نشریهٔ علمی پژوهشی

نقد ادبی

سال اول، دوره اول
بهار و تابستان ۱۳۹۵
(شماره پیاپی ۱)

۱
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **سخن آغازین** . ۷-۵
  بهزاد برکت
- **سبک زندگی ترجمه شده: تحلیلی نشانه- پدیدارشناختی از مترجم *دردها* اثر جومپا لاهیری** . ۲۲-۹
  امیر علی نجومیان
- **اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل** . ۴۷-۲۳
  مسعود آلگونه جونقانی
- **برابر خوانی هایدن وایت و گرین بلات در خوانش متون سیاسی** . ۷۴-۴۹
  مهدی نجف‌زاده و سید مرتضی حافظی
- **نشانه - معناشناسی عاطفی گسست و انسداد گفتمانی در داستان حسنک وزیر** . ۹۲-۷۵
  ساره زیرک
- **خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان** . ۱۱۵-۹۳
  نرگس مرادی، علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو
- **ساختار زمان در رمان *چشم‌هایش* از منظر معنی‌شناسی شناختی** . ۱۳۷-۱۱۷
  فرهاد دعوت‌خواه، محمدامین صراحی و بهزاد برکت
- **نقد جامعه‌شناختی نمایشنامهٔ *چهارصندوق* بهرام بیضایی** . ۱۶۱-۱۳۹
  فرزانه حیدری، محبوبه خراسانی و فریدون وحیدا

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی - پژوهشی

نقد و نظریهٔ ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵ (شماره پیاپی ۱)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر بهزاد برکت

اعضای هیأت تحریریه:
دکتر بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
دکتر مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
دکتر نسرین رحیمیه (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا)
دکتر احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر فرزان سجودی (دانشیار زبان‌شناسی همگانی دانشگاه هنر تهران)
دکتر محمود فتوحی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی شهید بهشتی)
دکتر علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محمدکاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

مجله نقد و نظریه ادبی به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۳۰۶۴۶/ مورخ ۱۳۹۵/۲/۲۰ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

مدیر داخلی: دکتر معصومه غیوری
ویراستار فارسی: دکتر محمدکاظم یوسف‌پور
ویراستار انگلیسی: دکتر فرزاد بوبانی
ویراستار فنی: دکتر معصومه غیوری
طراح جلد: رسول پروری مقدم
صفحه آرا: حمیده شجری
ناشر: اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

آدرس سایت مجله: http://naqd.guilan.ac.ir
آدرس پست الکترونیکی: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
آدرس پستی : رشت، بزرگراه خلیج فارس، (کیلومتر ۵ جاده رشت- تهران)، مجتمع دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی: ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵
تلفکس: ۰۱۳-۳۳۶۹۰۵۹۰

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵ (شماره پیاپی ۱)

فهرست مقالات — **صفحه**

- **سخن آغازین** **۷-۵**
  بهزاد برکت
- **سبک زندگیِ ترجمه شده: تحلیلی نشانه- پدیدارشناختی از *مترجم دردها* اثر جومپا لاهیری** **۲۲-۹**
  امیر علی نجومیان
- **اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل** **۴۷-۲۳**
  مسعود آلگونه جونقانی
- **برابر خوانی هایدن وایت و گرین بلات در خوانش متون سیاسی** **۷۴-۴۹**
  مهدی نجف‌زاده و سید مرتضی حافظی
- **نشانه - معناشناسی عاطفی گسست و انسداد گفتمانی در داستان حسنک وزیر** **۹۲-۷۵**
  ساره زیرک
- **خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان** **۱۱۵-۹۳**
  نرگس مرادی، علی تسلیمی و محمدعلی خزانه‌دارلو
- **ساختار زمان در رمان *چشم‌هایش* از منظر معنی‌شناسی شناختی** **۱۳۷-۱۱۷**
  فرهاد دعوت‌خواه، محمدامین صراحی و بهزاد برکت
- **نقد جامعه‌شناختی نمایشنامهٔ *چهارصندوق* بهرام بیضایی** **۱۶۱-۱۳۹**
  فرزانه حیدری، محبوبه خراسانی و فریدون وحیدا
- **چکیده انگلیسی مقالات** 9-3

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):
مرتضی بابک معین (استادیار گروه زبان وادبیات فرانسه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
نگین بی نظیر (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
علی تسلیمی (دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
داود عمارتی مقدم (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مشهد)
مصطفی گرجی (دانشیار دانشگاه پیام نور آمل)
رحمان مشتاق مهر (استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی)
علیرضا نیکویی (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

دوفصلنامهٔ تخصصی «نقد و نظریه ادبی» به موضوعات عمومی و تخصصی مرتبط با نقد و تحلیلهای روشمند و علمی می‌پردازد و هدف از انتشار آن مطالعه، تحقیق و شناخت پیرامون نظریه‌های ادبی و بینارشته‌ای از جنبه‌های گوناگون و چاپ دستاوردهای نقادانه و نوین پژوهشگران در این حوزه است.

قلمرو پژوهشی این نشریه علاوه بر مطالعات انتقادی که عموماً مبتنی بر متون و نظریه‌های ادبی است، مرور دست‌آوردهای حوزه نظریه-پردازی و نقد؛ و معرفی بزرگان این حوزه نیز هست. تحقیقات مرتبط به حوزه‌ها و موضوعات زیر مدنظر این دوفصلنامه خواهد بود:

۱. مطالعه دربارهٔ پیشینه‌ها و پشتوانه‌هایِ فلسفی- معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریهٔ ادبی و ادبیات).

۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان درشبکهٔ نظریه‌ها (فرا نظریه).

۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریهٔ ادبی (گفتمان‌شناسی).

۴. بازنگری اصول موضوعه وکلیشه‌های نقد و نظریه در ایران (فرانقد).

۵. تنقیح مبانی و سازوکارهای نقد چندمنظری و میان‌رشته‌ای با تأکید بر مطالعات ادبی در ایران (شناخت مبانی و متدولوژی).

۶. آسیب‌شناسی سرنوشت مفاهیم و اصطلاحات نقد و نظریهٔ ادبی در ایران (ترمینولوژی).

۷. معرفی نمونه‌های برتر نقد عینی و انضمامی متون به قلم نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌ها.

۸. معرفی نظریه‌های جدید یا کمتر شناخته شده و بیان قابلیت‌ها و محدودیت‌های کاربرد آنها.

۹. بازخوانی متون و مفهوم‌سازی و تئوریزه کردن داده‌ها و گزاره‌های آنها.

۱۰. نقد روشمند و انضمامی آثار و متون قدیم و جدید.

عناوین مطرح شده، از اهم مسائل و حوزه‌های مطالعاتی و پژوهشی این نشریه در نظر گرفته شده‌است.

ضابطه‌های نویسنده:

۱. نام و نام خانوادگی نویسنده(گان) کامل باشد (به فارسی و انگلیسی).

۲. میزان تحصیلات، رتبهٔ علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده(گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).

۳. نویسندهٔ مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسندهٔ مسؤول موظف است در هنگام ثبت مقاله در سامانه، نام تمامی نویسندگان مقاله و مشخصات و پست الکترونیکی آنان را نیز درج نماید. (مکاتبات مجله فقط با نویسندهٔ مسؤول انجام می‌شود).

۴. آدرس الکترونیکی نویسنده(گان) نوشته شود.

۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شمارهٔ تلفن همراه آورده شود.

۶. مقالهٔ ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت هم‌زمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.

۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).

۳. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).

۴. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۵. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۶. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Times New Roman فونت ۱۱ تایپ شود.

۷. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Times New Roman فونت ۹ تایپ شود.

۸. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد.

۹. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.

۱۰. نحوهٔ ارجاع در داخل مقاله بدین‌گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحهٔ آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً: (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیعی، ۱۳۹۲: ۲۵).

- در صورت تعدد منابع از یک نویسنده در یک سال، با افزودن (الف) و (ب) در کنار سال انتشار، مشخص شوند. مانند: (عنایت، ۱۳۴۹الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ب: ۱۵۰).

۱۱. نحوهٔ نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند.

برای کتاب: نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب، حرف اول نام نویسندهٔ کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیک)، نام شهر: نام مکان انتشار.

برای مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجله* (بصورت ایتالیک)، شمارهٔ پیاپی مجله (دوره یا شمارهٔ مجله): شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای مجموعه مقالات: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجموعه مقالات* (بصورت ایتالیک)، نام گردآورنده. نام ناشر. شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای پایان‌نامه / رساله: نام خانوادگی نویسندهٔ پایان‌نامه، حرف اول نام نویسندهٔ پایان‌نامه. *عنوان پایان‌نامه / رساله* (بصورت ایتالیک). مقطع و رشتهٔ تحصیلی و نام دانشگاه و شهر.

برای تارنما: نام خانوادگی نویسنده. حرف اول نام نویسنده. تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی، «عنوان مطلب» (داخل گیومه)، نام پایگاه اینترنتی. نشانی پایگاه اینترنتی.

مانند مثالهای زیر:

اسماعیلی، م. ۱۳۹۲. «بررسی تاثیر تنش خشکی بر عملکرد ارقام مختلف ذرت». *علوم زراعی ایران*، ۱۲(۲):۱۰-۱۵. (مقاله)

محمدی، ع، ح. حق پرست و م. بینا. ۱۳۸۹. «تبادلات گازی در شرایط گلخانه‌ای». *خلاصه مقالات پنجمین کنگره علوم باغبانی ایران*، تبریز. ۱۱۵-۱۲۵. (کنگره ها و همایش‌ها)

منهاج، ب. ۱۳۸۴. *مبانی شبکه‌های عصبی (هوش محاسباتی)*، تهران: انتشارات امیرکبیر (کتاب)

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Mahfoozi, S. And S.H. Sasani. 2009. Vernalization requirement of some wheat and barley genotypes and relationship with expression of cold tolerance under field and controlled condition. Iranian Journal of Field Crop Science, 39(1):113-126.(In Persian with English abstract)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. .(Book)

Campbell, G.S. and J.M. Norman. 1989. The Description and Measurement of Plant Canopy Structure. P 1-19. In G. Russell et al. (Eds.) Plant Canopies: Their Growth, Form and Function. Cambridge Univ. Press, Cambridge..(Part of Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. .(Web site)

برای نشریات فارسی زبان با نمایه بین المللی:

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)(Book)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. (Book)

Campbell, G.S. and J.M. Norman. 1989. The Description and Measurement of Plant Canopy Structure. P 1-19. In G. Russell et al. (Eds.) Plant Canopies: Their Growth, Form and Function. Cambridge Univ. Press, Cambridge.(Part of Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. (Web site)

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، دو فایل را بارگزاری نمایند: ۱- فایل اصلی بدون مشخصات نویسندگان و ۲- فایل مشخصات نویسندگان.

۲. مقاله در برنامه word 2003 یا word 2007 ذخیره و ارسال گردد.

۳. ارسال مقاله حتماً باید از طریق سامانهٔ مجله در آدرس http://naqd.guilan.ac.ir انجام شود (تمام مکاتبات نشریه از این طریق انجام خواهد شد).

سخن آغازین

نشریهٔ حاضر که یکی از دو نشریهٔ برآمده از نشریهٔ علمی-پژوهشی ادب پژوهی است مطابق عنوان قرار است که در خدمت اعتلای فرهنگ نقد و نظریهٔ ادبی در ایران باشد.

برای ما بنمایهٔ نقد و نظریهٔ ادبی رفتاری سازمند، عقلانی و بدیع به متن ادبی است که برخوردار از یک مبنای نظری دقیق، روشی حساب شده، نگاهی روشن، عمیق، و برآمده از جریان بررسی‌های ارجمند متون ادبی باشد. بر این اساس، هر گونه تلاشی در عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی ویژگی‌های زیر را دارد:

- سازمند است، یعنی قواعدی دارد و از انتظامی تبعیت می‌کند. بنابر این، استناد به سلایق فردی و یا انتظام‌گریزی پذیرفته نیست، هرچند که رعایت قواعد به معنای کلیشه‌سازی و کلیشه‌پردازی نیست.
- عقلانی است یعنی نوعی منطق عقلی را دنبال می‌کند و به بهانهٔ نسبت ادبیات با احساس، بر مدار احساسات نمی‌گردد، هرچند برای ما منطق عقلی می‌تواند تداوم منطق حسی باشد.
- از یک چارچوب یا دست کم یک مبنای نظری برخوردار است. نظریه‌های ادبی تبلور آزمون و خطاهای نظری در میدان عمل ادبیات‌اند و نمی‌توان به آنها بی‌اعتنا بود، اما می‌توان نگاهی سطحی به آنها داشت، آنها را دست‌آموز و ابتر کرد و حتی چنان غیر فنی و ساده‌سازانه به آنها برخورد کرد که علت وجودی‌شان را از دست بدهند.
- روشمند است. بنا به قاعده هر نظریهٔ ادبی متضمن نوعی روش است و به این اعتبار، به نحوی آشکار یا پنهان، روش‌شناسی خود را به همراه دارد، با این حال بیان دو نکته در اینجا لازم است: اول آنکه هر خوانش کم مایه از نظریه، نقش روش را از میان می‌برد، دوم آنکه روشمندی تالی نظریه‌پردازی نیست و بسا روش‌هایی که مستلزم فرا روی از نظریه‌های تعریف شده باشند.

- مستند به یک جریان ادبی و فرهنگی است. امروز دیگر این یک واقعیت پذیرفته است که هر متن نهایتاً یک بینامتن است، یعنی قرائتی که به مقتضای زمان و مکان و در حدود خلاقیت و توانایی‌های نویسنده، بر بستر یک گذشتهٔ ادبی شکل می‌گیرد. از این رو هر نوشته‌ای در حوزهٔ ادبیات به گونه‌ای این موجودیت بینامتنی را نشان می‌دهد و نمی‌تواند داعیهٔ قائم به ذات بودن داشته باشد، اگرچه بسیاری هنوز این داعیه را به معنای بدعت می‌گیرند.
- نگاهی روشن به موضوع بحث دارد. رسیدن به این نگاه کار ساده‌ای نیست و به وضوح نمایش اشراف به موارد مورد بررسی است. در عین حال، نگاه روشن به امور، انکار ژرف‌نگری نیست، می‌توان نگاهی شفاف اما عمیق داشت.
- از بیان غامض، دشوارگویی و پرگویی به دور است. این خصیصه‌ای است که همزاد روشن‌بینی است. دشوارنویسی عموماً ریشه در ادراک سطحی از موضوع بحث دارد، با این حال کم نیست مواردی که نویسنده‌ای مسلط و محیط بر موضوع، زبان را سهل‌انگارانه به کار می‌گیرد.
- از گونه‌ای و میزانی از بدعت و نوآوری برخوردار است و به سخن معمول، به نحوی حرف تازه‌ای می‌زند. و به راستی که این بدعت، در زمانهٔ ما، چه گوهر کمیابی است.

این ویژگی‌ها که بر شمردیم، البته بیان یک خواست حداکثری است، و اگر بخواهیم «واقعی» سخن بگوییم، جمع آنها در یک مقاله آرزویی محال یا دست کم دیریاب است. اما به نظر می‌رسد که در این میان، ادراک ما از واقعیت هم ملاک باشد و اگر «واقعیت» را طوری تعریف کنیم که نسبتی با آرمان‌ها و آرزوهای ما داشته باشد، بی‌شک امر واقعی را به امر موجود فرو نمی‌کاهیم، بلکه می‌کوشیم تا امر موجود به مرتبهٔ امر واقعی ارتقا یابد و آرزوهای محال ممکن شود.

ما به استناد چنین دیدگاهی، و چنین تعریفی از واقعیت، برای آماده‌سازی شمارهٔ اول نشریه، نزدیک به هزار مقالهٔ رسیده به دفتر مجله را خواندیم و به دست داوری سپردیم، و به پشتوانهٔ کاری جمعی و شبانه‌روزی تلاش کردیم تا در حد امکان کیفیت کار را حفظ کنیم، و سر انجام به هفت مقاله رسیدیم که امیدواریم فاصلهٔ چندانی به معیارهای ما نداشته باشند.

متاسفانه فضای موجود نقد و نظریه در ایران، به رغم کثرت مقالات منتشر شده، جریانی بالنده و بدیع نیست و خبر از شکوفایی، خلاقیت و آینده نگری نمی‌دهد. نیاز به چاپ مقاله برای جامعهٔ دانشگاهی به فعالیتی سرنوشت ساز بدل شده و نتیجهٔ بلافصل آن فرایندی است که آبرومندانه‌ترین نام آن «مقاله سازی» است. این وضع، کم و بیش، حتی گریبان برجسته‌ترین اندیشمندان ما در حوزهٔ علوم انسانی را گرفته است، به نحوی که میزان مقالات موثر این افراد در مجلات دانشگاهی رو به کاهش است و ترجیح می‌دهند نوشته‌های اثرگذار خود را در حوزهٔ عمومی مطرح کنند.

جدا از این معضل عمومی فضای دانشگاهی در ایران، در حوزهٔ نقد و نظریه ادبی به طور خاص، فاصله میان جریان‌های نظریهٔ ادبی در غرب و ایران کم نیست. با فرض اینکه نظریه‌های ادبی نوعاً وارداتی‌اند، راهی نیست جز آنکه گفتگویی مستمر را با آنها سامان دهیم. این گفتگو البته آغاز شده

است و دستاوردهای گاه قابل توجهی نیز داشته است اما این راهی طولانی و پر فراز و نشیب است و به نظر می‌رسد در شرایط کنونی، به سبب مجموعه‌ای از شرایط خرد و کلان علمی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی، در یک دورهٔ رکود به سر می‌بریم.

با این همه این اندک که گفتیم، اگرچه تنها گوشه‌ای از آسیب‌شناسی وضع موجود است، شرح مصیبت نیست که بخواهد دستمایهٔ نومیدی باشد. از اولین اسباب اهل فکر بودن روحیهٔ امید و تلاشگری در شرایط سخت است. شاید گروهی از خوانندگان محترم، سیاست نشریهٔ نقد و نظریهٔ ادبی را با توجه به ویژگی‌هایی که بر شمردیم سخت‌گیرانه بپندارند، یا آن را بی‌اعتنایی به واقعیت‌های موجود به حساب آورند، اما گردانندگان این نشریه، به دور از هرگونه خام‌اندیشی و خیالبافی، و بدون کمترین ادعایی، صرفاً به استناد تجربهٔ سالها حضورشان در عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی در ایران، می‌کوشند با اشتیاق تام، اعتقاد راسخ و تلاش مستمر، نشریه‌ای را سامان دهند که در جهت تحقق ارزشها و آرمانهایی باشد که چندین دهه برای به ثمر رسیدنشان تلاش کرده‌ایم. ما عمیقاً باور داریم که شأن و جایگاه دردمندان اهل نظر در عرصه نظریهٔ ادبی به جد چنین تلاشی را طلب می‌کند. تا حکم تقدیر چه باشد و فرهنگمداران این قوم، در این راه، به چه میزان یاری رسان ما باشند.

بهزاد برکت
سر دبیر نشریه

سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

سبک زندگیِ ترجمه شده: تحلیلی نشانه– پدیدارشناختی از *مترجم دردها* اثر جومپا لاهیری

دکتر امیرعلی نجومیان[۱]

تاریخ دریافت: ۹۵/۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۱۰

چکیده

مقالهٔ حاضر بازنماییِ سبکِ زندگی مهاجر را در اثری ادبی با استفاده از طرحِ مدلی نظری که از آمیختگیِ اندیشهٔ پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی ابداع شده است، تحلیل می‌کند. پس از معرفیِ مدلِ نظری نشانه - پدیدارشناسی، تعریفی نو از «سبک زندگی» طرح می‌شود که در نسبتِ «التفاتیِ» سوژه با ابژه‌ها و کنش‌ها شکل می‌گیرد و از این رهگذر به هر یک از دو سوی تبادل، دلالت، ارزش و هویت می‌بخشد. بر این اساس، الگوی معرفی‌شده در این مقاله برای تحلیل سبک زندگی به چهار کنشِ تفاوت، همسانی، پیوند و ترجمه اشاره می‌کند. در ادامه، این چهار کنش با تحلیلی نشانه-پدیدارشناختی در مجموعه داستان‌های کوتاه جومپا لاهیری با عنوان *مترجم دردها* پی گرفته می‌شود. در پایان این نتیجه پیشنهاد می‌شود که مهاجر در ارتباط تعاملی یا پدیدارشناختی با دیگران و ابژه‌های اطراف خود سبک‌های زندگی متفاوتی را تجربه می‌کند. او هم تمایز خود را با دیگری به واسطهٔ حفظِ سبکِ زندگی سرزمین مادری تثبیت می‌کند، هم کوشش می‌کند با دیگری با تقلیدِ سبک زندگیِ میزبان همسان شود، هم با دیگری آمیخته می‌شود و سبک زندگی هیبرید می‌آفریند و هویتی پیوندخورده می‌سازد و از همه مهمتر، با عبور و گذر دائم میان دلالت‌های سبک‌های زندگی سرزمین‌های مادر و میزبان، هویت‌های خود را مرتب ترجمه می‌کند.

واژگان کلیدی: سبک زندگی، مهاجرت، نشانه‌شناسی، پدیدارشناسی، جومپا لاهیری، مترجم دردها

---

۱. دانشیار ادبیات انگلیسی و نظریهٔ ادبی دانشگاه شهید بهشتی amiran35@hotmail.com

مقدمه

آنچه ما با عنوان «نشانه‌شناسی» از آن یاد می‌کنیم با اصطلاحِ «نشانه‌شناسی» که در فلسفه پدیدارشناسی مطرح شده است، نزدیکی غریبی دارد. پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی در پایه و اساس با هم نسبت نزدیکی داشته‌اند. به‌ویژه، دیدگاه‌های پدیدارشناسی ادموند هوسرل[۱] با اندیشه و الگوی نشانه‌شناسی چارلز ساندرز پرس[۲] همخوانی بسیاری دارند. همان‌طور که تامس ایلم هنسن ادعا می‌کند، ادموند هوسرل بیشتر با نظریه پدیدارشناسی شناخته شده و کمتر دیدگاه‌های او در حوزهٔ نشانه‌شناسی مطرح شده است (Hansen, 2007: 315). اما در مجموعه نوشته‌های هوسرل به عنوان «بررسی‌های منطقی»[۳] توجه دقیق و عمیقی به نشانه مشاهده می‌شود. هوسرل نشانه را به «آگاهی التفاتی»[۴] پیوند می‌زند (Ibid: 316). «آگاهی التفاتی» به این معنی است که آگاهی امری انتزاعی نیست که در خلأ اتفاق بیافتد بلکه آگاهی همواره آگاهی «از چیزی» است. بر همین اساس، ابژه‌ای که آگاهی به آن التفات دارد هم دیگر ابژه‌ای مستقل و مجزا نیست؛ این ابژه همواره «ابژهٔ التفاتی»[۵] است. می‌توان از این دیدگاه پدیدارشناختی هوسرل به این نتیجه رسید که «نشانه» همواره «ابژهٔ التفاتی» است چون براساس نسبت التفاتی درون‌آگاهی انسانی درک یا به بیان نشانه‌شناختی «دلالت» می‌شود. به این اعتبار، ابژه‌ها همواره به هنگام ورود به آگاهی انسانی تبدیل به نشانه می‌شوند و معنی می‌دهند.

هوسرل نشانه را به دو گونه «نشانه اراده‌شده»[۶] و «نشانه اراده‌نشده»[۷] تقسیم می‌کند که این دو مقوله قابل‌قیاس با «نشانهٔ نمادین» و «نشانهٔ نمایه‌ای» پرس است (Ibid: 317-318). این نکته شاید پیوند خوبی میان اهمیت هوسرل و پرس در رویکرد پدیدارشناختی به نشانه باشد. چارلز ساندرز پرس هم در الگوی سه‌وجهی خود دربارهٔ نشانه به گونه‌ای بستری را برای تحلیل و درک پدیدارشناختی از نشانه ممکن می‌سازد. براساس دیدگاه پرس، نشانه دارای سه وجه مصداق[۸]، نمود[۹] و تفسیر[۱۰] است. نخستین وجه یعنی مصداق (مرجع یا

1. Edmund Husserl
2. Charles Sanders Peirce
3. logical investigations
4. intentional consciousness
5. intentional object
6. willed sign
7. non-willed sign
8. object
9. representamen
10. interpretant

موضوع) ارجاعِ نشانه است و می‌پرسد که «چه بازنمایی می‌شود». در دومین وجه که آن را نمود یا بازنمون می‌نامیم با صورت یا رسانگر نشانه[1] روبه‌روییم و این وجه پاسخ به این پرسش است که «چگونه بازنمایی می‌شود». سومین وجه نشانه از دیدگاه پرس تفسیر است که معنیِ نشانه را هدف قرار می‌دهد و می‌پرسد که «چگونه تفسیر می‌شود». اما این «معنی» مفهومی فرازبانی نیست و خود باز نشانه‌ای در ذهن مفسر است. پرس این سه وجه را فرایند نشانه‌ای[2] می‌نامد. به گمان نویسنده، پرس با توجه به تعامل ابژهٔ نشانه، نشانِ نشانه نشانه و تفسیر آن، نشانه را همواره در نسبتِ با آگاهی (تفسیر) و التفاتِ نسبتِ به آن می‌بیند. این دیدگاه همان دیدگاهی است که در پدیدارشناسی دنبال می‌شود.

در ادامهٔ همین تفکر اریک لاندوفسکی[3] نشانه‌شناس معاصر فرانسوی به پدیدارشناسی به به گونه مؤثری پرداخته است. مرتضی بابک معین در کتاب *معنا به مثابه تجربه: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی* شرح کامل و جامعی از دیدگاه‌های لاندوفسکی ارائه داده است. معین، در این کتاب، دیدگاه لاندوفسکی را براساس مفهوم «دیگری» یا «غیریت» تشریح می‌کند، مفهومی که در پدیدارشناسی اهمیت بسیاری دارد. لاندوفسکی معتقد است بدون [...] ساخت دوجانبه و مبتنی بر تعامل، ما تنها و تنها جایی در جهان قرار داریم، اما هرگز در آن «حضور» نداریم. درواقع هستی‌دادن به معنا نیازی است بنیادی برای اثبات حضور ما در جهان و از این روی شرط اساسی تحقق ما در جهان محسوب می‌شود. اما مسأله اینجاست که این «ساخت» هرگز به صورت یک جانبه و تنها از جانب سوژهٔ شناسای دکارتی که خود را واحد و قادر مطلق می‌داند صورت نمی‌گیرد، بلکه «ساختن» معنا در فرآیندی تعاملی و در مقابلِ یک «غیریت» که در برابر ما حضور دارد و صرفاً در همهٔ شرایط قابل تقلیل به وضعیت یک ابژه نمی‌باشد، شکل می‌گیرد (بابک معین، ۱۳۹۴: ۳۶). بر این‌اساس، بابک‌معین تمایزی میان نشانه‌شناسی کلاسیک و متن‌گرا با نشانه‌شناسی متأخر یا «سمیوتیک تجربه» قایل است. اولی به دنبال «بازشناخت رمزگان‌های نهادینه‌شده» و «تضمین بازتولید طرحواره‌های معناییِ از پیش تعیین‌شده» است، در حالی که دومی «نظریهٔ فرآیندهای معنایی» است، و در آن «هدف پرداختن به معنایی است که در ارتباطات پویای باز و خلاق پیوسته احیا و تجدید می‌شود، یعنی

1. sign vehicle
2. semiosis
3. Eric Landowski

حوزه‌ای که در تماس مستقیم با تجربه‌های روزبه‌روزِ سوژه‌هایی است که ما هستیم، سوژه‌هایی درگیر خود زندگی» (همان: ۴۴).

این نشانه‌شناسی لاندوفسکی به تمامی با گزاره‌های پدیدارشناسی همراه و همسو است که در آن «هیچ چیزی به دلیل حضور بلافصل خود ارزش نمی‌آفریند، بلکه در ارتباطی که با چیزهایی جز خود برقرار می‌کند و به آنها بازتاب می‌دهد معناسازی می‌کند» (همان: ۱۰۴). پس می‌توان نتیجه گرفت که آنچه در جستار حاضر از آن به «نشانه-پدیدارشناسی» یاد می‌شود پدیدهٔ نوی نیست. نشانه‌شناسی در رویارویی با پدیدارشناسی علاوه بر دو مفهوم کلیدیِ «دلالت»[1] و «نسبت»[2] با دو محور مهم دیگر یعنی «التفات» یا «نیت»[3] و «تجربه»[4] همراه می‌شود. پس درواقع نشانه-پدیدارشناسی با استفاده از این چهار محور به تحلیل متن می‌پردازد. به این ترتیب، می‌توان چنین صورت‌بندی کرد که «تجربه در آگاهی به صورت نشانه پدیدار می‌شود». به عبارت دیگر، نخست امری را تجربه می‌کنیم و این تجربه در حوزهٔ آگاهی ما تبدیل به یک نشانه می‌شود و این التفات یا نیت ما به آن نشانه است که به نظامِ نشانه‌ها معنا و دلالت می‌دهد.

نسبت میان سبک زندگی با نشانه-پدیدارشناسی

حال باید پرسید شیوه یا سبک زندگی چه نسبتی با نشانه-پدیدارشناسی دارد. براساس صورت‌بندی بالا، تجربهٔ سبک زندگی در آگاهی التفاتی، به صورت نشانه پدیدار می‌شود و سپس دلالت پیدا می‌کند. درواقع ما نخست سبک زندگی را تجربه می‌کنیم (فراموش نکنیم که سبک زندگی در پایه و اساس امری تجربی است)، و آنگاه در آگاهی التفاتی و دوسویه میان سوژه و ابژه آن را تبدیل به نشانه می‌کنیم. به عبارت دیگر ما به عنوان سوژه با التفات و نیتِ ویژه نسبت به ابژه‌ها و کنش‌های جهان اطرافمان، به این ابژه‌ها و کنش‌ها ویژگی نشانه‌ای‌بودن می‌دهیم (یعنی برای آنها دلالت می‌سازیم) و در مقابل، این ابژه‌ها و کنش‌های زندگی هستند که به ما هویت می‌بخشند. پس سبک زندگی، بر این اساس، در نسبت متقابل ما با ابژه‌ها و کنش‌ها شکل می‌گیرد. اندرو ادگار و پیتر سجویک، در کتاب *مفاهیم کلیدی در نظریهٔ فرهنگی*، سبک زندگی را چنین تعریف می‌کنند: «سبک زندگی می‌تواند هدفِ یک هویت جمعی یا فردی به واسطهٔ انتخابِ معنی‌دارِ مفاهیم یا الگوهای رفتاریِ ویژه

1. signification
2. relation
3. intention
4. experience

(از میان امکان‌های بی‌شمار) به شکل رمزگانِ نمادین برای بیان باشد» (Edgar and Sedgwick, 1999: 145).

بر این اساس، تعریف جستار حاضر از سبک زندگی تعریفی نشانه‌شناختی و پدیدارشناختی است. سبک زندگی امری از- پیش- ساخته نیست که ما در آن قرار بگیریم و، در مقابل، انتخابی کاملاً فردی و شخصی نیز نیست. سبک زندگی در یک رابطه التفاتی معنی پیدا می‌کند و در سطحی کلان‌تر، تبادل التفاتی میان سوژه و ابژه به هر یک از دو سوی تبادل دلالت، ارزش و هویت می‌بخشد. پس تجربۀ فرد از ابژه یا کنشی به واسطۀ آگاهی التفاتی تبدیل به نشانه می‌شود و این نشانه دارای دلالت، ارزش و هویت می‌شود. هر سبک زندگی معنی دارد، دارای ارزش‌هایی است، و نهایتاً این سبک زندگی هویت‌ساز است. تعریف انسان براساس سبک زندگی او شکل می‌گیرد و در برابر انسان‌ها سبک‌های زندگی متفاوتی دارند.

الگوی زمانی و مکانی

به گمان نویسندۀ این جستار، سبک زندگی با دو الگو شناخته می‌شود و شکل می‌گیرد: الگوی زمانی و الگوی مکانی. در الگوی زمانی ما با «تداوم» و «انسجامِ» یک رفتار روبه‌رو هستیم که با الگوی هم‌نشینی[1] در نشانه‌شناسی نسبت دارد. در الگوی مکانی ما با «اشتراک»، یا به عبارت بهتر «اشتراک رفتاری»، روبه‌رو هستیم که به واسطۀ این «اشتراک» سبکی از سبکی دیگر متمایز می‌شود که این الگو با الگوی جانشینی[2] در نشانه‌شناسی نسبت دارد.

سبک زندگی یک رمزگان نمادین یا فرهنگی است که ساحت‌های آن می‌تواند رفتارها، نیازها، مناسبات و به‌طورکلی جنبه‌های فیزیکی، فکری و عاطفی تجربۀ زیستی انسان باشد. خانواده و سبک‌های زندگی درون آن یکی از نمونه‌های خوب است؛ ما خانواده را (کارکردها، اهداف، هنجارها و مناسبات آن را) براساس سبک زندگیِ آن تعریف می‌کنیم. در نهایت می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که سبک زندگی گونه‌ای سامان‌بخشی به فضا، زمان، مناسبات یا عادات است.

1. syntagmatic
2. paradigmatic

شاخص‌های سبک زندگی

چه ویژگی‌هایی سبک زندگی را متمایز می‌کند؟ این شاخص‌ها می‌تواند مکان، زمان، طبقه اجتماعی، هویت جنسی و نژادی و سن باشد. آدورنو سبک زندگی را با «الگوی مصرف» تعریف می‌کند و معتقد است که سبک زندگی تنها مصرف یک کالاست. براساس این دیدگاه، کالا باید به شیوهٔ ویژه‌ای (سبک زندگی ویژه‌ای) «مصرف» شود یا درون سبک زندگی ویژه‌ای «کارکرد» داشته باشد تا ارزش نمادین پیدا کند. این دیدگاه در نظریه‌های جامعه‌شناسی دهه‌های شصت و هفتاد میلادی طرفداران زیادی پیدا کرد و سببِ دیدگاهی بسیار تقلیل‌گرا شد که بحث در این باره مجال دیگری می‌طلبد.

تئو ون‌لون[1]، در کتاب *معرفی نشانه‌شناسی اجتماعی*[2]، سبک زندگی را هم در حوزه انتخاب فردی و هم در حوزه تحمیل یا برساختهٔ اجتماعی ارزیابی می‌کند و بر این باور است که سبک زندگی نه تنها ارزش هویت‌سازی فردی دارد بلکه کارکرد پذیرفته‌شدنِ فرد درون هویت‌های جمعی را هم دارد. ما هم با سبک زندگی خود را از دیگران متمایز می‌کنیم و هم سبکی از زندگی را انتخاب می‌کنیم تا درون یک جمع پذیرفته شویم (Van Leeuwen, 2005: 144-145). این دیدگاه به گمان نویسنده بسیار در بحث ما راه‌گشاست، از این رو که سبک زندگی را نه تنها براساس قواعد، سنت‌ها و گفتمان اجتماعی تعریف می‌کند، بلکه آن را در کنش و واکنش تعاملی میان خود و دیگری می‌بیند. بر این اساس، سبک زندگی علاوه بر نسبت گفتمانی همواره در سازوکار تعامل با «دیگری» تولید، بازخوانی، ترجمه و بازتولید می‌شود.

نشانه-پدیدارشناسی سبک زندگی مهاجر

نشانه-پدیدارشناسیِ سبک زندگی مهاجر بنا دارد تا دلالت‌های سبک‌های زندگی را در آگاهی التفاتی یا نیت‌مند مهاجر، در نسبت با فضایی که در آن قرار گرفته است (مثلاً سرزمین میزبان) بررسی کند. ادعای مقالهٔ حاضر این است که سبک زندگی برای تجربهٔ مهاجر دارای همین سه مفهوم فرهنگیِ هویت، دلالت و ارزش است.

اریک لاندوفسکی به «چهار خط سیر هویتی ممکن که او آنها را "سبک‌های متفاوت زندگی" می‌نامد» اشاره می‌کند، «خط سیری که در آن سوژه‌ها واحدهایی در نظر گرفته می‌شوند که پیوسته در حرکت بوده و خود را به نسبت گروه هنجار مرکزی تعریف

1. Theo Van Leeuwen
2. Introducing Social Semiotics

می‌کنند» (بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۲۰). او این «چهار استراتژی برخورد دیگری مغلوب با گروه مرجع غالب» را بدین صورت دسته‌بندی می‌کند: ۱- اسنوب که «خود را به گروه مرکز مرجع نزدیک می‌کند تا به آن شبیه شود»؛ ۲- داندی که «همه کاری می‌کند تا خود را از آن گروه مرجع جدا کرده و از آن متمایز شود»؛ ۳- آفتاب‌پرست که «از راه‌های دور آمده و به شکل مشهودی نشانه‌های تعلق به طبقه‌ای که به آن تعلق دارد را در خود آشکار می‌کند اما به دلیل نیاز و از روی اجبار با مهارت و با مکاری که البته سعی در پنهان‌کردن آن را دارد خود را به‌جای اعضای آن گروه مرکزی جا می‌زند و نشانه‌های بیرونی آن گروه را به خود می‌گیرد»؛ و ۴- خرس که «به شکل کله‌شقانه و لجام‌گسیخته همه هنجارها را تخریب کرده و زیر سؤال می‌برد و هیچ‌کس جز خودش نمی‌تواند راه را به او نشان دهد» (بابک معین، ۱۳۹۴: ۲۲۲-۲۲۳). در یک کلام، «اسنوب غیریت خود را انکار می‌کند، داندی غیریت خود را تمهید می‌کند، خرس غیریت خود را تقبل می‌کند، و آفتاب‌پرست غیریت خود را نقاب می‌زند» (همان: ۲۲۷). اما در مقاله حاضر، الگوی نوینی معرفی می‌شود که البته با الگوی لاندوفسکی شباهت‌هایی دارد. به گمان نویسنده، استراتژی‌هایی که مهاجر برای روبه‌رو شدن با سبک زندگی انتخاب می‌کند چهار گونۀ زیر است:

۱- نخست «تفاوت»[1] است که در آن مهاجر با ایجاد تفاوت در سبک زندگی خود نوعی تشخیص یا تمایز با سبک زندگی میزبان خلق می‌کند.

۲- دوم «همسانی»[2] است که در آن مهاجر سبک زندگی سرزمین میزبان را می‌پذیرد یا تقلید می‌کند تا مورد پذیرش قرار گیرد. البته این تقلید[3] به قول هومی بابا[4] هیچ‌گاه تمام و کمال اتفاق نمی‌افتد. به عبارت دیگر این همسانی «تقریباً همان است ولی نه کاملاً».

۳- استراتژی چهارم «پیوند»[5] است، بدین شکل که مهاجر سبک زندگی پیش از مهاجرت خود را با سبک زندگی سرزمین میزبان به هم می‌آمیزد.

۴- استراتژی آخر، به ادعای نویسندۀ این جستار، «ترجمه»[6] است. واژۀ ترجمه خود با تکواژ «ترا»[7] به مفهوم «عبور» یا «انتقال» نسبتِ زبانی دارد. بر این اساس، مهاجر پیوسته در حال ترجمۀ سبک‌های زندگی است.

1. difference
2. assimilation
3. mimicry
4. Homi Bhabha
5. hybridity
6. translation
7. trans

مهاجر شاید بیش از اینکه با استراتژی‌های تفاوت، همسانی یا پیوند نسبتی داشته باشد، در حال ترجمهٔ سبک‌های زندگی است. در مورد استراتژی‌های «تفاوت» و «همسانی» پیش از این مقاله‌ای منتشر کرده‌ام که در کتاب *نشانه‌شناسی فرهنگی* آمده است. در آن مقاله به نسبت بین میزبان و مهمان پرداخته‌ام و ادعا کرده‌ام که میزبان در رابطه‌ای التفاتی مطالبه‌ای دوگانه از مهاجر دارد. او از مهاجر هم طلبِ «تفاوت» و هم «همسانی» در آنِ واحد می‌کند. در مورد استراتژی «پیوند» هم ذکر این نکته ضروری است که سبک زندگیِ یکدست و خالص وجود ندارد. سبک زندگی همه انسان‌ها آمیخته است. اما در استراتژی «ترجمه»، سبک زندگی در فرایند بی‌پایان ترجمه میان نظام‌های نشانه‌ای متفاوت، دلالت‌ها و ارزش‌های متفاوت می‌سازد. بر این اساس، مهاجر به طور پیوسته در حال ترجمه مجموعه‌ای از سبک‌های زندگی سرزمین مادری‌اش به سبک‌های زندگی سرزمین میزبان است و برعکس. درواقع، به این ترتیب، مهاجر خود درون این سبک‌های زندگی «ترجمه می‌شود».

مهاجر به مثابه «مترجم» دردها

مجموعه داستان‌های کوتاه *مترجم دردها*[1] نوشته جومپا لاهیری[2] همگی به وضعیت مهاجرانی می‌پردازند که مرتب میان استراتژی‌های یادشده در نوسان هستند. اما همان‌طور که از عنوان کتاب برمی‌آید شاید «ترجمه» مهمترینِ این استراتژی‌ها باشد.

«سومین و آخرین قاره»[3] داستانی از همین مجموعه است، داستان زندگی مهاجری بنگالی است که در دوران جوانی به انگلستان می‌رود و مدتی در لندن زندگی می‌کند و سپس در دانشگاه ام. آی. تی. در آمریکا کاری پیدا می‌کند و به آمریکا مهاجرت می‌کند. در این داستان، شخصیت اصلی در برابر سه سبک زندگی در سه قارهٔ آسیا، اروپا و آمریکا قرار می‌گیرد. در این داستان سبک زندگی هم هویت این سه قاره را تعریف می‌کند و هم شخصیت اصلی هویت خود را از این سبک‌های زندگی کسب می‌کند.

داستان «سومین و آخرین قاره» داستان مهاجری است که پی‌درپی در حال ترجمه میان سبک‌های زندگی است. او که در آغاز داستان به لندن رفته است، با چند مهاجر دیگر بنگالی هم‌خانه می‌شود: او هم سبک زندگی متمایز با محیطِ میزبان را تجربه می‌کند، هم

1. Interpreter of Maladies
2. Jhumpa Lahiri
3. The Third and Final Continent

همسان‌سازی با آن را، و هم آمیخته‌ای از این دو (هیبرید) را تجربه می‌کنند: «همه از یک حمام و توالت» استفاده می‌کنند، «به‌نوبت کاریِ تخم‌مرغ» می‌پزند، «سر میزی که با روزنامه روش را پوشانده»اند می‌نشینند و «با دست لقمه» برمی‌دارند (لاهیری، ۱۳۸۵: ۱۸۹). او ادامه می‌دهد که «آخرهفته‌ها پابرهنه با پیژامه توی خانه می‌پلکیدیم، چای می‌خوردیم و سیگار روتمن می‌کشیدیم؛ گاهی هم به تماشای کریکت به باشگاه لرد می‌رفتیم» (همان‌جا).

جایگاه «دیگری» در انتخاب میان این استراتژی‌ها بسیار مهم و مؤثر است. زمانی که مهاجران بیشتری دور هم جمع می‌شوند وزنهٔ سبک زندگی به سوی قارهٔ نخست (آسیا) بیشتر حرکت می‌کند: «بعضی تعطیلات آخرهفته خانه پر می‌شد از بنگالی‌هایی که با آنها در میوه‌فروشی یا مترو آشنا شده بودیم. این‌جور وقت‌ها کاریِ تخم‌مرغ را بیشتر می‌کردیم و در یک ضبط‌صوت گراندیک آوازهای موکش را می‌گذاشتیم. ظرف‌های کثیف را هم می‌بردیم می‌گذاشتیم توی وانِ پرآبِ حمام خیس بخورد» (همان: ۱۸۹-۱۹۰).

همان‌طور که می‌بینیم، داستان از همان آغاز با توصیف‌های دقیق سبک زندگی شروع می‌شود و مسیر روایت با این توصیف‌ها ادامه پیدا می‌کند. ابژه‌ها (خوراک، دمپایی، موسیقی) و کنش‌هایی (پابرهنه راه‌رفتن، غذا پختن، شستن ظرف‌ها، تماشای بازی کریکت، موسیقی گوش‌کردن) در سبک زندگی بنگالی به سبک زندگی در قارهٔ دوم «ترجمه» می‌شوند یا با آن «آمیخته» می‌شوند. این ابژه‌ها و کنش‌ها مرتب به نظام‌های نشانه‌ای جدید ترجمه می‌شوند و یا با این نشانه‌های جدید آمیخته می‌شوند و دلالت‌های جدیدی کسب می‌کنند. اما این ارتباط میان سوژه با ابژه یا کنش رابطه‌ای دوسویه و پدیدارشناختی است. هر سو سوی دیگر را طلب می‌کند. به عبارت دیگر، این حضورِ «دیگری» (میزبان یا مهاجر) است که بیش از هر چیزِ دیگر تعیین‌کننده است.

سبک زندگی در داستان بیش از هر شاخص دیگری در شکل‌دادن هویت پرقدرت و مؤثر است: «هرازگاه یکی از همخانه‌ها اسباب و اثاثش را جمع می‌کرد می‌رفت با دختری که خانواده‌اش در کلکته پسندیده بودند زندگی کند. یک روز هم نوبت به من رسید» (همان: ۱۹۰). به هنگام مهاجرت به آمریکا باز نخستین مسأله شناخت سبک زندگی است و بنابراین قهرمان داستان «در طول پرواز کتاب راهنمای دانشجویان برای سفر به امریکای شمالی» را می‌خواند که سبک زندگی را در آمریکا معرفی می‌کند، مواردی از قبیل طرز رانندگی تا استفاده از آسانسور و تلفن را توصیف می‌کند و به «آهنگ زندگی» در آمریکا اشاره می‌شود که از اروپا پرشتاب‌تر است (همان‌جا). در شب نخست زندگی در آمریکا سروصدای

اتوموبیل‌های خیابان را او به سروصدای موتورخانهٔ کشتی هند به بریتانیا ترجمه می‌کند (همان: ۱۹۱).

ترجمه اما تازه از اینجا شروع می‌شود: «اونس را به گرم تبدیل کردم، قیمت‌ها را با انگلیس مقایسه کردم و آخرسر یک کارتن شیر خریدم با یک قوطی برشتوک» (همان‌جا) که باز نوعی تمایز با خوراک آمریکایی که «همبرگر و هات‌داگ» (همان‌جا) است و بازگشت به سبک زندگی انگلیسی است که خود همسانی با سبک زندگی میزبان قاره دوم است. سبک زندگی هیبرید تا جایی پیش می‌رود که او فلاسکی که برای مشروبات الکلی استفاده می‌شود را برای نوشیدن چای به کار می‌برد (همان: ۱۹۲). عبور و ترجمهٔ مدام میان سه سبک زندگی در داستان ادامه می‌یابد: «هنوز به سکه‌های تلفن که کوچک‌تر و سبک‌تر از شیلینگ انگلیسی بود و سنگین‌تر از پایسای هندی عادت نکرده بودم» (همان: ۱۹۳).

سبک غذا خوردن شاخص مهمی است برای هویت شخصیت داستان و فضایی که در آن زیست خود را تجربه می‌کند. قهرمان داستان در ابتدا با دست غذا می‌خورد، به‌مرور این با دست خوردن را کنار می‌گذارد و با کارد و چنگال می‌خورد، در پایان داستان که او مرد میان‌سالی آمریکایی است، به نشانهٔ بازگشت به هویت آسیایی خود با دوستانش گاه‌گاهی غذا را با دست می‌خورد. به عبارت دیگر، او پیوسته در حال ایجاد تمایز، همسانی و پیوند است و در این راه از ترجمه میان سبک‌های زندگی دست برنمی‌دارد. جالب است که در پایان داستان هنگامی که فرزند این خانواده در شهر دیگری در آمریکا زندگی می‌کند، برای حفظ هویت او باز سبک غذا خوردن و زبان مهم می‌شود: «آن‌وقت برای دیدنش با ماشین به کمبریج می‌رویم یا او را برای آخرهفته پیش خودمان می‌آوریم تا بتواند همراه ما با دست برنج بخورد و بنگالی حرف بزند – کارهایی که می‌ترسیم بعد از مرگ ما هرگز نکند» (همان: ۲۱۲).

«سومین و آخرین قاره» روایتی از سه دنیای متفاوت، سه نظام نشانه‌ای متفاوت، و سه سبک زندگی متفاوت است. شخصیت داستان در عبور مداوم میان این نظام‌های نشانه‌ای و سبک‌های زندگی در حال ساخت و بازسازی هویت است. در این راه او سوژه‌ای است که با تجربهٔ نیت‌مند یا التفاتی به ابژه‌ها و کنش، آنها را به نشانه بدل می‌کند و از این راه برای آنها دلالت می‌سازد. شاید امروز تجربهٔ همهٔ ما به گونه‌ای همین تجربه مهاجر داستان جومپا لاهیری باشد.

داستان «وقتی آقای پیرزاده برای شام می‌آمد»، از همین مجموعه، درباره شخصیتی معماگونه به نام آقای پیرزاده است که از نقطه‌نظر دختری به نام لیلیا نقل می‌شود. لیلیا

دختربچه‌ای است که در آمریکا در یک خانوادهٔ مهاجر بزرگ شده است و مدتی است مهمانی به نام آقای پیرزاده به خانهٔ آنها رفت و آمد می‌کند. نقطه‌نظر داستان محدود است و ما به‌مرور با شناخت بیشتر لیلیا از آقای پیرزاده است که او را بیشتر می‌شناسیم.

در این داستان هم سبک زندگی نشانگر هویت شخصیت‌های داستان است، گرچه هویت‌های ملی ساختگی آقای پیرزاده را که مسلمان است و از شرق پاکستان آمده از خانواده میزبان که هندی هستند متمایز و جدا می‌کند:

> پدر برایم تعریف کرد که آن‌روزها هندوها و مسلمان‌ها به جان هم افتادند و خانه‌ای هم را به آتش کشیدند. گفت هنوز خیلی از آنها فکرش را هم نمی‌کنند که بتوانند با هم سر یک میز غذا بخورند.
>
> با عقلم جور درنمی‌آمد. آقای پیرزاده به همان زبان پدر و مادرم حرف می‌زد و به همان شوخی‌ها و لطیفه‌هایی می‌خندید که آنها می‌خندیدند؛ هرسه‌شان ترشی انبه دوست داشتند و برنج را با دست می‌خوردند. آقای پیرزاده هم مثل پدرومادرم پیش از اینکه وارد اتاق بشود کفش‌ها را از پا می‌کند، لب به مشروب نمی‌زد، بعدِ شام رازیانه می‌جوید که غذا راحت‌تر هضم شود، و برای دسر، توی فنجان‌های پی‌درپیِ چای، بیسکویت می‌زد. حتی شکل و قیافه‌شان هم کم‌وبیش شبیهِ هم بود. با این حال، پدرم اصرار داشت من تفاوت‌هاشان را بفهمم (همان: ۳۵-۳۶).

داستان حول دوستی و همراهی این دو هویت شبیه‌به‌هم ولی در عین حال کاملاً بیگانه دور می‌زند و دلیل آن احساس هویتی است که هر دو در تقابل با «دیگریِ» بزرگ‌تری به نام فرهنگ آمریکا می‌کنند. عادات مشترکی مانند خوردن غذا یا پوشیدن لباس به سبک خاصی آنها را به یکدیگر نزدیک می‌کند تا جایی که: «در آن مدت هر سهٔ آنها جوری رفتار می‌کردند که انگار یک نفرند؛ یک غذا می‌خورند، یک تن واحد دارند، و یک سکوت واحد، و ترس و تنهایی واحد» (همان: ۵۰).

آقای پیرزاده به‌ویژه با تمایزی که میان سبک زندگی خود و زندگی آمریکایی ایجاد می‌کند نمونه‌ای از هویت دوری می‌شود که پدر و مادر لیلیا به‌مرور در حال ازدست‌دادن هستند. او ساعت جیبی‌اش را روی ساعت بنگلادش تنظیم کرده است (همان: ۴۰)، رنگ و مدل لباسش با مردم آمریکا متفاوت بود (همان: ۳۷-۳۸). اما این تمایز در جریانی پویا با دیگر استراتژی‌های سبک زندگی مهاجر نسبت پیدا می‌کند. سبک زندگی مهاجر به‌مرور، چه خواسته و چه ناخواسته، آمیخته یا هیبرید می‌شود. آنها فلفل‌قرمزها را هرماه از محله چینی‌ها می‌خرند (همان: ۴۰)، به آهنگ‌های کیشور کومار گوش می‌دهند هنگامی که بازی

غربی اسکرابل را انجام می‌دهند (همان: ۴۴)، و زمانی که در تلاشی برای همسان‌سازی در مراسم هالوین شرکت می‌کنند و لیلیا لباس جادوگر می‌پوشد، از طرف فرهنگ میزبان با این واکنش روبه‌رو می‌شوند که «تا حالا جادوگر هندی ندیده‌اند» (همان: ۴۹). در پایان داستان هم آقای پیرزاده انگار به نوعی همسان‌سازی «ولی نه کاملاً» می‌رسد: «آقای پیرزاده در آخر نامه نوشته بود: حالا دیگر معنای "متشکرم" آمریکایی‌ها را می‌داند، و با این حال می‌داند که این کلمه جبران مهمان‌نوازی‌های ما را نمی‌کند» (همان: ۵۱). این همسان‌سازی ناقص البته، به کنایه، زمانی اتفاق می‌افتد که او آمریکا را ترک می‌کند.

اما همهٔ آنچه در این داستان اتفاق می‌افتد در سطحی عمیق‌تر ترجمه‌ای است که تمام مهاجران داستان به آن دست می‌زنند. در پایان داستان، لیلیا درد دوری آقای پیرزاده از زن و بچه‌اش را با ساز و کاری ترجمه‌ای تازه درک می‌کند: «ماه‌ها بود آقای پیرزاده را ندیده بودم، ولی فقط آن شب بود که جای خالی‌اش را به‌شدت حس کردم. وقتی لیوان آبم را به سلامتی‌اش بلند می‌کردم معنای دلتنگ‌شدن برای کسی را که کیلومترها و ساعت‌ها از آدم دور است فهمیدم؛ درست مثل دلتنگیِ آن چند ماهِ آقای پیرزاده برای زن‌وبچه‌اش» (همان: ۵۲).

داستان «این خانهٔ متبرک» از همین مجموعه، به زوجی هندی‌تبار در آمریکا می‌پردازد. سانجیو مهاجری نسل‌اولی است که برای کار و زندگی به آمریکا آمده و توینکل دختری از خانواده‌ای هندی‌تبار است که در آمریکا به دنیا آمده است. در این داستان، سانجیو به اقتضای نسل‌اول بودنِ خود تلاش بسیاری برای تمایز با فرهنگ میزبان دارد، فرهنگی که در ساختاری استعاری به صورتِ خانه‌ای که این دو در آن زندگی می‌کنند («خانهٔ متبرک» که اشاره به آمریکا دارد) بازنمایی شده است. داستان درباره اشیاءِ متفاوتی است که این زوج در این خانه آمریکایی پیدا می‌کنند، اشیائی که همه به فرهنگ و دین مسیحیت دلالت دارند. سانجیو از توینکل می‌خواهد که این اشیاء را به دور بریزد ولی توینکل انگار در سازوکاری ترجمانی آنها را نگاه می‌دارد و مانند یک معبد بودایی و هندی این اشیاء را ترجمه می‌کند. به عبارت دیگر، اینکه در خانه‌ای مسیحی این تعداد اشیاءِ دینی باشد عجیب است ولی انگار همین اشیاء در ترجمه به فرهنگ هندو بسیار عادی انگاشته می‌شوند:

سانجیو با او به هیچ‌جا نمی‌رسید؛ با این زن که چهار ماه بیشتر نبود می‌شناختش و حالا زنش بود و شریک زندگی‌اش شده بود. با کمی حسرت به یاد عکس‌هایی افتاد که مادرش از کلکته می‌فرستاد؛ عکس دخترهای دم‌بخت که بلد بودند آواز بخوانند، خیاطی کنند و بدون کتاب آشپزی عدسی‌های پر ادویهٔ خوشمزه بپزند. سانجیو آنها را یکی‌یکی نگاه

کرده بود و برای خودش الویت‌بندی کرده بود. ولی یکهو با توینکل آشنا شده بود (همان: ۱۶۰).

در این داستان می‌بینیم که چگونه سبک زندگی با هویت جنسی گره خورده است. جالب اینجاست که همین ویژگی‌های کلیشه‌ایِ سبک زندگی درباره هویت جنسی سبب می‌شود که ما در داستان با چرخشِ هویتیِ غریبی روبه‌رو شویم. سانجیو با تمایز سبک زندگی خود از «دیگری» به گونه‌ای هویت کلیشه‌ای زنی هندی به خود می‌گیرد که مرتب نگران مرتب‌بودن خانه و پخت‌وپز است و در مقابل توینکل که دختری متولدشده در آمریکاست با بی‌توجهی به این سبک زندگی گونه‌ای هویت مذکر در داستان را بازنمایی می‌کند. او با مهمان‌ها به اتاق زیرشیروانی می‌رود درحالی‌که سانجیو در پایین به جاروکردن مشغول است.

نتیجه‌گیری

هویت مهاجر، به دلیل دورافتادگی جغرافیایی از سرزمین مادری، نیاز به شاخص دیگری به‌جای شاخص مکان دارد و این شاخص، به گمان نویسنده، سبک زندگی است. همان‌طور که مشاهده کردیم مهاجر در ارتباط تعاملی یا پدیدارشناختی با دیگران و ابژه‌های اطراف خود سبک‌های زندگی متفاوتی را تجربه می‌کند. او هم تمایز خود را با دیگری به واسطهٔ حفظ سبک زندگی سرزمین مادری حفظ می‌کند، هم کوشش می‌کند با دیگری با تقلید سبک زندگی میزبان همسان شود، هم با دیگری آمیخته می‌شود و سبک زندگی هیبرید می‌آفریند و هویتی پیوندخورده می‌سازد و از همه مهمتر با عبور و گذر دائم میان دلالت‌های سبک‌های زندگی سرزمین‌های مادر و میزبان، هویت‌های خود را مرتب ترجمه می‌کند.

منابع

لاهیری، ج. ۱۳۸۵. *مترجم دردها*، ترجمه امیرمهدی حقیقت. تهران: نشر ماهی.

بابک معین، م. ۱۳۹۴. *معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. تهران: سخن

نجومیان، ا.ع. ۱۳۹۰. «تجربه مهاجرت و پارادوکس همانندی و تفاوت»، در نشانه‌شناسی فرهنگ(ی): *مجموعه مقالات نقدهای ادبی-هنری*، به کوشش امیرعلی نجومیان. تهران: سخن.

Edgar, A. and P. Sedgwick . 1999. Key Concepts in Cultural Theory, London: Routledge.

Hansen, T.I .2007. "Perception already stylizes: On Phenomenological Semiotics", Semiotica 165-1/4: 315-335.
Van Leeuwen, T .2005. Introducing Social Semiotics, London: Routledge.

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل

دکتر مسعود آلگونه جونقانی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

چکیده

اومبرتو اکو با الهام از نگرش‌های زبان‌شناختی یلْمْسلف و تأثیرپذیری از پرس در باب وجه تفسیری نشانه، که حاصل تأملات وی در باب *معناپردازی نامحدود* است، کوشیده است با تکیه بر روش‌شناسی ساختگرا و پراگماتیسم آمریکایی نظرات بدیعی در باب چگونگی تأویل متن به‌دست دهد. او با طرح موضوع «بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل» نشان می‌دهد که تأویل به مثابه امری تلقی می‌شود که از تعامل خواننده و متن شکل می‌گیرد؛ به همین دلیل تأویل الزاماً در محدوده نیّت مؤلف باقی نمی‌ماند و از آن فراتر می‌رود. بر این اساس مقاله حاضر می‌کوشد ضمن بررسی خاستگاه‌های نظری اندیشه اکو، استدلال‌های وی را در این باره بررسی و تحلیل کند. در این بررسی مشخص می‌شود که تأویل اصیل[۱] در برابر تأویل نابه‌هنجار[۲]- که اساساً مستلزم خوانشی سوژه‌محور است- ناشی از نوعی آزادی در عین محدودیت است؛ به بیانی سرراست‌تر، متن بر اساس قابلیت‌های نشانه‌شناختی خود، خواننده را در مسیرهای مشخصی از جریان تأویل پیش می‌برد؛ مسیرهایی که می‌توان با مطالعه نشانه‌شناختی اثر آن‌ها را پیش‌بینی و تبیین کرد.

واژگان کلیدی: اومبرتو اکو، نشانه‌شناسی، تأویل، رانش تفسیری[۳]، گشودگی اثر، دیالکتیک متن و خواننده

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان Algooneh@yahoo.com

1. authentic interpretation
2. abberant interpretation
3. hermetic drift

۱- مقدمه

اومبرتو اکو (۱۹۳۲-۲۰۱۶)، نشانه‌شناس ایتالیایی، وقتی در سال ۱۹۵۸ تحریر اثر گشوده را به پایان برد، به اندیشه‌ای دل بسته بود که پیش از وی با سوسور آغاز شده بود و در ادامه با تأملات یلمسلف و بارت شکل سازمان‌یافته‌تری به خود گرفته بود. اکو در این کتاب که پژوهشی درباره هنر مدرن به شمار می‌رفت، رویکردی ساختگرایانه در بررسی متن اتخاذ کرد و با استخدام الگوی نشانه‌شناسی یلمسلف کوشید تا محدودیت‌های تأویل را در چارچوب نظام نشانه‌ای تحلیل و بررسی کند. به همین دلیل، در این اثر به سهولت می‌توان تأثیر روش‌شناسی ساختگرا را بر اندیشه وی بازشناخت. در واقع، طرز تلقی اکو درباره «نقش نشانه‌ای»[1] تقریباً بدون هیچ کم‌وکاستی به مثابه رونوشتی از نگرش یلمسلف به شمار می‌رفت که قایل به دو سطح متمایز، یعنی سطح محتوی و سطح بیان، در شکل‌گیری نشانه بود. با این همه، هفده سال بعد، اکو در پژوهش بنیادین خود، یعنی نظریه نشانه‌شناسی (۱۹۷۵)، امتزاج خردمندانه‌ای از ساختگرایی و پراگماتیسم آمریکایی(۱) به‌دست داد و بر این اساس، مقدمات طرحی را فراهم آورد که به واسطه آن نظریه رمزگان‌محور یلمسلف در کنار نظریه تفسیر پرس(۲) قرار گرفت. به هر روی نظریه‌ای که از امتزاج این دو نحله فکری پدید آمد، تا همین امروز شاکله اساسی تفکر اکو به شمار می‌رود.

چنین سیری از نظریه نشانه‌شناختی رمزگان‌محور[2] به سوی چارچوب تفسیری نشانه، در نهایت، در سال ۱۹۸۴، در نشانه‌شناسی و فلسفه زبان صورت‌بندی نهایی خود را باز یافت؛ اکو در این اثر معناشناسی دانش‌نامه‌ای[3] را به مثابه برابرنهادی در مقابل معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای[4] مطرح کرد و نشان داد که با اتکاء به قواعد و معیارهای معناشناسی دانش‌نامه‌ای نه تنها می‌توان دلالت را از کمند مدلول‌های ایستا رهاند و به ساحت مدلول‌های پویا و فعال کشید، بلکه می‌توان حدود و ثغور تأویل را به شکلی علمی و مستدل تبیین کرد.

این‌گونه است که با دنبال کردن مسیر فکری اکو از پژوهش‌های نخست تا آثار متأخر وی مانند از درخت تا لابیرنت (۲۰۱۴) به سهولت می‌توان دریافت که علی‌رغم تنوع مطالب در این رسالات و پژوهش‌ها آنچه به عنوان پروژه‌ای بنیادین همواره در مرکز تأملات وی

1. sign-function
2. code-oriented
3. encyclopedic semantics
4. dictionary semantics

قرار دارد موضوع تأویل و حدود و ثغور آن است. اکو در این راستا، مدام بر این نکته پای فشرده است که «شناخت نیت متن به معنای شناخت یک استراتژی نشانه‌شناختی است» (Eco, 1992b: 64). به همین سبب او در رویارویی با برخی از نظریه‌های نقد معاصر که مدعی هستند «خوانش اصیل یک متن تنها از طریق بدخوانی[1] میسر است» (Eco, 1992c: 24)، بدیلی را پیش می‌کشد که از «دیالکتیک متن و خواننده» (همان: ۲۳) شکل می‌گیرد. بنابراین اکو، بر خلاف تودوروف که معتقد است «متن تفرجگاهی است که نویسنده واژه‌ها و خواننده معناها را با خود به آنجا می‌آورد» (همان‌جا)، صریحاً تأکید می‌کند که در پی دست‌یابی به بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل است. به همین دلیل، آنچه اکو تحت عنوان تأویل افراطی[2] می‌نامد، به نوعی عدول از خصیصه دیالکتیکی تأویل به شمار می‌آید و بنابراین از نظر وی فاقد اعتبار است.

پژوهش حاضر با در نظر داشتن این مبانی می‌کوشد اندیشه اکو را درباره بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل، طرح و بررسی کند. در ادامه نشان داده می‌شود که چگونه ماهیت نشانه در سیر تحول فکری اکو در باب تأویل، حدود و ثغور آن، نقش خواننده در تأویل، و تأویل افراطی تاثیرگذار است. بدیهی است چنین پژوهشی این امکان را فراهم می‌آورد تا خواننده، ضمن آشنایی با اندیشه‌های اکو، در خصوص برخی از کلیدی‌ترین پرسش‌های متداول در باب تأویل تأملاتی نیز داشته باشد.

۲- پیشینه تحقیق

اکو به عنوان نویسنده‌ای پرکار و خلاق در حوزه رمان‌نویسی به خوبی در ایران و جهان شناخته شده است، اما علی‌رغم اینکه بیشتر به خاطر جایگاه نظری در حوزه نشانه‌شناسی و نظریه ادبی شناخته شده و اکثر تألیفات عمده وی معطوف به این حوزه‌ها است، در اقلیم زبان فارسی توجهی درخور جایگاه وی به او نشده است؛ نگاهی به وضعیت آثار ترجمه شده وی گواهی موثق بر صحت این ادعا است. ترجمه آثار اکو، در حوزه نظری، ظاهراً به یکی دو کتاب خلاصه می‌شود که یکی، تحت عنوان هنر و زیبایی در قرون وسطا در سال (۱۳۸۱) توسط فریده مهدوی دامغانی ترجمه شده است (نک. دهباشی، ۱۳۸۵: ۵۴۱-۵۴۲) و دیگری نیز رساله کوچکی است با عنوان نشانه‌شناسی که پیروز ایزدی در سال (۱۳۸۷) ترجمه و چاپ کرده است. چنین فقدان معناداری در حالی است که به زعم اکثر محققان در حوزه نظریه

1. misreading
2. over-interpretation

ادبی، اکو یکی از برجسته‌ترین چهره‌ها در عرصه نشانه‌شناسی است و جالب‌تر آنکه رامان سلدن وقتی درباره نشانه‌شناسی شعر سخن می‌گوید از اکو به عنوان کسی که صاحب آرای منحصر به فردی است در کنار کسانی چون مایکل ریفاتر و یوری لوتمن نام می‌برد (نک. سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

در مجموعه مقالات علمی-پژوهشی نیز که در مجلات داخلی به چاپ رسیده است، متأسفانه این فقدان به چشم می‌خورد. با این حال، پژوهش‌های معدودی وجود دارد که به طور مستقل یا جنبی به دیدگاه اکو درباره نشانه‌شناسی و تأویل پرداخته‌اند. برای نمونه، خدایی (۱۳۸۸) ضمن انجام پژوهشی با نام «نقدی بر نظریه‌های هرمنوتیک ادبی» به طور جنبی به آرای اکو پرداخته است. البته پژوهش‌های مستقل معدودی نیز در این زمینه به چشم می‌خورد؛ از جمله ضیمران (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان « اومبرتو اکو و نشانه‌شناسی» چارچوب نظری اکو را در باب نشانه کاویده و بررسیده است. رحیمی (۱۳۹۰) نیز در پژوهشی با عنوان «جایگاه متن، مولف و خواننده از دیدگاه امبرتو اکو» به آرای اکو پرداخته و نکات مهمی را در این‌باره خاطرنشان کرده است. بر اساس آنچه گفته شد، پژوهش حاضر کوششی در راستای معرفی آرای اکو است که می‌کوشد با رویکردی تحلیلی مبانی نظری اکو را بیان و بنیان نشانه‌شناختی تأویل را از منظر وی نقد و بررسی کند.

۳- مسیر فکری اکو و جایگاه نشانه‌شناسی در تأویل

۳-۱- معناشناسی دانشنامه‌ای در برابر معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای

الگویی که اکو در نظریه نشانه‌شناسی به‌دست می‌دهد متکی بر نوعی معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای است. او تأکید می‌کند که این الگو الزاماً الگویی نیست که در تدوین فرهنگ‌نامه‌ها به کار می‌رود، بلکه هدف وی از ضرب این اصطلاح پرداختن به آن نوع از معناشناسی است که متوجه «ایده ایستای معنا» (Bianchi, 2009: 18) است؛ ایده‌ای که توسط سخنور زبان رمزگذاری می‌شود و در نتیجه مخاطب در صورت رویارویی با آن برای اینکه بتواند به آن مدلول ثابت یا ایستا دست پیدا کند، باید از آن رمزگشایی کند. به این ترتیب، در معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای «مدلول از تمام وابستگی‌ها رها است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۶۵). در پی‌ریزی این نوع معناشناسی، باید آن دسته از ویژگی‌هایی را لحاظ کرد که شرط «لازم و کافی» (Eco, 2014: 3) برای برقرای تمایزات معنایی به شمار می‌روند؛ تمایزهایی که مفهومی خاص را تشخص می‌بخشند و آن را از سایر مفاهیم جدا می‌کنند.

بنا به پژوهش مفصلی که اکو در اثر اخیر خود، از درخت تا لابیرنت، انجام داده است معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای نخستین بار توسط ارسطو در «تحلیل پسین» (همان: ۴) مطرح شده است. ارسطو در تعریف جوهر به چنین تلقی‌ای درباره معنا نزدیک می‌شود: «تعریف جوهر به معنای آن است که دریابیم کدام یک از ویژگی‌ها برای قوام آن ضروری است، به‌خصوص آن دسته از ویژگی‌هایی که موجب می‌شوند جوهر آن چیزی باشد که هست» (همان‌جا). این جریان فکری، یعنی معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای، ظاهراً در قرون وسطی و رنسانس نیز با شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دنبال می‌شود تا اینکه در نیمه دوم قرن بیستم با برآمدن «معناشناسی خصیصه‌ای»[1] موضوع جست‌وجو در پی شرایط لازم و کافی برای تعریف معنا مجدداً احیا می‌شود. در این نگرش آن‌چه رسماً اهمیت پیدا می‌کند دلالت درون‌زبانی است، نگرشی که به واسطه آن دلالت برون‌زبانی یا «دانش انسان درباره جهان خارج» (نک. همان: ۴-۱۸) به کنار گذاشته می‌شود. از مهم‌ترین چهره‌هایی که در این دوره در پی استقرار این نوع معناشناسی پژوهش‌های بنیادینی انجام داد، یلمسلف، زبان‌شناس مکتب کپنهاگ، بود. البته او تنها کسی نبود که در این راه گام گذاشت، اما بیشتر کسانی که در حوزه زبان‌شناسی یا فلسفه زبان، حتی به طور مستقل پژوهشی در این راستا انجام داده‌اند، گویی صرفاً الگوی یلمسلف را از نو شاکله‌بندی کرده‌اند.

همان‌طور که می‌دانیم اکو نیز به شدت متأثر از روش‌شناسی ساختارگرایانه یلمسلف است، اما وی در نشانه‌شناسی و فلسفه زبان (۱۹۸۴) معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای را پشت سر می‌گذارد و با حرکت از ایده ایستای مدلول به سوی ایده‌ای پویا در معناشناسی، از نظریات پیشین خود رسماً فاصله می‌گیرد و الگوی جدیدی تحت عنوان معناشناسی دانش‌نامه‌ای پی‌ریزی می‌کند. در نتیجه چنین گرایشی، اکو الگوی نشانه‌شناسی یلمسلف را که به دو سطح ایستای محتوا و بیان محدود می‌شود رها می‌کند و به سوی استقرار الگویی حرکت می‌کند که دربردارنده «نظام گسترده‌تری از استنتاج‌های محتمل درباره معنا» است (Bianchi, 2009: 19). بر اساس این الگو، معناپردازی صرفاً به تبیین مدلول‌های تثبیت‌شده و قراردادی نشانه محدود نمی‌شود، بلکه معنا به مثابه لابیرنت یا هزارتویی تصور می‌شود که «محل تجمع واحدهای معنایی بی‌شمار» (Eco, 1992a: 81) است. اکو در تبیین این الگو از استعاره‌ای نباتی بهره می‌گیرد و معنا را به مثابه ریزوم[۳] یا ساقه‌ای زیرزمینی تصور می‌کند؛ منظور او از ارایه چنین تصویری این است که معنا محدود به وجه ثابت و ایستای دلالت

1. feature semantics

نیست و در واقع «وجه تفسیری نشانه» (همان: ۸۱-۸۲) است که دامنه معنا و استنتاج‌های محتمل را مشخص می‌کند. به این ترتیب در این الگو، بر خلاف الگوی پیشین که متکی بر شناسایی خصایص لازم و کافی معناشناختی است، عمده توجه معناشناسی معطوف به «دانش ما از جهان» (Eco, 2014: 3) است که دانش درون‌زبانی نقش چندان برجسته‌ای در استقرار تمایزات معنایی ایفاء نمی‌کند. در بخش «۳-۴» که به جایگاه مؤلفه تفسیر در نشانه‌شناسی اکو می‌پردازیم خواهیم دید که معناشناسی دانش‌نامه‌ای چگونه بر معناشناسی تفسیر استوار است. بنابراین در پایان این بخش صرفاً یادآور می‌شویم که از آن‌جایی‌که معناشناسی دانش‌نامه‌ای بر وجه تفسیری نشانه استوار است، زمینه لازم را برای بررسی تأویل از چشم‌انداز نشانه‌شناسی فراهم می‌آورد؛ البته تأویل در این سطح ممکن است متکی بر توانش فردی سوژه یا توانش جمعی سخنوران زبان باشد. هرچند که در ادامه خواهیم دید که اکو معتقد است که تنها تأویلی شایستگی بحث و بررسی را دارد که از طریق دانش جمعی کاربران زبان قابل حصول باشد و جامعه زبانی به نحوی درباره آن به اجماع ضمنی برسند. در بخش «۳-۵-۳» ضمن بررسی تفاوت تأویل از کاربرد به این موضوع خواهیم پرداخت.

به این ترتیب می‌توان گفت که اکو با استقرار معناشناسی دانش‌نامه‌ای همت خود را مصروف بازسازی آن دسته از شبکه‌های معنایی می‌کند که «مدلول در مناسبت با مجموعه‌ای از نشانه‌های دیگر» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۶۵) بر می‌سازد، جست‌وجو در پی این شبکه‌ها به معنی برپایی وجه تفسیری نشانه است؛ موضوعی که در صورت برخورداری از اصالت قابلیت آن را داراست که حدود و ثغور تأویل را در خوانش آثار، به ویژه آثار ادبی، معین کند.

۳-۲- نیّت نویسنده، نیّت متن و نیّت خواننده

در حال حاضر اکثریت نظریه پردازانی که به موضوع تأویل و حدود و ثغور آن می‌پردازند، در رویارویی با مثلث متن، نویسنده و خواننده، جانب خواننده را می گیرند، این امر به سبب غلبه نظریه دریافت در زمان ماست که در مورد اکو صادق نیست. در واقع، اکو در برخورد با موضوع تأویل، نخست سه نوع قصد یا نیت را از یکدیگر متمایز می‌کند: «نیّت نویسنده[1]،

1. intentio auctoris

نیّت متن[1] و نیّت خواننده[2]» (Eco, 1994: 50). در نتیجه با در نظر داشتن این تفکیک، به لحاظ منطقی، با سه نوع پرسش روبه‌رو می‌شویم:

الف- آیا تأویل، در نهایت، خواننده را به نیّت واقعی نویسنده نزدیک می‌کند و آیا اساساً هدف تأویل رمزگشایی از هدف و نیت راستین نویسنده است؟

ب- بر اساس نظام انتظارات خواننده، کدام تأویل یا تأویل‌ها معتبر و کدام یک نامعتبر است؟

ج- امکانات دلالتی متن، نظام نشانه‌ای و انسجام متن چگونه تأویل‌های محتمل را تبیین یا توجیه می‌کند؟

جالب است که اکو، در سراسر دوران فکری خود، موضوع تأویل را از این سه چشم‌انداز بررسی کرده است. پاسخ وی به هر یک از این پرسش‌ها در خور تأمل و بررسی است.

۳-۲-۱- نیّت نویسنده و تأویل

اکو در جستاری تحت عنوان «در میان نویسنده و متن» اذعان می‌کند که ضمن همدلی با بسیاری از نظریات خواننده‌محور و هم‌چنین درک اهمیت نویسنده، چیزی که موضوع تأویل را شایسته بحث و بررسی می‌کند به هیچ وجه نیّت خواننده نیست و در واقع «آن‌چه معنای متن را رقم می‌زند، استراتژی پیچیده‌ای از تعاملات خواننده با متن است» (Eco, 1992a: 67). این استراتژی متکی بر توانش خواننده در برخورد با زبان به مثابه «گنجینه‌ای اجتماعی»[(۴)] (همان‌جا) است؛ موضوعی که خواننده را درگیر فراشد فعال تأویل می‌کند.

در راستای همین برداشت، اکو با تفکیک نویسنده تجربی[3] از نویسنده نمونه[4] موضوع بدیعی را مطرح می‌کند. در حقیقت، در پاسخ به پرسش نخست؛ یعنی ضرورت کشف نیّت نویسنده، اکو معتقد است مادامی که منظور از نویسنده، همان نویسنده تجربی است «قصد وی از نگارش متن موضوع مهمی به شمار نمی‌رود» (Eco, 1992b: 65)؛ در واقع به زعم وی، آن‌چه باعث می‌شود که نقش نویسنده تجربی کم اهمیت تلقی شود، این موضوع است که تأویل از طریق تعامل دانش خواننده و دانشی که به طور مفروض به نویسنده نسبت داده می‌شود، شکل می‌گیرد. این بدان معناست که خواننده الزاماً قرار نیست متوجه قصد نویسنده تجربی شود، بلکه با استفاده از «استراتژی متنی که در خود اثر نهفته است می‌توان

1. intentio operis
2. intentio lectoris
3. empirical writer
4. model writer

قصد نویسنده را شناسایی کرد» (همان: ۶۹)؛ به بیانی دیگر، وقتی قصد متن با قصد نویسنده بر هم منطبق می‌شود آن موقع است که با نویسنده نمونه سروکار داریم؛ نویسنده ای که خود و نیّتش را نه در فضای بیرون از متن، که در سطرسطر اثر و نظام‌های دلالتی حاکم بر متن- به طور آگاهانه یا ناآگاهانه- به جای نهاده است.

جالب است که با تمام اهمیت نویسنده نمونه در اندیشه اکو، او هم‌چنان پافشاری می‌کند که «حرکت خامی است اگر بخواهیم کلاً نویسنده تجربی را کنار بگذاریم» (همان: ۶۶). چنین اظهار نظری ممکن است این موضوع را به ذهن بیاورد که اکو هم‌چنان از دست شبحی به نام نویسنده تجربی رهایی نیافته است؛ اما اکو به ظرافت دریافته است که اهمیت نویسنده تجربی تنها زمانی قابل دفاع است که آن را نه به مثابه امری مهم برای تأویل و فهم اثر، بلکه به مثابه روشی در نظر بگیریم که با اتکاء به آن بتوان «فراشد تولید آثار خلاق را بهتر تبیین کرد» (همان: ۸۵).

۳-۲-۲- دیالکتیک متن و خواننده

بر اساس آن‌چه گفتیم، اکو اهمیت نویسنده تجربی را برای تأویل جدی تلقی نمی‌کند و تأویل را نتیجه و ثمره تعامل پیچیده متن و خواننده می‌داند. اهمیت نظر اکو در باب تأویل به خاطر این است که بر خلاف پیروان نظریه دریافت، صلاحیت تأویل را صرفاً به خواننده، به خودی خود، واگذار نمی‌کند. او معتقد است هرگونه تأویلی که خواننده در غیاب حضور مؤثر متن انجام می‌دهد، نوعی «تأویل نابه‌هنجار»[1] (Bianchi, 2009: 23) است و خواننده راستین یا خواننده نمونه تنها در پرتو نیت متن شایستگی آن را می‌یابد که از طریق «هرمنوتیک تفسیری که اساساً یک استراتژی نشانه‌شناختی است» (Eco, 1992b: 64) دست به تأویلی بزند که شایستگی تأمل و بررسی دارد. بدین‌سان، دیالکتیک خواننده و متن منجر به بروز نوعی تأویل نشانه‌شناختی می‌شود که بر اساس آن خواننده نمونه- که برابرنهاد نویسنده نمونه است- با بهره‌مندی از توانش زبانی و برخورداری از دانش لازم در خوانش متن و بدون دخالت نویسنده، به سوی دست‌یابی به نیّت متن حرکت می‌کند، حرکتی که منتهی به گشودگی اثر در حدود و ثغور تأویل نشانه‌شناختی می‌شود. اکو در این‌باره تأکید می‌کند که در دیالکتیک متن و خواننده «نیّت متن هم‌چنان در سایه نیّت خواننده» (همان‌جا) قرار می‌گیرد؛ یعنی انتظارات خواننده خود را بر متن تحمیل می‌کند. اما

1. abberant interpretation

بدیهی است اصالت این قبیل انتظارات در خوانش اثر زمانی محقق می‌شود که «هر تأویل مفروض، توسط بخش یا بخش‌های دیگری از متن اثبات، اصلاح، یا انکار شود» (همان: ۶۰). اکو در این راستا با توسل به اصل آگوستینی[1]، تأویل را محدود به حدود علمی می‌کند و آن را به چرخه هرمنوتیکی پیوند می‌زند؛ چرخه‌ای که با خواننده نمونه آغاز می‌شود؛ خواننده‌ای که ضمن تصور نویسنده نمونه می‌کوشد از طریق نشانه‌های حاضر در متن در نهایت با نیت نویسنده به توافق برسد. اهمیت این نکته را فراموش نکنیم که این متن را نباید به مثابه اُبژه‌ای فی‌نفسه و مستقل به شمار آورد، بلکه آن را باید متنی تلقی کرد که در طول جریان تأویل برساخته می‌شود.

بر اساس این نگرش، دغدغه بنیادین اکو آن است که نظریه‌ای اُرگانیک درباره تأویل متن به‌دست دهد که از نوعی الگوی نشانه‌شناسی بهره گیرد؛ الگویی که با بهره‌گیری از معناشناسی دانش‌نامه‌ای، شمار بسیاری از تأویل‌ها را در یک متن مفروض منطقی و علمی به حساب می‌آورد و الزاماً در پی اثبات نیّت نهایی نویسنده نیست؛ تأویلی که موجودیت خود را از متن کسب می‌کند و شدیداً با تأویل ولنگار یا خواننده‌محور در تعارض است.

۳-۳- تأویل نا به هنجار[2]: رویارویی اکو با رانش تفسیری[3] و ساختارشکنی

اکو در تلاش برای دستیابی به قواعدی تنظیمی برای تأویل که به موجب آن بتوان تأویلی نشانه‌شناختی از متن ارایه داد، نخست می‌کوشد دو نگرش مسلط در باب تأویل را تحلیل و نقد کند. به زعم اکو، کلیه رویکردهای تأویلی به متن ذیل دو نگرش غالب قرار می‌گیرند (نک. Eco, 1994: 23-24):

الف- نگرشی که قایل به این است که تأویل معتبر، تأویلی است که نیت نویسنده را آشکار کند.

ب- نگرشی که قایل به این است که روش‌های نامحدودی برای تأویل وجود دارد.

با این همه، او تأکید می‌کند که هر دو رویکرد اخیر از نوعی «جزم‌اندیشی معرفت‌شناختی» (همان: ۲۴) رنج می‌برند. نگرش نخست را می‌توان در انواع بنیادگرایی و اشکال متنوع واقع‌گرایی متافیزیکی مشاهده کرد. در این قبیل رویکردها، معنای موجه متن یگانه تلقی می‌شود؛ معنایی که در بطن اثر نهفته است و نیّت اصیل و معتبر نویسنده به

1. Augustinian Principle
2. aberrant interpretation
3. hermetic drift

شمار می‌رود؛ بنابراین خوانش متن باید در چارچوبی محقق شود کـه امکـان بازسـازی ایـن تأویل را فراهم آورد. بدیهی اسـت چنـین رویکـردی عمومـاً نـزد آن دسـته از «نحلـه‌هـای نهان‌گرا» (Eco,1984b: 51) یافته می‌شود که قایل به وجود مدلولی مفروض و ثابت در پس پشت هر ظاهری هستند. با این همه، اکو تأویل را ناشی از تعامل خواننده و متن مـی‌دانـد و معتقد است فهم متن اساساً در گرو فهم نیت نویسنده تجربی نیست. در واقع، اکو بـا اتخـاذ رویکرد ضد نویسنده، تأویل را نتیجه و محصول تعامل مستمر و پیچیـده‌ای مـی‌دانـد کـه از دیالکتیک متن و خواننده حاصل می‌شود. به همـین سـبب، وی در برخـورد بـا آن دسـته از نگرش‌هایی که تأویل را به خواننده واگذار می‌کنند یا در نهایت قواعد مشخصی برای تبیـین نحوه تأویل‌پذیری متن به دست نمی دهند، به تأویل ولنگار قائل می‌شود.

به اعتقاد اکو ساختارشکنی برآمده از نظریات معاصر، ادامه‌دهنده نگرشی رُنسانسی اسـت که تحت عنوان «رانش تفسیری» (Eco, 1994: 24) شناخته می‌شود. به همـین دلیـل، هـر نقدی که بر رانش تفسیری وارد است، کم‌وبیش در باب ساختارشکنی نیـز صـدق مـی‌کنـد. رانش تفسیری که در دوره رنسانس پدیدار شد، مبتنی بر اصل قیـاس و شـباهت اسـت؛ بـر اساس این اصل «هر عنصری از اعیان هستی بـه واسـطه اصـل شـباهت یـا ایـن‌همـانی بـه عنصری هم‌ارز با خود در جهانی متعالی مرتبط است» (همان‌جا). به این ترتیـب، همـان‌گونـه که در نگرشی عرفانی قوام و دوام هر امر ظاهری وابسته به امری باطنی است یا همـان‌گونـه که در فلسفه کانت هر پدیدار قابل شناسـایی[1] همـواره در پرتـو ارجـاع بـه امـری درونـی و شناخت‌ناپذیر[2] قابل تحلیل و شناسایی است، در آن دسته از رویکردهای تأویلی که متأثر از این نوع نگرش هستند ایجاد پیوند بین امر این‌جهانی (متن) و امر آن‌جهانی (تأویل) منتهـی به برقراری نوعی رابطه «شباهت لجام‌گسیخته» (همان: ۲۵) می‌شود و از آنجـایی کـه رانـش تفسیری در راستای کشف شـباهت لجـام‌گسـیخته و گـذار از عنصـری بـه عنصـری دیگـر، استعداد فوق‌العاده‌ای از خود نشان می‌دهد، در نهایت منتهی به این تصور می‌شود کـه مـتن به «معنایی متعالی و جهانشمول وابسته است، معنایی که دستیابی به آن- در نهایت- محال است» (همان: ۲۶-۲۷). در این نگرش، علی‌رغم اذعان به وجود مدلولی نهانی، از آنجایی‌که هـر عنصری قابلیت آن را دارد که در سطحی متفاوت عنصری دیگر را فرا یاد بیاورد، بـه همـین سبب، تعیین مدلول ثابت و قطعی متن محال به نظر می‌رسد.

1. phenomenon
2. noumenon

به زعم اکو خطای روش‌شناختی این قبیل رویکردها که منتهی به چنین نتایج و عواقبی می‌شود، ناشی از کاربست دو اصل نادرست است: اصل انتقال نادرست[1] و اصل دور[2].

۳-۳-۱- انتقال نادرست

به موجب اصل نخست، یک عنصر به واسطه اصل مشابهت موجب برانگیخته‌شدن تأویلی می‌شود که در سطحی دیگر به آن مشابه است؛ یعنی

«الف» ← اصل شباهت «ب»

عنصر برانگیخته‌شده در سطح دوم به همین ترتیب ممکن است موجب احیای تأویلی دیگر شود:

«ب» ← اصل شباهت «ج»

بر این اساس،

اگر
- «الف» ← اصل شباهت «ب»
- «ب» ← اصل شباهت «ج»

آنگاه «الف» ⟵ «ج»

اکو به ظرافت خطای روش‌شناختی این الگو را دریافته است، چراکه وقتی مؤلفه «الف» بر اساس نوعی مشابهت- مانند مشابهت ریخت‌شناختی- موجب احیای مؤلفه «ب» می‌شود و به همین ترتیب، مؤلفه «ب» بر اساس مشابهتی از نوعی دیگر- مانند مشابهت معناشناختی- موجب احیای مؤلفه «ج» می‌شود، الزاماً نمی‌توان پذیرفت که «الف»= «ج» باشد، چون‌که اصل شباهت در مرتبه نخست به لحاظ نوعی از مرتبه دوم متفاوت است و بنابراین کاربست این انتقال به لحاظ روش‌شناختی فاقد اعتبار است.

۳-۳-۲- دور

یکی دیگر از خطاهایی که رانش تفسیری به موجب آن تحلیل‌های خود را استوار ساخته است، اصل دور است. بر اساس این اصل

«الف» ⟵ «ب» ⟵ «الف»

1. false transivity
2. post hoc, ergo ante hoc

گاهی مؤلفه «الف» منتهی به احیای مؤلفه «ب» می‌شود و مؤلفه «ب» که خود معلول یا نتیجه «الف»است، بر اساس اصل شباهت مجدداً به عنوان علت احیای مؤلفه «الف» وارد چرخه می‌شود. بدیهی است این برداشت به واسطه تلقی خود از علت و معلول به لحاظ روش‌شناختی مستلزم خطای دور است (Eco, 1992b: 50-51).

اکو در نقد رانش تفسیری به تصریح می‌گوید «گویی شبح محتوایی رازی است که پی بردن به آن محال است و در صورتی که این هدف میسر شود دست‌یابی به معنا امری موقتی و گذرا است، چون معنا مجدداً امر باطنی مرموز دیگری را فرا می‌خواند» (Eco, 1994: 27). علی‌رغم ویژگی بکر و بدیع این قبیل نگرش‌ها مبنی بر حضور فعال چرخش هرمنوتیکی در خوانش متن و اینکه هدف عمده متن برقراری ارتباط با خواننده و پایبندی به اصل رسانگی است، اکو از این رویکرد، به خاطر الزام آن به اصلِ دور، شدیداً انتقاد می‌کند.

به عقیده اکو ساختارشکنی از یک‌سو به سبب اینکه حتی از رویکردهای رانش تفسیری فراتر می‌رود و اساساً وجود مدلول نهایی را نوعی توهم متافیزیکی تلقی می‌کند، مروج تأویل ولنگار است و از دیگرسو به دلایلی مشابه با آنچه ذکر شد به موجب خطایی روش‌شناختی آسیب دیده است (Bianchi, 2004: 23). اینجاست که اکو با تأکید بر اهمیت جایگاه مؤلفه تفسیر در نشانه‌شناسی پرس ادعا می‌کند که می‌توان تأویل نامحدود یا ولنگار را از طریق تبیین بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل به حدود خاصی محدود کرد. در این راستا، اکو با توسل به اصل پوپری «ابطال‌پذیری» (Eco, 1992a: 52) نظریه نهایی خود را به این صورت شکل‌بندی می‌کند: «اگرچه نتوان راهی یافت که بر اساس معیارهایی خاص، مشخص کند کدام تأویل‌ها موجه هستند، اما یقیناً با استقبال از اصل ابطال‌پذیری- در عوض اثبات‌گرایی- می‌توان حداقل معیارهایی را فراهم آورد که به واسطه آن‌ها بتوان تأویل غیرموجه را متمایز کرد» (همان‌جا). البته به زعم نگارنده، اکو در این مسیر چندان کامیاب نیست؛ در واقع اکو پس از سازمان‌دهی مجدد این اصل پرسی که «هر نشانه، نشانه‌ای هم‌ارز و گاهی نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر را در ذهن سوژه احیا می‌کند» (Peirce, 1931-1958: 2.228)[۵] می‌کوشد به قواعدی دست یابد که به موجب آن‌ها مولفه تفسیر- فارغ از ملاحظات روان‌شناختی- موجب تداوم فرایند معناپردازی و بنابراین بسط دامنه تأویل می‌شود. جالب است که اکو مدعی است پرس خود از پس این کار بر نیامده و نتوانسته است قواعد تنظیمی این فرایند را به درستی تبیین کند، با این همه و بر خلاف ادعای درست وی

در این‌باره، خود وی نیز صرف اینکه اذعان می‌کند که وجود چنین قواعدی موضوعی بسیار حیاتی برای درک اَشکال تأویل است، الگوی قابل قبولی در این خصوص به‌دست نمی‌دهد و تا جایی که نگارنده بررسیده است، جز یکی دو صفحه نکته قابل نقد که در رساله بنیادی وی، یعنی نظریه نشانه‌شناسی مطرح شده (نک. Eco, 1976: 70) در سایر آثار وی الگوی قابل‌اعتمادی ارایه نشده است. با این همه، وی با طرح نکاتی کلیدی در این‌باره، نقش خود را در پی‌ریزی الگوی نشانه‌شناختی تأویل برجسته می‌کند.

۳-۴- نقد معنابن[1]، ساختار منطقی گزاره و ایزوتوپی[2]

اکو معتقد است «مؤلفه تفسیر در نشانه‌شناسی پرس این قابلیت را داراست که برخی از رویکردهای معناشناختی به متن را ارتقاء ببخشد» (Eco, 1984b: 178). در همین راستا، اکو پیش از ارایه طرح خود در این‌باره، نخست دو نگرش رایج در معناشناسی را نقد و بررسی می‌کند، نقاط ضعف و قوت آن دو را باز می‌نماید و آن‌گاه می‌کوشد الگویی را مطرح کند که با جامعیت و قاطعیت بیشتری اسلوب تأویل را در محدوده امکانات نشانه‌شناختی تبیین کند. در ادامه به این مطلب می‌پردازیم که نقد اکو متوجه کدام ویژگی‌های این دو نوع معناشناسی می‌شود و در نهایت پیشنهاد وی در این باب، احیاناً، چه مزیتی بر آن دو دارد.

۳-۴-۱- نقد معناشناسی تفسیری[3] و معناشناسی زایشی[4]

اکو پس از ترسیم خط سیر فکری معناشناسی تفسیری و زایشی، ویژگی خاص این دو نگرش را به صورت زیر خلاصه می‌کند:

عنوان	معناشناسی	
انواع	زایشی	تفسیری
موضوع بررسی	موضوع- محمول	طیف نشان‌گرها
سطح تحلیل	ساختار منطقی گزاره‌ها	آحاد بنیادین معنا: معنابن‌ها

جدول شماره «۱»: انواع معناشناسی

1. sememe
2. isotopy
3. interpretive semantics
4. generative semantics

بر اساس جدول«۱»، سطح تحلیل در معناشناسی تفسیری یک عبارت نشانه‌شناختی است که محتواهای قابل تجزیه و سازمان‌یافته‌ای را در بر دارد. تجمع این محتواها در نشانه از طریق انباشت معانی پایه یا بنیادین میسر می‌شود. برای مثال، در لفظ مستقلی مانند اسب می‌توان آحاد بنیادین معنایی را به این صورت سازمان‌دهی کرد:

[+ جاندار]؛ [- انسان]؛ [+ پستاندار]؛ [+ چهارپا] و [+/- اهلی]

اما پرسش این است که آیا این واحدهای معنایی پایه، که برسازنده محتواهای نهفته در نشانه هستند، تعداد محدودی دارند و آیا اساساً این قبیل مشخصه‌های ثابت می‌توانند به درستی تمایزهای لازم را در میان مفاهیم و نشانه‌ها تبیین کنند؟ معناشناسی تفسیری در راستای پاسخ به این قبیل پرسش‌ها است که می‌کوشد «بر اساس تعداد محدودی از مشخصه‌ها دامنه نامحدودی از مفاهیم و محتواها را مقوله‌بندی کند» (همان: ۱۷۶)، اما اکو معتقد است به دلایل زیر چنین تصوری فاقد اعتبار است:

الف- این مشخصه‌ها در عمل قابلیت تمایزگذاری بین نشانه‌ها، مفاهیم و محتواها را ندارند.

ب- نمی‌توان بر اساس نوعی التزام منطقی، روابط سلسله‌مراتبی حاکم بر این مشخصه‌ها را تبیین کرد.

ج- در نهایت، تحلیل تفسیری، این امکان را فراهم نمی‌آورد که بتوانیم مشخص کنیم یک نشانه مفروض به کدام بافت زبانی تعلق دارد (Eco, 1984b: 176).

از طرفی، در تحلیل زایشی معنا کوشیده می‌شود، در عوض بازنمایی آحاد منفرد نشانه شناختی، «ساختار منطقی گزاره‌ها» (همان: ۱۷۷) بررسی شود. این رویکرد را در نگرش معناشناسی زایشی امثال لیکاف[1] و مک‌کاولی[2] و دیگران می‌توان دید؛ اما اکو معتقد است این موضع نیز به دلایلی محل تردید است (نک. Eco, 1984b: 175-181).

به این ترتیب، اکو تأکید می‌کند که مؤلفه تفسیر در نشانه‌شناسی پرس، با «استلزامات معناشناسی زایشی و تفسیری سازگارتر است و تنها از چشم‌انداز پرس است که می‌توان بسیاری از معضلات نظریه ادبی را در باب تأویل حل کرد» (همان: ۱۷۶-۱۷۷).

۳-۴-۲- نقد ایزوتوپی

گرماس[3]، زبان شناس شهیر مکتب پاریس، در پی دست‌یابی به «مجموعه‌ای از مقولات معنایی که خوانش روایت را تحت شعاع خود قرار می‌دهند» (وندندورپ، ۱۳۸۳: ۴۸) برای

1. George Lakoff (1941)
2. James David McCawley (1938-1999)
3. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)

نخستین‌بار موضوع ایزوتوپی را مطرح کرد. ایزوتوپی اساساً «بر استمرار پایگانی و مقوله‌ای» استوار است (همان‌جا) به همین سبب، گرماس معتقد است با استفاده از ایزوتوپی و تحلیل نحوه تجمع آحاد معناشناختی در نشانه می‌توان به تبیین این واقعیت پرداخت که «هر پیام مشخصی همواره به عنوان یک کل معنایی فهمیده می‌شود» (همان‌جا). بدیهی است چنین تصوری درباره ایزوتوپی ارتباط مستقیمی با نحوه تلقی اکو در باب بنیان نشانه‌شناختی تأویل دارد و به همین دلیل نظر وی را به خود جلب کرده است؛ چرا که در تأویل نشانه‌شناختی نیز کوشش بر آن است تا قرائت‌های محتمل یک متن مفروض را بر اساس امکانات نشانه‌شناختی متن پیش‌بینی، تحلیل، اثبات یا رد کرد. با این همه، اکو معتقد است که «الگوی گرماس در نهایت منتهی به رشد بی‌رویه معانی ضمنی می‌شود؛ معانی‌ای که جز نوعی شباهت خانوادگی کم‌اهمیت، رابطه معنایی قابل‌ملاحظه‌ای با نشانه نخست ندارند» (Eco, 1994: 31). اکو با استفاده از الگوی یلمسلف درباره نشانه که به موجب آن هر نشانه به دو سطح محتوی و بیان تقسیم می‌شود، درباره نحوه عملکرد ایزوتوپی این‌گونه می‌گوید:

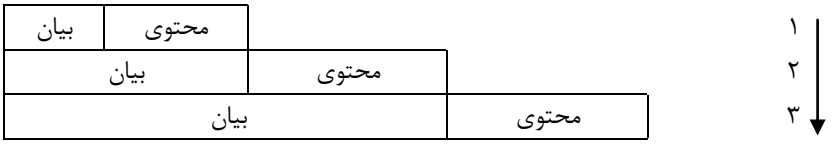
> راستیه[1] و گرماس پذیرفته‌اند که ایزوتوپی ممکن است هم در سطح بیان و هم در سطح محتوی روی دهد؛ بر این اساس، ایزوتوپی نه تنها از طریق تکرار واحدهای معنایی در سطح محتوی بسط می‌یابد، بلکه از تکرار واحدهای زبان‌شناختی سطح بیان نیز حاصل می‌شود (Eco, 1984a: 192).

اکو معتقد است همان‌طور که «متن یک معنابن بسط‌یافته» (Eco, 1984b: 175) به شمار می‌رود، «هر معنابنی نیز یک متن در شُرف تکوین تلقی می‌شود» (همان‌جا)؛ با وجود این، تأکید می‌کند که اگر قرار باشد یک معنابن در مسیر بسط نهایی خود منجر به تولید شبکه معنایی پیوسته‌ای- به نام متن- شود، چنین رویکردی باید به طور هم‌زمان از درون سطح بیان و سطح محتوی شروع به حرکت کند. بنابراین ادعای گرماس و راستیه مبنی بر استقلال سطح بیان فاقد اعتبار است. اکو در محدودیت‌های تأویل تأکید می‌کند که اگر قرار باشد سطح بیان به طور مستقل در بسط واحدهای معنایی دخیل باشد، با چنین الگویی روبه‌رو می‌شویم:

نمودار شماره «۲»: الگوی بسط نشانه

1. François Rastier (1945-)

بر اساس این الگو، اگر سطح بیان به طور مستقل در تداعی نشانه‌ای دیگر دخیل باشد، آن‌گاه «لذت سرگردانی»- به تعبیر اکو- (Eco, 1994: 31) به واسطه حرکت از نشانه‌ای به نشانه دیگر صرفاً بر اساس مشابهت‌هایی محتمل است که در سطح بیان پدیدار می‌شوند. این مشابهت‌ها عموماً نوعی مشابهت صوری یا آوایی هستند و لذتی که از بسط آن‌ها ناشی می‌شود هدفی جز خود دنبال نمی‌کند. تفسیرگر از تداعی‌ای به تداعی دیگری حرکت می‌کند و بنابراین نه تنها هیچ محدودیتی در تأویل متن لحاظ نمی‌شود، بلکه اساساً هر نوع تأویلی در این راستا مقبول و پذیرفتنی جلوه می‌کند. اما اکو با پیش‌نهاد الگوی زیر می‌کوشد تأویل را در سطح محتوی مهار کند.



نمودار شماره «۳»: الگوی بسط نشانه

بر اساس الگوی اکو برای اینکه نشانه‌ای موجب احیای نشانه دیگر شود، سطح بیان و سطح محتوی باید به طور هم‌زمان فعال شوند، به همین سبب نمی‌توان صرفاً به خاطر وجود شباهت آوایی یا صوری در نشانه‌ها قایل به بسط معنای ایزوتوپی در گستره متن شد؛ یعنی گستره متن تنها در صورتی محصول بسط معنابن واحدی تلقی می‌شود که نقش‌نشانه‌ای در هر سطح فعال بماند. نقش‌نشانه‌ای واحدی است که به طور هم‌زمان «حاوی صورت محتوایی و صورت بیانی است و به موجب نوعی به هم‌پیوستگی تحقق یافته است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۰).

۳-۵- نشانه‌شناسی و گشودگی اثر

یکی از آثار بدیع اکو اثر گشوده نام دارد که اکو نگارش آن را در سال ۱۹۵۸ به پایان و در ۱۹۶۲ به چاپ رساند. آن‌چه برای نخستین‌بار در این رساله مطرح شد، همواره از دغدغه‌های بنیادین وی به شمار می‌رفت؛ موضوعی که بعدها در ساختار غایب (۱۹۶۸) مجدداً به بحث و بررسی گذاشته شد. اکو در اثر گشوده نخست تأکید می‌کند که «گشودگی ویژگی عام تمام آثار به شمار می‌رود» (Eco, 1989: 24)، اما منظور وی از بحث گشودگی آن دسته از گشودگی‌های هدفمند یا هنرمندانه‌ای است که بر اساس ساختار اثر در مسیر خاصی حرکت می‌کنند و اساساً قابل بررسی و پیش‌بینی هستند. به این ترتیب، گشودگی

هدفمند یا هنرمندانه «ارتباطی به ذات اُبژه زیباشناختی ندارد، بلکه اساساً متأثر از نحوه ترکیب عناصر است» (همان: ۳۹).

اکو با طرح این موضوع می‌کوشد تا به تبیین این پرسش بپردازد که اثر هنری با چه سازوکارهایی گشودگی را متجلی می‌کند؛ یعنی به لحاظ ساختاری این امر چگونه روی می‌دهد؟ بنابراین، در پی پاسخ به این پرسش باید بتوان معین کرد که «ساختار، سطوح متفاوت گشودگی را به چه میزان تبیین می‌کند» (Eco, 1989: 24). می‌توان گفت رویکرد اکو به موضوع تأویل مبتنی بر استقرار بوطیقایی نشانه‌شناختی است؛ بوطیقایی که بر اساس قواعدی عام تنظیم شده است. در نتیجه، بر اساس این قواعد و معیارها می‌توان نحوه جریان یافتن تأویل را در بستر نشانه‌های حاضر در متن و روابط ساختاری آن‌ها پیش‌بینی و تحلیل کرد. به همین دلیل است که اکو در نهایت تأویل را صرفاً به دامنه اختیارات و انتظارات خواننده محدود نمی‌کند و در واقع معتقد است آن دسته از تأویل‌هایی که بر اساس افق انتظارات خواننده سامان می‌یابند در حوزه تأویل – به معنای علمی آن- قرار نمی‌گیرند.

۳-۵-۱- ماهیّت نشانه‌شناختی گشودگی

اکو در آغاز حرکت فکری خود معتقد است که متن گشوده از این حیث گشوده است که «خواننده با متن درگیر می‌شود و آن را به نحوی خاص سازمان می‌دهد» (کاپوزی و والِس، ۱۳۸۳: ۲۷۵)، اما در ادامه روند فکری خود تأکید می‌کند که گشودگی اثر مستقیماً ارتباطی با توانش خواننده ندارد و بنابراین «نمی‌توان متن را به سخنی واداشت که از آن سخن نمی‌گوید» (همان: ۲۷۶). به همین دلیل است که اکو در پی دست‌یابی به قواعد تنظیمی تأویل مبتنی بر نشانه‌شناسی حرکت می‌کند و مدام تأکید می‌کند که اثر نظامی از نشانه‌هاست؛ نظامی که «مناسبات درونی مابین نشانه‌های آن، امکان تأویل‌های بی شمار را فراهم می‌آورد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۵۳). چنین رویکردی به موضوع مهمی چون تأویل، موجب می‌شود که اکو در تقابل با روش‌شناسی کروچه و امثال وی، به سوی نوعی ساختارگرایی هرمنوتیک قدم بردارد. چراکه در این رویکرد از سویی با قابلیت‌های متن و امکانات نشانه‌شناختی آن روبه‌رو هستیم که به واسطه آن، متن-حتی در غیابِ سوژه آگاه- برساخته از مجموعه‌ای مناسبات و روابطِ ساختاری بین مؤلفه‌ها است که موجب شکل‌گیری معنا می‌شوند. از سویی دیگر کشف، بازسازی و آفرینش معناهای محتمل علاوه بر وجود این قبیل مناسبات، مستلزم حضورِ سوژه‌ای است که دست به گزینشِ فعال و هوشمندانه عناصر می‌زند و به طور مستمر تأویل‌هایی نو می‌آفریند. در این چارچوب است که اکو به دریافتی

ضدپدیدارشناختی نزدیک می شود که به موجب آن مناسبات بین اشیاء از حضور خود پدیدارها مهم‌تر جلوه می‌کند.

به این ترتیب، اکو به منظور تبیین این چارچوب نظری، نخست در باب نحوه ورود به تأویل این نکته را پیش می‌کشد که «ابهام هدفمند در یک نشانه مفروض و ارزش ارجاعی آن هر دو به یک میزان در گسترش تأویل دخیل هستند» (Eco, 1989: 36). بنابراین در بررسی بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل باید به خاطر داشت که زبان شعر، یا زبان ادبی، به طور هم‌زمان از این دو ساحت؛ یعنی سویه ارجاعی و سویه عاطفی نشانه، بهره می‌گیرد. پس در تحلیل نشانه‌شناختی اثر امکان آن وجود ندارد که یک نشانه مفروض را از هاله القایی یا عاطفی آن تفکیک کرد و آن را به طور مستقل از چشم‌انداز معانی صریح ارجاعی مطالعه کرد. در واقع، از آن‌جایی که اثر هنری، به طور هم‌زمان «کاربرد عاطفی ارجاع و کارکرد ارجاعی عاطفه» (همان‌جا) را با یکدیگر در می‌آمیزد، تأویل‌هایی که فارغ از این موضوع؛ یعنی تعامل وجه القایی و وجه ارجاعی نشانه، سامان یافته باشند از چشم‌انداز اکو فاقد اعتبار هستند.

۳-۵-۲- پای‌بندی به اصل ارتباط در تأویل

اکو معتقد است «هر اثر هنری در عین حالی‌که شکلی کمال یافته و بسته است، دست‌کم بدان روی که می‌توان آن را به شکل‌های مختلفی تعبیر کرد، شکلی گشوده به شمار می‌آید» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۴۵). آنچه مهم می‌نماید طرح این موضوع است که قابلیت‌های بالقوه خواننده در بسط دامنه تأویل –فارغ از امکانات و مناسبات درونی متن- تا چه میزان مقبول است و آیا می‌توان چنین رویکردی را تحت عنوان تأویل بررسی کرد؟

اکو در پاسخ به این پرسش‌ها صریحاً موضع خاص خود را بیان می‌کند. در واقع، اکو با تأمل در جایگاه و اهمیت متن و خواننده در تأویل اذعان می‌دارد که «گشودگی اثر به هیچ‌وجه در اختیار سوژه یا خواننده نیست» (Eco, 1989: 39)، و «گشودگی ذاتی اثر نیز محسوب نمی‌شود» (همان‌جا). در واقع، از آنجایی‌که سوژه ممکن است، بنا به میزان انتظارات خاص خود، حداقل یا حداکثر گشودگی را در خوانش اثر تجربه کند، ماهیت ذهنی این رویکرد چندان به مذاق اکو خوش نمی‌آید، چراکه او معتقد است «گشودگی در روابط شناختی اثر نهفته است» (همان‌جا). بنابراین در جریان خوانش، این متن است که طبق مقاصد زیباشناختی خاص و سازمان‌یافته خواننده را به مسیرهای مشخصی هدایت می‌کند و به این صورت دامنه‌هایی متفاوتی از گشودگی را خلق، هدایت و میسر می‌سازد. در نتیجه،

همان‌طور که اکو در ساختار غایب تأکید می‌کند، «اثر –به مثابه یک نظام نشانه‌ای- بـه هـر شکلی تأویل شود، در نهایت نباید اصل ارتباط را زیر پا بگذارد» (احمـدی، ۱۳۸۲: ۳۶۳)؛ چراکه غفلت از اصل ارتباط مستلزم تأویل ناموجه یا سوژه‌محور است، تأویلی که بر اساس بوطیقای مشخصی سامان نیافته است و به همین سبب در حوزه این بحث نمی‌گنجد.

البته اکو می‌پذیرد که تجارب شخصی خواننده و انتظارات خاص وی ممکن اسـت باعـث شکل‌گیری خوانشی از اثر شود که اساساً با تجارب خواننده سازگار باشد. اما گفتیم کـه ایـن نوع برخورد با متن به هیچ وجه در حوزه تأویـل- بـه معنـایی کـه اکـو در نظـر دارد- قـرار نمی‌گیرد. وی این شکل از قرائت مـتن را در سـاحت جداگانـه‌ای تحـت عنـوان «کـاربرد» می‌گنجاند.

۳-۵-۳- تأویل یا کاربرد[1]

گفتیم که در اثر گشوده به جای آنکه با «محصول نهایی تلاش‌های مؤلف» سروکار داشته باشیم، با مجموعه‌ای از برهم‌کنش‌های محرک-پاسخ روبه‌رو هستیم که «کاملاً به ظرفیتِ خاص مخاطب برای دریافت حسی اثر وابسته است» (Eco, 1989: 3). اما اینکه خواننده تا چه میزان می‌تواند با اتکاء به مداخله فعال و گزینش آگاهانه تأویل را پیش ببرد موضوع مهمی است که اکو نخست با تفکیک تأویل از کاربرد بدان پاسخ می‌دهد.

بر اساس این تفکیک «متن محل تلاقی و آمیزش تأویل و کاربرد است» (Eco, 1992a: 71) و بنـابراین قابلیـت آن را دارد کـه توسـط خواننـده بـه صـورت دلبخـواهی، ذهنـی و اثبات‌ناپذیر تأویل شود. چنین تأویلی از نظر اکو نوعی کاربرد شخصی و انحصـارطلبانه اسـت و بهتر است آن را ذیل اصطلاح کاربرد بررسی کنیم. وقتـی خواننـده مـتن را در «چـارچوب فرهنگی متفاوتی از شاعر» (همان: ۶۸) بـه کـار مـی‌گیـرد و معـانی متفـاوتی از مـتن بیـرون می‌کشد، متن را در زمینه‌ای تأویل کرده است که به طور کلی با آن بیگانه است. بـه همـین دلیل، با اینکه چنین قرائتی از متن، همواره به مثابه قرائتی سوژه‌محور محتمل است، اما بـه خاطر اینکه نمی‌توان آن را به عنوان الگویی عام و فراگیر تبیین کرد، یـا دسـت‌کـم بـه ایـن قایل شد که این تأویل «رویدادی عمومی» (Bianchi. 2009: 27) محسوب می‌شود؛ پس در نهایت باید پذیرفت که چنین تأویلی نتیجه واکنشی شخصی و انفرادی به متن است کـه بـر

1. use

بوطیقایی عام استوار نیست و از آن‌جایی که جامعه تفسیرگر بر سر آن اجماع– ضمنی- ندارند از دایره بحث‌هایی که به تأویل و حدود و ثغور آن می‌پردازند خارج است.

باید توجه داشت که تأویل زمانی یک امر عمومی محسوب می‌شود که بتوان آن را بر اساس بوطیقایی عام به نحوی تبیین کرد که گویی جامعه تفسیرگر در عین آزادی به ناچار به سوی آن کشیده می‌شود. بدیهی است آزادی در تأویل متعلق به خواننده است، اما ناگزیر بودن تأویل به امکانات نشانه‌شناختی متن منوط است. بنابراین تصمیم به پیش‌بردن یا متوقف کردن فراشد تأویل به هیچ وجه مطلقاً در اختیار سوژه نیست و امکانات متن است که تأویل را هدایت می‌کند. در نتیجه، اگرچه نتوان در جریان تأویل به یک تأویل نهایی و عینی قایل شد، می‌توان به نوعی «تأویل بیناذهنی مطلوب» (Eco, 1994: 40) قایل شد که فراتر از یک امر شخصی و انحصاری است و با کاربرد دلبخواهی متن در زمینه متفاوت فرهنگی کلاً بیگانه است. اکو در طرح این موضوع به شدت متأثر از الگوی نشانه‌شناسی پرس است.

۳-۵-۳-۱- «چیزی بیشتر» در برابر «چیزی دیگر»[1]

تأمل در الگوی نشانه‌شناسی پرس این نکته را به اکو آموخت که در فرایند معناپردازی «تفسیر همواره به سوی چیزی بیشتر» جهت‌گیری کند؛ یعنی به جای اینکه تفسیر هم‌ارز با مدلولی ثابت و ایستا باشد، خود به مثابه نشانه‌ای دیگر وارد چرخه معناپردازی می‌شود و این فرایند به شکل نامحدود ادامه پیدا می‌کند. بدیهی است چنین سازوکاری موجب بسط معانی از طریق تداعی‌های مرتبط با تفسیر است؛ سازوکاری که موجب می‌شود هاله‌ای از مفاهیم، ایده‌ها یا تصورات پیرامون مدلول شکل بگیرد و بنابراین ارزش القایی و ضمنی نشانه را تحت‌الشعاع قرار دهد.

ظاهراً ایده تفسیر به مثابه الگویی که قابلیت توجیه مدلول سیال و پویا را دارد نظر دریدا را نیز به خود جلب کرده است، اما دریدا در تحلیل نظری خود، به زعم اکو، دچار خطا شده است. به عقیده دریدا «تفسیر اساساً به سوی چیزی دیگر» جهت‌گیری می‌کند (Bianchi, 2009: 25-26). اکو تأکید می‌کند بسط الگوی پرس در حوزه تأویل به معنای آن است که در خوانش اثر با مجموعه‌ای از برداشت‌ها، مفاهیم و تصورات روبه‌رو می‌شویم که اگرچه به قصد نویسنده ارتباطی ندارند، اما همگی متکی بر تداعی‌های معقولی هستند که تفسیر به

1. something more vs. something else

مثابه چیزی بیشتر در اختیار خواننده قرار می‌دهد. بنابراین در خوانش متن قرار نیست که خواننده به هر صورت محتمل دست به تأویل بزند، بلکه باید بکوشد «وضعیت نظام نشانه‌های» (Eco, 1992a: 68) اثر را به درستی دریابد و از طریق این نظام به درک گنجینه فرهنگی و اجتماعی اثر نزدیک شود که این امکان را برای خواننده فراهم می‌آورد در زمینه‌ای هماهنگ با زمینه اثر دست به تأویل بزند.

بر خلاف الگوی اکو، کاربست الگوی دریدا – به تعبیر اکو- منتهی به رشد بدخیم[1] تأویل می‌شود، چراکه مجموعه برداشت‌ها، مفاهیم یا تصوراتی که در الگوی دریدا سر بر می‌آورند، همگی از درون آن چیز دیگر پدیدار می‌شوند. همان‌طور که گفتیم این «چیز دیگر» از امکانات نشانه‌شناختی متن به وجود نمی‌آیند و شدیداً به انتظارات خواننده و تجربیات شخصی وی وابسته‌اند. بنابراین اکو تأکید می‌کند که ساختارشکنی دریدا «شکل افراطی نقد خواننده‌محور» (Culler, 1992: 120) است؛ گویی ساختارشکنی مدعی است هر خوانشی که خواننده از متن به‌دست می‌دهد خوانشی موجه محسوب می‌شود، به همین سبب اکو چنین نگرشی را مسبب بروز خطاهای بزرگی در نظریه ادبی معاصر به شمار می‌آورد.

لازم به ذکر است که جاناتان کالر، منتقد ساختارگرا، ایرادهای قابل تأملی به این نگرش اکو وارد می‌داند. کالر می‌داند که «تعبیر اکو درباره ساختارشکنی ناشی از دغدغه او نسبت به محدودیت‌های متن است» (همان‌جا)، اما ضمن فهم رویکرد اکو به تأویل اذعان می‌کند که بر خلاف تصور اکو «ساختارشکنی به هیچ‌وجه خواننده محور نیست» (همان‌جا) و به همین سبب وقتی می‌گوییم در فرایند معناپردازی محدودیتی وجود ندارد و خواننده آزاد است هر معنایی را بیافریند، این گفته بدین معناست که «سازوکارهای نشانه‌شناختی به صورت تکرارپذیر عمل می‌کنند و به این دلیل حدود و ثغور آن را نمی‌توان پیشاپیش تعیین کرد» (همان: ۱۲۱). اکو با آنکه در پی شناسایی موازینی است که بر اساس آن بتواند دامنه تأویل را بر اساس امکانات نشانه‌شناختی پیش‌بینی کند، به این نکته نیز اشعار دارد که برخی از الفاظ متن ممکن است برخی تداعی‌ها را برانگیزند که به هیچ‌وجه نویسنده آن‌ها را به طور هدفمندانه یا هنرمندانه در اثر تعبیه نکرده است، این قبیل تداعی‌ها، به همین منوال، ممکن است به تأویل‌هایی ختم شود که خارج از حیطه تصور نویسنده تجربی باشد؛ «این تداعی ها تنها در صورتی که در حیطه امکانات متن معنادار باشند قابل تأمل هستند» (Eco, 1992a: 81) و آن‌ها را می‌توان به مثابه تأویل‌هایی محتمل، نقد و بررسی کرد. از

1. neoplasm

مجموع آرای اکو این‌گونه بر می‌آید که چنانچه خواننده به خودی خود و فارغ از امکانات بالقوه متن در جریان تأویل متن قرار بگیرد، ما با نوعی فراتأویل روبه‌رو می‌شویم که به لحاظ علمی فاقد اعتبار است؛ گویی همین رویکرد است که او را شدیداً از ساختارشکنانی چون دریدا متمایز کرده است.

۴- نتیجه‌گیری

با بررسی آرای اکو در باب بنیان‌های نشانه‌شناختی تأویل مشخص می‌شود که متن از چشم‌انداز وی به مثابه بافتی تلقی می‌شود که در آن نشانه‌های متعددی تنیده شده است؛ بنابراین در جهان متن، برخورد این نشانه‌ها با یکدیگر موجب پدیدآمدن نظامی گشوده و تأویل‌پذیر می‌شود. همچنین آن‌چه موجب تأویل‌پذیری اثر می‌شود، تعامل خواننده با متن و درگیری آگاهانه و هوشمندانه وی با امکانات نشانه‌شناختی متن است. اکو در راستای اثبات چگونگی این فراشد، نخست، به عنوان یک ساختارگرا می‌کوشد با استخدام الگوی یلمسلف به تبیین این نکته بپردازد که بسط دامنه معانی محتمل در یک نشانه تنها در صورتی توجیه‌پذیر و علمی است که سطح محتوی و بیان به طور هم‌زمان در انگیزش معانی دخیل باشند و انتساب این فراشد به سطح بیان، چنانکه گرماس و راستیه به آن قایل شده‌اند، موجب رویارویی با تداعی‌هایی خواهد شد که اساساً ارتباطی موثق با نشانه نخست ندارند. بنابراین در تأویل‌هایی که بر این قبیل تداعی‌ها استوارند از اصل ارتباط عدول می‌شود. اکو در ادامه فعالیت‌های فکری خود با روی آوردن به نشانه‌شناسی پرس و توجه خاص به مؤلفه تفسیر، به «معناپردازی نامحدود» در فرایند نشانگی قایل می‌شود؛ و بر اساس این اصل می‌کوشد وجه تفسیری نشانه را به عنوان رویکردی خاص در تبیین تأویل به کار ببرد. ، همان‌طور که پرس معتقد است که هر تفسیری می‌تواند به عنوان نشانه‌ای دیگر در مرتبه بعد وارد چرخه نشانگی شود، اکو نیز با بسط منطقی این حکم به حوزه متن، به نوعی «تأویل‌پذیری نامحدود» قایل می‌شود. البته بر اساس این نگرش، اگرچه ممکن است به تأویل‌های بی‌شماری در خوانش متن قایل شد، اما آنچه موجب می‌شود اکو از تأویل افراطی فاصله بگیرد، این تلقی بنیادی اوست که تأویل از دیالکتیک خواننده با متن شکل می‌گیرد و خواننده در حین خواندن متن، در عین آزادی، باید به امکانات نشانه‌شناختی متن وفادار بماند؛ در غیر این‌صورت تأویل وی نمونه‌ای از تأویل ناموجه به شمار می‌رود که بیشتر متوجه «کاربرد» است تا «تأویل». اکو به این نتیجه می‌رسد که گفتمان غالب بر متن

موجب پدید آمدن نوعی انسجام در متن می‌شود؛ این انسجام به‌خودی‌خود دامنه تأویل‌هایی که با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی متن بیگانه‌اند، تقلیل می‌دهد.

پی‌نوشت

۱- البته ریچارد رورتی که از نمایندگان پراگماتیسم به شمار می‌آید معتقد است اکو به تمام لوازم و عواقب پراگماتیسم متعهد نیست. رورتی روی این نکته انگشت می‌گذارد که اکو به رغم آن‌که در رمان آونگ فوکو روحیه ضد ماهیت‌باورانه‌ای از خود به نمایش گذاشته در برخی تحلیل‌های آتی یا حتی هم‌زمان با این اثر از اصول پراگماتیسم عدول کرده است. در واقع به زعم رورتی وقتی اکو کاربرد را از تأویل متمایز می‌کند و نتیجه می‌گیرد که کاربرد نتیجه واکنشی شخصی و انفرادی به متن است اما تأویل منوط به وجود بوطیقایی عام در فهم متن است، در این راه به تلقی هرش در باب معنی و دلالت نزدیک می‌شود (رورتی، ۱۳۸۵: ۱۵۲). البته خاستگاه نظری این تفکیک را می‌توان در اندیشه ارسطو در باب جوهر باز جُست؛ اندیشه‌ای که به موجب آن واقعاً چیزی به نام جوهر، به صورت درونی، وجود دارد که نقطه مقابل چیزی منحصراً ظاهری، عَرَضی یا نسبی است (همان: ۱۶۰). به همین سبب، رورتی که به تمایز بین کاربرد و تاویل قایل نیست تأکید می‌کند که این تفکیک را باید کنار گذاشت، زیرا این عقیده‌ای نیست که پراگماتیست‌ها بخواهند ترویج دهند (همان: ۱۶۴). برای بحث مستوفا در این‌باره نک. رورتی، ۱۳۸۵: ۱۴۸-۱۶۵ / Rorty,1992: 89-108.

۲- یکی از مؤلفه‌های بنیادی در الگوی سه‌وجهی پرس عنصر «تفسیر» است که به هیچ وجه نباید آن را با سوژه انسانی که «عمل تفسیر» را انجام می‌دهد اشتباه گرفت. عنصر تفسیر، در واقع در رأس مثلث نشانه‌شناختی پرس قرار می‌گیرد و اساساً بیانگر ایده‌ای است که به واسطه نشانه در ذهن سوژه برانگیخته می‌شود. بر این اساس، اگرچه وجود سوژه انسانی در عمل تفسیر الزامی است، اما مفهومی که پرس از این اصطلاح اراده می‌کند مستقیماً به تفسیرگر مربوط نیست، بلکه به تفسیری مربوط است که در ذهن شکل می‌گیرد. به این ترتیب تفسیر، ماهیتی معرفتی دارد و محصول تداعی‌هایی است که موجب شکل‌گیری تفسیر، به مثابه نشانه‌ای بسط‌یافته‌تر، در ساحت اندیشه می‌شوند. اکو با اتخاذ دیدگاه پرس در اثر معروف خود، یعنی نقش خواننده فصلی را به این پرسش اختصاص می‌دهد که چگونه در نشانه‌شناسی پرس معناپردازی نامتناهی به گشودگی متن منتهی می‌شود (نک: Eco, 1984b: 175-200).

۳- ریزوم اصطلاحی است که ژیل دلوز فیلسوف فرانسوی از زیست‌شناسی وارد فلسفه کرد. ژیل دلوز تفکر ریزومی را در برابر تفکر درختی مطرح می‌کند و معتقد است این دو یکسره

با یک‌دیگر متفاوت‌اند. تفکر ریزومی، فضاها و ارتباطات افقی و چندگانه و همه جانبه را تداعی می‌کند، اما تفکر درختی با ارتباطات خطی و عمودی سر و کار دارد. اکو زمانی که در پی تبیین معناشناسی دانش‌نامه‌ای به مثابه لابیرنت است به مبحث ریزوم می‌پردازد. در واقع به زعم او، سه نوع لابیرنت وجود دارد: ساده، ماز شکل و شبکه‌ای. اکو تأکید می‌کند که آن‌چه دُلوز و گوآتاری (۱۹۷۶) تحت عنوان ریروم مطرح می‌کنند معادل لابیرنتِ شبکه‌ای است. او معتقد است جهانِ معناپردازی یا به طور کلی جهانِ فرهنگِ بشری را باید به مثابه نوعی لابیرنت شبکه‌ای به شمار آورد که در آن با شبکه‌های تفسیری نامتناهی‌ای روبه‌رو می‌شویم که مشتمل بر حقایق، خطاها، تصورات و افسانه‌ها است (نک. Eco, 1984a: 80-84).

۴- منظور اکو از گنجینه اجتماعی، یک زبان مفروض به مثابه مجموعه‌ای از قواعد دستوری است که دربردارنده تمامی قراردادهای فرهنگی‌ای می‌شود که آن زبان تولید کرده است، این زبان مفروض، هم‌چنین، تمامیِ تأویل‌هایی را شامل می‌شود که متن پیش از این موجب شکل‌گیری آن‌ها شده و اینک به مثابه امری حاضر در جریان خوانش متن حضور دارند.

۵- در ارجاع به مجموعه آثار پرس قاعده بر این است:

Peirce, Publiction year, Book number. Citation number

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۲. *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

اکو، ا. ۱۳۸۷. *نشانه‌شناسی*، ترجمه ا. پیروز، تهران: نشر ثالث.

تادیه، ژ. ا. ۱۳۷۸. *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه م. نونهالی. تهران: نشر نیلوفر.

خدایی، ن. ۱۳۸۸. «نقدی بر نظریه‌های هرمنوتیک ادبی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، (۲۵): ۴۹ – ۶۴.

دهباشی، ش. ۱۳۸۵. «کتاب‌شناسی اومبرتواکو به زبان فارسی». *بخارا*، (۵۲): ۵۴۱-۵۴۲.

رحیمی، ف. ۱۳۹۰. «جایگاه متن، مولف و خواننده از دیدگاه امبرتو اکو». *ادب پژوهی*، ۵ (۱۸): ۱۲۵-۱۴۳.

رورتی، ر. ۱۳۸۵. «دیدگاه اومبرتو اکو درباره تاویل». ترجمه ع.ح. آذرنگ و ن. نادری. *بخارا*، (۲۵): ۱۴۸-۱۶۵.

سجودی، ف. ۱۳۸۷. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علم.

سلدن، ر. ویدوسون، پ. ۱۳۸۴. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.

ضیمران، م. ۱۳۸۵. «اومبرتو اکو و نشانه‌شناسی». *بخارا*، (۲۵): ۲۱۷-۲۲۶.

کاپوزی، ر. و ک. والِس. ۱۳۸۳. «متن بسته/متن گشوده». *دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر*، ا.ر. مکاریک. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: نشر آگه.

وندندورپ، ک. ۱۳۸۳. «ایزوتوپی». *دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر*، ا.ر. مکاریک. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: نشر آگه.

Bianchi, C & Gieri, M. 2009. "Eco's Semiotic Theory", cited in New Essays on Umberto Eco. Cambridge. Cambridge University Press: 17-33.

Culler, J. 1992. "In Defense of Over-interpretation" cited in Interpretation and Over-interpretation. ed. S.Collini. Cambridge: Cambridge University Press: 109-123.

Eco, U. 1976. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1984a. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1984 b. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1989. The Open Work. translated by A.Cancogni. with an introduction by D.Robey. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

_____. 1992a. "Between Author and Text". cited in Interpretation and Over-interpretation. edited by S.Collini. Cambridge. England: Cambridge University Press: 67-88.

_____. 1992b. "Over-interpreting Text", cited in Interpretation and Over-interpretation, ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press: 45-66.

_____. 1992c. "Interpretation and History" cited in Interpretation and Over-interpretation. ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press: 23-43.

_____. 1994. The Limits of Interpretation. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 2014. From the Tree to the Labyrinth: Historical Studies on the Sign and Interpretation, translated by Anthony Oldcorn. Cambridge. Massachusetts and London: Harvard University Press.

Peirce, C.S. 1931-1958. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volumes I-VI, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss. 1931-1935. Volumes VII-VIII, ed. by Arthur W. Burks, 1958. Cambridge, Mass: Harvard UP.

Rorty, R. 1992. "The Pragmatist's Progress", cited in Interpretation and Over-interpretation, ed. Stefan Collini, Cambridge: Cambridge University Press: 89-108.

سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

برابر خوانی هایدن وایت و گرین بلات در خوانش متون سیاسی

دکتر مهدی نجف‌زاده[۱]
سید مرتضی حافظی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

چکیده

درک رابطه متقابل تاریخ و ادبیات از دیرباز مدنظر بزرگان عرصه سخنوری بوده است. رد این رابطه را می‌توان در نوشتارهای افلاطون و ارسطو یافت. از ۱۹۸۰ با پیدایش نو تاریخ‌گرایی دو بودگی بین تاریخ و ادبیات که از زمان ارسطو به بعد شیوه غالب اندیشه بوده، فروریخت و با نظریات هایدن وایت و گرین بلات که از منظری متفاوت به تاریخ و ادبیات می‌نگریستند پیوند دوسویه این دو مطرح شد. هایدن وایت از سکوی زبان به تاریخ می‌نگرد و اعتقاد دارد واقعیت تاریخی همیشه از طریق روایت‌هایی ساخته می‌شوند که آنها را تاریخ‌دانان برساخته‌اند. برای گرین بلات متون ادبی ابزار قدرت هستند که قابلیت‌های لازم را برای نمایش کنش‌های اعمال قدرت و نیز مقاومت در برابر قدرت به آنها می‌دهد. در برابر خوانی تاریخ و ادبیات، نو تاریخ‌گرایی، روابط مربوط به قدرت را به‌عنوان مهم‌ترین زمینه هر متن قلمداد می‌کند و به متن ادبی به‌عنوان فضایی برای نمایش روابط مربوط به قدرت و تعامل گفتمان‌های مختلف می‌نگرد. از این منظر نقد ادبی جدید افقی جدید فراروی متون سیاسی قرار می‌دهد به نحوی که برای تحلیل قدرت سیاسی می‌توان از ابزارهای نقد ادبی همچون استعاره، مجاز، کنایه، آیرونی و همچنین شگردها و تمهیدات روایی سود جست.

واژگان کلیدی: تاریخ، ادبیات، سیاست، فراتاریخ، نقد ادبی مدرن

---

۱. استادیار علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد m.najafzadeh@um.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

۱- مقدمه

برابر خوانی ادبیات و تاریخ از ۱۹۸۰ با نضج‌گیری تاریخ‌گرایی نو پا به عرصه گذاشت و خط بطلانی بر نظریه قدیمی، یعنی دو بودگی بین ادبیات و تاریخ کشید. دو بودگی بین ادبیات و تاریخ برای اول بار درکتاب شعرشناسی ارسطو آمده است. ارسطو برخلاف افلاطون استدلال کرده بود که نویسندگان متون ادبی با راه و روش خاص خود مخاطبانشان را با واقعیت آشنا و نسبت به آن واقعیت حساس‌تر می‌کنند ارسطو روایت تاریخی را روایت قطعی و واقعی می‌دانست اما روایت ادبی را تخیلی قلمداد می‌کرد. در نیمه دوم قرن بیستم این نظریه با شکاف‌های اساسی روبرو شد. تغییر پارادایم و چرخش زبان تاریخی (محوریت تاملات تاریخی بر روی زبان تاریخ‌نگار) با کتاب انقلابی فراتاریخی وایت به وجود آمد. وایت دیدگاه روایت خود درباره تاریخ را در کتابش طرح می‌کند. وی اعتقاد دارد تفکر تاریخی در چارچوب صنایع لفظی چهارگانه (استعاره، کنایه، بدیع و ایرونی) امکان‌پذیر است . در همین دوره استفان گرین‌بلات اصطلاح تاریخ‌گرایی نوین را در سال ۱۹۸۲ ابداع کرد این رویکرد جدید در واکنش به رویکردهای متن‌محوری از قبیل صورت‌گرایی، نقد نو و تاریخ‌گرایی سنتی که از مطالعه موقعیتی ادبیات غافل بودند به وجود آمد. وی در کتاب خود درباره شکسپیر نشان می‌دهد که کشمکش‌های درونی ترانه‌ها و نمایش‌نامه‌های شاعر انگلیسی از رقابت و ستیز بر سر ایدئولوژی و قدرت در جامعه حکایت می‌کند و پیرنگ داستان در حقیقت از این کشمکش‌های اجتماعی جریان می‌یابد.

تاریخ‌گرایی نو روابط مربوط به قدرت، تلاش برای انتقال قدرت و دستیابی به آن را به‌عنوان مهم‌ترین زمینه برای هر متنی قلمداد می‌کند و به یک متن ادبی به‌عنوان فضایی برای نمایش روابط مربوط به قدرت و تعاملات گفتمان‌های مختلف می‌نگرد. در نسبت میان تاریخ و روایت و روایی بودن تاریخ از منظر نو تاریخ‌باوری باید خاطرنشان کرد که مفهوم اپیستمه و قدرت از میشل فوکو به عاریت گرفته شده‌است و در بحث روایت نیز وام‌دار پل ریکور و رولان بارت هستند. اگر بپذیریم که تاریخ، منشاء و ریشه علوم سیاسی است با درانداختن بحث تاریخ نگاری جدید، علوم سیاسی نیز به شیوه تاریخ کلاسیک دستخوش تغییرات پارادایمی مهمی قرار می‌گیرد. در این مقاله استدلال شده است که از یک سو ریشه‌های سنتی تاریخ در مباحث علوم سیاسی با چالش‌های عمده روبروست اما در عین حال فراتاریخ‌نگاری افق‌های جدید را برای استفاده از متون روایی و ادبی برای فربه شدن علوم سیاسی فراهم می‌آورد. بنابراین دانش‌پژوهان علوم سیاسی در دهه‌های اخیر وادار

خواهند شد به روایت‌شناسی اهمیت بیشتری بدهند. مقاله حاضر از طریق خوانش دو نظریه مهم گرین‌بلات و هایدن وایت که در اصل از دو منظر مختلف بحث خود را آغاز می‌کنند اما به برداشتی مشترک در باره پیوند میان تاریخ و ادبیات می‌رسند تلاش می‌کند تاثیرات آتی این دیدگاه ها را بر خوانش متون سیاسی جستجو کند.

۲- دوبودگی تاریخ و ادبیات

تفاوت مهم افلاطون با ارسطو در نقد ادبی و ادبیات را باید در دیدگاه‌های متفاوت این دو جستجو کرد . نقد ادبی افلاطون عمدتا اخلاقی است. افلاطون شاعران و داستان‌نویسان را دروغ‌گویانی خطاب می‌کند که کار مفیدی برای جامعه انجام نمی‌دهند، آنها با برآفریدن دنیای تخیلی و خیالی توجه خوانندگان را از واقعیت به خیال معطوف می‌کنند .اما ارسطو شاگرد افلاطون در کتاب بوطیقا /شعرشناسی در رد نظریه‌های استادش استدلال کرد که نویسندگان متون ادبی به راه و روش خاص خود مخاطبانشان را با واقعیت آشنا و نسبت به آن واقعیت حساس‌تر می‌کنند.

برخلاف افلاطون که هیچ‌گاه اثری مستقل در باب هنر، محاکات و شاعری تألیف نکرد، مهم‌ترین اثر بجا مانده از ارسطو «رساله فن شعر» یا بوطیقا درزمینه ادبیات و نقد ادبی است که در پاسخ به ایرادات و انتقادهای افلاطون نوشته شده است. ارسطو می‌گوید وظیفه شاعران نیست که آنچه را که روی داده وصف کنند ، بلکه آنها به اموری می‌پردازند که به حسب احتمال یا ضرورت امکان وقوع دارند. از نظر او تفاوت شاعر و تاریخ‌نگار در آن نیست که اولی به شعر می‌نویسد و دومی به نظم ، بلکه در این است که تاریخ نویس آنچه را روی داده می‌پردازد و شاعر به آنچه ممکن است روی دهد توجه می‌کند. ارسطو نتیجه می‌گیرد که شعر فلسفی‌تر و ارزشمندتر از تاریخ است، زیرا شعر با کلیات سر و کار دارد و تاریخ با جزئیات (ارسطو، ۱۳۴۷: ۴۷-۴۸).

به هر حال چه گمان و نظریه افلاطون را درباره تاریخ و ادبیات بپذیریم و چه نظریه ارسطو را ارجحیت دهیم در این مسئله که آنان به دوگانگی این دو حوزه معتقد بودند و ادبیات پس از آنان نیز تحت تاثیر این دوگانگی بوده است شکی وجود ندارد. تاریخ و ادبیات از این منظر تحت تاثیر آموزه‌های افلاطون و ارسطو به دو وادی متفاوت گام نهادند و هر گونه پیوستگی میان این دو انکار شد. جریان کلی فلسفه غرب بر پایه همین دوگانگی، دو حوزه متفاوت تاریخ سنی و نقد ادبی را شکل داد و این دوگانگی تا عصر حاضر تداوم یافت.

تنها در مواجهه با گفتمان و مفاهیم پست مدرنیسم بود که این دوگانگی مورد تردید جدی قرارگرفت. نظریه فراتاریخ نگاری یکی از مهمترین و در عین حال جدیدترین نظریه‌هایی است که این دوگانگی را به پرسش کشیده است.

۳- فرا تاریخ‌گرایی

گرایش پسامدرنی به تاریخ از زمانی به وجود آمد که پسا ساختارگرایی تمام مفاهیم کلیدی تاریخ‌نگاران از قبیل «فضا، زمان، موضوع، بافت و واقعه» را دستخوش نسبی‌گرایی کرد. قرائت پست‌مدرن از تاریخ را نباید پایان واقعی تاریخ یا پایان تاریخ واقعی دانست. به گفته جنکینز می‌توان آنرا پایان تاریخ واقع‌گرا دانست. اولین مجروح حمله پسامدرنسیم به تاریخ‌نگاری سنتی را باید معتبر بودن ادعای حقیقت و معناداری روایت‌های تاریخی دانست (درستی، ۱۳۹۲: ۲).

شاخصه اصلی پسامدرنیسم به اعتقاد ژان فرانسوا لیوتار، مرگ روایت‌ها یا فراروایت‌ها است. لیوتار پست مدرنیسم را نگرشی تعریف می‌کند که به فراروایت‌ها باور و اعتقاد ندارد (وارد، ۱۳۸۴: ۲۲۷). درنتیجه مرگ کلان روایت‌های جهان‌شمول، روایت‌هایی که از گروه‌هایی با علایق متعدد و متنوع الهام می‌گرفتند، بسط یافتند که بعدها کوشیدند جایگاه و سمتشان را که درگذشته حذف شده بود، پس بگیرند. با استفاده گسترده از این مفهوم در رشته‌های علمی همچون معماری، هنر، ادبیات و تاریخ، پسامدرنیسم به‌صورت یک اصطلاح فراگیر نمودار شد.

پست‌مدرنیست‌ها اعتقاد دارند ما موقعیت خود را از دست داده و سرگردان شده‌ایم. بنیادهای تئوریکی و متافیزیکی، فرهنگ ما به‌هم ریخته است، کلان روایت‌های ما دیگر معنا و مفهومی ندارد، ارزش‌هایمان تضعیف و تحقیرشده‌اند، زندگی ما ازجمله زندگی مشترک ما در تاریخ به‌هیچ وجه معنایی ندارد (استنفورد، ۱۳۸۹: ۳۴). اگر بخواهیم سیر تاریخی و روند شکل‌گیری گرایش پسامدرنیستی و نگاه روایت‌گرانه به تاریخ را بررسی کنیم ابتدا ناگزیر به تعریف کوتاهی از تاریخ و روایت هستیم.

مایکل استنفورد در کتابش، درآمدی به فلسفه تاریخ، تاریخ را به حرف z تشبیه می‌کند. او خط بالایی این حرف را «نماینده جامعه کنونی» و خط پایین آن را «نماینده جامعه‌ای که درگذشته می‌زیسته» می‌داند و از همه مهم‌تر، خط مورب را نشان دهنده پیوندی می‌داند که میان حال و گذشته وجود دارد (۱۳۸۹: ۳۳۸). تاریخ را گزارش کنش‌ها و رنج‌های افراد انسان خوانده‌اند.

در مقابل، روایت نیز داستانی است که به‌جای شرح اوضاع یا امور کلی و انتزاعی، ماجراهایی را نقل- و مجال تجربه احوالی را فراهم- می‌کند که در شرایطی خاص بر کسانی معین گذشته و به پیامدهای مشخصی انجامیده است. به‌بیان‌دیگر، روایت از راهکارهای اولیه بشر برای شناخت زمان، فرایند و تغییر است (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴). به گفته رولان بارت روایت حضوری بی‌واسطه دارد، مثل خود زندگی (همان: ۳۱). عناصر بنیادین روایت به‌اختصار: ۱- واقع‌گرایی؛ ۲- توالی رویدادها؛ ۳- جهان‌پردازی/جهان‌پریشی و ۴- هم بوم پنداری است (نک. همان، ۱۳۹۳).

۴- نسبت میان تاریخ و روایت

رولان بارت یکی از نخستین کسانی است که کارکرد متون تاریخی را در زمره «دلالت» و نه «واقعیت» دانسته است. او در مقاله خود که با عنوان گفتمان تاریخی، با این پرسش آغاز می‌کند که آیا به‌راستی تفاوت خاصی بین روایت‌های واقعی و روایت‌های خیالی وجود دارد؟ و آیا مشخصه‌های زبان خاصی وجود دارد که بتوان براساس آن تاریخ را از افسانه و اسطوره بازشناخت؟ بارت در پی‌جویی این پرسش، هرگونه گفتار و نوشتار درباره یک رویداد واقعی را در زمره کنش زبانی می‌داند که هرگونه قاعده زبانی درباره آن‌ها صادق است. براساس این ایده، وی روایت تاریخی را روندی هم‌بافته و دولایه می‌داند. لایه اول مصداق یا مدلولی واقعی است که بیرون از حیطه زبانی قرار دارد، اما لایه دوم در زبان تولید می‌شود. لایه دوم در اصل عنصر خارجی است که در زبان به آوای صوتی تبدیل‌شده است. براساس این تعبیر سوسوری، زبان نه شئ خارجی، نه تفکر، بلکه همان الگوی صوتی است. از همین رو رابطه میان واقع خارجی و واقعیت زبانی مانند رابطه آوا و مفهوم، تنها از طریق دلالت امکان‌پذیر است. به تعبیر بارت «گفتار تاریخی از واقعیت تبعیت نمی‌کند. بلکه تنها به آن دلالت می‌کند. درست است که واقعه رخ‌داده است، اما معنایی که از آن افاده می‌شود صرفاً همان است که راوی مدعی تصدیق آن است» (بارت، ۱۳۷۳: ۹۳).

پل ریکور اعتقاد دارد تاریخ همانند داستان چیزی جز مجموعه‌ای از روایت‌ها نیست. ما تاریخ را روایت می‌کنیم و به آن در قالب گفتار و نوشتار نظم می‌بخشیم. پل ریکور می‌پرسد آیا این تاریخ داستانی روایی است که پیش روی تمامی تاریخ‌نگاران قرار می‌گیرد؟ آیا تاریخ داستانی روایی است که رخدادهای پراکنده و تجربی را که جامعه‌شناسی اراده کرده به نظم می‌آورد؟ آیا تاریخ می‌تواند خود را از ساختار روایی داستان نجات دهد و از آن در آشتی با جامعه‌شناسی در آید بی‌آنکه چیزی غیر از تاریخ باشد؟ (احمدی، ۱۳۸۷: ۷۵).

پل ریکور به پیوند میان تاریخ و روایت تأکید می‌کند و روایت را به‌مثابه تاریخ و داستان می‌داند و در جواب سؤال خود می‌نویسد: تاریخ هرگز بازسازی ناب رویدادها نیست، حتی در بهترین حالت چیزی جز یک بازسازی ناب رویدادها نیست. برعکس در پشت گزارش داستانی، همیشه تجربه‌ای واقعی می‌توان یافت که به روایت الهام می‌دهد که مشتاق شنیده شدن شود (همان: ۱۱).

در نهایت به اعتقاد ریکور تاریخ همچون داستان مجموعه‌ای از روایت‌ها است. تاریخ همچون داستان یک منطق منظم دارد که آغاز و سرانجامی دارد و همچون داستان در طرح منطقی بازسازی می‌شود. در تاریخ با روایت‌هایی از رویدادها مواجه هستیم نه رویداد ناب. به عبارتی ما در تاریخ با امور روایی سروکار داریم نه واقعیت‌ها و امور واقع.

هایدن وایت هم از زمره تاریخ‌نگارانی است که نه‌تنها تاریخ بلکه هرگونه روایت تاریخی را در زمره و تابع الگوهای روایت داستانی قرار می‌دهد. قبل از ورود به آرای هایدن وایت مختصری از نحوه پدیداری جریان پساساختارگرایی و نگرش زبان شناسانه به تاریخ در تقابل با رویکرد شناخت‌شناسانه بیان می‌کنیم.

بابک احمدی در کتاب رساله تاریخ، جستاری در هرمنوتیک مدرن می‌نویسد: «گزارش تاریخی و گزارش داستانی از یک قماش‌اند، چون دست‌آخر گزارش‌هایی از کنش‌های انسانی‌اند، وضعیت‌های ثابت و متغییر را توصیف می‌کنند و از موقعیت‌های انتقالی سخن می‌رانند گزارش حلقه رابط تاریخ و داستان است (همان: ۱۳۹-۱۴۰).

پیرنگ و پیرنگ سازی وجه مشترک روایت تاریخی و روایت داستانی است. هیچ گزاره حقیقی و واقعی در تاریخ وجود ندارد و آنچه است روایت‌هایی است که حاصل تخیل تاریخی تاریخ‌نگاران است. در دفاع از اینکه تاریخ همچون داستان است، مرزهای دانش تاریخ و دانش ادبی فرو می ریزند. وجود حقیقت در تاریخ نفی می‌شود و عنصر تخیل وارد تاریخ می‌شود. اینجاست که نویسنده داستانی بودن تاریخ را مسلم فرض می‌گیرد و می‌نویسد: «از یک تاریخ‌نگار بخواهید نکته‌ای را برای شما توضیح بدهد. او داستانی را برای شما نقل خواهد کرد» (همان: ۱۵۰).

رولان بارت می‌نویسد: گزاره تاریخی گزاره روایی است. وی در مقاله درآمدی بر تحلیل ساختاری حکایت توانست شباهت ناگزیر دو گزارش ادبی و تاریخی را کشف کند. بعد از بارت دانتو از کسانی بود که گزاره تاریخی را گزاره روایی خواند، و اعلام کرد گزینش تاریخ‌نگار همان ایجاد پیرنگ است. دانتو بر کشف روایت نه به‌عنوان کشف «حقیقت تاریخی» بلکه

همچون راهی در «کشف فضای تاریخی» تأکید کرد. دانتو اعتقاد داشت روایت تاریخی سیر منطق رویدادها را نمایان می‌کند و نمی‌تواند مدعی کشف حقیقت شود. اعتبار و صدق توضیح، در روایت و درنتیجه در شیوه روایتگری» نهفته است (همان: ۱۴۸-۱۵۶).

از ۱۹۷۰ به بعد نظریه‌پردازان تاریخ همچون داستان، با نوشته‌های بارت، ژنت، و ژولیا کریستوا به‌سوی مباحث ساختارگرایی رانده شدند. از این زمان به بعد اختلاف میان تاریخ‌نگاران سنت‌گرا و هواداران تاریخ همچون داستان، بیشتر شد. اُلافسن بحث کنش در تاریخ را پیش کشید وی در کتاب دیالکتیک کنش اشاره می‌کند که نکته اصلی در تاریخ‌نگاری گزارش کنش‌های انسانی است. تاریخ‌نگاران وقتی مرتب می‌پرسند در تاریخ چه چیزی رخ‌داده است پاسخ می‌دهد « کنش، فقط کنش». لمون نیز در کتاب تاریخ و تاریخ اندیشه در تایید الافسن نوشته، قلب تنظیم تاریخ، کنش است (همان: ۱۵۸-۱۶۱).

مهم‌ترین اتفاق درزمینه نظریه و فلسفه تاریخ، انتشار کتاب هایدن وایت بود: فرا تاریخ؛ روایت تاریخی قرن ۱۹ اروپا (۱۹۷۳) این کتاب رویکردی تازه به تاریخ در تقابل با رویکرد شناخت‌شناسانه بود و این نگرش جدید را زبان شناسانه نامیده‌اند. تغییر پارادیم و چرخش زبان تاریخی (محوریت تأملات تاریخی به روی زبان تاریخ‌نگار) با کتاب فراتاریخ وایت به وجود آمد.

کتاب هایدن وایت در مقام یک اثر کلاسیک، راهگشای بسیاری از جریان‌های شالوده شکن در حوزه‌های سه گانه تاریخ شد. وی گرچه به جایگاه عناصر ادبی در تاریخ می‌نگرد، «در حقیقت بیانگر یک انقلاب کپرنیکی در تاریخ‌نگاری و نظریه تاریخ به‌ویژه، ازلحاظ ایجاد نوعی «چرخش زبان تاریخی» در سه دهه آخر قرن ۲۰ به شمار می‌رود» (جنکینز، ۱۳۸۷: ۲۷-۲۸). هایدن وایت از سکوی زبان به تاریخ می‌نگرد و می‌گوید واقعیت تاریخی همیشه از طریق روایت‌هایی برساخته می‌شوند که تاریخ‌دانان آنها را بافته‌اند. پس دانش تاریخی صرفاً درک واقعیت خارجی یا حقیقت گذشته نیست، بلکه فراورده گفتمان تاریخ‌دان است. آثار وایت نوعاً تضادهایی دوتایی را نشانه می‌گیرد که وانمود می‌کند می‌خواهند به شیوه‌ای منطقی و عینی «واقعیت» را سازمان‌دهی کنند. از دیدگاه وایت، مثلاً، تضادهای سنتی واقعیت‌های تاریخی با قصه‌های ادبی یک تضاد اشتباهی است.

هم‌نوا با این دیدگاه، خود آثار وایت نیز در تلاقی‌گاه تاریخ‌نگاری و نظریه ادبی قرارگرفته و تأثیر مهم بر این دو حوزه گذاشته است. وایت، ادعای متون تاریخی را مبتنی بر دستیابی به حقیقت عینی به چالش می‌کشد و بر اساس ساختار نظریه سوسور این عقیده را مطرح

می‌سازد که روایت‌های تاریخی، داستان‌هایی مبتنی بر بازی زبانی هستند. که ساختار و محتوای «ابداعی» و «ادبی» دارند. روایت‌های تاریخی از رویدادها و گزاره‌هایی ساخته‌شده که باتجربه اعتبار می‌یابند و برای گنجانیده شدن در قالب داستان منطقی، از تخیل بهره می‌برند. افزودن به آنکه روایت‌ها تنها بخشی از رویدادها را منعکس می‌کنند، بنابراین واقعیت و حقیقت در تاریخ، متن پرورده هستند (White, 1978: 82).

وایت اعتقاد داشت که واقعیت‌ها و حقیقت‌ها اساساً قلمروی زبانی هستند. وایت می‌گوید تاریخ‌دان واقعیت را در بیرون کشف نمی‌کند بلکه حقیقت‌های گذشته تاریخی را از طریق روایت‌ها و مجازها می‌سازند. ازنظر او مورخ، حقایق را نمی‌سازد بلکه داستان را می‌سازد، درواقع شواهد تاریخی عناصر داستان را به مورخ اعطا می‌کنند و او داستان را می‌سازد. این سخن درباره روایت تاریخی مبین این نکته است که شواهد تاریخی عناصر داستان را به مورخ اعطا می‌کند و این مورخ است که آن را به‌گونه‌ای که در چارچوب پیرنگ خویش جا می‌گیرند، باز می‌نماید. نتیجه‌ای که از این گفته‌ها می‌توان گرفت این است که روایت‌های تاریخی کاملاً از حقیقت تهی نیستند. روایت تاریخی آنچه را که جوامع و افراد از گذشته خود برگزیده‌اند، زنده نگه می‌دارد، بدون اینکه آنان را تکه تکه کند و یا اینکه موضوعات و ابژه‌هایی را که درگذشته جای دارند، از نو بسازند، به‌عبارت‌دیگر روایت تاریخی با لحظات و نه ابژه‌ها سروکار دارد (لمون، ۱۳۸۹: ۱۵۸).

ازنظر وایت هر مورخی ناگزیر است برای بازنمودن وقایع که درگذشته اتفاق افتاده است دست به تدبیر پیرنگ زند و ازآنجا که نمی‌شود به سیر منطقی وقایع استناد کرد مورخ ناگزیر است بعضی وقایع را پررنگ‌تر و واضح‌تر بیان کند و دست به گلچین آن بزند این عمل تاریخ را به حوزه داستان بیشتر نزدیک می‌کند. «من متن تاریخی را چنان‌که به‌راستی می‌نماید در نظر می‌آورم، مثل ساختار کلان که از طریق بازنمایی ادعای توضیح تمام امور و ساختارهای گذشته است (White, 1973: 82). از نظر او تاریخ‌نگار برای فهم گذشته دست به دامان ادبیات می‌زند.

هایدن وایت در کتاب فراتاریخ تمایزی بین علم و تاریخ می‌گذارد که می‌توان اینگونه بیان کرد.

علم	تاریخ
الگوها	مجازها
توضیح	تفسیر
منطق	سخن بلاغی

نظریه وایت درباره مجازها (مجازشناسی) شالوده اصلی بحث‌های وی درباره نوشتارهای تاریخی است. مجازها نوعاً همان صورت‌بندی گفتار دانسته می‌شود؛ چیزی مانند استعاره. از دید وایت، «مجازیدن» همانا روح گفتمان است (White, 1978: 2). وایت اعتقاد دارد اگر تاریخ و داستان را فقط به شکل ساختارهای زبانی در نظر بگیریم جداسازی آن‌ها از یکدیگر کار چندان ساده‌ای نخواهد بود. اگر نویسنده، پس‌زمینه تاریخی را به نوشتار یا متن تبدیل کند و تاریخ را کنش متنی بداند و معنایی تازه از تاریخ ارائه دهد و جایگاه ویژه‌ای برای زبان قائل شود، در آن صورت است که ادبیات به‌صورت گفتمان تاریخی درمی‌آید و می‌توان ادبیات را به‌صورت تاریخ ارائه داد نه به‌عنوان بخشی از تاریخ یا ابزاری در خدمت تاریخ.

وایت ادعای مورخین را، مبنی بر عینی بودن روایتشان از تاریخ، از موضع ساختار شکنانه نفی می‌کند و همین یکی از ویژگی‌های کلیدی فلسفه تاریخ‌نگاری وایت است؛ یعنی انکار وجود هر نوع ارتباط ضروری بین روایت تاریخی و گذشته‌ای که روایت در پی بازنمایی آن است. اگرچه خود گذشته به‌اندازه کافی واقعی است اما فاقد فرم روایی است، ترتیب ذاتی آن نیست که تا در انتظار کشف شدن باشد بلکه به‌وسیله تاریخ‌دانان به آن‌ها تحمیل می‌شود و تاریخ‌نگاران درساخت روایت‌هایشان به مرزهای کاربرد زبانی و روایی فرهنگ خود محدود هستند و گذشته را در تناسب با موقعیت ایدئولوژیکی خود طرح‌ریزی می‌کنند. به دلیل محدود ماندن این روایت‌ها در قالب ساختار، روایت‌ها در دام متن‌وارگی خود اسیراند. سخن ما همواره این است که روایت از داده‌هایمان فاصله بگیرد و به‌سوی ساختارهای خودآگاهانه حرکت کند یعنی به سوی قالبی که دریافت ما از داده‌های مذکور است.

وایت تاریخ را نه دانشی برای تبیین رخدادهای گذشته، بلکه هنری به‌منظور تفسیر آن رخدادها می‌داند. آنچه تاریخ‌نویسان «واقعیت» می‌نامند، زنجیره‌ای از رویدادهاست که به‌خودی‌خود واجد معنایی نیست. تاریخ‌نویس حکم مترجم را دارد. در این ترجمه ادبی، تاریخ‌نویس صناعات ادبی را جایگزین الگوهای تاریخی می‌کند و نشان می‌دهد که رویدادهای تاریخ پیش از آنکه معلوم کننده قواعد منطقی باشند، نشان‌گر نوعی بازی زبانی هستند. وایت مجازشناسی بایگانی را بر اساس چهار مجاز اصلی طرح می‌کند و به باور او تاریخ‌نگار روایت خویش از تاریخ را در چهار قالب صنعت ادبی می‌ریزد : استعاره[1]، کنایه[2]، مجاز مرسل[3]، بدیع و آیرونی

1. metaphor
2. metonymy
3. synecdoche

وایت سه مجاز اول را مجازهای «بی‌پیرایه[1]» می‌نامد زیرا تنها امکان‌پذیر بودن فهم امور از طریق زبان را مفروض تلقی می‌کنند. طنز یا آیرونی از معضل ادعاهای حقیقی و جهان‌شمول آگاه است (White, 1973: 34-38). او هم‌چنین الگوهای قصه تاریخی (پیرنگ-سازی) را به بحث می‌گذارد که گفتمان تاریخی از آن سود می‌برد. روایت‌های تاریخی، درست مانند روایت‌های ادبی، یک ساختارِ پیرنگ[2] وار دارند که مورخ به کارش می‌گیرد تا داستانِ رخدادهای گذشته را تعریف کند. وایت مفهوم «قصه تاریخی» را از فرای می‌گیرد و چهار شیوه اصلی، پیرنگ سازی را مشخص می‌سازد:

الگوی پیرنگ سازی	الگوی استدلال	الگوی دلالت تاریخی
رومانس	صوری[3]	آنارشیست
هجو[4]	اندام‌وار[5]	محافظه‌کار[6]
کمدی	مکانیکی[7]	رادیکال
تراژدی	زمینه‌گرا[8]	لیبرال

وایت اعتقاد دارد تاریخ‌نگار علاوه بر پیرنگ‌سازی از دو عامل دیگر استدلال[9] و استلزامات استلزامات ایدئولوژیک[10] نیز بهره می‌برد. استدلال نظر تاریخ‌نگاردرباره چگونگی تاریخ است و به چهار نوع تقسیم می‌شود: استدلال صوری به معنی شناسایی ابژه‌ها از طریق طبقه‌بندی؛ استدلال اندام‌وار بدین معنا که هر بخش منفرد از کل، از مجموعه بخش‌ها بیشتر است و اصول به دلیل اینکه از اهدافی تبعیت می‌کنند قانون به شمار نمی‌آیند بلکه جز تشکیل‌دهنده آزادی انسان‌اند؛ استدلال مکانیکی به معنای یافتن قوانین حاکم بر کارکرد انسان؛ و استدلال زمینه‌گرا به معنای تبیین رویدادها. ایدئولوژی نیز به‌عنوان عامل سوم قالب‌زنی به روایت‌ها در چهار شکل عمل می‌کند (White, 1978: 70-74).

در جمع‌بندی اندیشه‌های هایدن وایت نباید از این نکته غفلت کرد که بازسازی تاریخ غالباً با هدف مشروعیت بخشیدن به منافع کسانی صورت گرفته است که قدرت اجتماعی و

1. naive
2. plot
3. formalist
4. satire
5. organistic
6. conservative
7. mechanistic
8. contextualist
9. argument
10. ideological implications

سیاسی را در اختیار داشته‌اند. تاریخ نویسی از این دید صحه گذاشتن بـه قـدرت یـا مـردود شمردن قدرت است. نقطه تلاقی نظریه وایت با دیدگاه فوکـو همـین‌جاسـت. وایـت مفهـوم صورت‌بندی دانایی یا اپیستمه را از فوکو به عاریت گرفته است.

کتاب نظم اشیا از میشل فوکو درواقع پژوهشی است برای بررسی گفتمان به‌صورت نـاب. فوکو در این اثـر، دیـدگاه دیرینـه‌شناسـی و بحـث‌هـای نظـری درمـورد گفتمـان را کـه در «دیرینه‌شناسی دانش» آمده به صورتی انضمامی- تاریخی بیان می‌کند. فوکو در ایـن اثربـه بررسی چهار دوره معرفتی رنسانس (تا۱۶۶۰م)، کلاسیک (۱۶۶۰تا۱۸۰۰)، مدرن (۱۸۰۰ تا۱۹۵۰) و بعد از مدرن (۱۹۵۰ تا بعد) و اپیستمه‌های حاکم بر هـر دوره، پرداختـه اسـت تـا در پایـان بتواند ظهور و سقوط انسان را نشان دهد (خالقی،۱۳۸۲: ۲۸۰- ۲۸۵). با طـرح اپیسـتمه، فوکـو تلاش می‌کند تا با نفی سوژه مشاهده‌گر، دانش‌ها را بر مبنای قواعـدی کـه در درون هسـتی این دانش‌ها عمل می‌کنند، بررسی کند. بحث از گسست‌های اپیستمه بر افسـانه «پیشـرفت خطی علم» و فرض «سوژه شناسای مستقل به‌مثابه فاعل شناسای حقیقـت ابژکتیـو» غلبـه می‌کند. «نفی سوژه مدرن» ختم کلام این اثر است؛ چهـره انسـان مـدرن در حـال نـابودی است. پرسش فوکو این است که نظام قدرت درونی اپیستمه‌هـا چیسـت؟ چگونـه و چـرا در لحظه‌ای خاص، این نظام به شیوه‌ای فراگیر تغییر می‌کند همین نظام‌های گوناگون است که فوکو در "نظم اشیا" سعی کرده است تا آن‌ها را توصیف کند (همان‌جا).

از نظر وایت هر شرحی درباره رویدادهای گذشته تلویحاً براساس این ملاک صورت مـی‌گیـرد که چه چیز حق است و چه چیز باطل، یا چه چیز بهنجار است و چه چیز نابهنجار. هـر تعریفـی از حق و باطل یا بهنجار و نابهنجـار، ضـرورتاً تعریفـی گفتمـانی اسـت معیارهـای سـنجش ایـن مفاهیم ثابت نیست و در دوره‌های مختلف، ملاک‌های متبـاین و ناسـازگاری بـرای تعیـین آن‌هـا اعمال‌شده است. آنچه امروز حق تلقی می‌شود در فردایی تاریخی ممکن است باطل محسوب گردد. پس آن تاریخ‌نویسانی که فلان رویداد تـاریخی را مترقـی و همـان واقعـه را ارتجـاعی توصیف می‌کنند در چارچوب‌های گفتمانی تاریخ می‌نویسند و به سـخن دیگـر، تفسـیرهایی گفتمانی از رویدادهای گذشته به دست می‌دهند.

با دقت در آرای تاریخ‌گرایان نوین به ایـن نتیجـه مـی‌رسـیم کـه تحلیـل گفتمـان‌هـا و صداهای خاموش، سرکوب شده و حاشیه رانده شده از ویژگـی‌هـای ایـن رویکـرد اسـت نـه تحلیل شخصیت‌ها. در این رویکرد به شیوه شالوده شـکنی معنـایی، قـدرت مفهـوم دیگـری می‌یابد.

۵- نقد ادبی جدید

همزمان با ظهور فراتاریخ‌نگاری، گرایشی در حوزه نقد ادبی نیز نضج گرفت که خواهان پیوند میان ادبیات و سیاست بود. این جریان در جهتی عکس استدلال می‌کرد که گزاره‌های سیاسی تنها از متون تاریخی قابل استخراج نیستند بلکه این گزاره‌ها را از متون خنثای ادبی نیز می‌توان استخراج کرد. نقد ادبی مدرن در اوایل دهه ۱۹۹۰ میلادی توسط استفن گرین بلات در آمریکا پایه گذاری شد. نقد ادبی نوین که به تاریخ گرایی نوین نیز معروف است حرکت و جریانی در نقد است که بسیاری از مفاهیم پیشین درباره تمدن و فرهنگ را به چالش کشیده و از نظر لویی مونتروز، تاریخی شدن متن و متن شدن تاریخ است.

نوتاریخ‌گرایی در حقیقت یکی از هشت نظریه اصلی نقد ادبی در قرن بیستم است. به گفته برسلر این هشت نظریه عبارتند از: نظریه ادبی جدید؛ نقد خواننده محور؛ ساختارگرایی؛ شالوده شکنی؛ روانکاوانه؛ فمنیسم؛ مارکسیسم و تاریخ گرایی نوین (نک. برسلر، ۱۳۸۶). همچنان که پیداست تفاوت‌های اصلی در نوع نگاه این نظریه‌ها به جایگاه خواننده، مولف، موقعیت‌مندی متن، ساختار روایی، رابطه قدرت و ایدئولوژی در روایت و رابطه میان مولف و مخاطب در متن مربوط می‌شود.

گرین بلات، خاطرنشان می‌کند: «نو تاریخ‌باوری بستر مستحکم ادبیات و نقد را تحلیل می‌برد. نو تاریخ‌باوری برآن است تا پرسش‌هایی را در باب مفروضات روش‌شناختی خود و سایر دیدگاه‌ها طرح کند» (مکاریک ، ۱۳۸۴: ۴۴۱). نو تاریخ‌گرایی اثر ادبی را محصول مجموعه‌ای از تدابیر و مذاکره میان آفریننده اثر یا طیفی از آفریده‌ها می‌داند که مجهز به مجموعه‌ای از سنت‌ها، سازمان‌ها و عدالت اجتماعی هستند که بطور منظمی مشترک و غیرمشترک (پیچیده) هستند. در اینجا، جنبش کلی از یک تئوری تقلیدی هنر به سمت یک مدل تفسیری می‌رود که به‌طور مناسب و مؤثرتری آمد و شد و رد و بدل آشفته‌کننده و نا آرام مطالب و گفتمان‌ها که مرکز زیباشناختی مدرن را تشکل می‌دهد، توجیه می‌کند (Greenbelt, 1989: 12). تاریخ‌گرایی نوین بر این باور است که تاریخ را باید به شیوه‌ای تازه نگریست به‌گونه‌ای که گویی تاریخ یک متن است و مشاهده‌گر در حال گفتمان با تاریخ است و خود دارد یک متن (تاریخ) می‌نگارد. شناخت تاریخ‌گرایان نوین مستلزم فهم مفاهیم کلیدی تاریخ، متن، گفتمان، اپیستمه و قدرت است که موضوع این بحث نیست.

نو تاریخ‌گرایی رویکردی است که با شکستن مرز میان متن و تاریخ، جایگاه درخور توجهی را به‌عنوان حد واسط بافتگرایی و متنگرایی یافته است. نو تاریخ‌گریان بر این باورند که تاریخ

هم مجموعه اتفاقات گذشته است و هم روایتی از آن. به باور گرین‌بلات، نو تاریخ‌گرایی در مقابل تعریف مقاومت کرده و هنوزم مقاوم است (Greenbelt, 2000: 49). نو تاریخ‌گرایان تحت تأثیر نظریه‌های فوکو درباره تاریخ، به مسئله قدرت و روش‌هایی که در آن قدرت به‌وسیله ابزارها و نهادهایی غیررسمی حفظ می‌شود توجه می‌کنند. گرین بلات معتقد است براندازی خود حیله‌ای توسط قدرت است. نو تاریخ‌گرایان نه‌تنها متن ادبی را در ساختار قدرت قرار می‌دهند بلکه آن را به‌طورجدی در حال کشمکش با دیگر شکل‌های قدرت اجتماعی، سیاسی و غیره در نظر می‌گیرند. گرین‌بلات ضمن تأکید بر بوطیقای فرهنگ، برداشتی از قدرت را که آن را منحصر در دست گروه محدودی می‌داند به چالش می‌کشد. چنین برداشتی از قدرت متأثر از ایده‌های فوکو است.

فوکو اعتقاد دارد تمام زندگی قدرت است. قدرت خودش را به زندگی روزمره بلا واسطه‌ای که به فرد هویت می‌بخشد اعمال می‌کند، وی را با نشان دادن فردیت خاص خودش مشخص می‌سازد، او را به هویت خودش می‌پیوندد، قانون حقیقی به وی تحمیل می‌کند که خود او باید آن را تصدیق کند و دیگران هم باید آن را در وجود او بازشناسند. این قدرت نوعی از قدرت است که افراد را به سوژه تبدیل می‌کند. فرد را به خودش مقید می‌کند و بدین شیوه وی را تسلیم دیگران می‌سازد (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۷۹). فوکو قدرت را همان دانش می‌داند و بالعکس، به نظر او تمدن ما پیچیده‌ترین نظام معرفت و ظریف‌ترین و عالمانه‌ترین ساختارهای قدرت را پدید آورده و پرورش داده است (همان: ۲۷۹).

هدف تاریخ‌گرایان نوین از مطالعه آثار ادبی دوران گوناگون تاریخ، آشکارسازی روابط قدرت و برساختارهای اجتماعی و ایدئولوژی هر دوره تاریخی است. از دیدگاه آنان هیچ تفاوتی میان متون ادبی و غیرادبی وجود ندارد. آن‌ها می‌کوشند تا گونه‌ای تصویر انتقادی ارائه دهند که روابط قدرت را به‌منزله مهم‌ترین بافت موجود در متون گوناگون بررسی می‌کند و در واقع متن را فضایی می‌بینند که در آن روابط قدرت خود را آشکار می‌کنند. هسته اصلی تاریخ‌گریان نوین، اعتقاد به تاریخ به‌مثابه امری غیرمنجمد، تمام نشده و غیر یکسان برای افراد مختلف و مناقشه‌پذیر است. ازنظرتاریخ‌گریان نوین هیچ تاریخی یگانه نیست. بلکه براساس گفتمانی که به‌طور ناخودآگاه در تبیین متن تأثیر می‌گذارد متفاوت می‌شود. از نظر ایشان «تاریخ فرزند روایت است» (فوره، ۱۳۸۹: ۱۹۷).

درواقع هرکس با روایت خاص خود از تاریخ و به‌کارگیری زبانی که بازتاب‌دهنده یک گفتمان است، تاریخ را می‌سازد و علاوه بر این تاریخ‌گریان نوین برخلاف ارسطو تاریخ را

امری عام شده و مربوط به گذشته نمی‌دانند. تاریخ‌گرایان نوین همه متون را هم فرآورده و هم عناصر کارکردی آن نظام‌های سیاسی اجتماعی می‌دانند که در دل آن‌ها شکل‌گرفته‌اند. متن‌ها از هر نوع که باشند، ابزار سیاسی هستند، موضوع مطالعه آن‌ها ادبیات و تاریخ نیست بلکه ادبیات در تاریخ است، درست در مقابل فرمالیست‌هایی که در تغییر متن پیش‌زمینه تاریخی را انکار می‌کنند. برای گرین بلات متون ادبی ابزار قدرت هستند که آن‌ها را ابزار مفیدی برای مطالعه تبدیل می‌کند چراکه آن‌ها حاوی همان قابلیت برای اعمال قدرت و ابزار مقاومت و نمایش گرایش‌های معاصر برای ابراز مقاومت در برابر قدرت‌اند و ادبیات از سیاست جدا نیست.

نوتاریخ‌گرایی بیشتر تمایل داشت که بازخوانی متفاوت آثار شکسپیر، روابط قدرت در دوران رنسانس و بویژه برخورد و رویارویی میان دنیای اروپایی رنسانس و جهان مستعمرات را برای خواننده امروزی قابل‌رؤیت سازد.گرین‌بلات در مقاله گردش نیروهای اجتماعی خاطرنشان می‌کند که نمایش‌نامه‌ها بازتابی صادقانه از شکل خود جهان هستند. در داستان هملت شکسپیر، رنسانس بیشتر گرو آیینه‌هاست تا درگرو بازتاب‌های معنوی و انتزاعی. آیینه نماد خودیت (انیت) و نسخه‌برداری (بازشناخت) دقیق است. آیینه به جز خودشناسی ازآنچه بازتاب می‌کند هیچ نمی‌کاهد و به آن هیچ نمی‌افزاید. تصویر آیینه چقدر آسوده بخش و مدافع نقش به نظر می‌رسد (Lodge, 2000: 500-504).

تفاوت نوتاریخ‌گرایی با ماتریالیسم فرهنگی، تأثیر مهم فوکو و مفهوم قدرت او روی سنت نو تاریخ‌گرایی است. «قدرت از طریق شکلی شبکه‌گون به کار گرفته و اعمال می‌شود و نه‌تنها افراد، مابین زنجیرهای آن جریان دارند، بلکه آن‌ها همیشه در وضعیتی دوگانه به سر می‌برند، اعمال کردن قدرت و تحت سیطره آن بودن (خالقی، ۱۳۸۲: ۲۷۷-۲۸۸). تمرکز نو تاریخ باوران بر قدرت است و اینکه چگونه ایدئولوژی مسلط می‌خواهد گفتمان‌های مخالف را مغلوب کند و در بربگیرد. آلتوسر تفاوت بنیادین دستگاه سرکوبگر دولت با دستگاه ایدئولوژیک دولت را در این می‌داند که اولی براساس خشونت عمل می‌کند و دومی براساس ایدئولوژی (فرنز، ۱۳۸۶: ۱۱۶). آلتوسر ایدئولوژی را «کنش اجتماعی» می‌انگارد که به پنهان داشتن سرشت حقیقی واقعیت اجتماعی -اقتصادی و سیاسی- یاری می‌رساند: ایدئولوژی «نوعی نظام بازنمایی است؛ متشکل از اندیشه‌ها، مفاهیم، اسطوره‌ها، یا انگاره‌ها که در آن، مردم روابط خیالین خود را در شرایط واقعی وجود می‌زیند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۴).

گرین‌بلات بر این باور است کـه فوکـو در کتـاب تنبیـه و مجـازات قـدرت برتـر را فاقـد مقاومت می‌داند و اگر هم مقاومتی باشد این مقاومـت، از سـوی قـدرت مسـلط محکـوم بـه شکسـت اسـت (Greenbelt, 1980: 48). همچنـین در مقالـه گـردش نیروهـای اجتمـاعی، خوانش فرمالیست‌ها از متون را محکوم به شکست می‌دانـد. آن‌هـا اعتقـاد دارنـد هـیچ‌چیـز بیرون از متن نیست و خواننده آنچه را که از متن می‌فهمد خوانش تمامیت‌خواه مـی‌خوانـد. گرین‌بلات اعتقاد دارد مولف را کنار می‌گذاریم اما نه به دلایلی که فرمالیستها بیـان مـی‌کننـد، بلکه به این دلیل که نویسنده از نیروهای گفتمانی عصر خود تأثیر می‌پـذیرد (Lodge, 2000: 495-510).

در این نظر گرین‌بلات متأثر از مقاله «مولف چیست؟» فوکو است. فوکو اعتقـاد دارد کـه نگارش متن، در حکم بیان شدن ذهنیت مولف نیست او در این مقاله استدلال می‌کنـد کـه مولف صرفاً کسی نیست که یک اثر را می‌نگارد. فوکو می‌نویسد: «چه اهمیـت دارد کـه چـه کسی سخن می‌گوید» (حقیقی، ۱۳۹۲: ۱۹۰). درون‌مایه اصلی بحث فوکو این است که نوشـتار امروز خود را از بند بیان رها کرده است و صرفاً به خود ارجاع می‌دهد، با این وصف به حدود درونی‌اش محدود نمی‌شود و به بیرونی بسط یافته‌اش منطبق مـی‌شـود. دومـین درون‌مایـه خویشاوندی نوشتار است با مرگ، این رابطه سنت دیرینـه‌ای را کـه در حماسـه‌هـای یونـان مصداق دارد واژگون می‌کند (همان: ۱۹۱).

افزون بر فوکو تئوری مرگ مولف بارت نیز بر اندیشه گرین‌بلات تاثر گذاشته است. بـارت در مرگ مولف می‌نویسد: یک متن ادبی هرگز یـک وجـود منسـجم نـدارد و اگـر بخـواهیم ازنظرهستی‌شناسی و آنتولوژیک آن را تعریف کنیم، صاحب یک فضای چندبعدی است. یک متن ادبی آمیخته نقل‌قول‌های آدم‌های مختلف، مسـائل مختلـف و شـرایط مختلـف اسـت. یعنی یک داستان، محل تلاقی و تصادم نقل قول‌های متعدد و بی‌شمار اسـت. البتـه منظـور من معنای عام‌تر نقل‌قول است، یعنی هر چیزی که شنیده، یا دیده یا تجربه‌شده است. پـس متن یک موجود پلورال و چندگانه است و از همه مهم‌تر یک مفهـوم بینـامتنی دارد کـه در حقیقت چهار راهی برای مفاهیم، آرا و نظریات متعدد محسوب می‌شود (بارت، ۱۹۶۷).

حضور مولف در مطالعات ادبی، توام با استبداد است زیرا این حضور، صداهای متبـاین را برنمی‌تابد و درواقع خود را در مقام منشا به خواننده تحمیل می‌کند. ازنظر رولان بارت مـتن همچون تقاطعی است انواع نقل‌قول‌ها ارجاعات و پژواک‌هـا در آن حضـور دارنـد و خواننـده مختار است از هر مسیری که خود می‌خواهد از ایـن مسـیر عبـور کنـد. بنـا بـه عقیـده فـرا تاریخگرایان، متون ادبی نیز مانند متون تاریخی خنثی نیستند و ستیز و نزا ع بر سر قـدرت

و مقاومت را در آن‌ها می‌توان نشان‌گذاری کرد. بنابراین متون داستانی باید به مثابه متون تاریخی به‌حساب آیند. این متون سرشار از گفتمان‌هایی هستند که در عرصه اجتماعی بر سر کسب قدرت و اقتدار به نزاع برخاسته‌اند. به گفته فراتاریخ‌نگاران و از آن جمله گرین‌بلات متون ادبی ضمن آن‌که آمال نویسندگان را بازتاب می‌دهند، روابط قدرت حاکم بر جوامع را ترسیم و البته نقد می‌کنند.

بنابراین همچنان که متون تاریخی اشکالی از فرم‌گرایی ادبی را در خود دارند متون ادبی نیز متأثر از بافتار اجتماعی خود هستند و هر اثر هنری محصول تعامل پیچیده مؤلف با طبقه خود است. نظریه فراتاریخ از این منظر متأثر ازنقدهای گرین‌بلات درباره رنسانس و خصوصاً نمایشنامه‌های شکسپیراست و افرادی همچون لویس مونتروز ،کاترین گالاگر وآلن لویی در پیوند با آثار فوکو و کلیفورد آن را توسعه بخشیده‌اند. برخلاف فرمالیست‌ها که هرگونه اقتضاء بیرونی را ازمتن بیرون می‌رانند، فراتریخ گرایان متن را دربافتار سیاسی اجتماعی آن مورد مطالعه قرار می‌دهند. به گفته گرین‌بلات «منتقدان ادبی علاوه بر مطالعه شکل ادبی متن، وظیفه تفسیر و مطالعه پدیده‌های اجتماعی درون آن را نیز بر عهده‌دارند» (Greenbelt, 1980: 5).

گرین‌بلات این ایده را در ارزیابی خود ازمتون رنسانس دربافتار اجتماعی به آزمون گذاشته است. به عقیده وی « هرگونه متن ادبی تولیدی فردی نبوده بلکه عملی اجتماعی است که پیرنگ آن بر دو محور گفتگو و رویارویی قرار دارد (Greenbelt, 1988: 8). او همچنین در کتاب خود درباره شکسپیر نشان می‌دهد که کشمکش‌های درون ترانه‌ها و نمایشنامه‌های شاعر انگلیسی از رقابت و ستیز بر سر ایدئولوژی و قدرت در جامعه حکایت می‌کنند و پیرنگ داستان در حقیقت از طریق این کشمکش‌های اجتماعی جریان می‌یابد.گرین‌بلات هشدار می‌دهد که اگر تفسیر خود را محدود به نویسنده کنیم، نتیجه حداکثر نوعی بیوگرافی ادبی خواهد بود و این به معنای از دست دادن فهم شبکه‌ای معنا است که نویسنده و اثرش در آن حضور دارند. همچنان که اگر متن ادبی را صرفاً به مثابه بازتابی از قواعد و رفتار اجتماعی به‌حساب آوریم، از زیربنای اجتماعی غفلت کرده‌ایم. به گمان گرین‌بلات ، آن تفسیری فراتاریخی است که درآن سه عنصر «نویسنده»؛ «نهادهای اجتماعی» و «پیشینه تاریخی» در درکی دیالکتیکی و به‌طور همزمان مورد مطالعه قرار گیرند (نجف‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۴۴).

در اصل گرین‌بلات دنبال این است که بداند چگونه موضوعات فرهنگی، عبارات و رفتارها، نیروی رقابتی را به دست می آورند. حتی آن دسته از متون ادبی را که اصرار

بیشتری به صحبت پیرامون قدرت یکپارچه داشته‌اند می‌توان به‌عنوان محل‌هـایی نشـان داد که اعتراضات، نهادی و ایدئولوژیک درآن‌ها بـود. وی اعتقـاد دارد بیشـترین صـدای خـود از گذشته‌ها همانا صدای مردگان است زیرا که مردگـان نقشـه داشـتند تـا از خـود اثر(متنـی) نوشتاری به جای گذارند و آن آثار با صدای زندگان شنیده شـوند .در بسـیاری از آثـار ادبـی طنین صدا وجود دارد.

در جمع‌بندی اندیشه‌های گرین‌بلات باید خاطرنشان کرد کـه امـن‌تـرین گـذرگاه بـرای درک آگاهی مردم یک جامعه و تغییرات بنیادین آن موشکافی در متون ادبی آنان است. بـه تعبیر گرین‌بلات هرگونه مذاکره، مجادله، نزاع و جنگ طبقاتی، اجتماعی و سیاسـی در لابـه لای فریادها و سکوت‌های قهرمانان داستان‌ها و تئاترها دیده می‌شود (قانون‌پرور، ۱۳۹۲: ۸).

گرین‌بلات اعتقاد دارد آثار ادبی پیکره باستانی از بازتاب‌های واقعیتی تاریخی نیستند که فراسوی آن ها قرار داشته باشند بلکه محل‌های مناقشه‌اند. نو تاریخ‌گرایی ادبیات را برساخته اجتماعی می‌داند که فهم آن با ارجاع به جامعه و فرهنگ ممکن است. همواره بـین عصـرها گسست وجود داد برای دریافت متن و خواننده مدرن هرگـز نمـی‌توانـد یـک مـتن را مثـل معاصران آن تجربه کند از این‌رو تاریخ‌نگار در تاریخ‌مندی خود اسیر است.

۶- خوانش متون سیاسی در پرتو نظریه وایت و گرین‌بلات

فراتاریخ نگاری و تاریخ گرایی نوین در اصل از دو منظر آغاز می‌کنند اما در یک نقطه به همدیگر می رسند. بازخوانی تاریخ از مسیر گزاره‌های ادبی در اصل با چنین درکی از گزاره های ادبی معبری برای مطالعات میان رشته‌ای سه رشته دانشگاهی یعنی ادبیات، تاریخ و سیاست گشوده می‌شود. از منظر روایت‌شناسی متون سیاسی فراورده و نمودار روایت‌هایی هستند که در هر دوره تاریخی، حول محور قدرت شکل گرفته‌اند. یعنی متون سیاسی تابع الگوهای روایی هستند. به ویژه در علوم سیاسی در سال‌های اخیر متون نوشتاری شامل زندگی نامه‌ها و خود نوشت‌ها هم به عنوان گزارش‌های فردی و هم به عنوان بازنمایی‌های تجربیات اجتماعی و ساختارهای روایی موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی مورد مطالعه قرار می‌گیرند (راغب، ۱۳۹۱: ۳۸).

بر اساس نظر نو تـاریخ‌گرایـی روایـت‌هـای تـاریخی و سیاسـی، سـاختار و محتـوای «ابداعی» و «ادبی» دارند و از رویدادها و گزاره‌هایی ساخته شده‌اند که بـا تجربـه اعتبـار می‌یابند و برای گنجانده شدن در قالب داسـتان منطقـی از «تخیـل» بهـره مـی‌برنـد. از

همین‌رو در جستجوی معنای این گزاره‌ها باید قواعدی را بکار ببریم که نظریه ادبی در اختیار ما می‌گذارد (White, 1984: 14).

وایت به ویژه بر مفاهیمی همچون استعاره، مجاز کنایه و ایرونی تاکید می ورزد. به عنوان مثال در یک متن سیاسی محقق باید به چنین سوال‌هایی از منظر نقد ادبی پاسخ گوید. مسئله آن است که از خوانش متون سیاسی به سیاق نقد ادبی بتوان سلطه متون سیاسی را شالوده شکنی کرد:

۱ـ متن سیاسی چه گفتمان‌هایی را تقویت می‌کند؟ آیا متن مورد بررسی، ساختار قدرت را تقویت می‌کند یا تضعیف؟ [در این پرسش، «ساختار قدرت» می‌تواند به ساختار قدرت در زمان آفرینش خودِ اثر یا قدرت حاکم بر زمانه خواننده اثر اشاره کند].

۲ـ متن مورد بررسی درباره زندگی گروه‌های نادیده گرفته شده، گروه‌های به حاشیه رانده شده، به رسمیت شناخته نشده و سرکوب شده مانند اقلیت‌ها، کارگران، طبقات پایین اجتماع، زنان و کودکان چه تصویری ارائه می‌دهد؟ آیا برداشت‌های زمان خود را تقویت می‌کند یا آن را، هرچند ضمنی، به چالش می‌کشد؟

۳ـ آزادی چه فرد یا گروهی، به طور مشخص یا ضمنی، در اثر محدود شده است؟

۴ـ متن مورد بررسی در فرایند چرخش قدرت و هویت‌سازی (فردی و اجتماعی) چه نقشی بازی می‌کند؟

۵ـ چگونه متون ادبی و متون سیاسی در یک بازه زمانی خاص بر یکدیگر تأثیر گذاشتند؟ تا چه میزانی هم‌پوشانی داشتند؟ و چگونه با یکدیگر رقابت کردند؟ در اینجا می‌توان از بینامتنیت نیز سود جست.

۶ـ چه رویدادهای فرهنگی همزمان با آفرینش اثر واقع شده بود؟ چگونه آن رویدادها به اثر مورد بررسی مربوط است؟

۷ـ نسبت و ارتباط متن مورد بررسی با دیگر متون تاریخی و فرهنگی معاصر، پیش و پس از خود چیست؟ این اثر چگونه به فهم بهتر تجربهٔ انسانی در زمان آفرینش اثر کمک می‌کند؟

۸ـ کدام اطلاعات زندگینامه‌ای نویسنده به اثر مربوط می‌شود؟ چگونه؟

۹ـ در طول زمان‌های مختلف چه نکاتی در اثر برای خوانندگان اثر جالب بوده است؟ آیا این نکات در مکان‌های متفاوت یا با گذشت زمان برای خوانندگان مختلف متفاوت بوده است؟ چه تفاوت‌هایی؟ به چه دلایلی؟

۱۰ـ تفاسیر اثر در زمان آفرینش آن و در دیگر دوره‌های تاریخی به چه شکل بوده است؟ آیا این تفاسیر دستخوش تغییر شده است؟ چه تغییری؟ در چه زمانی؟ از سوی چه کسانی؟ به چه دلیلی؟

۱۱ـ آیا ارزش‌های منتقد و ارزش‌های ضمنی اثر متفاوت از یکدیگرند؟ چه تفاوت‌هایی؟ آیا این تفاوت‌ها تأثیری بر تفسیر منتقد از اثر دارد؟ چه تأثیری؟ [در این پرسش، «منتقد» می‌تواند به خودِ خواننده یا پژوهشگری که امروز درحال بررسی اثر است، یا منتقدانی که در طول تاریخ درباره آن اثر بحث کرده‌اند و اثری از آنها در این باره بر جای مانده است، اشاره کند].

۱۲ـ چگونه اقبال اثر از سوی منتقدان و مخاطب عام (در زمان آفرینش اثر، در دوره‌های تاریخی پس از آن و در آینده) متأثر از فرهنگ جامعه بوده است و یا آن فرهنگ را دستخوش تغییر کرده است؟ (میرزا بابازاده فومشی، ۱۳۹۱: ۱۶۸).

نو تاریخ‌گرایی روش ادبی را مخاطب قرار می‌دهد که به جای روش تاریخی مخاطب قرار دارد (Gallaghe and Greenblatt, 2000: 6) و در روش ادبی، مجاز شناسی پایگانی ای که استعاره، کنایه، مجاز مرسل و طنز اقسام آن هستند، روایت‌های تاریخی و سیاسی این روش‌ها را بکار می‌گیرند تا بحث‌های گفتمانی خود را برسازند. به گفته وایت، تاریخ نگار به جای «توضیح» و یا حتی «کدگذاری» واقعیت، به آن معنا می‌بخشد. از همین رو در جستجوی معنای گزاره‌های تاریخی باید قواعدی را بکار ببریم که نظریه ادبی در اختیار ما می‌گذارد (White, 1984: 14).

در خوانش متون سیاسی هایدن وایت از این روش‌های ادبی برای دستیابی به منافع «حقیقی‌تر» و تکنیک‌های بازنمایی «صادقانه‌تر» درباره حوادث تاریخی و سیاسی مدرن از قبیل هولوکاست، جنگ جهانی دوم، و دیگر خرابی‌های قرن بیستم، بهره گرفته است (Kansteiner, 1993: 285). گرین‌بلات نیز در خوانش متون دوره رنسانس از آن شیوه بهره گرفته است. وی در مورد آثار شکسپیر اشاره می‌کند که این آثار سالیان است که به نحو شیطنت‌آمیزی به توجیهات و توضیحات منطقی و رسمی تن نمی‌دهد. برای رفتار آدم‌ها در نمایش نامه‌های او نه می‌توان دلایل روان شناختی پیدا کرد و نه دلایل شرعی (امیرخانلو، ۱۳۹۲: ۸۷).

بر اساس مدل وایت متون سیاسی مانند متون ادبی از چهار مدل پیرنگ‌سازی تبعیت می‌کنند. در قطب بندی متون سیاسی، در سر یک طیف گفتگو و در سر دیگر

طیف جنگ و منازعه در جریان است. در میانه آنها نیز متون سیاسی از همان الگوهای هجو و کمدی پیروی می‌کنند.

نحوه استدلال در متون سیاسی نیز متنوع است. از گفتارهای رسمی مقامات سیاسی تا پاسخ های انتقادی به مجادلات سیاسی یک حزب یا ایدئولوژی دیگر. در عین حال از آنجا که متون سیاسی نیز در موقعیت‌های اجتماعی تولید می‌شوند می‌توانند از رویکرد زمینه‌گرا مورد مطالعه قرار گیرند. در بعد سوم، می‌توان چهار الگوی سیاسی برای دلالت‌های تاریخی متون سیاسی در نظر گرفت. این چهار الگو عبارتند از: متون آنارشیست که هرگونه قدرت را نفی می‌کنند و متاثر از اندیشه فوکو در علوم سیاسی اقبال فراوانی یافته است؛ الگوی محافظه‌کار که متاثر از اندیشه‌های کسانی همچون دوتوکویل، اکشات و ادموند برگ است؛ الگوی سوم که بر عکس از اندیشه‌های رادیکال حمایت می‌کند و بخشی از متون مارکسیستی متاثر از این موج بوده است و در دهه‌های اخیر گفتمان انتقادی آن را نمایندگی می‌کند؛ و چهارم گرایش لیبرال که ریشه در ادبیات کلاسیک غرب دارد و تا کنون چهار موج را سپری کرده است (نک. قادری، ۱۳۷۹).

«درک روایی از تاریخ» و «جستجوی نشانه‌های سیاسی در روایت‌های ادبی» ماحصل مباحث وایت و گرین‌بلات هستند. اکنون می‌توان پرسید این دو چه کاربردی درعلوم سیاسی دارند؟ واقعیت این است که رشته علوم سیاسی از آغاز تا کنون تغییرات سترگی را در محتوی و چهارچوب‌ها سپری کرده است. به طور کلی جریان اصلی علم سیاست پنج دوره تاریخی را پشت سر گذاشته‌است. در پیش از جنگ جهانی دوم علوم سیاسی تنها به مطالعه نهادها و بخش دولت می‌پرداخت و از همین رو نهادگرایی رهیافت مسلط آن دوره به حساب می‌آمد. رهیافت نهادی عمیقاً نخبه‌گرا بود و تقریباً با دیگر شرایط سیاسی اجتماعی آن روز همخوانی داشت. هنوز توده یا جامعه در سیاست اهمیت چندانی نداشت و بنابراین حوزه مطالعه سیاست کاملا بسیط بود. بتدریج بعد از جنگ جهانی دوم علوم سیاسی در نتیجه اهمیت یافتن احزاب، انتخابات، گروه‌های فشار و اهمیت رفتار توده‌های اجتماعی، رفتارگرایی به ظهور رسید و دامنه علوم سیاسی را به نحو چشمگیری در پیوند با روان‌شناسی فراخ ساخت.

با وجود این، علم سیاست در موج دوم نیز باقی نماند و با اهمیت یافتن موضوعات روزمره، در اواخر دهه ۷۰ میلادی، پیوندهایی میان سیاست و جامعه شناسی برقرار شد و بافتار اجتماعی به روبنای سیاست پیوند خورد (مارش و استوکر، ۱۳۷۸: ۲۶-۲۷).

در موج چهارم نظریات بازتابی[1] در اواخر قرن بیستم دامنه علم سیاست را فراخ‌تر ساختند و امر سیاسی جای سیاست را گرفت. بر اساس این رهیافت سیاست همه اموری است که زندگی انسانی را شکل می‌دهند و هر امر شخصی در این معنا می‌تواند سیاسی به حساب آید. علم سیاست در این قاعده نیز متوقف نماند و اکنون در مواجهه با رشته‌هایی مانند زبان‌شناسی، سیاست گستره بزرگی از نهادهای سیاسی تا ساخت زبان را در برمی‌گیرد. بنابراین در تعریف این که سیاست چیست گفته می‌شود این علم هر جا که قدرت وجود داشته باشد، حضور می‌یابد و سوژه معطوف به قدرت را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

گستردگی دامنه و جریان اصلی علم سیاست در دهه‌های اخیر پژوهشگران علوم سیاسی را به درک موضوعات، نظریه‌ها و روش‌های جدید سوق داده است. واقعیت این است که اکنون همه ما در مواجهه با موج‌های چهارم و پنجم علوم سیاسی با معضلات هستی‌شناختی و لاجرم روش‌شناختی روبرو هستیم. با ظهور و بروز تردید نسبت به جریان تاریخ کلاسیک آن‌طور که در نظریات فراتاریخ نگاران بر آن تاکید می‌شود علوم سیاسی چند چالش عمده را روبروی خوانش متون سیاسی قرار داده است.

۶-۱- بی اعتمادی به بنیان تاریخ

گابریل آلموند تاکید می‌کند پیوند میان علوم سیاسی و تاریخ گسست‌ناپذیر به نظر می‌رسد. تاریخ ریشه علوم سیاسی و علوم سیاسی میوه تاریخ است. اگر این گزاره فراتاریخ نگاران را بپذیریم که «تاریخ سنتی در حال فرسایش است» بدون شک گزاره‌های علوم سیاسی نیز مورد تردید قرار خواهند گرفت. بخش عمده‌ای از استدلال‌ها، زمینه‌ها و مباحث علوم سیاسی از تاریخ می‌آید. بنابراین دانشمندان علوم سیاسی نمی‌توانند نسبت به زوال تاریخ سنتی موضعی انفعالی اتخاذ کنند. درک روایی تاریخ در عین حال که می‌تواند معبری جدید برای خوانش گزاره‌های سیاسی از لابه‌لای متون پراکنده فراهم سازد، با وجود این اهمیت متون تاریخی پیشین را به همان اندازه بی اثر می‌سازد. در چنین چشم اندازی محقق علوم سیاسی باید همواره نگاهی انتقادی نسبت به متون سنتی تاریخی اتخاذ کند.

1. reflexive

۶-۲- بی اعتمادی به وثاقت متون

یکی از مهمترین گزاره‌های تاریخی سنتی اتخاذ موضع درست و واقعی در خصوص فاکت‌ها یا رخدادهای تاریخی است. به طوری که مسئله «وثاقت متون» در زمره یکی از مهمترین دلمشغولی‌های تاریخ نگاران سنتی در آمده است. فراتاریخ نگاران در مواجهه با پرسش درباره وثاقت متون تاریخی این گزاره را پیش می‌کشند که اساساً هیچ متنی بر متنی دیگر از منظر انطباق با واقعیت ارجحیت ندارد. همه متون پیچیده در ایدئولوژی‌های مسلط عصر خود هستند و بخشی از منازعات درون گفتمانی همان عصر را نمایندگی می‌کنند. در چنین وضعیتی از طریق برابر خوانی متون و اتخاذ شیوه‌های جدید همچون نشانه‌شناسی، تحلیل بینامتنی و تحلیل گفتمانی بهتر می‌توان به نتایج متقن در متون سیاسی رسید. از این منظر به جای کاربست نظریه‌های تفسیری و هرمنوتیکی در متون تاریخی، می‌بایست متون کمتر شناخته شده سیاسی را نیز مورد مطالعه قرار داد. به تعبیر دیگر همه متون عصر قابلیت مطالعه و استخراج گزاره‌های تاریخی و سیاسی را دارند. متون ادبی و روایی از آن جمله هستند. این متون همچون سایر متون دیگر عمیقاً زمان و مکان پرورده هستند؛ ضمن این‌که توجه نویسندگان به کشش رمانتیک در خلق روایت‌ها موجب می‌شود از نشانه‌ها و علائم خاص دوران خود برای پیشبرد روایت سود جویند. از این رو زیست‌جهان مؤلف در ساختار روایی حضور دارد. همچنان که وایت اشاره می‌کند اگر چه زبان متون ادبی «افسانه‌ای[1]» است اما ادبیات مدرن- که در آثار کسانی همچون ویرجینیا ولف و جیمز جویس انعکاس یافته است و همپای آن ادبیات پست مدرن با اشکال جدید روایی- به مثابه متونی هستند که می‌توانند برای دست یابی به منابع تاریخی مورد استفاده قرار گیرند (Kansteiner, 1993: 284-287).

۶-۳- نسبی‌گرایی حاد

توسل به نظریه فراتاریخ نگاری در خوانش متون سیاسی می‌تواند در عین حال به نسبی‌گرایی در علم سیاست منتهی شود. اتخاذ موضعی نسبی‌گرایانه در خصوص علم سیاست نیز می‌تواند دردسر آفرین باشد. اگر علم سیاست همه چیز را در برمی‌گیرد یک نتیجه منطقی این سخن آن است که از پارادایم خاصی برخورد دار نیست و در اصل

1. fictional

عنوان علم را بر آن نمی‌توان نهاد. یکی ازخطراتی که علم سیاست را اکنون تهدید می‌کند درافتادن به این وادی بی‌انتهاست. استفاده از روش‌های جدید وام گرفته از علوم دیگر می‌تواند به فربه شدن علم سیاست کمک کند اما بتدریج می‌تواند سنگ بنای نسبی‌گرایی افراطی و از هم گسستن نظم درونی علوم سیاسی را نیز موجب شود. این امر هم در خصوص رهیافت‌ها و هم چالش‌های روش‌شناختی صادق است. در عرصه رهیافت‌ها باید بپذیریم که مهمترین موضوع علم سیاست حکومت است. اگر چه حکومت در شکل بسیط آن مطرح نیست و به ویژه در سالهای اخیر با حوزه همگانی پیوند خورده است. در عرصه روش نیز اتکای بیش از حد به روش‌های تفسیری، می‌تواند ما را از عرصه فرایند و فرآوری علم سیاست بازدارد. این به آن معناست که علم سیاست می‌بایست معطوف به نتیجه و کاربرد باشد و در غیر این صورت به فلسفه سیاسی صرف فروخواهد غلطید.

در عرصه روش‌ها، بخصوص دعوای میان نظریه‌های اثباتی و تفسیری همچنان باقی است. پوزیتویست‌ها به ویژه بر همسانی روش‌های علوم سیاسی و طبیعی در فرایند تحقیق و همچنین فرایند و فرآورده‌ها تأکید می‌کنند. بی‌جهت نیست که علوم سیاسی بیش از هرجای دیگری در انگلیس تحقیر می‌شود. سنت انگلیسی علوم سیاسی بیشتر بر مشاهده سیستماتیک و تولید نتایج متقن تأکید می‌ورزد در حالی که روش‌های تفسیری بیشتر بر نسبی‌گرایی تاکید دارند و پدیده‌های سیاسی را در بافتار فرهنگی و اجتماعی و زمانی آن مورد بررسی قرار می‌دهند. بنابراین فرایندی از رابطه میان مولف پدیده و نتایج وجود دارد. به همین منوال علوم سیاسی اثبات‌گرا به روش‌های کمکی تاکید می‌کنند اما نسبی‌گرایان از تحلیل‌های کیفی سخن می‌گویند (لیتل، ۱۳۸۸، ۳۴۱).

۶-۴- انتزاعی گرایی حاد

علوم سیاسی بیش از هر رشته دیگری در میان قانونیت باوری و تاریخیت باوری در نوسان است. در توضیح این مسئله آن‌طور که فی، بیان می کند «قانون باوری متضمن این است که وقایع و چیزهای خاص را مواردی از الگوهای عام یا قوانین ببینیم. به این ترتیب قانون باوری اقتضاء می‌کند که پژوهشگران از خاص فراتر روند تا دریابند که این خاص چه اشتراکاتی با دیگر خاص‌ها دارد. به عکس، تاریخیت‌باوری توصیه می‌کند توجه دقیق و جدی به فرایند خاصی داشته باشیم که یک واقعه یا موجودیت خاص را به وجود می آورد و

به این ترتیب بر وجوه منحصر به فرد آن واقعه یـا موجودیـت تاکیـد مـی‌کنـد» (فـی، ۱۳۸۱، ۲۷۱).

لاجرم نظریه فراتاریخ حکم به دومی می‌دهد و در نبود قوانین جهـان‌شـمول بـر تـاریخ، رخدادهای سیاسی را منحصر به فرد و در خور تدقیق می داند. این امر در نهایت مـی توانـد به انتزاعی‌گرایی حاد در رشته علوم سیاسی منجر شود از آنجا کـه متـون علـوم سیاسـی در محیطی گفتمانی تولید و باز تولید می‌شوند تنها از طریق خوانش گفتمـان‌هـا مـی‌تـوان بـه مطالعه آن پرداخت و قواعد کلی بر آنها مترتـب نیسـت. بـه ایـن ترتیـب کاربسـت نظریـه فراتاریخ گرایی در خوانش متون سیاسی دارای مزایا و معایب خاص خود اسـت. از یـک سـو قلت منابع در علوم سیاسی که همواره یکی از مهمترین دلمشـغولی‌هـای اندیشـمندان ایـن حوزه بوده است با درک سیاسی از همه متون جبران می‌شود. به این تعبیر همـه متـون بـه نحوی سیاسی هستند و لااقل در آن می‌توان گزاره‌های سیاسی را اسـتخراج کـرد. از سـوی دیگر استفاده از این نظریه می‌تواند خطرات تقلیـل‌گرایـی را از خـوانش متـون سیاسـی دور سازد. فهم پدیده‌های سیاسی تنها از طریق کشف روابط قدرت صورت نمی‌گیرد. متـون غیـر رسمی و فراموش شده فراخوانده می‌شوند و منازعـات ایـدئولوژیک نهفتـه در آنهـا از طریـق روش‌های جدید کشف و احصاء می‌شود. این امر می‌تواند در درازمدت رشته علوم سیاسی را فراخ‌تر گرداند و نتایج قابل اتقان‌تری را برای اندیشمندان این حوزه فراهم سازد. ضـمن ایـن که نظریه فرا تاریخ‌نگاری مطالعات روبنایی سیاست را مورد پرسش قرا می‌دهـد و قائـل بـه کشف لایه‌های زیرین قدرت وایدئولوژی در مناسبات سیاسی و اجتماعی اسـت. همـه متـون نوشته شده و بیان شده می‌توانند منبعی برای کشف واقعیات سیاسی هر عصر باشند.

۷- نتیجه‌گیری

رابطه تاریخ و ادبیات نیازمند بازنگری از منظر نوین هست زیرا مکاتب گذشـته از دو مشـکل جزئی‌نگری و درک متقابل تاریخ و ادبیات رنج می‌بردند. نو تاریخ‌گرایی امکان بازنگری رابطه تاریخ و ادبیات را فراهم می‌کند. این رویکرد به یک متن ادبی به‌عنوان فضایی بـرای نمـایش روابط مربوط به قدرت و تعاملات گفتمان‌های مختلف می‌نگرد. ادبیات همان‌قـدر بـه تـاریخ پرتو افشانی می‌کند که تاریخ بر ادبیات. اگـر تـاریخ مـاهیتی متنـی دارد و چیـزی بـیش از روایت نیست، پس تاریخ و ادبیات ماهیتاً از یک جنس‌اند. مطابق تـاریخ‌گرایـی نـوین تـاریخ حکم روایت را دارد. آنچه اهمیت دارد این است که برخی از گزاره‌های تاریخی را می‌شـود از متون ادبی بیرون کشید، هر دو، گرایش به یک سمت دارند، اول گـزاره‌هـای ادبـی را تـاریخ

روایی می‌دانیم و دوم هر گزاره روایی شکلی از تاریخ است، پس این دو از دو مسیر متفاوت آغاز می‌کنند ولی به یکجا می‌رسند.

تاریخ‌گرایان جدید ازجمله وایت تلاش می‌کنند روایت‌های رسمی تاریخی را به نحوی شالوده شکنی کنند تا بتوان از طریق آن صداهای مختلف خاموش مانده در متن رویدادهای تاریخی را برجسته ساخت. از سوی دیگر منتقدانی همچون گرین‌بلات، مؤلفه‌های قدرت، نزاع و چانه‌زنی را در متون ادبی دنبال می‌کنند و معتقد هستند که می‌توان نشانه‌های روشنی از چندصدایی تاریخی- سیاسی را در متون ادبی بازیافت.

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۷. *رساله تاریخ جستاری در هرمنوتیک مدرن*. تهران: نشر مرکز.

ارسطو. ۱۳۴۷. *فن شعر*، ترجمه ع.ح. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

امیر خانلو، م. ۱۳۹۲. *مونالیزای ادبیات، مقالاتی درباره هملت*، تهران: نیلوفر.

استنفورد، م. ۱۳۸۹. *درآمدی بر فلسفه تاریخ*، ترجمه ا. گل محمدی. تهران: نشر نی.

بارت، ر. ۱۳۷۳، «گفتار تاریخی». ترجمه ف.ا. پاکزاد. *ارغنون*، (۴)۱: ۸۳- ۹۵.

برسلر، چ. ۱۳۸۶. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه م. عظیمی فرد. تهران: نیلوفر.

جنکینز، ک. ۱۳۸۷. *بازاندیشی تاریخ*، ترجمه ح.ع. نوذری، تهران: انتشارات آگاه.

حقیقی، م. ۱۳۹۲. *نمونه‌هایی از نقد پسامدرن (سرگشتگی نشانه‌ها)*. تهران: نشر مرکز.

خالقی، ا. ۱۳۸۲. قدرت، زبان، *زندگی روزمره در گفتمان فلسفی سیاسی معاصر*، تهران: نشر مرکز.

فوره، ف. ۱۳۸۹. «از تاریخ روایی تا تاریخ مسئله‌محور». *تاریخ و روایت*، ویراستار ج. رابرتز. ترجمه ج. فرزانه دهکردی. تهران: انتشارات امام صادق. صص ۱۹۷- ۲۱۸.

لمون، ام.سی. ۱۳۸۹. «ساختار روایت». *تاریخ و روایت*، ویراستار ج. رابرتز. ترجمه ج. فرزانه دهکردی. تهران: انتشارات امام صادق. صص ۱۵۳- ۱۹۶.

مارش، د. و استوکر، ج. ۱۳۷۸. *روش و نظریه در علوم سیاسی*، ترجمه ا. م. حاجی یوسفی. تهران: نشر مطالعات راهبردی.

راغب، م. ۱۳۹۱. *دانشنامه روایت شناسی*، تهران: نشر علم.

فرنز، ل. ۱۳۸۶. *لویی آلتوسر*، ترجمه ا. احمدی آریان. تهران: نشر مرکز.

فی، ب. ۱۳۸۱. *فلسفه امروزین علوم اجتماعی*، ترجمه خ. دیهمی. تهران: طرح نو.

قادری، ح. ۱۳۷۹. *اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم*. تهران: سمت.

قانون‌پرور، م. ۱۳۹۲. *در آیینه ایرانی؛ تصویر غرب و غربی‌ها در داستان ایرانی*، ترجمه م. نجف‌زاده. تهران: تیسا.

کلیگز، م. و ولی‌زاده، و. ۱۳۸۵. «ماشین‌های ایدئولوژی التوسر و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت». *مجله خردنامه همشهری*، (۶): ۶۰-۶۱.

لیتل، د. ۱۳۸۸. *تبیین در علوم اجتماعی*، ترجمه عبدالکریم سروش. تهران: صراط.

مکاریک، ا. ۱۳۸۴. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی، تهران: آگه.

نجف‌زاده، م. ۱۳۹۲. «بازخوانی روایی اضمحلال فئودالیسم اروپایی در ادبیات دوره ویکتوریایی با تأکید بر متن بلندی‌های بادگیر». *رهیافت سیاست‌های بین‌المللی*، (۳۴): ۱۳۹-۱۶۰.

میرزا بابازاده فومشی، ب. ۱۳۹۱. «نقد مقاله جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخ گرایی نوین در کلنگری گلن راس اثر دیوید ممت». *فصلنامه نقد ادبی*، (۲۰): ۲۱۹-۲۲۶.

وارد، گ. ۱۳۸۹. *پست مدرنیسم* . ترجمه ق. فخر رنجبری و ا. کرمی. تهران : نشر ماهی.

هرمن، د. ۱۳۹۳. *عناصر بنیادین در نظریه روایت*، ترجمه ح. صافی، تهران: نشر نی.

Gallagher, C. and Greenblatt,A. 2000. *Practicing New Historicism*, Chicago: University of Chicago press.

Greenbelt, s. 1980. Renaissance Self - Fashioning: From More to Shakespeare, Chicago; University of Chicago Press.

_____ .1988. Shakespearian Negotiation; The Circulation of Sosial Energy in Renaissance England, Oxford: Clarendon Press.

_____ .1989. Towards Poetic of Culture. The New Historicism. ed H. Aramveeser: New York and London. Routledg.

_____ .2000. *Practicing New Historicism*, Chicago: University of Chicago press.

_____ .2005. *Towards a Poetics of Culture*, New York: Monitor.

Kansteiner, W. 1993. "Hayden Whites Critique of the Writing of History". *History and Theory*, (32): 273-295.

Lodge, D. ed. 2000. *Modern Criticim and Theory*, London: Longma. Harlow.

White, H. 1973. Methhistory; the Historical Imaginan in Nineteenth Century Europ ,Baltimore: Johns Hopkins University Press.

_____ .1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

_____ .1984. "The Question of Narrative in Contemprory Historical Theory". *History and Theory*, London: Routledge

_____ .2010. The Fiction of Narrative: Essys on History Theor, *Litera ture, and Theory*, Baltimore: Johns Hopkings University Press.

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

نشانه – معناشناسی عاطفی گسست و انسداد گفتمانی[1] در داستان حسنک وزیر

دکتر ساره زیرک[1]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

چکیده

عواطف می توانند باعث پیوست یا گسست گفتمان شوند. سازوکار وجوه حسی و عاطفی در داستان تراژیک حسنک وزیر در تاریخ بیهقی، به شکست گفتمانی منجر می‌شود. در مقالهٔ حاضر بر اساس روش تحلیل گفتمان مبتنی بر پدیدارشناسی حواس و عواطف می کوشیم این نکته را آشکار سازیم که زیرساخت عاطفی تعیین‌کننده و تمایزبخش در داستان حسنک وزیر از «تحقیر اجتماعی و بیناسوژگانی» نشات می گیرد که شخصیت منفی عاطفی داستان (بوسهل) تجربه می‌کند و به عواطفی چون «تشفی، تعصب و انتقام» می‌انجامد که وجه تشفی‌گرانه آن حتی پس از انتقام جریان دارد. شدت وجه عاطفی از سوی این کنشگر منفی در راستای ارائه یک گزاره کلی ناظر به کنش سیاسی خردگرایانه است؛ در عین حال، وجه عقلایی داستان بر شخصیت خردگرا و پیچیده داستان (سلطان مسعود غزنوی) استوار است که گزاره‌های عقلایی را در متن تولید می‌کند اما به لحاظ اشتراک در تحقیر سوژگانی با بوسهل پیوند و با حسنک گسست گفتمانی می‌یابد و از این رو این شخصیت خردگرا علیرغم تعیین‌کننده‌بودن و برخورداری از قدرت اصلی در تعیین سرنوشت گفتمان، در لایه دوم پیرنگ قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: عاطفه، گفتمان، انسداد گفتمانی، تراژدی، داستان حسنک وزیر

۱. استادیار دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران sara.zirak@gmil.com

1. discursive deadlock (disjunction)

۱- مقدمه

اساس هر گونه بررسی و تحلیل متن و گفتمان در تمایزی ریشه دارد که سوسور میان زبان و گفتار می نهد و این رویکرد در مبنای خود اصل اساسی شکل گیری گفتمان را بر مقوله «تفاوت» می‌گذارد. نظریه سوسور که در تداوم خود شکل‌گیری رویکرد ساخت‌گرایی را در پی داشت بعدها با بحران در روش مواجه شد و با توجه به زیربنای اجتماعی و درزمانی و فرایند تحول نشانه‌ها در نهایت به رویکرد پساساختگرا انجامید. البته مقوله تفاوت‌ها کماکان در زیربنای هر گونه تحلیل گفتمانی باقی مانده اما دیگر به سادگی تحقیقات ساختگرا به مقوله‌های دوتایی و طبقه‌بندی نظام نشانه‌ای تقابلی محدود نیست. در این راستا، در کنار توجه به زیرساخت‌های درزمانی تحول نشانه‌ها، به مقوله‌های حسی و عاطفی تحول نشانه‌ها و نیز به نظام‌های گفتمانی و وجوه دینامیک تحول این نظام‌ها نیز توجه شده است.

در پژوهش حاضر در صدد هستیم داستان مشهور و تاریخی- سیاسی حسنک وزیر را بر اساس توجه به مقوله‌های حسی و عاطفی و نقش این مقوله‌ها در تمایزبخشی به کنش‌های گفتمانی تحلیل کنیم.

۲- پیشینه پژوهش

داستان حسنک وزیر ظاهراً و همان‌طور که تلقی رایج نشان می دهد مهمترین و جذاب‌ترین بخش از تاریخ بیهقی است.

محمدعلی اسلامی‌ندوشن در مقاله‌ای با عنوان «یک سرنوشت ممتاز» (۱۳۳۸: ۹۸-۱۹۳) به بررسی زندگی و مرگ حسنک و ذکر دشمنان وی و رفتارشان می‌پردازد؛ همین‌طور محمد صادق خادمی در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی» (۱۳۸۵: ۸-۱۲) با تعریف پروتوتیپ یا نمونهٔ بارز به بررسی شخصیت‌های تاریخ بیهقی پرداخته آن‌ها را در ردیف پروتوتیپ‌های تاریخی-ادبی قرار می‌دهد؛ محمد مهدی افتخاری در پایان‌نامه خود با عنوان *شخصیت‌های تاریخ بیهقی و تحلیلی از اسم‌ها* (۱۳۷۳) به بررسی نسبت میان اسامی و شخصیت اشخاص درون متن کتاب بیهقی می‌پردازد. غلامحسین یوسفی در کتاب **برگ‌هایی در آغوش باد** (۱۳۸۶) ابعاد حقیقت‌نگارانه و صداقت بیهقی در ثبت و گزارش وقایع در کلیت تاریخ بیهقی و از جمله در داستان حسنک وزیر را مورد تاکید قرار می‌دهد و سینا جهاندیده در کتاب **متن در غیاب استعاره** (۱۳۷۹) ابعاد زیبایی شناختی تاریخ بیهقی و برخی وجوه شخصیت‌های آن را بررسی می‌کند.

داستان مذکور در یکی دو دهه اخیر بیشتر با رویکرد تحلیل روایی و به‌ویژه از منظر شخصیت‌پردازی مورد توجه قرار گرفته است که از جمله می‌توان به این موارد اشاره نمود: جلال متینی (۱۳۷۴) در «سیمای مسعود غزنوی در تاریخ بیهقی» (یادنامه ابوالفضل بیهقی)؛ محمدعلی همایون کاتوزیان (۱۳۷۴) در «ذکر بر دارکردن امیر حسنک وزیر: ملاحظاتی پیرامون جامعه‌شناسی تاریخی ایران»؛ حجت رسولی و علی عباسی (۱۳۸۷: ۸۱-۹۷) در «کارکرد روایت در ذکر بر دار کردن حسنک وزیر از تاریخ بیهقی»؛ احمد رضی (۱۳۸۳: ۶-۱۹) در «داستان‌وارگی تاریخ بیهقی»؛ پروین گلی‌زاده و علی یاری (۱۳۸۸: ۶۹-۸۶) در «بررسی قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی»؛ مرتضی چرمگی عمرانی (۱۳۸۹: ۱۰۳-۱۲۲) در «هنر سبکی بیهقی در توصیف داستان حسنک وزیر»؛ مرضیه کاووسی‌حسینی (۱۳۸۹: ۱۱۷-۱۲۷) در «بررسی شیوه‌های داستان‌پردازی بیهقی در داستان بردارکردن حسنک وزیر»؛ قدسیه رضوانیان و علیرضا پورشبانان (۱۳۸۹) در «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی»؛ ابوالفضل حری (۱۳۸۹: ۶۹-۸۷) در «همبستگی سطوح روایت و فراکردهای هلیدی در داستان حسنک وزیر»؛ مینا بهنام (۱۳۸۹: ۱۳۱-۱۵۰) در «ریخت‌شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی».

نکته مهم در ارتباط با این پژوهش‌ها این است که همگی مبتنی بر نوعی توجه روایت‌شناسانه و شخصیت‌گرا هستند و هیچ‌کدام زیربناهای کنشی و تنشی گفتمان و مولفه‌های درزمانی پساساختگرا را در این داستان مطمح نظر قرار نداده‌اند. این در حالی است که وجه عمده‌ای از مولفه‌های کنشی این داستان را می‌توان بر مبنای مقوله‌های تنشی و آمیخته به درگیری‌های سیاسی و عقیدتی از یک سو و وجوه حسی-عاطفی ناشی از حسادت و شقاوت از سوی دیگر، بررسی کرد که همگی به شکلی بارز در صورت متن جلوه می‌نمایند. این وجوه به قدری آشکاراند که در اغلب پژوهش‌های مرتبط با این داستان برجسته شده‌اند اما گویا نیت مولفان محترم این پژوهش‌ها برخورد تحلیل گرایانه با مقوله‌های تنشی نبوده است. با این همه دستاوردهای هر یک از این پژوهش‌ها به نحوی راهگشای وجوهی از دستمایه‌های مورد نیاز برای پژوهش حاضر بوده است.

همایون‌کاتوزیان (۱۳۷۴) رفتار استبدادی برخاسته از سوی کنشگران تاریخی آن دوره از قبیل مسعود غزنوی و نیز خود حسنک را ناشی از رویه طبیعی‌شده رفتار استبدادی آن دوره می‌داند؛ چراکه بیهقی در جایی از داستان به گونه‌ای تقدیرباورانه و در حد اشاره، اعمال گذشته حسنک در غصب اموال مردم را گوشزد می کند و پرده از روی رفتار

ستمگرانه طبیعی‌شده وی برمی‌دارد: «و اگر زمین و آب مسلمانان به غصب بستد، نه زمین ماند و نه آب و چندان غلام و ضیاع و اسب و ذر و سیم و نعمت هیچ سود نداشت. او رفت و این قوم که این مکر ساخته بودند نیز برفتند» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۳۴). همایون کاتوزیان با طرح این سوال که «آیا این راست است که حسنک زمین و آب مسلمانان به غصب بستد؟» می‌گوید: «بیهقی فقط به اشاره‌ای می‌گذرد، لیکن اشاره او در این باب خود نشان‌دهنده این است که غصب مال دیگران توسط کسی که در مقام و موقعیت حسنک قرار داشت، امری کاملا طبیعی تلقی می‌شد. شواهد و مدارک تاریخی بسیاری وجود دارد که نشان‌دهنده این امر است که ضبط دارایی و اموال، ویژگی مشترک همه حکومت‌های خودکامه و مستبد بوده است» (۱۳۷۴: ۸۲).

رسولی و عباسی (۱۳۸۷) با بررسی ساختگرایانه گفتمان شخصیت‌های داستان حسنک وزیر به نحوی استدلالی نقش اصلی تحولات داستان را بر عهده مسعود می‌گذارند و این مساله می‌تواند زوایای داستان و گفتمان حاکم بر آن را و نیز وجوه پنهانی تولید متن و نسبت آن با جهت‌گیری‌های مخفی سیاسی و فردی مولف آشکار سازد.

۳- مبانی نظری و روش

برخلاف سوسور که نشانه را نوعی دوگانی خودکفا می‌انگاشت، پرس تاکید می‌کرد که هر نشانه از سه رابطه شکل گرفته است: بازنمونی[1] که به واسطه یک تعبیر[2] با یک شیء[3] رابطه دارد؛ به عبارتی «نشانه یا بازنمون چیزی است که از جهتی یا در موقعیتی خاص، برای کسی جایگزین چیزی می شود» (کابلی و یانتس، ۱۳۸۰: ۲۴).

به عبارتی پرس برخلاف سوسور نقش میانجی[4] را در ارتباط میان دال و مدلول نادیده نمی‌گیرد اما کماکان نمی‌توان گفت نشانه پرسی نیز در نوع خود کامل است چون از یک سو شرایط تعبیر را در نظر نمی‌گیرد و از دیگر سو کماکان نوعی وضعیت الزامی در پیوند میان دال و مدلول برقرار است.

یکی از کسانی که نشانه سوسور را تا حدی از وضعیت انجماد نشانگانی خارج کرد یلمسلف، نشانه‌شناس دانمارکی، بود که به جای دو اصطلاح دال و مدلول از اصطلاحات

1. representamen
2. interpretant
3. object
4. mediate

«سطح بیان»[1] و «سطح محتوا»[2] استفاده کرد و هر کدام از این دو را نیز به دو وجه «صورت» و «ماده» تقسیم کرد (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱-۴۲). اگر به زبان ساده بخواهیم الزامات دیدگاه یلمسلف را آشکار کنیم باید بگوییم از دیدگاه یلمسلف این گونه نیست که دال و مدلول با یکدیگر الزام هستی‌شناختی داشته باشند یعنی چنین نیست که مدلول لزوما باید به تناسب دال فراخوانده شود بلکه این دو صرفاً در صورت فراخوانده‌شدن به یکدیگر ملزم می‌شوند؛ به عبارتی سرخی می‌تواند دال باشد برای مدلول‌های بسیاری اما به محض این که برای مدلول خاصی، مثلا برای مدلول خشم یا عشق، توسط عنصر میانجی فرخوانده شد دیگر این دو از هم جداشدنی نیستند. سویه دیگر دلالت ضمنی این نظریه این است که پس اندیشه می‌تواند به مثابه یک امر بسیط عمل کند؛ به این معنا که تا زمانی که به مختصات زبانی فراخوانده نشده برای خود حضور مجزا از بیان دارد همچنانکه بیان نیز می تواندحضوری مجزا از اندیشه داشته باشد. چون اساساً یک نشانه تا زمانی که فراخونده نشده عملاً هنوز به امری گفتاری یا گفتمانی تبدیل نشده است. لذا برخلاف نشانه شناسی سوسوری که واژه «خوب» همواره پیوستی الزامی و وجودی با مقوله محتوایی خوب‌بودن دارد در نگرش یلمسلف ما با چنین الزامی مواجه نیستیم.

از این جا است که به خودی خود این سوال مطرح می‌شود که پس چه چیزی در این میان باعث می‌شود که یک نشانه یا یک صورت بیانی خاص برای محتوای خاصی فراخوانده شود؟

در این راستا اشاره به دیدگاه گرماس برای تکمیل نظریه یلمسلف می‌تواند مفید باشد. گرماس سطح بیان را «برون‌نشانه» و سطح محتوا را «درون‌نشانه» می‌نامد و معتقد است «هر توصیفی یا باید قسمی از دنیا را نشانه رود یا قسمی از وجود را. توصیف پایان‌یافته قسمی از دنیا سبب شکل‌گیری شناخت از دنیای بیرون و توصیف کامل قسمی از وجود سبب پی‌بردن به دنیای درون می‌گردد[...] لازمه چنین توصیف‌هایی حضور گفته‌پردازی فردی یا جمعی است» (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۲).

بر این اساس باید گفت معنا در آغاز نیازمند دنیایی حسی- ادراکی (وجوه روانی کنشگران) است تا عنصر میانجی بر اساس موضع‌گیری خود دو سطح درون و برون‌نشانگانی را به یکدیگر مرتبط سازد. «درون‌نشانه فرم زبان طبیعی و برون‌نشانه فرم دنیای طبیعی را

1. level of expression
2. level of content

دارد و معنا کنشی است که سبب اجتماع و ارتباط این دو کلان نشانه-معنا می شود» (همان: ۴۳).

از نظرگاه نقد روانکاوانه «شخصیت‌های داستانی از طریق انتساب خصیصه‌های فردی، اجتماعی، سیاسی و غیره، در یک متن معرفی می‌شوند و در جریان کنش‌ها و واکنش‌ها، بازتاب دهنده افکار، آمال، و ناگفته‌های درونی خود، خالق اثر و ویژگی‌های محیطی وی هستند» (علیزاده و نظری انامق، ۱۳۹۰: ۱). در این راستا نشانه-معناشناسی عواطف و احساسات شاخه‌ای از نشانه-معناشناسی است که چگونگی شکل‌گیری عواطف و روند آن‌ها در گفتمان را بررسی می‌کند. این رویکرد جدید درواقع نوعی واکنش به رویکرد تقابل‌گرا و ساختاری است که بر اساس توجه به نظریه ساختگرای سوسور بنیان افکنده شده بود و لذا می‌توان گفت این رویکرد، بنا به خصلت سیال‌بودن حواس و عواطف، اساساً نوعی تقابل با رویکرد قطعی‌گرای ساختاری را پی می‌گیرد. انتشار کتاب *نشانه-معناشناسی عواطف* توسط گرماس و فونتنی تحول عظیمی در حوزه نشانه-معناشناسی به شمار می‌رود.

گرماس و فونتنی در مطالعات خود در باب نشانه-معناشناسی احساسات چهار پیش‌شرط را در مطالعه شکل‌گیری و پیشرفت احساس در گفتمان تعریف می‌کنند اما مهم‌ترین شرط در این راستا وجود یک فضای تنشی است که اصلی‌ترین شرط تولید معنا در انواع گفتمان‌های کنشی شناختی و احساسی است. به اعتقاد آنان، فضای تنشی شرایط عاطفی گفتمان را رقم می‌زند و باعث می‌شود سوژه در احوال خود دگرگونی‌هایی را تجربه کند که او را در نوعی رابطه پیوست یا گسست با افراد و چیزها قرار می‌دهد. چنین فضایی، مطابق اصطلاحات گرماس به شکل‌گیری «نقصان معنا»[1] (گرماس، ۱۳۸۹) منجر می شود و با برهم‌زدن توازن و تعادل حسی و عاطفی در فرد، دو فضای تنشی و تقابلی را شکل می‌دهد که در دو سوی دو نیروی متفاوت عمل می‌کنند که چه‌بسا یکی از آن‌ها به مثابه مبدا و دیگری به صورت مقصد عمل کند. این‌گونه، نوعی کشش اولیه در سوژه احساسی یا برانگیخته، ایجاد می‌شود که او را به سوی نوعی شیء ارزشی که محل تنازع و رقابت است سوق می‌دهد. از این رو گرماس معتقد است «آن کس که بگوید امید، باید بگوید انتظار» (همان: ۷۸).

فونتنی کنش، احساس و شناخت را سه منطق کلیدی در سازمندی تجربیات در گفتمان تلقی می‌کند و معتقد است «هر یک از این سه بعد گفتمان از نظام عقلانی خاصی پیروی

1. l’imperfection

می‌کند و بعد احساسی گفتمان که مکمل ابعاد عملی و شناختی گفتمان است، نه به تغییرات حالات چیزها بلکه به تغییرات در حالات روحی و کیفی سوژه مربوط می‌شود و همین بعد است که موضوع نشانه‌شناسی احساس می‌شود» (بابک‌معین، ۱۳۹۱: ۲).

۴- تحلیل متن

در نقد ادبی از اصطلاحی تحت عنوان «پیشگویه»[1] استفاده می‌شود که بیشتر با ژانر تراژدی قرین است. در این شگرد تراژدی‌نویس از همان آغاز داستان گزاره‌ای را در درون متن تعبیه می‌کند که نوعی انتظار فاجعه را در دل خواننده می‌کارد به گونه‌ای که انگار از درون مدام وی را به خلجان و انتظار دال بر وقوع رویدادی تراژیک وامی‌دارد. در ارتباط با داستان حسنک وزیر هم می‌توان گفت نوع معرفی که بیهقی از شخصیت بوسهل در آغاز داستان می‌آورد به نحوی چنین کارکردی را ایفا می‌کند:

«این بوسهل مردی امام‌زاده و محتشم و فاضل و ادیب بود اما شرارت و زعارتی در طبع وی موکد شده و لا تبدیل لخلق الله و با آن شرارت دلسوزی نداشت و همیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار بر چاکری خشم گرفتی و آن چاکر را لت زدی و فروگرفتی، این مرد از کرانه بجستی و فرصتی جستی و تضریب کردی و اَلمی بزرگ بدین چاکر رسانیدی و آنگاه لاف زدی که فلان را من گرفتم و اگر کرد، دید و چشید و خردمندان دانستندی که نه چنان است، و سری می‌جنبانیدندی و پوشیده خنده می‌زدندی که وی گزافگوی است. جز استادم که وی را فرونتوانست برد با آن همه حیلت که در باب وی ساخت» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۲۲).

چنانکه در نقل فوق از متن داستان می‌بینیم بر اساس وجوه شخصیتی بوسهل (شرارت، زعارت، نداشتن دلسوزی و ...) انتظار داریم در تداوم داستان پیامد کنشی و طبیعی این خصلت‌ها را در تعامل این شخصیت با دیگر کنشگران متن مشاهده کنیم.

اساس تحول کنش‌های داستان -لااقل در آن حد که به بوسهل مرتبط باشد- بر اساس گزارش بیهقی مرتبط با مقوله‌های روانشناختی طرح می‌گردد و وی را علی‌رغم اوصاف ناظر به جایگاه خانوادگی («امامزاده») و اجتماعی («محتشم») و اکتسابی («ادیب»)، به لحاظ وجوه عاطفی- شخصیتی (طبع و خلق) متصف به «شرارت» و «زعارت» می‌کند. وقتی بیهقی در ادامه می‌نویسد «و لا تبدیل لخلق الله» درواقع از نوعی گسست گفتمانی (ناممکن شدن ارتباط شناختی مابین کنشگران درون گفتمان) خبر می‌دهد که پایان تراژیک گفتمان

1. prediction

را در ذهن ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد سرنوشت خوبی در انتظار کنشگران نیست؛ به عبارتی، ساختار تراژدی‌گونه به داستان می‌دهد (نک: شفیعی، ۱۳۷۷) و دلهره خاص داستان‌های تراژیک را رقم می‌زند. این نحوه ورود نشانه‌های تراژیک شاید یکی از دلایل اصلی در عاطفی‌شدن کل داستان حسنک باشد چراکه ارسطو تراژدی را اساساً در پیوند با ویژگیِ تخلیه و تزکیه (کاتارسیس)، دارای کارکرد عاطفی می‌داند.

علت اصلی القای وجه انفعالی حسی و عاطفی داستان از همان آغاز در خواننده، ترسیم ناتوانی طبیعی کنشگر اصلی داستان در چنین وضعیت‌هایی است و به نظر می‌رسد هر کسی در مقام خواننده از طریق نوعی همذات‌پنداری با شخصیت داستان آن را به مثابه یک تجربه شخصی دریافت می‌کند و حتی ترس‌های ناشی از چنین سرنوشتی جان او را نیز فرامی‌گیرد.

«پیشگویه یا جملات آغازگر متون داستانی اعم از رمان یا هر گونه ادبی دیگر، تاثیر بسزایی در فضاسازی داستان و مجسم ساختن آن در ذهن خواننده دارند. اگر مجموعه متن داستانی را همچون یک بنای ساختمانی در نظر بگیریم، پیشگویه به مثابه بنیان و اساس این بناست به طوری که می توان گفت بعد از خوانش این قسمت است که خواننده تصمیم می‌گیرد داستان را ادامه دهد یا آن را رها کند و حتی می توان گفت که پیشگویه بازنمودی از مجموعه داستان روایت شده است: صحنه آغازین رمان نشان‌دهنده محتوا و مضامین آن است و منتقد ادبی با طرح پرسش و ایجاد دیالوگ با متن می تواند به درون اثر راه پیدا کند» (آیتی و اکبری، ۱۳۹۱: ۶).

بر این اساس می‌توان گفت در فرایند همراهی با معنای پدیداری متن مورد بررسی، ما از همان آغاز در معرض یک هجمه حسی-عاطفی مبهم از سوی راوی درون متن (بیهقی) قرار می‌گیریم که سرنوشت داستان و گفتمان را به نحوی به ما القا می‌کند که نوعی «انتظار» دال بر چاره‌ناپذیری، گسست و انسداد جبری در کلیت گفتمان را رقم می‌زند. در ادامه با بررسی دلالت ژانر تراژدی در داستان علت وقوع اتفاقات فوق در زیرساخت داستان را بررسی خواهیم کرد.

۵- دلالت ژانر تراژدی در داستان بیهقی

بیهقی در همان چند سطر نخست داستان حسنک پس از اظهار این که می خواهد داستان بردارکردن حسنک را بازگو کند و به نقش برجسته بوسهل در این واقعه اشاره می‌کند بر بی‌طرفی خود در نقل وقایع تاکید کرده و می‌نویسد: «و در تاریخی که می کنم سخنی نرانم

که آن به تعصبی و تربُّدی کشد، و خوانندگان این تصنیف گویند: شرم باد این پیر را! بلکه آن گویم که تا خوانندگان با من اندر این موافقت کنند و طعنی نزنند» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۱۸۹).

رسولی و عباسی(۱۳۸۷) معتقدند گرچه راوی زاویه دید بیرونی انتخاب کرده اما با نحوه چینش داستان روی طرح و پیرنگ، نتوانسته این بی طرفی را حفظ کند؛ یعنی به اعتقاد این نویسندگان، بیهقی به جای آن که نقطه شروع داستان را از رویارویی حسنک با مسعود و مخالفت او با جانشینی سلطان مسعود به نفع برادرش محمد، زمینه ساز کینه مسعود و نقطه آغاز بحران بداند، پاره ابتدایی داستان حسنک را عمداً از ماجرای راه ندادن بوسهل به نزد حسنک و کینه گرفتن بوسهل از وی آغاز و این گونه نقش بوسهل را در ماجرای حسنک برجسته می‌کند. به زعم نویسندگان مذکور این مساله از علاقه بیهقی به مسعود ناشی می شود و استناد آنان به ذکر عبارت «رحمه‌الله علیه» برای مسعود است: «چطور کسی می‌تواند بگوید بی‌طرف است در حالی که برای بعضی‌ها از واژه رحمه‌الله علیه استفاده کند و برای بوسهل اصلا از این واژه استفاده نکند» (همان: ۹۶).

با این همه به نظر نمی‌رسد این مساله بتواند توجیه‌گر این ادعا باشد؛ چراکه اگر به تعریف ارسطو از ژانر و الزامات آن، به ویژه تفاوت فضیلت عقلی و فضیلت اخلاقی-که دومی غایت تراژدی است و در راستای کسب فضیلت از رهگذر کاتارسیس و از رهگذر تاثیر حسی-عاطفی به دست می‌آید- توجه کنیم، درمی‌یابیم تاکید و تکیه داستان و روایت بر شخصیت مسعود غزنوی به علت برجسته‌بودن وجه حسابگری و عقلانیت در او می‌توانست غایتی از سنخ فضیلت عقلانی را توجیه کند که مبتنی بر رعایت حد میانه در رفتار است و لذا اساساً کارایی ژانر تراژدی به دست نمی‌آمد؛ چون ارسطو اخلاق را غایت‌نگرانه توجیه می‌کند و غایت آن را خیر اعلا و خیر اعلا را نیکبختی می داند که از رهگذر فضیلت – شامل فضیلت عقلی و فضیلت اخلاقی- به دست می‌آید: «فضیلت عقلانی از راه آموزش پدید می‌آید و رشد می کند و لذا نیازمند تجربه و زمان است در صورتی که فضیلت اخلاقی نتیجه عادت بوده و از این رو نامش اتیک[1] است که حاصل اندک تغییری در کلمه اتوس[2] به معنای عادت می‌باشد» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۲ a ۱۱۰۳). فضیلت اخلاقی نزد ارسطو نه عاطفه است و نه استعداد بلکه جزو «ملکات» است (همان: ۴: ۲ a ۱۱۰۶). اگر مبنای تحلیل را براساس تعریف تراژدی از نظر ارسطو قرار دهیم، درمی‌یابیم چرا بیهقی در همان آغاز داستان بر ملکه‌بودن عواطفی

1. Ethic
2. Ethos

چون شرارت و زعارت در طبع بوسهل تاکید می‌کند « شرارت و زعارتی در طبع وی موکد شده و لا تبدیل لخلق الله».

از دید ارسطو ملکه استوار چیزی است که به نیروی آن می‌توانیم در برابر عواطف عاری از خرد، رفتار درست و یا نادرست انجام دهیم. این عواطف عاری از خرد عبارتند از میل، خشم، ترس، اعتماد کورکورانه، حسد، شادی، دوستی، کینه، آزرم، هم‌چشمی، ترحم، و به طور کلی احساس‌هایی که با لذت و درد همراهند (همان: ۴: ۲ a ۱۱۰۵). بنابراین باید گفت شرارت و زعارت از دید بیهقی همان عواطف عاری از خرد هستند و ضمناً فی‌نفسه بد هستند چون ارسطو، علی‌رغم فضیلت‌زایی رعایت حد وسط، هر عمل و عاطفه‌ای را پذیرای حد وسط نمی‌داند زیرا به اعتقاد وی عواطفی چون کینه، بی‌شرمی، حسد، دزدی و آدمکشی فی‌نفسه بد اند و از بدی و رذیلت حکایت دارند (همان: ۶ : ۲ a ۱۱۰۷).

از شخصیت‌های اصلی داستان حسنک وزیر می‌توان بونصر مشکان را فردی دارای ملکه استوار عقلانیت دانست که رعایت حد وسط و «عاقبت‌نگری» وجه مشخصه شخصیت اوست: «و دیگر که بونصر مردی بود عاقبت‌نگر، در روزگار امیر محمود، رضی الله عنه، بی آن که مخدوم خود را خیانتی کرد، دل این مسعود را، رحمه الله علیه، نگاه داشت به همه چیزها، که دانست تخت مُلک پس از پدر وی را خواهد بود. و حال حسنک دیگر بود، که بر هوای امیر محمد و نگاهداشتِ دل و فرمان محمود، این خداوندزاده را بیازرد و چیزها کرد و گفت که اَکفاء آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد. همچنان که جعفر برمکی و این طبقه وزیری کردند به روزگار هارون الرشید، و عاقبتِ کار ایشان همان بود که از آنِ این وزیر آمد. و چاکران و بندگان را زبان نگاه باید داشت با خداوندان که محال است روباهان را با شیران چخیدن» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۲۲-۲۲۳).

با این همه حسنک نیز به لحاظ رفتار فردی فاقد ملکه استوار رعایت حد وسط معرفی می‌گردد چون «چیزها کرد و گفت که اَکفاء آن را احتمال نکنند تا به پادشاه چه رسد» (همان: ۲۲۲). بیهقی در ادامه می‌آورد «چون تعدّی‌ها رفت از وی که پیش از این در تاریخ بیاورده‌ام، یکی آن بود که عبدوس را گفت: امیرت را بگوی که من آن چه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم، اگر وقتی تخت مُلک به تو رسد حسنک را بر دار باید کرد. لاجرم چون سلطان پادشاه شد، این مرد بر مرکب چوبین نشست. و بوسهل و غیر بوسهل در این کیستند، که حسنک عاقبتِ تهور و تعدّی خود کشید. و پادشاه به هیچ حال بر سه چیز

اغضا نکند: اَلقَدْحُ فی المُلکِ و افشاءُ السِّرِّ و التَعَـرُّضُ [لِلْحُـرَمِ] و نَعـوذَ بـاللهِ مـنَ الخِـذلانِ» (همان‌جا).

لذا در اینجا می‌بینیم که حتی خود بیهقی تصریح می‌کند که نقش بوسهل در بـردار شـدن حسـنک صـرفاً یـک سـبب جـانبی بـوده و حسـنک در گـام اول چـوب تهـور، تعـدی و عاقبت‌نیندیشی خود را خورده و خود را گرفتار خشم پادشاه کرده است. درواقع جرم او « قـدح فی الملک» (طعن در کار پادشاهی و ایجاد مانع برای مسعود با حمایت از برادرش محمـد) و تحقیر مسعود در دوران وزارتش با گفتن «اگر وقتی تخت ملک به تو رسد حسنک را بـر دار باید کرد» بوده است و این یعنی نمی‌توانی حکومت را به‌دست گیری و در نتیجه نمی‌تـوانی مرا بر دار کنی، و البته به زعم بیهقی، پادشـاهان از ایـن نـوع هرگـز نمـی‌گذرنـد. بنـابراین می‌توان گفت بر اساس روساخت متن، در آن حد که به مسعود مربوط می‌شود، علـت اصـلی وی برای بردارکردن حسنک اولاً مولفه «قدرت» (اخلال در نظام پادشاهی) یعنـی مقولـه‌ای سیاسی (و مبتنی بر وجه شناختی) بـوده و لـذا از نظرگـاه سیاسـی مـی‌تـوان گفـت عامـل تاثیرگذار بر سرنوشت گفتمان، همانا مقوله زیربنایی قـدرت اسـت و ثانیـاً مقولـه‌ای عـاطفی (تحقیر بیناسوژگانی) بوده که حسنک نسبت بـه مسـعود روا داشـته بـود. ایـن جاسـت کـه می‌توان حلقه اتصال گفتمانی بوسهل و مسعود را واضح‌تر دریافت؛ به عبارتی هر دو (مسعود و بوسهل) به لحاظ وجه عاطفی (تحقیر بیناسوژگانی) نسبت به حسنک اشتراک داشتند و از این رو می‌توان گفت اشتراک در شیء ارزشی عاطفی، هم می‌تواند همگرایی گفتمانی ایجـاد کند و هم در عین حال نزاع بر سر آن باعث گسست گفتمـانی گـردد؛ یعنـی شـیء ارزشـی «تشفی» (اعاده حیثیت عاطفی ناشی از تحقیر) میان مسعود و بوسـهل، اتصـال یـا پیوسـت گفتمانی و میان این دو با حسنک انفصال گفتمانی ایجـاد مـی‌کنـد (واژه تشـفی بـا «شـفا» همریشه است و نشان می‌دهد تحقیر اجتماعی درواقع نوعی بیماری/ نقصان معنـای عـاطفی ایجاد می‌کند که سوژه تحقیرشده در صدد رفع/ شفای آن است).

با این توجیه می‌توان از منظر بیهقی، غایت خردگرایانه داستان حسنک را توجه دادن به «رعایت حد وسط و عاقبت‌اندیشی و پرهیـز از تعـدی در کـنش سیاسـی» دانسـت. درواقـع بیهقی می‌خواهد با گزاره‌های جزئی‌نگر و ناظر به کـنش‌هـای مشـخص افـراد، «یـک گـزاره فلسفی و کلی» به ما بدهد که در مقوله دانش سیاسی قـرار مـی‌گیـرد و آن ایـن اسـت کـه فضـیلت عقلایـی و اخلاقـی در حـوزه سیاسـت ایـن اسـت کـه فـرد از «تهـور، تعـدی و عاقبت‌نیندیشی» پرهیز کند وگرنه دچار عواقـب آن خواهـد شـد؛ کمااینکـه حتـی خانـدان

برمکی را نیز مشمول آن قرار می‌دهد. با ذکر خاندان برمکی، درواقع بیهقی به پیام اخلاقی داستان حسنک «وجه کلی، فرازمانی، فرامکانی و فرافردی» می‌دهد و به نحوی استقرایی آن را نماینده «یک گزاره کلان در حوزه رفتار سیاسی» معرفی می‌کند.

اینجا است که می‌توان گفت مورخ عادی صرفاً به سرهم‌بندی و چینش طبیعی‌نمایانه رفتارها و اطوار کنشگران تاریخ می‌پردازد اما مورخ صاحب‌نظر و باتجربه از طریق ترکیب رفتارها، گزاره‌های کلی نیز در اختیار می‌گذارد تا ماهیت فرافردی رفتارهای کنشگران و بازیگران روایت تاریخی را آشکار و از وجه جزئی خارج سازد و آن را به همه اعصار تعمیم دهد.

ارسطو فضیلت عقلانی را بر فضیلت اخلاقی ترجیح می دهد و خردمندی را بالاترین ملکه انسانی می داند و با یکسان دانستن عقل با خود حقیقی انسان، زندگی مبتنی بر خرد را نیکبختانه‌ترین می‌داند (ارسطو، ۱۳۸۵: ۷، ۱۰a ۱۱۷۸). بنابراین از دو ملکه عقلی و اخلاقی/عاطفی، دومی با سرشت و ماهیت تراژدی و غایت آن تناسب بیشتری دارد و چنانکه در ادامه خواهیم‌گفت با توجه به الزامات پیرنگ تراژدی، بیهقی اساس ترکیب افعال کنشگران داستان را بر شخصیت عاطفی‌ای باید بگذارد که در عین حال وجوه حسی و عاطفی او با عواطف عاری از خرد تناسب بیشتری داشته باشد و لذا برخلاف رسولی و عباسی(۱۳۸۷) باید گفت از آنجا که در شخصیت مسعود وجه اندیشگانی (عقلانی) غالب است به لحاظ ماهیت کنشی با ژانر تراژدی سنخیت ماهوی ندارد؛ چنانکه در جاهایی در خصوص این که در ماجرای حسنک چه گونه رفتار کند، با دیگران و از جمله با حسن میمندی و بونصر مشکان مشورت می‌کند، ولو با مصلحت‌سنجی و ظاهرسازی؛ در حالی که بوسهل از اساس هرگونه مصلحت و نصیحت را یکباره کنار گذاشته‌است. آنچه باعث شده بیهقی در چینش و ترکیب افعال کنشگران نقطه ثقل پیرنگ عاطفی را بر بوسهل متمرکز سازد از الزامات ژانر و غایت اخلاقی آن بوده است وگرنه مفروض است که سرنوشت گفتمان در وضعیت‌های بیناسوژگانی قطعا از جانب مولفه‌هایی تعیین می‌شود که گرچه از گفتمان فراترند (از جمله از سوی دارنده قدرت غالب) اما برای تحلیلگر از طریق بررسی ساحت‌های درون گفتمان قابل رهگیری‌اند و سه ساحت واقعیت، ذهنیت و رابطه را پیش روی یک او می‌گذارند. آنچه ما در مقام تحلیل با آن سروکار داریم و در پی آنیم، بیان «کیفیت و تفصیلات» ساحت سوم (یعنی رابطه کنشگران) و تبیین نسبت آن با دو ساحت قبلی (واقعیت و ذهنیت) در چارچوب گفتمان است (فوکو، ۱۳۸۹: ۷۵).

با درنظر داشتن اینکه هنر نیز از دیدگاه ارسطو در راستای کسب فضیلت سیر می‌کند در خواهیم یافت چگونه نگاه او در زمینه تراژدی می‌تواند محمل فضیلت اخلاقی در راستای نیل به نیکبختی از طریق کاتارسیس مبتنی بر تقلید قرار گیرد. ارسطو در کتاب *بوطیقا* از میان انواع شعر، تراژدی را به لحاظ فرم و محتوا برتر از انواع دیگر برمی شمارد: «تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام. دارای درازی و اندازه معین به وسیله کلامی به انواع زینت ها آراسته و آن زینت ها نیز هر یک بر حسب اختلاف اجزای مختلف و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می گردد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۳۶). وی مهمترین این اجزا را ترکیب و آمیزش افعال می داند زیرا «تراژدی تقلید مردمان نیست بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است و شقاوت و سعادت نیز هر دو از نتایج و آثار کردار نمی‌باشند [...] غایت تراژدی همان افعال و افسانه مضمون (تراژدی) است و البته در هر امری عمده غایت آن امر است» (همان‌جا).

گفتنی است تراژدی از دیدگاه ارسطو گذشته از این که اطوار و رفتار اشخاص را بازگو نمی‌کند بلکه اندیشه‌های آنان را تقلید می‌کند، به امر جزیی نمی‌پردازد و ضمنا وحدت شخص در آن لازم نیست (همان: ۹). با این حساب می‌توان گفت معلوم است اگر روایتی تاریخی در دل یک ژانر ادبی مثل تراژدی قرار گیرد اولاً مولف ملزم نیست روایتی واقع گرایانه مبتنی بر سیر زمانی واقعی داشته باشد بلکه داستان می تواند زمان مبتنی بر پیرنگ داشته باشد ثانیاً ملزم به بازگویی افعال جزیی نیست بلکه می تواند با پس و پیش کردن اجزای داستان اندیشه کلی را بازگو کند و هدف از آن هم نه ارائه اطلاعات بلکه تاثیرگذاری به جهت غایت آن هنر باشد که در تراژدی کاتارسیس است و از رهگذر وجوه حسی و عاطفی رخ می دهد.

۶- تحقیر اجتماعی و بیناسوژگانی[1]؛ عاطفه مبنایی در داستان حسنک وزیر

در بررسی داستان حسنک وزیر در نگاه اول به نظر می رسد عاطفه مبنایی که باعث می‌شود بوسهل کینه حسنک را به دل بگیرد حسادت است اما از آنجا که بیهقی خود سه احساس مبنایی را در درون داستان در تحلیل شخصیت وی گفته است، تحلیل‌گر چاره‌ای جز مبنا قرار دادن این عواطف ندارد: شرارت و زعارت و بی‌رحمی (نداشتن دلسوزی). نحوه تجلی این خصلت‌ها در توصیف بیهقی کاملا مشهود است و با مولفه‌های تبین‌کننده عاطفه

1. intersubjective

حسادت کاملا تفاوت دارند: «اما شرارت و زَعارتی در طبع وی مؤکّد شده و لا تَبدیلَ لِخَلقِ الله و با آن شرارت، دل سوزی نداشت، و همیشه چشم نهاده بودی تا [...]» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۲۲).

با این همه برای آنکه شرارت در یک فرد فعال شود به نظر می‌رسد باید بهانه‌ای وجود داشته باشد و در ارتباط با حسنک این بهانه عاطفی از یک عاطفه پیشین ناشی شده که در قالب شرمساری قابل توجیه است. به عبارتی وقتی بوسهل در دوران وزارت حسنک بر درگاه او مورد بی‌حرمتی واقع می‌شود بر اثر این امر نوعی از شرمساری در وی رخ می‌دهد که «تشفی، تعصب و انتقام» را در او بر می‌انگیزد: «یک روز به سرای حسنک شده بود، به روزگار وزارتش، پیاده و به دُرّاعه. پرده‌داری بر وی استخفاف کرده بود و وی را بینداخته» (همان: ۲۲۵). چنانکه می‌بینیم عامل اصلی در برانگیختن حس انتقام در بوسهل نسبت به حسنک «استخفاف» (تحقیر) بوده و لذا بیهقی در توصیف رفتاری که به دستور بوسهل با حسنک می‌شده است نیز از واژه استخفاف استفاده می‌کند: «و چون امیر مسعود، رضی الله عنه، از هرات قصد بلخ کرد، علی رایض حسنک را به بند می برد و استخفاف می کرد و تشفی و تعصّب و انتقام می‌بود. هرچند می‌شنودم از علی پوشیده وقتی مرا گفت که «از هرچه بوسهل مثال داد، از کردارِ زشت در باب این مرد، از دَه یکی کرده آمدی و بسیار محابا رفتی» (همان: ۲۲۴).

اینجا است که می توان گفت ردپای رفتار عاطفی عاری از خرد از سوی بوسهل در حق حسنک را درواقع باید از حس شرم ناشی از تحقیر دانست. شرمساری در دورنمای احساسات مبتنی بر تکریم نفس قرار می‌گیرد و بستری اجتماعی و بیناذهنی دارد: «در این خصوص می‌توان برای جای دادن شرمساری در دورنمایی بیناذهنی و اجتماعی موضع گرفت، بیناذهنی زیرا در تعداد قابل توجهی از نمونه‌های برگرفته، نیروی محرک نوعی رابطه حاکمیت و نوعی احساس حقارت است که امکان هرگونه حرکت یا ترفندی را فراهم می آورد که بارزترین آن بر مبنای تحمیل نوعی حقارت بر دیگری است که به مراتب سنگین‌تر از حقارتی خواهد بود که شخص خود متحمل می‌گردد» (دولاتای. نقل از آیتی و اکبری، ۱۳۹۱: ۱۶).

فونتنی در مقدمه کتاب *نگاهی کوتاه به نشانه معناشناسی شرمساری* معتقد است شرمساری نیز خود تبعات و واکنش های احساسی دیگری چون ناراحتی، خشم و انتقام‌جویی را به دنبال دارد: «سوژه‌های شرمسارِ مونث شرمساری خود را در قالب اندوه

آشکار می‌کنند، حال‌آن‌که سوژه‌های شرمسار مذکر این احساس را با نمودی از خشم و انتقام‌جویی بروز می‌دهند» (همان: ۱۳). بنابراین می‌توان گفت آنچه محرک مبنایی شکل‌گیری عاطفه انتقام در بوسهل شده بوده شرمساری ناشی از تحقیر اجتماعی بوده که قبلا بر درگاه حسنک در دوران وزارت او تجربه کرده بوده است. لذا می‌بینیم برخلاف حس حسادت که بر اساس پژوهش آیتی و اکبری (۱۳۹۱) در نهایت به شرم در سوژهٔ حسود منجر می‌شود، در بوسهل پس از کشته‌شدن حسنک نه‌تنها حسی از شرم و «فرا ارزش شناختی» نمی‌بینیم بلکه کماکان حس تشفی‌جویی و انتقام در بوسهل زنده است و او در مجلسی سر بریده حسنک را با عنوان «نوبرانه» با لذت به افراد حاضر در مجلس نشان می‌دهد: «چون از این فارغ شدند، بوسهل و قوم از پای دار بازگشتند، و حسنک تنها ماند، چنان که تنها آمده بود از شکم مادر. و پس از آن شنیدم از ابوالحسن خربلی، که دوست من بود و از مُختَصّان بوسهل که یک روز شراب می‌خورد و با وی بودم، مجلسی نیکو آراسته و غلامان بسیار ایستاده و مطربان همه خوش آواز. در آن میان فرموده بود تا سر حسنک پنهان از ما آورده بودند و بداشته در طبقی با مِکَبَّه. پس گفت: نوباوه‌ای آورده‌اند، از آن بخوریم. همگان گفتند: خوریم. گفت: بیارید. آن طبق بیاوردند و از او مِکبّه برداشتند. چون سر حسنک را بدیدیم همگان متحیر شدیم. و من از حال بشدم. و بوسهل بخندید، و به اتفاق شراب در دست داشت، به بوستان ریخت. و سر، بازبردند. و من، در خلوت، دیگر روز او را بسیار ملامت کردم. گفت: ای بوالحسن، تو مردی مرغ دلی، سر دشمنان چنین باید. و این حدیث فاش شد. و همگان او را بسیار ملامت کردند بدین حدیث، و لعنت کردند» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۲۳۵-۲۳۶).

«ملامت کردن» بوسهل از سوی بیهقی درواقع تزریق نوعی از کنش شناختی است که می‌توان گفت از سوی یک کشنگر خردگرا در پیکره داستان نمود می‌یابد اما چنانکه می‌بینیم بوسهل به مثابه شخصیت برانگیخته و احساسی و غیرعقلانی، این توصیه را نه تنها وقعی نمی‌نهد بلکه به تمسخر می‌گیرد و می‌توان گفت این که بیهقی عباراتی چون «رحمه‌الله علیه» را برای مسعود به کار برده اما از بوسهل دریغ کرده، با توجه به ضعف شخصیتی بوسهل اساسا نافی بیطرفی بیهقی نیست و توجیهی نمی‌یابد؛ چراکه قضاوت واقع‌گرایانه بیهقی درباره بوسهل در داستان رخ داده و چیزی پنهان نمانده است تا دلالت ضمنی گفته‌ها آن را آشکار کند.

۷- نتیجه‌گیری

تحلیلگر گفتمان چیزی جز متن پیش روی ندارد و به ویژه زمانی که متن در شرایط واقعی متفاوت (در دوره‌های زمانی متفاوت) تولید شده است، مقوله دلالت به معضل تبدیل می‌شود. در خصوص داستان حسنک وزیر به مثابه متنی که از سده‌های پیشین باقی مانده و سویه دلالتی آن به مثابه تاریخ و با ادعا و القای واقعیت‌نگاری لحاظ می‌شود همواره این سوال مطرح می‌گردد که روابط کنشگران این متن، چه نسبتی با واقعیت (واقعیت زمان وقوع رویدادها در جهان بیرون) و انتزاع (ذهنیت نویسنده و جهان متن) دارد.

بر اساس فرض و نتیجه تحلیل ما در این تحقیق، احساسات و عواطف زیربنایی‌ترین وجوه شکل‌دهنده به مولفه‌های کنشی و شناختی شخصیت‌های اصلی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی‌اند. طبق نتایج تحلیل، زیرساخت عاطفی این داستان از تحقیر اجتماعی و بیناسوژگانی نشأت می‌گیرد که شخصیت منفی عاطفی روایت (بوسهل) را به هیجاناتی چون تشفی، تعصب و انتقام سوق می‌دهد. شدت وجه عاطفی با سیطره ژانر تراژدی و پیرنگ داستان تطبیق دارد. دلالت غیرمستقیم گفتمان (وجه ادبی) در راستای ارایه یک گزاره کلی ناظر به کنش سیاسی خردگرایانه به مثابه فضیلت پردازش می شود اما وجه روایت تاریخی آن بر شخصیت عقلانی و خردگرا و پیچیده مسعود استوار است که گزاره‌های عقلانی را در متن تولید می‌کند و نمایانگر کنش‌های جزیی روایت است و چون ژانر غالب بر وجه ادبی، تراژدی است، این شخصیت علی‌رغم تعیین‌کننده‌بودن و برخورداری از قدرت اصلی در تعیین سرنوشت گفتمان، در لایه دوم پیرنگ و بوسهل در لایه اول قرار می‌گیرد.

منابع

آیتی، ا. و ن. اکبری. ۱۳۹۱. «تحلیل نشانه-معناشناختی احساس حسادت در داستان طلب آمرزش اثر صادق هدایت». *جستارهای زبانی*، ۷(۲): ۱-۱۷.

ارسطو .۱۳۶۹. *فن شعر*، ترجمه ع.ح. زرین کوب. تهران: طرح نو.

ـــــــــــ . ۱۳۸۵. *اخلاق نیکوماخوس*، ترجمه م. ح. لطفی، تهران: امیرکبیر.

اسلامی ندوشن، م.ع. ۱۳۳۸. «یک سرنوشت ممتاز؛ حسنک وزیر». *یغما*، ج ۱۲. (۵): ۹۸-۱۹۳.

افتخاری، م. م. ۱۳۷۳. *شخصیت‌های تاریخ بیهقی و تحلیلی از اسم‌ها*، پایان نامه ارشد. زبان و ادبیات فارسی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

بابک‌معین، م. ۱۳۹۱. «تحلیل نشانه شناختی مفهوم بین الاذهانی حسادت در رمان قوی همچون مرگ اثر موپاسان». *پژوهشهای ادب و زبان فرانسه*، (۱): ۳۵-۵۴.

بهنام، م. ۱۳۸۹. «ریخت شناسی داستان حسنک وزیر به روایت بیهقی». *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، سال چهارم. ۱(۴): ۱۳۱-۱۵۰.
بیهقی، ا. ۱۳۷۱. *تاریخ بیهقی*، تصحیح دکتر علی اکبر فیاض، تهران: نشر علم.
جهاندیده، س. ۱۳۷۹. *متن در غیاب استعاره*، تهران: چوبک.
چرمگی‌عمرانی، م. ۱۳۸۹. «هنرسبکی بیهقی در توصیف داستان حسنک وزیر». *سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۳ (۴ (۱۰)): ۱۰۳ -۱۲۲.
حری، ا. ۱۳۸۹. «همبستگی سطوح روایت و فراکردهای هلیدی در داستان حسنک وزیر». *ادب پژوهی*، (۱۲): ۶۹-۸۷.
خادمی، م.ص. ۱۳۸۵. «شخصیت‌ها در تاریخ بیهقی». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ۲۰ (۲): ۸-۱۲.
رسولی، ح و ع. عباسی. ۱۳۸۷. «کارکرد روایت در ذکر بر دار کردن حسنک وزیر از تاریخ بیهقی». *پژوهش زبان‌های خارجی*، (۴۵): ۸۱-۹۷.
رضوانیان، ق و ع.ر. پورشبانان. ۱۳۸۹. «نمایش شخصیت ها و شخصیت های نمایشی در تاریخ بیهقی». *پژوهش های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۱(۲): ۵۱-۶۴.
رضی، ا. ۱۳۸۳. «داستانوارگی تاریخ بیهقی». *نامه فرهنگستان*، ۶ (۳): ۶-۱۹.
شعیری، ح.ر. ۱۳۸۵. *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.
ـــــــــ . ۱۳۸۸. «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی». *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*، ۲(۸): ۳۳-۵۱.
شفیعی، م. ۱۳۸۸. «*تراژدی‌های تاریخ بیهقی*»، *یادنامه ابوالفضل بیهقی*، به کوشش م. ج. یاحقی، مشهد: دانشگاه فردوسی: ۲۹۹-۳۱۲.
علیزاده، ن و ط. نظری‌انامق. ۱۳۹۰. «نقد شخصیت در آثار داستانی صادق هدایت». *فصلنامه زبان و ادب فارسی*. تبریز: دانشکده ادبیات و علوم و انسانی، بهار و تابستان. ۵۴ (۲۲۳): ۱۵۱-۱۹۰.
فوکو، م. ۱۳۸۹. *دیرینه‌شناسی دانش*. ترجمه ع. سواری، تهران: گام نو.
کابلی، پ و ل. یانتس. ۱۳۸۰. *نشانه‌شناسی* (قدم اول)، ترجمه م. نبوی، تهران: شیرازه.
کاووسی‌حسینی، م. ۱۳۸۹. «بررسی شیوه های داستان پردازی بیهقی در داستان بر دار کردن حسنک وزیر». *نامه پارسی*، (۵۲): ۱۱۷-۱۲۷.
گرماس، آ. ژ. ۱۳۸۹. نقصان معنا. مترجم ح. شعیری، تهران: نشر علم.
گلی‌زاده، پ و ع. یاری. ۱۳۸۸. «بررسی قابلیت های نمایشی داستان حسنک وزیر در تاریخ بیهقی». *جستارهای ادبی*، (۱۶): ۶۹-۸۶.
متینی، ج. ۱۳۸۸. «سیمای مسعود غزنوی در تاریخ بیهقی». *یادنامه ابوالفضل بیهقی*، به کوشش م. ج. یاحقی، مشهد: دانشگاه فردوسی: ۴۰۷-۴۵۵.

همایون‌کاتوزیان، م.ع. ۱۳۷۴. «ذکر بر دارکردن امیر حسنک وزیر: ملاحظاتی پیرامون جامعه‌شناسی تاریخی ایران». ترجمه ق. سلیمانی. *چهارده مقاله در ادبیات، اجتماع، فلسفه و اقتصاد*، تهران: مرکز.
یوسفی، غ، ۱۳۸۶. برگ‌هایی در آغوش باد، تهران: علمی.

نقد و نظریهٔ ادبی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

خوانش شعر «مرگ ناصری» از منظر آرای لکان

نرگس مرادی[۱]
دکتر علی تسلیمی[۲]
دکتر محمد علی خزانه‌دارلو[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۱۰

چکیده

یکی از پرکاربردترین رویکردهای نظریه ادبی معاصر، نقد روان‌کاوانه است. با کاربرد این نظریه در خوانش متون ادبی، می‌توان به لایه‌های زیرین آثار ادبی پی برد. این نوشتار، با بهره‌گیری از مفاهیم بنیادی نظریهٔ روان‌کاوی ژاک لکان، روان‌کاو نو فرویدی، کاربرد این مفاهیم را در شعر معروف «مرگ ناصری» شاملو نشان می‌دهد. ابتدا برای رسیدن به هدف مقاله، چارچوب روان‌کاوانهٔ لکان توضیح داده می‌شود که در بردارندهٔ مفاهیمی چون امرخیالی، امر نمادین، امر واقعی، اُبژهٔ دیگری کوچک و دیگری بزرگ است. سپس با کمک این مفاهیم، شعر«مرگ ناصری» شاملو به منظور دستیابی به لایه‌های پیچیده و مباحث ضمنی، نقد و تحلیل می‌شود. عیسی در ناصره متولد شد، از این رو شاملو او را ناصری می‌نامد. ناصری کسی است که می‌خواهد با گسترش رحم خود، جامعه را در جهت دیگریِ بزرگ نجات بخشد. این ویژگی در امر نمادین رخ می‌دهد، اما معمولاً رحم و دوست داشتن بعد از دنیای خیالی اتفاق نمی‌افتد. این بررسی، نوعی تحلیل متنی برای شناخت هرچه بیشتر لایه‌های ضمنی و پنهان شعر را به دست می‌دهد.

واژگان کلیدی: دیگری بزرگ، نظم سه‌گانهٔ لکان، اُبژه، مرگ ناصری، شاملو

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان narges.m1357@gmail.com
۲. دانشیارر زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

ژاک لکان[1]، پزشک و روان‌کاو فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۸۱) با استفاده از نظریات و مفاهیم زیگموند فروید[2](راباته ،۱۳۸۲: ۲۰۱) دیدگاه تازه‌ای را در روانکاوی مطرح ساخت که در آن علاوه بر نظریات فروید، از دیدگاه‌های زبان‌شناسی ساختاری فردینان دوسوسور و دیدگاه‌های قوم‌شناسی و انسان‌شناسی کلود لوی اشتراوس نیز بهره برد و نظریات خود را گسترش داد. او زبان‌شناسی و روان‌کاوی را به هم می‌آمیزد و با استفاده از زبان‌شناسی سوسور به توضیح ناخودآگاه می‌پردازد. چنان‌که باید «لکان را فرویدی دانست که با سوسور تلفیق یافته است و قدری هم لوی اشتراوس و حتی دریدا هم به آن افزوده شده است» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۱۰). تفاوت فروید و لکان در این است که «هدف فروید تقویت «خود» بود تا در نهایت، قدرتمندتر از ناخودآگاه ظاهر شود و بتواند آن را مهار کند، اما به اعتقاد لکان، این طرح، ناممکن است و «خود» هرگز نمی‌تواند جای ناخودآگاه را بگیرد یا آن را تخلیه کند؛ زیرا به گمان لکان «خود» یا «من» صرفاً یک توهم و محصول ناخودآگاه است. در روان‌کاوی لکانی، ناخودآگاه اساس کل وجود است» (همان: ۱۱۱). از نظر لکان «ضمیر ناخودآگاه، مانند زبان تکلم، منوط به فرد نیست و امری ورای اوست و ساختمانی مشابه به زبان تکلم دارد و این بدین معنی است که درک ضمیر ناخودآگاه امکان‌پذیر نیست، مگر در رابطه با کلمات زبان» (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۰۹). لکان از سه مرحله متفاوت برای مسیر مشابه «کودکی» به «بزرگسالی» سخن می‌گوید که عبارتند از: «امر واقعی »[3]، «امر خیالی»[4] و «امر نمادین »[5].

در پژوهش حاضر، شعر «مرگ ناصریِ» احمد شاملو از دیدگاه نظریهٔ روان‌کاوی لکان مورد بررسی قرار می‌گیرد. شاملو از شاعران مطرح در ادبیات معاصر فارسی است. از ویژگی‌های شعر او که خود نیز در حضور دوستانش به آن اذعان داشته است (باران،۲۰۱۱)، کوتاهی طولی اشعار؛ الهامی و ناگهانی بودن، و عدم دستکاری شعر می‌باشد. کوتاهی طولی شعر، متناظر با فکر کتره‌ای حول و حوش توجه، تمرکز و مراقبه شاعرانه است، محصول شعری او را از نظر فکر ادبی تازگی می‌بخشد. عدم دستکاری شعر، نسخهٔ نهایی را از فکر آغازین شعر دور نمی‌سازد و بدین‌سان کیفیت عاطفی و صمیمیت فکر اولیهٔ شعر، تقلیل نمی‌یابد و خلوص و عاطفه، دستمالی و رقیق نمی‌گردد. در شعر شاملو، این بی‌واسطگی و

1. Jacques Lacan
2. Freud
3 .The Real
4.The Imaginary order
5 .The Symbolic order

عدم دستکاری، استقلال فکر را موجب می‌شود و بر صداقت شعر او می‌افزاید(همان). برای شاملو، ورژن نخست شعر که روی کاغذ می‌آمد، شکل نهایی شعر بود. پس از نویسش ورژن نخستین، شاملو شعر را رفع و رجوع، رفوگری، وصله‌دوزی نمی‌کرد و برخلاف شاعرانی چون اخوان ثالث، اشعارش کمتر دستخوش ویرایش، تصحیح و دگرگونی شده است. شعر چون آتشفشان فوران کرده؛ او نیازی به دستکاری این ورژن آغازین نمی‌بیند. روشن است که برای نگارش این‌گونه شعر، نثر بسیار طبیعی‌تر از نظم است (همان)، چراکه اندیشیدن به وزن و قافیه، فکر زبانی شعر را دگرگون می‌کند.

شعر «مرگ ناصریِ» شاملو، با توجه به ظرفیت فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌ای و اجتماعی مسیح، نمونه‌ای گویا برای نفی مدلول‌های معین و دلخواه نویسنده و بررسی آن، از دیدگاه لغزش‌های زبانی است.

۲- روش‌شناسی و رویکرد

این پژوهش مبتنی بر رویکرد روان‌شناسی از منظر لکان است و از طریق رویکرد تحلیل محتوای کیفی با بهره‌گیری از نظریهٔ لکان، به شناخت گسترده‌تر جهان متن کمک می‌کند. به عبارت دیگر، در این نوشتار از مفاهیم لکانی چارچوبی ساخته شده است که زبان روایت و نشانه‌های تصویری در شعر «مرگ ناصری» بر مبنای آن تحلیل می‌شود. البته همهٔ جزئیات مفاهیم لکان در این رویکرد تحلیلی منظور نشده است اما مهم‌ترین آنها مطرح گردیده‌اند.

۳- پیشینه پژوهش

منتقدانی که به نقد روان‌کاوانه اقبال نشان داده‌اند، بیشتر براساس نظریات فروید و یونگ به بررسی متون ادبی پرداخته‌اند، چراکه از یونگ و فروید و دربارهٔ این دو، منابع زیادی به فارسی ترجمه شده است. این درحالی است که مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات لکان به زبان فارسی ترجمه نشده است. در دهه ۷۰، مجلهٔ *رغنون* در مقالات خود به نظریات لکان می‌پردازد. در شماره ۱۶ همین فصلنامه، مقاله‌ای با نام «رانهٔ مرگ نزد لکان» از الی راگلند، ترجمه شهریار وقفی‌پور، نخستین مقاله‌ای است که به طور مشخص به مفاهیم لکانی می‌پردازد. در شماره ۲۲ فصلنامه *رغنون*، مقاله «پیش‌درآمدی بر ژاک لکان» از ژان میشل راباته با ترجمهٔ فتاح محمدی، شروع خوب و قابل‌قبولی برای آشنایی با شیوهٔ تفکر لکان است. مسأله دیگر در کم‌توجهی به ترجمهٔ آثار لکان، دشواری فهم مباحث نظری اوست. تئوری‌ها و نظریات لکان، برطبق مشاهدات عینی در جلسات روان‌کاوی شکل می‌گرفتند، بنابراین غامض

و پیچیده است. همچنین مفاهیم لکان در دوره‌های مختلف زندگی او، دچار تحول می‌شدند. مفاهیمی چون «دیگری بزرگ»، «دیگری کوچک» و «امرواقعی» و غیره، البته زبان و سبک دشوار او در بیان نظریاتش، باعث می‌شود خواننده در دریافت ساده و قابل‌فهم ایده‌های او دچار مشکل شود. او خود نیز به این شیوهٔ آگاهانه بیان نظریاتش اذعان می‌کند (Lacan, 1999: 29) مقالات مربوط به کاربست نظریهٔ لکان درمتون ادبی در ایران، به دهه ۸۰ محدود است. از سال ۹۰ تا کنون تعداد مقالات چاپ‌شده رو به فزونی نهاده است و این مقالات به بررسی برخی متون و اشعار فارسی، نمایشنامه‌های نویسندگان خارجی چون آنتوان چخوف، هارولد پنیتر، یوجین اونیل و شکسپیر پرداخته‌اند، اما در این بررسی‌ها به کاربست نظریهٔ لکان در شعر شاملو کمترتوجه شده است.

۴- رشد روانی سوژه از دیدگاه لکان

چنان‌که گفته شد لکان، فرایند رشد روانی انسان را در سه مرحلهٔ قلمرو واقعی، قلمرو خیالی و قلمرو نمادین می‌داند. لکان شناخت خود از انسان و جهان را مطابق روند رشد کودک در پیوند با مادر، پدر و دیگران تبیین می‌کند. از دیدگاه او، بین این سه قلمرو، مرزبندی مشخصی وجود ندارد و این سه قلمرو در هم تداخل دارند. لکان پس از تعریف نظم‌های سه‌گانه و تأثیر آنها بر فرآیند شکل‌گیری شخصیت انسان، به مسأله «فقدان» می‌پردازد. انسان برای غلبه بر «فقدان» و رسیدن به لذت غایی یا اُبژه و مطلوب‌گمشده (که مطلقاً دست‌نیافتنی می‌باشد) مدام از یک میل به میلی دیگر در گردش است و در جستجویی بی‌وقفه و بی‌پایان قرار می‌گیرد و «از آنجا که این اُبژه و مطلوب گمشده، یادآور نخستین مطلوب و اُبژهٔ آدمی در امر خیالی و دوران وحدت با مادر است، هم‌زمان با مواجههٔ قانونِ منعِ محرم‌آمیزی، اُبژه‌ای ازدست‌رفته خوانده می‌شود» (Ragland-Sullivan,1995 :89). لکان در این میان، بر نقش «دیگری» تأکید می‌ورزد که به طور مستقیم در شکل‌گیری شخصیت سوژه تأثیر می‌گذارد.

۴-۱- امرخیالی: امر خیالی لکان از مهم‌ترین مراحل رشد روانی سوژه است، زیرا سوژه همیشه آرزوی بازگشت به طفولیت و تجربهٔ دیگربارهٔ حس یکی‌بودگی با مادر را در سر می‌پروراند قلمرو خیالی لکان، مصادف با دوران نوزادی انسان می‌باشد. در این دوره، نوزاد تمایزی میان خود و مادر احساس نمی‌کند و به دلیل پیوستگی با مادر و برآورده شدن نیازهایش از جانب او، وجود خود را از وجود مادر جدا نمی‌داند و مادر به عنوان کلی واحد، حاکم بی‌چون‌وچرای این قلمرو است. نوزاد تا شش‌ماهگی می‌پندارد با مادر یکی است، اما

در فاصلهٔ بین شش تا هجده‌ماهگی، تصورات این وصلت بـا ورود کـودک بـه مرحلـه آینگـی فرومی‌ریزد (Habib, 2005 :558-591). کودک که تا این زمان هنوز بر بدن خـویش اشـراف نداشته و به کلیت بدن خود پی نبرده است؛ خود و اندامش را اجزائی منفصل و جـدا از هـم تصور می‌کند. در این زمان است که «مرحلهٔ آینه‌ای» لکان، اتفاق می‌افتد. در مرحلهٔ آینـه‌ای که جزئی از مرحلهٔ خیالی است؛ کودک خود را در آینه مـی‌بینـد و تصـویر خـود را در آینـه تشخیص می‌دهد؛ با او همذات‌پنداری می‌کند، اما این تصویر، همچنان برای او بیگانه است و با خود او خلط می‌شود (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵). تصویر درون آینه مواجهه بـا همـان «امـر خیـالی» مورد نظر لکان است که در قالب «دیگری» ادراک می‌شـود (Lacan,1988:140) کـودک بـا دیدن خود در آینه، متوجه تمایز خود از مادر می‌شـود و درک ایـن تمـایز اولـین «فقـدان» برای کودک محسوب می‌شود. کودک در طول زندگی خود تـلاش مـی‌کنـد ایـن «خـلأ» را جبران کند. «اُبژهٔ دیگری کوچک» نشانهٔ دیگر جدایی کودک از مادر است که لکان آن را در مباحث مربوط به مرحلهٔ آینه‌ای مطرح می‌کند، چراکه اولین اُبژهٔ کوچک، تصویر کـودک در آینه است. تصویر مجازی درون آینه از سوی کودک به عنوان اُبژه در نظـر گرفتـه مـی‌شـود (Ibid:43). کودک کم‌کم درمی‌یابد که گاه مادرش از نزد او می‌رود و چیزهایی وجود دارند کـه جزئی از او به حساب نمی‌آیند. به این ترتیب با «دیگری» آشنا می‌شود. همین آگاهی‌یـافتن از جدایی و امکان وجود «دیگری»، فقدان و نوعی دلهره ایجاد می‌کند.

از نظر لکان، احساس فقدانِ همیشگی ناشی از عبور از مرحله خیـالی در سـوژه، بـاقی می‌ماند و این فقدان با هیچ اُبژه‌ای جبران نمـی‌شـود و اگـر هـم ایـن اتفـاق بیفتـد، ایـن برآورده شدن، حالتی موقتی است؛ زیرا مبنای وجودی انسان خلأ و فقدان است. سـوژه بـرای جبران این فقدان به دنبال «اُبژه‌های دیگری کوچک» است که بتواند این خـلأ را جبـران کنـد (Lacan,1978: 179)، اما اُبژهٔ مطلـوبِ سـوژه، همـواره دسـت‌نیـافتنی اسـت. «اُبـژهٔ دیگـری کوچک» ساختاری به مانند استعاره دارد و به همین دلیل به مدلول‌های بـی‌شـماری دلالـت می‌کند (Evans,1997: 111-113).

کودک وقتی بزرگ‌تر می‌شود می‌خواهد فقدان مادر - نبود قضیب- را پُـر کنـد. او متوجـه می‌شود میل مادر به سوی «دیگری» است. این «دیگری» همان پـدر (دیگـریِ دیگـر) اسـت. «بدین‌سان از اُبژهٔ پدر و سهم او در رضایتمندی مادر آگاه می‌گردد» (موللی، ۱۳۸۳: ۱۰۰). «پـدر به گفتهٔ لکان، همچون «قانون» (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گـذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۳). کودک، خواهان پیوند مجدد و بازگشت بـه

آن وحدت اولیه است و تقاضا دارد که «دیگری» پاسخگویش باشد و به وحدت اولیه برگردد و به «فقدان» پایان دهد، اما این وضعیت برای او لازم است تا به موجودی نقش‌مند و فرهنگی بدل شود.

۴-۲- امر نمادین: کودک پس از مواجهه با «نام پدر» (قانون پدر) به‌ناچار لذت را از نخستین اُبژهٔ میل یعنی مادر، سرکوب می‌کند و آن را به ناخودآگاه می‌راند. این مرحلهٔ اُدیپی، مرحلهٔ نمادین است (همان‌جا). در امر نمادین با یک رابطهٔ سه‌سویه مواجه هستیم؛ مادر، کودک و پدر-که دال قانون است- سه سوی این رابطه را شکل می‌دهند (Evans,1977:201). «پدر، بازنمایی‌کنندهٔ همهٔ قوانین و هنجارهای اجتماعی و مانعی فرهنگی برای استمرار «میل مادر» است» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۲). او با ورود خود به رابطهٔ دوسویهٔ کودک و مادر و منع یکی‌شدن با مادر از طریق قانون منع محرم‌آمیزی، زبان را به وجود می‌آورد. کودک در دورهٔ نظم نمادین به آموختن زبان می‌پردازد و با فراگیری زبان، با قوانین آشنا می‌شود. در نظم نمادین بر خلاف نظم خیالی، پدر به‌جای مادر در جایگاه قدرت قرار می‌گیرد (Lacan,1993: 247).

«لکان در تحلیل امر نمادین، دیدگاه‌های روان‌شناسی و زبان‌شناسی را در هم ادغام می‌کند و بیان می‌دارد که «ناخودآگاه ساختاری منظم همانند زبان دارد» (Booker,1996: 38). لکان معتقد است قواعد زبان بر نحوهٔ شکل‌گیری ناخودآگاه، تأثیر می‌گذارد. اجزای ناخودآگاه که شامل امیال، تصاویر و خواست‌ها می‌باشد همگی دلالت‌گر هستند و به‌واسطهٔ زبان بیان می‌شوند؛ یعنی استعاره و مجاز مرسل، فعالیت‌های ضمیر ناخودآگاه را شکل می‌دهند. در این زنجیرهٔ دلالتی، ما دائماً در حال حرکت از یک دال به دال دیگر هستیم. «هر دال به دالی دیگر اشاره دارد و زنجیرهٔ دال‌ها تا بی‌نهایت ادامه دارد» (پاینده،۱۳۸۸: ۳۲).

از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین اصطلاحات لکان، واژهٔ «دیگری» است. لکان بین «دیگریِ کوچک» و «دیگریِ بزرگ» تمایز قائل می‌شود. «دیگریِ کوچک» در امرخیالی قرار دارد که پیش‌تر از آن یاد کردیم، اما « دیگریِ بزرگ» فراتر از «دیگربودگی» موهوم امر خیالی است و لکان این «دیگری» را با زبان و قانون یکی می‌داند و به همین دلیل جایگاهِ آن را «امر نمادین» (Evans,1997: 135) و ضمیر ناخودآگاه می‌داند (lacan,1968:168) و علاوه بر این، ناخودآگاه، جایگاهِ کلام دیگریِ بزرگ نیز هست .«پدر، مادر، قانون، جامعه، مذهب و هر نیرو و نهادی که در روند شکل‌گیری شخصیت و باورها مؤثراند به نوعی «دیگریِ بزرگ»

محسوب می‌شوند که از اجزاءِ اصلی «امر نمادین» شمرده می‌شود» (فرشید و دارابی، ۱۳۹۱: ۱۴۰).

«لکان، عقدهٔ اُدیپ را که اصل بنیادین خودآگاهی است به دال هم‌ارز آن، در نظم نمادین پیوند می‌زند: نام پدر. با اینکه موقعیت اُدیپی متضمن روابط « واقعی» و «خیالی» هست، اما شالودهٔ آن بر رابطهٔ نمادین استوار است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۸۵).

۴-۳- امر واقعی: در سال ۱۹۵۳ امر واقعی به عنوان یکی از سه مرحلهٔ تکامل نفسانی وارد نظریه لکان شد و نه تنها با امر خیالی که با امر نمادین نیز در تضاد قرار گرفت. از این نظر که در امر واقعی با غیاب و فقدان روبه‌رو نیستیم، زیرا هرآنچه با زبان سروکار دارد در امر نمادین قرار می‌گیرد و از امر واقعی بیرون رانده می‌شود (Evans:1997:159-161). امر واقعی در آثار لکان و تفکر او دستخوش تغییرات بسیار قرار گرفته و در آثار او واضح بیان نشده است. این مفهوم، ابتدا منحصراً معنایی مقابل خیال و تصور داشت، اما لکان به‌تدریج میان امر واقعی و واقعیت تمایز نهاد (Lacan,1993:191). منظور او از واقعی، واقعیت نیست چون واقعیت از دید لکان، ساختاری زبانی دارد و در برخورد با «دیگری بزرگ» به سوژه القاء می‌شود. او معتقد است که «امر واقع» دلالت‌ناپذیر است و وارد نظام زبان و رابطهٔ دال و مدلولی نمی شود؛ بنابراین هیچ‌گاه امکان دسترسی به آن وجود ندارد (Lacan,1988:66). « امر واقعی همان جهان است پیش از آنکه از طریق زبان مورد شناسایی قرار گیرد (بخوانید گسسته شود) و به امر نمادین بدل شود. ایدهٔ لکانی که ژیژک آن را پی می‌گیرد، این است که امر واقعی، هیچ‌گاه به طور کامل تحت انقیاد زبان در نمی‌آید و نمادین نمی‌شود (زائری، بی‌تا: ۵۳).

همان‌طور که گفته شد امر واقعی به گونه‌ای در مرزهای امر نمادین و امر خیالی قرار دارد. به عبارت دیگر امر واقعی برای لکان، آن بخش از تجربهٔ زندگی است که کاملاً درون نظام نشانه‌ای زبان قرار نمی‌گیرد (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۰- ۱۱۴). با وارد شدن به امر نمادین، ارتباط انسان با امر واقع قطع می‌گردد، اما امر واقعی «خارج از امر نمادین به وجود خود ادامه می‌دهد» (کلرو، ۱۳۸۵: ۱۴۶). به گفتهٔ لکان پُر بودن از ویژگی‌ها و مشخصات امر واقعی است (Lacan,1999:129). کودک با وارد شدن به دنیای نمادین و شکل گرفتن شخصیت اجتماعی و فرهنگیش آن فقدان وحدت اولیه را حس می‌کند و در ناخودآگاه خود نگه می‌دارد و حسرت آن دوران را به همراه دارد و می‌خواهد که به آن دوران برگردد.

۵- مرگ ناصری

در اینجا شعر «مرگ ناصری» را با تکیه بر جزئیات بررسی می‌کنیم و مباحث نظریه لکان را در ارتباط با اجزای شعر تبیین می‌کنیم:

«مرگِ ناصری»

با آوازی یک‌دست/ یک‌دست/ دنباله‌یِ چوبین بار/ در قفای‌اش/ خطی سنگین و مرتعش/ بر خاک می‌کشید./

«- تاجِ خاری بر سرش بگذارید!»/ و آوازِ درازِ دنباله‌یِ بار/ در هذیانِ دردش/ یک‌دست/ رشته‌ئی آتشین/

می‌رشت./ «- شتاب کن ناصری، شتاب کن!»/ از رَحمی که در جانِ خویش یافت/ سبک شد/ و چونان قوئی مغرور/

در زلالی‌یِ خویش نگریست/ «- تازیانه اش بزنید!»/ رشته‌یِ چرم‌باف / فرودآمد،/ و ریسمانِ بی‌انتهایِ سُرخ/

در طولِ خویش/ از گرهی بزرگ/ برگذشت./ «- شتاب کن ناصری، شتاب کن»/

□

از صفِ غوغای تماشائیان/ العازَر/ گام‌زنان ، راهِ خود گرفت/ دست‌ها/ در پسِ پشت/ به هم در افکنده،/

و جان‌اش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده/ آزاد یافت:/ «-مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

□

آسمانِ کوتاه/ به سنگینی/ بر آوازِ رو در خاموشی‌یِ رَحم/ فروافتاد/ سوگواران/ به خاک‌پُشته برشدند/

و خورشید و ماه/ به هم/ برآمد (شاملو،۱۳۷۷: ۶۱۲).

۵-۱- بررسی شعر

شعر «مرگ ناصری» در سه بند شروع شده است. آنچه با نخستین خوانش ما از این شعر حاصل می‌شود به طور خلاصه، از این قرار است؛ در بند اول مسیح، دنبالهٔ چوبین بار (صلیب) را درحالی‌که پشت سرِ او بر روی خاک، خطی سنگین و مرتعش بر جای می‌گذارد، بر دوش می‌کشد و آواز اطرافیان را می‌شنود که می‌گویند: «تاج خاری بر سرش بگذارید» و «شتاب کن ناصری شتاب کن» و مسیح، رحم را در جان خویش احساس می‌کند و چون قویی سبکبار در زلالی خویش می‌نگرد. در بند دوم، صحنه عبور بی‌تفاوت العازر را از صف

غوغای تماشائیان، نظاره‌گر هستیم که جانش از دِینی گزنده آزاد شده است و با خود زمزمه می‌کند: « مگر خود نمی‌خواست ورنه می‌توانست». در بند سوم شعر، طبیعت در مرگ مسیح واکنش نشان می‌دهد و خورشید و ماه به هم برمی‌آیند. اکنون به خوانش دقیق متن می‌پردازیم و می‌کوشیم ساختارهای زیرین و پنهان متن را آشکار سازیم.

از آنجایی که امر واقعی، قلمرو پیشازبانی است و کودک بین خود و هرچیز دیگری در دنیا تمایز قائل نمی‌شود، وضعیتی که در آن زبان وجود ندارد و هیچ فقدان، نبود یا غیبتی نیست و کودک در امر واقعی، همه‌چیز را بیرونی و ساده می‌بیند؛ چیزها تکه‌تکه و کلیت‌نیافته است و اشیاء نامی ندارند. در تحلیل شعر می‌توان گفت، بیان واژگان رحم و مفاهیم مهر، مهرورزی و مهرطلبی به دنیای کودکانه بازمی‌گردد. این واژه به همراه ترکیباتی چون دنبالهٔ چوبین بار و رشتهٔ چرم‌بافت از آنجا که بینش ساده کودکانه و گاه نگاه پراکندهٔ نوزاد را به یاد می‌آورد قلمرو واقعی و خیالی لکانی را در شعر به رخ می‌کشد که به شرح آن می‌پردازیم.

شاملو از تمهید اسم برای واژه‌های شعری‌اش سر بازمی‌زند. در اشعار او واژه‌ها و عبارات، همه جا اسم عام دارند و با این شیوه، به کلیت‌بخشیدن به اندیشه و افکار خود یاری می‌رساند و آنها را از بند محدودشدن در معنایی تعریف‌شده و خاص، آزاد می‌سازد. در مرگ ناصری، گویی مسیح مانند یک کودک و از نگاه یک کودک، «تازیانه» را رشته‌ای می‌بیند که از جنس چرم است و کاربردش را نمی‌داند. او هیچ ارتباطی بین «رشته» و «آتشین» نمی‌یابد. مسیح در «ریسمان بی‌انتهای سرخ» نیز خشونتی نمی‌بیند. خشونت به دنیای خیالی و نمادین تعلق دارد. عبارتهای «از گره برگذشتن» و «آسمان کوتاه» نیز نگاه ساده و بیرونی مسیح را نشان می‌دهد.

«پیچیده‌ترین و پرتابی‌ترین» واژه‌ای که در این متن غریب می‌نشیند، واژهٔ رَحم است. نمونهٔ برجستهٔ یک لغزش زبانی از نظر فروید و ناخودآگاه زبانی در اندیشهٔ لکان[۱]. معادل فارسی رحم، واژه است. مهر می‌تواند همان میترا باشد که شباهت نزدیکی با مسیح دارد. مهر نیز مانند مسیح بدون پدر است و مادری پاک و باکره (ناهید) دارد. از آنجایی که مهر و مسیح هر دو خداگونه هستند، رَحم به گونه‌ای یادآور رحمت و مهر خداوندی در آفریدن نسل بشر است و افزون بر آن، مسیح از بشر نگهداری و حمایت می‌کند. بر زمین فرود آمده است تا آدمی را مورد رحم و دلسوزی خود قرار دهد و برخلاف منجیان دیگر که ستمگران را نابود می‌سازند، آنان را می‌بخشاید و بدین‌گونه به ناجی‌بودن خود مصداق می‌بخشد، حتی

با داستان مرگ خود (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۰۱ و۲۰۰). مسیح، همه را با خودش نزدیک می‌بیند. او که اسطورهٔ عشق و محبت است و رَحم در وجودش جای گرفته است، گویی کودکی است که با جهان یگانگی و همزیستی دارد و هیچ تشخیصی بین خود و جهان نمی‌دهد.

همان‌طور که اشاره شد، مسیح سمبل مهر و عطوفت با «مهر» و «میترا» ارتباط دارد. میترائیسم یا آیین مهرپرستی، در میان آریاییان رواج داشته است. شباهت‌های موجود میان این دو دین، گواه صادقی بر تأثیرپذیری مسیحیت از آیین مهر می‌باشد. «میترا» یا «مهر»، پیش از اصلاح دین مهر به وسیلهٔ زرتشت، ایزد نگهدارندهٔ زمین بود. ایزد «میترا» از بانویی باکره به نام «آناهیتا» زاده می‌شود. «میترا» با تمامی توان با اهریمن مبارزه می‌کند و به قدرت آنان پایان می‌بخشد و در ضیافتی به نام «شام آخر» به همراه نزدیکان خود شرکت می‌کند و از آنجا با ارابه‌ای چهار اسب به سوی آسمان عروج می‌کند و در آسمان هفتم با خدا یکی می‌شود. کیش مهر در اثرجنگ‌های بین ایرانیان و یونانیان (رومیان) به اروپا رفته و با آیین‌های باستانی آن دیار مخلوط شده و با چهره‌ای دیگر آشکار می‌شود و قدرت می‌گیرد. اگرچه آیین «مهر» پس از قدرت‌گرفتن آیین مسیحیت کم‌کم عقب‌نشینی کرد، اما شکل و هیأت اصلی میترائیسم همچنان باقی ماند و در قالب دین مسیحیت، دوباره به حیات خود ادامه داد (ربیع‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۰). بسیاری از نشانه‌های دین «مهر» در قالب دین‌های دیگر به‌ویژه مسیحیت زنده شده است.(۲)

واژهٔ رَحم به معنی عطوفت و مهر با مهر مادر آمیخته می‌شود. رَحم با مهر و دوستی مسیحایی نیز همخوانی دارد. در میان پیامبران، مسیح اسطوره مهر و محبت و قهرمانی با سیمایی پر از مهر و عطوفت است که تسلیم‌شدن را می‌پذیرد و تن به صلیب می‌دهد تا انسان و آرمان‌های او زنده بماند. قرآن از عیسی به عنوان پیامبر صلح و دوستی یاد می‌کند. مسیح در مقابل کاهنان یهود، ستیزه و مقاومت نمی‌کند و بی‌دفاع دست به بند می‌دهد (نک. *کتاب مقدس*، ۱۳۸۳: ۶۵،۶۴،۳۸،۳۷). او تنها پیامبری است که از مادری باکره به دنیا آمده و تولدش بزرگ‌ترین معجزه در میان پیامبران بوده است. از میان چهار انجیل، تنها انجیلی که در آن از زایمان باکره صحبت می‌شود، انجیل «لوقا» است و لوقا فردی یونانی است (کمبل،۱۳۸۰: ۲۶۰و۲۶۴) و این مسأله، مؤید تأثیر آیین مهر در مسیحیت است.

بدین ترتیب رَحم با مهر و دوستی مسیحایی همخوانی دارد و دوستی با عشق و با آنچه در رَحِم به وجود می‌آید معنا می‌یابد. واژهٔ رَحم در شعر که گویی ناخودآگاه به زبان آمده به طور ناخودآگاه با رَحِم ارتباط برقرار کرده است.

از رَحمی که در جان خویش یافت/ سبک شد/ و چونان قویی مغرور/ به زلالی خویش نگریست.

کودک در فاصلهٔ بین شش تا هجده‌ماهگی بین خود (سوژه) و اُبژه (مادر) تمایزی قائل نمی‌شود. ادراک او در این دوره، گسسته و تکه‌تکه است که برگرفته از خیال‌ورزی اوست. این تصور کودک از اجزای انسجام نیافته خود، هنگام ورود کودک به «مرحلهٔ آینه» پایان می‌یابد و کودک با دیدن تصویر خود در آینه، تصوری تمامیت‌یافته و کامل از خود متصور می‌شود. مسیح همه را با خودش نزدیک می‌بیند. وقتی که رَحم در جانت باشد، مانند کودکی هستی که جهان را مادر می‌بینی و می‌خواهی همهٔ هستی را همچون مادر درآغوش بگیری و محبت کنی، اما از آنجایی که «دیگری» او را چنین نمی‌بیند، فریاد برمی‌آورد: تازیانه‌اش بزنید!

نگاه و چشم‌های سوژه (مسیح) شبیه آینه در مرحلهٔ آینه‌ای، خود را به گونه‌ای کامل‌تر منعکس می‌کند. در این نگاه، مسیح آن‌گونه‌ای که دلش می‌خواهد باشد به تصویر کشیده می‌شود. در این بخش شعر، خواننده با این همانیِ مسیح و شاعر روبه‌رو می‌شود. گویی تشخیص شاعر و مسیح برای او دشوار است. شاعر در این بند با مسیح یک رشته همذات‌پنداری خیالی ایجاد کرده است؛ به مانند مسیح نسبت به باقیِ انسان‌ها مهر و عطوفت دارد و می‌خواهد تمامی جهان را در آغوش بگیرد، اما جامعهٔ شاعر قادر به درک این مهر و محبت نیست.

مسیح، سمبل مهر و رحم و نجات در شهر ناصره، رسالت خود را می‌پذیرد؛ خویش و زندگی خود را وقف آن می‌کند و برای اثبات مهرورزی خویش و برپایی دین خود، مرگ الهام‌شده را می‌پذیرد و در اوج و سرافرازانه درحالی‌که آخرین آواز خویش را سرمی‌دهد، آوازی که تداعی‌کنندهٔ درخواست رحمت و شفقت برای مردم خویش است به آسمان عروج می‌کند[۳]. مسیح با تسلیم‌شدن و قربانی‌کردن خود و پذیرش مرگ و به تعبیری دیگر، سرکوب هویت خویش، خدا-پدر را هویت دیگری می‌بخشد.

دنبالهٔ چوبین بار/ در قفایش/ خطی سنگین و مرتعش/ بر خاک می‌کشید.

عبارت «دنبالهٔ چوبین بار» نیز نگاه سادهٔ ناصری را بیان می‌کند. نگاه کودکانه و بیرونی ناصری که همچون کودکی، همه‌چیز را سطحی و بیرونی می‌بینند و این مطلب تصویر ارائه‌شده را به امر واقعی نزدیک می‌کند. مسیح درحالی‌که به‌سختی و مشقت راه می‌رود، بار چوبین را نیز بر پشت می‌کشد؛ بار سنگین همان صلیب است که موجب می‌شود مسیح به‌سختی گام بردارد و قدم‌های او را مرتعش و سنگین می‌کند. از سوی دیگر بار، «بار میل» نیز می‌تواند باشد که بر دوش مسیح سنگینی می‌کند.

وقتی کودک بزرگ‌تر می‌شود و جهانِ بیرونی را بهتر می‌شناسد، پدر را نیز در این میانه می‌بیند. کودک در می‌یابد، مادر که جزئی از وی بود به سود پدر، تجزیه می‌گردد و خود از مادر دور می شود. «پدر، به گفتهٔ لکان، همچون «قانون» (قانون پدر یا نام پدر) نخستین ممنوعیت‌ها را پایه می‌گذارد: ممنوعیت نزدیکی با محارم. کودک، ناچار است لذت را از نخستین اُبژهٔ میل (میل، خواستِ جنسی به اُبژه و کسی به‌ویژه مادر است که در مرحلهٔ نمادین، اُدیپی یا زبانی قرار دارد) یعنی مادر، سرکوب کند و آن را به ناخودآگاه براند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۳) و بدین ترتیب هویتش، دستخوش دگرگونی شده، چراکه ناچار گردیده همهٔ گرایش‌های لیبدویی و لذت‌های زندگی را در مرحلهٔ پیشازبانی به ناخودآگاه براند و خود را در رابطه با دیگران بنگرد و همواره مدلولِ هویت خود را در تمایز با آنان دچار دگرگونی کند. از جمله با پدر که این تمایز نخستین بار با پدر آغاز می‌شود و به‌ناچار در برابر پدر به عقدهٔ اختگی دچار می‌گردد (همان‌جا). وقتی که مسیح، بار سنگین تمایلات جنسی را بر پشت می‌اندازد و از آن چشم‌پوشی می‌کند، همان‌گونه که تا پایان عمر نیز ازدواج نمی‌کند، احساس سبک‌بودن می‌کند با تفاوتی که میان خود و دیگران می‌بیند. شاید آخرین لغزش گویندهٔ شعر این باشد که بین خود و ناصری در مهر و عاطفه -عاطفه‌ای که گوینده شعر نمی‌توانست پنهانش کند و ناگهان بر زبان می‌آورد- هم‌حسی دیده است.

واژهٔ صلیب، از واژهٔ «صلیبا»ی یونانی به معنای چهارگوش گرفته شده و معادل فارسی آن چلیپاست. صلیب نشانهٔ حرکت خورشید یعنی آسمان چهارم است و به عبارتی صلیب (قضیب) نشانهٔ پدر (آباءِ آسمانی) است؛ از سویی زمین هم دربرگیرندهٔ امهات چهارگانهٔ خاک، باد، آتش و آب و هم اساساً زمین و الههٔ خاک در اساطیر «مادر» به شمار می‌آید. کشیدن صلیب بر خاک می‌تواند رابطهٔ قضیبی پدر آسمانی با مادر زمینی را تداعی کند، که در تصویر شعری به صورت صلیب، باری است شکننده که بر دوش پسر سنگینی می‌کند. خاک به شکل نمادین، «مادر» است. منظور ما از مادر به مانند آنچه فروید می‌گوید خودِ مادر نیست، به جایِ مادر است و جنبهٔ تأنیث دارد و صلیب در عین حال آسمانی و عنصری مردانه است. صلیب نمادی از حرکت خورشید است و خورشید از طرفی با مهر و مسیح نیز ارتباط دارد. خاک، زمینی و مادرانه و آسمان، پدرانه است. آسمان و زمین با هم ازدواج می‌کنند. زمین از طریق آسمان باردار می‌شود. فرزند (مسیح)، مادر را از خود می‌داند اما آسمان، باری

است بر پسر. همچون اودیپ شهریار، که در آن پدر، باری بر فرزند می‌شود. آسمان بر زمین خط می‌کشد، یعنی آسمان، زمین را باردار می‌کند و فرزند به وجود می‌آید. پدر، مادر را از فرزند می‌گیرد. به این ترتیب صلیب در اینجا نماد پدر می‌شود. شکل ظاهری صلیب، نیز از چهار زاویه ۹۰ درجه تشکیل شده است و طبق نجوم قدیم، «تربیع» حالت نیمه‌دشمنی را می‌رساند (نک. کزازی، ۱۳۷۸: ۷۴). در اینجا دشمنی پدر و پسر (أب و إبن)، اشاره به عقده اودیپ شهریار نیز دارد.

«گذر از عقدهٔ اودیپ که یکی از مراحل رشد در کودکی است، میل جنسی زناکارانه را به میل جنسی فراخانوادگی تبدیل می‌کند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۰۳). «در دوران بحران اودیپی، پدر نمادین که از نظر لکان «دیگری» نخستین است، کودک را از مادر جدا می‌کند و به این ترتیب با ورود کودک به قلمرو نمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوعِ آن به وجود می‌آید. میل که افراد را هدایت می‌کند اغلب به صورت میل به یک اُبژه ظاهر می‌شود، اما این میل، میل به حضوری اصیل و دست‌نایافتنی است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۸).

خورشید زندگانی ناصری، سمبل نجات و رحم (مهر) در بالای کوه جُلجُتا رو به خاموشی می‌رود و غروب می‌کند. ناصری، «لیبدو و انرژی زندگانی خود را سنگ نمی‌سازد، بلکه تلطیف و تصعیدش می‌کند و عارفانه به جابه‌جایی[1] نوع عشق خود می‌پردازد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۸). ناصری چوب و صلیب (دنبالهٔ چوبینِ بار) را که نماد نرینگی (قضیبی) است، به پشت (در قفایش) می‌افکند تا بار سنگین غریزهٔ جنسی‌اش را سرکوب کرده، تحمل نماید و به تعبیر یونگ به اوج عشق پاک و «مریم»وار دست یابد؛ عشقی که اِروس و شهوتِ اِروتیک را به یک‌سو می‌نهد (همان‌جا) و بدین‌سان از «گره بزرگ» عبور می‌کند همان‌طور که مسیح، «طبق روایات اسلامی و ادب فارسی مجرد و گریزان از معاشرت زنان بوده است» (آریان، ۱۳۷۸: ۱۰۹). شاید وابستگی بیش از حد او به مادرش، او را از داشتن سائق ناهمجنس‌خواه محروم کرده است و تصویر به غایت آرمانی او از مادر، که نمایندهٔ مهربانی نامحدود بود، او را از زنان دیگر دور نگاه داشته بود؛ اما این پسر، پدر نمی‌شود جز آنکه با دیگران عشق اِروتیک داشته باشد؛ هرچند از دید مسیحیان همین‌که به پدر آسمانی در آسمان چهارم می‌پیوندد و در فلک چهارم سکونت می‌گزیند، به گونه‌ای پدر می‌شود. (فلک چهارم جایگاه خورشید است و نام دیگر آن مهر و میترا، خدای پیشینیان است). طبق فلسفه قدیم، از

1. displacement

ازدواج آباءِ علوی (هفت‌فلک، که خورشید یکی از آنهاست) با اُمهات سفلی (آب و خاک و باد و آتش)، موالید ثلاثه به وجود می‌آیند.

گرچه مسیح، در برابر «قانون پدر» و «نام پدر» تسلیم می‌شود و این قانون را مـی‌پـذیرد - چراکه توان مقابله با پدر را ندارد- و از مادر چشم‌پوشی می‌کند و با نادیده‌گرفتن قسـمتی از «ژوئی سانس»[1] یا «تمتع»، رابطهٔ خود را با «دیگری» (مادر) تغییر می‌دهد، اما این میـل در ناخودآگاه او باقی می‌ماند و یادآوری آن با در قفا قرار دادن دنبالهٔ چـوبین بـار و کشـیدن خطی سنگین و مرتعش بر خاک، خود را نشان می‌دهد.

از صفِ غوغای تماشائیان/ العازَر/ گام‌زنان راه خود گرفت...

العازَر یا لازاروس، به گفتهٔ انجیل یوحنا (*کتاب مقدس*، ۱۳۸۳: ۳/ ۱۱) از دوستان مسـیح بـوده است. در *تاریخ یعقوبی* در مورد مسیح آمده است که او را دوستی به نام العازَر، در دهی به نـام بیت عنیا در ناحیهٔ اورشلیم بود. العازَر مُرد و او را در غـاری نهادنـد و چهـار روز گذشـت. پـس مسیح به آن ده آمد و دو خواهر العازَر به او گفتند آقای ما، دوست تو، العازَر مرده است. عیسـی اندوهگین شد و گفت: گور او کجاست؟ عیسی را نزد آن غار بردند که سنگی بر آن نهاده بودند. عیسی گفت: سنگ را بردارید. گفتند: چهار روز می‌گذرد و قطعاً گندیده است. عیسی نـزد غـار رفت و گفت: سپاس تو را خدایا، می‌دانم که هرچیز را می‌دهی، لیکن برای خاطر این گروه کـه ایستاده‌اند می‌گویم، تا به من ایمان آورند و باور کنند که تـو مـرا فرسـتاده‌ای. آنگـاه العـازَر را گفت: برخیز. العازَر در میان کفن، دست وپای بسته برخاست و بسـیاری از یهودیـان کـه آنجـا بودند به عیسی ایمان آوردند (*تاریخ یعقوبی*، ۱۳۸۲: ۱/ ۹۴).

شاملو از میان معجزات عیسی، بیشتر به معجزهٔ زنده‌شدن العازَر، آن هم به گونه‌ای خاص و ساختارشکنانه می‌پردازد. در شعر «مرگ ناصری»، العازَر به واسطهٔ دِینی که مسیح به گردن او دارد، در مقابل به صلیب کشیده‌شدن مسیح بی‌اعتناست و رفتاری حق‌ناشناسانه دارد. نو ع راه رفتن او درحالی‌که دست‌هایش «در پسِ پشت» به هم گره خورده است، این بی‌اعتنایی و حـق ناشناسی را به‌خوبی نشان می‌دهد. همچنین می‌تواند ناخودآگاه، نشان دهد کـه در بسـیاری از انسان‌ها، محبت‌دیدن، آزاردهنده و گزنده است. ما معمولاً چنان فکر می‌کنیم کـه اگـر فـردی مدیون دیگری باشد، او را دوست خواهد داشت، اما ناخودآگاهِ انسان‌ها چنین نیست؛ انسان‌هـا وقتی دیگری به آنها محبت می‌کند، می‌خواهند او را نابود کنند تا بدهکارش نباشند؛ در ظـاهر او را دوست دارند، اما در باطن چنین حسی به او ندارند. ذهنشان همواره درگیر این ماجراسـت

1. jouissance

و این حقی که دیگری بر گردن آنها دارد، بر دوش آنها سنگینی می‌کند. العازَر از مرگ ناجی خویش، راحت می‌شود «و از مسئولیت متعهد، می‌گریزد. زیرا اگر العازر سرانجام این روی سکه را ترجیح داد و به این بهانه خود را از زیر بار آن دین آزاد یافت، در هر صورت برای او، آن روی سکه نیز وجود داشت» (حقوقی، ۱۳۷۶: ۳۲۴). شاملو، بیست و یک سال پس از سرودن «مرگ ناصری» در شعری باعنوان «مرد مصلوب»، داستان انتقام لازاروس از خود را در تکمیل «مرگ ناصری» روایت می‌کند و دِین لازاروس و لازاروس‌ها را در این شعر به مسیح ادا می‌کند (بلمه، ۱۳۸۹)؛ او با برگرداندن انبانچهٔ نقره به آن مرد یهودی- که یادآور خیانت او به مسیح است- از دکان ریسمان‌فروش، مقداری ریسمان می‌خرد و خود را به عقوبت خیانت به مسیح به دار می‌آویزد. (سرانجامی که مطابق انجیل متی برای یهودا عنوان شده است و شاملو به شکلی ساختارشکنانه این سرانجام را برای لازاروس در نظر می‌گیرد).

و در آن دم در بازارِ اورشلیم / به راسته ریس بافان پیچید مردِ سرگشته/ ولبانِ تاریکش بر هم فشرده بود و/ چشمانِ تلخش از نگاه تهی/ پنداری به اعماقِ تاریکِ درونِ خویش می‌نگریست / در جانِ خود تنها بود /پنداری/ تنها/ در جانِ خود/ به تنهاییِ خود می‌گریست.../ و در آن هنگام/ برابر دکه ریس‌فروش یهودی/ تاریک ایستاده بود/ مرد تلخ،/ انبانچهٔ سی پاره‌ی نقره در مُشتش/ حلقه‌ی ریسمانی را که از سبد برداشت مقاومت آزمود/ وانبانچه‌ی نفرت را/ به دامن مردِ یهودی پرتاب کرد مردِ تلخ . (شاملو، ۱۳۷۷ :۹۲۱).

واژهٔ دیگر در شعر مرگ ناصری، «غوغا»ست در معنی مردم بسیار و درهم‌آمیخته، مردم پست و فرومایه و آشوب‌طلب. کسانی که خود، صحنهٔ به صلیب کشیده‌شدن مسیح را به تماشا نشسته‌اند و نیز به معنای کسانی است که تماشا دارند. در عین اینکه نظاره‌گر دردکشیدن مسیح هستند، خود تماشائی‌اند. کلمهٔ «غوغاء» که به شکل ناخودآگاه به ذهن متبادر می‌شود همان مردم پست و فرو مایه نیز هست؛ کسانی که اهل ویرانگری، بدصفت و بدکردار هستند. غوغاء، همان تماشائیان‌اند «و شاملو تا چه پایه استادانه از کلمهٔ تماشائیان استفاده می‌کند و نه تماشاگران؛ چراکه اینان گرچه هریک تماشاگر مسیح‌اند، ولی خود به‌راستی تماشائی‌اند» (حقوقی، ۱۳۷۶: ۳۲۳-۳۲۴). با وجود اینکه شاملو در «مرگ ناصری»، شعری تصویری را به خواننده القاء می‌کند که داستان به صلیب کشیده‌شدن مسیح را روایت می‌کند و سعی دارد که عواطف و احساسات خود را در شعر وارد نسازد، اما واژهٔ پرتابی «غوغاء»، دستِ عاطفهٔ شاعر را رو می‌سازد و بدین‌سان انزجار خویش را از تماشائیان بیان می‌دارد.

سوگواران، در بند پایانی شعر، همان تماشائیان اند؛ همان خلـق نـادان وگـروه «غوغـاء» و بی‌سروپا که مسیح، در دمِ جان‌سپردن از دست آنان به خداونـد گلـه مـی‌کنـد «و نزدیـک بـه ساعت نهم، عیسی به آواز بلند، صدا زده گفت: الهی، الهی، مرا چرا ترک کـردی (*کتـاب مقـدس*، ۱۳۸۳: متی ،۲۷/ ۴۷) و برای آنان طلب آمرزش می‌کند: «عیسی گفت: ای پـدر، اینهـا را بیـامرز، زیرا که نمی‌دانند چه می‌کنند» (*کتاب مقدس*، ۱۳۸۳: لوقا، ۲۳/ ۳۴).

مردم که همان سوگواران و تماشائیان‌اند به نحوی از دیـد لکـان، همـان «دیگـریِ دیگـر» هستند؛ همان که ژیژک «دیگریِ بزرگ» می‌نامد. «دیگریِ بزرگ، همین دنیای نمادین اسـت در مقابل دیگریِ کوچک (که همان میل به مادر و بازگشتن به آن اتحاد و یکی بودگی اسـت) و هرآنچه که یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی را در ضمیر ناخودآگاه سوژه، زنده کنـد و بـدین ترتیب «دیگری‌های کوچک» بی‌شـمارند.« منظـور از «کوچـک» در اصـطلاح «اُبـژهٔ دیگـری کوچک» نوشته‌شده با حروف کوچک است. این تمهید املایی، تأکیدی بر این است که رابطـهٔ سوژه با مادر در«ساحت خیالی»، رابطه‌ای کاملاً شخصی و فردی است؛ حال آنکه رابطهٔ سـوژه با دیگران در «ساحت نمادین» صبغه‌ای کاملاً اجتماعی و بینافردی دارد. مادر، حکم «دیگـریِ کوچک» را دارد درحالی‌که جامعه و قوانین اجتماعی «دیگریِ بـزرگ» را تشـکیل مـی‌دهنـد. هرآنچه یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی بـا مـادر را در ضـمیر ناخودآگـاه سـوژه، زنـده کنـد، مصداقی از «اُبژهٔ دیگریِ کوچک» است. این یادآورنده می‌تواند بـرای مثـال شـیئی در دنیـای واقعی باشد که مشاهده یا تماس فیزیکی با آن، آغازگر زنجیره‌ای از تداعی‌های ذهنی می‌شـود (پاینـده، ۱۳۸۸: ۳۶). «دیگریِ بزرگ» در جامعهٔ مسیح، آلوده اسـت، همـه تماشـائی‌انـد. العـازَر، نمایندهٔ تمامی افراد اجتماع است که تلاش می‌کنند سوژه را از گسـتره وحـدت و یگـانگی دور کنند و او را به دنیای نمادین و زندگی دون و حقیر برگردانند؛ اجتماعی که آلوده بـی‌رحمـی و خشونت است و این مسیح است که با مرگ خویش بر این خشونت قیام و عصیان مـی‌کنـد. در این جامعهٔ آلوده، که در آن رنج، دورویی، دروغ و تهمت بیداد می‌کند، تنهـا مسـیح اسـت کـه بیناست، همانند داستان *کوری*[۴] ژوزه ساراماگو، که افراد، چشم بر روی واقعیـت مـی‌بندنـد و توانایی دیدن حقیقت به واسطهٔ در خود فرورفتن، از میان رفته اسـت. از دیـدگاه مـارکس نیـز آنچه انسان را محدود می‌کند، جامعه است و همین جامعه از نگـاه لکـان و ژیـژک «دیگـری» است و این «دیگری» همچون «کرگدن»[۵] و مثل اشباح هدایت، آلوده است. تماشـائیانی کـه نه تنها تماشاگراند، بلکه خود در بی‌اعتقادی و بی‌هویتی تماشائی‌اند و معنا را از دست داده‌انـد و بدون هیچ دلیلی انسانیت، وظیفه و تعهد خود را رها کرده تا با پیوستن به گَلـهٔ کرگـدن‌هـا،

همرنگ جماعت شوند. مردم همچون کرگدن‌هایی که «دیگریِ بزرگ»اند و مسیح، باید آنها را به شکل و شمایل خدای خود درآورد. از نظر لکان، این جامعه، جامعهٔ مارکس است؛ اما خدای آن همان خدای هِگل است؛ فرورفتگی مردم جامعه مسیح، خاستگاه اجتماعی دارد. جامعه به ما زور می‌گوید و تا انسان را کرگدن نکند، رهایش نمی‌کند. جامعه، افراد را در شرایطی قرار می‌دهد که به طور عادی، رفتاری ثابت را به‌ناچار انجام داده، تکرار کنند.

مگر نمی‌خواست ورنه خود می‌توانست...

در این بند از شعر، «توانستن» معانی فراوانی دارد که همه را با هم یدک می‌کشد؛ هم به معنای توان و قدرت داشتن و هم به معنای توانایی جنسی و قدرت عشق ورزیدن است. مسیح برای دفاع از آرمان خود در برابر کاهنان یهود، تسلیم را برمی‌گزیند. قید «مگر» در معنای قطعیت به کار رفته است. هنگامی که کاهنان یهود برای دستگیری مسیح می‌آیند، یکی از یاران مسیح با زخم تیغ، گوش غلامی از کاهنان را می‌بُرَد، اما مسیح او را از ستیزه و مقاومت باز می‌دارد و می‌گوید که اگر از خداوند بخواهد، بیش از دوازده دسته از فرشتگان را به یاری او می‌فرستد و بدین‌سان بی‌دفاع دست به بند می‌دهد. (نک. *کتاب مقدس*،۱۳۸۳: ۶۵-۶۴). می‌توان گفت که مسیح، قطعاً خود نمی‌خواست زنده بماند؛ چراکه او حتی می‌توانست مرده را زنده کند و از مرگ نجات دهد یا همان‌گونه که گذشت می‌توانست از خداوند بخواهد که لشگر فرشتگان را به یاری او گسیل کند. این معنا را موقتاً می‌پذیریم چراکه صورت شعر، «توانستن» را در نخستین درنگ، چنین معنا می‌کند.

واژه «توانستن»، «دارای مدلول‌های مختلفی است. ما نمی‌توانیم برای «توانستن» معنای یگانه‌ای بیابیم. تمامی معانی «توانستن» چون فرهنگ واژگان به طور همزمان به ذهن می‌آید» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۰۰)، اما می‌توانیم معانی دیگر را با رویکردی که در اینجا برگزیده‌ایم، از متن برگیریم. «او خود نمی‌خواهد به زندگیِ اصل لذت و تولید نسل ادامه دهد و بار چوبین سنگین غریزه را که به پسِ پشت افکنده است، بردارد» (همان‌جا). (اینجا صلیب می‌تواند خواسته‌های قضیبی و جنسی و فرزند باشد که سرکوب می‌شود). او می‌خواسته نسل زمینی خداوند یعنی خود را از میان بردارد و انرژی حیاتی‌اش را صرف معنا و آسمان سازد. «بنابراین «توانستن» می‌تواند برای خواننده، یادآور توانایی و ناتوانی جنسی هم باشد: مسیح می‌تواند به غریزه پاسخ مثبت دهد، اما خود نمی‌خواهد» (همان‌جا). برخی از چهره‌های اساطیری از ازدواج سر بازمی‌زنند؛ «اسطوره‌هایی چون کیخسرو شاهنامه و ایزد «مهر» یا «میترا» نیز همچون مسیح، تجرد را برمی‌گزینند» (آریان، ۱۳۷۸: ۱۰۹و۱۲۱). «توانستن» در اینجا به معنای توانایی عشق‌ورزی است که مسیح بر خود حرام کرده بود، چه در مورد مریم

مجدلیه، چه مادر؛ او نه تنها عشق مادر، بلکه هـر نـوع عشـقی را برخـود حـرام کـرده بـود. هرچند عشق مادر در دیگران تلطیف یافته و معنوی شده باشد و به قول فروید، متعـالی[1] یـا جانشین شده باشد، به شکل دیگری درمی‌آید، ولی در مسیح، عشق به صورت عشق به همـه افراد، تعالی یافته و معنوی شده است.

فاصلهٔ زیاد سوژه با العازرها، موجب پیوند عمیق‌تر وی با دنیای آشوبگر درون می‌شود که سبب یادآوری دورانِ درخشان کودکی است. تنهایی سوژه در«مرگِ ناصری» مـوج مـی‌زنـد. تنهایی مسیح بیانگر فرار او از الزامات پیرامون در نظم نمادین است و نوعی جـدا شـدن از جامعه را القاء می‌کند و از سوی دیگر این تنهایی، تلاش نمـادینی اسـت بـرا ی رهانیـدنِ خویش از درد و رنجی که در امر نمادین به آن دچار شده است. این «تنهـایی» بـه نـوعی بی‌زبانی تأکید می‌کند و نشانه‌هایی از امر واقع را در خود دارد، زیـرا در تنهـایی مخـاطبی برای سخن گفتن وجود ندارد. سوژه، دائم در آرزوی بازگشت به کودکی و پرکردنِ آن حفرهٔ خالی یا فقدان یا همان اُبژهٔ کوچکa است. بالاترین دستاورد انسان چیزی جز مرگ نخواهـد بود و انسان تا ابد در حسرت آن چیز گم‌شده، باقی می‌ماند. مسیح، گویی که دیگـر مجبـور نیست بار مسئولیت قوانینِ نمادین را بر دوش بکشد. ایـن سـرآغاز خـروج از امـر نمـادین و ورود تدریجی‌اش به امر واقع است. نزدیکی سوژه به گسترهٔ واقع، دلیـل اصـلی جـدایی او از اجتماع نمادین است. برطبق نظر لکان، مرگ از ابتدا همراه سوژه اسـت و حتـی ایـن مـرگ است که زندگی را به حرکت وا می‌دارد. سـوژهٔ سـرگردان در دنیـایی کـه هـیچ سـنخیت و مطابقتی با درونِ او ندارد، ناخودآگاه سمت و سویِ خود را به جهتی دیگر متمایل می‌کند تا در آن بتواند به رضایت مطلق دست یابد یا لااقل تصویری از آن ژوئی‌سانس را در ذهنِ خود بپروراند و به لذتی هرچند آنی دست یابد. سوژه/ مسیح کـه در محـدودهٔ تعـاریف مشخصـی جاگرفته، هیچ پیوندی با دنیای نمادین دیگر سوژه‌ها ندارد. او از سرزمین ناشناخته‌ای اسـت که هیچ راهی برای ارتباط با این دنیای نمادین ندارد. مسیح، برای ادامه زندگی یا باید خـود را با نظم نمادین موجود منطبق سازد و به مانند العازرها، عنصری از این زنجیره دلالت شـود و یا راهِ برون‌رفت از این مخمصه در ناخودآگاه را انتخـاب کنـد کـه راه دوم همـان پیمـودنِ مسیر «مرگ» است. زیرا تنها راه رهایی از درد و رنج فراقِ ژوئی‌سانس، مرگ است. بر طبـق نظر لکان، مرگ از ابتدا همراه سوژه است و حتی این مرگ است کـه زنـدگی را بـه حرکـت وامی‌دارد (Ragland-Sullivan,1995: 94). گرایش سوژه/ مسیح به مرگ، مطابق با جابه‌جـایی[2]

1. sublime
2. displacement

در نظریۀ لکان است. از آنجایی که هیچ‌چیز او را به تسکین جدایی و انشقاق ساحت واقع نمی‌رساند و رنج فقدان و هجرانِ او را به پایان نمی‌دهد، شاهد مرگ را در آغوش می‌گیرد تا چون العازر که نمایندۀ همۀ انسان‌های ناسپاس دنیای نمادین است، اسیر دنیای نمادین نماند و شاید با مرگ، که خود اُبژه‌ای دیگر است تسکین یابد و انشقاق و جدایی را به وصل، پیوند دهد و به‌وسیلۀ مرگ، از دستِ العازرها رهایی یابد. « آنچه در تاریخ دربارۀ مسیح آمده است این است که او زندگی عذاب آوری داشت- یعنی همان/ مرگ- در- زندگی- و این نتیجۀ مسخی بود که هم او را وارد این «زندگی» کرده بود و هم او را از آن خارج کرد و به «مرگ» (یعنی «زندگی») رساند (غفاری، ۱۳۹۱: ۸). و بدین‌سان، آسمان که نماد پدر و مردانه است بر مسیح که اسطورۀ رحم و شفقت ونماد پسر است، غلبه می‌کند.

آسمان کوتاه/ به سنگینی/ به آواز روی در خاموشی رَحم/ فروافتاد.

مسیح را به هنگام غروب که آسمان رو به تاریکی است، به صلیب می‌کشند و چون روشنی آسمان دیده نمی‌شود، آسمان درچشم ناصری کوتاه به نظر می‌آید. شاید همان‌گونه که گفته‌اند: إذا جاء القضاءُ ضاقَ الفضاء در هنگام مرگ عرصه بر فرد تنگ می‌شود. تیرگی آسمان و تنگ‌شدن فضا به گونه‌ای یادآور قیامت است؛ خصوصاً وقتی که خورشید و ماه نیز به هم برمی‌آیند. ناصری، اسطورۀ عشق و محبت است و در مرگ اسطوره، طبیعت واکنش نشان می‌دهد [۶]. طبیعت که در این شعر، آسمان و زمین از جلوه‌های آن محسوب می‌شود، حالتی کنشگر دارند و بی تفاوت و منفعل نیستند.

۶- نتیجه‌گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از مفاهیم بنیادی نظریۀ روان‌کاوی ژاک لکان، کاربرد این مفاهیم را در شعر «مرگ ناصری» سرودۀ شاملو نشان می‌دهد. کل شعر، نمایش نمادینی از تأثیر و نفوذ امر نمادین در دنیای واقعی است. سوژه (مسیح) درگیر دنیایی است که سنخیتی با درون او ندارد. العازر، نماد همۀ انسان‌هایی است که در اطراف سوژه قرار دارند و سوژه چون نمی‌تواند خود را با آنان منطبق سازد، تنها مانده است. حس تنهایی مسیح در سرتاسر شعر موج می‌زند. مسیح انسانی است با ویژگی‌ها و معیارها و تعاریف خاص با مهر و عطوفت و رحمی که دارد باید خود را با نظم نمادین جامعۀ خویش منطبق سازد و خود نیز عضوی از این زنجیره دلالت شود و یا اینکه جهت برون‌رفت از این مخمصه در ناخودآگاه، راه دوم را که همان پیمودن مسیر مرگ است طی کند و برگزیند. فاصلۀ زیاد او با العازرها باعث

پیوند عمیق او با دنیای درون می‌شود که این امر، دوران درخشان کودکی را برای او یادآوری می‌کند. ذهن مسیح و ناخودآگاه او درگیر بازگشت به سوی مادر و آرامش و یکی‌بودگی اولیه است. ناصری با جهان و مردم آن یکی است و همزیستی دارد و با رحمی که در جان خویش دارد، تمام بشر را چون مادر در آغوش می‌گیرد و در این راه احساس سبکباری می‌کند و درد تازیانه را به جان می‌خرد. ناصری هنوز در دنیای واقعی قرار دارد و از دریچهٔ نگاه او، همه‌چیز بیرونی و ساده است بنابراین «رشته‌ی چرم‌باف»، «دنبالهٔ چوبینِ بار» و «ریسمانِ بی‌انتهایِ سرخ» را به‌جایِ تازیانه، صلیب و ردِ زخم‌ها به کار می‌برد، زیرا برای کودکی که در دنیای واقعی قرار دارد خشونت مفهومی ندارد، خشونت متعلق به دنیای خیالی و نمادین است. ناصری، لیبدو و انرژی زندگانی خود را سنگ نمی‌سازد، بلکه آن را تلطیف و تصعیدش می‌کند و عارفانه به جابه‌جایی عشق خود می‌پردازد و در این راه، احساس سبکباری می‌کند و همچون قویی سبکبار، بارِ سنگین قضیب و تمایلات جنسی (صلیب) را بر پشت می‌اندازد و از آن چشم‌پوشی می‌کند و برای اثبات مهر خود، سرافرازانه مرگ را می‌پذیرد. بدین‌سان آسمان که نماد پدرِ مردانه است به مسیح که اسطورهٔ رحم و شفقت و نماد پسر است غلبه می‌کند و مسیح در برابر نام پدر و قانون پدر تسلیم می‌شود.

او با تسلیم‌شدن و قربانی‌کردن خود و پذیرش مرگ به تعبیری دیگر، سرکوبِ هویتِ خویش، خدا- پدر را هویت دیگری می‌بخشد. گرایش سوژه به مرگ مطابق با جابه‌جایی درنظریهٔ لکان است؛ از آنجایی که هیچ‌چیز او را به تسکین ساحت واقع نمی‌رساند و رنج فقدان او را پایان نمی‌بخشد، سوژه/ مسیح شاهد مرگ که خود ابژه‌ای دیگر فوق ابژه‌های کوچک است برمی‌گزیند و مرگ را در آغوش می‌کشد. چراکه مرگ به گونه‌ای دست‌نیافتنی و ممنوع، فراسوی لذت قرار دارد و ناصری، لذت موقت را با چیزی ناگفتنی مانند مرگ در قلمرو واقعی تجربه می‌کند.

پی‌نوشت:

۱- در پاسخ به این پرسش احتمالی خوانندگان که علت توضیحات ریشه‌شناختی و اسطوره‌شناختی مقاله چیست باید گفت که لکان از این دو حوزه سود می‌جوید تا ناخودآگاه جهانی یا ناخودآگاه بشری را واکاوی کند. لکان به شیوهٔ خود به سازوکار ناخود آگاه باور داشت، همچنان‌که بسیاری دیگر از مفاهیم فرویدی را به زبان خود بازسازی کرد، برای نمونه می‌توان از مفهوم لغزش زبانی نام برد که در اصلاح‌شناسی لکان، وجه زبان‌شناختی آن قوت یافته است.

۲- برخی از شباهت‌های مسیح و مهر در مسیحیت و میترائیسم: متولدشدن از مادری باکره؛ عروج مسیح و مهر به سوی آسمان؛ ارتباط هر دو با چوپانان و شَبانان در کودکی؛ مجرد بودن هردو؛ هر دو ضیافتی به نام شام آخر برپا می‌دارند؛ غسل و شستشوی آیینی که غسل تعمید مسیحیان ریشه‌ای میترایی دارد؛ همانندی شکل کلیساها با خُرابه‌ها و مهرابه-های میترایی؛ شمایل‌سازی مریم باکره و فرزندش مسیح و تشابه آن با شمایل آناهیتای باکره و فرزندش میترا؛ جایگزینی روز تولد مسیح با روز تولد میترا در آغاز زمستان؛ نواختن زنگ ناقوس در مهرابه‌های میترایی و نیز در کلیساها؛ همسُرایی دسته‌جمعی موسیقی در مراسم عبادی میترائیان و مسیحیان؛ تبدیل دوازده صورت برج فلکی که از یاران میترا بودند به دوازده حواری عیسی؛ کاربرد نشانه‌های چلیپا، نماد میترائیان در آیین مسیح به صورت صلیب؛ کاربرد اصطلاح پدر برای موبد و پدرِپدران برای موبدِموبدان که این اصطلاحات در کلیسا نیز به کار می‌رود (نک. آیین مهر؛ تاریخ کامل ایران باستان ؛ پژوهشی در اساطیر ایران ؛ *ماهنامهٔ حافظ* بهمن ۸۴ ؛ *ماهنامهٔ چیستا*، شمارهٔ ۲۴۱).

۳- مطابق آنچه در *کتاب مقدس* آمده است، مسیح از کشته‌شدن خود در اورشلیم آگاه است و از پیش آن را به حواریون اعلام می‌کند (*کتاب مقدس*، ۱۳۸۳: ۳۷و۳۸و۶۲و۶۴) و در لحظه جان‌دادن به آواز بلند برای یاران و اطرافیان طلب آمرزش می‌کند: «ای پدر! اینها را بیامرز چراکه نمی‌دانند چه می‌کنند» (لوقا، ۳۴: ۲۳).

۴-*کوری* (نوشتهٔ ژوزه ساراماگو نویسندهٔ پرتغالی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۹۸) داستانی است که در آن همهٔ شخصیت‌ها به جز زنِ پزشک، نابینا می‌شوند. این نابینایی که بدون هیچ پیشینهٔ بیماری رُخ می‌دهد، کوری معمول در علم پزشکی نیست؛ زیرا دنیای کورهایِ آن سیاه و تاریک نیست و کوران این داستان، غرق در سفیدی هستند. این داستان نمادین، استعاره‌ای از دنیای امروز است. ساراماگو به یک نوع هستی‌شناسی فلسفی روی آورده است. او روابط انسانی را کنجکاوانه می‌کاود و نیک‌وبد را در ظرف روابط بین انسان‌ها به تصویر می‌کشد (نک. ساراماگو، ۱۳۷۸).

۵- داستان *کرگدن* نوشتهٔ اوژن یونسکو داستان مردم شهری است که به کرگدن تبدیل می‌شوند. یونسکو در این داستان کارکنان یک شرکت را به عنوان نمونه‌ای از مردم شهر در نظر می‌گیرد و این تغییر را به شکل برجسته‌تر نشان می‌دهد. در این داستان نمادین، کارکنان شرکت نمایندهٔ گرایش‌ها و جریان‌های موجود در جامعه هستند. مدیران و مقامات شرکت عاری از هرگونه اصول اخلاقی هستند و بقیهٔ کارکنان نیز از این کرگدن‌شدگی استقبال کرده و همرنگ جماعت می‌شوند.

۶- آشفتگی طبیعت در مرگ اسطوره‌هایی چون امام حسین (ع)، مانی، گرشاسب، خورشیدشاه، سیاوش و دیگران دیده می‌شود. (نک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۲۹۴ ؛ آیدنلو، ۱۳۸۷: ۱۷۰-۱۷۳).

منابع

آریان، ق. ۱۳۷۸. *چهرهٔ مسیح در ادبیات فارسی*، تهران: سخن.

آیدنلو، س. ۱۳۸۷. «سوگواری جانوران و طبیعت». *مزدک‌نامه*، (۱): ۱۷۰-۱۷۳.

باران، ب. ۲۰۱۱. «خصیصه‌های تولید شعر شاملو». تارنُمای شخصی، http://www.matneno.com/?p=2409
http://archive.fdn.ir/content/view/34743/40

بلمه، ب. ۱۳۸۹. «نگاهی به دو شعر زیبای شاملو در مورد مسیح». تارنُمای شخصی، http://majhoolat.blogfa.com/post-7.aspx

پاینده، ح. ۱۳۸۸. «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روان‌کاوی لکان». *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، (۴۲): ۲۷-۴۶.

تسلیمی، ع. ۱۳۸۸. *نقد ادبی*، تهران: آمه.

حقوقی، م. ۱۳۷۶. *شعر زمان ما ۱، احمد شاملو*. تهران: نگاه.

حمیدیان، س. ۱۳۷۲. *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: مرکز.

راباته، ژ.م. ۱۳۸۲.«پیش‌درآمدی بر ژاک لکان». ترجمهٔ فتاح محمدی. *ارغنون*، (۲۲): ۱۹۳-۲۲۷.

راگلند، ا.۱۳۸۴«مفهوم رانهٔ مرگ نزد لکان».ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، *ارغنون*، شماره ۲۶و۲۷، صص ۳۸۱-۳۴۱.

ربیع‌زاده، ع. ۱۳۸۶. «از مهر تا مسیح». *چیستا*، (۲۴۱): ۳۹-۴۲.

زائری، ق. بی‌تا. «دیگری بزرگ سوار بر امر واقعی». *مجلهٔ پنجره (آرزوهای هگلی یک فیلسوف)*، (۷۴): ۵۲-۵۵.

ساراماگو، ژ. ۱۳۷۸. *کوری*، ترجمهٔ اسدالله امرایی. تهران: مروارید.

شاملو، ا. ۱۳۷۷. *مجموعه آثار*، دفتر یکم، تهران: نگاه.

فرشید، س. و ب. دارابی. ۱۳۹۱. «نظم‌های سه‌گانهٔ لکان در نمایشنامهٔ سیر طولانی شب»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۵(۹): ۱۳۵-۱۵۰.

غفاری، م. ۱۳۹۱. «بازی مرگ و زندگی»، *کتاب ماه ادبیات*، (۶۸): ۳-۱۱.

کتاب مقدس. ۱۳۸۳. «ترجمه قدیم» شامل کتب عهد عتیق و عهد جدید ترجمهٔ ف. خ. همدانی، و. گرن و هـ . مدرتن. تهران: اساطیر.

کزازی، م. ج. ۱۳۷۸. *گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، تهران:۱۳۷۸*.

کلرو، ژ. ۱۳۸۵. *واژگان لکان*، ترجمهٔ کرامت موللی. تهران: نی.

کمبل، ژ. ۱۳۸۰. *قدرت اسطوره*، ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: مرکز.
مکاریک، ا.ر. ۱۳۸۵. *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.
کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ ج. سخنور و دیگران. تهران: مرکز.
موللی، ک. ۱۳۸۳. *مبانی روان‌کاوی فروید- لکان*. تهران: نی.
هومر، ش. *۱۳۸۸. ژاک لکان*، ترجمهٔ م. ع. جعفری و م. ا. طاهایی. تهران: ققنوس.
یعقوبی، ا. و. ۱۳۸۲. *تاریخ یعقوبی*، ترجمهٔ م. ا. آیتی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
یونسکو، ا. ۱۳۸۵. *کرگدن‌ها*. ترجمهٔ ا. کامیابی مسک. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
Booker, K. 1996. A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism, London: Blackwell.
Evans, D. 1997. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis .London & New York: Routledge.
Habib, R. 2005. A History of Literary Criticism: From Plato to Present. London: Blackwell.
_____. 1988. The Seminar of Jacques Lacan Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955, Translated by S. Tomaselli. Cambridge University.
_____. 1993. The Seminar of Jacques Lacan, Book III : The Psychoses (1955-56). Trans & Notes: R. Grigg. London: Routledge.
_____. 1978. The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis ed. Jacques Lacan. Sheridan.A. New York:W.W.Norton & Company.
_____. 1999. The Seminar of Jacques Lacan.Book XX. On Feminine Sexuality, The Limit of Love & Knowledge (encore) (1972-1973). Ed. J-A. Miller. Trans. B.Fink. London: Norton & Company.
_____. 1968. The Language of the Self. trans. Anthony Wilden. New York: John Hopkins University Press.
Ragland-Sullivan, E .1995. Essays on the Pleasures of Death: From Freud to Lacan, London: Routledge.

نقد و نظریهٔ ادبی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

ساختار زمان در رمان *چشم‌هایش* از منظر معنی‌شناسی شناختی

فرهاد دعوت‌خواه[۱]
دکتر محمد امین صراحی[۲]
دکتر بهزاد برکت[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

چکیده

چگونه زمانِ گریزان، ناملموس و پنهان را در روایت داستانی تجربه می‌کنیم؟ در این مقاله، از منظر معنی‌شناسی شناختی، شیوهٔ مفهوم‌سازی زمان در قلمروی زبان‌شناسایی می‌گردد و پس از بازتعریف روایت از نگاه متمایز شناختی و آگاهی از نقش زمان در روایت داستانی، سازوکار عنصر زمان در رمان *چشم‌هایش* از بزرگ علوی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در بین جنبه‌های گوناگون زمان در روایت، در این اثر، ساختار زمان براساس رویدادهای داستان و نحوهٔ پیوندخوردن این رویدادها در زنجیرهٔ زمان مورد توجه است. با اتکا به نظریهٔ فضاهای ذهنی و گونهٔ متأخر آن یعنی آمیختگی مفهومی به بررسی این دو مسأله در رمان یادشده می‌پردازیم. نتیجهٔ به‌دست‌آمده از اعمال این دو نظریهٔ معناشناختی بر روایت داستانی این است که فضاهای روایی در یک مسیر زمانی براساس سه عنصر زاویه‌دید، کانون و رویداد ساختارمی‌یابند و هر یک از این فضاها بر پایهٔ اجزای درونی خود و با توجه به الگویی مفهومی به یکدیگر پیوند می‌خورند و زنجیرهٔ رویدادهای داستان را شکل‌می‌دهند. بدین‌سان، این مقاله درصدد تبیین نحوهٔ ساخت و پیدایش معنا، در سطح گفتمان است.

واژگان کلیدی: زمان، نظریهٔ معاصر استعاره، نظریهٔ فضاهای ذهنی، نظریهٔ آمیختگی مفهومی، بزرگ علوی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی دانشگاه گیلان f.davatkhah@gmail.com
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان
۳. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

روایت را باید یکی از فعالیت‌های شگفت‌انگیز ذهن بشر قلمداد کرد. روایت حیطهٔ گسترده‌ای دارد و می‌توان تظاهرهای آن را در داستان‌گویی، خبرنگاری، شرح بیماری، شهادت در دادگاه یا در کنده‌کاری‌های دیواری، تصاویر متحرک سینما و تابلوی نقاشی دید. بدین‌سان، توانایی روایتگری، با چنین قلمروی گسترده‌ای، وسیله‌ای پرقدرت برای اندیشیدن تلقی می‌شود و معناشناسان و روایت‌شناسان شناختی توصیفات گوناگونی از آن به دست داده‌اند. هرمان[1]، ژَن و راین (۲۰۰۵) روایت را ابزاری شناختی می‌دانند که در موقعیت‌های گوناگون با راهبرد مسأله‌گشایی[2] و سازمان‌دهندگی کارکرد می‌یابد. ترنر (۱۹۹۶) نیز تخیل روایی را ابزار بنیادین اندیشه به‌شمار می‌آورد و معتقد است که قابلیت‌های عقلایی بدان بازبسته است. تالمی (۲۰۰۰) از دستگاه شناختیِ الگوسازی[3] یادمی‌کند که بر زنجیره‌ای از تجربه‌ها به کار می‌رود تا آنها را در ظرفِ زمان ادراک‌کند. این دستگاه شناختی تجربه‌ها را به صورت الگویی واحد در قالب داستان، تاریخ یا زندگی درک می‌کند و می‌توان آن را دستگاه شناختیِ روایی نامید.

نتیجه‌ای که از توصیفات بالا به‌دست‌می‌آید این است که می‌توان روایت را به عنوان دستگاهی پذیرفت که با سازوکارهای شناختی، تجربه‌های ما را سازمان‌می‌دهد. این سازمان‌یافتگی در ظرف زمان رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، این زمان است که به تجربه‌ها در قالب روایت نظم می‌بخشد. پس زمان نقشی مهم و غیرقابل‌انکار در شکل‌گیری روایت بازی‌می‌کند. اما مسأله این است که عملکرد این رکن مهم، و البته پیچیده، در روایت چگونه است. به بیان دیگر، زمان چگونه و به واسطهٔ چه عواملی رویدادهای داستان را شکل‌می‌دهد؟

برای یافتنِ عملکرد زمان در روایت، نخست باید دریافت که زمان چگونه ادراک‌می‌شود؟ زبان‌شناسانی همچون اوانز (۲۰۰۳) و لیکاف و جانسون (۱۹۹۹) توصیفی از نحوهٔ مفهوم‌سازی و ادراک انسان از زمان ارائه‌کرده‌اند. بر پایهٔ شواهد زبانی، ما زمان را نه با واژه‌های اختصاصی و مربوط به خود بلکه به صورت استعاری درک می‌کنیم. این استعاره‌پردازی زمان با توسل به محتوای مکانی و حرکتی میسر می‌گردد. یکی از پیچیدگی‌های زمان در روایت به خاطر عدم پیروی از توالی خطی زمان است. کمتر روایت داستانیی را می‌توان یافت که توالی زمانی رویدادها در آن در هم شکسته نشود. با نظر داشتن درک استعاری زمان و چهارچوب‌های شکل‌گرفته از آن می‌توان جابه‌جایی‌های رویدادهای داستان را توجیه نمود.

1. Herman
2. problem-solving
3. pattern-forming cognitive system

مسأله بعد این است که در روایت‌های داستانی، با توالی زمانی درهم‌شکسته، نقش زمان در ایجاد پیوند میان رویدادهای داستان چیست؟ در این مورد، باید بر قدرت معناسازی گویندگان زبان تکیه‌کرد تا به شیوهٔ اندیشیدن آنان دربارهٔ یکپارچه‌سازی اطلاعات پی‌برد. در زمینهٔ معناشناسی شناختی، اثر منحصربه‌فرد فوکونیه و ترنر[1] (۲۰۰۲) به بررسی آمیختگی مفهومی در زبان، به عنوان فعالیتی ناآگاه و ناپیدا، می‌پردازد. با استفاده از این سازوکار مفهومی قصد بر این است که نحوهٔ تلفیق رویدادهای روایت داستانی را با یکدیگر تبیین کرد.

در این پژوهش، این دو مسأله از زمان در روایت داستانی بررسی خواهد شد. بدین‌ترتیب، پس از شرحِ استعاره‌پردازیِ زمان و چهارچوب‌های مفهومی آن، براساس دو نظریهٔ فضاهای ذهنی و گونهٔ متأخرش یعنی آمیختگیِ مفهومی، ساختار زمان در رمان *چشم‌هایش* از بزرگ علوی، به عنوان مطالعه‌ای موردی، وارسی‌می‌شود تا نظرپردازی‌های پیش‌گفته عملاً در روایتی داستانی به محک آزمایش سپرده شود.

۲- مرور پیشینه

در نظریهٔ روایت، زمان از پرطرفدارترین حوزه‌های پژوهشی است و با رویکردهای گوناگونی به این مسأله نگاه شده است. مطالعات انجام‌شده در این زمینه را می‌توان در چهار گروه گنجاند: ۱- ساختگرایانه؛ ۲- فلسفی؛ ۳- سبک‌شناختی و ۴- شناختی.

۲-۱- نگرش ساختگرا

در حوزهٔ ساختارگرایی، تولان (۱۳۹۳) ژرار ژُنت[2] را تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز جدید دربارهٔ زمان متن می‌داند. ژنت روایت را زنجیرهٔ زمانی دوگانه‌ای به شمار می‌آورد که یکی زمان داستان و دیگری زمان متن نامیده می‌شود. او در حرکت از سطح داستان به متن سه جنبهٔ اصلی مربوط به دخل و تصرف در زمان یا شیوهٔ بیان آن را از هم متمایزمی‌کند که عبارتند از:

۱- ترتیب: به روابط بین توالی مفروضِ وقایع در داستان و ترتیب واقعیِ بازنمایی آنها در متن اشاره دارد.

۲- دیرش: روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص‌داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود.

1. Fauconnier & Turner
2. Genette

۳- بسامد: تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹).

ژنت هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن را نسبت به ترتیب آشکار وقوع‌شان در داستان نابهنگامی[1] می‌داند. نابهنگامی به هر قطعه‌ای از متن اطلاق‌می‌شود که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از جایگاه طبیعی یا منطقی آن در توالی واقعه می‌آید و این توالی واقعه چیزی است که ما به واسطهٔ بازسازی آن را توالی داستان می‌نامیم. نابهنگامی به پس‌نگاه[2] و پیش‌نگاه[3] تقسیم‌می‌شود که ژنت آنها را تأخر[4] و تقدم[5] می‌نامد. تأخر یک حرکت نابهنگام به زمان گذشته است به طوری که حادثه‌ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتفاق افتاده در متن دیرتر نقل‌می‌شود. تقدم یک حرکت نابهنگام به زمان آینده است به طوری که یک واقعهٔ آینده در متن، قبل از زمان خود و نیز قبل از ارائهٔ وقایع زمانیِ میانی (یعنی وقایعی که در متن دیرتر بازگو می‌شوند) نقل‌می‌شود. بنابراین هر افشای به‌تعویق‌افتاده، تأخرآمیز است؛ بدان معنی که خواننده بر پایهٔ توالی زمانی انتظار داشته است که زودتر از آن واقعه یا رویداد اطلاع یابد. درحالی‌که هر افشای پیش‌ازموقع، تقدم‌آمیز است؛ یعنی اگر توالی زمانی دقیقاً رعایت می‌شد، خواننده انتظار نداشته است زودتر از این واقعه اطلاع یابد (همان: ۷۹-۸۰).

در گسترهٔ متون فارسی، غلامحسین‌زاده، طاهری و رجبی (۱۳۸۶) کوشیده‌اند، چگونگی کاربرد عنصر زمان را در روایت «اعرابی درویش» از *مثنوی* مولانا نشان‌دهند. آنان دو پرسش را مطرح‌کرده‌اند: نخست اینکه مولانا عنصر زمان را در روایت «اعرابی فقیر و زنش» چگونه به کار برده و به عنوان داستان‌پرداز در مسیر حرکتش از زمان تقویمی به زمان متن چگونه عمل‌کرده‌است و دوم اینکه گزینش‌های مختلف زمانی در این روایت چه ارتباط معناداری با محتوای آن دارد. آنان نتیجه گرفتند که در مورد ترتیب زمانی، گذشته‌نگری و آینده‌نگری عمده‌ترین شکل‌های برهم‌خوردن نظم و توالی زمانی در روایتِ موردنظر است. همچنین در مورد کارکردها ایجاد حس ترحم و دلسوزی، ترغیب و تشویق، انتظار و تعلیق یا تأکید و توضیح ذکرشده‌است. علاوه بر اینها، حضورهای ناگهانی راوی و دخالت‌های او در نظم زمانی روایت نیز از موارد قابل‌توجه در این داستان است.

1. anachrony
2. flashback
3. flashforward
4. analepsis
5. prolepsis

مقالات مشابه دیگری نیز در همین رابطه به نگارش درآمده است که همگی بر بنیاد نظریهٔ ژنت و از دیدگاه ساختگرایی به بررسی عامل زمان در داستان پرداخته‌اند. از آنجایی که ساختار و نتایج به‌دست‌آمدهٔ همهٔ این پژوهش‌ها کمابیش یکسان و همانند است، تنها به ذکر آنها اکتفا می‌شود: صهبا (۱۳۸۷) سه نوع زمان داستانی را برمی‌شمارد که عبارتند از زمان تقویمی، زمان حسی- عاطفی شخصیت‌ها و زمان کل روایت. آنگاه با توجه به همان سطوح دوگانهٔ زمان گاه‌شمارانه و زمان روایت به تحلیل *تاریخ بیهقی* براساس سه نوع زمان ذکرشده می‌پردازد. اردلانی (۱۳۸۷) عامل زمان را در رمان *سووشون* سیمین دانشور بررسی‌کرده است. رجبی، غلامحسین‌زاده و طاهری (۱۳۸۸) در جستجوی یافتن رابطه‌ای معنادار میان عنصر زمان و عنصر تعلیق در روایت «پادشاه و کنیزک» بوده‌اند.

۲-۲- نگرش فلسفی

در میان فیلسوفان، آنکه بیش از همه به رابطهٔ زمان و روایت پرداخته بی‌شک فیلسوف فرانسوی پل ریکور[1] است. شهرت او در این زمینه به خاطر اثر سه‌جلدی‌اش با عنوان زمان و روایت[2] رقم‌خورده است. بریکس[3] در دانشنامهٔ زمان (۲۰۰۹) دربارهٔ زمان و روایت عقیده دارد که ریکور در این کتاب سه نظر را مطرح کرده است: نخست اینکه هیچ پاسخ فلسفی‌ای درباره ذات زمان وجود ندارد و حتی پدیدارشناسی هوسرل نیز در این زمینه چندان کامیاب نبوده است؛ دوم اینکه این روایت است که می‌تواند پاسخی برای معضل زمان باشد. روایت حافظ زمان است به این معنی که روایت می‌تواند زمان ناشناخته را به زمان انسانی بدل‌کند و به تجربهٔ ما از زمان انسجام بخشد؛ سوم اینکه این نقشِ روایت هم دربارهٔ تاریخ هم دربارهٔ داستان مصداق می‌یابد چراکه جوهره هر دو کنشِ بازگویی با ارجاع به زمان است: تاریخ روایتی حقیقی و داستان، روایتی پندارگونه از گذشته است. ریکور در مورد تقابل زمان روان‌شناختی و کیهان‌شناختی، تقابل میان آرای سنت‌آگوستین و ارسطو را مطرح می‌کند. براساس نظر آگوستین در کتاب *اعترافات* گذشته دیگر وجود ندارد، آینده هنوز نیامده و حال نیز در حال گذر است و این منتج به عدم زمان می‌گردد. بنابراین آنچه به زمان هستی می‌بخشد عملکرد ذهن است. از این رو سه زمان داریم: حالِ گذشته، حالِ حال و حالِ آینده. در مقابل این نظر، ارسطو عقیده داشته که زمان را باید در طبیعت جست. زمان با حرکت

1. Paul Ricoeur
2. Temps et recit (in English translation: Time and Narrative)
3. Brix

پیوند دارد و معیارِ حرکت است. اما به منظور اندازه‌گیریِ حرکت، زمان خود باید براساس حرکت سنجیده شود. به این دلیل، ارسطو شرح می‌دهد که نه‌تنها زمان را با حرکت اندازه می‌گیریم بلکه حرکت را نیز با زمان می‌سنجیم. ارسطو حرکت خورشید و ماه را معیار می‌گیرد که براساس آن واحدهای اندازه‌گیری دقیقی چون سال، ماه، روز و ساعت پدید می‌آید که به کمک اینها می‌توانیم همهٔ حرکت‌های دیگر را اندازه بگیریم و با هم مقایسه کنیم. ریکور، به کمک روایت، پیوندی میان این دو باور متقابل برقرار می‌سازد. از نظر او، روایت‌کردن رویداد، بازنگاشتنِ زمان زنده بر زمان کیهان‌شناختی است. شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان روایت داستانی و تاریخی وجود دارد. از یک سو، ازآنجا که هر دو به تجربه‌ای زمانی اشاره دارند و هر دو درباره پیرنگ‌سازی و ترکیب تجربه‌های زمانی هستند، می‌توان گفت روایت داستانی و تاریخی مشابه یکدیگراند. از سوی دیگر، روایت تاریخی بر حقیقت و گذشته آن‌طور که روی داده اتکا دارد اما در روایت داستانی خیال‌پردازی پررنگ‌تر است (Birx, 2009: 1108-1110).

۲-۳- نگرش سبک‌شناختی

هارالد واینریش[1]، زبان‌شناس آلمانی، در قالب نظریه‌ای به نام زمان، متون را براساس زمان دستوریِ به‌کاررفته در آنها به دو نوع نظام کلی تقسیم می‌کند: نظام بحث و نظام نقل. او زمان‌های فعلی را به دو گروه تقسیم می‌کند: یکی زمان‌های حال، آینده و نقلی که در بحث و تفسیر به کار می‌روند و دیگر زمان‌های گذشتهٔ ساده، استمراری، بعید و شرطی (در زبان فرانسه) که نقل و یا حکایت را می‌سازند. یعنی با دیدنِ زمان‌های یک متن می‌توان فهمید به کدام دسته تعلق دارد. نمونه‌های متونی که او برای بحث می‌آورد شامل گفت‌وشنود نمایشی، یادداشت سیاسی، سرمقاله، وصیت‌نامه، گزارش علمی، جستار فلسفی، تفسیر قضایی و شکل‌های مختلف گفت و گو است. نمونه‌های نقل نیز شامل سرگذشتی از دوره جوانی، حکایتی از شکار، قصه، افسانه زاهدانه، داستان کوتاه، حکایت تاریخی یا رمان است. در بحث، گوینده و شنونده هر دو حضور دارند و به‌ویژه شنونده متهعد و درگیر است که این ویژگی نوعی تنش را به متن می‌دهد. برعکس، در نقل شنونده حضور ندارد و درگیر نیست؛ بنابراین می‌تواند با وارستگی و آرامش خاطر به آن گوش دهد. البته منظور واینریش از کاربرد زمان‌ها کاربرد اکثریت زمان‌ها در یک متن است. مسأله دیگری که واینریش بیان‌می‌کند نقش

1. Harald Weinrich

هر یک از زمان‌ها در دستهٔ خود است. او معتقد است هر نظام گذشته، حال و آینده مخصوص به خود را دارد. در زمان‌های دسته بحث، زمان حال نقطهٔ صفر یا همان لحظه حال است؛ نقلی نقش پس‌نگری را بر عهده دارد و رویدادهای گذشته را بیان‌می‌کند؛ آینده نقش پیش‌نگری دارد و از رویدادهای آینده خبر می‌دهد. در نظام نقل، گذشتهٔ ساده و گذشتهٔ استمراری نقطهٔ صفر هستند و نسبت به زمانِ متن لحظه حال را بیان‌می‌کنند؛ گذشتهٔ بعید نقش پس‌نگری دارد و رویدادهایی را نشان می‌دهد که نسبت به زمانِ متن گذشته‌اند. زمان شرطی نیز نقش پیش‌نگری دارد و رویدادهای آینده را بیان می‌کند (سجودی و زیرراهی، ۱۳۸۸: ۵۴-۵۷).

در گستره متون فارسی، سجودی و زیرراهی (۱۳۸۸) کاربرد نظریه زمان هارالد واینریش را در دو متن داستانیِ *بوف کور* و *سووشون* نشان می‌دهند. یافته‌های مقاله از کاربرد زمان‌ها در متن‌های بررسی‌شده نشان از دو گروه زمانیِ جداگانه دارد: گروه حال و گروه گذشته. از میان کاربردهای دسته حال، چشم‌انداز، پیش‌داستان و گفتگو ویژگی‌های بحث را به طور کامل دارا هستند. از میان نمونه‌های دستهٔ گذشته، داستان اصلی، خاطرات، داستان در داستان و گزارش تاریخی ویژگی‌های نقل را دارا هستند.

۲-۴- رویکرد شناختی

حوزهٔ شناختی یکی از جدیدترین حوزه‌هایی است که زمان در روایت را بررسی‌کرده‌است. در این زمینه، میشل کاترر[1] (۱۹۹۴) با بهره‌گیری از نظریه فضاهای ذهنی به پژوهش درباره زمان- نمود به عنوان یک دستگاه در روایت و گفتمان پرداخته است. مشخصهٔ اصلیِ این الگو مجموعه‌ای از مقوله‌های مربوط به زمان- نمود است که از این قرارند: حال[2]، گذشته[3]، آینده[4]، نقلی[5]، استمراری[6]، ناتمام[7]، کامل[8]. هر مقوله نمود-زمان گونه‌ای خاص از پیوند گفتمانیِ مفهومی میان فضاها محسوب می‌شود. این پیوندهای گفتمانی در سطح ساخت‌شناختی عمل می‌کنند و از جهان واقع و ساختار زبان جدا هستند.

1. Michelle Cutrer
2. present
3. past
4. future
5. perfect
6. progressive
7. imperfective
8. perfective

او، در تحلیل خود، از چهار مفهوم پایه[1]، کانون[2]، رویداد[3] و زاویه‌دید[4] بهره می‌گیرد. پایه به پایه به نوعی مرکز اشاری قلمداد می‌شود یعنی فضایی که گفتمان بر مبنای آن قرار می‌گیرد. کانون فضایی است که در مرکز توجه است و جمله «دربارهٔ» آن است. رویداد فضایی است که ساختار کلی موقعیت، براساس زمان فعل، شکل می‌گیرد. زاویه‌دید نقطهٔ مرجعی به شمار می‌آید که مقوله‌های زمان و نمود براساس آن سنجیده می‌شود. در حقیقت، پیکربندی فضاها براساس چیدمان این چهار مفهوم انجام می‌پذیرد.

سپس، کاترر ویژگی‌های هر یک از مقوله‌های نمود- زمان را بیان‌می‌کند. بر این اساس، مقوله‌های گذشته، حال و آینده چیدمان فضاها را با توجه به زاویه‌دید و کانون معین می‌سازد. مقوله‌های نمودیِ نقلی و استمراری اطلاعاتی را در اختیار می‌گذارد که رابطهٔ میان زاویه‌دید و رویداد را معلوم‌می‌کند و مقوله‌های نمودی کامل و ناتمام نقش مهمی در نشان‌دادن رابطه میان زاویه‌دید و کانون بر عهده دارند (Cutrer, 1994: 431-432).

در زمینهٔ زمان از منظر شناختی، پژوهش‌های انجام‌گرفته در گسترهٔ زبان فارسی تنها به نحوهٔ درک استعاری ما از زمان تأکید می‌کنند. اساس این تحقیقات بر نظریهٔ معاصر استعاره استوار است که لیکاف و جانسون آن را مطرح نمودند. بر پایهٔ نظریهٔ یادشده، درک استعاریِ ما از زمان در متون فارسی نیز بازآزمایی شده است. در این میان، گلفام و دیگران (۱۳۸۸) در جستجوی استعاره‌های زمان به سراغ اشعارِ فروغ فرخزاد رفته‌اند و سجودی و قنبری (۱۳۹۱) استعارهٔ زمان را در داستان‌های کودک به زبان فارسی مطالعه کرده‌اند.

۳- چهارچوب نظری

در این بخش، پس از بازتعریف روایت از منظر شناختی و مشخص‌کردن نقش زمان در روایت، به تبیین و توضیح سه نظریه در درون معنی‌شناسی شناختی پرداخته خواهدشد. این سه نظریه عبارتند از نظریهٔ معاصر استعاره، نظریهٔ فضاهای ذهنی و گونهٔ متأخر آن یعنی نظریهٔ آمیختگیِ مفهومی.

1. base
2. focus
3. event
4. viewpoint

۳-۱- بازتعریف روایت از منظر شناختی

هرمان (۲۰۰۹) می‌کوشد تا با تجزیه و تحلیل عناصر روایت به تعریفی کارآمد دست یابد. او روایت را راهکار انسانی بنیادینی برای پرداختن به مسائلی از قبیل زمان، فرایند و تغییر می‌داند. وی چهار عنصر اساسی برای روایت برمی‌شمارد: واقع‌شدگی، توالی رویدادها، جهان‌سازی/ جهان‌پریشانی و شباهت‌یافتگی.

به این اعتبار، روایت بازنمودی است که در موقعیت یا بافت گفتمانی خاصی برای بیان‌کردن واقع می‌شود. این بازنمود، برای روند زمانی ساختاریافته از رویدادهایی مشخص، سرنخ‌هایی را در اختیار تفسیرکننده قرار می‌دهد. این رویدادها به‌گونه‌ای هستند که عاملی انسانی یا شبه-انسانی آشوب یا عدم توازنی در جهان داستان پدید می‌آورد؛ این جهان داستانی می‌تواند واقعی یا ساختگی، واقع‌گرایانه یا خیال‌پردازانه، خاطره‌گونه یا رؤیاگونه باشد. این بازنمود همچنین، از طریق جهان دائم‌التغییرِ داستان، تجربه زیستن را [از طریق شباهت‌یافتن با زندگی واقعی] بیان‌می‌دارد (Herman, 2009: 14).

۳-۲- نظریه معاصر استعاره

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی‌می‌کنیم*[1] نگرش ما را نسبت به استعاره به‌کلی دگرگون کردند. آنان ادعا می‌کنند که استعاره فقط ابزاری برای خیال‌پردازی‌های شاعرانه نیست. استعاره چنان در زندگی روزمرهٔ ما گسترده است که می‌توان گفت دستگاه مفهومی ما، که بر پایهٔ آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، اساساً در ذاتِ خود استعاری است. براساس این نظر، ساختار مفهومی بر پایهٔ نگاشت‌های میان‌حوزه‌ای[2] سازمان می‌یابد. منظور از نگاشت، درواقع، تطابق بین دو حوزهٔ مفهومی است.

یکی از پدیده‌هایی که به کمک آن می‌شود نحوهٔ اندیشیدن استعاری را نشان داد پدیده زمان است. با بررسی چگونگی مفهوم‌سازی زمان درمی‌یابیم که زمان، واژگان مخصوص به خود ندارد و ما از طریق واژگان مربوط به فضا و حرکت به بیان آن می‌پردازیم. لیکاف و جانسون (۱۹۹۹) عقیده دارند اگر چیزی با عنوان «زمان در ذات خود» وجود داشته باشد، باز هم نمی‌توانیم آن را مشاهده کنیم. ما تنها می‌توانیم رویدادها را ببینیم و آنها را با هم مقایسه کنیم. در جهان، رویدادهایی تکرار می‌شوند و ما رویدادهای دیگر را با آنها مقایسه می‌کنیم. زمان به صورت مجازی تعریف می‌شود: تکرارهای پی‌درپی نوعی از رویداد به‌جای فواصل

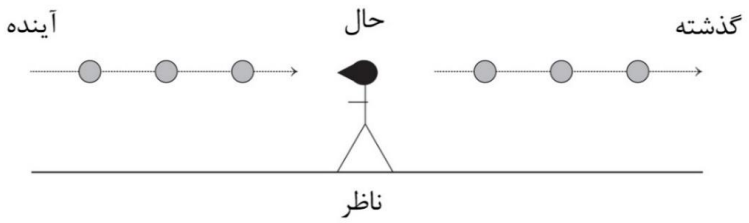
1. Metaphors We Live By
2. cross domain mappings

زمان. قسمت عمدهٔ درک ما از زمان به صورت تعبیری استعاری از حرکت در فضا است. در حقیقت، تجربهٔ زمان درونی و مستقیم است اما برای بیان آن نیاز به استعاره‌های عینی است. به این منظور، انسان برای مفهوم‌سازی و بیان توالی و گذر زمان به حوزهٔ فضا و حرکت توسل می‌جوید (Lakoff & Johnson, 1999: 137-139).

در نتیجه استعاره‌پردازی زمان، اوانز (۲۰۰۳) و اوانز و گرین (۲۰۰۶) سه انگاره برای زمان معرفی می‌کنند که دو مورد از آنها ناظر- محور و مورد سوم زمان- محور می‌باشد. انگاره‌های ناظر- محور معمولاً اشاره‌ای به زمانِ حال و اکنون دارند. در مقابل، انگارهٔ زمان-محور دارای هیچ اشاره‌ای به مفهوم اکنون نمی‌باشد. این انگاره‌ها از این قرارند: ۱- زمان متحرک؛ ۲- ناظر متحرک؛ ۳- توالیِ زمانی.

در انگارهٔ زمان متحرک، تجربه‌گری حضوردارد که او را ناظر می‌نامیم و موقعیت او نمایانندهٔ «حال» است. در این انگاره، ناظر ثابت است و لحظه‌ها و رویدادهای زمانی به عنوان اشیایی در حال حرکت مفهوم‌سازی می‌شوند. این اشیاء از آینده به سمتِ ناظر حرکت می‌کنند و با گذر از او به گذشته می‌روند. به سبب این حرکت است که گذرِ زمان درک می‌شود (Evans & Green, 2006: 84)؛ برای مثال:

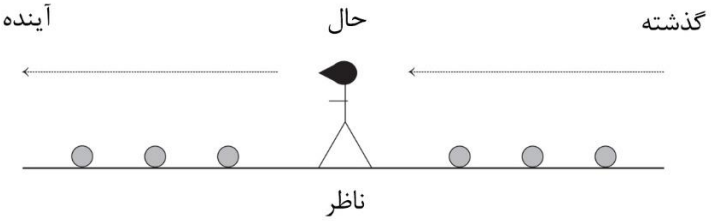
مثال (۱): چشم‌انداز سینمای ایران در سالی که گذشت (همشهری مورخ ۱۳۹۵/۱/۱)



تصویر ۱- انگارهٔ زمان متحرک (برگرفته از Evans, 2003)

در انگارهٔ ناظر متحرک، زمان زمینه‌ای است که ناظر بر روی آن حرکت می‌کند و درک زمان به واسطهٔ حرکت ناظر بر روی این زمینه به سوی لحظه‌ها و رویدادهای زمانی انجام می‌گیرد. این لحظه‌ها و رویدادها به صورت مکان مفهوم‌سازی می‌شوند. در این انگاره، زمان به عنوان مکانی ثابت یا ناحیه‌ای محصور در فضا مفهوم‌سازی می‌شود و از طریق حرکتِ ناظر است که گذر زمان دریافت می‌گردد (Evans & Green, 2006: 85)؛ برای مثال:

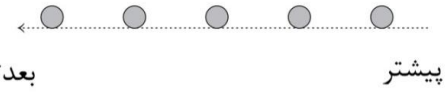
مثال (۲): به انتخابات نزدیک‌می‌شویم (همشهری مورخ ۹۱/۱۱/۲۴)



تصویر ۲- انگارهٔ ناظر متحرک (برگرفته از Evans, 2003)

بر خلاف دو انگارهٔ قبلی، مشخصهٔ انگارهٔ توالی زمانی این است که تلفیقی از مفهوم‌های گذشته، حال و آینده نیست بلکه برای تلفیق رویدادهای زمانی، از هر نوع که باشد، به کار می‌آید. بدین‌سان، رویدادهای زمانی چه قبل‌تر یا بعدتر از هم باشند می‌توانند با هم ارتباط یابند. این ارتباط بر اثر توالی زمانیِ رویدادها نسبت به یکدیگر حاصل می‌شود. از آنجایی‌که این انگاره ترکیبی از مفهوم‌های گذشته، حال و آینده ندارد، ناظر به عنوان مرکز اشاری محسوب نمی‌شود، بلکه رویدادهای زمانی در توالی با یکدیگر قرار می‌گیرند (Evans, 2003: 229).

مثال (۳): شوک در بهار، التیام در زمستان، شاید هم دیرتر (همشهری مورخ ۸۵/۱۰/۱۰)



تصویر ۳- انگارهٔ توالیِ زمانی (برگرفته از Evans, 2003)

در میان انگاره‌های سه‌گانه، انگارهٔ توالیِ زمانی به دلیل نداشتن مرکز اشاری مشخص مبنای شکل‌گیری رویدادهای داستان است. نویسنده، با عنایت به همین ویژگی، توالی خطی زمان را در هم می‌شکند و رویدادها را نسبت به هم قرار می‌دهد.

۳-۳- نظریه فضاهای ذهنی

فوکونیه (۱۹۹۴) فضاهای ذهنی را متشکل از بخش‌های جزئی و ناقصی می‌داند که به موازات اندیشیدن و صحبت‌کردن ساخته می‌شوند و درک لحظه‌ای از کلام و کنش را فراهم می‌آورند. این بخش‌ها دارای عناصری است که قالب‌ها و انگاره‌های شناختی به آن ساختار می‌بخشد. فضاهای ذهنی با پیشرفت گفتمان شکل می‌گیرند و به کمک نگاشت‌های متعددی، از جمله قیاس و هویت، به یکدیگر پیوند می‌یابند. در پیکربندی فضاهای ذهنی، هویت می‌تواند رابط

فضاها باشد بدون اینکه عناصر مربوطه، ویژگی‌ها و مشخصه‌های یکسان داشته باشند. او از اصل دسترسی نیز یاد می‌کند. براساس این اصل هر عبارت خواه نام عنصر، خواه توصیفی از آن در یک فضای ذهنی باشد می‌تواند به نظیرهٔ خود در فضای ذهنی دیگر دسترسی پیدا کند (Fauconnier, 1994: 16-22).

فوکونیه (۱۹۹۷) بر نقش گفتمان و بافت در تولید معنا اشاره می‌کند. با پیش‌رفتن گفتمان ساخت‌های شناختیِ پیچیده مورد استفاده قرار می‌گیرد. به این ترتیب، حوزه‌های ساختاریافته‌ای شکل می‌گیرد که با رابط‌هایی به هم می‌پیوندند و سلسله‌ای از پیکره‌های شناختی را ایجاد می‌کنند. این حوزه‌ها به صورت ناقص و براساس رابطهٔ وابستگی ساخته می‌شوند یعنی فضای جدید نسبت به فضای موجود، که در کانون است، شکل می‌گیرد. این فضاها به‌گونهٔ شبکه‌ای هستند و در هر مرحله از گفتمان، یکی از آنها به عنوان پایه و یکی دیگر در کانون قرار می‌گیرد. ساخت مرحلهٔ بعد نسبت به فضای پایه یا فضای کانون انجام می‌گیرد. مشارک‌های گفتمان در این شبکه فضایی حرکت می‌کنند و زاویه‌دید و کانون آنها از یک فضا به فضای دیگر تغییر می‌یابد. ساختار درونی این فضاهای ذهنی براساس انگاره‌های شناختی و قالب‌ها پدید می‌آید (Fauconnier, 1997: 37-39).

۳-۴- نظریه آمیختگی مفهومی

نظریه آمیختگی مفهومی، که فوکونیه و ترنر آن را مطرح‌کردند، در چهارچوب معناشناسیِ شناختی، از نظریهٔ استعاره مفهومی و نظریه فضاهای ذهنی نشأت گرفته است. در این نظریه، ساخت معنا مستلزم تلفیق ساختارها است به این صورت که آنچه به دست می‌آید افزون بر مجموع اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است. این روند با فرایند «آمیختگی یا تلفیق مفهومی[1]» میسر می‌گردد. اساساً، نظریهٔ آمیختگی مفهومی برای مطالعهٔ نقش زبان در ساخت معنا، مخصوصاً جنبه‌های خلاق ساخت معنا همچون استعاره‌های نو، غیرواقع‌ها[2] و مانند آن، مطرح شد. تحقیقات جدید به این بینش رسیده است که آمیختگی مفهومی نقشی حیاتی در اندیشه و تخیل بشری ایفا می‌کند (Evans, 2003: 12-13).

فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲)، با ذکر یک چیستان، عناصر آمیختگی مفهومی را شرح می‌دهند: «سحرگاهی، راهبی بودایی قدم به کوهستان می‌گذارد و شامگاهان به قله می‌رسد. چندروزی رحل اقامت می‌افکند و به مراقبه می‌پردازد تا اینکه در سحرگاهی راه بازگشت پیش می‌گیرد

1 . conceptual blending
2 . counterfactuals

و شامگاهان به پای کوه می‌رسد. در این دو سفر جداگانه، آیا مکانی وجود دارد که این راهب، در یک زمان واحد، به آن رسیده باشد؟»

به کمک این نمونه می‌توان اصول اساسی تلفیق مفهوم‌ها را شرح داد: به موازات پیشرفت کلام، فضاهای ذهنی شکل می‌گیرند که مجموعه‌های مفهومیِ کوچکی هستند. در شبکه مفهومیِ راهب بودایی، یک فضای ذهنی برای بالارفتن و یک فضای ذهنی برای پایین‌آمدن راهب داریم. هر یک از اینها فضای درونداد نامیده می‌شود که اجزای آنها بر یکدیگر انطباق دارد: روز بالارفتن (ر ۱) با روز پایین‌آمدن (ر ۲)؛ راهب در حال بالارفتن (ف ۱) با راهب در حال پایین‌آمدن. نگاشت بینا-فضایی میان همتاها (یعنی کوهستان، فرد حرکت‌کننده، روز سفر و نوع حرکت) در فضاهای ذهنیِ درونداد ارتباط برقرار می‌سازد. فضای دیگری وجود دارد با عنوان فضای عام که با هر یک از دروندادها نگاشت برقرار می‌کند و با محتویات دروندادها اشتراک دارد: فرد حرکت‌کننده، موقعیت او، مسیری که پا و قله کوه را به هم متصل می‌کند، روز سفر، حرکت در سمتِ مشخص‌نشده. فضای چهارم را فضای آمیخته می‌نامیم. هر یک از سراشیبی و سربالایی در دو فضای درونداد به یک شیبِ واحدِ یکسان در فضای آمیخته فرافکنده می‌شود. دو روز سفر در یک روز واحد ادغام و به آن نگاشته می‌شود. اما فردهای حرکت‌کننده و موقعیت‌های آنها، با حفظ جهتِ حرکت، براساس زمانِ روز نگاشته می‌شوند و از این رو با هم ادغام نمی‌گردند. فضای درونداد ۱ کل سفر را به سمتِ بالا و فضای درونداد ۲ کل سفر را به سمتِ پایین بازمی‌نماید. فرافکنی به فضای آمیخته زمان‌ها و موقعیت‌ها را حفظ می‌کند. در فضای آمیخته، ف ۱[1] همتای ف ۱ با همان موقعیت و زمان در درونداد ۱ است و ف ۲[1] همتای ف ۲ با همان موقعیت و زمان در فضای درونداد ۲ است. فضای آمیخته ساختاری نو-پیدا به وجود می‌آورد که در فضاهای درونداد نیست. این فضای آمیخته به کمک فرایندهای ترکیب[1]، تکمیل[2] و بسط[3] پدید می‌آید.

۴- روش‌شناسی

گام نخست در این پژوهش تبیین استعاره‌پردازی زمان است که نتایج آن پیشتر در ذیل نظریهٔ معاصر استعاره در قالب انگاره‌های سه‌گانه توضیح داده شد. با در نظر گرفتن این انگاره‌ها باید دید که زمان در روایت داستانی بر پایهٔ کدامیک از آنها استوار است. در این

1. composition
2. completion
3. elaboration

مرحله، هدف این است که یافته‌های زبان‌شناسی شناختی در باب زمان به حوزه روایت داستانی انتقال یابد. در گام بعد، با بهره‌گیری از امکانات نظریه فضاهای ذهنی، عوامل مؤثر در شکل‌گیری رویدادهای داستان بر پایهٔ شالودهٔ مفهومی پیش‌گفته مورد بررسی قرار می‌گیرد. در گام آخر، پس از شکل‌گیری ساختار رویدادها، نقش زمان در چگونگی پیوندخوردن رویدادها با یکدیگر براساس نحوهٔ تلفیق مفاهیم با توجه به نظریه آمیختگیِ مفهومی مطالعه می‌گردد.

بر پایهٔ نظریهٔ فضاهای ذهنی، آنچه یک فضای ذهنی را می‌سازد مجموعه‌ای از جملات است که فضاسازها حد و مرز آن را معلوم می‌کند. در این پژوهش، گستره فضاها براساسِ زمان فعل‌ها معلوم می‌شود. به این ترتیب، آغاز و پایان یک فضا را نوع فعل بسته به اینکه گذشته است یا حال مشخص می‌سازد. تا وقتی‌که زمان فعل‌ها در یک فضا گذشته باشد، آن فضا زمان گذشته محسوب می‌شود و به محض تغییر زمان فعل، برای مثال از گذشته به حال، زمان فضا نیز تغییر می‌یابد. در این نظریه، ساختار فضاها به وسیلهٔ سه عنصر زاویه‌دید، کانون و رویداد شکل می‌گیرد. زاویه‌دید عنصر ساختاردهنده‌ای است که روایت از منظر او نقل می‌شود. کانون به درهم‌شکستن خط زمانی اشاره‌دارد که مرکز توجه را تغییر می‌دهد و رویداد به نوع زمان فضاها مربوط است.

پس از این، نحوه تلفیق رویدادها در فرایندی پویا، براساس نظریه آمیختگیِ مفهومی، مطالعه می‌شود. در این نظریه، هر یک از فضاها دارای اجزایی درونی است. در این پژوهش، راوی، شخصیت‌ها و زمان به عنوان اجزای درونی فضاهای روایی در نظر گرفته شده‌اند که چگونگی پیوند خوردن آنها نحوه تلفیق فضاها را نشان خواهد داد. هدف از کاربست این نظریه بر فضاهای روایی این است که نقش زمان در زنجیرهٔ رویدادهای داستان مشخص شود.

۵- تحلیل داده‌ها

۵-۱- مقدمه

در این پژوهش، نظرپردازی‌های مذکور در رمان *چشم‌هایش* از بزرگ علوی، به عنوان مطالعه‌ای موردی، به کار بسته خواهد شد. این رمان دربارهٔ نقاشی بزرگ به نام ماکان، یکی از مبارزان علیه دیکتاتوری رضاخان است. از آثار باقی‌ماندهٔ او پرده‌ای است به نام *چشم‌هایش* که آن را در تبعید می‌کشد. این نقاشی چشم‌های زنی را نشان می‌دهد که گویا رازی را در خود پنهان کرده است. راوی داستان که ناظم مدرسه و صاحب نمایشگاه نقاشی است کنجکاوانه می‌خواهد راز چشم‌ها را دریابد. بنابراین سعی می‌کند «مدل» را بیابد تا دربارهٔ ارتباطش با

استاد از او بپرسد. پس از چند سال، ناظم مدل را می‌یابد و در خانه او با هم به گفتگو می‌نشینند. زن می‌گوید به خاطر زیبایی‌اش توجه مردان بسیاری را جلب می‌کرده است، اما مردان و عشق، بازیچه او بوده‌اند. تنها استاد ماکان بوده است که توجهی به جمال و زیبایی او نداشت. زن برای جلب توجه استاد در تهران و اروپا با تشکیلات مخفی که زیر نظر استاد است همکاری می‌کند و سرانجام به وی نزدیک می‌شود. اما استاد نه فداکاری او را جدی می‌گیرد نه پی به کنه احساسات و عواطف‌اش می‌برد. در عوض در برابر او و به‌خصوص از چشم‌هایش هراسی گنگ ابراز می‌کند. در پایان، استاد گرفتار پلیس می‌شود و زن پیشنهاد ازدواج رییس شهربانی را که یکی از خواستاران قدیمی اوست می‌پذیرد به‌شرط آنکه استاد از مرگ نجات یابد. استاد به تبعید می‌رود و البته هیچ‌گاه از فداکاری زن آگاه نمی‌شود. او تمام حسیات و تلقیات خود را در قبال زن در پرده‌ای به نام *چشم‌هایش* به یادگار می‌گذارد. در این چشم‌ها به‌طورکلی زنی مرموز اما دمدمی مزاج و هوسباز و خطرناک متجلی است. زن می‌داند که استاد هیچ‌گاه به ژرفای روحِ او پی‌نبرده و این چشم‌ها از آنِ او نیست.

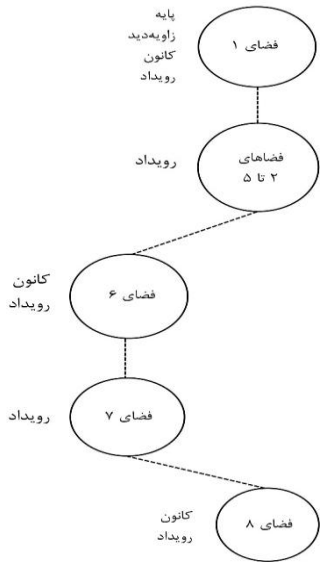
بزرگ علوی در این رمان روش استعلام و استشهاد را به کار برده است؛ روشی که چند اثر دیگر او را نیز شکل می‌دهد. این شیوه بیشتر در ادبیات پلیسی معمول است؛ یعنی کنار هم نهادن قطعات منفصل یک ماجرای ازدست‌رفته و ایجاد یک طرح کلی از آن ماجرا به حدس و قرینه. بدین‌ترتیب، یک واقعه گذشته به کمک بازمانده‌های آن نوسازی می‌شود (سپانلو، ۱۳۶۲: ۱۵۴-۱۵۵).

پیشتر در معرفی انگاره‌های زمانی سه‌گانه بحث شد که نویسنده‌ها از انگاره توالی زمانی به عنوان مبنای مفهومی استفاده می‌کنند. در حقیقت، آنان از این نحوهٔ مفهوم‌سازی زمان به منظور پیشبرد اهداف روایی خود بهره می‌گیرند. با توجه به این شالودهٔ مفهومی، اکنون به سراغ پرسش‌های این پژوهش می‌رویم: زمان چگونه و به واسطهٔ چه عواملی رویدادهای داستان را شکل می‌دهد؟ و نقش زمان در ایجاد پیوند میان رویدادهای داستان چیست؟

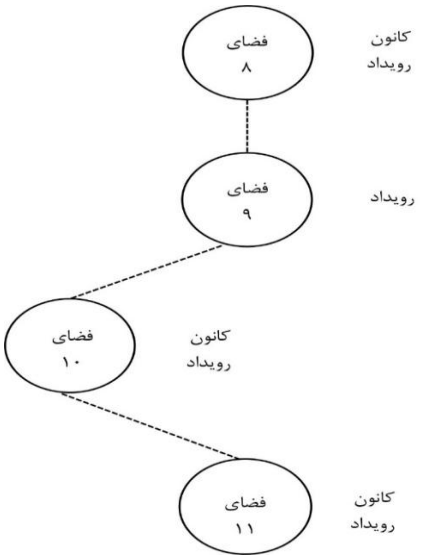
۵-۲- تحلیل داستان براساس نظریهٔ فضاهای ذهنی

در این بخش، با توجه به نظریه فضاهای ذهنی، نمونه‌ای از شکل‌گیری ساختار فضاها براساس سه عنصر زاویه‌دید، کانون و رویداد نشان داده می‌شود. این نمونه‌ها مربوط به فصل اول رمان *چشم‌هایش* است که برای به‌دست‌دادن نمونه‌ای از این نوع تحلیل فقط فضاهای ۱ تا ۱۱ نشان داده شده است.

داستان با توصیف فضای خفقان‌گرفتهٔ تهران آغاز می‌شود که فضای پایه به شمار می‌آید. این توصیف از زاویه‌دید راوی است. زمان این رویداد گذشته است. فضاهای یکم تا پنجم همگی از نظر زاویه‌دید و کانون بی‌تغییر اند و تنها رویداد در آنها تغییر می‌کند. در فضای روایی ششم، به زمان قبل از مرگ استاد بازمی‌گردیم. در این فضا، کانون تغییر می‌کند. فضای جدید با این عبارت آغاز می‌شود: «وقتی او را از تهران تبعید کردند» (علوی، ۱۳۸۳: ۱۲). در هفتمین فضای روایی، کانون ثابت است و رویداد تغییر می‌یابد. هشتمین فضای روایی با این عبارت آغاز می‌شود که حاکی از تغییر کانون است: «اما آن زنی که مدل نشسته بود به‌کلی ناشناس است» (همان:۱۴). در این فضا، کانون و رویداد تغییر می‌کنند. فضای روایی نهم، در امتداد فضای قبلی، در زمان حال روی می‌دهد و عبارت آغازین آن چنین است: «بیش از ده سال از مرگ استاد می‌گذرد» (همان: ۱۴). فضاساز غیرفعلیِ «امروز» در این فضا نشانگر رخ‌دادن این فضا در زمان حال است. در این فضای جدید، کانون و زاویه‌دید یکسان با قبل است اما رویداد تغییر می‌کند. فضای روایی دهم به زمان گذشته برمی‌گردد و به وقایع بعد از مرگ استاد اشاره دارد. عبارت «سال‌های متوالی پس از شهریور ۱۳۲۰» (همان: ۱۶) فضاساز است. کانون و رویداد تغییر می‌کند اما زاویه‌دید یکسان است. فضای روایی یازدهم به زمان حال اشاره دارد و با این عبارت آغاز می‌شود: «من با بسیاری از زنانی که استاد را می‌شناختند صحبت کرده‌ام» (همان: ۱۶). در این فضا نیز کانون و رویداد تغییر می‌کند اما زاویه‌دید یکسان است.



تصویر ۴- مسیر زمان در فضاهای روایی ۱ تا ۸



تصویر ۵- مسیر زمان در فضاهای روایی ۸ تا ۱۱

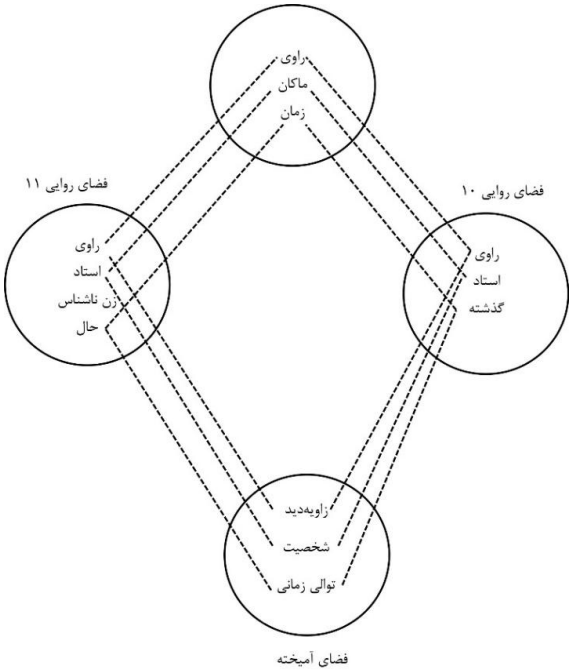
این رویدادها در یک مسیر زمانیِ واحد و براساس انگاره توالی زمانی شکل می‌گیرند. چنانچه به این خط زمانیِ واحد بنگریم، درمی‌یابیم که رویدادهای متوالی در امتداد یکدیگر واقع می‌شوند و هنگامی‌که گسست زمانی رخ می‌دهد، مسیر زمان دگرگون می‌شود و راه تازه‌ای را در پیش می‌گیرد. علت این دگرگونی تغییر در کانون زمان و متعاقباً تغییر در توجه است. در نمودارهای بالا مشاهده می‌شود که عوامل زاویه‌دید، کانون و رویداد در یک مسیر زمانیِ واحد که همان زنجیره رویدادهای داستان است، بر پایه انگارهٔ توالیِ زمانی، ساختار رویدادها را شکل می‌دهند. آنچه تاکنون مطرح شد تنها نحوهٔ شکل‌گیری ساختار رویدادها بود. این مسئله بدون توضیح دربارهٔ چگونگی تلفیق رویدادها در این ساختارِ شکل‌گرفته ناتمام می‌ماند و جای سؤال باقی می‌گذارد. بنابراین، در ادامه، با توجه به نظریه آمیختگی مفهومی، چگونگی تلفیق رویدادها و نقش زمان در این امر از نظر خواهدگذشت.

۵-۳- تلفیق رویدادها براساس نظریهٔ آمیختگیِ مفهومی

در این تحلیل، هر یک از فضاها به عنوان مجموعه‌ای مفهومی قلمداد می‌شوند که دارای اجزایی درونی هستند که عبارتند از زاویه‌دید، شخصیت‌ها و زمان. با پیونددادنِ اجزا به یکدیگر و فرافکنی آنها در فضایی آمیخته، می‌توان به چگونگی پیدایش معنا در روند تلفیق فضاها با یکدیگر دست یافت.

در نمودار زیر، تلفیق دو فضا نشان داده می‌شود که دارای زمان‌های متفاوت‌اند. فضای ۱۰ دارای زمان گذشته و فضای ۱۱ دارای زمان حال است. همان‌طور که مشاهده می‌شود در فضای ۱۰ اجزای درونی این فضا را راوی، استاد ماکان و زمان رویداد تشکیل می‌دهد که گذشته است. در فضای ۱۱ نیز همین اجزا مشهود است با این تفاوت که در اینجا «زن ناشناس» را نیز داریم که در فضای قبل از خود مابه‌ازایی ندارد و زمان رویداد نیز حال می‌باشد. به این ترتیب، در فضای عام، راوی، ماکان و زمان را داریم. این اجزا در فضای آمیخته با هم تلفیق می‌شوند. حاصل این آمیختگی این است که راوی از زاویه‌دید خود این دو فضا را توصیف کرده است. براساس اصل دسترسی، با پیوند دادن ماکان و ضمیر او در دو فضا می‌توان گفت که، به لحاظ هویت، با شخصیت یکسانی مواجهیم. از نظر زمانی، براساس انگارهٔ

توالی زمانی، زمان گذشته و حال را در فضای آمیخته در کنار یکدیگر درک می‌کنیم. در حقیقت، فضای آمیخته نشان می‌دهد که چگونه این دو فضا براساس مشترکات یعنی شخصیت و زاویه‌دید و همچنین بر پایه دانش پس‌زمینه‌ای یعنی انگاره توالی زمانی با هم ترکیب می‌شوند.



تصویر ۶ – آمیختگی فضاها

با بهره‌گیری از سازوکار تلفیق مفاهیم در نظریهٔ آمیختگی مفهومی، در زمینه تلفیق فضاها در روایت داستانی به الگوی بالا می‌رسیم که نشان می‌دهد چطور اجزای فضاها به یکدیگر می‌پیوندد و کلیتی یکپارچه را پدید می‌آورند. در این میان، نقش زمان در انسجام‌بخشی به فضاها پررنگ‌تر از زاویه‌دید و شخصیت‌ها است چراکه این دو مورد اخیر، بر پایهٔ اصل دسترسی، مابه‌ازای خود را می‌یابند اما زمان براساس یک انگارهٔ مفهومی عمل می‌کند که رویدادها را در زنجیره‌ای به هم پیوند می‌دهد.

۴- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، از منظر شناختی ساختار زمان در رمان *چشم‌هایش* از بزرگ علوی بررسی شد. این مطالعه در چهارچوب معنی‌شناسی شناختی، یکی از حوزه‌های اصلی زبان‌شناسی

شناختی، صورت پذیرفت. این شاخه از زبان‌شناسی شناختی در پی شناسایی سازمندی مفهومی و ساختار معنایی زبان است.

در تحلیل‌های این پژوهش نشان‌داده‌شد که «ساختار» مسأله ساده‌ای نیست که تنها با نگاه به صورت زمان بتوان آن را دریافت. ورای این صورت ظاهر، دنیایی گسترده و پیچیده به نام جهان معنا وجود دارد که سرچشمه و نظام‌بخش سطح ظاهر است. بنابراین، در تحلیل ساختار زبان ابتدا باید سازمندی مفهومی زبان را شناخت تا مطالعه ساختار صوری میسر گردد. هدف این پژوهش در زمینه عوامل مؤثر در شکل‌گیری ساختار زمان و نقش آن در تلفیق رویدادهای داستان نیز نشان‌دادن آن دست‌های پنهانی است که در ناخودآگاه ما قرار دارند و به نقش‌بندی صورت زبان مشغول‌اند.

با کاربست نظریهٔ فضاهای ذهنی بر روایت داستانی، در مورد نقش زمان، این نتیجه به دست می‌آید که بر خلاف نظرها و نظریه‌های ساختگرایانه به هیچ‌وجه با دو خط زمانی روبه‌رو نیستیم که یک سطح صوری براساس سطح صوریِ دیگر نظم یافته باشد. لازم به یادآوری است که ساختگرایان زمان داستان را زیرمجموعه‌ای از زمان واقعی می‌دانند و از عدم انطباق زمان داستان از زمان واقعی با اصطلاح «زمان‌پریشی[1]» یاد می‌کنند. بر پایهٔ تحلیل پژوهش حاضر، در روایت داستانی تنها با یک سطح صوری مواجهیم که براساس مفهوم‌های شناختی نظام می‌یابد. بنابراین، برای درک دگرگونی‌های این سطح ظاهری لازم است سازمندی مفهومی بررسی گردد. دربارهٔ زمان، سه انگارهٔ مفهومی وجود دارد که از میان آنها دو انگاره «زمان متحرک- ناظر ثابت» و «ناظر متحرک-زمان ثابت» دارای مرکز اشاری خاص است، حال آنکه در روایت داستانی رویدادها، بدون داشتن مرکز اشاری، به طور نسبی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. از این رو، تنها انگاره‌ای که این قابلیت را دارد انگارهٔ «توالی زمانی» است که اجازه می‌دهد رویدادها، با وجود گسست‌های زمانی، در خط زمانی روایت چیده شوند. بر پایهٔ نظریهٔ فضاهای ذهنی، آنچه باعث گسست زمان در روایت می‌شود تغییر در کانون زمان است. بدین ترتیب، با توجه به انگارهٔ مفهومی توالی زمانی، بدون هیچ محدودیتی، می‌توان کانون را تغییر داد و رویدادهایی را که به لحاظ زمانی متفاوت‌اند در یک خط روایی نقل کرد.

کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر رویدادهای داستان مؤید ساختار شکل‌گرفته پیش‌گفته است چراکه نشان می‌دهد رویدادها در یک مسیر واحد زمان، حتی با وجود

1. anachrony

گسست‌های متعدد، به صورت کل یکپارچه تلفیق‌پذیر انـد. عـلاوه بـر ایـن، نتیجـه مشـخص دیگری نیز به دست می‌آید که نقش زمان را در فرایندِ تلفیق رویـدادها پررنـگ مـی‌سـازد. در میان عناصر سـه‌گانـهٔ فضـاهای روایـی یعنـی راوی، شخصـیت‌هـا و زمـان، دو عنصـر راوی و شخصیت‌ها، با توجه به اصل دسترسی، مابـه‌ازای خـود را مـی‌جوینـد و در فضـای آمیختـه بـا یکدیگر تلفیق می‌شوند اما زمان بر شاکله الگویی قـراردارد کـه سـازمندی مفهـومیِ آن باعـث تلفیق و انسجام در کل فضاها می‌شود و مفهوم زنجیرهٔ زمانیِ رویدادها را پدید می‌آورد.

منابع

اردلانی، ش. ۱۳۸۷. «عامل زمان در رمان سووشون». *زبان و ادبیات فارسی*، ۴(۱۰): ۹-۳۵.

تولان، م. ۱۳۹۳. *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*، ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتـی. تهران: سمت.

رجبی، ز. و غلامحسین‌زاده، غ. و طاهری، ق. ۱۳۸۸. «بررسی رابطهٔ زمان و تعلیق در روایت «پادشـاه و کنیزک»». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۱۲): ۷۵-۹۸.

سپانلو، م. ع. ۱۳۶۲. *نویسندگان پیشرو ایران*، تهران: زمان.

سجودی، ف و هـ . زیرراهی. ۱۳۸۸. «بررسی زمان فعل فارسی در *بوف کور* و *سووشون* براساس نظریهٔ زمان هارالد واینریش». *نقد ادبی*، ۲(۶): ۵۳-۷۰.

سجودی، ف. و ز. قنبری. ۱۳۹۱. «بررسی معناشناختی استعارهٔ زمان در داستان‌های کـودک بـه زبـان فارسی». *نقد ادبی*، ۵(۱۹). ۱۳۵-۱۵۶.

صهبا، ف. ۱۳۸۷. «بررسی زمان در *تاریخ بیهقی* براساس نظریهٔ «زمان در روایت»». *پژوهش‌های ادبی*، ۵(۲۱): ۸۹-۱۱۲.

علوی، ب. (۱۳۸۳). *چشم‌هایش*. تهران: نگاه.

غلامحسین‌زاده، غ. و ق. طاهری و ز . رجبی. ۱۳۸۶. «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر حکایـت «اعرابی درویش» در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*، (۱۶): ۱۹۹-۲۱۸.

گلفام، ا ، ع. کرد زعفرانلو کامبوزیـا و س. حسـندخت فیـروز. ۱۳۸۸. «اسـتعارهٔ زمـان در شـعر فـروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسیِ شناختی». *نقد ادبی*، (۷): ۱۲۱-۱۳۶.

Birx, H. J. 2009. Encyclopedia of Time. California: Sage Publications.

Cutrer, M. 1994. Time and Tense in Narrative and in Everyday Language (Doctoral Dissertation). Retrieved from http://www.cogsci.ucsd.edu.

Evans, V. 2003. The Structure of Time. Amsterdam: John Benjamins.

Evans, V & M. Green. 2006. Cognitive Linguistics: An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fauconnier, G. 1997. Mapping Between Thought and Language. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 1994. Mental Spaces. Cambridge: Cambridge University Press.
Fauconnier, G & Turner, M. 2002. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. NY, New York: Basic Books.
Herman, D. 2009. Basic Elements of Narrative. New Jersey: Wiley-Blackwell.
Herman, D. , M. Jahn & M-L. Ryan. 2005. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. NY; New York: Routledge.
Lakoff, G. & M. Johnson .1980. Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press.
_____ . 1999. Philosophy in the Flesh. New York: Basic Books.
Talmy, L. 2000. Toward a Cognitive Semantics. 2 Volumes, Massachusetts: MIT.
Turner, M. 1996. The Literary Mind. Oxford: Oxford University Press.
http://www.hamshahrionline.ir/details/253738/world/internationalorganization

نقد و نظریهٔ ادبی
سال اول، دوره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۱

نقد جامعه‌شناختی نمایشنامهٔ *چهارصندوق* بهرام بیضایی

فرزانه حیدری[۱]
دکتر محبوبه خراسانی[۲]
دکتر فریدون وحیدا[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۲/۷ تاریخ پذیرش: ۹۵/۷/۲۵

چکیده

نمایشنامهٔ *چهارصندوق* نوشتهٔ بهرام بیضایی با درون‌مایهٔ سیاسی _ اجتماعی در دههٔ چهل یکی از مناسب‌ترین نمونه‌های آثار این نمایشنامه‌نویس برای نقد جامعه‌شناختی ادبیات است. نقد جامعه‌شناختی ادبیات با ایجاد پیوند میان اثر ادبی و جامعه توانسته جایگاه و اهمیت خود را در میان انواع نقد نشان دهد و در حال حاضر یکی از روش‌های سودمند و کاربردی در بررسی آثار هنری به شمار می‌رود. روش مورد استفاده در این نوشتار روش ساختگرای تکوینی لوسین گلدمن است که ارکان و اصولی قابل ارتباط و تعمیم‌پذیر دارد. با بهره‌گیری از این روش، نمایشنامه براساس شخصیت‌ها که هر کدام نمایندهٔ طبقه‌ای خاص از مردم جامعه هستند، تحلیل شده و نهایتاً مشخص می‌شود که چگونه بهرام بیضایی با نگاه موشکافانه، دریافت خود را از حوادث اجتماعی و سیاسی که در بستر تاریخ معاصر در جریان است، در قالب یک اثر هنری متعهد و جهت‌بخش به مخاطب ارائه می‌دهد و در نقش منتقد اجتماعی باعث گسترش آگاهی جمعی می‌گردد.

واژگان کلیدی: نقد جامعه‌شناختی ادبیات، طبقات اجتماعی، بهرام بیضایی، نمایشنامهٔ *چهارصندوق*.

---

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد khorasani.m@iaun.ac.ir
۳. استاد گروه جامعه‌شناسی دانشگاه اصفهان

۱- مقدمه

در میان روش‌های خوانش متن، نقد جامعه‌شناختی ادبیات از جمله روش‌های کاربردی است که با ارائهٔ نظریات ملموس و تعمیم‌پذیر به عنوان روشی سودمند و پراهمیت مورد توجه منتقدان و خوانندگان آثار ادبی و هنری است. هدف از جامعه‌شناسی ادبیات یافتن پیوندهای میان اثر ادبی با جامعه است. از این رهگذر جامعه و رویدادهای جاری در آن یکی از موارد مهم و مؤثر در شکل‌گیری آفرینش‌های هنری به شمار می‌رود. اهمیت تجربهٔ اجتماعی تا آنجاست که ژان دو وینیو[1] استاد دانشگاه اورلئان فرانسه و نظریه‌پرداز مطرح در زمینهٔ جامعه‌شناسی هنر آن را بخش بنیادی و حیاتی اثر قلمداد می‌کند: «ریشه‌داشتن هنر در تجربه اجتماعی فقط یک واقعیت سادهٔ پذیرفته‌شده یا یک ویژگی ثانوی نیست که تنها به عنوان عاملی «اضافی» در تحلیل آفرینش هنری به حساب آورده شود. این واقعیت یکی از بخش‌های بنیادی و حیاتی اثر هنری است و فقط جهل یا غرض می تواند جدایی دو عامل هنر و تجربه اجتماعی را از هم توجیه کند» (۱۳۷۹: ۷۵).

لوسین گلدمن یکی از مؤثرترین متفکران در تکامل نظریهٔ جامعه شناسی ادبیات است که در بسیاری از اندیشه‌های خود، وامدارگئورگ لوکاچ است. روش وی با نام روش ساخت‌گرایی تکوینی[2] شناخته می‌شود. در بررسی جامعه‌شناسانه نمایشنامهٔ *چهارصندوق* این روش قابلیت اجماع زوایای متعددی از متن را دارد. یکی از مهم‌ترین ابعادی که می‌توان در نظر گرفت اهمیتی است که گلدمن در روش خود برای طبقات اجتماعی قائل است. او شخصیت را در اثر ادبی نماینده گروه یا طبقهٔ اجتماعی می‌داند. نمایشنامهٔ *چهارصندوق* که بهرام بیضایی آن را در پاییز ۱۳۴۶ نوشت، پنج شخصیت دارد که هر کدام نماینده‌ای از طبقات جامعه‌اند. (فرخی، ۱۳۸۶: ۸۴). این نمایشنامه بسیار متأثر از حوادث تاریخی و تحولات اجتماعی زمان خود است.

۲- مبانی نظری

روش ساخت‌گرایی تکوینی بر پایهٔ چند اصل اساسی استوار است؛ یکی از این اصول تأکید بر پیوند جامعه‌شناسی با تاریخ است.گلدمن هرگونه تمایز میان جامعه‌شناسی و تاریخ را رد می‌کند و بر رابطهٔ مستقیم آن دو تأکید می‌ورزد. «یکی از اصول بنیادین روش جامعه‌شناختی برگزیدهٔ من -و نیز کلیت اندیشهٔ مارکسیستی- خصلت سراپا یکتاانگار آن است، با تأکید بر این امر که اثباتی‌بودن هر پژوهش تاریخی نیز در گرو جامعه‌شناختی بودن

1. Jean Duvignaud
2. structuralism genetique

آن است» (گلدمن، ۱۳۹۲: ۱۷۴). بنابراین بررسی هر کدام در دو حوزهٔ متمایز و بدون در نظر گرفتن رابطهٔ لازم و ملزومی آنها ناممکن و بیهوده خواهد بود و پژوهشگر جامعه‌شناسی ادبیات ناگزیر از به‌کارگیری روشی تلفیقی از جامعه‌شناسی و تاریخ است.

با این مقدمات در روش ساخت‌گرایی تکوینی مهمترین دیدگاه، دیدگاه یکتاانگار است که با جدایی و تمایز تاریخ و جامعه‌شناسی کاملاً مخالف است. از این نظر همان قوانینی که بر رفتار روزانهٔ افراد و طبقات مختلف در زندگی اجتماعی و اقتصادی حاکم است، بر رفتار آفرینشگران عرصهٔ فرهنگ نیز حکم می‌راند. این قوانین موجودیتی عینی دارند. پس پژوهشگر این عرصه باید عینیت‌نگر باشد؛ یعنی در جایگاه عضوی از اعضای جامعه معیارها، باورها، ارزش‌ها و فرضیه‌های آشکار و ضمنی را در تحقیق خود لحاظ کند تا حاصل تلاش وی منجر به آشکارکردن و فراهم‌آوردن امکان بررسی و سنجش و قیاس این معیارها و ارزش‌ها شود (نک. گلدمن، ۱۳۹۲: ۱۷۷).

فرضیهٔ بنیادی در روش ساخت‌گرایی تکوینی از این قرار است که «هر رفتار انسانی، کوششی است برای دادن پاسخی معنادار به وضعیتی خاص، و از همین رهگذر، گرایش به آن دارد تا تعادلی میان فاعل و عمل و موضوعی که عمل بدان مربوط می‌شود، یعنی جهان پیرامون آدمی برقرار کند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۱۵). این گرایش به ایجاد تعادل، خصلتی گذرا و ناپایدار دارد، زیرا ساختارهای ذهنی فاعل همواره در پی دگرگونی جهان بیرونی است. این دگرگونی تعادل قدیمی را بر هم می‌زند و تعادل جدیدی را بر جهان برقرار می‌سازد. «بدین ترتیب، واقعیت‌های انسانی به صورت فرایندهای دورویه نمودار می‌شوند: ساخت‌شکنی ساختارهای قدیمی و ساختاریابی کلیت‌های جدیدی که قادر به ایجاد تعادل‌هایی هستند که می‌توانند نیازهای تازهٔ گروه‌های اجتماعی پرورندهٔ این نیازها را برآورده سازند» (همان: ۳۱۶). اصطلاح ساختار معنادار که گلدمن مطرح می‌کند بیانگر وحدت اجزاء در یک کلیت و وجود رابطهٔ متقابل میان این اجزاء است که با توجه به فرایند ساخت‌گیری فرایند ساخت‌شکنی را تکمیل می‌کند و با نگرشی پویا به کمک تحلیل متن می‌آید.

در روش ساخت‌گرای تکوینی، آفرینش هنری دارای خصلت جمعی است. این روش آثار فرهنگی را با گروه‌های اجتماعی مرتبط می‌داند و تلاش می‌کند مناسبات میان اثر و واحدهای جمعی را به عنوان آفرینندگان فرهنگ آشکار سازد. از این جهت که قائل به همخوانی و رابطه میان ساختارهای جهان اثر با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی است؛ اما نویسنده را در ایجاد ساختار خیالی متن و بهره‌گیری از این ساختارها

آزاد می‌داند. حاصلِ آن ایجاد ساختاری منسجم در جهان خیالی هنرمند است که ساختار آن با ساختار گروهی که به آن گرایش دارد، منطبق و نزدیک است. در این دیدگاه آنچه به عنوان جهان‌نگری در گروه‌های اجتماعی تعریف می‌شود، آفریدهٔ آن گروه اجتماعی نیست، بلکه گروه اجتماعی میان عناصر سازندهٔ جهان‌نگری و نیرویی که آن را می‌پرورد، پیوند ایجاد می‌کند؛ پس نویسنده در این بین متأثر از آگاهی جمعی نیست. برعکس اثر هنری آفریدهٔ او از مهمترین و اصلی‌ترین عناصر سازندهٔ آگاهی جمعی است و امکانی را فراهم می‌کند که اعضای گروه به اندیشه‌ها و احساسات و اعمال و نگرش و انگیزه‌های خود آگاهی یابند.

مفهوم دیگری که در روش ساخت‌گرای تکوینی نقش محوری دارد، جهان‌نگری یا ایدئولوژی است که به پیروی از نظریات مارکس مطرح می‌شود. «ایدئولوژی به ساده‌ترین زبان می‌گوید که آراء و عقاید مردم، به نحوی فراگیر با اوضاع و احوال مادی و واقعی زندگی‌شان مرتبط‌اند» (ولف، ۱۳۹۳: ۲۴۷). گلدمن ادبیات و ایدئولوژی را به ساختار طبقاتی ربط می‌دهد. او معتقد است که ادبیات و فلسفه بیانگر نوعی جهان‌بینی هستند که خود جهان‌بینی امری اجتماعی و متعلق به یک گروه یا طبقهٔ خاص است و امری فردی و شخصی نیست. اگرچه ممکن است میان مقاصد آگاهانه و اندیشه‌های نویسنده و شیوهٔ نگرش او نسبت به جهان بیرونی که آن را به جهان تخیل آورده است شکاف عمیقی وجود داشته باشد، ولی دستاوردی که جامعه‌شناس ادبیات در این بررسی به دست می‌آورد؛ این است که چگونه تجربه و نگرش گروه یا طبقهٔ اجتماعی خاص تبدیل به نگرش و احساس نویسنده یا هنرمند می‌شود و اندیشه و مقاصد او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. با تحلیل جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر، معنای عینی آن به دست می‌آید که به طور مستقیم با عوامل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی و فرهنگی زمانه در ارتباط است. با این استدلال جنبه‌هایی از رفتار و فعالیت عملی و عینی نویسنده با معنای عینی اثر ادبی که هماهنگی دارند، دریافت دقیق رابطهٔ فرد را با گروه‌های اجتماعی فراهم و ممکن می‌سازند (پاسکادی، ۱۳۷۶: ۶۱).

۳- مروری بر دههٔ چهل

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و براندازی حکومت دکتر مصدق شاه رویکرد حکومت را به حکومت فردی و اقتدار کامل تغییر داد. با صدور نفت خام، گرفتن کمک‌های نظامی از آمریکا، پرکردن بازار از کالاهای وارداتی و سرکوب همه‌جانبهٔ نیروهای مبارز اوضاع را ثبات و آرامش بخشید، اما پس از مدتی بحران اقتصادی دامنهٔ اعتراضات مردمی را گسترده کرد.

حکومت برای جلوگیری از بروز انقلاب، اصلاحات را با هدف تغییر ساختار اقتصادی ایران و ایجاد اقتصاد صنعتی در چهارچوب سرمایه‌داری وابسته مطرح ساخت. اصلاحات نتیجه‌ای معکوس داشت و مخالفت طیف‌های مختلف جامعه را برانگیخت. مخالفت‌ها در طی سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۴۳ با سه بحران انجمن‌های ایالتی و ولایتی، انقلاب سفید و کاپیتولاسیون حکومت را دچار آشفتگی کرد. این بحران‌ها و قیام ۱۵ خرداد، شاه را در کسب قدرت مطلقه مصمم‌تر ساخت. ایجاد جو خفقان و وحشت عمومی، تقویت ساواک، سرکوب مخالفان، ارتش مطیع، درآمدهای نفتی، دور ساختن امام خمینی (ره) از ایران، ایجاد اعتماد بین ایران و آمریکا بستر استبداد را فراهم نمود. با وخامت اوضاع عمومی مردم و حرکت حکومت به سوی خودکامگی و استبداد اشتیاق مبارزان به آزادی‌خواهی و مبارزه شدت گرفت (نک: رنجبر، ۱۳۸۶: ۴۱-۴۳ ؛ ازغندی، ۱۳۸۴: ۱۹۰-۱۹۴).

۴- نمایشنامهٔ *چهارصندوق*

این نمایشنامهٔ کوتاه، توانسته محاکاتی از جامعه ایران باشد. بهرام بیضایی در مورد شکل نمایش *چهارصندوق* در کتاب *نمایش در ایران* می‌نویسد: «چهار رقاص را با چهار رنگ لباس قرمز و زرد و آبی و بنفش قبلاً در چهار صندوق پنهان می‌کردند و چند صندوق‌کش آنها را به محوطهٔ رقص می‌آوردند و می‌گذاشتند و می‌رفتند. اندکی بعد در میان هیجان تماشاگران و به همراه موسیقی شوخ در صندوق‌ها یک‌یک بازمی‌شد و رقاص‌ها تک‌تک بیرون می‌آمدند و ابتدا دسته‌جمعی و بعد هر یک به‌تنهایی و عاقبت باز هم دسته‌جمعی چندگونه رقص می‌کردند که تا اواخر شب طول می‌کشید، بعد به صندوق‌ها برمی‌گشتند و صندوق‌کش‌ها می‌آمدند و آنها را می‌بردند... به هر حال این‌گونه رقص که فراوان مورد علاقهٔ مردم بود چندی بعد با تغییر شکلی و با نام *چهارصندوق* به تقلید راه پیدا کرد و در این حال به‌جای رقاص بنفش یک شخص تازه، یعنی سیاه در کنار سه نفر دیگر ظاهر می‌شد. چهار مرد خصوصیات و رنگ و لهجهٔ یکدیگر را مسخره می‌کردند، دعوائی درمی‌گرفت و زرد برنده می‌شد و بعد آشتی و آخر کار همه با رقص و آواز به صندوق‌ها برمی‌گشتند» (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۶۰).

چهار شخصیت در نمایشنامهٔ *چهارصندوق* با چهار رنگ از هم بازشناخته می‌شوند. هر رنگ و هر فرد نمایندهٔ طبقه‌ای خاص از جامعه است. هر کدام تیپ‌های شخصیتی با ویژگی‌هایی عام هستند. زرد نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر؛ سبز نمایندهٔ طبقهٔ مذهبی سنتی؛ سرخ نمایندهٔ طبقهٔ بازاری و سرمایه‌دار؛ و سیاه نمایندهٔ طبقهٔ عامهٔ مردم. در مقابل این چهار

شخصیت، مترسک یعنی طبقهٔ حاکم قرار دارد. از همان ابتدا خواننده با دسته‌بندی طبقاتی از شخصیت‌های نمایشنامه روبرو می‌شود. نوع طبقه‌بندی اقشار جامعه از سوی بهرام بیضایی کاملاً بر مبنای طبقات جامعه ایرانی در آن دورهٔ خاص تاریخی تعریف شده است. یک جامعهٔ سنتی شبه‌مدرن که هنوز با صنعتی‌شدن و حرکت به سوی مدرنیته فاصله زیادی دارد. سنتی از آن جهت که بیشتر مردم ایران در فقر و محرومیت و بی‌سوادی به سر می‌برند و شبه‌مدرن از آن جهت که ظواهری از صنعت و مدرنیته به کشور وارد شده است.

۵- خلاصهٔ نمایشنامهٔ *چهارصندوق*

مجلس یک با اعلام زرد از خطری مبهم و نامعلوم در بستری از وحشت آغاز می‌شود. چاره‌اندیشی منجر به ساخت یک مترسک به پیشنهاد زرد برای مقابله با خطر می‌گردد. مترسک به محض رسیدن به قدرت می‌خواهد همه را زیر سلطهٔ خود قرار دهد. آنها در برابر وی پیمان همبستگی می‌بندند، اما سرخ و سپس سبز با مترسک به مصالحه می‌رسند. مترسک با نیرنگ زرد را خائن جلوه می‌دهد و جز سیاه همه باور می‌کنند. در میان مجادلهٔ زرد و سرخ و سبز، مترسک سیاه را با شکنجه وادار به ساختن چهار صندوق می‌کند.

مجلس دو با گزارش چهار شخصیت از صندوق‌های خود آغاز می‌شود. مترسک با اطمینان خاطر از دفع مخالفت‌ها و ایجاد نظم سختگیرانه با آسودگی به خواب می‌رود. زرد با شنیدن صدای گریهٔ سیاه از صندوق خود بیرون می‌آید و دیگران را نیز فرامی‌خواند. آنها دوباره هم‌پیمان می‌شوند، اما بی‌اعتمادی آنها را دچار شبهه می‌سازد. زرد پیشنهاد می‌کند برای جلب اعتماد، صندوق‌ها را بشکنند. سیاه صندوق خود را می‌شکند. سرخ و سبز از شکستن صندوق‌ها سر بازمی‌زنند و زرد خود را می‌بازد. سیاه می‌ماند و صندوق شکسته و خروس‌خوان و مترسک. سیاه نعره می‌کشد: خورشید! خورشید! و صحنه تاریک می‌شود.

۶- تحلیل نمایشنامه

۶-۱- طبقهٔ روشنفکر

در میان طبقات جامعه تنها طبقهٔ روشنفکر است که نشانه‌هایی از مدرنیته با خود دارد. حسین بشیریه با اشاره به شصت تعریف متفاوت از روشنفکر در دانش جامعه‌شناسی، روشنفکران را به سه دسته تقسیم می‌کند: دستهٔ اول کسانی‌اند که در خلق و حفظ ارزش‌های غایی و تغییرناپذیر در زمینهٔ حقیقت، زیبایی و عدالت نقش دارند. دستهٔ دوم

مبلغان عقاید، بنیانگذارن ایدئولوژی‌ها و نقادان وضع موجود به شمار می‌آیند. دستهٔ سوم به عنوان قشری اجتماعی که در توسعه و پیشبرد فرهنگ جامعه نقش دارند (۱۳۷۸: ۲۴۷).

روشنفکران نیروی حرکتی و خلاق جامعه به سمت جلو هستند. آنها با ارزیابی و نقد وضعیت جامعه همواره در پی دگرگونی شرایط موجودند. به همین دلیل پیوسته با عناصر قدرت در تضاد و جدال و درگیری به سر می‌برند و تهدیدی برای قدرت‌های سیاسی به شمار می‌روند.

در نمایشنامهٔ *چهارصندوق* زرد اولین نفری است که خطر را درمی‌یابد و اعلام می‌کند. راه حل پیشنهادی او برای چاره‌گری دعوت به تفکر است. وی طرحی برای ساخت یک مترسک در دفع دشمن ناشناخته ارائه می‌دهد، سپس برای مترسک وظایف و ویژگی‌هایی تعیین می‌کند:

«یه مترسک لازمه؛ لولوی سر خرمن! دشمنو می‌ترسونه. ایجاد امنیت می‌کنه. راحتی خیال می‌ده. ما رو از خطر حفظ می‌کنه. توی خونه‌هامون_ همه‌جا! اما باید قوی باشه. مسلح باشه. مجهز باشه. بیرون ترسناکش برای دیگران، درون مهربانش برای ما!» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۱۰).

زرد با شناخت معضل جامعه، اندیشه‌ای نو مطرح می‌کند که به زعم خود می‌تواند حافظ منافع و مصالح عمومی باشد. حوادثی که پس از ساخت مترسک روی می‌دهد، نشانگر آن است که نویسنده نگاهی منتقدانه به قشر روشنفکر دارد. او معتقد است که اگرچه روشنفکران به دنبال رساندن جامعه به وضعیت‌های مطلوب‌تر از پیش هستند؛ اما همیشه راهکارهای ایشان مصلحت عمومی را تأمین نمی‌کند؛ چه بسا به نابودی مصالح و امنیت‌های پیشین منجر شود.

دیری نمی‌پاید که زرد با دیدن رفتار خشونت‌بار و سخنان تهدیدآمیز مترسک پی می‌برد که واقعیت خلاف پیش‌بینی او و دیگران نمود یافته است. مترسک به‌جای حفاظت از آنها در مقابل دشمن، خود به دشمنی خطرناک و غیر قابل مقابله تبدیل شده است. با پدیدارشدن مترسک جامعه دچار نوعی بی‌ثباتی می‌شود. وقتی تعادل جامعه از میان می‌رود، نقش روشنفکران پررنگ‌تر می‌شود. زرد یگانه راه رویارویی و صف‌آرایی در برابر قدرت را هم‌پیمانی و همدلی مردم می‌داند.

«باید با هم باشیم.. بهتره پیمان دوستی ببندیم. پیمانی که تا آخرین نفس پاش وایسیم» (همان: ۲۱-۲۲).

نظریهٔ زرد برای نجات، یک نظریهٔ دیریاب و دشوار است؛ ایجاد یکدلی و وحدت و هماهنگی میان طیف‌های مختلف مردم با دیدگاه‌ها و منافع متفاوت کاری بس دشوار به

نظر می‌رسد. از سوی دیگر آنچه روشنفکران به‌ویژه در گسترهٔ سیاست مطرح می‌کنند؛ حکومتی آرمانی و انتزاعی است. میان این ذهنیت با آنچه در واقعیت وجود دارد و می‌تواند به وجود آید فاصلهٔ زیادی دیده می‌شود. باید بدان میزان نفوذ حکومت در میان گروه‌های اجتماعی و نگرانی و تلاش طبقات برای حفظ موقعیت و منافع خود را افزود. همهٔ این عوامل دست به دست هم می‌دهند که چهار طبقهٔ جامعهٔ فرضی بیضایی نتوانند برای مدتی کوتاه نیز به یک همسویی نسبی با هم برسند. زرد در بیان عقاید و نظرات خود هیچ ترس و ابایی ندارد. صریح و قاطع موضع خود را روشن می‌کند و بدون پنهان‌کاری و واهمه مخالفت و تعارض خود را ابراز می‌کند.

«مترسک ...تو با من مخالفی.
زرد مخالف نه؛ دشمن!
مترسک و اونم سرسختانه.
زرد سرسخت نه؛ خونی!» (همان: ۳۴-۳۵).

جسارت و عدم محافظه‌کاری او باعث می‌شود که مترسک به‌جای برخورد و اقدام مستقیم با توطئه و ایجاد شبههٔ وجود یک جاسوس، چهره‌اش را در جامعه تخریب کند. با از دست دادن حمایت جامعه، او در مقابل مترسک خلع سلاح می‌شود و ناتوان در ایجاد خطر. مترسک وانمود می‌کند که زرد خیانت کرده و به او پیوسته است. سرخ و سبز با شنیدن گفتگوی ساختگی مترسک با زرد خیانت او را باور می‌کنند. زرد سعی می‌کند بی‌گناهی خود را اثبات کند. در میان بگومگوی آنها، سیاه -زخمی و با لباس‌های پاره- در زیر ضربات شلاق مترسک چهار صندوق را می‌سازد و زرد به‌جای کمک به تنها کسی که خیانت او را باور نکرده، به قانع‌کردن سرخ که خود پیشتر با مترسک مصالحه کرده است، می‌پردازد. تلاش بی‌نتیجهٔ زرد جز بدگمانی، درگیری بیشتر و داغ‌شدن بازار اتهام دستاورد دیگری ندارد و درخواست‌های ملتمسانه‌اش برای جلب حمایت آنها از سیاه بی‌جواب می‌ماند.

«موضوع ما نیستیم؛ اونه! یکی از ما گرفتار شده و کمک می‌خواد!» (همان: ۴۵).

شکافی که بین طبقات ایجاد می‌شود آنچنان آنها را در بی‌خبری و بی‌توجهی به احوال جامعه فرومی‌برد که تنها با خندهٔ ناگهانی و تکان شلاق مترسک از دنیای خود بیرون می‌آیند و با بهت و ناباوری با سیاه تحلیل رفته و صندوق‌های مهیاشده مواجه می‌شوند.

این بخش یکی دیگر از انتقادهای بیضایی به طبقه روشنفکر است. با در نظر گرفتن جنبش‌های روشنفکری و مردمی در جامعهٔ آن سال‌ها، کناره‌گیری رهبران جنبش‌های روشنفکری و عافیت‌گزینی آنها در مواقع خطر و پرداختن به اختلافات داخلی آفت اصلی

این جنبش‌ها بوده است. در سال‌های مبارزهٔ مردمی قبل از انقلاب، چه در جریان دولت دکتر مصدق چه پس از آن بسیاری از رهبران گروه‌های سیاسی- اجتماعی که عامل جذب گروه‌های مردمی بودند؛ با احساس خطر یا فرارکردند و یا با دامن‌زدن به اختلافات داخلی از حمایت یکدیگر دست کشیدند. نتیجه آن شد که افراد رده‌پایین گروه‌ها و مردم عادی بهای مبارزات را بپردازند. اوج اختلاف و شکاف میان گروه‌های سیاسی که بهای سنگینی برای کل جامعه داشت، اختلاف میان قشر مذهبی و قشر روشنفکر در جریان کودتای ۲۸ مرداد بود. عوامل کودتا با به‌راه‌انداختن جنگ مذهبی و غیرمذهبی و ایجاد بدبینی میان دو گروه زمینه را برای انجام کودتا مساعد نمودند. «در جریان ملی شدن صنعت نفت، دو جریان حزب توده و جبههٔ ملی به صورت دو رقیب عمل کردند و به‌ندرت اتفاق افتاد که یک اتحاد واقعی بین آنها ایجاد شود. پس از کودتای ۲۸ مرداد و سقوط دولت دکتر مصدق، این رقابت تبدیل به دشمنی علنی شد و هر یک دیگری را متهم به خیانت نمود» (غنی‌نژاد، ۱۳۷۷: ۵۰).

پردهٔ دوم با آرامش و سکونی عجیب پس از آن‌همه هیاهو آغاز می‌شود. این آرامش شرح انفعال جامعه است. جامعه‌ای فرورفته در لاک زندگی فردی و بی‌خبر از جهان بیرون و وضعیت اجتماع. جامعه‌ای که به تعبیر مترسک در آن هیچ خبری نیست.

> «در صندوق من همه‌گونه وسایل امن و آسایش فراهم شده. ما مجهز به حرارت‌سنج برقی و سرماسنج خودکار، بلیط بخت‌آزمایی و مطبوعات آزاد هستیم... یخچال‌های ما سردتر از محیط اطراف نیست. ما صاحب یخ قالبی، کرهٔ قالبی، افکار قالبی، و همهٔ چیزهای قالبی هستیم» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۰).

از گزارش زرد می‌توان به نکات ارزشمندی پی برد. اشاره به امکانات جدید و راهیابی وسایل مدرن در زندگی مردم، اشاره به آزادی بیان در مطبوعات با بیانی کنایه‌آمیز و دوپهلو از تغییرات ظاهری در جامعه و ورود اجتماع به فصلی جدید، نشانه‌هایی است که پیشتر آن نشانه‌ها، نشانه‌های جامعهٔ شبه‌مدرن خوانده شد. تمام بار کنایی سخنان زرد بر روی دو واژهٔ «افکار قالبی» سنگینی می‌کند. «افکار قالبی» گویای همهٔ آن چیزی است که بر مردم به‌ویژه قشر روشنفکر تحمیل شده است. کار روشنفکر فکرکردن است. وقتی افکاری قالبی و ازپیش‌تعیین‌شده و مشخص به روشنفکر داده شود، دیگر به معنای تمام کلمه، موجودیت خویش را از دست می‌دهد و تبدیل به یک نیروی منفعل و تابع می‌گردد. سخنان نیش‌دار زرد در همین فضای قالبی و خفقان‌زده نشان می‌دهد که روشنفکر حتی در دشوارترین شرایط رسالت خود را فراموش نمی‌کند و سعی دارد با رمز و کنایه حرف خود را بزند تا پیام خود را رسانده باشد.

«پیام من این است که همیشه باید پیامی داشت» (همان: ۵۰).

ابزار روشنفکران در تحریک و تهییج اذهان عمومی شعارپردازی است. شعار همواره در شکل‌گیری جریانات و جهت‌بخشی به آنها بسیار تأثیرگذار بوده است. در پردهٔ اول زرد با شعار برابری با سه طبقهٔ دیگر پیمان اتحاد می‌بندد. در پردهٔ دوم نیز برای متقاعدکردن سیاه و پیوستنش به جمع و بستن پیمان همبستگی به شعارپردازی می‌پردازد.

«ما همه برابریم» (همان: ۶۱).

«اگر تو خودت کاری نکنی، هیچ‌کس دیگه به فکرت نیست. اونی که باید تو رو نجات بده خود توئی نه کس دیگه!» (همان: ۶۶).

شعارپردازی زرد تا آنجا پیش می‌رود که ابزار خود را برای مقابله با مترسک یک امر ذهنی یعنی؛ صداقت مطرح می‌کند. آنها با هم متحد می‌شوند، ولی باز هم بدگمانی و ترس از خیانت و عقب‌نشینی در میان هشدارهای زرد در مورد کمی زمان برای اقدام علیه مترسک قوت می‌گیرد. تدبیر زرد در جلب اعتماد یکدیگر تخریب صندوق‌ها و بستن راه بازگشت همه است. او تبر می‌آورد، اما به‌جای عمل، تعارف در پیشقدمی، آنها را باز درگیر حاشیه می‌کند. باز هم تردید و بدبینی سرخ و سبز به سیاه فضا را بر هم می‌زند. زرد در تلاش است تا آنها را به جبهه مبارزه بازگرداند. در این میان خود متهم به بی‌عملی و شعارپردازی می‌شود.

«بعضی‌ها هستن که فقط بلدن حرف بزنن. بعضی‌ها هستن که فقط برای حرف‌زدن ساخته شدن» (همان: ۸۰).

سرخ از او می‌خواهد که اگر در گفتار خود صادق و ثابت قدم است صندوق خود را بشکند. از طرفی سیاه هم که به پشتوانهٔ همراهی زرد صندوق خود را شکسته با دلواپسی حمایت او را انتظار می‌کشد. زرد ناامید، خودباخته و درمانده از شکستن صندوقش دست می‌کشد. دچار شک و دودلی است و از گرفتن تصمیم قاطع ناتوان. باز هم رای‌زنی و آشتی و تصمیم به شکستن صندوق‌ها، باز هم تردید و بدگمانی، این دور گویی با تسلسلی تمام‌ناشدنی روبرو است. زمان از دست می‌رود و سیاه قربانی می‌شود. در واپسین لحظه طنزی تلخ در پیام زرد به سیاه نهفته است: «تو رو فراموش نمی‌کنیم» (همان: ۹۰).

روشنفکران کانون اندیشه و نوآوری در اجتماع هستند. به همان اندازه که با نظریه‌پردازی ساختارهای جدید ایجاد می‌کنند، به همان میزان هم با هنجارهای دست‌وپاگیر و بازدارنده به تعارض برمی‌خیزند و جامعه را به سوی فرآیند ساخت‌شکنی

رهنمون می‌سازند. در پایان مجلس یک، زرد به‌شدت با سبز که بـا ترفنـد مسـائل اعتقـادی قصد دارد خود را از گزند مصون دارد، برخورد می‌کند.

«بس کنید این حرف‌های زنگ‌زده رو» (همان: ۴۴).

در مجلس دو، با سیاه که به انتظار آمدن منجی دست از مبارزه کشیده است و سـبز کـه سخنان او را تأیید می‌کند، مقابله می‌کند و درصدد تغییر خط فکری‌شان، باور و اعتقاد آنهـا را به چالش می‌کشاند؛ زیرا او وجود چنین اعتقاداتی را مانع تغییر وضع جامعه می‌داند.

«هیچ حکمتی نداره. چون اصلاً چیزی نیست که حکمتی داشته باشه. اگرم باشه حتماً حوصله‌ش از صبر تو سر رفته که هیچ کاری برای نجات خودت نمی‌کنی...» (همان: ۶۵-۶۶).

۶-۲- طبقهٔ حاکم

بیضایی در گزینش واژهٔ مترسک بسیار هوشمندانه برخورد کرده اسـت. مترسـک اسـتعاره از محمدرضا شاه پهلوی است که به دست‌نشاندگی قدرت‌های خارجی بر مسند قدرت به‌جـای پدر می‌نشیند. مترسـک اگرچـه بـه لحـاظ ظـاهری شـبه‌انسـان اسـت، امـا فاقـد حـواس و ویژگی‌هایی نظیر اراده، حرکت، خرد و احساس اسـت. ایـن ویژگـی کنایـه‌ای، بـر وابسـتگی حکومت پهلوی و شخص شاه به نیروهای خارجی و جهت‌گیری از ایشـان در سیاسـت‌هـای اجرایی کشور دلالت دارد.

نویسنده شکل‌گیری حکومت خودکامه را نتیجه عملکرد ساده اما اشتباه جامعه می‌دانـد. او موقعیتی مضحک را تصویر می‌کند که مسئولیت آن متوجه تک‌تک افـراد اسـت، زیـرا در شکل‌گیری آن همهٔ طبقات اجتماع بسته به جایگاه، توان و امکانـاتی کـه در اختیـار دارنـد، سهم و نقش دارند.

«سرخ اون که ترکیبش کرد.
زرد اون که بهش فکر داد.
سبز اون که ادعیهٔ حیات‌بخشش او را زندگی بخشید.
سیاه اون که حمالیشو کرد» (همان: ۱۵).

مترسک بلافاصله پس از رسیدن به قدرت دست به اقداماتی برای تثبیت جایگـاه خـود و گرفتن زهرچشم از مردم می‌زند. ابتدا منکر ساخته‌شدن و تجهیزش از سوی مردم می‌شود و به‌جای خدمتگزاری، آنها را به خدمت خود مـی‌گیـرد. بـا ایجـاد فضـای تـرس و ارعـاب راه هرگونه اعتراض را می‌بندد و برای جلوگیری از همبستگی طبقـات و ایجـاد خطـر احتمـالی توطئه می‌کند و وجود یک جاسوس خیالی را برای بدگمان کردن مردم بـه یکـدیگر مطـرح می‌کند. فریبکاری او خطر را خنثی می‌کنـد. در ایـن میـان افـراد سرسـپرده و خـائنی هـم

همانند سرخ، راه نفوذ و شکاف میان مردم را هموار می‌سازند. مترسک آگاه‌ترین شخصیت نمایشنامه است. او نسبت به خود و جایگاه‌اش، همچنین طبقات جامعه شناخت کامل دارد. با شناخت رفتار طبقاتی افراد رویکرد خود را در مقابل آنها مدیریت می‌کند. برخورد مترسک با سرخ از موضع قدرت و زور است، حتی او را وادار به پای‌بوسی می‌کند. در مقابل سبز که معترض به شکنجه سرخ می‌شود، مظلوم‌نمایی می‌کند و عملکرد خود را حیوانی و وحشیانه می‌خواند. سپس با تهدید به انزوا و سکوت سعی می‌کند او را بترساند و ضربهٔ آخر را با ترفندی زیرکانه بر وی وارد می‌کند. از سخنان او بر ضد خودش استفاده می‌کند.

«سبز اطمینان کنید. من حتی موضوع بی‌طرفی رو در اولین جلسه به اطلاع می‌رسونم.
مترسک پس شما جلساتی هم دارین؟ خیلی متشکرم که این خبرو دادی.
سبز [جاخورده] ولی قربان منظور من این نبود که خبری داده باشم.
مترسک منظورت این نبود؟ _ من می‌گم بود!_ تو به من خبر مهمی دادی» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۳۳).

شاه در برخورد با طبقهٔ متوسط مذهبی سنتی به شرط قبول دوری‌جستن از اعتراض، دست به اعمال محافظه‌کارانه‌ای می‌زند. «وی به همراه همسرش ملکه ثریا در فواصل معین به زیارت مکه، کربلا، قم و مشهد می‌رفتند. رهبران بزرگ مذهبی، به‌ویژه آیت الله بروجردی، آیت‌الله بهبهانی و امام‌جمعهٔ تهران همچنان می‌توانستند به‌سهولت به دربار دسترسی یابند. آیت‌الله کاشانی و همتای او قنات‌آبادی که مدت کوتاهی در سال ۱۳۳۵ زندانی بودند آزاد شدند. حکومت عهد کرد مذهب را محترم شمارد...» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۸۴).

مترسک در مقابل تهور، حاضرجوابی و موضع روشن زرد کنشی متفاوت در پیش می‌گیرد. اعتراض و مخالفت زرد را عاملی برای نشان‌دادن عظمت و قدرت خود می‌داند.

«تو با مخالفت منو ترسناک‌تر از اونچه هستم نشون می‌دی. این خودش خوبه؛ من بزرگ‌تر و بزرگ‌تر می‌شم و شما کوچک‌تر و کوچک‌تر. این‌طوری دیگه کسی جرأت نمی‌کنه با من دربیفته» (همان: ۳۵).

نفوذ روشنفکران بر اذهان عمومی حکومت را ترغیب به تخریب جایگاه آنها در میان مردم می‌کند. رواج بی‌اعتمادی و احساس سوءظن جبههٔ مبارزه را به نفع حکومت خالی می‌گرداند. بدین ترتیب «در اواخر دهه ۱۳۳۰ شاه سلطهٔ خود را بر بخش اعظم کشور، به‌ویژه روشنفکران و طبقهٔ کارگر شهری، تثبیت کرده بود» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۸۳).

در برابر سیاه ابتدا با شعارپردازی و دادن وعده‌های دروغین و ظاهرفریب می‌خواهد طبقهٔ کارگر را به جانب خود جلب کند. وعده‌ها و اصلاحات تجددطلبانهٔ شاه در آن دوره به‌قدری مضحک است که این بخش نمایشنامه به شکل طنزی تلخ جلوه می‌کند.

«مترسک [شعار می‌دهد] تو هم انسانی - ما برادریم. تو هم حقوقی داری! من حقوق ازدست‌رفتهٔ تو رو بهت پس می‌دم.
سیاه یعنی چی کار می‌کنی؟
مترسک بهت حق می‌دم اون پیرهنی که تنت هست مال خودت باشه.
سیاه ذکی، این که مال خودم هست.
مترسک بهت آزادی می‌دم... از این به بعد تو آزادی... آزادی که از وضعت راضی باشی. آزادی که بیشتر کار کنی و در حق نجات‌دهندهٔ خود دعا کنی» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۰).

شعارها و اقدامات ظاهری حکومت تغییری در وضعیت نابسامان طبقهٔ عامهٔ محروم به وجود نمی‌آورد و نمی‌تواند آنها را راضی و ساکت نگه دارد؛ بنابراین سیاست سرکوب و خشونت در پیش می‌گیرد. نظام تک‌صدایی دیکتاتوری با سرکوب مخالفان صندوق‌های خفقان و زندان را مهیا می‌کند و جامعه را سکوتی سرد از ناکامی و ناامیدی فرامی‌گیرد.

پس از آن «در سال ۱۳۴۱، شاه یک فرایند اصلاحی را آغاز کرد که به تغییر ایران از یک جامعه مبتنی بر کشاورزی، پیشا صنعتی، پیشا سرمایه‌داری به جامعه‌ای نیمه‌صنعتی سرمایه‌داری و آمادهٔ ادغام در نظام اقتصاد جهانی کمک کرد. هستهٔ مرکزی این برنامهٔ اصلاحی که شاه دوست داشت آن را انقلاب سفید یا انقلاب شاه و ملت بنامد، اصلاحات ارضی بود» (بهروز، ۱۳۸۰: ۸۰). علاوه بر اصلاحات ارضی افزودن شش‌ماده دیگر «شامل ملی‌کردن جنگل‌ها، فروش کارخانه‌های دولتی به بخش خصوصی، سهیم‌شدن کارگران در سود کارخانجات، دادن حق رأی به زنان و تشکیل سپاه دانش» (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۸۷) جزءِ این برنامه بود. انقلاب سفید شاه نه تنها نتایج رضایت‌بخشی را به ارمغان نیاورد، بلکه باعث شکل‌گیری اعتراضات گسترده‌تر و ظهور نسلی جدید از مخالفان شد. نوسازی شاه با سیاست غلط توسعهٔ ناموزون[1] با دامن‌زدن به نارضایتی مردم زمینه را برای شکل‌گیری انقلاب فراهم نمود.

در ابتدای پردهٔ دوم نمایشنامه نظرخواهی مترسک از طبقات و درخواست برای تشریح وضعیت تازهٔ خود برای تماشاگران، اقدامی نمایشی و موازی فضای حکومت در دههٔ سی و چهل است که هم در جهت نشان‌دادن انعطاف و رفتار دموکراتیک دولت با دادن آزادی بیان و ایجاد فرصت رسانه‌ای‌کردنِ سخنان مخالفان و هم نمایشی رسانه‌ای برای نشان‌دادن وضعیت مساعد جامعه و رضایت‌مندی مردم ایران به جهانیان بود. انقلاب سفید شاه دلالت آشکاری بر نظریهٔ ساخت‌شکنی ساختارهای قدیمی و ساختاریابی گلدمن است. شاه امیدوار است با ارائهٔ یک ساختار جدید جامعه را به سمت دلخواه خود رهنمون سازد و آتش

اعتراض و مخالفت را خاموش گرداند. البته ایجاد فضای آرام و بدون تنش در جامعه هزینه‌ها و زحمات زیادی را بر حکومت تحمیل می‌کند.

«به وجود آوردن این آرامش و تفاهم آسون نبود. اوائل حتی شدت عمل لازم داشت، بله شدت عمل! البته فقط برای سعادت آیندهٔ خودشون؛ می‌دونید که دلالت دیگران بدون زحمت نیست - بله، بالاخره موفق شدیم. بهترین قاعده پیدا شد، و اون همینه که می‌بینید؛ اونا اونجا، ما اینجا... اونا به صندوق‌هاشون عادت کرده بودن، و حالا حتی می‌شه گفت که علاقمند شده‌ن. شایدم دیگه یادشون رفته که می‌شه بیرون اومد. بنابراین حالا دیگه می‌تونم یه خواب راحت بکنم» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۴).

پس از ایجاد فضای رخوت و سکون، مترسک با خیال راحت به خواب می‌رود. «دههٔ ۱۳۴۰ با یک دورهٔ سه‌سالهٔ ناآرامی، تشدید سرکوب سیاسی و اصلاحات و به دنبال آن باز هم یک سرکوب عنان‌گسیخته آغاز شد» (بهروز، ۱۳۸۰: ۸۰). «در سطح عمومی، دورهٔ ۱۳۳۹تا ۱۳۴۲ دورهٔ مبارزهٔ بین شاه و مخالفان بود. شاه مجبور شده بود از شدت سرکوب دههٔ قبل بکاهد» (همان: ۸۲). خواب مترسک کنایه‌ای بر آزادی‌های ظاهری و کاهش فشار حکومت در این دوران است که زمینه و فرصت احیای مخالفان با نیرو، انگیزه و اهداف و روش‌های جدید فراهم می‌کند. تا اینکه در ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ به دستور مستقیم شاه ارتش همهٔ مخالفان را به‌شدت سرکوب می‌کند (نک. همان: ۸۳ و ۸۴).

۶-۳- طبقهٔ عامه

سیاه در نمایش *چهارصندوق* در شکل ابتدایی نمایش جایگزین شخصیت بنفش شده است. بیضایی شخصیت سیاه نمایش سیاه‌بازی، تیپ خاص مورد اقبال مردم، را به نمایشنامه وارد کرده است و با بهره‌گیری از آن بار طنز اثر را در واگویی مسائلی که بیان صریح آنها در آن فضای اجتماعی، سیاسی غیرممکن بوده بالا برده است. سیاه «غلام یا نوکری بود که هجو می‌کرد و مسخره می‌کرد در عین زیرکی، سادگی و صراحت همراه با ترس. با وجود ظاهر مضحک و مسخره‌اش، گاهی از عمق وجود او سخنان دردآلود و تلخی بیرون می‌ریخت که خنده را به زهرخند بدل می‌کرد. سیاه آدم بافکری بود، یا لااقل به نظر خودش چنین می‌رسید؛ نقشه‌هایی می‌کشید که برخلاف پیش‌بینی‌هایش چندان درست درنمی‌آمد، ولی در آخر کار طی یک تصادف کوچک او موفق می‌شد. گاهی در بزنگاه موفقیت گذشت می‌کرد و گاهی در لحظهٔ شکست تقدیر را آنچنان‌که بود - و زشت بود -می‌پذیرفت. نتیجه یا شعار نمایش معمولاً در پایان از زبان او گفته می‌شد» (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۷۰). نویسنده از

مختصات شخصیتی سیاه به بهترین نحو بهره برده تا تلخ‌ترین حقایق جامعه را از زبان این رنگ پیام‌رسانی کند و او را قهرمان طبقات جامعهٔ فرضی خود معرفی نماید. وی در انتخاب رنگ سیاه برای این طبقه تعمدی زیرکانه به کار برده است. این رنگ کنایه به رنج‌ها و سرنوشت تلخ تودهٔ مردم در ایران دارد. قدرمسلم سیاه به لحاظ طبقاتی فرودست‌ترین طبقهٔ جامعه است. طبقه‌ای که با تعبیرهایی نظیر محروم، عوام، توده، زحمت‌کش، کارگر شناخته می‌شود. تعریف سیاه از خود شرح حالی کامل از وضعیت این طبقه در ایران است.

«من یه آسمون‌جُلم. درد دنیا رو دلم. بازوهام نا نداره؛ بسکی که بیل می‌سازم، بیل می‌زنم. سوت و کورم به خدا - نون خشک سق می‌زنم. باید آهسته بیام، آسته برم- نباید چیزی بگم، جیک بزنم» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۷۲).

در جریان شکل‌گیری رویدادهای نمایشنامه سیاه نقش فعالی ندارد. او تابع و همراه تصمیمات و نظرات جمع است. نه پیشنهادی دارد و نه مخالفتی و نه هیچ فکر و ایدهٔ خاصی برای ارائه. بارها از سوی دیگران بی‌عقل و ابله خوانده می‌شود و تحقیر می‌گردد.

«سیاه من که چیزی به عقلم نمی‌رسه.
زرد تو اصلاً عقل هم داری؟» (همان: ۲۱).

ساده‌دلی و خوش‌باوری او موجب می‌شود که دیگران هیچ‌وقت او را نیرویی جدی در مرکز جنبش به حساب نیاورند و همواره در حاشیه قرارگیرد. برداشت‌های سطحی و ساده‌لوحانهٔ او از رفتار مترسک، مترسکی که بیشترین ظلم را به او می‌کند، برای مخاطب غافلگیرکننده و مضحک به نظر می‌رسد.

«نه بابا دلش پاکه؛ مثل خود ما اهل خاکه» (همان: ۱۸).

«می‌گم شایدم خیر ما رو می‌خواد آقا؛ یعنی هی برای عرض بندگی می‌آد طرفمون و ما در عوض با فرار دلشو می‌شکنیم» (همان: ۲۴).

در زیر نقاب نادانی و ساده‌لوحی زیرکی‌هایی از خود نشان می‌دهد، سخنانی به زبان می‌آورد که تأمل‌برانگیز است. نه فریب اصلاحات ظاهری مترسک را می‌خورد و نه دستاویز حیلهٔ او در مورد خیانت زرد می‌شود. سیاه نه تنها فریب نمی‌خورد بلکه با زبانی نیش‌دار، صریح و طنزآلود فاصلهٔ طبقاتی خود را با مترسک به هجو می‌گیرد و با به‌کارگیری واژگانی دو پهلو و حاضرجوابی شجاعت خود را در مقابل قدرت مطلقه به نمایش می‌گذارد.

«سیاه عجب کلکی زدی! ...
مترسک های، پا از گلیمت درازتر نکن.
سیاه جون شما، اصلاً گلیم نداریم... یعنی داشتیم فروختیم.
مترسک مثل اینکه تو خیلی بامزه‌ئی.

سیاه عوضش تو خیلی بی‌مزه‌ئی.
مترسک من بزرگم و تو کوچک!
سیاه تو چاقی و من لاغر.
مترسک روحم غصه می‌خوره و جسمم کیف می‌کنه.
سیاه ممکنه روحت از غصه دق کنه، اما جسمت از خوشی بترکه!» (همان: ۳۸).

این ویژگی دوگانهٔ تیپ سیاه امکانی برای نمایشنامه‌نویس فراهم می‌کند که مهمترین سخنان خود را از زبان سیاهِ یاوه‌گو بیان کند. اینجاست که مترسک برخلاف مخالفت‌های علنی زرد و اقدام به تحریک طبقات، سیاه را خطرناک قلمداد می‌کند. «تو خیلی باهوشی. بدذات. تو خیلی خطرناکی» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۴۱). در آن سال‌ها طبقهٔ کارگر با توسعهٔ شهرنشینی بزرگترین طبقهٔ جامعهٔ ایران را تشکیل می‌داد.[۲] پس گسترش نارضایتی و اعتراض در میان این طبقه می‌تواند برای حکومت دردسرساز شود.

سیاه همواره مورد تحقیر دوسویه از سوی طبقات دیگر و عامل قدرت قرار می‌گیرد. مترسک به منظور ایجاد خلل در حمایت توده، بزرگ‌ترین طبقهٔ جامعه، از جنبش اقدام به تحریک سیاه و بدبین‌کردن او نسبت به دیگر اقشار جامعه می‌کند.

«چرا باید وفاداری آدمو به سگ تشبیه کنن؟... می‌گفت تو وفاداری مثل سگ؛ خیلی خوب کار می‌کنی عین - نه این دیگه خیلی بده نمی‌گم... اونا می‌گفتن تو از فکر و شعور عقبی، می‌گفتن هر از بر نمی‌دونی. می‌گفتن معمولاً با نفهمی به نقشه‌هاشون لطمه می‌زنی... می‌گفتن تو قابل ترقی نیستی!» (همان: ۳۸-۳۹).

سیاه با زیرکی به مترسک گوشزد می‌کند که دلیل نام نبردن گوینده بدگمان‌کردن او نسبت به همه است. او تمام انتقادات گزنده و تحقیرآمیز را می‌پذیرد. اگرچه این پذیرش حکایت از نبود خودباوری دارد، ولی پذیرشی از سر شکست و سرخوردگی نیست.

«چرا خودمو گول بزنم؟ اونا حق دارن؛ من هیچی نمی‌دونم - اما می‌خوام شروع کنم، می‌خوام شروع کنم» (همان: ۳۹).

اهانت و تحقیر، غرور لگدمال‌شده طبقهٔ فرودست را جریحه‌دار می‌سازد، چشم او را بازمی‌کند و تصمیم به تغییر وضعیت اسفناک خود می‌گیرد. او می‌داند با تغییر خود می‌تواند سرنوشت جامعه را دگرگون سازد. بیداری و حرکت طبقهٔ محروم و زحمت‌کش هسته مرکزی شکل‌گیری جنبش‌های سیاسی پیش از انقلاب بود. رنج‌ها و مصائب سیاه در پایان مجلس یک بهای بیداری و اعتراض عامG مردم در روند مبارزات گسترده ضد حکومت است. در مجلس دوم، گزارش سیاه از وضع صندوق‌اش گویای دو نکتهٔ اساسی است:

۱- فضای جاسوسی و کنترل شدید امنیتی «هرجا می‌ریم چند نفر ما رو می‌پان... که مبادا بهمون بد بگذره» (همان: ۵۱).

۲- عدم توفیق انقلاب سفید شاه درتغییر شرایط قشر کم‌درآمد جامعه

«سیاه به لطف الطاف شما درآمدمون سه‌برابر شده_

مترسک باعث افتخار! قبلاً چقدر درآمد داشتی؟

سیاه هیچی قربان.

مترسک می بینید؟ قبلاً هیچی نمی‌گرفته، و حالا درست سه برابرش می‌گیره» (همان: ۵۱).

فشار شدید اقتصادی و سیاسی، رنج و شکنجه سیاه را از پای درآورده و ناامید از ادامهٔ مبارزه ساخته است. دیگر هیچ نیرو و انگیزه‌ای برای مقابله در خود نمی‌بیند. هراسان از سرانجام کار حتی حاضر نیست صندوقِ رنج خود را ترک کند و از آن بیرون بیاید. تنها راه نجات خود را در ظهور منجی موعود می‌داند. «یکی می‌آد منو نجات می‌ده» (همان: ۵۵).

همان‌طور که اشاره شد برخورد زرد با سیاه در مورد انتظار منجی، بیانگر تعارض روشنفکران با باورهای عامیانه و توجیهات غیرمنطقی برای نپذیرفتن مسئولیت اجتماعی هر فرد در سرنوشت خود و جامعه است. بیضایی انتقاد خود را از زبان زرد بیان می‌کند. روی سخن او با مردمی است که در دشوارترین شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی به سر می‌برند و به‌جای داشتن انگیزه و روحیهٔ مبارزه در براندازی بیداد، نجات خود را از نیرویی خارج از نیروی خویش انتظار می‌کشند و سهمی برای خود در راه نجات تعیین نمی‌کنند. به اعتقاد وی ریشهٔ بخشی از عقب‌ماندگی جامعه در همین باورهای غلط است. در تمام طول نمایشنامه مخاطب قابلیت قهرمانی را در زرد می‌بینند، اما در انتها سیاه صندوق خود را می‌شکند و وارد میدان عمل می‌شود و از یک شخصیت ایستا تبدیل به یک شخصیت پویا می‌شود. سرخ و سبز که پشتوانه‌های اقتصادی و مذهبی و مهمترین عوامل حمایتی یک انقلاب هستند، از حمایت جنبش دست می‌کشند. سپس زرد ناامیدانه کنار می‌کشد. سیاه می‌ماند و صندوق شکسته و جهنمی که آنها برایش ساخته‌اند. او دیگر نمی‌هراسد. نه راه بازگشتی دارد و نه چیزی برای ازدست‌دادن. همه رفتند، اما او هنوز هست. با خودباوری و شجاعت در برابر مترسک سر فرود نمی‌آورد. عصیان می‌کند و به استقبال خورشید می‌رود.

«مترسک در برابرم خم شو!

[سیاه سر تکان می‌دهد.]

مترسک فقط پنج شماره فرصت داری؛ فقط پنج شماره. از همین الان شروع می‌کنم؛ یک - دو -

سیاه [نعره می‌کشد] خورشید. خورشید» (همان: ۹۱).

اگرچه سیاه بزرگ‌ترین طبقهٔ اجتماع است، اما دستش در مقابل مترسکِ سراپا مسلح خالی است. سرنوشت نامعلوم او با طلوع خورشید گره می‌خورد. طلوع خورشید امید مرده در دل اقشار جامعه است که با قربانی‌شدن او باز بر باور ازدست‌رفتهٔ مردم تابیدن می‌گیرد. بیضایی طبقهٔ عامه را قهرمان نمایشنامهٔ خود می‌کند تا پیام خود را به بزرگ‌ترین و رنج‌دیده‌ترین طبقهٔ جامعه برساند. هرچند او خود به طبقهٔ روشنفکر تعلق دارد، اما در مسیر تحول تنها به طبقهٔ عامه امیدوار است و شاه‌کلید نجات را به دست آنها می‌دهد.

۶-۴- طبقهٔ مذهبی سنتی

سبز در نمایشنامهٔ *چهارصندوق* نمایندهٔ طبقهٔ دانشمندان سنتی به‌ویژه عالمان مذهبی است. این شخصیت هم جامهٔ علم بر تن دارد و هم جامهٔ دین. از یک سو مدعی علم و دانایی است از سوی دیگر مدعی تبحر در دین و علوم مربوط به آن. انتخاب رنگ سبز برای عالمان مذهبی خالی از قرینه نیست. در نمایش تعزیه رنگ سبز رنگ جامهٔ اولیاء است[۳]، همچنین رنگ و جامهٔ سبز از دیرباز نشان تشیع بوده به پیروی از اینکه جامهٔ بهشتیان حریر سبزرنگ است. شغل سبز «تجسسات در متون و اخبار قدیمه، به‌خصوص در موضوع ماوراء الطبیعه» (همان: ۳۲) است. نگرانی او با ظهور خطر مبهم متوجه رواق‌ها و مقدسات است و تصمیم او برای ساخت مترسک منوط به گرفتن استخاره. با ادعیهٔ حیات‌بخش به مترسک زندگانی می‌بخشد که در مسجد و محراب از او محافظت نماید. عذاب مترسک را حاصل گناه جمع می‌داند. در کل سبز اعتقاد به قضا و قدر و مشیت الهی در تمام امور کلی و جزئی دارد. زاویه دید سبز به امور و اظهار نظرهایش صورتی از جهان‌بینی حاکم بر این طبقه است، اگرچه اعتقادات او ابزاری برای توجیه عافیت‌گزینی است.

سبز به لحاظ جایگاه اجتماعی قدر و منزلت خاصی در میان طبقات جامعه دارد. همه با او رفتار و گفتاری محترمانه دارند. برای مراسم افتتاحیهٔ مترسک ابتدا او به ایراد سخنرانی می‌پردازد. این سخنرانی در صفحات آغازین نمایشنامه نمایش غرور و خودنمایی و خودپسندی عالمی بی‌مایه است که در تمام گفته‌های مهمل و بی‌سروته او نمی‌توان حتی یک جمله حاکی از دانش و تعقل یافت. او چنان مشغول آشفته‌بافی است که مقصود و مغز کلام را فراموش می‌کند.

«با کمال مسرت، اکنون وقت آن رسیده است - [به ساعتش نگاه می‌کند] بله، درست وقت آن رسیده است که به عرضتان برسانم حرفی برای گفتن ندارم؛ یعنی درواقع شدت احساسات اجازه

نمی‌دهد. از طرفی شاعر علیه‌الرحمه گفته است، و چه خوب گفته است، البته کمی پر گفته است، ولی مثل دُر گفته است، که - ببخشید، یادم رفت اصلاً چه گفته است..» (همان: ۱۲-۱۳).

سبز اهل خطابه، سخنرانی و فلسفه‌گویی و بازی با کلمات و باورهای اعتقادی است. او مصداق تمام عالمان بی‌عمل است که تنها در میدان سخن یکه‌تازی می‌کنند و در میدان عمل کنج عافیت و محافظه‌کاری می‌گزینند. سبز از لباس علم و دین سپری برای ریاکاری و بی‌عملی و بی‌مسئولیتی خود ساخته است؛ زیرا نگاه او به علم و دین یک نگاه ابزاری، برای رسیدن به شهرت است. در کل او فقط مدعی است و در صورت لزوم برای حصانت از خود پشت نقاب علم یا دین پنهان می‌شود. سیاست او در برابر مترسک سیاستی محافظه‌کارانه است. از یک سو، با دیگر طبقات اجتماع هم‌پیمان می‌شود و از سویی دیگر، در مقابل مترسک خود را بی‌طرف نشان می‌دهد و راه سازش در پیش می‌گیرد.

«اصلاً این حرف‌ها به من چه؟ من بی‌طرفم. کاملاً بی‌طرف» (همان: ۳۲).

این سیاست را در برابر هم‌پیمانان خود نیز حفظ می‌کند. تلاش می‌کند تحت هر شرایطی خود را از مهلکه دور نگه دارد تا کوچک‌ترین خطری متوجه جایگاه او نباشد. او هم مثل سرخ به شکلی دیگر و نه به قصد خیانت به دیگران، با مترسک مصالحه می‌کند و از ابراز دشمنی آشکار امتناع می‌ورزد. هرچند مترسک را در مورد شکنجهٔ سرخ سرزنش می‌کند، ولی خطری جدی برای او به شمار نمی‌رود. همچنین در وابستگی به صندوق و انصراف از شکستن آن هم‌جبهه با سرخ است. او خود را عاقل‌تر و بقیه را شجاع‌تر می‌خواند و حاضر نمی‌شود از صندوق بگذرد.

«همه افتخارات من آنجاست... همهٔ هویت من! من قلباً با شما هستم، هرجا که باشم. اما هرجا هم که باشم مجبورم صندوقم را حفظ کنم» (همان: ۷۸).

هویت و دانشی که مدعی است و سال‌های عمرش را در کسب آن صرف نموده، چنان زنجیری پاهایش را به بند کشیده و اجازه نمی‌دهد از منیت خود فراتر برود و به‌جای آنکه او را به سمت کمال و تعالی رهنمون سازد، از او یک دانشمند مسخ‌شده و تهی از ظرفیت‌های انسانی ساخته، که درگیر دنیای شخصی خود و اعتبار و شهرت ظاهری است. چنین انسانی مورد پسند نظام دیکتاتوری است. او از فضای محدود و جابرانهٔ صندوق بیزار است، اما ذهن مصلحت‌اندیش او حفظ داشته‌های امروز را به آینده‌ای مبهم ترجیح می‌دهد.

«من به پیش رو فکر می‌کنم؛ می‌خواهم اگر دنیای بهتری در انتظارم نبود اقلاً زندگی قبلی‌ام را حفظ کرده باشم. می‌بینید؛ این صندوق مثل زنجیری به پای من بسته» (همان: ۷۸).

بنابراین او به زندگی در همان صندوق پوسیده که موش همه‌چیز آن را جویده رضایت می‌دهد. سرگرم افکار زنگ‌زده به پوچی خود و پوچی راه‌اش ادامه می‌دهد و تاریخ باد

می‌نویسد. علم او در فضای اجبار و بسته صندوق در سکوت و انزوای اجباری می‌گنجد و محدود به یک دانشمند با افکار قالبی باقی می‌ماند تا او نیز در به قربانگاه فرستادن سیاه با وجود بهره از آگاهی و بینش نقش پررنگ خود را ایفا کرده باشد.

در مهندسی شخصیت سبز ایدئولوژی صریح و روشن بیان می‌شود. ما با انبوهی از واژگان نشان‌دار که حامل دیدگاه و نگرش این گروه اجتماعی است، مواجه می‌شویم (نک: فتوحی: ۱۳۹۲، ۳۵۵). پافشاری سبز بر باورهای اعتقادی مثل: ظهور منجی، استخاره، ادعیه، عذاب، گناه، شهادت، جهاد و تشبیه امور جاری به آن مثل تشبیه بیدارشدن از خواب اجباری به رستاخیز و مواردی از این دست صورتی آشکار از تلقی‌های ایدئولوژیک این طبقه هستند که دارای شاخص اجتماعی می‌باشند.

۶-۵- طبقهٔ بازار یا سرمایه‌دار

سرخ نمایندهٔ طبقهٔ خرده‌بورژوازی بازار در جامعهٔ فرضی نمایشنامهٔ *چهارصندوق* است. او خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

«من تاجر ناچیزی بیشتر نیستم. خرید و فروشی می‌کنم، خیلی ناقابل. دخل و خرجی، خیلی مختصر» (همان: ۲۸).

او خود را یک خرده‌تاجر می‌داند. در نظام اجتماعی تاجر خرد و کلان ممکن است براساس تعاریف مختلف طبقات قابل تفکیک باشند و به لحاظ جایگاه در یک طبقه اجتماعی قرار نگیرند، می‌توان گفت به‌طورکلی «بیضایی نه او را در گروه اشراف قرار می‌دهد و نه او را به مثابه نماینده‌ای از طبقهٔ متوسط وارد نمایشنامه می‌کند. شاید در بهترین حالت بتوان گفت که او جلوه‌ای از قدرت اقتصادی یک نظام اجتماعی است» (نیکو رزم، ۱۳۹۰).

جهان‌بینی او بر مبنای سود و زیان مادی بنا شده است. به حکم منافع می‌جنگد، مصالحه و خیانت می‌کند. با مترسک سازش می‌کند و تن به جبر و استثمار قدرت مطلقه می‌دهد. حتی پای‌بوسی مترسک را می‌کند و برای از بین بردن سوءظن احتمالی سایرین نسبت به خود تظاهر می‌کند که مترسک او را شکنجه کرده است.

طبقهٔ بازار قطب اقتصاد هر کشور است. این طبقه همیشه برای حکومت از اهمیت ممتازی برخوردار بوده است. همچنان‌که این طبقه برای بقای خود نیازمند ثبات سیاسی و حمایت حکومت می‌باشد، حکومت نیز برای داشتن پشتوانهٔ اقتصادی در جلب حمایت این طبقه می‌کوشد. بنابراین رابطه میان تشکیلات سیاسی و نیروهای اجتماعی سنتی بازار یک رابطهٔ دوسویه و منفعت‌طلبانه است. سرخ از همان ابتدا گردن به طوق بندگی مترسک

می‌نهد، با وجود این هنگامی که مترسک زرد را خیانت‌کار جلوه می‌دهد به‌راحتی باورمی‌کند و شدیدترین جدال و برخورد را با زرد می‌کند. او آنچنان حق‌به‌جانب، زرد را متهم می‌کند که گویی خود نیز باور دارد که خیانت‌کار نه او که زرد است.

«اینا گاوبندیه. جنگ زرگری. اینا نمایشه. همهٔ سرقفلی‌هامو می‌دم اگر اونا با هم نباشن» (همان: ۴۳).

سرخ با جوسازی و حمایت از نقشه مترسک در ایجاد شکاف میان طبقات بیشترین نقش را ایفا می‌کند و مانعی برای شکل‌گیری یک اتحاد منسجم با وجود عهد و پیمان بسته‌شده می‌شود. در مجلس دو تنها کسی است که در گزارش خود از وضعیت صندوق و اصلاحات، ابراز رضایت می‌کند و سود کرده است هرچند با چاشنی تملق و چرب‌زبانی.

«وضع بازار بسیار خوب است. همه‌چیز رو به ترقی است. پیشرفت می‌بارد. سفته و چک اعتبار خاصی پیدا کرده‌اند؛ اعتبارشان حتی از اعتبار خود آدمی بیشتر است. اقساط و وام‌های طویل‌المدت این عصر طلائی را بیش از پیش درخشان کرده. بازار قالی عین بازار مویز است. ما خوشحالیم...» (همان: ۵۳).

اولین تردید برای شکستن صندوق‌ها را او مطرح می‌کند. دلبستگی و وابستگی شدید به صندوق و دارایی او را تا پای پیشنهاد دوستی با مترسک پیش می‌برد و با توجیه اینکه «هیچ بدی نرفته که بدتری جاش نیاد» (همان: ۷۹). راه‌های کناره‌گیری و شانه خالی‌کردن از مسئولیت را برای خود هموار می‌سازد. او در صندوق خود اموال ارزشمندی دارد که گذشتن از آن کار دشواری است. او حاضر نیست در راه مبارزه هیچ هزینه‌ای بپردازد و در نهایت چیزی از دست بدهد. تیر خلاص را می‌زند و اعتراف می‌کند که صندوقش را دوست دارد. با وجود علاقه‌ای که ابراز می‌کند، می‌داند که دنیای صندوق دنیای کثیف و تهوع‌آوری است و او باید آلوده تمام اصول غیر اخلاقی بشود تا بتواند در آن دوام بیاورد.

«هر چی بیشتر به صندوقم فکر می‌کنم بیشتر عقم می‌نشینه. اونجا برای زندگی راه آبرومندی نمونده. یه مسابقهٔ ابدی که هر کلکی درش مجازه. دستگاه‌های آدم‌سازی، سالم‌سازی، سخن‌پراکنی، تصفیه، تمشیه، تفتیش، باج، رشوه! باید پنهان شد، باید خندید، باید گریه کرد، باید امید داشت، باید کلک زد، فقط باید کلک زد؛ مرده‌شورش ببره!» (همان: ۸۵).

او مدعی است که این‌کاره نیست و با چنین دنیایی بیگانه است، ورشکستگی خود را هم مصداق ادعایش می‌داند. با وجود نفرتی که از دنیای صندوق ابراز می‌کند قادر نیست از آن بگذرد و منافع اقتصادی خود را نادیده بگیرد و تا پایان کار همچنان به بحث و جدل و وقت‌کشی مشغول است. بیضایی در نقاشی تیپ طبقهٔ بازاری و سرمایه‌دار نشان می‌دهد که چگونه قدرت اقتصادی می‌تواند در جهت‌دهی به جریان‌های سیاسی تأثیرگذار باشد و انقلاب را به سمت پیروزی یا شکست سوق دهد.

۷- نتیجه‌گیری

در فرایند نقد جامعه‌شناختی نمایشنامهٔ *چهارصندوق* از دیدگاه گلدمن رابطه اثر با تاریخ بسیار تنگاتنگ است. بدون لحاظِ شواهد تاریخی دههٔ چهل تحلیل جامعه‌شناسانه نمایشنامه با درون‌مایه‌ای در این سطح اجتماعی، غیرممکن و غیرعلمی است. استناد به شواهد تاریخی توانست میزان تعهدِ بیضایی را نسبت به جامعه و رویدادهای آن بازگو نماید. یکی از ویژگی‌های مهم این نمایشنامه و دیگر آثار وی توجه به رفتار جمعی است که در روش ساخت‌گرای تکوینی نقش محوری دارد. بیضایی از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، شناخت دقیق و وافی دارد. با درک حساسیت مقطع تاریخی نقاط ضعف و قوت را می‌بیند. اندیشه‌ها، احساسات، انگیزه‌ها، اعمال و نگرش‌های گوناگون فردی و گروهی اجتماع را شناسایی می‌کند و از مجموع آن جهان‌بینیِ خاص خود را ارائه می‌دهد تا با استفاده از آن مردم را به آگاهی، خودشناسی و خودباوری برساند. چنین نویسنده‌ای سازنده آگاهی جمعی و ایدئولوژی است.

در نمایشنامه آنچه به صورت مداوم تکرار می‌شود؛ فرایند ساخت‌شکنی و ساخت‌گیری است. ساخت مترسک، نظم تحمیلی مترسک، اتحاد، تعارض‌ها و کنش‌های میان طبقات، ساخته‌شدن صندوق‌ها، اصلاحات مترسک، ایجاد حلقهٔ مبارزه، همه حکایت از فراز و فرودهایی است که یک جامعه برای رسیدن به مطلوب تجربه می‌کند. این مطلوب از نظرگاه هر کدام از طبقات با جهان‌بینیِ خاص خود یک مفهوم دارد و از نظرگاه قدرت حاکم مفهومی دیگر. بنابراین ساختارها پیوسته در حال تغییر و تحول‌اند.

جامعه‌شناسی قدرت در دو لایه قابل بررسی است؛ یک لایه طبقات جامعه در برابر مترسک. مترسک قدرت حاکم است و مردم فرودست وی. لایهٔ دیگر فرادستی طبقات جامعه در برابر سیاه است. در رأس هرمِ قدرت مترسک قرار دارد، در میانه زرد، سبز و سرخ و در کف هرم سیاه. در پایان بهرام بیضایی هیچ حکم قاطعی برای مخاطب صادر نمی‌کند. اگرچه نیروی سرکوبگر نیرومندتر جلوه می‌کند، اما امکان وقوع هر حادثه‌ای ممکن است. نتیجه منوط به گرایش مخاطب. با وجود این بیضایی با نگاه نقادانه و آسیب‌شناسانهٔ خود به جامعه خاطری آسوده دارد که پیام خود را به مخاطب منتقل کرده است.

پی‌نوشت

۱. انقلاب نه به دلیل توسعه بیش از حد و نه به علت توسعه‌نیافتگی بلکه به سبب توسعهٔ ناموزون رخ داد (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۹۰).

۲. رضا شاه طبقهٔ جدید کارگر را به وجود آورده بود و محمدرضا شاه آن را چنان رونق داده بود که بزرگ‌ترین طبقه در ایران معاصر شود (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۹۸).
۳. به‌طورکلی اشقیا را با جامهٔ سرخ و اولیا را با لباس سبز و سیاه و گاه سفید (کفن‌پوش) نشان می‌دادند (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

منابع

آبراهامیان، ی. ۱۳۷۸. *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه ا. گل محمدی و م. ا. فتاحی ولی لایی، تهران: نی.

ازغندی، ع. ۱۳۸۴. *تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷)*، تهران: سمت.

بشیریه، ح. ۱۳۷۸. *جامعه‌شناسی سیاسی نقش نیروهای اجتماعی در زندگی سیاسی*، تهران: نی.

بهروز، م. ۱۳۸۰. *شورشیان آرمانخواه؛ ناکامی چپ در ایران*، ترجمه مهدی پرتوی. تهران: ققنوس.

بیضایی، ب. ۱۳۸۰. *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

_____. ۱۳۹۰. *چهارصندوق [نمایشنامه]*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

پاسکادی، ی. ۱۳۷۶. «ساخت‌گرایی تکوینی و لوسین گلدمن». *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، ترجمه محمد جعفر پوینده. تهران: چشمه. ۵۳-۶۹.

دووینیو، ژ. ۱۳۷۹. *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.

رنجبر، م. ۱۳۸۶. اوضاع سیاسی _ اجتماعی ایران در دهۀ ۱۳۴۰، *زمانه*، (۵۷): ۴۱-۴۶.

غنی‌نژاد، م. ۱۳۷۷. *تجددطلبی و توسعه در ایران معاصر*، تهران: مرکز.

گلدمن، ل. ۱۳۹۲. «روش ساخت‌گرای تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، محمدجعفر پوینده. تهران: نقش جهان. ۱۷۴-۱۹۳.

_____. ۱۳۷۱. *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)*، ترجمه محمد پوینده، تهران: هوش و ابتکار.

فتوحی، م. ۱۳۹۲. *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فرخی، ح. ۱۳۸۶. *نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۷۰*، تهران: فرهنگستان هنر.

نیکو رزم، س. ۱۳۹۰. «بررسی و تحلیل آثار و افکار بهرام بیضایی»، www.louh.com.

ولف، ج. ۱۳۹۳. «هنر و ایدئولوژی». *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، علی رامین. تهران: نی. ۲۴۴-۲۶۹.

هاشمی، ا. ۱۳۸۶. «*چهارصندوق* در پرتو رویدادهای تاریخی ایران دهه‌های بیست تا چهل». *سیمیا*، (۲): ۹۸-۱۱۷.

A Sociological Approach to Bahram Beyzaee's *The Four Boxes*

Farzaneh Heidari[1]
Dr. Mahboubeh Khorasani[2]
Dr. Fereydoun Vahida[3]

Received: 2016/6/27 **Accepted: 2016/10/16**

With its socio-political themes, Bahram Beizaee's play *The Four Boxes*, written in the 1940s, is highly amenable to the sociological approach in literary studies. Connecting society and the literary work, this approach has established itself as one of the most significant among critical approaches, and is now being employed as a useful and practical method in the analysis of artistic works. The method used in this article is Lucien Goldmann's genetic structuralism which contains elements and principles that can be connected and generalized. Drawing on this method, we analyze the play based on its characters, each of whom represents a certain social layer. Finally, the article shows how through a committed and engaging artistic work, Beyzaee presents his deep understanding of the political and social events happening in contemporary history and, thus, expands public awareness as a social critic.

Key words: Sociological Approach, Bahram Beyzaee, *The Four Boxes*, Social Classes.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Najaf Abad Branch
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Najaf Abad Branch
khorasani.m@iaun.ac.ir
3. Professor of Sociology, University of Isfahan

The Structure of Time in Bozorg Alavi's *Her Eyes*: A Cognitive Semantics Perspective

Farhad Davatkhah[1]
Dr. Mohammad Amin Sorahi [2]
Dr. Behzad Barekat [3]

Received: 2016/7/6 **Accepted: 2016/10/16**

How do we experience elusive, intangible and concealed time in narrative fiction? This article examines the conceptualization of time in language. Redefining narrative from a cognitive perspective and explicating the function of time in fictional narratives, it studies the mechanism of time in Bozorg Alavi's *Her Eyes*. Among the different aspects of time in narrative, this article considers the structure of time in relation to the events of the narrative and the way they connect with each other in a temporal chain. These two issues are discussed by having recourse to "Mental Spaces" and "Conceptual Integration" theories. Applying these two cognitive semantic theories to fictional narrative suggests that narrative spaces are structured by three elements including point of view, focus, and event. Based on their internal parts, each of these spaces, then, blends into another space and the string of events is thus built. Consequently, this article explains the construction and emergence of meaning at the level of discourse.

Key words: Time, Conceptual Metaphor Theory, Mental Spaces Theory, Conceptual Blending Theory, Bozorg Alavi, *Her Eyes*.

1. MA Student in General Linguistics, University of Guilan f.davatkhah@gmail.com
2. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Guilan
3. Associate Professor of English Language and Literature, University of Guilan

A Lacanian Reading of Ahmad Shamlou's "Death of the Nazarene"

Narguess Moradi[1]
Dr. Ali Taslimi [2]
Dr. Mohammad Ali Khazanehdarlou [3]

Received: 2016/9/11 **Accepted: 2016/10/31**

Psychoanalytic criticism is one of the most widly used approaches in contemporary literary theory. Using this approach in reading literary works can help in the exploration of their deep layers. This article draws on the major notions in Lacanian psychoanalysis, and traces them in Ahmad Shamlou's well-known poem "Death of the Nazarene". To do so, first the Lacanian psychoanalytic framework, which includes concepts like the Imaginary order, the Symbolic order, the Real order, *object petit a*, and the big Other, will be explained. These concepts will, then, be applied to Shamlou's "Death of the Nazarene" in order to reveal complex layers and present relevant arguments. Jesus was born in Nazareth and, therefore, Shamlou calls him "the Nazarene". He is a man who, extending his mercy, wants to save the society by orienting it toward the big Other. This characteristic occurs in the Symbolic, but mercy and love usually do not happen after the imaginary world. This study offers a textual analysis for a better understnading of the poem's implied and hidden layers.

Key words: The Big Other, Lacan's Tripartite Order, Object, "Death of the Nazarene", Shamlou.

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Guilan narges.m1357@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

An Emotive Semiotics Analysis of Discursive Deadlock and Disjunction in the Story of "Hasanak the Vizier"

Dr. Sareh Zirak[1]

Received: 2016/4/11 **Accepted: 2016/10/16**

Emotions can cause discursive connection and disjunction. The mechanism of the emotive dimension of the tragic story of "Hasank the Vizier" in *Beyhaqi's History* leads to discursive failure. Adopting a discourse analytical approach, informed by the phenomenology of senses and emotions, this article demonstrates that the determining and distinguishing emotive deep structure in the story derives from the "social and intersubjective humiliation" experienced by the negative emotive character, Busahl Zuzani. This leads to emotions such as "relief, prejudice and revenge", and the relieving aspect continues even after revenge has been taken. The intensity of the emotive dimension relating to this negative actant is in line with the presentation of a general statement on rational political action. At the same time, the rationalistic dimension of the tale is based on its rational and complex character, Sultan Masoud Ghaznavi, who produces rationalistic statements in the text but, sharing subjective humiliation, is discursively connected with Busahl, and disconnected from Hasanak. Therefore, despite being the main source of power and having a key role in determining the destiny of the discourse, this rational character is relegated to the second layer of the plot.

Key words: Emotion, Discourse, Discursive Blockage, Tragedy, The Story of "Hassanak the Vizier".

1. Assistant Professor at Islamic Azad University, Oloom va Tahghighat Branch, Tehran
sara.zirak@gmil.com

Comparing Hayden White and Stephen Greenblatt in Reading Political Texts

Dr. Mehdi Najafzadeh [1]
Seyyed Morteza Hafezi [2]

Received: 2015/4/18 **Accepted: 2016/10/16**

Understanding the mutual relationship between history and literature has always been significant for men of letters. This relationship can be traced back to the writings of Plato and Aristotle. With the emergence of New Historicism in the 1980s, the duality between history and literature, which was the dominant mode of thought since Aristotle, collapsed and with the theories of Hayden White and Greenblatt, who viewed history and literature in a new light, the reciprocal relation of the two was proposed. Hayden White looks at history through the lens of language and believes that historical facts are made through narratives constructed by historians. To Greenblatt, literary texts are tools of power and this gives them the capacity to display the acts of imposing power and resisting it. Connecting history and literature, New Historicism holds power relations as the most important background to a text and regards the literary text as a space for the manifestation of power and the interaction of different discourses. Thus, modern literary criticism puts political texts in a new perspective which allows for political power to be analyzed by means of the tools of literary criticism such as metaphor, metonymy, irony and narrative techniques.

Key words: History, Literature, Politics, Trans-history, Modern Literary Criticism.

1. Assistant Professor of Political Science, Ferdowsi University of Mashhad
m.najafzadeh@um.ac.ir
2. MA Student of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

Umberto Eco and the Semiotic Foundation of Interpretation

Dr. Masoud Algouneh Jouneghani[1]

Received: 2016/4/12 **Accepted: 2016/10/16**

Inspired by Hjelmslev's linguistic insights, and influenced by Peirce's work on the interpretive dimension of the sign, which is the outcome of his contemplations on *unlimited semiosis*, Umberto Eco has tried to put forward innovative ideas on the ways in which the interpretation of the text takes place. Drawing on structuralist methodology and American pragmatism, Eco offers a semiotic foundation for interpretation and, consequently, shows that interpretation is the result of the reader's interaction with the text. Therefore, interpretation is by no means restricted to *intentio auctoris* (the author's intention), and moves beyond such limitations. This article attempts to examine the theoretical origins of Eco's thought as well as the arguments deriving from these origins. It demonstrates that, in contrast to 'aberrant interpretation', which requires a subject-oriented reading, 'authentic interpretation' results from the reader's restricted freedom. In other words, thanks to its semiotic possibilities, the text forces the reader to move in certain interpretive directions which could be predicted and explicated through the semiotic analysis of the text.

Key words: Umberto Eco, Semiotics, Interpretation, Hermetic Drift, Openness, Dialectics of Text and Reader.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan
Algooneh@yahoo.com

Translated Life Style: A Semio-phenomenological Analysis of Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies*

Dr. Amir Ali Nojoumian [1]

Received: 2016/10/10 **Accepted: 2016/10/31**

Employing a theoretical model that combines elements from phenomenology and smiotics, the present article analyzes the respresntation of the immigrant's life style in a literary work. After introducing the semio-phenomenological model, a new definition is proposed for "life style", which is formed in the "intentional" relation between the subject, on the one hand, and objects and actions, on the other, and, thus, imparts signification, value and identity to both sides of the exchange. Accordingly, in order to analyze the life style, the proposed model points to the following four actions: difference, similarity, connection and translation. Next, via a semio-phenomenological analysis, these four actions are traced in Jhumpa Lahiri's collection of short stories *Interpreter of Maladies*. Finally, it is concluded that in the inteactive or phenomenological relation to others and objects surrounding him/her, the immigrant experiences different life styles. He/She establishes his/her difference from the other by virtue of preserving the life style in his/her homeland; yet, at the same time, by imitating the host country's life style, he/she attempts to identify with the other, mixes with the other, creates a hybrid life style and makes an engrafted identity. Most importantly, contitnually passing through the significations of the homeland's and host country's life styles, the immigrant repeatedly translates his/her own identities.

Key words: Life style, Immigration, Semiotics, Phenomenology, Jhumpa Lahiri, *Interpreter of Maladies.*

1. Associate Professor of English Literature and Literary Theory, Shahid Beheshti University
amiran35@hotmail.com

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 1, Vol. 1, No.1
Spring & Summer 2016
(Published Semiannually)

English Abstracts

Translated Life Style: A Semio-phenomenological Analysis of Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies* 3
A. Nojoumian

Umberto Eco and the Semiotic Foundation of Interpretation 4
M. Algouneh Jouneghani

Comparing Hayden White and Stephen Greenblatt in Reading Political Texts 5
M.i Najafzadeh, M. Hafezi

An Emotive Semiotics Analysis of Discursive Deadlock and Disjunction in the Story of "Hasanak the Vizier" 6
S. Zirak

A Lacanian Reading of Ahmad Shamlou's "Death of the Nazarene" 7
N. Moradi , A. Taslimi, M. A. Khazanehdarlou

The Structure of Time in Bozorg Alavi's *Her Eyes*: A Cognitive Semantics Perspective 8
F. Davatkhah, M. A. Sorahi, B. Barekat

A Sociological Approach to Bahram Beyzaee's *The Four Boxes* 9
F. Heidari, M. Khorasani, F.Vahida

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 1, Vol. 1, No.1
Spring & Summer 2016
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Behzad Barekat

Editorial Board:

Dr. Behzad Barekat (Associate Professor of Comparative Literature, University of Guilan)
Dr. Mahmood Fotoohi (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad)
Dr. Maryam Hosseini (Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University)
Dr. Alireza Nikooyi (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Amir Ali Nojoumian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

According to the confirmation letter numbered 3/18/30646 and issued on 20/02/1395 (09.05.2016) by the Committee on Academic Journals at the Ministry of Science, Research and Technology, *Literary Theory and Criticism* is rated as a "refereed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Persian Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Technical Editor: Dr. Masumeh Ghayoori
Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam
Typesetting and Layout: Hamideh Shajari
Publisher: University of Guilan Press

Homepage: http://naqd.guilan.ac.ir
E-mail: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988
Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

Semiannual
Literary Theory and Criticism
1

ISSN: 2476 - 7387

- **Translated Life Style: A Semio-phenomenological Analysis of Jhumpa Lahiri's *Interpreter of Maladies***
  A. Nojoumian
- **Umberto Eco and the Semiotic Foundation of Interpretation**
  M. Algouneh Jouneghani
- **Comparing Hayden White and Stephen Greenblatt in Reading Political Texts**
  M.i Najafzadeh, M. Hafezi
- **An Emotive Semiotics Analysis of Discursive Deadlock and Disjunction in the Story of "Hasanak the Vizier"**
  S. Zirak
- **A Lacanian Reading of Ahmad Shamlou's "Death of the Nazarene"**
  N. Moradi , A. Taslimi, M. A. Khazanehdarlou
- **The Structure of Time in Bozorg Alavi's *Her Eyes*: A Cognitive Semantics Perspective**
  F. Davatkhah, M. A. Sorahi, B. Barekat
- **A Sociological Approach to Bahram Beyzaee's *The Four Boxes***
  F. Heidari, M. Khorasani, F.Vahida

Website: www.naqd.guilan.ac.ir