بسم الله الرحمن الرحیم

نامهٔ نقد

مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران

به کوشش
دکتر محمود فتوحی

خانهٔ کتاب
آذر ۱۳۹۰

سرشناسه: همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران (نخستین : ۱۳۸۹: مشهد)
عنوان و نام پدیدآور: نامه نقد: مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران/ به کوشش محمود فتوحی.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۹۰
مشخصات ظاهری: ۷۲۰ ص
فروست: خانه کتاب؛ ۲۸۵. جشنواره نقد کتاب؛ ۲۹.
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
عنوان دیگر: مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران.
موضوع: نقد ادبی ـ ایران ـ مقاله‌ها و خطابه‌ها
شناسه افزوده: فتوحی، محمود، ۱۳۴۳، گردآورنده
شناسه افزده: خانه کتاب
رده‌بندی کنگره: ۰/۹ فا ۸
رده‌بندی دیویی: ۱۳۸۹ ۸ هـ/ ۳۳۴۲ PIR
شماره کتابشناسی ملی: ۲۵۷۹۴۰۸

خانه کتاب ۲۸۵

جشنواره نقد کتاب ۲۹

انجمن نقد ادبی ایران Iran Academy Literary Critic

عنوان: نامهٔ نقد
(مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران) «دفتر اول»

به کوشش: دکتر محمود فتوحی
ویراستار: اعظم فتحی هل‌آباد
ناشر: خانه کتاب
نوبت چاپ: اول ـ آذر ۹۰
صفحه‌آرایی: طاهره قاسمی
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه
قیمت: ۱۴۵۰۰ تومان
شابک: ۰ـ ۰۴۰ـ ۲۲۲ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ سروش

تهران: خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شماره ۱۰۸۰، مؤسسه خانه کتاب، تلفن: ۸۸۳۴۲۹۸۵

پیشگفتار

مؤسسهٔ 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 ۸ سال سابقه، انتشارات مجلات تخصصی کتاب ماه در تمامی 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 یاد شده است.

سال گذشته نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران با حضور ۱۵۰ تن از صاحب‌نظران، منتقدان در سراسر کشور به همت انجمن نقد ادبی ایران در طی دو روز در دانشگاه فردوسی مشهد برگزار شد.

این همایش با همکاری مؤسسه خانهٔ کتاب، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، قطب علمی فردوسی-شناسی و گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی و انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی در قالب ۷۸ سخنرانی در ۱۱ نشست تخصصی و عمومی اهدافی چند را دنبال می‌کرد:

۱. بررسی وضعیت نقد و نظریهٔ ادبی در زبان فارسی
۲. بررسی و تحلیل نظریه‌های ادبی
۳. بررسی راهکارهای بومی‌سازی نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی
۴. بررسی راهکارهای فراهم آوردن زیرساخت‌های تفکر انتقادی در حوزهٔ نظریه و نقد ادبی
۵. زمینه‌سازی برای ارتباط نقد دانشگاهی و برون‌دانشگاهی
۶. بررسی زمینه‌های گسترش نقد ادبی در مطالعات میان‌رشته‌ای
۷. بررسی وضعیت نهادهای حامی نظریه و نقد ادبی (مطبوعات، دانشگاه‌ها، انجمن‌ها و مؤسسات).

محورهای همایش عبارت بودند از:

الف. مباحث نظری و انتقادی

۱. نظریه، نقد ادبی و علوم انسانی، و رویکردهای میان‌رشته‌ای (فلسفه، زبان‌شناسی، روان‌شناسی جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و...)

۲. تفکر انتقادی و مطالعات ادبی

۳. شیوه‌های نظریه‌پردازی در ادبیات

۴. روش‌شناسی در نظریه و نقد ادبی

۵. رویکردها و مکاتب نقد و نظریهٔ ادبی

۶. اصطلاح‌شناسی نقد ادبی

۷. نقد ادبی و دانش‌های ادبی (بلاغت، انواع ادبی، تاریخ ادبیات، سبک‌شناسی و...)

۸. جایگاه سنت ادبی در نظریه‌های ادبی نوین

۹. ماهیت ذوق ادبی و نقش آن در مطالعات ادبی

۱۰. ترجمهٔ ادبی از منظر نقد و نظریهٔ ادبی.

ب. نظریه و نقد ادبی در زبان فارسی

۱. میراث فارسی نظریه و نقد ادبی

۲. وضعیت نظریه‌پردازی در ادبیات فارسی

۳. پیشینهٔ نقد ادبی معاصر در ایران (نقد منابع، سیر و...)

۴. بررسی رویکردهای نقد ادبی در زبان فارسی

۵. نقد ادبی در دانشگاه‌های ایران و کشورهای فارسی‌زبان

۶. نقد مطبوعاتی فارسی‌زبانان

۷. بررسی آرا و روش‌های منتقدان تأثیرگذار فارسی

۸. آسیب‌شناسی نقد ادبی در زبان فارسی (ارزیابی، نقد منابع و...)

۹. بررسی جریان ترجمهٔ متون نقد و نظریهٔ ادبی و نقش آن در مطالعات ادبی فارسی

۱۰. نسبت نظریهٔ ادبی با پژوهش‌های ادبی در زبان فارسی

۱۱. نهادهای اجتماعی و نقد و نظریهٔ ادبی

آنچه پیش روی قرار دارد، مجموعهٔ مقالات یاد شده است که تحت عنوان *نقد ادبی* به پیشگاه مخاطبان فرهیخته تقدیم می‌شود. در پایان جا دارد از ریاست محترم مؤسسه خانه کتاب

جناب آقای علیرضا شجاعی صائین، همکاران محترم واحد انتشارات آقایان: ناصر میرزایی، ابراهیمی، کیانی، سرکار خانم قاسمی و سرکار خانم حقانی و اعضای محترم کمیته علمی: نصرالله امامی، (استاد دانشگاه شهید چمران اهواز)؛ محمد پارسانسب، (دانشیار دانشگاه تربیت معلم)؛ تقی پورنامداریان، (استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)؛ مسعود، جعفری (استادیار دانشگاه تربیت معلم)؛ ابوالفضل حری، (عضو هیئت علمی دانشگاه اراک)؛ کاووس حسن‌لی، (استاد دانشگاه شیراز)؛ مریم حسینی، (دانشیار دانشگاه الزهرا)؛ ابراهیم خدایار، (استادیار دانشگاه تربیت مدرس)؛ حسن ذوالفقاری، (استادیار دانشگاه تربیت مدرس)؛ فاطمه راکعی، (استادیار دانشگاه الزهرا)؛ زهره زرشناس، (استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)؛ فرزان سجودی، (دانشیار دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر گروه نمایش)؛ احمد سمیعی گیلانی، (عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی)؛ سیروس شمیسا، (استاد دانشگاه علامه طباطبایی)؛ علیرضا فولادی، (استادیار دانشگاه کاشان)؛ امیرعلی نجومیان، (دانشیار دانشگاه شهید بهشتی)؛ علی‌رضا نیکویی، (استادیار دانشگاه گیلان)؛ امید همدانی، (استادیار دانشگاه فردوسی مشهد) و محمود فتوحی، (دبیر همایش، استاد دانشگاه فردوسی مشهد) تشکر و تقدیر نمایم.

علی اوجبی

معاون فرهنگی مؤسسه خانه کتاب

مقدمه

مروری بر وضعیت نقد ادبی در ایران

در نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران (دانشگاه فردوسی مشهد، اسفند ۱۳۸۹)، تلاش بر آن بود تا وضعیت نقد ادبی در ایران در کانون توجه قرار گیرد؛ یعنی نقدشناسی و نقدِ نقد و نظریه‌های ادبی به‌اضافهٔ سنت نقد ادبی در ایران. بنا بر تصمیمات اولیه، مقاله‌هایی از اولویت برخوردار بود که به بازنگری و تحلیل وضعیت موجود نقد ادبی در ایران پرداخته باشد؛ اما از میان نزدیک به سیصد مقالهٔ رسیده به دبیرخانهٔ همایش، تعداد انگشت‌شماری به این موضوع اختصاص داشت. آنچه در این مجموعه می‌آید، بخشی از مقالاتی است که در همایش ارائه شد و در واقع، نمایی از وضعیت نقد دانشگاهی ایران در پایان دههٔ هشتاد شمسی است.

به‌طور طبیعی، هر نسلی از موضع تاریخی- اجتماعی خودش، پرسش‌هایی از متن ادبی مطرح می‌کند؛ زیرا ادراک هر نسل به موقعیت تاریخی او بسته است. نویسندگان این مقالات نیز در مقام بخشی از دست‌اندرکاران نقد ادبی در دههٔ هشتاد از جایگاه تاریخی خود به موضوع نگریسته‌اند و مقالات آن‌ها خود، گویای این امر است.

آنچه در این مجال با عنوان «رویکردهای نقد ادبی ایران» می‌نویسم، نتیجهٔ تأملاتی است که از رهگذر برگزاری این همایش و سه سال انتشار ***فصلنامهٔ نقد ادبی*** فراهم آمده است.

رویکردهای نقد ادبی در ایران

در یکصدسال پس از مشروطه که نقد ادبی به معنای جدید آن در ایران مطرح شده است، در میان دیدگاه‌های انتقادی معاصر می‌توانیم پنج رویکرد انتقادی متمایز را بر اساس پایگاه اجتماعی منتقدان مد نظر قرار دهیم که عبارت‌اند از: نقد سنتی، دانشگاهی، مرامی، جریان ترجمهٔ نظریه و نقد ادبی و نقد بینارشته‌ای. هرکدام از این رویکردها دارای مبانی و اهداف و نقش اجتماعی جداگانه‌ای هستند.

۱. نقد سنتی

عمر این رویکرد از دیگر رویکردها بیشتر است. بنیاد این روش بر زبان‌شناسی تاریخی، واژه‌شناسی، روش‌های فیلولوژیک، بررسی‌های زندگی‌نامه‌ای و جست‌وجوی نیت مؤلف و امثال آن است. کار اصلی متخصصان این روش عبارت است از متن‌شناسی، احیا و شرح و بازخوانی متون کهن، و زندگی‌نامه‌نویسی

به شیوه‌های سنتی. نقد سنتی گذشته را وضعیتی آرمانی می‌داند و آثار ادبی کهن را نمونه‌های آرمانی هنری و ازاین‌رو در برابر رویکردهای انتقادی که گذشته را به نقد می‌گیرند موضع تندی دارد. این رویارویی میان منتقدان سنت‌گرا با جریان‌های نوگرا در نقد ادبی در سه دههٔ اخیر در دپارتمان‌های دانشگاهی و برخی مجلات مشهود است. سنت‌گرایان به جریان ترجمه نیز روی خوشی نشان نداده‌اند. آن‌ها نقد را با بنیان‌های نظریهٔ ادبی دیگر ملل چندان نمی‌پذیرند و می‌کوشند از رهگذر بازکاوی سنت برای بسیاری از روش‌ها و نظریه‌های نقد ادبی، پیشینهٔ مشابهی در تاریخ ادبیات فارسی بجویند و به‌گونه‌ای به یک بازگشت به خویشتن دست یابند.

۲. نقد دانشگاهی

نقد دانشگاهی با سوگیری به جانب نظریه‌های جهانی، چشم‌اندازهای تازه‌ای به روی آثار ادبی ملی و بومی باز کرده است. رویکرد نقد دانشگاهی در قالب رساله های آموزشی و مقاله‌های پژوهشی، روزبه‌روز فاصله‌اش را با رویکردهای تفسیری و نقدهای مرامی مطبوعاتی زیاد می‌کند و گرایش تندی به جانب نقد فنی دارد که گاه صورت مکانیکی به خود می‌گیرد. مسئلهٔ مهمی که در نقدهای مکانیکی مغفول می‌ماند، غفلت از نظام‌های ادبی و نگرش تاریخی در تبیین و توضیح دیدگاه‌های منتقد است. این نوع مقاله‌ها در سطح توصیف خوب پیش می‌روند؛ اما در مرحلهٔ تفسیر و تبیین درمی‌مانند. تفسیر و توضیح و تبیین موضوع مورد نقد، از عهدهٔ فردی برمی‌آید که آگاهی تاریخی به موضوع دارد، سیر تطور آن را می‌شناسد و قادر است نقش و ارزش سوژه را در نظام‌های ادبی، بافت‌های تاریخی، متنی، فرهنگی و گفتمان‌های خاص تبیین کند. چنین تفسیر و توضیحی است که به کار شناسندگان تاریخ فرهنگ، تاریخ زیبایی‌شناسی، اهل نظریه‌پردازی و تاریخ ادبیات و نقد فرهنگ می‌آید. تبیین و تفسیر کارآمد، کار منتقدی است که از بینشی تاریخی‌نگر و آگاهی کامل برخوردار باشد. نوگرایان نقد و نظریهٔ ادبی، از گفتمان‌های ادبی و هنری در تاریخ زبان فارسی، میدان‌ها و نظام‌های ادبی فارسی و تاریخ فرهنگ ایران شناخت چندانی ندارند و آشنایان با ادبیات و تاریخ فرهنگ و زبان فارسی نیز از بینش‌هایی که همراه نظریه‌ورزی است بی‌بهره‌اند.

بخش اعظم گفتمان نقد دانشگاهی ایران از نوع تمرین و آموزش نقد بر اساس نظریه‌های ترجمه‌شده است. نقدهای آموزشی رویکردی تقلیل‌گرا دارند و موجب حرکت در سطح می‌شوند؛ برخی کج‌خوانی‌ها و رویکردهای کلیشه‌ای هم در رویکردهای آموزشی دیده می‌شود. اهداف آموزشی اجازه می‌دهد منتقد در همهٔ رویکردهای نقد دست به قلم ببرد؛ مثلاً هم‌زمان نقد روان‌کاوانه، نقد نشانه‌شناختی، نقد اسطوره‌شناختی، نقد صورت‌گرا، ساختارگرا، پساساخت‌گرا، مطالعات فرهنگی، پسااستعماری، هرمنوتیک، روایت‌شناسی، ساخت‌شکنی و... بنویسد. نقدهای آموزشی فاقد بررسی تاریخی و قضاوت‌های بینامتنی‌اند و فردیت هنرمند یا وجه خلاقهٔ اثر مورد نقد را نشان نمی‌دهند.

در گروه‌های آموزشی ادبیات فارسی و زبان‌شناسی، نظریه‌هایی که قابلیت آموزشی بیشتری دارند، مثل فرمالیسم، ساختارگرایی، روایت‌شناسی و نقد روان‌کاوی با استقبال زیادی روبه‌رو شده‌اند. اما مطالعات مبتنی بر تاریخ‌گرایی و نگرش‌های همسو با مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی که از دانشگاه‌ها انتظار

می‌رود، در نقد دانشگاهی ما فارسی‌زبانان چندان نمودی ندارد. نقد انواع ادبی و روش‌های بازشناسی انواع ادبی ناشناخته هم کمتر مورد استقبال قرار می‌گیرد.

برجسته‌ترین وجه نقد دانشگاهی که سخت مورد انتقاد منتقدان ژورنالیستی قرار می‌گیرد، محافظه‌کاری است. سندگرایی، بررسی‌های اثبات‌گرا و طرز استدلالی در نقد دانشگاهی طبعاً محافظه‌کاری را ایجاب می‌کند؛ به‌ویژ آنکه دانشگاه به رویکردهای مرامی و ایدئولوژیک روی خوش نشان نمی‌دهد.

۳. نقد مرامی

در چند دهۀ اخیر، الگوهای ایدئولوژیک و نیز مدل‌های روش‌شناختیِ نقد فارسی گرچه انگشت‌شمار بوده‌اند، سخت رادیکال و یکسونگر عمل کرده‌اند. نقد و تفسیرهای ادبی تحت تأثیر مدل‌های ایدئولوژیک مسلط، در بستاری تنگ و تک‌بعدی حرکت کرده است. در یک دورۀ طولانی (۱۳۲۰ تا حدود ۱۳۷۰) نقد فارسی زیر سیطرۀ اندیشه‌های مارکسیستی در خدمت ایدئولوژی چپ بود و با رویکردهای تک‌بعدی، اغلب متن ادبی را به‌منزلۀ »سلاح مبارزه با قدرت» ارزیابی می‌کرد و آثار ادبی را چونان بازنمود نبرد طبقاتی تفسیر می‌نمود. میراث آن رویکرد هنوز در نوشته‌های نقدی فارسی کمابیش به شکل تحمیل رمزگشایی‌های تک‌بعدی بر متن (مثلاً شب= خفقان و ...) دیده می‌شود و تفسیرهای کلیشه‌ای و رمزگشایی‌های بسته و راکدی را در نقد معاصر ما به ارمغان آورده است. در رویکردی دیگر، گرایش‌های مذهبی و اعتقادی در یکی دو دهه بر نقد حاکم شد. هرچند به قدرت رویکرد مارکسیستی ریشه ندواند، بخشی از تفکر انتقادی را زیر سایه گرفت و بر اساس گزینش تاریخی خاصی به بررسی ادبیات پرداخت.

نقد مرامی که شیوۀ متداول در گفتمان‌های روشنفکری ایرانی بوده است، بیشتر در مطبوعات و روزنامه‌ها منتشر می‌شود و اغلب به آفرینش ادبی روز و نسبت ادبیات با مسائل زنده و روزمره دلبسته است. این رویکرد را در وهلۀ نخست می‌توان شتاب‌زده ارزیابی کرد؛ چرا که نوعی واکنش‌های تند و سریع نسبت به آثار تازه‌منتشرشده است. این شیوۀ نقد، در مقابل نقد دانشگاهی رشد یافته و دانشگاهی‌ها را به محافظه‌کاری و گذشته‌گرایی متهم می‌کند و به نوعی با آن رقابت می‌کند. این رویکرد، باورها و عقاید را بر مبانی علمی در نقد مقدم می‌دارد و سبک اقناعی را بر سبک برهانی و استدلالی ترجیح می‌دهد.

۴. جریان ترجمۀ نظریه و نقد ادبی

این روزها جریان ترجمۀ منابع نقد و نظریۀ ادبی و بازخوانی و بازنویسی نظریه‌های جهانی به زبان فارسی با شتاب پیش می‌رود و بازارش همچنان گرم و در شمار پرمخاطب‌ترین حوزه‌های علوم انسانی در ایران است. در دل این جریان، آنچه بیش از هرچیزی به‌چشم می‌آید، ترجمۀ کتاب‌های مدرسی با عنوان‌های «آشنایی با نقد ادبی»، «رویکردهای نقد ادبی»، «درآمدی بر نقد ادبی» و... است که سخت تحت تأثیر بازار نشر و خریداران کتاب است. هنوز تعداد قابل اعتنایی از مقالات و کتاب‌های مؤثر و درجه‌یک نقد ادبی و نظریۀ ادبیات به فارسی ترجمه نشده است.

بررسی مقاله‌ها نشان می‌دهد نقد ادبی ایران و به‌ویژه نظریه های ادبی هم از نظر اصطلاحات و زبان و هم از حیث نوع نگاه، شواهد و مثال‌ها بسیار تابع و تحت تأثیر ترجمه است. دانش‌آموختگان رشته‌های زبان‌شناسی همگانی، زبان و ادبیات انگلیسی، فرانسه، آلمانی و ادبیات بخشی از همّ خود را مصروف ترجمهٔ نظریه‌های نقد ادبی می‌کنند. آرای نظری و نقادی‌های این گروه بیشتر متکی به ترجمه است و کمتر با ادبیات فارسی پیوند می‌خورد. بخشی از مقاله‌های ارسالی به همایش که پذیرش نشد، از این نوع بود؛ زیرا در کاربست نظریه و روش یا انتخاب متنی که صورت و محتوایش مناسب با نظریه و روش باشد، موفق عمل نکرده بودند. آبشخور نقد متکی بر ترجمه، همین منابع ترجمه‌شدهٔ موجود در زبان فارسی است که در درستی و صحت آن‌ها و توفیق در انتقال مفاهیم به زبان فارسی، سخن بسیار است. مترجمانی که خود دست به نقد می‌زنند نیز به جهت ناآشنایی با تاریخ ادبی و سنت‌های ادبی فارسی و اتکای بیش از حد به نظریه‌های خارجی، دچار خطاهای تفسیری یا تحمیل نظریه‌ها بر آثار ادبی فارسی می‌شوند.

واقعیت آن است که نمی‌توان نقش ترجمه را در معرفی نظریه‌های جهانی و روش‌های نقد ادبی و تغییر افق‌های انتظارات ایرانیان امروزی منکر شد. این موضوع یکی از جدی‌ترین مسائلی است که باید در مطالعات تاریخ نقد ادبی در ایران مورد توجه قرار گیرد. متأسفانه فرصت محدود همایش و فقدان کسانی که در این موضوع اهل فن باشند، مجال طرح آن را در همایش فراهم نیاورد. اما بحث در باب مترجمان آثار ادبی- که خود گروهی دیگر را تشکیل می‌دهند- به‌اختصار در یکی از مقالات با عنوان «پدیدهٔ مترجم- منتقد» طرح شده است.

۵. نقد در قلمروهای میان‌رشته‌ای

رویکرد انتقادی دیگری که بر اثر پیوند رشته‌های علوم انسانی در دو سه دههٔ اخیر رشد یافته، نقد میان‌رشته‌ای است. در این رویکرد، روش‌ها و نظریه‌های جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی و دیگر «شناسی»های علوم انسانی برای خوانش و تفسیر آثار ادبی به‌کار گرفته می‌شود و مقبولیت شایانی نیز کسب کرده است. رویکرد بینارشته‌ای در نقد ادبی فارسی نیز دچار کاست‌هایی است؛ به این صورت که در اغلب نقدها یکی از نظام‌های دانش یا یکی از دو سوی مطالعه دچار ضعف است؛ یعنی یا منتقد با گفتمان‌ها، نظام‌ها و سنت‌های ادبی مأنوس نیست و یا برعکس، ادبیات می‌داند اما با گفتمان علمی مثلاً جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ... آشنایی مقبولی برای عمل تفسیر ندارد.

کاستی‌ها در نقد ادبی ما

مقاله‌های رسیده به دبیرخانهٔ همایش که موضوعشان بررسی و تحلیل وضعیت نقد ایرانی بود، بسیار اندک بودند؛ اما در همین تعداد اندک، دیدگاه‌های نویسندگان بسیار نزدیک به هم بود؛ چنان که گویی تنها از یکی دو منظر محدود به موضوع نگریسته‌اند. صرف‌نظر از سخنرانی‌هایی که موضوع خاصی مثل نقد مارکسیستی، روایت‌شناسی در ایران، پژوهش‌های رئالیستی فارسی را گزارش‌گونه بررسی کرده‌اند، در بقیهٔ مقالات روش مشخص و دقیقی نمی‌بینیم و اغلب به موضوعاتی مثل بحران در نقد ایرانی،

نظریه‌زدگی، عدم انعطاف‌پذیری و غفلت از خویشتن و امثال آن می‌پردازند. مطالعات روشن و روشمندی که به آسیب‌شناسی جدی موضوع پرداخته باشد، وجود ندارد. نویسندگان مدام از «بحران» سخن می‌رانند؛ اما ریشه‌ها، دلایل و علل «بحران نقد ادبی» را نمی‌کاوند. در این مجال به‌اختصار می‌توان به برخی نقصان‌ها که در نقد ادبی ایرانی مشهود است و در مقالات همایش نقد ادبی، رساله‌ها و مقالات دانشگاهی و نقدهای مطبوعاتی هم کمابیش به چشم می‌آمد اشاره کرد:

الف. غلبهٔ نسبی‌گرایی

رویکردهای پرطرفدار در نقد ادبی ایران معدودند. رویکردهای معطوف به نسبی‌گرایی، عدم قطعیت، خواننده‌محوری، هرمنوتیک گادامری و به‌ویژه نظریه‌های پساساختارگرایی (مثل نظریهٔ دریافت، مرگ مؤلف و...) هواخواه بسیاری دارد. ریشهٔ این تمایل را باید در شرایط تاریخی، سیاسی و اجتماعی ایران جست. بخشی از ذهنیت تاریخ‌گریز معاصر ما محصول رواج نظریه‌های پساساختارگرایی نوین در ایران است. نزاع بزرگ پساساخت‌گرایان (نظریه‌های متن‌محور و خواننده‌مدار، نظریهٔ مرگ مؤلف، نظریهٔ دریافت، واکنش خواننده و...) با نقد سنتی در این بود که نقد سنتی با تکیه بر تاریخ شکل‌گیری متن و عوامل زندگی‌نامه‌ای راه را بر دیگر خوانش‌ها و فهم‌ها می‌بست. در روش سنتی، الگوها و پیش‌فرض‌های معنایی برگرفته از تاریخ، آشکار و نهان در تفسیر متن حتی در تأویل مجازها و نمادهای ادبی دخالت داشتند، چندان که بستاری تنگ و تک‌معنا را بر کار خوانش متن تحمیل می‌کردند. نتیجه آن شد که جریان‌های نقد معاصر در واکنشی تند به الگوهای منجمد و ایستا به طرد تاریخ و پیشینهٔ تاریخی متن روی آوردند.

اغلب فلسفه‌های امروزی که جریان‌های نقد ادبی به دامن آن‌ها درغلتیده است، تداوم تاریخی را باور ندارند و به واکاوی انحراف‌ها، دعوی‌های نادرست و محاسبه‌های خطا در قرائت متن و خلاصه کژخوانی‌ها مشتاق‌ترند تا پژوهش تاریخی امور. اغلب جریان‌های انتقادی و فلسفی سه دههٔ آخر قرن بیستم، مسئله معنا را محل تردید قرار می‌دهند و همین تردید در دلالت و معناداری متن ادبی تأثیراتی شگرف بر اندیشهٔ انتقادی معاصر ما گذاشته‌اند. گرچه رواج این نظریه‌های پرشتاب، به‌دلیل نقشی که در شکستن ساختارهای بستهٔ قرائت‌های سنتی داشتند خجسته است، خطری نیز به دنبال دارند و آن این است که نسل‌های نو را نسبت به تاریخ بدبین و گاه گریزان و بی‌اعتنا می‌کنند و باید از آن اندیشه کرد. رهاورد این جریان‌ها برای ما، بدبینی به تاریخ و اصرار بر رد معناداری تاریخ بوده است.

آیا رهاسازی انسان و ادراک وی از تاریخ مقدور است؟ آیا ممکن است بی‌اعتنا به تاریخ و سنت، برای اخلاق، زیبایی، هنر، زبان و فرهنگ، اصول و قواعد «جهانی و همه‌زمانی» تدوین کرد؟ آیا می‌توان برای شناخت اخلاق، زیبایی، هنر، زبان، فرهنگ یک قوم، سنت و تاریخ آن قوم را به کناری نهاد؟ مسلماً عناصر زبان، فرهنگ، هنر، ادبیات و سنت حیات تاریخی دارند. دانش‌ها و ارزش‌ها نشان و جایگاه تاریخی دارند و قضاوت نقادانه دربارهٔ پیوندها، تفاوت‌ها و همسانی‌های آن‌ها بر اساس آگاهی تاریخی از آن‌ها امکان‌پذیر است.

ب. شخصی‌سازی ادراک

جریان‌های انتقادی پساساختارگرا منکر اصل دلالت‌اند و شکل‌ها و صور دانایی را متعدد و گونه‌گون می‌دانند و برای اثبات عدم قطعیت معنا درتلاش‌اند. نقدی که بودریارد بر پست‌مدرن دارد این است که پسامدرنیست‌ها دلالت را ناممکن می‌خواهند. سرگیجه‌های ناشی از حضور صداهای متعدد، ارتباط را ناممکن می‌کند. در چنین وضعیتی هنر تنها به یک بازنمود در سطح بدل خواهد شد. در چنین وضعیتی، تعریف امور ممکن نیست و آن‌گاه که تعریف ناممکن شد، تاریخمندی هنر و روند تاریخ شکل و فرم از میان برمی‌خیزد. این، یعنی ویرانگری، بازی با تکه‌پاره‌ها و... .

بنابراین، گرایش‌های پساساخت‌گرا شبیه یک ایدئولوژی (نظامی از عقاید که آگاهی کاذب هم می‌دهد) عمل می‌کنند و آن ایدئولوژی «اصالت ادراک شخصی« است. ایدئالیسم جدید در شکل‌های مختلف پساساختارگرایی و پسامدرنیسم کنش تاریخی انسان و کنش عوامل گوناگون اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی را مورد غفلت قرار می‌دهند و خود، مانع بزرگی بر سر راه تاریخی‌نگری انتقادی شده‌اند. معناشناسی تأویلی هیچ پایه و مایهٔ شناخت‌شناسانه ندارد و علمی نیست. همهٔ این مسائل به ناممکن ساختن امر دلالت و معناداری متن‌ها و جریان‌ها در تاریخ ادبی می‌انجامید.

نتیجهٔ رواج نظریه‌های مشتاق بی‌معنایی و منکر دلالت، شخصی شدن قلمروهای تفسیر و ادراک است. غفلت از حیات تاریخی متن به اتکای منتقد بر دریافت شخصی و ارج نهادن افراطی به خوانش‌های فردی و شناخت متن در موقعیت‌های انفرادی منجر شده است. گاه این تفسیرهای شخصی با اصول گفتمانی‌ای که متن به آن تعلق دارد یا با آنچه در تاریخ حیات متن می‌بینیم، از اساس تناقض دارد.

دیدگاه‌های ضد تاریخی ممکن است در مقام نظریه‌پردازی برای رهاسازی ذهن از سلطهٔ ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های اقتدارگرای تاریخی کارآمد باشد؛ اما از منظر روش‌شناسی نقد، غفلت از تاریخ عملاً به بحران در شناخت و ارزیابی متون ادبی و معنای آن‌ها می‌انجامد.

ج. ایدئولوژیک شدن نقد

ایدئولوژی‌ها می‌کوشند با تدارک یک گفتمان مسلط، الگوهای انتقادی مشخصی عرضه کنند و مجموعهٔ یکسان و یکدستی از مفهوم‌ها و درون‌مایه‌ها و نشانه‌ها را برای تبیین امور طراحی کنند. طبیعی است که گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها هرکدام روش‌ها و رویکردهای انتقادی خاص خویش را دارند؛ هر جریانی الگوی برگرفته از آگاهی و ایدئولوژی خود را در تاریخ می‌جوید یا بر تاریخ تحمیل می‌کند. تنوع این الگوها و اختلاف در قرائت‌ها به عرصهٔ نقد ادبی نشاط می‌بخشد؛ اما آن‌گاه که رویکردی سعی در انکار واقعیات تاریخی داشته باشد، تفکر انتقادی را به کوره‌راه‌های ایدئولوژیک می‌کشاند. در ایران، گفتمان‌های مارکسیستی، فمینیستی، ساختارگرا، پسامدرن، هرکدام به سهم خود، دیدگاهی یکسونگر و گاه مکانیکی برای نقادی ادبی ما به ارمغان آورده‌اند. این روزها جریان‌های شبه‌ایدئولوژیک در باب بی‌معنایی، و خوانش‌های فردی نیز رواج یافته است و موجب شده تا نقد فارسی به‌ویژه نقد مطبوعاتی زبانی شخصی و گاه شبیه شعر پیدا کند.

د. کژخوانی نظریه‌ها

مسئلهٔ نگران‌کننده در نقدهای ایرانی، غلط‌خوانی و بدفهمی نظریه‌هاست که به نوعی کژخوانی و سطحی‌نگری می‌انجامد. عوامل اصلی این کژخوانی عبارت‌اند از:

۱. دسترسی نداشتن به منابع اصیل نظریه و نقد ادبی (فقدان ترجمهٔ آثار نظریه‌پردازان و منتقدان طراز اول)؛

۲. غلبهٔ رویکرد مدرسی به نظریه و نقد ادبی بر اثر کثرت ترجمهٔ منابع درجه‌دوم به‌ویژه کتاب‌ها و مقالات درسی؛

۳. فقدان مباحث نظری که ناشی از مقهور شدن اندیشه‌وران ما در برابر جریان ترجمه است؛

۴. فروکاستن نظریه‌های ادبی به الگوی مکانیکی برای مقاصد آموزشی و نقد عملی یک اثر مشخص.

این کژخوانی‌ها در رویکردهای نقد ساختارگرایی، نقد هرمنوتیک، نقد روان‌شناختی و بینامتنی بیشتر مشهود است. برای مثال قرائتی که از بینامتنیت در ایران مطرح شده، در سطح استخراج شباهت‌ها و مشترکات صوری و محتوایی دو یا چند متن فرومانده است و منتقد وارد بررسی روابط متن‌ها با ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و دیگر نظام‌های نوشتاری نمی‌شود و جایگاه ایدئولوژی، ساختار قدرت، فرهنگ، تاریخ و... مغفول می‌ماند؛ ورود به این قلمرو نیازمند اطلاعات غنی و گسترده‌ای است که منتقد باید رابطهٔ بین متن را با ساختارهای اجتماعی و سیاسی، اقتصادی و فرهنگی و نیز بین متون دیگر فراهم کند.

ه. مدل‌سازی مکانیکی از نظریه‌های جدید

این نقص در شکل تحمیل نظریه‌های جدید بر متن‌ها و نظام‌های ادبی بومی خودنمایی می‌کند. در این جریان، شتاب‌زدگی و سطحی‌نگری در قضاوت و ارزیابی کاملاً نمودار است. امروزه، اغلب نوشته‌های نقد ادبی ما به‌ویژه در مقالات و پایان‌نامه‌های دانشگاهی، ساختمانی دوپاره دارند؛ نیمهٔ فربه و جاذب آن طرح یک نظریه است که گاه در منابع زبان فارسی مکرر ترجمه و بازنویسی شده و نیمهٔ نزارش، تحمیل آن نظریه بر یک متن فارسی است. شکاف بزرگ میان این دوپاره در پایان‌نامه‌ها و مقالات و کتاب‌ها به‌دشواری پر می‌شود. یکی از عوامل بزرگ این نقصان، غفلت از قیاس و تطبیق شکل‌ها و محتواهای کنونی با الگوهای پیشین است که ناشی از ناآشنایی با سرگذشت متن در تاریخ و زیست آن در میان گفتمان‌ها و ژانرهای مرتبط است و دیگری، عدم دقت و کارشناسی در انتخاب متن و نظریه است که به ناهمخوانی سوژهٔ مورد نقد با روش یا نظریهٔ نقد منجر می‌شود.

و. غفلت از تاریخ‌نگری

همهٔ این جریان‌ها از دیدگاه تاریخی‌نگری با کاستی‌هایی روبه‌رویند. دو جریان افراطی در تفکر انتقادی ادبیات ما مشهود است: در یک سو محققان ادبی سنت‌گرا در برش‌های منقطع تاریخ و مستغرق در ذوق سنتی مستحیل شده‌اند و خوانش‌های زندگی‌نامه‌ای و تفسیرهای پیش‌انگاره‌دار کهن را بر نگرش و ذوق زمانهٔ خویش ترجیح داده‌اند؛ در سوی مخالف، منتقدان جوان از تاریخ گسسته و گاه سخت بر آن

شوریده‌اند. این دو جریان و دیگر جریان‌ها، با دستانی تهی از «تاریخی‌نگری» به میدان آمده‌اند. فقدان نگرش تاریخی، تفکر نقادانهٔ ما را دچار بحرانی کرده است که پیامدهای آن به شکل‌های زیر در گفتمان نقد ادبی فارسی معاصر به‌ویژه در این روزها نمودار می‌شود:

ناآگاهی از جایگاه تاریخی دانش‌ها و ارزش‌ها سبب رواج تحلیل‌های منفرد از متون ادبی و بی‌توجهی به تاریخ اندیشه‌ها، فرم‌ها و ژانرهای ادبی شده است. نسل دانشگاهی جدید ما درک منقطع و بریده‌ای از سنت و تاریخ ادبیات دارند. نتیجهٔ این رویکردها بحران در گونه‌شناسی و ضعف جریان‌شناسی در ادبیات فارسی و ناکامی در دوره‌بندی‌های ادبی است. مطالعات ادبی در فرایندهای بریده‌بریده و بدون پیوند با آثار ادبی هر دوره به پیش‌فرض‌های نادرست می‌انجامد و نتیجهٔ آن، عدم دست‌یابی به نگاه‌های کلانی است که برای جریان‌شناسی و دوره‌بندی‌های متنوع تاریخی ضرورت دارد. در واقع، درک ایستا و منجمد حاکم بر تحقیقات ادبی ما و انجماد تفسیرها و نام‌گذاری سبک‌ها و دوره‌بندی‌های ادبی گذشته و معاصر نتیجهٔ همین بریده‌خوانی است. هنوز منتقدان ما نتوانسته‌اند ناکارآمدی دوره‌بندی‌های تاریخ ادبی و نادرستی گونه‌شناسی‌های شعر و نثر فارسی و کلی‌گویی در جریان‌شناسی سبک‌های فارسی را بازکاوی کنند تا چه رسد به تغییر آن‌ها. نمود این انجماد در الگوهای رادیکال و گاه ایدئولوژیک جریان‌شناسی تاریخی و دوره‌بندی‌های ادبی ما آشکار است. در ژانرشناسی، سبک‌شناسی، ادوار تاریخ ادبی، الگوها و مدل‌های ما ناقص و ناکارآمدند. این مدل‌های مسلط با آنکه به همهٔ انواع و ادوار ادبی ما قابل تعمیم نیستند، نحوهٔ تفکر ادبی و کل نظام انتقادی ما را زیر سلطهٔ خود کشیده‌اند.

بسیاری از احکامی که در باب ابداع‌های ادبی و فردیت‌های هنری صادر می‌شود، وقتی از چشم‌اندازهای تاریخی ارزیابی می‌شوند، نادرست و بی‌مبنا از کار در می‌آیند. به همین دلیل است که در میان منتقدان جوان که اغلب با اندیشه‌های نظریه‌ها و روش‌های نوین نقد ادبی آشنایی دارند، شاهد نوعی ترس از تاریخ هستیم که کمابیش در شکل فرار از گذشته و یا ستیز با آن در نوشتارهای نقد نمودار می‌شود.

مراد از تأکید بر توجه به تاریخ، نه ستایش گذشته است، نه دعوت به رجعت به تاریخ و نه تأثر از تاریخی‌نگری مارکسیستی؛ بلکه گوشزد کردن دو ضرورت است: یکی ضرورت «بازشناسی انتقادی گذشته» و دیگری ضرورت تحکیم و تقویت دیدگاه‌ها بر اساس تجربه‌های پیشینی. ادبیات، زبان، فرهنگ، ارزش‌ها و ایدئولوژی‌ها همه در گذشته ریشه دارند. بی‌اعتنایی به تاریخ، رفته‌رفته ما را به نقطه‌ای نزدیک می‌کند که باید از آن با بحران شناخت در مطالعات ادبی و حتی علوم انسانی ایران یاد کرد. گسیل داشتن نیروهای نقد و تفکر انتقادی به آبشخورهای تئوریک ساختارگرایی، فرمالیسم، هرمنوتیک، شالوده‌شکنی و افراط در تک‌نگاری‌ها و «بریده‌خوانی‌های» تاریخ (برش‌شناسی) آن‌گاه که بدون پشتوانهٔ تاریخی‌نگری باشد، تفکر انتقادی را کم‌مایه و سست می‌کند.

ز. شعار بومی‌سازی

یکی از نظرگاه‌هایی که اغلب از جانب نهادهای رسمی و نومحافظه‌کاران در گفتمان نقد ادبی این روزها فراوان شنیده می‌شود، شعار «بومی‌سازی نظریه و نقد ادبی» است که با عنایت به وضع موجود،

قابل تأمل است. اگر مراد از بومی‌سازی آن باشد که نظریه‌های جهانی را کنار بگذاریم و خود، روش‌ها و رویکردها و حتی اصطلاحات تازه‌ای وضع کنیم، باید چشم بر تمدن‌های دیگر فروبندیم و از راهی دیگر حرکت آغاز کنیم؛ چنین کاری نه ممکن است و نه بخردانه. بومی‌سازی نظریه و نقد ادبی درگرو فهم درست و روشن روش‌ها و نظریه‌های جهانی برای بازخوانی هدفمند ادبیات بومی است. به‌سادگی نمی‌توان گفت آنچه در نقد جدید مطرح است، با گذشتهٔ ما هیچ پیوندی ندارد. باید باور کنیم گذشتگان ما نسبت به آفرینش‌های ادبی روزگار خود بی نظر نبوده‌اند؛ آن‌ها هم دیدگاه‌های روشنگری دارند که دست‌کم تصویر روشنی از افق انتظاراتِ مخاطبان و خوانندگان معاصر مؤلف به‌دست می‌دهد. بد نیست از تجربهٔ فرهنگ عربی معاصر در بومی‌سازی و بازخوانی سنت بر اساس رویکردهای نوین بهره بگیریم. دنیای عربی در بازخوانی و فهم درست نظریه‌های جهانی، از ما ایرانی‌ها موفق‌ترند.

سخن آخر این است که تلاش اصلی همایش بر آن بوده تا میان دیدگاه‌های مختلف توازنی برقرار کند؛ به‌ویژه بین دو طیف سنتی و نو در دانشگاه و نیز نقد دانشگاهی با نقد مطبوعاتی. هرچند در همایش منتقدان مطبوعاتی چندان حضوری نداشتند.

محمود فتوحی
دبیر نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران
دانشگاه فردوسی مشهد
اسفند ۱۳۸۹

فهرست

پیش‌گفتار ۵
مقدمه ۹

فصل اول: وضعیت نقد ادبی در ایران

کدام نقد؟ کدام روش/ حمیدرضا شعیری ۲۳
بدفهمی‌ای در کاربرد هرمنوتیک به عنوان یکی از ... / علی‌اکبر رضا دوست ۴۱
منتقدان ایرانی: روش و رویکردهای رضا براهنی در نقد ادبی/ حمید تقی‌آبادی ۵۳
آرا و روش‌های هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی/ سمیه‌سادات حسینی‌زاده ۷۹
نقد پسااستعمارگرایی و انعکاس آن در آثار داستان‌نویسان.../ حیات عامری، الهام میاحی ۹۹
عربی‌زدگی در شرح و تحلیل متون ادب فارسی/ وحید سبزیان‌پور ۱۲۵
بحران اصطلاح‌سازی در نقد ادبیات داستانی/ نرگس گنجی، بتول باقرپور ولاشانی ۱۵۱
نقد و بررسی آرا و نظریات ادبی اخوان‌الصفا/ مرتضی قائمی، روح‌اله مهدیان طرقبه ۱۶۹
نقد و نظریه‌پردازی فرمالیستی در قرن ششم هجری/ قدسیه رضوانیان ۱۹۹
نقدی بر برداشت‌های زیباشناختی کهن/ منوچهر تشکری، محمدحسین دلال رحمانی ۲۱۵
واکاوی نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی/ علی نوروزی ۲۳۱
بازشناسی و تبیین یک ژانر ناشناخته در ادب فارسی/ حسینعلی قبادی ۲۴۳

فصل دوم: زبان‌شناسی و نقد ادبی

بهره‌گیری از الگوی تحلیل گفتمان انتقادی در نقد ادبی/ فردوس آقاگل‌زاده ۲۶۵
نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و جایگاه آن در پژوهش‌های ادبی ایران/ زهره هاشمی ۲۸۳
تناسب‌گریزی در بلاغت بر پایهٔ اصل همکاری گرایس و.../ غلام‌عباس سعیدی ۲۹۱
بررسی انتقادی کاربرد نظریهٔ سیستمی ـ نقشی هلیدی/ مریم صالحی‌نیا، زهرا روحی ۳۰۳

فصل سوم: نقد ادبی و نشانه‌شناسی

درآمدی بر نشانه‌شناسی قصه‌گویی (نقالی)/ مهناز کربلایی صادق، فاطمه سیدابراهیمی‌نژاد ۳۲۷
تعامل پدیدارشناسی و نشانه ـ معناشناسی/ ابراهیم کنعانی ۳۴۳
نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت و تأثیر آن بر ..../ احسان گل‌احمر، شیما شهبازی ۳۶۵

فصل چهارم: سبک‌شناسی و نقد ادبی

رابطهٔ سبک‌شناسی و علم آمار/ ابراهیم اناری بزچلوئی، احمد امیدوار ۳۸۱
سبک‌شناسی سازمان متن ادبیات داستانی کودکان در .../ فردوس آقاگل‌زاده، اکرم رضوی‌زاده ۴۰۳
سبک‌سنجی و بررسی روش‌های موجود/ امیر محمدیان ۴۱۷

فصل پنجم: نقد ادبی و روایت‌شناسی

قواعد مکالمهٔ گرایس، معنای ضمنی و شخصیت‌پردازی در.../ فرزان سجودی، تینا امرالهی ۴۳۱
روایت‌شناسی قصص قرآنی در مقابل روایت‌شناسی غیرقرآنی/ ابوالفضل حری ۴۵۵
نگاهی نقادانه به الگوی کنش گرماس با تکیه بر.../ راضیه آزاد ۴۷۷
نگاهی به پژوهش‌های روایت‌شناسی زبان فارسی/ مینا بهنام ۴۹۹
درآمدی بر روایت‌شناسی در حوزه نقد ادبی/ الهام حدادی ۵۱۷

فصل ششم: نقد جامعه‌شناختی

پیر بوردیو و نقد ادبی/ حسین پیرنجم‌الدین، شیما شهبازی ۵۵۱
درآمدی بر نقد تکوینی در تحلیل آثار ادبی/ نسرین دفترچی، علی‌اصغر شهناز خضرلو ۵۶۳

فصل هفتم: نقد ادبی، ادبیات تطبیقی و ترجمه

هم‌گرایی ادبیات تطبیقی و نقد ادبی/ علی‌رضا انوشیروانی ۵۸۵
دربارهٔ پدیدهٔ مترجم ـ منتقد در ایران/ علیرضا اکبری ۵۹۷
ترجمهٔ ادبی از دیدگاه نظریهٔ دریافت/ وحید قسمتی تبریزی، مینا دارابی امین ۶۰۵

فصل هشتم: نظریهٔ ادبی و مطالعات میان رشته‌ای

نقد ادبی، رویکردی میان رشته‌ای/ احمد رضی، عبدالله راز ۶۲۱
بررسی تطبیقی فرمالیسم در نقد هنر، نقد ادبی و نظریهٔ فیلم/ فریده آفرین ۶۴۵
درآمدی بر بوم نقد/ مسیح ذکاوت ۶۷۵
مطالعات فرهنگی و نقد ادبی/ سهیلا فرهنگی ۶۹۷

فصل اول

وضعیت نقد ادبی در ایران

کدام نقد؟ کدام روش؟

حمیدرضا شعیری
دانشیار آموزش زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

زمانی می‌توان از نقد سخن گفت که موضوعی برای نقد کردن وجود داشته باشد و زمانی می‌توان از روش حرف زد که بدانیم در کدام کلینیک و با چه ابزاری آن موضوع را مورد نقد قرار می‌دهیم. این دو نکته نشان می‌دهد از یک‌سو نقد بدون ابژه معنا ندارد و از سوی دیگر ابژهٔ نقد به بررسی، آزمایش و شاید جراحی نیاز دارد. اما عصری که در آن به‌سر می‌بریم، دو ویژگی مهم دارد: ۱. نظام‌های نشانه‌ای دخیل در تولید گفتمان در حال عبور از مرز تعامل و تجربهٔ مهم هم‌آمیختگی نشانه‌ای هستند (خوش‌نویسی در فرایند تولید معنای خود به تصویر تبدیل می‌شود و دو نظام نشانه‌ای هم‌آمیخته به‌وجود می‌آید)؛ ۲. ژانرهای گفتمانی هم ثبات ژانری خود را از دست می‌دهند و پس از تجربهٔ تعامل ژانری، پا به عرصهٔ هم‌آمیختگی می‌گذارند (ژانر تئاتر سینما را و ژانر ادبی تصویر یا موزه را به آغوش می‌کشد). این دو ویژگی از یک‌سو بر دینامیسم و ویژگی ترازبانی و پدیداری حاکم بر نظام‌های نشانه‌ای و ژانری تأکید دارد و از سوی دیگر گواهی بر سیالیّت آن‌هاست. اینک با توجه به فروریختن مرزهای گفتمانی، آیا باز هم می‌توان از واژهٔ بسیار کلی و مبهم نقد و به‌دنبال آن نقد ادبی سخن گفت؟ نقد بدون موضوع خود چیست؟ و آیا موضوع نقد به‌دلیل شرایط بینافرهنگی، بینامتنی، بیناکنشی، بیناگفتمانی و بیناتنشی حاکم بر آن، خود نقد را به چالش نمی‌کشد و یا جراحی نمی‌کند؟

هدف این مقاله، علاوه‌بر پاسخ به این پرسش‌ها، جست‌وجوی راه‌های رسیدن به نقدی علمی، بومی، فرهنگی و در عین حال جامع است.

واژه‌های کلیدی: نقد، روش، نظام‌های نشانه‌ای، گفتمان، ژانر، ترازبانی، فرهنگ.

مقدمه

ادبیات به‌دلیل تنوّع موضوع و کاربرد وسیع و پیچیدهٔ نشانه‌ها، کندوکاوی پیوسته درون زبان است. این کاوش که قادر به تغییر مسیر زبان و خلق مسیری جدید درون زبان است، عملیات «گفته‌پردازی» نامیده می‌شود. به‌واسطهٔ همین عملیات است که زبان هم از نظر شکلی و هم از نظر محتوایی فرصت‌های جدیدی را درون خود خلق می‌کند؛ فرصت‌هایی که هرکدام از آن‌ها منشأ تولید گفتمان‌هایی متفاوت، بدیع و ویژه هستند. با توجه به این موضوع، می‌توان گفت نقد ادبی همان نقد گفتمانی است؛ چرا که زبان ابژهٔ نقد است، اما زبانی که گفتمانی شده است؛ یعنی تحت تأثیر شرایط گفته‌پردازی، بازپردازی و به موضوعی نقدپذیر تبدیل شده است. اکنون مسئلهٔ اصلی این است که نقد ادبی باید بر چه روشی استوار باشد تا بتواند علاوه‌بر حفظ ویژگی‌های علمی خود، گام‌به‌گام با گفتمان حرکت کند و زبان شکل‌گرفته در آن را کشف کند؟ چگونه نقد ادبی می‌تواند آن‌قدر به موضوع مورد مطالعهٔ خود نزدیک باشد که دیگر دانسته‌های پراکنده و یا از قبل شکل‌گرفتهٔ خود را بر آن تحمیل نکند؟

موضوع نقد

هر گاه از نقد سخن می‌گوییم، بی‌درنگ توجهمان به موضوع نقد جلب می‌شود و این، یعنی اینکه نقد دارای ابژه‌ای است. به همین دلیل، قبل از هرچیزی لازم است به زبان بازگردیم؛ زیرا زبان، چه ادبی و چه هنری، ابژهٔ نقد است. اما شکی نیست که نقد نیز خود زبانی است که در مورد زبان دیگری سخن می‌گوید؛ بنابراین نقد یک متازبان[1] است، اما متازبانی علمی.

1. Métalangage

پرسش مهمی در اینجا مطرح می‌شود که اگرچه قدمت زیادی دارد، همواره مورد بحث بوده است: زبانی که موضوع یا ابژهٔ نقد است چیست؟ فلسفه، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، انسان‌شناسی و پدیدارشناسی هرکدام به شیوهٔ خود پاسخ‌های متفاوتی به این پرسش داده‌اند. اما از میان همهٔ دیدگاه‌ها، سه دیدگاه مهم وجود دارد:

دیدگاه اول، همان نگاه سوسوری[1] است که زبان[2] را توانشی اجتماعی و مجازی می‌داند که در حافظهٔ جمعی انباشته شده است. او گفتار[3] را در مقابل زبان قرار می‌دهد و آن را کنشی می‌داند که به‌واسطهٔ آن زبان تحقّق می‌یابد. بی‌شک، تحقق زبان بدون به‌کارگیری نشانه‌های زبانی ناممکن است. پس زبانِ تحقق‌یافتهٔ سوسوری استفادهٔ نظام‌مند از نشانه‌هاست. ایراد اصلی دیدگاه سوسور در این است که هر نشانه را مرکب از دال و مدلول می‌داند و دال و مدلول را به‌هم‌چسبیده و وابسته به یکدیگر فرض می‌کند. خدشه‌ای که چنین تفکری بر فرایند معناسازی وارد می‌کند این است که قدرت مانور معنا را محدود، و نگرشی دیکتاتورگونه را بر حضور نشانه حاکم می‌کند. دال و مدلول فقط زمانی به یکدیگر وابسته‌اند که درپی ایجاد کارکردی ساختاری، مصرفی و کاربردی باشند. در غیر این صورت، دال به همان اندازه قدرت سرپیچی از مدلول خود را دارد که مدلول می‌تواند دال را دور بزند و بسیار فراتر از آن حرکت کند. این نقد نظریهٔ سوسوری بیانگر این موضوع مهم است که فقط قدرت گفتمانه[4] (فرایند گفتمانی فردیِ قدرتمندی که منبع مهم تصمیم‌گیری در مورد رابطهٔ دال و مدلول است و معناسازی را می‌آفریند) است که در مورد نوع رابطهٔ دال و مدلول تصمیم می‌گیرد.

دیدگاه دوم مربوط به بنونیست[5] است. او زبان را متشکّل از واحدهایی قراردادی می‌داند که فقط کاربرد آن‌ها سبب تثبیتشان می‌شود. تأکید بنونیست بر استعمال زبانی، پای فرد یا سوژه‌ای را به حوزهٔ زبان می‌گشاید که نگاه ابژکتیویستی (عینیت‌گرایی مطلق) را

1. F. De Saussure
2. Langue
3. Parole
4. Praxis Ènonciative
5. E. Benveniste

مورد انتقاد قرار می‌دهد. بنونیست گفتمان[1] را در مقابل زبان قرار می‌دهد و همین، تحولی در مطالعات زبانی ایجاد می‌کند. منشأ این تحول در این نکته نهفته است که درحالی که در نگاه «زبانی»، متن یا گفته زنجیره‌ای تهی از حضور سوژه فرض می‌شوند، «گفتمان» بنونیستی از زبانی گواهی می‌دهد که بازیگران اصلی آن را کنشگرانی تشکیل می‌دهند که حضورشان موجب بروز موضع‌گیری فردی و سوبژکتیو می‌شود. به‌این ترتیب، بنونیست زبان را مجموعه‌ای معنادار می‌داند که محصول عمل گفته‌پردازی[2] است و در فرایند مبادله قرار می‌گیرد. به عقیدهٔ ایگلتون، این نگاه بنونیستی را می‌توان به مبادله‌ای تجاری تعبیر کرد که رشد تاریخی بورژوازی به آن دامن زد: «من مالک معنا هستم که یک محصول است و زبان مانند پول مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که به من اجازه می‌دهد تا محصول خودم را با فرد دیگری که او هم مالک معنایی است مبادله نمایم.» (Eagletyon, 1994: 114). تنها نقد وارد به این دیدگاه این است که اگر زبان محصولی است که مبادله می‌شود، ولی به همان شکل دریافت‌شده در چرخهٔ انتقال قرار نمی‌گیرد. در جریان مبادله و انتقال، هربار نشانه‌ای از مجموعهٔ نشانه‌ای زبانی کم یا زیاد می‌شود و این چیزی است که ثابت می‌کند گفتمان فقط استعمال زبان نیست؛ بلکه دخل و تصرف، جابه‌جایی، تغییر، تجدید و بازپردازی و بازآفرینی نیز هست و این همان چیزی است که گفتمانه نامیده می‌شود.

دیدگاه سوم متعلق به گرمس[3] است که زبان طبیعی را از زبان تصنّعی جدا می‌کند. به اعتقاد گرمس، زبان طبیعی کلان- نشانه‌ای است که دارای ساختاری ذاتی است. این زبان با اینکه بر «طبیعت بشری» دلالت دارد، بر انسان و یا کنشگر گفتمانی نیز نوعی برتری و والایی دارد؛ زیرا انسان قادر به تغییر آن نیست. زبان طبیعی بر انسان مقدّم است و قبل و بعد از حیات او ادامه دارد؛ درحالی که انسان زبان تصنّعی را آن‌گونه که بخواهد، به کنترل خود درمی‌آورد و هدایت می‌کند.

آنچه که زبان‌های طبیعی را از دیگر نظام‌های نشانه‌ای متمایز می‌سازد، قدرت بالای ترکیب آن‌ها به‌واسطهٔ بهره‌مندی از تجزیهٔ دوگانهٔ زبان(۱) و فرایند پویای انفصال گفتمانی(۲) است:

1. Discours
2. Acte d'énonciation
3. A. J. Greimas

این همان چیزی است که امکان تولید نامحدود نشانه را فراهم ساخته و سبب پویایی و انعطاف ساختار هم‌نشینی زبان می‌گردد که گفتمان محصول آن است (Greimas & Courtés, 1993: 205).

نقطهٔ مشترک همهٔ این تعریف‌ها در یک‌چیز است: هرگاه زبان تحقّق یابد و به‌عبارت دیگر تولید شود، ما با گفتمان مواجه می‌شویم. آنچه تحقّق زبان را ممکن می‌کند، کنش فردیِ سرشار از حضوری حسی- ادراکی[۳] است که عهده‌دار تولید زبان است. به این ترتیب است که ژاک فونتنی، نشانه- معناشناس فرانسوی، به گفتمانه[1] یا کنش‌پردازی گفتمانی معتقد است که به‌واسطهٔ آن، «گفتمان زبان را بیدار نموده، اشکال تثبیت‌شدهٔ آن را فراخوانده و به‌کار می‌گیرد و یا اینکه از آن‌ها اشکال جدیدی می‌سازد.» (Fontanille, 1999: 254). همهٔ این توضیحات برای این است که بدانیم موضوع نقد چیست و پاسخی که اکنون می‌توان به این پرسش داد این است: موضوع یا ابژهٔ اصلی نقد چیزی جز گفتمان نیست.

رابطهٔ گفتمان با نقد

گفتمان به معنای تحمیل صورتی خاص بر تجربه‌ای زیستی یا ماده‌ای زنده نیست. گفتمان همیشه ناتمام است. شاید یکی از تفاوت‌های اصلی گفتمان با متن در این است که متن قاب دارد، دارای چارچوبی است و صورت‌های زبانی را ثبت می‌کند. اما گفتمان این دغدغه را ندارد؛ زیرا یک پای او در ساختارها و صورت‌های زبانی است و پای دیگر او در جایی است که کنش‌های فردی و جمعی در آنجا اتفاق می‌افتد. این وجه از گفتمان ما را با ویژگی‌های غیرقابل پیش‌بینی، پویا، زنده و بافتی روبه‌رو می‌کند. گفتمان نمی‌تواند خود را به استفاده از واحدهای نظامی رمزگانی با خصوصیاتی پیشترتعیین‌شده محدود کند؛ به دیگر سخن نمی‌توان گفتمان را به رمزگانی شبیه به رمزگان راهنمایی و رانندگی فروکاست. گفتمان بی‌وقفه درپی باززایی اشکال و صورت‌های خود است. بر اساس این، راه گفتمان راه شکل‌زدایی نظام زبانی است که شاید گفتمان‌های دیروزی رقم زده بودند. پس آنچه

1. Praxis Ènonciative

امروز گفتمان نامیده می‌شود، فردا جز قالبی منجمد و متنی تثبیت‌شده از زبان نیست. متن ابژه‌ای است با ساختاری زبانی که تجزیه و تحلیل قابلیت بررسی این ساختار را دارد. اما گفتمان کنشی زبانی است که متن می‌تواند نتیجهٔ آن باشد. به‌عبارت دیگر، کنش‌های زبانی ساختارها را تولید می‌کنند و به کنترل خود درمی‌آورند و این ساختارها جز از طریق کنش‌های زبانی تحقّق نمی‌یابند.

تحلیل‌گری را در نظر بگیریم که می‌خواهد داده‌های زبانی مانند یک گفت‌وگو را از دیدگاه متنی بررسی کند. ابتدا او باید محدودهٔ دالی یا صورت‌های بیانی را مشخص کند، سپس برش‌هایی را در متن مورد نظر ایجاد کند. به این ترتیب، او مجموعه‌ای از گفته‌های متفاوت را شناسایی می‌کند. پس از مقوله‌بندی این گفته‌ها، مجموعه‌اطلاعاتی از نوع ژست، لحن و آهنگ را نیز به آن‌ها اضافه می‌کند. او اگر بخواهد مطالعهٔ خود را کامل کند، چاره‌ای ندارد جز بررسی روابط نهادی و اجتماعی بین کنشگرانی که در تعامل با یکدیگر بوده‌اند. اما اگر همین داده با دیدگاهی گفتمانی تحلیل شود، بررسی با مجموعه‌ای از صورت‌های نامحدود زبانی شروع می‌شود و فرضیه‌هایی در مورد مضامین اصلی آن دادهٔ متنی با توجه به موقعیت و شرایط کنشگران متنی، نقش هریک از آن‌ها و تعاملات مورد نظر ارائه می‌شود. فقط در ادامهٔ تحلیل است که او سعی می‌کند صورت‌های مناسب برای هریک از این مضامین بیابد. در واقع او هیچ محدودیتی در تحلیل ندارد؛ زیرا قالب و چارچوب قطعی و تثبیت‌شده‌ای را برای خود قائل نشده است. به همین دلیل است که در هر لحظه از تحلیل، صورتی جدید- که مرتبط با مضمونی فرض‌شده است- کشف می‌شود و یا مضمون‌ها در رقابت با یکدیگر به کشف صورتی منجر می‌شوند که انتظار آن نمی‌رفته است. دیدگاه گفتمانی موقعیتی نشانه- معنایی است که در آن، جایگاه اجتماعی، فرهنگی، استعاره‌ای، فردی، هویتی، پدیداری، عاطفی، شناختی و مانند این‌ها در شکل‌گیری مضامین و صورت‌های زبانی نقش ایفا می‌کنند.

بهترین تعریف ممکن برای ادبیات این نیست که بگوییم تخیّل می‌آفریند، توصیف می‌کند، روایت‌پرداز است، استعاره خلق می‌کند و غیره. مناسب‌ترین تعریف ادبیات این است که آن را کندوکاوی پیوسته درون زبان بدانیم. ادبیات با نفوذ به اعماق زبان نشانه‌های

زبانی را جابه‌جا می‌کند، آن‌ها را تغییر می‌دهد یا به بازپردازی آن‌ها می‌پردازد. ادبیات مسیر زبان را عوض می‌کند و هربار آن را در مسیری که خود می‌خواهد قرار می‌دهد. به قول دولوز، «ادبیات در درون زبان، زبانِ بیگانه‌ای را خلق می‌کند، که زبان دیگری نیست... بلکه ترسیم دیگری برای زبان است. زبانی کوچک در درون زبانی بسیار بزرگ. ادبیات حضور جادویی زبانی است که از سلطهٔ همه‌جانبهٔ زبان می‌گریزد.» (15 :1993).

اما پرسش دیگری که مطرح می‌شود این است که چه چیزی را باید ادبیات نامید؟ آیا ادبیات به همان چیزی محدود است که آثار ادبی نامیده می‌شود؟ به‌هیچ‌وجه. چنین نگرشی، محدود و محبوس کردن ادبیات در قاب‌های زمانی و مکانی است. ادبیات هر آن چیزی است که ادبیات پنداشته می‌شود و ادبیات دریافت می‌شود. اگر هر آنچه را که ادبیات پنداشته می‌شود ادبیات بدانیم، اعتقاد به حضور سوژه‌ای دریافت‌کننده و یا گفته‌خوانی فعّال داریم که با فعالیتِ خوانشی خود مرز بین آنچه را که ادبیات هست و نیست جابه‌جا می‌کند؛ به این ترتیب خود، معیاری برای ادبیات بودن یا نبودنِ متن می‌شود. مثال بسیار ساده‌ای می‌تواند در فهم موضوع به ما کمک کند: اگر هنگام توقف مقابل چراغ قرمز راهنمایی و رانندگی در سر چهارراهی، چراغ قرمز فقط مفهوم توقف و ایست را تداعی کند، اینجا از ادبیات یا متن ادبی خبری نیست. اما اگر هنگام توقف، چراغ قرمز در نظر راننده مفاهیمی همچون زمان، مفهوم جبر کنشی، یا بیهودگی زندگی شهری و آثار دردآور اتلاف وقت را که دستاورد تمدن شهری است زنده کند، آن وقت همان چراغ قرمز هم برای او به ادبیات تبدیل می‌شود. پندار ادبی محدود به قاب ادبی نیست و این‌چنین است که ادبیات فراتر از ادبیات می‌رود. در همین اتوبان‌های شهر تهران هربار که با بیلبورد تبلیغاتی مواجه می‌شویم، اگر فقط به این تبلیغات به‌عنوان منبع اطلاعاتی نگاه کنیم، آن‌ها را در دستهٔ متنی کاربردی قرار داده‌ایم. اما اگر این تبلیغات حضور هستی‌شناختی ما را فعّال کنند و سبب شکل‌گیری مفاهیمی مانند سرعت تحول زندگی بشری، تنوّع ابژه و گم‌گشتگی سوژه در زیر انباشت ابژه‌ها شوند، آن وقت شکّی نیست که این گونه‌های تبلیغاتی کارکرد مصرفی و ارزش کاربردی خود را از دست داده و به متنی ادبی تبدیل شده‌اند.

با توجه به این نگرش، باید پذیرفت که مرز بین ادبیات و غیرادبیات را گفته‌پرداز تعیین می‌کند و تا زمانی که گفته‌پرداز حضور دارد، این مرز همواره جابه‌جا می‌شود. دیگر ادبیات را نمی‌توان به‌واسطهٔ ژانر ادبی، اثر ادبی یا سبک نوشتاری آن ادبیات دانست. مهم‌ترین معیار ادبی‌بودن یا نبودن هر متنی، در تعامل و رابطه‌ای که مخاطب یا گفته‌خوان با متن برقرار می‌کند، شکل می‌گیرد.

نقد ادبی

اگر بپذیریم که ادبیات کاوش زبان درون زبان است، راهی نداریم جز اینکه چنین زبانی را که در فرایند تولید و دریافت شکل می‌گیرد، گفتمان بنامیم. شاید امیل بنونیست یکی از جامع‌ترین تعریف‌ها را در مورد گفتمان بیان کرده است: «هرگاه زبان به کنش تبدیل گشته و بین شرکای گفتمانی به‌کار رود» با گفتمان مواجه هستیم (258 :1966). خود گفتمان را می‌توان کنشی دانست که در دو بعد تحوّل یافته است: ۱. نظامی تراجمله‌ای[1] که همان جریان ساختاری، نظام‌مند و منجمد زبان را شامل می‌شود؛ ۲. فرایند گفته‌پردازی که کنشی پویا، تعاملی، بافتی، روی‌آوردی، جهتمند، همسو، رقابتی و سیّال است. این دو بعد گفتمانی نشان می‌دهند هرگاه زبان در چرخهٔ کنش قرار گیرد، گفتمان تحقّق می‌یابد. اما خود گفتمان امری است که دچار تحوّل شده است و از دیدگاه ساختاری تا پساساختاری را دربرمی‌گیرد.

پایبندی به دیدگاه گفتمانی سبب می‌شود نقد و بررسی تحت تأثیر برداشت‌های سلیقه‌ای و هیجان‌های فردی قرار نگیرد. برای مثال، سازوکار بررسی گفتمان روایی (داستان) با راهکارهای مطالعهٔ گفتمان غیرروایی یکی نیست. گاهی با گفتمانی روبه‌روییم که بر ویژگی‌های دالی و روابط صوری عناصر درون‌زبانی با یکدیگر تأکید دارد؛ گاهی هم با گفتمانی روبه‌روییم که دال را بی‌اهمیت جلوه می‌دهد و بر روابط مدلول‌ها یا درونه‌های زبانی با یکدیگر تأکید می‌کند؛ در بعضی موارد گفتمان دال را علیه مدلول می‌شوراند؛ گاهی هم طغیان مدلول علیه دال را مشاهده می‌کنیم.

1. Transphrastique

برای مثال، در نمونهٔ زیر- که گفته‌ای ادبی از لیلا صادقی است- با وضعیتی روبه‌رو می‌شویم که مدلول بدون هیچ نیازی و هیچ اعتنایی به دال خود، مدلولی برای خودش می‌پروراند تا گفتمان فرصتی شود برای فرار و گریز از زیر بار دال و پرورش زاویهٔ دیدی منحصربه‌فرد؛ فرصتی برای بارور شدن؛ نگاهی که اگرچه از نشانه آغاز می‌شود، به آن ختم نمی‌شود: «هر الفبایی یک حرف آخر دارد و الفبای هرکس با دیگری فرق می‌کند. در الفبای من نقطه مفهومی ندارد و بی‌مفهومی یعنی همهٔ مفاهیم جهان.» (صادقی، ۱۳۸۸: ۷۷). همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، در نمونهٔ ذکرشده نقطه- که دال است- بر هیچ مفهومی دلالت نمی‌کند؛ یعنی نمی‌توان هیچ مدلولی را برای آن در نظر گرفت. اما اتفاق جالبی که می‌افتد این است که بعد از عبور از دال که گذر به بی‌مدلولی («در الفبای من نقطه هیچ مفهومی ندارد») است، ناگهان با انبوهی از مدلول‌ها روبه‌رو می‌شویم. در واقع، مدلولی با عنوان «بی‌مفهومی» داریم که دالی ندارد و نقطه هم نخواسته است که دال آن باشد. ولی خود این مدلول بی‌نهایت مدلول می‌سازد؛ چون همهٔ مفاهیم (مدلول‌های) جهان را در خود جای داده است. این‌گونه است که نشانه دیگر قالب نمی‌شناسد، کلیشه ندارد، مرز و محدودیت برای خود قائل نیست و از همه مهم‌تر اینکه ساختارهای بستهٔ خود را پشت سر می‌گذارد تا با طغیانی نشانه‌ای به آن سوی مرزهای نشانه نزدیک شود. آیا این نگاه را که «بی‌مفهومی» دالی ندارد و مدلولی است که همهٔ مفاهیم جهان را یکجا در خود جمع کرده است، می‌توان بدون توجه به زبان گفته‌پردازی‌شده کشف کرد؟ گفته‌پرداز ادبی در اینجا نشانه را نه آن‌گونه که باید باشد، بلکه آن‌گونه که می‌تواند باشد می‌نمایاند. در چنین حالتی، دغدغهٔ گفته‌پرداز، متقاعد کردن و ایجاد باوری قطعی به نشانه‌ای که پردازش می‌کند نیست؛ او درپی وارونه کردن نشانه است تا نسبت به نشانه تردید ایجاد کند. به این ترتیب، گفتمان ادبی از واقعیت تا تردید در نوسان است. گفته‌پرداز با ایجاد تردید در نگاه‌های قطعی، نگاه‌های ممکنی را پیشنهاد می‌کند که می‌توانند سرچشمهٔ نگاه‌های ممکن دیگری شوند.

در نمونهٔ دیگری، وقتی علیرضا میراسدالله در پشت جلد کتاب خود به نام ***مدارِزما و سم‌سلطان*** (۱۳۸۶) می‌نویسد: «اگر خیال می‌کنید نسل دیوها منقرض شده است و در دنیای امروز دیگر از هیولاها خبری نیست، سخت در اشتباهید. فرق نمی‌کند کجای این زمین

گرد باشید، تا اولین دیو فقط سه متر فاصله دارید»، ما را متوجه دال‌هایی می‌کند که از آن‌ها غافلیم یا به‌دلیل اشتباهِ نشانه‌ای، متوجه آن‌ها نشده‌ایم. شاید هم دیوها پشت نشانه‌ها یا پشت دال‌ها پناه گرفته‌اند و ما چون فقط روی اول نشانه را دیده‌ایم، به وجود آن‌ها پی نبرده‌ایم. ادبیات همواره هشداری نشانه‌ای است. اگر نقد ادبی نمی‌خواهد از این هشدار غافل بماند، باید گفتمان آن را خوب جراحی کند.

هرچه باشد، گفتمان یکسان عمل نمی‌کند و همواره خود را بازسازی می‌کند. تا چه اندازه نقد ادبی توانسته است خود را با این بازسازی تطبیق دهد. به عقیدهٔ ژان کلود کوکه، یکی از مشکلات نقد ادبی این است که «شتاب‌زده توسط ژرف‌ساخت‌ها اغوا می‌گردد؛ چرا که نقد ادبی نقد خوب را نقدی می‌داند که به خواننده پرسپکتیوی ترجیحاً بدیع از متن بدهد، پرسپکتیوی که زمینه را برای عبور به ژرفای متن آماده سازد.» (201 :1997). اما مشکل این است که در بسیاری از موارد، ژرفای متن با ژرفای تخیّلی ناقد گره می‌خورد و از متن فرسنگ‌ها فاصله می‌گیرد. به همین دلیل، نقد ادبی در بسیاری از موارد با متن مورد نقد خود بیگانه است. اما اگر متنْ روش تحلیل گفتمانی را در پیش بگیرد، آن وقت مجبور است قدم‌به‌قدم با توجه به ویژگی‌های زبانی به کنش تبدیل شود، پیش رود و معنای متن را کشف کند. نقد نمی‌تواند و نباید از صورت‌های متنی غافل بماند و شتاب‌زده به سراغ معناهای مضمونی برود؛ معناهایی که در بسیاری از موارد برگرفته از تصمیم فردی و سلیقه‌ای ناقد هستند. اغلب دیده می‌شود که نقد ادبی مبتنی بر دانسته‌هایی از پیش تعیین‌شده دربارهٔ متن به جلو می‌رود و سعی می‌کند همین دانسته‌ها را به همهٔ متن تعمیم دهد. نقدی که بر اساس دانسته‌ای از پیش تعریف‌شده شکل می‌گیرد، دیگر نقد نیست. روش تحلیل گفتمانی به ما می‌آموزد که پابه‌پای متن پیش رویم و ذره‌ذره آن را کشف کنیم. تحقّق چنین امری ممکن نیست مگر اینکه پیکرهٔ مطالعاتی کوتاه، کم‌حجم و محدود باشد. همیشه سنگ بزرگ برداشتن نشانهٔ نزدن است. پیکرهٔ کوچک و محدود اجازه می‌دهد تا جراحی عمیق و بسیار دقیقی بر روی متن انجام دهیم. معنا چیزی نیست که بیرون از متن بر متن تحمیل شود؛ بلکه معنا درون زبان و درون متن شکل می‌گیرد و این شکل‌گیری تابع کنش گفتمانی و عملیات گفته‌پردازی است.

مرز بین زبان و گفتمان به همان اندازه سیّال است که مرز بین ادبیات و غیرادبیات. فقط شاید گفتمان و کنش گفتمانی بتوانند تعیین‌کنندهٔ مرز بین ادبیات و غیرادبیات باشند. هر گفته‌ای می‌تواند در عین ادبی بودن در آستانهٔ غیرادبی بودن قرار گیرد؛ همان‌گونه که هر گفتهٔ غیرادبی می‌تواند در آستانهٔ ادبی بودن جای گیرد. چاره‌ای جز این نداریم که هر زبان تحقّق‌یافته را نوعی گفتمان بخوانیم و بر همین اساس، نقد ادبی را نوعی گفتمان‌شناسی زبان بدانیم.

انتخاب واژهٔ گفتمان‌شناسی جنبهٔ تزیینی ندارد و منظور این نیست که این واژه از نظر شکلی جایگزین واژهٔ نقد ادبی شود؛ بلکه منظور این است که از واژهٔ بسیار کلی و مبهم نقد تعریفی روشن داشته باشیم. با استفاده از واژهٔ گفتمان‌شناسی نه‌تنها می‌دانیم که هنگام بررسی متن به دنبال چه هستیم، بلکه شیوهٔ بررسی متن را نیز می‌یابیم؛ زیرا بر اساس تعریف گفتمان– که فرایند تولید و دریافت معنا بر اساس کنش فردی گفته‌پردازی است که با موضع‌گیری، جهت‌گیری و حضور فعال خود شرایط پویای معناسازی را رقم می‌زند– ناقد ادبی نیز به عضوی از پیکرهٔ همان زبانی تبدیل می‌شود که درون زبانی بزرگ‌تر شکل می‌گیرد. به عقیدهٔ ژاک فونتنی، هر کنش گفتمانی، فرایند نشانه– معنایی:

> مذاکرهٔ پیوسته‌ای است که بین سطوح مختلف گفتمانی صورت می‌گیرد. این سطوح عبارت‌انداز: هدفی که کنش در راستای آن شکل گرفته است؛ منبع ارجاعی دخیل در گفتمان یا دستاورد کنشی حاصل شده؛ موانع احتمالی که بر سر راه کنش قرار می‌گیرند، مانند جریان‌های ضد کنشی، حوادث غیرمنتظره، تصادفات و رخدادهای پیش‌بینی‌نشده؛ مقاومت‌های احتمالی که بر اساس آداب، عادات و رفتارهای پذیرفته‌شده در برابر کنشی شکل می‌گیرد؛ و الگوهای برآمده از مصرف، استعمال و به‌کارگیری کنش (فراگیری، شگردها، تطابق با موقعیت و غیره). ... همین‌جا می‌توانیم اشاره کنیم که توان تطبیق با شرایط و انعطاف‌پذیری، یکی از مهم‌ترین ابعاد گفتمانی است [که از حصار متن خارج شده] و جنبهٔ بافتی پیدا کرده است (Fontanille, 2008: 27).

بر اساس این دیدگاه، هر متنی را از دریچهٔ گفتمانی دیدن، یعنی آن‌قدر به آن نزدیک شدن که خود را در درون مذاکرهٔ زبانی و جریان پیش‌روی زبانی احساس کردن. به همین دلیل است که در نگاه گفتمانی، ناقد ادبی نیز به یکی از عوامل گفتمانی تبدیل می‌شود؛ عاملی که چون درون زبان قرار گرفته، با پیچ‌وخم آن آشناست و با همهٔ وجود خود آن را احساس کرده است.

یکی از بزرگ‌ترین مشکلات نقد ادبی در ایران این است که ناقد از متن ادبی فاصله دارد و فقط به ارائهٔ متازبانی علمی بسنده می‌کند؛ به این معنا که زبان متن مورد نظر را هضم نمی‌کند و به توصیف و تحلیل آن می‌پردازد. چنین نقدی در حاشیهٔ متن حرکت می‌کند و از دور دستی بر آن دارد. تفاوت نگاه گفتمانی با نگاه نقدی در این است که نقد در بسیاری از موارد از بیرونِ متن به متن می‌نگرد و شرایط ورود به درون آن و عجین‌شدن با آن را نیافته است؛ درحالی که در نگاه گفتمانی، نقد ناچار است از درونِ زبان به زبان بپردازد و با آن درآمیزد. اینک اگر بپذیریم که نقد می‌تواند روشی گفتمانی داشته باشد تا هم به موضوع خود نزدیک باشد و هم بررسی قابل قبولی از موضوع مورد مطالعهٔ خود ارائه دهد، باید ویژگی‌های چنین روشی را بیان کنیم:

۱. روش گفتمانی می‌تواند یک جزء یا قطعهٔ گفتمانی کوچک دارای بافت را مطالعه کند. چه‌بسا که این مطالعه به بروز نظریه‌ای منجر شود که قابلیت تعمیم به متون بی‌شماری را دارد. اما باید دقت کنیم تا دچار حرکتی مکانیکی نشویم. هر گفتمانی ویژگی خود را دارد و از خلال همین گفتمان‌هاست که نقد می‌تواند خود را نیز نقد کند. نقدی که خود را نقد نکند، یعنی به بازپردازی خود نپردازد، منجمد و محکوم به تباهی است.

۲. بین شناخت و دانش تفاوت هست. شناختْ فردی است، از تجربه‌ها سود می‌برد و خود همواره در معرض تجربه قرار دارد. نقد ادبی نمی‌تواند به بررسی دانش متن محدود باشد و راهی جز توجه به شناخت و تجربهٔ زیستیِ حضور ندارد؛ تجربه‌هایی که در لحظه شکل گرفته و نشانه‌هایی غیرمنتظره را رقم زده‌اند (همین داستان چوپان دروغگو وارونه کردن نشانه و تجربهٔ زیبایی‌شناختی حضور به قیمت ریسک معناست). تاراستی از شناختی سخن می‌گوید که «مبتنی بر کاربرد و مصرف نیست، بلکه سرچشمهٔ حسی- ادراکی دارد. این همان چیزی است که حضوری اگزیستانسیالیستی را رقم می‌زند.» (68 :2009).

۳. هر متنی خواسته یا ناخواسته متون دیگری را فرامی‌خواند و جریان‌های گفتمانی همواره بیناگفتمانی و تراگفتمانی هستند. هیچ متنی پشت درهای بسته شکل نمی‌گیرد. حتی اگر متن نتیجهٔ تجربهٔ تعامل انسان با دنیا و یا ابژه‌ها باشد، باز در نظامی بینانشانه‌ای قرار داریم. گفتمان یعنی پیوستار نشانه‌هایی که در هم تنیده‌اند و در طول تاریخ متحول شده

و به ما رسیده‌اند. نقد ادبی باید نقدی بیناگفتمانی و بینانشانه‌ای باشد تا ابژهٔ خود را آن‌گونه که بایسته است بررسی کند. برای مثال اگر رمانتیسم نبود، مدرنیته شکل نمی‌گرفت و اگر مدرنیته نبود، پسامدرنیته تحقّق نمی‌یافت. گفتمان یعنی پیوستاری گفتمانی که فردی و بازپردازی‌شده است.

۴. گفتمان به شرایط تولید و دریافت خود وابسته است. اگر گفتمان را خارج از بستر موقعیتی و بافتی خود مطالعه کنیم، آن را بی‌خاصیت و بی‌اثر کرده‌ایم. جراحی گفتمانی هم در سطح زبانی و هم در سطح بافتی شکل می‌گیرد. این نکته گفتمان را به فرهنگ وابسته می‌کند. موقعیت‌های فرهنگی و تاریخی همواره در تولید گفتمان نقش دارند. نقد ادبی نمی‌تواند از این موقعیت‌های فرهنگی غافل بماند.

۵. نشانه‌ها چیزی جز بازنمودی از ابژه‌ها یا نشانه‌های دیگر نیستند. به همین دلیل، نشانه صورتی است که از واقعیت فاصله گرفته است. هرچه نشانه گفتمانی‌تر شود، یعنی توسط گفته‌پرداز و یا فرهنگ تراش بخورد، فاصلهٔ آن از واقعیت بیشتر می‌شود. به همین سبب، گفتمان گاهی نشانه را وارونه می‌کند تا پشت آن را بنمایاند؛ درست مانند اتفاقی که برای پیپ ماگریت افتاد. او زیر تصویر پیپی نوشت: «این یک پیپ نیست»؛ در واقع ماگریت وارونگی نشانه را هدف گرفت تا بگوید پشت آنچه می‌بینیم، چیزهای دیگری نهفته است. نقد ادبی نباید دنبال کشف واقعیت باشد؛ بلکه باید در بستر نشانه حرکت کند تا واقعیت اگزیستانسیالیستی حضور نشانه را دریافت کند: واقعیتی که نشانه در بستر گفتمان آفریده است. هرچند این واقعیت توهّم یا اشتباهی زیبایی‌شناختی باشد.

۶. گفتمان‌ها هم کنش‌محور[1] هستند و هم شوِش‌محور[2]: بعضی از آن‌ها تابع برنامه و فرایندی کنشی هستند و هدف مشخصی را دنبال می‌کنند؛ یعنی قهرمان می‌داند که چه می‌خواهد و برای آن برنامه‌ریزی می‌کند. اما بسیاری از گفتمان‌ها شوِشی هستند؛ یعنی بر کنش مبتنی نیستند؛ بلکه بر ارتباط پدیداری و حسی- ادراکی سوژه استوارند که در لحظه شکل می‌گیرد و تابع هیچ برنامه‌ای نیست. به همین دلیل، هیچ هدف کنشی‌ای در

1. Actionnel
2. Sensible

کار نیست و سوژه در لحظه شکل می‌گیرد و این شکل‌گیری کاملاً پدیداری و شهودی است. درست مانند سپهری که می‌گوید «به سراغ من اگر می‌آیید پشت هیچستانم». نقد ادبی نمی‌تواند وضعیت پدیداری و شوِشی گفتمان‌ها را نادیده بگیرد و فقط بر اساس کنش آن‌ها به نقد بپردازد.

۷. به همان میزان که گفتمان‌ها می‌توانند بر اساس نظامی کلاسیک و کارکردی مبتنی بر اصول و برنامه و هدف شکل گیرند، به همان میزان هم می‌توانند شگردهایی متفاوت داشته باشند که مسیر شکل‌گیری نشانه و معنا را تغییر می‌دهند. در ***بینوایان*** ویکتور هوگو، جهت‌گیری قهرمان مشخص است و مخاطب این جهت‌گیری را دنبال می‌کند؛ درحالی که در بسیاری از گفتمان‌ها، مخاطب است که با دخالت خود گفتمان را سامان می‌دهد و آن را به‌نوعی بازسازی می‌کند. به همین دلیل، گفتمان می‌تواند تابع کارکرد پازلی و یا لوگویی باشد. در فرایند پازلی، مخاطب قطعات را کنار یکدیگر قرار می‌دهد تا آنچه را که انتظار می‌رود بازسازی کند. اما در نظام لوگویی، مخاطب خلق می‌کند؛ او است که گفتمان را رقم می‌زند و پیش می‌برد. به این معنا که در فرایندی تصادفی و یا اندیشه‌ای خلّاق از حضور قرار داریم که گفتمان تابع هیچ برنامه‌ای و انتظاری نیست و بر اساس تصادف یا اندیشهٔ خلّاق و فعال شکل می‌گیرد. نقد ادبی باید نظامی را که گفتمان بر اساس آن شکل می‌گیرد، کشف کند تا بتواند به شگردهای آن پی ببرد.

۸. تفکر گفتمانی تفکری تعاملی و یا هم‌آمیخته است. گفتمان در نگاهی تک‌محور و بر اساس منیّتی مرکزگرا شکل نمی‌گیرد. در واقع، گفتمان تراعاملی[1] است. «من» با توجه به دیگری شکل می‌گیرد. پس گفتمان‌ها محل برخورد هویت‌ها و به‌نحوی فرایند بحران هویت هم هستند. گفتمان‌ها ترجمهٔ فرهنگی در فرهنگ دیگر و یا سوژه‌ای در سوژهٔ دیگر هستند. گفتمان‌ها مرکز را به حاشیه و حاشیه را به مرکز می‌برند. به همین دلیل، هر گفتمانی می‌تواند تراگفتمانی نیز باشد. در عبور از حاشیه به مرکز و یا مرکز به حاشیه، زمان و مکان نقش مهمی دارند. با توجه به این موضوع، به قول لوتمان، هر گفتمانی سپهری نشانه‌ای[2] را شکل

1. Trans-Actantiel
2. Sémiosphère

می‌دهد که «مهم‌ترین ویژگی آن، نامتجانس بودن آن است.» (13 :1999). در چنین سپهری است که انبوهی از جریان‌های زمانی، مکانی، عاملی، کنشی، شوشی، پدیداری، جمعی، فردی و غیره به درون یکدیگر نفوذ می‌کنند و وضعیتی سیّال را شکل می‌دهند که گفته‌پرداز، خود نیز به کنترل همین وضعیت درمی‌آید و هیچ سلطه‌ای بر گفتمان خود ندارد. نقد ادبی نباید از این وضعیت سیّال و تودرتو غافل بماند.

۹. روابط من و دیگری گفتمان را از وضعیت عاطفی به وضعیت مرامی- سلوکی[1] سوق می‌دهد؛ وضعیتی که در آن سوژه‌ها از مرز کنش عبور می‌کنند تا در خدمت دیگری قرار گیرند. به‌این ترتیب، گفتمان سوژه‌محور به گفتمانی دگرمحور تبدیل می‌شود؛ گفتمانی که از مرزهای محدود خود گذشته و تا عمق دیگری پیش رفته است. بر اساس همین روابط من و دیگری است که معنای گفتمانی شکل می‌گیرد. در ماجرای معروف «زاغ و روباه»، اگرچه زاغ فریب می‌خورد، برای لحظه‌ای امکانِ عبور از مرزهای محدود زاغ‌بودن تا آستانهٔ ققنوس‌شدن برایش فراهم می‌شود. بنابراین، روباه فقط عاملی فریب‌دهنده نیست. با اینکه همگان برای روباه نقشی منفی قائل‌اند، از دیدگاه گفتمانی، او شرایط عبور زاغ را برای لحظه‌ای کوتاه تا مرز ققنوس‌شدن فراهم می‌کند. به همین دلیل، نقد ادبی باید همه‌سونگر باشد و فقط نشانه را آن‌گونه که هست نپندارد؛ بلکه آن‌گونه که می‌تواند باشد نیز در نظر بگیرد. ازاین‌رو، روباه فرصت آزمایش ققنوس‌شدن برای زاغ نیز هست.

۱۰. روش تحلیل گفتمانی نمی‌تواند از حضور عاملی جسمانه‌ای[2] که بین دال و مدلول قرار می‌گیرد و سبب ارتباط سیّال آن‌ها با یکدیگر می‌شود غافل بماند. گفتمان ادبی همواره شرایط ارتباط دال و مدلول را تغییر می‌دهد و از نو تعیین می‌کند. چنین تغییر شرایطی بدون حضور واسطه‌ای که بتواند مرزهای دال و مدلول را بر اساس جریان گفته‌پردازی جابه‌جا کند ممکن نیست. این حضور همان حضور جسمانه‌ای است که با نوعی موضع‌گیری، نحوه و نوع ارتباط دال و مدلول را تعیین می‌کند. جسمانه همان

1. Èthique
2. Opérateur Somatique

موضع‌گیری سوژه است که بر اساس آن، مرزهای بین دو دنیا قابلیت جابه‌جایی می‌یابد و سیّالیّت معنا تضمین می‌شود. بهترین مثال در این مورد را می‌توان در اشعار سپهری جست. در گفتمان سپهری، جسمانه باعث می‌شود تا صورت بیان (برون- نشانه) به صورت محتوا (درون- نشانه) بپیوندد و به‌واسطهٔ این ارتباط، دسترسی به اصل چیزها و یا معنای پدیداری- که همان معنای غیرقراردادی و ناب است- ممکن شود.

من در این تاریکی
امتداد تر بازوهایم را
زیر بارانی می‌بینم
که دعاهای نخستین بشر را تر کرد (سپهری، ۱۳۶۸: ۳۸۹)

در این شعر «بازوهای تر» کنشگر به‌عنوان واسطه‌ای بین دو دنیای دال (تاریکی و باران) و مدلول (دعا) قرار می‌گیرد و به‌دلیل قدرت نشانه‌ای بالای خود، سوژه را با معنای پدیداری و اصیل دعا که همان «دعاهای نخستین» است، پیوند می‌دهد. جسمانه قادر است آن‌قدر مرزهای معنایی را جابه‌جا کند تا ما را با عمیق‌ترین، دوردست‌ترین و ناب‌ترین لایهٔ معنایی پیوند دهد. نقد ادبی نمی‌تواند چنین حضوری را- که در شکل‌گیری معنا بسیار تعیین‌کننده است- نادیده بگیرد. یکی از راه‌های مهم بومی‌شدن نقد این است که همواره در بررسی‌های خود واسطه‌های بین دال‌ها و مدلول‌های زبانی را پیدا کنیم؛ چون در بسیاری از موارد این واسطه‌ها ویژگی‌هایی فرهنگی دارند و از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت‌اند.

در پایان این بخش باید به این نکتهٔ مهم دقت کنیم که نقد از یک‌سو آزمایشگاهی است که زبان در آن مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد تا ویژگی‌های متفاوت معنایی آن کشف شود و از سوی دیگر، در همین آزمایشگاه است که خود نقد رشد می‌کند و دگرگون می‌شود. این موضوع به‌خوبی نشان می‌دهد نقد و گفتمان (به‌عنوان کنشی که موجب تحقّق زبان می‌شود) کامل‌کنندهٔ هم و در تعامل با یکدیگرند. اما ویژگی مهم عصر حاضر این است که در آن، هم مرز بین رسانه‌ها و هم مرز بین ژانرها برداشته شده است. حذف مرز بین رسانه‌ها: کتاب ادبی تصویری‌شده و گوشی تلفن همراه آلبوم عکس نیز هست. حذف مرز بین ژانرها: ژانر نمایش ژانر سینما را در خود جای داده؛ چون پردهٔ سینما در صحنهٔ نمایش حضور یافته است. ژانر

کتاب ادبی با ژانر موزه یا ژانر دفترچهٔ خاطرات درهم‌آمیخته است؛ چون در لابه‌لای صفحات آن پاکت‌هایی جاسازی می‌شود که بسته‌های دربرگیرندهٔ فردی‌ترین لوازم یا ابزار فرهنگی و یا اسرار شخصی کنشگران است. با توجه به این ویژگی، نقد نیز باید به سلاح‌های گوناگون نقد گفتمانی مجهز شود که عبارت‌اند از: نقد بینامتنی، بینافرهنگی، بیناژانری، بیناتمدنی، نقد بیناعقیدتی و غیره. فقط در این صورت است که نقد به مکانی واقعی برای مطالعهٔ فرایندهای گفتمانی تبدیل می‌شود. چنین نقدی همه‌سونگر است؛ اما نیاز دارد تا روشمند عمل کند. به همین دلیل، ما روش تحلیل گفتمانِ مبتنی بر رویکردهای علمی ازجمله رویکرد نشانه-معناشناختی را جهت این امر پیشنهاد می‌کنیم.

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گفته شد، ادبیات جلوتر از زبان حرکت می‌کند و همین ادبیات، مسیر زبان را تعیین می‌کند. اگر چنین باشد، نقد ادبی نیز باید حرکت در مسیر همین زبانی باشد که ادبیات آن را سامان می‌دهد. چنین زبانی همان زبان گفتمانی‌شده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که نقد ادبی، نقد گفتمانی است و نقد گفتمانی یعنی از درون مذاکرهٔ زبانی و همگام با زبان گفتمانی‌شده به بررسی آن زبان پرداختن. برای اینکه نقد ادبی به توصیفی سلیقه‌ای و تحمیل دانشی از قبل شکل‌گرفته بر زبان تبدیل نشود، باید گفتمان‌محور عمل کند. ویژگی‌های نقد گفتمان‌محور به این شرح است: کشف روابط نشانه‌ای، نحوهٔ تعامل و یا هم‌آمیختگی آن‌ها با یکدیگر، حرکت در بستر نشانه، بافتی و موقعیتی عمل کردن، حضور اگزیستانسیالیستی نشانه را در نظر گرفتن، دال و مدلول را با توجه به واسطه‌های جسمانه‌ای و یا فرهنگی در نظر گرفتن، شناخت و دانش را هم‌زمان به‌کار بردن، با توجه به تحول تاریخی نشانه‌ها حرکت کردن و موضع‌گیری گفتمانی را با توجه به شرایط فرهنگی در نظر گرفتن.

پی‌نوشت‌ها

۱. تجزیهٔ دوگانهٔ زبان- که مارتینه آن را ابداع کرده است- ویژگی مهم زبان طبیعی را در مقابل دیگر ابزارهای ارتباطی بیان می‌کند. بر اساس این، هرگاه سخن می‌گوییم، زبان را در دو سطح به‌کار می‌گیریم که در تجزیهٔ اول تکواژ و در تجزیهٔ دوم واج نامیده می‌شود. واج‌ها سازه‌های تکواژها به‌شمار می‌روند.

امروزه، این تجزیهٔ دوگانهٔ زبان دیگر کارایی زیادی ندارد؛ زیرا نظام‌های گفتمانی بسیار فراتر از این تجزیهٔ دوگانه عمل می‌کنند. تولیدات زبانی از سطح کلمه و جمله بسیار فراتر می‌روند و بافت عناصر متعدد دیگری ازجمله فرهنگ، زمان و مکان را دربرمی‌گیرند.

۲. انفصال گفتمانی عملیاتی است که بر اثر آن، گفته‌پرداز زبانی فرصت می‌یابد تا از زمان و مکان و منیّت محدود خود عبور کند و زمان‌ها و مکان‌ها و کنشگران زبانی نامحدودی را که خارج از حوزهٔ خود او قرار دارند، وارد زبان کند. به این ترتیب، گفتمان از حصار محدود خود خارج می‌شود و فرازمانی، فرامکانی و فراخودی عمل می‌کند. برای آگاهی بیشتر نگاه کنید به: شعیری، *مبانی معناشناسی نوین*، (تهران: سمت، ۱۳۸۱).

۳. قبل از اینکه زبان تولید شود و گفته‌پردازی به‌طور مستقیم عهده‌دار این تولید شود، در مرحله‌ای حسی- ادراکی، جریانی پیشاگفتمانی شکل می‌گیرد که مبنای جهت‌گیری گفتمانی نیز است.

منابع

- سپهری، سهراب. (۱۳۶۸). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
- میراسدالله، علیرضا. (۱۳۸۶). *ملازما و سم‌سلطان*، تهران: نشر مرکز.

- Benveniste, Emile. (1966). ***Problèmes de linguistique générale.*** Paris: Gallimard.
- Coquet, Jean-Claude. (1997). ***La quête du sens.*** Paris: PUF.
- Deleuze, Gilles. (1993). ***Critique et clinique***. Paris: Les éditions de Minuits.
- Eagleton, Terry. (1994). ***Critique et Théorie littéraires.*** Paris: PUF.
- Fontanille, Jacques. (1999). ***Sémiotique du discours.*** Limoges: PULIM.
- Fontanille, Jacques. (2008). ***Pratiques sémiotiques.*** Paris: PUF.
- Greimas, Algirdas Julien. & Joseph Courtés. (1993). ***Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.*** Paris: Hachettes.
- Lotman, Youri. (1999). ***La sémiosphère***. Limoges: PULIM.
- Tarasti, Eero. (2009). Fondements de la sémiotique existentielle. Paris: Harmattan.

.

بدفهمی‌ای در کاربرد هرمنوتیک به‌عنوان یکی از رویکردهای مستقل نقد ادبی

علی‌اکبر رضادوست
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

حدود سه دهه است که از ورود مبحثی به نام «هرمنوتیک» به ایران می‌گذرد و امروزه می‌توان ادعا کرد که این مبحث به‌عنوان جریانی در حوزه‌های مختلف راه خود را باز کرده است. بدفهمی به‌منزلهٔ واقعیتی هرمنوتیکی، همواره خودنمایی می‌کند؛ به‌ویژه زمانی که از امور بحث‌برانگیزی چون مبحث هرمنوتیک سخن به میان آید. به‌نظر می‌رسد گاه در فهم درست معنای هرمنوتیک و هم در کاربرد آن به‌عنوان یکی از رویکردهای مستقل نقد ادبی بدفهمی‌هایی رخ داده است. نگارندهٔ این مقاله ضمن اینکه معتقد است برابر دانستنِ هرمنوتیک با تأویل و تفسیر درست نیست، هرمنوتیک و به‌ویژه رویکرد فلسفی آن را روش عمل‌گرای مستقلی در نقد ادبی نمی‌داند. از نظر او، نمی‌توانیم همان‌گونه که با رویکرد فرمالیستی شعری را تأویل و شرح می‌کنیم، با کاربرد هرمنوتیک نیز به تأویل و شرح آن بپردازیم.

کاربرد نظریات هرمنوتیک، به‌ویژه هرمنوتیک فلسفی به تأثیرگذاری انگاره‌های آن به‌مثابهٔ پیش‌فهم‌هایی بر منظومهٔ فکری و الگوهای ذهنی خواننده معطوف است که سرانجام و به شکل غیرمستقیم باعث اصلاح برداشت‌ها و فهم بهتر می‌شود. علاوه بر این کارکرد، برخی نظریات هرمنوتیک، به‌ویژه هرمنوتیک روش‌شناسانه می‌تواند در کنار سایر رویکردهای نقد ادبی، به‌عنوان ابزاری کمکی مورد بهره‌برداری قرار گیرد و این زمانی ممکن و درست است که شناخت دقیق و همه‌جانبه‌ای از نظریات جریان‌های مختلف هرمنوتیک داشته باشیم.

واژه‌های کلیدی: هرمنوتیک، بدفهمی، نقد ادبی.

مقدمه

امروزه، هرمنوتیک به‌عنوان یکی از مباحث فلسفی‌ای که وارد حوزه‌های علوم و دانش‌های گوناگون شده است، شهرت فراوانی دارد. علوم انسانی و به‌تبع آن ادبیات نیز از این مقوله مستثنا نیست. در این مقاله با روش جست‌وجو در منابع الکترونیک و مقالات علمی دانشگاهی در موضوع کاربرد هرمنوتیک، نمونه‌هایی را انتخاب و بررسی کرده‌ایم و بر اساس آنچه از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان ***هرمنوتیک مثنوی*** در باب هرمنوتیک و نحله‌های مختلف آن آموخته‌ایم، به مقایسهٔ روش مقالات مورد بررسی با نظریات هرمنوتیک پرداخته‌ایم.

در ابتدا برای آگاهی از بسامد کاربرد هرمنوتیک و نیز نمونه‌گیری، کلمهٔ هرمنوتیک را در موتور جست‌وجوی گوگل سراغ گرفتیم. نتیجهٔ جست‌وجوی فارسی این واژه ۲۳هزاروهفتصد مورد و نتیجهٔ جست‌وجوی لاتین آن ۲میلیون و ۴۶۰ مورد بود. این ارقام حکایت از جریان‌سازی و کاربرد فراوان این مبحث در زبان فارسی دارد. اما برداشت درست کاربران از این واژه و از این مبحث به‌گونه‌ای دیگر است. بسیاری از افراد هرمنوتیک را معادل تفسیر یا تأویل می‌دانند. برای نمونه به‌صورت تصادفی[1]، مواردی از کاربردهای این مبحث را ذکر می‌کنیم:

نویسنده‌ای که درپی توضیح کاربرد هرمنوتیک در آثار هنری است، با برابر دانستن هرمنوتیک با تفسیر، چنین می‌نویسد: «هرمنوتیک حلقهٔ اتصال بین اذهان است. حال این فاصله یا شخصی است یا تاریخی. طبعاً هنر در این حلقه قرار نمی‌گیرد؛ چرا که هنر اول اینکه خود نوعی هرمنوتیک و تفسیر از جهان هستی است.» (اسلام‌زاده، ۱۳۸۸). نویسندهٔ دیگری هم که هرمنوتیک را به معنای تأویل می‌داند، دست به تأویل اعترافات یک متهم زده و نام نوشته‌اش را «هرمنوتیک یک اعتراف» گذاشته است (میم، ۱۳۸۸). شخص دیگری هم اصطلاح «هرمنوتیک

1. Random

امام حسین» را به‌کار برده و منظورش، بازتولید حماسه‌هایی است که با الگو گرفتن از حماسهٔ حسینی رخ داده است (فیاض، ۱۳۸۹). حال آنکه هرمنوتیک نه به معنای تأویل است و نه تفسیر؛ بلکه این دو مقوله از مسائل مورد مطالعه در مبحث هرمنوتیک است. مجتهد شبستری مؤلف کتاب ***هرمنوتیک، کتاب و سنت*** (۱۳۸۸) در این باب می‌نویسد:

> هرمنوتیک نه به معنای تفسیر و نه به معنای تأویل است. واژهٔ تأویل را که خداوندگار آن «ابن عربی» است نباید معادل واژهٔ هرمنوتیک گرفت و یا تفسیرهای مختلف قرآن هرمنوتیک نیستند؛ بلکه هرکدام تحت نظریه‌ای هرمنوتیکی در جست‌وجوی معنا بوده‌اند. برای هرمنوتیک در فارسی معادلی نداریم و این از سر غرب‌زدگی نیست که نام کتاب یا اثری را هرمنوتیک بگذاریم؛ بلکه اخلاق علمی ایجاب می‌کند که وضعیت واژه را حفظ کرده تا مخاطب آن گمراه نشود. برخی به‌اشتباه هرمنوتیک را تفسیر به رأی قلمداد می‌کنند.

از بدفهمی عمومی دربارهٔ معادل دانستنِ هرمنوتیک با تأویل و تفسیر که بگذریم، نوبت به بدفهمی بزرگ‌تری در این حوزه می‌رسد و آن، تصور هرمنوتیک به‌عنوان رویکرد مستقل عمل‌گرا در نقد ادبی است؛ رویکردی که به کمک آن می‌توان آثار هنری را تفسیر و تأویل کرد و عجیب‌تر اینکه چنین تأویل‌هایی عملاً انجام شده و گاه در مجلات علمی هم به چاپ رسیده است. این ماجرا حکایت از آفتی دارد که بر فرهنگ علمی ما حاکم است و آن، توجه به زرق و برق و شیفتگی در مقابل رویکردها و به‌عبارتی «ایسم‌های» نوظهور است. به این معنا که وقتی رویکردی جدید چون هرمنوتیک وارد مباحث علمی کشورمان می‌شود، به‌جای رویکرد بنیادین به آن، صورتی ابتر و ناپخته و تکامل‌نایافته از آن را همچون شاه‌کلیدی جادویی به مباحث گوناگون می‌زنیم و نتیجهٔ چنین فرایندی را با عناوینی چون هرمنوتیک و کاربرد آن در سیاست، هرمنوتیک و کاربرد آن در هنر و غیره به چاپ می‌رسانیم. نفس چنین نوجویی‌هایی، در صورت پرداختن بنیادین و اساسی به موضوع، مفید است؛ اما رویکرد عجولانه به آن زیان‌بار است. در هر حال، پس از گسترش هر موضوع و ایده‌ای، نوبت آسیب‌شناسی آن هم فرامی‌رسد و امروزه، زمان آسیب‌شناسی چنین رویکردهایی در حوزه‌های گوناگون است.

با نگاهی به چنین مقالاتی که قصد معنا یا تفسیر کردن شعر یا اثری را به‌وسیلهٔ هرمنوتیک داشته‌اند، درمی‌یابیم که نویسندگان آن‌ها در نهایت نتوانسته‌اند به هدف خود

برسند. حداقل کاری که آنان کرده‌اند، تکرار مکرّرات مباحث هرمنوتیک و دسته‌بندی‌های آن است (آن‌هم گاه ناقص و بی‌شیرازه) و حداکثر، تأیید این مباحث با بیت یا ابیاتی از شاعری که قصد داشته‌اند شعر او را با رویکرد هرمنوتیک تفسیر کنند. پژوهش‌هایی از این‌دست زادهٔ روش اشتباهی است که از ابتدا در پیش گرفته‌اند و آن، عمل‌گرا فرض کردن رویکرد هرمنوتیک است. در این مجال از آوردن نمونه‌های عینی چنین مقالاتی معذوریم؛ اما برای دیدن چنین آثاری کافی است برای مثال ترکیب‌هایی چون هرمنوتیک و حافظ، کاربرد هرمنوتیک در تحلیل شعر مولانا و غیره را در اینترنت جست‌وجو کنید.

ناموفق‌بودن هرمنوتیک ماقبل فلسفی در ارائهٔ رویکردی کاربردی در تفسیر

صاحب‌نظران هرمنوتیک ماقبل فلسفی همچون شلایر ماخر یا ویلهلم دیلتای و به‌ویژه پیشروان این دو درپی کشف و ارائهٔ ابزارهایی بوده‌اند که بتواند از بدفهمی جلوگیری کند و به فهم نیّت مؤلف منتهی شود؛ اما سرانجام به چنین هدفی، آن‌هم به‌طور کامل، دست نیافتند تا امروز ما بتوانیم آن را به‌عنوان رویکردی در تأویل آثار به‌کار ببریم. برای مثال، کوشش ویلهلم دیلتای به تقلید از کانت، برای کشف مقولات علوم انسانی و قواعد تفسیری، همچون تلاش‌های درویزن[1] (۱۸۰۸– ۱۸۸۹م) بی‌ثمر ماند. درویزن در این باب اعلام کرده بود که علوم تفسیری و تاریخی نیازمند ظهور کانتی جدید است: «ما به یک کانت نیاز داریم که نه صرفاً مدلی برای دست‌یابی به مواد خام تاریخی فراهم کند؛ بلکه سرمشق‌های انتقادی برای نظریه و عمل در تاریخ و نسبت به آن فراهم آورد.» (Grondin, 1995: 80).

کانت در «نقد عقل محض» به علوم تجربی خدمت شایانی کرد و مبانی آن را استوار ساخت. او نشان داد آنچه ما آن را تجربه می‌نامیم، داده‌های حسی محض نیستند؛ بلکه این مواد خام طیّ فرایندی ذهنی، از فعالیت حواس حاصل می‌شوند. فرایند تبدیل داده‌ها به ذهنیات شاکله‌بندی‌شده و سازمان‌یافته به کمک اصولی صورت می‌پذیرد که کانت آن‌ها را

1. Droysen

مقولات[1] می‌نامید. او با تطبیق تحلیل خویش از تجارب بر واقعیات فیزیکی، مبنای استواری برای علوم تجربی بنیاد نهاد (Eliade, 1995: 6/ 282; Edvards, 1965: 2/404). دیلتای نیز همان‌گونه که کانت با «نقد عقل محض» به علوم تجربی کمک کرده بود، می‌خواست با نقد عقل تاریخی به یاری علوم تاریخی و تفسیری برخیزد؛ اما سرانجام نتوانست فهرست مقولاتش را کامل کند. یکی از عللی هم که باعث شد تا امثال هیدگر و گادامر راه هرمنوتیک شناخت‌شناسانه را در کشف قواعد یقینی برای تأویل و تفسیر ادامه ندهند، همین تجربیات ناموفق پیشینیان بوده است.

در رویکرد ایرانی به هرمنوتیک نیز معمولاً ضعف مقالات و نوشته‌هایی که سعی در تحلیل آثار با رویکرد هرمنوتیک دارند، نداشتن درکی درست و کامل از این مبحث و آمیختن مباحث هرمنوتیک روش‌شناسانه و فلسفی است. برای مثال، اگر ما بدانیم که رویکرد هرمنوتیک فلسفی، شناخت ماهیت فهم از حیث فلسفی و هستی‌شناسی[2] است و هیچ‌یک از بزرگان آن درپی هرمنوتیک روش‌شناسانه نبوده‌اند، دیگر هرمنوتیک فلسفی را ابزاری برای تحلیل آثار قرار نمی‌دهیم. نظر به اهمیت داشتن درکی دقیق از این مبحث، تعریفی موجز از هرمنوتیک و دو نحلهٔ اصلی آن ارائه می‌کنیم.

چیستی هرمنوتیک

الف. تبارشناسی واژگانی

در باب ریشهٔ واژهٔ هرمنوتیک[3] اغلب بر این باورند که این کلمه با نام و عمل هرمس[4]، پیام‌آور بالداری از کوه المپ، ارتباط دارد. ریچارد پالمر در کتاب ***علم هرمنوتیک***، ریشهٔ کلمهٔ هرمنوتیک را از فعل یونانی «هرمینویین[5]» می‌داند که بیشتر به تأویل کردن ترجمه می‌شود و صورت اسمی آن یعنی «هرمینیا[6]» به تأویل (۱۹). از قدیم، صورت‌های اسمی و

1. Categories
2. Ontology
3. Hermeneutics
4. Hermes
5. Hermeneuein
6. Hermeneia

فعلی این کلمه در آثار مختلف به‌کار رفته است. برای مثال ارسطو رسالهٔ بزرگی به نام «باری ارمینیاس» را در ***ارغنون*** به آن اختصاص داده است. کار هرمس در مقام پیام‌آوری الهی این است که سخنان خدایان را بشنود و آن را برای مردمان بازگو کند؛ یعنی به تلفظ درآورد یا قرائت کند. مرحلهٔ دیگر کار هرمس ترجمهٔ سخنان الهی به زبان مردم و مرحلهٔ پایانی توضیح و تبیین و تفسیر این سخنان است. این مراحل به‌طور دقیق همان سه معنایی است که برای فعل هرمینویین در نظر گرفته‌اند: هرمینویین به معنای گفتن، هرمینوویین به معنای توضیح دادن و هرمینویین به معنای ترجمه کردن. در هریک از این سه مرحله نوعی از تأویل و تفسیر رخ می‌دهد.

ب. تعریف هرمنوتیک

دربارهٔ تعریف هرمنوتیک اتفاق نظری نیست و هرکسی بر اساس رویکرد خود به هرمنوتیک، آن را تعریف کرده است. صاحب‌نظران هرمنوتیک ماقبل فلسفی که درپی قواعدی بودند تا به‌وسیلهٔ آن بتوانند منظور مؤلف را بهتر بفهمند و از بدفهمی[1] دوری کنند، آن را به‌گونه‌ای تعریف می‌کنند و اهالی هرمنوتیک فلسفی که درپی تبیین ماهیت فهم‌اند، به‌گونه‌ای دیگر آن را تبیین می‌کنند. برای نمونه، جان مارتین کلادنیوس[2] (۱۷۱۰– ۱۷۵۹م) علوم انسانی را مبتنی بر «هنر تفسیر[3]» می‌دانست و هرمنوتیک را نام دیگر آن قلمداد می‌کرد:

> در فهم عبارات گفتاری و نوشتاری، ابهاماتی رخ می‌دهد که درک کامل آن‌ها را دچار مشکل می‌کند. هرمنوتیک هنر دست‌یابی به فهم کامل و تام عبارات گفتاری و نوشتاری است. این هنر بر مجموعه‌ای از قواعد مشتمل است؛ یعنی چیزی شبیه به منطق که به رفع ابهامات متن یاری می‌رساند (واعظی، ۱۳۸۶: ۲۷).

و یا نگاه کلی ارنست دانیل شلایر ماخر (۱۷۶۸–۱۸۳۴م) به هرمنوتیک، به‌مثابهٔ هنر فهمیدن است؛ یعنی مجموعه قواعدی که مانع بدفهمی می‌شود.

1. Misunderstanding
2. Chladenius
3. Interpretation/ Auslegekunst

از سوی دیگر، هرمنوتیک فلسفی مارتین هیدگر و هانس گئورگ گادامر بیشتر به وصف ماهیت فهم می‌پردازد و این فهم، فقط به فهم متون منحصر نمی‌شود؛ بلکه پدیدهٔ فهم را به‌طور کلی در نظر دارد. ریکور در مقالهٔ مشهور «رسالت هرمنوتیک» در این‌باره چنین می‌گوید: «در فلسفهٔ هیدگر پرسش تشریح یا تفسیر، تطابق بسیار کمی با پرسش تفسیر یا کشف معنای متون دارد تا حدی که از مقدمهٔ کتاب"وجود و زمان"مسئلهٔ نخست با پرسش فراموش‌شدهٔ وجود گره می‌خورد.» (هوی، ۱۳۸۵: ۲۶).

پل ریکور هم هرمنوتیک را نظریهٔ عمل فهم در جریان روابطش با تفسیر متون می‌داند (همان، ۹). کادن نیز در کتاب ***فرهنگ ادبیات و نقد*** تعریفی از هرمنوتیک بیان می‌کند که تا حدودی شامل تاریخچهٔ مختصری از جریان‌های هرمنوتیک نیز می‌شود. او هرمنوتیک را چنین معرفی می‌کند:

> تئوری تفسیر که دربارهٔ مسائل کلی درک معنای متن است، نخست به اصول تفسیر در الهیات متوجه بود. از قرن نوزدهم، شمول آن وسیع‌تر شد و مسائل بیشتری را در فلسفه و نقد فراگرفت و به‌خصوص با سنت تفکر آلمانی، از فردریش شلایر ماخر و ویلهلم دیلتای در قرن نوزدهم تا مارتین هیدگر و هانس گئورگ گادامر در قرن بیستم ارتباط دارد. در همین سنت مسئلهٔ تفسیر در حلقهٔ هرمنوتیک طرح و بررسی می‌شود و مسائل اصلی آن چون امکان تعیین معنای قطعی یک متن، نقش نیّت مؤلف، نسبیّت تاریخی معناها و منزلت مهم خواننده در معنای متن مورد بحث قرار می‌گیرد. یکی از شاخه‌های مهم و مدرن این سنت هرمنوتیک، تئوری دریافت[1] است (کادن، ۱۳۸۰: ۱۸۷).

از این مقدار اندک که از میان انبوه مسائل هرمنوتیک بیان شد، می‌توان هرمنوتیک را مجموعه‌ای از نظریات در باب فهم، تأویل، تفسیر و غیره دانست که در دو مشرب اصلی جریان یافته است:

۱. هرمنوتیک سنتی یا ماقبل فلسفی که روش‌شناسانه است و درپی راه‌هایی است تا مانع بدفهمی شود و به نیت مؤلف پی ببرد.

1. Reception Theory

۲. هرمنوتیک فلسفی که درپی بیان ماهیت فهم از منظر هستی‌شناسانه است. در این نحله نظریات هیدگر قابل ملاحظه است؛ به‌ویژه نظریهٔ «دازاین» او که انسان را موجودی فهیم می‌داند که دائم در حال پیش افکندن[1] خویش به مرزهای جدید است؛ پیش‌افکندنی که همراه با فهم است و فهمی که بخشی از ساختار وجودی دازاین است (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۸۷). نظریهٔ درخور ذکر دیگر در این نحله، «امتزاج افق[2]های» گادامر است که فهم را محصول امتزاج افق‌های متن و خواننده می‌داند (Gadamer, 1994: 302).

آنچه در این مجال از این مباحث به کار ما می‌آید این است که در هیچ جای نظریات هرمنوتیک و به‌ویژه هرمنوتیک فلسفی، از ارائهٔ روش برای تحلیل و تفسیر آثار ادبی یا غیر آن سخنی گفته نشده است؛ بلکه به‌عکس، سخن کسی چون گادامر که نام کتابش را ***حقیقت و روش***[3] گذاشته، این است که برای نیل به حقیقت، جست‌وجوی روش بیهوده است. بابک احمدی در این‌باره می‌گوید: «هرمنوتیک گادامر به معنای جست‌وجوی رشته‌ای از قاعده‌ها، قوانین و ملاک‌های عینی نیست و نابسندگی هر قانون و قاعده‌ای را نمایان می‌کند و این منش نوآورانهٔ کار او بود.» (۱۳۸۱: ۹۹). در هرمنوتیک قدیم نیز که به دنبال چنین روش‌هایی بودند، کسی موفق به ارائهٔ کامل آن نشد و پیروان بعدی ایشان نیز چنین جست‌وجویی را ادامه ندادند و بهتر دانستند که به جای رویکرد تجویزی و دستوری، به توصیف ماهیت فهم بپردازند؛ یعنی همان شیوه‌ای که زبان‌شناسان هم به آن رسیده بودند.

ممکن است در اینجا سؤالی مطرح شود و آن این است که آیا هرمنوتیک با فهم و تفسیر آثار هیچ ارتباطی ندارد؟ پاسخ این سؤال به‌یقین مثبت است؛ اما ارتباط هرمنوتیک با فهم آثار به معنای کاربرد آن به‌عنوان رویکردی عمل‌گرا در نقد ادبی نیست. برای روشن‌تر شدن موضوع، ناچارم به تقسیم‌بندی‌ای اشاره کنم که اولین بارقهٔ آن را از کتاب ***اخلاق ناصری*** گرفته‌ام و شکل‌گیری نهایی آن را مدیون راهنمایی دکتر محمود فتوحی هستم.

1. Projection
2. Fusion of Horizons
3. *Truth and Method*

خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب ***اخلاق ناصری*** در بیان اقسام حکمت نظری و دربارهٔ علم منطق چنین می‌گوید:

> و اما علم منطق که حکیم ارسطاطالیس آن را مدوّن کرده است و از قوّت به فعل آورده، مقصور است بر دانستن کیفیت دانستن چیزها و طریق اکتساب مجهولات. پس در حقیقت آن علم به علم است و به منزلت ادات است تحصیل دیگر علوم را (۴۰).

آنچه خواجه در تعریف منطق می‌گوید، شبیه به کارکرد هرمنوتیک است.

بر اساس آنچه گفته شد و با الهام از این تعریف، رویکردهای نقد ادبی و به‌طور کلی علوم و دانش‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. دانش‌ها و رویکردهایی که به‌طور مستقیم به فهم کمک می‌کنند و ابزارهایی در اختیارمان قرار می‌دهند. مثلاً با رویکرد فرمالیستی یا ساختارگرایانه می‌توان به‌طور مستقیم به نقد و تحلیل متون پرداخت و برای مثال بسامد فراوان انذار و بیم را در قرآن، دالّ بر رویکرد خشیت‌گونهٔ آن دانست.

۲. دانش‌ها و رویکردهایی که ابزار مستقیم مواجهه با متن را در اختیار ما قرار نمی‌دهند؛ اما گزاره‌ها و نظریات آن رویکردها به‌مثابهٔ پیش‌فهم‌هایی، منظومهٔ فکری ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند که سرانجام و به شکل غیرمستقیم، باعث تنقیح برداشت‌ها و فهم بهتر می‌شوند. هرمنوتیک و نظریات آن از این‌دست است. برای مثال، وقتی که بدانیم پیش‌فهم‌ها، موقعیت هرمنوتیکی، سنّت و... بر فهم ما مؤثر است و یا بدانیم که فهم دارای مراتبی است و تکثّرپذیر است، دیگر فهم خویش را یگانه‌فهم درست و نهایی فرض نمی‌کنیم و با چنین پیش‌فهمی به سراغ فهم هر پدیده‌ای نمی‌رویم.

نتیجه‌گیری

هرمنوتیک رویکرد مستقل عمل‌گرا[1] در نقد ادبی نیست و بیشترِ آنچه تا کنون با عناوینی چون کاربرد هرمنوتیک در تحلیل فلان شعر یا فلان اثر انجام شده است، پوشاندن لباسی

1. Practic

نامناسب است بر قامت آن اثر یا شعر؛ در واقع دلیل اینکه در بیشتر کتاب‌های نقد ادبی، برای رویکرد هرمنوتیک از نمونه‌های عملی و تمرینی اثری نمی‌بینیم، همین است.

ناگفته نماند که برخی از نظریات هرمنوتیک ماقبل فلسفی به‌ظاهر قابلیت کاربرد عملی و مستقل را دارند. برای مثال، شلایر ماخر معتقد به دو جنبه از تأویل است: یکی تأویل دستوری و زبانی و دیگری تأویل فنی یا روان‌شناسانه. بر اساس این، می‌توان یک بار اثر را از منظر زبانی تحلیل کرد و در بار دوم از دیدگاه روان‌شناسانه و این مرحله، همان جایی است که مشکلات رخ می‌نماید؛ چون درک ذهنیت و روان مؤلف اثر کاری دشوار و حتی غیرممکن است؛ به همین دلیل است که در هرمنوتیک فلسفی، چنین شیوه‌هایی دنبال نشد. بدیهی است که استفادهٔ امروز ما هم از شیوه‌های منسوخ توجیهی نخواهد داشت و چنگ زدن به روشی خواهد بود که بزرگان آن روش، آن را نتیجه‌مند ندانسته و رهایش کرده‌اند.

نگارنده پیشنهاد می‌کند برای تحلیل و نقد هر اثری بهتر است با توجه به محتوا و فرم آن، از رویکردهای مختلفی استفاده کرد. در آن صورت و به شرط شناخت کامل و درست هرمنوتیک، می‌توان برخی از نظریات آن را در کنار سایر رویکردها، به‌عنوان ابزاری در نقد ادبی استفاده کرد. بدیهی است این بهره‌مندی، مزید بر کاربرد هرمنوتیک به‌عنوان شکل‌دهندهٔ منظومهٔ ذهنی مفسّر است که در تقسیم‌بندی نوع دوم رویکردها به آن اشاره شد.

منابع

– احمدی، بابک. (۱۳۸۱). *ساختار و هرمنوتیک*. چ۲. تهران: گام نو.

– اسلام‌زاده، وحید. (۱۳۸۹). «هنر، هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی». *وبگاه کانون ادبیات ایران*: http://kanoonweb.com [دسترسی ۱ تیر ۱۳۸۹].

– ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۴. تهران: نشر مرکز.

– پالمر، ریچارد. (۱۳۸۴). *علم هرمنوتیک*. ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. چ۳. تهران: هرمس.

– رضادوست، علی‌اکبر. (۱۳۸۸). *هرمنوتیک و مثنوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه بیرجند.

– طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۸۷). *اخلاق ناصری*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. چ۶. تهران: خوارزمی.

- فیاض، ابراهیم. (۱۳۸۹). «هرمنوتیک عاشورا». *هفته‌نامهٔ الکترونیکی پنجره*: ttp://www.panjerehweekly.com [دسترسی ۱ تیر ۱۳۸۹].

- کادن، جان آنتونی. (۱۳۸۰). *فرهنگ، ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

- مجتهد شبستری، محمد. (۱۳۸۸). «هرمنوتیک، تفسیر یا تأویل؟». [خبر آنلاین]: www.khabaronline.ir [دسترسی ۱ تیر ۱۳۸۹].

- میم، داریوش. (۱۳۸۸).«هرمنوتیک یک اعتراف». *وبلاگ ملکوت*: http://blog.malakut.ws [دسترسی ۱ تیر ۱۳۸۹].

- واعظی، احمد. (۱۳۸۶). *درآمدی بر هرمنوتیک*. چ۵. تهران: فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

- هوی، دیوید کوزنز. (۱۳۸۵). *حلقهٔ انتقادی: ادبیات، تاریخ و هرمنوتیک فلسفی*. چ۳. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- Edvards, Paul. (1965). *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan Publishing Co.

- Eliade, Mircea. (1995). *The Encyclopedia of Religion*. USA: Macmillan Library Reference.

- Gadamer, Hans Georg. (1994). *Truth and Method*. New York: Continum.

- Grondin, Jean. (1995). *Introduction to Philosophical Hermeneutics*. Yale university press.

منتقدان ایرانی: روش و رویکردهای رضا براهنی در نقد ادبی

حمید تقی‌آبادی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور بجنورد

چکیده

رضا براهنی در عرصهٔ فرهنگ و آفرینش ادبی ایران، شخصیتی چندبعدی است. او حوزه های مختلفی را برای نزدیک شدن به دغدغه های ذهنی خود تجربه کرده است. براهنی در منظومهٔ فکری‌اش عناصری از شعر، داستان، نقاشی، سینما، فلسفه، تاریخ، سیاست، مطالعات فرهنگی، عکاسی، روزنامه‌نگاری و نقد و نظریهٔ ادبی را وارد کرده و در همهٔ این زمینه‌ها به تحلیل و بررسی و نظریه‌پردازی پرداخته است. با توجه به این ویژگی، می‌توان او را پدیده‌ای دانست که دربارهٔ هر مسئله‌ای که تحقیق می‌کند، به شکل پررنگی آن را جذّاب و تأثیرگذار می‌نماید. او نامتعارف، تحریک‌کننده و سرگرم‌کننده است. نگاه تطبیقی او در دوره‌های مختلف فعالیتش در نقد ادبی، گاه او را به سمت ساختارگرایی کشانده است، گاه فرم‌شناسی و گاه پساساختارگرایی.

در این جستار سعی شده است روش ها و رویکردهای این منتقد ادبی در طول بیش از چهار دهه فعالیت ادبی‌اش در ادبیات فارسی بررسی شود. در این سال‌ها، براهنی هیچ‌گاه از خط فکری مشخصی پیروی نکرده و دستگاه فکری او در برخورداری از نظریه‌های مطرح در نقد ادبی همواره متغیّر بوده است. او در برخورد با نظریه های ادبی غرب، همواره همچون واسطه/ تسهیل‌کننده عمل کرده و توانسته به‌خوبی این نظریه‌ها را در فضای نقد ادبی ایران بومی کند. مشخص‌ترین ویژگی کار این منتقد ادبی، رویکرد تطبیقی او به ادبیات است. او گاه این رویکرد را در تطبیق ادبیات ایران با ادبیات سایر ملت ها نشان داده و گاه در هستی‌شناختی ادبیات فارسی و تطبیق ژانرها و سبک‌های مختلف ادبیات ایرانی،

به بررسی تطبیقی پرداخته است. نوشته‌های براهنی به‌دلیل همین متغیّر بودن، چالش‌برانگیز بوده و همواره با انتقادهای فراوانی روبه‌رو شده است.

واژه‌های کلیدی: براهنی، نقد ادبی، ادبیات تطبیقی، ساختارگرایی، فرمالیسم، پساساختارگرایی، زبانیت زبان.

درآمد

براهنی کارش را در نقد ادبی از اوایل دههٔ چهل آغاز کرد. این دهه، دههٔ شکوفایی شعر معاصر فارسی است. گفتمان نقد ادبی در ایران نیز به‌صورت جدّی در این دهه به‌وجود آمد. با این گفتمان بود که برتری شاملو بر تولّلی، فروغ فرخزاد بر مشیری، هدایت بر مستعان، چوبک بر محمدعلی افغانی، شکل‌های رمان بر حکایت‌نویسی، قصهٔ کوتاه بر طرح‌نگاری، شعر نو و پیش‌رو بر شعر عقب‌مانده، شعر هنرمندانه بر شعر قالبی، و سرانجام برتری نقد اندیشمندانه بر نقد قالبی و قلابی و مدرسی و مکتبی مشخص شد. این شروع جدی و تدوام آن از سوی افرادی مثل براهنی سبب شد در دههٔ چهل، شخصیت دیگری به شخصیت‌های ادبی اضافه شود: «منتقد ادبی».

> نقد شعر در دههٔ سی، به‌رغم ظاهر علمی، نقدی ذوقی- خلاقی بود؛ نقدی بود بر اساس دانش عمومی منتقد در زمینه‌های مختلف و علایق شخصی به مقولهٔ شعر و شاعری. نقد در معنای علمی در دههٔ چهل پا گرفت. اگرچه از انحراف و حبّ و بغض‌ها هنوز خالی نبود. فعال‌ترین و مطرح‌ترین منتقدان دههٔ چهل عبارت بودند از: عبدالعلی دستغیب، یدالله رویایی، اسماعیل نوری‌علا، محمد حقوقی، م. آزاد، مهرداد صمدی و دکتر رضا براهنی که به‌رغم پاره‌ای انحرافات، اصولی‌ترین نقدها را نوشت (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۳/ ۲۱-۲۲).

دوره‌بندی فعالیت‌های براهنی و همچنین رویکردهای او را به‌طور کلی می‌توان این‌گونه تقسیم‌بندی کرد:

۱. آغاز نقدنویسی با روشی تطبیقی (۱۳۳۹- ۱۳۴۴)

براهنی در اواخر دههٔ سی و اوایل دههٔ چهل، پیش از چاپ مطلب در مطبوعات، رسالهٔ دکتری‌اش را در موضوع ادبیات تطبیقی با عنوان ***خیام و فیتز جرالد در چارچوب عصر***

ویکتوریا نوشت. این رساله اولین نوشتهٔ رسمی و جدّی او در نقد ادبی در ادبیات تطبیقی است. براهنی در این رساله فصلی به‌نسبت طولانی به مقایسهٔ خیام و فروغ فرخزاد اختصاص داده است. فروغ در آن زمان سه کتاب اولش را چاپ کرده و از براهنی فقط یک سال بزرگ‌تر بود. این رساله پیشگویی یک مسئله بود: «نقد ادبی در ایران باید تطبیقی باشد». ریشهٔ تفکّر براهنی، نقد تطبیقی است. خود او در دیباچه‌ای که در سال ۱۳۶۷ به کتاب ***طلا در مس*** افزود، به شکلی روشن به این قضیه اشاره کرد و خود را منتقد و نظریه‌پردازی تطبیقی در شعر و ادبیات معرفی کرد (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۹). ترجمهٔ ***مگس‌ها*** از سارتر و ***چند قصه از دیگران*** برای آن دوره است. رسالهٔ کارشناسی او در دانشگاه تبریز نیز ترجمهٔ ***پردهٔ نقاشی***[1] اثر سامرست موام است.

۲. براهنی ساختارگرا (خوانش برای معنا) ۱۳۴۴- ۱۳۵۱

فعالیت‌های براهنی در این دوره شامل چاپ ***طلا در مس***، تدریس در دانشگاه تهران، نقدنویسی، بررسی کتاب و جدل با دیگران در مجلّات، هفته‌نامه‌ها و روزنامه‌ها و انتشار کتاب ***قصه‌نویسی*** بود. براهنی پس از طی دورهٔ سربازی و تدریس در یکی دو دانشکده و مدرسهٔ عالی، در سال ۱۳۴۳ به استخدام دانشگاه تهران درآمد. آغاز به کار او در دانشگاه تهران و هم‌زمان چاپ ***طلا در مس*** در دوره‌ای اتفاق افتاد که بزرگانی مانند بدیع‌الزمان فروزانفر هنوز هم بر تدریس با شیوهٔ حوزوی در این دانشگاه تأکید داشتند. براهنی کوشید تا با ارائهٔ ساختار جدیدی در بیان مؤلفه‌های متفاوت ادبی، از این سنت دور شود. در دهه‌های چهل و پنجاه، دانشگاه تهران به پایگاهی برای مقابله با ادبیات روز ایران و ترویج سنت‌های کهن شعری و ادبی تبدیل شده بود؛ این رویکرد دانشگاه تهران از یک‌سو به‌دلیل تمایل نداشتن شخصیت‌های مهم ادبی روز برای حضور در فضای آکادمیک بود و از سوی دیگر به‌دلیل سختگیری دستگاه حاکم برای نشر آرای ایشان و کمبود افراد تحصیل‌کرده با مدارج بالا در میان ایشان بود. در این سال‌ها، کمتر شخصیت برجسته‌ای با نوآوری‌های شاملو، هدایت، چوبک، فروغ فرخزاد و غیره سر سازش داشت. ارزش کار براهنی در این

1. *The Painted Veil*

برهه آشکار شد و در چنین محیطی توانست حرف‌های تازه‌ای بزند. او در سال‌هایی که اصحاب ادبیات نوین ایران درصدد راهی برای شکستن سنت های ادبی ایران بودند، توانست به‌واسطهٔ تحصیلات خود و اشراف بر مسائل روز هنر و ادبیات جهان، پس از استخدام در دانشگاه تهران، دوره‌های فوق لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی را بنیان گذارد؛ همچنین برای نخستین بار فلسفهٔ رمان را به‌عنوان واحد درسی تدریس کند.

در اوایل دههٔ چهل، خوانندگان شعر فارسی در حوزهٔ شعر نو اشعار شاعرانی چون نادر نادرپور، فریدون توللی، فریدون مشیری، هوشنگ ابتهاج (سایه) و فروغ فرخزاد (با سه کتاب اولش) را می‌خواندند و با شعر نیما یوشیج و شاملو آشنایی جدی نداشتند. در این دوران هنوز توضیح انتقادی از شعر صورت نگرفته بود. علت آن هم به‌نظر می‌رسد فقدان توضیح نظریه‌پردازی شعر نیمایی، تعریف دقیق از تجدّد و توضیح انتقادی نمونه‌های شعری باشد. بنابراین به‌لحاظ نقد ادبی، مهم‌ترین اقدام در حوزهٔ شعر آن دوره، تفکیک دقیق شعر نیمایی از غیرنیمایی بود. این اقدام در تثبیت شعر نیما و شاعرانی که به‌راستی از او متأثر بودند، مؤثر واقع شد. درواقع نقطهٔ شروع فعالیت براهنی همین کار بود. او به‌طور جدی، کار خود را در نقدنویسی از توضیح و تشریح نظریهٔ ادبی نیما در مقابل گفتمان ادبیات کلاسیک آغاز کرد. در این دهه (و البته دههٔ پنجاه) نظریهٔ ادبی جدیدی به‌عنوان جایگزین در ایران وجود نداشت و دستاوردهای نقد ادبی به‌نحوی زیرمجموعه و ادامهٔ تفکر و نظریهٔ ادبی نیما بود.

برای اینکه رویکرد براهنی در اولین دههٔ فعالیتش در نقد ادبی بهتر واکاوی شود، به‌ناچار باید به دیدگاه‌های غالب ادبیات در دههٔ چهل نگاهی کلی بیفکنیم. دو دیدگاه بر نقد ادبی این دوره مسلّط بود. دیدگاه اول از هنر متعهّد دفاع می‌کرد و دیدگاه دوم برای هنر تعهّدی درون هنر جست‌وجو می‌کرد:

> در بین طرفداران ادبیات متعهّد، شاعران و منتقدانی بودند که مسئلهٔ اصلی‌شان سیاست بود نه هنر و ادبیات. اینان کسانی بودند که بیش‌وکم تحت تأثیر رئالیسم سوسیالیستی موردنظر اتحاد جماهیر شوروی بودند و به ادبیات تنها از دریچهٔ تنگ ایدئولوژی و سیاست می‌نگریستند. برای این گروه شعر ایدئال، شعر سیاوش کسرایی بود نه شعر شاملو یا فروغ.

گروه دیگری که از هنر متعهّد طرفداری می‌کردند کسانی بودند که تعهّد در هنر را در چارچوب نظام‌های زیبایی‌شناسی بررسی می‌کردند و پیش از طرح بحث تعهّد، طرح بحث زیبایی‌شناسی را ضروری می‌دانستند (موسوی، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

این دو گروه، هر دو، از نقد مارکسیستی تأثیر پذیرفته بودند. اما تفاوتی با هم داشتند و آن این بود که تأثیرپذیری گروه اول بیشتر از آموزه‌های ژدانفیستی و استالینستی بود تا مارکس و سایر متفکران اصلی مارکسیسم؛ اما گروه دوم بیشتر تحت تأثیر آرای نظریه‌پردازان غربی مانند لوکاچ و گلدمن و به‌ویژه اندیشه‌های ژان پل سارتر، از تعهّد در هنر بحث می‌کردند. این گروه ادبیات را امری اجتماعی می‌دانستند نه ذهنی و انتزاعی.

در دهۀ چهل، گرایش اول- یعنی طرفداران افراطی تعهّد اجتماعی و سیاسی در هنر- به‌شدت تضعیف شد و گرایش دوم به دیدگاه مسلط در ادبیات ایران تبدیل گردید. برجسته‌ترین چهره‌های ادبی ایران در دهۀ چهل از شاملو و اخوان و فروغ گرفته تا براهنی و دیگر شاعران و منتقدان جوان دهۀ چهل، اغلب از چنین دیدگاهی برخوردار بودند (همان‌جا).

از دیگر وجوه تفاوت این دو گروه، همراهی تعهّد و تجدّد با هم بود. این دو مفهوم، دو صورت نوعی ادبیات معاصر بوده و هستند. شاملو و فرخزاد هم متعهّد بودند هم متجدّد. به‌طور کلی، اندیشۀ تعهّد و تجدّد توأمان، وجه غالب تفکر آن دوره را تشکیل می‌داد. براهنی در این‌باره نوشته است:

در زمانی که من تئوری می‌نوشتم، دوچیز به‌صورت جدی مطرح بود: یکی تجدّد بود و دیگری تعهّد که ترکیب این دو تا بیشتر برای من مطرح بود. من می‌دیدم هرجا که تجدّد به‌خاطر تجدّد مطرح است، نقصی وجود دارد و هرجا که تعهّد فقط به‌خاطر خود تعهّد مطرح است، باز هم نقصی وجود دارد. به همین دلیل، تجدّد و تعهّد با هم به صورت تئوریک برای ما مطرح بود؛ به این معنا که وقتی شما می‌دیدید که هستی در یک جایی مشکل دارد، شعر گفتن دربارۀ این هستی تبدیل می‌شد به یک تجربۀ تنگاتنگ با خود این هستی، در نتیجه زبان مدام از هستی می‌گرفت و به هستی پس می‌داد (۱۳۷۴: ۶۱).

به گفتۀ شمس لنگرودی، در این دوره نقد براهنی «اساساً بر اصول زیبایی‌شناسی نیمایی با گرایش بیشتر به مدرنیسم و فرم استوار بود.» (۱۳۷۷: ۳/ ۲۳۱).

تعهّد ادبی گروه دوم در برابر نوع دیگری از ادبیات نیز صف‌بندی می‌کرد. در این دوره، دیدگاه هنر برای هنر بدون هیچ‌گونه تعهّد اجتماعی هم طرفدارانی داشت. در دههٔ سی، هوشنگ ایرانی برجسته‌ترین نمایندهٔ این طرز تفکر بود. این دیدگاه خیلی زود به پیدایش «موج نو» و شعر «حجم» در دههٔ چهل منجر شد. براهنی در مقابل این رویکردهای ادبی، وجه غالب دیدگاه گروه دوم را این‌گونه بیان کرده است:

> گام اول در درک مسئولیت شاعرانه، «غم این خفته چند» این قوم خفته را حس کردن است و نیما بدون آنکه از قدرت تصویر و تخیل و احساس بکاهد، در حلقه‌ای از یکپارچگی ذهنی و تشکیل کامل کلمات و به‌ویژه قافیه‌ها شعری به‌وجود آورده است که بزرگ‌ترین شعار شعری زمان است و اگر این شعر در قالب شعاری، خط مشی اساسی شاعر، نویسنده و روشنفکر امروز را تعیین کرده است، آیا بهتر نیست که همگی شعرهای هنرمندانه را رها کنیم و به دنبال حرف و سخنانی از این‌قبیل باشیم؟ (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۳۱۲).

او به‌صراحت نوشته است: «هنر به‌خاطر هنر، استعاره به‌خاطر فرم و فرم فقط به‌خاطر هنر، هنر زمان ما نیست.» (همان، ۳۰۸).

یکی از مزیّت‌های تحقیق دربارهٔ براهنی این است که او در باب مسائل مختلف ادبیات نظر داده و هم‌زمان با چیزهایی که خوانده، دست به تغییر در نگرش‌های خود زده است و کسی که دیدگاه‌های او را مطالعه می‌کند، متوجه این تغییرات می‌شود. البته، همین ویژگی گاهی باعث دردسر پژوهشگران نیز می‌شود؛ به‌گونه‌ای که گاه تفکیک رویکردهای او در شرایط، خاص دربارهٔ برخی مسائل خاص به‌واقع امکان‌پذیر نیست. برای مثال، به‌نظر می‌رسد او در دههٔ چهل دیدگاهی التقاطی داشته است؛ زیرا در عین حال که تعریف‌های جدیدی از فرم و شکل ذهنی ارائه کرده و در بررسی آثار ادبی نگاهش بر اصول زیبایی‌شناختی مدرن بنا شده، گرایش‌های ساختارگرایانهٔ مارکسیستیِ مبتنی بر جامعه‌شناسی ادبیات هم داشته است. برای مثال، در این دوره در همان اولین مقالهٔ کتاب ***طلا در مس***، خوانشی فرمالیستی از شعر ارائه کرده و آن را حادثه‌ای در کلام دانسته است: «هر شعری به‌دلیل آنکه ترکیب بی‌سابقه در کلان و ترکیب بی‌سابقه در عرصهٔ عواطف و اندیشه‌هاست، یک حادثه است؛ حادثه‌ای که هدفش دگرگون کردن چیزی در ذهن انسان است.» (همان، ۴۳). اما در میان مقالات دیگر همین کتاب، مقالات پرسروصدایی چون «نماز میّت بر

احتضار رمانتیسم» و «یک بچه‌بودایی اشرافی»- که در نقد شعر فریدون توللی و سهراب سپهری نوشته شده است- به‌چشم می‌خورد که از دیدگاه نقد نئومارکسیستی به شیوهٔ لوسین گلدمن و جورج لوکاچ، البته با ویژگی‌های نثر و نگاه براهنی، نگاشته شده است.

مهم‌ترین نظریهٔ گلدمن که توانست به او کمک کند تا روش کار خود را استحکام بخشد، نظریهٔ «ساخت‌گرایی تکوینی» بود. گلدمن با همین روش آثار پاسکال، راسین، آندره مالرو، آلن رب گریه و غیره را به‌عنوان نوع ادبی بررسی کرده است. در نظر گلدمن، ساخت‌گرایی تکوینی مانند تمام روش‌های علمیِ جدّی، نوعی شاه‌کلید نیست؛ بلکه نوعی روش کار است. در این روش، بررسی ساختارها به‌خودی‌خود، به شیوه‌ای ایستا و تغییرناپذیر مورد نظر نیست؛ بلکه هدف، بررسی فرایند دیالکتیکی تحول ساختارها و کارکرد آن‌هاست.

> فرضیهٔ بنیادین ساخت‌گرایی تکوینی این است که هر رفتار انسانی کوششی است برای دادن پاسخی بامعنا به وضعیتی معین و از همین رهگذر، ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بر آن واقع شده، مورد تأکید این نظریه است. پس در این نظریه توجه به دو نکتهٔ اساسی یعنی بررسی فرایند دیالکتیکی تحول ساختارهای یک اثر ادبی و دیدگاه تکوینی یک اثر ادبی مدنظر است (پوینده، ۱۳۸۱: ۲۲۶).

اگرچه براهنی در این دوره بیشتر به‌اعتبار کتاب ***قصه‌نویسی***‌اش ساختارگراست، او این رویکرد را در مشخص کردن ریشه‌های کار شاملو، فروغ و اخوان نیز با روشی تطبیقی به‌کار برده است. البته، در اینجا نکته‌ای را باید توضیح داد و آن این است که ساخت‌گرایی براهنی در کتابی مثل ***قصه‌نویسی***- یا بهتر بگوییم رویکرد ساخت‌گرایانهٔ او در نقد رمان و داستان- ساخت‌گرایی باختینی است؛ اما در نقد شعر، رویکردی مبتنی بر دیدگاه‌های لوکاچ و گلدمن دارد؛ رویکردی که در دورهٔ بعد کاملاً معکوس می‌شود:

> کسانی که به فرانسه *قصه‌نویسی* و تقسیمات من از اجزای آن را بررسی کرده‌اند، آن را اثری ساختارگرا نامیده‌اند؛ درحالی که به تصدیق تودروف در کنار تئوری ادبی امروز فرانسه، بخش اعظم تئوری مربوط به ساختار و بوطیقا و غیره، مربوط به بعد از سال ۱۹۶۸ است و این یعنی تاریخی که در آن *قصه‌نویسی* چاپ شده بود (براهنی، ۱۳۷۴: ۷۴).

او در این کتاب از نظریهٔ جامعی سخن گفته است که می‌تواند با آثار ناهم‌زمان، به‌عنوان آثار هم‌زمان برخورد کند:

> من هیچ دلیلی نمی‌بینم که عناصر ساختی ***هزار و یک‌شب*** در کنار عناصر ساختی ***شاهنامه*** و این‌همه با هم در کنار عناصر ساختی ***سنگ صبور*** بررسی و تئوریزه نشوند و من هیچ دلیلی نمی‌بینم که ساخت‌های این‌ها در کنار ساخت‌های آثار زبان‌های دیگر گذاشته نشود و آن تئوری جامع به سوی جامعیت و عالمیت بیشتر رانده نشود (براهنی، ۱۳۶۲: ۱۶).

با وجود این، همان‌طور که گفته شد، براهنی در این دوره بیشتر منتقدی ادبی با نگاهی اجتماعی است؛ بنابراین به مسائلی غیر از این خیلی اهمیت نمی‌دهد. او حتی در چهار رسالتی که برای شاعر برشمرده، بر رسالت اجتماعی بیشتر تأکید کرده است:

> مسئولیت ادبی صرف از ادبیات چیزی می‌سازد فقط به‌خاطر ادبیات، و باید به‌صراحت گفت که ادبیات هرگز فقط به‌خاطر ادبیات نبوده است، ادبیات برای ارائهٔ زندگی به‌وجود آمده است نه برای ارائهٔ خودش و شعر که حادترین، عاطفی‌ترین انسانی‌ترین و حتی بزرگ‌ترین فرم ادبی است، هرگز تنها برای ارائهٔ فرم خودش برای حفظ به‌وجود نیامده است (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۵۸).

به‌نظر می‌رسد براهنی در این دوره چند هدف داشته است:

۱. مقابله با فضای سنتی و غیرخلّاق: این فضاها بیشتر در دانشگاه‌ها بود. او از این راه به انتقاد از دستگاه تعلیماتی ایران پرداخته است؛ دستگاهی که هم در مدارس و هم در دانشگاه‌ها فرهنگ گذشته را به‌صورت فرم‌ها و محتواهای گوناگون، پیش‌روی جوانان نگاه نمی‌دارد و اغلب کسانی که آن را تدریس می‌کنند و یا مبلّغ آن هستند، کوچک‌ترین ذوق هنری ندارند:

> تمام دانشگاه‌های ما که معاصر با ما هستند، ادبیات کهن ما را هم درس می‌دهند و هم درس نمی‌دهند. درس می‌دهند به دلیل اینکه برنامه‌های درسی را که نگاه می‌کنید، در همه‌جا صحبت از فردوسی و عطار و سنایی و سعدی و مولوی و حافظ و صائب و یا نثر هزار سال گذشته است؛ ولی درس نمی‌دهند، به دلیل اینکه نه مدرّسان و نه دانشگاه‌ها مجهّز به شیوه‌های جدید تألیف و تدریس و مکانیسم‌ها و تئوری‌های جدید بررسی متون نیستند. دانشگاه دقیقاً مرکزی شده است که در آن ستون اصلی فرهنگ ما، یعنی ادبیات ایران، با عقب‌مانده‌ترین شیوه‌ها تدریس می‌شود (براهنی، ۱۳۷۴: ۸۷).

۲. تعریف و بازتعریف بعضی موضوعات: همان‌طور که گفته شد، تا قبل از دهۀ چهل، در حوزۀ نقد ادبی شخصیتی به نام «منتقد» نداشتیم. بنابراین، کسی که به‌صورت دائم و جدی به کار نقد روی می‌آورد، باید به تعریف و بازتعریف بعضی موضوعات در حوزۀ کار خود دست بزند. براهنی با اشاره به این موضوع، سال‌ها بعد چنین نوشته است:

> در کار نقد شعر کسانی مثل نیما، شاملو، آل احمد و اخوان کارهایی کرده بودند ولی جز در کار نیما... در کار بقیۀ این بزرگواران، چارچوب تئوریک کار چندان هم روشن نبود و به همین دلیل لازم بود همه‌چیز از نو تعریف شود: شعر، تصویر، تشکّل هنری، کمپوزیسیون، شکل اورگانیک و غیراورگانیک، هارمونی، ریتم، وزن، تعهّد، تجدّد، واحدهای شعری و نثر، فرق سبک‌ها و شیوه‌ها و خلاصه همۀ کلیات و جزئیات. چنین کاری بدون در نظر گرفتن معیارهای جهانی عملی نبود؛ به‌ویژه که معیارهای ملل از دیدگاه فرهنگی به هم نزدیک شده بود؛ و در واقع از همان دهۀ چهل ما در دهکدۀ جهانی زندگی فرهنگی می‌کردیم (همان، ۳۸).

۳. ارائۀ راهکار جدید برای بررسی آثار ادبی: در این دوره، براهنی سه گونه نوشته در نقد شعر دارد: نقد تئوریک، نقد تحلیلی و توصیفی، و بررسی و نقد یک کتاب از یک شاعر. رویکرد او در این دوره، تطبیقی است؛ رویکردی که تا اکنون نیز ادامه دارد. او این روش را به‌عنوان راهکاری تازه برای بررسی متون ادبی معاصر، این‌گونه تبیین کرده است:

> گرچه در آن دهۀ پرهیجان چهل، صاحب این قلم کمتر به بررسی شعر کهن پرداخت؛ لکن از طریق نقد تطبیقی خصایص شعر معاصر را با خصایص شعر کهن سنجید؛ این خصایص را در کنار خصایص شعر سایر ملل و به‌طور کلی شعر جهان قرار داد؛ ویژگی‌های حیاتی جهان‌بینی شاعری را برشمرد و اصول بررسی ادب جهان را با حفظ ویژگی‌های ادبی ایران در ارتباط با ادب ایران، در چارچوب روند خلّاقانۀ شاعران و نویسندگان ایران به‌کار بست؛ کمبودهای آن اصول جهانی را در ارتباط با ادب کهن و ادب معاصر ایران معرفی کرد؛ شیوه‌هایی ازآن خود برای تحقیق ادبی در اختیار دیگران گذاشت و بدین ترتیب گام کوچکی در جهت بررسی متن شعر قصه و رمان برداشت (همان، ۳۶).

۴. حمله به جریان شعر رمانتیک: بدون شک یکی از جاهایی که باعث شده خیلی‌ها براهنی را شاعری تندرو بدانند، حملات پردامنه و دنباله‌دار او به مکتب شعر رمانتیک و مرسوم سال‌های دهۀ سی و چهل بود؛ شعری که با اقبال عمومی روبه‌رو بود و کسانی

چون فریدون توللی، نصرت رحمانی، حسن هنرمندی، فریدون مشیری و غیره نمایندگی اصلی آن را برعهده داشتند. براهنی در مقام منتقد، با تأکید بر همان رویکرد متعهّدش، با چنان توصیفاتی از این شاعران رمانتیک انتقاد کرده که برخی از آن‌ها در تاریخ ادبیات ماندگار شده است. اوج این یورش را می‌توان در مقالهٔ «نماز میّت بر احتضار رمانتیسم» مشاهده کرد. او معتقد بود شاعران رمانتیک ایران از مردم بریده و دچار ملال شده‌اند و مردم را به‌سوی رخوت سوق می‌دهند؛ البته غرض او از «مردم»، به گفتهٔ خودش، بسیار روشن بود: «مردم یعنی خلق محروم از همه‌چیز.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۶). به‌همین دلیل، براهنی اعتقاد داشت ادبیات ایران هیچ‌وقت نمی‌تواند خصوصی بشود و همیشه عمومی است؛ نمی‌تواند از «من» شخصی حرف بزند، بلکه دغدغهٔ آن، حرف زدن از «ما»ی جمعی است؛ زیرا در تبدیل شدن «من» به «ما» در ادبیات، مسئلهٔ تعهّد پیش می‌آید. او سپس‌تر، در مصاحبه‌ای در این‌باره چنین گفته است:

> از حدود سال ۱۳۳۲ در شعر توللی، نصرت رحمانی، حسن هنرمندی، تا حدی سایه و به‌طور کلی آن‌هایی که «رمانتیک» خوانده می‌شوند و با یک نوع «ملال بودلری» شعر می‌گفتند، نوع خاصی از «من» پیدا شد که این «من» یک «من» منحصربه‌فرد بود و این یک تصور ژورنالیستی از شاعر به‌وجود آورد. در جامعهٔ ما شاعر عبارت شد از آدمی که موهایش یک‌جور خاصی باشد، چشم‌هایش یک‌جور خاصی باشد، حتماً تریاک و هروئین و... را آزمایش کرده باشد... این ملال عجیب و غریب شبیه ملال منحصربه‌فرد شاعر عصر بورژوازی غرب بود (براهنی، ۱۳۷۵: ۱۱۲).

او در مقابله با رمانتیست‌های ایرانی تا جایی پیش رفت که این‌گونه ذوق‌ها را پلید و پست خواند و رسالت منتقد را ایستادگی در برابر انحطاط ویرانگر این‌گونه اشعار برشمرد. شعر فریدون مشیری یکی از هدف‌هایی بود که براهنی با تمام وجود و با به‌کار بردن برخی واژه‌های صریح به آن تاخت:

> وظیفهٔ منتقد در این موقعیت ویرانگری است؛ ویران کردن ذوق پست و میل به سلیقه‌های کج و عقب‌مانده و ریشه‌کن کردن تمام عواملی که سطح توقع هنری مردم را پایین می‌آورند... شعر مشیری از این نظر هدف این قلم است؛ به دلیل اینکه اولاً شعرش را جوان‌ترها بیشتر می‌خوانند و چنین شعری را چنین اشخاصی یا نباید بخوانند و یا اگر خواندند، در همان

نخستین برخورد بفهمند که با شاعری کلی‌باف، سهل‌گیر و رمانتیک و احساساتی سروکار دارند که عاری از هر نوع بینش شعری، اجتماعی و جهانی است. این جوان‌ها و جوان‌ترها باید چیزی بخوانند باب دندان همت و شعور و فهم و نیروی کشف و دریافتشان، شعر مشیری ذهن شعرخوانان را به تنبلی و کاهلی دعوت می‌کند و در همان برخورد نخستین، ذوق پایین شاعر را لو می‌دهد... (براهنی، ۱۳۸۰: ۲/ ۱۱۲۹).

سهراب سپهری نیز از آن دسته شاعرانی است که در این دوره از انتقادهای براهنی بی‌نصیب نمانده است؛ اگرچه او بعدها مورد تمجید این منتقد ادبی قرار گرفت.

۵. فراهم کردن فرصت برای شنیدن صداهای دیگر: برانداختن نفوذ کلامی رمانتیک‌ها و باز کردن راه به روی نفوذ کلام شعر واقعی، تربیت ده‌ها شاعر و چند منتقد به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم از وظایف حیاتی و اساسی گفتمان نقد ادبی دهۀ چهل بود. در این دوره، براهنی پنج شاعر ایرانی را بر شاعران دیگر ممتازتر تشخیص داده و آنان را نماینده‌های اصلی شعر معاصر فارسی معرفی کرده است؛ شاعرانی که با وجود تفاوت‌های بنیادی در دستگاه‌های بیانی و زبانی و حتی اندیشگی، در یک‌چیز با هم مشترک بودند: درک درست از زمانه و پیروی از بوطیقای شعر نیمایی. این پنج شاعر به‌ترتیبی که براهنی از آن‌ها نام می‌برد این‌ها هستند: نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و نادر نادرپور.

۶. جدلی بودن نثر براهنی در این دوره: نثر براهنی در دهۀ چهل، بسیار تند و صریح و به قول خودش، «مبارزه‌جویانه» بود. البته، صفت انقلابی را هم می‌شود به نثر او اطلاق کرد؛ زیرا آشکارا شورش‌گرانه بود و پیوسته از کلیدواژه‌های فرهنگ انقلابی آن دوره در برخورد با رقیبانش بهره می‌برد. همین نوع نوشتار هم بود که سبب شد افراد زیادی در برابر او جبهه‌گیری کنند و گاهی منطق موجود در نوشتارش را خیلی جدّی نگیرند. جدال‌های قلمی او با نادر نادرپور، دکتر عنایت، منوچهر آتشی و غیره در تاریخ ادبیات معاصر زبانزد است. او بعدها دربارۀ این جدلی و تند بودن نوع نقدش دلایلی ذکر کرد. براهنی معتقد بود نقد ادبی در دورۀ جدّیِ پیدایشش، نمی‌توانست ملایم، نرم، مهربان و- به قول خود او- تا حد مجالس نیمه‌بورژوایی آن عصر، مبادی آداب باشد. برای توجیه این ادعا نیز به نوع نقد ادبی در سایر کشورها اشاراتی کرده است:

نقد ادبی ادموند ویلسون آمریکایی هم ملایم و نرم و مهربان نبوده است. نقد ادبی سارتر هم ملایم و نرم و مهربان نبوده است. در جهان چپ کافی است به پولمیک مارکس، پلخانوف، لنین و تروتسکی علیه دشمنان و رقباشان مراجعه کنید. سوررئالیست‌ها را دربارهٔ رئالیست‌ها بخوانید. هیجان زبان، استواری منطق و شور عاشقانه، مخالفت با بت‌پرستی و ستمگری پدرسالارانهٔ ادبی در مجلاتی که به‌ظاهر به کتاب و سخن و هنر می پرداختند، از خصایص حرکت انقلابی در ادبیات بود. بنگرید زبان تلخ هدایت را در برابر مدعیان ادبی، بخوانید زبان نیما را علیه متحجّران، مراجعه کنید به زبان و بیان و نفس ملتهب آل احمد وقتی که می خواهد با دشمنان نیما و هدایت و صاحبان قلاع ادبی دولتی مبارزه کند. در آن شرایط، گفتمان نقد ادبی، به‌صورت جزء لاینفک خلاقیت ادبی درآمد (براهنی، هفته‌نامهٔ اینترنتی شهروند).

اگرچه بعدها این شیوهٔ براهنی کمی تلطیف شد، آن خصلت مبارزه‌جویانه‌اش را همچنان حفظ کرد. او حتی در دههٔ شصت و هفتاد نیز که با برخی از افراد مثل هوشنگ گلشیری یا یدالله رویایی وارد جدل پولیمیکی شد، به‌شدت «براهنی‌وار» بود و در مباحث نظری گاهی هم به ریشخند و استهزای طرف مقابلش می‌پرداخت. دلیل روان‌شناختی‌ای که خود او برای بخشی از این عصبیت‌ها بیان کرده، سال‌ها بعد در دیباچهٔ ***طلا در مس*** رخ نموده است:

بخشی از عصبیت آن دورهٔ ما مربوط به این بود که ما آزادی سیاسی نداشتیم در خفقان عمیق زندگی می‌کردیم... در نتیجه بین کشش به‌سوی زندگی و رویارویی با مرگ در تعلیق بودیم و بر همین زمینهٔ اجتماعی- سیاسی و روانی بود که احساس غیرقابل تحمل بودن می کردیم؛ یعنی انگار تصویری را که حکومت به‌عنوان عناصر غیرقابل تحمل از ما درست می‌کرد و اشاعه می‌داد، ما خود به اعماق ذهن خود منتقل می‌کردیم و برای خود و همکاران ادبی و هنری خود غیرقابل تحمل می‌شدیم (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۷).

۳. دورهٔ کمون از ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۱

در این دوره، چاپ کتاب ***تاریخ مذکر***، شدّت گرفتن فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی، کنار گذشتن بحث‌های جدلی دههٔ چهل، زندانی شدن، سفر به خارج، چاپ کتاب شعر ***ظل الله***

و نوشتن مقدمه‌ای تند و انتقادی علیه رژیم در آن، چاپ کتاب ***در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد*** و غیره رخ داد.

از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۶۱ در فضای سیاسی و اجتماعی ایران اتفاقات زیادی رخ داد که در زندگی براهنی در مقام فعال اجتماعی تأثیر گذاشت. نویسنده اسم این دوره را «دورهٔ کمون» گذاشته است؛ چون اگرچه براهنی مثل دههٔ چهل در دانشگاه و فضاهای ادبی وارد بحث‌های ادبی نشده، در حال آماده شدن برای تغییرجهت چشمگیری بوده است. او از سال ۱۳۵۱، ناگهان هدف خود را از نظر انتقادی عوض کرد و تصمیم گرفت در مطبوعات از بحث و جدل با دیگران دوری کند و همهٔ انتقادها را بی‌پاسخ بگذارد؛ بنابراین تمام وقتش را صرف پرداختن به کار نظری جدّی در عالم نقد و انتقاد کرد و لبهٔ تیز حمله‌اش را متوجه آن نیروی حاکمی کرد که «مسبّب همهٔ بی‌محبتی‌ها و جوهای عصبی و ایجادکنندهٔ همهٔ خصومت‌های بین گروه‌های مختلف مردم به‌ویژه جناح‌های مختلف روشنفکری بود.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۹).

براهنی در سال ۱۳۵۲ دستگیر شد و به زندان افتاد. در همین سال، یکی از مهم‌ترین اتفاقات در حوزهٔ شعر معاصر فارسی رخ داد: خسرو گلسرخی، شاعر و نویسندهٔ توده‌ای، اعدام شد. اعدام او در بهمن ۱۳۵۲ شعر سیاسی ایران را به حرکتی گسترده واداشت و سبب شد شاعران زیادی به این اتفاق واکنش نشان دهند و در رثای خسرو گلسرخی شعر بسرایند. یکی از معروف‌ترین آن سروده‌ها، شعر رضا براهنی بود که جایگاه بلندی بین مردم و روشنفکران پیدا کرد:

جهان به دو چیز زنده است:
اولی شاعر
و دومی شاعر
و شما هر دو را کشته‌اید
اول: خسرو گلسرخی را
دوم: خسرو گلسرخی را (براهنی، ۱۳۵۸: ۶۴)

آنچه تا پایان دههٔ پنجاه ادامه داشت، تلفیق جدایی‌ناپذیر سیاست با هنر بود. آمیزشی که اجازه نمی‌داد هنر در فضایی آزاد به راه خود ادامه دهد. هرچند در این بین گاهی آثار قابل توجهی مثل ***ابراهیم در آتش*** اثر شاملو هم نوشته شد، فضای غالب، سیاسی بود. این فضای سیاسی باعث شد اکنون بعد از گذشت سال‌ها، دههٔ پنجاه را یکی از دوره‌های کم‌رونق شعر ایران پس از انقلاب نیما به‌شمار آوریم.

براهنی پس از رهایی از زندان به آمریکا رفت و در آنجا چهار سال به تدریس و تحقیق مشغول شد. این دورهٔ اقامتی برای براهنی دستاوردهای زیادی داشت که ازجملهٔ آن می‌توان به آشنایی عمیق او با ادبیات معاصر آمریکا اشاره کرد. نمود این آشنایی را در حوزهٔ شعر، می‌توان در شعرهای کتاب ***ظل الله*** او مشاهده کرد که با دیگر دفترهای شعر او تفاوت بسیار زیادی دارد. همچنین این دوره باعث شد دیدگاه تطبیقی براهنی در ادبیات بیش از پیش تقویت شود و او با شناخت بهتر و بیشتری از ادبیات و فرهنگ غرب، به تطبیق آن با ادبیات و فرهنگ شرق بپردازد.

۴. براهنی ساختارگرا (خوانش برای فرم) ۱۳۶۱– ۱۳۷۴

در این دوره شاهد چاپ کتاب ***کیمیا و خاک***، خانه‌نشین شدن و اخراج از دانشگاه تهران، برگزاری جلسات ادبی، فعالیت در مجلّات و راه‌اندازی کارگاه موسوم به شعر و قصّه هستیم. در دههٔ شصت، براهنی به فلسفه و زبان‌شناسی نگاه عمیق‌تر و دقیق‌تری دارد. او در شمار اولین کسانی است که نظریه‌های جدید را به‌صورت فراگیر در ایران مطرح کرد. او برای این تغییر روش ضمنی، دست به اعتراف کوچکی زده و چنین گفته است:

> گرچه من در ابتدا تنها به محتوا نپرداخته بودم و همیشه نوشته بودم که فرم و محتوا از هم جدایی‌ناپذیرند، ولی به‌دلیل وابسته کردن ادبیات به تاریخ و اجتماع، در واقع تأکید کافی بر درونی کردن تاریخ و اجتماع در ادبیات و خودمختار کردن ادبیات و اعلام استقلال ادبیات نکرده بودم و همین طرح اصلی من در مرحلهٔ بعدی نقد و انتقاد ادبی من، به‌ویژه در یکی دو سال بعد از انقلاب بود (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۲).

گرایش‌های او در این دهه، بیشتر بر زبان‌شناسی نوین روز جهان استوار بود. او در کتاب ***کیمیا و خاک*** برای اولین‌بار اندیشه‌های فرمالیست‌ها را به‌صورت بنیادین مطرح کرد.

نظریهٔ هم‌زمانی و درزمانی سوسور را به اشکال مختلف توضیح داد، سپس در چند بخش به طرح مسئلهٔ ادبیّت ادبیات پرداخت و تفاوت‌ها و ارتباط آن را با تاریخ، فلسفه، روان‌شناسی، واقعیت و زمان بازگو کرد. در همین ایام، او در نقد متون ادبی نیز به این نظریه‌ها توجه خاصی داشت. نمونهٔ آن نقدهایی است که بر رمان ***کلیدر*** دولت‌آبادی، ***بوف کور*** هدایت و مجموعهٔ ***شعر به روایت اکنون*** نوشته است. رویکرد او در این نقدها، کاملاً فرم‌شناسانه و مبتنی بر ادبیّت ادبیات است. بنا به گفتهٔ خودش:

> شیوه‌های جدید بررسی من از ادبیات با شیوه‌های قدیم من در پاره‌ای موارد فاصله گرفته است؛ خلاصه گرفتن فاصله در این نکته نهفته است: آن چیست که ادبیات خوانده می‌شود؟ در حرکت از نشانه‌شناسی به‌سوی زبان‌شناسی و از زبان‌شناسی به‌سوی ادبیات، این نکته برای من اهمیت مرکزی پیدا کرده است که به تعریفی از ادبیات در چارچوب «ادبیت ادبیات» دسترسی پیدا کنم (براهنی، ۱۳۷۴: ۷۳-۷۴).

در این دوره، «ادبیّت ادبیات» یکی از کلیدواژه‌های اصلی شناخت زیرساخت‌های فکری براهنی است. البته، او خود را فرمالیست معرفی نکرده؛ بلکه با به‌دست دادن تعریف جالبی از فرمالیسم، اصطلاح «فرم‌شناس» را بیشتر برای این عنوان پسندیده است:

> من موقعی فرمالیست خوانده خواهم شد که به عده‌ای از نویسندگان بگویم که رمانتان را بر اساس فردی که از پیش تعیین کرده‌اند و با شیوه‌ای که از پیش تعیین کرده‌اند و با محتوایی که از پیش تعیین کرده‌اند بنویسید. من در سراسر عمرم چنین ادبیاتی را که در رأس آن، ادبیات ایدئولوژیکی، به‌ویژه ادبیات رئالیسم سوسیالیستی قرار دارد، محکوم شناخته‌ام و آن تئوریسین‌هایی که در صدر انقلاب بلژیک در شوروی فرمالیست خوانده شدند، در واقع فرم‌شناس بودند و نه فرمالیست، و اشخاصی مثل لوناچارسکی، استالین، گورکی، ژدانف که این فرم‌شناس‌ها را قلع و قمع کردند، در واقع خود فرمالیست‌هایی بیش نبودند که طرح می‌دادند تا بر اساس آن، رمان‌نویس‌ها رمان بنویسند (همان، ۷۴).

او در این دوره، مانند فرم‌شناسان روس، به دنبال ایجاد دستگاه فکری خاصی برای ادبیات بود. در همین دوره، طرح مسئلهٔ بوطیقای ادبی و تأکید بر ارتباط فلسفه و ادبیات در دستگاه فکری او شکل گرفت:

> ادبیات نیز مثل هر دانش جدی دیگری، چیزی است صاحب دستگاه فکری، فلسفه و تئوری، و ساختار یا ساختارها که بدون درک آن‌ها قادر به درک ادبیات نخواهیم بود.

عنوان این دستگاه فکری، خواه آن چیزی باشد که رومن یاکوبسون آن را بوطیقا خوانده است و خواه آن چیزی باشد که شکل‌گرایان روس آن را علم اشکال نامیده‌اند. هرکسی که ادبیات را جدی می‌گیرد، به آن دستگاهی سازمان‌یافته نسبت می‌دهد (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۵).

منتقدی که تا چندسال پیش در جلد اول کتابش، در نقد سخنان یدالله رویایی و به حمایت از محتوا در برابر بیان، چنین گفته است:

یدالله رویایی به خبرنگار مجله در مصاحبه‌ای گفته است: «هدف ارائهٔ محتوا نیست؛ هدف ارائهٔ تکنیک است.» چنین حرفی از نظر من قابل نیست. به دلیل اینکه در این صورت می‌توان پرسید: «تکنیک» چه چیز ارائه می‌کند و با چه وسایلی تکنیک ارائه می‌شود (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۴۲).

سال‌ها بعد با چرخشی زیبایی‌شناختانه در دیدگاه‌های ادبی‌اش، سخنی کاملاً متفاوت با همین نحوه گفته است:

مکانیسم تأثیرگذاری در ادبیات سروکار دارد با تأثیر اثر بر خواننده و دایرهٔ عمل و حیطهٔ شمول آن مربوط می‌شود به کار خاصی که نویسنده می‌کند؛ یعنی قرصی که نویسنده با مکانیسم‌های تأثیرگذاری فرم به‌وجود آورده، در ذهن خواننده تبدیل می‌شود به لذت هنری؛ لذت کاهش‌یافتهٔ هنری، لذتی ناشی از درک کند و بطئی اثر هنری (براهنی، ۱۳۷۳: ۸۴).

با توجه به همین مسئله است که در این دوره، براهنی توجه خود را بیش از پیش به فلسفه معطوف کرده و عملاً درپی آن است که فیلسوف ادبیات باشد؛ کسی که ایجاد فکر می‌کند و متفکر ادبی است نه فقط محقق ادبیات. ضرورت شناخت فلسفهٔ معاصر و آخرین تحقیقات مربوط به فلسفهٔ ادبی، از همین زاویه در دستگاه فکری او برجسته شده است. این تلاش در جهت شناخت نظریه‌های معاصر و نشر آن در دوره‌ای که کمتر کسی به این موضوعات می‌پرداخت، باعث شده بود بسیاری از اهالی ادبیات- یعنی کسانی که به فلسفه و نظریه بی‌اعتماد و بی‌توجه بودند- براهنی را منتقدی بدانند که به سنت ادبی ایران بی‌توجه است و در زمینهٔ شعر و داستان نیز با شیفتگی خاصی که به نظریه‌های ادبی جدید دارد، دست به تولید آثارش می‌زند. اما نظر براهنی چیز دیگری است: «کسی که فیلسوف ادبیات است، کسی که پوئه‌تی‌سین ادبیات یعنی شناسنده یا شناسایی‌کنندهٔ مکانیزم‌های ادبی

است، مجبور است فلسفهٔ معاصر را بشناسد. اگر فلسفهٔ معاصر را نشناسد، اصلاً نمی‌تواند پرسپکتیو ادبی داشته باشد.» (براهنی، ۱۳۷۵: ۱۹۶).

آشنایی او با فلسفه‌های روز دنیا و متفکرانی چون فوکو، دریدا، بلانشو و دوستی با نظریه‌پردازانی چون هلن سیکسو، نوام چامسکی و ژولیا کریستوا سبب شد او همراه با جریان‌های فکری روز جهان، دستخوش دگرگونی در نگاه شود. در واقع این تجربه‌ای جدید برای براهنی بود؛ چرا که با وجود اخراج از دانشگاه، توانست در دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد، در جلسات ادبی و بعد در زیرزمین آپارتمان مسکونی‌اش چیزهایی درس بدهد که به قول خودش، هرگز در ایران تدریس نشده بود. کسی تا آن زمان هیدگر، یاسپرس، دریدا، کریستوا و سیکسو از یک‌سو و از سوی دیگر فرمالیست‌ها، ساختارگرایان، پساساختارگرایان و پست‌مدرنیست‌ها را تدریس نکرده بود. این کار، به گفتهٔ خود براهنی، پیش‌بینی آیندهٔ شعر و رمان و نقد ادبی ایران بود (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۳). سرنوشت شعر و رمان فارسی را در دستگاه فکری براهنی، باید در نظریهٔ «زبانیّت» او جست‌وجو کرد.

۵. براهنی پساساختارگرا (خوانش برای زبانیّت زبان)

پس از سرگشتگی‌ها و افت‌وخیزهایی که در دههٔ شصت برای شاعران و داستان‌نویسان دگراندیش ایرانی پیش آمد، در اوایل دههٔ هفتاد مشخص شد گروهی همچنان سعی دارند با ادامه دادن سنت نظری نیما یوشیج، ضمن گسترش دادن ظرفیت‌های بیانی شعر نیمایی، دست به تجربه‌های جدیدی در ادامهٔ پیشنهادهای نظری او بزنند. اغلب شاعران در این جریان قرار می‌گیرند؛ کسانی مثل منوچهر آتشی، م. آزاد، مفتون امینی، شمس لنگرودی، فرشته ساری، سیدعلی صالحی و غیره. در ادامه، حافظ موسوی و هرمز علی‌پور ستارگان دنباله‌دار کهکشان نظریهٔ ادبی شعر نیمایی هستند.

در مقابل نیماییان، گرایش دومی قوّت گرفت که ادامهٔ راه نیما را غیرضروری می‌دانست. سردمدار این جریان به‌طور مشخص از نیمهٔ دوم دههٔ شصت، دکتر براهنی بود. او به‌نوعی در خلال گفت‌وگوهایش با مجلات و بعد در رساله‌ای نظری با عنوان ***چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*** پایان دورهٔ نیما را اعلام کرد. این موضع‌گیری به نوعی گرایش

رادیکال و تازه در شعر نو فارسی منجر شد که تجربه‌های جدیدی را نیز بـه شـعر فارسـی پیشنهاد کرد. براهنی در این‌باره و با اشاره به وضعیتِ خانه‌نشین‌شدنش چنین گفته است:

> از سال شصت به بعد، آری فرصت بزرگ وقف شدن متمرکزتر به عالم خواندن و نوشـتن شبانه‌روزی به‌جبر به من اهدا شد. جانم را آتشی دیگر کشیدم. ارتباط من با نسل جوان که نخست در منزل این یا آن دوست برقرار شد و بعد به جلسات مرتب منازل دوستان و بعد به زیرزمین آپارتمان مسکونی خودم کشید، مرا به تجدیدنظر در کلیهٔ مسائل ادبی واداشت. حاصل آن ادراکات که اهم مسائل ادبی فلسفی صدوپنجاه سال گذشته را دربرمی گیـرد... و همگی در بیش از هشتصد نوار ضبط شده است، من و قافلهٔ کوچکی از دوستان جـوانم را در مسیر دیگری انداخت؛ و حال «تنها نه منم کعبهٔ دل بتکده کرده/ در هر قدمی صومعه‌ای هست و کنشتی» (براهنی، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۶).

این رویکرد براهنی به‌طور آشکار در سال ۱۳۷۴با چاپ اول کتاب ***خطاب به پروانه‌ها*** و ***چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*** آشکار شد، بعدها با چاپ مقالـهٔ معـروف «زبانیّـت» و رسـالهٔ «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم» دنبال شد و تا اکنون در قالب مقالات، یادداشـت‌هـا و پیام‌هایی که او به بهانه‌های مختلف منتشر می‌کند ادامه دارد. به‌طور کلی، شاید بتوان گفـت اصلی‌ترین مشخصه‌ای که شعر دههٔ هفتاد را از جریان‌های شعری قبل از خـود بـه‌گونـه‌ای آشکار جدا می‌کند، مسئلهٔ «زبانیّت» است (آقاجانی، ۱۳۸۴: ۲۸۶). براهنی برای ایـن مصـدر جعلی در زبان انگلیسی واژه‌ای نیز ساخته و آن را Langugeality ترجمه کرده اسـت. بـه گفتهٔ خودش، مترادف ایـن کلمـه در زبـان انگلیسـی وجـود نداشـته اسـت. او سرنوشـت «زبانیّت» را از سرنوشت زبان جدایی‌ناپذیر دانسته است.

افق دید نظریهٔ زبانیّت، مارکسیستی و پساساختارگرایانه است. گفتمان روان‌کاوانهٔ ژولیـا کریستوا در قرائتش از سویه‌های انقلابی زبان شاعرانه و همچنین بیان ژاک دریدا در تبیـین سرگشتگی دال‌ها، رهنمون مناسبی برای فهم شعرها و نظریهٔ رضا براهنـی اسـت. رویکـرد اصلی نظریهٔ زبانیّت بر پایهٔ ویرانگری و انقلابیگری در زبان است. وقتـی الگوهـای پیشـین زبان‌های شعری الگوهایی بسته و در خدمت استثمار ذهـن‌انـد، لازم اسـت از بنیـانْ همـهٔ الگوهای نحوی و ساختاری پیشین ساختارزدایی شود. بنابراین در شعری که نه زبان، بلکـه زبانیّت زبان را به رخ می‌کشد، شاعر پیش از آنکه درگیر بیان‌کردن چیـزی باشـد و قبـل از

آنکه به ساخت هر نوع روایتی بپردازد، دنبال ایجاد روشی برای نوشتنی متفاوت است. نوشتهٔ او به عینیت درآوردن نفس عمل نوشتن است و این فعل در گرو بیان هیچ‌چیز دیگری نیست. پس این نوع شعر هم‌زمان که به ویرانگری الگوها و ساختارهای پیشین زبان می‌پردازد، مشغول برساختن نوع جدیدی از تشکّل زبانی است. گاهی این امر واج‌ها را کوچک‌ترین واحد عبارت شعری در نظر می‌گیرد و به تولید شکل‌های جدیدی در ترکیب‌بندی‌های آوایی- موسیقایی منجر می‌شود؛ گاهی هم واژه‌ها و یا بخشی از آن‌ها را اجزای ساختمان عبارات شعری می‌پندارد و از نحو و دستور زبان جمله‌بندی‌های شعر ساختارزدایی می‌کند. البته، مقدمهٔ اصلی این تغییرجهت براهنی و جدا شدن او از اندیشهٔ نیمایی، در سال ۱۳۶۴ فراهم شد. او در آن سال در گفت‌وگویی با ناصر حریری، خبر از گسستی داد که در آینده رخ خواهد داد؛ گسستی که فصل جدیدی از ادبیات را در زبان فارسی رقم می‌زند. مقدمات ***چرا من شاعر نیمایی نیستم؟*** در همان سال‌ها آماده شده بود.

نظریهٔ زبانیّت براهنی بر سه مسئلهٔ اساسی در بوطیقای نیمایی و شعر بعد از نیما- که نماد شعر مدرن و مدرنیسم ادبی است- تأکید می‌کند و درپی تغییر آن است:

الف. ریتم و وزن

اولین تغییر مسیر براهنی از راه نیما، تغییر مسیر موسیقایی است. او معتقد بود ریتم‌های محتمل در زبان فارسی به افاعیل محدود نمی‌شود. پس هر شاعر جدی ای شعر خود را هم از ریتم‌های شعر گذشته می‌سازد و هم از ریتم‌هایی که خودش به‌وجود می‌آورد. فصل بیگانه‌نمایی شعر نیمایی نیز مثل فصل بیگانه‌نمایی شعر عروضی به پایان آمده است. بنابراین از نظر او، نظریهٔ نیما در زمینهٔ وزن و ریتم به بن‌بست رسیده و شعر فارسی را هم دچار رکود کرده است:

> از آنجا که نیما اوزان مرکب را بلندتر نکرد، شعر فارسی در این مورد به نوعی بن‌بست رسیده بود. ما از خودمان می‌پرسیدیم که اگر مسئله‌ای از یک مصراع مرکب شعر فارسی طولانی‌تر شد چه باید کرد؟ حرفی که من برای اولین بار می‌گویم و دربارهٔ آن یادداشت‌هایی تهیه کرده‌ام این است که من از زبان‌های موجود در شعر فارسی خسته شده‌ام (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۵۹۵).

براهنی ضمن انتقاد از پیشنهادهای نیما در حوزهٔ وزن و ریتم به مسئلهٔ دیگری اشاره می‌کند که توجه به آن، علاوه‌بر صدای معمولی کلمات در زبان شعر، ضروری به‌نظر می‌رسد؛ به این معنا که علاوه‌بر بیان زبانی که هم در نثر صورت می‌گیرد و هم در شعر، باید زبان شعر از طریق ارگان‌های ایجاد صدا، صدادار شود؛ یعنی علاوه‌بر بیان[1]، مسئله‌ای به نام صدادار کردن[2] مطرح است (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۷۵). ایجاد این نوع موسیقی مقدمه‌ای است بر ایجاد چندصدایی در ادبیات. راهکار براهنی برای ایجاد این چندآوایی در ادبیات، بر هم‌نشینیِ ناهم‌نشین‌ها استوار است:

> موسیقی واقعی نه از جنس کردن جنس‌های همجنس، بلکه از جنس کردن جنس‌های ناجنس آفریده می‌شود؛ طوری که صداها شنیده می‌شوند در اختلافشان و شنیده می‌شوند در کنار هم به‌رغم اختلافشان؛ و این جهان کثرت صداهاست. پولیفونی است که موسیقی را می‌سازد. «س» از جنس «س»، «ی» از جنس «یه»، و یکی از این جنس، دیگری از جنس دیگر و تکرار این دو صوت دنبال هم... پرتاب صداها از بستر اعتیادی آن‌ها به بیرون و به بستر صداهایی از نوعی دیگر تا موسیقی به‌وجود آید. موسیقی باید از غیرموسیقی به‌وجود آید؛ یعنی موسیقی باید از بستر اعتیاد ما کنده شود برود به بستر چیزهایی که از جنس موسیقی نیست؛ و در بازگشت به سوی ما به‌صورت دگرگون‌شده برگردد. در غیر این صورت، ما به‌سوی سنتی‌کردن صداهای به‌ظاهر تازه پرداخته‌ایم (براهنی، ۱۳۷۸: ۱۶).

براهنی این مسئله را به «اجراییّت» شعر مرتبط می‌کند و اجراییّت شعر را به کلِ حوزهٔ آوایی، لب و دهان و دندان و شش پیوند می‌زند. او آشکارا اعلام می‌کند که تا موقعی که اجرای شعری صورت نگرفته و خود عمل «اجرا» به رخ کشیده نشده باشد، هنوز مطلبی پیدا نشده است (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۲۵).

ب. تفسیرپذیر بودن شعر

در این دوره، براهنی زبان شعر را زبانی دانسته است که معنا و ارجاع معنایی را پیوسته عقب می‌اندازد و لذت آفرینش شعر را به پیش می‌کشد؛ یعنی شعری، شعر واقعی است که

1. Expression
2. Articulation

زبان نوشتاری در آن جلوتر از هرچیز دیگر و مقدم بر هر عنصر دیگر به جلوی صحنهٔ شعری آورده شود (براهنی، ۱۳۶۴: ۱۷). او در رسالهٔ «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم»، با تأکید بر یک حرف اضافه در یکی از شعرهای فروغ نوشته است:

> سال‌ها پیش من در بحث‌های شعری‌ام از «ازیّت» در شعر فروغ صحبت می‌کردم. این «ازیّت» با «ز» است و نه با «ذ» و ریشهٔ آن در این دو مصرع فروغ فرخزاد بود: من از تو می‌مردم/ اما تو زندگانی من بودی. «ازیّت» یعنی «از بودن از» و نه چیزی دیگر. کلمه، کلمه‌بودن خود را در خود تثبیت می‌کند؛ یعنی «از»، ازبودن خود را به رخ می‌کشد نه وسیلهٔ قرار گرفتنش برای بیان معنایی دیگر را. «من از تو می مردم»، یک شکل زبانی است: «من» در یک سو «تو» در سوی دیگر، «از» در وسط. «از» در زبان نماد فاصله بین دوچیز است. ولی در اینجا دیگر نماد نیست. خود خودش است. «من از تو می مردم»، معنای مهم تری برای من داشت و دارد و آن معنا مربوط به آن چیزی است که «از» را «از» کرده است. هرجا بین دو چیز فاصله وجود داشته باشد، از واژهٔ «از» استفاده می‌شود؛ پس بهتر است که یک‌بار هم «از» از وسیله قرار گرفتن دست بردارد و شخصیت خود را به رخ بکشد (براهنی، ۱۳۷۸: ۱۶).

بسیاری تأکیدهای براهنی را بر امکانات دال‌شناختی و اینکه او سودای زبانیّت را نه‌فقط در شکستن «هرمنوتیک» مدلول‌ها، بلکه در شکستن هرمنوتیک دال‌ها معرفی می‌کند (چیزی که تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند) به این معنا دانسته‌اند که او فقط به لفظ توجه می‌کند و موسیقی و ریتم برایش از معنا و محتوا مهم‌تر است؛ درحالی که تأکید او بر بازگشت به زبان، ناظر بر عبور از تک‌معنایی است نه عبور از معنا. سلطهٔ یک معنا یا یکی از دلالت‌های زبان بر بقیهٔ دلالت‌ها شعر را محدود می‌کند و شاعر باید راهی پیدا کند تا از این دلالت‌های محدود رها شود:

حرکت به‌سوی زبانیّت در شعر حرکتی است از روی دال Signifier ها و نه مدلول Signified ها و یا به تعبیر خود براهنی، این حرکت «تأکید را از روی تأویلات مدلول‌شناختی به‌سوی امکانات دال‌شناختی هدایت می‌کند». در این حرکت، زبان مدام از هرگونه نظام معنایی فاصله می‌گیرد و به‌سوی مادّیتی بیرونی میل می‌کند که همان آشکارگی و رهایش دال‌هاست. اگر در ساختارگرایی معنا در مدلول متوقف می‌ماند، در این رویکرد پساساختارگرایانه متن عرصهٔ دلالتی است مدام در

حال دلالت، و در این سازوکار، کل ساختار زبان به‌صورت یک «بازی» درمی‌آید که طی آن «معنا» مدام به «تعلیق» و «تأخیر» می‌افتد (فرخفال، ۱۳۸۸: ۸۶).

ج. ارجاع‌پذیری

مسئلهٔ ارجاع و ارتباطِ آنچه در شعر اتفاق می افتد با آنچه در بیرون (در زمان و مکان) رخ داده، همیشه از بحث‌های داغ در نقد ادبی بوده و هست. به‌نظر می‌رسد این بحث از همان روزی آغاز شد که نیما یوشیج گفت: «شعر قدیم ما سوبژکتیو است؛ یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد... نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد.» (۱۳۸۵: ۸۸). ذهنیّت و عینیّت به‌عنوان مباحث انتقادی و زیرساختی وارد ادبیات ایرانی شدند و با مسئلهٔ تعهّد اجتماعی گره خوردند. اما این رویکردها خیلی زود هم‌نهاد خود را هم تولید کردند. در برابر شعرِ به‌اصطلاح متعهّد و اجتماعی آن سال‌ها، بلافاصله «موج نو»یی‌ها و بعد «حجم گرا»ها قد علم کردند. هرقدر که بنیان‌های معنایی شکل اول ناظر به مسائل تاریخی و اجتماعی بود، دستهٔ دوم از آن فرار می‌کردند و همواره به خود برمی‌گشتند. بعدها براهنی شعر یدالله رویایی را شعری غیرارجاعی[1] معرفی کرد (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۳۲)؛ شعری که تمام روابط و عناصر شعری آن در ارتباط کلمات با هم شکل می‌گیرد نه در ارتباط با فلان موضع یا موضوع اجتماعی و تاریخی. البته، این بحران در سال‌های میانی دههٔ شصت آشکار شد. وقتی تنوّع صداها بیشتر شد، شک در تعریف‌ها هم قوّت گرفت. براهنی در رسالهٔ ***چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*** این موضوع را بررسی، و طی آن با نگاهی تحلیلی، شعر شاملو را نقد کرده است:

> بحرانی که در شعر پیش آمد، این بود که در شعر نو از نوع نیمایی، شاملویی یا فرخزادی، به‌رغم حضور بیان شعری، شعر موقعیتی را بیان می‌کرد که بیشتر با معنای شعر سروکار داشت و گاهی معنا طوری واضح بود که انگار شاعر فقط آن معنا را به زبانی مطلوب که عادتاً زبان شعر نامیده می‌شد و روی‌هم زبان زیبایی بود، بیان می‌کرد. ولی شاعر به‌رغم اینکه به‌نظر می‌رسید نمی‌داند شعر از کجا می‌آید، لااقل دربارهٔ احمد شاملو می‌دانستیم که

1. Unreferential

شعر از اجتماع می‌آید و به‌طرف اجتماع می‌رود یا از عاشق می‌آید، به‌طرف جنون می‌رود و از این نظر فرق بین مفهوم اجتماعی و شعر اجتماعی، کلمات عاشقانه و شعر عاشقانه در این بود که در شعر مربوط به این‌قبیل مقولات، به‌رغم زیبایی زبان، زیبایی در خدمت بیان چیزهایی بود که همگان به آن می‌اندیشیدند (براهنی، خبرگزاری ایسنا، ۱۳۸۵).

اینجاست که براهنی در تبیین مسئلهٔ بحران، یک پیشنهاد مسئله‌ساز مطرح می‌کند:

در شعر زبان موضوعیّت پیدا می‌کند به‌عنوان موضوع اول و اولویت با خود زبان می‌شود؛ یعنی در زبان نثر، زبان پس از ارائهٔ معنا نقش خود را تمام‌یافته اعلام می‌کند؛ در شعر زبان نقش اصلی را بازی می‌کند؛ به همین دلیل ارجاعات خارجی را به حداقل می‌رساند ودر واقع ارجاعی به خود می‌شود (همان‌جا).

از نظر براهنی، در حرکت به‌سوی زبانیّت، کلمه پس از ورود به شعر است که معنا پیدا می‌کند. این معنا ارجاع به بیرون نیست؛ بلکه برایندِ:

نه تک‌تک کلمات، بلکه معنای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر و نه صدای تک‌تک کلمات، که حاصل صدای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر است. از این منظر، کلمات در شعر نه آینه‌ای در خود، بلکه آیینه‌دار یکدیگرند. این آیینه‌داری کلمات جز ارجاع بی‌نهایت دال‌ها به یکدیگر نیست. در این آیینه‌داری معنا متکثّر است و ازاین‌رو معنایی نهایی هرگز ایفادشدنی نیست (فرخفال، ۱۳۸۸: ۸۸).

نتیجه‌گیری

به‌نظر می‌رسد تشریح دستگاه فکری براهنی و رویکردهای او در نقد و نظریهٔ ادبی خیلی کار ساده‌ای نباشد؛ زیرا او در دوره‌های مختلف به‌آسانی سبک عوض کرده و تغییر بینش داده است. همین تنوّع عملکرد سبب شده است در دوره‌ای خاص، حرف‌های ضد و نقیضی از او بخوانیم؛ او این ناهمخوانی را یکی از نتایج بحران رهبری ادبی و ناموزونی تاریخی در ایران می‌داند. با این‌همه، سه مرحلهٔ اصلی فعالیت او را در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی در ایران این‌چنین می‌توان برشمرد:

۱. ساختارگرایی با توجه به اندیشه‌های جامعه‌شناسان ادبی همچون لوسین گلدمن و جورج لوکاچ؛

۲. ساختارگرایی با گرایش به فرمالیسم و توجه به اندیشه‌های زبان‌شناسانی چون رومن یاکوبسن؛

۳. پساساختارگرایی با توجه به رویکردهای ساختارشکنانهٔ ژاک دریدا و گفتمان روان‌کاوانهٔ ژولیا کریستوا.

براهنی در طول این سه دوره، سعی داشته با تأثیرپذیری از نظریه‌های عامّ جهانی، در مقام انتقال‌دهنده، بتواند دست به بومی‌سازی این نظریه‌های جهانی در ادبیات ایران بزند و با تطبیق آن‌ها با ادبیات قدیم و جدید فارسی، راهی برای برون‌رفت شعر ایرانی از رکود فراهم آورد؛ از سوی دیگر، اهمیت خواندن نظریه و ضرورت نظریه‌پردازی در ادبیات ایرانی معاصر را نیز به شاعران و نویسندگان معاصر یادآوری کند. او در این مسیر چهل‌ساله به‌طور قطع، دچار اشتباهاتی نیز شده است؛ اما به‌نظر می‌رسد آثار او توانسته‌اند دریچه‌ای نو به جهان تازهٔ ادبیات بگشایند؛ آثاری که به گفتهٔ خودش، نباید آن‌ها را طوری خواند که گویی در زمانی واحد نوشته شده‌اند و درپی این برداشت غلط، آن‌ها را آثاری پر از تناقض خواند.

منابع

- آقاجانی، شمس. (۱۳۸۴). *شکل‌های ناتمامی*. تهران: ویستار.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۵). *بحران رهبری نقد ادبی و رسالهٔ حافظ*. تهران: ویستار.
- ـــــــ (۱۳۸۸). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟* چ۲. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــ (۱۳۷۳). *رؤیای بیدار*. تهران: قطره.
- ـــــــ (۱۳۸۴). *روزنامهٔ شرق*. (۲۱ آذر).
- ـــــــ (۱۳۸۶). *روزنامهٔ هم‌میهن*. (دوشنبه ۴ تیر).
- ـــــــ (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. چ۳. تهران: نشر نو.
- ـــــــ (۱۳۸۰). *طلا در مس* (در شعر و شاعری). ج ۱ و ۳. تهران: زریاب.
- ـــــــ (۱۳۵۸). *ظل‌الله*. چ۲. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــ (۱۳۶۴). *کیمیا و خاک* (مؤخره‌ای بر فلسفهٔ ادبیات). تهران: مرغ آمین.
- ـــــــ (۱۳۷۴). *گزارش به نسل بی‌سن فردا*. تهران: نشر مرکز.

- ـــــــــ (۱۳۷۸). «چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم». *مجلهٔ بایا*. ش ۱ و ۲. (فروردین و اردیبهشت).
- ـــــــــ (۱۳۷۹). *مجلهٔ کارنامه*. ش۴۶ و ۴۷ ویژهٔ رضا براهنی.
- ـــــــــ *هفته‌نامهٔ اینترنتی شهروند*. ش۳۱۷.
- پوینده، محمدجعفر. (۱۳۸۱). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. تهران: نشر چشمه.
- لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی). (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج ۱ و ۴. تهران: نشر مرکز.
- فرخفال، رضا. (۱۳۸۸). *حدیث غربت سعدی؛ جستارهایی در ادبیات و فرهنگ*. تهران: نشر مرکز.
- موسوی، حافظ. (۱۳۸۹). *پانوشت‌ها*. تهران: آهنگ دیگر.
- نیمایوشیج. (۱۳۸۵). *دربارهٔ هنر شعر و شاعری*. گردآورنده سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
- ایسنا، وب‌سایت خبری. «گفت وگوی مریم کریمی با دکتر رضا براهنی». (آخرین بازنگری ۸ آبان ۱۳۸۵) در:
http://www.isna.ir/Main/NewsView.aspx?ID=News-768367&Lang=P

آرا و روش‌های هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی

سمیه‌سادات حسینی‌زاده
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

این مقاله با هدف بررسی آرا و روش‌های هوشنگ گلشیری در رویکرد او به مسئلهٔ نقد ادبیات داستانی و بررسی معایب داستان‌نویسی از نگاه او تدوین شده است. این نوشتار قصد دارد نظریات هوشنگ گلشیری را در مواردی همچون زبان داستان، جریان سیال ذهن در داستان، آشنایی‌زدایی در ساختار و عادات مألوف و معمول نویسندگی و دیگر موارد مشابه بررسی کند. نگارنده با مطرح کردن آرای گلشیری در مقولهٔ نقد ادبیات داستانی، تفاوت نگاه او را در تعریف و بررسی این مسائل با دیگر منتقدان و نظریه‌پردازان نشان می‌دهد و نتیجه می‌گیرد نظریات گلشیری در مواردی همچون نگاه ریزبین داستانی و آشنایی‌زدایی در آفرینش شخصیت داستان، تأثیر بسزایی در ایجاد سبکی نوین در داستان‌نویسی معاصر ایران داشته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی معاصر ایران، نقد، هوشنگ گلشیری، زبان داستان، جریان سیال ذهن، آشنایی‌زدایی.

۱. مقدمه

آبرامز در تعریف نقد می‌نویسد: «نقد ادبی تعریف، توصیف، دسته‌بندی، تحلیل و بررسی آثار ادبی است.» (36 :1971). در ایران، مفهوم نقد ادبی در گذشته با معنای امروزی آن کاملاً متفاوت است؛ چنان که از معنای لغوی نقد برمی‌آید، به معنای جدا کردن سره از ناسره است. نگاهی اجمالی به آثار نوشته‌شده در حوزهٔ نقد نشان می‌دهد مراد از آن، نزد گذشتگان

بیشتر بحث دربارهٔ معایب محتوای اثر و گاه صحبت در باب میزان بهره‌وری شاعر از صنایع ادبی، تسلط بر علوم بلاغی و نیز میزان آشنایی‌اش با آثار ادبی ماندگار پیشین بود و هیچ‌گاه به مفهوم امروزی آن و به‌عنوان علمی مستقل میان ادب‌شناسان مطرح نبود.

از دورهٔ مشروطه به بعد، همراه با وارد شدن شاخه‌های بسیاری از علوم مختلف، نقد ادبی نیز در ایران جامهٔ دیگری به خود پوشید و به شکلی جدی‌تر در ادبیات مطرح شد؛ اگرچه تا سال‌های طولانی پس از مشروطه، باز هم منتقدان به همان شکل غیرحرفه‌ای به بررسی آثار ادبی می‌پرداختند. کم‌کم حضور چند منتقد آوانگارد و ترجمهٔ آثار بسیاری دربارهٔ نقد، باعث شد دیگر منتقدان نیز با توجه به ساختاری اصولی دست به نقد آثار ادبی بزنند. از پیشروترین این منتقدان در حوزهٔ نثر می‌توان از هوشنگ گلشیری، رضا براهنی، فرج سرکوهی و آذر نفیسی نام برد. اگرچه گلشیری به‌دلیل ارائهٔ سبکی نوین در داستان‌نویسی شناخته شده است، نباید از نگاه جدید او به نقد و تأثیر او بر آن غافل شد. این نوشتار برآن است تا به بررسی آرا و روش‌های هوشنگ گلشیری در نقد ادبیات داستانی و نگاه جدید او در این حوزه بپردازد.

۲. نقد از نگاه گلشیری

هوشنگ گلشیری، نویسنده و منتقد فقید معاصر (۱۳۱۶– ۱۳۷۹)، دربارهٔ نقدهای آن دوره می‌گوید: «ما در گذشته نقد جدی نداشتیم. چون با مقولهٔ نقد آشنا نبودیم. کتاب‌های ترجمه‌شده اندک بود و کسی را نداشتیم که درس نقد و انتقاد خوانده باشد. منتقد باید مکاتب و نحله‌های نقد را بشناسد. ما منتقد جدی نداشتیم.» (۱۳۶۹ : ۳۷). گلشیری از منتقدان آن سال‌ها، محمدعلی سپانلو را مثال می‌زند و در باب نقدهای او و همانندانش می‌گوید: «این نوع نقدنویسی فاقد معیار است. به‌جای آیین نقد، آیین دوست‌یابی در آن رعایت می‌شود.» (همان‌جا). گلشیری منتقد را کسی می‌داند «که دست بگذارد روی قله‌ها و بتواند آن‌ها را در زمان تشخیص دهد و حتی بتواند پیش‌بینی کند که اثری در سال‌های آینده چه سرنوشتی خواهد داشت.» (همان‌جا).

گلشیری منابع موجود در حوزهٔ داستان‌نویسی و عناصر داستان در آن سال‌ها را محدود معرفی می‌کند و عقیده دارد کتاب ***هنر داستان‌نویسی*** ابراهیم یونسی به معرفی عناصر داستان

کمکی نمی‌کند. به باور او، کتاب ***عناصر داستان*** جمال میرصادقی جز ارائهٔ تعریف‌هایی از چند منبع ترجمه‌شده، فاقد هر نوع بینش درست در تعریف عناصری چون «طرح داستان» است. گلشیری ***قصه‌نویسیِ*** رضا براهنی را بر چند منبع اساسی در زمینهٔ داستان متکی می‌داند و می‌گوید: «برای خواننده به‌شرطی که صنعت پریدن از اضافات را بداند، بهترین اثر تألیفی موجود است». او همچنین از کتاب ***جنبه‌های رمان*** اثر ادوارد مورگان فاستر ترجمهٔ ابراهیم یونسی نام می‌برد و آن را بهترین منبع ترجمه‌شدهٔ موجود می‌داند (گلشیری، ۱۳۷۰: ۴۷). او در عین حال یادآور می‌شود تحقیقات آذر نفیسی و فرج سرکوهی در زمینهٔ نقد، از آثار خوب است و می‌توان امیدوار بود منابع خوبی برای آیندگان باشد (گلشیری، ۱۳۶۹: ۳۷).

۳. مقابله با چند باور غلط در داستان‌نویسی

در ادبیات کشور ما به‌ویژه در حوزهٔ داستان، باورهای اشتباه بسیاری دربارهٔ رسالت آثار ادبی، وظیفهٔ نویسنده در قبال جامعه و نیز بازتاب تعهدات نویسنده در داستان رایج بوده و هست. متأسفانه، این اشتباه‌ها باعث شده است تا داستان از مسیر اصلی خودش، یعنی هنرآفرینی دور بیفتد. از اولین کسانی که با این باورهای رایج غلط در داستان‌نویسی مقابله کردند، هوشنگ گلشیری بود.

۳-۱. ادبیات آینهٔ تمام‌نمای زمانهٔ خویش است

یکی از مسائلی که در گذشته هنرمندان و یا منتقدان بیان می‌کردند و حتی تأثیرات آن تا همین سال‌های اخیر نیز دیده می‌شد، مسئلهٔ آینه‌واری ادبیات به‌ویژه ادبیات داستانی است. به‌عبارت دیگر، عقیدهٔ رایج این بود که ادبیات بازتابندهٔ عینی واقعیات زمانهٔ خویش است. بسیاری از نقدها با تکیه بر همین اصل نوشته می‌شدند و نویسندگان و شاعران زیادی با تأکید بر این مسئله، داستان می‌نوشتند و شعر می‌سرودند. گلشیری این اندیشه را در ادبیات خرافه می‌پندارد:

> وسوسهٔ واقعیت از دورهٔ مشروطه و بیشتر با آثار شعر و داستان معاصر شروع شد که خود... حد فارق ادب معاصر با آثار گذشتگان بود. اما پس از ۱۳۲۰ بود که شکل این

خرافه اشاعه یافت و با وجود تغییر شکل یافتن آن مثلاً به اشکالی مانند داستان، بازآفرینیِ واقعیت است یا داستان باید حقیقت‌نما باشد؛ همچنان شایع است (۱۳۶۷:۲۱-۲۲).

به اعتقاد گلشیری:

رمان‌نویس آینهٔ تمام‌نمای زمانهٔ خویش نیست تا بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌ای دیگر و به رأی‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به‌دور افتاده است و آن‌گاه او را با دگنگ «ضد رئالیسم» از درگاه هنر برانیم... (۱۳۸۰: ۱/ ۲۱۰).

از نگاه او، رمان مخلوقی است در کنار واقعیت نه منطبق بر آن:

[رمان] خلق و ابداعی است فراتر از حدود و ثغور پادرگریز و تنگ همهٔ مسائل مبتلا به زمان نویسنده. دنیایی است از آدم‌های مخلوق نویسنده در زمان و مکانی خاص که آفریدهٔ او است؛ هرچند به‌ناچار از زمان نویسنده رنگ‌وبو دارد. چرخش آدم‌ها و حوادث و روابط آن‌هاست بر مدار یا طرحی بدیع به گرد موضوعی اصلی. دنیایی است به‌آیین ساخته و پرداخته بی کاستی و فزونی، دنیایی که سایه‌روشن هر کوچه‌اش ما را در بیم یا امید می‌افکند و صدای کوبهٔ هر خانه‌اش انتظار دیدار بیگانهٔ آشنایی را در دلمان زنده می‌سازد (همان، ۲۱۱).

به نظر گلشیری، رمان‌هایی که بر اساس این خرافه نوشته می‌شوند هر اندازه که فریادی آشنا و بلند داشته باشند، صدایشان از مرزهای زمان و مکان نویسنده فراتر نمی‌رود. برخلاف چنین کسی، نویسندهٔ آشنا به زمان، اما پیشروتر از زمانهٔ خویش بر آن است تا:

جهانی به‌نظام بیافریند تا خوانندگانش نه با لحظه‌های درخشان و گاه‌گاهی، بلکه با ساختمانی که هرچیزش مؤید چیز دیگر است روبه‌رو بشوند؛ جایی برای زیستن، اندیشیدن و برتر و بزرگ‌تر شدن، و نه خطی شکسته و دایره‌وار که حاصلش فرود و فرازهای اتفاقی یا دوّار سر و سرگیجه [است] (همان، ۲۹۱).

۲-۳. نویسندهٔ مسئول و پایبند به ایدئولوژی

گلشیری معتقد است وجود دولت‌های خودکامه‌ای مانند رضاشاه، سانسورهای حکومتی و سیاسی کردن امر نوشتن از سوی حاکمیت‌ها از بزرگ‌ترین دلایل ایدئولوژی‌زده‌شدن نویسندگان معاصر است:

... به‌خصوص که در دولت‌های خودکامهٔ این سال‌ها... هیچ نغمهٔ مخالفی را برنمی‌تافتند. وجود سانسور بر پیچیده شدن رابطهٔ نویسنده و شاعر با مخاطب افزود؛ چرا که اطلاع‌رسانی و تبلیغ مشخص سیاسی، برخلاف تبلیغ عام زمان مشروطیت، بر سیاههٔ مسئولیت‌های قبلی افزود. برای مثال می‌توان دید که در دههٔ چهل و حتی سال‌های بعد، از نویسنده و شاعر انتظار می‌رفت تا وظایف تاریخ‌نگار و جامعه‌شناس و حتی کارهای مشخص یک حزب را برعهده بگیرد (گلشیری، ۱۳۶۷: ۳۲).

از نگاه او، در جامعهٔ هنری ما مسئولیت‌های بی‌شماری را بر عهدهٔ نویسنده می‌گذارند. «هرکس انتظار دارد که بر اساس بینش او از جهان و گاه حتی مشغله‌هایش مانند اجتماعی، سیاسی، مذهبی، آموزشی، اخلاقی مسئولیت‌های نویسنده را شمارش کند.» (همان، ۳۱). گلشیری اعلام می‌کند این مسئولیت وقتی به‌طور عام گسترش یافت که ***ادبیات چیست؟*** ژان پل سارتر به ترجمهٔ دکتر مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی منتشر شد. همچنین مقالاتی که پس از آن از جلال آل احمد و مصطفی رحیمی منتشر شد، کار را به جایی رساند که در مجلهٔ ***فردوسی*** و روزنامه‌های رسمی آن روزگار از مسئولیت و تعهد سخن رفت و به این ترتیب، ارزش آثار نویسندگان بر اساس میزان تعهدات سیاسی، اجتماعی، روانی و غیرهٔ آن‌ها سنجیده شد. اگرچه به عقیدهٔ گلشیری انجام دادن این مسئولیت‌ها تا حدی به ضرورت زمانه وابسته بود، انبوهیِ آن‌ها و اصل قرار دادن این مسئله سبب شد تا رسالت‌های اصلی ادبی به‌کلی فراموش شود (همان، ۳۲).

۳-۳. برتری محتوا بر فرم

یکی دیگر از باورهایی که گلشیری به مخالفت با آن برخاست، اندیشهٔ برتری محتوا بر فرم بود. در آن دوره، باور اغلب نویسندگان بر اهمیت محتوا بود و نقد و نظرهایی که می‌شد، حول خوبی یا بدی استفاده از مضمون در داستان بود. برای مثال، می‌توان به مطلبی با عنوان «میزگرد داستان‌نویسی امروز» در ***ماهنامهٔ کلک*** اشاره کرد که گفت‌وگوی منصور کوشان با چند تن از نویسندگان دربارهٔ داستان است؛ این گفت‌وگو به‌طور کلی حول محور محتوا می‌چرخد (ر.ک کوشان و دیگران، ۱۳۶۹: ۱۵۲). اما گلشیری همواره بر اهمیت

تکنیک در کنار محتوا تأکید داشته و همان‌گونه که از داستان‌های او پیداست، توانسته به شیوه‌های موفقی از اشکال روایت رمان دست پیدا کند. او معتقد است:

> هیچ محتوایی خودبه‌خود، یعنی بدون آگاهی نویسنده و اشراف او بر امکانات «فرم خودش» را نمی‌گیرد. ... [گذشته از این] جست‌وجوی تکنیک مهم‌ترین مشغلهٔ نویسندهٔ جدی است تا آنجا که بعضی‌ها گفته‌اند که همین تکنیک وسیلهٔ کشف است. ... [به‌علاوه] هیچ محتوایی بدون فرم، بدون اثر بر روی زبان، انتخاب بهترین نظرگاه درخور، تنظیم حوادث و غیره تحقّق پیدا نخواهد کرد (گلشیری، ۱۳۶۷: ۲۷).

او سهم اصلی را در نویسندگی به تکنیک می‌دهد و معتقد است شاید فقط به‌وسیلهٔ تکنیک بتوان به جهان‌بینی نویسنده راه جست (گلشیری، ۱۳۸۰: ۲/ ۶۹۵).

۴. دلایل جوان‌مرگی در نثر معاصر

«جوان‌مرگی در ادبیات» را نخستین‌بار هوشنگ گلشیری با نگاهی به زندگی و کارنامهٔ نویسندگان مطرح کرد. جوان‌مرگی در ادبیات یعنی اینکه چگونه و چرا نویسندگان ایرانی هنوز به دوران سالمندی نرسیده، جوان‌مرگ می‌شوند. گلشیری معتقد است معمولاً نویسندگان ایرانی فقط به یکی دو اثر شناخته می‌شوند و بقیهٔ آثارشان تکرار همان قبلی‌ها آن‌هم به شیوه‌ای ناشیانه و با اوج و حضیضی نه‌چندان قابل قبول است. او چندین مسئلهٔ اصلی را عامل این موضوع می‌داند.

۴-۱. فقدان تداوم فرهنگی

به باور گلشیری، تداوم یک جریان فرهنگی می‌تواند میزان تولیدات ادبی قابل قبول را در سطح کشور بالا ببرد؛ اما مسائلی همچون دخالت‌های حکومتی، جریان‌های خارجی و انقلاب‌ها در این کشور «سبب شده است که هر جریان فرهنگی فقط چند سال یا یک دهه طول بکشد که بعد تبری یا داسی قطعش می‌کند و پس از چند سال دوباره باید از ابتدا شروع کرد.» (همان، ۱/ ۳۰۰).

۴-۲. ارتباط نویسنده و ممیّزان

> رابطهٔ نویسنده و خوانندهٔ کم‌توقع درست شبیه است به رابطهٔ زندانی و زندانبان. وقتی زندانی باشد، زندانبان هم زندانی می‌شود و بده‌بستان میان آن‌ها لامحاله می‌شود تا پس از مدتی کوتاه یا طولانی (بسته به طرفین و وضعیت) از نظر اشتغالات ذهنی دوروی یک سکه بشوند (همان، ۳۰۱).

به همین سبب است که شهرت و اعتبار بیشتر نویسنده‌های هم‌عصر گلشیری نه به‌واسطهٔ این داستان یا آن یکی، که بیشتر به‌واسطهٔ مسائل جنبی است. بنابراین، اگر کسی به‌دلیل مسائل جنبی داستان مطرح شد و در داستان‌نویسی و یا شعر اثر چشمگیری نداشت، باید در همان مقوله مطرحش کرد. همه‌کاره است جز داستان‌نویس؛ انسان شریفی است، استاد و عالم است، اما در این حوزهٔ کوچک هیچ‌کاره است (همان‌جا).

۴-۳. نویسنده فقط باید نویسنده باشد

به عقیدهٔ گلشیری، نویسنده فقط باید در حوزهٔ داستان قلم بزند تا بتواند داستان‌نویس برجسته‌ای شود. اما به تعبیر او، داستان‌نویسان ما بیشتر متفنّن هستند تا متخصص؛ زیرا آن‌ها برای تأمین معاش مجبورند کارهای دیگری جز داستان‌نویسی انجام دهند؛ در حوزهٔ ترجمه، تدریس، اشتغال و درگیری در مسائل سیاسی و حکومتی مثل قلم زدن برای پاسخ‌گویی به نیازهای جامعه با سرخم کردن در برابر درخواست‌های حکومت، و یا در شکل متفاوت آن با تن ندادن به جریان‌های سیاسی و در نتیجه ممنوع‌الخروج یا ممنوع‌القلم شدن (همان، ۳۰۲).

۴-۴. دورهٔ فترت ترجمه

گلشیری مترجمان آن دوره را غیرمتخصص می‌داند؛ یعنی کسی که هیچ نمی‌داند، در هیچ موردی صاحب‌نظر نیست و فقط به‌ازای دانستن دو یا سه زبان، استفاده از این دایرةالمعارف یا آن یکی و غارت این قسمت و آن قسمت مطرح می‌شود. به باور او، حاصل دورهٔ فترت ترجمه، آدم‌هایی خواهد بود التقاطی، خوشه‌چین، دایرةالمعارفی، فرهنگستان‌نشین، لغت و معنا دربیار و نه اندیشمند (همان، ۳۰۴-۳۰۶).

۵. تفاوت قصه و داستان

دربارهٔ تفاوت قصه و داستان زیاد سخن گفته شده است. در بیان تفاوت‌ها، تکیهٔ اصلی همواره بر تفاوت طرح و شخصیت در داستان و قصه بوده است. به این معنا که در قصه شخصیت‌ها چندان پیچیده نیستند؛ ارتباط شخصیت‌ها با دیگر عناصر بیشتر بر پایهٔ تصادف و شانس یا نیروهای غیبی و خارجی است؛ شخصیت‌ها به دو نوع قهرمان و ضد قهرمان تقسیم می‌شوند؛ همچنین رابطهٔ علت و معلولی در قصه حاکم نیست (براهنی، ۱۳۶۲:۲۹۰). رضا براهنی چهار بعد را برای شکل‌گیری داستان و متمایز شدنش از قصه ذکر می‌کند: زمان، مکان، علیت و زبان (همان، ۳۹). گلشیری در ذکر تفاوت‌های میان قصه و داستان، علاوه‌بر درنظر گرفتن ابعاد زمان و مکان داستانی، سه مسئله را مهم‌ترین و اساسی‌ترین عوامل شکل‌گیری این تفاوت می‌داند:

۵-۱. ساختمان قصه و داستان

به نظر گلشیری، قصه و حکایت‌های قدیمی هیچ ساختمانی ندارند؛ حتی می‌توان قسمت‌های زیادی از هر قصه و حکایت را حذف کرد بی‌آنکه کمبودی حس شود و جای بعضی از قسمت‌ها را با هم عوض کرد.

> ... [اما] یک داستان خوب چنین نیست. حتی نمی‌توان آن را خلاصه کرد، یا پس از خواندن شفاهی برای کسی نقل کرد، یعنی پس از آنکه آنچه خوانده‌ایم برای دیگران نقل کردیم، حس می‌کنیم خیلی از نکات آن را ناگفته گذاشته‌ایم که در کل داستان تأثیر اساسی داشته است. دیگر اینکه وقتی یک داستان... خوب را خواندیم، این جمله یا آن حادثه نیست که ما را مجذوب کرده است، بلکه کل داستان است؛ یعنی همهٔ آدم‌های داستان، کارها و حرف‌های آن‌ها، مکانی که در آن زندگی می‌کنند، نثری که نویسنده به‌کار برده است، ترتیب و نظم ماجرا و بسیاری چیزهای دیگر آن‌چنان درهم تنیده‌اند که نوشتن آن جز به این صورت غیرممکن می‌نماید (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۶۹).

۵-۲. قدرت و قوّت عناصر داستان

گلشیری بر اهمیت توجه به عناصر داستان در تمایز بخشیدن بین اثر داستانی با قصه و حکایت تأکید می‌کند. به باور او، هر نوشته‌ای هرقدر هم که دارای ارزش اجتماعی یا اخلاقی یا سیاسی

باشد اما از شخصیت‌سازی در آن خبری نباشد، یا طرحی چنان محکم نداشته باشد که نشود قسمت‌هایی از آن را ناخوانده رها کرد، یا از کشش بی‌بهره باشد، هرچه باشد داستان نیست (همان، ۲۷۶). او از میان عناصر داستان به «طرح» توجه ویژه‌ای نشان می‌دهد. با توجه به تعریف‌هایی که منتقدانی چون فارستر از طرح بیان کرده و آن را توالی حوادث و حاکم بودن اصل علیت دانسته‌اند؛ از نظر گلشیری، قصه فقط بر کنجکاوی خواننده متکی است؛ اما داستان به کمک طرح، تعقّل و قدرت حافظهٔ خواننده را طلب می‌کند. در واقع داستان به عصری تعلق دارد که رابطهٔ علّی بر اذهان چیره است (همان، ۴۸۳-۴۸۴).

۳-۵. پایان داستان و نتیجه‌گیری

هوشنگ گلشیری معتقد است در قصه و حکایت، همهٔ عوامل و عناصر فقط مقدمه‌ای برای رسیدن به نتیجهٔ داستان هستند. به باور او، علاوه‌بر اینکه در قصه از همان آغاز می‌توان پایان داستان را حدس زد، وقتی به آخر داستان می‌رسیم تمام حوادث و قهرمان‌ها فراموش می‌شوند و فقط نتیجهٔ اخلاقی آن در ذهن می‌ماند. اما در داستان، نتیجه‌گیری اصل نیست؛ بلکه یا جزئی از داستان است که در کنار دیگر اجزا درهم تنیده شده و در بافت داستان حل شده است و یا کشفی است که در پایان توسط مؤلف یا خواننده آشکار می‌شود.

> مقصود نویسندگان [از] حکایت... فقط نتیجه‌ای بود که در آخر داستان می‌گرفتند؛ مثلاً اثبات اینکه تربیت در آنان که ذات و گوهری بد دارند بی‌تأثیر است، یا دشمن دانا بهتر از دوست نادان است. به همین سبب از ابتدا سعی داشتند تا حوادث و آدم‌ها را طوری انتخاب کنند که این نتیجهٔ ازپیش‌آماده بیاید. ... عیب این نوع نوشتن این است که نویسنده و حتی خواننده هیچ‌گاه چیز تازه‌ای به‌دست نمی‌آورند و گاه سبب می‌شود که بسیاری از نویسندگان همان حکایت‌های نوشته‌شده را دوباره بنویسند؛ زیرا نتیجه‌ای که می‌خواهند بگیرند از آن حکایات ساخته و آماده بهتر به‌دست می‌آید. اما داستان‌نویس، اگر هم بخواهد نتیجه‌ای اخلاقی بگیرد، هیچ‌گاه آن نتیجه را به زبان نمی‌آورد؛ بلکه در حوادث و اعمال آدم‌های داستان‌هایش پنهان می‌کند و خود خواننده است که نتیجه را پس از خواندن داستان کشف می‌کند. گاهی هم نویسنده دقیقاً نمی‌داند که این حادثه یا برخورد این دو آدم به چه نتیجه‌ای ختم می‌شود؛ بلکه آن‌ها را مقابل هم قرار می‌دهد، آن وقت است که ناگهان چیزی کشف می‌کند (همان، ۲۶۹-۲۷۰).

۶. تفاوت رمان و نقل نقال

گلشیری علاوه‌بر فرق قائل شدن میان قصه و داستان، نوعی دیگر از نوشتار را از داستان تفکیک می‌کند و آن را «نقالی» می‌نامد و ویژگی‌هایی برای این نوع نوشتار برمی‌شمرد.

۱-۶. ویژگی‌های نقل

۱-۱-۶. زبان نقل

او زبان نقل را به‌نوعی برگرفته از زبان فخیم ***شاهنامه*** می‌داند و می‌گوید: «به‌تبع زبان حماسی و فخیم و کهن شاهنامه، نقل معمولاً زبانی کهن‌تر از زبان تخاطب، محلی و حتی رسمی است، حتی اگر نقل برگرفته از متن شاهنامه نباشد.» (گلشیری، ۱۳۶۱: دفتر اول ۷۰). زبان نقالان:

> چیزی است میان زبان کهن و زبان روزمره، رفت و بازگشت دارد و گاه حتی به تخاطب روزانه، آن‌هم به تناسب حرف و گپی رودررو و امروزین رنگ و روی امروزی می‌گیرد، و چون بر سر حکایت بروند فخیم می‌شود و در اوج‌ها ... ضرب تندتر می‌شود با جمله‌های طولانی، تشبیه‌ها، صفت‌ها و جمله‌های تابع در تابع (همان، ۷۱).

۲-۱-۶. شیوهٔ روایت نقل

گلشیری شیوهٔ روایت نقالی در نوشتار را مشابه شیوهٔ نقالی قهوه‌خانه‌ای می‌داند:

> [نقالی] همه نقل حکایتی نیست و نقال گاه به‌دلیل آنکه می‌خواهد نقل را به‌درازا بکشاند، به شب‌های دیگر و به امکان دریافت نیازی دیگر، کلام را کش می‌دهد: مکث‌ها می‌کند و گاه جمله پس از جمله می‌آورد، صفت‌ها پس از صفتی درخور می‌افزاید، تشبیه می‌کند، مثال می‌زند، مثل می‌آورد، شعرها چاشنی سخن می‌کند و گاه به تاریخ گریزی می‌زند و یا قصه‌ای دیگر از جایی می‌آورد، پندی می‌دهد... و نقل را کش می‌دهد. ... اما خواندن رمان جدالی است میان خواننده و متن و حتی نانوشته‌های میان سطور... (همان‌جا).

۳-۱-۶. بینش جبرگرایانه

> بینش قدری حاکم بر نقل و قائل بودن نقال به ذات فعال مایشاء و نیز اعتقادش به فطرت و هویت ازلی و ابدی انسان، آدم‌های نقل را نه مشروط به شرایط عینی و ذهنی، گذشته و حال تاریخی، بلکه کلی و بی‌زمان و مکان می‌کند؛ پس آدم‌های نقل همچون همهٔ حکایت-

ها و قصه‌های کهن از ***شاهنامه***، ***گرشاسب‌نامه***، ***بهمن‌نامه***، و نیز ***سمک عیار***، قصهٔ ***امیرحمزه***، ***بختیارنامه*** گرفته تا ***حسین کرد*** و ***امیرارسلان نامدار*** انسان کلی است؛ انسان مثالی فارغ از طبقه، جغرافیای مکان، فرهنگ و سنت و حتی برکنار از حادثات نقل (همان، ۷۲).

اما رمان... نتیجهٔ اعتقاد به مختار بودن انسان و اشراف او بر زمان و مکان و حوادث است و رمان‌نویس به همهٔ گیروبندها، زیرساخت و روساخت جامعه، یعنی حد و حدودی که اختیار او را مشروط می‌کند، بر تاریخ‌ساز بودن انسان معاصر صحّه می‌گذارد: از زبانی مألوف به نوعی خاص که درخور کار اوست بهره می‌گیرد؛ این لحظه را از میان آن‌همه لحظات، این حادثه را از میان آن‌همه، و این آدم را از میان همهٔ دیگران انتخاب می‌کند، و در نتیجه از مجموعه زبان (به‌ازای زمان و مکان و فضا و لحن و آدم‌ها) و ریتم رمان (به‌ازای کلیت کار و حتی ضرب هر بند به‌ازای کل و این بند)، و نیز فضا و آدم‌ها و مکان‌ها و حوادث کلیتی می‌سازد قائم‌به‌ذات، اثری که با همه بستگی‌اش به رمان‌نویس و تاریخ زمان او نتیجهٔ طبیعی و جبری یک نوع زیست یا یک دوره نیست؛ به همین دلیل گرچه می‌توان در سنجش آن از جامعه‌شناسی و روان‌شناسی و نیز همهٔ علوم سود جست، اما متر و معیار سنجش سرانجام از درون اثر به‌دست می‌آید. خلاصه آنکه در پشت هر بند و همهٔ کلیت رمان، انسانی، رمان‌نویسی نشسته است قائل به اصالت فرد، کسی که خود مسئول بندبند آن است و نمی‌تواند با توسل به نقل ناقلان و یا سیر تاریخ گذشته و حال، مثلاً تسلسل حوادث، و یا واقعیت موجود عصرش از این مسئولیت شانه خالی کند. پس رمان‌نویس خلّاق... است و مختار (همان، ۷۵-۷۶).

۲-۶. *کلیدر* داستان است یا نقل؟

گلشیری از میان داستان‌های برجستهٔ آن دوره، رمان معروف ***کلیدر*** را مثال می‌زند و آن را نه رمان، بلکه نقل می‌داند و می‌گوید زبان کلیدر:

> نه زبان روزانه و یا تخاطب امروز تهرانیان و نه زبان کهن مثلاً بیهقی، بلکه زبان نقل است و نقالان، زبانی ضربی و فخیم و دوکلمه و نقطه، پر از تکرار، توصیف در توصیف، تشبیه در تشبیه، به بیراهه‌زن و اغلب با نقطه‌گذاری سرتاپا مغشوش. و این نقال... ضربه‌های منتشایش انگار همان ویرگول و نقطه‌های به‌غلط [در سراسر داستان] نشسته است (همان، ۸۱).

به اعتقاد گلشیری، حدیث‌نفس‌های دولت‌آبادی در ***کلیدر***، نه حدیث‌نفس و بگومگوی این خموش و آن در فغان و غوغا، بلکه «به‌قول خود دولت‌آبادی صدای بیگانه و به‌قول من حضور مزاحم است، همان اهل دولت‌آباد سبزوار، متولد ۱۳۱۹... .» (همان، ۸۲).

براهنی در نقدهایی که بر ***کلیدر*** نوشته است، زبان آن را زبانی می‌داند که جدا از رمان قوی است و خوشایند خواننده. او معتقد است هرجا لذت زبان از لذت رمان جدا شود، با حالت‌های مکانیستی سروکار داریم نه حالت‌های اورگانیک (براهنی، ۱۳۷۳: ۱۰۶). در عین حال، او ***کلیدر*** را رمان تلقی می‌کند.

گلشیری دربارهٔ شخصیت‌پردازی در ***کلیدر*** می‌گوید: دولت‌آبادی «وقتی به آدم‌ها می‌پردازد، آن‌ها را همان‌گونه می‌بیند که قصه‌نویسان می‌دیدند. هرگاه آدمی معرفی می‌شود، او را از درون و برون می‌شناسیم، خواه این آدم در لحظهٔ حضور نشسته باشد و یا بر اسبی به تاخت دشتی را نوردد.» (۱۳۶۱: دفتر اول ۸۷). او معتقد است جبر و تصادف‌ها در ***کلیدر*** بسیار است و اغلب آشکار، و حوادث تصادفی خاصّ بینش قدری‌ای است که آدم‌هایی قالبی می‌آفریند (همان، ۹۰). به باور او:

> همان‌گونه که در نقّالی و قصه و حکایت، در هر آدم همان نقّال است که سخن می‌گوید و آدم‌ها مثالی یا پرتوی از «او» یا حتی از نقّال‌اند، در کلیدر نیز همه‌جا «محمود دولت‌آبادی متولد ۱۳۱۹ فرزند فاطمه و عبدالرسول اهل دولت‌آباد سبزوار...» حضور دارد. اما در رمان آدم‌ها و نیز مکان و حتی سیر داستان حضوری بی‌واسطه دارند. رمان‌نویس خواننده را وامی‌گذارد تا بی‌واسطهٔ او همه‌چیز را خود تجربه کند، حتی میان سطور را بخواند و از سطور خوانده‌شده جلوتر را ببیند، معانی ضمنی را دریابد؛ چرا که باید رمان‌نویس مختار باشد، پس خواننده نیز مختار می‌شود، انسانی که در گذر از هزارتوی رمان «دیگری» می‌شود، آزاد و مختار برای تغییر و خود و آنجا که منطق جبر و چارچوب قالب‌ها حاکم باشد با آدم‌های قالبی اگر هم در جهان و کار جهان تغییری بیابد به قالبی درخواهد آمد که حداقل جای «انسان» نخواهد بود (همان، ۹۲-۹۳).

۷. قالب‌های روایت

گلشیری اولین منتقدی است که به شیوه‌ای تخصصی به قالب‌های روایت داستان توجه ویژه‌ای نشان داده است. مقصود از قالب روایت، ساختاری است که نویسنده تمام یا بخشی از داستان را در آن اسلوب ارائه می‌دهد و آن، اعم از شیوهٔ جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی و دیگر شیوه‌هایی است که گلشیری بر اساس نوع و ساختار روایت بر آن‌ها اسم گذاشته است. تا آن دوره، فقط به انواع محدودی از شیوهٔ روایت مانند جریان سیّال ذهن و تک‌گویی درونی، آن‌هم به شکلی غیرحرفه‌ای، پرداخته می‌شد. از دیگر منتقدان آن دوره می‌توان رضا براهنی را نام برد که در دو کتاب ***قصه‌نویسی*** و ***رویای بیدار*** به شیوه‌ای اصولی به مسئلهٔ جریان سیّال ذهن می‌پردازد؛ اما از دیگر شیوه‌ها سخنی نمی‌گوید.

در ادامه به انواع قالب‌های روایتی‌ای که گلشیری مطرح کرده است می‌پردازیم. توضیح این نکته ضروری است که سخنان گلشیری دربارهٔ شیوهٔ تک‌گویی درونی همان‌هاست که دیگران نیز گفته‌اند. به همین سبب از ذکر این شیوه خودداری می‌کنیم.

۱-۷. قالب جریان سیال ذهن

از خلال مقالات گلشیری چند ویژگی اصلی‌ای که او برای شیوهٔ روایت جریان سیال ذهن قائل است به‌دست می‌آید.

۱-۱-۷. زمان

الف. پارهٔ زمانی محدود: او معتقد است داستان جریان سیال ذهن باید پاره‌ای روایت از عمق زندگی باشد نه از طول آن.

> نویسنده به‌جای آنکه مدت شصت سال زندگی یک آدم و حتی چند سال را زمان قرار دهد (آن‌هم با حذف بسیاری از سال‌ها و ساعت‌های غیرضروری و نیز تکیه بر دقایقی که نقاط عطف زندگی آدم‌های رمان است) تنها به زمانی محدود بسنده می‌کند و در آن به عمق می‌رسد (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۱۰).

ب. توالی تصادفی حوادث: به عقیدهٔ گلشیری، در این‌گونه پارهٔ زمانی محدود، چون نویسنده با ذهنیات آدم‌های رمان سروکار دارد:

تکه‌هایی از خاطرات درهم و فرار آن‌ها را که به زمان‌های دور تعلق دارد می‌گیرد. آن خاطرات پادرگریز را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می‌آورند در کنار هم می‌چیند. ازاین‌رو توالی منظم زمانی در این‌گونه رمان‌ها به هم می‌خورد، دورترین واقعه در کنار واقعه‌ای عینی قرار می‌گیرد و یا دو خاطره جدا از یکدیگر دوش‌به‌دوش هم و با فشار به ذهن آدم رمان هجوم می‌آورند (همان‌جا).

۲-۱-۷. جوهر شعری

گلشیری توجه به زبان داستان جریان سیّال ذهن را لازم می‌داند: «در شیوهٔ جریان سیال ذهن نمی‌توان با همان شیوهٔ وقایع‌نگاری رمان‌های سدهٔ هجده و نوزده غرب توفیق یافت. و تنها نویسندگانی می‌توانند موفق گردند (مانند ***بوف کور*** و فصل یادداشت‌های روزانهٔ م. ل) که به جوهر شعر دست‌یافته‌اند.» او میان جوهر شعری و مبتذلات رمانتیک‌بنویس‌ها تفاوت قائل می‌شود و می‌گوید: «مقصود من از جوهر شعر، ترکیب است و ابداع، چیدن تصویر است در کار هم و بر روی هم، تصویرهایی کوتاه اما گیرا.» (همان، ۲۵۱).

۳-۱-۷. شخصیت

در آثار منتقدان هم‌دورهٔ گلشیری، در توضیح شیوهٔ جریان سیال ذهن، معمولاً فقط بر ویژگی زمان در این داستان‌ها (و در سال‌های اخیر بر زبان داستان) تأکید شده است؛ اما مسئلهٔ پردازش شخصیت چندان مورد توجه منتقدان و صاحب‌نظران قرار نگرفته‌است. گلشیری چهار نوع شخصیت را که داستان‌نویس جریان سیال ذهن می‌تواند در اثر خود بیافریند، از هم تفکیک می‌کند.

الف. شخصیت عینی: «آدم‌های عینی آدم‌هایی هستند که در پیش چشم سر نویسنده می‌آیند و می‌روند؛ یک رویه دارند، با اختصاصاتی ثابت و لایزال.» (همان، ۲۱۲).

ب. شخصیت ذهنی: شخصیت‌های ذهنی فقط مخلوق ذهن نویسنده هستند؛ آدم‌هایی از نو آفریده‌شده که در هیچ زمان و مکانی وجود ندارند (همان‌جا).

ج. شخصیت عینی ذهنی:

عینی‌های ذهنی‌شده ترکیبی بدیع‌اند از آن‌همه؛ چرا که وقتی ناقل داستان آدمی را به رأی‌العین می‌بیند، او را با نفسانیات و خاطراتش می‌آمیزد، به گذشته می‌برد و با آدم‌هایی که در

ذهنش می‌جوشند و یا حتی آفریدهٔ صرف تخیل او هستند عجین می‌کند و در نتیجه این‌گونه آدم، آدمی است عینی که ذهنی شده است (همان، ۲۱۳).

گلشیری برای این نوع شخصیت، زن اثیری ***بوف کور*** را مثال می‌زند؛ زنی واقعی در همهٔ اعصار که با آمیختن به ذهنیات نویسنده، ذهنی شده است (همان‌جا).

د. شخصیت ذهنی عینی: آدم‌های ذهنی عینی برعکس نوع قبل‌اند. آدم‌هایی که آفریدهٔ ذهن نویسنده هستند؛ اما نویسنده آن‌ها را با درآمیختن به عینیات و وقایع روزمره عینی کرده است. گلشیری برای این نوع نیز از ***بوف کور*** مثال می‌آورد. او معتقد است پیرمرد خنزرپنزری قوزکرده و لب‌شکری با خنده‌هایی زننده و عجیب، با گرفتن خصوصیات آدم‌های واقعی، عینی شده است (همان، ۲۱۳–۲۱۵).

۲–۷. شیوهٔ روایت ریزبین[۱]

مقصود از روایت ریزبین، نشان‌دادن نمای نزدیک از یک جزء داستانی است.

> عملکرد این شیوه چنین است که در حین شرح داستان یا اندیشه بر داستان، دوربین روایت که معمولاً با نمای متوسط یا نمای باز کار می‌کند، بر چیزی (شیئی، رفتاری، مکانی، صدایی، چهره‌ای و...) فوکوس و «زوم جلو» می‌کند. یا به‌عبارت دیگر، دوربین روایت بر چیزی مکث می‌کند و نمایی نزدیک (کلوزآپ) از آن می‌گیرد (مندنی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۶۷–۱۶۸).

به‌طور قطع، گلشیری اولین نویسنده‌ای است که از این شیوه در آثارش بهره برده و نیز اولین منتقدی است که به اهمیت این شیوهٔ روایت در داستان اشاره کرده است. او معتقد است اولین بار، این شیوه در کتب مقدس به‌کار برده شد. به گفتهٔ گلشیری، کتب مقدس بی‌آنکه جمله را طولانی کنند، با چند جمله سخن خود را می‌گویند (سناپور، ۱۳۷۹: ۳۸۹).

گلشیری در جایی می‌گوید:

> حتماً برای شما هم پیش آمده که با مشاهدهٔ منظره‌ای در آینهٔ اتومبیل تعجب کرده باشید و یا با دیدن عکسی از شخص یا مکان آشنایی، چیزهای تازه‌ای کشف کرده باشید که در نگاه‌های عادی از آن بی‌خبر بوده‌اید!... ما در زندگی عادی چیزها را یکجا و با هم می‌بینیم و تازه اگر نگاهمان را بر چیزی متمرکز کنیم، یعنی به‌دقت چیزی را– فقط یک چیز را– نگاه کنیم، خواه‌ناخواه اشیاء دیگری که در کنار و پشت یا پیرامون آن چیز قرار دارند،

مزاحم تمرکز دید ما می‌شوند. حال اگر منظره‌ای را از میان چارچوبی و یا در چارچوب آینه‌ای نگاه می‌کنیم، مسلماً بهتر می‌توانیم با تمام خطوط و زوایای آن منظره آشنا شویم. گاهی نویسنده چنین قصدی دارد؛ یعنی با تمرکزدادن نگاه ما روی چیزی، آن چیز برای ما جلوهٔ تازه‌ای پیدا می‌کند، به‌طوری که انگار قبلاً آن را ندیده‌ایم یا با این دقت آن را نگاه نکرده‌ایم. اضافه بر این‌ها، چون نویسنده انسان است و نه آینه یا دوربین عکاسی، با انتخابی که می‌کند، آن‌ها را برجسته‌تر و درشت‌تر نشان می‌دهد و درنتیجه، خواننده پس از نگاه از دریچه‌ای که نویسنده پیش چشم او گشوده، آن شیء یا موضوع را بهتر می‌بیند؛ کجی‌ها و زشتی‌ها و یا زیبایی‌های آن را بهتر درمی‌یابد؛ و چون از آن زشتی‌ها بدش می‌آید، از آن پس سعی می‌کند به‌نحوی از آن دست بردارد (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۶۵).

این نمای نزدیک همراه با نوعی مجاز هم هست: مجاز جزء به کل (یعنی نشان دادن جزء و ارادهٔ کل).

گلشیری در حین انتقاد از کتاب‌های دورهٔ مشروطه- که به اعتقاد او لبریز از حشو و اضافات بودند- می‌گوید:

مثلاً موشک افتاده بود در محلهٔ ما و به خانه‌ای خورده بود و هیچی از آن نمانده بود؛ خوب بس است دیگر. دیگر زیاد نباید... [حرف زد]. همین‌که بگویی موشک افتاده و خانه نیست، کافی است. همین که نشان بدهی یک گلدان آنجا بود و تروتازه بود، کافی است که نشان بدهی کسی که آن گلدان را تمیز کرده مرده است (سناپور، ۱۳۷۹: ۳۸۹).

۳-۷. قالب آینه‌گون

از آنجا که گلشیری در یادداشتی که بر ***سه قطره خون*** نوشته است در دو جا اجزای داستان را با آینه مقایسه کرده، در این مقاله این نوع روایت را قالب روایت آینه‌گون می‌نامیم. گلشیری می‌گوید اگر بخواهیم شکل هندسی به داستان ***سه قطره خون*** بدهیم:

بیشتر شبیه کره‌ای است که ناقل داستان- که همان آدم اصلی داستان باشد- در مرکز آن قرار گرفته است. ... برای حرکت سه قطره خون هیچ شکلی نمی‌توان کشید و نیز در آن نباید دنبال گره‌افکنی و اوج و گره‌گشایی بگردیم و دست‌آخر هم برخلاف داستان‌هایی چون «داش آکل» و یا «طلب آمرزش» همه‌چیز همچنان مبهم می‌ماند... .

فرض کنید آدمی‌در مرکز کره‌ای بایستد که سطح آن از آینه‌های کوچک پوشیده شده باشد و این آینه‌ها طوری باشد که درون و برون آن آدم را نشان بدهد. مسلم است که تصاویر هر آینه به‌واسطهٔ درآمیختن با تصاویر دیگر آینه‌ها درست عین تصویر آن آدم نیست؛ یعنی آن آدم با نگاه کردن به یک آینه تنها مثلاً بینی خودش را تشخیص می‌دهد و در دیگری یک چشمش را (گلشیری، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۸۷).

او در جای دیگری در تحلیل این داستان، باز آن را با آینه مقایسه می‌کند:

... این داستان از دو قسمت تشکیل شده که یک قسمت تصویر قسمت دیگری است. مثل دو آینه در مقابل هم؛ یعنی چهاردیواری تیمارستان در مقابل دنیای بیرون. وقایعی که در تیمارستان اتفاق می‌افتد تصویر وقایع جهان بیرون است و یا برعکس. اتاق میرزا احمدخان اتاقی است آبی که تا کمرکش آن کبود است. اتاق سیاوش نیز چنین است. عباس، رفیق میرزا، تار می‌زند و تصنیفی سروده است که دائم می‌خواند، میرزا نیز در بیرون تیمارستان چنین می‌کند. ناظم تیمارستان دیوانه است و به دستور او گربهٔ گل‌باقالی رنگ کشته می‌شود. سیاوش نیز دیوانه است و گربه‌ای کشته است... (همان، ۲۸۸).

۷-۴. شیوهٔ نقل عینی

در این نوع روایت:

سیر وقایع به یک روز یا چند روز یا حتی یک ماه تقسیم می‌شود و ناقل مستقیماً آن‌ها را نقل می‌کند یا ناقل همچون خاطره‌نویسان که شب‌به‌شب یا هفته‌به‌هفته وقایع زندگی‌شان را یادداشت می‌کنند، به ثبت وقایع زندگی خود و دیگران می‌پردازد (گلشیری، ۱۳۶۱: دفتر دوم ۱۱۴).

گلشیری نمونه‌های عالی این نوع روایت را در آثار احمد محمود مانند ***همسایه‌ها***، ***زمین سوخته*** و ***داستان یک شهر*** می‌داند. به اعتقاد او، «قدرت احمد محمود در این نوع نقل است و با همین شیوه است که توانسته است زندگی همسایه‌ها، زندگی روزمرهٔ مردم بندر لنگه و نیز گذران زندگی را در محلهٔ ننه‌باران نشان دهد.» (همان، ۱۱۵).

۷-۵. روایت ذهنی

در این شیوه، «ناقل گاه به تمهید خوابی یا خلسه پس از تریاک، شباهت دو عنصر از دو حادثه، یکی در حال و یکی در گذشته را تداعی می‌کند. مثلاً صدای کامیونی، یا کلمه‌ای

خاطرات گذشته را تداعی می‌کند.» (همان، ۱۱۶). گلشیری این شیوه را نیز از قالب‌های موفق روایت در ***همسایه‌ها*** نوشتهٔ احمد محمود می‌داند.

۶-۷. قالب یادداشت‌برداری

گلشیری در نقد داستان ***سووشون*** از سیمین دانشور، این نوع را قالبی می‌داند که یادداشت‌هایی را از وقایع روزانه ارائه می‌کند؛ یادداشت‌هایی که شخصیت‌های داستان از طریق شنیده‌ها، دیده‌ها و خاطرات شخصی اشخاص نقل می‌کنند. ازاین‌رو، زمان در این شکل از روایت نقش بسزایی دارد. گلشیری محک انتخاب و محور تخیّل را معیارهای برگزیدن وقایع در چنین شیوه‌ای می‌داند (۱۳۷۶: ۸۹-۹۵). به اعتقاد او:

> التزام به نظرگاه دانای کل محدود و استعانت از شیوهٔ خاطره‌نویسی و رعایت تقدم و تأخر زمان وقوع حوادث، به‌ناچار رمان‌نویس را وامی‌دارد تا کل اطلاعات مورد نظرش را- چه دربارهٔ آدم‌های رمان و چه دربارهٔ زمینهٔ هستی آن‌ها- تکه‌تکه و اغلب باواسطه نقل کند؛ با واسطهٔ چشم و گوش یک راوی که بر این‌همه در عالم نظر چون‌وچرایی نمی‌توان کرد، و حتی تداوم همین شیوه- بدین شرط که ملال برنینگیزد و هربار تمهید دیگری چیده شود- می‌تواند نشان‌دهندهٔ درجهٔ توفیق نویسنده باشد (همان، ۹۶).

همین‌جا ذکر این نکته خالی از لطف نیست که گلشیری علاوه‌بر اینکه برای اولین‌بار به مسئلهٔ قالب‌های روایی و این نوع نام‌گذاری و تشریح آن‌ها توجه کرده است، در داستان‌هایش قالب‌های روایتی جدید و درخور توجهی مانند روایت نقطه‌چین، روایت موازی، روایت پلکانی و دیگر شیوه‌ها را ارائه کرده است که بعدها نویسندگان پس از او در نقل داستان‌ها از آن‌ها استفاده کردند.

۸. نتیجه‌گیری

آشکار است که گلشیری علاوه‌بر اینکه در مقام نویسنده‌ای صاحب‌سبک در ادبیات نام‌آور است، در حوزهٔ نقد داستانی نیز صاحب‌رأی بوده است. مقابلهٔ او با برخی باورهای غلط در داستان‌نویسی، او را از بسیاری از نویسندگان و منتقدان هم‌دوره‌اش متمایز کرد. مخالفت با مسائلی همچون برتری محتوا بر فرم و اینکه ادبیات آینهٔ تمام‌نمای زندگی است، پیش از او

از سوی هیچ‌یک از نویسندگان و منتقدان مطرح نشده بود. او همچنین برای اولین‌بار مسئلهٔ جوان‌مرگی در میان نویسندگان معاصر ایرانی و علل آن را مطرح کرد. گلشیری علاوه‌بر آنکه معیارهای جدیدی برای تفاوت میان قصه و داستان بازگو کرد، برای اولین‌بار شکل جدیدی از نوشتار را با نام «نقل» مطرح کرد و میان این نوع نوشتار و داستان تفاوت‌هایی اساسی قائل شد. بی‌تردید، گلشیری اولین منتقد ایرانی است که به‌طور خاص به قالب‌های روایت توجه نشان داده است. او برای شناخت شیوهٔ روایتِ جریان سیال ذهن، معیارهای جدیدی ارائه کرد. همچنین سایرِ قالب‌های روایت مطرح‌شده در این نوشتار را اول‌بار گلشیری نام‌گذاری و تعریف کرد و در این میان، قالب روایت ریزبین بیش از هر قالب روایت دیگری، مورد توجه او بوده است.

پی‌نوشت

۱. این عنوان را از ***کتاب ارواح شهرزاد*** وام گرفته‌ام (ر.ک مندنی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

منابع

ـ براهنی، رضا. (۱۳۷۳). *رویای بیدار*. تهران: قطره.

ـ _____ (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. چ۳. تهران: نشر نو.

ـ سناپور، حسین. (۱۳۷۹). *هم‌خوانی کاتبان*. تهران: دیگر.

ـ کتابخانهٔ گویا. کتاب‌هاب صوتی زبان فارسی. (آخرین بازنگری ۲۶ بهمن ۱۳۸۸) در:
http://ketabkhaneyegooya.blogspot.com/2010/02/blog-post.html

ـ کوشان، منصور و دیگران. (۱۳۶۹). «میزگرد داستان‌نویسی امروز». *ماهنامهٔ فرهنگی و هنری کلک*. ش۱۰. (زمستان). صص۱۵۲– ۱۶۷.

ـ گلشیری، هوشنگ. (۱۳۶۷). «ادبیات و خرافه». مجلهٔ *دنیای سخن*. (فروردین). صص۲۱– ۳۴.

ـ _____ (۱۳۸۰). *باغ در باغ*. چ۲. ۲ج. تهران: نیلوفر.

ـ _____ (۱۳۶۷). *جدال نقش با نقاش*. تهران: نیلوفر.

ـ _____ (۱۳۶۱). «حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر (۱)». *فصلنامهٔ نقد آگاه*. (فروردین). صص۶۹– ۹۶.

ـ _____ (۱۳۶۱). «حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر (۲)». *فصلنامهٔ نقد آگاه*. (تابستان). صص۱۰۲– ۱۵۹.

ـ _____ (۱۳۷۰). «ساختار نمایشی و طرح و قصه در داستان کوتاه». *مجلهٔ فیلم*. ش۱۰۸. (زمستان). صص۴۷- ۵۳.

ـ _____ (۱۳۶۹). «نوشتن رمان صبر ایوب می‌خواهد». مجلهٔ *آدینه*. ش۵۰ و ۵۱. (مرداد). صص۲۹-- ۵۷.

ـ مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۴). *کتاب ارواح شهرزاد*. چ۲. تهران: ققنوس.

- Abrams, M. H. (1993). *Glossaey of literary terms*. Sixth edition. New York: Harcourt brace college.

نقد پسااستعمارگرایی[1] و انعکاس آن در آثار داستان‌نویسان مهاجر ایرانی

حیات عامری
استادیار زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس- مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی
الهام میاحی
کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ

چکیده

در دهه‌های اخیر، رویکرد انتقادی جدیدی در حوزهٔ گفتمان‌های هنری به‌وجود آمده که با عنوان «پسااستعمارگرایی» شناخته شده است. این رویکرد را نظریاتی تشکیل می‌دهند که همگی بازتاب نوعی واکنش به میراث فرهنگی استعمارگرایی به‌شمار می‌آیند. از مهم‌ترین صاحب‌نظران نقد پسااستعماری می‌توان به ادوارد سعید، چینوا آچه به[2] وگایاتری اسپیواک[3] اشاره کرد. این نوع نقد تلاش می‌کند تا شیوه‌های متنوعی را که استعمارگران در طول تاریخ از آن‌ها بهره گرفته و به یاری آن‌ها قرن‌ها به اعمال تحکم و فشار پرداخته و عملکرد استعماری خود را بدیهی و موجّه جلوه داده‌اند فاش کند.

در این مقاله، پس از توضیح اصول نظریهٔ نقد پسااستعماری و خاستگاه‌های آن، به تشریح برخی از مهم‌ترین مفاهیم نظریهٔ پسااستعماری می‌پردازیم؛ آن‌گاه چگونگی انعکاس آن را در ادبیات داستانی نویسندگان مهاجر ایرانی با تکیه بر کتاب ***چه کسی باور می‌کند رستم*** نوشتهٔ روح‌انگیز شریفیان- از نویسنده‌های زن مهاجر ایرانی- به تصویر می‌کشیم.

1. Post Colonialism
2. Chinua Achebe
3. Gayatri Spivak

واژه‌های کلیدی: پسااستعمارگرایی، ادبیات داستانی، ادبیات مهاجرت، استعمار فرهنگی، ***چه کسی باور می‌کند رستم***.

مقدمه

آغاز ظهور نظریه‌های پسااستعماری در دههٔ ۱۹۶۰ بود؛ زمانی که اندیشمندان مستعمرات پیشین به‌منظور مقابله با گفتمان‌های استعمار، شروع به ایجاد اشکال دانش و گفتمان‌های خود کردند. این گفتمان‌های پسااستعماری به‌جای بیان تجربهٔ استعمارگر به بیان تجربهٔ گروه‌های تحت استعمار پرداختند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۱).

با آغاز فروپاشی حکومت‌های استعماری پس از جنگ جهانی دوم، نظریهٔ پسااستعماری در حوزهٔ مطالعات فرهنگی و ادبی جایگاه ویژه‌ای یافت. «هرچند استعمارگران پس‌نشستند و سرزمین‌هایی را که تصرف کرده بودند به استعمارشدگان واگذار کردند، استعمارزدایی اغلب بیشتر به خروج نیروهای نظامی و مقامات دولتی محدود گشته است. آنچه در پشت سر ایشان باقی ماند، استعمار فرهنگی عمیقاً ریشه‌داری است.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۳۰).

پسااستعمارگرایی آثار استعمار را بر فرهنگ‌ها و جوامع بررسی می‌کند. مفهوم پسااستعماری اولین بار به‌وسیلهٔ تاریخ‌نویسان پس از جنگ جهانی دوم در کلماتی چون «حکومت پسااستعماری» به‌کار رفت. پسااستعماری مفهومی کاملاً تاریخی دارد و بر دوران پس از استقلال دلالت می‌کند. اما از نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰م، این اصطلاح به‌وسیلهٔ متخصصان نقد ادبی برای بحث در مورد آثار فرهنگی به‌جامانده از استعمار مورد استفاده قرار گرفت (Ashcroft et al., 1988: 186).

میل به استقلال فرهنگی در ادبیات دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م در مستعمرات پیشین موج می‌زد و یکی از محرک‌های اصلی آفرینش ادبی در آن مناطق بود. ویلسون هریس (اهل گویان)، یامبو اولوگوئم (اهل مالی از مستعمرات پیشین فرانسه)، چینوا آچه به (نیجریه‌ای)، ول سوئینکا برندهٔ نوبل ادبی در سال ۱۹۸۶م (اهل نیجریه)، درک والکوت برندهٔ نوبل در سال ۱۹۹۲م (اهل سنت لوسیا) و بسیاری از نویسندگان دیگر در واکنش به محیط فرهنگی بلافصل خود و برای به‌تصویر کشیدن آن رمان‌هایی نوشتند و اشعاری سرودند (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۴۸).

یکی از مسلّم‌ترین اهداف نظریهٔ پسااستعماری این است که با درک نحوهٔ عملکرد ایدئولوژی استعمارگرانه در شکل‌دهی به هویت استعمارگران و استعمارشدگان (خصوصیات روانی ایشان) به پیکار با این ایدئولوژی برخیزد (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۹۶). آچه به در مقاله‌ای با عنوان «نقد استعماری» که نخستین بار در سال ۱۹۷۴م ارائه شد، به‌شدت از میل به تکیه بر فرهنگ خودی دفاع کرد (همان، ۲۴۸).

نظریه و نقد پسااستعماری

پسااستعمارگرایی در زمینهٔ نقد ادبی نه فقط به ادبیات کشورهای مستعمره‌ای می‌پردازد که سال‌ها تحت استعمار بوده‌اند، بلکه به آثار نویسندگانی نظر دارد که سال‌ها در کشورهای استعمارگر زندگی کرده‌اند و بهترین شیوه برای ایستادگی در برابر استعمارگر را نوشتن دربارهٔ تاریخ، فرهنگ و ادبیات بومی خود با استفاده از زبان استعمارگر (انگلیسی، فرانسه و غیره) می‌دانند. یکی از مهم‌ترین این نویسندگان، ادوارد سعید[1] نویسندهٔ فلسطینی‌تبار است که سال‌های زیادی از زندگی خود را در آمریکا و انگلستان سپری کرده است. وی در کتاب ***شرق‌شناسی***[2] شرق را دارای تاریخ، سنت و زبان خاص خود توصیف می‌کند؛ اما برای واقعیت بخشیدن به آن از زبان استعمار سود می‌جوید و به شیوه‌ای کاملاً علمی با آن‌ها به گفت‌وگو می‌پردازد. او در ***شرق‌شناسی*** نوعی نظریهٔ نقد ادبی را بنیان می‌نهد و بعدها در کتاب‌هایی چون ***فرهنگ و امپریالیسم***[3] نظریهٔ خود را روشی برای آشکارسازی لایه‌های پنهان آثار ادبی توصیف می‌کند. شیوهٔ دیگری که نویسندگان پسااستعمارگرا برای احیای هویت و فرهنگ بومی خود- که سال‌ها تحت استعمار به انزوا کشیده شده- از آن استفاده می‌کنند، بازنویسی آثار نویسندگان استعمارگری است که همیشه در آثارشان از مستعمره تصویر ناخوشایندی نشان داده و افراد این کشورها را انسان‌هایی بدوی و به دور از فرهنگ و تمدن معرفی کرده‌اند.

1. Edward Saeed
2. *Orientalism*
3. *Culture and Imperialism*

نظریهٔ پسااستعماری به بررسی روند و پیامدهای جابه‌جایی فرهنگی و چگونگی دفاع آوارگان از جایگاه فرهنگی خود می‌پردازد. نظریهٔ پسااستعماری، این جابه‌جایی‌ها و صورت‌های فرهنگی چندگانه و التقاطیِ ناشی از آن‌ها را موضع مساعدی می‌داند که به ما امکان می‌دهد تردیدهای درونی و مواردی از مقاومت را- که غرب در جریان جهانی‌سازی سرکوب کرده است- آشکار کنیم؛ همچنین از نمای ظاهراً همگن و یکدستی که امپریالیسم و سرمایه‌داری از دیرباز کوشیده‌اند ارائه کنند ساختارشکنی کنیم (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۵۶).

هومی بابا، از مهم‌ترین نظریه‌پردازان پسااستعماری، معتقد است پسااستعماری «تردیدی اساسی است در مفاهیمی چون پیشرفت، همگنی، کلیت اندام‌وار فرهنگ، ملت بزرگ و گذشتهٔ کهن که مدرنیته برای موجّه جلوه دادن اعمال قدرت و استبداد به نام منافع ملی به‌کار برده است.» (همان، ۲۵۶). ایدئولوژی استعماری- که اغلب به آن گفتمان استعماری می‌گویند تا بیان‌کنندهٔ نسبتش با زبانی باشد که وسیلهٔ ابراز افکار استعمارگرانه است- بر باور استعمارگران مبنی بر برتری خودشان استوار است؛ برتری‌ای که ایشان آن را در برابرِ نسبت ناروای پستی افراد محلی (بومی) یعنی ساکنان اولیهٔ سرزمین‌های تحت تصرفشان قرار می‌دهند. استعمارگران معتقد بودند فقط فرهنگ انگلیسی- اروپایی خودشان متمدّنانه یا پیشرفته یا به قول منتقدان پسااستعماری، «کلان‌شهری» است (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۳۲).

استعمارگران به‌دلیل بسیار پیشرفته بودن فناوری‌شان، اعتقاد داشتند کلّ فرهنگشان نیز بسیار پیشرفته است و ادیان، سنت‌ها و اصول رفتار مردمانی را که تحت استیلای خود درآورده بودند نادیده می‌گرفتند یا کنار می‌زدند. به این ترتیب، ایشان خود را مرکز عالم می‌دانستند؛ حال آنکه استعمارشدگان در حاشیه بودند. استعمارگران خود را تجسّم انسان راستین یا «نفس» حقیقی می‌دانستند و بومیان را هم «دیگری» یا متفاوت و در نتیجه کهتر می‌شمردند. به این شیوهٔ قضاوت دربارهٔ تمام کسانی که متفاوت‌اند، «دیگری‌سازی[1]» می‌گویند (همان، ۵۳۲). امروزه، این طرز فکر را- یعنی استفاده از فرهنگ اروپایی به‌عنوان معیاری که سایر فرهنگ‌ها به‌صورت منفی با آن سنجیده می‌شوند- «اروپامحوری» می‌نامند.

1. Othering

نمونهٔ معمول اروپامحوری در مطالعات ادبی، فلسفهٔ دیرپای به‌اصطلاح «شمولیت جهانی[1]» است. پرچم‌داران فرهنگی بریتانیا و اروپا و بعدها آمریکا بر اساس «جهان‌شمولی» ادبیات دربارهٔ آن حکم می‌کردند: متن ادبی برای اینکه بزرگ به‌شمار آید می‌بایست شخصیت‌ها و مضامینی «جهان‌شمول» داشته باشد. با وجود این، «جهان‌شمول» بودن مضامین و شخصیت‌های هر متنی منوط به این بود که به مضامین و شخصیت‌های ادبیات اروپا شبیه باشند. بنابراین فرض بر این بود که افکار، آمال و تجارب اروپایی جهان‌شمول، یعنی ملاکی برای کلّ بشریت هستند (همان، ۵۳۳).

دامنهٔ مطالعات پسااستعماری هنوز چندان روشن نیست (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۵۸). صاحب‌نظران پسااستعماری در مورد دامنهٔ تاریخی و قلمروی جغرافیایی مطالعات پسااستعماری توافق ندارند. برخی منتقدان معتقدند باید مستعمره‌های سفیدپوست‌نشین مانند استرالیا، نیوزیلند و کانادا را نیز در قلمروی جغرافیایی مطالعات پسااستعماری دانست؛ با این استدلال که ساکنان این سرزمین‌ها نیز از جابه‌جایی و حاشیه‌ای شدن ناشی از عملکرد امپریالیسم در رنج بوده و وادار شده‌اند در برابر موقعیت برتر قدرت استعمارگر به هویت‌های فرهنگی خاص خودشان دست یابند. برخی دیگر معتقدند مستعمره‌های سفیدپوست‌نشین را نمی‌توان در همان مقوله‌ای قرار داد که مثلاً کنیا یا هند قرار می‌گیرد؛ زیرا در روابط بین مستعمره‌نشین‌های سفیدپوست و کلان‌شهرهای استعمارگر، مسئلهٔ نژاد مطرح نیست (همان، ۲۵۸). به هرحال، با وجود این اختلاف‌نظرها و عدم قطعیت‌ها در زمینهٔ دامنهٔ مطالعات، تمام نظریه‌پردازان پسااستعماری در موضوع مورد مطالعه اشتراک نظر دارند. آن‌ها بر سر تمرکز بر این مسائل و مباحث با هم توافق دارند: سرکوب استعماری (و نواستعماری)، مقاومت در برابر استعمار، هویت استعمارگر و استعمارشده، الگوهای تعامل بین این هویت‌ها، مهاجرت پسااستعماری به کلان‌شهرها، تبادل فرهنگی بین استعمارگر و استعمارشده، التقاطی و دورگه شدن هر دو فرهنگ و مسائلی از این‌دست (همان‌جا).

نظریهٔ پسااستعماری دارای زمینه‌ها و بنیادهای مفهومی بسیاری است؛ ازجمله شرق‌شناسی، اروپامحوری، دیگری، مرکز و حاشیه، دورگه‌بودگی، فرودست، جنسیت، نژاد

1. Universalism

و غیره. از آنجایی که در این مقاله مجال پرداختن به همهٔ این مفاهیم وجود ندارد، ما فقط به شرح پنج مفهومی که نقش اساسی‌تری دارند می‌پردازیم: شرق‌شناسی، دیگری، فرودست، جنسیت و حاشیه و مرکز.

ادوارد سعید و شرق‌شناسی

با وجود اهمیت کارهای پیش‌گامان مطالعات ادبی کشورهای مشترک‌المنافع و نویسندگان پسااستعماری‌ای چون ادوارد برت ویت، ویلیام هریس، چینوا آچه به و وول سوئینکا، مطالعات پسااستعماری در جهت‌گیری نظری کنونی‌اش با انتشار کتاب ***شرق‌شناسی*** ادوارد سعید، منتقد آمریکایی فلسطینی‌تبار، در سال ۱۹۷۸م شروع شد. پژوهش سعید که مبتنی بر دیدگاه‌های فوکو و تا حدودی گرامشی است، به‌طور کامل دستور کار مطالعهٔ فرهنگ‌ها و ادبیات غیرغربی را تغییر داد و آن را به سمت آنچه امروز نظریهٔ پسااستعماری خوانده می‌شود سوق داد (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

ارزیابی و نقد سعید از مجموعه اعتقاداتی که با عنوان ***شرق‌شناسی*** شناخته شده‌اند، پیش‌زمینهٔ مهمی در مطالعات پسااستعماری است (Ashcroft et al., 1995: 21). منظور سعید از اصطلاح شرق‌شناسی، مجموعه شیوه‌های متنی یا اشکالی از قدرت و دانش است که فرهنگ‌های غربی انگلیسی‌اروپایی با استفاده از آن‌ها منطقه‌ای از جهان را با عنوان «شرق» ایجاد کنند (و در نتیجه به سلطهٔ خود درآورند) (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۴). ***شرق‌شناسی*** به نقد کوبندهٔ شیوهٔ معرفی شرق به‌ویژه خاورمیانهٔ اسلامی در متون غربی در طول تاریخ به‌خصوص در قرن نوزدهم، یعنی دوران اوج گسترش امپریالیسم می‌پردازد و برای این منظور به آثار پژوهشگران بریتانیایی، فرانسوی و غیره، آثار ادبی، رساله‌های سیاسی، متون مطبوعاتی، سفرنامه‌ها، مطالعات مذهبی و زبان‌شناختی مراجعه می‌کند (Ashcroft et al., 1988: 23). سعید نشان می‌دهد چگونه این آثار «شرق را از طریق تصاویر خیالی (برای مثال در رمان‌ها)، توصیف‌های به‌ظاهر واقعی (در گزارش‌های مطبوعاتی و سفرنامه‌ها) و ادعای دانش دربارهٔ تاریخ و فرهنگ شرق (کتاب‌های تاریخ، مردم‌شناسی و غیره) می‌سازند.» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۶۰).

اصطلاح شرق بیانگر نظامی از بازنمایی‌هایی است که به‌وسیلهٔ قدرت‌های سیاسی شکل گرفته و شرق را تحت آموزش غربی، آگاهی غربی و امپراتوری غربی قرار داده است. شرق به‌خاطر غرب وجود دارد و به‌وسیلهٔ غرب و در ارتباط با آن شکل می‌گیرد. در واقع شرق تصویر آینه‌ای آن چیزی است که برای غرب فرودست و بیگانه (دیگری) به‌شمار می‌آید (Ashcroft et al., 1995: 24). هدف شرق‌شناسی، پدید آوردن تعریفی مثبت از خویشتن ملی جوامع غربی در تقابل با جوامع شرقی است؛ جوامعی که غرب تمام خصلت‌های منفی‌ای را که مایل به پذیرفتن آن‌ها در میان مردم جوامع خویش نیست به آن‌ها فرافکنی می‌کند. به همین دلیل، جینی‌ها یا اعراب یا هر ملت آسیایی یا خاورمیانه‌ای را که از لحاظ سیاسی مناسب‌تر باشند، مردمانی سنگدل، موذی، خبیث و حقه‌باز تعریف می‌کنند که به بی‌بندوباری و انحراف جنسی خو گرفته‌اند (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۳۴). از دیدگاه سعید، تصاویری که غرب از شرق ارائه داده است، مهم نیست که تا چه حد بر اساس عمد و نیّت قبلی است؛ همیشه بخشی از این گفتمان ویرانگر بوده است. دانسته یا ندانسته، این‌ها همیشه در خدمت عملکردهای قدرت غربی بوده‌اند (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۶۱).

دیگری

یکی از پربسامدترین واژهایی که در نظام‌های متنوع فکری نظیر روان‌کاوی، پدیدارشناسی، پسااستعمارگرایی و فمینیسم کاربرد دارد، «دیگری» است. دیگری به رابطهٔ دوقطبی بین سوژه و فرد که به‌مثابهٔ ناخود تعریف شده است اشاره دارد. تقابل خود/ دیگری را ژاک لاکان وارد نظریهٔ انتقادی کرد. لاکان این اصطلاح را در معانی متفاوتی به‌کار می‌برد؛ اما «دیگری» در اصل کانون نیروهایی است که ظهور سوژه را امکان‌پذیر می‌کند و «در عین حال سوژه را در گسیختگی مدام و انقیاد همیشگی به میل رها می‌کنند.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۱۴). اما نخستین بار سیمون دوبووار در اثرگذارترین کتابش ***جنس دوم*** (۱۹۴۹) مرد را سوژه و زن را «دیگری» تعریف کرد. به باور او، جامعه و گفتمان حاکم بر آن وجود مرد را محوری و مطلق می‌پندارد و وجود زن را بیگانه و غیرضروری می‌شمارد. به‌عبارتی، دوبووار اصطلاح «دیگری» را برای بیان عدم توازن قدرت میان مرد و زن به‌کار می‌برد.

فرانتس فانون نخستین اندیشمندی بود که مسئلهٔ «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. او در این باره چنین می‌نویسد:

> اولین حقیقت این است که سیاه‌پوست‌ها سراپا مقایسه‌اند؛ بدین صورت که سیاه‌پوست هرآن گرفتار بررسی ارزش خویش و آرزویی است که از خود دارد. هربار که با دیگری تماس پیدا می‌کند پای ارزش و شایستگی پیش می‌آید. آنتیلی‌ها ارزشی ازآن خود ندارند؛ بلکه همیشه مدیون و تابع پدیدار شدن «دیگری» می‌باشند. همیشه صحبت بی‌هوش‌تر از من، سیاه‌تر از من، بدتر از من مطرح است. هر وضعیتی که پیدا می‌کند و هر کوششی که در راه استحکام و ایمنی آن به عمل می‌آورد، بر اساس رابطهٔ پیوستگی و از پا در آمدن «دیگری» استوار می‌باشد. من مردیِ خود را بر ویرانه‌های اطراف خود بنا می‌کنم (فانون، ۱۳۵۵: ۲۱۹).

بخش اعظم مطالعات ادوارد سعید نیز برآمده از نظریات فانون است؛ با این تفاوت که سعید نظریات خویش را از محدودهٔ نژاد فراتر می‌برد و به مفاهیم کلی‌تر شرق و غرب بسط می‌دهد. بر اساس دیدگاه سعید به این مقوله، تحلیل‌های غربی‌ها از شرق به همان اندازه که نتیجهٔ واقعیت‌های قابل ارجاع درون خود جوامع شرقی بود، محصول رویاها و اوهام و خیال پردازی‌های خود غرب دربارهٔ «دیگری» بود (میلنر، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

مرکز و حاشیه

این اصطلاح یکی از جنجال‌برانگیزترین مفاهیم در گفتمان پسااستعماری است. در تقابل‌های دوگانهٔ بودن/ نیستی، فرد/ دیوانگی، فرهنگ/ طبیعت، ذهن/ جسم، و خود/ دیگری هر اصطلاحی فقط در ارتباط با دیگری معنا می‌یابد و معنایش فقط آن چیزی است که دیگری نیست. این تقابل‌های دوگانه که جهان بر پایهٔ آن‌ها تقسیم شده است، در گفتمان پسااستعماری نیز به رابطه‌ای می‌رسند که در آن استعمارزده به‌مثابهٔ «دیگری» فرهنگ استعماری قلمداد می‌شود. رویای امپریالیستی به‌لحاظ جغرافیایی در مرکز قرار می‌گیرد و هر چیزی که بیرون از این مرکز باشد در حاشیه یا پیرامون آن. با وارد شدن دوگانهٔ مرکز/ حاشیه به مجموعه اصطلاحات نظریهٔ پسااستعماری، اصطلاح حاشیگی نیز کاربرد تازه‌ای یافت. حاشیگی بر درک و توضیح تجربهٔ حاشیه‌ای‌بودن دلالت می‌کند که نتیجهٔ ساختار دوگانهٔ گونه‌های متنوع گفتمان‌های حاکم ازقبیل مردسالاری، امپریالیسم و قوم‌محوری است.

اصطلاح حاشیه به آن سبب بحث‌برانگیز است که گمان می‌رود کوشش برای تعریف و تشریح الگوی مرکز/ حاشیه، کنشی است که در راه تداوم بخشیدن به آن الگو عمل می‌کند. نظریه‌پردازان پسااستعماری معمولاً این الگو را برای آن به‌کار برده‌اند تا بگویند که از کار انداختن این‌گونه تقابل‌های دوتایی مفیدتر از پافشاری صرف بر استقلال حاشیه‌نشین‌هاست. این عقیده به شکل رادیکال، باورهایی مانند مرکز را متزلزل کرد و ادعاهای استعمارگران اروپایی را دربارهٔ اتحاد و ثبات در نظامی متفاوت با نظام دیگران واسازی نمود (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۲۸). به‌نظر می‌رسد فمینیست‌ها درخشان‌ترین تحلیل را دربارهٔ رابطهٔ بازنمایی، ذات‌باوری و حاشیگی بازگو کرده‌اند؛ به‌ویژه در این میان باید به آرای فمینیست‌هایی اشاره کرد که نخواسته‌اند تصویر زنان را چنان بازسای کنند که حکم قرینهٔ تصویر زن در گفتمان مردسالار را پیدا کند. در این گفتمان، زن به‌مثابهٔ دیگری به حاشیه می‌رود (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۰۸).

جنسیت

هم‌زمانیِ متمرکز شدن نگاه اندیشمندان و نظریه‌پردازان بر مقولهٔ جنسیت به‌ویژه زن به‌مثابهٔ سوژهٔ مطالعاتی در نظریات فمینیستی و توجه به تحلیل سوژهٔ مستعمراتی در نظریات پسااستعماری، این رویکرد مطالعاتی را بیش از پیش مهم و تأثیرگذار کرده است. برخلاف مسیرهای مشخصی که هریک از این نظریات- فمینیستی و پسااستعماری- در پیش می‌گیرند، دارای مؤلفه‌های بسیار همسو و مشترک‌اند؛ همان‌گونه که پیوندهای این دو نظریه از آنجایی آغاز می‌شود که هر دو بر بخشیدن صدا و امکان حضور افرادِ به حاشیه رانده‌شده در جامعه پافشاری می‌کنند. یکی از مهم‌ترین فصول مشترک این دو نظریه، تلقی زن و شرق به‌مثابهٔ «دیگری» و «حاشیه‌ای» است. از آنجایی که تجربه‌های زنان و نظام مردسالار با سوژه‌های استعمارزده در وضعیت استعماری ابعاد مشترک و همسویی دارند، در نتیجه سیاست‌های اعتراضی این دو نحله نیز مشترک و به‌هم‌پیوسته است؛ چنان که هر دو نظریه زبان را ابزاری برای براندازی و اعتراض به نظام مردسالار و وضعیت استعماری می‌شمرند. این تناظرات دغدغه‌های فمینیستی و ستم‌دیدگی مضاعف زنان پسااستعماری را

نیز برجسته می‌کند؛ زیرا ایشان هم قربانی ایدئولوژی مردسالارانه‌ای هستند که آن‌ها را به سبب جنسیتشان حقیر می‌شمارد (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۴۰).

هلن سیکیو نیز بر این باور است که همین نظام‌های دوگانه که جنسیت را می‌سازند، پدیدآورندهٔ امپریالیسم هم هستند. زنان با سیاهی، دیگریت و آفریقا مرتبط می‌شوند و این در مقابل وضعیت مردان است که با روشنایی، فردیت و تمدن غرب پیوند می‌خورند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۵۲). به باور فمینیست‌ها، مقوله‌هایی مانند جنسیت گاه درون صورت‌بندی بزرگ‌تری مانند نظریهٔ استعماری و یا پسااستعماری می‌مانند؛ زیرا این نظریه‌ها برای ساختن مقولهٔ یگانهٔ استعمارزده، تفاوت‌های جنسی را لحاظ نمی‌کنند. این منتقدان معتقدند استعمارگری در مواجهه با زنان بسیار متفاوت با مردان عمل کرده و در حق زنان، استعماری دوچندان روا داشته است. زنان هم در مقام سوژه‌های استعماری، سوژهٔ تبعیض عمومی بوده‌اند و هم در حکم زن، سوژهٔ تبعیض خاص (Ashcroft et al., 2007: 95).

اسپیواک، نظریه‌پرداز پسااستعماری، نیز به همین موضوع اشاره می‌کند و برخلاف همفکرانش در این نحله، سعید و بهابها، به تمایز جنسی توجه خاصی دارد. او تلاش می‌کند بر تمایزها و یا ناهمگنی‌ها، حتی تمایزات درون خود فمینیسم تأمل کند. اسپیواک رویکردی هم‌زمان فمینیستی و پسااستعماری به مقولهٔ زنان دارد. او مسئلهٔ زنان «جهان سومی» و زنان کشورهای استعمارزده را از دیگران جدا می‌کند. اسپیواک بر این اعتقاد است که این زنان به ظلمی مضاعف دچار شده‌اند؛ یعنی از سویی با نظام مردسالار خانواده و جامعهٔ خود و از سوی دیگر با نیروهای خارجی استعمارگر روبه‌رویند.

فرودست

یکی دیگر از مفاهیم بسیار مهم در نظریات پسااستعماری، «فرودست» است. این مفهوم از بنیادهای نظری مارکسیسم برگرفته شده است و نظریه‌پردازان هر دو نحله از آن استفاده می‌کنند. فرودست در معنای صریح خود به کسانی در جامعه گفته می‌شود که به‌لحاظ موقعیت در جایگاه پایین‌تری قرار گرفته باشند؛ به‌عبارت بهتر فرودست فاقد قدرت و حدّت از جانب گروه‌های حاکم است. فرودست در اقلیّت است. در اینجا منظور از اقلیّت،

در دست نداشتن قدرت و جایگاه است؛ به این ترتیب که ممکن است گروهی به‌اعتبار تعدادشان، در اکثریت باشند؛ اما به‌دلیل به حاشیه رانده‌شدن آنان توسط گروه‌های قدرت، در جایگاهی فرودست قرار گرفته باشند، مانند زنان.

در میان نظریه‌پردازان پسااستعماری، اسپیواک بیش از همه، بر آنچه در مطالعات پسااستعماری فرودست خوانده شده است تأکید دارد. اسپیواک از این واژه- که در اصل از گرامشی گرفته است- برای توصیف لایه‌های پایین جامعهٔ استعماری و پسااستعماری استفاده می‌کند؛ یعنی بی‌خانمان‌ها، بیکاران، کشاورزان، فقیران، کارگران روزمزد و غیره (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۷۱). او با نوشتن مقاله‌ای با عنوان «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» مسئلهٔ فرودست را به یک اصل بدل کرد. به باور اسپیواک، فرودست نمی‌تواند سخن بگوید و به خود مشروعیت بخشد، مگر آنکه فرایند تبدیل خود به سوژه را در نظام نواستعماری متوقف کند. حال آنکه فرودست اساساً نمی‌تواند صحبت کند؛ پس به‌جای او روشنفکر باید سخن بگوید و از حقوق او دفاع کند. اندیشمندان مطالعات فرودست درپی آن‌اند تا با استفاده از نظریه‌های پساساختارگرایانهٔ دریدا- که حاشیه را مهم‌تر از متن و مرکز می‌داند- به فرودست جایگاه و اعتبار ویژه‌ای ببخشند و سوژهٔ حاشیه‌ای و به‌اصطلاح فرودست را در مرکز مطالعات خود قرار دهند. در نتیجهٔ این مطالعات، جایگاه صداهای بومی و فرهنگ شفاهی که در میان نخبگان و خواص به آن‌ها بی‌توجهی شده است، آشکار می‌شود.

تحلیل ادبیات مهاجرت بر اساس نقد پسااستعماری

نقد پسااستعماری به‌عنوان قلمروی در مطالعات ادبی، هم موضوع (معینی) به‌شمار می‌آید و هم چارچوبی نظری برای نقد متون ادبی. نقد پسااستعماری به تحلیل ادبیاتی می‌پردازد که محصول فرهنگ‌هایی است که در واکنش به سلطهٔ استعماری، از آغاز استعمار تا زمان حاضر، پدید آمده‌اند. بخشی از این آثار را استعمارگران به نگارش درآورده‌اند. بخش بزرگی از آن را هم مردم مورد استعمار یا ملت‌هایی که پیشتر مورد استعمار بودند نوشته‌اند و همچنان می‌نویسند. در مقام موضوع، هر نوع تحلیل آثار ادبی پسااستعماری را صرف‌نظر از چارچوب نظریه‌ای که استفاده می‌شود، می‌توان نقد پسااستعماری نامید (تایسن، ۱۳۸۷: ۵۳۰).

اما نقد پسااستعماری به‌منزلهٔ چارچوبی نظریه‌ای، درصدد فهم آثار (سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و روانی) ایدئولوژی‌های استعماری و ضد استعماری است. برای مثال، بخش زیادی از نقد پسااستعماری به بررسی نیروهای ایدئولوژیکی‌ای می‌پردازد که از یک‌سو استعمارشدگان را مجبور می‌کند ارزش‌های استعمارگران را درونی کنند و از سوی دیگر، مقاومت ملت‌های مورد استعمار را در برابر حاکمان ستمگرشان تشدید می‌کند؛ مقاومتی که به قدمت خود استعمار است (همان، ۵۳۰).

در تحلیل متن در چارچوب نظریه و نقد پسااستعماری، سؤال مهمی مطرح می‌شود: بازنمایی تفاوت‌های فرهنگی همچون آداب و رسوم، نژاد، دین، جنسیت و غیره در متن چگونه اتفاق می‌افتد؟ ایدئولوژی‌های استعماری یا ضد استعماری در شکل‌گیری متن چه نقشی ایفا می‌کنند؟

> اکثر منتقدان پسااستعماری به بررسی مواردی می‌پردازند که سبب می‌گردد یک متن ادبی، با هر مضمونی، استعماری یا ضد استعماری به‌شمار آید؛ یعنی مواردی که متن ایدئولوژی ستمگرایانهٔ استعماری را قوّت می‌بخشد و یا به مخالفت با آن برمی‌خیزد. مثلاً به بیانی ساده‌تر، یک متن قادر است از طریق توصیف مثبت استعمارگران و توصیف منفی استعمارشدگان، یا نمایش غیرنقّادانهٔ مزایایی که استعمار برای استعمارشدگان دربرداشته است، ایدئولوژی استعماری را تقویت کند (همان، ۵۴۶).

برخی از پرسش‌هایی که منتقدان پسااستعماری برای تحلیل و نقد پسااستعماری آثار ادبیات مهاجرت مطرح می‌کنند به این شرح است: متن دربارهٔ دشواری‌های هویت پسااستعماری ازجمله رابطهٔ هویت فردی و فرهنگی و موضوعاتی همچون ذهنیت دوپاره و آمیختگی چه مطالبی ابراز می‌کند؟ متن درباب کارکردهای تفاوت فرهنگی (یعنی مواردی که نژاد، دین، طبقه، جنسیت، گرایش جنسی، باورهای فرهنگی و آداب و رسوم درهم می‌آمیزند تا هویت فرد را بسازند) در شکل‌گیری برداشت‌های ما از خود، دیگران و دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، مبیّن چه مطلبی است؟ (همان، ۵۵۴) به‌علاوه، مفاهیم «دیگری‌سازی»، «فرودست»، «در مرکز بودن» یا «در حاشیه ماندن» نیز در اینجا می‌توانند از مؤلفه‌های تحلیل باشند.

ادبیات مهاجرت و زنان داستان‌نویس ایرانی

برای ورود به این بحث ابتدا لازم است مفاهیم «ادبیات مهاجرت» و «ادبیات تبعید» را به‌اجمال تشریح کنیم، سپس تفاوت این دو نوع ادبیات را بنمایانیم تا بتوانیم به درک و شناخت روشن‌تری از ادبیات مهاجرت برسیم. مجید روشنگر، نویسنده و مترجم مقیم آمریکا، در مصاحبه‌ای با ***روزنامهٔ شرق*** (خرداد ۱۳۸۶)، از ادبیات مهاجرت و ادبیات تبعید چنین تعریف‌هایی بیان می‌کند: ادبیات تبعید غم غربت را القا می‌کند. پیام فرد تبعیدشده در اثرش، نوعی خشم و خروش آشکار است و خواننده از همان صفحهٔ اول می‌داند نویسنده می‌خواهد چه بگوید. اگر با محتوا و واکنش عاطفی نویسنده هم‌بستگی نشان بدهد، اثر را می‌خواند و اگر از جنس آن حرف‌ها نباشد، برایش جذابیتی نخواهد داشت. اما پیام ادبیات مهاجرت آشکار نیست؛ پیام آن را باید در لایه‌های پنهانی‌تر اثر جست. همچنین در این آثار (ادبیات مهاجرت) از خشم و خروش سیاسی خبری نیست و شما در مقام خواننده، همان احساسی را خواهید داشت که آدمی در جابه‌جایی جغرافیایی با آن روبه‌رو است. در واقع خواننده با عناصر مکان، فضا، شخصیت‌پردازی و زبان روبه‌رو است که می‌تواند با زبان مادری و بنا بر لزوم با زبان کشور میزبان همراه شود. در ادبیات مهاجرت، نویسنده در فضا و مکان جدیدی قرار می‌گیرد و احساس جدیدی به‌وجود می‌آید که با بهره‌گیری از تخیل، اثر را باورکردنی و در قالب رمان و داستان کوتاه عرضه می‌کند؛ درحالی که در ادبیات تبعید عنصر تخیل وجود ندارد و آنچه ذیل ژانر تبعید پدید می‌آید، همه در واقع‌گرایی محض است و در زیر چارچوب ایدئولوژی فرد قرار دارد. در ادبیات مهاجرت این آثار مانند خیابان دوطرفه عمل می‌کند.

نویسندگان مهاجر عنوانی است که به همهٔ نویسندگانی که به هر دلیل، چه اختیاری چه اجباری، پس از ترک سرزمین مادری‌شان اثری خلق کرده‌اند داده شده است؛ ممکن است این نوع نوشته‌ها با هویت قومی یا نژادی ارتباطی نداشته باشند (گرین، ۱۳۸۳: ۴۱۶). شیده احمدزاده در همایش ادبیات مهاجرت و تخیل (به نقل از سایت فرهنگستان هنر) به این بحث پرداخته و به نمونه‌هایی اشاره کرده است که برخلاف جهت هویت ملی و نژادی حرکت کرده‌اند. او اظهار می‌کند در چنین مواقعی با هنری روبه‌روییم که فرهنگ مقصد را جایگزین فرهنگ مبدأ کرده است. به‌نظر می‌رسد هویت مهاجر به‌مثابهٔ خرده‌فرهنگی است

که در حاشیهٔ فرهنگ اصلی حاکم رشد کرده و محکوم به بازنمایی است. احمدزاده می‌گوید در مهاجرت با فضای سومی روبه‌روییم که بر روی خط مرزی دو فرهنگ ساخته شده است. در این فضای سوم، هویت‌شناسی‌ای شکل می‌گیرد که از آن به هویت سرگردان یا سوژهٔ سرگردان نام می‌برند؛ هویتی که ماهیتی ناهمجنس و ناهمگون دارد. در چنین فضایی است که تخیل در ادبیات و هنر مهاجرت اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ چرا که در این بازنمایی هنرمندان و نویسندگان مهاجر محکوم به خلق زبان متفاوت و مفاهیم جدیدی هستند (احمدزاده، ۱۳۸۷).

اما بحث مهم دیگر در نقد پسااستعماری، مباحث ملی، نژادی، قومی و ارتباط با جغرافیاست. ادبیات مهاجرت ادبیات پسااستعماری است. مهاجرت شکل‌گیری هویت در درون قوم است. گرین قائل به ارتباط میان ادبیات پسامدرن و نگارش پسااستعماری است. او چنین می‌نویسد:

> شباهت این دو، از شیوهٔ مقاومت این نوع ادبیات در برابر یک گفتمان غالب ناشی می‌شود. نوشتن می‌تواند در برابر یک اثر ادبی برتر مقاومت کند، می‌تواند برداشت ویژه‌ای از تاریخ را بازنویسی کند، یا یک دیدگاه پیش‌پاافتادهٔ قدرتمند سیاسی را به مبارزه بخواند. نگارش پسامدرن و پسااستعماری- ادبیات مهاجرت- هر دو با تأکید بر راه‌های متفاوت روایت یک داستان، بسته به اینکه چه کسی و چه وقت و از کجا صحبت می‌کند، مفاهیمی چون حقیقت و شناخت قطعی را متزلزل می‌کنند (گرین، ۱۳۸۳: ۴۱۷).

در میان ایرانیان مهاجر به اروپا و آمریکا، نویسندگانی حضور دارند که چندسالی پس از سازگاری با جوامع میزبان، آثار ادبی‌ای آفریدند که از نوع «ادبیات مهاجرت» است. میرعابدینی در این‌باره می‌نویسد:

> اینان ادبیات و مراکز نشر خاصی پدید آورده‌اند و کتاب‌ها و مجلات ادبی، اجتماعی و سیاسی گوناگونی منتشر کرده‌اند. نویسندگان جوانی نیز از میان مهاجران سربرآورده‌اند و نخستین آثار خود را در غربت انتشار داده‌اند. اما آثار ایرانیان مقیم خارج، به‌ندرت به داخل کشور رسیده است. ازاین‌رو به‌علت کمبود اطلاعات، ارائهٔ تصویری روشن از تلاش‌های فرهنگی و ادبی مهاجران بسیار دشوار است (۱۳۸۴: ۹۳۶).

پیمان وهاب‌زاده (۱۳۸۴) دربارهٔ ادبیات مهاجرت و تاریخچهٔ آن چنین می‌گوید:

> قدمت ادبیات مهاجرت و تبعید در ایران به قدمت ادبیات مدرن در ایران است؛ به اواخر دوران قاجار و ورود گسیخته، مستبدّانه، کج و معوج و پردرد ایران به دنیای استعماری

قرن نوزدهم باز می‌گردد. اگر ادبیات مهاجرت را گسست و دوری خودانگیخته و تبعید را گسست و دوری تحمیلی بپنداریم، هر دو به ادبیات «فرامرزی یا برون‌مرزی» تعلق دارند و به مدرنیسم ادبی در ایران برمی‌گردند.

قطع ارتباط با محیط زادبومی بر نیروی آفرینندگی نویسندگان مهاجر تأثیر مستقیمی داشته است که نویسندگان ایرانی نیز از این قائده مستثنا نیستند. آثار برون‌مرزی دهۀ شصت و هفتاد شمسی تصویرگر فرایند سیاسی، مسئلۀ جنگ، ترک زادگاه و پناهندگی بود. درد، بهت، غم جدایی از خانواده و زادگاه و نیز سرگشتگی و گم‌گشتگی هویت از مضامین ادبیات آن زمان به‌شمار می‌آید. نویسندگان مهاجر پس از مدتی با مستقر شدن تدریجی در کشورهای مهاجرپذیر، از این مضامین فاصله گرفتند و به خودپویی و هویت‌یابی پرداختند و آثار ادبی تازه‌ای آفریدند.

در این میان، زنان داستان‌نویس مهاجر در رشد و گسترش ادبیات مهاجرت سهم مهمی داشته‌اند. از آنجایی که این زنان نویسنده در کشورهای مختلفی زندگی می‌کنند، خاطرات و داستان‌های تخیلی، فلسفی، سیاسی و روان‌کاوانۀ متنوعی را نگاشته‌اند. فضای اجتماعی و فرهنگی عامل بسیار مهمی در ذهنیت نویسندۀ مهاجر است و با فرایند خلق اثر ادبی پیوند تنگاتنگی دارد. این تجربۀ زیست مشترک روند کم‌وبیش یکسانی را در آثار ادبی بازی می‌کند. نویسندگان مهاجر پس از پشت سر گذاشتن تجربه‌های متفاوت در برهه‌های مختلف زندگی، به آفرینش آثاری دست زدند که از دگردیسی آشکاری در فرم و محتوا حکایت دارد.

مهاجر در ابتدای هجرت، خود را مسافری می‌پندارد که زندگی‌اش در غربت موقتی است. احساس سردرگمی و گیجی او را فرامی‌گیرد و بدون توجه به لایه‌های پیچیدۀ جامعۀ میزبان، به قضاوت در مورد آن می‌پردازد. در این مرحله، آثار نویسندگان مهاجر به گزارش‌نویسی شبیه است. در مرحلۀ بعد، مهاجر درگیر شناخت موقعیت خود و یافتن راه‌هایی جهت سامان بخشیدن به زندگی‌اش می‌شود. عوامل بسیاری مانند مشکلات زندگی، ارتباط با خارجیان، مشکل زبان، یافتن کار، مسئلۀ اقامت و احساس بیگانگی با فضای اجتماعی جدید، مهاجر را دچار بحران هویت، بحران روحی و غربت می‌کند. در این مرحله از زندگی، مهاجر به گذشته‌اش پناه می‌برد و تخیلش او را به بازنمایی خاطرات گذشته هدایت می‌کند. با اینکه در محیط جدیدی به‌سر می‌برد، ذهنش در گذشته سیر می‌کند.

آثاری که در این مرحله به نگارش درمی‌آید، از فشارهای روحی و بحران هویت ناشی از هجرت نویسنده حکایت دارد. در مرحلهٔ بعد که مهاجر درمی‌یابد سفرش موقتی نیست، با شبکهٔ اجتماعی محیط زندگی‌اش ارتباط برقرار می‌کند. در نتیجه، به محیط مهاجرت نگاهی عمیق می‌افکند و بین فرهنگ خود و فرهنگ کشور جدید دچار نوسان می‌شود. در این مرحله، مهاجر از این امکان برخوردار می‌شود که به زندگی شخصی و روابط اجتماعی و فرهنگی‌ای که او را فراگرفته است توجه متفاوت‌تری داشته باشد (تمیزی، ۱۹۹۷: ۵۶).

نویسندگان مهاجر زن نیز همین وضع را دارند. از آنجایی‌که بازنمودهای زنان از بازنمودهای مردان متمایز است، زنان داستان‌نویس اغلب به مضامینی روی می‌آورند که سرگشتگی هویتشان را به‌موازات مصائب زن‌بودن بازنمایی می‌کند. این‌گونه آثار حتی به‌وسیلهٔ فمینیست‌های محیط جدید نیز به چالش کشیده می‌شود. «ادبیات افراد حاشیه‌ای– زنان– می‌تواند تأثیر دگرگون‌کننده‌ای بر طبقهٔ غالب داشته باشد. این دیدگاه خوش‌بینانه‌ای است که دربارهٔ تأثیرات تبادل فرهنگی ارائه می‌شود.» (گرین، ۱۳۸۳: ۴۲۷).

اسپیواک نیز به نقش ادبیات در تولید بازنمود فرهنگی تأکید می‌کند. او که از نظریه‌پردازان صاحب‌نام نقد پسااستعماری است، «می‌کوشد به تمایزها و یا ناهمگنی‌ها، حتی تمایزهای درون خود فمینیسم تأمل کند.» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۷۰). اسپیواک با توجه به زنان مستعمره‌ای که به باور او همواره نادیده گرفته شده‌اند و صدایشان به گوش هیچ‌کس نرسیده است، رویکردی هم‌زمان فمینیستی و پسااستعماری را دنبال می‌کند. او بر این باور است که این زنان دچار ظلمی دوچندان هستند: یک ظلم از سوی نظام مردسالار و ظلم دیگر از سوی نیروی خارجی استعمار. ادبیات مهاجرت ادبیات اقلیت شمرده شده و در فضای اجتماعی جدید، ادبیاتی حاشیه‌ای است که ادبیاتِ زنان این حاشیه‌نشینی را دو چندان تجربه می‌کند. یکی از مهم‌ترین فصل‌های مشترک فمینیسم و پسااستعمارگری، تلقی زن و شرق به‌مثابهٔ «دیگری» و «حاشیه‌ای» است. زنان نویسنده‌ای که در اوایل مهاجرت فقط به مسائل سیاسی می‌پردازند، با دگردیسی ذهنی، به‌سوی استقلال فکری و یافتن هویت فردی رهنمون می‌شوند. آنان در آثارشان به بازنمایی بحران هویت و بحران جنسیتی خود می‌پردازند و دنیا را با نگاهی زنانه بازتولید می‌کنند.

برخلاف نظر برخی که معتقدند «ایران هیچ‌گاه مستعمرهٔ کشوری نبوده تا ادبیات پسااستعماری داشته باشد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۰)، باید بر این نکته تأکید کرد که ادبیات مهاجرت، ادبیات پسااستعماری است. مهاجرت شکل‌گیری هویت در درون قوم است. زمانی که فرد مهاجرت می‌کند، در موقعیتی پست قرار می‌گیرد. روابط وی با کشور میزبان پیچیده است و اینکه انتظارات فرد از فضای جدید و این رابطهٔ دوسویه همه به چه مسائلی منتهی خواهد شد، از مباحث مهم این حوزه است. افزون بر این، همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، ادبیاتِ افراد حاشیه‌ای مانند زنان به تغییرات چشمگیری منجر می‌شود. یکی از این تغییرات، بازنمایی خواسته‌ها، رنج‌ها و مکنونات قلبی زنان است که در متون مردان نادیده انگاشته شده است. مردان همواره تصاویر کلیشه‌ای از زنان بازتولید کرده‌اند. آثاری که نویسندگان مهاجر زن نوشته‌اند، به‌گونه‌ای از حذف زنان توسط نظام مردسالار از یک‌سو و نادیده گرفتن زنان مهاجر و بحران هویت آنان به‌واسطهٔ نظام برتر حاکم بر جوامع در غربت و معضلات ناشی از آن از سوی دیگر حکایت دارد و از این رهگذر، ظلم مضاعفی را که اسپیواک از آن نام می‌برد بازنمایی می‌کنند. گرین می‌نویسد ادبیات زنان رنگین‌پوست، زنان مهاجر، وسیلهٔ موفقی برای بیان دشواری‌های خاص هویت فرهنگی و هویت جنسیت‌یافته است (۱۳۸۳: ۴۳۰).

از میان نویسندگان زن مهاجر ایرانی (مقیم اروپا و آمریکا) می‌توان به فهیمه فرسایی، قدسی قاضی‌نور، گلی ترقی، مهشید امیرشاهی، روح‌انگیز شریفیان، مهرنوش مزارعی، شهرنوش پارسی‌پور، مهستی شاهرخی، فیروزه جزایری دوما، مهری یلفانی و غیره اشاره کرد. ما در این مقاله یکی از مهم‌ترین آثار روح‌انگیز شریفیان را با عنوان ***چه کسی باور می‌کند رستم*** بررسی و نقد می‌کنیم.

روح‌انگیز شریفیان

روح‌انگیز شریفیان متولد ۱۳۲۰ در تهران است. در حال حاضر در لندن زندگی می‌کند. وی روان‌شناس تعلیم و تربیت است و آثار ابتدایی‌اش در این زمینه به نگارش درآمده است. از او مجموعه‌داستانی با عنوان ***دست‌های بسته*** (۱۹۹۰) نیز منتشر شده است. شریفیان هفت‌سال را صرف نگارش رمان ***چه کسی باور می‌کند رستم*** کرد. این اثر موفق به دریافت

جایزهٔ بنیاد گلشیری برای بهترین رمان اول سال ۱۳۸۲ شد. ***روزی که هزار بار عاشق شدم*** نام مجموعه‌داستانی است که شریفیان در سال ۱۳۸۶ به نگارش درآورد. ***کارت پستال*** اثر دیگری از شریفیان است که در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسید.

چه کسی باور می‌کند رستم

خلاصهٔ داستان

شورا، شخصیت اصلی رمان شریفیان، دوران کودکی خود را در خانواده‌ای مرفّه سپری می‌کند. او خانواده‌ای پرجمعیت دارد و همه در جوار هم زندگی می‌کنند. شورا به رستم- پسربچه‌ای که پدربزرگ شورا با خود از روستا به شهر آورده است- علاقه‌مند می‌شود و میان آن دو محبتی ساده و کودکانه شکل می‌گیرد. تمام روزهای کودکی وی با خاطرات رستم پر می‌شود. شورا به دنبال عشقی پرسوزوگداز در آغاز جوانی، با جهانبخش جهاندار- جوانی که در خارج از ایران مشغول تحصیل است- ازدواج می‌کند و رهسپار دیار غربت می‌شود. او در آنجا به رشتهٔ تحصیلی خود، داروسازی، ادامه می‌دهد و به میل شوهر و همراه او در آنجا ماندگار می‌شود. دلبستگی شورا به خانواده و به‌ویژه رستم، سبب سفرهای مکرّر او به ایران می‌شود و در نتیجهٔ آن، دوستی و الفت او با رستم بیشتر می‌شود. در طی این سال‌ها، شورا مادربزرگ، پدربزرگ و شوهرخاله‌اش را از دست می‌دهد و در یکی از سفرهایش به ایران از مرگ ناگهانی رستم باخبر می‌شود. او که در طی این سال‌ها از همسرش دور و دورتر شده و بستگی روحی و فرهنگی نیز با دخترش ندارد، پس از مرگ رستم به‌شدت دچار مشکلات روحی می‌شود.

تحلیل اثر

چه کسی باور می‌کند رستم، رمانی زن‌محور، از نوع ادبیات مهاجرت و از زبان زنی مهاجر است. رمان به‌گونه‌ای خودآگاه به روان‌شناسی مهاجران، زنان و کودکان پرداخته است. اساساً تمام رمان حول مسئلهٔ بی‌هویت شدن و از دست دادن «وطن» می‌چرخد. این برداشت با بازخوانی این بخش از جملهٔ اول رمان: «وقتی رفته بودی سفر، مملکتت را آب برد» که به مناسبت مرگ رستم بیان شده است، به‌شدت تقویت می‌شود. رستم محور تمام دل‌بستگی‌ها، دوستی‌ها و خاطرات شیرین راوی است که نامش نماد قدرت، عظمت و

نیکی ایران است؛ ضمن اینکه رمان با جمله‌ای در مورد وطن آغاز می‌شود که نشان‌دهندهٔ تعلّق اثر به ادبیات مهاجرت است. اصلی‌ترین موضوع در این رمان «هویت» و «عشق» است. شریفیان جست‌وجوی هویت را با جست‌وجوی عشق همراه کرده است. واژه‌های «عشق» و «عاشق» در لابه‌لای داستان موج می‌زند.

شریفیان در رمان ***چه کسی باور می‌کند رستم*** زندگی زنی را ترسیم می‌کند که با مهاجرت خود به خارج از ایران و زندگی در آنجا در طی سال‌ها نه‌فقط به آن زندگی خو نکرده، بلکه به گذشته‌اش همچنان گره خورده است. این انزوا و تنهایی زن را می‌توان پس از خواندن بندهای آغازین داستان دریافت. شریفیان با نثری ساده و روان به توصیف احساسات سرشار از حسرت زن به دوران کودکی و نوجوانی‌اش می‌پردازد. کشمکش‌های بیرونی و درونی راوی و نسل او، در نتیجهٔ روبه‌رو شدن با زندگی در غربت و ارتباط عمیق زن مهاجر (راوی) با گذشته‌اش در وطن، به سادگی و روشنی به خواننده منتقل می‌شود. راوی در زندگی‌اش با دوگانگی‌های حاصل از هجرت دست‌وپنجه نرم می‌کند؛ باورهایی که غربت آن‌ها را ساخته است و تعلقاتی که بلاتکلیفی دائمی به‌همراه دارد. از گذشته خاطراتی برجای مانده که نمی‌تواند آن‌ها را از دل بیرون کند؛ حال آنکه در غربت نیز جایی ندارد. اگرچه راوی در ایران زندگی نمی‌کند، دنیای ذهنی‌اش هنوز در ایران سیر می‌کند و پیوند او با گذشته او را یک‌دم رها نمی‌کند. دنیای کودکی‌اش با تخیّلات کودکانه، بازی‌های او با رستم و خاطراتش از او، و باورها و ترس‌هایش سراسر جهان اندیشهٔ او را دربرگرفته است. شریفیان با ارتباطی ساده و صمیمی که میان خواننده و متن برقرار می‌کند، چندگانگی‌های روحی و درونی‌ترین لایه‌های ذهنی راوی را برای خواننده به تصویر می‌کشد.

زن در داستان با اسامی مختلف نمادینی نامیده می‌شود: شورا، شیرین، شوریده و پرتو. به‌یقین، شریفیان بدون هدف دست به چنین ابتکاری نزده است. او با هرکدام از این نام‌ها در واقع یک شخصیت و یا به‌عبارت بهتر، نمونهٔ تیپیکی از راوی/ زن را آشکار می‌کند که با هویت‌ها و ذهنیت‌های دوپارهٔ راوی همانندی دارد. خاطرات و گذشتهٔ این زن در تمام داستان با خواننده همراه است؛ به‌گونه‌ای که در سفری به‌همراه همسرش، با عبور قطار از هر ایستگاه، به گذر زمان و مراحل عمر خود نگاهی دوباره می‌افکند و به کشف تازه‌ای از

عشق پنهان‌شده در خود می‌رسد. در این مرور خاطرات، خواننده از خلال روایت اول‌شخصی که هرازگاهی شنونده‌ای می‌یابد و به توی خطابی بدل می‌شود، با شخصیت‌های باورپذیر و ملموس داستان آشنا می‌شود؛ آدم‌هایی که گذشته و کودکی زن داستان را انباشته‌اند. تک‌گویی‌های دورنی راوی خواننده را به دنیای ذهنی او وارد، و کم‌کم خواننده را با وی همراه می‌کند. محور تمام اندیشه‌های وی رستم، هم‌بازی دوران کودکی او، است. راوی پس از مرگ رستم برای این فقدان اشک می‌ریزد: «تو تنها دوستی بودی که داشتم، تو کودکی‌ام بودی، هویتم بودی، همه‌چیزم بودی.» (شریفیان، ۱۳۸۲: ۲۴).

راوی حس بیگانگی و غم غربت را با دوست‌هایی که از ملیت‌های مختلف دارد، شریک می‌شود. دوست جوان اهل چک او در جایی می‌گوید: «من سرانجام به وطن برخواهم گشت. آنجا کشور من است و مال من. این یک دورهٔ گذراست.» (همان، ۵۸). احساس بیگانگی‌ای مدام و مضاعف روح راوی را از درون می‌خورد؛ این حس بیگانگی همان ناهمانندی روحی زن به همسرش، جهان، و فاصلهٔ فرهنگی و احساسی او با دخترش، ستاره، است. او با مردی زندگی می‌کند که دیگر اکنون با او غریبه است و ستاره هم دختری است که «به‌اندازهٔ ستاره‌های آسمان» از مادرش دور است. ستاره متولد و بزرگ‌شدهٔ انگلستان است. او فقط مادر خود را ایرانی می‌داند و بس؛ فقط مادرش است که باید نوروز را جشن بگیرد و بس. ستاره مفهوم زندگی، عشق، آداب و رسوم و باورهای فرهنگی را از مادرش وام نگرفته است. برای او درک آنچه مادرش تجربه کرده است ممکن نیست. انسان مهاجر از محیط و مأمن خود خواسته یا ناخواسته گسسته است؛ از مؤلفه‌هایی که شاید در خانه‌اش با آنان ناسازگار بوده، رها شده است. اما در هجرت نیز با فضایی روبه‌رو است که همواره وجودش را به چالش می‌کشند و نخستینِ این چالش‌ها، برخورد با خانواده به‌ویژه فرزندان است؛ نسل جوانی که نه‌فقط خاطرات، باورها و تجربیات والدین را به‌همراه ندارند، بلکه با والدین نیز بیگانه‌اند. اینجاست که انسان مهاجر دچار حسرت نوستالژیک و کشاکش‌های فرسایندهٔ روحی و هویتی می‌شود. شریفیان در یک بازنمایی هوشیارانه، بن‌مایهٔ اندیشهٔ مدرن را- که همان فردیت است- نشانه رفته و با نثری ساده و روشن به این موقعیت افراد مهاجر پرداخته است.

این رمان به‌نوعی به بازاندیشی اسطوره و پیوند آن با دنیای امروز می‌پردازد. رستم نام دوست دوران کودکی راوی است و داستان، در غم از دست دادن او نوشته شده است. شریفیان با انتخاب نام رستم برای این پسرک لاغر و نحیف، دست به انتخابی هدف‌دار زده است. حسینی (۱۳۸۴) بر این باور است که انتخاب نام رستم- که نزد ایرانیان یک اسطوره و فرهنگ است- به‌واقع علاقه و پایبندی راوی را به حفظ سنن و آداب و رسوم میهنش آشکار می‌کند. زن در جست‌وجوی هویت اصیل خود، به یاد رستم ازدست‌رفته اشک می‌ریزد که در واقع همان رستم، نماد همهٔ بزرگی و اعتلای ایران کهن است. گذشتهٔ راوی و حسرتی که از آن با خود به همراه دارد، غم غربت و بازگشت به روزهای خوش و خرم کودکی و به‌طور کلی رجعت به گذشته به امید یافتن هویت گمشده، همگی از مضامینی است که شریفیان در این رمان به آن نظر داشته است. راوی در دنیای درون خود به دنبال بوی آشنای گذشته، محلهٔ کودکی و آدم‌هایی است که در خانه‌اش با آن‌ها خو گرفته بود. هر حادثهٔ کوچکی ذهن او را به‌هم می‌ریزد و او را به گذشته برمی‌گرداند و به جست‌وجوی خاطره‌ای می‌پردازد که بتواند گم‌گشتگی‌اش را برای خود آشکار کند. حتی نامی که شریفیان برای رمان خود انتخاب کرده: ***چه کسی باور می‌کند رستم*** نیز بر ناباوری و عدم تمایل او برای پذیرش این گم‌گشتگی و گسست دائمی از هویت اصلی است.

علاوه بر بازگویی این مضامین، شریفیان با طرح مسائل زنان، اثر خود را به رمانی فمینیستی تبدیل کرده است.

> شخصیت‌های زن در این داستان حضوری پررنگ و نمود بیشتری دارند. تقریباً تمام زنان داستان شخصیتی مثبت دارند. علاوه‌بر راوی، دوستش فاخته، خانم‌خانم (مادربزرگ)، محبوب مادر راوی، ننه‌ددری و ننه‌بزرگه، خاله‌پری و خاله‌ماه، مهم‌ترین چهره‌های زن داستان هستند که هیچ جملهٔ منفی دربارهٔ آن‌ها در داستان نمی‌آید. در میان مردان داستان هم مردان دوست‌داشتنی‌ای چون رستم، غلام‌خان و آقاوردی شوهر ننه‌ددری دیده می‌شود. اما چهره‌های منفی رمان اغلب مردان هستند (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۸).

پدربزرگ شخصیتی دوپاره دارد؛ چهره‌ای دوست‌داشتنی همراه با هیبتی ترسناک. او نمونهٔ شخصیت پدرسالار است. خاله‌پری می‌توانست خوشبخت باشد، اگر پاپا می‌گذاشت. راوی تنها دلیل مخالفت پاپا را با ازدواج خاله‌پری، عشق خاله‌پری به آن مرد می‌دانست.

«خاله‌پری هم پس از مرارت‌هایی که از عشق نصیبش شده، عطای شوهر و عاشقی را به لقایش بخشید و دور همهٔ خوشی‌های زندگی را خط کشید.» (شریفیان، ۱۳۸۲: ۱۴۴). پدر شورا نیز باوجود پایبندی به خانواده، به شکل بیمارگونه‌ای به داروخانه و کارش وابسته است و از سخنان مادرش چنین برمی‌آید که از زندگی با همسرش راضی نیست: «اگر جایی را داشتم یک ساعت هم نمی‌ماندم.» (همان، ۱۴۵). شوهر فاخته نیز از آن دسته مردانی است که آرام‌آرام زنشان را نابود می‌کنند. او امکان ادامه تحصیل و پیشرفت را از فاخته گرفته است و فاخته عنوانی جز مادر بچه‌هایش ندارد. او مشغول معشوقه‌های خارج از خانه است. جهان، همسر راوی، نیز با راوی فاصلهٔ روحی و ذهنی زیادی دارد. با اینکه آن دو با عشقی پرسوز و گداز ازدواج کردند، سردی روابط آن‌ها روزبه‌روز بیشتر شده است. این فاصله در سفری که در کنار هم دارند و با روزنامه‌هایی که جهان برای تمام سفرش تهیه کرده و مرتب در حال خواندن آن‌هاست، به‌خوبی نشان داده شده است. راوی روزنامه‌ها را همچون دیوارهایی می‌بیند که از آغاز تا پایان سفر او را از همسرش جدا کرده‌اند. «انبوه روزنامه، دیوارهایی است که ما را از هم جدا می‌کند.» (همان، ۵). در خلال داستان خواننده به‌گونه‌ای پر از کنایه، با خیانت‌های پی‌درپی جهان به شیرین آگاه می‌شود. در طول رمان، راوی خود را زنی «وانهاده» معرفی می‌کند (همان، ۱۷۵).

> وانهاده عنوان یکی از رمان‌های سیمون دوبوار، نویسنده، فیلسوف، جامعه‌شناس و منتقد فمینیست است. وانهاده داستان زنی است که شوهرش پس از سال‌ها زندگی او را رها می‌کند. از اشارهٔ کوچکی در رمان متوجه رابطهٔ همسر راوی با زنان دیگر می‌شویم: «احتمالاً وقتی به من خیانت می‌کند با آن‌هایی است که از من جوان‌ترند» (ص۱۱۴) (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۹).

در این رمان، شریفیان با تصاویر نمادین فراوانی توجه خواننده را به مسائل طرح‌شده در متن جلب می‌کند: انتخاب نام رستم، خود را وانهاده لقب دادن، تشبیه قطار به زندان و ایستگاه‌های وسط راه به ساعات ملاقات. او تمام زنان و شوهرانی را که با اجبار در کنار هم روزگار می‌گذرانند، به زندانیانی مانند می‌کند که در یک زندان اسیرند. راوی حتی ازدواج را نیز به زندان تشبیه می‌کند. راوی برای رهایی از این زندان بارها تصمیم می‌گیرد فرار کند؛ در یکی از ایستگاه‌های وسط راه پیاده می‌شود، اما هربار به‌دلیلی موفق نمی‌شود و دوباره به صندلی خود باز می‌گردد.

یکی دیگر از پربسامدترین موضوعات ادبیات مهاجرت و ادبیات زنـان، «خانـه» اسـت. خانه محل امن است و یکی از چالش‌برانگیزترین موضوعاتی است کـه فـرد مهـاجر بـا آن روبه‌رو است. مهاجران همواره با یادآوردن خاطرات خود به دنبال هویت و خانهٔ روح خود می‌گردند. «دلم می‌خواهد عید را در خانهٔ تو بگذرانم. دلم می‌خواهد به جایی در این جهان تعلق داشته باشم و آنجا فقط خانهٔ توست رستم... .» (شریفیان، ۱۳۸۲: ۱۸۳). در رمان ***چـه کسی باور می‌کند رستم***، شریفیان بـا روایـتِ از دسـت دادن رسـتم، روایتـی از بـی‌وطنـی، گم‌شدن هویت و دچار حسرت نوستالژیک شدن را بازنمایی می‌کند. او زنی مهـاجر را بـه تصویر می‌کشد که همهٔ خوبی‌ها و شادی‌ها را از دست داده است. او دربه‌در است. «سی و چند سال است که همراه جهان از این شهر به آن شهر و از کشوری به کشور دیگر رفتـه‌ام و به خاله‌پری فکر کرده‌ام که غصهٔ دربه‌دری مرا می‌خورد.» (همان، ۱۵۵).

ادبیات مهاجرت و روایت این داستان چه‌بسا تلاشی است جهت نقب زدن به درون و بـرون انسان‌هایی که از ریشه و سرزمین مادری‌شان کنده شده‌اند؛ کوشش برای بازسازی چیزی کـه بـه جغرافیای خاصی وابستگی نداشته باشد و آن، فردیت انسانی است که می‌تواند دوباره خویش را بسازد. رنج تنهایی و افسردگی و سرگردانی، همه برای این زایش ضروری است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، اصول نظریه و نقد پسااستعماری را به‌اجمال شرح دادیم و دیدیم که چگونـه می‌توان در عمل، مؤلفه‌های این نظریه را برای تحلیل آثار مربوط به ادبیات مهاجرت به‌کـار گرفت. مفاهیمی چون دیگری، حاشیه، فرودست و شرق وقتی با مؤلفه‌های غربـت، وطـن، هویت، گم‌گشتگی و حسرت در این ژانر به هم می‌آمیزند، سبب آفرینش آثاری مـی‌شـوند که در فضایی متفاوت با فضای وطن و نیز فضایی متفاوت بـا سـرزمین جدیـد- یعنـی در فضای سومی به‌لحاظ هویت‌شناسی- شکل می‌گیرند که می‌توان آن را «هویـت سـرگردان» نامید. نویسندگان مهاجر در عرصهٔ آفرینشگری هنـری، بـه خلـق زبـان متفـاوت و مفـاهیم جدیدی می‌پردازند که بازتاب تجربه‌های خاص آن‌هاست. نویسندگان مهاجر پس از پشت سر گذاشتن تجربه‌های متفاوت در برهه‌های مختلف زندگی، به نگارش آثاری دست زدنـد

که از دگردیسی آشکاری در فرم و محتوا حکایت دارد. در این میان، زنان داستان‌نویس اغلب به مضامینی روی آورده‌اند که سرگشتگی هویتشان را به‌موازات مصائب زن‌بودن بازنمایی می‌کند.

منابع

– احمدزاده، شیده. (۱۳۸۷). *مهاجرت و تخیل، هم‌اندیشی یک‌روزهٔ تخیل و مهاجرت*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی. (هشتم دی‌ماه):
http//:www.mirasfarda.org/p845

– برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی* (مقدمات). ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ دیگر.

– برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

– تایسن، لویس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

– تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در زبان فارسی*. تهران: کتاب آمه.

– تمیزی، بکری. (۱۹۹۷). *نقد فمینیستی مهاجرت در آثار زنان داستان‌نویس ایرانی*. کالیفرنیا، لس‌آنجلس، ام. اند. ام.

– حسینی، مریم. (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه». *مجلهٔ کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. (تیر). صص ۹۴-۱۰۱.

– سلدن، رامان و پیتر ویدسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

– شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*. زیر نظر فرزان سجودی. تهران: علم.

– شریفیان، روح‌انگیز. (۱۳۸۲). *چه کسی باور می‌کند رستم*. تهران: مروارید.

– کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.

– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

– میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). *صد سال داستان‌نویسی*. ج۳ و ۴. تهران: نشر چشمه.

– میلنر، آندرو و جف براویت. (۱۳۸۵). *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*. ترجمهٔ جمال محمدی. تهران: ققنوس.

– وهاب‌زاده، پیمان. (۱۳۸۴). *گفتگو با پیمان وهاب‌زاده پیرامون ادبیات مهاجرت ایران*. مصاحبه‌گر شاهرخ تندرو صالح (۲۵ دی):

http//:www. Sobhosahell.persian blog.ir

- Ashcroft, B. et al. (1988). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge.

– Ashcroft, B., G. Griffiths & H. Tiffin. (1995). *The Empire Writes Back*. London and New York: Routledge.

- ———— (2007). *Post Colonial Studies, The Key Concepts*. 2nd Edition. London: Routledge.

- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.

- Selby, D. (1998). *bridging the Gap, A Critical Reading of Bhaba, Said and Spivak's Postcolonial Positions*. M. A. Thesis in Communications, McGill University.

- Talattof, Kamran. (1997). *Iranian Women's Literature From Pre-Revolutionary Social Discourse To Post- Revolutionary Feminism, Int. J. Middel East Stud*. 29. PP. 531- 558.

عربی‌زدگی در شرح و تحلیل متون ادب فارسی

وحید سبزیان‌پور
دانشیار دانشگاه رازی

چکیده

از آفت‌های بزرگ در شرح و تحلیل متون ادب فارسی، استناد بسیار به امثال و اشعار عربی و بی‌توجهی به فرهنگ و ادب باستانی ایرانیان است که پس از دفاع حسینعلی محفوظ از پایان‌نامهٔ خود با نام ***متنبی و سعدی*** و چاپ آن، شدت بیشتری یافت. کافی است نگاهی به فهرست اشعار و امثال عربی مربوط به شرح‌های متون فارسی بیندازیم تا حضور سنگین آن‌ها را در این آثار دریابیم. در این میان چیزی که مورد غفلت قرار گرفته، اندیشه و فرهنگ ایران باستان است که بدبختانه، در شرح متون ادب فارسی جایگاه مناسبی ندارد. با آنکه بخش بزرگی از آثار پهلوی و ایرانی از دست رفته، در متون ادب عربی دربارهٔ ایرانیان و فرهنگ باستانی این مرز و بوم آن‌قدر مطلب به شکل پراکنده، ولی متنوع و غنی هست که می‌تواند جای خالی متون پهلوی ازمیان‌رفته را پر کند؛ حتی می‌توان ادعا کرد که مهم‌ترین منبع فرهنگ ایران باستان، منابع عربی است.

در این مقاله نشان می‌دهیم که نه‌فقط سرچشمهٔ بسیاری از مضامین ایرانی عربی نیست؛ بلکه همین مضامین عربی در بسیاری از موارد وام‌دار زبان و ادب ایران باستان هستند و لازم است ادیبان و صاحب‌نظران به این رویکرد توجه کنند.

واژه‌های کلیدی: عربی‌زدگی، فرهنگ ایران باستان، متون ادب فارسی، فرهنگ عربی.

مقدمه

از دیرباز، برخی صاحب‌نظران معتقد بوده‌اند که شاعران و گویندگان ایرانی در مضامین خود وام‌دار شاعران عرب به‌ویژه متنبی بودند؛ چنان که رشید وطواط، مؤلف ***حدائق‌السحر***،

می‌گوید: «در اقتباس معارف و دقایق و متانت، جمیع شعراء اسلامیهٔ عیال متنبی‌اند[۱].» (نقل از دولتشاه، ۱۳۳۸: ۲۱). به‌نظر می‌رسد پس از انتشار کتاب ***سعدی و متنبی***[۲] این فکر نزد صاحب‌نظران ادب فارسی قوّت بیشتری گرفت که ادب فارسی ریزه‌خوار و دریوزه‌گر ادب عربی است[۳]. چنانچه به شرح و تعلیق متون (منظوم و منثور) ادب فارسی و فهرست امثال و حکم عربی آن‌ها نگاهی بیندازیم، با انبوهی از روایات، ابیات و امثال عربی روبه‌رو خواهیم شد. برای مثال، خزائلی در شرح ***بوستان*** با استناد به ۵۰ روایت، ۳۹ بیت عربی و ۲۰ ضرب‌المثل عربی همان راهی را رفته است که محفوظ عراقی رفته بود. این شیوه در دیگر متون ادب فارسی نیز با شدت و ضعف دیده می‌شود. شاید به‌علت وجود تعبیرها و عبارت‌های عربی و نیز رواج و شیوع این شیوه در تحلیل اندیشه‌های موجود در ***شاهنامه***، ***مثنوی***، ***گلستان*** و غیره، طرح این مسئله عجیب نماید؛ ولی با اطمینان ادعا می‌کنیم اگرچه در پوستهٔ ***گلستان*** و ***مثنوی*** رگه‌هایی از الفاظ و تعبیرهای عربی دیده می‌شود، بسیاری از همین تعابیر عربی برگرفته از فرهنگ ایرانی است و یا دست‌کم می‌توان ادعا کرد که در فرهنگ ایرانیان قبل از اسلام رایج بوده است؛ در واقع نویسندهٔ مقاله درپی اثبات همین ادعاست.

در این مقاله سعی کرده‌ایم سیر اندیشه از ایران باستان و عبور از فرهنگ و ادب عربی را نشان دهیم که چگونه رنگ‌وبوی عربی می‌گیرد و با لباس به‌ظاهر عربی وارد فرهنگ ایرانی می‌شود[۴]؛ از سوی دیگر همین اندیشه‌ها گاه از راه فرهنگ شفاهی و سنتی و گاه به‌وسیلهٔ فرهنگ عربی در لایه‌های فکری گویندگان ایرانی نفوذ می‌کند و سرانجام، این تفکر شکل می‌گیرد که فرهنگ ایرانی وام‌دار فرهنگ عربی است.

به اعتقاد نویسنده، اندیشه و فرهنگ ایرانی و عربی چنان درهم آمیخته شده که نه‌فقط برای ادیبان، بلکه نزد شاعران و نویسندگان بزرگی مانند فردوسی، عنصرالمعالی، سعدی و غیره هم حد و مرز آن معلوم نبوده است. سعدی با همهٔ دانش گسترده و فراگیر خود، احتمالاً این دغدغه را نداشته که فلان جمله از حکیمان عرب است یا ایرانی. عنصرالمعالی نیز به‌یقین این وسواس را نداشته که صاحبان اصلی سخن را معرفی کند؛ زیرا بسیاری از پندهای ایرانی را به حکیمان نسبت داده است[۵]. البته، ما مدّعی نیستیم که همهٔ آنچه که در ایران باستان آمده، به‌طور مستقیم وارد فرهنگ عربی و سپس ایرانی شده است؛ زیرا برخی

از این مضامین مشترک در قالب وحی و تعلیمات انبیا، توارد، عقل بشری، تجربهٔ ملت‌های کهن و ریشه‌دار و غیره تفسیر می‌یابد. اما تأکید فراوان داریم زمانی که اصل و منشأ اندیشه‌ای در ایران باستان وجود داشته (به مصداق: خوش‌تر آن باشد که سرّ دلبران/ گفته آید در حدیث دیگران)، در متون عربی به ایرانی‌بودن آن‌ها اشاره شده است. در واقع حق مسلّم مردم این سرزمین کهن است که از اندیشه‌های بلند نیاکان خود و از تأثیر شگرف آن در ادب عربی و سپس ایرانی آگاه باشند. این وظیفه بر عهدهٔ پرچم‌داران علم و ادب است و برای نادیده گرفتن این نکتهٔ مهم هیچ توجیهی پذیرفتنی نیست.

در این مقاله با تکیه بر شرح و تحلیل آثار ادب ایرانی که از سوی صاحب‌نظران و محققان ادب فارسی انجام شده است، نشان می‌دهیم که چگونه مضامین عقلی و حکمی ایرانی موجود در فرهنگ و ادب فارسی از نگاه باریک‌بین پژوهشگران پوشیده مانده و به جای نشان دادن این مفاهیم ایرانی، امثال و اشعار عربی را چنان در شرح آن‌ها جاسازی کرده‌اند که فقط یک راه در مقابل خواننده بازگذاشته‌اند: این مضامین برگرفته از فرهنگ عربی است (آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد).

در این بخش از نُه محقق برجسته و صاحب‌نام- که آثار ارزشمندی در شرح منابع ادب فارسی دارند- دوازده منبع ادب فارسی را بررسی کرده‌ایم. در این مجال اندک به‌ناچار، از هریک به دو نمونه بسنده کرده‌ایم تا علاوه بر اشاره به ۲۴ مضمون ایرانی در ادب عربی، از باب «مشت نمونهٔ خروار» حجم عظیم اندیشه‌های ایرانی را در متون عربی نشان دهیم؛ ضمن اینکه پیشنهاد می‌دهیم لازم است محققان جوان با پیگیری سرنخ‌های موجود، دریچه‌های جدیدی از فرهنگ ایران باستان و تأثیر آن را در ادب فارسی و عربی به روی خواننده بگشایند تا جایگاه واقعی دو فرهنگ عربی و ایرانی آشکار شود.

۱. علی‌اکبر دهخدا

نویسندهٔ این نوشتار در مقاله‌ای نشان داده است که چگونه دهخدا با همهٔ ایران‌دوستی افراطی خود، دست‌کم سی ضرب‌المثل عربی را- که ادیبان عرب بر ایرانی‌بودن آن‌ها تأکید دارند- در کتاب ***امثال و حکم*** بدون اشاره به هویت ایرانی آن‌ها نقل کرده است (نک.

سبزیان‌پور، ۱۳۸۴: ۵۵–۶۹). در اینجا به دو نمونهٔ دیگر غیر از آنچه در مقالهٔ یادشده آمده است اشاره می‌کنیم:

۱-۱. منّت فرومایه

جاحظ (۱۹۸۳: ۴۱) مثل زیر را از حکمت‌های بزرگمهر دانسته است: «أَشَدُّ منَ الْحَاجَةِ أَنْ تكَوُنَ الَی غَيْرِ أَهْلِهَا[۶]». دهخدا (۱۳۵۳: ۲/ ۱۱۰۴) آن را بی‌شرح و توضیح نقل کرده است. این مضمون در پندهای منسوب به انوشیروان در ***قابوس‌نامه*** نیز دیده می‌شود: «از گرسنگی بمردن به از آنکه به نان فرومایگان سیر شدن» و «به خویشاوندان کم از خویش محتاج بودن مصیبتی عظیم دان که در آب مردن به که از فزغ زنهار خواستن» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۴: ۵۲).

۲-۱. امتحان، معیار تشخیص

ثعالبی (۲۰۰۳: ۳۹) این ضرب‌المثل را از امثال ایرانیان دانسته است: «عِنْدَ الامْتحَان يُكْرَمُ الْمَرْءُ أَوْ يُهَانُ». دهخدا (۱۳۵۳: ۲/ ۱۱۱۸) هم آن را در ***امثال و حکم*** بدون اشاره به منشأ ایرانیِ آن نقل کرده است (برای آگاهی بیشتر از این مضمون در اشعار ابوتمام، سعدی و ناصرخسرو به‌ترتیب نک. محفوظ، ۱۳۳۶: ۱۷۶–۱۷۵؛ یوسفی، ۱۳۸۱: ۲۹۰؛ محقق، ۱۲۶۳: ۲۳۴).

۲. بدیع‌الزمان فروزانفر

۱-۲. فرار به موقع

فروزانفر (۱۳۵۸: ۵۳۱) در شرح این بیت ***مثنوی***:

چون نباشد قوّتی پرهیز به　　در فرار از لایطاق آسان بجه

عبارت عربی «الفرار مما لایطاق من سنن المرسلین» را آورده است. در حکمت‌های منسوب به پرویز آمده است: «الهَرَبُ فی وَقْته ظَفَرٌ»: فرار به‌موقع پیروزی است (ثعالبی، بی‌تا: ۵۹؛ برای آگاهی بیشتر نک. دهخدا، ۱۳۵۳: ۱/ ۲۶۴؛ سبزیان‌پور، ۱۳۸۴: ۶۵).

۲-۲. تلاش و یافتن

فروزانفر (۱۳۵۸: ۷۰) بیت زیر از ***مثنوی*** را با یک ضرب‌المثل عربی مقایسه کرده است:

سایهٔ حق بر سر بنده بود　　عاقبت جوینده یابنده بود

«من طلب وجد و من طلب شیئا ناله أو بعضه» (ابن قتیبه، بی‌تا: ۲/ ۱۳۴). میدانی (۲۰۰۳: ۲/ ۳۴۱) «من جالَ نالَ» را از امثال مولد (غیرعربی) دانسته است. حریری (۱۳۹۸: ۴۰۷) «منْ جالَ نالَ» (هرکس برود می‌رسد) را از پندهای مکتوب بر عصای ساسان شمرده است. دامادی (۱۳۷۹: ۳۰۱) همان بیت ***مثنوی*** را با عبارتی از ***نهج‌البلاغه*** مقایسه کرده است: «من طلب شیئاً ناله أو بعضه».

۳. مهدی محقق و شرح دیوان ناصرخسرو

۳-۱. تشبیه ناپایداری دنیا به سایه

محقق (۱۳۴۰: ۶۸) این دو بیت ناصرخسرو را:

ای سپس مال و آز مانده شب و روز　　نیستی الا که سایه‌ای متمایل
جهان را به سایه درختی زدند　　حکیمان هشیار دانا مثل

با این عبارت منسوب به حضرت علی(ع): «انما الدنیا کظل زائل» و اشعاری از ابوالعتاهیه و طغرایی مقایسه کرده است:

ترجو البَقاءَ بدار لا ثَباتَ لها　　فهل سَمعْتَ بظلٍّ غیر منتقل　　(طغرایی)

ترجمه: امید به خانه‌ای داری که استحکامی ندارد؟ آیا شنیده‌ای سایه‌ای جابه‌جا نشود؟

إنَّما الدُنیا کَفَیءِ تَولّی　　أو کَما عایَنتَ فیه الضَبابا

(ابوالعتاهیه)

ترجمه: دنیا مانند سایه‌ای است که بازمی‌گردد و یا مه است که آن را دیده‌ای.

در ایران باستان ناپایداری دنیا به سایه تشبیه شده است: «افریدون: الدنیا أشبه شیء بظل الغمام و حلم النیام.» (ثعالبی، بی‌تا: ۳۹). ترجمه: فریدون گفته است: دنیا شبیه‌ترین چیز به سایهٔ ابر و خواب است.

۳-۲. پا از حد گلیم بیرون نهادن

مهدی محقق (۱۳۴۰: ۶۹ و ۱۳۶۳: ۸۸) ضرب‌المثل «مد رجلک علی قدر الکساء» (پایت را تا آنجا که لباست می‌رسد دراز کن) (مجمع‌الامثال میدانی) را با این بیت از ناصرخسرو مقایسه کرده؛ ولی دربارهٔ پیشینهٔ آن توضیحی نداده است:

من شدم ساعتی به استقبال　　پای کردم برون ز حد گلیم

درحالی که عسکری (بی‌تا: ۱/ ۱۱۷) ضرب‌المثل «مد رجلک حیث تنال ثوبک» را از امثال ایرانیان دانسته است. راغب اصفهانی هم (۱۴۲۰: ۲/ ۷۶۳– ۷۶۴) دو بیت زیر را از شاعری به نام محمد الاموی، ترجمهٔ ضرب‌المثل‌های ایرانی دانسته است:

إذا ما کنت فی طرفی کساء　　ولم یکن الکساء یعم کلک

فلا تبسطن فیه ولکن　　علی قدر الکساء فمد رجلک[۷]

ترجمه: اگر در یکی از دو طرف بالاپوش بودی و همه بدن تو را نپوشاند، خودت را پهن نکن و به اندازهٔ بالاپوش (گلیم) پایت را دراز کن.

میدانی نیز (۲۰۰۲: ۱/ ۴۷۰) ضرب‌المثل «مد رجلک علی قدر الکساء» را از امثال عامه دانسته است. حمدالله مستوفی هم در ***تاریخ گزیده*** نوشته است: «انوشروان را تاجی بود، این [پندیات] بر آنجا نوشته. روز بار منادیگری ندا کردی که این پندیات کار بندید:... پای به اندازهٔ گلیم [فراکشید]. و هزینه به‌اندازهٔ خزینه کنید تا از نیاز برهید[۸].» (۱۱۷ و ۱۱۹).

تصریح ابوهلال و راغب بر ایرانی‌بودن این ضرب‌المثل و همچنین پند تاج انوشروان جای هرگونه تردید و شک را در ایرانی‌بودن این مضمون برطرف می‌کند و با این قرینه می‌توان فهمید که منظور میدانی از «عامه»، ایرانیان کوچه و بازار است که فرهنگ و ادب ایرانی را به اشکال مختلف، ازجمله به شکل شفاهی و غیرمکتوب به ادب عربی منتقل کرده‌اند[۹].

۴. عبدالحسین زرین‌کوب

۱-۴. مور همان به که نباشد پرش

زرین‌کوب (۱۳۸۴: ۲۱۵) بیت زیر از ***گلستان*** سعدی را:

آن نشنیدی که حکیمی چه گفت؟　　مور همان به که نباشد پرش[۱۰]

با این ضرب‌المثل عربی مقایسه کرده است: «اذا اراد ا... اهلاک النمله انبت لها جناحین.» (میدانی، ۲۰۰۳: ۷۷).

ثعالبی در ***المحاضره و التمثیل*** ابیاتی آورده که در آن‌ها شاعر آشکارا ضرب‌المثل «اذا جاء أجل البعیر حام حول البئر» را ایرانی دانسته است. راغب اصفهانی (۱۴۲۰: ۲/ ۷۶۳) بیت زیر را ترجمهٔ اشعار فارسی دانسته است:

وإذا استوت للنمل أجنحةً حتی یطیر فقد دنا عطبه

ترجمه: هرگاه برای مور بالی فراهم آید که پرواز کند، زمان مرگش فرارسیده است.

هرچند سخن راغب از هرجهت اطمینان‌بخش است، نظر میدانی (۲۰۰۳: ۱/ ۱۰۵) که ضرب‌المثل «إذا أراد الله هلاک النمله أنبت لها جناحین» را از امثال مولد (غیرعربی و تازه‌وارد به زبان عربی) دانسته، هرگونه تردید را در ایرانی‌بودن این مضمون از میان می‌برد.

۲-۴. ادب آموختن از بی‌ادبان

زرین‌کوب مفهوم ادب آموختن در ***گلستان*** سعدی را برگرفته از ***نهج‌البلاغه*** دانسته است:

> لقمان را گفتند ادب از که آموختی؟ گفت از بی‌ادبان، هرچه از ایشان در نظرم ناپسند آمد، از فعل آن پرهیز کردم. نظیر: کفاک ادبا لنفسک اجتناب ما تکرهه من غیرک. (نهج‌البلاغه) ایضا...: که دانش نیز از نادانان بباید آموخت، از بهر آنکه هرگاه به چشم دل در نادان نگری و بصارت عقل بر وی گماری، آنچه تو را از وی ناپسندیده آید، دانی که نباید کرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۱۳).

به‌راستی برای نویسندهٔ این مقاله دشوار است که احتمال دهد زرین‌کوب از حکمت‌های ایرانی بی‌خبر بوده است؛ اما اینکه چرا به آن‌ها بی‌توجه بوده، سؤالی است که پاسخ آن دشوار است.

> أنوشروان لبزرجمهر: من أدبک؟ قال: قریحتی، نظرت إلی ما استحسنت من غیری فاستعملته، وما استقبحته اجتنبته، ولقد تفقدت من کل شیء محاسنه، فأخذت من الخنزیر قناعته، ومن الکلب محافظته، ومن القرد مساعدته، ومن الحمار صبره، ومن الغراب بکوره، ومن السنور لطافه المسأله عند الخوان (قرطبی، بی‌تا: ۲/ ۲۰۰).
>
> انوشروان به بزرگمهر گفت: چه کسی تو را تربیت کرد؟ گفت: استعدادم، هرچه را از دیگران پسندیدم، به‌کار بستم و هرچه را زشت یافتم، از آن دوری کردم، از هرچیز خوبی‌هایش را جست‌وجو کردم: از خوک قناعت، از سگ محافظت، از میمون یاری، از الاغ صبر، از کلاغ سحرخیزی، از گربه نرمش و لطافت در مقابل سفره (ابن‌قتیبه، بی‌تا: ۲/ ۱۳۹؛ نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸الف: ۱۰۳).

۵. خزائلی و بوستان

۵-۱. آب ایستاده و گندیدن

خزائلی (۱۳۶۳: ۳۰۷) در شرح این بیت از ***بوستان***:

ز نعمت نهادن بلندی مجوی — که ناخوش کند آب استاده بوی

آن را نظیرِ این دو بیت عربی دانسته است:

لقد هُنْتُ من طُول المقام ومَنْ یُقمْ — طویلاً یهُنْ منَ بَعد ما کانَ مُکرَما

وطولُ جمام الماء فی مُستَقَرّه — یُغَیّرُهُ لَوناً وریحاً ومَطْعَما[۱۱]

اما ثعالبی (۲۰۰۳: ۱۶۲) این ضرب‌المثل را ایرانی دانسته است: «المرء المقیم بمکانٍ واحدٍ، کالماء الزّلال، إذا طالت به الأیام أسن[۱۲].» ترجمه: انسان ماندگار در یک مکان مانند آب زلال است، اگر زمان بر او بگذرد بدبو می‌شود.

۵-۲. مرگ، درد بی‌درمان

خزائلی (۱۳۶۳: ۳۴۹ و ۱۲۴) در شرح این بیت از ***بوستان***:

عسل خوش کند زندگان را مزاج — ولی درد مردن ندارد علاج

نوشته است: «متنبی گوید: وَأعیا دَواءُ المَوت کُلَّ طَبیب (متنبی، ۱۴۰۷: ۱/ ۱۷۵)». اما با نگاهی به منابع عربی، به‌آسانی می‌توان به سابقهٔ این مضمون در ادب و فرهنگ ایرانیان پی برد؛ ابشیهی (۱۴۲۱: ۲/ ۵۰۱) و زمخشری (۱۴۱۲: ۵/ ۱۳۷) از شخصی به نام عمرو بن میمون نقل کرده‌اند:

> شهری را در فارس فتح کردیم به غاری وارد شدیم که در آن تختی از طلا بود، مردی روی تخت نشسته و بالای سرش این نوشته بود: أنا بهرام ملک فارس، کنت أغناهم بطشا، وأقساهم قلباً، وأطولهم أملا، وأحرصهم علی الدنیا، قد ملکت البلاد، وقتلت الملوک، وهزمت الجیوش وأذللت الجبابرة وجمعت من الأموال ما لم یجمعه أحد قبلی، ولم أستطع أن أفتدی به من الموت إذ نزل بی.

ترجمهٔ بخش عربی این نقل‌قول به این شرح است: من بهرام، شاه ایران، هستم. من غنی‌ترین، خشن‌ترین، آرزومندترین و حریص‌ترین شاهان در دنیا بودم. حاکم بر کشور شدم، پادشاهان را کشتم، سپاهیان را شکست دادم، بزرگان را ذلیل کردم و اموالی به‌دست آوردم که هیچ‌کس به‌دست نیاورده بود؛ ولی هنگامی که مرگ به من نزدیک شد، نتوانستم آن را با مال و ثروت بخرم.

این سخن از ابن‌قتیبه (بی‌تا: ۱/ ۳۹۵) تأییدی است برای سخنان یادشده از ابشیهی و زمخشری: «سئل أنوشروان: ما الذی لا تعلم له، وما الذی لا تغیر له، وما الذی لا مدفع له، وما الذی لا حیلة له؟ فقال: تعلم العقل، وتغیر العنصر، ودفع القدر، وحیلة الموت». ترجمهٔ سخن ابن‌قتیبه به این شرح است: از انوشروان پرسیده شد: آن چیست که یاد گرفتنی نیست؟ چیست که تغییر نمی‌کند؟ چیست که مانعی در مقابل آن نیست؟ چیست که گریزی از آن نیست؟ گفت: یادگیری عقل، تغییر ماهیت، دفع قضا و قدر و گریز از مرگ.

مستوفی (۱۳۳۹: ۱۱۱) مضمون بالا را چنین نقل کرده است:

> بر گور بهرام پسر شاپور نوشته‌ای حکمت‌آمیز و ادبی مشاهده شد که از چوب آبنوس فراهم شده بود: ما دانستیم که بدین جایگاه سر بنهیم و مهر هیچ مهربان ما را سود نکند و کین هیچ بدگمان ما را پیش از وعده اینجا نفرستد حظّ خود از جهان برداشتیم و جهان به دیگران بگذاشتیم[۱۳].

دهخدا (۱۳۵۳: ۱۵۰–۱۵۷) ذیل «از مرگ خود چاره نیست» بدون اشاره به پیشینهٔ ایرانی این مضمون، بیش از دویست عبارت عربی و فارسی آورده است. در ***نهایة‌الأرب*** (به نقل از تفضلی، ۱۳۷۵: ۲۱۲) نیز از پندی حکیمانه بر دخمهٔ فردی ایرانی با همین مضمون سخن رفته است.

۶. خزائلی و گلستان

۱-۶. صبر و نتیجهٔ شیرین آن

خزائلی (۱۳۶۸: ۲۷۲) در شرح این بیت از ***گلستان*** سعدی:

منشین ترُش از گردش ایام، که صبر تلخ است ولیکن برْ شیرین دارد

به این بیت عربی استناد کرده است:

الصبر مثل اسمه فی کل نائبه لکن عواقبه احلی من العسل

درحالی که راغب اصفهانی (۱۴۲۰: ۱/ ۵۲۵) از انوشروان نقل کرده است: «الصَّبْرُ کَاسْمه وَ عَاقبَتُهُ الْعَسَلُ». ماوردی نیز (۱۴۰۷: ۲۵۱) از ابن‌مقفع نقل کرده است که در قصر اردشیر نوشته شده بود: «الصَّبْرُ مفْتَاحُ الدَّرَک» (صبر کلید دست یافتن است).

به‌یقین اگر خزائلی عبارت یادشده از انوشروان را دیده بود، بیت سعدی را با اشعار عربی مقایسه نمی‌کرد؛ زیرا در شرح ***بوستان*** و ***گلستان***، در چند مورد به سخنان حکیمان ایرانی قبل از اسلام اشاره کرده است (برای نمونه نک. خزائلی، ۱۳۶۳: ۱۱۷ و ۱۵۵ و ۱۳۶۸: ۲۴۹ و ۶۷۱).

۲-۶. شانس مهم‌تر از تلاش

خزائلی (۱۳۶۳: ۲۸۵) در شرح این بیت از ***بوستان***:

ازین بوالعجب‌تر حدیثی شنو — که بی‌بخت کوشش نیرزد دوجو

شاهدی از متنبی آورده است:

وَما یَنصُرُ الفَضلُ المُبینُ عَلی العدا — إذا لَم یَکُن فَضلَ السَعید المُوَفَّق

(المتنبی، ۱۴۰۷: ۳/ ۵۹)

درحالی که در منابع عربی از سخنان منسوب به ایرانیان است: «التَّوْفیقُ خَیْرُ قائدٍ» (توفیق بهترین راهنماست) (ابن‌قتیبه، بی‌تا: ۳/ ۲۹؛ اصفهانی، ۱۹۷۲: ۲/ ۴۵۵؛ همچنین نک. دامادی، ۱۳۷۹: ۲۲۲).

۷. غلامحسین یوسفی و *قابوس‌نامه*

۱-۷. از تو حرکت

«حکیمان گفته‌اند: کوشا باشید تا آبادان باشید» و نیز « بباید چمید، ار بخواهی چرید[۱۴]» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۶: ۱۰۴ و ۱۲۰). یوسفی در تعلیق بر این جمله نوشته است: «یادآور کلماتی از این‌قبیل است: الحرکة برکة[۱۵].» (همان، ۳۳۹). جاحظ در کتاب ***المحاسن و الاضداد***، جملهٔ فارسی «هرکه رود چرد و هرکه خسبد خواب بیند» را از توقیعات انوشروان دانسته و معادل آن را به شکل «من سعی رعی و من لزم المنام رأی الاحلام» نقل کرده است (۱۴۱). دقت نظر میدانی (۲۰۰۳: ۲/ ۳۴۱) از اینجا معلوم می‌شود که مثل بالا را از امثال مولد دانسته است.

از روی انصاف، کدام جمله مناسب‌تر است؟ آیا در ادب عربی منبعی اصیل‌تر و استوارتر از جاحظ وجود دارد که عین جملهٔ فارسی را از توقیعات انوشروان نقل کرده

است؟ آیا فعل چریدن در هر دو جمله قابل تأمل نیست. آیا به‌راستی می‌توان احتمال داد که یوسفی این جملهٔ منقول از انوشروان را در منابع عربی دیده و به‌جای آن «الحرکهٔ برکهٔ» را ترجیح داده است؟[۱۶]

۲-۷. آموختن از روزگار

یوسفی (۱۳۶۶: ۳۰۰) در شرح و تعلیق این جمله از ***قابوس‌نامه***: «هرکسی را که روزگار او را دانا نکند هیچ دانا را در آموزش او رنج نباید بردن که رنج او ضایع بود» چنین نوشته است: «نظیر نعم المؤدب الدهر (مجمع‌الامثال). در پندهای ایرانیان می‌بینیم: الدهر أفصح المؤدبین (روزگار بهترین مربی است) (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۷۸)».

از پندهای ایرانیان: «بحسبک مثقفا لعقلک و مهذبا لرأیک و هادیا الی مراشدک ما تراه فی غیرک من سیره حسنه یغبط بها و قبیح یذم علیه. فمن فهم عن الایام أورث زیاده، و سطع نور عمله، و لم یفتقر الی غیر نفسه.» (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۷۹). ترجمهٔ این عبارت عربی به این شرح است: برای روشنی عقل و اندیشهٔ درست و راهیابی به اهداف درستت کافی است که در وجود دیگران رفتارهای خوبی را ببینی که مردم آرزوی آن را دارند و نیز کارهای بدی که مورد سرزنش قرار می‌گیرند. هرکس از روزگار یاد بگیرد موجب کمال او می‌شود، نور دانشش زیاد می‌شود و به کسی جز خودش محتاج نمی‌شود[۱۷].

۸. یوسفی و گلستان

۱-۸. پند گرفتن، نه پند شدن

«نیک‌بختان به حکایت و امثال پیشینیان پند گیرند[۱۸]:

نرود مرغ سوی دانه فراز　　چو ببیند دگر مرغ در بند

پند گیر از مصایب دگران　　تا نگیرند دگران به تو پند[۱۹]»

(یوسفی، ۱۳۸۱: ۵۹۴- ۵۹۵)

یوسفی (۱۳۸۱: ۵۵۰) از ***محاضرات*** راغب به نقل از محفوظ نقل کرده است: «من لم یتعظ بغیره وعظ الله به غیره». کافی است به پندهای ایرانی نظری بیفکنیم تا آشکار شود «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد»:

«فما الادب النافع؟ قال (انوشروان): أن تتعظ بغیرک و لا یتعظ غیرک بک.» (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۵۲). ترجمهٔ عبارت: ادب مفید چیست؟ گفت: اینکه از دیگری پند بگیری و دیگران از تو پند نگیرند.

«چرا مردمان از کاری پشیمانی خورند که از آن کار دیگری پشیمانی خورده باشد.» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۶: ۵۱).

۲-۸. سلامت در تنهایی

یوسفی (۱۳۸۱: ۳۲۵) این عبارت عربی ***گلستان:*** «السلامهٔ فی الوحدهٔ» را به نقل از ***کشف‌المحجوب*** به اویس قرنی نسبت داده است. او همچنین در شرح ***قابوس‌نامه***، این جملهٔ عربی را به ***مجمع‌الامثال*** میدانی ارجاع داده و با نظایری از اشعار ناصرخسرو و مولوی مقایسه کرده است (یوسفی، ۱۳۶۶: ۳۰۷ و ۳۷۴)؛ حال آنکه در منابع عربی از پندهای هوشنگ برشمرده شده است: «والسلامهٔ فی العزلهٔ[۲۰].» (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۷).

۹. یوسفی و بوستان

۱-۹. تأمل در عقوبت

چو خشم آیدت بر گناه کسی　　تأمل کنش در عقوبت بسی
که سهل است لعل بدخشان شکست　　شکسته نشاید دگرباره بست

(بوستان، ۴۶)

یوسفی (۱۳۶۸: ۲۳۲) در شرح مضمون بالا، بیت عربی زیر را از محفوظ نقل کرده است:

ان القلوب اذا تنافر ودها　　مثل الزجاجهٔ کسرها لا یجبر

درحالی که در پندهای ایرانیان چنین آمده است:

«بهرام: وسُرْعَهٔ العقوبهٔ من أفعال العامهٔ.» (قیروانی، ۱۳۷۲: ۲/ ۵۷۷). ترجمه: شتاب در مجازات از شیوه‌های کاری عوام‌الناس است.

«علی الملک أن یعمل بثلاث خصال: تأخیر العقوبهٔ عند سلطان الغضب... .» (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۱۳). ترجمه: داشتن سه صفت بر شاه واجب است: عقب انداختن مجازات در زمان حاکمیت خشم... .

چنان که ملاحظه می‌شود، سعدی در بیت دوم، جبران عقوبت را به پیوند پاره‌های لعل شکسته تشبیه کرده که هرگز به شکل اول برنمی‌گردد. اما شاعر عرب دلگیری و نفرت آدمیان را از یکدیگر به شیشه‌ای شکسته تشبیه کرده که ترمیم آن امکان‌پذیر نیست. بنابراین، موضوع بیت سعدی و شاعر عرب یکی نیست؛ ولی مشبهٌ‌به آن دو یکی است.

در حکمت‌های منسوب به بزرگمهر، جدایی بین دوستان بدکار به ظرفی سفالین تشبیه شده که پس از شکستن ترمیم‌پذیر نیست. اگر قرار بر پیدا کردن شباهت باشد، باید گفت بر اساس تقدّم تاریخی، شاعر عرب مضمون و عنصر تشبیه‌ساز خود را از سخنان بزرگمهر برگرفته است:

> والمودۀ بین الصالحین بطیء انقطائها سریع اتصالها و مثل ذلک مثل کوز الذهب الذی هو بطیء الانکسار سریع الاعادۀ و الاصلاح ان أصابه ثلم أو وهن و المودۀ بین الأشرار سریع انقطاعها بطیء اتصالها کالاناء من الفخار یکسره أدنی شیء ثم لا وصل له أبدا (ابن‌مقفع، ۱۴۱۶: ۲۱۳ و ۱۴۰۷: ۵۴؛ ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۳۶ منسوب به بزرگمهر[۲۱]).

ترجمۀ سخن منسوب به بزرگمهر: جدایی بین دوستان صالح بسیار دیر اتفاق می‌افتد؛ ولی پیوند آن‌ها به‌سرعت صورت می‌گیرد؛ مانند کوزه‌ای از جنس طلا که به‌سختی می‌شکند و ترمیم آن در صورتی که دچار سوراخ و یا نقصی گردد به‌راحتی صورت می‌گیرد. جدایی بین دوستان شریر به‌سرعت صورت می‌گیرد و به سختی پیوند می‌یابد؛ مثل ظرف سفالین که کمترین چیزی آن را می‌شکند و هرگز پیوند نمی‌یابد.

۲-۹. تلاش و رسیدن به هدف

یوسفی (۱۳۶۸: ۳۰۷) در شرح بیت زیر از ***بوستان***:

توقع مدار ای پسر گر کسی　　که بی‌سعی هرگز به منزل رسی

مضمون این بیت بستی را مشاهده کرده است:

علیکَ بالجدّ إنّی لم أجدْ أحداً　　حَوی نصیبَ العُلا من غیر ما نَصَب

(بستی، ۱۹۸۰: ۲۲۰)

محفوظ (۱۳۳۶: ۱۹۷) برای نشان دادن تأثیرپذیری سعدی از ادب عربی، بیت بالا از بستی را منشأ الهام سعدی در این بیت دانسته است:

نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود　　مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد

این مضمون در سخنان انوشروان دیده می‌شود: «انوشروان: ثمرة التوانی الفاقة و الضر.» (ابن‌مسکویه، بی‌تا، ۵۴). ترجمه: نتیجهٔ تنبلی، فقر و زیان است. از پندهای مکتوب بر عصای ساسان نیز می‌توان به این مورد اشاره کرد: «وما اشتار العسل من اختار الکسل[۲۲] ولا ملأ الراحة من استوطأ الراحة.» (آبی، ۱۹۸۷: ۵/ ۳۲۴). ترجمه: کسی که تنبلی را برگزیند، عسل برداشت نمی‌کند و کسی که راحتی را بطلبد، به راحتی نمی‌رسد.

۱۰. حسینعلی محفوظ

۱-۱۰. نیکی به فرومایه

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی؟ ناکس به تربیت نشود ای حکیم کس
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لاله روید و در شوره‌زار خس
(گلستان، ۱۳۶۸: ۶۵)

محفوظ (۱۳۳۶: ۲۶۴) این مضمون سعدی را برگرفته از شعر متنبی دانسته است:

إذا أنتَ أکرَمتَ الکَریمَ مَلَکتَهُ وَإن أنتَ أکرَمتَ اللَئیمَ تَمَرَّدا
(متنبی، ۱۴۰۷: ۱/ ۳۰۷)

ترجمه: اگر آزاده را احترام گزاری، مالک او می‌شوی و اگر به فرومایه اکرام کنی، عاصی می‌شود. اما بزرگمهر قرن‌ها پیش از متنبی گفته است: «المصطنع إلی اللئیم طوق الخنزیر تبراً، وقرط الکلب دراً، وألبس الحمار وشیاً؛ وألقم الحیة شهداً.» (راغب اصفهانی، ۱۴۲۰: ۱/ ۶۸۵). ترجمه: کسی که به فرومایه کمک می‌کند مانند کسی است که گردنبند طلا به گردن خوک، گوشوارهٔ مروارید به گوش سگ بیندازد، لباس فاخر به تن الاغ کند و عسل به دهان مار گذارد.

۲-۱۰. نشانهٔ مرگ[۲۳]

محفوظ (۱۳۳۶: ۱۰۷) برای نشان دادن اقتباس سعدی از ادب عربی، این‌گونه شاهد آورده است:

کبوتری که دگر آشیان نخواهد دید قضا همی‌بردش تا به سوی دانه دام
(سعدی)

اذا ما حمام المرأ کان ببلده دعته الیها حاجه فیطیر (روض‌الاخبار)

ثعالبی(۲۰۰۳: ۲۰۳) در ابیاتی که از شاعری گمنام نقل کرده است می‌گوید:

أشَارَت الْفُرْسُ فی أجْنَادهَا مَثَلاً وَلِلْأعَاجـــم فـــی أیَامهـــا مُثُل

قَالـــُوا: إذَا جَمَـــلٌ حَانَتْ مَنِیَّتُهُ أطَافَ بالْبیر حَتَّی یَهْلُکَ الْجَمَلُ

ترجمه: ایرانیان در میان لشکریان خود ضرب‌المثل‌هایی دارند که در روزگار خود رایج بوده است. گفته‌اند: هنگامی که مرگ شتر فرامی‌رسد، در اطراف چاه می‌گردد[۲۴].

۱۱. سیدمحمد دامادی

سیدمحمد دامادی در کتاب ***مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی*** به هزار مدخل مشترک در ادب فارسی و عربی اشاره کرده است. در این کتاب جای پاسخ برای دو سؤال خالی است: آیا زبان و فرهنگ فارسی در عربی تأثیر داشته یا برعکس و یا هر دو؟ آیا می‌توان منشأ قدیم‌تر یک مضمون را در این دو فرهنگ پیدا کرد؟ این‌ها سؤال‌هایی است که در این کتاب خواننده پاسخی برای آن‌ها نمی‌یابد. از ایرادهای اساسی کتاب، القای ناخواستهٔ این مطلب است که زبان و ادبیات فارسی وام‌دار و دریوزه‌گر زبان و فرهنگ عربی است؛ روشی که متأسفانه در کتاب‌های فارسی ما رایج است. ما با آوردن دو نمونه، نشان می‌دهیم که نفوذ فرهنگ باستانی ایران در ادب عربی از مسائل بسیار قابل‌تأمل است و در کتابی با هزار مدخل فارسی و عربی، جا دارد دست‌کم به خاستگاه آن دسته از امثال و حکم ایرانی‌ای اشاره کنیم که منابع عربی آن‌ها را ایرانی دانسته‌اند. در این کتاب اشعار و ابیاتی به‌چشم می‌خورد که ایرانی است؛ ولی مؤلف با همهٔ اشرافی که بر متون فارسی و عربی دارد، به آن‌ها اشاره نکرده است؛ ازجمله:

۱-۱۱. خاک از سر تل بلند بر سر کردن

إذا کنـــت لابد مستتربا فمن أعظم التل فاستترب

(دامادی، ۱۳۷۹: ۱۸۶ ش۳۰۹)

مؤلف بدون ذکر منبع برای این بیت عربی، «آب از یم جو، مجو از خشک جوی» را برای آن به‌عنوان مضمون مشترک آورده است. مضمون «خاک از سر تل بلند بر سر کردن»

مضمون ایرانی اصیل است؛ زیرا ثعالبی بیت زیر را- که از ترجمه‌های اشعار فارسی است- از شاعری به نام احمد بن محمد بن یزید نقل کرده است:

إذا وضعتَ علی الرأس التُّراب فضَعْ من أعْظَم التَّلّ إن التلَّ فیه نفعْ

(نک. ثعالبی، ۱۴۰۳: ۴/ ۱۰۰؛ محبّی، ۱۹۶۸: ۳/ ۲۳۱)

۲-۱۱. عاقبت ستم

«الملک یبقی مع الکفر و لا یبقی مع الظلم.»

از رعیت شهی که مایه ربود بن دیوار کند و بام اندود

(دامادی، ۱۳۷۹: ۹۲ ش ۱۵۰)

این تعبیر که ستمِ شاه مانند بُن خانه کندن و اندود کردن بام است، از انوشروان نقل شده: «مثل الذی یعمر خزائنه بأموال رعیته کمثل من یطین سطح بیته بالتراب الذی یقتلعه من أساسه.» (ثعالبی، بی‌تا: ۵۷). ترجمه: پادشاهی که خزانه‌اش را با مال مردم آباد می‌کند، مانند کسی است که بام خانه‌اش را با گلی اندود می‌کند که آن را از ریشه ویران می‌کند (نک. دباشی، ۱۳۷۰: ۹۴؛ رجب‌زاده، ۱۳۷۲: ۱۹۲).

در ***گلستان*** نیز آمده است:

پادشاهی که طرح ظلم افکند پای دیوار ملک خویش بکند

(خزائلی، ۱۳۶۸: ۷۱؛ نک. سبزیان‌پور: ۱۳۸۹الف: ۶۸-۷۸)

۱۲. شفیعی کدکنی

۱-۱۲. آنچه برای خود می‌پسندی...

او نکویی کرد و تو بد می‌کنی با کسان آن کن که با خود می‌کنی

شفیعی کدکنی (۱۳۸۳: ۳۸۴) در شرح بیت بالا، روایت «لا یؤمن أحدکم حتی یحب لأخیه ما یحب لنفسه» (شرط ایمان مرد آن است که آنچه برای خود می‌خواهد از برای برادر خویش نیز بخواهد) را آورده است. خوب بود اگر او به پیشینهٔ این مضمون در ایران باستان اشاره می‌کرد. در پندهای آذرباد آمده است:

«در عهدنامهٔ یکی از پادشاهان ایرانی به فرزندش آمده است: و لا ترضین للناس الا ما ترضاه لنفسک.» (ابن‌مسکویه، بی‌تا: ۶۴). ترجمه: برای مردم جز آنچه برای خودت می‌خواهی، مخواه.

قباد نیز در وصیت‌نامه‌اش به کسری نوشته است: «فاکره للرعیهٔ ما تکره لنفسک.» (ابن طقطقی، ۱۸۹۴: ۹۱). ترجمه: آنچه برای خودت نمی‌پسندی، برای مردم مپسند.

«آنچه بر خود نیک ندانی به دیگران نیک مشمار.» (آذرباد، ۱۳۷۹: ۷۷؛ دین‌شاه، ۱۳۶۱: ۹۸).

محفوظ (۱۳۳۶: ۱۳۰) سه بیت زیر از مواعظ سعدی را برگرفته از روایت «احب للناس ما تحب لنفسک» می‌داند:

هرچه بر نفس خویش نپسندی — نیز بر نفس دیگری مپسند
هر بد که به خود نمی‌پسندی — با کس مکن ای برادر من
چیست دانی سر دینداری و دانشمندی — آن روا دار که گر بر تو رود بپسندی

محقق (۱۳۴۰: ۴۷ و ۶۴) نیز بر آن است که دو بیت زیر از ناصرخسرو برگرفته از روایت «احب للناس ما تحب لنفسک» است:

آن ده و آن گوی ما را کت پسند آید به دل — گر بباید زانت خورد وگر بیابدت آن شنید
چون که بجویی همی آزار من — گر نپسندی ز من آزار خویش

در ***شاهنامه*** نیز آمده است:

هرآن چیز کانت نیاید پسند — تن دوست و دشمن بدان درمبند

خزائلی نیز (۱۳۶۸: ۱۰۹) این مضمون را در ***بوستان*** با عبارتی از ***نهج‌البلاغه*** مقایسه کرده است[۲۵].

۲-۱۲. گهر از حلق خوک آویختن[۲۶]

بس که ما در دیگ روغن ریختیم — بس گهر کز حلق خوک آویختیم

شفیعی کدکنی (۱۳۸۳: ۴۲۹) در شرح بیت بالا، «گهر از حلق خوک آویختن» را از کنایه‌های منسوب به حضرت مسیح دانسته است[۲۷]: «لا تطرحوا الدر تحت أرجل الخنازیر.» (مقایسه کنید با محقق، ۱۳۶۳: ۳۹). این کنایه در کلمات حکیمانهٔ بزرگمهر دیده می‌شود: «بزرگمهر گفته است: المصطنع إلی اللئیم طوق الخنزیر تبراً، وقرط الکلب دراً،

وألبس الحمار وشياً؛ وألقم الحيهٔ شهداً.» (راغب اصفهانی، ۱۴۲۰: ۱/ ۶۸۵؛ آبی، ۱۹۹۰: ۷/ ۶۶). ترجمه: کسی که به فرومایه نیکی می‌کند، گردنبند طلا به گردن خوک و گوشوارهٔ مروارید به گوش سگ انداخته، لباس گرانبها به تن الاغ کرده و عسل به دهان مار گذاشته است.

در قصاید ناصرخسرو نیز آمده است:

من آنم که در پای خوکان نریزم مرین قیمتی در لفظ دری را

محقق (۱۳۶۹: ۱۷۶) این کنایه را فقط با یک مثل انگلیسی مقایسه می‌کند: To throw pearls before swine. او در شرح پانزده قصیده از ناصرخسرو، دربارهٔ این بیت می‌گوید: «این تشبیه در شعر ابوعلی حسن بن محمد دامغانی دیده می‌شود: قالوا مدحت إناساً لا خلاق لهم/ مدحاً يناسب أنواع الأزاهير// فقلت لا تعذرونی إننی رجل/ أقلد الدر أعناق الخنازير.» (۱۳۴۰: ۴۶). محقق (۱۳۶۳: ۳۹) در تحلیل اشعار ناصرخسرو عبارت یادشده را به عیسی(ع) نسبت می‌دهد. دامادی (۱۳۷۹: ۳۲۲) نیز عین مطالب بالا را در شرح بیت ناصرخسرو، بدون ارجاع به محقق بی‌کم‌وکاست نقل کرده است.

نتیجه‌گیری

عادت و روش محققان ما مقایسهٔ مضامین ادب فارسی و عربی است و نتیجهٔ این پژوهش‌ها، وام‌داری و آویختگی ادب فارسی به ادب عربی است؛ حال آنکه مضامین حکمی ایرانی در منابع عربی آن‌قدر زیاد است که با پژوهش‌های مفصل و گسترده می‌توان بسیاری از آن‌ها را- که در لایه‌های سطبر متون و منابع عربی مدفون شده‌اند- استخراج کرد و نشان داد که به‌لحاظ تقدّم تاریخی، اگر اقتباسی صورت گرفته- برخلاف تصور عمومی- از ادب و فرهنگ ایرانی و فارسی به ادب عربی سرایت کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. درحالی که ابن‌طیفور (۱۹۰۸: ۱۵۷) در کتاب ***بغداد*** از ابوعمرو عتابی یاد می‌کند که از کتاب‌های فارسی که در کتابخانه‌های مرو و نیشابور بوده استنساخ می‌کرده و وقتی از او پرسیده می‌شود که چرا این کتب را می‌نویسی؟ پاسخ می‌دهد: «هل المعانی الا فی لغهٔ العجم و البلاغه، اللغهٔ لنا و المعانی لهم:

معانی و بلاغت جز در زبان فارسی نیست زبان از ماست و معانی از ایشان است.» (همچنین نک. محقق، ۱۳۶۶: ۱۷۹).

۲. حسینعلی محفوظ، دانشجوی عراقی، در سال ۱۳۳۶، از پایان‌نامهٔ دکتری ادبیات فارسی خود با نام ***متنبی و سعدی*** دفاع کرد و شواهد قابل‌توجهی از اخذ و اقتباس سعدی از متنبی ارائه کرد. این پایان‌نامه با بازتاب‌های متفاوتی روبه‌رو شد و با همین نام به چاپ رسید.

۳. دولتشاه سمرقندی (۱۳۳۸: ۱۷) نوشته است: «اشتباه نیست در آن که فصاحت و بلاغت حق اعراب است و اهل عجم در این قسم متابع عرب‌اند».

۴. این ادعا با سخن صاحب‌بن‌عباد تأیید می‌شود که با دیدن کتاب ***عقدالفرید*** گفته است: «هذه بضاعتنا ردت الینا.» (یاقوت الحموی، ۱۴۱۱: ۱/ ۶۱۲).

۵. سعدی مضمون «مور همان به که نباشد پرش» را به حکیمی نسبت داده است حال اینکه از پندهای ایرانی است (نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸ب: ۱۴–۱۷). شاید برای سعدی اهمیت نداشته که صاحب سخن کیست و یا حدومرز فرهنگ ایرانی و عربی چنان در هم آمیخته شده که ذهن سعدی یاری نمی‌کرده است که صاحب سخن چه کسی است (برای آگاهی از نمونه‌های متعدد در گلستان نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸الف: ۹۰– ۱۲۴).

دو نمونه از ***قابوس‌نامه***:

«حکیمی را پرسیدند که دوست بهتر یا برادر؟ گفت: برادر هم دوست به.» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۶: ۱۳۹). درحالی که این حکیم همان بزرگمهر است: «قیل لبُزرجمهر: مَن أحب إلیک: أخوک أم صدیقک؟ فقال: ما أحِبّ أخی إلا إذا کان لی صدیقاً.» (ابن‌عبدربه، ۱۹۹۹: ۲/ ۵۰؛ ابن‌قتیبه، بی‌تا: ۳/ ۹). ترجمهٔ سخن بزرگمهر: به بزرگمهر گفته شد: چه کسی را بیشتر دوست می‌داری؟ برادرت و یا دوستت را؟ گفت: برادرم را دوست ندارم مگر اینکه دوست من باشد.

«چنان که آن پیر گفت: چندین سال خیره غم خوردم که چون پیر شوم خوب‌رویان مرا نخواهند؛ اکنون که پیر شدم، خود ایشان را نمی‌خواهم.» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۶: ۵۶). این پیر همان انوشروان است: «قال أنوشروان: کنت أخاف إذا أنا شخت لا تریدی النساء، فإذا أنا لا أریدهنّ.» (ابن‌قتیبه، بی‌تا: ۴/ ۵۰). ترجمهٔ سخن انوشروان: می‌ترسیدم که در زمان پیری زنان مرا نخواهند؛ درحالی که (در پیری) من آن‌ها را نمی‌خواهم.

بی‌سبب نیست که دوفوشه کور (۱۳۷۷: ۲۰) می‌گوید: «به‌دشواری می‌توان میان یک اندرز منسوب به افلاطون و یک اندرز منسوب به انوشروان و یا علی(ع) فرق نهاد». ذبیح‌الله صفا (۱۳۶۸: ۳۸۳) اظهار می‌کند:

وقتی از ادب پهلوی که اندرزنامه‌های آن مشهور است به ادب فارسی برسیم، یک‌بار دیگر به نحو جدید از کیفیت ادامهٔ اندیشه‌ها و موضوعات قدیم در آثار فارسی عهد اسلامی بازمی‌خوریم با این تفاوت که در ادب فارسی این موضوع خاص از حدود رساله‌های کوتاه با دستورهای موجز تجاوز کرده و توسعهٔ وافری خواه به نظم و خواه به نثر حاصل نموده است.

۶. برای آگاهی از این مضمون در ***گلستان*** سعدی، ***شاهنامهٔ*** فردوسی و منابع ایران قدیم آن نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸الف: ۱۰۴. برای مقایسهٔ این مضمون در اشعار ناصرخسرو، فخرالدین اسعد گرگانی، سنایی، پژمان بختیاری و غیره با ادب عربی نک. محقق، ۱۳۶۳: ۸۸؛ دامادی، ۱۳۷۹: ۱۳، ۲۵۷، ۵۴۶ و ۶۳۹؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۲۱۴.

۷. دهخدا (۱۳۵۲: ۱/ ۴۴۹) این ابیات را از محمد الاموی نقل کرده؛ ولی به ایرانی‌بودن آن اشاره‌ای نکرده است.

۸. شفیعی کدکنی (۱۳۸۳: ۳۰۵ و ۳۸۸) در شرح و توضیح ***منطق‌الطیر***، هرجا لازم بوده است به سخنان حکیمانه و صاحبان آن‌ها اشاره کرده است. او در شرح ابیات زیر از عطار:

سر برآور از گلیمت ای کریم — پس فروکن پای بر قدر گلیم
تو که باشی تا در آن کار عظیم — یک نفس بیرون کنی پای از گلیم

معنای کنایی «پا از گلیم خود دراز کردن» را توضیح داده؛ ولی به خاستگاه ایرانی آن اشاره نکرده است.

محفوظ (۱۳۳۶: ۱۵۲) این بیت از ***بوستان*** سعدی را:

به اندازهٔ بود باید نمود — خجالت نبرد آنکه ننمود و بود

برگرفته از ضرب‌المثل عربی «مد رجلک علی قدر الکساء» می‌داند.

ایروانی‌زاده (۱۳۸۴: ۵۹) با ذکر ضرب‌المثل «علی قدر بساطک...» و شواهدی از حافظ، عطار و ناصرخسرو و یک ضرب‌المثل انگلیسی (Dont bite off more then you can chew) بدون اشاره به منشأ ایرانی این مضمون، این اشتراک را در عبارت‌های بالا از نوع توارد دانسته است (برای آگاهی از داستانی با همین عنوان در روزگار شاه عباس صفوی نک. انجوی، ۱۳۵۲: ۱/ ۳۵).

۹. برای آگاهی از بیش از بیست مورد دیگر از این‌دست، در شرح و تحلیل محقق بر ناصرخسرو نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۹ب: ۱–۲۰.

۱۰. برای تفصیل بیشتر و بحثی دربارهٔ تفاوت حکیمی با فلاطون در این بیت ***گلستان*** که در برخی نسخه‌ها آمده است نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸ب: ۱۴–۱۷.

۱۱. خزائلی به نام شاعر اشاره نکرده است. این دو بیت از ابوالفتح بستی است (بستی، ۱۹۸۰: ۳۶۷). گفتنی است که ابوالفتح بستی از شاعران دوزبانهٔ اهل بست در جنوب افغانستان است که دیوانی هم به

زبان فارسی داشته است. واژه‌های فارسی در شعر او بسیار است و یکی از ناقلان فرهنگ ایرانی به عربی است (نک. آذرنوش، ۱۳۸۳: ۹۵– ۹۹).

۱۲. محقق (۱۳۶۳: ۴۱) در شرح این بیت ناصرخسرو: همواره همی رو سپس دانش از زیراک/ گنده بود آن آب که استاده بود هاژ// به سخن ثعالبی و بیت عربی اشاره کرده است.

۱۳. نکتهٔ مهم این است که اعتقاد به ناگزیری از مرگ چیزی نیست که به ملت خاصی اختصاص داشته باشد؛ آنچه مهم است، تأکید بر نتیجهٔ اخلاقی این سخن است که ایرانیان سخت به آن پایبند بوده‌اند: در دنیای ناپایدار شایسته نیست که آدمی با خودخواهی و خودمحوری به دیگران ستم کند و دیگران را از حقوق زندگی محروم نماید.

۱۴. نمونه‌هایی از این مضمون در ادب فارسی:

نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود　　مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد　　(سعدی)

سایهٔ حق بر سر بنده بود　　عاقبت جوینده یابنده بود　　(مولوی، ۱۳۸۲: ۸۰۸)

گرچه یزدان آفریند مادر و پستان و شیر　　کودکان را شیر مادر خود همی باید مکید

(ناصرخسرو)

نیابد مراد آن که جوینده نیست　　که جویندگی عین یابندگی است　　(خواجو)

باز کز آشیان خود نپرد　　بر شکاری کجا ظفر یابد　　(ابن‌یمین)

برای آگاهی بیشتر نک. دهخدا، ۱۳۵۳: ۱۱۴ ذیل از تو حرکت... .

۱۵. در متون ادب عربی آمده است: «عبارت الحرکة برکة از پندهای مکتوب بر عصای ساسان بوده است.» (آبی، ۱۹۸۷: ۵/ ۳۲۴؛ زمخشری، ۱۴۱۲: ۳/ ۳۹۹).

۱۶. برای آگاهی از این مضمون در ادب فارسی و اشعار ناصرخسرو نک. دهخدا، ۱۳۵۳: ۱/ ۱۱۴–۱۲۰ ذیل از تو حرکت... ؛ سبزیان‌پور، ۱۳۸۷ب: ۱۷۴؛ محقق، ۱۳۶۳: ۴۰.

۱۷. برای آگاهی بیشتر از دیدگاه ایرانیان باستان در این‌باره نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۷الف: ۸۱۳– ۸۱۶؛ مرزبان‌راد، ۲۵۳۶: ۱۷۸.

۱۸. محفوظ این عبارت سعدی را متأثر از این بیت متنبی دانسته است: «... و فی الماضی لمن بقی اعتبار.» (۱۳۳۶: ۲۶۵).

۱۹. خطیب رهبر (۱۳۶۸: ۵۹۵) و خزائلی (۷۴۰) هیچ توضیحی نیاورده‌اند.

۲۰. دهخدا (۱۳۵۳: ۱/ ۲۵۲) با نقل از ***کشف‌المحجوب*** از اویس قرنی نقل کرده است.

۲۱. این نمونه از نشانه‌های ایرانی‌بودن بسیاری از مضامین حکمی ***کلیله و دمنه*** و ***ادب‌الصغیر*** است. برای آگاهی بیشتر نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۷الف: ۷۷–۱۰۴.

۲۲ دهخدا (۱۳۵۳: ۱/ ۱۷۴۱) این مثل را بدون اشاره به عصای ساسان نقل کرده است.

۲۳. برای اطلاع بیشتر نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۸الف: ۹۸ و ۱۳۸۸ب: ۱۵.

۲۴. برای آگاهی از اشعار شاعران عرب که به پندهای ایرانی تصریح کرده‌اند نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۹الف: ۶۹-۹۶.

۲۵. برای آگاهی از این مضمون در اشعار محمدتقی بهار نک. سبزیان‌پور، ۱۳۸۶: ۸۸.

۲۶. کنایه از کار بیهوده و لغو (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۹۹۵).

۲۷. آیا به‌راستی بر ما ایرانیان بایسته نیست که در کنار سخن مسیح(ع) سخنان حکیمان ایرانی را هم بیاوریم؟

منابع

- آبی، ابوسعد منصور بن الحسین. (۱۹۸۷). *نثرالدر*. تحقیق محمد ابراهیم عبدالرحمن و علی‌محمد البجاوی. الهیئة المصریة العامة الکتاب.
- آذرباد، مهرسپندان. (۱۳۷۹). *رهام اشه*. شهین سراج. مؤسسهٔ انتشاراتی- فرهنگی فروهر.
- آذرنوش، آذرتاش. (۱۳۸۳). «ابوالفتح البستی» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. ج۴. ص۹۵-۹۹.
- ابشیهی، شهاب‌الدین محمد بن احمد ابوالفتح. (۱۴۲۱). *المستطرف فی کل فن مستظرف*. مراجعه و تعلیق محمد سعید. دار الفکر للطباعة و النشر و التوضیع.
- ابن طقطقی، محمد بن علی بن طباطبا. (۱۸۹۴). *الفخری فی آداب السلطانیة و الدول الاسلامیة*. و قد ثنی بتصحیحه بعد العالم العلامه الغریفزولدی أهاوردت هرتویغ درنبرغ. شالون علی نهر سون. مطبع مرسو.
- ابن طیفور. (۱۹۰۸). *الجزء السادس من کتاب بغداد*. نسخهٔ عکسی. به همت هنس کلر. سوئیس.
- ابن عبد ربه، شهاب‌الدین أحمد. (۱۹۹۹). *العقد الفرید*. بیروت: دار و مکتبة الهلال للطباعة و النشر.
- ابن قتیبه، أبومحمد عبدالله بن مسلم الدینوری. (بی‌تا). *عیون‌الأخبار*. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ابن‌مسکویه، ابوعلی احمد بن محمد. (بی‌تا). *الحکمة الخالدة*. تحقیق عبدالرحمان بدوی. بیروت: دارالأندلس.
- ابن مقفع، عبدالله. (۱۴۰۷). *الأدب الصغیر و الأدب الکبیر*. دار بیروت للطباعة و النشر.
- ـــــــــــــ (۱۴۱۶). *کلیلة و الدمنه*. دقق فیها و علق علیها و نسقها الشیخ الیاس خلیل زخریا. دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزیع.
- اصفهانی، حمزه. (۱۹۷۲). *الدرة الفاخرة*. تحقیق عبدالمجید قطامش. دارالمعارف.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۲). *تمثیل و مثل*. تهران: امیرکبیر.
- ایرانی، دینشاه. (۱۳۶۱). *اخلاق ایران باستان*. چ۵. تهران: فروهر.

- ایروانی‌زاده، عبدالغنی. (۱۳۸۴). «نگاهی جدید به امثال و حکم». *مجلهٔ علمی و پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. ش۲. صص ۴۷- ۷۵.
- بستی، أبوالفتح. (۱۹۸۰). *الدیوان*. الدکتور محمد مرسی الخولی. حیاته و شعره. دار الأندلس للطباعة و النشر و التوضیع.
- تفضلی، احمد. (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. تهران: مهارت.
- ثعالبی، ابومنصور. (۱۴۰۳). *یتیمة الدهر فی محاسن أهل العصر*. شرح و تحقیق الدکتور مفید محمد قمیحه. بیروت: دارالکتاب العلمیه.
- ـــــــــــــ (۲۰۰۳). *التمثیل و المحاضره*. تحقیق وشرح و فهرسه الدکتور قصی الحسین. بیروت: دار و مکتبة الهلال.
- ـــــــــــــ (بی‌تا). *الاعجاز و الایجاز*. بغداد: مکتبة دارالبیان.
- جاحظ، ابوعثمان عمروبن بحر. (۱۴۲۶). *المحاسن و الأضداد*. قدم له و شرحه و وضع فهارسه صلاح‌الدین الحواری. بیروت: المکتبة العصریة.
- ـــــــــــــ (۱۹۸۳). *الأمل و المأمول*. تحقیق محمدرضا ششن. الطبعة الثانیه. دارالکتاب الجدید.
- حریری. (۱۳۹۸هـ/ ۱۹۸۷م). *مقامات الحریری*. دار بیروت للطباعة و النشر.
- خزائلی، محمد. (۱۳۶۳). *شرح بوستان سعدی*. چ۵. تهران: جاویدان.
- ـــــــــــــ (۱۳۶۸). *شرح گلستان*. چ۷. تهران: جاویدان.
- دامادی، سیدمحمد. (۱۳۷۹). *مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی*. چ۲. انتشارات دانشگاه تهران.
- دباشی، حمید. (۱۳۷۰). «انوشیروان و بوذرجمهر در گلستان سعدی». *مجلهٔ ایران‌شناسی*. س۳. ش۱. صص۸۵- ۹۷.
- دوفوشه کور، شارل هانری. (۱۳۷۷). *اخلاقیات. مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری*. ترجمهٔ محمدعلی امیر معزی و عبدالمحمد روح‌بخشان. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دولتشاه سمرقندی. (۱۳۳۸). *تذکرةالشعراء*. به همت محمد رمضانی. تهران: کلالهٔ خاور.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۵۳). *امثال و حکم*. چ۳. تهران. امیرکبیر.
- راغب الاصفهانی، ابی‌القاسم حسین بن محمد. (۱۴۲۰). *محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء*. حققه و ضبط نصوصه و علق حواشیه عمر الطباع. بیروت: شرکة دار الارقم.
- رجب‌زاده، هاشم. (۱۳۷۲). *برخی از مثل‌ها و تعبیرات فارسی*. تهران: آستان قدس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). *نه شرقی نه غربی انسانی*. تهران: امیرکبیر.

- زمخشری، ابوالقاسم محمود بن عمر. (۱۴۱۲هـ). *ربیع الابرار و نصوص الاخبار*. تحقیق عبدالامیر مهنا. بیروت: مؤسسهٔ الاعلمی للمطبوعات.
- سبزیان‌پور، وحید. (۱۳۸۴). «بازشناسی منابع حکمت‌های عربی کتاب امثال و حکم دهخدا». *مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. ش۳. صص۵۵-۶۹.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). «ریشه‌های ایرانی امثال و حکم عربی در شعر بهار». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ۹. ش۱. صص۷۴-۹۶.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷الف). «تأملی در اندیشه‌های باستانی ایران و تأثیر آن در شاهنامه، ادب فارسی و ادب عربی» در *مجموعه‌مقالات همایش منطقه‌ای پیوند پارسیان و اعراب*. دانشگاه آزاد اسلامی بابل. صص۸۰۷-۸۱۹.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۷ب). «مضامین شعر و ادب عربی در دیوان ایرج‌میرزا». *فصلنامهٔ علمی و پژوهشی کاوش‌نامه*. س۹. ش۱۷. صص۱۵۴-۲۰۸.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۸الف). «تأثیر پندهای انوشروان و بزرگمهر در گلستان سعدی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. س۱۷. ش۶۴. صص۹۱-۱۲۴.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۸ب). «دربارهٔ بیتی از گلستان». *گزارش میراث*. دورهٔ۲. س۳. ش۳۴. صص۱۴-۱۷.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۹الف). «نقبی به روشنایی در جستجوی امثال ایرانی در نظم عربی». *مجلهٔ علمی و پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. دورهٔ جدید. س۱. ش۲. صص۶۹-۹۶.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۹ب). «نقدی بر شرح و تحلیل مهدی محقق بر اشعار ناصرخسرو» در *پنجمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی (نشست بین‌المللی) دانشگاه یزد*. صص۱-۲۰.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۴). «بازشناسی منابع حکمت‌های عربی کتاب امثال و حکم دهخدا». *مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. ش۳. صص۵۵-۶۹.
- سبزیان‌پور، وحید و نسرین عزیزی. (۱۳۸۹). «نگاهی به کتاب مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی». *کتاب ماه*. س۳. ش۳۶. صص۶۸-۷۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). *مقدمه، تصحیح و تعلیقات بر منطق‌الطیر*. تهران: سخن.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). «اندرز». *ایران‌نامه*. س۷. ش۳. صص۳۸۳-۴۰۴.
- عسکری. ابوهلال. (بی‌تا). *جمهرةالأمثال*. تحقیق محمدابوالفضل ابراهیم و عبدالمجید قطامش. بیروت: دار الجیل.

- عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۶۶). *قابوس‌نامه*. به اهتمام غلامحسین یوسفی. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۸). *احادیث و قصص مثنوی*. ترجمه و تنظیم حسین داوودی. تهران: امیرکبیر.
- قرطبی، الامام أبویوسف بن عبدالله بن محمد بن عبدالبر النمری. (بی‌تا). *بهجة المجالس و أنس المجالس و شحذ الذاهن و الهاجس*. تحقیق محمد مرسی الخولی.
- قیروانی، أبواسحاق بن علی الحصری. (۱۳۷۲). *زهر الآداب و ثمر الآداب*. مفصل و مضبوط و مشروح بقلم الدکتور زکی مبارک. الطبعة الثانیة. المصر: مطبعة السعادة.
- ماوردی، أبوالحسن بن محمد بن حبیب البصری. (۱۴۰۷هـ). *أدب الدنیا و الدین*. بیروت: دار الکتب العلمیه.
- متنبی، أبوالطیب. (۱۴۰۷). *الدیوان*. شرح العلامه اللغوی عبدالرحمن البرقوقی. شرکة دار الارقم بن ابی الارقم للطباعة و النشر.
- محبی، محمد امین بن فضل الله بن محب الدین بن محمد. (۱۹۶۸). *نفحة الریحانة و رشحة طلاء الحانه*. تحقیق عبدالفتاح محمد الحلو. دار احیاء الکتب العربیه.
- محفوظ، حسین‌علی. (۱۳۳۶) *متنبی و سعدی*. تهران: چاپخانهٔ حیدری.
- محقق، مهدی. (۱۳۴۰). «در جستجوی مضامین و تعبیرات ناصرخسرو در احادیث و امثال و اشعار عرب». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران*. س۹. ش۱. صص۳۳-۹۳.
- ـــــــــــ (۱۳۶۳). *تحلیل اشعار ناصر خسرو*. انتشارات دانشگاه تهران.
- ـــــــــــ (۱۳۶۶). «میزان تأثیر سعدی از متنبی» در *ذکر جمیل سعدی* (مجموعه‌مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد سعدی). ج۳. وزارت ارشاد اسلامی. صص۱۷۷-۱۸۴.
ـــــــــــ (۱۳۶۹). *شرح سی قصیده از حکیم ناصرخسرو قبادیانی*. تهران: توس.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). *شرح بزرگ دیوان ناصرخسرو*. انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- مرزبان راد، علی. (۲۵۳۶). *خسرو انوشروان در ادب فارسی*. انتشارات دانشگاه ملی ایران.
- مستوفی، حمدالله. (۱۳۳۹). *تاریخ گزیده*. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر.
- میدانی. ابوالفضل احمد بن محمد بن احمد بن ابراهیم النیشابوری. (۲۰۰۳). *مجمع الأمثال*. تحقیق و شرح و فهرسهٔ قصی الحسین. بیروت: دار و مکتبهٔ الهلال.
- وطواط، أبواسحاق برهان الدین الکتبی المعروف بالوطواط. (بی‌تا). *غررالخصائص الواضحه و النقائص الفاضحه*. بیروت: دارالصعب.

- یاقوت، الحموی. (۱۴۱۱). *معجم الأدباء*. بیروت: دار الکتب الاسلامیه.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۶). *شرح و تعلیق بر قابوس‌نامهٔ امیر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر*. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــ (۱۳۶۸). *تصحیح و توضیح بوستان سعدی*. چ۳. تهران: خوارزمی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۱). *تصحیح و توضیح گلستان سعدی*. چ۶. تهران: خوارزمی.

بحران اصطلاح‌سازی در نقد ادبیات داستانی

(با تکیه بر زبان‌های فارسی و عربی)

نرگس گنجی
استادیار گروه عربی دانشگاه اصفهان
بتول باقرپور ولاشانی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه اصفهان

چکیده

اصطلاحات نقد ادبی ابزارهایی برای درک، مطالعه و خلق متون نقدی به‌شمار می‌روند. بر اساس این، هرگونه تلاش برای تصحیح، تدقیق، شیواسازی و آسیب‌شناسی در این حیطه، گامی برای افزایش غنای نقد ادبی است. امروزه، یکی از مشکلاتی که مانع توسعهٔ دانش‌های نقدی و تقویت گفتمان نقد ادبی شده و در مطالعات مرتبط با نقد ادبیات شرقی ازجمله ادبیات عربی بیشتر بروز یافته است، بحران و نابسامانی در معادل‌یابی واژگان تخصصی نقد ادبی است. این بحران که در حوزهٔ نقد داستان بیشتر به‌چشم می‌خورد، ناشی از عوامل چندی است که وارداتی بودن دانش‌های نقد نو و گرته‌برداری از اصطلاحات لاتین از آن جمله‌اند.

موضوع این پژوهش، بررسی اجمالی مهم‌ترین اصطلاحات کاربردی در نقد ادبیات داستانی است. مسائلی چون ناهماهنگی، نارسایی و ابهام در برخی از این اصطلاحات و نیز اصطلاح‌سازی‌های غیرتخصصی از مواردی است که این مقاله به آن می‌پردازد.

اهمیت و ضرورت این پژوهش از آنجاست که بررسی مشکلات موجود، اهمیت آسیب‌شناسی و آسیب‌زدایی از اصطلاحات این شاخهٔ مهم ادبی را بیش از پیش آشکار می‌کند و موجب تقویت گفتمان نقد ادبی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، اصطلاح‌شناسی، ادبیات داستانی.

۱. مقدمه

نقد ادبی شاخهٔ مهمی از مطالعات ادبی است که به بررسی، تحلیل و ارزیابی آثار ادبی بر اساس ابزارهای علمی و فنی کارآمد می‌پردازد. این شاخه چه‌بسا که به یاری ذوق و استعداد ناقدان از رموز اعتلای اثری پرده برمی‌بردارد و حیاتی جاودانه به آن می‌بخشد؛ پس به‌بیانی دیگر نقد، خود نوعی خلق است و از این نظر هنری ارزشمند به‌شمار می‌رود.

هر علم و هنری از ابزارهای خاصی برای خلق و ابداع و آشکار کردن دستاوردهای خویش بهره می‌برد؛ در این میان نقد ادبی بیشترین بهره را از مفاهیم، تعریف‌ها و معیارهای فنی و علمی خویش دریافت می‌کند و بی‌تردید، همه را در قالب اصطلاحات عرضه می‌دارد. به‌عبارت دیگر، مهم‌ترین ابزار کار نقد ادبی، اصطلاحات حیطهٔ نقد است. بنابراین هرچه در افزایش دقت، وضوح، کارآمدی و انطباق بیشتر آن با مفاهیم و تعاریف کوشش شود، آثار آن را از یک‌سو در دقت، وضوح، هماهنگی و انطباق بیشتر متون انتقادی با معیارهای علمی و فنی نقد مشاهده می‌کند و از سوی دیگر تقویت گفتمان نقد ادبی و توسعهٔ این دانش نوین را درپی دارد.

ادبیات نوین داستانی و نقد آن- که شاخهٔ مهمی از نقد ادبی نوین به‌شمار می‌رود- رهاورد ادبیات اروپایی است که از راه ترجمهٔ متون غربی به ادبیات شرقی و ازجمله فارسی و عربی راه یافته است. ذکر همین نکته کافی است تا حساسیت به اصطلاحات نقد ادبیات داستانی تقویت شود؛ نکته‌ای که از یک‌سو می‌تواند به هیمنه و تسلط معادل‌های خارجی- که اغلب به زبان انگلیسی و فرانسوی هستند- بر معادل‌های فارسی و عربی منجر شود و از سوی دیگر نشان می‌دهد نخستین‌بار معادل‌یابی اصطلاحات از راه ترجمه انجام شده است. این امر در شرایطی که دانش نقد نو و به‌ویژه ادبیات نوین داستانی هنوز به رشد و کمال کافی در ادبیات این دو زبان نرسیده و نتوانسته است به‌صورت تخصصی ملکهٔ ذهن مترجمان و ناقدان شود، خالی از آسیب، ابهام و نارسایی نیست. همچنین این مهم، نیازمند بررسی وضعیت کنونی اصطلاحات نقد ادبیات داستانی در این دو زبان، به‌منظور شناسایی نارسایی‌ها و آسیب‌های موجود و علت‌یابی آن‌هاست تا از این رهگذر بتوان به ابزارهایی صحیح‌تر و دقیق‌تر در هر دو زبان دست یافت. از سوی دیگر، بتوان

مشکلات ناشی از ناهماهنگی واژگانی را که در مطالعات مرتبط با ادبیات این دو زبان بیشتر نمایان می‌شود کاهش داد.

۲. مسئلهٔ پژوهش

اصطلاح[1] به واژگانی واضح و دقیق اطلاق می‌شود که در هر شاخه از علوم به بیان مفاهیم خاص آن علم می‌پردازد و کمابیش علمای آن علم بر آن اتفاق‌نظر دارند (یعقوب، برکه و شیخانی، ۳۶۲:۱۹۸۷). چنان که از تعریف یادشده برمی‌آید، مشخص‌ترین ویژگی‌های لازم برای هر اصطلاح، وضوح و دقت در بیان مفهوم و سپس اتفاق‌نظر بر سر آن است. اما مشاهدهٔ وضعیت کنونی اصطلاحات نقد ادبیات داستانی، حاکی از برخی نارسایی‌ها و مشکلات در این زمینه است که رسیدن به دو ویژگی وضوح و اتفاق نظر دربارهٔ این اصطلاحات را با موانعی روبه‌رو می‌کند.

نقد ادبی دانشی پویاست که در هر برهه‌ای و در هر اقلیمی شاهد حاکمیت برخی دیدگاه‌ها و عقاید بوده است و همین نکته می‌تواند تا حدی بیانگر اختلاف نظر میان صاحب‌نظران و یا علمای نقد ادبی در برخی مفاهیم باشد. از سوی دیگر، نابودی یا دگرگونی این عقاید و جایگزین شدن دیگر دیدگاه‌ها، اصطلاحات کاربردی را نیز تحت‌تأثیر قرار داده است. در این میان، اصطلاح‌سازی‌های غیرتخصصی و مبهم را نیز نباید فراموش کرد. بیان مترادف‌های سلیقه‌ای که نه‌فقط بر دقت، وضوح یا صحّت اصطلاح نیفزوده بلکه به ناهماهنگی و نابسامانی در اصطلاحات منجر شده، از مسائل دیگری است که بر دامنهٔ این مشکل افزوده تا جایی که می‌توان با تعابیری چون «بحران اصطلاح‌سازی» از آن یاد کرد. همان‌طور که پژوهشگران عرب‌زبان بارها با اصطلاحات و تعبیرهایی چون «أزمة المصطلح القصصی» و یا «إشکالیة المصطلح» که بیانگر همین بحران است، از آن یاد کرده‌اند.

1. Term

حال، وضعیت اصطلاحات در مطالعات میان‌رشته‌ای آشفته‌تر است. استفاده از اصطلاحات نقد ادبی از زبان فارسی به عربی و یا از عربی به فارسی به‌دلیل مشکلات یادشده، بسیار دشوار شده است؛ زیرا این مشکلات در هر دو زبان سدّ راه پژوهشگران و یا مترجمان در معادل‌گزینی شده است. از سوی دیگر، گاه پژوهشگر یا مترجم به‌دلیل ناآگاهی از این مسائل و با تکیه بر برخی واژه‌نامه‌ها- که خود از آسیب و نارسایی درامان نمانده‌اند- واژگان و اصطلاحات نادرست و گاه مبهمی را به‌کار می‌گیرد و ناخواسته بر نابسامانی اصطلاحات نقد ادبیات داستانی دامن می‌زند.

۳. پرسش‌های پژوهش

۱-۳. امروزه، معادل‌یابی اصطلاحات نقد ادبیات داستانی در زبان‌های فارسی و عربی متأثر از چه عواملی است؟

۲-۳. مهم‌ترین عواملی که ممکن است به آشفتگی و بحران اصطلاحات در نقد ادبیات داستانی منجر شود کدام‌اند؟

۴. پیشینهٔ پژوهش

از پژوهش‌هایی که در قلمرو موضوع این مقاله نوشته شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد:

بررسی مقایسه‌ای و شیوانگاری اصطلاحات گفتمان ادبیات داستانی (۱۳۸۸): این پژوهش در قالب پایان‌نامه، توسط بتول باقرپور ولاشانی در دانشگاه اصفهان به‌نگارش درآمده است. پژوهشگر کوشیده است مهم‌ترین و کاربردی‌ترین اصطلاحات نقد ادبیات داستانی را تعریف، و سپس معادل‌های فارسی و عربی هرکدام را از لحاظ صحّت و دقت بررسی کند.

«بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ و عناصر ساختاری آن در فارسی و عربی» (۱۳۸۹): نویسندگان این مقاله، نرگس گنجی، هلن اولیایی‌نیا و بتول باقرپور ولاشانی هستند. در این پژوهش مفهوم پیرنگ داستان و عناصر ساختاری آن (گره‌افکنی، کشمکش، اشتیاق و

تعلیق، کشف و وقوف، بحران، نقطهٔ اوج، دگرگونی و گره‌گشایی) بررسی، و معادل‌های فارسی و عربی هریک تحلیل و آسیب‌شناسی شده است.

«المصطلح السردی تعریباً وترجمةً فی النقد الأدبی الحدیث» (۲۰۰۶): عبدالله أبوهیف، ناقد و پژوهشگر عرب، نویسندهٔ این مقاله است. این جستار در ***مجلهٔ علمی پژوهشی دانشگاه تشرین*** به‌چاپ رسیده است. در این پژوهش ابتدا سیر تاریخی اصطلاحات نقد ادبی و تحولات آن تحت‌تأثیر مکاتب نقدی مختلف بررسی شده، سپس مسئلهٔ تعریب و ترجمه و آثار آن در گسترش اصطلاحات نقد داستان و تحولات ایجادشده بازگو شده است. از مهم‌ترین نتایج این پژوهش این است که اصطلاحات نقد ادبی بیشتر بر اساس ترجمه و یا تعریب گسترش یافته است و اگر این دو به شیوه‌ای علمی انجام شود، مفیدتر و قوی‌تر از ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ خواهد بود.

«إشکالیة المصطلح النقدی (مصطلحات السیمیائیة نموذجاً)» (۲۰۰۶): این مقاله را أ. میلود عبید منقور نوشته و در مجلهٔ ***التراث الأدبی*** چاپ کرده است. در این پژوهش پاره‌ای از علل ناهماهنگی اصطلاحات نقد ادبی در زبان عربی به‌صورت کلی بررسی شده است.

۵. بحران اصطلاح‌سازی و علل آن

اشکالات موجود در اصطلاحات نقد ادبیات داستانی از پاره‌ای عوامل سرچشمه می‌گیرد. در این بخش تلاش می‌شود تا مهم‌ترین این علل بررسی شود. در بیان هر علت به یک یا چند مثال بسنده کرده‌ایم تا این مبحث برای مخاطبان روشن‌تر شود و در عین حال، سخن به درازا نکشد.

۵-۱. اصطلاح‌سازی و ترجمه

ادبیات نوین داستانی و نقد آن برای راهیابی به ادبیات فارسی و عربی از پل ترجمه گذر کرده است. بر اساس این، اصطلاحات نقد ادبیات داستانی نخستین‌بار از راه ترجمه معادل‌گزینی شده است. معادل‌یابی از راه ترجمه، در صورت فراهم نبودن برخی شرط‌ها، خالی از آسیب نخواهد بود. از مهم‌ترین این شرط‌ها، بهره‌مندی مترجم از دانش و تخصص کافی در موضوع متن و

آشنایی با واژگان تخصصی آن است؛ چرا که نبود این ویژگی مهم و پیامدهای آن، در موارد بسیاری به رواج اصطلاحات نارسا، نادقیق و حتی نادرست می‌انجامد. برای روشن شدن تأثیر این عامل لازم است نمونه‌هایی از معادل‌گزینی از راه ترجمه بیان شود.

از مفاهیم مهمی که همواره در نقد ادبیات داستانی مطرح بوده، «پیرنگ[1]» است. از آنجا که این مفهوم به‌عنوان یکی از معیارهای مهم در نقد و ارزیابی آثار روایی مطرح بوده و هست، در متون انتقادی هم فراوان به آن اشاره شده است. بر اساس نظر فورستر[2]، پیرنگْ نقل حوادث بر اساس موجبیّت یا روابط علت و معلول است (۱۳۶۹: ۹۲). بنابراین، پیرنگ بیانگر چرایی و انگیزهٔ حوادث داستان است و چنانچه به‌درستی پردازش شود، هر جزء از کردار یا گفتار داستان، جایی و مقامی دارد و «در نظر خواننده منطقی جلوه می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۸۶: ۲۹۴).

معادل‌هایی چون «طرح و توطئه» (ولک، ۱۳۷۵: ۴۷۵؛ براهنی، ۱۳۶۷: ۲۱۵؛ آشوری، ۱۳۸۴: ۲۷۸؛ میور، ۱۳۷۴: ۲۱) و یا «نیرنگ داستان» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۶۶) نشان از بی‌دقتی در مفهوم برای معادل‌سازی است؛ چرا که این دو اصطلاح در زبان فارسی- برخلاف اصل عربی خود- جنبه‌های منفی دارند؛ درحالی که پیرنگ نقشی بنیادین و مثبت در داستان ایفا می‌کند. بنابراین، چنین اصطلاحاتی از لحاظ مفهوم، با پیرنگ تفاوت دارند و برابرهای مناسبی برای واژهٔ Plot نیستند (گنجی، اولیایی‌نیا و باقرپور، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

از پیامدهای مهم آشنانبودن مترجم با مفاهیم و اصول ادبیات داستانی، ترجمه‌های لفظ‌به‌لفظ نارسا و گاه نادرست است. از نمونه‌های چنین ترجمه‌هایی می‌توان به معادل‌سازی‌های انجام‌شده برای اصطلاحات Zero Facalization و None Facalization اشاره کرد. این اصطلاحات در مبحث زاویهٔ دید داستان کاربرد دارند؛ آن‌هم زمانی که راوی یا نویسنده نه بر بعد درونی شخصیت‌ها و حوادث تمرکز می‌کند و نه بر بعد برونی آن‌ها؛ به‌عبارت دیگر از جایگاهی برتر به توصیف حوادث و شخصیت‌ها می‌پردازد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷). «تمرکز صفر»، «تمرکز خنثی» (آدام و رواز، ۱۳۸۳: ۱۴۳) و «دیدگاه بدون شعاع کانونی» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷) از معادل‌گزینی‌های لفظ‌به‌لفظ و مبهم‌اند که معادل آن‌ها

1. Plot
2. Forster

در زبان عربی «التبئیر فی درجة الصفر»، «زاویة الرؤیة فی درجة الصفر» و «بؤرة صفر» (محادین، ۱۹۹۹: ۳۴ و ۵۸) است. اما اصطلاح «زاویهٔ دید برتر» (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۷) در فارسی و «محکی غیر مبأّر» (سویدان المتاهه، ۲۰۰۶: ۱۳۸) معادل‌هایی ساخته‌شده بر اساس مفهوم‌اند. از نمونه‌های دیگر ترجمه‌های لفظ‌به‌لفظِ نارسا، می‌توان به اصطلاح «کانون‌شدگی» یا «کانون‌سازی» (مهاجر و نبوی، ۱۳۸۱: ۷۱) اشاره کرد که معادل‌های Focalization هستند. مترجم می‌توانست با توجه به مفهوم، از اصطلاحات «تمرکز» یا «تمرکز کردن» استفاده کند.

در مبحث شخصیت‌های داستانی، برای Flat Characters از واژگانی چون «شخصیت‌های مسطح» (ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۵۶) و «شخصیت‌های سطحی» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۱۹) در زبان فارسی استفاده شده است. «الشخصیة المسطحة» (نجم، ۱۹۷۴: ۱۰۳؛ تونجی، ۱۹۹۳: ۲/ ۵۴۷) از معادل‌های عربی این اصطلاحات است. این نوع شخصیت‌ها معمولاً با یکی از خصوصیات فردی خود در داستان ظاهر می‌شوند و جزئیات فردی آن‌ها چندان بیان نمی‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن‌ها را در یک جمله توصیف و یا به دیگران معرفی کرد (داد، ۳۰۲:۱۳۸۷؛ مستور، ۱۳۸۷: ۳۴؛ رضایی، ۱۳۸۲: ۱۱۹). با در نظر گرفتن این مفهوم، اگر معادل‌گزینی اصطلاح یاشده از قیدوبند لفظ رها می‌شد، مترجم می‌توانست به‌جای آن در زبان فارسی اصطلاح «شخصیت‌های ساده» (حسینی، ۱۳۶۹: ۳۳) و در عربی «الشخصیات البسیطة» و «الشخصیات الضحلة» را به‌کار ببرد تا مفهوم را آشکارتر بیان کند.

نمونهٔ جالب دیگر، معادل‌گزینی لفظ‌به‌لفظ اصطلاح Round Character است. این اصطلاح متضاد Flat Character است و به شخصیت‌هایی گفته می‌شود که با تمام وجوه انسانی خود در داستان ظاهر شده، ویژگی‌های پیچیده‌ای دارند (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۷۸). در پاره‌ای از متون ترجمه‌شده، اصطلاح فارسی «شخصیت‌های مدوّر» (میور، ۱۳۷۴: ۳۲) و اصطلاح عربی «الشخصیات المستدیرة» (خزاندار، ۲۰۰۸) دیده می‌شود. این اصطلاحات مبهم، نارسا و کاملاً لفظ‌به‌لفظ‌اند و نشان می‌دهد مترجم بدون توجه به مفهوم، حتی در ترجمهٔ لفظ‌به‌لفظ نیز دردسترس‌ترین معادل را برگزیده است.

ناگفته نماند که گاهی برای فرار از ترجمهٔ لفظبه‌لفظ و یا به نام سره‌نویسی، واژگان و معادل‌های ناگویایی پیشنهاد می‌شود. اصطلاحاتی که مفهوم لغوی آن‌ها با توضیح و تفسیر به‌دست می‌آید، چگونه می‌تواند مفاهیم عمیقی را به خواننده برساند؟ «افسانهٔ مضمون[۱]» (نقل در شمیسا، ۱۳۶۹: ۶۶) معادل پیشنهادی Plot، شخصیت بغرنج (یونسی، ۱۳۶۷: ۲۵) معادل Round Character، آینه‌داری[۲] (حسینی، ۱۳۶۹: ۲) معادل Forshodowing (پیش‌آگاهی) نمونه‌هایی از این‌دست معادل‌گزینی‌هاست.

۲-۵. اصطلاح‌سازی غیرتخصصی

ناآگاهی از مفهوم دقیق واژگان و اصطلاحات و بی‌توجهی به آن‌ها فقط در ترجمه تأثیرگذار نبوده؛ بلکه در معادل‌یابی از راه‌هایی غیر از ترجمه نیز خود را نشان داده است. عدم فراگیری کامل مفهوم در برخی از معادل‌ها را می‌توان ناشی از این‌گونه معادل‌یابی‌ها دانست. این نوع معادل‌ها فقط به بخشی از مفهوم نظر داشته و بخش‌ها یا جنبه‌های دیگر آن را نادیده گرفته است.

از مهم‌ترین نمونه‌هایی که می‌توان برای چنین اصطلاح‌سازی‌هایی بیان کرد، «لحظهٔ کلیدی[۱]» است (مستور، ۱۳۸۷: ۲۲) که گاه به‌جای بحران[۲] داستان به‌کار می‌رود. بحران داستان زمانی است که کشمکش میان نیروهای متضاد به بالاترین حد خود برسد (باقرپور، ۱۳۸۸: ۲۳) و چون این مرحله در کشاندن داستان به نقطهٔ اوج[۳] نقش مهمی ایفا می‌کند، به آن لحظهٔ کلیدی نیز می‌گویند. روشن است که اصطلاح لحظهٔ کلیدی فقط بیانگر یکی از ویژگی‌های بحران بوده و قادر نیست همهٔ مفهوم مورد نظر را دربربگیرد. به‌کارگیری اصطلاح «نقطهٔ برگشت کنش[۴]» (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۷) به‌جای نقطهٔ اوج، نمونهٔ دیگری از عدم فراگیری برخی واژگان است.

1. Keymoment
2. Crisis
3. Climax
4. Turning Point

اصطلاحاتی که دایرهٔ مفهومی آن‌ها فراتر از حدّ معمول است، از دیگر پیامدهایی است که یکی از علت‌هایش، تخصص نداشتن اصطلاح‌سازان است. برای نمونه می‌توان از اصطلاح «جریان سیال ذهن[1]» و مترادف‌های دیگر آن نام برد. اصطلاحی که واضع آن ویلیام جیمز، روان‌کاو آمریکایی، است. جریان سیال ذهن به شیوه و نوعی از روایت[2] گفته می‌شود که در آن:

> اطلاعات داستان به صورت جریانی آکنده از گفتار، احساس و اندیشه از لایه‌های خودآگاه ذهن یک یا چند شخصیت به‌گونه‌ای نامنظم و بی‌پایان به بیرون می‌تراوند. در این تراوش البته نظم معنایی وجود ندارد و راوی با زنجیره‌ای از خاطرات و گفتار که در اثر تداعی معانی به هم ارتباط پیدا کرده‌اند روایت داستان را کنترل می‌کند (مستور، ۱۳۸۷: ۴۲).

جریان سیال ذهن اصطلاحی بسیار معمول در نقد ادبیات داستانی است که بیشتر نویسندگان آن را به‌کار گرفته‌اند (داد، ۱۳۸۷: ۱۸۱؛ رضایی، ۱۳۸۲: ۳۲۰؛ سلیمانی، ۱۳۷۲: ۵۰؛ شمیسا، ۱۳۶۹: ۷۲). با اندک تأملی در تعریف یادشده، درمی‌یابیم که در اصطلاح جریان سیال ذهن، کلمهٔ «ذهن» کلی‌تر از مفهوم است؛ زیرا در این شیوهٔ روایی آنچه به‌صورت جریانی سیال بیان می‌شود، اندیشه‌ها و احساسات (البته برخی از آن‌ها) و به‌عبارت دیگر معانی ذهنی است نه خود ذهن. از سوی دیگر، جاری‌شدن افکار و احساسات به‌واسطهٔ تداعی است و اصطلاح یادشده اشاره‌ای به آن ندارد. بنابراین، هم فراتر از مفهوم است و هم از دقت لازم برخوردار نیست. برخی مترادف‌های این اصطلاح ازجمله «سیلان ذهن» (ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۴۲۴؛ رضایی، ۱۳۸۲: ۳۲۰) و «جریان ذهن» (عابدینی، ۱۳۶۹: ۱۳۲) نیز این‌گونه‌اند. اشکال یاشده در معادل‌های عربی این اصطلاح نیز دیده می‌شود؛ ازجمله «تیار الوعی» (جریان هشیاری) که بسیار رایج است و یا «استبطان» (هاجری به نقل از حادی، ۲۰۰۴: ۱۸) که در لغت به‌معنای شناخت و آگاهی از درون یا محتوای چیزی است (أنیس و دیگران، ۱۳۷۵: «ب‌ط‌ن»)، فراتر از مفهومی است که در این شیوهٔ روایی موردنظر است. نکتهٔ درخورتأمل این است که در دیگر مترادفات عربیِ این

1. Stream of Consciousness
2. Narration

اصطلاح به نکاتی توجه شده است که ما با عنوان اشکال به اصطلاح «جریان سیال ذهن» برشمردیم. اصطلاح «تیار الشعور» (وهبه و المهندس، ۱۹۸۴: ۱۲۸) با در نظر گرفتن مفهوم شعور در زبان عربی(۳)، دقیق‌تر از اصطلاح جریان سیال ذهن فارسی است.

دانش ناکافی در برخی موارد موجب تداخل مفاهیم شده است. مترادف دانستن اصطلاحاتی چون شخصیت‌های پیچیده و شخصیت‌های پویا[1] و یا شخصیت‌های ساده و شخصیت‌های ایستا[2] نشان از آمیختگی مفاهیم یادشده است. شخصیت‌های داستانی بر اساس میزان تحول‌پذیری در داستان، به دو دستهٔ ایستا و پویا تقسیم می‌شوند. اگر در جریان داستان، شخصیتی تحت تأثیر حوادث دچار تحول پایدار شود و جهان‌بینی و ویژگی‌های شخصیتی‌اش دگرگون شود، به آن شخصیت پویا می‌گویند. اما اگر در مسیر داستان، شخصیتی تغییر پایدار نداشته و یا تحول آن ناچیز باشد، به آن شخصیت ایستا می‌گویند (ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۵۶). هرکدام از این دو دسته در عین حال که ایستا یا پویا هستند، می‌توانند ساده یا پیچیده نیز باشند. فورستر در کتاب ***جنبه‌های رمان*** این دو مفهوم را یکسان دانسته است (۷۳). با ترجمهٔ این کتاب، یکسان پنداشتنِ این دو مفهوم در آثار و عقاید نویسندگان زبان فارسی (حسینی، ۱۳۶۹: ۳۳) و عربی (نجم، ۱۹۷۴: ۱۰۵؛ شامی، ۱۹۹۸: ۲۱۶) نفوذ کرد. اما امروزه میان این دو مفهوم تفاوت قائل می‌شوند.

از دیگر اصطلاحات مهمی که در برخی فرهنگ‌ها و متون فراوان از آن‌ها یاد می‌شود، دو مفهوم خودگویی[3] (حدیث نفس) و تک‌گویی درونی[4] است. این دو اصطلاح به‌علت شباهت‌هایی که دارند، گاهی به‌جای هم به‌کار می‌روند. تک‌گویی درونی گاه یکی از شگردها یا شیوه‌های ارائهٔ جریان سیال ذهن دانسته شده و گاهی از آن به شیوهٔ روایی، اما شاخه‌ای از روایت به شیوهٔ اول‌شخص یاد شده است. در این شیوه، بدون دخالت نویسنده و به‌طور مستقیم، اندیشه‌ها و احساسات شخصیت داستان از ذهن او تراوش می‌کند و با فرض نبود مخاطب، بازگو می‌شود تا خواننده با دنبال کردن این افکار و احساسات، دنیای

1. Dynamic Characters
2. Statice Characters
3. Soliloquy
4. Interior Monologue

درونی شخصیت را بشناسد (حسینی، ۱۳۶۶: ۳۱؛ میرصادقی، ۱۳۸۶: ۵۰۸؛ داد، ۱۳۸۷: ۱۵۹). اما در خودگویی، شخصیت داستان افکار و احساسات خود را بر زبان می‌آورد تا مخاطب از مقاصد درونی‌اش آگاه شود و از سوی دیگر، افکاری که او بر زبان می‌آورد موجب گسترش پیرنگ می‌شود. پس با در نظر گرفتن تفاوت این دو شیوه، نباید هر دو اصطلاح را یکی پنداشت. باری، نیاز به داشتن تخصص یا دانش کافی در اصطلاح‌سازی، ضروری است و نبود آن، موجب نابسامانی در اصطلاحات می‌شود.

۳-۵. اختلاف آرا و تحول مفاهیم

پویایی دانش نقد ادبی ناشی از مکاتب ادبی مختلفی است که در مسیر رشد آن ظهور یافته‌اند. این مکاتب که هریک بنیادهای فکری خاصی داشته‌اند، مفاهیم مربوط به نقد ادبیات داستانی را دستخوش تغییر کرده و یا به شیوهٔ خود تعبیر و تفسیر کرده‌اند. پس بی‌گمان اصطلاحات آن نیز دگرگون شده است؛ حتی در برخی موارد اصطلاحات جدیدی به عرصهٔ نقد داستان راه یافته است.

از نمونه‌های این تحولات می‌توان به تغییر مفهوم Plot از دیدگاه صورت‌گرایان روسی[1] اشاره کرد. آنان تعریفی متفاوت برای این اصطلاح بیان کرده و واژهٔ جدید Syuzhet (سیوژه) را برای آن برگزیده‌اند. صورت‌گرایان روایت را به دو بخش داستان و سیوژه تقسیم کرده‌اند. از دیدگاه آنان، داستان رشته‌ای از رخدادهاست که بر اساس توالی زمانی و علّی به هم می‌پیوندند؛ پیرنگ هم بازآرایی نهری این رخدادها با نظم زمانی متفاوت و بدون وابستگی علّی به آن‌هاست (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۰۱؛ ایبرمز و هرفم، ۱۳۸۷: ۲۶۱).

متحول شدن برخی مفاهیم در داستان‌نویسی نوین، تعریف‌های سنتی را دگرگون کرده و اصطلاحات جدیدی را رواج داده است. برای مثال، واژهٔ «قهرمان[2]» و معادل عربی آن «البطل» به مهم‌ترین شخصیت داستان اطلاق می‌شود که از ویژگی‌های پهلوانی، قهرمانی و

1. Russian Formalists
2. Hero/ Heroine

نیروهای فرابشری برخوردار است. اما در داستان‌هایی که شخصیت اصلی آن‌ها از ویژگی‌های یادشده بهره‌مند نیست (و حتی در برخی موارد ویژگی‌هایی برخلاف آنچه بیان شد داراست) از اصطلاحاتی چون «شخصیت اصلی[1]» (یونسی، ۱۳۶۷: ۲۶؛ سلیمانی، ۱۳۶۵: ۲۹)، «شخصیت محوری» (اولیایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۸۷)، «شخصیت کلیدی» و مترادف‌های آن‌ها استفاده می‌شود. به‌همین دلیل، در زبان عربی نیز به‌جای «البطل» از اصطلاحاتی چون «الشخصیة الرئیسیة» (وهبه و المهندس، ۱۹۸۴: ۴۶۳؛ علّوش، ۱۹۸۵: ۱۲۶؛ یعقوب و دیگران، ۱۹۸۷: ۲۳۵)، «الشخصیة المرکزیة[2]» (یوسف، ۱۹۹۰: ۳۶) و «الشخصیة المحوریة» (حمود، ۲۰۰۱: ۶۱) استفاده می‌شود.

تلاش‌های داستان‌نویسان برای در هم شکستن شیوه‌های مرسوم داستان‌نویسی- که با عنوان پسامدرنیسم از آن یاد می‌شود- به بحث شخصیت‌ها محدود نبوده؛ بلکه در مباحثی چون راوی داستان نیز مفاهیم و اصطلاحات جدیدی را به عرصهٔ داستان و نقد وارد کرده است. «راوی خطاپذیر[3]» یا «راوی غیر قابل اعتماد[4]» از این‌گونه مفاهیم‌اند. این راوی «بنا به عللی چون خامی، معصومیت بیش از اندازه، سادگی جهالت یا حماقت موجب می‌شود که خواننده از زاویهٔ دید او به تعبیرها و تفسیرهای نادرست و خلاف واقعی نسبت به جریان داستان برسد.» (داد، ۱۳۸۷: ۲۲۹). این مفهوم با اصطلاحاتی چون «السارد المغفل» (سویدان، ۲۰۰۶: ۵۲- ۵۳ و ۵۷) و «السارد غیر الموثوقٌ به» (خزاندار، ۲۰۰۸) به ادبیات عربی راه یافته است.

تحول مفاهیم همان‌طور که واژگان و اصطلاحات جدیدی می‌آفریند، برخی دیگر را نیز بی‌رونق می‌کند. برای مثال، با تحول داستان‌نویسی نوین و پدید آمدن داستان‌هایی که در نقطهٔ اوج پایان می‌یابند، می‌توان در پذیرش اصطلاح «نقطهٔ مرکزی داستان» به‌عنوان مترادف «نقطهٔ اوج» (گلشیری، ۱۳۷۱: ۱/ ۱۷۰) تردید داشت.

1. Main Character
2. Central Character
3. Fallibal Narrator
4. Unreliable Narrator

۴-۵. معادل‌گزینی‌های سلیقه‌ای و تعدّد مترادف‌ها

بحران اصطلاحات در نقد ادبیات داستانی علاوه بر موارد یادشده، تاحدی از اختلاف سلیقهٔ مترجمان یا اصطلاح‌سازان نیز ناشی می‌شود؛ چرا که پدید آمدن اصطلاحات مترادف و موازیِ بی‌شمار بر اثر اختلاف سلیقه، ناهماهنگی گسترده‌ای را در این حوزه ایجاد کرده است. برای روشن شدن این واقعیت نمونه‌هایی از مفاهیم مهم و رایج در نقد داستان را به‌همراه مترادف‌های فارسی و عربی آن‌ها ذکر می‌کنیم:

معادل‌های فارسی	معادل‌های عربی
اشتیاق و تعلیق، تعلیق و انتظار، شک و انتظار، هول و ولا، حسّ تعلیق، حالت تعلیق، دلهرهٔ انتظار، انتظار، دروایی.	التشویق و المماطله، التشویق.
پیرنگ، طرح، طرح داستان، طرح کلی، طرح کار، طرح اصلی، نقشهٔ داستان، مایهٔ داستان، شالوده، پلات.	الحبکه، البناء الفنی، المبنی الفنی.
جریان تداعی معانی ذهنی، جریان تداعی معانی، جریان تداعی آزاد معانی، جریان سیال ذهن، تداعی معانی آزاد، تداعی معانی.	تیار الوعی، تیار الشعور، تیار التداعی، مجری الشعور.
خودگویی، زمزمهٔ حدیث نفس، تنهاگویی، گفت‌وگوی با خود، حدیث نفس، حرف زدن با خود، گفتارهای بی‌مخاطب، سولولوکی.	مناجاةالنفس، المناجاةللنفس، المناجاة، حدیث النفس، الحوار الذاتی، الحوار مع الذات.
دگرگونی، دگرگونی بخت، تغییر اقبال، واژگونی، بخت‌برگشتگی، عمل عکس، وارونه‌سازی، معکوس‌سازی.	الانقلاب، التحول، انقلاب الموقف.
راوی خطاپذیر، راوی غیر قابل اعتماد، راوی مغرض، راوی جایزالخطا، راوی نامعتبر، راوی نامعتمد، راوی غیرموثق، راوی اغفالگر.	الراوی المغفّل، الصوت الراوی المغفّل، الراوی الثالث المغفّل، السارد غیر موثوقٌ به.
راوی دانای کل، راوی دانای مطلق، راوی عالم مطلق، راوی عقل کل، راوی همه‌آگاه، راوی همه‌چیزدان، راوی همه‌دان، راوی علّام.	الراوی العالم بکل شیء، الراوی العلیم بکل الشیء، الراوی العارف بکلّ الشیء، الراوی العالم، السارد المحیط بکل الشیء.
راوی، دخالتگر، راوی مداخله‌گر، راوی مفسر، راوی	السارد المتدخّل، السارد الدخیل، السارد

دخیل، راوی فضول.	الظاهر، الراوی الظاهر، الراوی العلیم بکل الشیء ذی الرأی.
کشف حقیقت، پی‌بری، کشف و وقوف، تعرف، مکاشفه، لحظهٔ مکاشفه، لحظهٔ کشف، اشراق ناگهانی.	الکشف، التکشف، الانکشاف، لحظهٔ التنویر، نقطهٔ التنویر، التعرف، التجلّی، التصفیه.
کشمکش، ناسازگاری، تعارض، تقابل، جدال، برخورد، ستیز، هم‌ستیزی، کشاکش، درگیری.	الصراع، الاصطدام، التحاکّ، التشابک، الاشتباک.
گره‌افکنی، گره‌بندی، گره‌گذاری، گره‌های طرح، پیچش، درهم‌پیچیدگی، رازافکنی، وضعیت بغرنج.	العقدهٔ، التعقید، المشکله، المأزق.
گره‌گشایی، حل و رفع، حل و فصل، گره‌گشایی فجیع، فرجام و مصیبت، فاجعه، رازگشایی، رفع شبهه، راه‌حل، حل.	الکارثه، النتیجه، الخاتمه، النهایه، الحلّ، حلّ العقده، الانحلال، إزالهٔ التعقید.

معادل‌گزینی با تکیه بر ذوق و سلیقه تا وقتی که در دریافت مفهوم خللی وارد نکند فقط ناهماهنگی واژگان را افزایش می‌دهد. اما این مشکل گاه در مورد معادل‌یابی اصطلاحات عربی در زبان فارسی یا برعکس، شدیدتر می‌شود؛ زیرا گاهی معادل‌یابی بدون توجه به اصطلاحات کاربردی اهل زبان، به‌صورت سلیقه‌ای صورت می‌گیرد و نتیجهٔ آن، رواج اصطلاحات عجیبی است که نه در بیان مفهوم درست عمل می‌کند و نه ناقدان و پژوهشگران عرب‌زبان یا فارسی‌زبان آن‌ها را به‌کار می‌برند. این‌گونه معادل‌یابی‌های نادرست کار را برای مترجمان و پژوهشگران در مطالعات میان‌رشته‌ای (عربی- فارسی یا فارسی- عربی) دشوارتر از قبل می‌کند و بر مشکلات موجود می‌افزاید.

۵-۵. اصطلاحات لاتین

در میان اصطلاحات فارسی و عربی نقد داستان، برخی اصطلاحات لاتین هست که یا معادل‌یابی نشده و یا با وجود معادل فارسی یا عربی، به همان شکل لاتین به‌کار رفته‌اند. کمترین تأثیر این‌قبیل اصطلاحات، ایجاد ناهماهنگی است. برای مثال، برای واژهٔ «سیوژه»

در زبان فارسی معادلی مشاهده نشد و یا اصطلاحCmaera eye در زبان عربی به صورت «الکامیرا» به‌کار رفته است (محادین، ۱۹۹۹: ۵۵) و معادل دیگری برای آن نیافتیم. از واژگان لاتین دیگری که با وجود معادل‌های فارسی و عربی، در برخی متون به همان شکل لاتین به‌کار رفته‌اند، می‌توان به «پلات» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۱۶۶)، «دنومان» (همان، ۱۷۰)، «تیپ» (رضایی، ۱۳۸۲: ۳۴۸؛ میور، ۱۳۷۴: ۳۳۰)، «شخصیت‌های تیپیک» (مهاجر و نبوی، ۱۳۸۱: ۲۱۱)، «شخصیت‌های تیپیکال» (میور، ۱۳۷۴: ۳۳۰) و «سولولوکی» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۱۷۴) در فارسی، و اصطلاحات «المونولوک» (علّوش، ۱۹۸۵: ۲۰۵)، «الفلاش باک» (حادی، ۲۰۰۴: ۱۴) و «الحوار الدرامی» (خزاندار، ۲۰۰۸) در عربی اشاره کرد.

۶. نتیجه‌گیری

۱. بررسی اجمالی وضعیت اصطلاحات نقد ادبیات داستانی در دو زبان فارسی و عربی بیانگر آن است که اصطلاح‌سازی‌های انجام‌شده دچار ناهماهنگی وسیعی در مفاهیم، تعاریف و واژگان است.

۲. بیشترین علت ناهماهنگی واژگان را می‌توان دانش ناکافی و اصطلاح‌سازی‌های سلیقه‌ای دانست. مهم‌ترین علت ناهماهنگی مفاهیم و تعاریف را هم می‌توان در اختلاف‌نظرهای صاحب‌نظران و روایت‌شناسان جست‌وجو کرد. از سوی دیگر، تعریف‌های متفاوت هریک نیازمند اصطلاحات ویژه‌ای است؛ به این ترتیب این تفاوت آرا، واژگانی متفاوت و ناهماهنگ برای یک مفهوم می‌آفرینند.

۳. تحولات داستان‌نویسی نوین پاره‌ای تعریف‌ها و دیدگاه‌هایی را که در گذشته به‌طور قطع مورد پذیرش بوده، تغییر داده است. همچنین درپی دگرگونی ویژگی‌های سنتی داستان‌نویسی، برخی از اصطلاحات و واژگان آن نیز دستخوش تحول شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. سیروس شمیسا این معادل را پیشنهاد زرین‌کوب دانسته است (۱۳۷۶: ۶۶).

۲. صالح حسینی این واژه را معادل پیشنهادی ابوالحسن نجفی دانسته است (۱۳۶۹: ۲).

۳. شعور هم شامل احساسات و هم ادراکات عقلی است (انیس و دیگران، ۱۳۷۵: «ش‌ع‌ر»).

منابع

– آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

– آشوری، داریوش. (۱۳۸۴). *فرهنگ علوم انسانی*. تهران: نشر مرکز.

– اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.

– أنیس، ابراهیم و آخرون. (۱۳۷۵). *المعجم الوسیط*. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

– اولیایی‌نیا، هلن. (۱۳۷۹). *داستان کوتاه در آینهٔ نقد*. اصفهان: نشر فردا.

– ایبرمز، میرهوارد و جفری گالت هرفم. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان. و۹. تهران: رهنما.

– باقرپور ولاشانی، بتول. (۱۳۸۸). *بررسی مقایسه‌ای و شیوانگاری اصطلاحات گفتمان ادبیات داستانی در فارسی و عربی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه اصفهان.

– براهنی، رضا. (۱۳۶۲). *قصه‌نویسی*. تهران: نشر نو.

– تونجی، محمد. (۱۹۹۳). *المعجم المفصل فی الأدب*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

– حادی، أحلام عبداللطیف. (۲۰۰۴). *جمالیات اللغة فی القصة القصیرة*. المغرب: المرکز الثقافی العربی الدار البیضاء.

– حسینی، صالح. (۱۳۶۶). «جریان سیال ذهن». *ماهنامهٔ علمی، فرهنگی، هنری مفید*. ش۲۱. صص۳۰-۳۲.

– ـــــــــــ (۱۳۶۹). *واژگان اصطلاحات ادبی*. تهران: نیلوفر.

– حمود، ماجده. (۲۰۰۱). *الخطاب القصصی النسوی نماذج من سوریه*. دمشق: دارالفکر.

– خزاندار، عابد. (۲۰۰۸). *المصطلح السردی* (۲۰۰۸/۱۱/۳۰) در:
<http: //www.abidkhazindar.com/dev/sardi.asp htm>

– داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*. تهران: مروارید.

– دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۴۳). *لغتنامه*. انتشارات دانشگاه تهران.

– رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. تهران: فرهنگ معاصر.

– سلیمانی، محسن. (۱۳۶۵). *تأملی دیگر در باب داستان*. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

– ـــــــــــ (۱۳۷۲). *واژگان ادبیات داستانی*. تهران: انتشارات آموزش انقلاب اسلامی.

– سویدان، سامی. (۲۰۰۶). *المتاهة و التمویة فی الروایة العربیة*. بیروت: دارالآداب.

– شامی، حسان رشاد. (۱۹۹۸). *المرأة فی الروایة الفلسطینیة ۱۹۶۵– ۱۹۸۵*. من منشورات اتحاد الکتاب العرب.

– شمیسا، سیروس. (۱۳۶۹). *انواع ادبی*. تهران: فردوس.
– عابدینی، حسن. (۱۳۶۹). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: تندر.
– علوش، سعید. (۱۹۸۵). *معجم المصطلحات الأدبیه المعاصرة*. بیروت: دارالکتب اللبنانی.
– فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چ۱۸. تهران: نگاه.
– گلشیری، احمد. (۱۳۷۱). *داستان و نقد داستان*. تهران: نگاه.
– گنجی، نرگس، هلن اولیایی‌نیا و بتول باقرپور ولاشانی. (۱۳۸۹). «بررسی لغوی و اصطلاحی پیرنگ و عناصر ساختاری آن در فارسی و عربی». *دوفصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا*. س۱. ش۲. صص۱۳۱–۱۷۲.
– مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
– محادین، عبدالحمید. (۱۹۹۹). *التقنیات السردیه فی روایات عبدالرحمن منیف*. المؤسسه العربیه للدراسات والنشر.
– مستور، مصطفی. (۱۳۸۷). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: نشر مرکز.
– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
– مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۸۱). *واژگان ادبیات و گفتمان ادبی*. تهران: آگه.
– میرصادقی جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی*. تهران: مهناز.
– میرصادقی جمال. (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*. چ۵. تهران: سخن.
– ـــــــــــــ (۱۳۸۶). *عناصر داستان*. تهران: صفا.
– میور، ادوین. (۱۳۷۴). *ساختار نوول*. ترجمهٔ فرخ تمیمی. تهران: بزرگمهر.
– نجم، محمدیوسف. (۱۹۷۴). *فن القصه*. ط ۶. بیروت، لبنان.
– ولک، رنه. (۱۳۷۵). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
– وهبه، مجدی و کامل المهندس. (۱۹۸۴). *معجم المصطلحات الأدبیة فی اللغة و الأدب*. ط ۲. بیروت: مکتبهٔ لبنان.
– یعقوب، امیل، بسام برکه و می شیخانی. (۱۹۸۷). *قاموس المصطلحات اللغویة و الأدبیه عربی– انکلیزی– فرنسی*. بیروت: دارالعلم للملایین.
– یوسف، یوسف سامی. (۱۹۹۰). *الشخصیه والقیمه والأسلوب، دراسة فی أدب سمیره عزام*. دارکنعان.
– یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۷). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: سهروردی.

نقد و بررسی آرا و نظریات ادبی اخوان‌الصّفا

مرتضی قائمی
استادیار دانشگاه بوعلی سینای همدان
روح‌اله مهدیان طرقبه
دانشجوی دکتری دانشگاه بوعلی سینای همدان

چکیده

اخوان‌الصفا نام جمعیتی سرّی است که در سدهٔ چهارم هجری در جهان اسلام شکل گرفت. هدف این جمعیت، آمیختن دین به فلسفه و تعدیل آن به‌وسیلهٔ حکمت بود. برخی از شرق‌شناسان معتقدند حکمت یونانی از طریق اخوان‌الصفا توانست در شرق جایگاهی بیابد.

رسایل اخوان‌الصفا به دایرةالمعارف فلسفی و علمی شباهت بسیاری دارد و در آن تمام آنچه که فرد با فرهنگ آن روزگار باید به‌دست آورد جمع‌آوری شده است. در ***رسایل*** اخوان‌الصفا مباحث ادبی به‌صورت پراکنده مطرح شده است؛ ازجمله می‌توان به ارتباط میان لفظ و معنا، بلاغت کلام و ملاک‌های نیکویی شعر اشاره کرد.

بلاغت در نظر ایشان، بر پایهٔ تعادل و تناسب استوار است. اخوان‌الصفا معتقدند معانی همچون جان و روح و الفاظ مانند بدن وجسم‌اند. این باور یادآور نظر جاحظ در باب ارتباط الفاظ و معانی است. ایشان پس از تأکید بر موزون و مقفّی بودن شعر، بلیغ‌ترین و زیباترینِ آن را شعری می‌دانند که عاری از زحاف باشد؛ یعنی نسبتی منظم و مساوی میان حرکات و سکنات اجزای آن برقرار باشد و همین تناسب، نقطهٔ اشتراک بین شعر و موسیقی است. بنابراین، یکی از نکته‌های اساسی در اندیشه‌های ادبی اخوان، معیار «تناسب»

در زیبایی‌شناسی ادبی و هنری است؛ ازاین‌رو اخوان‌الصفا به وجود ارتباط بین الحان و موضوعات شعری معتقدند.

واژه‌های کلیدی: اخوان‌الصفا، رسالات، ادبیات، شعر، موسیقی.

مقدمه

«اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» نام جمعیتی سرّی بود که در سدهٔ چهارم هجری و با اهداف فلسفی، عرفانی و عقلی، در بصره و بغداد شکل گرفت. هدف این جمعیت، ترویج برادری و صفا میان مردم و رفع اختلاف‌های فکری و مذهبی بود. آنان به دنبال گسترش حکومت «عقل» و تلفیق فلسفه و مذهب، و ایجاد گونه‌ای آرمان‌شهر بودند. این جمعیت مقالاتی را بدون ذکر نام مؤلف منتشر می‌کردند و خود را «اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» می‌نامیدند. فعالیت‌های اخوان‌الصفا و ***رسایل*** آنان را باید یکی از مؤثرترین نهضت‌های علمی و فکری قرن‌های اولیهٔ شکل‌گیری حکمت و فلسفه در جهان اسلام دانست. تأثیر عمیق ***رسایل*** آنان بر حکمای قرن چهارم هجری به بعد بسیار عمیق بوده است. «ویژگی منحصربه‌فرد آنان در جمع میان عرفان و فلسفه، شریعت و طریقت و حکمت و صناعت است و می‌توان گفت تمام کسانی که پس از اخوان‌الصفا در مسیر اندیشه و حکمت گام زدند، بدون استثنا، رجوعی به ***رسایل*** آنان داشته‌اند.» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۷۴).

تأثیرپذیری از اندیشه‌های فلسفی و یونانی، در کنار اعتقادات شیعی، ***رسایل*** آنان را به مجموعه‌ای تبدیل کرده که نادیده گرفتن آن از سوی طالبان اندیشه و حکمت، ناممکن به‌نظر می‌رسد. اعتقاد به نوعی وحدت متعالی در قلمرو ادیان، در جای‌جای ***رسایل*** به‌چشم می‌خورد. این نگاه وحدت‌گرایانه که امروزه سنت‌گرایان منادی آن‌اند (مثل وحدت ادیان یا وحدت در هنر و معماری اسلامی، مسیحی، بودایی و هندو) در روزگار اخوان‌الصفا می‌توانست هجوم وسیعی را علیه آنان برانگیزد و جان و مال آنان را بر باد دهد (فوده، ۱۹۸۰: ۲). اگرچه وحدتی که اخوان‌الصفا درپی آن بودند، در پناه قرآن محقّق می‌شد.

در مورد اندیشه‌های فلسفی اخوان‌الصفا، کتاب‌ها، مقالات و پژوهش‌های بی‌شماری منتشر شده است؛ حتی در مورد نظریات ایشان در باب موسیقی، کتاب‌های مستقلی تألیف

شده است. اما آنچه تا کنون کمتر مورد توجه ناقدان، نویسندگان و صاحب‌نظران قرار گرفته، نظریات و آرای ادبی اخوان است. اخوان‌الصفا رساله‌ای کامل را به بحث‌های ادبی اختصاص نداده‌اند؛ ولی در لابه‌لای رسالات مربوط به موسیقی و دیگر صناعات، نظریات پراکنده‌ای در باب ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن، ازجمله مباحث لغوی، بلاغی و عروضی به‌چشم می‌خورد.

در این مقاله برآنیم تا این آرا و نظریات ادبی، به‌ویژه پیوند شعر و موسیقی را از لابه‌لای ***رسایل*** استخراج و بررسی کنیم. با این هدف که این کوشش مختصر، دریچه‌ای برای نگاه‌هایی تازه به این جمعیت و ***رسایل*** پربارشان باشد.

شکل‌گیری جمعیت اخوان‌الصفا

تاریخ مشخصی را نمی‌توان سرآغاز پیدایش جمعیت اخوان‌الصفا دانست. فقط می‌دانیم که در عصر سوم عباسی- دوران نابودی خلافت اسلامی و تقسیم سرزمین‌های خلافت (۳۳۴هـ به بعد)- در بغداد و دیگر سرزمین‌های اسلامی، متعصبان مخالفت خود را با اصحاب علوم و اهل نظر و تحقیق و بحث و استدلال آغاز کردند. بعدها در قرن پنجم و ششم هجری، این مخالفت‌ها به تکفیر فلاسفه و حکما و نسبت الحاد و زندقه به ایشان انجامید. اما در قرن چهارم، در واکنش به این مخالفت‌ها و با هدف آمیختن دین و فلسفه، بعضی به این فکر افتادند که برای نشر علوم عقلی و نزدیک کردن دین و حکمت به یکدیگر و آگاه کردن عامّه از مبانی حکمت نظری و عملی، رسالات مختصر و ساده‌ای- بی‌آنکه نام مؤلف آن آشکار باشد- بنویسند و انتشار دهند. به این ترتیب، دسته‌ای سرّی از میان مسلمانان به‌پا خاست که شبانه‌روز مشغول نشر عقاید و اطلاعات خود بودند و خود را «اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» نامیدند. بیشتر محققان تصور کرده‌اند که این دسته، از شاخه‌های شیعه و به احتمال قوی از فرقهٔ اسماعیلیه‌اند. اما وابستگی این دسته به فرقه‌ای خاص هنوز روشن نیست. فقط این نکته مسلّم است که این جماعت برای توجیه معتقدات دینی مسلمانان، آن را با اقوال حکما منطبق می‌کردند و یا در شرح برخی از مسائل مذهبی به روش فلاسفه درمی‌آویختند؛ همچنین برای تزکیهٔ باطن و صعود به مدارج کمال، علاوه

بر توسل به فلسفه، از دین نیز بهره می‌گرفتند. از این نظر، آنان از پاره‌ای جهات به متکلمان معتزله و اسماعیلیه شباهت داشته‌اند (صفا، ۱۳۶۹: ۳۱۹–۳۲۰).

شمار این جمعیت زیاد بود و گروهی سازمان‌یافته به‌شمار می‌رفتند. آنان معتقد بودند پرورش سنتی مذهبی و تعصب دینی، دو مانع بزرگ برای پذیرش حق است؛ به‌همین دلیل:

> به دعوت جوانانی می‌پرداختند که سینه‌هایشان از این معانی به دور مانده و در علوم و دانش‌ها مبتدی بودند و به حیات اخروی شوق داشتند و پند می‌دادند که از دعوت سال‌خوردگان که در تعصب باطل مذهبی خویش فرورفته‌اند خودداری ورزند (قمیر، ۱۳۶۳: ۲۷).

این امر موجب تقسیم اعضاء به گروه‌های متفاوت در علوم و کتمان اسرار و اجتماعات سرّی آنان شد. اخوان‌الصفا از این پنهان‌کاری آشکارا سخن گفته‌اند: «سزاوار است برادران ما در شهرهایی که هستند، مجالس ویژه‌ای ترتیب دهند و در اوقات معین در آن گرد آیند و اغیار را بدان راه ندهند و دانش‌های خویش در آن مجلس بازگویند و در اسرار خویش گفت‌وگو کنند.» (رسایل۴: ۱۰۵). پنهان‌کاری اخوان‌الصفا در برگزاری اجتماعاتشان در ایجاد شک و شبهه نسبت به آنان بسیار مؤثر بود. در مورد آنان گفته شده که اهداف سیاسی داشته‌اند و قصدشان، دگرگونی حکومت و دین بوده است. اما کسی نتوانسته است این اتهام را در مورد اخوان‌الصفا اثبات کند؛ چون شیوهٔ فعالیت و رفتار آنان در میان مردم، هرگز رنگ‌وبوی سیاسی نداشت. اخوان‌الصفا به فضایلی چون زهد، محبت، وفا، راستی و امانت آراسته بودند؛ هرچند به گفته‌های برخی از آنان ایراد گرفته‌اند که فلسفه را بر دین ترجیح داده‌اند و یا اینکه در رسالهٔ «حیوان و انسان» شورش آنان علیه اجتماع و ادیانِ موروثی آشکار است (رسایل۱: ۱۱). ایجاد جمعیت‌های سرّی مانند اخوان‌الصفا، بهترین دلیل بر فساد سیاسی آن روزگار است. جمعیت‌هایی که درپی ویرانی و ازهم‌پاشیدگی نظام حکومتی بودند، در زمان فیثاغورث و افلاطون هم وجود داشتند و این نیز نمودار نظام فاسد سیاسی آنان بوده است.

آن‌گونه که پیشتر گفته شد، ما تقریباً هیچ‌یک از افراد این جماعت را به‌درستی نمی‌شناسیم. فقط نام پنج تن را می‌دانیم که آن هم خالی از تردید نیست. تمام آنچه در باب این جماعت می‌دانیم این است که در اواسط قرن چهارم هجری در بصره شکل گرفته

است. ***رسایل*** اخوان‌الصفا در سال ۳۷۳هـ شناخته‌شده بوده و زید بن رفاعه، مؤسس این جمعیت، در این زمان زنده و فعّال بوده است (قمیر، ۱۳۶۳: ۲۶). پس جمعیت اخوان‌الصفا کمی پیش از ۳۷۳هـ یعنی حوالی نیمهٔ قرن چهارم پایه‌گذاری شده و شعبه‌ای از آن نیز در بغداد فعالیت داشته است. ابوحیان توحیدی در ***الإمتاع و المؤانسه*** اسامی چند تن از این جمعیت را ذکر کرده است که عبارت‌اند از: ابوسلیمان محمد بن معشر بستی (معروف به المقدسی)، ابوالحسن علی بن هارون زنجانی، ابواحمد مهرجانی، زید بن رفاعه و علی بن رامیناس عوفی (قفطی، ۱۹۸۰: ۵۹). برخی دیگر، افرادی چون ابن‌مسکویه رازی، عیسی بن زرعه (مترجم و فیلسوف)، ابوالوفای بوزجانی (نابغه و ریاضی‌دان معروف)، احمد بن عبدالله و مسلمه المجربطی- که برای اولین بار ***رسایل*** اخوان‌الصفا را به اندلس برد- را نیز از شمار اخوان‌الصفا می‌دانند (ر.ک مطهری، ۱۳۴۹: ۲۵۱). بی‌تردید، ابوالعلای معری هنگامی که در اواخر این قرن به بغداد آمد، با شعبهٔ بغداد ارتباط داشته و روز جمعهٔ هر هفته در جلسات آنان حاضر می‌شده است. این مطلب و همچنین نام کسانی که در جلسات این شعبه حاضر می‌شدند، از کتاب ***سقط الزند*** وی برمی‌آید (ر.ک معری، ۱۹۹۸: ۱۲۵).

در رسالهٔ «جامعه» توصیف و شرحی در مورد جلسات سرّی‌ای آمده است که هر دوازده روز یک‌بار برگزار می‌شده است و اخوان‌الصفا با بهترین زیورهای خویش در آن گرد می‌آمده‌اند. در این مجالس رئیس آنان در لباسی ویژه و مهیب و با جلال و وقار بر آنان ظاهر می‌شده، به وعظ و ذکر و آزمون می‌پرداخته و اسرار را شرح می‌داده است. در این رساله حروف ابجد ویژه‌ای می‌یابیم که اخوان‌الصفا وضع کرده بودند و اسرار خویش را با آن می‌نوشتند. همچنین در این رساله تألیفات اخوان‌الصفا ذکر شده است: ***المدارس الأربع***، ***الکتب السبعه*** و ***الجفران***[1]. بنابراین، اخوان‌الصفا کتاب‌های دیگری غیر از ***رسایل*** داشته‌اند.

اخوان‌الصفا معتقد بودند به یاری علم و اعتقاد به دین، می‌توان به تصفیهٔ باطن رسید و به مرحله‌ای از کمال- که غایت شریعت‌ها و ادیان است- دست یافت و حقایق آن را بهتر فهمید. بر اساس همین اعتقاد به دین اسلام و اصول عقاید افلاطونیان و فیثاغورثیان جدید و صوفیه، با فلاسفهٔ مادی اختلاف‌نظر داشتند و سخنان آنان را رد می‌کردند. اخوان در جمع خود چهار مرتبه داشتند:

مرتبهٔ اول «الإخوان الأبرار الرحماء» نام داشتند و سنشان بین پانزده تا سی بود. کسانی در این سطح پذیرفته می‌شدند که دارای سه صفت باشند: صفای روح، تیزهوشی و سرعت انتقال.

مرتبهٔ دوم «الإخوان الأخیار الفضلاء» بودند که افراد آن بین سی تا چهل سال بودند. صفاتی همچون سخاوت، شفقت و مهربانی، وفاداری به دیگر اخوان و نیز مراعات حال آنان، لازمهٔ حضور در این مرتبه بود.

مرتبهٔ سوم به «الإخوان الفضلاء الکرام» معروف بودند و بین چهل تا پنجاه سال داشتند. افراد این مرتبه قوانین را می‌شناختند، عقاید را تدوین می‌کردند، از اصول حقایق دفاع و راه‌ها را روشن می‌کردند و به دعوت می‌پرداختند.

مرتبهٔ چهارم، مرتبهٔ کمال بود. اخوان در این مرحله، برای مشاهدهٔ قیامت و صعود به ملکوت آسمان آمادگی پیدا می‌کردند (بلخاری، ۱۳۸۸: ۷۵).

اینان برای پیشبرد اهداف سازمان‌دهی‌شدهٔ خود، از روش «تقیه» استفاده می‌کردند که شیعیان نیز از آن بهره می‌بردند. تقیه، یعنی اظهار آنچه خلاف اعتقادات قلبی است. این شیوه به رواج ***رسایل*** ایشان و پایداری تفکرشان کمک کرد تا بعدها ابن‌سینا، فارابی، سجستانی، کرمانی، ناصرخسرو، خواجه نصیر و دیگران از این میراث فکری بهره گیرند (ر.ک سعد، ۲۰۱۰).

رسایل اخوان‌الصفا

بر اساس آنچه در ***رسایل*** اخوان‌الصفا آمده است، ایشان درپی پایه‌گذاری نوعی آرمان‌شهر بودند:

> شایسته است که پس از گرد هم آمدن بر مبنای اصول و شرایط مشخص‌شده، با یکدیگر همکاری کنیم و نیروی جسمانی خویش را به‌صورت قدرتی یکپارچه درآوریم و نفوس خود را به یک شکل تدبیر کنیم و آرمان‌شهری روحانی بنا کنیم (رسایل۴: ۲۲۰).

تصمیم آنان برای تأسیس آرمان‌شهر، زاییدهٔ شرایط نابسامانی است که اخوان در آن می‌زیستند. ***رسایل*** ایشان به بهترین و نیرومندترین شکل، فساد سیاسی آن روزگار را تصویر می‌کند. اینکه ما هیچ‌یک از نویسندگان این ***رسایل*** را به‌درستی نمی‌شناسیم، به این دلیل است که آنان در پرده کار می‌کردند و به‌نوعی از دشمنان نظام سیاسی بغداد بودند؛ همان‌گونه که نظام سیاسی موجود در قاهره را نیز یاری نمی‌کردند و اخلاصی به آن

نداشتند (قمیر، ۱۳۶۳: ۱۳). آن‌ها به‌طور مستقیم درپی تغییر نظام سیاسی‌ای که در آن هنگام بر جهان اسلام سیطره داشت نبودند؛ بلکه به دنبال تغییر نظام عقلانی‌ای بودند که در زندگی مسلمانان نفوذ داشت. ایشان در این مسیر، روش جمعیت‌هایی را برگزیدند که در جهان کهن قبل از آنان وجود داشت؛ برجسته‌ترینِ این جمعیت‌ها، فیثاغورثیان در مستعمرات یونانی- ایتالیایی بود.

رسایل اخوان همچنان که شرایط زندگی سیاسی را به تصویر می‌کشید، زندگی عقلی را نیز جلوه‌گر می‌کرد. ***رسایل*** آنان به‌مثابهٔ آینه‌ای است که زندگی عقلی آن روزگار را بازتاب می‌دهد. در قرن چهارم هجری، عقل اسلامی حاوی مفاهیمی بوده که از فلسفهٔ یونانی، حکمت هندی، آداب ایرانی و عربی، اسلام و ادیان آسمانی و غیرآسمانی دیگر به آن منتقل شده بود.

> عقل اسلامی تمام این مظاهر را گرد آورده، نظام بخشیده و بین آن‌ها هماهنگی و سازگاری پدید آورده و کوشیده بود تا از آن بنایی یگانه و متشکل بسازد؛ یعنی فرهنگ و تمدنی که هر فرد روشن‌ذهن ضرورتاً می‌بایست بر آن سیطره یابد و از آن بهره گیرد (پطرس، ۲۰۰۵: ۱۲۵).

رسایل اخوان‌الصفا به دایرةالمعارف فلسفی و علمی شباهت بسیاری دارد و در آن تمام آنچه که فرد با فرهنگ آن روزگار باید به‌دست آورد جمع‌آوری شده است. این مجموعه به چهار بخش تقسیم می‌شود:

بخش اول شامل چهارده رساله در شاخه‌های مختلف ریاضیات یعنی حساب، هندسه، نجوم، هنرها و صنایع علمی و منطقی است.

بخش دوم رنگ ارسطویی دارد و شامل تمام شعب علوم طبیعی است. مطالب این بخش به همان صورتی است که ارسطو بیان کرده است؛ از هیولا و صورت و زمان و مکان و حرکت تا فلزات و گیاهان و حیوان و انسان و سرانجام با علم‌النفس (روان‌شناسی) به‌پایان می‌رسد.

بخش سوم شامل ده رساله در مابعدالطبیعه است. تأثیر فلسفهٔ یونانی در سه بخش اول کاملاً هویداست؛ زیرا اندیشه‌ها و سخنان گوناگون فیثاغورثیان، افلاطونیان، نوافلاطونیان و ارسطو در آن‌ها دیده می‌شود.

بخش چهارم در الهیات و امور مربوط به ادیان و مذاهب و تصوف است و آمیزه‌ای است از تمام عوامل و عناصری که در فلسفهٔ اسلامی تأثیرگذار بوده‌اند: عوامل فلسفی، علمی، دینی، ادبی، هنری و حتی خرافی که از شرق و غرب به‌سوی آن سرازیر شده بود (ر.ک قمیر، ۱۳۶۳: ۱۵-۱۹).

تمام این چهار بخش که ۵۲ رساله را دربرمی‌گیرد، چیزی نیست جز مقدمه‌ای برای «الرسالهٔ الجامعهٔ» که خلاصهٔ دانش و نهایت هدفی است که جمعیت اخوان‌الصفا به آن دست یافتند. آن‌ها خود را به مرد بخشنده و حکیمی مانند می‌کردند که بوستانی دارد پر از لذت‌ها و شکوه و رونقی که به وصف درنمی‌آید. اما مردم به این بوستان داخل نمی‌شدند تا آنکه نمونه‌هایی از آنچه در آن هست به آن‌ها عرضه می‌شد. در این هنگام مردم به آن می‌نگریستند، نزدیک می‌شدند، می‌چشیدند، می‌بوییدند و لمس می‌کردند تا انس گیرند، مطمئن شوند و رغبت یابند که داخل بوستان شوند. اخوان‌الصفا «الرسالهٔ الجامعهٔ» را به دارویی تشبیه می‌کردند که اگر جسم آمادهٔ پذیرش آن باشد، شفا می‌دهد و اگر آماده نباشد، موجب مرگ می‌شود (همان، ۱۹).

کوتاه سخن اینکه ***رسایل*** اخوان‌الصفا گنجینه‌ای است که هنوز ارزیابی نشده؛ زیرا هنوز ناشناخته مانده است. آن‌گاه که به‌درستی شناخته شود، بخشی از زندگی امت اسلامی را در دورانی خطیر که یکی از مهم‌ترین دوره‌های زندگی این امت بوده است، جلوه‌گر می‌کند.

ادبیات اخوان‌الصفا

رسایل اخوان‌الصفا علاوه‌بر مفاهیم فلسفی و علمی قابل‌توجه، جنبهٔ ارزشمند دیگری نیز دارد و آن، ارزش هنری خالص آن است. از آنجا که روی سخن این ***رسایل*** با عموم مردم و برای تعلیم و تربیت آن‌هاست، از دشواری‌های زبان فلسفی به ساده‌نویسی ادبی روی آورده است. این ***رسایل*** سرشار از خیالات فراوان همراه با تشبیهات استوار، واژه‌های برگزیده و معانی و مفاهیم ساده است. مبالغه نیست اگر گفته شود که تقریباً برترین نمونه در ساده‌نگاری زبان عربی، برای پذیرش انواع علوم و بیان آن، ***رسایل*** اخوان‌الصفاست (همان، ۱۸). اگر پژوهشگران ادبی بخشی از تحقیقات خود را به تحلیل و نقد ***رسایل***

اخوان‌الصفا اختصاص دهند، شاید بتوانیم شخصیت‌های مختلف نمادین موجود در آن را بازشناسی کنیم. شاید شخصیت‌های معروفی باشند که در علم و ادب و فلسفه صاحب‌نظر بوده و به‌طور پنهانی در تدوین این ***رسایل*** همکاری داشته‌اند و تا کنون ارتباط آنان با اخوان‌الصفا فاش نشده است. برای مثال، برخی ابن‌مقفع را یکی از ایشان دانسته‌اند (ر.ک سعد، ۲۰۰۹). این نظر، بر مبنای نام جمعیت است که برخی آن را برگرفته از مطلع قصهٔ «الحمامهٔ المطوقه» در ***کلیله و دمنه*** می‌دانند. عنوان «اخوان‌الصفا» برای نخستین بار در این قصه به‌کار رفته است.

اخوان‌الصفا در نوشتن هریک از رسالات خود غرض خاصی داشته‌اند. برای مثال، هدف از نگارش رسالهٔ «عدد» را ریاضت نفس متعلمان برای یادگیری فلسفه بیان کرده‌اند؛ مقصود از تألیف رسالهٔ «هندسه» را راهنمایی نفوس از محسوسات به معقولات و از جسمانیات به روحانیات دانسته‌اند؛ مراد از تدوین رسالهٔ «موسیقی»، بیان این نکته است که نغمات و الحان موزون دارای همان تأثیر در نفوس شنوندگان است که ادویه و اشربه و تریاق در اجسام حیوانی دارند و اینکه افلاک را در حرکات و گردش‌ها و برخورد بعضی به یکدیگر، نغمات طرب‌انگیز و الحان نیکو و مطبوعی مانند نغمات اوتار عود و تنبور و نای‌هاست؛ قصد از تألیف رسالهٔ «بیان اختلاف الأخلاق» هم تهذیب نفوس و اصلاح اخلاق برای وصول به بقای دائم و سعادت ابدی در دنیا و آخرت است.

همهٔ این رسالات با مقدمهٔ مختصری شروع می‌شود در اینکه هدف از نگارش آن چیست، در این باب قبلاً چه گفته‌اند، یا در رسایل دیگر چه خواهند گفت، یا برای تکمیل آن به کدام‌یک از رسایل بایست مراجعه کرد. با این حال، بسیاری از مطالب در این رسالات تکرار شده است. گاه این موارد مکمّل یکدیگرند و گاه موردی از موارد دیگر تلخیص شده است و همین امر، ایجاب می‌کند برای آگاهی از مقاصد اخوان‌الصفا در مسئله‌ای خاص، به همهٔ این موارد مراجعه کنیم. در مجموع، نظرهای مخالف در مسئله‌ای واحد، کمتر در ***رسایل*** اخوان دیده می‌شود و دلیلش شاید این باشد که اگرچه نویسندگان این ***رسایل*** متعدد بودند، با یکدیگر روابط نزدیکی داشته‌اند و از نظر تصحیح و تهذیب آن-ها، یک تن یعنی مقدسی نظارت داشته است (ر.ک بیهقی، ۱۳۵۱: ۲۱).

اما اشکال اساسی این رسالات، پراکندگی مطالب در آن‌هاست؛ چنان که جمع‌آوری عقاید آنان و ترتیب خلاصهٔ جامعی از آن را دشوار می‌کند. اخوان‌الصفا بیشتر این مسائل را در نهایت تفصیل بیان کرده‌اند و البته این تفصیل همیشه در اصل موضوع نیست؛ بلکه اخوان برای آنکه هر موضوع فلسفی را از غموض و ابهامی که خاص کتب فلسفی است بیرون آورند، آن را با شاخ و برگ و تمثیلات فراوان بیان کرده‌اند. از سوی دیگر، چون قصد آنان نزدیک کردن مسائل فلسفی به اصول ادیان و اشارات دینی بوده است، اغلب به نقل آیات قرآن و تورات و سخنان انبیا و حکمای الهی پرداخته‌اند. اگر از رسالات ریاضی و منطقی بگذریم، همه‌جا ابتدا مطلبی کوتاه ذکر شده و سپس مثال‌های فراوانی برای توضیح آن آورده شده است؛ همچنین علاوه‌بر حکایاتی که از کتاب‌های دینی و یا قصص و روایات منقول از پهلوی گرفته‌اند، خود نیز حکایات کوتاهی بر سبیل تمثیل بیان کرده‌اند. به‌این ترتیب در نتیجهٔ توجه به این مسائل، گاه به‌حدی دچار پرگویی شده‌اند که اصل مطلب در انبوه توضیحات گم شده است. همین امر است که ضروت تلخیص ***رسایل*** اخوان‌الصفا را ایجاب می‌کند؛ مثل آنچه در کتاب ***سه رسالهٔ فارسی در موسیقی*** آمده است. (ر.ک بینش، ۱۳۷۱).

به‌طور کلی، ***رسایل*** اخوان‌الصفا برگرفته از تألیفات مترجمان قرن دوم و سوم و اوایل قرن چهارم هجری است که از منابع هندی، پهلوی، یونانی و سریانی به عربی ترجمه شده بود (حقیقت، ۱۳۵۶: ۳۲) و شامل تمثیلات، قصص و روایات ادبی و تاریخی و موضوعات گوناگون علمی بود. ازجمله می‌توان به داستان آغاز آفرینش و اختلاف انس و جن اشاره کرد که حتی غالب اسامی خاص موجود در آن نیز ایرانی است؛ مثل «بیراسب» ملقّب به مردان‌شاه، پادشاه جزیرهٔ مردان و وزیر او «بیراز» (رسایل۲: ۱۷۳ و پس از آن). به هر حال، نویسندهٔ این داستان- که موضوع آن بحث در خواص و فواید انواع حیوانات و طبقات آدمیان است- از چند منبع مختلف و همچنین از اطلاعات علمی خود در نگارش رساله استفاده کرده است. در سایر موارد هم گاهی حکایتی کوتاه یا چند حکایت کوتاه برای اثبات مسئله‌ای واحد بیان شده است (صفا، ۱۳۲۰: ۱۷-۲۶). گاهی نیز در ***رسایل*** خود

ابیاتی از شعر فارسی آورده‌اند که از اشعار فصیح و دل‌انگیز قرن چهارم است؛ مانند این قطعه:

وقت شبگیر بانگ نالهٔ زیر — خوش‌تر آید به گوشم از تکبیر
زاری زیر و این مدار شگفت — گر ز دشت اندر آورد نخچیر
تن او تیر نه، زمان به زمان — به دل اندر همی‌گذارد تیر
گاه گریان و گه بنالد زار — بامدادان و روز تا شبگیر
آن زبان‌آور و زبانش نه — خبر عاشقان کند تفسیر
گاه دیوانه را کند هشیار — گه به هشیار برنهد زنجیر

اما اکنون از منظری ویژه به ***رسایل*** اخوان‌الصفا توجه خواهیم کرد و آن، بررسی نظریات ادبی ایشان است. البته مباحث اخوان در باب شعر و ادبیات، ارتباط محکمی با موسیقی دارد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان این دو مقوله را در ***رسایل*** از یکدیگر جدا کرد. بنابراین در این مجال به مبحث شعر و ادبیات و ارتباط آن با موسیقی در ***رسایل*** اخوان می‌پردازیم.

۱. نگاه اخوان‌الصفا به مباحث ادبی

۱-۱. الفاظ و معانی

اخوان حروف را به سه نوع تقسیم کرده‌اند: فکری، لفظی و خطی. حروف فکری، صورتی روحانی در افکار است که قبل از خارج شدن معانی توسط الفاظ، در ذهن وجود دارد. حروف لفظی، اصواتی هستند که در هوا منتقل می‌شوند و با گوش‌ها و قدرت شنوایی درک می‌شوند. حروف خطی هم نقش‌هایی هستند که با قلم بر لوح‌ها و طومارها نوشته می‌شوند و با دو چشم و قدرت بینایی دیده می‌شوند (رسایل۱: ۳۹۲). به این ترتیب، در اندیشهٔ اخوان‌الصفا، حروف خطی نشانه‌هایی هستند که برای دلالت بر حروف لفظی وضع شده‌اند و حروف لفظی نشانه‌هایی برای دلالت بر حروف فکری هستند؛ پس حروف فکری اصل است و دو نوع دیگر، نشانه‌هایی برای دلالت بر آن:

إن الکلام لفی الفؤاد و إنما — جعل اللسان علی الفؤاد دلیلا (همان‌جا)

اخوان حروف لفظی را این‌گونه تشریح کرده‌اند:

و بدان که حروف لفظی همان اصواتی هستند که در حلقوم و بین زبان و لب‌ها و بـه هنگـام خروج نفس از ریه ایجاد می‌شوند. این حروف در زبان عربی بیست و هشت عـدد هسـتند و در سایر زبان‌ها ممکن است بیشتر یا کمتر باشند... و بدان که حروف وقتی به هـم بپیوندنـد، الفاظ را تشکیل می‌دهند و الفاظ وقتی با معنا همراه شوند، اسم‌ها را می‌سـازند و از پیوسـتن اسم‌ها به یکدیگر، کلام پدید می‌آید و وقتی کلمات با هم ترکیـب شـوند، سـخنان را شـکل می‌دهند. سخنان بر دو نوع‌اند: موزون و منثور. موزون مثل شعر و رجز و قوافی و نثر نیـز دو نوع است: فصیح و بلیغ. مخاطبات و محاورات نیز از جملهٔ نثر هستند (همان، ۳۹۳).

بنابراین، اخوان نثر را به فصیح و بلیغ تقسیم کرده‌اند. شاید مقصود ایشان از فصیح، سـخن عادی با رعایت اصول اولیهٔ صرف و نحو، و مقصودشان از بلیغ، سخنی در مراتب بالاتر از حیث رعایت مقتضای حال و سایر اصول سخنوری و بلاغت بوده باشد. در ادامه، نظریـات ایشان را در باب بلاغت گفتار بررسی خواهیم کرد.

اخوان‌الصفا از میان انواع کلمه فقط به «اسم» اشاره کرده و از فعل و حرف سـخنی بـه میان نیاورده‌اند. ایشان در مورد اسم گفته‌اند:

اسم لفظی است که بر معنایی دلالت کند، بدون در نظر گـرفتن زمـان... و «مسـمّی» همـان گوینده است و «تسمیه» سخن گوینده است و «مسمّی» معنایی است که به آن اشـاره مـی‌شود و «واصف» گوینده است و «وصف» سخن گوینـده و «موصـوف» ذات مـورد اشـاره است و «صفت» معنای متعلق به موصوف و... (رسایل ۱: ۳۴۹).

در این عبارت، مبحث اسم و صفت و موصوف به کوتاه‌ترین شکل ممکن بیان شده است.

اخوان‌الصفا هدف از کلام را رساندن معنا دانسته‌اند. هر کلامی که معنا نداشـته باشـد، برای شنونده و گوینده‌اش فایده‌ای ندارد و هر معنایی که نتوان آن را با لفظـی و بـه زبـانی بیان کرد، راهی به‌سوی شناخت آن نیست. هر حیوان نـاطقی کـه نتوانـد از آنچـه در درون دارد به‌خوبی تعبیر کند، همچون موجودی جامد و ساکت است (رسـایل۴: ۱۰۹). از دیگـر باورهای ایشان آن است که معنا در کلام همچون روح است و الفاظ مانند کالبدی برای آن، و ارواح بدون اجساد نمی‌توانند نقش خود را ایفا کنند. اخوان به انواع خبر از نظر صـدق و کذب نیز اشاره کرده‌اند:

و خبر گاهی دالّ است و گاهی غیردالّ. خبر آن است که بتوان گویندهٔ آن را تصدیق یا تکذیب کرد؛ چرا که حقیقت این خبر از دیده‌ها پنهان است و زمان آن گذشته است و تنها از زبان گوینده شنیده می‌شود (همان‌جا).

آنان برای خبر صادق و کاذب مثال‌هایی آورده‌اند؛ برای مثال کسی می‌گوید فلان شهر آباد و پرجمعیت است و فلان شخصِ مرحوم چنین بود و چنان صفاتی داشت. کسی که این سخن را می‌شنود، می‌تواند آن را تصدیق یا تکذیب کند؛ چون وضعیت آن شهر را نمی‌بیند و آن شخص نیز درگذشته و دوران زندگی‌اش به‌سر آمده است. بنابراین، مطابقت کلام گوینده با واقع و عدم مطابقت آن با واقع، محتمل است.

اخوان به مباحث منطقی هم وارده شده و خبر را به سه نوع واجب، جایز و ممتنع تقسیم کرده‌اند. واجب و ممتنع شناخته‌شده‌اند و نیازی به استدلال در مورد درستی یا نادرسی آن‌ها نیست؛ برای مثال:

وقتی کسی از دیگری بشنود که می‌گوید زمین زیر پا و آسمان بالای سر من است، در درستی سخن او شک نمی‌کند و نیازی به ارائهٔ دلیل در این مورد ندارد و گفتن و شنیدن آن سودی ندارد و این سخن، فضیلتی در متکلم شمرده نمی‌شود؛ بلکه ممکن است بیهودگی و بطلان سخنان او را نشان دهد. همچنین اگر بشنود که کسی می‌گوید من کوه را حمل کردم و وارد آتش شدم و دیدم که درختی بر سطح دریا روییده است، در دروغ بودن و بطلان سخن او شک نمی‌کند؛ چرا که این نوع از خبر، ممتنع است (رسایل۳: ۱۱۰).

اما خبری که ممکن است راست یا دروغ باشد، نیازمند دلیل و حاوی فایده است و شنونده از آن بهره می‌برد: «و معنایی که خبر به‌وسیلهٔ آن انسان را به شناخت حقیقت می‌رساند، همان است که به هنگام خبر دادن ممکن بود صحیح یا غلط باشد.» (همان‌جا).

اخوان‌الصفا به تأثیر کلام در روح انسان نیز اشاره کرده‌اند:

اما نطق... تأثیراتی روحانی در انسان دارد. مثل وعد، وعید، ترغیب، ترهیب، مدح، هجاء و... . دلیل آن، تأثیراتی است که از کلام در جان‌ها آشکار می‌شود... مثل تأثیراتی که اجسام در یکدیگر می‌گذارند. تأثیرات اجسام در یکدیگر دو نوع است: مصلح و مفسد. مصلح مثل آب و غذا که جسم حیوانات را می‌سازد و مثل داروها که جسم بیماران را شفا می‌بخشد و مفسد مثل آتش که جسم حیوانات و گیاهان را می‌سوزاند و مثل ضربات چاقو و شمشیر و دیگر چیزهایی که جسم حیوانات را از بین می‌برد. حکم گفته‌ها و سخنان نیز در جان‌ها بر دو نوع است:

مصلح و مفسد. مصلح مثل مدح و ثنای زیبا که جان‌ها را به‌سوی مکارم اخلاق سوق می‌دهد و مثل موعظه‌ها و هشدارها که جان‌ها را از اعمال زشت و اخلاق بد باز می‌دارد. کلام مفسد مثل شماتت و فحش و تهدید و سخنان زشت که دشمنی و خشم را برای جان‌ها به ارمغان می‌آورد؛ چنان که گفته‌اند: چه‌بسا کلمه‌ای جنگ و فتنه‌ای به بار آورد... و چه‌بسا کلمه‌ای آتش جنگ را خاموش گرداند. مثل آنچه که در قصیده‌ای آمده است: لفظ یثبت فی النفوس مهابه/ یکفی کفایهٔ قائد القواد// لا تبلغ الأسیاف باستهلاکها/ ما تبلغ الأقلام بالإیعاد (رسایل۳: ۳۹۰-۳۹۱).

۲-۱. بلاغت کلام

اخوان‌الصفا بحث دربارهٔ بلاغت کلام را با مقدمه‌ای منطقی آغاز کرده‌اند. از این مقدمه چنین برداشت می‌شود که بلاغت در نظر ایشان، همان مساوات و تناسب است؛ یعنی کلامی که از تطویل بیش از حد و از کوتاهی مخل به معنا دور باشد:

... علم بین دو امر است: علم به آنچه نباید دانسته شود و جهل به آنچه باید دانسته شود. پس عدل، میانهٔ این دو است: افراط و تفریط. بنابر این مثال، فهم، چیزی میان اعتراف به چیزی است که ممکن نیست و انکار چیزی که ممکن است ... و بخشش چیزی میان خساست و اسراف... پس هرکس عدل را در همهٔ صفات جست‌وجو کند، آن را در میان دو متضاد می‌یابد: یکی پایین‌تر از آن صفت است و به نقصان و خست منتهی می‌شود و دیگری بالاتر از آن صفت است و به افراط و زیاده‌روی و تجاوز می‌انجامد (همان، ۱۲۰).

پس از این مقدمه، به مبحث بلاغت وارد شده‌اند: «و عدل در بلاغت آن است که در درک هدف و بیان معنا و رسیدن به مقصود، کوتاهی نداشته باشد.» (همان‌جا). جالب است که در این عبارت، بلاغت شامل افعال مخاطب نیز می‌شود؛ چون درک معنا و رسیدن به هدف را می‌توان در مخاطب نیز مورد توجه قرار داد و میزان بلاغت او را در این زمینه سنجید.

اخوان برای تثبیت این معنا چنین پرسیده‌اند: آیا نمی‌بینی که پس از رسیدن به مقصود، نیازی به زیاده‌گویی نیست؟ اگر بلاغت رسیدن به غرض سخن گفتن باشد، همهٔ عالم- از خاص و عام- بلیغ هستند؛ چرا که هر کسی آن هنگام که از آنچه در درون دارد تعبیر می‌کند، به هدف خود در فهماندن آنچه می‌خواهد- برحسب توانایی و ابزاری که در اختیار دارد- رسیده است. در نظر اخوان‌الصفا، بلاغت یعنی فهماندن معنا با کوتاه‌ترین سخن و شیواترین کلام؛ تا معنای مورد نظر گوینده با ساده‌ترین روش، از نزدیک‌ترین راه و با

واضح‌ترین بیان و صادق‌ترین سخن فهمیده شود (همان‌جا). آن‌ها ایجاز در بلاغت را رساندن معنا با الفاظ اندک و اطناب را طولانی کردن کلام برای رساندن مقصود دانسته‌اند. اما بلاغت را چیزی میان این دو حالت معرفی کرده‌اند: رسیدن به هدف و ادراک غرض از نزدیک‌ترین راه. اخوان از قول دیگران نقل کرده‌اند که بلاغت، شناخت جایگاه مناسب فصل است با الفاظی مفهوم؛ بلیغ کسی است که شنونده را دچار بدفهمی نکند؛ فهیم کسی است که در فهم آنچه گوینده می‌خواهد بفهماند، دچار سوء تفاهم نشود، هرچند گوینده در سخن و یا نوشتهٔ خود، از بلاغت کوتاهی کرده باشد. مخاطب باید با فهم و صفای ذهنش، حجاب‌های حایل میان خود و معنای قابل فهم را بشکافد و معنا را از شبهه‌های موجود پاک کند.

در نظر اخوان‌الصفا، هم الکن و هم فصیح می‌توانند معنا را بفهمانند؛ آنچه مردم در آن رقابت می‌کنند، بلاغت است. نزد سطحی‌نگران و عامه، بلاغت یعنی زیبایی صدا، شیرینی سخن و دلنشین بودن کلام. اما هرکسی که صدایش نیکو و کلامش دلنشین باشد، در رساندن معنا و اقامهٔ دلیل و از بین بردن شبهه بلیغ نیست؛ معنا در کلامی است که بر حقیقتی دلالت کند و فایده‌ای داشته باشد (رسایل۳: ۱۱۹).

ایشان به ریشهٔ لغوی بلاغت نیز اشاره‌ای کرده و آن را از «بالغت فی کذا» و مشتق از «مبالغه» دانسته‌اند. پس اگر گفته شود «أبلغت الکلام و بلّغتُه إلی فلان»، یعنی کلام و معنا را به او رساندم (ر.ک. رسایل۴: ۱۲۱). در همین مبحث، آنان تعبیری به‌کار برده‌اند که یادآور سخن مشهور جاحظ است؛ مبنی بر اینکه معانی بر سر راه‌ها رها شده است و این هنر شاعر و نویسنده است که از آن اثری هنری و ادبی می‌سازد. تعبیر اخوان این‌گونه است:

> و بدان که معانی بر زبان بازاریان و عامهٔ مردم در کوچه و بازار جاری است. اما کمتر کسی آن را به خوبی و زیبایی بیان می‌کند. چه‌بسا کسی معنایی را اراده کند، اما تعبیر او غیر از آن معنا باشد؛ درحالی که گمان می‌کند همان معنا را بیان کرده است. معانی همان اصول و اعتقاداتی هستند که قبل از هرچیز در ذهن تصویر می‌شوند، و الفاظ مادّهٔ آن است (همان، ۱۲۲).

به باور آنان، معانی همچون جان و الفاظ مانند جسم‌اند و معانی چون ارواح و حروف همچون بدن‌ها هستند. اخوان معتقدند این کالبد همیشه نمی‌تواند جوهر معنا را در خود پذیرا شود؛ به‌ویژه اگر کالبد انتخاب‌شده در شأن معنای مورد نظر و هم‌طراز با آن نباشد. ایشان در این‌باره مثالی آورده‌اند: ماده (هیولا) اگر آثار نفس را به‌صورت تمام و کمال

بپذیرد، افعال نفس مطابق غرض و هدف و به‌خوبی انجام می‌شود. اما اگر ماده نتواند آثار نفس را قبول کند، از رسیدن به هدف به‌طور کامل بازمی‌ماند، سپس گفته‌اند:

> الفاظ نیز همین گونه‌اند. اگر بتوانند معانی را به شیوه‌ای بلیغ بیان کنند، معانی فهمیده می‌شوند و دلایل و برهان‌های کلام بدون تطویل و زیاده‌گویی آشکار می‌شوند. اگر الفاظ از بیان معانی عاجز باشند، به تطویل نیاز پیدا می‌کنند و تطویل به معنای از بین رفتن بلاغت است و کوتاهی و تقصیر در کلام، به معنای ضعف دلالت و برهان (همان‌جا).

اخوان‌الصفا معتقدند بعضی از مردم در قلبشان معانی صحیح و متعالی دارند؛ اما با الفاظ رکیک و نامناسب آن‌ها را بیان می‌کنند. بنابراین از معنای مقصود منحرف می‌شوند. آن‌ها اگرچه نمی‌خواهند از معنا فاصله بگیرند، به‌دلیل ناتوانی الفاظ، این امر صورت می‌پذیرد؛ یعنی لفظ نمی‌تواند بار معنا را بر دوش بکشد نه اینکه معنا ناتوان باشد. در واقع این ناتوانی از لفظ است؛ «همان‌گونه که طبیعت افعالی دارد که ماده [هیولا] از پذیرفتن آن عاجز است؛ بنابراین به حد کمال نمی‌رسد.» (همان‌جا). این به معنای ناتوانی طبیعت نیست؛ بلکه ناتوانی یا عجز ماده یا هیولاست.

اخوان‌الصفا در مورد بلاغت شعر و زیبایی آن نیز نظریاتی دارند که در ادامه به‌اختصار آن را مرور می‌کنیم.

۳-۱. شعر نیک

اخوان‌الصفا محکم‌ترین کلام را روشن‌ترین و بلیغ‌ترین و فصیح‌ترین آن دانسته‌اند؛ اما در جای دیگری گفته‌اند: «بهترین فصاحت آن است که موزون و مقفّا باشد.» (رسایل ۱: ۲۱۸). از اینجاست که آنان وارد مبحث شعر شده و سعی کرده‌اند بهترین نوع شعر را با معیارهای مورد نظرشان بسنجند. اخوان در این زمینه بیشتر به جنبهٔ موسیقایی شعر توجه داشته‌اند؛ چنان که در مبحث قبل، بیشتر به شرافت معنا و فصاحت و بلاغت لفظ نظر داشته‌اند. در ***رسایل*** ایشان آمده است: «... و لذیذترین اشعار موزون آن است که زحاف نداشته باشد و شعر غیرمنزحف آن است که در آن حروف ساکن و زمان‌های آن متناسب با حروف متحرک و زمان‌های آن باشد و مثال آن طویل و مدید و بسیط است.» (همان‌جا). از این عبارت، به نکتهٔ اساسی دیگری در اندیشه‌های ادبی و زیبایی‌شناختی اخوان پی‌می‌بریم و

آن، معیار «تناسب» در زیبایی‌شناسی ادبی و هنری است. ایشان در جای‌جای ***رسایل*** خود به این نکته اشاره کرده‌اند که محکم‌ترین مصنوعات و استوارترین ترکیبات آن است که اساس تألیف و ساختار آن بر بهترین شکل تناسب استوار باشد (همان، ۲۱۹). این سخن توجه ما را به اندیشهٔ تناسب معطوف می‌کند که متی در ترجمهٔ خود از آثار ارسطو آورده است؛ اندیشه‌ای که علت زیبایی را- حتی در شعر- صفتی شکلی می‌داند که قبل از هرچیز به تناسب و هماهنگی اشیاء برمی‌گردد (عصفور، ۲۰۰۳: ۱۰۴).

اخوان‌الصفا معتقدند آنچه نفس آدمی آن را لذت‌بخش می‌شمارد، مربوط به زیبایی‌های موجودات، گوش دادن به نغمه‌ها، بوییدن رایحه‌ها و یا لمس اشیاء لطیف است. این‌همه به‌سبب سازگاری طبیعت انسان با معتدلات است؛ زیرا:

> هر محسوسی که طبیعت آدمی را از حالت اعتدال خارج کند، حواس آدمی از آن رنجیده و دردمند می‌گردد و هر محسوسی که طبع انسان را به اعتدال و طبیعت خود بازگرداند، حواس انسان آن را دوست دارد و از آن لذت می‌برد (رسایل۳: ۵۵).

اما چرا اخوان‌الصفا سه بحر طویل، مدید و بسیط را برای مثال ذکر کرده‌اند؟ این سه بحر چه ویژگی‌ای دارند که آن‌ها را از دیگر بحرها متمایز می‌کند؟ می‌دانیم که بحر طویل از هشت تفعیله تشکیل شده است که عبارت‌انداز:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

آنچه در این بحر و نیز در بحرهای وافر و کامل باعث جلب توجه اخوان شده بود، تناسب ویژه‌ای است که اجزای این وزن از آن برخوردارند.

> این هشت تفعیله [بحر طویل] از دوازده سبب و هشت وتد تشکیل شده است و مجموع آن چهل و هشت حرف است: بیست حرف ساکن و بیست و هشت حرف متحرک. هر مصراع بیست و چهار حرف دارد که ده حرف آن ساکن، و چهارده حرف متحرک است. نصف یک مصراع- که یک‌چهارم بیت است- دوازده حرف دارد که پنج حرف آن ساکن و هفت حرف متحرک است. بنابراین نسبت حروف ساکن به متحرک، در یک‌چهارم بیت، مثل نسبت حروف ساکن به متحرک در یک مصراع است؛ و نسبت حروف ساکن به متحرک در یک مصراع، مثل نسبت حروف ساکن به حروف متحرک در کل بیت است (رسایل۱: ۱۴۷).

بحرهای کامل و وافر نیز چنین حالتی دارند؛ با این تفاوت که این دو بحر در هر بیت، شش تفعیله دارند؛ یعنی یک تفعیله شش‌بار تکرار می‌شود:

وافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

کامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

در این دو وزن نیز نسبت حروف ساکن به متحرک در یک مصراع، مثل نسبت حروف ساکن کل بیت به حروف متحرک آن است. بنابراین هر بیت از وافر و کامل- اگر دارای زحاف نباشد- به دو قسمت و سپس به شش قسمت تقسیم می‌شود؛ به‌طوری که میان حرکات و سکنات اجزای آن تناسب دقیقی برقرار می‌شود. این تناسب دقیق را می‌توان حتی با عبارات ریاضی بیان کرد.

نگاه دقیق اخوان‌الصفا به عنصر تناسب در بحور عروضی، از یک‌سو نمودار ذهن منطقی و حسابگر آنان است و از سوی دیگر پیوند محکم میان موسیقی و شعر را در دیدگاه ایشان نشان می‌دهد؛ چرا که هر دوی این هنرها- چنان که خواهیم دید- بر اساس حرکات و سکنات متناسب و موزون شکل می‌یابند. بی‌علت نیست که اخوان مباحث مربوط به موسیقی و پیوند آن با شعر را در بخش ریاضیات بیان کرده‌اند.

۲. اخوان‌الصفا و موسیقی

اخوان‌الصفا موسیقی را شناخت چگونگی ترکیب اصوات دانسته‌اند که به‌وسیلهٔ آن، مبنای نغمه‌ها استخراج می‌شود (رسایل ۱: ۴۹). آن‌ها مبدأ این علم را نسبت مساوات شمرده‌اند؛ چنان که در مبحث عروض نیز به این تناسب و مساوات اشاره کرده‌اند (همان، ۷۹). از نظر اخوان، این صنعت مرکب از جسمانیات و روحانیات است و به هنر تألیف و شناخت نسبت‌ها و کیفیت ترکیب شناخته می‌شود. آن‌ها این صنعت را در رسالهٔ «موسیقی» به‌تفصیل توضیح داده‌اند؛ البته تصریح کرده‌اند که: «هدف ما از نگارش این رساله، آموزش غناء و لهو و لعب نیست- هرچند از ذکر آن ناگزیریم- بلکه هدف ما شناخت نسبت‌ها و کیفیت ترکیب آن‌هاست که به کمک این دو، در همهٔ صنایع و هنرها مهارت به‌دست می‌آوریم.» (همان، ۱۸۳).

در این رساله به تأثیر عمیق موسیقی بر روح آدمی و افعال او اشاره شده است. الحان موسیقی اصوات و نغماتی هستند که برخی از آن‌ها جان‌ها را به‌سوی کارهای سخت و خسته‌کننده تحریک، و ارادهٔ انسان‌ها را نسبت به چنین اعمالی تقویت می‌کنند. به تأثیر چنین نغمات و اصواتی است که جان‌ها و اموال بذل و بخشش می‌شود. بعضی از نغمه‌ها آتش خشم را فرومی‌نشانند و کینه‌ها را از بین می‌برند و باعث صلح و دوستی و محبت می‌شوند (رسایل۱: ۱۸۴). اخوان برای این گفتهٔ خود به حکایتی استشهاد کرده‌اند که مضمون آن چنین است: در مجلس شرابی دو مرد که نسبت به یکدیگر خشمگین بودند، نزد هم آمدند. میان این دو کینه‌ای دیرین و خشمی پنهان بود. هنگامی که شراب میان آنان گردانده شد، این کینهٔ پنهان برانگیخته و آتش خشم شعله‌ور شد و هریک تصمیم به قتل دیگری گرفتند. اما هنگامی که نوازنده این موضوع را دریافت، با مهارتی که در هنر خود داشت، نغمهٔ تارها را تغییر داد و آهنگی نرم و آرام‌بخش برای آن دو نواخت و چندان ادامه داد تا آتش خشم آن دو فروکش کرد. آن دو برخاستند و یکدیگر را در آغوش گرفتند و با هم صلح کردند (همان‌جا). این حکایت بیانگر تأثیرات گوناگون و عمیق موسیقی بر روح و جان مخاطب است. به‌همین دلیل است که همهٔ ملت‌ها و اجتماعات بشری و بسیاری از حیوانات از آن بهره و لذت می‌برند.

> از نشانه‌های تأثیرگذاری آن در روح و جان آدمی این است که گاه در عروسی‌ها و جشن‌ها و مهمانی‌ها، گاه در غم و اندوه و مصیبت‌ها و سوگواری‌ها، گاه در معابد و در اعیاد، گاه در بازارها و خانه‌ها، گاه در سفر، گاه در حضر و به هنگام راحتی یا خستگی، در مجالس پادشاهان و خانه‌های بازاریان از موسیقی استفاده می‌کنند و مردان و زنان، کودکان و کهن‌سالان، عالمان و جاهلان، صنعت‌گران و تاجران و همهٔ طبقات مردم از آن بهره می‌گیرند (همان، ۱۸۴–۱۸۵).

اخوان‌الصفا معتقدند فیثاغورث اولین کسی بود که الحان را تألیف کرد. حکمای پس از او، از وی پیروی کردند و حقیقتِ آنچه او توصیف کرده بود، برایشان آشکار شد. بنابراین فیثاغورث را تصدیق کردند و هرکسی به‌اندازهٔ فرصت و امکاناتی که در اختیار داشت، کار او را گسترش داد (رسایل۳: ۱۲۵). اخوان در رسالهٔ «موسیقی» گفته‌اند: «همهٔ صنایع را حکما با حکمت خود استخراج کردند. سپس مردم آن را از حکما فراگرفتند و این صنایع

و هنرها همچون میراثی از حکما بـرای عامـهٔ مـردم و از علمـا بـرای شـاگردان اسـت... .» (رسایل ۱: ۱۸۵).

اما استفاده از موسیقی در معابد هنگام قرائت دعا و نماز و هنگام قربانی و گریه‌وزاری- آن‌گونه که داوود نبی هنگام قرائت مزامیر انجام می‌داد و آن‌گونه که مسـیحیان در کلیسـا و مسلمانان در مساجد از نغمه‌های زیبا و الحـان دلنشـین اسـتفاده مـی‌کننـد- همـه بـه‌دلیـل رقّت‌قلب‌ها، خضوع و خشوع ارواح، تسلیم شدن در برابـر دسـتورات خداونـد و توبـه از گناهان و بازگشت به‌سوی او است.

> ... به هنگام دعا و نیایش از الحان موسیقی که «محزن» نام دارد استفاده می‌شود که با شـنیدن آن، قلب‌ها نازک می‌شود و دیده‌ها می‌گرید و جان‌ها از گناهان گذشته پشـیمان مـی‌شـود و ضـمیر انسان اصلاح و ذات او خالص می‌گـردد. ایـن یکـی از دلایـل حکمـا بـرای اسـتخراج صـنعت موسیقی و اسـتفاده از آن در معابـد و بـه هنگـام قربـانی کـردن و خوانـدن دعـا و نمـاز اسـت (رسایل ۱: ۱۸۶).

حکما آهنگ دیگری نیز استخراج کردند که «مشجع» نامیده می‌شد و فرماندهان سپاهیان در جنگ‌ها از آن استفاده می‌کردند. این آهنگ به جان‌ها شـجاعت و جرئـت مـی‌بخشـید. آنـان همچنین لحن دیگری استخراج کردند که در بیمارستان‌ها و به هنگام سحر استفاده می‌شـد؛ این آهنگ درد بیماری‌ها را کاهش می‌داد و بسیاری از بیماری‌ها و ناخوشی‌ها را شفا می‌بخشید. لحن دیگری هم وجود داشت که در عزاداری‌ها و هنگام غم و اندوه به‌کار مـی‌رفـت؛ ایـن لحن جان‌ها را آرامش می‌داد، از درد مصیبت‌ها می‌کاست، شدت اشتیاق را کـم مـی‌کـرد و غم را فرومی‌نشاند. لحن دیگری هم بود که هنگام انجام‌دادن کارهای سخت و خسته‌کننـده به‌کار می‌رفت؛ مثل آنچه حمّال و بنّا و پاروزنان قایق‌ها به‌کار می‌بردند و با آن، خسـتگی و رنج بدن و روح را کاهش می‌دادند (رسایل ۱: ۱۸۶- ۱۸۷).

موسیقی برای حیوانات نیز به‌کار می‌رود؛ مثل آنچه ساربانان در خواندن «حداء» هنگـام سفر و در تاریکی شب انجام می‌دهند تا شتران را به راه‌پیمایی تحریک کننـد و از سـنگینی بار آنان بکاهند. گاهی چوپان‌ها هم برای ترغیب گوسفند و گاو و اسب به نوشـیدن آب از سوت استفاده می‌کنند و الحان دیگری را هنگام دوشیدن شیر به‌کار می‌برند. شکارچیان آهو و پرندگان نیز در تاریکی شب از الحان خاصی استفاده می‌کننـد. زنـان هـم بـرای کودکـان

نغمه‌هایی می‌خوانند تا گریهٔ آن‌ها کمتر شود و به خواب فرورونـد (همـان، ۱۸۷–۱۸۸). از آنچه گفته شد، آشکار می‌شود که موسیقی در همهٔ ملـت‌هـا جایگـاه ویـژه‌ای دارد و همـهٔ موجوداتی که حس شنوایی دارند، از آن لذت می‌برند.

۱–۲. موسیقی افلاک

همهٔ اصوات مفهوم و نامفهومی که از حیوان و غیرحیوان شنیده می‌شود، ناشی از کوبشـی اسـت در هوا که بر اثر برخورد اجسام و یا فشردگی حلقوم حیوان و غیرحیوان ایجاد می‌شود.

> وقتی که دو جسم با هم برخورد می‌کنند، هوا با شـدت از میـان آن دو خـارج مـی‌شـود و چون موج به تمام جهات پخش می‌شود و از حرکت آن، شکلی کروی پدیـد مـی‌آیـد کـه گسترش می‌یابد. مثل بطری که با دمیدن در شیشه بزرگ‌تر می‌شود. هرچه این شکل کروی گسترش می‌یابد، قدرت آن صدا کمتر می‌شود تا آنجا که باز می‌ایسـتد. مثـل اینکـه وقتـی سنگی را در آب راکد در مکانی وسیع می‌اندازی، در آن آب دایره‌ای از محل افتادن سـنگ تشکیل می‌شود و همچنان بر سطح آب گسترش می‌یابد و به هر طرف مـوج مـی‌زنـد و هرچـه وسعت می‌یابد، حرکت آن ضعیف‌تر مـی‌شـود تـا اینکـه متلاشـی مـی‌شـود و از بـین مـی‌رود (رسایل۳: ۱۰۲–۱۰۳).

آنچه نقل شد، نظریهٔ اخوان‌الصفا در مورد اصوات زمینی بود. بنـابر ایـن تعریـف، صـدا از برخورد دو جسم و خروج هوا از میان آن دو حاصـل مـی‌شـود؛ یعنـی لازمـهٔ آن، حرکـت اجسام و برخورد آن‌ها با یکدیگر و یا خروج هوا از حنجرهٔ انسان یا حیوان است. شاید بـر اساس همین نظریه است که اخوان‌الصفا به تقلید از فیثاغورث مبحثی را در مورد موسـیقی افلاک مطرح کردند. شفیعی کدکنی عقاید اخوان‌الصفا را توفیقی در کشف نظام موسـیقایی جهان دانسته است (بلخاری، ۱۳۸۸). گفته شده است که فیثاغورث با صفای ذات و زیرکی و هشیاری خود، نغمات حرکات افلاک را شنید و با اندیشهٔ عمیق خـود صـدای نغمـات و چگونگی آوازهای طرب‌انگیز آن را استخراج کرد. او نخستین کسی است که در ایـن علـم سخن گفته است (رسایل۳: ۹۴). به گفتهٔ اخوان:

> ... اصوات عرضی هستند که از جوهر پدید مـی‌آینـد... و پیـدایش ایـن اصـوات ناشـی از حرکت اجسام است و هرگاه از حرکت بازایستند، صدا نیز ساکت می‌شود... و از آنجا کـه

افلاک درچرخش‌اند و سیارات و ستارگان درحرکت‌اند، باید اصوات و نغماتی داشته باشند (همان، ۹۰).

اخوان این حرکات و اصوات را ابزاری برای سنجش دوره‌ها و زمان‌ها دانسته‌اند (همان، ۹۱). آنان معتقدند حرکات و اصوات در عالم مادی از حرکات و اصوات اجرام فلکی تقلید می‌کنند و با آن تناسب دارند؛ چرا که این دنیا شاخه‌ای از نظام افلاک است. همچنین بر این باورند که ارواح آدمیان با شنیدن نغمه‌های این دنیا- که تصویری از نغمه‌های فلکی است- به یاد عالم افلاک و لذت‌های روح در بهشت گسترده و باغ‌های پر گل و ریحان می‌افتند و می‌دانند که آن عالم در بهترین حالت است و دارای بهترین لذت‌ها، کامل‌ترین اشکال و ماندگارترین شادی‌ها (همان‌جا). آن‌گاه که ارواح در عالم مادی آنچه را که در عالم افلاک است تصور کنند و به آن یقین پیدا کنند، نسبت به صعود به آن عالم، پیوستن به همنوعان خود و رسیدن به عالم افلاک و بهشت برین اشتیاق می‌یابند. جالب‌تر از این نظریه، توجیهی است که اخوان‌الصفا برای آن بیان کرده‌اند؛ مبنی بر اینکه اگر اجرام فلکی صدا و نغمه‌ای نداشته باشند و ملائکه کلام و تسبیح و تقدیسی نداشته باشند، در این صورت آن‌ها زنده نیستند؛ بلکه مرده‌اند؛ چون سکوت برای مرده شایسته‌تر است.

> چه‌بسا دو سنگ با هم برخورد کنند و از میان آن دو صدایی در هوا پدید آید. اگر افلاک و آنچه در آن است بدون کلام و بی‌صدا بودند، آنچه در زیر این افلاک (در زمین) قرار دارد نیز مانند افلاک ساکت و ساکن بود (همان، ۹۲).

بر اساس باورهای اخوان‌الصفا، وقتی نفوس جزئی در عالم مادی صداهای نیکو و نغمه‌های لذت‌بخش مثل قرائت انجیل، تلاوت قرآن، آوازهای داوودی و نوای قاریان را در مجالس می‌شنوند، به یاد اشکال فلکی و جایگاه آسمانی خود می‌افتند و به آنچه در افلاک است اشتیاق می‌یابند. موجودات این جهان تقلیدکنندهٔ موجودات ابتدایی‌ای هستند که علت وجودی این موجودات مادی به‌شمار می‌روند. حرکات در آن عالم، علت حرکات در این دنیاست و حرکات این موجودات در تقلید حرکات آن موجودات است؛ پس اصوات و نغمه‌های این دنیا باید به تقلید از عالمی باشد که علت آن است (همان، ۹۳). بر اساس این، اخوان‌الصفا به این نتیجه رسیدند که در عالم مادی اصوات نیکو اندک است و در بسیاری موارد وجود ندارد و یا مخصوص پادشاهان و بزرگان است؛ به همین دلیل وقتی موجودات

جزئی نغمه‌ای نیکو و صدایی زیبا می‌شنوند، جذب آن می‌شوند و به آن گوش می‌سپارند؛ چرا که کمیاب است و ضد آن، یعنی اصوات ناراحت‌کننده، فراوان (همان‌جا).

اکنون به مبحث اصلی بازگشته، پیوند شعر و موسیقی را از نظرگاه اخوان‌الصفا بررسی می‌کنیم.

۲-۲. پیوند شعر و موسیقی

ارتباط میان شعر و موسیقی بسیار استوار است و محال است انسانی شاعر باشد، بدون اینکه موسیقی بداند. «هیچ شعری در گذشته و حال به نظم درنیامده است، مگر اینکه موسیقی در ساختار آن نقشی اساسی داشته است.» (قسطندی، ۱۹۹۳: ۱/ ۱۳۴). جاحظ در ***البیان و التبیین*** گفته است: «وزن شعر از جنس وزن غناء است و کتاب عروض، جزئی از کتاب موسیقی.» (۱/ ۳۸۵).

چنان که پیشتر گفتیم، اخوان‌الصفا نیز موسیقی و عروض شعر را بر حرکات و سکنات استوار دانسته‌اند؛ یعنی هر حرکت به‌وسیلهٔ سکون از حرکت دیگر جدا می‌شود. نزد اهل موسیقی، این اصل شناخته‌شده است. هنر آنان شناخت ساختار نغمه‌هاست و نغمه‌ها فقط با اصوات پدید می‌آیند:

> اصوات از برخورد اجسام خلق می‌شوند و برخورد اجسام تنها به‌وسیلهٔ حرکت ممکن است و حرکات تنها به‌وسیلهٔ سکونی که میان آن‌هاست از یکدیگر جدا می‌شوند. به همین دلیل کسانی که در ساختار نغمه‌ها توجه کرده‌اند، گفته‌اند که میان هر دو ضربه، سکونی وجود دارد (رسایل۲: ۱۵).

اخوان‌الصفا غناء یا موسیقی را به اجزائی تقسیم کرده‌اند: «غناء مرکب از الحان است و لحن مرکب از نغمات و نغمه مرکب از ضربه‌ها و ایقاعات.» (رسایل۱: ۱۹۶). آن‌ها از اجزای شعر نیز سخن گفته‌اند: «... همان‌گونه که اشعار از مصراع‌ها و مصراع‌ها از تفعیلات و تفعیلات از سبب و وتد و فاصله‌ها تشکیل شده است.» (همان‌جا). اخوان در اینجا هم به این نتیجه رسیده‌اند که اصل همهٔ این اجزاء، حروف متحرک و ساکن است؛ پس ایقاع در موسیقی و عروض در شعر، هر دو بر اساس حرکت و سکون تدوین می‌شوند. اخوان‌الصفا اصل عروض را همان میزان شعر و قوانین آن برشمرده و به شباهت قوانین موسیقی با قوانین عروض اشاره کرده‌اند. ایشان

معتقدند عروض همان میزان شعر است که با آن، شعر صحیح از شعر دارای زحاف شناخته می‌شود. اما شباهت شعر و موسیقی، در اجزای تشکیل‌دهندهٔ این دو و به‌عبارت بهتر در عنصر تناسب حرکات و سکنات این دو است. به اعتقاد آنان:

> عروض در اشعار عربی متشکّل از هشت مقطع است که عبارت‌اند از: فعولن، مفاعیلن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفعولاتن، مفاعلتن. این هشت تفعیله تشکیل‌شده از سه اصل هستند که عبارت‌اند از: سبب، وتد و فاصله. سبب دو حرف است که اولی متحرک و دومی ساکن یا متحرک باشد؛ مثل هَل و لَم. وتد سه حرف است که دو حرف اول آن متحرک و سومی ساکن باشد؛ مثل نَعَم و بَلی. فاصله چهار حرف است که سه حرف اول آن متحرک، و حرف آخر ساکن باشد؛ مثل غَلبَت و فَعَلت. اساس این سه اصل، بر حروف ساکن و متحرک است (همان، ۱۹۷).

جالب اینجاست که سه اصل سبب، وتد و فاصله در موسیقی نیز وجود دارد و شالوده و اساس الحان موسیقی است.

> قوانین غناء و الحان نیز متشکّل از سه اصل است که همان سبب و وتد و فاصله‌اند. سبب، ضربه‌ای متحرک است که ازپی آن سکون باشد؛ مثل تُن تُن تُن تُن. وتد، دو ضربهٔ متحرک است که از پس آن سکون باشد؛ مثل تُنُن تُنُن تُنُن تُنُن. فاصله، سه ضربهٔ متحرک است که پس از آن سکون باشد؛ مثل تُنُنُن تُنُنُن تُنُنُن تُنُنُن. این سه شکل در همهٔ نغمات، در همهٔ الحان و در همهٔ زبان‌ها، اصل و قانون محسوب می‌شود (همان، ۱۹۸).

بنابراین، موسیقی و عروض شعر، هر دو، از سه اصل سبب، وتد و فاصله تشکیل شده‌اند. نکتهٔ جالب این است که همان‌گونه که عروض شعر هشت تفعیله دارد که این سه اصل آن را می‌سازند، آهنگ‌ها و الحان عربی نیز از هشت مقطع ساخته می‌شوند که سبب، وتد و فاصله آن را تشکیل می‌دهند. این هشت مقطع که قوانین آهنگ و موسیقی عربی هستند عبارت‌اند از: «ثقیل الأول، خفیف الثقیل، ثقیل الثانی، خفیف الثانی، رمل، خفیف الرمل، خفیف الخفیف و هزج.» (رسایل۱: ۲۲۷). این هشت مقطع اصل و معیار هستند؛ درست مثل مفاعیل عروضی. مقاطع و آهنگ‌های دیگر از این هشت مقطع ترکیب می‌شوند. آرای اخوان‌الصفا در مورد توالی حرکات و سکنات نکتهٔ جالب‌توجهی را آشکار می‌کند و آن این

است که هرگونه تغییر در تناسب میان حرکت و سکون، بدون شک در قوّهٔ سامعهٔ شنونده، خلل و ناهنجاری پدید می‌آورد (عوانی، ۲۰۰۱: ۶).

ارتباط میان شعر و موسیقی مبحثی بسیار جذاب است که پژوهشگران حوزهٔ شعر و ادبیات می‌توانند بیش از این به ظرافت‌های آن بپردازند و زوایای دیگری از این ارتباط را کشف کنند. اما بی‌تردید آنچه اخوان‌الصفا در این زمینه به آن دست یافته‌اند، در روزگار ایشان، دستاوردی بزرگ بوده که نشان از دقت‌نظر و نگاه عمیق آنان دارد.

اما نظریات ایشان در باب شعر و موسیقی به اینجا ختم نمی‌شود. اخوان‌الصفا در باب تناسب مفهوم و مضامین شعر با موسیقی که همراه آن نواخته می‌شود نیز کمال دقت و توجه داشته‌اند.

> از مهارت نوازنده است که برای اشعار مفرح، الحانی متناسب با آن انتخاب کند؛ مثل رمل و هزج؛ و برای مدح در معانی مجد و جود و کرم، الحانی متناسب با آن، مثل ثقیل اول و دوم؛ و برای مدح در معانی شجاعت و قهرمانی و نشاط و حرکت، الحان ماخوری و خفیف و امثال آن را به‌کار گیرد (رسایل ۱: ۳۳۳).

این سخنان اخوان‌الصفا بیشتر متوجه نوازندگان و خوانندگان است. اما به هر حال، توجه ایشان را به مقتضای حال و مقام و تناسب آهنگ‌ها و نغمات با انواع مضامین و اغراض شعری نشان می‌دهد. یکی دیگر از جلوه‌های این توجه و دقت را می‌توان در آنچه ایشان آن را «تناسب الحان با زمان» می‌نامند مشاهده کرد.

> همچنین از مهارت نوازنده است که الحانی متناسب با زمان به‌کار گیرد. مثلاً در مجالس میهمانی و میگساری با الحانی که اخلاق و جود و کرم و سخاوت را تقویت می‌کند، مثل ثقیل اول و امثال آن آغاز کند و سپس به الحان فرح‌بخش و طرب‌انگیز، مثل هزج و رمل منتقل شود و هنگام رقص از ماخوری و امثال آن بهره گیرد و در پایان مجلس اگر از آشوب و عربده و دشمنی مستان ترسید، الحان آرام‌بخش و غمناک و خواب‌آور بنوازد (همان‌جا).

آنچه از ***رسایل*** اخوان‌الصفا به‌روشنی برداشت می‌شود، این است که ایشان به تأثیرگذاری عمیق موسیقی بر روح آدمی ایمان دارند و مثال‌های گوناگونی برای این واقعیت ذکر کرده‌اند. به‌نظر می‌رسد در نظر اخوان، تأثیرگذاری سحرآمیز شعر نیز تا حد زیادی به موسیقی آن مربوط است. حال اگر این دو، یعنی شعر و موسیقی، به نحو شایسته

و متناسبی با هم درآمیزند، تأثیرشان دوچندان خواهد بود. اخوان برای این مورد، موسیقی «مشجع» را- که در جنگ‌ها از آن استفاده می‌شد- مثال آورده‌اند: این موسیقی «به‌ویژه اگر همراه آن ابیاتی موزون در وصف جنگ و مدح شجاعان خوانده شود... سبب تحریک قبایل به جنگ برای چندین سال می‌شود.» (رسایل۱: ۱۸۴). همچنین به تأثیر شعر موزون در برانگیختن حس انتقام‌جویی اشاره کرده‌اند:

> برخی از ابیات موزون نیز باعث برانگیختن کینه‌های پنهان می‌شود و روح‌های آرام را تحریک می‌کند و آتش غضب را برمی‌افروزد؛ مثل این بیت: و اذکروا مصرع الحسین و زید/ و قتیلا بجانب المهراس// چنین ابیاتی کینه‌ها را میان اقوام برمی‌انگیخت و آنان را تحریک می‌کرد و آتش خشم را شعله ور می‌ساخت و آنان را به قتل عموزادگان و نزدیکان و بستگان وامی‌داشت؛ تا اینکه آنان را به جرم پدران و گناه اجدادشان می‌کشتند و به هیچ‌یک از آنان رحم نمی‌کردند... (همان، ۱۸۵).

بنابراین، از موسیقی به‌عنوان محرکی قوی و عاملی تأثیرگذار، می‌توان در اهداف شریف یا پلید بهره گرفت. موسیقی و شعر موزون می‌تواند عامل صلح یا جنگ، آرامش یا خشم، شادی یا غم باشد.

از نظر اخوان‌الصفا، علت تحریم موسیقی در بعضی از شرایع:

> استفادهٔ مردم از آن در غیر از روشی است که حکما استفاده کرده‌اند. بلکه از آن در لهو و لعب و ترغیب نسبت به شهوات و لذت‌های دنیوی و غرّه شدن به آرزوها و خواسته‌های مادی بهره گرفته‌اند. ابیاتی که در این زمینه سروده شده، از این قبیل است: خذو بنصیب من نعیم و لذه/ فکل، و إن طال المدی یتصرم// و یا: ما جاءنا أحد یخبّر أنه/ فی جنه مذ مات أو فی النار (همان، ۲۱۰-۲۱۱).

وقتی مردم این ابیات و امثال آن را می‌شنوند، گمان می‌کنند که شادی و لذت و سروری جز همین محسوسات قابل رؤیت نیست. آنان تصور می‌کنند آنچه پیامبران از نعمت‌های بهشت و لذت اهل بهشت از آن خبر داده‌اند باطل است و آنچه حکیمان از شادی‌های عالم ارواح و فضل و برتری آن عالم گفته‌اند، دروغ و فریب است. بنابراین، در شک و حیرت گرفتار می‌شوند.

در اینجا اخوان‌الصفا به جنبهٔ دیگری از تأثیرگذاری موسیقی و شعر اشاره کرده‌اند و آن، پایداری یک نغمه یا معنا در ذهن است؛ حتی وقتی که دیگر آن نغمه یا مضمون شعری از جانب نوازنده یا شاعر صادر نشود:

> هنگامی که معانی نغمات و الحان از راه شنیدن به افکار راه یابند و تصویر این معانی که در الحان و نغمات وجود دارد در ذهن ثبت شود، دیگر نیازی به وجود این نغمات در هوا نیست. چنان که مطالب نوشته‌شده بر لوح‌ها، اگر معنای آن فهمیده و حفظ شود، نیازی به آن نوشته نخواهد بود (همان، ۲۱۱).

آنچه گفته شد، تشبیه بسیار جالبی است برای بیان ماندگاری و پایداری مفهوم یا نغمه‌ای در ذهن انسان؛ چرا که اخوان نه‌فقط ثبت این معانی و نغمات را به ثبت کلمات بر لوح‌ها تشبیه می‌کنند، بلکه از این حد فراتر می‌روند و می‌گویند با ثبت معانی و نغمه‌ها در ذهن، دیگر نیازی به آن لوح‌های مکتوب نیز نخواهد بود و این نهایتِ تأثیرگذاری شعر و موسیقی را در ذهن انسان نشان می‌دهد.

آخرین نکته‌ای که دربارهٔ موسیقی و شعر، در ***رسایل*** اخوان‌الصفا به‌چشم می‌خورد، بحث تناسب الحان و نغمات و سخنان و اشعار با فصول سال است. البته اخوان به‌صورت گذرا به این موضوع اشاره کرده‌اند. بر اساس باور ایشان، آنچه با فصل بهار تناسب دارد، لحنِ ترنّم و کلام و اشعارِ مدحی است. آنچه با فصل تابستان متناسب است، نغمهٔ زیر تار، لحن ماخوری و امثال آن و اشعاری در مدح قهرمانان و شجاعان است. آنچه با فصل پاییز سازگاری دارد، آهنگ‌های سنگین و امثال آن، مدح و آنچه در وصف عقل و متانت و ذکاوت و استحکام خرد و اندیشه باشد. آنچه با فصل زمستان متناسب است، نغمات بم تار، الحان هزج و رمل و نیز کلام و اشعاری در مدح جود و کرم، عدل و خوش‌خلقی است (رسایل۱: ۲۲۹–۲۳۲). البته در این عبارات، مضمون مدح در مورد همهٔ فصل‌ها تکرار شده است و فقط مفهومی که باید مورد مدح قرار گیرد متفاوت است.

اما از مجموع آنچه در مورد ارتباط شعر و موسیقی در ***رسایل*** اخوان‌الصفا بحث شد، به این نتیجه می‌رسیم که میان این دو مقوله، از نظر تناسب و تکیهٔ هر دو بر اصل حرکت و سکون و یا شکل‌گیری هر دو از سبب و وتد و فاصله، تفاوت چندانی نیست. از سوی دیگر، غناء عربی در ساختار عمودی خویش با ساختار عمودی قصیدهٔ کلاسیک همانندی

فراوانی دارد؛ ضمن اینکه در محور افقی نیز هـر دو از تـوالی مـنظم و متناسـب حرکـت و سکون شکل گرفته‌اند. پس موسیقی و شعر عربی هر دو از یک منبع زیباشناختی سرچشمه می‌گیرند و آن، قانون حرکت و سکون منظم است. بی‌گمان، اخوان‌الصفا از نخستین کسانی بودند که به این قرابت و همانندی و ارتباط محکم میان شعر و موسیقی عربی پی‌بردند.

نتیجه‌گیری

اگرچه اخوان‌الصفا و اخبار مربوط به آنان در هاله‌ای از ابهام قـرار دارد، ***رسـایل*** ایشـان در مورد مباحث گوناگون علمی و فلسفی، با زبانی ساده و قابل‌فهم برای اکثر مخاطبان «سـعی در رمزگشایی از مبهم‌ترین مفاهیم و رموز هستی دارد.» (دی‌بور، ۱۹۹۰: ۵۹). یکـی از ایـن مباحث مهم در ***رسایل*** ایشان، نظریات و اندیشه‌های ادبی اسـت. هرچنـد پراکنـده‌گـویی و ادانکردن حق موضوع در بخش‌های مختلف رسالات به‌چشم می‌خورد، باز هم مـی‌تـوان از آرا و نظریات پراکندهٔ اخوان در جای‌جای رسالاتشان، به یک جمع‌بندی رسید کـه گویـای دیدگاهشان دربارهٔ مباحث ادبی است.

در این رسالات، به مبحث ارتباط میان لفظ و معنا اشاره شـده و اینکـه لفـظ همچـون کالبدی است برای معنا. در دیدگاه اخوان، مبنای بلاغت بر تعادل استوار است؛ یعنی کلامی که نه از معنای مورد نظر کمتر و نه بیشتر باشد. البته در ادامه، ایجاز و اختصار را بر تطویل ترجیح داده‌اند. ایشان پس از تأکید بر موزون و مقفّی بودن شعر، بلیغ‌ترین و زیباترینِ آن را شعری دانسته‌اند که عاری از زحاف باشد؛ یعنی میان حرکات و سکنات اجـزای آن نسـبتی منظم و مساوی برقرار باشد. برای نمونه سه بحر طویل، مدید و بسیط را ذکر کـرده‌انـد. در بحث مربوط به موسیقی، باز هم با عنصر تناسب روبه‌رو مـی‌شـویم. در ایـن رسـالات، بـه هماهنگی و تناسب میان مضمون شعر و موسیقی که همراه آن نواخته می‌شود، آثار مثبت و منفی آن، تناسب اشعار و الحان موسیقی با فصول سال و غیره به‌وفـور اشـاره شـده اسـت. تمام این مباحث نمودار دقت نظر و توجه اخوان‌الصفا به علم موسیقی و هنر شاعری است.

پی‌نوشت

۱. کسانی که خود را عالم به علم «جفر» می‌دانند و ادعا می‌کنند که از حوادث این جهان تا نـابودی آن آگاه‌اند.

منابع

- اخوان‌الصفا. (۱۹۸۹). *رسایل*. القاهره.
- پطرس، آنطونیوس. (۲۰۰۵). *الأدب (تعریفه، أنواعه، مذاهبه)*. لبنان: المؤسسة الحدیثة للکتاب.
- بینش، تقی. (۱۳۷۱). *سه رسالهٔ فارسی در موسیقی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- بیهقی، ابوالحسن. (۱۳۵۱ق). *تتمه صوان الحکمه*. لاهور.
- جاحظ. (بی‌تا). *البیان و التبیین*. چ۴. بیروت: دارالفکر.
- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۵۶). *نهضت‌های فکری ایرانیان*. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
- دی بور. (۱۹۹۰). *تاریخ الفلسفه فی الإسلام*. الترجمه العربیه محمد عبدالهادی أبوریده. بیروت.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). *تاریخ ادبیات در ایران*. چ۱۰. ج۱. تهران: فردوسی.
- عصفور، جابر. (۲۰۰۳). *مفهوم الشعر*. القاهره: دار الکتاب المصری.
- قسطندی، رزق. (۱۹۹۳). *الموسیقی الشرقیه و الغناء العربی*. القاهره: مکتبة الدار العربیة للکتاب.
- قفطی، جمال‌الدین. (۱۹۸۰). *أخبار الحکماء*. القاهره.
- قمیر، یوحنا. (۱۳۶۳). *اخوان‌الصفا یا روشنفکران شیعه‌مذهب*. ترجمهٔ محمدصادق سجادی. تهران: فلسفه.
- مطهری، مرتضی. (۱۳۴۹). *خدمات متقابل ایران و اسلام*. چ۲. تهران: چاپخانهٔ اتحاد.
- معری، ابوالعلاء. (۱۹۹۸). *دیوان سقط الزند*. بیروت: شرکهٔ دار الأرقم بن أبـی الأرقـم للطبـاعـهٔ و النشر و التوزیع.
- بلخاری، حسن. (۱۳۸۸). «هنر در ژرفای خیال». *آیینهٔ خیال*. س۲. ش۷. ص۵۷.
- عوانی، محمد برّی. (۲۰۰۱). «الظاهرهٔ الإیقاعیه بین الشـعر و الموسـیقا». *مجلـهٔ الموقـف الأدبـی*. دمشق. العدد ۳۶۰. نیسان.
- فوده، عزالدین. (۱۹۸۰). «التراث السیاسی فی رسائل اخوان‌الصفا». *مجلهٔ الفصـول*. المجلـد الأول. العدد الأول.
- سعد، أشرف. (۲۰۱۰). «مذاهب فکریه و فلسفیه» در: (http://Alsaadnews.com)

نقد و نظریه‌پردازی فرمالیستی در قرن ششم هجری

قدسیه رضوانیان
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

در فضای ادبی پیش از مشروطه در ایران، نظریه‌پردازی و نقد چندان مجال بروز نیافته است؛ زیرا نظریه‌پردازی حاصل تفکر انتقادی است و تفکر انتقادی نیز دستاورد نگرش عقلی به جهان و هستی. ازاین‌رو، نقد و نظریه به‌معنای علمی آن وجود ندارد. اما یکی از دوره‌هایی که در آن نقد و نظریهٔ ادبی- البته به‌طور نسبی در مقایسه با سایر دوره‌های تاریخی و سیاسی- مطرح می‌شود، قرن ششم هجری است. در این دوره، رویکردی صورت‌گرا و البته بیشتر زبان‌گرا به ادبیات به دو گونه مطرح می‌شود: ۱. نظریه‌پردازی به‌معنای خاص آن به‌طور مستقل در آثار نظریه‌پردازان و ناقدان بلاغت، همچون محمد بن عمر رادویانی و رشید وطواط؛ ۲. نقد و نظریهٔ شاعران و نویسندگانی که در صفحاتی اندک از اثر خود و معمولاً در دیباچه نظریه‌پردازی می‌کنند و یا در لابه‌لای مفاخره‌ها و نکوهش‌ها به نقدی ذوقی می‌پردازند که گاه رگه‌هایی از نقد فنّی هم در آن‌ها دیده می‌شود.

فرضیهٔ تحقیق حاضر این است که نظریه‌پردازی صورت‌گرا حاصل زبان‌گرایی شاعران این دوره است. این مقاله به روش اثباتی- تحلیلی به این موضوع و دو طیف پیش‌گفته می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: نقد، نظریه، فرمالیسم، قرن ششم، شاعران، نویسندگان.

مقدمه

نظریه‌پردازی ادبی برایند شکل‌گیری فضای گفتمانی غالب در هر دوره است. از آنجا که در فضای فرهنگی پیش از عصر صنعتی‌شدن، به‌طور طبیعی ارتباط آفرینندگان ادبی با یکدیگر محدود بوده، فضایی برای نقد و بررسی آثار موجود نیز فراهم نمی‌شده است؛ ضمن اینکه نقد با مفهوم امروزی آن در آن فضا جایی نداشته و فقط شاعران یا نویسندگانی به آثار یکدیگر دسترسی داشتند که در یک حوزهٔ جغرافیایی به‌سر می‌بردند. ازاین‌رو است که در ایران، تقسیم‌بندی سنتی سبک شعر، بر اساس موقعیت مکانی صورت می‌گیرد؛ یعنی آثار شاعران و نویسندگان حوزهٔ جغرافیایی واحدی، از نظریه‌ای مشترک متأثر است، گرچه این نظریه هرگز در کتابی مستقل مطرح نشده باشد.

این سبک دوره‌ای- جغرافیایی بیانگر الگوی خاص یا نظریه و مبانی تعریف‌شده‌ای است که آن رویکرد را شکل می‌دهد. اما بر اساس سنت تفکر در ایران، این اصول و نظریات بیشتر شفاهی است و در نتیجه از راه استنباط و ذوق و تجربهٔ فردی دریافت می‌شود؛ برخلاف نظریه‌پردازی در غرب که از زمان ارسطو تا کنون به‌صورت مدوّن و نوشتاری و به روشی استدلالی و علمی ارائه شده است. توصیهٔ نظامی عروضی سمرقندی به «به یاد سپردن بیست هزار بیت از شعر شاعران پیشین» و یا سفارش راوندی به آنان که می‌خواهند ادیبی ممتاز شوند به «یاد گرفتن شعر شاعران متأخر چون انوری و ابوالفرج رونی و امثال عرب و اشعار تازی تا خواندن شاهنامه که غایت شعر است»، نظریهٔ دریافت ذوقی شاعر را تأیید می‌کند. به این معنا که هر آفریننده‌ای مبانی نظری ادبی را به‌صورت ذهنی و ذوقی و با تمرین و تجربه دریافت می‌کرده و به‌صورت عملی نیز به دیگران منتقل می‌کرده است.

در ادبیات کلاسیک ایران، صرف‌نظر از اندک نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی، خودِ شاعران و نویسندگان در صفحاتی اندک از آثار خود و معمولاً در دیباچه نظریه‌پردازی کرده‌اند. یکی از نظریه‌هایی که در قرن بیستم، رویکرد به اثر ادبی را از اساس دگرگون می‌کند، صورت‌گرایی (فرمالیسم) است. صورت‌گرایی اثر ادبی را مجموعه‌ای از تمهیدات می‌پندارد و بر خاصیت آشنایی‌زدایندهٔ آن تأکید می‌کند؛ نظریه‌ای که در قرن ششم، گفتمان مسلط بر شعر و نثر در ایران بود و آثار شاعرانی چون خاقانی، انوری، نظامی و نویسندگانی چون نصراله منشی، سعدالدین وراوینی و حمیدی بلخی، تحققِ عملی این نظریه است.

نظریه‌پردازی حاصل تفکر انتقادی است و تفکر انتقادی هم دستاورد نگرش عقلی به مسائل دنیای پیرامون، انسان، جهان و هستی. «زمانی که نظریات عقلی جانشین سنت احکام نقلی می‌شود، تفکر انتقادی پدید می‌آید و تمایل به تجدّد پیدا می‌شود؛ تجدّدی که اصول تازهٔ مبتنی بر نیازهای معقول زمانه را از اقتصاد و سیاست گرفته تا هنر و ادبیات طلب می‌کند.» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۱۰). بر اساس این، در هر دورهٔ تاریخی یا به بیان روشن‌تر، حاکمیت هر سلسله‌ای که عقلانیت در آن مجالی برای بروز یافته است، نشانه‌هایی از نقد و نظریه هم دیده می‌شود. اما از آنجا که گفتمان مسلط اکثریت سلسله‌های حکومتی پیش از مشروطه در ایران، گفتمان جبر و تقدیر است، از تفکر انتقادی نیز اثری نیست و اگر انتقادی از آثار شاعران و نویسندگان هست، از ارزش واقعی نقد تهی است.

نقدی که شاعران از شعر خود دارند، معمولاً توأم با فخرورزی و خودبرتربینی است و در تمام آن‌ها رگه‌هایی از حسادت دیده می‌شود. شاید این رقابت بیش از آنکه هنری باشد، رقابتی تجاری است که شاعر با نقد توهین‌آمیز و نکوهندهٔ شعر شاعران دیگر، بر آن است تا پایگاه سیاسی و اقتصادی محکم‌تری برای خود به‌دست آورد. به همین دلیل، نقد در ایران تا روزگار اخیر، عیب‌جویی و دشمنایگی پنداشته می‌شده است؛ چنان که قاضی حمیدالدین بلخی در وصف ناقدان می‌گوید:

> که دنیا خانهٔ عیب‌جویان است و آشیانهٔ غیب‌گویان؛ عیب نابوده بجویند و غیب ناشنوده بگویند. همه عالم نقاد اخفش و صراف اعمش‌اند که شهر خود گم کرده‌اند و برزن دیگران می‌جویند و جو خود نایافته، ارزن دیگران می‌طلبند. به شب تاریک، خس باریک در دیدهٔ یاران دیده و به روز روشن، کوه معایب خود نادیده (بلخی، ۱۳۷۲: ۲۲).

حتی جملهٔ دعایی پایان کتاب نیز در شکوه از نقد است: «ایزد تعالی ما را و دوستان ما را از عیب جستن یاران و طعن و قدح همکاران نگاه داراد و هذیانات این افسانه‌های نابوده و سرگذشت‌های ناشنوده درگذراناد.» (همان، ۲۱۵).

> در این نظریه‌ها که عموماً مبتنی بر ذوق صاحبان آن است و یا با تکیه بر حبّ و بغض‌هایی نسبت به شاعران و نویسندگان است، جنبهٔ محتوایی آثار در نظر گرفته نشده است و بیشتر از خلال آن‌ها می‌توان به طعنه‌ها و خرده‌گیری‌های شخصی و یا تفاخرات و ستایش‌های بی‌مورد پی برد (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۲۶۸).

بسته بودن دایرهٔ مضمون‌های شعری به‌دلیل خاستگاه درباری آن، شاعران را در چرخه‌ای از تکرار معنا گرفتار می‌کند. شاعران برای رهایی از این چرخه، به‌ناگزیر به زبان درمی‌آویزند و حاصل این رویکرد، خودگرایی زبان است؛ ازهمین‌رو است که منتقدان این دوره نیز بیشتر به نقد فنی می‌پردازند. آثاری همچون ***ترجمان‌البلاغه*** اثر رادویانی یا ***حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*** رشید وطواط در بدیع و نقد شعر، ناظر به این رویکرد است. در قصیده‌ای که خاقانی در نقد شعر عنصری دارد، شعر او را منحصر به یک شیوه می‌داند و منظور او از شیوه در اینجا، مضمون است. او در این قطعه عنصری را شاعری مدح‌گو و غزل‌سرا می‌داند، آن‌هم نه در حد و اندازهٔ خود:

ز معشوق نیکو و ممدوح نیک — غزل‌گو شد و مدح‌خوان عنصری
جز از طرز مدح و طراز غزل — نکردی ز طبع امتحان عنصری
شناسند افاضل که چون من نبود — به مدح و غزل درفشان عنصری
که این سحرکاری که من می‌کنم — نکردی به سحر بیان عنصری
مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت — همان شیوهٔ باستان عنصری
ز ده شیوه کان حکمت شاعری است — به یک شیوه زد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست از آن عنصری
نبوده است چون من به نظم و به نثر — بزرگ‌آیت و خرده‌دان عنصری
ادیب و دبیر و مفسر نبود — نه سحبان به عرف زبان عنصری

(خاقانی، ۱۳۷۳: ۹۲۶)

نقد ادبی در ادبیات کلاسیک ایران، نوعی نقد ذوقی یا فنّی است و در آن کمتر نشانی از تحلیل موضوع و بررسی ارزش محتوایی آثار ادبی دیده می‌شود. نقد ذوقی، بیشتر کلی است و با خودفراتربینی و دیگرکم‌بینی همراه است و فاقد هرگونه استدلالی است. فقط در اندک مواردی- که شاعر موردنظر از پایگاهی درباری و یا هنری برخوردار است که انتقاد از او نه‌فقط مخاطب را متقاعد نمی‌کند، بلکه به پایگاه شاعر ناقد نیز آسیب می‌رساند- شاعر ناقد در نقد خود به جزئیات بیشتر یا حتی استدلال می‌پردازد؛ مانند آنچه خاقانی در نقد شعر عنصری می‌گوید. دلیل او در برتری خود بر عنصری بیشتر سویهٔ معناگرا دارد؛

رویکردی که در شعر و نثر این دوره کمتر موردتوجه است. خاقانی در لابه‌لای این برابرنهاد مفاخره‌آمیز، نظریهٔ شعری خویش را بیان می‌کند و آن، گستردگی مضمون شعر توأم با سحر بیان است. مضامینی چون تحقیق (حقیقت‌جویی)، وعظ، زهد، مدح و غزل (عشق) در پیوند با ادیبی، دبیری، مفسّری و البته عربی‌دانی، رویکرد او را به هر دو سویهٔ لفظ و معنا نشان می‌دهد.

عربی‌سرایی در هر شکل (قطعه‌ای شعر، عبارت، ترکیب و واژه) نیز در جهت خودگرایی زبان تحلیل می‌شود که به گسترش واژگان و ترادفات می‌انجامد، از مؤلفه‌های مهارت زبانی و شعری پنداشته می‌شود و سبب دشواری و دسترس‌ناپذیری معنا می‌شود که با ساختار تودرتو و دور از دسترس دربار کاملاً سازگاری پیدا می‌کند: «در این اصل و فصل، پارسی با تازی بیامیختم و غرر عربی با درر دری از گوشوار سخن درآویختم تا خوانندگان بدانند که در آلت قصوری نیست و در حالت، فتوری نه.» (بلخی، ۱۳۷۲: ۲۲).

گرچه بُدست پیش از این در عرب و عجم روان
شعر شهید و رودکی، نظم لبید و بحتری
در صفت یگانگی آن صف چارگانه را
بنده سه ضربه می‌دهد در دو زبان شاعری
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۴۲۵)

به گفتهٔ میرزا آقاخان کرمانی، «اساس قدرت فضلای مشرق در این است که به‌واسطهٔ استعارات مشکله و لغات دشوار و درازی جمله‌ها و پیچیدگی عبارات و الفاظ، کلام را از وضوح طبیعی که فایدهٔ اصلی آن است، بیندازند.» (۱۳۱۳: ۹).

در شعر و نثر این دوره، پیوند زبان و واقعیت بسیار پیچیده است. هنرنمایی‌های کلامی بسیار مهم‌تر از بیان معناست. زبان ابزاری برای بیان واقعیت و یا تجلی تفکر نیست؛ بلکه خود، هدف است. شعر و نثر شاعران و نویسندگان این دوره، بیشتر زورآزمایی با زبان است. شعر این طیف از شاعران عرصهٔ رقابت‌های زبانی است؛ چنان که همان «نیت‌های خرد و حقیر» نیز مقهور چنگال زبان است و در لفّافهٔ زبانی پیچیده، درشت‌گو و غریب ناپدید می‌شود. «در شعر نشانه به‌جای موضوع عینی خود قرار نمی‌گیرد: رابطهٔ معمول میان

نشانه و مصداق درهم می‌ریزد و این امکان پدید می‌آید که نشانه به‌عنوان موضوعی که فی‌نفسه دارای ارزش است، استقلال معینی پیدا کند.» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۵). این بیگانه‌سازی در نتیجهٔ مطالعهٔ علوم مختلف از طب، ریاضی، نجوم و حکمت تا آیات و احادیث و صنعت‌های افراط‌گونهٔ ادبی ایجاد می‌شود و دشواری‌اش در زبانی ترکیب‌یافته با عربی دوچندان می‌شود. معانی بی‌ارزش و محدود با مرکزیت مدح ممدوح، فقط با صنعت «غریب‌سازی» است که می‌تواند تازگی خود را حفظ کند. صنعت‌های سادهٔ پیشین خودکار و فرسوده شده‌اند و شاعر برای القای حس تازگی باید به ترفندهای تازه‌ای روی آورد. علم‌زدگی، صنعت‌زدگی و عربی‌زدگی ویژگی‌های اصلی شعر و نثر این دوره است؛ به‌ویژه که سوژه نیز اغلب در پیوند با ساختار ستبر دربار است که با اغراق‌های زبانی به‌خوبی سازگار می‌شود. شفیعی کدکنی این اغراق‌ها را- که به گفتهٔ شمس قیس رازی «تجاوز باشد از حد مدح»- متأثر از قانونمندی عام در تاریخ اجتماعی سرزمین ایران می‌داند. این قانونمندی همان ماهیت استبدادی دربار سلجوقی است که سبب گستردگی مجاز، یعنی تجاوز مهارگسیختهٔ زبان می‌شود که او آن را «شناوری زبان» می‌نامد (برای آگاهی از بحث شناور شدن زبان و ارتباط آن با رشد خودکامگی ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۵).

شفیعی کدکنی در مقدمهٔ ارزشمند خود در کتاب ***مفلس کیمیافروش***، دربارهٔ نظریهٔ شعری انوری می‌گوید: «انوری به‌لحاظ نظریهٔ شعری، طرفدار سادگی و روانی و دوری از تکلّف بوده است». او به نسخه‌ای خطی از دیوان انوری استناد می‌کند که در مقدمهٔ قطعه‌ای- که بین انوری و اثیرالدین فتوحی در نکوهش یکدیگر سخن می‌رفت- انوری می‌گوید: «شعر روان و عذب می‌باید، به سادگی چو تیر خدنگ». آن‌گاه قطعه‌ای ساده در قالب محاوره از انوری خطاب به فتوحی و در مقابل، پاسخ فتوحی به او (برای مثال) می‌آورد و دانش‌نمایی و کارهای شگفت‌آور انوری را در قصاید، در پرتو سلیقهٔ حاکم بر ادبیات عصر و محیط دربار- که خلاف سادگی است- ارزیابی می‌کند (همان، ۶۸-۷۰). او به‌درستی معتقد است که مخاطب این‌گونه شعر، سیاست‌مداران یا رقبای شاعر بوده‌اند و آنان را مخاطب سیاسی، مالی و هنری می‌نامد؛ شاعرانی که از گسترهٔ مخاطبان انسانی غفلت کرده‌اند.

> توجه بیش از حد به این‌گونه مخاطبان هنری می‌تواند مایهٔ مسخ معیارهای ذوقی و جهان‌شمولی و ازلی و ابدی هنر شود؛ به این معنا که وقتی بیماری یک نوع خاص از جمال‌شناسی شعری بر

ذوق و سلیقهٔ این‌گونه مخاطبان سیطره پیدا کرد، شاعر با غفلتی که از مخاطب انسانی خویش حاصل کرده است، تمام توجه خویش را مصروف آن می‌کند که هرچه بیشتر به اقناع آن‌گونه مخاطبان هنری پیرامون خویش بپردازد و در آن وقت بیماری اصلی و انحطاط آغاز می‌شود (همان، ۱۰۸).

شاعر که خود نیز این انحطاط را دریافته است، قطعه‌ای در نکوهش شعر و شاعری می‌سراید. این شعر، عصیانی است بر ضد شعر، شاعر و شاعری که همپای کافری و دشمن جان او شده است:

ای برادر بشنوی رمزی ز شعر و شاعری — تا ز ما مشتی گدا کس را به مردم نشمری
من نی‌ام در حکم خویش از کافری‌های سپر — ورنه در انکار من چه شاعری، چه کافری
دشمن جان من آمد شعر، چندش پرورم — ای مسلمانان فغان از دست دشمن‌پروری
شعردانی چیست؟ دور از روی تو حیض‌الرجال — قایلش گو خواه کیوان باش و خواهی مشتری
گر مرا ازشاعری حاصل همین عارست و بس — موجب توبه است و جای آنکه دیوان بستری
اینکه پرسد هرزمان آن کون خر، این ریش گاو — کانوری به یا فتوحی در سخن یا سنجری
راستی به بوفراس آمد به کار از شاعران — وان نه از جنس سخن یا از کمال قادری
زان که او چون دیگران مدح وهجا هرگز نگفت — پس مرنج ار گویدت من دیگرم، تو دیگری

(انوری، ۱۳۶۴: ۴۵۴)

از آنجا که شعر این دوره (صرف‌نظر از شعر عرفانی)، خدمت‌گزار گفتمان درباری و ابزار تأمین مالی است، انوری در این قصیده به نقش کارکردی شعر انتقاد دارد؛ چنان که بوفراس را از دیگران متمایز و ممتاز می‌کند و در پایان قصیده رئیس مرو را می‌ستاید که بی‌چشم‌داشت شعر و مدح، زیردستان را تأمین مالی می‌کند. آن‌گاه به تفاوت حکمت و علم می‌پردازد و از اینکه علم را وانهاده و به شعر روی آورده است، حسرت می‌خورد:

مرد را حکمت همی باید که دامن گیردش — تا شفای بوعلی بیند نه ژاژ بحتری
عاقلان راضی به شعر از اهل حکمت کی شوند — تا گهر یابند، مینا کی خرند از گوهری
یا رب از حکمت چه برخوردار بودی جان من — گر نبودی صاع شعر اندر جوالم برسری

شعر در برابر مدح بهره‌ای ندارد جز بندگی شاعر:

انوری تا شاعری از بندگی ایمن مباش — کز خطر درنگذری تا زین خطا درنگذری

در قطعه‌ای هم شعر را مقابل شرع می‌پندارد:

کسی کـه مـدت سی سال شعر باطل گفت　　خـــدای بر همه کامیـــش داد پیـــروزی
تو حرف شرع کی آری برون ز مخرج شعر　　تو علم آنـــت نباشـــد کزین در آن توزی
تو رای شرع به آخر همـی‌بری و خطاست　　چو عیـــن شعـــر به آخر بری، بیامـوزی

(همان، ۷۴۳)

نارضایتی از شاعری به‌همراه نگاه تجاری به شعر، سبب می‌شود وقتی در مقابل مـدحی صله‌ای دریافت نمی‌کند یا پاداشش به تأخیر می‌افتد، هجاگویی کند؛ چنان که در قصـیده‌ای اعتراض‌آمیز که در این مورد به ملکشاه و نظام‌الملک می‌نویسد و فتـوحی شـاعر از جانـب آنان پاسخ می‌گوید، او را به کفر نعمت متهم می‌کند:

کدیه و کفر در اشعار، شعار است تو را　　کفر در مدحی و در کدیه همه کفرانی
صفت کفر به شعر تو درافزود چنانـک　　بق‌بق از فاضلـــی و طنطنـه از خاقانی

(همان، ۷۵۴)

انتظار عام از ادبیات به‌عنوان محملی برای بیان مطالب اخلاقی، سبب می‌شود نظریه‌پرداز نیـز همسو با این گفتمان غالب، ویژگی‌هایی را برای آفرینندهٔ اثر برشمارد؛ چنان که نظامی عروضـی در ***چهارمقاله*** می‌گوید: «اما شاعر باید که سلیم‌الفطره، عظـیم‌الفکـره، صـحیح‌الطبـع، جیدالرویـه، دقیق‌النظر باشد. در انواع علوم، متنوع باشد و در اطراف رسوم، مستطرف؛ زیرا چنان که شـعر در هر علمی به‌کار همی‌شود، هر علمی در شعر به‌کار همی‌شود.» (۴۷). نظـامی عروضـی هـدف از شاعری را ماندگاری اسم شاعر و ممدوح می‌داند. اگرچه ***چهارمقالـه*** بـرای پادشـاه و بـه‌منظـور مشاوره دادن به او نوشته شده و صناعات مهم او را تبیین کرده اسـت، در ماهیـت ایـن دیـدگاه، نظریهٔ پیوند شاعر و دربار و شعر و ممدوح دیده می‌شود. نتیجـهٔ طبیعـی ایـن رویکـرد، شـعری دشوار و پرپیچ‌وخم و زبانی غیرمعمول است که در قالب قصیده جای می‌گیرد. قصیده افـزون‌بـر معنای واژگانی‌اش- که شعری ازپـیش‌اندیشـیده اسـت- سـاختاری سلسـله‌مراتبـی دارد کـه بـا سلسله‌مراتب دربار به هماهنگی می‌رسد.

اما نکتهٔ درخورتوجه در نظریهٔ عروضی سمرقندی، بسیارخوانی شعر پیشینیان است. آن که می‌خواهد شاعر شود باید «بیست هزار بیت از اشعار متقدمان و ده هـزار کلمـه از آثـار

متأخران» در یاد داشته باشد. این حکم افزون‌بر اینکه سبب گسترش دایرهٔ واژگان شاعر می‌شود، ذهن شاعر را هم در سنجش عیب و هنر سخن آنان تربیت می‌کند و با موسیقی شعر مأنوس می‌کند. پس از این مرحله، او باید نقدها و نظریه‌های مختلف در لفظ و معنا و عروض و قافیه را مطالعه کند. آثار نظری‌ای که نظامی در این بخش معرفی می‌کند، نشان‌دهندهٔ رواج نقد و نظریه‌نویسی در صنعت شعر، در روزگار نویسنده و اندکی پیش از آن است. از نظر او، شاعری که این دو مرحله را طی کند، به بدیهه‌سرایی و زودشعری می‌رسد که غایت کار شاعری است: «به بدیهه طبع پادشاه خرم شود و مجلس‌ها برافروزد و شاعر به مقصود رسد.» (نظامی عروضی، ۱۳۷۵: ۴۸).

نظریهٔ نظامی عروضی نیز همچون انوری، ناظر بر پیچیدگی و دشوارگویی نیست. او می‌گوید شاعر و دبیر باید «در سیاقت آن طریق گیرد که الفاظ مطابق معنا آید و سخن کوتاه گردد... زیرا که هرگاه که معانی متابع الفاظ افتد، سخن دراز شود و کاتب را مکثار خوانند.» (همان، ۲۱). نظریهٔ او دیدگاهی در مقابل فضای حاکم بر سخن، به‌ویژه نثر است که میدان درازنویسی و مترادف‌گویی به‌شمار می‌آید. در جایی هم می‌گوید: «دبیر باید از مخاطباتی که در میان مردم است منتفع باشد.» (همان، ۲۰). رویکرد به زبان تودهٔ مردم در برابر گفتمان ستبر درباری، نگرشی متجددانه است؛ اما فاصله‌ای که بین نظریه و کنش در شعر انوری دیده می‌شود، در نثر نظامی عروضی نیز مشاهده می‌شود؛ البته نه در نثر خود نظامی عروضی- زیرا نثر او در مقایسه با دیگر نوشته‌های قرن ششم ساده و بی‌تکلّف است- بلکه در اتصال شعر و کتابت به دربار که مستلزم زبانی درشت و نابهنجار است.

> در این دوره نویسندگان نیز در قبول تکلفات لفظی، جانب معنا را رها ساخته و نثر را تنها به‌صورت وسیله‌ای برای ابراز هنر در گزینش و استعمال هرچه بیشتر الفاظ به‌کار می‌گرفتند تا آنجا که گاه نثر به‌واسطهٔ وسعت مجالی که داشت بر شعر نیز پیشی می‌گرفت و چون اغراض و معانی شعری را نیز به‌آسانی اقتباس و تقلید می‌کرد، تعبیرات مجازی و تشبیهات و استعارات و کنایات شعری را نیز به همان گونه و گاه با تکلّف و تنوع بیشتری تقلید و اقتباس کرده و به‌کار می‌برد و در این میان، معنا، جز وسیله‌ای برای جمع الفاظ متشابه و متجانس نبود (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۵۸).

از آنجا که زبان فارسی به‌تنهایی قادر به تأمین این میزان واژهٔ آهنگین متقارن نبود و به گفتهٔ جرفاذقانی در ***ترجمهٔ تاریخ یمینی***: «اهل خبرت و معرفت دانند که در لغت عجم، مجال زیادت تأنقی نیست» (۱۴)، سیل واژگان و ترکیبات عربی به نثر پارسی سرازیر شد و در جریان رقابت نویسندگان با یکدیگر، دشوارترین و پیچیده‌ترین و البته آهنگین‌ترین واژگان متقارن، نثر و شعر پارسی را انباشت. حتی آن‌گاه که نویسنده‌ای دربارهٔ شیوهٔ نویسندگی خود می‌گوید، یعنی دربارهٔ زبان نوشتار خود می‌نویسد، باز نمی‌تواند از این آویزه‌های تزیینی کلام دور باشد:

> داد هر کلمه در حقیقت و مجاز و عبارت و استعارت بداده و حق هر حرف گزارده و به جای خویش نهاده. عروسان حکم و امثال را از فکر بکر خویش زیور بسته و از حجلهٔ خاطر عاطر بیرون آورده و بر خاطبان ممیز متبرز عرض داده و در آنچه گفته، طریق ایجاز و اختصار سپرده- که خیرُ الکلام ما قلَّ و دلَّ و لم یُمَل- گنجی در گنج نهفته و معانی بسیار در یک کلمه تعبیه کرده و در هر کلمتی، حکمتی و زیر هر نقطه‌ای، نکته‌ای و در هر حرفی، طرفی از فایده، و از آنجا که عنان عبارت فروگذاشته است و راه اسهاب و اطناب رفته، چپ و راست میدان فصاحت اسب تاخته است و چهارسوی میدان بلاغت، کمند فصاحت انداخته و ترکش فضل بپرداخته و در همه، مصیب و راست‌انداز بوده و بر نشانهٔ مراد زده و سخن به غایت رسانیده.

سعدالدین وراوینی نیز دلیل ترجمهٔ ***مرزبان‌نامه*** را در دیباچهٔ کتاب، برگرداندن از نثر ساده به نثر فنی می‌داند: «متقاضیان درونی را برآن قرار افتاد که از عرایس مخترعات گذشتگان، مخدّره‌ای که از پیرایهٔ عبارت عاطل باشد به دست آید تا کسوتی زیبنده از دست‌بافت قریحهٔ خویش در او پوشم و حلیتی فریبنده از صفت صیاغت خاطر خود بر او بندم.» (۱۳۶۳: ۱۹). او همچنین در پایان کتاب، برتری اثر خود را بر ***کلیله و دمنه*** به‌دلیل زبان‌آرایی، سخن‌پروری و عبارت‌پردازی می‌داند؛ در این میان، افزون‌بر تازگی الفاظ تازی و پارسی، اشعار و آیات و احادیث، بر قدرت خویش در بیان متنوع یک موضوع هم تأکید دارد:

> یک موضوع معینی را به عینه در مواضع بسیار گفته‌ام و به وصف‌های گوناگون جلوه‌گری چنان کرده که هیچ کلمه الا ماشاالله از سوابق کلمات مکرر نگشته و دیگر خاصیت‌های جزوی که بالغ‌نظران باریک‌بین را به وقت مطالعه، دقایق آن معلوم شود، خود بسیار توان یافت (همان، ۷۳۷).

دیگر نویسندگان این دوره نیز، نظریهٔ خود را- گرچه کوتاه- دربارهٔ شیوهٔ نویسندگی مطرح کرده‌اند. این نظریات نیز همچون نظریات شاعران، از لابه‌لای نقد نوشتهٔ دیگران دست‌یافتنی است؛ چنان که بهاءالدین بغدادی در مقدمهٔ ***مکتوبات*** می‌نویسد: «و گروهی رقم اختیار بر سخن لطیف آبدار و کلمات عذب خوشگوار می‌کشند و در رقّت الفاظ می‌کوشند نه در دقت معانی.» (۲۵). این سخن بیانگر زبان‌گرایی در نوشته‌های نثر است که بیشتر نیز داستان هستند. اغلب، توجه این شاعران و نویسندگان معطوف به کیفیت‌های زبانی است. آن‌ها متن را از سخن عقلانی و بافت اجتماعی جدا می‌کنند و با ناآشنا کردن نشانه‌های قراردادی، فرایندهای مادی خود زبان را برجسته می‌کنند و البته دریافتی تازه به مخاطب می‌دهند؛ همان که در مفهوم آشنایی‌زدایی مکتب فرمالیسم مورد توجه است. «دبیری، صناعتی است مشتمل بر قیاسات خطابی و بلاغی، منتفع در مخاطباتی که در میان مردم است... و بزرگ گردانیدن اعمال و خرد گردانیدن اشغال... پس دبیر باید که کریم‌الاصل، شریف‌العرض، دقیق‌النظر، عمیق‌الفکر و ثاقب‌الرأی باشد.» (نظامی عروضی، ۱۳۷۵: ۲۰).

شاید نمونهٔ برجستهٔ زبان‌گرایی در قرن ششم، ***مقامات حمیدی*** است؛ نوعی نوشتار که اساس آن بر بازی‌های زبانی است. این نوع نثر سعی می‌کند از تمام امکانات شعر به‌منظور برجسته‌سازی زبان بهره گیرد. استفاده از واژگان و ترکیب‌ها و عبارت‌های عربی و فارسی مترادف و آهنگین، آمیختگی نظم و نثر، استفادهٔ بسیار از صنعت‌های بدیعی و فنون بلاغی، و واژگان دشوار و بیگانه کار تصنع و تکلف را به جایی می‌رساند که نثر او صرفاً زبان است؛ زبانی کاملاً فاقد معنا. مانند این بیت که می‌توان آن را از آخر به اول نیز خواند؛ چنان که نویسندگان ادبیات معناباختگی امروز نیز به شگردهای روایی روی می‌آورند:

شکر به ترازوی وزارت برکش　　شو همره بلبل به لب هر مهوش

(بلخی، ۱۳۷۲: ۶۱)

بلخی این بازی زبانی را «مقلوب» می‌نامد و می‌گوید:

> این ترکیب دشوار است و این ترکیب، سخت صعب کار است؛ پارسیان را به حکم تنگی عرصهٔ لغت عجم، دست ندهد و تازیان را به حکم کثرت آلت استعمال، رنج برنهد و حریری بر این منوال قطعه‌ای آورده است ... من از بهر تحریک طبیعت و تعریک قریحت یک بیت تمام آورده‌ام و در دیگر توقف کرده تا کی اتفاق افتد (همان، ۵۹).

حتی شاعری همچون خاقانی هم با همهٔ پافشاری‌اش بر فخامت زبان، نتوانسته است شعر خود را از این بازی‌های لفظی دور نگه دارد:

چنان استاده‌ام پیش و پس طعن که استاده است الف‌های اطعنا

(۱۳۷۳: ۶۸)

چون هر دو میم «مردمه» در چشم کائنات کور است هر دو مردمک چشم مردمی

(همان، ۹۸۵)

ازهمین‌رو است که شاعری را ساحری دانسته‌اند. شاید در شعر هیچ دورهٔ دیگری، واژهٔ سحر و ساحری تا این حد دربارهٔ شعر به‌کار نرفته تا آنجا که قصیده‌هایی با ردیف ساحری سروده شده است:

عشق گفت ای انوری دانی چه؟ می‌نوش این سخن

شاعری، سودا مپز رو ساحری کن، ساحری

(انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۰)

بخشش بی‌منت و طبع لطیف او فکند شاعران عصر را از شاعری در ساحری

(همان، ۴۶۲)

سحر انگاشتن شعر همان نظریهٔ خودگرایی زبان است که علاوه‌بر شعر، در عنوان کتاب‌های نظری شعر نیز به‌چشم می‌خورد: ***حدائق السحر فی دقائق الشعر*** اثر رشید وطواط. اقتدار زبان در شعر این دوره تا آنجاست که مسعود سعد به «حق را باطل وانمود کردن و باطل را حق نمودن» آن‌هم به مدد زبان اشاره می‌کند:

باطلی گر حق کنم عالم مرا گردد مقر ور حقی باطل کنم منکر نگردد کس مرا

(۱۳۶۴: ۲۶۳)

رویکرد نظری نظامی عروضی سمرقندی در ***چهارمقاله*** نیز مانند مسعود سعد است:

> شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتّساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه؛ بر آن وجه که معنای خرد را بزرگ گرداند و معنای بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت بازنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند (۴۲).

محمد بن عمر رادویانی در مقدمهٔ ***ترجمان‌البلاغه***، در ضرورت نگارش این کتاب می‌گوید در پارسی چنین کتابی نبوده است و دیگر اینکه دیگران نمی‌توانستند همچون او

دقایق و حقایق نظم و نثر را به درستی و راستی نشان دهند: «گفتم کی بدان قدر که مرا فراز آید از این علم بدین کتاب جمع کنم و به تصنیف شافی بیارایم و اجناس بلاغت را از تازی به پارسی آرم و مثال هر فصلی علی‌حده از گفتار استاذان بازنمایم تا رهنمای باشد هنرآزمای را و سخن‌پیما را.» (۱۶). از نکته‌های قابل توجه در این سخن، یکی این است که او نثر را نیز همراه با نظم می‌آورد و نکتهٔ دیگر، «رهنمایی» است که هدف این نقد و نظر است؛ یعنی کتاب به‌منظور القای شیوه‌ای خاص به سراینده و نویسندهٔ اثر نگارش یافته است که خود، حاصل گفتمان تعلیمی حاکم بر ادبیات سنتی در ایران است.

حدائق السحر فی دقایق الشعر رشید وطواط که پس از ***ترجمان‌البلاغه*** و به‌نوعی در نقد و نفی آن نوشته شده، یکی از ویژه‌ترین آثار نظری شعری در زبان فارسی است؛ اثری که سرنمونی برای دیگر آثار نظری شعر در زبان فارسی به‌شمار می‌رود. مؤلف کتاب پس از مقدمه، به بیان صنایع شعری می‌پردازد؛ البته شیوهٔ او در توضیح و تشریح این صنعت‌ها ناهمسان و غیرعلمی است: گاه تعریف‌ها کامل و با ذکر نمونه است؛ گاهی به تعریفی کوتاه بسنده می‌شود؛ گاه شاهدی فارسی و گاه شاهدی عربی می‌آورد. اما آنچه درخور توجه است، دیدگاه‌هایی است که خود نویسنده بیان می‌کند. این اثر نیز همچون دیگر آثار نظری، دیدگاهی تقلیل‌گرا دارد؛ «مانند ترجمان‌البلاغه که در آن، ادبیات، چیزی جز شعر و شعر، چیزی جز بلاغت و بلاغت هم چیزی جز بدیع و صنایع آن نیست.» (محبتی، ۱۳۸۸: ۸۹۴). اخوان ثالث می‌گوید: «بدیع تازی بر شعر باستانی ایران که مزاجی سالم و معتدل داشت، تأثیراتی ناخوش و ناخجسته گذارد.» (۱۳۸۶: ۲۲۵). به عقیدهٔ او، «جز در مورد برخی صنایع که طبیعی و بایستهٔ شعر در همه‌جاست، "سیستم التذاذ بدیعی" به‌جای "التذاذ شعری" همان تأثیر ناخوب بدیع عربی بر شعر پارسی نشئت‌یافته از ذائقهٔ مسموم و ممسوخ و غیرطبیعی و فاسد است.» (همان‌جا). عربی‌گرایی که در متون شعری و به‌ویژه نثری به‌گونه‌ای مهارگسیخته پیش می‌رود، در آثار نظری این دوره ازجمله ***حدائق السحر*** نیز دیده می‌شود. رشید وطواط همان‌گونه که در شعرش عربی‌دانی خود را اثبات می‌کند، در این اثر نیز با آوردن شواهد و نمونه‌های شعری و غیرشعری عربی، از این وجه صورت‌گرایی غفلت نمی‌کند.

عتبةالکتبة کتاب نظری دیگری است که نویسندهٔ آن نقد نثر را به‌دلیل موجودیت آن پیش از شعر و همانندی بیشتر آن با قرآن، بر شعر برتری داده است. این امر نشان می‌دهد در این قرن، نثر نیز اعتبار خاصی داشته و «رعیت نظم» نبوده است. این کتاب در شمار اندک‌آثاری است که به جوهر موضوع، یعنی نوشتن می‌پردازد و نیز بر ضرورت نقد اثر به‌وسیلهٔ عالمی دقیق و آگاه تأکید می‌کند؛ یعنی جوینی از لزوم نقد اثر آگاه بوده است. ضمن اینکه او به معنای واقعی کلمه، به نقد اثر خود می‌پردازد؛ نگاهی که ارزش متجدّدانهٔ آن در مقایسه با دیگر آثاری از این‌دست دریافت می‌شود.

نظریه‌پردازی با گفتمان اندرزی

نظریه‌پردازی و نقادی در ادبیات کلاسیک ایران، معمولاً همچون دیگر زمینه‌های ادبیات تعلیمی، ماهیتی اندرزی و حتی گاه تحکّمی دارد؛ واژهٔ «باید» و کاربرد «فعل امر» از همین خاستگاه مایه می‌گیرد. یکی از این آثار تعلیمی، ***قابوس‌نامه*** اثر عنصرالمعالی قابوس بن وشمگیر است. قابوس این کتاب را در ۴۴ باب نگاشته و در آن، آیین زندگی را به فرزندش آموخته است. دو باب از این آیین‌ها به رسم شاعری و کاتبی اختصاص دارد. شکاف بین نظریه و عمل در سخن او نیز آشکار است. او نیز در بعد نظری، بر سادگی و پرهیز از پیچیدگی سفارش می‌کند: «و اگر شاعر باشی، جهد کن تا سخن تو سهل ممتنع باشد. بپرهیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید». در ادامه می‌گوید: «به وزن و قافیهٔ تهی قناعت مکن، بی صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعر راست ناخوش بود». آن‌گاه انواع صنعت‌های شعری را به فرزندش معرفی می‌کند تا در شعر خود از آن‌ها بهره گیرد؛ اما همچنان سفارش می‌کند:

> تازی‌های سرد و غریب مگوی [و] وزن‌های گران عروضی مگوی که گرد عروض و وزن‌های گران کسی گردد که طبع ناخوش دارد و عاجز باشد از لفظ خوش و معنی ظریف. اما اگر بخواهند بگویی، روا بود و لکن علم عروض نیک بدان و علم شاعری و القاب و نقد شعر بیاموز (عنصرالمعالی، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

او در فنّ دبیری، به آمیختن پارسی با عربی تأکید دارد:

نامهٔ خود را به استعارات و آیات قران و اخبار رسول- علیه‌السلام- آراسته دار و اگر نامه پارسی بود، پارسی مطلق منبیس که ناخوش بود؛ خاصه پارسی دری که نه معروف بود، آن خود نباید نبشت به هیچ حال که خود ناگفته بهتر از گفته بود (همان، ۱۵۹).

از دیدگاه عنصرالمعالی، شاعری کاملاً حرفه انگاشته می‌شود؛ ازهمین‌رو آموختنی است؛ آن‌هم حرفه‌ای که از ملازمات نظام درباری است. این ملازمات با نظر او، مبنی بر سادگی و حقیقت‌گویی و پرهیز از اغراق، سازگار نیست؛ به‌همین دلیل به برخی تناقضات فکری و کلامی منجر می‌شود:

سزای هرکس بشناس. کسی را که هرگز کاردی بر میان نبسته باشد مگوی که تو به شمشیر، شیر افکنی و به نیزه، کوه بیستون برداری و به تیر، موی شکافی و آن که هرگز بر چیزی ننشسته باشد، اسب او را به دلدل و براق و رخش و شبدیز مانند مکن. اما بر شاعر واجب است از طبع ممدوح آگاه بودن و بدانستن که وی را چه خوش آید، آن‌گه وی را چنان ستودن که وی خواهد؛ که تا آن نگویی که خواهد، تو را آن ندهد که تو خواهی (همان، ۱۴۶).

سرانجام، باید گفت صورت‌گرایی و ضعف معنا و اندیشه ارتباطی دوسویه دارند: صورت‌گرایی سبب غفلت از معنا می‌شود و از سوی دیگر، ضعف معنا از دلایل صورت‌گرایی است. به‌لحاظ اندیشه، نقد ادبی در این دوره ضعیف است، چشم‌اندازهای بلندمدت ندارد و اغلب آشفته و نامنسجم است.

نتیجه‌گیری

از لحاظ نقد و نظریه‌پردازی، قرن ششم یکی از دوره‌های یگانهٔ ادبیات ایران است. صورت‌مداری و زبان‌گرایی آثار ادبی قرن ششم، صرف‌نظر از خاستگاه سیاسیِ بر صحنه آمدن فوق‌العادهٔ شکل و زبان، در دو ساحت نظر و عمل رخ می‌نماید. نقد و نظریه‌پردازی شاعران و نظریه‌پردازان در لابه‌لای شعر و نثر خود از همان دوره‌های آغازین مرسوم بوده و یکی از مضمون‌های آن اثر پنداشته می‌شده است؛ همان که با عنوان هجو و ستایش و غیره از آن یاد شده است. اما نظریه‌پردازی مستقلی که به سنجش و ارزیابی آثار ادبی بپردازد، گویی کم‌کم از قرن پنجم آغاز شد و در قرن ششم یکی از سرشارترین دوره‌های خود را از سر گذراند. اگر عوامل فراادبی این راه را به بن‌بست تقلید نکشانده و رویکردی

زندگی‌نامه‌ای و مؤلف‌محور را با عنوان تذکره‌نویسی به جای آن ننشانده بود، این فرایند به‌دلیل رویکرد متنی‌اش، می‌توانست راهی گشوده در نقد و نظریه‌پردازی در ادبیات ایران باشد.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۱). *صدای حیرت بیدار*. تهران: زمستان.
- انوری ابیوردی، اوحدالدین. (۱۳۶۴). *دیوان*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- بغدادی، بهاءالدین محمد بن مؤید. (۱۳۱۵). *التوسل الی الترسل*. تصحیح احمد بهمنیار. تهران: شرکت سهامی چاپ.
- بلخی، قاضی حمیدالدین ابوبکر عمربن محمود. (۱۳۷۲). *مقامات حمیدی*. تصحیح رضا انزابی‌نژاد. چ۲. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پارسی‌نژاد، ایرج. (۱۳۸۰). *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: سخن.
- جرفاذقانی، ناصح بن ظفر. (۱۳۸۲). *ترجمهٔ تاریخ یمینی*. به کوشش جعفر شعار. تهران: علمی و فرهنگی.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۷۳). *دیوان*. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.
- خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). *فن نثر در ادب فارسی*. چ۲. تهران: زوار.
- راوندی، نجم‌الدین. (۱۳۸۶). *راحةالصدور و آیةالسرور*. تصحیح محمد اقبال. تهران: اساطیر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). *از گذشتهٔ ادبی ایران*. تهران: الهدی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *مفلس کیمیافروش*. تهران: سخن.
- عنصرالمعالی، کیکاووس بن قابوس. (۱۳۷۷). *قابوس‌نامه*. انتخاب و توضیح غلامحسین یوسفی. چ۶. تهران: علمی.
- محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت*. تهران: سخن.
- مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۴). *دیوان اشعار*. به اهتمام مهدی نوریان. اصفهان: کمال.
- میرزا آقاخان کرمانی. (۱۳۱۳). *ریحان بوستان‌افروز*. نسخهٔ خطی، کتابخانهٔ شخصی مجتبی مینوی. تهران.
- منشی، نصراله. (۱۳۷۰). *کلیله و دمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چ۹. انتشارات دانشگاه تهران.
- وراوینی، سعدالدین. (۱۳۶۳). *مرزبان‌نامه*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

- نظامی عروضی، احمد بن عمر. (۱۳۷۵). *چهارمقاله*. تصحیح علامه محمد قزوینی. چاپ مکرر. تهران: دیبا.
- وطواط، رشیدالدین محمد. (۱۳۶۲). *حدائق السحر فی دقایق الشعر*. تصحیح و مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی. تهران: طهوری.

نقدی بر برداشت‌های زیباشناختی کهن

(بدیع و بیان، سرپوشی بر روابط قدرت در میدان ادبی)

منوچهر تشکری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

محمدحسین دلال رحمانی

کارشناس ارشد جامعه‌شناسی

چکیده

زیباشناسی کهن که بیشتر ذیل دو عنوان پرشکوه «علم بدیع» و «علم بیان» قرار می‌گیرد، همواره از محاسبهٔ روابط قدرت در فرایند ظهور و افول امر زیبا طفره رفته است. این رفتار بیش از هرچیز با جایگاه[1] منتقدان کهن‌گرا در ساختار روابط قدرت میدان ادبی ارتباط دارد. آنان با تأکید بر دو اصل بی‌طرفی منتقد و دقّت ابزار بررسی، با مبهم‌سازی روابط قدرت، تداوم برتری خویش را تضمین کرده‌اند؛ با این حال اکنون دیرزمانی است که شکوه و عظمت اسطوره‌های یادشده درهم شکسته است. پس از فلسفهٔ هیدگر و گادامر، اسطورهٔ بی‌طرفی منتقد واپس نشست و اسطورهٔ دقّت ابزار بررسی (علم بدیع و بیان) نیز در فرایند تاریخی نقد ادبی، بی‌مایگی خویش را برملا کرد.

این پژوهش تلاشی است در جهت مورد تردید و انتقاد قرار دادنِ این دو اسطوره و بحث در مورد اهمیت روابط قدرت در میدان ادبی. مقاله با بحث کوتاهی در مورد زیباشناسی کهن و برداشت‌ها و استدلال‌های کهن آغاز می‌شود و با توضیح برداشت‌های نظری پی‌یر بوردیو در مورد مفهوم میدان (ادبی) و چگونگی تداوم مشروعیّت سرمایه‌های

1. Position

مورد منازعهٔ درون آن ادامه می‌یابد. بررسی یک مورد تاریخی (فراز و فرودهای ***شاهنامه***) به‌منظور ردّ برداشت‌های کهن‌گرایان در مورد غیرتاریخمند بودن زیبایی، از موضوعات دیگر مقاله است. در نهایت، مقاله با نقد برخی استدلال‌های نظام زیباشناسی سنّتی، پیشنهاد می‌دهد نقد ادبی در جهت بررسی روابط قدرت درون میدان ادبی حرکت کند.

واژه‌های کلیدی زیباشناختی کهن، بدیع، بیان، میدان ادبی، مشروعیّت، نقد ادبی.

مقدمه

سعدی در بیتی مشهور با تأکید بر زیبایی ذاتی شعر عرب، سروده است:

اشتر ز شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست تو را، کج‌طبع جانوری(۱)

این بیت به‌وضوح، بیانگر نگاه برآمده از علم بدیع و بیان سنّتی است که درپی یافتن زیبایی در درون موضوع (ابژه) زیبایی است. این نوع برداشت و نگاه، در زیباشناسی کهن رواجی تام داشت. برای مثال، تلاش برای یافتن اعداد طلایی در هندسه یا آرایه‌های ادبی در ادبیّات، پیش‌فرض بنیادی عموم آثاری است که به‌نوعی، با نقد ادبی (هنری) ارتباط داشته‌اند. در این دیدگاه، زیبایی خصیصهٔ خود- ویژهٔ موضوع زیبایی فرض می‌شود. «این زیبایی است که زیباست.» در این ادراک، زیبایی به‌معنای تناسب درونی عناصر موضوع زیبایی است. این تناسب، به‌درستی، بر اساس قواعد مشخص و قابل بررسی‌ای قرار دارد که برای هر انسان دارای عقل سلیمی درک‌شدنی است. موضوع (ابژه) زیبایی درست به دلیل همین خصیصه است که توسط شناسا (سوژه) به‌عنوان موضوع زیباشناختی، شناسایی می‌شود. فرض اساسی چنین نگاهی، وجود سوژهٔ بی‌طرفی است که بر اساس معیارهای ذوق طبیعی دست به انتخاب می‌زند. با این حال، این نگرش از همان گام‌های نخست گرفتار تناقض می‌شود. در این مقاله کوشیده‌ایم تا به این تناقضات بپردازیم و پایه‌های لرزان این دیدگاه کهن را نشان دهیم. در این راه، وام‌دار اندیشه‌های جامعه‌شناس فرانسوی، پی‌یر بوردیو[1]، خواهیم بود.

1. Pierre Bourdieu

میدان و خشونت نمادین

از میانهٔ قرن پیشین، انتقادهایی اساسی بر دیدگاه‌های زیباشناسی کهن وارد شده و شکوه و عظمت آن‌ها را مورد تردید قرار داده است. این شکست بیش از هرچیزی، ناشی از تحقیقات جامعه‌شناختی است که نقطهٔ ثقل زیبایی را از موضوع زیبایی به نگاه مخاطبان انتقال داده است. این تحقیقات بر تأثیر موقعیت اجتماعی سوژه (شناسا) بر برداشت‌های زیباشناسانهٔ او به‌شدت تأکید دارد.

در این میان، دیدگاه نظری پی‌یر بوردیو که در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰م به بار نشست، جالب‌توجه است. او ضمن تأکید بر اصل خودسرانه‌بودن معیارها، هرگونه ارتباط تولید فرهنگی و مشروعیّت‌یابی آن را با حقیقت یا عقل (امر متعال یا زیبایی) رد می‌کند. از نگاه او، در اینجا فقط عقیده است که اهمیت دارد؛ یعنی تقدیس بعضی از اظهارات به‌مثابهٔ گزاره‌های مشروع و یا حقیقی. به باور او، معیارهای برهان‌آوری یا اثباتی‌ای که در جریان این فرایند از آن‌ها کمک گرفته می‌شود، خودسرانه هستند و در درون خود و به‌وسیلهٔ میدان[1] موردنظر تعریف می‌شوند. آن‌ها فقط در ظاهر فارغ از نفع و علاقه هستند؛ مشروع‌سازی اظهارات تابع قدرت و اقتدار و شهرت مؤلّفان و صاحبان این اظهارات در میدان موردنظر (در اینجا میدان ادبی) است (جنکیز، ۱۳۸۵: ۲۱). میدان امکان ظهور و طرد اظهارات را پدید می‌آورد. در این میان، چیزهایی گفتنی است و چیزهایی ناگفتنی. سرکوب و سانسور از خصوصیات اصلی عملکرد هر میدان است (همان‌جا).

> میدان عبارت است از نظام ساخت‌یافتهٔ موقعیت‌هایی که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود و ماهیت آن، تعریف‌کنندهٔ وضعیت برای دارندگان این موقعیت‌هاست. میدان همچنین نظام نیروهایی است که بین این موقعیت‌ها وجود دارد. یک میدان از درون بر اساس روابط قدرت ساخت می‌یابد. موقعیت‌های یک میدان با یکدیگر، روابط سلطه، متابعت یا هم‌ارزی (همگونی) برقرار می‌کنند که به‌دلیل دسترسی هریک از آن‌ها به کالاها یا منابعی (سرمایه) است که در این میدان محلّ نزاع است... نفس وجود یک میدان، به معنای پیش‌فرض گرفتن و خلق کردن عقیده به مشروعیّت و ارزش سرمایهٔ محلّ نزاع در

1. Field

میدان است. این نفع و علاقهٔ مشروع در میدان، توسط همان فرایندهای تـاریخی‌ای ایجـاد می‌شوند که خود، میدان را نیز ایجاد می‌کنند (همان، ۱۲۷).

بر اساس این، سخن گفتن از میدان ادبی به آن معناست کـه آثـار ادبـی در جهـان اجتمـاعی ویژه‌ای تولید و مصرف می‌شوند که نهادهای خاصی دارند و از قوانین مخصوصی پیـروی مـی-کنند (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۸). از سوی دیگر، ظهور هر میدانی وابسته به ظهور مشروعیّت آن اسـت. میدان ادبی نیز در هنگام تأسیس، نیازمند کسب مشروعیّت خاص خود است و پـس از تأسـیس هم نیازمند بازتولید این مشروعیّت. هر میـدانی کـه در هریـک از ایـن دو مرحلـه ناکـام بمانـد، محکوم به نابودی خواهد بود. از سوی دیگر، بقای میدان به سطحی از خشونت وابسته است کـه «خشونت نمادین» خوانده می‌شود. بنا بر گفتهٔ بوردیو، خشونت نمادین به‌معنـای تحمیـل نظـام-های نمادها و معناها (فرهنگ) به گروه‌ها و طبقات است؛ به‌گونه‌ای که این نظام‌هـا بـه صـورت نظام‌های مشروع تجربه شوند. از سوی دیگر، مشروعیّت موجب ابهـام و شـفاف نبـودن روابـط قدرت می‌شود؛ به این ترتیب تحمیل یادشده با موفقیت انجام می‌شود. تا زمـانی کـه مشـروعیّت فرهنگی پذیرفته شود، نیروی فرهنگی به روابط قدرت یادشـده افـزوده مـی‌شـود و در بازتولیـد نظام‌مند سهیم می‌شود و آن‌ها را در چشم بینندگان مشروع جلوه می‌دهد (جنکیز، ۱۳۸۵: ۱۶۲).

قرارگاه اصلی خشونت نمادین، «فعالیت پرورشی و تربیتـی» اسـت. بوردیـو ضـمن ردّ خنثی انگاشتن فعالیت تربیتی، آن را بازتابی از منافع گروه‌ها یا طبقاتی می‌دانـد کـه سـاکن فضای اجتماعی موردنظر هستند و به این ترتیب، سـاختار اجتمـاعی را بازتولیـد مـی‌کننـد (همان، ۱۶۴). خشونت نمادین با راهکاری سه‌گانه بـه تحمیـل خودسـری فرهنگـی اقـدام می‌کند: ۱. آموزش پراکنده که در جریان تعامل اعضای ذی‌صلاح تشکّل اجماعی مورد نظر رخ می‌دهد. ۲. از راه آموزش خانگی. ۳. از راه آموزش نهادی‌شده که نمونهٔ آن را می‌تـوان در نظام‌های آموزشی ازقبیـل مـدارس، دانشـگاه‌هـا، مؤسسـات خصوصـی و غیـره یافـت (همان‌جا). کار تربیتی از یک‌سو با ایجاد مصرف‌کنندگانی مشروع برای محصـولات خـود، به آن‌ها مشروعیّت می‌بخشـد (همـان، ۱۶۶) و از سـوی دیگـر، بـا طـرد و حـذف برخـی اندیشه‌ها به‌عنوان ایده‌های غیرقابل فکر کردن، نظم را حفظ می‌کند. همهٔ کودکان بـه زودی از پرسش «چرا؟» دست برمی‌دارند (همان، ۱۶۷) و این، به‌معنای موفقیت میـدان در اعمـال خشونت نمادین است.

ریختار[1]

اما چرا سوژهٔ (شناسا) حاضر در میدان همه‌چیز را بدیهی می‌پندارد؟ اسطوره‌ها چگونه از برملا شدن می‌گریزند و میدان چگونه تداوم خویش را تضمین می‌کند؟ از نظر بوردیو، پاسخ این مسئله در هماهنگی سوژه و میدان نهفته است. او این هماهنگی را ناشی از دیالکتیک ریختار با میدان می‌داند. «ریختار نظام اکتسابی شاکله‌های زاینده‌ای است که به‌صورت عینی با اوضاع و شرایط خاصی که در آن شکل می‌گیرد، سازگار است.» (همان، ۱۲۱). ریختار توسط ساختارهای اجتماعی شکل می‌گیرد و سپس در خدمت بازتولید ساختارهای تولیدکننده درمی‌آید. ازاین‌رو، ریختار سوژه ساختارهای اجتماعی حاکم را استوار می‌کند. در واقع، ریختار گروه‌های تحت سلطه با بازتولید سلطه، به استمرار شرایط سلطه کمک می‌کند (کلهون، ۱۹۹۵: ۶ به نقل از جمشیدیها و پرستش، ۱۳۸۶). بنابراین، ریختار مصنوع سازنده‌ای است که در جهت بازتولید میدان عمل می‌کند. میدان از راه کنش تربیتی، ریختار مناسب خویش را پدید می‌آورد، تداوم بقای خویش را تضمین می‌کند و مشروعیّت خود را استمرار می‌بخشد. اعمال خشونت نمادین تضمین‌کنندهٔ این مشروعیّت و بقای شرایط سلطه است. شرایط سلطه بر تولید مداوم مصرف‌کنندگانی (سوژه‌هایی) مبتنی است که مشروعیّت سرمایهٔ محلّ نزاع را در میدان به رسمیت می‌شناسند[۲]. سوژه از این راه همه‌چیز را بدیهی می‌یابد و بی‌خبر از منافع پنهان‌شده در پس روابط درون میدان، نقش خویش را ایفا می‌کند. به بیان بوردیو:

> هنگامی که اشیاء یا اذهان (یا آگاهی) به‌طور بی‌واسطه با هم همساز باشند؛ یا به بیان دیگر وقتی چشم محصول همان حوزه‌ای باشد که با آن ارتباط دارد [و بدان می‌نگرد]، آن‌گاه این حوزه [= میدان] همراه با همهٔ محصولاتی که عرضه می‌کند، در برابر آن چشم به‌مثابهٔ امری ظاهر می‌شود که بی‌واسطه واجد معنا و ارزش است (۱۳۷۹: ۱۵۱).

گسترش چنین نگاهی در مورد تجربهٔ هنری به این نتیجه می‌رسد که:

> تجربهٔ اثری هنری به‌منزلهٔ امری که مستقیماً و بی‌واسطه واجد ارزش و معناست، نتیجهٔ همسازی و همنوایی میان دو وجه یک نهاد تاریخی واحد است که هر دو متقابلاً بنیان‌گذار یکدیگرند: منش (= ریختار) فرهیخته و حوزهٔ [= میدان] هنری (همان، ۱۵۲).

1. Habitus

بنابراین، میدان و ریختار، هر دو، اموری تاریخی و دارای شرایط ظهور و افول هستند و عینی‌انگاری قواعد میدان به‌وضوح ناشی از همسازی ریختار سوژه با میدان موردنظر است.

مسئلهٔ بدیع و بیان

زیباشناسان کهن همواره زیبایی را غیرتاریخی تصور کرده‌اند. از نظر آنان، امر زیبا ورای تاریخ است و مشمول تغییرات ناشی از گذر زمان نمی‌شود. استدلال آنان در این زمینه در سه سطح خلاصه می‌شود: در سطح نخست، به اشعار شاعران بزرگ چند سدهٔ گذشته اشاره و استدلال می‌کنند که سروده‌های آنان همواره زیبا بوده است. در سطح دوم، به دقتِ قواعد زیباشناسی ارجاع می‌دهند که می‌تواند فارغ از شرایط تاریخی، به نقد اشعار شاعران بپردازد، سره را از ناسره بازشناسد و برای همیشه ارزش هنری آثار را تعیین کند. سطح سوم، تأثیرگذاری و لذت‌بخشی آثار ممتاز ادبی است. پس بر هر نظریهٔ ادبی‌ای که مدعیِ تاریخمندیِ زیبایی است، لازم است پاسخی برای استدلال‌های کهن‌گرایان بدهند.

در سطح نخست، برخلاف ادعای اهالی نقد کهن، می‌توان موارد گسترده‌ای از فرازوفرود شاعران مختلف در دوران‌های متفاوت را نشان داد. اکتشاف گاه‌به‌گاه ارزش هنری شعر برخی از شاعران فراموش‌شده، یکی از اصلی‌ترین موارد چنین فرازوفرودهایی است. بازگشت به بیدل دهلوی در دو دههٔ اخیر، پس از نزدیک به سیصد سال، فقط یکی از نمونه‌های گفتنی است. فراموشی شاعرانی چون قاآنی و ملک‌الشعرای صبا که گاه حتی هم‌شأن فردوسی، حماسه‌سرای بزرگ ایران، دانسته شده‌اند نیز نمونهٔ دیگری است. همچنین توجه دوباره به مولانا را پس از انقلاب اسلامی ایران، می‌توان بر این سیاهه افزود. بررسی بخشی از فرازوفرودهای ***شاهنامه*** در مقام بزرگ‌ترین حماسهٔ زبان فارسی، درستی و نادرستی این نگرش را بیش از پیش روشن می‌کند. این واقعیتی آشکار است که از دیرباز ***شاهنامهٔ*** فردوسی همواره مورد قضاوت قرار گرفته است و «از همان زمان‌های قدیم تا امروز، کسانی در عظمت و یا تخطئهٔ آن داد سخن داده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۷). بسیاری از پیشینیان با توجه به علم بدیع و بیان و به‌ویژه درنظرگرفتن این نکته که حوزهٔ زیبایی فقط به دو عنصر خیال یعنی تشبیه و استعاره محدود می‌شود، آثاری چون ***گرشاسپ‌نامهٔ***

اسدی توسی و مثنوی‌های نظامی را ارزشمندتر و هنری‌تر از ***شاهنامه*** دانسته‌اند. به گمان آنان، «اسدی طوسی در پایان قرن پنجم، ***گرشاسپ‌نامه*** را بهتر از ***شاهنامه*** سروده است؛ زیرا در این منظومهٔ حماسی... تصویرهایی که محدود در قلمرو استعاره و تشبیه است، بیشتر از ***شاهنامه*** است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۱۳). در مقایسه‌ای دیگر، با اشاره به تأثیرگذاری و لذت بخشی آثار ادبی و اهمیت علم بیان در شناخت ارزش هنری و زیبایی متون ادبی، مثنوی‌های نظامی از ***شاهنامه*** برتر دانسته شده است؛ چنان که گفته شده:

> آن‌ها که از شعر توقع استعاره و تشبیه دارند؛ یعنی حوزهٔ تصویر را محدود در این دو گونهٔ رایج تصویر می‌دانند، اغلب در باب ***شاهنامه*** اشتباه می‌کنند و می‌گویند ***شاهنامه*** نظمی است استادانه، ولی آثار نظامی شعر است. اگر به علت اصلی این عقیدهٔ ایشان بنگریم، خواهیم دید که این داوری ایشان برخاسته از نظرگاه محدود آنان در زمینهٔ تصویرهای شعری است (همان، ۴۴۷).

درحالی که منتقدان ادبی معاصر، با توجه به اغراق شاعرانهٔ موجود در آن که «رکن اصلی حماسه‌هاست» و همچنین تعادل و هماهنگی موجود در اجزای آن، به ارزش حماسی ***شاهنامه*** و زیبایی‌های هنری آن پی برده و گفته‌اند: «فردوسی با شمّ بلاغی خاصی که داشته این نکته را به‌خوبی دریافته که در حماسه، اغراق شاعرانه جای همهٔ انواع تصویر را می‌گیرد... .» (همان‌جا). همچنین اظهار کرده‌اند:

> ... بزرگ‌ترین خصیصهٔ ***شاهنامه*** را باید تعادل و هماهنگی اجزای آن در هندسهٔ شعر با یکدیگر دانست و آنان که از این تعادل بی‌خبرند و فقط از یک نظر خاص شعر را می‌نگرند، اغلب دچار اشتباه می‌شوند و مثلاً اسدی را شاعرتر از فردوسی می‌دانند (همان، ۴۶۱).

اما استدلال دوم کهن‌گرایان مبنی بر دقت ابزار بررسی آثار ادبی، به دقت‌نظر بیشتری نیاز دارد. آن‌ها همواره استدلال می‌کنند که هر عقل سلیمی بر اساس معیارهای موجود در علم بدیع و بیان، می‌تواند به زیبایی آثار ارزشمند شاعران بزرگ پی‌ببرد. آنان مدعی‌اند که این معیارها غیرتاریخمند و عینی‌اند. با این حال، شواهد بسیاری مبنی بر نادرست بودن این استدلال هست. تاریخ علم بدیع و بیان به‌روشنی نشان داده است که این علوم قواعد چندان دقیق و عینی در اختیار اصحاب نقد قرار نداده‌اند. شاهد این عدم عینیت، نتایج کاملاً متفاوتی است که بسیاری از آموخته‌ترین منتقدان هنگام اظهارنظر در مورد آثار ادبی بازگو کرده‌اند. اختلاف میان نظرگاه منتقدی چون فاضل‌خان گروسی با تمام منتقدان امروزی در مورد شعر فردوسی و ملک‌الشعرای

صبا، از این‌دست است[۳]. بر اساس معیارهای بدیع و بیان، شاید بتوان حق را به او داد؛ چرا که اشعار ملک‌الشعرای صبا به‌مراتب بیش از ***شاهنامهٔ*** فردوسی به آرایه‌های ادبی آراسته است؛ در قیاس ***گرشاسپ‌نامهٔ*** اسدی توسی با ***شاهنامه*** نیز همین شرایط حاکم است و درست به همین دلیل، برخی منتقدان گذشته سرودهٔ اسدی توسی را بر شعر فردوسی ترجیح داده‌اند. با این حال، چنین ارزیابی‌هایی در روزگار معاصر بیشتر به شوخی می‌ماند.

علاوه‌بر این موارد تاریخی، می‌توان به بحث‌های گسترده و بی‌سرانجامی اشاره کرد که گه‌گاهی دربارهٔ برتری این یا آن شاعر درگرفته است یا درمی‌گیرد[۴]. کم نیستند منتقدانی که هنوز هم در نوشته‌هایشان تلاش دارند تا مثلاً بر برتری سعدی بر حافظ تأکید کنند. این بحث‌های بی‌پایان عملاً، عینی بودن قواعد بدیع و امکان قضاوت‌های دقیق زیباشناسانه را منتفی می‌کند؛ چرا که ممکن نیست این اختلاف‌های گسترده را فقط به اشتباهات منتقدان نسبت داد. از سوی دیگر، این نوع نگرش در مقابل تغییر سبک‌ها و سلیقه‌ها- که غیرمستقیم به‌معنای تغییر ابژه‌های زیبا شناخته شده است- کاملاً بی‌دفاع است. این، به معنای نقش سوژه در فرایند تعیین و تثبیت ابژهٔ زیبایی است. با این حال، کهن‌گرایان از پذیرش آن طفره می‌روند و تمام اختلاف‌ها را به اشتباهات حواله می‌کنند. کافی است به کتاب‌های دانشگاهی علم بدیع(!) مراجعه کنیم تا نمونه‌های بسیاری از این رد و طرد دیدگاه پیشینیان را بیابیم؛ برای نمونه فقط به مسئلهٔ «تکرار» اشاره می‌کنیم که در سبک عراقی، برخلاف سبک خراسانی، مورد نکوهش بوده است. در این‌باره، کهن‌گرایان بیشتر از تمایلات سبک خراسانی حمایت کرده و گرایش‌های سبک عراقی را بر خطا دانسته‌اند. اما واضح است که این پاسخ آنان کاملاً بی‌پایه است؛ زیرا عملاً دقت و عینیت علوم مورد حمایت ایشان را مورد تردید قرار خواهد داد.

در کنار موارد یادشده، تاریخمندی قواعد علم بدیع نیز شاهد دیگری است بر ردّ ادعای غیرتاریخمند بودن قضاوت‌های زیباشناسانه. برای نمونه، کافی است به یکی از کتاب‌های علم بدیع رجوع کنیم تا مجموعهٔ گسترده‌ای از صنایع بدیعی را بیابیم که امروزه کمتر طرفداری دارد؛ صنایعی چون قلب کامل، ارصاد و تسهیم، تدویر و غیره. این موارد از سویی بر تاریخمند بودن عناصر زیباشناسانه تأکید می‌کنند و از سوی دیگر، خودسرانه

بودن قواعد درون میدان ادبی را به نمایش می‌گذارند. تلاش کهن‌گرایان در جهت نفی این تاریخمندی و تأکید بر عینی‌انگاری قواعد میدان ادبی، روی دیگر بی‌توجهی به نقش سوژه در فرایند شناسایی امر زیباست. این بی‌توجهی به‌گونه‌ای مشخص، با مبانی نظری علم بدیع و بیانی مرتبط است؛ مبانی‌ای که از اساس با هرگونه محاسبهٔ روابط قدرت و اسطوره‌زدایی از مشروعیّت عناصر گفتمانی خویش مخالف است. چنین مخالفتی با منافع صاحبان این علم ارتباط عمیقی دارد؛ صاحبانی که درست بر اساس همین تصاحب، مقام برتری در میدان ادبیات را به‌دست آورده‌اند. جایگاه آنان که پیشتر توسط علوم بی‌طرف(!) بدیع و بیان آشکار شده است، اکنون به‌وسیلهٔ همان علوم تداوم و مشروعیّت می‌یابد. از سوی دیگر، نظام آموزشی که از اساس زیر سلطهٔ صاحبان علوم بدیع و بیان است، با اعمال خشونت نمادین، تداوم مشروعیّت پایگاه آنان را تضمین می‌کند. صاحب‌نظران و مدرسان علوم بیان و بدیع از راه آموزش پیاپی اصول این علوم و تأکید ضمنی بر اصل بی‌طرفی، در جهت حفظ منافع خویش حرکت می‌کنند. آنان به مغرضانه‌ترین شکل، بی‌طرفی را ستایش می‌کنند تا موقعیت خویش را در میدان ادبیات و فضای اجتماعی حفظ کنند. با این حال، افشای نادرستی این وجهِ ادعا چندان دشوار نیست. موارد بسیاری را می‌توان نشان داد که در آن‌ها قضاوت کهن‌گرایان با نتایج منطقیِ برآمده از علومی که در اختیار دارند، همخوان نیست. مسئلهٔ شعر عامیانه یکی از این موارد است. اگرچه چنین شعری اغلب به قواعد بدیع و بیان پایبند مانده است، هرگز از سوی ادبیات رسمی و فرهیختگان آن جدّی گرفته نشده است؛ برای مثال بیت:

عقرب زلف کجت با قمر قرینه تا قمر در عقربه، حال ما همینه

که طبق قواعد علوم بیان و بدیع دارای ظرایف بسیاری است، همواره از گردونهٔ ادبیات رسمی دور مانده است. از دیدگاه اصحاب بدیع و بیان، قیاس چنین بیتی با سروده‌های شاعرانی چون سعدی، مولوی و حافظ تمسخرآمیز خواهد بود. با وجود این، وضعیت ادبیات عامیانه در قیاس با بسیاری از هنری‌ترین بخش‌های زندگی روزمره بهتر است. ادبیات رسمی- که مکانی برای حضور فرهیختگان ادبی است- هرگز امکانی برای پذیرش شوخی‌های عامیانه، به‌عنوان اثری هنری، نداشته است. با این حال، بر اساس معیارهای بدیع و بیان، چنین شوخی‌هایی دارای ظریف‌ترین استعاره‌ها و سرشار از انواع مجاز، کنایه،

تشبیه، ایهام، مراعات نظیر و دیگر صنایعی است که مشهورترین اشعار بزرگان را آراسته است. بررسی چنین ادبیاتی- که به‌طور مستقیم برگرفته از زندگی روزمره است ـ هرگز در دانشکده‌های ادبیات ممکن نیست. روشن است که علت آن، بیش از آنکه ناشی از کمبودها و نارسایی‌های فنی و بدیعی باشد، به جایگاه تولیدکنندگان آن‌ها برمی‌گردد.

بحران ادبیات عامیانه آبشخور دیگری نیز دارد. ادبیات عامیانه یگانه‌ادبیاتی است که مؤلف آن واقعاً مرده است. به همین سبب، ادبیات عامیانه فقط باید از راه رقابتی بر اساس قواعد زیباشناسی، مکانی برای خویش دست‌وپا کند. ناکامی ادبیات عامیانه در این زمینه، اهمیت عوامل غیرزیباشناسانه را در میدان ادبی روشن‌تر می‌کند. این مسئله در کنار جایگاه تولید ادبیات عامیانه، امکان مشروعیّت‌یابی مناسب را از این ادبیات می‌رباید. در این میان، نقش سطح فوقانی هرم میدان ادبی، واضح است. به‌عبارت دیگر، این ادبیات در مکانی تولید می‌شود که دور از نظارت نخبگان ادبی قرار دارد؛ پس آن‌ها با کنار نهادن آن، جایگاه خود را تقویت می‌کنند. با این حال، مسئلهٔ دیگری نیز مطرح می‌شود: صاحبان این علوم که به‌دلیل همین مالکیت، در سطوح فوقانی میدان ادبی قرار گرفته‌اند، چندان انگیزه‌ای برای پرداختن به مسائل حساسیت‌برانگیزی چون ادبیات و شوخی‌های عامیانه ندارند. جایگاه رفیع آنان محافظه‌کاری عمیقی را جهت حفظ وضعیت موجود و منافع حاصل از آن درپی دارد. آنان چندان اهمیتی نمی‌دهند که گرفتار تناقض باشند. نخبگان ادبی- چنان که می‌نمایند- بی‌طرف نیستند و این امر نباید چندان تعجب ما را برانگیزد. اگر فرهنگ، خود نوعی ارزش اضافی باشد (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۰۴)، تلاش برای در اختیار داشتن آن، همواره از سطح کوشش‌های اخلاقی و منصفانه فراتر خواهد رفت. بر اساس این، اصل بی‌طرفی که مهم‌ترین حامی منتقدان سنتی[۵] در حفظ جایگاه در میدان ادبیات است، خصایص ایدئولوژیکی مشخصی دارد. این اصل با نفی اهمیت سوژه در فرایند شناسایی امر زیبا، موضع اصحاب بدیع و بیان را در مقابل اتهامِ درنظرگرفتنِ منافع به‌هنگام بررسی‌های ادبی، مصون نگه می‌دارد. آن‌ها علم خویش را عینی می‌پندارند تا نتایجشان عینی قلمداد شود. اما آیا توجه به بازتولید مداوم جایگاه مدافعان این علم بی‌طرف سایهٔ شک گسترده‌ای بر ادعای ایشان نمی‌افکند؟

در ادامهٔ بحث به پاسخ سطح سوم استدلال کهن‌گرایان: تأکید بر تأثیرگذاری و لـذت‌بخشـی آثار ادبی می‌پردازیم. از نگاه بوردیو، لذت‌بخشی و تأثیرگذاری آثـار ادبـی پـیش از آنکـه بیـانگر زیبایی آثار یادشده باشد، به‌معنای هماهنگی ریختار مخاطبان با میـدان ادبـی اسـت. درسـت بـه همین دلیل است که کسانی که هنوز فرصت نیافته‌اند گرفتار نظام آموزشی شوند، از لـذت بـردن از آثار ادبی بی‌بهره‌اند. بسیاری از فارسی‌زبانان کم‌سواد، محصلان و دانشجویان رشته‌های فنـی و خارج‌نشینانی که زبان فارسی را فقط در مکالمات روزمره به‌کار می‌برند، ارتبـاط چشـمگیری بـا شعر حافظ برقرار نمی‌کنند. این نکته در مورد شعر نو و بسـیاری از شـاعران دشـوارگوی کهـن (چون خاقانی) به‌مراتب، بیشتر صادق است. از آنچه گفته شد چنین برمی‌آید که نظـام آموزشـی از راه اعمال خشونت نمادین، به بازتولید کسـانی مشـغول اسـت کـه پیشـاپیش، تـداوم شـرایط موجود را تضمین کننـد. پـس چنـدان دور از ذهـن نیسـت اگـر دانشـجویان ادبیـات در مقابـل تناقضات موجود در علم بدیع و بیان و ادعاهای مطرح دربارهٔ آن علوم، به فکـر فرونرونـد و بـه روابط موجود در آن پایان ندهنـد. بـا ایـن حـال، وجـود همـین نظـام آموزشـی تنـاقض دیگـر کهن‌گرایان را آشکار می‌کند. اگر زیبایی فقط خصایص خودویژهٔ ابـژهٔ زیباسـت، پـس ایـن‌همـه تلاش برای آموزش زیباشناسی به چه کار می‌آید؟ به‌عبارت دیگر، اگر هـر طبـع سـلیم قـادر بـه درک زیبایی آثار زیباست، کوشش وسیع نهادهای آموزشی چیـزی جـز هـدر دادن منـابع عظـیم انرژی انسانی است؟ بنابراین ادعای علـم بـدیع و بیـان در مـورد عینیـت زیبـایی از همـان گـام نخست، بی‌مایگی خود را نمایان می‌کند؛ بی‌مایگی‌ای که بیش از هرچیـزی، ناشـی از تـلاش در جهت پوشاندن منافع قشر خاصی است که متأسفانه، سعدی را نیز شامل می‌شود.

تناقضات درونی نگاه کهن‌گرایان در آثار آنان نمایان است. آنان آشـکارا بـا نشـان دادن قواعد غیرتاریخمند، اصول زیباشناختی را فارغ از فرایندهای تـاریخی تعریـف مـی‌کننـد و مدعی‌اند که در برداشت‌های زیباشناختی‌شان بی‌هیچ سمت‌گیری، فقط بر اساس معیارهـای علمی عمل می‌کنند. با این حال، آثار آنان پر است از استثنائاتی که برای شاعران بزرگ قائل می‌شوند[۶]. برای نمونه فقط به دو مورد اشاره می‌کنیم. میرجلال‌الدین کزازی در جلد سـوم ***زیباشناسی سخن فارسی*** می‌نویسد: «به‌هر روی، به یاری سه دانـش زیباشناسـی در سـخن: بدیع، بیان و معانی است که می‌توان زبان را از ادب بازشناخت؛ و به مرزی باریـک کـه آن

دو را از هم جدا می‌کند راه برد.» (۲۰). اما هنگام بررسی مواردی کـه از زیبـایی اثـر ادبـی می‌کاهد چنین می‌گوید: «دیگر عیبی که سخن شیوا می‌بایـد از آن بـه دور باشـد، پـی‌آورد واژگان [تتابع اضافات] است. اگر افزودن چندین واژه به یکدیگر مایهٔ گرانی و درازآهنگـی بشود، آک و آهویی است که شیوایی آن را آسیب می‌رساند.» (همـان، ۳۸). ولـی در ادامـهٔ سخن خویش و بلافاصله، ابیات زیر از سعدی و حافظ را استثنا می‌کند:

خـواب نوشیـــن بامـــداد رحیـــل　　بـــازدارد پیـــــــاده را ز سبیـــــل
به صفـــای دل رنـدان صبوحی‌زدگان　　بس در بستـــه به مفتـــاح دعـــا بگشایند
بادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک　　نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام

(همان‌جا)

نمونهٔ دیگر، اظهارنظر شفیعی کدکنی دربارهٔ این بیت است:

زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم　　مـــست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای

او می‌نویسد:

> هیچ استعاره و مجاز و تشبیهی هم در آن نیست... برخلاف عقیدهٔ خودم، در کتـاب صـور خیال، و عقیدهٔ بسیاری از ناقدان قدیم و جدید، ایماژ هم در بیت نقشی ندارد؛ چون هـیچ تشبیه و مجاز تازه‌ای هم در آن به‌چشم نمی‌خورد. هیچ نکتهٔ عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست [پس چیست وجه شعریت این بیـت و وجـه عـدم شـعریت بسـیاری از ابیاتی که تمام این خصوصیات را دارند اما شعر نیستند؟] (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴).

تقریباً در تمام کتاب‌های بدیع و بیان می‌توان چنـین اظهارنظرهـایی یافـت. بـا ایـن حـال، کهن‌گرایان هنوز هم برای نفی دیدگاه‌های کهن و بـه‌رسـمیت شـناختن روابـط قـدرت در میدان ادبی، هیچ تلاش درخور ذکری انجام نداده‌اند. اما اگر آثار ادبی بر اسـاس معیارهـای زیباشناختی مشخص قابل درجه‌بندی نیستند، پـس درجـه‌بنـدی موجـود بـر چـه اساسـی صورت گرفته است؟ در ادامه به این پرسش پاسخ می‌دهیم.

میدان ادبی و روابط قدرت

یک‌بار برای همیشه، باید اسطورهٔ وجود روابط عادلانه در سطوح مختلف میدان را به کنـار نهاد. روابط درون میدان ادبی، روابطی مبتنی بر استیلا و سلطه است و از بسیاری از عوامـل

غیرزیباشناختی بهره می‌بَرد. درست به همین دلیل، تأکید بر حقانیت زیباشناختی باطل است. هیچ قواعد عینیِ ازلی- ابدی برای تعیین زیبایی آثار ادبی وجود ندارد و این قواعد همواره خودسرانه بوده و هستند. آثار درون میدان ادبی حتی بر اساس همان معیارهای خودسرانه طبقه‌بندی نمی‌شوند. طبقه‌بندی آثار بیشتر حاصل تعامل بُردارهای قدرت درون میدان، عوامل غیرزیباشناختی ازقبیل خصایص فردی (شوخ‌طبعی، دست ودل‌بازی، ادا و اطوار[۷] و...) یا مجموعه‌اتفاقات و تأثیرگذاری میدان‌های دیگر به‌ویژه میدان سیاست، با خصایص زیباشناختی بر اساس معیارهای خودسرانهٔ مشروعیّت‌یافتهٔ درون میدان ادبی است. هر تلاش جامعه‌شناختی در حوزهٔ نقد ادبی که فاقد برنامه‌ریزی مشخصی برای بررسی این تعاملات باشد، از همان گام نخست به بیراهه خواهد رفت. وظیفهٔ چنین نقدی فقط روشن‌کردن جایگاه اثر در میان دیگر آثار موجود در میدان بر اساس برایند نگاه منتقدان نیست؛ بلکه تعیین فرایند مشروعیّت‌یابی اثر در میدان ادبی است.

برای مثال در ادبیات داستانی معاصر فارسی، تأثیر عوامل غیرزیباشناختی بر فرایند مشروعیّت‌یابی آثار ادبی بسیار محرز بوده است. یک نمونهٔ آن، ***سمفونی مردگان*** اثر مشهور و ستایش‌شدهٔ عباس معروفی است. این اثر گاه از شاهکارهای ادبیات معاصر فارسی دانسته شده است. اما آنچه جالب می‌نماید، فرایند مشروعیّت‌یابی این اثر در میدان ادبی است. در واقع، ***سمفونی مردگان*** با اثر مشهور ویلیام فاکنر: ***خشم و هیاهو*** شباهت‌های شکلی و محتوایی بسیاری دارد. این شباهت چیزی بیش از تأثیرپذیری نویسنده‌ای از نویسندهٔ دیگری است و در واقع، می‌توان گفت ***سمفونی مردگان خشم و هیاهوی*** بازنویسی‌شده است؛ اگر اصولاً چنین اصطلاحی درست باشد. با این حال، نوشتهٔ عباس معروفی از اهمیت بسیاری در ادبیات معاصر فارسی برخوردار است. با اینکه در ضعیف‌تر بودن ادبیات داستانی معاصر فارسی در قیاس با ادبیات داستانی انگلیسی و فرانسوی کمتر تردیدی هست، می‌توان اطمینان داشت که ضعف ادبیات داستانی معاصر فارسی تا بدان پایه نیست که اثری تقلیدی به بالاترین میزان سرمایهٔ نمادین این میدان (لقب شاهکار ادبیات داستانی معاصر) دست یابد. بی‌شک، بر اساس قواعد زیباشناختی واقع در میدان، اثر تقلیدی نمی‌تواند دارای ارزش چندانی باشد. پس موفقیت این اثر ناشی از چیست؟ پاسخ

در نحوهٔ علمکرد بُردارهـای قـدرت درون میـدان ادبـی، عوامـل غیرزیباشـناختی (ازقبیـل شخصیت نویسنده) و تأثیرپذیری از میدان سیاسـت نهفتـه اسـت. عبـاس معروفـی هنگـام انتشار ***سمفونی مردگان***، نشریهٔ ادبی ***گردون*** را در اختیـار داشـت. ایـن نشـریه کـه در میـان مصرف‌کنندگان میـدان ادبـی مشـروعیّت چشـمگیری داشـت، هرگـز در تقابـل بـا منـافع گردانندگانش قرار نگرفت. مجموعهٔ نقدها و مقالاتی که دربـارهٔ ***سـمفونی مردگـان*** در ایـن نشریه به چاپ رسید، درخور تأمل بـود. حتـی اگـر گردانـنـدگان نشـریه در انتخـاب آثـار فرستاده‌شده، به‌گونه‌ای گزینشی عمل نکرده باشند، نفس حضور نویسندهٔ اثر در رأس هـرم نشریه، در نوع نگارش مقالات مؤثر بوده است. افزون بر این، شخصیت نویسنده نیز عاملی تأثیرگذار بوده است. عباس معروفـی، بـرخلاف بسـیاری از نویسـندگان برجسـتهٔ معاصـر، گـرایش سیاسـی تحریـک‌آمیـزی نداشـت و در آن دورهٔ تـاریخی، نسـبت بـه بسـیاری از نویسندگان ادبیات داستانی، کمتر به‌عنوان فردی سیاسی شناخته شـده بـود. ایـن مسـئله در عین آنکه امکان انتشار و نقد آثار او را فراهم می‌آورد، صاحب‌نظران محافظه‌کار ادبیـات را به بحث در مورد آثارش تشویق می‌کرد. برای آنان بسیار ساده‌تر بود که آثار عباس معروفی را نقد و بررسی کنند تا مثلاً داستان‌هـای هوشـنگ گلشـیری را. بنـابراین، نـوع شخصـیت نویسنده توانسته بود تأثیرات میدان سیاست را در میدان ادبیات به نفع نگارنده تغییـر دهـد؛ همان‌گونه که جایگاه او در میدان ادبی، به‌عنوان گردانندهٔ یکی از نشریات مشروعیّت‌یافتـه، برایند روابط قدرت درون میدان ادبی را در جهت منافع او قرار داده بود.

بنابراین، در نقد ادبی هرگز کافی نیست فقط به خصایص درونی اثر بر اساس معیارهای زیباشناختی پرداخته شود. مسلّم است که چنین تلاشی ناشی از نـوعی تـوهّم خـام وجـود عدالت در سطوح متفاوت میدان ادبی است. از این دیدگاه، جایگـاه هـر اثـری بـر اسـاس خصایص خودویژه‌اش تعیین می‌شود. هرچند اسطورهٔ عدالت گاه تاریخ را به‌عنـوان قاضـی نهایی اعلام می‌کند، فراموش می‌کند که مشـروعیّت اولیـهٔ بارشـده بـر اثـر هرگـز گریبـان خوانندهٔ آتی را رها نخواهد کرد. هر انتخابی پیشـتر انتخـاب‌شـدن اسـت. از ایـن دیـدگاه، گرایش‌های فرمالیستی در نقد با روش‌های سـنتی هـیچ تفـاوتی ندارنـد. هـر دوی ایـن‌هـا اسطورهٔ عدالت را باور دارند. همخوانی اسطورهٔ عدالت با منافع چنین نقادانی چندی اسـت

که کوس بی‌اعتباری آنان را فریاد زده است[۸]. پس وظیفهٔ هر تلاش جامعه‌شناختی در حوزهٔ نقد ادبی، کنار زدن چنین اسطوره‌ای است؛ اسطوره‌ای که ذره‌بین خویش را به‌جای آنکه بر فرایند تولید مشروعیّت اثر ادبی قرار دهد، بر روی خود اثر ادبی می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله یکی از اصلی‌ترین ضعف‌های قواعد زیباشناسی کهن را بررسی کرده‌ایم. علوم بدیع و بیان- که صورت‌بندی کلی زیباشناسی کهن را در خود جای داده‌اند- ازآن‌رو که از محاسبهٔ روابط قدرت در فرایند مشروعیّت‌یابی امر زیبا عاجزند، همواره به همدستی با صاحبان جایگاه‌های فوقانی هرم قدرت در میدان ادبی، جهت حفظ منافع آنان، متهم هستند. استدلال‌های کهن‌گرایان برای رفع اتهام از علوم مورد علاقه‌شان، فاقد انسجام کافی، و مطابقت با شواهد تاریخی موجود است. اسطورهٔ عدالت که مهم‌ترین پشتیبان آنان در اقامهٔ دلیل به نفع این علوم است، بیش‌ازاندازه با منافعشان همراهی دارد.

جمع‌بندی نهایی مقاله، پیشنهادِ توجه از خصایص متن ادبی به عناصر برون‌متنی مشروعیّت‌بخش به اثر، ازجمله روابط قدرت واقع در میدان ادبی را ارائه می‌کند. اکنون بیش از هر زمانی، امکان اتخاذ راهبردهای انتقادی تاریخ‌گرایی فراهم آمده است که به‌جای تأکید بر خصایص خودویژهٔ متن، به فرایندهای مشروعیّت‌یابی آثار ادبی توجه کند. این زمان، وقت آن فرارسیده است که از خود بپرسیم «چرا این اثر را برای خواندن انتخاب کرده‌ایم؟»[۹].

پی‌نوشت‌ها

۱. یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که عبید زاکانی که فاصلهٔ زمانی چندانی با شیخ اجل نداشت، در واژه‌نامهٔ خویش، رندانه، شعر عرب را معادل ناموزون آورده‌است؛ با این حال او تا بدان پایه سعهٔ صدر داشت که علاقه‌مندان شعر عرب را شتر نخواند.

۲. این برداشت بوردیو به‌وضوح، یادآور این عبارات مارکس در ***گروندریسه*** است: «تولید... نه فقط ابژه‌ای برای سوژه، بلکه سوژه‌ای برای ابژه پدید می‌آورد».

۳. فاضل‌خان گروسی معتقد بود سروده‌های ملک‌الشعرای صبا به‌مراتب برتر از ***شاهنامهٔ*** فردوسی است. این نظر امروز تقریباً هیچ طرفداری ندارد.

۴. برای مثال می‌توان به قطعهٔ محاکمه در دیوان عطار شیرازی اشاره کرد که در آن، به برتری سلمان ساوجی یا حافظ شیرازی اشاره کرده و قطعه‌ای ده‌بیتی در این‌باره سروده است ر.ک عطار شیرازی (روح عطار)، *دیوان*، به کوشش احمد اکرمی، (تهران: سلسله نشریات ماه، ۱۳۶۹).

۵. سنت‌گرایان هرگز در این توطئه تنها نیستند. با این حال، تأکید ما بر این‌گونه منتقدان به‌دلیل غلبهٔ آنان در میدان ادبیات فارسی است.

۶. پذیرش چنین استثنائاتی به‌روشنی بیانگر نقش روابط قدرت و اهمیت تأسیس مشروعیّت درون میدان است. نفی آثار شاعران بزرگ، مورد تردید قرار دادنِ مشروعیّتِ به رسمیت شناخته‌شدهٔ درون میدان است؛ البته این کار هرگز ساده نیست. از سوی دیگر، این مسئله بار دیگر همخوانی ریختار منتقد را با قواعد درون میدان تأیید می‌کند.

۷. برای مثال می‌توان به علی عبدالرضایی و جریان شعر پست‌مدرن اشاره کرد. مشروعیّت‌یابی این جریان بسیار به اداها و رفتارهای علی عبدالرضایی وابسته بود. همان‌گونه که افول آن نیز بی‌ارتباط با نوع رفتارهای او نبود. عبدالرضایی یکی از بهترین موارد برای تحقیق در مورد عوامل غیرزیباشناختی اثرگذار در میدان ادبی است.

۸. بی‌شک، هیچ‌کس بیش از آنان از اسطوره‌ای که جایگاه رفیع ایشان را در میدان ادبی ناشی از شایستگی‌شان بداند، منتفع نخواهد شد.

۹. صورت دیگر این پرسش چنین است: «چرا برای خواندن این اثر انتخاب شده‌ایم؟».

منابع

- ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). *مارکسیسم و نقد ادبی*. تهران: دیگر.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۵). «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر». ترجمهٔ یوسف اباذری. *فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون*. س۳. ش۹ و ۱۰. (بهار و تابستان).
- ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *نظریهٔ کنش*. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: نقش و نگار.
- جمشیدیها، غلامرضا و شهرام پرستش. (۱۳۸۶). «دیالتیک منش و میدان در نظریهٔ عمل پی‌یر بوردیو». *نامهٔ علوم اجتماعی*. ش۳۰. (بهار).
- جنکینز، ریچارد. (۱۳۸۵). *پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاووشیان. تهران: نشر نی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴)، *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوس.
- کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی*. ج۳. تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.

واکاوی نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی

علی نوروزی

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

اکنون در میان پژوهشگران نقد ادبی، دو نام عبدالقاهر و نظریهٔالـنّظم چنـان بـه هـم پیونـد خورده‌اند که اینشتاین و نظریهٔ نسبیت. اهمیت این نظریه در آن اسـت کـه نقطـهٔ عطـف و تحول عظیمی در سیر تطوّر علم بلاغت و نقد به‌شمار مـی‌آیـد؛ زیـرا پـیش از عبـدالقاهر، نظرگاه و تفکر غالب در ارزیابی متون ادبـی معطـوف بـه اجـزای منفـرد کـلام بـود؛ ولـی عبدالقاهر- برخلاف این دیدگاه غالب- به اثر ادبی به‌عنوان یـک کـلّ بـه‌هـم‌پیوسـته نگـاه می‌کرد و برای اجزای کلام، پیش از آنکه به ترکیب و تألیف کـلام درآیـد، وزن و ارزشـی قائل نبود. فشردهٔ این نظریه- چنان که خود در ***دلائل‌الإعجاز*** بـه آن تصـریح کـرده اسـت- چنین است: بلاغت در اجزای منفرد کلام نیست؛ بلکـه بایـد بلاغـت را در حُسـن تـألیف اجزای کلام جست و این حُسن نظم جز با اراده و قصد معانی نحو به‌دست نمی‌آید.

عده‌ای عبارات عبدالقاهر را در تبیـین نظریـه‌اش، بـا مـدلولات و مفـاهیم امـروزی آن سنجیده‌اند و همین امر باعث برداشت ناصواب از ایـن نظریـه شـده و آن را در هالـه‌ای از ابهام قرار داده است؛ ازاین‌رو بجاست که با دقّت‌نظر در جهت بازنمایی ابعـاد ایـن اندیشـهٔ ناب در حوزهٔ نقد ادبی بکوشیم تا غبار ابهام از آن زدوده شـود و چهـرهٔ تابنـاکش- کـه در پس خلط مصطلحات پنهان مانده است- نمایان شود. محورهای بحث ایـن مقالـه بـه ایـن شرح است:

۱. آنجا که عبدالقاهر می‌گوید حسن نظم جز با ارادهٔ معانی نحو به‌دست نمی‌آید، مقصودش از نحو، مفهومی فراتر از ظواهر اعرابی و بررسی حداقلّ شرایط صحّتِ سخن است.
۲. نظمی که عبدالقاهر از آن سخن به میان آورده، نظم و ترتیب معانی افکار و اندیشه‌ها در ذهن و ضمیر نویسنده یا شاعر است پیش از آنکه به جامهٔ الفاظ درآید.
۳. معیار برتری گوینده‌ای بر گویندهٔ دیگر، در آگاهی از معانی وضعی لغات نیست؛ بلکه این معیار را باید در میزان مهارت گوینده در تشخیص مواضعِ صحیح کلمات در ترکیب کلام جست‌وجو کرد.
۴. در جاهایی از ***دلائل‌الإعجاز*** که از برتری «لفظ» یا «معنا» سخن گفته شده است، مقصود عبدالقاهر از «لفظ» و «معنا» غیر از مفهوم رایج و مشهور آن در اذهان است؛ به‌همین سبب برخی ناقدان عرب در عصر حاضر، سخن مشهور جاحظ: «المعانی مطروحهٔ فی الطریق یعرفها الاعجمی و العربی...» را حمل بر اهمال امر «معنا» از سوی جاحظ کرده‌اند و وی را به‌خطا در مقابل عبدالقاهر، در گروه «انصار لفظ» قرار داده‌اند. حال آنکه به شرحی که در این مقاله خواهد آمد، این سخن جاحظ نه‌تنها مخالف نظریهٔ نظم عبدالقاهر نیست، بلکه می‌توان بین آن دو توفیق و سازگاری برقرار کرد و آن را تعبیر دیگری از همان نظریهٔ نظم دانست.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ نظم، عبدالقاهر جرجانی، فصاحت، ساختار، معانی نحو، لفظ، معنا.

۱. مقدمه

معجزه بودن قرآن کریم اندیشمندان را بر آن داشت تا راز اعجاز و فصاحت آن را بجویند؛ به‌ویژه که تحدّی قرآن به آوردن مثل و مانند، بیشتر ناظر به فصاحت و بلاغت و ابعاد بیانی است. در قرآن کریم بیش از ده مورد می‌بینیم که خداوند می‌فرماید: ما قرآن را به زبان عربی نازل کردیم. با آنکه خود عرب‌زبانان و مخاطبان این آیات می‌دانستند که این کتاب به زبان عربی است نه زبان دیگری؛ توصیف قرآن به وصف «عربیّ» مفهومی وسیع‌تر دارد و شایسته نیست فقط به همان زبان قوم عرب محدود شود؛ بلکه بنا بر نظر برخی مفسران، وصف «عربی» بر روشنی و وضوح و فصاحت قرآن دلالت می‌کند (شریعتی، بی‌تا: ۵۶؛ ابن کثیر، ۱۴۱۲: ۴/ ۱۱۵). اصولاً تحدّی باید مسبوق به ادعا باشد. ادعای قوم عرب در آوردن

معانی عالی و دانش نبود تا تحدّی در آن باشد؛ بلکه دل‌بستگی و دل‌مشغولی آن‌ها به سخنوری و شعر و شاعری بود و تحدّی با آن‌ها، مناسب با همین ادعایشان صورت پذیرفته است.

بنابراین، بحث دربارهٔ وجه اعجاز قرآن به تفسیر و تعلیل فصاحت سخن کشیده شد. این کاوش به پیدایش نظریه‌های مهمی در این زمینه منجر شد. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌ها، «نظریهٔ نظم» عبدالقاهر جرجانی است. جرجانی در ***دلائل‌الإعجاز*** دربارهٔ این نظریه به‌تفصیل سخن گفته و در کتاب دیگرش، یعنی ***اسرارالبلاغه*** نیز به آن اشاره کرده است. این نظریه نقطهٔ عطفی در عرصهٔ نقد و مطالعات ادبی به‌شمار می‌رود. پیش از بحث در باب این نظریه، لازم است نگاهی گذرا بیفکنیم به دو گرایشی که پیش از او، در تفسیر فصاحت شکل گرفته بود تا هم در مقام مقایسه اهمیّت این نظریه بهتر روشن شود و هم برای این سؤال پاسخ روشنی بیابیم که آیا نظریهٔ نظم دارای پیشینه است یا از ابداعات عبدالقاهر به‌شمار می‌آید؟

در قلمرو نقد ادبی دو اندیشهٔ غالب در تفسیر فصاحت و زیبایی سخن هست که در واقع همان جدال بین انصار معنا و انصار لفظ است. از دیرباز، این سؤال در بلاغت مطرح بوده است: برتری کلام به الفاظ آن است یا به معانی؟ ابوهلال عسکری (۳۹۵هـ) بر این باور است که فصاحت کلام به لفظ آن برمی‌گردد؛ چون لفظ به‌منزلهٔ ابزاری است برای بیان. معانی تا به قالب الفاظ درنیاید افاده‌ای نخواهد داشت. او سهولت لفظ، بافت نیکو و درستی ساختار را از اسباب کمال و زیبایی سخن می‌داند (عسکری، ۱۹۵۵: ۶-۷). ابن‌سنان خفاجی نیز در ***سرّالفصاحه*** بر این باور است که فصاحت به لفظ برمی‌گردد و صفت آن است؛ ولی بلاغت صفتِ لفظ و معناست (۶۰).

برخی سخن مشهور جاحظ را موافق با نظر همین گروه دانسته‌اند که می‌گویند معنا امری است مشاع و در دسترس همهٔ طبقات مردم؛ جاهل و عالم آن را می‌دانند و خواصّ و مردم کوچه و بازار به آن واقف‌اند. امتیاز و برتری سخن را باید در استواری وزن، گزینش الفاظ، سبک و بافت نیکوی کلام، و جذابیّت و لطافت الفاظ جست‌وجو کرد؛ زیرا شعر صناعتی است بس ظریف و نوعی نگارگری و صورت‌گری قلمداد می‌شود (جاحظ، ۱۳۲۳:

۳/ ۴۱). گروهی دیگر در فصاحت و شیوایی، اهمیت را ازآن معنا می‌دانند و می‌گویند خوبی سخن به آن است که مشتمل بر نکته‌ای نادر و موعظه و حکمت باشد؛ زیرا معنا جان کلام است و بدون آن، لفظ اهمیتی نخواهد داشت (جرجانی، ۱۹۸۴: ۱۹۴). برخی پژوهشگران عبدالقاهر را در گروه انصار معنا قرار داده‌اند؛ اما در این مقاله خواهیم گفت که اگرچه عبدالقاهر در اغلب جاها از برتری معنا و تابعیت لفظ از معنا سخن گفته است، از کلمهٔ «معنا» مفهومی اراده کرده جز آنچه «انصار معنا» خواسته‌اند.

۲. تبیین نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی

عبدالقاهر جرجانی در تبیین فصاحت کلام نظریه‌ای مطرح کرد که در سخنان پیشینیان همچون جاحظ و عبدالجبّار معتزلی هم اشاراتی گذرا و موجز به آن را می‌توان یافت. اما در این میان، تلاش عبدالقاهر در گسترش این نظریه و تطبیق آن بر مثال‌های متعدد قرآنی و نمونه‌های مختلفی از متون نظم و نثر عربی، همراه با استدلال‌های مستحکم و روشن موجب شد سهم گذشتگان در شکل‌گیری این نظریه کم‌فروغ جلوه کند و در تاریخ نقد و بلاغت عربی، این نظریه به نام او به ثبت برسد.

قاضی عبدالجبّار معتزلی صاحب کتاب ***المغنی فی ابواب التّوحید و العدل*** بر این باور بود که فصاحت در کلمات منفرد (جدای از ترکیب کلام) ظاهر نمی‌شود؛ بلکه در پیوند و تألیف اجزای سخن به شیوه‌ای مخصوص پدیدار می‌شود (۱۴/ ۱۹۹). این نظر عبدالجبّار در واقع ردّی بود بر نظر استادش ابوهاشم جبائی که فصاحت را به جزالت لفظ و حُسن معنایش برمی‌گرداند و رعایت هر دو را در فصاحت لازم می‌شمرد (ر.ک ضیف، بی‌تا: ۱۱۵).

عبدالقاهر برخلاف گرایش‌های رایج خود، فصاحت را نه در «لفظ» می‌دانست و نه در «معنا» به آن مفهومی که انصار معنا از این کلمه اراده کرده بودند. او برای کلمات، تا در ترکیب کلام به‌شیوه‌ای مخصوص قرار نگیرند، ارزش و نقشی در فصاحت و زیبایی کلام قائل نبود (جرجانی، ۱۹۳۹: ۲). چکیدهٔ نظریهٔ او چنین است: بلاغت در اجزای منفرد کلام نیست؛ بلکه باید بلاغت را در حُسن تألیف اجزای کلام جست و این حُسن نظم جز با اراده و قصد معانی نحو به‌دست نمی‌آید.

عبدالقاهر بارها در ***دلائل‌الإعجاز*** بر این نکته پای می‌فشارد که فصاحت و آنچه سبب برتری سخنی بر سخنی دیگر می‌شود، به معنا برمی‌گردد نه به لفظ؛ ولی مقصودش از معنا، معنای برخاسته از ساختار نحوی و نظم سخن است. به‌عبارت دیگر، گاه از معنای سخن، غرض کلی و اصلی اراده می‌شود که سخن برای آن ایراد شده است و گاهی مقصود از معنا، معنای ثانوی و معانی اعرابی و نحوی است که از ساختار دستوری و ترتیب و نظم بلاغی کلام برمی‌آید و این چیزی است غیر از مضمون و مراد کلّی کلام. بی‌توجهی به این دقیقه موجب شده است برخی عبدالقاهر را در زمرهٔ انصار معنا و در مقابل جاحظ قرار دهند که در سخن مشهورش: «المعانی مطروحة فی الطریق...» شأن معنا را کاسته و اهمیّت را به گزینش لفظ نیکو، درستی وزن و ساختار زیبا داده است. اما اینجا که جاحظ می‌گوید معانی توی دست و پای مردم ریخته است، مقصودش از معانی، همان اغراض اصلی و مضمون اولیه است که گوینده برای آن سخن را القا می‌کند. عبدالقاهر نیز به همین مفهوم، برای معنا در فصاحت نقشی قائل نیست.

۳. معانی نحو از نگاه عبدالقاهر

این نکته را نباید از نظر دور داشت که نحو و معانی نحو که عبدالقاهر قصد و ارادهٔ آن را در نظریهٔ نظم ضروری دانسته است، به مفهومی وسیع‌تر از مفهوم رایج نحو نزد نحویان است. حوزهٔ این مفهوم تا آنجا گسترش می‌یابد که بسیاری از مسائل علم معانی و بیان و نحو را که در کار سامان یافتن اسلوب کلام مؤثّر است شامل شود. این مطلب از مثال‌های فراوان او در تفسیر نظم مشهود است. مسائل نحو به مفهوم مرسومش، ناظر به حدّاقلّ شرایط صحّت کلام است و غایت آن، دوری از خطا و لحن است و از این قلمرو پا فراتر نمی‌نهد؛ حال آنکه عبدالقاهر در نظریهٔ نظم، به بیان هنری کلام و چیزی فراتر از صحّت کلام می‌اندیشد. او در ***دلائل‌الاعجاز*** می‌گوید نظم دو گونه است:

> نظمی که از روی فکر و روش صورت می‌پذیرد و دیگری، نظمی که گوینده در ورای آن فکر و روش چندانی را به‌کار نمی‌برد؛ بلکه به کلماتش نظم می‌دهد. درست مانند کسی که می‌خواهد مرواریدهایی را به رشته درآورد بی‌آنکه نظم و شیوه‌ای خاص درنظر داشته باشد؛ بلکه هدفش از این کار فقط و فقط عدم پراکندگی آن‌هاست و به صورت و هیئت

آن توجهی ندارد. در اینجا اگر حسن و مزیتی باشد، به خود ماهیت الفاظ برمی‌گردد. اگر گفته شود آیا این‌چنین کلامی بر صواب و خالی از عیب نیست؟ و نفس این صواب و صحّت فضیلت به‌شمار نمی‌رود؟ می‌گوییم صواب و صحّت به این معنا مدّ نظر ما نیست؛ زیرا ما در اینجا درصدد درستی سخن و دوری آن از لحن و خطا نیستیم تا این صحّت را در فضیلت و برتری کلام اعتبار کنیم (۷۶-۷۷).

در واقع، عبدالقاهر می‌خواهد بین شأن عالِم نحوی و شأن عالِم بلاغی تفاوت قائل شود. عالم نحوی در اندیشهٔ بیان حدّاقل شرایط صحّت کلام است؛ اما اهتمام اهل بلاغت به حسن و زیبایی است. در دیدگاه عبدالقاهر، منظور از معانی نحو همین ظواهر اعرابی نیست که بر افواه نحویان جاری است و بیشتر آن را مربوط به الفاظ و از صفات آن می‌دانند؛ بلکه وقتی در بیان هنری، از فضیلت و برتری گوینده‌ای بر گویندهٔ دیگر سخن گفته می‌شود، بعد از تحقّق شرایط صحّت کلام است. افزون بر آن، اصولاً تفاضل و برتری در اعراب محال است؛ زیرا قابل تصوّر نیست که رفع و نصب در کلامی نسبت به رفع و نصب در کلامی دیگر مزیت داشته باشد. آنچه می‌توان تصوّر کرد این است که دو سخن در مسئلهٔ اعراب خللی داشته باشند و بگوییم این یکی از آن دیگری صحیح‌تر است و یا از نظر اعرابی، یکی صحیح و دیگری نادرست باشد. در این صورت، برتری در اعراب نخواهد بود؛ بلکه برتری اعراب بر عدم اعراب خواهد بود.

از نگاه عبدالقاهر، کلمات در معانی وضعی و قاموسی‌شان همچون مواد خامی در اختیار صنعتگر و هنرمند هستند. اگر این مواد خام مرغوب‌اند- اگرچه این مرغوبیت اهمیت دارد و مزیّت به‌شمار می‌آید- نباید آن را به مهارت گوینده در سخنوری نسبت داد؛ همان‌گونه که مرغوبیّت مواد خامی را که در اختیار صاحب حرفه‌ای یا هنرمندی چون نجّار یا زرگر قرار می‌گیرد، نباید به مهارت آن صاحب حرفه و یا هنرمند منتسب کرد. باید به دنبال ویژگی‌هایی بود که گوینده به‌واسطهٔ آن ویژگی‌ها، گوینده نامیده شده است. گوینده در معانی وضعی الفاظ خارج از ترکیب کلام دخالتی ندارد؛ بنابراین حسن یا قبح الفاظ را خارج از نظم و ساختار کلام، نباید به او منسوب کرد. امتیاز و برتری گوینده در توانایی و مهارت او در حُسن تشکیل و تألیف اجزای کلام معلوم می‌شود. او از طریق همین ترکیب

و اسلوب کلام، در کلمات و معانی آن تصرّف می‌کند و هر ویژگی برخاسته از این ناحیه را باید به او منسوب کرد (جرجانی، ۱۹۸۴: ۳۶۵).

۴. نظم از نگاه عبدالقاهر

در مفهوم نظم نزد عبدالقاهر- که از آن به «توخّی و ارادهٔ معانی نحو» تعبیر کرده است- باید به چند نکته توجه کرد:

۱. نظمی که عبدالقاهر از سخن می‌گوید، نظمی است که در ورای آن، قصد و ارادهٔ گوینده را ببینیم و در سامان دادنِ آن فکر و اندیشه به‌کار رفته باشد. نظمی که در آن جز توالی و ترتیب حروف در نطق و تلفظ، امر دیگری اعتبار نشده است، مقصود عبدالقاهر نیست. وی در شرح این دقیقه، به مسئله‌ای اشاره می‌کند که علاقه‌مندان به مطالعات زبان‌شناسی از زبان فردینان دو سوسور- زبان‌شناس نامور این عصر- بسیار شنیده‌اند. عبدالقاهر می‌گوید باید بین نظم در حروف کلمه و نظم کلمات در یک ترکیب اسنادی و جمله تفاوت قائل شد. نظم و ترتیب در حروف کلمه چیزی جز توالی در تلفظ نیست. نظمی است که به‌اقتضای معنا نیست و نظم‌دهنده در آن اندیشه‌ای را به‌کار نبسته است. واضع لغت در «ضرب» می‌توانست ترتیب حروف را به هم بزند و به‌جای آن، «ربض» را در همان معنا به‌کار ببرد و هیچ مشکلی هم که موجب تباهی باشد رخ نمی‌داد (همان، ۴۰). این دیدگاه همان است که سوسور از آن به اختیاری بودن لغت یاد می‌کند (۱۳۸۷: ۹۸). اصولیین نیز در مبحث دلالت الفاظ، از آن به اعتباطی بودن لغت نام می‌برند.

۲. نکتهٔ دیگری که عبدالقاهر برآن تأکید می‌کند این است که برتری و امتیاز سخن به زیبایی نظم و حسن همجواری کلمات در شبکه‌ای منسجم و درهم‌تنیده از روابط نحوی و آگاهی گوینده از جایگاه صحیح کلمات در ترکیب مربوط است. وجه امتیاز گویندگان را نباید در آگاهی آن‌ها از معانی وضعی و قاموسی الفاظ بدانیم. نظم و هماهنگی‌ای که در الفاظ سخن فصیح مشاهده می‌کنیم، حاکی از نظم و تنسیق معانی در ضمیر متکلم است. به قول شاعر: «صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی» و تا افکار و اندیشه‌ها در ضمیر و نفس او شکل نگیرد، هماهنگی در الفاظ آشکار نمی‌شود. وجدان نیز به این مسئله گواهی

می‌دهد. بسیار اتفاق می‌افتد که آدمی از بیان مطلبی در درون خود احساس ناتوانی می‌کند؛ دلیل این ناتوانی این است که معانی در ذهنش روشن نیست و نتوانسته است به آن‌ها نظم و ترتیبی منطقی و پذیرفتنی بدهد. از اینجا می‌توان دریافت که از نگاه عبدالقاهر، نقش گوینده و صاحب اثر در شکل‌گیری اسلوب، پررنگ است و سخن مشهور بوفن، نویسندهٔ فرانسوی، را به ذهن تداعی می‌کند که گفته است: «سبک خود انسان است» (به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۷۶)؛ البته مفهوم اسلوب در نگاه عبدالقاهر، به گستردگی مفهوم امروزی آن نیست.

عبدالقاهر خطای انصار لفظ را- که هر فضیلتی را در سخن به الفاظ منتسب می‌کنند- ناشی از این می‌داند که آن‌ها در ارزیابی سخن، حال مخاطب و شنونده را درنظر می‌گیرند و چون شنونده جز از راه الفاظ به معانی نمی‌رسد، گمان می‌برد که معانی تابع الفاظ است؛ حال آنکه برعکس است. به این دلیل که گاه معنای سخن تغییر می‌کند بدون اینکه در الفاظ و ترتیب آن تغییری ایجاد شود و اگر معانی تابع الفاظ بود، این‌چنین نبود. برای مثال، در این مصرع که شیخ ابوعلی فارسی در کتاب ***التّذکرة فی علوم القرآن*** آورده است: «نم و إن لم أنم کرای کراکا»، در توضیح آن می‌گوید اصل آن «کراک کرای» بوده است؛ یعنی بخواب اگرچه من نخوابیده‌ام؛ زیرا خواب تو به‌منزلهٔ خواب من است. در اینجا می‌بینیم که ابوعلی فارسی برای نظم ظاهریِ الفاظ عبارت را تفسیر نکرده است؛ بلکه نخست مقصود گوینده را درنظر گرفته و ظاهر عبارت را بر مبنای معنای نهفته در ضمیر گویندهٔ سخن تأویل کرده است. به‌عبارت دیگر، الفاظ را تابع نظم درونی معانی کرده است (جرجانی، ۱۹۸۴: ۲۸۵). در توضیح این مطلب، ذکر سخن سیالکوتیبی‌فایده نخواهد بود. او در ***حاشیهٔ مطوّل*** می‌نویسد:

> نسبت به گوینده، الفاظ مظروف معانی محسوب می‌شود؛ زیرا گوینده نخست معانی را درنظر می‌گیرد و الفاظ مناسب را برای آن انتخاب می‌کند. ولی اگر حال شنونده و گیرندهٔ پیام را درنظر گیریم، معانی مظروف است و الفاظ ظرف؛ زیرا شنونده سعی می‌کند معنا را از میان آن بیرون کشد (۲۴).

ازهمین‌رو است که باب تأویل و تفسیر گشوده می‌شود و برای سخن واحد، تفسیرهای زیادی بیان می‌شود.

۵. استعاره، تجلی‌گاه نظم

عبدالقاهر جرجانی مقوله‌هایی چون مجاز، استعاره و کنایه را از مظاهر نظم می‌داند. او برخلاف همهٔ علمای بلاغت که استعاره را تحولی در قلمرو لفظ می‌دانند، آن را تغییر و انتقالی معنوی می‌داند و جمال را برخاسته از ناحیهٔ معنا می‌خواند. او بر این باور است که وقتی دربارهٔ فردی شجاع می‌گوییم: «رأیتُ اسداً»، نامی را از شیئی به شیء دیگری منتقل نکرده‌ایم؛ بلکه معنای آن اسم را برای دیگری ادعا کرده‌ایم. در این بیت متنبّی:

خمیسٌ بشرق الأرض و الغرب زحفه و فی أذن الجوزاء منه زمازم

معنایی نخواهد داشت اگر بگوییم فقط نام «اذن» را برای «جوزاء» وام گرفته است و لفظ آن را- که در اصل وضع بر عضو معروف اطلاق می‌شود- به چیز دیگری منتقل کرده است؛ زیرا در ستارهٔ جوزاء چیزی شبیه گوش وجود ندارد تا لفظ گوش را برایش به‌کار برد؛ بلکه نخست ادعا شده است که مانند انسان می‌شنود، به‌همین سبب آن را به صفات انسان توصیف کرده است. به‌عبارت دیگر، این انتقال پیش از آنکه در ناحیهٔ «دالّ» صورت پذیرد، در ناحیهٔ «مدلول» صورت گرفته است و قبل از آنکه اسمی به اسم دیگری منتقل شود، معنای اسمی برای شیء دیگری ادعا می‌شود.

۶. کنایه (معنای معنا)

عبدالقاهر در بیان کژفهمی‌های انصار لفظ و ردّ شبهات آنان به تبیین کنایه می‌پردازد و آن را به‌گونه‌ای تفسیر می‌کند که مظهری از مظاهر نظم به‌شمار می‌رود. او نخست دو سخن مشهور انصار لفظ را- که آن را دلیلی بر ترجیح لفظ و اهمیّت آن در فصاحت کلام می‌دانند- به‌گونه‌ای تفسیر می‌کند که دیگر نمی‌تواند گواهی بر مدّعای آنان باشد. این دو سخن مشهور انصار لفظ به این شرح است: «الالفاظ زینهٔ للمعانی و حلیهٔ علیها» و «لا یکون الکلام یستحقّ اسم البلاغه حتّی یسابق معناه لفظه و لفظه معناه و لا یکون لفظه أسبق الی سمعک من معناه الی قلبک». او در تفسیر این سخنان چنین می‌گوید: وقتی آن‌ها می‌گویند لفظ بسان جامه‌ای و زینتی بر تن معناست، مرادشان، لفظ منطوق نیست و از معنا نیز معنای اولیه‌ای را که از لفظ موضوع به‌دست می‌آید نخواسته‌اند؛ بلکه منظورشان از لفظ، معنایی

است که ابتدا از لفظ منطوق و موضوع فهمیده می‌شود و مقصودشان از معنا، معنای ثانوی است که معنای اوّل بر آن دلالت می‌کند. بنابراین، محاسنی که به‌ظاهر به لفظ نسبت داده شده است، به معنا برمی‌گردد و الفاظ فی حدّ ذاتها در این زیبایی‌ها نقشی ندارند. نیز در سخن دوم که گفته شده است سخن بلیغ آن است که لفظ قبل از رسیدن معنا به قلب، به گوش مخاطب برسد؛ منظور، دلالت معنای اول بر معنای دوم است. محال است که مقصود، دلالت لفظ منطوق بر معنای وضعی‌اش در لغت باشد؛ زیرا یا شنونده به معانی وضعی آگاه است و یا جاهل. در هر دو صورت، الفاظ در فهم و درک، حال واحدی در نظرش دارد (جرجانی، ۱۹۸۴: ۲۰۳– ۲۰۶).

۷. نتیجه‌گیری

۱. نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی در تاریخ نقد و بلاغت عربی چندان بی‌سابقه نیست. پیش از او جاحظ به اهمیت ساختار و تأثیر آن در فصاحت اشاره کرده و با اندک تفصیل بیشتر، قاضی عبدالجبّار معتزلی تأثیر نظم را در اثبات اعجاز قرآن تبیین کرده است. ولی نکته‌سنجی‌ها و ژرف‌نگری‌های جرجانی در گسترش ابعاد این نظریه به‌همراه ارائهٔ شواهد بسیار از قرآن و متون ادبی، موجب شده است این نظریه به نام وی شهرت یابد.

۲. بر اساس نظریهٔ نظم، فصاحت کلام به ساختار و اسلوب کلام برمی‌گردد که در واقع همان ارادهٔ معانی نحوی از سوی گوینده است. ملاک و معیار برتری گوینده‌ای بر گویندهٔ دیگر در علم به معانی وضعی لغات نیست؛ بلکه این معیار را باید در میزان مهارت گوینده در تشخیص مواضع کاربرد کلمات و حسن تألیف اجزای کلام جست‌وجو کرد.

۳. ترتیب و نظم کلام تابع نظم و ترتیب آن‌ها در نفس گوینده است.

۴. مقصود عبدالقاهر از نحو، مفهومی فراتر از مفهوم رایج آن در کتاب‌های نحو است. در نگاه او، نحو به مجموعه‌ای از قوانین نحو و علم معانی و بیان اطلاق می‌شود که در تولید معانیِ برخاسته از ساختار کلام مؤثر است.

۵. وقتی می‌گوییم عبدالقاهر جانب معنا را ترجیح داده است، مقصود، معنای ثانوی و اضافی است. اگر منظور از «معنا»، اغراض کلی و اصل مراد باشد، برای آن نقشی در فصاحت و زیبایی کلام قائل نیست.

۶. میان آنچه عبدالقاهر در نظریهٔ ادبی خود مطرح کرده است و مطالعات زبان‌شناسان در عصر جدید به‌ویژه فردینان دو سوسور، می‌توان اندیشه‌های همسان و مشترکی یافت.

منابع

– ابن‌اثیر، ابوالفتح ضیاءالدین. (۱۳۵۸). *المثل السّائر فی ادب الکاتب و الشّاعر*. به تحقیق محمد محیی‌الدّین عبدالحمید. مصر.

– ابن‌رشیق، القیروانی. (۱۹۵۵). *العمده فی محاسن الشّعر و آدابه و نقده*. الطّبعهٔ الثّانیه. مصر.

– ابن‌کثیر، ابوالفداء اسماعیل. (۱۴۱۲). *تفسیر ابن‌کثیر*. بیروت: دارالمعرفه.

– بدوی، طبانه. (۱۹۸۶). *البیان العربی*. بیروت: دارالثّقافه.

– جاحظ، ابوعثمان بن بحر البصری. (۱۳۲۳). *الحیوان*. مصر.

– جرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۳۹). *اسرارالبلاغه*. مصر: دارالمنار.

– ـــــــــــــــ (۱۹۸۴). *دلائل الإعجاز*. چاپ رشید رضا. بیروت: دارالمعرفه.

– خفاجی، عبدالله بن محمد. (بی‌تا). *سرّالفصاحه*. صححه و علق علیه عبدالمتعال السعید. مصر.

– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*. تهران: چاپخانهٔ مهارت.

– سوسور، فردینان دو. (۱۳۸۷). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.

– سیالکوتی، عبدالحکیم. (۱۳۱۱). *حاشیه سیالکوتی علی المطوّل*. مطبعهٔ الشّرکهٔ الصّحافیّهٔ العثمانیّهٔ.

– شایب، احمد. (بی‌تا). *الاسلوب*. الطّبعهٔ الرّابعهٔ. مصر: مکتبهٔ النّهضهٔ المصریّهٔ.

– شریعتی، محمدتقی. (بی‌تا). *تفسیر نوین*. دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.

– ضیف، شوقی. (بی‌تا). *البلاغه قطور و تاریخ*. قاهره: دارالمعارف.

– عسکری، ابوهلال. (۱۹۵۵). *الصّناعتین*. به تحقیق علی محمد بجاوی و محمد ابوفضل ابراهیم. مصر.

– قاضی عبدالجبار. (بی‌تا). *المغنی فی ابواب التّوحید و العدل*. [بی‌جا]: [بی‌نا].

بازشناسی و تبیین یک ژانر ناشناخته در ادب فارسی (حماسهٔ عرفانی)

(مدخلی بر یک نظریه)

حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

ژانر یا انواع ادبی از مقولات بنیادین ادبیات است که از آغاز پیدایش نقد ادبی تا کنون، صاحب‌نظران و منتقدان دربارهٔ آن سخن گفته‌اند. در روزگار ما، تعریف نورتروپ فرای مبتنی بر برقراری پیوندها، روابط و مناسبات ویژه میان اجزای متن و شیوهٔ خاص عرضهٔ اثر در این‌باره دقیق‌تر و جامع‌تر از دیگران به‌نظر می‌رسد.

غالب این صاحب‌نظران در این نکته هم‌نظرند که «ژانر» ادبی، یعنی متن‌هایی که واجد یک دسته از صفات و ساختار ادبی و فاقد دسته‌ای دیگر از ویژگی‌های ادبی باشند و به‌وسیلهٔ این تمایزات از هم بازشناخته شوند؛ چنان که در دیدگاه ارسطو، ویژگی‌های ژانر نمایش با خصوصیات ژانر حماسه از هم متمایز شده است.

پذیرش این مرزها کمابیش در اندیشهٔ صاحب‌نظران جدید نیز وجود دارد. با این‌همه، در نقد ژانرها باید به این نکتهٔ ظریف عنایت داشت که پدیده‌های ادبی حیاتمندند و موجب اثرگذاری برخی از شاخه‌های ادبیات در حوزه‌های دیگر می‌شوند. بنابراین، گاه انواع ادبی جدیدی پدید می‌آیند که حاصل ترکیب و تلفیق ویژگی‌های چند ژانر مستقل با یکدیگرند و این ویژگی‌های ترکیبی جدید توأمان و یکجا و همخوان و همساز در متن‌ها ظهور و رواج پیدا می‌کنند؛ از جملهٔ این‌ها می‌توان ژانر طنز را یاد کرد. این ترکیب و تلفیق گاه در قالب‌های ادبی، مانند غزل، قصیده و مثنوی نیز رخ داده است؛ چنان که غزل روایی، غزل مثنوی و... پدید آمده است.

این مقاله مدعی است که در پهنهٔ ادب فارسی، نخست، پدیدهٔ بیناژانری حماسهٔ عرفانی مرکب از عناصر چندین ژانر دیگر شکل گرفت که در آغاز، نشانه‌های آن در زیرساخت ژانرهای دیگر آشکار شد؛ ولی تکرار و دامنهٔ نفوذ آن چنان بوده که ماندگار و نهادینه، و کم‌کم به ژانری مستقل در پهنهٔ ادب فارسی تبدیل شده است.

روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است که بر مبنای نظریات نقد ژانر و در چارچوب نظریهٔ بینامتنیت و گفت‌وگوی متن و با استفاده از ابزار استنادی، فرایند تحقیق به پیش خواهد رفت.

اصلی‌ترین عوامل تکوین و رواج این ژانر را باید در سرچشمه‌های اساطیری، فرهنگی و نمادهای اسطوره‌ای ایرانی و در ادامهٔ این فرایند تاریخی، تلفیق آن‌ها با آموزه‌های فرهنگ اسلامی دانست. جامع‌ترین نمونه‌های آثار ادبی رواج‌یافته در این حوزه را می‌توان در آثار داستانی فارسی سهروردی، رسالهٔ‌الطیرهای ابن‌سینا و دیگران، ***منطق‌الطیر*** و بخش‌هایی از ***تذکرةالاولیای*** عطار و بخش عمدهٔ ***غزلیات شمس*** و ***مثنوی*** مولوی نشان داد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات فارسی، نقد ژانر، بیناژانری، ژانر مستقل، حماسهٔ عرفانی، اسطوره‌های ایرانی.

بیان مسئله

شکوفایی حیات دیرین پیشاتاریخی ادب‌پرور و زیبایی‌آفرین ایران و به دنبال آن برآمدن آفتاب شاهکارهای بی‌بدیل، و زایش‌های بی‌گسست خیال‌پروری ادیبان این سرزمین، بالندگی مستمر ادبیات فارسی در عرصهٔ گیتی را درپی داشته است. این آفرینش‌های باشکوه هنر ادبی نمی‌تواند حکایت‌گر وجود زمینه‌ها و ظرفیت‌های بروز نظریه و آرای انتقادی ادبی در این سرزمین نباشد.

این جستار می‌کوشد تا با تأمل در وجه ادبی و ادبیت[1] و با نگاهی به بعد فرهنگی اسطوره‌های ایرانی، ماهیت سیال و هویت نامیرا و نقش برجسته، استوار و پررنگ متن‌های

1. Literariness

اسطوره‌ای را در گذر از ادب حماسی و شکل‌دهی ژرفای متن‌های عرفانی فارسی بکاود و به رمز و راز استمرارشان و بالندگی و نقش‌آفرینی آن‌ها در دورهٔ معاصر اشاره کند.

ادعای بنیادین این جستار این است که ماده، سرشت و سرنوشتِ ژانر، قالب و سبک ادبیات تاریخ پردیرینهٔ اسطوره‌ای این سرزمین در عهد باستان و پس از آن ماهیت و تحولاتی متمایز با دیگر بوم‌ها و سرزمین‌ها دارد و روش‌شناسی متمایز و جهان‌شناسی ویژهٔ خود را می‌طلبد. وقتی ادبیات فارسی در سراسر عمر خود از شهود، اسطوره، قدسیت، ازلیت‌خواهی و جاودانه‌طلبی خالی نبوده است؛ بنابراین بیناژانریت در آن به‌اندازهٔ ژانرهای ادبی عمر دارد؛ اما این بیناژانریت در لباس حماسهٔ عرفانی- که بیانگر حیات مستمر اسطوره در قالب ژرف‌ساخت متن‌های حماسی و عرفانی است- ظهور و جلوهٔ خود را ادامه داده است.

حماسهٔ عرفانی را می‌توان عشق حماسی‌شدهٔ ناشی از شدت احساس نسبت به حق دانست؛ عشقی که به آرمان و اسطوره تبدیل می‌شود. در واقع، این همان اسطوره‌ای است که در صورت بروز در متن، ادبیت متن را می‌سازد، صور خیال را در متنِ اغلب اسطوره‌ای خلق می‌کند، این عشق را با ازلیت پیوند می‌دهد و قدسی می‌سازد و در عرصه فراواقعیت و قهرمانی و حماسی پای می‌گذارد؛ همچون عشق مولوی که در ***غزلیات شمس*** ظهور کرده است. بنابراین، هم قالب و صورت متعارف ادبی را بر هم می‌زند یعنی غزل، روایی و شبه‌قصیده می‌شود و هم در ساحت ژانر تغییر ماهیت می‌دهد یا با ماهیت ژانری دیگر درمی‌آمیزد و غنا را با ژانر حماسه پیوند می‌دهد.

این اسطوره‌سازی از اعماق جان و فطرت انسان‌ها برخواسته و با زلال‌ترین وجه بیانی و زبانی از ذهن‌های خلاق شاعران و حکیمان این سرزمین برجوشیده است. اسطوره در ادب فارسی به‌مثابهٔ گزارش ادیبانهٔ کنش‌های روح ایرانی است. از این دیدگاه، این شیوهٔ نگاه به سنت‌های ادبی و میراث‌های فرهنگی می‌تواند به‌مثابهٔ نشانه‌ای از پژوهش‌های غیرتکراری و خلاقانه به‌شمار آید. تعیین این نوع نگاه و این‌دست بازکاوی‌ها و پژوهش‌ها برای ملتی که بر پشتوانهٔ عظیم میراث اسطوره‌ای، معنوی، عرفانی، فرهنگی و ادبی تکیه زده است ضرورتی دوچندان دارد.

تعریف ژانر

نوع ادبی یا ژانر[1] از Genus لاتین به معنای «نوع» مشتق شده است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۱). در حوزهٔ مطالعات ژانرشناسی جدید، برای تشخیص و تحلیل ژانرها و انواع ادبی به ادبیت متن بیشتر توجه می‌شود (همان‌جا). در زبان انگلیسی، برای شناخت و معرفی دقیق‌تر ژانر، آن را در برابر چندین کلمه وضع کرده‌اند (همان‌جا)؛ ازجمله Kind (قسم)، Type (سنخ)، Species (گونه)، Mode (وجه یا الگو) و Form (شکل) (ر.ک همان، ۳۷۳). به‌نظر می‌رسد سرانجام در حوزهٔ نقد در همه‌جا Genre (ژانر) با تلفظ فرانسوی را بهتر پذیرفته و رایج کرده‌اند. از قرن بیستم به بعد نیز در این حوزه نظریات متنوعی مطرح شده است.

بی‌گمان، مشهورترین نظریه‌پرداز متقدّم در حوزهٔ تقسیم‌بندی مقولات ادبی و واضع رسمی اصطلاح ژانر، ارسطو است. او به تناسب شرایط محیطی و به حسب اقتضای فرهنگی، اقلیمی و تاریخی منطقهٔ یونان، انواع ادبی را در عرصهٔ کلان ادبیات به سه قسم طبقه‌بندی کرده بود. تقسیم‌بندی‌های ارسطویی در باب ژانر، اغلب بر محور موضوع محاکات یا تقلید شکل گرفته بود (همان، ۳۷۲). به هر روی قرن‌های زیادی در اروپا، در این باب، نظرگاه ارسطو معیار قرار گرفته بود؛ اگرچه هوراس اضافات و توضیحاتی بر نظر ارسطو افزوده بود. از میان متفکران بزرگ کلاسیک که در حوزهٔ ژانرشناسی صاحب‌نظر شناخته می‌شوند، می‌توان از سیسرون، کوئین تیلیان و به‌ویژه الکساندرپوپ یاد کرد، سپس در دورهٔ جدیدتر به روزالی کولی، رالف کوهن و الستر فاولر اشاره کرد و در دورهٔ مدرن متأخر نیز از کسانی همچون بندتو کروچه، رنه ولک، آستن وارن، نورتروپ فرای، برون‌تی‌یر، اریک دانلد و هرش کوهن و تزوتان تودروف نام برد. در میان این منتقدان، برخی مانند کوهن تا حدودی به ترکیب ویژگی ژانرها با یکدیگر و نزدیک‌تر شدن به بیناژانری باور داشته‌اند (همان، ۳۷۱-۳۷۲).

1. Genre

نظری اجمالی به تاریخ تطوّر نظریهٔ انواع ادبی و نقد ژانر

کلاسیک‌ها به حدی دربارهٔ مرزهای نفوذناپذیر ژانرها تعصب داشتند که با جزم‌اندیشی کامل حتی اصناف گوناگون مردم را مخاطب جداگانهٔ هریک از ژانرهای ادبی می‌پنداشتند. رنه ولک و آستن وارن در این‌باره می‌نویسند: «نظریهٔ کلاسیک همچنین بین انواع نیز تمایز می‌نهاد. حماسه و تراژدی به مسائل پادشاهان و نجبا، کمدی به مسائل طبقهٔ متوسط (شهر و بورژوازی)، و طنز و مضحکه به مسائل مردم معمولی می‌پردازند.» (۱۳۷۳: ۱۹). کلاسیسیسم تاب اشکال و انواع نظام‌های زیبایی‌شناسی دیگری را نداشت و در واقع به آن‌ها آگاهی هم نداشت. به جای آنکه کلیسای گوتیک را «شکلی» پیچیده‌تر از معبد یونانی بداند، به‌جز بی‌شکلی در آن، چیزی نمی‌دید و با انواع نیز چنین می‌کرد.

هر «فرهنگی» انواع خاص خود دارد؛ فرهنگ چینی، عربی و ایرلندی. «انواع» شفاهی بدوی وجود دارد. ادبیات قرون وسطایی انواع فراوانی داشت. نیازی به دفاع از خصلت غایی انواع رومی- یونانی نیست. نیز احتیاجی نیست که از اصل خلوص نوعی در قالب یونانی- رومی آن که فقط به یک نوع معیار زیبایی‌شناختی چنگ می‌زند دفاع کنیم (همان‌جا).

از بازکاوی باور کلاسیک‌ها برمی‌آید که آنان زمینهٔ ظهور بیناژانری را نفی و انکار می‌کردند. این جستار در حالی ادعای ظهور بیناژانریت را در پهنهٔ ادب فارسی به پیش می‌کشد که این آگاهی وجود دارد که در عهد کلاسیک، به‌ویژه در غرب، چنین باوری وجود نداشته و در دورهٔ جدید نیز کسی مدعی جدّی آن نیست. نظریهٔ کلاسیک دستوری و نظم‌دهنده است؛ هرچند قواعد آن با حجت‌گرایی احمقانه‌ای که به آن نسبت می‌دهند تفاوت دارد. نظریهٔ کلاسیک نه‌فقط معتقد است که انواع در ماهیت و فخامت با یکدیگر فرق می‌کند؛ بلکه بر آن است که باید آن‌ها را از هم مجزا نگاه داشت و در هم نیامیخت (همان، ۱۳۰).

در سده‌های اخیر (تا قبل از رمانتیسیسزم) نیز به‌دلیل سلطهٔ گرایش عقل‌مداری و غلبهٔ رویکرد تحصّلی و رهیافت‌های پوزیتیویستی، ژانرهای ادبی حتی اصول نقد ادبی (ر.ک ریچاردز، ۱۳۷۶) نیز به‌سوی مرزبندی‌های عینیت‌گرا در اطراف ژانرها حرکت کرده‌اند؛ درحالی که به‌رغم تأثر برخی از منتقدان ایرانی از مبانی انتقادی بر ادب غرب، در کشور ما

چنین وضعیتی پیش نیامده است و متن‌های ادبی در چارچوب تعریف‌های جداکنندهٔ متعارف انواع ادبی گرفتار نیامده‌اند. برعکس، به‌دلیل سیّالیت و تداوم نقش اسطوره و استمرار نگرش شهودی و انعکاس آن در ادبیات فارسی، ژانرها با انعطاف بیشتری با هم تعامل داشته و گاه با یکدیگر گره خورده یا ترکیب شده‌اند. توان فزایندهٔ نقش اسطوره در ادبیات فارسی به حدی رسید که قادر شد ژانری مستقل به نام «حماسهٔ عرفانی» را رقم بزند.

روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است که بر مبنای نظریات نقد ژانر و در چارچوب نظریهٔ بینامتنیت و گفت‌وگوی متن و با استفاده از ابزار استنادی، فرایند تحقیق به پیش می‌رود و استنباط صورت خواهد گرفت.

پیشینهٔ پژوهش در عرصهٔ تحقیقات ادبی

اسطوره‌های ایرانی هم آشکار و هم پنهان در ژرف‌ساخت عموم قالب‌های ادبی ایرانی به حیات پنهان خود ادامه داده‌اند. از همان آغاز، در آثار داستانی فارسی سهروردی و رسالهٔ-الطیرهای چند تن از بزرگان و به دنبال آن در بخش‌هایی از ***تذکرةالاولیا*** و به‌طور مشخص در ***منطق‌الطیر*** عطار ژانر حماسهٔ عرفانی به ظهور رسید. این نوع ادبی ویژه که از همان ابتدای شکل‌گرفتن از گذرگاه بیناژانریت نوع حماسی و عرفانی عبور کرده است، به‌نحوی جلوه و مصداق یافته که محققان بسیاری به اصل وجود آن در ادب فارسی اشاره کرده‌اند؛ همچنین بیش از ده تن از بزرگان ادب فارسی در دورهٔ معاصر و صاحب‌نظران و منتقدان ایرانی و تا آنجا که نگارنده اطلاع یافته است، هانری کربن فرانسوی نیز دربارهٔ ظهور و بروز اصل حماسهٔ عرفانی در اندیشهٔ ایرانی و ادب فارسی سخن گفته‌اند. در اینجا تاریخ اظهارنظر این افراد به‌ترتیب ذکر می‌شود: عبدالحسین زرین‌کوب در سال ۱۳۵۱ در مجلهٔ ***راهنمای کتاب*** در این‌باره به‌صراحت اظهار نظر کرده بود (ر.ک طباطبایی، ۱۳۶۷: ۱۶۱-۱۶۳). منوچهر مرتضوی در کتاب ***فردوسی و شاهنامه*** (۲۴) و اسلامی ندوشن نیز در ***زندگی***

و مرگ پهلوانان در شاهنامه (۹۲-۹۴) و نیز در کتاب ***آواها و ایماها*** این دریافت را آورده‌اند (۱۱۹-۱۲۰). دیگرانی که طی سال‌های اخیر بر حماسهٔ عرفانی یا حماسهٔ روحانی تصریح کرده‌اند عبارت‌اند از: سیروس شمسیا در کتاب ***انواع ادبی***، محمدرضا شفیعی کدکنی در مقدمه بر ***شرح جامع مثنوی*** کریم زمانی با عنوان «حماسهٔ روحانی»، تقی پورنامداریان در کتاب‌های ***رمز و داستان‌های رمزی*** (۳۰، ۲۸۹، ۴۹۹ و ۵۰۳) و ***در سایهٔ آفتاب*** (۲۵۴)، محمدجعفر یاحقی در ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادب فارسی*** (۴۵، ۴۶ و ۸۵)، حسین رزمجو در ***انسان آرمانی و کامل در ادب فارسی*** (۴۱) و ***قلمرو ادبیات حماسی ایران*** (۲۹۰- ۳۱۵)، حسین فاطمی در ***تصویرگری در غزلیات شمس*** (۲۰۷)، جلال ستاری در ***مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*** (۱۶)، جواد طباطبایی در ***درآمدی فلسفی بر اندیشهٔ سیاسی در ایران*** (۶۱- ۶۳)، میرجلال‌الدین کزازی در ***رؤیا، حماسه و اسطوره*** (۲۴- ۲۵) و دیگران.

به‌تازگی نیز با نگرش اسطوره‌گرایانهٔ کسانی چون امید همدانی در مقالهٔ «خوانش سهروردی از شاهنامهٔ فردوسی»، رحمان مشتاق‌مهر در ***فصلنامهٔ نقد ادبی*** (۱۳۸۸، ش۶) و محبوبه مباشری در مقالهٔ «جولان‌گرد میدان عشق» چاپ‌شده در ***پژوهش‌های ادبی*** (۱۳۸۹، ش۲۲) از آن سخن گفته‌اند. نگارنده طی پژوهش دربارهٔ یکی از ارکان اسطوره‌های ایرانی، یعنی نمادها، سیر تحول آن را بازکاویده و سرانجام در کتاب ***آیین آیینه*** (۱۳۸۹) آن را منتشر کرده است. همچنین در کتاب ***آیینه‌های کیهانی*** (۱۳۸۸) عبور اسطوره‌های ایرانی را از حماسه و استمرار زیست آن‌ها را در متون عرفانی، به‌ویژه ***غزلیات شمس*** بازگشوده است. اگرچه پیشتر و در آستانهٔ تألیف کتاب ***آیین آیینه*** و نیز طی مقاله‌ای در مجلهٔ ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی*** (۱۳۸۱، ش۱) از حماسهٔ عرفانی سخن گفته بود، آن مجال و مقال بیشتر مصروف ثابت کردن این واقعیت در سایه‌سار باغستان متن‌های ادبی فارسی شده و بازکاوی دلایل آن به فرصتی دیگر موکول شده بود. اما در این نوشتار باور نویسنده آن است که ظهور آن واقعیت به نام حماسهٔ عرفانی، معلول سیالیت و نامیرایی اسطوره‌های ایرانی است که با عبور از گذرگاه ادب حماسی در ادب عرفانی جای گرفته و از حد استشهاد تواردی از متن‌ها عمیق‌تر و ریشه‌دارتر است. به همین دلیل، این نکتهٔ اخیر به‌عنوان یک دیدگاه و نظریه، از وصف و گزارش حضور عناصر مشترک در متن‌های اصلی

حماسی و عرفانی در ادب فارسی متمایز و مستقل از آن است که در مقالهٔ نگارنده (۱۳۸۱) از آن سخن گفته شده بود.

اما بازکاوی و تحلیل این مسئله، موضوع این جستار است که مدعی است به دلیل ماهیت ویژهٔ ادبیات حماسی ایران (حاکمیت تفکر اشراقی و تلفیق آموزه‌های فرهنگی ایرانی و اسلامی با یکدیگر) ظرفیت پیدایش ژانر حماسهٔ عرفانی را در خود پرورانده است. یعنی ژانر حماسهٔ عرفانی در ادب فارسی نقشی کلان و گسترده، مستمر، مکرّر و بی‌گسست و پرظهور، و موقعیتی متمایز داشته است و پیشینه‌ای بیناژانری دارد و این حضور متداوم پرتکرار، اثرگذار و تعیین‌کننده است و آن را از حد اجزای عناصر فرعی درون ژانرها فراتر می‌آورد و در سطح و ساحت ژانری مستقل نقش می‌دهد.

اشاره‌ای به دگرگونی دیدگاه‌های جهانی نسبت به ژانر در دوران جدید

از زمان پدید آمدن «متن» ادبی (ر.ک مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۷۱-۲۷۴) طبقه‌بندی، توصیف و نام‌گذاری متن از موضوعات و مشغله‌های اصلی ذهن فیلسوفان ادبیات و منتقدان ادبی بوده است. در عصر جدید، با ظهور رمانتیک‌ها، هنجارها و قواعد متعارف و به‌رسمیت شناخته‌شدهٔ ژانرها تا حد زیادی فروریخت و با توجه به دیدگاه تعاملی هنرمند، متن ادبی و ژانر، ژانرها در تعامل با یکدیگر تعریف شدند (ر.ک ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۲۰- ۱۳۷؛ مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۴) و کار به جایی رسید که حتی کروچه دربارهٔ اصل پذیرش ژانر، نظر موافقی نداشته باشد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۴). در نقد نو، از زاویه‌ای متفاوت با رمانتیک‌ها و کروچه، مرزهای قراردادی ژانر چندان پذیرفته نمی‌شود. دلیل نظریه‌پردازان نقد نو در این‌باره این است که در «متن ادبی» «پدیدهٔ زبانی» اصالت دارد و بر مبنای الگوی درونی تخیل شکل می‌گیرد، سپس هنجارهای ژانری در قیاس با ادبیت متن- که امری ذاتی است- امری بیرونی به‌شمار می‌آید (همان‌جا).

سرانجام رنه ولک و آستن وارن نظری جامع‌تر بیان می‌کنند مبنی بر اینکه هر ژانری را باید در چارچوب «شکل بیرونی» با ساختاری خاص و «شکل درونی» آن «نگرش، لحن و مقصود» تعریف کرد (همان، ۳۷۴-۳۷۵). اگرچه ناقدان مکتب نو یا مکتب نو ارسطویی از

یک‌سو و صورت‌گرایان روس از دیگر سوی و نیز هرمنوتیک‌ها و باختین دیدگاه‌هایی را در این باب عرضه کرده‌اند، دیدگاه الستر فاولر در اینجا روشنگری بیشتری دارد که می‌گوید: «نمی‌توان از ژانر دوری جست، مگر آنکه دیگر ادبیات نباشد.» (همان، ۳۸۰).

اگرچه در عرصهٔ تاریخ نقد ادبی در غرب، در تقسیم‌بندی ارسطو اصلاحاتی انجام شد و در قرون بعد ادب غنایی (لیریک) به‌صورت یک ژانر مستقل شناخته‌شده در کنار ژانرهای ارسطویی (حماسه و نمایش) به رسمیت شناخته شد، تقریباً در سراسر جهان تا عصر جدید و پیش از ظهور رمان و گسترش طنز و دیگر ژانرهای نوظهور، کمابیش تقسیم‌بندی اولیهٔ ارسطو معتبر مانده است.

در مشرق‌زمین به‌طور عام و در ایران به‌طور خاص، ظهور انواع ادبی در عمل تفاوت‌هایی با تقسیم‌بندی ارسطویی داشت؛ چرا که از یک‌سو ایران تحت تأثیر تقسیم‌بندی مقولات ادبی بر مبنای «اغراض ادبی» بود و از سوی دیگر در ایران به‌دلیل تفاوت اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی با یونان (ازجمله پراکندگی جغرافیایی، سهم بزرگ نقاط خشک و نبود سرزمین‌های حاصل‌خیز متصل‌به‌هم، شکل‌نگرفتن کلان‌شهرهای به‌هم‌پیوسته، فاصلهٔ کلامی و درنتیجه نبود تعامل مستقیم و پایدار اصناف و مردم با یکدیگر) ژانر نمایش به‌اندازهٔ یونان شکل نگرفت. اما نوع حماسه به‌طور مستمر تداوم پیدا کرد. دلیل دیگر تفاوت ظهور و بروز ژانرهای ادبی در ایران با یونان، فاصلهٔ بیانی کارگزاران و مردم با همدیگر، نهادینه شدن جریان امنیت نخبگان، نبود استقلال شاعران از دربار و متفاوت و البته متغایر بودن فکر و جریان فلسفی در این سرزمین بود که موجب شد به‌جای ادبیات نمایشی یونان، ادبیات تعلیمی در کنار ادب حماسی رنگ و نقش بیشتری یابد. در ادب غربی، از عهد کلاسیک، بر حصار میان ژانرها تأکید شده است.

در دنیای غرب از اواخر قرن بیستم و پس از پشت سر گذاشتن تجربیات منفی، سرخوردگی از دیدگاه‌های پوزیتیویستی، اسطوره‌زدایی، نفی مرکزیت و معناگرایی در فلسفه و اخلاق و تقریباً هم‌زمان با نهضت پست‌مدرن، گرایش‌هایی به‌سوی انعکاس شهود و معناگرایی و اسطوره و قدسیت در فلسفه و به‌ویژه در عرصهٔ ادبیات ظهور کرد و همین امر موجب شد برخی ژانرها نسبت به هم منعطف و با هم ترکیب شوند.

برخلاف نظریهٔ کلاسیک انواع ادبی که دستوری و نظم‌دهنده است، نظریهٔ مدرن و امروزین آن توصیفی است نه تحکمی؛... این نظریه این امکان را در نظر می‌گیرد که می‌توان انواع سنتی را در هم آمیخت و نوع تازه‌ای پدید آورد و از سویی، به جای تأکید بر تمایز نوعی، از نوعی دیگر، با تأکید بر یکتایی [فردیت؟] شعری و هنری و بر قدرت اصیل آفرینش، به یافتن وجه مشترک انواع، شگردهای ادبی مشترک و غرض ادبی آن‌ها پرداخت (ر.ک ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۲۳-۱۲۴).

پدیداری و رواج حماسهٔ عرفانی در تاریخ ادبیات ایران

ظهور ژانر ویژه‌ای به نام حماسهٔ عرفانی در ادب فارسی، در حیات دیرین و تاریخ باستانی ادبیات ایران و ادب پربار فارسی دری ریشه دارد و معطوف به تاریخِ تمدنِ کهن این مرز و بوم است. چگونگی تحول و تطوّر نقش و کارکرد اسطوره‌های ایرانی (اسطوره در مفهوم روایت‌های ادیبانه) در پهنهٔ ادب فارسی- که از اعماق جان ازلیت‌خواه و خواسته‌های ابدیت‌جوی ایرانی حکایت دارد- نخست به صورت بیناژانریت شکل گرفت و به‌تدریج به نوع مستقل حماسهٔ عرفانی رواج یافت و با استمرار خود، تداوم ژانر مستقل ادب فارسی را رسمیت بخشید.

رمز رواج و تداوم این ژانر مستقل، برجوشیده از متن بیناژانریت یعنی حماسهٔ عرفانی است و دلیل قوام و عامل مهم زایندگی جاودانهٔ آن در ادب فارسی را نیز باید از رهگذر ویژگی بنیادی و تعیین‌کنندهٔ یادشده یعنی تلفیق و آمیزش عناصر فرهنگی و معرفتی ایران باستان با آموزه‌های اسلامی دانست. همین همسازی انگاره‌های اسطوره‌ای باستانی ایرانی با آموزه‌های فرهنگی و زیبایی‌شناسهٔ اسلامی، برجسته‌ترین عاملی بود که زمینه‌های آفرینش حماسهٔ عرفانی را فراهم آورد و مظاهر آن در سده‌های نخستین رواج ادب فارسی در ***شاهنامهٔ*** فردوسی (وفات ۴۱۱ق)، پاره‌ای از آثار ناصرخسرو (وفات ۴۸۱ق)، سپس در آثار سهروردی (وفات ۵۸۷ق)، نظامی (وفات ۶۱۴ق) و عطار (وفات ۶۲۸ق) بازتاب یافت. متمایز با ادبیات دیگر کشورها، این پدیدهٔ بیناژانریت «حماسهٔ عرفانی» را شکل داد و کم‌کم آن را به‌عنوان ژانری متمایز و مستقل از ژانرهای ادبی تمام جهان، جاری و ساری ساخت.

در عین حال، اگرچه شاید برای نخستین بار دربارهٔ ادبیات فارسی چنین بحثی مطرح می‌شود، اصل وقوع این پدیده را در ادب و فرهنگ دنیا می‌توان شناسایی کرد. برای مثال، دربارهٔ پیدایش و رواج ژانر طنز حتی دربارهٔ ادبیات عامه، فلکلوریک و به‌طور کلی در حوزهٔ ادبیات شفاهی شاهد چنین سرنوشتی هستیم. نیز می‌توان چنین حکمی صادر کرد و گفت مانند باغی است که انواع درختان ژانرهای گوناگون را در خود جای داده است. مکاریک این واقعیت را طیف و تنوع بافت می‌خواند و می‌نویسد:

> تنوع بافت‌هایی که آثار مربوط به ادبیات شفاهی در آن‌ها تحقق می‌یابند، نیز این‌گونه است طیف بافت‌های ممکن در اینجا از بافتی که در آن مادر قصه‌ای را برای فرزندش تعریف می‌کند تا بافت تعریف بر آیین‌های رسمی را که مقرراتی دقیق دارند، دربرمی‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۸).

از نگاه این مقاله، رواج و بالندگی روایت‌های عرفانی در ایران (صرف‌نظر از وجه معرفتی آن که به حوزهٔ عرفان نظری مربوط می‌شود) به‌عنوان متن ادبی (و آمیخته با عناصر و فنون و وجوه ادبی)، در واقع به‌نوعی ادامهٔ حیات اسطوره‌های (متن ادبی) این مرز و بوم و بازکاوی تاریخ حیات ادبیت این قوم است که می‌تواند هدف اصلی این مقاله و بخشی از مسائل و موضوعات تحقیقات ادبی در روزگار ما به‌شمار آید[۱].

اما دلیل اصلی حیات اثرگذار و ایفای نقش برجستهٔ اسطوره در ایران‌زمین از یک‌سو دیرینگی، تنوع، بازتاب دائم در متن‌های ادبی و توأمانی بنیادهای وجودشناختی و معرفت‌شناختی در کنار وجه ادبیت زیبایی‌شناسی است که از گذرگاه ادبیات و اسطوره و بازتاب عناصر و سازه‌های انسان‌شناختی و مردم‌شناختی از دریچهٔ آن منعکس شده و پاره‌هایی بنیادین از فرهنگ این مرز و بوم را تشکیل داده است؛ از سوی دیگر ماهیت چندفرهنگی این مواریث است که در ایفای چنین نقشی برای ادبیات ایران مؤثر به‌شمار می‌رود. ماهیت چندفرهنگی آن نیز معلول جغرافیای متنوع و پهناور طبیعی و تکثّر باورها و اندیشه‌های این مرز و بوم است که موجب شد تا ادبیات پردیرینهٔ ایرانی با خرده‌فرهنگ‌های گوناگون در این سرزمین فراخ آمیخته شود.

برای فهم رمز و راز نامیرایی و بالندگی دائمی اسطوره‌ها در ایران، ظرفیت‌های آن برای شکل‌گیری ژانر حماسی عرفانی و کارکرد بینافرهنگی آن، باید در کنار ادبیت عناصر

دیگری را نیز در نظر داشت و آن، بعد فرهنگی آن‌هاست. بر پایهٔ این فرضیه، پشتوانهٔ این بالندگی را باید درگرو گره‌خوردگی جنبه‌های معنوی و قدسی با شیوه و شگردهای بیانی اسطوره‌ای و نمادین آن دانست؛ یعنی زیبایی این متن‌ها فقط درگرو لفظ یا محصول صرف معانی بلند آن نیست؛ بلکه نوع عجین شدنِ لفظ زیبا با معنای متعالی و قدسی، این جاذبه و زیبایی ماندگار را خلق کرده است (ر.ک پورجوادی، ۱۳۶۶: ۲).

دلیل دیگر پویایی و پایندگی و راز جاودانگی ادبیات فارسی را باید در پیوند ابعاد فراتاریخی با جنبه‌های توحیدی دین ایران باستان و آمیختگی تدریجی آن با بن‌مایه‌ها و آموزه‌های اسلامی و فرهنگ برآمده از آن در ادوار میانی حیات ایران‌زمین فهم کرد. این پیوند و آمیزش به همسازی عموم آموزه‌های اسطورهٔ ایرانی با بن‌مایه‌های فرهنگیِ اسلامی انجامید و صورت بیانیِ پرجاذبه و جهانی‌ای را آفرید که از آن جمله می‌توان به شاهکارهای کم‌نظیر و حتی بی‌نظیری چون ***مثنوی*** مولوی اشاره کرد (قبادی و دیگران، ۱۳۸۹). این صورت بیانی ویژه و ترکیب خاص لفظ و معنا به‌دلیل دربرداشتن مؤلفه‌های یادشده، کم‌کم از حد سیلان بیناژانری عبور کرد و ژانر مستقل حماسهٔ عرفانی را تشکیل داد (قبادی، ۱۳۸۱).

اشاره به چند نمونه از متن‌های ادبی فارسی با ظرفیت حماسی- عرفانی و تحلیل یک نمونه

از همان زمان باستان، در بسیاری از متن‌های اسطوره‌های ایرانی همسانی با مؤلفه‌های ادب عرفانی به‌چشم می‌خورد. اشتراک و همسانی در این مؤلفه‌ها در صورت و ساختار نمادهای مشترک بین این دو نوع ادبی اتفاق می‌افتد که در برخی مواقع، عناصر برجسته و کلیدی داستان‌های رمزی را تشکیل می‌دهند. برای نمونه، نمادهای مشترکی که در داستان آفرینش از دیدگاه اسطوره‌ها (بیشتر در اسطوره‌های ایرانی) وجود دارد، سبب شکل‌گیری بسیاری از متن‌های حماسی و عرفانی شده است.

شاهنامهٔ فردوسی و آثار مولوی نمایندهٔ دو نوع ادبی حماسی و عرفانی هستند که دارای ظرفیت نمادین در این دو ژانر و یکی از بهترین نمونه‌های بیان رازها و تأویلات عرفانی و اسطوره‌ای هستند. بررسی برخی از نمادهای همسان در ***شاهنامه*** و ***غزلیات شمس***، روشنگر

بسیاری از رمزها و اشتراکات بین دو نوع ادبی است. نمونهٔ بارز این ادعا، داستان سیاوش و یوسف، داستان زلیخا و سودابه، داستان داراب و حضرت موسی و... است. از سوی دیگر، عناصری همانند فره ایزدی در اسطوره با مشیت الهی در عرفان، سروش با هاتف غیبی و ... بن‌مایه‌هایی تلقی شده‌اند که در آثار فردوسی و مولوی همسان هستند (برای آگاهی بیشتر ر.ک قبادی و خسروی شکیب، ۱۳۸۸: ۱۶۱-۱۶۴).

افزون بر آن، با بررسی مقدمهٔ ***شاهنامهٔ ابومنصوری*** (ابومنصوری، ۱۳۶۹: ۱۳۷) و مقایسهٔ آن با بخش‌هایی از ***مرصادالعباد*** (رازی، ۱۳۷۱: ۷۵-۷۷)، صفحاتی از ***مشکاةالانوار*** غزالی (۱۳۶۴: ۶۶) و سخن شبستری (۱۳۶۵: ۷۲) روشن می‌شود که ظهور و بروز حماسهٔ عرفانی در ادب فارسی جریانی پایدار بوده است.

در مقدمهٔ ***شاهنامهٔ ابومنصوری*** می‌خوانیم:

> چیزها اندر این نامه بیاید که سهمگین نماید و این نیکوست چون مغز آن بدانی؛ تو را درست گردد چون دست بردن آرش به کمان و چون همان سنگ کجا آفریدون به پای بازداشت و چون ماران که از دوش ضحاک برآمدند این‌همه درست آید به نزدیک دانایان و بخردان به معنی و آنکه دشمن دانش بود این را زشت گرداند و اندر جهان شگفتی فراوان است (ابومنصوری، ۱۳۶۹: ۱۳۷).

نجم رازی هم در این‌باره می‌نویسد:

> نهاد عالم، عالمی کوچک است که از هرچه در عالم بزرگ دیده شود، در آنجا «نموداری» وجود دارد. سر، بر مثال آسمان باشد «هفت طبقه»؛ تن بر مثال زمین باشد، چنانچه در زمین درختان و گیاهان و جوی‌های روان و کوه‌ها، در تن، موی‌ها بود و... رگ‌ها بود بر مثال جوی‌های روان و استخوان‌ها بود بر مثال کوه‌ها و... (۱۳۷۱: ۷۵-۷۷).

غزالی بر آن است که «هیچ‌چیز در این عالم نیست الا که نمودی است از آن عالم.» (۱۳۶۴: ۶۶). شبستری هم می‌گوید:

> ... مشابهت تن مردم با افلاک آن است که در فلک دوازده برج است، مثل حمل و ثور یا حوت؛ در تن مردم دوازده راه است از ظاهر به باطن؛ چنان که دو چشم و دو گوش و دو سوراخ بینی و دهان و دو پستان و ناف و دو عورت؛ و در فلک، بیست و هشت منزل است از منازل قمر، چون شرطین و بطین تا آخر؛ در تن مردم نیز بیست و هشت عصب است و

چنان که مجموع درجات فلک سیصد و شصت است، در تن سیصد و شصت رگ است و چنان که در فلک هفت کوکب سیارند، در تن نیز هفت اعضای رئیسه‌اند (۱۳۶۵: ۷۲).

بسنده کردن به ذکر این نمونه‌ها، به اقتضای مجال این مقاله است وگرنه سراسر ***منطق‌الطیر***، بخش‌هایی از ***تذکرةالاولیا*** حتی قسمت‌هایی از ***شاهنامهٔ*** فردوسی، بخش‌هایی از ***دیوان*** سنایی، قسمتی از آثار فارابی و احمد غزالی، بخش‌های بسیاری از غزلیات و ***مثنوی معنوی*** مولوی و حافظ و... جلوه‌هایی از ظرفیت ژانر حماسهٔ عرفانی در ادب فارسی است.

در اینجا یک نمونه از متن حماسهٔ عرفانی با ظرفیت حماسی- عرفانی از مولوی تحلیل و بازکاوی می‌شود که نمایانگر مقصود این نوشتار می‌تواند باشد:

مرا عاشق چنان باید که هر باری که برخیزد — قیامت‌های پرآتش ز هر سویی برانگیزد
دلی خواهیم‌چون دوزخ‌که دوزخ را فروسوزد — دو صد دریا بشوراند ز موج بحر نگریزد
ملک‌ها را چه مندیلی به دست خویش درپیچد — چراغ لایزالی را چو قندیلی درآویزد
چو شیری سوی جنگ آید دل او چون نهنگ آید — به‌جز خود هیچ نگذارد و با خود نیز بستیزد
چو هفت‌صد پرده دل را به نور خود بدراند — ز عرشش این ندا آید بنامیزد بنامیزد
چو او از هفتمین دریا به کوه قاف رو آرد — از آن دریا چه گوهرها کنار خاک درریزد

در نگاه نخست، فورانِ هم‌زمان نمادها، اشارات و واژگان و ترکیبات و تعبیرهای اسطوره‌ای، حماسی و عرفانی در این غزل توجه محقق را جلب می‌کند. از همین رو است که منوچهر مرتضوی نوشته است: «بی‌هیچ تردیدی می‌توان شاهنامهٔ فردوسی را بزرگ‌ترین حماسهٔ عرفانی جهان دانست.» (۱۳۷۲: ۳۴). علی حسین‌پورجافی در این‌باره گفته است: «این مردی و پهلوانی که با جان و روان مولانا عجین شده بود، باعث می‌شد تا او تمام مشکلات و موانع راه عشق و سلوک را عاشقانه و سرسختانه تحمل کند و خم به ابرو و چین به چهره نیاورد.» (۱۳۸۱: ۴۵). نظر عبدالحسین زرین‌کوب نیز در این‌باره چنین است:

مولانا عشقی را که خود در آن غرق بود، در تمام ذرات عالم ساری می‌دید. ازاین‌رو بر همهٔ ذرات عالم عشق می‌ورزید. در همین گونه اوقات بود که حال او ورای توصیف به‌نظر می‌رسید. جسم نزار او در مقابل هرگونه سختی و محنت، هرگونه گرسنگی و تشنگی و هرگونه سرما و گرما طاقت فوق‌العاده‌ای نشان می‌داد. نگاه او گرم و گیرا بود و در چشم‌هایش خورشیدپاره‌ها لمعان داشت. کمتر کسی می‌توانست آن چشم‌های درخشان و آن نگاه سوزان را تحمل کند (۱۳۷۲: ۲۸۴).

این واقعیت نشان‌دهندهٔ عزم سترگ آن مرد بزرگ بود که با پشتوانهٔ معنوی و عرفانی خود برای رزم با دیو شهوت و آز و جهل و نیاز ایستاده بود؛ چنان که حسین‌پور جافی هم به آن اشاره کرده است:

این «جان دلیر» و «دیدهٔ سیر» همچنین باعث می‌شد تا او در برابر حاکمان و حکمرانان زمان خویش رفتاری از سر بی‌نیازی و بزرگ‌منشی از خود نشان دهد. برای نمونه، رفتار او با معین‌الدین پروانه، حاکم و صاحب روم، و اطرافیان او ممتاز و مثال‌زدنی است تا آنجا که پروانه خود را مرید مولانا می‌شمرد و در بزرگداشت موقعیت و مقام مولانا از هیچ کوششی فروگذار نبود (۱۳۸۱: ۳۷-۴۷).

زرین‌کوب نه‌تنها در دههٔ پنجاه مقالهٔ «حماسهٔ عرفانی» را نوشت؛ بلکه در جای‌جای آثارش به پشتوانهٔ این رهیافت از دیدگاه‌های گوناگون اشاره کرده است:

در بین کسانی از رجال و امرای وقت که در این سال‌ها در مجالس مولانا حاضر می‌شدند، معین‌الدین پروانه، حاکم و صاحب روم بود که نسبت به مولانا اعتقادی مریدانه داشت. وقتی در مجالس فیه‌مافیه حاضر می‌شد، مخاطب خاص مولانا بود. مع‌هذا سلوک مولانا با این حاکم مقتدر و صاحب اختیار روم مثل سلوک فقهای عصر، شامل تواضع متملّقانه و تمنای مشتمل بر حسن طلب نمی‌شد و گاه‌گاه حتی جنبهٔ ترفّع و استعلا هم داشت. برخی اوقات که معین‌الدین پروانه سرزده به زیارت وی می‌آمد، او را دیرتر از معمول می‌پذیرفت و حاکم مستبد ناچار می‌شد مدتی در انتظار بماند و تلخی انتظاری را که محتاجان و ارباب رجوع در درگاه وی می‌چشیدند، دریابد... نسبت به امین‌الدوله میکائیل، نایب‌السلطنهٔ وقت هم که مثل پروانه از اکابر عصر بود، مولانا با همین ترفّع سلوک می‌کرد. وی نیز از مریدان خاص بود (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۳۲۰-۳۲۱).

شخصیت و روحیهٔ حماسی مولانا تخیل و ذهنیت او را نیز تحت تأثیر قرار داده و به آن رنگ‌وبویی حماسی بخشیده است. مولانا با اینکه شاعری غزل‌سراست و به همین دلیل باید مانند هر شاعر غزل‌سرای دیگری تخیلی تغزلی و ذهنیتی غنایی داشته باشد، تصویرپردازی‌ها و خیال‌بندی‌هایش در بسیاری از موارد ساخت و صورتی حماسی و رزمی به خود می‌گیرد. او در بسیاری از غزل‌ها درست مانند شاعر حماسه‌سرا، لحظه‌ها و صحنه-ها و حالات و حرکات را توصیف می‌کند و در پیش چشم خواننده تجسّم می‌بخشد:

اینک آن مرغان که ایشان بیضه‌ها زرین کنند چون بتازند، آسمان هفتمین میدان شود
دوزخ‌آشامان جنت‌بخش، روز رستخیز از لطافت کوه‌ها را در هوا رقصان کنند
کرّهٔ تند فلک را هر سحرگه زین کنند چون بخسپند، آفتاب و ماه را بالین کنند

حاکم‌اند و نی دعا دانند و نـــه نفریـن کنند وز حلاوت بحرها را چون شکر شیرین کنند
(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۷۳۰)

صنایع غلو و تشخیص- که از صنایع پرکاربرد در اشعار و آثار حماسی است- در ***دیوان شمس*** بیش از هر صنعت ادبی دیگری مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه، مولانا برای بیان پیروزی عشق بر عقل، در تصویری بدیع، عشق را به پهلوانی تشبیه کرده است که گرزی گران در دست دارد و آن را سخت بر سر عقل فرومی‌کوبد:

گرز برآورد عشق، کوفت سر عقل را شد ز بلندی عشق، چرخ فلک پست‌دوش
(همان، ۳/ ۱۲۷۶)

او خود را به حیدر کرارِ (شیر حمله‌برنده) بیشهٔ جان تشبیه کرده است؛ کسی که از حذر سیلی و قفای او، غم، گردن خود را می‌دزدد:

دزدد غم گردن خود از حذر سیلی من زانکه من از بیشهٔ جان حیدر کرار شدم
(همان، ۳/ ۱۳۹۲)

مولانا همچنین با بسیاری از آلات جنگ همچون تیر، شمشیر، کمان، سپر، زره، سنان و... تصاویر حماسی ژرف و شگرفی آفریده است که بیت زیر نمونه‌ای از آن‌هاست:

زهی شمشیر پرگوهر که نامش باده و ساغر تویی حیدر، ببر زوتر، سر بیگانه، ای ساقی!
(همان، ۵/ ۲۵۰۵)

بسیاری از واژه‌ها و تعبیرهای این غزل یا به‌خودی‌خود، یا در تقابل با واژه‌های دیگر و یا به‌صورت ترکیب اضافی و وصفی، صورت و سیرتی حماسی دارند: شیر غرّان، تیغ برّان، زنده در تقابل با مرده، تیزی در مقابل کندی، نرّان، رهزنان، طبل، غزا، لشکر، رستم، سرامد، رعد، برق، تیغ اجل، سربلندی، ساق عرش و... . استفاده از واژه‌هایی که در آن‌ها حروف مشدّد به‌کار رفته و یا واژه‌های مخفّفی که به‌ضرورتِ وزن، باید آن‌ها را مشدّد و با تکیه و تأکید خواند، رنگ حماسی غزل را بیشتر کرده است؛ واژه‌هایی چون غرّان، برّان، گرمی، نرمی، تیزی، نرّان، بغرّد و نبرّد. بیشتر افعال به‌کاررفته در غزل نیز دارای بر و بار حماسی هستند: برآمدن، برگشادن، غریدن، بریدن، زادن، ساییدن، پاییدن، کند آمدن، جیهدن و... .

گذشته از واژگان حماسی، یکی دیگر از دلایل حماسی‌بودن زبان و بیان مولانا، انتخاب

و اختیار وزن‌های ضربی و ایقاعی و تند و تیز است. در میان این اوزان، وزن مستفعلن (بحر رجز) و زحافات آن به‌ویژه مفتعلن از بسامد بالاتری برخوردار است. همچنین دوری بودن اوزان (دولختی و تکراری بودن وزن در هر مصراع) در بسیاری از غزل‌های مولانا، به اشعار او حالتی حماسی‌تر بخشیده است. این نکته هم در غزل قبل که بر وزن مستفعلن فعولن بوده و وزنی دوری داشته و هم در غزل زیر که بر وزن مستفعلن است و حالتی دوری دارد، کاملاً مشهود است (حسین‌پور جافی، ۱۳۸۱: ۴۷–۴۸).

گر جان عاشق دم زند، آتش در این عالم زند　　عالم همه دریا شود، دریا ز هیبت لا شود
مریخ بگذارد نری، دفتر بسوزد مشتری　　وین عالم بی‌اصل را، چون ذره‌ها برهم زند
آدم نماند و آدمی گر خویش با آدم زند　　مه را نماند مهتری، شادی او بر غم زند

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۵۲۷)

نتیجه‌گیری

ژانر حماسهٔ عرفانی در پهنهٔ ادبیات فارسی، تاریخی ویژه را پشت سرگذاشته و اکنون ظرفیت بالندگی دارد. ظهور و تعیین نوع حماسهٔ عرفانی در عرصهٔ ادب فارسی، به‌دلیل دارا بودن ویژگی‌های ژانر مستقل، با خلق آثاری مشابه در فضای ادب دیگر نقاط جهان تفاوت اساسی دارد. برای مثال، در ادب جهان ممکن است برخی از ویژگی‌های مربوط به یک ژانر ظهور پیدا کند– برای نمونه در رمان، هرمان هسه در ***سفر به مشرق*** یا در صورت اشعار و قالب‌های دیگر ادبی یا قالب‌های مشترک میان فلسفه و ادبیات و همچنین در شکل رساله یا کتابچه یا بیانیه حتی اگر بارها و مکرّر هم آفریده شوند– اما آن‌ها اغلب در عرصهٔ درون‌مایه با طرح کلی و ساختار حماسی و عرفانی مشابهت دارند. درحالی که در ایران، افزون‌بر حضور عناصر و حفظ و تداوم ابعاد یادشده، ادبیت ویژهٔ متن شکل گرفته و در طول تاریخ تکرار شده است؛ به استمرار زایشِ کهن‌الگوها، نمادها، بن‌مایه‌ها و جلوهٔ شخصیت‌ها و تلمیحات تصاویر اسطوره‌ای و حماسی باستانی منجر شده است؛ و در نهایت به ترکیب عمیق آن‌ها با فرهنگ و آموزه‌های اسلامی و وجوه زیبایی‌شناسانه و

اسطوره‌ای قرآنی و دینی (اسلامی) انجامیده است. گویی وقتی مولوی می‌گوید: «شیرخدا و رستم دستانم آرزوست»، این سخن، منشور حماسهٔ عرفانی در پهنهٔ ادب فارسی است.

در فراتر از ایران هم تجربهٔ پیدایش بیناژانریت و تبدیل آن به ژانر مستقل به‌چشم می‌خورد؛ چنان که در ادبیات جهان، ادبیات شفاهی، فلکلور و وصفی ماهیتی بین‌ژانری دارند و بدون چارچوب نظری انسان‌شناسانه نمی‌توان اسطوره‌ها و ادبیات شفاهی را تحلیل کرد و انسان‌شناسی، خود، ماهیتی چندرشته‌ای و بین‌رشته‌ای دارد.

پی‌نوشت

۱. در ادبیات غرب، اگرچه در برخی آثار بزرگ ادبی روح اخلاق و معنویت در متن در کنار حرکت بزرگ و عزم سترگ دیده می‌شوند و در کنار عناصر حماسی جای گرفته‌اند (مثل ***بهشت گمشدهٔ*** میلتون و یا با برخی رمان‌های معاصر غربی همچون ***سفر به مشرق*** از هرمان هسه، ***جنگ و صلح*** تولستوی و... و به سوی نوعی حماسهٔ اخلاقی و گاه عرفانی در مفهوم عام آن حرکت کرده‌اند؛ با این‌همه، واجدِ مشخصهٔ تلفیق و همسانی عناصر حماسی و عرفانی نیستند؛ یعنی به مرز تکرار و تحول یافتن به ژانر جدید نرسیده و در نهایت، ژانر ادبی مستقل را تشکیل نداده‌اند.

منابع

- ابومنصوری. (۱۳۶۹). *شاهنامهٔ ابومنصوری*. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: مهتاب.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۶۹). *زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه*. چ۵. تهران: مؤسسهٔ بستان.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۲). *آواها و ایماها*. چ۲. تهران: یزدان.
- پورجوادی، نصرالله. (۱۳۶۶). «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی». *نشر دانش*. س۸. ش۲.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چ۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.
- حسین‌پور جافی، علی. (۱۳۸۱). «حماسهٔ عرفانی و تجلی آن در شمس‌نامهٔ مولانا». *مجلهٔ پژوهش و زبان ادبیات فارسی*. ش۱. پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.
- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۷۶). *اصول نقد ادبی*. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.
- رزمجو، حسین. (۱۳۶۸). *انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی*. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۷). *قلمرو ادبیات حماسی ایران*. چ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– ولک، رنه و آستین وارن. (۱۳۷۳). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴). *با کاروان حله*. تهران: ابن‌سینا.
– ـــــــــــــــــ (۱۳۶۴). *سرّ نی*. تهران: علمی و فرهنگی.
–ـــــــــــــــــ (۱۳۷۲). *پله‌پله تا ملاقات خدا*. چ۵. تهران: علمی.
– ستاری، جلال. (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران: نشر مرکز.
– شبستری، محمود. (۱۳۶۵). *مجموعه آثار*. به اهتمام صمد موحد. تهران: طهوری.
– شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). «پیشگفتار و تقریظ بر شرح جامع مثنوی». تألیف کریم زمانی. چ۵. تهران: اطلاعات.
– شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *انواع ادبی*. چ۲. تهران: فردوس.
– طباطبایی، جواد. (۱۳۶۷). *درآمدی فلسفی بر اندیشهٔ سیاسی در ایران*. تهران: دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی.
– غزالی، محمد. (۱۳۶۴). *مشکاة‌الانوار*. ترجمهٔ صادق آیینه‌وند. تهران: امیرکبیر.
– فاطمی، سیدحسین. (۱۳۶۲). *تصویرگری در غزلیات شمس*. تهران: امیرکبیر.
– فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.
– قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۱). «حماسهٔ عرفانی یکی از انواع ادبی در ادب فارسی». *مجلهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. دورهٔ جدید. س۱. ش۱. صص۱–۱۴.
– قبادی، حسینعلی و محمد خسروی شکیب. (۱۳۸۸). *آیین آیینه*. چ۲. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
– قبادی، حسینعلی و دیگران. (۱۳۸۹). «نسبت میان جهان درون و جهان برون از نظرگاه مولوی در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*. س۷. ش۲۷. صص۱۰۱–۱۲۰.
– کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۰). *رؤیا، حماسه و اسطوره*. تهران: نشر مرکز.
– مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۲). *فردوسی و شاهنامه*. تهران: علمی و فرهنگی.
– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
– مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۳). *کلیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. ۱۰ج. چ۳. تهران: امیرکبیر.
– رازی، نجم‌الدین. (۱۳۷۱). *مرصادالعباد*. به اهتمام محمدامین ریاحی. چ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
– یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادب فارسی*. تهران: سروش.

فصل دوم

زبان‌شناسی و نقد ادبی

بهره‌گیری از الگوی تحلیل گفتمان انتقادی در نقد ادبی

فردوس آقاگل‌زاده
دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

نقد ادبی شامل فرایند توصیف، تحلیل، شناخت و ارزش‌گذاری ویژگی‌های زبانی، فرازبانی و سازمان متن آثار ادبی در بافت گفتمانی خاص است. اگر ناقد متن ادبی باید اثر ادبی را بشناسد، سپس آن را تحلیل کند و آن‌گاه به ارزیابی و قضاوت بپردازد، پس ضرورت دارد که از یک‌سو بر ابزارها و منابع شناخت و روش‌های تحلیل دسترسی و اشراف داشته باشد؛ از سوی دیگر با توجه به مختصه‌های زبان‌شناختی و فرازبانی دخیل در خلق اثر ادبی، با لحاظ کردن بافت خرد و کلان- که سبب خلق اثر ادبی شده و یا مورد خوانش و نقد واقع شده‌اند- به‌همراه همهٔ شرکت‌کنندگان و عاملان مؤثر در گفتمان ازقبیل زبان، نویسنده، مخاطب، ناقد، فرهنگ، قدرت، و ایدئولوژی به قضاوت و ارزش‌گذاری بپردازد. چنین نقدی می‌تواند نه تنها در اصلاح و ارتقای سطح آثار ادبی نقش مثبتی ایفا کند؛ بلکه سبب تقویت و نظم بیشتر در دانش نقد خواهد شد. تا کنون با توجه به موضوع، روش، محتوا و یا آبشخورهای فکری و فلسفی متنوع، شاهد ظهور انواع نقدهای ارزشمند بوده‌ایم که نقد تکوینی، کل و جزء، ذوقی، تاریخی، اخلاقی، اجتماعی، روان‌شناختی، مارکسیستی، ساختارگرایانه، پساساختارگرایی و... از آن جمله‌اند.

این پژوهش به دنبال ارائهٔ الگویی واحد برای نقد ادبی است؛ الگویی که از چنان جامعیتی نسبی برخوردار باشد تا انواع نقدها را در پوشش خود درآورد. به‌نظر می‌رسد

الگوی «تحلیل گفتمان انتقادی» بتواند از چنین جامعیت و گستره‌ای برخوردار باشد؛ چرا که به نظر نگارنده، این الگوی حاوی تمام عوامل و موضوعاتی است که به‌نوعی مورد تأکید هریک از انواع نقدها بوده‌اند. با به‌کارگیری الگوی سه‌لایهٔ فرکلاف شامل توصیف، تفسیر و تبیین در نقد ادبی، می‌توان از همبافت و عناصر سازندهٔ زبانی آن ازقبیل واژه، دستور، معنا و... تا عناصر گفتمانی، شرایط اجتماعی و فرهنگی، جنبه‌های روان‌شناختی فردی و طرح‌واره‌های ذهنی بهره برد.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، تحلیل گفتمان انتقادی، الگوی نقد ادبی، زبان‌شناسی.

۱. مقدمه

منتقدان خوانندگان هوشمندی هستند که با کار آنان و حضور و نقش آن‌هاست که دلالت زبانی به‌عنوان موضوعی برای مطالعه و تحلیل تعیین می‌شود. به قول ادوارد سعید، تاریخ نقد ادبی تاریخ تفکر انتقادی است (۱۳۷۷: ۲۱۰– ۲۱۱). اغلب منتقدان بزرگ در حوزهٔ نقد صاحب سبک و روش هستند؛ یعنی روشمند عمل می‌کنند. شاید این به آن معنا باشد که اینان قادرند آگاهی شهودی خود را از ادبیات شفاف و عینی نشان دهند و آن را منطق‌پذیر کنند (همان، ۲۰۷). اگر بخواهیم نوشته‌ای (اعم از مقاله، کتاب و غیره) را نقد کنیم و آن نوشته از گونهٔ ادبیات باشد، باید ابتدا به چیستی متن ادبی بپردازیم؛ یعنی متن ادبی دارای چه ویژگی‌هایی است و یا دارای چه ویژگی‌هایی می‌تواند باشد که بتوان بر اساس شاخص‌های متنوع نقد، به وجود یا نبود آن شاخص‌ها و یا چگونگی حضور یا غیاب آن‌ها در متن به قضاوت پرداخت.

نورث فرای (1963) در این‌باره می‌گوید هدف از نقد ادبی، یافتن نظمی گویا در حوزهٔ بی‌پایان ادبیات است؛ همان‌گونه که هدف علوم طبیعی نیز یافتن نظمی روشن در حوزهٔ بی‌پایان طبیعت است. یاکوبسن در مقاله‌ای (۱۹۸۷ و ۱۹۶۰) آنچه را که سبب

تشخیص و تفکیک متن ادبی از غیرادبی می‌شود در دو عامل می‌داند: الف. تأکید بر پیام که این تأکید یا برجسته‌سازی با استخدام مهارت‌هایی ازقبیل اوزان و بحر[1] و توازی[2] محقق می‌شود؛ ب. جنبهٔ زیباشناختی[3] (Fabb, 2003: 448). به نظر باومن[4] (1984)، تعریف چگونگی جنبهٔ زیباشناختی مسئله‌ای تجربی از نوع روان‌شناختی است که متأثر از مؤلفه‌های شناختی[5] است (Ibid). برای مثال، سخن باومن نمونه‌ای از تعریف متن ادبی است. بدیهی است اگر بخواهیم از دیدگاه‌های دیگر مانند نگاه کاربردشناسانه، پساساخت‌گرایی، پدیدارشناختی، جامعه‌شناختی، زبان‌شناختی، روان‌کاوی و غیره به تمایز متن ادبی از غیرادبی بپردازیم، به تمایزها، تعریف‌ها و تأکیدهای مختلفی دست می‌یابیم که ضرورت داشتن شاخص‌های متنوع و متعددی را ایجاب می‌کند.

پرسش اصلی و روشن این تحقیق این است: آیا می‌توان الگویی در نقد ادبی طراحی کرد که تقریباً جامع شاخص‌های مورد نظر در هریک از رویکردها و دیدگاه‌های نقد ادبی باشد؟ یعنی قالبی داشته باشیم که در محدودهٔ آن هر منتقد ادبی نه‌فقط بتواند از دیدگاه خود به نقد بپردازد؛ بلکه الگوی مورد نظر از چنان جامعیت نسبی‌ای برخوردار باشد که نشان دهد نقد انجام‌شده در کلیت الگوی مورد نظر از چه میزان ارزشی برخوردار است. به این معنا که با روش و مراحل موجود در این الگو، بتوان نقد منتقد ادبی را دوباره ارزیابی کرد یا مورد آزمون قرار داد. اگرچه نگارنده اذعان دارد این سخن، ادعای علمی بزرگی است، باور دارد می‌توان به‌سوی آن الگوی مورد نظر در قالب نظریه‌ای در نقد ادبی گام برداشت. در واقع این پژوهش گامی است در جهت این هدف.

۲. پیشینه و مبانی نظری تحقیق

1. Meter
2. Parallelism
3. Aesthetic
4. Bauman
5. Cognitive Components

تا کنون شاهد ظهور و افول شناسایی و طبقه‌بندی انواع نقد ادبی بوده‌ایم. هریک از این صاحب‌نظران با پشتوانهٔ نظری خاص و تأکید بر عاملی که عنوان نقد را در بیشتر موارد به خود داشته است، ذهن و اندیشهٔ ناقدان ادبی را به خود معطوف کرده‌اند. در ادامه به برخی از آنان اشاره می‌شود:

زرین‌کوب (۱۳۷۳) می‌گوید نقد ادبی که از آن می‌توان به سخن‌سنجی و سخن‌شناسی نیز تعبیر کرد، در واقع شناخت ارزش آثار ادبی و شرح و تفسیر آن است؛ به‌گونه‌ای که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشأ آن کدام است. معیار هر منتقدی در قضاوت، قوّهٔ ذوق او است. انواع نقد ادبی به این شرح است: نقد اخلاقی، اجتماعی، روان‌شناسی، تاریخی، نقد معنا و نقد فنی.

فرشیدورد انواع نقد ادبی را این‌گونه معرفی می‌کند: نقد تکوینی که خود به سه نوع: نقد روان‌شناسی، نقد اجتماعی و جامعه‌شناسی، و نقد محیط جغرافیایی تقسیم می‌شود؛ نقد کل و جزء؛ نقد توصیفی؛ نقد ارزشی؛ نقد صورت؛ نقد ماده و موضوع؛ نقد فنی؛ نقد ذوقی؛ نقد بازاری؛ نقد دانشگاهی؛ نقد روزنامه‌ای؛ نقد زیباشناسی؛ نقد تفسیری؛ نقد شاعران و نویسندگان؛ نقد تاریخی؛ نقد اخلاقی؛ نقد نظری و نقد علمی (۱۳۷۸: ۳۹).

شمیسا نیز در تقسیم‌بندی‌ای انواع نقد را شامل ۱. نقد نظری، نقد عملی یا تجربی و ۲. نقد فتوایی یا حکمی یا معیاری می‌داند. از نظر او، بر مبنای اینکه ارجاع آثار به جهان بیرونی یا خواننده یا نویسنده و یا خود اثر باشد، انواع نقد به این موارد تقسیم می‌شود: ۱. محاکاتی (به‌لحاظ موقعیت)؛ ۲. کاربردی (نقد بر محوریت خواننده)؛ ۳. نقد بیانگرانه (نقد از دیدگاه نویسنده)؛ ۴. نقد عینی (نقد به‌لحاظ خود اثر). شمیسا نقد را به توجه به گرایش به دانش‌های مختلف نیز طبقه‌بندی کرده است: نقد تاریخی، نقد ترجمه و احوال، نقد جامعه‌شناسانه، نقد روان‌شناسانه، نقد صورت مثالی یا اسطوره‌گرا (۱۳۸۱: ۳۵).

فاولر (1996) دربارهٔ نقد ادبی و زبان‌شناسی معتقد است که منتقدان ادبی این واقعیت را در نظر نمی‌گیرند که نظریه‌های زبان‌شناختی متفاوتی وجود دارد که هرکدام دارای شرایط و ویژگی‌های متفاوت با یکدیگرند. اگرچه الگوی زبان‌شناختی x ممکن است برای انجام وظیفهٔ نقد ادبی یا تفسیر ادبی کارآمد نباشد، الگوی y ممکن است از کارآمدی لازم

برخوردار باشد. شاید همین دلایل سبب شده است شاهد ورود بسیاری از نظریه‌های ادبی و زبان‌شناختی مانند صورت‌گرایی، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی، کاربردشناختی و تحلیل گفتمان به حوزهٔ نقد ادبی باشیم. همچنین از این رهگذر، شاهد حضور رهیافت‌های گوناگونی ازقبیل نقد فرمالیستی، نقد خواننده‌محور، نقد مارکیستی، نقد روان‌کاوانه، نقد ساختارگرایی، نقد پسااستعماری، نقد پدیدارشناسانه و نقد فرهنگی بوده‌ایم. برای نمونه، برخی تفاوت‌های ساخت‌گرایی با پساساخت‌گرایی در این است که نزد پساساخت‌گرایان، بررسی متون ادبی هیچ‌گاه همچون مطالعاتِ صرفاً زبانی جنبهٔ دقیق علمی ندارد؛ بنابراین باید مسائل معنوی و فلسفه هم در آن لحاظ شود. در نظر ساخت‌گرایان، جنبهٔ ارتباطی زبان چندان مهم نیست؛ درحالی که پساساخت‌گرایان متن را Discourse یا گفتمان یا کلام می‌دانند؛ آن‌هم کلامی که گفت‌وگو می‌کند و موجب ارتباط‌های زیادی می‌شود. به اعتقاد ساخت‌گرایان، با توجه به رابطهٔ دال و مدلول سوسوری، هر دالی دارای مدلولی است و پیوند بینشان قراردادی است. در مقابل، پساساخت‌گرایان معتقدند هر دالی ممکن است به چندین مدلول دلالت کند و هر مدلولی دوباره در نقش دال به مدلول‌های دیگر دلالت کند؛ پس معنا نمی‌تواند ثابت و معین باشد. پسانوگرایی نیز بنا به ماهیت خود، دالی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابلِ هر تلاشی برای تدقیق و یا گره زدن یک دال به یک مدلول معین مقاومت می‌کند (پاینده، ۱۳۸۶).

۳. پیشنهاد الگوی تحلیل گفتمان انتقادی

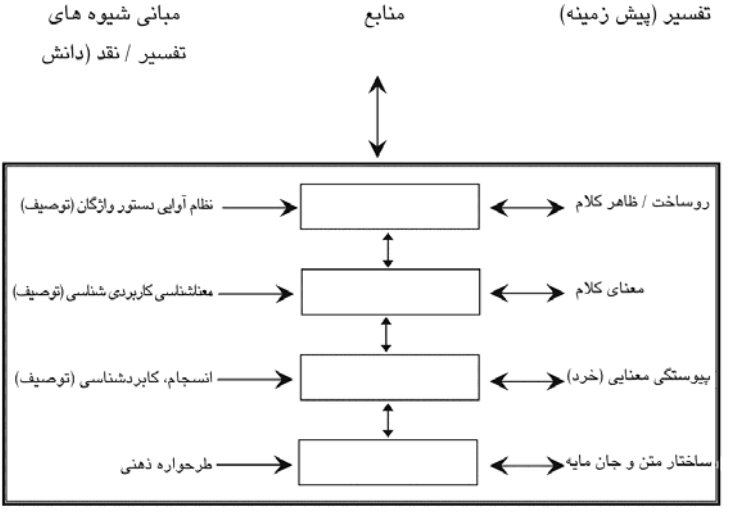
با توجه به اینکه الگوی پیشنهادی نگارنده، یعنی الگوی تحلیل گفتمان انتقادی برای نقد ادبی، بر گفتمان و نقد زبان‌شناختی اجتماعی دیدگاه پسانوگرایی و پساساختارگرایی استوار است؛ بنابراین می‌توان نقد ادبی را این‌گونه تعریف کرد: نقد ادبی شناخت، تجزیه و تحلیل و سپس ارزیابی و قضاوت متن ادبی است. این شناخت و ارزیابی بر مبنای شاخص‌های سبکی و نظریهٔ ادبی حاکم بر آن متن، در چارچوب گفتمان خاصی است که آن متن خلق می‌شود و یا در همان شرایط بافت گفتمانی و یا در بافت گفتمانی جدید قرائت می‌شود. در این تعریف چند عامل برجسته شده است:

۱. شاخص‌های سبکی‌ای که از جنس زبانی و فرازبانی‌اند.
۲. نظریهٔ ادبی که اغلب متأثر از مبانی فکری و فلسفی نویسنده و خواننده یا ناقد است.
۳. چارچوب گفتمانی و تمام مشارکین در گفتمان در سطح خرد و کلان حاضر در دورهٔ تولید اثر و یا دورهٔ خوانش و نقد اثر.

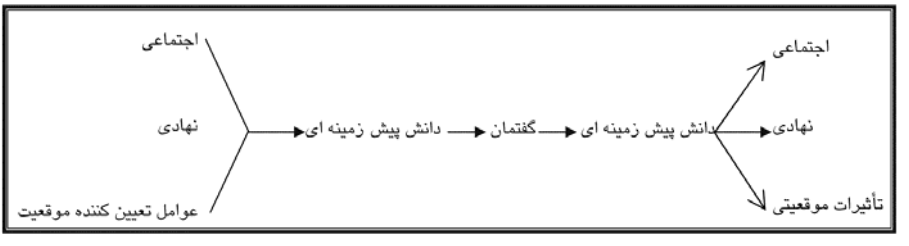
گسترهٔ چنین نقدی، اول‌اینکه، از تجزیه و تحلیل هم‌بافت آغاز می‌شود؛ یعنی بررسی و تحلیل متن فقط بر اساس مصالحی که از جنس زبان‌اند: عوامل زبانی ثابت و جهانی حاضر در متن ازقبیل نوع واژگان، ساخت‌های دستوری، مؤلفه‌های معناشناسی واژگانی و انسجام متن. دوم‌اینکه، این گستره شامل تجزیه و تحلیل است و سپس ارزیابی متن در بافت گفتمانی کلان را دربرمی‌گیرد؛ یعنی در ارتباط با مسائل شناختی و روان‌شناختی فردی نویسنده، خواننده و ناقد (مانند طرح‌واره‌ها یا انگاره‌های ذهنی مبتنی بر دانش زمینه، حالت روحی و عاطفی و شخصیتی، و جهان‌بینی مفسّر یا ناقد) و مسائل فرهنگی و اجتماعی و تاریخی (ازقبیل عقل سلیم یا تفکر و باورهای متعارف، ایدئولوژی، قدرت، نهادهای فرهنگی و اجتماعی و تاریخی، و جهان‌بینی‌ای که در آن بافت گفتمانی نویسنده‌ای که اثری را خلق کرده و یا خواننده و ناقدی که آن را می‌خواند و می‌فهمد و سپس ارزیابی می‌کند).

در این دیدگاه، جایگاه منتقد به‌عنوان خواننده‌ای تحلیل‌گر و هوشمند مانند جایگاه یکی از مشارکین در گفتمان است؛ یعنی پویا و فعال در بازتولید فهم اثر و قضاوت آن. به نظر نگارنده، آن الگویی که بتواند از یک‌سو از چنین گستره‌ای برخوردار باشد و از سوی دیگر انواع متعدد نقد ادبی مطرح‌شده در سطرهای پیشین را زیر چتر خود بگیرد و روشی واحد و قابل آزمون برای آثار ادبی ثابت با نگاه‌های متفاوت ارائه دهد، همان الگوی تحلیل گفتمان انتقادی است که در ادامه به‌اختصار آن را شرح می‌دهیم. شرح مفصل این الگو را در فصل‌های پنجم، ششم و هفتم کتاب ***زبان و قدرت*** اثر نورمن فرکلاف می‌توان مطالعه کرد. قبل از توصیف و معرفی الگوی مورد نظر، ذکر این نکته ضروری است که الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف مدعی تحلیل، قضاوت، فهم و تولید تمام متون است و او هیچ‌گاه از نقد ادبی، منتقد و یا ناقد ادبی سخن نگفته است؛ بلکه در شرح الگوی او صحبت از مفسر، تفسیر و تحلیل‌گر است. اما نگارنده معتقد است متن ادبی چون گونه‌ای

از متن است، الگوی یادشده باید بتواند کارآمد باشد. به دلیل آنکه منتقدان متون نیز خوانندگان تحصیل‌کرده و هوشمندی هستند که پس از مطالعهٔ اثر لازم است قضاوت و ارزش‌گذاری کنند؛ بنابراین از جایگاهی مانند جایگاه تحلیل‌گران انتقادی در زبان‌شناسی برخوردارند. ازاین‌رو، نگارنده برای نزدیک‌کردن گونهٔ متن مورد بحث، یعنی متن ادبی به الگوی پیشنهادی، عامدانه در بسیاری موارد به‌جای واژه‌های تحلیل‌گر، تفسیر و مفسر فرکلاف از واژه‌های ناقد و منتقد ادبی استفاده کرده است.



شکل شماره (۱): مرحله توصیف و تفسیر



شکل شماره (۲) مرحله تبیین

در شکل شماره یک، تفسیرها حاصل ویژگی‌های زبان‌شناختی و صوری متن- اعم از نظام آوایی، دستور، واژگان، معناشناسی و انسجام خود متن- و ذهنیت مفسر یا همان دانش پیش‌زمینه‌ای مفسر یا ناقد است که مفسر یا ناقد در تفسیر و یا نقد متن به‌کار می‌گیرد. به

سخن دیگر، عناصر صوری متن و توصیف آوایی، دستوری، واژگانی، معناشناسی و انسجام صوری متن همگی بخش بزرگی از مرحلهٔ توصیف را تشکیل می‌دهند. اما هنگامی که به جنبه‌های کاربردشناسی، منظورشناختی، پیوستگی معنایی، طرح‌واره‌های ذهنی، ساختار متن و جان‌مایه یا موضوع و پیام اصلی متن می‌پردازیم، همراه بافتِ موقعیت وارد مرحلهٔ تفسیر شده‌ایم. ویژگی‌های زبان‌شناختی و صوری متن نشانه‌ها و سرنخ‌هایی هستند که سبب می‌شوند عناصر دانش پیش‌زمینه‌ای ذهن ناقد یا مفسر- که در واقع مبنای طرح‌واره‌های شناختی و ذهنی او را تشکیل می‌دهند- فعال شوند. مفسر یا ناقد پیوسته بین یافته‌ها و داده‌ها در رفت‌وآمد است (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۳). بنابراین، تفسیرْ برایند ارتباط متقابل دیالکتیکیِ مرحلهٔ توصیف صوری متن یا این سرنخ‌های زبان‌شناختی و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر یا ناقد خواهد بود. این دانش پیش‌زمینه یا راهبردها و تمهیداتِ ناقد/ مفسّر را شیوه‌های نقد یا تفسیر می‌نامند. البته، از آنجا که نمی‌توان خط قاطع ممیزی بین سطح توصیف زبانی و تفسیر یا نقد قائل شد (زیرا در تعامل با یکدیگرند و به همین سبب مسیر فلش‌ها دوطرفه درنظرگرفته شده است)، بنابراین سطح توصیف زبان‌شناختی و تفسیر در یک کادر قرار داده شده است.

انواع نقدهای صورت‌گرایی و ساختارگرایی، و انواع نقدهای مبتنی بر موضوع، محتوا و روش قبل از پساساختارگرایی، در همین سطح از الگوی پیشنهادی قابل توصیف و تبیین هستند؛ زیرا در این سطح مفسر یا ناقد متن ادبی با تکیه بر هرآنچه که خالق متن ادبی در خلق زبانی اثر خود، اعم از فنون و صناعات ادبی و استعارات و به سخن دیگر هرآنچه که جنبهٔ زیباشناختی ظاهری و معنوی متن تلقی می‌شود، به‌همراه معنای معناشناختی و معنای کاربردشناختی و ارتباط متن با عوامل فرازبانی مؤثر در خلق اثر، فرایندها و حالات روان‌شناختی سروکار دارد. همهٔ این امکانات در قالب طرح‌واره‌های ذهنی و در نهایت سازمان متنی و جان‌مایهٔ اثر توسط خالق اثر یا ناقد مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای نمونه، ناقد متن ادبی در این سطح از نقد تلاش می‌کند جهت توصیف، در زمان قرائت متن به پرسش‌های ذیل- که دستهٔ اول از نوع واژگانی، دستهٔ دوم مربوط به دستور و دستهٔ سوم مربوط به ساختارهای متنی است- پاسخ دهد و از حاصل آن‌ها در تفسیر بهره ببرد. پیش‌نیاز

بهره‌گیری از الگوی پیشنهادی و پاسخ به این پرسش آن است که منتقد، تحلیل‌گر یا مفسر فارسی‌زبان به مبانی زبان‌شناسی اشراف داشته باشد؛ چرا که هر زبانی دارای امکانات و محدودیت‌های خاص خود است. مبانی و اصول زبان‌شناسی به این شرح است: آواشناسی، ساخت‌واژه یا صرف، معناشناسی، کاربردشناسی، نحو زبان فارسی در چارچوب نقش‌گرایی یعنی نحو معنابنیاد هلیدی و فنون و صناعات ادبی در ادبیات زبان فارسی.

الف. پرسش‌های توصیف واژگانی و معنایی

۱. واژگان به‌کاررفته در متن دارای چه نوع از ارزش‌های تجربی است؟ فرانقش اندیشگانی، فرانقش بینافردی و یا فرانقش متنی؟ انواع تمهیدات آواشناختی، زیباشناختی و برجسته‌سازی‌ها در سطح واژگان در فرانقش متنی و بینافردی جهت تأثیرگذاری بیشتر و جذابیت در این بخش مطرح می‌شود.

۱-۱. در طبقه‌بندی آن‌ها از چه طرح‌هایی استفاده شده است؟

۱-۲. آیا از عبارت‌بندی دگرسان و یا عبارت‌بندی‌های افراطی و غلوآمیز بهره برده است؟

۱-۳. از چه نوع روابط معنایی (هم‌معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی) که دارای بار ایدئولوژیکی باشند بهره برده است؟

۲. واژگان موجود در متن دارای چه نوع ارزش ارتباطی است؟

۲-۱. آیا از صناعات حسن تعبیر استفاده کرده است؟

۲-۲. آیا شواهد واژگانی دال بر گونهٔ زبان متن- اینکه از نوع رسمی یا غیررسمی محاوره‌ای و غیره باشند- وجود دارد؟

۳. واژگان متن حاوی چه نوع ارزش بیانی هستند (منظور ارزیابی محتوایی و معنایی واژه‌هاست نه صوری)؟

۴. چه نوع استعاره‌هایی در متن به‌کار رفته است؟

ب: پرسش‌های توصیف ساخت دستوری

۱. مشخصه‌های دستوری موجود در متن دارای چه نوع ارزش تجربی است؟

۱-۱. چه نوع فرایندها و مشارکینی نقش مسلط و غالب را دارند؟

۱-۲. آیا کنشگرهای دخیل در متن نامشخص و مبهم‌اند؟

۳-۱. آیا فرایندها همان‌هایی هستندکه به‌نظرمی‌رسند؟

۴-۱. آیا فرایندها یا ساخته‌هایی مثلاً ساخت جملات متن از ساخت مبتدا- خبر، جملات معلوم، اسم‌سازی و مثبت و منفی بهره برده است؟

۲. ساخت‌های دستوری به‌کاررفته دارای چه نوع ارزش ارتباطی است؟

۱-۲. از کدام‌یک از وجوه برای نشان دادن زاویهٔ دید بیشتر استفاده کرده است و یا برای قطعیت و تردید؟ چطور؟

۲-۲. از وجوه خبری، پرسشی، امری و غیره، صورت غالب کدام است؟

۳-۲. ضمایر به‌کاررفته دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟

۳. ساخت‌های دستوری متن چه نوع از ارزش‌های بیانی را منتقل یا القا می‌کنند؟

۴. نحوهٔ ارتباط جملات موجود در متن با یکدیگر چگونه است؟

۱-۴. آیا از کلمات ربطی منطقی و استدلالی استفاده شده است؟

۲-۴. آیا جملات مرکب از مشخصه‌های هم‌پایگی و یا وابستگی برخوردارند؟

۳-۴. جهت ارجاع به داخل متن، ارجاع درون‌متنی و ارجاع برون‌متنی (بافتی) از چه ابزارهای زبان‌شناختی بهره گرفته است؟

ج. پرسش‌های توصیف ساختار متن

۱. در متن از چه نوع قراردادهای تعاملی استفاده شده است؟

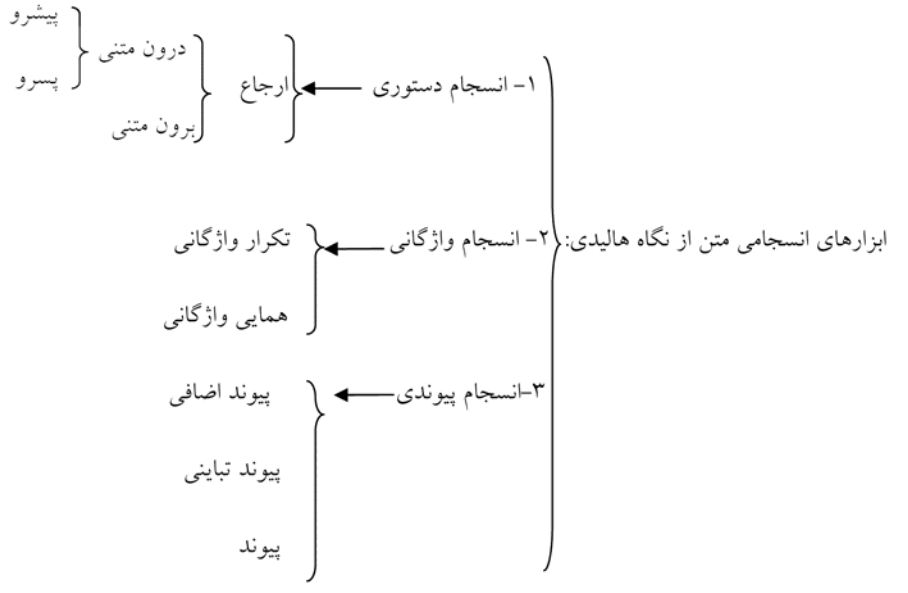
۱-۱. آیا روش‌هایی وجود دارد که به کمک آن‌ها، یکی از شخصیت‌ها و یا مشارکان بافت متنی (هم‌بافت) بتواند بر نوع گفتار، نوع زبان و نوبت سخن گفتن دیگر مشارکان نظارت کند؟

۲. آیا متن موردتفسیر یا نقد بخشی از ساختارهای متن کلان‌تر است و یا خود، ساختارهای خردتر درونش دارد؟

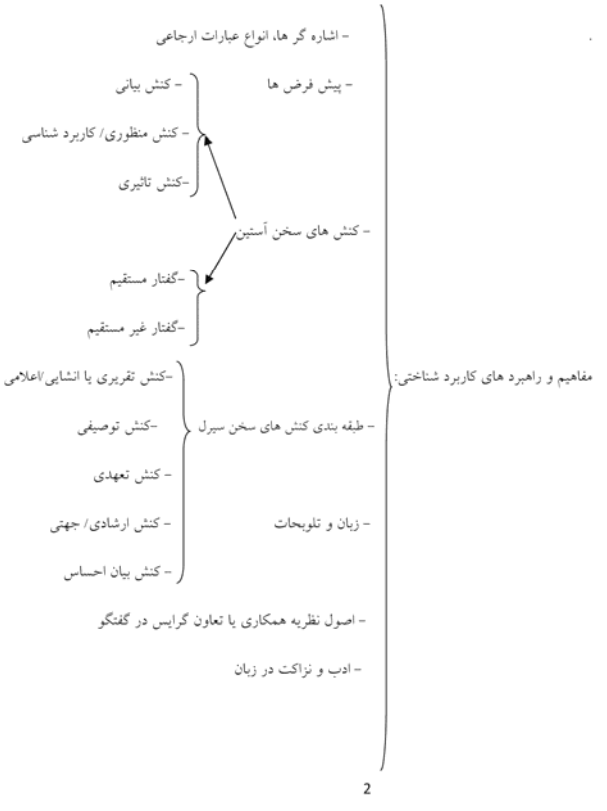
۱-۲. متن مورد تحلیل، تفسیر و نقد چگونه با ساختارهای بزرگ‌تر از خود یا ساختارهای زیرمجموعهٔ خود مرتبط می‌شود؟

در تفسیر و نقد معناشناختی در این الگو فقط به معنای واژه و جمله در محدودهٔ مفاهیم معناشناسی واژگانی ازقبیل ترادف، شمول معنایی، استلزام مؤلفه‌های معنایی و غیره پرداخته می‌شود. در واقع فقط به معنای بیانی که با صورت زبانی منطبق است، محدود

می‌شود. در توصیف وضعیت انسجامی متن، به‌عنوان یکی دیگر از مراحل توصیف و تفسیر، به انواع ابزارهای زبانی انسجام به‌کاررفته در متن می‌پردازیم. از چه ابزارهایی و چگونه استفاده کرده است؟



در کنار عواملِ انسجام صوری یا زبان‌شناختیِ نام‌برده، تحلیل‌گر/ مفسر/ ناقد باید به عوامل پیوستگی معنایی متن ادبی ازقبیل زاویهٔ دید، نوع نگارش، دانش فرهنگی- اجتماعی، دانش زمینه‌ای، اعتقادات و باورها نیز به‌عنوان عوامل مؤثر در انسجام و یکپارچگی متن ادبی توجه کند. در لایهٔ کاربردشناسی، تحلیل‌گر/ مفسر/ ناقد به معنای مورد نظر نویسنده یا گوینده می‌پردازد؛ یعنی زبان را در ارتباط با نیّت‌ها و منظور کاربران آن بررسی می‌کند. بنابراین بیشتر به‌جای معنای بیانی، با معنای منظورشناختی یا همان کاربردشناختی و معنای تأثیر سروکار دارد. در این لایه کاربردشناسی با مفاهیم و نظریه‌ها و راهبردهای ذیل می‌تواند در تحلیل، تفسیر یا نقد متن ادبی نقش بنیادی ایفا کند.



در مرحلهٔ آخر از سطح توصیف و شیوهٔ تفسیر یا نقد، طرح‌واره‌های ذهنی اعم از چارچوب یا قالب‌های ذهنی و فکری، سناریوهای ذهنی و پی‌طرح‌ها- که از نوع دانش شناختی بوده و برآمده از دانش پیش‌زمینه است و می‌تواند به‌صورت طرح‌واره‌های ذهنی پویا و ایستا در زبان تجلی کند- وجود دارد که خود متأثر از بافت گفتمانی‌ای است که در آن شکل گرفته و به‌نوعی به گفتمان نیز می‌تواند شکل دهد.

در بخش بالایی شکل شماره یک از الگوی پیشنهادی، نظم اجتماعی و تاریخی و تعاملی به‌عنوان مبانی شیوه‌های تفسیر یا نقد آمده است که از طریق منابع دانش بر بافت موقعیتی و بافت بینامتنی تأثیر می‌گذارد. در مقابل نیز بافت بینامتنی، پیش‌فرض‌ها و بافت موقعیتی از راه منابع دردسترس بر یکدیگر و نیز بر نظم اجتماعی، تاریخی و تعاملی تأثیر

می‌گذارند و در شکل‌دهی و شکل‌گیری خود و دیگری دخیل‌اند. این عوامل بر آنچه که در بخش توصیف گفته شد، تأثیر بسزایی دارند. به‌عبارت دیگر، واژگان، جملات و سایر مبانی شیوه‌های تفسیر از بافت موقعیتی و بافت بینامتنی تأثیر می‌پذیرند و نیز بر آن‌ها تأثیر می‌گذارند که خود، محصول نظم اجتماعی و تاریخی و تعاملی، و سازندهٔ آن‌ها هستند. به همین دلیل کلیّت مفاهیم و راهبردهای موجود در شکل شماره یک، مرحلهٔ توصیف و تفسیر و یا نقد را تشکیل می‌دهند؛ اما هنوز انواع نقدهای پسانوگرایی و پساساختارگرایی ازقبیل نقد مارکسیستی، نقد روان‌کاوانه، نقد فمینیستی، نقد فرهنگی، نقد تاریخی و غیره را دربرنمی‌گیرد؛ زیرا ضروری است بخش توصیف و تفسیر به بخش سوم الگو یعنی تبیین مرتبط شود. این ارتباط زمانی حاصل می‌شود که از طریق نظم اجتماعی، تاریخی، تعاملی، بافت موقعیتی و بینامتنی و طرح‌واره‌های ذهنی با گفتمان در سطح کلان جامعه تحلیل شود. یعنی جامعه و نهادهای اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی- و عوامل تعیین‌کنندهٔ موقعیت و جایگاه هریک از عوامل نهادهای اجتماعی- ازقبیل قدرت، ایدئولوژی، فرهنگ از عوامل سطح کلان گفتمان یا تبیین هستند که با مرتبط شدن به سطح تفسیر و توصیف، سایر انواع نقدهای یادشده را دربرمی‌گیرند. با ارتباط این سطوح سه‌گانه می‌توان شاهد خلق آثار ادبیات انتقادی باشیم و همچنین در مرحله تبیین با ابزارهای سازندهٔ گفتمان‌های مختلف در دوره‌های متفاوت- یعنی زبان، ایدئولوژی، قدرت، تاریخ، فرهنگ و گفتمان غالب- به تحلیل یا نقد متن ادبی در سطح تبیین بپردازیم که عالی‌ترین سطح در این الگو است.

ضرورت وجود سطح تبیین در نقد یا تحلیل را می‌توان به‌طور فشرده این‌گونه بیان کرد: مرحلهٔ تفسیر نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که فاعلان یا کنشگران در گفتمان مستقل نیستند؛ یعنی خود ازعوامل مهم‌تر و کلان‌تری متأثرند. جان کلام این است که مرحلهٔ تفسیر به‌خودی‌خود بیانگر روابط قدرت و سلطه و ایدئولوژی نهفته در پیش‌فرض‌های تبیین‌ناشدهٔ برگرفته از عقل سلیم و مندرج در دانش زمینه‌ای و نوع گفتمان نیستند؛ بنابراین نمی‌توانند کنش‌های گفتمانی معمول را به صحنهٔ مبارزهٔ اجتماعی تبدیل کنند. ازاین‌رو، برای تحقق

چنین هدف انتقادی در دورهٔ پسانوگرایی یا پساساختارگرایی، به تحلیل و تفسیر و نقد در سطح تبیین نیازمندیم.

با بهره‌گیری از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای به‌عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر و نقد متون، دانش یادشده بازتولید خواهد شد. در این الگو، فرایند چگونگی گذار از سطح تفسیر به تبیین نشان داده شده است. بازتولید چنین دانشی برای مشارکین گفتمان به‌طور ناخواسته و ناخودآگاه حاصل می‌شود و برای آن‌ها پیامد جانبی تلقّی می‌شود. این امر به‌نحوی در مورد تولید و تفسیر نیز صدق می‌کند. بازتولید، سطوح و مراحل گوناگون تفسیر و تبیین را به یکدیگر پیوند می‌زند؛ چرا که اگر سطح تفسیر به چگونگی بهره‌گیری از دانش پیش‌زمینه‌ای در پردازش گفتمان توجه دارد، در عوض سطح تبیین به مبانی و شالودهٔ اجتماعی تغییرات پیش‌زمینه‌ای و نیز بازتولید آن در فرایند کنش گفتمانی می‌پردازد. منظور از مرحلهٔ تبیین، توصیف و نقد گفتمان (و در اینجا متن ادبی) به‌عنوان بخشی از فرایند اجتماعی است. سطح تبیینْ گفتمان و متن ادبی را به‌عنوان مبارزه یا کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی می‌توانند گفتمان و نوع متن ادبی را عینیت بخشند. همچنین سطح تبیین گویای این است که گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها داشته باشند. تأثیراتی که ممکن است به حفظ یا تغییر آن ساختارها و درنتیجه تولید متون ادبی بینجامد. دانش پیش‌زمینه واسطهٔ تعین اجتماعی و این تأثیرات است؛ یعنی ساختارهای اجتماعی دانش پیش‌زمینه را شکل می‌دهد و دانش پیش‌زمینه هم موجب شکل‌گیری گفتمان‌ها (انواع ادبی و نقد ادبی) می‌شود. در این چرخه، گفتمان‌ها (انواع ادبی و نوع نقد ادبی) دانش پیش‌زمینه را حفظ می‌کنند یا تغییر می‌دهند و دانش پیش‌زمینه نیز نگه‌دارنده و یا تغییردهندهٔ ساختارهاست.

سطح تبیین بر این سه پرسش تمرکز دارد:

۱. عوامل اجتماعی: چه نوعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل دادن به این گفتمان مؤثر است؟

۲. ایدئولوژی‌ها: چه عناصری از دانش پیش‌زمینه‌ای مورد استفاده در گفتمان دارای ویژگی ایدئولوژیکی هستند؟

۳. تأثیرات: جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزات در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی چگونه است؟

۳-۱. آیا این مبارزات آشکار است یا مخفی؟

۳-۲. آیا گفتمان یادشده نسبت به دانش پیش‌زمینه‌ای هنجاری است یا نابهنجار؟ نوعی بدعت است یا خلاقیت؟ مقلّد است یا ساختارشکن؟

۳-۳. آیا در خدمت حفظ روابط قدرت موجود است یا در جهت اصلاح و دگرگونی آن عمل می‌کند؟

به نظر نگارنده، تمام آثار ادبی و نقد منتقدان جهان از گذشته تا حال و حتی آینده خواه آن‌هایی که از نوع ادبی، سبک غالب ادبیات و یا نقد مرسوم زمانشان پیروی می‌کنند؛ خواه آن‌هایی که به دنبال تغییر و ایجاد نوع ادبی یا سبک ادبی جدید و نقد به روش مبانی تازه‌اند، یا از بنیان‌گذاران آن‌ها هستند، یا از دیگر نوآوران و ساختارشکنان پیروی می‌کنند، کار هر دو گروه در سطح تبیین الگوی پیشنهادی توجیه‌پذیر است. منتقدان متن ادبی در مراحل نقد اثر باید توجه داشته باشند آیا متنی که متعلق به دوران ساخت‌گرایی و یا پساساخت‌گرایی است، توانسته است ویژگی‌هایی از این دوران را در قالب داستان ادبی و یا هر اثر ادبی دیگر به خواننده منتقل کند؟ و اینکه آیا توانسته است ملاک ارزیابی و نقد را بر مبنای عوامل مطرح‌شده در هریک از سطوح الگوی تحلیل گفتمان انتقادی قرار دهد؟ پس از آن قضاوت کند که اثر مورد نقد تا چه اندازه توانسته است با سطوح سه‌گانهٔ نقد و تحلیل الگوی پیشنهادی منطبق باشد. هر اثر ادبی‌ای که برای نقد به بهره‌گیری از عوامل بیشتر و نیز سطوح بیشتری از الگوی موردنظر نیاز داشته باشد، از جامعیت اثر ادبی، غنای محتوایی و زیبایی صوری، و عوامل جامعه‌شناختی و روان‌شناختی بیشتری برخوردار است و در نتیجه ارزیابی ارزشمندتری خواهد داشت.

۴. نتیجه‌گیری

نقد ادبی نوعی تفکر انتقادی است که در طول تاریخ، بر مبنای قوّهٔ ذوق و سلیقهٔ منتقد به ارزیابی و قضاوت دربارهٔ متون ادبی پرداخته است. منتقدان بزرگ تلاش کرده‌اند این مبنای

فردی و شخصیِ ذوق و آگاهی شهودی را روشمند و منطق‌پذیر کنند. ظهور و افول انواع نقدها و تقسیم‌بندی‌های متنوع مبتنی بر موضوع، محتوا، نویسنده، خواننده، پیام و صورت، تلاش‌هایی در جهت تحقق همین نیاز بوده است. این تحقیق نیز با همین هدف نوشته شده و درصدد پاسخ به این سؤال است: آیا می‌توان الگویی برای متون ادبی پیشنهاد کرد که بتواند به‌نوعی تمام دغدغه‌های انواع نقد را تا حدودی یکجا و روشمند در خود داشته باشد؟ الگویی که با پیروی از آن، منتقدان متن ادبی بتوانند با تکیه بر مفاهیم و راهبردهای مشخص عینی، نقدی روشمند و آزمون‌پذیر عرضه کنند. به نظر نگارنده، الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف می‌تواند برای تحلیل، تفسیر و نقد متون ادبی و حتی سبک‌شناسی نیز مورد استفاده قرار گیرد. این الگو ضمن اعتقاد به تکثّر خوانش‌های متفاوت و متنوع از متنی ثابت و با تأکید بر سیالیت معنا در بافت‌های گفتمانی متفاوت، دارای مبانی ثابت و عینی است. همچنین این الگو می‌تواند صورت معناشناختی متن ادبی را با جنبه‌های زیباشناختی، روان‌شناختی، طرح‌واره‌های ذهنی خواننده (منتقد ادبی) و نویسنده، بافت گفتمانی بینامتنیت و تاریخ و شرایط متغیر اجتماعی و نهادهای اجتماعی پیوند دهد. در پایان، نگارنده آزمودنِ کارآمدی الگوی نام‌برده را به همهٔ مفسران، تحلیل‌گران و به‌ویژه منتقدان متون ادبی با تأکید بر فهم دقیق الگو و رعایت پیش‌نیازهای مورد نظر توصیه می‌کند.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۳). «روش‌شناسی تحقیق در تحلیل گفتمان انتقادی» در *مجموعه‌مقالات ششمین کنفرانس زبان‌شناسی*. به کوشش ابراهیم کاظمی. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶) «ادبیات و تحلیل گفتمان انتقادی». *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*. س۱. دانشگاه گیلان. صص۱۷-۲۹.
- بارت، رولان. (۱۳۷۷). *نقد حقیقت*. ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی، جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). «رمان پسامدرن چیست؟». *فصلنامهٔ ادب‌پژوهی*. ش۲. صص۱۳- ۳۹.

– دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). *از دریچهٔ نقد، گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی*. به کوشش علیرضا قوجه‌زاده. تهران: خانهٔ کتاب.

– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). *نقد ادبی*. تهران: امیرکبیر.

– فاولر، راجر و دیگران. (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

– فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ج۱. چ۳. تهران: امیرکبیر.

– سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). *جهان، متن، منتقد*. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس.

– شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.

– عدنان، سعید. (۱۳۷۶). *گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی*. ترجمهٔ نصرالله امامی. اهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران.

– علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورت‌گرایی و ساختارگرایی). تهران: سمت.

– هوف، گراهام. (۱۳۶۵). *گفتاری دربارهٔ نقد*. ترجمهٔ نسرین پروینی. تهران: امیرکبیر.

– مقدادی، بهرام. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

– ویلفرد، گرین و دیگران. (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ زهرا مهین‌خواه. چ۲. تهران: اطلاعات.

- Birch, David. (1989). *Literature and Critical Practice*. Routledge.

- Fabb, Nigel. (2003). *Linguistic and Literature in the Handbook of Linguistics*. Edited by Mark Aronoff and Janie Rees- Miller. USA: Blackwell.

- Fairclough, Norman. (2001). *Language and Power*. Second Edition. London.

- Fowler, Roger. (1977). *Linguistics and Novel*. London: T.J.

- ———— (1996). *Linguistics Criticism*. Second Edition. Oxford: Oxford University Press.

- Simpson, Paul. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Arnold.

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و جایگاه آن در پژوهش‌های ادبی ایران

زهره هاشمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

برخلاف دیدگاه‌ها و رویکردهای سنتی- که کاربردهای استعاره را در بررسی کلمات و حداکثر عبارات به زبان ادبی محدود می‌کرد- دیدگاه شناختی، استعاره را بنیادی برای درک الگوهای معنایی موجود در زبان و نظام فکری افراد می‌داند؛ زیرا بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، بیان استعاری همان نمود زبانی درک مفهومی ما از امور است؛ به این معنا که ما بر اساس انتقال مفاهیم انتزاعی و غیرحسی به قلمرو امور عینی و حسی، آن‌ها را برای خود درک‌شدنی می‌کنیم. هدف نگارنده در این تحقیق، پیشنهاد کارکردها و کاربردهای این نظریه در پژوهش‌های نقد ادبی در ایران است.

واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی شناختی، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ مفهومی، نگاشت، پژوهش‌های ادبی فارسی.

۱. مقدمه

طی چند دههٔ اخیر، مطالعات زبان‌شناسی شناختی ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که بر اساس آن، استعاره فقط آرایهٔ ادبی یا یکی از صور بلاغی کلام نیست؛ بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی و ادراکی انسان است. تحقیقات لیکاف و جانسون در زمینهٔ استعاره ثابت کرد که کاربردهای استعاره به حوزهٔ مطالعات ادبی محدود نیست؛ چرا که در نظر انسان، استعاره همچون ابزار مفیدی، در شناخت و درکِ پدیده‌ها و امور نقش مهمی

دارد. اهمیت استعاره فقط در کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه هر استعاره‌ای یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری بر اساس آن برنامه‌ریزی می‌شود.

از این دیدگاه، استعاره (استعارهٔ مفهومی) بر حسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا و با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرد و در جولان فکری و تخیل نقش مهمی ایفا می‌کند. همچنین تعداد زیادی از طبقه‌بندی‌ها و استنباط‌های ما بر اساس استعاره‌ها صورت می‌گیرد و بسیاری از مفاهیم، به‌ویژه مفاهیم انتزاعی از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینهٔ دیگر نظم پیدا می‌کند. به این ترتیب، توجه به استعاره‌های مفهومی، به‌ویژه از این نظر اهمیت دارد که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد. از سوی دیگر، امروزه، به‌طور گسترده‌ای پذیرفته شده است که دخالت و تأثیر ساخت فرهنگی و اجتماعی در ادبیات به‌وضوح قابل تشخیص نیست. استعارهٔ مفهومی از جهت امکان کشف این تأثیرات در زبان و متون ادبی قابل توجه است.

ازاین‌رو، ضرورت شناخت این نظریه از چند جهت قابل تأمل است: نخست از باب اهمیت و نقشی که استعاره‌های مفهومی در شناخت ساحت ذهن و ادراک افراد دارد؛ دوم به‌دلیل دست‌یابی به نقد و تفسیر دقیق‌تر و جدیدتری از متون، به‌واسطهٔ شناخت دقیق نظریه‌هایی از این‌دست؛ سوم از جهت روزآمدکردنِ مباحث بلاغی در حوزهٔ ادبیات از این طریق که خود، یکی از مسائل ضروری پژوهش‌های نقد ادبی در ایران است. به‌ویژه اینکه اغلب در بسیاری از مطالعات ادبی فارسی، پیش از وجود زمینه‌ای روشن از مبانی نظریِ نظریات جدید، محققان به تحلیل و کاربرد نظریه در متن می‌پردازند بی‌آنکه خواننده از قابلیت و کیفیت نظریه در تحلیل متن مورد نظر درک درستی به‌دست آورد.

با توجه به آنچه گفته شد، مسئلهٔ اصلی نگارنده در این تحقیق، در گام نخست معرفی فشرده‌ای از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، و در گام بعدی، تبیین ویژگی‌ها و قابلیت‌های این نظریه در تحلیل متون ادبی فارسی است. بنابراین، ابتدا نظریه را به‌اختصار تعریف می‌کنیم، سپس دربارهٔ کارکردها و کاربردهای آن در زمینهٔ نقد و تحلیل متون ادبی پیشنهادهایی می‌دهیم.

۲. درآمدی بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی

تا اواخر دههٔ هفتاد، استعاره معمولاً سوژه‌ای زبانی و بلاغی شناخته می‌شد. ارتونی[1] با انتشار کتاب ***استعاره و اندیشه***[2] (۱۹۷۹)- که شامل مجموعه‌مقالاتی دربارهٔ استعاره بود- موجب تغییر دیدگاه سنتی استعاره به دیدگاهی شناختی و تبدیل استعاره به سوژه‌ای فکری و اندیشگانی شد(۱). مهم‌ترین نتیجهٔ مجموعهٔ ویرایش‌شدهٔ ارتونی، یک سال بعد با انتشار کتاب ***استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم***[3] توسط لیکاف و جانسون خودش را نشان داد. چهارده سال بعد که ویراست دوم کتاب ارتونی به چاپ رسید (۱۹۹۳)، لیکاف فصل جدیدی با عنوان «نظریهٔ معاصر استعاره» را به کتابش افزود. در این فصل دیدگاه لیکاف دربارهٔ استعاره به‌صورت کامل‌تر و منسجم‌تری، نسبت به آنچه در نخستین اثر مشترکش داشت، بیان شد. لیکاف در این مقاله بر اساس رویکرد زبان‌شناسی شناختی به استعاره، به بیان و اثبات نظریاتش در باب استعاره و ارتباطش با اندیشه و ادراک پرداخت. او استعاره را «نگاشت قلمروهای متناظر[4] در نظامی مفهومی» تعریف کرد (Lakoff, 1993: 203) که در آن، فرایند مفهومی و انطباق میان دو مفهوم از یک حوزه به نام مبدأ[5] به حوزهٔ دیگری به نام مقصد[6] صورت می‌گیرد. در این فرایند اطلاعات و دانشی که دربارهٔ حوزهٔ مبدأ داریم، برای مفهوم حوزهٔ مقصد به‌کار می‌بریم و از این راه دربارهٔ آن گفت‌وگو، و آن را درک می‌کنیم (۲).

۳. زمینه‌های کاربرد نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در متون فارسی

از آنجا که استعارهٔ مفهومی برآمده از ادراک و نظام مفهومی انسان است، می‌تواند محمل خوبی برای دست‌یابی به معانی پنهان و سامانه‌های فکری و اندیشگانی افراد باشد. به این ترتیب، از همان ابتدای شکل‌گیری این نظریه، ادبیات و حوزه‌های مرتبط با آن یکی از

1. Ortony
2. *Metaphor and Thought*
3. *Metaphor we lives by*
4. Cross-Domain Mapping
5. Source Domain
6. Target Domain

بخش‌های مهم مورد مطالعهٔ محققان نظریهٔ استعارهٔ مفهومی بوده است. پژوهشگران این حوزه سعی داشتند به ذهنیت مؤلف و درکل به معنای متن دست یابند(۳).

با توجه به آنچه محققان تا کنون دربارهٔ استعارهٔ مفهومی بازگو کرده‌اند، این نظریه استعداد قابل‌توجهی برای تحلیل متون ادبی و ازجمله متون ادبی فارسی دارد. در ادامه برخی از این قابلیت‌ها پیشنهاد می‌شود:

۱. یکی از زمینه‌های پرکاربرد و بسیار رایج استفاده از استعاره‌های مفهومی، در حوزهٔ سبک‌شناسی شناختی است(۴). در سبک‌شناسی کلاسیک، محققان به بررسی نمونه‌های بهره‌گیری خلاف عادتِ زبان و بحث‌های زیبایی‌شناسی و بلاغی صرف استعاره در کنار دیگر آرایه‌های بلاغی می‌پردازند؛ حال آنکه با استفاده از استعاره‌های مفهومی در مطالعات سبکی، می‌توان علاوه‌بر این موضوع، ویژگی‌های شناختی پدیدآورندهٔ اثر را نیز بررسی کرد. به این معنا که استعاره در این شیوه به‌عنوان مکانیسم و مشخصهٔ تنوع زبانیِ خاص می‌تواند در تشخیص ویژگی‌های خاص سبک فردی نویسنده به‌طور خاص و یا در تشخیص مختصات سبکی یک دوره به‌طور عام‌تر به کمک تحلیل‌های رفتاری و شناختی پدیدآورندگان اثر بیاید و کارکردی روان‌شناختی داشته باشد.

۲. از طریق تحلیل استعاره‌های مفهومی می‌توان کاربرد متفاوت اشکال زبانی را در نحو و دستور زبان متون مشخص کرد. تنوع میان دسته‌بندی‌های اسامی، افعال، صفات و... که در عبارت‌شناسی و اصطلاح‌شناسی به‌کار می‌رود و همچنین باززایی «استعاره‌های مرده و متعارف» به‌وسیلهٔ استعاره‌های مفهومی قابل بررسی است.

۳. از آنجا که استعاره‌های مفهومی بیانگر کارکرد محتوایی انطباق حوزه‌های مبدأ و مقصد هستند، هر استعاره به‌نوعی بازتابندهٔ ذهنیت و دیدگاه پدیدآورندهٔ آن است. بنابراین، از این نظریه برای بررسی نگرش‌ها و دیدگاه‌های شاعران و نویسندگان و یا نگرش‌های غالب در هر سبک و دوره می‌توان بهره برد. علاوه‌بر این، بررسی استعاره‌های مفهومی به‌عنوان علاقه‌ای سبکی، در تشخیص لحن نویسنده/ شاعر در آثارش و همچنین در تشخیص ژانرهای ادبی خاص مؤثر و کارآمد است.

۴. چنان که می‌دانیم، ماهیت استعاره به‌گونه‌ای است که بازنمایی جدیدی از محیط پیرامون فراهم می‌کند. این بازنمایی جدید بر اثر تکرار و تداوم به مدلی فرهنگی و اجتماعی تبدیل می‌شود و به این ترتیب در زندگی روزمره و حتی در نظام‌های علمی و کاربردی، ملاک قضاوت و ارزش‌گذاری قرار می‌گیرد (قاسم‌زاده، ۱۳۷۸: ۳۴).

۵. استعاره‌های مفهومی در شناسایی انواع معنا در متون نقش مهمی دارند. برای مثال، مطالعهٔ شناخت معانی مشترک قلمروهای منبع و هدف میان متون، به کشف تفاوت و اشتراک ایدئولوژی و جهان‌بینی‌های پدیدآورندگان آثار ادبی منجر می‌شود؛ ازاین‌رو این نظریه می‌تواند در حوزهٔ ادبیات تطبیقی بسیار کارآمد و راهگشا باشد.

۶. کارکرد پیش‌گفته به‌ویژه در حوزهٔ تحلیل گفتمان و معناشناسی، و نیز در تحلیل انواع ادبی متون منثور معاصر بسیار جالب و قابل توجه است.

۷. مطالعهٔ موردی استعاره‌های مفهومی دربارهٔ برخی مفاهیم خاص در متون ادبی دوره‌های مختلف، به کشف سیر تطور و تحول معنا در عبارات و کلمات بسیار کمک خواهد کرد.

۸. با توجه به اینکه استعاره‌های ادبی شکل بدیع و خلاقانهٔ استعاره‌های متعارف زبان روزمره هستند؛ بررسی استعاره‌های موجود در متون، به‌ویژه در نثر رمان‌های معاصر، از یک‌سو امکان کشف و دسترسی به ساخت‌های استعاری موجود در زبان نویسنده و میزان تأثیرپذیری وی از ساخت اجتماعی و فرهنگی را فراهم خواهد کرد و از سوی دیگر خلاقیت و نوآوری نویسندگان را در تبدیل استعاره‌های متعارف به استعاره‌های ادبی و نو نشان خواهد داد. این مسئله به‌ویژه در مقایسهٔ رمان‌های اقلیمی و کشف تأثیرات منطقهٔ زبانی خاص، برجسته و کارآمد خواهد بود.

۹. استعاره‌های مفهومی ابزار مهمی برای مقایسهٔ زبان و سبک نویسنده یا شاعری در مجموعه‌ای از آثارش خواهد بود. این مسئله را می‌توان با استفاده از شیوهٔ تحقیقی پیکرهٔ زبان‌شناسی دربارهٔ آثار چند نویسنده و شاعر نیز به‌کاربرد.

۱۰. تحلیل نظام نگاشتی استعاره‌های موجود در متن، دست‌یابی به معنای بافت و روابط درون‌متنی اثر را برای منتقد ممکن می‌کند. این روش به‌ویژه در اشعار نیمایی یا اشعار کلاسیک- که در آن‌ها ارتباط ظاهری بندها و ابیات روشن نیست- بسیار کارآمد است.

۱۱. به‌نظر می‌رسد از میان متون ادبی فارسی، اشعار غنایی، رمان و داستان‌های معاصر (به‌ویژه داستان‌های سوررئال)، نثرهای شاعرانهٔ عرفانی و منظومه‌های نمادین عرفانی به‌دلیل برخورداری از زبان استعاره‌مدار و نزدیکی زبانشان به قطب استعاری، بالاترین تناسب و تقارن را از جهت تحلیل و کاربرد این نظریه داشته باشند.

۱۲. علاوه بر موارد یادشده، برخی از انواع ادبی مانند رمان، ادبیات عامیانه و ادبیات کودکان به‌دلیل فارغ بودن از محدودیت‌های حاکم بر برخی از انواع رسمی ادبیات مانند شعر و نثر فنی قدیم، دارای ظرفیت بیشتری برای کاربرد این نظریه در تحلیل و نقد هستند (صدری، ۱۳۸۵: ۲۴۵).

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر از تاریخچهٔ مطالعات استعاره و بحث‌های مرتبط با آن به‌ویژه در قرن بیستم ر.ک:

William N. West, "Memory", *Encyclopedia of Rhetoric,* Ed. Thomas O. Sloane, (Oxford University Press, 2006), PP. 512- 513. 16 February 2007.
<http://www.oxford-rhetoric.com/entry?Entry=t123.e157>

Richard Trim, *Metaphor Networks,* (UK: Palgrave Macmillan, 2007), PP. 3-27.

Brigitte Nerlich and David D. Clarke, "Mind, meaning and metaphor: the philosophy and psychology of metaphor in 19th-centuryGermany", (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications, 2001), PP. 39–61.

G. Steen, "Metaphor and language and literature: a cognitive perspective", (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi, 2000).

Gerard Steen, "Researching and applying metaphor", (2008), PP. 93-95.

و برخی منابع فارسی مانند:

آزیتا افراشی، *نگاهی به تاریخچهٔ مطالعات استعاره*، (تهران: سورهٔ مهر،۱۳۸۳)، صص ۱۱-۳۴.

نیره صدری، *بررسی استعاره در ادبیات فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی*، (تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۸۵)، صص ۲۱-۶۸.

ترنس هاکس، *استعاره*، (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷)، صص ۱۹-۱۳۶.

ت. بورشه و دیگران، *زبان‌شناسی و ادبیات*، (تهران: هرمس، ۱۳۸۶)، صص ۲۹۱-۳۰۱.

۲. برای آگاهی بیشتر از چگونگی این نظریه ر.ک:

زهره هاشمی، «مروری بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، (گیلان، در حال چاپ).

George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphor We lives by*, (Chicago: Chicago University Press, 1980), PP.3ff.

۳. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ تحقیقات غربیِ کاربرد استعارهٔ مفهومی در ادبیات ر.ک:

George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, (Chicago: Chicago of Chicago Press, 1987).

Lakoff and Mark Turner. *More than Cool Reason,* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

Elena Semino, *Metaphor in discourse*, (US & New York: Cambridge University Press, 2008), PP. 36-80.

A. Goatly, *The language of metaphor*, (London: Routledge, 1997).

G. J. Steen et al., *Metaphor in Usage,* (VU University Amsterdam), PP. 757–788.

Semino & Steen, *Metaphor in literature*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), PP. 232-244.

۴. دربارهٔ ارتباط استعارهٔ مفهومی و سبک‌شناسی شناختی ر.ک:

J. Seen & R. W. Gibbs, *Question about metaphor in literature,* (European Journal of English Studies, 2004), PP. 337-354.

Elena Semino, *A cognitive stylistics approach to mind style in narrative fiction*, (Amsterdam: John Benjamin's, 2002), PP.95-112.

R. W. Jr. Gibbs, *The poetic of mind: Figurative thought, Language and understanding,* (Cambridge: Cambridge university Press, 1994).

Maria del Carmen Yáñez Prieto, *Authentic instruction in literary worlds: Learning the stylistics of concept-based grammar,* (Language and Literature, 2010), PP. 59-75.

منابع

– بورشه، ت. و دیگران. (۱۳۸۶). *زبان‌شناسی و ادبیات*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

– افراشی، آزیتا. (۱۳۸۲). «نگاهی به تاریخچهٔ مطالعات استعاره». *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی* (مجموعه‌مقالات امبرتو اکو و دیگران). گروه مترجمان. گردآورنده فرهاد ساسانی. تهران: سورهٔ مهر، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی. صص۱۱–۳۶.

– صدری، نیره. (۱۳۸۵). *بررسی استعاره در ادبیات فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه علامه طباطبایی.

– قاسم‌زاده، حبیب‌اله. (۱۳۷۸). *استعاره و شناخت*. تهران: فرهنگان.

– مشعشعی، پانته‌آ. (۱۳۸۰). *استعاره در زبان فارسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبایی.

– هاشمی، زهره. (درحال چاپ). «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون». *ادب‌پژوهی*. دانشگاه گیلان.

- Black, Max. (1962). *Models and metaphors: Structure in language and philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- _____ (1993). "More about metaphor". In A. Ortony (Ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press. PP. 19-41.

- Clausner, Tim and Croft, William. (1997). "Productivity and schematicity in metaphors". *Cognitive Science*. No. 21. PP. 247-282.

- Del Carmen Yáñez Prieto, Maria. (2010). "Authentic instruction in literary worlds: Learning the stylistics of concept-based grammar". *Language and Literature*. 19(1). PP. 59–75. [Accessed March 2010]
<http://lal.sagepub.com/cgi/content/refs/19/1/59>
- Gibbs, R. W. Jr. (1994). *The poetic of mind: Figurative thought, Language and understanding.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. (1986). "A figure of thought". *Metaphor and Symbolic Activity. 1*(3). PP. 215-225.
- _____ (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things*: What Categories Reveal About the Mind. Chicago of Chicago Press.
- _____ (1993). "The contemporary theory of metaphor". In Dirk Geeraerts (editor). (2006). Cognitive linguistics: basic readings (Cognitive linguistics research; 34). Berlin New York: Mouton de Gruyter. PP. 187-238.
- _____ (2002). *Moral Politics*: How Liberals and Conservatives Think? Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & M. Johnson. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- _____ (1998). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
-Lakoff, G. & Mark Turner. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Semino, E. & J. Culpepper (Eds.). (2002) .*Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analysis.* Amsterdam: John Benjamin's.
- Steen, J. & R. W. Jr. Gibbes. (2004). "Question about metaphor in literature". *European Journal of English Studies*. London & New York: Routledge. Vol. 8. No. 3. PP. 337-354.
- Trim, Richard. (2007). *Metaphor networks; the comparative evolution of figurative language*. UK: Palgrave Macmillan.
- Murphy, G. (2000). "Metaphor and language and literature: a cognitive perspective". London, Thousand Oaks, CA and New Delhi. Vol. 9(3). PP. 261–277.
- Nerlich, Brigitte and David D. Clarke. (2001). "Mind, meaning and metaphor: the philosophy and psychology of metaphor in 19th-centuryGermany". © SAGE Publications. "History of the Human Sciences". London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.Vol. 14. No. 2. PP. 39–61. [Accessed November 2010]
<http://hhs.sagepub.com/content/14/2/39 >
- William N. West. "Memory". *Encyclopedia of Rhetoric*. Ed. Thomas O. Sloane. © 2006 Oxford University Press. *Encyclopedia of Rhetoric*: (e-reference edition). Oxford University Press. The Midnight University [16 February 2007]
http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e157.

تناسب‌گریزی در بلاغت بر پایهٔ اصل همکاری گرایس و نظریهٔ تناسب

غلام‌عباس سعیدی
عضو هیئت علمی دانشگاه علوم اسلامی رضوی

چکیده

هربرت پاول گرایس (۱۹۱۳–۱۹۸۸م) در سال ۱۹۶۷م نظریهٔ معنای ضمنی (Theory of Implicature) خود را مطرح کرد. او در سال ۱۹۷۸م در مقاله‌ای با نام «منطق و گفت‌وگو» نظریهٔ پیشرفته‌تر اصل همکاری زبانی (Cooperative Principles) یا CP را عرضه کرد. این نظریه چهار شرط دارد که عبارت‌اند از: کمیّت (Quantity)، کیفیّت (Quality)، تناسب (Relation) و شیوهٔ بیان (Manner). شرط «تناسب» جان سخن در این نظریه است؛ به‌گونه‌ای که در دههٔ هشتاد میلادی، دو نفر به نام‌های اسپربر (Sperber) و ویلسون (Wilson) از دل نظریهٔ استنباطیِ گرایس نظریهٔ جدیدی به نام نظریهٔ تناسب (Relevance Theory) درآوردند. آن‌ها به این نتیجه رسیدند که هر چهار شرط اصل همکاری گرایس به شرط تناسب برمی‌گردد و زیربنای تمام آن‌ها همین شرط است. آن‌ها حتی از زبان و زبان‌شناسی هم فراتر رفتند و مدعی شدند که تناسب بهترین اصل توجیه‌گر در روابط بشری از هر نوع است.

نظریهٔ تناسب یکی از پیشرفته‌ترین نظریه‌های ارتباط است. اصل همکاری زبانی و نظریهٔ تناسب، نادیده گرفته شدن و رعایت نشدنِ یکی از شروط ازجمله تناسب را باعث پیدایش معنایِ ضمنی در متن می‌داند. در این مقاله، متن ادبی همچون پیام در نظر گرفته شده است که پیام‌گزار و پیام‌گیر در یک نظام ارتباطی در دو سوی آن قرار دارند. با بررسی و تبیین علمی این پیام بر پایهٔ اصل همکاری و نظریهٔ تناسب، می‌توان به این نتیجه رسید

که همیشه نوعی تناسب‌گریزی و به‌هم‌ریختگی در محور هم‌نشینی متن ادبی هست که زیربنای بسیاری از آرایه‌های بلاغی است. این نوشته از منظر اصل همکاری گرایس و نظریهٔ تناسب، به بلاغت به‌ویژه بلاغت فارسی نگاه تازه‌ای می‌افکند.

واژه‌های کلیدی: اصل همکاری گرایس، معنای ضمنی، شرط تناسب، تناسب‌گریزی، بلاغت، آرایه‌های ادبی.

۱. مقدمه

بسیاری از زبان‌شناسان زبان را به‌عنوان نظامی رمزی پذیرفته‌اند. این نظام رمزی کاملاً تئوری‌پذیر است و آواها یا نویسه‌ها را به معانی پیوند می‌دهد. بسیاری از نقادان ادبی نیز این دیدگاه نشانه‌شناختی را پذیرفته‌اند که ارتباط کلامیِ موجود در متن ادبی را می‌توان با مدل رمزی (Code Model) تبیین علمی کرد. در طول تاریخ، زبان‌شناسان همیشه درپی نظریهٔ زبان و نقادان ادبی هم به دنبال نظریهٔ ادبیات بوده‌اند که بتوانند نظام موجود در این دو دستگاهِ رمزی و ارتباطی را تبیین علمی کنند. در سال ۱۹۸۶م، چامسکی با متفاوت دانستن زبان درون (Internal Language) و زبان برون (External Language) گام بزرگی در جهت ایجاد نظریهٔ زبان برداشت. زبان برون مجموعه‌ای از قواعد و سازه‌های زبانی پیش‌پاافتاده است که دو ویژگی دارد: نخست آنکه مستقل از ویژگی‌ها و توانایی‌های شناختیِ ذهن و بدون نیاز به آن‌ها دانسته و فهمیده می‌شوند؛ دو دیگر آنکه برای تبیین علمی آن‌ها چندان به نظریه و مبانی نظری نیازی نداریم (Pilkington, 2000: 53). اما زبان درون، الگوها و اصول ذهنی اهل زبان هستند که گوینده و شنونده از آن‌ها استفاده می‌کند (Chomsky, 1986: 22) تا جمله‌های زبان را به کمک آن‌ها بسازند و بفهمند. به سخن دیگر، زبانِ درون مجموعه‌ای از قواعد، سازه‌ها و نشانه‌های زبانیِ ریخته‌شده در قالب یک نظام (سیستم) پیچیده و پیشرفتهٔ ذهنی است که برای توجیه و تبیین علمی آن‌ها نیاز به نظریهٔ علمی راهگشا داریم. بنابراین، زبان درون تئوری‌پذیر (Theorisable) و زبان برون تئوری‌ناپذیر (Non-Theorisable) است (Pilkington, 2000: 53).

این نوآوری چامسکی باعث به‌وجود آمدن نظریهٔ زبانی شد که در زمان خود گامی‌به‌پیش بود؛ اما تا رسیدن به نظریهٔ ادبی موفق هنوز راه زیادی باقی بود. یکی از موانع بزرگ رسیدن به نظریهٔ ادبی موفق، بی‌ثباتی نشانه‌های زبانی به‌ویژه در متن ادبی بود. این مسئله را اولین‌بار پساساختارگرایانی چون دریدا (Derrida) مطرح کردند (Caputo, 1997: 80; Whitla, 2010: 207). توجیه و تبیین بی‌ثباتی نشانه‌ها یا به‌عبارت دیگر توجیه و تبیین نشانه‌های متغیّرِ (Unstable Signs) زبان، بزرگ‌ترین و سخت‌ترین مرحله در راه رسیدن به نظریهٔ ادبیات بوده است. اصل همکاری گرایس و نظریهٔ تناسبِ اسپربر و ویلسون، برای تبیین علمی نشانه‌های متغیّر در روابط اجتماعی انسان‌ها، ازجمله در متون زبانی و ادبی، انگاره‌های خوبی به‌شمار می‌روند. در ادامه، ابتدا اصل همکاری و نظریهٔ تناسب را از دیدگاه زبان‌شناسی بررسی، و کارایی آن‌ها را برای معرفی نظریهٔ ادبی مناسب واکاوی می‌کنیم؛ سپس به تناسب‌گریزی بلاغی و غیربلاغی در متون ادبی می‌پردازیم.

۲. تناسب، زبان‌شناسی و ادبیات

از سال‌های آغازین دههٔ شصت، زبان‌شناسیِ متن‌بنیاد- که زبان‌شناسی و ادبیات را به هم پیوند می‌زند- بالیدن گرفت و در دامن خود زیرشاخه‌های جدیدی چون واکاوی متن (Discourse Analysis) و منظورشناسی (Pragmatics) را پدید آورد. در زبان‌شناسی متن‌بنیاد، زبان‌شناس به چیزی فراتر از واژه و حتی جمله می‌اندیشد و می‌کوشد چگونگی ایجاد معنا را در متن از سوی گوینده یا نویسنده و استنباط آن از سوی شنونده یا خواننده تبیین علمی کند. برای تبیین علمی این چگونگی، فیلسوف و زبان‌شناس معروف بریتانیایی، هربرت پاول گرایس (۱۹۱۳-۱۹۸۸م)، نظریهٔ معنای ضمنی و نظریهٔ پیشرفته‌ترِ اصل همکاری زبانی یا CP را پیشنهاد کرد. این نظریه در دههٔ هفتاد میلادی به کمال و پختگی رسید (Chruczczewski, 2006: 3976; Lindblom, 2006: 2149). گرایس یکی از اولین کسانی بود که سعی کرد در قالب نظریهٔ زبان، ادبیات و مسائل مربوط به آن را ببیند و بگنجاند. او معتقد بود معنای بلاغی (Figurative Meaning) فقط یک امر زبانی و معناشناختی نیست؛ بلکه امر منظورشناختی هم هست (Wiegandt, 2004: 4). در سال

۱۹۵۶م، گرایس اولین مقالهٔ تأثیرگذار خود را در حوزهٔ زبان‌شناسی متن- بنیاد نوشت و در آن برای هر متنی قائل به دو نوع معنا شد: ۱. معنای طبیعی (Natural Meaning) یا معنای ملموس (Observable Meaning)؛ ۲. معنای غیرطبیعی (Non-Natural Meaning) (Chruczczewski, 2006: 3976).

در سال ۱۹۶۲م، سخنرانی‌های آستین (۱۹۱۱-۱۹۶۰م)، همکار گرایس و یکی از بنیان‌گذاران نظریهٔ کنش گفتاری (Speech Act Theory)، دو سال بعد از مرگش در کتابی به نام ***چگونه با واژه‌ها کار کنیم*** (*How to do Things with words*) منتشر شد. او برای زبان‌شناسی متن‌بنیاد ارزش ویژه‌ای قائل بود. او برای هر متنی سه نوع معنا در نظر گرفت: ۱. معنای گویا (Locutionary Meaning)؛ ۲. معنای اجرایی (Illocutionary Meaning)؛ ۳. معنای منتج (Perlocutionary Meaning) (Panther & Thornburg, 2006: 683; Strazny, 2005: 99; Levinson, 1997: 236; Thomas, 1995: 28-29).

بنابراین، هم گرایس و هم آستین تأکید داشتند که هر متنی علاوه‌بر معنای طبیعی و ظاهری (مفهوم)، دارای معنای غیرطبیعی و پنهان (منظور) نیز است. پرسش این بود که این معنای غیرطبیعی و پنهان چگونه از سوی گوینده یا نویسنده در متن گذاشته می‌شود و چگونه از سوی شنونده یا خواننده درک می‌شود. در پاسخ به این پرسش مقدر، گرایس در سال ۱۹۶۷م نظریهٔ معنای ضمنی خود را مطرح کرد. او همچنین در سال ۱۹۷۸م، در مقاله‌ای به نام «منطق و گفت‌وگو» (Logic & Conversation) نظریهٔ پیشرفته‌تر اصل همکاری زبانی یا CP را عرضه کرد (Thomas, 1995: 56-63; Lindblom, 2006: 2149; Meibaur, 2006: 4429). با آنکه سال‌ها از عمر این نظریه می‌گذرد، هنوز کارایی خود را در واکاوی متن و در علوم بلاغی از دست نداده است (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۶الف: ۲۱۳ و ۱۳۸۶پ: ۵۰-۵۵ و ۱۳۸۵: ۳۰۷-۳۰۸). همان‌طور که گفته شد، اصل همکاری چهار شرط دارد و گرایس نادیده گرفته‌شدن یا شکسته‌شدن ظاهری یکی از شرط‌های چهارگانه را دلیل اصلی به‌وجود آمدن معانی ادبی و بلاغی می‌داند (Wiegandt, 2004: 4).

در دههٔ هشتاد میلادی، اسپربر و ویلسون از دل نظریهٔ استنباطی گرایس، نظریهٔ جدیدی به نام نظریهٔ تناسب را درآوردند. آن‌ها به این نتیجه رسیدند که تمام شرط‌های اصل همکاری گرایس به شرط تناسب برمی‌گردد و زیربنای تمام آن‌ها تناسب است

(MacMahon, 2006: 9032-35; Yus, 2006: 9019; Gutting, 2002: 43). آن‌ها حتی از زبان و زبان‌شناسی هم فراتر رفتند و مدعی شدند که تناسب بهترین اصل توجیه‌گر در روابط بشری از هر نوع است (Crystal, 1989: 117). بنابراین، می‌توان گفت نظریهٔ تناسب، نظریهٔ ارتباط (A Theory of Communication) است که نه‌فقط ارتباط زبانی، بلکه هر ارتباط اجتماعی- از هر نوع- را می‌تواند تبیین کند. این نظریه برای تبیین و تفسیر گفتارهای فردی، ویژگی‌های سبکی متن ادبی، و آرایه‌های ادبی چون مجاز، استعاره، کنایه و... کارایی دارد (Collinge, 1990: 110).

از زمان ارسطو تا همین اواخر، تمام نظریه‌های مربوط به ارتباط بر پایهٔ مدل رمزی بنا نهاده شده بود. بر اساس این مدل، پیام‌گزار پیامش را با نشانه‌ها رمزگذاری می‌کند. پیام‌گیر یا مخاطب هم که نسخه‌ای از کدها و رمزها را در ذهن خود دارد، این پیام را رمزگشایی (Decoding) می‌کند (Wilson & Sperber, 2005: 1). به‌تازگی، چند فیلسوف- زبان‌شناس مانند پاول گرایس و دیوید لویس مدل کاملاً جدیدی پیشنهاد کرده‌اند که می‌توان آن را مدل استنباطی (Inferential Model) نامید (Sperber & Wilson, 1995: 2-3). در مدل استنباطی «ارتباط» چیزی نیست جز گذاشتن سرنخ‌های معنایی از سوی پیام‌گزار و تفسیر آن‌ها از سوی پیام‌گیر. البته، مدل استنباطی و مدل رمزی با هم ناسازگار نیستند و می‌توانند از راه‌های مختلف با هم ترکیب شوند. منظورشناسان (Pragmatics)، فیلسوفان زبان (Philosophers of Language) و روان‌شناسان زبان (Psycholinguistics) نشان داده‌اند در ارتباط زبانی فرایندهای رمزی و ارتباطی، هر دو، هم‌زمان در کار هستند (Ibid). نظریهٔ تناسب اسپربر و ویلسون یک نظریهٔ ارتباط بر اساس مدل استنباطی است.

پیام‌گزار و پیام‌گیر پیام را در یک بافت (Context) با هم ردوبدل می‌کنند. یکی از عناصر تأثیرگذار در بافت پیام، دانش‌ها و اطلاعات پیشینی است که پیام‌گزار و پیام‌گیر دربارهٔ موضوع پیام دارند. به این دانش‌ها در اصطلاح اطلاعات زمینه‌ای (Background Information) می‌گویند. اطلاعات زمینه‌ای در اصل، گمان‌هایی (Assumptions) است که پیام‌گزار و پیام‌گیر دربارهٔ جهان، امور واقع و به‌ویژه موضوع پیام دارند و در هر مرحله از پیام می‌توانند آن‌ها را فرابخوانند و از آن‌ها استفاده کنند؛ برای همین به آن‌ها گمان‌های موجود

(Available Assumptions) می‌گویند. پیام‌گزار پیام را به‌عنوان درونداد (Input) وارد بافت می‌کند؛ به محض ورود، فرایند شناخت (Cognitive Process) در ذهن پیام‌گیر شکل می‌گیرد. پیام‌گیر این درونداد را به اطلاعات زمینه‌ای و به گمان‌های موجود عرضه می‌کند و می‌سنجد و به نتایج جدیدی می‌رسد. نتیجهٔ جدید در اصل، برونداد (Output) فرایند شناخت است و یکی از نقش‌های زیر را برای پیام‌گیر دارد:

الف. به پرسشی که از قبل در ذهن داشته است پاسخ می‌گوید.

ب. اطلاعات او را دربارهٔ موضوعی بالا می‌برد.

ج. شک و شبهه‌ای را برطرف می‌کند.

د. حدس و گمانی را تأیید می‌کند.

ه. اشتباهی را تصحیح می‌کند.

برونداد یا برونداد‌های فرایند شناخت سبب پالایش اطلاعات زمینه‌ای و گمان‌های موجود می‌شود؛ به این صورت که پیام‌گیر با توجه به آن‌ها برخی از گمان‌های موجود را حذف و گمان‌های جدیدی را جایگزین آن‌ها می‌کند. به تلاشی که پیام‌گیر در این فرایند انجام می‌دهد، در اصطلاح زحمت شناخت (Cognitive Effort) و به برونداد یا نتیجه‌ای که از این فرایند به‌دست می‌آید، نتیجهٔ شناخت (Cognitive Effect) می‌گویند. در هر ارتباطی فقط نتایج مثبتِ شناخت (Positive Cognitive Effects) مورد قبول هستند. نتیجهٔ شناخت وقتی مثبت است که تغییر آشکار و ارزشمندی در گمان‌های موجود پیام‌گیر ایجاد کند. نتایج منفی هم اگرچه جزء نتایج شناخت هستند، ارزش ارتباطی ندارند. مهم‌ترین نتایج شناخت از نوع معانی ضمنی- بافتی (Contextual Implication) هستند. معانی ضمنی- بافتی نتیجهٔ یا- به سخن بهتر- نتیجه‌گیری جدیدی است که از کنار هم گذاشتن درونداد و بافت حاصل می‌شود؛ اما این نتیجه نه از درونداد و نه از بافت به‌تنهایی دانسته نمی‌شوند. بر پایهٔ نظریهٔ تناسب، هر درونداد‌ی آن‌گاه مناسب (Relevant) است که فرایند شناخت آن به نتایج مثبت شناخت منجر شود؛ اما باید توجّه کرد که تناسب از امورِ همه یا هیچ نیست، بلکه دارای مراتبی است. در پیرامون ما درونداد‌های بسیار زیادی هستند که هریک از آن‌ها با بافتی که در آن قرار داریم کم‌وبیش مناسبت دارند. این

برونداد‌ها سعی می‌کنند خود را بر بافت تحمیل کنند و وارد فرایند شناخت ذهنی پیام‌گیر شوند؛ اما ذهن پیام‌گیر فقط به مناسب‌ترین‌ها اجازهٔ ورود می‌دهد. بنابراین، مناسب یا نامناسب بودن برونداد مطرح نیست؛ بلکه مناسب و مناسب‌تر بودن آن مهم است. پس می‌توان این‌چنین گفت:

الف. هرچه نتیجهٔ شناخت برونداد بزرگ‌تر و بیشتر باشد، آن برونداد مناسب‌تر است.

ب. هرچه فرایند شناخت برونداد کوتاه‌تر باشد، یعنی زمان کمتری ببرد، آن برونداد مناسب‌تر است.

به‌عبارت دیگر، برونداد‌ی مناسب‌تر است که زحمت شناخت آن کمتر و نتیجهٔ شناخت آن بیشتر باشد.

پیام‌گزار و پیام‌گیر، هر دو، تلاش می‌کنند ارتباط فرونریزد و ادامه داشته باشد. بنابراین، تلاش می‌کنند بیشترین همکاری را با هم داشته باشند و اصل همکاری را رعایت کنند (Lindblom, 2006: 2150; Meibaur, 2006: 4429; Levinson, 1997: 101-102; Yule, 1996: 37; Hurford & Heasley,1996: 281; Thomas, 1995: 63)؛ یعنی درونداد‌های نامناسب را وارد بافت ارتباط نکنند. گاه، پیام‌گزار از این نکته به‌نیکی استفاده می‌کند و با نادیده گرفتن ظاهری یکی از شرط‌ها یا با وارد کردن یک درونداد نامناسب، معنای ضمنی‌ای را به همراه پیام به پیام‌گیر می‌فرستد (Greenal, 2006: 6323; Brown & Yule, 1983: 32; Thomas, 1995: 64). معنای ضمنی از ظاهر پیام برنمی‌آید؛ بلکه پیام‌گیر با تلاش ذهنی این قسمت از پیام را استنباط (Inference) می‌کند (Hurford & Heasley, 1996: 279-280). پیام‌گیر اصل را بر این می‌گذارد که پیام‌گزار در واقع امر، اصل همکاری را رعایت کرده است (Strazny, 2005: 417; Yule, 1996: 40)؛ یعنی فقط برونداد‌های مناسب را وارد بافت کرده است. حال اگر ظاهر پیام به‌گونه‌ای باشد که یکی از شرط‌ها رعایت نشده باشد و مناسبتی بین درونداد‌ها یا اجزای سخن دیده نشود، پیام‌گیر اصل را بر درستی پیام می‌گذارد و با تلاش ذهنی و قدرت استنباط خود، خلأ موجود را پر می‌کند (Levinson, 1997: 98; Yule, 1996: 40). او با ایجاد معنای ضمنی، پیوستگی و تناسب لازم را ایجاد می‌کند تا از فرو ریختن ارتباط یا نا مفهوم شدن آن جلوگیری می‌کند.

۳. تناسب‌گریزی در ادبیات

هر متن ادبی را می‌توان چون پیامی در نظر گرفت که یک سوی آن پیام‌گزار (شاعر یا نویسنده) است و سوی دیگر آن پیام‌گیر (شنونده یا خواننده). بنابراین باید بپذیریم که در این پیام هم مانند پیام‌های دیگر، پیام‌گزار و پیام‌گیر اصول و ضوابطی را رعایت می‌کنند. نبود تناسب بین دروندادهای متن ادبی یا- به سخن بهتر- تناسب‌گریزی در متن پیام، در متون ادبی هم دیده می‌شود. کمتر آرایهٔ ادبی و بلاغی است که بر پایهٔ نوعی تناسب‌گریزی نباشد. تناسب‌گریزی در متون ادبی دو نوع است: بلاغی و غیربلاغی و بیمارگونه.

۱-۳. تناسب‌گریزی بلاغی

نبود تناسب بین اجزای کلام در بسیاری از آرایه‌های ادبی دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت خودِ همین تناسب‌گریزی مبنای اصلی آرایه‌ها شده است (MacMahon, 2006: 9032). به سخن دیگر، تناسب‌گریزی از سوی نویسنده یا شاعر همان‌گونه که معنای ضمنی ایجاد می‌کند، در بسیاری از موارد در متن‌های ادبی باعث افزونی بلاغت متن می‌شود. مجاز که یکی از شایع‌ترین آرایه‌های ادبی است و خود، زیربنا و مبنای انواع استعاره است، مانند معنای ضمنی حاصلِ تناسب‌گریزی زبان است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت از این نظر، مجاز و معنای ضمنی ماهیت یکسانی دارند (Panther & Thornburg, 2007: 248). «بحث مجاز آنجا پیش می‌آید که زبان از منطق خارج می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۵۹) و تناسب بین اجزای کلام به‌هم می‌ریزد. تناسب‌گریزی یا در سطح یک جمله و در بین اجزای آن اتفاق می‌افتد یا در بین دست‌کم دو جمله. در حالت نخست، در محور هم‌نشینیِ جمله واژه‌هایی در کنار هم می‌نشینند که در حالت عادی این امکان برایشان نیست؛ به‌عبارت دیگر هم‌نشین شدن واژه‌ها در سطح جمله پیش‌بینی‌ناشدنی است. نمود بارز آن وقتی است که صفت یا مضاف‌الیه به نحو برجسته‌ای با موصوف یا مضاف خود ناسازگار افتد (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۸) که در بیشتر موارد، اضافهٔ استعاری یا استعارهٔ مکنیّه یا اضافهٔ تشبیهی یا تشخیص به‌وجود می‌آورد؛ مانند تعبیرهای «ابر گیسوان» و «سرود سرخ» که در شعر «حلّاج» شفیعی کدکنی آمده است:

در آینه دوباره نمایان شد/ با ابر گیسوانش در باد/ باز آن سرود سرخ اناالحق/ ورد زبان اوست (۱۳۵۰: ۴۶).

یا تعبیرهای «در معنا» و «سلسلهٔ سخن» که در ***گلستان*** سعدی آمده است: «ولیکن در معنا باز بود و سلسلهٔ سخن دراز.» (۱۳۶۳: ۳۱۹).

نمود دیگر تناسب‌گریزی در سطح جمله، جایی است که اسناد مجازی یا مجاز در اسناد یا مجاز عقلی پیش می‌آید. نمونهٔ خوب آن، اسناد فعل به فاعل یا مفعول غیرحقیقی و به‌طور کلی اسناد غیرطبیعی و نامتعارف مسند به مسندالیه است که در ادبیات فراوان یافت می‌شود (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۵: ۴۵). بنابراین، در اسناد مجازی نیز تناسب‌گریزی حرف اول را می‌زند؛ زیرا بخشی از گزاره با نهاد ناسازگار است.

تناسب‌گریزی در بین جمله‌ها نیز- که با بحث ما بیشتر ارتباط دارد- در ادبیات بسیار رایج است. این نوع تناسب‌گریزی معمولاً زیربنای استعاره است؛ مثل بیت زیر از سعدی:

شد آن ابر تیره ز بـــالای بـــاغ برون آمد آن بیضه از زیر زاغ (۱۳۷۵: ۱۵۷)

و بیت زیر از فردوسی:

چو رخساره بنمود سهراب را ز خوشاب بگشـاد عنّاب را (۱۳۸۶: ۲/ ۱۳۴)

این حالت در ابیات سبک هندی- که آرایهٔ اسلوب معادله دارند- کاملاً محسوس است. یکی از ویژگی‌های بارز رمان‌های پست‌مدرنیستی نیز تناسب‌گریزی یا نبود انسجام بین جملات و حتی حوادث است؛ به‌گونه‌ای که هیچ ربطی بین جمله‌های متن دیده نمی‌شود و متن دربردارندهٔ جملات خبری منفرد و مجزا و بی‌ربط است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۲-۳۲۳).

۲-۳. تناسب‌گریزی غیربلاغی و بیمارگونه

بدیهی است که هر امر پسندیده‌ای چنانچه به افراط و تفریط کشیده شود، ناپسند می‌شود. در غرب، جنبهٔ افراطی تناسب‌گریزی را در مکتب ادبی دادائیسم می‌بینیم. این مکتب در سال ۱۹۱۶م به دست جوانی رومانیایی به نام تریستان تزارا (Tristan Tzara) و دوستانش بنیان‌گذاری شد (سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۵۲). بن‌مایهٔ اصلی این مکتب، تصادف و تناسب‌گریزی بود. در اشعار شاعران این مکتب، تناسب‌گریزی دیوانه‌واری در تمام سطوح

دیده می‌شد. برای مثال، شعرهایی می‌سرودند که واژه‌های آن را به‌طور کاملاً تصادفی از درون کلاهی برمی‌داشتند و کنار هم می‌گذاشتند. تزارا، بنیان‌گذار این مکتب، با واژه‌هایی که به‌طور تصادفی از مجلّه‌ها و روزنامه‌ها می‌برید و روی میز می‌پراکند، شعر می‌سرود. محمدعلی جمالزاده دستوری را که این شاعر برای پیروانش صادر کرده، این‌گونه نقل می‌کند:

> روزنامه‌ای را بردارید. مقاله‌ای را در آن اختیار نمایید و آن مقاله را با قیچی از هم سوا و جدا سازید و آن قطعات چیده‌شده را باز از نو از هم سوا سازید تا از هر قطعه‌ای یک کلمه بیشتر نماند. آن‌گاه آن قطعات و تکه‌ها را در کیسه‌ای نهاده، بجنبانید و از کیسه درآورده پهلوی هم بچینید (جمالزاده، ۱۳۸۳: ۲۱۲–۲۱۳؛ سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۵۷).

البته، این مکتب مسخره زیاد دوام نیاورد و در سال ۱۹۲۰م گردانندگان آن به شکست این مکتب اعتراف کردند (سیدحسینی، ۱۳۶۶: ۳۵۸).

تناسب‌گریزی افراطی و غیرشاعرانه در ادبیات معاصر فارسی نیز صدای اعتراض منتقدان ادبی را درآورده است. شفیعی کدکنی در مقالهٔ «شعر جدولی» به افراط در تناسب‌گریزی غیرشاعرانه در شعر امروز اعتراض می‌کند. به نظر او، سرودن شعر جدولی مثل حل کردن جدول کلمات متقاطع است:

> شما بدون اینکه بدانید در خط عمودی چه کلماتی در شرف شکل‌گیری است، مشغول پر کردن خط افقی هستید و ناگهان متوجه می‌شوید که سر و کلهٔ کلمات یا جملاتی روی خط عمودی پیدا شده است که شما به‌هیچ‌وجه در فکر آن نبوده‌اید. شعر جدولی نیز شعری است که نویسندهٔ آن از به‌هم‌ریختن خانوادهٔ کلمات و ترکیب تصادفی آن‌ها به مجموعهٔ بی‌شماری استعاره و مجاز و حتی تمثیل دست می‌یابد، بی‌آنکه دربارهٔ هیچ‌کدام از آن‌ها از قبل اندیشه و حس و حالتی و تأملی داشته باشد. از نوادر اتفاقات این است که بخش قابل ملاحظه‌ای از این ایماژهای جدولی، زیبا و شاعرانه و گاه حیرت‌آورند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۴۷).

بدیهی است که این‌گونه تناسب‌گریزی‌های نادلنشین غیرادبی، نشان‌دهندهٔ واقعیتی در ادبیات است: تناسب‌گریزی جزء ذات متون ادبی است. آنچه مهم است این است که در مکتب دادائیسم و در شعر جدولی، بیجا و بیمارگونه در این اصل ادبی اغراق شده است.

۴. نتیجه‌گیری

هر متن ادبی را می‌توان مانند یک پیام در نظر گرفت که در دو سوی آن پیام‌گزار و پیام‌گیر در نظامی ارتباطی قرار دارند؛ بنابراین متن ادبی را می‌توان بر پایهٔ نظریه‌های ارتباط تبیین علمی کرد. نظریهٔ تناسب یکی از آخرین نظریه‌های ارتباط است. در این مقاله با بررسی متون ادبی بر پایهٔ نظریهٔ تناسب به این نتیجه رسیدیم که مهم‌ترین عامل در ایجاد ادبیت و بلاغت در متن، نوعی تناسب‌گریزی است که زیربنای بسیاری از آرایه‌های ادبی نیز هست.

منابع

– جمالزاده، محمدعلی. (۱۳۸۳). *هزار بیشه*. به کوشش علی دهباشی. تهران: سخن.

– سعدی، ابومحمد مشرف‌الدّین مصلح بن عبدالله بن مشرف. (۱۳۶۳). *گلستان*. شرح دکتر محمد خزائلی. تهران: جاویدان.

– ـــــــــــــ (۱۳۷۵). *بوستان*. تصحیصح غلامحسین یوسفی. چ۵. تهران: خوارزمی.

– سیدحسینی، رضا. (۱۳۶۶). *مکتب‌های ادبی*. تهران: آگاه.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۵۰). *در کوچه‌باغ‌های نشابور*. تهران توس.

– ـــــــــــــ (۱۳۷۷). «شعر جدولی، آسیب‌شناسی نسل خردگریز». *بخارا*. ش۱. صص۴۶-۵۹.

– شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نقد ادبی*. چ۴. تهران: فردوس.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۵). *بیان*. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۶ الف). *بیان و معانی*. چاپ دوم از ویرایش دوم. تهران: میترا.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۶ب). *معانی*. تهران: میترا.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۶پ). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ سوم از ویرایش دوم. تهران: میترا.

– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

- Brown, Gillian & Yule, George. *Discourse Analysis.* Cambridge. Cambridge University Press.

- Caputo, John D. (1997). *Deconstruction in a Nutshell: A Conversation With Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.

- Chomsky, Noam. (1986). *Knowledge of language*. Westport: Praeger Publishers.

- Chruczczewski. P. P. (2006). "Grice, Herbert Paul". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. P. 3941.

- Collinge, N. E. (1990). *An Encyclopaedia of Language*. London: Routledge.

- Crystal, David. (1989). *The Cambridge Encyclopedia of Language.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Greenal, A. K. (2006). "Maxims & Flouting". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 6322-6325.

- Gutting, Joan. (2002). *Pragmatics & Discourse*. London & New York. Routledge.

- Hurford, James R. & Heasley Brendan. (1996). *Semantics: a Course book. Cambridge*. Cambridge University Press.

- Levinson, Stephen C. (1997). *Pragmatics*. Cambridge. Cambridge University Press.

- Lindblom, K. (2006). "Cooperative Principle". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 2151-2156.

- MacMahon, B. (2006). "Relevance Theory: Stylistic Applications". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 9032- 9035.

- MacMahon, B. (2006). "Relevance Theory: Stylistic Applications". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 9032- 9035.

- Meibaur, J. (2006). "Implicature". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 4429-4442.

- Panther, Klaus-uwe & Linda L. Thornburg. "Metonymy". In *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Edited By Drik Geeraets & Hubert Cuycens. PP. 264-293. Oxford: Oxford University Press.

- Pilkington, Adrian. (2000). *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Cooperation.

- Sperber, Dan & Wilson Deirdre. (1995). *Relevance: Communication & Cognition*. Second Edition. Oxford: Blackwell.

- Strazny, Philip. (2005). *Encyclopedia of Linguistics*. New York. Taylor & Francis e-Library.

- Thomas, Jenny. (1995). *Meaning in Interaction: an Introduction to Pragmatics*. New York: Longman.

- Whitla, William. (2010). *The English Handbook: A Guide to Literary Studies*. Oxford: Blackwell.

- Wiegandt, Kai. (2004). Theories of Irony- Sperber and Wilson, Blackmore, Clark. Norderstedt Germany: Druck and Binding Books.

- Wilson, Deirdre And Dan Sperber. (2005). "Relevance Theory". *The Handbook of Pragmatics.* Laurence R. Horn, and Gregory Ward (Eds.). Blackwell Publishing, Blackwell Reference [Online. 28 December 2007]

<http://www.Blackwell Reference.com/Subscriber>

- Yule, George. (1996). *Pragmatics.* Oxford. Oxford University Press.

- Yus, F. (2006). "Relevance Theory". In *Encyclopedia of Language & Linguistics.* Second Edition. Editor-in-chief: Keith Brown. Elsevier Ltd. PP. 9019-9027.

بررسی انتقادی کاربرد نظریهٔ سیستمی ـ نقشی هلیدی (زبان‌شناسی متن‌بنیاد) در نقد شعر معاصر فارسی

مریم صالحی‌نیا
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
زهرا روحی
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران

چکیده

پس از طرح نظریهٔ متن‌بنیاد و نقش‌گرای زبان‌شناس معاصر انگلیسی، ام. کی. هلیدی، در زبان فارسی تلاش‌های متعددی در جهت نقد و تحلیل متون ادبی به‌ویژه شعر معاصر بر مبنای این نظریه صورت گرفته است. در این مقاله، نظریهٔ سیستمی- نقشی هلیدی و پیشینهٔ آن به‌اختصار معرفی شده و سپس با توجه به وضعیت کمّی و کیفی نقدهای انجام‌شده در حوزهٔ مطالعات داخلی به‌ویژه پژوهش‌های دانشگاهی، ظرفیت‌ها و کاستی‌های این نظریه به‌عنوان ابزاری برای نقد و تجزیه و تحلیل شعر معاصر فارسی بررسی و ارزیابی شده است. ما بر آنیم تا نشان دهیم این نظریه تا چه اندازه امکانات لازم را جهت شناخت تمام ابعاد سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی شعر معاصر، در اختیار منتقد ادبی قرار می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، نظریهٔ سیستمی- نقشی هلیدی، شعر معاصر فارسی.

۱. درآمد

آیا می‌توان زبان‌شناسی را در نقد ادبیات به‌کار برد؟ از مدت‌ها پیش، این پرسش ساده موجب بحث و جدل‌های فراوانی در میان منتقدان ادبی و زبان‌شناسان بوده است. جدالی که تا به امروز هم انجامی نیافته است و هر دو طرف سرسختانه بر مواضع خود پای

فشرده‌اند. در این میان آنان که گاهی به دگرگونی و اصلاح باورهای خود تن داده‌اند، بسیار اندک‌شمارند. فالر مهم‌ترین دلیل نافرجامی این جدال را در رویکرد غیرانتقادی دو طرف مجادله می‌داند و می‌گوید:

> منتقدان ادبی این حقیقت را در نظر نمی‌گیرند که نظریه‌های زبان‌شناختی متفاوتی وجود دارد که هرکدام واجد ویژگی‌های کاملاً متمایز خود است. گرچه امکان دارد الگوی زبان‌شناختی «الف» برای انجام وظیفهٔ خاصی در نقد ادبی کارآمد باشد یا نباشد، اما ممکن است همان نتیجه‌گیری در مورد الگوی زبان‌شناختی «ب» که حیطه یا رویهٔ متفاوتی دارد صدق نکند. اشکال منتقدان ادبی این است که اطلاعات کافی ندارند تا بین الگوهای زبان‌شناختی تمایز قائل شوند، اما متقابلاً خود زبان‌شناسان نیز این تمایزات را نمی‌پذیرند و لذا هر زبان‌شناسی در بررسی ادبیات، نظریه‌ای را به‌کار می‌گیرد که خودش درست می‌پندارد. بین مکاتب زبان‌شناسی آن‌چنان رقابتی وجود دارد که هواداران یک نظریه حاضر نیستند بپذیرند که نظریهٔ رقیب برای منظور خاصشان مزیت‌هایی دارد (فالر، ۱۳۸۱: ۲۱-۲۲).

فالر نکتهٔ دیگری را که سبب واکنش افراطی منتقدان ادبی در برابر مطالعهٔ زبان‌شناختی ادبیات شده است، ناظر بر روش مکانیکی تحلیل‌های زبان‌شناختی می‌داند و این باور نادرست، اما رایج که زبان‌شناسی نوعی دستگاه تحلیل خودکار است که اگر متنی را به آن بدهیم، بدون دخالت انسان توصیفی از آن به‌دست می‌دهد (همان‌جا).

در این مقاله برآنیم تا از رهگذر واکاوی یک نگرهٔ زبان‌شناختی موسوم به نگرهٔ سیستمی- نقشی هلیدی و نمونه‌های کابردی آن، چگونگی کارآمدی نظریه‌های زبان‌شناختی را در تحلیل و تفسیر متون ادبی بررسی کنیم.

۲. پیشینه و مبانی نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی

زبان‌شناسی جدید به تعبیری به دو شاخه تقسیم می‌شود: زبان‌شناسی ساختاری یا ساخت‌گرا و زبان‌شناسی نقش‌گرا. زبان‌شناسی ساختاری که از بلومفیلد و ساپیر شروع، و به چامسکی ختم می‌شود، نوعی زبان‌شناسی است که توجه خود را اغلب بر تحلیل جمله متمرکز می‌کند. حتی امروز هم کار چامسکی تحلیل جمله است. ناگفته پیداست که چنین نظریه‌ای اساساً به کار مطالعات ادبی نمی‌آید؛ زیرا جمله نقطهٔ آغاز آفرینش ادبی است نه

نقطهٔ پایان آن. اگر قرار است زبان‌شناسی بتواند به کار مطالعات ادبی بیاید، باید از جمله فراتر رود و به متن بپردازد. همچنین در زبان‌شناسی ساختاری و به‌ویژه در شاخهٔ زایشی آن، تلاش اساسی بر این است که به احکام عام و به جهانی‌های زبان برسیم؛ بنابراین چنین تصویری از زبان- که به مشترکات زبان‌ها محدود می‌شود- البته به کار تحلیل آن جنبه‌های ظریف و زیبا و به‌شدت فردی زبان نمی‌آید که متعلق به امر آفرینش ادبی‌اند.

شاید بهتر باشد برای تحلیل متون ادبی نظریه‌ای متن‌بنیاد را به‌کار بگیریم؛ مانند نظریهٔ سیستمی- نقشی هلیدی. این نظریه که با قبول اصول ساخت‌گرایی بر نقش زبان و واحدهای ساختاری آن تأکید می‌کند، از جهاتی بسیار مناسب مطالعات ادبی است؛ ازجمله از این نظر که به جنبه‌های خاص و ممتاز و وابسته به متن و جمله نیز توجه خاصی دارد. همچنین به‌دلیل همین حساسیتی که به ویژگی‌های خاص جمله و به تناسب آن به محیط پیرامونش نشان می‌دهد، خواه‌ناخواه به وجود ساختی بزرگ‌تر از ساخت جمله نیز قائل است و آن، ساخت متن است. از دلایل دیگری که زبان‌شناسی نقش‌گرا مناسب مطالعات ادبی است این است که این نوع خاص از زبان‌شناسی علاوه‌بر دو لایهٔ ساختاری جمله و متن، لایهٔ ساختاری سومی به نام گفتمان دارد. ساخت گفتمان[1] از رهگذر ترکیب متن، به‌عنوان ساختی کاملاً زبانی، با بافت موقعیت[2]، به‌عنوان ساختی کاملاً غیرزبانی، به‌دست می‌آید.

نخستین بارقه‌های این رویکرد زبانی به متن را می‌توان از سوی زبان‌شناسان مکتب پراگ و اندیشمندانی چون مالینفسکی (۱۹۲۳)، متسیوس (۱۹۲۸)، بارتلت (۱۹۳۱) و فرث (۱۹۳۵) دانست. نظریهٔ زبان‌شناسی متن‌بنیاد هلیدی نیز ادامهٔ همین حرکت است که در این نوشته مبنای تحلیل متن قرار گرفته است.

۳. معرفی نظریهٔ سیستمی ـ نقشی هلیدی(۱)

در چارچوب زبان‌شناسی سیستمی ـ همچون دیگر نگره‌های نقش‌گرا ـ پدیده‌های زبانی با ارجاع به این مفهوم که زبان در جامعه و نظام اجتماعی نقش و کارکرد دارد، تبیین و

1. Discourse Structure
2. Context of Situation

توصیف می‌شوند. این نگره با دست یازیدن به انگارهٔ فرشی معنا ـ که بنا بر آن معنای هر پاره‌گفتار همان نقشی است که آن پاره‌گفتار در بافت ایفا می‌کند ـ بر آن است تا با تبیین نقش‌های زبان، بخش‌های نقشی نظام معنایی آن را تعیین کند (Halliday & Hassan, 1976: 29). در نتیجه، توصیف نقش‌ها و کارکردهای زبان در جامعه در واقع توصیف معناهایی است که زبان به‌طور عام و هر متن به‌طور خاص می‌تواند داشته باشد. هلیدی نقش‌ها و معناهای زبان را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱-۳. نقش اندیشگانی[1]

نقش اندیشگانی زبان ناظر است بر تجربهٔ سخن‌گویان از جهان بیرون و درون. زبان درک و دریافت ما را از واقعیت و در نتیجه تجربهٔ ما را سازمان‌بندی می‌کند، چگونگی نگرش ما را به جهان رقم می‌زند و از تجربهٔ آدمی از جهان واقع سخن می‌گوید.

۲-۳. نقش بینافردی[2]

نقش بینافردی زبان ناظر است بر چگونگی برقراری، حفظ و تنظیم رابطهٔ میان افراد. به‌بیان دیگر، نسبت اشخاص شرکت‌کننده در کنش ارتباطی، نوع و رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر، نقش آن‌ها در کنش ارتباطی و دیدگاهشان نسبت به این کنش در نقش بینافردی زبان تجلی می‌یابد. مشارکین کنش کلامی در ارتباطی که از راه زبان میان خود ایجاد کرده‌اند، هریک ایفاگر نقشی می‌شوند: خبر یا فرمان می‌دهند، سؤال می‌پرسند یا انجام خدماتی را پیشنهاد می‌کنند.

۳-۳. نقش متنی زبان[3]

زبان میان خود و بافت ارتباط برقرار می‌کند تا به تناسبِ بافتی که در آن بیان شده و با توجه به ویژگی‌های مترتّب بر آن بافت، متن‌آفرینی کند. این نقش ـ که بیانگر مدخلیت

1. Ideational Function
2. Interpersonal Meaning
3. Textual Component

کلام و ارتباط کلام هم با بافت زبانی پس و پیش خود و هم با بافت موقعیتی است ـ نقش متنی زبان است و خواننده و شنونده را قادر می‌سازد تا متن را از مجموعه‌ای از جمله‌های تصادفی و نامربوط بازشناسد (Ibid, 28).

۳-۴. ساختار نشانه‌ای موقعیت

هلیدی با توجه به نقش‌ها و معناهای همگانی زبان، به تبیین بافت موقعیتی پرداخت و به نحوی متناظر با نقش‌های سه‌گانهٔ زبان، بافت موقعیتی را متشکّل از سه بخش دانست. او این سه سازهٔ نظام نشانه‌ای موقعیت را به‌ترتیب گسترهٔ سخن[۱]، منش سخن[۲] و شیوهٔ سخن[۳] نامید. او پس از ترسیم نمایی کلی از بافت موقعیتی ارتباط کلامی و لایهٔ معنایی زبان، به بیان لایهٔ دیگری پرداخت که جایگاه تحقق معناست؛ یعنی لایهٔ واژی ـ دستوری زبان که فرم یا صورت زبان را می‌سازد.

۳-۵. نظام واژی ـ دستوری زبان

زبان به‌طور عام و هر متنی به‌طور خاص دارای سه معنای هم‌زمان است که مکمّل یکدیگرند. معناهایی که از یک‌سو بافت موقعیتی شرایط مساعدی برای وقوع آن‌ها فراهم کرده است و از سوی دیگر در لایهٔ واژی ـ دستوری مکانیسم نمود خاص خود را دارند. در نتیجه، برای هر متنی می‌توان سه ساختار جداگانه در نظر گرفت که همگی برای شکل دادن یک معنای کلی بر هم منطبق می‌شوند. در هر متنی سازهٔ واحدی می‌تواند هم‌زمان دارای سه ساختار و به‌واسطهٔ آن حامل سه معنا باشد. این سازه که هر سه نقش زبان در آن نمود دارند و بر هم منطبق می‌شوند، بند است. پس هر بند نیز دارای سه ساختار متفاوت و البته سه معنای متفاوت است. به همین سیاق و به اعتبار این سه ساختار، هر عنصر بند نیز در سه نقش متفاوت ظاهر می‌شود و این چنین است که عنصری که در دستور «فاعل»

1. Field of Discourse
2. Tenor of Discourse
3. Mode of Discourse

خوانده می‌شود، در این چارچوب ـ و البته در یک بند بی‌نشان ـ همچون عنصری حامل سه نقش متفاوت دستوری تحلیل می‌شود:

۱. اگر هر فعلی را نوعی از کنش بدانیم، این عنصر کنشگر است و وقوع فرایندی که فعل نمایندهٔ آن است، در گرو هستی اوست (کنشگر).

۲. عنصری است که فعل واژه به آن باز می‌گردد و به‌لحاظ شخص و شمار با آن منطبق است (فاعل).

۳. نقطهٔ آغاز یا پایهٔ پیام است و به‌عبارتی دیگر قلابی است که بقیهٔ پیام آویزهٔ آن است (آغازه).

هر یک از این سه نقش در یکی از سه ساخت بند وارد می‌شوند و یکی از سازه‌های نقشی آن بند را تشکیل می‌دهند: کنشگر در ساخت اندیشگانی، فاعل در ساخت بینافردی و آغازه در ساخت متنی بند. در هریک از این ساخت‌ها، عناصر دیگری نیز ایفای نقش می‌کنند و همگی با هم معنای بند را می‌سازند و در نهایت، به بند ویژگیِ بازنمایی، مکالمه و پیام را می‌دهند.

۶-۳. بند همچون بازنمود واقعیت: ساخت اندیشگانی

از ویژگی‌های بنیادی زبان این است که آدمی را قادر می‌کند تا به تجربه‌اش از واقعیت‌های بیرونی و درونی خود تصویری ذهنی بدهد. ساخت اندیشگانی بند، تجلی‌گاه این تصویرهاست. ما واقعیت را چیزی دربردارندهٔ کنش‌ها، رویدادها، احساس‌ها و هستی و وجودها می‌دانیم. تقسیم‌بندی واقعیت به صورت این فرایندها در نظام معنایی زبان صورت می‌گیرد و از طریق دستور بند بیان می‌شود.

چارچوب معنایی اصلی برای بازنمایی فرایندها بسیار ساده است. هر فرایندی بالقوه از سه بخش تشکیل شده است:

الف. خود فرایند[1] که در مقولهٔ دستوری گروه فعلی نمود می‌یابد.

ب. شرکت‌کنندگان[2] در فرایند که در گروه اسمی تحقق می‌یابند و بسته به نوع فرایند متفاوت‌اند.

1. Process
2. Participant

ج. عناصر بیرونی[1] که در گروه قیدی یا گروه اضافی باز نموده می‌شوند.
اقسام فرایند هم عبارت‌اند از: فرایند مادی(۲)، فرایند ذهنی(۳)، فرایند رابطه‌ای(۴)، فرایند رفتاری(۵)، فرایند کلامی(۶) و فرایند وجودی(۷).

۷-۳. بند همچون کنش متقابل: ساخت بینافردی

پیش از این اشاره شد که بخشی از معنای هر متنی بر کنش متقابل افرادِ درگیر در ارتباط دلالت دارد. در این رابطه هریک از این افراد ایفاگر نقشی می‌شوند: ۱. خبری می‌دهد. ۲. چیزی می‌پرسد. ۳. چیزی عرضه می‌کند. ۴. فرمانی می‌دهد. این نقش‌های ارتباطی- و به بیانی دیگر این کنش‌های کلامی- در لایهٔ واژی- دستوری زبان به‌وسیلهٔ ساختار وجهی[2] بند تحقق می‌یابند. اما عناصر دیگری نیز در بند وجود دارند که در شکل‌گیری وجه سخن نقشی ندارند و ما آن‌ها را باقی‌مانده[3] می‌خوانیم.

عنصر وجه جایگاه تبلور تعامل بینافردی و تأثیر و تأثر دوسویه است و سه جزء فاعل، عنصر خودایستای فعل[4] و ادات وجه‌نما[5] را دربرمی‌گیرد(۸).

عنصر خودایستا دو سویه دارد: زمان‌نمایی و وجه‌نمایی. از یک‌سو زمان رویداد[6] نسبت به زمان گفته[7] معین می‌شود؛ یعنی زمان حال، آینده یا گذشته در گزاره مشخص می‌شود و از سوی دیگر وجه فعل، قضاوت گوینده را نسبت به وقوع فعل یعنی قطعی یا غیرقطعی بودن آن و یا امری بودن آن نشان می‌دهد. در زبان فارسی سه وجه اخباری (پرسشی و خبری)، التزامی و امری وجود دارند که با پیشوندهای «می» و «ب» و نیز افعال وجه‌نما(۹) و یا با همراهی هر دو وجه، فعل فارسی را مشخص می‌کنند. ادات وجه‌نما خود به دو گروه

1. Circumstance
2. Mood Structure
3. Residue
4. Finite Element
5. Modal Adjuncts
6. Event Time
7. Speech Time

تقسیم می‌شوند: ادات احتمال همچون احتمالاً، قطعاً، مسلماً و ادات تناوب مانند معمولاً، همیشه، به‌ندرت و هیچ‌گاه.

در ادامه به عناصر باقی‌مانده اشاره‌ای کوتاه می‌کنیم که که غیر از عنصر وجه، سایر بخش‌های بند را دربرمی‌گیرد و شامل فعل واژه، متمم و ادات غیروجه‌نماست. فعل واژه عبارت است از گروه فعلی منهای کارگزاران زمانی یا وجهی آن. متمم هر گروه اسمی غیرفاعلی است و ادات غیروجه‌نما هم عناصری‌اند که به‌وسیلهٔ گروه‌های قیدی و حرف اضافه‌ای بیان می‌شوند.

۸-۳. بند همچون پیام: ساخت متنی

ساخت متنی جایگاه استقرار عناصر محتوایی بند است و بر چگونگی ترتیب و آرایش اطلاعات اندیشگانی و بینافردی‌ای که در بند آمده‌اند استوار است. هلیدی ساخت متنی بند را به دو ساخت متمایز «ساخت آغازه ـ آویزه[1]» و «ساخت اطلاعاتی[2]» و یک بخش غیرساختاری یعنی «انسجام[3]» تقسیم کرده است.

ساخت آغازه ـ آویزه: ساخت آغازه ـ آویزهٔ هر بندی بر ما آشکار می‌کند که نزد گوینده، بند دربارهٔ چیست؛ ازاین‌رو ساخت آغازه ـ آویزه، ساختی «گوینده‌محور» است. هرگاه فاعل در جایگاه آغازهٔ بند قرار گیرد، آن بند، بندی بی‌نشان است؛ در غیر این صورت آنچه حاصل می‌شود، بند نشان‌دار است.

ساخت اطلاعاتی: این ساخت دارای دو عنصر کارکردی است: «اطلاع نو» و «اطلاع کهنه». این نو یا کهنگی اطلاعات آنجا معنا می‌دهد که از منظر مخاطب به پیام بنگریم و نه از منظر سخن‌گو؛ چرا که نزد سخن‌گو هر اطلاعی کهنه است؛ ازاین‌رو ساخت اطلاعاتی، ساختی «مخاطب‌محور» است. معمولاً اطلاع کهنه در جایگاه آغازه قرار می‌گیرد و اطلاع نو در چارچوب آویزه. اطلاع نو همواره حامل تکیهٔ برجسته است. هرگاه تکیهٔ برجسته روی آغازه قرار گیرد، برخلاف بند بی‌نشان، آغازه حامل اطلاع نو خواهد بود.

1. Thematic structure
2. Information Structure
3. Cohesion

انسجام: انسجام به مناسبات معنایی‌ای اشاره دارد که میان عناصر متن وجود دارد و به‌واسطهٔ عمل آن‌ها، تعبیر برخی از عناصر متن امکان‌پذیر می‌شود. عواملی که به متن انسجام می‌بخشند عبارت‌اند از: ارجاع، حذف، جایگزینی، ادات ربط و انسجام واژگانی.

جدول ۱: طرح‌واره‌ای از نگرهٔ زبان‌شناسی سیستمی- نقش

<table dir="rtl">
<tr><td rowspan="15">ارتباط زبانی</td><td rowspan="6">بافت موقعیتی</td><td rowspan="6">نظام معنایی</td><td colspan="4">نظام واژی- دستوری</td></tr>
<tr><td rowspan="6">گسترهٔ سخن</td><td rowspan="6">نقش اندیشگانی</td><td colspan="2" rowspan="6">ساختار تعدی</td><td rowspan="6">فرایند</td><td>مادی</td></tr>
<tr><td>ذهنی</td></tr>
<tr><td>رابطه‌ای</td></tr>
<tr><td>رفتاری</td></tr>
<tr><td>کلامی</td></tr>
<tr><td>وجودی</td></tr>
<tr><td rowspan="4">منش سخن</td><td rowspan="4">نقش بینافردی</td><td rowspan="4">ساختار وجه</td><td rowspan="2">مشارکین فرایند</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">موقعیت فرایند</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">عنصر وجه</td><td>فاعل</td></tr>
<tr><td>عنصر خود ایستا</td></tr>
<tr><td rowspan="5">شیوهٔ سخن</td><td rowspan="5">نقش متنی</td><td rowspan="5">باقی‌مانده</td><td>فعل- واژه</td></tr>
<tr><td rowspan="4">عوامل ساختاری</td><td rowspan="2">ساخت مبتدا- خبری</td><td>متمم</td></tr>
<tr><td>ادات</td></tr>
<tr><td colspan="2">مبتدا</td></tr>
<tr><td colspan="2">خبر</td><td rowspan="2">ساخت اطلاعاتی</td></tr>
<tr><td colspan="2">اطلاع نو</td></tr>
<tr><td colspan="2">اطلاع کهنه</td><td rowspan="5">عوامل غیرساختاری</td><td rowspan="5">انسجام</td></tr>
<tr><td colspan="2">ارجاع</td></tr>
<tr><td colspan="2">حذف و جایگزینی</td></tr>
<tr><td colspan="2">ادات ربط</td></tr>
<tr><td colspan="2">انسجام واژگانی</td></tr>
</table>

۴. نقد نظریه و بررسی جنبه‌های کارآمد نظریه در نقد شعر معاصر فارسی

۱-۴. نقش اندیشگانی یا ساختار گذرایی

با بررسی ساختار گذرایی شعر می‌توان به الگوبندی شاعر از فرایندهای گوناگون، بسامد استفاده از هر فرایند و هدف شاعر از انتخاب فرایندی خاص به‌عنوان فرایند غالب و

پربسامد در شعر در جهت القای ایده‌ای خاص پی برد. همچنین می‌توان شیوهٔ الگوبندی فرایندها را در شعر شاعران مختلف مقایسه کرد و یا حتی با بررسی نحوهٔ به‌کارگیری فرایندها توسط شاعری، گونه‌ها و دوره‌های متمایز شعرش را شناسایی کرد(۱۰).

در تحلیل اشعار بر مبنای نقش اندیشگانی، می‌توان به این نتیجه رسید که از راه بررسی نوع و بسامد فرایندهای انتخاب‌شده، فضای کلی حاکم بر اثر پدیدار می‌شود. برای مثال، تحلیل نقش اندیشگانی در شعر «مهتاب» نیما حاکی از وقوع پربسامد فرایند مادی و فقدان فرایند رفتاری است. فقدان این فرایند در ساختار این شعر- که همهٔ آرزوی شاعر آن است که کسی تحرکی و جنبشی داشته باشد- بسیار پرمعناست. در این فضای مرده و بی‌تحرک، طبیعی است که از هیچ‌کس هیچ عمل زیستی و یا فیزیولوژیک سرنزند و این امر در الگوبندی شاعر از فرایندهای نظام گذرایی شعر، هشیارانه لحاظ شده است (مؤذن، ۱۳۷۷: ۱۱۲).

همچنین در تحلیل شعر «آیه‌های زمینی» به این نکته اشاره شده است که وجود کنشگرهای غیرانسان در نیمهٔ اول شعر و همراهی آنان با فرایندهای مادی‌ای که مستلزم وجود کنشگرهای انسانی‌اند، از یک‌سو به آن‌ها خصوصیات انسانی می‌دهد و از سوی دیگر فضای نیمهٔ اول شعر را خالی از آدمیان می‌کند. این مفهوم همسو با هدف شاعر در محکوم کردن محیط و نه آدمیان است که به روایت خود شاعر، مضمون اصلی شعر است (کارآمد، ۱۳۷۸: ۷۴). کارآمد در تحلیل شعر «پرنده مردنی است»، استفاده از فرایند رابطه‌ای از نوع وصفی را هم در خدمت توصیف وضعیت روحی شاعر و هم در توصیف محیط پیرامونی می‌داند. بنابراین، با تکرار یک فرایند در دو بند پیاپی نه‌فقط بر شرایط توصیف‌شدهٔ درونی و بیرونی تأکید می‌شود؛ بلکه به باهم‌آیی و ارتباط بین آن‌ها نیز غیرمستقیم اشاره می‌شود (همان، ۱۰۳).

بر اساس این تحلیل می‌توان به این نتیجه رسید که بررسی چگونگی توزیع فرایندهای مختلف در شعر و توجه به نوع کنشگر و کنش‌پذیرِ انتخاب‌شده از سوی شاعر، از چند جهت می‌تواند راهگشای منتقد باشد:

۱. ادراک فضای حاکم بر متن شعر با شناخت نظام فرایندهای موجود در شعر.

۲. تشخیص جنبه‌های استعاری متن: برای نمونه در تحلیل شعر «ماخ اولا»ی نیما، منتقد از رهگذر بررسی شیوهٔ توزیع فرایندهای مادی و رابطه‌ای در سه پارهٔ شعر، به وجود استعارهٔ «ماخ اولا- شاعر» پی می‌برد (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۸: ۵۹۶).
۳. تشخیص معانی و مضامین مورد نظر شاعر که در انتخاب نوع فرایند و کنشگر یا کنش‌پذیر خاصی از سوی او نهفته است.
۴. تشخیص برجسته‌سازی‌های صورت‌گرفته توسط شاعر از طریق قرار دادن فرایند مثلاً رفتاری در زمینه‌ای از فرایندهای مادی.

۲-۴. نقش بینافردی یا ساختار وجهی و زمانی

منتقد با تحلیل شعر بر مبنای ساختار بینافردی و توجه به نوع کنش‌های کلامی و نیز زمان و وجه بندها می‌تواند به امکانات و ابزارهای صوری و نحوهٔ استفادهٔ شاعر از این امکانات، جهت واکاوی زوایای مختلف متن دست یابد. همچنین می‌تواند تا حدی به دنیای ذهنی شاعر نزدیک شود، نگرش او را به پدیده‌های پیرموان مورد بازبینی قرار دهد و گرایش‌های فردی و اجتماعی او و نوع تعاملش با مخاطبان را شناسایی کند. برای مثال، شفیعی کدکنی دربارهٔ شعر فروغ می‌نویسد:

> همه‌چیز در شعر فروغ لرزان است. او هیچ وقت نمی‌گوید مضطربم، او اضطراب را به شما نشان می‌دهد و این اضطراب را در اپیتِت‌های [۱۱] شعر او می‌توان احساس کرد که پیوسته از «رشتهٔ سست طناب رخت» و «حجم سفید لیز» و «سایهٔ مغشوش» و «طرح سرگردان» و «دست‌های مغشوش، مضطرب، ترسان» و «کوچه‌های گیج» و «عطر گذران» و «جریان‌های مغشوش» آب روان و «شادی‌های مهجور» و «سایهٔ بی‌اعتبار عشق» و «سایهٔ فرّار خوشبختی» سخن می‌گوید (۱۳۵۹: ۷۷-۷۸).

مؤذن بر پایهٔ تحلیلی نقش‌گرا از شعر «وهم سبز»، به نتایج مشابهی دربارهٔ فروغ دست یافته است. تحلیل‌های او تنوع گسترده‌ای را در وجوه فعل این شعر نشان می‌دهد که می‌تواند پیامد هیجان و اضطراب فروغ باشد. نبود وجه التزامی در کنار کاربرد پربسامد جملات پرسشی در قالب استفهام انکاری و جملات تعجبی، و نیز حضور گستردهٔ بندهایی با وجه خبری در آغاز و انجام شعر- که مثل قابی از قطعیتِ سرنوشتی شوم و محتوم شعر

را فراگرفته است- همه بر این امر دلالت دارند (مؤذن، ۱۳۷۷: ۲۲۱-۲۲۲). کاربرد الگوی نقشی- سیستمی در شعر «آیه‌های زمینی» هم نتایج مشابهی را نشان می دهد: حضور پربسامد افعال گذشته با وجه خبری در کنار استفهام انکاری. شاعر با انتخاب این زمان هرگونه گریزی را از فضای هولناک به‌تصویردرآمده ناممکن می‌کند (کارآمد، ۱۳۷۸: ۵۷).

توجه به عنصر زمان در مباحث نقد شعر، از ویژگی‌های نظریهٔ نقش‌گراست. برای نمونه بررسی عنصر زمان در شعر «مهتاب» نیما نشان می‌دهد زمان افعال در این شعر، جز در دو مورد، همگی بر حال دلالت دارد و ویژگی زمان حال ساده آن است که برای بیان واقعیات ابدی و همیشگی به‌کار می‌رود. انتخاب این زمان در توفیق شاعر نقش بسیار مهمی داشته است (مؤذن، ۱۳۷۷: ۱۲۴). بررسی تحلیل‌های نقش‌گرا در شعر معاصر نشان می‌دهد عنصر زمان می‌تواند منتقد را به نکاتی دربارهٔ معنای شعر رهنمون شود که جز از این راه- حتی اگر بر پایهٔ استنباطی عاطفی آن را بیان می‌کرد- تا این اندازه مستدل و انکارناپذیر نمی‌نمود. از شیوه‌های کاربرد عنصر زمان که در شکل‌گیری زبان شاعرانه بسامد بالایی دارد، برجسته‌سازی است. زمانی که چند بند مشخص در شعر در جهت مخالف زمینهٔ زمان‌بندی غالب شعر قرار می‌گیرند، به‌خودی‌خود برجسته می‌شوند. علاوه‌بر این، عنصر زمان امکانات دیگری در اختیار شاعر می‌گذارد؛ همچون القای حس پویایی، ملموس بودن، در جریان بودن و یا محتوم و قطعی بودن که از رهگذر بررسی آنچه هلیدی «منش سخن» نامیده است تبیین می‌شود.

۳-۴. نقش متنی

۱-۳-۴. ساخت آغازه- آویزه و ساخت اطلاعاتی

پس از بررسی نوع ساختار بندهای شعر و به‌دست آوردن الگوی تمام بندها به‌لحاظ نشان‌داری، می‌توان بسامد کلی بندهای بی‌نشان و نشان‌دار را در شعر یا مجموعه‌اشعار شاعر به‌دست آورد و بر اساس آن، به این نکته رسید که شاعر برای بیان مضامین مورد نظر خود بیشتر از کدام ساختار استفاده کرده است. برای مثال، زمانی که شاعر در بیشتر بندها از ساخت نشان‌دار استفاده می‌کند، بندی با ساختار بی‌نشان در کلیت این شعر چنان برجسته می‌شود که از ظرفیت بیان مضمون مورد نظر شاعر برخوردار می‌شود. برای نمونه، تحلیل

ساخت آغازه- آویزه در شعر«هست شب» نیما نشان می‌دهد نشان‌داری فقط در تمام بندهای شعر حضور ندارد، بلکه حتی در ساخت گروه‌ها نیز حضوری چشمگیر دارد؛ به‌گونه‌ای که منتقد به این نتیجه می‌رسد که این شگرد مهم‌ترین ویژگی ساختار متنی شعر نیماست و یک عنصر برجستهٔ سبکی را در شعر وی رقم می‌زند؛ ضمن اینکه درمی‌یابد از رهگذر کارکرد مسلط همین شگرد در این شعر، «شب» برجستگی و مرکزیت می‌یابد و معنای شعر حول محور آن شکل می‌گیرد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۴: ۷۵).

در نمونه‌های تحلیلیِ مورد مطالعه معمولاً دو ساخت آغازه ـ آویزه و ساخت اطلاعاتی (اطلاع کهنه و نو) بر هم منطبق شده‌اند؛ ازهمین‌رو منتقدان این دو ساخت را هم‌زمان بررسی کرده‌اند نه به صورت جداگانه. اما در مواردی این دو ساخت از نظر نشان‌داری بر هم منطبق نیستند. برای مثال، در بند «اوست در کار سراییدن گنگ» او هم آغازه است و هم اطلاع نو. معمولاً وقتی که آغازه تکیه‌بر می‌شود، منظور آن است که می‌خواهیم به نفی پیش‌فرضی بپردازیم که در زمینه موجود است. در این بند نیز نحوهٔ چینش عناصر به این معناست که فقط شاعر (ماخ اولا) است که شعر گنگ می‌سراید و به این دلیل تنها مانده است (حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۸: ۵۹۵).

۲-۳-۴. انسجام

در تحلیل و نقدهایی که تا کنون بر اساس نظریهٔ سیستمی ـ نقشی صورت گرفته، این بخش از نظریه بیشتر از بخش‌های دیگر مورد توجه منتقدان قرار گرفته است و متون زیادی ـ اعم از داستانی و شعری ـ بر اساس عوامل انسجامی تجزیه و تحلیل شده‌اند (نعمتی، ۱۳۸۶؛ رحیمیان، ۱۳۸۱). توجه ویژه به این بخش از نظریه، بی‌تردید به‌دلیل ظرفیت‌ها و قابلیت فراوان آن در جهت کشف ویژگی انسجام در متون ادبی است. برای نمونه، تحلیل عوامل انسجام در شعر بلند «صدای پای آب» نشان می‌دهد سهم عامل تکرار ۸۳/۷۱ درصد است و سهم دیگر عوامل انسجامی چیزی بیش از ۱۶/۲۹ درصد نیست. در این منظومه هرگاه شاعر خواسته مطلبی را بیان کند، از تکرار استفاده کرده است. بیشتر این تکرارها در آغاز جملات آمده و مفهوم مورد بحث را در هر بخش برجسته‌تر کرده است (نعمتی، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

بررسی تطبیقی عوامل انسجام هم می‌تواند مثل سایر ساخت‌های مطرح در نظریهٔ سیستمی- نقشی منتقد را به رهیافتی سبک‌شناختی رهنمون شود. بررسی تطبیقی عوامل انسجام در اشعار اخوان، شاملو و نیما نشان می‌دهد اخوان و به‌ویژه شاملو بیشتر از عامل حذف برای انسجام‌بخشی به ساختار شعرشان بهره می‌گیرند. اما در شعر نیما حذفی صورت نمی‌گیرد و ظاهراً او به این عنصر چندان توجهی ندارد؛ در مقابل در بیشتر اشعارش عامل انسجام‌بخش، «تکرار» است اعم از تکرار واژه‌ها، ترکیبات و حتی عبارات و بندها (مؤذن، ۱۳۷۷: ۱۲۸).

۵. بررسی کاستی‌های نظریه در نقد شعر معاصر فارسی

نظریهٔ متن‌بنیاد هلیدی، به اذعان خودش، بر این اصل اساسی استوار شده است که میان متن ادبی و دیگر متن‌ها هیچ تفاوتی وجود ندارد: «در مرحلهٔ تحلیلی، هیچ تفاوتی میان متن ادبی و انواع دیگر متن‌ها وجود ندارد: مقوله‌ها و روش‌ها یکسان هستند. در واقع اهداف سبک‌شناس این یکسانی را ایجاب می‌کند.» (هلیدی، ۱۹۸۳: ۸۰). علاوه‌بر این، هلیدی برای استحکام نظریه‌اش، مسئلهٔ هنجارگریزی را به‌کل به یک‌سو می‌نهد و می‌گوید متن معنایش را نه به‌واسطهٔ هنجارگریزی، بلکه از راهِ سازگاری با نظام به‌دست می‌آورد. اکثریت آثار ادبی به‌هیچ‌رو از دستور زبان سرپیچی نکرده‌اند. به‌عکس، متن‌هایی که از قواعد دستور زبان سرباز زده‌اند، معمولاً آن‌هایی نیستند که ما متنِ ادبی می‌خوانیم (همان، ۷۶).

این سخنان هلیدی کاملاً همسو با نظریهٔ او است. او عزم کرده تا متن ادبی را نه به‌مثابهٔ متن ادبی- چنان که در نقد سنتی بلاغی و بعضی از نظریه‌های زبان‌شناسی آمده است، مانند یاکوبسن که نظام نشانه‌های شعر را از نظام نشانه‌های زبان معیار متمایز می‌داند- بلکه به‌مثابهٔ متنی زبانی بررسی کند. بدیهی است که در این صورت بسیاری از اموری که در نقد ادبی شعر پیش از این مورد توجه منتقد ادبی بود، به‌گونه‌ای عامدانه و آگاهانه مغفول می‌ماند؛ همچنین منتقد از پرتوی که به‌واسطهٔ آن دیدگاه زوایای تاریک و ناشناختهٔ شعر را روشن می‌کرد محروم می‌ماند و محدود می‌شود به اینکه در قلمروی که نظریه برای او مجاز دانسته است، تنها حرکت کند. با توجه به این پیش‌فرض، در این بخش

فقط به مواردی اشاره می‌کنیم که با توجه به رویکرد نظریه به زبان، نه‌فقط فقدانشان بدیهی تلقی نمی‌شود؛ بلکه توجه به این موارد می‌تواند بر غنای نظریه بیفزاید.

۵-۱. نادیده انگاشتن تکثر معنایی شعر

«کنش تأویل متن به معنای پرداختنِ دقیق به متن و در نتیجه به معنای آشکار ساختن همهٔ چیزهای درون متن است. گفتم که این کار در واقع متن را به ساحت ادبیات می‌برد؛ اما آن را به ادبیات خوب، و به طریق اولی، به ادبیات ماندگار بدل نمی‌کند.» (همان، ۷۷). آنچه از این سخن هلیدی دریافت می‌شود این است که او ظرفیت بالای تأویل‌پذیری متون ادبی را باور دارد؛ اما برای رسیدن به هدف دیگری- که همان بررسی متن ادبی به‌مثابهٔ متن زبانی است ـ از آن صرف‌نظر می‌کند.

در تمام نمونه‌های تحلیلیِ مورد مطالعه، منتقدان فقط به یک معنا بسنده کرده‌اند؛ معنایی که دستاورد استنتاجات زبانی درست یا نادرست بود. حال آنکه حتی از نظر زبان‌شناسان نیز آن کیفیتی که عوالم مقال ادبی[1] را از عوالم مقال زبانی[2] متمایز می‌کند، این است که پیام و پیشینهٔ عوالم مقال زبانی ازپیش تعیین‌شده و مشخص‌اند؛ درحالی که خواننده در بازآفرینی پیام ادبی و پیشینهٔ آن از حد اعلای آزادی بهره‌ور است و می‌تواند با ابداع هر پیشینهٔ تازه‌ای، عالم مقال اثر را به‌کلی عوض کند. در واقع، راز جاودانگی آثار ادبی هم درست در همین نکته نهفته است (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۲۱-۲۴).

۵-۲. نادیده انگاشتن مناسبات بینامتنی

در نظریهٔ زبان‌شناختی هلیدی، مناسبات بینامتنی جایی ندارد و به‌نظر می‌رسد خود او هم چندان ادعایی دراین‌باره ندارد. او اذعان می‌کند متون ادبی پیوسته با متن‌های دیگر هم‌طنین می‌شوند. این متون هم می‌توانند متن‌هایی باشند که ژانر متن را رقم می‌زنند و هم متونی بیرون از ژانر آن متن باشند که متن‌های بزرگِ گذشته نظیر کتاب مقدس و آثار شکسپیر را

1. Literary Universes of Discourse
2. Linguistic Universes of Discourse

دربرمی‌گیرند و حضور پرهیبت این متن‌ها اغلب احساس می‌شود. به‌علاوه، متن دربردارندهٔ تجربه‌هایی بینامتنی است که نویسنده آن‌ها را به ارمغان می‌آورد و انتظار دارد خواننده هم چنین کند، تا متن بر پایهٔ آگاهی مشترکی از آنچه پیشتر خوانده شده است تفسیر شود. در غیر این صورت، نویسنده و خواننده با یکدیگر روبه‌رو نشده‌اند. بازشناسی طنین بینامتنی، عامل مهمی در سنت نقادی است. اما تعیین و تفسیر مناسبات هر متنی با متن‌های دیگر به‌واسطهٔ زبان‌شناسی، به‌هیچ‌رو کار ساده‌ای نیست (هلیدی، ۱۹۸۳: ۸۵).

در تمام نمونه‌های تحلیلیِ مورد مطالعه، اثری از تفسیر شعر به مدد طنین بینامتنی به‌چشم نمی‌خورد؛ درحالی که در بعضی نمونه‌ها مناسبات بینامتنی آشکاری وجود دارد؛ ازجمله این اشارهٔ آشکار در شعر «برف» نیما: «من دلم سخت گرفته است از این/ میهمان‌خانهٔ مهمان‌کشِ روزش تاریک» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۶۳) و یا شعر «آیه‌های زمینی» فروغ که طنین کلام کتاب مقدس از آن آشکارا به گوش می‌رسد. اما در تحلیل و تفسیر متن نه‌فقط به این ویژگی اشاره‌ای نشده است؛ بلکه حتی منتقد، زبان متن را به‌اعتبار «و» ـ که جملات را به هم پیوسته- دارای حالتی گزارش‌گونه خوانده است (کارآمد، ۱۳۷۸: ۷۱). از سوی دیگر، آنچه در تحلیل و تفسیر شعر ازجمله شعر معاصر اهمیت فراوانی دارد، توجه به مناسبات بینامتنی اشعار شاعر و شناخت نمادهای شخصی او است. توجه به این مهم در تأویل شعر سهم زیادی دارد؛ به‌ویژه در مورد شاعرانی که نمادهای شخصی زیادی دارند.

نتایجی که از بررسی تحلیل‌ها به‌دست می‌آید، نشان می‌دهد منتقدان کمتر به نمادهای شخصی شاعر اشاره کرده‌اند. بی‌توجهی به این مناسبات بینامتنی، گاه منتقد را در فهم معنای کل شعر دچار سرگشتگی کرده است؛ برای مثال باعث شده در تحلیل شعر «بر او ببخشایید» فروغ، «ساکنان سرزمین سادهٔ خوشبختی» و «همدمان پنجره‌های گشوده در باران» را کسانی بدانند که «ابلهانه در فضای کثیف و بی‌تفاوت و خالی از خوشبختی خویش خوشبخت‌اند» (همان، ۷۸).

۶. نتیجه‌گیری

در بررسی شعر بر مبنای نظریهٔ سیستمی- نقشی، منتقد می‌تواند با بهره‌گیری از ابزارها و امکاناتی که نظریه در اختیار او قرار می‌دهد به دنیای شعر راه بیابد، روابط سازگانی یا سیستمیک شکل‌دهنده در میان اجزای متون ادبی را تبیین کند و به شرح و تفسیر دلالت‌های معنایی آن‌ها بپردازد. به دنبال بررسی و واکاوی تحلیل‌هایی که بر روی مجموعه‌های شعری تعدادی از شاعران معاصر فارسی (فروغ فرخزاد، نیما یوشیج، سهراب سپهری شاملو و اخوان) بر مبنای نظریهٔ سیستمی- نقشی صورت گرفته است، به این نتیجه می‌رسیم که این نظریه در حوزهٔ نقد شعر نو فارسی می‌تواند به‌مثابهٔ ابزاری تحلیلی به‌کار آید و منتقد را در کشف و شناخت این ابعادی یاری دهد: فضای کلی حاکم بر اثر، ساخت اندیشه‌ای یا معنانمایانهٔ ذهن شاعر و نوع رابطهٔ او با مخاطب از طریق تبیین نظام فرایندی موجود در شعر، ساختارهای زبانی به‌کاررفته در بندها و کلیت شعر جهت بیان مضمون و اندیشهٔ مورد نظر شاعر و بررسی عناصر توازی و تقابل در اشعار، جنبه‌های استعاری متن، نوع عناصر زمانی و وجهی و تأویل‌های مترتّب بر آن، میزان انسجام موجود در متن ادبی و شیوهٔ مورد استفادهٔ شاعر در انسجام‌آفرینی که خود می‌تواند نوعی شاخصهٔ سبکی برای شاعر به وجود آورد، شگردهای زبانی خاص کشف‌شده توسط شاعر چه در حوزهٔ واژگان و چه در حوزهٔ نحو و سرانجام حفظ میزان طراوت و تازگی آن‌ها در کل اشعار یا تبدیل آن‌ها به عناصر کلیشه‌ای. توجه به تمام ابعاد یادشده می‌تواند در تعیین ویژگی‌های سبکی شاعری یا شاعران دورهٔ خاصی کارآمد باشد. در عین حال، این نظریه نیز همچون هر نظریهٔ دیگری دچار کاستی‌هایی است که ضرورت دارد منتقد ادبی با نظر به آن‌ها، این رویکرد را در نقد اثر ادبی به‌کار برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. رویکرد هلیدی به مفهوم نقش در این نگره چنین است: زبان‌شناسی سیستمی- نقشی در راستای تفسیری که از متن، نظام و عناصر ساخت‌های زبانی ارائه می‌دهد، در سه معنای متمایز و البته هم‌بسته، نقشی یا نقش‌گراست:

الف. این نگره به این معنا نقش‌گراست که چنان طرح‌ریزی شده است که بتواند چگونگی کاربرد زبان را در بافت تبیین کند؛ کاربردی که طی ده‌ها هزار نسل، نظام زبان را شکل داده و به شکل امروزین درآورده است. در نتیجه از این دیدگاه، نظام زبان، نظامی دلبخواهی و قراردادی نیست؛ بلکه طبیعی و بارآوردهٔ جامعه و متناسب با نیازهای جامعه و انسان است؛ به‌طوری که هر عنصری را در زبان می‌توان با ارجاع به چگونگی کاربرد زبان تبیین کرد.

ب. بخش‌های بنیادین معنا در زبان، بخش‌هایی نقشی و کارکردی‌اند و فرانقش (Metafunction) خوانده می‌شوند. همهٔ زبان‌ها حول دو محور اساسی شکل گرفته‌اند: معنای اندیشگانی (Ideational Meaning) یا بازتابی و معنای بینافردی (Interpersonal Meaning) یا کنشی. این بخش‌های بنیادین در نظام زبان، نمودِ دو هدف عام کاربرد زبان هستند: یکی فهم محیط و دیگری تعامل با افراد در آن محیط. بخش بنیادین دیگر، بخش متنی (Textual Component) است که دو بخش پیش‌گفته را با بافت پیوند می‌زند.

ج. هر عنصر زبانی با ارجاع به نقش آن در کل نظام زبان توضیح داده می‌شود. در این معنا، دستور زبان نقش‌گرا، دستوری است که تمام واحدهای زبان شامل بندها، جمله‌ها و غیره را همچون پیکربندی سازمند (Organic) نقش‌ها تفسیر می‌کند. به بیان دیگر، هر بخش زبان نسبت به کل و همچون عنصری نقشی تفسیر می‌شود.

مفهوم پایهٔ دیگر در این نگره، سیستم است. این دو مفهوم (نقش و سیستم) در شکل اولیهٔ نظریهٔ هلیدی یعنی «مقوله و میزان» نقشی هم‌طراز دارند و در کنار واحد (Unit) و طبقه (Class) چهار مقولهٔ زبان را می‌سازند. اما در صورت‌های پسین این نظریه، تمام عناصر و تحلیل‌ها حول محور سیستم شکل می‌گیرد و این، اساس تمایز این نگره از دیگر نگره‌های نقش‌گراست؛ به همین دلیل این نگره، زبان‌شناسی سیستمی– نقشی خوانده شده است. در این نگره، زبان شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از سیستم‌هاست که از رهگذر گزینش‌های تودرتو افادهٔ معنا می‌کند. هر نقطه‌ای از شبکه که گزینشی در آن صورت می‌گیرد، حامل دو عنصر است: ۱. محیط پیرامونی یک گزینش که از گزینش‌های پیشتر صورت‌گرفته ساخته شده است؛ ۲. مجموعه‌ای از امکانات که از میان آن‌ها باید گزینش انجام شود. این دو عنصر در مجموع یک سیستم را می‌سازند. گزینه‌های موجود در هر سیستم با یکدیگر رابطهٔ جانشینی دارند و به‌واسطهٔ جانشین‌بودگی این رابطه، گزینش و حضور یکی مستلزم عدم گزینش و غیاب دیگران است. البته این رابطهٔ هم‌عرض و موازی، رابطهٔ میان امکانات درون سیستم است؛ اما در کلِ شبکهٔ زبان، رابطه‌ای زنجیره‌ای و زمانی نیز وجود دارد که نوعی از رابطهٔ میان سیستم‌هاست. به این ترتیب که هرگاه از میان امکانات موجود در یک سیستم، گزینشی صورت می‌دهیم، بار دیگر با سیستم دیگری روبه‌رو می‌شویم که باید از میان امکانات آن دست به گزینش بزنیم. این گزینش هم باز ما را با گزینشی

دیگر درگیر می‌کند. به بیان دیگر، هر گزینشی که صورت می‌گیرد، همچون محیطی برای سیستم و گزینش بعدی عمل می‌کند و این گزینش‌ها که در کلِ شبکهٔ زبان صورت می‌گیرد تا آنجا ادامه می‌یابد که در نهایت یک ساختار زبانی برای معنای مورد نظر گوینده شکل می‌گیرد. ساختار همان شکل نهایی تحقق سیستم است و برخلاف سیستم، بر رابطهٔ هم‌نشینی عناصر استوار است و ناظر بر آرایش زنجیره‌ای عناصر یا توابع نقشیِ آن‌هاست؛ درنتیجه رابطهٔ جانشینی میان عناصر را نیز بازمی‌تاباند. باری، زبان‌شناسی سیستمی که در چارچوب زبان‌شناسی نو- فرثی شکل گرفت، از این باور بنیادین آغاز می‌کند که زبان ابزاری است برای انتقال معنا و برقراری ارتباط میان افراد جامعه؛ در نتیجه زبان نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی است (هلیدی، ۱۹۷۸: ۳۹).

۲. Material Process: فرایندی است که بر انجام کاری یا رخداد واقعه‌ای (فیزیکی یا انتزاعی) دلالت دارد. هر فرایند مادی دارای شرکت‌کننده‌ای از نوع فاعل/ کنشگر است و بسته به نوع فرایند، (گذرا یا ناگذرا) شرکت‌کننده‌ای از نوع مفعول/ هدف نیز می‌تواند داشته باشد. حضور این شرکت‌کننده اختیاری است.

Ø با سنگ‌ها آواز می‌خوانم.

فاعل فرایند

۳. Mental Process: بندهایی که حامل معانی ذهنی ازقبیل احساس‌ها، ادراک‌ها و پندارها هستند و با عنوان فرایند ذهنی طبقه‌بندی می‌شوند. این نوع فرایند به‌ناچار دارای دو مشارک است: ۱. عنصری که احساس، ادراک و اندیشه می‌کند که موجودی باشعور است یا باشعور پنداشته می‌شود و مدرک نامیده می‌شود. ۲. آنچه احساس و ادراک می‌شود یا به آن اندیشه می‌شود که آن را پدیده می‌خوانیم:

Ø این روزها تنها حس می‌کنم گاهی کمی گنگم.

مدرک فرایند

۴. Relational Process: فرایندی از نوع استن/ بودن است که دو فرایند شناسایی (Identifiying) و وصفی (Attributive) را شامل می‌شود. در نوع وصفی یک ویژگی- که ممکن است کیفیت یا زمان یا مکان یا دارایی باشد- به چیزی نسبت داده می‌شود. این ویژگی (Attribute) یا داشته (Possessed) شرکت‌کننده در فرایند به‌شمار نمی‌آید؛ بلکه فقط ویژگی‌ای است که توسط فعل‌های ربطی (بودن/ داشتن، شبیه بودن، طول کشیدن، به نظر آمدن) به حامل (Carrier) یا دارنده نسبت داده می‌شود که فقط شرکت‌کنندهٔ فرایند است:

Ø چشم‌های سرزنش‌کننده داشت.

دارنده داشته فرایند

در فرایند شناسایی، چیزی چیز دیگری را می‌شناساند. نقش‌های ساختاری در این فرایند عبارت‌اند از: شناخته و شناسان. بندهایی که فرایند شناسایی در آن‌ها تحقق می‌یابند، بندهای هم‌ارز هستند؛ یعنی دو سوی رابطه می‌توانند در جایگاه‌های همدیگر قرار بگیرند بی‌آنکه معنای اندیشگانی تغییر کند:

خاموشی بهترین چیزها است.

شناخته شناسان فرایند

۵. Behaver Process: دربرگیرندهٔ رفتارهای گوناگون جسمی و روانی یک موجود جاندار یا جاندار پنداشته‌شده است. این فرایند فقط دارای یک مشارک است که رفتارگر نامیده می‌شود:

سلاخی می‌گریست.

رفتارگر فرایند

۶. Sayer Process: فرایندهایی از نوع گفتن که شامل هر نوع تبادل نمادین معانی است و بیشتر در بندهای مرکب ظاهر می‌شود. مشارکین این فرایند عبارت‌اند از: گوینده، مخاطب و گفته:

تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید.

گوینده فرایند

گفتم که جای آینه اینجا نیست.

۷. Existent Process: از موجودیت یا هستی پدیده‌ای (و یا نیستی آن) سخن می‌گوید. بندهایی که افعالی نظیر بودن/ هستن/ وجود داشتن دارند، این فرایند را می‌رسانند. مشارک این فرایند که از هستی یا نیستی آن سخن می‌رود، موجود نامیده می‌شود:

«این تویی در آن طرف، پشت میله‌ها رها. این منم در این طرف، پشت میله‌ها اسیر.»

۸. فاعل گروه اسمی یا ضمیر شخصی است که به‌لحاظ شخص و شمار با فعل همخوانی دارد. البته فاعل الزاماً با کنشگر بند منطبق نیست و این در واقع یکی از گستره‌های انتخابی است که گوینده در این حوزه دارد. عنصر خودایستا گزاره را محدود می‌کند و آن را از حالت انتزاعی درمی‌آورد. گزاره هم به‌واسطهٔ عمل این عنصر زمانمند و موقعیت‌مند می‌شود.

۹. افعال وجه‌نما در فارسی شامل توانستن، بایستن و شایستن است. دو فعل آخر به سبب صرف ناقص، قید نیز خوانده شده‌اند.

۱۰. در مقالهٔ «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور» با توجه به فرایندهای فعلی، سه گونه سبک و سه دورهٔ متمایز در شعر قیصر امین‌پور شناسایی شده است. البته از آنجا که در این مقاله از یک‌سو به نظریهٔ سیستمی- نقشی هیچ اشاره‌ای نشده و از سوی دیگر از فرایندهایی نام برده شده که

در مجموعهٔ فرایندهای فعلی‌ای که هلیدی توصیف کرده دیده نمی‌شود (ازجمله فرایند انعکاسی و فرایند کنشی)، نمی‌توان آن را در شمار بررسی‌های مبتنی بر نظریهٔ هلیدی قرار دارد؛ با این‌همه نمونهٔ خوبی برای نشان دادن اهمیت فرایندهای فعلی در بررسی شعر معاصر است.

۱۱. Epithet: صفت یا گروه صفتی که برای تعریف کیفیت یا خصیصهٔ شاخص انسان یا شیء به‌کار می‌رود (Baldick, 2004: 86).

منابع

– حسن‌پور آلاشتی، حسین. (۱۳۸۸). «تأویل قطعهٔ ماخ اولای نیما بر اساس نظریهٔ سیستمی- نقشی هالیدی». *مجموعه‌مقالات همایش نیما و میراث نو*. صص۵۸۷-۵۹۹.

– حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.

– رحیمیان، جلال. (۱۳۸۱). «تجزیه و تحلیل گفتمانی داستان مدیر مدرسه در دو سطح خرد و کلان». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان*. ش۱۲. صص۴۱-۶۵.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: توس.

– فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

– فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور». *ادب‌پژوهی*. ش۵. (تابستان و پاییز). صص۹-۳۰.

– کارآمد، هوتک. (۱۳۷۸). *زبان در شعر فروغ فرخزاد، یک رویکرد متن‌بنیاد بر اساس دستور نقش‌گرا*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه تهران.

– مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۷۴). «از زبان تا شعر: درآمدی بر زبان‌شناسی سازگانی- نقش‌گرا و کاربرد آن در خوانش شعر». *مجموعه‌مقالات سومین کنفرانس زبان‌شناسی*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

– ــــــــــــــ (۱۳۷۶). *به سوی زبان‌شناسی شعر، رهیافتی نقش‌گرا*. تهران: نشر مرکز.

– مؤذن، مریم. (۱۳۷۷). *نقد شعر معاصر از دیدگاه زبان‌شناسی*. پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تهران.

– نعمتی، آزاده. (۱۳۸۶). «تجزیه و تحلیل گفتمانی- دستوری منظومهٔ صدای پای آب سهراب سپهری». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. س۵. (بهار و تابستان). صص۱۷۳-۱۸۶.

– هلیدی، مایکل م. الف. ک. (۱۹۸۳). «زبان و ادبیات». ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. به *سوی زبان‌شناسی شعر، رهیافتی نقش‌گرا*. تهران: نشر مرکز. صص ۷۲–۸۷.

– Baldick, Chris. (2004). *Literary terms*. Oxford university press.

- Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to functional grammer*. 2nd. London: Edward Arnold.

- Halliday, M. A. K and R. Hassan. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.

فصل سوم

نقد ادبی و نشانه‌شناسی

درآمدی بر نشانه‌شناسی قصه‌گویی (نقالی)
بررسی نمونه‌ای از گفتمان نقالی

مهناز کربلائی صادق
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران
فاطمه سید ابراهیمی‌نژاد
دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

افسانه‌ها و داستان‌ها از کهن‌ترین آثار فکری هر ملت به‌شمار می‌آیند. سرزمین ما ایران نیز با داشتن تمدن و پشتوانهٔ فرهنگی و ادبی غنی، سرشار از قصه‌های دیرین عامیانه و ادبیات شفاهی بازمانده از اسطوره‌های کهن است و سال‌ها به صورت سینه‌به‌سینه نقل شده و از نسلی به نسل دیگر رسیده است. این روایت‌های شفاهی راویِ تاریخ اقوام، سرگذشت پهلوانان، آداب و رسوم، اعتقادات، ارزش‌ها، باورهای فرهنگی، تاریخی و نیز باورهایی چون موجودات اهریمنی، دیوان و پریان هستند و امروزه بخشی از میراث فرهنگی و به‌طور کلی فرهنگ عامهٔ ما را به خود اختصاص داده‌اند. زبان، نظامی نشانه‌ای است و همهٔ روابط بینا‌انسانی و اجتماعی در عرصه‌های هنری، فرهنگی، اجتماعی و غیره در حوزهٔ نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد. بنابر این، در این پژوهش سعی کرده‌ایم با بهره‌گیری از سازوکارهای نشانه‌شناسی، به بررسی قصه‌گویی/ نقالی- به‌عنوان نظامی نشانه‌ای که رمزگان اصلی و ثانویهٔ خاص خود را دارد و به‌واسطهٔ آن رمزگان، گفتار راوی در پیوند با نظام گسترده‌تری از تداعی‌ها قرار می‌گیرد- بپردازیم. از سوی دیگر، مطالعهٔ قصه‌های عامیانه

گامی است در جهت رسیدن به گنجینه‌ای از دنیای ذهنی مردم روزگاران کهن و ثبت و مستندسازی آن‌ها.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، گفتمان نقالی، رمزگان، اسطوره، استعاره، مجاز مرسل، قصه‌گویی.

۱. مقدمه

اقوام و ملل دنیا پیش از آنکه با هنر خط و کتابت آشنا شوند و بتوانند تاریخ و سرگذشت نیاکان خود را به‌صورت کتاب برای آیندگان به یادگار بگذارند، داستان‌ها و روایات خود را به‌صورت شفاهی برای یکدیگر نقل می‌کردند. این داستان‌های بسیار متنوع هم راویِ تاریخ و سرگذشت اقوام و پهلوانان و مقامات ایشان بود و هم حاویِ داستان‌هایی دربارهٔ حیوانات واقعی یا افسانه‌ای چون قصهٔ دیو، جن، پری و معجزات و خوارق عادات یا افسانه‌هایی که دیگران آن‌ها را به قصد تعلیم و تربیت و عبرت‌اندوزی ساخته و پرداخته بوده‌اند. قصه‌های عامیانه مصنّف ندارند و مثل منظومه‌های حماسی و سرودهای عامیانه، آخرین شاخه‌هایی هستند که از تنهٔ اساطیر منشعب شده‌اند. آن‌ها پیش از هر ادب مکتوبی وجود داشته‌اند و با هر محیط اجتماعی و محلی قابل انطباق هستند. قصه‌های عامیانه در عین کهنگی، تازه و امروزی هستند و تفکراتی که در ورای آن‌ها نهفته است، برخاسته از فرهنگ همان ملت است و پیوسته تفسیری نو می‌پذیرد. علاوه‌بر این، قصه‌های عامیانه یکی از قدیمی‌ترین قالب‌های ادبی در فرهنگ جهانی است که با مطالعه و بررسی آن‌ها، به بخش گسترده‌ای از دنیای ذهنی و تفکرات مردم روزگاران گذشته دست خواهیم یافت (بهرامی، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۱).

اما در باب واژهٔ نشانه‌شناسی، وقتی آن را در کنار مفهومی قرار می‌دهیم، مانند نشانه‌شناسی نقاشی، نشانه‌شناسی سینما و نشانه‌شناسی تئاتر، چنین به‌نظر می‌رسد که آن حوزه را نظامی فرهنگی تلقی کرده‌ایم؛ نظامی که امکان تولید متونی را فراهم می‌کند که آن متون «قابل خواندن‌اند» و ما بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی می‌خواهیم سازوکار، نظام‌ها، رمزگان‌ها و ویژگی‌های متنی آن حوزه و یا به‌بیان دیگر، خوانش متون آن حوزه را بشناسیم (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۳۰). در این پژوهش با بهره‌گیری از سازوکارهای نشانه‌شناسی، به توصیف و نقد

نقالی- به‌عنوان نظام فرهنگی‌ای که همچون متن، معنا و ارزش تولید می‌کند- پرداخته‌ایم؛ ضمن اینکه بازنمایی حرکت زمان در گفتمان نقالی و نیز بازنمایی نقش زن در متون سه نمونهٔ ضبط‌شده از نقالی را بررسی کرده‌ایم.

۲. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد؛ ازاین‌رو زبان بخشی از نشانه‌شناسی است (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۲). دو سنت در نشانه‌شناسی وجود دارد که به‌ترتیب از زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو سوسور و فیلسوف آمریکایی، چارلز سندرس پی‌یرس سرچشمه گرفته است. سوسور «نشانه‌شناسی[1]» را دانشی می‌داند که به مطالعهٔ نقش نشانه‌ها به‌مثابهٔ بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد. اما از دیدگاه پی‌یرس، «نشانه‌شناسی[2]» نظریهٔ صوری نشانه‌هاست که با منطق ارتباط نزدیکی دارد. نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل متن است که به مطالعات فرهنگی بسیار نزدیک شده است. نشانه‌شناسان ساخت‌گرا بیشتر به رابطهٔ عناصر با یکدیگر توجه دارند؛ حال آنکه نشانه-شناسان اجتماعی بر معنا و تفسیر خوانندگان از نشانه‌های متن تأکید دارند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۵-۲۹). مطالعات نشانه‌شناختی بر نظام قواعدی که بر گفتمان‌های درگیر در متون حاکم‌اند، تمرکز دارد و به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی به معنا تأکید دارد.

۳. قصه‌گویی (نقالی)

بهرامی به نقل از پروفسور سی. وان. وودوارد[3]، استاد تاریخ دانشگاه ییل، می‌گوید ایرانیان قدیم مبتکر داستان‌های تاریخی بودند و در صدر آن‌ها فردوسی قرار دارد که قهرمانان وطن‌دوست و ظلم‌ستیز را معرفی کرده است. این داستان‌های تاریخی به‌دلیل تمایل ایرانیان به آگاهی از گذشتهٔ خود، به صورت داستان و افسانه بوده است. افسانه‌ها و اعتقادات بومی

1. Semiology
2. Semiotics
3. C.Van Woodward

از یادگارهای خیلی پیشین نژاد هندوایرانی است که در ایران به‌جای مانده است و شاید بازمانده‌هایی از دوران ابتدایی است و به زمان کوچ نخستین خانوادهٔ آریایی به فلات ایران مربوط می‌شود. او بر این باور است که قصه‌های عامیانه‌ای هم که در دوران قرون وسطی در اروپا دهان به دهان می‌گشتند، متعلق به مشرق‌زمین هستند. بهرامی به نقل از عبدالحسین زرین‌کوب می‌نویسد: «بدون شک تاریخ قصه را باید از شرق آغاز کرد و کدام تاریخ و قصه هست که به فرهنگ انسانی مربوط است و از شرق سرچشمه نمی‌گیرد؟» او همچنین اشاره می‌کند ترانه‌های عامیانه و افسانه‌ها روح هنری هر ملت است که فقط از رهگذر مردم گمنام بی‌سواد شکل می‌گیرد (بهرامی، ۱۳۸۲: ۲۲-۲۵).

۴. رمزگان

منظور از رمزگان، معانی ضمنی است که از اشارات معنایی یا «بازی‌های معنا[1]» بهره می‌گیرند و توسط دال‌های خاصی تولید می‌شوند (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۳۳). کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به‌وسیلهٔ پیام است. انتقال اندیشه نیازمند سه عامل است: «موضوع» که همان پیام یا رمزگان است و دربارهٔ آن صحبت می‌شود، «فرستنده» و «گیرنده» (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۹). نشانه‌شناسان به دنبال درک رمزگان و قواعد ضمنی و محدودیت‌هایی هستند که در فرایند تولید و تفسیر معنایی هر رمز وجود دارد. آن‌ها رمزگان را به چهار گونه تقسیم کردند: رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی، رمزگان ادراکی، رمزگان تفسیری و رمزگان واقع‌گرایی (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۲-۲۲۵). کارکرد رمزگان به‌طور تنگاتنگی به رسانه وابسته است. اصطلاح رسانه برای اشاره به وسایل گوناگونِ ارتباطی نظیر کتاب، رادیو، سینما و یا مُد به‌کار می‌رود (گیرو، ۱۳۸۷: ۳۱).

۵. اسطوره

یلمزلف (۱۹۶۱) معتقد است دال صریح (نظیر عکس یا تصویر) و مدلول صریح (مانند محتوای عکس یا تصویر) باهم ترکیب می‌شوند و از ترکیب آن‌ها نشانهٔ صریح[2] به‌وجود

1. Flickers of Meaning
2. Denotative Sign

می‌آید. نشانهٔ صریح هم ترکیبی از تصویر صرف و معنای آن است. در این مرحله نشانهٔ صریح به یک دال ضمنی (توارد ذهنی) تبدیل می‌شود و هم از این نقطه است که تداعی معانی آغاز می‌شود و با خود، «مدلول ضمنی» یا «مدلول متواردشده به ذهن» را می‌سازد که با معنای بیشتری همراه است. سرانجام همهٔ این‌ها با هم «نشانهٔ ضمنی» و یا «نشانهٔ متواردشده به ذهن» را تشکیل می‌دهند.

پس از یلمزلف، بارت مدل او را کامل کرد و مدعی شد که نشانهٔ ضمنی با عملکرد ایدئولوژی- که وی آن را «اسطوره[1]» می‌نامد- هم‌ردیف قرار داده می‌شود. به اعتقاد بارت، اسطوره شامل به‌کارگیری دال‌هایی است که برای توجیه مخفیانهٔ ارزش‌های غالب و حاضر در برههٔ تاریخی خاصی مانند «ارزش‌های تاریخی»، خود را مطرح می‌کنند. توارد ذهنی به تداعی و برداشت فرهنگی، اجتماعی و شخصیتی (ایدئولوژیک و احساسی) از یک نشانه اشاره می‌کند. ازاین‌رو، اساطیر فرهنگی به عوامل فرهنگی‌ای اطلاق می‌شوند که برای گروهی از مردم قابل درک هستند. همین اساطیر باعث می‌شوند ایدئولوژی پدیده‌ای طبیعی به‌نظر برسد؛ به بیانی دیگر به پدیده‌های فرهنگی نمودی طبیعی می‌دهد. فیسک (۱۹۹۲) بر این باور است که اساطیری از این‌دست، فرهنگ مشترک، ارزش‌های تاریخی، باورها و اعتقاداتی را به‌وجود می‌آورند که به‌نظر می‌رسد طبیعی، عادی، خودبه‌خودی، بدیهی و حتی حقیقی هستند (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۷۲-۸۱).

۶. استعاره[2]

استعاره و مجاز مرسل یا کنایه دو واژهٔ کلیدی در نشانه‌شناسی هستند که توارد ذهنی به‌واسطهٔ آن‌ها شکل می‌گیرد. اساس استعاره بر تشابه نهاده شده است؛ به بیان دیگر استعاره درپی یافتن رابطهٔ تشبیهی بین چیزهاست. استعاره فرایندی زبانی است که در آن، جنبه‌هایی از یک شیء به شیئی دیگر و یا چیزی به چیز دیگر « فرابرده» یا «منتقل» می‌شود. استعاره‌ای که به این شیوه شکل می‌گیرد، برای استفاده‌کننده‌اش چنان طبیعی به‌نظر می‌رسد که جنبهٔ

1. Myth
2. Metaphor

استعاره‌ای آن را فراموش می‌کند. استعاره با هدف دست‌یابی به معانی جدید، دقیق و وسیعی انجام می‌شود که در زبان و به‌ویژه در زبان مجازی (زبانی که مقصودش همان چیزی نیست که می‌گوید) ماندگار می‌شود. موجودیت استعاره تابعی از زمان، زبان و جامعه است. از آنجا که هیچ‌کدام از این پدیده‌ها جنبهٔ ایستا و ماندگار ندارند، استعاره نیز پایایی ندارد و در برهه‌های متفاوت، در جوامع گوناگون و زبان‌های مختلف، متفاوت است و گاهی هم ترجمه‌ناپذیر می‌شود. استعاره توانایی گسترش زبان تا مرز بی‌نهایت را دارد و قادر است برای تزیین، وضوح، ایجاز، ابراز عواطف، بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی و پرهیز از واژگان رکیک و تابو استفاده شود. استعاره از دو بخش تشکیل شده است: ۱. آن چیزی که باید توصیف شود و ناشناخته و ناآشناست که در ادبیات به آن «مستعارٌله[1]» گفته می‌شود؛ ۲. چیزی که برای توصیف آن موضوع به‌کار گرفته می‌شود که در ادبیات آن را «مستعارٌمنه[2]» می‌نامند.

اما در نشانه‌شناسی، استعاره در حکم دالی است که برای ارجاع به مدلول به‌کارگرفته می‌شود؛ ولی با این تفاوت که دال و مدلول رابطه‌ای کاملاً قراردادی دارند. همچنین دال همان چیزی نیست که لزوماً مدلول ار آن استنباط می‌شود؛ هرچند میان دال و مدلول باید شباهتی نسبی با خصوصیات و ویژگی‌های نسبی وجود داشته باشد تا برای شنوندگان و استفاده‌کنندگان استعاره قابل درک و تفسیر باشد؛ برای مثال در جملهٔ «دختر من آمد»، انتخاب واژهٔ «گل» به‌جای واژهٔ «دختر» روی محور جانشینی و ساخت جملهٔ «گل من آمد» که تداعی‌گر معنای واژهٔ دختر است (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۸۹-۹۳).

۷. مجاز مرسل

در مجاز، کلمه یا عبارتی (دال) به‌منظور معنا دادن (مدلول) به مقوله‌ای عام- البته غیر از معنای اصلی کلمه- مورد استفاده قرار می‌گیرد. در مجاز مرسل یا کنایه با وضعیتی سروکار داریم که آن چیز باید مقولهٔ عامی را برای ما بازنمایی کند. مجاز یا کنایه مانند استعاره

1. Metophrand
2. Metaphier

می‌تواند جنبهٔ بصری یا سمعی داشته باشد و می‌تواند به پدیده‌ای مربوط شود که در ظاهر پیش‌روی ماست؛ ولی در واقع آن پدیدهٔ خاص پدیدهٔ دیگری را برای ما بازنمایی می‌کند که خود در آن صحنهٔ خاص غایب است. برخی از دانشمندان نظیر یاکوبسن (۱۹۷۱) معتقدند استعاره روی محور جانشینی عمل می‌کند که دارای ویژگی‌های عمودی، انتخابی و تداعی است. اما در مجاز مرسل رابطهٔ هم‌نشینی وجود دارد که دارای ویژگی‌های افقی، ترکیبی و تعامل واحدهاست. مفهوم دیگری که در مجاز مطرح است، ذکر جزء[1] نامیده می‌شود. این مفهوم، بیان جزئی از چیزی است تا جایگزین کل شود. این مفهوم در ساخت بیشتر فیلم‌ها و نیز در زبان تصویری برای انتقال معانی به‌کار گرفته می‌شود؛ مانند «پلیس» که نمودار قانون است و یا «ستاره» روی سینه در فیلم‌های غربی که نشان‌دهندهٔ «کلانتر» است (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۹۳-۹۶).

۸. چارچوب نظری تحقیق

چارچوب نظری در این تحقیق، نشانه- معناشناسی از دیدگاه مکتب پاریس است که در آن، برخلاف نشانه‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری، نشانه‌ها فرصت نشانه‌پذیری دوباره می‌یابند؛ به‌گونه‌ای که از نشانه‌های معمول با کارکردهای رایج و تکراری به نشانه‌های نامعمول، نو و کارکردهای زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شوند. به باور شعیری، قائل شدن به یک فرایند پویا و حسی- ادراکی بین دال و مدلول و با توجه به چنین قابلیتی، دیگر، نشانه کارکردی قالبی و منطقی و خطی ندارد (شعیری، ۱۳۸۸: ۲-۳). ازاین‌رو دیگر، نشانه‌ها تابع نظام منطقی ساخت‌گرا نیستند و باید با دیدگاهی پدیدارشناختی به مطالعهٔ آن‌ها پرداخت.

۹. روش تحلیل داده‌ها

این مقاله با رویکردی توصیفی- تحلیلی، به تحلیل گفتمان حکایت «بیژن و منیژه» به روایت غلامرضا خوشحال‌پور، حکایت «رستم و سهراب» به روایت مرشد ترابی و حکایت

1. Synecdoche

«رستم و سهراب» به روایت مهدی فقیه می‌پردازد. این روایت‌ها از لوح فشرده مربوط به سیزدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی سنتی و آیینی سازمان میراث فرهنگی انتخاب شده است. این جشنواره ۲۹ مرداد تا ۶ شهریور سال ۱۳۸۶ در تهران برگزار شد.

۱۰. تحلیل داده‌ها

شعیری در توصیف بعد زیبایی‌شناختی گفتمان، به عواملی چون ناپیوستگی گفتمانی، زمان و انواع آن (چون زمان خطی، مکانی، روایی، زبانی و کیفی) و نیز نمایه‌ها که بر جریان زیبایی‌شناختی تأثیرگذارند اشاره می‌کند (۱۳۸۵: ۱۸۹). بر اساس این، فرایند قصه‌گویی- که همان روایت است- از جنبه‌های مختلف قابل ارزیابی است. نخست به‌لحاظ زمان روایی که در جریان زیباشناختی روایت نقش دارد و بر دو گونه است: ۱. زمان روایت‌کننده: زمانی است که در آن، راوی قصد گفتن روایت دارد و ما در مقام شنونده با زمان داستان یا روایت فاصله داریم؛ ۲. زمان روایت‌شده: در آن روایتی گفته می‌شود و ما در آن زمانِ روایت قرار می‌گیریم. از تعامل این دو زمان (روایت‌شده و روایت‌کننده) زندگی روایی شکل می‌گیرد و این زمان گفتمان است که زمان گفته را می‌آفریند. نگارنده در روایات موردمطالعه، به بررسی بازنمایی دو مختصهٔ زمان و جنسیت «زن» پرداخته است.

۱-۱۰. تحلیل بر اساس بازنمایی زمان

در نشانه- معناشناسی، گفتمان بر اساس دو مختصهٔ زمان و مکان شکل می‌گیرد. این دو مختصه چنان درهم آمیخته‌اند که به‌واسطهٔ آن‌ها راوی می‌تواند حرکت گفتمانی خود را از نقطه‌ای مکانی به جلو یا عقب هدایت کند. این حرکت زمانی در «روایت» بین زمان نقل روایت و زمان خود داستان از سوی راوی بسیار به‌چشم می‌خورد. به‌لحاظ مختصهٔ زمان، ساختار قصه‌گویی (نقالی) را می‌توان به چهار مرحلهٔ زمانی تقسیم کرد:

۱-۱-۱۰. زمان آغاز

شروع گفتمان در نقالی همیشه با کلام خدا آغاز می‌شود. این شروع با توجه به بافت گفتمان، در قالب اشعار فردوسی شکل می‌گیرد و این‌گونه به‌نظر می‌رسد که انتخاب ابیات

از ***شاهنامه*** به‌طور ضمنی، بر موضوع روایت و اینکه متعلق به فردوسی است، دلالت می‌کند. نمونه‌هایی از این ابیات آغازینِ نقالی آمده است:

شروع گفتمان در نقالی «رستم و سهراب» به روایت ترابی:

- بـــه نـام جهـان‌داور دادگر کزو گشت پیدا به گیتی هنر
- خداوند نام و خداوند جای خداوند روزی‌ده و رهنمای
- توانا بود هر کـــه دانـا بود ز دانـــش دل پیـــر برنا بود

شروع گفتمان در نقالی «بیژن و منیژه» به روایت خوشحال‌پور:

- به نام خداوند جـــان و خرد کز این برتر اندیشه برنگذرد
- خداوند کـیوان و گردان‌سپهر فروزنـدهٔ ماه و ناهید و مهر

شروع گفتمان در نقالی «رستم و سهراب» به روایت فقیه:

- به نام خـداوند جان و خـرد کز این برتر اندیشه بر نگذرد
- خداونـد نام و خداوند جای خداوند روزی‌ده و رهنمـای
- خدایی که در سینه مهرآفرید بتـــان فریبنـــده‌چهـر آفرید

۲-۱-۱۰. حرکت زمان

الف. حرکت از زمان حال به زمان داستان

بعد از اینکه راوی کلام خود را با نام خداوند آغاز می‌کند- که خود نقطهٔ آغازی است برای شروع گفتمان- شروع روایت را با ابیات زیر اعلام می‌کند:

حکایت «بیژن و منیژه» به روایت خوشحال‌پور:

اول ز همه مردم دانا رُخصت بر اهل کمال و اهل معنا رُخصت
بی‌رخصت ارباب وفا دم نزنم از تحت زمین تا به ثریا رخصت
یکی بود یکی نبود غیر از خدای مهربون هیچکی نبود.

↓ حرکت زمانی

راوی: توی یک شب تاریک و قیرگون آسمان ایران‌زمین یک مرد دل‌گرفته بود.

حکایت «رستم و سهراب» به روایت ترابی:

راوی:[مابین کابل و زابل *الان هم* قلعه‌اش هست.][همین که پیل زابلی رو دارند می‌آرند]

زمان نقل روایت ← زمان روایت

در این نمونه، قیدهای زبانی مانند «الان» حرکت از زمان نقل روایت به زمان روایت را نشان می‌دهد. در اینجا راوی از زمان زبانی، یعنی از قید زمان مربوط به زمان حال بهره گرفته است.

ب. حرکت زمان از زمان داستان به زمان حال

در زیر نمونه‌ای از حکایت «رستم و سهراب» می‌آید که در آن، راوی اشاره می‌کند به داستان عروسی رستم و رودابه و اینکه سیندُخت مادر رودابه از رستم خواسته بود عروس را با پیل گرشاسب به خانهٔ شوهر ببرند:

راوی:[*حالا* ماشین گُل می‌زنند]،[*سابق* اسبی می‌آوردند قشنگ درستش می‌کردند،

زمان نقل روایت ← زمان روایت

عروس رو با اسب می‌بردند.]

در این نمونه، راوی به دو نظام فرهنگی متعلق به دو دورهٔ زمانی مختلف (حال و گذشته) دربارهٔ رسم عروسی اشاره می‌کند. در زمان حال، دال «ماشین گل‌زده» بر «عروسی» دلالت می‌کند و در گذشته، دال «اسب تزیینی» بر مدلول عروسی دلالت داشته است. راوی با بهره‌گیری از «زمان زبانی»، یعنی به‌کارگیری قیدهایی که امکان حرکت در آینده، حال و گذشته را به او می‌دهند (نظیر قیدهای کاربردی در این نمونه: «حالا» و «سابق») به مقایسهٔ دو نظام فرهنگی متفاوت از دو دورهٔ زمانی می‌پردازد.

[گفت پیل گرشاسب بیار، عروس رو با پیل ببـریم، یـک نامـه زال نوشـت.] راوی:[اتفاقـاً

زمان روایت ◄——— زمان نقل روایت

پریروز یا پس پریروز

تلویزیون پخش کرد قلع کُک» را.]

زمان نقل روایت

نکتهٔ دیگری که در تحلیل‌ها مشهود است و آن را می‌توان بر اساس دیدگاه سلیمانی (۱۳۸۵: ۹۷-۱۳۱) بررسی کرد، به‌کارگیری نشانه‌های زمانی مستقیم، غیرمستقیم، دارای دلالت ضمنی و نیز استفاده از شاخص‌های زمانی در گفتمان نقالی است. سلیمانی (۱۳۸۵) در مقالهٔ خود با عنوان «درآمدی بر نشانه‌شناسی مکان و زمان در دنیای درام» شاخص‌های زمانی در درام را به چهار گونه: «نشانه‌های زمانی مستقیم»، «نشانه‌های زمانی غیرمستقیم»، «نشانه‌های زمانی دارای دلالت ضمنی» و «شاخص‌های زمانی» تقسیم می‌کند. الگوی سلیمانی در داده‌های برگرفته از نقالی‌های مورد بحث در تحقیق حاضر نیز به‌چشم می‌خورد. به این معنا که گاه راوی در تک‌گویی خود در نقالی، از شاخص‌های زمانی مانند «پریروز»، «دیروز»، «حالا»، «الان» و «سابق» که زمان تقویمی هستند بهره می‌گیرد. درک این زمان‌های تقویمی از سوی مخاطب منوط به درک زمان تولید جمله‌ها و عبارت‌هاست. برای مثال در جملهٔ «راوی: اتفاقاً پریروز یا پس‌پریروز تلویزیون پخش کرد قلعه کُک را ... مابین کابل و زابل الان هم قلعه‌اش هست...»، برای دریافت زمانِ پخش برنامه- که راوی به آن اشاره دارد- ابتدا باید زمان گفتمان مشخص شود تا مخاطب بر اساس آن، زمان پخش برنامه را دریابد. گاهی راوی از نشانه‌های زمانیِ دارای دلالت ضمنی بهره می‌گیرد. برای نمونه، در جملهٔ زیر همراهی نشانه‌های زمانی «حالا» و «سابق» به دو زمان دور از هم دلالت دارند که در این فاصلهٔ زمانی شیوه و سبک زندگی مردم به‌کلی تغییر یافته است و مدرنیته در زندگی امروز مشهود است:

«*حالا* ماشین گل می‌زنند، *سابق* یک اسبی می‌آوردند قشنگ درستش می‌کردند... .»

۳-۱-۱۰. زمان پایان

در پایان نیز راوی به‌منظور پایان‌بخشیدن به گفتمان، ابیات دیگری از ***شاهنامه*** را نقل می‌کند. نمونه‌ای از آن در حکایت «بیژن و منیژه» به روایت‌گری خوشحال‌پور آمده است:

چـــو ایـــران نباشد تن من مباد　　بدین بوم و بر زنده یک تن مباد
همه سربه‌سر تن به کشتن دهیم　　از آن به که ایران به دشمن دهیم

۲-۱۰. تحلیل بر اساس بازنمایی نقش زن در نقالی

با بررسی روایات مشخص شد، در شاهنامهٔ فردوسی شواهدی دال بر نقش ویژهٔ زن وجود دارد. این نقش ویژه می‌تواند ویژگی شاخص اسطوره‌ها باشد که به زنان نیز ویژگی‌هایی چون قدرت و توانمندی جسمی بالا، شجاعت و دلیری و ویژگی‌های پهلوانی نظیر شخصیت‌های برجستهٔ مرد در اساطیر چون «رستم» و «سهراب» داده می‌شود و به‌لحاظ دلیری و شجاعت جایگاهی هم‌سطح با مردان به آن‌ها اعطا می‌شود. در گفتمان نقالی، نشانه‌های زبانیِ مختص به بازنمایی «جنسیت زن» در یک ارتباط بین رمزگانی با رمزگان فرهنگی «جنسیت زن» در درون متن نقالی عمل می‌کند. به اعتقاد نگارنده این یک نشان‌داری متن ویژه در گفتمان نقالی است؛ زیرا نشانه‌های زبانی‌ای که بر «جنسیت زن» دلالت می‌کنند، در تقابل با ویژگی‌هایی هستند که برای زن در نظام فرهنگی اجتماع امروز در نظر گرفته می‌شود؛ ویژگی‌هایی چون ظرافت، توانمندی جسمی کمتر نسبت به مردان و نیز نیاز به برخورداری از حمایت جنس مخالف در تمام عرصه‌های اجتماعی. در ادامه به نمونه‌هایی از حکایت «رستم و سهراب» به روایت‌گری ترابی اشاره می‌کنیم که در آن، رودابه همسر زال در روز عروسی خود با شجاعت به مبارزه و دفاع از خود در مقابل دشمن (کُک) می‌پردازد:

- راوی: (رودابه) روی پیراهن عروسی زره رو پوشید، خُود (کلاهخود) رو گذاشت سر
- نهان کرد گیسو به زیر زره　　بِزد بر سر تَرک رومی گره

پس از اینکه رودابه شمشیر به‌دست می‌گیرد و به مبارزه می‌پردازد، راوی در توصیف شیوهٔ مبارزهٔ او می‌گوید:

- راوی: اولی‌رو (شمشیر) گذاشت رو فرق سر، دومی‌رو انداخت زیر بغل، سومی... شمشیر تو دست این داره درو می‌کنه، چنان می‌گذاره اینجا که تا کمر شَقّه می‌کنه، به کمر، دست، سر، پا، قلم‌قلم، دونیم دونیم می‌ریزه زمین.

نمونهٔ دیگری که در آن به شجاعت و دلیری زن در اسطوره‌های ایران باستان اشاره شده، گُردآفرین در جنگ با سهراب است. این ماجرا در «حکایت سهراب» آمده است. در ادامه نمونه‌ای از شجاعت و دلیری گردآفرین در حکایت «رستم و سهراب» به روایت‌گری فقیه، و نیز ابیات اصلی آن در ***شاهنامهٔ*** فردوسی آمده است:

حکایت «رستم و سهراب» در نقالی:

- اینجا گُردآفرین قهرمان، دختری موهاشو پنهان می‌کنه، کلاهخُود بر سر می‌گذارد میاد به جنگ سهراب.

نمونهٔ مکتوب در ***شاهنامه***:

- نهان کرد گیسو به زیر زره — بزد بر سر ترگ رومی گره
- فرود آمد از دژ به‌کردار شیر — کمر بر میان بادپایی به زیر

۱۱. نتیجه‌گیری و نقد

در اسطوره‌های کهن، «زن» به‌لحاظ توانمندی جسمی و ویژگی‌هایی چون دلیری و شجاعت از جایگاه خاصی برخوردار بوده و از این نظر، هم‌تراز با مردان و پهلوانان در نظر گرفته می‌شده است. از آنجا که امروزه نشانه‌هایی که به جنسیت زن دلالت می‌کنند همگی در سطح توارد ذهنی، دارای معانی‌ای چون «ضعیف بودن» نسبت به مردان است و یا نگرش‌های فرهنگی و اجتماعی دیگری که همگی دال بر عدم تساوی این دو جنس است؛ این حکایت‌ها به‌لحاظ مختصهٔ جنسیت، نشان‌دار به‌شمار می‌آیند و این نشان‌داری به‌نوعی «متن ویژه» نیز است؛ زیرا فقط در اساطیر فرهنگی شاهد نمونه‌هایی از این‌دست هستیم.

از نظر مختصهٔ زمان نیز ساختار نقالی به چهار دورهٔ زمانی تقسیم می‌شود: ۱. زمان آغازین روایت: راوی به شیوه‌ای نظام‌مند روایت خود را با ابیاتی از شاهنامه آغاز می‌کند. ۲. حرکت زمان: در آن شاهد دو نوع حرکت هستیم: حرکت از «زمان نقل روایت» به «زمان

اصلی روایت» و حرکت از «زمان اصلی روایت» به «زمان نقل روایت». به اعتقاد نگارنده، بازی با زمان و حرکت زمانی موجب نوعی پویایی خاص در ارتباط کلامی راوی با مخاطب خود در گفتمان نقالی می‌شود. ۳. زمان پایانی: راوی تمام‌شدن روایت را با ابیاتی از ***شاهنامه*** اعلام می‌کند. علاوه‌بر این، بهره‌گیری از نشانه‌های زمانی دارای دلالت ضمنی و نیز شاخص‌های زمانی از ویژگی‌هایی است که در گفتمان نقالی دیده می‌شود.

نکتهٔ دیگری که بررسی‌ها نشان می‌دهد و به باور نگارنده از دیدگاه اصول ارتباطی گرایس می‌تواند مورد نقد و بررسی قرار گیرد، ندادن اطلاعات کافی در مورد داستانِ روایت‌شده و گاهی بازگوکردن تنها بخشی از داستان به‌جای کل داستان از سوی راوی و یا حتی در بسیاری از موارد ناتمام گذاشتن آن است. این مورد، سرپیچی از اصل کمیت در اصول همیاری گرایس است (Brown & Yule, 1989: 31-32). اطلاعات اندک در اختیار مخاطب گذاشتن گاهی موجب می‌شود مخاطبانی که به جزئیات داستان روایت‌شده در ***شاهنامه*** اشراف ندارند یا برای بار نخست روایت را می‌شنوند، نتوانند درک کاملی از کل داستان داشته باشند. اصول همیاری گرایس دارای چهار معیار است: ۱. کیفیت: آنچه صحت دارد در گفتمان مطرح شود. ۲. کمیت: به مقدار کافی در ارتباط کلامی به مخاطب آگاهی داده شود. ۳. رابطه: مطالب مرتبط با موضوع و منسجم باشد. ۴. نحوه و شیوه: نحوهٔ تعامل بسیار شفاف و روشن باشد. این معیارها سازندهٔ ارتباط کلامی مناسبی میان گوینده و مخاطب هستند. بر اساس تحلیل‌های این مقاله، فقط سه معیار از این اصول چهارگانهٔ گرایس در نقالی رعایت شده و به معیار کمیت چندان توجه نشده است. به باور نگارنده، اگر راویان به این معیار نیز توجه کنند، گفتمان نقالی در رسالت خود- که بیان مهم‌ترین افسانه‌های ملی و تاریخی است- کارآمدتر خواهد بود.

منابع

- الام، کر. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: قطره.

- بهرامی، ایرج. (۱۳۸۷). *قصهٔ عاشقان قدیمی: چشم‌اندازی بر چگونگی قصهٔ عامیانه و قصه‌گویی (نقالی) در ایران از آغاز تا امروز همراه با دو قصهٔ عامیانه عاشقانه*. تهران: ورجاوند.

– سلیمانی، کورش. (۱۳۸۵). *درآمدی بر نشانه‌شناسی مکان و زمان در دنیای درام* (مجموعه‌مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر). تهران: فرهنگستان هنر.

– شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

– شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال؛ با بررسی موردی «ققنوس» نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.

– چندلر، دانیال. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

– سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه‌مقالات)*. تهران: علم.

– گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

– نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۸۷). *انسان، نشانه، فرهنگ*. تهران: افکار.

- Brown, Gillian and George Yule. (1989). *Discourse Analysis*. Cambridge: CambridgeUniversity Press.

تعامل پدیدارشناسی و نشانه- معناشناسی
راهی به سوی نشانه- معناشناسی سیّال

ابراهیم کنعانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

«پدیدارشناسی[1]» یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌ها در نقد ادبی معاصر است؛ به‌گونه‌ای که ایده و نظریهٔ مادر در گرایش نقد ادبیِ «خواننده‌محوری[2]»، در افکار پدیدارشناسی نهفته است. اساس نظریهٔ هوسرل، پدیدارشناس برجسته، بر این است که پدیده‌های جهان مطابقِ تفسیر معنایی و برداشت خواننده تأویل می‌شوند و در پرتو آن، «جوهر پدیده‌ها» کشف می‌شود. کشف چنین واقعیتی مستلزم داشتن رویکردی ناب و تازه به پدیده‌هاست. نگاه پدیدارشناسی در ارتباطی حسی- ادراکی با نشانه‌ها، ما را به هستی بنیادین پدیده‌ها آگاه می‌کند و در تعامل با نشانه- معناشناسی، تجلی هستی‌مدار پدیدارها را امکان‌پذیر می‌کند. برایند چنین نگاهی، دست‌یابی به نشانه- معناشناسی سیّال و هستی‌مدار است. در سایهٔ چنین رویکردی، موجودیت پدیده‌ای اشیاء به موجودیت نشانه‌شناختی و شهودی آن ارتقا پیدا می‌کند و به پدیداری معنادار تبدیل می‌شود. نشانه- معناشناسی سیّال بر گونهٔ رخدادی از حضور نشانه- معناها[3] دلالت دارد و چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا را در فرایند گفتمان ادبی بررسی می‌کند. در این فرایند، نشانه‌ها امکان نشانه‌پذیری دوباره می‌یابند و از

1. Phenomenology
2. Reader-Response Theory
3. Univers de Sémiosis

نشانه‌های رایج و تکراری به نشانه‌های پویا، زیبایی‌شناختی، متکثّر، چندبُعدی و تنشی تبدیل می‌شوند. به همین ترتیب، معناها نیز از جریانی زنده، متحول، ناپایدار، منعطف، سیّال و متعالی برخوردار می‌شوند. در این جریان زنده و پویا، با نگاهی تأویلی و در تعامل با نشانه، از «هستِ» نشانه تا «هستِ» گفته و از «هستِ» گفته تا «هستِ» متن، در فرایندی حسی- ادراکی، جریان زیباساز معنا آفریده می‌شود.

این مقاله درپی آن است تا با تبیین اصول پدیدارشناسی به‌عنوان نقدی خواننده‌محور، به بررسی تعامل آن با نشانه- معناشناسی بپردازد تا در پرتو نظامی هستی‌مدار و سیّال، به شیوه‌ای نو، تأثیرگذار و کارآمد در نقد ادبی تبدیل شود.

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی، نشانه- معناشناسی، نشانه‌ها، نشانه- معناها، گونهٔ سیال و هستی‌مدار.

مقدمه

سه محور اصلی «نویسنده»، «متن» و «خواننده» زیربنای نقد ادبی معاصر را تشکیل می‌دهد. نقد «خواننده‌محوری» با تأکید بر کنش خواندن، خواننده را آفرینندهٔ اثر و مفهوم آن می‌داند. ایدهٔ اصلی در گرایش نقد ادبی با محوریّت خواننده، در افکار پدیدارشناسی نهفته است (جواری و حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۶۹-۱۷۰). اساس نظریهٔ ادموند هوسرل در حوزهٔ ادبیات بر این است که پدیده‌های جهان مطابق برداشت فردی و تفسیر معنایی او تأویل می‌شوند و این مفهومی است که نظریات هرمنوتیک[1] و ساخت‌شکنی[2] را در دوره‌های بعد از خود بنیان می‌نهد و به‌نوعی در نظریات هایدگر، دریدا، آیزر، ریکور، شوتز، رولان بارت و... گسترش می‌یابد (نصری، ۱۳۸۱: ۶۰-۱۳۰).

اساس فلسفهٔ پدیداری در سطح ادبیات، بر فهم‌های ادبی شفاف استوار است و گوهر یگانهٔ آن، رویکردی شهودی و هستی‌جویانه به پدیده‌هاست. این فلسفه در پرتو «تقلیل

1. Hermeneutics
2. Deconstruction

پدیدارشناسی[1]» فاصلهٔ میان کنشگر و تجربهٔ پدیداری او را به نقطهٔ صفر می‌رساند و پدیده‌ها را به ساده‌ترین معنای آن تقلیل می‌دهد تا در تأویلی هستی‌شناسانه، موجودیّت ذهنی پدیده را به معنای متعالی و «پدیدار»ی آن پیوند بزند و آن را در آگاهی انسان‌ها منعکس کند (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۴۵).

اساس نظریهٔ هوسرل، «رویکردی ناب و تازه به هر چیز است» (همان، ۵۴۴) و راه رسیدن به این رویکرد ناب و تازه، ایجاد رابطهٔ حسی- ادراکی با پدیده‌هاست. پدیدارشناسی در این مفهوم، عامل حسی- ادراکی را در مرکز دنیا قرار می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که او را منبع اصلی معنا می‌داند؛ چرا که مرکز اصلی ادراک حسی را انسان تشکیل می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۶: ۶۵-۶۶). نگاه حسی- ادراکی انسان برای رجعت به اصل چیزها- که در پدیدارشناسی دیده می‌شود- با دیدگاه «رجعت به اصل حسی- ادراکی نشانه و دست‌یابی به جنبهٔ وجودی و انسانی نشانه- معناها»- که در نشانه‌معناشناسی مطرح می‌شود- به نتیجهٔ واحدی منتهی می‌شود و نقطهٔ پیوند پدیدارشناسی و نشانه- معناشناسی در همین نکته است. در واقع، نشانه- معناشناسی امروزی درپی مطالعه و بررسی «صورت» چیزهاست که با جدایی از «وجود» همان چیزها شکل می‌گیرد. وجودی که همواره به‌عنوان مبنا و سرچشمه و اصل نشانه‌ها مطرح، و مورد جست‌وجو است. ردپای چنین نظام نشانه- معناشناختی را باید در پدیدارشناسی جست؛ پدیدارشناسی‌ای که به‌عنوان نقطهٔ اشتراکی بین دو سطح بیان (دال) و صورت محتوای (مدلول) نشانه عمل می‌کند (همان، ۷۱). قائل بودن به بنیادی پدیدارشناختی برای نشانه- معناشناسی، یعنی با پیروی از اصل رجعت به بنیان‌های یک گونهٔ زبانی با روشی نظام‌مند و قابل کنترل، بتوانیم به دنیای پیشاگزاره‌ای پدیده‌ها که همان دست‌یابی به «جوهر چیزها»ست دست یابیم.

بر اساس نظریهٔ باختین مبنی بر اینکه هر ارتباط زبانی نوعی مکالمه و گفت‌وگو است (به نقل از پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۱۱۴) و بر اساس آنچه هیدگر «مکالمهٔ انسان» می‌نامد (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۵۶)، خواننده در جریان زندهٔ مکالمه با پدیده‌ها و در ارتباطی حسی- ادراکی با آن‌ها، به جنبهٔ هستی‌مدار پدیده‌ها دسترسی پیدا می‌کند؛ او در فرایندی شهودی،

1. Phenomenological Reduction

هستیِ نشانه‌ای پدیده را به موجودیت پدیداری آن ارتقا می‌دهد تا در تعامل با آن، نشانه-شناسی[1] ساخت‌گرا را به نشانه- معناشناسی[2] سیال تبدیل کند (ر.ک شعیری، ۱۳۸۶: ۶۱). در واقع، راز ارتباط پدیدارشناسی و نشانه- معناشناسی در همین نکته است.

پدیدارشناسی در تعامل با نشانه- معناشناسی و در تأویلی حسی- ادراکی و هستی‌مدار، موجودیت «پدیده»ای اشیاء را به حقیقت متعالی آن پیوند می‌زند و در قالب «پدیدار»ی معنامدار عرضه می‌کند تا از این رهگذر، سازه‌ای زیبایی‌شناختی بیافریند. با الگو گرفتن از این نگاه تعاملی در سازه‌ای زیبایی‌شناختی، لحظاتی کشف می‌شود که کنشگر و کنش‌پذیر پس از ملاقات با یکدیگر در هم گره می‌خورند و ذوب می‌شوند. بر اساس این «درهم‌شدگی»، نظام شهودی و سپس تجلی «هستی»مدار آن چیز ممکن می‌شود.

این مقاله درپی آن است تا با تبیین اصول پدیدارشناسی به‌عنوان نقدی خواننده‌محور، به بررسی تعامل آن با نشانه- معناشناسی بپردازد تا در نتیجهٔ این تعامل، نشانه- معناشناسی سیال، پدیداری و گفتمانی شکل بگیرد و زمینهٔ کاربرد این نظریه در ادبیات فارسی فراهم شود.

۱. ساخت‌شکنی سنت در پرتو نقدی روش‌شناسانه

فلسفهٔ پدیداری در سطح ادبیات، مفسّر نقدها و شناخت‌های ادبی شفاف است و گوهر یگانهٔ آن، رویکردی شهودی و هستی‌جویانه به ماهیت پدیده‌هاست. این روش، کندوکاوی برای رهیابی به سرچشمهٔ شناخت است و در این راه، شناخت‌های حاصل از پیش‌فرض‌های ذهنی را به تازیانهٔ نقد می‌کشد (رحمدل شرف‌شاهی، ۱۳۸۲-۸۳: ۱۰۷-۱۰۹). فرایند شناخت‌شناسی پدیداری با تردید دکارتی آغاز می‌شود؛ اما با فراتر رفتن از شکّ دکارتی، در دیدگاه هیدگر که به مکالمهٔ انسان و معنا اعتقاد دارد (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۵۶)، ذوب می‌شود و به تعلیق جهان و سپس تأویل آن می‌پردازد (رحمدل شرف‌شاهی، ۱۳۸۲: ۲۴۶). پدیدارشناسی هوسرلی در

1. Semiology
2. Sémiotique

این مفهوم، در گام نخست به پیروی از دکارت، من[1] انضمامی و طبیعی را داخل دو هلال قرار می‌دهد و با فراتر رفتن از آن، در نگاه مشترک همهٔ انسان‌ها به وفاق بین‌الاذهانی می‌رسد. پدیدارشناسی هوسرلی در این مفهوم، در مخالفت با نظریهٔ آرتو رمبو که می‌گوید: «من، یک دیگری است»، به آگاهی یا Ego (ی) محض و استعلایی می‌رسد (ر.ک رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۳-۳۷).

آن‌گونه که ژاک فونتنی هم اشاره می‌کند، نظام پدیدارشناسی با قطع ارتباط با رویکردهای ساخت‌گرا، ابتدا سنت‌های ناکارآمد، بی‌ریشه، ایستا و طرح‌واره‌های جهانی پدیده‌ها را به حال تعلیق درمی‌آورد و با حذف تفکرهای سنتی- که بین کنشگر و تجربهٔ پدیداری او مانع ایجاد کرده- به مرحلهٔ نگاه یا شناخت صفر می‌رسد (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۲)؛ سپس با کشف تجربهٔ حسی- ادراکی یا زیست‌شهودی پدیده‌ها، به مبنا و سرچشمهٔ شناخت دست می‌یابد. در نگاه پدیداری، کنشگر ضمن نقّادی کارکرد سنت، برای حفظ ساختار سنت از عوامل آسیب‌رسان، به بازخوانی و تأویل آن می‌پردازد. در این نگرش، کنشگر با تأویل سنت به سرچشمهٔ معنا با نقد روش‌شناختی، به اصل حسی- ادراکی پدیده‌ها- که محصول ادراکی شهودی و هستی‌شناسانه است- چنگ می‌زند (ر.ک رحمدل، ۱۳۸۲: ۲۳۵-۲۳۶).

در تجربهٔ پدیداری، زمانْ درونی یا- به گفتهٔ ساکالوفسکی[2]- خصوصی می‌شود؛ یعنی این تجربه می‌تواند قبل، بعد یا هم‌زمان با تجربهٔ دیگر شکل بگیرد (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۲۳۴). در این تجربه، گذشته و آینده با توجه به گفتار و عمل ما در زمان حال پدیدار می‌شود (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۹۵)؛ یعنی بر اساس ویژگی «برون‌برجستگی» هیدگر، در لحظهٔ حال به آینده و گذشته عبور می‌کنیم (ر.ک ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۲۴۷). کنشگر با این نگاه هستی‌مدار، گذشته و آینده را در «حوضچهٔ اکنون» شست‌وشو می‌دهد و جلوهٔ واقعی فضاهای درک‌شده را با فضای نمادین حال پیوند می‌زند. همچنین ضمن تأویل آن به سرچشمهٔ معنا با نقد روش‌شناختی، رسیدن به لحظهٔ ناب شهودی را امکان‌پذیر می‌داند.

1. Ego
2. Sokolowski

در نگاه پدیداری به پدیده‌ها، دو نوع نگاه سطحی- سنتی و نگاه هستی‌مدار و حسی در تقابل با هم قرار می‌گیرند. کنشگر نگاه سطحی- سنتی را به حالت تعلیق درمی‌آورد و در نگاهی آسیب‌شناسانه، به بازخوانی و تأویل آن می‌پردازد. او با گذر از این فضای غبار-گرفته، فضای واقعی- نمادین را که همان نگاه هستی‌مدار است کشف می‌کند. در واقع او با استحالهٔ لحظه‌های خاکستری، به مکالمهٔ با حقیقت برمی‌آید. این دو نگاه، مطابق نظریهٔ ژاک ژنیناسکا[1]، در قالب دو نوع «دریافت ارجاعی[2]» و «دریافت حسی[3]» مطرح می‌شود. در دریافت ارجاعی، عناصر دنیا آن‌گونه که وجود دارند بازشناخته می‌شوند. اما دریافت حسی بر رابطهٔ حساس بین انسان و دنیا استوار است و همین نگاه حساس است که رسیدن به دریافت معناشناختی را ممکن می‌سازد. به عقیدهٔ ژاک فونتنی، دریافت حسی «به‌واسطهٔ کمیت‌ها و کیفیت‌های حسی- ادراکی، دسترسی به ارزش‌هایی را میسر می‌سازد که حسی-ادراکی‌اند.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۵-۲۰۷). پس در نتیجهٔ تعامل دیدگاه پدیداری و نشانه-معنایی و در پرتو ساخت‌شکنی کارکردهای سنتی، پدیده‌ها در اتفاقی حسی و از طریق رابطهٔ حسی- ادراکی ویژهٔ انسان با آن‌ها، معنایی جدید، منحصربه‌فرد و غیرمنتظره می‌یابند که خلأهای درونی ما را پُر می‌کنند و به تولیدی زیباشناختی منجر می‌شوند.

۲. تقلیل پدیدارشناسی در حوزهٔ مفهوم و کارکردشناختی و رسیدن به فهم مشترک

اساس پدیدارشناسی هوسرلی راه‌یافتن «به‌سوی خود چیزها» و «رویکردی ناب و تازه به هرچیز» است. در چنین رویکردی و در سایهٔ «تقلیل پدیداری»، پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری-های مفهومی به کناری گذاشته و پدیده در ساده‌ترین شکل حضور خود نمایان می‌شود (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۴۴-۵۴۵). با چنین رویکردی و با استفاده از «شناخت» یا «نگاه صفر» می‌توان به کشف تجربهٔ حسی- ادراکی یا زیست‌شهودی که منبع شناخت است، دست پیدا

1. J. Geninasca
2. Saisie Référentielle
3. Saisie Impressive

کرد (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۳) و در تعامل با نظام نشانه- معناشناسی، به جنبهٔ وجودی و انسانی نشانه- معناها آگاه شد و به «فهم مشترک» رسید.

پیشنهاد هوسرل برای پیوند با اصل چیزها، بازگشت به وضعیت یا شناخت صفر یا عدم شناخت نسبت به پدیده‌ها با استفاده از قاعدهٔ تقلیل پدیدارشناسی است؛ یعنی باید «حجاب تفکرات» سنتی را از مقابل دیدگان به کناری زد و بدون این حجاب، به پدیده‌ها نگریست. ژاک فونتنی اعتقاد دارد «تلاش برای جدا نمودن کنشگر (در اینجا همان گفته‌پرداز) و کنش‌پذیر (در اینجا همان گفتهٔ ادبی) [و یا هنری] از یکدیگر، دچار خطر جبران‌ناپذیر نابودنمودن جوهر اصلی آنچه که تحلیل به دنبال آن است می‌شود.» (همان، ۷۲). پس باید با کنار زدن موانعی که بین کنشگر و تجربهٔ پدیداری او ایجاد می‌شود، به تجربهٔ جدیدی دست یافت که همان تجربهٔ حسی- ادراکی است.

کنشگر در تعامل دو رویکرد پدیدارشناسی و نشانه- معناشناسی و در تلاقی با پدیده‌ها، با نگاه شهودی و تقلیل پدیداری، پیش‌فهم‌ها و پیش‌فرض‌ها را- که برآمده از شناخت‌های سطحی است- کنار می‌گذارد و با نوعی ساخت‌شکنی از جلوهٔ سطحی پدیده‌ها فاصله می‌گیرد. «ساخت‌شکنی صیقل آینه‌ها از لایه‌های زنگارین است، چشم‌شستن نیست، شستن چشم است.» (رحمدل، ۱۳۸۴: ۳۵). کنشگر بر اساس آنچه گرمس «فعالیت زیباسازی» می‌نامد (شعیری، ۱۳۷۹: ۵۴)، در ارتباطی شهودی با آن‌ها قرار می‌گیرد و «منِ» آگاه را به «منِ» ناآگاه پیوند می‌زند و به‌نوعی در پدیده‌ها ذوب می‌شود. از این رهگذر، سازه یا کمینه‌ای زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد که نتیجهٔ آن، دست‌یابی به نظامی شهودی و تجلی هستی‌مدار آن پدیده است. در این سازهٔ زیبایی‌شناسی، حقیقت به شکل ارزشی برتر بر کنشگر جلوه‌گر می‌شود و او حقیقت پدیداری پدیده‌ها را به کشف درمی‌یابد.

عناصر و ارکان ساختاری نشانه- معناشناسی پدیداری را می‌توان چنین توصیف کرد:

الف. کنشگر پدیداری: «منِ ناآگاه[1]»؛

ب. پدیده (کنش‌پذیر): «منِ آگاه» یا «غیرمن[2]»؛

1. Ego
2. Other Person

پ. تلاقی کنشگر و پدیده با یکدیگر؛
ت. فاصلهٔ بین جلوهٔ سطحی و جلوهٔ شهودی که نتیجهٔ تلاقی با همان پدیده است؛
ث. آگاه‌شدن منِ آگاه از غفلت و اتحاد و ذوب کنشگر (منِ ناآگاه) و پدیده (منِ آگاه)؛
ج. شکل‌گیری گونه‌های کمینه‌ای یا سازه‌های زیبایی‌شناسی در نظامی پدیداری و شهودی؛
چ. دست‌یابی به نظامی شهودی و تجلی «هستی»مدار همان پدیده؛
ح. استغراق در حقیقت پدیداری پدیده‌ها به‌عنوان ارزشی برتر: فهم مشترک.

۳. نشانه- معناشناسی پدیداری در فرایند پیوستار بود[1] و نمود[2]

سمبولیست‌ها می‌گویند: «دنیا جنگل انبوهی است که هریک از نمودهای آن نشانه‌ای از یک حقیقت ذهنی است». ارسطو نیز معتقد است واژه‌های گفته‌شده نمادها یا نشانه‌هایی از تأثیرات و برداشت‌های روح هستند (رحمدل، ۱۳۸۴: ۸۴) که دنیا و واژه می‌تواند به «نمود» و روح به «بود» تفسیر شود. در پدیدارشناسی هوسرلی، پدیدار یا نمود، مشاهدهٔ خاص امور و رابطه‌ای است در پیوستاری به نام «عین و ذهن» (فریار، ۱۳۷۳: ۱۸۳). هوسرل برخلاف کانت- که «بود» را خارج از حوزهٔ جاذبهٔ «نمود» و آن را دست‌نیافتنی می‌شمرد- اعتقاد داشت که «بود» در درون «نمود» قرار دارد و آن دو از هم جدا نیستند (رحمدل، ۱۳۸۲: ۲۴۱). «بود» سرچشمهٔ معنای متعالی «نمود» است که از ماهیت «نمود» برمی‌خیزد و در ادراک ناب انسان تمرکز می‌یابد.

در هر تحلیل نشانه‌شناسی این پرسش مطرح می‌شود که چگونه رابطهٔ شهودی با دنیایی زنده آن را به دنیایی دارای معنا تبدیل می‌کند؟ به‌عبارتی، چگونه می‌توان از «نمود» پدیده‌ای به «بود» آن، تغییر نگرش داد. از آنجایی که نگاه نشانه‌شناسی به‌دلیل رابطهٔ ساخت‌گرا و منطقی بین دال و مدلول، نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیازهای ما در مطالعهٔ معنا باشد، ژاک فونتنی بر اساس تعالیم پدیدارشناختی هوسرل پیشنهاد می‌کند تا عنصر

1. Nomen
2. Phenomen

جسمانه[1] به‌عنوان «واسطه، عامل نشانه- معنایی و احساس‌بخش به دنیای نشانه، بین دال و مدلول قرار گیرد تا به این ترتیب حضور کنشگر انسانی در تعاملات نشانه و معنا تضمین شود.» (به نقل از شعیری، ۱۳۸۶: ۷۴). کنشگر با ویژگی جسمانه‌ای، یعنی با نوعی حضور جسم یا خود- جسمی در فرایندی حسی- ادراکی، لحظاتی زیبا می‌آفریند. این لحظات زیبا او را از «نمود» پدیده‌ها به «بود» آن پیوند می‌دهد و از طریق جلوهٔ شهودی که از هستی معنا (بود) سرچشمه می‌گیرد، امکان دریافت معنایی پدیداری را فراهم و جریان «شدن» را تعیین می‌کند. به این ترتیب، جسم به‌دلیل داشتن نقش مستقیم در تولید معنا، به جسم- نشانه تبدیل می‌شود (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۹۶).

جسمانه همان موضع‌گیری سوژه است که بر اساس آن، مرزهای بین دو دنیای برون-نشانه (نمود) و درون‌نشانه (بود) قابلیت جابه‌جایی می‌یابد و سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۷). جسمانه به‌عنوان مرز مشترکی بین بیان (نمود) و محتوا (بود) عمل می‌کند، گفت‌وگوی میان آن دو را امکان‌پذیر می‌سازد و سبب انسجام نشانه- معناها می‌شود (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). پس فرایند جسمانه‌ای با برهم‌زدن تصویرهای رایج نشانه‌ای از عناصر بیرونی، تصویر جدیدی از رابطهٔ نشانه‌ها با یکدیگر ایجاد می‌کند که خود، گونهٔ جدیدی از گفتمان را باز می‌نماید. در واقع کنشگر با نگاهی شهودی در فرایند پیوستار «بود» و «نمود» قرار می‌گیرد تا با رهاشدن از حصار تنگ و اسارت دنیای عینی و گره‌خورده با استدلال‌های منطقی، به شناختِ فراتر از شناخت دست یابد و از چنین شناختی، لذت زیبایی‌شناختی حاصل شود.

۴. نقد جزمیّت شناخت ارجاعی (نقد پوزیتیویسم) و رسیدن به روح پدیدارشناسی

یکی از مشکلات اصلی دانش‌های بشری، گسترش دیدگاه اثبات‌گرایی یا «پوزیتیویست» و سایه‌افکندن این نگرش بر تمام حوزه‌ها، ازجمله علوم انسانی بود. بر اثر گسترش این دیدگاه، فلسفه گرفتار دو گرایش عینی‌گرایی و ذهنی‌گرایی محض شد. پدیدارشناسی

1. Corps Proper

به‌عنوان مکتبی فلسفی، در واکنش به نظام اثبات‌گرایانه پدید آمد؛ نظامی که در ارتباط با دنیا و چیزهای بیرونی، هیچ جایگاهی برای انسان قائل نبود. این دیدگاه با به نقدکشیدن شناخت حسی، تنها راه شناخت را رسیدن به آگاهی و بازگشتن به حقیقت و اصل هر پدیده می‌دانست (فریار، ۱۳۷۳: ۱۷۴-۱۷۶)؛ یعنی فقط با بازگشت به اصل حسی- ادراکی می‌توان به جنبهٔ وجودی نشانه- معناها دست یافت.

در دیدگاه پدیدارشناسی، حضور چیزها به‌خودی‌خود اهمیت ندارد؛ بلکه دریافت ما از پدیده‌ها اهمیت پیدا می‌کند و دریافت به‌واسطهٔ ضمیر هوشیار ما صورت می‌گیرد. هوسرل همواره بر این نکتهٔ اساسی تأکید می‌کند که «هر ضمیر هوشیاری، ضمیر هوشیار چیزی است.» (شعیری، ۱۳۸۶: ۶۴). پی‌یر اوالت[1] معتقد است «ضمیر هوشیار چیزی» فقط معنایی که آن هوشیاری را موجب شده است شامل نمی‌شود؛ بلکه «دربرگیرندهٔ حرکت دوگانهٔ هدف‌گیری و دریافت آن چیز، مقدم بر معنای آن نیز است.» (همان‌جا). به این معنا که کنشگر در ارتباط و در تجربه‌ای «فوری» و بدون واسطه با کنش‌پذیر قرار می‌گیرد و از این رهگذر، معنایی آفریده می‌شود.

در نظریهٔ گرمس، جلوهٔ شهودی بر فاصله و جدایی بین وجود و ظاهر و هستی و تجلی آن استوار است. او چنین فاصله‌ای را «نقصان معنا» یا «نقصانِ هستیِ» معنا می‌نامد (همان، ۷۴). بر اساس این نظریه، در برخورد با هر نشانه‌ای فقط قادر به دریافت جلوهٔ ظاهری آن هستیم و شرط دریافت هستی و جوهر پدیده‌ها، رهاشدن از شناخت ارجاعی و سرشارشدن از حضوری احساس‌مدار و شهودی است. به‌عبارت دیگر، حوزهٔ تولید گفتمان، حوزه‌ای است پر از حضور حساس و حسی- ادراکی. در این حضور، کنشگر در برخورد با عنصری از دنیا ابتدا صورت‌هایی از آن را دریافت می‌کند که با قابلیت‌های حسی- ادراکی آن فاصله دارد، سپس از ورای آنچه نشانه گرفته است، دریافتی برای او حاصل می‌شود که بر حضوری احساسی و هستی‌مدار مبتنی است؛ این نکته، همان اصل حضور زنده یا حاضر فعال است که پدیدارشناسی هوسرل بر آن بنا شده است.

1. Ouellet

در نگاه پدیدارشناسی، کنش‌گر با نقد نگاه حسی و در تعامل با نشانه- معناشناسی، به خوانش نوینی از مفاهیم غبارگرفتهٔ سنتی می‌پردازد. او با نگاهی پدیداری و شهودی، ضمن تأویل آن به سرچشمهٔ معنا، نظام هستی‌مدار حقیقت را از منظومهٔ تصریفی کشف می‌کند و با آن به وحدت می‌رسد.

۵. مواصلهٔ عین[1] و ذهن[2]

یکی از مشکلات اساسی در فرایند شناخت، فاصلهٔ معنایی بین فاعل شناسا[3] و موضوع شناسایی[4] است (کوکب، ۱۳۷۶: ۲). گرمس این فاصله را نقصان وجودی یا باطنی نشانه می‌نامد و معتقد است به‌دلیل همین نقصان، نمی‌توان باطن و وجود اصلی نشانه را دریافت (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۰). دیدگاه پدیداری در تعامل با نظام نشانه- معناشناسی، مفاهیم را به ساده‌ترین شکل حضور آن تقلیل می‌دهد و شناخت خود را به نقطهٔ صفر می‌رساند. این دیدگاه با بازگشت به اصل حسی- ادراکی نشانه‌ها، در فرایند مواصلهٔ عین و ذهن و در نقطهٔ آگاهی به بازآفرینی معنا می‌پردازد و به جنبهٔ وجودی نشانه- معناها که همان کشف پدیدار ناب است، اعتقاد پیدا می‌کند (ر.ک همان‌جا؛ فریار، ۱۸۳:۱۳۷۳).

در این نظام معنامدار، آگاهی نقطه‌گاه تلاقی عین و ذهن، سرچشمهٔ همه هستی‌ها و موجب ارتباط آن‌ها با هم است (توسلی، ۱۳۶۸: ۱۳-۱۴). در سایهٔ این نظام، می‌توان در حضور یک Ego یا آگاهی محض قرار گرفت و در نتیجهٔ آن به «من استعلایی» دست یافت (رشیدیان، ۱۳۸۲: ۳۴-۳۷). با تکیهٔ بر این مفهوم است که هانری کُربن پدیدارشناسی را نوعی کشف‌المحجوب می‌داند (ر.ک کُربن، ۱۳۶۹: ۳۲-۳۳).

در نگاه پدیداری، کنشگر ابتدا به توصیف تجربهٔ واقعی خود از پدیده‌ها می‌پردازد، سپس این واقعیت در اندیشهٔ تأویل‌گرای او مفهوم تازه‌ای می‌یابد. او موجودیت خارج از ذهن پدیده‌های بیرونی را با استفاده از قاعدهٔ تقلیل به حداقل ممکن فرومی‌کاهد و با ذهنی

1. Object
2. Subject
3. Object
4. Subject

آزاد از غبار عادت به آن می‌نگرد تا در مواصلهٔ عین و ذهن، عالی‌ترین وجه از معانی تأویلی پدیده‌ها در درخشان‌ترین نقطهٔ آگاهی اندیشهٔ او مجسم شود. در فرایند این شناخت، واقعیت پدیده‌ای پدیده‌ها به پدیداری معنادار تبدیل، و حقیقتی قُدسی متناسب با جهان‌بینی کنشگر از آن برداشت می‌شود.

در هر تأویل پدیداری، هستی بیرونی و غبارگرفتهٔ پدیده همان موضوع یا متعلق شناخت است. کنشگرْ فاعل شناساست و کشف هستی اشراقی و شهودی، معنای متعالی آن به‌شمار می‌رود. این معنا، همان «پدیدار» نابی است که در جریان تعامل فعال شناسنده و شناسه (متعلق شناخت) و در فرایند مواصلهٔ عین و ذهن به‌دست می‌آید. مفهوم پدیده‌ای هستی با ورود به حوزهٔ اندیشهٔ شناسنده، حیثیتی معنادار می‌یابد و اندیشه و نگاه آگاهانهٔ شناسنده نیز با رویکرد به پدیده، عنوان اندیشگی به خود می‌گیرد. در این رویکرد تأویلی، نگاه آگاهانه و پدیداری مخاطبان و آگاهی آنان از حقیقت پدیده‌ای جهان در جریان نظام‌مند شناخت شهودی کنشگر، حلقهٔ اتصال بین‌الاذهان[1] است که همهٔ مخاطبان بر مدار آن به «فهم مشترک» می‌رسند؛ به این ترتیب معنای متعالی آن در فهم مشترک گسترش می‌یابد. همسو با همین نگاه پدیداری است که ذهنیت مخاطبان از هستیِ چاک‌چاک‌شده به هستیِ چراغانی کشیده می‌شود و هم‌آواز با کنشگر به «آفاق پُر اشراق» او دست می‌یابد.

در نگاه تأویل‌گرای کنشگر پدیداری، کنش برون‌ذهنی[2] یا مدلول اولیه و ظاهری هستی، درون‌ذهنی[3] می‌شود و در پیوستاری به نام عین و ذهن، به مفهومی ترکیب‌کننده و پیونددهنده تبدیل می‌شود؛ همچنین سرزنده‌ترین وجه از معنای متعالی آن در درخشان‌ترین نقطهٔ آگاهی اندیشهٔ او تولید می‌شود و کنشگر را به «هستی اشراقی و شهودی» می‌رساند.

۶. تأویل دلالت‌های متکثر به مدلول واحد در پرتو نشانه- معناشناسی سیال

یکی از مباحث دانش‌های مرتبط با مسائل زبانی، برونه (دال) و درونه (مدلول) و ارتباط بین آن‌هاست. رابطهٔ مکانیکی بین دال و مدلول نمی‌تواند به‌تنهایی پاسخ‌گوی تولیدات

1. Intersubjectivity
2. Objective
3. Subjective

نشانه- معنایی باشد؛ زیرا به گفتهٔ گرمس، در گفتمان‌های ادبی، جریان‌های حسیِ دخیل در تولید معنا تابع جریان «گریز از واقعیت» هستند (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۵-۱۳۶)؛ یعنی در روبه‌روشدن با هر پدیده‌ای، واقعیت در پشت پرده‌ای از ظاهر قرار می‌گیرد و ما را از معنای حقیقی آن دور می‌کند. در این صورت فقط از راه پدیدارشناسی و نگاه شهودی و با عاطفه‌زدایی شناخت می‌توان به مدلولِ واحدِ حقیقت و آگاهی یا همان «جهان مشترک» رسید.

نشانه- معناشناسی بر اساس بنیان پدیدارشناسی، برای انسجام نشانه- معناها نظریهٔ ادراک جسمانه‌ای[1] را مطرح می‌کند (همان، ۱۳۷). این ادراک مرز مشترک بین دال‌ها و مدلول‌هاست و عبور از دال به مدلول و یا برعکس را ممکن می‌کند. کنشگر در حضور جسمانه‌ای و در ارتباط با دنیای دال‌ها (حضور شیء در خارج از ذهن او) و دنیای مدلول‌ها (حضور شیء در ذهنیت او) از دال‌های متنوع به مدلول واحد دست می‌یابد.

نشانه (دال) به‌منزلهٔ ساقهٔ مفاهمه و مکالمه، و معنا (مدلول) به‌مثابهٔ خوشه است (رحمدل، ۱۳۸۴: ۸۴-۸۵). بنا بر اعتقاد بیکن، برای ورود به حوزهٔ ادراک باید ذهن از فهم‌های عام (معنای کلمات) و بُت‌های بازاری (کلمات) پاک شود (جهانگیری، ۱۳۶۹: ۱۱۵) تا پس از عاطفه‌زدایی شناخت، بتواند بین دال و مدلول به مکالمه بپردازد. درپی این مکالمه است که پدیدارها و نشانه- معناها در تعامل باهم قرار می‌گیرند. مدلول در محور خوشه‌ها (محور جانشینی) تکثر می‌یابد و از خط به حجم و از سطح به عمق می‌رسد. سرانجام، در سطحی بالاتر جلوه‌گاه حقیقت متعالی می‌شود و همه را به فهم مشترک (جهان مشترک) می‌رساند. در نتیجهٔ این نگاه تأویلی، می‌توان «مناقشه» را به «مفاهمه» تبدیل کرد و به معنای وحدتمندی رسید که نتیجهٔ آن، وصال با مدلولی واحد به نام «فاعل ممتاز» است.

در نگاه پدیداری، کنشگر در ادراکی حسی با موضوعی واحد به نام دنیای دالی روبه‌رو می‌شود؛ اما این مفهوم در عین واحدبودن، ممکن است به دال‌های متکثری تبدیل شود. در نگاه کنشگر، همهٔ این دال‌ها در نگاهی تعاملی به مدلول‌های متنوعی تبدیل می‌شود و سپس به مدلول واحدی می‌رسد. فقط با داخل پرانتز قراردادن فهم‌های عاطفه‌آلود و در ادراکی

1. Perception du Corps Proper

تعاملی بین دو دنیای دالی و مدلولی، می‌توان از دال‌های متکثر به معنای وحدتمندی رسید و زمینه را برای شناخت حقیقت آماده کرد. در این نگاه تأویلی، کنشگر «مناقشه» را به «مفاهمه» تبدیل می‌کند و در نتیجهٔ آن، به وصال با مدلولی واحد به نام «فاعل ممتاز فردی» دست می‌یابد.

۷. به‌سوی نشانه- معناشناسی سیال و پدیداری

۷-۱. تعامل نشانه‌ها برای دست‌یابی به نظام نشانه- معناشناسی سیال و پدیداری

در نظام زیبایی‌شناختی پدیدارشناختی، بین دو سطح زبانی صورت بیان و محتوا دو نوع رابطهٔ پدیداری و جسمانه‌ای برقرار می‌شود. رابطهٔ پدیداری نه بر اساس شناخت، بلکه بر اساس دریافتی شهودی ایجاد می‌شود و معنا را به جریانی غیرمنطقی و غیرشناختی تبدیل می‌کند. این رابطه جنبهٔ رخدادی و غیرمنتظره دارد و در آن معنای رخدادی و غیرمنتظره‌ای شکل می‌گیرد. در رابطهٔ جسمانه‌ای نیز حضوری جسمانه‌ای، به‌عنوان واسطهٔ بین دو صورت زبان، دنیای بیرون را به دنیای درون پیوند می‌دهد. در این رابطه، سطح بیان (برون- نشانه) با سطح محتوا (درون- نشانه) پیوند می‌یابد و به‌واسطهٔ این ارتباط، دسترسی به اصل چیزها و یا معنای پدیداری- که همان معنای غیرقراردادی و ناب است- ممکن می‌شود (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۶-۴۷).

در این نظام، حضور نشانهٔ معناشناختی بر اثر سلطه و غلبهٔ جریان جانشینی بر گونه‌های هم‌نشین تحقق می‌پذیرد. در جریان این جانشینی، گونه‌های دوتایی در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و تعامل نشانه‌ای را به‌وجود می‌آورند. این گونه‌های تعاملی با قابلیت بالای جانشینی، کارکرد نشانه را تغییر می‌دهند و آن را از جنبهٔ شناختی به‌سوی جنبهٔ زیبایی‌شناختی سوق می‌دهند و از این رهگذر، سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود. این تعامل‌ها همگی برخاسته از برخورد و همزیستی دو جریان است: یکی غیرخودی و متعلق به دنیای بیرونی و دیگری خودی و متعلق به دنیای درونی. این دو گونهٔ نشانه‌ای را می‌توان بر اساس اصول سپهر نشانه- معناشناختی لوتمان تفسیر کرد.

الف. نشانهٔ غیرخودی با ورود به سرزمین خودی در موقعیت برتر و ارزشمند قرار می‌گیرد و سبب بی‌ارزش شدن نشانه‌های خودی می‌شود.

ب. دو گونهٔ نشانه‌ای (میزبان و مهمان) در برخورد با هم وارد همزیستی مسالمت‌آمیز می‌شوند. بر اساس آن، گونهٔ جدید با قطع ارتباط با گونه‌های رایج، به ایدئال‌سازی می‌پردازد و پس از آن با گونهٔ قدیمی ارتباط برقرار می‌کند و سبب تداوم آن می‌شود.

پ. به گونهٔ نشانه‌ای جدید در قلب دریافت‌کننده مدلولی نو و متفاوت نسبت داده می‌شود که در پایگاه اصلی خود خبری از آن نبوده است.

ت. گونهٔ نشانهٔ غیرخودی در فرهنگ سرزمین جدید نفوذ می‌کند و در آن استحاله، و به گونهٔ نشانه‌ای آشکار تبدیل می‌شود.

ث. نشانهٔ جدید آن‌قدر خودی می‌شود که در سرزمین میزبان، صادرکنندهٔ گونهٔ نشانه‌ای می‌گردد که خود، آن را روزی دریافت کرده و با دخل و تصرف در آن، او را خودی ساخته است (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴۲–۱۴۳).

بر اساس این دیدگاه، نشانه قابلیت جابه‌جایی و بی‌مرزی پیدا می‌کند و با جولان در سرزمین میزبان، پا را از همزیستی فراتر نهاده، خود به نشانه‌ای نو تبدیل می‌شود. دخل و تصرف در نشانه‌های میزبان و شکل‌باختگی آن به نشانهٔ جدید، سبب تغییر کارکرد نشانه و عبور آن از بُعد کاربردی و شناختی به بُعد عاطفی و زیبایی‌شناختی می‌شود. چنین عملیاتی نشان می‌دهد نشانهٔ مهمان به‌دلیل ویژگی کُنشی، نسبت به گونهٔ میزبان از حضوری فعال، تأثیرگذار و غالب و برتر برخوردار است.

دیدگاه پدیدارشناسی و نشانه– معناشناسی در نظامی که گفتمانه[1] نام دارد، در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرد و در رابطه‌ای پدیداری و جسمانه‌ای بین دو سطح بیان و محتوا، معنایی سیال و غیرمنتظره آفریده می‌شود. این جریان، زمینهٔ گذر را از نشانه‌های رایج به نشانه‌های سیال فراهم می‌کند، سپس این نشانه‌های نو با حضوری فعال و تأثیرگذار نشانه‌ای متعالی می‌آفرینند.

1. Praxis Ènonciative

۲-۷. فرایند زیبایی‌شناختی گفتمان

رایج‌ترین گونهٔ تعامل که در فرایند زیبایی‌شناختی گفتمان شکل می‌گیرد، گونهٔ رخدادی[1] است. هرمان پارت فرانسوی بر این نکته تأکید دارد که زیبایی‌شناسی پدیدارشناختی حضور را به رخداد تشبیه می‌کند و رخداد یعنی «چیزی اتفاق می‌افتد» که قاعدهٔ بازی را دگرگون می‌کند. گویا توازن عناصر بر صحنهٔ نشانه‌ها بر هم‌می‌خورد و امکان هم‌گونگی فاعل پدیدارشناختی و دنیای رودرروی او از بین می‌رود (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴۰). در این گونهٔ گفتمان، معنا محصول جریانی نامنتظر از نوع حسی- ادراکی است؛ با این تفاوت که در اینجا کنشگر با کنشگر دیگر تعامل ندارد؛ زیرا رابطه‌ای حسی- ادراکی در میان است که می‌تواند با هر دنیایی اعم از انسانی و غیرانسانی پیوند برقرار کند. آنچه در این تعامل شکل‌دهندهٔ معناست، کُنش نیست؛ بلکه احساس و ادراک است و «شدنی» رخ می‌دهد (ر.ک شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۸- ۲۳).

نشانه- معناشناختی سیال و پدیداری بر گونهٔ رخدادی استوار است که گونه‌ای حساس و عاطفی است. در این فرایند، نشانه- معناها در هر زمان و مکانی از سخن، به‌گونه‌ای غیرمنتظره اتفاق می‌افتند و همین امر است که بر گونهٔ رخدادی از حضور نشانه- معناها دلالت دارد. در طول فرایند تولید معنا، معنا بین دو نوع حضور حساس و زنده و حضوری گفتمانی گرفتار است. به دیگر سخن، حوزهٔ تولید گفتمان، حوزه‌ای پر از حضور حساس و حسی- ادراکی است. در این حضور، کنشگر در برخورد با عنصری از دنیا، ابتدا صورت-هایی از آن را دریافت می‌کند که با قابلیت پدیداری و حسی- ادراکی آن فاصله دارد سپس بر اساس حضور گفتمانی، از ورای آنچه نشانه گرفته است به «دریافت» دست پیدا می‌کند. این نشانه‌گیری و دریافت در درون حوزه‌ای صورت می‌گیرد که «عمق» از مهم‌ترین ویژگی‌های آن است (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۹).

این نشانه‌گیری و دریافت بر مبنای حضوری شکل می‌گیرد که از یک‌سو در ارتباط با شاخصه‌های عاملی (من، تو)، زمانی (اکنون) و مکانی (اینجا) نشانه‌های تثبیت‌شده را

1. Événementiel

آشکار می‌کند و از سوی دیگر، با بُرش گفتمانی از شاخصه‌های عاملی، زمانی و مکانی فاصله می‌گیرد و از نظام یافتگی[1] به تنش[2] می‌رسد. این نشانه‌های تثبیت‌شده و رایج در تعامل با نشانه‌های نامنتظر و ویژه قرار می‌گیرند و زمینهٔ گذر از نشانه‌های رایج را به نشانه-های سیال فراهم می‌کنند. آنچه این تعامل را ایجاد می‌کند، گفتمانه نام دارد و از اینجاست که پای گفتمان به میان می‌آید. این فرایند گفتمانی زمینه را برای ایجاد تجدّد نشانه‌ای فراهم می‌کند و در نهایت به ایجاد نشانه‌ای متعالی منجر می‌شود. این مفهوم در ارتباط با پدیدارشناسی هوسرل قرار می‌گیرد و وجود خود را وام‌دار همین اصل حضور زنده یا حاضر فعال است.

بر اساس این، فرایند معنا در ارتباط بین حضور و عمق، فرایندی است که در حرکت خود چندین شیوهٔ حضوری را پشت سر می‌گذارد که شیوه‌های حضور نشانه- معناشناختی نامیده می‌شود. عناوین این شیوه‌ها عبارت‌اند از: حضور مجازی[3]، حضور جاری[4]، حضور ممکن[5] و حضور کامل[6] (همان، ۹۲). از بین همهٔ این حضورها، فقط حضور کامل به‌گونه‌ای پُررنگ و کمال‌یافته می‌تواند لذت زیبایی‌شناختی را درپی داشته باشد. در این نوع حضور، دریافت آنچه نشانه‌گیری‌شده در حد کمال صورت می‌پذیرد و می‌تواند تضمین‌کنندهٔ چیزی باشد که لذت زیبایی‌شناختی نامیده می‌شود.

بر اساس نظام نشانه- معناشناسی و در تعامل با دیدگاه پدیدارشناسی، می‌توان فرایندی را تبیین کرد که نشان‌دهندهٔ مراحل شکل‌گیری گونهٔ زیبایی‌شناختی است. بنا به گفتهٔ پی‌یر گیرو، در این جریان «نشانهٔ زیبایی‌شناختی، خود را از قید هر گونه قراردادی می‌رهاند و معنا بازآفریده می‌شود. این ویژگی به نشانه‌های زیبایی‌شناختی قدرت آفرینندگی می‌بخشد.» (۱۳۸۳: ۹۷). بنابراین، جریان زیبایی‌شناختی دارای دو نوع شیوهٔ تحقق است که بر اساس آن، می‌توان دو نوع زیبایی‌شناسی سنتی و نو برای تولیدات گفتمانی قائل شد.

1. Ordre
2. Tension
3. Présence Virtuelle
4. Présence Actuelle
5. Présence Potentielle
6. Présence Réelle

در نظام زیبایی‌شناسی سنتی، دیدار دو جریان فاعل و مفعول زیبایی‌شناختی در ارتباطی حساس و غیرشناختی، آن‌قدر شدت می‌یابد که عوامل آن در هم گره می‌خورند تا اینکه یکی شوند. گویا این حرکت جریانی است که از «دو» یا چند به «یک» یا واحد حکم می‌شود تا در نتیجهٔ آن لذت زیبایی‌شناختی به‌دست آید. در چنین نظامی، شوشگر خود را به دست مفعول زیبایی‌شناختی می‌سپارد تا خویشتن تُهی خود را از او یا تُهی او را از خود پُر کند. همین پُرشدن است که لذت زیبایی‌شناختی را فراهم می‌کند. به این ترتیب، مراحل فرایند زیبایی‌شناسی سنتی را می‌توان به این صورت نمایش داد: «تلاقی شوشگر و دنیا ← ذوب و یکی‌شدن شوشگر و دنیا ← لذت زیبایی‌شناختی.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۱۷–۲۱۸).

در نظام زیبایی‌شناسی سنتی، ابتدا فاعل زیبایی‌شناس (من) در رابطه‌ای حساس و غیرشناختی مفعول زیبایی‌شناس (تو) را ملاقات می‌کند. «من» خود را امتداد سایه‌ای از آفتاب «تو» می‌داند و از او می‌خواهد تا به او اجازه دهد در او ادامه پیدا کند. دیدار و گفت‌وگوی دو جریان زیبایی‌شناختی (من و تو) در رابطه‌ای حساس و سیال، سبب گره‌خوردگی احساس آن‌ها می‌شود. این گره‌خوردگی تا مرز شباهت و همانندی دو جریان «من و تو» پیش می‌رود، سپس این دو جریان در هم ذوب و با هم یکی می‌شوند. گویا «من» خود را به دست مفعول زیبایی‌شناختی می‌دهد تا خویشتن تُهی خود را از او یا تُهی او را از خود پُرکند. این تعامل، تبانی، درهم آمیختن و یکی‌شدن، حضوری زیبایی‌شناختی را رقم می‌زند که در آن، حیات تولدی دیگر می‌یابد و همین احساس تازگی و سرزندگی را می‌توان لذت زیبایی‌شناختی نامید.

اما در زیبایی‌شناسی نو، شوشگر در یک همزیستی مشترک با دنیا همراه می‌شود، سپس در نتیجهٔ نگاهی جدید و پدیداری و در فرایندی گفتمانی، حادثه‌ای زیبایی-شناختی رُخ می‌دهد. بر اثر این اتفاق، شوشگر به جای ذوب‌شدن در دنیا، با آن در چالش قرار می‌گیرد و نوعی بُرش از آن را تجربه می‌کند. این بُرش که در رابطهٔ بین شوشگر زیبایی‌شناس و دنیا، ناپیوستگی ایجاد می‌کند، سبب می‌شود تا شوشگر به دریافت جدید و متفاوتی دست یابد که می‌توان آن را گذر به دنیای جدید نامید. در چنین حالتی حضورْ ناگهانی، غیرمنتظره و غیرمتعارف جلوه می‌کند و شرایط بروز گونهٔ جدیدی از دریافت

حسی- ادراکی را فراهم می‌آورد که راه را بر تحقّق حضوری زیبایی‌شناختی هموار می‌کند. این حضور از طریق فعالیتی جسم- ادراکی تحقّق می‌یابد؛ یعنی کنشگر جسم خود را دستخوش تغییر می‌یابد و همین نکته، دریافت حسی متفاوت و احساس حضوری زیبایی-شناختی را تأیید می‌کند. به این ترتیب می‌توان مراحل فرایند زیبایی‌شناختی مدرن را به شکل زیر نشان داد: «همزیستی شوشگر و دنیا ← بُرش و قطع ارتباط با گونهٔ معمول ← دریافت حسی- ادراکی جدید ← حضور زیبایی‌شناختی ← نمایه یا بروز جسمانه‌ای ← ایجاد نشانهٔ متعالی.» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۱۹-۲۲۰).

پس در زیبایی‌شناسی نو، شوشگر با پدیده‌های دنیا همراه می‌شود و همزیستی با آن را تجربه می‌کند. اما در حضوری پدیداری و بر اثر بیداری حسی- ادراکی، در چالش با آن قرار می‌گیرد و از دنیای تکراری و بی‌معنا به سوی دنیایی متشکّل از عناصر ناسازگار، دارای تنش و پُرابهام سیر می‌کند و به دریافت نو و متفاوتی دست می‌یابد. ارتباط با این دنیای متفاوت، سبب خلق دریافت حسی- ادراکی جدیدی می‌شود و همین گونهٔ جدید، دریافت حسی- ادراکی است که راه را برای تحقّق حضوری زیبایی‌شناختی هموار می‌کند. در نهایت، همین حضور زیبایی‌شناختی، فعالیتی جسمانه‌ای را درپی دارد که حکایت از تجلی آن است. کنشگر پس از آگاهی از اسارت در این دنیا، با آن قطع ارتباط می‌کند، سپس از وجود نشانه- معنای حقیقت آگاه می‌شود و از این رهگذر، نشانه‌ای متعالی، در قالب گونهٔ زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد.

۸. نتیجه‌گیری

دیدگاه پدیداری در نظام‌های گفتمانی، زمینهٔ گذر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را به نشانه- معناشناسی سیال فراهم می‌کند. در جریان نشانه- معناشناسی سیال، معنایی غیرمنتظره و پدیداری آفریده می‌شود. این معنای سیال به‌دلیل پدیداری‌بودنِ معنا شکل می‌گیرد و پدیداری‌بودن معنا به‌دلیل فاصلهٔ بین بروز نشانه- آن‌گونه که هست- و دریافت آن- آن‌گونه که می‌تواند باشد- رخ می‌دهد.

در نظام پدیداری، نشانه آن‌گونه که ما آن را در ارتباطی حسی- ادراکی دریافت می‌کنیم تجلی می‌یابد. در این نگرش، پدیده‌ها در ساختار تأویلی و نشانه‌شناختی خود موجودیت می‌یابند و در ادراک ناب و شهودی، به پدیداری ناب تبدیل می‌شوند. کلید گشایش این دلالت، فهم نشانه‌ها و کلیدواژگان زمینه‌ای این نشانه‌ها، معرفت است. ثمرهٔ این تفسیر نشانه‌شناختی، تأویل و مراد از تأویل، ارجاع پدیده به حقیقت متعالی آن است که در ارتباطی حسی- ادراکی حاصل می‌شود. بر اثر تحول این نظام نشانه‌ای، عامل حسی- ادراکی در برخورد با گونه‌ای نشانه‌ای، جریان زنده و حساس معنا را می‌سازد. محل تجلی چنین جریانی گفتمان نام دارد. در این گفتمان، کنشگر با نگاهی تأویلی، در تعامل با نشانه از «هستِ» نشانه تا «هستِ» گفته و از «هستِ» گفته تا «هستِ» متن، فرایندی حسی- ادراکی را طی می‌کند و جریان زیباساز معنا را می‌آفریند.

بر اساس این، پدیده‌ها در نگاه مکاشفه‌ای کنشگر به نشانه‌ها تبدیل می‌شوند و نشانه‌ها در ذهنیت او استحاله می‌یابند. کنشگر در پسِ چنین نگاهی از موجودیتِ «پدیده»‌ای هستی، به موجودیت نشانه‌شناختی و شهودی آن تغییر نگاه می‌دهد تا در سایهٔ تأویلی نشانه- معناشناختی، آن را به «پدیدار»ی هستی‌مدار تبدیل کند. کنشگر در پسِ این نگاه، به استغراق درونی می‌پردازد و از این رهگذر، صدای درونی و «انعکاسی» او، احساس و لحظه‌های بی‌خودی و سرگشتگی او توصیف می‌شود.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن (۲): شالوده‌شکنی و هرمنوتیک*. چ۳. تهران: نشر مرکز.

- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۸). «سیری در هزارهٔ دوم آهوی کوهی» در *سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی*. به کوشش حبیب‌الله عباسی. چ۴. تهران: روزگار. صص ۱۱۱-۱۳۶.

- توسلی، غلامعلی. (۱۳۶۸). «پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی پدیدارشناسانه». *نامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران*. دورهٔ جدید. ج۱. ش۲. (بهار). صص۱-۳۴.

- جواری، محمدحسین و احد حمیدی کندول. (۱۳۸۶). «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم». *ادب‌پژوهی* (فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی). ش۳. (پاییز). صص۱۴۳-۱۷۶.

- جهانگیری، محسن. (۱۳۶۹). *احوال و آثار و آرای فرانسیس بیکن*. تهران: علمی و فرهنگی.

– رحمدل‌شرفشاهی، غلامرضا. (۱۳۸۴). «باران و تأویل نشانه‌شناختی پدیدارها در قرآن». *فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی دانشگاه شیراز*. ش۱۴. (بهار). صص۷۵–۹۸.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۲–۸۳). «نگاهی اجمالی به ادبیات پدیداری». *فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. س۱۳ و ۱۴. ش۴۸ و ۴۹. (زمستان و بهار). صص۹۷–۱۱۸.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۲). «نگاهی پدیدارشناختی به نی‌نامهٔ مولوی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. ش۱۴. (بهار). صص۲۳۵–۲۴۸.

– رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۸۲). «هوسرل و پدیده‌شناسی». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. س۶. ش۱۱. (شهریور). صص۲۸–۳۹.

– ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمهٔ محمدرضا قربانی. تهران: گام نو.

– سلاجقه، پروین. (۱۳۸۷). «پدیدارشناسی زمان در شعر حافظ با نظر به آرای قدیس آوگوستینوس دربارهٔ زمان». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۲. (تابستان). صص۹۴–۱۰۵.

– شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال؛ با بررسی موردی «ققنوس» نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.

– شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۲. ش۸. (زمستان). صص۳۳- ۵۱.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۴). «بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. ش۴۵ و ۴۶. (بهار و تابستان). صص۱۳۱–۱۴۶.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۸۶). «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری». *ادب‌پژوهی* (فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی). ش۳. (پاییز). صص۶۱–۸۱.

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۹). «فاعل فردی و جمعی در پشت هیچستان سپهری». *مدرس علوم انسانی*. دورهٔ۴. ش۳. (پاییز). صص۵۳–۶۳.

– فریار، اکبر. (۱۳۷۳). «مروری بر پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی پدیداری». *فصلنامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامهٔ طباطبایی*. دورهٔ۲. ش۵ و ۶. (پاییز و زمستان). صص۱۶۹–۲۰۱.

– کُربن، هانری. (۱۳۶۹). *فلسفهٔ ایرانی و فلسفهٔ تطبیقی*. ترجمهٔ جواد طباطبایی. تهران: توس.

– کوکب، سعیده. (۱۳۷۶). *پدیده‌شناسی تقویم در ادموند هوسرل*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فلسفه. به راهنمایی دکتر عبدالکریم رشیدیان. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی تهران.

– نصری، عبدالله. (۱۳۸۱). *راز متن* (هرمنوتیک، قرائت‌پذیری متن و منطق فهم دین). تهران: مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه.

نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت و تأثیر آن بر مطالعات فرهنگی

احسان گل‌احمر

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی دانشگاه اصفهان

شیما شهبازی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اصفهان

چکیده

رولان بارت منتقد، زبان‌شناس و از بزرگ‌ترین اندیشمندان قرن معاصر است. از نظر او، به یاری روش‌های زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی می‌توان ساختارهای اصلی و مناسبات درونی پدیده‌های فرهنگی را درک کرد. پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی موضوعاتی معنادارند و ازاین‌رو در حکم نشانه‌اند. آن‌ها به‌تنهایی معنایی ندارند؛ بلکه فقط در زمینهٔ مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند قابل شناخت می‌شوند. در واقع از همین‌جاست که بحث دلالت‌گری و نشانگی می‌تواند دربارهٔ آن‌ها مطرح شود. این نظام‌های نشانه‌ای در تمام جنبه‌های زندگی حضور دارند. در این میان، اساطیر- که همواره در فرهنگ و ادبیات ملت‌ها حضور داشته‌اند- جایگاه ویژه‌ای در بین نظام‌های نشانه‌شناختی دارند. از نظر بارت، بررسی این نظام نشانه‌شناختی فارغ از ساختارهای زبانی و فرازبانی امکان‌پذیر نیست. او معتقد است با تغییر معنای نشانه‌ها و الگوهای فرهنگی در هر دوره، اساطیر نیز تحت تأثیر قرار می گیرند. برای مثال، اسطورهٔ قهرمان در ادبیات کلاسیک غرب جای خود را به اسطورهٔ ضد قهرمان در ادبیات پسانوگرا می‌دهد. این مقاله تأثیر الگوی نشانه‌شناسی فرهنگی بارت را بر شکل‌گیری مطالعات فرهنگی، به‌ویژه دربارهٔ اسطوره و تعریف‌های جدید آن بررسی کرده است.

واژه‌های کلیدی: رولان بارت، نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، اسطوره، قهرمان، ضد قهرمان.

۱. تعریف مطالعات فرهنگی

در میان موجودات عالم، انسان همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. این جایگاه ویژه نتیجهٔ پاره‌ای از مشخصه‌هاست که خاص انسان است و فقط در او وجود دارد. برای مثال، بعضی از اندیشمندان مانند ارنست کاسیرر از انسان به حیوان نمادساز[1] یاد می‌کنند؛ به این معنا که انسان موجودی با خصوصیات حیوانی است؛ ولی آنچه باعث تمایز این حیوان از سایر حیوانات می‌شود، توانایی او در تولید و ساخت نماد است. به‌عبارت دیگر، زندگی انسان سرشار از نمادهایی است که به دست خود او ساخته شده است. این نمادها آن‌چنان با حیات بشر گره خورده‌اند که شاید بتوان گفت جداسازی آن‌ها از حیات بشر عملاً ناممکن است.

حضور نمادها در زندگی انسان به‌هیچ‌وجه حضوری ایستا و غیرفعال نیست؛ بلکه این عناصر از حضوری فعال و پویا در زندگی انسان برخوردارند. همان‌گونه که ارنست کاسیرر در کتاب چندجلدی خود با عنوان ***فلسفه صورت‌های نمادین*** نشان داده است، نمادها نه به یک صورت خاص و منفرد، بلکه به اشکال گوناگون تجلی می‌یابند. زبان، اساطیر، آیین و مناسک، ادبیات، اشکال هنری و جلوه‌های مختلف حیات دینی فقط بخشی از پدیده‌هایی هستند که می‌توانند زیر عنوان «صور نمادین» قرار گیرند. مجموعهٔ این صورت‌ها و ارتباط میان آن‌ها آن چیزی را به‌وجود می‌آورند که فرهنگ نامیده می‌شود. بر اساس این، شاید بتوان با تعریفی ساده و ابتدایی، مطالعات فرهنگی را حوزه‌ای دانست که به بررسی و تحلیل این صور نمادین می‌پردازد.

اگرچه این تعریف ساده را می‌توان تعریفی کلی و فراگیر برای حوزهٔ مطالعات فرهنگی به‌کار برد، باید به یاد داشت که اصطلاح مطالعات فرهنگی از کاربردی مشخص‌تر و محدودتر نیز برخوردار است. دیورینگ معتقد است: «مطالعات فرهنگی نه روش‌شناسی معینی دارد نه در پژوهش به‌طور واضح حوزه‌های مشخصی را شامل می‌شود. البته

1. Animal Symbolicum

همان‌طور که از نامش برمی‌آید، مطالعات فرهنگی مطالعهٔ فرهنگ، یا به‌طور دقیق‌تر مطالعهٔ فرهنگ معاصر است.» (۱۳۸۲: ۱). بر اساس سخن دیورینگ، مطالعات فرهنگی حوزه‌ای است که که در عمل نمی‌توان آن را حوزه‌ای واحد دانست. در واقع، مطالعات فرهنگی اصطلاحی پوششی[1] است که مجموعه‌ای از حوزه‌ها و موضوعات مختلف مرتبط با فرهنگ را دربرمی‌گیرد. در این چارچوب، ادگار و سِجویک معتقدند «اصطلاح مطالعات فرهنگی را در کل می‌توان در اشاره به تمام جنبه‌های مطالعهٔ فرهنگ به‌کار برد و از این حیث، آن را اصطلاح فراگیری دانست که شیوه‌های گوناگون فهم و تحلیل فرهنگ مثلاً در جامعه‌شناسی، تاریخ، قوم‌نگاری، نقد ادبی و حتی زیست‌شناسی اجتماعی را دربرمی‌گیرد.» (۱۳۸۷: ۲۴۵).

با این تفاسیر، بدیهی است که روش‌های به‌کارگرفته‌شده در تحلیل‌های مطالعات فرهنگی را نمی‌توان در رشته یا حوزهٔ خاصی قرار داد. به تعبیری، مطالعات فرهنگی را می‌توان حوزه‌ای دانست که به‌فراخور موضوع مورد بررسی، از ابزارهای موجود در حوزه‌های دیگر مانند جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، روان‌شناسی، نشانه‌شناسی، انسان‌شناسی و غیره برای تحلیل داده‌ها استفاده می‌کند. بنابراین، نه‌تنها گسترهٔ پدیده‌های مورد بررسی مطالعات فرهنگی فراخ‌تر می‌شود؛ بلکه امکانات و قابلیت‌های آن برای تحلیل و بررسی پدیده‌های فرهنگی نیز به‌شدت افزایش پیدا می‌کند.

اگرچه مطالعات فرهنگی مجموعه‌ای همگن از نظریه‌ها و روش‌های تحقیق نیست (استوری، ۱۳۸۶: ۱۴)، امروزه می‌توان نوعی شباهت را در پدیده‌های مورد بررسی این رشته تشخیص داد. در این‌باره بایست به تلاش‌های اعضای مرکز مطالعات فرهنگی معاصر (CCCS) بیرمنگام اشاره کرد. در اواسط دههٔ ۱۹۶۰م محققانی چون ریچارد هوگارت و استوارت هال این مرکز را در دانشگاه بیرمنگام تأسیس کردند. اعضای مرکز مطالعات فرهنگی معاصر یکی از مهم‌ترین و فعال‌ترین مراکز در تولید آثار مرتبط با مطالعات فرهنگی، به‌ویژه فرهنگ انگلستان بوده است. اعضای این مرکز اغلب از گرایش‌های نومارکسیستی و چپ نو برخوردار بودند. از دیدگاه افرادی چون تئودور آدورنو، ماکس هورکهایمر و هربرت مارکوزه- که بنیان‌گذاران اصلی مکتب فرانکفورت بودند- فرهنگ

1. Cover Term

توده‌ای[1] اساساً یک «صنعت فرهنگ[2]» است که کاملاً با منافع اقتصاد سرمایه‌داری هماهنگ است و در جهت ترویج ایدئولوژی سرمایه‌داری و استثمار بیشتر طبقهٔ کارگر کار می‌کند. در تفکر مکتب فرانکفورت، نوعی تمایز بنیادین میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل[3] و فراورده‌های آن دو صورت می‌گیرد. به‌واسطهٔ این تمایز، از فرهنگ والا و وابسته‌های آن قدردانی می‌شود؛ درحالی که فرهنگ نازل و وابسته‌های آن از اساس مورد انتقاد و نکوهش قرار می‌گیرند؛ زیرا کاملاً در خدمت ایدئولوژی سرمایه‌داری و فرهنگ بورژوایی هستند.

دیدگاه متفکران مرکز مطالعات فرهنگی معاصر نقطهٔ مقابل دیدگاه مکتب فرانکفورت قرار دارد. از نظر صاحب‌نظران این مرکز، ایجاد تمایزی بنیادین میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل نتیجه و دستاورد چندانی به همراه ندارد؛ زیرا پدیده‌ای به نام فرهنگ در اصل، آمیزه‌ای از بازنمایی‌ها، کنش‌ها، هنجارها و تعارضاتی است که هرگونه تمایز تحمیلی و مصنوعی را به چالش می‌کشد. شاید این دیدگاه را بتوان با تفکر پسانوگرایی مرتبط دانست. دِکوون[4] می‌گوید: «مطالعات فرهنگی با تأکیدی که بر فرهنگ عامه می‌کند و متعاقباً فرهنگ والا یا فرهیخته را تنزل رتبه می‌دهد یکی از دستاوردهای پسانوگرایی است.» (82 :1998). به این ترتیب، مطالعات فرهنگی نه‌تنها تمایز میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل را کم‌رنگ می‌کند؛ بلکه به‌نوعی بر فرهنگ نازل تأکید می‌کند. استوری نیز بر آن است که «دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی به‌جای آنکه به پیروی از متیو آرنولد صرفاً بهترین مطالب اندیشیده‌شده و بیان‌شده را مورد مطالعه قرار دهند، خود را موظف می‌بینند که همهٔ مطالب اندیشیده‌شده و بیان‌شده را بررسی کنند.» (۱۳۸۶: ۱۶–۱۷). بنابراین وجه مشترک اکثر تحلیل‌های انجام‌شده در چارچوب مطالعات فرهنگی را می‌توان توجه به پدیده‌هایی دانست که به فرهنگ به‌اصطلاح نازل تعلق دارند و در واقع جزء فرهنگ توده‌ای هستند. در این میان، نظریات رولان بارت در باب نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌شناسی معاصر، بر مطالعات فرهنگی تأثیر زیادی گذاشته است و اهمیت این نظریات برای مطالعات فرهنگی بر کسی پوشیده نیست. پیش از بررسی رابطهٔ میان این نظریات و بحث

1. Mass Culture
2. Culture Industry
3. High Culture/ Low Culture
4. Dekoven

مطالعات فرهنگی، به بعضی از رئوس کلی اندیشه‌های بارت در باب نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی اشارهٔ مختصری می‌شود.

۲. نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت

رولان بارت (۱۹۱۵–۱۹۸۰م) نشانه‌شناس و منتقد ادبی فرانسوی، بی‌شک یکی از مهم‌ترین متفکران معاصر نه‌فقط در فرانسه، بلکه در کل جهان است. آثار بارت حوزه‌های متفاوتی را شامل می‌شود؛ ازجمله نشانه‌شناسی، نقد ادبی، زبان‌شناسی، عکاسی و نظام مد و پوشاک. شاید بهترین اصطلاحی که بتوان در مورد حوزه‌های متنوع پوشش‌داده‌شده در آثار بارت به‌کار برد، اصطلاح «نشانه‌شناسی زندگی روزمره» باشد. بارت با معکوس کردن عبارت سوسور– که زبان‌شناسی را بخشی از دانش عمومی نشانه‌ها یا همان نشانه‌شناسی[1] می‌داند– معتقد است این نشانه‌شناسی است که بخشی از زبان‌شناسی به‌شمار می‌رود (Barthes, 1968). از نظر بارت، قواعد و اصول نظری مورد استفاده در دانش زبان‌شناسی را می‌توان در مورد نظام‌های نشانه‌شناختی دیگر نیز به‌کار برد. او معتقد است نظام‌های نشانه‌شناختی گوناگون از الگوهایی استفاده می‌کنند که شبیه به الگوهای نظام زبانی هستند و دانش زبان‌شناسی نیز این الگوها را مشخص کرده است. نقل‌قولی که در ادامه از بارت می‌آید، این موضوع را به‌خوبی بیان می‌کند: «هر نظام نشانه‌شناختی دارای ترکیبات زبانی است.» (Ibid, 10). ضمن اینکه باید به یاد داشت نظریات نشانه‌شناختی بارت به‌شدت متأثر از زبان‌شناسی است. اگرچه او دیدگاه معروف سوسور درباب نشانه‌شناسی را معکوس می‌کند، ***دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*** سوسور تأثیر انکارناپذیری بر او گذاشته است. از نظر بارت، «عناصر نشانه‌شناسی را می‌توان در چهار گروه قرض گرفته‌شده از زبان‌شناسی ساختارگرا قرار داد: ۱. زبان و گفتار؛ ۲. دال و مدلول؛ ۳. عنصر هم‌نشین[2] و نظام[3]؛ ۴. دلالت عینی[4] و دلالت ضمنی[1].» (Ibid, 12). سه عنصر اول با عباراتی کمابیش مشابه در

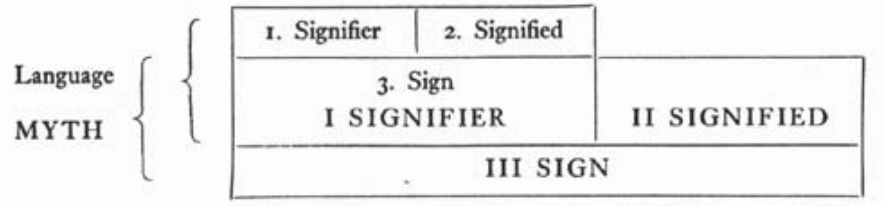
1. Semiology
2. Syntagm
3. System
4. Denotation

کار سوسور به‌چشم می‌خورند؛ برای مثال سوسور از اصطلاحات روابط هم‌نشینی[۲] و روابط جانشینی[۳] به‌جای عنصر «هم‌نشین» و «نظام» استفاده می‌کند.

یکی دیگر از زبان‌شناسانی که بر رولان بارت تأثیر زیادی داشت، لویی یلمزلف زبان‌شناس دانمارکی و یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی کپنهاگ بود. تأثیرات یلمزلف به‌ویژه در نظریات بارت دربارهٔ الگوی تحلیل نشانه‌شناختی اسطوره دیده می‌شود. از نظر یلمزلف، آن چیزی که با عنوان دلالت ضمنی مطرح می‌شود نشانه‌ای است که ساحت لفظ[۴] آن از یک نشانهٔ دیگر، یعنی ترکیبی از لفظ و معنا[۵] تشکیل شده است. بارت با بهره‌گیری از این الگو، نظریات بدیع خود را درباب تحلیل اسطوره‌های جدید مطرح کرده است. کتاب ***اسطوره‌شناسی‌های*** (1972) بارت آمیزه‌ای از مطالعات موردی در باب پدیده‌های فرهنگی معاصر و همچنین الگویی برای تحلیل نشانه‌شناختی این پدیده‌هاست. در الگوی بارت، اسطوره یک نظام نشانه‌شناسانهٔ مرتبهٔ دوم[۶] است. اسطوره از دو نظام نشانه‌شناختی تشکیل شده است:

۱. نظام مرتبهٔ اول که می‌توان آن را زبان نامید و در واقع نظامی زبان‌شناختی است.

۲. نظام مرتبهٔ دوم که همان اسطوره است.



نظام مرتبهٔ اول نشانه‌ای (ترکیبی از دال و مدلول) را تشکیل می‌دهد که در حکم دال نظام مرتبهٔ دوم است. در ادامه این دال و مدلول آن با یکدیگر ترکیب می‌شوند و نشانهٔ

1. Connotation
2. Syntagmatic Relations
3. Paradigmatic Relations
4. Expression Plane
5. Content
6. Second- Order Semiological System

نظام مرتبهٔ دوم را تشکیل می‌دهند. برای مثال، می‌توان به واژهٔ «سیاه» اشاره کرد. این واژه نشانه‌ای زبانی است که از یک دال (صورت آوایی واژهٔ سیاه) و یک مدلول (مفهوم ذهنی یا انگارهٔ ذهنی واژهٔ سیاه) تشکیل شده است. این نشانهٔ زبانی می‌تواند در جایگاه دال یک نظام نشانه‌شناسانهٔ مرتبهٔ دوم بنشیند و از این راه مدلول جدیدی کسب کند (سیاه می‌تواند به‌طور ضمنی به فلاکت و بدبختی و ویژگی‌های منفی دلالت کند). بر اساس آنچه گفته شد، اسطوره از نظر بارت، نظام نشانه‌شناختی مرتبهٔ دوم است که تا اندازهٔ زیادی با مفهوم دلالت ضمنی در نظریهٔ نشانه‌شناسی یلمزلف هماهنگ است.

با توجه به این مباحث می‌توان گفت نشانه‌شناسی از نظر بارت، روش و دستگاهی تحلیلی است که می‌توان از آن برای مطالعه و تحلیل پدیده‌های فرهنگی بهره گرفت. در نظام نشانه‌شناسی بارت، فرهنگ به‌طور عام و اسطوره به‌طور خاص از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ به‌همین دلیل این نظام نشانه‌شناسی را می‌توان در مجموع، نشانه‌شناسی فرهنگی نامید. در ادامه، تأثیرات این نوع نشانه‌شناسی بر حوزهٔ مطالعات فرهنگی بررسی و تحلیل می‌شود.

۳. رولان بارت و مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی حوزه‌ای همگن و یکپارچه نیست که از روش‌شناسی مشخصی برخوردار باشد. در واقع، مطالعات فرهنگی حوزه‌ای میان‌رشته‌ای یا پسارشته‌ای[1] است که تولید و تثبیت فرهنگ یا نقشه‌های معنا را می‌کاود (Barker, 2004: 42). نکتهٔ کلیدی در اینجا، معنا و چگونگی تولید و بازتولید آن درون فرهنگ است. به‌دلیل اهمیت مفهوم معنا و وابسته‌های آن، مطالعات فرهنگی به‌طور خاص بر کنش‌های دلالت‌گرانهٔ[2] انسان تأکید می‌کند؛ زیرا فرهنگ را برایند معناها و بازنمایی‌های تولیدشده از این کنش‌ها می‌داند (Ibid, 43). بنابراین، هرگونه کنشی که به تولید معنا بینجامد و دلالت‌گرانه باشد، می‌تواند در مطالعات فرهنگی بررسی و تحلیل شود.

1. Post-Disciplinary
2. Signifying Practices

در میان ابزارهایی که مطالعات فرهنگی در تحلیل رفتارها و کنش‌های دلالت‌گرانه به‌کار می‌گیرد، نشانه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. از آنجایی که دلالت[1] و نشانگی[2] پایه و اساس دانش نشانه‌شناسی را تشکیل می‌دهند؛ در هر نقطه‌ای که این دو پدیده قابل شناسایی باشند، نشانه‌شناسی را نیز می‌توان به‌کار گرفت. نشانه‌شناسی این توانایی را دارد که علاوه‌بر معنای ظاهری و روساختی، معنای پیچیده، زیرساختی و به‌اصطلاح ضمنی را هم کشف کند (Mcquail, 1987: 186). این موضوع باعث می‌شود نشانه‌شناسی بیش از پیش توجه پژوهشگران حوزهٔ مطالعات فرهنگی را به خود جلب کند؛ زیرا آن‌ها همواره به دنبال جست‌وجو و کشف معانی پنهان و ژرف‌ساختی پدیده‌ها و کنش‌های فرهنگی در کنار معانی آشکار و روساختی آن‌ها هستند.

در این چارچوب، نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت اهمیت دوچندانی برای مطالعات فرهنگی داشته است. از یک‌سو، الگوی نشانه‌شناسی بارت چارچوبی مناسب و کارآمد برای تحلیل انواع پدیده‌های فرهنگی فراهم آورده است و از سوی دیگر، تعریف خاص و نوآورانهٔ او از اسطوره، بررسی و کشف ساختارهای پنهان پدیده‌های فرهنگی را امکان‌پذیر کرده است. از نظر بارت، اسطوره نظامی ارتباطی یا شیوه‌ای از دلالت است؛ همچنین نوعی پیام است که با توجه به موضوع آن معین نمی‌شود؛ بلکه با توجه به شیوهٔ انتقال پیام مشخص می‌شود (بارت، ۱۳۸۰: ۸۵). به این ترتیب، اگر صورت مناسب و ابزار کارآمد برای انتقال پدیده‌های فرهنگی مختلف مهیا باشد، آن‌ها می‌توانند در حکم اسطوره باشند. مک‌کوئیل می‌گوید: «اساطیر مجموعه‌ای از عقاید ازپیش‌موجود و واجد ارزش هستند که از فرهنگ مشتق می‌شوند و به‌وسیلهٔ ابزارهای ارتباطی منتقل می‌شوند.» (1987: 186). اسطوره اساساً از کارکردی اجباری و تحمیلی برخوردار است و تلاش می‌کند پیام خود را- که طبیعی‌سازی امری تاریخی است- بر ما تحمیل کند. همان‌طور که بارت اشاره می‌کند «نشانه‌شناسی به ما آموخته است که وظیفهٔ اسطوره آن است که توجیهی طبیعی از نیتی تاریخی به‌دست دهد و امر محتمل را به‌عنوان امری جاودان ظاهر سازد.» (۱۳۸۰: ۱۱۶).

1. Signification
2. Semiosis

با توجه به این مباحث می‌توان گفت برداشت بارت از اسطوره، ادراکی خاص و منحصربه‌فرد است که با برداشت‌های سنتی از این مفهوم بسیار تفاوت دارد. در تفکر بارت، هر پدیدهٔ فرهنگی می‌تواند به اسطوره تبدیل شود؛ بنابراین امکان تحلیل نشانه‌شناختی آن فراهم است. نکتهٔ درخور توجه این است که مفهوم اسطوره نزد بارت با مفهوم ایدئولوژی ارتباط نزدیکی دارد (Calefato, 2008: 76). در واقع، تمام ۲۸ مطالعهٔ موردی ذکرشده در کتاب ***اسطوره‌شناسی‌ها*** با یک ایدئولوژی خاص، یعنی ایدئولوژی فرهنگ بورژوایی، در ارتباط هستند و بارت با تحلیل نشانه‌شکنانهٔ[1] خود از این پدیده‌ها، عملاً به ایدئولوژی بورژوایی حمله می‌کند.

در بحث پایانی این بخش به بعضی نقاط اشتراک نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت و مطالعات فرهنگی اشاره می‌کنیم:

۱. پژوهشگر مطالعات فرهنگی به دنبال کشف و استخراج ساختارها و نظام‌های پنهانی معنا و دلالت در پدیده‌های فرهنگی است. از نظر بارت نیز «وظیفهٔ اسطوره‌شناس آن است که در جامعهٔ بورژوایی در پس هرچیز خنثی و معمولی و ساده، بیگانگی ژرف و عمیقی را بیابد.» (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

۲. مطالعات فرهنگی تمایز میان فرهنگ والا و فرهنگ نازل را از میان برداشته است. دیدگاه نشانه‌شکنانهٔ بارت نیز این تمایز را به رسمیت نمی‌شناسد.

۳. بارت در اصل، اسطوره را ازآنِ فرهنگ بورژوایی می‌داند و به‌همین دلیل از آن انتقاد می‌کند. در این میان شعار اصلی مطالعات فرهنگی هم حمله به فرهنگ بورژوایی است (Dekoven, 1998: 83).

حال که ارتباط میان نشانه‌شناسی فرهنگی رولان بارت و مطالعات فرهنگی تا حدود زیادی مشخص شد، به نمونه‌هایی از بازنمایی‌های متناقض‌نما و طنزآلود اسطوره‌ها در ادبیات پسانوگرا می‌پردازیم.

1. Semioclasm

۴. بازنمایی اسطوره‌ها در ادبیات پسانوگرا

همان‌گونه که در قسمت‌های قبل استدلال شد، اسطوره‌ها جزء اصلی فرهنگ بشری هستند. از نظر بارت، اساطیر به‌وفور در زندگی روزمرهٔ ما حضور دارند؛ هرچند اغلب، دانش ما به آن‌ها، دانشی ناخودآگاه است. برای مثال، او در تحلیلی که از مسابقات کشتی کَچ ارائه می‌دهد، استدلال می‌کند که این مسابقات عملاً مسابقات ورزشی به معنای مرسوم کلمه نیستند؛ بلکه مسابقاتی نمایشی‌اند که افراط در بیان احساسات را به نمایش می‌گذارند (Barthes, 1972: 13). از نظر بارت، این مسابقات را می‌توان بازآفرینی کشمکش میان قهرمان/ ضد قهرمان یا خیر/ شر در تراژدی‌های یونان باستان دانست. به این ترتیب، مسابقات کشتی کچ اسطورهٔ بنیادین تقابل میان خیر و شر را در قالب تفریح یا نمایشی عامه‌پسند بازآفرینی می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که این اسطورهٔ کهن بار دیگر در دنیای جدید ظاهر می‌شود. در این‌باره دانِسی معتقد است فرهنگ عامه در دنیای معاصر از ساختاری اسطوره‌ای برخوردار است و قصه‌های قدیمی دربارهٔ تقابل خیر/ شر، خوب/ بد و عشق/ نفرت را بازآفرینی می‌کند (5 :2009). به‌عبارت دیگر، فرهنگ عامه بر پایهٔ داستان‌های اسطوره‌ای و تقابل‌های موجود در آن‌ها استوار شده است. در این‌باره نکته‌ای هست که نباید از آن غفلت کرد. اگرچه فرهنگ عامه بر پایهٔ این روایت‌ها و تقابل‌های اسطوره‌ای پایه‌ریزی شده، تفکر پسانوگرایی، به‌طور ریشه‌ای، این تقابل‌ها را به چالش کشیده است. بر اساس این، در ادبیات پسانوگرا نه‌تنها قهرمان‌های اسطوره‌ای به سخره گرفته می‌شوند و عملاً به شکلی کنایه‌آمیز و متناقض‌نما بازنمایی می‌شوند؛ بلکه جایگاه خیر و شر نیز در این نوع ادبیات عوض می‌شود. در ادامه، برای درک بیشتر الگوی بارت در باب اسطوره، مثال‌هایی از ادبیات جهان و ایران آورده‌ایم.

بارزترین اسطورهٔ ضد قهرمان را در ***اولیس***[1] شاهکار جیمز جویس (۱۹۳۴) می‌توان مشاهده کرد. این رمان که نامش برگرفته از ***اودیسهٔ*** هومر (سروده‌ای از قهرمانی‌ها) است، اسطورهٔ قهرمان را به اسطورهٔ ضد قهرمان تبدیل می‌کند. لئوپولد و مالی بلوم[2] از

1. *Ulysses*
2. Leopold and Molly Bloom

شخصیت‌های اصلی این رمان‌اند که بر اساس شخصیت‌های اودیسیوس[1] و پنه لوپه[2] پرورانده شده‌اند؛ اما در واقع نقیضهٔ آن شخصیت‌ها هستند. پنه لوپه اسطورهٔ زنی عفیف و وفادار است؛ درحالی که مالی زنی بی‌وفا و خطاکار است. اودیسه اسطورهٔ قهرمانی و پهلوانی است؛ اما لئوپولد بلوم ضد قهرمانی سرگردان (پهلوان‌پنبه) است که در پایان داستان همچنان برای انبوه سؤالات خود در باب زندگی و پوچی آن پاسخی نمی‌یابد. به این ترتیب، ***اولیس*** دور باطلی[3] را دنبال می‌کند که از ویژگی‌های ادبیات عامه است.

نمونهٔ دیگری از اسطورهٔ ضد قهرمان را می‌توان در رمان ***سفیدبرفی*** اثر دونالد بارتلمی (۱۹۶۵) یافت. شخصیت اصلی داستان، نقیضهٔ سفیدبرفی داستان‌های پریان است. این رمان یکی از بهترین نمونه‌های ادبیات عامه[4] و فولکلوریک است و مجموعه‌ای از نمادهای فرهنگ عامه همچون تلویزیون، ترانه‌ها، الکل و مواد مخدر را دربرمی‌گیرد. در این رمان و برخی دیگر از رمان‌های پسانوگرا نوعی شبه‌روشنفکری[5] غالب است. برای مثال، شعر سرودن و ادبیات در این رمان نمونه‌هایی از این‌دست کنش‌های شبه‌روشنفکری است. در واقع، ***سفیدبرفی*** با استفاده از نمادهای فرهنگ عامه، نقدی است بر مصرف‌گرایی[6] که مشکل بزرگ قرن حاضر است. بر اساس الگوی بارت، سفیدبرفی به‌جای اینکه قهرمان داستان باشد، ضد قهرمان است (شخصیت سفیدبرفی از شاهزاده‌خانمی زیبا، پاک و مهربان به زنی بوالهوس، بی‌هدف و کودن تبدیل شده) و در این ضد قهرمانی[7] نقدی تلخ بر جامعهٔ انسانی نهفته است؛ این‌گونه است که اسطوره‌ای کهن در قالب الگوی فرهنگی روز بازآفرینی می‌شود.

رمان *The Crying of Lot 49* اثر توماس پینچون نمونهٔ دیگری از ادبیات پسانوگراست که اسطورهٔ ضد قهرمان را می‌نمایاند. شخصیت اصلی رمان اودیپا ماس[8] به دنبال حل یک معما و حاکم کردن نظم بر بی‌نظمی موجود در سیستم است. اما در پایان

1. Odysseus
2. Penelope
3. Vicious Circle
4. Pop Literature
5. Pseudo Intellectualism
6. Consumerism
7. Anti-Heroism
8. Oedipa Mass

نه‌تنها بر این بی‌نظمی افزوده می‌شود؛ بلکه معما نیز حل‌ناشده باقی می‌ماند. به‌طور کلی، در ادبیات رمزی پسانوگرا[1] زنجیره‌ای از دال‌ها[2] در داستان وجود دارند که به دنبال مدلول[3] هستند؛ اما هرگز به آن نمی‌رسند. به این ترتیب، معنا دست‌نیافتنی می‌شود و معماها حل‌ناشده باقی می‌ماند.

در رمان ***گهوارهٔ گربه/ نخ بازی***[4] اسطورهٔ ضد قهرمان در قالب دانشمندی روان‌گسیخته مشاهده می‌شود که با اکتشاف «یخ ۹» پایان دنیا را رقم می‌زند. «یخ ۹» نقیضهٔ بمب اتم و ویرانی‌های آن نقیضه (کشتار هیروشیما- ناکازاکی) است. بوکونون[5] دیگر شخصیت ضد قهرمان این داستان است که مذهب بوکونونیسم را بر پایهٔ دروغ بنا کرده است. بوکونون نقیضهٔ «پیامبر[6]» و مذهبش نقیضهٔ مذهبی آسمانی است. در واقع، اسطورهٔ راهنما (پیامبر) و مذهب به اسطورهٔ ضد راهنما و ضد مذهب تبدیل می‌شود. تقابل خیر و شر را می‌توان در تقابل دوتایی[7] اخلاق/ ضد اخلاق مشاهده کرد. ***گهوارهٔ گربه*** شخصیت‌های فاسد و خلاف‌کار را به‌عنوان شخصیت‌هایی اخلاقمند به خواننده معرفی می‌کند و از آن‌ها اسطوره می‌سازد؛ مانند مونا که اسطورهٔ زیبایی و وفاداری است (برگرفته از اسطورهٔ مونالیزا)، در واقع شخصیتی مبتذل است.

یکی از روشن‌ترین نمونه‌های اسطورهٔ ضد قهرمان در نمایش‌نامه‌های سم شپارد، نمایش‌نامه‌نویس آمریکایی، به‌چشم می‌خورد. در کارهای شپارد اسطورهٔ ضد قهرمان در حوزه‌های مختلف فرهنگ عامه ساخته و پرداخته شده است. برای نمونه، می‌توان اسطورهٔ گاوچران، یکی از مهم‌ترین نمادهای قهرمانی غرب وحشی را نام برد که به‌ویژه در دو نمایش‌نامهٔ ***غرب واقعی*** (۱۹۸۰) و ***نفرین طبقهٔ گرسنه*** (۱۹۷۷) به آن پرداخته شده است. گاوچران در ادبیات آمریکا، همواره نماد قهرمانی، پهلوانی و قدرت بوده است. اما در آثار شپارد- که در زمرهٔ ادبیات پسانوگرا قرار می‌گیرند- گاوچران دیگر اسطورهٔ قهرمانی و پهلوانی نیست. در

1. Postmodern Cryptography
2. Signifiers
3. Signified
4. *Cat's Cradle*
5. Bokonon
6. Prophet
7. Binary Opposition

برخی آثار شپارد، گاوچران‌ها ضد قهرمانانی دزد، معتاد، بیکار و تن‌پرورند که در توهمات خویش به‌سر می‌برند و می‌پندارند که می‌توانند به قهرمانانی بزرگ (در موسیقی به‌ویژه موسیقی راک و سینمای هالیوود) تبدیل شوند. اسطورهٔ هنرمند نیز در ادبیات عامه، به‌ویژه کارهای سم شپارد این‌چنین است: هنرمندی که در گذشته خالق آثار ادبی و هنری فاخر بوده، اکنون به شخصیتی سرگردان و گرفتار جامعهٔ مصرف‌گرا و سرمایه‌داری امروز تبدیل شده است.

در ادبیات پسانوگرای فارسی، به‌طور کلی قهرمان داستان شخصیتی خسته، فریب‌خورده و تنهاست که برای ادامهٔ زندگی در جدال دائم به‌سر می‌برد. ***آینه‌های دردار*** هوشنگ گلشیری به زندگی نویسنده‌ای می‌پردازد که در جست‌وجوی هویت خود است. نویسنده هویت خود را در نویسندگی گم کرده است و جز اینکه نویسنده است چیزی از خود نمی‌داند. او آزادی و عشق را از دست داده و به نوعی ازخودبیگانگی دچار شده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

۵. نتیجه‌گیری

مطالعات فرهنگی اساساً حوزه‌ای ناهمگن است که مجموعه‌ای از حوزه‌ها و روش‌های مختلف را دربرمی‌گیرد. با وجود این ناهمگنی، تحقیقات حوزهٔ مطالعات فرهنگی در یک موضوع اشتراک دارند و آن، بررسی جنبه‌ها و ابعاد مختلف پدیده‌ای به نام فرهنگ است. مطالعات فرهنگی با بهره‌گیری از ابزارها و شیوه‌های تحلیلی مورد استفاده در دیگر حوزه‌ها مانند جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، زبان‌شناسی و غیره، پدیدهٔ فرهنگ را از زاویه‌های مختلف مطالعه می‌کند. در این میان، نشانه‌شناسی جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص می‌دهد. نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزار تحلیلی دقیقی، امکان بررسی نظام‌مند معنا را در پدیده‌های فرهنگی فراهم می‌کند. در این حوزه، مطالعات موردی بارت دربارهٔ پدیده‌های فرهنگ روزمره به‌خوبی نشان‌دهندهٔ به‌کارگیری چارچوب‌های نشانه‌شناسی در مطالعات فرهنگی است. بارت با تعریف نوآورانه‌ای که از مفهوم اسطوره به‌دست می‌دهد، معتقد است اساطیر در دنیای معاصر نیز همچنان مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ اما هدف از به‌کارگیری آن‌ها، طبیعی‌سازی آن چیزی است که در واقع تاریخی است. با این تفاسیر، اسطوره در اندیشهٔ بارت نظامی نشانه‌شناختی است که امکان تحلیل آن بر اساس

چارچوب‌های نشانه‌شناسی وجود دارد. نکتهٔ حائز اهمیت در این‌باره، واژگون‌سازی تقابل‌های اساطیری سنتی در فرهنگ معاصر، به‌ویژه فرهنگ عامه است. بر اساس این، تقابل‌های قهرمان/ ضد قهرمان و خیر/ شر در ادبیات پسانوگرا عملاً واژگون می‌شوند.

منابع

- اباذری، یوسف. (۱۳۸۰). «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی». *ارغنون*. ش۱۸. صص۱۵۷-۱۳۷.

- ادگار، اندرو و پیتر سِجویک. (۱۳۸۷). *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

- استوری، جان. (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آگه.

- بارت، رولان. (۱۳۸۰). «اسطوره در زمانه حاضر». ترجمهٔ یوسف اباذری. *ارغنون*. ش۱۸. صص۸۵-۱۳۵.

- تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران: داستان*. تهران: کتاب آمه.

- دیورینگ، سایمون (ویراستهٔ). (۱۳۸۲). *مطالعات فرهنگی* (مجموعه‌مقالات). ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی و شهریار وقفی‌پور. تهران: تلخون.

- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷۲). *آینه‌های دردار*. تهران: نیلوفر.

- Barker, C. (2004). *The Sage Dictionary of Cultural Studies.* London: Sage Publications.

- Barthelme, D. (1996). *Snow white.* New York: Scribner.

- Barthes, R. (1968). *Elements of Semiology.* Trns. Annette Lavers & Colin Smith. New York: Hill & Wang.

- ——— (1972). *Mythologies.* Trns. Annette Lavers. New York: The Noonday Press.

- Calefato, P. (2008). "On myths and fashion: Barthes and cultural studies". *Sign Systems Studies.* 36(1). PP. 71-80.

- Danesi, M. (2009). *X-Power: The power of mythic symbolism in popular culture*. New York: Palgrave Macmillan.

- Dekoven, M. (1998). "Modern mass to postmodern popular in Barthes's mythologies". *Raritan.* 18(2). PP. 81-98.

- Joyce, J. (1990). *Ulysses.* New York: Vintage.

- McQuail, D. (1987). *Mass Communication Theory: An introduction.* second edition. London: Sage Publications.

- Pynchon, T. (1999). *The Crying of Lot 49.* New York: Harper Perennial.

- Vonnegut, K. (1963). *Cat's Cradle.* New York: Dell.

- Shepard, S. (2005). *Seven Plays.* New York: Dial Press.

فصل چهارم

سبک‌شناسی و نقد ادبی

رابطهٔ سبک‌شناسی و علم آمار
(با تکیه بر نظریهٔ تنوع واژگان جانسون)

ابراهیم اناری بزچلوئی
استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه اراک
احمد امیدوار
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران

چکیده

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، به فضل تلاش‌های پژوهشگرانی همچون سوسور و شاگردش، چارلز بالی، تعامل خاصی با آثار ادبی پدیدار شد. در این تعامل جدید به‌جای بررسی آثار بر اساس عوامل خارجی و تمرکز بر روی منابع آن، به بررسی درونی آثار پرداخته شد. این جریان انقلابی در نقد ادبی به‌وجود آورد که شکولوفسکی- از شکل‌گرایان روس- از پیشروان آن بود. این نوع نقد با بهره‌وری از علوم دیگر و با رویکردی میان‌رشته‌ای، درپی نزدیک شدن به صحت و دقت بود. درحالی که آشفتگی فضای نقد ادبی این توهم را پدید آورده است که مدل‌های پژوهشی در حوزهٔ پژوهش‌های نقد ادبی جایی ندارند؛ واقعیت این است که می‌توان با به‌کار بستن مدل‌های پژوهشی و رویکردهای میان‌رشته‌ای، به نتایج ملموسی دست یافت. ازجملهٔ این شیوه‌های پژوهشی می‌توان به استفاده از علم آمار در بررسی سبک شاعران و نویسندگان اشاره کرد. به‌کار بستن علم آمار در پژوهش‌های نقد ادبی از دو مرحله گذشته است: مرحلهٔ اول گرایشی

است که به مقایسهٔ ویژگی‌های مشترک[1] می‌پرداخت؛ اما این امر در مرحلهٔ دوم به مقایسهٔ ویژگی‌های متفاوت[2] اختصاص یافت و بعدها به گرایش غالب مبدل شد.

شیوه‌ها و نظریه‌های فراوانی دربارهٔ به‌کارگیری علم آمار در نقد ادبی بیان شده است که ما به‌دلیل ظرفیت محدود مقاله، فقط به معرفی یکی از آن‌ها می‌پردازیم. این رویکرد نقدی- آماری «مقایسهٔ تنوع واژگان در سبک شعر و نثر» بر اساس نظریهٔ جانسون است که به‌خوبی بیانگر رویکرد میان‌رشته‌ای در نقد ادبی و علم آمار است. این رویکرد میان‌رشته‌ای در گذشته، در حوزهٔ نقد ادبی جهان فراوان به‌کار گرفته شده است. در حوزهٔ زبان و ادبیات عربی نیز سعد مصلوح، منتقد مصری، در نقد سبک و ساختار نویسندگان و شاعران عرب به آن پرداخته است. اما جای این‌گونه پژوهش‌ها در حوزهٔ نقد ادبی فارسی خالی است؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد طرح آن در حوزهٔ نقد شعر و نثر فارسی می‌تواند راهگشای پژوهشگران باشد.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، علم آمار، تنوع واژگان، جانسون، رویکرد میان‌رشته‌ای.

۱. مقدمه

امروزه، توجه به رویکردهای میان‌رشته‌ای به‌منظور شناخت و حل مشکلات علوم گوناگون از اهمیت فراوانی برخوردار است. ازاین‌رو، پژوهشگران حوزه‌های مختلف همواره به دنبال کشف چنین رویکردهایی هستند تا در پیشبرد آن سهمی داشته باشند. از دانش‌هایی که با به‌کارگیری این رویکردها توانسته است نظر پژوهشگران را به خود جلب کند، سبک‌شناسی است. یکی از مهم‌ترین حوزه‌های سبک‌شناسی را باید «سبک‌شناسی آماری» دانست که با معرفی طرح‌های پژوهشی توانسته است در روشمند کردن پژوهش‌های ادبی سهم بسزایی داشته باشد. از میان طرح‌های پژوهشی سبکی- آماری، می‌توان به نظریهٔ تنوع واژگان جانسون اشاره کرد که در نقد ادبی انگلیسی و عربی به‌کار گرفته شده و اثر چشمگیری در پیشبرد اهداف نقد ادبی داشته است؛ پژوهش‌های جانسون در غرب، سعد مصلوح(۱) در

1. the Universals
2. the Differentials

جهان عرب و حامد صدقی[۲] در ایران از نمونه‌های درخور ذکر است. ازاین‌رو با توجه به اینکه تا کنون این شیوه در نقد آثار فارسی به‌کار نرفته است، به‌نظر می‌رسد معرفی این روش می‌تواند بر گنجینهٔ نقد ادبی فارسی بیفزاید و راهگشای پژوهشگران باشد.

۲. سبک و سبک‌شناسی

سبک، مظهر گزینش شاعر از ادات تعبیر است (فضل، ۱۹۹۸: ۱۲۶). به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت سبک بر گزینش استوار است؛ گزینش این قسمت یا آن قسمت در سطوح گوناگون زبانی مثل سطوح معنایی- واژه‌ای- دستوری و آوایی زبان. در نتیجه، هر متنی دارای ویژگی‌های خاصی خواهد بود که فرآوردهٔ گزینشی است که فرد در تمام این سطوح انجام می‌دهد و به‌طور کلی سبک ویژهٔ متن را رقم می‌زند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۰۵). اثر ادبی هر مؤلفی دارای سبک ویژه‌ای است که شناخت آن به درک درست‌تری از آن کمک می‌کند. دوره‌های ادبی مختلف نیز دارای سبک‌های متفاوتی هستند و هر دوره ویژگی‌های خود را دارد که آن را از دیگر دوره‌ها متمایز می‌کند. در آثار ادبی فارسی اشاره‌های گذرایی به سبک و تمایز سبک‌ها از یکدیگر را می‌توان یافت. برای مثال خاقانی چنین می‌سراید:

منصفان استاد دانندم که در معنی و لفظ شیوهٔ تازه نه رسم باستان آورده‌ام

(۱۳۷۳: ۱۹۷)

نظامی گنجوی بیان می‌کند که اهل معانی تفاوت سبک شعری را می‌شناسند:

بلی آن کز معانی بانصیب است بداند کاین سخن طرزی غریب است

(۱۳۸۶: ۵۰۸)

عنصری نیز در ستایش سبک غزل‌های رودکی می‌گوید:

غزل رودکی‌وار زیبا بود غزل‌های من رودکی‌وار نیست

(۱۳۴۲: ۳۰۳)

او علاقه‌مند به تقلید از سبک رودکی است؛ ولی به اظهار خویش، قادر نیست غزل‌هایی همانند رودکی بسراید:

اگرچـــه بکوشـــم به باریک وهم　　بدیـــــن پرده اندر مرا بار نیست

(همان‌جا)

سمیعی گیلانی بر این باور است که این جملهٔ مولانا: «از قرآن بوی خدا می‌آید، از حدیث بوی مصطفی می‌آید و از کلام ما بوی ما می‌آید» یادآور این گفتار بوفن است: «سبک، خود نویسنده است.» (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۵۵).

خاستگاه‌های سبک‌شناسی مدرن را می‌توان در آثار چارلز بالی (۱۸۶۵–۱۹۴۵م) و لئو اسپترز (۱۸۸۷–۱۹۶۰م) یافت. بالی در کتاب خویش با نام ***مختصر سبک‌شناسی***[1] (۱۹۰۵) به توصیف و تحلیل ویژگی‌های سبکی عمومیِ دردسترس زبان تأکید می‌کند و متون ادبی را نمونه‌های ویژه‌ای از کاربرد زبان می‌داند؛ ولی تحلیل سبک آن‌ها بخش اصلی سبک‌شناسی به معنای امروزی آن نیست. کوشش بالی و تحقق آن در اثر ژول ماروزو (***مختصر سبک‌شناسی فرانسوی***) (۱۹۴۶) و مارسل کرسو (***سبک‌شناسی و فنون آن***) در شکل‌گیری سبک‌شناسی ادبی تأثیر فراوانی داشت (قبادی، ۱۱۳). سبک‌شناسی در زبان‌های گوناگون محل اهتمام پژوهشگران بوده است. سبک‌شناسی را در زبان انگلیسی Stylistics، در زمان فرانسوی Lastylistique و در زبان آلمانی Diestylistik نام نهاده‌اند (محمدعیاد، ۱۹۸۲: ۱۲۶).

افلاطون معتقد است سبک هر شخصی بر اساس ویژگی‌های اخلاقی او است. چارلز بالی سبک‌شناسی را علمی می‌داند که وقایع تعبیر زبانی را بررسی می‌کند (خفاجی و دیگران، ۱۹۹۲: ۱۴). برخی دیگر نیز آن را شاخه‌ای از علم زبان‌شناسی می‌دانند که هدفش هماهنگ‌سازی ساختار زبان است (تنوجی، ۲۰۰۳: ۴۳–۴۴).

۳. سبک‌شناسی و علم آمار

اگرچه ادبیات جزئی از هنر است، پژوهش‌های ادبی هم باید از نظم قابل قبولی برخوردار باشد. احمد شایب، منتقد مصری، معتقد است نقد مانند علوم تجربی (مثل شیمی و زیست) و علوم ریاضی (مانند حساب و هندسه و جبر) نیست (۱۹۹۵: ۱۷۶)؛ بلکه چیزی

1. *Pye Cisde Stylistique*

بین هنر و علم است (همان، ۱۶۵). اگرچه این سخن تاحدی درست است، باید اذعان کرد برخی از رشته‌های علوم انسانی به‌ویژه علم زبان‌شناسی توانسته است با بهره‌گیری از علوم دیگر و رویکردهای میان‌رشته‌ای، به میزان قابل‌توجهی از دقت و نظم در روش‌های پژوهشی خویش دست یابد.

در اواخر قرن نوزدهم و به‌ویژه در اوایل قرن بیستم، به فضل تلاش‌های پژوهشگرانی همچون فردیناند دو سوسور (۱۸۷۵–۱۹۱۳م) و شاگردش چالرز بالی و دیگران، نوع خاصی از تعامل با آثار ادبی پدیدار شد که به‌جای بررسی آن‌ها بر اساس عوامل خارجی و تمرکز بر منابع آن، به بررسی درونی این آثار پرداخته شد. این رویکرد تازه، انقلابی در نقد ادبی پدید آورد که شکل‌گرایان روسی، ازجمله ویکتور شکولوفسکی، از سردمداران آن بودند (عزام، ۲۰۰۳: ۱۵۴). مکتب فرمالیسم در نقد[1] را می‌توان از نزدیک‌ترین مکاتب نقدی به روح علم و دانش برشمرد. این نوع نقد برای نزدیک شدن به صحت و دقت، از علوم گوناگون بهره برده است که در میان آن‌ها علم آمار خودنمایی می‌کند. برخی معتقدند سبک‌شناسی پنج حوزه دارد:

۱. سبک‌شناسی آوایی؛

۲. سبک‌شناسی کاربردی؛

۳. سبک‌شناسی بیان‌گرانه؛

۴. سبک‌شناسی نحوی و دستور زبانی؛

۵. سبک‌شناسی آماری (سقیلی، ۲۰۰۵: ۴۷).

سعد مصلوح، منتقد مصری، معتقد است این نوع اخیر از عالمانه‌ترین و دقیق‌ترین مکاتب نقدی است (مصلوح، ۱۹۹۲: ۱۸). به‌کارگیری علم آمار در پژوهش‌های سبک‌شناسی از دو مرحله گذر کرده است: در مرحلهٔ اول گرایشی غالب شد که به بررسی ویژگی‌های مشترک می‌پرداخت؛ اما این امر در مرحلهٔ دوم به مقایسهٔ ویژگی‌های متفاوت اختصاص یافت و بعدها به گرایش غالب مبدل شد و نظر پژوهشگران را به خود جلب

1. Formul Criticism

کرد. اما هیچ‌یک از این دو گرایش از یکدیگر بی‌نیاز نیستند؛ چرا که شناخت ویژگی‌های مشترک به شناخت ویژگی‌های متفاوت بسیار کمک می‌کند (همان، ۵۲).

بعد آماری در پژوهش‌های سبک‌شناسی از معیارهای علمی و بنیادین است که می‌توان با بهره‌گیری از آن، ویژگی سبک‌های گوناگون را تشخیص داد وجوه تمایز میان آن‌ها را شناخت. سبک‌شناسی آماری از این نظر که به کمک آن می‌توان ویژگی‌های سبکی چند اثر را به‌صورت دقیق و مبرهن مقایسه کرد، از دیگر فنون نقدی متمایز می‌شود؛ چرا که با بهره‌گیری از آن می‌توان ویژگی‌ها و نشانه‌های گوناگونی را که به‌صورت ناخودآگاه وارد متن می‌شوند شناسایی کرد. پژوهش‌های ادبی بسیار دیرتر از علوم دیگر انسانی از علم آمار در روش‌های پژوهشی خویش بهره برده است. بدیهی است که برای بهره‌گیری از علم آمار در پژوهش‌های ادبی نیاز به تخصص در علم آمار نیست تا این نیاز، سنگی بر سر راه پژوهشگران باشد.

همکاری میان دانش‌های گوناگون برای شناخت مشکلات مشترک بین آن‌ها و حل این مشکلات به امری ضروری مبدل شده است که نمی‌توان از آن کناره گرفت. برای مثال اگر هر انسانی می‌خواست فقط از چیزهایی که خود ساخته است استفاده کند، تمدن بشری به این شکل، وجود خارجی نداشت. برای پرهیز از اطالهٔ کلام و ورود به مبحث اصلی مقاله در ادامه، به معرفی برخی از زمینه‌های مهمی می‌پردازیم که پژوهش‌های سبکی- آماری در آن‌ها، کمک شایانی به پژوهشگران می‌کند:

۱. کمک به انتخاب نمونه‌های مورد پژوهش به‌صورت دقیق (Werner, 1969: 3).

۲. مقایسهٔ تراکم ویژگی‌های سبکی[1] در اثر ادبی: برای مثال مثال اگر بخواهیم تراکم جملهٔ اسمیه و فعلیه را در اثر مقایسه کنیم، تعداد جملات اسمیه یا فعلیه در اثر را محاسبه می‌کنیم و سپس آن را به تعداد کل جملات یا کل واژگان متن تقسیم می‌کنیم؛ به این ترتیب تراکم جملات اسمیه یا فعلیه را به‌دست می‌آوریم. همچنین به همین شکل می‌توانیم تراکم هر ویژگی دیگر سبکی را بررسی کنیم.

1. the Density

۳. مقایسهٔ نسبت تکرار یک ویژگی و ویژگی دیگری در سبک اثر[1]: برای مقایسه بایست دفعات تکرار ویژگی اول و ویژگی دوم اثر را محاسبه، و سپس حاصل جمع دفعات ویژگی اول را بر حاصل جمع دفعات ویژگی دوم تقسیم کرد. برای مثال با کمک این روش می‌توان نسبت جملات اسمیه را با جملات فعلیه محاسبه کرد و یا نسبت فعل‌ها را با اسم‌ها سنجید. یکی از مهم‌ترین استفاده‌های علم آمار در پژوهش‌های سبک‌شناسی، اجرای مقایسهٔ ویژگی‌های سبکی گوناگون است تا جایی که برخی معتقدند ویژگی‌های سبکی ـ که پژوهشگران بررسی می‌کنند ـ فقط زمانی دارای ارزش‌اند که با ویژگی دیگر سبک‌ها مقایسه شوند و بدون مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر، فاقد ارزش و بی‌معنایند (عبدالله جبر، ۱۹۹۸: ۱۱).

۴. مقایسهٔ توزیع احتمالی[2] یک ویژگی مشخص در اثر: به کمک این ویژگی می‌توان توقع رخ دادن یک ویژگی و پدیده را در صورت وجود شرط خاصی محاسبه کرد. برای مثال اگر بخواهیم احتمال وقوع پدیدهٔ «الف»، «ب» و «ج» را با وجود شرط معینی در مجموعهٔ نمونه‌ها مشخص کنیم، باید انتظار داشته باشیم که این توزیع به‌صورت کامل ثابت و پایدار نباشد؛ ولی به‌صورت توزیع تکراری[3] در نمونه‌ها پدیدار خواهد شد. توزیع احتمالی یا همان توزیع تکراری در نمونه‌ای به‌صورت زیر مشخص می‌شود:

– احتمال وقوع پدیدهٔ «الف» با وجود شرط «س» می‌شود $p\times (a)$

– احتمال وقوع پدیدهٔ «ب» با وجود شرط «س» می‌شود $p\times (b)$

– احتمال وقوع پدیدهٔ «ج» با وجود شرط «س» می‌شود $p\times (j)$

۵. علم آمار در شناخت گرایش‌های غالب یا ویژگی‌های[4] آثار ادبی نقش مهمی ایفا می‌کند. همچنین محاسبهٔ توزیع تکراری پدیده‌های سبکی در فرایند مقایسهٔ گرایش‌های مرکزی آثار گریزناپذیر می‌نماید. در بررسی گرایش‌های مرکزی اثر ادبی باید به این نکته اشاره کرد که متمایز بودن اثر ادبی یا مؤلفی در به‌کار بردن جملات طولانی، دلیلی بر نبود جملات کوتاه در اثر ادبی یا نزد مؤلف نیست؛ بلکه مقصود این است که گرایش اصلی و مرکزی غالب

1. Ratio
2. Probabilistic Distribution
3. Distribution Sample Frequency
4. Centeral Tendencies

اثر ادبی یا مؤلف در کاربرد جملات طولانی بیشتر خودنمایی می‌کند و این امر دربارهٔ ویژگی‌های سبکی دیگر نیز به همین ترتیب صادق است (مصلوح، ۱۹۹۲: ۶۰).

هنگامی که پژوهشگر بتواند میان داده‌های آماری استخراج‌شده از اثر ادبی و برخی نقدهای شخصی و ذوقی ارتباط و پیوند برقرار کند، اهمیت این داده‌های آماری از صِرف تشخیص سبک فراتر می‌رود و محورهای فراوان مهمی از نقد ادبیات را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

پژوهش به شیوهٔ سبکی- آماری مخالفانی نیز دارد؛ ازجمله عبداللطیف محمد حماسه، منتقد مصری، که معتقد است پژوهشگران در این رویکرد میان‌رشته‌ای فقط با یک جنبه از جوانب اثر ادبی (شمارش واژگان و یا بررسی مسائل نحوی و دستوری) تعامل دارند و سبک‌شناسی را به علمی خشک و بی‌روح تبدیل می‌کنند. اما محمد حماسه به جنبه‌های مثبت این رویکرد میان‌رشته ای نیز اعتراف می‌کند و آن را می‌ستاید؛ چرا که تقلید نکردن از نقد سنتی- که تمام اهتمام آن معطوف به بررسی آبشخورهای فکری و مسائلی ازقبیل تأثیر و تأثر و مسائل سیاسی و اجتماعی است- از نکات برجستهٔ آن به‌شمار می‌رود (محمد حماسه، ۲۰۰۱: ۲۸).

نکتهٔ درخور توجه این است که وظیفهٔ علم آمار در پژوهش‌های ادبی منحصر به محاسبهٔ ویژگی‌های قابل محاسبه نیست؛ بلکه امور ثانوی و کم‌اهمیت‌تر را نیز می‌توان با آن محاسبه کرد. به‌طور کلی، علم آمار به پژوهشگر چیزی بیشتر از اعداد و ارقام برگرفته از اثر ادبی نمی‌دهد؛ بنابراین پژوهشگر باید پس از استخراج این اعداد و ارقام از دل اثر ادبی، به بررسی عوامل دیگری بپردازد تا بتواند این داده‌های آماری را به بهترین صورت ممکن تحلیل کند و به نتایجی منطقی و معقول برسد. در ادامه به معرفی یکی از روش‌های سبکی- آماری می‌پردازیم که خود، به‌خوبی بیانگر چگونگی پیوند علم آمار و سبک‌شناسی است.

۴. معرفی نظریهٔ جانسون در تنوع واژگان

ثروت لغوی یا دایرهٔ لغاتی که شاعر یا نویسنده در اثر خویش به‌کار می‌گیرد، می‌تواند یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک و ساختار اثر وی تلقی شود. همچنین این تنوع و گستردگی واژگان از فصاحت و بلاغت شاعر یا نویسنده در تألیف ادبی پرده برمی‌دارد. با اینکه در پژوهش‌های

ادبی توجه به اصطلاح «ثروت لغوی شعری[1]» شیوع بیشتری نسبت به نثر دارد، شمول آن فراتر از شعر است و نثر را نیز دربرمی‌گیرد. شاعر یا نویسنده در خلق اثر ادبی برای نمایاندن احساسات خویش از ثروت لغوی[2] مختص به خود استفاده می‌کند. بنابراین، بررسی این ثروت لغوی می‌تواند مهم‌ترین نشانه‌های سبک و ساختار تألیف شاعر یا نویسنده را آشکار کند. دایرهٔ لغات شاعر یا نویسنده به‌منزلهٔ یاخته‌های زنده‌ای هستند که خالق اثر آن‌ها را در آفرینش پیکر ادبی به‌کار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که سبک و ساختاری را برای او برمی‌سازد که ویژهٔ خود اوست.

ثروت واژگانی شاعران و نویسندگان از دو جهت قابل بررسی است: حجم ثروت واژگانی[3] و شیوهٔ به‌کارگیری این ثروت هنگام خلق اثر. ازاین‌رو انتظار می‌رود که در مقایسهٔ چند سبک با یکدیگر، در یکی از این دو و یا در هر دوی آن‌ها با هم تفاوت داشته باشند. دو گونه ثروت واژگانی شناخته شده است که برای جلوگیری از اشتباه در فهم آن‌ها، به‌تفکیک هر یک را توضیح می‌دهیم:

۱. حجم واژگانی که شاعر یا نویسنده آن‌ها را می‌شناسد و با شنیدن یا خواندن آن‌ها، معنایشان را درمی‌یابد.

۲. حجم واژگانی که به‌صورت عملی هنگام تألیف متن به‌کار می‌برد.

روشن است که حجم واژگانی که مؤلف می‌شناسد، بسیار بیشتر از حجم واژگانی است که هنگام تألیف متن ادبی به‌کار می‌برد. برای بررسی حجم واژگان نوع اول و مقایسهٔ آن با حجم واژگان دیگر مؤلفان، شیوه‌های آماری فراوانی معرفی کرده‌اند. یکی از این روش‌ها این است که به‌صورت مستقیم معانی واژگان از خود مؤلف پرسیده و در پرسش‌نامه‌های خاصی ضبط شود. با این شیوه، حجم ثروت واژگانی که مؤلف می‌شناسد، تا حدی مشخص می‌شود (مصلوح، ۱۹۹۲: ۸۷). اما برای بررسی حجم ثروت واژگانی نوع دوم، بایست به آثار نویسنده و یا شاعر مراجعه کرد.

1. Poetic Diction
2. Vocabulary Richness
3. Vocabbulary Size

تنوع واژگان[1] یکی از ویژگی‌های سبک شعری یا نثری است که با مقایسهٔ آن با تنوع واژگان دیگر متن‌ها به کمک داده‌های آماری، می‌توان به دو سؤال پاسخ داد:

– کدام‌یک از این متن‌ها هنگام مقایسه با یکدیگر از ثروت واژگانی نسبی بیشتری برخوردار است؟

– چگونه مؤلف واژگان متنوع را در تألیف متن به‌کار می‌گیرد؟

۵. مراحل پژوهش نظریهٔ جانسون

۱. تعیین نمونه‌هایی از اثر ادبی شعری یا نثری که پژوهش دربارهٔ آن‌ها انجام می‌شود.

۲. تعریف واژه و مقیاس تنوع و تکرار آن و روش‌های تعیین واژگان متنوع و تکراری در نمونه‌ها.

۳. روش‌های محاسبهٔ نسبت تنوع واژگان که خود این مرحله شامل موارد زیر است:

الف. نسبت کلی تنوع واژگان؛

ب. مقدار میانگین نسبت تنوع واژگان؛

ج. منحنی کاهش پلکانی تنوع واژگان؛

د . منحنی تراکم تنوع واژگان.

۴. نتایج مقایسه که به‌صورت جدول‌ها و نمودارهای خاصی مشخص می‌شود.

۵. تحلیل نتایج مقایسه: همان‌گونه که پیشتر اشاره کردیم، علم آمار به پژوهشگر چیزی بیشتر از اعداد و ارقام برگرفته از اثر ادبی نمی‌دهد؛ بنابراین پس از رسیدن به اعداد، مرحلهٔ تازه‌ای شروع می‌شود که پژوهشگر باید با مطالعه و بررسی امور مختلف، برای اعداد و ارقام دلایل منطقی بیاورد و به بهترین نتایج برسد. در ادامه، به چگونگی اجرای این مراحل پنج‌گانه می‌پردازیم:

۵–۱. انتخاب نمونه‌های مورد پژوهش

در این مرحله نمونه‌هایی از اشعار شاعران و یا آثار نویسندگان را انتخاب می‌کنیم. مقدار نمونه‌هایی که جانسون و دیگر پژوهشگران، ازجمله سعد مصلوح برای بررسی تنوع

1. Vocabulary Diversification

واژگان انتخاب می‌کند، شامل ۳ هزار واژه از اشعار سه شاعر یا آثار ادبی نویسندگان است. به این ترتیب که ۳ هزار واژه از مؤلف اول، ۳ هزار واژه از مؤلف دوم و ۳ هزار واژه از مؤلف سوم انتخاب می‌شود و جمع نمونه‌های پژوهش به ۹ هزار واژه می‌رسد. البته در این گزینش می‌توان شروطی را رعایت کرد که به صحت پژوهش کمک می‌کند؛ ازجمله:

۱. بهتر است گزینش نمونه‌ها تصادفی و بر اساس حدس باشد.

۲. نمونه‌های مورد گزینش دربارهٔ موضوع واحدی باشد.

۳. شاعران یا نویسندگان هم‌عصر باشند و یا سبک ادبی مشابهی داشته باشند.

۴. در نمونه‌های شعری، قصاید به‌طور کامل انتخاب شود و ابیات پراکنده و یا جزئی از قصاید انتخاب نشود.

۲-۵. معنای واژه و معیار تنوع و تکرار آن

آنچه در این بخش به آن خواهیم پرداخت، تعریف اصطلاح «واژه» است که خود، ملاک و معیار تعیین حجم نمونه‌ها به‌شمار می‌رود. تعریف این اصطلاح تلاش فراوان دانشمندان جدید زبان‌شناسی را درپی داشته است تا جایی که برخی از تعیین دقیق معنای آن ناامید شده و در وجود معنای خاصی برای آن شک کرده‌اند و آن را توهم علم زبان‌شناسی نامیده‌اند (حملی، ۱۹۸۰: ۳۴). البته، به‌نظر می‌رسد برخی از این دانشمندان تلاش کرده‌اند مفهوم واژه را در زبان شفاهی- که به‌صورت یک شکل به‌هم‌پیوسته[1] ازعوامل صوتی گوناگون است- تعریف کنند؛ همچنین آن‌ها سعی کرده‌اند این شکل به‌هم‌پیوسته را به اجزایی تقسیم کنند که خود این امر منشأ اختلاف بین آن‌ها شده است (مصلوح، ۱۹۹۳: ۹۰). اما در زبان مکتوب، عادات و رسوم املایی واژه را بر اساس منطق خاصی تعیین می‌کنند و مقصود ما از واژه در این پژوهش، آن چیزی است که هنگام نوشتن به‌صورت شکل مخصوص از حروفی به‌صورت خطی با هم متصل هستند و بین آن‌ها و دیگر واژه‌ها، فاصلهٔ نسبتاً بیشتری از هر دو جهت وجود دارد (حملی، ۱۹۸۰: ۱۰۲-۱۰۴).

1. Continuum

اما در معیارهای تنوع و تکرار واژگان، شروط الزام‌آوری وجود ندارد. پژوهشگری می‌تواند واژه‌ای را متنوع بداند، درحالی که پژوهشگر دیگری آن را تکراری به‌شمار آورد؛ آنچه مهم است این است که باید بر اساس دلایل منطقی باشد. معیارهای تنوع و تکراری که نویسنده پیشنهاد می‌کند به شرح زیر است:

۱. فعل را واژهٔ واحدی می‌شماریم و نخستین بار ورود آن را در متن «تنوع» و موارد بعدی را «تکرار» تلقی می‌کنیم. صیغه‌های مختلف فعل ازقبیل ماضی، مضارع، امر، مفرد، جمع، مذکر و مونث آن را تکرار به‌شمارم می‌آوریم؛ البته فرقی نمی‌کند که این افعال در زمان‌های مختلف قیاسی باشند، مثل «جنگیدن»: جنگید و می‌جنگد یا آنکه سماعی باشند، مثل «سوختن»: سوخت و می‌سوزد.

۲. اختلاف اسم‌ها در مفرد و جمع بودنشان را تکرار محسوب می‌کنیم؛ مثل پروانه، پروانه‌ها، کتاب، کتاب‌ها، کتب.

۳. اختلاف اسم‌ها در تذکیر و تأنیث را تکرار به‌شمار می‌آوریم، مگر زمانی که لفظ مونث با لفظ مذکر متفاوت باشد. برای مثال «نادر» و «نادرهٔ» زمانی را که صفت هستند، از مقولهٔ تکرار می‌دانیم؛ اما «زن» و «مرد» را تنوع در نظر می‌گیریم.

۴. واژگانی را که به آن‌ها «یای نسبت» ملحق می‌شود، نسبت به اصل واژه، در شمار تنوع می‌آوریم؛ مانند اصفهان، اصفهانی، خاک، خاکی.

۵. واژگانی را که اشتراک لفظی دارند ولی معنای آن‌ها با هم متفاوت است، در شمار تنوع می‌آوریم؛ مثل «شیر» آشامیدنی، «شیر» حیوان معروف.

۶. مصادر و اسم مصدر (کلمات بر وزن اسم فاعل و مفعول و صفت مشبهه و اسم مبالغه که از زبان عربی به فارسی راه یافته است) را تنوع محسوب می‌کنیم؛ اگرچه از یک مصدر باشند؛ مانند عالم، معلوم، علیم، علامه.

۷. در زبان فارسی گاهی بعضی از حروف کلمات می‌افتد و کوتاه می‌شود؛ مثل سپاه (سپه)، شاه (شه)، راه (ره). این کلمات کامل و شکل مخفف آن‌ها را در مقولهٔ تکرار می آوریم.

۸. گاهی در ابتدای برخی از کلمات الف اضافه می‌شود؛ مثل شتر (اشتر)، شکم (اشکم). این کلمات را نیز نسبت به هم تکرار در نظر می‌گیریم.

۹. در زبان فارسی بعضی از حروف کلمات به یکدیگر تبدیل می‌شوند؛ مانند باز (واز)، فیل (پیل)، سفید (سپید). ما این کلمات را نسبت به هم تکرار در نظر می‌گیریم.

۱۰. اسم مرکب‌هایی را که از دو کلمه یا بیشتر ساخته می‌شوند، کلمهٔ واحدی در نظر می‌گیریم؛ مثل مهمان‌خانه. البته، اسم مرکب ممکن است از ترکیب دو اسم مثل «گلاب» یا دو فعل مثل «کشاکش» یا اسم و صفت مثل «نوروز» ساخته شوند (ر.ک قریب و دیگران، ۱۳۸۰: ۴۴).

۱۱. کلمهٔ مصغر را نسبت به اصل کلمه، تنوع در نظر می‌گیریم؛ مثل مرد (مردک)، طاق (طاقچه)، باغ (باغچه)، پسر (پسرو).

۱۲. اقسام ضمیر (ازقبیل شخصی منفصل یا گسسته، فاعلی و مفعولی) را نسبت به هم تکرار به‌شمار می‌آوریم. ضمیرهای پیوسته به کلمات را با خود آن کلمه، یک کلمه درنظر می‌گیریم. شناسه‌هایی مانند «م» و «یم» در می‌بردیم و می‌بردم؛ ضمیر مفعولی مثل «م» در بردم و «ت» در بردت؛ یا ضمیر متصل به اسم مثل کتابش؛ یا ضمیر متصل به ضمیر شخصی مثل منش؛ یا ضمیر متصل به اسم شرط مثل گرت و گرش؛ یا متصل به صفت مانند اگر مهر نوت گشته پیدا.

۱۳. اسم یا ضمیر اشارهٔ مفرد و جمعِ آن را تکرار محسوب می‌کنیم؛ مثل این (اینان، این‌ها) و آن (آنان، آن‌ها) که در میان متکلم و غایب مشترک است.

۱۴. ضمیر مشترک را تکرار به‌شمار می‌آوریم؛ مثل من خود آمدم، او خود آمد، تو خود آمدی.

۱۵. بین اقسام «که» و «چه»- که گاهی موصول و گاهی حرف ربط و استفهام هستند- تفاوت قائل می‌شویم و آن‌ها را نسبت به یکدیگر تنوع در نظر می‌گیریم.

۳-۵. مراحل تعیین واژگان متنوع

جانسون معتقد است با محاسبهٔ نسبت واژگان متنوع و مجموع کلی واژگان تشکیل‌دهندهٔ متن، می‌توان حجم تنوع واژگان را در کل متن یا در جزئی از آن بررسی کرد. او واژگان متنوع را نوع (Type)، مجموع کلی واژگان را در کل «Tokens» و نسبت تنوع را « Type-Tokenration» و در اصطلاح «TTR» می‌نامد (مصلوح، ۱۹۹۳: ۹۱). در این روش، هر

واژهٔ جدید را فقط یک‌بار «نوع» محسوب می‌کنیم؛ ولی واژگان تکراری را نوع در نظر نمی‌گیریم؛ زیرا هدف، رسیدن به واژگان متنوع در متن است نه واژگان تکراری. برای رسیدن به این واژگان متنوع، باید مراحل زیر را طی کنیم:

۱. هر نمونه را- که از ۳ هزار واژه تشکیل شده است- به ۳۰ جزء و هر جزء را به ۱۰۰ واژه تقسیم می‌کنیم.

۲. جدول‌هایی را تهیه می‌کنیم که تعداد خانه‌های آن حاصل ضرب ۱۰×۱۰ باشد؛ بنابراین برای هر نمونه ۳۰ جدول باید ترسیم کنیم.

۳. واژگان نمونه را در این خانه‌ها به‌گونه‌ای قرار می‌دهیم که هر واژه در خانهٔ مستقلی جای بگیرد.

۴. واژگان متنوع را در هر جدول از جدول‌های سی‌گانه مشخص می‌کنیم. برای این کار باید تک‌تک واژگان یک جدول را به واژگان بعدی همان جدول ارجاع دهیم و واژگان تکراری را خط بزنیم. به این ترتیب، واژگان خط‌نخورده که همان واژگان متنوع یا نوع هستند مشخص می‌شوند. عدد واژگان متنوع را در پایین هر جدول می‌نویسیم.

این روش فقط واژگان متنوع در یک جدول را نمایان می‌کند؛ بنابراین برای رسیدن به واژگان متنوع در تمام سی جدول، باید مراحل ذیل را انجام داد:

۱. وارد کردن واژگان خط‌نخوردهٔ هر جدول در جدول دیگری که زیر آن کشیده می‌شود. برای مثال اگر در جدولی ۸۰ واژهٔ متنوع و ۲۰ واژهٔ تکراری بود، آن ۸۰ واژه را در جدولی که زیر جدول اول کشیده می‌شود وارد می‌کنیم. این کار را در مورد هر ۳۰ جدول به‌صورت جداگانه انجام می‌دهیم.

۲. هر واژه را به واژگان جدول‌های بعدی ارجاع می‌دهیم و واژگان تکراری را خط می‌زنیم؛ بنابراین واژه‌های خط‌نخورده بیانگر واژگان متنوع در تمام ۳۰ جدول است. تعداد این جدول‌ها برای واژگان جدول اول، ۲۹ جدول می‌شود. برای واژگان جدول‌های بعدی هم به‌ترتیب از تعداد جدول‌هایی که باید هر واژه را به واژگان آن ارجاع داد، کاسته می‌شود و این ارجاع واژگان تا پایان واژگان همهٔ جدول‌ها ادامه داده می‌شود. جدول پیشنهادی نظریهٔ جانسون برای وارد کردن کلمات و تشخیص واژگان متنوع به این شکل است:

جدول۱: نمونهٔ جدول واژگان

عمر	پا	بر	دل	من	می‌نهد	وَمی‌گذرد	خسته	شد	چشم
~~من~~	از	این	همه	پائیز	وبهار	نه	عجب	گر	نکنم
~~بر~~	گل	وگلزار	نظر	در	بهاری	~~که~~	دلم	نشکفد	~~از~~
خنده	یار	چه	~~کند~~	با	رخ	پژمرده	~~من~~	~~گل~~	به
چمن	~~چه~~	~~کند~~	~~با~~	~~دل~~	افسرده	~~من~~	لاله	~~به~~	باغ
~~من~~	~~چه~~	دارم	~~که~~	برم	~~در~~	بَرِ	آن	غیر	~~از~~
اشک	~~رمین~~	~~چه~~	~~دارد~~	~~که~~	~~نهد~~	~~بر~~	~~دل~~	~~من~~	~~غیر~~
~~از~~	داغ	~~عمر~~	پا	~~بر~~	~~دل~~	~~من~~	~~می‌نهد~~	~~وَمی‌گذرد~~	~~می‌برد~~
مژده	آزادی	زندانی	را	زودتر	کاش	به	سرمنزل	مقصود	رسد
سحری	جلوه	~~کند~~	~~این~~	شب	ظلمانی	~~را~~	پنجه	مرگ	گرفته

تعداد واژگان متنوع: ۵۹ (مشیری، ۱۳۷۶: ۱۷)

۴-۵. شیوه‌های محاسبهٔ تنوع واژگان

جانسون چهار روش برای محاسبهٔ تنوع واژگان پیشنهاد می‌کند:

۱-۴-۵. تعیین نسبت کلی تنوع[1]: در این روش نسبت واژگان متنوع با نسبت کل متن انتخابی محاسبه می‌شود. ابتدا واژگان متنوع در کل متن را استخراج می‌کنیم، سپس عدد آن را بر عدد واژگان کل متن تقسیم می‌کنیم (مصلوح، ۱۹۹۳: ۹۶-۹۷).

مثال: اگر متنی داشته باشیم که از ۱۰۰۰ واژه تشکیل شده باشد و عدد واژگان متنوع آن ۳۰۰ باشد، نسبت کلی تنوع آن به این شکل خواهد بود: ۳۳ =۳۰۰÷۱۰۰۰

۲-۴-۵. تعیین مقدار میانگین نسبت تنوع[2]: برای به‌دست آوردن این مقدار میانگین باید این مراحل را انجام داد: ۱. تقسیم متن یا نمونه به اجزای هم‌اندازه؛ ۲. محاسبهٔ نسبت واژگان متنوع به مجموع کلی واژگان هر جزء؛ ۳. به‌دست آوردن مقدار میانگین واژگان کل

1. Over-All TTR
2. the Average Segmental TTR

متن به کمک ارزش میانگین هر جزء. این مقدار با جمع مقدار میانگین اجزای مختلف و تقسیم آن بر عدد اجزای تشکیل‌دهندهٔ متن به‌دست می‌آید.

مثال: اگر متنی داشته باشیم که از ۵۰۰ واژه تشکیل شده باشد، این متن را به ۵ جزء تقسیم می‌کنیم؛ به‌نحوی که هر جزء از ۱۰۰ واژه تشکیل شود. برای مثال، اگر عدد واژگان متنوع در اجزای پنج‌گانهٔ این متن به‌ترتیب ۳۰، ۴۰، ۵۰، ۶۰ و ۷۰ باشد، مجموع آن‌ها ۲۵۰ می‌شود و با تقسیم این عدد بر ۵ در عدد اجزاء، مقدار میانگین تنوع این متن که «۵۰» است به‌دست می‌آید. همچنین برای رسیدن به این مقدار میانگین، از عدد واژگان متنوعی که در خط زدن مرحلهٔ اول به آن‌ها می‌رسیم استفاده می‌کنیم.

۳-۴-۵. ترسیم منحنی کاهش پلکانی نسبت تنوع واژگان[1]: برای دست یافتن به این منحنی باید این مراحل را انجام داد: ۱. تقسیم متن به اجزای هم‌اندازه. ۲. محاسبهٔ نسبت تنوع در جزء اول متن که با تعیین واژگان متنوع و تقسیم عدد آن بر عدد مجموع کلی واژگان این جزء به‌دست می‌آید. ۳. تعیین تعداد واژگان متنوع جزء دوم از متن؛ در این مرحله نباید واژگان جزء اول را محاسبه کرد. ۴. محاسبهٔ نسبت تنوع در جزء دوم که با تقسیم عدد واژگان متنوع این جزء به مجموع کلی واژگان جزء دوم به‌دست می‌آید. ۵. همین روش را در مورد جزء سوم و سایر اجزا نیز انجام می‌دهیم.

مثال: اگر متنی از ۴۰۰ واژه تشکیل شده باشد، آن را به ۴ جزء ۱۰۰ واژه‌ای تقسیم می‌کنیم. برای مثال، اگر تعداد واژگان متنوع در جزء اول ۷۰ واژه، در جزء دوم ۶۰ واژه، در جزء سوم ۵۰ واژه و در جزء چهارم ۴۰ واژه باشد، بنابر آنچه گفتیم منحنی کاهش پلکانی نسبت تنوع واژگان به شیوهٔ زیر محاسبه می‌شود:

$$\text{نسبت تنوع جزء اول } \frac{۷۰}{۱۰۰} = ۰/۷$$

$$\text{نسبت تنوع جزء دوم } \frac{۶۰}{۱۰۰} = ۰/۶$$

$$\text{نسبت تنوع جزء سوم } \frac{۵۰}{۱۰۰} = ۰/۵$$

1. the Decremental TTR Curve

نسبت تنوع جزء چهارم $\frac{۴۰}{۱۰۰} = ۰/۴$

۴-۴-۵. ترسیم منحنی تراکم نسبت تنوع واژگان[1]: برای دست یافتن به این منحنی باید این مراحل را انجام دهیم: ۱. متن را به اجزای هم‌اندازه تقسیم می‌کنیم. ۲. بین واژگان متنوع و مجموع کلی واژگان جزء اول نسبت ایجاد می‌کنیم. ۳. در خصوص جزء دوم، با ایجاد نسبت بین واژگان متنوع این جزء (واژگانی که در جزء اول به‌کار نرفته‌اند) و بین مجموع کلی واژگان، این جزء به‌دست می‌آید. ۴. عدد واژگان متنوع جزء اول را با عدد واژگان متنوع جزء دوم جمع می‌کنیم و حاصل‌جمع آن دو را بر عدد مجموع کلی واژگان هر دو جزء تقسیم می‌کنیم. ۵. نسبت تراکم در جزء سوم با جمع تعداد واژگان متنوع جزء اول، دوم و سوم و تقسیم آن بر مجموع کلی واژگان هر سه جزء به‌دست می‌آید.

مثال: اگر متنی داشته باشیم که از۳۰۰ واژه تشکیل شده باشد، آن را به ۳ جزء ۱۰۰ واژه‌ای تقسیم می‌کنیم. برای مثال اگر تعداد واژگان متنوع در جزء اول ۷۰، در جزء دوم ۶۰ و در جزء سوم ۵۰ باشد، منحنی تراکم نسبت تنوع به شیوهٔ زیر محاسبه می‌شود:

نسبت تنوع در جزء اول $\frac{۷۰}{۱۰۰} = ۰/۷$

نسبت تنوع در جزء دوم $\frac{۶۰}{۱۰۰} = ۰/۶$

نسبت تراکم تا پایان جزء دوم $\frac{۷۰+۶۰}{۲۰۰} = ۰/۶۵$

نسبت تنوع در جزء سوم $\frac{۵۰}{۱۰۰} = ۰/۵$

نسبت تراکم تا پایان جزء سوم $\frac{۷۰+۶۰+۵۰}{۳۰۰} = ۰/۶$

۵-۵. مقایسهٔ نتایج

برای بررسی تنوع واژگان در سبک مؤلفان و مقایسهٔ آن‌ها، هر چهار روش پیشنهادی جانسون را معرفی می‌کنیم. همچنین برای توضیح نتایجی که از خلال پژوهش و دو مرحله خط‌زدن واژگان

1. the Cumulative TTR Curve

تکراری به آن‌ها می‌رسیم، جدول‌ها و نمودارهایی ترسیم می‌کنیم که به درک درست‌تر نتایج کمک می‌کند. مبنای ما در این جدول‌ها بر اساس ۳ هزار واژه از هر شاعر است.

جدول ۲: نسبت کلی تنوع واژگان در نمونه‌های سه‌گانه

نام	نسبت کلی تنوع
شاعر- نویسنده الف	/۴۴
شاعر- نویسنده ب	/۴۱
شاعر- نویسنده ج	/۳۹

جدول ۳: نسبت تنوع با بهره‌گیری از ارزش میانگین در نمونه‌های سه‌گانه*

نام	۱	۲	۳	۴	۵	۶	مقدار میانگین
شاعر- نویسنده الف	/۸۷	/۸۵	/۸۶	/۸۹	/۸۲	/۸۷	/۸۶
شاعر- نویسنده ب	/۸۱	/۸۵	/۷۵	/۷۵	/۷۷	/۷۵	/۷۸
شاعر- نویسنده ج	/۸۵	/۸۳	/۷۸	/۷۶	/۷۶	/۸۲	/۸۰

* هر نمونهٔ ۳ هزار واژه‌ای تقسیم بر ۳۰ جزء در ۶ مجموعه شده و هر مجموعه از ۵۰۰ واژه تشکیل شده است.

جدول ۴: نسبت کاهش پلکانی تنوع واژگان در نمونه‌های سه‌گانه*

نام	۱	۲	۳	۴	۵	۶
شاعر- نویسنده الف	/۶۹	/۴۸	/۴۷	/۳۹	/۳۱	/۳۳
شاعر- نویسنده ب	/۶۸	/۴۸	/۳۴	/۳۸	/۲۵	/۳۱
شاعر-نویسنده ج	/۶۷	/۴۵	/۳۷	/۲۸	/۳۰	/۲۵

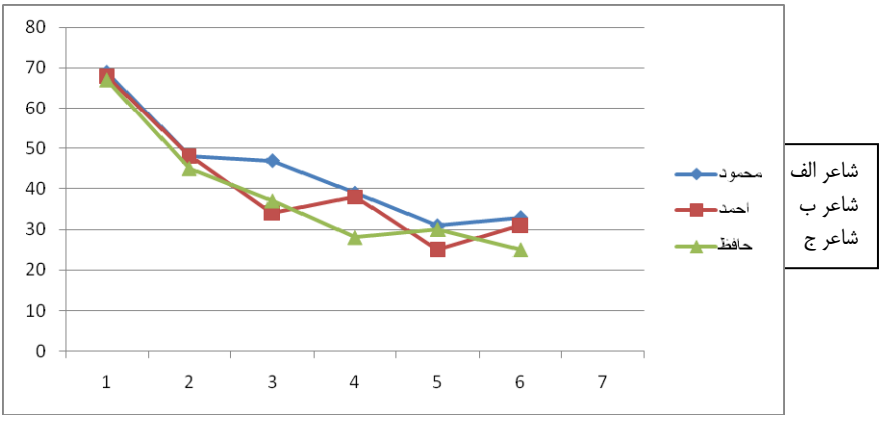
* هر نمونهٔ ۳ هزار واژه‌ای به ۶ جزء تقسیم شده و هر جزء از ۵۰۰ واژه تشکیل شده است.

جدول ۵: نسبت تراکم تنوع واژگان در نمونه‌های سه‌گانه*

نام	۱	۲	۳	۴	۵	۶
شاعر- نویسنده الف	/۶۹	/۵۹	/۵۵	/۵۱	/۴۷	/۴۵
شاعر- نویسنده ب	/۶۸	/۵۸	/۵۰	/۴۷	/۴۳	/۴۱
شاعر- نویسنده ج	/۶۷	/۵۶	/۵۰	/۴۴	/۴۱	/۳۹

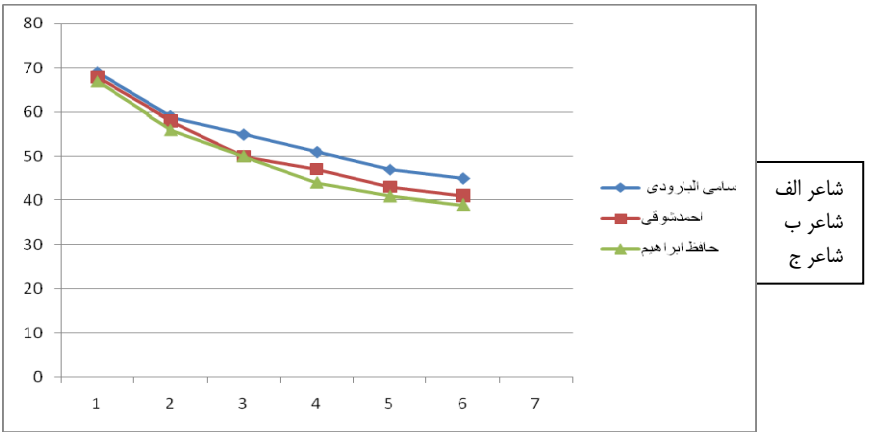
* هر نمونهٔ ۳ هزار واژه‌ای به ۶ جزء تقسیم شده و هر جزء از ۵۰۰ واژه تشکیل شده است.

در این مرحله، اعداد جدول شماره چهار یا همان جدول منحنی کاهش پلکانی واژگان را که پیشتر آوردیم، به‌صورت نمودار نشان می‌دهیم.



شکل ۱: منحنی نسبت کاهش پلکانی در نمونه‌های سه‌گانه

در این مرحله، اعداد جدول شماره پنج یا همان جدول منحنی تراکم واژگان را که پیشتر آوردیم، به‌صورت نمودار نشان می‌دهیم.



شکل ۲: منحنی نسبت تراکم در نمونه‌های سه‌گانه

۶-۵. تحلیل نتایج

همان‌گونه که پیش از این گفتیم، پس از رسیدن به داده‌های آماری، مرحلهٔ جدیدی فراروی پژوهشگر آغاز می‌شود که در آن، باید به تحلیل این داده‌ها بپردازد. چنانچه پژوهشگر میان این داده‌های آماری و آرای دیگر پژوهشگران ارتباط منطقی برقرار کند، پژوهش وی از ارزش بالایی برخوردار خواهد شد.

۶. نتیجه‌گیری

در این پژوهش پیوندهای علم آمار و سبک‌شناسی ادبی را نشان دادیم و حوزه‌هایی را که به‌کارگیری علم آمار در پژوهش‌های سبکی مؤثرند معرفی کردیم. در روش‌شناسی پژوهش، به معرفی نظریهٔ جانسون در شناخت و مقایسهٔ تنوع واژگان پرداختیم. این نظریه به‌خوبی بیانگر رویکرد میان‌رشته‌ای سبکی- آماری است. برای روشن شدن مراحل پژوهش مثال‌هایی آوردیم و جدول‌ها و نمودارهایی ترسیم کردیم. همکاری و پیوند میان علوم گوناگون موضوع بسیار درخور توجهی است. اگر روشن کردن وجوه این ارتباط و پیوند میان علوم گوناگون محور پژوهش‌ها قرار گیرد، مشکلات فراروی علوم شناسایی و برطرف خواهد شد. ضمن اینکه با معرفی طرح‌های پژوهشی، مسیر پژوهش‌های بعدی هموارتر می‌شود. ما در این پژوهش تلاش کردیم گامی در پیشبرد نقد ادبی فارسی برداریم و بر غنای گنجینهٔ آن بیفزاییم.

پی‌نوشت‌ها

۱. دکتر سعد عبدالعزیز مصلوح، منتقد برجستهٔ مصری، دارای درجهٔ دکتری از دانشگاه موسکو، و هم اکنون استاد دانشگاه کویت است. وی در زمینهٔ سبک‌شناسی آماری آثار درخور توجهی دارد که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به کتاب ***فی النص الادبی: دراسه اسلوبیه احصائیه*** اشاره کرد.

۲. دکتر حامد صدقی استاد دانشگاه تربیت معلم تهران است. وی نیز به پیروی از سعد مصلوح، مقالات چندی در این زمینه نوشته است.

منابع

- تنوجی، محمد. (۲۰۰۳). *معجم العلوم العربیهٔ*. ط ۱. بیروت: دارالجیل.

– حلمی، خلیل. (۱۹۸۰). *الکلمة: دراسة لغویة و معجمیة*. الهیئة المصریة العامة للکتاب.

– خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۷۳). *دیوان*. تصحیح ضیاءالدین سجادی. چ۴. تهران: زوار.

– خفاجی، محمدعبدالمنعم، سعدی فرهود، محمد و شرف عبدالعزیز. (۱۴۱۳/ ۱۹۹۲). *الأسلوبیة والبیان العربی*. ط ۱. الدار المصریة اللبنانیة.

– سقیلی، أسماء. (۲۰۰۵). *المنهج الأسلوبی، دراسة موجزة*. موقع رابطة رواء للأدب الإسلامی و لغة القرآن: <www.rouwaa.com>

– سمیعی گیلانی، احمد. (۱۳۸۶). «مبانی سبک‌شناسی شعر». *ادب‌پژوهی*. ش۲. (تابستان).

– شایب، احمد. (۱۹۹۵). *أصول النقد الأدبی*. ط۵. القاهره.

– عبدالله جبر، محمد. (۱۴۰۹/ ۱۹۸۸). *الأسلوب والنحو*. ط ۱. دارالدعوة.

– عزام، محمد. (۲۰۰۳). *تحلیل الخطاب الأدبی علی ضوء المناهج الحدیثة*. ط ۱. منشورات اتحاد کتاب العرب.

– عنصری بلخی. (۱۳۴۲). *دیوان*. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

– فضل، صلاح. (۱۴۱۹/ ۱۹۹۸). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*. ط ۱. القاهره: دار الشروق.

- قبادی، فرزان. (بی‌تا). «سبک‌شناسی». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۴/ ۷.

– قریب، عبدالعظیم، ملک‌الشعرای بهار، بدیع‌الزمان فروزانفر، جلال همائی و رشید یاسمی. (۱۳۸۰). *دستور زبان پنج استاد*. زیر نظر سیروس شمیسا. چ۵. تهران: چاپخانهٔ رامین انتشارات فردوس.

– محمد حماسة، عبداللطیف. (۲۰۰۱). *الإبداع الموازی، التحلیل النصی للشعر*. القاهره: دار غریب للطباعة والنشر والتوزیع.

– محمد عیاد، شکری. (۱۹۸۲). *مدخل إلی علم الأسلوب*. الریاض.

– مشیری، فریدون. (۱۳۷۶). *زیبای جاودانه منتخب ده دفتر شعر* (تشنهٔ توفان، گناه دریا، ابر و کوچه، بهار را باور کن، از خاموشی، مروارید مهر، آه باران، از دیار آشتی، با پنج سخن‌سرا، لحظه‌ها و احساس). تهران: سخن.

– مصلوح، سعد. (۱۴۱۲/ ۱۹۹۲). *الأسلوب، دراسة لغویة إحصائیة*. ط۳. عالم الکتاب.

– ـــــــــــ (۱۹۹۳). *فی النص الأدبی دراسة أسلوبیة إحصائیة*. ط ۱. القاهره: عین للدراسات والبحوث الإنسانیة والاجتماعیة.

– مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۷۶). *به سوی زبان‌شناسی شعر*. تهران: نشر مرکز.

– نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۶). *خسرو و شیرین*. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

- Werner, Winter. (1969). "Styles and Dialects". In *Statistics and Stylistics*.

سبک‌شناسی سازمان متن ادبیات داستانی کودکان در زبان فارسی

فردوس آقاگل‌زاده
دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس
اکرم رضوی‌زاده:
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل عناصر داستانی ۵۷ نمونه کتاب داستانی در گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج» می‌پردازد (۱۷ نمونه گروه سنی «الف»، ۲۰ نمونه گروه سنی «ب» و ۲۰ نمونه گروه سنی «ج»). برای بررسی عناصر داستانی در این نمونه کتاب‌ها، کل داستان مطالعه و تحلیل شده است. این پژوهش درپی پاسخ به این پرسش است که ادبیّات داستانی کودکان در زبان فارسی دارای چه مشخصه‌ها و در نهایت دارای چه الگویی است؟ پس از تحلیل داستان‌ها این نتایج به‌دست آمده است: کتاب‌های گروه سنی «الف» به زبانی ساده و با مصرع‌هایی کوتاه درحد فهم و درک بچه‌ها هستند و جنبهٔ آموزشی دارند. آموزش رنگ‌ها، بازی‌ها، اشیاء، رعایت نظم و... از اهداف نویسندگان این رده است. همچنین نویسنده در بیان داستان، از زبان گفتاری استفاده کرده است؛ این‌گونه شیوهٔ بیان به‌خوبی با مخاطب کودک ارتباط برقرار می‌کند. در بیشتر کتاب‌های این ردهٔ سنی، راوی خودِ خواننده است. در تمام نمونه کتاب‌های گروه‌های سنی «ب» و «ج» عناصر داستانی همچون موضوع، شروع، طرح، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان وجود

دارند؛ درحالی که برخی دیگر از نمونه کتاب‌های داستانی فاقد عناصر داستانی دیگری همچون گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و کشمکش هستند.

واژه‌های کلیدی: عناصر داستانی، ادبیّات کودکان، داستان‌های کودکان، سبک‌شناسی.

۱. مقدمه

داستان مجموعه‌ای یکپارچه، منظم و هدف‌دار است. در نوشتن داستان، رعایت تمام ویژگی‌های فنی‌ای که برای داستان معرفی شده، ضروری است. نویسنده تلاش می‌کند با استفاده از روش‌های مختلف، با گره‌افکنی، انتظار و طرح حوادث منطقی در پایان، پیام یا واقعیتی اجتماعی را بیان کند. مطالعهٔ عناصر سازندهٔ هر اثر ادبی ما را در شناخت ساختارهای درونی متن و تعیین عنصرهای سازندهٔ آن کمک می‌کند. این تحقیق درصدد است عناصر داستانی در نمونه کتاب‌های گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» را (بر اساس تقسیم‌بندی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان) بررسی کند و بر پایهٔ نظریهٔ خاصی قرار ندارد؛ بلکه بر مفاهیم نظری استوار است که در مقاله ذکر شده است.

۲. هدف پژوهش

ادبیّات داستانی[1] شامل اسطوره[2]، افسانه یا قصّه، تراژدی[3]، داستان کوتاه[4]، رمان یا داستان بلند، لطیفه[5]، روایت، حکایت، تمثیل (حکایت اخلاقی [6]) و فابل[(1)] (حکایت حیوانات) است که هدف اصلی تحقیق ما را در گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج» تشکیل می‌دهد. ما در این پژوهش برآنیم تا عناصر داستانی کتاب داستان‌هایی که به زبان فارسی برای گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج» نوشته شده است (بدون در نظر گرفتن داستان‌هایی که از زبان‌های بیگانه ترجمه شده‌اند و بدون لحاظ کردن متغیر جنس مخاطب) بررسی کنیم.

1. Fiction
2. Myth
3. Tragedy
4. Short story
5. Joke
6. Parable

۳. روش تحقیق و مفاهیم نظری

پژوهش حاضر شامل دو بخش نظری و عملی است. روش کار هم اسنادی، کتابخانه‌ای و در نهایت تحلیلی (تحلیل نمونه داستان‌ها در سه گروه سنی الف، ب، ج) است. برای بررسی عناصر داستانی، ابتدا منابع تحقیق را گردآوری کرده و سپس بر اساس آن‌ها به تحلیل نمونه کتاب‌های داستانی در این سه گروه سنی پرداخته‌ایم. اساس انتخاب کتاب‌های داستانی گروه‌های سنی، تقسیم‌بندی مورد نظر کانون پرورش کودکان و نوجوانان (از سال‌های ۱۳۷۱–۱۳۸۸) است. در این تقسیم‌بندی عامل جنسیت نویسنده و مخاطب لحاظ نشده است. عامل مهم در انتخاب کتاب‌ها هم این است که نمونه‌ها از کتاب‌های ترجمه‌ای نباشند و از نویسندگان ایرانی انتخاب شده باشند. جامعهٔ آماری این پژوهش را ۵۷ نمونه کتاب داستانی در گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج» تشکیل می‌دهد که ۱۷ نمونه به گروه سنی «الف»، ۲۰ نمونه به گروه سنی «ب» و ۲۰ نمونه به گروه سنی «ج» اختصاص دارد. برای تعیین عناصر زبانی، پس از مطالعهٔ کل داستان، عناصر داستانی مانند گره‌افکنی، قهرمان، شروع، اوج و پایان تجزیه و تحلیل شده است. در پایان تحلیل داستان‌ها در هر گروه سنی، حضور یا فقدان عناصر داستانی در هر نمونه در جدول‌هایی نشان داده شده است. در مورد عناصر داستانی کتاب‌های گروه سنی «الف» (حدود ۹۴/۱۱ درصد از کتاب‌های انتخابی این رده به‌صورت شعر بوده است) نتایج در قالب جدول آورده نشده است؛ ولی در جایی که لازم بود به برخی عناصر داستانی اشاره شود، ضمن ذکر نام هر داستان، از این عناصر نیز یاد شده است.

۱-۳. موضوع[1] داستان: موضوع آن چیزی است که اثر ادبی به آن اشاره می‌کند. به گفتهٔ سلطان‌القرائی (۱۳۸۴: ۱۴۶–۱۴۷)، داستان‌نویسی هنر نویسنده را نشان می‌دهد و در آفرینش داستان خوب، فقط سبک نگارش و شیوهٔ پرداختن به موضوع اهمیّت زیادی ندارد؛ بلکه انتخاب موضوع و قالبی که موضوع در آن ریخته می‌شود نیز هنر نویسنده را آشکار می‌کند. در واقع، از ترکیب این سه است که اثر واقعاً هنری پدید می‌آید.

1. Theme

۲-۳. پیام: از هماهنگی تمام اجزاء و عناصر، پیام داستانی شکل می‌گیرد. نویسنده در هر نوشته‌ای دنبال هدف خاصی است. هدف اصلی برخی پیام‌ها این است که به برقراری ارتباط بپردازند، ارتباط را ادامه دهند یا آن را قطع کنند؛ بعضی از پیام‌ها هم اغلب با هدف حصول اطمینان از عمل کردن مجرای ارتباط فرستاده می‌شوند؛ برخی دیگر نیز با این هدف که گوینده می‌خواهد توجه مخاطب خود را جلب کند یا مطمئن شود که او همچنان به گفته‌هایش توجه دارد (راجر فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۸۰).

۳-۳. طرح یا پیرنگ: طرح مجموعه‌ای منظم و هدف‌دار است. حسن طرح را ترتیب و نظمی واقعی می‌داند که در آن، رخدادها روایت می‌شوند (83 & 80 :1989). طرح داستان زمانی آشکار می‌شود که یافته‌های موقعیت‌های واقعی در حال حاضر و خیالی را دوش‌به‌دوش کنار هم قرار می‌دهیم. حتی اگر رخدادها، شخصیت‌ها و مکان‌ها، هر سه، عناصر مهم داستان به‌شمار آیند، نظریه‌پردازان پیرنگ رخدادها را عنصر مسلط و بنیادین می‌دانند (Toolan, 2001: 20).

۴-۳. شروع[1]: اولین جزء ساختار طرح را «شروع» شکل می‌دهد و باید به‌گونه‌ای باشد که بتواند خواننده را به بخش‌های بعدی جذب کند.

۵-۳. گره‌افکنی: گره‌افکنی شامل خصوصیات شخصیت‌ها و جزئیات وضعیت و موقعیت‌هایی است که خط اصلی پیرنگ را دگرگون می‌کند، شخصیت اصلی را در برابر نیروهای دیگر قرار می‌دهد و عامل کشمکش را به‌وجود می‌آورد (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۷۲).

۶-۳. بحران[2]: پس از گره‌افکنی، دومین نقطهٔ تنهٔ داستان، مرحله‌ای است که گره‌افکنی ادامه پیدا می‌کند و جا می‌افتد و پیچیده‌تر می‌شود. بحران نتیجهٔ یک گره‌افکنی حساب‌شده است و یکی از بهترین معیارهای موفقیت گره‌افکنی با رسیدن به مرحلهٔ بحرانی ایجاد می‌شود.

1. Opening
2. Crisis

۳-۷. اوج[1]: بعد از گره‌افکنی و بحران، سومین و آخرین نقطهٔ برجستهٔ تنه داستان، «اوج» است که بالاترین نقطهٔ بحران داستان نیز به‌شمار می‌رود. نقطهٔ اوج داستان جایی است که کشمکش به اوج خود می‌رسد.

۳-۸. گره‌گشایی[2]: حل بحران داستان را نتیجه‌گیری یا گره‌گشایی می‌نامند. در گره‌گشایی، گره‌های داستان باز می‌شود و ممکن است این اتفاق، پایان داستان هم باشد. میرصادقی گره‌گشایی را پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجهٔ نهایی رشتهٔ حوادث می‌داند که باعث گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهم‌ها می‌شود (۱۳۸۰: ۷۷). در گره‌گشایی، سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود و آن‌ها به موقعیت خود آگاهی پیدا می‌کنند؛ خواه این موقعیت به نفع آن‌ها باشد خواه به ضررشان.

۳-۹. درون‌مایه[3]: درون‌مایهٔ هر داستانی اندیشهٔ نهفته‌ای است که پیرنگ، شخصیت‌ها و صحنه‌پردازی را به هم پیوند می‌زند و به کلیّتی معنادار تبدیل می‌کند. در ادبیّات کودکان، رفتار شخصیت‌ها و پیامدهای آن همواره زمینه‌ساز شکل گرفتن و پشتیبانی از درون‌مایه می‌شود (نورتون، ۱۳۸۲: ۱۱۶-۱۱۷).

۳-۱۰. کشمکش[4]: کشمکش یا ناسازگاری حاصل وضعیت و شرایط ناپایداری است و نیز به معنای درگیری نیروهای متضاد (بیرونی و درونی) و حاصل برخورد انگیزه و مانع است. هر داستانی باید حاوی حرکت، تعقیب و ماجرا باشد و لازمهٔ حرکت، «تضاد و کشمکش» است. کشمکش در خواننده «حالت انتظار» ایجاد می‌کند که جزء مهم‌ترین پیامدهای داستان است. در ادبیّات، کشمکش سرچشمهٔ طبیعی پیرنگ است.

۳-۱۱. زاویهٔ دید[5]: زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت نمایش‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده می‌نمایاند و در واقع رابطهٔ نویسنده را با

1. Climax
2. Denouement= Resolution
3. Motif
4. Conflict
5. Point of View/ Viewpoint

داستان نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۱۵ و ۱۳۸۰: ۳۸۵). تغییر در زاویهٔ دید باید با انتخاب خصوصیات خاص زبانی ایجاد شود (Hasan, 1989: 70).

۱۲-۳. بن‌مایه[1] (موتیف): شخصیت یا الگوی معینی است که به شکل‌های گوناگون در ادبیّات و هنر تکرار می‌شود. بن‌مایهٔ بسیاری از قصّه‌های عامیانه، دختر زشتی است که به شاهزاده‌خانمی زیبا بدل می‌شود. بن‌مایه به عنصری تکراری در اثر ادبی نیز گفته می‌شود (داد، ۱۳۷۸: ۵۰).

۱۳-۳. شخصیت‌پردازی[2]: شخصیت‌پردازی یکی از مؤثرترین عوامل ادبی در داستان است. شخصیت در رویکرد ساختارگرایانهٔ جاناتان کالر چنین خلاصه می‌شود: «در باور ساختارگرایان، شخصیت مفهومی اسطوره‌ای است.» (Culler, 1975: 235).

۱۴-۳. صحنه‌پردازی[3] (زمان و مکان): مقولهٔ زمان در متون داستانی اهمیت بسزایی دارد و یکی از ابزارهای پیوستگی به‌شمار می‌رود. مکان داستان و شخصیت اصلی داستان جزء ویژگی‌های سبکی در داستان هستند. همواره در بیان روایت‌ها می‌خواهیم بدانیم کجاییم و نشانه‌های حجمی- زمانی مشخصی از زمان و مکان رخداد به‌دست آوریم (Toolan, 2001: 73).

۱۵-۳. پایان: پایان، بخشی است که در تأثیرگذاری داستان بر مخاطب بسیار اهمیت دارد.

۱۶-۳. خلاقیّت: خلاقیت به معنای نوآوری در همه یا بخشی از عناصر داستانی، مؤلفه‌ای مهم در زیبایی‌شناسی متون داستانی کودکان است و بدون آن، داستان‌ها از خوانش‌پذیری کمتری برخوردار خواهند بود؛ زیرا بدون خلاقیت، با تکرار مضامین و بن‌مایه‌ها روبه‌رو می‌شویم. استیفن رابینز خلاقیّت را به معنای توانایی ترکیب اندیشه‌ها و نظریات در یک روش منحصربه‌فرد با ایجاد پیوستگی بین آنان می‌داند (www.fekreno.org/articlefekreno/arfek277.htm).

1. Motif
2. Characterization
3. Setting

۴. سبک‌شناسی ادبیات کودکان

داستان‌هایی که برای کودکان نوشته می‌شود، دارای سبک خاصی است. کودکان هنگام به نمایش درآوردن داستان، جهان واقعی را که کلماتِ گوینده نمایندهٔ آن است، بازسازی می‌کنند. در جریان این فرایند است که ناهماهنگی بین جهان و کلمات، به شیوهٔ جدیدی آشکار می‌شود (تولان، ۱۳۸۶: ۳۲۷). کودکان طالب هنجارگریزی‌های خلاقانه از معیارهای رایج و بهره‌وری از آن‌ها هستند و در داستان‌های کودکان، روایت‌گری غلبهٔ خیر بر شر به‌گونه‌ای آشکار دیده می‌شود (همان، ۳۵۳-۳۵۴).

در داستان‌های کودکان، تصاویر همراه متن هستند و در پیشبرد روایت نقش بسیاری ایفا می‌کنند. این تصاویر درپی اعتبار بخشیدن یا تأیید بصری بر آن چیزی هستند که متن بیان می‌کند و با بهره‌گیری از ابزار غیرکلامی، روایت را به پیش می‌برند (همان، ۳۵۵-۳۵۶). آثار ادبی در سنین کودکی بیشتر بر مبنای الگوهای آوایی بنا می‌شوند. صورت‌گراترین آثار ادبی مربوط به کودکان است و بار معنایی در آن‌ها کمترین سهم را دارد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۲). به‌طور کلی می‌توان به برخی از این موارد اشاره کرد:

۱. زبان صورت‌محور است نه معنامحور.

۲. از کاربرد واژه‌های دشوار، پیچیده، طولانی و دیرفهم پرهیز می‌شود.

۳. کاربرد واژه‌ها و جمله‌هایی که کودک یا خود آن‌ها را در زبان به‌کار می‌برد و یا بزرگسالان در آن محدودهٔ واژگانی با کودکان ارتباط برقرار می‌کنند.

۴. ساده‌نویسی و کاربرد تصویری زبان؛ یعنی جمله‌ها را به‌گونه‌ای به‌کار بریم که در ذهن کودک تصویر ایجاد کند. همچنین استفاده از نقاشی در کتاب‌های کودکان به درک معنا و مفهوم نوشته کمک می‌کند و آنان را به خواندن کتاب برمی‌انگیزاند.

۵. استفاده از زمان‌ها و زاویهٔ دیدهای مختلف برحسب موقعیت‌ها و فضاسازی‌های گوناگون زبانی در روایت، داستان و قصّه‌های کودکان لازم است تا از این راه، ایجاد ارتباط با متن داستانی و درک آن برای کودکان آسان شود.

۶. داستان یا قصه آهنگین باشد یا جنبهٔ موسیقایی قوی داشته باشد.

۵. تحلیل پیکره

۵-۱. گروه سنی «الف»

همان‌طور که حجازی گفته است، شعر بیشتر از گروه‌های دیگر، برای کودکان پیش‌دبستانی و سال اول دبستان (گروه سنی الف) نوشته و سروده می‌شود (۱۳۸۱: ۱۸۲-۱۸۶). بر اساس نمونه‌های انتخابی این پژوهش هم حدود ۹۴,۱۱ درصد آن‌ها به‌صورت شعر هستند. می‌دانیم که عناصر داستانی مربوط به داستان است و اشعار فاقد برخی عناصر داستانی همچون گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و غیره هستند؛ مانند داستان (شعر) «دویدم و دویدم سر کوهی رسیدم» و یا «حسنی کلاس اوّله». بنابراین، در گروه سنی «الف» جدولی ارائه نمی‌شود؛ ولی نتایج مربوط به برخی از عناصر موجود در این گروه سنی در بخش پایانی پژوهش می‌آید. به گفتهٔ حجازی، کودکان در سنین پیش از دبستان از داستان‌هایی دربارهٔ زندگی روزمره، اسباب‌بازی‌ها، مردم، حیوانات، وسایل نقلیه و... لذّت می‌برند (همان، ۷۵). نمونه داستان‌های انتخاب‌شده برای این گروه سنی، سخن حجازی را تأیید می‌کند.

۵-۲. گروه سنی «ب»

جدول۱: الگو یا ساختار کلی داستان در ادبیّات کودکان گروه سنی «ب»

عنوان داستان	موضوع	پیام	طرح	شروع	گره‌افکنی	اوج	گره‌گشایی	درونمایه	کشمکش	زاویه‌دید	بن‌مایه	قهرمان*	خلاقیت	پایان
۱. آدم‌برفی گمشده	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+	+
۲. آن شب بارانی	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	_	+	_	+
۳. آوازآباد	+	_	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۴. پروانه‌های آبی	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+	+
۵. جشن جنگل	+	+	+	+	+	_	+	+	_	+	_	+	+	+
۶. خداحافظ تا بهار	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+
۷. خروس تاج قرمزی	+	+	+	+	_	+	+	+	_	+	+	+	+	+
۸. روز ابری من	+	+	+	+	_	_	_	+	_	+	_	+	+	+
۹. زیر گنبد آبی	+	+	+	+	_	+	_	+	+	+	+	+	_	+
۱۰. سلطان جنگل کیه؟!	+	+	+	+	_	+	_	+	_	+	+	+	+	+
۱۱. قاصدک‌ها چه کاره‌اند؟	+	+	+	+	_	_	_	+	+	+	+	+	+	+

۱۲. قصهٔ الاغه و کلاغه	+	_	+	+	_	_	+	+	+	_	+	+	+	+
۱۳. قصهٔ خاله رعنا و عمه نساء	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۱۴. کجا بریم؟ اینجا دیگه خونه ماست	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+
۱۵. کی از همه قوی‌تره؟	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+
۱۶. من از همه بیشتر می‌پرم!	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+
۱۷. من پیدا شده‌ام	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+
۱۸. مهربانترین حیوان جنگل	+	+	+	+	+	+	+	_	+	_	+	+	+	+
۱۹. مینا و فیل کوچولوی شجاع	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+	+
۲۰. نخودی و حاکم ظالم	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

* در این پژوهش شخصیت اصلی، همان قهرمان درنظر گرفته شده است.

کودکان در این سن از رشد، داستان‌هایی را دوست دارند که در آن‌ها موجودات بی‌جان شخصیت پیدا می‌کنند و حیوانات سخن‌گو را دوست دارند. در این دوره که کودکان خواندن و نوشتن را می‌آموزند، مطالعه با سرعت شخصی خود پیش می‌رود که اوّلین تجربیاتشان در مطالعه باید لذت‌بخش و موفقیت‌آمیز باشد (همان، ۸۴). در سال‌های اول دبستان، داستان‌های تخیّلی بسیار اهمیّت دارد. در این دوران، کودکان بین دنیای تخیّل و درک عمیق ارتباط با واقعیت‌های عینی قرار دارند و هنوز تا معرفت عقلانی و خردورزانه از جهان و عالم پیرامون فاصله دارند. نویسندهٔ کودک می‌تواند از طریق عالم حیوانات و روابط خیالی بنانهاده‌شده بر اساس شخصیت‌های حیوانی، پیام‌های تربیتی، اخلاقی و جامعه‌پذیری را به‌خوبی به کودکان منتقل کند. پیام‌ها و مضامینی چون وفاداری، احترام به بزرگ‌ترها، پاکیزگی، نوع‌دوستی، مهربانی و غیره. مربیان، والدین و بزرگسالان هم وظیفه دارند با شناخت دقیق ادبیّات کودکان و نوجوانان و استفادهٔ صحیح از آن، آنان را در حال توازن و تعادل نگاه دارند (آقایاری، ۱۳۷۵: ۵۷–۵۸).

از بیست کتاب داستانی‌ای که به‌عنوان نمونه در گروه سنی «ب» انتخاب شده‌اند، دوازده نمونه، کتاب‌های داستانی‌ای هستند که شخصیت‌های اصلی آن‌ها را حیوانات سخن‌گو تشکیل می‌دهند. این شخصیت‌ها بسیار مورد علاقهٔ کودکان این گروه سنی هستند. نویسندگان این ردهٔ سنی از تخیّل هم برای بیان داستان‌های خود بهره گرفته‌اند.

داستان‌ها همگی از عناصری چون موضوع، طرح، شروع، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان برخوردارند؛ ولی برخی از داستان‌ها هم فاقد برخی عناصر داستانی هستند که در جدول شماره یک مشخص شده است. در این گروه سنی داستان‌هایی موفق‌اند که عناصر داستانی را به‌طور کامل دارا باشند و در ارتباطی منظم با هم به‌سر برند. تمام این عناصر به‌منظور ایجاد ساختار نهایی داستان شکل می‌یابند. نمونه‌داستان‌هایی چون «قصّهٔ خاله رعنا و عمه نساء» و «نخودی و حاکم ظالم» دربردارندهٔ همهٔ عناصر داستانی‌اند.

۳-۵. گروه سنی «ج»

جدول۲: الگو یا ساختار کلی داستان در ادبیّات کودکان گروه سنی «ج»

عنوان داستان	موضوع	پیام	طرح	شروع	گره‌افکنی	اوج	گره‌گشایی	درونمایه	کشمکش	زاویه‌دید	بن‌مایه	قهرمان	خلاقیت	پایان
۱. آفتاب شادی	+	+	+	+	_	_	_	+	_	+	_	+	_	+
۲. آقارنگی و گربهٔ ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۳. افسانهٔ خرد	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+
۴. باید به فکر فرشته بود	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۵. حسنی و کلاغ و هفت قصهٔ دیگر (بزبزقندی)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+
۶. پاپر	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+
۷. پری‌ناز یا نازپری	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+
۸. جمع کردن در مزرعه	+	–	+	+	–	–	–	+	–	+	_	+	_	+
۹. جوجه و خط بسته	+	–	+	+	_	_	_	+	+	+	_	+	_	+
۱۰. چشم کویر	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۱۱. حسنی و کلاغ و هفت قصهٔ دیگر	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۱۲. خاله خاله جان، بابا مهربان	+	_	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۱۳. حسنی و کلاغ و هفت قصهٔ دیگر (خاله‌ریزه)	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
۱۴. راز زندگی پروانه‌ها	+	+	+	+	_	_	_	+	_	+	_	+	_	+
۱۵. گل‌افشان و گردن‌بند طلا	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	_	+	+	+
۱۶. گل‌پری، غنچه‌پری	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

۱۷. ملانصرالدین و دزد بی‌نوا و پنج حکایت دیگر	+	+	+	+	+	+	+	_	+	_	+	+	+	+
۱۸. ملانصرالدین و دود کباب و پنج حکایت دیگر	+	+	+	+	+	+	+	−	+	−	+	+	+	+
۱۹. مرد و میدان	+	+	+	+	+	+	+	−	+	−	+	+	+	+
۲۰. هم قصه، هم ریاضی دستگاه رنگ‌آمیزی	+	−	+	+	−	+	−	+	−	−	+	−	+	+

عناصر داستانی همچون موضوع، شروع، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان در تمام نمونه‌های انتخابی در گروه سنی «ج» وجود دارند. در کتاب‌های «آقارنگی و گربهٔ ناقلا یا این‌جوری بود که اون‌جوری شد»، «باید به فکر فرشته بود»، «چشم کویر»، «حسنی و کلاغ و هفت قصّهٔ دیگر»، «حسنی و کلاغ و هفت قصّهٔ دیگر (خاله‌ریزه)» و «گل‌پری، غنچه‌پری» تمام عناصر داستانی دیده می‌شوند. حجازی بر این باور است که داستان‌های کودکان باید فاقد جنبه‌های تاریخی باشد؛ چون کودکان در مورد وقوع آن‌ها استنباط و درک غیرعادی دارند (۱۳۸۱: ۲۷۹–۲۸۷). داستان‌های جانوران که در هیچ عصر و جامعهٔ معینی واقع نمی‌شوند، برای این گروه سنی مناسب هستند. این موضوع در نمونه‌های انتخابی این گروه سنی هم رعایت شده است. در این گروه سنی کتاب‌های آموزشی‌ای که به‌صورت داستان بودند نیز انتخاب شدند. این کتاب‌ها دارای عناصری همچون موضوع، شروع، طرح، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان بودند؛ ولی عناصر دیگر داستانی همچون گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و کشمکش را نداشتند.

۶. نتایج

۱-۶. نتایج به‌دست آمده در گروه سنی «الف»:

– کتاب‌ها بیشتر جنبهٔ آموزشی برای کودکان دارند؛ مانند رعایت نظافت، پوشیدن لباس، مشاغل مختلف، آموزش رنگ‌ها و غیره.

– بیشتر کتاب‌ها در گروه سنی «الف» به‌صورت شعر هستند. در نمونه‌هایی که به‌صورت تصادفی انتخاب شدند، از هفده نمونه، شانزده نمونه (۹۴/۱۱ درصد) به‌صورت شعر هستند.

– زاویهٔ دید در همهٔ آن‌ها، دانای کل محدود به ذهن کودک است.

– جمله‌ها در گروه سنی «الف» نسبت به دو گروه سنی دیگر (ب و ج) بیشتر به‌صورت ترتیب سازه‌ای نامنظم بیان شده‌اند (حدود ۳۱/۹ درصد).
– جمله‌ها (مصرع‌ها) در داستان‌های تحلیل‌شدهٔ این گروه سنی کوتاه، ساده و روان هستند.
– شاعر در بیان آنچه قرار است آموزش دهد دارای خلاقیّت است.
– تصاویر در کنار جمله‌ها کمک‌کننده هستند.

۲-۶. نتایج به‌دست آمده در گروه سنی «ب»:

– اغلب داستان‌های کودکان دارای طرحی ساده هستند و با عبارت «یکی بود، یکی نبود» آغاز می‌شوند.
– نویسندگان این داستان‌ها کمتر به صحنه‌سازی و توصیف زمان و مکان می‌پردازند.
– در این داستان‌ها از حیوانات سخن‌گو (فابل) استفاده می‌شود که مورد پسند کودکان این گروه سنی است.
– نویسندگان از تخیّل هم بهره می‌برند که مورد پسند این گروه سنی است.
– در بعضی از داستان‌ها شخصیت‌های اندکی وجود دارد و در برخی از آن‌ها حتی به دو یا سه شخصیت می‌رسد.
– برخی از داستان‌ها ابداع خاصی ندارند؛ مانند داستان «آدم‌برفی» که داستانی کلیشه‌ای است و نمی‌تواند جالب توجه قرار گیرد.
– داستان‌ها همگی از عناصری چون موضوع، طرح، شروع، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان برخوردارند.
– ساختار داستان‌های کودکان، ساده و فارغ از پیچیدگی‌های خاص بزرگسالان است.

۳-۶. نتایج به‌دست آمده در گروه سنی «ج»:

– داستانی چون «افسانهٔ خرد» از نظر تمهیداتی مانند پیرنگ، شخصیت‌پردازی، صحنه-پردازی، گره‌افکنی و پایان بسیار موفق و جذاب نوشته شده است. اما با توجه به مخاطب خود که کودکان گروه سنی «ج» هستند، از نظر زبان، دامن، واژگانی، سبک و به‌ویژه نحوهٔ بیان شخصیت‌ها، نقد زیادی می‌توان به آن وارد کرد. برای مثال، واژه‌هایی مانند برکندن، شگرف، دادار، مینو و دَلو در دامنهٔ واژگانی کودکان ۱۰–۱۲ ساله نمی‌گنجد. سبک نوشتاری این داستان– که در حیطهٔ زبان کلاسیک جای دارد– مشکل می‌تواند با کودکان این گروه

سنی ارتباط برقرار کند و مفاهیم والای داستان را به آن‌ها منتقل کند. جمله‌های زیر که از داستان انتخاب شده است، مشکل زبانی و سبکی «افسانهٔ خرد» را در ارتباط برقرار کردن با مخاطبان خود به‌خوبی نشان می‌دهد: «در آنی جم به تن چون دیوی درآمد، او گوش به سکوت خویشتن داشت، از آن اتاق افزارهای برنده و درخشان به همراه می‌آوردند، در زمین شور ستیز نبود، جمشید درون ظلمت تاخت تا به جایگاه خرد رسید.»

– عناصر داستانی همچون موضوع، شروع، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان در تمام نمونه‌کتاب‌های انتخابی در گروه سنی «ج» وجود دارد.

– ادبیّات کودکان دارای الگوهایی تشکیل‌شده از طرح، گره‌افکنی، قهرمان و خلاقیّت در متون داستانی خود است.

– در داستان‌های گروه سنی «الف»– که به‌صورت شعر هستند– جز چند عنصر داستانی همچون زاویهٔ دید، خلاقیت، شروع، پایان، موضوع و بن‌مایه که در برخی داستان‌ها چون «دویدم و دویدم سر کوهی رسیدم» و یا «حسنی کلاس اوّله» دیده می‌شود، عناصر دیگری وجود ندارد. در دو گروه سنی دیگر هم (ب، ج) این فرضیه تأیید نشده است و فقط عناصر داستانی‌ای همچون موضوع، شروع، طرح، درون‌مایه، زاویهٔ دید، قهرمان و پایان در تمام نمونه‌های انتخابی در گروه‌های سنی «ب» و «ج» وجود دارد. برخی از داستان‌ها هم فاقد عناصری همچون گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و کشمکش هستند.

پی‌نوشت

۱. فابل (Fable) روایت‌ها و قصّه‌های کوتاهی هستند که بیشترِ شخصیت‌های آن‌ها را حیوانات و عوامل طبیعی تشکیل می‌دهند. این شخصیت‌های حیوانی و عوامل طبیعی نماد و تمثیلی از انسان هستند و مانند انسان حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند. رویدادهای زندگی آن‌ها به‌گونه‌ای است که راهنمای انسان واقع می‌شوند و در آخر نیز پندی مستقیم و درسی اخلاقی می‌دهند و به نکوهش رفتارهای انسانی می‌پردازند (قزل‌اياغ، ۱۳۸۵: ۱۳۲؛ نورتون، ۱۳۸۲: ۲۳۷).

منابع

– آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۲). *ویژگی‌های متون ادبی از دیدگاه زبان‌شناسی* (مجموعه‌مقاله‌های پنجمین کنفرانس زبان‌شناسی). تهران.

– آقایاری، خسرو. (۱۳۷۵). *آشنایی با ادبیات کودکان و نوجوانان و معیارهای نقد و بررسی کتاب*. چ۳. [بی‌جا]: سرآمد کاوش.

– ایرانی، ناصر. (۱۳۶۴). *داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

– تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی* (درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی). ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

– حجازی، بنفشه. (۱۳۸۱). *ادبیات کودکان و نوجوانان، ویژگی‌ها و جنبه‌ها*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

– سلطان‌القرائی، صادق. (۱۳۸۴). *ادبیات کودکان و نوجوانان با هویت فرهنگی* (مواد و خدمات کودکان و نوجوانان). تهران: دردانه.

– داد، سیما. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی*. تهران: مروارید.

– فالر، راجر و دیگران. (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

– قزل‌اياغ، ثریا. (۱۳۸۵). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت.

– میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چ ۴. تهران: بهمن.

– ـــــــــــــ (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی: قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*. تهران: سخن.

– نورتون، دونا و ساندرا نورتون. (۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک*. ترجمهٔ منصوره راعی و دیگران. ج۱. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی، هنری خانهٔ ترجمهٔ کودکان و نوجوانان.

www.fekreno.org/articlefekreno/arfek277.htm [تاریخ بازدید ۸۹/۷/۶]

- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Second edition. Toronto: University of Toronto Press.

- Culler, J. (1975a). *Structural poetics*. London: Routledge & Kegan Paul.

- _____ (1975b). *Defining narrative units: style and structure in literature*. Oxford: Blackwell.

- Hasan, R. (1989). *Linguistics, Language and Verbal Arts*. Second edition. London: Oxford University Press.

- Hunt, Peter. (1994). *An introduction to children's literature*. Oxford.

- Toolan, Michael J. (2001). *Narrative: a critical linguistic introduction*. New York.

سبک‌سنجی و بررسی روش‌های موجود

امیر محمدیان

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

سبک‌سنجی رویکردی در تحلیل متون زبانی است که در آن، سعی می‌شود تا صاحب اثر و سبک فردی او بر اساس متغیرهای آماری و قابل اندازه‌گیری موجود در متن تعیین شود. امروزه، از سبک‌سنجی و یافته‌های آن در بسیاری از حوزه‌های علمی و ادبی، ازجمله تحلیل و نقد ادبی برای تشخیص مؤلف متن، تعیین سبک فردی او و تعیین یکدستی اثر استفاده می‌شود. با توجه به حوزه‌های کاربردی گوناگون سبک‌سنجی، در مقالهٔ حاضر سعی شده است تا روش‌های و رویکردهای سبک‌سنجی، به‌ویژه یکی از مهم‌ترین آن‌ها با نام «کیوسام» معرفی و بررسی شوند.

واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی، سبک‌سنجی، کاربر زبان، میانگین، روش کیوسام.

مقدمه

زبان به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین ویژگی‌های بشری، همواره یکی از وجوه اصلی تمایز انسان از سایر موجودات دانسته شده است. بررسی و مطالعهٔ این مشخصهٔ شگفت‌انگیز در حوزهٔ زبان‌شناسی[1] انجام می‌گیرد. زبان‌شناسی معمولاً مطالعهٔ علمی زبان یا شاخه‌ای از دانش است که به بررسی زبان می‌پردازد. اما روشن است که در زبان‌شناسی نیز مانند دیگر

1. Linguistics

حوزه‌های دانش، پرهیز از مطالعات صِرف نظری و نیز توجه کردن به جنبه‌های کاربردی مطالعات، دستاوردها و نتایج پربارتری درپی خواهد داشت. ازاین‌رو امروزه، بیشتر پژوهش‌های زبان‌شناختی با دیگر شاخه‌های علم درآمیخته‌اند و سعی می‌شود تا از یافته‌های زبان‌شناختی برای رسیدن به دستاوردهای جدید در حوزه‌های دیگر استفاده شود. پیدایش و ظهور زیرشاخه‌های جدید در علم زبان‌شناسی، پیامدِ تغییر در رویکرد زبان‌شناسان از بررسی‌های نظری به جنبه‌های کاربردی است که از آن میان می‌توان زیرشاخه‌های آموزش زبان، زبان‌شناسی اجتماعی و زبان‌شناسی قانونی[1] را نام برد.

زبان‌شناسی قانونی یکی از زیرشاخه‌های زبان‌شناسی است که فصل مشترک و نقطهٔ تلاقی مسائل حقوقی و زبان به‌شمار می‌رود. در این زیرشاخهٔ جدید، مواردی مانند تشخیص صدای افراد، بررسی عدم توازن قدرت در دادگاه‌ها، ارتباط وکیل و موکل، ماهیت شهادت دروغ، تقلب در نام‌های تجاری، ترجمهٔ مکالمات در دادگاه‌ها (در مورد اتباع خارجی)، تحلیل مکالمات ضبط‌شده و نیز سبک‌سنجی[2] برای تشخیص مؤلف متن از مسائل مورد توجه است (شای، ۱۳۸۳: ۳۶۵).

سبک‌سنجی بررسی گونه‌های زبانی مورد استفادهٔ کاربران زبان است. منظور از کاربر زبان، شخصی است که از یک زبان طبیعی، به‌صورت نوشتاری یا گفتاری استفاده می‌کند. اساس کار در سبک‌سنجی بر این است که هر کاربر زبان به هنگام کاربرد آن، عادات زبانی ناخودآگاه و منحصربه‌فردی دارد که به شکل الگوهای قابل تشخیصی در صورت‌های زبانی تولیدشده به‌وسیلهٔ او آشکار می‌شود، تا جایی که بسیاری از صاحب‌نظران، زبان و صورت‌های زبانی تولیدشدهٔ هر شخص را مانند اثر انگشت او، منحصربه‌فرد می‌دانند. چیستی و ماهیت سبک‌سنجی با سبک‌شناسی[3] متفاوت است. هدف کلی از سبک‌شناسی، آشنایی با دوره‌های مختلف سبکی و انواع نثر و مختصات سبکی آن‌ها در هر دوره است. بنابراین، متن مورد تحلیل- که در بررسی‌های سبک‌شناسی اغلب از نوع متون ادبی است-

1. Forensic Linguistics
2. Stylometry
3. Stylistics

بر اساس ویژگی‌های نگارشی هر دورهٔ ادبی بررسی و دسته‌بندی می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۶). اما در سبک‌سنجی، ملاک‌های آماری و قابل اندازه‌گیری مختلفی نظیر میانگین طول واژه‌ها و جملات متن، میزان استفاده از واژگان نقشی[1] و غیره بررسی می‌شود. به بیان ساده‌تر، سبک‌شناسی بررسی سبک زبانی غالب و عمومیِ هر دوره، و سبک‌سنجی بررسی سبک زبانی فردی است.

معرفی سبک‌سنجی به‌عنوان یکی از زیرشاخه‌های زبان‌شناسی قانونی، موارد استفاده از آن را به مسائل قضایی محدود نکرده است. امروزه، سبک‌سنجی علاوه بر حوزهٔ زبان‌شناسی قانونی و حل مسائل دادگاهی- که به‌نوعی به زبان مربوط هستند- در دیگر پژوهش‌های زبانی، ازجمله مطالعات تاریخی زبان، تعیین سبک ادبی و نیز تحلیل و نقد ادبی هم جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چرا که تشخیص مؤلف متن و تعیین یکدستی آن- که نتیجهٔ سبک‌سنجی متن هستند- پیش‌شرط اساسی در هرکدام از حوزه‌های کاربردی ذکرشده، به‌ویژه تحلیل و نقد ادبی است. با در نظر گرفتن توضیحات بالا و کاربردهای گوناگونی که برای سبک‌سنجی بیان شد، در این مقاله پس از معرفی مختصر روش‌ها و رویکردهای سبک‌سنجی و تعیین سبک فردی، یکی از برجسته‌ترین آن‌ها به نام روش «کیوسام» معرفی و بررسی شده است. گفتنی است که کارایی و اعتبار نتایج این روش در بسیاری از زبان‌ها تأیید شده است. در ادامه، شیوه‌های سبک‌سنجی ساده و اولیه و سپس روش‌های پیشرفته‌تر آمده است.

شیوه‌های موجود در سبک‌سنجی

بسیاری از شیوه‌های نخستین سبک‌سنجی بر پایهٔ متغیرهای ساده و محدود بنا شده بودند که به‌نظر می‌رسد نبود ابزار مناسب محاسباتی و رایانه‌ای برای اندازه‌گیری و انجام دادن محاسبات پیچیده در گذشته، دلیل اصلی این مطلب باشد. در ادامه، چند روش آغازین در

1. Function Words

سبک‌سنجی معرفی شده است. در این روش‌ها، میانگین حضورِ یکی از متغیرهای قابل اندازه‌گیری موجود در متن به‌عنوان سبک فردی کاربر زبان معرفی شده است.

۱. میانگین طول واژه‌ها

در برخی از رویکردهای آغازین سبک‌سنجی، میانگین طول واژه‌های متن ملاکی برای تشخیص سبک فردی مؤلف آن بوده است. پیشینهٔ استفاده از این روش به مدت‌ها قبل بازمی‌گردد. برای مثال، در سال ۱۸۵۱م، دِمورگان[1] در پاسخ به نامهٔ دوستش- که از او در مورد چگونگی تشخیص متون نوشته‌شده توسط پل قدّیس[2] راهنمایی خواسته بود- چنین توضیح داده است:

> ... می‌توانی تعداد زیادی از واژگان و نیز حروف به‌کاررفته در آن‌ها را در یک متن، مثلاً کتابی از هرودوت شمرده و سپس مجموع تعداد حروف را بر مجموع تعداد واژگان آن متن تقسیم کنی و به این ترتیب، به‌طور میانگین تعداد حروف موجود در هر واژهٔ آن کتاب را به‌دست آوری. اگر همین اعمال را در مورد کتاب دیگری از هرودوت انجام دهی، خواهی دید که اعداد حاصل، نزدیکی چشمگیری با یکدیگر خواهند داشت. مثلاً اگر میانگین به‌دست آمده از تحلیل کتاب اول، ۵/۶۲۴ حرف در واژه باشد، دور از تصور نیست اگر کتاب دوم، عدد ۵/۶۱۹ حرف در واژه را به‌دست دهد. نکتهٔ جالب توجه دیگر اینکه پس از اِعمال این محاسبات بر دو کتاب از نویسنده‌ای دیگر، به‌ترتیب اعداد ۵/۷۱۳ و ۵/۷۲۸ به‌دست آمده‌اند. بنابراین واضح است که اعداد حاصل از محاسبهٔ میانگین تعداد حروف به‌کار رفته در هر واژه، برای هر نویسندهٔ خاص، تقریباً ثابت و نزدیک به هم، و برای نویسندگان مختلف، اعدادی متفاوت و نسبتاً دور از هم خواهند بود... (نقل از Olsson, 2004: 12).

اگرچه کاربرد این شیوه در متون فارسی نیز در مواردی نتیجهٔ مورد نظر دِمورگان را دارد، اغلب مشاهده می‌شود که میانگین طول واژه‌ها در دو متن مختلف از نویسنده‌ای واحد متفاوت است و یا طول واژه‌های دو نویسندهٔ مختلف در تحلیل‌های دیگر یکسان است.

1. De Morgan
2. Saint Paul

ازاین‌رو، به‌نظر می‌رسد میانگین طول واژه‌های متن نمی‌تواند معیاری معتبر برای تعیین سبک فردی باشد.

۲. میانگین طول جمله‌ها

از معیارهای ابتدایی دیگر برای تعیین سبک فردی نویسنده، اندازه‌گیری میانگین طول جملات موجود در متن مورد تحلیل بوده است. به این ترتیب که حاصل تقسیم تعداد واژگان موجود در متن بر تعداد جملات متن، عددی خواهد بود که نشان‌دهندهٔ سبک فردی نویسنده متن است. چنانچه این عدد در محاسبات بعد و در مورد متون دیگر آن نویسنده ثابت باشد، سبک فردی او تعیین می‌شود. بازرگان با استفاده از این روش، به بررسی سبک فردی نویسندگان پرداخته است. او با محاسبهٔ میانگین طول ۱۵۴ جملهٔ آغازین دیباچهٔ ***گلستان*** و مقایسهٔ آن با مقدمهٔ فروغی در همان کتاب، به این نتیجه رسیده است که دو متن مورد تحلیل، نویسندگان متفاوتی داشته‌اند (بازرگان، ۱۳۵۶: ۴۹-۶۳). با این حال، بررسی‌ها نشان می‌دهند عدد مربوط به میانگین طول جملات یک شخص همواره و در تمام متون او ثابت نیست و در مواردی اختلاف‌هایی نیز مشاهده می‌شود. اما به‌نظر می‌رسد میانگین طول جملات می‌تواند به‌عنوان یک متغیر مکمّل و نه قطعی برای تعیین سبک فردی در نظر گرفته شود؛ چرا که برای مثال- به‌طور میانگین- جملات هدایت نسبتاً بلند و جملات علوی نسبتاً کوتاه هستند.

۳. بسامد واژگان نقشی

واژگان دستوری[1] یا نقشی واژه‌هایی هستند که برخلاف واژگان قاموسی[2]، دربردارندهٔ معنای واژگانی خاصی نیستند و به‌بیان دیگر، معنایی دستوری دارند. نمونه‌هایی از این واژگان در زبان فارسی عبارت‌اند از: و، در، از، که، به، با، را، تا. در برخی از روش‌های سبک‌سنجی، میزان و بسامد استفادهٔ نویسنده از واژه‌های نقشی، رفتار زبانی ناخودآگاه و

1. Grammatical Words
2. Lexical Words

منحصربه‌فردی تلقی می‌شود. در این موارد، تعداد کل واژه‌های نقشی متن بر تعداد جملات آن تقسیم می‌شود و به این ترتیب، میانگین حضور این واژه‌ها در هر جمله به‌دست می‌آید. این میانگین نشان‌دهندهٔ سبک فردی نویسنده خواهد بود. البته ناگفته نماند که میزان حضور واژگان نقشی در متن، با موضوع و میزان رسمی بودن آن ارتباط مستقیمی دارد؛ ازاین‌رو متغیر بسامد واژگان نقشی موجود در متن نمی‌تواند به‌تنهایی ملاکی قطعی برای تعیین سبک فردی کاربر زبان باشد.

۴. صورت‌های زبانی فردی

در برخی موارد مشاهده می‌شود که کاربر زبان از صورت‌های زبانی خاصی، بیشتر از دیگران استفاده می‌کند؛ بنابراین این صورت‌ها یکی از مشخصات سبک فردی او به‌شمار می‌رود. استفادهٔ بیش از حد از ضرب‌المثل‌ها، کاربرد زیاد تشبیه برای بیان و توضیح مطلب، با هم آوردن برخی از واژه‌ها یا صورت‌های زبانی با یکدیگر و... و نیز استفاده از گونه‌های مختلف زبانی از مؤدبانه تا غیرمؤدبانه برای هرکدام از نمونه‌های ذکرشده، ازجملهٔ این موارد هستند. مثال‌هایی از این موارد را در سبک فردی نویسندگان و شاعران ایرانی می‌توان یافت. برای مثال در بیشتر نوشته‌های داستانی هدایت از ضرب‌المثل‌های غیرمؤدبانه استفاده شده است؛ در بیشتر سروده‌های نادرپور تشبیه برای بیان بسیاری از مطالب به‌کار رفته است؛ یا در سروده‌های حافظ واژهٔ پیر معمولاً با خرابات یا مغان همراه است. با این حال، این نکته را نیز نباید نادیده گرفت که بافت زبانی تا حد زیادی ارزش متغیرهای ذکرشده در بالا را تعیین می‌کند؛ به این معنا که بسته به نوع موضوع و نوع مخاطب و بسیاری از عوامل دیگر، میانگین طول واژه‌ها، جمله‌ها، استفاده از واژگان نقشی و حتی صورت‌های زبانیِ فردی می‌تواند تغییر کند. پژوهشگران به طراحی روش‌های قابل اعتمادتری برای سبک‌سنجی و تعیین سبک فردی روی آوردند و با پیدایش و گسترش رایانه‌ها و در نتیجه امکان‌پذیر شدن انجام محاسبات پیچیده‌تر، روش‌هایی بر پایهٔ اندازه‌گیری متغیرهای چندگانه و پیشرفته‌تر طراحی کردند.

۵. تحلیل‌های آماری

از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با رشد و شکوفایی دانش رایانه، امکان محاسبات آماری پیچیده برای پژوهشگران فراهم شد؛ به این ترتیب بسیاری از مفاهیم تخصصی حوزهٔ آمار به حوزه‌های دیگری ازجمله سبک‌سنجی- که به‌نوعی با اندازه‌گیری و محاسبه سروکار داشتند- وارد شد. به این منظور برخی از ابزارهای آماری مانند تحلیل خوشه‌ای[1]، تحلیل متناظر[2] و تحلیل اجزای اصلی[3] برای تحلیل متون زبانی به‌کار گرفته شد. اما نکتهٔ قابل توجه این است که این ابزار فقط اطلاعات آماری موجود در متن ازقبیل تعداد اجزای کلام مانند اسم، فعل و غیره را مشخص می‌کنند و بیشتر برای تحلیل و آماده‌سازی پیکره‌های زبانی مناسب‌اند و نه تعیین سبک فردی. به‌علاوه، در تحلیل متون با استفاده از این ابزار، هیچ‌گونه روال و چارچوب مشخص زبان‌شناختی مشاهده نمی‌شود. نکتهٔ دیگر این است که برای تحلیل‌های آماری ذکرشده، به مجموعهٔ بزرگی از متون مختلف کاربر زبان نیاز است؛ درحالی که ممکن است از یک شخص متون زیادی در دسترس نباشد. این‌گونه موارد باعث شد نیاز به طراحی شیوه‌ای دقیق برای تعیین سبک فردی- که چند ویژگی اساسی داشته باشد- ضرورت یابد. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

۱. قابل استفاده برای همه باشد؛ به این معنا که استفاده از آن روش فقط به کسانی که با مفاهیم و اطلاعات پیچیدهٔ شاخه‌های علمی نظیر آمار آشنایی دارند محدود نباشد.

۲. چارچوب مشخصی داشته باشد؛ یعنی برای انجام آن، مراحل مشخصی طی شود و پژوهشگر بداند که باید به دنبال چه متغیر یا متغیرهایی در متن باشد.

۳. بر هر نوع متنی قابل اجرا باشد؛ به این معنا که بتوان آن را بر هر گونه از متن، از نوشتاری تا گفتاری و با هر موضوع و میزانی از رسمی‌بودن، انجام داد.

1. Cluster Analysis
2. Correspondence Analysis
3. Principal Component Analysis

۴. اندازه و تعداد متون متعلق به کاربر زبان برای تعیین سبک فردی او در نتیجهٔ نهایی تأثیری نداشته باشد؛ یعنی روش طراحی‌شده به‌گونه‌ای باشد که بتوان با تحلیل حتی یک متن از شخصی خاص، سبک فردی او را تعیین کرد.

از میان تمام شیوه‌هایی که با هدف دارابودن این ویژگی‌ها طراحی شده‌اند، به‌نظر می‌رسد روش «کیوسام» توانسته است تا حد زیادی موفق‌تر از دیگر شیوه‌ها باشد؛ چرا که امروزه به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شیوه‌های سبک‌سنجی در بسیاری از حوزه‌های علمی، ادبی و قانونی کاربرد فراوانی دارد.

۶. روش کیوسام

«کیوسام» یکی از روش‌هایی است که به منظور سبک‌سنجی و تشخیص سبک فردی مؤلف، در سال ۱۹۸۸م توسط مورتون[1] طراحی شد. این روش دستاورد تلاش‌های چهل‌سالهٔ مورتون در این زمینه بود. امروزه، کیوسام یکی از مهم‌ترین شیوه‌های سبک‌سنجی شناخته شده است. ساده و قابل فهم بودن، چارچوب مشخص داشتن و مهم‌تر از همه، قابل اعتماد بودنِ نتایج این شیوه، از عوامل برتری آن نسبت به دیگر شیوه‌های سبک‌سنجی است. مورتون معتقد است روش کیوسام بر هر متنی با هرگونه زبانی- از نوشتاری تا گفتاری- و با هر اندازه‌ای قابل اجراست و روایی نتایج به‌دست‌آمده به‌طور گسترده‌ای اثبات شده است (Farringdon, 2004).

اساس کار در روش کیوسام، بر پایهٔ اندازه‌گیری چند متغیر زبانی موجود در متن مورد تحلیل است که به گفتهٔ طراحان این شیوه، هر کاربر زبان به‌صورت ناخودآگاه و منحصربه-فرد از آن‌ها استفاده می‌کند. این روش از دو مرحله تشکیل و هریک به سه بخش تقسیم شده است. در مرحله اول، پس از اندازه‌گیری میانگین طول جملات متن و اختلاف با میانگین هر جمله، اعداد مربوط به اختلاف با میانگین هر جمله با جملهٔ بعدی به‌صورت تصاعدی جمع می‌شود که با استفاده از آن، می‌توان منحنی مربوط به توزیع طول جملات

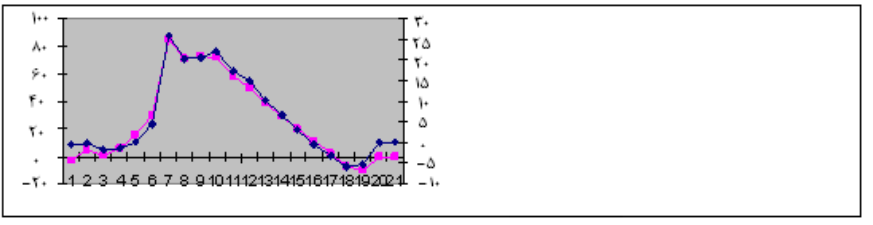
1. Morton

متن را رسم کرد. در مرحلهٔ دوم نیز پس از محاسبهٔ میانگین حضور واژه‌های پربسامد نقشی و واژه‌هایی که با واکه آغاز می‌شوند و نیز اختلاف با میانگین هر جمله، منحنی عادات زبانی نویسنده بر اساس اعداد به‌دست‌آمده از جمع تصاعدی اختلاف با میانگین هر جمله با جملهٔ بعدی از نظر میزان دارا بودن این دو متغیر کشیده می‌شود. جدول زیر ترتیب این مراحل را به شکلی ساده نشان می‌دهد:

جدول۱: مراحل روش کیوسام

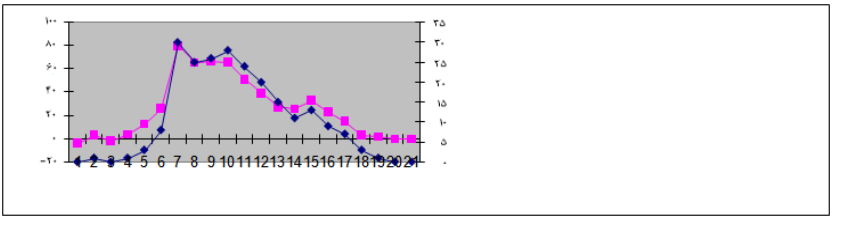
مرحلهٔ اول: تعیین توزیع طول جملات متن مورد تحلیل	مرحلهٔ دوم: تعیین عادات زبانی نویسنده
۱. محاسبهٔ میانگین طول جملات متن: تعداد کل واژگان تقسیم بر تعداد کل جمله‌ها	۱. محاسبهٔ میانگین حضور واژه‌های نقشی و واکهٔ آغازین در هر جمله: تعداد کل واژه‌های نقشی به‌علاوهٔ تعداد کل واژه‌های واکهٔ آغازین متن تقسیم بر تعداد جمله‌ها
۲. محاسبهٔ تفاوت با میانگین هر جمله: تعداد واژه در هر جمله منهای میانگین	۲. محاسبهٔ تفاوت با میانگین هر جمله از نظر داشتن این دو متغیر: مجموع واژه‌های نقشی و واکهٔ آغازین موجود در هر جمله منهای میانگین
۳. جمع تصاعدی اختلاف با میانگین هر جمله با جملهٔ بعدی و رسم منحنی	۳. جمع تصاعدی اختلاف با میانگین هر جمله با جملهٔ بعدی و رسم منحنی

در روش کیوسام چنانچه دو منحنی ترسیم‌شده بر یکدیگر منطبق باشند، یکدستی متن مورد تحلیل تأیید می‌شود؛ زیرا در تمام جمله‌های متن، سبک فردی نویسنده‌ای واحد اعمال شده است. برای مثال، اِعمال کیوسام بر بیست جمله از دو متن مختلف از نوشته‌های علوی (جمله‌های ۱ تا ۱۰ از داستان ***دزاشوب*** و ۱۱ تا ۲۰ از داستان ***گیله‌مرد***) نموداری به شکل زیر به‌دست می‌دهد که در آن، دو منحنی ذکرشده با یکدیگر همپوشی دارند؛ بنابراین یکدستی سبک فردی نویسنده در تمام جملات تحلیل‌شده تأیید می‌شود:



شکل ۱: تحلیل دو متن از آثار علوی

درحالی که جایگزین کردن جمله‌هایی از نویسنده‌ای دیگر (جمله‌های ۱ تا ۱۰ از داستان ***دزاشوب*** اثر علوی و ۱۱ تا ۲۰ از داستان ***بازی ناتمام*** اثر ترقی) و بر هم زدن یکدستی اثر، باعث به‌هم خوردن انطباق دو منحنی با یکدیگر می‌شود:



شکل ۲: تحلیل دو متن از دو نویسندهٔ مختلف

در دو دههٔ اخیر، این شیوه در برخی کشورها به‌عنوان ابزاری کمکی در دادگاه‌ها به‌منظور تحلیل نامه‌های مربوط به خودکشی افراد، اعترافات، شهادت شهود، تلفن‌های ناشناس، مکالمات ضبط‌شده، سرقت‌های ادبی و... استفاده شده است (Lindskoog, 1996). کاربرد شیوهٔ کیوسام در مسائل حساس قضایی، بر امکان‌پذیری استفاده از آن در دیگر حوزه‌ها دلالت دارد. ازاین‌رو، در بسیاری از شاخه‌های ادبیات مانند بررسی متون منسوب، ترجمه‌ها، بررسی و تشخیص نویسندهٔ متون ناشناس و نقد ادبی نیز می‌توان از یافته‌های این روش سود برد. طراحان این شیوه معتقدند روش کیوسام در تمام زبان‌ها موفق عمل می‌کند و نتایج معتبری دارد، مگر اینکه برای اولین بار خلاف آن ثابت، و استثنایی برای آن پیدا شود. با وجود این، پژوهش‌های انجام‌شده برای بررسی کارایی این روش در زبان فارسی، ازجمله محمدیان (۱۳۸۶) و استاجی (۱۳۸۷)، نشان داده‌اند که نتایج

تحلیل متون در برخی از موارد با پیش‌بینی‌های کیوسام همخوانی ندارد و باید تغییراتی در متغیرهای آن ایجاد شود.

۷. بحث و نتیجه‌گیری

این مقاله با هدف معرفی و بررسی رویکردهای مهم سبک‌سنجی از گذشته تا کنون نوشته شده است. پس از معرفی مختصر سبک‌سنجی و اشاره به حوزه‌های کاربردی آن، شیوه‌های مهم در تعیین سبک فردی- که بر پایهٔ اندازه‌گیری متغیرهای درون متن طراحی شده‌اند- معرفی شده است. همان‌گونه که مشاهده شد، در شیوه‌های آغازین سبک‌سنجی یکی از متغیرهای موجود در متن اندازه‌گیری می‌شود و میانگین آن به‌عنوان سبک فردی صاحب متن در نظر گرفته می‌شود. اما نتایج به‌دست‌آمده از این شیوه‌ها چندان قابل اعتماد نیستند؛ چرا که به‌نظر می‌رسد بافت زبانی و عواملی مانند موضوع گفتمان، نوع مخاطب، میزان رسمی‌بودن متن و غیره بر ارزش هریک از این متغیرها تأثیرگذار است. از سوی دیگر، رشد و شکوفایی دانش رایانه امکان طراحی شیوه‌های پیچیده‌تر و چندمتغیری را فراهم کرده است. امروزه، در میان این شیوه‌ها، روش کیوسام به دلایل متعددی- ازجمله قابل فهم بودن، چارچوب مشخص داشتن و از همه مهم‌تر قابل اعتماد بون نتایج آن- به‌عنوان برجسته‌ترین شیوهٔ سبک‌سنجی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. در زبان فارسی نیز تلاش‌هایی برای آزمایش و اعمال تحلیل کیوسام انجام شده است. این پژوهش‌ها نشان داده‌اند که ایجاد تغییراتی در متغیرهای کیوسام برای رسیدن به نتایج قابل اعتماد در زبان فارسی، ضروری است.

با در نظر گرفتن این نکته که در بسیاری از حوزه‌های ادبیات ازجمله نقد ادبی، متنْ عنصر پیش‌روی تحلیل‌گر است و نیز توجه به اینکه تشخیص مؤلف و تعیین یکدستی آن- که حاصل سبک‌سنجی است- گام اولیه در تحلیل به‌شمار می‌رود، اهمیت سبک‌سنجی و استفاده از نتایج آن برای پژوهشگران حوزه‌های ادبی مشخص می‌شود. با این حال متأسفانه، هنوز سبک‌سنجی نتوانسته است در تحلیل و نقد ادبی فارسی، آن‌گونه که سزاوار است، جایگاه ثابت و شناخته‌شده‌ای برای خود بیابد. دلیل آن را شاید بتوان نبود شیوه‌ای

قطعی برای تعیین سبک فردی و سبک‌سنجی متون در این زبان دانست. ازاین‌رو، آزمایش دقیق شیوه‌های مختلف سبک‌سنجی و ارزیابی نتایج حاصل از اِعمال آن‌ها بر متون فارسی به‌منظور طراحی روشی مطمئن و به دور از اشکال برای سبک‌سنجی آثار و تعیین سبک فردی نویسندگان فارسی، پیشنهادی است که پیش‌روی علاقه‌مندان و پژوهشگران قرار می‌گیرد. بدیهی است که در صورت دست‌یابی به این هدف، تحلیل و نقد ادبی فارسی گام دیگری در مسیر پیشرفت خود خواهد پیمود. به امید اینکه این معرفی مختصر، انگیزه‌ای را برای پژوهش‌های بیشتر در پژوهشگران ایجاد کرده باشد.

منابع

– استاجی، اعظم. (۱۳۸۷). «تشخیص مؤلف متون ادبی و قانونی بحثی در زبان‌شناختی قانونی». *مجلهٔ زبان و زبان‌شناسی*. دورهٔ۴. ش۲. صص۱۵-۳۳.

– بازرگان، مهدی. (۱۳۵۶). *جمله‌شناسی قرآن*. تهران: بعثت.

– ترقی، گلی. (۱۳۸۰). *جایی دیگر*. تهران: نیلوفر.

– شای، راجر و. (۱۳۸۳). «زبان‌شناسی قانونی». ترجمهٔ اعظم استاجی. *مجلهٔ حقوقی دادگستری*. ش ۴۸ و ۴۹. صص۳۶۵-۳۸۰.

– شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *سبک‌شناسی (۲)*. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

– علوی، بزرگ. (۱۳۸۱). *گیله‌مرد*. تهران: نگاه.

– محمـدیان، امیر. (۱۳۸۶). *بررسی کارایی تحلیل کیوسام در تشخیص مؤلف متون فارسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. گروه زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد.

- Farringdon, Jill. (2004). ***Funeral Elegy Not Written by W.S. after all Studies in Bibliography***. Virginia: Virginia University Publications.

- Lindskoog, Kathryn. (1996). ***Analysing for Authorship with the Cusum Technique***. The Lewis Legacy-Issue 70:
<http://www.discovery.org/cslewis/legacy>

- Olsson, John. (2004). ***Forensic Linguistics: an introduction to language***. London, New York: crime and law, Continuum.

- Wikipedia. (2011). ***Stylometry***:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Stylometry>

فصل پنجم

نقد ادبی و روایت‌شناسی

قواعد مکالمهٔ گرایس، معنای ضمنی و شخصیت‌پردازی در متون نمایشی (با نگاهی به آثار اکبر رادی)

فرزان سجودی
دانشیار دانشگاه هنر
تینا امرالهی
کارشناس ارشد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی

چکیده

در این پژوهش از قواعد مکالمهٔ گرایس، به‌عنوان یکی از دستاوردهای کاربردشناسی زبان، برای مطالعهٔ گفت‌وگوی نمایشی استفاده شده است. داده‌های این بررسی از شش نمایش‌نامهٔ اکبر رادی گرفته شده است. ماهیت مکالمه‌ای و منش گفتمانی درام، متون نمایشی را به موضوعی مناسب برای بررسی چگونگی نمود آرای گرایس تبدیل می‌کند. البته تفاوت‌های زبان روزمره و زبان درام و همچنین محدودیت‌های حاکم بر متون نمایشی- که اغلب با هدف اجرا نوشته می‌شوند- نیاز به تغییر در مفاهیم را ایجاد می‌کند. در مورد متون نمایشی، علاوه‌بر مفاهیمی چون بافت زبانی و بافت غیرزبانی- که گرایس برای دریافت معنای ضمنی مطرح می‌کند- باید دستورصحنه و همچنین بافت فراگیر موقعیت و ویژگی‌های مشارکین را نیز به‌عنوان عوامل بافت‌ساز در نظر داشت. همچنین با توجه به انگیخته‌بودن متون نمایشی، نیاز به قائل‌شدن به نوعی پیوستار برای معانی ضمنی ضروری است. علاوه‌بر دانش پس‌زمینه‌ای به‌عنوان یکی از عوامل دخیل در دریافت معنای ضمنی- که گرایس مطرح می‌کند- ازپیش‌انگاری کاربردی نیز در این زمینه باید مورد توجه قرار گیرد. همچنین قواعد مکالمه و چگونگی رعایت/ نقض آن‌ها یکی از ابزارهای زبانی

در اختیار نویسنده است و می‌توان از آن‌ها برای تشریح ویژگی شخصیت‌ها، نحوهٔ تفکر آن‌ها و روابطشان با یکدیگر، علاوه‌بر پیش بردن موقعیت‌ها استفاده کرد.

واژه‌های کلیدی: نمایش‌نامه، گفت‌وگوی نمایشی (دیالوگ)، قواعد مکالمه، بیش‌رمزگذاری، منش گفتمان، بافت، ازپیش‌انگاری.

۱. مقدمه

در این مقاله با تکیه بر دستاوردهای کاربردشناسی زبان و به‌ویژه قواعد مکالمهٔ گرایس، به بررسی متون نمایشی پرداخته می‌شود. از آنجا که بخش بزرگی از نمایش‌نامه بر گفت‌وگو (دیالوگ) و کنش‌های کلامی استوار است، کاربردشناسی زبان می‌تواند به‌مثابهٔ ابزاری نظری، در مطالعه و تحلیل نمایش‌نامه مؤثر باشد. در واقع ماهیت مکالمه‌ای و منش گفتمانی درام به تحلیل‌گر این امکان را می‌دهد تا با استفاده از شیوه‌های نظری تحلیل مکالمه، به بررسی موقعیت، شخصیت‌پردازی و کنش در درام بپردازد. البته بین مکالمه[1] و گفت‌وگوی نمایشی[2] تفاوت‌هایی هست. بدیهی است که دیالوگ نسبت به مکالمه انگیخته‌تر، برنامه‌ریزی‌شده‌تر و ویراسته‌تر است و نمایش‌نامه‌نویس آن را در خدمت پیشبرد کلیت کنش‌های نمایشی و ارائهٔ نقش شخصیت‌ها به‌کار می‌گیرد؛ بنابراین در این مورد با نوعی بیش‌رمزگذاری[3] روبه‌رو هستیم. پس در عین آنکه می‌توانیم دستاوردهای کاربردشناسی را در مطالعهٔ نمایش‌نامه به‌کار ببریم، باید ویژگی‌های خاص گفت‌وگوی نمایشی و تمایز آن را با مکالمه در زبان روزمره لحاظ کنیم. به این ترتیب، امکان تحول کاربردشناسی به زمینه‌ای نظری برای مطالعهٔ نمایش‌نامه که گونه‌ای ادبی است فراهم می‌شود. در این طرح پژوهشی، اصل همیاری، قواعد مکالمه و چگونگی رعایت/ عدم رعایت این قواعد به‌عنوان عواملی معناساز و تأثیرگذار بر ویژگی‌های موقعیت نمایشی، کنش‌ها و شخصیت‌ها مورد نظر خواهد بود. نگارندگان انتظار دارند مفاهیمی چون بافت

1. Conversation
2. Dialogue
3. Over-Coding

زبانی، بافت غیرزبانی و دانش پس‌زمینه‌ای به تحلیل متون نمایشی کمک کنند. علاوه‌بر آن، توجه به دستورصحنه به‌عنوان عاملی بافت‌ساز و در نظر داشتن مفهوم ازپیش‌انگاری کاربردی نیز ضروری به‌نظر می‌رسد.

۲. مکالمه، نمایش، دیالوگ

زبان یکی از اساسی‌ترین عناصر سازندهٔ ادبیات و هنر است. لوی استراوس زبان را نمونهٔ اعلای نظام نشانه‌شناختی می‌داند که کاری جز دلالت نمی‌کند و فقط از طریق امر دلالت وجود دارد (چندلر، ۱۳۸۶: ۳۵). این نظام نشانه‌شناختی از طریق جاری شدن میان مشارکین، امکان وجود می‌یابد. با قائل شدن به «من» و «تو» گفتمانی، منش اصلی این نظام، مکالمه خواهد بود.

نمایش‌نامه بر پایهٔ دیالوگ استوار است. حتی در نمایش‌نامه‌های پرکنش، دیالوگ تمام زمان نمایش را پوشش می‌دهد (بولتون، ۱۳۸۶: ۱۰۵). دیالوگ به ایجاد موقعیت می‌انجامد و واحد مطالعه در آن، به‌عنوان گفتار تعاملی، پاره‌گفتار است (Herman, 1995: 13). اگر قرار باشد نمایش‌نامه موقعیتی پیچیده بیافریند، گفت‌وگو (تبادل کلامی دست‌کم دونفره) ضروری است (داوسن، ۱۳۸۶: ۳۳). اما آنچه به‌طور خاص مکالمه‌ای بودن تئاتر را مشخص می‌کند، تمایزی است که میان منش گفتمان[1] و منش داستان[2] در نظر گرفته می‌شود.

بنونیست میان داستان- منش ابژکتیوی (عینی) که در روایت رویدادهای مربوط به گذشته به‌کار می‌رود- و گفتمان- منش سوبژکتیوی (ذهنی) که به زمان حال مربوط است و مخاطبان و موقعیت گفتاری آن‌ها را مشخص می‌کند- تمایز قائل می‌شود. در منش داستان، بیان پاره‌گفتار تولیدشده از بافت آن جدا می‌شود؛ درحالی که در منش گفتمان، به خود بیان یعنی به کنش تولید گفتار در درون بافتی مشخص اولویت داده می‌شود. درحالی که متون روایی- یا دست‌کم روایت‌های کلاسیک- اغلب در شکل داستان بیان می‌شوند، درام به‌طور گریزناپذیری در شکل گفتمان ارائه می‌شود (الام، ۱۳۸۴: ۱۷۹)؛ یعنی در درام با اشاراتی به

1. Discourse
2. Histoire

موقعیت ملموس گفتار روبه‌رو هستیم. دوگانگی نقش گوینده- شنونده که کنش متقابلی دارند، منش اصلی دیالوگ نمایشی است (آستن و ساونا، ۱۳۸۶: ۷۶). پس از آنجا که منش اصلی و ویژگی متمایزکنندهٔ درام، دیالوگ است، توجه به ویژگی‌های دیالوگ در مطالعهٔ درام اهمیت خاصی دارد.

درک فرایندهای نظام نشانه‌ای زبان، جزء ضروری در پیشبرد بررسی ما از چگونگی عملکرد متن نمایشی است. از آنجا که در رویکردهای ساخت‌گرا و نشانه‌ای به متن نمایشی، شخصیت‌ها به‌مثابهٔ عناصری تخیلی در دل زبان ساخته شده‌اند و درستی و نادرستی منش‌های روان‌شناسی در تحقیق، مورد تردید قرار گرفته است، در چنین رویکردهایی باید به حالت‌های دیالوگ- که داستانی نمایشی را خلق می‌کنند- توجه دقیق‌تری شود. این مسیر بررسی کاملاً بهتر و به‌مراتب سودمندتر از رویکردهای معمول بررسی درام است؛ رویکردهایی که اصولاً توصیفی و ناموفق باقی می‌مانند (همان، ۷۵-۷۶).

اما مکالمهٔ روزمره و دیالوگ نمایشی با هم متفاوت‌اند. هرمان تفاوت دیالوگ دراماتیک و مکالمهٔ روزمره را در کیفیت ادبی دیالوگ دراماتیک می‌داند (3 :1995). تعامل روزمره به‌صورت تغییر مداوم موضوع گفت‌وگو، تغییر گوینده بدون ترتیب ثابت و یا نیاز به رعایت نوبت‌های به‌لحاظ کمّی برابر و همچنین نشانه‌های توجه مخاطب به مکالمه تعریف می‌شود (Norrick, 2000: 27). دیالوگ دراماتیک تکرارها و هم‌پوشی‌های گفت‌وگوهای روزمره را ندارد (Styan, 1960). آستن و ساونا دیالوگ منثور کمدی را بازسازی زبان روزمره به‌صورت ساختمندتر و تصنعی‌تر می‌دانند و در مقابل آن، دیالوگ منظوم شاعرانهٔ تراژدی را قرار می‌دهند (۱۳۸۶: ۸۱).

گفتمان دراماتیک در شکل‌گیری کاربردی‌اش، در حکم نوعی تعامل بافت- مقید، به مبادلات کلامی روزمره در جامعه بسیار نزدیک است و از برخی قواعد تنظیم‌کنندهٔ مکالمهٔ غیردراماتیک پیروی می‌کند. درام معرّفِ الگوی ناب مراودهٔ اجتماعی است و دیالوگ در درام شباهت بسیار محدودی دارد با آنچه به‌واقع در مکالمات زبانی روزمره اتفاق می‌افتد:

۱. پاره‌گفتارهای دیالوگ دراماتیک به‌طور کلی از نظر نحوی کامل و خودسامان‌اند؛ اما گفت‌وگوهای روزمره از این نظر نامنظم‌ترند.

۲. بخش بزرگ مکالمات روزمره برای ایجاد پیوند است تا انتقال افکار و نظریات. در مکالمات روزمره نقش اجتماعی زبان بر نقش توصیفی و اطلاعاتی آن غالب است؛ اما در درام نقش زبان در انتقال اطلاعات معمولاً پیوسته عمل می‌کند.
۳. دیالوگ دراماتیک از نظر کنش غیربیانی[1] خالص‌تر از گفت‌وگوهای زندگی واقعی است.
۴. در درام، دیالوگ بنا بر سنت متعارف، بر اساس نوبت‌گیری متقابل در مکالمه نوشته می‌شود؛ علاوه‌بر آن هر گفتهٔ شخصیتی، احتمالاً به‌استثنای نخستین گفته، به‌واسطهٔ گفتهٔ گویندهٔ قبلی راه می‌افتد (الام، ۱۳۸۴: ۲۲۰-۲۲۴).

الام دلیل این تفاوت‌ها را میزان نظارت متنی بر گفتمان دراماتیک می‌داند (همان، ۲۲۴-۲۲۷). خارج شدن از موضوع، حشویات، تغییر ناگهانی موضوع و حتی بی‌نتیجه ماندن کل گفت‌وگو در مکالمهٔ خودجوش روزمره که قیدهای متنی کمتری دارد، تحمل می‌شود؛ اما دیالوگ دراماتیک در سطوح مختلف انسجام متنی، مقید و مشروط است. گفتار دراماتیک به‌لحاظ معنایی، بسیار پیچیده‌تر از گفتار در مکالمه‌های عادی روزمره است؛ زیرا در ذات گفتار دراماتیک، عامل مخاطب نیز هست. به بیان دیگر، به همهٔ مشارکین مستقیم دیالوگ مشارکی دیگر- که هرچند خاموش است اما اهمیت بسیار دارد- اضافه می‌شود. گفتار دراماتیک فقط دو مخاطب ندارد؛ بلکه دو عامل بیانگر نیز دارد: یکی سوژهٔ داستانی که در قالب شخصیت دراماتیک ظاهر می‌شود و دیگری سوژهٔ واقعی که همان نویسنده است (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۳۹-۱۴۰).

البته، دیالوگ در زبان روزمره و دیالوگ دراماتیک به‌لحاظ اینکه هر دو، نظام‌های تعامل کلامی هستند با یکدیگر شباهت دارند و این ویژگی، وجه ممیز آن‌ها از شعر و رمان است (Herman, 1995: 4). اما حتی طبیعی‌ترین نمونه‌های دیالوگ‌های دراماتیک، بازسازی دیالوگ‌های روزمره نیستند (Ibid, 6). از سوی دیگر، با اینکه نمایش‌نامه‌نویس قواعد حاکم بر تعامل معنادار در بافت‌های روزمره را برای ساخت دیالوگ‌های نمایش به‌کار می‌گیرد، نمی‌توان گفتار دراماتیک را گسترش زبان روزمره به دنیای درام دانست. به تعبیر مک الون

1. Illocutionary Act

(۱۹۸۴)، درام مانند سینما و مراسم آیینی در فرهنگ بیانگر[1] ریشه دارد (Ibid, 6-7). هدف تئاتر آن است که تماشاگر را در موقعیت بهتری برای فهم جهان پیرامونش قرار دهد؛ تئاتر درگیر سیاست نشانه‌هاست (فورتیر، ۱۳۸۸: ۳۵).

دیالوگ در درام، منظم‌تر و سازمان‌دهی‌شده‌تر از زبان روزمره است و از این جهت با گفت‌وگوهای نامرتب و نامنظم مراودات اجتماعی متفاوت می‌نماید. مکالمهٔ دراماتیک معمولاً بر اساس نوبت‌گیری انجام می‌شود و در هر مقطعی از زمان یک سخن‌گو در کانون توجه قرار می‌گیرد. جمله‌ها به‌لحاظ نحوی کامل‌اند و همیشه روان بیان می‌شوند و واحدهای بزرگ‌تر همیشه دارای انسجام معنایی‌اند؛ انسجامی که در مکالمات فی‌البداهه وجود ندارد (الام، ۱۳۸۴: ۱۱۵). بنابراین انتظار داریم گفتمان دراماتیک اطلاع‌دهنده باشد؛ همچنین در چارچوب دنیای دراماتیک حقیقی و دریافتنی، و مربوط به موقعیت باشد.

در نمایش، به‌عنوان ادبیات زنده و روان، نباید بار زیادی حمل شود. درون‌مایه بایست ساده شود و سرعت رخداد حوادث نسبت به زندگی روزمره بیشتر باشد (بولتون، ۱۱۳۸۶: ۲۹). پیچیدگی کلامی و حرکت، معاشران خوبی نیستند (هال، ۱۳۸۷: ۴۷). روی صحنهٔ تئاتر، دیالوگ‌های شکسته، تردیدهای کلامی، عبارات مبهم و اصوات حیوانات اهمیت و کاربرد خاصی می‌توانند داشته باشند. لازمهٔ اصل تراکم در درام‌نویسی، فشرده‌سازی بیشترین اطلاعات در کوتاه‌ترین دیالوگ‌هاست (بولتون، ۱۱۳۸۶: ۱۲۴–۱۲۵).

۳. کاربردشناسی زبان، اصل همیاری

گرایس مکالمه را رفتاری هدفمند و عقلانی می‌داند. ازاین‌رو، وی بر هر دو جنبهٔ اجتماعی و شناختی تأکید دارد (Marmaridou, 2000: 25)؛ اجتماعی به‌دلیل اشاره به هدفمند بودن مکالمه و شناختی با توجه به عقلانی بودن آن. به اعتقاد گرایس، افراد برای درک معنای ضمنی از داده‌های زیر استفاده می‌کنند:

۱. معنای قراردادی کلمات مورد استفاده به همراه هویت همهٔ مرجع‌های دخیل؛

1. Expressive Culture

۲. اصل همیاری و قواعد مکالمه؛

۳. بافت زبانی و غیرزبانی گفتار؛

۴. دانش پس‌زمینه‌ای؛

۵. آگاهی مشارکین از این نکته که موارد یادشده جزء دانش یا فرضیات مشترک آن‌ها هستند (Grice, 1975: 50).

او معنای ضمنی را دو نوع می‌داند: قراردادی و مکالمه‌ای. معنای ضمنی قراردادی که به سطح واژگان مربوط می‌شود، به فرهنگ بستگی دارد و معنای ضمنی مکالمه‌ای از نقض قواعد مکالمه ناشی می‌شود (Grice, 1968: 225). مفهوم معنای ضمنی مکالمه‌ای را گرایس اولین‌بار در مقالهٔ «نظریهٔ علّی ادراک[1]» (۱۹۶۱) مطرح کرد. علاوه‌بر آن، او دو نوع معنای ضمنی مکالمه‌ای را از هم جدا می‌کند که عبارت‌اند از: معنای ضمنی مکالمه‌ای خاص و معنای ضمنی مکالمه‌ای عام. همان‌طور که از نام آن‌ها برمی‌آید، بافت ایجاد معنای نوع اول، محدودتر است. این نوع از معنای ضمنی، به‌واسطهٔ سرپیچی از قواعد مکالمه ایجاد می‌شود؛ حال آنکه نوع عام در هر بافتی و جدای از شرایط خاصی، مطرح است. برای نمونه، از جملهٔ «هلن امشب با یک مرد بیرون می‌رود»، در هر بافتی چنین برمی‌آید که آن مرد، همسر هلن نیست (Marmaridou, 2000: 234).

گرایس معتقد است گفت‌وگوهای ما معمولاً از زنجیره‌ای از اظهارات نامرتبط تشکیل نشده‌اند. مکالمات بر تلاش‌های همیارانه بنا نهاد شده‌اند. شرکت‌کنندگان در رویدادهای گفتاری درگیر نوعی تعامل هستند؛ یعنی آنکه نه‌فقط زبان مشترک و اصول منطقی و معرفت‌شناختی کم‌وبیش مشابهی دارند؛ بلکه هدف مشترکی نیز دارند که همان دست‌یابی به گفت‌وگویی منسجم و کارآمد است (الام، ۱۳۸۴: ۲۱۱). در واقع گرایس بر این باور است که گفتمان شامل مجموعه‌ای نامحدود از عوامل زبانی و دایرةالمعارفی است و تعیین آستانه برای انسجام آن، به بافت‌های ارتباطی بستگی دارد (همان، ۳).

1. the Causal Theory of Perception

دو جنبه از آرای گرایس که به‌طور خاص در تفسیر ادبی به‌کار می‌آیند عبارت‌اند از: نظریهٔ معنای غیرطبیعی و نظریهٔ معنای ضمنی مکالمه‌ای (Hancher, 1978: 1). معنای غیرطبیعی گرایس شامل مفهوم ارتباط هدفمند است. معنای پاره‌گفتار گوینده شامل درک شنونده از قصد گوینده برای ایجاد ارتباط است (Marmaridou, 2000: 24). گرایس (۱۹۵۷) در مقالهٔ «معنا[1]»، توجیه علت و معلولی معنا را نقد می‌کند. او معتقد است برای اینکه از عبارتی معنای غیرطبیعی استنباط شود، باید تأثیر مورد نظر به‌گونه‌ای در کنترل مخاطبان باشد. او همچنین به این مسئله اشاره می‌کند که وقتی در منظور گوینده تردیدی وجود داشته باشد، باید با رجوع به بافت زبانی و یا بافت‌های دیگر تشخیص داد کدام معنا با آنچه گوینده قبلاً گفته یا در حال انجامش بوده و یا هدف کلی او بوده، مرتبط است.

اما حاصل سلسله‌درس‌های گرایس در دانشگاه هاروارد (۱۹۶۷)، دو مفهوم «اصل همیاری» و «قواعد مکالمه» بود. به اعتقاد گرایس، ارتباط‌های کلامی افراد دست‌کم تا حدودی تلاش‌هایی همیارانه‌اند (Sperber & Wilson, 1995: 33). گرایس الزام مشارکین به اهداف مشترک در مکالمه را در قالب قاعده‌ای عام مدوّن می‌کند و نام آن را اصل همیاری می‌گذارد: «سهم خود را در مکالمه تا آنجا که لازم است و در مرحله‌ای که پیش می‌آید، با هدفی قابل قبول و در مسیر مکالمه‌ای که در آن حضور دارید، ارائه کنید.» (الام، ۱۳۸۴: ۲۱۱). قواعد مکالمه، فرضیاتی کلی هستند که به‌طور مشترک میان مشارکین رعایت می‌شوند تا چگونگی مکالمه تحت کنترل باشد. دلیل قائل شدن به این مفهوم آن است که ارتباط، فعالیتی هدفمند می‌نماید و اهداف آن منطقی تلقی می‌شود (Herman, 1995: 174). هرمان معتقد است چارچوب گرایس به جز اصل همیاری و قواعد مکالمه، شامل دانش دایرةالمعارفی و یا دانش جهان خارج نیز می‌شود که گوینده‌ها به‌کار می‌گیرند و انتظار دارند مخاطب نیز از آن برای رسیدن به معنای گوینده استفاده کند (Ibid, 175).

بر اساس این، آنچه در ظاهر غیرهمیارانه به‌نظر می‌رسد، در واقع بر مبنای همیاری است؛ چرا که گوینده به این توانایی مخاطب در استنباط آگاهی دارد. گرایس بر اساس

1. "Meaning"

اصل همیاری، نه قاعدهٔ مکالمه را که به چهار گروه تقسیم می‌شوند به‌دست می‌دهد (این اصول ناظر بر انسجام و پیوستگی مکالمات هستند): ۱. قاعدهٔ کمیت: الف. به اندازهٔ لازم اطلاعات دهید، ب. بیش از حد نیاز اطلاعات ندهید؛ ۲. قاعدهٔ کیفیت (راست بگویید): الف. آنچه می‌دانید نادرست است نگویید، ب. آنچه برایش مدرک ندارید نگویید؛ ۳. قاعدهٔ ارتباط (مرتبط سخن بگویید)؛ ۴. قاعدهٔ شیوه (واضح سخن بگویید): الف. مبهم سخن نگویید، ب. از پیچیدگی در سخن بپرهیزید، ج. از کلی‌گویی بپرهیزید، د. با نظم و ترتیب سخن بگویید (Grice, 1975: 45-46).

گرایس به ویژگی‌های تعامل همیارانه نیز اشاره می‌کند: ۱. مشارکین هدف مشترک بلافصل دارند؛ ۲. سهم مشارکین در گفتمان متقابلاً به دیگری وابسته است؛ ۳. این درک وجود دارد که تعامل در جهت مناسب خود پیش می‌رود، مگر اینکه با توافق مشارکین قطع شود (Ibid, 48). قواعد مکالمه در واقع، انتخاب‌های افراد را در متن محدود می‌کند و به مخاطب امکان می‌دهد معنای گوینده را درک کند. در ادامه، به مواردی از نقض قواعد مکالمه و کارکردهای آن‌ها اشاره می‌شود.

هرمان تکرار را نشانهٔ عدم درگیری و یا نبود خلاقیت در گفت‌وگو می‌داند. او به دو نوع تکرار اشاره می‌کند: ۱. خود- تکراری[1]: برای کوتاه کردن مکث، گذار از مطلبی به مطلب دیگر، دور شدن از ابهام و یا برای تأکید بر دیدگاه گوینده به‌کار می‌رود و به اعتقاد هلیدی و حسن (۱۹۷۶) نقش انسجام‌دهنده دارد. ۲. دیگر- تکراری[2]: برای به‌دست آوردن نوبت مکالمه، به‌صورت تکرار همیارانهٔ گفتهٔ مخاطب است که در جهت کمک به حافظهٔ گوینده ادا شده و یا در حکم تمسخر تفسیر می‌شود (Herman, 1995: 152-154). سالکی نیز تکرار واژه‌های قاموسی را راهی برای رسیدن به انسجام متن می‌داند (3 :1995). جانستون نیز از تکرار با هدف تعلیق کنش صحبت می‌کند (638 :2001). تکرار می‌تواند بار دراماتیک نقل‌قول را بیشتر، و ارزیابی راوی را از موقعیت روشن کند (Norrick, 2000: 47). تنن (۱۹۸۷) نیز معتقد است تکرار در گفتمان، به الگوسازی و قابل تشخیص

1. Self-Repetition
2. Allo-Repetition

کردن ساختار می‌انجامد (Ibid, 57). مری لوئیس پرات در کتاب خود با عنوان ***به‌سوی نظریهٔ کنش‌های گفتاری در گفتمان ادبی***[1]، نظریات گرایس را وارد گفتمان ادبی کرد. وی معتقد است نزد گرایس، انسجام ویژگی متن نیست؛ بلکه رابطه‌ای میان پاره‌گفتارهاست که خود ما بر متونی که قصد تفسیرشان را داریم اعمال می‌کنیم (Herman, 1994: 1).

هرمان به نداشتن توجه کافی به موضوع مکالمه و یا اصول نوبت‌گیری در درام بکت، به‌عنوان نمودهای عدم تعامل، اشاره می‌کند (105 :1995). دینا شرزر (۱۹۷۸) پاسخ‌های نامناسب و تغییر توالی گفتمان بدون علت موجه را از ویژگی‌های تئاتر ابزورد می‌داند (Ibid, 151). شرطِ «از پرگویی اجتناب کنید» در مورد درام الیزابتی و درام شاعرانهٔ دوران مدرن کمتر صدق می‌کند (الام، ۱۳۸۴: ۲۱۳). استلزام‌هایی که با نقض قاعدهٔ ارتباط تولید می‌شوند، بیشتر در کمدی‌هایی به‌چشم می‌خورند که جامعهٔ مؤدب را به تصویر می‌کشند؛ یعنی آنجا که لغزش‌های اجتماعی و یا اظهارنظرهای ناخوشایند با سکوت‌های سنگین، تغییر موضوع یا عدم تأیید ضمنی روبه‌رو می‌شوند (Ibid, 215).

۴. مشارکین، بافت، شخصیت‌پردازی

موریس (۱۹۳۸) کاربردشناسی را آن بخش از نشانه‌شناسی می‌داند که با کاربردهای اصلی نشانه‌ها و تأثیرات آن‌ها سروکار دارد. وی جدای از تأکید بر هویت زیستی و اجتماعی، به نقش تفسیرگر مشارکین هم اشاره می‌کند (Marmaridou, 2000: 18-19). فلاسفه زبان روزمره، زبان را به‌مثابهٔ کنش در نظر می‌گیرند؛ ازاین‌رو در آرای آنان بر گوینده و بافت تأکید می‌شود (Ibid, 22).

از عواملی که در ارتباط با مشارکین در گفت‌وگو مطرح است و بر بافت تأثیر می‌گذارد، باید به مفهوم ازپیش‌انگاری اشاره کرد. این مفهوم که نشان‌دهندهٔ انتظار مشارکین در گفت‌وگو نسبت به دانسته‌های یکدیگر است، بر چگونگیِ تفسیر پایبندی به قواعد مکالمه و یا نقض آن‌ها نیز تأثیرگذار است. زبان‌شناسان در بحث دربارهٔ ازپیش‌انگاری‌های

1. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*

مطرح در زبان، به دو نوع منطقی و کاربردی قائل‌اند. تعریف صریح ازپیش‌انگاری منطقی چنین است: «جملهٔ 's به‌لحاظ منطقی پیش‌انگاری جملهٔ s است و این تنها در شرایطی امکان‌پذیر است که s به‌لحاظ منطقی به‌طور ضمنی 's را دربرداشته باشد و نفی s(~s) نیز به‌لحاظ منطقی متضمّن 's باشد.» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۰۶). این نوع ازپیش‌انگاری به عقاید گوینده یا نویسنده ارتباطی ندارد. نوع دیگر ازپیش‌انگاری‌ها، نوع کاربردی است که بر روابط میان جملات مبتنی نیست؛ بلکه به روابط میان پاره‌گفتار و بافت موقعیتی آن بستگی دارد: «ازپیش‌انگاری بیان یک جمله، به‌لحاظ کاربردی، مناسب بودن آن با بافت است»؛ یعنی بافت باید به‌گونه‌ای باشد که بتوان پاره‌گفتار را به صورت همان نوع کنش‌گفتاری که هست، تفسیر کرد (همان، ۲۱۳).

شیفرین بافت را به‌صورت ترکیب دانش مشترک، موقعیت‌های اجتماعی، هویت گوینده و مخاطب و ساخت‌های فرهنگی تعریف می‌کند (42 :1994). یکی از اطلاعات بافتی که برای استنباط معنا به‌کار گرفته می‌شود، اصل همیاری گرایس است. شیفرین معتقد است در کاربردشناسی گرایسی، بافت در تفسیر پاره‌گفتار نقشی شناختی بازی می‌کند (Ibid, 367). اصل همیاری در واقع نوع خاصی از بافت شناختی است. تصور می‌شود و انتظار می‌رود که مشارکین در مکالمه، اصل همیاری را در نظر دارند.

الام نیز در تعریف بافت دراماتیک- که ارتباط شخصیت با شخصیت در آن رخ می‌دهد- به دو مؤلفهٔ متمایز قائل است: موقعیتی که در آن مبادله‌ای مفروض اتفاق می‌افتد (مجموعهٔ اشخاص و چیزها، شرایط فیزیکی آن‌ها، زمان و مکان مواجههٔ آن‌ها و غیره) و بافت ارتباطی که معمولاً به آن بافت پاره‌گفتار گفته می‌شود و رابطهٔ بین گوینده، شنونده و گفتمان را در اینجا و اکنون بلافصل شامل می‌شود (الام، ۱۳۸۴: ۱۷۱-۱۷۲). او رابطهٔ این عوامل را به پیروی از ون دایک (۱۹۷۷)، سیر رویدادها می‌داند و معتقد است کارکرد اصلی زبان در درام، جدای از نقش ارجاعی‌اش، ناشی از وابستگی به این سیر رویدادهاست.

عوامل بافتی پیش‌زمینهٔ ایجاد نماهای دراماتیک را تعیین می‌کنند و بر فرایند آزاد و- به تعبیر بارت- «لذت‌بخشِ» ساخت معنا، محدودیت‌هایی اعمال می‌کنند (O'Toole, 1992:

41). در هر رویداد دراماتیک، در بافت حقیقی همواره دست‌کم یک لایهٔ بافتی دیگر و گاهی دو لایه به‌صورت بافت رسانه و بافت موقعیت تعریف می‌شوند (Ibid, 48).

در متون نمایشی، جدای از تعریف‌های معمول از بافت- که به بافت زبانی، بافت غیرزبانی یا فیزیکی و ویژگی‌های مشارکین در گفت‌وگو اشاره می‌کنند- باید به عامل دیگری نیز توجه کرد که می‌تواند تغییراتی در بافت ایجاد کند و در واقع خود، نشان از آن تغییرات داشته باشد. این عامل بافت‌ساز که می‌تواند در جای خود بر چگونگی تفسیر مخاطب از متن تأثیرگذار باشد، دستورصحنه است. آستن و ساونا دستورهای صحنه را نظام‌های نشانه‌ای می‌دانند که همسو با دیالوگ عمل می‌کنند و به ما این امکان را می‌دهند تا از درون متنی که برای اجرا در حال تمرین‌شدن است، اطلاعاتی در مورد زمان و مکان نمایش و چگونگی اجرا به‌دست آوریم (آستن و ساونا، ۱۳۸۶: ۱۰۱). مارتین اسلین (۱۹۸۷) جایگاه دستورصحنه و دیالوگ‌ها را هم‌تراز می‌داند؛ اما ولتروسکی (۱۹۷۷) معتقد است جایگاه دستور صحنه نسبت به دیالوگ، فرعی و درجهٔ دوم است (همان، ۱۰۳-۱۰۴).

دربارهٔ شخصیت در سطح متن نیز، آستن و ساونا به دو مورد از دستاورهای ابرسفلد (۱۹۷۸) اشاره می‌کنند: ۱. شخصیت در حکم واژه‌ای قاموسی؛ ۲. شخصیت در حکم کل نشانه‌ای (همان، ۶۲-۶۴). ابرسفلد در مورد شخصیت در حکم واژه‌ای قاموسی (یعنی به‌عنوان واحدی بنیادی از گنجینهٔ واژگان)، به عامل کنشی، مجاز، استعاره، مرجع و معنای ضمنی اشاره می‌کند. شخصیت در ساختار نمایشی، کارکردی دستوری دارد و ممکن است شرح حال کنشی برای آن ساخته شود. شخصیت همچون جزئی از یک کل بزرگ‌تر و در ارتباط با شخصیت‌های دیگر کارکرد دارد. شخصیت کارکرد استعاره‌ای نیز دارد. امکان دارد شخصیت در حکم مرجع مجازی یا استعاره‌ای تاریخی- اجتماعی تعبیر شود. معنای ارجاعی شخصیت به مجموعه‌ای از معانی ضمنی دلالت می‌کند. در مورد شخصیت در حکم کل نشانه‌ای نیز ابرسفلد از کارکرد بازیگرانه، انفرادی شدن و اشتراکی کردن نام می‌برد. هرجا که عامل کنش یک واحد نحوی روایت را تشکیل می‌دهد، آن‌گاه بازیگر به‌عنوان ابزار مستقیم و واقعی اجرای نقش کنشی عمل می‌کند. استفاده از ویژگی‌هایی که باعث تفاوت می‌شوند، علاقه به شخصیت فردی را نشان می‌دهند. بازنمود شخصیت‌ها

ممکن است بی‌علاقگی به خود شخصیت را موجب شود. در این موارد، شخصیت‌هایی که نقش رمزگردانی‌شده دارند- یعنی نقش از پیش تعیین‌شده‌ای برای بازی به آن‌ها داده می‌شود- مهم هستند (همان، ۶۳-۶۴).

در درام، شخصیت کاملاً درون زبان و به‌وسیلهٔ آن ساخته می‌شود و در خارج از دنیای داستانی متن اعتباری ندارد. در متون رادیکال نیز شخصیت‌ها در فرایند اجرا، از وضعیت خود به‌عنوان شخصیت آگاه‌اند (همان، ۵۵). به‌عنوان نمونه‌هایی از به‌کارگیری قواعد مکالمهٔ گرایس دربارهٔ شخصیت‌ها و به بیان دقیق‌تر تیپ‌های مطرح در ژانرهای مختلف، الام به نقض قاعدهٔ رابطه در کمدی‌هایی که «جامعهٔ مؤدب» را به تصویر می‌کشند، نقض قواعد مکالمه از سوی هملت برای برهم‌زدن منطق و درنتیجه قدرت آنتاگونیست‌هایش و همچنین نقض این اصول در درام مدرن اشاره می‌کند (الام، ۱۳۸۴: ۲۱۵-۲۱۶).

۵. تحلیل داده‌ها

با توجه به تفاوت‌های زبان روزمره و زبان نمایش، باید در تعریف قواعد حاکم بر مکالمه در بافت‌های مختلف دقت کنیم. در متون مختلف نیز شاهد درجات سرپیچی از قواعد مکالمه هستیم. برای نمونه، در متون علمی به اندازهٔ بافت خاطره جمعی از مراسم مذهبی، سرپیچی از قاعدهٔ کمیت و یا قاعدهٔ شیوه به یک شکل تفسیر نمی‌شوند. در مورد قاعدهٔ ارتباط نیز می‌توان گفت درجات مرتبط بودن به میزان انگیخته‌شدن اطلاعات در ذهن و یا در بافت زبانی بستگی دارد. در واقع از آنجا که توانایی انسان برای درک آنچه برای اولین بار در برابرش قرار می‌گیرد کم است و همچنین به‌دلیل فشردگی پیام‌های دراماتیک و زنده بودن این هنر، در متون دراماتیک بیش از گفتار روزمره، از تکرار و یا توضیح استفاده می‌شود. در ظاهر، این امر می‌تواند سرپیچی از قواعد گرایس در نظر گرفته شود؛ اما این سرپیچی ناشی از اجبار است و نه با قصد به‌دست دادن معنای ضمنی.

در باب معانی ضمنیِ حاصل از نقض قواعد مکالمه نیز همواره با نوعی عدم قطعیت روبه‌رو هستیم. در واقع تحلیل‌گر به‌مثابهٔ خوانندهٔ متون دراماتیک، ناظر دنیایی است که مشارکین در بازی می‌آفرینند. تحلیل‌گر مانند هریک از تماشاگران و یا دیگر خوانندگان این

متون، از میانهٔ زندگی شخصیت‌ها- آن‌طور که موردنظر نویسنده بوده- وارد دنیای نمایش می‌شود و باز هم از میانهٔ آن خارج می‌شود. تا زمانی که از دانش پیشین مشترک میان مشارکین در مکالمه آگاهی کامل نداشته باشیم (و این مسئله ویژگی بارز وضعیت مخاطب متون دراماتیک است) نمی‌توانیم معانی ضمنی را به‌طور قطعی تعیین کنیم. از سوی دیگر، توجه به این مسئله ضروری است که میزان پایبندی به قواعد مکالمه و یا نقض آن‌ها را فقط با توجه به بافت زبانی و غیرزبانی می‌توان تعیین کرد. به بیان دیگر، باید تأثیر تغییرات بافت زبانی و غیرزبانی را در جریان مکالمه در نظر گرفت. در مورد متون دراماتیک، دستورصحنه را نیز باید در کنار دیالوگ‌ها بررسی کرد. دستورصحنه به‌واسطهٔ اعلام تغییراتی که در بافت مشارکین در مکالمه رخ می‌دهد، از عوامل بافت‌ساز دانسته می‌شود. برای نمونه، می‌توان به مواردی از نقض قواعد شیوه، کیفیت، کمیت و ارتباط اشاره کرد؛ ازجمله ابهام در مرجع ضمیر، ناهماهنگی گفته‌ها با دستورصحنه، تکرار کنش دراماتیک در گفته‌ها و پرداختن به موضوع جدیدی که در دستورصحنه مشخص می‌شود.

مفاهیم دانش پس‌زمینه‌ای و ازپیش‌انگاری کاربردی نیز به‌دلیل تأثیری که بر چگونگی قضاوت مشارکین در گفت‌وگو نسبت به دانش مشترک و یا پیشین یکدیگر دارند، عواملی بافت‌ساز هستند. این موارد هم برای مشارکین در گفت‌وگوهای نمایشی- که اهالی دنیای درام هستند- و هم برای مخاطبان- که شاهدان بیرونی این دنیا هستند و به‌نوعی وضعیت مهمان را در ارتباط با آن دارند- مطرح می‌شوند. در مورد قواعد کیفیت، کمیت و ارتباط، این مسئله به‌طور مشخص خود را نشان می‌دهد. به این معنا که گوینده با توجه به توقعی که از دانش پیشین شنونده دارد، می‌تواند به‌شیوه‌ای اطلاعات بدهد که از نظر مخاطب متن نمایشی- که شاهد این مکالمات است- بدون دلیل و مدرک، ناکافی و یا نامرتبط باشد. علاوه‌بر آن، دربارهٔ قاعدهٔ شیوه نیز مخاطب متن نمایشی ممکن است پاره‌گفتاری را مبهم دریابد که برای مشارکین در مکالمه این‌گونه نباشد.

در ادامه به خلاصه‌ای از یافته‌های این مطالعه در مورد شش نمایش‌نامهٔ رادی اشاره خواهد شد.

آمیزقلمدون: نقض قاعدهٔ ارتباط در این نمایش‌نامه نشان‌دهندهٔ قدرت در تغییر/ حفظ موضوع است و از سوی شخصیت‌های قوی‌تر صورت می‌گیرد. در این قاعده، دستورصحنه نیز به‌عنوان عاملی بافت‌ساز تأثیرگذار است. نقض قواعد کیفیت و شیوه هم سبک گفتار (داستان)، ویژگی شخصیت‌ها (نبود اطلاعات کافی) و نحوهٔ ارتباط شخصیت‌ها (کنایه و ابهام) را نشان می‌دهد. قاعدهٔ کمیت نیز بر اساس دوگانی قدرت/ ضعف، معانی متنوع قدرت، وسوسه و اجبار را در برابر معانی دفاع از خود، دلخوری و همدردی می رساند. در باب نقض قاعدهٔ کیفیت نیز توجه به دانش مشترک میان مشارکین در مکالمه ضروری است.

باغ شب‌نمای ما: رعایت/ نقض قاعدهٔ کمیت در این متن به‌طور کلی نشان‌دهندهٔ تقابل قوی/ ضعیف و نزدیکی/ دوری به قدرت است. قدرت شاه در برابر مجیزگویی اطرافیان او و دفاع از خود در برابر دلخوری، نمونه‌هایی از این تقابل‌ها هستند. نمونهٔ دیگر نقض کمیت، در طفره از پاسخ مستقیم تجلی می‌یابد. نقض قاعدهٔ ارتباط به‌طور خاص از سوی شاه- در مقام مرکز قدرت- و برای تغییر/ حفظ موضوع صورت می‌گیرد. در باب این قاعده، توجه به دستورصحنه ضروری است. قواعد کیفیت و شیوه به چهار شکل دیده می‌شوند: تمسخر و کنایه از موضع قدرت، توصیف‌های پیچیده برای جلب‌نظر صاحب قدرت، اصطلاحات خاص سبک زبانی متن و کلمات بیگانه. در این نمایش‌نامه تکنیک نمایش‌درنمایش- که به‌صورت بقال‌بازی دیده می‌شود- نمونه‌ای دیگر از نقض قواعد کیفیت و شیوه به‌واسطهٔ لحن طنزآمیز شخصیت‌ها به‌دست می‌دهد.

ملودی شهر بارانی: نقض قاعدهٔ کمیت در کلام ضد قهرمان داستان به‌صورت توضیح اضافه و رمزگردانی و در کلام قهرمان داستان به‌شکلی صریح دیده می‌شود. همچنین یکی از شخصیت‌ها در دو مونولوگ طولانی، قاعدهٔ کمیت را به این صورت نقض می‌کند که برای قهرمان داستان، از گذشتهٔ او می‌گوید. البته، مونولوگ اول را برای مخاطب نمی‌توان نقض قاعدهٔ کمیت دانست؛ زیرا به‌نوعی در پیشبرد داستان نقش دارد. در این متن، نقض قواعد کیفیت و شیوه به‌واسطهٔ توصیف‌های بی‌اساس، تمسخر و کنایه و از جایگاه قدرت صورت می‌گیرد. قاعدهٔ ارتباط نیز با تغییر موضوع به قصد جلوگیری از تنش، اعلام

نارضایتی از موضع ضعف و نیز برای طفره رفتن از ادامه دادن بحث و از موضع قدرت نقض می‌شود. در این متن و در مورد رعایت/ نقض قاعدهٔ ارتباط، توجه به دانش مشترک پیشین و همچنین توجه به دستورصحنه دربارهٔ قاعدهٔ کمیت ضروری است.

خانمچه و مهتابی: نقض قاعدهٔ کمیت جدای از نشان دادن تقابل قدرت/ ضعف، به‌صورت عصبانیت در برابر خوش‌خدمتی و توجیه خود در قالب کلام شخصیت اصلی- که درگیر توهم است- نیز نمود می‌یابد. نقض قاعدهٔ کیفیت به‌واسطهٔ نبود شواهد کافی، تمسخر و کنایه پدید می‌آید. نقض قاعدهٔ شیوه هم به سه شکل نمود می‌یابد: صراحت در کلام، استعاره و توصیف پیچیده در دیالوگ‌های دو شخصیت عمیق‌تر نمایش و به‌صورت کنایه و تمسخر در دیالوگ‌های دو شخصیت سطحی‌تر نمایش. نقض قاعدهٔ ارتباط نیز جدای از نارضایتی و قدرت برای تغییر موضوع، در کلام وهم‌آلود قهرمان داستان نیز دیده می‌شود.

شب‌به‌خیر جناب کنت: نقض قاعدهٔ کمیت در صراحت کلام زوج پیر دیده می‌شود و با هدف پیشبرد داستان صورت می‌گیرد. نقض قاعدهٔ کیفیت به‌دلیل نبود اطلاع کافی پدید می‌آید و در قالب حدس و گمان مطرح می‌شود. در مورد قاعدهٔ ارتباط به‌نظر می‌رسد تغییر موضوع از سوی دو شخصیت محوری، بنا به ضرورت داستان انجام می‌شود؛ به بیان دیگر بار پیشبرد داستان بر دوش این دو شخصیت است که ناگزیر باید رفته‌رفته به مسائل مختلف اشاره کنند. قاعدهٔ شیوه نیز به‌صورت کنایه و ضرب‌المثل نقض می‌شود. در مورد قاعدهٔ ارتباط، توجه به دستورصحنه ضروری است.

کاکتوس: در این متن، قاعدهٔ کمیت به‌صورت صراحت برای توجیه تصمیم و تلاش برای منصرف‌کردن و در دفاع دیده می‌شود. نقض قاعدهٔ کیفیت در قالب استعاره، کنایه و شوخی نمایان می‌شود. نقض قاعدهٔ شیوه علاوه‌بر موارد معمول استعاره و کنایه ناشی از نارضایتی، در توصیف‌های پیچیدهٔ دو شخصیت داستان دیده می‌شود. البته، این نوع توصیف‌ها از سوی شخصیت نویسنده در این متن دور از ذهن نیست؛ اما کلام پیچیدهٔ شخصیت جراح، نمونهٔ آشکار نقض قاعدهٔ شیوه است. نقض قاعدهٔ ارتباط نیز در این متن به سه شکل: تغییر فضای گفت‌وگو، نمود مشغولیت ذهنی و تظاهر به قدرت دیده می‌شود.

همچنین در این متن، اهمیت دستورصحنه در ارتباط با قواعد ارتباط و شیوه، و توجه به مفهوم دانش مشترک در ارتباط با نقض قاعدهٔ شیوه مطرح می‌شود.

۶. نتایج

با توجه به پرسش‌های این پژوهش، نتایج زیر به‌دست آمد:

۱-۶. ضرورت ایجاد تغییر در مفاهیم مربوط به اصل همیاری گرایس برای تحلیل متون نمایشی

برخی موارد نقض این قواعد به‌دلیل محدودیت‌های حاکم بر متون نمایشی است که اغلب با هدف اجرا نوشته می‌شود. از سوی دیگر، تفاوت‌های زبان روزمره و زبان متون نمایشی نیز چنین ایجاب می‌کند که تعریف‌های متفاوتی از قواعد مکالمه را در متون دراماتیک درنظر بگیریم. به بیان دیگر، در تحلیل متون نمایشی، با توجه به مفاهیم بیش‌رمزگذاری و قاب، باید قواعد معمول را بازبینی کنیم. در متون نمایشی هر نوع رعایت/ عدم رعایت قواعد به‌دلیل بیش‌رمزگذاری، دارای معنایی ضمنی تلقی می‌شود. مخاطب بدون آنکه هدف نویسنده را در ارائهٔ شخصیتی خاص دریابد، نمی‌تواند به‌راحتی از مقابل مونولوگ‌های طولانی شخصیتی در نمایش‌نامه‌ای پرشخصیت بگذرد (برای نمونه شخصیت شاه در نمایش‌نامهٔ «باغ شب‌نمای ما»). همچنین از آنجا که نشانه جدا از بافت و متن بررسی نمی‌شود و متن را لایه‌های متفاوت دلالت تشکیل می‌دهد، باید توجه کرد که هر قابی (برای نمونه «ژانر نمایش‌نامه») زمانی که به متن افزوده می‌شود، با خود انتظاراتی به همراه دارد که بر چگونگی درک و تفسیر اثر می‌گذارند. ازاین‌رو است که برای تحلیل متون نمایشی باید ابزار مطالعهٔ زبان روزمره را مورد بازبینی قرار داد.

۲-۶. نقش بافت در نظریهٔ گرایس و تأثیر آن در تحلیل متون نمایشی

در حوزهٔ نظریهٔ همیاری گرایس در مورد هر پاره‌گفتار، بافت زبانی شامل پاره‌گفتارهای قبل و بعدش می‌شود. در کنار این بافت زبانی معمول باید به دستورصحنه به‌عنوان عامل بافت‌ساز در متون نمایشی دقت کرد. در تحلیل شخصیت‌ها نیز بافت گسترده‌تر زمان و مکان و ویژگی‌های مشارکین باید مورد توجه قرار گیرد. در مورد هر نمایش، بافت فراگیر- شامل زمان، مکان و ویژگی‌های شخصیت‌ها به‌عنوان مشارکین در مکالمات- بر چگونگی

درک این متون تأثیر می‌گذارند. در نظریهٔ گرایس فقط به بافت زبانی (بافت پاره‌گفتارهای قبلی و بعدی) و بافت فیزیکی اشاره می‌شود؛ اما در مورد نمایش به جز این موارد، باید بافت فراگیر را نیز در نظر داشت. برای نمونه، در نمایش‌نامهٔ «باغ شب‌نمای ما» با توجه به زمان و مکان رخداد داستان و روابط میان شخصیت‌ها، خواننده انتظارات خاصی را با خود به همراه می‌آورد. علاوه‌بر آن، دستورصحنه نیز به‌عنوان عاملی بافت‌ساز در این متون، اهمیت دارد؛ چرا که بر مبنای آن، تغییرات بافت مشخص می‌شود و چگونگی رعایت/ نقض قواعد مکالمه قابل بررسی خواهد بود.

گرایس برای درک معنای ضمنی، علاوه بر معنای قراردادی کلمات به همراه هویت همهٔ مرجع‌های دخیل و اصل همیاری و قواعد مکالمه، به بافت زبانی و غیرزبانی گفتار، دانش پس‌زمینه‌ای و آگاهی مشارکین از این فرضیات مشترک اشاره می‌کند(Grice, 1957: 50). البته از آنجا که نظریهٔ گرایس دربارهٔ زبان روزمره مطرح می‌شود، دستورصحنه در آن مورد توجه قرار نمی‌گیرد. دربارهٔ تأثیر دستورصحنه در اطلاق رعایت/ نقض قواعد مکالمه به یک پاره‌گفتار، در نمایش‌نامهٔ «شب‌به‌خیر جناب کنت»، کنت و رزیتا در حال صحبت‌اند و هم‌زمان رزیتا در کپه‌ای لباس به دنبال کلاه کنت می‌گردد. با توجه به دستورصحنه، نمی‌توان جملهٔ کنت را نقض قاعدهٔ ارتباط دانست. در این نمونه آنچه را که کنت می‌گوید، باید با توجه به تغییری که در بافت ایجاد شده است در نظر گرفت که در این صورت، ناقض قاعدهٔ ارتباط نیست:

رزیتا: سارافون مردونه رو جای جلذقه کی مد کرد؟ تو دیگه؛ مگه نه؟

کنت: اهیم.

[رزیتا که کپه لباس‌ها را دانه‌دانه طرف دیگر کاناپه بار کرده، عاقبت کلاه لهیده‌ای پیدا می‌کند]

کنت: وقتی کلاه‌مو سرم می‌ذارم، واقعاً احساس امنیت می‌کنم رزیتا (رادی، ۱۳۸۳: ۶۴).

۳-۶. نقش رعایت/ عدم رعایت قواعد مکالمه در متون نمایشی

به‌دلیل انگیخته بودن متون نمایشی، چگونگی برخورد با موارد نقض و یا رعایت قواعد مکالمه در این متون و در مقایسه با زبان روزمره باید متفاوت باشد. دربارهٔ معانی ضمنی حاصل از نقض قواعد مکالمه، همواره با نوعی عدم قطعیت روبه‌رو هستیم. در متون

دراماتیک، تحلیل‌گر ناظر ماجراهایی است که از سوی مشارکین در بازی به پیش می‌روند. تحلیل‌گر از میانهٔ زندگی شخصیت‌ها، آن‌طور که نویسنده در نظر داشته، وارد دنیای نمایش می‌شود و در میانهٔ آن خارج می‌شود. تا زمانی که از دانش پیشین مشترک میان مشارکین در مکالمه آگاهی کامل نداشته باشیم (و این مسئله ویژگی بارز وضعیت مخاطب متون دراماتیک است) نمی‌توانیم معانی ضمنی را به‌طور قطعی تعیین کنیم. از سوی دیگر، تمام نظام‌های فرهنگی (و به‌ویژه هنرها) بنا به ماهیت خود، گرایش دارند به اینکه دارای پیام خاموش باشند و ما باید برای حفظ آن‌ها، همین‌گونه که هستند تلاش کنیم (هال، ۱۳۸۷: ۹۳). ازاین‌رو شاید با این بررسی، به‌نوعی برای رسیدن به پیام‌های خاموش تلاش شده باشد؛ چیزی که هال آن را توصیه نمی‌کند. اما در هر صورت، از این نقل‌قول چنین برمی‌آید که هرقدر در تشریح معانی ضمنی پیش رویم، باز هم پیام‌هایی خاموش باقی می‌ماند.

۴-۶. ضرورت افزودن مفهوم ازپیش‌انگاری کاربردی به طرح گرایس برای استفاده در تحلیل متون نمایشی

با توجه به اینکه ازپیش‌انگاری امکان ساخت واقعیت را فراهم می‌کند، باید دست‌کم در قاعدهٔ کیفیت گرایس به این مفهوم توجه کرد. جدای از آن، در دیگر قواعد مکالمه نیز با توجه به آنچه انتظار می‌رود مشارکین در مکالمه راجع به یکدیگر بدانند، می‌توان به رعایت/ نقض قواعد گرایس رأی داد. برای نمونه، مونولوگی از نمایش‌نامهٔ «ملودی شهر بارانی» برگزیده شده است. البته، در این نمونه از آنجا که جملات به‌گونه‌ای آمده که وجود مخاطب برای آن‌ها مفروض است، می‌توان به نوعی دیالوگ قائل شد. آهنگ در مونولوگ طولانی خود در ابتدای پردهٔ اول موقعیت را برای مخاطب روشن می‌کند.

> آهنگ: می‌دونستم که می‌آی... اومدی؛ ولی چرا این‌همه تأخیر؟ هفت‌سال! هفت‌سال و این‌همه صبر و انتظار! با اینکه آرزوی من همیشه خوشبختی تو بوده، که در درس و مشق محصل نمونهٔ دبیرستان «شاهپور» بودی، اصلاً دلم گواهی نمی‌داد که از رشت راه بیفتی و یکسره بری سوئیس. یک شاخه ترکه، اونم در آستانهٔ جنگ و دور از شهر و دیار و دلبستگی‌ها... از اینکه دکترای حقوق‌تو گرفتی و اهل حق و عدالت و محکمهٔ قضایی شدی، احساس فخر می‌کنم و چقدر خشنود می‌شدم اگر مقالات و اون کتاب قانونِ تو

همین‌جا در ایران، حتی رشت خودمون می‌نوشتی... و اگه دیر رسیدی... سری هم به کوه بزن... گلی، گلابی، حمدی... (رادی، ۱۳۸۲ب: ۱۷).

با توجه به اینکه اطلاعاتی که آهنگ (پدر) راجع به مهیار (پسر) در مورد گذشتهٔ او می‌دهد، طبق تجربه و بنا بر عرف باید جزء اطلاعات مشترک آن دو باشد، در این مورد نقض قاعدهٔ کمیت مشخص می‌شود.

گرایس از دانش پس‌زمینه‌ای به‌عنوان عاملی در دریافت معنای ضمنی نام می‌برد. در واقع می‌توان مفهومی ترکیبی از دانش پس‌زمینه‌ای و ازپیش‌انگاری کاربردی در تعبیر کالر (۱۳۸۸: ۲۱۳) را در ارتباط با معنای ضمنی مکالمه‌ای در نظر گرفت. در تعبیر کالر، ازپیش‌انگاری کاربردی، مناسبت جمله با توجه به بافت است. آن‌طور که شیفرین تعریف می‌کند (1994: 42)، بافت را ترکیب دانش مشترک، موقعیت‌های اجتماعی، هویت گوینده و مخاطب و ساخت‌های فرهنگی تشکیل می‌دهند.

۵-۶. استفاده از چگونگی پایبندی به قواعد مکالمه به‌عنوان ابزاری برای شخصیت‌پردازی

نگارندگان معتقدند قواعد مکالمهٔ گرایس به‌عنوان یکی از ابزارهای زبانی در دست نویسنده شناخته می‌شوند که مانند دیگر امکانات زبانی، می‌توانند در شخصیت‌پردازی مورد استفاده قرار بگیرند. برای نمونه در نمایش‌نامهٔ «خانمچه و مهتابی»، می‌توان با نقض قواعد کمیت و ارتباط گرایس، بارها تصویری خاص از شخصیتی نشان داد. در این نمایش‌نامه، خانجون پیرزنی تنهاست که خاطرات گذشتهٔ خود را به یاد می‌آورد: «گاهی موقع اتفاق طوری می‌افته و داستان قاطی‌پاطی می‌شه که آدم نمی‌دونه کی به کیه و چی به کجا بنده». او تصاویر ذهنی پراکنده‌ای دارد که گویی پاره‌های تابلویی قدیمی‌اند. از میان این خواب‌ها یا تصاویر پراکنده ماجراهایی روایت می‌شوند که به‌نظر می‌رسد بر خانجون گذشته و یا در گذشته برای او روایت شده است. پرستار راجع به وضعیت جسمانی خانجون با او صحبت می‌کند؛ اما خانجون غرق در خاطراتش است. در این مورد، ناهماهنگی متن و پرداختن به چند موضوع، آن‌هم به‌صورت ناتمام، می‌تواند به‌نوعی نقض قاعدهٔ ارتباط در قالب مکالمه با خود باشد.

خانجون:... یه دود قهوه‌ای از طرف مغرب می‌آد و همه‌جا رو تیره‌وتار می‌کنه... چشماشو همچی می‌کنه: خانجون! شما که باز الکی حرف زدی!... گاهی موقع اتفاق طوری می‌افته و

داستان قاطی‌پاطی می‌شه آدم نمی‌دونه کی به کیه و چی به کجا بنده. مث شبای «لقانطه» و ماجرای رقص... سودی می‌زنه رو دوشم می‌گه خواب دیدی خانجون خیر باشه!... خش خش خش... هشتاد و هشت مرتبه!... چی؟ سه روز؟... حتماً یکیش تولده. و دومی؟ خودت بگو... نه... نه... بازم نه! روزیه که آدم جفت‌شو سر یه کوچه پیدا می‌کنه... برای دومین سالگرد ما، آقا و خانم معتمد همایون! اوه، متشکرم، متشکرم عزیزم! چه بوی نرمی داره!... (رادی، ۱۳۸۲الف: ۱۷-۱۹).

نقض قواعد مکالمه و تأثیرات آن در کنش نمایشی و شخصیت‌پردازی در جدول زیر خلاصه شده است:

جدول۱: جمع‌بندی داده‌ها: معانی ضمنی و شخصیت‌پردازی

نمایش‌نامه / قواعد	قاعدهٔ کمیت	قاعدهٔ کیفیت	قاعدهٔ شیوه	قاعدهٔ ارتباط
آمیزقلمدون	قدرت/ ضعف، وسوسه، اجبار	نحوهٔ ارتباطِ شخصیت‌ها	سبک گفتار، حدس و گمان	تغییر/ حفظِ موضوع، قدرت
باغ شب‌نمای ما	قدرت/ ضعف، مجیزگویی	تمسخر، کنایه، طنز کلامی	کلمات بیگانه، توصیف پیچیده	تغییر/ حفظ موضوع
ملودی شهر بارانی	رمزگردانی، توضیح اضافه، صراحت کلام	تمسخر، کنایه از جایگاه قدرت	توصیف پیچیده و بی‌اساس از موضع قدرت	تغییر موضوع، جلوگیری از تنش، نارضایتی
خانمچه و مهتابی	قدرت/ ضعف، توجیه خود	تمسخر، کنایه، حدس و گمان	صراحت، استعاره، ابهام	تغییر موضوع، نارضایتی
شب‌به‌خیر جناب کنت	صراحت کلام، پیشبرد داستان	حدس و گمان، کنایه	توصیف پیچیده، ضرب‌المثل	تغییر موضوع، پیشبرد داستان
کاکتوس	صراحت، تلاش برای انصراف	شوخی، کنایه	استعاره، توصیف پیچیده	تغییر فضا، تظاهر به قدرت

منابع

– آستن، آلن و جرج ساونا. (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*. ترجمهٔ داوود زینلو. زیر نظر دکتر فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر، وابسته به حوزهٔ هنری.

– الام، کر. (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمهٔ فرزان سجودی. چ۲. تهران: قطره.

– بولتون، مارجوری. (۱۳۸۶). *کالبدشناسی درام*. ترجمهٔ رضا شیرمرز. چ۲. تهران: قطره.

– چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر، وابسته به حوزهٔ هنری.

– داوسن، س. و. (۱۳۸۶). *درام*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چ۳. تهران: نشر مرکز.

– رادی، اکبر. (۱۳۸۳). *شب‌به‌خیر جناب کنت و کاکتوس*. تهران: قطره.

– _____ (۱۳۸۲الف). *خانمچه و مهتابی*. تهران: آگرا.

_____ (۱۳۸۲ب). *ملودی شهر بارانی*. تهران: آگرا.

_____ (۱۳۷۸). *باغ شب‌نمای ما*. تهران: نیلا.

_____ (۱۳۷۷). *آمیزقلمدون*. تهران: نیلا.

– فورتیر، مارک. (۱۳۸۸). *نظریه در تئاتر*. ترجمهٔ فرزان سجودی و نریمان افشاری. تهران: سورهٔ مهر.

– فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمهٔ مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.

– کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی. ادبیات. واسازی)*. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امرالهی. ویرایش دکتر فرزان سجودی. تهران: علم.

– هال، پیتر. (۱۳۸۷). *نمایان با ماسک: فرم و زبان در درام*. ترجمهٔ آرا بزمی و مهدی عاطف‌راد. تهران: مینوی خرد.

- Grice, H. P. (1957). "Meaning". In *Philosophical Review 66*.St. John's College. Oxford.

- _____(1968). "Utterer's Meaning, Sentence Meaning and Word Meaning". In *Foundations of Language, International Journal of Lanuguage and Philosophy*. Vol. 4. D. Reidel Publishing Company: Dordrecht-Holland.

- _____ (1975). "Logic and Conversation". In *Syntax and Semantics*. Vol. 3 *Speech Acts*. Eds. Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York, San Francisco and London: Academic Press

- Hancher, Michael. (1978). "Grice's Implicature and literary Interpretation: Background and Preface". In *Twentieth Annual Meeting, Midwest Modern Language Association*. Minneapolis, Minnesota, 2-4 November 1978.

- Herman, David. (1994). "The Mutt and Jute Dialogue in Joyce's Finnegan's Wake: Some Gricean Perspectives". In *Style 28*.

- Herman, Vimala. (1995). *Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays*. London and New York: Routledge.

- Johnstone, Barbara. (2001). "Discourse Analysis and Narrative". In *The Handbook of Discourse Analysis*. Eds. Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishing.

- Marmaridou, Sophia S. A. (2000). *Pragmatic Meaning and Cognition*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

- Norrick, Neal R. (2000). *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

- O'Toole, John. (1992). *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. London and New York: Routledge.

- Salkie, Raphael. (1995). *Text and Discourse Analysis*. London & New York: Routledge.

- Schiffrin, Deborah. (1994). *Approaches to Discourse*. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell.

- Sperber, Dan and Deirdre Wilson. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd edition. Blackwell: Oxford and Cambridge.

- Styan, J. L. (1960). *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Watzlawick, Paul, Janet Beavin Bavelas and Don D. Jackson. (1967). *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*. New York, London :W. W. Norton & Company.

روایت‌شناسی قصص قرآنی در مقابل روایت‌شناسی غیرقرآنی

ابوالفضل حُری
مربی دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه اراک

چکیده

این مقاله، دستور زبان و ویژگی‌های منحصربه‌فرد قصص قرآنی را که از آن به بوطیقا تعبیر می‌کنیم، در تقابل با دستور زبان روایت در غرب و به‌ویژه بوطیقای ارسطو قرار می‌دهد. ابتدا به پیشینهٔ بحث اشاره می‌شود و سپس در بحث اصلی، این پرسش مطرح می‌شود که آیا نظریهٔ ارسطو با ساختار داستان‌پردازی در قرآن نیز همخوانی دارد و یا اصلاً لازم است از رویکردی ارسطویی به قصص قرآن نزدیک شویم؟ آنچه ارسطو دربارهٔ تراژدی و اجزای آن می‌گوید، ساختار کلاسیک داستان‌سرایی و روایت‌پردازی در غرب را تشکیل می‌دهد. ارسطو هدف هنر را نگاه داشتن آینه در برابر زندگی می‌داند و معتقد است چون زندگی ترکیبی از کنش‌هاست، پس هنر داستان‌سرایی باید از این کنش‌ها تقلید، و التذاذ ایجاد کند. قصص قرآنی نیز این‌گونه است؛ اما هدف قرآن از داستان‌پردازی، التذاذ صرف نیست. دوم اینکه، ارسطو برای تبیین نظریهٔ خود دربارهٔ هنر کلامی، از نمونه‌آثار دست‌پروردهٔ ذهن انسانی شاهد و مثال می‌آورد و نظریهٔ خود را بر پایهٔ آن‌ها استوار می‌کند. حال آنکه، قصص قرآنی سرگذشت‌های واقعی و راستین پیامبران الهی است و امکان موهوم و خیالی بودن به‌تمامی در آن‌ها منتفی است و قرآن نیز اسطوره‌ای بودن آموزه‌ها و آیات خود را به‌صراحت رد می‌کند.

در این جستار، به این ادعا می‌پردازیم که بوطیقای قصص قرآنی در عین حال که از برخی جهات با اصول ارسطویی متناظر است، شیوه‌ها، راهکارها و کاربست‌های منحصربه‌فرد و اندیشه‌آفرین خود را دارد. از آن جمله است: قصص قرآنی دارای آغاز، میانه و پایان است؛ اما این خط سیر با حوادث گاهشمارانهٔ اشخاص متناظر نیست. قصص قرآنی نیز در یک حالت تعادل آغاز می‌شوند، سپس عاملی این حالت تعادل را برهم می‌زند و در نهایت، حالت تعادل ثانویه، اما متفاوت با تعادل اولیه ایجاد می‌شود. ترتیب رخدادهای قصص قرآنی با دسته‌بندی‌های ارسطو همخوانی چندانی ندارد. واژگان ترس و شفقت ارسطویی را می‌توان در لفافه‌ای دین‌شناختی با دو صفت از صفات باری‌تعالی مشابه دانست: تقوا و رحمت. در واقع، پرهیز از خشم خدا و توکل به رحمت او، برایش اطمینان قلبی به بارمی‌آورد. این اطمینان قلبی به‌تنهایی با چندپهلو بودن معنای کاثارسیس ارسطویی برابری می‌کند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، قرآن، **بوطیقا**، ارسطو، قصص، روایت.

بیان مسئله

نیک می‌دانیم که روایت‌شناسی چارچوب و الگویی نظری و کاربردی برای تجزیه و تحلیل انواع روایت‌ها و ازجمله روایت‌ها و سرگذشت‌های واقعی و تاریخی که قصص قرآنی علی‌القاعده متعلق به آن‌هاست، فراهم می‌کند. نکتهٔ حائز اهمیت اول این است که بخش بزرگی از تعالیم و دستورات قرآنی از رهگذر شگردهای ادبی به‌طور عام و ابزار و فنون قصه‌سرایی و حکایت‌پردازی و به‌اصطلاح ادبیات داستانی روایی[1] به‌طور خاص انتقال یافته یا انتقال می‌یابد. نکتهٔ مهم دوم این است که از دیدگاه نحله‌های نقد و نظریهٔ جدید ادبی و رویکردهای زبان‌شناختی‌محور که امروزه در دنیای ادبیات مطرح است، جنبه‌های هنری، زیبایی‌شناختی و بلاغی قرآن را به‌وفور بررسی کرده‌اند و جنبه‌های روایی آن را به‌ندرت مطالعه کرده‌اند.

1. Narrative Fiction

ازاین‌رو، روایت‌شناسی ادبیات داستانی از راهکارها و رویکردهایی است که می‌تواند جنبه‌های پیدا و ناپیدای قصص قرآنی را فراروی کاربران قرار دهد و الگو و چارچوبی کارآمد برای درک، استنباط و تفسیر برخی آموزه‌های دخیل در قصص قرآنی فراهم آورد. درحالی که کتاب مقدس (عهد عتیق و جدید) را از دیدگاه این نحله‌ها بررسی کرده‌اند و حاصل آن در کتاب‌ها و مقاله‌ها آمده است. این سخن بدین معنا نیست که قرآن از رهیافت‌های ادبی و به‌ویژه رهیافت‌های زبان‌شناسانه به دور مانده است؛ چه آثار بسیاری که به‌ویژه از بدو نزول قرآن تا به امروز در کشورهای اسلامی و نیز در هزارهٔ سوم در مغرب‌زمین نوشته شده، نشان می‌دهد جنبه‌های زبانی و بلاغی قرآن از زوایای گوناگون بررسی‌پذیر است. نکته اینجاست که این آثار که در نوع خود تأمل‌برانگیز و اندیشه‌آفرین‌اند، قرآن و قصص قرآنی را بر اساس رویکردهای سنتی‌محور به ادبیات بررسی کرده‌اند و این رویکردها همان‌گونه که نیک می‌دانیم رویکردهایی برون‌متنی‌اند تا درون‌متنی. منشأ این تمایز هم به این نکته برمی‌گردد که قرآن را فقط کتابی دین‌شناختی می‌دانند و به جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن کار چندانی ندارند. اما نکتهٔ تأمل‌برانگیز که میر هم آن را تأیید می‌کند (50 :1988)، این است که در قرآن، وجوه ادبی و دین‌شناختی بر هم نقش شده‌اند. دلیل آن هم این است که قرآن برای عرضهٔ پیامِ اغلب هدایتی و دین‌شناختی خود، از شگردهای زبانی و ادبی (شامل صنایع ادبی مانند تشبیه، استعاره، تمثیل، صنایع کلامی، تصویر و تصویرپردازی، کنایه، طعنه و طنز) و شگردهای داستان‌پردازی (ازقبیل زمان، مکان، آغازهای چندگانه، داستان در داستان، مکالمه، شخصیت‌پردازی و انواع آن، زاویهٔ دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) فراوان بهره می‌برد که از آن به رویکرد روایت‌شناسی تعبیر می‌کنند.

از این رویکرد، به بوطیقای[1] قصص قرآنی[1] یا به عبارتی ساده‌تر، دستور زبان و نظریهٔ روایت قرآنی یاد می‌کنند. رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی- که نوعی متن‌شناسی روایی یا بوطیقای داستان روایی است و خود متن و در اینجا، قصص قرآنی را به‌منزلهٔ متون روایی برمی‌کاود- چارچوبی نظری و عملی برای تعریف، ریخت‌شناسی، دسته‌بندی،

1. Poetics of the Quranic Qasas

توصیف، تحلیل و تحسین ادبی داستان‌های قرآنی عرضه کرده و زمینهٔ(های) شناخت دقیق‌تر، علمی‌تر و کارآمدتر را برای کاربران فراهم آورده است. اما مسئله اینجاست که آنچه در مغرب‌زمین به اسم روایت‌شناسی رواج پیدا کرده، اغلب بر اصول داستان و درام‌پردازی غرب و به‌ویژه کتاب پیش‌گام داستان‌پردازی یعنی ***بوطیقای*** ارسطو بنا نهاده شده است؛ زیرا عقیده بر این است که ***بوطیقای*** ارسطو اولین و موثرترین کتاب نظریه‌پردازی و در واقع، بنیاد دستور زبان ادبیات غرب را تشکیل می‌دهد. در اینجا، به این ادعا می‌پردازیم که بوطیقای قصص قرآنی در عین حال که از برخی جهات با اصول ارسطویی متناظر است، شیوه‌ها، راهکارها و کاربست‌های منحصربه‌فرد و اندیشه‌آفرین خود را دارد که در ادامه بدان باز خواهیم آمد.

مؤلفه‌های روایت داستانی

هر روایت داستانی دو جزء دارد: داستان[1] و متن[2]. داستان، مواد خام و دست‌مایهٔ اولیهٔ اثر است؛ رشته‌ای از حوادث که به‌لحاظ گاهشمارانه پشت سر هم ردیف شده است. متن، چگونگی نقل دست‌مایهٔ اولیهٔ اثر است. به باور ریمون- کنان، «داستان در قالب چکیده یا برساخت، سرراست در اختیار خواننده قرار نمی‌گیرد و فقط متن است که تنها جنبهٔ محسوس و شیءمانند روایت کلامی است.» (۱۳۸۷: ۷). در یک کلام، داستان شامل رخدادها و نیز افرادی است که رخدادها را تجربه می‌کنند و دست به انجام کنش می‌زنند. حال آنکه، طرح نهایی/ گفتمان/ متن روایی چگونگی عمل روایت است. عمل روایت هم دربردارندهٔ این مؤلفه‌هاست: مؤلف واقعی و مستتر، خوانندهٔ واقعی و مستتر، زاویهٔ دید/ کانونی‌شدگی و بازنمایی مستقیم، غیرمستقیم و یا سخن غیرمستقیم آزاد. همان‌گونه که گفتیم، برخی متن/ گفتمان/ طرح نهایی را با روایت‌گری برابر می‌دانند. در عمل، خواننده ابتدا متن روایی را می‌خواند، سپس داستان یعنی حوادث گاهشمارانه را از دل متن بیرون

1. Story
2. Text

می‌کشد. برای دست‌یابی به داستان- که در اینجا با طرح اولیهٔ[1] مورد نظر فرمالیست‌های روس متناظر است- کافی است که متن نهایی یا همان طرح ثانویه[2] یا پرداخت نهایی (در کنار مؤلفه‌های روایت‌گری) که پیش چشمان خوانندگان است، در اختیارشان قرار گیرد و سپس از آنان خواسته شود خلاصه‌ای از متن را نقل کنند یا بنویسند. به احتمال زیاد، خوانندگان حوادث اصلی متن کتاب را گاهشمارانه و با اشاره به مشارکین اصلی در داستان نقل خواهند کرد. این نقل یا بازگفت گاهشمارانهٔ رخدادهای متن، طرح اولیه یا همان داستان خواهد بود.

در قصص قرآنی، خواننده با طرح نهایی قصص یعنی متن داستان‌ها روبه‌رو است. به دیگر سخن، داستان و سرگذشت زندگی پیامبران، سیری گاهشمارانه دارد و شامل حوادث اصلی و فرعی فراوان است. این حوادث یکجا و به‌صورت گاهشمارانه نیامده؛ بلکه اغلب در چندین سوره ذکر شده است. ازاین‌رو، خواننده ابتدا با متن قصص روبه‌رو است که در آیات و سوره‌های مختلف آمده است (سطح متن یا سیوژه یا طرح نهایی)، سپس با کنار هم قراردادن تکه‌های مختلف متن داستان‌ها، به داستان یا سرگذشت اصلی دست پیدا می‌کند. آنچه در رویکرد روایت‌شناختی اهمیت زیادی دارد، چگونگی و شیوهٔ پردازش نهایی داستان در قالب متن است که در قصص قرآنی تجلی یافته است. ازاین‌رو، خود قصص قرآنی به همین ترتیبی که در قرآن ذکر شده‌اند، با متن روایی/ سیوژه/ طرح نهایی و حتی سطح سوم، یعنی روایت و عمل روایت‌گری متناظرند. طرفه اینکه، شمول معنایی واژهٔ «قَصَص» قرآنی به‌گونه‌ای است که هم شامل طرح اولیه می‌شود، هم طرح نهایی و هم روایت‌گری. در مجموع، پرداختن به چگونگی عمل قصص قرآنی و اشاره به راهکارهایی که در این قصص به‌کار رفته است، ذیل عنوان دستور زبان و نظریهٔ روایت یا به تعبیری، بوطیقای قصص قرآنی قرار می‌گیرد.

1. Fabula
2. Sjuzet

در این مجال اندک و به‌دلیل گستردگی موضوع، ضمن اشارهٔ موجز به نظریهٔ روایت‌شناسی در شرق، بوطیقای قصص قرآنی را در تقابل با بوطیقای ارسطو، به‌منزلهٔ کتاب پیش‌گام روایت‌شناسی غرب، بررسی می‌کنیم.

نظریه‌های کهن غیرغربی دربارهٔ روایت

نظریه‌های برجسته‌ای که امروزه دربارهٔ روایت مرسوم است و پیشتر به برخی از آن‌ها اشاره کردیم، برخاسته از اندیشه‌های یونانی و به‌ویژه افلاطون و ارسطو است. اما اکنون در برابر اندیشه‌های یونانی، نظریه‌های دیگری نیز دربارهٔ روایت مطرح است که خاستگاه آن اغلب در شرق و ازجمله هند، چین، خاورمیانه، ژاپن، ایران و غیره است. پرداختن همه‌جانبه به این نظریه‌ها همسو با اهداف این جستار نیست؛ اما از آنجا که قصص قرآنی به‌نوعی در بافت فرهنگی و اجتماعی شرق و از آن میان فرهنگ عربی مطرح می‌شوند، اشارهٔ کلی به این نظریه‌ها پر بیراه نخواهد بود.

هوگان و پاندیت[1] بر این باورند که قرن‌ها، بلکه میلیون‌ها سال پیش از فرهنگ مدرن و جهان‌شمول امروزی، نظریهٔ ادبی در هند، چین، جهان عرب و ژاپن شکوفا بوده است و البته نباید از باد برد که نظریهٔ ادبی در این فرهنگ‌ها با آنچه نظریه‌پردازان اروپایی–آمریکایی دنبال می‌کنند، وجه تمایز دارد (Herman et al., 2005: 14). آن دو معتقدند نظریهٔ روایت به تولید، دریافت یا ساختار آثار ادبی می‌پردازد و در اصل، تجویزی یا توصیفی است:

> نظریهٔ روایت امروزین توسعاً توصیفی بوده و به ساختار توجه نشان می‌دهد. نظریه‌پردازان غیرغربی نیز به ساختار و توصیف اهمیت می‌دهند. با این حال، آن‌ها به جای متن بیشتر به نقش مؤلف و خواننده اهمیت می‌دهند و چه به‌لحاظ زیبایی‌شناختی یا اخلاقی غالباً تجویزی عمل می‌کنند، بدان‌گونه که نظریه‌پردازان غربی پیش از قرن بیستم عمل می‌کردند (Ibid).

[1]. Hogan and Pandit

ادبیات عربی- اسلامی

هوگان و پاندیت اعتقاد دارند که نظریه‌پردازان عربی به‌شدت متأثر از افلاطون و ارسطو هستند (2005: 16). البته این ادعا وقتی درست‌تر و دقیق‌تر است که گفته شود احتمال دارد از قرن سوم هجری قمری- که ترجمهٔ آثار یونانی و سریانی به زبان عربی مرسوم شد- بتوان نشانی از تأثیر افلاطون و ارسطو بر اندیشمندان عربی و اسلامی جست‌وجو کرد وگرنه تا پیش از ترجمهٔ آثار یونانی، در سنت علوم عقلی و بلاغی، با آثار و کتاب‌هایی روبه‌رو می‌شویم که اصالت و اعتبار خود را حفظ کرده‌اند. البته، به‌هیچ‌رو تأثیرگذاری اندیشه‌های یونانی را بر اندیشه‌های عربی و اسلامی انکار نمی‌کنیم و این تأثیرپذیری در تعامل زنده و پویای میان دو زبان، طبیعی است. به نظر زرین‌کوب، ارسطو پیش از عهد اسلام در بین نصارای حرّان معروف بوده است و برخی آثار او به زبان سریانی نیز ترجمه شده بود؛ اما نزد مسلمانان اغلب به‌عنوان واضع و صاحب منطق شهرت داشته است (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۲۱۰). نکته اینجاست که این تأثیرگذاری آن‌قدر شدید نبوده که اندیشمندان و نظریه‌پردازان اسلامی نظریه‌ای ازآنِ خود مطرح نکرده باشند. ورستیگ پیدایش زبان‌شناسی اسلامی را به آشنایی مسلمانان با منطق ارسطویی از راه ترجمهٔ آثار یونانی به عربی نسبت می‌دهد و دلیل آن را نیز مشابهت اصول، اصطلاحات و واژگان تخصصی در دو سنت می‌داند (ارکان، ۱۳۸۰: ۳۳). کارتر این نظریه را رد می‌کند؛ زیرا نحو عربی را در اصل به معنای راه و روش سخن‌گفتن معرفی می‌کند نه به معنای مطالعهٔ روابط ساختاری اجزای جمله، آن‌گونه که در زبان‌شناسی غرب رواج دارد (همان‌جا). طه حسین از تأثیرپذیری عبدالقاهر جرجانی در نگارش دو کتاب ***دلایل‌الایجاز*** و ***اسرارالبلاغه*** از آثار ارسطو به‌ویژه کتاب ***رتوریک*** (بلاغت) او سخن گفته است:

> جرجانی در تالیف کتاب *اسرارالبلاغه* به قسمت سوم کتاب خطابهٔ [بلاغت] ارسطو نظر داشته و با بحث و تدقیق بسیار، موانع موجود در شناسایی مجاز را از میان برداشته است... [من حیث المجموع]، بدیع، بیان و بلاغت [زبان] عرب[ی] با قواعد و اصولی که ارسطو وضع کرده است، بستگی تام دارد و ارسطو نه‌تنها در فلسفه برای مسلمانان معلم اول است، بلکه در علم بدیع و بیان نیز باید او را معلم اول دانست (مجتبایی، ۱۳۳۷: ۲۷-۲۸).

زرین‌کوب ضمن اشاره به دیدگاه طه حسین مبنی بر اینکه جرجانی از طریق کتب ابن سینا با آراء و اقوال ارسطو آشنایی پیدا کرده است، چنین برهان می‌آورد:

> حقیقت آن است که هرچند بعضی اقوال و آرای جرجانی با تحقیقات ارسطو در دو کتاب *فن شعر* و *فن خطابه* مناسبت دارد، اما این تأثیر و نفوذ معارف یونانی در آرای او چندان مهم و قابل اعتنا نیست... چه او خود از علمای کلام بوده و ذوق سنجیده و فکر ورزیده داشته است (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۶۹).

کمال ابودیب (۱۹۷۹) نیز هم‌رأی با زرین‌کوب، در فصلی جداگانه از کتاب ***صور خیال در نظریهٔ جرجانی***، به اظهارنظر طه حسین پاسخ می‌دهد و می‌نویسد: «در اینجا می‌گویم که کار جرجانی بر روی تصویرپردازی نه فقط با کار ارسطو فرق دارد؛ بلکه به معنای نفی تقریباً هر آن چیزی است که ارسطو دربارهٔ این موضوع می‌گوید.» (ترجمهٔ سجودی و ساسانی، ۱۳۸۴: ۳۳۲ با اندکی تغییرات).

در باب تأثیرگذاری ارسطو بر بلاغت عربی و اسلامی، زرین‌کوب این‌گونه استدلال می‌آورد:

> حقیقت آن است که تأثیر و نفوذ معارف و فرهنگ یونان در ادب عربی و بلاغت مسلمین محسوس نیست و اگر هست، بسیار اندک است. اعراب و مسلمانان با فنون شعر یونانی... هیچ آشنا نبوده‌اند... گذشته از آنکه بلاغت عربی در دورهٔ اسلامی بیش از هر چیز دیگر زیر نفوذ قرآن بوده و چون قرآن مثل اعلای سخندانی و سخنوری بوده، طبعاً اهل بلاغت قواعد و اصول سخنوری را از کتب یونانی که در نظر اهل دیانت منشأ ضلالت بوده است، جست‌وجو نمی‌کرده‌اند و این امور سبب می‌شده که بلاغت و ذوق یونانی برای نفوذ در ذوق عربی فرصتی پیدا نکند (۱۳۵۳: ۲۱۸-۲۱۹).

در گفتهٔ زرین‌کوب، گمراه‌کنندگی آثار یونانی را می‌توان از آسیب‌های ادبیات اسلامی دانست. حتی اگر این تأثیرگذاری را بپذیریم، باز نمی‌توان آثار بی‌شمار گوناگونی را که در علوم عقلی و بلاغی در فرهنگ اسلامی پدید آمده‌اند انکار کرد. اما مسئله اینجاست که چرا این تأثیرپذیری فقط در علوم عقلی و بلاغی بوده و در علوم نقلی و به‌ویژه داستان شاهد هیچ نوع تعاملی میان- برای نمونه- ***بوطیقای*** ارسطو و سنت داستان‌پردازی نیستیم؛ زیرا اگر

این کار صورت می‌گرفت، به‌یقین انفجار بزرگی از دانش در زمینهٔ علوم نقلی رخ می‌داد. هوگان و پاندیت معتقدند:

> نظریه‌پردازان عربی- اسلامی تأثیر اخلاقی ادبیات و اساساً روایت ادبی را گسترش دادند. از این حیث، کنش‌های ما یا ناخودآگاه است یا خودآگاه. در کنش آگاهانه ما از اصول کلی به سمت جزئیات حرکت کرده و کنش را بر پایهٔ این استدلال قرار می‌دهیم. در کنش ناخودآگاه، کنش را بر پایهٔ عواطف استوار می‌کنیم... کارکرد داستان‌ها تلطیف دوست داشتن‌ها و تنفرهای لحظه‌ای ماست. ما خوانندگان حوادث داستان‌ها را دنبال می‌کنیم و همین امر سبب می‌شود نسبت به اشخاص و اعمال آن‌ها احساس همذات‌پنداری کنیم. سپس در برخورد با این افراد در جهان واقعی، احساساتمان را از اثر ادبی به جهان واقعی انتقال می‌دهیم (2005: 17).

همان‌گونه که پیداست، ادبیات اخلاقی به‌طور عام و داستان به‌طور خاص، در مخاطب نوعی تلطیف عاطفی یا به تعبیر ارسطو، تزکیهٔ روحی و روانی ایجاد می‌کند. قصص قرآنی که نوعی ادبیات تعلیمی[1] جاذب و کارآمد را به نمایش می‌گذارد، به‌گونه‌ای کامل و منحصربه‌فرد- که البته ممکن است از حیث عملکرد و ساختار با نظریه‌های ارسطویی و غیرارسطویی روایت نیز مرز مشترک پیدا کند- ضمن اینکه مخاطب را به سمت هدفی والا سوق می‌دهد، نوعی حس و عاطفه را هم در او برمی‌انگیزد. به‌یقین، این احساس و عاطفه از احساس شفقت[2] و ترس[3] مورد نظر ارسطو برتر است و دو صفت از صفات باری‌تعالی را شامل می‌شود: تقوی و رحمت. به‌ظاهر، از شواهد چنین پیداست که واژگان قرآنی «تقوا» و «رحمت» با واژگان ارسطویی «ترس» و «شفقت» یکی است. اما واقعیت این است که این دو واژه در فرهنگ قرآنی بار معنایی بسیار عظیمی دارند که ذیل بوطیقای قصص قرآنی به آن اشاره می‌کنیم. هوگان و پاندیت می‌گویند:

1. Didactic
2. Ppity
3. Fear

نظریه‌پردازان عربی علاوه‌بر تبعیت از اصول ارسطو، به اصول حقوقی اسلامی نیز پایبندند. در حقوق اسلامی دو مسئله مهم است: یکی، تسلیم در برابر خداوند و دیگری، مسئولیت در برابر مردم. این مسئله به کمک به مستمندان، برای نمونه، منجر می‌شود (18 :2005).

نظریه و دستور زبان روایت در غرب: *بوطیقای* ارسطو

تلاش برای درک داستان‌ها و چگونگی کارکرد آن‌ها به دیرینگی تاریخ تمدن است. با وجود این، افرادی که در زمینهٔ روایت کار می‌کنند، ارسطو را پیش‌گام نظریهٔ روایت می‌دانند و اغراق نیست اگر پایه‌گذاری نظام‌مند دستور زبان هنر کلامی و در اینجا سخن روایی را به ارسطو نسبت دهیم. اشاره به دیدگاه‌های ارسطو دربارهٔ ادبیات به‌طور عام و سخن روایی به‌طور خاص، از این نظر نیز اهمیت دارد که گه‌گاه از برهم‌کنشی اندیشه‌های یونانی و اسلامی و به‌ویژه تأثیرگذاری اندیشمندان یونانی و در اینجا البته، ارسطو بر اندیشمندان و ادبیات عربی- اسلامی و به‌ویژه بلاغت اسلامی از رهگذر ترجمهٔ آثار یونانی و سریانی در زمان خلفای اموی نیز سخن به میان می‌آید که در جای خود به آن اشاره می‌کنیم. از میان آثار گوناگون ارسطو، آنچه اکنون محل بحث و نظر است، کتاب ***بوطیقا*** یا ***شعرشناسی***[1] یا ***فن شعر*** او است. اصطلاح Poetics از واژهٔ یونانی Poesis می‌آید که به معنای ساختن است. اعتقاد بر این بود که شعر ساخته می‌شود؛ یعنی شاعر برای سرودن شعر از مجموعهٔ فنون و تمهیدات کلام و گفتار استفاده می‌کند. ازاین‌رو، بوطیقا مطالعهٔ ادبیات است به‌منزلهٔ هنر کلامی. در اینجا، هنر با فن یا تکنیک (تخنه) برابر است. وقتی از هنر صحبت می‌کنیم، منظور این است که شاعر برای سرودن شعر با حجمی از مطالب و مواد خام روبه‌رو است[2] که مجبور است از میان آن‌ها دست به انتخاب بزند[3] و مواد و مطالب برگزیده را به‌طرزی کارآمد و معناآفرین، صورت‌بندی و سامان‌مندی دوباره کند[4].

1. *Poetics*
2. Heap of Raw Material
3. Selection
4. Rearrangement

ارسطو در ***بوطیقا*** نه‌فقط از ماهیت و چیستی اثر هنری، بلکه از چگونگی و طرز عمل هنر کلامی نیز سخن می‌گوید. ازاین‌رو، بوطیقا، شناخت‌شناسی ادبیات نیز به‌شمار می‌آید. ارسطو در همان ابتدای رسالهٔ خود، به این دو جنبهٔ شعر یا اثر ادبی اشاره می‌کند: «قصد ما آن است که از شعر و انواع آن ذکر به میان آورده، کیفیت ویژهٔ هریک را معرفی کرده، ساختار پیرنگ را مؤلفه اصلی شعری خوب دانسته و اجزا و ماهیت بخش‌های تشکیل‌دهندهٔ شعر را مشخص کنیم(۲)». بخش اول کلام ارسطو دربارهٔ شعر و برخی انواع آن است؛ ازجمله حماسه[۱]، تراژدی[۲] و کمدی[۳]. به‌نظر می‌آید کیفیت ویژهٔ شعر و انواع آن، بیان و برانگیختن[۴] التذاذ هنری است. بخش دوم سخن او هم به طرز عمل و شیوهٔ انواع شعر مربوط می‌شود. ارسطو در ادامهٔ بحث خود، انواع شعر را محاکاتی[۵] می‌داند و آن‌ها را از سه جهت از هم متمایز می‌کند: وسیله یا رسانهٔ محاکات[۶]، موضوع محاکات[۷] و شیوه یا طرز[۸] محاکات. البته، منظور ارسطو از محاکات، تقلید[۹] صرف نیست و در معنای بازنمایی[۱۰] و نمایش[۱۱] نیز به‌کار می‌رود. ارسطو در ادامه به رسانهٔ محاکات، یعنی وزن و آهنگ در رقص و موسیقی اشاره می‌کند تا به هنری برمی‌خورد که از زبان[۱۲] تقلید می‌کند:

> هنر دیگری نیز موجود است که صرفاً زبان را- چه به نظم چه به نثر و بدون آهنگ- تقلید [بازنمایی] می‌کند. اگر این زبان به نظم باشد، یا صرفاً از یک نوع وزن معین پیروی می‌کند یا اینکه چندین وزن را به هم می‌آمیزد. این نوع محاکات تا کنون بی‌نام مانده است.

امروزه، از این نوع محاکات بی‌نام، به ادبیات تعبیر می‌کنند؛ یعنی مجموعه‌نوشته‌های منظوم و منثور ادبی.

---

1. Epic
2. Tragedy
3. Comedy
4. Evince & Evoke
5. Mimesis
6. Medium
7. Objects
8. Mode or Manner
9. Imitation
10. Representation
11. Reenactment
12. Logos

ارسطو در فصل دوم، انواع شعر را بر حسب موضوع مورد محاکات بررسی می‌کند. از نظر او، موضوع محاکات، اعمال و کردار آدمی است که یا نیک است یا بد. این آدمیان یا از ما فراترند، یا برابر، یا فروتر. اعمال فراتر به تراژدی و اعمال فروتر به کمدی منجر می‌شود. بر اساس دسته‌بندی ارسطو، رابرت اسکولز (۱۹۷۴) در کتاب اندیشه‌آفرین خود با عنوان ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، نظریهٔ گونه‌های ادبی را بر پایهٔ سه رابطهٔ ممکن جهان داستانی و جهان زیست‌شده استوار می‌کند؛ جهان داستانی برتر، بدتر یا برابر با جهان زیست‌شده. جهان داستانی برتر با رمانس، بدتر با هزل و جهان داستانی برابر با تاریخ سروکار دارد. تراژدی چهره‌های قهرمان را در جهان عرضه می‌کند و به قهرمانی آن‌ها معنا می‌بخشد. در کمدی، اشخاص ضعف‌های انسانی دارند؛ ضعف‌هایی که ما نیز بدمان نمی‌آید آن‌ها را از خود برانیم.

ارسطو در فصل سوم ***بوطیقا***، سه شیوهٔ محاکات را با فرض یکسان‌بودن موضوع و رسانهٔ محاکات، معرفی می‌کند: الف. شیوهٔ نقل یا عمل روایت از زبان دیگران؛ ب. نقل از زبان خود گوینده؛ ج. نمایش داستان روی صحنه در مقابل چشمان بیننده. سقراط در کتاب سوم ***جمهوری*** افلاطون، میان دو شیوهٔ گفتار یعنی نقالی[1] و محاکات تمایز قائل می‌شود:

> ویژگی اصلی نقالی این است که «شاعر خود سخن‌گو است چندان که حتی نمی‌کوشد به ما بگوید کسی جز او سخن می‌گوید». اما در محاکات، شاعر می‌کوشد این توّهم را به بار آورد که او نیست که سخن می‌گوید... ارسطو- که دلبستهٔ نمایش بود نه روایت- در ***فن شعر***، محاکات را فقط به بازنمایی گفتار محدود نمی‌کند؛ بلکه مفهوم «تقلید از کنش» را نیز مشمول آن می‌داند. محاکات در این مفهوم گسترده ناگزیر دربردارندهٔ خودگویی به‌منزلهٔ یکی از گونه‌های محاکات است؛ به این ترتیب تضاد اصلی مورد نظر افلاطون تا اندازه‌ای رنگ می‌بازد (به نقل از ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

بحث دستور زبان روایت نیز درست از همین تمایزها آغاز می‌شود. آنچه از رسالهٔ ***بوطیقا*** همسو با اهداف این جستار است، همین شیوهٔ نقل و عمل روایت است. البته، ارسطو خیلی سرراست دربارهٔ عمل روایت صحبت نمی‌کند؛ اما آنچه در فصل ششم دربارهٔ

1. Diegesis

تراژدی و اجزای شش‌گانهٔ آن به‌ویژه توالی کنش‌ها یا پلات (Mythos در یونانی) می‌گوید، با تعریف متن روایی- که توالی کنش‌ها یا بازنمایی رخدادهاست- همخوانی دارد. بحث ارسطو این است که هدف هنر، نگاه داشتن آینه در برابر زندگی است و چون زندگی ترکیبی از کنش‌هاست، پس هنر داستان‌سرایی باید از این کنش‌ها تقلید کند. پیداست که پیرنگ که توالی کنش‌هاست، ضرورت هر داستانی به‌شمار می‌آید: «تراژدی [متن روایی] در اصل نه تقلید آدمیان، بلکه محاکات اعمال، رفتار و زندگی است. تقلید نیکبختی‌ها و بدبختی‌هایی است که صورت عمل به خود گرفته است.» (ارسطو، ۱۳۸۶: فصل ششم، بند۱۱). ازاین‌رو، ارسطو پیرنگ را دربردارندهٔ پنج عنصر می‌داند: کامل بودن، اندازه، وحدت، ساختار و کلی بودن. از نظر ارسطو، کامل بودن پیرنگ به این است که مانند کنش‌هایی که از آن‌ها تقلید می‌کند، دارای آغاز، میانه و پایان باشد و «این آغاز و انجام نه به دلخواه شاعر، بلکه مطابق با قاعده و قانون انجام پذیرد.» (همان، فصل هفتم، بند۴). وحدت پیرنگ مرهون مجموعه‌ای از رخدادهاست:

> پیرنگ باید عملی واحد و کامل را نمایش دهد و اجزاء و وقایع آن باید چنان به یکدیگر پیوسته باشند که اگر یکی را جابه‌جا کنیم و یا برداریم، صورت کلی درهم ریخته و دگرگون گردد؛ زیرا آن چیز که بود و نبودش در صورت کلی تأثیر محسوس بر جای نگذارد، در حقیقت جزء آن کل به‌شمار نخواهد رفت.

به‌هر جهت، ساختار نیز به این معناست که هر جزء داستان در خدمت تأثیر کلی داستان قرار دارد و سرانجام اینکه هنر، برخلاف تاریخ که جزئی است، از اموری سخن می‌گوید که کلیت و عمومیت دارند و وقوعشان بر حسب احتمال و یا به حکم ضرورت ممکن است: «شعر، ناممکن به احتمال درآمده است نه محتمل ناممکن». در مجموع، ارسطو در ***بوطیقا*** خاطرنشان می‌کند که با توجه به تقلید روایی در شعر، مشخص است که پیرنگ‌ها در تراژدی باید نمایشی‌وار باشند؛ یعنی حول عمل و کرداری واحد و کامل و تام در جریان باشند و نیز دارای آغاز، میانه و پایان هم باشند تا مانند موجودی زنده و جاندار، دیدارشان لذتی را که مخصوص آن است به انسان بدهد. در ادامه، ارسطو از چگونگی ترکیب وقایع در قالب ساختارمند پیرنگ، از اینکه ماهیت این وقایع باید چگونه باشد، اینکه دارای گره‌افکنی، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی باشند و غیره بحث می‌کند. اگرچه زمینهٔ

اصلی سخن ارسطو دربارهٔ تراژدی است، در متن روایی از داستان کوتاه تا داستان بلند و رمان نیز مصداق دارد. شاید بتوان رویکرد ارسطو را در مطالعهٔ تراژدی به ژانرهای روایی کلاسیک و ازجمله سه ژانر پیش‌گفته اعمال کرد.

در مجموع، اغراق نیست اگر بگوییم نظریه‌های جدید غربی دربارهٔ روایت، جملگی قبض و بسط نظریهٔ ارسطو در ***بوطیقا***ست و نظریه‌پردازان معاصر اندیشه‌های ارسطو را دست‌کاری کرده، شاخ و برگ داده و مؤلفه‌هایی را به آن اضافه یا از آن کم کرده‌اند. در ادامه، بوطیقای قصص قرآنی را از روی قیاس، کنار بوطیقای داستان‌پردازی ارسطویی و غیرارسطویی قرار می‌دهیم؛ شاید بتوان نظریه‌ای قرآنی را دربارهٔ قصص قرآنی طرح‌ریزی و صورت‌بندی اولیه کرد.

بوطیقای قصص قرآنی در تقابل با بوطیقای داستانی ارسطو

در واقع، آنچه ارسطو دربارهٔ تراژدی و اجزای آن می‌گوید، ساختار کلاسیک داستان‌سرایی و روایت‌پردازی در غرب را تشکیل می‌دهد. اما پرسش اینجاست که نظریهٔ ارسطو- که اساس نظریهٔ روایت را در غرب تشکیل می‌دهد- آیا با ساختار داستان‌پردازی در قرآن نیز همخوانی دارد و یا اصلاً لازم است که از رویکردی ارسطویی به قصص قرآن نزدیک شویم؟ البته، اثبات یا نفی این همخوانی به مجالی گسترده نیاز دارد. به‌طور کلی از نظر ارسطو، هدف تراژدی و یا اثر ادبی/ هنری، بیان و برانگیختن حس رحم و ترس در مخاطب است تا در نتیجهٔ این ترس و رحم، مخاطب خود را تزکیه[1] کند. در واقع، مخاطب بدون آنکه عملاً و در واقعیت خود را درگیر حوادث هولناک کند، از رهگذر محاکات، خودگویی شاعر و یا نمایش داستان روی صحنه، همان ترس و شفقت اشخاص داستان را به‌صورت ذهنی تجربه می‌کند و در نهایت با عمل به کردار نیک و پرهیز از ارتکاب به گناه، به تزکیهٔ روحی و روانی می‌رسد. در اینجا، واژهٔ تزکیه نقش کلیدی دارد. به‌نظر می‌آید از اغراض قصص قرآنی، یکی این است که به قلب پیامبر(ص) و مؤمنان در برابر مصایب و

1. Catharsis

اندوه‌ها، آرامش و اطمینان خاطر دهد که خود، نوعی تزکیه و تسکین است. شاید از تفاوت‌های اساسی و بسیار مهم نظریهٔ ارسطو دربارهٔ اثر ادبی با داستان‌پردازی در قرآن، یکی این است که ارسطو هدف هنر را نگاه داشتن آینه در برابر زندگی می‌داند و معتقد است چون زندگی ترکیبی از کنش‌هاست، پس هنر داستان‌سرایی باید از این کنش‌ها تقلید، و التذاذ ایجاد کند. قرآن نیز قصص خود را مانند آینه می‌داند که مخاطب می‌تواند خود و زندگی‌اش را در آن ببیند و آیات و آموزه‌هایش را عبرت زندگی خود قرار دهد. اما هدف قرآن از داستان‌پردازی، التذاذ صرف نیست؛ هرچند مخاطب با خواندن سرگذشت‌های واقعی انبیاء و افراد نیک و بدی که ذکرشان در قرآن آمده است، حظ سمعی و بصری نیز می‌برد: از اینکه می‌بیند امر خدا همیشه غالب است و خدا شرّ بشری را به خیر بدل می‌کند (در سورهٔ یوسف)؛ صبر و بردباری، برد و سلام به همراه می‌آورد (در داستان ابراهیم)؛ کودکی از مرگ حتمی نجات می‌یابد و در نهایت کاخ ظلم را ویران می‌کند (در داستان موسی)؛ نیکان پاداش می‌گیرند؛ منکران مجازات می‌شوند و غیره.

در اینجا ذکر دو نکته ضروری است: یکی اینکه هدف خداوند از ذکر قصص، داستان‌پردازی صرف و یا ایجاد سرگرمی و برانگیختن لذت- آن‌گونه که در ادبیات غیرقرآنی مطرح می‌شود- نیست. دوم اینکه، ارسطو برای تبیین نظریهٔ خود دربارهٔ هنر کلامی از نمونه‌آثار دست‌پرودهٔ ذهن انسانی ازجمله آثار نویسندگان یونانی مثل هومر (منظومه‌های ***ایلیاد*** و ***ادیسه***) شاهدمثال می‌آورد و نظریهٔ خود را بر پایهٔ آن‌ها استوار می‌کند. این آثار همان‌گونه که نیک می‌دانیم زادهٔ تخییل نویسندگان و ساخته و پرداختهٔ ذهنی آن‌هاست و اغلب شرح حال افسانه‌های پیشینیان و اساطیر جامعه است. حال آنکه، قصص قرآنی سرگذشت‌های واقعی و راستین پیامبران الهی است و به‌کل امکان موهوم و خیالی بودن آن‌ها منتفی است؛ از سوی دیگر، قرآن نیز اسطوره‌ای بودن آموزه‌ها و آیات خود را به‌صراحت رد می‌کند. نکتهٔ دیگر این است که پروفسور ایزتسو (۱۳۷۸) نیز قبول دارد که اسلام بسیاری از ویژگی‌ها و صفات جامعهٔ جاهلی را لباس دینی با محوریت خدا پوشانده است. در واقع، اسلام بسیاری از واژگان و سنت‌های جاهلیت را با سنت اسلامی معنا و حیاتی تازه بخشیده است. ازجملهٔ این سنت‌های جاهلی که اسلام آن را از حیث ماهوی

تغییر بنیادین داد، داستان‌پردازی و شعرسرایی است. نیک می‌دانیم که عرب جاهلی در سخن و سخنوری و شعرسرایی و حماسه‌پردازی سرآمد و شهرهٔ روزگار خود بود. بنابراین، اسلام از این ویژگی بهره برد و قرآن را معجزهٔ زبانی پیامبر قرار داد. قرآن که فرود آمد و سوره‌هایش قرائت شد و داستان‌هایش پی گرفته شد، دل عرب جاهلی نرم و خوی وحشی‌اش رام شد. قرآن در برابر منظومه‌های رزمی و بزمی عرب جاهلی، الگوی قصص اسلامی و دین‌شناختی را ارائه داد و هدف و سرمنزل را از دنیای ناسوتی به سمت عالم لاهوتی هدایت کرد. اگر حماسه‌ها و اشعار رزمی و بزمی عرب جاهلی فقط به زندگی در صحرا و بادیه محدود می‌شد، قصص قرآنی پا را از صحاری عربستان فراتر نهاد و فراگیر شد.

در ادامه ضمن اشاره به نظریهٔ ارسطو و دیگران، ویژگی‌های منحصربه‌فرد قصص قرآنی را از نظر می‌گذرانیم:

۱. قصص قرآنی مانند بسیاری از قصه‌ها دارای آغاز، میانه و پایان است. اما این خط سیر با حوادث گاهشمارانهٔ اشخاص متناظر نیست؛ یعنی این‌گونه نیست که آغاز زندگی اشخاص با آغاز داستان یکسان باشد و داستان زندگی و شرح حال پیامبری را از ابتدا تا انتها نقل کند. به دیگر سخن، سیر گاهشمارانهٔ رخدادهای داستان- که آن را داستان یا طرح اولیه یا فابولا می‌نامیم- با آنچه در شکل و شمایل فعلی در قرآن آمده است- که آن را پیرنگ یا طرح ثانویه یا متن می‌نامیم- تفاوت دارد. داستان ممکن است قرن‌ها به طول انجامد؛ اما مخاطب در متن قرآن، با شمّه‌ای از آن آشنا می‌شود؛ برای نمونه داستان اصحاب کهف یا داستان عزیز. با این‌همه، قصص قرآنی به چند شکل آغاز می‌شوند:

الف. گاهی آغاز متن داستان با حوادث گاهشمارانهٔ داستان تا حدودی متناظر است. سورهٔ یوسف با خواب دیدن یوسف در دوران کودکی آغاز می‌شود. درست است که متن سوره از طفولیت یوسف و به دنیا آمدن او حرفی به مخاطب نمی‌زند، مخاطب از این برهه از زندگی یوسف- که در واقع آغاز داستان است- با او همراه می‌شود. از اینجا به بعد، حوادث داستان و متن تقریباً شانه‌به‌شانهٔ هم حرکت می‌کنند.

ب. گاهی سرگذشت پیامبری که در چندین سوره آمده است، در یک سوره از ابتدا، در سوره‌ای دیگر از میانه و در سوره‌ای دیگر نزدیک به پایان ماجرا آغاز می‌شود (داستان موسی).

ج. گاهی داستان از پایان آغاز می‌شود و به میانه و آغاز می‌آید و دوباره به پایان برمی‌گردد.

۲. معمولاً روایت را تغییر از وضعیت متعادل به وضعیت نامتعادل و در نهایت به وضعیت متعادل ثانویه تعریف می‌کنند. قصص قرآنی نیز از یک حالت تعادل[1] آغاز می‌شود سپس عاملی این حالت تعادل را برهم می‌زند و سرانجام حالت تعادل ثانویه، اما متفاوت با تعادل اولیه، ایجاد می‌شود. در سورهٔ یوسف، به‌ظاهر همه‌چیز در حالت طبیعی به پیش می‌رود تا اینکه یوسف خواب خود را برای پدرش تعریف می‌کند. تعادل اولیه با نگرانی یعقوب از یوسف درپی حسادت برادران بر هم می‌خورد. سال‌ها می‌گذرد تا تعادل ثانویه که بازگشت یوسف به آغوش یعقوب است، برقرار شود. البته، این الگو در همهٔ سوره‌ها کارایی ندارد. در سورهٔ قصص، داستان موسی از وضعیت نامتعادل (حرکت موسی روی آب) آغاز می‌شود و برقراری تعادل ثانویه نه در یک سوره، بلکه در سوره‌های دیگر حاصل می‌شود.

۳. قصص قرآنی نیز از کنش خیزان[2]، نقاط عطف[3]، نقطهٔ اوج[4]، کنش افتان[5] و گره‌گشایی[6]– آن‌گونه که ارسطو نیز مطرح می‌کند– بهره می‌برند. هرچند این مؤلفه‌ها بنابر ویژگی معترضه‌ای بودن قصص که در بطن آیات و سوره‌های گوناگون می‌آیند، جز در سورهٔ یوسف به یک سوره محدود نمی‌شوند؛ گاه کنش خیزان در یک سوره، نقطهٔ عطف در سوره‌ای دیگر، نقطهٔ اوج در سورهٔ سوم و کنش افتان و گره‌گشایی در سورهٔ چهارم محقق می‌شود.

۴. ارسطو معتقد است نه همهٔ اعمال و رفتار اشخاص، بلکه اعمال نیک و بد محاکات‌پذیر است. این اعمال باید رحم و ترس را در مخاطب برانگیزانند. ارسطو بر این باور است که

1. Eequilibrium
2. Rising Action
3. Turning Points
4. Climax
5. Falling Action
6. Resolution

برای ایجاد ترس و رحم، ترتیب وقایع باید به‌گونه‌ای سامان یابد که: الف. انسانی نیک‌سیرت از نیکبختی به بدبختی نرسد؛ چرا که این داستان نه رحم‌آور است نه ترس‌آور؛ بلکه کدورت خاطر پدید می‌آورد. ب. انسانی بدسیرت از بدبختی به نیکبختی نرسد. ج. انسانی بسیار بدسیرت از نیکبختی به بدبختی روی نیاورد. ارسطو معتقد است فقط انسانی شایستهٔ توجه است که خیلی نیک‌سیرت و دادگر نیست؛ اما در عین حال بر اثر خطایی که از او سر زده است[1]، قابل ترحم و ترس است. نیک پیداست که ترتیب رخدادهای قصص قرآنی با دسته‌بندی‌های ارسطو همخوانی چندانی ندارد. برخی اشخاص قرآنی پیامبران الهی‌اند و پیداست که انتساب بدسیرتی به آن‌ها جایز نیست؛ اما از این نظر که پیامبران از افراد جامعه‌اند، رفتارهایی خاص بنی‌بشر نیز از آن‌ها سر می‌زند. برای نمونه، موسی اندکی تندمزاج و عجول است و همین دو ویژگی پیامدهایی برای او دارد: موسی در برخورد با فرد مصری به‌دلیل تندمزاجی و عصبیتش او را می‌کشد و نیز عجول بودنش او را از همراهی با خضر وامی‌دارد. یوسف به جای اینکه در زندان از خدا درخواست کمک کند، از دو زندانی می‌خواهد که نزد پادشاه شفاعت او را کنند و همین، مدت زندانی‌بودنش را طولانی می‌کند. یونس درپی اندکی نافرمانی امر خداوند، در شکم ماهی گرفتار می‌شود. آدم بر اثر خوردن میوهٔ ممنوعه و سرپیچی از اوامر الهی هبوط می‌کند. شیطان که از ابتدا بدسیرت نبوده است، به‌سبب سجده نکردن بر انسان از بهشت اخراج می‌شود. قوم موسی به‌دلیل نافرمانی، آوارهٔ بیابان می‌شوند و مانند این.

۵. اصلی‌ترین مبحثی که ارسطو در ***بوطیقا*** مطرح می‌کند، التذاذ تراژیک از رهگذر انگیزش حس ترس و رحم و رسیدن به تزکیه در مخاطب است. نکتهٔ اول به ابهام واژگانی «ترس»، «رحم/ شفقت» و «تزکیه» برمی‌گردد. امروزه، دانستن اینکه ارسطو از این واژگان و به‌ویژهٔ تزکیه چه منظوری در سر می‌پرورانده، اندکی دیریاب است. برخی مترجمان واژگان کلیدی را این‌گونه ترجمه کرده‌اند: ابوبشر متی و ابن رشد تراژدی را «مدیح» و «صناعه المدیح»، فارابی و ابن سینا «طراغودیا»، و کمدی را به‌ترتیب «هجأ»، «صناعه الهجأ» و «قومودیا» ترجمه کرده‌اند. ترجمهٔ سایر واژگان نیز به این شرح است: ابوبشر متی، فارابی و ابن سینا

1. Tragic Flaw

دیتی رمبیک را به «دیثو رمبو»، «دیثو رمبی» و «دیثرمبی» ترجمه کرده‌اند و الی آخر. ابـومتی تزکیه را به «تنقی تنظف» و ابن رشد به «النقاو النظافه» ترجمه کرده‌اند. تـرس و شـفقت را هم به Fear و Pity برگردانده‌اند.

ارسطو معتقد است تراژدی باید با تقلید اعمال تقلیدشـدنی آدمیـان، حسـی از تـرس و شفقت در مخاطب ایجاد کند تا مخاطب از این صفات خود را تزکیه کند یا اینکه به تزکیـهٔ روحی و روانی برسد. واژهٔ تزکیه دوپهلو، بلکه چندپهلوست. محرمیـان معلـم در ایـن‌بـاره چند پرسش مطرح می‌کند که چندپهلویی واژهٔ تزکیه را نشان می‌دهد: آیا به‌وسـیلهٔ تـراژدی فقط حس رحم و شفقت ایجاد می‌کند و یا عواطفی از این‌دست را؟ آیا این عواطف پلید و آزاردهنده‌اند و لازم است از طریـق تـراژدی آن‌هـا را تصـفیه کـرد؟ از همـه مهـم‌تـر، آیـا کاثارسیس ریشه‌کن کردن این عواطف است یا تطهیرکننده، آرام‌کننـده و غیـره؟ (محرمیـان معلم، ۱۳۷۷: ۲۱۰). به هر جهت، پرسش اساسی این است که آیا قصص قرآنـی نیـز بسـان تراژدی، با ایجاد حس ترس و شفقت ایجاد تزکیه می‌کنند؟ به‌نظر می‌آید به‌لحاظ مـاهوی و کارکرد، قصص قرآنی با تعریف تراژدی تفاوت شاخصـی دارد و اصـلاً قصـص قرآنـی را نمی‌توان تراژدی یا از انواع آن به‌شمار آورد. به دیگر سخن، اصلاً تراژدی با روحیه و خلق و خوی بافت فرهنگی و اجتماعی و منش سیاسی اعراب بادیه‌نشین که قرآن علی‌العموم به آن متعلق است، سازگاری ندارد.

روزنتسوایک ضمن صحبت دربارهٔ نفـس فرااخلاقـی و انتسـاب آن بـه مـنش قهرمـان تراژدی، ثابت می‌کند که حس تراژیک در جایی پدیدار شد که (تمدن یونانی- رومی) عهد باستان در ارائهٔ تصویری فرااخلاقی از انسان سعی خود را به‌کار برد. هنـدوچین باسـتان (و احتمالاً خاورمیانه) پیش از ارائهٔ این تصویر، از هدف خود بازماندند. آن‌ها نه در دراما و نه در سایر انواع ادبی خود، به حس تراژیک دست نیافتند. اما در یونان خصلت قهرمانی نوعی بایدِ درونی است که به‌طور عام و به تسـاوی، شایسـتهٔ هـرکس و هـر نـوع زنـدگی اسـت (روزنتسوایک، ۱۳۷۷: ۲۶۹-۲۷۰). ترجمهٔ نادقیق واژگان فنی بوطیقا مدرکی است که نشان می‌دهد جامعهٔ اعراب آمادگی پذیرش ژانر تـراژدی را نداشـتند و هضـم مـنش قهرمـانی و حس تراژیک برایشان آسان نبوده است. ازاین‌رو، قصـص قرآنـی ضـمن پیـروی از برخـی

اصول ***بوطیقای*** ارسطو، با سازگان صوری تراژدی همخوانی ندارد. این نکته نشان می‌دهد وقتی از تراژدی و پیوندش با قصص قرآنی صحبت می‌کنیم، منظور تراژدی در معنای ارسطویی آن نیست؛ بلکه مقصود، هرگونه اثر ادبی و هنری است و در چنین فضایی است که سخن‌گفتن از ارتباط میان قصص قرآنی و تراژدی معنادار می‌شود.

قصص قرآنی ضمن جداسری کامل از تراژدی یا دیگر انواع ادبی بشری، نوع منحصربه‌فردی از ادبیات تعلیمی را به نمایش می‌گذارند که در این میان می‌توان میان برخی عناصر آن و اصول ***بوطیقای*** ارسطو مشابهت‌هایی پیدا کرد. مگرنه قیاس صوری میان قصص قرآنی و تراژدی فقط برای آسانیِ مطالعه و بررسی انجام می‌گیرد. از روی قیاس می‌توان گفت قصص قرآنی در مخاطبان احساس‌های گوناگونی ایجاد می‌کند که از نوع ترس و شفقت به معنای ارسطویی کلمه نیست؛ بلکه اگر از ترس و شفقتی سخن گفته می‌شود، ترس و ورع از خدا و میل به گذشت و مهربانی است. ازاین‌رو، می‌توان واژگان ترس و شفقت ارسطویی را در لفافه‌ای دین‌شناختی پوشاند و دو صفت از صفات باری‌تعالی را بر آن نهاد: تقوا و رحمت. در واقع، خوانندهٔ قصص قرآنی مادام که در حال آشنایی با سرگذشت پیامبران و افراد گوناگون است، ترس و پرهیزگاری از غضب و خشم الهی را مد نظر دارد یا بهتر است بگوییم در قالب پیگیری داستان‌ها، آن را احساس می‌کند. اما در عین حال، این ترس و ورع او را ناامید نمی‌کند؛ بلکه با اعتقاد به صفت رحمانیت خداوند، خود را از ناامیدی تطهیر، و به بخشش خداوند مطمئن می‌کند؛ چون نیک آگاه است که یاد خدا آرام‌بخش دل‌هاست. بنابراین وقتی واژگان ترس و شفقت ارسطویی به حیطهٔ واژگان اخلاقی- دین‌شناختی قرآن وارد می‌شود، رنگ‌وبویی تازه پیدا می‌کند و در رابطه‌ای معنادار با خدامحوری قرار می‌گیرد. پرهیز از خشم خدا و توکل به رحمت او، برایش اطمینان قلبی به بار می‌آورد. این اطمینان قلبی به‌تنهایی با چندپهلوبودن معنای کاثارسیس[1] برابری می‌کند.

ایزتسو دربارهٔ واژهٔ تقوا که واژه‌ای اخلاقی- دین‌شناختی است می‌نویسد: تقوا در اصل، احساس ترس است؛ اما ترس معمولی نیست. ازاین‌رو، در قرآن برای بیان ترس معمولی از

1. Catharsis

واژگان دیگری مثل خشیه و خوف نیز استفاده می‌شود (سورهٔ ۲۱/ آیات ۴۹-۵۰). خشیه احساس سنگین ترس فوق‌العاده شدید است که حواس را تحت تأثیر قرار می‌دهد. خوف نیز به معنای ترس ناشی از پدیده‌های مرموز است (ایزتسو، ۱۳۶۱: ۳۹۶به‌بعد). ایزتسو در جایی دیگر می نویسد: تقوا آن ترس آمیخته به احترامی است که از حضور در برابر مالک یوم‌الدین بر آدمی مستولی می‌شود و انگیزهٔ تعیین‌کننده در تمام هستی انسان است (همان، ۱۰۴). هوگان و پاندیت معتقدند: «تقوا به روایت‌هایی دامن می‌زند که در آن‌ها خوبی پاداش داده می‌شود و بدی مجازات می‌بیند و داستان‌های پارادیمی قرآنی این‌گونه‌اند.» (2005: 18). رحمت نیز در مرتبهٔ نخست از احساس رنجِ اغلب غم‌انگیز اشخاص حاصل می‌شود (Ibid). ازاین‌رو، کاملاً پیداست که تقوی و رحمت، یعنی ناامید نشدن از فضل و رحمت الهی، با آنچه ارسطو مستفاد می‌کند کاملاً تفاوت دارد.

سخن پایانی این است که قصص قرآنی ضمن همخوانی با برخی اصول ***بوطیقا***، بر آن است تا با ارائهٔ الگو و چارچوبی منحصربه‌فرد از کنش و گفتار آدمی در قالب سامانمند و کلیت‌یافتهٔ پیرنگی منسجم و هماهنگ، مخاطب را از رهگذر برانگیختن احساس تقوا و رحمت، به سمت برخورداری از یک برنامهٔ اصولی دین‌شناختی در زندگی هدایت کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. بوطیقا را نیز به‌عمد به‌کار می‌بریم تا کتاب ***بوطیقای*** ارسطو را تداعی کند.

۲. در ترجمهٔ ***بوطیقای*** ارسطو، ترجمهٔ انگلیسی بوچر (Butcher) و ترجمهٔ فارسی فتح‌اله مجتبایی (۱۳۳۷) مد نظر بوده است. نگارنده ضمن ادای احترام به پیر خردمند ترجمه، در ترجمهٔ ایشان دست برده و اصلاحاتی ضروری انجام داده است.

منابع

- ارسطو. (۱۳۵۷) *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــ (۱۳۸۶). *بوطیقای ارسطو*. هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا.
- ارکان، فائزه. (۱۳۸۰). «تاریخچهٔ زبان‌شناسی اسلامی». *نیم‌سالانهٔ زیباشناخت*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- ایزتسو، توشیهیکو. (۱۳۶۱). *خدا و انسان در قرآن*. ترجمهٔ احمد آرام. تهران: شرکت سهامی انتشار.

– ـــــــــــــــ (۱۳۷۸). *مفاهیم اخلاقی- دینی در قرآن مجید*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: فرزان.

– روزنتسوایک، فرانتز. (۱۳۷۷). «تراژدی و بیداری نفس» در *تراژدی: کتاب سروش* (مجموعه‌مقاله۳). تهران: سروش.

– ریمون- کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۳). *فن شعر ارسطو*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

– ـــــــــــــــ (۱۳۶۱). *نقد ادبی*. ج ۱. تهران: امیرکبیر.

– ـــــــــــــــ (۱۳۶۲). *تاریخ در ترازو: دربارهٔ تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری*. تهران: امیرکبیر.

– سجودی، فرزان و فرهاد ساسانی. (۱۳۸۴). *صور خیال در نظریهٔ جرجانی*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت ارشاد.

– مجتبایی، فتح‌اله. (۱۳۳۷). *هنر شاعری: بوطیقای ارسطو*. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

– محرمیان معلم، حمید. (۱۳۷۷). «تأملاتی در باب مفهوم کاتارسیس» در *تراژدی: کتاب سروش* (مجموعه‌مقاله۳). تهران: سروش.

- Hogan, Patrick and Lalita Pandit. (2005). "Ancient Theories of Narrative (Non-Western)". In *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman and et al. Routledge. PP. 14-19.

- Mir, Mustansir. (1988). "The Quran as Literature". *Religion and Literature* 20. No.1.

- Herman, D. et al. (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge.

نگاهی نقادانه به الگوی کنش گرماس
با تکیه بر حکایت‌های *تذکرةالاولیا*

راضیه آزاد
دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

در علم روایت‌شناسی، شخصیت‌ها جزئی از ساختار کلی متن به‌شمار می‌آیند و تابع کنش‌های ازپیش تعیین‌شده‌اند. بنابراین، به‌منظور تحلیل شخصیت، قبل از هرچیزی بررسی حوزهٔ کنش او الزامی است. آلژیرداس ژولین گرماس از نظریه‌پردازانی است که الگویی برای این کنش‌های ازپیش تعیین‌شده طراحی کرده است.

در ادبیات فارسی انواع مختلفی از حکایت وجود دارد. از آن میان، حکایت‌های عرفانی به‌دلیل کوتاهی و فراوانی، یکی از مناسب‌ترین گزینه‌ها جهت ارزیابی نظریهٔ گرماس هستند. در این پژوهش، *تذکرةالاولیای* عطار به‌عنوان منبعی غنی از این‌گونه حکایت‌ها برگزیده شده است. در مواجههٔ الگوی کنش گرماس با این حکایت‌ها، گاهی اشکالاتی همچون نبود امکان الگوبندی قطعی، حضور دو فاعل در یک روایت و درهم‌آمیختن فاعل پیش می‌آید که طرح و بررسی هریک، در نمایان شدن ضعف‌های الگوی کنش گرماس بسیار راهگشاست و زمینهٔ مناسبی برای بحث دربارهٔ این الگو فراهم می‌کند. در ادامه، برای رفع انتقادهای واردشده راهکاری نیز ارائه شده است که در موارد بسیاری می‌تواند کارآمد باشد.

واژه‌های کلیدی: الگوی کنش، گرماس، حکایت‌های *تذکرةالاولیا*.

مقدمه

تا زمانی که نظریات ادبی بر واقع‌گرایی تأکید می‌کرد، شخصیت‌های داستانی همه مقلّد انسان‌های واقعی بودند. در آن دوران، توجه نویسندگان به طرز زندگی انسان در دنیای واقعی معطوف می‌شد تا با گرته‌برداری از آن، شخصیت‌هایی طبیعی خلق شوند. نظریه‌پردازان معتقد بودند همان‌گونه که در جهان واقعی انسان‌ها آفرینندهٔ کنش‌های خود هستند، شخصیت‌های داستانی نیز خود، کنش‌هایشان را خلق می‌کنند؛ به این ترتیب به‌نظر می‌رسید شخصیت‌ها به‌عنوان عنصری تقلیدشده از انسان‌های واقعی، جدا از متن روایت و حتی بیشتر متعلق به دنیای خارج باشند:

> نظریهٔ واقع‌گرایی اشخاص را تقلید از مردم واقعی می‌داند و طوری ظریفانه با آنان رفتار می‌کند که گویی همسایگان یا دوستان مایند، در عین حال آنان را منتزع از بافت کلامی اثر مورد بحث نیز محسوب می‌کند. این گونه رویکرد... انگیزه‌های ناخودآگاه اشخاص را بررسی کرده و حتی برای آنان- فراتر از آنچه در متن مشخص شده است- گذشته و آینده‌ای در نظر می‌گیرد (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۴۶-۴۷).

پس از رواج نظریات ساختارگرایانه، طرز تلقی به شخصیت دگرگون می‌شود. از این پس شخصیت نه به‌عنوان تقلیدی از انسان‌های جهان واقعی و عنصری مجزا از متن، بلکه به‌منزلهٔ جزئی از ساختار کلی روایت و برخاسته از آن به‌شمار می‌رود و به اصطلاح وانزهایمر[1]، زمینه‌مند[2] می‌شود. زمینه‌مند شدن شخصیت به این معناست که دیگر او جدا از متن هیچ موجودیتی ندارد و خود، هیچ کنشی را خلق نمی‌کند؛ بلکه فقط جزئی از ساختار کلی متن است که باید تابع حوادث ازپیش تعیین‌شده باشد. به این ترتیب در این دوران، دیگر شخصیت آفرینندهٔ کنش‌های روایت نیست؛ بلکه اجراکنندهٔ کنش‌های ازپیش معلوم‌شده است:

> برخی رویکردها به‌ویژه رویکرد ساختارگرایانه به شخصیت، بیشتر میل به آن دارند که به‌جای تحلیل رابطهٔ شخصیت‌ها با جهان خارج آن را در چارچوب رابطه‌شان با خود متن تحلیل کنند... یک رویکرد افراطی در این مورد آن است که شخصیت‌پردازی را تابعی از

1. Weins Heimer
2. Textualized

ساختار پیرنگ و مجموعه‌ای از نقش‌های کارکردی یا عناصر روایی می‌انگارد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۳).

بنابراین، در دورهٔ ساختارگرایی با زمینه‌مند شدن شخصیت، او دیگر هویتی جدا از متن ندارد. موجودیت و هویت او فقط وابسته به کنشی است که در متن روایت عهده‌دار اجرای آن است. به همین سبب، در نظریات ساختارگرایانه بیشتر بر کنش و پیرنگ داستان تکیه می‌شود تا شخصیت؛ حتی آنجایی هم که از شخصیت سخن به میان می‌آید، تلاش می‌شود بر اساس حوزهٔ کنشی که عهده‌دار آن است تعریف شود.

معرفی نظریهٔ گرماس

از نگاه ساختارگرایان، ساختار چارچوبی مفهومی برای درک جهان است و البته، ذهن انسان است که به جهان ساختار یا همان چارچوب مفهومی می‌بخشد، سپس بر اساس آن جهان را درک می‌کند:

> نظمی که ما در جهان می‌بینیم نظمی است که ما بر آن تحمیل می‌کنیم. فهم ما از جهان نتیجهٔ ادراک ساختارهای موجود در جهان نیست. ساختارهایی که به گمان خود در دنیا ادراک می‌کنیم. در واقع ساختارهای ذاتی (فطری) ذهن انسان هستند که ما به جهان نسبت می‌دهیم تا بتوانیم با آن رابطه برقرار کنیم. منظور این نیست که هیچ‌گونه حقیقتی مبنی بر امور واقع وجود ندارد؛ بلکه امور واقع بسیار بیش از آن هستند که بدون نظام‌های مفهومی‌ای که آن‌ها را محدود می‌کنند و نظم می‌بخشند ادراک شوند. این نظام‌های مفهومی از ذهن انسان سرچشمه می‌گیرند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۸).

آلژیرداس ژولین گرماس[1]– که همانند ساختارگرایان شخصیت را جزئی از متن و تابع کنش‌ها می‌داند– از موفق‌ترین نظریه‌پردازانی است که به الگوبندی شخصیت پرداخت. او معتقد است بنیادی‌ترین چارچوبی که ذهن انسان در قالب آن به جهان ساختار می‌بخشد و سپس مفهوم آن را درک می‌کند، تقابل است. ذهن انسان هر چیزی را در برابر نقطهٔ مقابلش قرار می‌دهد تا بتواند مفهوم آن را درک کند. بنابراین، تقابل‌ها جنبهٔ بنیادین دارند و به

1. A. J. Greimas

همین دلیل شناخت و درک آن‌ها بسیار اهمیت دارد. از سویی، تقابل‌سازی‌های ذهن انسان به زبان او، تجربهٔ او و سرانجام روایت‌های او راه می‌یابد. ازاین‌رو، تقابل‌ها ساختار بنیادین متن را نیز تشکیل می‌دهند و به همین جهت برای درک ساختار متن، ابتدا باید تقابل‌ها را درک کرد:

> گرماس چنین اظهار می‌کند که انسان‌ها با ساختار بخشیدن به جهان در قالب دو نوع از جفت‌های مخالف مفهوم‌سازی می‌کنند: «الف (نفی الف) متضاد- ب (نفی ب) است.» به بیان دیگر، ما هر چیزی را از طریق دو جنبه‌ای که دارد درک می‌کنیم: متضاد آن (متضاد عشق، نفرت است) و نفی آن (نفی عشق به معنای فقدان عشق است). به اعتقاد وی، این ساختار بنیادی از تقابل‌های دوگانه (شامل چهار جزء تقسیم‌شده به دو جفت) به زبان ما و تجربهٔ ما و روایت‌هایی که از طریق آن تجربهٔ خویش را بیان می‌کنیم شکل می‌دهد (همان، ۳۶۴).

گرماس پس از آنکه تقابل‌ها را مبنای نظریهٔ خود قرار می‌دهد، یک سطح تفکر پیش‌زبانی در نظر می‌گیرد و توضیح می‌دهد که در آن سطح، تقابل‌ها همچون انسان ممثّل می‌شوند و به‌عنوان مشارک[1] در تقابل و جدل با هم قرار می‌گیرند. هنگامی که این تقابل و جدل توسعهٔ زمانی پیدا کند، روایت خلق می‌شود. گرماس توضیح می‌دهد اگر به این مشارکین خصلت‌های اجتماعی یا فرهنگی داده شود، در کنش داستانی به نقش[2] بدل می‌شوند و اگر به آن‌ها ویژگی‌هایی داده شود که به آنان فردیت بخشد، کنشگر[3] یا همان شخصیت می‌شوند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷). گرماس تأکید می‌کند شخصیت‌های روایت همه بر اساس الگوی کنش، نقش خود را ایفا می‌کنند؛ الگوی کنشی که در سطح گسترهٔ روایی شکل گرفته و همیشه این امکان را دارد که در هر روایتی تکرار شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۴).

گرماس در ارائهٔ الگوی کنشگران، به دستور زبان توجه ویژه‌ای دارد و کنشگر را قبل از آنکه اجراکنندهٔ کنش بداند، بیشتر مجری عملی دستوری می‌پندارد (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۴). او با نظر به دستور زبان، معتقد است همان‌گونه که در ساختار پایهٔ زبان با رخداد فعل، چیزی از فاعل به مفعول منتقل می‌شود، ساختار بنیادین روایت نیز بر اساس انتقال چیزی از

1. Actant
2. Role
3. Acteur

کنشگری به کنشگر دیگری شکل می‌گیرد: «پیشرفت پیرنگ (حرکت از کشمش به گره‌گشایی، نزاع به آشتی، جدایی به وصال و غیره) انتقال چیزی (یک ویژگی یا یک شیء) از یک کنشگر به کنشگری دیگر را دربردارد... بنابراین ساختار بنیادی روایت با ساختار بنیادی زبان یکی است: فاعل- مفعول- فعل.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۵).

به این ترتیب، گرماس با در نظر گرفتن تقابل‌ها به‌عنوان چارچوب ذهن انسان و نیز الگو قرار دادن دستور زبان، نتیجه می‌گیرد شش نوع کنشگر وجود دارد که در قالب سه جفت متقابل، سه الگوی کنش را شکل می‌دهند: کنشگر اصلی و هدف خاصی که او دنبال می‌کند، اولین الگوی کنش است. در این جفت متقابل، کنشگر اصلی‌ای که باید کنشی را انجام دهد فاعل[1]، و هدفی که دنبال می‌شود مفعول[2] نامیده می‌شود. در الگوی کنش دوم، کنشگر اصلی (فاعل) با مخالفت و بازدارندگی حریف روبه‌رو می‌شود و از یاری‌رسان کمک می‌گیرد؛ بنابراین جفت متقابل دوم شامل بازدارنده[3] و یاری‌رسان[4] است. به تعبیر ریچارد هارلند[5]، گرماس این الگوی کنش را به‌منظور پیش بردن و یا پس راندن فاعل به سوی مفعول تلقی می‌کند (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۶۳). در سومین گروه، نیرویی است که کنشگر اصلی (فاعل) را به دنبال هدفی (مفعول) می‌فرستد و کنشگری هم هست که دریافت‌کنندهٔ این هدف است. به این ترتیب، این جفت نیز فرستنده[6] و گیرنده[7] را دربرمی‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). در روایتی ممکن است تمام این شش کنشگر حضور داشته باشند و یا ممکن است برخی از آن‌ها محذوف باشند؛ اما دو جفت فاعل/ مفعول و فرستنده/ گیرنده جنبهٔ بنیادین دارند و حتی می‌توانند روایتی را به‌وجود آورند که فقط دو کنشگر تلفیق‌شده از این دو جفت دارند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

1. Subject
2. Object
3. Opposant
4. Adjuvant
5. Richard Hardland
6. Destinateur
7. Destintaire

الگوی کنش گرماس از جهت فشردگی و کارا بودن، الگوی بسیار خوبی است و در الگوبندی کنشگران بسیاری از روایت‌ها کارآمد است؛ اما نظریهٔ او مانند هر نظریهٔ دیگری خالی از اشکال نیست. گرماس معتقد است الگوی کنش او جهان‌شمول است و با هر روایتی مطابقت دارد. اگرچه الگوی گرماس را می‌توان در هر روایتی به‌کار بست، مسئله اینجاست که در برخی از روایت‌ها به مشکلات و پیچیدگی‌هایی برمی‌خوریم که در نظریهٔ او راه‌حلی برای آن‌ها پیشنهاد نشده است. این مقاله با به چالش کشیدن الگوی کنش گرماس از طریق رویارو قرار دادن آن با حکایت‌های ***تذکرةالاولیای*** عطار درصدد است زوایای مختلف آن را آشکار کند. در ***تذکرةالاولیا*** با روایت‌هایی مواجه می‌شویم که در تطابق با الگوی کنش گرماس دچار مشکلاتی می‌شوند. این اشکالات که اغلب دربارهٔ کنشگر فاعل پیش می‌آیند، در سه دسته طبقه‌بندی شده‌اند:

اشکال اول: نبود امکان الگوبندی قطعی

از نشانه‌های هر الگوی خوبی این است که هرگاه در روایتی به‌کار بسته شد، نتیجه‌ای قطعی از آن حاصل شود و هرگز این امکان وجود نداشته باشد که آن الگو به نحو دیگری به‌کار برده شود و الگوبندی متفاوتی به‌دست آید. در بیان هر نظریهٔ علمی، باید با دقت همهٔ جوانب آن سنجیده شود تا هنگامی که نظریه به‌طور عملی به‌کار بسته می‌شود، راه را بر ایجاد هرگونه شک و شبهه در نتایج ببندد؛ همچنین شرایطی را برای کاربر آن فراهم آورد که با قطعیت کامل تحلیل و نتیجه‌گیری کند. اگر با به‌کارگیری الگوی واحدی در روایتی بیش از یک الگوبندی حاصل شود، اولین نتیجهٔ آن، سردرگمی در نتایج است. ممکن است تحلیل‌گری الگویی را در روایتی به‌کار بندد و نتیجه‌ای به‌دست آورد و تحلیل‌گر دیگری همان الگو را با همان روایت مطابقت دهد و به نتیجهٔ متفاوتی دست یابد. پیش آمدن چنین وضعیتی، الگوهای ارائه‌شده برای تحلیل روایت‌ها را از قطعیت دور می‌کند و از اعتبار علمی آن‌ها می‌کاهد. وجود چنین اشکالی در الگوی کنش گرماس یکی از انتقادهایی است که می‌توان بر آن وارد کرد. در مطابقت این الگو با برخی از روایت‌ها، امکان الگوبندی قطعی از روایت واحدی وجود ندارد. گاهی روایتی را می‌توان به بیش از یک صورت

الگوبندی کرد که طبق نظریهٔ گرماس همه صحیح و بی‌عیب و نقص به‌نظر می‌رسند؛ اما با قطعیت نمی‌توان یکی از آن‌ها را بر دیگری ترجیح داد و با اطمینان کامل به‌عنوان مبنای تحلیل و بررسی روایت و مقایسهٔ آن با روایت‌های دیگر در نظر گرفت.

برای نمونه به این حکایت که در مورد بایزید بسطامی نقل شده است توجه کنید: «مردی پیشم آمد و پرسید که کجا می‌روی؟ گفتم: به حج. گفت: چه داری؟ گفتم: دویست درم. گفت: به من ده و هفت بار گرد من بگرد که حج تو این است. چنان کردم و بازگشتم.» (عطار، ۱۳۸۳: ۱۴۳). در الگوبندی شماره یک، فاعل بایزید است و رفتن به حج مفعول او. اما در راه با مردی برخورد می‌کند که مانع دست‌یابی او به مفعول می‌شود. فاعل یاری‌رسان ندارد. قدرتی که فرستندهٔ فاعل به سمت مفعول است، انگیزهٔ به جا آوردن مناسک حج است و گیرندهٔ مفعول هم بایزید است:

فاعل: بایزید　　مفعول: حج

بازدارنده: مرد　　یاری‌رسان: ندارد

فرستنده: اشتیاق انجام حج　　گیرنده: بایزید

بر اساس الگوبندی شماره دو، مرد فاعل است و دست‌یابی به درم‌های بایزید مفعول او است. فاعل با هیچ بازدارنده‌ای مواجه نمی‌شود و بایزید او را برای رسیدن به مفعول یاری می‌کند. نیرویی که فاعل را به سمت این مفعول می‌فرستد، انگیزهٔ به‌دست آوردن درم‌های بایزید است و گیرندهٔ مفعول هم مرد است:

فاعل: مرد　　مفعول: درم‌های بایزید

بازدارنده: ندارد　　یاری‌رسان: بایزید

فرستنده: درم‌های بایزید　　گیرنده: مرد

در هریک از این الگوبندها کنشگری فاعل وجود دارد که مفعولی می‌جوید و در این راه یاری‌رسان یا بازدارنده‌ای دارد. بنابراین بر اساس نظریهٔ گرماس، هر دو الگوبندی می‌تواند صحیح باشد.

با به‌دست آمدن دو الگوی متفاوت از یک روایت واحد نمی‌توان به‌طور قطعی نظر داد و مثلاً گفت در این حکایت بدون هیچ تردیدی بایزید فاعل است؛ زیرا می‌توان از

نظرگاهی دیگر، الگوی شماره دو را در نظر گرفت و به این نتیجه رسید که مرد فاعل است. با توجه به اینکه دو کنشگرِ بازدارنده و یاری‌رسان در ارتباط با فاعل تعریف شده‌اند- یعنی بازدارنده کنشگری است که با فاعل مخالفت کند و یاری‌رسان کنشگری است که فاعل را یاری کند- اگر در روایتی فاعل به‌طور قطعی مشخص نباشد، در تشخیص این دو کنشگر مشکل به‌وجود می‌آید. همچنین با تغییر فاعل، مفعول هم تغییر می‌کند؛ زیرا مفعول نیز در ارتباط با فاعل تعریف شده و آن چیزی است که فاعل به دنبال آن است. فرستنده و گیرنده نیز دو کنشگری هستند که هم در رابطه با فاعل و هم در ارتباط با مفعول تعریف شده‌اند؛ زیرا فرستنده نیرویی دانسته شده که فاعل را به دنبال مفعول می‌فرستد و گیرنده هم کنشگری است که مفعول را از فاعل دریافت می‌کند. بنابراین، با قطعی نبودن مفعول به‌دلیل عدم قطعیت فاعل، در تعیین فرستنده و گیرنده نیز تردید به‌وجود می‌آید؛ به همین دلیل تشخیص فاعل در روایت بسیار اهمیت دارد و با قطعی نبودن آن، در تشخیص سایر کنشگران اشکالاتی پیش می‌آید. برای مثال طبق الگوبندی شماره یک، اگر بایزید فاعل باشد، مفعول آن حج است؛ نیروی فرستندهٔ فاعل، اشتیاق انجام حج است؛ گیرندهٔ مفعول هم بایزید است؛ بازدارنده مرد است و یاری‌رسان وجود ندارد. اما در الگوبندی شماره دو که مرد فاعل است، آن پنج کنشگر دیگر نیز به‌تبع آن تغییر می‌کنند: مفعول درم‌های بایزید است؛ نیروی فرستنده انگیزهٔ به‌دست آوردن درم‌هاست و گیرنده هم مرد است؛ بایزید یاری‌رسان است و بازدارنده‌ای وجود ندارد. بدین ترتیب، با قطعی نبودن فاعل، کنشگران دیگر نیز دچار عدم قطعیت می‌شوند. بنابراین، الگوی کنش گرماس از این جهت که قادر نیست الگوبندی واحدی از برخی روایت‌ها ارائه دهد، ضعف دارد.

اشکال دوم: حضور دو فاعل در یک روایت

گاهی ممکن است در روایتی هم‌زمان دو فاعل حضور داشته باشد. برای مثال در برخی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** علاوه بر فاعل انسانی- که در روایت حضور دارد و به دنبال مفعولی است- خداوند در مقام فاعل دوم در ورای او حضور دارد و مفعول دیگری را

می‌جوید. اشکالی که در چنین روایت‌هایی پیش می‌آید این است که دو فاعل در حکایت حضور می‌یابد و چون هر فاعلی مفعولی دارد، دو مفعول هم وارد روایت می‌شود. با توجه به اینکه هر فاعلی بازدارنده و یاری‌رسانی دارد، این امکان هست که به‌ازای هر فاعل، بازدارنده و یاری‌رسانی نیز در روایت حضور داشته باشد. همچنین هر فاعلی فرستنده‌ای دارد و هر مفعولی گیرنده‌ای؛ بنابراین به‌واسطهٔ حضور دو فاعل، بایستی دو فرستنده و دو گیرنده هم در روایت وجود داشته باشد. حکایت‌هایی که بر اساس عقیدهٔ صلاح و اصلح شکل گرفته‌اند، نمونه‌ای از روایت‌های دوفاعلی هستند. بر اساس عقیدهٔ صلاح و اصلح، در شرایطی ممکن است انسان با علم محدودی که دارد چیزی را به صلاح خود بداند و درپی دست‌یابی به آن باشد؛ اما خداوند به‌دلیل علم نامحدود خود و به این دلیل که خیر محض است و جز صلاح بنده را نمی‌خواهد، چیز دیگری را در نظر داشته باشد که برای بنده اصلح است (حلبی، ۱۳۷۶: ۸۰–۸۱). حکایت زیر که در مورد مالک دینار نقل شده، نمونه‌ای از حکایت‌های دوفاعلی است:

> چندین سال در آرزوی غزا بودم. چون اتفاق افتاد که بروم، روز حرب مرا تب آمد چنان که نتوانستم رفت. بخفتم و با خود گفتم: «ای تن! اگر تو را نزد حق منزلتی بودی این تب نیامدی.» در خواب شدم. هاتفی آواز داد که اگر تو امروز حرب کردی اسیر شدی و گوشت خوکت دادندی و چون گوشت خوک خوردی، کافر شدی. این تب تو را تحفه‌ای عظیم بود (عطار، ۱۳۸۳: ۴۳).

فاعل این حکایت مالک دینار، و مفعول او غزاست. مالک متناسب با سطح دانشی که دارد گمان می‌کند رفتن او به میدان جنگ به صلاح او است. از سوی دیگر، بر اساس پیغام هاتف در پایان حکایت، خداوند با علم نامتناهی خود می‌دانسته رفتن مالک به غزا صلاح نیست و اصلح آن است که از کافرشدن درامان بماند؛ بنابراین خدا می‌تواند فاعلی باشد که مفعول او، حفظ مالک از کفر است. تب در دو حوزهٔ کنش بازدارندگی و یاری‌رسانی عمل می‌کند؛ به این معنا که نسبت به یک فاعل، بازدارنده و نسبت به فاعل دیگر، یاری‌رسان است: مالک را از رسیدن به مفعول بازمی‌دارد و در عوض خداوند را برای دست‌یابی به مفعول یاری می‌کند. نیروی فرستندهٔ فاعل اول اشتیاق او برای غزاست؛ گیرندهٔ مفعول اول

مالک است؛ نیروی فرستندهٔ فاعل دوم حفظ مالک از کفر است؛ گیرندهٔ مفعول دوم هم مالک است:

فاعل: مالک/ خدا	مفعول: غزا/ حفظ مالک از کفر
بازدارنده: تب/ ندارد	یاری‌رسان: ندارد/ تب
فرستنده: غزا/ حفظ مالک از کفر	گیرنده: مالک/ مالک

ممکن است کسی برای رفع مشکل وجود دو فاعل، این‌گونه تحلیل کند که در حکایت‌های مبتنی بر عقیدهٔ صلاح و اصلح، خداوند فاعل نیست؛ بلکه یاری‌رسانِ فاعل است تا مفعولی را کسب کند که برای او اصلح است. برای مثال، در مورد همین حکایت بر این نظر باشد که خداوند فاعل نیست؛ بلکه یاری‌رسان مالک است تا او در عوض غزا از کفر درامان باشد که مفعول بهتری برای او است. چنین تحلیلی پذیرفتنی نیست؛ زیرا یاری‌رسان کنشگری است که فاعل را برای رسیدن به مفعولی که خود فاعل در نظر دارد یاری می‌کند نه مفعولی دیگر. در حکایت‌های مبتنی بر عقیدهٔ صلاح و اصلح، خداوند هیچ‌گاه فاعل را برای کسب مفعولی که خود فاعل می‌خواهد، یاری نمی‌کند؛ بلکه خدا دقیقاً فاعل دیگری است که مفعول دیگری را در نظر دارد. برای مثال، در این حکایت مفعولِ مالک غزاست که برای رسیدن به آن، خداوند هرگز او را یاری نمی‌کند؛ بلکه خدا خود، فاعلی است که درپی مفعولی دیگر است.

اشکال سوم: درهم‌آمیختن/ خلط فاعل

کلود برمون و تزوتان تودوروف پس از بررسی الگوی کنش گرماس به این نتیجه می‌رسند که اشکالی در این نظریه هست: اگر روایت ساده‌ای بر مبنای عشق متقابل دو کنشگر زن و مرد داشته باشیم، از منظری مرد فاعل و زن مفعول، و از زاویه‌ای دیگر زن فاعل و مرد مفعول است. رابرت اسکولز به این اشکال اشاره می‌کند و آن را درهم‌آمیختنِ فاعل می‌نامد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۸). در الگوبندی برخی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** نیز به چنین مشکلی برمی‌خوریم: «و [ابوعلی دقاق] گفت: «این حدیث نه به علت است و نه از جهد ولیکن

طینت است کما قال الله یحبهم و یحبونه. گفت ایشان را دوست داریم و ایشان ما را دوست دارند.» (عطار، ۱۳۸۳: ۵۷۰).

پیشتر توضیح داده شد که فاعل در الگوی گرماس نقش محوری دارد و با تغییر آن، سایر کنشگران نیز تغییر می‌کنند. در تحلیل این حکایت، به‌دلیل خلطی که در فاعل رخ می‌دهد، سایر کنشگران نیز دچار خلط می‌شوند؛ درنتیجه به دو الگوبندی کاملاً معکوس می‌رسیم: از یک نظر، خداوند فاعل/ گیرنده و انسان مفعول/ فرستنده است و از دیدگاهی دیگر، انسان فاعل/ گیرنده و خدا مفعول/ فرستنده است. بازدارنده و یاری‌رسان هم در این حکایت حضور ندارند:

الگوبندی شماره ۱		الگوبندی شماره ۲	
فاعل: خدا	مفعول: انسان	فاعل: انسان	مفعول: خدا
فرستنده: انسان	گیرنده: خدا	فرستنده: خدا	گیرنده: انسان

پیشنهاد راهکار

بخشی از سه اشکالی که در الگوی کنش گرماس پیش می‌آید ناشی از این است که گرماس از کنشگران و حوزهٔ کنش آنان تعریف جامع و مانعی بیان نکرده است. برای مثال در تعریف فاعل فقط به این نکته بسنده می‌کند که فاعل کنشگر اصلی است و مفعولی را دنبال می‌کند. این تعریف آن‌چنان که باید، حد و مرز جامع و مانعی ندارد. همان‌طور که در بیان اشکالات نشان داده شد، می‌توان در روایتی واحد، دو کنشگر را با این تعریف مطابقت داد و فاعل تلقی کرد. اگر هر کنشگری دقیق‌تر تعریف شود و حوزهٔ کنش او با محدودیت بیشتری مشخص باشد، احتمال پیش آمدن این اشکالات بسیار ضعیف می‌شود. با توجه به نقش محوری و بسیار مؤثر فاعل در الگوبندی روایت، اگر بتوان فقط این کنشگر را دقیق‌تر و با در نظر گرفتن محدودیت‌های بیشتری تعریف کرد، به‌طور چشمگیری از مشکلات آن کاسته می‌شود. بررسی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** نشان می‌دهد برای محدود کردن حوزهٔ

کنش فاعل و بیان تعریفی جامع‌تر و مانع‌تر ار آن، علاوه‌بر سه جفتی که گرماس مطرح می‌کند، می‌توان یک جفت دیگر در نظر گرفت: مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن.

مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن

در الگوی کنش گرماس فاعل و مفعول یک جفت را تشکیل می‌دهند. طبق این الگو، فاعل کنشگری است که هدفی را دنبال می‌کند. آن هدفی که فاعل درپی دست‌یابی به آن است، مفعول نام دارد. هرکسی می‌تواند به‌سادگی این سؤال را بپرسد که آیا احتمال دارد در یک روایت فاعل با دو مفعول مواجه شود و ضمن امکان دست‌یابی به هر دو، در شرایط انتخاب قرار بگیرد و یا یکی از دو مفعول به او تحمیل شود. بررسی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** نشان می‌دهد پاسخ این سؤال مثبت است. بنابراین، علاوه‌بر مفعولی که در الگوی کنش گرماس مطرح شده است، این امکان هست که مفعول دومی نیز در روایت حضور داشته باشد. با پذیرش زیربنای نظریهٔ گرماس مبنی بر اینکه ذهن انسان جهان را بر اساس تقابل‌ها ساختاربندی می‌کند تا قادر به درک آن باشد و نیز تأکید او بر حضور جفت‌های متقابل در ذهن، زبان، تجربه و سرانجام در روایت‌ها، می‌توان گفت مفعول دومی که در روایت حضور پیدا می‌کند باید در کنار کنشگر دیگری یک جفت را تشکیل دهد. این کنشگر دیگر کسی است که مفعول دوم را ارائه می‌دهد. به این ترتیب، علاوه‌بر سه جفتی که گرماس مطرح می‌کند، جفت دیگری هم در برخی روایت‌ها می‌تواند حضور داشته باشد: مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن. همان‌طور که گرماس در الگوی کنش قائل به سه جفت است و عقیده دارد دو جفت فاعل/ مفعول و فرستنده/ گیرنده حتماً در روایت حضور دارند، اما جفت بازدارنده/ یاری‌رسان گاهی می‌توانند محذوف باشند؛ بنابراین جفت مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن نیز از جفت‌های ضروری نیست و در روایتی ممکن است اصلاً چنین کنشگرانی حضور نداشته باشند. ولی در نظر گرفتن این جفت در برخی دیگر از روایت‌ها نه‌تنها اشکالات مطرح‌شده را برطرف می‌کند؛ بلکه ضرورت هم دارد و بدون آن، الگوبندی روایت کامل نیست.

ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم کنشگری است که مفعول دوم را به فاعل ارائه می‌دهد. توجه به این نکته بسیار مهم و راهگشاست که مفعول دوم فقط به فاعل ارائه داده می‌شود. بنابراین، بر تعریف گرماس از فاعل می‌توان افزود که فاعل کنشگری است که مفعول دوم به او ارائه داده می‌شود. در نظر گرفتن این محدودیت در تعریف فاعل، راه‌حل مناسبی است و هر سه اشکال مطرح‌شده را در روایت‌های دومفعولی به‌خوبی برطرف می‌کند. در تعریف مفعول دوم هم باید گفت همان چیزی است که علاوه‌بر مفعولی که در روایت حضور دارد و از ابتدا فاعل به دنبال آن بوده است، به فاعل ارائه داده می‌شود. در چنین شرایطی دو حالت پیش می‌آید: ۱. فاعل قدرت انتخاب دارد و یکی از دو مفعول را به میل خود برمی‌گزیند؛ در این صورت ارائهٔ مفعول دوم در قالب پیشنهاد است. ۲. چنین اختیاری ندارد و به‌اجبار از یک مفعول بازمی‌ماند و مفعول دیگر را کسب می‌کند؛ در این حالت ارائهٔ مفعول دوم تحمیلی است و اغلب هنگامی رخ می‌دهد که ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم قدرت بیشتری از فاعل داشته باشد. نکتهٔ دیگر این است که اگر روایتی دو مفعول داشته باشد، باید دو فرستنده و دو گیرنده هم داشته باشد: یکی فرستنده‌ای که فاعل را به دنبال مفعول اول می‌فرستد و گیرندهٔ مفعول اول و دیگری فرستنده‌ای که فاعل را درپی مفعول دوم می‌فرستد و گیرندهٔ مفعول دوم.

در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن در روایت‌های دومفعولی بسیار راهگشاست و به‌سادگی می‌تواند در این‌گونه روایت‌ها اشکالات مطرح‌شده را برطرف کند. ضمن آنکه جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن- حتی اگر اشکالی هم در روایت‌های دومفعولی پیش نیاید- باید در الگوبندی این‌گونه روایت‌ها حتماً لحاظ شود؛ زیرا بدون در نظر گرفتن این جفت، الگوبندی روایت‌های دومفعولی کامل نخواهد بود.

کنشگر ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم

جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن در برخی روایت‌ها حضور می‌یابد و موجب سؤال دیگری می‌شود: مفعول دوم چگونه و توسط کدام کنشگر وارد روایت می‌شود؟ به‌عبارت دیگر، این پرسش دربارهٔ کنشگر ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم و چندوچون آن است. پاسخی که

به این سؤال از طریق بررسی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** داده می‌شود چنین است: ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم هرگز به‌طور مجزا در حکایتی مشاهده نشد؛ بلکه او همواره در چند یا یکی از شش کنشگری که گرماس برشمرده است درمی‌آمیزد. برای مثال در هر کدام از حکایت‌های زیر ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم با چند کنشگر دیگر درآمیخته است:

> نقل است که یکی با بِشر مشورت کرد که دوهزار درم حلال دارم. می‌خواهم که به حج روم. گفت: تو به تماشا می‌روی. اگر برای رضای خدا می‌روی، وام درویشی چند بگزار یا به یتیمی یا عیال‌داری ده که راحتی [که] به دل ایشان رسد از صد حج فاضل‌تر. گفت: رغبت حج بیشتر دارم. گفت: از آن که این مال نه از وجه نیک به‌دست آورده‌ای تا به ناوجه خرج نکنی قرار نگیری (عطار، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

فاعل این روایت مردی است که قصد دارد به حج برود. بنابراین، به‌جا آوردن مناسک حج مفعول اول او است. اما بشر در مقام بازدارنده، با فاعل در کسب مفعول اول مخالفت می‌کند و مفعول دوم را مبنی بر اینکه هزینهٔ سفر حج را به نیازمندان بدهد به او پیشنهاد می‌کند و با دلیل و برهان سعی می‌کند او را به سوی کسب این مفعول بفرستد. بنابراین، بازدارنده، ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم و فرستنده در یک کنشگر درآمیخته‌اند:

۱. بشر بازدارندهٔ فاعل از کسب مفعول اول است.

۲. بشر ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم به فاعل است.

۳. بشر فرستندهٔ فاعل جهت کسب مفعول دوم است.

«مردی پیشم آمد و پرسید که کجا می‌روی؟ گفتم: به حج. گفت: چه داری؟ گفتم: دویست درم. گفت: به من ده و هفت بار گرد من بگرد که حج تو این است. چنان کردم و بازگشتم.» (همان، ۱۴۳).

بایزید که فاعل این حکایت است، قصد دارد به حج برود. بنابراین، رفتن به حج مفعول اول این روایت است. مرد با ارائهٔ مفعول دوم مبنی بر اینکه هزینهٔ سفر را خودش دریافت کند و بایزید هفت‌بار گرد او بگردد، سعی می‌کند او را از دست‌یابی به مفعول اول بازدارد؛ اما در عوض نیروی فرستندهٔ فاعل برای کسب مفعول دوم است. مرد با گرفتن درم‌ها و اجازهٔ طواف گرد خودش، بایزید را یاری می‌کند. از سوی دیگر، مرد گیرندهٔ این مفعول نیز هست. بدین ترتیب او آمیزه‌ای از پنج کنشگر است:

۱. مرد بازدارندهٔ فاعل از کسب مفعول اول (حج) است.
۲. مرد ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم (پرداخت هزینهٔ سفر به درویش و طواف گرد او) است.
۳. مرد فرستندهٔ فاعل برای کسب مفعول دوم است.
۴. مرد یاری‌رسان فاعل برای کسب مفعول دوم است.
۵. مرد گیرندهٔ مفعول دوم است.

> رابعه چون به مکه می‌رفت در بادیه روزی چند بماند. گفت: «الهی دلم بگرفت. کجا می‌روم؟ من کلوخی، آن خانه سنگی. مرا تو می‌باید.» حق- تعالی- بی‌واسطه به دلش خطاب کرد که ای رابعه! در خون هژده‌هزار عالم می‌شوی؟ ندیدی که موسی- علیه‌السلام- دیدار خواست چند ذره تجلی بر کوه افکندم کوه چهل‌پاره شد؟ (همان، ۶۳).

فاعل این حکایت رابعه و مفعول اول او رفتن به حج است. هنگامی که فاعل در آستانهٔ دست‌یابی به مفعول اول است، به‌عنوان بازدارندهٔ خود عمل می‌کند و از دست‌یابی به آن سربازمی‌زند و مفعول دوم، یعنی خداوند را طلب می‌کند. بنابراین، مفعول دوم توسط فاعل به خودش پیشنهاد می‌شود. همچنین فاعل بازدارندهٔ خود از دست‌یابی به مفعول اول و فرستندهٔ خویش جهت کسب مفعول دوم است:

۱. رابعه فاعل است.
۲. رابعه بازدارندهٔ خود از کسب مفعول اول است.
۳. رابعه ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم به خود است.
۴. رابعه نیروی فرستندهٔ خود برای کسب مفعول دوم است.

«نقل است که یکی روزی درآمد که از جای دور آمده‌ام نزدیک تو ای استاد! گفت: این حدیث به قطع مسافت نیست. از نفس خویش گامی فراتر نه که همهٔ مقصودها تو را به حاصل است.» (همان، ۵۶۶).

فاعلِ این حکایت مردی است که نزد استاد آمده و مفعول او استاد است. استاد در مقام مفعول اول، مفعول دوم را که ترک نفس است، به او نشان می‌دهد. بنابراین ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم با مفعول اول تلفیق می‌شود. ضمن اینکه در این حکایت همین کنشگر است که فاعل را از دست‌یابی به مفعول اول بازمی‌دارد و نیرویی است که سعی می‌کند در فرستادن

فاعل برای کسب مفعول دوم انگیزه ایجاد کند. بدین ترتیب، استاد آمیزه‌ای است از چهار کنشگر مفعول اول، بازدارنده، ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم و فرستنده:

۱. استاد مفعول اول است.

۲. استاد فاعل را از کسب مفعول اول بازمی‌دارد.

۳. استاد ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم است.

۴. استاد فرستندهٔ فاعل جهت کسب مفعول دوم است.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم می‌تواند با هریک از شش کنشگر فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، بازدارنده و یاری‌رسان تلفیق شود. بنابراین، توجه به این نکته حائز اهمیت است که ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم هرگز به‌طور مجزا در روایت حضور ندارد؛ بلکه همواره در کنشگرانی که گرماس مطرح کرده است تلفیق می‌شود.

اضافه کردن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن به الگوی کنش گرماس سه اشکال مطرح‌شده را در بسیاری از روایت‌ها برطرف می‌کند. پیشتر در طرح هریک از اشکالات، حکایتی برای نمونه ذکر شده بود. در اینجا بار دیگر همان حکایت‌ها با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن الگوبندی می‌شود تا نشان داده شود که این جفت چگونه در حل اشکالات مؤثر است.

اشکال اول: نبود امکان الگوبندی قطعی

در اشکالِ نبودِ امکان الگوبندی قطعی، به این دلیل که تعریف جامع و مانعی از فاعل در دست نداشتیم، می‌توانستیم بیش از یک کنشگر را فاعل تصور کنیم. این امر سبب می‌شد به الگوبندهای متعددی دست یابیم و در نهایت در تحلیل کنشگران روایت به قطعیت نرسیم. بار دیگر به اولین حکایت توجه کنید. این حکایت در طرح اشکال اول فقط با همان سه‌جفتی که گرماس ذکر کرده بود، الگوبندی شد و اشکالِ نبود امکان الگوبندی قطعی در آن نمایان شد. اما این‌بار، کنشگران همان حکایت با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن تحلیل می‌شود:

«مردی پیشم آمد و پرسید که کجا می‌روی؟ گفتم: به حج. گفت: چه داری؟ گفتم: دویست درم. گفت: به من ده و هفت بار گرد من بگرد که حج تو این است. چنان کردم و بازگشتم.» (همان، ۱۴۳).

فاعل این حکایت بایزید و مفعول او به‌جای آوردن حج است. نیروی فرستندهٔ فاعل برای کسب این مفعول، اشتیاقی است که او برای حج دارد و گیرندهٔ آن هم خود بایزید است. در نیمه‌های راه مردی نزد بایزید می‌آید، با فاعل بر سر دست‌یابی به مفعول اول مخالفت می‌کند و مفعول دیگری به او ارائه می‌دهد. در این هنگام امکان دست‌یابی به دو مفعول برای فاعل فراهم می‌شود و او مخیّر است یکی از آن‌ها را برگزیند: یکی اینکه بایزید مسیر خود را ادامه دهد و به حج برود و دیگر آنکه از حج صرف‌نظر کند، هزینهٔ سفر را به مرد بدهد و هفت‌بار گرد او طواف کند. فاعل، مفعولِ دوم را برمی‌گزیند و مرد با گرفتن درم‌ها و اجازه دادن به بایزید برای طواف به دورش، او را یاری می‌کند. نیرویی که فاعل را به سوی مفعول دوم می‌فرستد، مرد است و گیرندهٔ آن هم بایزید است و هم مرد؛ زیرا منفعت مفعول دوم شامل هر دوی آن‌ها شده است:

فاعل: بایزید	مفعول اول: حج
ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم: مرد	مفعول دوم: دادن درم‌ها به مرد و طواف گرد او
بازدارنده: مرد	یاری‌رسان: مرد
فرستندهٔ مفعول اول/ دوم: اشتیاق به حج/ مرد	گیرندهٔ مفعول اول/ دوم: بایزید/ بایزید و مرد

در تعریف ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم تأکید شد که او حتماً مفعول دوم را به فاعل ارائه می‌دهد. بنابراین چون مرد مفعول دوم را به بایزید پیشنهاد می‌دهد، تردیدی باقی نمی‌ماند که فاعلِ حکایت بایزید است. با ایجاد قطعیت در تعیین فاعل، سایر کنشگران- که در ارتباط با فاعل و مفعول او مشخص می‌شوند- قطعیت می‌یابند؛ در نتیجه امکان الگوبندی دوگانه از میان می‌رود و هر تحلیل‌گری که به بررسی این حکایت بپردازد، با اطمینان فقط به یک الگوی واحد دست می‌یابد.

اشکال دوم: حضور دو فاعل در یک روایت

اشکال دومی که در نظریهٔ گرماس وجود داشت، حضور دو فاعل در برخی روایت‌ها بود؛ درحالی که طبق نظریهٔ گرماس هر روایتی بیش از یک فاعل ندارد. حکایتی که هنگام طرح این اشکال ذکر شده بود، بار دیگر با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن بررسی می‌شود:

> چندین سال در آرزوی غزا بودم. چون اتفاق افتاد که بروم، روز حرب مرا تب آمد چنان که نتوانستم رفت. بخفتم و با خود گفتم: «ای تن! اگر تو را نزد حق منزلتی بودی این تب نیامدی.» در خواب شدم. هاتفی آواز داد که اگر تو امروز حرب کردی، اسیر شدی و گوشت خوکت دادندی و چون گوشت خوک خوردی کافر شدی. این تب تو را تحفه‌ای عظیم بود (همان، ۴۳).

فاعلِ روایت مالک است و رفتن به غزا مفعول او است. فرستندهٔ فاعل برای کسب مفعولِ اول، اشتیاق او به غزاست و گیرندهٔ آن خود مالک است. تب به‌عنوان بازدارنده، مانع رفتن مالک به غزا می‌شود. خداوند که حضوری ماورایی دارد، در مقام ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم، محفوظ ماندن از کفر را ارائه می‌دهد. در این‌گونه حکایت‌ها ارائهٔ مفعول دوم به صورت پیشنهاد نیست تا فاعل از آن میان یکی را برگزیند؛ بلکه در قالب تحمیل است؛ یعنی ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم آن را به فاعل پیشنهاد نمی‌دهد؛ بلکه حتی بدون اینکه فاعل از ابتدا آگاهی داشته باشد و در موقعیت انتخاب قرار بگیرد، مفعول دوم به او تحمیل می‌شود. تب هم تغییر حوزهٔ کنش می‌دهد و برخلاف سابق که فاعل را از کسب مفعول اول بازمی‌داشت، این‌بار فاعل را برای کسب مفعول دوم یاری می‌کند. خداوند فرستندهٔ فاعل برای کسب مفعول دوم، و گیرندهٔ آن هم مالک است:

فاعل: مالک	مفعول اول: غزا
ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم: خدا	مفعول دوم: حفظ مالک از کفر
بازدارنده: تب	یاری‌رسان: تب
فرستندهٔ مفعول اول/ دوم: اشتیاق انجام غزا/ خدا	گیرندهٔ مفعول اول/ دوم: مالک/ مالک

به این ترتیب، با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن، دیگر مشکل حضور دو فاعل در یک روایت پیش نمی‌آید؛ بلکه فقط آن کنشگری فاعل شناخته می‌شود که

مفعول دوم به او ارائه شده است. چنان که در این حکایت، مالک به این دلیل که علاوه‌بر مفعولی که خود به دنبال آن بوده است مفعول دوم نیز به او ارائه شده، فاعل است و خداوند هم ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم به‌شمار می‌رود.

اشکال سوم: درهم‌آمیختن/ خلط فاعل

اشکال خلط فاعل هنگامی پیش می‌آمد که فاعل و مفعول نسبت به یکدیگر رابطهٔ عکس پیدا می‌کردند و این امکان وجود داشت که دو کنشگر در رابطه با یکدیگر هم فاعل باشند و هم مفعول. در روایت‌های دومفعولی که مشکل خلط فاعل دارند، از میان دو کنشگری که هر دو شرایط فاعل‌بودن را دارند، بایست کنشگری را که مفعول دوم به او ارائه می‌شود فاعل دانست و دیگری را مفعول اول برشمرد. همان‌طور که توضیح داده شد، مفعول اول می‌تواند ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم نیز باشد. اگر مفعول دوم توسط کنشگر سوم ارائه شود، از میان دو کنشگری که دچار خلط فاعل می‌شوند، کنشگری که مفعول دوم به او ارائه می‌شود فاعل است و دیگری هم مفعول اول. به این ترتیب، با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن، اشکال خلط فاعل در روایت‌های دومفعولی از میان می‌رود.

«و [ابوعلی دقاق] گفت: این حدیث نه به علت است و نه از جهد ولیکن طینت است کما قال الله یحبهم و یحبونه. گفت ایشان را دوست داریم و ایشان ما را دوست دارند.» (همان، ۵۷۰).

بر اساس این حکایت، خداوند فاعل و گیرنده، و انسان مفعول و فرستنده است؛ اما در رابطه‌ای عکس، انسان فاعل و گیرنده و خداوند مفعول و فرستنده است. اگر حکایت را این‌گونه ادامه دهیم که خداوند دنیا را با تمام مظاهر فریبنده‌اش آفریده و حبّ آن را در دل انسان قرار داده است، آیا نمی‌توان این‌طور تصور کرد که دنیا مفعول دومی است که از جانب خداوند به انسان عرضه شده است؟ به‌عبارتی، خداوند در مقام مفعول اول، مفعول دوم را نیز ارائه داده است؛ او با حبی که چه نسبت به خودش در مقام مفعول اول و چه نسبت به دنیا به‌عنوان مفعول دوم در دل انسان قرار داده است، او را به‌سوی هر دو گسیل داشته و مخیّر کرده است که از میان دو مفعول یکی را برگزینند. با پذیرش این محدودیت

در تعریف فاعل- که او کنشگری است که مفعول دوم به او ارائه شده است- باید انسان را با همین ملاک، فاعل دانست. خداوند مفعولِ اول، ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم و فرستندهٔ فاعل به‌سوی هر دو مفعول است و انسان هم گیرندهٔ هر دو مفعول به‌شمار می‌رود. فاعل می‌تواند بازدارنده و یاری‌رسان داشته باشد. هنگامی که انسان با وسوسه‌های شیطان از خداوند روی برمی‌گرداند، در واقع با مخالفت بازدارنده برای کسب مفعول اول مواجه شده است. همچنین هنگامی که شیطان دنیا را در چشم انسان زیبا جلوه می‌دهد، او را یاری کرده است تا مفعول دوم را به‌دست آورد. به این ترتیب الگوبندی زیر به‌دست می‌آید:

فاعل: انسان	مفعول اول: خدا
ارائه‌دهندهٔ مفعول دوم: خدا	مفعول دوم: دنیا
بازدارنده: شیطان	یاری‌رسان: شیطان
فرستندهٔ مفعول اول/ دوم: خدا/ خدا	گیرندهٔ مفعول اول/ دوم: انسان/ انسان

نتیجه‌گیری

در این مقاله الگوی کنش گرماس در مواجهه با حکایت‌های ***تذکرةالاولیای*** عطار قرار داده شد تا با اساس قرار دادن آن، بتوان به نقد و ارزیابی نظریهٔ گرماس پرداخت. پس از بررسی‌ها این نتیجه به‌دست آمد که در تطبیق الگوی کنش گرماس با حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** ضمن کارآمدی بسیار این الگو، گاهی سه مشکل ایجاد می‌شود: یکی آنکه در برخی حکایت‌ها به‌دلیل جامع و مانع نبودن تعریف فاعل، می‌توان بیش از یک کنشگر را فاعل انگاشت. در نظر گرفتن هریک از کنشگران به‌عنوان فاعل، الگوبندی متفاوتی را به دنبال دارد و اشکالِ نبودِ امکان الگوبندی قطعی را پدید می‌آورد. اشکال دوم بیشتر در حکایت‌هایی پیش می‌آمد که به‌نظر می‌رسید دو فاعل در حکایت حضور دارد. برای مثال در برخی از حکایت‌ها علاوه‌بر یک فاعل زمینی، خداوند نیز در مقام فاعل ماورایی در حکایت حضور می‌یافت و موجب پیش آمدن مشکل حضور دو فاعل در یک روایت می‌شد. سومین اشکالی که در الگوبندی حکایت‌های ***تذکرةالاولیا*** بروز می‌کرد و منتقدان دیگری نیز در بررسی‌های خود آن را دریافته بودند، مشکل خلط فاعل است؛ به این معنا

که در حکایتی، دو کنشگر می‌توانستند نسبت به یکدیگر هم فاعل باشند و هم مفعول. با دقت و موشکافی در حکایت‌هایی که دچار این اشکالات هستند، دریافتیم که هر سه اشکال درباب فاعل پیش می‌آید و آن هم به‌دلیل جامع و مانع نبودن تعریف آن است؛ چرا که اگر تعریف دقیقی از فاعل در دست باشد، تردیدی در تعیین آن باقی نمی‌ماند و مانعیت تعریف اجازه نمی‌دهد هر کنشگری را بتوان به‌سادگی فاعل تلقی کرد. به دنبال قطعیت در تعیین فاعل، در تعیین سایر کنشگرانی که در ارتباط با فاعل تعریف شده‌اند نیز به قطعیت می‌رسیم و هر سه مشکل ذکرشده برطرف می‌شود.

علاوه‌بر آشکار شدن برخی از اشکالاتی که در الگوی کنش گرماس وجود دارد، نتیجهٔ دیگر این مقاله پیشنهاد راهکار برای از میان بردن این اشکالات است: به این ترتیب که به‌جز سه جفت کنشگری که گرماس مطرح می‌کند، می‌توان جفت چهارمی به نام مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن در نظر گرفت و سپس فقط کنشگری را فاعل پنداشت که مفعول دوم به او ارائه می‌شود. با ایجاد این محدودیت در تعریف فاعل، دیگر تردیدی در تعیین قطعی آن باقی نمی‌ماند و مشکلات ذکرشده از میان می‌رود.

در این مقاله هرگز ادعا نمی‌شود راهکار عرضه‌شده به‌طور قطع در تمام حکایت‌هایی که دچار این اشکالات‌اند، راهگشا خواهد بود؛ بلکه برایند این پژوهش، این است که به‌دلیل جامع و مانع نبودن تعریف فاعل، سه اشکال مطرح‌شده در الگوی کنش گرماس وجود دارد. ازاین‌رو، با در نظر گرفتن جفت‌مفعول دوم و ارائه‌دهندهٔ آن، ضمن محدودیتی که در تعریف فاعل ایجاد می‌کند، گرچه ممکن است گاهی- به‌ندرت- در برخی حکایت‌ها مشکل را از میان نبرد، با اطمینان می‌توان گفت به‌کار بستن آن در بسیاری از موارد راهگشا خواهد بود.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۲. تهران: آگه.
- تادیه، ژان. ایو. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

– تایسن، لیس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. ویراستهٔ حسین پاینده. تهران: نگاه امروز: حکایت قلم نوین.

– ریمون– کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری تهران: نیلوفر.

– حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۶). *تاریخ علم کلام در ایران و جهان اسلام*. چ۲. تهران: اساطیر.

– عطار، فریدالدین. (۱۳۸۳). *تذکرةالاولیا*. تصحیح محمد استعلامی. چ۱۴. تهران: زوار.

– مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

– هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. گروه ترجمهٔ شیراز: علی معصومی، ناهید اسلامی و دیگران. چ۲. تهران: نشر چشمه.

نگاهی به پژوهش‌های روایت‌شناسی زبان فارسی

مینا بهنام
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

امروزه، روایت‌شناسی به‌عنوان نظریه و روشی مطالعاتی در سطح جهان شناخته‌شده و رایج است. با این حال، روشن شدن قلمرو کاربرد این اصطلاح به‌گونه‌ای جامع، برای مخاطب ایرانی ضرورت دارد. در این مقاله که حاصل پژوهش‌های گوناگونی است، نگارنده می‌کوشد تا با دسته‌بندی انواع روایت‌شناسی، به بررسی روشن و منظم این مقوله بپردازد. برای رسیدن به این هدف، نخست به چگونگی پیدایش روایت‌شناسی و زمینه‌های ایجاد آن در پژوهش‌های ادبی ایران پرداخته می‌شود، سپس به نحوهٔ گسترش آن اشاره خواهد شد. وضعیت کنونی روایت‌شناسی در ایران موضوع پایانی این مقاله را به خود اختصاص می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، پژوهش‌های ادبی، زبان فارسی.

۱. درآمد

روایت[1] پدیده‌ای سه‌بعدی است. یکی از ابعاد آن با زبان و گفتار ارتباط برقرار می‌کند و در این حوزه گسترهٔ معانی را شکل می‌دهد. بعد دیگر آن کردار و کنش را دربرمی‌گیرد و رفتارهای حسی و تجربی را تبیین می‌کند. بعد سوم نیز فضای ذهن و محدودهٔ شناخت

1. Narrative

انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ابزاری برای رسیدن به درک جدید به‌شمار می‌آید. ازاین‌رو، نه‌تنها روایت ابزار بیان و نیز تفهیم و تفاهم است؛ بلکه باید آن را ابزار اندیشه‌ورزی نیز برشمرد. در واقع «روایت یک عمل شناختی است.» (Herman, 2007: 92)؛ هیچ دانشی خواه تجربی خواه غیرتجربی، بدون عنصر روایت قادر به طرح مسائل خود در بستر زمان نیست.

در پاسخ به این سؤال مقدّر که دیرینگی روایت‌ها تا چه اندازه است؟ می‌توان گفت دیرینگی پدیدهٔ روایت به قدمت حضور انسان در جهان بازمی‌گردد و سراسر تاریخ بشر را دربرمی‌گیرد؛ موتور ذهن بشر همواره به تولید روایت مشغول است تا از گذر آن، زبان، رفتار و توان شناختی خود را اثبات کند. رولان بارت[1] نیز به گستردگی قلمرو روایت‌ها اشاره کرده است:

> روایات جهان بی‌شمارند؛ آن‌ها بیش از هرچیز در ژانرهای بسیار متنوعی جای دارند که خود میان گوهرهای مختلف توزیع شده‌اند. گویی هر محملی برای انسان مناسب است تا داستان‌هایش را به آن بسپارد. روایت می‌تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری، به تصویر ثابت یا متحرک، به ایما و اشاره و به آمیزهٔ سامان‌یافته‌ای از تمامی این گوهرها تکیه کند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصور، خبر و مکالمه حضور دارد. از این گذشته، روایت در این قالب‌های تقریباً بی‌انتها در تمام ادوار، در همه جا و در تمام جوامع یافت می‌شود (Ibid, 7).

جامعهٔ ایران نیز از این امر مستثنا نیست. با نگاهی به گذشتهٔ زبان فارسی و آثار مکتوب و غیرمکتوب در حوزه‌های مختلف علمی و هنری، جلوه‌های گوناگونی از روایتمندی[2] و روایت‌بنی[3] نمودار می‌شود که بر علاقهٔ ایرانیان به روایت‌گری در بافت‌های گوناگون صحّه می‌گذارد. این کار در بسیاری موارد آن‌قدر طبیعی و ناخودآگاه انجام می‌گیرد که مخاطب درنمی‌یابد گیرایی و جذابیت کلام علاوه‌بر معنا و حقیقت نهفته در دل

1. Roland Barthes
2. Narrativity
3. Narreme

متن- که از گذر رمزگشایی خود خواننده، بیننده و یا شنونده به‌دست می‌آید- حاصل فنّ روایت است.

از ظهور نظریه‌ای به نام روایت‌شناسی[1] در کنار نشانه‌شناسی[2] و معناشناسی[3] به شکل علمی در ایران، اندکی بیش از دو دهه می‌گذرد. به زعم برخی از منتقدان، نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی از حیث سیر تاریخی نقد متعلق به دو جایگاه و دو خاستگاه مختلف است. روایت‌شناسی بیشتر از دل نقد نشانه‌شناسی و نقد ساخت‌گرایی[4] برآمده است؛ درحالی که نظریهٔ روایت بیشتر به حوزهٔ مطالعات فرهنگی و نقد پساساخت‌گرا تعلق دارد. یاکوب لوته در کتاب ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*** نیز به این موضوع اشاره کرده که در نظریهٔ روایت بحث‌های ایدئولوژیک نیز مطرح است. درک ما از جهان با روایت، ربطی به روایت‌شناسی ندارد و دقیقاً در حوزهٔ نظریهٔ روایت بحث می‌شود (لوته، ۱۳۸۷). آنچه در این مقاله درپی تبیین آن هستیم، حوزهٔ مطالعات روایت‌شناسی است؛ ازاین‌رو به واژهٔ روایت در معنای وسیع آن نمی‌پردازیم.

۲. زمینه‌های ظهور روایت‌شناسی

روشن است که هیچ نظریه‌ای ناگهان و بدون داشتن ظرفیت‌های ایدئولوژیک و نیز مساعد بودن شرایط زمانی متولد نمی‌شود و بی‌تردید پیش از آن، نظریه‌ها و اصولی بنیادین در شکل‌گیری نظریهٔ جدید مؤثر بوده‌اند. این نکته دربارهٔ روایت‌شناسی نیز مصداق دارد. نظریهٔ روایت‌شناسی از یک‌سو در بنیاد خود با دیدگاه‌های زبان‌شناختی سوسور و چامسکی ارتباط دارد؛ در واقع زبان‌شناسی ساختاری که خود زیرساخت نظریه‌های ساختارگرا در ادبیات است، در ژرف‌ساخت نظریهٔ روایت‌شناسی حضور می‌یابد. چامسکی در اثبات این مطلب که در حیطهٔ زبان‌های طبیعی میان دستور زبان و معنا رابطه‌ای نسبتاً آشکار وجود دارد (به این معنا که اگر معنای جمله‌ای را بدانیم، می‌توانیم ساختار دستوری‌اش را تبیین

1. Narratology
2. Semiotics
3. Semantics
4. Structuralism

کنیم و برعکس) توانست ساختارهای زیربنایی جمله‌های مبهم (یک عبارت و چند محتوا) را از روی ساختار جمله‌های غیرمبهم به‌دست آورد. به این ترتیب، ساختارگرایی (۱۹۶۰) و درپی آن روایت‌شناسی (۱۹۸۰) از این سرچشمهٔ اصلی منشعب شد تا نشان دهد:

> چگونه یک روساخت (پی‌رفت و رویدادها) را می‌توان به همان تعداد ژرف‌ساختی ربط داد که تأویل‌های گوناگون از حکایت وجود دارد. تحلیل‌گران روایت همواره گرایش داشته‌اند که ابهام‌های ظاهری را نادیده بگیرند و یک توصیف ساختاری واحد را در مورد داستان‌هایی به‌کار بندند که بیش از یک معنا دارند (مارتین، ۱۳۸۶: ۷۴).

این رخداد مهم یعنی پدیدار شدن روایت‌شناسی، پس از انتشار کتاب گرماس به نام ***معناشناسی ساختاری*** و چند اثر مهم دیگر از بارت و تودروف- که همگی به تکمیل و اصلاح نظریهٔ ولادیمیر پراپ[1] در مقام ریخت‌شناس و ساختارگرا می‌پرداختند- صورت گرفت و بنیان ساختارگرایی را که تا آن زمان تحت نفوذ پراپ قرار داشت، مورد بازبینی قرار داد. این نظریه به‌طور خاص بر ساختار روایت تمرکز کرد و از ساختار بنیادین درون‌مایهٔ داستان‌ها فاصله گرفت (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶).

اوج این رویکرد در نظریات ژرار ژنت[2] نمودار می‌شود که همهٔ ابعاد روایت را در تبیین و تحلیل ساختار روایت به‌کار می‌گیرد و از کامل‌ترین پژوهش‌ها در این زمینه است. با اندکی جرح و تعدیل، بعدها کسانی چون استانزل، میکه بال، چتمن، جرارد پرینس و سوزان لنسر این دانش را به‌عنوان مفسران آن گسترش دادند (Fluderink, 2005: 36).

اما با گسترش توجه به اندیشه و ایدئولوژی در قرن بیستم، به‌نظر می‌رسد حوزهٔ تحلیل‌های روایی نیز شکل متفاوتی به خود گرفته است. نظریه‌پردازان این حوزه افزون‌بر توجه به روایت‌شناسی ساختارگرا و عنایت به روایت در درون متنی مشخص، به آثار مشابه در بافت[3] و گفتمان[4]هایی که در حوزه‌ای گسترده‌تر به بررسی اجزای گفتمان در چند اثر مشابه می‌پردازند، توجه نشان دادند و با رویکردی تطبیقی و بینامتنی به بررسی روایت

1. Vladimir Prop
2. Gerard Genette
3. Context
4. Discourse

پرداختند. برای نمونه، الگوی جهانی‌ای که ویلیام لباو در صورت‌بندی اجزای گفتمان روایی پیشنهاد کرد، به‌طور گسترده‌ای در پژوهش‌های گوناگون کاربرد یافته است.

۳. قلمرو و کارکرد روایت‌شناسی

پیش از این گفتیم که روایت به‌عنوان ابزاری شناختی و معنایی همواره آگاهانه یا ناآگاهانه به‌کار گرفته شده است. بنابراین بد نیست که به ارتباط روایت‌شناسی و انسان‌شناسی به‌طور کلی در هنرها و دانش‌های گوناگون توجه کنیم. در این صورت می‌توانیم تجربیات روزمرهٔ خود را در قالب روایی در بستر اموری که خود بنیان نهاده‌ایم مشاهده کنیم. علم روایت‌شناسی به‌طور بالقوه، به هر آنچه جهان معنایی ما را می‌سازد معنا می‌بخشد. ازاین‌رو، توجه به عنصر روایت‌گری در نقاشی، نگارگری، موسیقی، سینما و تئاتر همان معنایی را برای انسان ترسیم می‌کند که از گذر ادبیات نوشتاری و گفتاری برایمان تبیین می‌شود. به این ترتیب، قلمرو روایت چیزی ورای ادبیات است و می‌توان گفت تمام دانش‌ها برای انتقال معنا از روایت بهره می‌گیرند.

حال از آنجا که روایت در بسیاری از هنرها و دانش‌ها حضور دارد و همچون خود زندگی طبیعی به‌نظر می‌آید، نهضت ساختارگرایی ساختارهای روایی فیلم‌های سینمایی را نیز به چالش کشیده است. کمتر مقوله‌ای در مباحث نظری سینما به‌اندازهٔ روایت سینمایی کانون گفتمان قرار می‌گیرد. تصور رایج چنین است که مدخل این گفتمان را روایت ادبی و سپس مقولهٔ اقتباس از آن صورت می‌بخشد؛ چرا که روایت اساساً خصیصه‌ای ادبی است و مطالعهٔ روایت سینمایی تلاش در سازگارسازی روایت ادبی با سینما یا نقل داستان سینمایی است. بنابر این ادعا، تمام بحث روایت سینمایی حول محور اقتباس دور می‌زند. از سوی دیگر، پژوهش در حوزه‌های عملکرد کنش و روایت در داستان‌های پریان پژوهش‌های پراپ، پژوهش در ساختار روایت‌های عامیانه توسط لوی استراوس[1] و نیز پژوهش‌های

1. Levi Strauss

ژنت آغازگر نظام‌های نظری‌ای بود که نظریه‌پردازان سینما به‌ویژه کریستین متز[1] برای تحلیل روایت سینمایی نیز به‌کار گرفتند (متز، ۱۳۸۰: ۳۹).

در قلمرو نگارگری و نقاشی با توجه به تولید روایت در قاب محدود تصویر، تفاوت‌هایی در اصول مورد بررسی روایت به‌چشم می‌خورد. با این‌همه، با توجه به دیدگاه رولان بارت که می‌گفت حتی نقاشی هم می‌تواند متن پنداشته شود، بررسی روایت در نقاشی و نگارگری در مقولات بینامتنی و ترامتنی جلوه‌ای خاص می‌یابد. لسینگ، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد آلمانی، اولین کسی است که درباره ارتباط شعر و نقاشی در قرن هجدهم نظریه‌پردازی کرد (http://tarjoome.persianblog.ir/post/113). به اعتقاد او، تفاوت نقاشی و شعر در قابلیت‌های متفاوت آن دو نهفته است. شعر عنصر زمان و نقاشی عنصر مکان را در اختیار دارد. بنابراین، شعر قادر به روایت حوادث یکی پس از دیگری است؛ ولی نقاشی- اگر قرار است تأثیرگذار باشد- باید گویاترین لحظه را انتخاب کند، لحظه‌ای که در آن کنش به اوج خود می‌رسد. روایت در نقاشی با نشانه‌های تصویری در بستر مکانی ساخته می‌شود که خود، جایگزین نشانه‌های کلامی در روایت ادبی در بستر زمان است. ازاین‌رو، روایت‌شناسی در نقاشی از عامل زمان چشم‌پوشی می‌کند و نمی‌توان نظریهٔ روایت‌شناسی را در اغلب موارد به‌طور کامل در یک نقاشی یا نگاره اجرا کرد. به همین سبب، توجه به نقاشی نسبت به سینما و تئاتر بسیار کمتر بوده است.

بنیاد سینمایی فارابی به شکل گسترده‌ای به چاپ ترجمه‌ها و تألیفاتی دربارهٔ این موضوع پرداخته است. از نخستین آثار ترجمه‌شده در زمینهٔ روایت سینمایی، کتاب ***روایت در فیلم داستانی*** اثر دیوید بردول بود که در سال ۱۳۷۵ به قلم علاءالدین طباطبایی ترجمه و منتشر شد. کتاب ***روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*** اثر آرتور آسابرگر نیز در سال ۱۳۸۰ توسط محمدرضا لیراوی ترجمه شد. در این اثر ابعاد کاربرد روایت در سه مقولهٔ پیش‌گفته بررسی شده است. از دیگر آثار قابل‌توجه، ***از ادبیات تا سینما*** (مجموعه‌مقالات) است که در سال ۱۳۸۴ منتشر شد. از آثاری که در حوزهٔ هنرهای تصویری ترجمه شده است می‌توان به ترجمهٔ کتاب ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***

1. Christian Metz

اثر یاکوب لوته اشاره کرد که امید نیک‌فرجام در سال ۱۳۸۷ آن را ترجمه کرد. لوته در این اثر با زبانی آسان‌یاب به بررسی روایت در دو رسانهٔ ادبیات و سینما پرداخته است. از آنجا که لوته استاد ادبیات است و تخصصی در هنر سینما ندارد، در این اثر به مقولهٔ روایت نگاهی ادبی داشته است و بخش نظری کتاب کاملاً تحت تأثیر نظریهٔ ادبی است؛ ازاین‌رو برای آشنایی پژوهشگران حوزهٔ ادبیات نیز بسیار مفید است.

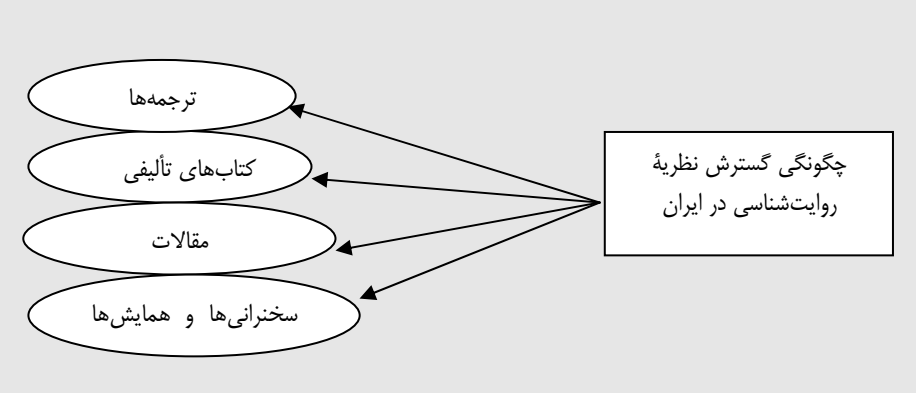
با توجه به اهمیت مسئله، مقالاتی نیز در این زمینه نوشته شده است؛ ازجمله علی عباسی مقالهٔ «روایت‌شناسی لیلا ـ مهمان مامان (بررسی تطبیقی عنصر پیرنگ در دو فیلم‌نامه)» را در سال ۱۳۸۵ نوشت و در موزهٔ هنرهای معاصر ارائه کرد. او از نظریهٔ روایت‌شناسی در تحلیل نقاشی نیز بهره برده است. مقالهٔ «کارکرد روایی- معنایی نشانه‌ها در تابلوی قربانی کردن حضرت ابراهیم اثر محمد زمان» از این‌دست است.

۴. چشم‌انداز روایت‌شناسی در پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

بارقه‌های نخستین این نظریه با توجه به ظرفیت‌های متون کلاسیک ادبی در ایران، در آثار کهن پدیدار شد. به‌مرور، از آنجا که نویسندگان و شاعران پابه‌پای پیشرفت‌های جهان در عرصهٔ آفرینش داستان و رمان طبع‌آزمایی کرده‌اند، لازم بود تا ناقدانی با نظریه‌ها و رویکردهای جدید به‌منظور تحلیل ایدئولوژی‌ها سربرآورند تا همراه با ایشان پیش روند. ازاین‌رو، کاربرد این نظریه در بازکاوی ادبیات داستانی نیز شکل دیگری به خود گرفت. به بیان بهتر، چون نوع پردازش روایت در داستان‌های مدرن نسبت به داستان‌های کلاسیک تغییر کرد، تغییر در رویکردهای روایتی نیز ضرورت یافت. درست همان‌گونه که قلمرو روایت‌شناسی در زادگاه خود دو شکل متفاوت را در راستای هم عرضه کرد، گسترهٔ کاربرد روایت‌شناسی در پژوهش‌های زبان فارسی ایران نیز به دو گونه تقسیم شد: در آغاز، روایت‌شناسی ساختارگرا رواج یافت و تألیفات و مقالات متعددی با استفاده از نظریات کسانی چون پراپ، تودروف، بارت، گرماس و... نگاشته شد. اما کم‌کم با تغییر ایدئولوژی و نگرش ـ که خود همواره جاذب نظریه‌های جدید است ـ تحلیل‌های روایی ساختارگرا جای خود را به روایت‌شناسی در بافت و مقولات گفتمانی داد. اگرچه روایت‌شناسی

ساختارگرا همچنان به راه خود در بازکاوی متون نیز ادامه داد و گاه حتی به بطن اثر و نظام معنایی آن نفوذ کرد؛ در واقع ورود جریان‌های مدرن و نیز پست‌مدرن و نگاشتن داستان‌هایی به شیوهٔ جریان سیال ذهن، نوع و گونهٔ کارکرد نظریه‌های روایت را به‌شدت تحت تأثیر قرار داد. گسستگی عنصر روایتمندی در این‌قبیل آثار به منتقد اجازه نمی‌دهد ساخت بسامان و انسجام‌یافتهٔ نظریات ساختارگرا را در نقد و بررسی متن به‌کار گیرد. ازاین‌رو، بررسی‌های روایی در بافت اثر و نیز آثار مشابه در گفتمانی واحد انجام گرفت.

اکنون برای روشن‌تر شدن جایگاه این نظریه در پژوهش‌های ادبی، آثاری را که دربارهٔ این موضوع نگاشته شده است به شکل زیر دسته‌بندی و برخی از برجسته‌ترین آن‌ها را معرفی می‌کنیم:



۱-۴. ترجمه‌ها

بخش اعظم آشنایی ایرانیان با نظریه‌های مختلف مغرب‌زمین مرهون تلاش‌های مترجمان بوده است. نقش ترجمه در رواج و پیشرفت نظریهٔ روایت‌شناسی در تحقیقات ادبی، همچون نقش آن در رواج سایر نظریه‌ها در ایران بسیار پررنگ است. کتاب‌های چندی در این زمینه ترجمه شد. برخی از این کتاب‌ها از فرانسه به فارسی و برخی از انگلیسی (یعنی ترجمه‌های فرانسوی) ترجمه شد. بنابراین نقش مترجم را در ایجاد رابطهٔ بینامتنی و انتقال نظریه به مخاطب نمی‌توان نادیده گرفت. بسیاری از کتاب‌هایی که در این زمینه ترجمه شده، درآمدی بر نظریهٔ روایت‌شناسی است که در بسیاری موارد مؤلف آن نه یک

نظریه‌پرداز، بلکه از مفسران نظریه‌های روایت‌شناسی بوده است؛ به‌همین دلیل می‌توان حتی این ترجمه‌ها را نیز به‌لحاظ استنادات علمی، دارای درجهٔ اول و دوم و سوم دانست.

یکی از نخستین کتاب‌هایی که برای تبیین اصول روایت‌شناسی ساختارگرا ترجمه شد، اثر ولادیمیر پراپ: ***ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*** (۱۳۶۸) بود[۱]. این ترجمه که فریدون بدره‌ای آن را انجام داد، ترجمهٔ به‌نسبت مقبولی است[۲]. این اثر اگرچه از مقولات روایت‌شناسی سخن گفته، بیشتر به ساختارگرایی نزدیک است تا روایت‌شناسی به معنای نظری آن. در سال ۱۳۷۷ ***ویژه‌نامهٔ روایت و ضد روایت*** (به مناسبت هفدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر) از سوی انتشارات بنیاد سینمایی فارابی منتشر شد. این ویژه‌نامه دربردارندهٔ مقالات خوبی از برخی مترجمان برجسته از بزرگان روایت‌شناسی نظیر تودروف و بارت بود. ***بوطیقای ساختارگرا*** از تودروف در سال ۱۳۷۹، ***نظریه‌های روایت*** از والاس مارتین در ۱۳۸۲، ***زمان و حکایت*** از ریکور و ***درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*** از مایکل جی. تولان در ۱۳۸۳ ترجمه شد. ترجمهٔ این آثار برای آشنایی بیشتر محققان با این موضوع بسیار مؤثر افتاد. یکی دیگر از آثار مهمی که دربارهٔ روایت‌شناسی ترجمه شد، ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر*** (۱۳۸۷) است که ازآنِ یکی از مفسران نظریه‌های روایت است و به‌خوبی نظریات گوناگون روایت‌شناسان را تحلیل و بررسی کرده است. ترجمهٔ این اثر را ابوالفضل حری انجام داده که به‌لحاظ استواری در ترجمه، قابل استناد است.

۲-۴. کتاب‌های تألیفی

نخستین جلوه‌های روایت‌شناسی در بررسی متون ادب فارسی، در قلمرو شکل‌شناسی به پیروی از ساختارگرایی در دههٔ هفتاد انجام شد. قدمعلی سرامی کتاب ***از رنگ گل تا رنج خار (شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی)*** را در سال ۱۳۶۸ تألیف کرد. اگرچه تا آن زمان به‌جز ***ریخت‌شناسی*** پراپ- که بیشتر به ساختار و شکل آثار مشابه پرداخته بود- اثری که به‌طور خاص به نظریهٔ روایت‌شناسی بپردازد و نظریه را معرفی کند ترجمه نشده بود، با این حال مؤلف تا حد بسیاری در بررسی خود از ویژگی‌های روایی داستان‌های شاهنامه سخن گفته است؛ درحالی که به مباحث نظری روایت اشاره‌ای نکرده و در کتاب‌نامه نیز نامی از چنین کتاب‌هایی به میان نیاورده است.

پس از کتاب قدمعلی سرامی، ***دستور زبان داستان*** از احمد اخوت به سال ۱۳۷۱ منتشر شد. در این کتاب داستان و اجزای سازندهٔ آن و البته اصول بررسی‌های ساختاری و روایت‌شناسی و برخی از نظریه‌های مرتبط با آن معرفی شده است. اشتمال بر این موضوعات سبب شده این کتاب به‌عنوان اثری مرجع در مقولهٔ روایت‌شناسی، همواره در تحقیقات ادبی مورد استناد قرار گیرد. امروزه، کمتر مقاله‌ای است که در کتاب‌نامه‌اش نامی از این اثر نیاورده باشد.

یکی دیگر از کتاب‌هایی که در این مقال می‌توان به آن اشاره کرد، ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*** از فتح‌الله بی‌نیاز است که در سال ۱۳۸۷ به چاپ رسید. نویسنده در بخش نخست کتاب مباحث مربوط به داستان‌نویسی، ازجمله تعریف و ماهیت داستان، ساختار پلات و ساختار داستان، و در فصل دوم سیزده موضوع در مورد روایت‌شناسی را بررسی کرده است. در بخش‌های دیگر کتاب، روایت مدرنیستی و پست‌مدرنیستی تحلیل شده است. نیز در بخشی جداگانه واژگان تخصصی ادبیات داستانی معنا شده است. پایان‌بخش این کتاب تعلیقاتی است که به مباحثی نظیر تکنیک سیال ذهن، حدیث نفس و... پرداخته است.

۳-۴. مقالات

مقالات نوشته‌شده در قلمرو روایت‌شناسی را می‌توان به دو قسمت تقسیم کرد: یک دسته مقاله‌هایی که فقط به نظریهٔ روایت پرداخته و تلاش کرده‌اند الگوهای روایی را به‌همراه نظریه‌پردازان آن‌ها به مخاطبان معرفی کنند و یا اینکه به معرفی اثری از آثار نظریه‌پردازان روایت پرداخته‌اند؛ البته چنین مقالاتی میزان چشمگیری ندارند. دستهٔ دوم مقالاتی است که بر مدار متنی خاص می‌گردد و به کاربست نظریه‌ای از روایت در آن اختصاص دارد. در واقع بسیاری از آثار ادبیات فارسی که مایه‌ای از داستان یا داستان‌گونگی داشته‌اند، چه نظم و چه نثر، از منظر روایت‌شناسی و بر بنیاد نظریه‌های گوناگون روایت و صاحب‌نظران و نظریه‌پردازان برجسته بررسی شده‌اند. نه‌فقط داستان‌های معاصر، بلکه قلمرو ادب حماسی و عرفانی نیز از دید نویسندگان مغفول نمانده است. این‌گونه مقالات بر آثار مختلفی در

حوزه‌های گوناگون تمرکز کرده‌اند؛ ازجمله در ادبیات کلاسیک به‌ویژه آثار نظامی گنجوی، جلال‌الدین مولوی، ***شاهنامهٔ*** فردوسی، کرامت‌های صوفیه در آثار مختلف، آثار عطار نیشابوری، یوسف و زلیخای جامی؛ در دورهٔ معاصر آثار داستانی کوتاه، بلند و رمان از نویسندگان برجسته با سبک‌های گوناگون مانند محمدعلی جمالزاده، جلال آل‌احمد، نادر ابراهیمی، غلامحسین ساعدی، بزرگ علوی، صادق هدایت، عباس معروفی، سیمین دانشور و...؛ در حوزهٔ شعر نیز بر شعرهای شاعران برجسته ازجمله نیمایوشیج، اخوان ثالث، شاملو و فروغ فرخزاد؛ در حوزهٔ ادبیات کودک و داستان‌های عامیانه نیز تلاش‌هایی برای گسترش پدیدهٔ روایت‌شناسی انجام گرفته است. در واقع با توجه به همان مطلب پیش‌گفته یعنی جاذبه‌های روایتی برای ایرانیان، تقریباً در تمام حوزه‌های ادب فارسی از نظریهٔ روایت‌شناسی به‌عنوان معیار و محکی در سنجش متن استفاده شده است. از آنجا که میزان مقالات علمی- پژوهشی و علمی- ترویجی در این زمینه به‌ویژه در دههٔ اخیر بسیار زیاد است، در اینجا از معرفی آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم و خوانندگان را به فهرست منابع ارجاع می‌دهیم.

اگرچه نگارنده بر آن نیست تا در این فرصت به آسیب‌شناسی مقالات موجود در این حوزه بپردازد، مطلب قابل تأمل این است که در برخی مقاله‌ها به مقولهٔ روایت- که گاه فقط به معنای واژگانی آن بسنده شده- اشاره شده است؛ اما از اصول روایت‌شناسی و نظریه‌های مرتبط با آن سخنی به میان نیامده است. مبانی نظری بعضی از مقالات به‌لحاظ علم روایت‌شناسی ضعیف است و در آن‌ها فقط به بازیابی عناصر داستانی و تحلیل در متن پرداخته شده است[۳]. به‌علاوه، گاهی هم مقالاتی دیده می‌شود که به‌نوعی نظریه را به متن تحمیل کرده‌اند؛ حال آنکه چون نیک بنگریم، درمی‌یابیم که از چندین ویژگی و نشان یک نظریه، فقط یک یا دو مورد در متن مورد بررسی وجود دارد.

۴-۴. سخنرانی‌ها، همایش‌ها و هم‌اندیشی‌ها

در دو دههٔ اخیر در ایران و در قلمرو زبان فارسی، به بررسی‌های روایت‌شناسی بسیار توجه شده است؛ در این میان نمی‌توان نقش برجستهٔ فرهنگستان هنر را در گسترش این نظریه نادیده گرفت. فرهنگستان هم‌اندیشی‌ها و نشست‌هایی به شکل تخصصی برگزار، و از

استادان بزرگ قلمرو هنر و ادبیات برای تحلیل بیشتر این نظریه دعوت کرده است. با این نشست‌ها زمینه‌های آشنایی علاقه‌مندان به ادبیات با روایت‌شناسی بیش از پیش فراهم می‌شود. محمد شهبا، علی عباسی، امیرعلی نجومیان و... از کسانی هستند که در جلسات ویژهٔ روایت‌شناسی حضور می‌یابند و به بحث و تبادل نظر در این زمینه می‌پردازند.

کرسی‌های دانشگاهی نیز در نگرش‌های کاربردی به این نظریه بی‌تأثیر نبوده‌اند. گرچه تا کنون همایشی که با رویکردی تخصصی به نظریه‌های روایت‌شناسی در قالب تئوریک (معرفی نظریه) یا پراگماتیک (کاربست نظریه روی متن) بپردازد در ایران برگزار نشده است، در همایش‌های ادبی که به‌ویژه انجمن ترویج زبان و ادب فارسی و انجمن نقد ادبی برگزار می‌کند، جلوه‌هایی از توجه به این نظریه دیده می‌شود.

۵. وضعیت کنونی روایت‌شناسی در ایران و مطرح‌کردن چند پیشنهاد

در چهار سال اخیر، نگرشی گسترده به این دانش کاربردی در ایران پدید آمده و توجه ناقدان و محققان ادبی را بیش از گذشته به خود جلب کرده است؛ به‌گونه‌ای که در بسیاری از نشریات علمی- پژوهشی و نیز علمی- ترویجی به‌طور تقریبی یک مقاله در هر شماره دربارهٔ روایت‌شناسی منتشر می‌شود. مجلاتی چون ***ادب‌پژوهی***، ***پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی*** (گوهر گویا)، ***پژوهش زبان فارسی***، ***پژوهش‌های ادبی***، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات کرمان***، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران*** و ***فصلنامهٔ نقد ادبی*** از این‌قبیل هستند. متأسفانه چنان که گفته شد، گاه مقالات و محققان ره به افراط برده و چنان که بایسته است در انتخاب متن و نظریهٔ متناسب با آن تأمل نکرده‌اند. این بی‌توجهی ممکن است نه‌فقط دانش روایت‌شناسی، بلکه نقد و نظریهٔ ادبی در ایران را نیز با بحران روبه‌رو کند.

نگارنده باور دارد که در برخی از حوزه‌ها، تأملات روایت‌شناختی می‌تواند در پیشرفت و توسعهٔ نظریه در ایران مؤثر واقع شود. برای مثال پرداختن به روایت‌شناسی با رویکردهای تطبیقی ـ که تا کنون بسیار اندک صورت گرفته است- می‌تواند کارکردهای این نظریه را روشن‌تر کند؛ چرا که در هر نوع پژوهشی، دستاورد علمی در مقایسه و ارزیابی یک متن با متنی مشابه دوچندان خواهد شد.

بررسی آثار داستانی هر نویسنده‌ای در قالب پژوهشی مقایسه‌ای در بوتهٔ نقد روایت‌شناسی می‌تواند ظرفیت‌های زبانی او را در فرایند به‌کارگیری زبان روایی در متون مختلف به تصویر بکشد. ضمن اینکه بر پیوند میان روایت‌گری و تغییرات شناختی، ذهنی و ایدئولوژیک نویسنده در موقعیت‌های مختلف نگارش داستان به‌صورتی علمی مهر تأیید خواهد زد.

از پیشنهادهای دیگر، بررسی عنصر روایت در ژانرهای مختلف ادبیات داستانی است که می‌تواند تحقیقی بجا و مؤثر در اثبات تفاوت‌های روایت‌شناختی آثار با توجه به ژانر زمینهٔ آن‌ها باشد. برای نمونه، روایت در اثر پلیسی- جنایی مانند آثار بزرگ علوی با روایت در اثر واقع‌گرای اجتماعی مانند آثار سیمین دانشور تفاوت دارد.

با توجه به گسترش روزافزون این نظریه و نظریات مشابه آن، جای خالی تألیف یا ترجمهٔ فرهنگ‌های مربوط به این حوزهٔ پژوهشی در تحقیقات ادبی ایران احساس می‌شود. وجود فرهنگ‌های دست‌کم دوزبانه (انگلیسی ـ فارسی) به شکل تخصصی، ضمن اینکه موجب یکدستی تعریف‌ها و اصطلاحات این حوزه خواهد شد، در پیشبرد اهداف روایت‌شناسی نیز مؤثر خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در متن مقاله فقط به برخی از آثار برجسته اشاره شد؛ اما در فهرست منابع آثار به‌تفصیل بیشتری آمده است.

۲. همچنین مدیا کاشی‌گر ترجمه‌ای دیگر از این اثر را در همان سال منتشر کرد.

۳. نک. مریم خلیلی جهان‌تیغ، «ساخت روایت در شعر نیما»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز*، س۴۶ (پاییز ۱۳۸۲).

منابع

کتاب‌ها

- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. چ۴. تهران: نشر مرکز.

- احمدی لاری، حمید (مترجم). (۱۳۷۶). *نظریه‌های زیباشناسی فیلم* (مجموعه‌مقالات). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. چ۴. تهران: نشر مرکز.

– اخوت، مهدی. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.

– آدام، ژان میشل و فرانسواز رواز. (۱۳۸۳). *تحلیل انواع داستان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

- ارسطو. (۱۳۴۳). *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

–*از ادبیات تا سینما* (مجموعه‌مقالات). (۱۳۸۴). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمهٔ محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

– باختین، میخائیل. (۱۳۸۳). *زیبایی‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

– بالایی، کریستف. (۱۳۷۸). *پیدایش رمان فارسی*. ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط. تهران: انتشارات معین– انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

– برانیگان، ادوارد. (۱۳۷۶). *نقطهٔ دید در سینما*. ترجمهٔ مجید محمدی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– بردول، دیوید. (۱۳۷۵). *روایت در فیلم داستانی*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. توس. تهران

– تادیه، ژان ایو. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

– تودروف، تزوتان. (۱۳۷۷). «دو اصل روایت». ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. *ویژه‌نامهٔ روایت و ضد روایت*. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. صص۸۹–۹۷.

– ـــــــــــــ (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

– ـــــــــــــ (بی‌تا). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

– تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه– زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. ج۱. ج۲: ۱۳۸۴. تهران: گام نو.

– ریمون– کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

– سجودی، فرزان (به‌کوشش). (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی* (مجموعه‌مقالات). تهران: انتشارات حوزهٔ هنری.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۲. تهران: طرح نو.

– طباطبایی، علاءالدین (مترجم). (۱۳۷۸). *ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما* (مجموعه‌مقالات). تهران: هرمس.

– فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

– فلکی، محمود. (۱۳۸۲). *روایت داستان* (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی). تهران: بازتاب نگار.

– فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۵۷). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چ۲ تهران: امیرکبیر.

– لوته، یاکوب. (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

– لوی استروس، کلود. (۱۳۷۶). *اسطوره و معنا*. ترجمهٔ شهرام خسروی. تهران: نشر مرکز.

– مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

– متز، کریستین. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی سینما*. ترجمهٔ روبرت صافاریان. تهران: فرهنگ کاوش.

– مک کی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان* (ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی). ترجمهٔ محمد گذرآبادی. چ۲. تهران: هرمس.

– ون دایک، تئون. (۱۳۸۲). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان* (از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی). گروه مترجمان. ویراستهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

– *ویژه‌نامهٔ روایت و ضد روایت* (به مناسبت هفدهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم فجر). (۱۳۷۷). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

مقالات

– آتش سودا، محمدعلی. (۱۳۸۶). «روایت‌شناسی شرح شطحیات». *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. ش پیاپی ۵۱. صص۱–۲۵.

– اباذری، یوسف‌علی و نادر امیری. (۱۳۸۴). «بازخوانی رمان شوهر آهوخانم». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. ش۴. صص۵۵–۷۸.

– امامی، نصراله و بهروز مهدی‌زاده فرد. (۱۳۸۷). «روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصه‌های مثنوی». *ادب‌پژوهی*. ش۵. صص۱۲۹–۱۶۰.

– بامشگی، سمیرا و بهاره پژومند راد. (۱۳۸۸). «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان گنبد پیروزه هفت پیکر». *پژوهش‌های ادبی*. ش۲۳. صص۴۵–۶۶.

– بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا). س۴. ش۱۳.

– پارسانسب، محمد. (۱۳۸۷). «تحلیلی از هفت روایت استن حنانه». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا). ش۶. صص۵۳-۸۴.

– پروینی، خلیل و هومن ناظمیان. (۱۳۸۷). «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۱. صص۱۸۳-۲۰۳.

– چراغی، رضا و احمد رضی. (۱۳۸۶). «تحلیل انتقادی نگاه نیمایوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی روایی شعر نو». *ادب‌پژوهی*. زمستان ۱۳۸۶- بهار ۱۳۸۷. ش۴. صص۲۱-۴۲.

– حدادی، الهام. (۱۳۸۸). «رویکرد روایت‌شناسی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۳. ش۵. صص۴۱-۷۲.

- _____ (۱۳۸۸). «مؤلفه‌های زمان و مکان روایی در قصص قرآنی». *ادب‌پژوهی*. ش۷ و ۸. صص۱۲۵-۱۴۱.

– حسن‌لی، کاووس و ساناز مجرد. (۱۳۸۸). «بررسی محورهای اصلی و شیوهٔ گسترش روایت در کلیدر». *بوستان ادب* (علوم اجتماعی و انسانی شیراز). ش۱. صص۹۱-۱۰۶.

– حیدری، محبوبه. (۱۳۸۷). «نقش راوی و مخاطب در قصه‌های خواب صوفیه». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. ش۱۶ (زبان و ادبیات فارسی۸). صص۵۹-۹۱.

– رجبی، زهرا، غلامحسین غلامحسین‌زاده و قدرت‌الله طاهری. (۱۳۸۸). «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک». پژوهش *زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۲. صص۷۵-۹۸.

– صافی پیرلوجه، حسین. (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۲. صص۱۴۴-۱۶۹.

– صرفی، محمدرضا و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۸). «شیوه‌های آغاز و پایان داستان در هزارویک‌شب». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا). ش۹. صص۳۱-۵۴.

– صهبا، فروغ. (۱۳۸۷). «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ زمان در روایت». *پژوهش‌های ادبی*. ش۲۱. صص۸۹-۱۱۲.

– طالبیان، یحیی و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۵). «شیوه‌های روایت و روایت‌گری در قصهٔ مرغان شیخ اشراق». *مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش۱۵۴. صص۸۵-۱۰۴.

- طاهری، قدرت‌اله و لیلاسادات پیغمبرزاده. (۱۳۸۸). «نقد روایت‌شناسانهٔ مجموعهٔ *ساعت پنج برای مردن دیر است* بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت». *ادب‌پژوهی*. ش۷ و ۸. صص۲۷-۴۹.

– طغیانی، اسحاق و زهره نجفی. (۱۳۸۷). «جایگاه سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ و ساختار روایت‌های حدیقه». *پژوهش‌های ادبی*. ش۲۲. صص۱۰۱–۱۱۹.

– علوی مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام. (۱۳۸۷). «نقد روایت‌شناختی سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی (خانه‌ای برای شب، دشنام و صدای که می‌پیچد)». *ادب‌پژوهی*. ش۶. صص۱۶۳–۱۷۸.

– عباسی، علی. (۱۳۸۵). «گونه‌های روایتی». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش۳۳. صص۵۱–۷۴.

– _____ (۱۳۸۷). «کارکرد روایت در ذکر بر دار کردن حسنک وزیر از تاریخ بیهقی». *پژوهش زبان‌های خارجی نشریهٔ دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران*. ش ۴۵.

– غلامحسین‌زاده، غلام‌حسین، قدرت‌اله طاهری و فرزاد کریمی. (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی نشانه‌ها در *افسانهٔ* نیما». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان). دورهٔ جدید. ش۶. صص۱۰۹–۱۲۸.

– فروزنده، مسعود. (۱۳۸۷). «بررسی روایت، داستان و پیرنگ در *گلدسته‌ها و فلک* جلال آل احمد». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. ش۵. صص ۱۳۵–۱۵۰.

– فلاح، نسرین و دیگران. (۱۳۸۷). «ساختار روایت در هفت‌پیکر». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان*. ش۲۱. صص۱۲۱–۱۴۴.

– قاسمی‌پور، قدرت‌الله. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۱. ش۲. صص ۱۲۲–۱۴۳.

– محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۷). «بررسی روایت در بوف کور هدایت». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی* (زبان و ادبیات فارسی). ش۱۰. صص۱۲۱–۱۴۴.

– مدبری، محمود و نجمه حسینی سروری. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسهٔ شیوه‌های روایت‌گری در اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا). ش۲. صص۶–۲۸.

– مؤذنی، علی‌محمد و محمد راغب. (۱۳۸۵). «توبهٔ ابراهیم ادهم از منظر روایت‌شناسی». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تهران*. ش (۱۷۹) ۵۷.

– میلر، جی. هیلیس. (۱۳۷۷). «روایت». ترجمهٔ منصور ابراهیمی. *ویژه‌نامهٔ روایت و ضد روایت*. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. صص ۷۱–۸۸.

- Fluderink, Monika. (2005). "Histories of Narrative Theory, from structuralism to the present". *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell publishing. PP. 36-59.

- Herman, David. (2007). *Basic Elements of Narrative*.

- <http://www.honar.ac.ir/news/showone.asp?id=2496&kind2=1083>

درآمدی بر روایت‌شناسی در حوزهٔ نقد ادبی
با مروری بر داستان‌های کلاسیک و مدرن فارسی

الهام حدادی
مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خمین

چکیده

روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های نقد ادبی و در اصل، بررسی دستور زبان حاکم بر روایت ها و بیشتر، روایت‌های داستانی است. این شاخه از دانش چارچوب و الگویی نظری- کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایت فراهم می‌کند. در این جستار، روایت‌شناسی به‌عنوان الگویی عملی در تحلیل روایی داستان و متن معرفی می‌شود و مؤلفه‌های رویکرد روایت‌شناختی آن در برخی نمونه‌های داستانی فارسی تحلیل می‌شود؛ مانند «حکایت مکاران»، «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر»، ***سه قطره خون***، ***دو دنیا*** و ***بی‌وطن***. نگارنده سعی کرده است به این دو هدف در جهت الگویی ساختاری- کاربردی در تحلیل داستان دست یازد: ۱. امکان کاربرد عملی روایت‌شناسی؛ ۲. ایجاد الگوی ساختار روایت شناسی در تحلیل آثار داستانی فارسی. در نهایت، این الگو می‌تواند ساختاری هماهنگ از تحلیل روایت‌شناسی داستان به‌صورت مشخص نمایان کند.

واژه‌های کلیدی: روایت‌شناسی، نقد ادبی، داستان‌های کلاسیک و مدرن فارسی، زمان و مکان، شخصیت‌پردازی، کانونی‌شدگی، بازنمایی گفتار و اندیشه.

مقدمه

در حوزهٔ روایت‌شناسی، روایت داستانی، جهانی برساخته از زبان است. زبان، نقال این جهان است و آفرینندهٔ این جهان داستانی که به جهان واقعی شباهت‌هایی دارد، ذهن نویسنده است. نظریهٔ روایت به بحث دربارهٔ مسائل بنیادی ارتباطات انسانی می‌پردازد و در شرایط و شکل و محتوای این ارتباطات کاوش می‌کند. فرهنگ ما بر شالودهٔ انواع مختلف داستان استوار است؛ رمان، فیلم، مجموعهٔ تلویزیونی، داستان مصور، اسطوره، حکایت، ترانه، پیام‌های بازرگانی، زندگی‌نامه و غیره (لوته، ۱۳۸۶: ۲).

از نظام حاکم بر روایت‌ها با عنوان نظریهٔ روایت، و از شیوهٔ بررسی و تحلیل تک‌تک روایت‌ها با عنوان روایت‌شناسی یا رویکرد روایت‌شناختی به ادبیات داستانی یا داستان روایی نام برده می‌شود. رویکرد روایت‌شناختی در بررسی ساختار روایت‌های داستانی، زمینه و الگوی منظمی را برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن فراهم می‌کند. در این جستار، روایت‌شناسی به‌عنوان الگویی عملی در تحلیل روایی داستان و متن معرفی، و مؤلفه‌های رویکرد روایت‌شناختی توضیح داده می‌شود؛ مانند:

۱. مؤلفه‌های سطح داستان شامل عناصر زمانی: نظم، تداوم و بسامد و عناصر مکانی: مکان داستان و مکان متن.

۲. شخصیت‌پردازی: مستقیم و غیرمستقیم (کنش، گفتار، وضعیت ظاهری، محیط و قیاس اسامی).

۳. کانونی‌شدگی: درونی، بیرونی و وجوه کانونی‌شدگی (وجه ادراکی، وجه روان‌شناختی و وجه ایدئولوژیکی).

۴. روایت‌گری: سطوح روایی (فراداستانی و زیرداستانی) و لایه‌های روایی (درونی و بیرونی).

۵. بازنمایی گفتار و اندیشه: نقالی و محاکات (خلاصهٔ داستانی، خلاصهٔ کمتر داستانی محض، بازگفت غیرمستقیم محتوا، سخن غیرمستقیم آزاد).

بنا به دلایلی، لزوم شناخت دقیق و علمی نظریهٔ روایت و نظریات مختلف روایت‌شناسان در زبان فارسی ضروری است؛ ازجمله اینکه تمام فرهنگ‌ها به روش

روایت‌گری شکل گرفته‌اند و هنر روایت چیزی جز تحلیل تاریخ بشر نیست، دامنهٔ نظریهٔ روایت یا روایت‌شناختی در تمام علوم گسترش یافته است، و سرانجام اینکه امروزه علم روایت یکی از شاخه‌های اساسی نقد و مطالعات ادبی و سینمایی است. روایت‌شناسی از نظریات مشابه و متفاوت بسیاری از تحلیل‌گران روایت شکل گرفته است. این شاخه از دانش از سال ۱۹۲۰م با نظریات فرمالیسم روسی به شیوه‌ای نقادانه و علمی به‌طور جدی دنبال شده است و تا به امروز در سراسر جهان، بسیاری از منتقدان و زبان‌شناسان، از روسیه تا آمریکا و فرانسه و آلمان، هرکدام بابی جدید در این حوزه گشوده‌اند. در زبان فارسی، از روایت‌شناسی ترجمه‌های اندکی در قالب نظریهٔ ادبی موجود است که با حجم وسیع مطالعات روایت در جهان مناسبت ندارد و اصلاً کافی نیست. علم روایت در ایران کاملاً جدید و نوپاست؛ اگرچه سراسر ادبیات داستانی در زبان فارسی از شکل‌گیری روایت‌ها حکایت می‌کنند و روایت در ایران از پیشینه‌ای دیرینه برخوردار است. بنابراین، پژوهش در باب شناخت روایت و روایت‌شناسی و کاربرد عملی آن در ادبیات داستانی فارسی به‌منظور آشنایی استادان و دانشجویان علاقه‌مند به این علم، ضروری می‌نماید؛ به‌گونه‌ای که این شناخت با پیوند به خلاقیت منتقدان ایرانی، شیوهٔ جدیدی برای نقد همه‌جانبهٔ موضوعاتی است که روایت‌شناختی به آن می‌پردازد.

پیشینهٔ پژوهش

به‌دلیل اهمیت بحث و معرفی روایت‌شناسی در ایران، لازم است پیشینهٔ موضوع اندکی مفصل‌تر و جامع‌تر بیان شود. طی سال‌های اخیر در ایران، منتقدان به روایت و روایت‌شناسی توجه بیشتری داشته‌اند و کتاب‌ها و مقالاتی را ترجمه و تألیف کرده‌اند. شهبا (۱۳۸۲) ***نظریه‌های روایت*** والاس مارتین را ترجمه کرده است. حری (۱۳۸۳) کتاب ***درآمدی نقادانه- زبانشناختی بر روایت*** نوشتهٔ مایکل تولان و در سال (۱۳۸۷) ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر*** از شلومیت ریمون- کنان را ترجمه کرده است. یاکوب لوته (۱۳۸۶) ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*** و فتاح محمدی ***گزیده‌مقالات روایت*** مارتین مکوئیلان را ترجمه کرده‌اند. در زمینهٔ معرفی روایت‌شناسی، فتح‌الله بی‌نیاز (۱۳۸۷) کتاب

درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی را تألیف کرده است. دربارهٔ کاربرد روایت‌شناسی در ادب پارسی هم الهام حدادی (۱۳۸۹) ***درآمدی بر دستور زبان روایت با گذری بر ادبیات داستانی پارسی*** را نوشته است. از میان مقالات هم به این آثار می‌توان اشاره کرد: ابوالفضل حری (۱۳۸۷) در «احسن‌القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی»، قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده است. قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) در «زمان و روایت» به رابطهٔ زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت پرداخته است. الهام حدادی (۱۳۸۸) در «رویکرد روایت‌شناختی به داستان دو دنیای گلی ترقی» این داستان را از دیدگاه روایت‌شناختی واکاوی کرده است.

۱. روایت

روایت بسته به نوع نگاه هر مکتبی، تعریف‌های بی‌شماری دارد که بدون توجه به بنیادهای فکری آن، نمی‌توان تعریف دقیقی از روایت به‌دست آورد. در اینجا به چند نمونه از تعریف‌های مهم روایت‌شناسی اشاره می‌شود:

– روایت گفتمانی است که رشته‌ای از رخدادهای واقعی یا خیالی را نقل کند (Crystal, 1992: 262).

– روایت با نمودارکردن معنای زمان و اعمال معنا بر آن، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که چگونه آن را بخوانیم (Prince, 1989: 164).

– روایت متنی است که داستانی را می‌گوید (Trask, 1999: 197).

– یک روایت کمینه، توالی دو جمله است که به‌طور زمانی مرتب شده باشد، توالی جمله‌هایی که دربردارندهٔ دست‌کم یک حرف ربط زمانی باشد (Lebow, 1972: 229).

– روایت‌های جهان از شمار بیرون‌اند. روایت بیش از هر چیز، مجموعهٔ شگفت‌انگیزی از ژانرهاست؛ ژانرهایی که خود بر حسب مواد مختلف طبقه‌بندی شده‌اند؛ گویی تک‌تک مواد به‌گونه‌ای قالب‌ریزی شده‌اند که بتوانند داستان‌های انسان را در خود جای دهند. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت پندآمیز، حماسه، تاریخ، پنجره‌های دارای شیشه‌نگاره، سینما و... حضور دارد. روایت با خود تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود (مکوئیلان به نقل از بارت، ۱۳۸۸: ۱۰).

اولین بار تودروف در کتاب ***دستور زبان دکامرون*** واژهٔ روایت‌شناسی را به‌عنوان «علم مطالعهٔ قصه» به‌کار برد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲). مقصود او از این واژه، معنای وسیع آن است و

فقط به بررسی قصه و داستان و رمان محدود نمی‌شود و تمام اشکال روایت ازقبیل اسطوره، فیلم، رویا و نمایش را دربرمی‌گیرد (همان، ۷). به زعم ریمون- کنان، روایت‌شناسی هم «شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی ارائه می‌دهد و شیوه‌ای را که ضمن آن می‌توان تک‌تک روایت‌ها را به‌منزلهٔ محصول منحصربه‌فرد نظامی همگانی مورد مطالعه قرار داد.» (1983: 13).

۲. روایت‌شناسی

ریمون ـ کنان مباحث خود را با این سؤالات آغاز می‌کند: روایت داستانی چیست و چه فرقی با سایر روایت‌ها دارد؟ ازچه‌رو گزارش روزنامه روایت است اما روایت داستانی نیست؟ و چه ویژگی‌هایی کلام را به متن روایی تبدیل می‌کند؟ او در پاسخ می‌گوید منظورش از «روایت داستانی»، روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است. هرچند این تعریف بدیهی می‌نماید، چند نکته را در باب پاره‌ای مسائل اساسی بوطیقای روایت داستانی خاطرنشان می‌کند. اولین نکته این است که واژهٔ روایت‌گری اشاره دارد به: ۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ۲. ماهیت کلامی رسانه که پیام را انتقال می‌دهد؛ همین ماهیت کلامی است که روایت داستانی را از روایت در دیگر رسانه‌ها مثل فیلم، رقص یا پانتومیم متمایز می‌کند. همچنین این تعریف نشان می‌دهد چگونه روایت داستانی از دیگر متون ادبی مثل شعر و نثر تمایز داده می‌شود. برخلاف این دو، روایت داستانی بیانگر زنجیره‌هایی از رخدادهاست و رخداد، یعنی چیزی که اتفاق می‌افتد؛ چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد (Ibid, 10-11). پس هر آنچه داستانی را بازگو کند یا نمایش دهد، روایت نام دارد و نقل حوادث به این معناست که روایت‌ها در برهه‌ای و به‌صورت متوالی و پیوسته اتفاق می‌افتند. از این نظر، «داستان» عبارت است از رخدادهای روایت‌شده و شرکت‌کنندگان در این رخدادها که از طرز قرارگیری در متن منتزع و بر اساس نظم گاهشمارانه برساخته می‌شوند؛ اما «متن»، کلامی شفاهی و مکتوب است که نقل رخدادها را برعهده دارد؛ همان چیزی است که پیش‌رو داریم و رخدادها لزوماً نظم گاهشمارانه ندارند و ویژگی‌های

شرکت‌کنندگان در سرتاسر آن پراکنده است و کل روایت از میان منشور یا پرسپکتیو (کانونی‌گر) بازتاب می‌یابد. سومین جنبه یعنی «روایت‌گری»، کنش یا فرایند خلق اثر است.

از میان این سه جنبه روایت داستانی (داستان، متن و روایت‌گری)، فقط متن است که سرراست در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. خواننده از دل متن دربارهٔ داستان (هدف داستان) و روایت‌گری داستان (فرایند خلق داستان) اطلاعات به‌دست می‌آورد. از سوی دیگر، متن روایی به‌واسطهٔ همین دو جنبه (داستان و روایت‌گری) است که تعریف می‌شود: اگر متن روایی داستانی را نقل نکند، دیگر روایت نخواهد بود و اگر روایت مکتوب نشود، دیگر متن نخواهد بود. پس داستان «چکیده‌ای از رخدادهای روایت‌شده و شرکت‌کنندگان متن» است و آن «بخشی از یک برساخت بزرگ‌تر... [یعنی] جهان داستانی (یا سطح بازسازی یا بازنموده‌شدهٔ واقعیت) است که اشخاص داستان در آن زندگی می‌کنند و رخدادها نیز در آن به وقوع می‌پیوندند.» (Ibid, 12). بنابراین، روایت داستانی مستلزم شکل‌گیری رخداد در توالی زمانی است و متن، رسانه‌ای است که مفهوم و پیام را به مخاطب می‌رساند.

اما بر اساس این تعریف، متون روزنامه یا متونی که به شکل نثرنویسی نگارش یافته‌اند هم جزء روایت داستانی قرار می‌گیرند؛ مانند این متن روزنامه: «رانندهٔ چهل‌ساله‌ای در طول یک ساعت بر اثر گازگرفتگی داخل خودرواش به خواب ابدی فرورفت». این جمله از دو رخداد شکل گرفته است؛ به این معنا که می‌توان دو رخداد این متن را در دو فعل یا دو کنش خلاصه کرد: گازگرفته شدن و مردن. زمان این دو رخداد در ساعتی مشخص به طول انجامیده است: طی یک ساعت. رسانه‌ای که این خبر را به مخاطب انتقال می‌دهد، به‌صورت متنی کلامی است و این گزارش به‌صورت فشرده با توالی دو رخداد و ساعتی معین، به مرزهای روایت سوق داده شده است. این متن، روایت به معنای عام کلمه است و به‌ظاهر، شرایط روایت داستانی را (به‌دلیل داشتن رخداد و توالی زمانی) داراست. اما جزء روایت داستانی تعریف نمی‌شود؛ زیرا آنچه میان این روایت و روایت داستانی تمایز ایجاد می‌کند این است که روایت روزنامه درصدد گفتن داستان با شرایط و عناصر داستانی نیست. هدف آن فقط اطلاع‌رسانی خبری است و در آن از عناصر داستان مانند مشارکین یا افرادی که رخداد را در زمان و مکان تجربه می‌کنند و از راوی‌ای که درصدد پردازش

کانونی‌شدگی یا بازنمایی گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌هاست خبری نیست. همچنین میان محتوای روایت به معنای آنچه واقعاً تفاق افتاده و چگونگی بیان و گزارش این اتفاق تمایزی وجود ندارد؛ پس این متن جزء روایت داستانی قرار نمی‌گیرد (حدادی، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۴). متون نثری به شکل زیر نیز این‌گونه است:

> ای عزیز، هر کس داند حقیقت چیست، داند که عشق کدام است و عاشق کیست. در این راه مرد باید بود؛ و با دل پردرد باید بود؛ و هر که را رنج بیشتر، تمتّع بیشتر. عاشق باید بی‌باک باشد، اگرچه او را بیم هلاک باشد. عشق آدمی‌خوار است. نه نام دارد و نه ننگ. نه صلح دارد و نه جنگ (انصاری، ۱۳۵۴: ۷۸).

در روایت‌شناسی کلاسیک، میان «آنچه به‌واقع اتفاق افتاده» (محتوای روایت) و چگونگی نقل «آنچه اتفاق افتاده» تمایز وجود دارد. منشأ این تمایز به تمایز سوسور میان لانگ/ زبان و پارول/ گفتار و به تمایز فرمالیست‌های روسی میان Fabula (مادهٔ خام داستان) و Sjuzet (پیرنگ) برمی‌گردد. در روایت‌شناسی واژگان زیاد و گاه مشابهی بر این تمایز تأکید می‌کنند. اما همهٔ روایت‌شناسان در به‌کارگیری این اصطلاحات با هم اتفاق‌نظر ندارند و برخی از آن‌ها دو مؤلفه را به سه مؤلفه با عناوین مختلف تعمیم می‌دهند. ماده‌خام/ پیرنگ مورد نظر فرمالیست‌ها، معادل داستان/ متن و عمل روایت در نظر ریمون-کنان و تولان، و یا معادل قصه/ روایت/ روایت‌کنندهٔ ژنت (۱۹۸۰) است. «متن و عمل روایت» ریمون- کنان هریک معادل جنبه‌ای جداگانه از «گفتمان» سیمور چتمن است. واژهٔ «قصهٔ» ژنت و میکی بل نیز معادل «داستان» ریمون- کنان و "Recit" آن دو، معادل «عمل روایت» ریمون- کنان و تولان است (حری، ۱۳۸۷: ۸۸).

پرسش دیگر این است که داستان اول می‌آید یا متن روایی؟ کالر تأکید می‌کند آنچه خوانندگان عملاً با آن روبه‌رو می‌شوند، گفتمان متن است و طرح، آن چیزی است که خوانندگان از متن استنتاج می‌کنند. ایدهٔ رخدادهای اولیه که این طرح از دل آن شکل گرفته نیز استنباط یا برساختهٔ خواننده است (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۵).

۳. روایت و زمان

۱-۳. زمان داستان و زمان متن

روایت را بدون زمان مانند زندگی بشر که بی‌زمان مفهوم ندارد، نمی‌توان درک کرد. از میان نظریه‌پردازان علوم انسانی، هیچ‌کس به اندازهٔ پل ریکور به رابطهٔ زمان و روایت نپرداخته است. او کتاب سه‌گانه‌ای دارد با عنوان ***زمان و روایت***. به نظر ریکور، «زمان فقط بخشی از راه‌های روایت نیست، بلکه روایت، رابطهٔ انسان با زمان است». در باب ارتباط روایت با زمان، دیدگاه ریکور بر این بنا نهاده شده که روایت، ابزار بنیادینی است که انسان از رهگذر آن، زمان‌بندی را درمی‌یابد. این دو در رابطه‌ای مقارن با هم هستند: با تجربهٔ روایت‌ها (تاریخی یا داستانی) می‌توان به سامان‌دهی انگارهٔ زمان پی برد و همچنین با تجربهٔ زمان می‌توان توانش روایی را پیش برد. به نظر او، «از آنجایی که انسان نمی‌تواند بیرون از تجربهٔ زمان وجود داشته باشد، می‌توان گفت انسان، حیوانی روایی است.» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۵).

> روایت نوعی توالی زمانی دولایه است... در روایت دو نوع زمان داریم: زمان چیزی که نقل می‌شود و زمان روایت (زمان مدلول و زمان دال). کار این ثنویت تنها آن نیست که همهٔ تحریف‌های زمانی رایج در روایت‌ها را امکان‌پذیر سازد (سه سال از زندگی قهرمان در دو جمله از یک رمان یا در چند نما از یک مونتاژ «تکرارمحور» یا بسایندی در فیلم خلاصه می‌شود و از این‌قبیل). کار اساسی‌ترش این است که از ما می‌خواهد در نظر داشته باشیم که یکی از کارکردهای روایت عبارت است از ابداع یک طرح‌وارهٔ زمانی بر حسب یک طرح‌وارهٔ زمانی دیگر (مکوئیلان به نقل از متز، ۱۳۸۸: ۱۴۲–۱۴۳).

این ثنویت زمانی همان است که از آن به زمان داستان در مقابل زمان روایت (متن) یاد می‌کنند.

اما رابطهٔ میان به‌اصطلاح زمان داستان و زمان متن، غیرواقعی و به‌غایت قراردادی است؛ چرا که در هر دو مورد نه با گسترش زمان واقعی، بلکه با نمود کلامی و خطی زمان روبه‌روییم (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵)؛ یعنی زمان داستان چندخطی است؛ ولی زمان متن و سخن تک‌ساحتی است. در زنجیرهٔ عناصر زبانی، هر جمله را پس از جملهٔ دیگر می‌خوانیم. ترتیب عناصر در متن– که بنابر قاعدهٔ زمان متن است– منحصر به ترتیبی یک‌سویه و برگشت‌ناپذیر است؛ زیرا نظام زبان باعث صورت‌بندی تک‌خطی نشانه‌ها و بنابراین

تعیین‌کنندهٔ روند بازنمایی خطی اطلاعات (مثلاً) داستان روایت می‌شود (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۸). پس می‌توان با وام گرفتن از نظر ژنت:

> رابطهٔ میان زمان نقل کردن (زمان داستان) و زمان نقل‌شده (زمان متن) در خودِ متن را «بازی با زمان» نامید. این بازی هدفی دارد که همان امر زیستهٔ زمانی است که مقصود حکایت است. وظیفهٔ ریخت‌شناسی بوطیقایی، پدیدار ساختن مناسبت میان روابط کمّی زمان و کیفیت‌های زمان است که به زندگی وابسته‌اند (ریکور به نقل از مولر، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

۲-۳. زمانمندی متن

دربارهٔ زمانمندی متن روایی، ژنت، جامع‌ترین بحث را ذیل ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است. او به سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و زمان متن معتقد است: ۱. نظم و ترتیب: پاسخ به پرسش «کی؟»؛ ۲. تداوم: پاسخ به پرسش «چه مدت؟»؛ ۳. بسامد: پاسخ به پرسش «چند وقت یک‌بار؟».

۱-۲-۳. نظم و ترتیب

مقصود از «ترتیب» یعنی توالی رخدادها در داستان و نظم آرایش آن‌ها به شیوه‌ای خاص و بر مبنای پیرنگ ویژه در سخن یا متن روایی. در این باب ژنت می‌گوید:

> بررسی نظم زمانمندانهٔ روایت مبتنی است بر مقایسهٔ میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانمند در سخن روایی انتظام می‌یابند با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان دارند؛ به‌گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان یا به‌واسطهٔ خود روایت مورد اشارت قرار می‌گیرد و یا از این یا آن سرنخ فهمیده می‌شود (قاسمی‌پور به نقل از ژنت، ۱۳۸۷: ۹۲).

اگر متنی چنان روایت شود که از داستانِ دارای ترتیب گاهشمارانه دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف روبه‌روییم که ژنت آن را زمان‌پریشی می‌خواند. ژنت عدم توازی‌های ترتیب را با اصطلاحات «گذشته‌نگر» و «آینده‌نگر» مطرح می‌کند. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌شوند. تودروف در باب زمان‌پریشی می‌گوید:

ساده‌ترین رابطه‌ای که مشاهده می‌شود، رابطهٔ «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتیب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست و به‌ناگزیر در ترتیب وقایع «پیشین و پسین» تغییر به‌وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب در تفاوت میان این دو نوع زمان نهفته است. زمانمندی سخن، تک‌ساحتی و زمانمندی داستان، چندساحتی است. در نتیجه، ناممکن‌بودگی زمانمندی به «زمان‌پریشی» می‌انجامد (۱۳۸۲: ۵۹).

البته، نمونهٔ پیشواز زمانی کمیاب‌تر از برگشت زمانی است. به نظر ژنت و ریمون-کنان، چنین زمان‌پریشی‌ای مخصوص روایت‌های کتب مقدس، حماسه‌های ***ایلیاد*** و ***ادیسه*** و روایت‌های «پیشگویانه» است. چنین پیشوازهای زمانی را «پیرنگ تقدیرساز» می‌خوانند. از نظر ژنت، روایت اصلی که تا حدی چرخه‌ای است، سطحی زمانی است که بر حسب آن، زمان‌پریشی به معنای دقیق کلمه تعریف می‌شود. ژنت زمان‌پریشی‌ای را که اطلاعاتی در باب شخصیت‌ها و رخدادها و حوادث یک خط داستانی همسان فراهم بیاورد، بازگشت زمانی روایت هم‌گوی می‌نامد. اگر بازگشت زمانی به رخدادها، شخصیت‌ها یا خط داستانی دیگری اشاره کند، ژنت آن را بازگشت زمانی روایت دیگرگوی می‌خواند (لوته، ۱۳۸۶: ۷۶).

در داستان «ذکر بر دار کردن حسنک وزیر» راوی داستان، بیهقی، بنا بر مقتضای روایت تاریخی، در آغاز داستان وضعیت زمان روایت را مشخص می‌کند و ذکر زمان رخداد داستان را حتمی و ضروری می‌داند. او بدون هیچ مقدمه‌ای، ابتدا زمان روایت را برای روایت‌شنو شرح می‌دهد. راوی زمانی نوشتن روایت حسنک وزیر را شروع می‌کند که از اشخاص آن ماجرا یکی دو تن زنده‌اند. روایت با بیان رخدادی در گذشته شروع می‌شود و چون این گذشته در خاطره و ذهن راوی زنده شده است و برای اولین مرتبه نقل می‌شود، گذشته‌نگر از نوع درونی است. درواقع، پایه و اساس روایت بیهقی، زمان گذشته‌نگر است و او به‌عمد روایت خود را در این زمان شروع می‌کند که توانسته است بر زمان چیرگی یابد؛ یعنی به‌نوعی زمان را در دست گرفته، از گذشته و حال و آیندهٔ رخداد و اشخاص اطلاعات کافی کسب کرده و حتی عاقبت بدخویی اشخاص داستان را به چشم خود دیده است. بیهقی این موضوع را در شروع داستان برای روایت‌شنو این‌چنین نقل کرده است: «امروز که من این قصه آغاز می‌کنم در روزگار سلطان معظم... است و از این قوم که من سخن خواهم راند یک دو تن زنده‌اند... .» (۱۳۸۷: ۲۲۲).

زمان‌پریشی یا پرش زمانی در داستان بیهقی تا حدودی به داستان‌های مدرن نزدیک می‌شود؛ به این دلیل که راوی بر زمان تسلط یافته است و با نقل گذشتهٔ زندگی شخص، از آینده و عاقبت کنش او آگاهی دارد و علاقه دارد قبل از کنش و حادثهٔ اصلی داستان، با نگاهی آینده نگر، اندکی خبردهی موجز به روایت‌شنو بدهد؛ یعنی در عین روایت گذشته، گذری بر آینده دارد و این نکته، روایت او را به روایت داستان‌های مدرن شبیه می‌کند. بر اساس نظر ژنت، زمان پریشی یا پرش زمانی در داستان بیهقی از نوع بازگشت زمانی روایت هم‌گوی است؛ یعنی بیهقی اطلاعات در باب شخصیت‌ها، رخدادها و حوادث یک خط داستانی همسان را کنار یکدیگر فراهم می‌آورد و باعث ایجاد چرخش زمانی در روایت می‌شود.

راوی حسنک وزیر در توصیف شخصیت توطئه‌گر بوسهل زوزنی در گذشته، به‌سرعت آیندهٔ بوسهل در ناخودآگاهش تداعی می‌شود و با گذر از گذشته، آیندهٔ این شخص را در سه فعل با فشردگی زیبایی به روایت‌شنو خبر می‌دهد و باز به روایت گذشتگان برمی‌گردد: «تا پادشاهی بر چاکری خشم گرفتی... این مرد از کرانه بجستی و... المی بزرگ به این چاکر رساندی و... و اگر کرد، دید و چشید... و خردمندان دانستندی که نه چنان است و سری می‌جنبانیدی و... .» (همان، ۲۲۶–۲۲۷). اما تفاوت زمان‌پریشی یا پرش زمانی راوی حسنک وزیر با داستان‌های مدرن در این است که بیهقی زمان‌پریشی خود را در جملهٔ معترضه و به صورت آشکار به گوش روایت‌شنو می‌رساند؛ اما در داستان‌های مدرن روایت شنو گذرِ راوی از گذشته به آینده یا برعکس را به‌روشنی درک نمی‌کند.

۲–۲–۳. تداوم

تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می‌کند. ژنت «سرعت ثابت» را معیاری فرضی برای اندازه‌گیری مقادیر گذشت زمان حوادث سطح داستان در سطح متن پیشنهاد می‌کند. منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت میان اینکه داستان چه مدت به درازا می‌کشد و طول متن چقدر است، ثابت و بدون تغییر باقی می‌ماند. بر اساس همین معیار، سرعت قرائت متن افزایش یا کاهش می‌یابد. سرعت حداکثر، «حذف» و سرعت حداقل، «درنگ توصیفی» نام دارد. میان این دو بی نهایت نیز «خلاصه» و «صحنهٔ نمایشی» قرار می‌گیرد. در حذف، پاره‌ای از تداوم داستان

هیچ مابه‌ازایی در متن ندارد. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی‌تر از تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاه‌تر از تداوم داستان است. در صحنهٔ نمایشی، تداوم داستان و متن تقریباً برابر است (حری، ۱۳۸۷: ۹۸).

۳-۲-۳. درنگ توصیفی

در این حالت، زمان سخن صَرف توصیف یا تفسیر می‌شود. زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و هیچ کنشی انجام نمی‌شود. برای تداوم در بخش درنگ توصیفی نمونه‌ای از داستان ***بی‌وتن*** نوشتهٔ رضا امیرخانی را ذکر می‌کنیم. درنگ توصیفی در روایت ***بی‌وتن*** کاربرد فراوانی دارد؛ به‌گونه‌ای که راوی به‌وسیلهٔ درنگ توصیفی توانایی بیان ذهنیت اشخاص و حوادث متفاوت داستان را یافته است. در درنگ توصیفی مخاطب از طریق توضیحات راوی در باب مسائل مختلف، توانایی شناخت و فهم عمیق از حوادث را به‌دست می‌آورد. در عین حال، سرعت خوانش مخاطب کم می‌شود و زمان داستان به‌صورت غیرمحسوس می‌گذرد و مخاطب آن‌قدر درگیر موضوعات مختلف داستانی می‌شود که حس گذر زمان را از دست می‌دهد. درنگ توصیفی در روایت ***بی‌وتن*** به دو شکل است:

۱. درنگ توصیفی ذهنیت ارمیا در مورد سهراب و خاطرات جنگ در گذشته:

> آخر بچهٔ کربلای پنج را به فیفث اونیو؟ خدایا من ارمیا معمر جمعی گردان ۲۴ لشکر ۱۰ سیدالشهدای توی خیابان پنجم نیویورک چه کار کنم سهراب سهراب توی سرم تلنگر می‌زند که نه عمو از یادی پرت‌وپلا می‌گویی آدم‌ها همه به فکر خیابان‌ها هستند همیشه توی کربلا پنج یک جلد بلند شدی برای زدن آ. پی. جی. گذاشتی‌ش روی شانه و جلو رفتی.

۲. درنگ توصیفی ذهنیت (ارمیا، نویسنده، راوی) در باب موضوعات و مسائل مختلف زندگی در آمریکا و ایران مانند نشانهٔ پول یا دلار که اغلب وجه نمایانِ درنگ توصیفی است:

> [گزارش راوی:] کمی از ظهر گذشته است و کار جابه‌جایی اسباب دفتر خشی تمام شده است حالا پنج نفری نشسته‌اند توی لابی خشی و آرمیتا روی مبل دو نفره نشسته‌اند بیل لم داده است و ارمیا تکیه داده است به دیوار و جیبش هم مدام به ساعت‌ش نگاه می‌کند... (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۱۷۵).
>
> [گزارش نویسنده:] نویسنده که بی‌خیال خدای من و زبان معیار شده است، می‌نویسد: اگر نبود مرگ که زنده‌گی این بچه‌سوسول‌ها هیچ نکتهٔ دراماتیکی نداشت... (همان، ۱۴۴).

۴-۲-۳. بسامد

بسامد جزء زمانی مهمی از داستان روایی است. از نظر ژنت، بسامد عبارت است از رابطهٔ بین اینکه یک رخداد چندبار در داستان تکرار می‌شود و تعداد روایت شدن آن در متن؛ بنابراین بسامد به تکرار ربط دارد که مفهوم مهمی در روایت است (لوته، ۱۳۸۶: ۸۰). پس بسامد مشمول تکرار می‌شود و تکرار برساختی ذهنی است که با حذف کیفیات خاصِ هر اتفاق و حذف کیفیاتِ مشترک آن اتفاق با سایر اتفاقات پدید می‌آید. تکرار روابط میان رخدادهای داستان و روایت آن‌ها در متن در مقام برساخت‌های ذهنی، به یکی از شکل‌های زیر ظاهر می‌شود:

الف. بسامد مفرد یا تک‌محور: یک‌بار گفتنِ آنچه یک‌بار در داستان اتفاق افتاده است. بسامد مفرد یا تک‌محور مرسوم‌ترین نوع روایت است (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۷۹).

ب. بسامد مکرر: نقل n دفعهٔ چیزی است که یک‌بار اتفاق افتاده است (همان‌جا). این روش، یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است. یکی از استادانِ بسامد مکرر در عهد حاضر، ویلیام فاکنر است؛ به‌ویژه در رمان‌هایی چون ***خشم و هیاهو*** (۱۹۲۹) و ***آبشالوم، آبشالوم!*** (۱۹۳۶). در این رمان آخری، روایت بارها به یک رخداد داستانی خاص رجعت می‌کند (لوته، ۱۳۸۶: ۸۱).

ج. بسامد بازگو: نقل یک‌بارِ آنچه n بار اتفاق افتاده است (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۸۰)؛ یعنی آنچه چندبار رخ داده است، یک‌بار بازگو می‌شود. از نظر ژنت، ***در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*** (۱۹۱۳-۱۹۲۷) اثر مارسل پروست، یکی از نمونه‌های بزرگ بسامد بازگو است (لوته، ۱۳۸۶: ۸۱).

برای تحلیل آنچه در شرح بسامد بیان شد، از داستان ***سه قطره خون*** صادق هدایت نمونه‌ای ذکر می‌شود. بسامد در مجموعه‌داستان ***سه قطره خون*** از سه موتیف یا بن مایه تشکیل شده است: ۱. بسامد تکرار عدد (سه، روز، سال و...)؛ ۲. بسامد تکرار نام شخصیت (تکرار نام گربه)؛ ۳. بسامد تکرار بن‌مایهٔ داستان اول در دیگر داستان‌ها (تکرار بن‌مایهٔ مرگ، عشق، حسادت، نفرت و روابط میان دو جنس مخالف در تمام داستان‌ها).

۱. بسامد تکرار عدد: سه قطره خون در داستان‌های «سه قطره خون» و «گجسته دژ» به‌عنوان بسامدِ جندمحور مطرح می‌شود. در داستان «سه قطره خون» عدد سه، نه بار در مهم‌ترین قسمت‌های داستان تکرار شده است. در داستان «گجسته دژ» هم عدد سه، پنج بار آمده است. در داستان «سه قطره خون» بسامد تکرار روزها چهار بار است.
۲. بسامد تکرار نام شخصیت: در داستان «سه قطره خون» هجده بار و در داستان «گرداب» دو بار نام گربه تکرار شده است.
۳. بسامد تکرار بن‌مایه: بن‌مایهٔ اصلی تمام داستان‌های مجموعهٔ ***سه قطره خون*** از مرگ، عشق، نفرت و حسادت شکل گرفته و این بن‌مایه‌ها در تمام داستان‌ها تکرار شده است.

۴. شخصیت‌پردازی

ویرجینیا وولف در مورد شخصیت می‌گوید:

> من معتقدم سروکار همهٔ رمان‌ها فقط با شخصیت است که قالب رمان را طرح افکنده‌اند و پرورش داده‌اند، نه برای آنکه با آن به تبلیغ و ترویج آموزه‌ها و آرای کسان بپردازند و یا سرود امپراتوری بریتانیا را در آن سر دهند و یا شکوه آن امپراتوری را با آن جشن بگیرند و چه قالبی بهتر از رمان برای طرح و ترسیم شخصیت که خود، قالبی است هم ناشیانه و پرگوی و هم پرمایه و سرشار و انعطاف‌پذیر و زندهٔ پرتحرک (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳).

در اصل هر عنصری از متن حکم شاخص شخصیت را دارد و برعکس ممکن است شاخص‌های شخصیت همسو با سایر اهداف متن عمل کنند. شخصیت برساختی است که خواننده آن را از کنار هم چیدن نشانه‌های مختلف پراکنده در سرتاسر متن درست می‌کند. برساختی که شخصیت نام دارد، ساختار سلسله‌مراتبی شبیه درخت دارد که در آن، عناصر شخصیت در مقوله‌هایی جای می‌گیرند که نیروی تکاملی شخصیت را افزایش می‌دهند؛ بنابراین با پیوند دو یا چند جزئیات در بطن مقوله‌ای وحدت‌بخش، الگویی مقدماتی حاصل می‌شود (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۴). یکی از ضعف‌های روایت ساختارگرا این است که کمتر به شخصیت پرداخته است؛ جالب است که این بی‌توجهی نسبی چیز تازه‌ای نیست و ارسطو هم در ***بوطیقای*** خود کنش را مهم‌تر از شخصیت دانسته است:

> کنش از دو علت طبیعی شکل می‌گیرد: اول شخصیت و دوم اندیشه. شخصیت انسان او را وادار می‌کند که به طرق خاصی عمل کند ولی او در واقع فقط در واکنش به شرایط متغیر زندگی خود عمل می‌کند و این اندیشهٔ اوست که به او نشان می‌دهد در هر موقعیت درپی چه باشد و از چه حذر کند (۱۲۹).

فورستر شخصیت‌های داستانی را به دو گونه تقسیم‌بندی می‌کند: شخصیت ساده و شخصیت کامل و جامع. اما ریمون- کنان معتقد است شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم. در توصیف مستقیم، نویسنده به‌طور مستقیم با طبقه‌بندی و تشریح به ما می‌گوید که شخصیت شبیه چیست؟ یا کس دیگری در داستان هست که به ما می‌گوید قهرمان شبیه کیست؟ (عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۶۶). اما توصیف وقتی غیرمستقیم است که به‌جای آنکه به خصلت اشاره کند، آن را از راه‌های مختلف نمایش دهد و تشریح کند (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۸۵). هنری جیمز از داستان‌نویسانی بود که از این شیوه استفاده می‌کرد و معتقد بود حضور نویسنده باید تا حد ممکن نامحسوس باشد؛ به‌نحوی که خواننده، خود، بادقت در اینکه شخصیت چه می‌گوید و چه می‌کند، ویژگی‌های او را دریابد. داستان‌نویسانی که این شیوه را برای شخصیت‌پردازی برمی‌گزینند، شخصیت را در موقعیتی قرار می‌دهند که واکنش‌هایش افشاگر خلق و خوی او باشد (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۸-۵۰). این نوع شخصیت‌پردازی بر چند نوع است: ۱. کنش؛ ۲. گفتار؛ ۳. وضعیت ظاهری؛ ۴. محیط؛ ۵. استحکام شخصیت از طریق قیاس.

۱-۴. کنش

اولین و ساده‌ترین نقش هر شخصیتی نقش کنشگری او است. از این لحاظ، شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری را انجام می‌دهد و یا گزاره‌ای را به او نسبت می‌دهند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۰). کنش‌ها یا یک‌زمانه و پویا هستند یا عادتی و پایدار. کنش‌های یک‌زمانه اغلب در نقطهٔ عطف روایت نقشی برعهده می‌گیرند و جنبهٔ پویای شخصیت را آشکار می‌کنند. کنش‌های عادتی یا پایدار هم عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبهٔ پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایی برجای می‌گذارند (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۸۶).

۲-۴. گفتار

تودروف تحت تأثیر بنونیست‌ها، «ذهنیت زبان» را مطرح می‌کند. هر گفتاری، نشانه‌هایی از گویندهٔ آن دارد؛ نشانه‌هایی از طبقهٔ اجتماعی، گویش، وجههٔ نظر، میزان تحصیلات و مانند این‌ها. هنگامی که ما با چیزی مخالفیم و مخالفت خود را به زبان می‌آوریم، این عمل تا حدود زیادی معرّف خاستگاه فکری و ذهنیت ماست (عبدالهیان، ۱۳۸۱: ۷۳). ویژگی‌های گفت‌وگو در داستان به این شرح است:

۱. گفت‌وگو فقط به‌عنوان آرایش و زینت داستان به‌کار نمی‌آید؛ بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد.

۲. گفت‌وگو با ذهنیت شخصیت‌های داستان هماهنگی و تناسب دارد.

۳. گفت‌وگو احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد بی‌آنکه در واقع طبیعی و واقعی باشد.

۴. گفت‌وگو صحبت‌های ردوبدل‌شده میان شخصیت‌ها را نشان می‌دهد تا فعل و انفعال افکار و ویژگی‌های درونی و خلقی افراد را نمایان کند.

۵. واژه و آهنگ درازی و کوتاهی جمله‌ها با گویندگان مختلف آن‌ها ارتباط دارد.

۶. گفت‌وگو برای سبکبار کردن تأثیر قطعه‌هایی که جدی و تفسیری هستند به‌کار می‌رود (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۲۸-۳۳۰).

در اینجا به خصوصیات گفتار شخصیت‌های ***دو دنیا*** اثر گلی ترقی اشاره می‌شود:

۱. گفتار شخصیت‌ها در خدمت عمل داستانی است و حکم آرایشی و تحمیلی بر داستان ندارد. گفتار خانم‌گرگه و خانم‌ناز و آقای حسام سیر روایی داستان را پیش می‌برند و بر داستان به‌صورت مصنوعی تحمیل نشده‌اند.

۲. گفت‌وگوی شخصیت‌ها با ذهنیت آنان هماهنگی دارد و با موقعیت اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها در تناقض نیست. خانم‌گرگه با گفتار، نام‌های اصلی خانم‌ناز و

آقای حسام را فاش می‌کند: «بچه‌های کوچه صدات می‌زدند فاطمه ریقو. چه‌طور شد که یک‌مرتبه ناز ملوس‌خانم شدی.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۳۴) یا اعتراف آقای حسام که با گفت‌وگو ذهنیت او آشکار می‌شود: «به من گفت: من پیش از آشنایی با خانم‌ناز اهل ساز و آواز بودم. وقتی می‌خواندم آدم‌ها بی‌حال می‌شدند. غش و ضعف می‌کردند.» (همان، ۳۹).

۳. گفتار احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد. وقتی روزه‌خواری خانم‌ناز فاش می‌شود، مادر با لحنی خاص دخترش را نصیحت می‌کند و این احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده منتقل می‌کند: «[مادر می‌گوید:] بچه خر اگر باور نمی‌کنی که ناز ملوس‌خانم کلک می‌زند برو از سوراخ کلید نگاه کن.» (همان، ۴۸).

۴. در این داستان از طریق بررسی گفتار شخصیت‌ها، می‌توان با شخصیت پدر و مادر راوی آشنا شد که هیچ توصیف مستقیمی از آنان وجود ندارد:

پدر گفت: «گرگ‌ها آمدند. مراقب خودتان باشید».

مادر می‌گوید: «خانم‌گرگه بویی از مهر و وفا نبرده است و دلش از سنگ است».

پدر می‌گوید: «این امیرخان ابله تنبل دار و ندار مادرش را بر باد داده است» (همان، ۳۱ و ۴۱).

۳-۴. وضعیت ظاهری

از بدو پیدایش روایت داستانی، وضعیت ظاهری به خصوصیات شخصیت اشاره می‌کرد. توصیف ظاهر، بیان ویژگی‌هایی است که شخصیت فقط از نعمت داشتن آن‌ها برخوردار است یا این ویژگی‌ها به او پیوسته شده است (تولان، ۱۳۸۳: ۸۹).

۴-۴. محیط

محیط در شکل دادن به شخصیت فرد عامل بسیار مهم و نیرومندی است. اشخاص داستان حتی اگر به‌طور موقت هم در محیط معینی قرار گیرند، از تأثیر آن برکنار نیستند. این تأثیر را باید به نحو محسوس و مشهودی نشان داد. نادیده گرفتن و منعکس نکردن این تأثیر سبب می‌شود داستان خلاف واقع جلوه کند. برای اینکه صحنهٔ داستان به نظر خواننده واقعی بنماید، اول باید خود نویسنده آن را به چشم صحنه‌ای واقعی ببیند و با آن آشنایی

نزدیک داشته باشد (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۳۱-۴۳۲). ارسطو هم در طبیعتِ تراژدی معتقد است از آنجا که تراژدی داستانی است که بر صحنه به نمایش درمی‌آید، ناگزیر صحنه‌آرایی، باید نخستین قسمت آن باشد و آواز و گفتار دومین قسمت؛ زیرا این دو در تراژدی وسایل تقلیدند (دیچز، ۱۳۷۹: ۶۰).

۵-۴. استحکام شخصیت از طریق قیاس

از نظر ریمون- کنان، قابلیت خاص قیاس به وجودِ ازپیشِ خصایص مربوط می‌شود که قیاس هم متکی به آن روش‌هاست و تمایز آن با دیگر شاخص‌های شخصیت از این قرار است: از آنجا که عناصر استعاری (قیاسی) در مجازها مستترند، می‌توان تمایز قیاس با گونه‌های توصیف شخصیت را به‌واسطهٔ مجازهای جزءبه‌کل مثل وضعیت ظاهری و محیط به پرسش کشاند. قیاس به سه روش، شخصیت‌پردازی را تقویت و استوار می‌کند. در این سه روش، قیاس یا بر شباهت یا بر تضاد میان دو عنصر همانند تأکید می‌کند. همچنین در متن به‌صراحت به قیاس اشاره می‌شود یا درک آن به‌طور تلویحی به خواننده واگذار می‌شود (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۹۴). این سه روش عبارت‌اند از: اسامی قیاس‌پذیر، موقعیت یا محیط قیاس‌پذیر و قیاس میان اشخاص.

۱-۵-۴. قیاس میان اشخاص در حسنک وزیر

وقتی دو شخصیت در موقعیت‌های مشابهی معرفی می‌شوند، بر شباهت یا تضاد میان رفتار و خصایص آن دو تأکید می‌شود (همان، ۹۷). بیهقی در شروع داستان یک خصلت بونصر مشکان را در مقابل یکی از خصلت‌های حسنک وزیر قرار می‌دهد؛ خصلت آینده‌نگری بونصر مشکان که در تضاد با بی‌باکی و گستاخی حسنک وزیر است. او از قیاسی که بر تضاد خصلت میان این دو شخص استوار است، نتیجه می‌گیرد که حسنک عاقبت گستاخی و آینده‌نگر نبودن خود را دید و کسی در این ماجرا مقصر نیست؛ یعنی خصوصیت درونی، کنش شخصیت داستان را به‌وجود می‌آورد.

۵. کانونی‌شدگی

کانون درست همچون راوی، جزء مستقلی از زاویهٔ دید است. بدون در نظر گرفتن این استقلال، هم زاویهٔ دید و هم راوی دچار اغتشاش خواهند شد (والاس، ۱۳۸۲: ۱۰۹). ارتباط راوی با کانون نیز انکارناپذیر است. هر روایت شامل طیف گسترده‌ای از فنون روایتی است. شناخت شکل‌های مختلف روابط راوی و کانون‌ساز برای تحلیل اسلوب روایت و به دنبال آن، ارزش‌گذاری برای شخصیت‌ها و جایگاه‌های معرفت و قدرت‌های گوناگون وابسته به آن‌ها در هر متنی اهمیت فراوانی دارد (وبستر، ۱۳۸۰: ۸۶).

ژرار ژنت، پیشرو علم روایت‌شناسی، راوی و عمل روایت را زیر مقولهٔ صدا بررسی می‌کند و پرسش بنیادین صدا را این‌گونه مطرح می‌کند: «چه کسی صحبت می‌کند؟» (یا چه کسی رخداد را روایت می‌کند؟). بر اساس همین پرسش، راوی یا کارگزار روایی، گوینده یا صدای متن روایی است. راوی کارگزاری است که با مخاطب تعاملی برقرار می‌کند؛ اما نکتهٔ مهم این است که معمولاً همان کس که در داستان صحبت می‌کند، همان نیست که داستان را می‌بیند و یا به متن روایی سویه و جهت می‌دهد. همین تمایز میان چه کسی می‌گوید و چه کسی می‌بیند، از نقدبرانگیزترین مباحث نقد ادبیات روایی است. تمایز میان این دو پرسش، دسته‌بندی سوم ژنت یعنی وجه (حالت) را پیش می‌آورد که دو زیرگروه دارد:

الف. وجوه بازنمایی کنش، سخن و اندیشه که به سخن غیرآزاد ختم می‌شود.

ب. وجوه انتخاب و محدودیت‌سازی که ژنت آن را کانونی‌شدگی می‌نامد.

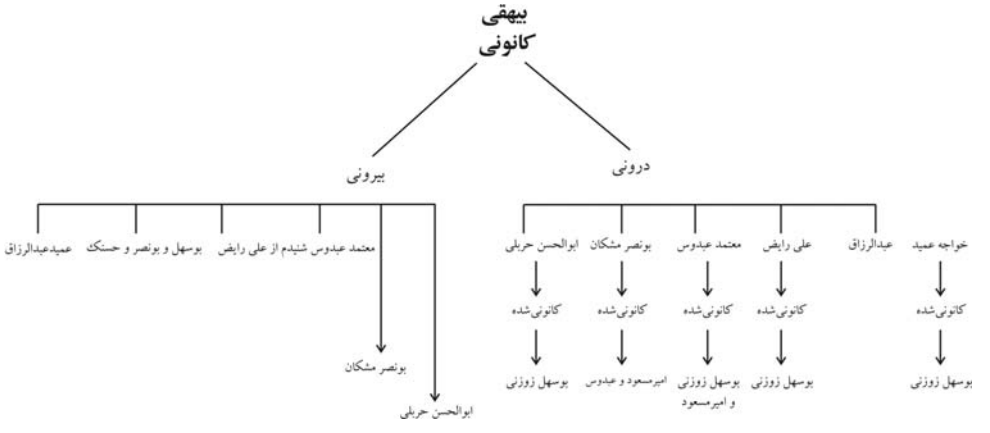
ریمون- کنان در بوطیقای ساختارگرا انواع کانونی‌شدگی را این‌چنین شرح می‌دهد:

۱. موقعیت متناسب با داستان در کانونی‌شدگی: کانونی‌شدگی نسبت به داستان، بیرونی و یا درونی است. کانونی‌شدگی بیرونی همان کارگزار روایت‌گر است و ازاین‌رو او را «راوی کانونی‌گر» می‌نامند. کانونی‌شدگی درونی در بطن رخدادهای متن جای دارد و گاه نظرگاهی مربوط به متن است. یک راه تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی «بازنویسی تکهٔ مورد نظر از متن به‌صورت اول‌شخص است». اگر این کار عملی باشد، تکهٔ مورد نظر به‌صورت درونی و اگر ممکن نباشد به‌صورت بیرونی کانونی شده است.

۲. میزان تداوم کانونی‌شدگی: کانونی‌شدگی ممکن است در خلال روایت ثابت باقی بماند و ممکن است میان دو کانونی‌گر غالب در نوسان باشد. تمایز میان کانونی‌شدگی ثابت،

متغیر و چندگانه همان قدر که دربارهٔ کانونی‌شده اعمال می‌شود، دربارهٔ کانونی‌گر نیز به‌کار می‌رود (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۶).

بحث کانونی‌شدگی در روایت حسنک وزیر از این قرار است که چون بیهقی، راوی فراداستانی، هم‌زمان نمی‌تواند در تمام صحنه‌ها حضور یابد و گفت‌وگوی اشخاص مهم داستان را با گوش خود بشنود و حوادث را با چشم خود ببیند، چاره‌ای جز آن ندارد که در نقش کانونی‌گر بیرونی، سیر روایی داستان را به کانونی‌گر درونی بدهد تا بتواند توسط کانونی‌گر و کانونی‌شدهٔ درونی، احاطهٔ خود را بر تمام اطلاعات و گزارش‌های تاریخی و داستانی نشان دهد و هیچ نکته و خبری از او پنهان نماند. در آنجا که بیهقی خود، توانایی دیدن و شنیدن داشته است، نیازی به کانونی‌گر و کانونی‌شدهٔ درونی نبوده است و حضور بیهقی در متن، این نکته را نشان می‌دهد. کانونی‌گر و کانونی‌شده در روایت حسنک وزیر از ده دیدگاه قابل بررسی است. این داستان از دوازده کانونی‌گر و پانزده کانونی‌شده شکل گرفته است و بیهقی از دو موقعیت کانونی‌گر و کانونی‌شدهٔ بیرونی و درونی بهره برده است. موقعیت کانونی‌گر و کانونی‌شده در این داستان به‌صورت زیر به‌وجود می‌آید:



۱-۵. وجوه کانونی‌شدگی

همان‌گونه که پیداست، میکی بل سعی می‌کند به جای انواع کانونی‌شدگی، سطوح کانونی‌شدگی را در این امر لحاظ کند. اما ریمون- کنان (۱۹۸۵) که آشکارا تحت تأثیر آسپنسکی (۱۹۷۳) بود، درصدد برآمد کانونی‌شدگی را از وجوه زیر بررسی کند:

۱. وجه ادراکی: الف. زمان، ب. مکان؛
۲. وجه روان‌شناختی: الف. مؤلفهٔ شناختی، ب. مؤلفهٔ عاطفی؛
۳. وجه ایدئولوژیکی.

۱-۱-۵. وجه ادراکی

ادراک (بینایی، شنیداری، بویایی و غیره) به‌وسیلهٔ دو مختصهٔ اصلی تعیین می‌شود: زمان و مکان.

الف. زمان: اگر کانونی‌گر غیرجاندار باشد، کانونی‌شدگی بیرونی، سراسر زمان خواهد بود و اگر شخصیت گذشتهٔ خود را کانونی کند، کانونی‌شدگیِ بیرونی گذشته‌نگر است. به‌عبارت دیگر، کانونی‌گر بیرونی به تمام وجوه زمان (گذشته، حال و آینده) دسترسی دارد؛ حال آنکه کانونی‌گر درونی به حضور اشخاص محدود است.

ب. مکان: موقعیت بیرونی/ درونی کانونی‌گر با عنایت به واژه‌های مکانمند،خود را به‌صورت چشم‌انداز هوایی یا دیدگاه چشم پرنده در برابر مشاهده‌گر محدود نشان می‌دهد. در چشم‌انداز هوایی، کانونی‌گر در جایی بسیار فراتر از اشیاء زیر نظر خود می‌ایستد. این چشم‌انداز همان موقعیت کلاسیک راوی کانونی‌گر بوده است که یا با چشم‌اندازی فراخ‌پیکر یا با کانونی شدگی «توأمان» آنچه را در مکان‌های مختلف «اتفاق می‌افتد» نشان می‌دهد. زمانی که کانونی‌شدگی ازآنِ یک شخصیت یا ازآن موقعیت غیرجانداری است، نسبت به داستان درونی است و چشم‌انداز فراخ‌پیکر یا توأمان امری ناممکن می‌شود (همان، ۱۰۷-۱۰۸).

وجه ادراکی کانونی‌شدگی در حکایت مکاران به این شکل است:

الف. زمان: کانونی‌گر روایت خویش را با گذشته‌نگری بیرونی حرکت می‌دهد و زمان در هیچ روایتی هیچ تغییری نمی‌کند؛ حتی زمانی که کانونی‌گران تغییر می‌یابند، هیچ تغییری در زمان ایجاد نمی‌شود.

ب. مکان: کانونی‌گر روایت‌های حکایت مکاران در چشم‌انداز هوایی (به نقل از ریمون-کنان) به فضای داستان می‌نگرند و از تمام مکان‌هایی که کانونی‌گر درونی نمی‌تواند ببیند، خبر می‌دهند و یک‌به‌یک برای مخاطب توصیف می‌کنند. در مکان حکایت‌های نقل‌شده توسط وزرا و کنیز، کانونی‌گر با دوربینی فضایی تمام قسمت‌های مکان داستان را رصد می‌کند و توصیفات دقیقی از دالان‌های پیچ‌درپیچ و مکان‌هایی که حتی آدم عادی توانایی

دیدن آنجا را با چشم خود ندارد، ارائه می‌دهد. گاه مکان‌های داستان آن‌قدر تخیلی است که فقط توصیف کانونی‌گر بیرونی و اطلاعات او می‌تواند تصویر جامعی از فضای آنجا نشان دهد؛ آن‌هم تصویری از دیدگاه چشم پرنده‌ای که بر تمام مکان احاطه دارد و جزئیات آن مکان را به‌خوبی می‌بیند و می‌تواند با چشم‌اندازی فراخ‌پیکر توصیف کند:

> چون جوان داخل شد، خانه دید بلندبنیان و محکم‌ارکان که غرف‌های روبه‌رو و وسیع دارد و او را ایوان‌هاست. شیخ آن جوان را به یکی از غرفه‌های درون برد. جوان آن غرفه را دید که با رخام‌های رنگین، زمین او را فرش کرده‌اند و سقف او را به لاجورد و قلم زرین نقش بسته‌اند و فرش‌های حریر آنجا گسترده‌اند و در آنجا ده تن از مشایخ حلقه‌زده و جامهٔ حزن پوشیده، گریان و نالان‌اند... (هزار و یک شب، ۲۸).

از مکان‌های تخیلی‌ای که کانونی‌گر با چشم‌انداز فراخ‌پیکر خود رصد می‌کند و هیچ‌کس از آن مکان‌ها آگاهی ندارد، جزیره‌ای است که بعد از گشودن دری باز می‌شود و کشتی‌ای در آنجاست که جوان را به مکانی می‌برد که چشم هیچ انسانی آنجا را ندیده است:

> جوان را به زورق اندر بگذاشتند. پس از آن، بادبان گشوده، در لجه‌های دریا همی‌رفتند. جوان گفته چون به ساحل نزدیک شدم، دیدم که بیابان از لشکر پر شده که شماره ایشان جز خدا کسی نمی‌دانست، تا اینکه به مرغزاری سبز و خرم برسیدم که در آنجا قصرها و باغ‌ها و درختان و چشمه‌های روان بودند که خدای یگانه را تسبیح می‌کردند (همان، ۳).

۲-۱-۵. وجه روان‌شناختی

وجه ادراکی با گسترهٔ حسی کانونی‌گر سروکار دارد؛ اما وجه روان‌شناختی به ذهن و عواطف کانونی‌گر می‌پردازد و دو مؤلفه دارد:

الف. مؤلفهٔ شناختی: دانش، پندار، عقیده، خاطره و... برخی از واژه‌های شناخت انسان از محیط اطراف خود هستند. با ژرف‌نگری در این واژه‌ها، تمایز میان کانونی‌شدگی بیرونی و درونی به تمایز میان دانش نامحدود و محدود بدل می‌شود. بنابر تعریف، کانونی‌گر بیرونی همه‌چیز را دربارهٔ جهان بازنمودی می‌داند و زمانی که شعاع ارائهٔ اطلاعات خود را محدود می‌کند، این کار را به‌اقتضای نیاز داستان می‌کند. از دیگر سو، اطلاعات کانونی‌گر درونی نیز بنابر تعریف محدود است: او که خود جزء جهان بازنموده است، چیزی دربارهٔ این جهان نمی‌داند (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

مؤلفهٔ شناختی در حسنک وزیر به این شکل است که کانونی‌گر بیرونی روایت حسنک وزیر دانش و پندار و نظر شخصی خود را در جای‌جای روایت در متن بیان می‌کند. او به‌دلیل چیرگی بر زمان، دانش و اطلاعات فراخی در باب این داستان دارد و شعاع ارائهٔ اطلاعات خود را در داستان برای درک صحیح و عمیق مخاطب گسترده می‌کند. وقتی بیهقی، کانونی‌گر بیرونی، شخصیت بوسهل و بونصر و حسنک را تشریح می‌کند، به‌سرعت عقیدهٔ خود را در باب علت قتل حسنک وزیر بیان و سعی می‌کند با آوردن شاهدمثالی از داستانی شبیه به این داستان، این علت را ثابت کند:

> و حال حسنک دیگر بود و... همچنان که جعفر برمکی و این طبقه وزیری کردند به روزگار هارون‌الرشید و عاقبت کار ایشان همان بود که ازآن این وزیر(حسنک) آمد. و چاکران و بندگان را زبان نگاه باید داشت با خداوندان، که محال است روباهان را با شیران چخیدن (بیهقی، ۱۳۷۸: ۲۲۷).

ب. مؤلفهٔ عاطفی: تقابل «بیرونی/ درونی» در تغییر شکل عاطفی خود، کانونی‌شدگی «عینی» (خنثی و غیردرگیر) را در برابر کانونی‌شدگی «ذهنی» (جانبدارانه و درگیر) قرار می دهد (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

۳-۱-۵. وجه ایدئولوژیکی

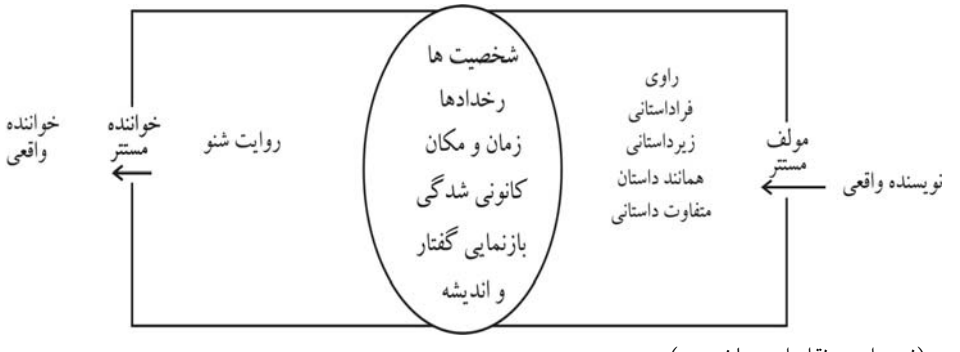
این وجه که اغلب از آن به «هنجارهای متن» تعبیر می‌کنند، «نظام هماهنگی نگرش اعتقادی به جهان» است که رخدادها و اشخاص داستان را بر اساس آن ارزیابی می‌کنند (همان، ۱۱۲).

۶. الگوی ارتباط روایی

الگوی ارتباط روایی بر اساس نظریات مختلف در باب زبان و داستان روایی ساخته و پرداخته شده است و اغلب آن‌ها بر مفاهیمی چون مؤلف، راوی، متن روایی، روایت‌نیوش و خواننده مبتنی هستند. اولین بار سیمور چتمن به قصد بیان دیدگاه‌های روایت‌گری در چارچوب الگوی نشانه‌شناختی ارتباط که به‌ویژه از جانب واین بوث (۱۹۶۱) ارائه شد، نمودار زیر را نشان داد (همان، ۱۱۹):

مؤلف واقعی ← مؤلف مستتر ← (راوی) ← (روایت‌شنو) ← خوانندهٔ مستتر ← خوانندهٔ واقعی

در این نمودار، مؤلفه‌های متن روایی داخل کادر و مؤلفه‌های مؤلف واقعی (در مقام فرستنده) در یک طرف کادر و خوانندهٔ واقعی (در مقام گیرنده) در طرف دیگر آن قرار می‌گیرند. به‌طور خلاصه، مؤلف تاریخی/ واقعی کسی است که متن را می‌نویسد (مثل تمام نویسندگان واقعی)؛ خوانندهٔ تاریخی/ واقعی خواننده‌ای است که متن را می‌خواند (مثل من و شما و دیگری)؛ مؤلف مستتر تصویر ثانویهٔ مؤلف واقعی است و کسی است که در همه احوال همراه متن است؛ خوانندهٔ مستتر که از او به خوانندهٔ آرمانی نیز تعبیر می‌کنند، کسی است که نویسندهٔ واقعی هنگام خلق اثر خود، تصویری از او در ذهن دارد؛ راوی کسی است که حوادث را نقل می‌کند؛ روایت‌شنو نیز کسی است که خطاب راوی با او است. با اضافه‌کردن مؤلفه‌های باقی‌ماندهٔ متن روایی، می‌توان نمودار چتمن را اندکی بسط داد (حری، ۱۳۸۷: ۹۲):



(نمودار به نقل از همان منبع)

الگوی ارتباط روایی در حکایت مکاران طبق الگوی سیمور چتمن به این صورت است که نویسندهٔ واقعی شخصی است که قصه‌های ***هزار و یک شب*** را جمع‌آوری کرده و نوشته است. مؤلف مستتر، راوی فراداستانیِ شهرزاد و راویان زیرداستانی (کنیز، وزیر و ملک‌زاده) هستند که شخصیت‌ها، رخدادها، زمان و مکان، کانونی‌شدگی، بازنمایی گفتار و اندیشه را شکل می‌دهند. روایت‌شنو در روایت شهرزاد، ملک جوان‌بخت است و در حکایت مکاران، پادشاه است. خوانندهٔ واقعی هم هر کسی است که در هر زمانی، قصه‌های ***هزار و یک شب*** را می‌خواند.

۷. سطوح روایی

مؤلف به همان ترتیب که می‌تواند طرح متنی را با ترکیب کاربردهای دو راوی اول‌شخص و سوم‌شخص بنویسد، می‌تواند طرح گفتمان خود را با ترکیب سطوح روایی مختلف بریزد؛ بنابراین شخصیت انجام‌دهندهٔ کنش‌هایی که روایت می‌شود، می‌تواند راوی داستانی درون‌داستان هم باشد (لوته، ۱۳۸۶: ۴۶). این‌گونه روایت‌درروایت سطوحی لایه‌لایه دارد که در آن، هر روایت میانی تابع روایت درونه‌ای خود است. داستان اصلی، سطح داستانی است که اولین سطح روایی آن سطح فراداستانی نام دارد و راوی این سطح، راوی فراداستانی نامیده می‌شود. دومین سطح روایی، سطحی است که مجموعه رویدادها و رخدادهای آن در بطن سطح داستانی اصلی است و این سطح نیز در سطح فراداستانی قرار می‌گیرد و آن، سطح زیرداستانی است که راویِ آن را راوی زیرداستانی می‌نامند.

۱-۷. سنخ‌شناسی راویان

عوامل اساسی درک و نگرش خواننده نسبت به داستان به این شرح است: ۱. سطح روایی که راوی به آن تعلق دارد؛ ۲. میزان مشارکت راوی در داستان؛ ۳. میزان دریافت‌پذیری راوی از نقش خود (اعتمادپذیری راوی).

میزان دریافت‌پذیری از نهایت پوشیدگی به نهایت آشکارگی راوی در نوسان است. راوی‌ای که بتواند دربارهٔ اشخاص چیزهایی ازجمله ناخودآگاه یا آنچه آن‌ها آگاهانه مخفی می‌دارند، بر زبان براند، منبع مستقل اطلاعات دربارهٔ شخصیت به‌شمار می‌آید:

۱. توصیف مکان: به‌منزلهٔ کمترین نشانهٔ حضور راوی است.

۲. تعیین هویت شخصیت‌ها یا شناسایی شخصیت‌ها: مبیّن پیش‌شناخت راوی از شخصیت است.

۳. خلاصهٔ زمانی: بیانگر میل به توجیه گذشت زمانی و ارضای پرسش‌های ذهن روایت‌شنو در باب هر آن چیزی است که در این میان اتفاق افتاده است.

۴. توصیف شخصیت: معرف گزیده‌گویی، تعمیم‌پذیری یا جمع‌بندی راوی از شخصیت و نیز مبیّن تمایل راوی به شخصیت‌پردازی تمام و کمال است.

۵. ارائهٔ گزارش راوی از آنچه شخصیت‌ها به ذهن خطور نداده یا بر زبان نرانده‌اند: راوی‌ای که بتواند چیزهایی چون ناخودآگاه شخصیت‌ها یا آنچه آن‌ها آگاهانه مخفی می دارند، بر زبان براند، آشکارا منبع مستقل اطلاعات دربارهٔ شخصیت به‌شمار می‌آید.
۶. نقد و نظر: نوعی ارائهٔ نقد و نظر راوی دربارهٔ داستان است (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰-۱۳۵).

شش مقولهٔ بالا به‌ترتیب، نمودار شناخت و درک بیشترِ موضوعاتی است که در داستان بیان می‌شود و نشان‌دهندهٔ برداشت عمیق راوی از داستان است. همچنین باید اندازه و میزان درک و دخالت در داستان را مورد توجه قرار دهیم. در داستانی که توصیف زمان و مکان حرف آخر را می‌زند، لازم است با توجه به شناخت و قدرت بیان راوی، به انواع مختلف توصیفی که از یک نیروگاه هسته‌ای می‌شود، توجه و دقت کنیم (تولان، ۱۳۸۳: ۷۷).

میزان دریافت‌پذیری راوی ***دو دنیا*** به این صورت است که او از نوع راویان همه‌چیزدان است و عناصری که در زیر می‌آید، نشان‌دهندهٔ اطلاعات او در مورد اشخاص است:

۱. توصیف مکان: این توصیف به‌منزلهٔ کمترین نشان حضور راوی است. راوی ***دو دنیا*** از تمام مکان‌های دربسته آگاهی دارد؛ برای مثال از اتاق خانم‌ناز و اتفاقات درون آن باخبر است و همچنین می‌داند خانم‌گرگه وقتی با امیر پسرش تنها در اتاق هستند، مادر برای پسرش چه کارهایی انجام می‌دهد.
۲. تعیین هویت شخصیت‌ها: مبین پیش‌شناخت راوی از شخصیت است. راوی ***دو دنیا*** شخصیت‌های روایتش را به‌خوبی می‌شناسد و گویی پیش‌شناخت راوی از شخصیت‌ها دقیق است. او قصد دارد با توصیف و تعیین هویت تمام و کمال آن‌ها، هیچ ابهام و شکی برای روایت‌شنو یا مخاطب به‌جا نگذارد و همهٔ اطلاعاتی که از گذشته و حال و آینده دارد در اختیار روایت‌شنو قرار دهد.
۳. خلاصهٔ زمانی: متضمّن میل به توجیه زمان، گذشت زمان و ارضای پرسش‌های ذهن روایت‌شنو در باب هر آن چیزی است که در این میان اتفاق افتاده است. راوی ***دو دنیا*** به‌سبب گذشته‌نگری و آگاهی از گذشته و حال و آینده، شخصیت‌های روایتش را بدون

هیچ ابهامی به مخاطب یا روایت‌شنو معرفی می‌کند، عاقبت هرکدام از آنان را بیان می‌کند و علت به‌وجود آمدن چنین سرنوشتی را برای آنان پیش‌بینی می‌کند.

۴. توصیف شخصیت: معرّف گزیده‌گویی، تعمیم‌پذیری یا جمع‌بندی راوی از شخصیت و نیز بیانگر تمایل راوی به نمایش این‌گونه عنوان‌ها به‌منزلهٔ شخصیت‌پردازی تمام و کمال است. در داستان خانم‌ها راوی از حد شناساندن شخصیت‌ها پا را فراتر می‌گذارد و به شخصیت‌پردازی تمام و کمال خانم‌گرگه و خانم‌ناز و... می‌پردازد. در واقع داستان‌های ***دو دنیا*** روایت شخصیت‌پردازی است. راوی آن‌قدر صریح و بی‌کم‌وکاست شخصیت‌ها را معرفی می‌کند که روایت‌شنو می‌تواند شکل و قیافهٔ شخصیت‌ها را ببیند و حتی اعمال بعدی آن‌ها را پیشگویی کند. گاه راوی آن‌قدر به توصیف مستقیم و غیرمستقیم شخصیت‌هایش می‌پردازد که حوصلهٔ مخاطب سر می‌رود؛ به‌گونه‌ای که از کنش‌های شخصیت عصبانی می‌شود و دلش می‌خواست در داستان حضور داشت و جلوی رخداد را می‌گرفت.

۵. ارائهٔ گزارش راوی از آنچه شخصیت‌ها به ذهن خطور نداده یا بر زبان نرانده‌اند: راوی ***دو دنیا*** از ذهن و ناخودآگاه آدم‌های روایت‌ها باخبر است؛ حتی از فکرهایی که بر زبان نمی‌آورند: «اما من که چشم‌های شاد و شنگول و بدجنس او را می‌شناسم، می‌بینم که چه غم بزرگی ته چشم‌هایش خوابیده است و چقدر زور می‌زند تا خودش را بی‌اعتنا و بی‌خیال نشان دهد.» (ترقی، ۱۳۸۳: ۴۱).

۶. نقد و نظر: نوعی نقد و نظر در مورد داستان است. راوی ***دو دنیا*** در داستان‌هایش پیوسته در حال تفسیر و نظر دادن در مورد روایتش است. برای مثال در داستان خانم‌ها پیوسته به تفسیر تأثیر نماز و روزه و حرف‌های خانم‌ناز بر او می‌پردازد. تظاهر و ریای خانم‌ناز را نفی می‌کند و از رک و راستی خانم‌گرگه تعریف می‌کند: «من برخلاف دیگران از خانم‌گرگه خوشم می‌آید، حرف خودش را رک و راست می‌زند.» (همان، ۳۲).

۸. بازنمایی گفتار و اندیشه

۸-۱. گونه‌های ارائهٔ گفتار

برایان مک هیل، نظریه‌پرداز و منتقد آمریکایی، طیف «نمایش محض» تا «واگویی محض» را در مقالهٔ جامعی ترازبندی کرده است. این ترازبندی مورد استناد ریمون- کنان نیز بوده و به این شرح است:

۱. خلاصهٔ داستانی: گزارش صرف از ادای گفتار به‌گونه‌ای که از ویژگی یا چگونگی ادای آن سخنی به میان نیاید؛ مانند «کامران فیلم را که دید، آن را برای خواهرش تعریف کرد».

۲. خلاصهٔ کمتر داستانی محض: خلاصه‌ای که فقط به نقل گفتار بسنده نمی‌کند؛ بلکه تا اندازه‌ای رخداد گفتار را بازمی‌نماید چندان که در آن از موضوع گفت‌وگو سخن به میان می‌آید؛ مانند «کامران تا صبح در خانهٔ بهرام ماند و با او و اعضای خانواده‌اش از سیل ویرانگر ماه پیش خوزستان و غرق شدن چند کودک و زن و مرد پیر و از دیر آمدن نیروهای امدادگر حرف زد».

۳. بازگفت غیرمستقیم محتوا (گفتار غیرمستقیم): بازگفت محتوای یک رخداد گفتاری بی توجه به سبک یا شکل پاره‌گفتهٔ مفروض خود؛ مانند «مرد همسایه به کامران گفت که بهرام و بقیه، شهر را ترک کرده‌اند و نیروهای امدادگر حرف زد».

۴. سخن غیرمستقیم و تا اندازه‌ای محاکاتی: شکلی از گفتار غیرمستقیم که «حفظ» یا «بازتولید» جنبه‌های سبک پاره‌گفته را بیشتر و پیشتر از گزارش صرف محتوا به ذهن متبادر می‌کند؛ مانند «توی ماشین که نشستند، بهرام با غمگینی گفت برنامه داشته که پس از تمام شدن درسش با زهره ازدواج کند و همراه او برای زندگی و ادامه تحصیل به تهران برود».

۵. سخن غیرمستقیم آزاد: از نظر دستوری، میان گفتار غیرمستقیم و مستقیم قرار دارد (به‌نوعی ترکیب صدای راوی و کانونی‌گر است)؛ مانند «بهرام و کامران به این خاطر جاده را بلد نبودند که تا آن روز باران ساعتی قطع نشده بود که بتوانند سوار ماشین شوند و چرخی در اطراف بزنند».

۶. گفتار مستقیم: نقل مونولوگ یا دیالوگ: این موضوع توهم محاکات «صرف» را به بار می آورد؛ هرچند همیشه و در همه حالی به سبکی تازه مطرح می‌شود؛ مانند «کامران گفت: آن سیل و این زلزله بدترین اتفاق‌های زندگی من بوده‌اند».

۷. سخن مستقیم آزاد: گفتار مستقیم جدا از نشانه‌های نوشتاری قراردادی: این شکل نوعی حدیث اول‌شخص است؛ مانند «ماشین که ترمز کرد، انگار جرقه‌ای در ذهن کامران درخشید. زبان انگلیسی که بلدم، از پس کامپیوتر هم که برمی‌آیم. ولی خوب! باید بر اینترنت کاملاً مسلط باشم.» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۸-۱۴۹؛ مثال‌ها برگرفته از بی‌نیاز، ۱۳۸۷).

گونه‌های ارائهٔ گفتار در حسنک وزیر به این شکل است که گفتار، شاخص اصلی روایت بیهقی است؛ زیرا او به نقل گفتارهایی می‌پردازد که از راویان زیرداستانی شنیده و به این وسیله توانسته است داستان قتل حسنک وزیر را بنویسد. اما او از گفتار مستقیم بیشتر استفاده کرده است. هدف او از به کار بردن گفتار مستقیم، نقل واژه‌به‌واژهٔ گفتار است تا حقیقت از میان این گفتار هرچه سریع‌تر آشکار شود.

> بوسهل را طاقت برسید، گفت: خداوند را کرا کند که با چنین سگ قرمطی که بر دار خواهند کرد به فرمان امیرالمؤمنین چنین گفتن؟ حسنک گفت: سگ ندانم که بوده است، خاندان من و آنچه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت جهانیان دانند و... (بیهقی، ۱۳۷۸: ۲۳۲).

۹. نتیجه‌گیری

روایت‌شناسی در اصل، بررسی دستور حاکم بر روایت‌ها و بیشتر، روایت‌های داستانی است. این پژوهش اثبات کرد که با الگوی ساختاری روایت‌شناختی، می‌توان چارچوبی ساختاری برای تحلیل مؤلفه‌های اصلی متن روایی یعنی داستان و متن فراهم کرد. همچنین جامعیت کلی و ویژه‌ای در کاربرد عملی روایت‌شناختی در حوزهٔ مطالعات ادبیات داستانی معاصر و کلاسیک ارائه کرد. در ضمن، محققان با یکی از جدیدترین علوم به نام روایت شناسی آشنا شدند. این روند راهگشای تحقیقات انتقادی وسیعی در حوزهٔ روایت‌شناسی در روایات فارسی می‌شود و علاقه‌مندان را از سرگردانی در میان کتب ترجمه که فقط فصلی محدود به این علم اختصاص داده‌اند، بی‌نیاز می‌کند. از اهداف دیگر این پژوهش، کاربردی کردن نظریه‌های ادبی جدید در ادبیات فارسی، ایجاد الگو و ساختار روایت شناسی در تحلیل آثار داستانی فارسی و همچنین شناخت روایت‌شناسی و امکان کاربرد عملی آن فراتر از دانستن نظریه‌های روایت‌شناختی است.

این پژوهش نشان داد الگوی ساختاری روایت‌شناسی توانایی بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌های داستانی فارسی چون حکایت مکاران از ***هزار و یک شب***، ذکر بر دار کردن حسنک از ***تاریخ بیهقی***، ***دو دنیا*** اثر گلی ترقی، ***سه قطره خون*** از صادق هدایت و ***بی‌وتن*** نوشتهٔ امیرخانی را دارد و امکان کاربرد عملی این الگو و مؤلفه‌های آن در این داستان‌ها نشان داده شد. بنابراین، محققان و منتقدان می‌توانند داستان‌ها و روایات تاریخی بی‌شماری را در ادب فارسی با این الگو بررسی و تحلیل کنند. این الگو از جهاتی در باب نحو روایت و لحن و شخصیت‌پردازی ضعف‌هایی دارد. در واقع با بررسی این الگو، احساس می‌شود هنوز در داستان به‌طور کامل به تمام عناصر روایی و بافت‌های داستانی پرداخته نمی‌شود و جنبه‌های ادبی و رویکرد زبان‌شناختی در هیچ قسمت این الگو بررسی نمی‌شود؛ اما در عین حال، می‌تواند ساختاری هماهنگ از تحلیل روایی داستان به‌صورت بارز و مشخص ارائه دهد.

امید است این پژوهش در حوزهٔ تحقیقات روایت‌شناسی و تحلیل نظریهٔ روایت و روایت‌شناسی که حضور آن در نقد ادبی فارسی ضروری است، راهگشای محققان باشد.

منابع

- آلوت، میریام. (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان‌نویسان*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. چ۲ تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- ارسطو. (۱۳۸۶). *بوطیقای ارسطو*. هلن اولیایی‌نیا. اصفهان: نشر فردا.
- امیرخانی، رضا. (۱۳۸۷). *بی‌وتن*. چ۵. تهران: علمی.
- انصاری، خواجه‌عبدالله. (۱۳۵۴). *مناجات‌نامه*. تهران: کتابخانهٔ علمیهٔ احمدی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: افزار.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* در: <www.jenopari.com>
- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۷۸). *تاریخ بیهقی*. به کوشش دکتر خلیل خطیب‌رهبر. ج۱. تهران: مهتاب.
- ترقی، گلی. (۱۳۸۳). *دو دنیا*. چ۳. تهران: نیلوفر.
- تودروف، تزوتان. (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. چ۲. تهران: آگاه.

– تولان، جی. مایکل. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حری تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– حدادی، الهام. (۱۳۸۸). «رویکردی روایت‌شناختی به دو دنیا گلی ترقی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. س۲. ش۵. صص۴۱-۷۲.

– حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). «احسن‌القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تربیت مدرس. س۱. ش۲. صص۸۳-۱۲۲.

– ـــــــــــــ (۱۳۸۷). «زاویهٔ دید در مقابل کانونی‌شدگی». پایگاه رسمی انتشارات سورهٔ مهر.

– دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چ۵. تهران: علمی.

– ریکور، پل. (۱۳۸۴). *زمان و حکایت*. ترجمهٔ رویا نونهالی. ج۱. تهران: گام نو.

– ریمون- کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

– عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: آن.

– قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). «زمان و روایت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس. س۱. ش۲. صص۱۲۳-۱۴۴.

– کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

– لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

– مارتین، والاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

– مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده‌مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

– مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). *ارواح شهرزاد*. تهران: ققنوس.

– میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴). *عناصر داستان*. تهران: شفا.

– هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *سه قطره خون*. تهران: جامه‌داران.

– *هزار و یک شب*. (۱۳۷۷). ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی. ج۴. تهران: دنیای کتاب.

– وبستر، راجر. (۱۳۸۰). *درآمدی بر پژوهش نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ مجتبی ویسی. تهران: سپیدهٔ سحر.

– یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). *هنر داستان‌نویسی*. چ۸. تهران: نگاه.

- Daivid, Crystal. (1992). *An Encyclopedic Dictionary of languge and languge*. Oxford. P. 262.

- Gerald, Prince. (1989). "Narrative". In Erie Barnouwn, International of *communication*. NewYork:Oxford up. P.164.

- Lebow, William. (1972). "The Transform of Experience in Narrative". London. Routledge. P. 229.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative fiction:contemporary poetics*. London: Routledge.
- Toolan, M. J. (2001). *Narrative: Acritical and linguistic introduction*. London: Routledge.
- Trask, R. L. (1999). *Key concepts in languge and linguistics*. London: Routledge.

فصل ششم

نقد جامعه‌شناختی

پیر بوردیو و نقد ادبی

حسین پیرنجم‌الدین
استادیار ادبیات انگلیسی دانشگاه اصفهان
شیما شهبازی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی دانشگاه اصفهان

چکیده

پیر بوردیو، فیلسوف و جامعه‌شناس مشهور، از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین اندیشمندان معاصر غرب است. روش جامعه‌شناختی بوردیو در تحلیل تولیدات فرهنگی بر ادبیات، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عرصه‌های تولید فرهنگی، تأکید می‌کند. مفاهیمی چون «سرمایهٔ فرهنگی[1]» و «سرمایهٔ نمادین[2]» به درک بهتر وجوه گوناگون و پیچیدگی‌های فرهنگ، طبقهٔ اجتماعی و قدرت بسیار کمک می‌کنند. بوردیو معتقد است سرمایهٔ فرهنگی به‌اندازهٔ سرمایهٔ اقتصادی در تعیین روابط اجتماعی و شکل بخشیدن به آن مؤثر است؛ چرا که به‌نوعی می‌تواند تشخّص[3] ایجاد کند و به سرمایهٔ اجتماعی یا نمادین تبدیل شود. رابطهٔ میان ادبیات و جامعه‌شناسی از راه فرهنگ و زبان- که هر دو ماهیت اجتماعی دارند- شکل گرفته است. در واقع، ادبیات بازتابندهٔ فرهنگ و زبان هر جامعه است. نظریات بوردیو کوششی است برای ایجاد نوعی «علم آثار ادبی» یا جامعه‌شناسی تولیدات فرهنگی. در این مقاله به بررسی این نظریات و تأثیرات آن‌ها بر نقد ادبی و مطالعات فرهنگی می‌پردازیم.

1. Cultural Capital
2. Symbolic Capital
3. Distinction

واژه‌های کلیدی: پیر بوردیو، نقد ادبی، مطالعات فرهنگی، فرهنگ، طبقهٔ اجتماعی، قدرت.

۱. مقدمه

پیر بوردیو، فیلسوف و جامعه‌شناس مشهور، از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین اندیشمندان معاصر غرب است. آنچه روش بوردیو را از اندیشمندان دیگر متمایز می‌کند، جامعه‌شناسی وسیع او است که عرصه‌های مختلف را شامل می‌شود. پیش از بوردیو، گاه به این موضوع پرداخته شده که جامعه‌شناسی زبان در تحلیل آثار ادبی مؤثر است؛ اما بوردیو به‌طور مشخص این ارتباط را به ما می‌نمایاند. روش بوردیو را در زمرهٔ مطالعات فرهنگی قرار داده‌اند و ادبیات به‌عنوان عنصری نقش‌آفرین در فرهنگ، از دید تیزبین او دور نمانده است. از آنجا که ادبیات بازتاب‌دهندهٔ زندگی انسان‌هاست، تأثیر جامعه و فرهنگ را در شکل‌گیری آن نمی‌توان انکار کرد. بنابراین، روابط میان افراد، حوزه‌های مختلف، فرهنگ‌ها و غیره در آثار ادبی نیز اهمیت دارد. در آغاز، برای فهم بیشتر موضوع، شرح مختصری از مفاهیم اندیشهٔ بوردیو بازگو می‌شود.

۲. میدان[1]

میدان (حوزه) شبکه یا پیکربندی روابط عینی میان مواضع است (Bourdieu & Waquant, 1992: 97) و به فضای اجتماعی پویایی گفته می‌شود که اشخاص در آن برای به‌دست آوردن مواضع اجتماعی[2] و سرمایه[3] تلاش می‌کنند (Webb, Schirato & Danaher, 2002: x). هریک از میدان‌ها شرایط بازی، موضوعات و منافع خاص خود را دارد (میدان ادبی، علمی، سیاسی، دانشگاهی، قضایی، بنگاهی، دینی و مطبوعاتی). این خرده‌فضاهای اجتماعی نسبت به یکدیگر خودسالاری[4] دارند؛ یعنی در تنظیم قواعد خود

1. Field
2. Social Positions
3. Capital
4. Autonomy

آزادند؛ دور از تأثیرات دگرسالارانهٔ میدان‌های دیگر اجتماعی به کار خود ادامه می‌دهند (برای مثال برخی ضوابط اقتصادی یا سیاسی در میدان‌های دانشگاهی یا علمی) (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۳۸). میدان‌ها بازاری برای سرمایه‌های خاص هستند که در آن‌ها عامل‌های اجتماعی[1]، بنابر استعدادهای خاص خود، در انواع سرمایه‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند (همان، ۱۳۹). هر میدانی با پیگیری هدف خاصی مشخص می‌شود و بینشی خاص از اهداف به کسانی که در آن زندگی می‌کنند تحمیل می‌کند (همان، ۱۴۱). به‌طور کلی، عامل‌ها برای به‌دست آوردن موضع مسلط در میدان به رقابت با یکدیگر می‌پردازند؛ اما گاهی با نوعی همدستی عینی که در رابطهٔ میان همهٔ رقیبان نهفته است به یکدیگر پیوند می‌خورند (همان، ۱۴۳). بوردیو این عرصهٔ رقابت را میدان قدرت[2] می‌خواند که میدان اصلی در نظریهٔ او است (Eastwood, 2007: 153). او در ***قوانین هنر***[3] بیان می‌کند که میدان قدرت «فضای مناسبات قدرت[4] میان عوامل یا مؤسساتی است که مشترکاً سرمایهٔ لازم را برای به‌دست آوردن موقعیت مسلط در میدان‌های مختلف دارا هستند.» (215).

از دیدگاه بوردیو، میدان روشنفکری به مجموعه‌ای از نهادها، سازمتن‌ها و بازارهایی گفته می‌شود که تولیدکنندگان نمادین همچون هنرمندان، نویسندگان و دانشگاهیان برای دست‌یابی به سرمایهٔ نمادین، در آن به رقابت می‌پردازند (نقل‌شده در Swartz, 1997: 117).

میدان فرهنگی[5]- که موضوع اصلی بحث این مقاله را تشکیل می‌دهد- به مجموعه‌ای از نهادها، قوانین، تشریفات، آداب و رسوم، مقولات، و عناوین و القاب منصب‌ها اشاره می‌کند که سلسله‌مراتبی عینی را به‌وجود می‌آورد و گفتمان[6] و فعالیت‌های خاصی را تولید می‌کند و در اختیار می‌گیرد (Webb et al., 2002: x). برای مثال، ادبیات از تولیدات میدان فرهنگی است که عواملی همچون نویسنده، خواننده، منتقد، ویراستار، ناشر و غیره در خلق آن سهیم هستند.

1. Social Agents
2. Field of Power
3. *The Rules of Art*
4. Relations of Power
5. Cultural Field
6. Discourse

۳. هبیتس[1]

بوردیو هبیتس را این‌چنین تعریف می‌کند: «نظامی از رغبت‌های پایدار و قابل انتقال و تشکیلات دارای ساخت [هستند و به‌عنوان] اصول مولّد و سازمان‌دهندهٔ اعمال و بازنمودهایی عمل می‌کنند که ممکن است به‌طور عینی با هدف این نظام‌ها مطابقت داشته باشند... .» (Eastwood, 2007: 150). هبیتس نظامی است که از طریق آن تولیدات اجتماعی شکل می‌گیرد (1992: 53) و فقط در سطح افکار (ضمیر خودآگاه) یا زبان عامل‌ها یافت نمی‌شود؛ بلکه در سطح تن[1] نیز مشهود است؛ هبیتس بیشتر ناخودآگاه است تا خودآگاه (Webb et al., 2002: 115). افراد از طریق هبیتس رفتارها و ارزش‌های خاصی می‌یابند؛ رفتارها و ارزش‌هایی که تصویر اجتماعی آن‌ها را شکل می‌دهد. از آنجا که هبیتس مانند طبیعت ثانوی عمل می‌کند (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۷۸– ۷۹)، ما را وامی‌دارد ویژگی‌های زندگی اجتماعی را– که جامعه عملاً بنا کرده و سپس برای مشروعیت بخشیدنشان «حالت طبیعی» به آن‌ها داده است– بدیهی و طبیعی ارزیابی کنیم. این‌گونه است که هبیتس عامل توهّم است. ما با زحمت می‌توانیم خود را از خصلت‌های طبقاتی خویش، به‌ویژه خصلت‌های زبانی برهانیم (مانند شخصیت‌هایی که برای تغییر وضعیت اجتماعی خود، مجبورند گویش و لهجهٔ مادری خود را انکار کنند). هبیتس‌های طبقاتی دوام دارند؛ بنابراین الزاماً بازگشت‌پذیر نیستند. ادبیات پر از نمونه‌هایی از این‌دست است.

۴. طبقه‌بندی اجتماعی[2]

مفهوم طبقهٔ اجتماعی بوردیو با نظر جامعه‌شناسان دیگر (مانند مارکس) متفاوت است. برداشت او از طبقات، رابطه‌ای[3] است نه ذاتی[4]. مارکس به آگاهی طبقاتی[5] اعتقاد دارد؛ درحالی که بوردیو درک «جای خود» در فضای اجتماعی را ترجیح می‌دهد (شوبره و

1. at the Level of Body
2. Class
3. Relational
4. Essential
5. Class Consciousness

فونتن، ۱۳۸۵: ۱۰۸). از نظر بوردیو، طبقات واقعی محصول طبقه‌بندی[1] و به‌ویژه نتیجهٔ «مبارزهٔ طبقه‌بندی‌ها» به‌عنوان مبارزهٔ نمادین، سیاستی برای تحمیل بینش خود به جهان اجتماعی است و در نهایت نوعی ساختن جهان اجتماعی است (همان، ۱۰۹). در درون طبقات اجتماعی تشخّص‌ها[2] و تفاوت‌ها حاکم‌اند و جامعه‌شناسی بوردیو بیشتر، تفکری مبتنی بر تشخّص و طبقه‌بندی است تا تفکر دربارهٔ طبقات اجتماعی. بوردیو می‌نویسد: «سوژه‌های اجتماعی... کسانی هستند که با قائل شدن تمایز میان خوشمزه و بدمزه، زیبا و زشت، شیک‌پوش و بدلباس، متشخص و عامی خود را از دیگران متمایز می‌سازند.» (همان، ۵۹).

۵. سرمایه

بوردیو سرمایه را فقط در معنای عام که سرمایهٔ اقتصادی است، به‌کار نمی‌برد؛ بلکه آن را به چندین دسته ازجمله سرمایهٔ فرهنگی، اجتماعی، زبانی و نمادین طبقه‌بندی می‌کند. سرمایهٔ فرهنگی مجموعه‌ای از ثروت‌های نمادین است که از یک‌سو به معلومات کسب‌شده‌ای برمی‌گردد که «به شکل رغبت‌های پایدار ارگانیسم حالت درونی‌شده به خود می‌گیرند» (Bourdieu, 1986) (در دانشی خاص مهارت داشتن، بافرهنگ بودن، به زبان و فنّ بلاغت تسلط داشتن، و جهان اجتماعی و رمزگان آن را شناختن)؛ از سوی دیگر به‌صورت موفقیت‌های مادی و میراث فرهنگی (مانند کتاب، تابلو و غیره) جلوه می‌کند و سرانجام می‌تواند به حالت نهادینه‌شده در جامعه به‌صورت عناوین، مدارک تحصیلی و موفقیت در مسابقات ورودی باشد. سرمایهٔ فرهنگی فقط با کوشش شخصی به‌دست می‌آید و به ارث برده نمی‌شود؛ البته کسب سرمایهٔ فرهنگی به سرمایهٔ اقتصادی نیز نیازمند است.

سرمایهٔ نمادین که همان اقتدار فرهمندانهٔ[3] ماکس وبر است، سرمایه‌ای انکارشده است (Swartz, 1997: 77). در واقع سرمایهٔ نمادین نوعی قدرت است (مانند وجههٔ اجتماعی،

1. Classification
2. Distinctions
3. Charismatic Authority

شهرت، اقتدار، اعتبار و غیره) که به‌تنهایی معنا ندارد و چنانچه دیگران مشروعش بدانند، معنا پیدا می‌کند. تمام سرمایه‌ها می‌توانند نقش سرمایهٔ نمادین را نیز داشته باشند. برای مثال پزشک، استاد، وکیل و غیره هریک در میدانی خاص فعالیت می‌کنند و با قدرت برآمده از سرمایهٔ فرهنگی، به نوعی سرمایهٔ نمادین نیز دست می‌یابند.

سرمایهٔ اجتماعی[1] مجموعه‌ای از رابطه‌ها، آشنایی‌ها، دوستی‌ها و دین‌هاست که بر حسب کیفیت و کمیت شبکه‌های ارتباطی، به عاملْ «وزنِ» اجتماعیِ کم‌وبیش سنگین و قدرت کنشی و واکنشی کم‌وبیش زیاد می‌بخشد (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۹۸).

میزان قدرتی که عامل در میدانی خاص پیدا می‌کند، به موقعیت مسلط و میزان سرمایهٔ او بستگی دارد. برای مثال، در میدان دانشگاهیان[2]، مدرّس به‌عنوان یک عامل، با تحصیل و مطالعه و پژوهش سلیقه‌هایی خاص و نیز الگوهای رفتاری مشخصی را به‌عنوان سرمایهٔ فرهنگی به‌دست می‌آورد و با آن‌ها به افراد دیگر شناسانده می‌شود. علاوه‌بر این، مجموعه‌ای از روابط و آشنایی‌ها میان این عامل و عوامل دیگر در میدان دانشگاهیان شکل گرفته است که در مجموع، سرمایه‌ای نمادین برای عامل به ارمغان می‌آورند.

۶. عادت پایهٔ بدنی[3]

عادت پایهٔ بدنی «اسطوره‌شناسی سیاسی است که به رغبتی پایدار تبدیل شده و به این صورت درک می‌شود. [در واقع] شیوهٔ پایدار ایستادن، سخن گفتن، راه رفتن و نیز احساس کردن و اندیشیدن است.» (Bourdieu, 1992: 70). عادت پایهٔ بدنی به ایستارهای فیزیکی[4] و رغبت‌هایی گفته می‌شود که در نتیجهٔ روابط بین میدان‌های مختلف و هبیتس افراد، در آن‌ها ایجاد می‌شود (Webb et al., 2002: X). بوردیو معتقد است زبان بدنی نوعی تشخّص برای افراد به‌شمار می‌رود. برای مثال، آشفتگی و شتاب بیش از حد، شکلک و

1. Social Capital
2. Academia
3. Bodily Hexis
4. Physical Attitudes

اشارات دست و سر[1] در بورژوا در مقابلِ کندی و ژست‌های آرام در اشراف- که نشانهٔ بلندمرتبگی است- قرار می‌گیرد.

۷. درک غلط[2]

درک غلط کارکرد خشونت نمادین[3] است؛ به‌عبارتی «خشونتی است بر یک عامل اجتماعی که با همکاری خودش بر او اعمال می‌شود.» (Ibid, 25). به سخن دیگر، افراد در معرض انواع خشونت قرار می‌گیرند (مانند تحقیر شدن، نادیده گرفته شدن و محدود شدن آرمان‌ها و جنبش‌های اجتماعی)؛ اما این موقعیت‌ها را به این شکل احساس نمی‌کنند و این شرایط را روند طبیعی مسائل می‌دانند. نظام مردسالارانه یکی از نمونه‌های رابطهٔ میان سوء برداشت و خشونت نمادین است. در جامعهٔ مردسالار، مردان همواره در اولویت تحصیل (مانند بورس تحصیلی یا فعالیت پژوهشی) و شغل قرار می‌گیرند. این مسئله چنان جا افتاده است که زنان و دختران نه‌تنها اعتراضی نمی‌کنند؛ بلکه آن را روند طبیعی در نظام اجتماعی می‌دانند.

۸. زبان

بوردیو زبان را آینه‌ای برای نمایش حقیقتی ازپیش‌تعیین‌شده نمی‌داند؛ بلکه آن را عملی[4] می‌شمارد که «دنیا را می‌سازد» یا حداقل درک ما را از دنیا تعیین می‌کند. هرچه تسلط عامل‌ها بر زبان بیشتر باشد، بیشتر قادرند از مزایای نظام تشخّص‌ها برای شکل بخشیدن به مواضع اجتماعی خود استفاده کنند (Thompson, 1991). زبان ابزار قدرت است؛ به‌گونه‌ای که هرکسی بر زبان و بلاغت تسلط داشته باشد، قادر است قدرتی مشخص به‌دست آورد. گفتمان به‌عنوان نوع خاصی از زبان که با ارزش‌های میدان فرهنگی خاصی

1. Grimace and Gesticulation
2. Misrecognition
3. Symbolic Violence
4. Practice

درآمیخته است، هبیتس را شکل می‌دهد و برای آن کس که در آن مهارت لازم دارد، به منبعی از قدرت تبدیل می‌شود.

۹. بحث

با شرح مختصری که از مفاهیم اساسی بوردیو ارائه شد، می‌توان به مبحث اصلی یعنی نقد ادبی پرداخت. با تعریف بوردیو از میدان، ادبیات نیز گستره‌ای خاص را تشکیل می‌دهد و در اجتماع قرار می‌گیرد. در اینجاست که رابطهٔ میان جامعهٔ عام و تولیدات فرهنگی باید در نظر گرفته شود تا جایگاه آثار ادبی در فضای اجتماعی مشخص شود. بوردیو از اجتماعی شدن آثار ادبی بحث می‌کند که پیش از این در مطالعات جامعه‌شناسی جایی نداشت. تولیدکنندگان آثار ادبی، خود جامعه‌ای مشخص تشکیل می‌دهند که البته زیرمجموعه‌ای از اجتماع عام قرار می‌گیرد (Dubois, Emery & Sing, 2000). کار ادبی[1] نیز فقط در ارتباط با مسئولان، عوامل و موقعیت‌های منظم معنا پیدا می‌کند. تغییرات ساختاری در حوزهٔ ادبی با مسائل سیاسی و اجتماعی ارتباط دارد. خصوصیات عواملی که پا به میدان ادبیات[2] می‌گذارند، در ادبیات بازتاب می‌یابد؛ زیرا هریک از این عوامل، خود موجودی اجتماعی نیز است.

در میدان ادبی، نویسنده در مقام تولیدکننده و خواننده در جایگاه مصرف‌کننده عمل می‌کنند و با یکدیگر تعاملات خاصی دارند. ادبیات در میدانی وسیع‌تر که میدان فرهنگی است، قرار می‌گیرد؛ بنابراین به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از فرهنگ، در فرایند اجتماعی کردن افراد یا عامل‌ها[3] نقش بسزایی دارد. میدان ادبی همچون دیگر میدان‌ها، دارای هبیتس‌هایی است که در شکل بخشیدن به تولیدات فرهنگی مؤثرند.

عامل‌های میدان ادبی اعم از نویسنده، خواننده، منتقد، ناشر و غیره خودآگاهی و تشخّص اجتماعی را از راه ادبیات کسب می‌کنند. به‌عبارت دیگر، آنچه فرد کتاب‌خوان را

1. Literary Practice
2. Field of Literature
3. Agents

از فرد عامی متمایز می‌کند، سواد ادبی او است. برای مثال، در میان گروهی که در مراسم شب شعر حضور دارند، آن کسی که اشعار بیشتری را ازبر می‌خواند در مرتبه‌ای بالاتر از بقیه قرار می‌گیرد و این همان طبقه‌بندی بوردیو بر اساس تشخّص اجتماعی است. عامل‌ها که در میدان ادبی فعالیت می‌کنند، برای کسب سرمایهٔ فرهنگی در تلاش‌اند. این‌چنین است که میدان ادبی به میدان قدرت تبدیل، و مبارزه میان عامل‌ها آغاز می‌شود. سواد ادبی‌ای که خواننده به‌دست می‌آورد، رمانی که نویسنده می‌نویسد و مقاله‌ای که منتقد چاپ می‌کند، همه نوعی سرمایهٔ ادبی هستند. حال، سرمایهٔ ادبی کم‌کم، آشنایی‌ها و روابطی میان عامل‌های این میدان و حتی میدان‌های دیگر ایجاد می‌کند که سرمایهٔ اجتماعی را تشکیل می‌دهد. برای مثال، نویسندهٔ مشهور آمریکایی، دان دلیلو، تا حدی با همسو کردن مواضع به‌اصطلاح روشنفکرانهٔ خود با نظام حاکم بر آمریکا این سرمایهٔ اجتماعی را کسب کرده است؛ یا اسپنسر، شاعر انگلیسی، سعی کرده است با سرودن «ملکهٔ پریان[1]» جایگاه خود را در دربار و نیز جامعهٔ ادبی انگلیس تثبیت کند. همان‌طور که اشاره شد، هر سرمایه‌ای می‌تواند به سرمایه‌ای نمادین تبدیل شود؛ پس می‌توان گفت هر عاملی[2] با سرمایهٔ فرهنگی، گاه در میان عامل‌های دیگر چنان مشروعیتی پیدا می‌کند که دارای نوعی سرمایهٔ نمادین یا- به‌عبارتی- قدرت می‌شود. اساساً سرمایه‌ها منبعی برای کسب قدرت در این مبارزات درون‌میدانی هستند. هرچه سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعیِ عامل بیشتر باشد، سرمایهٔ نمادین نیز افزایش می‌یابد و در نتیجه عامل با قدرتی که به‌دست آورده است پیروز میدان می‌شود.

سرمایهٔ زبانی[3] نیز در آثار بوردیو بسیار مورد توجه است. زبان فصیح و آشنا با فنون بلاغت نوعی سرمایهٔ فرهنگی است و تشخّص را به‌همراه می‌آورد. بنابراین، عامل‌هایی همچون نویسندگان که کارشان با زبان گره خورده است، سرمایهٔ فرهنگی خود را از این راه به‌دست می‌آورند. برای مثال، شکسپیر- که به گفتهٔ برخی منتقدان در ادبیات انگلیس

1. "The Faeri Queen"
2. Agent
3. Linguistic Capital

مانند ندارد- این تشخّص را از زبان استعاری، شعرگونه و بسیار تأثیرگذارش گرفته و همین سرمایهٔ زبانی و فرهنگی پدیدآورندهٔ سرمایه‌های اجتماعی و نمادین نیز بوده است.

عامل‌ها هبیتس را به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه از میدان می‌گیرند. گاه این خصلت‌ها در زمینهٔ تفکر است. برای مثال، نویسنده‌ای که تلاش می‌کند ظلم و استعمار را به تصویر بکشد، این خصلت را از جامعهٔ تحت استعماری‌ای که در آن زیسته به‌دست آورده است. گاه هبیتس‌ها (خصلت) فیزیکی و در پیوند با تن‌اند؛ برای نمونه بسیاری از شاعران حالت و ظاهری شوریده و عرفانی دارند.

درک غلط نیز در میدان ادبی به‌چشم می‌خورد. در قرن نوزده میلادی که جامعه‌ای مردسالار بر میدان ادبی حاکم بود، برخی نویسندگان زن برای چاپ آثار خود به‌ناچار از اسم مردانه استفاده می‌کردند. برای مثال، جرج الیوت داستان‌هایش را با این نام مردانه چاپ می‌کرد تا هم چاپ شوند و هم خوانندگانی پرشمار جذب کنند. او با انتخاب نامی مردانه، سرمایهٔ زنانهٔ خود[1] را مورد تردید قرار می‌داد و زندگی‌اش را زیر چتر سرمایهٔ مردانه[2] می‌گذراند.

آنچه تا کنون در زمینهٔ میدان ادبی بحث شد، نمی‌توان فقط به عامل‌هایی همچون نویسنده و خواننده نسبت داد. از آنجا که تمام کارهای ادبی ازجمله داستان و نمایش‌نامه را می‌توان تجلی واقعیات اجتماعی و به‌قلم‌درآمدهٔ هر آنچه بر صحنهٔ هبیتس بازی می‌شود دانست (Dubois et al., 2000)، برخی از نگره‌های کلیدی بوردیو با آن‌ها همخوان هستند. شخصیت‌های داستان، خود عامل‌های اجتماعی‌ای هستند که در میدان‌های مختلف به رقابت مشغول‌اند و بر اساس هبیتس‌های مسلط بر میدان، اجتماعی می‌شوند و گاه با تغییر میدان دچار دگرگونی‌های اجتماعی می‌شوند. هرکدام از شخصیت‌ها برای به‌دست آوردن قدرت به کسب سرمایه‌های مختلف مشغول‌اند و یکدیگر را به چالش می‌کشند. برای فهم بیشتر موضوع، به مثال‌هایی از ادبیات فارسی و ادبیات جهان اشاره می‌شود.

1. Feminine Capital
2. Male Capital

در داستان‌های جلال آل‌احمد تغییرات اجتماعی و تشخّص بر مبنای سرمایه‌ای خاص، به‌وضوح به‌چشم می‌خورد. برای مثال، در داستان ***خانم نزهت‌الدوله***، شخصیت اول زنی از طبقهٔ اشراف است که با پوشش، آرایش و عادات رفتاری و اجتماعی خاصی به خواننده معرفی می‌شود (تشخّص). او همواره به دنبال به‌دست آوردن سرمایهٔ اجتماعی برای ایجاد روابط با طبقهٔ اشراف (با هدف پیدا کردن شوهر مناسب) است. زمینهٔ داستان در دوران مشروطه شکل می‌گیرد و به عامل‌هایی اشاره می‌شود که ناگهان از فکر کارها و حرف‌های خاله‌زنکی بیرون می‌آیند و به فکر «حزب و روزنامه»، «آزادی» و «مشروطیت» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۵۶) می‌افتند که در واقع سرمایه‌های فرهنگی هستند. شرایط زمانی و مکانی در این دوره، برای برخی عامل‌ها تغییرات میدانی و اجتماعی ایجاد می‌کند. در جای دیگری از داستان، شوهر سوم خانم نزهت‌الدوله قدرتی پیدا می‌کند که می‌تواند به‌ظاهر حتی دولت را استیضاح کند و این همان قدرت نمادین او است که از سرمایهٔ اقتصادی برآمده است.

در نمایش‌نامه‌هایی همچون ***چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد*** (Albee, 1963) و ***اولیانا*** (Mamet, 1993) میدان دانشگاهیان کاویده شده است. سرمایهٔ فرهنگی‌ای که استاد دانشگاه به‌عنوان یک عامل اجتماعی به‌دست آورده است، برای او سرمایه‌ای نمادین نیز رقم می‌زند و قدرت تسلط بر بقیهٔ عامل‌ها (نظیر دانشجو در ***اولیانا*** و استادان تازه‌کار در ***چه کسی از ویرجینیا وولف می‌ترسد***) را برای او فراهم می‌کند.

۱۰. نتیجه‌گیری

در حوزهٔ نقد ادبی و مطالعات فرهنگی، رویکرد جامعه‌شناختی یکی از شیوه‌های بررسی تولیدات فرهنگی است. در این میان، جامعه‌شناسی پیر بوردیو، منتقد فرانسوی، از رویکردهایی است که ادبیات را به‌عنوان منبع تولید فرهنگ نقد و بررسی می‌کند. در حوزه‌های مختلف اجتماعی که بوردیو از آن‌ها با نام میدان یاد می‌کند، عامل‌ها برای کسب سرمایه به رقابت می‌پردازند. از دیدگاه بوردیو، یکی از مهم‌ترین سرمایه‌ها، سرمایهٔ فرهنگی است که عامل ایجاد تشخّص است. این سرمایه می‌تواند به سرمایهٔ نمادین تبدیل شود و قدرتی خاص به عامل بدهد. به‌این ترتیب، دسته‌بندی اجتماعی نه بر اساس طبقهٔ اجتماعی عامل‌ها، بلکه بر پایهٔ تشخّص آن‌ها صورت می‌گیرد.

در میدان ادبیات، سرمایهٔ فرهنگی و زبانی از عواملی هستند که در شکل‌گیری تشخّص، رغبت‌ها و قدرت نمادینِ عامل‌های میدان نقش بسزایی ایفا می‌کنند. نقد ادبی با استفاده از نظریات بوردیو می‌تواند بعد اجتماعی آثار را مطالعه، و پیچیدگی فرهنگی آن‌ها را بر ما نمایان کند.

پی‌نوشت

۱. Habitus ترجمهٔ این اصطلاح به خصلت یا کلمات مشابه، هرگز معنای مورد نظر بوردیو را افاده نمی‌کند.

منابع

– آل‌احمد، جلال. (۱۳۵۷). *زن زیادی*. تهران: رواق.

– شویره، کریستین و اولیویه فونتن. (۱۳۸۵). *واژگان بوردیو*. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: نشر نی.

- Albee, E. (1963) .*Who's Afraid of Virginia Woolf?* New York: Atheneum.

- Bourdieu, P. (1986). "The Forms of Capital". *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ed. J. G. Richardson. New York: Greenwood Press. PP. 241-58.

- _____ (1992). *The Logic of Practice*. Trans. Richard Nice. Stanford, CA: Stanford University Press.

- _____ (1996). *The Rules of Art.* Trans. Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press.

- Bourdieu, P. & L. J. D. Waquant. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.

- Dubois, J., M. Emery & P. Sing. (2000). "Pierre Bourdieu and Literature". *Substance*. 29 (3). PP. 84-102.

- Eastwood, J. Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of Literature. (Jun 2007) *Sociological Theory*. 25. 2: PP. 149-169. Jstor. 18 oct. 2010.

- Mamet, D. (1993). *Oleanna.* New York: Vintage Books.

- Swartz, D. (1997). *Culture and Power.* Chicago: The University of Chicago Press.

- Thompson, J. B. (1991). Introduction. *Language and the Symbolic Power.* By P. Bourdieu. Cambridge: Polity Press.

- Webb, J., T. Schirato & G. Danaher. (2002). *Understanding Bourdieu.* Australia: Allen and Unwin.

درآمدی بر نقد تکوینی در تحلیل آثار ادبی

نسرین دفترچی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز
علی‌اصغر شهناز خضرلو
کارشناس ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی

چکیده

نقد تکوینی[1] مبحثی نو در نقد ادبی است که «سرچشمه‌ها و فرایند زایش و تکوین یک اثر را مطالعه و بررسی می‌کند؛ به همین دلیل آن را "جنین‌شناسی اثر" نیز نامیده‌اند.» (اسداللهی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۱). مطالعهٔ مراحل تکوین اثر ادبی مطلب تازه‌ای نیست. از قرن نوزدهم میلادی، منتقدانی چون گوستاو لانسون[2] به تحلیل مبحث «خلاقیت در حال شکل‌گیری» علاقه‌مند بودند؛ فقط با این تفاوت که منتقدان تکوین‌گرا از روش‌های سنتی فاصله گرفتند و تحلیل‌های خود را بیشتر بر اساس «روان‌کاوی چرک‌نویس»ها قرار دادند. آنان از ورای دست‌نوشته‌ها و چرک‌نویس‌ها، چگونگی پدیداری اثر و شکل‌گیری آن را از ورای نسخه‌های مختلفی ازقبیل «پیشامتن[3]»، «پیرامتن[4]»، «پیش‌متن[5]» و «پسامتن[6]»- که ژن‌های اثر نهایی را در خود نهان دارند- مورد بررسی قرار دادند تا نقش تخیل مؤلف در شکل‌گیری نهایی اثر ادبی را تجزیه و تحلیل کنند. حال این پرسش‌ها مطرح می‌شود که واژهٔ «ژنتیک» که بیشتر در علوم پزشکی کاربرد دارد، اکنون در حوزهٔ نقد ادبی چه معنایی

1. Critique Génétique
2. Gustave Lanson
3. Avant-Texte
4. Paratexte
5. Hypo-Texte
6. Après-Texte

ممکن است داشته باشد؟ چه عواملی ویژگی‌های ژنتیکی اثر ادبی را تعیین می‌کنند؟ چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های شخصی مؤلف در تحلیل آثار ادبی چه نقشی ممکن است داشته باشند؟ در این مقاله به این پرسش‌ها پاسخ داده خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: نقد تکوینی، آثار ادبی، نقد ژنتیک، سانسور، ریخت‌شناسی خط‌خوردگی‌ها، جنین‌شناسی اثر ادبی، روان‌کاوی چرک‌نویس‌ها.

۱. مقدمه

نقد تکوینی مبحثی نو در نقد ادبی است و مطالعهٔ ژن‌های سازندهٔ اثر ادبی را مبنای تحلیل‌های خود قرار می‌دهد. پیروان نقد نو، نقد روان‌کاوی و نقد جامعه‌شناختی سرانجام به این نتیجه رسیدند که چرک‌نویس‌ها و دفترچهٔ یادداشت‌های هر نویسنده‌ای نیز می‌تواند ملاکی برای نقد ادبی باشد. نقد ژنتیک چرک‌نویس مدرن[1] یا همان CGMM بر مطالعهٔ تمام مطالبی که در جریان شکل‌گیری آن مفید واقع شده‌اند متمرکز می‌شود و دیگر، متن چاپ‌شده محور تحلیل‌های منتقدان مدرن قرار نمی‌گیرد. منتقدان تکوین‌گرا به کشف گفتمان ضمیر ناخودآگاه نهفته در لابه‌لای چرک‌نویس‌ها علاقه‌مند بودند و با تحلیل ریخت‌شناسی[2] چرک‌نویس‌ها در صفحه‌های پیشامتن از ورای تجزیهٔ هریک از خط‌خوردگی‌ها پرده از اسراری برمی‌داشتند که هرگز در متن ادبی آشکار نمی‌شود. در این باب، حتی برخی از نشانه‌های ریخت‌شناسی نیز به محک کشیده می‌شوند و خود، اسراری ناگفته را بازگو می‌کنند. در این میان، خط‌شناسی، نشانه‌های مربوط به نوع جوهر و حتی کاغذ به‌کاررفته، بخشی از مرحلهٔ تحلیل نقد ژنتیک را تشکیل می‌دهد. ماریا ترزا ژیاوری[3] نیز اذعان داشته است نقد ژنتیک مفهوم «روی دیگر متن[4]» را تداعی می‌کند.

تکوین یک قطعه شعر اثر ادگار آلن‌پو، در قرن نوزدهم راهنمای اندیشهٔ مطالعهٔ چرک‌نویس‌های متن ادبی در نقد و تحلیل آثار بوده است. در اواخر دههٔ شصت میلادی،

1. Critique Génétique du Manuscrit Moderne
2. Typologie
3. Maria Teresa Giaveri
4. L’autre du Texte

CNRS گروهی از محققان را دور هم گرد آورد تا چرک‌نویس‌های شاعری آلمانی به نام هاین[1] را مطالعه کند. با اینکه پیش از این نیز منتقدان دیگری جسته‌وگریخته به تحلیل دست‌نوشته‌ها و یادداشت‌های نویسندگان و شاعران پرداخته بودند، پیدایش این گروه خود، گامی به‌سوی تشکیل گرایشی نو در نقد ادبی بود. این گروه الگویی برای منتقدان دیگر ارائه دادند و سرانجام، دیری نپایید که پایه‌های روش‌شناسی نقد تکوینی برچیده شد. به‌این ترتیب، یادداشت‌ها و دست‌نوشته‌هایی که تا به حال در ردیف زباله‌های ادبی قرار داشتند، در آزمایشگاه‌های منتقدان تکوین‌گرا تجزیه و تحلیل شدند. بنابراین، مجموعه‌ای از عناصری که به شناخت ردّپای نحوهٔ پیدایش اثر ادبی کمک می‌کند، به موضوع مورد مطالعهٔ نقد تکوینی تبدیل شد.

در سال ۱۹۷۲م، ژان بلمن نوئل[2] با مطالعهٔ چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های میلوز[3]، برای این دست‌نوشته‌ها و یادداشت‌ها عنوان «پیشامتن» را به‌کار برد. گروه‌های دیگری نیز که به تجزیه و تحلیل چرک‌نویس‌های نویسندگانی چون فلوبر، پروست و والری می‌پرداختند، از این پیشنهاد استقبال کردند. منتقدانی چون ر. دوبرای ژنت[4]، ژان لوئی لوبراو[5]، آلموت گریسون[6]، پیر مارک دوبیازی[7]، لوئی آی[8] و ژان بلمن نوئل از پیشروان این حوزه به‌شمار می‌رفتند. ناشران بزرگ علمی مانند اَشت[9] و شامپیون[10] و همچنین پایه‌گذاران تاریخ ادبیات مدرن چون گوستاو لانسون، دانیل مورنه[11] و گوستاو رودلر[12] جزء نخستین کسانی بودند

1. H. Heine
2. Jean-Bellemin Noël
3. Milosz
4. R. DEBRAY-GENETTE
5. Jean-Louis LEBRAVE
6. Almuth GRÉSILLON
7. Pierre-Marc de Biasi
8. Louis HAY
9. Hachette
10. Champion
11. Daniel Mornet
12. Gustave Rudler

که معیارهایی را تعریف کردند؛ معیارهایی که بعدها مبنای تفسیرهای منتقدان نقد ژنتیک قرار گرفت.

۲. نگاهی به دورنمای پیدایش نقد ژنتیک

خاستگاه نقد تکوینی به انسان‌های اولیه برمی‌گردد. انسان‌های نخستین برای اولین بار اندیشه‌های خود را با نقاشی بر روی غارها ابراز کردند و از این راه با همدیگر ارتباط برقرار کردند. نخستین بارقه‌های تمدن انسانی در سرزمین بین‌النهرین بین عراق و ایران کنونی کشف شد. در این مناطق نوشته‌هایی بر روی لوح‌های گلی بر جای مانده بود؛ البته تحلیل نخستین نوشته‌ها، به نگاشته‌هایی برمی‌گردد که بر پاپیروس در ۲۶۰۰سال قبل از میلاد نقش بسته بود. نخستین کاغذی که نوشتار بر روی آن حک شد، حدود ۲۵۰ سال قبل از میلاد در خاور دور یا همان کشور چین پدید آمد که از درخت توت تولید می‌شد. در سال ۱۲۵۰م نیز صنعت تولید کاغذ در اروپا برپا شد. نویسندگان بزرگ آن عصر، مانند پترارک و دیگران برای خلق آثار خود از کاغذ استفاده کردند. در سال ۱۴۵۰م، گوتنبرگ با اختراع ماشین چاپ در آلمان، تحولی در چاپ و نشر کتاب ایجاد کرد.

آفرینش اثر ادبی و هنری مراحل خاص خود را دارد که طی آن، جنین اثر قدم به عرصهٔ وجود می‌نهد. از نخستین تجسّمات ذهنی نویسنده تا آخرین امضایی که در پای اثر خود می‌نهد، جزء پیکرهٔ اثر ادبی است. از قرن نوزدهم میلادی، منتقدان به اهمیت تحلیل مراحل پیش‌نگارشی پی بردند (اسداللهی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۴۵– ۵۶). گوستاو لانسون فعالیت ادبی خود را با ارائهٔ نظریاتی در مورد جنبهٔ مادی نوشتار آغاز کرد. مبنای تفکر انتقادی لانسون تحلیل چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های محرمانهٔ نویسنده بود. او بر این باور بود که می‌توان از ورای چرک‌نویس‌ها به عمق کیفیت تلاش‌های نویسنده پی برد و نگرانی‌هایش را در یافتن بهترین واژه احساس کرد. او در دو اثر مهم خود: ***نامه‌های فلسفی ولتر***[1] (1909)

1. *Lettres philosophiques de Voltaire*

و ***تفکرات لامارتین***[1] (1915) اساس فکری خود را اعلام کرد و سعی داشت فهرستی از تمام اطلاعات تاریخی مربوط به یک اثر ادبی را گردآوری کند. البته، در مقاله‌ای با عنوان «نوشتاری در باب پُل و ویرژینی[2]»- که مبنای آن تحلیل چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌ها قرار گرفته- بیشتر به‌صورت مرجعی برای منتقدان تکوین‌گرا در نظر گرفته شده است. چه‌بسا با این نگرش، ارزش چرک‌نویس‌ها از متن چاپ‌شده بیشتر می‌شود. به‌این ترتیب، لانسون سعی کرده جزئیاتی را نشان دهد که نویسنده در لحظهٔ خلاقیت اثر ادبی تجربه کرده است. سرانجام، این نگرش به ظاهر شدن مراحل نوشتاری در نظر خواننده منجر می‌شود (Tadié, 1987: 275).

نقد تکوینی آخرین شناخت ممکن از فضای نقد ادبی است. به‌این ترتیب، نگاهی به مراحل نوشتار همراه با تصحیح، منتقد را با مراحل ماقبل پایانی خلاقیت ادبی آشنا می‌کند. تحلیل هریک از جمله‌هایی که به‌عنوان ساختار فرضی در ذهن نویسنده تجلّی یافته، از فعل و انفعالاتی خبر می‌دهد که در ذهن نویسنده روی داده است. با توجه به این مطلب که هیچ اثر ادبی بدون چرک‌نویس به‌وجود نیامده است، مطالعهٔ دنیای این کاغذهایی که تا قبل از گوستاو لانسون در ظاهر بی‌ارزش به‌نظر می‌رسیدند، در نقد ادبی هیچ جایگاهی نداشت. بی‌شک، نویسنده ساعت‌ها به هریک از جمله‌ها اندیشیده و در یافتن هریک از جمله‌های مناسب در بطن اثر ادبی از کاغذهای زیادی به‌عنوان چرک‌نویس استفاده کرده است. گاه نیز در حین نوشتن، از حاشیهٔ کاغذها برای ثبت جملات شخصی و احساسی‌اش بهره برده است. تحلیل هر جمله‌ای که در شکل‌گیری جملهٔ نهایی تأثیر گذاشته است، در نقد تکوینی امکان‌پذیر می‌شود. لانسون به این نتیجه رسید که چرک‌نویس‌ها به‌عنوان مبدأ اثر ادبی، در شکل دادن به ویژگی‌های سازندهٔ آن نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ چرا که نویسنده در حین فکر کردن به جمله‌های اثر ادبی، مراحل مختلف شکل‌گیری جملهٔ دلخواه خود را بر روی چرک‌نویس‌ها ثبت کرده است. باری، جمله‌هایی که روی چرک‌نویس باقی مانده‌اند، هریک

1. *Méditations de Lamartine*
2. "Un manuscrit de Paul et Virginie"; (Revue du Mois, 1908; repris dans Études d'histoire littéraire, Champion, 1930).

سرشار از نشانه‌هایی هستند که در بین آن‌ها تلاش مستمرّ نویسنده در یافتن جمله‌ای که در چارچوب علایق شخصی و اجتماعی او باشد، نمایان است (Kahnamouipour & Khattate, 2003: 228).

گوستاو رودلر یکی از پیروان لانسون است که برای مدت طولانی در آکسفورد تدریس می‌کرد. او در کتاب ***خداشناس جدیدی به نام پگی***[1] روش نقد خویش را تعریف کرد. به دنبال آن در ***تکنیک‌های نقد و تاریخ ادبیات***[2] طرحی از روش‌شناسی نقد تکوینی را معرفی کرد. هدف نقد تکوینی این است که اندیشه و طرح ابتدایی اثر ادبی را پیدا کند و به سازوکار فکری نویسنده در حین آفرینش اثر ادبی دست یابد. بنابراین، نقد تکوینی از توصیف ساختار ثابت اثر ادبی به دیدگاهی پویا می‌رسد که به زعم رودلر، باعث تفکیک مرزهای نقد درون‌محور از نقد برون‌محور می‌شود. نقد درون‌محور از زمانی آغاز شد که اهمیت چرک‌نویس‌ها در تحلیل اثر ادبی بررسی شد. با نگاهی به تصحیحاتی که نویسنده در چرک‌نویس‌ها به یادگار گذاشته است، جنبه‌هایی از ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه هنرمند آشکار می‌شود. از سوی دیگر، بخشی از چرک‌نویس‌ها که تاریخ نگارش بر روی آن‌ها ثبت شده است، منتقد را در یافتن زمان شکل‌گیری طرح اولیهٔ اثر ادبی یاری می‌دهد. برای مثال، تاریخی که بر روی چرک‌نویس‌های ویکتور هوگو به‌طور منظم ثبت شده، گویای این است که طرح نخستین اغلب شعرهایش به‌صورت نشانه‌هایی کمرنگ در تاریخ‌هایی پیشین نیز در لابه‌لای یادداشت‌هایش وجود داشته است.

بنابراین، یکی از کاربردهای تحلیل یادداشت‌ها و چرک‌نویس‌های نویسنده این است که می‌توان به طرحی جامع از افکار، اندیشه‌ها و لایه‌های زیرین تفکر هنری او پی برد. به‌این ترتیب، منتقد می‌تواند با تحلیل چرک‌نویس‌ها به مراحل شکل‌گیری طرحی از تفکر نویسنده- که به شکل‌گیری نهایی اثر ادبی منجر می‌شود- دست یابد. به‌عبارت دیگر، نشانه‌هایی که در دل چرک‌نویس‌ها نهفته‌اند، منتقد تکوین‌گرا را به شناخت مراحل تکوین اثر ادبی هدایت می‌کنند. علاوه‌بر آن، رودلر معتقد بود به کمک نگرشی تکوینی، حتی

1. *Un Nouveau Théologien de Péguy*
2. *Techniques de la Critique et de L'histoire Littéraires*

می‌توان به داده‌های حسی و احساسی نویسنده نیز دست پیدا کرد. در مرحلهٔ بعدی، این داده‌ها باید طبقه‌بندی شود تا تأثیر هریک از آن‌ها در شکل‌گیری روح هنری در نویسنده مورد مطالعه قرار گیرد، سپس هر اندیشه بر اساس ارزش و تعداد تکرارش در اثر ادبی و نیز بسته به پیوندی که با دنیای بیرونی دارد، بررسی شود. به‌این ترتیب، رودلر پیشنهاد می‌کند که می‌توان ساختار کلی اندیشهٔ هر نویسنده‌ای را با فرمول‌هایی ازقبیل بررسی داده‌های حسی و احساسی و همچنین عقیدتی‌اش مطالعه کرد (Tadié, 1987: 277-279).

در سال ۱۹۲۴م، پیر اودیا[1] پیشنهاد داد که برای تحلیل اثر ادبی، بهتر است شرایطی فراهم شود تا منتقد بتواند زندگی نویسنده و طرز فکر او را دوباره تجربه کند. به‌این ترتیب، وجود منتقد و نویسنده در هم ادغام خواهد شد و حضور این دو دیگر با هم در تضاد نخواهند بود. باری، تحلیل اثر، بازآفرینی شرایط تولید آن اثر است. با این نظریه، مطالعهٔ مراحل مختلف تولید اثر، مفهوم «زمان» یا همان ترتیب توالی زمانی شکل‌گیری اثر در نقد ادبی مطرح می‌شود که مقدمه‌ای برای ترسیم محور زمانی تولید «ایدهٔ مولّد[2]» است. به نظر اودیا، این ایده را می‌توان از ورای تصویر ادبی یا ایهام و حتی در شکل جمله‌ای کلیدی در ابتدای کتاب کشف کرد، سپس برای درک و تحلیل عمیق‌تر آن، به دست‌نوشته‌ها و یادداشت‌های نویسنده مراجعه کرد. با نگاهی به یادداشت‌ها و چرک‌نویس‌های نویسنده، منتقد به حالت اولیهٔ شکل‌گیری این ایدهٔ مولّد دست می‌یابد. در این راه، گاه برخی از گفته‌های نویسنده نیز می‌تواند مؤثر واقع شود و نشانه‌هایی برای یافتن مراحل شکل‌گیری این ایده در اختیار منتقد قرار دهد. در مرحلهٔ دوم، اودیا پیشنهاد کرد که می‌توان طرحی از نقشهٔ کلی شکل‌گیری اثر را همراه با تغییرات آن بازسازی کرد[3]. مرحلهٔ سوم نیز به مطالعه و بازتولید سبک نگارش نویسنده اختصاص دارد. همان‌طوری که روشن است، اودیا بیش از لانسون و رودلر در بازسازی و ارائهٔ طرحی از تغییرات و تصحیحات در چرک‌نویس‌ها

1. Pierre Audiat
2. L'idée Génératrice
3. La Reconstitution du Plan

و روند شکل‌گیری ایدهٔ مولّد پیش رفته و شرایط را برای شکل‌گیری نقد ژنتیک آماده کرده است (Ibid, 283).

بعد از اینکه رودلر در سال ۱۹۲۳م و اودیا در سال ۱۹۲۴م بر اهمیت مطالعهٔ چرک‌نویس‌ها تأکید کردند، نقد ادبی برای بار دیگر در دههٔ پنجاه محور مطالعهٔ مراحل تکوینی اثر ادبی را پایهٔ تحلیل خود قرار داد. منتقدانی همچون روبر ریکات[1]، رونه ژورنه[2]، گی روبر[3]، ژان لووایان[4] و کلودین گوتو مرش[5] از پیشروان تجددگرایی در نقد ادبی دههٔ پنجاه هستند که هیچ روش ثابتی را تعریف نکردند.

پس از کشف دستگاه چاپ، چرک‌نویس تعریف جدیدی در نقد ادبی پیدا کرد و به‌عنوان مجموعه‌ای از ردّپای نشانه‌های شخصی خلاقیت فردی در نظر گرفته شد. در سال ۱۹۷۲م، ژان بلمن نوئل ***متن و پیش‌متن***[6] را به نگارش درآورد. پس از مدتی، این منتقد مقاله‌ای را در دسامبر ۱۹۷۷ در مجلهٔ ***ادبیات***[7] با عنوان «اصول تکوین متن[8]» منتشر کرد. بر اساس نظریات او در این مقاله، با بازتولید دست‌نوشته‌ها و معرفی چرک‌نویس‌ها می‌توان طرحی از پیش‌متن را به نمایش گذاشت. اما با توجه به اینکه دست‌نوشته‌ها بسان اشیاء موزه‌ها هستند و نمی‌توان آن‌ها را بازتولید کرد و نیز اینکه این نوشته‌های بازماندهٔ اسراری از نویسنده را آشکار می‌کنند، ابزار ارزشمندی در نقد متخصصان به‌شمار می‌آیند. این کاغذها نشانه‌هایی از یادداشت‌های شخصی نویسنده را نیز در خود نهان دارند؛ نوشته‌هایی که نویسنده در حین خلق اثر ادبی خطاب به خویش دربارهٔ مطالبی که به‌نوعی ذهنش را درگیر کرده‌اند در گوشه‌ای از کاغذ نگاشته است. نگاهی به نوع خط نویسنده، بخشی از اسرار روحیات نویسنده را برای منتقد تکوین‌گرا آشکار می‌کند. به‌این ترتیب، منتقد با دانش خط‌شناسی می‌تواند در سرعت و پیچ‌وخم نوشتار نویسنده دقیق شود و با توجه به

1. Robert Ricatte
2. René Journet
3. Guy Robert
4. Jean Levaillant
5. Claudine Gothot Mersch
6. *Le Texte et l'Avant-Texte*
7. *Littérature*
8. "Genèse du Texte"

یادداشت‌های نویسنده، تاریخ نگارش و تصحیح دست‌نوشته، به تحلیل‌های جدیدی از اثر ادبی دست پیدا کند (Ibid, 287).

زمانی که ژان بلمن نوئل تقسیم‌بندی جدید «متن و پیش‌متن» را ارائه داد، در واقع پایه‌های نقد تکوینی را تعریف کرد. بر اساس این اندیشهٔ نوین، «متن» به محصول نهایی گفته می‌شود؛ درحالی که «پیش‌متن» تاریخ پیدایش خاص خود را دارد که بر مبنای چهار معیار اصلی قرار دارد: ویژگی‌های اجتماعی[1]، خوانش[2]، پیوستگی[3] و نویسنده[4]. بر اساس این تعریف، برای تحلیل اثر ادبی در این چارچوب، ابتدا منتقد از نظر زمانی تاریخ پیدایش اثر ادبی را که در قالب چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌هاست، با تاریخ وقایع اجتماعی می‌سنجد و تأثیر جامعه و ویژگی‌های اجتماعی‌ای را که در چرک‌نویس‌ها عیان می‌شود بررسی می‌کند. در مرحلهٔ دوم، به کمک خوانش دقیقی از چرک‌نویس‌ها، به مراحل تکوین اثر ادبی در بطن پیش‌نویس‌های آن اثر پی می‌برد. در ادامه، بخشی از ویژگی‌های تاریخی و فرهنگی که معرفه‌های ساختاری متن را تشکیل می‌دهند، به‌صورت چارچوبی پیوسته در بطن پیش‌متن آشکار می‌شوند. در مرحلهٔ نهایی، نویسنده متن را از بطن پیش‌متن بیرون می‌کشد و در سکوت شاهد تولد اثر ادبی خویش می‌شود.

حال در این مرحله، این سؤال مطرح می‌شود که آیا می‌توان «متن» و «پیش‌متن» را به‌عنوان همزاد در نظر گرفت؟ لوئی آی می‌گوید تعریف متنیت عبارت است از زمینه‌های متغیری که در عمل نگارش نه‌فقط به تولیدِ یک متن، بلکه تولید متن‌های بی‌شماری منجر می‌شود و تأکید می‌کند که «ما نمی‌توانیم درک خود را نسبت به متن از مجموعه عناصری که به تاریخ تکوین آن بستگی دارند، تفکیک کنیم.» (Beugnot, 2003). به‌این ترتیب، نقد ژنتیک به بازگشت و بازتولید شرایط خلق اثر ادبی علاقه‌مند می‌شود و با کمک مجموعه‌ای از اصول تعریف‌شده در قالب نقد روان‌کاوی را نیز پایه و اصول تحلیل آثار قرار می‌دهد. اصولی که با تحلیل مراحل نوشتار که در ارتباط با ضمیر ناخودآگاه نویسنده است، مراحلی

1. Socialité
2. Lecture
3. Cohérence
4. Auteur

از تغییر و تحول شخصیت نویسنده را نیز بر روی محور تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد. برای مثال، نویسنده‌ای که بارها روی یک کلمه خط زده و در یافتن واژهٔ مورد نظر خویش دچار تردید شده است، در واقع با عمل سانسور[1] در ناخودآگاه خویش درگیر بوده است.

نقد تکوینی ادبی به دو گرایش تقسیم می‌شود: ۱. نقد تکوینی سناریک یا پیش‌متن[2] که به مطالعهٔ نسخه‌هایی از نوشته‌ها و یادداشت‌های نویسنده می‌پردازد که در خلق اثر ادبی نقش مهمی داشته‌اند؛ ۲. نقد تکوینی متنی[3] که به مطالعهٔ میزان متغیرها وتغییرات موجود در تصحیحات می‌پردازد. نخستین گرایش، بهترین منبع مطالعه را برای نقد ژنتیک و تاریخ فرهنگ[4] ارائه می‌دهد (Mittérand, 1989). منتقد با نگاهی به چرک‌نویس‌های نویسندگانی چون فلوبر و پروست، نوسان‌های تغییرات را بر روی محورهای هم‌زمانی و درزمانی[5] نشان می‌دهد. در مرحلهٔ بعدی، ضمن نمایاندن لایه‌های متنوع موجود در پیش‌متن، با خوانشی متعالی و مداوم[6]، نشانه‌هایی را برای تحلیل جست‌وجو می‌کند. گام بعدی، جست‌وجوی علل و عوامل تغییرات موجود در لایه‌های مختلف پیش‌متن بر اساس توالی زمانی تا پیدایش طرحی ثابت در متن نهایی است.

بیازی چرک‌نویس را «هر آنچه به هدف چاپ نوشته نشده باشد»، در نظر می‌گرفت که برای تفسیر اهمیت بسیار زیادی داشت (84 :2000). او بر آن تأکید دارد که ویژگی متوالی بودن متن نهایی هرگز قبل از رسیدن به مرحلهٔ چاپ به ثبات نمی‌رسد و همواره بسته به نیاز متنی که نوشته شده است، تصحیحاتی صورت می‌گیرد که به شکل‌گیری نوشتار حاضر می‌انجامد (Ibid, 70). بنابراین، بیازی چهار مرحلهٔ تکوین اثر ادبی را به مرحلهٔ پیش‌نگارشی، نگارشی، پیش از چاپ و مرحلهٔ انتشار طبقه‌بندی می‌کرد. ژنتیک متنی نیز با تکیه بر روش‌های علمی، متون ادبی را مرزیابی و تفسیر می‌کرد و با تکیه بر

1. Censure
2. La génétique Scénarique ou Avant-Txtuelle
3. Génétique Manuscriptique, ou Scripturale, ou Textuelle
4. Critique Génétique et Histoire de la Culture
5. Paradigmatique et Syntagmatique
6. Lectures Transcendantes ou Immanentes

روش‌هایی نظیر رمزشناسی یا علم پایه‌های مادی نوشتار، تحلیل نوری به کمک لیزر و سرانجام تجزیهٔ انفورماتیکی داده‌ها، گامی نو در نقد تکوینی به‌شمار می‌رفت.

ریموند دوبرای ژنت روشی را بر اساس «بوطیقای نوشتار» پیشنهاد کرد که بر مبنای مطالعهٔ پیش‌متن قرار داشت و بر تحلیل جنبهٔ زمانی اسناد و مدارکی تأکید می‌کرد که به شکل‌گیری متن نهایی منجر شده‌اند. آن هرشبرگ نیز با نگرشی نو سبک را «یکی از مراحل تحول یک اثر ادبی در نظر می‌گیرد که می‌تواند نشانه‌هایی از مراحل تکوین اثر ادبی را دربرداشته باشد که با خوانش‌های متعددی از آن‌ها رونمایی می‌شود.» (3 :2005). ازاین‌رو، او سبک نگارش را مرحله‌ای خلاقانه می‌شمارد که بر محور زمان قرار گرفته است. هرشبرگ بر آن است تا با استناد به سبک اثر ادبی، به نقد ژنتیک آن اثر بپردازد و مراحل تکوین و تولید سبک هر اثر را از ورای چرک‌نویس‌های آن اثر تجزیه و تحلیل کند. هرشبرگ به این نتیجه می‌رسد که سبک اثر ادبی «مجموعهٔ پیچیده‌ای از مراحل را شامل می‌شود ... که یک اثر ادبی را منحصربه‌فرد می‌کند.» (Ibid, 181).

تا اینجا به این نتیجه رسیدیم که منتقدان از اوایل قرن نوزدهم درصدد تحلیل چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های شخصی نویسنده برآمدند. همچنین دریافتیم که چرک‌نویس‌ها حاوی مطالب جدیدی هستند. اکنون، زمان آن رسیده است که ما آن‌ها را به حرف واداریم (Contant, 1996 : 207). هیچ‌چیز زیباتر از چرک‌نویس‌ها و کاغذباطله‌ها نیست. شعر کامل، شعری است که از کاغذهای باطله شروع می‌شود و نگاهی به تحولات آن، تکوین واقعی‌اش را نمایان می‌کند (Ibid, 1). چرک‌نویس‌هایی که از نویسنده به یادگار مانده است، با خط خود نویسنده و نوشته‌های گاه درهم‌وبرهم پرده از اسراری برمی‌دارد که منتقدان هرگز نمی‌توانند فقط با اکتفا به اثر چاپ‌شده به این نشانه‌ها دست یابند؛ نشانه‌هایی که اثری جاودان از نویسنده هستند و به‌این ترتیب، اثر ادبی را به‌طور مستقیم به آفرینندهٔ اثر پیوند می‌دهند. گرایش نقد ژنتیک زمانی بر روی صحنهٔ ادبیات گام نهاد که اندیشه‌های ساختارگرایان و اعتقاد به «مرگ نویسنده» ذهن منتقدان را خسته کرده بود. دیگر زمان آن فرا رسیده بود که نویسنده بار دیگر با دست‌نوشته‌هایش جایگاه خود را در نقد ادبی بازیابد. این، خود بهانه‌ای شد برای تولد گرایشی نو با عنوان «نقد تکوینی» و شیوه‌ای نو که

در جست‌وجوی اسرار نهفته در دست‌نوشته‌های پیشامتن نویسنده بود. راستی، تحلیل پیشامتن چگونه می‌توانست از اسراری نهان پرده بردارد؟

۳. گونه‌شناسی پیکرهٔ مطالعاتی نقد تکوینی

بر اساس این نقد، تولد اثر ادبی نیز همانند تولد انسان مراحل خاص جنینی دارد. نقد تکوینی، نقدِ فرایند نگارش است که از ورای «پیش‌متن، پیرامتن، فرامتن، پیشامتن و متن نهایی» حاصل می‌شود. پیشامتن مهم‌ترین عنصر مطالعاتی در نقد تکوینی است و گونه‌های مختلف آن عبارت‌انداز: پیشامتن اولیه، پیشامتن پایه و پیشامتن نهایی. واژهٔ «پیشامتن» را ژان بلمن نوئل در سال ۱۹۷۲م ابداع کرد. پیشامتن به مرحلهٔ جنینی متن اشاره دارد که هنوز به مرحلهٔ تولد نرسیده است. منتقد تکوینی در مقام جنین‌شناس متن، چگونگی شکل‌گیری و گسترش پیشامتن را بررسی می‌کند (اسداللهی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۱۶). پیرامتن به متن‌های خانوادگی و اجتماعی نویسنده گفته می‌شود که در طول تدوین اثر پدید آمده است و به دو دستهٔ درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. پیرامتن‌ها همچون رحمْ جنین پیشامتن را دربرمی‌گیرند و از اهمیت خاصی برخوردارند. فرامتن نیز به مجموعهٔ خودزندگی‌نوشت‌ها، مصاحبه‌ها، گفت‌وگوها و مقالات مؤلف متن گفته می‌شود که از آن جمله می‌توان به پیمان تکوینی[1] اشاره کرد. پیمان تکوینی به تعهد نویسنده گفته می‌شود که بر اساس آن، داستان چگونگی خلق اثرش را بیان می‌کند. پیش‌متن‌ها متن‌هایی است که نویسنده آگاهانه یا ناآگاهانه در خلق اثر ادبی‌اش از آن‌ها بهره گرفته است. پیشامتن نهایی نیز به مرحلهٔ قبل از چاپ اثر گفته می‌شود که در گام بعدی، ناشران آن‌ها را چاپ می‌کنند. در این مرحله، مسئلهٔ «مرگ نویسنده[2]» و «پس‌مرگی[3]» اثر مطرح می‌شود.

چرک‌نویس‌ها یگانه آثار باارزشی هستند که نشانه‌هایی از لحظات خلق اثر ادبی را به‌صورت نشانه‌هایی ابدی در خود نهان دارند؛ به همین سبب منتقدان نقد ژنتیک از

1. Pacte Génétique
2. La Mort de L’Auteur
3. Postume

لابه‌لای آثار باقی‌مانده با دقت به دنبال این نشانه‌ها می‌گردند و «پدیده‌های تغییرشکل‌یافته[1]» را ردیابی می‌کنند. گاه نیز نویسنده بنا به دلایلی، برخی واژه‌ها را در حین نگارش پیش‌متن حذف، و واژه‌های دیگری را جایگزین آن می‌کند. گاهی نیز همین واژه‌های حذف‌شده به‌عنوان زیرساخت ایدهٔ اصلی در آثار بعدی تکرار می‌شوند. برای نمونه، پیر ژرژ کاستکس[2] از منتقدانی بود که نشان داد ویلیه دو لیل آدام[3] در حین نگارش نبوغ زیادی در ایجاد تغییرات ناگهانی در متن داشت و تا حد ممکن، لغات زیادی را به‌منظور ساده کردن از متن حذف می‌کرد و به‌این ترتیب، متن نهایی را از هرگونه پیچیدگی می‌زدود. آندره موریاک[4] نیز از نویسندگانی بود که بخشی از لغات را حذف می‌کرد. واکنش سانسور در نوشتار این نویسنده نقش بسزایی داشت (Tadié, 1987: 288).

گاه برخی از چرک‌نویس‌ها بر اثر گذر زمان، تقریباً دیگر قابل خواندن نیستند. در مورد این نوع چرک‌نویس‌ها منتقدان نقد ژنتیک چه روشی را پیشنهاد می‌کنند؟ در قرون وسطی زمانی که هنوز ماشین چاپ اختراع نشده بود، برای انتشار اثر، نویسندگانی مجبور بودند از روی نسخهٔ اصلی بازنویسی کنند. گاهی در حین نگارش عواملی مانند خستگی، بی‌توجهی و نداشتن تمرکز باعث بروز اشتباهات نگارشی می‌شد. از آنجا که چرک‌نویسی از این نوشته‌ها در دسترس نبوده، در بررسی اشتباهات این متون هرگز نگرشی ریخت‌شناسی وجود نداشته است. یگانه نسخهٔ چرک‌نویس باقی‌مانده از این دوران، مربوط به اوایل قرن شانزدهم است. این چرک‌نویسی از جنس پاپیروس است و تقریباً جزء نخستین چرک‌نویس‌ها به‌شمار می‌رود و متعلق به اومانیست‌هاست. چرک‌نویس‌های قرن هفدهم مربوط به نویسندگان فرانسوی است و شامل چرک‌نویس‌های ***مقالات***[5] اثر مونتنی[6] و چرک‌نویس‌های ***افکار***[7] اثر پاسکال[8] است که در کتابخانه‌های ملی نگهداری می‌شوند.

1. Les Phénomènes de Transposition
2. Pierre-Georges Castex
3. Villiers de L'Isle-Adam
4. Mauriac
5. *Essais*
6. Montaigne
7. *Pensées*
8. Pascal

نقد ژنتیک معمولاً بر آثار ادبی قرن نوزده و بیست متمرکز شده است و به این دلیل که چرک‌نویس و دست‌نوشته‌های چندانی از آثار قرون قبلی در دست نیست، نمی‌تواند به تحلیل آثار دوره‌های قبل بپردازد. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا نقد ژنتیک فقط به مطالعهٔ نحوهٔ تکوین آثار ادبی‌ای که در این دورهٔ محدود زمانی پدید آمده‌اند خلاصه می‌شود؟ البته از زمانی که ماشین چاپ و رایانه کشف شده و فناوری در خلق آثار ادبی ایفای نقش کرده است، دست‌نوشته‌های زیادی از نویسندگان و شاعران بر جای نمانده است. حال، آیا بدون در دست داشتن چرک‌نویس‌ها و با استناد به نوشتار الکترونیکی نیز نقد ژنتیک معنا خواهد داشت؟ برای این کار لازم است تمام آثار و نشانه‌های باقی‌مانده از نویسنده را از دست‌نوشته‌ها و یادداشت‌های شخصی و روزانه تا مصاحبه و چاپ‌های مختلف اثر ادبی او مطالعه کنیم. در مرحلهٔ بعدی، تمام نشانه‌های خارجی یک بحث ادبی را در داخل اثر پیگیری، و تفاوت‌ها و تشابه‌ها را بررسی می‌کنیم. به‌این ترتیب، به سیر نوسان‌ها در شکل‌گیری اندیشهٔ ادبی دست خواهیم یافت.

در عصر مدرن، چرک‌نویس دیگر معنایی ندارد و گمان می‌رود اهمیت نقد ژنتیک کمرنگ‌تر شود. در عصری که انواع نرم‌افزارها در نگارش، نویسنده را همراهی می‌کنند و حتی به تصحیح اشتباهات نگارشی می‌پردازند، آیندهٔ نقد ژنتیک غیر قابل پیش‌بینی می‌نماید؛ زیرا تمام مراحل نوشتار جلوه‌ای پویا به خود گرفته و فناوری بر تمام مراحل تکوین اثر ادبی سایه افکنده است. امروزه، دیگر چرک‌نویسی پر از خط‌خوردگی در لابه‌لای نوشته‌های نویسنده یافت نمی‌شود (Grésillon, 2010). ما دیگر نمی‌توانیم به لحظه‌ای برگردیم که در آن تمنای نوشتن به تولد نوشتار ادبی منجر می‌شود. هر مطلبی که نوشته می‌شود و هر اثری که خلق می‌شود، به جمله‌ای تبدیل می‌شود که تا ابد به حیات خود ادامه خواهد داد.

منتقدان ژنتیک برای کشف مراحل تکوین اثر ادبی، از اثر چاپ‌شده شروع می‌کنند و سعی می‌کنند به شکل نخستین جملات از ورای چرک‌نویس‌ها دست یابند. این مطلب در مورد کتاب‌هایی که بارها مورد بازنگری قرار گرفته‌اند چگونه خواهد بود؟ در این صورت، آیا چاپ اول پیشامتن چاپ‌های بعدی قرار نخواهد گرفت؟ این موضوع حتی در مورد

نمایش‌نامه‌ها نیز صدق می‌کند که در حین اجرا بارها دچار تغییر و تحول می‌شوند (Ibid). در نقد ژنتیک، اهمیت نویسنده در لحظهٔ نگارش و پیدایش اثر ادبی خلاصه می‌شود. او در مجموعه‌ای از نشانه‌ها خلاصه می‌شود که مراحل تکوین هنرش را نمایان می‌کند. تجزیه و تحلیل مراحل تکوین عبارت‌اند از: ۱. نشانه‌های موجود در چرک‌نویس‌ها[1]؛ ۲. نشانه‌های زبانی[2]؛ ۳. ریخت‌شناسی جمله‌بندی‌ها[3]؛ ۴. ویژگی‌های فردی[4] (Hay, 2002). نویسنده‌ای که اکنون در مورد اثری که در گذشته نگاشته است صحبت می‌کند، دیگر همان فردی نیست که آن اثر را آفریده است. او اکنون به انسان دیگری تبدیل شده است و مثل فرد دیگری به اثر نگاه می‌کند (Ibid).

نقد ژنتیک نیز در آستانهٔ قرن ۲۱ میلادی به بررسی رابطهٔ بین متن و نحوهٔ شکل‌گیری اثر ادبی علاقه‌مند شد. این نقد مدرن نیز با روشی تجربی و استقرایی به مطالعهٔ جنبه‌هایی از بخش پنهان اثر ادبی می‌پردازد. الگوهای مطالعه در این روش نقد ادبی بر محور مشاهدهٔ دقیق استوارند. در این روش، منتقد با در نظر گرفتن اثر ادبی به‌عنوان دادهٔ مادی قابل مشاهده و جزئیات ساختار پیشامتن به‌عنوان عناصر سازندهٔ هوشمند بافت چرک‌نویس، به تحلیل اثر ادبی می‌پردازد. در نقد ژنتیک، چرک‌نویس‌ها به‌عنوان مرحلهٔ پیش‌متن، محور مطالعه قرار می‌گیرند که در عین حال، نشانه‌هایی از تحولات فکری نویسنده و اثر نهایی را در خود نهان دارند. بنابراین، چرک‌نویس‌ها واقعیت‌های پنهانی‌ای از اثر را به نمایش می‌گذارند که به مرحلهٔ چاپ نرسیده است. در بیوانفورماتیک ترتیب توالی ADN یا پروتئین، اسراری از ویژگی‌های ژن‌ها را نمایان می‌کند (Bourdaillet, 2009: 64). نشانه‌های موجود در چرک‌نویس‌ها نیز به‌منزلهٔ ژن‌های اثر ادبی‌اند. در تحلیل این نشانه‌ها، عوامل زیادی در نقد تکوینی نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ ازجمله خط‌شناسی، میزان تکرار، تجزیهٔ علل تأکید بر برخی کلمات که در لاتین با حروف کوچک و بزرگ نوشته می‌شوند، و کلماتی که به‌نحوی علامت‌گذاری و یا دور آن‌ها خط کشیده می‌شود. همان‌طوری که

1. Les Marques du Manuscrit
2. Les Marques du Langage
3. La Typologie des Opérations
4. Les Caractéristiques Individuelles

مشاهده می‌کنیم، تحلیل ژنتیک سازندهٔ اثر می‌تواند با علوم مختلفی در ارتباط باشد. در این مرحله از تحقیق در نظر داریم به رابطهٔ نقد ژنتیک با علوم دیگر اشاره کنیم.

نقد تکوینی نگرشی تحلیلی به‌شمار می‌رود که با تکیه بر برخی علوم، پایه‌های خود را استوارتر می‌کند. در این میان نقد جامعه‌شناختی نیز می‌تواند با نقد ژنتیک در ارتباط باشد و به شکل‌گیری نقد جامعه‌شناسی تکوینی بینجامد؛ به‌این ترتیب نقد «ژنتیک فرهنگی[1]» پدید خواهد آمد. منتقدان درپی علل و عوامل محیطی‌ای هستند که به ایجاد هر نوع جرقهٔ تغییر در متن منجر می‌شود. آن‌ها محیط بیرونی و جامعه را نیز هم‌زمان با تحولات روحی نویسنده بررسی می‌کنند. ریموند دوبرای ژنت دو عنصر عوامل بیرونی تکوین (۱) و عوامل درونی تکوین(۲) را نقد و بررسی می‌کند. به‌این ترتیب، نقد ژنتیک پیوندی با نقد متن‌محور[2] برقرار می‌کند. ژنت ضمن بررسی چرک‌نویس‌ها به این نتیجه می‌رسد که تحلیل ژنتیکی پیش‌متن‌ها سه مرحله دارد: آخرین مرحلهٔ متوقف‌شده[3]، متن در حین رسیدن به مرحلهٔ تکامل[4] و متن به‌عنوان پروژهٔ کامل[5]. بنابراین، جریان پیشرفت در لابه‌لای چرک‌نویس‌ها نمایان می‌شود. همچنین او پیشنهاد می‌کند که می‌توان در مواردی که نویسنده در قید حیات است، از خود او برای تحلیل آثارش استفاده کرد. برای مثال، ریموند روسل[6] نویسنده‌ای است که خود توضیح می‌دهد چگونه آثارش را نگاشته است.

نقد ژنتیک که به بررسی زبان نوشتار از ورای چرک‌نویس‌ها می‌پردازد، علم زبان‌شناسی را پایه و اساس مطالعه و تجزیه و تحلیل پیش‌متن‌ها قرار می‌دهد. آلموث گریزون بر

1. Génétique Culturelle
2. Critique Textuelle
3. Finitude
4. Finition
5. Finalité
6. Raymond Roussel
7. Almuth Grésillon
8. Théorie de la Production Écrite

اساس این، «تئوری تولید نوشتار» را مطرح کرد. این نظریه مجموعه عناصری که در عمل نوشتار دخالت دارند، به هم وابسته می‌داند. آن‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، در این شیوهٔ نقد ادبی دست‌خط نویسنده مورد تحلیل قرار می‌گیرد. یادداشت‌هایی که هنوز رنگ‌وبوی خالق خویش را در خود نهان دارند، گویای اسرار زیادی در تحلیل آثار هستند. زمانی که اثری به چاپ می‌رسد، بسیاری از نشانه‌های قبل از تولد خود را از دست می‌دهد؛ نشانه‌هایی که به‌خودی‌خود رموزی زبان‌شناختی بودند و می‌توانستند ساختارهای ممکن هر نوشتار ادبی را تعریف کنند. حال، در بررسی ساختارهای گوناگون جمله‌ای ادبی، نقد ادبی علاوه بر اینکه از علم زبان‌شناختی در تحلیل این جمله‌ها بهره می‌گیرد، الگوهای تحولات ممکن زبان ادبی را نیز در اختیار این علم قرار می‌دهد.

۴. تحلیل مراحل ریخت‌شناسی پیشامتن

منتقد تکوین‌گرا دست‌نوشته‌ها، چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های مؤلف را مطالعه می‌کند. خط سیر نگارش اثر از ورای تجزیه و تحلیل واژه‌های معلق و معطل‌مانده، جمله‌های ناتمام، حاشیه‌ها، پاورقی‌ها، سرعت نگارش و بسیاری از آثار به‌جامانده در پیشامتن می‌توانند بیانگر سبک اثر باشند. به‌این ترتیب، منتقد تکوینی با تفسیر ساختارهایی که مؤلف طی مراحل پیشین خلق اثر ادبی خود بر جای گذاشته است، به لایه‌های درونی و مخفی اثر دست می‌یابد. او با توجه به مسائل زنده و پویای موجود در پیشامتن (برای مثال خط‌خوردگی‌ها و حذف‌های مکرر) به تفسیر و تفهیم متن می‌پردازد. البته، در باب خط‌خوردگی‌ها عوامل زیادی دخیل هستند:

۱. خط‌خوردگی‌های ناشی از ضمیر ناخودآگاه نویسنده که تاریکی‌های ذهن او را نمایان می‌کند.

۲. خط‌خوردگی‌هایی که ناشی از مسائل فنی و دستوری است.

۳. خط‌خوردگی‌هایی که به ذوق و شوق نویسنده در حین نگارش برمی‌گردد.

موقعیت وقوع خط‌خوردگی‌ها نیز می‌تواند گویای اسرار زیادی باشد. رگه‌های خطوط نگارش در دست نوشته‌ها آشکار می‌شود. هر خط‌خوردگی نیز در آن به‌منزلهٔ تغییر رأی و نظر نویسنده است. نحوهٔ خط‌خوردگی‌ها نیز بخش دیگری از اسرار جنین‌شناسی اثر ادبی

را آشکار می‌کند؛ برای مثال حذف کامل، صرف‌نظر کردن، جایگزینی و اصطلاحات ناتمام. ابعاد خط‌خوردگی‌ها نیز در تحلیل چرک‌نویس‌ها مهم می‌نماید؛ این خط‌خوردگی‌ها می‌تواند در محدودهٔ «حرف»، «کلمه»، «قسمتی از عبارت»، «جمله»، «پاراگراف» و «صفحه یا صفحات» جلوه کند. کیفیت خط‌خوردگی‌ها نیز به‌صورت «خط‌خوردگی‌های کامل»، «خط‌خوردگی‌های ساده»، «خط‌خوردگی‌های رمزآلود»، «خط‌خوردگی‌های مورّب»، «لاک‌گیری»، «علامت ضربدر»، «روی‌هم‌نویسی مطالب»، «ارجاع واژه‌ها یا عبارات به همدیگر به وسیلهٔ خطوط بلند یا نشانه‌ها»، «هاشور»، «پوشش گذاشتن»، «برچسب زدن»، «برش»، «برجسته‌سازی»، «کروشه»، «پرانتز»، «خط‌خوردگی‌های مجدد» و غیره مشاهده می‌شود. محل خط‌خوردگی نیز به‌ترتیب بر اساس «منابع چاپ‌شده»، «حاشیه‌نویسی‌ها»، «صفحات متفاوت»، «غلط‌های تایپی»، «مراحل فنی پیش از چاپ» و «مراحل فنی پس از چاپ» تقسیم می‌شود. موقعیت خط‌خوردگی‌ها و تراکم آن‌ها نیز به این موارد تقسیم می‌شود: «روی خطوط نوشتاری»، «بین خطوط نوشتاری»، «آغاز و پایان خطوط نوشتاری»، «حاشیهٔ چپ یا راست» و «مرکز نوشتار، بالا یا پایین صفحه». طبیعت خط‌خوردگی‌ها نیز به‌صورت «واژه»، «جمله»، «نقطه‌گذاری» و «غلط‌های املایی» نمود می‌یابد. در این تحلیل، منتقد به وجود برخی از خط‌خوردگی‌های اختیاری و اجباری نیز پی می‌برد (اسداللهی و نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷– ۸۲). استفاده از فناوری علمی در خوانش متن و کشف رموز آن در مغرب‌زمین به‌ویژه در کتابخانهٔ ملی فرانسه بسیار رایج است. فن لیزری یکی از این روش‌های فناوری بسیار پیچیده است که برای خط‌شناسی دست‌نوشته‌ها استفاده می‌شود. استفاده از رایانه و امکانات موجود در آن می‌تواند تجزیهٔ دست‌نوشته‌ها و اسناد و مدارک مربوط به آن را بسیار سریع‌تر کند (همان، ۸۳).

۵. نتیجه‌گیری

نقد ژنتیک فقط به تحلیل متن به‌عنوان محصول نهایی بسنده نمی‌کند و چرک‌نویس‌ها را به‌عنوان شکل ممکن دیگری از اثر تجزیه و تحلیل می‌کند. چرک‌نویس‌ها نشانه‌هایی از زمان، مکان و حالت روحی نویسنده را در حین نوشتن در خود نهان دارند. از زمانی که

منتقدان ادبی به این موضوع پی بردند، اهمیت دست‌نوشته‌ها و یادداشت‌های شخصی نویسنده در تحلیل آثار ادبی بر همگان آشکار شد. با تجزیه و تحلیل این پیشامتن‌ها، منتقدان نقد ژنتیک نموداری از نشانه‌های درون‌متنی و برون‌متنی ترسیم کردند که بر اساس آن، تمام نوسان‌های عوامل بیرونی و درونی که در جریان نگارش بر نویسنده تأثیرگذار بوده‌اند نمایان شد. این نمودار سیر تکوین اثر را به نمایش می‌گذاشت. تمام داده‌های موجود در نمودار تکوین اثر، به منتقد کمک می‌کرد تا همچون دانشمندی به تجزیه و تحلیل ژن‌های سازندهٔ آن اثر بپردازد، به علل و عوامل انتخاب هر واژه در آن متن پی ببرد و در جست‌وجوی عوامل جهش‌زا در اثر باشد. این نگرش تحلیلی ناگفته‌های اثر ادبی را از ورای اسرار چرک‌نویس‌ها و یادداشت‌های شخصی نویسنده آشکار می‌کند. گفتنی است که جایگاه نقد تکوینی در ایران هنوز کمرنگ است. باری، هر دست‌نوشته‌ای دریچه‌ای را به روی منتقدان می‌گشاید و زمینه‌های نوینی را برای تفسیر آثار در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Endogenèse که شامل بخشی از اطلاعاتی از یادداشت‌ها و مجموعه‌ای از اجزاست که در مرحلهٔ پیش از تولید نهایی نقش داشته‌اند.

۲. Exogenèse که شامل تداخل بخش‌های سازندهٔ اثر ادبی است.

منابع

– اسداللهی، الله‌شکر و بهمن نامور مطلق. (۱۳۸۸). *نقد تکوینی در هنر و ادبیات*. تهران: علمی و فرهنگی.

- Beugnooot, Bernard. (2003). Territories Génétiques: Autour des Travaux de Louis Hay, Revue d'Histoire littéraire de la France. Presse universitaire de France. Vol. 103. PP. 259-265.

- Basi, Pierre-Marc de. (2000). *La génétique des textes*. Paris: Nathan, coll. 128.

- Bourdaillet, Julien. (2009). "Alignement monolingue avec recherché de déplacements pour la critique génétique". TAL. Vol. 50. N. 1.

- Contant, Michel. (1996). *Drafts*. Ed. Yale Univ. Presse, Coll. Yale French Studies.

- Grésillon, Almuth. *Lacritique génétique, aujourd'hui et demain:* <http://www.item.ens.fr> (22/08/2010).

- Hay, Louis. " Génétique et théorie littéraire ":
<http//www.item.ens.fr, 22/08/2010>
- ———— (2002). *La littérature des écrivains : question de critique génétique*. Paris: Corti.
- Herschberg Pierrot, Anne. (2005). *Le style en mouvement : littérature et art.* Paris: Belin.
- Kahnamouipour, Jaleh & Nasrine Khattate. (2003). *La critique littéraire*. Tehran: Samt.
- Lebrave, Jean-Louis. (1992). "La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?". *Genesis*.
- Mittérand, Henri. (1989). "Critique génétique et histoire culturelle". In Louis Hay (sous la dir.de). *La Naissance du texte*. Paris: José Corti.
- Tadié, Jean-Yves. (1987). *La critique littéraire au XXème siècle*. Lyon: Agora.

فصل هفتم

نقد ادبی، ادبیات تطبیقی و ترجمه

هم‌گرایی ادبیات تطبیقی و نقد ادبی

علی‌رضا انوشیروانی
عضو هیئت علمی دانشگاه شیراز

چکیده

ادبیات تطبیقی از بدو تولد در قرن نوزدهم تا دهۀ شصت قرن بیستم، تحت سیطرۀ مکتب اثبات‌گرای فرانسوی بود که ادبیات تطبیقی را بخشی از تاریخ ادبیات می‌دانست. در سال ۱۹۵۸م، رنه ولک- نظریه‌پرداز، مورخ نقد ادبی و استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل- با انتشار مقالۀ «بحران ادبیات تطبیقی» به مخالفت با مکتب فرانسوی پرداخت و جریان نوینی را در مطالعات ادبیات تطبیقی بنیاد نهاد. ولک با تألیف کتاب هفت‌جلدی ***تاریخ نقد جدید*** در زمرۀ پیش‌گامان نقد نو به‌شمار می‌آید. او معتقد است ادبیات پدیده‌ای جهانی، و ادبیات تطبیقی مطالعۀ ادبیات در فراسوی مرزهای ملی و زبانی است. به نظر او، ادبیات تطبیقی همان ادبیات است و بس، بدون هیچ صفت محدودکننده‌ای. برای پژوهش ادبی به ملاک‌هایی برای داوری و ارزش‌یابی نیاز داریم. به‌بیان دیگر، هر ارزش‌یابی اساساً عملی انتقادی است. به‌این ترتیب، هیچ پژوهش ادبی بدون نقد امکان‌پذیر نیست. بر اساس سخنان ولک، مکتبی جدید در ادبیات تطبیقی شکل گرفت که آموزش نظریه و نقد ادبی را سرلوحۀ کار خود قرار داد. در بخش پایانی شمّه‌ای از فعالیت‌های گروه ادبیات تطبیقی فرهنگستان زبان و ادب فارسی را خواهیم گفت و اولین شمارۀ ***ویژه‌نامۀ ادبیات تطبیقی*** را به‌اختصار معرفی خواهیم کرد.

واژه‌های کلیدی: هم‌گرایی، ادبیات تطبیقی، نقد ادبی.

بحث

این مقاله دو هدف کلی را دنبال می‌کند: اولین هدف، تبیین ادبیات تطبیقی به‌عنوان نظریه‌ای جدید در ادبیات، و دومین هدف آن، طرح ادبیات تطبیقی به‌عنوان رویکردی جدید در نقد ادبی معاصر است. این دو هدف از هم جدا نیستند و توأمان مطرح می‌شوند. به‌طور کلی، ادبیات تطبیقی را مقایسهٔ یک ادبیات با یک یا چند ادبیات از زبان، فرهنگ و یا ملیتی دیگر می‌دانند. بازگوکردن تعریفی جامع و کامل از ادبیات تطبیقی به دو دلیل مشکل می‌نماید: یکی بدفهمی واژهٔ وصفی «تطبیقی» است که عده‌ای به‌غلط آن را هدف این رشته پنداشته‌اند؛ حال آنکه تطبیق روشی است که در سایر شاخه‌های دانش بشری مانند اقتصاد تطبیقی، حقوق تطبیقی، آناتومی تطبیقی، فلسفهٔ تطبیقی و مانند آن رایج است. دومین دلیل این است که ادبیات تطبیقی رشته‌ای پویا و در حال تحول بوده و در طول دو قرن گذشته فرازونشیب‌های فراوانی را پیموده است. این تصور که نظریهٔ ادبیات تطبیقی از بدو تولد در فرانسه (از قرن نوزدهم) تا به امروز ثابت باقی مانده، موجب پریشانی مطالعات ادبیات تطبیقی در ایران شده است. هنوز وقتی در ایران صحبت از ادبیات تطبیقی می‌شود، همان تعریف مکتب سنتی فرانسوی به ذهن اکثریت متبادر می‌شود و نظریه‌های جدید چندان مورد توجه قرار نگرفته است.

برای فهم ماهیت و عملکرد ادبیات تطبیقی ابتدا باید خلاصه‌وار به دو مکتب اصلی ادبیات تطبیقی نظری بیفکنیم: مکتب فرانسوی و مکتب آمریکایی. آبل- فرانسوا ویلمن[1] (۱۷۹۰- ۱۸۷۰م)، استاد دانشگاه سُربن فرانسه، اولین پژوهشگری بود که در کلاس‌های درسی خود از اصطلاح ادبیات تطبیقی[2] استفاده کرد. پس از او، پژوهشگران اروپایی و به‌ویژه فرانسوی مطالعات گسترده‌ای در مورد ادبیات مختلف اروپا انجام دادند و گه‌گاهی اصطلاح «ادبیات تطبیقی» را در آثار خود به‌کار بردند. برای مثال آمِدِه دوکوسنل[3] در طول چهار سال (۱۸۴۱- ۱۸۴۵) کتاب هشت‌جلدی خود را با عنوان ***تاریخ ادبیات؛ درس‌هایی در***

1. Abel-Françios Villemain
2. la Littérature Comparée
3. Amédée Duquesnel

ادبیات تطبیقی[1] به‌چاپ رساند. نمونه‌های مشابهی نیز در انگلستان، آلمان و همچنین ایتالیا به‌چشم می‌خورد؛ هرچند در این کشورها چند دهه بعد از فرانسه این رشته پاگرفت.

بر اساس مکتب فرانسوی، وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی، مطالعهٔ روابط و مبادلات ادبی بین ملت‌هاست؛ به‌عبارت دیگر ادبیات تطبیقی به چگونگی و ماهیت تأثیرگذاری و تأثیرپذیری بین نویسندگان و آثار ادبی ملت‌ها و زبان‌های مختلف التفات دارد. گویار در کتاب ***ادبیات تطبیقی***[2]- که به سال ۱۹۶۱م در پاریس منتشر شد- معتقد است ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از تاریخ ادبیات به‌شمار می‌آید و «عبارت از مطالعهٔ تاریخ روابط ادبی بین‌الملل است.» (۱۳۷۴: ۱۶). از دیدگاه مکتب فرانسوی، وظیفهٔ پژوهشگر ادبیات تطبیقی، بررسی ارتباطات ادبی بین فرهنگ‌های مختلف- اغلب بین فرهنگ فرانسه و سایر فرهنگ‌ها- است. این مکتب تحت تأثیر پوزیتیویسم (اثبات‌گرایی) قرن نوزدهم اروپاست و بر ارائهٔ مستندات و مدارک تاریخی پافشاری می‌کند و هرگونه مطالعهٔ تطبیقی را مشروط به اثبات رابطهٔ تاریخی بین دو فرهنگ مورد نظر می‌داند.

از دیدگاه مکتب فرانسوی، اثبات روابط تاریخی بین آثار ادبی که به زبان‌های مختلف نگاشته شده‌اند، شرطِ قطعی ورود به عرصهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است. به‌این ترتیب، روشن می‌شود که در این حوزه هدف- برخلاف برداشت عده‌ای- تطبیق یا مقایسه نیست. تطبیق فقط وسیله یا روشی است برای رسیدن به هدف که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف است. اسداللهی (۱۳۷۹) هم به این نکته اشاره می‌کند و می‌گوید نمی‌توان دامنهٔ ادبیات تطبیقی را فقط در مقایسه خلاصه کرد. اصلاً از دیدگاه این ادبیات، کلمهٔ مقایسه در معنای یادشده مردود است. یکی از صاحب‌نظران فرانسویِ این رشته، رنه اتیامبل، در کتاب خود با عنوان *La comparaison n'est pas raison* (1963)، این‌گونه برداشت را دربارهٔ ادبیات تطبیقی نادرست می‌داند. اندیشمند دیگری به نام گویار می‌گوید: «ادبیات تطبیقی، تطبیق ادبی نیست». ایو شوورِل اضافه می‌کند: «ادبیات تطبیقی به مقایسهٔ ادبی تقلیل پیدا نمی‌کند...». بنابراین هدف ادبیات تطبیقی، حتی در باور

1. *Histoire des Letters; Cours des Littératures Comparées*
2. *La Littérature Comparée*

متفکران نخستین آن، فقط مقایسه نیست. در واقع کشفِ مکانیسم‌های مربوط به ارتباط است که ما را ناچار به‌سوی تطبیق بین روابط رهنمون می‌شود. باری، ادبیات تطبیقی مقایسه را بهانه قرار می‌دهد و به ارتباط می‌رسد (گویار، ۱۳۷۴: ۳۳).

پژوهشگران عرب و ایرانی ادبیات تطبیقی که تحت تأثیر مکتب فرانسوی‌اند، همسو با این نظریه هستند. غُنیمی هلال ادبیات تطبیقی را «تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی که از سرحد قلمرو زبان قومی فراتر رود» می‌داند (۱۳۷۳: ۳۱). او نیز مانند دیگر پژوهشگران بر این نکته تأکید می‌کند:

> ادبیات تطبیقی غنی‌تر از آن است که دربرگیرندهٔ موضوعاتی باشد که اساس و پایه‌های آن مبتنی بر تصادف و درک سطحی وجوه تشابه، و گردآوری اطلاعات، و متون متشابه باشد؛ زیرا هدف ما از ادبیات تطبیقی چیزی نیست جز تجزیه و تحلیل حقایق از مجاری تاریخی، چگونگی انتقال این حقایق از زبانی به زبانی دیگر و از ادبیاتی به ادبیات دیگر، پیوندهای زایندگی از یکدیگر، خصوصیات کلی ادبی که در مرحلهٔ انتقال به ادبیات دیگران برجای مانده است و صبغه‌هایی که در نتیجهٔ انتقال به زبان‌های دیگر به‌دست آمده و یا از دست رفته است (همان، ۳۶).

غنیمی می‌افزاید ادبیات تطبیقی از پیوندهای کلی میان ادبیات مختلف جهان بحث می‌کند؛ با این حال ناگزیر است در ابعاد متنوع ادبی نفوذ کند، عناصر اصیل و ملی را بازیابد و آن‌ها را از غیراصیل و بیگانه تمیز دهد تا به این وسیله ارزش و اهمیت لقاح خارجی را در راه بالندگی ملی و باروری نشان دهد. بنابراین، رسالت ادبیات تطبیقی، تشریح خط سیر روابط و پیوندهای ادبی و بخشیدن روحی تازه و شاداب به آن‌هاست. ادبیات تطبیقی قادر است با شناساندن میراث‌های تفکر مشترک، به تفاهم و دوستی ملت‌ها کمک مؤثری کند. ادبیات تطبیقی زمینه را برای خروج ادبیات بومی از انزوا فراهم می‌کند و آن را به‌عنوان جزئی از کل بنای میراث ادبی جهانی در معرض افکار و اندیشه‌ها قرار می‌دهد. بنابراین، ادبیات تطبیقی نه‌تنها مکمّل تاریخ ادبیات، و پایه و اساس نوین و محکمی در نقد ادبی است؛ بلکه عامل بزرگی در تحقیقات جامعه‌شناسی و درک صحیح آن‌هاست و می‌تواند جوامع بشری را به‌سوی تفاهم و تعاون میان انسان‌ها سوق دهد (همان، ۴۳-۴۵).

تعریف زرین‌کوب از ادبیات تطبیقی در جلد اول ***نقد ادبی*** با مکتب فرانسوی همسو است. فشرده‌ای از نظر او به این شرح است: ادب تطبیقی تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان است. پژوهنده‌ای که به تحقیق در این رشته می‌پردازد مثل آن است که در سرحد قلمرو زبان قومی به کمین می‌نشیند تا تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی را- که از آن سرحد بین آن قوم و اقوام دور و نزدیک دیگر روی می‌دهد- تحت نظارت و مراقبت خویش بگیرد و پیداست که حاصل تحقیق او با میزان دقت و مراقبتی که در این تحقیق به‌کار می‌بندد مناسب خواهد بود (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۵).

فرشیدورد در جلد دوم کتاب ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*** ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌کند: ادبیات تطبیقی شاخه‌ای است از نقد ادبی که از روابط ادبی ملل مختلف با هم و از انعکاس ادبیات ملتی در ادبیات ملت دیگر سخن می‌گوید؛ برای مثال از تأثیر ادبیات ایران بر ادبیات عرب، فرانسوی، انگلیسی، روسی، ترکی، هندی، چینی و یا برعکس بحث می‌کند. به‌عبارت دیگر، «ادبیات تطبیقی تصویر و انعکاس ادبیات و فرهنگ ملتی است در ملت یا ملت‌های دیگر». پس نفوذ ادبی بر دو قسم است: یکی نفوذ شاعران و نویسندگان کشوری در نویسندگان و شاعران همان کشور؛ مانند تأثیر نظامی، فردوسی و سعدی بر شاعران معاصر یا بعد از آن‌ها. نوع دوم نفوذ ادبی، نفوذ شاعر، یا نویسنده، یا ادبیات ملتی است در شاعر، یا نویسنده، یا ادبیات ملت دیگر که آن را ادبیات تطبیقی می‌گوییم؛ مانند تأثیر فردوسی بر ماتیو آرنولد انگلیسی و تأثیر حافظ بر گوته. ادبیات تطبیقی نوعی دادوستد فرهنگی است؛ زیرا همان‌طور که فرهنگ ملل مختلف بر هم تأثیر می‌گذارند، ادبیات آن‌ها هم- که یکی از ارکان فرهنگ به‌شمار می‌رود- بر هم اثرگذار است. بنابراین، تحقیق در ادبیات تطبیقی به چند موضوع کمک می‌کند: یکی به کشف روابط فرهنگی بین ملت‌ها و دیگر به درک آن قسمت از تحولات ادبی‌ای که مربوط به این نوع روابط است؛ ازاین‌رو این رشته از معارف بشری در برقراری دوستی و صلح بین ملل مؤثر است (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۸۰۸).

اسلامی ندوشن در ***جام جهان‌بین*** دربارهٔ ادبیات تطبیقی چنین می‌گوید: ارتباط گسترده با سایر کشورها و کنجکاوی روزافزون انسان متجدّد مبحث تازه‌ای وارد قلمرو ادبی کرده است و آن، «ادبیات تطبیقی» است که مقایسه و سنجش ادب ملی با ادب سرزمین‌های

دیگر است. امروزه، با ارتباط همه‌جانبه‌ای که با دنیا ایجاد شده، ادب ملی را به‌درستی نمی‌توان درک کرد، مگر آنکه کم‌وبیش از آثار برجستهٔ ادب جهانی آگاهی داشته باشیم. شبکه‌ای ارتباطی میان فکر و ادب جهانی بوده است که آشنایی با آن، چشم ما را به روی ادب خود بازتر می‌کند (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۲۶۶).

اسلامی ندوشن در جایی دیگر در گفت‌وگو با ***کتاب ماه*** در مورد ادبیات تطبیقی می‌گوید: ادبیات تطبیقی یعنی بازنمود تشابه‌ها میان دو اثر در دو زبان؛ چه این تشابه اقتباسی باشد، چه اتفاقی. تطبیق به درک بهتر موضوع کمک می‌کند و بهره‌وری را افزایش می‌دهد. این نیز جزئی از جهانی‌شدن امور است که بر اثر فشرده شدن ارتباط‌ها، داده‌های ذهنی هر کشوری را به آن سوی مرزها روانه می‌کند. ادبیات تطبیقی چنین می‌نماید که اندیشه‌های آدمیان در بنیاد به یک سرچشمه می‌رسند و با وجود اختلاف‌های فرعی و طرز بیان، خویشاوندی‌هایی در میان آن‌هاست. برای مثال، مردم دنیا در هر نقطه از جهان یکسان عاشق می‌شوند؛ اما همگی به یک شکل عشق خود را ابراز نمی‌کنند. مقارنهٔ آثار ادبی مختلف می‌تواند به تفاهم میان ملت‌ها کمک کند و احساسات مشترک انسان‌ها را تشریح کند (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۶: ۸).

شفیعی کدکنی نیز به مضمون تأثیرپذیری ادبی اشاره می‌کند و در اهمیّت آن می‌گوید: «بدون مطالعهٔ دقیق در ترجمه‌های شعر فرنگی، تحقیق در تحول شعر فارسی عملی نیست.» (۱۳۵۹: ۱۴۵).

مکتب دیگر ادبیات تطبیقی، مکتب آمریکایی است که پس از جنگ جهانی دوم پا به عرصهٔ پژوهش‌های ادبی نهاد. این مکتب دارای دو ویژگی کلی است: ۱. پژوهشگران این مکتب ادبیات را پدیده‌ای جهانی و کلیّتی می‌شمارند که اجزای آن، یعنی ادبیات‌های ملّی، از وحدتی اندام‌وار و انسجامی یگانه برخوردارند. مکتب آمریکایی با پذیرش عرصهٔ ارتباطات و تأثیرات ادبی به‌عنوان یکی از حوزه‌های مهم پژوهشی این رشته، راه را برای مطالعات تطبیقی در زمینهٔ نهضت‌ها، انواع ادبی (ژانر) و مضامین و بن‌مایه‌های ادبی می‌گشاید. ۲. از دیدگاه این مکتب، ادبیات تطبیقی در ارتباط تنگاتنگ با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا همچون تاریخ، فلسفه، ادیان، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی،

نقاشی، موسیقی و سایر هنرهاست. از منظر این مکتب، ادبیات تطبیقی، فلسفه و نظریهٔ جدیدی در مطالعات ادبی است. این مطلب در جملات رنه ولک و ویکتور ژیرمنسکی خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. درحالی که ولک می‌گوید ادبیات تطبیقی دقیقاً همان ادبیات است، ژیرمنسکی تأکید می‌کند که ادبیات اصولاً چیزی نیست مگر ادبیات تطبیقی (Qtd. in Jost, 1974: 24). ولک می‌خواهد بگوید که پایه و اساس ادبیات تطبیقی همان ادبیات است و استفاده از تطبیق، فقط رویکردی جدید در مطالعات ادبی است. ادبیات تطبیقی ادبیات را پدیده‌ای جهانی می‌انگارد و خود را به مرزهای جغرافیایی و فرهنگی خاصی محدود نمی‌کند. از این دیدگاه، ادبیات تطبیقی مانند نقد ادبی پدیده‌ای جهانی است. ژیرمنسکی روی دیگر سکه را بررسی می‌کند و می‌گوید هر مطالعهٔ ادبی خواه‌ناخواه پژوهشی در ادبیات تطبیقی است. ما برای فهم ادبیات ملی هم به شناخت دیگری نیاز داریم. مگر می‌شود تأثیرگذاری و تأثیرپذیری را در مطالعات ادبی نادیده انگاشت؟ پس مطالعات ادبی ناگزیر از روش تطبیقی بهره می‌جویند.

فرانسوا یوست[1] در مقدمهٔ کتاب خود می‌گوید: «هرگاه به ادبیات از دیدگاه بین‌المللی و نه ملی بنگریم، وارد حوزهٔ ادبیات تطبیقی شده‌ایم.» (1974: P.vii). بر اساس این تعریف، هرگاه ما بدون توجه به مرزهای سیاسی، جغرافیایی، زبانی، ملیتی و فرهنگی به مطالعهٔ ادبیات بپردازیم، وارد عرصهٔ ادبیات تطبیقی شده‌ایم. یوست به چهار زمینهٔ پژوهشی در ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند:

۱. ارتباطات ادبی: شباهت‌ها و اثرگذاری‌ها؛

۲. مکتب‌ها و جریان‌های ادبی؛

۳. انواع و گونه‌های ادبی؛

۴. مضامین، نمونه‌ها و موضوعات ادبی.

اون آلدریج[2]، سردبیر مجلهٔ بین‌المللی ***مطالعات ادبیات تطبیقی***[1]، معتقد است اکنون همه بر سر این موضوع توافق دارند که ادبیات تطبیقی به معنای مقایسهٔ ادبیات قومی و ملی

1. François Jost
2. A. Owen Aldridge

نیست. ادبیات تطبیقی روشی برای دست‌یابی به رویکردهای جدید ادبی است؛ روشی که از افق‌های تنگ و کوتاه مرزهای ملی، جغرافیایی، سیاسی و زبانی فراتر می‌رود تا آنجا که روابط بین ادبیات و سایر شاخه‌های علوم انسانی و هنرهای زیبا را نیز دربرمی‌گیرد. از نظر روش، مطالعات ادبیات تطبیقی با مطالعات ادبیات ملی تفاوتی ندارد، جز آنکه در ادبیات تطبیقی موضوع تحقیق گسترده‌تر است، بیش از یک ادبیات را فرامی‌گیرد و هر آنچه را که دانشجو قادر به خواندنش باشد شامل می‌شود. پژوهشگر ادبیات تطبیقی به‌جای آنکه خود را به فروشگاه ملیت واحدی محدود کند، در یک مرکز تجاری بزرگ ادبی به خرید می‌پردازد. باری، ادبیات تطبیقی در مطالعهٔ پدیده‌های ادبی فقط از مرزهای ادبیات ملی فراتر نمی‌رود؛ بلکه به ارتباط آن با سایر حوزه‌های فکری و هنری نیز می‌پردازد (Aldridge, 1969: 1).

هنری رِماک در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی: تعریف و عملکرد آن[2]» چنین اظهار می‌کند: ادبیات تطبیقی از یک‌سو مطالعهٔ ادبیات در ورای محدودهٔ کشوری خاص، و از سویی دیگر مطالعهٔ ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری همچون هنرهای زیبا (مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (مانند سیاست، اقتصاد و جامعه‌شناسی)، علوم تجربی، مذهب و مانند آن است. بنابراین، ادبیات تطبیقی مقایسهٔ یک ادبیات با ادبیات یا ادبیات‌های دیگر و همچنین مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های تفکر و ذوق بشری است (Remak, 1961: 1).

به‌این ترتیب، ادبیات تطبیقی به رشته‌ای بین‌رشته‌ای تبدیل می‌شود. در دوران معاصر، نیازی به نوعی دانش جامع که بتواند رشته‌های مختلف علوم انسانی را به هم پیوند زند، کاملاً احساس می‌شود. مطالعات ادبی با محدود کردن خود به ادبیات، به حاشیه رانده شده بود و نیاز به تغییر پارادایم در مطالعات ادبی کاملاً محسوس بود. ادبیات تطبیقی با درهم‌آمیختن تخصص‌های فراوان علوم انسانی، پاسخی به این نیاز علمی بود. در سال‌های

1. *Comparative Literature Studies*
2. "Comparative Literature: Its Definition and Function"

اخیر، استیون توتوسی با چاپ کتاب ***ادبیات تطبیقی: نظریه، روش، کاربرد***[1] رویکرد جدیدی را با عنوان «ادبیات تطبیقی نو[2]» مطرح کرد. او نظریهٔ ادغام ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی را- که از چند دهه قبل مطرح شده بود- قوام بخشید و نظریه‌هایی نو در ادبیات و رویکردی جدید در نقد ادبی پی افکند. پاسخ توتوسی به این سؤال که «ارتباط اجتماعی و مشروعیت مطالعهٔ ادبیات و فرهنگ را چگونه می‌توان توجیه کرد؟» این است که ادبیات تطبیقی رویکردی نظام‌مند و تجربی به ادبیات و فرهنگ است؛ روشی که وام‌دار علوم اجتماعی است و می‌تواند در احیای مطالعات ادبی و پایان دادن به حاشیه‌نشینی فعلی علوم انسانی بسیار مؤثر باشد (نقل شده در Mourao, 2000: 5).

ونگ نینگ[3] در مقاله‌ای با عنوان «رویارویی با جهانی‌شدن: مطالعات فرهنگی در تقابل با ادبیات تطبیقی؟» این بحث را پی گرفته و به این نکته اشاره کرده است که ادبیات تطبیقی و مطالعات فرهنگی از دیرباز علائق مشترک پژوهشی فراوانی با یکدیگر داشته‌اند. بنابراین، معتقد است این دو رشته نه‌تنها در تقابل با یکدیگر نیستند؛ بلکه تکمیل‌کنندهٔ هم‌اند.

> مطالعات فرهنگی در یک معنا کم‌وبیش از مطالعات ادبی سرچشمه می‌گیرد؛ به‌خصوص وقتی از مکتب مطالعات فرهنگی بیرمنگهام که در دههٔ ۱۹۶۰ به‌وجود آمد صحبت می‌کنیم. در این مکتب، هدفِ مطالعات فرهنگی، تحلیل زندگی جمعی مردم و ادبیات و فرهنگ عامیانه است (Ning, 2001: 61).

نینگ در پایان نتیجه می‌گیرد:

> بدیهی است ما پژوهشگران ادبیات تطبیقی به این نکته رسیده‌ایم که در مطالعات ادبیات تطبیقی نمی‌توانیم خود را فقط به حیطهٔ تنگ ادبیات محض محدود کنیم؛ چرا که محدودهٔ ادبیات در حال گسترش است و نظریه‌های کلی نقد- که هر روز بیشتر و بیشتر به مطالعات فرهنگی تقرّب می‌جویند- جایگزین نظریه‌های ادبی سنتی می‌شوند. این در مورد رشتهٔ ما هم صادق است. به نظر من، مطالعات ادبیات تطبیقی در بهترین شکل آن وقتی صورت می‌گیرد که فرازبانی، بین‌فرهنگی و بین‌رشته‌ای باشد. ادبیات تطبیقی نباید

1. Steven Totosy, *Comparative Literature: Theory, Method, Application*
2. New Comparative Literature
3. Wang Ning, "Confronting Globalization: Cultural Studies versus Comparative Literature Studies?"

> فقط به «متن» در معنای فرمالیستی آن اکتفا کند؛ بلکه باید به «متن» در معنای وسیع اجتماعی آن یا «زمینه» بپردازد. این امر بدون تعامل با مسائل فرهنگی امکان‌پذیر نیست. به‌هر حال، ادبیات تطبیقی باید با پدیده‌های ادبی آغاز شود و بعد از عبور از صافی تحلیل‌های نظری و بین‌رشته‌ای باز به ادبیات بازگردد (Ibid, 63).

فشردهٔ کلام نینگ این است که دیگر مانند گذشته نمی‌توان مطالعات ادبی را از دیگر علوم انسانی و به‌ویژه علوم اجتماعی جدا کرد. مطالعات فرهنگی «متن» را فقط به متن نوشتاری مانند شعر و داستان محدود نمی‌کند و متن را در معنای وسیع آن اعم از نقاشی، سینما، مجموعه‌های تلویزیونی، آگهی‌های تجاری، رسانه‌ها و عکس و مانند آن به‌کار می‌برد. «ادبیات تطبیقی نو» نیز در همین مسیر حرکت می‌کند و ادبیات را با سایر رشته‌های علوم انسانی پیوند می‌زند.

ادبیات تطبیقی در سیر تاریخی خود دچار چرخش‌ها و دگرگونی‌های نظری اساسی شده است و همین اتفاق خجسته باعث شده تحقیقات این شاخه از دانش بشری متنوع‌تر، غنی‌تر و وسیع‌تر شود. ادبیات تطبیقی ابتدا از مرزهای تنگ و تصنّعی جغرافیایی فراتر می‌رود، سپس فرارشته‌ای و چندرگه می‌شود و ارتباط خود را با سایر رشته‌ها برقرار می‌کند و سرانجام با نگاهی تعامل‌گرایانه و دیدگاهی جسورانه، افق جدیدی را در مطالعات ادبی می‌گشاید. ادبیات تطبیقی پایه‌گذار نظریه‌ای جدید در مطالعات ادبی در هزارهٔ سوم است؛ شیوه‌ای که در آن، گفتمان ادبی همراه و در کنار گفتمان‌های فرهنگی دیگر مطرح می‌شود. به‌عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی در هزارهٔ سوم یعنی درهم‌رفتگی مرزهای گفتمان‌های فرهنگی ضمن حفظ موضوع و اهداف این علم که ادبیات در کلیّت آن است.

این جستار بر دو نکتهٔ اصلی تأکید داشت: ۱. ادبیات تطبیقی ما را در شناخت بهتر و دقیق‌تر ادبیات ملی یاری می‌دهد. تطبیق فقط وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف که همان تبیین تعاملات و مبادلات ادبی بین ملت‌های مختلف و در نتیجه شناخت دیگری است. شناخت دیگری نیز به شناخت بهتر خود می‌انجامد؛ یعنی دیدن خود در آینهٔ دیگری. فرهنگ‌های مختلف از قرن‌ها پیش در تعامل با یکدیگر بوده و همواره از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند. ادبیات تطبیقی رویکردی برای شناخت عمیق و علمی تفکر و فرهنگ هر مرز و بومی است. از سوی دیگر، ادبیات تطبیقی با مطالعات فرهنگی یکی شده است و به‌این

ترتیب رویکردی جدید در نقد ادبی به‌شمار می‌آید که هدف آن، تفسیر و ارزیابی متون است. ۲. ادبیات تطبیقی بر این نظریهٔ ادبی استوار است که ادبیات پدیده‌ای جهانی است و در میان تمام ملل از جوهرهٔ یکسانی برخوردار است.

منابع

– اسداللهی، الله‌شکر. (۱۳۷۹). «ادبیات تطبیقی: از "الف" تا "ی"». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ش۸. صص ۳۱– ۳۹.

– اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۴). *جام جهان‌بین: در زمینهٔ نقد ادبی و ادبیات تطبیقی*. تهران: جامی.

– ـــــــــــ (۱۳۸۶). «جایگاه زبان و ادبیات ایران در جهان معاصر». *کتاب ماه ادبیات*. س۱. ش۴. (مرداد). صص۵–۸.

– زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *نقد ادبی*. ۲ج. تهران: امیرکبیر.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). ادوار *شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: توس.

– غُنیمی هلال، محمد. (۱۳۷۳). *ادبیات تطبیقی: تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی*. ترجمه و تحشیه و تعلیق از سید مرتضی آیت‌اله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر.

– فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۳). *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*. ۲ج. تهران: امیرکبیر.

– گویار، م. ف. (۱۳۷۴). *ادبیات تطبیقی*. ترجمهٔ علی‌اکبر خان‌محمدی. تهران: پاژنگ.

- Aldridge, A. Owen (Ed.). (1969). *Comparative Literature: Matter and Method.* Chicago: University of Illinois Press.

- Jost, François. (1974). *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York: Pegasus.

- Ning, Wang. (2001). "Confronting Globalization: Cultural Studies versus Comparative Literature Studies?". *Neohelicon*. 28/1. PP. 55-66.

- Remak, Henry H. H. (1961). "Comparative Literature: Its Definition and Function". *Comparative Literatute: Method & Perspective*. Eds. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale & Amsterdam: Southern Illinois Press. PP. 1-57.

- Tötösy de Zepetnek, Steven (Ed.). (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi

دربارهٔ پدیدهٔ مترجم- منتقد در ایران

علیرضا اکبری
دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات ترجمه دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

آیا مترجم ادبی مجاز است به حیطهٔ نقد ادبی قدم بگذارد؟ پاسخ قطعی و روشن به این سؤال تقریباً غیرممکن است و بسته به شرایط فرهنگی، ادبی، اجتماعی، آکادمیک و حتی سیاسی هر کشوری می‌توان پاسخ متفاوتی به این پرسش داد. در ایران از اواسط دههٔ ۱۳۷۰، با شکل‌گیری مطبوعات اصلاح‌طلب، بالارفتن تولیدات ادبیات داستانی ایرانی و عوامل متعدد دیگر، توجه به چاپ و انتشار و ارائهٔ نوشته‌های نقادانهٔ ادبی به‌صورت کتبی و شفاهی در روزنامه‌ها و مطبوعات ادبی و فرهنگی و... افزایش یافت. درپی همین تغییرات، مترجمان ادبی نیز که تا پیش از این فعالیت نقادانهٔ آن‌ها فقط محدود به نگارش مقدمه‌ها و پس‌گفتارهایی (گاه) نقادانه بر ترجمه‌های خودشان بود، در بسیاری عرصه‌ها در مقام «منتقد ادبی» ظاهر شدند.

نگارنده در این مقاله چهار حوزهٔ مشخص برای فعالیت نقادانهٔ این مترجمان ادبی- که در این مقاله با عنوان «مترجم- منتقد» از آن‌ها یاد شده- مشخص کرده است: نخست مقدمه‌ها یا پس‌گفتارهای نقادانهٔ مترجمان بر ترجمه‌های خودشان؛ دوم اظهارنظرهای نقادانهٔ مترجمان در مصاحبه‌های مطبوعاتی؛ سوم شرکت مترجمان در «جلسات نقد جمعی» مطبوعاتی؛ حوزهٔ چهارم داوری مترجمان در ترکیب هیئت داوران جایزه‌های ادبی داخلی.

برای توصیف فعالیت نقادانهٔ مترجمان در این چهار حوزه، ده مقدمه و پس‌گفتار نوشته‌شده توسط مترجمان ادبی بر ترجمه‌هایشان، ده مصاحبهٔ مطبوعاتی و غیرمطبوعاتی با مترجمان، ده جلسهٔ نقد جمعی به چاپ رسیده در روزنامه‌های ***شرق*** و ***اعتماد*** و ترکیب هیئت داوران و نحوهٔ امتیازدهی سه جایزهٔ مهم ادبی داخلی یعنی جایزهٔ «روزی روزگاری»، جایزهٔ «بنیاد ادبی گلشیری» و جایزهٔ «انجمن نویسندگان و منتقدان مطبوعاتب مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در پایان تحقیق مشخص شد که افزایش روزافزون نیاز و تمایل مطبوعات به تولید نوشته‌های نقادانهٔ ادبی، ضعف عمومی نشریات آکادمیک ادبی، عدم شکل‌گیری و تثبیت نهادهای نقد آکادمیک و مطبوعاتی در کنار شمار معدود منتقدان حرفه‌ای مطبوعاتی در ایران از عوامل پدیدآورندهٔ وضعیت موجود هستند. گفتنی است نگارنده در این مقاله قصد نداشته نگاهی ارزش‌گذارانه به این پدیدهٔ نسبتاً نوظهور داشته باشد و تلاش کرده تا حد امکان با دیدی بی‌طرفانه به توصیف وجوه مثبت و منفی این پدیده بپردازد.

واژه‌های کلیدی: پدیدهٔ مترجم- منتقد، ترجمهٔ ادبی، مقدمه‌نویسی، جلسات نقد جمعی، مصاحبه‌های مطبوعاتی

مقدمه

آیا مترجم ادبی مجاز است به حیطهٔ نقد ادبی قدم بگذارد؟ تقریباً محال است که بتوان جواب دقیق، روشن و قاطعی به این سؤال داد. قبل از پاسخ به این سؤال باید به پرسش‌هایی از این‌قبیل پاسخ داد: کدام مترجم ادبی؟ در کدام کشور؟ با کدام شرایط فرهنگی، آکادمیک، اجتماعی، ادبی و غیره؟ اگر سؤالی را که در ابتدای کلام مطرح کردیم به‌عنوان گزاره‌ای منطقی در نظر بگیریم، نمی‌توان تناقضی در آن یافت. چون فی‌نفسه میان ترجمه و پرداختن به نقد ادبی تناقضی وجود ندارد. از این گذشته، این پدیده در غرب هم- که نهادهای دانشگاهی و غیردانشگاهی نقد ادبی در آن کاملاً تثبیت‌شده هستند- چندان بی‌سابقه نیست. مترجمان بزرگی همچون ژرار دونروال، کنستانس گارنت، جان درایدن، متیو آرنولد، گریگوری راباسا، ادیت گراثمن، مارگرت سه‌یرزپدن، ساموئل تیلور کالریج (با ترجمهٔ معروفش از ***فاوست***) و ولادیمیر نابوکوف- نویسنده، منتقد و مترجم

آمریکایی روس‌تبار که ترجمه‌اش از ***یوگنی اونگین*** پوشکین به علت لفظ‌گرایی بیش از حد بسیار بحث‌برانگیز شد- آثار نقادانهٔ زیادی در حوزهٔ ادبیات تألیف کرده‌اند.

بارها گفته‌اند و شنیده‌ایم که «مترجم، دقیق‌ترین خوانندهٔ هر متنی است». گونتر گراس در گفت‌وگو با مجلهٔ ***پاریس ریویو*** دربارهٔ مترجمان آثارش می‌گوید:

> ... این مترجمان همه‌چیز را دربارهٔ کتاب‌های من می‌دانند و سؤالات خیره‌کننده‌ای می‌پرسند. آن‌ها این کتاب‌ها را حتی بهتر از خود من می‌شناسند. این مسئله گاهی برایم ناخوشایند است؛ چون آن‌ها حتی اشکالاتی هم در کتاب‌ها پیدا می‌کنند و به من گوشزد می‌کنند («دروغگوی قهاری بودم» گفت‌وگوی پاریس ریویو با گونتر گراس، ترجمهٔ علیرضا اکبری، *نگاه نو*، ش ۸۲، تابستان ۱۳۸۸).

همچنان که از این گفته برمی‌آید، هیچ مترجم ادبی‌ای بدون داشتن نگاهی نقادانه به اثری که در دست ترجمه دارد، نمی‌تواند آن را ترجمه کند؛ بنابراین خوانش نقادانهٔ اثر از ملزومات ابتدایی ترجمهٔ ادبی است. در ایران از سال‌های آغازین شکل‌گیری داستان‌نویسی نوین، شخصیت‌هایی همچون صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک و بعدتر ابراهیم گلستان، جلال آل احمد، بهمن شعله‌ور، سیمین دانشور و غیره در فعالیت‌های قلمی خود هم‌زمان به ترجمه و تألیف پرداختند و به نخستین نویسنده- مترجم تاریخ ادبیات نوین ایران تبدیل شدند. این سنت تا به امروز هم در کار قلمی افرادی چون جعفر مدرس صادقی، سیامک گلشیری، حسین نوش‌آذر و احمد اخوت ادامه یافته است. شاید همین مسئله در کنار این واقعیت که بخش اعظم کارهای ادبی منتشرشده در هر سال در ایران ترجمه است، سبب شده که در صد سال اخیر، مترجمان ادبی همواره جایگاه بسیار ممتاز و برجسته‌ای در میان نخبگان ادبی داشته باشند. جایگاهی که هرگز قابل مقایسه با موقعیت مترجمان ادبی در غرب نیست.

اما در دو دههٔ اخیر و به‌ویژه پس از ظهور مطبوعات اصلاح‌طلب و شروع به کار نسل جدیدی از روزنامه‌نگاران ادبی- که با بالا رفتن نیاز به تولید نوشته‌های نقادانهٔ ادبی در قالب ریویو و نقد همراه بود- پدیدهٔ به‌نسبت کم‌سابقه‌ای در ایران شکل گرفت و آن، ورود تعداد زیادی از مترجمان ادبی به حوزهٔ نقد ادبی بود. این مترجمان که از این پس آن‌ها را مترجم- منتقد می‌نامیم، چه در قالب مصاحبه‌هایی که پس از انتشار هر اثر با آن‌ها می‌شد،

چه با نوشتن مقالات مستقل در قالب نقد یا ریویو، چه در قالب جلسات گفت‌وگوی جمعی ادبی در نشریات گوناگون، به این هویت جدید شکل بخشیدند. ما در این مقاله هرگز قصد نداریم با صدور حکمی کلی به سرزنش یا جانبداری از این پدیدهٔ نوظهور بپردازیم. فعالیت‌های نقادانهٔ مترجمان در این سال‌ها گاه بسیار درخشان و گاه بسیار ضعیف بوده است. در این سال‌ها، نقدهای مترجمان ادبی اغلب قوی‌تر از نقدهای منتقدان حرفه‌ای مطبوعاتی یا آکادمیک بوده و گاهی هم عکس این موضوع اتفاق افتاده است. گذشته از این، بسیاری از شخصیت‌های جوان ترجمهٔ ادبی کار خود را با نقدنویسی در مطبوعات آغاز کردند، سپس وارد حوزهٔ ترجمهٔ ادبی شدند. از میان این افراد می‌توانیم به‌طور مشخص از لیلا نصیری‌ها، امیر احمدی آریان و سهیل سُمی نام ببریم. هدف ما در این مقاله، بیشتر توصیف وضعیت موجود است تا اگر کاستی‌هایی در این میان هست، بتوان در جهت رفع آن‌ها گامی برداشت. در ادامه، به حوزه‌های مختلف فعالیت نقادانهٔ مترجمان ادبی می‌پردازیم.

مقدمه‌نویسی

در تمام دنیا رسم است که وقتی مترجمی اثری را به زبانی دیگر برمی‌گرداند، مقدمه‌ای بر ترجمه‌اش بنویسد. معمولاً این مقدمه‌ها بسیار کوتاه‌اند و مترجم در آن‌ها به معرفی کوتاه نویسنده و اثر، دلایل برگزیدن اثر برای ترجمه، جایگاه نویسنده در ادبیات جهان و ادبیات ملی کشورش و مطالبی از این‌قبیل بسنده می‌کند. این نوع مقدمه‌ها نه‌تنها مصداق عمل نقادانه نیستند؛ بلکه بسیار لازم و ضروری‌اند؛ به‌ویژه در آنجا که مترجمی برای نخستین بار اثری را از نویسنده‌ای خارجی به زبان خود (یا هر زبان دیگری) برمی‌گرداند. تا اینجا مشکلی نیست و وجود این نوع مقدمه‌ها برای هر ترجمه‌ای ضروری است. اما گاهی این مقدمه‌ها بسیار فراتر از یک پیشگفتار ساده در معرفی اثر و نویسنده هستند و دیگر نمی‌توان آن‌ها را در قالب شرح و معرفی کتاب دسته‌بندی کرد. ما حتی در این چارچوب هم نوشته‌های نقادانهٔ درخشانی از مترجمانی چون نجف دریابندری و ابوالحسن نجفی داشته‌ایم که از جدی‌ترین نقدهای ادبی نوشته‌شده در دهه‌های اخیر در زبان فارسی به‌شمار می‌آیند. نجف دریابندری مقدمه‌اش بر کتاب ***رگتایم*** را با این جمله آغاز می‌کند:

> *رگتایم* یک رمان نو است. نه به معنایی که در جنبش فرانسوی رمان نو می‌بینیم؛ یعنی گرفتن یک نظرگاه ذهنی و حل شدن «من» یا «اگو»ی نویسندهٔ داستان در سراسر بافت داستان، وجست‌وجوی نظم در آشفتگی یا آشفتگی در نظم. صناعت (یا تکنیک) این رمان از این جهت «نو» است که به مقتضیات موضوع خود پاسخ می‌دهد... (۳).

همان‌طور که از این جملات آغازین برمی‌آید، این نوشتهٔ دریابندری و دیگر مقدمه‌های او بر ترجمه‌هایش را (به‌جز در مواردی معدود) نمی‌توان ریویو یا معرفی کتاب دانست. اما مشکل از جایی آغاز می‌شود که مترجمی به صرف اینکه کتابی را از نویسنده‌ای ترجمه کرده است، خود را مجاز می‌بیند به‌جای نوشتن مقدمه‌ای موجز، دربارهٔ کل جهان داستانی و ویژگی‌های داستان‌نویسی و سبکی نویسندهٔ اثر اظهارنظر کند؛ حال آنکه می‌دانیم تقریباً تمام آثار ادبی اعم از رمان یا مجموعه‌های داستان کوتاه در غرب همراه با مقدمه‌هایی چاپ می‌شوند؛ معمولاً این مقدمه‌ها را استاد ادبیاتی که متخصص آن نویسنده است (برای مثال جیمز جویس یا گوستاو فلوبر) می‌نویسد. بنابراین اگر مترجم می‌خواهد کارش را در معرفی اثر و نویسنده به کمال برساند، بهتر است همین مقدمه را ترجمه کند تا اینکه خودش مجموعه‌ای از «گفته‌های دیگران» را سرهم کند و با عنوان مقدمه به چاپ رساند. ممکن است عده‌ای بگویند این‌دست مقدمه‌ها برای خوانندهٔ زبان مبدأ نوشته شده‌اند و برای خوانندهٔ فارسی‌زبان کاربردی ندارند. این گفته ممکن است در مورد بعضی از نویسندگانی که برای اولین بار آثارشان در ایران ترجمه و منتشر می‌شود صادق باشد؛ اما در مورد نویسندگان شناخته‌شد تا چه حد صادق است؟

جلسات نقد جمعی

جلسات نقد جمعی چندسالی است که در مطبوعات ایران رواج پیدا کرده است. تا جایی که حافظه‌ام یاری می‌کند نخستین نمونه‌ها از چنین جلساتی در ***ماهنامهٔ هفت*** برگزار شد که عنوان «گفت‌وگوی جمعی دربارهٔ...» را با خود داشت. این گفت‌وگوها به آثار ادبی محدود نمی‌شد و تئاتر، سینما و هنرهای دیگر هم در این جلسات مورد بحث بودند. پس از آن بود که این کار کم‌کم در نشریات فرهنگی دیگر و به‌ویژه در صفحات ادبی روزنامه‌ها مرسوم شد. در این جلسات، وجه دیگری از عمل نقادانهٔ مترجمان آشکار شد. به‌لحاظ

صنفی، ترکیب افراد حاضر در این جلسات در این سال‌ها هیچ‌وقت ثابت نبوده؛ ولی معمولاً خود نویسنده همیشه در جلسه حضور داشته است (حضور نویسنده راه را بر مطرح شدن بسیاری حرف‌ها و نقدهای جدّی می‌بست، درحالی که جلساتی که در ***ماهنامهٔ هفت*** برگزار می‌شد معمولاً بدون حضور نویسنده بود). به‌هر حال، در این جلسات به‌جز نویسنده، معمولاً یکی دو منتقد یا نویسنده هم حضور دارند و در این میان یک و گاهی دو مترجم هم در جلسه حاضرند. اگر تا پیش از این، مترجمان بر کتاب‌هایی که خود ترجمه کرده بودند مقدمه می‌نوشتند، حالا در این جلسات دربارهٔ کتاب‌ها و نویسندگان وطنی اظهارنظر می‌کنند. معمولاً این جلسات به اظهارنظرهای کلی (و بیشتر تمجیدآمیز) دربارهٔ نویسنده و اثرش، صحبت‌هایی دربارهٔ شخصیت‌پردازی اثر و مباحثی از این‌قبیل محدود می‌شود. حتی در همین جلسات هم بسیاری از حرف‌ها و اظهارنظرهای مترجمان بسیار پخته‌تر و سنجیده‌تر از منتقدان حاضر در جلسه است. اما اینکه از مترجمان دعوت می‌شود تا در جلسهٔ نقد اثری ادبی شرکت کنند، پدیدهٔ جدیدی است که بخشی از آن مربوط است به اینکه مطبوعات فرهنگی- که تعدادشان روزبه‌روز در حال فزونی است- نیاز به تولید مطلب دارند و تعداد کم منتقدان مطبوعاتیِ کنونی هرگز پاسخ‌گوی نیاز آن‌ها برای تولید مطلب نیست. بخش مهم‌تری از این مسئله هم به‌یقین ناشی از این است که بسیاری از مترجمان ادبی به‌واسطهٔ زبان‌دانی و دسترسی مستقیم به متون اصلی- که معمولاً ضعف اصلی اکثر منتقدان و داستان‌نویسان ایرانی است- از لحاظ دانش ادبی در مرتبه‌ای قرار دارند که می‌توانند به اظهارنظر کارشناسانه دربارهٔ آثار ادبی فارسی بپردازند.

مصاحبه‌های مطبوعاتی

در مطبوعات ایران رسم است که بعد از ترجمهٔ هر اثری- چنانچه اثر مورد توجه قرار بگیرد یا نویسندهٔ اثر نویسندهٔ مهمی باشد یا مترجم، مترجم مشهوری باشد- گفت‌وگویی با مترجم کتاب ترتیب می‌دهند. اما در تمام گفت‌وگوهایی که در این سال‌ها خوانده‌ام، کمتر دیده‌ام که هنگام گفت‌وگو با مترجم کتابی، مصاحبه‌گر (حتی یک سوال!) دربارهٔ کار اصلی مترجم که همان ترجمه است، از او پرسیده باشد. در این مصاحبه‌ها بیشتر سؤالاتی دربارهٔ نویسندهٔ کتاب، جایگاه او در میان نویسندگان هم‌وطنش، مضمون کتاب و یا مکتب ادبی‌ای

که کتاب وابسته به آن است پرسیده می‌شود. در واقع به تمام این پرسش‌ها باید منتقد پاسخ‌گو باشد نه مترجم (اما سؤال اینجاست که کدام منتقد؟). سیاوش جمادی در گفت‌وگویی با نگارنده در ***مجلهٔ مترجم*** که در همین باره انجام شده است می‌گوید:

> خود شما همین که مرا خطاب پرسش‌ها و پیش‌فرض‌های خود قرار می‌دهید به من اجازه می‌دهید که پا از آنچه جایگاه مترجمش می‌نامید فراتر بگذارم. به‌بیانی دیگر، در دام همان چیزی می‌افتید که آن را محل اعتراض و انتقاد قرار می‌دهید. پاسخ به پرسش شما نیازمند پژوهشی گسترده در ترجمه‌های دست‌کم یک دهه، فراهم آوردن مصادیق و گریز از کلی‌گوییِ خشک و ترسوز است... می‌گویید در ایران نویسنده با ترجمهٔ چند اثر از نویسنده‌ای، کارشناس آن نویسنده می‌شود؛ اما این هویت افزوده را چه کسی به نام مترجم الصاق می‌کند. من هم از کافکا ترجمه کرده‌ام و هم آثار تألیفی دارم که باز هم کشمکش درونی مترجم در مراودهٔ دو زبان، دو فرهنگ و دو تفکر زیرلایهٔ آن‌هاست. پس از مدتی برخلاف میل خودم کافکاشناس شدم. دربارهٔ نیچه و هایدگر هم همین‌طور... شما در اروپا باید با چراغ در روز روشن همه‌جا را از پاشنه در کنید تا شاید استثنائاً چنین اعجوبه‌ای را پیدا کنید که هم‌زمان کارشناس کافکا، هایدگر و نیچه باشد و بعد هم بتوانند هر دو سه سالی یک‌بار کارشناس یکی دیگر شود! («نظرخواهی مترجم دربارهٔ جایگاه مترجم ادبی در ایران»، *مترجم*، ش۴۷، بهار و تابستان ۱۳۸۷).

چنان که از این نقل‌قول به‌نسبت طولانی پیداست، مطبوعات در شکل‌دهی به وضعیت موجود در این زمینه نقشی انکارناپذیر دارند.

اما در پایان این بحث باید بگویم آنچه در مورد پدیدهٔ مترجم- منتقد در ایران برشمردم، بخشی از بحران کلی نقد ادبی در ایران است. متأسفانه، در ایران هنوز نقد ادبی آکادمیک چندان جایگاه و پایگاه استواری نیافته است. مجلات ادبی دانشگاهی ایران که نقدهای آکادمیک را منتشر می‌کنند، مخاطبی در میان بدنهٔ اصلی کتاب‌خوان جامعه ندارند (و برخی از مقالات تألیفی این مجلات از هر ترجمه‌ای ترجمه‌تر است!) و دایرهٔ تأثیر آن‌ها حتی در درون دانشگاه‌ها هم بسیار محدود است. شاید به‌همین دلیل است که چند سال قبل که انجمن نقد ادبی ایران تأسیس شد، دو مترجم برجسته یعنی مرحوم رضا سیدحسینی و ابوالحسن نجفی برای عضویت در هیئت امنای این انجمن- که بنا بود انجمنی دانشگاهی باشد- دعوت شدند. در عین حال تکرار می‌کنم که ورود مترجمان ادبی

به حیطهٔ نقد هم دارای وجوهی مثبت است و هم وجوهی منفی دارد. این وظیفهٔ همهٔ اهالی ادبیات اعم از دانشگاهی و غیردانشگاهی است که با تدابیری مناسب از وجوه مثبت این پدیده بیشترین استفاده را ببرند و تا آنجا که امکان دارد از وجوه منفی آن بکاهند.

ترجمهٔ ادبی از دیدگاه نظریهٔ دریافت

وحید قسمتی تبریزی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
مینا دارابی امین
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز

چکیده

در سال ۱۹۷۲م، هانس روبر یاوس نظریهٔ ادبی «دریافت[1]» را معرفی کرد. این نظریه زمینهٔ مناسبی را در اختیار منتقدان ادبی قرار داد تا به بازنگریِ روابط میان نویسنده، اثر و خواننده بپردازد. پرده‌برداری از این روابط نشان داد که علاوه بر آفرینش، دریافت و خوانش اثر نیز سطوح مختلف و فراوانی را شامل می‌شود که اثر را از دستخوش نوعی ارجاع مداوم به واقعیت مبرا می‌کند و به چندگانگیِ تفسیرهای ممکن و منطبق با «افق انتظار» خوانندگان می‌انجامد. این نظریه را شاید بتوان با فرایند فکری دیگری به نام ترجمه در ارتباط دانست؛ فرایندی که همواره با سطوح مختلف خوانندگان در زبان مقصد و سطوح مختلف دریافت در این خوانندگان روبه‌رو است. با اتخاذ دیدگاه نظریهٔ دریافت در ترجمه، می‌توان توجه به ترجمه‌ای خاص را کنار گذاشت و ترجمه، آشنایی و دریافت اثرِ ادبی را روندی ادامه‌دار در نظر گرفت. ترجمه و دریافت نیز درست همانند آفرینش آن یک‌باره نیست و حالتی نقطه‌ای ندارد؛ بلکه با سطوح مختلف دریافت در خواننده مواجه است. چه‌بسا پس از ایجاد

1. Théorie de la Réception

شناخت و گذر از سطوح اولیه بتوان خواننده را در شکل‌دهی به افق انتظار یاری کرد و او را در ورود به سطوح بعدی دریافت همراهی نمود. از سوی دیگر، می‌توان گفت ترجمهٔ وفادار و ترجمهٔ آزاد چندان‌هم در تقابل با یکدیگر نیستند؛ بلکه وجود هر دو بر اساس نوع دریافت خواننده و در برههٔ خاصی ضروری به‌نظر می‌رسد. در واقع سطح دریافت و افق انتظار خوانندگان است که تعیین می‌کند ترجمه‌ای وفادار باشد یا آزاد.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ دریافت، خوانش، ترجمهٔ ادبی، افق انتظار، خواننده.

مقدمه

امروزه، بسیاریِ فرهنگ‌ها و لزوم برقراری ارتباط میان آن‌ها، بشر را بر آن داشته است تا با ایجاد راهکارهای نظری و عملی، سدهای زبان‌شناسی را در هم شکنند. پیش از این، اثر ادبی و تأثیر آن به فضایی کاملاً مشخص محدود بود و فقط برای مردمی خاص که اجتماعی از ملیت و فرهنگی خاص بودند، قابل دریافت دانسته می‌شد. اما امروزه، به‌لحاظ کیفی، مسئلهٔ ترجمه ابعادی کاملاً جدید و پراهمیت به خود گرفته است؛ زیرا از بین رفتن مرزها، زمینهٔ انتقال آزاد میراث فرهنگی ملت‌ها را فراهم کرده است؛ میراثی که تا این زمان در چارچوبی محدود، محصور مکان و زمانی معین بود.

با این حال، انتقال کلام به صورت نوشتار دشواریِ خاص خود را دارد؛ زیرا برخلاف آنچه در نگاه اول می‌نماید، مسئله فقط ارائهٔ ترجمه از متن ادبی نیست؛ بلکه بحث بر سر مشخص کردن نوع دریافت اثر ادبی بر اساس فرهنگ مقصد و درنتیجه رمزگشاییِ معنای استعاری و نهفتهٔ متن است؛ معنایی که از خواننده‌ای تا خوانندهٔ دیگر و از دوره‌ای به دورهٔ دیگر صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد. در اینجا دیگر یافتن معادل‌های صوری برای ساختارهای زبان‌شناسی کافی نیست و می‌بایست در چارچوب شرایط فرهنگیِ خوانندهٔ مقصد، به دنبال معادل‌هایی کارکردی بود. در نتیجه، باید میان ترجمهٔ سادهٔ متن و ترجمهٔ ادبی که اساساً ماهیتی زیبایی‌شناسانه دارد، تفاوتی بنیادین قائل شد. متن ادبی، با داشتن لایه‌های پیدا و پنهان بسیار، متنی همیشه گشوده است که می‌تواند منبع بی‌نهایت تعبیر و تفسیر مختلف خوانندگان واقع شود.

یاکوبسن سال‌ها پیش به این ویژگی ترجمهٔ ادبی پی برد و از «ترجمهٔ هدفمند» و «انتقال خلّاق یک متن ادبی» سخن گفت (Jakobson, 1963: 350). به این منظور، باید معیارهای زیبایی‌شناسی و شاعرانهٔ اثر اصلی، شرایط فرهنگی- اجتماعی آن و همچنین دریافت اثر را در کشور مبدأ مورد توجه قرار داد و این خود، مستلزم شناخت کامل شرایطی است که اثر در چارچوب فرهنگی آن شکل گرفته است. از سوی دیگر، باید توجه داشته باشیم که ترجمهٔ اثر و هم‌زمان با آن، انطباق دادن اثر با چارچوب فرهنگیِ دیگر، نیازمند داشتن شناختی کامل از نوع استقبال و نوع دریافت بالقوهٔ اثر در زبان مقصد است.

خواننده‌محوری در آفرینش و ترجمهٔ آثار ادبی

هانس روبر یاوس با دو اثر خود به نام‌های ***زیبایی‌شناسی دریافت***[1] و ***تأویل ادبی***[2] که در سال‌های ۱۹۷۸و ۱۹۸۸م در فرانسه به چاپ رسیدند، دریچه‌ای نو در نوع نگاه به متن گشود. یاوس به‌نوعی ادامه‌دهندهٔ روش نقد جامعه‌شناختی است که پیش از این بر مناسبات نویسنده و متن استوار بود و نیز به شرایط اجتماعی، اقتصادی و ایدئولوژیکی‌ای می‌پرداخت که متن ادبی در آن آفریده شده است. توجه به زندگی نویسنده و زمینهٔ تاریخی، اجتماعی و سیاسی‌ای که او در آن بالیده است، از دغدغه‌های اساسی نقد جامعه‌شناختی است. هانس روبر یاوس و همکار و همفکر او، ایزر، با چنین رویکردی «نظریهٔ دریافت» را مطرح کردند. البته، این‌بار آنان نگاه خود را نه به نویسنده، بلکه به خواننده معطوف کردند و بر آن شدند تا مراحل شکل‌گیری معنای اثر را بررسی کنند؛ زیرا برخلاف آنچه پیشتر تصور می‌شد، این معنا از قبل در متن گنجانده نشده است؛ بلکه در تعامل میان خواننده و متن پدید می‌آید (Iser, 1985: 48).

نظریه‌پردازان مکتب کنستانس شاید در خوانش متن ادبی، خواسته یا ناخواسته به‌گونه‌ای وام‌دار سنت ادبی پیشین خود بوده‌اند. پروست که در شکل‌گیری ادبیات مدرن سهم بسزایی دارد، خواننده را چنین توصیف می‌کند: «هر خواننده‌ای، خوانندهٔ خویشتن

1. *Esthétique de la Réception*
2. *Pour Uneherméneutiquelittéraire*

خویش است. اثر تنها ابزاری بصری است که نویسنده به خواننده ارزانی می‌دارد تا وی بتواند آن چیزی را که بدون وجودِ اثر در خویش نمی‌یافته بازیابد.» (894 :1947). میخاییل ریفاتر از شش رکن اساسی‌ای که یاکوبسن برای ارتباطات زبانی در نظر گرفته بود (Jakobson, 1963: 215-220)، فقط دو مورد را در خوانش ادبی حاضر می‌داند: متن و خواننده. ریفاتر در اثر خود با نام ***تولید متن*** از شکل‌گیری متن در ذهن خواننده سخن می‌گوید. در نظر ریفاتر، «پدیدهٔ ادبی» شامل متن، خواننده و تمام واکنش‌های ممکن خواننده در برابر متن پیش‌رویش است (11-9 :1979). در چنین نگرشی، نویسنده به‌تنهایی نه در آفرینش اثر ادبی نقش دارد و نه در آفرینش معنای متن ادبی. فقط در نگاه و خوانش خوانندهٔ متن است که معنا، صورت واقعی خود را بازمی‌یابد.

اثر ادبی، منبع نامحدود معانی

اومبرتو اکو در نخستین صفحات اثر خود با نام ***اثر باز***[1] ویژگی اساسی ساختار ادبی را در جنبه‌های گوناگون معنایی آن می‌داند؛ چیزی که به خواننده امکان می‌دهد تا خوانش‌هایی متعدد و برداشت‌هایی متفاوت از متن ادبی داشته باشد (Eco, 2006: 16-25). این ویژگیِ چندساحتی بودن اثر ادبی، درست در مقابل ویژگی تک‌ساحتی بودن زبان روزمره قرار می‌گیرد؛ زبانی که فقط برای ایجاد ارتباط استفاده می‌شود. همگان تابلوی راهنمایی یا آدرسی ساده را فقط به یک صورت می‌فهمند؛ اما متن ادبی می‌تواند منبع نامحدودی از برداشت‌های مختلف باشد. در گفتمان ادبی، پیوندی که میان دال‌های زبانی وجود دارد، باعث می‌شود تا یک اثر بارها و بارها به گفتهٔ پل والری «از خاکستر خود زاده شود» (75 :1928).

متن ادبی می‌تواند در ترجمهٔ خود نیز همواره گشوده بماند؛ به این معنا که مترجم هیچ‌گاه درصدد یک‌پهلو و تک‌ساحتی کردن متن ادبی برنمی‌آید. مترجم اثر ادبی بیش از هرچیز «باز بودن» متن نخستین را به مخاطب جدید انتقال می‌دهد. ارائهٔ ایهام‌ها، بازی‌های

1. L’œuvreouverte

زبانی، موسیقی نهفته در میان دال‌های زبانی و معناهای چندگانه‌ای که از ارتباط میان کلمات برمی‌خیزد، همه و همه در ترجمهٔ باز رعایت می‌شوند. هرچه وجه شاعرانهٔ متن ادبی و یا به قول یاکوبسن، «وجه ادبیت» اثر ادبی افزون‌تر شود، ویژگیِ شعر بودن- نه به معنای بیان احساسات لطیف شاعرانه، بلکه به معنای وجود ساختاری نهفته در میان دال‌ها و ایجاد رابطه‌ای موسیقایی میان آن‌ها- بیشتر و متن بازتر و چندپهلوتر می‌شود (Anne Maurel, 1984: 70-74). به‌این ترتیب، نه یک ترجمهٔ باز، بلکه چندین ترجمهٔ باز از یک اثر اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.

از سوی دیگر، اثر باز فقط معلول ارتباط دوبه‌دوی میان دال‌ها نیست؛ بلکه معلول نگاه ذهنیت‌گرای خواننده نیز هست. این نوع خاص نگرش به توانایی احساسی کلمات نیرویی دوباره می‌دهد. پل ورلن در شعر معروف خود به نام «هنر شاعرانه[1]»، وجه اساسی شعر- و به‌عبارتی وجه اساسی ادبیت متن ادبی- را در موسیقی کلام و ابهام شاعرانه می‌داند (1979: 142). همچنین، نظریهٔ «شعر ناب[2]» که شاعران ساختارگرایی همچون مالارمه و والری آن را مطرح کردند، تلاشی است برای رها کردن گفتمان ادبی از تک‌ساحتی بودن و بیان سادهٔ پیامی ارتباطی. همین چندوجهی بودن اثر و ترجمهٔ آن است که به خیال خواننده اجازه می‌دهد تا در میان ابهام و نیروی احساسی کلمات و دال‌ها جولان دهد و به این شکل در خلق اثر با نویسنده شریک شود.

نویسنده، خواننده و یا مترجم اثر ادبی همواره درپی کشف و یا پدید آوردن چنین ویژگیِ خاصی در مواجهه با متن ادبی هستند. گویی خواننده، مترجم و یا نویسنده هر سه یک شخص هستند. مارسل پروست نویسندگی را با کار پیاپی مترجم یکسان می‌داند (1947: 589). نویسنده نیز مترجمِ حالات درونی و اندیشه و نگاه خود در قالب اثر هنری است. خواننده هم در خوانش خود از اثر ادبی، سعی می‌کند ادبیت متن موردنظر را کشف کند و مترجم کسی است که ادبیت متن را به نشانه‌های دیگر تبدیل می‌کند و به زبانی دیگر درمی‌آورد. بنابراین خواننده، نویسنده و مترجم هر سه به دنبال هدفی واحد هستند: کشف

1. L'artpoétique
2. La poésie pure

ادبیت زبان. اما هریک برای منظور خاصی این ادبیت کشف‌شده را به‌کار می‌گیرند. با این‌همه، می‌توان گفت کار مترجم فقط بازتولید اثر نیست؛ بلکه نوعی بازآفرینی متن است؛ آفرینشِ اثر جدیدی که دیگر برگردانی ساده از متن اصلی نیست، بلکه پیش از هرچیز ظهور خوانشی جدید است؛ تنوع برداشت‌ها و شرایط فکری و اجتماعی مترجم- در حکم نخستین خواننده- تا کارش به فعالیتی خلاق تبدیل شود. ترجمه حتی اگر اثر کاملاً جدیدی نباشد، دست‌کم برایند خلاقیت بدیعی است که بر پایهٔ شناخت خاص خواننده از اثر ادبی است.

طرح جلد کتاب ***زیبایی‌شناسی دریافت*** اثر یاوس، زنی را نشان می‌دهد که در روشنای رنگارنگی که از بالا بر سرش فرود آمده فرورفته و غرق در خواندن کتابی است که در دست گرفته است. شاید بتوان گفت این تصویر، نظریهٔ دریافت را به بهترین شکل توضیح می‌دهد. در اینجا دیگر از الهام شاعرانه که هنگام آفرینش اثر ادبی به سراغ نویسنده می‌آید، خبری نیست. در واقع، این خواننده است که در وضعیت مشابه الهام شاعرانه، در حال آفرینش معناست.

فضای بین‌اذهانی در خوانش اثر ادبی

در چنین رویکردی، تأکید اساسی نه بر متن به‌مثابهٔ انتقال‌دهندهٔ معنا (دیدگاه ایدئولوژیک و سنتی) و نه به‌مثابهٔ ساختاری خودبه‌خود و متکی به متن (دیدگاه ساختارگرایان) است؛ بلکه بحث بر سر بازتعریف اثر ادبی به‌مثابهٔ برایند متن و دریافت آن است. به‌عبارت دیگر، در نظر گرفتن ساختاری پویا که نه در متن و نه در ذهن خواننده، بلکه در فاصلهٔ میان متن و خواننده قرار می‌گیرد. این فاصله، فاصله‌ای نظری، خیالی و یا بازی با کلمات نیست؛ بلکه اشاره به آمدوشد همیشگی، پویا و بالقوه‌ای است میان ذهن خواننده و متن مورد خوانش. این فضای میانه، فضایی تاریخی- اجتماعی است که در آن، هر خواننده‌ای قادر است لایه‌ای بر لایه‌های تودرتوی خوانش بیفزاید.

این فضای گفتمانی بسیار بین‌اذهانی است و میان گذشته و حال در نوسان است. متنی از گذشته با صدای اکنون خوانده می‌شود و وجه وضعیت‌زدهٔ خود را در دنیای ذهنی خواننده بازمی‌یابد. سوژهٔ خوانشگر همواره در دل گفتمانی از گذشته، به دنبال پاسخی برای پرسش وجودی خویش است. متن همیشه پاسخ‌هایی در دل خویش نهفته دارد؛ اما سوژهٔ

خوانشگر است که در هر زمان پرسش‌های نویی در ذهن می‌پرورد. حیات متن در گرو توانایی پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی است که سوژه‌های خوانشگر متفاوت در بازه‌های زمانی مختلف از آن می‌پرسند. متن ادبی هرگز جواب‌هایی قطعی و واضح برای سؤالاتی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده ندارد. برخلاف متون دیگر که از پیش معنایی خاص دارند و هر که گوشی برای شنیدن داشته باشد، پیام آن‌ها را درک خواهد کرد؛ متون ادبی ساختاری باز دارند و معنا در آن‌ها در فضای دیالکتیکی دریافت‌های متفاوت از متن و در زنجیره‌ای تاریخی از پرسش سوژه‌های خوانشگر زاده می‌شود.

ترجمه را نیز می‌توان به‌مثابهٔ یکی از همین خوانش‌ها در فضایی بین‌اذهانی تصور کرد. بسیار اتفاق می‌افتد که مترجمی برای برگرداندن متنی از زبان پایه به زبان مقصد، به ترجمه‌های دیگر آن متن در زبان‌های دیگر نیز رجوع کند؛ برای مثال کاری که مهدی سحابی برای ترجمهٔ کتاب ***در جستجوی زمان ازدست‌رفته*** انجام داده است. این نوع رجوع کردن به ترجمه‌های دیگر کوششی است از سوی مترجم برای ایجاد فضای بین‌اذهانی، تاریخی و دیالکتیکی میان خودش، متن پایه و خوانش‌های دیگر متن پایه.

همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردیم، فضای بین‌اذهانی میان نویسنده، متن و خوانندگان متعدد، فضایی تاریخی، وضعیت‌زده و لایه‌لایه است؛ به این معنا که دریافت متن و به‌عبارت دیگر زایاندن معنای متن در گرو گردآوری مجموعه‌ای از پرسش‌های مختلف از سوی چندین سوژهٔ خوانشگر در زمان‌ها و وضعیت‌های گوناگون است. شاید از همین رو است که برخی ترجمه‌های کتاب مقدس با مخالفت‌های بسیاری روبه‌رو شد؛ زیرا ترجمهٔ این کتاب فقط برگرداندن متنی از زبانی به زبان دیگر تصور نمی‌شد؛ بلکه خوانشی دیگر از متن مقدس در نظر گرفته می‌شد (Moréri, 1970: 269). به دیگر سخن، خوانش سنتی با در نظر گرفتن معنایی فرازبانی برای متن- یعنی معنایی که در هر زمان و جغرافیایی قابل دریافت است- افقی ازپیش‌تعیین‌شده برای متن قائل می‌شود. حال آنکه در نظریهٔ دریافت، این افق انتظار مدام در حال عقب‌نشینی و یا به‌عبارتی درست‌تر در حال جا دادن به معناهای جدیدتر است.

ترجمهٔ همگام با افق انتظار

یاوس در نظریات خود «افق انتظار» را تجربه‌ای می‌داند که خوانندگان پیشاپیش از نوع و ارزش ادبی اثری در ذهن خود دارند (53 :1978). یاوس در نظریهٔ افق انتظار، به‌نوعی وام‌دار ادموند هوسرل، فیلسوف و پدیدارشناس آلمانی، است. هوسرل برای نشان دادن فهم انسان از هستی و پیرامون خود، استعارهٔ «افق» را به‌کار می‌برد. در نظر او، آدمی در مسیر شناخت خود از هستی، مدام به‌سوی این افق معنایی گام بر می‌دارد؛ اما افق معنایی نیز همواره خود را پس می‌کشد و به همین دلیل، مسیر روبه‌سوی افق جاودانه و همیشگی است. هوسرل با استفاده از استعارهٔ افق، به تجربهٔ زمانی آدمی در شناخت خود از دنیای پیرامونش اشاره دارد.

اگر در زبان معمول، از کتاب به‌عنوان وسیله‌ای برای بالا بردن سطح آگاهی عمومی یاد می‌شود، در دیدگاه نظریهٔ «دریافت»، از خوانش متن به‌عنوان ابزاری برای شکل دادن به افق انتظار جمعی نام برده می‌شود؛ افقی که لزوماً با ارزش‌های ازپیش‌تعیین‌شده و قالب‌زدهٔ پیشین همخوانی ندارد. شاید به این ترتیب بتوان دشمن‌ستیزی بسیاری از جریان‌های قدرتمند را- از قرون وسطی تا آلمان نازی- با کتاب و کتاب‌خوانی توجیه کرد. از چنین نظرگاهی، عمل ترجمه از هر زبانی به زبان دیگر، تلاشی است در جهت پیوند دادن و- به سخن دیگر- گستراندن افق انتظار دسته‌ای از خوانندگان جامعه‌ای مشخص به افق انتظار جمعیِ جامعه‌ای دیگر. البته، گاه چنین اقدامی فقط فعالیتی میان دو ملیت نخواهد بود؛ زیرا ترجمهٔ هر اثر و متنی، پیوند زدنِ یک افق انتظار جمعیِ در حاشیه یا در قرنطینه مانده به افق انتظار جهانی است. بسیارند آثاری که تقریباً به همهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا ترجمه شده‌اند و ترجمهٔ آن‌ها به زبانی دیگر گاه توانسته است منشأ حرکتی ادبی و یا اجتماعی شود. یاوس در اثر خود غیر از افق انتظار جمعی، افق انتظار دیگری را نیز تعریف می‌کند که در ارتباط تنگاتنگ با قبلی است. او این افق انتظار را محصول آثار جدیدی می‌داند که در هر جامعه‌ای آفریده می‌شود. اگر در افق انتظار جمعی خواندن اثر توسط عده‌ای از خوانندگان صورت می‌گیرد، در اینجا آفرینش ادبی یا هنری جدید- که با چارچوب‌های معمول و ازپیش تعریف‌شده چندان همخوانی ندارد- در حکم رقم‌زنندهٔ افق انتظاری دورتر وارد

بازی می‌شود. در واقع اثر جدید با فاصله‌گیری زیبایی‌شناسی از افق انتظار جمعی و یا به‌عبارتی از افق انتظار پیش‌ساختهٔ قبلی، سعی در افکندن طرحی نو و سامان دادن به افقی دیگر است.

پدید آمدن شاهکارهای ادبی و هنری همیشه برآمده از آثاری نیست که با شرایط روزمرهٔ اجتماعی و قواعد کلاسیک هنری روزگار خود همخوانی داشته باشند (مانند بسیاری از آثار کلاسیک قرن هفده فرانسه که از چارچوب‌های بوطیقایی ارسطو پیروی می‌کردند)؛ بلکه گاه آثاری به‌دلیل فاصلهٔ زیبایی‌شناختی با افق انتظارِ پذیرفته‌شده، جزء شاهکارهای ادبی و هنری بوده‌اند. نام بسیاری از جریان‌های هنری و ادبی در ابتدا با هدف رد کردن این آثار و به سخره گرفتنشان به آن‌ها داده شده است (فرمالیسم، امپرسیونیسم، کوبیسم و غیره). در واقع این‌گونه نام‌گذاری، نشان از غریب بودن این آثار در نگاه پذیرفته‌شدهٔ روزگار خود دارد. گاهی این دسته از آثار به‌دلیل به‌وجود آوردن شکاف زیبایی‌شناختی، بسیار تدریجی و آهسته افق انتظار جدیدی می‌آفرینند که با خود آن‌ها همخوانی دارد. به این ترتیب، هنگامی که این آثار قدرت و تأثیر خود را بر روی معیارهای پیشین زیبایی‌شناختی به‌آرامی تثبیت کردند، خودشان به معیار زیبایی-شناختی جدیدی تبدیل می‌شوند.

ترجمهٔ وفادار یا ترجمهٔ آزاد

اومبرتو اکو در اثر خود با نام ***تقریباً همان چیز را گفتن***[1]، به موضوع تقریبی بودن ترجمه می‌پردازد. از نظر او، مترجم همیشه در تلاش برای بیان تقریبیِ چیزی از زبانی به زبان دیگر است (Eco, 2006 : 8). برای مثال اگر عبارت "it`s raining cats and dogs" را این‌گونه ترجمه کنیم: «سگ و گربه از آسمان می‌بارد»، هرچند در ترجمهٔ عبارت انگلیسی دقیقاً و به‌ظاهر با وفاداری کامل کلمات را ترجمه کرده‌ایم، از منظور کلام کاملاً دور افتاده‌ایم. در زبان فارسی می‌توان جملات زیر را برای این عبارت پیشنهاد کرد: «هوا طوفانی است»، «از آسمان سیل می‌بارد» و غیره. تقریبی بودن ترجمه از آنجا ناشی می‌شود که ترجمه نه برگردان کلمه‌به‌کلمهٔ اثری به زبانی دیگر، بلکه برگردان جهانی به جهانی دیگر است. برای

1. *Dire Presque la Même Chose*

مثال، برای ترجمهٔ اثر حافظ به زبانی دیگر، بی‌شک باید در ابتدا برای خوانندهٔ ناآشنا توضیح داد که «جام جم»، «کوی یار» و «خسروی خوبان» چه معنایی در خود نهفته‌اند. شاید به همین دلیل است که هانری دوفوشه کور در ترجمهٔ شعر حافظ به زبان فرانسه، واژه‌هایی چون شاهد و محبوب و گیسوی یار را با حروف درشت نوشته و به تفسیر و توضیح آن‌ها پرداخته است تا معنای نمادین و شاعرانهٔ آن‌ها را در دنیای حافظ به خواننده معرفی کند (دوفوشه کور، ۱۳۸۷). این نوع تفسیرها در کار مترجمان، اغلب توضیحاتی مربوط به محتوا و فرم هستند و حال‌وهوای اثر اصلی را به خواننده منتقل می‌کنند. البته، باید پذیرفت این تفسیرها می‌توانند تهدیدی به‌شمار آیند؛ زیرا نظر خود را به خواننده تحمیل می‌کنند و او را از جست‌وجوی شخصی و تفکر و تأمل برای یافتن معنایی جدید بازمی‌دارند. این موضوع گاه می‌تواند دریافت آزاد را نزد خواننده با مشکل روبه‌رو کند. اما اگر از دیدگاهی دیگر به مسئله توجه کنیم و دریافت اثر را روندی ادامه‌دار بپنداریم، ارائهٔ این نوع تفسیرها در ترجمه‌های نخستین، گامی روبه‌جلو در دریافت نهایی است.

نباید ترجمه و دریافت اثر را به‌صورت نقطه‌ای در نظر گرفت؛ بلکه باید سطوح مختلف دریافت را در خواننده مورد توجه قرار داد. چه‌بسا پس از ایجاد شناخت اولیه در خواننده، بتوان در سطح بعدیِ دریافت و در روند ترجمه‌های دیگر اثر، شاهد ترجمه‌هایی وفادارتر به قالب و صورت باشیم که در عین حال آزادیِ تفسیر بیشتری نیز به خواننده می‌دهند. از این دیدگاه، ترجمهٔ وفادار و ترجمهٔ آزاد در تقابل با یکدیگر نیستند؛ بلکه وجود هر دو بر اساس نوع دریافت خواننده و در برهه‌ای خاص ضروری به‌نظر می‌رسد. در واقع، سطح دریافت و افق انتظار خوانندگان است که تعیین می‌کند ترجمه‌ای وفادار باشد یا آزاد.

اما همان‌طور که اشاره شد، شایسته‌ترین نوع وفاداری در ترجمهٔ اثر، وفاداری به میزان ادبیت و حفظ چندساحتی بودن آن است؛ زیرا زایایی و آفرینش معنا فقط زمانی امکان‌پذیر است که همه‌چیز در ترجمه بیش از حد شفاف بیان نشده باشد و یا اینکه متن بیش از حد گنگ و تاریک نباشد. برای مثال، اگر رمانی از ابتدا تا انتها بدون هیچ ایهام و نمادی داستانی را به‌تصویر کشد، در این صورت با صفحهٔ حوادث روزنامه تفاوت خاصی نخواهد داشت. برعکس، اگر شعری چنان گنگ و پیچیده باشد که راه را بر ذهن خواننده ببندد، باز

هم آفرینش معنا با مشکل مواجه می‌شود. لذت خوانش فقط زمانی حاصل می‌شود که خواننده بی‌آنکه دچار خستگی و ناامیدی از درک متن شود، با یافتن نشانه‌ها و درک نمادهای نهفته در متن، با جریان اندیشهٔ متن همراه شود. در برگردان متنی ادبی به زبانی دیگر، گاه هر دوی این پدیده‌ها اتفاق می‌افتد؛ یعنی گاه مترجم برای فهم خواننده، ایهام و گنگی متن را آگاهانه یا ناآگاهانه از بین می‌برد و یا برعکس متن را چنان دشوار می‌کند که خواننده هیچ‌گاه رغبتی برای خواندن اثر پیدا نمی‌کند.

بی‌شک باید پذیرفت که نوع خوانش مترجم در برگردان هر متنی از زبانی به زبان دیگر، در نوع ترجمهٔ او تأثیر بسزایی خواهد داشت. برای مثال، در اوج روزگار روشنفکری در ایران، گاه ترجمهٔ اثری ادبی فقط به‌منظور انتقال مفهوم پایه و یا روایت داستان به‌کار می‌رفته و مترجم چندان به جنبه‌های فرمالیستی و صوری اثر توجه نمی‌کرده است. از دیدگاه نظریهٔ دریافت، افق معنایی و یا- به‌عبارتی دیگر- افق پذیرش معنایی خوانندهٔ ایرانی در دههٔ سی و یا چهل بسیار متفاوت با افق پذیرش معنایی خوانندهٔ معاصر است. همچنان که خواننده در مسیر زمان به جلو گام برداشته است، افق پذیرش معنایی او نیز دورتر از گذشته قرار گرفته و گویی خوانندهٔ امروز در جایی قرار دارد که پیش از این جایگاه افق پذیرش معنایی گذشته بوده است.

در فرایند ترجمه، با خوانشی خاص از سوی مترجم روبه‌روییم. اگر در خوانش مستقیم اثر ادبی، خواننده در آفرینش معنای متن مشارکت جوید و فعالانه نقش‌آفرینی کند، در اثر ترجمه‌شده کار اندکی پیچیده‌تر می‌شود؛ زیرا خواننده دیگر در ارتباط مستقیم با اثر ادبی نیست. او همیشه نیازمند واسطه و برگردان (برگردان رمزگان و ساختارهای زبانی نخستین) است. بنابراین اگر فرایند ترجمه در نسبت درست با تجربهٔ زمان زیستن خواننده صورت نگیرد، خواننده هرگز قادر به برقراری ارتباط با اثر نخواهد بود.

به‌هر حال ترجمهٔ اثر ادبی روندی تفسیری دارد که باید بر اصولی دقیق تکیه کند. پیش از هرچیز، مترجم باید سطوح خوانش‌های ممکن را بررسی کند و آن‌ها را به کمک نوعی تحلیل مضمونی و صوری متن و نیز به کمک مطالعهٔ موشکافانهٔ پیوندهایی تعریف کند؛ پیوندهایی که اثر را به بافت آن، به زمانش و به شرایط خاصی مربوط می‌کنند که ویژگی‌ها

و یگانگیِ آن را می‌سازند. به‌این ترتیب، ترجمهٔ متن زیبایی‌شناختی، تفسیر بسیاری از پدیده‌های فراادبی خواهد بود. ترجمه همواره تحت تأثیر عوامل تاریخی و اجتماعی بوده و در سطح صوری و قراردادی، تفسیری است از مجموعهٔ عوامل پیچیده‌ای که نمی‌گذارند ترجمه فقط گذر از یک نظام رمزگان زبانی به نظام رمزگان دیگر باشد.

می‌دانیم که خواننده موجودی تجربه‌گراست و این تجربهٔ زیستن او بسیار دربند شرایط زمانی او است. به‌عبارت دیگر، تجربهٔ زمانی زیستن برای ایرانی‌ای که اکنون در جغرافیایی دیگر زندگی می‌کند، با شرایط اجتماعی و زیستی کسی که در وضعیت اجتماعی ایران امروز زندگی می‌کند، کاملاً متفاوت است. از این دیدگاه، نخستین و اولاترین خوانندهٔ متن ادبی، خود مترجم است و هم او است که در برگرداندن اثر می‌تواند قابلیت‌های پیدا و پنهان اثر را بازآفرینی کند تا خواننده بتواند در کنشی مناسب با اثر قرار گیرد.

البته، باید توجه کرد که دریافت‌های جدید از متن هرگز به معنای «مدرن ساختن» متن نیست. برای روشن شدن مطلب، می‌توان مثالی از معماری و شهرسازی آورد. در بسیاری از شهرهای ایران مدرن‌سازی همراه با از بین بردن بافت سنتی شهر، از بین بردن میراث فرهنگی و ساختن آسمان‌خراش‌ها همراه شده است و طی آن، بافت اصیل شهر از بین رفته است. در ترجمهٔ مبتنی بر خوانش‌های جدید، هیچ لازم نیست که مثلاً زبان کلاسیک شکسپیر به زبان امروزی یا کوچه و بازاری تغییر کند؛ بلکه خود ترجمه می‌تواند اساساً خوانشی جدید محسوب شود بی‌آنکه به ساختار و مضمون آسیبی رساند. به‌این ترتیب، وجود چند ترجمهٔ هم‌زمان و یا غیرهم‌زمان در بستر تاریخی جامعه‌ای، می‌تواند از طریق تعیین نوع واژگان و یا نوع به‌کارگیری ساختارهای گرامری، خوانش چند مترجم متفاوت را از متنی واحد نشان دهد.

از سوی دیگر، بر اساس نظریهٔ دریافت، خوانش متن فقط پیوندی دوسویه میان خواننده و متن نیست؛ بلکه رابطه‌ای همه‌سویه میان خواننده، متن و دیگر خوانندگان است. متن در اینجا دیگر کارکردی ارتباطی ندارد که پیامی ازپیش‌ساخته را به خوانندگان خود انتقال دهد؛ بلکه خوانش متن کارکردی ارتباطی و اجتماعی پیدا می‌کند. با این‌همه، خواندن متن، دیگر کنشی فردگرایانه نیست که خواننده را در اتاق خود و یا پشت میز محبوس کند؛ بلکه کنشی کاملاً اجتماعی است که افق انتظار خواننده‌ای را به افق انتظار جمعی پیوند می‌زند.

نتیجه‌گیری

نظریهٔ دریافت در برابر خوانش معمولی و پذیرفته‌شده از یک متن می‌ایستد و شکل‌گیری معنا را از قیومیّت اندیشه‌ای خاص می‌رهاند. معنای تک‌بعدی به‌ویژه در خوانش متون سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژیک جایگاه ویژه‌ای دارد. اما در خوانش ادبی، همهٔ افراد جامعه همچون خوانندگان متن در نظر گرفته می‌شوند که هریک توانایی خوانش ویژهٔ خود را از متن پایه دارند. نکتهٔ دیگری که نظریهٔ دریافت آن را مردود می‌داند، خودمحور بودن متن است. به اعتقاد آنان، متن فقط از روابط داخلی عناصر سازندهٔ خود معنا نمی‌یابد. برخلاف برداشت ساختارگرایان، نظریهٔ دریافت متن را در بافت تاریخی و اجتماعی زمان اکنون خواننده قرار می‌دهد. دیگر متن مستقل از فضای پیرامون خود در نظر گرفته نمی‌شود؛ بلکه زمان خوانش اثر و وضعیت این خوانش بر تولید معنا تأثیرگذار است. به‌این ترتیب، هنر می‌تواند نقش اجتماعی و کارکرد ارتباطی خود را که در رهگذر ساختارگرایی از دست داده بود بازیابد.

نوع خوانش در ترجمهٔ آثار ادبی اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا به مدد آن، می‌توان خوانندگانی عینی را تصور کرد که با عوامل فراادبی و فرهنگی درگیر هستند. ایجاد نسخه‌ای جدید از متن در زبان مقصد کافی نیست، باید این نسخه را به خواننده‌ای کاملاً تعریف‌شده عرضه کرد (مثلاً به کودکان یا به جوانان) و این کار را با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و زبان‌شناسیِ خواننده انجام داد. به‌این ترتیب، ترجمه از معیارهای صرفِ ادبی در زبان مبدأ دور می‌شود تا خود را با افق انتظار در زبان مقصد سازگاری دهد. تأکید ما بر این است که می‌توان ترجمه را با دید جدیدی نگریست که در واقع نوعی خوانش خاص از متن است؛ خوانشی که باید با فرهنگی که قصد وارد شدن به آن را دارد سازگار باشد. این وظیفه بر عهدهٔ مترجم است تا در مقام خوانندهٔ نخست متن، ارزش‌های بدیعِ اثر را تفسیر کند و با شکل و قالبی مناسب، آن را وارد محیط و دنیای جدیدش کند.

منابع

- دو فوشه کور، شارل- هانری. (۱۳۸۷). دیوان *حافظ شیرازی فارسی- فرانسه*. تهران: آتلیهٔ هنر.
- Eco, Umberto. (2006). *Dire presque la même chose*. Paris: Grasset.
- _____. *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
- Iser, Wolfgang. (1985). *L'Acte de lecture*. Paris: Mardaga.
- Jakobson, Roman. (1960). "Linguistique et poétique". In *Essais de Linguistique générale*. éd. de Minuit. 1963. coll. "Points". éd. du seuil.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Maurel, Anne. (1998). *La critique*. Paris: Hachette.
- Moréri, Louis. (1970). *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. t II, Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel. (1947). *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard.
- Riffaterre, Michael. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Valéry, Paul. (1928). *Variété III*. Paris: Gallimard.
- _____ (1979). *La bonne chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*. Paris: Gallimard poésie.

فصل هشتم

نظریهٔ ادبی و مطالعات میان رشته‌ای

نقد ادبی، رویکردی میان‌رشته‌ای

احمد رضی
دانشیار دانشگاه گیلان
عبدالله راز
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده

ادبیات پدیده‌ای چندوجهی است و در شکل‌گیری یک اثر ادبی عوامل گوناگونی اعم از متنی، برون‌متنی و بینامتنی نقش دارند؛ ازاین‌رو فهم و نقـد همه‌جانبهٔ متـن ادبـی مستلزم نگاه میان‌رشتـه‌ای و بهره‌گیری از رشته‌های متعدد و متنوّعی است.

این مقاله بر آن است تا بر خصوصیت میان‌رشته‌ای بودنِ نقد ادبی تأکید کند و نشان دهد که اغلب رویکردهای نقد ادبی در تعامل با سایر رشته‌ها شکل گرفته‌اند و زمینه‌های خوانش تازه از متون آثار ادبی را فراهم آورده‌اند. همچنین یادآوری کند که برخی از رویکردهای نقد ادبی در ابتدای شکل‌گیری خود، به‌مقتضای هویت‌یابی و مرزبندی با سایر رویکردها، به تخصص‌گرایی و نفی سایر رشته‌ها در بررسی متون ادبی می‌پرداختند؛ اما اندک‌اندک به تعامل با سایر رویکردهای نقد روی آوردند و حصرگرایی و تقلیل‌گرایی را به کناری گذاشتند.

در این مقاله ضمن اشاره به مبانی و خصوصیات پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، زمینه‌های تعامل نقد ادبی با سایر رشته‌ها توضیح داده می‌شود و آن دسته از رویکردهای نقد که بر اساس میان‌رشتگی شکل گرفته‌اند معرفی می‌شود؛ همچنین نمونه‌هایی از نقد آثار ادب فارسی که با چنین نگاهی تحلیل شده‌اند ارائه می‌شود.

واژه‌های کلیدی: بین‌رشته‌ای، نقد ادبی، پژوهش ادبی.

مقدمه

امروزه، در جوامع انسانی هریک از افراد به فراخور نیازمندی‌ها و گرایش‌های علمی و اجتماعی خود با حجم انبوهی از اطلاعات روبه‌رو می‌شوند و بخش قابل توجهی از داده‌های مختلف را در ذهن خود انباشته می‌کنند که از نظر ماهیت و لزوماً اطلاعاتی تک بُعدی به‌شمار نمی‌آیند؛ زیرا آن‌ها نتیجهٔ شبکه‌ای از مناسبات و روابط با ساختارهای چندگانه‌اند. انسان‌ها در چنین شرایطی همواره در جست‌وجوی روش‌ها و ابزارهایی هستند که علاوه بر اینکه اطلاعات تکمیلی و مرتبط بیشتری را دربارهٔ پدیده‌ها و واقعیت‌ها در اختیارشان قرار دهند، بتوانند زوایا و ابعاد چندگانهٔ آن‌ها را هم بهتر آشکار کنند.

گسترش چشمگیر مدل‌ها و شبکه‌های ارتباطی و به دنبال آن، تنوع نیازهای زیستی و فرهنگی به ایجاد مسئله‌های مشترکی منجر شده است؛ به‌گونه‌ای که مرزهای میانِ رشته‌ها و علوم- به‌ویژه علوم انسانی و اجتماعی- را به مرزهایی مجازی و نامرئی فروکاسته است. همچنین موجب شده است مرزهای قراردادی میان رشته‌ها و علوم اصالت خود را از دست بدهند یا در معرض کمرنگ شدن قرار بگیرند. به سبب همین درآمیختگی و نزدیک شدن حوزه‌های علوم به یکدیگر و شکل‌گیری مسئله‌های مشترک، این ضرورت به‌وجود آمده است که از مجموعه‌ای از ابزارها، بینش‌ها و فنون برای رویارویی با این مسائل چندبُعدی و حلّ آن‌ها استفاده شود؛ زیرا امروزه محدودهٔ عمل و اثرگذاری بسیاری از معضلات و مسئله‌های فرهنگی و انسانی فراتر از توانایی‌ها و امکانات حوزه و رشته‌ای خاص است. در واقع هریک از علوم- به‌ویژه علوم انسانی- فقط می‌توانند بخشی از ابعاد واقعیت‌های پیچیده و چندبُعدی را تبیین کنند و دیگر نمی‌توان به‌نحوی خوش‌بینانه و ساده‌انگارانه، و با اتکا به تسلط بر روش رشته‌ای خاص، فرایند شکل‌گیری و عمومیت یافتن مسائل را ردگیری و نسبت به حلّ آن‌ها اقدام کرد. به‌عبارت دیگر، در جهان پیرامون شبکهٔ پیچیده، متنوع و گسترده‌ای از مناسبت‌ها و تعامل‌های علمی و فرهنگی میان علوم مختلف به‌وجود آمده که مستلزم نگاهی چندبُعدی و میان‌رشته‌ای است.

در این مقاله، میان‌رشتگی بیشتر به معنای عام و به‌عنوان گفتمانی مسلط در نقد و نظریهٔ ادبی مطرح است. در واقع میان‌رشتگی فراتر از همکاری و مشارکت دو یا چند رشتهٔ

علمی‌در یک فعالیت است؛ چرا که میان‌رشتگی در دانش به‌عنوان یک ضرورت و گفتمان کلان مطرح است؛ گفتمانی که در الگویی دیالکتیکی، علاوه‌بر عرضهٔ نگرش‌ها و روش‌های تازه، خود نیز تحت تأثیر سازه‌های معرفتی و اجتماعیِ جوامع است. همچنین مقصود از نقد ادبی، مجموعه‌رویکردهایی است که بر اساس مبانی و روش‌هایی، برای شناخت و فهم، تفسیر و نقد پدیدهٔ ادبی به‌عنوان پدیده‌ای چندوجهی اقدام می‌کنند. بنابراین در این پژوهش، نقد ادبی و نظریهٔ ادبی لازم و ملزوم یکدیگرند. نقد ادبی نقطهٔ برخورد و پیوند رویکردهای متمایزی است که با دارا بودن چارچوب‌های نظری و روش‌شناختی منحصربه‌خود، در فرایندی تاریخی و معرفت‌شناختی، در فضایی مشترک گرد آمده و ماهیتی میان‌رشته‌ای به خود گرفته‌اند. از این منظر، نقد ادبی توانسته است به‌عنوان رویکردی میان‌رشته‌ای از مرزهای قراردادی میان علوم فراتر رود و خود را به‌عنوان رهیافتی بدیل و راهگشا برای فهم واقعیت‌ها و مسائل زندگی امروز مطرح کند. به همین سبب، دیوید کوزتر هدی دربارهٔ وضعیت چندگانهٔ نقد ادبی می‌گوید: «نقد ادبی فقط رشته‌ای در میان دیگر رشته‌های علوم انسانی نیست؛ بلکه عملیات اساسی این رشته‌ها را به نحوی یکجا گرد می‌آورد که دشواری‌های روش‌شناسانه را بارز و متمرکز می‌سازد.» (بهشتی و داوری، ۱۳۸۸: ۲۸).

هریک از رویکردهای نقد ادبی به یک میزان از خصوصیات و ویژگی‌های میان‌رشته‌ای برخوردار نیستند. به‌عبارت دیگر، در رویکردهای مختلف نقد ادبی، بنا بر ماهیت روش‌شناسی و حوزهٔ عملشان، با سطوح مختلفی از میان‌رشتگی روبه‌روییم. حتی گاه در گرایش‌های جزئی‌تر یک رویکرد میان‌رشته‌ای نیز این اختلاف سطح مشهود است؛ مثل جامعه‌شناسی ادبیات. بدیهی است که هریک از این رویکردها با توجه به آبشخورها، مبانی نظری و توانایی‌های روش‌شناختی خود، سطوح مختلفی از واقعیت‌ها را تحت پوشش قرار می‌دهند. به‌عبارت دیگر، این رویکردها با برجسته کردن آن بخش از واقعیت که خود، خواهان بررسی و فهم آن هستند، سایر عناصر را یا به حاشیه می‌رانند یا کاملاً بی‌اثر می‌کنند. برای مثال، در برداشتِ جدید مارکسیستی از مسائل زنان (فمینیسم) مقولهٔ جنسیت به‌مثابهٔ ساخت اجتماعی و فرهنگی بازخوانی می‌شود و رابطهٔ آن را نهادهای قدرت و

حاکمیت تحلیل می‌کنند؛ زیرا چنین نقدهایی معمولاً صبغه‌ای سیاسی و ایدئولوژیک دارند و در آن‌ها تحلیل‌های زیبایی‌شناختی جایگاه مهمی ندارند. اما در مکتب انتقادی فرانکفورت، در بررسی مسائل زنان در بستر اثر ادبی، علاوه‌بر نقد فرهنگی، مقولات زیبایی‌شناختی و عناصر متنی نیز مورد توجه است.

این پژوهش این نکته تأکید می‌کند که نقد ادبی معاصر اساساً فعالیتی میان‌رشته‌ای است و بر اساس تحولاتی که در فرایند تاریخی و معرفت‌شناختی در مفاهیم، روش‌ها و عناصر مرکزی آن رخ داده است، نقد ادبی را به دانشی میان‌رشته‌ای تبدیل کرده است. اثبات این فرضیه مستلزم توجه به این نکته است که نقد ادبیِ تخصص‌گرا- که در آغاز قرن بیستم رواج داشت- از نظر روش و دیدگاه نظری، دیگر توان پاسخ‌گویی به بسیاری از مسائل و معضلات متن ادبی را نداشت؛ همچنین به سبب کاستی در امکانات روش‌شناختی و معرفت‌شناختی آن در بازخوانی متون، لازم بود با ارتباط و تعامل با دیگر حوزه‌های دانش، این شایستگی و توانمندی را در خود ایجاد کند. در بخش زیادی از این مقاله، ضمن پرداختن به وجوه و ابعاد میان‌رشته‌ای بودن نقد ادبی و تبیین فرایند گذار آن از مطالعات سنتی تخصص‌گرا و رسیدن به وضعیت کنونی، تلاش می‌شود به ملزومات و امکاناتی اشاره شود که علوم برای میان‌رشته‌ای شدن به آن‌ها نیاز دارند. در این پژوهش، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و مروری انتقادی بر الگوهای روش‌شناختیِ تحقیقات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ نقد ادبی، تلاش می‌شود برای آشکار شدن وجوه تحولات معرفت‌شناختی و روش‌شناختیِ صورت‌گرفته در این دورهٔ تاریخی، مثال‌هایی بیان شود.

پیشینهٔ تحقیق

تا کنون، چنان که بایسته است به‌صورت متمرکز به ابعاد مختلف تحولات معرفت‌شناختی و روش‌شناختی نقد ادبی و ارتباط آن با مطالعات میان‌رشته‌ای پرداخته نشده و آبشخورها، الگوهای معرفتی و روش‌شناختی و عناصر اثرگذار در روند میان‌رشتگی نقد ادبی تبیین و بازکاوی نشده است. البته، می‌توان به چند مورد اشاره کرد که در آن‌ها به جایگاه ادبیات در سایر رویکردهای میان‌رشته‌ای و بین‌رشته‌ای اشاره شده است؛ ازجمله رسالهٔ دکتری با

عنوان ***رویکرد میان‌رشته‌ای در پژوهش‌های ادبی*** که در دانشگاه گیلان دفاع شده است (فرهنگی، ۱۳۸۸) و اشارات حسین پاینده در بعضی از کتاب‌هایش (ر.ک پاینده، ۱۳۸۵: ۱۴۱-۱۴۵ و ۱۳۸۲: ۲۸۹-۳۰۴).

شیوه‌های مختلف ارتباط رشته‌ها با یکدیگر

مطالعهٔ میان‌رشته‌ای عنوان عمومی رهیافت‌هایی است که تلاش می‌کنند با کثرت‌گراییِ روش‌شناختی و استفاده از زبان و بیان مشترک، زمینه‌های تعامل و پیوند میان رشته‌ها و علوم مختلف را فراهم کنند. یکی از قابلیت‌های نگرش میان‌رشته‌ای به علوم و پدیده‌ها، توانایی آن برای ایجاد تعامل و عرضهٔ ساختارهای تازه و نیز طبقه‌بندی الگوها و مسئله‌های پیش‌رو است؛ زیرا در جریان ارتباط علوم، داده‌ها و عناصری شناسایی می‌شوند که به سبب ماهیت چندگانه‌شان، به حوزه‌های گوناگونی از علوم مرتبط‌اند و عملاً برای رتبه‌بندی و رده‌بندی‌شان نیازمندِ نگرش و روشی میان‌رشته‌ای هستیم. ثمرهٔ میان‌رشتگی برای علوم، سامان‌دهی حجم انبوهی از داده‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها در الگوهایی است که می‌دانیم کجا و چگونه از آن‌ها استفاده کنیم.

دربارهٔ میان‌رشتگی برداشت‌ها و تعریف‌های زیادی وجود دارد؛ اما سیالیّت و تن در ندادن به تعریف جامع و دقیق، ویژگی بارز اغلب نظریه‌ها و رویکردهای علوم انسانی در چند دههٔ اخیر بوده است. اغلب این نظریه‌ها که ماهیتی تکثرگرا دارند، زمینه‌ساز دگرگونی‌های بسیاری در عرصهٔ فرهنگ و اجتماع بوده‌اند و ساختارشان بر الگوی کلان فرانظم استوار است. «در میان‌رشتگی، میان رشته‌ها و موضوعات مختلف، ارتباط شفاف و مشخصی برقرار است و دانش و مهارت و روش در رشته‌های مختلف در یک فرایند متعامل و متقابل رشد می‌کنند.» (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۸: ۶۳). بنابراین، میان‌رشتگی بر الگوی اشتراکی استوار است و نوع فعالیت آن، برخلاف رویکرد خطّیِ تخصص‌گرا، بر اساس مدل پیوستاری است که قصد دارد با عبور از همکاری‌های مقطعی، زمینه‌ای را برای تلفیق و وحدت فراهم کند.

صرف‌نظر از ساختارهای حاکم بر روابط هر رشته‌ای با دیگر رشته‌های نزدیک و خویشاوند، رابطه و همکاری رشته‌های علمی به‌صورت‌های مختلفی تصور می‌شود. علاوه‌بر حجم و نحوهٔ شکل‌گیری این ارتباط و میزان اشتراک هریک از این رشته‌ها، عوامل

دیگری چون نوع مسئلهٔ پیشِ‌رو، روش‌شناسی، نحوهٔ برخورد با پدیده‌ها و نیز چشم‌اندازهای اندیشیده‌شده برای تداوم این همکاری بسیار اثرگذار خواهد بود. بسیاری از همکاری‌های میان رشته‌ها با آنکه از نظر ماهیت ظرفیت تکرارپذیری دارند، فقط بنابر ضرورت‌های دوره‌ای و در برهه‌ای خاص شکل می‌گیرند. در جریان این همکاری‌ها، پژوهشگران رشته‌های گوناگون این امکان را می‌یابند تا به‌واسطهٔ تکرار تجربه‌ها و آشنایی با ابزارها و حدود علمی دیگر رشته‌ها، مسائل علمی حوزهٔ خود را با نگاهی متفاوت و تازه بررسی کنند. فراهم آمدن زمینهٔ چنین تجربه‌هایی، به پژوهشگر این امکان را می‌دهد تا با اتخاذ رویکردی انتقادی و به مدد زاویهٔ دیدِ تازه‌ای که این تجربه‌های جدیدِ چندبُعدی به او داده‌اند، به‌سوی تفکر میان‌رشته‌ای- حتی به معنای عام- گام بردارد.

بر اساس عوامل و زمینه‌هایی که گفته شد، روابط میان رشته‌ها می‌تواند به‌صورت‌های مختلفی ازجمله بینارشته‌ای[1]، چندرشته‌ای[2]، فرارشته‌ای[3]، میان‌رشته‌ای[4]، پسارشته‌ای[5] و غیره محقّق شود (ر.ک همان، ۵۸-۸۱). هریک از این حالت‌های تعاملی شاخصه‌ها، روش‌شناسی و ساختار خاص خود را دارند. فعالیت‌ها و تعامل‌هایی که بر اساس این الگوها شکل می‌گیرد نیز دارای مراتب و درجه‌بندی مختلف است؛ همچنان که هریک از رویکردهای نقد ادبی نیز به‌لحاظ دارا بودن صفت میان‌رشتگی، در سطوح مختلفی هستند.

یکی از اصول بنیادین حاکم بر فضای میان‌رشتگی آن است که هیچ‌یک از رشته‌های هم‌بسته در این رویکرد نباید در حکم تابعی برای دیگر رشته‌ها و زائد باشد. به‌همین سبب، یکی از رهیافت‌های اساسی میان‌رشته‌ای- یعنی مطالعات فرهنگی- با نفی دیدگاه‌های سلسله‌مراتبی در طبقه‌بندی رشته‌ها، علوم و آثار جامعه‌شناسی مارکسیستی را مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ زیرا جامعه‌شناسی مارکسیستی در سده‌های آغازین قرن بیستم، پدیده‌های امور

1. Cross Disciplinary
2. Multi Disciplinary
3. Trans Disciplinary
4. Inter Disciplinary
5. Post Disciplinary

انسانی را تا حد متغیرهای عینی و وابسته- به‌لحاظ ماهیت، عمل و اثرگذاری- تقلیل می‌دهد و با القای ساختارهای نظری خود، شیوه‌ها و سازوکارهای ذهنی آن‌ها را نادیده می‌گیرد.

امروزه، معمولاً میان‌رشتگی عنوان کلی و عمومی رهیافت‌هایی است که هدف اصلی‌شان، برقرار کردن پیوند میان رشته‌های علمی است. «علم و جامعه به نحو فزاینده‌ای این امر را پذیرفته‌اند که رشتگی و میان‌رشتگی به نحو تقابلی منحصر و مجزا نیستند؛ بلکه همدیگر را تقویت می‌کنند.» (فوردمن، میچم و ساکس، ۱۳۸۷: ۲۴۸). زیرا همان‌قدر که مسائل بشری در جهان امروز نیازمند پاسخ‌ها و راه‌حل‌ها و تحلیل‌های دقیق تخصصی‌اند، به همان میزان هم کشفِ هم‌کنشی و ارتباط میان اجزای پدیده‌های پیچیده نیازمندِ بررسی‌های موشکافانهٔ میان‌رشته‌ای است. بنابراین، اساس میان‌رشتگی بر تلفیق مجموعه‌ای از ابزارها و مبانی فکری رشته‌های مختلفی استوار است که هدف نهایی‌شان، گسترش حوزهٔ دانش و ارائهٔ پاسخ دقیق و مناسب به واقعیت‌هاست.

رهیافت میان‌رشته‌ای با پُرکردن شکاف مرزهای تخصصی، قصد دارد دانش و مهارت‌هایی را به جامعهٔ علمی عرضه کند که ضمن داشتن اصول و مبانی آن رشته‌ها، عناصر و ظرفیت‌هایی را در خود داشته باشد که در آن رشته‌ها نیست. همچنین، فرایند میان‌رشتگی تا رسیدن به وحدت کامل ادامه می‌یابد. بنابراین، در رهیافت میان‌رشته‌ای شرط لازم تلفیق و ترکیب یافته‌های تخصصی «به نحوی است که جداسازی آن‌ها از یکدیگر، ناممکن و شناسایی‌ناپذیر است... به‌گونه‌ای که آنچه به‌دست می‌آید، نه اولی و نه دومی، بلکه سنتزی دیالکتیکی و نوعی شناخت جدید است.» (برزگر، ۱۳۸۷: ۳۹). از نظر رولان بارت نیز فعالیت میان‌رشته‌ای زمانی به‌طور مؤثر آغاز می‌شود که هم‌بستگی بین علوم و رشته‌های کهن به سود ظهور موضوع و زبان جدید درهم شکند؛ موضوع و زبانی که به هیچ‌یک از شاخه‌ها یا عرصه‌هایی از علم تعلق ندارد (بارت، ۱۳۷۳: ۵۷).

زمینه‌ها و چگونگی شکل‌گیری رویکردهای میان‌رشته‌ای

بیان دقیق آغاز شکل‌گیری و سیر تحول مطالعات میان‌رشته‌ای- به‌معنای مصطلح- دشوار است. مطالعات میان‌رشته‌ای را واکنشی نسبت به جزم‌گرایی و انعطاف‌ناپذیری دیدگاه‌های

نظری و معرفت‌شناسی علوم پس از جنگ جهانی دوم می‌دانند. پس از جنگ جهانی دوم، به‌ویژه در دههٔ ۱۹۵۰م، با گسترش روزافزون علوم، تخصص‌ها و رشته‌های بسیاری به‌وجود آمد. تأکید بیش از حد بر رشته‌های تخصصی و اعتماد به توانایی‌های این متخصصان، به‌ویژه در علوم انسانی، جریان عمومی اندیشه و دانش را به‌سوی اثبات‌گرایی و دیدگاه‌های تجربی کشاند. در همین دوران، شکل‌گیری مکتب انتقادی و به دنبال آن مطالعات فرهنگی در دههٔ ۱۹۶۰م نیز نقطهٔ عطفی در انتقاد از ساختارهای انعطاف‌ناپذیر و خشک دانش‌های تک‌رشته‌ای و تخصص‌گرا به‌شمار می‌آید.

این موج آغازین توانست این انگیزه را در برخی مؤسسات و مراکز پژوهشی و آموزشی برای ایجاد همفکری و تعامل‌های عمیق‌تر فراهم کند. نخستین همکاری‌ها اغلب به‌صورت بحث‌ها و گفت‌وگوهای نظری میان صاحب‌نظران این رشته‌ها صورت گرفت تا به این وسیله زمینه‌ها و شیوه‌های ممکن برای این ارتباط را بررسی کنند و کیفیت اثرگذاری این تعامل را بر فعالیت‌ها و ماهیت دانش‌های تخصصی مورد توجه قرار دهند.

در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰م نیز نقدها و دیدگاه‌های ساختارشکنانه و نسبی‌گرای نظریه‌پردازان پساساختارگرا و نیز پیروان هرمنوتیک فلسفی در شکسته شدن رویکرد مطلق‌گرایی و جزم‌اندیشی، به‌ویژه در ادبیات و فرهنگ، نقش مهمی در گسترش رویکرد میان‌رشته‌ای داشت. علاوه بر این مواضع انتقادی و بازاندیشانه‌ای که بر الگوی فرانظم مبتنی بود، پست‌مدرنیسم نیز شتاب این جریان را دوچندان کرده بود. با وجود این، بیشترِ بحث‌های نظری و روش‌شناختی مطالعات میان‌رشته‌ای به‌عنوان یک رهیافت و گفتمان در دانش، در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۷۰م به بعد شکلی مدوّن و نظری به خود گرفته است.

مهم‌ترین زمینه‌های شکل‌گیری و رشد الگوی میان‌رشته‌ای عبارت‌اند از:

۱. افراط دانشمندان علوم مختلف در تخصص‌گرایی؛

۲. اعتماد بیش از حد به روش‌شناسی مدرنیستی؛

۳. ناتوانی در عرضهٔ روش‌شناسی متناسب با مسئله‌ها؛

۴. برخورد تک‌بُعدی و گزینشی با داده‌های پژوهشی.

برخی ویژگی‌های نگرش میان‌رشته‌ای به دانش نیز عبارت‌اند از:

۱. انعطاف‌پذیری و انطباق‌پذیری با تحولات و رویکردهای مختلف؛
۲. مرکزگریزی؛
۳. تکثر در روش و الگوهای نظری؛
۴. پرهیز از ارزش‌گذاری‌ها و مرزبندی‌های کاذب؛
۵. نفی دیدگاه‌های سلسله‌مراتبی در طبقه‌بندی علوم و آثار؛
۶. استفادهٔ بهینه از اختلاف‌ها و تمایزهای میان رشته‌ها و تبدیل چالش‌ها به تعامل و هم‌کنشی.

وجوه میان‌رشتگی نقد ادبی

اغلب مسائل ادبی به‌دلیل ماهیت پیچیده‌شان نیازمند نگاهی چندوجهی‌اند. درهم تنیدگی عناصری چون زبان، اندیشه، تصویر، قالب، فرم، ژانر، سبک و غیره و کثرت روابطی که این عناصر در متن ادبی می‌سازند، نشانه‌ای از این پیچیدگی و چندسویگی است. ازاین‌رو لازم است برای فهم و تفسیر مسئله‌های چندوجهی ادبی از تبیین میان‌رشته‌ای به‌عنوان امکانی برای فهم بهتر استفاده شود. از سوی دیگر، ادبیات با هنرهایی مانند موسیقی، خطاطی، نقاشی و رشته‌هایی چون فلسفه، تاریخ، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره ارتباطی دیرینه و گسترده داشته است. نقش و تأثیر این هنرها و علوم در مجموعهٔ خیال‌پردازی‌ها و تداعی‌های ذهنی و در نتیجه شکل‌گیری روابط بینامتنی آشکار است. علاوه بر این، مجموعهٔ دانش‌ها و عواطف خالقان آثار ادبی در فرایند آفرینش ادبی تأثیر بسیاری دارند و بدیهی است که این اثرگذاری در فرایند تولید، خوانش، فهم، تفسیر و نقد این متون هم قابل توجه است.

پدیده‌های ادبی در بستر زمان و در پیوند با تاریخ، در حال تحول‌اند. هم‌زمان با تحول متن ادبی، فهم و تفسیر و نقد ما هم از آن تغییر می‌یابد و روش‌ها و ابزارهای کسب این فهم نیز دگرگون می‌شود. به‌علاوه، گاهی به‌کار بردن مجموعهٔ روش‌های مختلف در تفسیر متن گونه‌ای بازآفرینش به‌شمار می‌آید؛ زیرا از دیدگاه نظریه‌های ادبی جدید، خوانش متون، بخشی از فرایند تولید متن ادبی است و آن را پیوند میان عنصر آفرینش و خلاقیّت

می‌دانند. رولان بارت می‌گوید: «تنها نوشتن یک اثر خلاقانه و آفرینش نیست، بلکه نقد آن هم می‌تواند یک کار خلاقانه تلقی شود.» (ر.ک ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۳۳). از نظر هرمنوتیک‌های جدید نیز اساساً فهمْ فعالیتی تولیدی است؛ به‌عبارت دیگر درپی خوانش متن، همواره طیفی از معناها شکل می‌گیرد؛ زیرا مفهوم متن همواره نامعیّن است و هر تلاشی برای دست‌یافتن به فهم، معناهای دیگر را بازتولید می‌کند و افق معنایی متن را گسترش می‌دهد (ر.ک نیوتون، ۱۳۷۳: ۱۸۷–۱۸۹).

به همین سبب، نقد ادبی معاصر همیشه از سطحی از میان‌رشتگی برخوردار بود؛ اما در مراحل اولیهٔ شکل‌گیری به تخصصی شدن گرایش داشت. ازاین‌رو، نقد ادبی در آغاز قرن بیستم حوزهٔ توجه و عمل خود را به بررسی تخصصی متون ادبی محدود کرد که به ساده‌سازی پدیده‌های ادبی و تقلیل‌گرایی در نقد ادبی منجر شد. از نظر منتقدان ادبی این دوره، در اثر ادبی باید چیزی می‌بود که منتقد ادبی را متقاعد کند. بنابراین، توجه به عناصر زیبایی‌شناسانه و هنجارگریزی‌های زبانی– آن‌هم به‌صورت محض– نخستین چیزی بود که می‌توانست این‌گونه منتقدان را اقناع کند. در نتیجه، گروهی از آنان به آثار ادبی بر اساس قالب، ژانر یا نوع ادبی و حتی نوع بیان ادبی توجه می‌کردند و متن ادبی را فقط از منظر هنجارگریزی‌های زبانی و به‌ندرت به‌صورت ترکیبی از زبان و معنا بررسی می‌کردند. همچنان که از نظر فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان نخستین، متن وجودی مستقل داشت که توان ارائهٔ هرگونه پاسخی را دارا بود؛ به‌گونه‌ای که نیاز به هیچ‌گونه ارجاع برون‌متنی احساس نمی‌شد.

از سوی دیگر، گروهی ادبیات را واقعیت مسلّم فرض می‌کردند و با استفاده از روش‌های علوم طبیعی و تجربی به دنبال یافتن اموری قطعی در آن بودند. در دهه‌های آغازین قرن بیستم، این رویکرد به‌سبب تفوّق دیدگاه‌ها و الگوهای جامعه‌شناسیِ مارکسیستی، به شکل‌گیری روش‌شناسی ماتریالیستی منجر شد. آنان فهم پدیده‌های اجتماعی و به دنبال آن متون ادبی را به زمینه‌ها و عوامل تاریخیِ اقتصاد منوط می‌کردند. این امر شاید به‌خودی‌خود، خللی نباشد؛ اما مشکل اصلی در آن بود که امور اقتصادی و

داده‌های تاریخی را علت غایی و علت‌العلل شکل‌گیری این متون می‌دانستند و بر اساس همین دیدگاه ماتریالیستی، به دنبال یافتن رابطهٔ علّی و معلولی در این متون بودند.

در همین زمان گرایش دیگری در نقد مارکسیستی به‌منظور کشف سازوکارهای حاکم بر لایه‌های اجتماعی در آثار ادبی وجود داشت که آغازی برای مطالعات نقد جامعه‌شناسی ادبیات بود. نکتهٔ اساسی و قابل تأمل در مطالعات مارکسیستی، در ماهیت نگرش آنان به ادبیات نهفته است؛ زیرا یکی از مسائل محوری‌ای که در نگرش مارکسیستی به ادبیات اهمیت دارد، موضوع امکان اعتماد به متون ادبی به‌عنوان «مستندات» اجتماعی است (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۰۷)؛ نیز مسلهٔ دیگر این است که جامعه‌شناسی ادبیات مبتنی بر نقد مارکسیستی، تمام پدیده‌ها و امور انسانی را تا سطح متغیرهای عینیِ اجتماعی فرومی‌کاهد و کنش متقابل میان این پدیده‌ها و جامعه را به دیدگاهی کل‌گرا و متراکم منحصر می‌کند (ر.ک نوذری، ۱۳۸۴: ۲۱۷-۲۲۳). حال آنکه رویکرد میان‌رشته‌ای اساساً برای شکستن مطلق‌گرایی و جزم‌اندیشیِ روشیِ حاکم بر فضای علمی و پرهیز از نگاه تک‌بُعدی به پدیده‌ها شکل گرفته است.

از زمانی که نقد ادبی حوزهٔ همکاری و تعامل خود را با سایر دانش‌ها و علوم انسانی گسترش داده و توانسته است با تکیه بر ظرفیت‌ها و قابلیت‌های ذاتی خود و نیز بر اساس شکل‌گیری روابط چندبُعدی و دیالکتیکی میان نویسنده/ متن/ خواننده، فضاهای تازه‌ای جهت فهم، تفسیر و نقد ایجاد کند. قبل از شکل‌گیری این تعامل در بستر متن ادبی، هریک از رویکردها با تکیه بر روش‌ها و دستاوردهای خود به تحلیل و تفسیر مسائل می‌پرداختند. آن‌ها دستاوردها و دیدگاه‌های رشته‌های دیگر را به‌منزلهٔ دیدگاه رقیب می‌شمردند و کمتر، آن‌ها را به‌عنوان «دیدگاه دیگر» در کنار دیدگاه‌های خود می‌پذیرفتند. برای مثال، نقد روان‌کاوانهٔ فروید رویکردی تخصص‌گرا بود؛ زیرا بر بخش کوچکی از واقعیتی بزرگ و چندبُعدی، یعنی بررسی محتویات ناخودآگاه فردی نویسنده تمرکز کرده بود. در آغاز شکل‌گیری نقد روان‌کاوانه، متن ادبی برای فروید و پیروانش در حکم ماده و موضوع کار جهت انجام طرح‌های تحقیقاتی تخصصی به‌شمار می‌آمد. بنابراین، استفادهٔ آنان از متن ادبی بیشتر جنبهٔ وام‌گیری داشت و اساساً رابطه‌ای یک‌سویه و منفعلانه برای ادبیات به‌شمار

می‌آمد. حال آنکه امروزه در نقد ادبی، گسترش حوزهٔ مطالعات و مسائل روان‌شناختی ادبیات موجب شده است تا برای تحلیل، بازشناخت و کشف رمزگان و محتویات آگاهی‌های فردی و جمعیِ متون، از رویکردهای دیگری چون اسطوره‌شناسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، تحقیقات ادبی، تاریخ و غیره هم کمک گرفته شود. همچنان که گاه در تحلیل کهن‌الگوییِ ناخودآگاه جمعی، از عناصر و عوامل فرهنگی و اجتماعی‌ای که در امور منعکس شده‌اند نیز برای رسیدن به فهمی جامع و چندسویه بهره برده می‌شود. بنابراین، نقد ادبی با چشم‌اندازی به گذشته و توجه به حال و آینده، تلاش کرده است با عمق بخشیدن به تفسیرها، رویکردهای مختلف را در نقطهٔ مشترکی به نام «متن» گرد هم آورد.

پیوند مطالعات فرهنگی و نقد ادبی در بستر متن ادبی نیز یکی از عوامل مهم در گذار از مطالعات تخصصی به‌سوی میان‌رشتگی بوده است. از آغاز شکل‌گیری مطالعات فرهنگی (در دههٔ ۱۹۶۰م) نقد ادبی یکی از حوزه‌های مورد توجه آن قرار گرفت؛ زیرا از دیدگاه مطالعات فرهنگی، نقد ادبی یکی از ابزارها و روش‌های مهم و کارآمد برای خوانش و رمزگشایی متون است. مطالعات فرهنگی در دگرگون کردن حوزهٔ عمل، تعریف‌ها و ایجاد تحول در زاویهٔ دید نسبت به پدیده‌های فرهنگی، چنان اثرگذار بوده که بیشتر حکم الگویی روش‌شناختی را یافته است تا دستگاهی نظری. در فضای فکری مطالعات فرهنگی، به‌وسیلهٔ نقد ادبی از رمزگان موجود در متون فرهنگی رمزگشایی می‌شود تا گفتمان‌های مسلّط و برسازندهٔ کدهای (رمزگان) آن شناسایی شود. ازاین‌رو، مطالعات فرهنگی با استفاده از روش‌شناسی نقد ادبی تلاش می‌کند تا ضمن تبیین فرایند کدگذاری متون فرهنگی، بتواند گفتمان فرهنگی و ساخت ایدئولوژیک کالا/ متن فرهنگی را کشف و تحلیل کند. بنابراین، نقد ادبی همواره درپی برقراری روابطی تعامل‌پذیر بوده است تا بتواند با جذب امکانات تازه، تفسیر بهتری از پدیده‌ها عرضه کند. چند جنبش فکری و فرهنگی قوی، به‌لحاظ معرفت‌شناختی و هویتی، تقریباً هم‌زمان ظهور کردند و نقد ادبی را به‌سوی خود جذب، و ساختار و پیکرهٔ آن را دگرگون کردند؛ ازجمله:

۱. مکتب انتقادی به‌وسیلهٔ بازنگری در اصول و قواعد مارکسیسم ازجمله عوامل برسازندهٔ متن ادبی و به‌تبع آن مطالعات فرهنگی؛

۲. رشد رویکردهای انتقادی و نسبیت‌گرایی پست‌مدرنیستی و شکل‌گیری جبههٔ ضد مدرنیستی؛
۳. ظهور نقدهای پساساخت‌گرا، ساخت‌شکنی و غیره که انتقادهای اساسی نسبت به بنیادهای فلسفی و فرهنگی قبل از خود داشتند.

حذف مفهوم امتیاز و قرار دادن تمایز به‌جای آن، یکی از دستاوردهای تحول معرفتی و فرهنگی نهضت مطالعات فرهنگی است. مفهوم امتیاز و ارزش‌گذاری میان رشته‌ها، علوم و آثار میراثی است که از نظام ارزش‌گذاری و دیدگاه‌های کل‌نگرانهٔ مارکسیستی برجای مانده است. این مکتب رشته‌های علمی را بر اساس عواملی چون جامعه‌نگری، سودبخشی، کل‌نگری و واقع‌نگری صرف طبقه‌بندی می‌کرد. از سوی دیگر، حذف فاصلهٔ میان سوژه/ متن با پژوهشگر و منتقد- به‌ویژه در هرمنوتیک، پدیدارشناسی و مطالعات فرهنگی- و نزدیک کردن عنصر فهم و حذف عواملی که این عنصر را به تعویق می‌اندازند، از دیگر تحولات فکری مؤثر در میان‌رشتگی نقد ادبی است.

شکل‌گیری زبان و اصطلاحات جدید

یکی از ملزومات و ویژگی‌های نظریه‌های جدید در علوم انسانی، شکل‌گیری اصطلاحات تازه‌ای در کنار تعریف‌های جدید از مفاهیم بنیادین است. هریک از دستگاه‌های نظری، اصطلاح‌شناسی خاص خود را دارند. برای مثال Center در ساختارگرایی و Dominant در فرمالیسم اگرچه شبیه به هم‌اند، کاملاً منطبق برهم نیستند و در درون ساختار نظری خود، کارکردی منحصربه‌فرد دارند. بنابراین برای بازنگری در میراث فکری هر نظریه‌ای، بازنگری در اصطلاحات آن ضرورت دارد. این بازنگری در این مواقع ضرورت بیشتری دارد: زمانی که واژگان آن نظریه معنای کدگذاری‌شدهٔ خود را در آن دستگاه نظری از دست داده‌اند؛ وقتی که این واژگان دیگر قابلیت طبقه‌بندی و صورت‌بندی[1] داده‌ها و دیدگاه‌ها را ندارند؛ زمانی که این واژگان و اصلاحات بنیادین هنگام مقابله با نظریه‌های جانشین و

1. Categorization

رقیب، با عدم حمایت از سوی دستگاه ایدئولوژی روبه‌رو شوند و کارایی خود را از دست بدهند.

فعالیت میان‌رشته‌ای زمانی به‌طور مؤثر آغاز می‌شود که به شکل‌گیری زبان جدیدی منجر شود. در این میان، نقد ادبی تلاش کرده است خود را با جریان‌های فکری و فرهنگی هماهنگ کند و بر مبنای آگاهی از نیازها و مقتضیات زندگی در جامعهٔ امروزی، نسبت به ارائهٔ تعریف‌ها و چشم‌اندازهای تازه و بازنگری در اصطلاحات اقدام کند. برای نمونه، می‌توان به گسترش مفهوم «متن» در مقابل «اثر» اشاره کرد. بازتعریف فرهنگی در مفهوم متن توسط مطالعات فرهنگی (۱۹۶۰–۱۹۷۰م) و بُعد معرفت‌شناختی و فلسفی آن توسط کسانی چون رولان بارت و پل‌ریکور صورت گرفت. مطالعات فرهنگی متن فرهنگی را به اعتبار رابطهٔ ارگانیک آن با اجزایش و نیز رابطهٔ آن با سایر نهادهای اجتماعی– و نه به‌منزلهٔ یک الگوی ساختیِ ازپیش‌تعیین‌شده– بازتعریف می‌کند: الف. فرهنگ به‌مثابهٔ تجربه؛ ب. فرهنگ به‌مثابهٔ سبک زندگی؛ ج. فرهنگ به‌مثابهٔ ابزار ایدئولوژی؛ د. فرهنگ به‌مثابهٔ روش؛ ه. فرهنگ به‌مثابهٔ ساخت و غیره. نقش مهم این بازتعریف در الگوی مشترک (پارادایم‌ها)، حذف نگرش‌های سلسله‌مراتبی و مطلق به رویکردها و رشته‌های علمی است.

به‌هر حال، چرخش و تحول تعریف «اثر« به «متن« از مهم‌ترین نمودهای دگرگونی روش‌شناختی و معرفت‌شناختی، در گذار از مطالعات سنتی تک‌رشته‌ای به مطالعات میان‌رشته‌ای است. نکتهٔ قابل تأمل این است که قائل شدن به تمایز میان متن و اثر نشان‌دهندهٔ تقابل و تمایزی واقعی نیست؛ زیرا اساساً متن و اثر مکمّل یکدیگرند و سویه‌های شکل‌گیری فهم را تشکیل می‌دهند. با این تفاوت که به‌لحاظ اصطلاح‌شناسی، در «متن ادبی» پویایی و دیالکتیکی هست که در «اثر ادبی» نیست؛ زیرا متن ادبی با هویت تازه‌ای که یافته است هرچه بیشتر به «زندگی روزمره»– به‌عنوان هدف نظریهٔ ادبی– نزدیک شده است. شاید به همین دلیل است که رولان‌بارت می‌گوید این دگرگونی در تعریف‌ها بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ گسست معرفت‌شناختی باشد، مؤید جابه‌جایی معرفت‌شناختی است (۱۳۷۳: ۵۸). به‌کارگیری تمایز به‌جای امتیاز نیز ناشی از نگاه میان‌رشته‌ای در نقد ادبی است که قبلاً به آن اشاره شد.

تحول روش‌شناختی در نقد ادبی

از شکل‌گیری مطالعات میان‌رشته‌ای تا به امروز، روش‌شناسی یکی از مسائل مهم و چالش‌برانگیز بوده است. در پاسخ به اینکه «آیا پس از شکل‌گیری تعامل میان رشته‌های مختلف، روش‌شناسی متناسب با آن هم ایجاد می‌شود؟» باید گفت اساساً روش‌شناسی[1] در مطالعات میان‌رشته‌ای ماهیتی تعاملی و دیالکتیک دارد؛ زیرا تلاش می‌کند تا میان روش[2]، مسئله[3] و بنیان نظری[4]، ترکیبی کارآمد ایجاد کند و برای حل هر مسئله، روشی متناسب با ساختار و هویت آن در پیش بگیرد. پژوهشگر میان‌رشته‌ای لازم است بداند که هرگونه ناهماهنگی، ضعف یا نبود یکی از این اصول سه‌گانه، آسیبی روش‌شناختی را درپی خواهد داشت که کمترین نتیجهٔ آن، فروکاستن تحقیق میان‌رشته‌ای به نگاهی مکانیکی و غیرروشمند است.

نقد ادبی به‌عنوان رویکردی میان‌رشته‌ای، قصد دارد تا ناکارآمدی و نابسندگی شیوه و الگویی واحد را برای خوانش و تحلیل واقعیت‌های چندگانه و چندبُعدی خاطرنشان کند. همچنین بر آن است تا با استفاده از مهارت‌های روش‌شناختیِ رشته‌های مختلف- به‌منزلهٔ شعاع‌های حرکتی خود- مسئلهٔ پژوهشی مبتلابه را کانونی کند تا ضمن دست‌یابی به روش‌شناسی جدید، سرعت و کیفیت حرکت خود را با تحولات هماهنگ کند و به‌وسیلهٔ طیفی از روش‌ها، گونه‌ای جدید از نظام ارزش‌یابی و اولویت‌سنجی را برای کشف مسئله‌های اولویت‌دار، چندبُعدی و دارای تنوع ساختاری عرضه کند.

نقد ادبی با رویکردی میان‌رشته‌ای، خود را به بازبینی و انتقاد از امکانات روش‌شناختی و نوع برخورد رویکردهای سنتی نقد با مسائل و متون ملزم می‌داند؛ زیرا معتقد است نگاه سنتی به نقد، تلاش می‌کند تا به‌نحو فزاینده‌ای حجم داده‌ها، موضوعات و محتویات خود را افزایش دهد؛ بدون آنکه برای صورت‌بندی و پیرایش این داده‌ها و تبدیل آن‌ها به اطلاعاتی شایسته، طرح و ایده‌ای داشته باشد. بنابراین نقد ادبی به پشتوانهٔ حساسیت و

1. Metodolgy
2. Methood
3. Problem
4. Theory

نگرشی چندبُعدی، توانسته است داده‌های تخصص‌محور را صورت‌بندی و اولویت‌سنجی کند و با تبدیلشان به اطلاعات مورد نیاز، آن‌ها را در افزایش سطح دانش و آگاهی استفاده‌کنندگان به‌کار گیـرد.

پیوند نقـد ادبـی و نظریهٔ ادبی (بوطیقا) و نیز درآمیختن آن‌ها با مباحث فلسفی و معرفت‌شناختی موجب شده است منتقدان به دور از تفسیرهای سنتی و تک‌بُعدی و بر اساس ویژگی‌های زبانی، ساختی، فرهنگی و غیره خوانشی ارائه دهند که ابعاد و ظرفیت‌های متن ادبی را بهتر نشان دهد؛ نه آنکه مانند نقدهای سنتی با برجسته کردن بخشی از واقعیت و در نتیجه شکل‌گیری شناختی تک‌بُعدی و برش‌گونه، خوانندگان را با این تصور که با چند متن روبه‌رویند گمراه کند. به‌عبارت دیگر، نظریهٔ ادبی که کار فهم متن را برعهده دارد، با متن فقط مواجهه‌ای معرفت‌شناسانه یا فنی داشته باشد (بهشتی و داوری، ۱۳۸۸: ۳۱)؛ زیرا تفسیر و زندگی به‌گونه‌ای رازآمیز و پیچیده در متن به هم گره خورده‌اند؛ به این معنا که فهمِ بهتر از زندگی، خود از طریق ایجاد ارتباط با زندگی‌های دیگر– جهان متن– و فهم آن‌ها امکان‌پذیر است (فهم به‌مثابهٔ تجربه). بنابراین فهم ما از مسائل، واقعیت‌ها و جهـان اطراف در طول زمان، بنا بر روشی که برای کسب این فهم به‌کار می‌بریم دگرگون می‌شود؛

> [زیرا] هر چارچوب مفهومی که برای نقد ادبی در نظر گرفته شود پیامدهایی دارد که به فراسوی خود نقد، به قلمرو ایدئولوژی و جایگاه ایدئولوژی در شکل‌بندی اجتماعی به‌طور کلی گسترش می‌یابد. [در نتیجه] مفروضات مربوط به ادبیات، متضمّن مفروضات مربوط به زبان و معناست و این‌ها نیز به نوبهٔ خود متضمّن مفروضاتی دربارهٔ جامعهٔ انسانی است... (بلزی، ۱۳۷۹: ۴۷).

بنابراین، در رویکرد میان‌رشته‌ای به نقد ادبی، برجسته کردن بخش خاصی از متن و غفلت از ابعاد دیگر آن شایسته نیست. برای مثال، منتقد جامعه‌شناسی ادبیات نباید به‌دلیل صبغهٔ سیاسی خوانش خود، عناصر زبانی و زیبایی‌های هنری و فنّی متن را انکار کند و یا به حاشیه براند و فقط رویکردی محتواگرایانه داشته باشد؛ زیرا گرایش محتواگرا پژوهشگر را به‌سوی جامعه‌شناسی پدیده‌های اجتماعی سوق می‌دهد. در این گرایش به‌دلیل آنکه فقط

به محتوای آگاهی و داده‌های تاریخی می‌پردازند، قصدشان فقط یافتن اسناد و آگاهی‌های بیرونی (تاریخ و وقایع اجتماعی) در متن است. در نتیجه، به‌سبب حرکت از مصادیق به‌سوی الگوها و مفاهیم، نتایج و یافته‌ها تحقیق را به ورطهٔ استقراء می‌کشاند و به تقلیل‌گرایی می‌انجامد.

لوسین گلدمن، برخلاف رویکرد مارکسیسم کلاسیک که وحدت میان واقعیت اجتماعی و جهان متن را ضروری می‌دانست، بر وجود انسجام- و نه تطابق مورد نظر مارکسیست‌های کلاسیک- و همخوانی میان ساختارها با محتوای آگاهی جمعی- و نه عین واقعیت- تأکید می‌کند. از نظر گلدمن، «اثر ادبی بازتاب آگاهی واقعی و معین نیست؛ بلکه گرایش‌های خاصی، آگاهی گروه اجتماعی معین را به سطح انسجام بسیار بالا می‌رساند؛ واقعیتی که به سمت نوعی تعادل پیش می‌رود.» (۱۳۷۷: ۳۲-۳۳). بر اساس این رویکرد تازه به جامعه‌شناسی ادبیات، اثر ادبی از گزاره‌ای منفعل خارج شده و به عنصر سازندهٔ آگاهی جمعی تبدیل شده است؛ یعنی عنصری که به آگاهی‌های جمعی و واقعیت‌ها سامان و شکل می‌دهد. اما نکته اینجاست که با توجه به اینکه آثار اندک و انگشت‌شماری این معناداری و انسجام را بازتاب می‌دهند، ساختارگرایی تکوینی- خواسته یا ناخواسته- شاهکارها و آثار ادبی والا را برای بروز این قابلیت مورد توجه قرار می‌دهد.

پس از جنگ جهانی دوم، به دنبال رشد و گسترش روزافزون انواع دانش و گردآوری بسیاری از رشته‌های علمی، مناسبت‌ها و هنجارهای اجتماعی و فرهنگی نیز به‌گونه‌ای عمیق دگرگون شد. علوم انسانی که تا آن زمان از نظر روش‌شناختی به‌طور گسترده زیر سایهٔ علوم طبیعی و تجربی قرار گرفته بود، با انتقاد از این وضعیت، تلاش می‌کرد چارچوب روش‌شناختی و نظری خود را بیابد؛ هرچند بخشی از این تلاش فکری و تحول، نتیجهٔ دیدگاه‌های انقلابی ویلهلم دیلتای و بازنگری او در مقولهٔ روش‌شناسی علوم انسانی بود و روش‌های تفسیری‌ای چون هرمنوتیک‌های اولیه نیز واکنشی از جنس علوم انسانی به این گرایش‌های تجربی و اثبات‌گرا به‌شمار می‌آمد. دیلتای با هدف تمایز قائل شدن میان روش‌شناسی تجربی با علوم انسانی، دیدگاه‌های خود را دربارهٔ تفسیر متن بیان کرد. او یادآوری کرد واقعیت در علوم انسانی- برخلاف علوم تجربی- هستی و کیفیتی عقلانی و

ذهنی دارد و نمی‌توان با روش‌های تجربی به ماهیت و حقیقت مقصود دست یافت. این آغازِ تحولی عظیم برای علوم انسانی به‌شمار می‌آمد؛ زیرا نقد و مطالعات حوزهٔ علوم انسانی را بیشتر به مبانی فلسفی و معرفت‌شناختی متن پیوند می‌داد.

تحول اساسی دیگری که در روش‌شناسی نقد ادبی صورت گرفت، عبور از عینی‌گرایی و تجربه‌گرایی صرف و نیز تفسیرهای انتزاعی بود. برای مثال، بوردیو با انتقاد از این دو نوع نگاه به پدیده‌های ادبی، روش جایگزینی را پیشنهاد می‌کند؛ یعنی «چندگانه‌انگاری روش‌شناختی» که عبارت است از «به‌کار گرفتن هرگونه روند مشاهده، حقیقت‌پژوهی و اثبات‌گری که با موضوع مطالعه بهتر سازگاری داشته باشد و مقابلهٔ مستمر و پیوستهٔ نتایجی که به‌واسطهٔ روش‌های متفاوت به‌دست می‌آید.» (طلوعی و رضایی، ۱۳۸۶: ۱۰). این نظریه از معدود نظریه‌هایی است که سازگاری و همسانیِ روش را با موضوع کار در کانون توجه قرار داده است.

بوردیو با نظریهٔ روش‌شناختی «تبیین عمل» توانست میان دیدگاه‌های فردمحور و دیدگاه‌هایی که فقط مبنای جامعه‌نگر دارند، فصل مشترکی ایجاد کند. تبیین عمل نوعی تبیین میدانی است که در آن، منش در ارتباط با میدان قرار می‌گیرد و برخلاف جامعه‌شناسی ساخت‌گرایِ تکوینی گلدمن، علت و معلول به حالت تعلیق درمی‌آید و اعمال انسان‌ها در فضای اجتماعی، منش و موقعیت آنان را نشان می‌دهد. هرچند روش بوردیو هم ساخت‌گرایی تکوینی نام دارد، به‌لحاظ روش‌شناختی با مدل گلدمن متفاوت است. علاوه‌بر این، در مبانی نظری بوردیو عنصر عامل انسانی حذف نمی‌شود؛ زیرا از نظر او، کردار اجتماعی محصولی از تعیّن‌های ساختاری و فردی است. بنابراین، دوگانگی و تقابل دیرینهٔ فرد و جامعه در اندیشهٔ بوردیو، به رابطهٔ منش و میدان تبدیل می‌شود.

لزوم سازگاری روش با مسئلهٔ تحقیق یکی از ملزومات نقد ادبی میان‌رشته‌ای است. نقد ادبی همچون دیگر میان‌رشته‌ای‌ها قصد دارد با عبور از مرزهای رشته‌ای و ارزش‌گذاری‌های دروغی، در کنش‌ها و تعامل‌های خود به‌نحو حداکثری عمل کند تا بتواند متناسب با مسئله‌های پیش‌رو، از خلال این هم‌کنشی داده‌های لازم را گردآوری، تبارشناسی و اولویت‌بندی کند و هریک از داده‌ها را بر اساس جایگاهشان در دستگاه

نظری، دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل کند. از آنجا که نقد ادبی کانون گردآمدن و تعامل علوم و رویکردهای مختلف است و مجموعه داده‌هایی که در این علوم به‌دست می‌آیند به‌لحاظ کمّی و کیفی تفاوت‌های آشکاری دارند، منتقد ادبی تلاش می‌کند تا آگاهی‌های محتوایی بر داده‌های فنّی و زبانی ترجیح و تعمیم داده نشود؛ زیرا چنین نقصانی پژوهش را به‌سوی تقلیل‌گرایی سوق می‌دهد. برای نمونه می‌توان به برداشت رئالیست‌های سوسیالیست و مارکسیست‌ها از ویژگی‌های زیباشناختی و هنری آثار ادبی اشاره کرد. آنان با ترجیح محتوا و کارکرد اجتماعی و اقتصادی آثار، به بُعد ادبی و هنری آن اعتنایی نمی‌کنند؛ زیرا از نظر آنان، زیبایی در کارکرد است نه در ماهیت. آنان به‌جای اینکه به‌صورت همه‌جانبه تمام وجوه واقعیت را بررسی و تحلیل کنند، بخشی از واقعیت را استخراج می‌کنند و پس از تجزیه و تحلیل، آن را به کل واقعیت تعمیم می‌دهند. کاملاً آشکار است که با اتخاذ چنین روشی نمی‌توان به شناخت واقعیت- چنان که هست- دست یافت.

بُعد دیگر نگاه تقلیل‌گرا در رویکرد میان‌رشته‌ای آن است که با قرار دادن دو رشتهٔ علمی در مقابل یکدیگر، یکی از آن‌ها را اصل و مبنا قرار دهیم و دیگری را تابع و فرع به‌شمار آوریم. اما باید توجه کرد در تحلیل میان‌رشته‌ای، کشف حقیقت فقط با تجزیه و تحلیل مجموعهٔ اطلاعاتی که از چند سویِ این رابطه به‌دست آمده‌اند، امکان‌پذیر است.

پارادایم میان‌رشته‌ای نقد ادبی

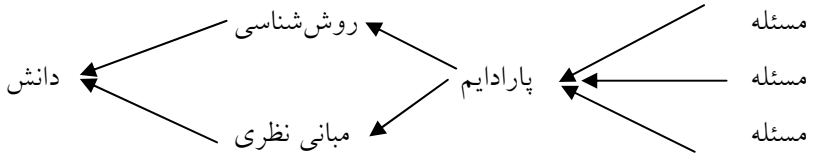
پارادایم‌ها عناصر مرکزی‌ای هستند که نظریه‌ها را گرد هم می‌آورند. برای مثال در نظریه‌های فرهنگی، فرهنگ، عنصر مرکزی و عامل پیوند مجموعه‌ای از نظریه‌هاست. بنابراین در مدل پارادیمی، الگویی مشترک داریم و مسئله‌ها به‌عنوان ضرورت‌های معرفتی و شناختی، سازنده یا تعریف‌کنندهٔ این الگوهای اساسی‌اند.

نقد ادبی با ارائهٔ فهرستی از مسئله‌های اولویت‌دار و فراهم کردن بسترهای ارتباطی، خواهان جذب بیشترین همکاری است و از این راه مسائل و دغدغه‌های خود را در همهٔ رشته‌ها تکثیر می‌کند. مسئله‌ها رشته‌ها و علوم را به جریان دانش پیوند می‌زنند و الگوهای مشترک تازه‌ای را طراحی و عرضه می‌کنند؛ زیرا پارادایم‌ها، خود دربردارندهٔ بنیان‌های

فلسفی و معرفت‌شناختی‌اند و از این جهت بر الگوی روش‌شناختی تقدّم دارند. به‌عبارت دیگر، ساختارها در روابط میان‌رشته‌ای چنان پیچیده‌اند که به الگوهایی نمادین (کهن‌الگویی) تبدیل شده‌اند.

به‌سبب گونه‌گونی و گستردگی مطالعات میان‌رشته‌ای، پارادایم‌هایی که پیش از این در ساحت نظری و روش‌شناختیِ رشته‌محور خود نسبتی تقابلی یا پارادوکسیکال با سایر پارادایم‌ها داشتند، از این موضع تقابلی خارج می‌شوند و بر حسب کارکرد مورد انتظار در دستگاه نظری جدید، ماهیتی تبیینی، توجیه‌گر، علّی و تفسیری به خود می‌گیرند. اگر پارادایمی در ساختمان نظری پیشین خود- یعنی پیش از وارد شدن به گفتمان میان‌رشته‌ای- فقط می‌توانست تفاسیری تک‌بعدی و متناسب با مسائل رشته‌محور عرضه کند، به‌سبب قرارگرفتن در نظامی دیالکتیک، همان کارکرد را با طیفی از داده‌های چندبعدی و متنوع، به‌منظور رسیدن به تفسیری بهتر به‌کار می‌گیرد. بنابراین، پارادایم‌ها در این الگویِ مبتنی بر «خودسنجی» علاوه‌بر بازتعریفی که به‌لحاظ ماهوی و کارکردی از خود ارائه می‌دهند، می‌توانند بر اثر ترکیب و تعامل با سایر اجزاء و الگوها، روش‌ها و الگوهای نوینی جهت حل مسئله‌ها ایجاد کنند.

مزیت دیگر الگوی مبتنی بر پارادایم، علاوه بر عبور از مرزهای قراردادی، خارج شدن از حوزهٔ تسلط گفتمان مسلط و ایدئولوژیک و اتصال با جریان عظیم فکری و گفتمان دانش‌محور است.



تعامل دمکراتیک رویکردهای نقد در نگاه میان‌رشته‌ای

نقد ادبی نقطهٔ پیوند و هماهنگی مسئله‌ها و پارادایم‌هایی است که بدون قرار گرفتن در نظامی روشمند، معمولاً کارکردهای تقلیل‌گرا، متضاد، متقابل و متباین پیدا می‌کنند. تعامل

دموکراتیک صداهای متنوع و گاه مخالف در فضای نقد ادبی، نشانه‌ای از حاکمیت روح دموکراتیک بر آن است. در بسیاری از رویکردهای نقد ادبی، مفاهیم گوناگون از سایر رویکردها (گاه رقیب) وام گرفته می‌شود؛ زیرا «نقد ادبی مستلزم باور داشتن به دموکراسی و منوط به درک این موضوع است که به‌منظور قرائت یک متن، گفتمان‌هایی مختلف و گه‌گاه متضاد را می‌توان دخیل یا کارآمد دانست.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۳۲). بنابراین «متن» باید در فضایی دموکراتیک تولید و خوانده شود. در غیر این صورت، برداشت‌های مقطعی و موزاییکی از آن (دموکراتیک/ غیردموکراتیک) روند خوانش متن را به‌سوی ایدئولوژی منحرف می‌کند؛ زیرا در ذهنیت دموکراتیک حاکم بر نقد ادبی، رابطهٔ تولید، عرضه و خوانش متن با ایدئولوژی، اساساً معکوس است.

بر اساس حاکمیت همین روح دموکراتیک بر فضای نقد ادبی است که نقد مارکسیستی، نقد ساخت‌گرا، نقد روان‌کاوانه، نقد فمینیستی، نقد تاریخ‌گرایانهٔ جدید، نقد فرهنگی، نقد پسااستعماری، نقد فرمالیستی، نقد نشانه‌شناسانه و غیره همه و همه می‌توانند بدون حذف یکدیگر، و با مجال دادن به صداهای متباین، با یکدیگر همزیستی داشته باشند (ر.ک پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۱-۲۲۴).

زمانی که ضرورت‌های فرهنگی و معرفتی ایجاب کند، مسئلهٔ «بازاندیشی» در ساختار، مفاهیم و روش‌های هر نظریه‌ای، فقط با تکیه بر جوهرهٔ دموکراتیک نقد ادبی امکان‌پذیر است. برای نمونه، می‌توان به انتقادهای مکتب انتقادی فرانکفورت از نقد جامعه‌شناختی در نحوهٔ نگرشش به واقعیت اشاره کرد یا انتقاد آنان از نابسندگی دیدگاه مارکسیست‌های ارتدوکس دربارهٔ اینکه پدیده‌های فرهنگی را فقط می‌توان بر اساس الگوی روبنا- زیربنا به‌دست آورد (ر.ک نوذری، ۱۳۸۴: ۲۱۹-۲۲۰ و ۲۸۶).

در فضای دموکراتیک، هر رویکردی درپی نابسندگی و ناکارآمدیِ رویکردهای موجود در تحلیل مسائل مبتلابه ظهور می‌کند و بر اثر تعامل و هم‌کنشی با آن‌ها و به چالش‌کشیدن مبانی فکری و روش‌شناختی‌شان، می‌تواند به درجهٔ تکامل و هماهنگی درونی[1] برسد. پس هر رویکردی برای رسیدن به تعامل و اثبات توانایی‌های خود به چند عامل اساسی نیازمند

1. Adaptation

است: ۱. زمینهٔ دموکراتیک و ذهنیت پذیرفتار؛ ۲. ضرورت اجتماعی و معرفتی؛ ۳. ارائهٔ دستاوردهای تازه. فرانقد[1] نیز که به مطالعهٔ نظریه‌ها و رویکردهای انتقادی می‌پردازد، درصدد است تا با بررسی نقدها در دو سطح خرد و کلان، نگاهی سیستمی را ترویج دهد که در آن متن، مؤلف، خواننده و بافت با هم دیده شوند (ر.ک مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۱۳).

نتیجه‌گیری

امروزه، با توجه به کمرنگ شدن مرزهای میان حوزه‌های مختلف علوم، به‌ویژه علوم انسانی، مرزهای میان علوم و تخصص‌های رشته‌محور ماهیتی مجازی به خود گرفته و میان این حوزه‌ها «مسئله‌های مشترکی» پدید آمده است. درک و تفسیر معطوف به فهم این مسئله‌ها مستلزم بهره‌گیری از ابزارها و روش‌هایی است که بتواند وجوه چندگانه و اضلاع متکثّر این پدیده‌ها را تبیین کند.

متن ادبی کلیتی است که با زمینه‌ها و عناصری چون فرهنگ، تاریخ، جامعه، ناخودآگاه و غیره- که در فرایند آفرینش، عرضه و بازخوانی متن اثرگذارند- رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌کند؛ بنابراین درون پیکرهٔ ادبیات انبوهی از روابط، تناسب‌ها و تعامل‌های متنی و برون‌متنی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ هم‌کنشی است. درک ماهیّت و سازوکار این چندسویگی مستلزم نگاهی چندوجهی و میان رشته‌ای است. اصولاً رویکرد غالب در تحقیقات حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، گفتمان میان‌رشته‌ای است. نقد ادبی رویکردی تعامل‌گرا و مشارکت‌جو است و نقطهٔ پیوند رویکردهای متمایزی است که با دارا بودن چارچوب نظری و روش‌شناختی خاص خود، در فرایندی تاریخی و معرفت‌شناختی، در فضای مشترکی گرد هم آمده و ماهیتی میان‌رشته‌ای یافته‌اند. از این دیدگاه، نقد ادبی توانسته است به‌مثابهٔ رویکردی میان‌رشته‌ای و با فراتر رفتن از مرزهای قراردادی میان علوم، به‌عنوان رهیافتی جایگزین و راهگشا برای فهم واقعیت‌ها و مسائل زندگی امروز مطرح شود.

1. Metacriticism

نقد ادبی در فرایند گذار از حوزه‌ای تخصص‌گرا به‌سوی میان‌رشتگی، ضمن تحولی اساسی در روش و بینش، بر اثر تعامل با دیگر رویکردها امکانات و توانمندی‌هایی را به‌دست آورده است؛ به‌گونه‌ای که این تحول تا حد آمیختگی و وحدت ادامه یافته و نقد ادبی را به کانونی جهت گردآمدن مجموعه‌ای از فنون و روش‌شناسی‌ها تبدیل کرده است.

در جریان دگرگونی نقد ادبی سنتیِ تخصص‌گرا به‌سوی نسبی‌شدن و میان‌رشتگی، عوامل و زمینه‌های مختلفی مؤثر بوده‌اند که در سه ساحت معرفت‌شناختی، روش‌شناختی و مسئله‌ها بررسی و تبیین شده است. مجموعهٔ این زمینه‌ها سبب شده است امروزه، نقد ادبی به‌عنوان رویکردی جامع‌نگر برای روبه‌رو شدن با پدیده‌های فرهنگی معرفی شود و خود را هرچه بیشتر به مسائل و پدیده‌های زندگی روزمره نزدیک کند.

هرچند در رویکردهای مختلف نقد ادبی بر اساس ماهیت، روش‌شناسی و مسائل، با سطوح مختلفی از میان‌رشتگی روبه‌رو هستیم؛ هریک از این رویکردها بنا بر آبشخورهای معرفت‌شناختی، مبانی نظری و امکانات روش‌شناختی خود، سطوح و ابعاد مختلفی از واقعیت (پدیده/ مسئله) را تحت پوشش و بازخوانی قرار می‌دهند.

پرهیز از نگاه ارزش‌گذارانه، اتخاذ رویکرد آسیب‌شناسانه، عبور از روش‌شناسی تجربی، نقد موضع‌گیری‌های تک‌بعدی و جزم‌گرایانه، لزوم توجه به تبارشناسی مسئله و غیره از مهم‌ترین نتایج میان‌رشتگیِ نقد ادبی است.

منابع

- بارت، رولان. (۱۳۷۳). «از اثر تا متن». ترجمهٔ مراد فرهادپور. *ارغنون*. ش۴. صص۵۷-۶۶.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۷). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- برزگر، ابراهیم. (۱۳۸۷). «تاریخچه، چیستی و فلسفهٔ پیدایی علوم میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. س۱. ش۱. صص۳۷-۵۶.
- بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: قصه.
- بهشتی، محمدرضا و زهرا داوری. (۱۳۸۸). «متن: نقطهٔ تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. س۲. ش۶. صص۲۵-۵۲.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *دموکراسی و نقد ادبی*. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. تهران: روزنگار.

– خورسندی طاسکوه، علی. (۱۳۸۸). «تنوع گونه‌شناختی در آموزش و پژوهش میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. س ۱. ش ۴. صص ۵۷–۸۳.

– ضمیران. محمد (۱۳۸۳). «مصاحبه». *نقدِ نقد*. به کوشش سایرمحمدی. تهران: خانهٔ کتاب.

– طلوعی، وحید و محمد رضایی. (۱۳۸۶). «ضرورت کاربست ساخت‌گرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات». *مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران*. دورهٔ ۸. ش ۳. صص ۳–۲۷.

– فرهنگی، سهیلا. (۱۳۸۸). *رویکرد میان‌رشته‌ای در پژوهش‌های ادبی*. رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان.

– فوردمن، رابرت، کارل میچم و آرتور ب. ساکس. (۱۳۸۷). «پرسش از میان‌رشتگی». ترجمهٔ ارکان شریفی. در *چالش‌ها و چشم‌اندازهای مطالعات میان‌رشته‌ای*. تدوین و ترجمهٔ سیدمحسن علوی‌پور و همکاران. تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی. صص ۲۴۷–۲۶۰.

– گلدمن، لوسین. (۱۳۷۷). *جامعه‌شناسی ادبیات* (دفاع از جامعه‌شناسی رمان). ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

– نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۴). نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی. تهران: آگه.

– نیوتون، ک. ام. (۱۳۷۳). «هرمنوتیک». ترجمهٔ یوسف اباذری. *ارغنون*. ش ۴. صص ۱۸۳–۲۰۲.

بررسی تطبیقی فرمالیسم در نقد هنر، نقد ادبی و نظریهٔ فیلم

فریده آفرین
دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا

چکیده

دغدغهٔ مهم نظریه‌پردازان فرمالیستی بیشتر، وضع نظریه‌هایی به‌منظور برجسته کردن سبک‌های هنری است تا مکتبی فلسفی. با این پیش‌فرض، در مقالهٔ حاضر، دیدگاه‌های منتقدان فرمالیستی را دربارهٔ نقاشی، ادبیات و سینما مقایسه می‌کنیم. به‌نظر می‌رسد پیش از آنکه سرآمدان فرمالیسم روسی مانند شکلوفسکی دیدگاه‌های خود را مطرح کنند، مایه‌های اصلی این دیدگاه‌ها در عرصهٔ هنرهای تجسّمی بوده است.

در این مقاله، ضمن مقایسهٔ این دیدگاه‌ها به این مهم می‌رسیم که نظریه‌پردازان فرمالیستی در هر رسانهٔ هنری بنا به داده‌های بنیادینِ همان رسانه، ویژگی‌های فرمال را بررسی می‌کنند. در نتیجه، صرف‌نظر از شباهت‌های احتمالی ویژگی‌هایِ هر سه عرصه، تفاوت‌های بنیادینی سربرمی‌آورد. نظریه‌های فرمالیستی در عرصهٔ تجسّمی (نقاشی) آن‌قدر از بازنمایی دور می‌شود که تا دفاع از انتزاع مطلق پیش می‌رود؛ درحالی که در ادبیات و سینما هیچ‌گاه به این ورطه نمی‌افتد. آن‌قدر که فرمالیست‌های روس چه در عرصهٔ نقد ادبی و چه در مورد نظریهٔ فیلم، قائل به یک نظریهٔ منسجم علمی بودند، فرمالیست‌های عرصهٔ تجسّمی ادعایی در این حد، آن‌هم با اصول و ضوابط خاصی مطرح نمی‌کردند؛ به‌گونه‌ای که ایده‌های نظریه‌پردازان این عرصه تفاوت‌هایی با هم دارند.

واژه‌های کلیدی: فرمالیسم روسی، نقد هنر، نقد ادبی، نظریهٔ فیلم.

مقدمه

این مقاله از سه بخش تشکیل شده است. در هر قسمت دستاوردهای نظریه‌های فرمالیستی در نقد هنر، نقد ادبی و نقد فیلم بررسی شده است. در هر بخش ابتدا مباحث کلی و سپس ویژگی‌های فرمالیستی مربوط به سه رسانهٔ نقاشی، ادبیات و سینما بیان شده است. هر رسانه‌ای بسته به مواد و ابزار متفاوتی که در آفرینش آن استفاده می‌شود، ویژگی‌های فرمالیستی متفاوتی را هم خلق می‌کند. اختلافات و تشابهات فرمالیستی در هر سه رسانه از جنبه‌ها و ابعاد همان رسانه سرچشمه می‌گیرد که در ادامه بحث می‌شود.

۱. فرمالیسم در هنرهای تجسّمی

در نظریه‌های فیلسوفان برجستهٔ قبل از میلاد مانند افلاطون و ارسطو از فرم سخن گفته شده است. همهٔ اشیاء زمینی چه محسوس، چه انتزاعی در یک ویژگی مشترک‌اند: همهٔ آن‌ها صورت دارند. توجه به صورت‌های مثالیِ آن‌جهانی به‌عنوان مقوله‌ای مستقل، ثابت و تغییرناپذیر در نظریهٔ افلاطون و تصویر اشیاء این‌جهانی به‌عنوان سایه‌ها و تقلیدهایی از آن‌ها، از اولین مباحث در تاریخ فرمالیسم بوده است. در اوایل قرن بیستم میلادی، هنرمندان مدرن در سبک‌های مختلف (فوویسم، اکسپرسیونیسم، سورئالیسم و سوپرِماتیسم) با بسیاری از مسائلی که در نظریهٔ صور افلاطون مطرح شد، سروکار داشتند.

ارسطو بحث‌های افلاطون را با اذعان به ضرورت وجود صورت چیزها در خود آن‌ها کامل کرد. از نظر او، فرم، شکل واحدی است که در پس کثرت‌های متفاوت آن شیء وجود دارد. در ادامه، بحث‌های فلسفی کانت، فیلسوف آلمانی قرن هجده، به میان آمد. کانت بر فرمالیسم در بحث فلسفهٔ هنر با این عبارت صحّه می‌گذارد: زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از مفهوم و غایتمندی. این زیبایی در صورت اثر نهفته است. خودانتقادی در هنر فرمالیستی نیز از کانت شروع شد.

جدای از تأکید فیلسوفان بر فرم، افراد دیگری پایه‌های نظری فرمالیسم هنری را بنیاد نهادند. به‌طور مشخص، نقد فرمالیستیِ هنر به دورهٔ روشنفکری در قرن هجده فرانسه برمی‌گردد؛ زمانی که دنیس دیدرو[1] داوری و ارزیابی دربارهٔ نقاشی را با در نظر گرفتن شرایط اخلاقی و شخصی هنرمندان در اثر انجام می‌داد. جان راسکین[2]، منتقد هنر انگلیسی در قرن نوزده، این نوع داوری را ادامه داد و در نتیجه جریان‌های مخالف‌خوانی را برانگیخت. البته این منتقد در سال ۱۸۴۳م اولین شماره کتاب از پنج شمارهٔ نقاشان مدرن را چاپ کرد. به باور راسکین، علاوه بر ارتباط هنر با اخلاق، «شکل ابژه‌ها بر ذهن نقاش» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۸۹) نیز تأثیر می‌گذارد.

هنر برای هنر که به سمبولیسم انجامید، پایانی بر این‌گونه داوری‌های اخلاقی بود و «سمبولیسم در واقع پدر مدرنیسم شد». همچنین در سال ۱۸۵۴م، به‌طور اختصاصی هانسلیک اولین‌بار نظریات فرمالیستی خود را در کتاب ***زیبایی‌شناسی موسیقی*** گرد هم آورد (کرول، ۱۳۸۴: ۶۷). او معتقد بود موسیقی فقط در کیفیت‌های ساختاری آن شناخته‌شدنی است. در سال ۱۸۹۰م، موریس دنیس[3] نقاش مقاله‌ای با نام «تعریف سنتی‌گرایی جدید» نوشت و در آن، نقاشی را فقط سطح ساده‌ای پوشیده‌شده در رنگ دانست که با نظمی حتمی شکل گرفته بود. ترنر، نقاش مورد ستایش راسکین، و همچنین این‌قبیل نظریه‌ها در پیشرفت نقاشی امپرسیونیست در فرانسه بسیار مؤثر واقع شد.

رواج اصطلاح امپرسیونیستی لحظهٔ شروع نقاشی فرمالیستی و به‌عبارتی مدرن بود. در کل، هنر مدرن در نقاشی را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد: ۱. مدرنیست‌های اروپایی که کارشان با ظهور جنبش امپرسیونیست‌ها در سال ۱۸۹۰م شروع شد. از دههٔ ۱۸۹۰ به این سو، نقاشی مدرن در سبک‌های مختلف کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، کنستراکتیویسم، فوویسم، نئوپلاستی‌سیسم و سوررئالیسم دارای ویژگی‌های مشترکی چون مفهوم تازه از واقعیت، ذهنیت‌گرایی، فردگرایی هنرمند و برتری ناخودآگاه او بوده است. ۲.

1. Didrot
2. Rushin
3. Denis

مدرنیست‌های آمریکایی بعد از جنگ جهانی دوم که اکسپرسیونیسم انتزاعی نتیجهٔ بارز آن است. کلمنت گرینبرگ[1]، منتقد آمریکایی، هنر مدرنِ اکسپرسیونیست انتزاعی را تکمله‌ای بر زیبایی‌شناسی مدرنیستی اروپایی و دستاوردی شکلی در راستای الگوی سطحی‌گرایی و کل‌پوشانی (برای نمونه امپرسیونیست‌ها) آن‌ها می‌دانست (سمیع‌آذر، ۱۳۸۹: ۳۷ و ۳۴). ویژگی‌های دیگر هنرمندان اکسپرسیونیست‌های انتزاعی نیز با ویژگی‌های نقاشان مدرن اروپایی پهلو می‌زد. در مرحلهٔ بعد، نقاشان انتزاع پسانقاشانه(۱) موضوع و محتوا را حذف و جریان‌های شکلی و فرمیِ رنگی و باانرژی ایجاد کردند (همان، ۱۰۹). راجر فرای[2] و کلایو بل[3] نیز از نظریه‌پردازان مهم حوزهٔ فرمالیستی بوده‌اند که به نظریات آن‌ها نیز پرداخته می‌شود. در نهایت، فرمالیسم با انتقال صرف معنا و پیام اخلاقی، معنوی و اجتماعی مخالف است و نظریهٔ صرف خواننده‌محور را اصیل نمی‌داند (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۷: ۷۳).

در این مرحله به‌دلیل گستردگی موضوع فقط به ویژگی‌های فرمالیسم در نقاشی (دربرگیرندهٔ ویژگی‌های اطلاقی توسط منتقدان و ویژگی‌های مورد استفاده در آثار هنرمندان این شیوه) پرداخته می‌شود.

۱-۱. اهمیت فرم در مقابل محتوا

تأکید فرمالیسم بر تجربه‌های زیبایی‌شناسانهٔ فرمال است و بنابراین عناصر درون رسانهٔ ارتباطی را دست‌کاری می‌کند. در فرمالیسم خصیصه‌های بازنمودی در خدمت فرم شیء است. تأکید موریس دنیس بر فرمِ اثر و همچنین مشخص کردنِ ارزش هنر در فرم آن توسط فرای، منتقد فُرمگرا، راه را بر نویسندهٔ دیگر گروه بلومزی به نام کلایو بِل (فرای و بل نظریه‌های خود را در زمینهٔ هنر بر پایهٔ نظریات زیبایی‌شناسانهٔ کانت بنا نهادند) هموار کرد تا در سال ۱۹۱۴م کتاب **هنر** را با هدف تمایز بین فرم واقعیِ چیزی و فرم معنادار آن بنویسد. در این راه، او شکل‌های معنادار سبک بیزانسی را به ویژگی‌های واقع‌گرای آثار

1. Greenberg
2. Fry
3. Bell

جوتو برتری داد. او دربارهٔ فرم معنادار می‌گفت: «خطوط و رنگ‌ها با هم ترکیب می‌شوند و احساس زیبایی‌شناسانهٔ ما را برمی‌انگیزند. این روابط و ترکیبات و رنگ‌ها و خط‌ها و فرم‌های متحرک زیبایی‌شناسانه فرم دلالتگر و بامعنا را به‌وجود می‌آورند.» (Bell, 1913: 17-18). به اعتقاد کلایو بِل، هنر مستقل از زمان و مکان و بدون توجه به زمینهٔ تاریخی، دارای حقیقت درونی و قدرتِ «راهبری مردم از وضع کنونی به سوی جذبه» (آدامز، ۱۳۸۸: ۴۵) است. هنر امپرسیونیستی بهترین راه‌نمود اهمیت درون اثر به برون آن است. راجر فرای نیز خلاصه‌وار ارزش اثر هنری را در فرمش می‌داند. «بل در کنارگذاری کیفیت‌های توصیفی از فرای منتقد دیگر فرمالیستی رادیکال‌تر است.» (Bogaard, 2010).

در دههٔ ۱۹۴۰م، کلمنت گرینبرگ در مقالهٔ «هنر آوانگارد و کیچ» در متن گیرایی در مجلهٔ ***پارتیزان ریویو*** شاخص‌ترین مصداق آوانگارد، یعنی تابلوهای اکسپرسیونیست‌های انتزاعی را به‌مثابهٔ امید رهایی‌بخشی از سلطهٔ سرمایه‌داری آمریکا می‌دانست. او تحت تأثیر فرای، کارهای موندریان و کاندیسکی را سوای محتوای عاطفی و ایدئالشان، بر حسب ویژگی‌های فرمی‌شان ارزش‌گذاری کرد. در نظر وی، هنر می‌تواند با طرد مفهوم بازنمودی، تمامیت خود را بهتر حفظ کند. او می‌گوید: «فضای تصویری درون خود را از دست داده است و کلاً به بیرون تبدیل شده است.» (آدامز، ۱۳۸۸: ۴۸). در نهایت، فرم هر نقاشی، نه در فرم چیزی که نشان می‌دهد، بلکه در چگونگی نشان دادن این فرم نهفته است (Wollheim, 2001: 132).

۲-۱. اهمیت سبک در فرمالیسم هنری

فرمالیسم در نقاشی گاهی به انتزاع می‌انجامد و گاهی بازی با رنگ‌ها، خطوط، اندازه، شکل‌ها و نسبت‌ها به‌همراه سایز و اندازهٔ تابلو است که به اهمیت فرم می‌انجامند. اما در نهایت، دستاورد مهم نقاشی فرمالیستی، تنوع و تفاوت سبک‌هاست. گزینش و ترکیب ویژگی‌های شکلی در نقاشی، در سبک خاصی ترتیب می‌یابد. بنابراین، دلیل اهمیت فرم در بی‌رنگ کردن عوامل زمینه‌ای در خلق اثر و ایجاد سبک‌های گوناگون است.

پس از جنگ جهانی دوم در دهه‌های پنجاه و شصت میلادی، تقریباً بسیاری از حرکت‌های هنری مدرن مانند کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم، و غیره به جای توجه به مدارک و مستندات تاریخی و اجتماعی به تغییرات تکنیکی در خود هنر و دید تازه به واقعیت توجه نشان می‌دادند و ادعای سبک‌شناختی داشتند.

گرینبرگ در مقالهٔ «هنر آوانگارد و کیچ» چاپ‌شده در مجلهٔ ***پارتیزان ریویو***، شیفتگی خود به سبک را نشان داد. در واقع هنر آوانگاردِ مورد نظر گرینبرگ، به اکسپرسیونیسم انتزاعی یا انتزاع پسانقاشانه انجامید که هریک دربردارندهٔ سبک‌های شخصی بسیاری است. اکسپرسیونیست‌های انتزاعی به‌دلیل تأکید بر تعلقات شخصی در ایجاد امکانات زیبایی‌شناسانه، بسیار درون‌گرا و فردگرا هستند. اکسپرسیونیسم انتزاعی خود به سه شاخه یا گرایشِ انتزاع کنشی یا رنگ‌چکانی، نقاشی حوزه‌های رنگی و حالت‌گرایی تهاجمی یا رفتارنما تقسیم می‌شود.

۳-۱. جدایی زندگی روزمره و واقعیت از نقاشی

اولین چیزی که در برخورد با تاریخ نقاشی از مانه تا کوبیسم تحلیلی و کارهای ماتیس- که همه ذیل فرمالیسم جای می‌گیرند- به ذهن خطور می‌کند این است که از بازنمایی واقعیت در این سبک‌ها چشم‌پوشی می‌شود. همچنین در این سبک‌ها، بررسی فرمالیستی اثر هنری در درجهٔ نخست به‌جای واکاوی واقعیت روزمره، به تأثیرهای زیبایی‌شناسانهٔ طرح می‌پردازد. فرای در مقالهٔ «دربارهٔ زیبایی‌شناسی» در کتاب ***نگاه و طرح*** (۱۹۰۹) بیشتر با ذات هنر در ارتباط است. برعکسِ کانت، فرای اعتقاد دارد زیبایی زیبایی‌شناسانهٔ حقیقی در طبیعت نیست. به نظر او، طبیعت خود، بی‌نظم و پرکشمکش است و برای الهام دادن به هنر نامناسب است. بر اساس ادعای او، هنرمند توانایی برانگیختنِ احساسات از طریق ریتم، حجم، فضا و رنگ را بدون استفاده از طبیعت و واقعیت دارد (Pateman, 2010). فرای دربارهٔ گسستگی پیوند میان هنر و زندگی می‌گوید: «این فرض کلی که می‌توان میان هنر و زندگی به ارتباطی قاطع و بلاواسطه قائل شد، بی‌پایه و اساس است.» (هاید ماینر، ۱۳۸۷: ۲۴۱). از نظر او، «هر شیء فقط زمانی در زندگی ما وجود دارد که هیچ غایتی بر آن مترتب

نباشد جز آنکه که ما واقعاً به آن بنگریم» (همان، ۲۴۲) و این، غایت تجربهٔ زیبایی‌شناسانه است.

هارولد رزنبرگ[1]، منتقد آمریکایی، می‌گوید: «نقاشی نه یک محصول بل یک فرآیند است.» (سمیع‌آذر، ۱۳۸۹: ۳۶). تأکید بر مراحل ساخت و پرداخت آثار هنری توجه به واقعیت در اثر هنری را مورد تردید قرار می‌دهد. بارنِت نیومن[2]، نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی، معتقد است نقاشی‌ای که او خلق می‌کند، به دور از بیان زندگی شخصی است. او با گستره‌های وسیع و رنگی خود نوعی سادگی والا را نشان می‌دهد. نقاشی‌های مارک روتکو نیز از همین‌دست است. این نوع نقاشی‌ها اپیزودیک است و به‌عبارتی به‌دنبال پایان و نتیجه است؛ ولی حسّ تمامیت و اجرای کامل را به اثر نمی‌دهد (Harrison, 2007: 784). تمامیت آن با حضور و مشارکت خلّاق بیننده شکل می‌گیرد. گرینبرگ نیز نقاشی‌های کلیشه‌ای هنرمندان واقع‌گرای قرن نوزدهم را رد می‌کند و از آوانگاردها به علت روشن کردن تکلیف خود با هنر فاخر و عامه‌پسند دفاع می‌کند. نقد گرینبرگ بر هنر کیچ اساس روشنفکرانه‌ای برای حمایت از گرایشاتی به سمت انتزاع‌های بزرگ‌تر در هنر مدرن است. وی در اکسپرسیونیسم انتزاعی از تحولات فرمی و رنگی نقاشی‌ها دفاع کرد؛ گرایش‌هایی که پس از جنگ دوم جهانی در این نوع نقاشی‌ها اوج گرفت. فرانسیس بیکنِ نقاش نیز با هدف از ریخت‌اندازی و اعوجاج کار می‌کرد و معتقد بود فقط از راه از فرم‌اندازی حقیقتِ شناخته می‌توان واقعیت را نشان داد (سیلوستر و بیکن، ۱۳۸۶: ۱۷۷). دوری از واقعیت در جنبش‌های مدرنیستی فقط دوری از بازنمایی ابژه‌های قابل تشخیص نیست؛ بلکه در اصل، کناره‌گزینی از بازنمایی فضایی است که اشیاء سه‌بعدیِ شناخت‌پذیر می‌توانند در آن سکنا گزینند.

۴-۱. غریب‌نمایی

فرای در کتاب ***دیدن و طراحی*** درباره دید عادت‌زدهٔ ما می‌گوید: «فقط کافی است که یک شیء یا شخص را تشخیص دهیم و بشناسیم، با انجام گرفتن این کار، آن‌ها در فهرست

1. Rosenberg
2. Newman

ذهنی ما از چیزها و اشخاص جایی می‌یابند و دیگر واقعاً دیده نمی‌شوند... .» (بیردزلی، ۱۳۷۶: ۷۶). این نگاه عادت‌زده باید اصلاح شود و بهترین راه آن، حذف بازنمایی از نقاشی است. فرای مانند کانت معتقد است هنر، زندگی خیال‌پردازانه را به‌جای زندگی واقعی نشان می‌دهد. هنر چیزی دارد که در بیرون از آن وجود ندارد. فرایند آفرینش در انواع هنر مدرن معطوف به از دور خارج کردن و از شکل‌اندازیِ تصاویر متعارف از راه غلبهٔ ذهنیت بر عینیت یا برعکس است. بارِنت نیومن در مصاحبه‌ای می‌گوید: من از چیزی آنی یا خاص بدون استفاده از فرمولی عمومی در نقاشی استفاده می‌کنم (Harrison, 2007: 783) و همین چیز خاص یا آنی است که دید عادت‌زدهٔ تماشاگر را به هم می‌زند. او از خط‌های عمودی بر روی گستره‌های تک‌رنگ استفاده می‌کند و این نوارها به‌نوعی حضور بیننده است (سمیع‌آذر، ۱۳۸۹: ۸۴). در نظر گرفتن ضمنی بیننده می‌تواند نوعی غریب‌نمایی به‌شمار آید. جکسون پولاک، نقاش آمریکایی معاصر، می‌گوید: «من پیوسته از ابزار معمول کار نقاشی مانند سه‌پایه، تخته‌رنگ، قلم‌مو و غیره فاصله می‌گیرم. برعکس ترجیح می‌دهم از چسب، کاردک، چاقو و رنگ چکاندنی یا رنگ غلیظ آمیخته با شن‌ریزه، خرده‌شیشه و یا هر مادهٔ خارجی دیگر استفاده کنم.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۲: ۴۲). همچنین آنچه از نگاه تماشاگر دگرگون می‌شد، شیوهٔ رفتار او با فضا بود. نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی برای ردّ عناصر سنتی از تابلوهای قطع بزرگ روی زمین و نیز عناصر تخت استفاده می‌کردند. هنری‌بودن هر اثر نقاشی با ایجاد تعادل بصری بین تخت بودن و عمق‌نمایی بر سطح بوم و به‌دست دادن کیفیتی یکپارچه بدون وجود نظام سلسله‌مراتبی میان اجزای اثر به‌دست می‌آید (سمیع آذر، ۱۳۸۹: ۱۰۲). فرانسیس بیکن، نقاش انگلیسی‌تبار، می‌گوید: «به نظر من برای اینکه امروز کاری بکنی مجبور هستی تکنیک را بشکنی، سنت را بشکنی.» (سیلوستر و بیکن، ۱۳۸۶: ۱۷۶). به‌طور کلی، در فرمالیسم از روش‌های معمول آفرینش در هنر سنتی مانند پرسپکتیو و عمق‌نمایی کناره‌گیری می‌شود و روش برخورد تماشاگر با فضا نیز غریب‌نمایی می‌شود.

۵-۱. آشکارسازی تمهید

گفته می‌شود که هنر مدرن آشکار می‌کند و محتملاً چیزی را ارائه می‌کند که در هنر سنتی بنا به دلایلی آشکار نبود. تمهید و روش‌هایی که در هنر مدرن آشکار می‌شود، همه در جهت تأکید بر خلوص و ناب‌بودن هنر نقاشی از یک‌سو و بیان محدودیت‌های آن از سوی دیگر است (Harrison, 2007: 799). در سال ۱۹۵۲م هارولد روزنبرگ، منتقد هنر، آثار جکسون پولاک را «نقاشی کنشی» نامید (لینتن، ۱۳۸۶: ۲۷۲). این نام بر فرایندی تکیه دارد که مخاطب از آن آگاه می‌شود و به دریافت او کمک می‌کند. هانس ناموث عکس‌هایی را از پولاک در حال اجرای بداهه‌اش گرفته است که علاوه بر آگاهی بیننده از مراحل اجرای اثر هنری، مشارکت فعال‌تر مخاطب را می‌طلبد.

ویلم د. کونینگ[1]، از شخصیت‌های مهم اکسپرسیونیست‌های انتزاعی، از افرادی است که به گفتهٔ لینتن، فرایند کار در آثار او بسیار اهمیت دارد. او می‌گوید: «بوم نقاشی آماده شده یا نشده، محل مواجههٔ نشانه‌هایی است که فرم‌ها را القا می‌کنند، فرم‌هایی که فضاها را خلق می‌کنند.» (همان، ۲۷۶). تأکید بر این بوم بزرگ‌تر از اندازهٔ معمول و فرایند کار و آفرینش‌های بداهه برای کسانی که از نزدیک شاهد هنر وی بوده‌اند، می‌تواند گویای آشکارسازی تمهید باشد. همان‌گونه که در فرمالیسم ادبی تمهیدات از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر یا حتی در یک دوره تعریف ثابتی نداشتند و با توجه به زمینه متفاوت می‌شدند، در نقاشی نیز بنا به گفتهٔ بارنِت نیومن، فرمول عمومی برای روش‌های خاص وجود ندارد.

۶-۱. خودکاری و استقلال اثر نقاشی

فرمالیسم در هنر داعیهٔ دفاع از مفهوم هنر برای هنر را دارد. تئوفل گوتیه دربارهٔ هنر برای هنر می‌گوید: «فقط آن چیزی واقعاً زیباست که به درد هیچ کاری نخورد.» (نوری، ۱۳۸۵: ۴۰۵). این اندیشه جدایی هنر از سایر حوزه‌ها را القا می‌کند. تعداد بسیاری از هنرمندان و منتقدان داعیهٔ دفاع از چنین ادعایی را داشته‌اند. برای نمونه آثار انتزاعی موندریان می‌تواند حدّ اعلای هنر تجسّمی تصور شود (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۱۸۰). همچنین اغلب هنرمندانی که

1. De Kooning

ذیل مکتب اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکا قرار می‌گیرند، کمابیش دارای سویه‌های فکری از این‌دست هستند و به دفاع از هنر بدون کاربرد منجر شده‌اند. جکسن پولاک یکی از مدافعان این روش است. او در مجلهٔ ***امکانات*** (۱۹۴۷ –۱۹۴۸) می‌گوید: «هنگامی که غرق نقاشی‌ام هستم... از به‌عمل آوردن تغییرات و از بین رفتن تصویرها و غیره هیچ هراسی ندارم؛ زیرا نقاشی حیاتی ازآن خود دارد.» (لینتن، ۱۳۸۲: ۲۷۳). حیات ازآن خودِ نقاشی این هنر را از سایر وابستگی‌های اجتماعی، روان‌شناسی و غیره رها می‌کند. مارک روتکو[1]، بارنِت نیومن و آدولف گوتلیب معتقد بودند در اصل هر تلاشی برای تفسیر اثر هنری، آن را از ارزش‌های ذاتی تهی می‌کند. به‌عبارت دیگر، هنر باید خودارجاع و به گفتهٔ پولاک، «حیاتی ازآن خود داشته باشد.» (لینتن، ۱۳۸۶: ۲۷۳).

گرینبرگ در مقالهٔ «هنر آوانگارد و کیچ»، فرمالیسم یا آوانگاردیسم را روشی برای تضمینِ هنر والا در برابر کمبود استقلال و خودمختاری فرهنگ توده و کیچ در نظر گرفت؛ پس نظر این منتقد بر سویهٔ مستقل فرمالیسم است. نزد گرینبرگ، خودارجاع‌گری و انتزاع روشی برای حفظ هنر از تأثیراتِ به‌ابتذال‌کشانندهٔ فرهنگ توده و کیچ است. این منتقد آمریکایی در دفاع از اکسپرسیونیست انتزاعی، دربارهٔ استقلال اثر نقاشی نیز بحث می‌کند.

۷-۱. تدوین نظریه و علم در نقاشی

رواج هر سبک هنری مرهون تلاش منتقدان بسیاری است. بحث فرمالیسم در هنر با منتقدان نام‌آشنایی (گرینبرگ، رزنبرگ، فرای و بل) در هم پیچیده شده است. هریک از این منتقدان بخشی از تدوین شیوه‌نامهٔ هنر فرمالیستی را به‌عهده داشته‌اند. هنر مدرن از هنرمندانی بهره‌مند بود که خود آن‌ها با کاربرد شیوه‌نامه‌هایی، سبک کارشان را به‌وجود آوردند. اغلب، آن‌ها داعیهٔ سبک‌های شخصی داشتند تا شیوه‌نامه‌های ثابتِ کلی. پیکاسو همیشه به تشریح کارهای خود می‌پرداخت و کاندینسکی نیز به تدوین رساله‌های نظری همت می‌گماشت. همچنین در مدرسهٔ باوهاوس در آلمان به پشتیبانی والتر گروپیوس، به

1. Rothko

تدوین یک‌سری اصول علمی در زمینهٔ رنگ با ایجاد چرخهٔ رنگ و طبقه‌بندی رنگ‌ها به دسته‌های اصلی و فرعی پرداخته شد. نوربرت لینتن در مورد نقاشی‌های انتزاعی معتقد است حتی «ترکیب‌بندی‌های انتزاعی می‌توانند در نهایت واجد معنای واقعی باشند.» (لینتن، ۱۳۸۶: ۲۸۴). آن دسته از اکسپرسیونیست‌های انتزاعی که به خلق نقاشی‌های معنادار همت می‌گماشتند، بیشتر به یک شیوهٔ کار یا فرمول پایبند بودند (همان، ۲۸۱). همان‌گونه که آثار بارنت نیومن در ورای زیبایی‌شناسی صوری خود معطوف به معناست، برای خود قاعده و فرمول قابل خوانش خاصی هم دارد. توجه به شیوهٔ کار و فرمول‌ها را می‌توان تلاشی هرچند نامعلوم در جهت تدوین اصول کار دانست.

بِل در آغاز کتاب خود یعنی ***هنر*** می‌گوید: «در این کتاب کوچک سعی کرده‌ام تا یک نظریهٔ کامل را دربارهٔ هنر شکل بدهم... .» (قره‌باغی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). با اینکه بِل ادعای نظریه‌پردازی کاملی را دربارهٔ هنر داشت، ادعاهای این‌قبیل نظریه‌پردازان و در ادامه هنرمندان هرگز آن جامعیتِ مورد نظر صاحبانشان را پیدا نکرد؛ به این دلیل که هنر مدرن به سبک‌های متعدد و فرمول‌های شخصی وابسته است تا به فرمول‌های عمومی و کلی.

۸-۱. عنصر غالب

در هنر مدرن که با فرمالیسم در هم پیچیده شده، عناصر اصلی و پیش‌برنده از عناصر فرعی بازشناخته می‌شود. در دوره‌ای، شاید مسطّح بودنْ خصیصهٔ اصلی باشد و عناصر دیگر گرد این عنصر شکل گرفته باشد. در گرایشی هم رنگ، مهم‌ترین عنصر است. گرینبرگ می‌گوید رنگ در هنر مدرن و انتزاعی، از کاربردهای مرسوم خود کناره گرفته و استقلال بیشتری به‌دست آورده است. نزد اکسپرسیونیست‌های انتزاعی مانند پولاک و کلاین، بوم و رنگ خیلی مهم‌اند (لوسی اسمیت، ۱۳۸۶: ۶۰). دکونینگ، فرانکتالر، گورکی، گوتلیب، هافمن، مادرول، نیومن و روتکو از نقاشانی هستند که به رنگ بسیار اهمیت داده‌اند. در مکتب نئوپلاستیسیزم، پیت موندریان و ژرژ روئو نیز رنگ را بسیار مهم دانسته‌اند. هنرمندان فوویسم و انتزاع پسانقاشانه نیز به عنصر غالب اهمیت داده‌اند. در دوره‌ای نیز مانند مکتب‌های کوبیسم و فوتوریسم دگرگونیِ نگرش به واقعیت و اتکا به ذهنیت اهمیت

می‌یابد. عنصر غالب در هر دوره‌ای چیزی است و تأکیدها در گرایش‌های متفاوت فرق می‌کند.

پس از بررسی مدرنیسم در نقاشی با برتری عناصر فرمال، به دورهٔ آوانگارد نوین یا پست‌مدرن می‌رسیم. در این دوره با نفی هرچه بیشتر عناصر نقاشانه یا عناصر هنری روبه‌رو هستیم. از دههٔ شصت به بعد، مفاهیم و ساختار هنر مدرن مورد تردید واقع می‌شود.

۲. فرمالیسم در ادبیات

نظریهٔ فرمال با این دیدگاه قوّت گرفت که فرم به آنچه می‌بینیم چارچوب و معنا می‌دهد. اساس این شیوه بر استقلال اثر و متن است. در سال ۱۹۱۵م، رومن یاکوبسن انجمن زبان‌شناسی مسکو را بنیاد نهاد. در سال ۱۹۱۶م در پترزبورگ، انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه یا ادبی (اپویاز) به رهبری ویکتور شکلوفسکی پایه‌گذاری شد. علاوه‌بر او، یوری تینانوف، بوریس آیخن‌باوم و بوریس توماشسکی نیز به این انجمن تعلق داشتند. منشأ نظریات اعضای این حلقه‌ها در آثار پژوهشگران روسی مانند پوتبنیا (اوحدی، ۱۳۸۷: ۳۰۱) و وزلوفسکی و در نظریاتی راجع به زبان، ادبیات و فرهنگ نهفته بود (پین، ۱۳۸۲: ۴۱۸). این دو حلقه به جهت مخالفت با واقع‌گرایی و تأکید بر واژهٔ خودکفا با جنبش شعر فوتوریستی پیوند داشتند. نخستین نمود فرمالیسم در رسالهٔ ***رستاخیز واژه*** از ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۴م شکوفان شد (امامی، ۱۳۷۷: ۱۹۰) و تا سال ۱۹۲۹م به‌طول انجامید و سرانجام با اجبار استالینیسم از بین رفت.

فرمالیست‌ها درپی کشف جوهر ادبی در متون بودند و با خواندن دقیق[1] می‌خواستند به این مهم دست یابند. آن‌ها به روش دلبستگی بسیاری داشتند و درپی دست‌یابی به مبنایی علمی برای ادبیات بودند. به گفتهٔ آیخن باوم، «روش فرمال حاصل تلاش‌هایی است که برای خلق یک علم مستقل و انضمامی‌صورت گرفته است.» (۱۳۸۵: ۳۱). برای رسیدن به این منظور، مسائل کلی مانند زیبایی و معنای هنر و مسائل جامعه‌شناختی، اقتصادی،

1. Close Reading

پژوهش‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای را به کناری نهادند و معتقد بودند محتوا، فقط زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی ایجاد می‌کند. آن‌ها تلاش می‌کردند تا نشان دهند تمهیدات ادبی چگونه نتایج زیبایی‌شناسانه ایجاد می‌کند. به‌گونه‌ای که تمرکز اصلی آن‌ها متن بود و متن را با سه استعارهٔ ماشین، مدل ارگانیک و نظام به‌کار می‌بردند.

فرمالیست‌ها در مرحلهٔ اول یک قطعه شعر را در حکم کلیت صناعات آن می‌دیدند. یاکوبسن و یوری تینیانوف در سال ۱۹۲۰م به پراگ رفتند و در آنجا در سال انتشار کتاب پراپ یعنی ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، به ادبیات همچون علمی نظام‌مند نگریستند. با توجه به این مطالب بهتر است اضافه کنیم فرمالیسم دو مرحله دارد: در مرحلهٔ اول نوعی دیدگاه مکانیستی به فرایند ادبی وجود دارد و تمایز زبان شاعرانه و روزمره اصل موضوع است. در مرحلهٔ دوم به تحقیق دربارهٔ مسائل علمی پرداختند و درپی تدوین علم ادبیات بودند. در ادامه، فرمالیست‌های آمریکایی ادبیات را صورت‌بندی هنری معنا می‌دانستند. آن‌ها در ازای سه فرم ماشین‌وار، ساختمند و نظام‌مندِ فرمالیست‌های روس، به فرم اندام‌وار و به جای اعتقاد به ساخت سلسله‌مراتبی به ساخت افقی- عمودی اعتقاد داشتند.

۲-۱. فرم و محتوا

فرمالیست‌های روس فرم را با الهام از سمبولیست‌ها، اما نه در مفهوم چیزی در تقابل با محتوا می‌دانستند. فرم از نظر آن‌ها، مجموعهٔ مناسباتی است که میان عناصر و نشانه‌های اثر وجود دارد. فرم در این مفهوم، تمام جنبه‌های اثر را به‌همراه محتوا دربرمی‌گیرد؛ پس فرم و محتوا در تقابل با هم و جدای از هم نیستند، بلکه به هم تنیده‌اند. در واقع آنچه پیام هنری و زیبایی‌شناسیک را از دیگر پیام‌ها جدا می‌کند، فرم بیان آن است. فرمی که فرمالیست‌ها از آن یاد می‌کردند، امرزوه به ساختار تعبیر می‌کنیم.

۲-۲. جدایی از زبان روزمره

فرمالیست‌های روس در تمایز بین زبان شعر و روزمره از اندیشهٔ نمادگرا و مدرنیست فرانسوی پیروی کردند. بین این دو زبان تفاوت‌های اساسی وجود داشت. «زبان شاعرانه

آگاهانه آفریده می‌شود تا ادراک را از خودکاری آزاد کند.» (شکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۰۲). در این زبان به‌جای توجه به کارکرد عملی زبان به بافت آن توجه می‌شود. زبان ادبی ویژگی‌هایی دارد که زبان روزمره ندارد. ادبیت، غریب‌نمایی و آشکار کردن تمهید از عواملی است که زبان روزمره را به زبان ادبی تبدیل می‌کند. پس چیزی که ادبیات را از زبان روزمره جدا می‌کند، فقط کیفیت برساختهٔ آن است.

یاکوبسن، از نظریه‌پردازان فرمالیست، دربارهٔ زبان شاعرانه می‌گوید: «شعر تغییر فرم آگاهانهٔ زبان معمولی است. شعر تعرّضی سازمان‌یافته به سمت زبان روزمره است.» (Elrich, 1965: 214). بنابراین کار زبانِ شعر، جلب توجه به‌سوی خود زبان و واژگان آن و دوری گزیدن یا فاصله گرفتن از زبان روزمره است.

۳-۲. غریب‌نمایی[1]

برای اولین‌بار شکلوفسکی در مقالهٔ مهم «هنر به‌مثابهٔ تمهید» به غریب‌نمایی[2] پرداخت. او معتقد بود اندیشهٔ تصویرمحور به‌طور کامل نمی‌تواند همهٔ جنبه‌های ادبی را دربرگیرد. شکلوفسکی در این‌باره می‌گوید: «پیوندی که تمام شاخه‌های هنر یا حتی شاخه‌های هنر ادبی را وحدت می‌دهد، اندیشهٔ مبتنی بر تصاویر نیست؛ همچنان که تغییر تصاویر اساس تحول شعر نیست.» (۱۳۸۵: ۸۳). تصویر شعری یکی از تمهیدات زبان شاعرانه است. غریب و ناآشنا کردن جهان موجود در اثر هنری، آرمان ادبیات و هنر است. ادبیات با ناآشنا و غریب‌کردن امورِ آشنا، توجه مخاطب را به جهان اثر جلب می‌کند. مشکل کردن فرم‌ها، طولانی کردن اعمال و قطع و تأخیر فرایندِ دریافت از شیوه‌های غریب‌نمایی است. در رمان ***تریسترام شندی*** اثر استرن از تأخیر و طولانی کردن اعمال برای غریب‌نمایی استفاده شده است. هدف هنر ادبی این است که پدیده‌ای عادی را به‌گونه‌ای نشان دهد که گویی اولین‌بار است با آن روبه‌رو شده‌ایم. غریب‌نمایی از کیفیات ذاتیِ تمهیدهای ادبی نیست؛ بلکه کیفیتی مبتنی بر تمایز است. به‌عبارت دیگر، غریب‌نمایی به کارکردهایی بستگی دارد

1. Defamilirazation
2. Ostranenie

که درون متون مختلف پیدا می‌کند. بعدها در مکتب پراگ از واژهٔ برجسته‌سازی به‌جای غریب‌نمایی استفاده شد.

۲-۴. آشکارسازی تمهید [1]

از دیگر راه‌هایی که باعث دشواری فرایند دریافت می‌شود و اثر ادبی را از زبان روزمره جدا می‌کند، آشکارسازی تمهیدات اثر است. این عامل وقتی رخ می‌دهد که اثری در طول خود، دربارهٔ تمهیدهای ادبی‌اش سخن بگوید. این تمهید مرتب در حال تغییر است و اصول ثابتی ندارد. به قول هارلند، «ادبیات برای آنکه بتواند انجام دادن یک کار را ادامه دهد، باید همواره راه‌های انجام آن را دگرگون کند.» (۱۳۸۵: ۲۴۳). در واقع دگرگون کردن این راه‌هاست که ادبیت آن را به نمایش درمی‌آورد. با این تمهیدات، فرم نسبت به محتوا برجسته می‌شود. آشکارکردن تمهیدات در زبان، مفهوم و اشکال زبانی رخ می‌دهد.

۲-۵. ادبیت

یاکوبسن می‌گوید موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است؛ یعنی آنچه از اثری معلوم، اثری ادبی می‌سازد (آیخن باوم، ۱۳۸۵: ۳۸). دسته‌ای از ویژگی‌های صوری و زبانی که آثار ادبی را از دیگر انواع سخن متمایز می‌کند، ادبیت نامیده می‌شود. به‌عبارت دیگر، «فرمالیست‌ها ادبیت را در کاربرد ویژهٔ زبان جا دادند.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۷). ماهیت ادبیت به‌صورتِ مجموعهٔ ثابتی وجود ندارد و به شکل مجموعه‌ای متغیر و جزئی از روابط میان متون درمی‌آید.

۲-۶. تدوین علم ادبیات

فرمالیست‌ها معتقد بودند ادبیات، علم است. آیخن‌باوم می‌گوید: «علم ادبیات... باید یک علم ویژه ناوابسته و دارای مسائل شخصی خودش باشد.» (همان، ۲۳۶). فرمالیسم در

1. Laying Bare

مراحل بعدیِ کار خود قوانین عام را کشف کرد و معتقد بود «هرچه عام‌تر، بهتر» (ویلم برنتز، ۱۳۸۲: ۵۰). اعتقاد به اصول عام، آنان را به سمت اختراع علمی به نام ادبیات به شکل مجموعه‌ای از رویدادها رهنمون کرد. رومن یاکوبسن علم ادبیات را بوطیقا نامید؛ علمی که بررسی خودِ ادبیات و بحث‌های مربوط به آن را دربرمی‌گیرد و کانون توجهش خود پیام است نه فرستنده و مخاطب. علم ادبیات در برابر بررسی یا تأویل آثار منفرد و در برابر علومی چون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره قرار می‌گیرد.

۲-۷. عنصر غالب

اولین‌بار یاکوبسن این مفهوم را در سخنرانی‌ای در چکسلواکی مطرح کرد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۶۶). عنصر غالب از مفاهیم مربوط به اواخر دورهٔ فرمالیست‌هاست. به گفتهٔ یاکوبسن، «این عنصر غالب است که تمامیّت ساختار را تضمین می‌کند.» (Stam, et al.11 ,1992:). عنصر غالب به‌مثابهٔ عنصر کانونی اثر هنری است و دیگر عناصر تحت تأثیر آن هستند. هر تمهید واحدی می‌تواند در آثار گوناگون کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ متفاوتی بیابد. بر اثر جابه‌جایی عنصر غالب در صورت‌های شعری، تغییراتی به‌وجود می‌آید. حتی ممکن است عناصر زیبایی‌شناسانه که در آثار دوره‌های قبل به‌مثابهٔ عنصر غالب در پیش‌زمینه بوده‌اند، امروز در اثر ادبی دیگری به پس‌زمینه بیایند (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۶). بنابراین، اصول ثابتی برای عنصر غالب وجود ندارد.

۲-۸. روایت‌شناسی فرمالیستی

فرمالیست‌ها علاوه بر شعر، روایت را نیز بررسی کرده‌اند. ادبیت، غریب‌نمایی و آشکارسازی تمهیدات در روایت هم به‌کار می‌رود. علاوه‌بر این‌ها، فرمالیست‌ها در بحث روایت از دو مقوله به نام‌های فابیولا[1] و سیوژت[2] به مفهوم ماجرا و پیرنگ نام برده‌اند. ماجرا واقعیت بدون دخل و تصرف و به‌عبارتی مادهٔ خام روایت بدون ارزش‌های

1. Fabula
2. Syuzhet

زیبایی‌شناختی است. ارسطو پیرنگ را ترتیب حوادث می‌دانست؛ درحالی که در نظر فرمالیست‌ها، پیرنگ اعمال تمهیدات زیبایی‌شناسانه روی متن است. در هنر روایت، ماجرا با تمهیداتی مانند انتخاب زاویهٔ دید خاص و شگردهای ابهام‌آفرین به پیرنگ تبدیل می‌شود. «در صورت‌بندی توماشفسکی فابیولا خود، عمل است؛ درحالی که سیوژت چگونگی آگاه شدن از خودِ عمل است.» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۸). یعنی سیوژت یا پیرنگْ دارای تمهید، حذف از طول ماجرا، کوتاه کردن یا به تأخیر انداختن زمان آن است؛ درحالی که ماجرا، اتفاقات ماوقع بدون تمهید و به‌ترتیب زمانی و بدون حذف است.

۹-۲. انگیزش[1]

توماشفسکی کوچک‌ترین واحد پیرنگ را انگیزش می‌نامد. انگیزش وابستگی به مفروضات خارجی و غیرادبی است و به دو نوع آزاد و مقیّد تقسیم می‌شود (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۳-۵۴). وجود نقش‌مایهٔ مقیّد برای قصه ضروری است. نقش‌مایه‌های آزاد بخشی از قصهٔ مورد نظر نیستند؛ اما «کانون بالقوّهٔ هنرند» (همان، ۵۲). انگیزش واقع‌گرایانه، آشناترین نوع انگیزش است که توقع عرضهٔ امر واقع را بدون توجه به تمهیدات اثر در ما ایجاد می‌کند. انگیزش واقع‌گرایانه متن ادبی را به جریان‌های عادی زندگی شبیه می‌کند. بعدها درون‌مایهٔ انگیزش اهمیت پیدا کرد. درون‌مایه هم یعنی قرار دادن موضوع در چارچوب نظمی که فرهنگ فراهم می‌کند.

در نهایت، این انتقاد به فرمالیسم وارد شد که آن را غیرتاریخی و ماشین‌وار دانستند. تینیانوف با طرح ساختار پویا و بعد یاکوبسن با هم‌زمانی پویا سعی کردند این مشکل را حل کنند. در اواخر دورهٔ فرمالیسم روسی در مکتب باختین که از میخاییل باختین، پاول مدویدف و والنتین وولوشینوف تشکیل شده بود، مارکسیسم و فرمالیسم در هم آمیخته شد.

1. Motivation

ساخت‌گرایی در ادبیات به‌نوعی ادامهٔ فرمالیسم است حتی نشانه‌شناسی و ظهور آن در دههٔ ۱۹۶۰م نیز ادامهٔ بررسی فرمالیستی اثر است. بررسی نشانه‌های اثر و ساختار آن نوعی بررسی فرمالیستی است.

۳. فرمالیسم در نظریهٔ فیلم

نئوفرمالیست شیوهٔ نقد فرمالیستی در سینماست که اصول اساسی‌اش را از فرمالیسم روسی وام می‌گیرد. استفاده از فرمالیسم در هنرهای دیگر مانند سینما مستلزم تغییراتی چند است. تامسن در حوزهٔ مطالعهٔ فیلم، شیوهٔ نئوفرمالیستی را با توجه به ویژگی‌های سینما طراحی کرده است (تامسن، ۱۳۷۷: ۱۱۴). روش نئوفرمالیستی در فیلم‌های داستانی در دو بخش روایت (عناصر روایت سینمایی) و سبک به‌کار گرفته می‌شود. در بخش روایت انتظارات روایی فیلم، بررسی پیرنگ با بحث سببیّت، چینش زمانی و مکانی در فیلم، الگوی گسترش پیرنگ، انگیزش، قرینه‌سازی، مشخص کردن نوع راوی و توجه به ماجرا یا داستان کل (اسلامی، ۱۳۸۲: ۸۰–۱۰۰) از عوامل مهم هستند. در سبک، استفاده از تمهیدهای گوناگون سینمایی که به بیان روایت می‌پردازند (مانند نحوهٔ میزانسن، صدا، دوربین/ قاب، گرافیک و انتخاب جلوه‌های اپتیکی) (تامسن، ۱۳۷۷: ۱۲۴) به‌همراه ویژگی‌های اطلاقی فرمالیست‌های روس در ادبیات مانند غریب‌نمایی و آشکارسازی تمهید نیز قابل بررسی است. «ابزارهای هنری و عناصر روایت سینمایی» (شهبا، ۱۳۸۵: ۱۲۱) دو مبحث مهم فرمالیست‌ها در نقد سینمایی است.

نظریه‌پردازان فرمالیست در حوزهٔ سینما سه دسته‌اند: نظریه‌پردازانی که به‌طور صرف و با تأثیر از فلسفهٔ نئوکانتی و یا با تأثیر از فرمالیست‌های روس به سینما پرداخته‌اند؛ مانند هوگو مانستربرگ[1]، آرنهایم[2]، آیزنشتاین[3] (به‌عنوان نظریه‌پرداز) و بلا بالاژ[4] در قسمتی از نظریاتش. بلا بالاژ در کتاب ***نظریهٔ سینمایی*** به زمینه‌های فنّی سینما پرداخته است. دستهٔ دوم

1. Munsterberg
2. Arnheim
3. Eisenstein
4. Balasz

فرمالیست‌های روس هستند که دربارهٔ سینما نیز می‌نوشتند. برای نمونه، شکلوفسکی علاوه بر نظریه‌پردازی در زمینهٔ سینما، در نوشتن فیلم‌نامه به کارگردانان مطرح کشور خود در دههٔ بیست کمک می‌کرد. تینیانوف نیز دربارهٔ سینما می‌نوشت. بعدها نشانه‌شناسان سینما مانند متز و پازولینی از آرای این دو متأثر شدند (احمدی، ۱۳۸۴: ۷).

از لحاظ زمانی نیز می‌توان نظریه‌های فرمالیستی را به دو دوره تقسیم کرد: از دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۵م که اغلب در این دوران شاهد سلطهٔ نظریه‌های فرمالیست‌های روس در زمینهٔ سینما هستیم. همچنین در سال ۱۹۱۹م مدرسهٔ دولتی سینمای شوروی برپا شد (لیندگرن، ۱۳۸۵: ۹۰). در این دوره، تعدادی از نظریه‌پردازان حوزهٔ تدوین مانند لف کولشوف، زیگاورتوف، آی پودوفکین و آیزنشتاین گرد هم آمدند که برخی از آن‌ها مانند آیزنشتاین زیر تأثیر مستقیم فرمالیست‌های روس بودند. با آغاز دوران ناطق سینما، در بخش نظریات سینمایی شاهد نزول فرمالیسم هستیم. به این افراد، نظریه‌پردازانی چون هوگو مانستربرگ، آرنهایم (هر دو با نظریاتی فلسفی‌تر) و بالاژ را باید افزود. دورهٔ دوم سینمای فرمالیستی از دههٔ شصت آغاز می‌شود و هنوز هم به کار خود ادامه می‌دهد. دیوید بوردول، کریستین تامپسن و جنت استایگر نظریه‌های فرمالیستی مخصوصِ سینما می‌نوشتند و رویکرد نئوفرمالیستی را با گسترش نظریه‌های فرمالیستی به‌وجود آوردند. ویژگی‌های سینمای فرمالیستی از این قرار است:

۱-۳. فرم و محتوا در نظریهٔ فرمالیستی فیلم

فرم فیلم در سینما عاملی خلّاق و فعال است که محتوا را متأثر می‌کند. همان‌گونه که در کتاب ***هنر فیلم*** از بوردول و تامسن آمده است: «شکل مجموعه‌ای کامل از مناسباتی است که میان عناصر فیلم وجود دارد.» (25-24). فرم فیلم نتیجهٔ برهم‌کنش عوامل و نشانه‌های حرکتی، صوتی و موسیقیایی، نشانه‌های کلامی و آوایی است. مانستربرگ، آرنهایم، آیزنشتاین و بالاژ موضوع و مضمون را همراه عناصر دیگر، بخشی از فرم فیلم می‌دانستند. بالاژ در مورد اهمیت فرم دو تخته‌سنگ را با هم قیاس می‌کند و می‌گوید آنچه تخته‌سنگی در بیابان را از مجسمه‌ای متمایز می‌کند، شکل آن است (یوسفی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۸۴). فرم فیلم

به انتظارات بیننده جواب می‌دهد و سیستمی درونی است که بخش‌های مختلف اثر، مانند موضوع و مفاهیم نظری را به هم می‌پیوندد. مانستربرگ در بحث‌های زیبایی‌شناسی خود متأثر از مکتب فلسفی نئوکانتی است. او در اینجاست که بحث فرم و کارکرد را مطرح می‌کند و غایت‌پذیری بدون غایت در آثار هنری مورد بحث او است. بالاژ، از فرمالیست‌های عرصهٔ فیلم، مانند همتای روسی خود به مقایسهٔ زبان و فیلم می‌پردازد؛ البته این مقایسه در اساس بی‌ربط است؛ چون سینما اصلاً زبان نیست و حرف ربط و فعل و ادات تشبیه ندارد. اما این مقایسه نشان می‌دهد نظریه‌پردازی فرمالیستی در زمینهٔ سینما تا چه حد مرهون حوزهٔ ادبی بوده است.

۲-۳. رابطهٔ سبک و فرمالیسم سینمایی

در سینما نیز فرمالیسم با بحث سبک آمیخته است. توجه به روش‌هایی مانند انواع تدوین و نوع نورپردازی و غیره سبک‌های مختلفی به‌وجود می‌آورد. فیلم‌سازانی مانند ریختر، فرنان لژه و دیگر سبک‌آفرینان فرمالیستی در عین وابستگی به یک سبک بزرگ هنری، هریک سبک شخصی ویژه‌ای داشتند. آیخن باوم در کتاب ***سبک‌شناسی سینما*** مونتاژ را نظامی سبک‌شناختی می‌پندارد که مستقل از پیرنگ (طرح) است. سینما نظام ویژهٔ زبان تصویری است. اتصال نماها به هم، به عبارات و جملات شباهت دارد و سبک‌شناسی سینما همان نحو فیلمی است (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۶).

همان‌گونه که پیشتر بحث کردیم، فرمالیست‌ها روایت در سینما را با طرح یا پیرنگ پیش می‌برند. طرح وقتی به‌وجود می‌آید که به‌وسیلهٔ تکنیک‌ها و تمهیدهای سینمایی در ماجرا یا فابیولا (به‌عبارتی واقعیت) گسست زمانی و مکانی و علّی و معلولی اتفاق بیفتد. شیوهٔ بیان طرح‌ها متفاوت است و در ایجاد آن‌ها از روش‌های متفاوتی بهره گرفته می‌شود و همین، به شکل‌گیری سبک‌های مختلف سینمایی منجر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که یوری تینیانوف- نویسندهٔ مشترک در زمینهٔ ادبیات و سینمای فرمالیسم- با در نظر گرفتن اهمیتِ سبک در سینمای مدرن (روش بیان طرح) در سال ۱۹۲۷م می‌گوید: «سرانجام به فیلم‌هایی خواهیم رسید که روش بیان و سبک در آن‌ها نقش مرکزی داشته باشد.» (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۴۹). از نظر

آرنهایم، سبک‌های هنری گوناگون‌اند؛ همان‌گونه که ذهن بشر و طبیعت به‌شکل‌های گوناگونی می‌توانند به توازن درآیند (آندرو، ۱۳۸۷: ۷۷). این هم نوعی اعتقاد به سبک به‌شمار می‌آید.

۳-۳. جدایی از زندگی روزمره و واقعیت

هوگو مانستربرگ کتابی به نام ***نمایشنامهٔ تصویری*** نوشته است که دو بخش دارد: روان‌شناسی و زیبایی‌شناختی. در بخش روان‌شناسی گفته است که حرکت در سینما نه در بیرون، که در ذهن اتفاق می‌افتد. به‌طور کلی، پایهٔ نظریه‌پردازی او بر ذهن استوار است. او مادهٔ خام سینما را ذهن می‌داند و طبقات ذهن را با مراحل سینما در تناظری یک‌به‌یک قرار می‌دهد (همان، ۴۳). از نظر مانستربرگ، در برخورد با شیء زیبا جز نگریستن کاری نمی‌توانیم انجام دهیم. شیء زیبا در لحظهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناسانه از تجربه‌های روزانه جدا می‌شود. شیء زیبا کاربردی نیست و شاید نتوان جایگاهی در طرح کلی جهان برای آن یافت. فیلم نیز ما را از دنیای واقعی خارج می‌کند و «ما را در تاب آنچه توجه جذبه‌آور نام دارد» (همان، ۵۱) قرار می‌دهد. آرنهایم کتابی به نام ***فیلم به‌مثابهٔ هنر*** (1932) دارد. او در این اثر می‌گوید چون سینما چیزهایی را ندارد، هنر است. سینما محدودیت‌هایی دارد که آن را از سایر رسانه‌ها متمایز، و خود این رسانه را محدود می‌کند: ۱. پردهٔ سینما: پرده و تصویر سینما دوبعدی است؛ درحالی که واقعیت سه‌بعدی است. رنگ و سینما اسکوپ برای سینما مزیتی نمی‌آورند؛ زیرا این دو می‌خواهند سینما را به واقعیت بیرونی نزدیک کنند. ۲. محدودهٔ دید: نسبت‌های ریاضی که در واقعیت بیرونی دیده می‌شود، در سینما دیده نمی‌شود. ۳. نور: واقعیت بیرونی نورپردازی نشده است؛ اما در سینما همه‌چیز نورپردازی شده است. ۴. حسّ لامسه: در سینما فقط دو حس بینایی و شنوایی کار می‌کند و برای مثال حسّ لامسه کارایی ندارد. ۵. گسست در زمان و مکان: هر روایتی گسست‌هایی در روابط و علیت‌های مکانی و زمانی به‌وجود می‌آورد و به‌عبارتی پیرنگی برای کل ماجراست. این فرایند سینما را از واقعیت موجود دور نگه می‌دارد. حتی بحث برش که در سینما مطرح می‌شود، برای ایجاد گسست‌های زمانی و مکانی است.

در نظر فیلم‌ساز روسی، آیزنشتاین، همه‌چیز فرم است. آیزنشتاین با تأثیری که از فرمالیست‌های روس و کانستراکتیویست‌ها پذیرفته بود، هم به تأثیرپذیری اولیه از واقعیت

اعتقاد داشت و هم در مرحلهٔ بعد به دخالت ذهنیت سینماگر در ترکیب قطعه‌های گزینش‌شده از واقعیت (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۶۸). او معتقد بود برای اینکه به واقع‌گرایی برسیم، باید واقعیت را نابود و دست‌کاری کنیم. ناگفته پیداست که روحیهٔ انقلابی برای تحولات عظیم در او موج می‌زد. این روحیه در نقاشان فرمالیست انتزاع‌گرا نیز وجود داشت. آیزنشتاین، هم‌نظر با پودوفکین و کولشوف، در سال ۱۹۲۷م از پذیرش صدا در سینما امتناع کرد و بر آن بود که سینما هنر تصویر است (همان، ۱۱۷) و لزومی ندارد همه‌چیز آن تقلید از واقعیت باشد. بالاژ و آرنهایم نیز با ورود صدا به سینما مخالف بودند (آندرو، ۱۳۸۶: ۱۵۵). بالاژ همچنین در این نظر که مادهٔ خام سینما از مادهٔ خام جهان یعنی واقعیت نیست، به فرمالیست‌های روس نزدیک است؛ البته بر اساس گفته‌های او، وضعیت واقعی شیء نباید بسیار خدشه‌دار شود.

فرمالیست‌های روسی که در زمینهٔ سینما نیز می‌نوشتند، شکل شاعرانهٔ فیلم را با شکل شاعرانهٔ زبان مقایسه می‌کردند. تینیانوف هر نمای سینمایی را معادل مصراعی از شعر می‌دانست. آیخن باوم نسبت فیلم با عکاسی را نسبت زبان ادبی و شعر با زبان روزمره می‌دانست (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۳۶). فرمالیست‌های روس مانند آیخن باوم، شکلوفسکی و تینیانوف در گزیده‌مقالاتی به نام ***بوطیقای سینما*** بر استفادهٔ شاعرانه از فیلم همچون استفادهٔ ادبی از زبان تأکید کردند.

۴-۳. غریب‌نمایی

فرمالیست‌ها دربارهٔ ادراک پیش‌فرض‌هایی دارند. از نظر آنان، ادراک فرایندی فعال میان ادراک‌کننده و ادراک‌شونده است. از این دیدگاه، فرمالیست‌ها از پدیدارشناسی هوسرل متأثرند؛ با این تفاوت که هوسرل به کنارزدن لایه‌های مفهوم‌پردازی و ادراک علاقه داشت و فرمالیست‌ها به دشوارسازی فرایند ادراک می‌پرداختند (تامسن، ۱۳۷۷: ۱۲۶). سینما اساساً رسانهٔ تحریف واقعیت و غریب‌نمایی آن است. غیرطبیعی‌سازی در سینما معادل غریب‌نمایی است. در فیلم نباید توقع دیدن طبیعت و جریان روزمره را داشته باشیم؛ زیرا فیلم‌ها واکنشی به فرایندهای فرهنگی هستند تا طبیعی.

آیزنشتاین به روی‌هم‌گذاری نماها اعتقاد داشت و می‌گفت این روی‌هم‌گذاری به خلق معنا منجر می‌شود. از دیدگاهی، این روی‌هم‌گذاری نماها برای رساندن و هدایت معنا، نوعی فاصله‌گذاری و غریب‌نمایی در فیلم به‌شمار می‌آید. با این کار روند دریافتِ تماشاگر با نوع جدیدی از کنارهم‌گذاری نماها برخورد می‌کند و حسّ زیبایی‌شناسانه در او به‌وجود می‌آید. مخاطب همان مسیری را طی می‌کند که مؤلف هنگام آفرینش فیلم پیموده است. آیزنشتاین به ایجاد شوک در بیننده اعتقاد داشت و از تصاویر رنگی در کنار تصاویر سیاه و سفید در فیلم ***ایوان مخوف*** استفاده کرد. از نظر او، «تصویر درشت فقط شکلی یا تصویری میان انواع شکل‌ها و یا تصویرهای دیگر نیست، بل امکان خواندن مؤثر تمام فیلم است.» (احمدی، ۱۳۸۴: ۹۸). البته، نوعی غریب‌نمایی و عنصر غالب نیز هست.

از نظر آرنهایم، سینما کنترلی است بر عوامل انسانی ثبت تصویر و از این راه است که واقعیت را تحریف می‌کند. استفاده از محدودیت‌های سینما- که در مورد جدایی از زندگی روزمره به آن اشاره کردیم- و تشدید آن، به غریب‌نمایی در سینما کمک می‌کند. برای مثال، به‌وجود آوردن تشدید در نورپردازی باعث اغراق‌هایی در تصویر می‌شود که حاصل آن، اکسپرسیونیسم در سینماست.

بحث بالاژ در مورد غریب‌نمایی به‌شدت با نظریات فرمالیست‌های روس پهلو می‌زند. به عبارت او در این‌باره دقت کنید: «تنها از طریق روش‌های غیرمنتظره و دور از عادت، که ترکیب‌های گیرا ایجاد می‌کنند.» (آندور، ۱۳۸۷: ۱۵۶). او می‌گفت وقتی هنرمند واقعیت را در اثرش به‌گونهٔ متفاوت و تحریف‌شده می‌آورد، لطمهٔ چندانی به اثرش وارد نمی‌کند. البته، این ازشکل‌اندازی نباید از حدّ تعادل خارج شود تا بیننده قادر باشد آشنا را از ناآشنا تشخیص دهد. بلا بالاژ معتقد است سینما به‌دلیل استفاده از نماهای نزدیک و ارائهٔ جزئیات تصویری، باید از مقام هنر برخوردار باشد (همان، ۱۴۵). معمولاً نمای نزدیک را با برجسته‌سازی یکی می‌دانند. بالاژ در بحث برجسته‌سازی و دوری از افراط در آن، متأثر از موکاروفسکی است (همان، ۱۵۶). تأکید بالاژ بر نمای نزدیک، نزدیکی او را به نظریات توماشفسکی می‌رساند. نظریه‌های او در زمینهٔ سینما آمیزه‌ای از واقع‌گرایی و فرمالیسم است. او در نفی آوانگاردیسم و سینمای تجریدی و ستایشِ نمای نزدیک، بسیار واقع‌گرایانه می‌اندیشد.

۵-۳. آشکارسازی تمهید

فیلمی که هدفی زیبایی‌شناسانه داشته باشد، مانند ادبیات دارای فرم تأخیرزا و دشوارکننده است. از نظر آرنهایم- که بسیار از نظریات فرمالیست‌های روس متأثر بود- سینما هنری تجریدی است؛ زیرا از بقیهٔ حواس در آن خبری نیست. هنر سینما بر اثر تأخیر یک فرایند ساخته شده است. سینما وقتی هنر است که فرایند بازنمایی در آن به تأخیر افتد.

مهم‌ترین کتاب آرنهایم ***فیلم به‌مثابهٔ هنر*** (1932) است که در آن، هر رسانه هنگام کاربرد هنری، توجه را از شیء توصیف‌شده به ویژگی‌های رسانهٔ خود جلب می‌کند. هر رسانه‌ای به‌وسیلهٔ یک سلسله‌اعصاب مرکزی کار می‌کند؛ برای مثال موسیقی از طریق صدا، رقص از طریق حرکت و شعر از راه واژه عمل می‌کند. رسانه‌های گوناگون کارکردهای متفاوتی دارند. بالاژ با آیزنشتاین در این مورد هم‌نظر است که می‌گفت هنرمند در نمایش تکنیک‌ها باید به‌حدی جسارت داشته باشد تا بیننده را دچار وسوسهٔ پیداکردن واقعیت در اثر نکند. آیزنشتاین در مقالهٔ «مورد ارگانیک و مورد احساسی- عاطفی» معتقد بود اصل تدوین بر موارد متضاد دوتایی استوار است و این تضاد به شکل نماها وابسته است. او از این نوع، به تدوین دیالکتیکی یاد می‌کرد که از دید تماشاگر نیز پنهان نمی‌ماند (احمدی، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

تینیانوف رساله‌ای به نام ***مبانی سینما*** دارد. او معتقد است تدوین در سینمای جدید با کاربرد آن در سینمای قدیم متفاوت شده است. در گذشته، تدوین وظیفهٔ سادهٔ به‌هم‌چسباندن نماها را داشت و از چشم تماشاگر پنهان می‌ماند. اما در سینمای جدید، تدوین عنصر مهمی است و با توجه به وضعیت داستان شکل می‌گیرد (همان، ۱۷۳). شیوه‌های مختلف تدوین به چشم تماشاگر می‌آید و جزء عوامل زیبایی‌شناسانه است. آیزنشتاین نما را به‌عنوان مادهٔ اصلی سینما، برایند مشارکت سینماگر و تماشاگر می‌داند. در این میان عمل مفهوم‌پردازی نماهای مونتاژشدهٔ بی‌ربط به عهدهٔ تماشاگر است و این، نوعی آشکار کردن تمهید است. همچنین در این نما ممکن است عنصر غیرمنتظره‌ای وجود داشته باشد یا خود نما از ترکیب دو عنصر متضاد به‌وجود آید.

از نظر بالاژ، موضوعات راستین سینمایی از راه تکنیک‌های سینمایی خلق و دگرگون می‌شوند. نمونه‌ای از این تکنیک‌ها، استفاده از فید این، فید اوت و دیزالو و نقطه‌گذاری

است که شبیه به فرایند ذهن ما در گذر از تصویری به تصویر دیگری است. با این فرایندها تماشاگر متوجه می‌شود که فیلم روبه‌روی او واقعیت نیست.

۶-۳. تدوین نظریه و علم در سینما

عده‌ای از فرمالیست‌های روسی به‌طور رسمی درگیر سینما شدند. آن‌ها در تلاش بودند تا همان بوطیقای ادبیات را در سینما به‌کار بندند. گزیده‌مقالات فرمالیست‌ها در کتابی به نام ***بوطیقای سینما*** (1927) نشان‌دهندهٔ این علاقه و تأثیرپذیری است. در زمینهٔ بوطیقای سینما، مقاله‌هایی از فرمالیست‌های روسی وجود دارد که استفادهٔ شاعرانه از فیلم را همچون استفاده از زبان ادبی در ادبیات می‌دانستند. آن‌ها علم عروض در ادبیات را با مونتاژ مقایسه می‌کردند. برای فرمالیست‌ها سینما فضایی بود که می‌توانستند ایدهٔ علمی‌خود را بر آن اجرا کنند. به گفتهٔ استم، این علاقه در کتاب ***سینماشناسی*** اثر کازانیسکی، ***بوطیقای سینما*** از پیوتروفسکی و ***سبک‌شناسی سینما*** نوشتهٔ آیخن باوم جلوه کرده است (استم، ۱۳۸۳: ۴۸).
بالاژ کتابی به نام ***نظریهٔ سینمایی*** دارد که در یک بخش آن سعی کرده است هنر سینما را با آنچه شکل- زبان می‌نامد، با فرمولی به‌مثابهٔ فرمول زبان قاعده‌مند کند. او دربارهٔ نظریهٔ کامل سینمایی می‌گوید: «وظیفهٔ یک نظریهٔ سینمایی عبارت است از هدایت سینما به‌سوی روش‌های پربارتر.» (آندرو، ۱۳۸۶: ۱۴۹). بعدها دیوید بوردول و کریستین تامپسن به تأثیر از فرمالیست‌های روس، بوطیقایی پدید آوردند که بوطیقای تاریخی نام گرفت. این بوطیقا به هنجارها و شیوه‌های هنری در بافت تاریخی توجه نشان می‌داد (اسمیت، ۱۳۸۴: ۳۵۰). اغلب، فرمالیست‌ها در زمینهٔ سینما به بحث روش‌ها و تنوع سبک‌ها می‌رسند.

۷-۳. عنصر غالب

منتقد نئوفرمالیسم بحث غریب‌نمایی را به‌صورت عنصر غالب استفاده می‌کند (بوردول، ۱۳۸۶: ۵۶). عنصر غالب تعیین می‌کند که کدام شگرد به‌عنوان عنصر غریب‌نمایی‌کننده جلوه‌گری کند. اثر هنری با پیش‌زمینه قرار دادن برخی از تمهیدات، باعث جلو آوردن

برخی از آن‌ها می‌شود. وجه غالب، عنصر یا تمهیدی است که در شکل‌گیری تم اثر بیشترین سهم را دارد.

آیزنشتاین فیلم‌ساز فرمالیستی است که اعتقاد دارد هر نمایی عنصر مسلطی دارد که به آن، عنصر جاذبه می‌گویند. وقتی در هر نما رنگ، حرکت، نور و کلام برجسته شود، عناصرِ دیگر اهمیت خود را از آن می‌یابند. فیلم‌سازی یعنی عناصر مسلط نماها را به‌هم‌پیوستن. آیزنشتاین به نیروی خلّاقهٔ مونتاژ اعتقاد دارد و بر این باور است که از روی‌هم‌گذاری نماها با هم معانی خلّاقه به‌دست می‌آید. بلا بالاژ معتقد است سینما به‌دلیل استفاده از نماهای نزدیک و ارائهٔ جزئیات تصویری باید از مقام هنر برخوردار باشد (آندرو، ۱۳۸۷: ۱۴۵). معمولاً کلوزآپ را با برجسته‌سازی یکی می‌دانند. مونتاژ را نیز معادل ریتم یا ضرباهنگ می‌شمارند.

در بحث «روشِ بیانِ طرح» که بیانگر سبک در سینماست، می‌توان به این امر قائل شد که سبک به عنصر غالب تبدیل شود و طرح روایی را نیز از شکل بیندازد. وقتی سبک مسلّط شود، بقیهٔ عناصر اثر یعنی تمهیدات و تکنیک‌های مؤثر در روشِ بیانِ روایت نیز تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۵۰). در سینما هم ممکن است سبکْ عنصر غالب باشد. وقتی این اتفاق می‌افتد، نظم و قاعدهٔ طرح از شکل می‌افتد. ویکتور شکلوفسکی اذعان داشت نقطهٔ مرکزی در سینما دلالت است (همان، ۱۴۸). وقتی عنصر غالب در سینما دلالت باشد، عناصر دیگرِ اثر مانند عناصر صوری و فرمال نیز با این نکتهٔ مرکزی درهم‌پیچیده می‌شوند.

۸-۳. روایت‌شناسی سینمایی

مانند بحث فرمالیست‌های روسی، پیرنگ و داستان یا ماجرا در روایت سینمایی هم قابل پیگیری است. پیرنگ تجسّم مادی رویدادها در فیلم است. داستان هم چینشِ رویدادهای ارائه‌شده به‌ترتیب زمان در ذهن تماشاگر است. پیرنگ هر فیلمی قابل مقایسه با سایر فیلم‌ها نیست؛ حتی اگر داستان یا ماجرای آن یکی باشد. آیزنشتاین، آرنهایم و بالاژ به فیلم‌های داستانی اهمیت بیشتری می‌دادند؛ بنابراین تمایز پیرنگ و ماجرا نیز در نظر آن‌ها پررنگ بوده است.

۹-۳. انگیزش

پیشتر در مورد انگیزش بحث کردیم. مناسبات علت و معلولی شکل اصلی ظهور انگیزش هستند. انگیزش در سینما می‌تواند ماهیتی ورای روایت و یا در پیوند با ژانرها بیابد یا ممکن است منشی بینامتنی داشته باشد. انگیزش واقع‌گرایانه زمینهٔ کنش‌ها در اثر است. در سینمای کلاسیک، انگیزش به‌گونه‌ای است و در سینمای مدرن به‌گونه‌ای دیگر. به‌هر حال، انگیزش «روشنگر منطق جهان داستان (ماجرا) است.» (احمدی، ۱۳۸۴: ۲۴۴). انگیزش ممکن است جنبهٔ زیبایی‌شناسیک بیابد و ما را متوجه سویهٔ زیبایی‌شناسی متن کند (همان‌جا). ازشکل‌اندازی واقعیت، فاصله‌گذاری و غریب‌نمایی همه به‌نوعی تلنگری است بر تماشاگر تا توجه او را به این نکته جلب کند که «تو داری فیلم می‌بینی و این واقعیت نیست»؛ برای نمونه بازیگری که روبه‌دوربین می‌ایستد و صحبت می‌کند یا کارگردانی که شیوهٔ فیلم‌سازی‌اش را در نمایی به تماشاگر نشان می‌دهد. این موارد از جنبه‌های زیبایی‌شناسیک انگیزش است. به‌عبارتی، این بحث فرمالیست‌ها جدای از انگیزش واقع‌گرایانه، تا حد زیادی با بحث غریب‌نمایی در سینما هم‌پوشانی دارد.

۴. نتیجه‌گیری

فرمالیسم گرایش زیبایی‌شناسانهٔ صوری است و ویژگی بارز آن، در اهمیتی است که برای فرم قائل می‌شود. تاریخ مشخصی را نمی‌توان برای اهمیت فرم در نظر گرفت؛ زیرا همواره در تاریخ هنر و ادبیات بوده است. به‌دور از این کلی‌گویی، می‌توان گفت اندیشه‌های فرمالیستی در برخی شرایط اجتماعی و سیاسی به‌وجود آمدند تا پاسخی به سنت‌های رئالیستی و رئالیست سوسیالیستی باشند. فرمالیسم داعیهٔ کناره‌گزینی از روش‌های معمول و عادت‌زدهٔ تماشاگر در خلق اثر و روبه‌رو شدن با آن را دارد. تاریخ ظهور نظریه‌های صرف فرمالیسم در زمینهٔ تجسّمی را می‌توان در سدهٔ هجده دانست؛ آنجا که دنیس دیدرو و هانسلیک بنیان نظری آن را پی‌ریختند. فرمالیسم در هنرهای تجسّمی، ابتدا در دامن نقد و نظریه پرورده شد و بعد به عرصه و سویهٔ پراکتیکال و عملی کشیده شد. تا اینجا در زمینهٔ نظریه‌پردازیِ صرف، عرصهٔ تجسّمی بر ادبیات و ادبیات هم بر سینما مقدّم است. اگر بحث در زمینهٔ تجسّمی را به نقاشی محدود کنیم،

اشاره به این نکته نیز بد نیست که بین شروع نظریه‌ها و به‌کارگیری عملی آن‌ها در نقاشی فاصلهٔ زمانی زیادی هست. با نظر به منطق مدرنیستی، باید آغاز عملی آن را در امپرسیونیسم فرانسه دانست. تقریباً در همین دوره در روسیه، هنرمندی تجسّمی به نام میکائیل وروبل پیش‌گام اجرای فرمالیسم در زمینهٔ تجسّمی بوده است. پس از آن، کازیمیر مالویچ و تابلوهای کمینه‌گرا و نوینش به نام «مربع سیاه و سفید روی سفید» را می‌توان نام برد. در زمینهٔ ادبی و سینمایی، تقریباً بین زمینه‌های نظری و کاربرد آن فاصلهٔ اندکی هست؛ چون اغلب نظریه‌پردازان این دو عرصه به آفرینش‌های هنری نیز می‌پرداختند. منتقدان فرمالیسم ادبی و فرمالیسم سینمایی توانستند علاوه‌بر کار در حوزهٔ نقد، به ساخت آثار هنری با قواعد فرمال نیز بپردازند. اما بررسی کار نقاشان فرمالیست نشان می‌دهد آن‌ها آن‌قدر که به کار عملی شیفته بودند، به کار نقد نپرداختند و این وجه تمایز، عنصر مهمی است.

با توجه به پیش‌زمینه‌ای که در اول مقاله به آن اشاره کردیم، ویژگی‌های اصلی هنر فرمالیستی در سه رسانهٔ نقاشی، ادبیات (شعر و رمان) و سینما بیشتر مرهون نظریه‌پردازان زمینه‌های فرمالیستی است تا نظریه‌های زیبایی‌شناسانهٔ فیلسوف انتقادی امانوئل کانت (یعنی مرهون نقد و نظریه‌پردازی است تا فلسفه). با اینکه تقریباً در هر سه رسانهٔ مورد بررسی ادعاهای بسیاری در مورد تدوین علم به‌چشم می‌خورد، بررسی آثار در این زمینه نشان می‌دهد منتقدان فرمالیستی در حوزهٔ نقاشی، کمتر به تبیین روشن حدومرز تعریف‌های موجود در مفاهیم فرمالیستی پرداخته‌اند. منتقدانِ ادبیات و سینما ادعاها و تعریف‌های روشن‌تری داشتند تا جایی که در زمینهٔ سینما، تینیانوف ***مبانی سینما*** و بالاژ ***نظریهٔ سینمایی*** را نوشته است.

پی‌نوشت

۱. کلمنت گرینرگ به نقاشی دههٔ شصت اطلاق می‌کرد که آثار صرفاً شکلی را با رنگ‌های متنوع ایجاد می‌کردند؛ مانند آثار موریس لوئیس، هلن فرانکن تالر و السورث کلی.

منابع

– آدامز، لویی. (۱۳۸۸). *روش‌شناسی هنر*. ترجمهٔ علی معصومی. تهران: مؤسسهٔ چاپ و نشر نظر.
– آندرو، دادلی. (۱۳۸۷). *تئوری‌های اساسی فیلم*. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران: روهروان پویش.

– آیخن باوم، بوریس. (۱۳۸۵). «نظریهٔ روش فرمال» در *نظریهٔ ادبیات*. گردآوری تزوتان تودورف. مترجم عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

– احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.

– ـــــــــ (۱۳۸۴). *از نشانه‌های تصویر تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.

– استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*. گروه مترجمان به سرپرستی احسان نوروزی. تهران: سورهٔ مهر.

– اسلامی، مجید. (۱۳۸۴). *مفاهیم نقد فیلم*. تهران: نشر نی.

– اسمیت، ماری. (۱۳۸۴). «فیلم» در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ویراستهٔ بریس گات، دومینیک مک آیور لوییس. بخش چهارم هنرهای نه‌گانه. ترجمهٔ فرهاد ساسانی.

– اوحدی، مسعود. (۱۳۸۷). «فرمالیسم و نقد فیلم». *فصلنامهٔ هنر*. ش۷۵.

– ایگلتون، تری. (۱۳۸۵). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

– بیردزلی، مونروسی و جان هاسپرس. (۱۳۷۶). *تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

– پین، مایکل. (۱۳۸۳). *فرهنگ اندیشهٔ انتقادی*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

– تامسن، کریستین. (۱۳۷۷). «روش نئوفرمالیسم در نقد فیلم». ترجمهٔ محمد گذرآبادی. *فارابی*. دورهٔ۸. ش۳. (زمستان).

– تودروف، تزوتان و دیگران (گردآوری). (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

– سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۸۹). *اوج و افول مدرنیسم، تاریخ هنر معاصر جهان*. تهران: مؤسسهٔ چاپ و نشر نظر.

– سیلوستر، دیوید و فرانسیس بیکن. (۱۳۸۶). در *گفتگوهای دیوید سیلوستر با فرانسیس بیکن*. ترجمهٔ شروین شهامی‌پور. تهران: مؤسسهٔ چاپ و نشر نظر.

– شکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۵). «هنر به‌مثابهٔ صناعت» در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. تهران: اختران.

– شهبا، محمد. (۱۳۸۵). «نقد نئوفرمالیستی» در *مجموعه‌مقالات اولین و دومین هم‌اندیشی نقد هنر*. ش۶. تهران: فرهنگستان هنر.

– قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۶). *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*. اهواز: رسش.

– قره‌باغی، علی‌اصغر. (۱۳۸۳). *هنر نقد هنری*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

– کرول، نوئل. (۱۳۸۴). «فرمالیسم» در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی*. ویراستهٔ بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس. بخش تاریخ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ منوچهر صانعی. تهران: فرهنگستان هنر. صص۶۷–۷۳.

– لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۲). *آخرین جنبش‌های هنری قرن بیست*. ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر. تهران: مؤسسهٔ چاپ و نشر نظر.

– لینتن، نوربرت. (۱۳۸۶). *هنر مدرن*. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.

– لیندگرن، ارنست. (۱۳۸۵). *هنر فیلم*. ترجمهٔ حمیدرضا احمدی لاری. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

– نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۸۷). «نظریهٔ فرمال، اساس نقد، تفسیر و فهم آثار هنری». *فصلنامهٔ باغ نظر*. ش۱۰. صص۶۹–۸۸.

– نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸۵). *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم*. ساری: زهره.

– هاید ماینر، ورنن. (۱۳۸۷). *تاریخِ تاریخ هنر*. ترجمهٔ مسعود قائمیان. تهران: سمت.

– یوسفی‌نژاد، اصغر. (۱۳۸۰). «شکل فیلم، هنر فیلم». *فصلنامهٔ هنر*. دورهٔ جدید. ش۴۸. (بهار).

- Bell. (1913). *Clive Art*. London: Chatto and Windus.

- Bogaard. (2010). The Birth of Modern Formalism in Art. (11/ 8/ 2010): <http: //modern art theory.suite101.com>

- Bordwell, D., K. Thompson. (1986). *Film Art.* An Introduction. New York.

- Harrison, Charles & Paul Wood. (2007). *Art In Theory*. Blackwell Publishing.

- Pateman, Trevor. (2010). English Formalism and Russian Formalism: Clive Bell and Victor Shklovsky. (11/ 8/ 2010): <www.selectedworkes.co.uk/Formalism. Html>

- Stam, Robert et al. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London & NewYork: Routledge.

- Elrich, Victor. (1965). *Russian Formalism: History-Doctrine*. The Hugue: Mouton.

- Wollheim, Richard. (2001). "on formalism and pictorial organization". *the journal of aesthetics and art criticism*.

درآمدی بر بوم‌نقد

مسیح ذکاوت
کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی

چکیده

نظریهٔ ادبی بوم‌نقد بر مطالعهٔ (بینارشته‌ای) ادبیات و زیست‌بوم در ارتباط با یکدیگر تأکید دارد. این مقاله درآمدی است بر پیشینه، فرایند پیدایش و شکل‌گیری، مبانی و روش‌شناسی بوم‌نقد. در آغاز، پس از بیان پیشینه‌ای کوتاه، روند و علل ظهور این نظریه در نیمهٔ دوم قرن بیستم بررسی می‌شود. پس از آن، تعاریف بوم‌نقد از دیدگاه صاحب‌نظران مختلف بازگو می‌شود. در بخش دیگری از مقاله، موقعیت رویکردهای گوناگون بر طیف بوم‌نقد بین دو منتهای ساخت‌گرایانه و واقع‌گرایانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه، به چند نمونه از روش‌شناسی‌های بوم‌نقد پرداخته می‌شود. سرانجام، بعد از اشاره‌ای مختصر به بوم‌فمنیسم و عدالت زیست‌محیطی، واژه‌نامه‌ای کاربردی و منابعی برای مطالعهٔ بیشتر معرفی می‌شود[۱].

واژه‌های کلیدی: بوم‌نقد، ساخت‌گرایی، واقع‌گرایی، طبیعت، محیط زیست.

مقدمه

دههٔ ۱۹۶۰م آغاز «انقلاب» در نظریه و نقد ادبی بود؛ به‌گونه‌ای که متخصصان از این دوره به رنسانس یا نوزایش نظریه و نقد یاد می‌کنند. دیری از معرفی ساختارگرایی نگذشته بود که نظریات پساساختارگرا مطرح شد. تا اواخر دههٔ ۱۹۸۰م، پساساختارگرایی در حیطه‌های گوناگون و در آثار متفکران مختلف رشد کرد. امروز، تفکر حاکم بر این سه دهه، معمولاً

به‌عنوان «نظریه» (ساختارگرایی، پساساختارگرایی و ساخت‌گشایی) شناخته می‌شود. این جریان چند ویژگی اصلی داشت: نسبیت‌گرایی فرهنگی، متنیّت، عدم قطعیت، مباحث و استدلال‌های پیچیده، انتزاعی و متن‌محور، شکاکیت نسبت به آنچه در گذشته متقن پنداشته می‌شد مانند عینیت علوم، کارآمدی منطق و شفافیت زبان، و همچنین تسلط وسیع متفکران فرانسوی.

اما در دههٔ ۱۹۹۰م، شاهد جهت‌گیری جدید و تغییری اساسی در روند مطالعات ادبی بودیم. از یک‌سو، انتقادهای روزافزونی متوجه «نظریه» بود. تردید دربارهٔ پساساختارگرایی بنا به دلایلی افزایش یافت؛ دلایلی چون گرفتار آمدن در چارچوب متن و در نتیجه محافظه‌کاری، بی‌توجهی به جهان واقعیت، و به چالش کشیدن فراروایت‌ها، زبان، منطق و عینیت علوم. افزون بر این، پساساختارگرایی بیشتر رویکردی نفی‌ای است؛ به این معنا که فقط به رد کردن برخی از ذهنیات رایج می‌پردازد و برای آنچه نفی می‌کند، هیچ جایگزینی ارائه نمی‌دهد. این عامل در افول پساساختارگرایی نقش مهمی داشت. از سوی دیگر، بسیاری از صاحب‌نظران خواستار نزدیک شدن مطالعات ادبی به علوم دیگر بودند. برخی منتقدان از روش‌ها و نظریاتی که در پژوهش‌های ادبی به‌کار می‌رفت، بسیار ناراضی بودند. آنان بهره‌گیری از نظریات و روش‌شناسی علوم دیگر را یگانه راه برون‌رفت برای ادبیات می‌دانستند. چنین گرایشی، واکنش به حاکمیت سه‌دهه‌ای «نظریه» بود (Zekavat, 2010).

طی دو دههٔ گذشته، رشد و پیشرفت نقد ادبی زمینهٔ جدید و متفاوتی یافته است. بوم‌نقد یکی از اصلی‌ترین رویکردهایی است که در این دوره ظهور کرد و توجه چشمگیری را به خود معطوف نمود. رشته‌ها، کتاب‌ها، مجلات تخصصی، انجمن‌ها، همایش‌ها و وبگاه‌های متنوع در حوزهٔ بوم‌نقد، دوام این رویکرد را تضمین می‌کند. بر همین اساس، معرفی و گسترش این رویکرد در مجامع علمی ایران بسیار ضرورت دارد؛ زیرا پژوهش‌های ادبی نیازمند چارچوب‌های نظری هستند و روند معرفی، آموزش و بهره‌گیری از آخرین نظریات در ایران کند بوده است و نیز اینکه نوآوری در پژوهش- که از عوامل مهم تأثیرگذاری و ماندگاری است- مستلزم کاربرد چارچوب‌های نظری نوین

است. بررسی اکثر متون قاموس ادب پارسی با روش‌های سنتی چنان تکراری شده است که دیگر به‌سختی می‌توان سعدی، حافظ و امثال آنان را دوباره در همان چارچوب خواند و به نتایج جدیدی رسید. حال آنکه خوانش همان متون در چارچوب نظریه‌های جدید امکان نوآوری در پژوهش‌های ادبی و بررسی ابعاد پوشیدهٔ فرهنگ و ادب پارسی را فراهم می‌آورد. همچنین توجه به مسائل زیست‌محیطی در دانشگاه‌ها و مجامع علمی می‌تواند آگاهی افکار عمومی را نسبت به بحران زیست‌محیطی، علل و پیامدهای آن ارتقا دهد. فقط در صورت آگاهی و حساسیت افکار عمومی است که می‌توان به برداشته شدن قدم‌هایی در راه نجات محیط زیست و بازسازی آنچه تا به حال به‌دلیل ناآگاهی و غفلت از دست داده‌ایم امید داشت.

این مقاله درآمدی کوتاه بر بوم‌نقد است. در آغاز، به پیشینه، روند و دلایل ظهور بوم‌نقد اشاره شده، سپس تعریف‌های گوناگون بوم‌نقد از دیدگاه صاحب‌نظران مختلف بررسی شده است. پس از روشن کردن رابطهٔ بوم‌نقد با پساساختارگرایی، برخی از روش‌های مورد استفاده در مطالعات بوم‌نقد معرفی شده است. همچنین در این مقاله مباحثی دربارهٔ بوم‌فمینیسم و عدالت زیست‌محیطی که حاصل تعامل بوم‌نقد با دیگر رویکردهاست آمده است. سرانجام، امکان، ظرفیت، ضرورت و نتایج کاربست بوم‌نقد در مطالعات ادب پارسی بیان شده است. واژه‌نامه‌ای کوتاه و کاربردی از واژگان کلیدی مورد استفاده در این حیطه به‌همراه معرفی منابع اساسی، پایان‌بخش مقاله است.

پیشینه، روند و دلایل ظهور بوم‌نقد

حضور طبیعت در ادبیات پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد. پیشینهٔ وصف و بازنمود طبیعت در ادبیات به دیرینگی خود ادبیات است. نخستین نشانه‌های توجه به طبیعت در سنت ادبی مغرب‌زمین در ***عهد عتیق*** مشهود است. اسطوره‌های یونانی و رومی هم با طبیعت پیوندی ناگسستنی دارند. زئوس یا ژوپیتر ایزد آسمان، باران و رعد است؛ پوسایدن یا نپتیون فرمانروای دریاست و آرتیمیس یا دایانا ایزدبانوی وحوش. به‌علاوه، بسیاری از پریان، ایزدان آب‌ها و ایزدان زمین رابطه‌ای بسیار نزدیک با طبیعت دارند.

اما شاید بررسی این موضوع در سنت ادب پارسی جذاب‌تر باشد. مشابه آنچه در اسطوره‌های یونانی و رومی صادق است، در اسطوره‌های ایرانی نیز طبیعت نقش برجسته‌ای دارد. در میان امشاسپندان، اسپندارمد ایزدبانوی زمین (آموزگار، ۱۳۸۶: ۱۷)، امرداد «سرور گیاهان» (همان، ۱۸) و بهمن «موکّل و پشتیبان حیوانات سودمند در جهان است» (همان، ۱۷). «گندم بسامان [کذا] رشدکرده» هم از نشانه‌های اردیبهشت (همان، ۱۶) است. خرداد نیز «آب را حمایت می‌کند و در این جهان، شادابی گیاهان مظهر اوست.» (همان، ۱۷). در میان ایزدان، مهر «همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود و پس از فرو رفتن خورشید نیز به زمین باز می‌آید.» (همان، ۲۰). اناهید ایزدبانوی آب و رطوبت (همان، ۲۳) و تیشتر ایزد باران و آب و باروری است (همان، ۲۴). رپیثیون «سرور و نگهبان گرمای نیمروز است... هر زمان که دیو زمستان به جهان هجوم می‌آورد، پیتیون در زیر زمین پناه می‌گیرد و آب‌های [کذا] زیرزمینی را گرم نگه می‌دارد تا گیاهان و درختان از بین نروند.» (همان، ۲۶). وای ایزد باد (همان، ۲۸)، هوم «سرور گیاهان» (همان، ۳۳)، گوشورن «ایزد نگه‌دارنده و مینوی چهارپایان مفید» (همان، ۳۴) و درواسپ «از ایزدان حامی چهارپایان و بخصوص [کذا] اسبان» (همان، ۳۴) است. ایزدان باد، آسمان، ماه، خورشید، اوش‌بام و زامیاد نیز همگی با طبیعت پیوند دارند. جالب اینکه سَرْدیوان، دیوان و دروجان یا با طبیعت هیچ رابطه‌ای ندارند یا ویرانگر و متعارض آن هستند: تیریز «گیاهان و دام‌ها [کذا] را به زهر می‌آمیزد» (همان، ۳۸)؛ هیز «دیو قحطی و خشکسالی و نایابی است» (همان، ۴۰)؛ اپوش «دیو خشکی و خشکسالی است... نام او به معنای بازدارندهٔ آب است» (همان،۴۰)؛ چشمک هم «دیوی است که موجب گردباد، زمین‌لرزه و ویرانی می‌شود» (همان، ۴۱).

اما نقش طبیعت در اسطوره‌های ایرانی فقط محدود به ایزدبانوان و ایزدان نیست. پیش‌نمونه‌ها که در سه‌هزار سال دوم آفرینش خلق شده‌اند، عناصر طبیعی بودند: آسمان، آب، زمین، گیاه، جانور و انسان (همان، ۴۴–۴۵). در دورهٔ گذار بین سه‌هزار سال دوم و سوم و در یورش دوم اهریمن، گاو یکتاآفریده مرد و انواع گیاهان و غلات از جسد او روییدند (همان، ۴۶–۴۹). حتی نخستین انسان‌ها نیز به‌صورت گیاه از زمین روییدند.

گیومرث (پیش‌نمونهٔ انسان) بعد از سی سال پادشاهی طی یورش دوم اهریمن از بین رفت و هنگام مرگ، نطفهٔ او بر زمین ریخت (به یاد داشته باشیم که از دیرباز ویژگی زنانگی و مادرانگی به زمین نسبت داده شده است). بعد از چهل سال، گیاه ریواسی از زمین رویید که دو ساق و پانزده برگ داشت. این دو ساق به دو انسان تبدیل، و در آن‌ها «روان» داخل شد. اینان همان مشیه و مشیانه نخستین زوج بشر هستند. اورمزد به آنان چنین تلقین کرد: «شما تخمهٔ آدمیان هستید؛ شما نیای جهان هستید؛ من شما را بهترین کامل‌اندیشی بخشیده‌ام. نیک بیندیشید، نیک بگویید و کار نیک کنید و دیوان را مستایید.» (همان، ۴۹).

طبیعت همواره جایگاه خود را در ادبیات حفظ کرده است. در آغازِ بسیاری از قصاید پارسی وصف طبیعت را می‌بینیم. در غزل‌ها معشوق و بدن او بارها به گل و نرگس و نسرین تشبیه شده‌اند. نقش طبیعت در بدایع و مضمون‌پردازی‌های اشعار سبک هندی نیز بسیار پررنگ است. ولی توجه آگاهانه و حساسیت به محیط زیست پیشینه‌ای چندان طولانی ندارد. هرچند در ادبیات غرب کتاب‌های زیادی در این‌باره نوشته شده[۲]، توجه آگاهانه به محیط زیست پدیده‌ای است که در نیم‌قرن اخیر ظهور کرده است. در ادامه، به چند عامل مؤثر در پیدایش بوم‌نقد اشاره می‌کنیم:

۱. مطرح شدن نگرانی‌های زیست‌محیطی در بین افکار عمومی: از حدود دههٔ ۱۹۶۰م مسائل زیست‌محیطی در صدر اخبار رسانه‌های مختلف دنیا قرار گرفت. تشویش‌های ناشی از احتمال آخرالزمان و نابودی حیات به‌همراه بازتاب آن‌ها در رسانه‌های عمومی به دل‌مشغولی افکار عمومی تبدیل شد. رسانه‌ها به وحشت ناشی از آثار ناشناختهٔ فعالیت‌های بشری و تهدید احتمالی آن‌ها برای محیط زیست دامن زدند. با توجه به فجایع جنگ جهانی دوم، ویرانی‌های جنگ و کشتار ناشی از آن، دور از انتظار نبود که تهدید جدیدی برای تداوم زندگی و نسل بشر بر روی کرهٔ خاکی، مردمان وحشت‌زده و رنج‌دیده را برآشفته کند. کسانی که شاهد آسیب‌پذیری بشر در برابر جنگ (در واقع در برابر همنوعان خود) بودند، از ابعاد فاجعهٔ پیش‌بینی‌ناشدنی و مهارناپذیری که ممکن بود بشر را تهدید کند به‌شدت هراسیدند. اما فقط رسانه‌ها و موقعیت جامعهٔ جهانی پس از جنگ دوم در برانگیختن حساسیت افکار عمومی به موضوع محیط زیست مؤثر نبودند.

۲. کتاب ***چشمهٔ خاموش***[1] (1962): منتقدان از این کتاب به‌عنوان یکی از عوامل آگاهی‌بخش و حساسیت‌برانگیز دربارهٔ محیط زیست و در نتیجه پیدایش بوم‌نقد نام می‌برند. ***چشمهٔ خاموش*** اثر ریچال کارسن[2]، از نخستین آثاری است که با یاری گرفتن از مسائل علمی و مطرح کردن آن‌ها در قالبی ادبی، به‌طور آگاهانه به موضوع محیط زیست پرداخته است. مباحث آغازین کتاب، توصیف هماهنگی آرمانی بین عناصر طبیعی در طبیعت است. در ادامه با بهره‌گیری از عناصر بدیعی و صنایع ادبی، برهم‌خوردنِ این هماهنگی نشان داده و بشر، مسئول مستقیم این معضل شناخته شده است. هدف کارسن، مبارزه با آفت‌کش‌هایی مثل D. D. T. بود که استفاده از آن‌ها پس از جنگ جهانی دوم رواج بسیار یافت.

۳. تغییر رویکرد در مطالعات ادبی: هم‌زمان با افول «نظریه» و پسامدرنیسم از اواخر دههٔ ۱۹۸۰م، بسیاری از متفکران و پژوهشگران خواستار نزدیک شدن ادبیات- که تا آن زمان بیشتر از روش‌های علوم انسانی بهره می‌گرفت- به علوم عقلی و اجتماعی شدند. آنان بر این باورند که مطالعات ادبی باید از نظریات و روش‌شناسی‌های علمی مطرح در حیطهٔ علوم عقلی بهره گیرد. به‌این ترتیب، ادبیات به سمت علم ادبیات راه یافت. از اوایل دههٔ ۱۹۹۰م، مطالعات ادبی به‌سوی مطالعات بین‌رشته‌ای در چارچوب‌های علمی حرکت کرد. استفاده از آمار، علوم پزشکی، زیست‌شناسی، ریاضیات، علوم اجتماعی و روان‌شناسی تکوینی از این رویکردهای نوین در مطالعات ادبی هستند(۳).

۴. دو عامل اساسی دیگر نیز در پیدایش بوم‌نقد دخیل بوده است. نخست این است که معنای خود «ادبیات» تغییر کرد. در گذشته، اغلب ادبیات را برای نام‌نهادن بر گونه‌های خاصی (مثل شعر، نمایش‌نامه، حماسه، رمان، داستان کوتاه، ادبیات غنایی، ادبیات تعلیمی و ادبیات داستانی) از نگاشته‌ها به‌کار می‌بردند. حتی تمام متونی که در قالب این گونه‌ها نوشته می‌شدند، مورد توجه پژوهشگران ادبی قرار نمی‌گرفتند. اکثر پژوهشگران وقت خود را فقط صرف «ادبیات والا» می‌کردند. از دیدگاه آن‌ها، فقط آثار برجستهٔ چاسر، شکسپیر، میلتن، جویس، دانته، روسو، فردوسی، نظامی، مولوی، سعدی، حافظ و امثال آنان ارزش

1. *Silent Spring*
2. Rachel Carson's

پژوهش داشت. ولی در دهه‌های پایانی قرن بیستم، تفاوت‌های ادبیات والا و ادبیات عامّه از بین رفت. امروزه، مطالعات ادبی فقط شامل پژوهش در ادبیات والا نیست؛ سینما، تلویزیون، آگهی‌های بازرگانی، رمان‌های علمی تخیلی، مُد، ادبیات شفاهی و تقریباً تمام کالاهای فرهنگی موضوع پژوهش‌های ادبی به‌شمار می‌آیند. پیش از این، متون بسیاری به‌دلیل نقص و کاستی در جنبه‌های ادبی‌شان فراموش می‌شدند. این دگرگونی‌ها باعث شد گسترهٔ پژوهش‌های ادبی نیز گسترده‌تر شوند؛ به این معنا که از این پس مطالعات ادبی فقط به ادبیات والا نمی‌پرداخت؛ بلکه ادبیات عامه و متونی را که تا پیش از این به‌دلیل کاستی‌هایشان مورد غفلت قرار گرفته بودند واکاوی می‌کرد. بسیاری از این متون در فرهنگ عامّه تأثیرگذارند و یکی از جنبه‌های چنین تأثیراتی، مسائل زیست‌محیطی است.

۵. «جَنگ‌های قاموس ادبی»: قاموس ادبی به مجموعهٔ آثار ادبی گفته می‌شود که بنا به اجماع متخصصان و پژوهشگران و آموزگاران، آثار اصلی و متون پایدار سنت ادبی به‌شمار می‌آیند (Abrams & Harpham, 2009: 38). روند شکل‌گیری قاموس ادبی که تا چندی پیش کاملاً عادی جلوه می‌نمود، به چالش کشیده شد. بسیاری خواستار تغییرات اساسی در قاموس‌های ادبی شدند. آنان می‌خواستند برخی نویسندگان و آثاری که تا آن زمان مورد غفلت و کم‌توجهی قرار گرفته بودند، به دایرهٔ قاموس ادبی وارد شوند. در نتیجه، حیطهٔ قاموس ادبی بسیار وسیع‌تر و منعطف‌تر از گذشته شد.

مجموعهٔ این عوامل در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی (و البته تحولات دیگری در حوزه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، علمی و فناوری) به ظهور بوم‌نقد[۴] انجامید. واژهٔ Ecocriticism نخستین بار در دههٔ ۱۹۷۰م ابداع شد. در دههٔ ۱۹۹۰م، جایگاه این چارچوب به‌عنوان رویکردی جامع و منسجم در پژوهش‌های ادبی تثبیت شد. در سال ۱۹۹۲م، انجمن مطالعات ادبیات و محیط زیست (ASLE) و در ۱۹۹۳م، مجلهٔ ***مطالعات بینارشته‌ای در ادبیات و محیط زیست*** (ISLE) در آمریکا تأسیس شد. انجمن‌های مشابهی در کشورهای دیگر دنیا مانند استرالیا، نیوزلند، کره، ژاپن، هند و انگلستان، و انجمن اروپایی مطالعات ادبیات، فرهنگ و محیط زیست (EASLCE) نیز در زمان کوتاهی اعلام موجودیت کردند (Heise, 2006: 505). کتاب‌ها، مقالات، مجلات تخصصی، همایش‌ها،

انجمن‌ها، عناوین و حتی برنامه‌های درسی در دانشگاه‌های مختلف دنیا در کنار دیگر رسانه‌ها ازجمله اینترنت به رشد و شکوفایی بوم‌نقد به‌عنوان یکی از جدیدترین رویکردهای اصلی در نظریه و نقد ادبی یاری رساندند. امروزه، بوم‌نقد به‌عنوان نظریهٔ ادبی مستقلی جای خود را نه‌تنها در پژوهش‌های ادبی، بلکه در برنامه‌های آموزشی نیز باز کرده است. این رویکرد شاهد رشد فزاینده‌ای است و روزبه‌روز به تنوع (و در نتیجه تزاحم و تضاد) آن افزوده می‌شود (امروزه بوم‌نقد دیگر همگن و همساز نیست و برخی جریان‌های آن با هم ناسازگار و حتی متضاد هستند). اهدای نوبل صلح ۲۰۰۹م به ماثایی[1]، فعال محیط زیست اهل کنیا، شاهدی استوار بر این مدعاست.

تعریف‌های بوم‌نقد

بوم‌نقد رویکردی همگن نیست؛ به همین دلیل متخصصان و صاحب‌نظران مختلف بر تعریف واحدی از آن توافق ندارند. ایبرامز و هارپهم بوم‌نقد را به مطالعات نقادانه‌ای اطلاق می‌کنند که از یک‌سو رابطهٔ بین ادبیات و از سوی دیگر طبیعت و محیط زیست را مطالعه می‌کند. آگاهی و حساسیت به تخریب محیط زیست، به‌دلیل فعالیت‌های بشر، زمینهٔ اصلی چنین مطالعاتی است (Abrams & Harpham, 2009: 87).

گلاتفلتی بوم‌نقد را چنین تعریف می‌کند: «به بیان ساده، بوم‌نقد مطالعهٔ رابطهٔ ادبیات و محیط طبیعی است. ... بوم‌نقد رویکردی زمین‌محور به مطالعات ادبی برمی‌گزیند.» (نقل‌شده در Phillips, 1999: 599). بیوئیل تعریف دقیق‌تری از این مفهوم ارائه می‌کند. به اعتقاد او، «به‌اختصار می‌توان بوم‌نقد را مطالعهٔ رابطهٔ بین ادبیات و محیط زیست دانست که با تعهد نسبت به [مطالعات] محیط زیست کاربردی صورت می‌گیرد.» (نقل‌شده در Ibid, 583). از دیدگاه گارارد، «... وسیع‌ترین تعریف از موضوع بوم‌نقد، مطالعهٔ رابطهٔ انسان و غیرانسان است در طول تاریخ فرهنگی انسان». او اذعان می‌کند این تعریف مستلزم تجزیهٔ نقادانهٔ واژهٔ «انسان» است (Garrard, 2004: 5). چنان که از این تعریف‌ها برمی‌آید، بوم‌نقد

1. Wangari Maathai

سه تعهد اصلی دارد: ۱. «مطالعهٔ علمی طبیعت»؛ ۲. «تحلیل تخصصی بازنمودهای فرهنگی» آن؛ ۳. «فعالیت سیاسی برای [یافتن و به‌کار بستن] راه‌های پایدارتر سکونت در جهان طبیعی» (Heise, 2006: 506).

چند نکتهٔ اساسی در دیدگاه اکثر صاحب‌نظران مشترک است: نخست این است که بوم‌نقد در معنای وسیع آن، به بررسی رابطهٔ فرهنگ و محیط زیست می‌پردازد. دوم این است که فقط خبررسانی در مورد بحران زیست‌محیطی و یا آگاهی علمی صرف از آن، برای حلّ بحران کافی نیست. بسیاری بر این باورند که نظام ارزشی، فرهنگ و تخیّل نکاتی کلیدی در مورد مسائل زیست‌محیطی هستند (Buell, 2005: 15). برای برون‌رفت از بحران زیست‌محیطی، اطمینان پیدا کردن از عدم بروز آن و جبران آنچه تا کنون از دست رفته است، نه‌تنها باید از علوم یاری گرفت و افکار عمومی را آگاه کرد؛ بلکه باید به ریشه‌یابی علل ایجاد بحران در فرهنگ و ذهنیت غالب نیز همت گمارد؛ زیرا تا علت اصلی بروز بحران زیست‌محیطی- که برخاسته از فرهنگ است- حل نشود، هیچ تضمینی برای رفع آن و تکرار نشدنش وجود ندارد. سومین نکتهٔ مشترک در دیدگاه صاحب‌نظران این است که بوم‌نقد آرمان و هدفی سیاسی دارد. هدف و آرمان سیاسی تنها اشتراکی است که همگی متفکران و منتقدان این رویکرد بر آن اتفاق نظر دارند. به‌عبارت دیگر، بوم‌نقد به‌عنوان رویکردی در پژوهش‌های ادبی، لزوماً بر پایهٔ اشتراکات نظری و یا روش‌شناسی یکسان و مشخص بنیاد نشده است. آنچه منتقدان، نظریه‌پردازان و تفکرهای گوناگون را با عنوان بوم‌نقد یکپارچه می‌کند، هدف و آرمان سیاسی آن‌هاست (Heise, 2006: 506). بر همین اساس، فقط یک نظریهٔ جهان‌شمول و یا یک روش‌شناسی ثابت و مشخصی در پژوهش‌های بوم‌نقد وجود ندارد؛ بلکه هر پژوهشی بنا به مقتضیات خود، چارچوب نظری و روش‌شناسی خاصی را برمی‌گزیند؛ به‌بیان دیگر بوم‌نقد رویکردی تجویزی نیست.

اما پیش از آنکه به بررسی بیشتر در طیف بوم‌نقد بپردازیم، باید به تضادی درونی در این رویکرد اشاره کنیم. مطالعهٔ علمی جزئی از پژوهش‌های بوم‌نقد است. استفاده از داده‌های آماری، زیست‌بوم‌شناسی، زیست‌شناسی و دیگر علوم از ملزومات بوم‌نقد است. بوم‌نقد برای دست‌یابی به آرمان و هدف غایی خود، از اطلاعات علمی بیشترین بهره را

می‌برد. از سوی دیگر، همین علم مسبّب ویرانی طبیعت و ایجاد بحران زیست‌محیطی است. ریشهٔ بحران زیست‌محیطی به معنای امروزی آن را باید در انقلاب صنعتی جست‌وجو کرد. با به خدمت گرفتن طبیعت از سوی بشر و رشد روزافزون فناوری- که به‌ظاهر به‌منظور ایجاد رفاه و آسایش بیشتر برای انسان بود- جنگل‌های بیشتری برای ایجاد زمین‌های کشاورزی تسطیح شد، راه‌ها طبیعت بکر را دست‌یافتنی کردند، استفاده از سموم، آفت‌کش‌ها و دیگر مواد شیمیایی مصنوعی به‌شدت افزایش یافت و کاربرد سوخت‌های فسیلی برای تأمین نیروی محرک خودروها و تأمین برق رایج شد. انسان به کمک فناوری به توانایی تأمین مسکن، خوراک و پوشاکِ بیشتری دست یافت؛ از سوی دیگر موهبت پیشرفت علوم پزشکی و تجهیزات مدرن آن درصد امید به زندگی را برای بشر بالا برد. در نتیجه، جمعیت بشر افزایش یافت و این افزایش جمعیت، تلاش برای دست یافتن به منابع گسترده‌تر و فناوری‌های برتر را به‌منظور پاسخ‌گویی به نیازهای روزافزون، گریزناپذیر کرد. پس، در رابطهٔ علم با محیط زیست دوگانگی‌ای وجود دارد؛ از یک‌سو علم و فناوری مسئول تخریب محیط زیست و ایجاد بحران زیست‌محیطی است و از سوی دیگر، یکی از اساسی‌ترین راه‌های درک و تحلیل بحران زیست‌محیطی و همچنین یافتن راه‌های برون‌رفت از آن، پژوهش‌های علمی است (Ibid, 508).

طیف بوم‌نقد

بوم‌نقد را می‌توان واکنشی در مقابل پسامدرنیسم و پساساختارگرایی دانست. بوم‌نقد بازگشتی دوباره به رابطهٔ خواننده، متن و جهان واقع است. در آغاز، بوم‌نقد بر پایهٔ شرح و بیان مسائل زیست‌محیطی با استفاده از عینیّت علوم، واقعیت‌های جهان خارج، محاکات و واقع‌گرایی بنیان‌گذاری شده بود. این رویکرد از انتزاعات، ناپایداری‌ها، بن‌بست‌ها و نسبیّت فرهنگی، زبانی و منطقی رایج در پسامدرنیسم و پساساختارگرایی دوری کرد. اما پس از چندی پرسشی اساسی مطرح شد: انسان چگونه می‌تواند از منظر طبیعت، محیط زیست، گیاهان و یا جانوران سخن بگوید؟ با توجه به اینکه هر ناظری از منظری خاص به جهان می‌نگرد، نه‌تنها نگاه دو ناظر مختلف به یکدیگر شبیه نیست، بلکه حتی نمی‌توان با قطعیت

و به‌طور کامل نگاه دیگری را درک کرد؛ زیرا منظری که او از آن به پدیده‌ای مشخص می‌نگرد، با منظری که دیگران از آن به همان پدیده می‌نگرند به‌ناچار یکسان نیست. اما وقتی انسان ناظرِ پدیده‌ای طبیعی باشد و بخواهد به وکالت از عناصر زیست‌محیطی و از منظر آنان این پدیده را تفسیر کند، موضوع حتی پیچیده‌تر نیز می‌شود. به زبان ساده‌تر، وقتی ما با تجربهٔ درخت بودن، گربه بودن، آتش گرفتن، بریده شدن، مسموم شدن و امثال این‌ها بیگانه‌ایم، چگونه می‌توانیم در مورد این موضوعات سخن بگوییم؟ تفسیر مسائل زنان برای هر زنی و یا شرح موضوعات نژادی برای اقلیت قومی، امری معقول و عملی است؛ چرا که این فرد خود، نمایندهٔ جامعه‌ای است که مسائل آن را بررسی می‌کند و تجربیات مشترکی با دیگر اعضای آن جامعه دارد. ولی انسان چگونه می‌تواند به تجربهٔ ذوب شدن یخ‌های قطبی از دیدگاه پنگئون‌ها و خرس‌ها یا تجربهٔ گرمایش از دیدگاه زمین دست یابد؟ چگونه همان بشری که طبیعت را تخریب کرده است می‌تواند سخن‌گوی آن باشد و روش‌های مناسب برای حفاظت از آن را مشخص کند؟

چنین پرسش‌هایی به نزدیک شدن بخشی از طیف بوم‌نقد به برخی از مبانی پساساختارگرایی یا نسخه‌های جرح‌وتعدیل‌شدهٔ آن انجامید. بنابراین، بوم‌نقد را با تمام گوناگونی‌هایش، می‌توان به صورت طیفی تصور کرد. یک سوی طیف بوم‌نقد به عینیت علوم، واقع‌گرایی، محاکات و نظریه‌پردازی قائل است و کمتر متمایل به نسبیّت‌گرایی است؛ ولی سوی دیگر آن اشتراکات بیشتری با تفکر پساساختارگرا دارد، عینیت مطلق علوم را به پرسش می‌کشد و بر نقش عظیم فرهنگ، وابستگی علم به آن و همچنین ساخت‌گرایی تأکید می‌کند. در کرانِ واقع‌گرا، توجه بیشتر به خود طبیعت، مطالعهٔ علمی آن و نظریه‌پردازی معطوف است. طبق این دیدگاه، «طبیعت واقعیتی عینی، مادی و آسیب‌پذیر» (Kerridge, 2006: 531) است. بوم‌نقد واقع‌گرا با پسامدرنیسم و پساساختارگرایی در تعارض است. پسامدرنیسم و پساساختارگرایی پدیده‌ها را ساخت (اجتماعی- فرهنگی) می‌پنداشتند و بر نقش زبان به‌عنوان عاملی مهم در تشکیل این ساخت‌ها تأکید می‌کردند. همچنین زبان، منطق و فراروایت در «نظریه» به چالش کشیده شد و این خود به ایجاد شک و شبهه در اصالت نظریه‌پردازی و عینیت علوم منجر شد. اما بوم‌نقد بازگشتی است به

مدرنیته؛ بنابراین عینیت علوم و اهمیت نظریه‌پردازی در آن بازسازی می‌شود. برای مثال، کریج (2006) نسبت به دیدگاه‌های ساخت‌گرا شکّاک است. به باور او، نظریاتی که به‌شدت ساخت‌گرایانه‌اند، بر دلالت‌های فرهنگی پدیده‌ها تأکید می‌کنند؛ بنابراین از واقعیات مادی آن‌ها غافل می‌شود. همین موضوع دلیل نگرانی منتقدان بوم‌نقد است: اگر طبیعت به‌عنوان ساخت یا مجموعه‌ای از ساخت‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی مطرح شود، این خطر وجود دارد که خود طبیعت به‌عنوان «واقعیتی عینی، مادی و آسیب‌پذیر» به دست فراموشی سپرده شود (Ibid).

بازگشت به (نسخه‌ای بازنگری‌شده از) واقع‌گرایی یکی از نتایج این رویکرد است. بنابراین، بازنمود محیط زیست در متون اهمیت می‌یابد (Buell, 2005: 33). اینکه کدام موتیف‌های زیست‌محیطی برگزیده و چگونه بازنمایانده می‌شوند، از دل‌مشغولی‌های اساسی بوم‌نقد است (Ibid, 29). نظریات بیوئل به این دیدگاه نزدیک‌ترند (Ibid, 31)؛ هرچند نباید فراموش کرد که او منکر ساخت‌گرایی نیست. بیوئل تأثیر مسائل اجتماعی-فرهنگی را در ساخت متون رد نمی‌کند (Ibid, 5 & 8)؛ ولی تأکید او بر عامل دیگری در ساخت‌گرایی است. او معتقد است محیط‌زیست به‌عنوان عاملی در ساخت متون، از اولین مراحل شکل‌گیری تا پذیرش متن نقشی اساسی ایفا می‌کند (Ibid, 33- 34).

اما منتهای دیگر طیف بوم‌نقد به پساساختارگرایی گرایش دارد. وفاداری و مطابقت در بازنمود ادبی طبیعت و جهان طبیعی دیگر چندان اهمیتی ندارد؛ زیرا چارچوب پساساختارگرایی فقط واقع‌گرایی را برنمی‌تابد؛ بلکه اندیشهٔ واقعیت عینی را هم برنمی‌تابد. فیلیپس با بیان این نکته که نه طبیعت و نه فرهنگ، هیچ‌یک نمی‌تواند ما را از مهار دیگری برهاند، بر تأثیر متقابل این دو بر یکدیگر تأکید می‌کند. درک طبیعت جز در چارچوب فرهنگ ناممکن است؛ حال آنکه فرهنگ نیز خود در بستر طبیعت پدید می‌آید، متحول می‌شود و تطوّر می‌یابد (Phillips, 1999: 585). دیوید میزل «محیط‌زیست را ساختی گفتمانی می‌انگارد؛ چیزی که واقعیتش را از چگونگی نوشتن، صحبت‌کردن و اندیشیدن ما دربارهٔ آن کسب می‌کند.» (نقل‌شده در Heise, 2006: 511). بنابراین، محیط زیست واقعیتی خارجی و متکی به خود نیست؛ بلکه ساختی است حاصل تعامل گفتمان‌ها. به‌بیان

دیگر، اندیشیدن و گفتمان انسان‌هاست که پدیده‌ای به نام محیط زیست را به‌وجود می‌آورد؛ در غیر این صورت، چنین چیزی هرگز پدید نمی‌آمد. بِنِت نیز تأکید می‌کند: «حتی جالب‌ترین محیط‌های طبیعی نمی‌توانند جدا از ساختارهای اجتماعی- سیاسی... تصور شوند.» (نقل‌شده در Ibid, 508). همین ساختارها کاربردهای محیط زیست را تبیین، و البته موارد سوءاستفاده از آن را نیز تعیین می‌کنند. فوت (2007) نیز فرایند روایت را حاصل تأثیر متقابل می‌داند. به‌عبارت دیگر، روایت برایندِ فرهنگ، سیاست، زبان، سنت روایی، اقتصاد و محیط طبیعی است و در عین حال در شکل‌دهی به یک‌یک این عوامل مؤثر است.

بین این دو منتهای طیف بوم‌نقد می‌توان نظریه‌ها و منتقدانی را جای داد که نه به‌طور کامل به اندیشهٔ پساساختارگرایی معتقدند و نه آن را کاملاً مردود می‌شمرند. در این طیف، تمایل بعضی بیشتر به ساخت‌گرایی و کمتر به توجه به محیط زیست به‌عنوان واقعیتی عینی است و برخی هم برخلاف این می‌اندیشند. به هر حال، تمایل هر نظریه یا منتقد به هریک از این دو منتها، محل قرار گرفتن آن را روی طیف مشخص می‌کند. آن‌چنان که گارارد نیز اذعان می‌کند، چالش بوم‌نقد این است که از یک‌سو به این واقعیت که محیط زیست ساختی فرهنگی است توجه کند و از سوی دیگر به مطالعهٔ علمی آن به‌عنوان واقعیتی عینی و البته بعیدتر، «منشأ گفتمان ما» بپردازد (Garrard, 2004: 10). با بیان اینکه محیط زیست می‌تواند «منشأ گفتمان» باشد، گارارد به ساخت‌گرایی زیست‌محیطی اشاره می‌کند. بر اساس این دیدگاه، محیط زیست به‌عنوان عاملی در ساخت دیگر پدیده‌ها، ازجمله گفتمان ادبی و روایت، نقش مؤثری دارد. به‌جای اینکه تعامل گفتمان‌ها محیط زیست را پدید آورد، محیط زیست به دیگر گفتمان‌ها شکل می‌دهد. بنابراین، «... مسائل زیست‌محیطی به تجزیهٔ علمی و فرهنگی نیاز دارند؛ چرا که مسائل زیست‌محیطی برایند تعامل دانش زیست‌بومی و تحریف فرهنگی آن هستند.» (Ibid, 14).

منتهای واقع‌گرا در اوایل تأسیس بوم‌نقد چیره بود. پس از چندی، با به چالش کشیده شدن برخی از ابعاد آن، روند جدید ساخت‌گرا ظهور کرد. لارنس بیوئل این دو روند را به‌ترتیب «موج اول بوم‌نقد» و «موج دوم بوم‌نقد» می‌نامد. یکی دیگر از تفاوت‌های موج اول و دوم بوم‌نقد، تعریف‌های آن‌ها از طبیعت است. موج نخست بوم‌نقد محیط زیست را

همان طبیعت فرض می‌کند؛ بنابراین اغلب پژوهش‌های موج اول فقط طبیعت بکر و وحشی را مورد توجه قرار می‌دهند. اما موج دوم بوم‌نقد بین طبیعت و محیط زیست تفاوت قائل است و اعتقاد دارد که امروز دیگر طبیعت بکر وجود ندارد. بر اساس این، حوزهٔ مطالعه به محیط‌های مصنوعی، مثل پارک و باغ وحش نیز گسترش می‌یابد.

روش‌شناسی

همان‌طور که پیش از این نیز گفتیم، بوم‌نقد رویکردی تجویزی و محدود به روش‌شناسی مشخصی نیست. ما در اینجا به چند نمونه از روش‌های کلی‌ای اشاره می‌کنیم که بیوئل در فصل دوم کتاب ***آیندهٔ نقد زیست‌محیطی: بحران زیست‌محیطی و تخیل ادبی*** آورده است:

مطالعهٔ بدیعی یکی از روش‌های بوم‌نقد است (Buell, 2005: 45- 46). در این روش، علم بدیع و بررسی صنایع ادبی در کانون توجه قرار دارد. گارارد ساختار مطالعهٔ خود را در کتاب ***بوم‌نقد*** بر پایهٔ علم بدیع استوار کرده است (Garrard, 2004: 7). او فصول کتاب را بر اساس آنچه «استعاراتی در مقیاس بزرگ» (Ibid) می‌خواند، تقسیم کرده که عبارت است از: ادبیات شبانی، حیات وحش، آخرالزمان، مأوا و حیوانات.

در بررسی بدیعی دو نکته درخور تأمل است: یکی اینکه «... معنای صنایع بدیعی کاملاً مرتبط با موقعیت اجتماعی وسیع‌تر آن‌هاست. بنابراین، [صنایع بدیعی] چیزهای ثابتی نیستند و در طول تاریخ تغییر می‌کنند و تکوین می‌یابند.» (Ibid, 8). در فصل اول کتاب، گارارد با بررسی تحولِ Pollution (آلایندگی) شاهدی بر تکوین معنای صنایع بدیعی معرفی می‌کند. نکتهٔ دیگر این است که صنایع بدیعی در نزاع‌های اجتماعی (چون درگیری‌های قومیتی، جنسیتی و طبقاتی) ایفای نقش می‌کنند. از یک‌سو، همه در شکل‌گیری فرهنگ غالب نقش و سهم برابر ندارند و از سوی دیگر، خرده‌فرهنگ‌های مؤثر نیز به یک اندازه تأثیرگذار نیستند. بنابراین، هرچند به‌نظر می‌رسد امکان بهره‌گیری از برخی صنایع بدیعی برای برانداختن عادات غیردوستدار محیط زیست وجود دارد، نباید فراموش کرد که بهره‌کشی و سوءاستفاده از همین صنایع بدیعی نیز ناممکن نیست. برای مثال، معرفی طبیعت وحشی به‌عنوان منزلگاه طبیعی خودروهای ورزشی- کاربردی (SUV)

نمونه‌ای از این سوءاستفاده است. اگرچه تعارضی ذاتی بین محیط طبیعی و پیشرانهٔ پرمصرف و آلایندهٔ این خودروها وجود دارد، تولیدکنندگان این خودروها توانسته‌اند این عناصر صنعتی و آلاینده را رهروان «طبیعی» طبیعت وحشی معرفی کنند (Garrard, 2004: 8- 9). بنابراین، نظریات مختلف استعاره می‌تواند در بازشناخت ذهنیت زیست‌محیطی نویسنده و یا جامعهٔ او به ما کمک کند.

ساخت‌گرایی زیست‌محیطی می‌تواند از دیگر موضوعات پژوهش‌های بوم‌نقد باشد. در این صورت، چگونگی تأثیرگذاری محیط زیست در شکل دادن به بیان و ابزارهای بیانی مورد مطالعه خواهد بود؛ یعنی دیگر نویسنده عامل مطلق خلق «اثر» نیست؛ بلکه «متن» در تعامل با گفتمان زیست‌محیطی ساخته می‌شود. به‌بیان دیگر، محیط زیست به‌عنوان عامل ساخت متون، در آفرینش متن نقش فاعلیّت دارد.

بررسی رابطهٔ متن و جهان خارج یکی دیگر از روش‌های به‌کاررفته در بوم‌نقد است. در این روش، می‌توان رابطهٔ متن را با جهان خارج بر دو محور زمانی یا مکانی واکاوی کرد. در بررسی زمانی رابطهٔ متن و جهان، تأثیر متن بر موقعیت و یا دانش زیست‌محیطی دوره‌های بعد از آن بررسی می‌شود. در بررسی مکانی نیز نحوهٔ انتقال جوهر یک پدیده و یا عنصر طبیعی از جهان خارج به جهان متن (با ابزار بیانی و چیدمانی متفاوت) مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

اما بوم‌نقد فقط از اصول و مبانی دیگر رویکردها استفاده نمی‌کند. بوم‌نقد در تعامل با دیگر نظریات، نه‌تنها به رشد آن‌ها کمک می‌کند؛ بلکه از التقاطش با آن‌ها رویکردهای کاملاً جدیدی نیز شکل می‌گیرد. بوم‌فمینیسم و عدالت زیست‌محیطی از این جمله‌اند. بوم‌فمینیسم واژه‌ای کلی است که به مواضع گوناگونی اشاره می‌کند. نقطهٔ اشتراک آن‌ها تابعیت زن و طبیعت در نظام مردسالار است. بوم‌فمینیست‌ها معتقدند این تابعیت ساختهٔ نظام و فرهنگ مردسالار است و در گذشته‌های دور بنیان گذاشته شده است. جوهرگرایی و ساخت‌گرایی در بوم‌فمینیسم نیز مانند فمینیسم، بحث‌برانگیز است. برای نمونه، هم‌عرضی تقابل دوگانهٔ فرهنگ/ طبیعت و مرد/ زن- که به‌طور ضمنی بر برتری و تقدّم واژهٔ نخست در هر تقابل دوگانه دلالت دارد- به ایجاد رابطه بین زن و طبیعت از یک‌سو و

مرد و فرهنگ و تمدن از سوی دیگر می‌انجامد. خورشید خانم و خاله سوسکه (زن- طبیعت) و رجل سیاسی (مرد- فرهنگ) از مصداق‌های این روابط هستند.

علاوه بر فمینیسم، بوم‌نقد با مطالعات قومی و نژادی نیز تعامل داشته که حاصل آن، عدالت زیست‌محیطی است. اغلب، محیط زیستِ گروه‌های قومی، نژادی و اقلیت‌ها با تهدیدهای بیشتری روبه‌رو است؛ زیرا گروه اکثریت معمولاً ترجیح می‌دهد برای حفظ محیط زیست خود، آلودگی‌ها و تهدیدها را به نواحی دیگر انتقال دهند. برای مثال، دفن زباله‌های شهری و یا تأسیس صنایع آلایندهٔ محیط زیست و شهرک‌های صنعتی اغلب در (حواشی) محل‌های سکونت اقلیت‌های قومی، نژادی و یا اقتصادی صورت می‌گیرند. عدالت زیست‌محیطی به دنبال مبارزه با این پدیده و رفع تبعیض‌های زیست‌محیطی شکل گرفته است.

نتیجه‌گیری

با توجه به غنای ادب پارسی و نقش غالب طبیعت در دوره‌ها و گونه‌های مختلف آن، امکان و ظرفیت زیادی برای بهره‌گیری از بوم‌نقد در پژوهش‌های ادب پارسی وجود دارد. بحران زیست‌محیطی و پیامدهای آن- که متوجه تمام جهان به‌ویژه کشورهای درحال‌توسعه است- ضرورت استفاده از بوم‌نقد را در دانشگاه‌ها و پژوهش‌ها روشن می‌کند. این رویکرد جدید می‌تواند به پژوهش‌ها غنا و تنوع ببخشد. فراهم آوردن امکان واکاوی جنبه‌های فراموش‌شدهٔ فرهنگ پارسی از دیگر ظرفیت‌های این رویکرد است. به‌علاوه، با مطرح شدن موضوع محیط زیست، اهمیت آن و خطرهایی که آن را تهدید می‌کند، افکار عمومی هم نسبت به این مسئله حساس می‌شود. با حساسیت و بالا رفتن آگاهی افکار عمومی، ازیک‌سو هر فردی به وظیفهٔ خود در برابر محیط زیست آشنا می‌شود و از سوی دیگر خواسته‌های افکار عمومی موجب به‌سامان شدن برنامه‌ریزی‌ها، تصمیم‌گیری‌ها و سیاست‌گذاری‌های کلان نیز خواهد شد. اهتمام به مسائل فرهنگی در کنار تلاش‌ها برای حفاظت از محیط زیست- که فراهم‌کنندهٔ تمام ملزومات حیات موجودات است- یگانه راه رسیدن به توسعهٔ پایدار برای هر ملتی است.

واژه‌نامه

در این بخش واژه‌نامه‌ای کوتاه از واژگان و اصطلاحات کلیدی مورد استفاده در این رویکرد ارائه می‌شود (این بخش از واژه‌نامه‌های مشابه در Garrard, 2004: 183- 184 و Buell, 2005: 134- 149 برگرفته شده است). هیچ تفکر، نظریه و یا رویکردی را نمی‌توان فقط به چند کلیدواژه فروکاست. برای هر پژوهشی باید تفکری را که در پس نظریه و رویکرد وجود دارد درک کرد. اما هنگام نگارش ناگزیر از کاربرد برخی واژگان و اصطلاحات تخصصی هستیم. این واژه‌نامه دربردارندهٔ چند نمونه از چنین واژگان و اصطلاحاتی در حیطهٔ بوم‌نقد است. فراموش نکنیم فقط فراگرفتن چند کلیدواژه و جست‌وجوی مفهوم و شناسایی آن‌ها، در مقاله با غایت نظریه و نقد ادبی فاصلهٔ بسیار زیادی دارد.

• تقابل دوگانه[1]: از عناصر اساسی تفکر ساختارگراست که در پساساختارگرایی مورد نقد قرار گرفت. بر اساس ساختارگرایی، تقابل دوگانه بین دال‌ها و یا مدلول‌ها علت ایجاد معنا در زبان است. از هم تمییز دادن پدیده‌های مختلف بر اساس همین تقابل‌های دوگانه ممکن است. برای مثال، انسان می‌تواند یا مذکر باشد یا مؤنث؛ پس تشخیص زن از مرد تابع تقابل دوگانهٔ مذکر/ مؤنث است. یکی از جنبه‌های نقد پساساختارگرایی بر این اندیشه، این است که در تقابل‌های دوگانه، واژهٔ نخست بر واژهٔ دوم برتری دارد. در مثال بالا، مرد بر زن تقدّم دارد. فرهنگ/ طبیعت، مرد/ زن، و بشر/ طبیعت از تقابل‌های دوگانه‌ای هستند که در بوم‌نقد مورد توجه قرار می‌گیرند.

• محیط زیست[2]: محیط پیرامون یک فرد، یک گونه، یک جامعه و یا اَشکال حیات به‌طور کلی. محیط زیست شامل محیط‌های طبیعی و مصنوعی است.

• طبیعت[3]: آنچه مصنوع بشر نیست.

• زیست‌بوم‌شناسی[4]: مطالعهٔ روابط موجودات و محیط زیست است.

• مردمحوری[1]: نظام عملی یا فکری‌ای که مرد را بر زن ترجیح می‌دهد.

1. Binary Opposition
2. Environment
3. Nature
4. Ecology

• انسان‌محوری[۲]: دیدگاهی که بشر و منافع او را بر غیرانسان متقدم می‌شمرد.

• زیست‌محوری[۳]: دیدگاهی که بر اساس آن، همهٔ موجودات ازجمله انسان بخشی از شبکه یا جامعهٔ زیستی بزرگ‌تر هستند. منافع این جامعهٔ وسیع زیستی است که باید به فعالیت‌های بشر جهت دهد و منافع او را مشخص کند.

• بوم‌محوری[۴]: دیدگاهی است که بر اساس آن، منافع زیست‌بوم بر منافع گونه‌های خاص تقدّم دارد.

• سایبورگ[۵]: موجودی مرکب از عناصر زیستی و الکتریکی- مکانیکی. این واژه ناظر بر شکسته شدن مرز بین موجود و دستگاه، انسان و غیرانسان و همچنین طبیعی و غیرطبیعی است.

• ارزش ابزاری[۶]: ارزش‌گذاری تنها با معیار منافع بشر، به‌ویژه منافع مادی.

• ارزش ذاتی[۷]: ارزش‌گذاری بدون در نظر گرفتن منافع بشر و تنها با معیار اصالت خود پدیده.

• زیست‌بوم‌شناسی ژرف[۸]: دیدگاهی که قائل به هم‌بستگی تمام موجودات در شبکه‌ای از روابط ذاتی است. آنچه در زیست‌بوم‌شناسی ژرف اهمیت دارد، اصالت پدیده‌ها و موجودات و روابط آن‌هاست نه منافعی که برای گونهٔ بشر دارند. در این تفکر، نظر بر آن است که دیدگاه و ارزش‌های ما باید از منظری انسان‌محور به منظری طبیعت‌محور تغییر کنند.

• زیست‌بوم‌شناسی سطحی[۹]: دیدگاهی که فقط به‌منظور تأمین منافع بشر (مانند سلامت، بقای نسل و معاش) به محیط زیست و مسائل آن توجه دارد. به‌عبارت دیگر، خود موجودات به‌مثابهٔ تار و پود درهم‌تنیدهٔ محیط زیست برای این دیدگاه اهمیتی ندارند.

---

1. Androcentrism
2. Anthropocentrism
3. Biocentrism
4. Ecocentrism
5. Cyborg
6. Instrumental Value
7. Intrinsic Value
8. Deep Ecology or Deep Environmentalism
9. Shallow Ecology or Shallow Environmentalism

معرفی منابع برای مطالعهٔ بیشتر[۵]

۱. انجمن‌ها و همایش‌ها

وبگاه‌های این انجمن‌ها نه‌فقط خبرنامه‌ها، فراخوان‌ها و اخبار همایش‌ها را منتشر می‌کنند؛ بلکه با پیوندهای موجود شما را به شاخه‌های ملی و دیگر انجمن‌ها و برنامه‌های دانشگاهی هدایت می‌کنند. برخی از آن‌ها (مثل ASLE) سخاوتمندانه منابعی را به‌صورت الکترونیکی و رایگان (با رعایت حقوق مؤلف و ناشر) به اشتراک گذاشته‌اند:

ASLE (Association for the Study of Literature and Culture) <http://www.asle.org>

ALECC (The Association for Literature, Environment, and Culture in Canada) <http://www.alecc.ca/index.php>

EASLCE (European Association of the Study of Literature, Culture and Environment) <http://www.thermaldegree.com/designs/easlce>

NiCHE <http://www.niche-canada.org>

۲. وبگاه‌ها

پیوندهای موجود در این وبگاه‌ها شما را به وبگاه‌های دیگری هدایت می‌کنند.

<http://www.asle.org>
<http://www.alternativesjournal.ca>
<http://www.gingerbooth.com>
<http://www.hds.harvard.edu/cswr/publications/rel world ecol.html>
<http://www.hds.harvard.edu/cswr/resources/environment.html>
<http://www.social-ecology.org>
<http://www.thegreenpages.ca/portal/ca>

۳. کتاب‌ها

علاوه بر آنچه در منابع این مقاله آمده است، این کتاب‌نامهٔ کوتاه برای شروع مطالعه در بوم‌نقد مفید خواهد بود. افزون بر این، مراجعه به کتاب‌نامهٔ هریک از این منابع شما را با کتاب‌ها و مقالات دیگری آشنا خواهد کرد.

Bate, Jonathan. (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge.

_____ (2000). *The Song of the Earth.* Cambridge. MA: Harvard University Press.

Buell, Lawrence. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. London: Princeton University Press.

_____ (2001). *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U. S. and Beyond*. London: Belknap Press.

Glotfelty, Cheryll and Harold Fromm (Eds.). (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology.* Athens: University of Georgia Press.

Kerridge, Richard and Neil Sammells (Eds.). (1998). *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature.* London: Zed Books.

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

Soper, Kate. (1995). *What Is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Oxford: Blackwell.

۴. مجلات تخصصی

برخی از این مجلات بدون نیاز به اشتراک و به‌صورت رایگان در اینترنت قابل دسترسی هستند.

ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment <www.asle.org/site/publications/isle>
Ecocriticism <http://www.ecocriticism.ca>
Ecopoetics <http://ecopoetics.wordpress.com>
Environmental Ethics <http://www.cep.unt.edu/enethics.html>
Environmental History <http://www.environmentalhistory.net>
Green Letters <http://www.green-letters.org.uk>
UnderCurrents <http://www.yorku.ca/currents>

پی‌نوشت‌ها

۱. در ویرایش این مقاله، نگارنده خود را مدیون راهنمایی‌های آقای دکتر انوشیروانی می‌داند. شایان ذکر است که چون تمام نقل‌قول‌های مستقیم از منابع انگلیسی در این مقاله ترجمهٔ نگارنده است، از تکرار و گوشزد کردن این نکته پس از هر نقل‌قول پرهیز کرده‌ام.

2. Ralph Waldo Emerson's *Nature* (1836); Henry David Thoreau's *Walden* (1854); Norman Forster's *Nature in American Literature* (1923); Leo Marx's *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964); and Raymond Williams' *The Country and the City* (1973) among others.

۳. برای مثال نگاه کنید به:

Steven Tötösy de Zepetnek's *Comparative Literature: Theory, Method and Application* (1998); Joseph Carroll's *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and Literature* (2004); Glen A. Love's *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment* (2003); Jonathan Gottschall's "The Tree of Knowledge and Darwinian Literary Study"; Brian Boyd's "Literature and Evolution: A Bio-Cultural

Approach"; Ursula K. Heise's "Science and Ecocriticism" and "Toxins, Drugs, and Global Systems: Risk and Narrative in the Contemporary Novel" Also, see journals such as *Literature and Medicine*, and *Nebula* among others.

۴. متخصصان واژهٔ «زیست‌بوم‌شناسی» را به‌عنوان واژهٔ معادل اکولوژی (Ecology) پیشنهاد می‌کنند. ولی به نظر نگارنده، معادل زیست‌بوم‌نقد به‌علت طولانی بودن، چندان مناسب نیست. بنابراین، «بوم‌نقد» به‌عنوان معادل Ecocriticism انتخاب شده است. «مطالعات زیست‌محیطی» معادل Environmental Studies و «مطالعات سبز» معادل Green Studies پیشنهاد می‌شوند.

۵. همهٔ نشانه‌های اینترنتی (URLs) که در این مقاله به آن‌ها ارجاع داده شده، مربوط به زمان نگارش مقاله است. با توجه به اینکه بسیاری از نشانه‌های اینترنتی تغییر می‌یابند، جست‌وجوی نام‌ها و عنوان‌ها راهکاری برای بازیابی نشانی‌های جدید است.

منابع

– آموزگار، ژاله. (۱۳۸۶). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

– ذکاوت، مسیح. «نظریهٔ ادبی بوم‌نقد و دیباچهٔ *گلستان* سعدی.» (مقالهٔ چاپ‌نشده).

- Abrams, M. H. and G. G. Harpham. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. 9th *ed*. Canada: Wadsworth.

- Arens, Katherine. (2005). "When Comparative Literature Becomes Cultural Studies: Teaching Cultures through Genre". *The Comparatist* 29. PP. 123-147.

- Bertens, Hans. (2008). *Literary Theory: The Basics.* 2nd ed. London and New York: Taylor and Francis.

- Buell, Lawrence. (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell.

- Foote, Bonnie. (2007). "The Narrative Interactions of *Silent Spring*: Bridging Literary Criticism and Ecocriticism". *New Literary History* 38. PP. 739–753.

- Garrard, Greg. (2004). *Ecocriticism*. London and New York: Routledge.

- Hamilton, Edith. (1998). *Mythology*. US: Back Bay.

- Heise, Ursula K. (2006). "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism". *PMLA* 121.2. PP. 503-516.

- Kerridge, Richard. (2006). "Environmentalism and Ecocriticism". *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. New York: Oxford University Press. PP. 530-543.

- Leitch, Vincent B. (2008). *Living with Theory*. Malden: Blackwell.

- Phillips, Dana. (1999). "Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology". *New Literary History* 30.3. PP. 577-602.

- Zekavat, Massih. (2010). "Evolution of the 'Subject': Postmodern and Beyond". *EESE: Erfurt Electronic Studies in English*. <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/ia/eese/eese.html>. [forthcoming].

مطالعات فرهنگی و نقد ادبی

سهیلا فرهنگی
استادیار دانشگاه پیام نور مرکز رشت

چکیده

مطالعات فرهنگی رویکردی بین‌رشته‌ای است که در آن دایرهٔ شمول تحقیقات ادبی به تمام جلوه‌های فرهنگ جامعه گسترش داده می‌شود و مصنوعات فرهنگی همچون متن‌هایی که باید آن‌ها را خواند مورد بررسی قرار می‌گیرند. ادبیّات از دو جنبه در مطالعات فرهنگی سهیم است: یکی به این دلیل که اصلی‌ترین سرچشمهٔ معانی فرهنگی هر ملّت است؛ پس پژوهش دربارهٔ ادبیّات در واقع پژوهش دربارهٔ فرهنگ است و ادبیّات به‌عنوان گفتمانی فراگیر، نشانه‌هایی از رمزگان‌های فرهنگی جوامع انسانی را در خود دارد. دوم اینکه مطالعات فرهنگی در تحلیل و بررسی‌های خود مدیون ادبیّات است و از شیوه‌های تحلیلی- ادبی به‌ویژه نقد ادبی بهره گرفته است؛ به همین سبب آثار مربوط به مطالعات فرهنگی در ایران را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دستهٔ اول آثاری است که در آن‌ها متون ادبی با توجه به نقش آن‌ها در فرهنگ‌سازی و نقش شاعران و نویسندگان در تغییر و تحولات فرهنگی و اثرپذیری آنان از فرهنگ حاکم بر جامعه بررسی شده‌اند. دستهٔ دوم شامل آثاری است که در آن‌ها از شیوه‌های قرائت متون ادبی در بررسی پدیده‌های فرهنگی استفاده می‌شود.

در این مقاله ضمن نگاهی تاریخی به پیدایش مطالعات فرهنگی، رابطهٔ نقد ادبی با آن واکاوی می‌شود و روش پژوهشی مطالعات مطالعات فرهنگی توضیح داده می‌شود. همچنین نمونه‌هایی از مطالعات فرهنگی در زبان و ادبیّات فارسی معرفی خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، مطالعات فرهنگی، میان‌رشته‌ای، نقد فرهنگی.

۱. مقدمه

مطالعات فرهنگی[1] رویکردی میان‌رشته‌ای است که از پیوند جامعه‌شناسی، ارتباطات، ادبیّات، انسان‌شناسی، فلسفه و غیره به‌وجود آمده و هدفش، مطالعهٔ پدیده‌های فرهنگی در جوامع گوناگون است. مطالعات فرهنگی بیشتر به‌دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش است: چگونه پدیده‌ای خاص با موضوعات مربوط به ایدئولوژی، ملّیّت، قومیّت، عقبهٔ اجتماعی و جنسیّت ارتباط برقرار می‌کند؟ و نیز چگونه گروه‌های خرده‌فرهنگی با مقاومت در برابر شکل‌های حاکم فرهنگی و هویّت، سبک و هویّت‌های خود را می‌آفرینند؟

مطالعات فرهنگی در نقد فرهنگ و جامعهٔ نو و گسترش حوزهٔ مطالعاتی خود، از مجموعه‌ای از مفاهیم و اندیشه‌ها سود برده است؛ از علوم زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی تا مفاهیم ایدئولوژی، هژمونی و گفتمان نزد آلتوسر، گرامشی و فوکو. مطالعات فرهنگی با تلفیق همهٔ این مفاهیم و دیدگاه‌ها، افق نگرش انتقادی خود را گسترش داده است. همین امر نشان‌دهندهٔ خصلت میان‌رشته‌ای و متنوّع بودن این مکتب است (ر.ک مهدی‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۵).

مطالعات فرهنگی مجموعه‌ای از رشته‌های پراکنده نیست؛ بلکه بیشتر قلمروی میان‌رشته‌ای است که گرایش‌ها، حوزه‌ها و روش‌های مختلفی را در قالب ترکیبی جدیدی به هم پیوند زده است. ازاین‌رو، این مقاله درصدد است تا علاوه بر نشان دادن ماهیت میان رشته‌ای مطالعات فرهنگی، با روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی رابطهٔ دوسویهٔ مطالعات فرهنگی و نقد ادبی بپردازد و نشان دهد چگونه نقد ادبی در پیدایش مطالعات فرهنگی مؤثر بوده و تأثیر مطالعات فرهنگی بر نقد ادبی چه بوده است. بررسی پیشینهٔ موضوع نشان

1. Cultural Studies

می‌دهد در موضوع این مقاله به‌صورت پراکنده مباحثی مطرح شده؛ اما پژوهش مستقلی در باب رابطهٔ مطالعات فرهنگی و نقد ادبی انجام نشده است.

۲. چیستی و قلمرو مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی در مفهوم گستردهٔ آن، درک کارکرد فرهنگ است. تعریفی که در مطالعات فرهنگی از مفهوم «فرهنگ» ارائه می‌شود، دیدگاه‌های مختلفی را دربرمی‌گیرد. فرهنگ را معانی مشترکی می‌دانند که ما انسان‌ها در زندگی ایجاد می‌کنیم و با آن‌ها سروکار داریم. فرهنگ دارای ذات نیست و در «متونی» خاص تجسّم پیدا نمی‌کند؛ بلکه فرهنگ عبارت است از رفتارها و فرایندهای معناسازی با «متونی» که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار داریم. جان فرا[1] و میگان ماریس[2] معتقدند مفهوم «متن» در مطالعات فرهنگی به‌عنوان الگویی بنیادی مورد استفاده قرار می‌گیرد. «متن» جایگاهی نیست که معانی در آن، در سطحی واحد از نگارش(نوشتار، گفتار، فیلم، لباس و غیره) برساخته شوند؛ بلکه به‌صورت در میان قراردادنِ چیزی بین سطوح مختلف عمل می‌کند. برای مثال اگر مرکز خریدی را بر مبنای الگوی متنیّت در نظر بگیریم، آن‌گاه این «متن» رفتارها و ساختارهای نهادی و شکل‌های پیچیده‌ای از کنشگری، شرایط حقوقی و سیاسی و مالی آن‌ها، همچنین جریان‌های خاصّی از قدرت و دانش، به‌علاوهٔ نظام چندلایه‌ای خاصّی از معنا را شامل می‌شود. به‌عبارت دیگر، مرکز خرید مقوله‌ای است برخوردار از چندین ویژگی وجودشناسانه؛ مقوله‌ای که نمی‌توان برای آن قرائت ممتاز یا درستی قائل بود. همین عامل بیش از هر عامل دیگری، توجه دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی را به تنوّع مخاطبان یا مصرف‌کنندگان متن‌هایی که آنان مورد تحلیل قرار می‌دهند معطوف می‌کند؛ به همین دلیل مطالعات فرهنگی ناچار قرائت‌های خود را نیز هرگز مناقشه‌ناپذیر یا غایی نمی‌داند. دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی به‌جای آنکه فقط «بهترین مطالب اندیشیده‌شده و بیان‌شده» را بررسی کنند، خود را موظّف می‌دانند «همهٔ مطالب اندیشیده‌شده و بیان‌شده» را

1. John Frow
2. Meaghan Morris

بکاوند (استوری، ۱۳۸۶: ۱۴–۱۸). در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، «متن» به نوشتار، فیلم، عکس، مد، الگو و به‌عبارت دیگر به تمام محصولات معنادار فرهنگی اطلاق می‌شود.

چندمعنایی بودن مطالعات فرهنگی هم در مورد اصطلاح «مطالعات» و هم واژهٔ «فرهنگ» و «فرهنگی» صدق می‌کند. نه‌فقط بر سر موضوع مورد مطالعه، بلکه بر سر شیوهٔ انجام دادن این مطالعه نیز توافق چندانی وجود ندارد. معانی گوناگون مطالعات فرهنگی را می‌توان در چهار معنای اصلی خلاصه کرد: معنای اول آن را مطالعهٔ بین‌رشته‌ای یا فرارشته‌ای معرفی می‌کند. هوگارت در طرح اولیهٔ تأسیس مرکز پژوهشی خود، مطالعات فرهنگی را دارای کیفیّت اساساً بین‌رشته‌ای آشکاری در نظر گرفت؛ اما در عین حال مطالعات ادبی را مهم‌ترین رکن آن و رکنی بی‌همتا تلقی کرد. مفهوم مطالعات فرارشته‌ای نیز که در شماره‌های نخست ***نشریهٔ بین‌المللی مطالعات فرهنگی*** مطرح شد، با مفهوم بین‌رشته‌ای هوگارت تفاوت اندکی دارد. در تعبیر دوم، مطالعات فرهنگی نوعی مداخلهٔ سیاسی دانسته می‌شود. این برداشت بیش از همه به استوارت هال برمی‌گردد. به نظر او، اهمیت مطالعات فرهنگی در سویهٔ سیاسی آن نهفته است. او معتقد بود در مطالعات فرهنگی چیزی در معرض خطر قرار می‌گیرد. تعبیر سوم، مطالعات فرهنگی را رشته‌ای می‌داند که بر مبنای موضوعی کاملاً جدید تعریف می‌شود؛ یعنی مطالعهٔ فرهنگ عامه. هر سه بنیان‌گذار بریتانیایی نامدار این رشته– هوگارت، تامپسون و ریموند ویلیامز– به مطالعهٔ فرهنگ عامّه و فرهنگ طبقهٔ کارگر تعهد آشکاری داشتند. در تعبیر چهارم هم مطالعات فرهنگی چیزی تلقی شده است که به‌عمد درصدد پیوندزدن مطالعهٔ امر عامّه‌پسند به مطالعهٔ امر «ادبی» بوده است. این تعبیر نشان‌دهندهٔ تغییر در پارادایم نظری، و نه در موضوع تجربیِ مورد مطالعهٔ این رشته است. این تعبیر در برداشت ایست هوپ از «مطالعهٔ ادبی»، به‌منزلهٔ شاخه‌ای که تفکیک آن از مطالعات فرهنگی روزبه‌روز سخت‌تر می‌شود، حضور دارد (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۱۴–۱۸).

نلسون[1] در ترسیم قلمرو مطالعات فرهنگی می‌نویسد: مطالعات فرهنگی حوزه‌ای بی‌رشته‌ای، ماورای رشته‌ای و گاه ضد رشته‌ای است. مطالعات فرهنگی تعهد دارد طیف

1. Nilson

کامل هنرها، اعتقادات، نهادها و روش‌های ارتباطی جامعه را مطالعه کند. به نظر او، فرهنگ هم به‌عنوان شیوهٔ زندگی شامل اندیشه‌ها، نگرش‌ها، زبان‌ها، شیوه‌ها، نهادها و ساختار قدرت و هم به‌عنوان مجموعهٔ کاملی از شیوه‌های فرهنگی شامل شکل‌های هنرمندانه، متون، سنّت‌ها، معماری، کالاهای تولیدشده و غیره درک می‌شود (ر.ک شرف‌الدین، ۱۳۸۷). در واقع، مطالعات فرهنگی هم توجه خود را به شیوه‌های بیان نمادین، گفتمان و متن معطوف می‌کند و هم مفهوم فرهنگ را در همهٔ وجوه زندگی به‌کار می‌برد.

۳. سیر تحول مطالعات فرهنگی

ریچارد جانسون معتقد است رشتهٔ مطالعات فرهنگی دو زمینهٔ نظری مجزّا دارد: نخست نوعی فرهنگ‌گرایی آنگلو- مارکسیستی که به بارزترین وجه در آثار تاریخ‌نگار مشهور، ای. پی. تامپسون، و منتقد ادبیِ معروف، ریموند ویلیامز، منعکس شده است؛ دوم نوعی مارکسیسم ساختارگرایانهٔ فرانسوی است که لویی آلتوسرِ فیلسوف آن را پایه گذاشته است. آنچه فرهنگ‌گرایی نامیده می‌شود، در صورت‌بندی آلمانی‌اش سه شاخهٔ نسبتاً جداگانه دارد: رمانتیسم، تاریخ‌گرایی و هرمنوتیک؛ در صورت‌بندی انگلیسی‌اش باز هم مدیون رمانتیسم و تاریخ‌گرایی است. مصداق بارز تحلیل کلاسیک سیر تاریخیِ سنّت بریتانیایی، کتاب ریموند ویلیامز با عنوان ***فرهنگ و جامعه*** است (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۳۵-۴۱).

تاریخ‌گراییِ نو و ماتریالیسم فرهنگی استقلال و نبوغ فردی مؤلف و استقلال اثر ادبی را رد می‌کنند و متون ادبی را از زمینهٔ تاریخی‌شان کاملاً جدایی‌ناپذیر می‌دانند. آن‌ها نقش مؤلف را انکار نمی‌کنند؛ اما معتقدند مؤلف در بهترین حالت، فقط تا اندازه‌ای بر نقش خود کنترل دارد و بیشتر شرایط تاریخی است که تعیین‌کنندهٔ نقش مؤلف است. همان‌گونه که استفن گرین‌بلات[1]، معروف‌ترین منتقد تاریخ‌گرایی نو، می‌نویسد: اثر هنری محصول تعاملات آفریننده یا طبقه یا آفرینندگان است که مجموعه‌ای پیچیده از قراردادها، نهادها و کردارهای مشترک دارند. در نتیجه، متن ادبی همواره بخشی از نظام وسیع‌تر فرهنگی،

1. Stephen Greenblat

سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است. متن ادبی علاوه‌بر آنکه با لحظهٔ تاریخی آفرینشش مرتبط است، به‌طور مستقیم با تاریخ نیز سروکار دارد. ادبیّات، درست مانند هر متن دیگری، فقط مناسبات قدرت را منعکس نمی‌کند؛ بلکه در تحکیم و یا ساختن گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌ها فعّالانه مشارکت دارد؛ درست همان‌گونه که در ساختن هویت‌ها، نه‌فقط در سطح فرد، بلکه در سطح گروه یا حتی در سطح ملّی نیز کارکرد دارد. تاریخ‌گرایان نو و ماتریالیست‌های فرهنگی با توجه به اهداف خاصشان- که ردگیری و آشکار کردن مناسبات قدرت و فرایندهای ساخته شدن ایدئولوژی و فرهنگ است- میان ادبیات و متون غیرادبی تفاوت چندانی قائل نمی‌شوند؛ البته متون غیرادبی ممکن است دینی، سیاسی، تاریخی و یا محصول خرده‌فرهنگ‌های حاشیه‌ای باشد که تا کنون نادیده گرفته می‌شد (برتنس، ۱۳۸۴: ۲۰۵-۲۰۶).

مطالعات فرهنگی به‌عنوان حوزه‌ای مطالعاتی، در دهۀ ۱۹۵۰م در بریتانیا ظهور کرد. این حوزۀ مطالعاتی برخاسته از لیویسیسم[1] بود؛ نوعی از مطالعات ادبی که نامش را از لیویس، مشهورترین شخصیّت این رویکرد، گرفت. لیویسیسم تلاشی بود برای رواج دوبارۀ آنچه اکنون به پیروی از پی‌یر بوردیو «سرمایۀ فرهنگی[2]» نامیده می‌شود. لیویس قصد داشت از نظام آموزشی برای توزیع گسترده‌تر شناخت و درک ادبی استفاده کند. لیویست‌ها برای رسیدن به این هدف، از فهرست محدودی از آثار ادبی اصیل حمایت می‌کردند. آن‌ها آثاری را مورد توجه و حمایت قرار می‌دادند که هدفشان، افزایش حسّاسیّت اخلاقی خوانندگان بود. مطالعات فرهنگی با آثار هوگارت و ویلیامز- که در سنّت لیویسیسم قرار داشتند- توسعه یافت (دیورینگ، ۱۳۸۲: ۳۱). ویلیامز و هوگارت با وفاداری به نقد اخلاقی جامعه و اشتغال ذهنی به کیفیّت زندگی افراد جامعه، سنّت اومانیستی اهل ادب را ادامه دادند. ادوارد تامپسون در آثاری که دربارۀ تاریخ عمومی قرن هجدهم و نوزدهم انگلیس نوشت، کار ویلیامز را تعدیل کرد. تامپسون در دهۀ ۱۹۷۰م کار خود را به بررسی سنّت اومانیستی روشنفکران اهل ادب اختصاص داد. به گفتۀ او، سنّت ادبی تجربۀ مشخّصی از تغییر اجتماعی را نشان می‌دهد.

1. Leavisism
2. Cultural Capital

مرکز مطالعات فرهنگی معاصر که در سال ۱۹۶۴م به مدیریّت ریچارد هوگارت تشکیل شد، از آثار تامپسون در مطالعات نظری و تجربی بهره گرفت. این مرکز کانون ارزشمندی برای بررسی روش‌های مطالعهٔ مسائل فرهنگی در انگلیس فراهم آورده است (جانسون، ۱۳۷۸: ۲۳۶– ۲۳۸). هوگارت در کتاب خود: ***فواید باسوادی*** نشان داد ادبیّات جزئی از زمینه‌ای فراگیرتر به نام فرهنگ است. این کتاب به‌منظور ارائهٔ نقدی فرهنگی، حوزه‌های جداگانه‌ای مانند تاریخ اجتماعی و مردم‌شناسی را با زندگی‌نامهٔ شخصی در هم آمیخت. رهیافت هوگارت آشکارا میان‌رشته‌ای بود و همین باعث شد همکارانش در گروه ادبیّات انگلیسی کتاب او را نامربوط قلمداد کنند و مسکوت بگذارند. پس از هوگارت، استوارت هال مرکز مطالعات فرهنگی را به مدت یازده‌سال مدیریت کرد. در این دوره بود که انتشارات آن به‌نحوی نظام‌مندتر و تثبیت‌شده‌تر صبغه‌ای میان‌رشته‌ای یافت. از آن زمان به بعد، تحقیقات مرکز را نه محقّقان منفرد، بلکه جمعی از متخصّصان حوزه‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی ازجمله جامعه‌شناسان، منتقدان ادبی، روان‌کاوان، روان‌شناسان اجتماعی، تاریخ‌دانان، سیاست‌شناسان و غیره انجام دادند. به‌طور مسلّم، این فعالیت‌ها به ماهیّت میان‌رشته‌ایِ این تحقیقات قوام بخشید (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹۵–۲۹۶). یکی از دستاوردهای مهم مرکز مطالعات فرهنگی معاصر بیرمنگام این بوده که نمادها را همراه با بازنمودها وارد مطالعهٔ فرهنگ معاصر کرده است (لش، ۱۳۸۳: ۱۳). فعالیت این مرکز کم‌کم از تأکید بر مطالعهٔ فرهنگ عامّه و بافت رسانه‌های جمعی و نقش آن‌ها در انتشار ایدئولوژی، به کاوش‌های قوم‌نگارانهٔ زندگی روزمره به‌ویژه پژوهش و تحلیل خرده‌فرهنگ‌های متنوّع و نوظهور، گروه‌های جدید مانند رپ و مطالعهٔ ایدئولوژی‌های سیاسی مانند ملّیت‌گراییِ نژادپرستانه تغییر یافت. در ادامه نیز علاقه به تحلیل متون ادبی، ذهنیت‌های فرهنگی، نقش و کارکرد ایدئولوژی، ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، ابعاد اجتماعی و فرهنگیِ زبان و جنبه‌های فرهنگیِ جنسیّت در میان اعضای این مرکز به‌وجود آمد.

کریس روژک[1] تاریخ تحوّلات مطالعات فرهنگی را شامل چهار برهه می‌داند و معتقد است این چهار برهه دارای خاصّیت فرایندی است و بین آن‌ها هم‌پوشانی وجود دارد. این

1. Chris Rojek

چهار برهه عبارت‌اند از: ۱. برههٔ ملّی- عمومی؛ ۲. برههٔ متنی- بازنمایی؛ ۳. برههٔ جهانی- پساذات‌گرایی؛ ۴. برههٔ حکومتی- سیاسی. برههٔ اول برگرفته از مارکسیسم، متدولوژی اجتماعی کلاسیک و فلسفهٔ قاره‌ای[1] است. برای کاوش در حوزهٔ جوانان و خرده‌فرهنگ‌های عام از این دیدگاه‌ها استفاده می‌شود. در برههٔ دوم تحلیل‌های ادبی، بررسی فرهنگ عامّه، زندگی روزمره، رسانه و فیلم شکل جدّی‌تری به خود می‌گیرد. روژک معتقد است در این دوره، نقش فرهنگیِ رمزگان متنی و معانی برگرفته از متون بسیار مهم و قابل توجّه شد و فرهنگ توده‌ای- که به شکل فزاینده‌ای بازنمایی از جهان در قالب‌های ادبی و سایر متون روایی را تحقّق بخشید- در مطالعات فرهنگی و با روش نشانه‌شناسی مورد توجّه قرار گرفت. بی‌شک این دوره، بیش از همه وام‌دار آثار و نوشته‌های استوارت هال است؛ او با استفاده از دیدگاه نشانه‌شناسیِ برآمده از آرای سوسور و نگاه گفتمانیِ برگرفته از دیدگاه‌های فوکو نشان می‌دهد که بازنمایی دارای ویژگی برساختی است. برساختی بودنِ بازنمایی برای استوارت هال از خلال نگاه به زبان به‌مثابهٔ رسانهٔ محوری در چرخهٔ فرهنگ شکل می‌گیرد که معانی به‌وسیلهٔ آن در چرخهٔ فرهنگ تولید می‌شوند و چرخش می‌یابند. بنابراین، مطالعات فرهنگی مانند سایر روش‌های تحلیل کیفی به «چرخهٔ معنایی» متمرکز می‌شود که شکل بارز آن را در تحلیل‌های هرمنوتیکی و تفسیری می‌توان سراغ گرفت. در برههٔ سوم، مطالعات فرهنگی تحت تأثیر آثار دریدا، لاکائو و موفه به این نتیجه می‌رسد که طبقه، نژاد، جنسیّت، ملّیّت و جز آن معنای جوهری و ذاتی خود را از دست داده‌اند. در آثار این متفکّران نشان داده می‌شود که هیچ چیزی بیرون از گفتمان وجود ندارد. روژک معتقد است در برههٔ چهارم مطالعات فرهنگی، اندیشه‌های میشل فوکو در مرکز مباحث قرار می‌گیرد. فوکو مبحث بازنمایی را با نهادهای سیاسی، اشکال مختلف زندگی اجتماعی و نظام‌های ممنوعیّت و اجبار پیوند می‌دهد. در نگاه اول، چنین اندیشه‌ای فوکو را در برههٔ متنی- بازنمایی قرار می‌دهد؛ اما فوکو تنها به این برهه وابستگی ندارد؛ بلکه از تحلیل متنی- بازنمایی فاصله می‌گیرد و به سمت تاریخ، قدرت، دانش و معضلات مربوط به عدالت اجتماعی و دولت پیش می‌رود. به‌طور کلی در

1. Continental Philosophy

هر چهار برهه، مطالعات فرهنگی، بازنمایی را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مسائل پیش‌روی خود مطالعه می‌کند. اما نکته‌ای که روژک به آن اشاره می‌کند این است که نگاه مطالعات فرهنگی به مفهوم بازنمایی، چندوجهی است و آن را بنا به گفتهٔ هال، باید در ترکیب‌بندی با سایر مفاهیم مانند سیاست، قدرت، امر عامّه‌پسند، ایدئولوژی و بازتولید قرار داد؛ به این دلیل که نمی‌توان مرزبندی دقیق و قاطعی میان چهار برههٔ مطالعات فرهنگی قائل شد (ر.ک سروی زرگر، ۱۳۸۸).

۴. نقد ادبی و مطالعات فرهنگی

ازآنجاکه مطالعات فرهنگی در وسیع‌ترین مفهوم خود، درک کارکرد فرهنگ است؛ پس مطالعات فرهنگی بررسی ادبیّات به‌منزلهٔ نوع خاصی از فرهنگ را هم دربرمی‌گیرد. اما رابطهٔ مطالعات فرهنگی با مطالعات ادبی مسئلهٔ پیچیده‌ای است. مطالعات فرهنگی از جهت نظری همه‌چیز را دربرمی‌گیرد: از آثار ادبی فاخر مثل ***شاهنامه*** تا موسیقی رپ؛ از فرهنگ والا تا نازل؛ فرهنگ گذشته و حال. اما در عمل، مطالعات فرهنگی در تقابل با تلقّی سنّتی از مطالعات ادبی شکل گرفته است. مطالعات فرهنگی در تقابل با مطالعاتی است که کارشان تفسیر آثار ادبی به‌عنوان دستاورد مؤلّفانشان است و توجیه اصلی آن‌ها برای مطالعهٔ ادبیّات این موارد است: ارزش ویژهٔ آثار بزرگ، پیچیدگی آن‌ها، زیبایی‌شان، شمول عامّ آن‌ها و منافع بالقوّه‌شان برای خوانندگان. درواقع مطالعات فرهنگی از به‌کار بستن تکنیک‌های نقد ادبی در مورد سایر مصالح و مواد فرهنگی به‌وجود آمده است. در این مطالعات، مصنوعات فرهنگی همچون «متن‌هایی» که باید آن‌ها را خواند بررسی می‌شوند نه همچون اشیائی که باید آن‌ها را شمارش کرد. در مقابل، وقتی ادبیّات چون نوع فرهنگی خاصّی مورد مطالعه قرار گیرد و آثار ادبی به گفتمان‌های دیگر مرتبط شوند، ممکن است منافعی برای مطالعات ادبی داشته باشد؛ به این ترتیب که دامنهٔ پرسش‌هایی را که آثار ادبی می‌توانند به آن‌ها پاسخ دهند گسترش می‌دهد و توجّه را به این مسئله متمرکز می‌کند که این آثار با چه راه‌هایی در برابر ایده‌های عصر خود مقاومت کرده یا آن‌ها را پیچیده‌تر کرده‌اند. مطالعات فرهنگی در اصل با اصرار بر مطالعهٔ ادبیّات به‌منزلهٔ یک شیوهٔ دلالت و با

بررسی نقش‌های فرهنگی که به ادبیّات اعطا شده است، می‌تواند مطالعهٔ ادبیّات به‌منزلهٔ پدیده‌ای پیچیده و بینامتنی را شدّت بخشد (کالر، ۱۳۸۲: ۶۴–۶۵).

مطالعات فرهنگی در بریتانیا در واکنش به تعریف غالب از فرهنگ در سنّت محافظه‌کارانهٔ نقد ادبی سربرآورد و درپی به چالش کشیدن این سنّت بود. سنّت نقد ادبی در انگلستان فرهنگ را مترادف با متن‌هایی می‌دانست که آن‌ها را مقدّس جلوه‌گر می‌کرد و روش‌هایی که آن‌ها را مشروع و معیار می‌دانست؛ درحالی که مطالعات فرهنگی به مفهوم انسان‌شناسانهٔ فرهنگ دست یازید و کوشید تمام شیوه‌هایی را که مردم موقعیّتشان را درمی‌یابند، درک کند و بر زبان بیاورد. مطالعات فرهنگی به همان اندازه به متن‌های زندهٔ مربوط به آیین‌ها و نهادهای اجتماعی علاقه نشان می‌دهد که به فرآورده‌های هنری. سنّت نقد ادبی طبقهٔ کارگر را فاقد فرهنگ می‌دانست و از کنار این طبقه با بی‌اعتنایی می‌گذشت؛ درحالی که مطالعات فرهنگی سعی دارد تنوّع و سرزندگیِ موقعیّت‌های خاص و باورهای این طبقه را برجسته کند و شیوه‌های اصیل تجربیّات مردمی را باز نمایاند (ر.ک شرف‌الدین، ۱۳۸۷).

به نظر وایت و اسکواچ، محدوده‌ای از رشته‌های انفرادی بر مطالعات فرهنگی تأثیر داشته و دارند؛ درست همان‌طوری که سعی شده است در مطالعات فرهنگی رشته‌های سنّتی بازتعریف شوند. این رشته‌ها شامل ادبیّات مدرن، ادبیّات تطبیقی، نقد ادبی، مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ، علوم سیاسی و غیره است (White & Schwoch, 2006: 14).

مطالعات فرهنگی با گسترش دایرهٔ شمول تحقیقات ادبی و فرهنگی به تمام جلوه‌های فرهنگ جامعهٔ معاصر، بنیادی‌ترین مقولات نقد ادبی سنّتی را مورد تردید قرار داده است. از نظر منتقدان مطالعات فرهنگی، مرزگذاری بین فرهنگ متعالی و فرهنگ عامیانه و محدود کردن حوزهٔ پژوهش‌ها به فرهنگ متعالی همان‌قدر بیهوده است که منحصر کردن تحقیقات شیمی‌دانان به عناصر باارزش مانند طلا و انجام ندادن کارهای آزمایشگاهی دربارهٔ عناصر کم‌ارزش مانند مس. بنابراین، منتقد ادبی نباید حوزهٔ تحقیقات خود را به آثار معتبر محدود کند؛ بلکه باید ادبیّات عامّه‌پسند را نیز معرّف فرهنگ جامعه و درخور نقد بداند. مطالعات فرهنگی مرزگذاری‌های سنّتی بین دوره‌های مختلف ادبی و ویژگی‌های ژانرهای ادبی را نیز

مورد تردید قرار داده است. برتری دادنِ تراژدی بر کمدی و تقسیم تاریخ ادبیّات به دوره‌های کاملاً مجزّا، از اندیشه‌ای سرچشمه می‌گیرد که قائل به ارزش‌گذاری سلسله‌مراتبی است؛ درحالی که مطالعات فرهنگی اصولاً با سلسله‌مراتب سنّتی و هرگونه فرق‌گذاری‌ای که بر این سلسله‌مراتب استوار باشد مخالفت می‌کند (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹۲-۲۹۳).

رویکرد مطالعات فرهنگی مباحث اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و ادبی را درهم می‌آمیزد و بر تخصّص‌گرایی‌های قراردادی و جزئی‌نگری‌ها غلبه می‌کند تا به شناخت درستی از فرهنگ و هویّت هر جامعه دست یابد. این رویکرد در گام‌های بزرگ‌تر فقط به توصیف فرهنگ‌ها نمی‌پردازد؛ بلکه مداخله در فرهنگ‌ها و بازسازی آن‌ها نیز از اهداف آن است. مطالعات فرهنگی به بررسی رابطهٔ میان زبان و قدرت، به‌ویژه راه‌های ایجاد هویّت‌های اجتماعی نیز توجّه دارد. استوری در عناوین فصل‌های کتاب ***مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامّه*** (۱۳۸۶) مطالعات مربوط به فرهنگ عامّه همچون داستان‌های عامّه‌پسند، تلویزیون، فیلم‌ها، روزنامه‌ها، مجلات و موسیقی عامّه‌پسند و بحث دربارهٔ مصرف کالا در زندگی روزمره را از مباحثی می‌داند که در مطالعات فرهنگی بررسی می‌شود.

مطالعات فرهنگی را خواه مطالعهٔ همهٔ متون تعریف کنیم خواه فقط مطالعهٔ متون عامّه‌پسند، روشن است که موضوع این رشته با موضوعی که نقد ادبی سنّتی اختیار کرده، متفاوت است. تا زمانی که مطالعات ادبی موضوعش را ادبیّات متعالی می‌داند و مطالعات فرهنگی نیز موضوعش را فرهنگ واقعاً عامّه‌پسند می‌پندارد، داوری‌های ارزشی نیز در نحوهٔ تعریف موضوع مطالعه دخالت می‌کند. البته، دربارهٔ نقد ادبی به‌طور خاص باید گفت محور اصلی توجه، بررسی نوشته‌ها و آثار معتبر نیست؛ بلکه چگونگی اعتبار بخشیدن به این آثار و قدردانی از آن‌هاست. «ادبیّت» ادبیّات و «عامّه‌پسند بودن» امر عامّه‌پسند هیچ‌یک خصلت ذاتیِ نوع خاصّی از متون نیستند؛ بلکه هرکدام تابعی از این امرند که تولیدکنندگان، توزیع‌کنندگان، منتقدان و مخاطبان فرهنگی چگونه انواع مختلف متون را به‌لحاظ اجتماعی پردازش می‌کنند. امر ادبی و امر عامّه‌پسند، صرف‌نظر از سایر خصوصیّاتشان، برساخته‌هایی اجتماعی‌اند (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۲۸۷-۲۸۹).

به نظر دیوید شاموی، مطالعهٔ فرهنگی به‌عنوان نظریّه و روش، مسئله‌ای را که از زمان پیدایش نقد نو در مطالعات ادبی نقش محوری داشته است نادیده می‌گیرد. در نقد، عنصری به نام قضاوت هست که از زمان کانت به بعد در نظریّهٔ زیبایی‌شناسی نقشی اساسی داشته است؛ اما ظاهراً در مطالعات فرهنگی اثری از آن نیست. مطالعات فرهنگی نیز مانند نقد نو تلاش خود را به تأویل یا قرائت دقیق متون معطوف کرده است؛ اما در مورد کیفیّت یا ارزش موضوع این تأویل و تفسیر چیز زیادی برای گفتن ندارد (شاموی، ۱۳۸۶: ۲۰).

به هر حال، رویکرد مطالعات فرهنگی تأثیر بسیار زیادی بر مطالعات ادبی داشته است. این رویکرد موجب نزدیکی مفهوم نقد ادبی به نقد فرهنگی شده است. از یک‌سو، مطالعات فرهنگی با در نظر گرفتن امور مورد مطالعه‌اش به‌عنوان متن‌هایی، درصدد کشف معانی و رسیدن به معنای ضمنی آن‌هاست؛ از سوی دیگر نیز نقد ادبی با در نظر گرفتن شواهد موجود، به جست‌وجو در معانی متون می‌پردازد. توجّه به متن به‌عنوان واحد تحلیل، مهم‌ترین وجه اشتراک مطالعات فرهنگی و نقد ادبی است.

سهم مطالعات فرهنگی در نقد ادبی در ارزیابی دوبارهٔ رابطهٔ میان حال و گذشته نهفته است. در این رویکرد به خوانندگان یادآوری می‌شود که هر متنی تاریخی دارد و آگاهی از شرایط تاریخی می‌تواند فهم شخص و ارزیابی او را از آثار ادبی غنی کند. نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی خواهان نگاهی دقیق‌تر به پیچیدگی‌های جامعه‌اند و می‌خواهند این کار را از رهگذر توصیف فرهنگ به‌مثابهٔ ارگانیسم زنده‌ای که پیوسته تغییر می‌کند و نه به‌عنوان موجود ثابتی که می‌تواند به شکل عینی توصیف شود، انجام دهند. همچنین آنان بر این نکته تأکید دارند که اگر خوانندگان، محقّقان و ناقدان فکر کنند که ارزش‌ها و نگرش‌هایشان بر فهم آنان از ادبیّات و فرهنگ خودشان و گذشته تأثیری ندارد، خود را فریب داده‌اند (ر.ک مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۷۰–۲۷۱).

به نظر حسین پاینده، کار بسیار مهمی که مطالعات فرهنگی انجام داد و تأثیر بسزایی که در نقد ادبی گذاشت، تبدیل کردن کلمهٔ «اثر» به «متن» بود. از دیدگاه او، وقتی از «اثر» صحبت می‌کنیم، تولید فرهنگی– ادبی را در هاله‌ای از تقدّس قرار می‌دهیم و آن را برتر یا مایهٔ تأمّلات و ژرف‌اندیشی‌های عجیب و غریب می‌دانیم. پاینده بر آن است که مطالعات

فرهنگی ادبیّات را خیلی «زمینی» کرده است. این نوع مطالعه مرزها را حذف کرده و شکافی که در گذشته بین آثار فخیم و تأمّل‌برانگیز و آثار ساده‌تر ادبی بوده، از بین برده است (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۶).

بحث بر سر ارتباط مطالعات ادبی و فرهنگی را می‌توان حول دو مبحث عام جمع کرد: ۱. آنچه «مجموعهٔ آثار ادبی معتبر» نامیده می‌شود؛ آثاری که معمولاً در مدارس و دانشگاه‌ها بررسی می‌شوند و میراث ادبی را تشکیل می‌دهند. ۲. روش‌های مناسب برای تحلیل اشیاء فرهنگی که در واقع مطالعات فرهنگی از تحلیل ادبی در بررسی سایر مواد و مصالح فرهنگی سود برده است. بحث‌هایی که دربارهٔ پیوند ادبیات و مطالعات فرهنگی درگرفته، پر است از شِکوه دربارهٔ نخبه‌گرایی و اتّهاماتی از این‌قبیل که مطالعهٔ فرهنگ عامّه مایهٔ مرگ ادبیات خواهد شد. اما باید توجه داشت که خوانش دقیق نوشته‌های غیرادبی به معنای ارزیابیِ زیبایی‌شناختیِ آن‌ها نیست؛ همان‌طور که طرح پرسش‌های فرهنگی دربارهٔ آثار ادبی به این معنا نیست که این آثار فقط مستندات یک دوره‌اند (ر.ک کالر، ۱۳۸۲: ۶۵-۷۴).

دربارهٔ ارتباط مطالعات فرهنگی و مطالعات ادبی جا دارد به تقسیم‌بندی هوگارت اشاره کنیم. هوگارت از سه شاخهٔ مطالعات تاریخی- فلسفی، مطالعات جامعه‌شناسی و مطالعات نقد ادبی سخن گفته است. از نظر او، سومین شاخه، مهم‌ترین شاخه است؛ زیرا فقط ادبیّات، به‌دلیل آنکه واکنشی به‌تمام‌معنا به کیفیّت زندگی است، می‌تواند بینش بی‌همتایی دربارهٔ ماهیّت جامعه به ما بدهد (رهادوست، ۱۳۸۲: ۱۹۹).

۵. روش پژوهشی مطالعات فرهنگی

مطالعات فرهنگی رویکردی است که موضوع و قلمرو مطالعاتی مشخّص، چارچوب‌های نظریِ نهادی‌شده، اصول و مبانیِ پذیرفته‌شده و روش‌شناسی معیّنی ندارد. نداشتن روش پژوهشی مشخّص از مسائلی است که منتقدان به‌عنوان یکی از ضعف‌های مطالعات فرهنگی به آن پرداخته‌اند. برخی بر این باورند که مطالعات فرهنگی هیچ‌گاه تکلیف خود را با موضوع روش‌شناسی روشن نکرده است؛ به همین دلیل می‌توان با قاطعیّت گفت «نخستین ابهام در مطالعات فرهنگی، ابهام روش‌شناسانه است.» (فکوهی، ۱۳۸۳). به

اعتقاد این گروه، چون مطالعات فرهنگی آبشخورهای گوناگونی دارد و در قالب خاصّی جای نمی‌گیرد، نوعی بی‌نظمی و پراکندگی در روش پژوهشی آن نیز راه یافته است. در واقع، مطالعات فرهنگی شیوه‌ای است که «مرتب در حال تغییر علائق و روش‌هایش است، هم به این دلیل که درگیر تعامل با زمینهٔ گسترده‌تر تاریخی‌اش است، هم به این دلیل که هنوز از اقتدار خود به‌عنوان رشته‌ای تحقیقاتی خرسند نیست.» (دیورینگ، ۱۳۸۲: ۲۷).

گروهی نیز معتقدند مطالعات فرهنگی سبب ایجاد گونه‌ای روش‌شناسی شده است که فراتر از اصول و روش‌های صرفاً تجربی است و بیشتر به روش‌های کیفی نزدیک است؛ یعنی مطالعات فرهنگی حتی در حوزهٔ روش نیز بین‌رشته‌ای یا فرارشته‌ای عمل کرده و دست‌اندرکاران آن برآن‌اند تا «تلاش برای تولید مدل‌های نظری و روش‌شناختی نوین در جهت پرداختن به تولید، سازمان‌دهی و انتقال دانش کار اصلی پشت صحنهٔ آنان باشد.» (ژیرو، ۱۳۸۵). مطالعهٔ فرهنگی مبیّن نوعی روش‌شناسیِ میان‌رشته‌ایِ متکثّر و متشکّل از مفاهیم و روش‌های رشته‌های مختلف است. امروزه، طیف وسیعی از روش‌های کیفی ازجمله تحلیل‌های مردم‌نگاری، تحلیل روایت، تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی و غیره در مطالعات فرهنگی به‌کار گرفته می‌شود. محقّقان این حوزه در پژوهش‌های خود به‌جای تبیین آماری، به تفسیر و تأویل روابط بین پدیده‌ها می‌پردازند. این پژوهشگران تقلیل‌گرایی روشی را نمی‌پذیرند و تلاش می‌کنند از روش‌ها و امکانات دیگر رشته‌ها نیز بهره گیرند.

مطالعات فرهنگی از تحلیل ادبی در بررسی مواد و مصنوعات فرهنگی استفاده کرده است. قرائت تولیدات فرهنگی، کردارهای اجتماعی و حتی نهادهای اجتماعی به‌عنوان «متن» از مطالعات ادبی و نیز نشانه‌شناسی سرچشمه گرفته است. البته، استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی- که خود رویکردی بین‌رشته‌ای است- در بررسی پدیده‌های فرهنگی علاوه‌بر محاسن آن، معایبی نیز دارد. نشانه‌شناسان به دنبال کشف رمزگان نظام‌های ارتباطی‌اند و برداشت‌های آنان اغلب با ملاحظات و تفسیرهای ذهنی همراه است. علاوه‌بر این، در پژوهش‌های نشانه‌شناسانه معمولاً شواهد آماری و استناد عینی به‌کار گرفته نمی‌شود و پژوهش‌ها معمولاً کیفی‌اند. هرچند نتایج چنین پژوهش‌هایی اغلب متقاعدکننده به‌نظر می‌رسد، کاملاً ذهنی‌اند و همین کیفیّت ذهنی امکان تعمیم نتایج تحقیق را سلب

می‌کند؛ به این دلیل که برخی، تحلیل نشانه‌شناسانه را رهیافت قابل اعتمادی برای کاویدن فرهنگ نمی‌دانند. به نظر این عده، در مطالعهٔ فرهنگی استفاده از رویکرد «تحلیل محتوا»- که ویژگی اصلی آن عینیت‌مبنایی و نظام‌مندی و اتّکا به توصیف‌های کمّی است- کارآمدتر است. اما «تحلیل محتوا» نیز محدودیت‌ها و معایبی دارد؛ ازجمله اینکه انتخاب هر کُد یا مقوله‌ای برای بررسی کمّی، مبیّن دیدگاهی نظری یا گزینشی جهت‌دار است. بنابراین، نمی‌توان این‌قبیل بررسی‌های آماری را به‌دور از ارزش‌گذاری‌های ضمنی دانست. معنای هر متن فرهنگی بیشتر از امر بیان‌ناشده مایه می‌گیرد تا امر بیان‌شده در آن متن؛ بنابراین هر تحلیلی که از محتوای ظاهری برآید، لزوماً تحلیلی سطحی و ناکافی خواهد بود. اشاره به امر بیان‌شده و ضرورت معناکاوی، نه از راه تحلیل سطحی بلکه به مدد تحلیل نشانه‌شناسانه و روان‌کاوانه، سبب شده است توجّه به نقد ادبی به‌عنوان رویکردی برای مطالعهٔ متون فرهنگی مورد نظر پژوهشگران قرار گیرد (ر.ک پاینده، ۱۳۸۵الف: ۴۶-۶۳).

بعضی پژوهشگران متن‌گراییِ مفرط در مطالعات فرهنگی را یکی از مسائل مهم این حوزه می‌دانند. کریس بارکر معتقد است در مطالعات فرهنگی اغلب، بررسی فرهنگ را با نوعی کشف معانی یکسان گرفته‌اند؛ معانی‌ای که به‌نحوی نمادین و از طریق نظام‌های دلالتگر تولید می‌شوند که همانند زبان عمل می‌کنند. به نظر او، چنین چرخشی دربردارندهٔ نوعی ضایعه یا دست‌کم بصیرتی ناقص است؛ زیرا در نتیجهٔ چنین رویکردی از یک‌سو غلبهٔ تحقیقات زبان‌شناختی در مطالعات فرهنگی، خطر اولویّت‌دهیِ صرف به مطالعهٔ متون را درپی‌دارد و از سوی دیگر، این حوزه در مطالعهٔ عملکردهای زبان به قدر کافی به زندگی روزمرهٔ کنشگران جهان اجتماعی نمی‌پردازد. به نظر بعضی از منتقدان، میدان‌های سیاسی، اقتصادی و مهم‌تر از همه امر اجتماعی در مطالعات فرهنگی مورد غفلت قرار گرفته است. در واقع، مطالعات فرهنگی متّهم به نوعی متن‌گرایی است که به زمینه اعتنایی ندارد. البته، بعضی همچون سیدمن بر این باورند که در مطالعات فرهنگی، متون به‌هیچ‌وجه قلمروهایی فروبسته به‌شمار نمی‌آیند؛ بلکه همواره در ارتباط با سایر متون- یعنی همان اصل بینامتنیّت- و نیز در ارتباط با کنش‌های اجتماعی و تضادهایی(جنسی، طبقاتی و غیره)

تحلیل می‌شوند که هم در تولید متن دخیل‌اند و هم از متون تأثیر می‌پذیرند (ر.ک رضایی، ۱۳۸۷).

نشانه‌شناسی و نقد ادبی به پژوهش‌های فرهنگی کمک بسیاری کرده‌اند. البته، توجّه به نحوهٔ ایجاد معنا و لذّت از متن، تعلیق تقاضای درک‌پذیری فوری، آمادگی برای پذیرش چندمعنایی و ابهام، توجّه به تأثیرات زایا و غیرمنتظرهٔ زبان و تخیّل، فقط برای خواندن متون ادبی ضروت ندارند؛ بلکه پژوهشگران برای سایر پدیده‌های فرهنگی نیز باید آن‌ها را مورد توجه قرار دهند.

مطالعات فرهنگی در مقابل نگرش‌های پوزیتیویستی، به رمزآلود و معنادار بودن عناصر فرهنگی و در نتیجه لزوم رمزگشایی آن‌ها به‌وسیلهٔ مطالعات نشانه‌شناسانه تأکید دارد. بنابراین، افراد فرایندها و روابط اجتماعی را فقط از طریق صورت‌هایی درمی‌یابند که آن فرایندها و روابط در قالب آن‌ها به ایشان عرضه شده است. این صورت‌ها به‌هیچ‌وجه شفّاف نیستند و در لفّافهٔ «فهم متعارف» پوشیده شده‌اند که به‌طور هم‌زمان آن‌ها را معتبر و پررازورمز می‌کند. همهٔ ابعاد فرهنگ ارزش نشانه‌شناختی دارند و مسلّم انگاشته‌شده‌ترین پدیده‌ها می‌توانند به‌عنوان نشانه عمل کنند (ر.ک شرف‌الدین، ۱۳۸۷). البته، در مطالعات فرهنگی معمولاً کسی به دنبال تبیین علّی نمی‌رود؛ بلکه در بهترین شکل ممکن، تبیین توصیفی مورد توجّه قرار می‌گیرد.

بـاری، در مطالعات فرهنگی دو گرایش در تحلیل متن دیده می‌شود: «۱. تحلیل متن و قرائت رمزهای تشکیل‌دهندهٔ آن (تحلیل درون‌متنی)؛ ۲. تحلیل زمینه‌های اجتماعی، اقتصـادی، تاریخی و سیاسی که متن در درون آن‌هـا تولیـد مـی‌شود (تحلیل برون‌متنی)» (مهدی‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۱). البته باید به این نکته توجّه کرد که مطالعات فرهنگی رویکردی میان‌رشته‌ای است و حوزهٔ گسترده‌ای از جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، نظریه و نقد ادبی، فلسفه، تاریخ و اخلاق را دربرمی‌گیرد. امروزه در عصر جهانی‌شدن و ادغام گفتمان‌هایی که پیشتر جدا ازهم بودند، اتّخاذ رهیافتی میان‌رشته‌ای برای تحلیل فرهنگ، با روند عامّ زندگی بشر همسویی دارد؛ همچنان که هرگونه تلاش برای تافتهٔ جدابافته جلوه دادنِ نقد ادبی و بهره‌نگرفتن از روش‌ها و مفاهیم سایر حوزه‌های علوم انسانی و اجتماعی، مغایر با این

روند است و فقط نشانهٔ ناآگاهی از وضعیّت امروز تحقیقات ادبی است (پاینده، ۱۳۸۲: ۳۰۳). از نظر روش، مطالعات فرهنگی کاملاً خلّاق شمرده می‌شود و شاید هیچ روش مشخّص و رهیافت نظری معیّنی نتواند نیاز پژوهشگر را در عرصهٔ مطالعات فرهنگی برآورده کند. بنابراین، پژوهشگر می‌تواند با ترکیبی از روش‌ها به حلّ مسئلهٔ خود بپردازد.

۶. مطالعات فرهنگی در زبان و ادب فارسی

کتاب ***مطالعات فرهنگی*** مجموعه‌ای از مقالات صاحب‌نظران این عرصه ازجمله آدورنو، فوکو، لیوتار، بوردیو و غیره است. جمع‌آوری و ویرایش مقالات آن را سایمن دورینگ (۱۳۷۸) برعهده داشته است. این کتاب از اولین آثاری است که در زبان فارسی به‌طور مستقل به حوزهٔ مطالعات فرهنگی پرداخته است. این اثر را حمیرا مشیرزاده به زبان فارسی ترجمه کرده است؛ البته بیشتر مقالات این مجموعه با همین عنوان، چند سال بعد (۱۳۸۲) نیز به‌وسیلهٔ نیما ملک‌محمّدی و شهریار وقفی‌پور ترجمه و روانهٔ بازار شد. کتاب ***منتقدان فرهنگ*** نوشتهٔ لزلی جانسون (۱۳۷۸) نیز از اولین آثار ترجمه‌شده در حوزهٔ مطالعات فرهنگی در ایران است.

«مطالعات فرهنگی: رهیافتی انتقادی به فرهنگ و جامعهٔ نو» نوشتهٔ سیدمحمّد مهدی‌زاده (۱۳۷۹) از اولین مقالاتی است که به‌طور مفصّل به تاریخچه و نحوهٔ شکل‌گیری و اصول و مفاهیم اساسی رویکرد مطالعات فرهنگی پرداخته است. به نظر نویسندهٔ این مقاله، نشانه‌شناسی برای مطالعات فرهنگی مهم و اساسی است. به اعتقاد او، مشخّص‌ترین استراتژی نظری مطالعات فرهنگی، قرائت تولیدات فرهنگی، کردارهای اجتماعی و حتی نهادهای اجتماعی به‌عنوان «متن» است که از مطالعات ادبی و نیز نشانه‌شناسیِ بارت و اکو اقتباس شده است.

بهار رهادوست (۱۳۸۲) در مقالهٔ «رویکرد بین‌رشته‌ای و مطالعات ادبی» بخشی از آن را به مطالعات فرهنگی و ادبیّات اختصاص داده و در آن به رابطهٔ ادبیّات و مطالعات فرهنگی پرداخته است. به نظر او، مطالعهٔ فرهنگی مستلزم مطالعهٔ انواع گفتمان‌های ادبی، علمی و فلسفی است که می‌توان آن‌ها را به سه شاخهٔ فرهنگ ایدئالی آرنولدی (قائل به سنّت

گزینشی هنر و ادبیّات والا)، فرهنگ مستند (مبتنی بر ضبط تجارب انسانی در پیشینه‌های مدوّن و رسانه‌ها) و فرهنگ اجتماعی (قائل به وجه نهادی شیوه‌های زندگی اجتماعی) تقسیم‌بندی کرد.

فصل سوم کتاب ***نظریّهٔ ادبی*** جاناتان کالر ترجمهٔ فرزانه طاهری (۱۳۸۲) با عنوان «ادبیّات و مطالعات فرهنگی»، به پیدایش مطالعات فرهنگی، تنش‌ها، هدف‌ها و تمایزات ادبیّات و مطالعات فرهنگی اختصاص دارد.

در مقالهٔ «جایگاه ادبیّات عامّه‌پسند در مطالعات فرهنگی» از حسین پاینده (۱۳۸۲) نیز به ارتباط ادبیّات و مطالعات فرهنگی توجه شده است. پاینده در این مقاله علاوه بر مرور پیشینهٔ مطالعات فرهنگی، از نگاه منتقدی ادبی، بر این حوزه تمرکز کرده است. به نظر او، امروزه دو ویژگی بارز مطالعات فرهنگی: لحاظ کردن فرهنگ عامیانه و ارائهٔ تحلیل‌های میان‌رشته‌ای، چنان در نقد ادبی ریشه دوانده که با قاطعیّت می‌توان گفت نقد ادبی معاصر تحت سیطرهٔ بی‌چون و چرای مطالعات فرهنگی است.

هانس برتنس در کتاب ***مبانی نظریّهٔ ادبی***- که محمّدرضا ابوالقاسمی (۱۳۸۴) آن را ترجمه کرده است- درپی نشان دادن این نکته است که چگونه نظریّهٔ ادبی و کار ادبی- کار تأویل- به‌طور قهری به هم مرتبط‌اند. فصل هفتم این کتاب با عنوان «ادبیّات و فرهنگ» به بحث تاریخ‌گرایی نو و ماتریالیسم فرهنگی اختصاص دارد.

«شخصیّت داستانی و گفتمانی فرهنگی» مقاله‌ای از تژا میرفخرایی (۱۳۸۴الف) است. هدف این مقاله، بررسی رابطهٔ میان تصویر ترسیم‌شده از شخصیّت‌های داستانی در متنی روایی و گفتمان فرهنگی آن روایت است. به نظر میرفخرایی، شخصیّت‌های داستانی با انتساب مشخّصه‌های اجتماعی، فیزیکی و اخلاقی به‌وسیلهٔ متن معرفی می‌شوند؛ به‌عبارت دیگر مجموع توصیفات متن دربارهٔ شخصیّت‌های داستانی، باعث شکل‌گیری تصویری از آنان در ذهن خواننده خواهد شد. به نظر نویسنده، این تصویر را می‌توان به‌مثابهٔ یکی از غلیظ‌ترین نمودهای گفتمان فرهنگیِ یک روایت تحلیل کرد.

«رُمان‌های عامّه‌پسند ایرانی؛ سازگاری زن» مقالهٔ دیگری از تژا میرفخرایی (۱۳۸۴ب) است. نویسنده در این پژوهش ژانر ۲۱ رُمان عامّه‌پسند ایرانی در دههٔ هفتاد را بررسی کرده

است. در این مقاله آمده است که زنان خانه‌دار به مقام رهبران فکری بازار ادبیّات داستانی عامّه‌پسند دست یافته‌اند که این پیامد، برای صنعت نشر و سیاست‌گذاران امور فرهنگی می‌تواند اهمیت زیادی داشته باشد.

مقالهٔ «بازخوانی رُمان شوهر آهوخانم» نوشتهٔ یوسف اباذری (۱۳۸۴) و نادر امیری است. نویسندگان این مقاله، رُمان تاریخ‌گرای ***شوهر آهوخانم*** را از زاویهٔ سازوکار بازسازی حافظهٔ جمعی و روایت بازخوانی کرده‌اند. آنان پس از اشاراتی به تکیه‌گاه‌های نظری مقاله، به شرحی از حقایق داستانی ***شوهر آهوخانم*** پرداخته‌اند. در بخش نهایی و اصلیِ مقاله، ویژگی گفت‌وگوییِ رُمان، سطوح روایتیِ آن و نیز چگونگی بازسازی گذشتهٔ اجتماعی بر مبنای مؤلّفهٔ گفتمانی عصر نگارش آن تحلیل شده است.

درآمدی بر نظریّهٔ فرهنگی نوشتهٔ آندرو میلنر و جف براویت ترجمهٔ جمال محمّدی (۱۳۸۵) از معدود کتاب‌های ترجمه‌شده در حوزهٔ مطالعات فرهنگی است که به مبانی نظری این رویکرد می‌پردازد.

نقد فرهنگی نوشتهٔ آرتور آسا برگر (۱۳۸۵) یکی دیگر از کتاب‌های ترجمه‌شده در حوزهٔ مطالعات فرهنگی است. این کتاب نظریّه‌پردازان مطالعات فرهنگی، مفاهیم و حوزه‌های موضوعی اصلی آن همچون نظریّه‌های ادبی، جامعه‌شناختی، روان‌کاوی، نشانه‌شناسی و مارکسیسم را دربرمی‌گیرد.

حسین پاینده (۱۳۸۵ب) در مقالهٔ «بررسی یک آگهی تلویزیونی از منظر مطالعات فرهنگی» نشان می‌دهد پژوهشگران مطالعات فرهنگی با از میان برداشتن مرزهای معمول میان هنر نخبه‌گرا و هنر عامّه‌پسند، عرصه‌های جدیدی را که تا پیش از این جزء حیطهٔ کار محقّقان علوم انسانی نبود، در کار خود لحاظ کرده‌اند. به نظر او، یکی از مهم‌ترین این حوزه‌ها، آگهی‌های تجاری است.

«در مصاف با دیگری (بازخوانی سه رُمان فارسی در پرتو گفتمان غرب‌زدگی)» نوشتهٔ یوسف اباذری (۱۳۸۶) و شاپور علی بهیان است. در این پژوهش دو ***رُمان شازده احتجاب*** و ***برّهٔ گمشدهٔ راعی*** اثر هوشنگ گلشیری و نیز رُمان ***سووشون*** سیمین دانشور در بستر گفتمانی یک دورهٔ خاص، یعنی دههٔ چهل بازخوانی شده است.

اولین کتابی که گروه پژوهشی جامعه‌شناسی جهاد دانشگاهی به‌منظور تقویت ادبیّات مطالعات فرهنگی در ایران منتشر کرد، ***مطالعات فرهنگی: دیدگاه‌ها و مناقشات*** نام دارد. این کتاب شامل مقالاتی از صاحب‌نظران این حوزه با ترجمهٔ گروهی از مترجمان است و محمّد رضایی (۱۳۸۶) کار گزینش و ویرایش مقالات را برعهده داشته است. هدف از انتشار این کتاب، ارائهٔ چشم‌اندازهای مختلف مطالعات فرهنگی است تا زمینهٔ آشنایی با دیدگاه‌های مختلف فراهم شود.

سرانجام، می‌توان به ***مطالعات فرهنگی، نظریّه و عملکرد*** نوشتهٔ کریس بارکر و ترجمهٔ مهدی فرجی و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷) اشاره کرد. از نظر پاول ویلیس، مقدّمه‌نویس این اثر، کتاب کریس بارکر برای کسانی که با دشواری‌های آموزشی مطالعات فرهنگی و رویکردهای آن روبه‌رو می‌شوند مفید است و مجموعهٔ کاملی از دیدگاه‌های نظری و تجربی مدرن را برای درک صورت‌های فرهنگی فراهم کرده است.

مرور آثار منتشرشده در زمینهٔ مطالعات فرهنگی نشان می‌دهد یکی از حوزه‌های شکل‌گیری مطالعات فرهنگی در ایران، مطبوعات است. مقالات منتشرشده در مطبوعات ایران در گسترش این رویکرد نقش مهمی داشته‌اند؛ ***فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*** از نمونه مجلاتی است که به این رویکرد اختصاص دارد. علاوه بر استادانی که در رشته‌های علوم اجتماعی، ارتباطات و انسان‌شناسی پژوهش و تدریس می‌کنند، بعضی از کسانی که در حوزهٔ نقد ادبی فعّالیّت می‌کنند نیز از مدّعیان مطالعات فرهنگی در ایران هستند.

مطالعات فرهنگی را نمی‌توان فقط یک علم دانشگاهی نامید. در آغاز شکل‌گیری این رویکرد، عده‌ای آن را دانشی ضد رشته‌ای، فرارشته‌ای و بعدها بین‌رشته‌ای نامیدند؛ به این دلیل آن را ضد رشته‌ای می‌دانستند که با نهادهای مستقرّ دانشگاهی در تقابل بود. به نظر آن‌ها، مطالعات فرهنگی چیزی را مطالعه می‌کرد که آن‌ها، یعنی نهادهای دانشگاهی مطالعه نمی‌کردند و آن، گروه‌های حاشیه‌ای و فرودست جامعه و اقلّیّت‌های فرهنگی بود. اما مطالعات فرهنگی در ایران در دانشگاه‌ها ایجاد شد نه در محافل روشنفکری و انتقادی؛ در

صورتی که در اروپا این نوع مطالعات ابتدا در محافل روشنفکرانهٔ چپ برپا شد و بعدها اقبال آکادمیک پیدا کرد و در نهادهای دانشگاهی گسترش یافت (کاظمی، ۱۳۸۶: ۱۱).

البته مطالعات فرهنگی در ایران هنوز به مرحله‌ای نرسیده است که بتوان دربارهٔ آن قضاوت کرد. مجموعه آثار نوشته‌شده در این حوزه انگشت‌شمارند و بیشتر آن‌ها نیز ترجمهٔ آثار غربی‌اند. هنوز در ایران معنای مشخّص و معیّنی از مطالعات فرهنگی وجود ندارد. محقّقان این حوزه هنوز الگوی مشخصی را تعیین نکرده‌اند و معلوم نیست در مطالعات فرهنگی کدام سنّت فکری را دنبال می‌کنند. نکتهٔ دیگر دربارهٔ وضعیّت مطالعات فرهنگی در ایران، این است که در ایران بیشتر، نهادها و مراکز دولتی به تشکیل مراکز پژوهشیِ مطالعات فرهنگی اقدام کرده‌اند؛ درحالی که تاریخچهٔ این رویکرد نشان می‌دهد اساساً مطالعات فرهنگی، برخلاف رشته‌های علوم اجتماعی، به دنبال این بوده است که صدای فرودستان جامعه و گروه‌های خارج از قدرت و حاشیه‌ای را منعکس کند؛ اما به‌نظر می‌رسد اینک درگیر سیاست‌گذاری فرهنگی نیز شده است.

آثار مربوط به مطالعات فرهنگی در ایران را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. آثاری است که در آن‌ها مباحث نظری مطالعات فرهنگی بیان شده است؛ بسیاری از آثاری که از آن‌ها یاد شد، در این دسته قرار می‌گیرند. ۲. آثار عملی و کاربردی حوزهٔ مطالعات فرهنگی است. این دسته را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: بخش اوّل آثاری است که در آن‌ها متون ادبی با توجّه به نقش آن‌ها در فرهنگ‌سازی و نقش شاعران و نویسندگان در تحوّلات فرهنگی و اثرپذیری آنان از فرهنگ حاکم بر هر جامعه مورد بررسی قرار گرفته است. نمونهٔ این بخش، مقالهٔ «جنسیّت در آثار رُمان‌نویسان زن ایرانی» نوشتهٔ وحید ولی‌زاده است که بر اساس یافته‌ها و نتایج پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده در رشتهٔ مطالعات فرهنگی تهیّه و تنظیم شده است. بخش دوم شامل آثاری است که در آن‌ها از شیوه‌های قرائت متون ادبی در بررسی پدیده‌های فرهنگی استفاده شده است و نمونهٔ آن، کتاب ***قرائتی نقّادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران*** نوشتهٔ حسین پاینده است. نویسنده در این کتاب ساختار و مضامین آگهی‌های تجاری را با تعبیرها و روش‌هایی

بررسی کرده است که در نقد ژانر ادبی داستانک[1] به‌کار گرفته می‌شود و از این رهگذر، آگهی‌های تجاری را به ساختار متون ادبی شبیه دانسته است. به نظر او، می‌توان از رهیافت‌های گوناگون نقد ادبی (ازقبیل نقد فرمالیستی، نقد روان‌کاوانه، نقد فمینیستی و غیره) برای کاوش و بحث دربارهٔ معانی دلالت‌شدهٔ آگهی‌ها بهره گرفت.

نتیجه‌گیری

امروزه، مطالعات فرهنگی حوزهٔ گسترده‌ای دارد و جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، نظریّه‌های ادبی، رسانه، تاریخ، جغرافیا، فلسفه، اخلاق و بسیاری از رشته‌های دیگر را دربرمی‌گیرد؛ ازاین‌رو نمی‌توان تعریف دقیقی برای آن بیان کرد. نقد ادبی با مطالعات فرهنگی پیوند عمیقی دارد؛ ادبیّات اصلی‌ترین سرچشمهٔ فرهنگ هر ملّت است و نشانه‌هایی از رمزگان‌های فرهنگی جوامع انسانی را در خود دارد. مطالعات فرهنگی در تحلیل و بررسی‌های خود نیز مدیون ادبیّات است و از شیوه‌های تحلیل ادبی به‌ویژه نقد ادبی بسیار بهره گرفته است. در نظر گرفتن پدیده‌های فرهنگی همچون «متن» و استفاده از شیوه‌های نقد ادبی در بررسی آن‌ها، نشانه‌ای برای این مدّعاست. البته در مطالعات فرهنگی محدودهٔ کار از آثار مکتوب، یعنی چیزی که به‌طور معمول در ادبیّات با آن سروکار داریم، بسیار گسترده‌تر است؛ به‌طور کلّی مطالعات فرهنگی مطالعه دربارهٔ وجوه مختلف فرهنگ را دربرمی‌گیرد. مطالعه دربارهٔ رُمان و ادبیّات عامّه‌پسند نیز از حوزه‌هایی است که به‌دلیل مخاطبان زیادش از حوزه‌های اصلی مطالعات فرهنگی به‌شمار می‌آید.

نگاهی به آثار منتشرشده در زمینهٔ مطالعات فرهنگی در ایران نشان می‌دهد رویکرد مطالعهٔ فرهنگی بیشتر مدیون مترجمانی است که آثاری را از زبان‌های دیگر به فارسی برگردانده‌اند. نهضت ترجمهٔ این‌گونه آثار از اواخر دههٔ هفتاد آغاز شد و در دههٔ هشتاد به اوج خود رسید. البته بیشتر این آثار به بیان مباحث نظری، مبانی و چیستی مطالعات فرهنگی پرداخته‌اند و آثاری که شیوه‌ها و نمونه‌های عملی این رویکرد را شامل می‌شوند

1. Short Short Story

انگشت‌شمارند. هرچند اغلب پژوهش‌های مطالعات فرهنگی به‌صراحت به روش بررسی خود اذعان نکرده‌اند، از رویکرد نشانه‌شناسی و نقد ادبی بهره گرفته‌اند.

منابع

– اباذری، یوسف و نادر امیری. (۱۳۸۴). «بازخوانی رُمان شوهر آهوخانم». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س۱. ش۴. (پاییز و زمستان). صص۵۵–۷۸.

– اباذری، یوسف و شاپور علی بهیان. (۱۳۸۶). «در مصاف دیگری (بازخوانی سه رُمان فارسی در پرتو گفتمان غرب‌زدگی)». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س۳. ش۱۰. (زمستان). صص ۹۹–۱۳۰.

– استوری، جان. (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامّه*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: آگه.

– بارکر، کریس. (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی، نظریّه و عملکرد*. ترجمهٔ مهدی فرجی و نفیسه حمیدی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

– برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۴). *مبانی نظریّهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

– برگر، آرتور آسا. (۱۳۸۵). *نقد فرهنگی*. ترجمهٔ حمیرا مشیرزاده. تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

– پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

– ـــــــــ (۱۳۸۵الف). *قرائتی نقّادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران*. تهران: روزنگار.

– ـــــــــ (۱۳۸۵ب). «بررسی یک آگهی تلویزیونی از منظر مطالعات فرهنگی». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س۲. ش۵. صص۱–۱۲.

– ـــــــــ (۱۳۸۶). «نقد و بررسی کتاب مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامّه» (نشست علمی). *کتاب ماه ادبیّات*. ش۸. صص ۵–۲۰.

– جانسون، لزلی. (۱۳۷۸). *منتقدان فرهنگ*. ترجمهٔ ضیاء موحّد. تهران: طرح نو.

– دورینگ، سایمن. (۱۳۷۸). *مطالعات فرهنگی*. ترجمهٔ حمیرا مشیرزاده. تهران: آینده‌پویان.

– ـــــــــ (۱۳۸۲). *مطالعات فرهنگی* (مجموعه‌مقالات). ترجمهٔ نیما ملک‌محمّدی و شهریار وقفی‌پور. تهران: تلخون.

– رضایی، محمّد. (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی: دیدگاه‌ها و مناقشات*. تهران: سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی.

– ـــــــــ (۱۳۸۷). «محدودیّت‌های مطالعات فرهنگی». وبلاگ *قدرت، فرهنگ و زندگی روزمره* در:

<http://velashedi.blogfa.com>
– رهادوست، بهار. (۱۳۸۲). «رویکرد بین‌رشته‌ای و مطالعات ادبی». *زیباشناخت*. ش۹. صص۱۹۵–۲۰۱.
– ژیرو، هنری. (۱۳۸۵). «مطالعات فرهنگی و آموزش؛ از همسایگی تا همکاری». ترجمهٔ اسماعیل یزدان‌پور در:
<www.geoties.com>
– سروی زرگر، محمّد. (۱۳۸۸). «نظریّهٔ بازنمایی در مطالعات فرهنگی». سایت علمی *مؤسّسهٔ همشهری* در:
<www.hccmr.com>
– شاموی، دیوید. (۱۳۸۶). «لذّت و ارزش در مطالعات فرهنگی». ترجمهٔ نیما ملک‌محمّدی. *روزنامهٔ شرق*. س۴. ش۸۷۸. (۲۱ خرداد). ص۲۰.
– شرف‌الدین، سیدحسین. (۱۳۸۷). «مکتب مطالعات فرهنگی». *معرفت*. ش۱۲۶؛ پرتال فرهنگی اطّلاع‌رسانی نور:
<portal.nethttp://nor>
– فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). «مطالعات فرهنگی؛ سه نگاه» در:
<www.itiran.com>
– کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریّهٔ ادبی* (معرفی بسیار مختصر). ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
– لش، اسکات. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز.
– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: آگه.
– مهدی‌زاده، سیدمحمّد. (۱۳۷۹). «مطالعات فرهنگی: رهیافتی انتقادی به فرهنگ و جامعهٔ نو». *رسانه*. س۱۱. ش۱. صص۲۲–۳۵.
– میرفخرایی، تژا. (۱۳۸۴الف). «شخصیّت داستانی و گفتمانی فرهنگی». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س۱. ش۲ و ۳. (بهار و تابستان). صص۲۷۵–۳۰۲.
– ـــــــــــ (۱۳۸۴ب). «رُمان‌های عامّه‌پسند ایرانی؛ سازگاری زن». *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. س۱. ش۴. (پاییز و زمستان). صص۱۹۷–۲۲۱.
– میلنر، آندرو و جف براویت. (۱۳۸۵). *درآمدی بر نظریّهٔ فرهنگی معاصر*. ترجمهٔ جمال محمّدی. تهران: ققنوس.
– White , Mimi & James Schwoch. (2006). *Question of Method in Cultural Studies*. Blackwell publishing.