نشریهٔ علمی

نقد ادبی

سال پنجم، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۳۹۹
(شماره پیاپی ۱۰)

۱۰
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **توصیف و انواع آن بر پایه نظریه توصیف‌شناسی** با تکیه بر *نفثة‌المصدور* شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی ۳۳-۵
  احمد احمدی شیخلر
- **هرمنوتیک: از نظریه تا نقد ادبی؟** ۵۶-۳۵
  فرزاد بالو
- **ساختار افسانه‌گردانی در شعر آزاد نیما** ۷۳-۵۷
  علی تسلیمی
- **تاریخ مفهومی؛ آشکارسازی نزاع‌های ایدئولوژیک و فهم معنای نوین از متن** ۹۶-۷۵
  محدثه جزائی، سید محمدعلی تقوی، سید حسین اطهری و مهدی نجف‌زاده
- **بررسی و تحلیل نقدهای فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان درنشریه تخصصی کتاب ماه کودک و نوجوان(۱۳۷۶-۱۳۹۳)** ۱۲۴-۹۷
  عاطفه جمالی و الهام جمشیدی
- **نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های شاهنامه برای کودکان** ۱۵۶-۱۲۵
  مریم حیدری
- **تنازع (ستیز) و تعایش (همزیستی) گونه‌ها برای بقا** ۱۸۰-۱۵۷
  امیر سلطان محمدی
- **مواجهه در (غیاب!): اصول اساسی دیالوگ میان نظریه‌های ادبی نامتجانس** ۲۰۲-۱۸۱
  بهروز سلطانی، احمد رضی و علیرضا نیکویی
- **تحلیل و بررسی رابطه ساختار روایی و فرایند تولید ارزش در گفتمان (مطالعه موردی: رساله‌الطیرهای فارسی و عربی)** ۲۳۰-۲۰۳
  سمیرا شفیعی و حمیدرضا شعیری
- **روان‌زخم و پیامدهای آن با تأکید بر دیدگاه اسلاوی ژیژک** ۲۵۰-۲۳۱
  سید رحیم موسوی‌نیا، مهسا دهاقانی و کریم لویمی مطلق
- **تکامل و کارکرد شناختی روایت تخیلی: منظری داروینیستی** ۲۷۶-۲۵۱
  امید همدانی
- **خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها در داستان‌های صادق هدایت** ۲۹۸-۲۷۷
  پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و مرجان کامیاب
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** 2-45

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان (شماره پیاپی ۱۰)

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 (استاد 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 بر اساس مجوز شمارهٔ ۹/۲۶۰۲ تایید شده مرحله دوم به تاریخ ۱۳۹۴/۹/۱۴ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر، و به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸/ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

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

این نشریه در سایت‌های زیر نمایه می‌شود:

۱. مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری: ricest.ac.ir
۲. پایگاه استنادی علوم جهان اسلام: lsc.gov.ir
۳. بانک اطلاعات نشریات کشور: magiran.com
۴. پایگاه مجلات تخصصی نور: noormags.ir
۵. پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی: sid.ir
۶. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی کشور: ensani.ir

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: ۳۳۶۹۰۵۹۰-۰۱۳

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، (شماره پیاپی ۱۰)

- **توصیف و انواع آن بر پایه نظریه توصیف‌شناسی** با تکیه بر *نفثة‌المصدور* شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی **۳۳-۵**
احمد احمدی شیخلر
- **هرمنوتیک: از نظریه تا نقد ادبی؟** **۵۶-۳۵**
فرزاد بالو
- **ساختار افسانه‌گردانی در شعر آزاد نیما** **۷۳-۵۷**
علی تسلیمی
- **تاریخ مفهومی؛ آشکارسازی نزاع‌های ایدئولوژیک و فهم معنای نوین از متن** **۹۶-۷۵**
محدثه جزائی، سید محمدعلی تقوی، سید حسین اطهری و مهدی نجف‌زاده
- **بررسی و تحلیل نقدهای فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان درنشریه تخصصی کتاب ماه کودک و نوجوان(۱۳۷۶-۱۳۹۳)** **۱۲۴-۹۷**
عاطفه جمالی و الهام جمشیدی
- **نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های شاهنامه برای کودکان** **۱۵۶-۱۲۵**
مریم حیدری
- **تنازع (ستیز) و تعایش (همزیستی) گونه‌ها برای بقا** **۱۸۰-۱۵۷**
امیر سلطان محمدی
- **مواجهه در (غیاب!)؛ اصول اساسی دیالوگ میان نظریه‌های ادبی نامتجانس** **۲۰۲-۱۸۱**
بهروز سلطانی، احمد رضی و علیرضا نیکویی
- **تحلیل و بررسی رابطه ساختار روایی و فرایند تولید ارزش در گفتمان (مطالعه موردی: رساله‌الطیرهای فارسی و عربی)** **۲۳۰-۲۰۳**
سمیرا شفیعی و حمیدرضا شعیری
- **روان‌زخم و پیامدهای آن با تأکید بر دیدگاه اسلاوی ژیژک** **۲۵۰-۲۳۱**
سید رحیم موسوی‌نیا، مهسا دهاقانی و کریم لویمی مطلق
- **تکامل و کارکرد شناختی روایت تخیلی: منظری داروینیستی** **۲۷۶-۲۵۱**
امید همدانی
- **خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها در داستان‌های صادق هدایت** **۲۹۸-۲۷۷**
پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و مرجان کامیاب
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-45**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

معصومه ارجمندی (استادیار زبان انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی رشت)
سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان)
فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مسعود آلگونه (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
امیر بوذری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
نگین بی‌نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
رضا چراغی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
رضا چهرقانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی قزوین)
سید محسن حسینی مؤخر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان)
محسن حنیف (استادیار زبان‌های خارجی دانشگاه خوارزمی)
زهرا حیاتی (استادیار پژوهشکده ادبیات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)
فرامرز خجسته (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
مریم درپر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد خراسان شمالی)
حسن ذوالفقاری (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
مریم رامین‌نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
مهدی رحیمی (استادیار ادبیات تطبیقی دانشگاه حکیم سبزواری سبزوار)
احمد رضایی جمکرانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)
قدسیه رضوانیان (دانشیار زبان وادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
لیلا صادقی (دانش‌آموخته زبان‌شناسی دانشگاه تهران)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
حمید عبداللهیان (استاد جامعه‌شناسی دانشگاه تهران)
داوود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت)
قدرت قاسمی‌پور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اهواز)
فاطمه کاسی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
همایون مرادخانی (استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه رازی کرمانشاه)
شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
علی نصرتی (مدرس دانشگاه فرهنگیان)
ناصر نیکوبخت (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار 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 نظریه‌پردازی 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 پشتوانه‌های 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. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۴. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).
۵. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Calibri فونت ۱۱ تایپ شود.
۶. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Calibri فونت ۹ تایپ شود.
۷. حاشیه مقاله بدین صورت تنظیم گردد: سایز صفحه A4 ، (بالا: ۲/۲ ، پایین: ۸/۵ ، چپ و راست: ۴/۲۵)
۸. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).
۹. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد و بصورت Single تنظیم گردد.
۱۰. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.
۱۱. 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).
۱۲. 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)

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

۱۳. در حروف‌چینی مقاله دقت شود که بخش‌های مختلف واژه‌های چندقسمتی، مانند «می» مضارع (مانند «می‌شود») و «ها»ی جمع (مانند «کتاب‌ها») و نیز واژه‌هایی مانند روایت‌شناسی و... الزاماً بایستی با نیم‌فاصله از هم جدا شوند. برای انجام این کار صرفاً از کلیدهای همزمان **کنترل** + **شیفت** + **۲** (کلید زیر F2 و نه کلید ۲ از ماشین‌حساب) استفاده شود. (دقت شود که از کلیدهای ترکیبی دیگر مانند ctrl + - استفاده نشود. زیرا با سامانه و نرم‌افزار فصلنامه همخوانی نخواهد داشت).

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان محترم لازم است هنگام ارسال، چهار فایل را بارگذاری کنند: ۱- فایل مشخصات نویسندگان (حاوی فقط مشخصات نویسندگان)، ۲- فایل اصل مقاله (حاوی متن مقاله بدون مشخصات نویسندگان)، ۳ -فایل تعهدنامه ۴- فایل تعارض منافع .

۲. نویسندگان محترم توجه داشته باشند همه فرم‌های آنلاین و یا فرم‌های تعهدی، الزاما باید در سامانه تکمیل شود. فرم تعهدنامه نویسندگان و فرم تعارض منافع باید کاملاً تکمیل و از طرف نویسندگان امضا و تصویر آن در فایل مربوط در سامانه بارگذاری شود.

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.)

DOI:10.22124/naqd.2020.14453.1834
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.1.4

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۳۳-۵

توصیف و انواع آن بر پایه نظریه توصیف‌شناسی
با تکیه بر *نفثة‌المصدور* شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی

احمد احمدی شیخلر [*1]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۶

چکیده

توصیف‌شناسی، دانشی است که به بررسی چیستی توصیف می‌پرازد، ادبیات را از منظر توصیف می‌بینـد؛ می‌کوشد که گونه‌های مختلف توصیف را برپایه متون ادبی کشـف کنـد و بـا ایجـاد چهـارچوبی جـامع و ساختارمند، دستگاهی را ارائه نماید که بتوان انواع متن را از دیـدگاه توصیف‌شناسـی نقـد کـرد. پـژوهش پیش رو قصد دارد که براساس نظریه توصیف‌شناسی و با تکیه بر نمونه‌هایی از *نفثة‌المصدور* شـهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی، ضمن تعریف دوباره به گونه‌شناسیِ آن بپردازد. گونه‌شناسی به عنوان یـک مدل یا الگوی بوطیقایی به عرضه یک چهارچوب مفهومی و نظری می‌پردازد؛ در عین حال به عنوان یـک ابزار انتقادی، کاربردی کاوشگرانه دارد و امکان تحلیل ادبی را از یک متن فـراهم مـی‌آورد. در ایـن راسـتا، *نفثة‌المصدور* از ظرفیت کافی به عنوان بستری برای تکمیل این نظریه برخوردار اسـت؛ زیـرا دارای تنـوع چشم‌گیر و مطلوبی است و نگاه ویژه‌ای به توصیف و کاربرد آن در متن داشته‌است. نگارنـده بـر آن اسـت که بسیاری از زیبایی‌ها و ویژگی‌های متن ادبـی از خـلال بررسـی شـگردها و شـیوه‌هـا و ریزه‌کاری‌هـای کاربرد توصیف امکان‌پذیر است. این پژوهش، تحلیلی توصیف‌شناسانه از متن نیسـت بلکـه مقدمـه‌ای بـر این کار است و دستگاهی را معرفی می‌نماید که بتوان پژوهش‌هـای توصیف‌شناسـانه را بـا اسـتفاده از آن صورت داد.

واژگان کلیدی: توصیف‌شناسی، انواع توصیف، گونه‌شناسی توصیف، ادبیات فارسی، *نفثة‌المصدور*.

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران.

* ahmadahmadisheikhlar@gmail.com

۱- مقدمه

درمورد چیستی توصیف و تعریفِ آن، اختلاف نظر وجود دارد نگارنده در این بخش می‌کوشد پس از اشاره‌ای گذار به مفهوم این واژه، به تعریفی از مفهوم توصیف ادبی ره ببرد. توصیف مصدر باب تفعیل از «و ص ف» است؛ اما در فرهنگ‌های کهن عربی و متون فارسی پیش از سده هشتم هجری به کار نرفته‌است و از نظر معنا، تقریباً معادل شرح و توضیح و تعریف و بازنمود و برشمردن ویژگی است.

در خصوص توصیف شاید کمتر کسی مانند جانیک هولت کولب[1] اصرار به کاوش در میراث یونان و روم و در مجموع، اروپای باستان داشته‌باشد. او در کتاب *بوطیقای توصیف*[2] می‌گوید: «واژه Ecphrasis امروزه اشاره ظریفی است که تداعی‌کننده شرح جزئیات و توصیف‌های جذاب و زیبای افسانه‌ها و اساطیر یونان و روم و یادآور هومر و آشیل و ویرژیل است. واژه مزبور، مترادف واژه توصیف[3] است [...]. آنها -یونانیان کلاسیک- به‌درستی، روایت بدون توصیف را فاقد دلالت معنایی می‌دانسته‌اند (Hewlett Koelb, 2006: 44, 46, 48).

افلاطون معتقد بود هرآنچه شاعر و نویسنده می‌آفرینند تصویری تقلیدی از یک تقلید دیگر است. ارسطو شعر را به نقاشی تشبیه کرده بود و دیو[4] شاعر را با مجسمه‌ساز مقایسه کرد. این تفکرات با اندک تغییراتی در قرون وسطی رواج داشت. از رنسانس به این سو مکاتب گوناگونی در ادبیات ظهور کرده‌اند و رویکردهایی مطابق مرام خود نسبت به توصیف داشته‌اند گرچه ممکن است صریحاً به دیدگاهشان راجع به این موضوع چیزی ننوشته باشند. «در کلاسیسم ادعای این همانی با طبیعت وجود داشت. هنرمند کلاسیک به جای توصیف طبیعت صورت کاملتری از آن می‌سازد. این مکتب، از بار اخلاقی توصیف‌ها نیز چشم‌پوشی نمی‌کند و توصیف صفات انسانیِ پست را مغایر با نزاکت ادبی می‌داند» (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۱/ ۲۷ و ۲۸).

ناتورالیست‌ها و سمبولیست‌ها و رئالیست‌ها و ایماژیست‌ها و غیره، هر یک با روش و بینش خود، شیوه‌های توصیف‌گری را به کار می‌بستند. اساساً ناتورالیست‌ها را بیشتر به مشخصه روش‌های گوناگون و بی‌شمار در جزئی‌پردازی‌های توصیف و زیاده‌روی در استفاده از توصیف‌ها می‌شناسند. توصیف‌هایی که در متون داستانی، کنش‌ها در آن جریان می‌یابند.

---

1. Janice Hewlett Koelb
2. Poetic of description
3. Description
4. Dio

عینیت در توصیف‌های ناتورالیستی غلبه محسوسی دارد چراکه آنها هر عامل فرازمینی و روحانی را رد می‌کردند (Habib, 2005: 471- 472).

از دید سمبولیست‌ها آنطور است که بودلر[1] می‌گوید: «شعر، جمع‌آوریِ تصاویری فوق‌العاده است که شاعر براساس تأثیر عوامل عادی و بر پایه تخیل و خیال (توصیف‌های تصویری و خیالی و نه توصیف‌های تقلیدی)، می‌بینند»(Ibid: 303). اما ایماژیست‌ها، رسماً ادبیات را خادم توصیف دانستند و معتقد بودند می‌توان هر تصویری را با زبانی ساده و صریح و قابل فهم و عاری از کلمات حاشیه‌ای و اضافی توصیف کرد (داد، ۱۳۹۵: ۶۶).

در ادبیات عرب توجه به توصیف و شگردهای توصیف، به شیوه چالشی برای شاعران، مطرح و دارای اهمیت بوده‌است. موتویوشی[2] کتاب مفصلی را به این امر اختصاص داده‌است. او فصل نخست کتابش را با شرح روایت‌های گوناگون ماجرای امرؤالقیس و علقمه آغاز نموده و توصیف اسب توسط این دو شاعر را مقایسه کرده‌است. در فصل‌های بعدی توصیف شراب و زیبایی‌ها و ستایش در دوره عباسیان را با اشعار برجسته شاعران عربی تحلیل می‌کند. مؤلف کتاب، به شرحی دقیق درخصوص انواع وصف در قصاید عربی از دوران پیش از اسلام تا قرن هشتم (آخرین شاعر مورد بررسی وی، ابن زمرک اندلوسی است)، می‌پردازد (Motoyoshi, 2004).

از *شعرالعجم* شبلی نعمانی هم می‌توان مطالب درخور تأملی درباره توصیف استخراج کرد. او در چند موضع از کتاب خود راجع به توصیف و شیوه‌های آن بحث می‌کند (شبلی نعمانی، ۱۳۱۴: ۱۳). همچنین راجع به بار معنایی واژگان که در این پژوهش تحت عنوان توصیف‌های پنهان مورد بحث واقع شده‌اند اظهار نظر می‌کند (همان: ۱۵) و مهم‌تر اینکه بخشی از اثر خود را به موضوع توصیف (وحدت خصایص و صفات، خصایص با ممیزات) اختصاص داده‌است (همان: ۱۷۷). شبلی در موضع دیگری از کتاب ارزشمند خود، تحت عنوان صفات ممیزه، با تحلیل بخشی از *شاهنامه*، شیوه توصیف‌گری فردوسی را نقد و بررسی می‌کند (همان: ۲۰۰).

در پژوهش‌های معاصر، توجه به مسأله توصیف در ادبیات و همچنین در روایت‌شناسی، قابل پی‌گیری و مشاهده است.در پژوهش‌های معاصر خارجی، نخستین توجه جدّی و علمی، پس از مباحث تحلیلیِ به مبحث توصیف، در آثار فرمالیست های روس مطرح شد. توماشفسکی، در تحلیل نثر بر آن بود که داستان مجموعه نقش‌مایه‌هایی است که از نظر ترتیب زمانی و ارتباط

1. Baudelaire
2. Motoyoshi

علت و معلول دارای توالی باشد. سپس نقش‌مایه‌ها را به دو دسته آزاد و مرتبط تقسیم نمود که دسته اول ایستا هستند و دسته دوم پویا. از دید او توصیف‌ها نقش‌مایه‌های آزاد و ایستا هستند زیرا موقعیت را تغییر می‌دهند (تادیه، ۱۳۹۰: ۲۶). *توصیف در ادبیات و سایر رسانه‌ها* مجموعه چند پژوهش مفید درباره توصیف است. سرپرستان جمع‌آوری و تدوین این کتاب، ورنر ولف و والتر برنهارت[1] (2007) هستند؛ این کتاب شامل مقالاتی در رابطه با توصیف است که در این مقاله از چهار مورد آنها استفاده شده است. فیلیپ هامان از پژوهشگرانی است که بحث‌های مفصلی درباره توصیف دارد؛ مقاله‌ای از او با عنوان «یک توصیف چیست»[2] و مقاله‌ای نیز با عنوان «اَشکالِ بلاغت توصیفی یا بلاغت توصیف»[3]؛ که اولی، در مجموعه *نظریه‌های ادبی معاصر فرانسه*[4] چاپ شد که به سال ۱۹۸۲ توسط *تودورف* گردآوری شده بود؛ و دومی در مجموعه *به سوی یک نظریه توصیف*[5] به سال ۱۹۸۱ منتشر شد. در همین مجموعه چند مقاله قابل‌توجه دیگر آمده‌است. بعضی از این مقاله‌ها عبارتند از: محدودیت‌های متن توصیفی[6]، توصیف و روش پدیدارشناسانه[7]، بعضی از تناقض‌های توصیف[8].

نظریه توصیف فیلیپ هامان، نظریه جامعی که مدنظر این پژوهش است نبود اگرچه بعدها چند پژوهش بر پایه نوشته‌های او انجام گرفت. مانند رساله ماریان کُسکینن[9] تحت عنوان *به سوی یک بوطیقای توصیف: نظریه توصیفِ فیلیپ هامان و داستان کوتاه‌های کاترین منسفیلد*[10]، که در دپارتمانِ زبان و ترجمه زبان‌شناسیِ انگلیس به سال ۲۰۰۸ دفاع شده‌است. هامان، پنج فرمول برای شکل هر جمله توصیفی و نه توصیف، تشخیص داده‌است. او تمرکز پژوهش‌های روایت‌شناسانه خود را به موضوع توصیف معطوف کرد. وی در مقاله «توصیف چیست؟»، با بررسی توصیف‌های به‌کاررفته در آثار زولا، عمل آغاز توصیف را با توجه به علت آغاز نگاه و درنگ شخصیت بر موضوع توصیف، دارای عناصر تشکیل‌دهنده ذیل می‌داند:

1. Werner Wolf & Walter Bernhart
2. What is a description
3. Rhetorical status of the descriptive
4. French literary theory today
5. Towards a theory of description
6. Descriptive limits
7. Description and phenomenological metod
8. Some paradoxes of description
9. Marianne koskinen
10. Toward a poetics of description: Philippe human, s theory of description and Kathrine Mansfield, s short stories

«شخصیت + بیانی که نشان‌دهنده یک مکث است + فعل ادراک + موضوع مورد نظر + بیان نشان‌دهنده یک رابطه شفاف از درک موضوع». هامان بسیاری از انواع توصیف را تحت عنوان «به آب بستن»[1] متن، موجه‌نما و چشم‌نواز و قابل‌پرهیز (بیهوده و قابل‌حذف)، می‌داند (koskinen, 2008: 157). هامان به «مکث» یا «توقف» توصیف در سلسله روایت معتقد است. از دید او توصیف، تمایل دارد که یک توقف تعیینِ حدودشده در روایت باشد. این دیدگاه او هم یادآور دیدگاه ژنت است که توصیف‌ها را متوقف‌کننده زنجیره روایت خوانده‌است. استفاده او از واژه halt این توافق و هم‌عقیدگی را تأیید می‌کند (Ibid: 158).

تحقیق مفصل و دقیقی توسط انسگر نیونینگ[2] با عنوان گونه‌شناسی، بوطیقا و تاریخ توصیف در داستان انجام یافته که در طی آن، از دیدگاه‌های گوناگون، انواع توصیف را بررسی کرده و آنها را در زیرشاخه‌های کلی و سپس شاخه‌های فرعی‌تر، تحلیل کرده‌است (Nünning, 2007: 114). نیونینگ پژوهشش را به چهار بخش تقسیم کرده و بخش اول و دوم را به مقدمه‌ای جهت تعریف توصیف و مسائل مطروحه در مباحث پیرامون آن اختصاص داده‌است. او در بخش سوم به توضیح تمایز بین انواع گوناگون توصیف پرداخته و در بخش چهارم خلاصه‌ای تاریخی از کارکردهای توصیف در داستان‌های انگلیسی از پایان قرن هفدهم تا به امروز (زمان نگارش پژوهشش) ارائه کرده و در بخش پایانی تحقیقات و کارهایی را تبیین نموده‌است که در خصوص توصیف در آینده باید انجام داد. در واقع بخش پایانی، چشم‌اندازِ پژوهش‌هایی با محوریت توصیف است. تحلیل‌ها و طبقه‌بندی ارزشمند او توسط نگارنده ترجمه و کمبودها و ایرادات وارد بر آن توسط وی صورت پذیرفته‌است (نک. احمدی‌شیخلر، ۱۳۹۷: ۶۰-۷۰). پژوهش دیگری با عنوان کاربردهای توصیف در شعر، توسط والتر برنهارت به رشته تحریر درآمده‌است. وی در این مقاله سعی می‌کند عناصر توصیف را در زیبایی‌شناسی شعر سنتی اروپا با بررسی اشعاری از ادبیات انگلیس تشریح کند (Bernhart, 2007: 129). عناصر و زیرشاخه‌های توصیف نیز به طور مجزا مورد تحلیل و پژوهش قرارگرفته‌اند. مانند کتابی که گمل درباره *فضا و زمان در روایت* تألیف کرده‌است (Gomel, 2014). یا کتاب *شخصیت‌ها* تألیف اسکت کارد که بیشتر جنبه آموزشی برای داستان‌نویسان دارد (Scott card, 1999).

1. Filling in the chinks → "پر کردن چشمه‌ها"
2. Ansgar Nünning

براساس آنچه که ادب‌پژوهان خاصه روایت‌شناسان بیان کرده‌اند، توصیف امکانی متنی است برای شناخت ویژگی‌های مکان‌ها، زمان‌ها و اشخاص؛ ژنت معتقد است که روایت‌ها بر دو نوع بازنمود استوارند. بازنمود کردارها یا رخدادها یکی از این دو گونه باز نمود است که آن را همان روایت می‌نامیم. بازنمود نوع دوم بازنمود چیزها یا شخصیت‌ها است که از آن به توصیف تعبیر می‌کنیم (Genette, 1982: 133). از دید رولان بارت می‌توان، توصیف و جزئیات آن را به‌مثابه اموری ستون‌پرکن و حشوی و شاخ و برگ قلمداد کرد که ارزش کارکردی غیرمستقیمی بر عهده دارند و در نهایت سازنده درجاتی از شخصیت‌پردازی و فضای داستان هستند. این جزئیات توصیفی، آزاردهنده و حتی به طرز ناراحت‌کننده‌ای چنان می‌نماید که وابسته به نوعی تجمل و آرایش باشند (Barths, 1982: 11). چتمن توصیف را گزاره هستیک و روایت را گزاره فرآیندی می‌داند (Chatman , 1975: 217)؛ و هامان معتقد است که تنها سنجه برای بررسی توصیف آن‌هم به‌گونه‌ای سربسته، معیاری ارجاعی است؛ یعنی توصیف به بازنمایی اشیاء می‌پردازد و روایت‌گری به بیان کنش‌ها (Hamon, 1982: 147). تودوروف با ایجاد انطباقی بین عناصر روایت و عناصر نحوی، کنش‌ها را به فعل، شخصیت‌ها را به اسم و ویژگی آنها را به صفت نسبت می‌دهد (Ryan & Alphen به نقل از مکاریک، ۱۳۹۰ :۱۵۱).

اگر بتوان اتفاق‌نظری از آنچه گفته شد استنباط کرد، توصیف، گزاره‌ای هستیک است که به بازنمایی ویژگی‌های اشیاء، اشخاص، مکان‌ها، زمان‌ها و مفاهیم می‌پردازد، زنجیره روایت را متوقف می‌کند و از آنجا که در توصیف کنش رخ نمی‌دهد، کارکردی غیرمستقیم را در متن به‌عهده دارد.

۱-۱- پرسش‌های تحقیق

پرسش نخستی که با توجه به تعاریف و برداشت‌های فوق قابل‌طرح است این است که: اگر توصیف بازنمود چیزها و شخصیت‌هاست و اگر اسم‌ها صرفاً به دلیل آنکه موجودهایی جان‌دار یا بی‌جان را مشخص می‌کنند و حتی فعل‌ها، چون چگونگی روی دادن کنش را دقیقاً نشان می‌دهند، توصیفی هستند، آیا می‌توان بر آن بود که توصیف، متوقف‌کننده زنجیره روایت است؟ پرسش دیگر اینکه اگر توصیف نمود بی‌زمانی متن است و زمان متن را متوقف می‌کند تا آن را در بُعد مکان گسترش دهد یا بُعد مکانی و موقعیتی متن را ایجاد کند (Genette, 1982: 133)، در مواردی هم که توصیف و روایت یا عناصر مربوط به آنها در هم می‌آمیزند یا همراه می‌شوند، صادق است؟ به عنوان مثال، «پیمودن راه» در عبارت زیر بازنمود کردار راوی است؛ اما «ترسان

و هراسان»، بازنمود حال راوی، «ده دوازده روزه» بازنمود مسافت راه و «قطع الکواکب حندس الظلماء» بازنمود کیفیت پیمودن راه توسط راوی است: «بدین صف ترسان و هراسان، ده دوازده روزه راه را قطع الکواکب حندس الظلماء قطع می‌کردم» (خرندزی،۱۳۷۰: ۶۹)

بر پایه تعریفِ ژنت، بازنمود نخست، روایی و بازنمودهای دیگرتوصیفی هستند؛ اما اگر دو جمله ترکیب شوند دیگر نمی‌توان بازنمودهای مبنی بر توصیف را متوقف‌کننده، ایستا یا بی‌زمان دانست. بنابراین توصیف چه بسا ممکن است در قالب کنش بیان شود و همچنین، گزاره‌ای می‌تواند همزمان بیان‌گرِ کنش و توصیف باشد.

موضوعِ دیگر این است که تعریف و شناخت توصیف، توسط روایت در صورتی صحیح است که ابتدا مسلَّم شود، توصیف تنها در خدمت داستان و روایت است و وجود مستقلی از آن ندارد. درحالی‌که در بسیاری از موارد، توصیف، ذات متن است. مانند قطعات ادبی که تنها به بیان مافی‌الضمیر، زیبایی‌ها یا زشتی‌های جهان پیرامون و غیره می‌پردازند نظیر آنچه که در متونی نظیر *ریاض‌الافکار* یا آثار طبیعت‌نویسان امریکایی[1] دیده می‌شود.

تقریباً در همه تعاریف به‌دست‌آمده، توصیف را گزاره‌ای «هستیک»، معادل Static قلمداد کرده‌اند؛ در مقابلِ روایت که گزاره‌ای «فرایندی» معادل Dynamic است. واژه «هستیک»، قطعاً نسبت به «ایستا» معادل مناسب‌تری برای آن است. هرچند شاید «وضعی» یا «وضعیتی» وافی‌تر باشد. به‌هرحال اگر منظور از هستیک بودن، ثابت بودن یا فقدانِ جریان باشد، صحیح نمی‌نماید؛ زیرا توصیف می‌تواند کاملاً «فرایندی» باشد، نظیر شاد شدن؛ پس ایجاد تقابلِ توصیف/ کنش یا توصیف/ روایت، دست‌کم در سطح جملات، چندان صحیح نمی‌نماید.

بنابرآنچه گفته شد، «کنشی نبودن توصیف»، «صرفاً در خدمت روایت بودن توصیف» و «کارکرد مستقیم نداشتن آن در متن»، از تعریف توصیف حذف می‌شود و این تعریف باقی می‌ماند که توصیف گزاره‌ای است هستیک که به بازنمایی ویژگی اشیاء، افراد، مفاهیم، زمان‌ها و مکان‌ها، رخدادها و حالت‌ها در متن می‌پردازد. مرکز ثقل و نقطه اصلیِ این تعریف، عبارت «بازنمایی ویژگی» بودن آن است. در همین ترکیب هم، عبارت ویژگی، اندکی باعث تحدید تعریف می‌شود. چراکه در توصیف‌های فرایندی و درجریان، ممکن است ویژگی مصداقی مطرح نشود و تنها واژه بازنمایی به جا می‌ماند. این واژه به تنهایی، تعریفی علمی نیست. بنابراین به این شکل کامل می‌شود. «توصیف، در ادبیات به‌طورکلی عبارت است از بازنمایی مصداق‌های عینی و

1. American Nature Writing

ذهنی در زبان، مشروط بر اینکه این بازنمایی در بستری از گفتمان ادبی (اعم از متن نوشتاری یا شفاهی یا ذهنی) صورت پذیرد».

می‌توان گفت نمی‌شود جمله‌ای را یافت که توصیف در آن نباشد بلکه شیوه و میزان به‌کارگیریِ ادبیات است که در متنی به حداقل می‌رسد و در متنی به حداکثر. در این صورت بخش عمده‌ای از هر متن ادبی یا صرفاً توصیفی است یا با توصیف درآمیخته‌است. در راستای تکمیل تعریف مزبور، گفتنی است سه عنصر، اساس تشکیل‌دهنده توصیف هستند. زیرا که زبان، به بازنماییِ ویژگی می‌پردازد و فرایند توصیف رخ می‌دهد، این سه عنصر، الزاماً وجود دارند. نخست: موضوعی که ویژگی آن بازنموده می‌شود، دوم کلام توصیف‌کننده و سوم: ویژگی بازنمود شده.

۱-۲- پیشینه پژوهش

درباره توصیف کتاب مستقلی در ایران تألیف نشده‌است -یا نگارنده تا به امروز ندیده‌است- و تنها پژوهش مفصل در این مورد رساله دکتری نگارنده است. اما دو مقاله قابل‌توجه در مجلات تخصصی داخلی در رابطه با موضوع مورد بحث به چاپ رسیده‌است. یکی از آنها «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در *هفت‌پیکر نظامی*» نوشته نصرالله امامی و قدرت قاسمی (۱۳۸۷) است. در این مقاله تأکید بر ایستا بودن توصیف در برابر پویا بودن روایت، به تبعیت از منابع خارجی تکرار شده‌است. همین‌گونه است زمان‌مندی و بی‌زمانی روایت و توصیف که بازگویی مکرر نظریاتی است که پیشتر به آنها اشاره‌شد و نارسایی و نواقص چنین تحلیل‌هایی تبیین گردید (امامی و قاسمی، ۱۳۸۷: ۱۴۵). مقاله دیگر، «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان» از بصیرزاده و دیگران است. این مقاله، تنها، توصیف را از دید کارکردشناسی و براساس چند رمان فرانسوی بررسی کرده‌است (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۷).

در این میان مرتبط‌ترین پژوهش با پژوهش حاضر مقاله‌ای است با عنوان «بررسی توصیف، نقش و انواع آن» از سیده محدثه میرجعفری و محمدعلی خزانه‌دارلو (۱۳۹۵) که در همایش انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ارائه و توسط دانشگاه گیلان در ویژه‌نامه مربوط به آن منتشر شد. نویسندگان در این مقاله ابتدا توصیف در آثار ادبی را به سه دسته کلی قابل‌تقسیم می‌دانند: توصیف‌های علمی در مقابل توصیف‌های ادبی؛ توصیف‌های فشرده در مقابل توصیف‌های گسترده و توصیف‌های درونی در مقابل توصیف‌های بیرونی. سپس و در تقسیمی دیگر، موضوع توصیف موردبررسیِ نویسندگان مقاله قرار گرفته‌است که تحت چند

عنوان مانند توصیف حالات درونی، توصیف هجوم مغول و نظایر اینها با شواهدی از *نفثةالمصدور* شرح شده‌است (میرجعفری و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۲۸). این تقسیم‌بندی علاوه بر کاستی‌های فاحشی که دارد، از جمله اینکه بسیاری از اقسام و معیارهای تقسیم‌بندی در آن ذکر نشده و تنها به سه قسم پرداخته‌است، در بخش دوم که تقسیم به لحاظ موضوع است وارد برشمردن مصداق شده و بدیهی است در تقسیم‌بندی علمی، مصداق، عضوی از موضوع است و برشمردن مصداق اگرچه نسبت تساوی بین مصداق و موضوع برقرار باشد کفایت موضوع نمی‌کند. به‌هرحال در بخش اخیرِ مقاله یادشده، برشمردن موضوعِ توصیف، پژوهش را به تحقیقات سنتی توصیف، یعنی برشمردن مصداقی توصیف‌ها در یک اثر مشخص تبدیل می‌کند؛ توضیح اینکه برخی از ادبا در گذشته اقسام توصیف را با برشمردن مصادیق معین کرده‌اند؛ مانند آنچه که در *الاغانی* با بر شمردن وصف در ادبیات عرب به‌واسطه نشان دادن مصادیقی مانند وصف اسب و وصف شتر و سلاح و رزم و نظایر آن دیده می‌شود (ابن عبد ربه، ۱۹۸۶: ۱/ ۱۳۵ و ۱۴۱ و ۱۵۲؛ همان: ۲/ ۱۴۹).

اما وجه افتراق اساسی پژوهش حاضر با مقاله یادشده و سایر مقالاتی از این دست، هدف اساسی و به تبع آن سمت‌وسو و محتوا و نوع کار است. مقاله پیش رو در صدد ارائه دستگاهی کامل جهت پیاده‌سازی آن در هر اثری (یا درصدد ارائه پیش‌نویسی در این راستا) است، لذا مستلزم بینش و دیدگاهی تازه نسبت به ذات توصیف و طرح توصیف‌شناسی به عنوان شیوه نقدی مستقل است که آن را اگرنه در مقابل روایت‌شناسی، دست‌کم به لحاظ قدر و اهمیت در مقام آن به جامعه علمی عرضه می‌دارد.

۲- توصیف‌شناسی[1]

توصیف‌شناسی دانشی است که به بررسی چیستی توصیف می‌پرازد، ادبیات را از منظر توصیف می‌بیند؛ می‌کوشد که گونه‌های مختلف توصیف را برپایه متون ادبی کشف کند و با ایجاد چهارچوبی جامع و ساختارمند، دستگاهی را ارائه نماید که بتوان انواع متن را از دیدگاه توصیف‌شناسی نقد کرد. این اصطلاح نخست در مقاله «توصیف در داستان رستم و سهراب» نوشته قدسیه رضوانیان و نگارنده (۱۳۹۶) و سپس در رساله‌ای تحت عنوان *توصیف‌شناسی در ادبیات* از نگارنده (۱۳۹۷) به کار رفت. نگاه به ادبیات از دریچه توصیف، ارتباط توصیف با فلسفه و

1. Descriptology

نقـد ادبـی و سبک‌شناسـی و روایت‌شناسـی و بسـیاری از رویکردهـای پـژوهش ادبـی می‌توانـد از چشم‌اندازهای این دانش نوپا باشد که نظریه‌ای بومی است و با تکیه بر پشتوانه غنی و متنـوع متـون ادبیات فارسی شکل گرفته‌است.

۲-۱- انواع توصیف

کوشش نگارنده در این بخش بـر آن اسـت کـه انـواع توصـیف را از دیـدگاه‌ها و منظرهـای گوناگون برشمارد؛ بررسی انواع توصیف در متن در دو ساحتِ سـازه (نـه سـاختار بـه معنـی اخصی که ساختارگرایان به آن قائلند) و محتوا صورت می‌پذیرد. این تقسیم در بررسـی‌های توصیف‌شناسان پیشین دیده نشده‌است.

ساحَت‌های کلی بررسی انواع توصیف: ۱- سازه؛ ۲- محتوا

نمودار شماره (۱)

در ساحتِ سازه، نخستین گام، تشخیص و تمایز مـتنِ توصـیفی اسـت. ایـن گـام، بحـث درباره شکل ساختار و سبک توصیف را ایجاب می‌کند. این تقسیم نیز مسبوق بـه سـابقه در پژوهش‌های پیشین نیست اما نیونینگ در تحقیق خود بـه سـاختار و سـبک توصـیف ذیـل بررسی زبانیِ توصیف اشاره نموده بود (Nünning, 2007: 115).

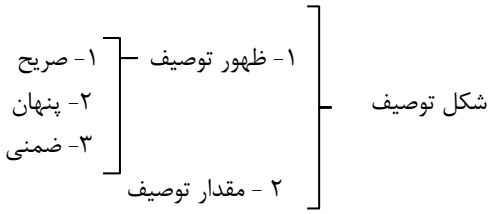
سازه توصیف: ۱- شکل[1]؛ ۲- ساختار[2]؛ ۳- سبک[3]

نمودار شماره (۲)

شکل توصیف نیز از منظر ظهور و مقدار[4] آن در مـتن بـه دو دسـته تقسـیم می‌شـود. از لحـاظ ظهور[1] توصیف در متن، توصیف‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند: صریح[2]، پنهان[3] و ضمنی[4]. تقسـیم

1. Form
2. Structure
3. Style
4. Appearance of Description

شکل توصیف به دو مقوله ظهور و مقدار و همچنین موضوع «توصیف پنهان» برای نخستین بار در مقاله «توصیف در داستان رستم و سهراب» مطرح شد (رضوانیان و احمدی، ۱۳۹۶: ۳۱).



نمودار شماره (۳)

در عبارت زیر تاتار و مغول با عبارت «هادم لذات» توصیف شده‌اند که توصیفی صریح است اما از آنجا که براساس حدیثی از پیامبر هادم‌اللذات صفت مرگ است (نک. خرندزی،۱۳۷۰: ۱۳ تعلیقات) در توصیفی پنهان، تاتار و مغول به مرگ تشبیه شده‌اند[5]: «اولاً هادم لذات و مخیب آمال، خروج لشکر تاتار، اطبق الله علیهم البوار» (خرندزی،۱۳۷۰: ۱۳).

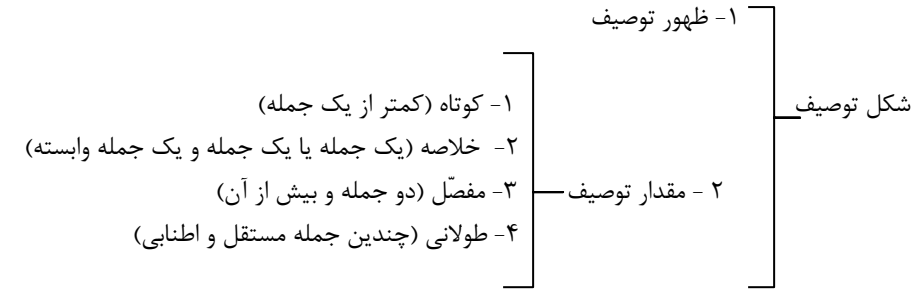
در عبارت زیر، «سربار» به معنای بار اضافی و مایه زحمت است اما در توصیفی پنهان و با کاربرد ایهام، در لایه زیرین معنایی «سرباری» یعنی تیغ را برای بریدن سرها در بار حوادث بست به‌طوری‌که بارانی از سر، باریدن گرفت و این تیغ (شمشیر) بود که سر می‌بارید: «بارسالار ایام چون بار حوادث در هم بسته تیغ به سرباری در بار نهاده» (همان: ۱).

گاه در متون دیده می‌شود که گزاره، صریحاً موضوع را توصیف نمی‌کند بلکه در حین روایت یا بیان رخداد یا در خلال گفت‌وگو، ضمناً موضوعی را توصیف می‌کند. همچنین ممکن است گزاره‌ای توصیفی –توصیف صریح–، ضمن توصیف موضوع، موضوع دیگری را به طور ضمنی توصیف کند؛ در عبارت ذیل، نویسنده ضمن توصیف اوضاع و احوال و شرایط ناگوار ناشی از هجوم تاتار، سنان را سرافراز خوانده و همچنین ضمن توصیف سنان، عبارت

1. Quantity of Description
2. Explicit Description
3. Hidden Description
4. Implicit Description

«به مثال زورآزمایان» را گنجانده که توصیفی ضمنی بـه حسـاب می‌آیـد. «سـنان سـرافراز بمثال زورآزمایان سرافراز گشته» (همان: ۲).

پس از یافتنِ توصیف‌های صریح و ضمنی از نظرِ شـکلِ نمـودِ توصـیف در مـتن، دومـین نمـود ظاهری توصیف، مقدار کمی آن است. بر این اساس توصیف‌ها از نظر مقدار به چهـار بخـش تقسـیم می‌شوند. پیشتر در انواع توصیف به لحاظ کمی تنها دو مقوله مورد نظر پژوهشگران بـود: خلاصـه و مفصل؛ از جمله در مجموعه مفصل توصیف در ادبیات و سایر رسانه‌ها (Bernhart, 2007: 107).



نمودار شماره (۴)

توصیف‌هایی که کمتر از یک جمله هستند در یک کلمه یا یـک نقـش دسـتوری ظهـور می‌یابند. قیدها و صفت‌ها بیشترین بسامد توصیف‌های کمتر از یک جمله هستند که اصطلاحاً در این پژوهش توصیف کوتاه[1] نامیده می‌شوند؛ مانند «پریشان‌حال» و «قـاطع ارحـام حیـات» در این عبارات: «نکبای نکبت حال من پریشان‌حال بیکبـارگی بـرهم زده» (خرنـدزی،۱۳۷۰: ۲). «تا قاطع ارحام حیات در کار آمده صلت رحم بکلی مدروس شده» (همان: ۲).

بعضی از توصیف‌ها بیش از یک جمله هستند. این توصیف‌ها چند جمله‌انـد و موضـوعی واحد را توصیف می‌کنند. نام این توصیف‌ها، مفصّل[2] است(۱)؛ ماننـد توصـیفی کـه نویسـنده درباره اوضاع خود در گنجه نوشته‌است:

«القصه مدت سه ماه بگنجه مقام افتاد. مشـارب لـذات بسـبب مفارقـت احبـاب و دوسـتان تیرگی گرفته و دیده از گریه شبانروزی بمهاجرت یاران و اصحاب خیرگی یافته و از خـرد و بزرگ و تازیک و ترک هر آدمی که در دل محبت او آمیزشی و در جـان مـودت او آویزشـی داشت بقدرت خدایی جدایی افتاده و از درگاه پادشـاه کـه سرچشـمه امـانی و منبـع انـواع

1. Stumpy description
2. Extensive description

کامرانیست بضرورت بازمانده تا آنگاه که مخایل ادبار احوال اهل گنجه لایح گشت» (همان: ۲۳).

دسته دیگر توصیف‌ها از لحاظ مقدار، توصیف‌هایی هستند که کمتر از یک جمله نیستند اما مفصل نیز نمی‌باشند؛ بلکه یک یا دو جمله‌اند. توصیف‌های یک یا دو جمله‌ای، را اصطلاحاً خلاصه[1] می‌نامیم.

«نبذی از وقایع خویش که آسیبی از آن ارکان رضوی و ثهلان را از جای بردارد و نهیبی از آن کره باوقار زمین را بیقرار گرداند، بر قلم ران» (همان: ۷).

دسته دیگری از توصیف‌ها، شاملِ تعداد زیادی از جمله‌های توصیفی هستند. وجه تمایز این توصیف‌ها از توصیف‌های مفصل، استقلالشان از بافت متن و مُمل و اطنابی[۲] بودنشان است. نخستین وجه تمایز مربوط به ساختارشناسی توصیف، دومی وابسته به نقش خواننده و سومی مرتبط با زیبایی‌شناسی توصیف است. این توصیف‌های چندین‌جمله‌ایِ مُملِّ اطنابی را توصیف طولانی[۲] می‌نامیم؛ مانند توصیف صبح در میان ذکر گیرودار جنگ:

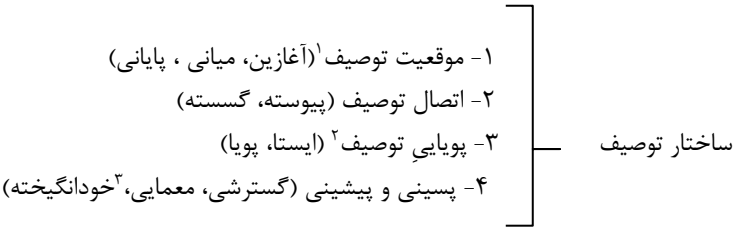
«تا پیش از آنکه افتاب تیغ زند شمشیر کشیده باشند و چون صبح پرده‌در گردد صف قتال درید.

لبسوا الدجی لبس الغراب لریشه و غدوا لحاجتهم غدو غراب

چون سپیده سپیدکار چادر قیری روی جهان درکشید، اسنه شعاع کرته نیلوفری ظلام بردرید، دم سپیده‌دم با همه سپیدی بر جای نشست، خرشید چون کلاه‌گوشه نوشیروان از کوه شه‌وار طلوع کرد، مهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت، زاهد پگاه‌خیز صبح بر قسیس سیاه‌گلیم شب استیلا یافت، عروس شام جهاز زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید، ناظم قدرت جوهر شب‌افروز با شبه برآمیخت، دست استیلای روز عقد کواکب از هم فروریخت» (همان: ۴۲).

ساختار توصیف را نمی‌توان صرفاً به ظاهر آن وابسته دانست اگرچه صرفاً محتوایی و معنامحور هم نیست. در ساختار، بیشتر «ارتباط» بین سازه‌ها اهمیت دارد. این پژوهش نمی‌تواند با پیروان مکتب نقدِ نو که «ساختار» را با «شکل(فُرم)» یکی می‌انگارند، موافق باشد و در این خصوص، نظرش بیشتر به پیروان مکتب شیکاگو نزدیک است. آنها معتقد بودند که ساختار و فُرم دو مقوله مجزا هستند: ساختار، ریسمانی‌است نامرئی که عناصر سازنده اثر را به یکدیگر متصل می‌کند اما فُرم بر شکل ظاهری اثر تأکید دارد.

1. Brief description
2. Long description



نمودار شماره (۵)

در این خصوص پیش از این توصیف‌شناسان علی‌الخصوص فیلیپ هامان غوررسی فراوان نموده‌اند و اقسام توصیف از منظر شیوه ارتباط واژهای سازنده توصیف با یکدیگر با اختصاص کُدهای ویژه و کشف قواعد جاری بین آنها از سوی توصیف‌شناس اخیر طرح ارائه شده بود لیکن تمرکز پژوهش‌های مذکور بر شاخه دوم و چهارم تقسیم ارائه‌شده در این مقاله است (Bernhart, 2007: 107; Koskinen, 2008: 157). در بررسیِ ساختارِ توصیف مهم‌ترین عامل تمایزدهنده، جایگاه توصیف در متن است و دومین عامل اساسی، پیوستگی و گسستگی توصیف از متن است. توصیف به لحاظ جایگاه ممکن است، آغازین، میانی و یا پایانی باشد. بسیاری از توصیف‌های آغازین را می‌توان توصیف‌های تمهیدی یا بسترساز نامید. نمونه خاص و جالبِ توصیفِ آغازین، براعت استهلال در ادبیات فارسی است. همچنین، به دشواری می‌توان روایت یا خرده‌روایتی را تجسم کرد که بدون گستردن بستری برای وقوع رخداد رخ دهد.

در قصاید فارسی (خواه قصایدی که با روایت آغاز می‌شوند و خواه قصاید غیرروایی) هم توصیف‌های آغازین، پیش از ورود به تنه شعر غالباً توصیفی آغازین از طبیعت یا معشوق یا عشق به چشم می‌خورد. آغاز *نفثة‌المصدور* از نمونه‌های موفق توصیف‌های آغازین است: «در این ایام که تلاطم امواج فتنه کار جهان بر هم شورانیده‌است و سرهای سروران را جفای خود گردانیده [...]» (خرندزی،۱۳۷۰: ۱).

دسته دوم توصیف‌ها از لحاظ ساختار و در ارتباط با جایگاه آن در متن، توصیف‌های میانی هستند. این توصیف‌ها ضمن روایت یا گفت‌وگو یا توصیف می‌آیند و در میان متن ظاهر می‌شوند. منظور از میان متن، وسط اثر نیست بلکه منظور، ضمن متن است. نویسنده ضمن

1. Description Position
2. Dynamic of Description
3. Riddle Description

بیان رخدادهای داستان، یا با توقف ناگهانی متن، به توصیف می‌پردازد (توصیف میانی گسسته)، یا توصیف را با متن، خواه روایی و خواه غیرروایی در هم می‌آمیزد؛ *نفثة‌المصدور* نمونه‌های فراوانی از این نوع توصیف دارد؛ مانند توصیف قلم، در میان بیان عزم نویسنده بر نوشتن:

«باز گفته‌ام از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه جز نفاق چه کار آید. دوزبانست سفارت ارباب وفاق را نشاید. هرچند به سر قیام نماید سیاه‌کار است. اگرچه اندرون‌دار است نتوان گفت که رازدار است [...]» (همان: ۳).

توصیف پایانی،پس از بدنه متن -خواه کلیت متن و خواه متون جزئی یا خرده‌متن‌ها- می‌آید؛ .پایان *نفثة‌المصدور* توصیف حال نویسنده در دوری مخدومش است که از لحاظ وضوح، توصیفی پنهان به حساب می‌آید و از لحاظ مقدار، خلاصه.

«خطاب من با هر سحاب که بدان طرف کشیده‌است: هنیئا لک یا سحاب. و جواب با هر غراب که از آن جانب آمده‌است «یا ویلتی اعجزت ان اکون مثل هذا الغراب والله اعلم بالصواب» (همان: ۱۲۵).

دومین نمودِ ساختاریِ توصیف در متن، ارتباط توصیف با سایر اجزای متن است. از این منظر ممکن است توصیف‌ها -خواه آغازین، میانی یا پایانی- گسسته یا پیوسته باشند. گسستگی متنِ توصیفی از بافت متن ممکن است به توقف یا ایجاد بی‌زمانی و ثبوت و ایستاییِ متنِ توصیفی منجر شود. توصیف گسسته نوعی استقلال از متن را در خود دارد. ترکیب زیرشاخه‌های ساختاری توصیف، یعنی جایگاه و ارتباطات متن به تحلیل ساختارشناختی متن می‌انجامد؛ مانند بررسی توصیف‌های میانی گسسته یا پیوسته. توصیف‌های میانی پیوسته در متون روایی توصیف‌هایی پیشبردی هستند و توصیف‌های میانی گسسته ممکن است کارکردی تعلیقی در متون داستانی داشته باشند. شتاب قلم نویسنده *نفثة‌المصدور* کمتر مجال ایجاد توصیف گسسته را به او داده‌است با این‌همه توصیف او را از قلم (نک. همان: ۷) و صبح (نک. همان: ۴۲) می‌توان گسسته محسوب کرد.

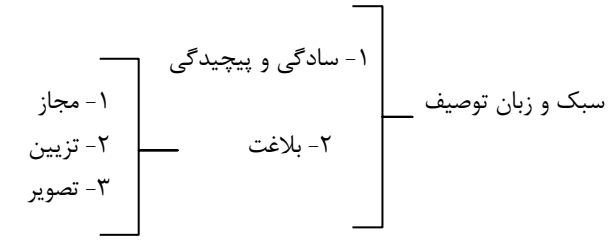
موضوع بعدی درباره ساختار توصیف‌ها در متن، رابطه «پیش و پسی» توصیف و موضوع توصیف است. همانطورکه هامان دریافته بود، توصیف‌ها از نظر ساختاری و شیوه و ترتیب جمله‌بندی و ارتباطشان نسبت به موضوع توصیف از الگوی خاصی پیروی می‌کنند (Koskinen, 2008: 48). عبارت «کوران بدان راه برند» در توصیفِ «جاده مصلحت» در عبارت زیر، از ساخت موضوع توصیف + توصیف استفاده کرده‌است: «تا جاده مصلحت که کوران بدان راه برند بر اهل بصیرت بپوشانید» (خرندزی،۱۳۷۰: ۱۷).

از این منظر توصیف‌ها بر سه دسته‌اند: توصیف‌هایی که به‌مثابه گسترش موضوع توصیف هستند و در موقعیتِ مکانیِ پس از ذکر موضوع قرار دارند؛ این توصیف‌ها را می‌توان توصیف‌های گُسترشی نامید. در مقابل توصیف‌های گسترشی، توصیف‌های معمایی قرار دارند. توصیف‌های معمایی برعکس توصیف‌های گسترشی، پیش از موضوع توصیف می‌آیند؛ مانند توصیف اندوه با عبارت «صدرنشین دلگیری»: «از این صدرنشین دلگیری یعنی اندوه حکایت شکایت‌آمیز فروخوانم» (همان: ۳)؛ اما در این میان توصیف‌هایی هم هستند که ناظر به خود هستند. این توصیف‌ها را می‌توان توصیف‌های خودانگیخته نامید. همچنین می‌توان در این زمینه، از توصیف‌هایی یاد کرد که موضوع توصیف به قرینه لفظی یا معنوی ذکر نمی‌شود. البته بدیهی است که این نوع توصیف با توصیف پنهان متفاوت است. نمونه‌ای از توصیف با حذف موصوف: «نیم‌شب فی امان من لباس الظلام بر آن حدود گذشتم و پخته‌خواری چند که هم از این نمد کلاه کرده بودند و هم بر این راه چاه کنده» (همان: ۲۲).

مبحث مهم دیگر درمورد ساختار توصیف، ایستایی یا پویایی توصیف است. توصیف‌های ضمنی و پنهان و پیوسته و کوتاه و خلاصه و کُنشی، توصیف‌هایی پویا هستند؛ مانند «کارساز»، «چون پدران» و همچنین «دلنواز»، در عبارت ذیل که وقفه‌ای در روایت به وجود نیاورده‌اند: «جد کارساز چون پدران دلنواز ارشاد و هدایت لازم شمرد» (همان: ۲۴)؛ تنها توصیف‌های طولانی و گسسته، توصیف‌هایی ایستا هستند. این موضوع، نشان می‌دهد که بنای تعاریف و تقسیم‌بندیِ انبوهِ پژوهش‌های مرتبط با توصیف، تنها بر پایه دو نوع از توصیف‌ها از میان انواع گوناگون و متنوعِ توصیف، نهاده شده بود. چراکه توصیف تنها در خدمت روایت و نه امکانی مستقل تصور می‌شده‌است.

موضوع حائز اهمیت دیگر، ارتباط توصیف و سبک ادبی است. واسطه این ارتباط، تکیه بر زبان (در مفهوم اخص) است. نیونینگ نیز به اهمیت زبان در مفهوم اخص به عنوان معیاری برای بررسی توصیف‌ها پی برده بود اما از دید او تنها استعاری بودن یا پیچیدگی توصیف ذیل بررسی زبانشناسانه توصیف، قابل طرح بود. اما چنانچه در ادامه خواهد آمد، بررسی سادگی و پیچیدگی متن توصیفی و بلاغت توصیف، به خصوص با توجه به متون ادبیات فارسی مستلزم بررسی مفصل و در عین حال دقیق‌تری است (Nünning, 2007: 115).

«سبک عبارت است از شیوه کاربرد زبان در یک بافت متن معین به وسیله شخص معین برای هدفی مشخص» (لیچ به نقل از فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۴).



نمودار شماره (۶)

بارزترین نمود زبان در ارتباط با متون توصیفی، دشواری یا سادگی آنهاست. مشکل اساسی در این تقسیم، نسبی‌بودنِ امرِ دشواری و آسانی است. این دو معیار، مفاهیمی متغیرند و در طی زمان و بسته به توان و سواد ادبی افراد تغییر می‌کنند. با این همه، سنجه‌هایی را می توان در جهت تشخیص توصیف‌هایِ دشوار و توصیف‌های ساده پیشنهاد کرد از جمله بسامد کاربرد واژه‌های کم‌کاربرد یا نحو پیچیده یا افراط در تزئین کلام.

میزان استفاده از شگردهای بلاغت و کاربرد انواع گوناگون مجاز در زبان یکی دیگر از عناصر تحلیل ویژگی‌های سبکی است. منظور از بلاغت توصیف یا زیبایی‌شناسی توصیف، سنجش شیوه‌ها و بسامد کاربست دو عامل است. نخست استفاده از تصویر (به معنای عام و نه در معنی اختصاصی ایماژ) و دوم استفاده از مجاز. بر این اساس، از منظر بلاغت، پنج نوع توصیف وجود دارد:

۱- مجازیِ تزئینی: این توصیف‌ها از شگردهای کاربرد مجاز همراه با تزئینات ظاهری کلام بهره جسته‌اند. معمولاً هدف از این گونه توصیف‌ها نشان دادن مهارت در کاربرد صناعات ادبی است؛ «که پنجاه طلب از اطلاب ملاعین تاتار کانها ارکان یذبل او هضاب شمام مانند سحاب که لواقح لواحق آن را بسوابق دررساند یا سیلاب که تواتر امداد صواعق آن را از شواهق سوی هامون راند لیکن سحابی حشو آن عذاب و میغی رشّ آن تیغ و غیثی قطر آن عیث و غیمی رشح آن ضیم و ابری حمل آن کبر بر قصد لشکر از حدود ارمن گذشتند» (خرندزی،۱۳۷۰: ۳۲).

۲- مجازیِ تصویری تزئینی: توصیف‌هایی هستند که به‌واسطه تزئیین و آرایش کلام، تصویر ایجاد می‌کنند؛ «جواب تاتار چگونه به لشکری دهند که به دست خویش جناح آن شکسته‌اند و قلب آن به تعدی بی هیچ موجبی که از آن جانب باعث شود خسته؟» (همان: ۲۸).

۳- توصیف‌های غیرتزئینی تصویری: توصیف‌هایی هستند که بدون استفاده از شگردهای آرایش کلام یا با بهره‌گیری نسبتاً کمتر از این امکان، ایجاد تصویر می‌کنند. منظور از «نسبتاً»، نسبت به سایر بخش‌های همان اثر یا در مقام قیاس، نسبت به اثری است که متن اساس با آن

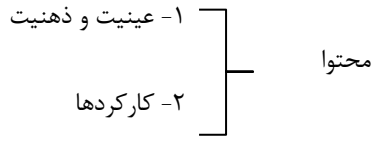
قیاس می‌شود؛ «چشم‌ها چنانکه مجرب است برف زده بود و از هفت کس من و اتباع من یک کس بیش فرا دوست خود نمی‌دید برسم کوران دست در یکدیگر زدیم و آن یک کس را عصاکش خویش کردیم تا خویشتن را بهزار کوری به پرگری انداختیم» (همان: ۱۰۸).

۴- توصیف‌های تزئینی غیرتصویری: تزئین افراطی زبان به استفاده از جناس و واژه‌های بیگانه و دشوار مانع تصویرآفرینی می‌شود؛ «کو آن پادشاهی که از سربازی به گوی بازی نپرداختی و از ابکار و عون ابکار و عون حرب بازشناختی، شهوات عشق بر صهوات عتاق برنگزیدی، مهفهفات ترک را از مرهفات هند خوشتر ندیدی، خدود بیض را بر حدود بیض ترجیح ننهادی» (همان: ۱۹).

۵- توصیف‌های غیرمجازی غیرتزئینی و غیرتصویری: مانند توصیف‌های شناختی (آموزشی، تعلیمی، تأویلی، نتیجه‌گیری، جهان‌شناختی).

نکته بسیار مهم که در پایان این بخش گفتنی‌است، اینکه سبک‌شناسی توصیف، شاخه‌ای است که می‌تواند جداگانه به عنوان دانشی سودمند در عرصه دانش‌های ادبی مطرح شود و سویه‌های گوناگون سبک‌شناسی اعم از تاریخی و اجتماعی و غیره با توصیف‌شناسی ترکیب گردد.

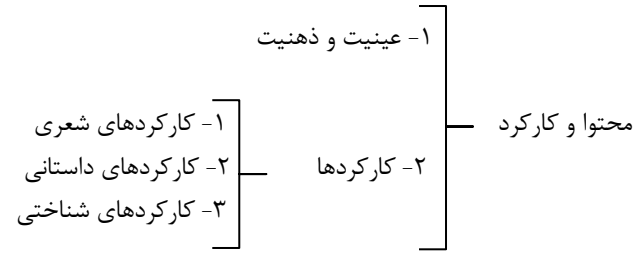
در آغاز مبحث کلی انواع توصیف و در نخستین گام، گفته شد که متون توصیفی را می‌توان در دو ساحت سازه و محتوا بررسی کرد. ساخت توصیف از دیدگاه‌های گوناگونِ شکل و ساختار و غیره تبیین شد. اما به نظر می‌رسد محتوای توصیف‌ها غیرقابل شمارش باشد. با این‌همه می‌توان گفت: محتوای توصیف ذیل دو عنوان کلی بحث می‌شود. نخست اینکه توصیف‌ها به توصیف امور عینی می‌پردازند یا ذهنی و دیگر اینکه چه کارکردهایی را در متن به عهده می‌گیرند.



نمودار شماره (۷)

کارکردها خود از سه منظر قابل بررسی هستند: شعری، داستانی و شناختی. برخی از کارکردهای توصیف به طور پراکنده توسط توصیف‌شناسان پیش از این بیان شده بود. البته در آثار روایت‌شناسان به اقسام گوناگون توصیف در داستان و کارکردهای داستانی توصیف و همچنین کارکردهای شعری توصیف اشاره شده‌است من جمله در مقاله کارکردهای توصیف

در شعر از والتر برنهارت (Bernhart, 2007). از میان توصیف‌های شناختی نیز که از دید نگارنده شامل توصیف‌های علمی -آموزشی، جهانشناختی، تأویلی- نتیجه‌گیرانه است، بصیرزاده و میرجعفری به توصیف‌های آموزشی توجه نموده بودند (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۷؛ میرجعفری و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۵: ۱۲۲۸).



نمودار شماره (۸)

تجزیه و تحلیل انواع توصیف براساس سه سویه مذکور می‌تواند علاوه بر تکمیل دستگاه دانشِ توصیف‌شناسی، میزان ادبیت متن را نقد و بررسی کند. بر این اساس، نقد توصیف‌شناسانه بیش از نقد روایت‌شناسانه در شناخت متن ادبی و ادبیت اثر به کار می‌آید. اما مبحث شناخت و کارکردهای معطوف به شناخت، مبحث گسترده و متنوعی است.

تقسیم کارکردهای شاعرانگی و داستان‌واری و شناختی به زیرشاخه‌هایش براساس ماهیتی است که برای هریک متصور است. شعر با احساس سروکار دارد و برای تأثیرگذاری بیشتر، از عنصر خیال به‌واسطه شگردهای بلاغی استفاده می‌کند. ممکن است قیاساً در متنی داستانی، بیش از متنی شعری از این عناصر و شگردها استفاده شود اما از آنجا که این عناصر ارتباط مستقیم‌تر و نزدیکتری با ماهیت شعر دارند زیرمجموعه این کارکردها قرار می‌گیرند. بر این اساس، کارکردهای شعریِ توصیف عبارت‌اند از: برانگیختن احساس و ایجاد تخیل و تصویر و حماسه و ستایش و تزیین. هرچند در متون غیرشعری باشند؛ اما موضوع طنز جداست. طنز، همواره خواننده را به خنده وانمی‌دارد بلکه نوعی غافلگیری ایجاد می‌کند که نتیجه مکالمه‌ای درونی است. طنز احساس را برمی‌انگیزد اما تجربه روایتگونه‌ای را بازگونه می‌کند. طنز، فرایندی توصیفی و درعین‌حال روایی است و از همه مهمتر اینکه حتی در متون غیرداستانی، اگرچه در یک بیت یا یک مصراع، از الگویی روایی پیروی می‌کند. نمونه‌ای از کارکرد طنزآمیز توصیف: «روی به خوی نهادند، چهارروزه راه تا مقصد خراب‌آباد خوی که چندی معماران تاتار بتازگی بنا نهاده بودند و گلِ

آن تـا بیشـتر پایـد بخـون دل سرشـته و اسـاس آن تـا بسـیار مانـد بـر اسـتخوان نهـاده» (خرندزی، ۱۳۷۰: ۹۳).

کارکردهای شعری توصیف
- ۱- برانگیختن احساس و عاطفه
- ۲- ایجاد تخیل و تصویر
- ۳- حماسه[۳]
- ۴- ستایش
- ۵- تزیین

نمودار شماره (۹)

ایجاد تخیل و تصویر معمولاً با استفاده از شگردهای بلاغی مانند تشبیه و اسـتعاره و غیـره، صورت می‌پذیرد؛ زیرا ژرف‌ساختِ زبانِ مجازی، توصیف است اما محدود به این هم نمی‌شـود و چه بسیار توصیف‌های ادبی که تخیل و تصویر را در ذهن ایجاد می‌کنند بـی‌آنکـه از تشـبیه و استعاره و غیره استفاده کنند. در نمونه زیـر، توصـیف زمـان (بهـار) و مکـان (طبیعـت) کـه از کارکردهای داستانی توصیف است با شگردهایی از کارکردهای شعری توصـیف یعنـی تخیـل و تصویر و تزئین، صورت گرفته‌است.

«در اول بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند، عیار راه‌نشین برف با سر کـوه رود، و فراش نسیم بساط جهان سپیدگلیم در هم پیچـد، کـوه دامـن پیـراهن گـازری تـا کمرگـاه درنوردد و سائس ابر بشمشیر برق قاطع طریق برف را ماده قطع کنـد، سـپیدکاران بـرف در آن هفته از فرط حیا آب شوند، خفتگان زمین در آن وقت ببانـگ ربـاب از خـواب درآینـد» (همان: ۹۹).

بر انگیختن احساس به عنوان یکی از کارکردهای توصیف سنجه‌ای دشوار است. اینکه متن یا گزاره‌ای توصیفی، احساسات و عواطف فلان را برانگیزد و احساسات بهمان را نه. با این حـال، توصیف‌هایی که برای برانگیختن احساسات و عواطف و با این هدف ایجاد می‌شوند هرچنـد در این امر کمتر موفق باشند با تحلیلِ توصیفی متن از توصیف‌هایی که چنین کارکردی ندارند یـا هدف اصلی و محورشان، انگیختن احساس نیست، قابل‌تشخیص‌اند. نمونه زیر که شاید، شـاملو در سرایش «مرگ نازلی» از آن الهـام گرفتـه باشـد، توصـیف اسـت بـا کـارکرد برانگیزنـدگی احساس:

«آفتاب بود که جهان تاریک روشن کرد پس بغروب محجوب شد. نی سحاب بود که خشکسال فتنه زمین را سیراب گردانید پس بساط درنوردید. شمع مجلس سلطنت بود برافروخت پس بسوخت. گل بستان شاهی بود بازخندید پس بپژمرید. بخت خفته اهل اسلام بود بیدار گشت پس بخفت. چرخ آشفته بود بیارامید پس برآشفت. مسیح بود جهان مرده را زنده گردانید پس بافلاک رفت. کیخسرو بود از چینیان انتقام گرفت پس در مغاک رفت. چه می‌گویم و از این تعسف چه می‌جویم. نور دیده سلطنت بود چراغوار آخر کار شعله‌ای برآورد و بمرد. نی، نی، بانی اسلام بود بدأ غریبا و عاد غریبا» (همان: ۴۷).

اگرچه متون حماسی، سرشار از توصیف‌های حماسی هستند متون غیرحماسی نیز بعضاً از توصیف‌های حماسی استفاده می‌کنند. کارکرد حماسی توصیف بیشتر با توصیف‌های حماسی پهلوانان و صحنه‌های رزم در متون جلوه‌گری می‌کنند اما منحصر به آنها نیستند. شجاعت و دلیری که جزو معنای قاموسی حماسه است در معنی اصطلاحی آن هم وجود دارد. قدرت مافوق بشری، غلو و اغراق، جنگ‌های غیرعادی، حضور نیمه‌خدایان و حتی خدایان، حضور موجودات غیرمعمولی مانند پری و دیو و غیره مقولاتی هستند که در حوزه قاموسی حماسه هستند. در *نفثة‌المصدور* که جای‌جای آن شرح پیشروی‌ها و خونریزی‌های تاتار است کمتر می‌توان سراغ توصیف‌های حماسی را گرفت چراکه رزم‌ها همه به شکست ایرانیان و مسلمانان می‌انجامد؛ بنابراین می‌توان به چنین نمونه‌هایی با کاربرد واژه‌هایی نظیر «مردان کار» و «گردان نیزه‌گذار»، کفایت کرد؛ «پادشاه سران لشکر را جمع کرده بود و «قل ان الموت الذی تفرون منه فانه ملاقیکم» بگوش همگنان فروخوانده و جهت احتیاط بر سبیل یزک چهار هزار سوار از مردان کار و گردان نیزه گذار روانه گردانیده» (همان: ۳۷).

درباره کارکرد ستایشی متن هم، گفتنی‌است، جدا از متون مدحی مانند قصاید که به توصیف ستایش‌آمیز ممدوح می‌پردازند و بُرش‌هایی از متون مانند در ستایش خرد یا در نعت رسول که چنین کارکردی دارند؛ همچنین، در غزل که آینه کارکرد عاطفیِ توصیف است، معشوق معمولاً با زبانی ستایشی توصیف می‌شود. در متون داستانی هم توصیف‌های ستایشی حضور می‌یابند. در *نفثة‌المصدور* نویسنده در چند موضع از اثرش به ستایش مخدوم پرداخته است؛ «روی به درگاه این خاندان مبارک، خدایگان کریم، سلطان رحیم، ملک مظفر لازال ملکه قرین الدوام ماقرنت الیالی بالایام و تکاملت القرون بالاعوام و مدت علی اللیل جلابیب الظلام نهادم» (همان: ۱۱۶).

کارکردهای تزیینی توصیف یعنی توصیف در خدمت تزئین متن نه تزئین در خدمت توصیف؛ که *نفثةالمصدور* نمونه‌های فراروانی از این کاربرد را دارد؛ «روباه خدّاع را بر شیران مصاع و دلیران قرّاع فرمان روایی و کارفرمایی اثبات کرده و یا بؤس اسد ذللت للثعالب، و بعد از آن بتثقیف نیزه و تیر و تحدید و محادثت سنان و شمشیر مشغول شده و از مطاولت که می‌نمود بازآمده و مساورت بر مصابرت اختیار کرده

هما خطتا اما اسار و منه و اما دم و القتل بالحر اجدر» (همان: ۳۷).

دومین دسته از کارکردهای توصیف، کارکردهای داستانی آن است. مهمترین توصیف‌های داستانی عبارت‌اند از: ترسیم مکان، ترسیم زمان، ترسیم شخصیت، ترسیم حالت، ترسیم رخداد، ترسیم وضعیت و طنز.

کارکردهای داستانی توصیف
- ۱- ترسیم مکان
- ۲- ترسیم زمان
- ۳- شخصیت‌پردازی
- ۴- توضیح حالت
- ۵- ترسیم رخداد
- ۶- ترسیم وضعیت

نمودار شماره (۱۰)

۱- ترسیم زمان: بخشی از کارکردهای اصلیِ توصیف در داستان مانند ایجاد تعلیق و همچنین ایجاد فاصله زمانی بین فواصل رخدادها و نیز تمهید و بسترسازی، بیشتر توسط این دست از توصیف‌ها در متن به وجود می‌آید؛ مانند توصیف صبح سرد زمستان: «سحرگاهان که نفس سربمهر صبح سردمهری آغازید، سپیده دم‌سرد بتدریج دهن باز کرد، خویشتن بخرابه‌ای انداخته بودم» (همان: ۹۲).

۲- ترسیم مکان: یکی از توصیف‌های مکانیِ اندوهبار، وصف آذربایجان و خوی پس از حمله مغول است؛ به عبارت دیگر در این نمونه، برانگیختن احساس که از کارکردهای شاعرانگی توصیف است با توصیف مکان که از کارکردهای داستانی توصیف است همراه شده‌اند؛ «می‌پنداشتم که خوی همانست که بگذاشته ام و آذربیجان که دوستی آن با جان آمیخته بود همچنانست که دیده‌ام. تا بدیدم مروجی که غزال آفتاب‌چهره در آن وطن داشتی، غراب

تاریک‌روی در آن نشسته؛ مراتع آهوان مرابض گرگان شده. گفتم: لا انتِ انتِ و لاالـدیار دیـار [...] ممالک همه مهالک گشته، مسالک بیکبار معارک شده» (همان: ۹۴).

۳- شخصیت‌پردازی: از آنجا که شخصیت یکی از عناصر داستان اسـت و متـون غیرداسـتانی هم دست‌کم یک شخصیت دارد، پژوهش‌های گسترده‌ای در این زمینه انجام یافته‌است. بند ذیـل نمونه‌ای از توصیف‌های صریح صریح شخصیت‌پردازانه[۴] *نفثة‌المصدور* است: «خانه از مال کسـان -که از مروت دور است- آراسته کرد و خزینه بمال بـی‌کسـان -کـه در مـذهب مـروت محظـور است- مالامال گردانید [...] ذبابوار بر صید ذئاب بنشست و مانند روباه خسیس بضـراحات قنیصـه شیر سیر گشت» (همان: ۶۱)؛ «و وصف جمال علـی عراقـی کـه از بـس کـاربرد الفـاظ و اتهامـات رکیک نمی‌توان نقل نمود» (همان: ۷۶).

۴- توضیح حالت: منظور از ترسیم حالت، ترسیم حالت‌هایی نظیر غـم و شـادی و سـایر احوالی است که بر اشخاص و اشیاء و مفاهیم عارض می‌شود؛ «فی حاله بین حالتین نه مرده و نه زنده فراز و نشیب با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب می‌برید.» (همان: ۵۶).

۵- اما پویاترین وزنده‌ترین توصیف‌ها، توصیف رخدادهاست زیرا روایت و توصیف را در هم می‌آمیزد. رخداد صِرف را با توصیف رنگامیزی می‌کنـد و جـان مـی‌بخشـد و توصـیف ایسـتا و متوقف‌کننده را با کُنش‌ها و رخدادها پویا می‌کند؛ گاهی چند نوع توصیف دست به دست هـم می‌دهند تا یک توصیف واحد را بسازند. در نمونه زیر توصیف حالـت و رخـداد، یـک توصـیف وضعیت را ساخته‌اند؛ «تاتار بشـبخیز راه گریـز گرفتـه بـود و در آن وقـت کـه دیگـران عشـق می‌باختند اسپ تاخته تا بهر جانب که دوانیدم بلا را گـرد خـویش درآمـده دیـدم «لهـم مـن فوقهم ظلل من النار و من تحتهم ظلل ذلک یخوف به عباده یا عباد فاتقون»، مرگ را بـا همـه ناخوشی با دل خوش کرده و به قضا از بن گوش رضا داده و کـار دور از همـه دوسـتان چنـان تنگ شده بود که از تاتار در تاتار می‌گریختم.» (همان: ۵۲).

۶- ترسیم وضعیت: منظور از وضعیت یا فضا نه زمـان صِـرف و نـه مکـان صِـرف اسـت. منظور، ترکیبی است از موقعیت و شرایط یا صحنه؛ «سر از بالین برداشتم ملاعـین دوزخـی را «وجوه یومئذ علیها غبره ترهقها قتره اولئک هم الکفره الفجره بـه حـوالی خرگـاه پادشـاه محیط یافتم. حالت یعرف المجرمون بسیماهم فیؤخذ بالنواصی و الاقدام مشاهده کـردم. و از این دست سنان چون راز در دل خهم آواز جای گرفته از آن روی تیـر چـون نـور حدقـه در دیده دوست پسندیده نشسته، بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان در گردن جمعی بی کسـان

و غریبان و از جانبی شمشیر چون بار گناه بر گردن نیکخواه. هم کار از دست رفته هم دست از کار» (همان: ۵۲).

دسته سوم از کارکردهای توصیف، مجموعه‌ای از کارکردهاست که مجموعاً می‌توان عنوان توصیف‌های شناختی را به آنها اطلاق کرد. توصیف‌های شناختی، خود شامل سه گروه توصیف‌های آموزشی- تعلیمی، جهان‌شناسی، تأویلی- نتیجه‌گیری هستند.

توصیف‌های شناختی
- ۱- آموزشی و تعلیمی
- ۲- جهان‌شناسی
- ۳- تأویلی و نتیجه‌گیری

نمودار شماره (۱۱)

۱- در تعریفِ دقیق و کامل توصیف‌های آموزشی باید گفت: بیان اطلاعات علمی در میان داستان یا شعر. همچنین، تقریر ضرب‌المثل‌ها و استفاده از آیات و احادیث در غالب موارد توصیف‌هایی آموزشی و تعلیمی‌اند؛ مانند: «عاقل از دیگی که در او توابل صبر و علقم بر هم آمیخت حلوای صابونی توقع نکند و خردمند از زمینی که در او تخم خرزهره ریخت نیشکر درودن چشم ندارد. من یزرع الشوک لا یحصد به عنبا» (همان: ۲۸).

۲- جهان‌شناسی، مانند توصیف جهان فانی یا هر گزاره‌ای که به توصیف جهان یا نگرش خالق اثر نسبت به جهان می‌پردازد؛ «در این خاک توده غدار اطول اعمار یافته گیر، عاقبت روی در خاک لحد نهادنیست؛ کاملتر شربتی از جام حیات خورده گیر، سرانجام شربت مرگ چشیدنی است» (همان: ۳۵).

۳- نتیجه‌گیری و تأویلی که توسط شاعر یا نویسنده از اثر ارائه می‌شود توصیفی درون‌متنی است. بخشی از متن به توصیف بخش دیگری از متن می‌پردازد. بسیاری از نتیجه‌گیری‌ها و تأویل‌ها در عین حال، جزو توصیف‌های جهان‌شناسی نیز هستند؛ «از ارتفاع خرمن سپهر برخورداری مجوی که ناپایدار است. از عین مزیف مهر کیسه برمدوز که جوزایی کم‌عیار است. کره تند فلک را هیچ رایض بر وفق مرام رام نکرده‌است. توسن بدلگام چرخ را هیچ صاحب‌سعادت عادت بد از سر بیرون نبرده‌است. گردون دون‌پرور هیچ کسری را بی کسری نگذاشته است ... » (همان: ۴۹ و۵۰).

عینیت و ذهنیت
- ۱- توصیف‌های عینی
- ۲- توصیف‌های ذهنی

نمودار شماره (۱۲)

در این پژوهش، برداشت‌های ساده‌تری از مفهوم عینیت و ذهنیت نسبت به آنچه در بحث‌های تخصصی فلسفه مطرح می‌شود، مد نظر است: توصیف‌های ذهنی، به ترسیم فضای ذهنی می‌پردازند. ممکن است آن ذهن متعلق به نویسنده، شاعر، شخصیت‌های داستان یا راوی باشد. گفت‌وگوهای ذهنی شخصیت‌ها، اگرچه در قالب توصیف نیستند اما توصیف‌گر حالت درونی شخص هستند و از نظر وضوح توصیف، توصیفی پنهان به حساب می‌آیند. استفاده از تشبیه‌های خیالی و به‌طورکلی موصوف یا توصیف‌کننده قرار گرفتنِ مفاهیمِ انتزاعی نیز، توصیف‌های ذهنی به شمار می‌روند.

۱-توصیف عینیات: «قوت که ماده قوّت مردم، خصوصا پیاده‌رو تواند بود از دست رفته؛ و تن را جامه ای که بی آن بر چنان سردسیر بنتوان گذشت نمانده و منزلی چون عقبه پرگری «و ما ادریک مالعقبه» در پیش» (همان: ۱۰۵ و ۱۰۶).

۲- توصیف ذهنیات: این نوع توصیف‌ها بر دو دسته‌اند. توصیف درون یعنی افکار و روان و توصیف سایر پدیده‌های غیرعینی مانند مفاهیم؛ «دل که با مصائب پای در گو نهاده بود پای بر کران نهاد «لا تحملنا ما لا طاقه لنا به» جان که با نوائب پهلو می زد، پهلو تهی کرد» (همان: ۱۱۱).

۳- نتیجه‌گیری

از آنجا که هدف پژوهش حاضر، فهم چیستیِ توصیف و انواع آن است و *نفثه‌المصدور*، به عنوان بستری برای ارائه نمونه‌ها و شواهد گونه‌های مختلف توصیف؛ نتیجه‌گیری این مقاله در قالب جدول شماره(۱)، خلاصه شده‌است. با این‌همه می‌توان چنین پژوهش‌هایی را مقدمه و ابزار و دستگاهی برای تحلیل‌های توصیف‌شناختی بند به بند هر متنی ازجمله اثر مزبور دانست. این چشم‌انداز می‌تواند، تطبیقی بین دو یا چند متن، علی‌حده و همچنین از منظر رویکردهای چندگانه مانند توصیف‌شناسی و سبک‌شناسی،

توصیف‌شناسی و روایت‌شناسی، توصیف‌شناسی و هرمونتیک، توصیف‌شناسی و بینامتنیت و غیره صورت پذیرد. دستاورد پژوهش حاضر ارئه طرحی کلی و پیش‌نویسی برای ایجاد چنین دستگاهی است.

توصیف و استفاده از شگردها و انواع آن -همراه و آمیخته با سایر عوامل ایجاد متن ادبی- توسط شهاب‌الدین محمد در *نفثة‌المصدور*، گزارشی صرف را به متنی ادبی بدل کرده‌است. به طوری که می‌توان گفت توفیق نویسنده در به کارگیری وسیع و هنرمندانه توصیف، توفیق او را در خلق اثری موفق تضمین می‌کند.

از لحاظ ظهور توصیف در متن، غلبه با توصیف‌های ضمنی است. یعنی عبارت توصیفی در دل عبارتی دیگر و جمله‌های معترضه با محتوای توصیف، ضمن بیان ماجرا و گاه ضمن توصیف‌های صریح. از نظر مقدار، به‌ندرت می‌توان توصیف طولانی (اطنابی و ممل) در آن یافت. به لحاظ ساختار، توصیف‌های ایستا، النادر کالمعدوم؛ و قریب به اتفاق آنها پویاست. توصیف‌های پیشبردی، نسبت به توصیف‌های تمهیدی فراوانی چشم‌گیری دارند و به‌جز مورد توصیف آغازین متن، سایر توصیف‌های تمهیدی نیز غالباً کوتاه یا خلاصه هستند. برای همین علی‌رغم استفاده فراوان نویسنده از توصیف‌های تزئینی، خواننده در خواندن متن، دلهره، شتاب و بی‌قراری نویسنده و بی‌ثباتی و آشفتگی و ناامنی فضا و مقطع تاریخی را درمی‌یابد.

از نظر کارکرد توصیف در متن، اگرچه این اثر نه داستان است و نه شعر، اما توصیف‌های به‌کاررفته در آن، ویژگی‌های داستان و شعر را به وی بخشیده‌است زیرا نویسنده از کارکردهای داستانی (اعم از ترسیم مکان و زمان و شخص و فضا و نظایر آن) و کارکردهای شعری توصیف (اعم از برانگیختن احساس و ایجاد حماسه و تخیل و مانند اینها) بهره فراوانی جسته‌است.

زبان با توجه به کاربرد واژگان دشوار عربی برای فارسی‌زبانان، پیچیده است، اما این پیچیدگی ناظر به نحو نیست و مهارت نویسنده در استفاده از توصیف‌های تصویرساز و به لحاظ کاکرد عاطفی و شاعرانه و به لحاظ نحو، روان، بیگانگی مخاطب از متن را کم می‌کند ولیکن همین کاربرد فراوان واژه‌های نامأنوس در کنار توصیف‌های تزئینی و مجازی و درج عبارات و ابیات و اشعار عربی و فارسی، فهم و درک و لذت ادبی از متن

اثر را منحصر به گروهی از اهل زبان می‌کند که آشنایی کافی و گاه تخصص در فهم چنین متونی را داشته باشند.

ساخت:	شکل	مقدار	کوتاه/ خلاصه/ مفصل/ طولانی
		وضوح	صریح/ ضمنی/ پنهان
	ساختار	آغازین (تمهیدی و غیرتمهیدی/میانی (پیشبردی و غیرپیشبردی)، پایانی /گسسته و پیوسته /ایستا و پویا/پسین و پیشین	
	زبان و سبک	زبان	ساده و پیچیده
		بلاغت	مجاز /تصویر/تزیین
محتوا:	عینیت و ذهنیت	عینی و ذهنی	
	کارکرد	داستانی	ترسیمِ: زمان/مکان/ شخصیت/حالت/ رخداد/ وضعیت/فضا و صحنه/طنز
		شعری	ایجادِ: عاطفه و احساس/تخیل/ تصویر/حماسه/ ستایش/تزیین
		شناختی	آموزش، تعلیم/جهان‌شناسی/تأویل، نتیجه‌گیری

جدول شماره (۱) انواع توصیف

پی‌نوشت

۱- توصیف مفصل ممکن است از چند توصیف کوتاه تشکیل شده باشد. ملاک بلندی و کوتاهی توصیف، بلندی و کوتاهی توصیف است و تعریف توصیف پیشتر گذشت. در این ارجاع، موضوع توصیف، اوضاع و احوال نویسنده در گنجه است.

۲- لازم به یادآوری است که توصیف‌شناسی بر آن نیست که هیچ توصیفی ممل و اطنابی نیست بلکه معتقد است هر توصیفی ممل و اطنابی نیست. توصیف خادم روایت نیست بلکه گاهی همراه با روایت، اثری ادبی می آفریند؛ مثلاً خبر یا گزارش صِرف را تبدیل به متنی ادبی می‌کند؛ گاهی مستقل از روایت ایجاد متن ادبی می‌کند؛ مانند متون صرفاً توصیفی، گاهی محور متن ولو متن داستانی است و روایت از توصیف استنباط می‌شود و گاهی اساساً از روایت قابل تفکیک نیست به علت خصیصهٔ ماهوی و ذاتی‌اش و البته گاهی در خدمت روایت است.

۳- «اثبات شیء نفی ماعدا نمی‌کند». به عبارتی در اینجا منظور از کارکرد حماسی توصیف، این نبوداست که حماسه فقط کارکرد توصیفی دارد. بلکه یکی از کارکردهای شعری توصیف در حوزه محتوا، کارکرد حماسی قلمداد شده.

۴- البته منظور از شخصیت‌پردازی، در اینجا معنای خاص آن به نحوی که روایت‌شناسان قائلند، نیست و از آنجا که در متون تاریخی نمی‌توان سراغ شخصیت‌پردازی رفت لیکن برای ایجاد قابلیت استفاده از این دستگاه در نقد متون داستانی، تسامحاً از وصف شخص، با عنوان شخصیت‌پردازی یاد شد.

منابع

احمدی‌شیخلر. ا. ۱۳۹۷. *توصیف‌شناسی در ادبیات*، رساله دکتری. مازندران: دانشگاه مازندران.

امامی، ن. و قاسمی، ق. ۱۳۸۷. «تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در *هفت‌پیکر* نظامی». *فصل‌نامه علمی پژوهشی نقدادبی*، دوره۱(۱): ۱۴۵-۱۶۱.

ابن عبدربه، ح. ۱۹۸۶. *عقدالفرید*، تحقیق ع. الترحینی. بیروت: دارالکتب‌العلمیه.

بصیرزاده، ا. و تشکری، م. و قویمی، م. ۱۳۹۱. «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان». *ادب‌پژوهی گیلان*،(۱۹): ۷۷-۱۰۳.

تادیه، ژ. ۱۳۹۰. *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه م. نونهالی. تهران: نیلوفر.

خرندزی زیدری نسوی، ش.م. ۱۳۷۰. نفثه‌المصدور، به تصحیح ا. یزدگردی. تهران: اداره کل نگارش وزارت آموزش و پرورش.

رضوانیان، ق. و احمدی‌شیخلر، ا. ۱۳۹۶. «توصیف در داستان رستم و سهراب». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۴۴): ۱-۳۱.

داد، س. ۱۳۹۵. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

سیدحسینی، ر. ۱۳۸۱. *مکتب‌های ادبی*، ج۱. تهران: نگاه.

شبلی نعمانی. ۱۳۱۴. *شعرالعجم*، ترجمه م.ت. فخر داعی‌گیلانی. تهران: مطبعه مجلس.

فتوحی، م. ۱۳۹۲. *سبک‌شناسی*، تهران: سخن.

مکاریک ا. ۱۳۹۰. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

میرجعفری، م. و خزانه‌دارلو، م. ۱۳۹۵. «بررسی توصیف؛ نقش و انواع آن در *نفثه‌المصدور*». *ویژه‌نامه همایش انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی*، گیلان: دانشگاه گیلان. ۱۲۲۹- ۱۲۶۴.

Barths, R. 1982. “An Introduction ti the Structural Analysis of Narrative”. *New Literary History*, 6(2): 237-272.

Bernhart, W. 2007. “Functions of Description in Poetry”. In *Description in Literature and Other Media*, W. Wolf & W. Bernhart(eds.). Amsterdam- New York: NY.

Chatman, S. 1975. “The Structure of Narrative Transmission”. in *Style an Structre in Literature*, R Fowler (ed.). Oxford: Basil Blackwell.

Koskinen, M. 2008. *Towards a Poetics of Description: Philippe Hamon's Theory of Description and Katherine Mansfield's Short Stories*, Pro gradue thesis. Dept. of Language and Translation English philology: University of Tampere.

Genette, G. 1982. “Frontiers of Narrative”. in *Figures of Literary Discourse*, A. Sheridan(ed). New York: Columbia University Press.

Gomel, E. 2014. *Narrative Space and Time*, Nue York and London: Routledge.

Habib, M. A. R. 2005. *A History of Literary Criticism from Plato to the Present*, Malden. Massachusetts: Blackwell Publishing.

Hewlett Koelb, J. 2006. *The Poetics of Description; Imagined Places in European Literature*, New York: Palgrave.

Hamon, p. 1981. “Rhetorical Status of the Descriptive”. *Yale French Studies, Towards a Theory of Description (1981)*, No. 61. Published by: Yale University Press: 1-26.

Hamon, p. 1982. “What is a Description”. In *French Literary theory today*, T. Todorov (ed.). Trans. R. Carter from 1 st French publ. of 1968. Cambridge: University Press.

Motoyoshi, sumi. 2004. *Description in classical Arabic Poetry*, Leiden-Boston: Bill.

Nünning, A. 2007. “Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction”. in *Description in Literature and Other Media*, W. Wolf & W. Bernhart (eds.). Amsterdam - New York: NY.

Scott card, O. 1999. *Characters and Viewpoint*, Cincinnati: Witer's Digest Books.

Wolf, w. & Bernhart, W. 2007. *Description in Literature and Other Media*, Amsterdam-New York: NY.

DOI:10.22124/naqd.2020.12968.1698
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.2.5

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۵۶-۳۵

هرمنوتیک: از نظریه تا نقد ادبی؟

دکتر فرزاد بالو [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۱

چکیده

تردیدی نیست که رویکردهای مختلف هرمنوتیکی به‌مثابه یک نظریه مقبولیت عام یافته‌اند. اما آیا هرمنوتیک می‌تواند گامی فراسوی نظریه بگذارد و در عرصه نقد ادبی هم به کار آید؟ شلایرماخر، مؤسس هرمنوتیک مؤلف‌محور، در عالم نظر بر آن است که در مقام تحقق، هرمنوتیک مقدم بر نقد است و نقد پس از هرمنوتیک می‌آید. التزام شلایرماخر به روش تأویل دستوری و تأویل فنی در عمل، میان هرمنوتیک مؤلف‌محور و نقد پیوند برقرار می‌کند. هرش نیز، با تفکیک میان دو نوع نقد، معتقد است پیوند وثیقی میان هرمنوتیک مؤلف‌محور و نقد درونی وجود دارد. علاوه بر آن، معیارهای چهارگانه هرش برای اثبات محتمل بودن یک تفسیر، به ارزش‌گذاری تفسیر معتبر از نامعتبر منجر می‌شود. اما از نظر صاحب‌نظران، هرمنوتیک فلسفی درآمدوشدی میان نظریه و نقد قرار دارد. ما برآنیم با توجه به دو معیاری که گادامر برای درستی تفسیر برمی‌شمرد، یعنی پیش داشت کمال یافتگی و فاصله زمانی، هرمنوتیک فلسفی تا مقام نقد بر کشیده می‌شود. در این میان، هرمنوتیسین‌های ادبی با تأکید بر روش در خوانش متن، وارد قلمرو نقد می‌شوند.

واژگان کلیدی: هرمنوتیک مؤلف‌محور، هرمنوتیک فلسفی، هرمنوتیک ادبی، نقد ادبی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

* f.baloo@umz.ac.ir

۱- مقدمه

تعاریف متعدد و متنوعی از هرمنوتیک شده‌است. شاید بتوان گفت تعریفی که ریکور در مقاله رسالت هرمنوتیک به دست داده، تعریف نسبتاً جامعی است: «هرمنوتیک نظریه عمل فهم است در جریان روابطش با تفسیر متون» (ریکور، ۱۳۶۸: ۲۶۳). در عین حال، باید یادآور شد هرمنوتیک قلمرو وسیعی را در برمی‌گیرد و متون گفتاری و نوشتاری بخشی از این گستره بیکرانه را تشکیل می‌دهند: «به گونه‌ای که نه فقط متون نوشتاری و گفتاری بل کنش‌ها، رویدادها، خواست‌ها و حتی حالت‌ها (لحن صدا، نگاه‌ها، اشارات و غیره) نیز در این دایره قرار می‌گیرند » (احمدی، ۱۳۸۳: ۶۱).

در کل، دیدگاه‌های تاریخی به هرمنوتیک در دو دسته عمده قرار می‌گیرند: از یک سو عالمان هرمنوتیک نظری و عملی، غالباً مدعی‌اند که اشراف به مسائل تأویل، خاص عصر مدرن است، چنانکه خانم وارنگ معتقد است هرمنوتیک به‌مثابه یک رشته مستقل و مجزا در قرن نوزدهم ریشه دارد و به وسیله عالمان هرمنوتیک رمانتیک، یعنی شلایرماخر و دیلتای شکل گرفته‌است. از سوی دیگر، جمع بزرگی از متخصصان هرمنوتیک قرار دارند که پیشینه طولانی‌تری برای سنت هرمنوتیکی قائلند و جزئیات نقش تأویل را ابتدا در سنّت نحویون یونان و سپس در فن بیان رومی جستجو می‌کنند (شِرَت، ۱۳۸۷: ۳۹-۴۱).

در کتاب‌های مربوط به نظریه‌های ادبی، از هرمنوتیک به عنوان نظریه‌ای مستقل سخن به میان آمده و نظریه‌پردازان در این‌باره هرمنوتیک را به عنوان نظریه‌ای مستقل پذیرفته‌اند. از این‌رو، در نظریه ادبی معاصر، هرمنوتیک را به عنوان قلمروِ تا حدی منسوخِ مطالعات انتقادی مورد توجه قرار می‌دهند و در مواجهه با پراگماتیسم، نظریه واکنش خواننده، یا نقدهای ایدئولوژیکی، هرمنوتیک به‌مثابه خزانه فراموش شده آشکار می‌شود، مفاهیمی قدیمی که یکپارچگی هژمونیک خواندن و ایده بنیادین یک تفسیر واقعی را ترویج می‌دهند (Kalaga ,2015: 1). اما یکی از مسائلی که کمتر توجه پژوهشگران حوزه نقد و نظریه را به خود مشغول داشته چالش با این پرسش بوده‌است که آیا رویکردهای مختلف هرمنوتیکی صرفاً در مقام نظریه امکان طرح و شرح می‌یابند یا پا را فراتر از آن توانند گذاشت و به کار نقد نیز می‌آیند؟ پژوهش حاضر در جهت تأملی گذرا به این پرسش فراهم آمده‌است.

۱-۱- پیشینه و روش پژوهش

با توجه به بررسی‌هایی که داشته‌ایم کتاب یا مقاله مستقلی به نسبت میان هرمنوتیک و نقد نپرداخته‌است. اما از میان پژوهش‌های انجام‌شده، یکی در قالب کتاب و دیگری در قالب مقاله، مساعدت‌های هرمنوتیک فلسفی را بسیار گذرا در عرصه نظریه ادبی و تأویل نشان داده‌است و درباره نسبت هرمنوتیک و نقد ادبی سخنی نرانده‌اند. از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: کتاب واینسهایمر(۱۳۸۱)، با عنوان *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*؛ واینسهایمر، به این موضوع می‌پردازد که چگونه تأملات هرمنوتیکی گادامر، فهم ما را از نظریه ادبی و تأویل دگرگون ساخته است اما در همان فصل اول کتاب که به تأثیر هرمنوتیک فلسفی بر نظریه ادبی مربوط می‌شود جز اشاره‌ای بسیار کوتاه به گادامر، محور بحث بر روی پیشینیان می‌چرخد و عملاً به تأثیرگذاری گادامر بر اندیشمندان پس از وی اعتنایی نمی‌شود.

مقاله ای از بهشتی، محمدرضا و زهرا داوری (۱۳۸۸)، در این مقاله، نویسندگان با وجود تأکید بر نسبت ضروری میان هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی، به ویژه نظریه‌های معطوف به خواننده، بیشتر بر تفاوت رویکردهای گادامر به متن و تفسیر تمرکز کرده‌اند.

دیوید کوزنز هوی (۱۳۸۵)، در فصل پنجم کتاب *حلقه انتقادی*، با عنوان هرمنوتیک و نقد عملی، صفحاتی را به نسبت میان هرمنوتیک (فلسفی) و نقد می‌پردازد. اما رابطه هرمنوتیک مؤلف‌محور با نقد ادبی مورد توجه نویسنده قرار نگرفته‌است.

درمیان پژوهش‌های خارجی، می‌توان به کتاب جرالد برانز (1982) با نام *ابداعات* اشاره کرد که به گفته سوزان نوکز، از معدود آثاری است که می‌کوشد آرای هرمنوتیک گادامر را وارد نقد ادبی کند (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۸).

ما در این پژوهش، تلاش می‌کنیم با روش توصیفی- تحلیلی، نسبت هرمنوتیک (اعم از روش‌محور و فاسفی) را با عرصه نقد ادبی مورد بررسی دهیم و امیدواریم باب تأملات تازه را درباره نسبت میان هرمنوتیک و نقد ادبی بگشاییم.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- نسبت میان هرمنوتیک و نقد ادبی

اصطلاح هرمنوتیک، به اعتباری فن است و از جهتی نظریه فهم و تفسیر بیان‌های زبانی و غیرزبانی (رمبرگ و گسدال، ۱۳۹۳: ۱۱) از این رو، رابطه هرمنوتیک با بوطیقا مبتنی بر تکمیل‌کنندگی است. تأویل، در واقع، هم پیش‌درآمد بوطیقا و هم پس‌آیند آن است (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۲). اما نقد ادبی، همان‌طور که از معنای آن برمی‌آید، پیوندی ناگسستنی با داوری‌های ارزشی دارد، گرچه «لازم نیست که این داوری‌ها به این صورت کلی باشند که (x خوب است y بد است). ممکن است چنین داوری‌ای در نتیجه تحلیلی دقیق و مفصل اصلاً به طور ضمنی پیدا شود. در مورد آثار تثبیت‌شده -آثار معیار- این‌گونه داوری کلی به‌ندرت لازم می‌شود. فقط هنگامی که آثار معتبر به چالش کشیده می‌شوند یا آثار بیرون از مجموعه آثار اصیل و معتبر مجدداً ارزیابی می‌شوند، به نظر می‌آید بیان داوریِ صریح بجا و مناسب باشد (لامارک، ۱۳۹۶: ۴۷۷). با وجود این، لامارک اشاره می‌کند ارزیابی و درک کارهای ادبی، «فعالیتی است که مستلزمِ میان کنشی پیچیده بین مؤلفه‌های توصیفی و مؤلفه‌هایی ارزشی است» (همان: ۵۲۰).

برای نحله‌های هرمنوتیکی، به اعتبارهای مختلف، تقسیم‌بندی‌های متفاوتی صورت گرفته‌است، فی‌المثل به اعتبار دوره‌های مختلف تاریخی (کلاسیک – مدرن)، به اعتبار قلمرو (عام، خاص، فلسفی)، به اعتبار رویکرد (روش‌شناختی، پدیدارشناختی، فلسفی، ادبی)، و غیره . ما در اینجا به اعتبار رویکرد، نسبت میان هرمنوتیک و نقد ادبی را مورد واکاوی قرار می‌دهیم. با توجه به محدودیت حجم مقاله، ناگزیریم طرح و تحلیل مطالب به صورت اجمالی و گذرا باشد.

۲-۲- نسبت هرمنوتیک و نقد ادبی در هرمنوتیک روش‌شناختی (مؤلف‌محور)

شلایرماخر، دیلتای، بتی، و هرش ، چهره‌های شاخص هرمنوتیک روش‌محور (مؤلف‌محور) محسوب می‌شوند و کانون تأملات هرمنوتیکی‌شان، وصول به نیت مؤلف متن است. شلایر ماخر بنیان‌گذار هرمنوتیک روشی است. «مهم‌ترین کمک او پیشبرد عملی مطالعات ادبی در زمینه تعبیر و تفسیر، یعنی در علم تأویل بود؛ و در این کار، او و شلگل از جمله نخستین نظریه‌پردازان بودند. نظریه‌پردازی‌های او در مورد علم تأویل به موازات نظریه‌اش درباره زیبایی‌شناسی پیش می‌رود و آن را با توسل به مثال‌های عینی روشن می‌سازد» (ولک، ۱۳۷۳:

۳۵۹/۲). نظریه‌های شلایرماخر بر بوک و دیلتای تأثیر بسزا داشت و آن دو در تهیه ساختارهای مبسوط نظریه‌پردازی روش‌شناختی از آنها استفاده کرده‌اند (همان: ۳۶۰). وی، درگام نخست بر آن شد تا با گذر از هرمنوتیک خاص، که صرفاً به کار تأویل شاخه‌های مختلف علوم مانند حقوق، ادبیات و کتب مقدس می‌آمد، هرمنوتیک عام را بنیان نهد که هدف از آن تمهید اصول و قواعدی بود تا در پرتو آن بتوان گستره وسیعی از علوم را زیر یک چتر قرار داد و با روش‌هایی جهانشمول، به تأویل و تفسیر آنها اقدام نمود. چنانکه خود به این امر اشاره می‌کند: «هرمنوتیک به عنوان هنر فهم، به‌صورت یک شیوه عام وجود ندارد. در عوض، شکل متنوعی از هرمنوتیک خاص موجود است» (Schleiermacher, 1998: 5)؛ همچنین، پیش از این، هنگامی التزام به «علم هرمنوتیک» ضرورت پیدا می‌کرد که ابهامات موجود متن[1] اقتضا می‌کرد. یعنی تا زمانی که اصل رسانگی معنا به‌سهولت امکان‌پذیر می‌نمود نیازی به علم هرمنوتیک احساس نمی‌شد. از این رو، شلایرماخر بر خلاف اسلاف خود مانند کلادینوس، قلمرو هرمنوتیک را به صرفاً رفع ابهام متن محدود نکرد (گروندن، ۱۳۹۵: ۸۷). در چشم‌انداز جدید، همواره سوءِ فهم در کمین مفسر و خوانش وی از متن ابراز وجود می‌کرد. از این رو، مفسر مکلف بود «علم هرمنوتیک» را نصب‌العین خود قرار دهد و با این عینک به جرگه فهم متون قدم بگذارد.

شلایر ماخر در بحثی تئوریک در دیباچه همگانی[2] *هرمنوتیک و نقد* اشاره می‌کند در مواجهه با متن نوشتاری، سه شاخه هرمنوتیک، نقد، و دستور زبان سه مقوله جدا از هم نیستند، بلکه با هم پیوستگی دارند. اما در این میان، هرمنوتیک در مقام تحقق، مقدم بر نقد قرار می‌گیرد: «هرمنوتیک و نقد دو رشته فقه‌اللغه[3]، دو آموزه هنر تأویل، با هم پیوسته‌اند زیرا کاربستِ یکی پیش‌فرض کاربست دیگری است. اولی (هرمنوتیک)، به طور کلی، هنرِ فهم، به‌ویژه هنرِ فهم درست گفتمانِ نوشتاری فرد دیگری است؛ و دومی (نقد)، هنر ارزیابی درست، و اثبات و تأیید اصالت متون و درستی عبارات براساس شواهد و داده‌های کافی است. زیرا نقد تنها بر بازشناسایی و تصدیق ارزشی تواناست که ارتباطش با قطعه‌ای از نوشتار یا بخشی از متن مورد نظر، آن هم پس از فهمِ مناسب درست متن، بر شواهد متکی است. کاربست نقد، مستلزم هرمنوتیک است. از طرف دیگر، با فرض اینکه

1. Dark passage
2. General introduction
3. Philology

شرح و تفسیر، تنها زمانی می‌تواند به تأیید معنایش اطمینان داشته باشد که صحت و اصالت متن یا بخشی از متن بتواند پیش‌فرض قرار گیرد، از این رو، کاربست هرمنوتیک خود پیش‌فرض (مستلزم) نقد است (Schleiermacher, 1998 :3-4). شلایرملاخر تقدم هرمنوتیک بر نقد را ریشه در استمرار و بی‌کرانگی هرمنوتیک و پایانی بسته برای نقد می‌داند: «اما هرمنوتیک را به‌درستی مقدم قرار داده‌اند؛ زیرا آن (هرمنوتیک) زمانی ضرورت پیدا می‌کند که نقد هرگز صورت نمی‌بندد؛ زیرا، اساساً نقد را پایانی است: (آنگاه که اصالت متن تأیید شد)؛ اما هرمنوتیک را (پایانی) نیست» (ibid).

از طرف دیگر، شلایرماخر هرمنوتیک و نقد را با دستور زبان در پیوند و پیوستگی می‌بیند: همان‌گونه که هرمنوتیک و نقد به هم پیوسته‌اند؛ به همان ترتیب (هرمنوتیک و نقد) با دستور زبان پیوستگی دارند. ولف[1] و آست[2] پیشتر این هر سه را به‌مثابه شاخه‌هایی از دانش فقه‌اللغه به شمار آوردند، نخستین را به‌مثابه دانش مقدماتی برای فقه‌اللغه و دومی را افزوده‌ای بر فقه‌اللغه. با این حال، هر دو آنها را به گونه‌ای بسیار خاص، تنها در رابطه با زبان‌های کلاسیک از دوران باستان در نظر می‌گیرند. پیوند این سه شاخه به طور دایم معتبر است (ibid:3-4).

در کنار این بحث نظری، شلایر ماخر به طور عملی و عینی نیز، برای فهم متن، قواعد و روش‌هایی تدوین می‌کند. این قواعد، مکانیسم غایت‌مندی را دنبال می‌کند. به این صورت که پس از اِعمال دو راه حل پیشنهادی وی برای فهم متون، یعنی: ۱- تأویل دستوری[3]، ۲- تأویل فنی[4] (روانشناختی)؛ -که بر اصلی به نام «دور هرمنوتیکی»[5] استوار است- آنگاه نوبت به نقد فرا می‌رسد تا هم التزام به قواعد و روش‌ها و هم نتایج خوانش متن را به بوته نقد بیازماید.

پس از شلایرماخر، ویلهلم دیلتای به شرح و بسط هرمنوتیک روش‌محور پرداخت. وی «نظریه‌پرداز تفکری تاریخی است که در سراسر عمرش به فراهم‌کردن نقد جامعِ خرد تاریخی پرداخت و کوشید تا علوم تاریخی را از علوم طبیعی جدا کند و برای آن روشی مستقل به وجود آورد» (ولک، ۱۳۷۳، ۴/۲: ۱۱۱). اگر شلایرماخر به دنبال ایجاد اصولی عام برای فهم و تفسیر علوم بود، دیلتای در پی بنیاد روش‌شناسی خاصی برای فهم و تفسیر

1. Fr. A. Wolf
2. Ast
3. Gramatical understanding
4. Psycological Explication
5. Hermeneutical Circle

بویژه در علوم انسانی بود. ولک البته از بوطیقای متقدم و متأخر دیلتای درحوزه شعر نیز سخن می‌گوید (همان: ۱۱۴- ۱۱۵). «دیلتای نقد عملی نمی‌نوشت تا به داوری معاصرانش بپردازد، بلکه از سویی، در چارچوب تاریخ تفکر، مورخ ادبیات بود، و از سوی دیگر، واضع بوطیقایی روان‌شناختی بود که فرآیند آفرینش اثر هنری، و تجربه موجود در پسِ شعر شاعر و واکنش خواننده در کانون آن قرار دارد» (همان: ۱۱۳). دیلتای در مقام منتقد عملی، تقریباً همیشه به محتوای اثر ادبی، به توانایی شاعر در ارائه کمال مطلوب زندگی، و به تعبیر و تفسیر واقعیت علاقه‌مند است، و این امر او را به صورت فیلسوف یا بیننده راز متجلی می‌کند (همان: ۱۱۹). اما با وجود این، ولک در *تاریخ نقد جدید* اشاره می‌کند که «دیلتای در اواخر حیاتش از لحاظ نظری به ضرورت نقد پی برد. بنا بر اصل تفکیک‌ناپذیری لذت و داوری، نقد ادبی ناگزیر با فرایند تأویل پیوند دارد و داخل ذاتی[1] آن است. بدون احساس ارزش، درک وجود ندارد. اما به تنها به مدد مقایسه می‌توان به عینیت و کلیت ارزش تحقق بخشید» (همان: ۱۲۹).

هرمنوتیک کلاسیک (مؤلف‌محور- روش‌محور) در قرن بیستم، به وسیله دو تن از هرمنوتیسین‌های برجسته -امیلیو بتی[2] و اریک هرش[3]- همچنان به حیات خود ادامه داد. اثر معروف بتی، *نظریه عام تفسیر*[4] است که براساس نگره معرفت‌شناختی، در پی ارائه روش‌شناسیِ عام برای مطلقِ علوم انسانی است. دو کتاب عمده هرش در زمینه هرمنوتیک، یکی *اعتبار در تفسیر*[5] (۱۹۶۷) و دیگری *اهداف تفسیر*[6] (۱۹۷۶) است. اما در این میان، آرای هرش و دفاع او از هرمنوتیک عینی‌گرا و دیدگاه‌های او درباب تفسیر و نقد حائز اهمیت بیشتری است. هرش در هرمنوتیک عینی‌گرای خود، میان معنای لفظی[7] و معناداری[8] تفاوت قائل می‌شود. وی معتقد است تفاوت میان معنا (معنای لفظی) و معناداری، اهمیت بسیاری در نقد ادبی دارد (هرش، ۱۳۹۵: ۱۷۰). هرش میان تفسیر و نقد تفکیک قائل می‌شود. در نظر او، تفسیر مربوط به معنای لفظی است و نقد به حوزه معناداری اختصاص پیدا

1 . immanent
2. Emilio Betti
3. E.D.Hirsch
4. Teoria Generale della Interpretatione
5. Valhdity in interpretation
6. The Aims of Interpretation
7. meaning
8. significance

می‌کند. اما با وجود این، به عقیده وی، در هر شرح و تفسیری، تفسیر و نقد توامان وجود دارد. «هر نوع شرح و تفسیر متن، شامل تفسیر و نقد است، گرچه معمولاً مفسر انتخاب می‌کند که کدام هدف باید مورد تأکید اصلی قرار گیرد» (همان: ۱۸۵). هرش معتقد است که «مهم‌ترین کارکرد نقد، به عنوان امری متمایز از تفسیر، این است که نشان دهد یک اثر از جنبه‌ای خاص ارزشمند است یا بی‌ارزش» (همان: ۱۸۸-۱۸۹).

هرمنوتیک هرش اگرچه در ذیل نظریه عام هرمنوتیک قرار می‌گیرد اما برخلاف شلایرماخر مدعی ارائه روش و قواعدی برای وصول به نیت مؤلف نیست در نظر او «عمل فهم در وهله نخست از سنخ حدس است که یا مطبوع است یا اشتباه؛ برای حدس‌زدن نیازمند روش نیستیم. فعالیت روشمند در فرآیند تفسیر زمانی آشکار می‌شود که به مرحله نقد و ارزیابی حدس پا نهاده باشیم» (واعظی، ۱۳۸۵: ۴۶۰).

هرش حوزه و کارکرد دو نوع نقد را از هم متمایز می‌کند: نقد درونی و نقد بیرونی. در نظر او، «نقد درونی به درک معنای لفظی و سنجش صحت و اعتبار آن محدود می‌شود. اما نقد بیرونی براساس معیارهای بیرونی و خارج از متن شکل می‌گیرد. ایده نقد درونی، اساساً ایده‌ای مربوط به زمینه و چارچوبی خاص و ارجح است که در درون آن متون ادبی باید مورد بررسی قرار گیرند» (هرش، ۱۳۹۵: ۱۹۲). هرش با تمایز میان نقد بیرونی مناسب و نقد بیرونی نامناسب یادآور می‌شود: «نقد بیرونی مناسب متفاوت با نقد درونی است. اساساً به این دلیل که سلسله‌مراتب ارزش‌ها و اهداف منتقد، متفاوت با جهت‌گیری مؤلف است، چنین نقدی، نقد بیرونی نامیده می‌شود. اما مناسب بودن چنین نقدی به این دلیل است که بسیاری از معیارهای مورد نظر منتقد، یکسان با معیارهای مورد نظر مؤلف است. اگرچه نحوه ارزیابی و جهت‌گیری آنان متفاوت است (همان: ۲۰۸). از این‌رو، مباحثی نظیر نقد و داوری درباره معنای متن، پاسخ متن به پرسش‌های مفسر، تعامل متن با افق معنایی مفسر، دخالت دادن سویه کاربردی در فرایند فهم و تطبیق متن با موقعیت هرمنوتیکی و شرایط جدید مفسر همگی مربوط به (معناداری[1] / نقد بیرونی) است و ارتباطی با معنای لفظی متن و تعیین آن ندارد (واعظی، ۱۳۸۵: ۴۷۶). بنابراین، تأکید عمده هرش بر نقد درونی است. وی در این‌باره می‌نویسد: «داوری حقیقتاً درونی، کاملاً مبتنی بر اهداف و معیارهای مورد نظر مؤلف است و امروزه غالباً ارزش و اهمیت چنین داوری‌ای، به عنوان شیوه مهمی از داوری،

1. significance

مورد توجه قرار نگرفته‌است. اگر من کتابی بنویسم و یکی از اهداف من این باشد که افکـار و اندیشه‌هایم را به‌وضوح بیان کنم، اما اگر به دلیل انتخاب سـبک و مفـاهیم نامناسـب موفـق نشوم ایده‌هایم را به وضوح بیان نمایم، در این صورت شیوه بسیار ارزشمند نقد، که هم مـن به عنوان مؤلف و هم برای خوانندگان اثر من مفید باشد، این است که منتقد نشان دهد مـن چگونه و در کدام بخش از اثر، توانسته‌ام هدف خود را متحقق سازم یا در تحقق هدف خـود موفق نبوده‌ام (هرش، ۱۳۹۵: ۱۹۸). اگر چه تأکید و تصریح به نقد درونی در ظاهر حیطـه نقـد را محدود می‌کند اما هرش معتقد است از این طریق، تنها فایده نقد درونی محقق می‌شود و آن «نشان دادن مغایرت بین خواست و عمل نویسنده است» (همان: ۲۰۰-۲۰۱).

با توجه به آنچه که بازگفتیم در تلقی هرش، تفسیر دست‌کم دارای یک متعلق شـناخت معین -یعنی معنای لفظی مورد نظر مؤلف- است و چنین شـناختی اساسـاً قابـل دسـتیابی است. اعتباربخشیدن، فرآیندی است که در آن نشان داده می‌شود که در یک مورد (تفسـیر) خاص احتمالاً چنین شناختی قابل دستیابی است (همـان: ۲۱۲). چراکـه «از منظـر شـناخت، نقد معتبر مبتنی بر تفسیر معتبر است» (همانجا). آنگاه هرش، ضوابط و معیارهای چارگانه‌ای را برای وصول به محتمل‌ترین تفسیر ارائه می‌کند کـه عبـارت‌انـد از: مشـروعیت، مطابقـت، تناسب از نظر جنس، و مطلوبیت یا سازگاری (همان: ۲۱۳ – ۲۶۵؛ واعظـی، ۱۳۸۵: ۴۸۳-۴۸۴). در برآیندی کلی، و درباب نسبت میان نقد و تفسیر در هرمنوتیـک هـرش، مـی‌تـوان اینچنـین گفـت: «در تفسـیر، بعـد از مرحلـه پـیش‌گویانـه (حـدس)، مرحلـه نقادانـه اسـت. مرحلـه پیش‌گویانه، مرحله‌ای غیرروشمند، شهودی و همدلانه است. این مرحله یک حـدس تخیلـی است که بدون آن نمی‌توان دست به کار تفسیر زد. مفسـر در مرحلـه دوم تفسـیر یعنـی در مرحله انتقادی، آنچه را در مرحله اول حدس زده‌است، به یک معیار عقلانـی خـوب تسـلیم می‌کند، از این طریق که آن حدسیات را به واسطه هر دانش قابل دسترسـی کـه مـرتبط بـا موضوع مورد تفسیر است، می‌آزماید. لذا اگر چه مرحله دوم غیرمسـتقل و ثـانوی اسـت امـا دارای این کارکرد ضروری و غیر قابل اجتنـاب اسـت کـه حدسـیات تفسـیری را بـه مرتبـه شناخت ارتقا می‌دهد» (هرش، ۱۳۹۵: ۱۸-۱۹).

۲-۳- هرمنوتیک فلسفی از نظریه تا نقدادبی

گادامر بنیان‌گذار هرمنوتیک فلسفی است. اهتمام گادامر به تفسیر متن، که در هرمنوتیک فلسفی هایدگر چندان مورد توجه نبود، هرمنوتیک فلسفی را کاربردی‌تر کرده‌است. تأثیر گادامر بر فلسفه معاصر و نظریه ادبی بسیار حایز اهمیت است و ابعادی گسترده دارد (Kalaga, 2015: 3). همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم سوزان نوکز گفته‌است به رغم اینکه گستره تأثیر گادامر چندین رشته را در بر می‌گیرد تلاش‌های اندکی برای وارد کردن آرای او در نقد ادبی صورت گرفته‌است. کتاب جرالد برانز با نام *ابداعات* را باید در میان این آثار اندک‌شمار، اثری چشمگیر به شمار آورد (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۸).

واینسهایمر، در کتاب *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی* بر آن است که «به بررسی مساعدت‌های هرمنوتیک فلسفی به نظریه ادبی و تأویل بپردازد و دامنه این مساعدت‌ها را گسترش دهد» (همان: ۸). وی در پاسخ به پرسش «رشته مشترکی که در مساعدت‌های هرمنوتیک فلسفی به نظریه ادبی وجود دارد چیست؟ از قول وردزورث آن را به گونه‌ای کاملاً دقیق بیان می‌کند: او (وردزورث) در مقدمه‌ای که به سال ۱۸۵۰ بر ترانه‌های غنایی نوشته‌است می‌گوید که در میان دلایل عمده لذت یا بهجتی که از شعر به ما دست می‌دهد «باید اصلی را به شمار آورد که به‌طورحتم برای کسانی که هنری از هنرها را موضوع تأمل دقیق قرار داده‌اند به‌خوبی آشنا و آشکار است: و آن عبارت است از بهجتی که ذهن از ادراک همانندی در ناهمانندی حاصل می‌کند؛ این اصل، آبشخور مهم فعالیت اذهان ماست». وردزورث در اینجا عنصر بارزی را که تأمل هرمنوتیکی همواره بدان بازمی‌گردد بیان می‌دارد: تنش چندسویه میان واحد و کثیر، تعامل فروکاست‌ناپذیر همانی و تفاوت در استعاره و کاربرد یا اطلاق، در مکالمه پیچیده میان گذشته و حال، میان تأویل و موضوع تأویل به طور کلی، در همه اینها مشاهده می‌شود» (همان: ۱۳).

از آنجا که بنیاد هرمنوتیک فلسفی بر توصیف واقعه فهم استوارست و ادعایی در جهت ارائه روش برای خوانش متن ندارد؛ چنین نتیجه گرفته شده که هرمنوتیک فلسفی صرفاً تا مرز یک رویکرد پیشتر نمی‌رود و جایگاهی در نقد نمی‌یابد[1]. از معدود نوشته‌های پراکنده‌ای که در باب نسبت میان هرمنوتیک فلسفی و نقد، وجود دارد می‌توان چنین نتیجه گرفت: نه هرمنوتیک فلسفی در حد یک نظریه فرو کاسته می‌شود نه در مقام یک نقد عملی تام و تمام، پذیرفته. تسامحاً می‌توان گفت: ریکور، دیویدکوزنز هوی، ایگلتون،

پالمر، و دیگران در این رای همداستانند. اما همگی در مواجهه با پرسش میان هرمنوتیک و نقد، پاسخ روشن و دقیقی ارائه نمی‌کنند. این پاسخ‌ها هرچه هست در آمدوشدی میان هرمنوتیک در مقام نظریه و عمل قرار دارد.

ریکور -فیلسوف فرانسوی- پس از گادامر، برجسته‌ترین نظریه‌پرداز هرمنوتیک فلسفی محسوب می‌شود؛ عمده‌ترین تفاوت‌های ریکور در مقایسه با هایدگر و گادامر در اینجاست که وی، برخلاف هایدگر و گادامر، بین حقیقت و روش جدایی مطلق قائل نمی‌شود. وی در پی تلفیق فهم با تبیین ساختار متن است و معتقد به لزوم این تلفیق. از نظر وی، درک و تفسیر هر متنی نیازمند روشی است که آمیزه‌ای از این دو عنصر باشد. به نظر ریکور، با اینکه علوم انسانی با فهم سروکار دارد و موضوعاتش با موضوعات علوم طبیعی یکی نیست؛ اما مقولات علوم انسانی نیز از جهات تبیینی خالی نیستند و یکسره از قلمرو تبیین برکنار نیستند. بدین ترتیب، ریکور با طرح این دید تلفیقی هم با هرمنوتیک رمانتیک به مخالفت برمی‌خیزد، هم با گادامر و هم با پوزیتیویسم (واعظی، ۱۳۸۵: ۳۶۷-۳۶۸).

ریکور، در ذیل پرسش‌هایی که با عنوان پدیدارشناسی و نظریه ادبی از او به عمل آمده، در پاسخ به این پرسش که چه نظری درباره کارکرد سه گانه ناقد: روشن‌کردن، توضیح‌دادن، و داوری (براساس دیدگاه میکل دو فرن در زیبایی‌شناسی و فلسفه) دارد؟ پدیدارشناسی را عاری از ارزش‌گذاری می‌داند و در عین حال ارزش‌گذاری‌های موجود از آثار کوچک و بزرگ را محصول کار ناقدان می‌داند و همچون گادامر اشاره می‌کند که سنت همواره معیاری برای قضاوت‌های ارزش‌گذارانه است: «پاسخ کامل وی به پرسش بالا اینچنین است: «به باور من پدیدارشناسی فقط با دو مورد نخست سر وکار دارد، یعنی با روشن‌کردن (شناخت ساختار درونی اثر) و توضیح‌دادن (نسبت آن با مؤلف، مخاطبان، و جهان اثر). اما احساس می‌کنم داوری از زمینه دیگری می‌آید، زمینه‌ای که می‌توان آن را زیبایی‌شناسی نامید [...] به نظر من پدیدارشناسی درآستانه داوری می‌ایستد. در پدیدارشناسی گرایش به عدم داوری است. مثلاً چیزی را زیبا، زشت، کامیاب، ناکامیاب نمی‌یابد، خلاصه جداست از هر ارزیابی‌ای که در نهایت قضاوت ارزشی باشد. شاید بعدها پدیدارشناسی این کنش ارزیابی، در حد آنچه من کوشیده‌ام با پدیدارشناسی نقد مطرح کنم، پدید آید. اما فکر می‌کنم که همواره کارکرد ناقد این خواهد بود که به عامه مخاطبان یاری کند تا از راه آن داوری‌ای که به ایشان ارائه می‌شود خود به داوری بپردازند. این کارکرد مطلقاً و اساساً آموزشی است، به این دلیل اصلی

ما آموخته‌ایم که آثار بزرگ را از آثار کوچک تمیز دهیم، زیرا در نهایت ناقدان آنها را مورد داوری قرار داده‌اند. می‌شود گفت آنچه ما سنت می‌نامیم، نوعی داوری مداوم است. سنت به نوعی تصدیق می‌کند که مثلاً تراژدی‌های یونانی با عظمت هستند. مختصر آنکه، پذیرش عظمت، صرفاً کار یک ناقد تک نیست؛ بل گونه‌ای نقادی مداوم است در طول سده‌ها. البته این نکته نیز حقیقت دارد که آثاری در روزگار خاص همچون آثار بزرگ ارزیابی، اما بعدها فراموش و تحقیر شدند. تاریخ این داوری‌های نقادانه نیز شناخته شده‌است، این تاریخی است یکسر خاص که قوانین ویژه خود را دارد» (ریکور، ۱۳۸۶: ۲۸-۲۹).

دیویدکوزنز هوی از یکسو به دلیل آنکه نظریه هرمنوتیک یک رشته علمی خاص نیست و نمی‌تواند معیارهایی برای تفسیر و نقد تدوین کند دست هرمنوتیک را از دامن نقد کوتاه می‌بیند «به طور کلی چون نظریه هرمنوتیکی نه یک رشته علمی خاص (برای مثال نظیر لغت‌شناسی) بلکه نظریه‌ای فلسفی است، پس نمی‌تواند شرایط مناسب بودن مادی را برای زمینه‌های تفسیری فراهم کند. نظریه هرمنوتیکی نمی‌تواند با عمل گره بخورد و از این‌رو نمی‌تواند مجموعه‌ای از معیارهای تفسیری یا آموزه «مکتب» یا «روشی» خاص برای نقد تدوین کند» (هوی، ۱۳۸۵: ۲۸۰). اما از طرف دیگر، اشاره می‌کند که هرمنوتیک با پرسش‌هایی مواجه است که آن را از حد نظری صرف فراتر می‌برد و با عمل پیوند می‌دهد: «مع هذا نظریه هرمنوتیکی پیوندی اساسی با عمل دارد، زیر این نظریه با گروه ویژه‌ای از شرایط مناسب بودن سروکار دارد، از جمله آن شرایطی که فلسفه آنها را با طرح پرسش‌های زیر مورد بحث قرار می‌دهد: چگونه می‌توانیم از معرفت یقینی برخوردار باشیم؟ صدق جملات چگونه تعیین می‌شود؟ چگونه می‌توان اظهارات و سخن‌ها را معنی‌دار دانست؟» (همانجا). همچنین ارسطو هرمنوتیک را همچون دانش عملی، نه تخنه می‌داند و نه آموزه، بلکه به‌مثابه یک نقد فلسفی برمی‌شمارد: «آن نوع معرفت یا فهمی که در تأمل هرمنوتیکی مشهود است، خود نه دقیقاً معرفت نظری است و نه دقیقاً معرفت عملی [...] بنابراین، هرمنوتیک نیز چون دانشی عملی ارسطو، نه تخنه است و نه «آموزه» (به مفهوم هرمنوتیک شلایرماخر) بلکه هرمنوتیک اساساً نقد فلسفی است. اما هرمنوتیک نباید طیف مفروضاتی را که بواقع عمل می‌کنند یا انواع زمینه‌های تفسیری متون را به صورت پیشینی تدوین کند، بلکه باید هرگونه تغییر و تحول را همچنان که رخ می‌دهد، مورد بررسی قرار دهد» (همان: ۲۸۰-۲۸۱). دیویدکوزنز هوی در ادامه گامی جلوتر می‌نهد و فلسفه هرمنوتیکی را یک نظریه

عمل در نظر می‌گیرد و در عین حال که آن را از ارائه روش برای نقد ادبی ناتوان می‌یابد پیوند وثیقی میان نقد ادبی و سایر رشته‌های علوم انسانی از جمله هرمنوتیک قائل می‌شود: «اگرچه فلسفه هرمنوتیکی یک نظریه عمل (پراکسیس) است، ولی هنوز نظریه‌ای فلسفی است و نمی‌تواند روش‌های نقد ادبی عملی، از جمله انتساب درونماندگاری به آثاری خاص را تضمین کند. اما از سوی دیگر، نظریه هرمنوتیکی برای برخورد با ادبیات، اهمیتی در حد یک الگو و یک سرمشق قائل است. نقد ادبی فقط رشته‌ای در میان دیگر رشته‌های علوم انسانی نیست، بلکه عملیات اساسی، این رشته‌ها را به نحوی یکجا گرد می‌آورد که دشواری‌های روش‌شناسانه را بارز و متمرکز می‌سازد» (همان: ۳۴۹).

پالمر اما، نقطه مشترک نقد ادبی و هرمنوتیک را در رمزگشایی اثر انسانی می‌داند: «نقد ادبی باید روش یا نظریه‌ای را طلب کند که به‌ویژه متناسب با رمزگشایی اثر انسانی در اثر، یعنی در معنای آن باشد. این عمل رمزگشایی این فهمیدن معنای اثر، کانون علم هرمنوتیک است. بدین ترتیب علم هرمنوتیک متضمن دو کانون توجه متفاوت و دارای کنش متقابل است. ۱- واقعه فهم متن و ۲- برداشت پرشمول‌تر از آنچه فهم و تأویل ماهیتاً هستند (پالمر، ۱۳۸۴: ۱۴). در نظر وی، آنچه امروز نقد ادبی رایج در امریکا بدان نیازمند است [...] بازسنجی دقیق پیش‌فرض‌هایی است که اساس تلقی آن بر تأویل قرار گرفته‌است. در فلسفه گادامر علم هرمنوتیک میان پدیدارشناسی و نظریه فهم پیوند پرثمری ایجاد می‌کند و اساس بازسنجی خلاقی از نظریه تأویل ادبی را می‌گذارد. پالمر معتقد است نقد پدیدارشناختی در هرمنوتیک پدیدارشناختی مضمر است (۱۳۸۴: ۲۴۳ – ۲۴۴).

تری ایگلتون، برای هرمنوتیک به جهت مواجهه با سؤالات اساسی، جایگاهی بیش از صرفاً تفسیر ادبی قایل می‌شود. وی در این باره می‌نویسد: «با اثر اصلی گادامر به نام «حقیقت و روش» وارد عرصه مسائلی می‌شویم که سیلان آن به قلمرو نظریه ادبی جدید هرگز قطع نشده‌است. معنای یک متن ادبی چیست؟ قصد مؤلف تا چه اندازه با این معنا مربوط است؟ آیا می‌توانیم امیدوار باشیم آثاری را که به لحاظ فرهنگی و تاریخی با ما بیگانه‌اند درک کنیم؟ آیا ادراک «عینی» میسر است یا همه ادراکات ما به موقعیت تاریخیمان وابسته است؟ چنانکه خواهیم دید در این: قضایا مسائلی بسیار بیش از «تفسیر ادبی» صرف در معرض مجادله قرارمی‌گیرند» (۱۳۸۰: ۹۲).

۲-۴- هرمنوتیک ادبی و نقد ادبی

در یک نگره کلی، علی‌رغم تفاوت‌های ماهوی که نظریه‌پردازان حوزه نظریه‌های واکنش خواننده، نظریه‌های معطوف به خواننده، زیبایی‌شناسی دریافت و غیره با هم دارند، می‌توان آنها را در ذیلی با عنوان «هرمنوتیک ادبی»[1]، تعریف و طبقه‌بندی کرد. از عمر حوزه مستقلی با عنوان «هرمنوتیک ادبی»که متکفّل بازخوانی متون ادبی از چشم‌اندازهای مختلف باشد، چندان نمی‌گذرد. هرمنوتیک ادبی، از یک‌سو مرهون انقلاب هرمنوتیکی است که شلایرماخر انجام داد و علم هرمنوتیک عام را مطرح ساخت و با توسّع حوزه تأویل به عرصه‌های مختلف معرفتی و شناختی، شرایط را برای رویکرد تأویلی به آثار ادبی فراهم نمود؛ از سوی دیگر، تحت تأثیر فلسفه پدیدارشناختی هوسرل و دستاوردهای پربار هرمنوتیک فلسفی (هایدگری و گادامری) است. هوی ضمن اشاره به این نکته که «هرمنوتیک گادامر به منزله نظریه‌ای فلسفی درباب ماهیت فهم و تفسیر دربرگیرنده هیچ روش عملی برای نقد عملی نیست، مع‌هذا آرای گادامر بر منتقدان ادبی که به پرسش روش‌شناسی توجه دارند، تأثیر گذارده است. در واقع موثرترین جنبه نظریه هرمنوتیکی، تأکید آن بر امر تأثیرگذاری و برسنت دریافت آثار ادبی است» (هوی، ۱۳۸۵: ۳۱۶). بعضی از ناقدان ادبی مثلاً امیل استایگر به صورت مستقیم‌تر از این سنت تأثیر پذیرفته‌اند، اما برخی دیگر نیز مانند منقدان آمریکایی استانلی فیش و هارولد بلوم باید در زمینه همین سنت هرمنوتیکی فهمیده شوند (همان: ۳۱۷).

رای غالب درباره هرمنوتیک ادبی و هرمنوتیسین‌های ادبی حاکی از آن است که چون بر روش تأکید دارند بنابراین، با نقد ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کنند. چنانکه هوی اشاره می‌کند: نیروی بالقوه آگاهی هرمنوتیکی برای نقد عملی را می‌توان در پیشنهاد امیل استایگر مشاهده کرد که پیوندهای مهمی را میان پرسش‌های دقیقاً زیبایی‌شناختی و پرسش‌های تاریخی تر، ترسیم می‌کند. استایگر کسی است که می‌کوشد یک اثر هنری را بیشتر به نحوی هنری به معنای دقیق کلمه ارزیابی کند تا به شکلی سیاسی، اخلاقی یا دینی. مع‌هذا او می‌تواند ملاحظات هرمنوتیکی- تاریخی را در میان معیارهای زیباشناسانه خویش جای دهد. بدین ترتیب استایگر علاوه بر معیارهای معمولی تعیین محاسن و کیفیت زیباشناختی اثر هنری (نظیر هماهنگی، فردیت، یکتایی زبان و وفاداری به نوع ادبی) شرایط دیگری چون

1. Literary hermeneutic

وزن کار ادبی در ترازوی تاریخ و قدرت خلق نوعی حس گویای اجتماع (یعنی حس یا حال و هوای یک عصر و سنت) را هم در نظر می‌گیرد (همان: ۳۲۰) .

روبرت یاس برای تثبیت تاریخ مبتنی بر زیبایی‌شناختی دریافت، تنظیم قواعد/ اصول نقد ادبی را به عنوان یک ضرورت مطرح می‌کند «یاس اصرار و پافشاری هرمنوتیک بر اهمیت سویه فهم- نفس در تفسیر را به یک اصل هنجاری صریح و ریشه‌ای بدل می‌کند و مقام و رتبه یک تاریخ مبتنی بر زیبایی‌شناسی دریافت، وابسته به درجه و میزان توانایی آن در مشارکت فعالانه خواهد بود؛ یعنی مشارکت در کلیت‌بخشیدن[1] مداوم به گذشته از خلال تجربه زیباشناختی این امر از یکسو تقابل با عینی‌گرایی تاریخ ادبی پوزیتیویستی مستلزم خواست آگاهانه تنظیم قواعد/ و اصول نقد ادبی/ است و از سوی دیگر، در تقابل با کلاسیسیم نهفته در تحقیق راجع به سنت، نیازمند تجدیدنظری انتقادی، یا شاید حتی مخرب، در قواعد ادبی از پیش پذیرفته و مرسومی است که میراث گذشته‌هاست» (همان: ۳۱۹).

فیش که خود منتقد ادبی است، از موضعی دفاع می‌کند که احتمالاً رادیکال‌ترین شکل نظریه‌ای در نقد ادبی است که بر مفهوم پاسخ تأکید می‌کند. فیش در مقاله مشهور و تعیین‌کننده خویش «ادبیات در خواننده: سبک‌شناسی تأثری»، نقش خواننده در تشکیل متن را مورد تأیید قرار می‌دهد؛ اما به شیوه‌ای عامداً حق مطلب را در مورد «مجموعه عوامل تعیین‌کننده سیاسی، فرهنگی و ادبی» نهفته در پسِ هر قرائت، بیان می‌کند، و در نتیجه مسأله «شرایط محلی/ از جمله/ تصورات محلی و بومی از مفهوم ارزش ادبی» را نیز ندیده نمی‌گیرد (همان: ۳۲۳) .

به زبان هرمنوتیکی، نکته مورد نظر فیش آن است که فروکاستن ادبیات به داستان خیالی و ندیده گرفتن موضوع[2] و محتوای آن، به سوءِ تعبیر و فهم نادرست از فعالیت فهم و تفسیر متون ادبی منجر می‌شود (همان: ۳۲۷). پاسخ فیش در مواجهه با این تردید که نتیجه نقد ادبی مبتنی بر واکنش چیزی جز نسبی‌گرایی نیست این است که قرائت‌های متفاوت آثار ادبی در سطح توصیف آنها از لحاظ واکنش تفاوتی ندارند، بلکه تفاوت‌ها فقط در سطح ارزیابی آثار بروز می‌کنند (همان:۳۳۰). تأکید فیش بر زبانمندی (و نه روانشناسی)، گام‌های ارزشمندی در تحول نوعی نظریه دریافت در باب نقد ادبی به شمار می‌آیند (همان: ۳۳۲).

1. Totalisierung
2. Sache

۲-۵- اعتبار یابی تفسیر در اندیشه هرمنوتیکی گادامر؛ گذاراز نظریه به نقد ادبی

اگراین تعریف از نقد ادبی را بپذیریم که «نقد ادبی تلاشی نظام‌مند و مبتنی بر نظریه به منظور تبیین معانی تلویحی انواع متون از جمله متون ادبی است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۰)، هرمنوتیک فلسفی نیز، بنا به رسالتی که دارد، یعنی تلاش نظامند در جهت تبیین رخداد یا واقعه فهم بر پایه نظریه‌ای فلسفی، تا مقام نقد ادبی برکشیده می‌شود و پیوند معناداری با آن پیدا می‌کند. چنانکه تعریف ریکور از هرمنوتیک این ادعا را تأیید می‌کند: «فعالیتی فکری که مبتنی است بر رمزگشایی معنای پنهان در معنای ظاهری و آشکار ساختن سطوح دلالت ضمنی در دلالت‌های تحت اللفظی» (ریکور، ۱۳۸۶: ۱۲۴). امری که پالمر از آن به نقطه مشترک نقد ادبی و هرمنوتیک در رمزگشایی اثر انسانی تعبیر می‌کند (پالمر، ۱۳۸۴: ۱۴). این تلازم ناگستنی میان نظریه و نقد تا جایی هست که هارلند یادآور می‌شود: «نخستین دیدگاهی که در سال‌های اخیر به صورت معیار درآمده‌اند آن است که نقد ادبی غیرنظری وجود ندارد و حتی در پشت عملی‌ترین شکل‌های نقد و متن‌مدارترین تفسیرها یا ارزشیابی‌ها هم، انگاشت‌ها و دلالت‌های ضمنی نظری پنهان شده‌است» (هارلند، ۱۳۸۲: ۱۱) (۲).

از این رو، برخلاف عده‌ای که چنین می‌پندارند: هرمنوتیک فلسفی فاقد متر و معیاری برای درستی یا نادرستی تفسیر است، گادامر برای درستی یا نادرستی تفسیر دو معیار ارائه می‌کند. به نظر نگارنده، یکی از حلقه های اتصال نقد و هرمنوتیک فلسفی درست همین جاست. جایی که معیار و میزانی برای داوری و ارزش‌گذاری مطرح می‌گردد و هرمنوتیک فلسفی در مقام نقد عملی ظاهر می‌شود:

۲-۵-۱- اولین معیار درونیِ درستی تفسیر این است که متن، به‌مثابه یک تمامیت یکپارچه و کمال‌یافته در نظر گرفته می‌شود و ماهیت موضوع متن، مرجعیت و هدایت خواننده را بر عهده دارد بی آنکه لزومی در ارجاع به عقاید و افکار نویسنده متن احساس گردد: «در حلقه هرمنوتیکی فلسفی، گادامر، بنیاد و شرط هر فهمی را پیش‌داشت کمال‌یافتگی[1] می‌داند. پیش‌داشت کمال‌یافتگی بیانگر آن است فقط آنچه که وحدت معنا را تثبیت می‌کند قابل‌فهم است. بنابراین، زمانی که متنی را می‌خوانیم همواره کمال‌یافتگی آن را مفروض می‌گیریم، صرفاً زمانی که ثابت شود این فرض اشتباه است یعنی متن قابل‌فهم نیست، ما نسبت به متن شک می‌کنیم و تلاش می‌کنیم برای کشف اینکه چگونه می‌توانیم

1. fore- conception of completeness

آن را اصلاح کنیم. به چیز مهمی که باید توجه داشت این است که استفاده از آنها به‌درستی به فهم محتوا بستگی دارد. پیش‌فهم کمال‌یافتگی تمامی فهم ما را هدایت می‌کند، از این رو، همیشه به وسیله متنی خاص تعیین می‌شود. نه تنها خواننده یک وحدت ماندگار معنا را مفروض می‌گیرد، بلکه علاوه بر آن، فهمیدنش به وسیله انتظارات فرارونده استوار هدایت می‌شود که از ارتباط با حقیقت آنچه که گفته می‌شود ناشی می‌شود (Gadamer,2004: 294).

مطابق با مفهوم پیش‌داشت کمال‌یافتگی باید حقیقت متن را به عنوان شرط آزمودن پیش‌داوری‌ها فرض کرد و از پیش‌داوری‌هایی که فهمی ذهنیت گرایانه و فرصت‌طلبانه را به بار می‌آورند دست کشید. پس فهم هرمنوتیکی مناسب مستلزم پذیرش مرجعیت متن یا دیگری است و فهم هرمنوتیکی به طور موقت می‌پذیرد که موضوع یا متعلق آن دارای حقیقت ممکن یا مرجعیت هنجاری است. از این رو، به ما اجازه نمی‌دهد که هر چیزی را بر متعلق فهم خود تحمیل کنیم بلکه تفاسیر ما باید متناسب با این حقیقت باشند و فهم ما باید با وحدت و تمامیت متن سازگار باشد (Warnke, 1987 :87-88، به نقل از ایزدی‌نیا و و اعظی، ۱۳۹۳: ۵۰).

۲-۵-۲- دومین معیار، آنچه که در نهایت اعتبار درونی تفسیر را در نسبت میان فهم و موضوع فهم تأیید و تجویز می‌کند یکی از مفاهیم اساسی هرمنوتیک گادامری است. یعنی نقش فاصله زمانی[1] در تشخیص پیش‌داوری‌های درست از پیش‌داوری‌های نادرست. در نظر گادامر، از آنجا که تاریخ‌مندی با ذات بشری پیوند خورده و آدمی بدان تشخص پیدا می‌کند، غلبه بر فاصله تاریخی امکان‌پذیر نیست (Gadamer, 2004: 301). براساس دیدگاه گادامر، هر فهمی در بستر تاریخِ اثرگذار قرار دارد؛ آنجا که افق گذشته و آینده با هم در می‌آمیزد. گادامر، با اشاره به فاصله زمانی میان موضوع و مفسر، معتقد بود حاصل فهم کسانی که در آن فاصله تاریخی، در پی فهم آن متن یا اثر بوده‌اند، تاریخ متن را ایجاد می‌کند و این تاریخ در فهم مفسر آن نیز اثر می‌گذارد؛ آنچه او تاریخ اثرگذار یا «آگاهی به لحاظ تاریخی اثر پذیرفته» خوانده‌است (واعظی، ۱۳۸۵: ۲۵۵).

یکی از مؤلفه‌های مهم در فرآیند فهم از نگاه گادامر که با فاصله زمانی و تاریخی ارتباط پیدا می‌کنند، پیش‌داوری است. در نظر وی، هیچ‌گاه مفسر خالی‌الذهن و بدون پیش‌داوری با اثری مواجه نمی‌شود؛ از این رو، فهم، همواره با پیش‌داوری همراه است (Gadamer,2004: 272). اینجاست که دور هرمنوتیکی مطابق با تلقی آن در هرمنوتیک

1. temporal distance

فلسفی عینیت پیدا می‌کند؛ یعنی، دور میان پیش‌فهم و فهم برای هر مفسری در رخداد فهم حاصل می‌شود و هیچ مفسری از آن گریز و گزیری ندارد.

حال که پیش‌داوری، امری گریزناپذیر در هر واقعه فهم محسوب می‌شود، پرسش مهمی که در اینجا مطرح می‌شود، این است که آیا هر مفسری با هر پیش‌داوری می‌تواند به سراغ متن برود؟ در این راستا، گادامر، پیش‌داوری‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: پیش‌داوری‌های درست و پیش‌داوری‌های نادرست. اولی را منشأ فهم و دومی را موجب سوءِ فهم می‌داند. اما برای حل مشکلِ تشخیص و تمییز پیش‌داوری‌های درست از نادرست، فاصله زمانی را مطرح می‌کند. گادامر در این‌باره می‌نویسد: «اغلب فاصله زمانی است که می‌تواند مسأله «نقد» را در هرمنوتیک حل کند؛ یعنی اینکه چطور می‌توانیم پیش‌داوری‌های درست را -که مولد فهم هستند- از پیش‌داوری‌های نادرست -که موجب سوءِ فهم‌اند- تمیز دهیم» (ibid: 298)؛ از این‌رو، فاصله زمانی از نظر گادامر هم نقش منفی دارد، هم نقش مثبت. «فاصله زمانی نه تنها رخصت می‌دهد که آن پیش‌داوری‌هایی که واجد طبیعتی خاص و محدود هستند، محو گردند، بلکه باعث می‌گردد آنهایی که فهمی اصیل را به وجود می‌آورند، ظهوری شفاف، آن‌طوری که هستند، پیدا کنند» (بلایشر، ۱۳۸۰: ۵۱)[۳]. از این رو، مفسر باید پرسش‌ها و پیش‌فرض‌های خود را با متن تطبیق دهد، نه آن‌که متن را بر علایق، انتظارات، پیش‌دانسته‌ها و پرسش‌های خود منطبق سازد؛ چرا که در غیر این صورت «اگر این سلسله‌ی به‌هم‌پیوسته‌ی پیش‌دانسته‌ها و علایق و انتظارات و ضرورت منقّح کردن آن‌ها را جهت تفسیر و فهم درست از نظر دور بداریم، آنگاه ناممکن و دور از واقع نخواهد بود که کسی از متن فلسفی پاسخ تاریخی بخواهد و یا در متن تاریخی پاسخ فلسفی بجوید» (شبستری، ۱۳۷۵: ۲۴).

۳- نتیجه‌گیری

آنچه که از تأمل در باب نسبت دو رویکرد اصلی هرمنوتیکی با نقد ادبی در این پژوهش برمی‌آید این است که هم رویکرد هرمنوتیکی مؤلف‌محور، و هم رویکرد هرمنوتیکی فلسفی و هم رویکرد هرمنوتیک ادبی با حوزه نقد ادبی و ارزش‌گذاری قرابت و نزدیکی بسیاری دارد. در هرمنوتیک مؤلف‌محور و ادبی، با توجه به ارائه روش‌های برای تفسیر یا روش‌هایی برای تعیین اعتبار تفسیر، و با تصریحی که هم شلایرماخر و هم هرش و هم هرمنوتیسین‌های ادبی به نقد ادبی دارند پیوند هرمنوتیک و نقد ادبی صراحت و شفافیت بیشتری پیدا می‌کند. اما از آنجا که در هرمنوتیک فلسفی کانون توجه توصیف واقعه فهم

است به‌ظاهر نقد جایگاهی نمی‌یابد. اما نشان دادیم که علی‌رغم آنکه هرمنوتیک فلسفی در پی ارائه روشی برای خوانش متن نیست اما گادامر با نگاهی تیزبین و دقیق -همچون کانت که فرایند شناخت از شناخت را ترسیم می‌کند- فرایند واقعه فهم را گام‌به‌گام، هنرمندانه تبیین و توصیف می‌کند. ژرف‌ساخت تبیین واقعه فهم، حاکی از آن است که به تعبیر گادامر، بر فرایند فهم همچون بازی، قواعد، و بایدها و نبایدهایی مترتب است جدا از اینکه دو معیار درونی یعنی پیش‌داشت کمال‌یافتگی متن و فاصله زمانی، مؤلفه‌های مهمی برای قضاوت درباب تفسیر معتبر و نا معتبر محسوب می‌شوند.

پی‌نوشت

۱-پیتر سوندی، یکی از بزرگان حوزه هرمنوتیک ادبی، در مواجهه انتقادی با هرمنوتیک فلسفی -که درگیر تحلیل فهم است– آن را فاقد قواعد و معیاری برای تأویل و کارکردی کاربردی می‌داند: «تأویل‌شناسی نوین، نه تنها باید، چنانکه ملاحظه شد، انتقادی و تاریخی باشد، بلکه باید عملی مبتنی بر تعیین نوع ادبی هم باشد، نخست باید عملی باشد، بدین معنی که کاربردی باشد و عمل تأویل را هدایت کند» (۱۳۹۷: ۲۶). از نظر سوندی، تأویل‌شناسی چنان درگیر تحلیل فهم شده‌است که چیزی نمانده‌است که خود را مقدم بر چیزی بداند که روزگاری کارکردش بوده‌است، یعنی خود را بالاتر از آن بداند که نظریه‌ای مادی برای قواعد و معیاری تأویل باشد (همان: ۲۹-۳۰).

۲- جالب است که تایسن در کتاب *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* به تأکید اشاره می‌کند حتی در نقد واکنش خواننده هم، خواننده فعال مایشاء نیست و هر تفسیر و خوانشی که مطابق با انتظارات و توقعات با او باشد، موجه و مورد تأیید نیست؛ یعنی سنجه و معیاری برای ارزش‌گذاری فهم درست و ناقص وجود دارد. «بسیاری از دانشجویان مبتدی نظریه ادبی، وقتی به بخش مربوط به نقد واکنش خواننده می‌رسند، احساس آسودگی و خوشحالی می‌کنند، شاید چون از تصور اینکه واکنش‌های آنها آن‌قدر مهم هست که کانون توجه تفسیر ادبی قرار گیرد، به وجد می‌آیند؛ یا شاید می‌پندارند که نقد واکنش خواننده یعنی «ممکن نیست اشتباه کنم چون تفسیر من ـ به هر شکل- واکنش من است، پس استاد نمی‌تواند آن را رد کند». بگذارید خبر بد را همین حالا به شما بدهم. واکنش شما به یک متن ادبی، بسته به نوع نظریه واکنش خواننده که مورد بحث ماست، می‌تواند ناقص یا به نسبت واکنش‌های دیگران ناقص‌تر تشخیص داده شود. حتی هنگامی که شکل خاصی از نظریه واکنش خواننده بر عدم وجود چیزی تحت عنوان واکنش ناقص (یا نادرست یا نامناسب) اصرار می‌ورزد، وظیفه شما در مقام پژوهنده آن نظریه صرفاً ابراز واکنش نیست، بلکه باید واکنش خودتان با

واکنش‌های دیگران را تحلیل کنید و این تحلیل است که می‌تواند ایراد داشته باشد (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۶۵).

۳- واینسهایمر، فصل پنجم کتاب *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی* را به بیان تمایزگذاری گادامر میان تأویل صحیح و تأویل غیر صحیح اختصاص می‌دهد که به‌روشنی وارد قلمرو ارزش‌گذاری و نقد می‌شود. در نظر او، «هر تأویلی به معنای دقیق کلمه، با آنچه تأویل می‌کند متفاوت و در عین حال همسان است. تأویل، تأویل نیست الا در صورتی که به این هر دو صفت متصف باشد. اگر با آنچه تأویل می‌کند (به معنایی) همسان نباشد، تأویل نیست بلکه متنی جدید است که به متن اول ربطی ندارد، واگر با آنچه تأویل می‌کند (به معنایی) متفاوت نباشد تأویلی از متن نیست بلکه رونوشتی از آن است. پس مفهوم تأویل جامع دو قطب است» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۳۵). اگر بخواهیم اشاره کوتاهی داشته باشیم به قضاوت و ارزش‌گذاری‌هایی که گادامر خود به عنوان بزرگ‌ترین چهره هرمنوتیک فلسفی انجام داده‌است می‌توان به رای و نظر او در *حقیقت و روش* پرداخت. آنجا که به تبارشناسی ویژگی‌های اثر کلاسیک در آرای وینکلمان و درویزن می‌پردازد و با نقد و داوری ارزش‌شناختی، علاوه بر تشخص سبکی و قدمت زمانی از عنصر سومی سخن می‌گوید که عبارت است از حالت قابل‌توجهی از هستی تاریخی بودن (to a notable mode of being historical)، که در هر عصری، سویه‌های متفاوت و متنوعی از آن آشکار می‌گردد (Gadamer, 2004: 287). البته این هستی تاریخی چنان ظرفیتی دارد که در برابر نقدهای گوناگون پایداری می‌ورزد. چنانکه واینسهایمر اشاره کرده‌است اثر کلاسیک مانند سایر متون نیست که همچون پنیر سویای زبانی، به طور منفعلانه به عمل‌آوری انتقادی هر توصیفی تن در دهد بلکه قدرت تأمل انتقادی را زیر سؤال می‌برد و مهمتر آنکه «بازجویان خویش را به پرسش می‌گیرد» (واینسهایمر، ۱۳۸۱: ۱۹۴). به تعبیر دیگر، حقیقتی در این دسته از متون هست که مواجهه با آن، سرچشمه مکالمه و در نهایت، دانایی است (احمدی، ۱۳۹۱: ۵۸۴). زیرا مخاطب با متن وارد مکالمه‌ای پویا می‌شود و دگرگون شده از این گفتگو خارج می‌شود (گروندن، ۱۳۹۳: ۱۰۲). می‌توان نقد و تحلیل‌های هرمنوتیکی گادامر از اشعار ریلکه، هولدرلین و گوته در کتاب *ادبیات و فلسفه در گفتگو* را شاهد دیگری از ورود هرمنوتیک فلسفی به حوزه تفسیر و نقد دانست (نک. گادامر، ۱۳۸۸).

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۳. *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.

احمدی، ب. ۱۳۹۱. *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

ایزدی‌نیا، ح. و واعظی، ا. ۱۳۹۳. «چالش گادامر و هرش بر سر معیار درستی تفسیر». نشریه *حکمت و فلسفه*، ۳(۱۰): ۴۵-۵۸.

ایگلتون، ت. ۱۳۸۰. *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

بلایشر، ژ. ۱۳۸۰. *گزیده هرمنوتیک معاصر*، ترجمه س. جهانگیری. آبادان: پرسش.

بهشتی، م. و داوری، ز. ۱۳۸۸. «متن: نقطه تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی (هرمنوتیک پدیدارشناسانه هانس-گئورک گادامر، پل ریکور و نظریه ادبی جدید». *نقد ادبی*، ۶(۲): ۲۵-۵۲.

پالمر، ر. ا. ۱۳۸۴. *علم هرمنوتیک*، ترجمه م.س. حنایی‌کاشانی. تهران: هرمس.

پاینده، ح. ۱۳۹۱. *داستان کوتاه در ایران*: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی. ج۱. تهران: نیلوفر.

تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی. تهران: نگاه امروز.

تودوروف، ت. ۱۳۸۲. *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه م. نبوی، تهران: آگاه.

رمبرگ، ب. و گسدال، ک. ۱۳۹۳. *هرمنوتیک*، ترجمه م. محمدی. تهران: ققنوس.

ریکور، پ. ۱۳۶۸. «رسالت هرمنوتیک». ترجمه م. فرهادپور و ی. اباذری. *فرهنگ*، (۴و۵): ۲۳۶-۲۹۴.

ریکور، پ.۱۳۸۶. *زندگی در دنیای متن*، ترجمه ب. احمدی، تهران: مرکز.

سوندی. پ ۱۳۹۷. *درآمدی بر تاویل شناسی ادبی*، ترجمه ع. محمدی آسیابادی. تهران: سوره مهر.

شبستری، محمد. ۱۳۷۵. *هرمنوتیک، کتاب و سنت*، تهران: طرح نو

شرت، ا. ۱۳۸۷. *فلسفه علوم اجتماعی قاره‌ای؛ هرمنوتیک، تبارشناسی* و نظریه انتقادی از یونان باستان تا قرن بیست‌ویکم، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.

گادامر، ه.گ. ۱۳۸۸. *ادبیات و فلسفه در گفتگو*، به کوشش ر. پاسلیک. ترجمه، تقریر و شرح از ز. زواریان. تهران: نقش‌ونگار: نقد فرهنگ.

گروندن، ژ. ۱۳۹۳. *هرمنوتیک*، ترجمه م. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

گروندن، ژ. ۱۳۹۵. *درآمدی به علم هرمنوتیک فلسفی*، ترجمه م.س. حنایی‌کاشانی. تهران: مینوی خرد.

لامارک، پ. ۱۳۸۲. *فلسفه ادبیات*، ترجمه م. محمد امینی، تهران: فرهنگ نشر نو.

واعظی، ا. ۱۳۸۵. *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ اندیشه اسلامی.

واینسهایمر، ج. ۱۳۸۱. *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*، ترجمه م. علیا. تهران: ققنوس.

ولک، ر. ۱۳۷۳. *تاریخ نقد جدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. ج ۲ و ۴/۲. تهران: نیلوفر.

هارلند، ر. ۱۳۸۵، *درآمدی تاریخی بر نظری ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمه ع. معصومی و ش. جورکش و دیگران. تهران: چشمه.

هرش.ا . د. ۱۳۹۵ . *اعتبار در تفسیر*، مترجم م. مختاری. تهران: حکمت.

هوی ، د .ک ۱۳۸۵. *حلقه انتقادی*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: روشنگران.

Bruns, G.L. 1982. Inventions: *Writing, Textuality, and Understanding in Literary History*, New Haven: Yale university press.

Gadamer, H. G. 2004. *Truth and Method*, trans J. weinsheimer & D. G. Marshall. New York: Continuum.

Kalaga, T. 2015. *Literary Hermeneutics: From Methodology to Ontology,* Cambridge Scholars Publishing. Lady Stephenson Library: Newcastle upon Tyne, NE6 2PA, UK.

Sehleiermacher, F. 1998. *Hermeneutics and criticism and other writings*, translated and edited by A. Bowie. Cambridge University Press.

Warnke, G. 1987. *Gadamer: Hermeneutics, Tradition, and Reason (Key Contemporary Thinkers)*, Johnson: Polity Press.

DOI:10.22124/naqd.2020.12606.1660
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.3.6

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۷۳-۵۷

ساختار افسانه‌گردانی در شعر آزاد نیما

دکتر علی تسلیمی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۶

چکیده

افسانه‌گردانی ریشه در افسانه‌گرایی رمانتیست‌ها در اواخر سده هجدهم میلادی دارد. در واقع رمانتیک‌ها بودند که افسانه‌گرایی را که گونه‌ای از بازنویسی و بازآفرینی افسانه‌ها بود، آغاز کردند. اما سمبولیست‌ها در ارائه افسانه‌گرایی و حتی افسانه‌گردانی جدی‌تر عمل کردند. میان افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی تفاوتی بنیادی به چشم می‌خورد؛ بازآفرینی افسانه و افسانه‌گرایی توجهی آشکار به افسانه داشت، درحالی‌که افسانه‌گردانی به دگردیسی بینامتنی و مبهم افسانه می‌نگریست که گاهی خواننده نمی‌توانست رد پایش را در افسانه بجوید. در ایران نیما یوشیج نخستین شاعری است که افسانه‌گردانی را آن‌هم با طرز کار ویژه خود در شعر آزاد به کار برد. هدف این مقاله معرفی روایت افسانه‌ای در لایه‌های درونی شعر نیمایی است و از نتایج آن ورود زنانگی و سرپیچی از زبان سرسخت مردانه است. این مقاله به بررسی ساختار شعر آزاد نیما بویژه شعر «برف» از دیدگاه افسانه‌گردانی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: شعر آزاد نیمایی، افسانه‌گردانی، افسانه‌گرایی، ابهام، برف.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

* taslimy1340@yahoo.com

۱- مقدمه

نظریات نیما پراکنده و مبهم است. او خود بارها گفته‌است اگر تهی‌دستی و گرسنگی بگذارد به آنها انسجام می‌دهم. فشرده سخن‌های نیما درباره طرز کار و کلیدواژه‌های پیرامونی‌اش چون تکنیک، فرم، سبک، قالب، ترکیب، توصیف، طرح و روایت، موضوع، میدان زندگی، ذوق و احساس که مقدمه افسانه‌گردانی او هستند، بدین قرار است:

نیما تشبیه را به شیوه کلاسیک و دست‌کم با آن سنت‌های ادبی به نقد می‌کشد. «تشبیه برای قوت دادن به مقصود است. تشبیهات مکرر، بسیار زننده واقع شده، ذهن را دور می‌کند» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۸۶). شیوه کار این است که از یک عنصر چون تشبیه به گونه‌ای دیگر بهره‌برداری کنیم؛ از تشبیهات کهن و تکراری خودداری کنیم و حتی از اندازه تشبیهات تازه بکاهیم و اگر تشبیهی به کار می‌بریم، هم‌نشین‌های متفاوتی داشته باشد. «کلمات به خودی خود، کارصورت‌بده نیستند. نباید فریب خورد. اثری که ما درمی‌یابیم در ترکیب است [...] باید دانست این مقررات را در کجا و چطور و برای چه به کار می‌بریم و من باز همان طرز کار را به شما گوشزد می‌کنم» (همان: ۲۱۷). این سخن نیما به کارکرد واژگان در جمله و متن بازمی‌گردد که شیوه‌ای فرمالیستی و ساخت‌گرایانه دارد؛ همنشینی اندام‌وار، اثرگذار و برجسته‌ساز واژگان. هر واژه‌ای باید واژه دیگری را پوشش دهد و همگی در سمت‌وسوی درون‌مایه شعر باشند. واژگان باید با هم، با موضوع و مضمون و معنی و با وزن هماهنگ باشند. خانلری، تولللی و بسیاری وزن و معنی را نمی‌شناسند و «اصالت طرز کار را از دست می‌دهند[...]. کار هیچ‌کدام از این اشخاص در قالب اصلی یعنی سازگار با معنی نیست» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۳). تنها تازگی یکی از آنها هم شرط نیست، همگی با هم با طرز کار پیوند می‌یابند. «شما موضوع و مضمون را تازه گرفته‌اید، اما طرز کار همان طرز قدیم است» (یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۸۲).

از شیوه‌های پرداختن به درون‌مایه تازه، وصف و روایت تازه است. توصیف بیان‌گر حالات و صفات شخصیت‌ها و فضای اثر است که از سرعت روایت می‌کاهد. در برابر آن، روایت، معمولاً با فعل‌هایش متن را به پیش می‌راند، ولی وصف در جمله‌های اسنادی خودنمایی می‌کند و خواننده را منتظر نگاه می‌دارد. این انتظار گاهی اثرگذار است و نباید به‌سادگی از آن گذشت. نیما در نامه‌ای به هدایت گونه‌ای از وصف را انکار و گونه دیگرش را می‌پذیرد: «اگر بنا بر سلیقه من باشد من این وصف را هم نمی‌پسندم: (در باز شد، دختر رنگ‌پریده‌ای هراسان بیرون آمد). از روی همه‌چیز به واسطه بی‌حوصلگی جستن شده‌است. حس انسان

اصطکاک پیدا می‌کند به تنسیق صفات قدیمی‌ها، نه به دقت مرتب و با مدارای نویسنده امروزی» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۵۳۹). وی توصیف در داستان‌های رئالیستی را مناسب می‌داند که آنها معمولاً تشبیهات کمتری دارند، اگرچه گاهی وصف را به شیوه فرمالیستی در حرکت داستان نمی‌پسندد، ولی در شعر به آن گرایش نشان می‌دهد (نک. یوشیج، ۱۳۹۴: ۱۳۰).

تخیل و ابهام در واژگان، ترکیبات و مفاهیم افسانه‌ای و اسطوره‌ای طرز کار بنیادی نیماست که نتیجه آن سمبولیستی‌شدن اثر است؛ او بر این باور است که ابهام هر کشوری در افسانه‌ها و اساطیر آن ریشه دارد. اگر اساطیر آنها مجسم، بت‌گونه و عینی باشد، نویسنده و شاعر باید در ابهام‌سازی‌اش بیشتر تلاش کند.

> در یونان چون از اول خدایان اساطیری آنها دارای اشکال ظاهری و معین بودند، مثلاً پرومته که در کوه‌های قفقاز مقید و عقابی از کبد او تغذیه می‌کرد و هرکول قوت عضلات خود را می‌بایست نشان بدهد، اولین قلم هنری هم تمثال معین را از آنها به وجود آورد، طرز کار آنها به هیچ ابهامی برنمی‌خورد، کوچک‌ترین خطی معنی معین داشت. در موسیقی با صدا تعبیر می‌شد، در نقاشی با رنگ. با این نظر آپولون خدای شعر و هنرهای زیبا همیشه به روی پا ایستاده و بر بالای سر حیواناتی قرار گرفت [...]. در صورتی که برای ما از قدیم‌ترین گذشته‌های تاریخی به عکس بوده‌است، اهورامزدا بر تخت روشنایی خود و فرشتگانش در پیش روی او، صورت‌های ظاهری و معین‌تر از این نمی‌توانستند داشته باشند، و اهریمن، آن جنس بدکار، با شکل دیده‌نشدنی خود در دنیا آواره ماند. از همین رهگذر همه‌چیز سمبول واقع شد. آهنگ‌های موسیقی، احساسات شعری، تصویرهایی را که نقاش‌های ما (مینیاتورسازها) زمینه برای کار خود قرار دادند، با ابهام و وسعت، ارتباط پیدا کرد (همان: ۴۹-۵۰).

البته نیما ذوق و احساسات شاعر را معیار کار دانسته و در *ارزش احساسات* در زندگی هنرپیشگان بارها اشاره کرده و نیز همه این شیوه‌ها را در نقد و نظرات خود از جمله درباره اسماعیل شاهرودی و شین پرتو ارائه داده‌است.

این مقاله به ترکیب نظریات خودآگاهانه (طرز کار) و ناخودآگاهانه نیما که من آن را افسانه‌گردانی می‌نامم، می‌پردازد و آنگاه شعرهایش را از این دیدگاه مرور می‌کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

درباره آثار نیما مقالات، کتاب‌ها و رساله‌های فراوانی نوشته شده‌است که یادآوری آنها مفید به نظر نمی‌رسد، زیرا در میان آنها هیچ‌کدام با نام و مقصود افسانه‌گردانی، نه در آثار نیما و

نه در آثار دیگران دیده نمی‌شود. اما می‌توان پیشینه عملی افسانه‌گردانی نیما را تا حدی در اروپا، آن هم به گونه‌ای متفاوت، جست‌وجو کرد تا روند تدوین این اندیشه را توضیح داد.

۱-۱-۱- فرایند تاریخی افسانه‌گردانی

در اواخر سده هجدهم و اوایل سده نوزدهم رمانتیک‌ها به افسانه‌گرایی رو آوردند و گاه نامستقیم به افسانه‌گردانی نزدیک شدند. افسانه‌گرایی گونه‌ای از بازنویسی و بازآفرینی قصه‌های پریان است، نمونه‌اش روایت‌های متفاوت افسانه‌های فاوست است. اما گوته تا حدی از افسانه‌گرایی جدا شده‌است. *گوته* در *فاوست* خود قصه‌هایی را که سینه‌به‌سینه درباره شخصیت فاوست گفته شده‌است به روایت می‌کشد، اما فاوست او، وارونه آنچه گفته‌اند، نجات می‌یابد، تا خوش‌فرجامیِ افسانه‌وارش رقم خورد. گوته در اینجا همان کاری را می‌کند که *نیما* با مانلی کرده‌است. *گوته* روایات شفاهی را هنرمندانه ارائه داده و تا حدی به افسانه‌گردانی رو آورده‌است.

سمبولیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها در اواخر سده نوزدهم به همه‌چیز از جمله افسانه‌ها گوشت و پوستِ تخیل دادند و در شعر به افسانه‌گردانی روآوردند. آنها تخیل و نماد را از نظریه‌پردازان رمانتیک اخذ کردند و عملاً به نمادپردازی، تخیل، ابهام و ذهنیت نیرومندتری رو آورند(۱). مسخ کافکا دیگر یک افسانه‌گرایی از مسخ اُوید یا قصه‌های *هزار و یک شب*، یا افسانه‌های محلی نیست. در اینجا افسانه‌گردانی با تخیل و ابهام همراه است. این اثر، مسخ را وارد حیطه‌های ادبی، اجتماعی، خانوادگی، محیط کار و سیاست می‌کند. تمثیل‌های آن دیگر یک تمثیل ساده‌ای که رمانتیک‌ها در برابر نماد می‌گذارند، نیست. الیوت یک مفهوم مذهبی سترون را در *سرزمین بی‌حاصل* با بسیاری از اسطوره‌ها و افسانه‌ها می‌آمیزد؛ با قصه‌های مسیحی، کلاسیک و افسانه‌های محلی با زبانی نمادین. گرایش بیشتر نویسندگان برجسته سمبولیسم، سرایش شعر بود. بودلر، رمبو، ورلن و مالارمه در شعر افسانه‌گردانی می‌کردند (گاهی کسانی چون موریس مترلینگ در نثر نیز همین کار را می‌کردند). «رمبو قصه‌های پریان را به طور گسترده در شعر روایی تجربی‌اش به تصویر می‌کشد تا این ژانر سنتی را دگرگون سازد» (Galens, 2002: 302).

چدویک درباره شعری از رمبو تحلیلی ارایه می‌دهد و در آن از جهان آرمانی و افسانه‌وار مرد و زنی، با جهان مردانه و زنانه هر یک سخن می‌گوید و بیان می‌دارد که این شعر نماد آشکاری

ندارد. وی می‌گوید: شاه و ملکه در واقع خود رمبو و دوستش، یا آنچنان که بعدها می‌گفت، «همراهش در دوزخ» ورلن‌اند که می‌کوشند جهانی آرمانی بسازند و کوتاه‌مدتی هم موفق می‌شوند و آن هنگام بهره‌مندی‌شان از موفقیت‌هایی است که پرده‌های ارغوانی و نخل‌ها نماد آن‌اند [...]. یادآوری لحظه گذاری موقتی که دو انسان بسیار متفاوت، یکی پر از صلابت و اعتماد، دیگری با سرشتی مردد و اساساً زنانه پس از تقلایی طولانی به آن دست یافتند. اما حتی در این سطح هم، باز خواننده مختار است که نمادهای شعر را تأویل کند و دریابد که مضمون آن فقط وصلت شاهی و ملکه‌ای در سرزمینی دور نیست (چدویک، ۱۳۷۵: ۴۰-۴۱). چدویک در اینجا تقریباً به همه ویژگی‌هایی که برای افسانه‌گردانی برمی‌شماریم اشاره کرده‌است؛ جهان آرمانی، زمینه‌های خانگی و روستایی، فضاهای افسانه‌ای و زنانه و ابهام و نماد در تأویل آن. کتاب‌هایی چون *پرنده آبی*، *سوءتفاهم*، *صد سال تنهایی*، *صید قزل‌آلا در آمریکا*، *اگر شبی از شبهای زمستان مسافری* و *پاک‌کن‌ها* و نیز بسیاری از شعرهایی که گاه مانند آنها سمبولیستی، اگزیستانسیالیستی، مدرنیستی، رمان نویی یا موج نویی، پسامدرنیستی و پساساخت‌گرایانه‌اند، نیز آثار افسانه‌گردانند که نمونه‌وار به نمایش‌نامه *سوءتفاهم* اشاره خواهم کرد.

۱-۲- چارچوب نظری

چارچوب بنیادی بحث با دریافت افسانه‌گردانی و کلیدواژه‌های وابسته به آن چون «افسانه‌گویی»، «افسانه‌گرایی»، «افسانه‌ـ زنانه» و «ناهمجنس‌کشی زنانه» روشن می‌شود. افسانه‌گردانی در برابر افسانه‌گویی و افسانه‌گرایی قرار دارد. افسانه‌گویی بیان ورسیون‌ها و روایت‌های نزدیک یک افسانه است، مانند روایات مربوط به «شنگول و منگول» که بز در جایی با گرگ و در جایی با شغال می‌جنگد. برای تفهیم بیشتر باید گفت که این حالت به بازنویسی نزدیک است. «افسانه‌گرایی» را که برای فهم بیشتر به بازآفرینی مانند می‌کنیم، آن است که قصه‌اش را گسترش دهیم و حتی آن را در اندازه‌های فیلم سینمایی کودکان، یا داستان و شعری تازه بنویسیم. مثال دیگر برای افسانه‌گویی و افسانه‌گرایی، *اوراشیما* ست. *اوراشیما* ترجمه هدایت (۱۳۵۰)، یکی از ورسیون‌های اوراشیمایی است که در ژاپن روایت می شود. اصل این ترجمه، افسانه‌گویی است، چراکه خود به‌گونه‌ای بازنویسی و روایتی از اوراشیمایی دیگر است. اما هنگامی که نیما در شعر«مانلی» به روایت آن می‌پردازد، تا اندازه‌هایی افسانه‌گرایی کرده و در برخی موارد به افسانه‌گردانی نزدیک شده‌است؛ برای

نمونه، شخصیت در پایان روایت مانلی به گونه‌ای ابهام‌آمیز به دریا می‌نگرد، اما اوراشیمای ژاپنی به دریا بازنمی‌گردد و در ساحل می‌میرد و البته این تفاوت برای افسانه‌گردانی کافی نیست. از همین‌رو، باید این کار را میانجی افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی و نقطه‌عطفی برای افسانه‌گردانی دانست. این منظومه اگر به اوراشیما وفادارتر می‌شد، عنصر غالبش افسانه‌گرایی بود، اما افسانه‌گردانی به معنی واژگون‌کردن و دگرگون‌ساختنِ افسانه و غیر افسانه و حتی اسطوره در اثر ادبی است؛ به‌گونه‌ای که یادآور افسانه و بینامتنیت آنها در عین داشتن ابهام باشد. این کار با بازنویسی و بازآفرینی قصه‌ها که گونه‌ای از افسانه‌گرایی است، تفاوت دارد. اسطوره‌گردانی نیز همین کار را انجام می‌دهد، به شرطی که یادآور بینامتنی اسطوره‌ها باشد و همچنین به روایت افسانه‌ای بدل نشده باشد. اگر اسطوره‌ها نیز به روایت افسانه‌ای نزدیک شوند، باز هم افسانه‌گردانی است. ادبیات به‌ویژه شعر، توانایی این کار را دارد، تا آنجا که با دید غیر ژرف‌نگر نمی‌توانیم بسیاری از آثار افسانه‌گردان را دریابیم. باید تکرارکنیم که افسانه‌گردانی، هم افسانه‌ها را با شگردهای فرمالیستی، سمبولیستی و پساساختگرایی و به زبان کریستوا، نشانه‌ای و انقلابی (Vide. kristeva, 1984: 23)، دگرگون می‌کند[۲] و هم غیرافسانه‌ها را به افسانه‌ها نزدیک می‌سازد. در هر حال، نشانه‌هایی از افسانه‌ها چون روایت زنانه، خانگی، زندگی عملی و مانند آن در متن باقی می‌ماند. بنابراین افسانه‌گردانی، نه افسانه‌گرایی و نه افسانه‌زدایی است. افسانه‌گردانی سه شکل دارد؛ ۱- شعرهایی که به‌روشنی از افسانه‌ها گرفته شده‌اند و گاه به بازآفرینی نزدیک می‌شوند، مانند «مانلی» و «خانه سریویلی»؛ ۲- آثاری که عناصر افسانه‌وارش نامستقیم به چشم می‌خورد؛ مانند «مادری و پسری» و «خانواده سرباز»؛ ۳- آثاری که افسانه‌وار بودنشان دیریاب است، مانند «ری‌را». وی با بینامتنیت پیچیده، دگردیسی، واژگونی، واسازی و انهدام و بازسازی ابهام‌آمیز افسانه‌ها و نیز با واژگون‌کردن مفاهیم دیگر به سوی افسانه و برعکس به این کار دست می‌زند. چگونه می‌توان گفت که شعرهای پیشرفته نیما چون «برف» بی‌هیچ واژگونی و ابهامی به افسانه‌های برادرکشی، پسرکشی و ناهم‌جنس‌کشی اشاره دارد؟ واژگونی افسانه در شعرهای نیمایی گاهی به حدی است که بسیاری از خوانندگان درنمی‌یابند که افسانه‌ای در میان است.

افسانه‌ها زنانه‌اند، زیرا افسانه‌ها بیشتر در خانه‌ها بازگو می‌شوند. از نشانه‌های آن نیز خانگی‌بودن زمینه‌ها، سادگی ماجراهای تربیتی، کمرنگی میدان‌های جنگ و قهرمانی، بومی بودن فضاها و ساده بودن خط روایت‌ها در آن‌ها است، در برابر آن اسطوره‌ها هستند که

معمولاً به قلم مردان نوشته می‌شد. در افسانه‌ها مردان کم‌رنگ هستند و زنان بازیگر میدان‌اند و اگر روایتی علیه زنان (نامادری و مادرشوهر) شنیده شود آن هم از دیدگاه عروس، نادختری و هوو ست نه مردان. زیرا مردان خود عامل پیدایی مادرشوهر و نامادری هستند (شوهر چه‌بسا با مادرش جنگی ندارد و همین شوهر است که هوو و نامادری به خانه می‌آورد) و بدگویی از آنان جز از زبان زنان نیست. برای گذر از این بحث در این فرصت اندک از خود نیما کمک می‌گیرم:

هیچم نرود ز یاد کان‌جا
پیره‌زنکی رفیق خانه
می‌گفت برای من همه شب
نقلی به پسند بچگانه
تا دیده من به خواب می‌رفت (یوشیج،۱۳۹۰: ۸۹).

نیما هیچگاه در نوشته‌هایش به راوی یا نقال مرد در افسانه‌ها و قصه‌های پریان اشاره نکرده و در این باره تنها از روایت زنانه یاد کرده‌است. در نامه‌ای به خواهرش می‌نویسد: «شب‌ها مادرم برای این دختر کوچک نقالی می‌کند» (یوشیج، ۱۳۹۳: ۸۵). در جای دیگر می‌نویسد: «با پیرزن‌هایی هم‌صحبت می‌شوم که صحبت‌هاشان مملو از افسانه‌های دلکش دیو و جن و پری است» (همان: ۲۵۱). ناگفته نماند اگر مردان گاهی افسانه بگویند، باز هم به تأثیر از زبان زنانه است. هنگامی‌که زبان زنان گویاست، مردان اهمیتی ندارند، چنانکه در قلم مردان که اسطوره‌ها را می‌نگارند، زنان کم‌اهمیت هستند. بنابراین به گونه‌ای ناهمجنس‌کُشی یا ناهمجنس‌ستیزی شکل می‌گیرد. یادمان باشد که شوهران سبب بیزاری از نامادران هستند.

ناهم‌جنس‌کشی در برابر هم‌جنس‌کشی *فرویدی* قرار دارد[۳]. فروید در کشتن مادر به دست الکترا و اورست، به الکترا تکیه می‌کند، اما در این مقاله به اورست تکیه می‌کنیم. فروید در این‌باره از عشق الکترا به پدر یاد می‌کند و عقده الکترا را پیشنهاد می‌کند، اما این مقاله از منظر اورست، به «عقده اورست» می‌پردازد. فروید عشق و نفرت را در رقابت با هم‌جنس طرح می‌کند و نتیجه آن را هم‌جنس‌کشی به شمار می‌آورد؛ نویسنده این مقاله همان رقابت را با هم‌جنس در نظر می‌گیرد؛ علت هر دوی این کار میل به محارم است؛ در هم‌جنس‌کشی، کشتن هم‌جنس برای رسیدن به ناهم‌جنس است، به‌خاطر عشق به او، و در ناهم‌جنس‌کشی، کشتن او برای نفرت از اوست و این نفرت در ادامه همان عشق است که به

خاطر تصاحب دیگران بر اوبژه ناهم‌جنس، سوژه‌بودن و تصاحب خود را از دست می‌دهد. بسیاری ظاهربینانه می‌گویند که در این افسانه‌ها هیچ میلی به محارم دیده نمی‌شود، همگی از سر ناشناختگی است، اما نمی‌پرسند که چرا این افسانه‌ها شکل می‌گیرند و چگونه میل ناخودآگاه در این افسانه‌ها ناگفته می‌ماند. نغز آنکه ناهم‌جنس‌کشی در داستان سیاوش، به نامادری نسبت داده شده است تا زشتی این میل در جامعه و خانواده پنهان ماند. هرجا که پای میل جنسی به محارم خونی و نَسَبی در میان است، به‌گونه‌ای میل جنسی‌اش ناگفته می‌شود و هرجا که میل جنسی به زبان می‌آید، نَسَبی بودن آن نگفته می‌ماند تا پای محارم سَبَبی و غیرخونی به میان آید و قصه و قصه‌گو مورد انتقاد نباشند. فروید میل به محارم را بیان کرده و مطرود شده‌است (نک. هلر، ۱۳۸۹: ۱۲۲). وی این بخش از شعر *فاوست* گوته را می‌پسندید:

از هرچه بگذریم، بهترین چیزهایی که می‌دانی
به بچه گفتن نمی‌توانی (فروید، ۱۳۸۸: ۱۵۲).

تکرار می‌کنیم که رقابت با هم‌جنس گاهی باعث می‌شود که ناهم‌جنس کشته شود و این کار با پسرکشی، پدرکشی و هم‌جنس‌کشی تفاوت دارد. عنصر غالب اسطوره‌ها ناهم‌جنس‌کشی مردانه است، اما در افسانه‌ها بیشتر به ناهم‌جنس‌کشی زنانه برمی‌خوریم؛ نام پدر محو و گاهی پدر کشته می‌شود. بعضی از فمینیست‌ها تا حد ستیزه‌جویی و سرپیچی در برابر مرد پیش می‌روند. شاید ناهم‌جنس‌کشی زنانه نیز با بدی پایان می‌یابد، اما گاه چاره نیست، به‌ویژه آنجا که پدران تبهکار باشند. در افسانه‌ها زنان و دختران به ناهم‌جنس ستیزی پرداخته‌اند. درافسانه گیلانی «حلقه ازدواج» (نک. تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۸۰) یا ورسیون مازندرانی‌اش، «دختر یهودی»، پدر که می‌خواسته با دختر ازدواج کند، دختر می‌گریزد و با شاهزاده ازدواج می‌کند تا پدر مجازات و کشته شود (نک. سادات اشکوری، ۲۲۳-۲۲۷). ناهم‌جنس‌کشی زنانه در برابر «عقده اورست» قرار دارد، اما در افسانه‌ها، برخلاف اسطوره‌ها که معمولاً دختران نام ندارند تا ناهم‌جنس‌کشی زنانه به نام‌شان باشد، چه باید کرد؟ نام این عقده را در اینجا «عقده افسانه» باید گذاشت. زیرا افزون بر اینکه «افسانه» در ایران نام زنان است، قصه زنانه نیز افسانه نام دارد. از سویی منظومه «افسانه» نیما نیز نام زن و معشوقی است که در آن گاهی به معنی قصه هم اشاره می‌شود: «تو یکی قصه‌ای؟» / افسانه: «آری آری».

برای روشن‌تر شدن مطلب بازگو می‌کنم که افسانه‌گردانی باید این ویژگی‌ها را داشته باشد:

۱- افسانه را ناافسانه نشان دهد و هرچه افسانه را کم‌رنگ‌تر و نامستقیم‌تر به نمایش بگذارد، هنری‌تر است تا آنجا که گویی افسانه‌ای در میان نیست. خواهیم دید که «او» در شعر «در شب سرد زمستانی»، زنی است که خود «قصه» و افسانه است: «تو یکی قصه‌ای؟ افسانه: آری آری». راه دیگر این است که ناافسانه را به افسانه نزدیک کند؛ شعرهایی چون «مادری و پسری» که باز هم بدان اشاره می‌کنیم، افسانه نیستند، ولی تنهایی مادر، جست‌وجوی نان و زندگی و فضای روستایی و درد دل‌های زنانه‌اش داستان را افسانه‌وار می‌سازد؛ پس افسانه‌گردانی، گردش و چرخش افسانه به ناافسانه و نیز وارونه آن است.

۲- ابهام و تخیل سمبولیستی داشته باشد؛ ابهام سمبولیستی دارای ابهام یا بهتر بگوییم ایهام کلاسیک نیست. متن آن به سادگی بسته نمی‌شود و چه‌بسا همواره باز است و از سویی فقط یک نماد کلی و منفرد نیست که در ارتباط با واژه‌های دیگر متن سرسختی نشان دهد و همه‌جا دارای یک مفهوم یا مفاهیم نزدیک به هم باشد. خواهیم دید که زرد و قرمز در شعر برف در همنشینی با ازاکو، وازنا و مانند آن، یک مفهوم دیگری هم پیدا می‌کند و شاید از دیدگاهی دیگر مفهوم دیگری نیز داشته باشد. ابهام فرمالیستی و پساساختگرا هم می‌تواند جانشین آن باشد.

۳- بینامتنیتی که کریستوا می‌گوید داشته باشد؛ بینامتنیت از دیدگاه کریستوا دگردیسی یک متن دیگر در متن حاضر است (Vide. kristeva, 1984: 60)، نه بهره‌گیری صرف از متنی دیگر. بینامتنیت واقعی و کریستوایی تا حدی مانند تفاوت آخر شعر «مانلی» در برابر «اوراشیما»، و از آن مهم‌تر، آنچه در شعر «برف» می‌بینیم است؛ بینامتنیت دگردیسی‌یافته آن افسانه مازندرانی و نمایشنامه کامو که خود متأثر از متون کلاسیک دانسته می‌شوند، در شعر برف به چشم می‌خورد.

۴- زنانه بودن شعرها به تأثیر از گرایش نیما به افسانه؛ افسانه‌ها از آنجا که روایت زنانه و خانگی دارند، زنانه‌اند و شاعری که بدان می‌گراید، به افسانه‌گرایی و افسانه‌گردانی رو می‌کند. از ویژگی‌های زنانه بودن افسانه‌ها ناهمجنس‌کشی زنانه است. در اسطوره‌ها که مردان و زبان مردانه راوی آنها هستند، ناهمجنس‌کشی مردانه غالب است، مانند عقده اورست است که مادرش را می‌کشد، اما چنانکه نشان داده‌ایم، در افسانه‌ها وارونه‌اش غالب است؛ زنان و دختران محارم مذکر را می‌کشند.

اثر ادبی و شعری که حتی یکی از این ویژگی‌ها را نـدارد، از افسـانه‌گرایی دور اسـت. مـا این مفهوم را عملی‌تر روشن می‌سازیم.

۲- نگاهی به شعرهای نیما و بررسی شعر برف

آثار نیما به شیوه‌های گوناگون به افسانه‌ها نظر دارند. ایـن آثـار گـاهی بـه زبـان نیمـا گوشـت و پوستی چندان بر قصه‌ها نداده‌اند؛ «روبـاه و خـروس»، «خریـت»، «کچبـی» و حکایـات تمثیلـی دیگر چون برخی از «انگاسی»ها. در قصه نخست، روباه خروس را با ریاکاری می‌فریبـد. در دومـی خر نمی‌تواند مانند فیل از آب بگذرد و در سومی کچبی که می‌خواست راه عقاب را به آشـیانه‌اش قطع کند، پل را خراب می‌کند و راه خودش قطع می‌شود. آثار یادشده هرچند نتـایج اجتمـاعی و سیاسـی دارنـد، معمـولاً افسـانه‌گویی بـه شـیوه‌های کلاسـیک‌اند و گـاه بـه افسـانه‌گرایی‌هایی می‌انجامند. اما افسانه‌گردانی نیما همراه با فرم‌گرایی و نمادگرایی به سه شیوه است:

شیوه نخست، شعرهایی را در بر دارد که مستقیم از افسانه‌ها و قصـه‌ها بهـره می‌گیرنـد؛ مانند «خانه سریویلی»، «مانلی»، «پـی دارو چوپـان»، «پریـان» و «ققنـوس». شـعر «خانـه سریویلی» که نیما این‌گونه شعرهای روایی را گاه داستان می‌نامد، روایتـی افسـانه‌وار اسـت. نیما می‌گوید:

> سریویلی شاعر، با زنش و سگش در دهکـده ییلاقـی ناحیـه جنگلـی زنـدگی می‌کردنـد. تنهـا دل‌خوشی سریویلی به این بود که توکاها در موقع کوچ‌کردن از یـیلاق بـه قشـلاق در صـحن خانه باصفای او چند صباحی اتراق کـرده می‌خواندنـد. امـا در یـک شـب توفـانی وحشـتناک، شیطان به پشت در خانه او آمده امان می‌خواهد. سریویلی مایل نیسـت [...]. بـالاخره شـیطان راه می‌یابد و در دهلیز خانه او می‌خوابد و موی و ناخن خود را کنده، بستر می‌سازد [...]. صـبح از هر روز دلگشاتر درآمد، ولی موی و ناخن شیطان تبدیل بـه مـاران و گزنـدگان مـی‌شـوند و سریویلی به جاروب‌کردن آنهـا می‌پـردازد. او همین‌طـور تمـام ده را پـر از مـاران و گزنـدگان می‌بیند و برای نجات ده می‌کوشـد [...] خانـه سـریویلی خـراب می‌شـود و سـال‌ها می‌گـذرد. مرغان صبح، گل با منقار خود از کوه‌ها آورده خانه او را دوباره می‌سـازند. سـریویلی دوبـاره بـا زنش و سگش به خانه خود بازمی‌گردد. اما افسوس دیگر توکاهـای قشـنگ در صـحن خانـه او نخواندند و او برای همیشه غمگین ماند (یوشیج، ۱۳۹۰: ۳۶۱- ۳۶۲).

این شعر جنبه افسانه‌واری دارد، اما بیش از یک بازآفرینی است. از جمله به این دلیل که سریویلی شاعر استعاره‌ای از خود نیماست. شعر «مانلی» ریشه در افسـانه‌ای دیگـر دارد کـه

اوراشیماست؛ مردی ساعاتی از شب نزد یک پری دریایی می‌ماند و هنگامی‌که برمی‌گردد، می‌بیند که قرن‌ها از عمر زمین سپری شده‌است. مرد همانجا می‌میرد (نک. هدایت، ۱۳۵۰)، اما شعر نیما، آن بدفرجامی را ندارد. شعر «پی دارو چوپان» که قصه چوپانی کماندار و جوان رعناست، جوان چوپان، آهویی را با تیر زخمی می‌کند و آهو به زنی زخمی تبدیل می‌گردد که چوپان ناچار می‌شود او را درمان و از او نگهداری کند. این افسانه باوری ایجاد کرده‌است که می‌گوید: اگر کسی آهو (شوکا) شکار کند، باید درپی درمانش باشد، اما این زن در شعر نیما دستیار چوپان می‌شود و داستان، شاعرانه و نیمه‌تمام به پایان می‌رسد. «پریان» یادآور فاوست است و نیما ادعا دارد که آن را بر پایه اندیشه خیامی ساخته‌است؛ شیطان می‌خواهد پریان را کامیاب کند، اما پریان غمگین‌اند و در آن باقی می‌مانند.

شیوه دوم شامل شعرهایی است که عناصر افسانه‌وار را نامستقیم می‌توان در آنها دید؛ شعرهای «محبس»، «خانواده سرباز»، «مادری و پسری» و «قلعه سِقریم» از این گروه‌اند.

نیما در شعر «محبس» از فقیری زندانی به نام کَرَم با دو بچه که یکی از آنها دختر دم‌بخت بود، سخن می‌گوید. او از ستم قاضی طغیان می‌کند و سخنان تندی به او می‌گوید و به محبس گرفتار می‌شود. این نشانه بی‌پدری و زنان بی‌شوهر در افسانه‌ها با مسائل اجتماعی درمی‌آمیزد. در خانه «خانواده سرباز» نیز خبری از مردِ خانه نیست؛ مرد به سربازی رفته و زنی تنها در برابر جهانی مردسالار و بی‌تفاوت به او، درمانده شده و در خانه مانده‌است؛ زنی با دو فرزند، که یکی شیرخواره و دیگری ده‌ساله است. این خانواده هم مانند خانواده شعر «محبس» است، اما فضاهای افسانه‌وارتری دارد؛ فضاهای روستایی، خانگی، کودکانه و نیز بخش اعجاب‌آور آن، گفت‌وگوی زن و شوهر در رؤیای زن که با این کار به این افسانه‌وارگی، پوست و گوشت امروزی داده می‌شود. شعر «مادری و پسری» نیز همین سمت‌وسو را دارد؛ وجود مادر و پسر که پایه قصه‌های پریان است. مادر در جست‌وجوی «نان» و «نقشه زندگی» روستایی است؛ همان زندگی روزمره و عملی. همچنین منظومه کلاسیک و بلند قلعه «سقریم» را باید از کارهای کلاسیک، عرفانی و مردانه‌ای دانست که انسان ناکامل را به جای انسان کامل معرفی کند.

شیوه دیگر دربردارنده شعرهایی است که در لایه‌های درونی و ابهام‌ها و سمبول‌هایش پیدا می‌شود. شعر پیشرفته در درون خود، چیزی را دگرگون و معمولاً افسانه‌گردانی و اسطوره‌گردانی می‌کند، اما کیفیت‌ها و کمیت‌های آن متفاوت است. شعرهای «پادشاه فتح»، «او به رؤیایش»، «گل مهتاب»، «امید پلید»، «چراغ»، «در شب سرد زمستانی» و «ری‌را» از

این گروه‌اند. شعر «ری‌را» هنوز از برترین شعرهای معاصر است که فضایی افسانه‌ای دارد؛ صدایی که می‌گوید: «ری‌را» که روشن نیست از آدم است یا طبیعت، فضایی پری‌وار و افسانه‌ای پدید می‌آورد. ری‌را هرچه باشد، دست‌کم زنی است که آن روز در قایق با ترانه‌های محلی او را صدا می‌کردند یا به دنبالش بودند و امروز افسانه درون نیماست که در رؤیای بیدارش خودنمایی می‌کند. «ری‌را» کفه ترازویی است که این سویش نیماست. ری‌را هم‌وزن نیما و نیمه دیگر وی و همواره زنگ و صدایش با اوست. برخی از نویسندگان پافشاری می‌کنند که ری‌را زن نیست، اما این واژه را آنیما یا زن درون گوینده شعر می‌دانند (نک. فلکی، ۱۳۹۶: ۶۳). این فضاها در شعرهای دیگر نیما از جمله «در شب سرد زمستانی» نیز دیده می‌شود: «و شب سرد زمستان بود/ باد می‌پیچید با کاج،/ در میان کومه‌ها خاموش/ گم شد او از من جدا، زین جاده باریک./ و هنوزم قصه بر یاد است./ وین سخن آویزه لب:/ که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟/ چه کسی این قصه را در دل می‌اندوزد؟» (یوشیج، ۱۳۹۰: ۷۳۴- ۷۳۵). هنگامی‌که باد می‌پیچد، رویدادی روایت می‌شود، روایتی از دل توصیف، فقط نیماست که این‌گونه با توصیف روایتش را آغاز می‌کند. در سطر بعدی هم توصیف است هم روایت: «گم شد او از من جدا، زین جاده باریک». باد اسطوره ویرانی و مرگ و نیز افسانه زندگی و زناشویی است؛ افسانه عشق و زندگی دیگر پایان خوش ندارد؛ زنی که باید در شب سرد و دراز زمستانی خانه گوینده را گرم کند و برایش قصه‌ای باشد، در تاریکی‌ها ناپدید می‌شود تا افسانه این‌بار بدفرجام باشد. این قصه که می‌تواند، هم افسانه شب‌های دیگرش باشد و هم داستان این جدایی، از روان گوینده پاک نمی‌شود. پس اکنون که آن زن از قصه گوینده رفته‌است، «که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟» فقط چراغ خانگی اوست که می‌سوزد، حتی خورشید و ماه هم نمی‌توانند احساس آن شب سرد زمستانی را زنده کنند. شعر «برف» (۱۳۳۴) را از این دیدگاه می‌خوانیم:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌ند
قرمزی رنگ نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار
صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست.
گرته روشنی مرده برفی همه کارش آشوب
بر سرِ شیشه هر پنجره بگرفته قرار
وازنا پیدا نیست

من دلم سخت گرفته‌ست از این
میهمان‌خانه مهمان‌کش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است:
چند تن خواب‌آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار (یوشیج، ۱۳۹۰: ۷۷۸).

کامو نمایشنامه‌ای به نام *سوءتفاهم* دارد که ادای دینی است به تراژدی‌های اسطوره‌ای کلاسیک. ژان که بیست سال از مادر و خواهرش دور بوده، به مهمان‌خانه آنها برمی‌گردد و آنها او را که خواب‌آلوده است می‌کشند. مادر پس از دیدن مدارک فرزند و شناختن او، خودکشی می‌کند و خواهر با همسر ژان روبه‌رو می‌شود و سرانجام او نیز خود را می‌کشد. این روایت علاوه بر فضاهای افسانه‌ای به ناهم‌جنس‌کشی نیز اشاره دارد. گفته‌ام که این رهیافت در ادامه اندیشه‌های فروید در میل به محارم و رقابت با هم‌جنسان است. نیما خودآگاهانه با این میل فرویدی میانه‌ای ندارد و دریادداشت‌هایش بیان می‌دارد که «به جای اشتهای فروید باید همه زندگی را گذاشت» (۱۳۸۸: ۲۶) و خواستش از این سخن، ناکارآمدی امر جنسی بر همه امور زندگی است. این مقاله نیز نظری به این سخن دارد اما هنگامی‌که به ناخودآگاه به افسانه‌هایی که قرن‌ها بر ما و نیما اثر گذاشته‌اند، توجه کنیم، ناچاریم در این‌باره درنگ بیشتری داشته باشیم. چنانکه خود نیما در *ارزش احساسات* فقط با تعمیم این امر مخالفت می‌ورزد و می‌گوید: «طالبات بدنی که فروید با اطمینانی کامل به آن وارد شده‌است و پس از آن یک‌دنده در خصوص آن فکر کرده و نتیجه می‌گیرد، از لوازم لاینفک وجود جسمانی انسان است، نه از لوازمی که آن را شرط واقعی برای پیدایش احساسات هنرمندان بتوان در نظر گرفت» (۱۳۹۴: ۳۸-۳۹). افسانه نیز از انسان عامی و نه هنرمندان پدید آمده‌است. البته بر ناخودآگاه هنرمندان بی‌تأثیر نیست. افسانه به صورت پنهانی و مبهم در نهاد انسان نفوذ می‌کند. در تفسیر نمایش‌نامه کامو نیز ابهامی افسانه‌وار به چشم می‌خورد؛ مادر و خواهر به‌ظاهر برای دزدیدن پول مرد ناشناس او را می‌کشند، اما لایه افسانه‌ای و اسطوره‌ای‌اش این تفسیر نمادین را پذیراست که مرد ناشناس، بیست سال به مادر و خواهر بی‌توجه بوده و اکنون با زنی دیگر آمده‌است.

گمان می‌رود که نیما این نمایش‌نامه را خوانده و در شعر «برف» با نشانه‌های «ناشناخته»، «خواب‌آلود»، «مهمان‌خانه» و «به جان هم افتادن» نشان کرده‌است. شاید این

کار خودآگاهانه نباشد اگر هم باشد، شعری مستقل، نیرومند و از آن خود نیماست. این شعر دو گونه بینامتنیت دارد؛ با افسانه مازندرانی و نیز با اثر افسانه‌گردان کامو. این شعر را نباید فقط مانند شعر دهه‌های پیش و روزگار نیما خواند و با این تفسیر از طرز کار شعر نوی نیما بیگانه بود؛ مرگ برادر در مهمان‌خانه به‌گونه‌ای نمادین ناهم‌جنس‌کشی زنانه دارد. پیشتر نیز یادآور شدیم که هم‌جنس‌کشی‌ها چه‌بسا ناشناخته و ناخواسته صورت می‌گیرند؛ اما همان‌ها ناگفته‌ای دارند که نمی‌خواهد میل به محارم را که ناپسند است، افشا کند. فروید می‌داند که در افسانه‌ها و اسطوره‌هایی چون اودیپ در قتل پدر و رستم و کاووس در کشتن پسر، طرفین یکدیگر را نمی‌شناسند، اما می‌داند که افسانه‌ها چه‌بسا بسیاری از مطالب را گفتن نمی‌توانند. افسانه اما خوب می‌داند که چه اندیشه و کار نابه‌هنجاری پنهان شده‌است. ناهم‌جنس‌کشی‌ها نیز ناشناخته صورت می‌گیرد و دست‌کم پای هم‌جنسی دیگر مانند «زنِ ژان» در میان است. واژه‌های ناشناخته و خواب‌آلود به ما یاری می‌دهد که این دو اثر را به شیوه فرویدی بنگریم، زیرا چنانکه گفتیم و باز هم جهت توجه بیشتر تأکید می‌کنیم، فروید به ناخودآگاهِ افسانه‌ها و اسطوره‌ها می‌نگرد. با این حال اینکه اودیپ ناشناخته پدرش را کشت، ناهوشمندان را بدان واداشته است که میل به محارم فرویدی را نفی کنند. آنها به ناخودآگاهِ روایت اهمیت نمی‌دهند. اما فروید همان ناشناخته را ناخودآگاهی می‌داند که در نهاد انسان نیرومندتر از خودآگاه است. نغز آنکه نیما واژه «ناهشیار» را که واژه دیگری برای ناخودآگاه است، به کار می‌برد؛ ولی نمی‌تواند واژه روان‌کاوانه ناخودآگاه را نه فقط برای وزن، به خاطر شاعرانه نبودنش در بافت این شعر به کار گیرد. در برابر آن، ناهشیار همنشینی پسندیده‌ای با خواب‌آلود و ناهموار دارد و در همین حال «نشناخته» را در فرایندی لغزنده به ناخودآگاه گره می‌زند؛ چرا مهمان‌کش و مهمانِ کشته‌شده همگی ناهشیارند؟ زیرا افسانه رؤیای جمعی است و رؤیا جهان ناهشیاری. با این سخن هنوز ممکن است گفته شود که تأکید نیما بر واژه جنگ ناشناخته و ناهشیار، نشانه آن است که شعر فقط اجتماعی و سیاسی است؛ زیرا بسیارند که از جنگ‌های بی‌سبب بیزارند. ولی باز این یک روی تاس شش‌جهتی است. ناهشیاری در این بحث روانکاوانه نیز بار منفی دارد؛ بی‌جهت نیست که فروید می‌خواهد از ناهشیاری نقبی به هشیاری بزند تا بیماری را درمان کند و هم‌جنس‌کشی و ناهم‌جنس‌کشی را ریشه‌کن سازد. این است شیوه کاری که نیما مدعی آن است و برآیند این کار نمادسازی و پیچیدگی است.

بنابراین چرا با شعر «برف» تنها به سراغ کشور چین برویم که قرمزی کمونیسم شوروی بر دیوارش افتاده باشد؟ شعر به این مفهوم نیز اشاره دارد، اما به معنای ضدکمونیستی‌اش، زیرا نیما با لینین و کمونیسم شوروی به‌ویژه استالین دشمنی داشت و میل داشت پوست لینین و استالین را بکند. وی آنها را ناهشیار می‌دانست. حکومتی که بیهوده به جان همه و حتی مردمش افتاده بود؛ به زبان دیگر زمانی این اندیشه را حاکم کرده بودند که این شعر پشتیبانی از کمونیسم است؛ اما نیما خود می‌گوید که هیچ‌گاه کمونیست نبوده و توده‌ای بودن من تهمت بزرگی است. بنابراین اگر با نیت احتمالی نویسنده و نیز چین و شوروی بودن نشانه‌های زرد و سرخ به این متن بنگریم، باید گزارشی خنثی یا مخالف کمونیسم عرضه کنیم. این گزارش با بهره‌گیری از همان نمادها داده می‌شود. اما می‌توان با بهره‌گیری ازافسانه‌گردانی، نمادهای زرد و سرخ را در همنشینی با وازنا و ازاکو گونه‌ای دیگر دید. ازاکو (آزاد کوه) در فرایندی لغزنده و سمبولیستی می‌تواند زنی منتظر و از همین رو زردچهره باشد. زردی نشانه دوست داشتن است و این رنگ تنها یک نماد کلی کلاسیک نیست، بلکه با هم‌نشینی با ازاکو و سرخی عشق وازنا وارد یک فاجعه شده‌است. ازاکو در افسانه‌های مردم پیرامونش خواهر کوهی دیگر، به نام دماوند است. «ازاکو همچون خواهری کوچک‌تر از برادر، گردنش را کج کرده و با ابراز محبت و بیان احساسات مفارقت و هجران با دل‌شکستگی و اندوه از این مفارقت و فاصله مظلومانه به برادر بالابلندش چشم دوخته‌است و او را به خود می‌خواند» (علی‌اکبر مهجوریان نمازی به نقل از مسیح، ۱۳۹۲: ۱۴۱۴). در اینجا «وازنا» برادر «ازاکو» تواند بود و «ازاکو» به این برادر عشق می‌ورزد که یادآور نفرتی است که پس از آن می‌آید. چنانکه در *سوءتفاهم* مادر و دختر زردگون و خسته‌اند و منتظر برادر و مردی که در ناخودآگاه نشان عشق به ناهم‌جنس دارند. عشق و نفرت هر دو قرمزند که بر چهره زرد منتظران خواهد نشست. برادر بهره خواهر و مادر، این دو ناهم‌جنس نیست و کار باید با نفرت خونین مرگ پایان یابد. بامدادان که عشق واقعی (همسر) ژان به مهمان‌خانه می‌آید تا شوهرش را ببیند، خواهر ژان، همچون «ازاکو»ی ابری و خشمگین هست، اما برادرش «وازنا» پیدا نیست. نیما می‌گوید: «هر وقت قله آزادکوه را ابر بگیرد وازنا پیدا نیست» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۲). نیما باید نمایش‌نامه *سوءتفاهم* را خوانده باشد و تکرار می‌کنم که وی با این بینامتنیتِ خودآگاه یا ناخودآگاه از نمایش‌نامه و اسطوره‌ای که در آن است افسانه‌گردانی ژرفی کرده‌است. وی به این افسانه‌گردانی، چاشنیِ افسانه‌ها و چشم‌اندازی‌های روستای خود را زده‌است. این شعر نه افسانه

گرایی و نه بازآفرینی است، بلکه افسانه‌گردانی است[۴]. زیرا همه نشانه‌های آن را دارد؛ ۱. افسانه ازاکو را به صورت ناافسانه نشان داده‌است، ۲. زرد و سرخ را به سمبول‌های مبهم بدل کرده‌است، ۳. بینامتنیتی واژگون‌ساز و متفاوت از آثار کلاسیک و افسانه‌های مازندرانی ساخته‌است، ۴. اثری زنانه از جمله ناهم‌جنس‌کش آفریده‌است.

۳- نتیجه‌گیری

هنگامی‌که شگردهای سمبولیستی و فرمالیستی وارد ادبیات و شعر گردید، ابهام‌هایی با حضور پیچیده سنت‌ها و روایت‌های کهن پدید آمد. سنت‌ها و افسانه‌هایش در زبان مدرن دیگر به‌سادگی بازآفرینی نمی‌شوند بلکه آنها با واژگونی و دگردیسی بینامتنی خویش گاهی چنان در لایه‌های درونی و ژرف‌ساخت متن پیوند قطبی می‌یابند که نمی‌توان به‌آسانی استخراجشان کرد. حتی چه‌بسا خود شاعر یا نویسنده اندازه‌های بهره‌برداری از آنها را نمی‌داند. زیرا آنها در ناخودآگاه و نیمه‌خودآگاه‌شان نهفته‌اند. به زبان دیگر، این روایات در درون متن نامرئی می‌نمایند زیرا چنان واژگون می‌شوند که با روایت متعارف پیشین سنجیدنی به نظر نمی‌رسند. خواننده تنها با ژرف‌نگری خود می‌تواند آنها را تشخیص دهد و با این کار از متن لذت بیشتر و متفاوت‌تری ببرد. طرز کار نیما از جمله در این شیوه خودنمایی می‌کند. شیوه‌ای که زنان و روایات زنانه از لایه‌های درونی به پیش‌زمینه می‌آید و زبان مردانه به پس‌زمینه می‌رود و آن یکی از نشانه‌های تحول ادبی و در نتیجه اجتماعی است. اما برخی از خوانندگان و شاعران ارزش شعر نیما را با ظاهرنگری کاهش داده و نقدهای کم‌مایه نوشته و به تقلید شعرهای شبه‌نیمایی گفته‌اند. نیما راه افسانه‌گردانی و نه افسانه‌گرایی را در ایران گشود و کسانی نیز هستند که این طرز کار نیما را ادامه دادند تا خود را به جنبه‌هایی از جهانی‌اندیشی و ادبیات جهانی نزدیک کنند.

پی‌نوشت

۱- نماد و تخیل (imagination) در برابر خیال (fancy) قرار دارد که در متنی پیچیده، درهم‌تنیده و مبهم به چشم می‌خورد. اگر بتوان تک‌تک نشانه‌ها را به‌سادگی درک کرد، خیال است نه تخیل. ابتدا رمانتیست‌ها بودند که به این امر اشاره کردند. کولریج می‌گوید: آفریننده اثر ادبی «لحن و محتوای یکپارچه‌ای می‌آفریند که با ترکیب‌گر جادویی همه‌چیز را با هم درمی‌آمیزد که من آن را تخیل می‌نامم» (Hall, 1964: 84).

۲- منظور از امر نشانه‌ای، دال‌های لغزنده است که مدلول‌ها و معناهای شناور و مبهمی دارد.
۳- فروید مستقیماً به هم‌جنس‌کشی اشاره نمی‌کند. بلکه اودیپ و الکترا که به ترتیب به کشتن پدر و مادر پرداخته‌اند، به هم‌جنس‌کشی رو آورده‌اند.
۴- بازآفرینی قصه، گونه‌ای از افسانه‌گرایی است نه افسانه‌گردانی. زیرا در بازآفرینی، رد پای قصه پیشین آشکار است. اما در افسانه‌گردانی با ساز و کارهای ابهام، تخیل، طرز کار و پیچیدگی دیریاب است. چه کسی می‌تواند بگوید شعرهای یادشده در نوع سوم از نیما یا این بخش از شعر تولدی دیگر فروغ فرخزاد: من/ پری کوچک غمگینی را/ می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد [...]/ و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد (فرخزاد، ۱۳۷۳: ۴۱۹). بازآفرینی قصه خاصی نیست؟

منابع

هدایت، ص.(مترجم). ۱۳۵۰. «اوراشیما». *نشریه نگین*، (۷۸): ۱۷-۱۸.
تسلیمی، ع. ۱۳۹۰. *افسانه‌های مردم گیلان*، رشت: فرهنگ ایلیا.
چدویک، چ. ۱۳۷۵. *سمبولیسم*، ترجمه م. سحابی. تهران: مرکز.
فلکی، م. ۱۳۹۶. *سلوک شعر*، تهران: ماه و خورشید.
سادات‌اشکوری، ک. ۱۳۸۷. *افسانه‌های اشکور*، تهران: هزار.
فرخزاد، ف. ۱۳۷۳. *دیوان اشعار فروغ فرخزاد*، تهران: مروارید.
فروید، ز. ۱۳۸۸. *تفسیر خواب*، ترجمه ش. رویگریان. تهران: مرکز.
مسیح، ه. ۱۳۹۲. *فرهنگ شعر نو فارسی (نیما یوشیج)*، تهران: دوستان.
هلر، ش. ۱۳۸۹. *دانشنامه فروید*، ترجمه م. پردل. مشهد: ترانه.
یوشیج، ن. ۱۳۸۸. *یادداشت‌های روزانه*، به کوشش ش. یوشیج. تهران: مروارید.
یوشیج، ن. ۱۳۹۰. *مجموعه کامل اشعار*، گردآوری و تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.
یوشیج، ن. ۱۳۹۳. *نامه‌ها*، تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.
یوشیج، ن. ۱۳۹۴. *درباره هنر شعر و شاعری*، تدوین س. طاهباز. تهران: نگاه.
Galens, D. 2002. *Literary Movements*, The Gale Groupe: inc.
Hall, V. 1964. *A Short History of Literary Criticism*, New York: University press.
kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*, trans. by M. Waller. New work: Columbia university press.

DOI:10.22124/naqd.2020.14256.1815
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.4.7

نقد و نظریه ادبی
سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰
صفحات ۹۶-۷۵

تاریخ مفهومی؛ آشکارسازی نزاع‌های ایدئولوژیک و فهم معنای نوین از متن

محدثه جزائی [۱]
دکتر سید محمد علی تقوی [۲*]
دکتر سید حسین اطهری [۳]
دکتر مهدی نجف‌زاده [۴]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۱

چکیده

«تاریخ مفهومی» نظریه و روشی به‌نسبت جدید است که متأثر از سنت فلسفه قاره‌ای و تاریخ‌گرایی نوین می‌باشد. این نظریه و روش با نقد تاریخ‌گرایی سنتی برای «مفهوم» جایگاه و نقش ویژه‌ای قائل بوده و بر آن است که با مطالعه، خلق، تحول و تطور مفاهیم می‌توان به بازنمایی منازعات ایدئولوژیک در یک ساختار سیاسی پرداخت. تاریخ مفهومی ازآنجاکه به سرگذشت تاریخ می‌پردازد، تاریخی، و به این سبب که منازعات گفتمانی را میان نیروهای دخیل در رقابت‌های سیاسی آشکار می‌کند، به سیاست مرتبط می‌شود. در این نوشتار، تلاش می‌شود تا به جایگاه و نقش این نظریه در فلسفه قاره‌ای با تأکید بر آرای راینهارت کوزلک، نامدارترین پژوهشگر این حوزه پرداخته شود. کوزلک در پروژه فکری خود با عنوان تاریخ مفاهیم، به چیستیِ مفهوم، تمایز آن با کلمه و چگونگی تأثیرگذاری مفاهیم بر رخدادهای سیاسی پرداخته‌است. او بر این باور است بدون مفاهیم، جامعه و همچنین عرصه‌های سیاسی کنش، موجودیت نخواهند داشت و معتقد است هر مفهوم در نظام اندیشگانی دارای پاد-مفاهیمی است که با غلبه بر آنها می‌تواند واجد معنایی خاص باشد و حضور خود در عرصه مفهومی اندیشه سیاسی را تثبیت کند. براساس این ایده، جهان پُر است از جفت‌هایی که در جبهه مخالف هم قرار دارند و هر مفهومی با استناد و تعریف مفهوم مخالفش تعریف می‌شود. بر همین مبنا کوزلک پاد-مفاهیم را در مقابل مفاهیم قرار می‌دهد و از وجود میدان‌های معنایی سخن می‌گوید که می‌تواند تلاش نیروها و گروه‌های سیاسی برای غلبه گفتمانی خاص را توجیه و تبیین نماید. تاریخ مفهومی به عنوان روش نیز می‌کوشد تا به کشف معنای مفاهیم در پسِ لایه‌های انباشته‌شده در طیِ زمان نائل آید.

واژگان کلیدی: تاریخ مفهومی، مفهوم، پاد-مفهوم راینهارت کوزلک، تاریخ‌گرایی نوین.

۱. دکتری علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد
۲و ۳و۴. دانشیار علوم سیاسی دانشگاه فردوسی مشهد
* smataghavi@um.ac.ir

۱- مقدمه

مفهوم[1]، ابزار ساختِ اندیشه و معنابخشی به جهانِ هستی است. مفاهیم در برساختنِ جامعه، کنش و کنشگر و همچنین نحوه رخدادن تعامل میان آنها نقش محوری ایفا می‌کنند؛ ازاین‌رو شکل‌گیری، گسترش، نفوذ یا حذف مفاهیم اتفاق ساده‌ای نیست. اگر علوم انسانی به‌طورکلی و علمِ سیاست به‌گونه‌ای خاص در پی طرح پرسش‌های بنیادین و پاسخ‌گوییِ دقیق و علمی باشد، به ناگزیر باید به «مفهوم» و سرگذشتِ آن به عنوان مسأله‌ای محوری بپردازد. برای هر مفهوم معنا و کاربرد متعارف و پذیرفته‌شده‌ای وجود دارد که سبب می‌شود مفاهیم زمانمند، موقعیت‌مند، موقت، اتفاقی و مشروط بوده و براساس منطق تفاوت و جابجایی عمل کنند. بر همین اساس، همواره تعریف و بررسیِ تحول مفاهیم، یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی پژوهش‌گران بوده‌است.

یکی از پیش‌فرض‌های اساسی زبان‌شناسیِ ساختاری و نو تاریخ‌گرایی این است که به همان ترتیبی که پدیده‌های اجتماعی، سیاسی و تاریخی به صورت مداوم در حال تغییر و تحول هستند، مفاهیم هم‌راستا با آنها نیز متحول می‌شوند. اما ازآنجاکه تفسیرِ غالب و معنیِ یک مفهوم، به واسطه وجود ساختارهای محکمِ زبانی دیرتر و کُندتر از رخدادها و وقایع تغییر می‌کند، پس می‌توان با بررسیِ آنها نسبت به چگونگی وقوع و تأثیرگذاریِ معانی بر رخدادها آگاه شد. البته دنباله‌رویِ مفاهیم در پی تحولات سیاسی، اجتماعی و تاریخی به معنای این نیست که جهت تأثیرگذاری یک‌طرفه است و تحولات تنها بر مفاهیم و ساختارهای زبانی مؤثر است، بلکه افزون بر آن شاید بتوان مدعی شد در برهه‌هایی از تاریخ، این رابطه نه تنها به صورت متقابل تعریف‌شده بلکه اثرگذاری مفاهیم بر تحولات تاریخی نیز قابل‌توجه و تأمل بوده‌است. به‌عنوان‌مثال مفاهیمی همچون آزادی و برابری، به‌مثابه مفاهیمی که از دیرباز در تاریخ اندیشه سیاسی در بطن نظریه‌پردازی‌های سیاسی بوده‌اند، با توجه به بافتارِ پدیدآورنده آنها طبیعی است که در هر موقعیت مکانی و زمانی، واجد معانیِ متفاوتی باشند. اما به نظر می‌رسد این مفاهیم، معنای بارشده بر آنها و تفسیرهای ارائه‌شده از آنها توانسته‌است به بروز رخدادهای سیاسی و اجتماعی منجر شود. مثال کلاسیک دراین‌باره، انقلابِ کبیرِ فرانسه است که با ارائه معنای متفاوتی از آزادی از سوی انقلابیون، تواسنت به وقوع یک رخداد عظیم سیاسی منجر شود.

1. Concept

با توجه بـه برجسـتگی و اهمیـت مفـاهیم در اندیشـه سیاسـی می‌تـوان مجموعـه‌ای از پرسش‌ها را مطرح کرد. پرسش‌هایی از قبیل: مفاهیم چگونه به وجود آمدند؟ چگونـه معنـی آنها تغییر کرد؟ چگونه به ایجاد یا انقراض ساختارها منجر شدند؟ چگونه بر تحولات سیاسی اثر گذاشته و می‌گذارند؟ چرا مفاهیم بـه عنـوان واحـدهای ارزشـمندِ تجزیـه‌وتحلیل ظـاهر می‌شوند؟ و چگونه مفاهیم سیاسـی بـا تـداوم/ گسسـت سـاختارهای سیاسـی، اجتمـاعی و فرهنگی مرتبط می‌شود؟ پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها، می‌توانـد کُنـه و جان‌مایـه منازعـات درونی در یک نظام سیاسی را آشکار سازد.

در این نوشتار پس از تعریف و بررسی چیستی تـاریخ، مفهـوم و تـاریخ مفهـومی تـلاش می‌شود تا به نظریه و روش تاریخ مفهـومی بـه‌ویژه از دریچـه آثـار کوزلـک پرداختـه شـود. بهره‌گیری از نظریه و روش تاریخ مفهـومی می‌توانـد تفسـیری نـوین از تحـولات سیاسـی و تاریخی به دست دهد که بر درک و دریافت کنونی از تاریخ و متون اثر بگذارد.

۲- تاریخ‌گرایی نوین؛ نقطه آغاز تاریخ مفهومی

تاریخ مفاهیم(۱)، تاریخ مفهومی یا تاریخ مفهوم‌ها همگی ترجمه واژه آلمانی Begriffsgeschichte می‌باشد که در زبان انگلیسی به conceptual history و history of concept ترجمه شده‌است. تاریخ مفاهیم در ساده‌ترین برداشت، بررسی سرگذشت مفهوم‌ها و متشکل از دو جزءِ «تاریخ» و «مفهوم» تعریف شده‌است.

«تاریخ» از واژه یونانی historia گرفته شده‌است. در قرن چهاردهم این کلمه بـه معنـای ارتباط وقایع و زنجیروار روایت کردن وقایع قلمـداد شـده‌اسـت. شـاید ریشـه مشـترک واژه تاریخ[۱] و داستان[۲] از این همین معنا گرفته شده‌است. در زبان انگلیسی بـرای مـدت‌ها میـان داستان و تاریخ تمایزی وجود نداشته‌است. اما در اواخر دوران میانه ایـن کلمـه بـه ضـبط و گزارش وقایع گذشته اطلاق شده‌است و در معنای پژوهش، دانش، شرح نوشتاری پژوهش‌ها گزارش‌هـا روایـت و تـاریخ رویـدادها گرفتـه شـده‌اسـت (Vide. Online etymology dictionary). در زبان آلمانی تا قـرن هیجـده از همـین واژه اسـتفاده می‌شـد، امـا از سـده هیجدهم واژه Gecshichte جایگزین آن شد. اولین بار تمایز میان تاریخ و گیشیشته[۳] توسط

1. history
2. story
3. Geschichte

الهی‌دانان آلمانی مطرح شد. مارتین کالر برای نخستین بار میان مسیحیت، بـه عنـوان یـک موضوع تاریخی، و مسیح، به‌مثابه یک امر ایمانی تفاوت قائل شـد. بعـدها بـارت و بولتمـان، هرکدام از جهتی با تأکید بر اینکه تاریخ مسیحیت مربوط به مطالعه علمی و نقادانه گذشـته است، بر این جداسازی صحه گذاشتند (Ladd, 2004: 86). در این تمایزگـذاری، گیشیشـته بر به‌هم‌پیوستگیِ تاریخ، روایت، داستان و اسطوره دلالت دارد درحالی‌که «تحت تأثیر هِـردِر، تاریخ، پژوهش نظام‌مند و انتقادی رویدادهای گذشته دانسته شده‌اسـت» (احمـدی، ۱۳۹۶: ۴). تاریخ به‌طورکلی در دو معنا به کار رفته شده‌است: در معنای نخست تاریخ به روند حوادث و وقایع، یعنی آنچه عملاً اتفاق افتـاده‌اسـت، اشـاره دارد و معنـای دوم، تـاریخ بـه نظرگاه‌هـا، دیدگاه‌ها و اعتقادات بیان‌شده یا نوشته‌شده درباره حوادث و وقایع مـذکور بـازمی‌گردد. ایـن دو معنا را می‌توان تحت عنوان «تاریخ به‌مثابه واقعه» و «تاریخ به‌مثابـه ارزیـابی» یـاد کـرد. (Stanford, 1998: 6).

مفهوم از ریشه kap به معنای فرا چنگ آوردن و فهمیدن است. با تحـول در شـکل ایـن واژه -Con و بعد از آن conciper به معنای باردار و آبستن بودن و یا تصور کـردن در زبـان لاتین رایج گشت. Conceptum در لاتین به معنای خلاصه، چکیده، فشردن معنا در چیـزی بعدها بـه concept تغییـر شـکل داد (Vide. Online etymology dictionary). مفهـوم، از اجزای اصلی اندیشـه و تفکـر اسـت. اهمیـت مفهـوم به‌انـدازه‌ای اسـت کـه فلسـفه را هنـرِ صورت‌بخشی و ساخت مفاهیم دانسته‌اند (دلـوز و گتـاری، ۱۳۹۳: ۱۱). مفهـوم، عقیـده‌ای کلـی درباره چیزی است که معمولاً به صورت واژه‌ای تنها یا عبارتی کوتـاه بیـان می‌شـود. مفهـوم چیزی بیش از یک اسم خاص یا نام چیزی است. در حقیقـت مجموعـه‌ای از ایـده‌ها دربـاره چیزی است و به دلیل اینکه قابل انطباق با مصادیقی هستند که با ایده کلی مطابقت داشـته باشد، کلی[1] به شمار می‌آیند (هیوود، ۱۳۸۷: ۴-۵). در حقیقت مفـاهیم ابزارهـایی هسـتند کـه توسط آنها تفکر، بحث، استدلال و تجزیه‌وتحلیل می‌کنیم. مشاهده صرف جهان خارج هـیچ دانشی به ما نمی‌دهد، به عبارتی، برای درک جهان باید معنایی را بر آن بارکنیم و ایـن کـار را از طریق ساختن مفاهیم انجام می‌دهیم (همان‌جا).

ازآنجاکه هیچ مفهومی بسیط نیست، تعریف آن نیز با دشواری‌هایی همـراه اسـت. بـرای تعریفِ «مفهوم» از دو جنبه ایجابی و سلبی می‌توان استفاده کرد. از جنبه ایجـابی می‌تـوان

1. general

مفهوم را دارای اجزائی دانست که با یکدیگر دارای ارتباط هستند. اجزا درون یک مفهوم تفکیک‌ناپذیرند و هرکدام از آنها ممکن است خود، مفهوم باشند یا نباشند. نکته مهم آن است که هر مفهوم دارای تاریخی است و مفاهیم از هیچ پدید نمی‌آیند؛ بلکه همواره از درون مفاهیم دیگر زاده می‌شوند. علت این امر را می‌توان در انحصاری نبودن ارتباط مفاهیم با یکدیگر دانست. به عبارت‌دیگر اجزای یک مفهوم منحصر به آن مفهوم نیستند، منشعب می‌شوند و به سوی مفاهیم دیگر کشیده می‌شوند. بر همین مبنا می‌توان مدعی شد اغلب مفاهیم انتزاعی و مبهم هستند.

از جنبه سلبی، مفهوم، واژه[1] نیست، اما از واژگان تشکیل شده‌است. واژه، کوچک‌ترین واحد جمله، فاقد جزءِ معنایی، بدون تاریخ و بدون ابهام است. از سوی دیگر مفهوم، سازه[2] و یا گفتمان[3] نیست، اما ممکن است به سازه یا گفتمان تبدیل شود. سازه را می‌توان مجموعه‌ای از مفاهیم تعریف کرد که از نظر انتزاع در جایگاهی بالاتر از مفهوم قرار می‌گیرد (شومیکر و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۲). گفتمان نیز مجموعه‌ای هم‌بسته از مفاهیم است که می‌تواند با مفصل‌بندی دال‌های گوناگون، بر آگاهیِ یک دوره تاریخی اثرگذار باشد. نکته مهم آن است که وقتی از مفهوم سخن می‌گوییم منظور قسمتی از یک گفتمان و سازه است که از واج و واژه و کلمه گسترده‌تر، عمیق‌تر و دارای بار مفهومی بیشتر است و درعین‌حال تنها به عنوان نطفه یک گفتمان یا سازه اندیشه‌ای می‌تواند در نظر گرفته شود.

با توجه به تعاریف تاریخ و مفهوم باید به این نکته توجه نمود که نگاه این نظریه به تاریخ فراتر از دیدگاه‌های سنتی می‌باشد. به‌عبارت‌دیگر، به تاریخ می‌توان از نظرگاه‌های متفاوتی نگریست و با توجه به گسترش نظریه‌های جدید می‌توان تعریف‌های گوناگونی از آن ارائه داد. در این تعاریف متفاوت از یکدیگر، می‌بایست میان دو نوع تاریخ‌نگاری تمایز قائل شد. تاریخ به معنای سنتی و تاریخ‌گرایی نوین.

تاریخ‌گرایی نوین که در اوایل دهه ۱۹۸۰ به‌مثابه رهیافتی بدیل به تفسیر متن ظهور کرد، تصریح می‌کند که کل تاریخ واجد کیفیتی ذهنی است؛ زیرا تاریخ توسط افرادی نوشته شده‌است که جانبداری‌های ذهنی و شخصی‌شان در تفسیر آنها از تاریخ تأثیر گذاشته‌است. در تاریخ‌گرایی قدیمی تاریخ مکتوب تصویری دقیق از رخدادهای واقعی است و چنین

1. word
2. construct
3. discourse

دیدگاهی مسلم می‌پندارد که مورخان قادرند راجع به هر دوره تاریخی بی‌طرفانه دست به نگارش بزنند و حقیقت مربوط به آن دوره را به‌طورقطع بیان کنند (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۴۳). یکی از مهم‌ترین گزاره‌های تاریخی سنتی اتخاذ موضع درست و واقعی در خصوص فاکت‌ها یا رخدادهای درآمده‌است. نوتاریخ‌نگاران 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. از این منظر همه متون عصر قابلیت مطالعه و استخراج گزاره‌های تاریخی و سیاسی را دارند. متون تاریخی، ادبی، داستانی، سفرنامه‌ها، زندگینامه‌ها و غیره از آن جمله هستند. این متون همچون سایر متون دیگر عمیقاً زمان و مکان پرورده هستند (Wolf, 1993: 284-287) و می‌توانند برای کشف آشکارسازی لایه‌های پنهان معنا مورداستفاده قرار گیرند.

به طور خلاصه هسته اصلی تاریخ‌گرایی نوین، اعتقاد به تاریخ به‌مثابه امری غیرمنجمد، تمام‌نشده و غیریکسان برای افراد مختلف و مناقشه‌پذیر است. از نظر طرفداران این برداشت از تاریخ، هیچ تاریخی یگانه نیست. بلکه براساس گفتمانی که به طور ناخودآگاه در تبیین متن تأثیر می‌گذارد متفاوت می‌شود. تاریخ فرزند روایت است (رابرتز، ۱۳۸۹: ۱۹۷). تاریخ‌گرایی نوین بر این باور است که تاریخ را باید به شیوه‌ای تاریخ‌مند نگریست. تاریخ‌مندی متون بیانگر آن است که نوشتارها (آثار نوشتاری) در شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی خاصی خلق می‌شوند، و از برخی جهات نیز توسط شرایط مذکور تعیین می‌گردند. در مقابل متن‌مندی تاریخ بیانگر آن است که تاریخ را تنها می‌توان به‌مثابه مجموعه‌ای از بازنمایی‌ها تلقی نمود که در معرض بازاندیشی، بازسرایی و تفسیر و تأویل‌های بی‌شماری قرار دارند (نوذری، ۱۳۸۷: ۵۲۰). رویکرد تاریخ‌گرایی‌نو که از درون نظریه‌های پساساختارگرا برمی‌آید، نه مانند رویکرد سنتی مؤلف را بر صدر می‌نشاند و نه مثل رویکرد ساختارگرا متن را جدا از مؤلف می‌بیند؛ بلکه مؤلف و اثر هم برآیند فضای گفتمان فرهنگی و ایدئولوژیک دوره خود هستند و هم بخشی از فرایند آن گفتمان مسلط را شکل می‌دهند؛ یعنی مؤلف و اثر توأمان، پاره‌ای از گفتمان و درنهایت، پاره‌ای از تاریخ‌اند. از این نظرگاه است که می‌توان تاریخ مفهومی را در ذیل نو تاریخ‌گرایی بررسی کرد. تاریخ مفهومی نیز با نقد تاریخ سنتی و نگاه گاه‌شمارانه به تاریخ می‌کوشد تا با برجسته‌سازی نزاع‌های ایدئولوژیک به آشکارسازی معنای

مفاهیم یاری رساند. یکی از مزایای تاریخ مفهومی نسبت به تاریخ به معنای سنتیِ آن این است که تنها به دنبال ریشه‌یابی مفاهیم نیست بلکه خواندن متن به منظور جستجو و کشف گسست‌های تاریخی بیان‌نشده، یا مغفول واقع‌شده را تشویق می‌کند (palonen, 2013: 10). بر همین اساس مفهوم از درون تاریخ و به منظور آشکارسازی گفتمان فرهنگی و ایدئولوژیک و تحول آن به سبب نشان دادن عملکرد این گفتمان موردتوجه و بررسی قرار می‌گیرد.

تاریخ مفهومی در سنت آلمانی اندیشه، در ذیل عنوان فلسفه قاره‌ای[1] به تاریخ به عنوان یک فرایند تفسیری از رخدادها، ساختارها و روندها جایی که فلسفه تاریخ می‌تواند به عنوان ابزار تفسیر به خدمت گرفته شود، نگاه می‌کند. این رویکرد فراتاریخی[2] می‌کوشد تا علی‌رغم وجود ناهمسانی و بی‌نظمی‌ها در رویدادها، ساختارها و روندهای تاریخی الگویی را به نمایش گذارد که با استفاده از آن بتوان به تفسیر تاریخ پرداخت. اما تاریخ مفهومی تنها یکی از برداشت‌های موجود در فلسفه قاره‌ای است.

در ذیل فلسفه قاره‌ای و رویکردهای تفسیرگرای، نظریه‌های هرمنوتیک و گفتمان جایگاه ویژه‌ای دارند. هرمنوتیک به عنوان دانش، هنر یا فن تفسیر (hodad, 1986: 215) به معنای تفسیرکردن، به زبان خود ترجمه‌کردن، روشن و قابل‌فهم کردن و شرح‌دادن است (Ross به نقل از مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۶۱). هرمنوتیک که مهم‌ترین وظیفه خود را تأویل می‌داند، به دنبال از میان‌برداشتن فاصله تاریخی است. «وقتی تأویل‌کننده، متنی از عصر گذشته را تأویل می‌کند او این کار را با ذهنی خالی انجام نمی‌دهد یا زمان حال را مطلقاً ترک نمی‌گوید؛ او آن را با خودش حمل می‌کند و در مواجهه دیالکتیکی افق خودش را با افق اثر ادبی برای فهم آن استفاده می‌کند» (پالمر، ۱۳۹۰: ۲۷۷). از نظر هرمنوتیست‌ها تاریخ به معنای تفسیر اقدامات و شیوه‌های معنادار رفتار انسانی است. در این رویکرد هدف از مطالعه تاریخ کشف ارتباطات معنایی و تعامل نمادین اقدامات انسانی است. هرمنوتیک در جست‌وجوی معنا به دنبال کشف نیات و ذهنیات انسان‌ها و همچنین اقدامات و اعمال ارادی و ناخودآگاه آنان است و در همین تأکید بر نیات و ذهنیات کنشگران در کشف معنا است که از تاریخ مفهومی متمایز می‌شود. همچنین برداشت از زبان در نظریه‌ها هرمنوتیک بیشتر

1. Continental
2. meta-historical

پدیدارشناسانه است که مطابق با آن زبان ابزار ارتباط نیست بلکه تجلی‌گاه هستی است. برخلاف نظریه تاریخ مفهومی که معتقد است از دریچه تحول مفهومی می‌توان به کنه و واقعیت اجتماعی نزدیک شد، هرمنوتیک با اصالت بخشی به حقیقت معتقد است تأویل، هدف نهایی فهم است. بر همین مبنا آنچه اهمیت می‌یابد تجربه هرمنوتیکی و نه شناسایی مفهومی صرف به عنوان چیزی ایستا و تصویری بیرون از هر زمان و زمانه است (همان: ۲۶۸). اما آن چیزی که روش تاریخ مفهومی را از سایر روش‌های هرمنوتیک و تفسیری متمایز می‌کند پاسخگویی به این پرسش است که آیا تاریخ مفاهیم به دنبال معنای متن است. ازآنجاکه معنای مفاهیم معمولاً بر مبنای زمان بعد از خودش نظم می‌یابد درروش تاریخ مفهومی تعیین‌کنندگی معنای گذشته بر معنای امروزین مفاهیم، بیشتر از کشف معنای آنها موردتوجه می‌باشد. به عبارت ساده، یک نگاه تاریخی و فرایندی به مقوله مفاهیم نه تنها معنای آنها بلکه چگونگی تغییر و تحول آنها را نیز نشان می‌دهد.

نظریه‌های تحلیل گفتمان[۲] نیز در زمره نظریه‌هایی است که شباهت زیادی به تاریخ مفهومی دارد. رویکردهای نظری گفتمان ازآنجاکه معتقد است «شیوه سخن گفتنِ ما درباره جهانِ هویت‌ها و روابط اجتماعی، آنها را به شکلی خنثی بازتاب نمی‌دهد بلکه نقشی فعال در ایجاد آنها و تغییرشان دارد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۸)، به تاریخ مفهومی نزدیک می‌شود. هدف رویکردهای مختلف در نظریه‌های گفتمان، تجزیه و تحلیل مناسبات قدرت در جامعه و صورت‌بندی دیدگاه‌های هنجاری که از منظر آن بتوان این رابطه را نقد کرد، عنوان شده‌است (همان: ۱۹). به‌طور خلاصه گفتمان بر نقش ساختارها در شکل‌گیری مفاهیم و تبدیل نام‌ها به نشانه‌های معنایی تأکید می‌کند. هم گفتمان و هم تاریخ مفهومی درباره زبان بر شانه‌های زبان‌شناسی ساختارگرا ایستاده و در ارتباط با واقعیت اجتماعی متأثر از پساساختارگرایی می‌باشند. با این تفاوت که در نظریه گفتمان عامل تحول تاریخی را می‌توان از طریق حضور دال‌های شناور و تحول گفتمانی سنجید و از منظر تاریخ مفهومی این امر از دریچه تحول مفهومی و تأکید بر پادمفاهیم و تقابل‌های پیشازبان‌شناختی قابل‌درک و دریافت است. افزون بر این نظریه گفتمان به ساختارهای کلان چه در متن و چه در حاشیه تأکید می‌کند، درصورتی‌که تاریخ مفهومی در سطحی خرد و در قالب مفهوم به ساختارها نزدیک می‌شود. از دگرسو تاریخ مفهومی در یک رفت و برگشت نظری نه تنها

تأثیر ساختار بر نام‌ها و نشانه‌ها بلکه همچنین تأثیر مفاهیم شکل‌گرفته بر ابژه‌ها را نیز مطمح نظر قرار می‌دهد.

در جدول زیر می‌توان اشتراک و افتراق تاریخ مفهومی با هرمنوتیک و گفتمان را مشاهده نمود:

	هدف تحلیل	واحد تحلیل	رابطه با زبان	رابطه با واقعیت اجتماعی	عامل تغییر و تحول تاریخی
هرمنوتیک	فهم، کشف معنا	متن به معنای عام	متأثر از پدیدارشناسی، برداشتی هستی شناسانه از زبان، زبان نحوه به ظهور رسیدن هستی	اصالت فهم تاریخی و حقیقت در برابر واقعیت اجتماعی	تجربه هرمنوتیکی
گفتمان	نقد مناسبات قدرت	گزاره‌های معنایی در یک گفتمان	متأثر از زبان‌شناسی ساختگرا، دلبخواهی و تصادفی بودن رابطه دال و مدلول	متأثر از پساساختارگرایی، از طریق زبان بازتاب می‌یابد.	دال‌های شناور
تاریخ مفهومی	کشف معنای مفهوم و کشف مناسبات قدرت از دریچه مفاهیم	مفهوم	متأثر از زبان‌شناسی ساختگرا، دلبخواهی و تصادفی بودن رابطه دال و مدلول	متأثر از پساساختارگرایی، ز طریق زبان و به‌ویژه تأکید بر تحول مفهومی بازتاب می‌یابد.	تقابل‌های پیشازبان‌شناختی

۳- تاریخ مفاهیم؛ نظریه‌ای برای آشکار ساختن نزاع‌های ایدئولوژیک

با درنظرگرفتن معنا و پیشینه «تاریخ» و «مفهوم»، تاریخ مفهومی، مطالعه و بررسی چگونگیِ تغییر و تحول مفاهیم سیاسی و اجتماعی در گذر زمان و در ارتباط با تحولات نهادی و ساختاری است. برخی از متفکران تاریخ مفاهیم را آلمانی‌شده تاریخ ایده[1] و تاریخ روشنفکری[2] دانسته و آن را گرایش جدیدی در میان رویکردهای تفسیری دانسته‌اند که می‌تواند به عنوان ابزاری خاص برای تئوری‌پردازی سیاسی به شمار رود (Palonen, 2008: 79). در حقیقت در این گرایش جدید هدف، فهم سیاست از طریق دنبال‌کردن تغییراتِ مفهومی است. این امر مبتنی بر این ایده است که مفاهیم نه تنها در طول زمان تغییر می‌پذیرند، بلکه نمی‌توانند چیزی جز یک‌رشته چشم‌اندازهای تغییرپذیر درباره جهانی که در آن به‌سر می‌بریم و هستی خود را از آن داریم، فراهم آورند (اسکینر، ۱۳۹۳: ۲۹۷). نظریه تاریخ مفاهیم در درون رویکردهای تفهمی و تفسیری قرار می‌گیرد و اگرچه ساخته و پرداخته‌شده و همگن نیست، اما می‌توان دو دسته نظریات را در آن مورد شناسایی قرارداد:

نخست تاریخ مفاهیم؛ تمایز میان تئوری و عمل. در این نظریات، پرسش از رابطه مفهوم و عملِ سیاسی است که می‌کوشد از راه پیگیری قلب و تحول مفهوم‌ها، تلاش برای گسترش، سرکوب و طرد ایدئولوژی‌ها را نشان دهد. در حقیقت در این نظریه‌ها، پیش‌فرض اصلی این است که مفاهیم به شیوه‌های مختلفی برای رسیدن به اهداف بازیگران سیاسی، آنها را یاری می‌کنند. کشف و استخراج نحوه استفاده بازیگران سیاسی و اجتماعی از مفاهیم، هدف اصلی این نظریات است. اتو برونر، یکی از نظریه‌پردازان اولیه تاریخ مفاهیم است که از این نظریه به عنوان یک ابزار، برای ایجاد پیوند تاریخ مدرن و پیش‌مدرن از یکدیگر و تأکید بر استمرار تاریخی استفاده کرده‌است. او در کتاب *زمین و قدرت*[3] تمایز افراطی و قاطعی را که تاریخ‌نگاران میان قبل و بعد قرن نوزدهم ایجاد کرده بودند، موردانتقاد قرارداد. وی با نظریه تاریخ مفاهیم به نقد لیبرالیسم پرداخته و معتقد بود اتفاقی که در قرن نوزدهم رخ داده‌است یک جابجایی میان نظم نوین لیبرالی به‌جای مناسبات پیشین است. در حقیقت پروژه او استفاده از تاریخ مفاهیم به عنوان ابزار نقد محافظه‌کارانه رادیکال از دولت قانونی[4] است که به بورژوازی لیبرال انجامیده‌است

1. history of Idea
2. intellectual history
3. Land and Lordship
4. constitutional state/ rechtsstaat

(Melton, 1996: 22). علاوه بر برونر، فوکو و به‌ویژه تبارشناسیِ تاریخی او نیز می‌تواند در زمره این نظریات قرار بگیرد. تبارشناسیِ تاریخی فوکو تأکید بر روابط معرفت و پیدایش گفتمان‌ها در تلاقیِ قدرت و دانش است که در آن هدف از تعقیبِ خاستگاه، رسیدن به ماهیت چیزها یا جستجو برای یافتن شکل راکدی که در طول تاریخ پیش آمده نیست (هوی، ۱۳۸۰: ۶۶). علی‌رغم این مشابهت، تاریخ مفاهیم با تبارشناسی سراسر متفاوت است. در تبارشناسی بر پراکندگی و گسستِ تاریخی و بر ساختارها و نهادها تأکید می‌شود. فوکو در آثار خود با تأکید بر ساختارها و نهادهایی که در طی تاریخ توسط نهادهای مسلط (دولت) به حاشیه رفته‌اند، بر این پراکندگی قدرت و نقش این نهادها در ایجاد گفتمان‌های مسلط تأکید می‌ورزد. این در حالی است که تاریخ مفاهیم بیش از عملِ سیاسی، نحوه تحول و دگرگونی مفاهیم که در نتیجه توجیه، گسترش یا سرکوب یک ایدئولوژی از سوی بازیگرانِ سیاسی صورت پذیرفته‌است را موردتوجه قرار می‌دهد.

دوم، تاریخ مفاهیم؛ کشف معنای مفاهیم. در این دسته نظریات با تأکید بر درهم‌تنیدگی تاریخ و مفهوم، به این پرسش که چگونه باید مفاهیم را مطالعه کرد تا آنها را فهمید، پرداخته می‌شود. در این نظریات تمام ابعادِ معنای یک مفهوم از طریق تحلیل همزمانی و تحلیل درزمانی در یک زمینه مشخص موردبررسی قرار می‌گیرد. دراین‌میان می‌توان از نظریه‌پردازان بزرگی همچون کارل اشمیت، با بررسی مفهوم لویاتان در کتاب مقدس عبری (اشمیت، ۱۳۹۷: ۱۲۵)؛ جورجوآگامبن با مفاهیم هوموساکر، امر مقدس، زیست‌سیاست و توپیکا[1] (آگامبن، ۱۳۹۱: ۱۷۸-۱۸۲) و کوئینتین اسکینر بررسی مفهوم‌شناسانه مفاهیم آزادی و فضیلت[2] (اسکینر، ۱۳۷۵: ۵) یاد کرد.

بااین‌همه مهم‌ترین متفکر تاریخ مفاهیم که این نظریه با نام او گره‌خورده، راینهارت کوزلک است. کوزلک در پروژه فکری خود با عنوان تاریخ مفاهیم[3] به چیستیِ مفهوم، نقطه تمایز آن با کلمه و چگونگی تأثیرگذاریِ مفاهیم بر رخدادهای سیاسی پرداخته‌است. او بر این باور است بدون مفاهیم، جامعه و همچنین عرصه‌های سیاسی کنش، موجودیت نخواهند داشت (Koselleck, 1982: 410). البته او به دنبال فروکاهش امر سیاسی و امر اجتماعی به عرصه مفاهیم انتزاعی و مجرد نیست، بلکه او معتقد است «تاریخ مفاهیم افزون بر اطلاعات

1. topica
۲. virtue
3. conceptual history

زبان‌شناسانه و مجرد، می‌بایست بر داده‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی که معنابخشِ این مفاهیم هستند، نیز متکی باشد» (Ibid: 414). نظریه‌ای که کوزلک آن را ساخته و پرداخته کرده و براساس روشِ آن به بررسی مفاهیم اساسی پرداخته‌است، نشان می‌دهد که او چگونه با پذیرش گفتمان‌های مختلف به برداشتِ خود جهتی داد که متأثر از تجارب شخصی، محدودیت‌های اجتماعی و البته عوامل سیاسی می‌باشد (Olsen, 2012: 3)؛ و همین مسأله او را از تاریخ‌نگاران صرف متمایز می‌سازد. کوزلک با نقدِمطالعاتِ صرف زبان‌شناسانه، تلاش‌های اغلب مورد مناقشه و بی‌نتیجه برای تعریف مفاهیم را گویای این نکته می‌داند که «معنای یک کلمه را می‌شود به طور دقیق با تعریف‌شده تعیین کرد، اما مفاهیم را تنها می‌توان تفسیر کرد» (Koselleck, 1972: 23). او معتقد است برای انجام پروژه‌هایی مبتنی بر تاریخ مفهومی دو مورد را باید در نظر گرفت. نخست اجتناب از درنظرگرفتن مفاهیم بدون بافتار و دیگری تاریخ‌نگاری سیاسی وقایع بدون در نظر گرفتن معنا (Koselleck, 1989: 309). از نظر او آن‌چیزی که یک کلمه را به مفهوم تبدیل می‌کند این است که بافتار سیاسی- اجتماعی که آن کلمه به آن اشاره دارد، از طریق همان کلمه، (که حالا مفهوم شده‌است) قابل درک و دریافت باشد. اگرچه کوزلک را هرگز نمی‌توان یک متفکر سیستماتیک یا قطعی درنظر گرفت؛ با این‌همه رویکرد نظریِ او منشاءِ روش‌های جدید تفکر درباره «تاریخ مفهوم‌ها» و «واقعیت» بوده است (Gilbert, 2019: 63).

رویکرد نظری کوزلک به تبعیت از نظام ساختارگرای سوسوری قائل به دو نوع تحلیل هم‌زمانی و درزمانی است. سوسور بر این باور بود زبان (لانگو) را از دو طریق می‌توان بررسی کرد: همزمان و در زمان. زبان‌شناسی همزمان به بررسی زبان در یک دوره مشخص می‌پردازد درصورتی‌که موضوع زبان‌شناسی در زمان بررسی زبان در مدتی طولانی است (کنوبلاخ، ۱۳۹۱: ۳۰۰). این دو نوع تحلیل در زبانشناسی پس از سوسور نیز ادامه یافت. تحلیل درزمانی به بررسی خاستگاه و تحولات مفاهیم منفرد می‌پردازد. به نوعی تحولِ خطی یکی مفهوم، ورود، تحول و تثبیت معنایی آن را در نظر می‌گیرد. اما تحلیل هم‌زمانی، تحلیل بافتار یا به عبارت دیگر میدان‌های معنایی است که مفاهیم در آن پدیدار می‌شوند و با دیگر مفاهیم مرتبط می‌شوند و معنایی ویژه می‌یابند. کوزلک معتقد است تحلیلی که تنها بر یکی از دو مبتنی باشد، ناقص و بی‌مایه است (Andersen, 1997: 241). او به طور خاص معتقد است هر مفهوم در نظام اندیشگانی دارای پاد-مفاهیمی است که با غلبه بر آنها می‌تواند واجد معنایی خاص باشد و بتواند

حضور خود در عرصه مفهومی اندیشه سیاسی را تثبیت کند. این ایده کوزلک متأثر از ساختارگرایان و منطق تضادهای دوگانه[1] است. در این منطق جهان پُر است از جفت‌هایی که در جبهه مخالف هم قرار دارند و هر مفهومی با استناد و تعریف مفهوم مخالفش تعریف می‌شود. بر همین مبنا کوزلک پاد-مفاهیم را در مقابل مفاهیم قرار داده و از وجود میدان‌های معنایی سخن می‌گوید که می‌تواند در معنای بارشده بر مفاهیم مدنظر قرار بگیرد.

علاوه بر مفهوم و پادمفهوم، کوزلک از گونه‌ای دیگر از مفاهیم، تحت عنوان مفاهیم متقارن و نامتقارن[2] نام می‌برد. از نظر او مفهوم متقارن، مفهومی است که اگرچه «خود» در نام‌گذاریِ آن بر «دیگری» مؤثر است، اما «دیگری» آن را برای خود به رسمیت می‌شناسد. در هر صورت این نام از سوی هر دو طرف به رسمیت شناخته می‌شود. اما در مفاهیمِ نامتقارن معنای تحقیرآمیزی جاری می شود که «دیگری» آن را نمی‌تواند برای خود به رسمیت بشناسد. از نظر کوزلک در دنیای تاریخی اصطلاحات نامتقارن، نابرابر و متناقضِ بسیار زیادی به کار رفته‌است که او سه مدل از آنها؛ یعنی: تضاد بین «هلنی‌ها و بربرها»، «مسیحیان و بت‌پرستان» و «انسان یا غیرانسان»[3] (KosellecK, 1995: 212) را مورد بررسی قرار داده‌است. کوزلک این تقابل‌های تاریخی را از سه جنبه ارتباط میان تاریخ و مفهوم، جنبه تاریخی و جنبه ساختاری پادمفاهیم بررسی کرده‌است. از نظر او هر دوگانه مفهوم- پادمفهومی یا متقارن- نامتقارنی، تجربیات و انتظارات خاص خود را دارد که از یک ساختار مشخص برخوردار است. از نظرگاه کوزلک، آن‌چیزی قابل‌تکرار است که در تاریخِ ساختارِ معنایی باشد که در کُنه این تناقض‌ها وجود دارد. بر همین مبنا اگرچه کلمات در هر دوره زمانی می‌توانند تکرار شوند اما تنها در یک ساختار مبتنی بر تضاد است که می‌تواند بازتولید شود (Ibid: 216). به عقیده کوزلک وقتی از این ساختار معنایی پرسش می‌شود این امکان به وجود می‌آید که مفهوم از مبدأ منحصربه‌فرد خود و بافت انضمامی و عینی[4] خود جدا شود و از لحاظ تاریخی قابل انتقال شود. این تغییر مجموعه‌ای از انتظارات و فضای جدید تجربه را به وجود می‌آورد که ممکن است معانی قدیمی را محو کند و یا غنا ببخشد.

1. Binary Opposition
2. Symmetrisch und Asymmetrisch
3. Mensch und unmensch / Übermwnsch und untermensch
4. Konkreten kontext

کوزلک با عنوان‌کردن پادمفاهیم نامتقارن[1]، آن را به معنای انتساب چیزها به افـرادی می‌دانـد که متعلق به «گروه ما» نیستند و از طریق یک مفهوم دودویی[2]، به‌شدت یک‌طرفه و منحط اسـت که آنها را به یک حوزه معنایی کاملاً منفی می‌راند. به باور کوزلک، در اینجا چیزی شـبیه بناهـای تاریخی رخ می‌دهد؛ همان اندازه آشکار و در عـین حـال سـاکت (Koselleck, 2005: 126). نظـامِ مفاهیم و تأکید بر این دوگانه‌ها اگرچه توسط کوزلک بـرای نخسـتین بـار ارائـه شـدند؛ علـی‌رغم استفاده در پژوهش‌های بسیار، تاکنون به‌ندرت توسعه یافته‌اند (Junge, 2011: 9).

کوزلک با در نظر گرفتن دو سطح تحلیل درزمانی؛ که به بررسـی خاسـتگاه، تـداوم و تحـول مفاهیم منفرد می‌پردازد و سطح تحلیـل هم‌زمـانی؛ کـه تـاریخِ سـاختاری رونـدها، بـا تأکیـد بـر برساختن و جابه‌جایی میدان‌های معنایی را در دستور کار قرار می‌دهد، از سطحی پیشـازبانی[3] یـا فرا تاریخی[4] نیز یاد می‌کند. به اعتقاد کوزلک این سطح پیشازبان‌شناختی مقـدم بـر مفصـل‌بندی تاریخی مفاهیم است و «هیچ اجتماع انسانی فعالی نیست که خـود را بـه گونـه‌ای زبان‌شـناختی تعین نبخشد. درواقع توانایی تسلط بر یک شیوه گفتاری خاص معین می‌کند یک فـرد در عرصـه اجتماع چه موقعیتی داشته باشد» (Koselleck, 1989: 652). او تحتِ تأثیر هایـدگر از چندگونـه تقابل پیشازبان‌شاختی یاد می‌کند که دوست/ دشمن، بالا/ پایین، قبل/ بعد، درون/ بیـرون، تولـد/ مرگ مهم‌ترین آنهاست و می‌تواند بر میدان‌های معنایی اثرگذار باشد.

در این بررسی‌ها، مفاهیم کمتر به منزله گزاره‌هایی درباره جهان و بیشتر بـه منزلـه ابزارهـا و جنگ‌افزارهایی برای مشاجرات ایدئولوژیک تلقی می‌شود (اسـکینر، ۱۳۹۳: ۲۹۹). از ایـن چشـم‌انداز، نظریه تاریخ مفاهیم، به پرکردن حفره‌های دلالـت و همـوار کـردن گسسـت‌های میـانْ‌زبـانی بـه منظور تسهیل درگذر تاریخ و وحدت بخشیدن به زبـان در بسـتر زمـان گاه‌شـمارانه نمی‌پـردازد. بلکه هدف مهم آن آشکارساختن مکانیسم‌های اصلی در اثرگـذاری و تغییـر مفـاهیم بـه منظـور توجیه و تبیین اندیشه غالب است. به باور کوزلک مفاهیم در فرایند تاریخی دچار تبـدیل و تغییـر می‌شوند. علت این تغییر را باید در وجود عناصر گوناگون همچـون نام‌هـا، نشـانه‌ها، ارجاع‌هـا بـه ابژه[5] در مفاهیم دانست که هرگاه هرکدام از این عناصر در جهت متفاوتی تغییر کند؛ کـل مفهـوم تغییر می‌کند (Koselleck, 1972: 235).

1. Asymmetrisch Gegenbegrif
2. Binary
3. Prelinguistic
4. Metahistorical
5. Sache

۴- تاریخ مفاهیم؛ روشی برای فهم معنای تاریخ

تأکید بر معنا و اهمیت آن در رویکرد تفسیری، در برابر رویکرد پوزیتیویستی و رویکرد انتقادی قرار دارد. در رویکرد تفسیری، «فهم»[1] مفهوم کلیدی است. رویکرد تفسیری در مطالعه سیاست مبنا را بر آن می‌گذارد که رفتار انسان‌ها را باید به‌گونه‌ای متفاوت از سایر موضوعات موردعلاقه درک کرد؛ زیرا آنان از هر عملی قصد و نیتی را دنبال می‌کنند، دستخوش احساسات و عواطف می‌شوند، با طرح و نقشه عمل می‌کنند و آن را در صورت لزوم تغییر می‌دهند و بر پایه تفسیری که از هنجارها و ارزش‌های جامعه دارند، عمل می‌کنند (امامی،۱۳۹۰: ۴۳). در تفسیرگرایی بر «دگرگون شوندگی فرهنگی معانی انسانی» (لیتل، ۱۳۸۸: ۱۳۱) تأکید می‌شود و بر همین اساس با روش‌های کیفی ملازمت دارد. ازآنجاکه پژوهش‌های کیفی رسالت خود را در فهم معانی، مفاهیم، تعاریف، تمثیل‌ها، نمادها، و هر آنچه دنیای اجتماعی را می‌سازد، می‌بیند، زیست جهان انسان‌ها را تنها می‌توان بر پایه معانی‌ای که آنان در بین خود خلق کرده‌اند و مدام تفسیر و بازتفسیر می‌کنند و به اعمال و کردار خویش نسبت می‌دهند، درک کرد (امامی، ۱۳۹۰: ۴۶).

ازآنجاکه واقعیت‌های اجتماعی در فرآیند تعامل‌های انسانی ساخته، بازسازی و به کار برده می‌شوند، برای کشف معنای مفاهیم که در گذار تاریخی خود دچار تغییر و دگرگونی شده‌اند و بخشی از معنای خود را در ازای دریافت معانی تازه در لایه‌های زمانِ ازدست‌رفته، جا گذاشته‌اند، رهیافت‌های کیفی مورداستفاده قرار خواهند گرفت. اگرچه گفته می‌شود تاریخ مفهومی را ابتدا هگل، در معنای موسعی استفاده کرده است؛ اما در معنای روشی می‌بایست آن را محدود به دهه ۱۹۵۰ و ۶۰ در آلمان کرد (Meier, 1971: 807). روش تاریخ مفهومی روشی خاص و ویژه است که در بین روش‌های مرسوم چندان شناخته‌شده نیست. این روش که در بستر تاریخ‌گرایی جدید قرار دارد در ذیل جامعه‌شناسی تاریخی قرار می‌گیرد و کوزلک نیز در مقاله خود از آن ذیل عنوان تاریخ اجتماعی[2] یاد می‌کند. به باور کوزلک تاریخ مفاهیم از منظر روش‌شناسانه یک حوزه مستقل تحقیق است که یک مفهوم و تغییراتش را در یک محتوای زبان‌شناسانه که در بستر تاریخی رخ داده‌است را بازتاب می‌دهد (Koselleck, 1979: 417). این روش در ابتدا از انتقال بی‌دقتانه مفاهیم از یک بافتار به بافتار دیگر آغاز شد و یک روش خاص برای نقد منابع بود؛ ریشه‌شناسی اصطلاحات مربوط به عناصر سیاسی و اجتماعی و به‌ویژه ارتباط مستقیمی

1. verstehen
2. Social history

است که میان ساختار با مفاهیم سیاسی و اجتماعی وجود دارد (Ibid: 414). به باورکوزلک، روش تاریخ مفهومی بر حوزه‌هایی از تاریخ فلسفی، واژه‌شناسی و فیولولوژی تاریخی، نشانه‌شناسی و به‌طورکلی رویکردهای تفسیری استوار است (Ibid: 409).

کوزلک در مقاله تاریخ اجتماعی چگونگی تبدیل «estates» به «state» را موردتوجه قرار داده‌است. او معتقد است تبدیل و تحول دولت را نمی‌توان صرفاً در چرخش واژگانی و درواقع ریشه‌شناسی آن موردتوجه قرارداد؛ بلکه مهم‌تر از آن تغییر و تحول در جامعه و رابطه این دو نهاد با یکدیگر در فرایند تاریخی بسیار مهم است (Ibid: 411). او با وقوف نسبت به مشکلات روش تاریخ مفهومی بر این باور است که «مفاهیمِ به خدمت گرفته‌شده کمک تعیین‌کننده‌ای در پاسخ به سؤالات تاریخ اجتماعی که فراتر از درک و فهم امروز ما است، ارائه می‌کند. به‌عنوان‌مثال برای فهم estates ناگزیر از توجه به مفاهیمی همچون طبقه و شهروندان هستیم یا وقتی از مفهوم «شهروند» صحبت می‌شود؛ بررسی تاریخ مفهومی آن نشان می‌دهد این شهروندان با آنچه در قانون مدنی پروس بعدها آمد متفاوت است. در این دوران مفهوم دولت در سایه‌ای از معانی سیاسی، اقتصادی، حقوقی و اجتماعی و یک ابهام غیرقابل‌رفع که از خود کلمه گرفته شده‌است پنهان است» (Ibid: 412). به عبارت بهتر از منظر روش‌شناسانه تاریخ مفهومی بر آن است تا منازعات سیاسی و اجتماعی گذشته را تفسیر کند، بگشاید و محدودیت‌های مفهومی امروز ما، از این لحاظ که درک متقابل زبان‌شناختی میان کاربران زبانی[1] نقش تعیین‌کننده دارد، را مشخص کند. از آنجا که تاریخ مفاهیم بر ساختار یک مفهوم اشاره می‌کند و اینکه چگونه آن‌چیزی را که می‌دانیم، می‌دانیم؟ (Lauzière, 2010: 384)، در نتیجه نقش کسانی مهم می‌شود که از زبان و به عبارت دقیق‌تر مفهوم استفاده می‌کنند. از منظری روش‌گونه، تاریخ مفاهیم بر این نکته تأکید دارد که ما باید تاریخ و کاربردهای مفاهیم اساسی را بدانیم تا بتوانیم روابط سیاسی فرهنگی واجتماعی را در گذشته و حال درک کنیم. از آنجا که مفاهیم، تشکیل‌دهنده مواضع سیاسی هستند، استفاده از مفاهیم خاص به جای دیگران به خودی خود سیاسی خواهد بود (Jordheim & Neumann, 2011: 153).

از نظر کوزلک تاریخ را تنها زمانی می‌توان نوشت که «یافته‌هایی که قبلاً مفهوم‌سازی شده‌اند، با توجه به درگیرشدن با یافته‌های واقعی مورد پرسش قرار بگیرند» (Koselleck, 1995: 214). به باور کوزلک یکی از مهم‌ترین محدودیت‌های روش تاریخ مفهومی این است که تنها

1. Agents

بخشی از توالی‌های مفهومی و ساختارهای معنایی را می‌توان نشان داد. او درباره جفت‌های مفهومی در طی تاریخ معتقد است: «ساختار معنایی هلنی/ بربر بارها و بارها در طی تاریخ تحت نام‌های دیگر ظاهر شده‌است و در دوگانه مسیحی/ کافر بخش‌هایی از این تضاد و دوگانگی گنجانده شده‌است. اما آخرین دوگانه‌سازی مفهومی، انسان/ غیرانسان، همه دقایق تناقض‌های قبلی را در برگرفته‌است» (Ibid: 217). از نظر کوزلک دوگانه مفهومی «انسان/ غیرانسان» آنچنان عام است که به نظر نمی‌رسد بتوان غیریتی را مستثنا کرد. او در این رابطه به دوگانه «آریایی/ غیرآریایی» در دوران نازیسم اشاره می‌کند که چگونه یک نام، آریایی، که تا پیش از آن یک نام خنثی از لحاظ سیاسی به شمار می‌رفت در مرکز منازعه‌ها قرار گرفته و تبدیل به یک ابرانسانی شد که هدفش از بین‌بردن غیرآریایی بود (Ibid: 257-258).

یکی از مهم‌ترین انتقادات به روش تاریخ مفهومی، گردآوری و توضیح مفهوم‌ها به صورت واژه‌شناسانه و فرهنگ‌لغتی است. کوزلک در این‌باره معتقد است حتی اگر روش تاریخ مفهومی به‌گونه فرهنگ‌لغت باشد از آنجا که به سمت حال هدایت می‌شود و به مفهوم‌سازی کمک می‌کند، باز هم به دنیای مدرن و پژوهش‌های جدید مرتبط است (Koselleck, 1972: 3). او همچنین در پاسخ به این سؤال که این مفاهیم چگونه به افزایش آگاهی زبانی منجر می‌شوند، می‌گوید: مفاهیم از طریقِ گسست در تجربیات گذشته می‌توانند به افزایش آگاهی‌های معاصر کمک کند و این خود از طریق شفاف‌سازی تاریخی به ابهام‌زدایی سیاسی منجر می‌شود (Ibid: 3).

در حقیقت ایده اصلی روش تاریخ مفهومی این است که مفاهیم، تجمعات تجربیات تاریخی هستند. حتی اگر مفهومی از نظر آوایی و واجی به یک شکل باقی بماند، می‌تواند نشان‌دهنده تجربه‌های متفاوت کاربرانِ آن در دوران‌های متفاوت باشد و این همان چیزی است که تاریخ مفهومی را جذاب می‌کند (Jordheim & Neumann, 2011: 156). بر همین اساس یکی از وظایف اصلی تاریخ مفهومی تحلیل همگرایی، تغییر یا اختلاف در رابطه بین مفهوم و واقعیت‌هایی است که در طول تاریخ رخ داده‌است (Koselleck, 2003: 59). تاریخ مفهومی در درجه اول به طرح این پرسش می‌پردازد که این مفاهیم از «کجا»، «چه‌زمان»، «برای چه‌کسانی» و با «چه هدف» ارائه شده‌اند و «چگونه»؟ اگرچه بازیگران سیاسی اغلب می‌کوشند معنای خود را از مفاهیم مسلط سازند، اما این مسأله به ابهام در«مفهوم» و البته غنای آن

می‌افزاید (Jaeger & Knöbl & Schneider, 2015: 100). این مسأله سبب می‌شود تا بتوان به روش تاریخ مفهومی، به عنوان یک پروسه «در حال شدن» توجه نمود.

ازآنجاکه امروزه، بیش از هر زمانی بر فرآیندی بودن واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی تأکید می‌شود (کالینگوود، ۱۳۹۵: ۳۹۴)، همان‌گونه که کوزلک نیز به آن باور دارد؛ در پی‌جویی و پیگیریِ معنای یک مفهوم چیزی به عنوان روند وجود دارد. دانستن این‌که یک مفهوم چه هست به معنای دانستن این است که آن مفهوم چه شده‌است. درک اینکه یک مفهوم چه هست نیز مستلزم درک این است که چگونه به آن تبدیل‌شده‌است. اینجاست که پای تاریخ و منابع تاریخی و درنتیجه تحلیل محتوای آن به میان می‌آید.

اهمیت مفهوم به عنوان واحد تحلیل در این پژوهش، روش زمینه‌زدایی را که مهم‌ترین ادعای روش‌شناسانه تئوری تاریخ مفاهیم کوزلک است، ضروری می‌سازد (palonen, 1997: 43). زمینه‌زدایی، روشی است که در هنگامه تبادل مفاهیم، افراد، باورها و فرهنگ‌ها از یک بسترزمانی-مکانی به بستری دیگر مورداستفاده قرار می‌گیرد. در حقیقت مفاهیم ازجاکنده شده، برای ریشه‌گرفتن در مکانِ جدید نیازمند مکانیسمی هستند که می‌توان نام آن را بافتارزدایی یا زمینه‌زدایی گذاشت. به منظور اجرایی نمودن این روش، محقق می‌بایست نه تنها بر مفاهیم، بلکه بر افراد، زمینه و بافتار پذیرنده مفهوم نیز تأکید کنند. بااین‌حال، باید نسبت به رفت‌وآمد در متن گرایی و زمین‌گرایی دقت لازم را به عمل آورد (Chun-chieh, 2013: 8) که پژوهش به تقلیل‌گرایی و یاگزینش‌گرایی متهم نشود. در حقیقت تاریخ، به‌مثابه «چسب و قیچی» (کالینگوود، ۱۳۹۰: ۱۵۴) مسأله‌ای است که به عنوان مهم‌ترین محدودیتِ این روش می‌توان به آن اشاره کرد.

علی‌رغم اینکه کوزلک از روش زمینه‌زدایی نام برده اما به توضیح آن و نحوه استفاده از آن نپرداخته‌است. آن چیزی که روشن است، آن است «این مفهوم از ادبیات وام گرفته شده‌است و به منتزع ساختنِ مفهوم، از طریق جداسازی از محیط و ریشه‌شناسی اطلاق می‌شود» (Nimmer, 2011: 231). بر همین اساس، با استفاده از این روش، مفاهیم مدنظر جدا از بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی و منتزع‌شده از بافتارِ جدید خود و در حقیقت اتیمولوژی آنان موردبررسی قرار خواهد گرفت. روشن است که در بررسی ریشه‌شناسانه نمی‌توان به‌طورکامل بافتار را حذف نمود؛ اما تلاش می‌شود تا بر خود واژه به عنوان پدیده‌ای منفرد و یکه توجه شود. باید توجه نمود روش زمینه‌زدایی تنها به جداسازی یک مفهوم از کانتکس خود نمی‌پردازد؛ بلکه به «جایابیِ» آن مفهوم در بافتار جدید نیز توجه می‌کند. در این گام، جایگاه روشنفکران و

کسانی که مسئولیت حمل و البته آشناسازی و آشنازدایی مفاهیم را بر عهده‌دارند بسیار مهم است. چراکه او حامل انتقال یک مفهوم از یک بستر به بستر دیگری است. استراتژی تحلیلی کوزلک در پی‌گیری این دو پرسش، که روش تاریخی بر آن مبتنی است، متجلی می‌شود: نخست اینکه معنا چگونه در مفاهیم فشرده می‌شود و بدین سبب فضای لازم را برای امکان‌پذیر شدن جدال معنایی فراهم می‌سازد؟ و دیگر اینکه مفاهیم چگونه در ارتباط با پادمفاهیم ظاهر می‌شوند و بدین شکل میدان معنایی را به وجود می‌آورند.

برای پاسخگویی به این پرسش‌ها می‌بایست با انتخاب مفاهیم معنادار و به عبارتی آبستن که در طی زمان معانیِ زیادی در آنها فشرده شده‌است، به منازعات شکل‌گرفته پیرامون آنها پرداخت و توجه نمود که این جدال‌های گفتمانی و ایدئولوژیک چگونه به تغییر مفهوم منجر شده‌اند. سپس با بررسی پادمفاهیم که در نتیجه جدال‌های کلامی ظاهرشده‌اند به نحوه شکل‌گیری میدان‌های معنایی پرداخت. در این میدان‌های معنایی است که از میان معناهای متفاوتی که یک مفهوم می‌تواند داشته باشد، برخی از آنها معنادار تلقی شده و آن معنا برای آن مفهوم تثبیت می‌شوند. به نظر می‌رسد از طریق چنین بررسی می‌توان از دریچه بررسی تاریخ مفهومی، چشم‌اندازی دقیق، تاریخی و معتبر از تحولات سیاسی و اجتماعی به دست آورد.

۵- نتیجه‌گیری

تاریخ مفهومی در سنت فلسفه قاره‌ای و در بستر نو تاریخ‌گرایی می‌کوشد تاریخ را ازنقطه‌نظر مفهوم موردتوجه قرار می‌دهد و بر آن است از دل کنکاش در یک مفهوم که در چنبره زنجیره‌ای از مفاهیم دیگر گرفتار است روایتی تازه از تاریخ ارائه کند. نظریه تاریخ مفهومی که در فرایند سنتِ آلمانی اندیشه در غرب ساخته‌وپرداخته شده‌است، بیش از هر اندیشمندی با نام کوزلک پیوند یافته‌است. کوزلک نه‌تنها به پردازش نظریه تاریخ مفهومی مبادرت ورزیده بلکه با طرح روشی موسوم به همین نام، به بررسی تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی از دریچه مفهوم نیز پرداخته‌است. کار سترگ کوزلک این است که نشان می‌دهد مفاهیم، و بررسی تحولِ آن از طریق کنکاش در لایه‌های زمانی و جاگیریِ آنها در میدان‌های معنایی خاصِ هر دوران، می‌تواند نظرگاهی برای بررسی دقیق‌تر رخدادهای سیاسی و اجتماعی و اجتماعی باشد. در این رویکرد مبهم‌بودگیِ یک مفهوم، دلالت بر دال‌های متفاوتی است که تنها در بررسی جدال‌های معنایی پیرامون آن می‌توان به معنای قابل‌قبول در آن بافتار دست‌یافت. تاریخِ مفهومی چه در قالب

نظریه و چه به‌مثابه روش، می‌تواند پرده از معانی خرد و مکنون در پس ساختارها و روایت‌های کلان بردارد و روایتی تازه از امور نادیده و مغفول در تاریخ ارائه کند و به عنوان رویکردِ نظریِ بدیعی در خوانش متون ادبی، سیاسی و تاریخی مورد استفاده قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱- در این نوشتار، از میان برابرنهادهای موجود از واژه تاریخِ مفهومی استفاده می‌شود و منظور از این واژه اسم خاص آن می‌باشد و نه صرفاً تاریخِ یک مفهوم.

۲- منظور از نظریه‌های گفتمان (discourse theory)، رویکردهای نظری مبتنی بر منازعه، انتقادی و روان‌شناسی است.

منابع

آگامبن، ج. ۱۳۹۱. *زبان و مرگ در باب جایگاه منفیت*، ترجمه پ. ایمانی. تهران: مرکز.

احمدی، ب. ۱۳۹۶. *رساله تاریخ*، تهران: مرکز.

اسکینر، ک. ۱۳۷۵. *ماکیاولی*، ترجمه ع. فولادوند. تهران: طرح نو.

اسکینر، ک. ۱۳۹۳. *بینش‌های علم سیاست*، ترجمه ف. مجیدی. ج۱. تهران: جاوید.

اشمیت، ک. ۱۳۹۷. *لویاتان در نظریه دولت تاماس هابز؛ معنا و شکست یک نماد سیاسی*، ترجمه ش. مقیمی‌زنجانی. تهران: پگاه روزگار نو.

امامی، ک. ۱۳۹۰. *پژوهش در علوم سیاسی؛ رویکردهای اثبات گرا، تفسیری و انتقادی*، تهران: دانشگاه امام صادق.

برسلر، چ . ۱۳۸۶. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقدی*، ترجمه م. عابدینی‌فرد، تهران: نیلوفر.

پالمر، ر. ۱۳۹۰. *علم هرمنوتیک*، ترجمه س. حنایی‌کاشانی. تهران: هرمس.

رابرتز، ج. ۱۳۸۹. *تاریخ و روایت*، ترجمه ج. فرزانه دهکردی. تهران: دانشگاه امام صادق.

دلوز، ژ. و گتاری، ف. ۱۳۹۳. *فلسفه چیست*، ترجمه م.ر. آخوندزاده. تهران: نی.

شومیکر، پ. و تنکارد، ج.و. و لاسورا، د.ل. ۱۳۸۸. *نظریه‌سازی در علوم اجتماعی*، ترجمه م. عبداللهی، تهران: جامعه‌شناسان.

کالینگوود، ر .ج. ۱۳۹۵. *اصول تاریخ و نوشتارهای دیگر در فلسفه تاریخ*، ترجمه ع. سالاربهزادی. تهران: نی.

کنوبلاخ، ه. ۱۳۹۱. *مبانی جامعه‌شناسی معرفت*، ترجمه ک. راسخ. تهران: نی.

لیتل، د. ۱۳۸۸. *تبیین در علوم اجتماعی؛ درآمدی به فلسفه علم الاجتماع*، ترجمه ع. سروش. تهران: صراط.

مکاریک، ا. ۱۳۸۸. *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

نوذری، ح. ۱۳۸۷. *فلسفه تاریخ*، تهران: طرح نو.

هوی، د. ک. ۱۳۸۰. *فوکو در بوته نقد*، ترجمه پ. یزدان‌جو، تهران: مرکز.

هیوود، ا. ۱۳۸۷. *مفاهیم کلیدی در علم سیاست*، ترجمه ح. سعیدکلاهی و ع. کاردان. تهران: علمی و فرهنگی.

یورگنسن، م. و فیلیپس، ل. ۱۳۸۹. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه ه. جلیلی. تهران: نی.

Andersen, N.Å. 1997. *Luhmann and Koselleck: Conceptual History and the Diagnostics of the Present*, A. la Cour et al. (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Chun-chieh, H. 2013. “On decontextulization and recontextualization in East Asian cultural interactions: some methodological reflectionands”. *journal of cultural interaction in East Asia*, Vol.4. National Taiwan University: 7-20.

Gilbert, A. S. 2019. *The crisis paradigm*, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Hodad, T.F. 1986. The concise oxford dictionary of English etymology, Oxford: Oxford University Press.

Jaeger, F. & Knöbl, W. & Schneider, U. 2015. *Handbuch Moderneforschung*, Springer-Verlag GmbH. Verlag J. B. Metzler:Deutschland.

Jordheim, H. and Neumann, I. 2011. ”Empire, imperialism and conceptual history”. *Journal of International Relations and Development*, 14 (2): 153-185.

junge, k. 2011. *Self-Concepts, Counter-Concepts, Asymmetrical Counter-Concepts: Some Aspects of a Multi-Faceted Agenda, Asymmetrical Concepts after Reinhart Koselleck Historical Semantics and beyond*, K. Postoutenko(eds.). Verlag: Bielefeld.

Koselleck, R. 1972. *Einleitung in Brunner*, Conze and koselleck, geschichtliche Grundbegriffe, historische lexicon zur politisch-sozialen sprache in Deutschland. (1). stuyygart: Klett-Gotta.

Koselleck, R. 1979. “Social History and Conceptual History”. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 2(3): 408-425.

Koselleck, R. 1982. “Begriffsgeschichte and social history”. *economy and society*, Vol 11(4): 409- 427.

Koselleck, R. 1989. “linguistic change and the history of events”. journal of *modern history*, (61): 649-666.

Koselleck, R. 1995. *Vergangene Zukunft Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koselleck, R. 2003.“Die Geschichte der Begriffe und Begriffe der Geschichte“. *in: Carsten Dutt (Hg.), Herausforderungen der Begriffsgeschichte, Heidelberg*, S. 3-16. In diesem Band S. 56-76.

Koselleck, R. 2005. “Conceptual history, memory, and identity: an interview with Reinhart koselleck”. *contributions*, 2 (1): 99 – 127.

Ladd, G. E. 2004. *The New Testament and criticism*, Revised Edition Edited by D. A. Hagner & W. B. Eerdmans. Publishing Company Grand Rapids. Michigan.

Lauzière, H. 2010. “The Construction of Salafiyya: reconsidering salafism from the perspective of conceptual history”. *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 42(3): 369- 389.

Meier, H. G .1971. *Begriffsgeschichte. Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I. Basel: Schwalbe.

Melton, J. H . 1996. *Otto Brunner the ideological Origins of Begriffsgeschichte*, printed in the book of the meaning of historical terms and concepts, edited by H. Lehmann and M. Richter. German historical institute.

Nimmer, l. 2011. “De-contextualization in the terrorism discourse: a social constructionist view”. *ENDC proceedings*, Vol.14: 223- 240.

Olsen, N. 2012. *History in the Plural: An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, New York: Berghahn Books.

Palonen, K. 1997. “An Application of Conceptual History to Itself”. *From Method to Theory in Koselleck’s Begriffsgeschichte*. *Finnish Yearbook for Political Thought*, vol. 1: 39–69.

Palonen, K. 2008. “History of Concepts as a Style of Political Theorizing”. Quentin Skinner’s and Rein-hart Koselleck’s Subversion of Normative Political Theory European. *Journal of Political Theory*, (1): 91–106.

Palonen, K. 2013. “5 Questions on Intellectual History”. In: *Politics and Conceptual History, Rhetoric and Temporal Perspectives*. F. Stjernfelt & M. H. Jeppesen and M. Thorup (eds.). Århus: Automatic Press. 127–133.

Wolf, K. 1993. “Hayden whites critique of the writing of history”. in *history and theory*. Vol. 32(3): 273-295.

Website:

Online etymology dictionary, https://www.etymonline.com

Stanford Encyclopedia of Philosophy, https://plato.stanford.edu/entries/concepts/ 1998

DOI:10.22124/naqd.2020.14495.1838
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.5.8

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۱۲۴-۹۷

بررسی و تحلیل نقدهای فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان درنشریه تخصصی کتاب ماه کودک و نوجوان(۱۳۷۶-۱۳۹۳)

دکتر عاطفه جمالی[1*]
الهام جمشیدی[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۸/۲۱

چکیده

نقد فمینیستی، بخشی از گفتمان فمینیستی است که در پی تجدید نظر در معیارهای نقد و ایجاد سنتی زنانه در ادبیات است. بررسی نقدهای فمینیستی نشریات تخصصی، نقش مهمی در شناسایی مسیر این گرایش در ادبیات کودک و نوجوان و تبیین نقاط قوت و ضعف نقد و نظریه فمینیستی در آرای منتقدان دارد. در این مقاله، در ضمن پژوهشی کیفی و با روش توصیفی و تحلیل محتوای قیاسی استقرایی، مقالاتی که در فاصله سال‌های ۱۳۷۶تا ۱۳۹۳در *کتاب ماه کودک و نوجوان* با رویکرد فمینیستی نقد شده‌اند، بررسی می‌شود و تلاش می‌شود نمایی از وضعیت نقدهای فمینیستی در این نشریه به تصویر کشیده شود. در مجموع از میان ۱۰۷۳مقاله، ۲۷ مقاله با این رویکرد نقد شده‌اند. زمان، به لحاظ کمی و کیفی، بر نقدها تأثیرگذار بوده‌است. منقدان زن پرکارترند. پرکاربردترین مؤلفه‌های فمینیستی برگرفته از گرایش‌های لیبرال و تا حدی رادیکال هستند. گرایش به نقد انگلیسی- آمریکایی بیش از دیگر گرایش‌ها است. پرتکرارترین مضمون، نقد مردسالاری و جنبه‌های آن است. برگزیدن عنوان و مقدمه مناسب برای بحث، توجه به نام و تصویر روی جلد اثر، دسته‌بندی موضوعی و درنهایت نتیجه‌گیری همسو با اهداف و ارائه پیشنهاد به مخاطبان و نویسندگان آثار خلاقه از نقاط قوت نقدها است. بی‌توجهی به نظریه‌های نقد فمینیستی ادبیات کودک، عدم استناد به رویکردهای فمینیستی در تحلیل آثار، عدم ارجاع به متن خلاقه برای تأیید مباحث نظری، سود نجستن از منابع دست‌اول و پرداختن به موضوعات نامرتبط با موضوع اصلی از عمده‌ترین اشکالاتی است که در مقالات دیده می‌شود.

واژگان کلیدی: نقد فمینیستی، ادبیات کودک و نوجوان، نشریات تخصصی، کتاب ماه کودک و نوجوان.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان * jamali.atefeh@gmail.com
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه هرمزگان

۱- مقدمه

فمینیسم به عنوان جنبش اجتماعی و فکری، داعیه حمایت از حقوق زنان و ارتقای موقعیت آنها را به عنوان یک گروه در جامعه دارد. انتقاد درونی فمینیسم راه خود را در اندیشه‌های نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی نیز گشوده‌است. منتقدان فمینیست، به دنبال بازنگری کلی در نهاد ادبیاتند. آنها اتفاق نظر دارند که «تقسیم‌بندی زیبایی‌شناختی سنتی در نقد ادبی با پیش فرض‌ها و شیوه استدلال مردانه آمیخته شده‌اند؛ به عبارت دیگر شیوه‌های نقد ادبی متأثر از فرهنگ جنسیتی هستند» (آبرامز، ۱۳۸۵:۷۹۰).

در حوزه نقد ادبیات، فمینیست‌ها در تلاشند بگویند چگونه متن ادبی از نابرابری‌ها و اختلاف‌های شدید جنسی در یک فرهنگ حمایت کرده، یا آنها را منعکس نموده، و یا به مبارزه طلبیده‌است (حسن‌آبادی، ۱۳۸۱:۱۹)؛ «نقد ادبی فمینیستی به بررسی کمبود کاراکترهای واقعی زنان در آثار نویسندگان مرد می‌پردازد و درعین‌حال، استفاده زنان از فرهنگ مردسالار را نیز در نظر می‌گیرد و نشان می‌دهد که زنان چگونه از فرهنگ مردسالار پیروی می‌کنند» (تمیزی، ۱۳۷۹: ۴۵).

دامنه جنبش‌های نقد فمینیستی ادبی، به ادبیات کودک و نوجوان نیز کشیده شد. نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان که از گرایش‌های نقد پساساختارگراست، در جریان موج دوم فمینیسم شکل گرفت. در دهه‌های بعد با تثبیت نقد ادبیات کودکان و به‌طورخاص نقد فمینیستی، تلاش برای بررسی ادبیات کودک و نوجوان از منظر این نوع نقد و حذف کلیشه‌های تبعیض جنسی از آثار آغاز شد.

در ایران در دهه ۱۳۷۰، شاهد نقدهای پراکنده با موضوع تحلیل و نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان هستیم؛ اما در دهه ۱۳۸۰ این روند سرعت بیشتری یافت. در این دهه، *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان* شماره تابستان و بهار را به‌طورویژه به موضوع فمینیسم و نقد فمینیستی اختصاص داد و با طرح جدی این موضوع، توجه جامعه ادبی حوزه کودک و نوجوان را به این مسأله معطوف کرد. در ادامه، چه در *کتاب ماه کودک و نوجوان* و چه در دیگر نشریات تخصصی کودک و نوجوان، شاهد چاپ مقالات متعدد درباره مباحث نظری فمینیسم و نقد فمینیستی و نقد محتوای آثار ادبی فارسی و ترجمه‌شده کودک و نوجوان از این منظر هستیم.

نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان، از حوزه‌های تازه و نوین نقد ادبی در ایران است. معرفی و تحلیل این نوع نقد می تواند منجر به شناخت ضعف‌های نقدهای پیشین و راهگشای منتقدان برای نقد و تحلیل علمی و دقیق آثار ادبی کودک و نوجوان شود. نقدهای زن‌محور

منسجم می‌تواند زمینه آگاه‌سازی فعالان حوزه ادبیات کودک و نوجوان در نگرش به جنس‌ها و شیوه انعکاس تصویر روشن و برابری‌طلبانه را فراهم کند.

این پژوهش کیفی و با تأکید بر روش توصیفی و تحلیل محتوای قیاسی استقرایی نگاشته شده‌است؛ به این ترتیب که پس از گردآوری شاخصه‌های نقد ادبی فمینیستی در ادبیات کودک و نوجوان، مقاله‌های مبتنی بر رویکرد فمینیستی در *کتاب ماه کودک و نوجوان* با توجه به این شاخصه‌ها نقد و بررسی شده‌است. در این نشریه -که از نشریات تخصصی ادبیات کودک و نوجوان است و از سال ۱۳۷۶ منتشر شده و اکنون با نام *فصلنامه نقد کتاب کودک و نوجوان* به فعالیت خود ادامه می‌دهد- در مجموع ۲۷ مقاله در فاصله سال‌های۱۳۷۶-۱۳۹۳ با موضوع نقد زن‌محور به چاپ رسیده‌است.

با بررسی این مقالات، تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود: کدام یک از گرایش‌ها و نحله‌های فمینیسم و نقد فمینیستی بیشتر مورد توجه منتقدان است؟ نقدها بیشتر نوشته منتقدان زنند یا مرد؟ پرتکرارترین مضامین به‌کاررفته در این نقدها چیست؟ در مجموع چه نقاط ضعف و قوتی در نقدهای فمینیستی این نشریه دیده می‌شود؟

۱-۱- پیشینه پژوهش

درباره مباحث نظری نقد فمینیستی و تصویر زنان در ادبیات کودک و نوجوانان، چندین رساله، مقاله و کتاب نگاشته شده‌است، اما در زمینه فرانقد نشریات کودک، پژوهش‌های انگشت‌شماری به چشم می‌خورد.

رضوی و مسنن فارسی (۱۳۸۹) به بررسی شیوه‌های استناد در نقدها و مقالات *کتاب ماه* و *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان* پرداخته‌اند. آنها وضعیت استناد را نامطلوب ارزیابی کرده‌اند. صدیقی و دیگران (۱۳۹۵) به بررسی مقاله‌های تألیفی و ترجمه و نقد شعر و داستان‌های منتشرشده در *کتاب ماه کودک و نوجوان* در فاصله سال‌های ۱۳۷۶-۱۳۸۰ پرداخته‌اند. آنها رویکردهای نقد سنتی را پربسامدتر از دیگر رویکردها ارزیابی کرده‌اند و بازنویسی و بازآفرینی را موضوعی قابل‌توجه در مقالات تألیفی عنوان کرده‌اند. کلثوم صالحی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه خود، کارنامه‌ای توصیفی-تحلیلی از مقاله‌های *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان* ارائه کرده است. او در بخش توصیفی با آوردن چکیده مقاله‌ها به معرفی آنها

پرداخته‌است. در بخش انتقادی -ارزشیابی، کیفیت اجزا و بخش‌های مختلف هر مقاله بررسی شده‌است.

۲- مباحث نظری

۲-۱- فمینیسم و نقد فمینیستی

به‌دست‌دادن تعریفی موجز از فمینیسم دشوار است. زیرا فمینیسم مفهومی چندوجهی و مجموعه از عقاید و کنش‌های متفاوت است؛ اما بنا به رسم متعارف و برای ایجاد پایه‌ای در بحث، فمینیسم را می‌توان چنین تعریف کرد:

«فمینیسم از این نقطه آغاز می‌شود که زنان مورد ستم قرار می‌گیرند و سرکوب می‌شوند و سرکوب آنها مساله مهمی است. وجه مشخصه فمینیسم این است که فرودستی زنان را قابل چون‌وچرا و مخالفت می‌داند. این مخالفت مستلزم بررسی انتقادی موقعیت کنونی و گذشته زنان، و چالش با ایدئولوژی‌های مردسالارانه حاکم است که فرودستی زنان را طبیعی و همگانی و بنابراین اجتناب‌ناپذیر جلوه می‌دهند» (آبوت و والاس، ۱۳۹۳: ۳۰-۳۱).

گستره زمانی و جغرافیایی فمینیسم، منشأ پیدایش گرایش‌های مختلف و انواع نظریات فمینیستی است که در تبیین علل فرودستی زنان زاویه دید خاص خودشان را دارند و برای رهایی زنان از فرودستی راهبردهای ویژه‌ای مطابق یا نوع نظریه‌شان پیشنهاد می‌کنند. اندیشمندان فمینیستی برای توصیف نگرش‌ها و مواضع نظری و عملی‌شان از هفت رویکرد عمده بهره می‌گیرند: فمینیسم لیبرال، فمینیسم مارکسیستی، فمینیسم رادیکال، فمینیسم سوسیالیستی، فمینیسم اگزیستانسیالیستی، فمینیسم روانکاوانه، فمینیسم پست مدرن (نک. تانگ، ۱۳۹۳: ۱۶-۲۵). علاوه بر گرایش‌های مشهور نامبرده، در چند دهه اخیر شاهد شکل‌گیری نحله‌های دیگری از فمینیسم هستیم که ریشه در اعتراض به ذات‌گرایی فمینیسم و توجه به مسأله تفاوت در میان زنان دارند. فمینیسم اسلامی، سیاه، اکوفمینیسم، صلح‌طلب و خانواده‌گرا از جمله این نحله‌ها هستند.

نقد ادبی فمینیستی، که بخشی از گفتمان کلی‌تر فمینیسم است، به دنبال تجدیدنظر در معیارهای سنتی نقد و تاریخ ادبیات، از میان برداشتن زبان مردسالارانه و ایجاد سنتی زنانه در ادبیات است. هدف نقد فمینیستی این است که ادبیات را در راستای خدمت به آزادی زنان به کار گیرد. در واقع «نقد فمینیستی نوعی عرض‌اندام جدی در مقابل نهاد ادبیات است» (هام وگمبل، ۱۳۸۲: ۲۵۲). در این نوع نقد، منتقدان بر شیوه‌های متفاوت نوشتن

و خواندن زنان و عوامل مؤثر بر نوع نگارش زنـان تمرکـز مـی‌کننـد. «منتقـدان فمینیسـت می‌کوشند با برملا کردن شالوده‌های مردسالارانه آثار معتبر، ملاک‌های فـرا جنسـیتی بـرای تعیین این آثار و فهم تاریخ ادبیات پیشنهاد کننـد تـا در نتیجـه، ادیبـان زن و آثارشـان بـه رسمیت شناخته شوند و جایگاه شایسته خود را در پیکره ادبیات بـه دسـت آورنـد» (پاینـده، ۱۳۹۷: ۲/ ۸۲). آنها معیارها و ساختارهای مردسـالار را مـورد تردیـد قـرار می‌دهنـد و تـلاش می‌کنند رهیافت‌های چندگانه‌ای به متون داشته باشند و ادبیات زنانه را مشـروعیت بخشـند (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۰۷ -۲۰۸).

به دلیل تکثر در دیدگاه‌های فمینیستی سه دسته نقد فمینیستی که به لحـاظ جغرافیـایی از یکدیگر متمایز می‌شوند به وجود آمده‌است. انگلیسی-آمریکایی، فرانسوی و اقلیت (سیاه).

در نقد انگلیسی- آمریکایی که به نقد زن‌محور یا نقد وضعی نیز مشـهور اسـت، فمینیسـت‌ها «معیارهای زیبایی‌شناختی و سیاسی را که آثار معتبـر غـرب تـا آن زمـان بـر آن اسـتوار بودنـد، ارزیابی کردند» (کلیگـز، ۱۳۸۸: ۱۴۲). شووالتر[1] که مشهورترین نظریه‌پرداز نقـد زن‌محـور اسـت، در *بوطیقای نقد فمینیستی* دو مرحله اصلی برای نقد زن‌محور مطرح می‌کند: در مرحلـه اول بـه زن در نقش مصرف‌کننده ادبیات مردان و در مرحله دوم به زن به عنوان نویسنده و تولیدکننده مـتن توجه می‌شود (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۱۳-۱۱۴). شووالتر در *ادبیاتی از آن خودشـان*، تـاریخ ادبیـات زنـان نویسنده را در سه مرحله زنانگی، فمینیستی و زنانه تقسیم‌بندی می‌کنـد (نـک. سـلدن و ویدوسـون، ۱۳۹۲: ۲۷۳-۲۷۴).

در نقد فمینیستی فرانسوی، تأکید بر نوشتار زنانه است. نوشتاری که پیونـد و مشـابهتی خاص با پیکر زنانه دارد و در تلاش است سلطه نوشتار مردانه را کنار بزند. بنا به دیدگاه ایـن منتقدان، باید امکاناتی در زبان زنان فراهم شـود تـا دیگـر ناچـار نباشـند بـرای نوشـتن بـر چارچوب‌های مردانه متکی باشند. به اعتقاد الن سیکسو[2]«نوشتار زنان همواره از سـخنی کـه نظام مردسالار تعیین می‌کند فراتر می‌رود [...] این نوشتار زبـان نمـادین مردانـه را واژگـون می‌کند و به زنان هویتی تازه می‌بخشد» (همـان: ۲۸۳). او، لوس ایریگارای[3] و جولیا کریسـتوا[4] از سردمداران این نوع نقدند.

1. Eliane Showalter
2. Helen Cixous
3. Luce Irigaray
4. Julia Kristeva

۲-۲- نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان

نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان، با تئوری پساساختارگرا همراه شد. جریان امروزی حاکم بر نقد ادبیات کودکان، همزمان با موج دوم فمینیستی آغاز شد. و در دهه بعد، هم نقد ادبیات کودکان و هم نقد فمینیستی، در دانشگاه‌ها به رشته‌های تثبیت‌شده بدل شدند و نهادهای ضروری نظیر مجلات تخصصی، انجمن‌های حرفه‌ای و رشته‌های دانشگاهی برای حمایت از پژوهش‌های فمینیستی در ادبیات کودک شکل گرفتند.

تا اوایل سال‌های ۱۹۷۰، منقدان فمینیستی بر این باور بودند که فرضیه‌های ارائه‌شده درباره ادبیات خوب شامل داستان‌هایی می‌شود که مردان سفیدپوست نویسنده‌اش هستند، در این دیدگاه جنس مذکر سفیدپوست، به عنوان الگوی هنجار معرفی می‌شود و دیگر افراد، نابهنجار و فرعی هستند؛ همان‌گونه که پُل[1] به‌درستی اشاره کرده‌است تا این زمان هم ادبیات زنان و هم ادبیات کودکان کم‌بهاست و هر دو از سوی جامعه ادبی و تربیتی به حاشیه رانده شده، فرعی تلقی می‌شدند (پل، ۱۳۸۱: ۵۶).

نظریه فمینیستی در مسیر تحقق خود، در پی پافشاری بر این موضوع است که همه کودکان باید موضوع این مطالعات قرار گیرند. منتقدان فمینیست با استفاده از روش‌های ساختارشکنی مأخوذ از دریدا[2]، مباحث ایدئولوژیک برگرفته از آلتوسر و بوردیو[3] و ذهنیت‌گرایی اقتباس‌شده از لکان[4]، تکنیک‌هایی را برگزیدند تا نشان دهند که فرضیه‌های ایدئولوژیک نهفته در متون ادبیات کودک به چه شکل عمل می‌کنند.

منتقدان و محققان فمینیست ادبیات کودک همچون کلارک[5]، کید[6]، مایرز[7]، پل و دیگران، برای تحقق‌بخشیدن به یک سنت فمینیستی در ادبیات کودکان، به جست‌وجو در داستان‌های مربوط به دیگری (یا غیرخودی) پرداختند؛ یعنی داستان‌هایی که مفاهیمی چون مادر، دختر و خواهر را پوشش می‌دادند. آنها در این داستان‌ها به دنبال برجسته‌کردن مفاهیم بیشتر زنانه مثل کثرت‌گرایی، نگاه چندوجهی و به پرسش کشیدن تمایزات قطعی میان جنسیت مذکر -مؤنث بودند.

1. Lissa Paul
2. Jacque Derrida
3. Louis Pierre Althusser & Pierre Bourdieu
4. Jacques Lacan
5. Clark
6. Kidd
7. Myers

منتقدان ادبیات کودک و نوجوان، همسو با منتقدان آمریکایی- انگلیسی ادبیات بزرگسال به دو حوزه زن به عنوان خواننده و زن به عنوان نویسنده متمرکز شدند. در بحث زنان به عنوان خواننده، بررسی آثار ادبی نشان می‌دهد که خواننده مطلوب این نویسندگان، خواننده‌ای است که بی‌چون و چرا سخنان آنها را بپذیرد و با خوانش پیشنهادی آنها متن را بخواند. در بحث زنان به عنوان نویسنده، منتقدان دریافتند برخی از نویسندگان کلاسیک، شخصیت‌های دختر تأثیرگذار و توانمند و به‌طورخاص نویسنده را، به عنوان شخصیت اصلی داستان برگزیده‌اند. شخصیت‌هایی مثل «جو» در *زنان کوچک* و «آن» در *گرین گیبل* از طریق نوشتن در پی ابراز فردیت خود هستند (نک. تکر و وب، ۱۳۹۱: ۴۴-۴۹). در کنار آن در برخی متون کودکان، زنان شخصیت‌های مؤنثی را به تصویر می‌کشند که در مواجهه با مشکلات، به‌جای عکس‌العمل‌های خشن فیزیکی، از راه نیرنگ و حقه به جنگ مسائل می‌روند.

منتقدان معتقدند: نویسندگان زن، معمولاً به‌جای استفاده از پیرنگی که یک نقطه اوج دارد از پیرنگ اپیزودیک با شاخ و برگ فرعی استفاده می‌کنند. یکی از شگردهای مورد استفاده این نویسندگان، بهره‌گیری از ساختار روایی تودرتو -شیوه داستان در داستان است- که بنا به گفته روبرتا تریتز[1] «چنین ساختاری خواننده را به یاد بدن حامله مادر می‌اندازد» (Nodelman & Reimer, 2003: 161).

برخی از منقدان نیز، به تفاوت جسمی دو جنس و تأثیر آن بر شیوه روایت و ضرباهنگ پیرنگ توجه نشان داده‌اند. منتقدانی هم چون گیلبرت و گوبار[2]، بر این باورند که زنان در نتیجه تفاوت‌های زیست‌شناختی، تجربه فرهنگی، تجربه نویسندگی متفاوتی با مردان را از سر می‌گذرانند. زنان نویسنده از استعاره‌هایی استفاده می‌کنند که لایه درونی، لایه بیرونی را می‌سازد، استعاره‌هایی که بر پایه تجارب جسمانی زاد و ولد، زایمان و قاعدگی پایه‌ریزی شده‌اند (سلدن، ۱۳۷۵: ۲۷۱).

نوع درون‌مایه نیز در آثار زنانه می‌تواند متفاوت باشد. منتقدان، با مطالعه آثار و بررسی شیوه نگارش خاص زنان دریافتند، درون‌مایه آثار بسیاری از نویسندگان زنی که برای جوانان می‌نویسند، کشف خود و سکوت است (Tacker, 2001: 252).

درنهایت، پژوهش جامع لیزا پل، که از منتقدان شناخته شده حوزه نقد ابیات کودک و نوجوان است، قابل‌توجه است. او سه موضوع گسترده نقد دانشگاهی ادبیات کودک را که

1. Roberta Seelinger Trites
2. Sandra Gilbert & Susan Gubar

تحت‌تأثیر تئوری فمینیستی شکل گرفته‌اند ذیل عناوین بازخوانی متن‌ها برای رسیدن به تفسیرهای تازه، بازیافتن و احیای متن‌هایی که مورد بی‌توجهی و کم‌توجهی قرار گرفته‌اند و ساماندهی دوباره نظریه‌های فمینیستی بررسی کرده‌است (Vide. Paul, 2004: 142-150).

۲-۳- جنسیت و ادبیات کودک

مسأله جنسیت در ادبیات کودک، متأثر از نگرش‌های زن‌مدار شکل گرفته‌است. چگونگی به تصویر کشیده شدن شخصیت‌ها و رفتارهای وابسته به جنسیت در ادبیات کودک، یکی از دل‌مشغولی‌های همیشگی منتقدانی است که در حوزه مطالعات فمینیستی و حوزه‌های وابسته به آن پژوهش می‌کنند. این منتقدان تلاش می‌کنند نشان دهند که متون ادبیات کودک چگونه کنش‌ها، شخصیت‌ها، رویدادها و پیامدهای خود را جنسیتی می‌کنند. آنها در بررسی‌های خود به این پرسش‌ها می‌پردازند که آیا ادبیات کودک جنسیتی خنثی دارد یا نه؟ و اگر خنثی نیست، مذکر است یا مؤنث؟ مردانه است یا زنانه؟ به گفته شووالتر «نظریه جنسیتی بر این موضوع تأکید دارد که همه نوشته‌ها، نه تنها نوشته‌های زنان، جنسیت دارند. هنگامی که نقد فمینیستی هدف خود را تحلیل جنسیت در گفتمان ادبی قرار می‌دهد، تمامی عرصه‌های متنی مورد توجه قرار می‌گیرد و به کار گرفتن این نظریه امکانی فراهم می‌کند تا پیش‌فرض‌های جنسیتی را از دل نظریه ادبی که خود را خنثی یا بدون جنسیت جلوه می‌دهد بیرون بکشیم» (۱۳۸۹: ۱۳۴-۱۳۵).

منتقدان فمینیستی در پرداختن به موضوع جنسیت در ادبیات کودک، میان دو واژه جنس و جنسیت تمایز قائل می‌شوند. گاهی مراد از جنس، جنس فیزیکی و زیست‌شناسی افراد است. در نقطه مقابل گاهی مراد از جنس، نه ویژگی‌های فیزیکی، بلکه مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و صفت‌های روانی، فرهنگی و اجتماعی افراد است که جنسیت در این معنا به دو دسته مردانه و زنانه (یا نگاه مردانه و زنانه) تقسیم می‌شود (آبوت و والاس، ۱۳۹۳: ۳۱۵). منتقدانی که ادبیات کودک را بر مبنای جنسیت جسمی بررسی می‌کنند، معتقدند که ادبیات کودک، ادبیاتی مؤنث است؛ یعنی ادبیات کودک به عنوان یک حرفه و سایر حرفه‌های وابسته به آن در سلطه جنس مؤنث قرار دارد. منتقدان دسته دوم که به ادبیات کودک از منظر جنسیت اجتماعی توجه می‌کند، دریافتند در متون ادبیات کودک، نگرش و جنسیت مردانه بر نگرش و جنسیت زنانه غلبه دارد.

منقدان برای تشخیص مردانه بودن متون ادبیات کودک سنجه‌های متفاوتی ارائه می‌کنند که یکی از رایج‌ترین آنها، نحوه بازنمایی شخصیت‌های مذکر و مؤنث در آثار است؛ بدین ترتیب با بررسی نحوه بازنمایی شخصیت‌های مذکر و مؤنث در ادبیات کودک و شکل انعکاس ویژگی‌های شخصی و اجتماعی، می‌توان به مردانه یا زنانه بودن این متون پی برد. در پژوهش‌ها و تحقیقات متعددی که برای تعیین جنسیت محتوای ادبیات کودک صورت گرفته همگی بر این نتیجه که ادبیات کودک، ادبیاتی مردسالار است اتفاق نظر دارند (نک. شیخ‌رضایی، ۱۳۸۶: ۵۶).

ادبیات جنسیت یافته با موضوع کلیشه‌های جنسیتی ارتباط مستقیم دارد؛ از این رو بسیاری از منتقدانی که در حوزه‌های مطالعات فمینیستی فعالیت می‌کنند به کلیشه‌های جنسیتی و نمود و کارکرد آن در ادبیات کودک توجه نشان داده‌اند. در کلیشه‌های جنسیتی به خوار شمردن جنسی و بزرگداشت جنس دیگر می‌پردازند. به عبارت دیگر «اشخاص مذکر و مؤنث چنان کلیشه‌بندی شده‌اند که ارزش‌یافتگی گروه نخست از ارزش‌باختگی گروه دوم جدایی‌ناپذیر است» (میشل، ۱۳۷۶: ۲۵).

در ایران نیز برخی محققان تلاش کرده‌اند کلیشه‌های جنسیتی را در ادبیات کودک و نوجوان واکاوی کنند و راه‌حل‌های مختلفی را برای مبارزه با تبعیض جنسی ارائه کنند؛ زیرا معتقدند کلیشه‌های جنسیتی در ادبیات کودک، نتایج و عواقب زیان باری را برای مخاطبی که به همذات‌پنداری با متن می‌پردازد، خواهد داشت. کلیشه‌های جنسیتی به کودکان آموزش می‌دهند که برای رعایت نُرم‌ها و قواعد اجتماعی در باب جنسیت، باید به چه رفتارهایی پایبند بود (نک. انصاریان، ۱۳۹۴و جمالی، ۱۳۸۹).

یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌ها در باب جنسیت در ادبیات کودک را، جان استیونز[1] ارائه کرده‌است. او در مقاله «جنسیت و نوع ادبی»[2] بر کارکرد الگوی خوانش، گفتمان، داستان و معنا که توان جنسیت‌پذیری دارند، تأکید می‌کند. به اعتقاد استیونز «جنسیت‌بخشی» در ادبیات داستانی با شمار شخصیت‌های مؤنث یا مذکر یا حتی چگونگی رفتار این شخصیت‌ها تعیین نمی‌شود، بلکه جنسیت‌بخشی بر تمام جنبه‌های تولید و دریافت متن تأثیر می‌گذارد. به عقیده او تمام جنبه‌های گفتمان (سخن، کلام) و داستان و معنا (دلالت) در کنار الگوی خوانش دارای بار جنسیتی هستند. به گفته استیونز گفتمان‌های معاصر ادبیات کودک، تلاش می‌کنند با

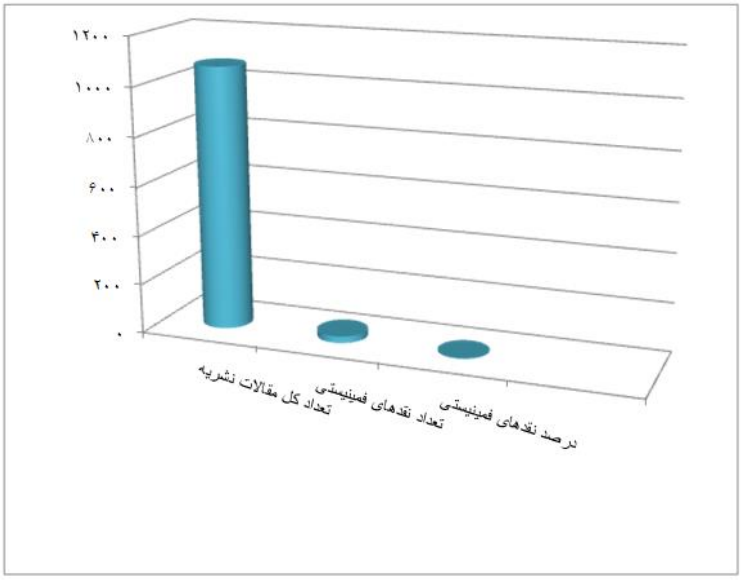
1. John Stevens
2. Gender and Genre

دیدگاه‌ها و گفتمان‌های سنتی و پدرسالارانه متون ادبیات کودک، با تکیه بر خوانش‌های متفاوت و ایجاد طرحواره‌های نو، مقابله کنند. گام برداشتن در مسیر جنسیت‌زدایی از ادبیات کودک تنها زمانی محقق می‌شود که مردانگی و زنانگی به گونه‌ای بازتعریف شوند که در مقابل هم نباشند (نک. استیونز، ۱۳۸۷: ۹۱-۱۱۲).

۳- نقدهای فمینیستی نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان

۳-۱- مجموع نقدهای فمینیستی نشریه

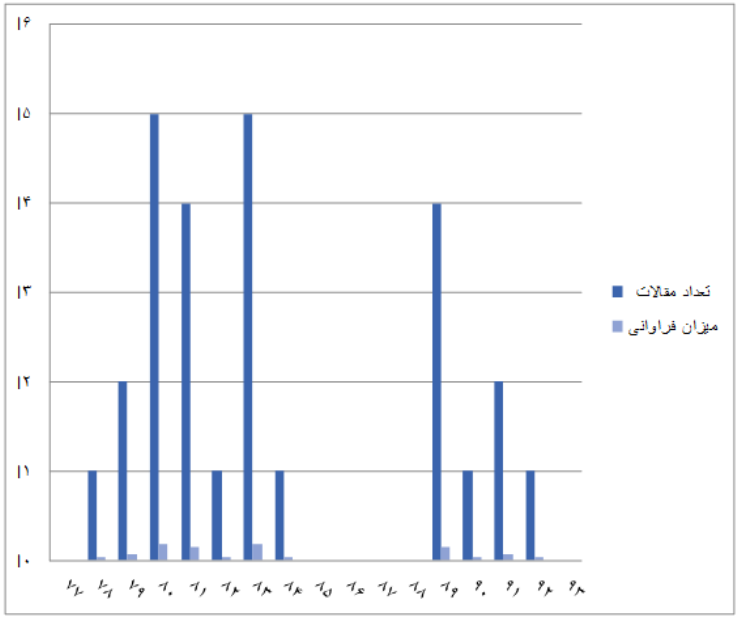
از میان ۱۰۷۳ مقاله نقد (که به نقد آثار داستانی، شعر و تصویرگری پرداخته‌اند) که در فاصله سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۹۳ در ۲۰۰ شماره نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان چاپ شده‌است، ۲۷ مقاله به شکل صریح یا ضمنی به نقد فمینیستی آثار پرداخته‌اند که این تعداد ۲/۵۱ درصد از کل مقالات را شامل می‌شود. در سال‌های ۱۳۷۶و ۱۳۷۷ و سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۸۸ نقدی که با موضوع پژوهش ارتباط داشته باشد دیده نشد.[۱]



نمودار(۱)

۳-۲- تأثیر عنصر زمان بر شیوه کار منتقدان

بیشترین نقدهای فمینیستی نشریه، در دهه هشتاد و در فاصله سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۴ نگاشته شده‌اند، که نسبت به مقالات دهه ۷۰ هم به لحاظ کمی افزایش یافته‌اند و هم در شیوه و روش نقد منتقدان تغییر چشمگیری حاصل شده‌است. آگاهی از مباحث فمینیستی و روش‌مندی در کار منتقدان این دوره بیشتر دیده می‌شود. بررسی تعداد نقدهای منتشرشده در هر سال و دهه نشان از آن دارد که در دهه نود و در سال‌های اخیر تعداد نقدهای فمینیستی به نسبت دهه هشتاد کمتر است، اما در نقدهای این دهه، تنوع موضوعی، آگاهی از مباحث و نظریات فمینیستی، استناد به منابع دست‌اول و انسجام و روشمندی بیشتری در کار منتقدان دیده می‌شود. به عنوان نمونه به مقالات «چگونگی نبرد و شکست آرمان برابری» از نگین صدری‌زاده (۱۳۹۱) و «چند ساحره ویکتوریایی» از ابوذر کریمی (۱۳۹۱) رجوع و این مقالات با مقالات دهه ۷۰ این نشریه مقایسه شود.

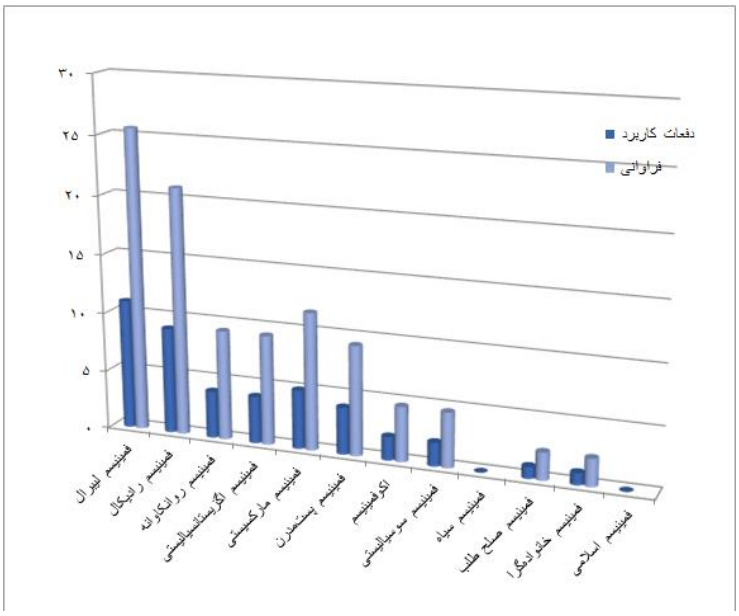


نمودار (۲)

۳-۳- رویکردهای فمینیستی درنقدها

در مجموع، در نقدها، از یازده رویکرد فمینیستی در تحلیل مقالات استفاده شده‌است. فمینیسم لیبرال در۱۱ مقاله مورد توجه قرار گرفته‌است، بنابراین این رویکرد فمینیستی در ۲۵/۵۹ درصد مقالات دیده می‌شود. فمینیسم لیبرال «اولین و شناخته‌شده‌ترین شکل اندیشه فمینیستی است و غالباً مترادف خود فمینیسم دانسته می‌شود» (بیسلی، ۱۳۸۹: ۸۵). لیبرال فمینیست‌ها در پی رفع هرگونه تبعیض و ایجاد برابری کامل بین دو جنس هستند؛ و این کار را نه ازطریق تغییر و دگرگونی ساختارها که از طریق اعمال اصلاحات در ساختارهای موجود انجام می‌دهند. آنها با اعتقاد به برابری زن و مرد، خواهان کسب حقوق شهروندی یکسان برای زنان و مشارکت آنها در تمام نهادهایی هستند که عرصه فعالیت مردانه قلمداد می‌شود. انصاریان در مقاله «دختری در طوفان سنت» به فمینیسم لیبرال و مؤلفه‌های آن نظر داشته‌است (نک. ۱۳۸۳ج: ۳۵-۳۸). در ۹ مقاله از مقالات -که ۲۰/۹۴درصد از نقدها را در برمی‌گیرد- از مؤلفه‌های فمینیسم رادیکال در تحلیل مقالات استفاده شده‌است. مثلا سنگری در مقاله «وقتی سنت دست‌وپاگیر می‌شود» به این نوع فمینیسم نظر داشته‌است (نک.۱۳۸۰: ۵۲-۵۳). در پنج مقاله، از دغدغه‌های فمینیست‌های مارکسیست در نقد و بررسی مقالات سخن گفته شده‌است که حدود ۱۱/۶۲ درصد از رویکردهای فمینیستی را شامل می‌شود. اکرمی در مقاله «حدیث دردزایی تبار پابرهنه موره شین» به این نوع فمینیسم توجه‌کرده‌است (نک.۱۳۸۰: ۴۴-۴۸). در چهار مقاله با فراوانی ۹/۳۰ درصد، از مؤلفه‌های فمینیسم روانکاوانه سود جسته شده‌است. انصاریان در مقاله «سیاره ناشناخته» داستان را با توجه به مؤلفه‌های این نوع فمینیسم تحلیل کرده‌است (نک. ۱۳۸۳د). در چهار مقاله دیگر، رویکرد فمینیسم اگزیستانسیالیستی مورد توجه قرار گرفته‌است. در مقاله «جنس‌دوم» از شهره کائدی، همان‌گونه که از نامش پیداست، به این رویکرد توجه شده‌است (نک.۱۳۸۰). به فمینیسم پست‌مدرن نیز به همین میزان توجه شده‌است. در مقاله «تقابل‌ها در داستان‌های هانس‌کریستین‌اندرسن» انصاریان با نظر به این رویکرد داستان‌ها را نقد کرده است (نک. ۱۳۸۳الف: ۱۱۶-۱۱۹). رویکرد فمینیسم زیست‌بوم‌گرا در دو مقاله با فراوانی ۴/۶۵ به کار رفته‌است. در مقاله «نشانه‌های نوگرایی در کتاب‌های کودک و نوجوان» به اکو- فمینیسم توجه شده‌است (نک. انصاریان، ۱۳۸۴: ۴۰-۴۳). فمینیسم سوسیالیستی نیز به همین میزان مورد توجه قرار گرفته‌است. کائدی در مقاله «آویز و گریز از سنت» به این

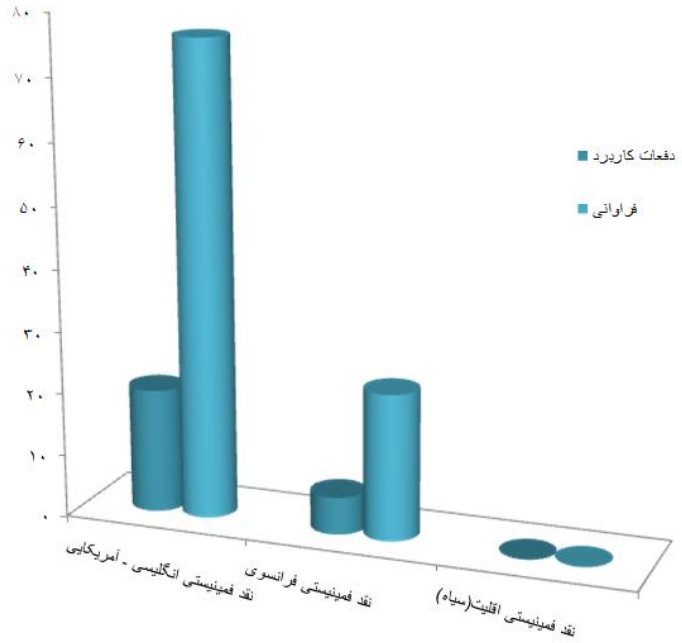
رویکـرد نظـر داشـته‌اسـت. (نـک.۱۳۸۱الـف: ۱۰۳-۱۰۵) گرایش‌هـای فمینیسـم صـلح‌طلـب وخانواده‌گرا در یک مقاله مورد توجـه قـرار گرفتـه کـه ۲/۳۲ درصـد از رویکردهـا را شـامل می‌شود. مقاله «سهم زنان در صلح» نمونه خوبی برای توجه به این رویکردها است (نک. شـیخ رضایی، ۱۳۷۹: ۲۶-۲۷). به فمینیسم سیاه و اسـلامی، بـه دلیـل خـاص بـودن ایـن رویکردهـا توجهی نشده‌است.



نمودار (۳)

۳-۴- گرایش‌های نقد ادبی فمینیستی در نقدها

منتقدان در ۲۰ مقاله از مجموعه مقالات فمینیستی نشریه، بـه نقـد فمینیسـتی انگلیسـی-آمریکایی توجه داشته‌اندکه در مجموع ۷۶/۴ درصد نقدها را شامل می‌شـود. مـثلاً در مقالـه «رویکرد دخترانه به ادبیات کودک و نوجوان»، انصاریان به این نوع نقـد توجـه داشـته‌اسـت (نک. ۱۳۸۲: ۹۳-۹۵). در هفت مقاله که ۲۳/۶ درصد از نقدهای فمینیستی را شامل مـی‌شـود، منتقدان به نقد فمینیستی فرانسوی توجه داشته‌اند. مرتضایی و مهربخش در مقاله «مستقل نبودن، مسأله این است»، داستان را با نظر به مؤلفه‌های این نوع نقد، بررسی کرده‌انـد (نـک. ۱۳۸۹: ۲۰-۲۶). نقد فمینیستی اقلیت به دلیل موضوع خاص آن، مورد توجه قرار نگرفته‌است.



نمودار (۴)

۳-۵- مضامین پرکاربرد فمینیستی نقدها

مضامین فمینیستی به‌کاررفته در مقالات نقدشده را در ذیل دو دسته اعتراض و روشنگری و پیشنهادها و راهکارها می‌توان بررسی کرد:

۳-۵-۱- اعتراض و روشنگری

درهشت مقاله از مقاله‌های بررسی‌شده به موضوع مردسالاری و ساختار مردسالار در جامعه (جوامع قبیله‌ای، سنتی و روستایی) و خانواده توجه شده‌است. مردسالاری[1]، به نظام سلطه مردانه‌ای گفته می‌شود که از طریق نهادهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی‌اش زنان را سرکوب می‌کند. در نظام مردسالار مردان سهم بیشتری از مزایای اجتماعی همچون قدرت،ثروت و احترام دارند (ابوت و والاس، ۱۳۹۳: ۳۲۴). مردسالاری در ضمن ۸ نقد از نقدهای نشریه دیده می‌شود که ۱۴/۵۴درصد از مضامین را شامل می‌شود. مثلاً در مقاله «پدر عصبانی است، فاصله بگیرید»، پدرسالاری نقد شده‌است (نک. شیخ‌رضایی، ۱۳۷۸: ۲۴-۲۵).

1. Patriarchy

منتقدان در ۷ مقاله به شکل صریح به نقد کلیشه‌های جنسیتی (کلیشه‌گرایی) پرداخته‌اند که ۱۲/۷۲ درصد از کل مضامین مطرح‌شده را به خود اختصاص می‌دهد. به عنوان مثال فرانک ذاکر در مقاله «آدم کوچولوها» به نقد کلیشه‌ها پرداخته‌است (نک. ۱۳۸۰: ۳۲-۳۵).

در چهار مقاله به مسأله خشونت و آزار جسمی و روحی زنان اعتراض شده‌است که ۶/۲۵ درصد از مضامین را در برمی‌گیرد. در «حدیث دردزایی تبار پابرهنه موره‌شین» به این خشونت‌ها اعتراض و واکنش نشان داده شده‌است (اکرمی،۱۳۸۰: ۴۴-۴۸).

مقوله بازتولید مادری و نقش‌پذیری دختر از مادر، در یک مقاله از نشریه مورد توجه قرار گرفته که ۱/۸۱ درصد از نقدهای نشریه را شامل می‌شود. این مسأله را فمینیست‌های روانکاو مطرح کرده‌اند. بازتولید مادری از نخستین رابطه مادر/کودک در مرحله پیشاُادیپی رشد آغاز می‌شود. تقسیم جنسی و خانوادگی کار که طبق آن زنان مادری می‌کنند و بیش از مردان درگیر روابط بین افراد و عاطفی‌اند، منجر به تقسیم ظرفیت‌های روانی دختران و پسران و بازتولید تقسیم کار جنسی و خانوادگی توسط آنها می‌شود. دختر با مادرش همانندسازی و نقش‌های خاص او را تکرار می‌کند، درحالی‌که پسر با پدر تعیین هویت می‌کند. پسر برای این‌همانی جویی با پدر و برقراری ارتباط با دیگران به عرصه عمومی متوجه می‌شود اما دختر بیشتر متمایل به درون و عرصه خصوصی است تا ظرفیت مادرش را برای ارتباط با دیگران، تغذیه‌کننده بودن و مادری کردن بازتولید کند (فریدمن، ۱۳۸۹:۳۷-۳۸). انصاریان در مقاله «سیاره ناشناخته» این مسأله را نقد کرده‌است (نک. ۱۳۸۳د: ۹۹-۱۰۳).

در سه مقاله، توجه مخاطب به عدم تعارض عقل‌گرایی مردانه با احساسات زنانه جلب شده‌است که ۵/۴۵ درصد از مضامین را در بر می‌گیرد. به عنوان نمونه در مقاله «خرد جنسیت ندارد، احساسات نیز» منتقد به این موضوع پرداخته است (نک. انصاریان، ۱۳۸۳ب: ۳۵-۳۸).

در دو مقاله بر موضوع تقابل‌های دوگانه و ارتباط آن با مقوله زن/ مرد تمرکز شده‌است. این مسأله ۳/۶۳ درصد از موضوعات رادر نقدها در بر می‌گیرد. فمینیست‌های پست‌مدرن از محصولات پساساختارگرایی و شالوده‌شکنی -به‌ویژه مسأله تقابل‌های دوگانه و سلسله‌مراتبی- به سود نظریه‌های خود بهره گرفتند. به نظر سیکسو، همه تقابل‌ها مبتنی بر تقابل میان مرد/ زن است که به یک ارزیابی مثبت/ منفی می‌انجامد. او معتقد است در همه این تقابل‌ها زن همواره در سویه انفعال قرار دارد. از نظر سیکسو با حذف تقابل اصلی خود/

دیگری همه تقابل‌های دیگر فرومی‌ریزد (نک. سیکسو، ۱۳۸۷: ۱۵۱-۱۶۴). شهره کائدی در مقاله «جنس‌دوم» این نوع تقابل‌ها را زیر سؤال برده‌است (نک.۱۳۸۰: ۴۰-۴۳).

۱/۸۱ درصد از موضوعات فمینیستی مطرح‌شده به مساله اخلاق مراقبتی در زنان اختصاص دارد. کارول گیلیگان[1] از فمینیست‌های روانکاوی است که به مخالفت با نظر فروید فروید مبنی براین که زنان درک رشدنیافته‌تری از اخلاق دارند، برخاست. به اعتقاد او درک زنان از این مسأله با مردان متفاوت است. تفکر اخلاقی در مردان بیشتر به تصور از عدالت بستگی دارد، درحالی‌که اخلاقیات در زنان بیشتر ارتباطی است و پیرامون نظام اخلاقی مسئولیت و مراقبت متمرکز است. به اعتقاد او: «اخلاق در زنان و مردان مفاهیم متفاوتی دارد که هر دو به یک اندازه کمال‌یافته و منسجم و معتبرند» (تانگ، ۲۶۳:۱۳۹۳). این مقوله در یک شماره مورد توجه قرار گرفته‌است. در این مقاله منتقد کوشیده‌است در ضمن نقد، موضوع اخلاق زنانه را برای مخاطب تشریح کند (نک. انصاریان، ۱۳۸۱: ۴۵-۴۹).

۳-۵-۲- راهکارها و پیشنهادها

در پنج مقاله کلیشه‌زدایی و مقابله با کلیشه‌های تبعیض‌آمیز به عنوان شاخصه مثبت داستان مورد توجه منتقدان قرار گرفته‌است که ۹/۰۹ درصد از مقولات را در بر می‌گیرد. مثلاً در مقاله «دختری در طوفان سنت» این راهکار مثبت در ضمن نقد کتاب *گواتی* ارائه شده‌است (نک. انصاریان، ۱۳۸۳ج: ۳۵-۳۸).

در پنج مقاله، منتقدان به لزوم آگاهی‌بخشی به زنان برای رهایی از وضعیت فرودست خود در آثار نویسندگان توجه نشان داده‌اند که از کل موضوعات مطرح‌شده ۹/۰۹ درصد را به خود اختصاص داده‌است. به عنوان نمونه در «وقتی سنت دست و پاگیر می‌شود» به این مساله پرداخته شده‌است (نک. سنگری، ۱۳۸۰: ۵۲-۵۳).

در چهار مقاله از نشریه به چگونگی پردازش شخصیت‌های مؤنث و کنش‌های آنها توجه شده‌است که ۷/۲۷ درصد از موضوعات فمینیستی را شامل می‌شود. انصاریان در «رویکرد دخترانه به ادبیات کودک و نوجوان» شیوه شخصیت‌پردازی و کنش‌های دختران را در آثار مژگان کلهر مورد توجه قرار داده‌است (نک. ۱۳۸۲: ۹۳-۹۵).

1. Carol Gilligan

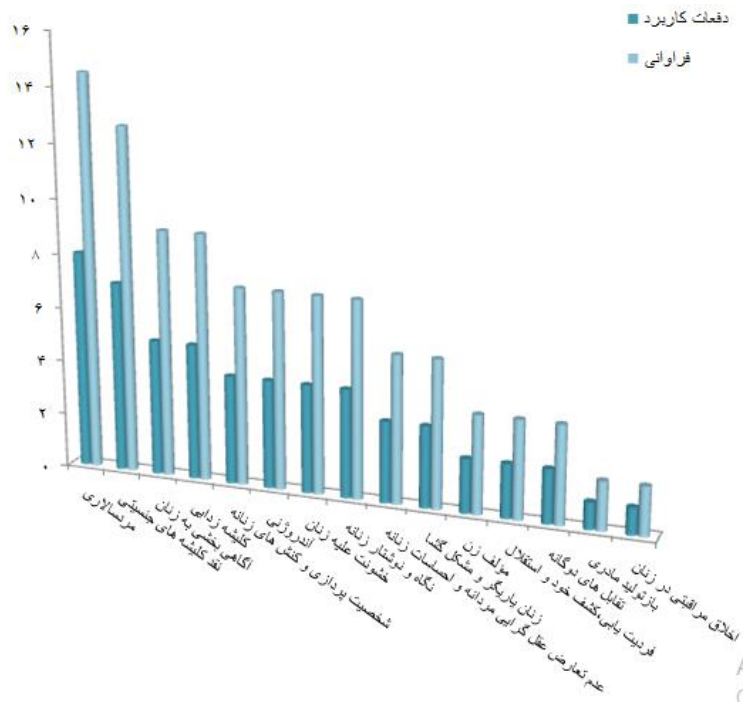
مقوله آندروژنی در چهار مقاله مطرح شده‌است که ۷/۲۷ درصد از کل موضوعات فمینیستی را در بر می‌گیرد. «آندروژنی از دو واژه آندرو به معنی مذکر و ژن به معنی مؤنث ساخته شده‌است» (هام و گمبل، ۱۳۸۲: ۳۴). «در وجود افراد آندروژن ترکیبی از خصلت‌های سنتی زنانه مثل همدردی، رقت قلب، پرورندگی و حساسیت مردانه همچون جسارت، ابتکار، رهبری و سبقت‌جویی دیده می‌شود» (تانگ، ۵۹:۱۳۹۳). حسینیون در نقد کتاب *ماده‌شیر سرکش*، با برگزیدن عنوان «من شوالیه‌ام یا دخترک؟» نشان می‌دهد که در این مقاله به موضوع آندروژنی توجه دارد (نک. ۱۳۸۹: ۱۹-۲۳).

در چهار مقاله دیگر نیز به مقوله نگاه زنانه در نقد آثار توجه شده‌است که ۷/۲۷ درصد از موضوعات فمینیستی را به خود اختصاص می‌دهد. به‌عنوان‌مثال در مقاله «نشانه‌های نوگرایی در کتاب‌های کودک و نوجوان» به موضوع زنانه نویسی توجه شده‌است (انصاریان، ۱۳۸۴: ۴۰-۴۳).

از میان مقالات بررسی‌شده در سه نقد، منتقدان به نقش زنان به عنوان مشکل‌گشا و یاریگری آنها توجه نشان داده‌اند، که حدود ۵/۴۵ درصد از کل موضوعات را شامل می‌شود. صاعلی در مقاله «هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها چه می‌خواهد؟» به نقش پررنگ زنان در پیش‌برد داستان و حل کشمکش‌ها پرداخته‌است (نک. ۱۳۸۱: ۵۷-۶۳).

مقوله مؤلف زن در دو شماره از *کتاب ماه کودک و نوجوان* مورد توجه قرار گرفته‌است که ۳/۶۳ درصد از کل موضوعات را در بر می‌گیرد. در مقاله «مستقل نبودن، مسأله این است» به این موضوع توجه شده‌است (نک. مرتضایی و مهربخش، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۶).

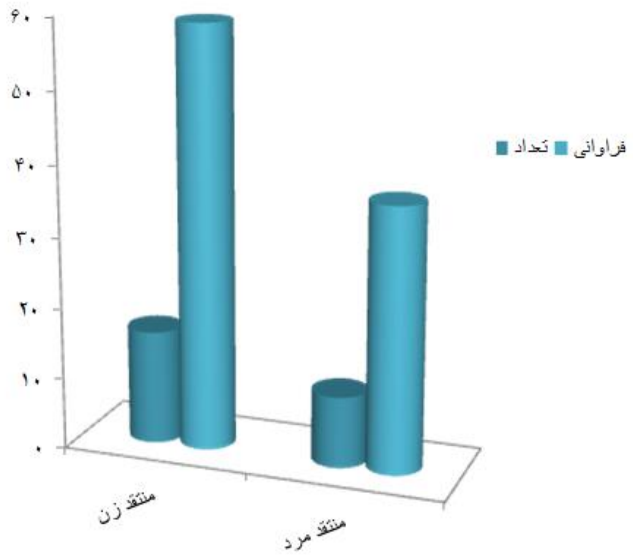
در دو مقاله از نشریه به مقوله فردیت‌یابی، کشف خود و استقلال و هویت‌یابی زنان و دختران در نقد آثار توجه شده‌است، که حدود ۳/۶۳ درصد از کل موضوعات نقدشده را شامل می‌شود. به عنوان مثال در «دختران دشت، دختران انتظار» این مسائل در نقد داستان مورد توجه قرار گرفته‌اند (نک. کائدی، ۱۳۸۱ب: ۳۸-۳۹).



نمودار(۵)

۳-۶- جنسیت منتقدان و نویسندگان

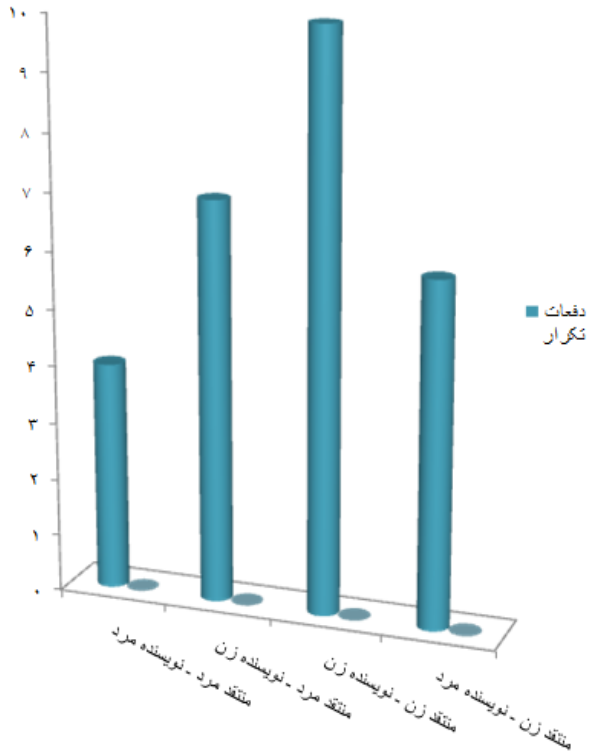
در مجموع ۱۶ منتقد زن و ۱۱ منتقد مرد، به نقد آثار کودک و نوجوان پرداخته‌اند که فراوانی آنها به ترتیب ۵۹/۲۵ درصد و ۴۰/۷۴ درصد است.



نمودار (۶)

جنسیت منتقدان- نویسندگان را می‌توان در یک دسته‌بندی چهارگانه جای داد: ۱- منتقد زن- نویسنده زن؛ ۲- منتقد مرد-نویسنده زن؛ ۳- منتقد زن-نویسنده مرد و ۴- منتقد مرد-نویسنده مرد.

در ۱۰مقاله جنسیت منتقد و نویسنده با فراوانی ۳۷/۳ درصد هر دو زن است. در هفت مقاله جنسیت منتقد، مرد و جنسیت نویسنده اثر مورد نقد، زن است که ۲۵/۹۲ درصد را شامل می‌شود. در شش مقاله، یعنی حدود ۲۲/۲۲ درصد، آثار نویسندگان مرد، توسط منتقدان زن، بررسی شده‌است. در ضمن چهار نقد، جنسیت منتقد و نویسنده با فراوانی ۱۴/۸۱ درصد هر دو مرد است. در میان مقاله‌های بررسی‌شده مقاله‌ای که در شماره ۱۵۵ نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان چاپ شده است، دو مؤلف زن و مرد دارد و به نقد اثری از نویسنده زن پرداخته‌اند.



نمودار (۷)

۳-۷- منتقدان پر کار

معصومه انصاریان، بیش از دیگر منتقدان به نقد و تحلیل آثار ادبی کودک و نوجوان پرداخته‌است. بیشترین نقدهایی که در یک سال از یک منتقد به چاپ رسیده‌است متعلق به همین پژوهشگر است. او در سال ۱۳۸۳ چهار نقد در کتاب ماه کودک و نوجوان منتشر کرده‌است و در مجموع ۷ نقد فمینیستی برای این نشریه نگاشته‌است. شهره کائدی با سه مقاله و حسین شیخ‌رضایی با دو مقاله، پس از انصاریان، از پرکارترین منتقدین نشریه در بازه زمانی یادشده هستند.

۳-۸- گونه آثار نقد شده و مخاطبان

تمامی آثار نقدشده در دسته ادبیات داستانی کودک و نوجوان جای می‌گیرند و هیچ شعری از شاعران کودک و نوجوان یا تصویری از متن کتاب‌های تصویری از این منظر نقد

نشده‌اند[۲]. نقد زن‌محور آثار داستانی را می‌توان در دو دسته بررسی کرد: ۱- نقد داستان‌های فارسی کودک و نوجوان؛ ۲- نقدآثار ترجمه شده برای کودک و نوجوان.

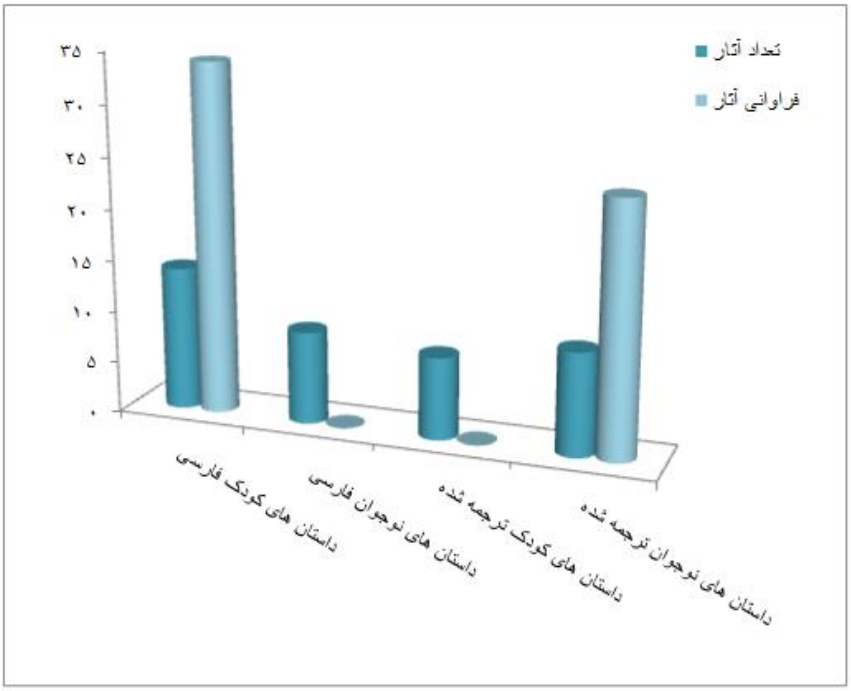
۳-۸-۱- نقد داستان های فارسی کودک و نوجوان

چهارده اثر داستانی (رمان، داستان کوتاه) کودک فارسی در هفت مقاله از این نشریه با رویکردهای فمینیستی نقد شده‌اند که ۳۲/۵۰ درصد از کل نقدهای فمینیستی آثار داستانی کودک و نوجوان را در بر می‌گیرد. در شماره ۸۰ این نشریه، هشت داستان کودک افسانه شعبان‌نژاد در مقاله «سیاره ناشناخته»، از این منظر مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در شماره ۹۵ دو اثر داستانی در یک مقاله نقد شده‌اند. در مجموع در ۹ مقاله (۲۰ درصد از کل نقدهای فمینیستی نشریه) منتقدان به نقد آثار نوجوان فارسی پرداخته‌اند، در این مقالات هشت اثر نقد شده‌است. در شماره ۴۸ این نشریه دو نقد بر رمان نوجوان «پابرهنگی تبارم» نوشته شده‌است.

۳-۸-۲- نقد آثار ترجمه‌شده برای کودکان و نوجوانان

۹ نقد به داستان‌های کودک ترجمه‌شده اختصاص دارد. البته این تعداد نقد در ضمن سه مقاله گنجانده شده‌است و ۲۲/۵۰ درصد از نقد فمینیستی کل آثار داستانی نشریه را شامل می‌شود. در شماره ۸۹ هفت قصه از اندرسن[1] در ضمن یک مقاله از انصاریان نقد شده‌است. ده اثر نوجوان ترجمه‌شده در ضمن ۸ مقاله نشریه نقد شده‌اند که حدود ۲۵ درصد از کل نقدهای فمینیستی آثار داستانی کودک و نوجوان را در بر می‌گیرد. در شماره‌های ۴۴ و ۵۷ و ۵۸ داستان«شهربانو» در دو مقاله نقد شده‌است. در شماره ۱۷۳ مجموعه سه‌گانه «دختران کابلی» و در شماره ۱۸۵، دو داستان «پم، بهترین اتفاق زندگی» و «ورث، دختری که دوست نداشت جادوگر شود» در یک مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌است.

1. Hans Christian Andersen



نمودار (۸)

۴- تحلیل نهایی

ازمیان ۱۰۷۳ مقاله نقد آثار داستانی، شعر و تصویرگری که از آغاز انتشار *کتاب ماه کودک و نوجوان* تا سال ۱۳۹۳ در ۲۰۰ شماره چاپ شده‌اند، ۲۷ مقاله به شکل صریح یا ضمنی به نقد فمینیستی آثار مختلف پرداخته‌اند (در ۱۷ مقاله نقد زن‌محور موضوع اصلی نقد و در ۱۰ مقاله در ضمن موضوعات محوری دیگر به این موضوع نیز پرداخته شده‌است). بررسی‌ها حکایت از آن دارد که در سال‌های نخست چاپ نشریه، نقد فمینیستی چندان موردتوجه منتقدان نیست، اما در ادامه و با گسترش توجه منتقدان به نحله‌های مختلف نقد، تعداد نقد زن‌محور نیز فزونی یافته‌است. در دهه ۸۰، تعداد نقدها به لحاظ کمی بیش از دهه پیش است و به موازات آن در شیوه و روش نقد منتقدان نیز تغییرات چشمگیری دیده می‌شود. در دهه ۹۰، تعداد نقدهای فمینیستی به نسبت دهه هشتاد کمتر است اما در نقدهای این دهه تنوع و گستردگی موضوع، آگاهی از مباحث نظریات فمینیستی، استناد به منابع دست‌اول معتبر فمینیستی و انسجام و روشمندی بیشتری دیده می‌شود. این مسأله نشان از

آگاهی روزافزون و توجه جدی منتقدان ادبیات کودک و نوجوان به پژوهش روشمند و علمی در حوزه‌های نقد، از جمله نقد زن‌محور دارد. پس مقوله زمان بر نقدهای فمینیستی منتشرشده در نشریه به لحاظ کمی و کیفی تأثیر گذار بوده‌است.

از میان نحله‌های متعدد فمینیسم، توجه به مؤلفه‌های فمینیسم لیبرال بیش از دیگر نحله‌هاست. البته با کمی اختلاف به فمینیسم رادیکال نیز توجه شده‌است. شاید دلیل توجه به فمینیسم لیبرال به عنوان قدیمی‌ترین نحله، معتدل بودن آن است. در این نوع فمینیسم تلاش فمینیست‌ها بر رهاسازی زنان از نقش‌های محدودکننده و جایگاه فروتر است. پس مساوات‌طلبی شعار آنهاست و تلاشی برای تغییر ساختاری و زیربنایی که خود عامل ایجاد نابرابری و مشکلات زنان است، دیده نمی‌شود. به نظر می‌رسد منتقدان ادبیات کودک، پرداختن به مسأله عدم تساوی دو جنس و نقش‌های محدودکننده و خاص زنانه و مردانه را در اولویت قرار داده‌اند و برآنند که تمرکز بر این مسائل تاثیرگذارتر از موضوعاتی است که در نحله‌های نوتر فمینیسم مطرح شده‌است.

گرایش منتقدان به نقد ادبیات انگلیسی- آمریکایی بیش از دو گرایش دیگر نقد فمینیستی است. توجه به نوع انعکاس شخصیت‌های مؤنث و شیوه شخصیت‌پردازی آنها در ادبیات کودک، کلیشه‌های محدودکننده، تقابل‌های دوگانه، و تلاش برای توانمندسازی معناها و مضامین زنانه و تشویق خالقان آثار ادبی برای خلق دیگر گونه ادبیات کودک از جمله مسائلی است که این نقدها را با نقد انگلیسی- آمریکایی مرتبط می‌کند. این نوع نقد به نسبت نقد فمینیستی فرانسوی که در ارتباط با روانکاوی است و مسأله نگارش زنانه را موردتوجه قرار می‌دهد، ساده‌تر و همه‌فهم‌تر است. به نظر می‌رسد منتقدان با آگاهی نسبت به پیچیدگی و ابهام نقد فرانسوی و دشواری تبیین وجوه آن در ضمن یک نقد کوتاه چندصفحه‌ای، بیشتر توجه خود را معطوف به مؤلفه‌های نقد آمریکایی- انگلیسی کرده‌اند.

بررسی‌ها نشان داد منتقدان زن نسبت به منتقدان مرد پرکارترند. به همان نسبت تعداد آثار بررسی‌شده از نویسندگان زن نیز بیشتر است. منطقی است که نقد فمینیستی توجه پژوهشگران زن را بیش از مرد به خود معطوف می‌کند، علاوه بر آن منتقدان با نظر به مؤلفه‌های نقد فمینیستی ترجیح داده‌اند بیشتر، آثار نویسندگان زن را نقد و بررسی کنند. در این میان معصومه انصاریان بیش از دیگران دغدغه بررسی آثار مختلف را از این منظر دارد. البته این

پژوهشگر از طرح پژوهشی خود با عنوان «بازتاب نقش زن در آثار شاخص ادبیات کودک و نوجوان» برای سامان‌دادن به این نقدها سود جسته‌است.

آثار کودک بیش از آثار نوجوان از این منظر بررسی شده‌اند. به نظر می‌رسد منتقدان از این موضوع آگاهند که هرچه سن کودک کمتر باشد بیشتر کلیشه‌های جنسی را درونی می‌کند. نهادهای جامعه‌پذیری در جریان جامعه‌پذیری، زمینه انتقال و استمرار و دوام نقش‌های جنسیتی را فراهم می‌کنند؛ یکی از کاربردی‌ترین این نهادها کتاب‌ها هستند. پس منتقدان با نظر به این موضوع بیشتر بر نقد آثار کودکان تمرکز کرده‌اند تا بتوانند زمینه‌های آگاه‌سازی نویسندگان کودک را فراهم کنند.

از میان نوزده مقوله فمینیستی پرتکرارترین مضمون در نقد مقالات، مردسالاری و ساختار مردسالار در جامعه و خانواده است. یکی دیگر از مضامین فمینیستی پرتکرار در نقد مقالات، توجه به کلیشه‌های تبعیض جنسی در آثار داستانی است که به دو صورت کلی در نقدها نمود یافته‌است: ۱- مقالاتی که کلیشه‌گرایی در کتاب‌های کودک و نوجوان را نقد کرده‌اند و ۲- آثاری که کلیشه‌زدایی و مقابله با کلیشه‌های تبعیض‌آمیز در آنها به عنوان شاخصه مثبت کار نویسنده مورد توجه قرار گرفته‌است. با توجه به اینکه این موضوعات از موضوعات مورد توجه فمینیست‌های لیبرال و رادیکال بوده و در نقد فمینیستی انگلیسی- آمریکایی کاربرد دارد، و با نظر به اینکه منتقدان نقدها بیشتر بر این نحله‌ها تمرکز کرده‌اند، طبیعتاً واکاوی این موارد را بیشتر موردتوجه قرار داده‌اند.

۵- نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل مقالات نشریه کتاب ماه کودک و نوجوان، از منظر نقد فمینیستی نشان از آن دارد که با وجود تنوع و وسعت و شمار فراوان مقالات، تعداد نقدهای زن‌محور اندک است و پرداختن به این نوع خاص از نقد، دغدغه تعداد کمی از منتقدان ادبیات کودک در برهه زمانی مورد پژوهش است. خوانش همین تعداد اندک شمار نقدهای فمینیستی حکایت از آن دارد که پژوهش‌ها با گذر زمان از نظر شمار و محتوا کاربردی‌تر و منسجم‌تر شده‌اند.

فمینیسم معتدل لیبرال و مولفه‌های آن و در درجه بعد فمینیسم رادیکال بیش از انواع دیگر فمینیسم، که دغدغه‌ها و مباحث تازه‌تری را در حوزه زنان مطرح می‌کنند، موردتوجه قرار گرفته‌اند. توجه به این گونه‌های ساده و قابل فهم در نهایت سبب روی آوری بیشتر به نقد

فمینیستی آمریکایی- انگلیسی شده‌است که بیشتر به تبیین مباحثی همچون دوگانگی و تفاوت در شخصیت‌پردازی زنانه و مردانه و کلیشه‌ها می‌پردازد. توجه به این‌گونه از نقد باعث شده‌است که مضامینی چون ساختار مردسالار در فرهنگ و پیش‌داوری‌های تبعیض‌آمیز، تکرار و فراوانی غالبی در مقالات داشته باشند.

کارنامه منتقدان زن در مقایسه با منتقدان مرد درخشان‌تر است و این منتقدان بیشتر توجه و تمرکز خود را بر نقد و بررسی آثار نویسندگان زن معطوف کرده‌اند. از میان گونه‌های ادبی تنها نقد آثار داستانی موردتوجه است و اشعار کودک و نوجوان و تصویرگری کتاب‌ها (به‌جز تصویر روی جلد) از این منظر بررسی نشده‌اند. آثار داستانی کودک در مقایسه با آثار نوجوان بیشتر از سوی منتقدان برای نقد و تحلیل برگزیده شده‌اند. انتخاب عنوان مناسب و مرتبط با موضوع نقد، آغاز و مقدمه مناسب برای ورود به بحث اصلی، توجه به نام و تصویر جلد کتاب و ارائه نقد فمینیستی از آن، ایجاد دسته‌بندی موضوعی در پرداختن به موضوعات مورد بحث و نتیجه‌گیری همسو با اهداف پژوهش و ارائه راهکار و پیشنهاد به مخاطبان و نویسندگان در نقد فمینیستی از نقاط قوت این نقدهاست. بی‌توجهی به روش‌ها و نظریه‌های نقد فمینیستی- به ویژه نقد فمینیستی ادبیات کودک- و در نتیجه ارائه نقدهای ذوقی و سلیقه‌ای، عدم استناد به گرایش‌ها و رویکردهای فمینیستی در تحلیل و نقد آثار، عدم ارجاع درون متنی و شواهدی از آثار مورد بررسی در تأیید مطالب فمینیستی مطرح‌شده، سودنجستن از منابع دست‌اول معتبر فمینیستی، نپرداختن به مطالب کلیدی و محوری نظری، به دلیل محدودیت در حجم مقاله، از جمله اشکالاتی است که در مقالات به شکل جسته و گریخته دیده می‌شود.

در دوره‌ای که این منتقدان به نقد فمینیستی آثار کودک و نوجوان پرداخته‌اند، نظریات تخصصی و خاص فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان دست‌کم در ایران مطرح نبوده‌است و بیشتر تمرکز منتقدان این نشریه از آغاز تا سال ۹۳ بر سودجستن از نظریات نقد فمینیستی ادبیات بزرگسال بوده‌است؛ آغازگران این حوزه از نقد در ادبیات کودک، رسالت آگاه‌سازی خالقان آثار ادبی را با سودجستن از نظریه‌های عام نقد فمینیستی برعهده گرفته‌اند. اکنون با گذر زمان، با توجه به گسترش و تدوین نظریه‌های ویژه ادبیات کودک و نوجوان، از جمله نظریاتی که با نقد فمینیستی ادبیات کودک مرتبطند، قطعاً منتقدان می‌توانند جریان منسجم و روشمندی در نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان ایجاد کنند. نوع نقدهای فمینیستی ادبیات کودک همچون دیگر نقدها تحت‌تأثیر عوامل مختلفی است. به نظر

می‌رسد میان نوع نقد و تغییرات کمی و کیفی آن با تحولات اجتماعی نسبت مستقیمی وجود دارد. می‌توان این نقدها را از این منظر نیز واکاوی و تحلیل کرد.

پی‌نوشت

۱- لازم به ذکر است که این نشریه ازسال ۱۳۷۴ آغاز به کارکرد و انتشار آن تاسال ۱۳۸۶ ادامه داشت و پس از یک دوره توقف چهارساله (در فاصله سال‌های ۱۳۸۷-۱۳۹۰) از سال ۱۳۹۰ دوباره فعالیت خود را از سرگرفت.

۲- در برخی از نقدها، تنها تصویر روی جلد از این منظر واکاوی شده‌است.

منابع

آبرامز، ام. اچ. ۱۳۸۵. «نقد ادبی فمینیستی». ترجمه س. واصفی. *چیستا*، (۲۳۰): ۷۸۸-۷۹۵.

آبوت، پ. و والاس، ک. ۱۳۹۳. *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه م. نجم‌عراقی. تهران: نی.

استیونز، ج. ۱۳۸۷. «جنسیت و نوع ادبی». ترجمه ا. حسینی. *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودکان*، به کوشش م. خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

اکرمی، ج. ۱۳۸۰. «حدیث دردزایی تبار مورەشین». *کتاب ماه کودک و نوجوان*،(۴۸): ۴۴-۴۸.

انصاریان، م. ۱۳۸۱. «روایت آرزوهای گمشده». *کتاب ماه کودک و نوجوان*،(۶۱): ۴۵-۴۹.

انصاریان، م. ۱۳۸۲. «رویکرد دخترانه به ادبیات کودک و نوجوان؛ سیری تطبیقی در داستان‌های مژگان کلهر». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۷۶): ۹۳-۹۵.

انصاریان، م. ۱۳۸۳الف. «تقابل‌ها در داستان‌های هانس کریستین اندرسن». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۸۹): ۱۱۶-۱۱۹.

انصاریان، م. ۱۳۸۳ب. «خرد جنسیت ندارد، احساسات نیز». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۸۷): ۶۵-۶۸.

انصاریان، م. ۱۳۸۳ج. «دختری در طوفان سنت». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۸۶): ۳۵-۳۸.

انصاریان، م. ۱۳۸۳د. «سیاره ناشناخته». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۸۰): ۹۹-۱۰۳.

انصاریان، م. ۱۳۸۴. «نشانه‌های نوگرایی در کتاب‌های کودک و نوجوان». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۹۵): ۴۰-۴۳.

انصاریان، م. ۱۳۹۴. *ادبیات مذکر*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

برتنس، ه. ۱۳۹۱. *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه م.ر. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

برسلر، چ. ۱۳۸۹. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه م. عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

بیسلی،ک. ۱۳۸۹. *درآمدی بر نظریه فمینیستی؛ چیستی فمینیسم*، ترجمه. م. زمردی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
پاینده، ح. ۱۳۹۷. *نظریه و نقد ادبی*، ج۲. تهران: سمت.
پل، ل. ۱۳۸۱. «رویکرد گسترده نقد فمینیستی ادبیات کودک و نوجوان». ترجمه ع.ر. کرمانی. *پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*، (۲۸): ۵۳-۶۸.
تانگ، ر. ۱۳۹۳. *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه م. نجم عراقی. تهران: نی.
تکر، د.ک. و وب، ج. ۱۳۹۱. *درآمدی بر ادبیات کودک؛ از رمانتیسیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمه مؤسسه خط ممتد اندیشه. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
تمیزی، ب. ۱۳۷۹. «تاریخچه نقد ادبی فمینیستی». *جنس دوم (مجموعه مقالات)*، گردآورنده ن. خراسانی. ج ۶ و ۷. توسعه: ۴۲-۵۶.
جمالی، ع. ۱۳۸۹. *پژوهشی جنسیت‌گرایانه در ادبیات کودک و نوجوان؛ با تحلیل داستان‌های فانتزی پس از انقلاب اسلامی*، رساله دکتری. تهران: دانشگاه تهران.
حسن آبادی، م. ۱۳۸۱. *مکتب اصالت زن (فمینیسم) در نقد ادبی*، مشهد: نیکو نشر.
حسینیون، ا. ۱۳۸۹. «نگاهی به کتاب *ماده‌شیر سرکش؛ من شوالیه‌ام یا دخترک؟*». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۵۱): ۱۹-۲۳.
ذاکر، ف.۱۳۸۰. «آدم کوچولوها». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۴۳): ۳۲-۳۵.
رضوی، ع. و مسنن فارسی، ح. ۱۳۸۹. «وضعیت استناد در پژوهش‌نامه و کتاب ماه کودک و نوجوان». *مطالعات ادبیات کودک*، (۲): ۷۱-۱۰۰.
سلدن، ر. ۱۳۷۵. *نظریه ادبی و نقد عملی*، ترجمه ج. سخنور و س. زمانی. تهران: پویندگان نور.
سلدن، ر. و ویدوسون، پ. ۱۳۹۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.
سنگری، ف. ۱۳۸۰. «وقتی سنت دست‌وپاگیر می‌شود». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۴۴): ۵۲-۵۳.
سیکسو، ا. ۱۳۸۷. «بر آشوبی‌ها». به *سوی پسامدرن*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز. ۵۱-۱۶۴.
شووالتر، ا. ۱۳۸۹. «نقدی از آن خود». *زن و ادبیات*، ترجمه م. نجم عراقی و م. صالحپور. تهران: چشمه. ۱۰۱-۱۳۸.
شیخ‌رضایی، ح. ۱۳۷۸. «پدرعصبانی است، فاصله بگیرید». *کتاب ماه کودک و نوجوان*،(۲۱): ۲۴-۲۵.
شیخ‌رضایی، ح. ۱۳۷۹. «سهم زنان در صلح». *کتاب ماه کودک و نوجوان*،(۳۲): ۲۶-۲۷.
شیخ‌رضایی، ح. ۱۳۸۶. «اگر زیبای خفته پسر بود». *پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان*،(۵۱): ۵۴-۶۰.
صاعلی، ش.۱۳۸۱. «هلی فسقلی در سرزمین غول‌ها چه می‌خواهد؟». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۶۳): ۵۷-۶۳.

صالحی، ک. ۱۳۹۲. *کارنامه توصیفی تحلیلی مقاله‌های پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد گرایش ادبیات کودک و نوجوان. شیراز: دانشگاه شیراز.

صدری‌زاده، ن. ۱۳۹۱. «چگونگی نبرد و شکست آرمان برابری». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۸۲): ۴۳-۴۷.

صدیقی، م. و جمالی، ع. و کهن سلوکویی، ز. «نقد و نظریه ادبیات کودک به روایت کتاب ماه کودک و نوجوان». *مطالعات ادبیات کودک*، (۱۳): ۱۰۷-۱۱۳.

فریدمن، ج. ۱۳۸۹. *فمینیسم*، ترجمه ف. مهاجر. تهران: آشتیان.

کائدی، ش. ۱۳۸۰. «جنس دوم». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۴۸): ۴۰-۴۳.

کائدی، ش. ۱۳۸۱الف. «آویز و گریز از سنت». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۶۵): ۱۰۳-۱۰۵.

کائدی، ش. ۱۳۸۱ب. «دختران دشت، دختران انتظار». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۵۷ و ۵۸): ۳۸-۳۹.

کریمی، ا. ۱۳۹۱. «چند ساحره ویکتوریایی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۸۵): ۴۱-۴۵.

کلیگز، م. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*، ترجمه ج. سخنور و دیگران. تهران: اختران.

مرتضایی، م. و مهربخش، ی. ۱۳۸۹. «مستقل نبودن، مسأله این است». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۵۵): ۲۰-۲۶.

میشل، الف. ۱۳۷۶. *پیکار با تبعیض جنسی*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: نگاه.

هام، م. و گمبل، س. ۱۳۸۲. *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه ف. مهاجر و ن احمدی خراسانی. تهران: توسعه.

Nodelman, P. & Reimer, M. 2003. *The Pleasure of children's literature*, Third Edition. Inc: Ally and Bacon.

Paul, L. 2004. “Feminism revisited”. in *International companion Encyclopedia of children's Literature*, P. Hunt (ed.). Secand edition. London & New York: Routledge. 141-152.

Tacker, D. 2001. “Feminine Language and the Politics of Children's Literature”. *A critical Journal OF children's literature The Lion and Unicorn*, Volume25. (1): 3-16.

DOI:10.22124/naqd.2020.15449.1915
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.6.9

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۱۵۶-۱۲۵

نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های شاهنامه برای کودکان

دکتر مریم حیدری[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۱۴

چکیده

در بازنویسی‌های مصور از شاهنامه برای کودکان، سبک‌های متفاوتی از تصویرگری ملاحظه می‌گردد. این سبک‌ها که طیف گسترده‌ای را در برمی‌گیرند، با بهره‌گیری از نشانه‌های بصری، به تقویت یا گاه تضعیف مفاهیم زبانی پرداخته‌اند. یکی از کارکردهای نشانه‌های دیداری در روایات، شخصیت‌پردازی یا شناساندن هویت قهرمانان است. این علامات به خواننده کمک می‌کنند تا شخصیت داستان را با توجه به ویژگی‌هایی که متن و گاه برون‌متن از وی یاد کرده‌اند، بشناسد. نشانه‌ها شامل قراین متنی، ابزار، مَرکَب، پوشش، رنگ، حالات چهره، اندازه شخصیت، محل قرارگیری او در صحنه، و سایر نشانه‌های مرتبط با وی هستند. در این مقاله علائم هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های *شاهنامه* برای کودکان با توجه به نظام نشانه‌شناسی پیرس طبقه‌بندی و تحلیل می‌گردند. سه‌گانه پیرس (شمایل، نمایه، نماد) میزان فاصله دال از مدلول را می‌نمایاند. نشانه‌های شمایلی دارای بیشترین حد مشابهت با مدلول هستند و نشانه‌های نمادین دارای کمترین. نشانه‌های نمایه‌ای در میانه قرار می‌گیرند. از رهگذر این بررسی، به اهمیت تصویر به عنوان امری روشنگر در افزایش درک شناختی کودکان پی می‌بریم و درمی‌یابیم این نشانه‌ها در عین این‌که موتیف‌هایی برای بازشناسی شخصیت‌های داستان هستند، بازتاب ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی نیز به شمار می‌آیند و تصویرگران همواره مخاطب کودک و پندارهای فرهنگی و تجربه‌های پیش‌آموخته او در درک تصویر را اساس تصویرگری متون قرار نداده‌اند؛ بلکه پسند عمومی و سبک فردی را لحاظ کرده‌اند. از میان سه سبک بررسی‌شده (واقع‌گرا، انتزاعی، و نگارگرانه) سبک واقع‌گرا دارای بیشترین، و سبک نگارگرانه دارای کمترین نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای جهت شناسایی هویت شخصیت‌های داستان هستند.

واژگان کلیدی: تصویرگری، شاهنامه، بازنویسی برای کودکان، نشانه‌شناسی، پیرس.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت

* karvan@ymail.com

۱- مقدمه

تصویرگر خلاق می‌تواند با دستکاری، ترکیب‌بندی و کاستن و افزودن نشانه‌های تصویری، نظام نشانه‌ای زبانی را با چنان کیفیتی به نظام نشانه‌ای بصری ترجمه کند که میان واژه و تصویر پیوندی بیش از «بازنمود» برقرار گردد. در متون روایی، نقش تصویر در القای حس، شناسایی محیط، و تجسم رخدادها، اهمیتی بسزا دارد. آثار بازنویسی شده که روایتی نو از داستانی کهن هستند، نیز از این قاعده مستثنی نیستند. «بازنویسی»، بازگویی و بازنوشتنِ اثری است با حفظ ویژگی‌های اثر، بدون اندک دخل‌وتصرف در آن. بازنویسی فقط زبان را ساده‌تر کرده و آن را متناسب توان خواننده می‌نماید (هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۴۳). در بازنویسی احساس و عقیده جدیدی تولید نمی‌شود؛ بلکه کنش بازنویسی بیشتر در خلق عمل‌ها و عکس‌العمل‌های موجود در متن باز نوشته است. بازنویسی انواع نامحدودی دارد. توصیف متن بازگرفته، دگرنگری متن، استفاده از مواد متن، ادامه‌دادن متن سابق، تقلید محتوایی و ادبی، دزدی شاعرانه، بازبینی و غیره جزو بازنویسی شمرده می‌شود. بازنویسی همان حرف دیروز را که به کار امروز هم می‌آید، دوباره با زبان و ساختاری نو می‌گوید (پایور، ۱۳۸۸: ۲۶).

اولین بازنویسی داستان‌های *شاهنامه* برای کودکان و نوجوانان، مقارن با آماده‌سازی کتب درسی برای ایشان بود که در مکتب‌خانه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. *نامه خسروان* و *تاریخ معجم* از جمله این کتب هستند. *نامه خسروان* در ۱۲۸۵ قمری توسط جلال‌الدین میرزا و به خط میرزا حسن خداداد تبریزی به صورت چاپ سنگی ابتدا در اتریش و سپس در تهران به چاپ رسید. هرچند این کتاب بازنویسی کامل *شاهنامه* نیست و در آن بیشتر از منابع دساتیری استفاده شده‌است؛ اما از بخش پیشدادیان به بعد با اندک اختلافاتی، با روایت *شاهنامه* منطبق است (شیرازی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۳-۶۴). عمده‌ترین و نخستین کار در زمینه بازنویسی و تصویرگری *شاهنامه* به شیوه واقع گرایانه، آثار احسان یارشاطر با عناوین *داستان‌های ایران باستان* (۱۳۳۶الف)، و *داستان‌های شاهنامه* (۱۳۳۶ب) بودند که محمود جوادی‌پور از پیشگامان سبک واقع‌گرا به تصویرگری آنها پرداخت. از اواخر دهه چهل بازنویسی‌های دیگری از *شاهنامه* صورت گرفت و به‌تدریج رشد کمی چشمگیری حاصل شد که تا سال‌های اخیر نیز ادامه دارد. شیوه‌های مختلف تصویرگری در آثار بازنویسی‌شده *شاهنامه* طیف گسترده‌ای از سبک‌ها و سلایق را در بر می‌گیرند شامل تصاویری با ویژگی‌های تزئینی و نگارگرانه ایستا، چهره‌هایی یکنواخت و فاقد تشخص، آثار نیمه‌انتزاعی و نمادگرا، و تصاویری که چهره شخصیت‌های کارتونی را به عاریت گرفته‌اند. ایجاد

نشانه‌های هویت‌شناسانه در این آثار به مدد نشانه‌های بصری ملهم از متن یا نشانه‌های برساخته تصویرگر انجام می‌پذیرد که پیوستاری از وضوح تا ابهام را شامل می‌شود. دو مفهوم «نشانه» و «هویت» تعابیر کلیدی این پژوهش هستند که در ادامه به تبیین آنها خواهیم پرداخت.

نشانه چیزی است که از جهتی یا ظرفیتی به جای کسی یا چیزی می‌نشیند. به این ترتیب هر نشانه سه بخش دارد: خود نشانه، نشانه در ارتباط با ابژه‌اش، و نشانه آن‌گونه که در حکم بازنمود ابژه‌ای تعریف می‌شود (الکینز، ۱۳۸۵: ۲۳). نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند؛ اما این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آنها منسوب می‌کنیم، تبدیل به نشانه می‌شوند. در واقع هر چیزی که به عنوان «دلالت‌گر»، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد (چندلر، ۱۳۹۷: ۴۱). نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه چگونگی تولید معنا در جامعه می‌پردازد؛ از این رو نشانه‌شناسی به یک اندازه به مسأله فرایندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه شیوه‌های تولید و مبادله معنی می‌پردازد (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۴). پژوهشگران آرای مختلفی درباره نشانه‌شناسی دارند. سوسور الگویی دووجهی از نشانه ارائه می‌دهد که دال در یک سو و مدلول در سوی دیگر آن قرار دارد؛ اما پیرس الگویی سه‌وجهی را پیشنهاد می‌کند؛ نمود: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (و الزاماً مادی نیست)؛ تفسیر: نه تفسیرگر، بلکه معنی‌ای که از نشانه حاصل می‌شود؛ موضوع (ابژه): که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. براساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز «نمود» است، توقف خودروها «موضوع» آن است، و این فکر که چراغ قرمز به معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند، «تفسیر» آن است. پیرس این تفسیر را تفسیر نشانه نخست می‌نامد و اضافه می‌کند که مدلول خود می‌تواند در مقام دال قرار گیرد و تفسیری دیگر در پی داشته باشد؛ لذا برابری معنی و محتوا را نمی‌پذیرد (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۷-۸۹).

سوسور بر اختیاری بودن نشانه و به‌ویژه اختیاری بودن رابطه میان دال و مدلول تأکید داشت و معتقد بود رابطه‌ای ذاتی، مستقیم و بدیهی میان دال و مدلول وجود ندارد (چندلر، ۱۳۹۷: ۵۱)؛ اما بعضی از مفسرین، اختیاری بودن کامل رابطه دال و مدلول را مورد انتقاد قرار داده‌اند و آن را «نسبتاً قراردادی» دانسته‌اند؛ زیرا حتی در مورد نشانه‌هایی قراردادی نظیر چراغ قرمز برای توقف، رابطه‌ای تقریباً طبیعی وجود دارد که بیانگر خطر است (نک. همان: ۵۱-۶۰).

پیرس براساس اصل فوق، رابطه دال و مدلول را براساس میزان طبیعی یا قرادادی بودنشان طبقه‌بندی کرده‌است؛ نماد[1]: دال مطلقاً اختیاری یا قراردادی است و شباهتی به مدلول ندارد. مثال‌ها: حروف الفبا، ارقام، علائم رانندگی. شمایل[2]: مدلول طوری درک می‌شود که به دال می‌ماند یا آن را محاکات می‌کند، یا در برخی از صفاتش شبیه به مدلول است. مثال‌ها: چهره‌نما (پرتره)، ماکت هواپیما. نمایه[3]: دال اختیاری نیست؛ بلکه از جهتی پیوندی مستقیم (مادی یا علّی) با مدلول دارد، به نحوی که می‌توان آن پیوند را دید یا حدس زد. مثال‌ها: عوارض در پزشکی (نمایه بیماری)، دود (نمایه آتش)، جای پا (نمایه عبور کسی)، عکس‌ها و فیلم‌ها (نتیجه مستقیم اثر نور روی سطحی حساس) (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۹-۹۰). از آنجا که دربازنویسی‌های مصور *شاهنامه*، متن همواره مقدم بر تصویر است، در این پژوهش، متن به عنوان دال، و تصویر به عنوان امری پس‌آیند و محصول متن، در مقام مدلول قرار می‌گیرد. با این حال، برهم‌کنش‌های متن و تصویر قابل توقف نیستند و چنانکه خواهیم دید، مدلول‌ها ارجاعاتی به برون متن می‌یابند و خود به دالی برای مدلول بعدی بدل می‌شوند.

در مفهومی عام، هویت عبارت است از مجموعه خصوصیات و مشخصات اساسی اجتماعی، فرهنگی، روانی، فلسفی، زیستی و تاریخی که به رسایی و روایی بر ماهیت یا ذات گروه، به معنای یگانگی یا همانندی اعضای آن بر یکدیگر دلالت کند و آنان را در یک ظرف زمانی و مکانی معین، به طور مشخص قابل‌قبول و آگاهانه از سایر گروه‌ها و افراد متعلق به آنها متمایز سازد (الطایی، ۱۳۷۳: ۱۳۹). پس، هویت از سویی موجب همبستگی افراد همگروه، و از سویی موجب افتراق آنها از گروه یا افراد دیگر می‌شود. بنابراین، هویت می‌تواند از «ما» آغاز گردد و در مفهوم خاص به «من» منتهی شود. اصطلاح «شخصیت‌پردازی» در ادبیات را می‌توان معادل هویت فردی در تصویرگری قرار داد. نویسندگان جهت شناساندن اشخاص داستان به خوانندگان، آنها را نامگذاری یا توصیف می‌کنند؛ یا در برخی داستان‌ها مانند رمان *کوری* اثر *ژوزه ساراماگو*[4] با استفاده از توصیف نامگذاری می‌کنند؛ مثلاً پیرمرد یک‌چشم، دختر با عینک آفتابی. این عناصر نشانه‌هایی هستند که پس از نخستین ذکر آنها در داستان، تبدیل به نشانه‌های قراردادی میان مؤلف و خواننده می‌شوند. به همین ترتیب، در تصویرگری نیز

1. Symbol
2. Icon
3. Index
4. José Saramago

نشانگان طبیعی یا قراردادی خاص که موجب تمایز فرد از سایرین می‌شود، جهت شناسایی افراد آورده می‌شود.

مقصود از نشانه‌های هویت‌شناسانه در این مقاله، موتیف‌ها یا عناصر تکرارشونده برای بازشناسی شخصیت‌های داستان هستند. برخی از این نشانه‌ها در متن موجودند و برخی دیگر، از روایات شفاهی یا سایر عوامل برون‌متنی گرفته شده‌اند. در سبک‌های مختلف تصویرگری بیش از آنکه به متن و توصیف‌های یادشده از شخصیت‌ها در آن عنایت شود، محیط فرهنگی یا اوضاع سیاسی تصویرگر نگاره ملاک است. ابداع نشانه یا حذف نشانه موجود در متن نیز حائز اهمیت است.

با توجه به نکات یادشده مسأله اصلی در این پژوهش نقش مفسر نشانه (در اینجا کودک) در رمزگشایی است. بر همین اساس، پرسش‌های اساسی در این پژوهش بدین شرح‌اند: از منظر جریان‌شناسی تاریخی نشانه‌های هویت‌شناسانه در بازنویسی‌های *شاهنامه* از چه نوعی هستند؟ (شمایلی، نمایه‌ای، یا نمادین)؛ ایجاد شکاف میان نشانه‌ی زبانی (متن) با نشانه‌ی بصری (تصویر) چگونه می‌تواند به رشد شناختی کودک و تقویت تخیل او یاری برساند؟ همچنین در راستای همین بحث پرسش‌های فرعی عبارت خواهند بود از: رابطه متن و تصویر در نمونه‌های بررسی‌شده از چه نوعی بوده‌است؟ برون‌متن، چگونه بر ترجمان بصری متون بازنویسی‌شده تأثیرگذار بوده‌است؟

نمونه‌های پژوهش در این مقاله شامل ۳۶ بازنویسی مصور از *شاهنامه* است. با توجه به رشد کمی بازنویسی‌های *شاهنامه* در سال‌های اخیر، نتایج حاصل از این مجموعه می‌تواند استقرایی ناقص تلقی گردد؛ با این حال، نگارنده سعی کرده‌است تا با گزینش آثار، از دوره‌ها و سبک‌های گوناگون، این اِشکال را مرتفع سازد. سبک هر اثر با توجه به نحوه بازنمایی‌ها و میزان انطباق با سبک‌های نقاشی تعیین گشته‌است. مرزبندی سبکی برای گروهی از آثار (مثلاً آثار واقع‌گرا) به‌سهولت امکان‌پذیر بود؛ اما برخی از آثار قابلیت انتساب به دو یا چند سبک را داشتند (مثلاً نگارگرانه با نشانه‌هایی از انتزاع و نوگرایی). در مورد آثار اخیر، وجه غالب در نظر گرفته شد. کتب گردآوری‌شده بدین شرح، دسته‌بندی نمود:

الف- سبک واقع گرایانه یا واقع‌گرایی کودکانه: *نامه خسروان* ، بازنویس: جلال‌الدین میرزای قاجار(۱۲۸۵)، تصویرگر: عبدالمطلب اصفهانی؛ *رستم و اسفندیار*، بازنویس و تصویرگر: سیروس راد (۱۳۵۴)؛ *ضحاک و کاوه آهنگر*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵و)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *سیاوش*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *گردآفرید*، بازنویس: حسین

فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *رستم و دیو سفید*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *رستم و کوه سپند*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *کیخسرو*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *سوگ سیاوش*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *بیژن و منیژه*، بازنویس: حسین بابانژاد (۱۳۸۹)، تصویرگر: مسلم سرلک؛ *داستان‌های شاهنامه، «هفت»، سیاوش*، بازنویس: مرجان محسنی (۱۳۹۰)، تصویرگر: نسترن رهبری؛ *گردآفرید*، بازنویس: اعظم نوری‌نیا (۱۳۹۱)، تصویرگر: محرم اسلام‌نژاد؛ *بستور*، بازنویس: جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۸الف)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی، *جمشیدشاه*، بازنویس: جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۸ب)، تصویرگر: راهله برخورداری.

ب- سبک انتزاعی یا نیمه انتزاعی: *جمشیدشاه*، بازنویس: مهرداد بهار (۱۳۴۶)، تصویرگر: فرشید مثقالی؛ *برگزیده داستان‌های شاهنامه*، بازنویس: احسان یارشاطر (۱۳۵۳)، تصویرگر: مرتضی ممیز؛ *رستم و سهراب*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ج)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *زال و سیمرغ* ، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ه)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *قصه‌های شاهنامه*، جلدهای اول تا نهم، بازنویس: آتوسا صالحی (۱۳۹۲)، تصویرگر: نیلوفر میرمحمدی؛ *آفریدون*، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳د)، تصویرگر: عطیه مرکزی؛ *تهمورث دیوبند* (۱۳۹۳الف)، بازنویس: آرمان آرین، تصویرگر: لیلی شادمانی؛ *جمشیدشاه*، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳ب)، تصویرگر: عطیه مرکزی؛ *ضحاک ماردوش* ، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳ج)، تصویرگر: عطیه مرکزی.

ج- سبک نگارگرانه: *زال و رودابه*، بازنویس: مشرف‌آزاد (۱۳۵۴)، تصویرگر: نورالدین زرین‌کلک؛ *زال و رودابه*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵د)، تصویرگر: محمدرضا دادگر؛ *اکوان دیو*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵الف)، تصویرگر: محمدرضا دادگر؛ *رستم و اسفندیار*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ب)، تصویرگر: محمدرضا دادگر، *هفت خوان اسفندیار*، بازنویس: بهرام رحیمی‌نژاد (۱۳۸۹)، تصویرگران: کریم اسکندری و علیرضا چلیپا.

۱-۱- پیشینه پژوهش

فاطمه ماه‌وان (۱۳۹۵) در کتاب خود به چند عنصر تصویری که برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌شوند (نظیر کلاهخود، پوشش، و قرینه متنی) اشاره کرده‌است. همچنین این پژوهشگر به همراه یاحقی و قائمی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای بر ارتباط دو سویه متن و تصویر به عنوان دو نظام

نشانه‌شناسیِ به‌هم‌پیوسته پرداخته‌است. *اولریش مارزلف*[1] (۱۳۹۳) در اشاره‌ای چند خطی به مقوله هویت‌شناسی در تصویرگری‌ها نگاهی داشته‌است.

غیر از دو اثر فوق، که البته در حوزه ادبیات کودک نیستند، اثری نمی‌یابیم که به طور مستقل به موضوع هویت‌شناسی در بازنویسی‌های *شاهنامه* پرداخته باشد؛ فقط برخی پژوهندگان به طور ضمنی مباحثی را مطرح کرده‌اند. جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۵) در مبحث «شخصیت‌پردازی» از اثرش، درباره گرایش تصویرگران امروز به نمایش انتزاعی و واقعیت‌گریزانه تصاویر سخن می‌گوید. گرایشی که منجر به تزاحم نمادها و از میان رفتن کودکانگی تصاویر از منظر نشانه شناسی می‌شود. نگارنده این مقاله نیز (۱۳۹۷) نیز در بحث از سبک‌های تصویرگری اذعان می‌دارد که در تصویرگری‌های *شاهنامه* شیوه نگارگری کهن و انتزاعی در مرکز توجه قرار گرفته؛ اما واقع‌گرایی تقریباً مغفول واقع شده‌است.

غیر از آثار یادشده می‌توان تحقیقات تقریباً مرتبط به این مقاله را در دو دسته جای داد: گروه نخست، پژوهش‌هایی با موضوع کیفیت یا جنبه‌ای خاص از تصویرگری در بازنویسی‌های *شاهنامه*؛ گروه دوم پژوهش‌هایی درباره برهم‌کنش متن و تصویر در بازنویسی‌ها.

از میان گروه اول، پایان‌نامه هاشمی سی‌سخت (۱۳۸۳) شایان ذکر است. وی در فصل سوم از کار خود به بررسی تصاویر ده داستان *شاهنامه* پرداخته‌است. الماسی‌زاده (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامه‌اش تصویرگری شخصیت‌های اساطیری را در کتب مختلف اساس کار قرار داده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها را از نظر گذرانده‌است. علی بوذری (۱۳۹۰) به شاهنامه‌های مصور بازنویسی‌شده نگاهی داشته و در مقاله مریم مقدم و دیگران (۱۳۹۲) به کیفیت تصاویر کتب (از نظر وجود یا نبود تصویر، یا سیاه و سفید و رنگی بودن) اشاره شده‌است. این مقاله با وجود گران‌سنگی از نظر مشاهده منابع و تهیه آمار و ارقام، پژوهشی صرفاً کمی است. حاصل کوشش اکرم احمدی توانا (۱۳۹۴) که کاتالوگی از مجموعه آثار هنری متأثر از *شاهنامه* -اعم از نقاشی تک‌پرده‌ای، تصویرگری کتاب، و مجسمه- است، می‌تواند نمایی کلی از انواع تکنیک‌ها و سبک‌های تصویرگری *شاهنامه* به دست دهد که شامل «نقاشی آکادمیک»، «نگارگری جدید»، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، و «نقاشی نوگرا» می‌شود. برخی از آثار تصویرگری شده برای کودکان در این اثر به طور مختصر تحلیل گردیده‌اند.

1. Ulrich Marzolph

پژوهش‌های دسته سوم، بسیار معدود هستند و در همین اندک‌مایه نیز به *شاهنامه* نپرداخته‌اند. از جمله می‌توان به مقاله زهرا ناظمی و مسیح ذکاوت (۱۳۹۴) اشاره کرد که در آن سیر تحول تاریخی تصویرگری‌ها در داستان خاله‌سوسکه موضوع کار قرار گرفته‌است.

۱-۲- روش تحقیق

نوع این مقاله به لحاظ هدف، کابردی، و از نظر روش، کیفی و نظری مبتنی بر قیاس و استقراء است. در وهله اول، نشانه‌های هویت‌شناسانه از نمونه‌های پژوهش استخراج شده و براساس نظریه نظام‌های نشانه‌شناسی *چارلز ساندرز پیرس*[1] در سه گروه (شمایلی، نمایه‌ای، و نمادین) طبقه‌بندی و سپس با ارائه نمونه تحلیل گردیده‌اند. انتخاب این روش نشانه‌شناسانه به دلیل سیالیتی بود که پیرس میان رابطه دال و مدلول قائل است و جهت تبیین دور هرمونتیکی[2] متن و تصویر کاربرد می‌یابد؛ حال آنکه نظام نشانه‌شناسی سوسور تنها بر رابطه‌ی دوسویه دال و مدلول استوار است. مضاف بر آن، وی فقط زبان را موضوع مطالعات خود قرار داده‌است.

۲- نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های *شاهنامه* برای کودکان

۲-۱- نشانه‌های نمادین

۲-۱-۱- قراین متنی

قرینه متنی رابطه‌ای قراردادی میان زبان نوشتار و تصویر که با یکدیگر هیچ مشابهت ظاهری ندارند، ایجاد می‌کند. از این رو نشانه‌ای نمادین محسوب می‌شود. لزوم داشتن سواد، پیش‌نیاز درک کودک از این نشانه است.

ساده‌ترین شکل برای نشان دادن هویت شخصیت داستان با استفاده از قرینه متنی، نگارش نام وی در کنار تصویرش است. در این حالت، نشانه متنی همانند بُرداری عمل می‌کند که رابطه میان دال و مدلول (تصویر و متن) را نشان می‌دهد. این شیوه در نخستین کتاب‌های بازنویسی شده برای کودکان به کار رفته‌است. با توجه به اینکه مهم‌ترین هدف تصویرگری، توضیح و روشن کردن متن مکتوب است و در واژه انگلیسی تصویرگری[3] نیز مفهوم روشنگری بیش از طراحی و نقاشی مندرج است (نک. *فرهنگ معاصر هزاره*، حق‌شناس و دیگران، ۱۳۹۸: ج۱، ذیل

1. Charles Sanders Peirce
2. Hermeneutic circle
3. Illustration

Illustrate)، وارد کردن مجدد متن در تصویر، ایجاد نوعی دور و تسلسل خواهد بود. اگر متن و تصاویر تمامی کمبودهای یکدیگر را پوشش دهند، چیز دیگری برای تخیل خواننده باقی نمانده و خواننده تا حدی منفعل خواهد شد؛ اما به محض آنکه تصاویر و متن، اطلاعات جایگزین یا در برخی موارد متناقض با یکدیگر ارائه کنند، ما با خوانش‌ها و تفسیرهای متنوعی روبه‌رو خواهیم شد. بااین‌حال، توجه تصویرگران به مقتضای حال و مقام مخاطب، موجب انتخاب نوع بهره‌گیری از نشانه متنی شده‌است. بر همین اساس، در نسخ خطی نفیس که کالاهایی درباری ویژه مطالعه اهل فن هستند، درج متن در تصویر به‌ندرت دیده می‌شود؛ ولی در کتب چاپ سنگی عموماً این روش کاربرد دارد. علّت را می‌توان تغییر مخاطب کتاب از خاص به عام تعبیر کرد. چاپ سنگی توانسته بود برای اولین بار، کتاب‌هایی ارزان‌قیمت با تیراژ بالا در اختیار عموم مردم که تا آن زمان، به نسخ خطی نفیس دسترسی نداشتند، قرار دهد. از این روی با نگاشتن نام افراد، به مخاطبین کم‌سواد که احتمال می‌رفت نتوانند شخصیت‌های متن را در تصویر بازشناسند، یاری می‌شد. حتی در مواردی که فقط یک شخصیت انسانی در تصویر موجود بود، این شیوه رعایت می‌شد (نک. تصویر۱).

تصویر (۱). *شاهنامه*، تصویرگر: مصطفی، مأخذ: مارزلف،۱۳۹۳: ۱۹۳.

در کتب چاپ سنگی موسوم به «کتاب‌های بچه‌خوانی» (به‌طورمثال *مثنوی اطفال*) درج معنای واژگان متن یا شرح تصویر در حاشیه صفحه امری ضروری تلقی می‌شده‌است. در *نامه خسروان* به عنوان اولین بازنویسی *شاهنامه* برای کودکان، صددرصد تصاویر دارای نشانه متنی هستند. در کنار تمامی پرتره‌ها نام صاحب تصویر قید شده‌است (نک. تصویر۲).

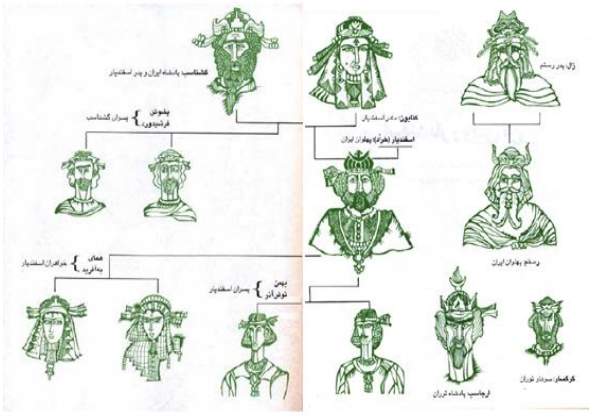
تصویر (۲). مأخذ: نامه خسروان، جلال‌الدین میرزا، ۱۲۸۵ق: ۲۳.

در *برگزیده داستان‌های شاهنامه* (یارشاطر، ۱۳۵۳) این شیوه کمابیش به کار رفته‌است. از ۲۵ تصویر موجود در این کتاب، در دو مورد نام اشخاص در کنار تصویرشان ذکر شده (تصویر۳)، در ۱۳ مورد عبارات توضیحی که نام شخصیت‌ها و کنش آنها را در تصویر بیان می‌کنند آمده (تصویر۴)، و ۱۰ تصویر باقیمانده فاقد نشانه متنی هستند.

تصویر (۳). مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۱۷۲.

تصویر(۴). همان: ۸۲.

در *قصه‌های شاهنامه* (صالحی، ۱۳۹۲) تصویرگر با ارائه یک نمودار درختی در ابتدای هر داستان، شخصیت‌ها را معرفی و رابطه آنها با یکدیگر یا نقششان در داستان را به مخاطب نمایانده‌است (تصویر۵).



تصویر (۵). مأخذ: قصه‌های شاهنامه، صالحی، ۱۳۹۲: ۳/۴و ۵.

در صفحات داخلی کتاب نیز قراین متنی به صورت اشعار *شاهنامه* یا نگارش اسم به صورت خط دست‌نویس در کنار اسامی درج شده‌اند. بااین‌حال، این نشانه‌ها بیشتر کالیگرافی (خط- نقاشی) جهت ایجاد فضای تاریخی داستان محسوب می‌شوند تا عنصری شناسا که بر مدلولی دلالت کنند.

رستم و اسفندیار به تصویرگری سیروس راد را که به شیوه کمیک استریپ نوشته شده‌است نیز می‌توان دارای قرینه متنی دانست. هرچند نام شخصیت کتایون به اشتباه تهمینه ذکر شده‌است. در سایر آثار بررسی شده قرینه متنی موجود نیست.

۲-۱-۲- پوشش

از دیگر نشانه‌های قراردادی برای شناخت هویت اشخاص داستان، پوشش ایشان است. شخصیت‌های به تصویر کشیده شده در نسخه‌های مصور *شاهنامه* (سوایِ دیوان و جانوران) عبارتند از سه گروه: شاهان و ملازمانشان؛ پهلوانان؛ زنان و مردم عادی. پوشش شاه از ملازمانش تنها با افزودن تاج یا ردایی بلندتر مشخص می‌شود؛ زیرا به لحاظ طرح و رنگ و آرایه‌های زینتی، معمولاً تفاوتی با ایشان ندارد. در *نامه خسروان* شاهان پیشدادی با جامه‌های ساده‌تر با کلاه، پیشانی‌بند یا تاجی نه چندان فاخر نمایش داده شده‌اند؛ ولی شاهان دوره‌های متأخر تاج‌هایی مرصع با علایم پرنده، ماه، و ستاره دارند که بر فرّه ایزدی ایشان دلالت دارد. تنها اسکندر است که به عنوان فردی خارجی پوششی متفاوت از سایرین

دارد. پوشش یا تاج و کلاه نمادین در سایر کتب بازنویسی‌شده برای کودکان نیز کمابیش به همین ترتیب ملاحظه می‌شود؛ اما ظاهراً برخی تصویرگران در ارائه این نمادها توانش دریافت‌گران کودک در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی شده در ممانعت از رسیدن پیام به او را در نظر نگرفته‌اند؛ زیرا با وجود سکوت متن در تعبیر و تفسیر نمادها، از آن بهره برده‌اند. در *جمشیدشاه* به تصویرگری عطیه مرکزی، درک معنای پرنده روی تاج جمشیدشاه که در صفحه بعدی کتاب آن را در حال گریز می‌بینیم، جز با دانش و تجربه‌ای پیش‌آموخته ممکن نیست (نک. تصویر ۶).

تصویر (۶). مأخذ: جمشیدشاه، آرین،۱۳۹۳ب: ۲۰.

گروه دوم شخصیت‌ها یعنی پهلوانان، با کلاهخودها و زره‌ها و سایر جنگ‌افزارهای عمومی نظیر تیردان و شمشیر که اغلبِ جنگاوران حمل می‌کنند، گروهی عام را تشکیل می‌دهند. گروه سوم، مردم عادی، به‌ندرت در تصاویر حضور دارند. مردان ایشان با جامه‌های تک‌رنگ با طرح و نقش ساده و کلاه‌های گرد تخم‌مرغی، مشخص می‌شوند، و زنان با پوشش ساده بر سر. پوشش این دو گروه نشانه هویت‌شناسانه‌ای ندارد (تصاویر ۶ و ۷).

تصویر (۷). مأخذ: آفریدون، آرین، ۱۳۹۳د: ۱۱.

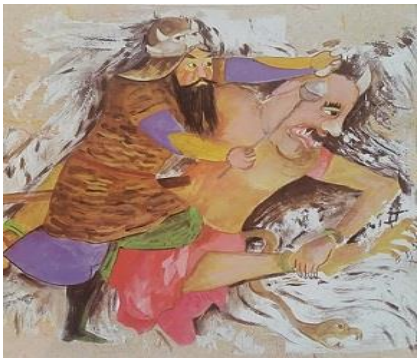
تنها جامه‌ای که در این میان کمترین گوناگونی در تصاویر را تجربه می‌کند، جامه و کلاه ویژه رستم است. از این رو می‌توان از آن به عنوان نشانه‌ای هویت‌شناسانه یاد کرد.

متن *شاهنامه* درباره پوشش رستم به «ببر بیان» که جامه‌ای از پوست ببر بوده‌است، اشاره دارد (درباره ریشه‌شناسی این واژه نک. مختاریان، ۱۳۹۳). تقریباً در تمامی تصاویر، رستم را در جامه مشابهی می‌بینیم که زمینه قهوه‌ای روشن با راه‌راه‌های تیره دارد. در کتب فاقد رنگ نیز راه‌راه بودن جامه معمولاً رعایت شده‌است. در تصاویری که ویژگی‌های چهره هیچ تفاوتی با سایرین ندارد، پوشش خاص رستم، نشانه‌ای تعیین‌کننده در هویت اوست و می‌تواند برای مخاطب کودک، نمادی صریح تلقی گردد (تصویر۸).

تصویر (۸). رستم، کیکاووس، و گیو، مأخذ: بیژن و منیژه، بابانژاد، ۱۳۸۹: ۸.

درباره مغفری از کاسه سر دیو سپید، در *شاهنامه* مطلبی ذکر نشده‌است. اما کلاهخود در تصاویر مختلف، به اشکال گوناگون ترسیم گشته‌است. «ترسیم کلاهخودی از سرِ دیو برای رستم، از قرن نهم آغاز شده و پیش از قرن نهم نگاره‌ای با این ویژگی به دست ما نرسیده‌است» (ماه‌وان، ۱۳۹۵: ۱۵۵). ظاهراً از قرن نهم به بعد روایات شفاهی، جهت تکمیل متن اصلی و تصویری‌تر کردن آن، بیشتر اهمیت یافته‌اند. این امر مبین این نکته نیز می‌تواند باشد که تصویرگرانِ بعدی، به نسخه‌ای که در آن نوآوری صورت گرفته‌است، نظر کرده و آن را الگو قرار داده‌اند. تقریباً در تمامی سبک‌های تصویرگری کتاب کودک، چه واقع‌گرایانه (تصویر ۹) چه نگارگرانه با چهره چینی و مغولی (تصویر ۱۰) این نشانه بصری برای شناسایی رستم، موجود است.

تصویر (۹). رستم و سیاوش، مأخذ: قصه‌های تصویری از شاهنامه، فتاحی، ۱۳۸۹: ۳.



تصویر (۱۰). مأخذ: اکوان دیو، فتاحی، ۱۳۸۵الف: ۱۰.

۲-۱-۳- جنگ افزار

همان‌گونه که چهره و جامه قهرمانان حماسی و اساطیری ویژه ایشان است، سازوبرگ آنان نیز از دیگران ممتاز است و می‌تواند به تشخیص هویتشان در تصاویر یاری برساند. یکی از جنگ‌افزارهای متمایزی که فقط برخی از پهلوانان *شاهنامه* از آن برخوردارند، گرزه گاوسر است (در این باره نک. جعفری دهقی و پور احمد، ۱۳۹۲). این گرز که از سویی یادآور سلاح «ایندرا»[1] در اساطیر هند است، پتک «ثور»[2] در اساطیر اسکاندیناوی را نیز به خاطر می‌آورد. به روایت متن *شاهنامه*، بیشتر پهلوانان ایرانی دارای چنین سلاحی هستند، اما به طور خاص، فریدون و رستم به داشتن این جنگ‌افزار نامبردارند. در بازنویسی‌های *شاهنامه* برای کودکان، موتیف تصویری گرز را گاه در اختیار فریدون می‌بینیم (تصویر۱۱و ۱۲) و گاه جزو امتیازات رستم (تصویر ۱۳).

1. Indra
2. Thor

تصویر (۱۱). مأخذ: برگزیده‌ی داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۴۶. ۱۰.

تصویر (۱۲). مأخذ: آفریدون، آرین، ۱۳۹۳د: ۱۹.

تصویر (۱۳). مأخذ: رستم و سهراب، صالحی، ۱۳۹۲: ۳۴/۸.

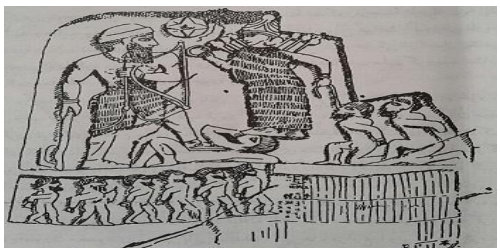
۲-۱-۴- مَرکَب

داشتن مَرکَبی منحصربه‌فرد و تیزگام، نشانه‌ای دیگر است که می‌تواند هویت شخصیت حماسی و اساطیری را بنماید. پیوند سوار با مرکب در اساطیر چنان تنگاتنگ است که آن دو در برهه‌های دشوار، جدایی ناپذیرند. در *شاهنامه* از اسب‌های زیادی نام برده شده‌است. از جمله: گلرنگ، اسب فریدون/ بهزاد یا شبرنگ، اسب سیاوش/ شبدیز، اسب لهراسب و گشتاسب و بهرام گور و خسرو پرویز/ و رخش به طور عام هر نوع اسبی از جمله اسب سهراب و گستهم، و به طور خاص، اسب رستم. چنانکه ملاحظه می‌شود، نام‌های فوق اغلب بر پایه رنگ است و معمولاً، اسم خاص محسوب نمی‌شوند؛ بلکه از گونه اطلاق صفت بر موصوف هستند. بر این اساس، تصویرگران نیز نوع مَرکَب‌ها را نشانه‌ای هویت‌شناسانه تلقی نکرده‌اند. به‌طورمثال در *قصه‌های تصویری از شاهنامه* سیاوش گاه با اسب سیاه به تصویر کشیده می‌شود، گاه با اسبی دارای رنگی دیگر. تنها رخشِ رستم است که همواره در یک هیأت (با تفاوت‌هایی جزئی) به تصویر در می‌آید. تصویرگران در نگاشتن نقش رخش، طبق متن که رنگ وی را «بور اَبرَش» (زرد با

خال‌های سرخ) یا همچون «داغ گل سرخ بر زعفران» توصیف می‌کند، عمل کرده‌اند و او را اسبی سرخ، قهوه‌ای یا آجری که گاه خال‌هایی ساده یا گُل مانند از زیر دم تا شکم دارد، نموده‌اند. در مواردی هم که امکان رنگ‌آمیزی وجود نداشته‌است، او را سفید ترسیم کرده‌اند (تصویر ۱۳). غیر از رستم، تهمورث دیوبند را نیز با مرکب خاص وی که در حقیقت دیوی ممثل در هیأت اسب سیاه است، می‌بینیم. در *نامه خسروان* تهمورث تنها شخصیتی است که سواره در حال تاخت دیده می‌شود.

۲-۱-۵- اندازه

یکی از نشانه‌های هویت‌شناسانه در نقاشی‌ها یا حجاری‌های کهن، تفاوت اندازه شخصیت‌ها با یکدیگر است. معمولاً اهمیت شخص، با بزرگ‌نمایی وی نمایانده می‌شود. با توجه به اینکه در برخی از این تصاویر مسأله ژرفانمایی منتفی است و بزرگی و کوچکی افراد دال بر دوری و نزدیکی آنها نسبت به بیننده نیست، اندازه اشخاص، از پایگاه اجتماعی آنها خبر می‌دهد. این شیوه در حجاری‌های پیش از تاریخ، در نقش برجسته‌ها دیده می‌شود. در این تصاویر، کوچک‌شماری معنوی دشمنانِ مغلوب، با کوچک و برهنه ترسیم کردن آنها نشان داده می‌شود (تصویر ۱۴).



تصویر (۱۴). انوبانی‌نی پادشاه لولوبیان، مأخذ: گیرشمن، ۱۳۸۶: ۴۳.

در بازنویسی‌های مصور *شاهنامه* برای کودکان، این ویژگی علاوه بر آنکه نشانه‌ای هویت شناسانه چه در بزرگ‌نمایی مثبت (تصویر ۶) و چه در بزرگ‌نمایی منفی (تصویر ۱۵) تلقی می‌گردد، خصیصه اینفنتالیسم یا کودک‌گرایی را نیز می‌نمایاید. در این روش، تصویرگر از ویژگی‌های نقاشی کودکان -نظیر خام‌دستی، عدم رعایت پرسپکتیو، و ناتوانی در همراستاسازی- بهره می‌برد.

تصویر (۱۵). مأخذ: ضحاک مار دوش، آرین، ۱۳۹۳ج: ۱۵.

لایه‌بندی شخصیت‌ها را نیز می‌توان نوعی بهره‌گیری از عنصر اندازه برای شناسایی شخصیت‌ها تلقی کرد. بدین ترتیب که شخصیت‌های محوری در نمای نزدیک، شخصیت‌های درجه دو در نمای میانه، و گروه عام، در نمای دور دیده می‌شوند (تصویر ۹).

۲-۱-۶- محل

مکان قرار گرفتن شخصیت‌ها در مجلس، موتیف تصویری پر کاربردی در شناسایی آنها است. شاه یا فرد صاحب منصب، در بالا یا مرکز تصویر نشسته بر تخت (عموماً در فضاهای داخلی و به‌ندرت در فضاهای خارجی) نمایش داده می‌شود که در حال جام گرفتن از ساقی و تماشای رقص و موسیقی یا بازی شطرنج است. کمتر اتفاق می افتد شاه با یک مخاطب تک‌به‌تک افتاده باشد و با او رو در رو قرار گیرد و سایر ملازمین حضور نداشته باشند. او در نماهای بیرونی اگر در طرفین یا پایین صفحه باشد، یا نشسته بر تخت است یا سوار بر اسب. در این شکل او یا در حال گفت‌وگو با وزیر یا ملازم است یا در حال شکار. پایگاه سایر افراد با توجه به نزدیک یا دور بودن آنها از شاه، تعیین می‌شود.

۲-۱-۷- رنگ

بازنمایی شرکت‌کنندگان به صورت گروهی، بیانگر عام بودن ایشان است. شخصیت‌های اصلی، با برجسته‌سازی به کمک رنگ از گروه افراد عادی متمایز می‌گردند (تصویر ۱۶).

تصویر (۱۶). مأخذ: زال و رودابه، مشرف. آزاد، ۱۳۵۴: ۲۷.

۲-۱-۸- سایر نمادهای مرتبط

برخی نمادها و اشیای مرتبط با جایگاه و خویشکاری افراد می‌توانند در شناسایی ایشان یاری برسانند. در نمونه‌های بررسی شده نمادهای فرّه از جمله «شمسه» در بالای تختگاه، «هاله نور»، «حلقه قدرت»، «تازیانه»، «انگشتر»، و «نماد شیر»، حکاکی شده بر تخت، به صورت زنده یا تندیس در کنار شخصیت، نمادی قراردادی برای نمایش شخصیت شاه هستند (تصویر ۱۷).

تصویر (۱۷). زریر و گشتاسب، مأخذ: بستور، اکرمی، ۱۳۹۸الف: ۱۲-۱۳.

ویژگی منحصربه‌فرد کتاب‌های تصویری به عنوان شکلی از هنر، این است که با دو مجموعه جداگانه از نشانه‌های نمایشی (تصویر) و نشانه‌های قراردادی (واژه) رابطه برقرار می‌کنند و تنش میان این دو عملکرد، احتمال‌های بی‌پایانی را برای برهم‌کنشی آنها فراهم می‌کند.

درباره ارتباط متن با تصویر، دیدگاه‌های مختلف و متضادی مطرح شده‌است. اِشکال اساسی طرح این نظرات مشخص نبودن مبنای بحث است. به عقیده نگارنده رابطه متن و تصویر را از سه جنبه می‌توان بررسی کرد: محل، شمار، محتوا. با اینکه هر یک از این سه

مورد به طور مجزّا به نحو شایسته‌ای بحث شده‌اند؛ ولی مجموع این بحث‌ها در یک منبع یافت نمی‌شود و معمولاً وقتی از رابطه متن با تصویر سخن به میان می‌آید، فقط محتوا مورد نظر است. در ادامه سعی خواهد شد به طور خلاصه، تعریفی از هر سه نوع رابطه ارائه گردد.

الف- محل: نحوه قرارگیری متن و تصویر در کتاب می‌تواند به دو صورت همجا و ناهمجا باشد. ملاک این تقسیم‌بندی صفحه نیست. بلکه گستره است. بدین معنا که خواننده همزمان با خواندن متن قادر به مشاهده تصویر هم باشد. در روش همجا سه حالت وجود دارد: ۱- متن و تصویر در دو صفحه مقابل هم قرار می‌گیرند؛ ۲- متن و تصویر در یک صفحه هستند. یکی در بالای صفحه و دیگری در پایین؛ ۳- تصویر و متن در هم تنیده‌اند. گونه‌های مختلف صفحه‌آرایی از سر تفنن نیست و هر یک از نظر نشانه‌شناسی گویای پیامی است؛ *کرس*[1] و *ون‌لیوون*[2] عقیده دارند عنصر مأنوس در ابتدا (یا بالا) و عنصر نأموس در ادامه (یا پایین) قرار می‌گیرند. این شیوه نوعی نظام ارزش‌گزاری نیز محسوب می‌شود. به‌طورمثال در کتب انگلیسی که خط از چپ به راست است، اگر متن در سمت چپ قرار گیرد و تصویر در سمت راست، متن عنصر معلوم و آشنا، و تصویر عنصر جدید تلقی می‌شود (۱۳۹۵: ۲۳۹). با وجود تحلیل‌های ارزنده این دو پژوهشگر، آنان در پاسخ به این سؤال که کودک خردسال فاقد توانایی خواندن، چه برداشتی از نوع چیدمان تصاویر خواهد داشت، سکوت می‌کنند. در روش ناهمجا خواننده متن و تصویر را به طور همزمان مشاهده نمی‌کند. تصویر یا پیش از متن قرار می‌گیرد که به نوعی معرفی‌کننده متنِ پس از خود است، یا پس از متن است که بازگویی و یادآوری آن محسوب می‌شود.

ب- شمار: تعداد صحنه‌ها و کنش‌هایی موجود در متن، می‌تواند با تصاویر درج‌شده در کتاب دارای سه رابطه باشند: ۱- متن و تصویر برابر باشند؛ ۲- متن کمتر و تصویر بیشتر باشد؛ ۳- متن بیشتر و تصویر کمتر باشد. در انتخاب تعداد تصاویر، ملاک اصلی گروه‌های سنی هستند.

ج- محتوا: نوع و مقدار اطلاعاتی که متن و تصویر ارائه می‌دهند، تقریباً انواعی همانند مورد پیشین دارد. با این تفاوت که در مورد قبل، شمار کل تصاویر اثر بررسی می‌شد؛ ولی در این بحث، رابطه تک‌به‌تک هر رخداد یا صحنه موجود در متن را با تصویر مربوط به آن بررسی می‌کنیم. شاید بتوان آغازگر ارتباط میان شکل و محتوا را *گاتولد افرایم لسینگ*[3] در قرن هجدهم دانست. او متن و تصویر را در دو قالب جداگانه طبقه‌بندی نمود و درباره

1. Kress
2. Van Leeuwen
3. Gotthold Ephraim Lessing

تفاوت کلام و امور بصری بحث کرد (اقبالی و رجبی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). پس از وی صاحب‌نظران دیگری نظیر *نودلمن*[۱]، *نیکولایوا*[۲] و *اسکات*[۳]، و *لوییس*[۴]، درباره انواع ارتباط دیدگاه‌هایی ارائه کرده‌اند. نیکولایوا و اسکات بیشتر بر تشریک مساعی متن و تصویر تأکید ورزیده‌اند؛ حال آنکه نودلمن و لوییس که بر تفاوت این دو نظام اصرار دارند، بر نظریه ایشان خرده گرفته‌اند (Vide. Lewis, 2001; Nikolajeva & Scott, 2000; Nodelman, 1988).

جمع آراءِ فوق و رسیدن به نوعی فصل‌الخطاب قطعاً دشوار است؛ اما محال نیست و نگارنده طبقه‌بندی ذیل را برای انواع ارتباط متن با تصویر از نظر محتوا پیشنهاد می‌کند: تزئینی، قرینه‌ای، غیرقرینه‌ای (کاهشی، افزایشی، تقابلی).

تزئینی: در رابطه تزئینی معمولاً یا هیچ رابطه‌ای میان متن و تصویر نیست یا به‌شدت درونی و مفهومی است؛ مانند تصویرگری کتب شعر نوجوان؛

قرینه‌ای[۵]: واژگان همان داستانی را روایت می‌کنند که می‌توان آن را در تصویر دید. گرچه واژگان نمی‌توانند همه جزئیات تصویر را بیان کنند؛

غیرقرینه‌ای: در این حالت مصالحه کامل میان متن و تصویر وجود ندارد. گاه مقدار اطلاعات تصویر فزونی می‌گیرد (افزایشی)[۶]. (رابطه همجواری[۷] (چند روایت در تصویر) نیز در همین گروه جای می‌گیرد). گاهی نیز میزان تصویر از متن کمتر می‌گردد (کاهشی)؛ در برخی موارد هم توافقی میان متن و تصویر وجود ندارد (تقابلی)[۸]. تقابل می‌تواند ناشی از عوامل مختلف باشد مثلاً لحن اثر (متن جدی و تصویر کمیک) یا تضاد عملکرد شخصیت‌ها. مورد اخیر در هنرهای نمایشی کاربرد زیادی دارد و موجب طنز می‌شود. مثلاً بیننده شاهد صحنه‌ای است که راوی خلاف آن را بیان می‌کند.

در آثار کودکان طبیعتاً جنبه افزایشی تصاویر باید افزون‌تر باشد. بنابراین، تصویرگر مجاز به ابداع نشانه‌های خودساخته‌ای است تا هویت شخصیت‌های داستان را بنماید. نمونه این نشانه‌ها را در مجلس حضور ابلیس در نزد ضحاک و کیکاووس می‌بینیم. در مجلس

1. Nodelman
2. Nikolajeva
3. Scott
4. Lewis
5. Symmetrical
6.Expanding or Enhancing
7. Sylleptic
8. Counter Pointing

نخستین، ابلیس پیکرگردانی کرده و در شکل خوالیگر ظاهر می‌شود، و در صحنه دوم در هیأت خنیاگر. در نسخ خطی، ابلیس را، مطابق با متن، همانند دیگر حاضران می‌یابیم؛ حال آنکه در کتب کودک، تصویرگران بر آن شده‌اند تا با وارد کردن برخی نقش‌مایه‌های حیوانی (دُم و شاخ)، به قاعده‌افزایی بپردازند و چهره متفاوتی از دیو ارائه کنند. در *قصه‌های تصویری از شاهنامه* با تصویرگری مرتضی سهی، برای دیو نشانه‌ای ابداع شده که در متن موجود نیست؛ هرچند این کار با خام‌دستی صورت گرفته‌است و تمایز دُم از پس‌زمینه در وهله اول دشوار است (تصویر ۱۸).

تصویر (۱۸). مأخذ: قصه‌های تصویری از شاهنامه، فتاحی، ۱۳۸۹: ۹/ ۵.

اما مرتضی ممیز با وجود سبک نوگرا، نشانه واضح‌تری برای نشان‌دادن اهریمن به کار برده‌است (تصویر ۱۹).

تصویر (۱۹). ضحاک و اهریمن، مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یارشاطر، ۱۳۵۳: ۲۶.

در نشانه‌شناسی، مدلول گاهی دو معنای صریح و ضمنی دارد. معنای صریح را با عباراتی چون «معنای مبتنی بر تعریف»، «معنای تحت‌اللفظی»، «معنای بدیهی» یا «معنای مبتنی بر دریافت عام» توصیف کرده‌اند. در مقابل، «معنای ضمنی» به تداعی‌های اجتماعی- فرهنگی و

شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی، و غیره) اشاره دارد (سجودی، ۱۳۹۷: ۷۱-۷۲). نشانه‌های نمادین در کتاب‌های مورد مطالعه در این پژوهش گاه دارای دو معنای صریح و ضمنی هستند؛ آن هنگام که بیانگر معنای صریح هستند، می‌توان از آنها به عنوان نشانه‌هایی نمایه‌ای یاد کرد که نتیجه و مکمل دال خود هستند؛ اما در معنای ضمنی، نشانه‌ای نمادین و قراردادی محسوب می‌شوند که نیازمند تعبیر و تفسیرند. به‌طورمثال، سایه نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ اما در معنای ضمنی به بخش تاریک روح بشر اشاره دارد. از این رو سایه اهریمن و کلاغِ نشسته بر آن (نه بر سر صاحب سایه)، بر مشئوم بودن شخصیت دلالت دارد (تصویر۲۰). در این‌گونه تصاویر سرشار از نمادها میان متن با تصویر رابطه افزایشی برقرار است.

تصویر (۲۰). مأخذ: جمشیدشاه، آرین، ۱۳۹۳ب: ۱۱.

۲-۲- نشانه‌های نمایه‌ای

در نشانه‌های نمایه‌ای دال و مدلول پیوندی مستقیم با یکدیگر دارند و مدلول اثر دال یا بخشی از آن محسوب می‌شود. نشانه‌های نمایه‌ای در تعیین هویت اشخاص داستان در بازنویسی‌های *شاهنامه* شامل واکنش‌ها، اشارات، حرکات و قیافه می‌شوند. به عبارت دیگر، این حوزه شامل دو بخش «نحو مفهومی» و «نحو روایتی» می‌گردد. در نحو مفهومی فعلی رخ نمی‌دهد و شناسایی افراد با بهره‌گیری از ویژگی‌های ثابت چهره صورت می‌گیرد، و در بخش دوم هر فرد به یک فضای پویای نشانه‌ای مبدل می‌گردد که با استفاده از «نشانه- حرکت شناسی» تفسیر می‌شود.

در آثار واقع‌گرا این نشانه‌ها بیشتر بروز یافته‌اند؛ در آثار نوگرا نیز کمابیش از برخی نشانه‌های نمایه‌ای نمودی می‌توان یافت؛ اما در آثار تصویرگری‌شده به سبک نگارگرانه اشخاص کمتر به واسطه حالات و حرکات و قیافه شناخته می‌شوند؛ زیرا وجه آرمان‌گرایانه چهره‌پردازی در نگارگری، همه اشخاص را در قالبی از پیش تعیین شده ریخته‌است.

نکته مهم در مورد نشانه‌های نمایه‌ای در کتاب‌های مورد بررسی این است که تصویرگران گاه نشانه‌های نمایه‌ای مبهمی برای تعیین هویت فرد به کار برده‌اند. در برخی موارد رأفت، عطوفت، حیله‌گری، خشم فروخورده و سایر خصایص فرد که در متن موجود است، در تصویر به شکل دیگری نمایش داده می‌شود. به‌طورمثال بر خلاف سهراب که در تمامی صحنه‌های نبرد نگاهی خشماگین دارد و توجهش معطوف به عمل خود است، گردآفرید، دختر جنگاور، با نگاه خیره به تماشاگر با غمزه‌ای زنانه نوعی تقاضا و وابستگی اجتماعی را بازنمایی و القا می‌کند (تصویر ۲۱). این حالت چهره تقریباً در بیشتر صفحات این کتاب ثابت است.

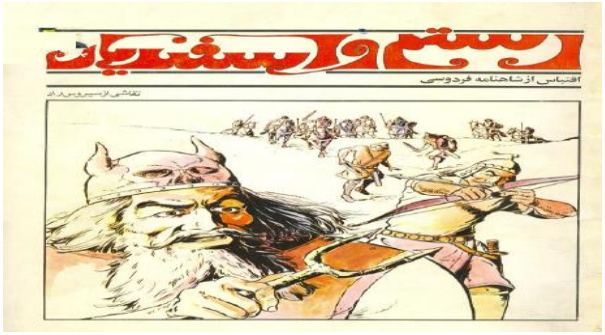
تصویر (۲۱). مأخذ: گردآفرید، نوری‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۵.

به همین ترتیب سیندخت، همسرِ باتدبیر مهراب کابلی، دارای چهره‌ای حیله‌گر و فتان است که با متن همخوانی ندارد (تصویر ۲۲). این تقابل‌ها میان متن و تصویر چندان هنرمندانه نیستند و چیزی بر متن نمی‌افزایند. به‌ویژه برای کودکان که عمده‌ترین زمینه ارتباطشان با مخاطب، میمیک چهره است و براساس آن شخصیت افراد را تفسیر می کنند، گمراه‌کننده خواهد بود.

تصویر (۲۲). سیندخت و سام، مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۱۱۲.

۲-۳- نشانه‌های شمایلی

در یک نمایش واقع‌گرا گرایش کارگردان به سوی واقعی‌تر کردن هر آن چیزی است که روی صحنه می‌رود. در حقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش، به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل‌دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند. بنابراین، تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد «شمایلی» است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و مدلول است. (انصاری، ۱۳۸۷: ۴۸) در آثاری که برای کودکان به نگارش در می‌آید، تصویر همان‌قدر اهمیت دارد که دکور برای صحنه نمایش؛ زیرا بخشی از بار انتقال مفاهیم و ایجاد جذابیت برای مخاطب را بر دوش می‌کشد. اگر *نامه خسروان* را منهای نشانه متنی در نظر بگیریم، به دلیل واقع‌گرایی تصویرگر در ترسیم چهره‌ها، نشانه‌ی تصویری از گونه‌ی شمایلی خواهد بود که رابطه ای کاملاً قرینه‌ای با متن خود برقرار می‌کند. این ویژگی در دیگر آثاری که به شیوه واقع‌گرا تصویرگری شده‌اند، نظیر «بستور» به تصویرگری فرهاد جمشیدی، یا «رستم و اسفندیار» سیروس راد دیده می‌شود (تصویر ۲۳).



تصویر (۲۳). مأخذ: رستم و اسفندیار. راد، ۱۳۵۴.

اما در آثاری که به شیوه نگارگرانه یا نوگرا تصویرگری شده‌اند، مشابهت میان مصداق متنی با تصویری، به‌سختی امکان‌پذیر است. این امر به ویژگی ساختاری نگارگری ایرانی مربوط می‌شود که اساس آن عدم بیان قواعد پرسپکتیو (ژرفانمایی) و دیدِ یک‌نقطه‌ای است و فضاسازی تابلوها نوعی فضاسازی چندساحتی است (حسینی، ۱۳۹۱: ۸۰). در برخی از مکاتب نگارگری، این نگاه کلی‌گرایانه منجر به تیپ‌سازی و نه شخصیت‌پردازی می‌شود. از این رو در این مکاتب ویژگی‌های آیکونولوژیک تصویر به حداقل می‌رسند و نکات کلیدی که قادرند هویت قهرمان داستان را آشکار سازند، از میان می‌روند.

الگوی نژادی چهره در نگارگری‌های ایرانی که در تصویرگری‌های *شاهنامه* نیز به کار رفته، چهره‌های آسیای میانه است. اندام کوتاه و سر بزرگ، شکمی برآمده، صورت گرد، بینی عقابی، چشم‌های بادامی، سبیل‌های باریک، و اندام ظریف و زنانه، مشخصه‌های بارز مردان هستند. معمولاً تفاوت پیر و جوان با مقدار محاسن مشخص می‌شود. همین میزان در مورد زنان نیز عیناً صدق می‌کند، جز آنکه پوشش ایشان متفاوت از مردان است و غالباً گونه‌های سرخاب‌مالیده و موهای بافته بلند دارند. با توجه به این ویژگی، نمی‌توان در نسخ خطی، چهره را به عنوان مشخصه‌ای فردی برای تعیین هویت شخصیت‌ها در نظر گرفت. نظیر این چهره‌های عاری از هویت فردی در تصویرگری‌هایی که به سبک نگارگری، برای کودکان صورت گرفته نیز دیده می‌شود (تصاویر ۲۴ و ۲۵).

تصویر (۲۴). مأخذ: زال و رودابه، م. آزاد،۱۳۵۴: ۲۷.

تصویر (۲۵). گشتاسب و اسفندیار، مأخذ: رستم و اسفندیار، فتاحی، ۱۳۸۵ب: ۳.

«در فلسفه هنر شرقی و مسیحی (دوره میانه) از صورت آرمانی سخن گفته می‌شود. هنرهایی که فرم در آنها بسیار اهمیت دارد، لیکن شکل ظاهری[1] امری خارج از موضوع به شمار می‌رود.» (کومارا سوامی، ۱۳۹۳: ۱۸۲-۱۸۳) در نگارگری ایرانی نیز فلسفه صورت آرمانی بارز است و فقط به حوزه مینیاتور نیز محدود نمی‌شود. مثلاً در نگارگری‌های عصر قاجار با اینکه دیگر چهره‌های چینی و مغولی نمی بینیم؛ اما تمامی شخصیت‌ها (اعم از زن و مرد) به یکدیگر شبیه‌اند. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که وقتی حد اَعلا و کمال مطلوب چهره‌نگاری در میان نگارگران یافت می‌شد، تصویرگران – شاید برای رعایت سنت شاگرد و استادی- تا مدت‌ها به الگوبرداری از آن می‌پرداختند. تا دوره صفویه خصوصیات غیرفردگرایانه همچنان در چهره‌نگاری دیده می‌شوند. با

1. figuration

فرا رسیدن دوره قاجار و تغییراتی که در بافت و ساختار جامعه و به دنبال آن، هنر صورت گرفت، الگوی چهره‌های چینی، جای خود را به چهره‌هایی ملموس از واقعیت‌های عینی بخشید. قهرمانان *شاهنامه* به تبعیت از عصر نگارگر، دارای چهره‌های ایرانی شدند. رستم، شخصیت کلیدی *شاهنامه*، همانند پهلوانان دوره قاجار، با چشمان درشت و نافذ، ریش دو شاخ و سبیل پرپشت -که نزد مغول بی‌اعتبار بود- به تصویر کشیده شد. الگوی جدید، هم در پرده‌های نقّالی، هم کتب چاپ سنگی و نهایتاً در کتب بازنویسی‌شده برای کودکان (تصاویر ۸، ۹، و ۱۳) به عنوان الگوی ثابتی برای چهره‌نگاری رستم درآمد. بنابراین به صورت نشانه‌ای شمایلی برای تشخیص هویت مبدل شد.

خرده‌ای که بر تصویرگران بازنویسی‌های *شاهنامه* می‌توان گرفت، ناهماهنگی در رعایت نشانه‌های شمایلی است که بیانگر نوعی سهل‌انگاری در ارائه اثر به مخاطبی است که فرض شده از دقت نظر کمتری برخوردار است. محمدرضا دادگر در تصویرگری ضحاک، در ابتدا چهره‌ای اهریمنی را به نمایش گذاشته‌است (تصویر ۲۶) حال آنکه در صفحات بعد به تأسی از ضحاک در *نامه خسروان* (تصویر ۲۷) که اصل مشابهت به شاهان را مد نظر داشته، تصویر دیگری ترسیم نموده‌است (تصویر ۲۸) که نشانه‌های نمادین گل و پرنده را نیز همراه دارد و در تناقض کامل با تصویر نخستین است.

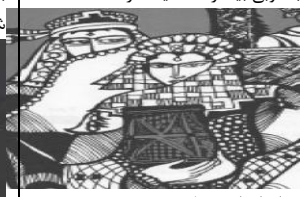
تصویر (۲۶). مأخذ: ضحاک و کاوه آهنگر، فتاحی، ۱۳۸۵و: ۲.

تصویر (۲۷). ضحاک، مأخذ: نامه خسروان، جلال‌الدین میرزا، ۱۲۸۵ق: ۸۳.

تصویر (۲۸). مأخذ: ضحاک و کاوه آهنگر، فتاحی، ۱۳۸۵و: ۶.

جدول شماره ۱- نشانه‌های نمایه‌ای و شمایلی در هویت‌شناسی

سبک آثار	نشانه‌های نمایه‌ای		نشانه‌های شمایلی
	ایستا	پویا	
واقع‌گرا یا نیمه‌واقع‌گرا	عدم دخالت تخیل در بازسازی چهره و وفاداری به تصویرگری‌های تاریخی پیشین، موجب شده نشانه‌های نمایه‌ای کمتر مشهود باشند.	نمایش واکنش‌ها و حالات در کمیک استریپ، بیش از سایر آثار واقع‌گرا نمایان است و در تعیین هویت افراد یاری می‌رساند.	«نامه خسروان» به دلیل واقع‌گرایی تصویرگر در ترسیم چهره‌ها، نمونه‌ی کامل نشانه‌ی تصویری از گونه‌ی شمایلی است.
انتزاعی	شکسته شدن فرم‌ها مانع از شناسایی افراد می‌شود. در این سبک، نشانه‌های نمادین (نظیر قرینه متنی) بیشترین بار شناساندن شخصیت‌ها را بر دوش می‌کشند. جمشید	با وجود مینی‌مالیسم در ارائه خطوط چهره، احساسات اغلب از طریق اعمال نشان داده می‌شوند. جمشید	کمترین میزان مشابهت با واقعیت در این آثار موجود است. زو

نیمه انتزاعی	فضاسازی در این آثار به شکل انتزاعی است، ولی چهره‌پردازی به نفع واقع‌گرایی است. بهترین نمونه تصویرگری‌های میرمحمدی است که در آنها چهره افراد نشانگر خلقیات ایشان در داستان است. 	علاوه بر ویژگی‌های ایستای چهره، حالات و واکنش افراد به موقعیت‌های مختلف نیز به‌خوبی بیانگر شخصیت افراد است.  خواهران اسفندیار	گاه سعی شده‌است تصویرگری افراد با نمونه‌های واقعی تاریخی همخوانی داشته باشد. مثلاً پوشش ویژه آن عصر استفاده شود.
نگارگرانه	اشخاص کمتر به واسطه ویژگی‌های چهره شناخته می‌شوند، مگر آنکه نشانه نمایه‌ای واضحی چون سپیدی یا بلندی مو وجود داشته باشد. زال و خدمه‌اش	حالات افراد به‌ندرت موجب شناسایی آنها می‌شود، بلکه عوامل نمادین چون پوشش نشانگر هستند. رستم	مشابهت میان مصداق متنی با تصویری، به‌سختی امکان‌پذیر است. الگوی نژادی چهره چهره‌های آسیای میانه است. اسفندیار و گشتاسب

۳- نتیجه‌گیری

اگر بخواهیم از منظر جریان‌شناسی تاریخی به بررسی انواع نشانه‌های هویت‌شناسانه بپردازیم، خواهیم دید اولین آثار بازنویسی‌شده برای کودکان، در واقع دنباله‌رو سنت کتاب‌های چاپ سنگی یعنی تهیه اثر برای مخاطبی دارای سواد متوسط یا کم هستند؛ بنابراین در این آثار، توضیحات افزوده شده در کنار تصاویر (نشانه نمادین) با واقع‌گرایی در ارائه چهره‌ها و حرکات (نشانه شمایلی و نمایه‌ای) دست به دست هم می‌دهند تا هویت شخصیت داستان را به مخاطب بنمایانند. حتی اولین تصویرگر نوگرای *شاهنامه* (مرتضی ممیز) نیز با وجود شکستن فرم‌ها و مینی‌مالیسم در ارائه چهره‌ها قرینه متنی را در کنار تصاویر درج می‌کند؛ بر این اساس رابطه متن و تصویر نیز در این‌گونه آثار عمدتاً از نوع قرینه‌ای است. در کتب این دوره نمونه‌هایی اندک از انواع تقابل هم دیده می‌شود؛ مانند چهره ضحاک در *نامه خسروان* و سیندخت در *برگزیده داستان‌های شاهنامه* که فاقد ویژگی‌های یادشده در *شاهنامه* هستند. با پررنگ شدن جریان نوگرایی و تصویرگری انتزاعی، نشانه‌های نمادین ضمنی و مفهومی به شکل گسترده‌تری دیده

می‌شوند. در عوض، نشانه‌های شمایلی که مبتنی بر شباهت میان دال و مدلول هستند، تقریباً به حاشیه می‌روند.

با اینکه سیر تاریخی و تغییر سلائق هنری جامعه در نوع نشانه‌ها مؤثر بوده‌است؛ اما نمی‌توان آن را عاملی تعیین‌کننده دانست، چراکه عامل اصلی سبک است. شاید بتوان تهیدست‌ترین سبک را از نظر دارا بودن نشانه‌های هویت‌شناسانه، سبک نگارگرانه دانست. با این حال خلاقیت فردی تصویرگرانِ این سبک نیز با یکدیگر متفاوت است. مثلاً زال و رودابه زرین‌کلک و محمدرضا دادگر هر دو به شیوه نگارگرانه ترسیم شده‌اند. با این حال زرین‌کلک با بهره‌گیری از نشانه‌های نمادین نظیر رنگ و محل، برای شناساندن هویت افراد و شخصیت‌پردازی گام مؤثرتری برداشته‌است. بنابراین سه عامل برون‌متنی که مجوز ورود نشانه‌ها را صادر می‌کنند، پسند عمومی جامعه، سبک فردی تصویرگر، و سنت‌های شفاهی هستند. عموماً نشانه‌های نمادینِ شناخته شده مانند کلاهی از کاسه سر دیو سپید که در متن *شاهنامه* موجود نیست، از طریق شیوه سوم وارد تصاویر می‌شوند.

کتب نوشته‌شده برای کودکان آثاری کاملاً مخاطب‌محور هستند (یا دست‌کم باید این‌گونه باشند.) پس لزوم وجود نشانه‌های تصویری با توجه به محدودیت‌های درک شناختی ایشان از متن، بیشتر احساس می‌شود. سرراستی و هماهنگی کامل متن با تصویر بی‌آنکه موجب شکافی چالش‌برانگیز در فهم خواننده شود، مخاطب را منفعل می‌سازد. اگر متن و تصویر تمامی کمبودهای یکدیگر را پوشش دهند، چیز دیگری برای تخیل خواننده باقی نمی‌ماند. درعین‌حال، تقابل و تضاد کامل میان آن دو نیز باعث سردرگمی می‌گردد. اما به محض آنکه تصاویر و متن، اطلاعات جایگزین یا در برخی موارد متناقض با یکدیگر ارائه کنند، خواننده با خوانش‌ها و تفسیرهای متنوعی روبه‌رو خواهد شد.

در سبک واقع‌گرا غالباً نشانه‌ها در جهت کاستن از کوشش ذهنی مخاطب گام برمی‌دارند. در مقابل، برخی تصویرگران نوگرا در ارائه این نمادها توانش دریافت‌گران کودک در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی شده در ممانعت از رسیدن پیام به او را در نظر نگرفته‌اند؛ زیرا با وجود سکوت متن در تعبیر و تفسیر نمادها، از آن بهره برده‌اند. مثلاً نمونه‌های بررسی‌شده از عطیه مرکزی سرشار از نشانه‌های نمادین هستند که منجر به ایجاد رابطه افزایشی موجود میان متن و تصویر می‌گردد. این امر از سویی ذهن کودک را به چالش برمی‌انگیزد؛ اما از سویی با

دشواری‌هایی همراه می‌سازد و او را در جست‌وجوی معنا ناکام می‌گذارد؛ زیـرا درک نشـانه‌هـایی نظیر پرنده گریزان از جمشید (فره ایزدی) تنها برای بزرگسالی اساطیرخوانده میسر است.

منابع

آرین، آ. ۱۳۹۳الف. *سوار بر اهریمن: اسطوره ۳- تهمورث دیو بند*، تهران: چکه.

آرین، آ. ۱۳۹۳ب. *ستمگر می‌آید: اسطوره ۴- جمشیدشاه*، تهران: چکه.

آرین، آ. ۱۳۹۳ج. *داستان مارها: اسطوره ۵- ضحاک مار دوش*، تهران: چکه.

آرین، آ. ۱۳۹۳د. *نخستین انقلاب تاریخ: اسطوره ۶- آفریدون*، تهران: چکه.

احمدی توانا، ا. ۱۳۹۴. «*شاهنامه*، روایتِ ماندگار». بازیابی در: aarangallery.com

اکرمی، ج. ۱۳۹۵. *کودک و تصویر؛ جستارهایی در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانـان*، ج۲، تهران: سروش.

اکرمی، ج. ۱۳۹۸الف. *بستور*، تهران: پیک ادبیات.

اکرمی، ج. ۱۳۹۸ب. *جمشیدشاه: افسانه آفرینش در ایران (۲)*، تهران: پیک ادبیات.

الکینز، ج. ۱۳۸۵. «نظریه‌نشانه‌شناسـی پیـرس بـرای تـاریخ هنـر چـه سـخنی دارد؟». ترجمـه ف. سجودی. *گلستان هنر*، (۳): ۱۸-۳۰.

الطایی، ع. ۱۳۷۸. *بحران هویت قومی در ایران*، تهران: شادگان.

الماسی‌زاده، ن. ۱۳۹۵. *مطالعه کاربردی اساطیر شاخص شاهنامه فردوسی در تصویرگری کتـاب کـودک*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر. دانشگاه پیام نور استان تهران: دانشکده هنر و معماری.

اقبالی، پ. و رجبی، م. ۱۳۹۵. «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطـه میـان مـتن و تصـویر». نگره، (۳۷): ۱۰۳-۱۱۵.

انصاری، م. ۱۳۸۷. «درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش». *صحنه*، (۶۴و۶۵): ۴۶-۵۱.

بابانژاد، ح. ۱۳۸۹. *بیژن و منیژه*، تهران: آفریدگا قلم.

بوذری، ع. ۱۳۹۰. «نگاهی به شاهنامه‌های مصور کودکانه». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۷۰): ۱۰۴-۱۲۰.

بهار، م. ۱۳۴۶. *جمشیدشاه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پایور، ج. ۱۳۸۸. *بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات*، تهران:کتابدار.

جعفری‌دهقی،م. و پوراحمد، م. ۱۳۹۲. «گـرز گاوسـر فریـدون و منشـأ آن». *ادب فارسـی*، ۳(۲) پیاپی۱۲: ۳۹-۵۶.

جلال‌الدین میرزا. ۱۲۸۵ق. *نامه خسروان*، تهران: کارخانه استاد محمدتقی.

چندلر، د. ۱۳۹۷. *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه م. پارسا. تهران: سوره مهر.

حسینی، ر. ۱۳۹۱. *تاریخ نقاشی در ایران*، تهران: مارلیک.
حق‌شناس، ع.م. و سامعی، ح. و انتخابی، ن. ۱۳۹۸. *فرهنگ معاصر هزاره*، تهران: فرهنگ معاصر.
حیدری، م. ۱۳۹۷. «تصویرگری در بازنویسی‌های *شاهنامه*». *همایش شاهنامه و کودک*، مشهد: بنیاد فردوسی.
راد، س. ۱۳۵۵. *رستم و اسفندیار*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
رحیمی‌نژاد، ب. ۱۳۸۹. *هفت خوان اسفندیار*، مشهد: ایران جوان.
سجودی، ف. ۱۳۸۱. «نشانه و نشانه‌شناسی؛ بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو». *زیبا شناخت*، (۶): ۸۳-۱۰۰.
سجودی، ف. ۱۳۹۷. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.
شیرازی، م. و دادور، ا. و کاتب، ف. و حسینی، م. ۱۳۹۴. «بررسی نسخه مصور *نامه خسروان* و تأثیر آن در هنر دوره قاجار». *نگره*، (۳۳): ۶۰-۷۸.
صالحی، آ . ۱۳۹۲. *قصه‌های شاهنامه*، (جلد۱ تا ۹)تهران: افق.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵الف. *اکوان دیو*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵ب. *رستم و اسفندیار*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵ج. *رستم و سهراب*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵د. *زال و رودابه*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵ه. *زال و سیمرغ*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵و. *ضحاک و کاوه‌ی آهنگر*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
فتاحی، ح. ۱۳۸۹. *قصه‌های تصویری از شاهنامه، مجموعه دوم (جلدهای ۷ تا ۱۲)*، تهران: قدیانی. کتاب‌های بنفشه.
کالر، ج. ۱۳۷۹. *فردینان دو سوسور*، ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.
کرس، گ. و ون لیوون، ت. ۱۳۹۵. *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*، ترجمه س. کبگانی. تهران: هنر نو.
کومارا سوامی، آ.ک. ۱۳۹۳. *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه ا. ذگرگو، تهران: متن.
گیرشمن، ر. ۱۳۸۶. *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه م. معین، تهران: علمی و فرهنگی.
مارزلف، ا. ۱۳۹۳. *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*، ترجمه ش. مهاجر. تهران: چاپ و نشر نظر.
ماه‌وان، ف. و یاحقی، م. و قائمی، ف. ۱۳۹۴. «بررسی نمادهای تصویری «فر» (با تأکید بر نگاره‌های *شاهنامه*)». *پژوهش‌نامه ادب حماسی*، ۱۱(۱۹): ۱۱۹-۱۵۷.
ماه‌وان، ف. ۱۳۹۵. *شاهنامه‌نگاری؛ گذر از متن به تصویر*، تهران: معین.
محسنی، م. ۱۳۹۰. *داستان‌های شاهنامه «هفت»؛ سیاوش*، رشت: ارنواز.
مختاریان، ب. ۱۳۹۳. «ببر بیان و جامه بوری آناهیتا». *جستارهای ادبی*، (۱۸۶): ۱۲۳-۱۴۴.

مشرف آزاد تهرانی، م. ۱۳۵۴. *زال و رودابه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
مقدم، م. و باذری، ز. و زارعی، ه. ۱۳۹۲. «بررسی وضعیت انتشار داستان‌های بازنویسی‌شده از *شاهنامه* و *مثنوی* برای کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹». *تحقیقات اطلاع رسانی و کتابخانه‌های عمومی*، ۱۹(۳): ۳۶۳-۳۸۶.
ناظمی، ز. و ذکاوت، م. ۱۳۹۴. «بررسی سیر تحول تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال ششم(۱)(پیاپی ۱۱): ۱۷۵-۲۰۴.
نوری‌نیا، ا. ۱۳۹۱. *گردآفرید*، تهران: نسل نو اندیش.
هاشمی سی‌سخت، ر. ۱۳۸۳. *بررسی مبانی تصویرسازی شاهنامه برای کودک و نوجوان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرسازی. دانشگاه تهران: دانشکده هنرهای زیبا.
هاشمی‌نسب، ص. ۱۳۷۱. *کودکان و ادبیات رسمی ایران؛ بررسی جنبه‌های مختلف بازنویسی از ادبیات کلاسیک ایران برای کودکان و نوجوانان*، تهران: سروش.
یار شاطر، ا. ۱۳۳۶الف. *داستان‌های ایران باستان*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
یار شاطر، ا. ۱۳۳۶ب. *داستان‌های شاهنامه*، بی جا: صندوق مشترک ایران و آمریکا.
یار شاطر، ا. ۱۳۵۳. *برگزیده داستان‌های شاهنامه (از آغاز تا پیروزی کیکاوس بر شاه مازندران)*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
Lewis, D. 2001. *Reading contemporary picture book: Picturing text*, London: Routledge Falmer.
Nikolajeva, M. & Scott, C. 2000. “The Dynamics of Picture Book Communication”. *Children's Literature in Education*, Vol.31(4): 225-238.
Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures; the Narrative Art of Children's Pictures book*. The University of Georgia Press .

DOI:10.22124/naqd.2020.11113.1527
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.7.0

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۱۸۰-۱۵۷

تنازع (ستیز) و تعایش (همزیستی) گونه‌ها برای بقا

امیر سلطان محمدی [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۱

چکیده

گونه‌شناسی با اینکه در غرب از مباحث مهم نقد و نظریه ادبیات است، در گستره ادبیات فارسی و مجامع نقد یا کمتر به انواع پرداخته شده‌است یا بیشتر این نوع مباحث بازتاب ترجمه‌ای دارند. از این‌رو اگر پژوهنده‌ای در مباحث انواع به‌دقت بکاود با معضل‌های بزرگ و بی‌پاسخی روبرو خواهدشد؛ معضلاتی چون عدم خلوص گونه‌ها، بحث وجه در گونه‌ها، نگنجیدن زیرگونه‌ها ذیل یک گونه خاص و اختلاط و آمیزش گونه‌ها، زیرگونه‌ها و ریزگونه‌ها. علت معضلات این‌چنینی تعایش (همزیستی) و تنازعی (ستیز) است که گونه‌ها به انحاءِ گوناگون برای بقا در حیات ادبیات دارند. گونه‌ها به علل گوناگون موجودیت می‌یابند. آنها برای بقا گاه زیرگونه‌هایی از ژن خود را در دل خود هویت می‌بخشند، گاه خود در دل گونه‌ای غالب به عنوان گونه‌ای مغلوب زیست می‌کنند و گاه با گونه‌های دیگر خویشاوندی و هم‌نشینی می‌کنند. زیرگونه‌ها نیز بعد از زاده‌شدن چنین راهی پیش می‌گیرند، آنها گاه در ازدواج یا امتزاج با گونه‌ها یا زیرگونه‌ها باعث زایش گونه‌ها و زیرگونه‌های جدید می‌شوند. زیرگونه‌ها نیز برای بقای خود تلاشی چنین دارند. گاه برخی گونه‌ها و زیرگونه‌ها می‌میرند و گاه ممکن است بعد از مرگ در شرایطی دیگر حشر یابند. بی‌توجهی به این نوع از روابط گونه‌ها آن هم به شکل متمرکز بر ادبیات بومی باعث لاینحل بودن برخی از مشکلات در بحث گونه‌هاست.

واژگان کلیدی: بقای گونه‌ها، زایش گونه‌ها و زیرگونه‌ها، خرده‌گونه‌ها، رستاخیزگونه‌ها.

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

* amirsoltanmohamadi6@gmail.com

۱- مقدمه

بحث و جنجال بر سر تعیین و تحدید گونه‌ها، تشویش در مرزبندی‌گونه‌ها و گنجاندن دقیق زیرگونه‌ها در ذیل گونه‌ها از مهمترین معضلات بحث گونه‌هاست. هرچند کسانی مثل هنری جیمز خواستار تمیز دقیق میان انواع ادبی بوده‌اند و نوشته‌اند: حقیقت، نتیجه شناسایی کامل آنها است و خلط کردن نوع‌های ادبی بی‌ذوقی و ضایع کردن ارزش‌هاست (ولک، ۱۳۸۹: ۲/۴: ۲۹۲) و کسانی چون پوگیولی[1] و پل وان تیگم[2] اعتقاد به تمیز دقیق میان نوع‌های ادبی دارند (ولک، ۱۳۸۵: ۶/ ۱۰۷) یا افرادی چون ادگار آلن پو که اعتقاد به خلوص ژانرها دارد (نک. زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۱۰)، اما نگاهی به آثار ادبی و بررسی گونه‌ای آنها ذهن را از خلوص ژانرها منصرف می‌کند و نتیجه‌ای دیگر حاصل می‌کند. از همین رو رنه ولک[3] به‌شدت به کسانی که اعتقاد به عدم آمیختگی انواع دارند، می‌تازد و ضمن اینکه الگوی صوری نوع ادبی را در پهنه تاریخی انکار نمی‌کند، به تداخل و آمیزش نوع‌های ادبی اعتقاد دارد (نک. ولک، ۱۳۸۵: ۶/ ۱۰۷). اما چه چیزی باعث آمیختگی ژانرهاست؟ برای مثال اگر *شاهنامه* اثری حماسی است، داستان‌های غنایی آن چگونه قابل توجیه است؟ (نک. زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۳۹۷).

توجه به اصالت گونه‌ها، روابط، تنازع، تعایش و شکل‌های متفاوتِ تفاهم و تلاش گونه‌ها و زیرگونه‌ها علت معضلاتی این‌چنینی را تبیین خواهدکرد. حقیقت این است که گونه‌ها نه به شکل تمثیلی و استعاری بلکه دقیقاً مانند موجودات زنده در شرایطی خاص متولد می‌شوند؛ تولدی که محصول محرک‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، تاریخی و ذوقی است (Frow,2005: 64). البته گونه‌ها در این ولادت پاسخ‌گوی نیازهای محرک‌های خود هستند و منفعل عمل نمی‌کنند. هرچند شرایط تاریخی- سیاسی همچون به‌دست‌آوردن استقلال سیاسی و ادب و تحکیم نهضت ملی (نک. صفا، ۱۳۸۹: ۱/ ۶۱۰) باعث خلق و سلطه گونه حماسی در قرون سوم و چهارم در ادب فارسی شده‌است، اما همین محرک‌های تاریخی- سیاسی نیاز به خلق این گونه داشته‌اند. از این رو محرک‌ها و شرایط مذکور با گونه‌ها رابطه‌ای دوسویه دارند.

به‌هرروی گونه‌ها بعد از ولادت برای ادامه حیات نیاز به انواع روابط با گونه‌های دیگر دارند. این روابط به شکل ازدواج (درآمیختن دو گونه یا زیرگونه با هم) و امتزاج (درآمیختن بیش از دو گونه

1 .Pogioli
2. P.V.Tieghem
3. Rene wellek

یا زیرگونه با هم)، زایش زیرگونه‌هایی از جنس خود برای تثبیت بقا و خویشاوندی با گونه‌ها و زیرگونه‌های دیگر است. همین روابط است که باعث تداخل گونه‌ها و زیرگونه‌ها و چالش‌هایی در بحث انواع شده‌است. اما توجه به مسأله همزیستی و تعایش گونه‌ها و زیرگونه‌ها و روابط آنها با هم، ریشه برخی از این مشکلات را شناسایی و مرتفع خواهدکرد. وقتی گونه‌های اصلی ولادت می‌یابند در دل خود زیرگونه‌ها را به وجود می‌آورند. این زیرگونه‌ها گاه مثل یک گونه مستقل هویت می‌یابند. البته می‌توان این نظر را نیز پذیرفت که زیرگونه‌ها مستقل و بدون نیاز به گونه‌ها موجودیت یافته‌اند و به قول فاولر «زیرگونه‌ها پیش از گونه‌های اصلی به وجود آمده‌اند» (2003 185:). در هر صورت گونه‌ها و زیرگونه‌ها در ازدواج و امتزاجشان باعث زایش زیرگونه‌ها یا خرده گونه‌ها می‌شوند. این زیرگونه‌ها و خرده‌گونه‌ها گاه دچار مرگ می‌شوند. گاه برخی از این زیرگونه‌ها بعد از مرگ دچار حشر می‌شوند. البته رستاخیز آنها گاه در دنیایی دیگر، گاه تناسخ‌وار و گاه حشر این‌همانی است.

در سیر از ولادت تا مرگ، گونه‌ها، زیرگونه‌ها و خرده‌گونه‌ها چونان موجوداتی زنده برای بقا تلاش می‌کنند(۱). تلاش آنها برای بقا، متناسب با دلایل مذکور و چنانکه خواهدآمد به یک شکل نخواهدبود و گونه‌ها برای حفظ اصالت خود تن به انحاءِ مختلفی از روابط می‌دهند که بقای آنها را ضمانت کند و تحت هیچ شرایطی بقای خود را در معرض تهدید قرار نخواهندداد. در این بین ممکن است یک گونه یا زیرگونه حتی هویت اصیل خود را برای بقا در دل گونه یا زیرگونه‌ای حل کند تا به حکم تلاش گونه‌ها برای بقا، هستی خود را حفظ کند تا شاید دوباره بتواند رستاخیز و هستی یابد.

۱-۱- سابقه پژوهش

راجع به انواع در ادبیات جهان بسیار نوشته‌اند، به شکلی که ذکر مجمل آن هم در این وجیزه نخواهدگنجید. در ادب فارسی نیز بعد از میرزا آقاخان کرمانی که گویا اولین کسی است که بحث انواع را با معنای مصطلح مطرح می‌کند، کتاب‌هایی با عنوان انواع ادبی به شکل مستقل یا کتاب‌هایی دیگر به شکل غیرمستقل به بحث انواع پرداخته‌اند. برخی از این کتاب‌ها و مقالات مباحثشان نزدیک به هم و تکرار مکررات است. در بسیاری از همین کتاب‌ها و مقالات سؤال‌های بی‌پاسخی مطرح گردیده‌است که ناشی از لایه‌مندی و عمق بحث انواع است. با گرم شدن بحث نقد در ادب فارسی بحث انواع نیز بیشتر مورد توجه قرارگرفت و مباحث به شکل

دقیق‌تری پی‌گیری شد. برای مثال قدرت قاسمی‌پور در مقاله «درآمدی بر نظریه گونه‌های ادبی» (۱۳۹۱: ۲۹-۵۶) و کتاب *نظریه ژانر* (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵)، از مطالب مفید و جدید است که در متن مقاله از آنها و البته مقالات و آثار مفید و متمتع دیگران بهره برده شده است. برخی از این سؤال‌ها و مشکلات هنوز پابرجاست. نگارنده برخی از این اشکالات و ابهامات را ناشی از بی‌توجهی به تنازع و هم‌زیستی گونه‌ها و زیرگونه‌ها می‌داند. در نظریات برونتیر[1] در غرب نیز گونه‌ها دارای حیات و مرگند و با نظریات داروین سنجیده می‌شوند، اما پژوهش حاضر هرچند به لحاظ دیدگاهی نگاهی زنده‌انگارانه به انواع دارد، اما در این مقال به زوایایی غیر از مرگ و زندگی انواع خواهدپرداخت و تحلیلِ نمونه‌ایِ بومی از این روابط عرضه خواهدشد.

۲- ایضاح چند اصطلاح

در این سیاهه اصطلاح گونه برای سه‌گونه مشهور یعنی گونه‌های حماسی، غنایی، تعلیمی به کار می‌رود. زیرگونه به مواردی اطلاق می‌شوند که از دل گونه‌های اصلی هویت می‌یابند یا هویت آنها را فربه‌تر می‌کنند؛ مثل مدح، هجو، رثا، شکواییه و غیره. خرده‌گونه نیز به مواردی گفته می‌شود که از ازدواج یا امتزاج زیرگونه‌ها یا مسیح‌وار زاییده می‌شوند؛ مثل احمدا، تزریق، خرزه‌نامه و غیره.

۳- تنازع (ستیز) و تعایش (همزیستی) برای بقا در میان گونه‌ها و زیرگونه‌ها

گونه‌ها به حکم مذکور به انحاءِ گوناگون برای حفظ موجودیت خود تلاش می‌کنند. آنها با زاد و ولد، خویشاوندی و هم‌نشینی سعی در بقا خواهندداشت. گونه‌ها و زیرگونه‌ها در صورت قدرت یافتن در گونه‌های دیگر اعمال سلطه خواهندکرد و لوازم و قوانین خود را بر گونه‌های دیگر تحمیل خواهندکرد. موارد مذکور به صورت مشروح در زیر آمده‌است.

۳-۱- زایش گونه‌ها با توجه به شرایط تاریخی-اجتماعی

اولین نمونه‌های تقسیم‌بندی به شکل کلی براساس مباحث گونه‌شناختی گویا به سقراط که نظریاتش در آثار افلاطون بر اساس شیوه تقلید بازتاب دارد برمی‌گردد (نک. افلاطون، ۱۳۶۰:

1. Ferdinand Brunetiere

۱۶۲). هرچند نمونه‌هایی از تقسیم‌بندی‌های ساختاری در قرن هشتم قبل از میلاد در یونان باستان نیز در دست است (ترویک،۱۳۹۰: ۷۰ – ۶۴ و رز، ۱۳۸۵: ۱۲۲). بعد از افلاطون، شاگرد برجسته او به شکل رسمی کتابی مستقل در باب انواع با نام *فن شعر* یا «بوطیقا» می‌نگارد که به این ترتیب او اولین شخص و کتاب او اولین کتاب در این زمینه در تاریخ ادبیات بشری است. ارسطو که بسیاری از نظریاتش در جواب یا رد نظریات استادش است در این مورد هم آثار شعرا را نه براساس محاکات و تقلید، یعنی دیدگاه افلاطون یا سقراط، بلکه براساس محاکاتی که از شخصیت‌ها می‌شود، دسته‌بندی می‌کند. او مدعی است «کسانی که شاعران را وصف می‌کنند یا از حیث سیرت، آنها را فراتر از آنچه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر، یا آنها را به حد میانه وصف می‌کنند و در این باب، شاعران نظیر نقاشانند» (ارسطو، ۱۳۸۵: ۱۱۵). براساس این زاویه نگاه، سه نوع ادبی شکل می‌گیرد که نمونه‌هایی را برای آن ذکر می‌کند؛ اول تراژدی (شعری که شاعر در آن شخصیت‌ها را از حیث سیرت برتر از آنچه که هستند توصیف می‌کند)؛ دوم کمدی (شخصیت‌ها فروتر از آنچه هستند، توصیف می‌شوند) و سوم حماسه (شخصیت‌ها به شکل میانه وصف می‌شوند).

چنانکه مشهور است، تقسیم‌بندی دیگری از ارسطو عرضه می‌شود و گونه‌های ذکرشده از سوی او را حماسی، نمایشی (تعلیمی) و غنایی می‌نامند، هرچند گونه غنایی در آثار او شرح نشده‌است. عموماً توجیهاتی نیز برای فقدان تشریح گونه غنایی در آثار او هست. برخی گمان می‌کنند که ارسطو می‌خواسته کتابی جداگانه در باب ادبیات غنایی بنویسد، اما نتوانسته به این اراده جامه عمل بپوشاند. برخی نیز معتقدند که نمی‌خواسته به صورت متمرکز به قالبی بپردازد که با اصل محاکات او رابطه‌ای مغرضانه داشته‌است (دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۱–۷۲). مظنه برخی نیز این است که چون این گونه با موسیقی همراه بوده آن را جزءِ گونه‌های ادبی نیاورده‌است (ارسطو، ۱۳۸۵: ۱۸۳)؛ اما گویا اصلاً تقسیم‌بندی مذکور از گوته شاعر مشهور آلمانی است. این مطلبی است که ژرارژنت آن را به طور مفصل مطرح کرده‌است (Duff: 2000: 3). اما هر که این سه یا چهار گونه را به عنوان طرحی کلی برای گونه‌ها پی‌افکنده باشد، باید تابع یک منطق عقلی بوده‌باشد که خارج از این سه یا چهار نوع کلی نمی‌توان تقسیم‌بندی دیگری ارائه کرد. از همین رو شفیعی اعتقاد دارد، طرح این انواع به این شکل حصر عقلی دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۹). به‌هرحال این گونه‌ها به دلایلی متولد شده‌اند. اما تشخیص تاریخ تولد آنها به دلیل مکتوب نبودن بسیاری از مسائل نقد ادبی حقیقتاً دشوار است. این نظری است

که برخی محققان انواع در غرب نیز به آن اعتقاد دارند (Fowler, 1982: 86). هرچند قدیمی‌ترین اثر جهان یک اثر تعلیمی (تعالیم پتاح حوتپ) در مصر باستان بوده‌است (نک. تراویک، ۱۳۹۰: ۴)، اما به لحاظ منطقی باید گفت: انسان از بدو خلقت خود درگیر عواطف و روابط عاطفی با هم‌نوعان خود بوده و همین عامل، بقای انسان را تضمین کرده‌است. از این رو چون بسیاری از آثار قدیمی ماهیت غنایی دارند و بعید نیست نمونه‌های دیگری از آن از بین رفته باشد، باید گفت: گونه غنایی، با اینکه بررسی گونه‌ای هنگام خلق آن آثار مطرح نبوده است، نسبت به گونه‌های اصلی در ادبیات جهان قدمت بیشتری دارد. زیرا گونه‌های دیگر در بستر اجتماع شکل می‌گیرند ولی گونه غنایی می‌تواند در دوره پیشاتمدنی نیز هویت یافته‌باشد. گونه حماسی مربوط به دوره‌های تنازع ملت‌های گونه‌گون برای بقاست و اصولاً گونه حماسی بازتاب شکل‌گیری ملت‌ها و مدنیت‌های مختلفی است و حماسه‌ها و جنگ‌ها برای حفظ همین ملت‌ها و مدنیت‌هاست. از این رو باید بر این ادعای شفیعی کدکنی و شمیسا انگشت نقد نهاد که معتقدند، گونه غنایی حاصل آرامش پس از جنگ‌های ملت‌ها و نتیجتاً مربوط به دوره‌ای بعد از ادبیات حماسی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۲). زیرا چنانکه آمد، حتی قبل از شکل‌گیری ملت‌ها، انسان درگیر عواطف انسانی و روابط عاطفی بخصوص از نوع عشق بوده‌است، ولو اینکه این عشق از نمونه عالی آن نبوده باشد. طبعاً چنین روابطی عامل آثاری از لون غنایی خواهدبود. پس از آن خواهدبود که با ظهور ملت‌ها و تقابل آنها، حماسه شکل خواهدگرفت و آثار حماسی به وجود خواهدآمد. گونه تعلیمی که در ادبیات غرب بیشتر به خاطر فرهنگ غربی به شکل نمایشی نمود پیدا می‌کند، گویا حاصل دوران بعد از جنگ‌ها است، یا حتی در اثنای تحکیم مبانی اخلاقی- فرهنگی مدنیت‌ها و حتی قبل از حماسه‌ها شکل گرفته‌است. اصولاً جنگ و تبعات آن در بسیاری موارد می‌تواند جامعه و لوازم فرهنگی جامعه را به انحطاط بکشد. آثار تعلیمی جهان اصولاً در برهه‌ای خلق شده‌اند که لوازم فرهنگی- اخلاقی جامعه به انحطاط کشیده شده‌است. کتاب‌های مقدس اصولاً محصول جوامع منحطند. *کمدی الهی* دانته که یکی از بزرگ‌ترین آثار تعلیمی جهان است، در برهه‌ای نوشته می‌شود که جنگ‌های صلیبی به پایان رسیده و اوضاع ایتالیا مثل مابقی نقاط اروپا و همه جهان چون موی زنگی آشفته است[۲] (نک. دانته، ۱۳۸۸: ۱/ ۲۲-۳۰ مقدمه). در آثار ادب فارسی نیز بهترین نمونه‌های ادب تعلیمی- اخلاقی در منجلاب اخلاقی بعد از مغول و انحطاط اخلاقی اجتماع ایرانی در قرن هفت نگاشته

شده‌است. *گلستان* و *بوستان* سعدی، دغدغه‌های مصلحی چون سعدی است که در شهد عبارت برآمیخته و با پرویزن معرفت بیخته‌است (نک. ۱۳۸۴: ۷۰). یا آثار تعلیمی-عرفانی مولانا که همزمان با عصر سعدی در مکانی دیگر نگاشته می‌شود، بازتاب توصیفات موحش جامعه‌ای است که در آن انسان‌کشی، برادرکشی، قتل‌عام، خیانت و تزویر موج می‌زند (نک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۱۱-۲۱۸).

در پایان این بخش ذکر دو نکته ضروری است؛ یکی اینکه نبودن بحث گونه‌ها و عدم اطلاع شاعران در هر برهه زمانی دلیل قرار نگرفتن آن اثر در ذیل گونه‌ها نیست، چون گونه‌ها قوانین نانوشته ادبیات هستند و حیات آنها با حیات ادبیات یکی است. دیگر اینکه اصولاً ما هرچه به لحاظ تاریخی در تاریخ ادبیات جهان پیش می‌آییم، قوانین نوع یعنی پایبندی به خلق اثر در یک گونه صرف کمتر رعایت می‌شود. در ادب فارسی نیز چون بحث انواع بحثی نیست که یجوز و لایجوز داشته‌باشد، این عدم پایبندی طبعاً راحت‌تر صورت می‌گیرد. البته این عدم پایبندی چنان‌که خواهیم‌دید، تنازع و تفاهم خودآگاه گونه‌ها برای بقا است که ناخودآگاهِ شاعران عامل آن است. اگر یک اثر گونه بسیطی باشد و رابطه‌ای برای بقا با دیگر گونه‌ها نداشته باشد، محکوم به نابودی و انزوا است. مسلماً یکی از دلایل جذابیت آثار درجه اول در ادبیات فارسی بهره‌گیری یک گونه غالب از دیگر گونه‌ها در دل خود است؛ برای مثال هرچند بیشتر آثار نظامی غنایی است، اما وی از نمودهای حماسه (مثلاً جنگ خسرو با بهرام در *خسرو و شیرین* یا جنگ نوفل با قبیله لیلی در *لیلی و مجنون*) و تعلیم نیز در آثار غنایی خود بهره برده‌است (نک. سلطان‌محمدی و دیگران، ۱۳۹۷: ۹۷-۱۱۰). اگر فرضاً *بوستان* جملات ترغیبی صرف و تنها نمودی از گونه تعلیم صرف بود، آیا جایگاهی چنین در ادب فارسی می‌یافت؟ از این رو گاه نمودهایی از یک گونه را در گونه دیگر می‌یابیم. در این صورت اگر بسامد نمودهای یک گونه در گونه اصلی کم‌رنگ باشد باید گفت: با توجه به سیالیت گونه‌ها، گونه کم‌رنگ، به عنوان گونه‌ای مغلوب در دل گونه اصلی (غالب) رنگ می‌بازد و به فربهی گونه غالب کمک می‌کند.

ذکر این نکته نیز خالی از ضرورت نمی‌نماید که پژوهش پیش رو طرحی بومی برای چگونگی، کجایی و چرایی گونه‌هاست که می‌تواند مسیر توجه بومی به مباحث گونه‌ها را تقویت و به تبع آن کمبودهای احتمالی این پژوهش را مرتفع نماید. از این رو ذکر نمونه‌های غربی برای اثبات قانون همه‌جایی گونه‌هاست نه الگوی وام‌گرفته برای شبیه‌سازی.

۳-۲- زایش زیرگونه‌ها

۳-۲-۱- زایش زیرگونه در دل یک گونه اصلی

زایش‌های زیرگونه‌ها در دل یک گونه اصلی در درجه اول بقای گونه‌های اصلی را تضمین می‌کند؛ بدین شرح که گونه‌های اصلی خالق زیرگونه‌هایی خواهندبود که از جنس خودشان است و بدین شکل هویت گونه خود را تثبیت می‌کنند؛ مثلاً اگر مدح، وصف، شکواییه، ذم و رثا در دل هر سه گونه اصلی موجودیت یابند، زیرگونه‌هایی با ژن گونه اصلی خود خواهندبود. در مواردی این‌چنینی زیرگونه، زیرگونه گونه‌ای است که در آن حضور دارد؛ مثلاً اگر زیرگونه وصف در دل یک اثر غنایی باشد، با یک وصف غنایی روبروییم. وصف نظامی از معاشیق و مثلاً شیرین در *خسرو و شیرین* از همین نمونه است (نک. ۱۳۸۸: ۵۲-۵۰). اگر وصف مربوط به قهرمان و دلاوری‌های او در یک اثر حماسی باشد، طبعاً وصفی حماسی داریم؛ مثلاً وصف فردوسی از رستم یک وصف حماسی است (نک. ۱۳۸۶: ۱/ ۲۶۸). اگر وصف مربوط به مبانی اخلاقی باشد و به قصد ترغیب به فضیلتی اخلاقی یا نهی از یک رذیله اخلاقی، طبعاً با وصفی تعلیمی سروکار داریم. وصف سعدی از غلامی زشت‌خو در حقیقت به شکل غیرمستقیم نهی از داشتن خلقی چون اوست (نک. ۱۳۸۴: ۱۲۴). در مورد زیرگونه‌های دیگر هم این موضوع کاملاً صادق است. البته گاه برخی از زیرگونه‌های خلق‌شده در دل گونه اصلی بیشتر مختص یک گونه هستند و مثل موارد بالا سیالیت برای حضور در همه گونه‌های اصلی را ندارند؛ به عنوان نمونه زیرگونه دەنامه که به عنوان زیرگونه‌ای از دل ادبیات غنایی و منظومه *ویس و رامین* زاده شده‌است (نک. گرگانی، ۱۳۸۹: ۲۶۱-۲۸۲)، در گونه غنایی بیشتر نمود دارد؛ یا فتح‌نامه (نک. احمدی دارانی، ۱۳۹۶)، بیشتر از نژاد گونه حماسی است. زیرا عناصر و اجزائی که از آن وصف می‌شود، در حماسه‌ها خودنمایی می‌کنند (نک. قلقشندی، ۱۹۲۰: ۲/ ۲۳۷ و خطیبی، ۱۳۸۶: ۳۷۹). این زایش فقط مربوط به آثار روایی نیست. مثلاً در دل غزلی غنایی نیز ممکن است وصفی زاده شود که باز هم یک وصف غنایی است. غزل غنایی حافظ با مطلع زیر از همین نمونه است:

ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش دلم از عشوه شیرین شکرخای تو خوش
(۱۳۸۳: ۳۸۹)

در این موارد گونه‌های اصلی با تکثیر زیرگونه‌هایی از ژن خود بقای گونه خود را در تنازع با گونه‌های دیگر تضمین و تثبیت می‌کنند؛ یعنی گونه اصلی با پروردن زیرگونه‌ها در دل خود و به خدمت گرفتن آنها هویت خود را تقویت می‌کند. اما اینکه منتقدین زیرگونه‌ها را به طور

مشوش در ذیل گونه‌ها قرار می‌دهند، ناشی از بی‌توجهی به زایش گونه‌ها در دل گونه‌های اصلی و هویت‌پذیری زیرگونه‌ها از گونه‌ها است. برای مثال برخی نعت و منقبت را که نمونه و شکلی از مدح است، مربوط به شعر تعلیمی می‌دانند (نک. زرین‌کوب ۱۳۷۲: ۱۳۷). برخی مدح را از پایه‌های ادبیات حماسی می‌دانند (نک. خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶: ۱۷). و برخی آن را از مصداق‌های گونه غنایی می‌دانند (نک. شفیعی، ۱۳۵۲: ۱۱۳ و رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۵۷)؛ یا مثلاً کسانی مثل شیلنگ[1] و خالقی‌مطلق مرثیه را از گونه‌های فرعی حماسه می‌دانند (نک. ولک، ۱۳۷۴: ۲/ ۹۸ و خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ۱۷)، اگرچه اکثریت آن را از نمونه‌های گونه غنایی می‌دانند (نک. رستگار فسایی،۱۳۸۰: ۱۵۷) اما با توجه به اصل زایش زیرگونه‌ها از دل گونه‌ها مشخص می‌گردد که این زیرگونه‌ها می‌توانند، مربوط به هر یک از گونه‌های اصلی باشند و منحصر به یک گونه خاص نیستند؛ یعنی مدح حماسی، از دل گونه حماسی زاییده شده‌است، مدح غنایی و مدح تعلیمی نیز از دل گونه‌های اصلی خود و قس علی هذا دیگر زیرگونه‌ها. ازین رو گنجاندن آنها در ذیل یک گونه خاص تسامحی و تساهلی مشکل‌ساز است.

۳-۲-۲- زایش زیرگونه با ژن گونه اصلی به شکل مستقل

زیرگونه‌ها حتی می‌توانند با ژن گونه‌ای خود به شکل مستقل هم اعلان هویت بکنند؛ مثلاً یک رثای غنایی می‌تواند موجودیتی نه در دل گونه اصلی خود، بلکه به شکل مستقل داشته باشد. این نمونه از زیرگونه‌ها همان زیرگونه‌هایی است که فراو[2] درباره آن معتقد است که وقتی یک گونه با ویژگی‌های اختصاصی‌شده‌تر شکل بگیرد، زیرگونه است (67 :2005). غزل زیر از مولوی در رثای صلاح‌الدین زرکوب سراسر رثایی با رنگ غنایی است؛ یعنی ویژگی‌های گونه غنایی در اینجا اختصاصی شده و در رثای غنایی بازتاب پیدا کرده‌است:

ای ز هجرانت زمین و آسمان بگریسته　　دل میان خون نشسته عقل و جان بگریسته
(۱۳۸۷: ۸۸۱)

یا جبلی در یک رثا یا ژن تعلیمی، در لایه ثانوی ترغیب به بازگشت اصول اخلاقی می‌کند:

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا　　وز هر دو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا
(۱۳۷۸: ۱۴-۱۳)[3]

1 . Schiling
2 . John Frow

زیرگونه ده‌نامه که از دل گونه غنایی زاده شد نیز بعدتر به شکل مستقل باعث خلق آثاری با عنوان ده‌نامه و با ژن غنایی شد؛ برای نمونه ده‌نامه‌های همام تبریزی (نک. ۱۳۷۰: ۲۵۹-۲۸۱) و اوحدی (نک. ۱۳۴۰: ۴۵۶-۴۷۸) از این دست است. این اصل در گونه‌ها نیز علت تفاوت ژنی برخی زیرگونه‌ها و نگنجیدنشان در ذیل یک گونه را تبیین می‌کند.

۳-۲-۳- زایش مسیح‌وار زیرگونه و ریزگونه بدون ژن گونه‌های اصلی

گاهی زیرگونه‌ها بعد از زایش در دل گونه اصلی، یا شاید حتی قبل از گونه اصلی کم‌کم موجودیتی مستقل می‌یابند و بدون اینکه در دل یک گونه اصلی یا زیرگونه‌ای با ژن گونه‌های اصلی باشند، خود بدون اینکه منتسب به ژن سه گونه اصلی باشند، هویتی تام و مستقل دارند و دیگر زیرگونه‌ای با رنگ گونه‌ای خاص نیستند. مثلاً وصف طبیعت یا بخشی از آن به شکل مستقل و نه در دل گونه‌های اصلی، وصفی مستقل است که در هیچ‌یک از گونه‌های اصلی نمی‌گنجد و گویی وصفی برای وصف است. اینجاست که زیرگونه وصف، تکامل هویتی می‌یابد و خود به عنوان یک شبه‌گونه، و نه زیرگونه، اعلان هویت می‌کند. اصولاً شبه‌گونه‌هایی چنین، بسط و شکل‌گیریشان منفعل است، بدین معنا که به شکل خودرو، و نه امتزاج و ازدواج با گونه یا زیرگونه دیگر، هویت می‌یابند. توصیف مسعودسعد از قلم با مطلع:

چه باشم از آز خسته جگر که هستم توانگر بدین شاخ زر
(۱۳۶۲: ۱۴۸)

یا وصف منوچهری از وصف بهار با مطلع زیر:

نوبهار آمد و آورد گل و یاسمنا باغ همچون تبت و راغ بسان عدنا
(۱۳۹۰: ۲-۱)

از همین نمونه‌ها محسوب می‌شوند. اصولاً اگر گونه‌ها و زیرگونه‌ها ازدواج و امتزاج کمتری داشته‌باشند، جذابیت کمتری دارند. زیرگونه‌های از این دست نه عواطفی مربوط به گونه عاشقانه، نه عناصرِ قهرمانیِ حماسه و نه لوازمی برای تعلیم دارند، از این رو گنجاندن نمونه‌های این‌چنینی در ذیل گونه‌های اصلی نیز تسامحی مقرون به اشتباه است.

این سیر می‌تواند بدین شکل ادامه پیدا کند و از دل زیرگونه‌ها نیز بدون ازدواج و امتزاج، خرده‌گونه‌ها، زایشی مسیح‌وار داشته باشند. این زایش در حقیقت تلاش زیرگونه

استقلال‌یافته برای بقاست؛ برای مثال «خرزه‌نامه» که گویا منظومه یا شعری از شاعری هزل‌پرداز به نام حکاک مرغزی بوده‌است و سوزنی سمرقندی نیز از آن یاد کرده‌است:

رفیق و مونس من هزل‌های طیّان است حکایت خوش من خرزه‌نامه حکاک
(۱۳۳۸: ۵۹)

از دل زیرگونه هزل و برای ثبات بقای زیرگونه هزل زاییده شده‌است و چنانکه از معنای واژه خرزه (نک. دهخدا، ۱۳۳۶: ذیل خرزه) برمی‌آید، باید شعری در مورد همان واژه بوده باشد؛ در اشعار شاعران هزل‌گو می‌توان نمونه‌هایی از آن را یافت. بسیاری از دوبیتی‌های عبید در ذیل همین خرده‌گونه می‌گنجند (نک. عبید، ۱۳۴۳: ۲۳۰-۲۳۵). همچنین است زیرگونه خمریه که در حقیقت وصف شراب و لوازم مربوط به آن است و خرده‌گونه‌ای است از دل زیرگونه وصف زاده شده (نک. فاخوری، ۱۳۶۱: ۴۳). فرق خمریه و ساقی‌نامه نیز که برخی هر دو را یک نوع فرض کرده‌اند (نک. رضایی، ۱۳۸۸: ۱۹۴)، در همین نکته است که خمریه زایشی مسیح‌وار دارد ولی ساقی‌نامه زایشی حاصل ازدواج و امتزاجِ همین خمریات با شکوه‌نامه، طنز و اشعار حکمی است. شاید از همین روست که مؤتمن این هر دو زیرگونه را فرق نهاده و در بحثی تحت عنوان تحول اشعار خمری ناخودآگاه به تفاوت ژنی آنها صحه گذاشته‌است (نک. مؤتمن، ۱۳۶۴: ۲۳۷-۲۲۸).

همچنین معما و لغز که از فنون احاجی است، خرده‌گونه‌هایی از دل زیرگونه یا شبه‌گونه وصفند. بدین شکل که کلمه‌ای به شکل پوشیده وصف می‌شود و مخاطب حدس می‌زند که منظور چه پدیده‌ای است. البته اگر آغاز وصف به شکل سؤال باشد، با لغز روبه‌روییم (نک. وطواط، ۱۳۶۲: ۷۰) که یکی نمونه شبیه‌سازی شده دیگری است و این شبیه‌سازی نیز در جهت تثبیت زیرگونه وصف برای بقاست. البته اگر هرکدام ازین خرده‌گونه‌ها اشاره‌ای به معشوق یا نام او باشد، لغز و معما می‌تواند حاصل ازدواج وصف با گونه غنایی باشد.

در پایان این بخش مشخص شد که چرا گونه خالصی وجود ندارد و معلوم گردید که چرا زیرگونه‌ها را نمی‌توان در ذیل یک گونه گنجاند و علت اختلاف نظر برخی منتقدان و ادبا در گنجاندن این زیرگونه‌ها در ذیل یک گونه عیان گردید. نهایتاً این اصل محرز گشت که گونه‌ها و زیرگونه‌ها بعد از تولد برای بقای خود دست به زادن گونه‌ها و زیرگونه‌هایی از جنس خود می‌زنند تا هویت آنها تثبیت و بقایشان تضمین گردد.

۳-۲-۴- زایش زیرگونه‌های حاصل از ازدواج و امتزاج

گونه‌ها برای بقا و تثبیت هویت خود گاه دست به ازدواج و امتزاج می‌زنند و حاصل این ازدواج و امتزاج زایش زیرگونه‌ها یا خرده‌گونه‌های جدید است. گاه زایش زیرگونه‌ها حاصل ازدواج یا امتزاج زیرگونه‌ها یا گونه‌ها با هم است. اصولاً زیرگونه‌ها برای دوام بقای خود با زیرگونه یا گونه دیگری ازدواج می‌کنند و زیرگونه جدیدی خلق می‌شود. این زیرگونه جدید قوام‌بخش گونه یا زیرگونه والدین یا سازندگان آن است. متناسب با این بحث و جایگاه می‌توان عقیده تودوروف را پذیرفت که یک ژانر جدید (به تعبیر نگارنده زیرگونه) محصول تحول در چند ژانر قدیمی است (2000: 203). فاولر نیز معتقد است که ترکیب ژانرها شکل جدیدی را حاصل می‌کند (2000: 232)، اما باید دانست که این زیرگونه جدید قوام‌بخش گونه یا زیرگونه والدین یا سازندگان آن است؛ یکی از مهمترین نمونه‌ها در ازدواج گونه‌ها در ادب فارسی مربوط به ازدواج زیرگونه وصف با گونه غنایی است که نتیجه این ازدواج زاده شدن یک زیرگونه با نام «سراپا» است. البته این ازدواج، بقای گونه غنایی را نیز پررنگ می‌کند. این زیرگونه از یک جهت که وصف اندام معشوق از سر تا پاست، ویژگی‌های نوع وصف را داراست و از آن جهت که وصف معشوق صورت می‌گیرد، ویژگی‌های گونه غنایی را دارد (نک. شفیعیون، ۱۳۸۹: ۱۵۰-۱۵۱). هرچند شکل‌گیری رسمی این زیرگونه در عهد صفویه به شکل آثار مستقلی چون مثنوی آزاد بلگرامی، توفیق کشمیری، حسرت مشهدی و غیره بوده‌است، ولی ما نمونه‌های بسیار قدیمی‌تری در تاریخ ادب فارسی از این زیرگونه داریم که بیانگر این نکته هست که هرچند نام‌گذاری‌های رسمی از گونه‌ها یا زیرگونه‌ها موجودیت نداشته‌است، اما این موضوع هویت گونه‌ای یا زیرگونه‌ای آثار را نفی نمی‌کند. به این شرح که اگر مثلاً مولانا اصطلاح گونه غنایی را نمی‌دانسته دلیل بر غنایی نبودن آثار او نیست. هرچند برخی این نوع شعر را متأثر از شعر سانسکریت و ترجمه «نکهه شکهه»[1] یعنی از ناخن پا تا اوج می‌دانند (جعفری، ۱۳۷۶: ۳۲-۳۵)، اما باید دانست اصل تلاش گونه‌ها برای بقا و ازدواج آنها در این راستا تولد چنین گونه‌ای را توجیه می‌کند و الزامی به وارداتی و تقلیدی دانستن چنین گونه‌ای نیست. در مثالی که از دقیقی ذکر خواهدشد، این نکته عیان می‌گردد که شعر او یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌های سراپانامه است، ولو اینکه دقیقی با این عنوان آشنا نبوده باشد:

1 . Nakh-shakh

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند سپیدروز به پاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسایند نیک سوده‌گران که آبدار بوذ با لبان تو ماند
به بوستان ملوکان هزار گشتم بیش گل شکفته به رخسارکان تو ماند
دو چشم آهو و دونرگس شکفته به کمان درست و راست بذان چشمکان تو ماند
کمان بابلیان دیدم و طرازی تیر که برکشیده شود به رخسارکان تو ماند...
(۹۷ :۱۳۷۳)

نمونه‌ها بسیار دیگری از این زیرگونه در آثار متقدمین می‌توان یافت، با اینکه اصطلاح این زیرگونه از عصر صفوی مصطلح گردیده‌است. این نکته بیانگر عمل خودآگاه گونه‌ها در تنازع بقا و تأثیر بر ناخودآگاه شاعر برای خلق آنهاست. در ادبیات غرب نیز نمونه‌هایی از این آمیزش و زایش را می‌توان سراغ گرفت؛ فی‌المثل گونه «بالاد»[1] در ادب مغرب زمین را می‌توان نمونه‌ای از ازدواج گونه حماسی و غنایی دانست (نک. تراویک، ۱۳۹۰: ۲۹۴).

گاه نیز یک زیرگونه زایشش حاصل امتزاج است. بدین معنی که از اختلاط یک زیرگونه با زیرگونه‌های دیگر خرده‌گونه متولد می‌شود؛ برای مثال زیرگونه‌های هزل، مدح، هجو، وصف و طنز برای بقا با یکدیگر امتزاج حاصل می‌کنند تا خرده‌گونه «کارنامه» را موجودیت دهند. هرچند احمدی‌دارانی در تعریف کارنامه، مدح را داخل نکرده‌است (نک. ۱۳۹۰: ۸) اما چنان که خود نشان داده و ساختار آن را تبیین کرده، مدح از عناصر اصلی این خرده‌گونه است (همان: ۲۰-۲۱). در مقدمه *کارنامه بلخ* سنایی، نیز به ستودن درباریان اشاره شده‌است (نک. سنایی، ۱۳۴۸: ۱۴۲). همچنین است کارنامه مسعود سعد که در آن افرادی مثل مسعود بن ابراهیم غزنوی و بونصر پارسی ستایش می‌شوند (۱۳۶۴: ۷۸۷-۸۱۷). حتی کارنامه ابن‌یمین سراسر مدح است و از هجو خالی است (۱۳۴۴: ۵۷۸-۵۸۸). بنابرین بقای گونه‌ها این اتفاق را نیز میسور می‌نماید که حتی گونه‌های متضادی همچون مدح و هجو برای بقای خود با یکدیگر همراه شوند. عدم توجه به همین نکته (تلاش گونه‌ها برای بقا) باعث شده شفیعیون جامع نقضین بودن گونه را رد کند (شفیعیون، ۱۳۹۴: ۸۹). اما همانطور که در *بهار عجم* نیز ذکر شده، شهرآشوب حاصل مدح و ذم است (نک. بهار،۱۳۸۰: ۲/ ۱۴۲۷). این هم‌نشینی ضدین در زیرگونه‌های دیگر نیز نمونه دارد. بسحاق اطعمه خود اذعان دارد که عطیه شعرش

1 . ballad

محصول دو زیرگونه متضاد طنز و جد است (نک. بسحاق اطعمه، ۱۳۸۲: ۸). بسیاری از هجوهای سوزنی با مدح همراه است (برای نمونه نک. سوزنی، ۱۳۳۸: ۱۹).

البته زایش زیرگونه‌ها و خرده‌گونه‌ها در محیطِ متفاوت، نتایج متفاوت به بار می‌آورد؛ تامس هابز معتقد است، همان‌طور که فلاسفه، جهان را برای موضوع کارشان به سه منطقه آسمانی، هوایی و زمینی دسته‌بندی کرده‌اند، شاعران هم در خلق انواع ادبی مختلف تعلقشان به محیط‌های متفاوت شهر، دربار یا روستا است (hobbes, 1908: 55). بنابراین اصل و مصداق‌هایی که خواهد آمد و برخلاف آنچه برخی مدعی‌اند که بررسی مؤلفه موقعیت در مباحث ژانر از حوزه ادبیات فاصله می‌گیرد (نک. عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۰: ۸۸)، مشخص می‌شود که از قضا بررسی موقعیت در بطن ادبیات نیز قابل تحلیل و بررسی است و در شکل‌گیری انواع ادبی دخیل است؛ برای مثال نمونه کارنامه که حاصل امتزاج مدح، هجو، هزل و توصیف است، در ادب درباری و محیط دربار چنانکه ذکرش رفت باعث زایش کارنامه می‌شود. اما همین امتزاج در بیرون از دربار شهرآشوب را متولد می‌کند. زیرگونه‌ای که دقیقاً مزج زیرگونه‌های مذکور در کارنامه است. شعری که توصیف حِرَف و صنایع یا مدح و هجو اهالی یک شهر است. علی‌رغم اینکه، برخی بین شهرآشوب و شهرانگیز و شعر صنفی فرق می‌گذارند (شفیعیون، ۱۳۹۴: ۹۲-۹۸)، اما نظر ایشان باید این‌گونه حک و اصلاح گردد که شهرآشوب به عنوان زیرگونه دارای اصالت تاریخی بعد از زایش حاصل از امتزاج موارد مذکور، برای بقا، خرده‌گونه‌های دیگری را مریم‌وار به منصه ظهور آورده‌است که باید آنها را از خرده‌گونه‌های شهرآشوب دانست. برای نمونه در هر سه طبع از دیوان مسعود سعد شعرهایی که در باب ارباب حرف نیز آمده‌است، در بخش شهرآشوب ذکرشده‌است نه اشعار صنفی (مسعود سعد، ۱۳۶۲ :۶۵۳-۶۳۶ و ۱۳۶۴: ۹۳۵-۹۱۶ و ۱۳۹۰ : ۶۶۷-۶۵۰)، که حتماً بازتاب نسخه‌های قدیمی است. بعدتر از دل شهرآشوب که مدح وصفیِ اهل شهری، ذم وصفیِ اهل شهری و وصفِ مدحی برای حِرَف است (نک. محجوب، ۱۳۴۵: ۶۷۸)، شهرانگیز که حاصل ازدواج مدح و شعر وصفی در باب شهری و حرف اهالی شهر است، زاده می‌شود. اشعار وحیدی تبریزی قمی (نک. سام میرزای صفوی، ۱۳۸۴: ۲۲۷) و *مجمع‌الاصناف* لسانی شیرازی (نک. دانش‌پژوه، ۱۳۸۰: ۳۱۷) از این نمونه‌اند. شعر صنفی نیز حاصل ازدواج وصف (حرفه) و مدح است که رگه‌های نژادی از گونه غنایی را نیز داراست؛ اشعاری مثل اشعار سیفی بخارایی از این دست است (نک. نوایی، ۱۳۳۲: ۵۷ و ۲۳۱). نهایتاً شهرآشوب خود بعدتر به شعر

خرده‌گونه‌ای شاخصی شهره می‌شود که حاصل وصف و ذم اهالی شهر و شهری است؛ نمونه قدیمی شهرآشوب از فرخی است که در *لباب‌الالباب* ذکرش آمده‌است (نک. عوفی، ۱۳۸۹: ۴۲۷به بعد).

گاهی گونه‌ها و زیرگونه‌ها نمونه‌هایی همسان با خود را شبیه‌سازی می‌کنند که در تداوم بقای آنها مؤثر واقع می‌افتد. نقیضه‌ها بازتاب همین رفتار گونه‌ها البته با ازدواج با زیرگونه طنز و گاه هزل و هجو هستند. از همین‌روست که صفا به طور کلی این نوع اشعار را بدون اشاره به فرآیند شکل‌پذیری هزل‌آمیز ذکر می‌کند (صفا، ۱۳۸۹: ۴/ ۱۹۵)؛ نمونه مشهور این نوع از اشعار نقیضه عبید بر *شاهنامه* است (۱۳۴۳: ۱۶۹). این موضوع برخلاف آنچه در بادی امر به ذهن می‌رسد، گونه حماسی را تخریب و مضمحل نمی‌کند، بلکه هویت و بقای آن را در برهه‌ای که حماسه رو به افول نهاده‌است، حفظ می‌کند. در ادبیات غرب نیز نبرد غوکان حماسه‌ای هزلی است که در دوره پساحماسه نگاشته شده‌است (تراویک، ۱۳۹۰: ۶۴) که این خلق نیز تحت تأثیر اصل تنازع بقاست. این شبیه‌سازی در زیرگونه‌ها نیز اتفاق می‌افتد؛ برای نمونه زیرگونه نقیضه، برای بقا، باعث تولد و زایش شعر اطعمه گردید. برای تداوم این بقا نمونه شبیه‌سازی شعر اطعمه، خرده‌گونه البسه نیز هست که به قصد بقای نقیضه است. مقدمه *مثنوی البسه* نظام قاری آشکارا همسان با *کنزالاشتهای* بسحاق اطعمه است و این شبیه‌سازی را نشان می‌دهد. (نک. بسحاق اطعمه، ۱۳۸۲: ۹-۱۰ و نظام قاری، ۱۳۵۹: ۸-۹).

اما نمونه دیگری که از دل همین نقیضه بیرون می‌آید و باید آن را خرده‌گونه نقیضه نامید، تزریق است (نک. شفیعیون، ۱۳۸۸: ۲۷-۵۴) که ریزگونه حاصل ازدواج طنز و نقیضه است که عامل بقای هر دو زیرگونه است.

دقت در بحث ازدواج و امتزاج گونه‌ها، معضل تداخل گونه‌ها و عدم توانایی محققان را برای تحدید گونه‌ها توجیه می‌کند. این اصل این نکته مهم را در بحث گونه‌ها تبیین می‌کند که تحقیق در بحث گونه‌ها آن‌گونه که کسانی چون کروچه به آن ایراد می‌گیرند، به منزله طبقه‌بندی آثار در ذیل یک گونه نیست (نک. کروچه، ۱۳۸۱: ۱۱۱)، بلکه بحث گونه‌ها و تحقیق در آن باید مبین روابط پیچیده انواع، چرایی و چگونگی این روابط باشد.

۴- خویشاوندی و هم‌نشینی گونه‌ها

گاه گونه‌ها به دلیل شرایط فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یا سیاسی رو به افول می‌گذارند. از این رو این گونه‌ها برای بقا با گونه‌های پویاتر خویشاوندی می‌نمایند و باعث خلق گونه‌ای تلفیقی با وجه غالب یکی از گونه‌ها یا زیرگونه‌ها می‌گردند. بعد از شکل‌گیری حکومت صفاریان و سامانیان در ایران، شرایط تاریخی-سیاسی ایران طالب حماسه‌های ملی بود. ایرانیان که در هجوم اعراب روحشان لگدمال تحقیر اعرابی شده‌بود که از اسلام فقط نام آن را به همراه داشتند، برای احیای قدرت ملی و یادآوری شکوه گذشته تاریخی خود دست به خلق حماسه‌های ملی زدند. *شاهنامه* ابوالمؤید بلخی، *شاهنامه* منصوری، *گشتاسپ‌نامه* دقیقی، *شاهنامه* فردوسی، *گرشاسب‌نامه* اسدی، همگی در این برهه، بازتاب این نیاز ملی بوده‌اند. اما با روی کار آمدن ترکان غزنوی و پس از آن سلجوقیان و خوارزمشاهیان و تبلیغ مبانی غیرملی، گونه حماسه روبه افول نهاد. این گونه برای بقای خود دست خویشاوندی به گونه تاریخی، عرفانی و دینی داد و منجر به تولید همان دسته حماسه‌هایی شد که به آنها حماسه‌های مصنوع اطلاق می‌شود. این خویشاوندی‌ها بقای حماسه را تضمین و تثبیت کرد. از طرفی حماسه با گونه عرفانی خویشاوندی کرد و حماسه‌های عرفانی مثل *منطق‌الطیر* خلق شد (نک. قبادی، ۱۳۸۱: ۳-۲۰). جلوتر به تناسب شرایط اجتماعی با گونه‌های مذهبی و دینی نیز خویشاوند شد. شکست‌های پیاپی ایرانیان از قبایل مختلف ترک‌نژاد طبعاً نمی‌تواند بازتاب‌دهنده حماسه‌های ملی باشد، از همین‌رو بیشتر منظومه‌های حماسی شرح حال گردنکشان قوم، یا ذکر مغازی و بزرگان دین بود (صفا، ۱۳۸۹: ۴/ ۱۸۹). *حمله حیدری* و *خاوران‌نامه* از نمونه آثار خلق‌شده حاصل از همین خویشاوندی‌اند. نمونه‌هایی مثل *ظفرنامه*، *تمرنامه*، *شهنشاه‌نامه* و مانند اینها نیز حاصل خویشاوندی حماسه با گونه تاریخی است. گونه‌هایی که با خویشاوندی سعی در بقای هویت خود دارند، ممکن است باز به خاطر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بتوانند دوباره به شکل یک گونه اصیل عرض اندام نمایند. شعر «خوان هشتم» و «آرش کمان‌گیر» به خاطر شرایط سیاسی- اجتماعی زمان خود نمودی از احیای گونه حماسه‌اند. جالب اینکه در غرب نیز چنین وضعیتی پابرجاست و این نشان‌دهنده اصالت همه‌جایی قانون گونه‌هاست. حماسه‌های مذهبی در دوران تسلط

کلیسا مانند *چوپان‌های بیت‌اللحم* و *ایزیدرو*[1] از لوپه دوگا[2] نیز بیانگر تلاشی است که گونه حماسی برای بقا در دوره ضعف حماسه‌های ملی دارد (ترویک، ۱۳۹۰: ۵۷۹).

گاه نیز این خویشاوندی حل شدن گونه‌ای مغلوب در دل گونه‌ای غالب دیگر را همراه دارد؛ برای مثال در بیشتر آثار نظامی گونه حماسی برای بقا با گونه غنایی خویشاوندی می‌کند و بقای خود را تثبیت می‌کنند. (سلطان‌محمدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۵-۱۰۷) در ادبیات غرب نیز در قرن شانزدهم تراژدی که بی‌روح و کسل‌کننده می‌شود، برای بقا با کمدی و گونه غنایی خویشاوندی می‌کند؛ اثری مثل «سید»[3] که یک کمدی تراژدی است حاصل همین خویشاوندی است (همان: ۴۱۷-۴۱۹).

۵- تسلط گونه‌های انسب

گونه‌ها در برهه‌هایی به خاطر نیازها و محرک‌هایی زاده می‌شوند؛ برای مثال چنانکه آمد گونه حماسی در برهه‌ای خاص گونه غالب در بین گونه‌ها بود. این غلبه به شکلی است که اسدی توسی برای خلق اثری که جنبه تعلیمی بالایی دارد، اثر خود را در قالب و لباس گونه غالب یعنی گونه حماسی عرضه می‌کند. تسلط این گونه در این برهه به خاطر نیاز محرک‌ها به شکلی است که آثار غنایی عنصری با حمایت درباری جایی در عرصه ادب باز نمی‌کند ولی *شاهنامه* که تحت شدیدترین فشارهای درباری است، به عنوان یک اثر شاخص تا بعدها تاثیرگذار است. اپاتسکی[4]، نیز بحثی تحت عنوان «ژانر شاهانه»[5] دارد که از جهاتی شبیه به بحث حاضر و قابل مقایسه با آن است (2000:121-23).

شاید مهمترین نمونه برای تسلط یک گونه غالب در ادب فارسی، تسلط گونه عرفانی از قرن پنجم به بعد است. محرک اجتماعی- سیاسی این بحث را در دیدار طغرل و باباطاهر می‌توان تبیین و تفسیر کرد. این داستان چه افسانه‌ای و چه واقعی باشد یک حقیقت را در خود نهفته دارد و آن حمایت‌های درباری از صوفیه و عرفاست. جایگاه این قشر در بین عوام نیز نیازی به توضیح ندارد. این محرک‌ها گونه‌ای را طلب می‌کنند که تا قرن‌ها بر سر ادبیات فارسی سایه آن سنگینی

1 . Isidro
2 . Lope de Vega
3 . Cid
4 . Opacki
5 . Royal genre

می‌کند. این تسلط سوای ظهور زیرگونه عرفانی در پهنه ادب فارسی است. در اینجا بحث بر سر این است که این زیرگونه چگونه گونه‌ها و زیرگونه‌های دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

غزل در ابتدای شکل‌گیری به عنوان یک قالب درخور برای گونه غنایی است، اما کافی است نگاهی مقایسه‌ای به تغزل‌های زمینی قبل از سنایی و غزل مثلاً سعدی به عنوان غزلی کاملاً زمینی و غنایی بیندازیم. در غزل زمینی سعدی، معشوق گاه با معشوق ازلی در آمیخته می‌شود، همین امر باعث این پندار می‌شود که عده‌ای، برخی غزل‌های سعدی را عرفانی بدانند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۱۳-۱۴۳). حال آنکه تسلط زیرگونه عرفانی در این برهه فضای ادبی را تحت تأثیر قرار داده‌است و سعدی شعر غنایی خود را تحت تأثیر این زیرگونه غالب خودآگاه یا ناخودآگاه ارتقا داده‌است.

این تسلط حتی در گونه تعلیمی نیز مشهود است، ادبیات تعلیمی-اجتماعی که نمونه‌هایش در آثار تعلیمی سعدی مشهود است، بخصوص در برخی بخش‌های *بوستان* کاملاً رنگ عرفانی به خود می‌گیرد. این سوای آثاری تعلیمی- عرفانی چون *مثنوی*، *گلشن راز* و آثار بی‌شمار صرفاً تعلیمی- عرفانی در آن برهه‌هاست.

در ادب حماسی هم در این دوره اولاً نمودهای حماسی، عرفانی بارگذاری می‌شوند. رستم دستان نماد انسان کامل (شیر خدا و رستم دستانم آرزوست) و افراسیاب نماد نفس و شرارت‌ها (یک رمه افراسیاب و نیست پیدا پور زال) است. حتی جنگ‌های نظامی در برابر جهاد اکبر (قد رجعنا من جهاد الاصغریم/ با نبی اندر جهاد اکبریم) که یکی از موتیف‌های معروف گونه عرفانی است رنگ می‌بازد. دیگر آنکه حماسه‌های عرفانی که ذکرشان گذشت، در این برهه به‌شدت گونه حماسی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. حتی زیرگونه‌ای مثل ده‌نامه که ژنی کاملاً غنایی دارد در این برهه به جهت سلطه گونه عرفانی مصادره به مطلوب می‌شود و گاه ده‌نامه‌هایی عرفانی خلق می‌شود؛ برای مثال ده‌نامه فخرالدین عراقی از همین دست است (نک. عراقی، بی‌تا: ۳۸۹ به بعد). زیرگونه مفاخره نیز در ازدواج با زیرگونه عرفانی، خرده‌گونه‌ای با ژن غالب عرفانی، یعنی شطح را باعث می‌شود (نک. جرجانی، ۱۹۶۹: ۱۳۲ و تهانوی، ۱۹۸۴: ۷۳۵).

در ادب غرب نیز با تسلط کلیسا ادبیات تمثیلی و تعلیمی به عنوان گونه قاهر بر روی گونه‌ها و زیرگونه‌های دیگر اعمال سلطه می‌کند (نک. تراویک، ۱۳۹۰: ۲۷۹).

۶- مرگ و رستاخیز در بحث انواع

گونه‌های اصلی و مستقل هیچ‌گاه نمی‌میرند چون حیات گونه‌ها مساوی با حیات ادبیات است و مرگ گونه‌های اصلی و مستقل به معنای مرگ ادبیات است از همین رو هنری جیمز معتقد است: انواع عین حیات ادبیاتند و حقیقت و قدرت ادبیات، نتیجه شناسایی کامل آنهاست (نک. ولک،۱۳۸۹، ۱/۴: ۲۹۲). همچنین از همین روست که وقتی برونتیر که انواع را با مباحث جامعه‌شناختی و دوره‌های زندگی انسان می‌سنجد (نک. زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۷۱) و اعتقاد دارد که انواع بعد از زایش و به کمال رسیدن دچار افول و مرگ خواهندشد (نک. ولک، ۱۳۸۹، ۱/۴: ۹۶)، مورد اعتراض ولک واقع می‌شود و او اظهار می‌دارد، اعتقادی به مرگ و در محاق رفتن انواع ندارد و نوع‌های دیگر با به ظهور رسیدنشان آنها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند (همان: ۹۷). اما حقیقت این است که در بررسی‌های نمونه‌ای تاریخ ادبیات مرگ گونه‌ها نمود دارد و این مرگ در زیرگونه‌ها و خرده‌گونه‌ها محقق می‌شود. برخی از این زیرگونه‌ها و خرده‌گونه‌ها چون محرک‌های بعث‌انگیزشان دچار مرگ می‌شوند، به نیستی می‌روند؛ برای مثال زیرگونه کارنامه شعری است که محرک آن فضای درباری است؛ چون علتش معدوم می‌گردد، طبعاً معلول نیز نیست خواهدشد. شاید شکولوفسکی با همین نگاه معتقد است، انواع تاریخ مصرف دارند (Duff: 2000: 7) .

روح این زیرگونه‌ها البته نمی‌میرند و این زیرگونه‌ها ممکن است، دچار حشر و رستاخیز نیز شوند؛ یعنی علل محرک آنها هست شوند و دوباره این خرده‌گونه‌ها حشر شوند. البته این هست‌شدن همیشه به همان شکل سابق نیست. ممکن است آن زیرگونه یا خرده‌گونه در جامعه و فرهنگی دیگر حیات یابد. ممکن است حیاتی تناسخ‌وار پیدا کند یعنی روح زیرگونه با شمایل و نامی دیگر ظهور یابد و البته گاه نیز با همان هیئت سابق حشر یابد؛ تزریق که نمونه‌ای نقیضه‌گویی بی‌معنی است در عصر صفویه در شعر فارسی رواج می‌یابد (نک. شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۳). این خرده‌گونه که حاصل امتزاج زیرگونه‌های طنز و گاه هجو و هزل است، بعدها دچار مرگ می‌شود. در مکانی دیگر (غرب) بعدها نمونه شعرهایی در مکتب دادائیسم ظهور می‌کند که گویا رستاخیز تناسخ‌وار نمونه تزریق است (نک. سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۵۰-۷۶۷). نمونه دیگر تناسخ‌وار این نمونه بعدتر در ریزگونه‌ای تحت عنوان احمدا ست، شعری که علاوه بر بی‌معنایی بی‌وزن و قافیه نیز هست (نک. رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۲۶۵)، یغما بیشترین شهرت را در این نوع دارد و خود آن را شعری مطایبه‌ای می‌داند (یغمای جندقی،

۱۲۸۱: ۲۳۷). همچنین بعدتر در ادب معاصر فارسی نمونه شعرهایی که شفیعی کدکنی از آنها تحت عنوان شعرهای جدولی نام می‌برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۴۶- ۵۹)، رستاخیزی از همین گونه تزریق است.

۷- نتیجه‌گیری

گونه‌ها متناسب با نیازهای زمانی و مکانی خلق می‌شوند و هستی آنها در حقیقت هستی ادبیات است. آنها پس از هست شدن برای بقا دست به انواع روابط با همدیگر می‌زنند. گاه زیرگونه‌هایی را از ژن خود در دل خود می‌پرورند و گاه این زیرگونه‌ها خود مستقلاً هویت می‌یابند. این اصل در گونه‌ها مبین اصل سیالیت گونه‌ها و توجیه‌کننده آن است. از این رو تحدید مرز گونه‌ها ممتنع می‌گردد و آنها می‌توانند در ذیل گونه‌های مختلف، یا حتی به شکل مستقل نمود پیدا کنند.

گاه گونه‌ها و زیرگونه‌ها با هم ازدواج و امتزاج حاصل می‌کنند و زیرگونه‌ها یا خرده‌گونه‌ها را خلق می‌کنند. این ازدواج و امتزاج بقای گونه‌های مزدوج و ممتزج را باعث می‌شود. همین مسیر را خرده‌گونه‌ها نیز برای بقا پیش می‌گیرند. این رابطه نیز بیانگر اصل عدم خلوص گونه‌ها در حیات گونه‌هاست، بر اساس این اصل کمتر گونه‌ای در حیات ادبیات قابل یافت خواهدبود که فقط از یک گونه هویت بگیرد و موارد نادر اصولاً فاقد جذابیت‌های زیبایی‌شناسی خواهندبود.

گونه‌ها و زیرگونه‌ها در مسیر بقا گاه با دیگر موارد خویشاوندی می‌کنند و این باعث تلازم گونه‌ها در کنار هم است که گاه باعث حضور گونه‌ای مغلوب در دل گونه‌ای غالب خواهدشد. البته گاه این غلبه باعث تسلط یک گونه انسب در برهه‌ای به دلایلی خواهد شد. این اصل از طرفی تبیین‌کننده عدم خلوص گونه‌ها و از طرفی بیانگر ارتباط وسیع گونه‌ها با مسائل تاریخ، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. متناسب با این شیوه از روابط گونه‌ها برای ایضاح نیازمند بررسی روابط همه‌جانبه هستند.

زیرگونه‌ها گاه به‌خاطر نابودی لوازم قوام‌بخششان نیست می‌شوند. البته این نیستی به معنای مرگ مطلق آن زیرگونه و یا زیرگونه نیست، بلکه این زیرگونه‌ها ممکن است در مکان یا زمانی دیگر به همان شکل یا شکی دیگر حشر یابند. بر اساس این اصل در حیات گونه‌ها علت مرگ و حیات یا حشر دوباره آنها را تبیین می‌کند.

پی‌نوشت

۱- از آنجا که آثار ادبی از وجود بلافصل و روح انسان سرچشمه می‌گیرد، طبعاً روابط آنها نیز انسان‌وار است. تبیین و تحلیل نگارنده از روابط گونه‌ها تلقی و انگاره استعاری و ادبی نیست، بلکه حقیقت وجودی گونه‌ها و حیات آنها از آنجا که ناشی از شرایط انسانی و فرهنگ، تاریخ و اجتماع انسان است، قابل توجیه و تفسیر است.

۲- هرچند برخی *کمدی الهی* را دارای مضامینی از هر سه گونه می‌دانند (نک. ولک، ۱۳۷۳: ۱۰۰/۲) اما شکی نیست که دانته *کمدی الهی* را در جهت تعلیم و تبلیغ مبانی مسیحیت نگاشته‌است و جنبه تعلیمی این کتاب غیرقابل انکار است (نک. دانته، ۱۳۸۸، ج۱: ۳۰-۲۲مقدمه و صدرزاده،۱۳۸۱: ۵۰).

۳- این قصیده به سنایی نیز منسوب و در دیوان او ثبت است. براساس آنچه از جنگ لالا اسماعیل برمی‌آید، از شاعری به نام حقانی در قرن ۵ و ۶ است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۰۷).

منابع

ابن‌یمین، ف. ۱۳۴۴. *دیوان اشعار*، تصحیح ح. باستانی‌راد. تهران: کتابخانه سنایی.

احمدی‌دارانی، ع. ۱۳۹۰. «نوع ادبی کارنامه». *نقد ادبی*، ۱۵(۴): ۷-۳۰.

احمدی‌دارانی، ع. ۱۳۹۶. «شعر فتح». *نقد ادبی*، ۳۹(۱۰): ۱۳-۶۰.

ارسطو، ۱۳۸۵. *ارسطو و فن شعر*، ترجمه ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

افلاطون، ۱۳۶۰. *رساله جمهور*، ترجمه ف. روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتب.

اوحدی مراغی (اصفهانی). ۱۳۴۰. *دیوان اوحدی*، به کوشش س. نفیسی. تهران: امیرکبیر.

بسحاق اطعمه. ۱۳۸۲. *دیوان شعر*، تصحیح م. رستگارفسایی. تهران: میراث مکتوب.

ترویک، ب. ۱۳۹۰. *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمه ع. رضایی. تهران: فرزان.

تهانوی الفاروقی، م. ۱۹۸۴. *کشاف الاصطلاحات الفنون*، استامبول: مطبعه استامبول.

بهار. ل. ۱۳۸۰. *بهار عجم*، تصحیح ک. دزفولیان. تهران: طلایه.

جبلی، ع. ۱۳۷۸. *دیوان اشعار*، تصحیح ذ. صفا. تهران: امیرکبیر.

جرجانی، م. ۱۹۶۹. *تعریفات جرجانی*، لبنان: مکتبه لبنان.

حافظ، ش. ۱۳۸۳. *دیوان اشعار*، تصحیح قزوینی به کوشش خ. خطیب‌رهبر. تهران: صفی علیشاه.

جعفری، ی. ۱۳۷۶. *ارمغان ادبی*، تهران: بنیاد موقوفات افشار.

حمیدیان، س. ۱۳۸۴. *سعدی در غزل*، تهران: قطره.

خالقی‌مطلق، ج. ۱۳۸۶. *حماسه پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*، تهران: مرکز دایره المعارف اسلامی.
خطیبی، ح. ۱۳۸۶. *فن نثر در ادب فارسی*، تهران: زوار.
دانته، ا. ۱۳۸۸. *کمدی الهی*، ترجمه ش. شفاء. ج۱. تهران: امیرکبیر.
دانش‌پژوه، م. ۱۳۸۰. *تفنن ادبی در شعر فارسی*، تهران: طهوری.
دقیقی. ا. ۱۳۷۳. *دیوان اشعار*، تصحیح م.ج. شریعت. تهران: اساطیر.
دوبرو، ه. ۱۳۸۹. *ژانر*، ترجمه ف. طاهری. تهران: مرکز.
دهخدا، ع. ۱۳۳۶. *لغت‌نامه*، تهران: مجلس شورا.
رز. ه .ج. ۱۳۸۵. *تاریخ ادبیات یونان*، ترجمه ا. یونسی. تهران: امیرکبیر.
رستگار فسایی، م. ۱۳۸۰. *انواع ادبی در شعر فارسی*، شیراز: نوید.
رضایی، ا. ۱۳۸۸. *ساقی‌نامه در شعر فارسی*، تهران: امیرکبیر.
زرقانی، م. و قربان‌صباغ، م. ۱۳۹۵. *نظریه ژانر*، تهران: هرمس.
زرین‌کوب، ع. ۱۳۷۲. *نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر.
زرین‌کوب، ع. ۱۳۷۴. *پله پله تا ملاقات خدا*، تهران: علمی.
سام میرزای صفوی. ۱۳۸۴. *تذکره تحفه سامی*، تصحیح ر. همایونفرخ. تهران: اساطیر.
سعدی، م. ۱۳۸۴. *بوستان*، تصحیح غ. یوسفی. تهران: علمی-فرهنگی.
سلطان‌محمدی، ا. و نوریان، م. و طغیانی، ا. ۱۳۹۷. «چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی». *پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت*، ۱(۷): ۹۵-۱۱۲.
سنایی، م. ۱۳۴۸. *مثنوی‌های حکیم سنایی؛ به انضمام شرح سیرالعباد*، تصحیح و مقدمه م.ت. مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
سوزنی سمرقندی، ش. ۱۳۳۸. *دیوان اشعار*، به اهتمام ن. شاه حسینی. تهران: امیرکبیر.
سیدحسینی، ر. ۱۳۸۹. *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۵۲. «انواع ادبی در شعر فارسی». *مجله خرد وکوشش*، (۴): ۹۶-۱۱۹.
شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۷۷. «شعرجدولی». *بخارا*، ۱(۱): ۴۶-۵۹.
شفیعی‌کدکنی، م. ۱۳۸۷. *در اقلیم روشنایی*، تهران: آگه.
شفیعیون، س. ۱۳۸۸. «تزریق نوعی نقیضه هنجارستیز طنز». *ادب‌پژوهی*، (۱۰): ۲۷-۵۶.
شفیعیون، س. ۱۳۸۹. «سراپا یکی از انواع غریب فارسی». *جستارهای ادبی*، (۱۷۰): ۱۴۸-۱۷۴.
شفیعیون، س. ۱۳۹۴. «درنگی برچند گونه همسنگ: کارنامه، شهرآشوب، اشعار صنفی. شهرانگیز». *نقدادبی*، ۳۰(۸): ۸۱-۱۱۷.
صدر زاده، م. ۱۳۸۱.« بررسی چهار سفر روحانی و معنوی به دنیای پس از مرگ». *پژوهش زبان های خارجی*، (۱۳): ۳۷-۵۰.

صفا، ذ. ۱۳۸۹. *تاریخ ادبیات*، ج۱و ج۴. تهران: فردوس.
عبید زاکانی، ن. ۱۳۴۳. *کلیات عبید*، به اهتمام پ. اتابکی. تهران: زوار.
عمارتی‌مقدم، د. ۱۳۹۰. «نقش موقعیت در شکل گیری ژانر: معرفی یک رویکرد». *نقد ادبی*، (۱۵): ۸۷-۱۱۲
عراقی، ف. بی‌تا. *دیوان عراقی*، تصحیح س. نفیسی. تهران: کتابخانه سنایی.
عوفی. م. ۱۳۸۹. *لباب‌الالباب*، تصحیح ا. براون و مقدمه م. قزوینی. تصحیحات جدید س. نفیسی. تهران: هرمس.
فاخوری، ح. ۱۳۶۱. *تاریخ ادبیات عربی*، ترجمه ع. آیتی. تهران: توس.
فردوسی، ا. ۱۳۸۶. *شاهنامه*، بکوشش ج. خالقی‌مطلق. ج۱. تهران: مرکز دایره‌المعارف اسلامی.
قاسمی‌پور، ق. ۱۳۹۱. «درآمدی بر نظریه گونه های ادبی». *ادب‌پژوهی*، ۶(۱۹): ۲۹-۵۶.
قبادی، ح. ۱۳۸۱. «حماسه عرفانی، یکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۱): ۱-۲۰.
قلقشندی، ابن عباس. ۱۹۲۰. *صبح الاعشی فی صناعه انشاء*، نسخه المصوره عن طبعه الامیر و مذیله. ج۲. وزاره الثقافه القومی: موسسه مصریه العامیه لتالیف و الترجمه.
کروچه، ب. ۱۳۸۱، *کلیات زیبایی شناسی*، ترجمه ف. روحانی، تهران: علمی فرهنگی.
گرگانی، ف. ۱۳۸۹. *ویس و رامین*، تصحیح م. مینوی. تهران: هیرمند.
محجوب، م.ج. ۱۳۴۵. *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: دانشگاه تربیت معلم.
مسعود سعدسلمان. ۱۳۶۲. *دیوان اشعار*، به تصحیح ر. یاسمی. تهران: پیروز.
مسعود سعدسلمان. ۱۳۶۴. *دیوان اشعار*، به اهتمام م. نوریان. اصفهان: کمال.
مسعود سعدسلمان. ۱۳۹۰. *دیوان اشعار*، به تصحیح مهیار. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
منوچهری، ا.۱۳۹۰. *دیوان منوچهری*، به کوشش م. دبیرسیاقی، تهران: زوار.
موتمن، ز. ۱۳۶۴. *شعر و ادب فارسی*، تهران: زرین.
مولوی، ج. ۱۳۸۷. *کلیات شمس*، تصحیح ب. فروزانفر. ج۱و۲. تهران: نگاه.
نظام قاری، م. ۱۳۵۹. *دیوان اشعار*. تصحیح م. مشیری. تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.
نظامی‌گنجه‌ای، ا. ۱۳۸۸. *خسرو و شیرین*، تصحیح و. دستگردی. تهران: قطره.
نوایی، ا. ۱۳۳۲. *مجالس‌النفایس*، به کوشش ع. حکمت. تهران: بانک ملی.
وطواط، ر. ۱۳۶۲. *حدایق السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح ع. اقبال. تهران: سنایی.
ولک، ر. ۱۳۷۳. *تاریخ نقد جدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. ج۱و۲و ۱/۴ تهران: نیلوفر.
ولک، ر. ۱۳۸۵. *تاریخ نقد جدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. ج۶. تهران: نیلوفر.
ولک، ر. ۱۳۸۹. *تاریخ نقد جدید*، ترجمه س. ارباب‌شیرانی. ج۲/۴. تهران: نیلوفر.
همام‌تبریزی، م.۱۳۷۰. *دیوان اشعار*، تصحیح ر. عیوضی. تهران: صدوق.

یغمای جندقی، ا. ۱۲۸۱. *دیوان اشعار*، چاپ سنگی. تهران: بی‌جا.

Duff, D. 2000. *Modern Gener Teory*, Londen and New York: Longma.

Frow, J. 2005. *Genre*, London & New York: Routledge.

Fowler, A. 1982. *Kind of Literature*, Oxford: Clarendo Press.

Fowler, A. 2000. "transformation of gener". In *Modern gener theory*, Divid Duff (ed). New York: Longman. 219-235.

Fowler, A. 2003. "Formation of gener in the renaissance and after". *New literary history*, Baltimor: The Johns Hopkins University Press. (34): 185-200.

Hobbes, T. 1908. "Ansewer to davenants preface to gondibert". in *critical essays of the 17th century*, vol 2. Ed spingran. Oxford: clarendon press. 4-29.

Opacki. I. 2000. "Royal Gener". In *Modern Gener Teory*, Divid Duff (Ed). New York: Longman.119- 134.

Todorov, T. 2000. "The oring of gener". In *Modern Gener Teory*, Divid Duff (Ed). New York: Longman.197-232.

DOI:10.22124/naqd.2020.14271.1816
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.8.1

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰
صفحات ۲۰۲-۱۸۱

مواجهه در (غیاب!)؛ اصول اساسی دیالوگ میان نظریه‌های ادبی نامتجانس

بهروز سلطانی [۱*] دکتر احمد رضی [۲]
دکتر علیرضا نیکویی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۱

چکیده

چالش نظریه‌هراسی و نظریه‌باوری پس از دو دهه، نزد برخی وارد گفتمانی شده‌است که می‌توان از آن با نام «گفتمان انتفادی» مطالعات تطبیقی بوطیقای فارسی یاد کرد. این گفتمان، مطالعات تطبیقی ادبیات‌های نامتجانس فارسی و غرب را به چالش می‌کشد و می‌کوشد با نفی ماهوی و مبنایی این قِسم پژوهش‌ها، موجودیت و ماهیت آنها را انکار کند. برخی از غربی‌ها به دیگر ادبیات‌ها به عنوان یک نیروی محرکه می‌نگرند که می‌تواند شکاف نظریه ادبی معاصر را پُرکند. شرقی‌ها نیز این پژوهش‌ها را فرصتی برای کسب هویت ادبی- نظری ازدست‌رفته و برگشت به گفتمان ادبی جهانی می‌دانند. هرچند گفتمان انتفادی به شیوه‌ای نامعتدل درصدد نفی پژوهش‌های تطبیقی نظری است ولی با این حال موارد موجهی نیز طرح می‌کند که توجه به آنها برای انجام چنین پژوهش‌هایی بایسته است و ضرورت تبیین یک دستورالعمل ویژه برای دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس را نشان می‌دهد. همسو با این هدف این پژوهش با رویکرد توصیفی- انتقادی، اصول اساسی دیالوگ نظریه‌های نامتجانس شآن‌کینگ را نقد و بسط می‌دهد. آنچه ایشان به عنوان چهار اصل اساسی دیالوگ ـ استقلال گفتمان، برابری گفتمان، ایضاح دوجانبه و اصل جست‌وجوی نقاط اشتراک با حفظ تمایز و مکمل‌های دوجانبه ناهمگونی میان نظریه‌های ادبی نامتجانس وضع می‌کند، دستورالعملی کاربردی‌است که بوطیقای تطبیقی را می‌تواند وارد مرحله تازه‌ای از دیالوگ سازد.

واژگان کلیدی: نظریه ادبی، بوطیقای تطبیقی، دیالوگ نظریه‌های نامتجانس.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
۲و۳. به ترتیب استاد و دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
* behrouz.soltani@yahoo.com

۱- مقدمه

نظریه‌های ادبی معاصر در حیات تکاملی‌شان از پارادایم‌های مختلفی متأثر بوده‌اند؛ پارادایم‌هایی مانند علوم طبیعی، انقلاب صنعتی، نظریه انتقادی، نظریه‌های اجتماعی و سیاسی بافت‌گرا و غیره. تکامل نظریه‌های ادبی در غرب، با چالش‌های فراوانی مواجه بوده‌است؛ چنانکه جریان‌هایی مانند «آنتی تئوری» و «جنگ نظریه‌ها» شکل گرفته‌است. در ایران نیز نزاع گفتمانی میان نظریه‌باوری و نظریه‌هراسی و امکان یا امتناع نظریه ادبی فارسی، وارد گفتمان انتقادی -بیشتر انتفادی- شده‌است که نه تنها کاربست‌شان را در متون فارسی نامتناسب می‌داند؛ بلکه گاهی پژوهش‌های تطبیقی میان نظریه‌های ادبی نامتجانس -فارسی و غرب- را در پوششی آسیب‌شناسانه به دیده انکار می‌نگرد.

معدود هواداران سنتی و ایدئولوژیک این گفتمان، اغلب با هدف‌قراردادن مبنای تطبیق میان نظریه ادبی فارسی و غرب، ماهیت، روش و نتایج این پژوهش‌ها را به سُخره می‌گیرند. این چالش‌افکنی‌ها را هرچند باید از نوع فرانقد پنداشت، ولی واقعیت این است که سخنان تند و آتشین، کمتر حائز مؤلفه‌های یک نقد راستین است و بیش از آنکه دغدغه روش‌شناسانه و نظریه‌پردازانه داشته باشند، درصدد طعنه و نفی مبنا و ماهیت این دسته از پژوهش‌ها هستند. عمده تمرکز آنها بر این مطلب تأکید دارد که تشابه و چه بسا هر نوع تقدم و اثرگذاری نظری- تاریخی جانب فارسی این پژوهش‌ها ساده‌لوحانه و ساده‌انگارانه است، و این ادعاها پس از آشنایی با نظریه ادبی غرب با نوعی مطالعه تناظری مایل به ازآنِ خودکردن مفاهیم نظریه ادبی غرب پدیدآمده‌اند و با ترفند ساده‌سازی، درصدد ضرب نوعی هویت جعلی‌اند؛ چراکه در زبان فارسی مصداقی از نظریه‌پردازی ادبی در مفهوم معاصر وجود ندارد؛ بنابراین این تطبیق‌ها مبتلا به بدفهمی و بدروشی‌اند. به نظر می‌رسد اینها تنها غرب را برخوردار از نظریه ادبی می‌دانند و داعیه آن از سوی دیگران را امری ناسیونالیستی و گفتمانی می‌پندارند. نوعی بدفهمی از مفهوم نظریه ادبی، فرایند نظریه‌پردازی و مفهومِ مَضیقِ نظریه در تحلیل و تفسیر این گزارش‌ها مندرج است که بدون توجه به گفتمان تاریخی نظریه‌پردازی، نظریه‌پردازی را فرایندی نهادی، آکادمیک، معاصر و البته غربی می‌دانند و به دیالوگ درزمانی و هم‌زمانی نظریه ادبی و فرهنگ‌ها بی‌اعتنایند.

نظریه ادبی غرب حرکتی‌است که مستندات مکتوب آن از آتن باستان آغاز می‌شود و به غرب امروزی می‌رسد. نظریه ادبی فارسی نیز می‌باید از پایتخت‌های ادبی، علمی و فرهنگی ایران، در طی اعصار مختلف آغاز شود و به ادبیات و نظریه معاصر پیوند بخورد.

گفتمان انتفادی نظریه ادبی فارسی با نفی و نقد آثار پژوهشی نظریه‌محور و کاربست نظریه‌های ادبی غرب بر متون ادبی فارسی، مدعی‌اند که این کاربست‌ها ضمن ساده‌سازی تعمدی نظریه ادبی غرب، منجر به تقلیل و ازبین‌رفتن لذت ادبی می‌شود. برای این منظور ضمن تمثیل تخت پروکروستس، گاهی حتی «نظریه- بنیادی عملِ نقد» را نیز منکر می‌شوند. مشکل اساسی این‌گونه اتهامات در این تصور نهفته‌است که کاربست یک نظریه ادبی روی یک متن به‌مثابه ماهیت‌شناسی، شناخت و ارزیابی کل متن است؛ درحالی‌که نه نظریه ادبی و نه کاربران نظریه چنین مدعایی ندارند.

در زمینه کشف و تفسیر ذخایر نظری و نظریه‌پردازانه باستانی و کلاسیک فارسی نیز اغلب با ناچیزانگاشتن آرشیو ادبی و نقدی موجود -نه مدون‌شده- نهایت ذهنیت‌شان به مقولاتی از بیان، بدیع، معانی، عروض و قافیه و پاره‌ای از تذکره‌ها و نقدهای بلاغی کلاسیک ختم می‌شود. هرچند اینها می‌توانند در فرمول‌بندی نظریه ادبی مؤثر واقع شوند؛ ولی توقف درآنها سوءِفهمی بیش نیست و به‌سختی می‌توان آنها را در گفتمان هنجارهای نظری که اساس نظریه‌پردازی است، گنجاند. نقش روساختی، ابزاری و گزاره‌ای این مقولات، متفاوت از هنجارهای نظری مسلط بر ژرفای نظریه بومی است. مقطعی و متغیربودن این مفاهیم نقصی است که مانع قرارگرفتن آنها در ژرف‌ساخت نظریه ادبی می‌شود. هنجارهای نظری دارای ریشه‌های تاریخی و فرهنگی عمیقِ درزمانی و همزمانی‌اند. بنابراین، «مقولات» مرده و «هنجارها» زنده و دیالوگ‌محورند.

هنجارهای نظری نظریه ادبی بومی، مفاهیم ریشه‌ای مانند چیستی و نحوه انتقال معنا و تأثیر بافت و زمینه و غیره در معناست که بنا به جزیره‌ای‌نبودن دانش در گذشته، تنها در متون نظری و ادبی حیات ندارد، بلکه می‌توانیم هنجارهای نظری مورد نیاز نظریه بومی را در حوزه‌های مجاور بیابیم، چنانکه در گذشته مباحث علم منطق به مدد دستور زبان آمد.

به این ترتیب، باور به امکان نظریه‌پردازی ادبی و کشف نظریه‌های باستانی و کلاسیک فارسی پیش‌فرض این نوشتار است و البته واضح است که مصادیق نظریه ادبی غرب و شرق، هر یک ماهیتِ متفاوتِ بخشی از ادبیات جهان را به ما نشان می‌دهد و بدون هر یک از آنها

ادبیات جهان، چیزی کم خواهد داشت. بنابراین دیالوگ تنها آینده نظریه ادبی است، اما نظریه‌های نامتجانس منشأ و خاستگاه تمدنی و فرهنگی متفاوتی دارند که دیالوگ را دشوار می‌سازد. ازین‌رو، ما نیاز به چارچوبی داریم که ضمن مطالعه تطبیقی نظریه‌های ادبی و ادبیات نامتجانس، شرایط و زمینه دیالوگ میان آنها را توصیف، مهیا و تنظیم سازد.

نظریه ادبی نامتجانس چیست؟ آنچه بیش از هر مؤلفه دیگری در اینجا منظور است، این است که ضمن تفاوت در تاریخ، زبان و فرهنگ، در نظریه‌های ادبی نامتجانس، اجزاء و مفاهیم متناسب و متناظر هر نظریه با نظریه دیگر فهم و کاربست یکسانی ندارد. برای مثال در نظریه ادبی شرقی، «فهم معنا» دقیقاً همان چیزی نیست که در نظریه ادبی غرب آمده‌است. بنابراین نظریه ادبی نامتجانس ضمن مفروض‌گرفتن تشابه و تجانس بر تغایر و تمایز مفاهیم مندرج در نظریه‌های ادبی توجه دارد. ازین‌رو، دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس یعنی دیالوگ سرشت، ترکیب و خصوصیات مفاهیم این نظریه‌ها. از دید نظری، ممکن است دو نظریه ادبی در کلیت خویش یا در معیارهای نظری، متجانس یا نامتجانس باشند ولی نکته قابل‌تأمل این است که این عدم‌تجانس همیشه میان نظریه‌های ادبی بومی و غیربومی نیست، بلکه می‌تواند در درون یک نظریه ادبی خاص نیز روی بدهد و حالت‌های مختلفی پدید آید. همانند تنوع اجزاء یا محصول و یا نتیجه واحد از علل متفاوت. ناهمسانی نظریه‌های ادبی نامتجانس، می‌تواند ناشی از تفاوت و تنوع حالت‌ها، ترکیب‌پذیری یا ترکیب‌گریزی، توان توضیحی، غنای حافظه‌ای، تفاوت زمینه‌ای، تفاوت فرهنگی، تفاوت تاریخی، تفاوت مراتبی، تفاوت در عوامل پدیدآورنده، تفاوت مکانیسمی باشد.

هرچند فضای سیاسی- مذهبی، بر فضای شناختی و دیالوگ میان سامانه‌های نظری نامتجانس تأثیرگذار است، اما می‌توان با فاصله‌گیری از رویکردهای صرفاً سیاسی- مذهبی و اتخاذ رویکردهای فرهنگی و تمرکز بر تفاوت‌ها و تمایزهای سرشتی و تلاش برای فهم آنها نوعی دیالوگ سازنده ترتیب داد.

از پژوهش‌هایی که در حوزه دیالوگ نظریه‌های نامتجانس به چاپ رسیده‌است مقاله‌ای است با عنوان «گفتمان نظریه ادبی چینی و دیالوگ میان نظریه ادبی غرب و نظریه ادبی چین». نویسنده این تحقیق، پژوهشگر و نظریه‌پرداز ۶۵ ساله چینی، شآن‌کینگ[1] از دانشگاه سیچوان است که تحقیقات متعددی در زمینه نظریه ادبی بومی و ادبیات و بوطیقای تطبیقی دارد. از آنجا

1. Shunqing

که مشکل طرح‌شده در این پژوهش -دیالوگ میان نظریه‌های نامتجانس و بوطیقای تطبیقی- مشکل گفتمان مطالعات ادبی ما نیز است، این نوشتار درصدد است تا ضمن معرفی و انتقال اصول اساسی دیالوگ نظریه‌های نامتجانس، به نقد و بسط آن بپردازد و دستورالعمل نسبتاً منسجمی برای این‌قبیل مطالعات در زبان فارسی فراهم کند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

طی دهه گذشته پژوهشگران زیادی در شرق و غرب به اهمیت دیالوگ میان ادبیات‌های نامتجانس پی‌برده‌اند. آرون‌بال[1] در کتاب *دیالوگ تمدن‌ها در تولد علم مدرن* با به‌چالش‌کشیدن مفهوم اروپامحوری در تاریخ، نقش برجسته دیالوگ تمدن‌های چینی، هندی، عربی و مصر باستان را در تولد علم مدرن نشان می‌دهد. فِرِد دالمایر[2] هم در کتاب *دیالوگ تمدن‌ها: برخی صداهای نمونه* با طرح سؤالات اساسی ابن‌رشد، گوته، حافظ، سروش، گادامر و مهاتما گاندی را به عنوان الگوهای برجسته دیالوگ میان تمدن‌ها می‌داند. اما مرتبط‌ترین پژوهش به مسأله حاضر، رساله شآن‌کینگ (1995) است که تعدادی از رویه‌های اصلی دیالوگ نظریه ادبی غرب و نظریه چینی را آورده و پژوهش شآن‌کینگ[3] و ژی[4] (2003a) نیز دو اصل و چهار روش را برای هدایت و پژوهش در این زمینه طرح کرده و گو[5] (2002) نیز روی الگوهای ترکیبی میان نظریه‌های نامتجانس تمرکز کرده‌است. برخی نیز بوطیقای تطبیقی را بررسی کرده‌اند، از جمله ارل ماینر[6] (1990) در «بوطیقای تطبیقی: نوشتاری میان‌فرهنگی درباره نظریه‌های ادبی»؛ کای[7] در «پیکربندی بوطیقای تطبیقی: سه رویکرد نسبت به نقد ادبی غربی و چینی»؛ نینگ وانگ[8] (2014) در «ارل ماینر؛ بوطیقای تطبیقی و نظریه‌پردازی بوطیقای جهانی»؛ میرزابابازاده و دیگران (2015) در «بوطیقای تطبیقی معاصر: بدون خاورمیانه جهانی نیست» و مقاله پاندا[9] (2000) با عنوان «هستی‌شناسی ادبی هند و غرب: مطالعه‌ای در بوطیقای تطبیقی».

1. Bala
2. Dallmayr
3. Cao
4. Zhi
5. Gu
6. Miner
7. Zong-qi Cai
8. Wang
9. Panda

برخی پژوهش‌های نسبتاً مرتبط دیگری نیز وجود دارد که در ادامه پاره‌ای از آنها فهرست می‌شود. دسته‌ای که به مسأله آموزش آکادمیک نقد و نظریه ادبی و وجه کاربستی و عملی نظریه‌ها توجه داشته‌اند؛ از جمله چارلز سسترہ[1] (1918) در «روشی فرانسوی برای آموزش نقد ادبی»؛ گرشوم مایرز[2] (1994) در مقاله «در مورد آموزش نظریه ادبی»؛ پاینده (2009) در «آموزش نقد ادبی به دانشجویان ایرانی؛ برخی موانع فرهنگی»؛ ایان بارناد[3] (2010) در «دشواری‌های آموزش ادبیات غیرغربی در ایالات متحده» و جین متیسین[4] (2012) در «نظریه ادبی در سطح تحصیلات تکمیلی: نقش و چالش‌های آن». بعضی دیگر امکان آمیزش نظریه‌های بومی و غیربومی را بررسی کرده‌اند از جمله جی. وای. لیو[5] (1977) در «به سوی ترکیب نظریه‌های ادبی چین و غرب». عده‌ای هم به مسأله انتقال و واردات دانش و نظریه‌ها از منظرهای مختلف پرداخته‌اند. مانند ادوارد سعید[6] (1983) در «سفر نظریه»؛ رابرت جی. هاولِت (2010) در «نوآوری و انتقال دانش»؛ و مجموعه مقالات ارزشمند گووشکا[7] و پیوتروفسکی[8] (2016).

در زبان فارسی، هرچند پژوهش مبتکرانه و مستقیمی درباره مطالعات بوطیقای تطبیقی و دیالوگ ادبیات‌ها و نظریه‌های نامتجانس منتشر نشده‌است؛ ولی کم‌وبیش برخی متون دغدغه‌های مرتبطی را در حوزه نقد و نظریه ادبی داشته‌اند که البته در پوشش آسیب‌شناسانه، گاهی خلاف چینی‌ها و هندی‌ها حرکت کرده‌اند(۱).

از این‌رو و با توجه به مشکل دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس و آینده نظریه ادبی، این نوشتار با رویکرد توصیفی- انتقادی ضمن معرفی و انتقال اصول اساسی دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس شآن‌کینگ، به بسط و نقد مقاله ایشان می‌پردازد و با بررسی دقیق‌تر مسأله در نمای بومی به شکلی نظام‌مندتر آن را ارائه می‌دهد. برای تحقق این نظام، این نوشتار برای نظریه ادبی شرق و غرب قائل به گفتمان و نگاه گفتمانی مستقل است که ناگزیر اصولی بنیادین و رفتاری را بر این دیالوگ گفتمانی طرح می‌کند که متناسب با مشارکان گفتمان و

1. Cestre
2. Gershom Myers
3. Barnard
4. Mattisson
5. JAMES J. Y. LIU
6. Said
7. Gorzka
8. Piotrowski

قصد راستین دیالوگ است. باور به وجود گفتمان‌های متعدد در حوزه ادبیات جهانی و نظریه ادبی، منطبق با این اصل موضوعه است که فرایند تکوین نظریه ادبی نه در «نزاع گفتمانی» بلکه در «دیالوگ گفتمانی» نهفته‌است. بنابراین برخلاف کشمکش گفتمانی مطرح در نظریه لاکلائو و موفه، با توجه به اقتضای نظریه ادبی جهانی، ما دیالوگ گفتمانی را در مرکز قرار داده‌ایم. شآن‌کینگ دیالوگ گفتمانی میان نظریه ادبی شرق و غرب در دو صورت ماکرو و میکرو تبیین می‌کند (Shunqing, 2008 : 3). سطح ماکرو، شامل اصول اساسی ارتباط میان نظریه‌های ادبیات نامتجانس است. از جمله نظریه گفتمان، سیستم گفتمان، حس گفتمان، روش اندیشه فرهنگی، قواعد گفتمانی و غیره. در جزئیات این سطح، اصل استقلال گفتمان، اصل برابری گفتمان، اصل تفسیر دوجانبه و اصل جستجوی معیارهای مشترک با حفظ تفاوت‌ها وجود دارد که البته اصول دیگری می‌تواند از دل اینها و سایر پژوهش‌ها استخراج و اضافه گردد. سطح میکرو، به رویکردها و حالت‌های اصلی و اولیه شیوه‌های ارتباط میان نظریه‌های ادبی نامتجانس اشاره دارد که در نوشتاری دیگر مورد بحث قرار خواهد گرفت.

۲- اجزای اصلی دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس

اگرچه از نظر روش‌شناسی، بحث تعاریف بر دیگر مباحث تقدم طرح دارد، شآن‌کینگ در این زمینه بحث نمی‌کند؛ ولی از آنجا که این نوشتار به نوعی فتح باب این بحث در فارسی‌است؛ بنا بر اولویت و محدودیت فضای مقاله، اجزای اصلی دیالوگ نظریه‌های نامتجانس را بازتعریف و تبیین می‌کنیم، به‌ویژه مفهوم نظریه، نظریه بومی، هدف و ابزار دیالوگ. بخشی از اختلاف دیدگاه‌ها در موضوع دیالوگ نظریه‌های نامتجانس، به تفاوت فهم و تحدید و تداخل تعریف صاحب‌نظران از این مفاهیم برمی‌گردد؛ چراکه تجربه تعریفی بشر نشان می‌دهد که رسیدن به تعریفی جامع و مانع، منطبق با معیارهای تعریف منطقی، با توجه به موضوع مطالعه به‌ویژه در حوزه علوم انسانی چندان سهل‌الوصول نیست و به‌راحتی می‌توان ادعای تعدد تعریف به تعداد صاحب‌نظران را پذیرفت؛ اما از لحاظ نظری، شرط اصلی دیالوگ داشتن چارچوب هماهنگ و تعاریف پایه واحد است، که به نظر می‌رسد بیان وجه افتراق و تمایز این مفاهیم در نیل به این مقصود راهگشاتر باشد. دلیل این تفاوت و تنوع تعریفی در خصوص این مفاهیم را می‌توان در عوامل زیر خلاصه کرد:

۱-گستره تاریخی، فرهنگی و زبانی عظیم و پیچیده این مفاهیم که احاطه همه‌جانبه را ناممکن می‌نماید.

۲-اختلاف و تنوع گفتمان‌ها و پارادایم‌هایی که معرفان در آن تنفس می‌کنند.
۳-اختلاف و تنوع مصداقی و عینی درون‌زبانی و برون‌زبانی این مفاهیم که تطابق آنها را با حوزه انتزاعی و تعریفی این مفاهیم به چالش می‌کشد.

به هر ترتیب فارغ از تکثر تعریفی این عناصر که هر یک به نحوی گوشه‌ای از ماهیت ادبیات و نظریه ادبی جهانی را به ما نشان می‌دهد، رسیدن به یک اتفاق‌نظر تعریفی از بایسته‌های دیالوگ است.

۲-۱- نظریه ادبی

از نقاط عزیمتی که می‌توان فهمی نسبی از موقعیت و موجودیت دیگر نظریه‌ها در گفتمان نظریه ادبی حاصل کرد، توجه به معادل‌گزینی دیگر ادبیات‌ها و زبان‌ها برای واژه تئوری است. در معادل‌گزینی مدخل تئوری و تعریف فرهنگ‌های فارسی دو نکته به‌روشنی قابل استنباط است؛ نخست استیلای پارادایم غربی مفهوم تئوری در زبان علمی؛ و دیگر، نابسندگی معادل‌های عربی و فارسی برای تئوری در ذهن فرهنگ‌نگاران. بجز زبان‌هایی که هم‌خانواده با زبان فرانسوی و انگلیسی‌اند، معدود زبان‌هایی از قبیل چینی ماندارین، هندی، مجارستانی، ایسلندی، ژاپنی، کره‌ای، مائوری، مغولی، تاگالوک، تایلندی و ویتنامی معادل‌هایی برای تئوری دارند که ریشه در زبانشان دارد(۲). مابقی همه معادل آوایی تئوری فرانسوی یا ثئوری انگلیسی را یا به عنوان تنها معادل مناسب یا یکی از معادل‌ها انتخاب کرده‌اند. بعد از این دو کلمه - تئوری و ثئوری- اصطلاح «نظریه» بیشترین معادل‌گزینی را در زبان‌های دیگر داشته‌است. این گروه از زبان‌ها علاوه بر فارسی و عربی عبارتند از: آذربایجانی، پشتو، تاجیکی، ترکی، اردو، اویغوری و ازبکی(۳).

معادل‌گزینی‌های اصطلاح تئوری به اندازه کافی نشانگر هژمونی گفتمان تئوری غربی‌است؛ چراکه دیگر تمدن‌ها نظیر چینی و هندی طی قرون متأخر تحت تأثیر استعمار و استثمار دچار زبان‌پریشی فرهنگی بوده‌اند و طی دو دهه اخیر است که این تمدن‌ها به بازیابی هویت ادبی و نظری از دست‌رفته‌شان برآمده‌اند. بنابراین انتظار ظهور «تئوری» مشابه غرب در دیگر زبان‌ها چندان منطبق با منطق توسعه فرهنگی و آگاهی فرهنگی نیست.

اگر تعاریف نظریه را در علوم تجربی، انسانی و اجتماعی، در قیاس با تک‌تک رشته‌ها در نظر بیاوریم خواهیم دید که از گوناگونی فراوانی برخوردار است؛ به‌طوری که چه‌بسا به این نتیجه برسیم که تعریف منطقی جامع و مانع از نظریه ممکن نیست و ناگزیر باید به وصف

تعریف شود. بنابراین، نظریه نه تنها امری موضوعی و رشته‌ای است بلکه تاریخی و فرهنگی نیز است. بنابراین در حوزه‌ها و دوره‌های تاریخی- فرهنگی مختلف، شاهد وصف‌های مختلفی از نظریه‌ایم که می‌باید متناسب با آن نمود، به وصف تعریف شود. از این‌رو برای اینکه در دیالوگ نظریه ادبی بمانیم، در قیاس با فهم رایج نظریه و سلطه مؤلفه‌های نظریه علمی، برای نظریه ادبی و مصادیق آن حداقل سه سطح را در نظر می‌گیریم: الف- مفهوم منطقی -علمی نظریه؛ ب- مفهوم مضیق نظریه، ج- مفهوم موسع نظریه. با توسل به این سه سطح نمودی نظریه به‌راحتی می‌توان از گفتمان امتناع نظریه ادبی فارسی و سلطه مفهوم معاصر نظریه بیرون شد، و فضایی برای دیالوگ یافت.

۲-۲- نظریه ادبی بومی و غیربومی

علی‌رغم تشتت آراء درباره مفهوم بومی، مهم‌ترین خصوصیت نظریه ادبی بومی، تراوش درون -فلسفی- ادبی آن است؛ یعنی چنین نظریاتی طی دوره‌های تاریخی مختلف، با توجه به نیازها و مواجهه با آثار ادبی و توسعه علوم مجاور شکل گرفته و تصحیح و تنظیم شده‌اند. بنابراین تناسب و سازگاری و پویایی بیشتری با متون ادبی یک بوم دارد. البته نظریه بومی به‌هیچ‌وجه مُنافیِ تأثیرپذیری از دیگر نظریه‌ها و متضاد و متقابل با نظریه‌های غیربومی نیست؛ بلکه بحث «تمایز» مد نظر است و همسانی‌ها و هم‌مسیری‌ها کاملاً منطبق با ماهیت عمومی- ادبی، نظریه ادبی و ادبیات است. بنابراین رویکرد منتخب در مواجهه با ادبیات، تلفیق و ترکیب نظریه بومی با غیربومی برای فهم ماهیت و حقیقت اثر ادبی‌است، پس مفهوم نامتجانس در این نوشتار به نوعی مترادف با متمایز است تا دیگر معانی شبکه‌ای این مفهوم. از این‌رو، نظریه ادبی بومی، نظریه‌ای است که در یک بوم ادبی در مواجهه با متون ادبی بومی برای فهم ادبیات بومی خلق شده‌است و تأثیر متقابل نظریه ادبی، آثار ادبی، آفرینشگری ادبی و نقد ادبی بومی را نسبت به هم نشان می‌دهد.

۲-۳- هدف دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس

تلاش دیالوگ نظریه‌های نامتجانس، ایجاد فضایی‌است که در آن نظریه‌های نامتجانس بتوانند، به جریان آزاد معنا دست یابند و پس‌زمینه نظری- فلسفی، ماهیت نظری، پیش‌فرض‌ها و اصول موضوعه نظریه‌های نامتجانس خود و دیگری را کشف و ترکیب کنند و توسعه دهند. دیالوگ میان ادبیات‌های نامتجانس می‌تواند مشتمل بر چند هدف باشد: تأثیر بر جریان

آفرینشگری ادبی و تبلیغ و معرفی نظریه‌های ادبی نامتجانس، اخذ و الهام از نظریه‌های ادبی نامتجانس؛ پیش‌برد نظریه ادبی، تبادل دانش نظری و مبادله و ترجمه آثار ادبی و نظری. ولی با توجه به پتانسیل خلاقیتی‌ای که درون دیالوگ مندرج است، شاید بتوان مهم‌ترین هدف دیالوگ نظریه‌ای ادبی نامتجانس را رسیدن به نظریه ادبی جهانی -البته نه الزاماً صورتی واحد از نظریه و ادغام و ترکیب آنها- دانست؛ چراکه دیالوگ روی کل سامانه معرفتی و نظریِ نظریه ادبی تأثیر می‌گذارد و آنها را هماهنگ و همنوا می‌سازد و توان توسعه‌بخشی و هم‌افزایی دارد، بنابراین حداقل تأثیر دیالوگ بر گفتمان حاضر نظریه ادبی گذر از مونولوگ نظریه ادبی غرب و رسیدن به دیالوگ است که به پذیرش پلورالیسم در نظریه ادبی منجر خواهد شد.

۲-۴- ابزار دیالوگ

در ساده‌ترین نگاه، «نظریه ادبی» تنها ابزار دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس است، اما مشارکان و حوزه «دیالوگ میان نظریه‌های ادبی نامتجانس» منحصر در پژوهش‌های تطبیقی و به‌ویژه بوطیقای تطبیقی نمی‌شود. هرچیزی که بتواند میان دو یا چند نظریه نامتجانس ادبی ارتباط برقرار نماید، ابزار و موضوعی برای دیالوگ تلقی می‌گردد. در این دیدگاه حتی آثار ادبی نامتجانس، مشارکِ بایسته مطالعه بررسی تطبیقی‌اند. اما ابزار حقیقی چنین دیالوگی چیست؟ به نظر می‌رسد اندیشه و بیان انتقادی و انتقادپذیری ابزار لازم برای دیالوگ باشند؛ ولی بدون شک کافی نیست. تفکر انتقادی، موجب می‌شود که نظریه ادبی دچار زبان‌پریشی نشود؛ چراکه تفکر انتقادی مبتنی بر استدلال و خوداندیشی ژرف و گریز از مونولوگ است.

۳- اصول اساسی برای گفتگوی میان نظریه‌های ادبی نامتجانس

به باور بسیاری از پژوهشگران، نظریه ادبی غرب در دوران معاصر مبتلا به تک‌گویی است (Vide. Sun, 2001 & Shunqing and Yu, 2003b: 91 & Shunqing, 2008: 10, 13) که موجب شده شکاف‌های نظری و کاربستی قابل‌توجهی در آن به وجود آید و تنها راه برون‌رفت، اتخاذ رویکرد دیالوگ‌مدار با دیگر فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست؛ رویکردی که پیشینه آن به گزارش‌های افلاطون از مکالمات حقیقت‌جویی سقراط می‌رسد (Vide. Zappen, 2004) و امروزه در حوزه‌هایی مانند فلسفه، بلاغت، روانشناسی و ارتباطات از آن بحث می‌شود (Vide. Womack, 2011; Kent & Taylor, 2002).

از نظر افلاطون دیالوگ، یعنی پرسیدن و پاسخ‌گفتن و توانایی دادن تعریف یک چیز به دیگری و گرفتن تعریف درستی از او، تنها شیوه رسیدن به زیبایی مطلق و وقوف به حقیقت (افلاطون، ۱۳۸۰: ۲/ ۵۳۲) بود. فلاسفه و بلاغیون، دیالوگ را به‌مثابه یکی از اخلاقی‌ترین اشکال ارتباطات دانسته و از ابزارهای جداسازی حقیقت از کذب گفته‌اند. در روابط عمومی، دیالوگ به‌مثابه «ارتباط با عموم مردم در مورد مسائل» فهم می‌شود که در اثر یک چرخش نظری به مدیریت ارتباطات میل می‌کند (Grunig & Hunt, 1984) و ارتباطات را به عنوان ابزار روابط معرفی می‌کند (Vide. Botan, 1992). مفهومی که از دیالوگ در این نوشتار مد نظر است، بیش از آنکه مبتنی و متعهد به آراءِ متفکرانی مانند هامان، کی‌یر کگارد، میخائیل باختین، پائولو فرایر، مارتین بوبر و دیوید بوهم باشد، بیشتر مبتنی بر ضرورت‌های مطالعات تطبیقی، تجربه و پژوهش‌هایی است که در حوزه بوطیقای تطبیقی در فضای گفتمانی خارج از غرب انجام شده‌است.

۳-۱- اصل استقلال گفتمان

گرماس در نشانه‌شناسی گفتمانی «اصل استقلال گفتمان» را طرح کرد و گفتمان را به‌مثابه یک کلیت معنادار از جهان زندگی دانست. بنا به آینده مورد انتظار نظریه ادبی، می‌توان ضمن عبور از گرماس، به نوعی پدیدارشناسی گفتمان مبتنی بر دیالوگ دست یافت که سازنده گفتمان دیگری به نام نظریه ادبی جهانی است. شآن‌کینگ (2003a) عیناً «اصل استقلال گفتمان» را در رساله‌اش آورده‌است و مجدداً در چند تحقیق دیگر و به‌ویژه کتاب *تنوع نظریه‌های ادبیات تطبیقی* (2014: 248) طرح کرده‌است و معتقد است که ارتباط میان نظریه‌های ادبی نامتجانس مسأله زبان نیست بلکه مسأله «گفتمان» است. «گفتمان» به زبان یا گفتار در معنای عام اشاره ندارد، بلکه به اصول ساختار معنای فرهنگی با همراهی نظریه تحلیل گفتمان تأکید دارد (Shunqing, 2008 : 3-4). این اصول، اندیشه، بیان، ارتباطات اصیل کدگذاری‌شده یک سنت فرهنگی خاص، تاریخ اجتماعی و پیشینه فرهنگی را شامل می‌شود. شآن‌کینگ می‌گوید برای ارتباط میان نظریه‌های ادبی نامتجانس، دیالوگ دوطرفه اهمیت زیادی دارد. بنابراین می‌باید اصول اساسی مشترک دو طرف را تنظیم کرد. او می‌افزاید که مطمئناً برای ساخت چنین گفتمان دوجانبه‌ای -که البته، فرایندی پیچیده است- می‌باید به پاک‌سازی نظام فرهنگی شخصی، ترجمه و معرفی اصطلاحات، بحث در مورد زمینه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی و غیره پرداخت (Ibid: 4). آنچه در اینجا می‌بایست به‌وضوح مقدم

بر بحث اصل استقلال گفتمان به منظور برقراری دیالوگ گفتمانی و گفتمان مشترک مورد بحث قرار می‌گرفت، ضرورت ایجاد دال کانونی هویت نظری و «نظام خود-گفتمان بومی» به‌مثابه یکی از طرفین دیالوگ است. بنابراین، دیگر ادبیات‌ها، می‌باید ضمن پذیرش سایر نظریه‌ها، در شکل‌گیری گفتمان نظریشان اهتمام بورزند و با تکیه بر نبوغ نظریه‌پردازانه، ادبیات، تاریخ و فرهنگشان آن را صورت گفتمانی ببخشند.

از منظر تبارشناسی فوکو، مفاهیمی مانند گسست و هم‌بودگی گفتمان‌ها، می‌تواند تعین و استقلال گفتمان نظریه ادبی بومی را بکاهد و فضایی را برای دیالوگ فراهم سازد؛ اما تعیین میزان این استقلال مورد غفلت واقع شده‌است. تصور قطعیت در استقلال گفتمان نظریه ادبی شرق یا غرب، زمینه‌ساز برتری‌جویی و سلطه گفتمان مسلط خواهد شد، درحالی‌که نسبیتِ اصل استقلال، دیالوگ‌محورتر است. از آن‌گذشته، نکته خیلی مهم در دیالوگ مبتنی بر این اصل این است که مفهوم استقلال، ناظر بر موضوع دیالوگ است. به بیان دقیق‌تر، در موضوعات مشترک، متشابه و متجانس نسبیت و در تمایزها قطعیت مفروض است.

از این‌رو، «تعیین حدود گفتمان» نسبت به «اصل استقلال گفتمان» مهم است. با توجه به رویش مدرن مفهوم ملت و از سوی دیگر، تجربه و حافظه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی شرق در خصوص استعمار و استثمار، چگونه می‌توان آغاز و پایان مرز یک گفتمان را معین کرد و از تنش‌های مخرب در امان ماند؟ مثلاً تعیین مرز گفتمانی نظریه ادبی فارسی، عربی و ترکی از همدیگر به‌هیچ‌وجه ساده نیست. بار ایدئولوژیکی مخرب این اصل، می‌تواند منجر به نوعی استبداد نظریه ادبی بومی بشود و دیالوگ را ساقط کند. برای تحقق دیالوگ راستین، مهم است که پیوسته به یاد آورد که منظور از «اصل استقلال گفتمان نظریه ادبی بومی»، رهایی از تک‌گویی نظریه ادبی غرب و محدودیت‌های نظریه ادبی بومی و امکان بهره‌مندی از نظریه‌های ادبی متنوع غربی و شرقی‌است، چنانچه این امر منجر به سلطه و استبداد نظریه ادبی بومی بشود -چنانکه بعضاً در گفتمان علوم انسانی وطنی شاهدیم- و به‌مثابه نظریه‌ای توتالیتر عمل کند، نقض غرض خواهد بود. بنابراین، اصل استقلال باید بتواند توان و بُرد نظریه ادبی معاصر و بومی را افزایش دهد و نباید منجر به انزوا و انزواطلبی شود. همچنین این اصل مستعد ایدئولوژی دیگری‌سازی و بیگانه‌سازی -منع کاربستی نظریه‌های غیربومی- و توهم نظریه‌پردازی است، که می‌باید از آن احتراز کرد.

۳-۲- اصل برابری گفتمان

برابری گفتمان، اصلی‌ست که با تبعیض و ایجاد طبقه نظری مقابله می‌کند و فرصت‌ها و تعهدات برابری را حین دیالوگ نظریه‌های ادبی ناهمگن فراهم می‌سازد. براساس رویکرد هستی‌شناسانه فلسفه جان‌لاک می‌توان تصور کرد نظریه‌های ادبی نامتجانس آغاز و هستی و سرشت مشابهی دارند و ناهمگنی‌ها ناشی از تفاوت‌های معرفت‌شناسانه و روش‌شناسانه است، بنابراین نوعی برابری و تمایز میان نظریه‌های ادبی نامتجانس وجود دارد. ذکر این نکته مهم است که طرفداری از اصل برابری دیالوگ میان نظریه ادبی غرب و غیرغرب، ناشی از تجربه و استدلال پسااستعماری متأثر از احساسات و عواطف ملی و شخصی نیست، بلکه دیالوگ برابر میان نظریه ادبی غیرغربی و نظریه ادبی غربی براساس تصدیق «نامتجانس‌بودن» نظریه‌های ادبی‌است. از این‌رو، لفظ «برابر» در این اصل، مؤید «ماهیت و سرشت برابر» نظریه‌های نامتجانس نیست؛ بلکه رساننده برابری در دیالوگ بنا به برابربودن در «جنس نظری»است. ارتباط این اصل، با اصل استقلال گفتمان بسیار حیاتی است چراکه به موجب اصل استقلال گفتمان هر نظریه‌ای مستقل خواهد بود و این واقعیت که نظریه ادبی غرب از سلطه و برتری برخوردار است، ممکن است تلاش های هویت‌طلبانه و استقلال‌طلبانه دیگر نظریه‌ها را شورش نظری و هژمون‌برانداز قلمداد کند و مکانیسم‌های سرکوب و مقابله را فعال کند، اما وضع و پذیرش دوسویه این اصل تضمینی برای برقراری دیالوگ است.

شآن‌کینگ معتقد است رسیدن به برابریِ واقعی در ارتباطِ میان نظریه‌های ادبی نامتجانس بسیار دشوار است، رهاکردن یا نادیده‌گرفتن این اصل، محکوم به هژمونی فرهنگ برتر می‌شود (Shunqing, 2008 : 4). بنابراین هر نوع غرب‌گرایی نظری سخت یا نرم، مبتنی بر خودزنی فرهنگی و علاقه‌مند به جایگزین‌کردن، ناشی از هژمونی نامرئی نظریه‌های ادبی غربی است. بر این اساس می‌توان ایده نظریه ادبی جهانی را که از غرب نشأت گرفته‌است، به نوعی به خودویرانگری هژمونی نظریه ادبی غرب تفسیر کرد؛ چراکه هژمونی‌ها در صورت ازدست‌دادن تفوق و برتری بیرونی خودشان به خودویرانگری درونی گرایش پیدا می‌کنند (نک. مک‌لین، ۱۳۸۷: ۴۴۰). شآن‌کینگ برای تبیین اصل برابری از این نمونه تاریخی یاد می‌کند که در ارتباطات میان‌فرهنگی چین و غرب در قرن بیستم، با غفلت از اصل برابری، زمانی که چینی‌ها در حال جذب نظریه‌های ادبی جدید جهان خارج بودند، به خوداندیشی دردناکی رسیدند، که باعث شد فرهنگ چینی یا نظریه ادبی چینی دچار «زبان‌پریشی» بشود و در مواجهه با برخوردِ فرهنگی دراماتیک، ایدئولوژی‌های متفاوتی نسبت به غرب نشان بدهد

(Shunqing, 2008 : 4). وی همچنین می‌افزاید تقریباً تمام نظریه‌های ادبی غرب از افلاطون تا ارسطو، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در نظام‌های غیر غربی شناخته شده‌اند، درحالی‌که دیالوگ و به‌ویژه اصل برابری گفتمان را نادیده گرفته‌اند. در نتیجه، غالب ادبیات‌های نامتجانس با جذب گفتمان نظری خارجی، گفتمان نظری داخلی‌شان را فراموش کرده‌اند و به‌جای غنی‌سازی گفتمان بومی با کاربست نظریه خارجی، در خودشان پیوند زده و کاملاً جایگزین کرده‌اند و در این میان شیوه اندیشه، بیان، مقوله‌های نظری و رویکردهای اساسی‌شان را از دست داده‌اند، و رفته‌رفته تأیید مفهوم ملت برایشان دشوار خواهد شد. در دهه اخیر برخی ادبیات‌های غیرغربی نظیر چین، ژاپن، هند و ترکیه نسبت به ابتلای به «زبان‌پریشی» فرهنگی آگاه شدند و برای بهبود و بازگشت به گفتمان نظریه ادبی کوشیده‌اند. «زبان‌پریشی» چه به معنای از دست‌دادن گفتمان بومی ملی باشد یا نشانگر تغییر شاخه دانش، ناشی از بی‌تفاوتی یا ازدست‌دادن حس برابری در برخورد میان‌فرهنگی و دیالوگ است. تجربه تاریخی نشان می‌دهد که پیش‌شرط دیالوگ مؤثر بین نظریه‌های ادبی نامتجانس، پیروی از اصل برابری گفتمان است. در غیر این صورت «دیالوگ» می‌تواند به «مونولوگ» و افق نابرابری تبدیل شود (Ibid: 4-5). شایگان از جمله کسانی است که بروز این مسأله را در ایران گوشزد کرده‌است: «ایرانی‌ها در عصر کنونی در پی پیروی از مکتب‌های غربی، فرهنگ خویش را گم کرده‌اند. اما باید به آن نقطه آفریننده هنر و خلاقیت که پس از هر بحران به آن رجوع می‌کردند، بازگردند در این صورت است که به قول حافظ، می‌توانند فلک را سقف بشکافند و طرحی نو در اندازند (۱۳۸۱: ۲۰۲).

تأکید بر غنی‌سازی و تقویت گفتمان بومی نظریه ادبی، سویه افراطی و تفریطی دارد که امروزه با اصطلاح «بومی‌سازی نظریه ادبی» در محافل دانشگاهی رواج یافته‌است و عموماً و چه بسا عامداً با «نظریه‌پردازی ادبی» خلط می‌شود. در کاربست نظریه غربی در متون بومی و تناسب یا عدم تناسب آن مهم است که بدانیم اول اینکه منتقد می‌باید مجهز به تفکر و ابزار انتقادی باشد؛ ثانیاً، وظیفه منتقد ادبی تنها تطبیق نظریه با متن بومی و استخراج شواهد تأییدکننده نظریه نیست و هر منتقدی در کنار نقد و ارزیابی اثر، می‌باید به‌مثابه یکی از مفسران و منتقدان نظریه ادبی ظاهر بشود.

۳-۳- اصل ایضاح دوجانبه

از اصول مهم دیالوگ گفتمانی «اصل ایضاح دوجانبه» است. این اصل، برای کنارگذاشتن تمام تفسیرها و پیش‌فرض‌های یک‌جانبه، جزم‌انگارانه، اقتدارگرایانه، آوانگاردانگارانه و نخبه‌گرایانه در هرگونه دیالوگ گفتمانی است که بتواند منجر به نزاع، برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی گفتمانی بشود. هدف این اصل تنها ایضاح دوجانبه اشتراکات نیست، و حتی نگاه صرفاً ابزارگرایانه را نمی‌پسندد؛ بلکه روی فهم و ایضاح تفاوت‌ها و تمایزها و مسئولیت ایضاحی دوجانبه طرفین تأکید دارد. تنها در این صورت، می‌توان به آینده مفصل‌بندی دیالوگ گفتمان‌های نامتجانس ادبی، به‌مثابه گفتمان ادبی جهانیِ تئوریزه‌شده و جانشین گفتمانی برای نظریه ادبی معاصر امیدوار بود. شآن‌کینگ معتقد است «مطالعه ایضاحی» که رسماً توسط پژوهشگران تایوانی گوتی‌ین هُنگ[1] و چِن هُویی‌هووا[2] در ۱۹۷۶ طرح شد، منطبق با «ایضاح یک‌جانبه» بود و پیش از آن، مطالعه ایضاحی به‌مثابه یک رویکرد در مطالعات پژوهشگران چینی مانند وَنگ گواُوِی[3]، وو می[4] و ژِی گُوآن‌چَن[5] به کار رفته‌است. در ۱۹۹۲ دو وِی[6] مجدد این مفهوم را طرح کرد و درباره آن نوشت «کانون مطالعه ایضاحی درک ادبی متقابل و میان‌فرهنگی» است. سپس در ۱۹۹۵ شآن‌کینگ، در رساله‌اش از «مطالعه ایضاحی» به عنوان یکی از پنج روش‌شناسی اصلی مکتب چینی نام برد. اما برای نخستین‌بار، چن دان[7] و لُو شیانگ‌یو[8] (1988) «ایضاح دوجانبه» را در کتاب *بررسی اجمالی ادبیات تطبیقی* بسط دادند و نوشتند «ایضاح به‌هیچ‌وجه، مطالعه یک‌جانبه نیست، بلکه یک شیوه دوجانبه یا متقابل است. این باور که تنها نظریه ادبی ملتی خاص توان ایضاح دیگری را دارد و باور افراطی‌تر مبنی براثرگذاری ادبیات یک ملت خاص بر ادبیات دیگر -درحالی‌که هرگز از ادبیات سایر ملل تأثیر نپذیرفته‌است- از نظر نظری قابل‌دفاع نیست» (Shunqing, 2008 : 5-6). دیگر پژوهشگران چینی مفاهیم دیگری نظیر شناخت متقابل، تصدیق متقابل، متممیّت را که به مفهوم «ایضاح دوجانبه» نزدیک است، مطرح کرده‌اند (Vide. Yue, 2016: 90). آنچه

1. Gu Tianhong
2. Chen Huihua
3. Wang Guowei
4. Wu Mi
5. Zhu Guangqian
6. Du Wei
7. Chen Dun
8. Liu Xiangyu

شآن‌کینگ از ایضاح دوجانبه اراده می‌کند این است که در دیالوگ گفتمان‌های نامتجانس، به منظور ایجاد گفتمان ادبی تازه، تنها جذب نظریه‌های ادبی غیربومی کافی نیست؛ بلکه ایضاح و تفسیر ادبیات و نظریه‌های سایر ملل مزایای چشمگیری دارد. علاوه بر آن، باید همچنان‌که نظریه‌های دیگران را «وارد» می‌کنیم، نظریه خودمان را نیز «صادر» کنیم. به عبارت دیگر می‌باید حداقل احساس و شعور «صادرات» را داشته باشیم، یعنی؛ در دیالوگ باید بر اهمیت کاربرد گفتمان و صادرات گفتمان آگاه باشیم (Shunqing, 2008 : 5).

تأکیدی که شآن‌کینگ در برقراری تعادل میان واردات و صادرات فرهنگی و نظری دارد از چند نظر نیازمند تأمل است. نخست مسأله امپریالیسم پژوهشی و نظری و رابطه میان قدرت سیاسی- اقتصادی و توسعه فرهنگی با صادرات فرهنگی است. چنانکه برخی اشاره کرده‌اند ملل برتر سیاسی، اقتصادی با صادرات فرهنگی بیشتر مشخص می‌شوند؛ به نحوی که ملت‌های فروتر ناگزیر به جذب، همسویی و مانندگی به آنها هدایت می‌شوند؛ چنانکه دیالوگ کنونی نظریه ادبی غرب و شرق و حتی در آثار ادبی به‌وضوح نابرابر است. به نظر شآن‌کینگ این نابرابری تنها به دلیل موقعیت برتر سیاسی‌ـاقتصادی نیست و مثال‌های نقضی مانند خود چین، ژاپن و بریتانیا دارد. مثلاً چین علاوه بر آنکه قدرت اتمی است، از نظر صادرات اقتصادی هم‌اکنون رتبه نخست را داراست ولی از نظر صادرات فرهنگی و به‌ویژه نظریه ادبی در وضعیتی فروتر و نابرابر به‌سر می‌برد. بنابراین دلیل اصلی سهم برجسته نظریه‌پردازان ادبی آمریکایی، موفقیت آنها در به‌ارث‌بردن نوآوری‌ها و سنت نظریه ادبی غرب است؛ امری که در اثر استعمار و عوامل داخلی دیگر در چین و هند و غیره به تأخیر افتاده‌است و میراث باستانی‌شان شکوفا نشده‌است.

ایضاح دوجانبه را می‌توان حد تعادل دو اصطلاح افراطی «غیرستیزی» و «غیرگرایی» در گفتمان‌های علمی دانست؛ که تجویز آن نه تنها مبتنی بر به‌کارگیری گفتمان غیر و الهام از آن برای گفتمان بومی است؛ بلکه شهامت نشان‌دادن نظریه غیربومی در بافت بومی است. تنها در این صورت می‌توان گفت که گفتمان نظری نوین بومی، برخوردار از ویژگی‌های ملیّت و جهانی‌سازی است. در این مورد شآن‌کینگ آقای وانگ گواوی[1] را نمونه‌ای عالی می‌داند. همچنین لی‌سیچو[2]را به دلیل کاربست نظریه ادبی چینی «پوچی و پری[1]» برای توضیح آثار کوندرا[2] ستایش می‌کند (Shunqing, 2008 : 6).

1. Wang Guowei
2. Li Siqu

۳-۴- اصل جست‌وجوی نقاط اشتراک با حفظ تمایز و مکمل‌های دوجانبه ناهمگونی

روش «مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌ها» از روش‌های مهم و معمول در حوزه مطالعات تطبیقی‌است ولی آنچه تحت عنوان اصل«جست‌وجوی نقاط مشترک با حفظ تمایز» در اینجا آمده‌است، با روش سنتی مقایسه‌ای از چند جهت متفاوت است. نخست اینکه روش مقایسه سنتی مونولوگ‌محور است ولی این اصل دیالوگ‌محور است. از سوی دیگر در این اصل برخلاف روش مقایسه‌ای سنتی، به‌جای «تفاوت» بر «تمایز» تأکید می‌شود. همچنین بخش متمم این اصل یعنی«مکمل‌های دوجانبه ناهمگونی» در پارادایم جهانی‌سازی قرار دارد، به نحوی که امکان نمایش فرهنگ جهانی با دیدگاهی فراگیر و باز را ممکن می‌سازد تا بتوان نظریه‌ای معقول‌تر از مدل کنونی ساخت. شآن‌کینگ از لیو جیمینگ[3] نقل می‌کند که «آغاز ادبیات تطبیقی چینی و غربی جستجوی اشتراکاتشان است، اما هدف واقعی کشف ارزش تمایزهاست» (Shunqing, 2008 : 37). یوان هگزینگ[4] می‌گوید: «ادبیات، چه ادبیات چینی یا ادبیات غربی، چیزهای مشابهی دارند»، از این‌رو، اشتراکات مبنای شکل‌گیری پژوهش‌های تطبیقی است؛ که به بررسی‌های گسترده‌تری در مورد تجلی‌های ادبی متمایز ناشی از محیط، زمان، آداب و رسوم و فرهنگ ختم می‌شود (Shunqing, 2008 : 6). تأکید بر «اشتراکات» مفید معنی تمرکز بر «ملیت» و ارزش‌گذاری است؛ که براساس اصل «مکمل‌های دوجانبه» ضمن برقراری ارتباط، زمینه اخذ و یادگیری نظریه غیربومی و تلفیق و ترکیب آن را مهیا می‌کند و خلأ نظریه بومی را پوشش می‌دهد. در همین راستا شآن‌کینگ معتقدند که اساساً ادبیات تطبیقی دو کارکرد دارد: کارکرد ارتباطی برای تعامل با اشتراکات میان ادبیات‌های نامتجانس و تلفیق و آمیزش آنها؛ و کارکرد مکملی برای تشخیص تمایزها و برجسته‌کردن ملیت، فردیت و ارزش خاص هر ادبیات، به منظور دستیابی به مکمل‌های متقابل دوجانبه و کاربست آنها (Ibid : 6). همچنین وی در کتاب *مقایسه بوطیقای چینی و غربی* می‌نویسند: «علی‌رغم تفاوت‌های چشمگیر ملیتی در نظریه ادبی چینی و غربی و مغایرت و مخالفت کامل در برخی مفاهیم، زمینه‌های مشترک زیادی با هم دارند» (Ibid : 6). بنابراین مغایرت‌ها، مخالفت‌ها، تمایزها و کلاً فردیت‌های نظریه‌های نامتجانس است که شکاف نظریه ادبی جهانی را پر می‌کند.

---

1. Emptiness and Fullness (Xu Shi Xiang Sheng)
2. Milan Kundera
3. Liu Jieming
4. Yuan Hexiang

از آنجا که مشابهت، ادعای این‌همانی نیست، پیوسته در کنه مفهوم آن نوعی تمایز منـدرج است، بنابراین توجه به مسأله تعیّن و تشخص نظریه‌های ادبی نامتجانس اهمیت بسـزایی دارد؛ به‌ویژه که گـاه برخـی در پـژوهش تطبیقـی بـر اثـر انگیزه‌هـای ایـدئولوژیک ناسیونالیسـتی و گفتمانی، به مدد ساده‌سازی مدعی این‌همانی‌ها و حتی برتری و اثرگـذاری بلاوجـه می‌شـوند. شآن‌کینگ در مورد چیستی خودِ «تمایز» در نظریه‌های ادبـی نامتجـانس بحثـی نمی‌کنـد؛ و فقط در بخش حالت‌هـای دیـالوگ نظریـه‌های ادبـی بـه برخـی مصـادیق آن از قبیـل تمـایز گفتمانی، رویکردی، تفسیری، مقرراتی، رده‌ای و فهرستی اشاره می‌کند. به نظر می‌رسـد تمـایز هر آن چیزی است که در نظریه و فرمول‌بندی آن اثر گذاشته باشد، بنـابراین عنصـری کـه در نظریه اثرگذار نباشد تمایزآفرین نیست! با توجه به ایده مرکزی این نوشتار -دیالوگ- می‌تـوان گفت که تمایز، انحصار صوری و کارکردی نظریه یا اجزای نظریه -با شرط تأییـد دوجانبـه- در حین دیالوگ است. این امتیاز برحسب تقابل و تضاد و یـا احاطـه و شـمول در دیـالوگ میـان نظریه‌های نامتجانس درک می‌شـود؛ بنـابراین تعـیّن و تشـخص نظریـه‌های ادبـی نامتجـانس مبتنی بر تمایز تقابلی و یا تمایز احاطی است. استخراج، شـناخت و تبارشناسـی نقـاط متمـایز نظریه‌های ادبی نامتجانس، با توجه بـه عوامـل محیطـی، فرهنگـی و تـاریخی در شـکل‌گیری نظریه‌ها و برهم‌کنش نظریه‌ها و بروز دگرگونی‌ها، دگردیسی‌ها و ظهور نظریه‌های دیگـر امـری پیچیده و دشوار است که لزوم دیالوگ میان نظریه‌های نامتجانس را تشدید می‌کند. به عنـوان نمونه، شآن‌کینگ به برخی ویژگی‌های متفاوت و مشترک میان نظریه ادبی چینی «شعر هـیچ تفسیر مسلم و قطعی ندارد» و «هرمنوتیک» غربی، و میان «آشنایی‌زدایی» و «چی – ژنـگ[1]» و نظریه تانگوبین[2] و همچنین میان نظریه زبان، تصاویر، معنا در نظریه چینـی و نظریـه سـطح متنی در نظریه غرب اشاره کرده‌است (Shunqing, 2008 : 7). گو زوژآو[3] نیز تفاوت و هم‌افزایی میان نظریه ادبی چینی و غربی را در یـک نمونـه از مـدل‌های زیبایی‌شـناختی ایـده‌آل نشـان داده‌است. او پس از مقایسه نظریه پروتوتایپ غربـی و نظریـه تصـویر چینـی[4]، بـه ایـن نتیجـه می‌رسد که: «نظریه پروتوتایپ» غربی برای اصلاح و جبران کاستی‌های نظریه خشکی[5] چینـی کاراست درحالی‌که نظریه بلوغ و کمال[6] چینی، می‌تواند شکاف نظریه ادبی مدرن را پـر بکنـد.

1. qi-zheng: (Oddness/Commonness)
2. Tongbian: (Continuity and Change)
3. Gu Zuzhao
4. yi-jing or yi-xiang (Image theory)
5. yixiang
6. yi-jing

چراکه شکوفایی مدرنیسم غرب، اهمیت مدرن و امروزی «نظریه خشکی» را نشان می‌دهد. پس از تولد مکتب تصویرگرایی در غرب، شاعران از اشعار مستقیم و سطحی ناراضی بودند و امپرسیونیست ذائقه آنها را از اصالت و صحت و واقعیت‌مندی به پیروی از زیبایی‌شناسی حالت‌های هنرمندانه تلویحی تغییر داد. پژوهشگران متأخر و مدرن غربی متوجه شده‌اند که موضوعات هنری نه تنها زندگی واقعی را شامل می‌شود بلکه شامل تصاویر مبهم و تمیزنادادنی نیز می‌شود. اگرچه هنوز چنین درکی از علاقه «بدعتکاری فراتر از تصاویر» چینی دور است، ولی نشان می‌دهد که در سایه دیالوگ و اصول آن، احتمال پذیرش و جذب «نظریه خشکی» از سوی غرب در آینده وجود دارد (Ibid: 39).

۴- نتیجه‌گیری

در کنار اصول اساسی دیالوگ نظریه‌های ادبی نامتجانس که -در سطح ماکرو تحت عناوین اصل استقلال گفتمان، اصل برابری گفتمان، اصل تفسیر دوجانبه و اصل جستجوی معیارهای مشترک با حفظ تفاوت‌ها- مطرح شد، برای دیالوگ مؤثر میان نظریه‌های ادبی ناهمگن و نامتجانس اصول دیگری نیز وجود دارد، به‌عنوان‌مثال، « اصل پذیرش تنوع و تکثر نظریه‌های ادبی بومی و غیربومی»، «اصل مبنا و موضوع واحد دیالوگ»، «اصل اتخاذ منظر جامع، منطقی و واقع‌بینانه نسبت به اصالت نظریه‌ها»، «اصل پرهیز از سوگیری نظری»، «اصل پویایی نظریه بومی» و «اصل ذاتی‌بودن اشتراکات و مشابهات»، «اصل موجودیت شبه‌نظریه»، «اصل اجتناب از ترویج یک جانبه نظریه ادبی» و «اصل اصرار بر مستندات و مؤیدات متنی و ادبی و غیره در تبیین نظریه بومی» و بقیه موارد که در این مجال امکان پرداختن به آنها میسر نیست.

در نتیجه، چنانکه روند تعاملات ادبی و فرهنگی نشان می‌دهد، مسلماً قرن بیست‌ویکم، قرن دیالوگ فرهنگ‌های مختلف با یکدیگر است و همنوا با توسعه فرهنگ جهانی، می‌باید برای ایجاد گفتمان، استراتژی‌های خودمان را تنظیم کنیم و ضمن جهانی‌سازی گفتمان نظریه ادبی خودمان، نظریه‌های ادبی دیگر را جذب کنیم. فقط به این طریق می‌توان از «زبان‌پریشی» بومی و مونولوگ نظریه ادبی غرب خارج شد و نظام نظریه ادبی خود را بازسازی کرد. آنچه در نوشتار بالا آمده‌است، مقدمه و مبانی نظری چنین حضوری در عرصه دیالوگ نظریه ادبی است.

پی‌نوشت

۱- از جمله نوشتار صیادکوه (۱۳۸۵) «جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه‌های ادبی سنتی و نوین»؛ و مقاله رضوانی (۱۳۹۰) با عنوان «دو سوءِ تفاهم در بحث نظریه‌های ادبی»؛ و پژوهش انوشیروانی (۱۳۹۰) با عنوان «ضرورت آشنایی با نظریه‌های ادبیات تطبیقی در ایران»؛ و تحقیق ذکاوت (۱۳۹۱) با عنوان «تبیین چالش‌ها و ظرفیت‌های رابطه نقد و نظریه ادبی و ادبیات تطبیقی»؛ و پایان‌نامه کارشناسی ارشد رحیمی (۱۳۹۱) با عنوان «نقش نظریه‌های ادبی در خلق آثار ادبی، با توجه به اندیشه‌ها و سروده‌های یدالله رؤیایی»؛ و مقاله امن‌خانی و علی‌مددی (۱۳۹۱) با عنوان «درد یا درمان؛ آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر»؛ و تحقیق محمدی کله‌سر (۱۳۹۲) با عنوان «گزینش متن و روش‌شناسی مطالعات ادبی»؛ و پژوهش محمدی (۱۳۹۲) با عنوان «پیوند میان حافظ ایرانی و آموزه‌های غربی نقد جدید»؛ و مقاله جلیلی تقویان (۱۳۹۲) «صورت‌گرایی و *تاریخ جهانگشای جوینی*»؛ و مقاله امن‌خانی و علی‌مددی (۱۳۹۴) با عنوان «*منطق‌الطیر* عطار: چندصدایی یا هم‌صدایی؛ نگاهی به تقدیر تراژیک نظریه‌های ادبی در ایران: مطالعه موردی منطق مکالمه باختین»؛ و پژوهش امن‌خانی (۱۳۹۵) با عنوان «نقد نظریه‌زدگی: کاربست نادرست نظریه‌ها با تأکید بر مقالات مربوط به آراء باختین»؛ و تحقیق امن‌خانی (۱۳۹۵) با عنوان «نگاهی انتقادی به پژوهش‌های شالوده‌شکنانه در ایران»؛ و سخن سردبیر دکتر فتوحی (۱۳۹۵) با عنوان «متون کهن فارسی و نظریه ادبی مدرن»؛ و مقاله امن‌خانی (۱۳۹۶) با عنوان «اقتدار نظریه در پژوهش‌های ادبی معاصر؛ نگاهی آسیب‌شناختی به نسبت متن و نظریه در پژوهش‌های نظریه‌محور»؛ و پژوهش قاسمی‌پور (۱۳۹۶) با عنوان «آسیب‌شناسی و نارسایی‌های درسنامه‌های نقد ادبی»؛ و مقاله عمارتی‌مقدم (۱۳۹۶) با عنوان «آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های مدرن در تدوین درس‌نامه‌های بلاغی»؛ و پژوهش عمارتی‌مقدم (۱۳۹۶) با عنوان «از اپوخه تا نوآوری‌های شاعرانه: آسیب‌شناسی کاربست روش پدیدارشناختی در پژوهش‌های ادبی حوزه فارسی»؛ و مقاله امن‌خانی (۱۳۹۷) «ما و ناگزیری‌مان از کاربست نظریه‌های ادبی؛ نگاهی انتقادی به کتاب سنت تصحیح متن در ایران پس از اسلام و کاستی‌های روش‌شناسانه آن»؛ و پژوهش محمدی کله‌سر (۱۳۹۷) با عنوان «نقد کاربرد نظریه ادبی در مقالات پژوهشی؛ با تأکید بر روایت‌شناسی ساختارگرا»؛ و مقاله طاهری (۱۳۹۷) با عنوان «جستجوی امر ناموجود؛ مقدمه‌ای بر دلایل فقدان نظریه و نظام نقد ادبی در ایران» که اغلب همه رویکرد نقدِ نقد دارند و به مسأله کاربست نظریه‌های غربی در متون فارسی تمرکز کرده‌اند.

۲- چینی ماندارین ((學說 (zh), 学说 (zh) (xuéshuō))، (理論 (zh), 理论 (zh) (lǐ lùn))، هندی (सिद्धांत (hi) m (siddhānt))، مجارستانی (elmélet (hu))، ایسلندی (kenning)، ژاپنی (理論 (ja) (りろん, riron), 学説 (ja) (がくせつ, gakusetsu))، کره‌ای (이론 (ko) (iron), 학설 (ko)

(North Korea) (riron) (ko) 리론 ,((hakseol)، مـائوری (ariā)، مغـولی ((onol) (mn) онол)، تاگـالوگ (huna)، ویتنامی (lý thuyết (vi), lý luận (vi), học thuyết (vi)).

۳- آذربایجـانی (nəzəriyyə, teoriya)، پشـتو (نظریـه (nazaryá) f (ps) ، تیـوری(tyorí) f (ps))، تاجیکی ((trít-sà-dii) (th) ทฤษฎี)، تایلندی (назария (tg) (nazariya), теория (teoriya))، ترکـی (kuram (tr), nazariye (tr) (obsolecent), teori (tr))، اردو (نظـــریہ(nazariya) f)، اویغـــوری (نەزەریيە(nezeriye)) و ازبکی (nazariya (uz), teoriya (uz)).

منابع

افلاطون، ۱۳۸۰. *دوره آثـار افلاطـون*، ترجمـه م.ح. لطفـی. ج۲و۳. تهـران: شـرکت سـهامی انتشـارات خوارزمی.

شایگان، د. ۱۳۸۱. *افسون‌زدگی جدید: هویت چهل‌تکه و سیار*، ترجمه ف. ولیانی، تهران: فرزان.

مک‌لین، ا. ۱۳۸۷. *فرهنگ علوم سیاسی آکسفورد*، ترجمه ح. احمدی. تهران: میزان.

Barnard, I. 2010. “The Difficulties of Teaching Non-Western Literature in the United States”. *Radical Teacher*, (87): 44-54.

Botan, C. 1992. “International public relations: Critique and reformulation”. *Public Relations Review*, 18(2): 149-159.

Cai, Z.q. 2002. *Configurations of Comparative Poetics: Three Perspectives on Western and Chinese Literary Criticism*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Cestre, C. 1918. “A French Method of Teaching Literary Criticism”. *The English Journal*, Vol. 7(6): 355-363.

Gershom Myers, D. 1994. “On the Teaching of Literary Theory”. *Philosophy and Literature*, Johns Hopkins University Press: Vol 18(2): 326-336.

Gorzka, G. and Piotrowski, E. 2016. *Knowledge Transfer between Germany and Russia: Drivers, Instruments and Impact*, Kassel: Kassel university press.

Grunig, J. E., Hunt, T. 1984. *Managing public relations*, Fort Worth. TX: Holt, Rinehart and Winston.

Gu, Z. 2002. “The Four Basic Fusion Patterns of Chinese and Western Literary theory”. *Literature Criticism*, vol. 3: 31-47.

Howlett, R. J. 2010. *Innovation through Knowledge Transfer*, Springer.

Jieming, L. 1993. *The Methodology of Comparative Literature*, Tianjing: Tianjing People’s Press.

Kent, M. L. & Taylor, M. 2002. “Toward a dialogic theory of public relations”. *Public Relations Review*, 28(1): 21-37.

Liu, J. J. Y. 1977. “Toward a Synthesis of Chinese and Western Theories of Literature”. Journal of Chinese Philosophy, (4): 1-24.

Mattisson, J. 2012. "Literary Theory in the Postgraduate Classroom: its role and challenges". *Lärarlärdom. Högskolepedagogisk Konferens i Kristianstad 2011*. Report 2012: 1. Kristianstad University Press: 4-9.

Miner, E. 1990. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Mirzababazadeh, B. F. & Ghasemi, P. & Anushiravani, A. 2015. "Comparative Poetics Today: Not Global without the Middle East". *SOCRATES*, 3(2): 30-47.

Panda, H. 2000. "Literary Ontology in India and the West: A Study in Comparative Poetics". In *Comparative Literature: Essays in Honor of Professor M.Q. Kha,* Edited by B. Kumar Das. Atlantic Publishers And Distributors: 17-34.

Payandeh, H. 2009. "Teaching Literary Criticism to Iranian University Students: Some Cultural Obstacles". *The Journal of Teaching Language Skills (JTLS) of Shiraz University* , (Previously Journal of Social Sciences & Humanities). Vol. 1(1). 58/4: 39-48.

Said, E. 1983. "Traveling theory". In *The world, the text, and the critic*, E. Said (Ed.). Cambridge: Harvard University Press: 226–247.

Shunqing, C. 1995. *A study on the basic theory characteristics and methodology system of Chinese School in Comparative literature*, Publisher (unknown).

Shunqing, C. 2008. "The discourse of literary theory and the dialogue between Western and Chinese literary theories". *Journal of Multicultural Discourses*, (3): 1–15.

Shunqing, C. 2014. *The Variation Theory of Comparative Literature*, New York: Springer-Verlag Berlin Heidelberg.

Shunqing, C. & Yu, Z. 2003a. "The Principles and Ways of the Dialogues between Chinese– Western Literary Theories". *Comparative Literature: East & West,* 5(1): 84–106.

Shunqing, C. & Yu, Z. 2003b. "Constructing the Chinese Discourse of Literary theory in Dialogue: its Basic Principles and Methods". *Social Science Study*, vol 4: 112-121.

Sun, Sh. 2001. "From the Monologue of Western Literary Theory to the Dialogue between Chinese Literary Theory and Western Literary Theory". *Literature Review 1*: 71-78.

Wang, N. 2014. "Earl Miner: Comparative Poetics and the Construction of World Poetics". *Neohelicon*, (41):415–426.

Womack, P. 2011. *Dialogue (The New Critical Idiom)*, London: Routledge.

Yue, D. 2016. *China and the West at the Crossroads: Essays on Comparative Literature and Culture*, Singapore: Springer Singapore.

Zappen, J. P. 2004. *The Rebirth of Dialogue: Bakhtin, Socrates, and the Rhetorical Tradition*, Albany: State University of New York Press.

DOI:10.22124/naqd.2020.14784.1861
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.9.2

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰
صفحات ۲۳۰-۲۰۳

تحلیل و بررسی رابطه ساختار روایی و فرایند تولید ارزش در گفتمان (مطالعه موردی: رساله‌الطیرهای فارسی و عربی)

سمیرا شفیعی [۱*]
دکتر حمیدرضا شعیری [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۷/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۱۴

چکیده

هر ساختار روایی متشکل از کنش‌هایی است. این کنش‌ها، پیوند با ارزش‌هایی را در دستور کار خود قرار می‌دهند. حال، در رساله‌الطیرهای فارسی و عربی، کنش‌ها چطور می‌توانند مولّد ارزش‌ها باشند؛ به نظر می‌رسد در رساله‌الطیرها، ارزش‌های متفاوت تحت تأثیر کنش‌ها، خلق و با ساختار روایی این آثار منطبق شده‌اند. بررسی‌هایی که با روش توصیفی _ تحلیلی، ابزار کتابخانه‌ای، و رویکرد ساختارگرایی (نظریه نمودِ نحویِ تودوروف) و نشانه - معناشناسی (نظام ارزش) انجام گرفت حاکی است کنشگران قبل از ورود به موقعیت نامتعادل، به عقد قرارداد می‌پردازند؛ سپس وارد توانش۱ و کسب ارزش‌های مجازی می‌شوند. در مرحله بعد، کنش صورت می‌گیرد. بعد از کنش، وارد توانش۲ و کسب ارزش‌های پتانسیل می‌شوند؛ سپس وارد مکانی می‌شوند که هم تنش عاطفی به همراه دارد و هم می‌تواند نیروی ایجادکننده موقعیتِ متعادلِ تازه و باعث دستیابی به ارزش اتیک شود. در مرحله بعد، کنشگران واردِ موقعیتِ متعادلِ تازه و کسبِ ارزشِ اتیک می‌شوند. در نهایت، وصال طیران به ابژه یا انفصال از آن بدین‌گونه است: اتصال به ابژه، نابودی و انفصال همیشگی از ابژه، اتصال مشروط به ابژه، اتصال/ انفصال نامشخص، تبدیل سوژه‌ها به ابژه. بر این اساس، دستورپایه رساله‌الطیرها عبارتند از: سفر - مناظره/ موعظه/ إنذار - خبرجستن و واصل شدن.

واژگان کلیدی: رساله‌الطیرها، ساختار روایی، نظام ارزش.

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه تربیت مدرس
* shafiee.mjs@gmail.com

۱- مقدمه

با رواج نظریات ساختاگرایانه، هر نظریه‌پردازی سعی کرد اجزای سازنده ساختارهای روایی را در الگوهایی ارائه کند؛ یکی از این نظریه‌پردازان، تودوروف[1] است. وی معتقد بود روایت‌ها می‌توانند به تکه‌هایی کوچک تجزیه و الگوپذیرشوند،گزاره‌هامی‌توانند پی‌رفت‌ها را شکل دهند و احساسِ روایتِ کاملی را ایجاد کنند (تودوروف، ۱۳۷۹: ۲۵۶-۲۵۷)؛ از طرفی، از دیدگاه نشانه - معناشناسی[2]، روایت‌ها با توجه به ساختارشان و کنش‌هایی که این ساختار را سبب می‌شوند، می‌توانند با ارزش‌هایی پیوند یابند. این گروه از نظریه‌پردازان در بحثِ اهمیت نظام ارزش در الگوی روایی خود تا جایی پیش می‌روند که ممکن بود الگوی روایی خود را الگوی ارزش روایت بنامند. از منظر ایشان، این ارزش‌ها در ساختار روایی به طُرُق مختلف امکان بروز می‌یابند.

در حوزه عرفان، یکی از موضوعاتی که مورد توجه عرفای قرون چهارم تا هفتم هجری بوده، بیان سلوک معنوی به وسیله داستان سفر مرغان به سوی سیمرغ است. رساله‌الطیرها از زبان طیران به تلاش روح انسان برای بازگشت به موطن اصلی، در قالب یک داستان با تمامی عناصر روایی حکایت دارند؛ بنابراین، حضور عناصر روایی در این متون، زمینه بررسی روایت‌شناسانه آنها را فراهم می‌آورد.

در بررسی روایت‌شناسانه رساله‌الطیرها، باید دید ساختار روایی این آثار چگونه است و کنش-های تشکیل‌دهنده این ساختار، چگونه تولید ارزش می‌کنند؟ این ارزش‌ها کدامند؟ و چطور می‌توان بین این ساختار و فرایند تولید ارزش تطبیق صورت داد؟ پژوهش حاضر بر این فرض استوار است که در این متون می‌توان میان ساختار روایی و فرایند تولید ارزش ارتباط برقرار کرد. ارزش‌هایی که در اثر کنش‌های هر ساختار شکل می‌گیرد متفاوت است و این ارزش‌ها به‌خوبی توانسته‌اند خود را با ساختار روایی رساله‌ها منطبق کنند. برای پاسخ به این سؤالات و بررسی فرضیه مذکور، از نظریه نمود نحویِ تودوروف (۱۹۶۹) و نظام ارزش از منظر نشانه - معناشناسی به شیوه توصیفی- تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای استفاده شده‌است. بدین صورت که ابتدا ساختار رساله‌ها (گزاره و پی‌رفت) را استخراج کرده، سپس به تحلیل ارتباط این ساختار و نظام ارزش پرداختیم.

1. Tzvetan Todorov
2. semiotics

در بررسی نگارندگان برای یافتن رساله‌الطیرها، به نمونه‌هایی دست یافتیم (مانند منطق‌الطیر خاقانی و سنایی، مجلس‌الطیور جفری چاسر[1]، هدهدنامه از مجمع‌الطیور، نمایش‌نامه پرندگان اثر آریستوفان[2]، افسانه قرونِ ویکتور هوگو[3]، پرنده آبی اثر موریس مترلینگ[4]و نظایر اینها) که از بین تمامی آنها، بنا به مؤلفه‌هایی چون نوشتاری بودن، به زبان فارسی و عربی بودن، دسترسی به آثار، تألیف و ترجمه بودن، تمثیلی‌رمزی بودن زبان، محتوای عرفانی، نمادِ روح بودنِ پرنده و تلاش برای بازگشت به عالم علوی، تنها *رساله‌الطیر* و *قصیده عینیه* ابن‌سینا، رساله محمد و احمدغزالی، *عقل سرخ* سهروردی، *منطق‌الطیر*عطار، *کشف‌الأسرار* مقدسی، رساله‌های چاچی و عین‌القضات را به عنوان نمونه در نظر گرفتیم.

۱-۱- پیشینه تحقیق

پیشینه این تحقیق را در سه مبحث بررسی کرده‌ایم: ۱- روایت‌شناسی رساله‌الطیرها: تحقیقات اندکِ این حوزه عبارتند از: مقاله «تحلیل ساختار روایی منظومه‌های عطار» نوشته بتلاب‌اکبرآبادی و رضی (۱۳۹۱)، نویسندگان این اثر با مبنا قراردادن آرای باختین با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی منظومه‌های *الهی‌نامه*، *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* عطار پرداخته‌اند. نتیجه این تحقیق حاکی است در ساخت صُوری روایت، سفرْ عنصر مرکزی و انسجام‌بخش این منظومه‌هاست. ساحت عرفانی و به تَبَع آن، مفهوم صیرورت و شدن، ساختار روایت این منظومه‌ها را تحت تأثیر قرار داده‌است. ساختار این منظومه‌ها، لایه‌لایه است که ساحت زبانی و صوری روایت، ارتباط دیالکتیک با ساحت بطنی و تأویلی دارد و همین امر به روایت، جنبه‌ای ذهنی داده‌است. مقاله «بررسی تطبیقی روایت‌پردازی در *رساله‌الطیر* غزالی و *منطق‌الطیر* عطار» نوشته کوپا (۱۳۹۰)؛ نویسنده در این اثر، به بررسی تطبیقی روایت در رساله‌های محمد غزالی و عطار پرداخته و به تأثیر روایت در پردازش متنی اشاره کرده‌است. از منظر این مقاله، وجوه تفارق این آثار، توجه ویژه عطار به بهره‌گیری از حکایت‌های میانی، استفاده از عناوین ابتدایی، شرح و تفصیل ماجراها و به صحنه آوردن شخصیت‌هایی گسترده و همه‌جانبه، عنایت خاص غزالی به خط روایی متصل، به تصویر کشیدن قهرمانان ناشناس و رعایت حداکثر ایجاز در روایت‌پردازی است. وجوه شباهتشان هم در بهره‌گیری از راوی دانای کل، بن‌مایه سفر، اشتراک مقصد نهایی

1. Geoffrey Chaucer
2. Aristofanes
3. Victor Marie Hugo
4. Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck

سفر، پویایی شخصیت‌ها و حاکمیت بی‌چون‌وچرای اقتدار الهی خلاصه می‌شود. این دو اثر اثبات می‌کنند که رساله‌الطیرها از منظر روایی قابل بررسی هستند.

۲- آثاری مرتبط با نظریه نمودِ نحویِ تودوروف: مقاله «تحلیل رساله‌الطیر شیخ اشراق بر پایه روایت‌شناسی» نوشته طاهری و همکاران (۱۳۹۰)؛ نویسندگان این اثر، براساس دیدگاه‌هایی که تودوروف و ژنت ارائه داده‌اند، به تعریف انسجامِ روایی رساله سهروردی پرداخته‌اند. نتایج این مقاله حاکی است سهروردی استفاده مناسبی از راوی اول‌شخص داشته و در بهره‌گیری از شگردهای مختلف از جمله در استفاده از زمان، ایجاد زمان سمبلیک و تعلیق، مانند داستان‌نویسان مدرن امروزی عمل کرده‌است؛ مقاله «نمود نحوی روایت در *مصیبت‌نامه* عطار نیشابوری» نوشته جواهری و نیک‌منش (۱۳۹۴)؛ در این اثر نیز نویسندگان با در نظر داشتن وجوه معنایی، کلامی و نحوی، سعی در تعریف الگوی نمودِ نحویِ *مصیبت‌نامه* داشته‌اند. نتایج این تحقیق حاکی است *مصیبت‌نامه* را می‌توان در یک پی‌رفت اصلی و چهل و دو پی‌رفت فرعی مطالعه کرد که از راه زنجیره‌سازی به یکدیگر متصل و همگی در اپیزودِ سومِ پی‌رفتِ پایه، درونه‌گیری شده‌اند. زنجیره‌سازی پی‌رفت‌ها، مراتب چهل‌گانه را از نظر روایی در طول یکدیگر قرار داده و این سفر چهل مرحله‌ای را در دل تحول بزرگ سالک به صورت درونه‌گیری قرار داده‌است. ما نیز در این مقاله اثبات خواهیم کرد که در حوزه بررسی رساله‌الطیرهای فارسی و عربی نیز این نظریه می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

۳- آثاری مرتبط با فرایند تولید ارزش در متون: شعیری در کتاب‌های *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵)، *راهی به نشانه - معناشناسی سیال* (۱۳۸۸) و مقاله «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸)، به تبیین این رویکرد پرداخته و الگویی برای تحلیل گفتمان ارائه کرده‌است. با نگاهی به سه حوزه پژوهشِ مطرح شده، مشخص می‌شود که تاکنون پژوهشی مستقل در حوزه ارتباط ساختار روایی و فرایند تولید ارزش از منظر نشانه - معناشناسی در رساله‌الطیرها صورت نگرفته‌است.

۲- چارچوب نظری

۲-۱- نظریه نمودِ نحویِ تودوروف

ساختارگرایان معتقد بودند در بررسی روایت باید آن را به واحدهای روایی کوچک تقسیم کنیم تا بتوانیم به ارائه قوانین ترکیب این واحدها دست یابیم (تودوروف، ۱۳۷۹: ۹-۱۰). در میان

روایت‌شناسان، تودوروف روایت را در سه نمود بررسی می‌کند: نمود معنایی، کلامی و نحوی. در نمود معنایی، دلالت‌های مفهومی روایت‌ها در ارتباط با هم مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ در نمود کلامی، روایت در چهار عنصر وجه، زمان، دید و لحن مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ و نمود نحوی به مطالعه ساختار نحوی روایت در دو سطح گزاره و پی‌رفت می‌پردازد. بُعد مدّنظرِ ما در این مقاله، نظریه نمود نحوی است. تودوروف، این نظریه را مطابق روش ساختارگرایی[1] و با کوچکترین واحد روایی آغاز می‌کند؛ کوچکترین واحد را گزاره می‌نامد و آن را به دو دسته تقسیم می‌کند: الف- گزاره‌های وصفی (شخصیت + وصف وی)؛ ب- گزاره‌های فعلی (شخصیت+ کنش[2] وی) (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۳۶۸). وی معتقد بود پنج گزاره زیر اگر در کنار یکدیگر قرارگیرند پی‌رفتی را شکل می‌دهند که بتواند احساس روایت کاملی را در روایت‌شنو[3] ایجاد کند: ۱- موقعیت متعادلی تشریح می‌شود؛ ۲- نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند؛ ۳- موقعیت نامتعادلی به وجود می‌آید؛ ۴- نیرویی موقعیت متعادل را برقرار می‌کند؛ ۵- موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۱۱_۱۱۰). وی معتقد است یک پی‌رفت کامل -همیشه و فقط- متشکل از پنج گزاره است. یک روایت با موقعیت متعادلی آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده‌است. پیامد آن، عدم‌تعادل است؛ سپس با عمل نیرویی در خلاف جهتِ نیروی قبل، تعادل برقرار می‌گردد (تودوروف، ۱۳۷۹: ۹۱).

افزون بر این، تودوروف توضیح می‌دهد که در هر روایت دو نوع اپیزود وجود دارد: ۱- اپیزود وضعیت: این حالت زمانی است که موقعیت متعادل اولیه و تازه‌ای را تشریح می‌کند؛ بر این اساس، هر روایت دو اپیزود وضعیت دارد: یک بار هنگامی که موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح می‌شود و یک بار هم زمانی که روایت به موقعیت متعادل جدیدی منتهی می‌شود؛ ۲- اپیزود گذار: این اپیزود هنگامی است که روایت از حالت متعادل خارج و وارد موقعیت نامتعادل می‌شود (همان‌جا).

پی‌رفت‌ها در روایاتی شامل چندین پی‌رفت، می‌توانند به سه شکل زیر با هم ترکیب شوند: ۱- درونه‌گیری: در این روش، یک پی‌رفت کامل فرعی در ضمن پی‌رفت اصلی قرار می‌گیرد و جایگزین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. رابطه میان این پی‌رفت‌ها می‌تواند رابطه توصیف علّی، توصیف استدلالی/ جدلی، تقابل و یا تأخیرانداز باشد؛ ۲- زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، یک

1. structuralism
2. action
3. narratee

پی‌رفت به طورکامل ذکر می‌شود و سپس، پی‌رفت کامل دیگری به دنبال آن می‌آید؛ ۳- تنـاوب: طبق این روش، گزاره‌های چندین پی‌رفتْ در هم تنیده می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۳-۹۴).

۲-۲- نظام ارزشیِ گفتمان از منظر نشانه - معناشناسی

به عقیده گرمس[1] و کورتز[2]، «نظام روایی براساس چرخه ارزش‌هـا در درون روایـت و براسـاس روابطِ بینِ کنش‌گران و انتقال ارزش‌ها» تعریف می‌شود (Greimas & Courtés, 1993 : 415). نشانه - معناشناسی مکتب پاریس تأکید دارد کـه سـازوکار روایـی در راسـتای تصـاحب ارزش شکل گرفته‌است؛ یعنی همه کنشگرانی که درون نظـام تعیّنـی و برنامـه‌محور، کـنش خـود را طراحی می‌کنند، در نهایت ارزشی را تصاحب نموده و از آنِ خود می‌کنند. این سـاختار همـان ساختار روایی کنشی ایجابی است که در آن قصد اصلی کنش‌گرْ فتح ابژه ارزشی اسـت، امـا در ساختارگرایی شکل دیگری از ارزش وجود دارد که انتزاعی است؛ یعنی براساس مفـاهیمی کـه در درون یک منطق معنایی و در ارتباطی تقابلی- سلبی قرار می‌گیرند، نمـایش داده می‌شـود. گرمس بر این اساس، ارزش‌ها را درون یک «مربع معنا»[3] قرار می‌دهـد(۱). در ایـن مربـع، یـک ارزش مفهومی در یک نظام سلبی، غائب می‌شود و امکان پدید آمـدن ارزش متقابـل را فـراهم می‌سازد (شفیعی و دیگـران، ۱۳۹۷: ۱۰۳). به عقیده گرمس، «در صورتی می‌توان دو واژه را متضـاد انگاشت که حضور یکی، حضور دیگری را در پی داشته باشد، همان‌طور که فقدان یکی، فقـدان دیگری را به دنبال دارد» (Greimas & Courtés, 1993 :29-33). نکته مهمی کـه در ارتبـاط با بحث ارزش در نظام ساختاری باید مـورد تأکیـد قـرار داد ایـن اسـت کـه ارزش می‌توانـد انتقالی یا انحصاری باشد. ارزش انتقالی سبب گشایش در تعامل می‌گردد؛ چراکه یـک ارزش امکان انتقال از یک کنش‌گر بـه کنش‌گـری دیگـر را دارد، امـا ارزش انحصـاری مـا را درون نظامی بسته قرار می‌دهد و ارزش را از چرخه انتقال خارج نموده و آن را مسـدود می‌نمایـد؛ به عنوان مثال، در نمـایش خسـیس مـولیر[4]، خسـیس وقتـی ارزشـی را تصـاحب می‌کنـد، بلافاصله آن را پنهان و از چرخه انتقال خارج می‌کند. به همین دلیل هـم، خسـیس نامیـده

1. Algirdas Julien Greimas
2. Courtes J.
3. semiotic square
4. Jean-Baptiste Poquelin (Moliere)

می‌شود. درحالی‌که رابین‌هود، می‌خواهد ارزش و ثروت را از انحصار خارج نماید و در چرخه انتقال قرار دهد تا همه فقرا به یک اندازه از آن بهره‌مند شوند.

گرمس و کورتز، به نظام ارزشی دیگری تحت عنوان الگوی مربع واقعیت‌سنجی[1] می‌پردازند و بیان می‌کنند که در چنین نظامی، ارزش‌ها حالت واقعی[2]، توهمی[3]، نهانی[4] یا دروغین می‌یابند (Ibid: 419). اگر ظهور کنش‌گر (آنچه کنش‌گر از خود به نمایش می‌گذارد) با وجود نداشتن (نبود واقعی کنش‌گر) همراه شود، ارزش توهمی شکل می‌گیرد؛ اگر وجود کنش‌گر با ظاهر نشدن همراه شود، ارزش پنهان یا مستور شکل می‌گیرد؛ اگر وجود و ظهور همراه هم باشند، ارزش واقعی شکل می‌گیرد و اگر وجود نداشتن و ظاهر نشدن با هم همراه باشند، ارزش قلابی[5] شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۰۱-۱۰۰). این مربع از چهار قطب تشکیل شده‌است (وجود، ظهور، وجود نداشتن و ظاهر نبودن). دو قطب بالای مربع را قطب‌های متضاد و دو قطب پایین آن را قطب‌های منفی متضاد می‌نامند. حرکت از یک متضاد به متضاد دیگر ممکن نیست، مگر آنکه ابتدا آن را نفی کنیم؛ یعنی مسیری مورّب را بر روی مربع طی کنیم؛ پس با توجه به این مربع و نظام ارزشی، زمانی می‌توانیم «عامل واقعی»[6] داشته باشیم که وجود (باطن) و ظهور با هم سنخیت و هم‌خوانی داشته باشند و یکجا ظهور یابند. تنها در این صورت است که می‌توانیم از چیزی با عنوان واقعیت یا هویت واقعی سخن بگوییم (همان: ۱۰۱).

نظام ارزشی دیگری که براساس آن فرایندِ بُوشیِ[7] کنش‌گران شکل می‌گیرد، نظام ارزشیِ وجهی است. در این نظام، با افعال مؤثر سروکار داریم. افعال مؤثر[8] افعالی هستند که «افعال دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند» (Fontanille,1998: 163). این دسته افعال به سه دسته قابل‌تقسیم هستند: ۱- بایستن و خواستن: براساس این دو فعل، ارزش‌های مجازی در ذهنیت کنشگران شکل می‌گیرد و کنشگران خود را برای انجام کنش و اقدام آماده می‌کنند؛ ۲- دانستن و توانستن: براساس این افعال، ارزش‌های بالقوه شکل می‌گیرند و کنشگران با توجه به آنچه یاد می‌گیرند سعی دارند بتوانند کاری برای رسیدن به ارزش انجام دهند؛ ۳- باور داشتن: در این

1. the veridictory square
2. real
3. illusion
4. secret
5. fake
6. the real factor
7. existential process
8. modality verb

مرحله، ارزش‌های پتانسیل شکل می‌گیرند. ارزش پتاسیل را در زبان فارسی همان تلنگر آخر می‌نامیم؛ یعنی زمانی که همه‌چیز مهیا باشد، لازم است که تلنگر آخر، راه را برای اقدام نهایی باز کند. بعد از پشت سر گذاشتن و کسب این وجوهِ ارزشی، کنشگران قادرند به‌طور بالفعل، مالک و صاحب ارزش شوند (شفیعی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰۳).

نظام ارزشی دیگری که روایت‌ها براساس آن معناپردازی می‌کنند، نظام ارزشی هم‌آمیخته/ تنشی[1] است. در این نظام، دو عنصر کمی و کیفی[2] با یکدیگر در تعامل قرار گرفته و هم‌آمیخته می‌شوند. در اثر این هم‌آمیختگی، یک ارزش شکل می‌گیرد که تبیین‌کننده نظام روایی است؛ به عبارتی، در الگوی تنشیِ گفتمان، دلالت از روابط میان دو تعیین‌کننده ارزشی (= یک بُعد انقباضی و یک بُعد انبساطی) ایجاد می‌شود (Zilberberg, 2006: 67)؛ به‌عنوان‌مثال، در چهار عنصرِ تخیلِ باشلار[2]، عنصر هوا داری پراکندگیِ بالا و قدرت انسجام درونی پایین است. برخلاف این رابطه، عنصر آتش دارای قدرت درونی بسیار منسجم است و پراکندگی کمی دارد. اینک اگر وضعیت کمی با قدرت پایین با وضعیت کیفی با قدرت انسجام بالا تلاقی کند، یک نقطه ارزشی مشترک تحت عنوان شور، آشوب، شوک، هجوم یا قدرت شکل می‌گیرد؛ بنابراین، نظام گفتمانیِ هم‌آمیخته/ تنشی، دیگر ارزش را نتیجه تقابل نمی‌داند؛ بلکه نتیجه تعامل و هم‌آمیختگیِ عناصر در دو سطح کمی و کیفی می‌داند (نک. شعیری، ۱۳۹۵: ۳۷-۸۷).

در عرصه روایت‌شناسی، ارزش‌ها در پیوند با کنش‌ها طراحی می‌شوند و شکل می‌گیرند. به‌طورکلی، ارزش روایی، یک ارزش برنامه‌مدار و دارای طراحی است که کنشگران برای تصاحب آن اقدام می‌کنند. در این نظام، ارزش‌ها بیرونی هستند و مادی[3] (شعیری، ۱۳۸۵: ۷۴-۶۵)؛ در برابر این ارزش‌ها، دسته‌ای از ارزش‌ها درونی هستند و از درون کنشگران سرچشمه می‌گیرند. «چنین ارزش‌هایی محاسبه‌ای نیستند و دور از کنش‌گر قرار ندارند؛ به‌عنوان‌مثال، ارزش اتیک[4] مبتنی بر اراده کنش‌گر و خواست درونی او شکل می‌گیرد، ارزش پدیدارشناختی[5] تابعِ حضورِ کنش‌گر در لحظه و وابسته به دریافتی از پدیده‌هاست که در آن طی فرآیندی شَوِشی[6]، بر کنش‌گر تجلی می‌یابد. به این نوع ارزش، ارزش آنی[7] نیز گفته می‌شود. نکته قابل‌توجه این

1. tensivity system value
2. Gaston Bachelard
3. material value
4. ethic value
5. phenomenological
6. emotional process
7. instantaneous value

است که هر ارزشی می‌تواند زیر سایه ارزشی قرار گیرد که به آن فرا ارزش می‌گوییم. فرا ارزش می‌تواند جنبه تضمینی برای ارزش داشته باشد» (شفیعی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۰۴).

با توجه به آنچه بیان شد، می‌توانیم از سه نوع نظام ارزشی صحبت کنیم: ۱- ارزش‌های بیرونی: هر تعامل (= مذاکره میان کنشگران یک روایت) یا کنش می‌تواند به تولید ارزش‌های بیرونی بینجامد؛ ۲- ارزش‌های درونی: هر نظام شوِشی یا تطبیقی قادر است به تولید ارزش‌های درونی بینجامد؛ ۳- ارزش‌های هم‌آمیخته: هر نظام هم‌آمیخته قادر به تولید نظام ارزشی پدیدارشناختی است (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۷).

چنانچه در مطالب ذکرشده دقت شود، متوجه می‌شویم فرق الگوی تودوروف با الگوی گرمس در این است که تودوروف در تحول سیر روایت بر تحول نظام ارزشی تأکید نکرده‌است، درحالی‌که گرمس به این نظام‌ها پرداخته‌است. البته گرمس۱، هم به تمام این ارزش‌ها، اشاره نکرده‌است. در گرمس۱، تا ارزش‌های انتقالی را داریم و در گرمس۲، ارزش استعلایی و ارزش‌هایی را که ویژگی‌های حضور را دارد و ویژگی انحصاری را ندارند، مشاهده می‌کنیم.

۳- تحلیلِ داده‌های تحقیق

۳-۱- مراحل فرایند تحولی کلام

در این بخش می‌خواهیم بدانیم از دیدگاه تودوروف و نظام ارزشی در نشانه - معناشناسی، روایت طیران چه مراحلی را پشت سر خواهد گذاشت و هر کنش چه نظام ارزشی‌ای را در پی خواهد داشت:

۳-۱-۱- شروع ماجرا از نقصان (موقعیت نامتعادل) یا اتصال به ابژه (موقعیت متعادل اولیه/ اپیزودِ وضعیتِ ۱)

برخلاف دیدگاه گرمس که معتقد است روایت‌ها با یک نقصان[1] یا انفصال[2] از ارزش آغاز می‌شوند، در رساله‌الطیرها همواره این‌گونه نیست.در *قصیده عینّیه*، کبوتر در مکان رفیع با مناعت زندگی می‌کند (هَبَطت الیکَ من المحلّ الأرفع/ ورقاء ذاتُ تعزز و تَمّنع (ابن‌سینا به نقل از سبزواری، ۱۳۶۱: ۲۷۸))؛ در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، طیران آزادانه در صحرا می‌زیند («من میان گله مرغان بودم [...]») (خیاطیان، ۱۳۷۹: ۱۳)؛ و در *عقل‌سرخ*، «باز» در کنار بازان دیگر زندگی می‌کند («در آن ولایت که من بودم، دیگر بازان بودند. ما با یکدیگر سخن گفتیم و

1. deficiency
2. departure

شنیدیم و سخن یکدیگر فهم می‌کردیم») (سهروردی، ۱۳۷۵: ۸). در این رساله‌ها، کنشگران در موقعیت متعادل اولیه و در اتصال به ابژه ارزشی هستند. در این حالت، ابـژه ارزشـی بایـد در نظام ارزشیِ سلبی به کنار رود تا امکان پدیدآمدن ارزشِ دیگر فراهم شود. پس اینجا با نظام ارزشی سلبی روبروییم؛ اما در رساله‌های غزالی‌ها، عطار، چاچی و مقدسی، طیران از همـان آغـاز منفصل از ابژه هستند و اینجاست که سخن گرمس در باب آغاز داستان‌ها از یـک نقصـان تأییـد می‌شود. در رساله عین‌القضات نیز طیران در اواسط طریق هستند و مشخص نیسـت کـه قبـل از سفر، در اتصال با ابژه بوده‌اند یا منفصـل از آن؛ بنـابراین در رسـاله‌الطیرهـا، موقعیـت‌هـای اولیـه عبارتند از: ۱- سوژه در موقعیت متعادل اولیه است؛ ۲- سوژه منفصل از ابژه است؛ ۳- اتصـال بـه ابژه یا انفصال از آن مشخص نیست. حالت اول با دیدگاه تودوروف و حالت دوم با دیدگاه گـرمس مطابق است، و حالت سوم، حـالتی اسـت کـه بـرخلاف دیـدگاه تـودوروف و گـرمس اسـت؛ نـه کنشگران در حالت تعادل هستند و نه در نقصان و موقعیت نامتعادل بـه سـر مـی‌برنـد؛ بلکـه در حالتی هستند که اتصال آنها به ابژه یا انفصالشان نامعلوم و نامشخص اسـت. در حالـت اول، بـرای شروعِ روایت، باید نیرویی تعادل اولیه را بر هم زند؛ درحالی‌که در حالت دوم، کنشـگران در موقعیـت نامتعادل به سر می‌برند. در موقعیت سوم نیز بدون هیچ نیروی بر هـم زننـده یـا موقعیـت متعـادل، کنشگران در موقعیت نامتعادل وصف می‌شوند. بنابر آنچه بیان شد، در رساله‌الطیرهـا، عـاملان تنهـا به دنبال ابژه‌ای هستند که یا از ابتدا از آن جدا بوده‌اند و یا به‌مرور و اتفاقی، آن را از دست داده‌اند.

۳-۱-۲- انفصال از ابژه ارزشی (شکل‌گیری موقعیت نامتعادل/ اپیزود گذار)

با توجه به اینکه در سه روایت در شرایط متعادل هستیم، باید این تعادل به طریقی بـه هـم بریزد؛ در *قصیده عینیّه*، نیروی بر هم زننده تعـادل، هبـوط و درک نهـانی‌هـای عـالم غیـب است؛ («هَبَطت الیکَ من المحلّ الأرفع/ ورقاء ذاتُ تعزز و تَمّنع _ محجوبـه عـن کُـلّ مُقلـه عارف/ و هی الّتی سَفَرت و لم تتبرقع») (ابن‌سینا به نقل از سبزواری، ۱۳۶۱: ۲۷۸). در این روایت، کنش‌گر زمانی که دچار انفصال از ابژه ارزشی می‌شود (نظام سلب ارزش)، نه تنها تـا مـدتی پی به نقصان خویش نمی‌برد؛ بلکه به مکان جدید خوگرفته و به آن علاقه‌مند می‌شود؛ پس، ارزشْ اتیک و موردِ خواست و اراده درونیِ کنش‌گر است؛ اینجا نیروی بر هم زننده موقعیـت متعادل اولیه نه تنها موقعیت نامتعادلی را باعث نشـده، بلکـه کبـوتر را از موقعیـت متعـادل اولیه به موقعیت متعادل ثانویه رهنمون شده‌است، ولی نـه موقعیـت متعـادل ثانویـه‌ای کـه به‌راحتی برای طیر سالک ایجاد شده باشد، بلکه مـوقعیتی کـه بـا هبـوط ایـن طیـر ایجـاد

شده‌است؛ هبوطی که همراه با غم و اندوه طیر است؛ یعنی تعادل اولیه با هبوط به هم ریخته است، ولی این هبوط مانع رسیدن سوژه به انفصال از ابژه نشده است؛ زیرا سوژه گمان می‌برد در یک موقعیت متعادل ثانویه قرار گرفته‌است. حال باز هم نیرویی لازم است تا موقعیت متعادل ثانویه را بر هم زده و باعث انفصال سوژه از ابژه شود. این نیرو نیاز روحی و یادکردِ عهودِ گذشته است که باعث سلب ارزش جدید و تنش می‌شود. نکته دیگر اینکه در این مرحله، کبوتر آنچه که ظاهر شده‌است، نیست. در واقع، کبوتر وجودی است متعلق به عالم شهادت، اما اینک در عالم فرودین است. همین عدم تناسب میان آنچه که هست و آنچه که باید باشد، اگرچه خود مطلع نیست، باعث ایجاد یک ارزش توهمی برای کبوتر می‌شود. یعنی کبوتر با ازدست‌دادن وجود و ظهور یافتن در مربع واقعیت‌سنجی نتوانسته‌است به ارزش واقعی دست یابد. در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا و *عقل‌سرخ*، اسارت کنشگران باعث می‌شود تا از موقعیت متعادل اولیه به موقعیت نامتعادل رهنمون شوند؛ یعنی ارزش از کنش‌گر سلب شده و وی را در حالت تنش قرار می‌دهد. نکته‌ای که باید گفت این است که کنشگران در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا نیز به قفس خو می‌گیرند؛ اما خوگرفتن این کنشگران به وضعیت جدید با خوگرفتن کبوتر در *قصیده عینّیه* متفاوت است. کنش‌گر *قصیده عینّیه* تا مدت‌ها بعد از خوگرفتن، متوجه تغییر وضعیت خود نمی‌شود؛ اما کنشگران *رساله‌الطیر* ابن‌سینا بلافاصله بعد از اسارت، دچار وضعیتِ نامتعادل شده‌اند؛ اما بعد از تلاش برای آزادی، پی می‌برند که کوششان بی‌ثمر است؛ در نتیجه، به قفس و وضعیت نامتعادل عادت کرده و دیگر تلاشی برای برون‌رفت از این وضعیت نمی‌کنند تا اینکه طیران آزاد را می‌بینند. این ملاقات باعث می‌شود عیش طیران منغّص شده، جریان شکل‌گرفته قطع شود و گذر به وضعی دیگر را به شیوه‌ای غیرمنتظره مطرح سازد.

۳-۱-۳- قرارداد

این مرحله همان توافق بر سر بایستن امری استکه با افعال «خواستن» و «بایستن» عجین شده و در نظام ارزشی وجهی، باعث شکل‌گیری ارزش‌های مجازی می‌شود؛ ضمن اینکه در این قسمت ارزش از دید کنشگران انحصاری نیز هست؛ یعنی ارزش در یک نظام بسته برای کنشگران معنا می‌یابد و باعث تعامل نمی‌شود؛ به عبارتی، کنشگران با هم توافق می‌کنند که نقصی دارند. «می‌خواهند» و «باید» برای رفعِ آن اقدام نمایند. در رساله غزالی‌ها، طیران برای دور شدن از خطر دشمن، بایستنِ داشتنِ پادشاه را درک می‌کنند. در رساله چاچی، *منطق‌الطیر* و *کشف‌الأسرار* نیز نبود پادشاه محسوس است؛ لذا باید برای رسیدن به ابژه اقدام کنند؛ این اقدام

با خواستن همراه است. در رساله ابن‌سینا و *عقل سرخ* نیز عاملان به نقص خود پی‌برده و سعی دارند آن را از بین ببرند. در *قصیده عینیّه*، کبوترِ اسیر در «قفص» جز شِکوِه از شرایط موجود، کاری نمی‌تواند از پیش ببرد و در رساله عین‌القضات نیز این توافق تنها در کنش طیران نمود می‌یابد؛ اگرنه هیچ اشاره مستقیمی از سوی راوی به این توافق نشده‌است.

۴-۱-۳- توانش۱ (= آماده‌سازی[1]/ ایجادِ فضای تعاملی در کلام/ پی‌رفتِ فرعیِ ۱)

طیران برای رفع نقصان، باید از توانش‌هایی برخوردار شوند. این توانش‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند: ۱- برنامه‌مداری و ۲- تعامل. در مرحله بعد، فاعلان باید نقل‌مکان کنند و برای این کار نیاز به برنامه دارند. در رساله ابن‌سینا، طیران آزاد مسیرحرکت را مشخص می‌کنند؛ در رساله غزالی‌ها، طیران از کنشگرانی که به مقصد رسیده‌اند، جویای مسیر می‌شوند و نیز منادی با إنذار خویش اندکی از خطرات مسیر را بازگو می‌کند. در رساله چاچی، کنشگران از شخصیتی نامعلوم برنامه حرکت را جویا می‌شوند. در رساله عطار، هدهد خط‌مشی رسیدن به سیمرغ را نشان می‌دهد و در *کشف‌الأسرار*، طیران با إنذار منادی، به مشکلات مسیر واقف می‌شوند. در اینجا بهتر است به این نکته اشاره کنیم که گاه این توانش همان «عملیات متقاعدسازی[2]» است؛ یعنی کنشگران از سفر ابا دارند و کنش‌گری آگاه ایشان را به سمت موقعیت نامتعادل (و در نهایت، موقعیت متعادل تازه) فرامی‌خواند. این امرتنها در *منطق‌الطیر* وجود دارد. هدهد بهانه‌های کنشگران را می‌شنود، به آن رنگ‌وروی دیگری می‌دهد و طیران را برای حرکت متقاعد می‌سازد؛ به عبارتی، گفتمان را از چندصدایی به تک‌صدایی هدایت می‌کند.

چنانچه مشاهده می‌شود، تمامی این برنامه‌ها با تعامل همراه است؛ یعنی در مبحثِ توانشِ رساله‌الطیرها، ارزش نیز تعاملی است. اینجا طیران متوجه می‌شوند که باید از ارزش‌های انحصاری فراتر روند و به سوی ارزش‌های انتقالی سوق یابند؛ یعنی باب تعامل را باز کنند و باعث شوند ارزش‌ها از یک کنش‌گر به کنش‌گری دیگر منتقل شود. این مذاکره و تعامل با ارائه برنامه حرکت، باعث می‌شود طیران هم مباحثی را «بدانند» و هم در خود «احساس توانش» کنند. این مرحله به نوعی آماده‌سازی طیران قلمداد می‌شود؛ پس اینجا ارزش تعاملی به سوی ارزش وجهی از نوع مجازی سوق می‌یابد. به عبارتی، فعل «دانستن» باعث گشایش بُعد شناختیِ کلام می‌شود و این شناخت است که فرایند پویای کلام را

1. preparation
2. persuasion operations

سرعت می‌بخشد؛ چون لازمه بُعد عملی است و حرکت فاعلِ کلامی را برای اقدام میسر می‌سازد. مکانی که طیران در آن توانش لازم را کسب می‌کنند، مکان خودی[1] است؛ حرکت از مکان خودی شروع می‌شود؛ اما در مکانی خارجی به اتمام می‌رسد (به‌جز رساله چاچی و عین‌القضات که وصال[2] در آنها وجود ندارد). این نوع توانش باعث شکل‌گیری فضای تعاملی و پی‌رفتِ فرعیِ۱، شده‌است.

۳-۱-۵- کنش (= موقعیت نامتعادل/ آزمون اصلی[3]/ تبدیل کنشگران به عاملان فاعلی[4] و ابعاد عملی کلام)

بعد از کسبِ توانشِ ۱، طیران در جایگاه عاملان فاعلیِ به باور رسیده، حرکت می‌کنند و ارزش اتیک را مبتنی بر خواست درونی خود رقم می‌زنند؛ به عبارت دیگر،کنشگران در موقعیت نامتعادل قرار می‌گیرند و نیاز است برای رسیدن به ابژه ارزشی، تغییر مکان دهند؛ اما در تمامی رساله‌ها این‌گونه نیست. در *قصیده عینّیه*، کبوتر از موقعیت متعادل اولیه سفر می‌کند و به موقعیت متعادل ثانویه می‌رسد؛ اما زمانی که دچار تشویش می‌شود و در موقعیت نامتعادل قرار می‌گیرد، جز ناله کاری انجام نمی‌دهد. این کنش‌گر باید منتظر باشد تا حجاب‌ها از دیدگانش برداشته شود؛ پس، در *قصیده عینّیه*، راوی به‌صراحت به رسیدن کبوتر به موقعیت متعادل جدید اشاره نکرده و آن را منوط به تحقق شرایطی می‌داند که هیچ‌کدام در یدِ اراده کنش‌گرِ ماجرا نیست؛ با این وصف، کنشگر تا همان موقعیت نامتعادل و موقعیت متعادل تازه مشروط پیش می‌رود. در باقی رساله‌ها، موقعیت نامتعادلْ سفر است. به اعتقاد شکلوفسکی[5]، سفر شیوه باورپذیری است که در روایت به کار می‌رود تا شخصیت‌ها را از موقعیت متعادل اولیه خارج و در موقعیتی نامتعادل با کنش‌های نامعمول و غیرروزمره روبرو کند (مارتین، ۱۳۸۲: ۳۰) و این دقیقاً همان اتفاقی است که در تمامی رساله‌الطیرها رخ می‌دهد. باید به این امر توجه داشت که در *قصیده عینّیه* هم سفر وجود دارد؛ همین‌که کبوتر از مکانی رفیع به قفس تن هبوط می‌کند، خود نشان از سفر دارد؛ با این تفاوت که کبوتر بعد از این سفر در موقعیت متعادل ثانویه قرارمی‌گیرد؛ نه اینکه بلافاصله موقعیت نامتعادل را درک کند.

1. insider place
2. joiner
3. the main test
4. acting agents
5. Viktor Sheklovesky

کنشگران از این سفر، قصد[1]ی دارند که بیانگر چند نکته است: ۱- کنشگران بینِ فقدانِ ابژه و اتصال به آن دست به انتخاب زده‌اند؛ ۲- در ابژه، کششی وجود دارد که کنشگران را به سوی خود جلب می‌کند؛ به‌لحاظ بُعد حسی -ادراکی، ابژه‌ای که طیران به دنبال آن هستند، هم عامل فاعلی است و هم مفعولی، و این اقتضای عرفان است. تا مفعول ارزشی نخواهد، کسی به سمتش حرکت نمی‌کند. در رساله‌های غزالی‌ها، *منطق‌الطیر* و *کشف‌الأسرار*، جملاتی داریم حاکی از این که حضرت عزت خواسته و کنشگران را به سوی خود جلب کرده‌است؛ یعنی ابژه به عنوان فاعل حقیقی، فاعلان مجازی را به سمت خود جلب کرده و از طرفی، ابژه‌ای است که مقصد کنشگران است؛ مانند نمونه‌های زیر:

این همه وادی که از پس کرده‌اید — وین همه مردی که هر کس کرده‌اید
جمله در افعال ما می‌رفته‌اید — وادی ذات و صفت را خفته‌اید
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۵۹)

یا این نمونه از رساله احمد غزالی: «اگر ما بخواستیمی ایشان را بخود نزدیک گردانیدمی، لکن نخواستیم ایشان را براندیم. و همانا که شما گمان برید که بخود آمدید و آرزومندی شما از دل شما برخاست؛ نه، لکن ما شما را آرزومند گردانیدیم و بی‌آرام کردیم و به نزدیک خویش آوردیم که «و حملناهم فی البرّ و البحر» (غزالی به نقل از پورجوادی، ۱۳۵۴: ۳۳-۳۴).

۳- کنشگران به دنبال «شدن»[2] هستند؛ یعنی می‌دانند نقصانی دارند و باید به رفع آن بپردازند. در این قصد، مبدأ[3]، مکان‌های واسطه[4]/ میانه و مقصدی[5]در نظر گرفته می‌شود.

مکان در نظام روایی به سه قسم است: «مکان‌های بحران‌زا: مکان‌هایی مقدماتی هستند که احساس اولیه بحران یا حتی کشف بحران در آنجا رخ می‌دهد؛ مکان‌های واسطه‌ای: مکان‌هایی هستند که کنشگر برای تغییر وضعیت مجبور به ورود و عبور از آنهاست. در این مکان‌ها، شرایط برای تغییر وضعیت رقم می‌خورد؛ مکان‌های بحران‌زدایی: مکانی پایانی است که کنش‌گر در آن تغییر معنا را تجربه می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۱-۱۳۲). بر این اساس، جز رساله چاچی و عین‌القضات، تمامی رساله‌ها مقصد دارند و جز رساله عین‌القضات، تمامی رساله‌ها مبدأ دارند؛ پس، برای کنشگران رساله عین‌القضات، موقعیت متعادل اولیه و تازه،

1. intention
2. become
3. source
4. intermediary places
5 . destination

مصداق ندارد. در تمامی رساله‌ها، مکانِ واسطه‌ای هست؛ اما با توجه به حضور/ عدم‌حضور مکانِ بحران‌زا و بحران‌زدا نمی‌توانیم الگویی واحد برای رساله‌الطیرها تعریف کنیم؛ بنابراین، از چند الگو صحبت می‌کنیم: ۱- دارای هر سه مکان: در این دسته از رساله‌الطیرها که شامل *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، *عقل‌سرخ* و *منطق‌الطیر* است، هرسه مکان وجود دارد. در این سه رساله، مکان بحران‌زا مکانی است که آشیانه طیران است. مکان‌های واسطه‌ای در *منطق‌الطیر*، مکانی معنوی است که در عرفان هم از آنها به هفت مرحله سلوک تعبیر می‌شود؛ می‌توان گفت عطار در استفاده از این اصطلاحات در روایت به بدعت روی آورده و نخواسته‌است به روش رساله‌الطیرنویسانِ پیش از خود عمل کند. مکان بحران‌زدا در رساله‌های عطار و ابن‌سینا، مکان واحدی است؛ جزیره پادشاه؛ اما در *عقل‌سرخ*، صحراست؛ ۲- بدون مکانِ بحران‌زدا: رساله چاچی و عین‌القضات ماجراهایی هستند که در آنها تمامی طیران از بین رفته و به مکان رفع نقصان[1] نمی‌رسند. در رساله عین‌القضات، مکان واسطه‌ای، درگاه سیمرغ و مکان بحران‌زا ذکر نشده است؛ اما در رساله چاچی، سرزمین‌های چهارگانه هم مکان بحران‌زا هستند و هم مکان واسطه‌ای؛ ۳- بدون مکان بحران‌زا: در رساله‌های *کشف‌الأسرار*، عین‌القضات و غزالی‌ها، مکان بحران‌زا مطرح نمی‌شود. در رساله‌های غزالی‌ها، تنها گفته می‌شود که طیرانی با طبایع و انواع مختلف به بحرانِ نداشتنِ پادشاه پی می‌برند. در رساله غزالی‌ها، مکان‌های بحران‌زدا از یک الگو پیروی می‌کند؛ با این تفاوت که احمد بادیه اختیار و دریای اضطرار را نیز به مکان‌های واسطه‌ایِ رساله محمد اضافه می‌کند. مکان واسطه‌ای در رساله مقدسی، راه میانه است و مکان بحران‌زدا، جزیره پادشاه. چنانچه در مکان‌های رساله‌ها دقت کنیم، خواهیم دید در بعضی از رساله‌ها، دو دسته نقطه مشترک وجود دارد: ۱- اشتراک در مکان بحران‌زا: در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، *عقل‌سرخ* و *منطق‌الطیر*، مکان بحران‌زا، آشیانه طیران است؛ ۲- اشتراک در نقاط بحران‌زدا: نقاط بحران‌زدا در رساله‌های ابن‌سینا، غزالی‌ها، *کشف‌الأسرار* و *منطق‌الطیر*، جزیره پادشاه است. این اشتراک بر دو امر دلالت می‌کند: الف- ماهیت بحران در این رساله‌ها مشترک است؛ ب- طیران به رفع نقصان نائل آمده‌اند؛ اما در رساله ابن‌سینا، در هر دو این امور با چهار رساله دیگر تفاوت است؛ زیرا در این رساله، ماهیت بحران، دست‌یابی به آزادی است و طیران در نهایت به طور ناقص به رفع نقصان می‌رسند.

1. fix the defect

۳-۱-۶- توانش۲ (عملیات متقاعدسازی/ ایجاد فضای تعاملی در کلام/ پی‌رفتِ فرعیِ ۲)

کنشگران در مسیر سفر، با نیروهای موافق[1] و مخالف[2] زیادی روبرو می‌شوند که باعث ایجاد پی‌رفت‌های فرعی در ضمن پی‌رفت اصلی هستند. این نیروها ضمن گفتگو با کنشگران، اجازه ظهور می‌یابند. کنشگران با بعضی از این نیروها وارد عملیات متقاعدسازی می‌شوند و ارزش وجهی از نوع پتانسیل را شکل می‌دهند؛ به عبارت دیگر، بعد از این توانش، کنشگران آماده می‌شوند تا به وصال ابژه ارزشی نائل شوند؛ بر این اساس، انگیزه گفتگو در توانش۱ و ۲ عبارتند از: ۱- نیاز روحی کنشگران برای دانستنِ راهِ رسیدن به ابژه ارزشی یا مقبولیت نزد ابژه؛ ۲- موعظه و إنذار؛ ۳- مذاکره ملتمسانه؛ ۴- مذاکره از روی کنجکاوی؛ ۵- آگاهی نسبت به پاره‌ای مسائل فلسفی/ عرفانی؛ ۶- بهانه‌تراشی.

گفتگو در رساله‌ها در موارد زیر خلاصه می‌شود: *رسالةالطیر* ابن‌سینا: ۱- اظهار نیاز طیرِ اسیر به طیران آزاد (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۲- گفتگوی موعظه‌آمیزِ والی با طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۳- گفتگوی ملتمسانه طیران با درگاه (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی). *رسالةالطیر* محمدغزالی: ۱و۲- إنذار منادی به طیران در باب خطرات مسیر (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف استدلالی)؛ ۳- کنجکاوی بارگاه برای شناخت طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۴- کنجکاوی طیران برای دانستن جواب سؤال‌هایشان از بارگاه (ترکیب تناوب و رابطه تقابل). *رسالةالطیر* احمدغزالی: ۱- کنجکاوی برای دانستنِ مأمنِ سیمرغ (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۲و۳- إنذار منادی به طیران در باب خطرات مسیر (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف استدلالی)؛ ۴- کنجکاوی بارگاه برای شناخت طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۵- کنجکاوی طیران برای دانستن پاسخ سؤال‌هایشان از بارگاه (ترکیب تناوب و رابطه تقابل). رساله چاچی: ۱- گفتگوی کنجکاوانه برای شناخت پادشاه (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی). رساله عین‌القضات: ۱- درخواست کنشگران و شنیدن پاسخ سیمرغ (ترکیب زنجیره‌سازی و رابطه توصیف علّی). *عقل سرخ*: ۱- علاقه «باز» به آشنایی با اولین فرزند آفرینش (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۲- ترغیب اولین فرزند آفرینش برای پاسخ به سؤال‌های «باز» (ترکیب تناوب و رابطه تقابل). *منطق‌الطیر*: ۱-

1. agree forces
2. Opposition forces

بهانه‌جویی طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۲- کنجکاوی طیران درباره شناختِ بوادیِ راهِ رسیدن به سیمرغ (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۳- گفتگو میان طیران و چاووش برای شناخت کنشگران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف استدلالی)؛ ۴- بیان شرح حال طیران به چاووش (ترکیب تناوب و رابطه تقابل). *کشف‌الأسرار*: ۱- إنذار منادی به طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف استدلالی)؛ ۲- شناخت بارگاه از طیران (ترکیب درونه‌گیری و رابطه توصیف علّی)؛ ۳- بیان درخواست طیران به بارگاه (ترکیب تناوب و رابطه تقابل).

بر این اساس، بیشترین تعداد پی‌رفت‌های حاصل از گفتگو را رساله احمدغزالی به خود اختصاص داده‌است و کمترین را رساله‌های چاچی و عین‌القضات. باقی رساله‌ها نیز بین دو تا چهار بسامد در نوسان هستند. شیوه ترکیب درونه‌گیری با رابطه توصیف علّی، پرکاربردترین شیوه در رابطه با نحوه قرارگرفتن پی‌رفت فرعی در کنار پی‌رفتِ اصلی است و زنجیره‌سازی با رابطه توصیف علّی، کم‌کاربردترین شیوه. به عقیده نگارندگان، شیوه درونه‌گیری یکی از بهترین روش‌ها در حوزه شکل‌گیری ساختارِ این متون است. راویانِ آثار عرفانی به عنوان مبلّغان منبری سعی دارند مواعظی را به روایت‌شنو انتقال دهند؛ این مواعظ زمانی بیشترین تأثیر را خواهد داشت که روایت در عین کوتاه بودن بتواند تمامی عقاید راوی را نیز در بر گرفته، به مخاطب منتقل نماید و در عین حال، در مخاطب احساس ملال ایجاد نکند؛ بر این اساس، راوی برای جلوگیری از دلزدگی مخاطب، ضمن ماجرای اصلی سعی می‌کند به شیوه‌ای کاملاً ظریف و با شگردهای بخص وصی، مواعظ خویش را بیان کند؛ پس سعی می‌کند پی‌رفت‌های فرعی را ضمنِ ماجرای اصلی جای دهد تا مخاطب ضمن درگیری ذهنی با ماجرای اصلی، تعلیمات را نیز دریافت کند.

حال باید دید عواملی که کنشگران با آنها وارد گفتگو می‌شوند، عامل معین[1] محسوب می‌شوند یا مخالف. در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، کنشگران با طیران آزاد، والی و بارگاه گفتگو می‌کنند. این عوامل به کنشگران در رسیدن به ابژه و ارزش انتقالی یاری می‌رسانند. در رساله غزالی‌ها، منادی و سیمرغ در دو جایگاه باعث ایجاد گفتگو می‌شوند. منادی دو بار إنذاردهنده است؛ اما زمانی که طیران، ناامید از پذیرش بارگاه هستند، ایشان را امیدوار کرده و به بارگاه می‌خواند؛ به عبارتی، منادی ابتدا می‌خواهد باعث استمرارِ انفصالِ عاملِ فاعلی از ابژه ارزشی شود؛ اما در برابر اشتیاق طیران نمی‌تواند مقاومت کند. سیمرغ نیز که

1. Assistant agent

در ابتدا از پذیرش کنشگران ابا داشت، سرانجام ایشان را می‌پذیرد. در رساله چاچی، کنشگری که به طیران مسیر رسیدن به سیمرغ را نشان می‌دهد، کنشگری معین و نامشخص است. سیمرغ در رساله عین‌القضات، طیران را نمی‌پذیرد و نیرویی ضدفاعلی در جهت اتصال کنشگران به ابژه است. در *عقل‌سرخ*، اولین فرزند آفرینش یاری‌گر «باز» در رسیدن به ابژه است. در *منطق‌الطیر*، هدهد و سیمرغ یاری‌گر هستند و چاووش‌عزّت، هم مانع است و هم یاری‌رسان. منادی در *کشف‌الأسرار*، طیران را از طی مسیر بازمی‌دارد و سیمرغ نیز که در ابتدا در حال سنجش میزان ارادت کنشگران به خویش است، اگرچه مانع رسیدن طیران به ابژه ارزشی است؛ اما در نهایت، با پذیرش طیران، یاری‌گر ایشان می‌شود. نکته‌ای که بهتر است به آن پرداخته شود این است که در رساله‌های غزالی‌ها، *کشف‌الأسرار* و *منطق‌الطیر*، هرچه در روایت پیش می‌رویم، منادی عاملی می‌شود که از سوی مسببِ فعّال (= سیمرغ) عمل می‌کند. سیمرغ در گفتگویی با طیران از بُعد عملی خارج می‌شود، وارد بُعد شناختی می‌شود و نقش مصدق را برعهده می‌گیرد؛ اما در تمامی ماجراها، سیمرغ در ابتدا پذیرای طیران نیست. این امر نشان از بی‌نیازیِ کامل سیمرغ دارد؛ چنانکه خود نیز در این داستان‌ها بر این امر صحّه می‌گذارد. این بیان نشان از تضاد نیاز طیران و بی‌نیازی سیمرغ دارد. از نظر سیمرغ، طیران ضعیف ظرفیتِ وجودیِ دریافت وی را ندارند و نمی‌توانند در خدمتش باشند. در این حالت، ارزشْ خاص است و لایق هر کسی نیست؛ به عبارتی، ارزشْ همگانی بودن خود را از دست داده و به ارزش انحصاری تبدیل می‌شود. در کلام بعدیِ سیمرغ بیان می‌شود که ما شما را گزینش کرده و به اینجا آوردیم. این امر نشان از نظام ارزشی بسته دارد که گزینش در آن جانشین مشارکت شده و نتیجه آن متمایز دانستن یکی از دیگری است.

۳-۱-۷- نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل تازه (رسیدن به مکان خارجی و ایجاد تنش)

طیران بعد از انجام کنش به مکانی می‌رسند که مکان خودی نیست و می‌تواند محرک شکل‌گیری موقعیت متعادل تازه باشد. تودوروف از این نیرو با عنوان «نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل تازه» یاد می‌کند. در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا،طیران در نهایت، به بارگاه مَلِک می‌رسند؛ در رسالهغزالی‌ها، طیران به جزیره مَلِک می‌رسند؛ در *عقل‌سرخ*، «باز» به آگاهی‌های فراوانی درباب پاره‌ای مسائل آفرینش می‌رسد؛ در *کشف‌الأسرار*، رسالهعین‌القضات و *منطق‌الطیر* نیز طیران به بارگاه می‌رسند؛ اما در رساله چاچی، طیران به مکان جدید نمی‌رسند.

حال باید دید صرف رسیدن به مکان جدید، موقعیت تازه را رقم می‌زند یا خیر. در رساله ابن‌سینا، زمانی که طیران به بارگاه می‌رسند، دچار تنش عاطفی شده، از هوش می‌روند. اینجا سوژه برنامه‌مدار، جای خود را به سوژه احساسی می‌دهد و نظام شناختی با تکانه‌های هیجانی به هم می‌ریزد (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۶۵). بعد از به هوش آمدن، قصه پرغصه خویش را به حضرت می‌گویند. حضرت با گفتگو، به ایشان توانش تازه‌ای اعطا می‌کند. در رساله غزالی، طیران به بارگاه می‌رسند. بارگاه از پذیرش آنها سر باز می‌زند. کنشگران دچار ناامیدی شده و روی بازگشت نمی‌بینند. برای پذیرش اصرار می‌کنند؛ سرانجام، سیمرغ ایشان را می‌پذیرد. در این میان، گفتگویی میان کنشگران و سیمرغ در می‌گیرد. طیران سؤالاتی از درگاه می‌پرسند و سیمرغ به ایشان پاسخ می‌دهد. برای نمونه، به یک سؤال اشاره می‌کنیم: «و آن جماعتی دگر که موج دریا ایشان را هلاک کرده و تمساح تقدیر ایشان را فرو برده کجااند تا این قربت و نزدیکی ما بینند و بدانند که چه منصب یافتیم و به کدام مرتبه رسیدیم [...] گفتند: ایشان در حضرت ملک‌اند، «فی مقعد صدق عند ملیک المقتدر» و زندگی به حقیقت یافته‌اند. «و لا تقولوا لمن یقتل فی سبیل الله اموات بل احیاء»، «و من یخرج من بیته مهاجراً الی الله و رسوله ثمّ یدرکه الموت فقد وقع اجره علی الله». چنانکه کمند لطف ما شما [را] بدینجا کشید که پای در بادیه هلاکت نهادید و یاسمین طلب بوئیدید، دست امان ما ایشان را برداشت و به حضرت نزدیک گردانید. ایشان در حضرت قدوس و پرده جبروت‌اند» (غزالی به نقل از پورجوادی، ۱۳۵۴: ۳۲). در *عقل‌سرخ*، «باز» به طریقی کاملاً اتفاقی راه خلاص می‌یابد. در مسیر خود، با اولین فرزند آفرینش برخورد و گفتگو می‌کند. اولین فرزند آفرینش در برابر سؤالاتی که «باز» از وی می‌پرسد پاسخ‌های درخوری می‌دهد و «باز» را از توانش لازم برخوردار می‌کند. در رساله عین-القضات، طیران بعد از یافتن بارگاه سیمرغ از وی درخواست بار می‌کنند. سیمرغ جواب ایشان را می‌دهد و ایشان را به اندازه خویش آگاه می‌کند. در رساله عطار، طیران به بارگاه می‌رسند. چاووش عزّت ایشان را می‌بیند و به درخواست ایشان وقعی نمی‌نهد. از بزرگی سیمرغ و بی‌نیازی‌اش سخن می‌گوید و طیران را نمی‌پذیرد. در *کشف‌الأسرار* نیز بعد از رسیدن طیران به بارگاه، انواع نعمت‌ها به ایشان اعطا می‌شود؛ اما صاحبان همت‌های بلند این نعمت‌ها را نپذیرفته و درخواست پذیرش دارند. سیمرغ با گفتگوایشان را به قدر خویش آگاه می‌کند. چنانچه مشاهده می‌شود، در این وضعیت، ارزش‌ها به سوی ارزش تنشی سوق

داده می‌شوند. تنش و مسائل عاطفی باعث کمرنگ شدن شرایط شناختی می‌شوند؛ به همین دلیل، فرایند عاطفیِ گفتمان می‌تواند شرایط کنش را تحت تأثیر قرار دهد؛ بنابراین نظام شناختی دچار چالش می‌شود، کنشگر از فرایند حرکت‌مداری (که با برنامه‌ای معیّن در پی دسترسی به هدفی مشخص است)، خارج می‌شود، تسلط خود را به دنیای اطراف از دست می‌دهد و دیگر کنشی از وی سر نمی‌زند (Bingaman, 2003: 5). با توجه به آنچه گفته شد، این مرحله مقدمه رسیدن به موقعیت متعادل تازه است و خود موقعیت متعادل تازه محسوب نمی‌شود.

۳-۱-۸- موقعیت متعادل تازه (= اپیزودِ وضعیتِ ۲)

در آخرین مرحله از فرایندِ روایی رساله‌الطیرها، طیران به چند شکل به موقعیت متعادل تازه دست می‌یابند: ۱- طیران به اتصال با ابژه ارزشی دست می‌یابند؛ ۲- طیران نابوده شده و اتصال محقق نمی‌شود؛ ۳- اتصال طیران به ابژه، مشروط است؛ ۴- اتصال به ابژه ارزشی در روایت نامشخص است؛ ۵- کنشگران، خود به ابژه ارزشی تبدیل می‌شوند.

در رساله‌های غزالی‌ها و *کشف‌الأسرار*، طیران به ابژه دست می‌یابند و ارزش اتیک که مبتنی بر اراده درونی ایشان است، محقق می‌شود؛ در *عقل‌سرخ* نیز «باز» تبدیل به صیادی می‌شود که می‌تواند صید کند؛ پس به ابژه دست یافته و ارزش اتیک را لمس کرده‌است. در رساله چاچی و عین‌القضات، طیران به ابژه دست نیافته و همگی نابود می‌شوند؛ پس کنشگرانِ این دو رساله در انتهای روایت به هیچ ارزشی دست نمی‌یابند. در *قصیده عینّیه*، رسیدن کبوتر به ابژه ارزشی منوط به شروطی است که اگر این شرایط وجود داشته باشد، محقق می‌شود؛ پس در این رساله، ارزشْ اتیکِ مشروط است. در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، مَلِکْ به طیران، امید رسیدن به آزادی کامل را می‌دهد؛ اما در انتهای ماجرا، طیران با رسول مَلِک در راهند تا نزد کسی روند که بند بر ایشان نهاده‌است؛ بنابراین در این رساله، ارزشْ اتیکِ ناقص است و مشخص نیست آیا این ارزش به طور کامل برای طیران محقق می‌شود یا خیر. در *منطق‌الطیر*، شَوِش و استعلا[1] دیده می‌شود. در وضعیت شوش، بدون اینکه برنامه/ هدفی مطرح باشد، شوش-شوش‌گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد، گشته و تحت تأثیر همین حضور، خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۱)؛ این

1. transcendence

ارزشْ ذات ارزشی دارد؛ یعنی ماهیت آن نه از نوع تصاحبی است و نه از نوع انتقالی؛ بلکه هستی‌محور است و در لایه‌های عمیق پدیدارشناختی نهفته‌است.در این دوره، کنشگران استعلا یافته، و سوژه و ابژه در یکدیگر ذوب می‌شوند. این لحظه همان «شدن» است که به عنوان اوج حضور مطرح می‌شود؛ پس ارزش در *منطق‌الطیر*از نوع اتیکِ پدیدارشناختی است.

بعد از دستیابی طیران به ابژه ارزشی، قهرمانان و یا شخص دیگری نتیجه را قضاوت می‌کند؛ این مرحله، آزمون سرافرازی[1]/ ارزیابی[2] است که می‌تواند کاربردی یا شناختی باشد. ارزیابی در تمامی رساله‌الطیرها (بجز رساله عین‌القضات که عاری از هرگونه ارزیابی است) از نوع شناختی[3] است؛ به عبارتی، در تمامی رساله‌ها، راوی در انتهای متن به بررسی مسیر سفر کنشگران، نتایج حاصل از این سفر و ویژگی‌های آن می‌پردازد.

۳-۲- مربع معناشناسی رساله‌الطیرها

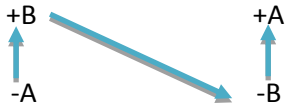
«مربع معناشناسی نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی» است. مربع معناشناسی از چهار قطب تشکیل شده‌است. دو قطب بالایی تشکیل‌دهنده مقوله اصلی یعنی گروه متضادهاست. با منفی کردن هر یک از این متضادها، دو قطب پایینیِ مربع تشکیل می‌شود که می‌توان آن را گروه نقض متضادها خواند. تفکر حاکم بر این مربع، اساس حرکت را «نه» می‌داند. تا به چیزی «نه» نگوییم، نمی‌توانیم به سمت متضاد آن حرکت کنیم؛ پس براساس منطق حاکم بر این مربع، نمی‌توان از متضادی به متضاد دیگر حرکت کرد، مگر آنکه ابتدا آن متضاد را نقض کنیم. تنها در صورت نقض یک متضاد است که می‌توان به سوی متضاد دیگر رهسپار شد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۶-۱۳۱). برای اینکه در رساله‌الطیرها بتوانیم مربع معناشناسی را ترسیم کنیم ابتدا نگاهی به فرایند اتصال و انفصال گفتمانی این متون خواهیم انداخت. تنها در *قصیده عینیّه*، *رساله‌الطیر*ابن‌سینا و *عقل‌سرخ* از همان ابتدا اتصال به ابژه ارزشی دیده می‌شود. در *رساله* عین‌القضات، مشخص نیست سوژه در ابتدا در اتصال با ابژه بوده‌است یا انفصال. در باقی رساله‌ها، سوژه از همان ابتدا از ابژه منفصل است و در تلاش برای وصال. در پایان ماجرا، تنها در رساله‌های چاچی و عین‌القضات، طیران به اتصال دست نمی‌یابند؛ در باقی رساله‌ها، بنا به گفته راوی اتصال به

1. Pride test
2. assessment
3. cognitive

ابژه/ ابژه‌های ارزشی صورت می‌گیرد. در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، این فرایند به صورت ناقص صورت می‌گیرد و در *قصیده عینّیه* نیز رسیدن سوژه به ابژه منوط به شرایطی است. حال باید دید مربّع معناشناسی در رساله‌الطیرها براساس نظامِ ارزش چگونه است.

در *قصیده عینّیه*، کبوتر ابتدا در اتّصال به ابژه است (A+)، زمانی که تن به فرود می‌دهد، فاقد ابژه می‌شود (A-)و در تن خاکی ساکن می‌شود (B+). بعد از ایجادِ حسِ نوستالژیک، در اندیشه رسیدن به ابژه است (A+)؛ پس باید از آنچه در هبوط به دست آورده، چشم بپوشد (B-). طیران در *رساله‌الطیر* ابن‌سینا، آزادانه در صحرا زندگی می‌کنند (A+)، صیادان ایشان را اسیر می‌کنند و بدین‌گونه آزادی خود را از دست می‌دهند (A-). طیران آزاد را می‌بینند و به کمک این طیران اندکی از بندهایشان برداشته می‌شود؛ اما بازشدن تمامی بندها منوط به این است که به نزد حضرت بروند. در راه، زیبایی‌های وسوسه‌انگیزی می‌بینند که دل ایشان را می‌برد (B+)؛ ولی برای رسیدن به ابژه ارزشی باید به تمام آنچه در مسیر می‌بینند، دل نبسته و به راه خود ادامه دهند (B-)؛ سرانجام به حضرت می‌رسند. مَلِک رسیدن طیران به آزادی کامل را منوط می‌کند به رفتن به نزد کسی که این بندها بر پای ایشان بسته‌است؛ بنابراین ابژه ارزشی به طور ناقص کسب می‌شود (A+). در رساله غزالی‌ها، طیران از ابتدا فاقد ابژه ارزشی هستند (A-). به این فقدان پی برده و درصدد رفع آن هستند (A+). منادی ایشان را از رفتن به سوی ابژه برحذر می‌دارد؛ زیرا ممکن است در اثر خطرات این مسیر از بین بروند؛ اما طیران به هر آنچه دارند (B+)، نه گفته (B-)و به سوی ابژه رهسپار می‌شوند؛ در مسیر، بسیاری از طیران هلاک شده (A-) و اندکی از ایشان به بارگاه سیمرغ می‌رسند (A+). در رساله چاچی، طیران از ابتدا فاقد ابژه هستند (A-). برای دستیابی به آن حرکت می‌کنند. علی رغم از دست دادن زندگی‌شان (B-)، هرگز به ابژه نمی‌رسند (A-). در رساله عین‌القضات نیز از ابتدای حالِ طیران آگاه نیستیم. تنها می‌دانیم طیران به دنبال باریافتن به درگاه هستند (A+)؛ اما هرگز به ابژه دست نمی‌یابند (A-) و همگی هلاک می‌شوند (B-). در *عقل‌سرخ*، «باز» در ابتدا آزاداست (A+)، بعد از مدتی صیادان او را اسیر می‌کنند (A-). برای به دست آوردنِ آزادی تقلّا می‌کند (A+). در نهایت، از جایی که گمان نمی‌کرده به ابژه دست می‌یابد (A+). در *منطق‌الطیر*، طیران از ابتدا در انفصال از ابژه به سر می‌برند (A-)، برای اینکه ابژه را به دست آورند باید از جان خویش بگذرند و از توجه به مادیات دوری کنند (B-)؛ به عبارتی، باید نقض مادیات و وجود کنند تا بتوانند به بقای بعد از فنا دست

یابند. طیران در انتهای ماجرا با جان‌فشانی در راه محبوب خویش (B-)، به ابژه ارزشی دست می‌یابند (A+). در *کشف‌الأسرار*، طیران از ابتدا ابژه را ندارند (A-). برای دستیابی به ابژه باید خطر کنند و آنچه دارند در دست گیرند (B-) و به راه افتند. در مسیر رسیدن به سیمرغ، عده‌ای هلاک شده و عده کمی به بارگاه می‌رسند (A+). نمونه مربعِ معناشناسی برای رساله‌الطیر محمد و احمد غزالی:



این مربع به شکل N طراحی می‌شود. طیران ابژه را ندارند (A-)، باید آنچه دارند (B+) از دست دهند (B-) تا بتوانند به ابژه دست یابند (A+).

۳-۳- دستور پایه رساله‌الطیرها

کنش غالب در رساله‌الطیرها، موعظه/ مناظره/ إنذاری است که همگی یا بر خبری دلالت می‌کند که به کنشگران داده می‌شود یا آنها را در تصمیم خود مصمم‌تر می‌کند و یا دانسته‌های قبلی آنها را تقویت می‌کند؛ بنابراین اگر بخواهیم رساله‌الطیرها را تا حداقل ممکن کاهش داده و برای آنها دستورپایه طراحی کنیم، این دستورپایه بدین صورت خواهد بود: کنشگر/ کنشگران با سفرکردن در وضعیت مناظره/ موعظه/ إنذار قرار می‌گیرند؛ با اخباری که به ایشان در باب مسیر سفر به سوی سیمرغ داده می‌شود، ضمن تقویت اراده ایشان بر رفتن به سوی بارگاهِ سیمرغ، طی مسیر برای آنها تسهیل می‌گردد. بدین‌ترتیب، سفر _ مناظره/ موعظه/ إنذار- خبر جستن و واصل شدن، سه عنصر اصلیِ دستورپایه رساله‌الطیرها خواهد بود.

جدول شماره ۱ - رابطه ساختار روایی و نظام تولید ارزش در رساله‌الطیر

[illegible]	موقعیت متعادل تازه	[illegible]	نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل	[illegible]	[illegible]	پی‌رفت فرعی ۲	[illegible]	موقعیت نامتعادل	[illegible]	[illegible]	پی‌رفت فرعی ۱	[illegible]	نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل ۲	[illegible]	موقعیت متعادل ۲	[illegible]	نیروی برهم زننده موقعیت متعادل ۱	[illegible]	موقعیت متعادل ۱	رساله‌ها
[illegible]	مشروط به شکل‌گیری نیروی ایجادکنندۀ موقعیت متعادل	-	برداشته شدن حُجُب (مشروط)	-	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	حس نوستالژی	[illegible]	قفس	[illegible]	درک نهانی‌های غیب	[illegible]	حضور در مکان رفیع	قصیده‌عینیه
[illegible]	نامشخص	[illegible]	رسیدن به مقصد موقت	[illegible]	[illegible]	گفتگو با والی و حضرت			[illegible]	[illegible]	گفتگو با طیران آزاد	-	-	-	-	[illegible]	اسارت	[illegible]	آزادی	رساله ابن سینا
[illegible]	[illegible]		[illegible]			[illegible]					[illegible]	-	-	-	-		-	-	-	رساله محمدغزالی
												-	-	-	-		-	-	-	رساله احمدغزالی
[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]			گفتگو با شخصیت آگاه - نامشخص	-	-	-	-		-	-	-	رساله چاچی
			رسیدن به بارگاه			گفتگو با بارگاه			-	-	-	-	-	-	-	نامشخص				رساله عین‌القضات
[illegible]	تبدیل باز به صیادی که صید می کند	[illegible]	آگاهی از مسائل فلسفی	[illegible]	[illegible]	گفتگو با اولین فرزند آفرینش			-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	اسارت	[illegible]	آزادی	عقل‌سرخ
[illegible]	تبدیل شدن به ایزد		رسیدن به مقصد			گفتگو با چاووش و سیمرغ			[illegible]	[illegible]	گفتگو با هدهد	-	-	-	-	-	-	-	-	منطق‌الطیر
[illegible]	جای گرفتن در مقعد صدق					گفتگو با عنقا					گفتگو با منادی	-	-	-	-	-	-	-	-	کشف‌الاسرار

۴- نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر به بررسی رابطه ساختار روایی و نظام ارزشی گفتمان در رساله‌الطیرهای فارسی و عربی پرداختیم تا ثابت کنیم کنش‌ها و ساختار روایی چگونه می‌توانند ارزش‌ها را بیافرینند. ابتدا به این تفاوت در دیدگاه تودوروف و گرمس رسیدیم که تودوروف در سیر تحول روایت، بر تحول نظام ارزشی تأکید نکرده‌است؛ درحالی‌که گرمس ابتدا در «گرمس۱» و سپس، در «گرمس۲» به بسیاری از نظام‌های ارزشی در گفتمان اشاره کرده‌است. بر این اساس، نظریات تودوروف و گرمس در این حوزه می‌توانند تا حدی مکمل یکدیگر باشند.

در بررسی‌ها پی بردیم تمامی رساله‌ها در نگاه اول یک پی‌رفت کلان شمرده می‌شوند؛ اما همین پی‌رفت کلان در بررسی جزئیات می‌تواند ساختاری خاص به شمار آید که دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد است. رساله‌الطیرها در مجموع از یک پی‌رفت پایه و دو پی‌رفت فرعی تشکیل شده‌اند. پی‌رفت پایه در کل رساله گسترده شده و پی‌رفت‌های فرعی به شیوه‌های درونه‌گیری، زنجیره‌سازی و تناوب، در ضمنِ پی‌رفتِ اصلی بیان می‌شوند.

از دیدگاه نشانه - معناشناسی، طیران هفت مرحله را پشت سر می‌گذارند تا به ابژه دست یابند و باعث شکل‌گیری نظام ارزشی گفتمان شوند. این هفت مرحله می‌تواند با پنج مرحله‌ای که تودوروف از آن صحبت می‌کند، تطبیق داده شود؛ بدین‌گونه که طیران در *قصیده عینیّه*، *رساله*ابن‌سینا و *عقل‌سرخ* در موقعیت متعادل هستند و در رساله‌های دیگر در موقعیت نامتعادل. در رساله‌هایی که موقعیت متعادل اولیه وجود دارد، ابتدا باید فقدان دست دهد. در رساله ابن‌سینا و *عقل‌سرخ*، این فقدان روی می‌دهد و طیران وارد موقعیت نامتعادل می‌شوند؛ اما در *قصیده عینیّه*، کبوتر از موقعیت متعادل اولیه به موقعیت متعادل ثانویه می‌رسد؛ بنابراین باید موقعیت متعادل ثانویه به هم بخورد تا سوژه دچار فقدان شود و به موقعیت نامتعادل برسد. بعد از به هم خوردن موقعیت متعادل، در تمامی رساله‌ها (به‌جز *قصیده عینیّه*، رساله عین‌القضات و *عقل‌سرخ*) کنشگران وارد عقد قرارداد می‌شوند. در این مرحله، نقصانْ کشف شده و طیران تصمیم می‌گیرند برای یافتن ابژه، کنشی انجام دهند. اینجا پی‌رفت فرعی اول شکل می‌گیرد و کنشگران با عناصری آگاه به گفتگو می‌پردازند. در این مرحله که ما آن را به عنوان توانش۱، در نظر گرفتیم طیران اطلاعاتی از مسیر رسیدن به ابژه و خطرات آن به دست می‌آورند. اینجا طیران از ارزش انحصاری که در نظامی بسته قابل‌تعریف است، به نظامی انتقالی دست می‌یابند و این امر باعث گشایش باب مذاکره و تعامل می‌گردد. بعد از این

مرحله، موقعیت نامتعادل خود را به شکل سفر نشان می‌دهند. ما این مرحله را با کنش از دیدگاه نشانه _ معناشناسی یکی گرفتیم؛ طیران به فقدان پی می‌برند، توانش کسب می‌کنند؛ در نتیجه برای رفع نقصان به کنش می‌پردازند. در مرحله کنش، عاملان فاعلی به تغییرمکان پرداخته و وارد آزمون اصلی می‌شوند. در مرحله بعد، عملیات متقاعدسازی (توانش۲/ پی‌رفتِ فرعیِ ۲) روی می‌دهد. طیران با عاملانی (معین/ مخالف) به گفتگو پرداخته و سعی در متقاعدکردن ایشان دارند. در این مرحله هم ارزش‌ها انتقالی می‌شود.بعد از متقاعد کردن این عاملان، وارد مکانی می‌شوند که می‌تواند به عنوان نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل محسوب شود. در این حالت، طیران دچار تنش عاطفی و (به لحاظ شناختی) نوسان می‌شوند. مرحله آخر، رسیدن به موقعیت متعادل تازه است. طیران بعد از رسیدن به ارزش‌های انتقالی و با کسب تجربه و آشتی با نظام هستی، باز هم به این مرحله اکتفا نمی‌کنند و سعی دارند به ارزش‌هایی دست یابند که بتوانند آنها را در وضعیت نامیرایی قرار دهند. به همین دلیل، ارزشی استعلایی را دنبال می‌کنند. این نوع ارزشْ ذات ارزشی دارد؛ یعنی ماهیت اصلی آن از ارزش است و چنین ارزشی نه تصاحبی است و نه صرفاً انتقالی؛ بلکه ارزشی هستی‌محور است که در لایه‌های عمیقِ حضورِ پدیدارشناختی نهفته‌است. این مرحله به طیران چند نکته را ثابت می‌کند: الف- ارزشْ کارکرد صرفاً مادی ندارد؛ ب- ارزشِ واقعی انحصاری نیست؛ ج- ارزشْ سیّال و در انتقال است؛ د- ارزش انتقالی، نوعی از ارزش است که با انتقال به دیگری نه تنها تمام نمی‌شود، بلکه کمال نیز می‌یابد. نکته دیگری که در رساله‌الطیرها بعد از رسیدن به موقعیت متعادل تازه روی می‌دهد، مرحله ارزیابی است که خود شخصیت‌ها/ راویان آن را انجام می‌دهند.

پس به طور کلی، طیران از ارزش سلبی به سوی ارزشِ اتیک و مورد اراده خویش حرکت می‌کنند. در این مسیر از ارزش‌های تعاملی به دو صورت ارزش‌های وجهیِ مجازی و پتانسیل بهره‌مند می‌شوند. در طول مسیر به ارزش‌های اتیکِ میانی دست می‌یابند؛ و در نهایت، به ارزشِ اتیکِ مورد خواست خویش می‌رسند (جز در رساله چاچی و عین‌القضات). در انتها، دستورپایه رساله‌الطیرها بدین‌گونه است: سفر _ مناظره/ موعظه/ إنذار _ خبرجستن و واصل شدن.

پی‌نوشت

۱- «این مربع که گرمس مبدع آن است، بر داده‌های زبان‌شناختی مکتب پراگ و پژوهش‌های مردم‌شناختی لوی استروس مبتنی است» (Courtes, 1991: 152).

۲- منظور از دو عنصر کمی و کیفی به ترتیب، عنصر شناختی و عاطفی است.

منابع

بابک‌معین، م. ۱۳۹۴. *معنا به‌مثابه تجربه زیسته*، تهران: سخن.

بتلاب اکبرآبادی، م. و رضی، ا. ۱۳۹۱. «تحلیل ساختار روایی منظومه‌های عطار (الهی‌نامه، منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه)». متن‌پژوهی ادبی، دوره۱۶(۵۴): ۵-۳۰.

پورجوادی، ن. ۱۳۵۴. *داستان‌مرغان (متن فارسی رساله‌الطیرخواجه احمدغزالی)*، تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران.

تایسن، ل. ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه م. حسین‌زاده و ف. حسینی. تهران: نگاه امروز.

تودوروف، ت. ۱۳۷۹. *دستور زبان داستان*،ترجمه ا. اخوت. اصفهان: فردا.

تودوروف، ت.۱۳۸۲. *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه م. نبوی. تهران: آگه.

جواهری، س. و نیک‌منش، م. ۱۳۹۴. «نمود نحوی روایت در مصیبت‌نامه عطار نیشابوری». ادب‌پژوهی، ۹(۳۱): ۱۳۷-۱۵۷.

چاچی‌خمرکی، ا. ۱۳۵۸. *روضه‌الفریقین*، به‌اهتمام ع. حبیبی. تهران: دانشگاه تهران.

خیاطیان، ق. ۱۳۷۹. *سیری در رساله‌الطیرها و منطق‌الطیرهای فیلسوفان و عارفان*، سمنان: دانشگاه سمنان.

سبزواری، م. ۱۳۶۱. *اسرارالحکم*، به کوشش ح. م. فرزاد، تهران: مولی.

سلدن، ر. ۱۳۷۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر. تهران: طرح نو.

سهروردی، ش. ۱۳۷۵. *قصه‌های شیخ اشراق*، ویرایش ج. مدرس‌صادقی. تهران: مرکز.

شفیعی، س. و غلامحسین‌زاده، غ. و شعیری، ح. و بزرگ‌بیگدلی، س. ۱۳۹۷. «شناسایی دوره‌های روایی رساله‌الطیرها براساس چهار نسل روایت». *دوماهنامه جستارهای زبانی*، دوره ۹(۳)(پیاپی ۴۵): ۹۹-۱۲۷.

شعیری، ح .۱۳۸۱. *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.

شعیری، ح . ۱۳۸۵. *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.

شعیری، ح . ۱۳۸۸. «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی». *فصلنامه نقد ادبی*، سال۲(۸): ۳۳-۵۱.

شعیری، ح . ۱۳۹۱. «تحلیل نشانه معناشناسی خلسه در گفتمان ادبی». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۹(۳۶ و ۳۷): ۱۲۹-۱۴۶.

شعیری، ح . ۱۳۹۵. *نشانه‌معناشناسی ادبیات*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

طاهری، ق. و غلامحسین‌زاده، غ. و جعفری، ف. ۱۳۹۰. «تحلیل رساله‌الطیر شیخ اشراق بر پایه روایت‌شناسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۲(۲۰): ۹۵-۱۱۱.

عطار، ف. ۱۳۸۸. *منطق‌الطیر*، به تصحیح م.ر. شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن.

کوپـا، ف. ۱۳۹۰. «بررسـی تطبیقـی روایـت‌پردازی در رسـاله‌الطیر غزالـی و منطـق‌الطیر عطـار». پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۲(۳) پیاپی۷: ۱-۲۳.

مارتین، و. ۱۳۸۲. *نظریه‌های روایت*، ترجمه م. شهبا. تهران: هرمس.

مقدسی، ع. ۶۷۸ . *کشف‌الأسرار فی حکم الطیور والازهار*، قاهره: دارالاعتصام.

همدانی، ع. ۱۳۶۲. *نامه‌ها*. به کوشش ع. منزوی و ع. عسیران. ج۱، تهران: کتاب‌فروشی منوچهری.

Bingaman, K. A. 2003. *Freud and faith living in tension*, State university of New York press: Albany.

Courtés. J .1991. *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, paris: Hachette.

Fontanille J. 1998. *Sémiotique du discourse*, Limoges: PULIM.

Greimas A.J. & Courtés J. 1993. *Sémiotique ; Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette.

Zilberberg, Cl. 2006. *Element de grammaire tensive*, Limoges : PULIM.

DOI:10.22124/naqd.2020.11244.1542
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.10.3

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۲۵۰-۲۳۱

روان‌زخم و پیامدهای آن با تأکید بر دیدگاه اسلاوی ژیژک

دکتر سید رحیم موسوی‌نیا[1*] مهسا دهاقانی[2]

دکتر کریم لویمی مطلق[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۲۶

چکیده

هدف تحقیق حاضر بررسی و تحلیل مفهوم روان‌زخم و پیامدهای آن از منظر اسلاوی ژیژک است. ژیژک معتقد است که روان‌زخم ناشی از ورود نابهنگام امر واقع به امر نمادین است و در ساختار کُنش به تعویق افتاده معنا می‌یابد. افراد مختلف واکنش‌های متفاوتی نسبت به روان‌زخم نشان می‌دهند. به زعم لاکاپرا واکنش‌ها به روان‌زخم در دو دسته کلی قرار می‌گیرند؛ برون‌ریزی و درونی‌سازی. فرایند برون‌ریزی با نشانه‌های ترومایی از جمله اختلال‌های انگیختگی، تحمیل یا محدودیت همراه است. ولی در فرایند درونی‌سازی سوژه با فقدان ناشی از رویداد آسیب‌زا کنار می‌آید و به سوگواری می‌پردازد. در پیوستار واکنش‌های گوناگون به روان‌زخم، ژیژک مدعی است که روان‌زخم در نهایت به تولد یک سوژه جدید موسوم به سوژه پساتروماییی می‌انجامد. بارزترین پیامد تجربه یک رویداد آسیب‌زا این است که بحران بیرونی به تجربه یک بحران درونی منجر می‌شود، چراکه روان‌زخم ماهیتی پس‌نگر دارد و کارکرد موفقیت‌آمیز زنجیره دلالت را تضعیف می‌کند. روان‌زخم به صورت یک اختلال و همراه با نشانه‌هایی نمایان می‌شود که هویت سوژه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او را رها نمی‌کند.

واژگان کلیدی: روان‌زخم، نشانه‌ها، پیامدها، ژیژک.

۱و۳. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید چمران اهواز

* moosavinia@scu.ac.ir

۱- مقدمه

بنا بر قانون فراگیر کُنش و واکنش هر پدیده‌ای به دلیلی روی می‌دهد. برای هر معلول علتی معین و برای هر علت معلول معینی وجود دارد. افکار، رفتارها و اعمال ما معلول انتخاب‌های گوناگون ما در طول زندگی هستند. روان‌زخم[1] پدیده‌ای است که روی می‌دهد و «علل و پیامدهایی دارد که هم شخصی و هم اجتماعی است» (Berger, 2004: 57). بنابراین، تجربه فردی یک بحران مجموعه اثراتی فردی و اجتماعی در پی دارد.

روان‌زخم رنج شدیدی برای فرد به ارمغان می‌آورد. از نظر کروت روان‌زخم یک تجربه بسیار «طاقت‌فرسا از رویدادهای ناگهانی و فاجعه‌آمیز است که واکنش به آن پس از یک وقفه و در شمایل هذیان‌های تکرارِی بی‌اختیار و مزاحم روی می‌دهد» (Caruth, 1996: 11). علائم و نشانه‌های روان‌زخم بلافاصله پس از رویارویی با رویداد آسیب‌زا[2] یا کمی بعدتر بروز پیدا می‌کند. هرچه میزان مواجهه با رویداد آسیب‌زا بیشتر باشد، احتمال واکنش‌های پساترومایی[3] بیشتر می‌شود (Herman, 1992: 41). بهتر است واکنش‌ها نسبت به روان‌زخم را در قالب یک پیوستار در نظر بگیریم. این واکنش‌ها در دو کران در نوسان هستند. اولین مرحله این پیوستار واکنش بی‌درنگ به بحران است. واکنش‌های بی‌درنگ اصلی به رویدادهای آسیب‌زا شامل «مبارزه، ترس و سکون»[4] می‌شود. به عنوان مثال، اگر به فردی حمله شود، احتمالاً او واکنش مبارزه را انتخاب می‌کند. معمولاً افراد در رویارویی با رویدادهای طبیعی مثل سیل، زلزله و طوفان پا به فرار می‌گذارند و دنبال پناهگاه می‌گردند و مثلاً سربازی که در میدان جنگ تحت محاصره دشمن درآمده در واکنش به این شوک هیچ راهی به‌جز تسلیم شدن ندارد.

این پیوستار از واکنش‌ها شامل اثرات بلندمدت و کوتاه‌مدت می‌شود. اثرات کوتاه‌مدت بلافاصله پس از اولین واکنش در فرد نمایان می‌شوند. این اثرات متعدد هستند و نشانه‌های زیادی دارند از جمله افزایش ضربان قلب، افزایش فشار خون، اضطراب، خشم، درماندگی، کابوس، بازگشت به گذشته[5]، اختلال در خواب و غیره. معمولاً اثرات کوتاه‌مدت پس از چند هفته کاهش می‌یابند. اما عده‌ای هم هستند که ماه‌ها و حتی سال‌ها بعد این نشانه‌ها را به

1. Trauma
2. Traumatic event
3. Post traumatic
4. Fight, flight and freeze
5. Flashback

دفعات تجربه می‌کنند. افـرادی کـه اثـرات بلندمـدت روان‌زخـم در ایشـان هویـدا می‌شـود مشکوک به اختلال تـنش پسـاترومایی (PTDS)[1] هسـتند. ایـن اخـتلال ناشـی از زخم‌هـای عاطفی عمیق و پیامد نهایی مواجهه با بحران‌هـایی از جـنس تروما اسـت. اگرچـه تحقیـق درباره این نوع اختلال کمتر مورد توجه مطالعات علوم انسانی است، ولـی بـه هـر روی لازم است چون نشانه‌های این نوع اختلال از جمله بازگشت به گذشته، هـذیان‌گویی، کابوس‌هـا، رفتارهای وسواسـی، فراموشـی، بی‌عـاطفگی و احتـراز، محـور مطالعـات روان‌زخـم هسـتند (Berger, 2004: 564). بازماندگان/ قربانیان روان‌زخم از رویداد آسیب‌زا به‌شدت رنج می‌برند و یادآوری آن رویداد آنها را در هم می‌شکند. خـاطره رویـداد آسـیب‌زا در ذهـن فـرد حـک می‌شود و بازتجربه یا اجتناب از به یادآوردن آن خاطره نیز رنج‌آور است.

نباید این نکته را فراموش کنیم که شدت رفتار هر کسی در واکنش به روان‌زخم با دیگری فرق دارد. عده‌ای به‌شدت تحت تأثیر یک رویداد آسیب‌زا قرار می‌گیرند، درحالی‌کـه عـده‌ای دیگر احساس یا نگرانی اندکی نسبت به آن پیشامد نشان می‌دهند. هیچ‌یک از ایـن دو نـوع واکنش بهتر از دیگری نیست، بلکه همه‌چیز به خودِ فرد و شخصیت وی بستگی دارد.

مفهوم روان‌زخم تاریخچه‌ای بسیار طولانی دارد که حداقل به دوره هومر و آثار شکسـپیر برمی‌گردد، ولی در سال‌های اخیر با معرفی و پیشـرفت مفهـوم اخـتلال تـنش پسـاترومایی توجه زیادی به سوی آن جلب شده‌است (Kudler, 2000: 4). نشانگان[2] پساترومایی در سـال ۱۹۸۰ و پس از جنگ ویتنام به حوزه تشخیص‌های روانپزشکی راه یافت. بـه گفتـه انجمـن روانپزشکی آمریکا:

> سربازهای جنگ‌آزموده‌ای که شاهد نبرد ویتنام بودند نشانه‌هایی از بیماری داشتند کـه مشخصـاً در هیچ دسته تشخیصی قرار نمی‌گرفت. اما در واقـع، ایـن نشـانه‌ها در سـربازهای جنـگ‌آزموده بسیاری از نبردهای پیشین هم دیده شده بود. به نظر می‌رسد که اختلال تنش پساترومایی دائمـاً در حال کشف شدن است [...] در سرتاسر تاریخ روایت‌هایی وجود دارد که کابوس‌هـا و مشـکلات عاطفی مربوط به اضطراب‌های جنگ را بـازگو می‌کنـد. گویـا بـا هـر جنـگ گوشـه‌ای از اثـرات روان‌زخم بر انسان دوباره کشف می‌شود (Fullerton et al, 2003: 73).

وقتی افراد از تجربه‌های ترومایی و رنج‌های ناشی از آن حرف می‌زنند «سزاوار است کـه باورشان کنیم» و به هین دلیل بود که اختلال تـنش پسـاترومایی شناسـایی شـد (Kudler,

1. Post-traumatic stress disorder
2. Syndrome

2000: 4). اختلال تنش پساترومایی برگرفته از «استنباط روانی از یک رویداد خارجی و تبدیل آن به نشانه‌های روانی، زیستی و اجتماعی است. این نمودها ناشی از رویداد خارجی و نیز روحیات فرد بازمانده پیش از درگیری با این بیماری است» (Ibid: 9). اختلال تنش پساترومایی یک شرایط روانی است که به سبب تماشا یا تجربه یک رویداد تهدیدآمیز مثل جنگ، حملات تروریستی، تجاوز، از دست دادن عزیزان و غیره پیش می‌آید. اختلال تنش پساترومایی منعکس‌کننده تحمیل مستقیم حقیقتِ اجتناب‌ناپذیر رویداد آسیب‌زا بر روان است و لذا مخرب‌ترین اختلال روانی برشمرده می‌شود که در آن «پیوندی مستقیم میان روان و خشونت بیرونی» فراهم می‌شود (Caruth, 1996: 49).

خاطره[1] کلید درک ساز وکار و پیشرفت اختلال‌های پساترومایی است. به تأکید الن یانگ «روانشناسیِ اختلال تنش پساترومایی بر مبنای خاطره صورت می‌گیرد: رویدادهای مسبب، خاطراتی بیماری‌زا می‌سازند و به‌جای رویدادها، این خاطرات هستند که به بروز نشانه‌های اختلال منجر می‌شوند» (Young, 2000: 60). خاطرات ترومایی با خاطرات معمولی فرق دارند: «در شرایط عادی خاطره‌ها به شبکه‌های به‌هم‌پیوسته‌ای سپرده می‌شوند که به عواطف، احساسات و تمایلات همایند و نیز سایر خاطرات متصل‌اند. برخلاف آن خاطرات ترومایی مجزا یا به عبارتی گسسته هستند» (Ibid: 59).

خاطرات ترومایی «به شبکه خاطرات متصل نیستند» و به صورت «گروهی منسجم از اندیشه‌های همبسته عمل می‌کنند که همانند پارازیت در ذهن ثبت می‌شود» و لذا از بقیه خاطرات جدا هستند (Ibid: 59). رویدادهای آسیب‌زا از این روی موجب اختلال می‌شوند که «نه تغییر می‌کنند و نه از بین می‌روند، بلکه تغییرناپذیر و درهم‌وبرهم هستند» (Ibid: 66). خاطره معمولی همانند «قصه گفتن» است، درحالی‌که خاطره ترومایی «بی‌کلام و ساکن» است (Herman, 1992: 125). خاطره بازمانده از رویداد آسیب‌زا و روان‌زخم گسسته است و محور اختلالات تنش ترومایی همین گسستگی است. خاطرات ترومایی نه پذیرفته و نه قسمتی از گذشته فرد می‌شوند، بلکه مستقل از سایر خاطرات به بقای خود ادامه می‌دهند. جودیت هرمن از مطالعه بازماندگان فجایع طبیعی، حملات تروریستی و جنگ دریافت که حالت گسست در لحظه مواجهه با رویداد آسیب‌زا عمدتاً به اختلالات تنش پساترومایی پایدار منجر می‌گردد (Ibid: 172).

1. Memory

فروید میان خاطره ترومایی و وسواس تکرار یک رابطه در نظر گرفت. او در اولین نوشته‌های خود درباره ساز و کار روان‌زخم چنین نوشت: «ممکن است خودآگاه رویداد مقاومت‌ناپذیر و غیر قابل قبول را فراموش کند ولی خاطره آن به صورت نشانه‌های جسمی و وسواسی و رفتارهای تکراری بازمی‌گردد» (Berger, 2004: 570). تحمیل کابوس‌های تکراری و مرور مجدد تجربه‌های ترومایی در ذهن نشانگر «وقوع بی‌واسطه رویدادهای خشونت‌بار» است (Caruth, 1996: 50). رویاهای ناشی از رویداد آسیب‌زا از اراده فرد خارج است و لذا اختلال‌های پساترومایی غیر قابل پیش‌بینی و غیر قابل کنترل هستند (van der Kolk, & McFarlane, 1996: 1).

دومینیک لاکاپرا نظریه‌پرداز برجسته حوزه مطالعات روان‌زخم است؛ وی واکنش افراد به روان‌زخم را در دو دسته کلی تقسیم‌بندی می‌کند: «برون‌ریزی و درونی‌سازی»[1]. واکنش برون‌ریزی چنین است که فردی که متحمل محنت تجربه روان‌زخم شده در گذشته باقی می‌ماند و زندگی‌اش در هراس از یک رویداد ناگوار دیگر و آرزوی امنیت محصور می‌شود. در واکنش بی‌درنگ نسبت به روان‌زخم این رفتار عادی است، اما برون‌ریزی طولانی‌مدت سلامت فرد را به خطر می‌اندازد (LaCapra, 2001: 23). اما واکنش درونی‌سازی کمی دشوارتر است و مستلزم نوعی خودشناسی و تقلا برای گذشتن از رویداد آسیب‌زا و بازگشت به روند عادی زندگی است.

اسلاوی ژیژک[2]، یکی از نظریه‌پردازان معروف و معاصر است که نظراتش عمدتاً متأثر از مارکس، هگل و لکان[3] است. او در تدوین دیدگاه‌های روانکاوانه خویش از تعابیر لکانی بهره می‌جوید. از نظر ژیژک رویداد آسیب‌زا در قالب یک رابطه کهن الگویی بین امر واقع[4] و نمادین[5] قرار می‌گیرد و روان‌زخم دو مؤلفه مهم دارد: امر واقع و کُنش به تعویق افتاده[6] (Myers, 2003: 31). از دیدگاه وی روان‌زخم از یک سو ناشی از ورود نابهنگام امر واقع به امر نمادین است و از سوی دیگر در ساختار کُنش به تعویق افتاده معنا می‌یابد. در حقیقت رویداد آسیب‌زا ذاتاً ویژگی خاصی ندارد که عامل بروز روان‌زخم شود، بلکه تجربه این رویداد با عطف به ما سبق معنا می‌یابد. چنین رویدادی می‌تواند بسیار ساده یا بسیار پیچیده باشد

1. Acting out and working through
2. SlavojŽižek. (1949)
3. Lacan
4. The Real
5. The Symbolic
6. Deffered action

و در عین حال جراحت‌های روحی ساده یا پیچیده‌ای از خود بر جای بگذارد. اثرات ساده یک رویداد آسیب‌زا با تجربه دوباره خاطره آن رویداد یا پرهیز از مرور آن خاطره بروز پیدا می‌کند. درحالی‌که ناهنجاری‌های پیچیده و عمقی ناشی از روان‌زخم منجر به نابودی دیدگاه قبلی فرد نسبت به خودش، دیگران و جهان پیرامونش می‌شود، یا به عبارت دیگر به تولد سوژه جدیدی می‌انجامد.

در این پژوهش نشانه‌های روان‌زخم و پیامدهای آن را با توجه به دیدگاه‌های روانکاوانه مورد بررسی قرار می‌دهیم. منظور از پیامد اثرات فردی و اجتماعی تجربه یک رویداد آسیب‌زا بر سوژه است. پیش از بررسی پیامدها، مفهوم روان‌زخم و تعابیر فروید، لکان و ژیژک از آن را مرور می‌کنیم. سپس واکنش‌های برون‌ریزی، درونی‌سازی و نشانه‌های درگیری با روان‌زخم را بررسی و سرانجام سوژه پساتروما‌یی را معرفی می‌کنیم. در نهایت درمی‌یابیم که افراد پس از تجربه یک رویداد آسیب‌زا دچار نوعی تحول درونی می‌شوند. به بیانی دیگر، برای آنها یک بحران بیرونی به یک بحران درونی تبدیل می‌شود. این تبدیل دال بر ماهیت پس‌نگر روان‌زخم و اختلال ناشی از آن در زنجیره دلالت[1] است.

۲- روان‌زخم

دنیای ما حوادث آسیب‌زای بی‌شماری را به خود دیده و خواهد دید و بی‌شک به تعبیر استورلو، «عصر ما، عصر روان‌زخم است» (Vide. Resende & Budryte, 2014). مطالعات گسترده‌ای در زمینه روان‌زخم انجام شده و ابعاد مختلف این مفهوم از دیدگاه‌های گوناگون تاریخی، فرهنگی، اجتماعی، روانشناختی، روانکاوی و پسااستعمارگرایانه مورد بررسی قرار گرفته‌است. در این نوشتار به منظور درک بهتر مفهوم روان‌زخم پیشینه آن را از منظر روانکاوی مرور می‌کنیم.

در اواخر قرن نوزدهم گمان می‌کردندکه میان روان‌زخم و شوک رابطه‌ای وجود دارد. زمانی که فروید[2] مشغول مطالعه بیماران هیستریایی بود فکر می‌کرد «روان‌زخم عامل بروز هیستری است» (Herman, 1992: 7). اما پس از مدتی روان‌زخم و هیستری را از هم جدا کرد و بروز روان‌زخم را به افزایش هیجاناتی که خارج از قدرت سیستم عصبی بدن است نسبت داد. از نظر فروید روان‌زخم در دو حالت به وجود می‌آید؛ یک، زمانی که سیستم

1. Chain of signification
2. Freud

عصبی قادر به رها کردن هیجانات نباشد؛ دو، زمانی که هیجانات در زمان و مکان نادرست رها شوند. روش او برای آزاد کردن این هیجانات و معالجه بیمارانش هیپنوتیزم بود (Mijolla, 2005: 180). در سال ۱۹۸۵ فروید مدل جدیدی برای روان‌زخم ارائه داد. طبق نظریه اغوا[1] نیازها و خواسته‌های جنسی سرکوب‌شده منجر به بروز علائم هیستری در فرد می‌شود، نه خاطره تجربه یک رویداد آسیب‌زا. اگرچه فروید پس از مدت کوتاهی این نظریه را کنار گذاشت، اما بُعد زمانی آن به جزئی از تعریف کلی ماهیت روان‌زخم تبدیل شد. بر اساس این نظریه کودک در زمانی موسوم به لحظه اول با مسائل جنسی روبه‌رو می‌شود ولی به دلیل درک ناکافی از آنها می‌ترسد و پس از سال‌ها در لحظه دوم، لحظه اول را دوباره تجربه می‌کند. روان‌زخم در این ساختار زمانی که کُنش به تعویق افتاده[2] نام گرفت، رخ می‌دهد. در سال ۱۹۱۸ فروید دوباره به بررسی مسأله روان‌زخم پرداخت و اصطلاح وسواسِ تکرار[3] را به مجموعه اصطلاحات مرتبط با آن افزود. از نظر فروید «هر هیجان خارجی که آن‌قدر قدرتمند باشد که بتواند سپر دفاعی روان ما را بشکند» روان‌زخم نام می‌گیرد (Luckhurst, 2008: 9). ترس و دستپاچگی ناشی از تجربه غیرمنتظره یک رویداد آسیب‌زا باعث می‌شود که در روان یکپارچه فرد شکاف ایجاد شود. ذهن علاقه دارد که صحنه‌های ناخوشایند رویداد آسیب‌زا را پیوسته مرور کند؛ چون با مرور دوباره و دوباره آن لحظات می‌خواهد چیز غیرقابل درکی را که تجربه کرده، پردازش کند. بنابراین، ذهن می‌کوشد تا پس از مدتی بر جراحت‌های وارده بر روان و خاطرات آن تجربه ناخوشایند فائق آید یا حداقل معنایی برای آن پیدا کند (Ibid).

آنچه که فروید روان‌زخم یا حادثه آسیب‌زا می‌نامد، همان امر واقع است که در گنجینه زبان نمی‌گنجد (Fink, 1997: 49). لکان معتقد بود که نباید کابوس‌های ناشی از روان‌زخم را به عنوان اثر خاطرات سرکوب‌شده یا عقده ادیپ تفسیر کنیم، بلکه باید به مقاومت پایدار روان‌زخم در برابر نمادینه شدن[4] و به زبان درآمدن توجه کنیم (Caruth, 1996: 113). از نظر لکان امر واقع در قالب روان‌زخم به حیطه علم روانکاوی وارد شد (Noys, 2010: 4).

1. seduction theory
2. Nachträglichkeit
3. repetition compulsion
4. Symbolization

لکان اوایل فکر می‌کرد امر واقع «بدوی و پیش‌نمادین است و همیشه به جایگاه اولیه‌اش برمی‌گردد» (Žižek, 1989: 182). یعنی امر واقع نقطه شروع و منبع فرایندهای نمادینه‌سازی است. لکان در اولین سمینارش حادثه آسیب‌زا را «چیزی خیالی که هنوز به طور کامل نمادینه نشده و در دنیای نمادین سوژه جایی پیدا نکرده» تعریف کرد (Ibid). پس امر واقع چیزی است متفاوت و بیگانه که خارج از امر نمادین قرار دارد. تعریف لکان از امر واقع به‌مرور تکامل یافت. از نظر وی امر واقع جزئی از روان‌زخم و «پوسته‌ای مقاوم در برابر نمادینه‌شدن» است که در زنجیره دلالت قرار نمی‌گیرد ولی اثراتی از خودش بر جای می‌گذارد و ما آن را به‌واسطه اثراتش شناسایی می‌کنیم (Ibid). بنابراین، مواجهه غیرمنتظره با امر واقع، روان‌زخم در پی دارد. این رویارویی بر مرحله نمادین تأثیر می‌گذارد و روان‌زخم حقیقی در گذر زمان و با عطف به ما سبق به وجود می‌آید.

اسلاوی ژیژک با بررسی و بسط مفاهیم امر واقع راه لکان را ادامه می‌دهد. مفهوم امر واقع یکی از دغدغه‌های او در مطالعات روانکاوانه است که به‌تدریج دچار تغییراتی می‌شود. ژیژک تعریف صریحی از امر واقع ندارد، چراکه ذات امر واقع غیر قابل دسترسی است (Ibid: 195). از نظر ژیژک حادثه آسیب‌زا زمانی روی می‌دهد که «امر واقع حرکت ملایم امر نمادین را بر هم زند» (Myers, 2003: 31). طبق تعریف ژیژک چرخه روان‌زخم به این صورت است:

> روان‌زخم عاملی است که موتور حرکت ملایم نمادینه‌سازی را از مسیر منحرف می‌کند و تعادل آن را بر هم می‌زند؛ و باعث عدم انسجام غیر قابل زدودنی در امر نمادین می‌شود؛ اما با همه اینها روان‌زخم پیش از نمادینه‌سازی وجود ندارد؛ و مقوله‌ای تغییرشکل‌دهنده باقی می‌ماند که تنها با عطف به ماسبق و وقتی که از مرحله نمادین به آن پرداخته شود انسجام می‌یابد؛ و انسجام و یکپارچگی خود را از ضرورت ساختاری امر واقع دریافت می‌کند (31 :1994).

روان‌زخم از ورود غیرمنتظره امر واقع به امر نمادین حاصل می‌شود. امر نمادین تا پیش از ورود امر واقع در یکپارچگی و انسجام خود به سر می‌برد چون امر نمادین در حقیقت ساختار زبانی دارد و طبق نظریه ساختارگرایانه فردیناند دو سوسور[1] در زنجیره دلالت هر دال[2] (تصویر ذهنی از صوت نشانه) یک مدلول[3] (مفهوم مرتبط با آن صوت) دارد. در مرحله نمادین و با زنجیره دلالت همه کلمات معنای منحصربفردی پیدا می‌کنند. به بیان دیگر، هر چیزی معنایی

1. Ferdinand de Saussure
2. Signifier
3. Signified

دارد و در قالب کلام می‌گنجد. برای اینکه امر واقع معنایی پیدا کند باید وارد زنجیره دلالت شود. اما امر واقع نامفهوم و بی‌معنی است و وحدت آن با جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم میسر نیست. حتی می‌توان گفت که امر واقع جهان پیش از زبان و نماد تمام چیزهای غیر قابل دسترسی است. پس، امر واقع دال بدون مدلولی است که با ورود به امر نمادین موجب تضعیف و تخریب زنجیره دلالت می‌شود. امر واقع پس از ورود به امر نمادین معنا پیدا می‌کند، یعنی «این امر نمادین است که معنای حادثه (امر واقع) را تغییر می‌دهد و تفسیر ما از امر واقع از طریق امر نمادین تغییر می‌کند» (Myers, 2003: 31-32).

روان‌زخم ماهیت پس‌نگر دارد و گذر زمان بر درک معنای روان‌زخم و بروز نشانه‌ها و پیامدهای آن تأثیر می‌گذارد. فروید اصطلاح کُنش به تعویق افتاده را معرفی کرد و بعداً سایر نظریه‌پردازان آن را بسط دادند تا متذکر شوند که اثر روان‌زخم با وارونه‌کردن رابطه علت و معلول بروز پیدا می‌کند (Luckhurst, 2008: 81). رویداد آسیب‌زا وقتی به روان‌زخم تبدیل می‌شود که سوژه با عطف به ماسبق معنای آن رویداد را درک کند. ساختار زمانی روان‌زخم غیرخطی است و از دو لحظه مجزا تشکیل شده‌است؛ لحظه اول، رویارویی با رویداد آسیب‌زا و لحظه دوم، تجربه دوباره لحظه اول. به عبارت دیگر، در لحظه اول شوک رویداد آسیب‌زا به فرد وارد می‌شود اما پیامدهای آن در خاطره سوژه سرکوب می‌شوند تا اینکه در لحظه دوم و در اثر تجربه دوباره، آن خاطره مربوط به لحظه اول شناخته می‌شود و سپس سوژه آن را به روان‌زخم تعبیر می‌کند. در حقیقت سوژه در لحظه اول دچار روان‌زخم نشده، بلکه با گذر زمان (چند روز یا چند سال بعد) نشانه‌های جراحت‌های ناشی از حادثه اولیه بر روان وی ظاهر می‌شود. در ساختار کنش به‌تعویق‌افتاده اتفاقی در گذشته روی داده ولی به دلیل عدم شناخت و درک نسبت به آن، نشانه‌هایش بروز پیدا نکرده، اما پس از مدتی و در اثر تجربه دوباره رویداد مشابه یا رویدادی دیگر خاطره آن رویداد آسیب‌زای اولیه برای سوژه زنده می‌شود. در حقیقت، در لحظه دوم نشانه‌های روان‌زخم ظاهر و سوژه دچار روان‌زخم می‌شود.

۳- نشانه‌های روان‌زخم

در همه رویکردها به مقوله روان‌زخم این فرضیه اصلی وجود دارد که روان‌زخم اختلال آسیب‌شناختی سوژه در پاسخ به رویدادی است که بیرون از تجربه انسان قرار دارد. لذا باید پیوستار گسترده نشانه‌ها و تجربه‌های همراه با بحران آسیب‌زا را شناخت. تمرکز اصلی

مطالعات روان‌زخم روی «تفسیر نشانه‌های روان‌زخم» است (Berger, 2004: 565). تجربه ترومایی به دو روش معنا می‌یابد. نخست، رویداد آسیب‌زا با عطف به ماسبق ادراک شده و پس از یک وقفه در ذهن بازسازی می‌شود. دوم، ادراک روان‌زخم با بررسی نشانه‌ها و تفسیر آنها میسر می‌شود (Ibid).

درگیری با اختلال تنش پساتروماییی با چهار عامل مشخص می‌شود. اولین عامل، رویارویی با رویداد آسیب‌زا است و عوامل دیگر آن شامل نشانه‌های روان‌زخم می‌شود که در سه دسته قرار می‌گیرند: تحمیل، محدودیت، انگیختگی[1] (Herman, 1992: 25). مواجهه با رویداد آسیب‌زا در دو صورت به بروز اختلالات ترومایی منجر می‌شود. نخست، تجربه، مشاهده یا اطلاع از اتفاق یا اتفاقاتی که حیات فرد را تهدید می‌کند، آسیب‌های جدی به او وارد می‌کند یا منجر به تعدی و تجاوز به وی می‌شود. دوم، واکنش به این اتفاق با ترس، وحشت یا عجز همراه باشد که در مورد کودکان باید رفتارهای تهییجی، بی‌تابی و بی‌نظمی را نیز افزود (Schiraldi, 2009: 6). فرد در مواجهه با یک تجربه مرگ‌زا[2]، اندوه و درماندگی شدیدی را تجربه می‌کند. منظور از «تحمیل» یادآوری و تجربه مکرر خاطرات ترومایی در قالب تصاویر، رفتارها، احساسات، حالات جسمی و روابط بین فردی است. در مورد کودکان یادآوری مکرر رویداد آسیب‌زا ممکن است به شکل بازی‌های تکراری که شامل بخشی از آن اتفاق می‌شود بروز کند. در حالت تحمیل خاطرات مزاحم، رویاهای تکراری و یادآوری مکرر (و البته ناخواسته) یک تجربه تلخ آرامش سوژه را بر هم می‌زند و گاه ممکن است سوژه فکر کند که آن رویداد آسیب‌زا دارد دوباره رخ می‌دهد و لذا در واکنش به آن اعمال و رفتارهای ناگهانی از خود نشان دهد. در مواردی سوژه حتی در صورت مواجهه با یادآورهایی از آن رویداد آسیب‌زا نیز دچار اندوه و اضطراب شدیدی می‌شود. یادآورها نشانه‌هایی درونی یا بیرونی هستند که رویداد آسیب‌زا یا ابعاد آن را دوباره به ذهن فرد می‌آورند و گاهی اوقات آن‌قدر قدرت دارند که باعث می‌شوند فرد تجربه تلخ گذشته‌اش را دوباره تجربه و زندگی کند. «محدودیت» به نشانه‌هایی حاکی از احتراز و کرختی تعبیر می‌شود. در این حالت سوژه سعی می‌کند که از احساسات، هیجانات و گفتگوهای مرتبط با روان‌زخم فرار کند و گاهی اوقات حتی منکر تجربه ترومایی خویش می‌شود. اغلب سعی می‌کند از افراد و

1. Intrusion, constriction, arousal
2. Life threatening experience

مکان‌هایی که یادآور آن تجربه تلخ هستند، دوری کند و حتی در مواردی قادر نیست بُعد مهمی از ترومایش را به یاد آورد. او از انجام بعضی فعالیت‌ها خودداری می‌کند و علاقه‌اش به برخی از کارهایی که قبلاً دوست داشته را از دست می‌دهد و احساس گسلش و بیگانگی می‌کند.در مواردی گستره عواطف فرد محدود می‌شود و مثلاً به‌سختی می‌تواند کسی را دوست بدارد یا به دیگری اعتماد کند. حتی در مواردی آینده کوتاهی برای خودش تصور می‌کند که در آن نه شغلی، نه همسری، و نه بچه‌ای دارد و حتی طول عمرش هم کوتاه است (Herman, 1992: 125). «انگیختگی» نیز به نشانه‌های فیزیولوژیکی معطوف می‌شود که تا پیش از تجربه رویداد آسیب‌زا در فرد وجود ندارد. در حالت انگیختگی فرد همیشه انتظار خطر را می‌کشد. در این حالت خواب فرد دچار اختلال می‌شود و خودِ فرد تحریک‌پذیر و زود خشمگین می‌شود. به‌شدت گوش‌به‌زنگِ رویداد ناگوار است و هول و هراس بسیار شدیدی دارد. همچنین در حفظ تمرکز خود دچار مشکل می‌شود و عموماً نمی‌تواند حواسش را جمع کند. موارد مذکور از جمله نشانه‌های اختلال تنش پساترومایی ساده است (Ibid: 121). شایان ذکر است که رفتارهای پساترومایی سوژه واکنش‌هایی عادی محسوب می‌شوند که بسته به میزان انعطاف‌پذیری در افراد مختلف فرق دارند. تجربه‌های قبلی فرد در زندگی و نیز سن وی در زمان مواجهه با رویداد آسیب‌زا نیز بر تفسیر او از آن رویداد اثر می‌گذارد (van der Kolk, & McFarlane, 1996: 15).

دسترسی مستقیم به گذشته امکان‌پذیر نیست و رویدادهای پیشین از طریق خاطره و یادآوری به زمان حال راه می‌یابند. به یاد آوردن، مشخصه اصلی و هادی رفتارهای ناشی از روان‌رخم است. فروید تشخیص داد که در فرایند انتقال[1] دو شیوه یادآوری وجود دارد: برون‌ریزی و درونی‌سازی. مفهوم روانکاوانه برون‌ریزی از نظر فروید نوعی عقده‌گشایی در عمل است، نه کلام (Mijolla, 2005: 186). به عبارت دیگر، تکرار مستقیم یا غیرمستقیم احساسات و خاطرات مرتبط با رویداد آسیب‌زا از طریق رویاها، کابوس‌ها، هذیان‌ها و غیره در این دسته قرار می‌گیرند. اما درونی‌سازی به توانمندی بیمار در گذر از بحران روانی اطلاق می‌شود. زمانی که بیمار بر مشکل خود چیره می‌شود، یعنی توانسته با بحران ناشی از رویداد آسیب‌زا کنار بیاید. در روند درونی‌سازی فرایند سوگواری روی می‌دهد و در آن بی‌رحمی‌هایی که بر سوژه روا شده مورد تصدیق و تأمل قرار می‌گیرد و به طور کامل ادراک

1. Transference

می‌شود. روانشناسان معتقدند برای اینکه فرد بتواند به جریان معمولی زندگی‌اش بازگردد باید تجربه روان‌زخم را برای خودش درونی کند.

لاکاپرا این مفاهیم را در بستر مطالعات تاریخی درباره هولوکاست بسط داد. یکی از نشانه‌های برون‌ریزی در برابر رویداد آسیب‌زا، تجربه مجدد آن است. به گفته وی:

> برون‌ریزی به تکرار و حتی وسواس تکرار -یعنی تمایل به تکرار بی‌اختیار چیزی- ربط دارد. این مسئله در مورد افرادی که دچار روان‌زخم می‌شوند بسیار واضح است. آنها گذشته را در نظر مجسم می‌کنند، در حال زندگی می‌کنند، اما گویی کاملاً در گذشته سیر می‌کنند و فاصله‌ای با آن ندارند. آنها پیشامدها را در ذهن مرور می‌کنند، یا حداقل آن پیشامدها به زندگی کنونی آنها تحمیل می‌شود، مثلاً به صورت بازگشت به گذشته، کابوس‌ها یا کلماتی که بی‌اختیار تکرار می‌شوند و ظاهراً معنای همیشگی را نمی‌دهند، چراکه از شرایطی دیگر در مکانی دیگر معانی ضمنی متفاوتی می‌گیرند (LaCapra, 1998: 2).

فردی که دچار روان‌زخم شده مبتلا به تکرار می‌شود و رویدادهای آسیب‌زا را در هذیان‌ها، کابوس‌ها، رویاها و رفتارهای وسواس‌گونه و بی‌اختیار خویش دوباره تجربه می‌کند. در فرایند برون‌ریزی، تجربه مجدد روان‌زخم به گونه‌ای است که انگار فرد دارد در شرایط آن رویداد آسیب‌زا دوباره زندگی می‌کند. احساس می‌کند که زمان در هنگامه وقوع رویداد آسیب‌زا از حرکت بازایستاده و «گذشته با همان شدت هیجانی و عاطفی قبلی‌اش دوباره تکرار می‌شود» (van der Kolk, & McFarlane, 1996: 8). افرادی که واکنش برون‌ریزی از خود نشان می‌دهند نمی‌توانند گذشته و حال را از هم تشخیص دهند و در درک آینده دچار مشکل می‌شوند.

دیگر نشانه برون‌ریزی، کرختی و بی‌حسی است. فردی که دچار روان‌زخم شده دائماً درصدد است که از یادآورهای آن رویداد آسیب‌زا دوری کند. محرک روان‌زخم چیزی است که به رویداد آسیب‌زا مربوط می‌شود و بخشی یا همه آن خاطره تلخ را به یاد فرد می‌آورد. گاهی اوقات یک منظره، یک صدا، بو، درد یا حتی یک تاریخ مشخص یک خاطره خاص را به ذهن متبادر می‌کند. این نوع کرختی و بی‌حسی به انزوا و بیگانگی فرد منتهی می‌شود.

چنین واکنش‌هایی پس از ابتلا به روان‌زخم ناگزیر است، ولی برای اینکه فرد دچار روان‌زخم بتواند این محدودیت‌ها را کنار بزند و دوباره به زندگی بازگردد، می‌بایست تجربه روان‌زخم را درونی سازد. اگرچه این کار دشوار و گاه بی‌ثمر است، ولی برای پشت سر گذاشتن نشانه‌های تضعیف‌گر روان‌زخم باید تجربه روان‌زخم را به زبان آورد. لاکاپرا

درونی‌سازی را یک «تمرین بیانی» توصیف می‌کند که به‌تدریج به فرد کمک می‌کند تا گذشته، حال و آینده را از هم تمیز دهد. این فرایند خطی نیست و نمی‌توان میان برون‌ریزی و درونی‌سازی تفاوت‌های دو به دو قائل شد؛ برعکس، درونی‌سازی فرایندی پیچیده است که نمی‌توان آن را مرتب و منظم حل کرد (Schick, 2011: 11). لاکاپرا در کتاب *نگارش تاریخ، نگارش روان‌زخم*[1] درباره درونی‌سازی چنین می‌نویسد:

> درونی‌سازی مستلزم آن است که مشکلات را دوباره مرور کنیم، حل کنیم و احتمالاً درک خویش از آنها را تغییر دهیم. حتی وقتی مشکلات درونی‌سازی می‌شوند، باز هم به این معنی نیست که عود نمی‌کنند و مستلزم تغییر دوباره در شیوه درونی‌سازی نیستند. به عبارتی، خودِ درونی‌سازی فرایندی است که شاید هیچ وقت به طور کامل از مرحله برون‌ریزی فراتر نرود و حتی در بهترین شرایط هم برای هیچ‌یک از اعضای جامعه پیش نیاید (LaCapra, 2001: 148-149).

محور اصلی مفهوم درونی‌سازی، سوگواری است. سوگواری باعث سهولت در بازگشت دوباره به ابعاد فردی و اجتماعی زندگی‌ای می‌شود که پس از روان‌زخم دچار بحران شده‌است (Schick, 2011: 12). جودیت هرمن معتقد است که «سوگواری قدرت ترمیم دارد» و تنها راه بزرگداشت درخور فقدان است (Herman, 1992: 193). بخشی از فرایند سوگواری این است که اندوه ناشی از محنت و فقدانی که فرد تحمل کرده بیان شود. ممکن است انجام این کار برای برخی از افراد یا گروه‌هایی که دچار روان‌زخم شده‌اند کار بسیار دشواری باشد، چراکه در تجربه روان‌زخم نوعی کرختی به وجود می‌آید که باعث می‌شود فرد از واقعیت و احساسات راستین خودش فاصله بگیرد. انگار واژه‌ها نمی‌توانند بار تجربه و احساس فردی که دچار روان‌زخم شده را به دوش بکشند و انتخاب و استفاده از واژگان برای بیان احساسات به کار دشواری تبدیل می‌شود. در این شرایط عده‌ای برای سوگواری از نمودهای غیرکلامی و خلاقانه استفاده می‌کنند: از جمله «هنر، موسیقی، رقص، نمایشنامه‌نویسی، نویسندگی، نماز و دعا، مراقبه و آیین‌های فرهنگی» (Yoder, 2005: 54). بازمانده یک حادثه آسیب‌زا در سوگواری برای فقدان‌هایش به کمک دیگران نیاز دارد. لزوم سوگواری و بازسازی برای کنار آمدن بارویدادهای ترومایی زندگی درهمه نوشته‌های کلاسیک تأیید شده‌است. به انجام نرساندن فرایند عادی سوگواری و عزا موجب تداوم واکنش‌های ترومایی می‌شود

1. Writing History, Writing Trauma

(Herman, 1992: 50) و به گفته لیفتون «سوگواری‌های حل‌نشده یا ناکامل باعث سکون و گیرافتادن در فرایند تروما می‌شود» (به نقل از Herman, 1992: 51).

وقتی سوژه نمی‌تواند تجربه تلخ خود را شبیه خاطرات معمولی و در میان آنها به ذهن بسپارد، تلاش می‌کند که از آن بگریزد و صورت مسأله را پاک کند. در این حالت قربانی حادثه آسیب‌زا رنج و فقدان ناشی از آن تجربه تلخ را در فانتزی خود به محیط دیگری منتقل و از یادآوری آن خاطره ناخوشایند پرهیز می‌کند. در این حالت سوژه با ساخت یک روایت فتیش[1] تجربه روان‌زخم خویش را بازنمایی می‌کند. منظور از روایت فتیش «ساخت و استفاده آگاهانه یا ناآگاهانه از یک روایت» برای از بین بردن «آثار روان‌زخم یا فقدانی که برای اولین بار با آن روایت به وجود آمده» است (سانتنر، ۱۹۹۲: ۴۳). ساخت روایت فتیش شبیه سوگواری است، چراکه هر دو رفتار نوعی واکنش به فقدان هستند. اما بر خلاف سوگواری، روایت فتیش نشان می‌دهد که سوژه فقدانش را هنوز باور نکرده‌است. به این ترتیب در روایت فتیش «در اثر ناتوانی یا عدم تمایل به سوگواری یک رویداد آسیب‌زای جدید طراحی می‌شود و سوژه از طریق این راهبرد در فانتزی خود فضا و مکان رویداد آسیب‌زا را به جای دیگری منتقل می‌کند و فقدان را در جای دیگر و برای کسی دیگر رقم می‌زند» (Santner, 1992: 43). مقاومت در برابر سوگواری در پوشش‌های مختلفی ظاهر می‌شود. اما اغلب به شکل یک فانتزی است که در آن سوژه با یک راه‌حل سحرآمیز از متجاوز انتقام یا غرامت می‌گیرد یا او را می‌بخشد (Herman, 1992: 135).

۴- پیامدهای روان‌زخم

روان‌زخم که خود پیامد خشونت است، پیامدهایی نیز در پی دارد. رویدادهای آسیب‌زا نه تنها بر ساختارهای روانی فرد، بلکه بر روابط و مفاهیمی که موجب پیوستگی فرد و اجتماع می‌شوند نیز تأثیر می‌گذارند (Herman, 1992: 37). افراد مبتلا به روان‌زخم احساس می‌کنند که رهاشده، مطرود و تنها هستند و از نظام‌های مراقبتی و حمایتی بشری و الهی کنار گذاشته شده‌اند. این حس انزوا و عدم پیوستگی بر همه روابط آنها اثر می‌گذارد، از روابط خانوادگی صمیمی گرفته تا روابط اجتماعی و باورهای دینی (Ibid). در مواردی تجربه یک رویداد آسیب‌زا ابتکارعمل و شایستگی‌های فرد را از او سلب می‌کند و در عوض حس گناه و حقارت

1. Fetish narrative

به او القا می‌کند. گاهی اوقات بازمانده‌های جنگ و بلایای طبیعی از اینکه چرا برای نجات جان بقیه (مثلاً اعضای خانواده‌شان) جانِ خودشان را به خطر نیانداختند، دچار احساس گناه و عذاب وجدان می‌شوند. دو حس شرم و تردید از جمله واکنش‌های عاطفی پس از رویدادهای آسیب‌زا هستند. شرم عکس‌العملی است نسبت به عجز در برابر تعدی به وحدت روحی و جسمی؛ و تردید منعکس‌کننده ناتوانی در حفظ دیدگاه مستقل فردی در حضور جمع است. به بیان دیگر، بازمانده به دیگران و حتی به خودش اعتماد ندارد (Ibid: 38).

در بررسی پیامدهای فردی روان‌زخم باید به یاد داشته باشیم که درونی‌سازی یک واکنش فعال و آگاهانه نسبت به روان‌زخم است که از برون‌ریزی فراتر است و در پی شناخت حقیقت پیچیده و اجتناب‌ناپذیر روان‌زخم است. برخلاف آن برون‌ریزی یک واکنش انفعالی است که در آن فرد بحران روان‌زخم را بی‌اختیار دوباره تجربه می‌کند و در گذشته ناخوشایند خویش به دام می‌افتد. نشانه‌های ترومایی طیف وسیعی دارند که ماهیت برخی از آنها جسمانی است و برخی دیگر بر ادراک و هویت فرد اثر می‌گذارند.

در صورتی که اختلال ناشی از روان‌زخم شدت یابد نشانه‌های آن به صورت گسست در شناخت و هویت نمایان می‌شود. رویداد آسیب‌زا و روان‌زخم ادراک و استنباط سوژه نسبت به خویشتن، دیگران و دنیا را دچار دگرگونی می‌کند (Bloom, 1999: 12). در اینجاست که اسلاوی ژیژک سوژه پساترومایی که دچار حس بیهودگی و ناکارآمدی است را به پیوستار پیامدهای ناشی از روان‌زخم اضافه می‌نماید. حقیقت روان‌زخم «با خویشتن‌شناسی و جهان‌بینی آشتی‌ناپذیر است» و انسجام و تداوم سوژه را بر هم زده و سوژه‌ای جدید می‌سازد (Bistoen & Others 2014: 678). ژیژک توضیح می‌دهد که «روان‌زخم‌ها گسست‌های سخت و بی‌معنایی هستند که بافتار نمادین هویت سوژه را نابود می‌کنند» و رویدادهای آسیب‌زا «می‌توانند شخصیت قربانی را به کلی تغییر دهند و حتی آن را نابود سازند» (2008: 2-3). پس از روان‌زخم سوژه تغییر را تجربه می‌کند، چون «روان‌زخم حاکی از فروپاشی زنجیره دلالت است. دنیای پس از روان‌زخم، چیزی است نشأت گرفته از هیچ. چیزی دیگر است» (Berger, 2004: 566). ژیژک در تعریف سوژه پساترومایی چندین شاخص را لحاظ می‌کند. از نظر وی سوژه جدید فردی بی‌تفاوت است که حس مشارکت عاطفی خویش را از دست داده‌است (2008: 5). این سوژه اشتیاق خود را از دست می‌دهد و به‌تدریج به موجودی «عاری از زندگی فعال که صرفاً خور و خواب دارد افول می‌کند» (Ibid: 12).

اشکال مختلف رویارویی‌های ترومایی، مستقل از ماهیت ویژه‌شان (اجتماعی، طبیعی، زیستی، نمادین و غیره) نتیجه یکسانی دارند: یک سوژه جدید پدید می‌آید که از مرگ خویش، یعنی مرگ (پاک شدن) هویت نمادین خویش، نجات یافته‌است. میان این سوژه پساترومایی جدید و هویت قبلی‌اش، هیچ پیوستگی وجود ندارد: پس از شوک حقیقتاً یک سوژه جدید به وجود می‌آید. ویژگی‌های این سوژه جدید عبارتند: از عدم مشارکت عاطفی، بی‌تفاوتی شدید و گسلش (Ibid: 3).

برای درک بهتر منظور ژیژک یک فرد مبتلا به آلزایمر را در نظر بگیرید. شخصیت و هویت این بیمار قبل و بعد از بیماری بسیار متفاوت است، هرچند ممکن است در ظاهر وی تغییری ایجاد نشود. این بیماران در یک برهه زمانی از تاریخ زندگی خود گیر می‌افتند و ارتباط آنها با دنیای حال به‌تدریج از بین می‌رود. به عبارت دیگر، هویت نمادین آن فرد مثلاً در جایگاه مادر حفظ می‌شود، ولی این مادر، مادرِ قبلی و همیشگی نیست. سوژه پساترومایی نیز سوژه جدیدی است که با سوژه قبل از روان‌زخم فرق دارد و هویت وی دچار تغییراتی شده‌است.

بارزترین پیامد یک رویداد آسیب‌زا این است که یک بحران بیرونی به تجربه یک بحران درونی منجر می‌شود. از دیدگاه روانکاوانه اینکه سوژه‌ها بر اثر تجربه مستقیم یا غیرمستقیم یک رویداد ناگوار دچار یک نوع بحران درونی می‌شوند دو دلیل دارد؛ یکی ماهیت پس‌نگر روان‌زخم و دیگری تضعیف زنجیره دلالت.

در ساختار کنش به‌تعویق‌افتاده اتفاقی در گذشته روی داده ولی به دلیل عدم شناخت و درک نسبت به آن، نشانه‌هایش بروز پیدا نکرده و پس از مدتی (چند روز یا چند سال) و در اثر تجربه دوباره رویداد مشابه یا رویدادی دیگر خاطره آن رویداد آسیب‌زای اولیه برای سوژه زنده می‌شود. در حقیقت، در لحظه دوم نشانه‌های روان‌زخم ظاهر و سوژه دچار روان‌زخم می‌شود. به این دو دلیل یک رویداد آسیب‌زا در هیئت یک بحران جدید، بحران‌های قبلی زندگی سوژه را به یادش می‌آورد و لذا وی را دچار یک بحران درونی می‌سازد. در واقع بحران جدید، لحظه دوم چرخه روان‌زخم محسوب می‌شود که اثر دومینویی[1] دارد، یعنی در این لحظه «کسی که قبلاً از یک خاطره محنت‌بار رنج نمی‌بُرد، ممکن است در اثر مواجهه با یک رویداد آسیب‌زای دیگر، خاطرات آن تجربه قبلی را به یاد آورد» (van der Kolk & McFarlane, 1996: 9-10). شرایط آسیب‌زا کشمکش‌های ناخودآگاه مراحل قبلی زندگی فرد

1. Domino effect

و همچنین سایر تجارب آسیب‌زای وی را فعال می‌کند (Blum, 2003: 418). چیزهایی در گذشته وجود دارندکه به‌واسطه تجربه رویداد آسیب‌زا جانی تازه می‌گیرند و دوباره راه خود را به زندگی سوژه پیدا می‌کنند. این بحران درونی که پس از لحظه دوم پیش می‌آید بر هویت و معنای زندگی سوژه اثر می‌گذارد. بسیاری از پژوهشگران حوزه روان‌زخم معتقدند که خویشتن[1] قبل و بعد از روان‌زخم با هم فرق دارند. جودیت هرمن در توصیف خویشتن آسیب‌دیده در افراد دچار تروما توضیح می‌دهد که رویداد آسیب‌زا باورِ فرد نسبت به خویشتنِ سابق را از بین می‌برد (Herman, 1992: 38). سازه اصلی خویشتن و هویت این افراد لطمه می‌خورد (Ibid: 40) و باعث می‌شود که فرد یک بحران وجودی را تجربه کند (Felman & Laub, 1992: 16). پس از مواجهه با رویداد آسیب‌زا، حقیقت تکان‌دهنده‌ای برملا می‌شود که حس انسجام خویشتن سوژه را تهدید به شکستن می‌کند. حقیقت لحظه اول که در لحظه دوم شکل می‌گیرد، با دیدگاه فرد نسبت به خود و دنیایی که پیش از این ساخته بود سازگاری ندارد ... امر واقعی که در حقیقتِ روان‌زخم برملا می‌شود مستلزم واکنشی از جانب سوژه است، که به زعم ژیژک در نهایت در تولد یک سوژه جدید خلاصه می‌شود (Bistoen & Others 2014: 678).

یکی از ویژگی‌های این سوژه جدید بی‌تفاوتی و بی‌اشتیاقی است. سوژه‌های جدیدی انگیزه خود برای زندگی را از دست می‌دهند. ژیژک در توضیح دلیل بی‌تفاوتی و گسلش سوژه پساترومایی به مرگِ رانه[2] اشاره می‌کند. از نظر لکان «قصد و نیت رانه رسیدن به یک هدف مشخص نیست، بلکه دنبال کردن و جستجو کردن هدف است، خودِ مسیر است، یعنی گشتن و چرخیدن پیرامون ابژه» (اسلامی، ۱۳۹۴: ۳۷۹). رانه مأخذ اصلی کیف[3] است، یعنی اشتیاق رسیدن به یک آرزو، لذت‌بخش‌تر از رسیدن به آن آرزو است (Žižek, 2008: 12). ژیژک معتقد است که از بین رفتن این اشتیاق موجب شکل‌گیری یک سوژه جدید می‌شود:

> در فرم جدید ذهنیت[4] (در خود مانده، بی‌تفاوت و بدون مشارکت عاطفی) شخصیت قبلی نه دچار تغییر شکل شده و نه با یک فرم ترمیمی عوض شده، بلکه کاملاً نابود شده‌است – ویرانی فرم مختص به خود دارد و به یک فرم زندگی تبدیل می‌شود [...] به بیان دقیق‌تر، فرم جدید، فرم زندگی نیست، بلکه فرم مرگ است، نه شمه‌ای از رانه مرگ فرویدی، بلکه مرگ رانه است (Ibid: 7).

1. Self
2. Death of drive
3. Jouissance
4. Subjectivity

بنابراین، رسیدن به نقطه بی‌تفاوتی و پوچی سوژه را به سوژه پساتروماییی تبدیل می‌کند. در همه روایت‌های روان‌زخم نوسانی بین بحران مرگ و زندگی وجود دارد. سوژه‌های پساتروماییی درصدد ساختن یک فرم جدید از زندگی برمی‌آیند، اما شکافی که آن زخم‌های عمیق در زنجیره نمادین و هویت آنها به وجود آورده باعث می‌شود که این فرم جدید بیشتر به فرم مرگ شبیه باشد.

۵- نتیجه‌گیری

مطالعات روان‌زخم پیوسته در حال پیشرفت و گسترش است و نظریه‌ها و رویکردهای پیش از قرن بیست‌ویکم با بیست سال اخیر تفاوت بسیاری دارد. فروید مطالعات خود در زمینه روان‌زخم را با بررسی تصادفات قطار و افراد آسیب‌دیده و نیز ناظران بر آن رویداد آغاز کرد. اگرچه اوایل رویداد آسیب‌زا را اتفاقی نادر می‌دانستند، در دوره معاصر دیگر نمی‌توان آن را رویدادی هرازگاهی پنداشت، چراکه در بافتار زندگی روزمره انسان‌ها تنیده شده و راهی برای گریز از آن وجود ندارد. امروزه ترور، جنگ، استعمار، خشونت خانگی، تجاوز و غیره رویدادهایی معمولی هستند که با زندگی ما عجین شده‌اند. به تبع این درهم‌تنیدگی، نظریه روان‌زخم نیز به عرصه برهم‌کنش رشته‌های مختلف از جمله تاریخ، جامعه‌شناسی، روانشناسی، روانکاوی و مطالعات ادبی و فرهنگی تبدیل شده‌است. مطالعات روان‌زخم پیوسته در حال تعمیم و بازتعریف مؤلفه‌های سازنده خود و لذا تأکید بر این ماهیت بین‌رشته‌ای است. ماهیت بین‌رشته‌ای این مطالعات به ارائه مدل‌ها و الگوهای جدید جهت بازنمایی ریزه‌کاری‌های مفهوم روان‌زخم، نشانه‌ها و پیامدهای آن در زمینه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی در نسل‌های آتی انجامیده‌است. با این وجود، مطالعات این حوزه عمدتاً بر مقوله‌هایی از جمله گریزناپذیری از رویداد آسیب‌زا، ناتوانی در درک و بیان آن، هویت و خویشتن افراد آسیب‌دیده،رنج و محنتی که این افراد تحمل می‌کنند و واکنش‌های آنها و نیز خاطرات تروماییی تمرکز دارد. ما در این نوشتار با تأکید بر دیدگاه نظریه‌پرداز معاصر، اسلاوی ژیژک، به‌مرور یکی از مدل‌های پایه روان‌زخم از منظر روانکاونه پرداختیم و سپس نشانه‌ها و پیامدهای روان‌زخم را تحلیل و بررسی نمودیم. ماهیت روان‌زخم به گونه‌ای است که بر اثر تجربه یک رویداد آسیب‌زا، خاطره رنج‌های قبلی زنده می‌شوند و با عطف به آنچه که در گذشته‌ها روی داده معنا می‌یابند. در حقیقت، عطف به

ماسبق و تأکید بر این ویژگی متناقض روان‌زخم جزءِ پایه‌های اصلی اکثر نظریه‌های روان‌زخم است. پیامد اصلی روان‌زخم این است که یک بحران بیرونی به تجربه یک بحران درونی تبدیل می‌شود. این بحران درونی بر هویت سوژه‌ها و دیدگاه آنها نسبت به خویشتن و دنیا اثر می‌گذارد و آنها را به سوژه‌های جدیدی تبدیل می‌کند. به زعم ژیژک سوژه‌های پساترومایی افراد بی‌تفاوتی هستند که حس مشارکت عاطفی و اشتیاق خود را از دست داده‌اند. سوژه‌های پساترومایی به پوچی می‌رسند و آنقدر که به مرگ فکر می‌کنند در پیِ زندگی کردن نیستند.

منابع

اسلامی، م. ۱۳۹۴. *لکان-هیچکاک، آنچه می‌خواستید درباره لکان بدانید اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید*، تهران: نشر ققنوس.

Berger, J. 2004. “Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide.” jac, (24): 563-582. (Journal)

Bistoen, G. & Craps, S. & Vanheule, S. 2014. “Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on delayed traumatic reactions”. *Theory & Psychology*, 24 (5): 668-87.

Bloom, S. L. 1999. “Trauma Theory Abbreviated”. Received December 4, 2013, from *http://www.dhs.vic.gov.au/data/assets/pdf_file/0005/587966/trauma_theory_abbreviated_sandra_bloom*, p Bloom, S. L. 1999df.(Website)

Blum, H. P. 2003. “Psychic Trauma and Traumatic Object Loss”. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, (5): 415-431.

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University.

Felman, S. & Laub, D. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge.

Fink, B. 1997. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*, London: Harvard University Press.

Fullerton, S. & Ursano, R. J. and Norwood, A. E. 2003. *Terrorism and Disaster: Individual and Community Mental Health Interventions*, New York: Cambridge.

Herman, J. 1992. *Trauma and Recovery*, New York: Basic Books.

Kudler, H. 2000. “The Limiting Effects of Paradigms on the Concept of Traumatic Stress”. *International Handbook of Human Response to Trauma*, Shalev, A. Y., R. Yehuda and A. McFarlane (Eds). New York: Springer Science + Business Media: 3-10. (Book)

Resende, E. & Budryte, D. 2014. *Memory and Trauma in International Relations: Theories, Cases and Debates*, New York: Routlegde.

Santner, E. L. 1992. “History Beyond the Pleasure Priciple: Some Thoughts on the Presentation of Trauma”. *Probing the Limits of Representation: Nasims and the Final Solution,* Camdrige, MA: Harvard University. 130- 170.

LaCapra, D. 1998. “"Acting-Out" and "Working-Through" Trauma”. Received January 28, 2014, from http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203646. pdf. (Website)

LaCapra, D. 2001. *Writing History, Writing Trauma*, New York: JHU press.

Luckhurst, R. 2008. *The Trauma Question*, London & New York: Routledge.

Mijolla, A. 2005. *International Dictionary of Psychoanalysis*, USA: Thomson Gale.

Myers, T. 2003. *SlavojŽižek*, London: Routledge.

Noys, B. 2010. “The Horror of the Real: Žižek’s Modern Gothic”. *International Journal of Žižek Studies*, (4): 1-13. Web. 10 Dec 2014.

Schick, K. 2011. “Acting out and working through: trauma and (in)security”. *Review of International Studies*, (37): 1-19.

Schiraldi, G. R. 2009.*The Post-Traumatic Stress Disorder Sourcebook: A Guide to Healing*, Recovery and Growth. 2nded. New York: McGraw-Hill.

van der Kolk, B. A., & McFarlane, A. C. 1996. “The black hole of trauma”. In B. A. van der Kolk, A. C. McFarlane, & L. Weisaeth (Eds.), *Traumatic stress: The effects of overwhelming experience on mind, body, and society*, New York: The Guilford : 3–23. (Book)

Yoder, C. 2005. *The Little Book of Trauma Healing: When Violence Striked and Community Security is Threatened*, New York: Good Books.

Young, A. 2000. “An Alternative History of Traumatic Stress”. *International Handbook of Human Response to Trauma*, Shalev, A. Y., R. Yehuda and A. McFarlane. New York: Springer Science + Business Media: 51-66. (Book)

Žižek, S. 1989. *The Sublime Object of ideolog*, New York: Verso.

Žižek, S. 1994. *The Metastasis of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, USA: Verso.

Žižek, S. 2008. “Descartes and the post-traumatic subject”. *Filozofskivestnik*, XXIX (2): 9-29.

DOI:10.22124/naqd.2020.12055.1610
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.11.4

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰
صفحات ۲۷۶-۲۵۱

تکامل و کارکرد شناختی روایت تخیلی: منظری داروینیستی

دکتر امید همدانی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۰

چکیده

داروینیسم ادبی یا نقد تکاملی چشم‌اندازی متأخر در مطالعات ادبی است که با بهره‌گیری از دستاوردهای روان‌شناسی تکاملی، علوم تجربی و شناختی، تبیینی طبیعت‌انگارانه از پدیدارهای ادبی به‌دست می‌دهد. در این مقاله کوشیده‌ام هم مبانی معرفتی داروینیسم ادبی و تقابل آن با «نظریه» یا نظریه ادبی/ فرهنگی را روشن کنم و هم بر بنیاد مطالعات داروینی تبیینی از روایت خیالی و جهان‌شمولی آن به دست دهم. من در این مقاله منظری داروینی و ضد برساخت‌گرایانه را دنبال کرده‌ام و با ارجاع به اندیشه‌های برایان بوید، جوزف کرول، جاناتان گاتشال و استیون پینکر بر جنبه شناختی روایت خیالی تکیه و تأکید کرده‌ام. بر این بنیاد، این اندیشه را صورت‌بندی و موجه داشته‌ام که روایت خیالی با آفریدن جهانی ممکن و دارای پیوندی‌هایی استوار با جهان واقعی ما، امکان تجربه غیرمستقیم و کم‌هزینه واقعیت و نیز فهم انواع چالش‌های زیستی - اجتماعی را که ما در مقام انسان خردمند با آن مواجهیم، فراهم می‌کند. به این ترتیب، روایت‌های خیالی موفق در فراسوی ابعاد ژانری و ساختاری از اهمیتی شناختی برخوردارند و ایجاد و فهم آنها در جهانی بین‌الاذهانی برای حیوان ادبیات‌پرداز، مزیتی زیستی و یک سازگاری به شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: داروینیسم ادبی، روایت خیالی، کارکرد شناختی ادبیات، سازگاری، تبیین طبیعت‌انگارانه.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
* hamedani@um.ac.ir

۱- مقدمه

فیلسوفانی که موضع فکری آنها شناخت‌گرایی ادبی[1] است می‌کوشند با استدلال‌های عمدتاً فلسفی نشان دهند آثار ادبی می‌توانند شناخت غیرپیش‌پاافتاده‌ای را به ما منتقل کنند(۱). با وجود قدرت و قوت استدلال‌های آنها، به نظر می‌رسد این استدلال‌ها به پشتوانه و چشم‌اندازی تجربی نیز نیاز دارد. این چشم‌انداز را می‌توان در رویکرد کمتر شناخته‌شده و متأخر در مطالعات ادبی یافت: چشم‌انداز داروینیسم ادبی. داروینیسم ادبی، رویکردی در مطالعات ادبی متأخر است که تفسیر و تبیین هنر و ادبیات را در چهارچوبی متفاوت با آنچه «نظریه ادبی» یا «نظریه فرهنگی» یا به‌سادگی «نظریه» خوانده می‌شود و شامل طیفی متنوع از نظرگاه‌ها چون مارکسیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی، فمینیسم و غیره؛ و گاه ترکیبی از این نظرگاه‌ها می‌شود، دنبال می‌کند. در اینجا ما با چرخش پارادایمی مواجهیم: داروینیست‌های ادبی برخلاف اهل نظریه که در چهارچوبی برساخت‌گرایانه، زبان، تاریخ، فرهنگ و ایدئولوژی را عوامل شکل‌دهنده به لوح سفید ذهن و ضمیر انسانی می‌دانند و معرفت عینی غیرایدئولوژیک و ناوابسته به گفتمان را نامحتمل بلکه ناممکن می‌دانند، با باور به وجود طبیعت انسانی، بیشتر از دستاوردهای زیست‌شناسی داروینی، علوم شناختی و روان‌شناسی تکاملی برای صورت‌بندی، دفاع از نظرگاه‌های خود و تبیین متعلقات پژوهش‌هایشان استفاده می‌کنند، خود را همراه و همگام با دانشمندان علوم طبیعی ملزم به صورت‌بندی فرضیه‌های ابطال‌پذیر و روشن درباب ادبیات و هنر می‌دانند و معتقدند حاصل این پژوهش‌ها در نهایت ما را به واقعیت نزدیک می‌کند و به این نحو بر نزدیک کردن علوم انسانی به علوم طبیعی از منظر روش‌شناختی تأکید دارند(۲). به تعبیر زیست‌شناس برجسته آمریکایی، ادوارد آزبورن ویلسون[2]، در پیش‌گفتار کتاب *حیوان ادبیات‌پرداز*:

> یا شاخه‌های سترگ معرفت -علوم طبیعی، علوم اجتماعی و علوم انسانی- می‌توانند از رهگذر شبکه‌ای تحقیق‌پذیر از تبیین علی با هم پیوند یابند یا نمی‌توانند. یا می‌توان هستی را با کمک علم همچون پیوستاری ترسیم کرد چنان‌که نظریه‌پردازان طبیعت‌گرا مطرح می‌کنند یا علم چنان‌که نظریه‌پردازان برساخت‌گرا باور دارند «تنها یکی از اشکال معرفت» است [...] اگر نظریه‌پردازان طبیعت‌گرا درست بگویند و نه تنها طبیعت انسانی بلکه بیرونی‌ترین محصولات آن بتواند به‌نحوی مستحکم با ریشه‌های زیستی پیوند یابد، این امر

1. literary cognitivism
2. Edward Osborne Wilson

یکی از بزرگ‌ترین رویدادهای تاریخ اندیشه خواهد بود. اتحاد علم تجربی و علوم انسانی! نظر مقابل به همان میزان جذاب است. اگر جستجوی طبیعت‌گرایانه پیوسته ناکام گردد آن هم تا بدانجا که موضع مفروض برساخت‌گرایان قبول عام یابد، این امر حتی پیشرفتی بزرگ‌تر در تاریخ اندیشه خواهد بود [...] منتقدان ادبی داروینی، افتراق میان شاخه‌های سترگ معرفت را -علوم طبیعی در یکسو، علوم انسانی و علوم اجتماعی انسان‌گرایانه در دیگر سو- مرز جدایی میان دو نوع از حقیقت نمی‌دانند. از نظر آنان، اساساً چنین مرزی وجود ندارد، آنچه هست قلمرو وسیعی از پدیده‌های عمدتاً نامکشوف مانده و در انتظار اکتشاف تعاملی محققانی از هر دو سو است. چنین درک و دریافتی، این مزیت بزرگ را دارد که می‌توان به شکل تجربی صحت و سقم آن را اثبات کرد یا در بدترین حالت لاینحل بودنش را نشان داد (Boghossian 2005: vii).

اگر بخواهیم نظرگاه کلی داروینیست‌های ادبی را در تقابل با برساخت‌گرایان از منظری معرفت‌شناختی بیان کنیم می‌توانیم از طرح بوغوسیان در کتاب *هراس از معرفت* استفاده کنیم. در آنجا او، از تقابل میان دو تصویر از شناخت سخن می‌گوید: تصویر کلاسیک که او خود مدافع آن است و تصویر برساخت‌گرایانه (Boghossian 2006: 19-23). در تصویر کلاسیک، عینیت‌گرایی معطوف به سه چیز است: فاکت‌ها یا امور واقع، توجیه معرفتی و تبیین عقلانی. به این ترتیب: ۱- جهان در معنای وسیع آن که هم شامل اشیا و هم نسب و روابط میان اشیا و امور است، مستقل از ذهن و ذهنیت ما و باورهای ما در باب این امور، وجود دارد؛ ۲- این امر که مجموعه‌ای از شواهد و قرائن، توجیهی معرفتی برای باوری پدید می‌آورد، امری ایدئولوژیک، بازی‌ای زبانی یا برساخته‌ای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نیست. به تعبیر بوغوسیان «حقایقی که در قالب «اطلاعات E باور B را موجه می‌دارد» حقایقی مستقل از جامعه هستند» (Ibid: 22)؛ ۳- اینکه چرا ما باورهایی خاص داریم می‌تواند «تحت شرایط مناسب» صرفاً براساس دسترسی ما به شواهد و قرائن تبیین شود و نه بر بنیاد مسائل یا باورهای ایدئولوژیک یا نیازهای اجتماعی و سیاسی ما. در مقابل اما در تصویر برساخت‌گرایانه، فاکت‌ها، توجیه معرفتی و تبیین عقلانی به شکلی متفاوت درک و دریافت می‌شوند. در این چهارچوب: ۱- چیزی به نام حقایق یا جهان مستقل از ذهن ما، گفتمانی که ما در درون آن زیست می‌کنیم یا بازی زبانی‌ای که مشغول آن هستیم وجود ندارد؛ ۲- این امر که کدام شواهد و قرائن، توجیهی معرفتی برای باوری پدید می‌آورد، امری ایدئولوژیک و وابسته به گفتمان است و ۳- نظام باورهای ما را به‌هیچ‌روی

نمی‌توان صرفاً براساس دسترسی ما به شواهد و قرائن توضیح داد بلکه باید در این میان از تـاریخ، فرهنگ، ایدئولوژی و ساختارهای گفتمانی، مدد گرفت.

داروینسم ادبی در برخلاف «نظریه» در چهارچوب تصویر کلاسیک از شناخت می‌گنجد. از همین‌رو، جاناتان گاتشال[1]، داروینیست ادبی مشهور، ضمن پذیرش نـوعی از خطـاگرایی[2] و رد افتراق بنیادین روش‌شناختی میـان علـوم انسـانی و علـوم طبیعـی، «محـدود سـاختن دامنـه تبیین‌های ممکن»[3] را ویژگی بارز نگاه علمی به جهان می‌داند. روش علمی به بـاور او متضـمن آزمودن نظام‌مند، پیوسته و مداوم فرضیه‌ها و رد فرضیه‌های بدیل و رقیب اسـت تـا در نهایـت فرضیات و تبیین‌های «مستحکم»[4] باقی بمانند و دامنه تبیین‌های ممکن محدود شـود؛ کـاری که علم با نظریه تکامل، نظریه منظومه خورشیدی خورشیدمحور و برخی جنبـه‌های مکانیـک کوانتومی انجام داده‌است. قدرت و قوت تبیینی این نظریه‌ها چنان اسـت کـه «تمـام انسـان‌ها عجالتاً می‌بایسـت براسـاس ایـن فـرض عمـل کننـد» کـه چنـین تبیین‌هـایی «صـادق»انـد (Gottschall, 2008: 8). به باور گاتشال، مطالعات ادبی باید در نظر و روش به علوم تجربی نزدیـک شود تا از رخوت ناشی از نظریه‌زدگی رها گردد و درک و فهمی علمی و تا سر حـد ممکـن عینـی از متعلق پژوهش خود که آثار ادبی به‌مثابه محصولات ذهن آدمی است، به دست دهد. چنـین درکـی نمی‌تواند در تقابل با بهترین یا مستحکم‌ترین نظریه‌های علمی رایج باشد (Ibid: 21).

در چنـین سـیاقی اسـت کـه داروینیسـت‌های ادبـی بـه سـراغ نظریـه تکامـل داروین، روایت‌های متأخر آن در قالب زیست‌شناسی تکـاملی و روان‌شناسـی تکـاملی می‌رونـد؛ زیـرا مفروضات بنیادین فلسفی نظریه را در تقابل با بهترین نظریه‌های علمـی موجـود می‌بیننـد. برای مثال، در چهارچوب نظریه ادبی یا فرهنگی، چیزی بـه نـام «طبیعـت انسـانی» وجـود ندارد و نظریه‌هایی که در آنها سخن از طبیعـت انسـانی مـی‌رود و مجموعـه‌ای از اوصـاف و کیفیات به‌مثابه کیفیات و اوصاف ذاتی یا طبیعی انسان فهرست می‌شود، خود برسـاخته‌های اجتماعی، فرهنگی یا زبانی هستند[3]. افزون بر آن، اموری که «طبیعی» پنداشـته می‌شـوند، در واقع «تاریخی» هستند. رولان بارت، منتقد سـاختارگرا و پساسـاختارگرای فرانسـوی، در مقدمه کتاب *اسطوره‌ها* که به نشان دادن تاریخی بودن امور طبیعی پنداشته‌شده در فرهنگ

1. Jonathan Gottschall
2. fallibilism
3. narrowing the space of possible explanation
4. robust

طبقه بورژوای فرانسه روزگار او اختصاص دارد و رویکرد نشانه‌شناختی را با مارکسیسم در هم می‌آمیزد، چنین می‌گوید:

> نقطه آغاز این تأملات معمولاً احساس ناشکیبایی ناشی از مواجهه با نوعی از«طبیعی بودن» بود که روزنامه‌ها، هنر و شعور متعارف با آن دائما بر قامت واقعیتی که بدون تردید از رهگذر تاریخ تعین می‌یابد، جامه‌ای دیگر می‌پوشانند، اگرچه این واقعیت همانی است که ما در درونش زیست می‌کنیم. به‌طور خلاصه، من از مشاهده خلط دائم طبیعت و تاریخ در روایتی که از اوضاع و احوال معاصر ما به دست داده می‌شد، متنفر بودم (10 :1991).

در مقابل، داروینیست‌های ادبی هم قائل به «طبیعت انسانی» در معنای «ویژگی‌های با واسطه ژن‌ها حاصل‌شده مختص نوع انسان» (Carroll, 2011: 6) هستند و هم قائل به امور طبیعی یا کیفیات ناشی از طبیعت انسانی. انسان همچون سایر موجودات محصول تکامل است و این تکامل نه تنها ویژگی‌های فیزیولوژیک بلکه ویژگی‌ها و کیفیات شناختی، روانی و اخلاقی او را نیز شکل داده‌است. اندیشه، تفکر و رفتار ما از رهگذر این ویژگی‌ها شکل می‌یابد و تنها درک و فهم انسان در چنین قالبی است که می‌تواند تبیینی موجه از سایر وجوه بنیادین مرتبط با او همچون تاریخ و فرهنگ به دست دهد. به تعبیر جوزف کرول[1]:

> تقریباً تمام داروینیست‌های ادبی اندیشه‌های زیستی- فرهنگی را صورت‌بندی می‌کنند. یعنی، استدلال می‌کنند که گرایش‌های به واسطه ژن‌ها حاصل‌شده طبیعت انسانی، در تعامل با اوضاع خاص محیطی و از جمله سنت‌های فرهنگی خاص قرار دارند. با وجود این، آنها مشخصاً خود را از «برساخت‌گرایان فرهنگی» که در واقع فرهنگ را تنها نیروی شکل‌دهنده و قوام‌بخش می‌دانند، جدا می‌کنند. داروینیست‌ها به‌نحوی که مختص آنهاست توجه خود را مصروف «امور جهان‌شمول انسانی» یا هنجارمندی‌های فرافرهنگی‌ای می‌کنند که ناشی از هنجارمندی طبیعت انسانی است. آنان تأثیر مولد آرایش‌های فرهنگی خاص را به رسمیت می‌شناسند اما استدلال می‌کنند که فهم درست هر آرایش فرهنگی مفروض، وابسته به قرار دادن آن در پیوند و نسبت با ویژگی‌های بنیادین زیستی‌ای است که قوام‌بخش تمام فرهنگ‌هاست (Ibid).

ادبیات وآثار ادبی هم یکی از وجوه بنیادین تاریخ و فرهنگ «انسان خردمند» است که ماهیت و کارکرد آن می‌تواند در چهارچوب اندیشه‌های زیستی- فرهنگی تبیین شود چراکه ایجاد و درک آن هر دو محصول ذهن آدمی است و ذهن آدمی هم به تعبیر ماتئو ماملی[2]،

---

1. Joseph Carroll
2. Matteo Mameli

«ریشه‌ای زیستی دارد و ویژگی‌های روانی انسان‌ها، هرطور که باشد، محصول تکامل است» (Mameli, 2007: 21). در آنچه به دنبال می‌آید می‌کوشم از منظری داروینی، نقش و کارکرد شناختی ادبیات را با استناد به آثار داروینیست‌های ادبی، نشان دهم اما بحث من تنها معطوف به کارکرد شناختی آن دسته از آثار ادبی خواهد بود که در ذیل مفهوم «روایت خیالی» می‌گنجند. بنابراین در آنچه به دنبال می‌آید، نخست درباره این مفهوم به مدد تأملات لامارک و اولسن بیشتر سخن خواهم گفت، سپس تحلیلی مختصر از رویکرد داروینی به مطالعه انسان را در چهارچوبی زیستی- فرهنگی، با رجوع به آموزه‌های خود او، ارائه می‌کنم تا ادای سهم بنیان‌گذار به داروینیسم ادبی و رهیافت‌های آن مشخص‌تر گردد و در نهایت تبیینی از روایت خیالی بر بنیاد دستاوردهای مطالعات داروینی ارائه خواهم داد. مکمل این بخش اخیر پرداختن به برخی از مناقشات درس‌آموز محققان داروینی بر سر میزان سهم روایت خیالی در شکل‌بخشیدن به قوای شناختی ما خواهد بود.

۲- تأملی در معنا و مفهوم «روایت خیالی»

منظور من از «روایت» همان چیزی است که جرالد پرینس[1] روایت‌شناس آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت بازنمود دست‌کم دو رویداد یا موقعیت واقعی یا خیالی در زنجیره‌ای زمانی است و هیچ‌کدام ازین دو، وجود دیگری را از پیش مفروض نمی‌گیرد و یا متضمن دیگری نیست» (به نقل از Lamarque & Olsen, 1994: 225). چنانچه لامارک و اولسن توضیح می‌دهند و از این تعریف استنباط می‌شود «بازنمود» ضرورتاً -برخلاف نظر روایت‌شناسانی چون ریمون‌کنان- زبانی نیست (۴) و می‌توان روایتی بر بنیاد خموش‌بازی[2] یا رقص و تصویر داشت اما وجود «زنجیره زمانی» لازم است که در آن بازنمودی از دست‌کم دو رویداد که ربط زمانی و نه منطقی دارند، به دست داده می‌شود. «کوروش به بنفشه فکر می‌کرد و بنفشه در فکر و ذهن کوروش بود» تشکیل روایت نمی‌دهد، چون در اینجا صرفاً یک رویداد در قالب «دو جمله منطقاً معادل» بیان شده‌است (Ibid).

بحث «خیالی بودن»[3] از مباحث پیچیده و مفصل فلسفه ادبیات معاصر است(۵). اما در اینجا من باز هم از رویکرد لامارک و اولسن در تعریف و تحدید این خاصه یا کیفیت استفاده

1. Gerald Prince
2. mime
3. fictionality

می‌کنم و خلاصه‌ای از نظرگاه آنان را به دست می‌دهم. ایده بنیادین در این مقام آن است که خیالی بودن داستان‌ها یا روایت‌ها را می‌بایست براساس «مشی‌ای قاعده‌بنیاد»[1] توضیح داد: در یکسوی این تبیین، گفته خیالی[2] و در دیگر سو مجموعه‌ای از نگره‌ها وجود دارد که می‌توان آنها را ذیل عنوان «نظرگاه خیالی»[3] گنجاند. به این ترتیب، در این رویکرد تکیه و تأکید نه بر ویژگی‌های ساختاری یا صوری جملات بلکه بر شرایطی است که جملات تحت آن به بیان می‌آیند و نیز تاکید بر نظرگاهای برانگیخته‌شده از این جملات در شنوندگان یا مخاطبان و نیز کارکرد آنها در تعاملات اجتماعی است.

بنا به این رویکرد، گفته خیالی کنشی زبانی با غایاتی مشخص است و داستان‌گو یا قصه‌گویی که داستانی را می‌سازد، جملاتی را تولید می‌کند که هدف از آنها عبارت از آن است که مخاطبان یا شنوندگان «خیال کنند یا وانمود کنند که تعهدات کنش‌گفتاری معیار پیوندیافته با آن جملات در کار است درحالی‌که می‌دانند چنین نیست»؛ یعنی وانمود کنند که به آنها چیزی در مورد افراد، اشیا یا رویدادهای خاص گفته می‌شود فارغ از آنکه آیا این افراد، اشیا یا رویدادها وجود دارند یا نه و مخاطبان وقتی چنین می‌کنند در واقع نظرگاه خیالی را اتخاذ کرده‌اند و این کار مستلزم آن است که مخاطبان به این امر واقف باشند که نیت و قصد داستان‌گو، این است که جملات و عبارات او این‌گونه فهم شوند. به این ترتیب، داستان‌گویی مستلزم وجود جهانی بین‌الاذهانی میان داستان‌گو یا داستان‌پرداز و مخاطبان و شنوندگان است که در آن افراد در کنش آفرینش و فهم داستان مشارکت می‌کنند و وجود هر دو برای تکمیل مشی داستان‌پردازی لازم است(۶). به تعبیر لامارک و اولسن:

> محتوای خیالی به نحوی است که چگونگی وجود امور (در اثر خیالی) از رهگذر نحوه توصیف آنها در گفته خیالی متعین می‌شود. این امر تقابل با صدق را برجسته می‌کند زیرا نحوه وجود امور (در جهان) از رهگذر گفته‌ها تعین نمی‌یابد. وابستگی هستی‌شناختی امر خیالی به انحای ارائه‌شدن آن، جزءِ بنیادین تمایز میان خیالی و غیرخیالی است (Ibid: 51).

تأملات من در این مقاله معطوف به نشان‌دادن کارکرد شناختی روایت تخیلی از منظری تکاملی است. هدف غایی نشان‌دادن سازوکارهای طبیعی و مکانیسم‌های شناختی‌ای است

1. rule-governed practice
2. fictive utterance
3. fictive stance

که در روند تکامل ذهن انسان به او امکان ایجاد روایت‌های خیالی و استفاده شناختی از آن‌ها را می‌دهد. هنگامی که به تعریف امر خیالی می‌پرداختیم از آن با عنوان «مشی‌ای قاعده‌مند» یاد کردیم که در آن داستان‌پرداز یا قصه‌گو،گفته‌های خیالی-داستانی را بر اساس نیتی خاص به زبان می‌آورد یا می‌نویسد و مخاطبان نیز این نیت گوینده یا نویسنده را درک می‌کنند؛ هم گوینده از این نحوه درک سخن خویش آگاه است و هم مخاطبان به این امر وقوف دارند. این خود به معنای قبول نقش هنجارها و نرم‌های اجتماعی در روند و روال شکل‌گیری و فهم داستان است؛ یعنی نرم‌ها و قراردادهایی که صبغه فرهنگی و تاریخی دارند و محصول قراردادهای انسانی هستند. به این ترتیب به نظر می‌رسد که نقش و سهم «فرهنگ» در مقابل «طبیعت» در اینجا پررنگ‌تر است اما همچنان که پیشتر گفته شد، داروینیست‌های ادبی منظری زیستی-فرهنگی دارند و از همین رو با این‌که نیازی به انکار سهم قراردادهای زبانی، تاریخی و فرهنگی در شکل‌گیری روایت تخیلی نیست اما نکته بنیادین آن است که بدون مجموعه‌ای از توانایی‌های شناختی و روانی که محصول تکامل است و در ادامه به آنها خواهم پرداخت، انسان خردمند امکان داستان‌پردازی و فهم روایت تخیلی را ندارد(۷) چنانکه در مورد زبان نیز وضع از همین قرار است: زبان ماهیتی قراردادی دارد و این امر زبان را بدل به امری بین‌الاذهانی و اجتماعی می‌سازد اما توانایی یادگیری و فهم و درک زبان قراردادی یا فرهنگی و تاریخی نیست و امری ذاتی و طبیعی است.

در مورد روایت می‌توان از ابعاد ساختاری، ارجاعی و ژانری آن سخن گفت (Ibid: 226). در بعد ساختاری، علاقه محقق معطوف به مسائلی چون زمان، کانونی‌سازی، اقسام راوی، سطوح روایی و غیره است. در بعد ارجاعی-برخلاف نظرگاه ساختارگرایان و بیشتر از آنها پساساختارگرایان که اهمیتی برای این بعد قائل نیستند- این نکات مطرح است که آیا رویدادهای روایت‌شده، واقعاً اتفاق افتاده‌اند یا نه و درحالی‌که متن به افراد، اشخاص یا مکان‌هایی ارجاع می‌دهد، مصداق اسم‌های مطرح‌شده کدام افراد یا اشیا هستند. در بعد ژانری نیز مسأله اساسی کارکرد روایت است که شامل «نیات، نظرگاه‌ها، علائق، انتظارات، واکنش‌ها، قراردادها» و اموری ازین دست می‌شود که با انواع روایت‌ها همچون روایت‌های تاریخی، فلسفی، علمی، تاریخی یا خیالی پیوند می‌یابد (Ibid: 232). در اینجا نیز بدون آنکه نیازی به انکار سهم تاریخ و فرهنگ و قراردادهای اجتماعی در شکل‌گیری انواع روایت‌ها و قواعد حاکم بر آنها باشد، می‌توان بعد دیگری برای مطالعه روایت در نظر گرفت و آن همان

بعد زیستی- تکاملی است. اندیشه اصلی در اینجا آن است که سامان‌دهی و فهم جهان و تجارب انسانی در قالب روایت، قابلیتی ذاتی-زیستی انسان خردمند و محصول تکامل است و فهم ماهیت روایت بدون فهم آن ازین منظر، ناقص و أبتر است.

۳- داروین و داروینیسم ادبی

داروین در *منشأ انواع* (۱۸۵۹) بر بنیاد نظریه انتخاب طبیعی[1]، پیدایش و تحول انواع گوناگون موجودات را تبیین کرد. این تبیین بعدها در سال‌های آغازین قرن بیستم با قوانین وراثت مندل در هم آمیخت و این «ترکیب تازه»[2] بر قدرت و قوت نظریه داروین افزود. بر بنیاد نظریه انتخاب طبیعی داروین: ۱- موجودات به شکل‌های مختلف در ویژگی‌های رفتاری، یا فیزیولوژیک با هم تفاوت دارند؛ تفاوت در اندازه بال، خرطوم، ساختار سلولی، قدرت حمله یا دفاع، هوش اجتماعی و غیره. این تنوع و تفاوت «ماده خام» (Buss, 2008: 5) تکامل است؛ ۲- برخی از این اختلاف‌ها یا دگرسانی‌ها[3] «وراثت‌پذیر»[4] است یعنی از والدین به فرزندان، ارث می‌رسد و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و ۳- برخی از این دگرسانی‌ها یا اختلاف‌های وراثتی، در شرایطی که رقابتی بین افراد بر سر منابع محدودی چون غذا، جفت یا محلی برای زندگی وجود دارد، به دارندگانشان در بقا و تولید نسل موفق، مددرسان می‌شوند. در نتیجه، برخی از افراد در رقابت بر سر منابع محدود، به سبب داشتن این ویژگی‌ها موفق‌تر از سایرین عمل می‌کنند؛ مثلاً در انتخاب جفت بهتر عمل می‌کنند یا در اجتناب از شکارچیان توانایی بیشتری دارند. فرزندان این افراد، این کیفیات مددرسان به بقا و تولید مثل موفق را از والدین به ارث می‌برند و از رهگذر این روند و روال با محیط سازگار می‌شوند (Dunbar et al, 2007: 16).

اما اهمیت داروین تنها محدود به نظریه انتخاب طبیعی و کتاب *منشأ انواع* نمی‌شود بلکه آثار بعدی او بویژه *تبار انسان* (۱۸۷۱) و اندیشه‌های مطرح در آن سنگ‌بنای روان‌شناسی تکاملی است. تبیین‌های طبیعت‌گرایانه داروین از کیفیات روان‌شناختی، اخلاقی و شناختی انسان و چگونگی تحول آنها در پیوند با تکامل و استفاده او از شواهد

1. natural selection
2. new synthesis
3. variation
4. heritable

مردم‌شناختی، روان‌شناختی، کالبدشناختی و جنین‌شناختی روزگار خود در این اثر، از فصول درخشان تاریخ اندیشه است. به بیان کارول، در این کتاب:

> او با لحاظ کردن انسان به‌مثابه حیوانی اجتماعی، اشکال رفتاری و نظم اجتماعی را به‌سان تجلیات طبیعی گرایش‌های ابتدایی زیست‌شناختی معطوف به بقا و تولید مثل مورد بررسی قرار می‌دهد و آنها را در بافت و سیاقی زیست‌بومی قرار می‌دهد که تمام تأثیرات تعین‌بخش را محدود به آن دسته‌ای می‌کند که بر زندگی سایر حیوانات نیز اثرگذار است (2011: 247).

بیایید برای مثال به تحلیل داروین از حس زیبایی‌شناختی[1] و دین در انسان توجه کنیم. در فصل دوم *تبار انسان* و ذیل عنوان «مقایسه قوای ذهنی انسان و حیوانات فروتر» داروین هدف خود را از نگارش این فصل، صرفاً اثبات این امر می‌داند «که تفاوتی بنیادین میان انسان و پستانداران برتر در قوای ذهنی وجود ندارد» (Darwin, 1981: 35). برای نمونه، حیوانات هم از قوه حافظه برخوردارند و داروین برای اثبات این امر از سگ خود یاد می‌کند که به قصد امتحان حافظه‌اش، پس از پنج سال دوری از او، نزدیک اصطبلی که در آنجا زندگی می‌کرده‌است، می‌رود و مانند گذشته به همان شیوه با صدای بلند سگ را به دنبال خویش می‌خواند و سگ نیز بلافاصله به دنبال او راه می‌افتد (Ibid: 45)؛ در مورد عقل یا قوه استدلال، ضمن اشاره به اینکه کمتر کسی منکر وجود نوعی از آن در حیوانات است، از قول رنگر[2] به تجربه او در قرار دادن تخم‌مرغ در دسترس میمون‌های آمریکایی اشاره می‌کند. میمون‌ها اولین‌بار تخم‌مرغ‌ها را له می‌کنند اما در دفعات بعدی یاد می‌گیرند که یک طرف آن را به جسمی سخت بکوبند و تکه‌های بازمانده را با دست بردارند. همچنین آنها، تنها بعد از یک بار بریدن دست خودشان با ابزاری تیز، از دست زدن به آن اجتناب می‌کنند یا با احتیاط آن را حمل می‌کنند (Ibid: 47) و به این ترتیب از نوعی توان حل مسأله برخوردارند.

در تحلیل حس زیبایی‌شناختی انسان اگرچه داروین منکر سهم «فرهنگ» و «تداعی‌های پیچیده» در تکامل و رشد «قوه زیبایی‌شناختی» نیست و لذت بردن از «ستارگان در شب»، «منظره‌ای زیبا» یا «موسیقی لطیف» را وابسته به آن می‌داند (Ibid:

1. sense of beauty
2. Renggar

64)، اما در تحلیل نهایی این خاصه را نیز دارای بنیادی زیستی و مشترک بین انسان و حیوان می‌بیند:

> حس زیبایی‌شناختی، این حس خاص انسان اعلام شده‌است اما هنگامی که پرندگان نر را نظاره می‌کنیم که با ظرافت پرها و رنگ‌های باشکوهشان را در معرض نگاه همنوعان ماده خود می‌گذارند درحالی‌که پرندگان بی‌بهره از این زیور و زینت، چنین جلوه‌گری نمی‌کنند، تردیدی باقی نمی‌ماند که ماده پرندگان زیبایی جفت‌های نر خود را تحسین می‌کنند (Ibid: 63).

در تبیین پدیده دین، داروین دو مسأله را از هم تفکیک می‌کند: تحلیل زیستی- تکاملی و طبیعت‌گرایانه از چگونگی پدید آمدن دین و وجود یا عدم وجود خدایی که خالق و حاکم بر کائنات است. او توجه خود را معطوف به مسأله اول می‌کند. به باور داروین، شواهد و قرائنی دال بر وجود باور به قادری مطلق در بین اقوام وحشی و بدوی مشاهده نمی‌شود و گزارش آشنایان با فرهنگ و آیین این جماعات انسانی حاکی از آن است که این اقوام لغتی برای نامیدن خدا یا خدایان ندارند و چنین مفهومی هم در ذهن، حاضر ندارند. اما اگر منظور از «دین» باور به وجود عاملان یا فاعلان نامرئی و متافیزیکی باشد، این امر تقریباً در میان جوامع متمدن، فراگیر است. ریشه این امر را باید در تحول قوه تخیل، اعجاب و شگفتی انسان دانست که در ترکیب با قوه استدلال تاحدودی تکامل‌یافته او به دنبال درک و فهم علت رخدادن امور اطراف خود و احتمالاً علت وجود خویش برآمده‌است و بهترین و ساده‌ترین تبیین را در این امر می‌دیده‌است که برای امور طبیعی قائل به روح یا ارواحی نامرئی شود که حاکم بر آنهاست چنان‌که با تأمل در احوال درونی خویش، خود را واجد چنین روحی می‌انگاشته‌است (Ibid: 65-66). به تعبیر داروین:

> باور به عاملان غیرمادی به‌سادگی بدل به باور به وجود خدا یا خدایان می‌شده‌است زیرا انسان‌های بدوی، به‌طور طبیعی همان اموری را که خود تجربه می‌کردند به ارواح نسبت می‌دادند: شور و جوشش‌ها، عشق به انتقام، ساده‌ترین شکل عدالت و عواطف (Ibid: 67).

تبیین‌های طبیعت‌گرایانه داروین، سرمشقی برای شاگردان مکتب او در روزگار ما می‌شود تا آنها نیز در همین چهارچوب، تحلیل و تبیینی از پدیده‌های فرهنگی جهان ما به دست دهند، البته با اصلاح برخی خطاهای داروین و استفاده از دستاوردهای علوم شناختی

و تجربی مدرن. به باور آنان و به تعبیر دنیل دنت[1]، نظریه داروین در واقع «اسید فراگیر»[2] است: اسیدی را تصور کنید با چنان قدرت خورندگی‌ای که هیچ‌چیز از آن در امان نباشد و نتوان آن را در هیچ ظرفی گنجاند زیرا خود ظرف نیز از این مظروف سهمگین در امان نخواهد بود. این اسید با هرچیزی که تماس داشته باشد، آن را دگرگون می‌کند و راهی برای جلوگیری از آن نیست. نظریه داروین در واقع همین اسید سهمگین است که نه تنها قلمرو مطالعات زیست‌شناختی بلکه قلمرو مطالعات اجتماعی و انسانی را نیز بر اثر تماس خود دگرگون می‌کند. این نظریه «تقریباً تمام مفاهیم سنتی را می‌بلعد و در پی خود جهان‌بینی متحول‌شده‌ای را بر جای می‌گذارد که در آن هنوز نشانه‌هایی از گذشته‌اش قابل شناسایی است اما به طرقی بنیادین دگرگون شده‌است» (Dennett, 1995: 63).

۴- روایت خیالی و کارکرد شناختی آن

برایان بوید[3]، در کتاب *منشأ داستان*، تبیین و تحلیلی تکاملی از داستان و روایت خیالی به دست می‌دهد. مبدأ عزیمت تحلیل او، همانند سایر محققانی که تبیینی داروینیستی از پدیده‌های فرهنگی و به طور خاص هنر ارائه می‌دهند، توجه به جهان‌شمولی روایت خیالی است. اندیشه بنیادینی که در این مقام وجود دارد این است که هنر در تمام جوامع بشری وجود دارد و امری جهان‌شمول است که مستلزم صرف وقت، انرژی و سایر منابع است و ماحصل آن تولید لذت و سایر احساسات عمیق در انسان است حال آنکه بسط و ایجاد آن در انسان‌های عادی نیازمند آموزش خاصی نیست. نظریه تکامل می‌تواند تبیینی از این جهان‌شمولی و و وجوه مختلف آن ارائه دهد و ریشه‌های زیستی آن را روشن کند. این کار با لحاظ کردن هنر به‌مثابه سازگاری[4] محقق می‌شود. سازگاری بنا به تعریف عبارت است از «ویژگی‌ای زیستی، خواه فیزیولوژیک، خواه روانی یا رفتاری که از رهگذر انتخاب طبیعی شکل می‌گیرد تا سازواری[5] [توان ارگانیسم در تولید مثل و انتقال ذخیره ژنی به نسل بعدی] را ارتقا بخشد» (Boyd, 2005: 150).

1. Daniel Dennett
2. universal acid
3. Brian Boyd
4. adaptation
5. fitness

بوید بر آن است که فرایندهای داروینی در سطوح مختلف عمل می‌کنند و قلمرو تأثیر آنها فقط محدود به سطح ژن‌ها یا ارگانیسم نمی‌شود. برای تجزیه‌وتحلیل هنر به طور خاص باید به تأثیر این فرایندها در سطح فیزیولوژیک (مغز)، سطح فرهنگی و سطح خلاقیت‌های فردی یا گروهی توجه کرد. در سطح مغزی، «با رشد ما، برخی از پیوندهای عصبی[1] به خاطر عدم فعالیت تضعیف و برخی دیگر از رهگذر استعمال شدن، تقویت می‌شوند» چنانکه در سطح فرهنگ، افراد به «مرور زمان و با هم»، باورها و مشی‌های تازه را می‌سازند و انتخاب می‌کنند و در سطح خلاقیت‌های فردی یا گروهی، اشیا یا اندیشه‌های تازه ساخته می‌شوند و بر بنیاد آنها، اشیا یا اندیشه‌های پیچیده‌تر بعدی خلق می‌شوند (Boyd, 2009: 381).

حال باید ببینیم چگونه روایت تخیلی و داستان را می‌توان یک سازگاری به شمار آورد که از رهگذر روند و روال‌های داروینی شکل گرفته‌است و امکان بقا و تولید مثل را برای ما بیشتر کرده و به تعبیری تا حدودی مناقشه‌برانگیز، ذاتی ما و در ذات ماست. برای این کار باید به سراغ تحلیل بوید از «روایت» و «خیالی بودن» برویم.

روایت و فهم جهان در قالب روایت، امری جهان‌شمول است. حتی نظریه‌پردازانی که در چهارچوب برساخت‌گرایی اجتماعی، تبیینی از پدیده‌های فرهنگی و ادبی ارائه می‌دهند به این امر اذعان دارند اگرچه به ریشه‌های زیستی آن توجهی ندارند. بارت، در سرآغاز جستار مشهور «درآمدی به تحلیل ساختاری روایت‌ها» چنین می‌گوید:

> روایت در هر عصری، در هر مکانی و در هر جامعه‌ای، حاضر است؛ روایت با خود تاریخ نوع بشر آغاز می‌شود و در آنجا هیچ جایی نیست و نبوده‌است که در آن مردمانی بی‌بهره از روایت باشند. تمام طبقات، تمام گروه‌های انسانی، روایات خود را دارند که لذت بردن از آنها میان انسان‌هایی با زمینه‌های فرهنگی مختلف و حتی متضاد، مشترک است. روایت بی‌توجه به مرزبندی میان ادبیات خوب و بد، امری بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است: روایت به‌سادگی هست، مثل زندگی (1966: 109).

اما چه تبیین زیستی- فرهنگی‌ای می‌توان برای این جهان‌شمولی ارائه کرد؟ همان‌طور که در تعریف روایت دیدیم، لزومی ندارد که روایت جنبه زبانی داشته باشد و بازنمود رویدادها می‌تواند از رهگذر حرکات بدن نیز محقق شود. بازنمود رویدادها از تقلید و

1. neural connections

محاکات آغاز می‌شود و انسان‌ها مقلدترین گونه زیستی‌اند. ما از بدو تولد این قابلیت را همراه داریم و نه تنها این قابلیت را داریم که مقلد طیف وسیعی از رفتارها باشیم بلکه افزون بر آن از همان کودکی از ماهیت تقلیدی تقلید یا بازنمود نیز از رهگذر بازی آگاهیم و شواهد این امر را می‌توان در بازی‌های کودکانه‌ای چون «دالی موشه» دید. همچنین، برخورداری از زبان این امکان را به ما می‌دهد که طرق متفاوتی برای بازنمود رویدادها در اختیار داشته باشیم که سایر جانداران از آن بی‌بهره‌اند. در این میان البته سخت‌افزار بنیادینی که در مسیر تکامل شکل گرفته‌است و پردازش کلیه بازنمودهای ذهنی را بر عهده دارد، مغز است:

> مغز تکامل نیافته‌است تا انسان‌ها حیات درونی غنی‌ای داشته باشند -گرچه ما ازین‌که چنین است، مشعوف‌ایم- بلکه تکامل یافته‌است تا موجودات برخوردار از آن امکان تصمیم‌گیری بهتر را داشته باشند. ذهن ما می‌بایست سرنخ‌های موجود در حال را جستجو کند، آنها را از طریق اطلاعات حاصل از گذشته پالایش کند و بدل به اشارات و اماراتی معطوف به آینده کند که ما می‌توانیم بر بنیاد آنها عمل کنیم (Boyd, 2009: 162).

ما برای بقا نیازمند کسب اطلاع از جهان اطراف خود هستیم؛ هم از جهان طبیعی و هم در مقام موجوداتی اجتماعی، از جهان فرهنگی- تاریخی و اجتماعی و روایت و روایت‌گری این کارکرد را به بهترین نحو محقق می‌سازد. در اینجا دو سویه وجود دارد: فرد یا افرادی که اطلاع‌بخشی می‌کنند و دریافت‌کنندگان اطلاعات. روایت برای هر دو گروه سودمند است: روایت‌شنوها، براساس داده‌های دریافتی و اطلاعات استراتژیک، تصمیم‌های بهتری می‌گیرند و روایت‌پردازان در چهارچوب این تبادل داده‌ها، منزلت و اقتدار اجتماعی بیشتر کسب می‌کنند. این سودمندی دوسویه و اهمیت نظارت اجتماعی برای گونه انسانی، جنبه جهان‌شمولی روایت را توضیح می‌دهد.

رویدادهایی که در قالب روایت بیان می‌شوند می‌توانند به امور مختلفی ارجاع داشته باشند: به انتخاب‌های ممکن ما در حال و آینده یا به موقعیت‌ها و افرادی که مخاطبان با آنها سروکار دارند. همچنین روایت (در قالب حکایت یا تمثیل) می‌تواند طرقی برای نظرورزی و استدلال‌کردن در برنامه‌ریزی اجتماعی در اختیار افراد قرار دهد، سرمشق‌هایی که می‌توان از آن تبعیت یا اجتناب کرد و یا تصاویری از موقعیت‌ها و احوال و رفتار انسانی که فهم دیگری و احوال و اطوار او را برای ما آسان می‌کند. در شرایط مساوی، افراد و به

تبع آن گروه‌هایی که برخوردار ازین خاصه هستند، اقبال بیشتری برای بقا و تولیدمثل موفق دارند. به تعبیر بوید:

> از آنجا که انتخاب طبیعی در سطوح مختلفی رخ می‌دهد، می‌تواند در سطوح گوناگون به افراد یا جوامع در رقابتشان با افراد یا جوامع دیگر مدد برساند. اما روایت بویژه از رهگذر اطلاع‌بخشی به افراد گروه‌های منسجم و هماهنگ، از کار و کنش یکدیگر، مددرسان آنهاست. روایت، ارزش‌های مثبت اجتماعی را که بیش از همه احتمال دارد، مطلوب روایت‌پرداز و روایت‌گیر باشد گسترش می‌دهد. روایت توانایی ما را برای نگریستن [به امور] از چشم‌اندازهای گوناگون غنی‌تر می‌سازد و این توانایی به نوبه خود، رابطه‌ای دوسویه با تکامل همکاری و رشد انعطاف‌پذیری ذهن آدمی دارد: هم از این دو نشأت می‌گیرد و هم به این دو یاری می‌رساند (Ibid: 176).

اما ریشه‌های زیستی آفرینش امر فیکشنال یا خیالی به کجا می‌رسد؟ انسان‌ها همچون سایر جانوران از کودکی شیفته بازی کردن‌اند اما فقط ما انسان‌ها قادریم به سراغ بازی‌هایی برویم که در آن نقش بازی می‌کنیم. نقش بازی کردن نخستین تلاش ماست برای آفریدن جهانی خیالی و برای تجربه کردن امر ممکن و محتمل در جهان واقعی. در نقش بازی کردن من می‌توانم با تقلید از جهان اطراف در عالم کودکی خلبان، راننده یا شکارچی باشم؛ دختر هم‌بازی می‌تواند در فنجان خالی، از قوری خالی چای یا قهوه بریزد و هر دوی ما باید مواظب باشیم تا محتویات این فنجان‌ها، اطراف را آغشته نکند. با رشد توانایی‌های شناختی و ادراکی ما، توانایی ما در نقش‌بازی کردن و داستان‌پردازی تکامل می‌یابد. برای ما عروسک‌ها، نخست صرفاً اشکالی با شمایل انسانی هستند اما به‌تدریج بدل به «اشخاص» می‌شوند و هویتی انسان‌وار می‌یابند و صاحب احساس و ادراک می‌شوند. اگرچه کودکان در آغاز بیشتر مایل به نقش بازی کردن هستند تا ساختن جهان‌های خیالی در قالب داستان اما «در سه‌سالگی، قبل از آنکه درک و دریافت کاملی از ساختار داستان داشته باشند، به نظر می‌رسد قادر به فهم نقش مهم ساختار و جلب توجه دیگران‌اند» (Ibid: 183). در این مرحله هنوز داستان‌های آنها بیشتر معطوف به شخصیت‌های عجیب و غریب و رویدادهای خلاف عادت است و کمتر برخوردار از پیوستگی و وحدت معمول مورد انتظار از داستان و روایت تخیلی است. با شکل‌گیری و تکامل قوای شناختی و ادراکی در مراحل میانی و متأخر کودکی، داستان‌ها منسجم‌تر و پیوسته‌تر و نقش بازی کردن‌ها پیچیده‌تر می‌شود. بچه‌ها اکنون می‌توانند، نیات، اهداف، اغراض، احساسات و باورها را وارد جهان بازی و

داستان کنند. داستان‌ها در این دوران بویژه از خاصه مهمی برخوردارند: اهداف و اغراض شخصیت‌های داستان منسجم‌تر است (Ibid: 186).

اما فایده آفرینش این جهان‌های خیالی چیست و چرا باید آن را مزیتی زیستی و یک سازگاری به شمار آورد؟ طبیعت، ذهن ما را برای درک انتزاعی امور طراحی نکرده‌است. ذهن و قوای شناختی آن برای واکنش بلافصل به محیط طبیعی و فیزیکی اطراف، به «اکنون و اینجا» ساخته و پرداخته شده‌است: «جانوری که به سمت من می‌آید تهدید است یا فرصت؟ شکار است یا شکارچی؟». اما طبیعت این قابلیت را نیز به ذهن داده‌است تا در دوران نه چندان کوتاه کودکی (برخلاف دوران کوتاه کودکی سایر جانوران) با الگوها و ایده‌های عاملان و کنش‌ها و واکنش‌های آنان، بازی و نقش‌آفرینی کنیم. به‌تدریج، ما با بهره‌گیری از میراث روایت‌هایی که در فرهنگ خود داریم و استفاده از قدرت تخیل، می‌توانیم به اموری فراتر از اکنون و اینجا بیندیشیم و از قید واکنش‌های بلافصل رها شویم. با آفریدن و آشنا شدن با جهان‌های خیالی و امور خلاف واقع، از کنش‌ها و واکنش‌های محتمل انسانی، روند و روال محتمل و ممکن امور، آگاه می‌شویم. «اگر همچون وینستون اسمیث[1] در ۱۹۸۴، در جامعه‌ای توتالیتر زندگی کنم، وضعیت من چگونه خواهد بود؟»، «اگر زندگی را همچون مورسو[2] در *بیگانه*، بی‌معنا بیابم، زیستن من چه معنایی خواهد داشت؟» (۸). به تعبیر بوید:

> داستان از رهگذر آفرینش اشخاص و رویدادها و با انتخاب آنها برای شکل‌دادن احساسات به سمت‌وسوی پایان‌هایی مشخص، می‌تواند حافظه را انباشته از مثال‌هایی موجز و اقناع‌بخش از موقعیت‌ها نماید آن هم نه معمولاً موقعیت‌ها و احوالی که احتمال دارد ما دقیقاً آن را از سر بگذرانیم، بلکه موقعیت‌هایی با تشابهات و تماثلات عاطفی و اخلاقی کافی با آنچه ما تجربه می‌کنیم تا بنیادی برای اندیشیدن ما فراهم گردد. داستان می‌تواند رویدادها و شخصیت‌ها را طراحی کند و ازین طریق ما را برانگیزد تا مثلاً درباره گشوده‌دستی، تهدید، فریب‌کاری یا مقابله با آن تأمل کنیم (Ibid: 193).

آفرینش این «موقعیت‌هایی با تشابهات و تماثلات عاطفی و اخلاقی» البته جنبه دیگری نیز دارد و آن تقویت حس اخلاقی ماست. به نظر بوید، داستان بنا به ماهیت خود مستلزم پرداختن به شخصیت‌های گوناگون و چشم‌اندازهای مختلف این شخصیت‌هاست و بهترین

1. Winston Smith
2. Meursault

داستان‌ها، داستان‌هایی هستند که در آنها نه تنها کنش شخصیت‌ها بلکه ذهن و زبان آنها به بهترین شکل مجال بیان می‌یابد. بوید البته به رمان‌های داستایوسکی اشاره نمی‌کند اما همچنان‌که باختین نشان داده‌است، رمان‌های چندصدایی او مصداق روشنی از بازنمود آگاهی دیگری در استقلال وجودی تام و تمام خویش و البته در پیوند و ارتباط با آگاهی دیگری است و از همین رو از زمره نمونه آثاری است که مؤید نظرگاه بوید به‌شمار می‌رود(۹). چنین داستان‌هایی باعث می‌شوند تا تخیل همدلانه[1] ما از رهگذر خو گرفتن به مواجهه با مسائل و موقعیت‌های انسانی از چشم‌اندازهای گوناگون تقویت شود و بسط یابد.

به این ترتیب در جهان اجتماعی و فرهنگی پرتنش، پرتضاد و چندبعدی ما، توانایی درک، دریافت و تفسیر و تعبیر درست مسائل و موقعیت‌های مختلف و سنجش کنش‌ها، واکنش‌ها و پیامدهای محتمل آنها نه تنها به پشتوانه تجارب شخصی یا گزارش‌های افراد از تجاربشان بلکه بر بنیاد جهان‌های خیالی- داستانی در مقام آزمایش‌هایی فکری، مزیتی غیرقابل انکار است (Ibid: 195) و دقیقاً در اینجاست که روایت خیالی کارکردی شناختی می‌یابد. قلمرو این شناخت می‌تواند شامل شناخت‌های گزاره‌ای یا غیرگزاره‌ای همچون شناخت مبتنی بر چشم‌انداز، شناخت هم‌دلانه و شناخت چگونگی باشد و البته تمام روایت‌های خیالی، موفق به انجام این کار نمی‌شوند؛ اما آنهایی که می‌شوند بنا بر موضع شناخت‌گرایان ادبی، نه تنها ارزش شناختی که ارزش ادبی و زیبایی‌شناختی نیز دارند.

۵- مناقشه‌ای میان دوستان: پینکر، کرول و ماهیت هنر و ادبیات

داروینیسم ادبی نه مجموعه‌ای بسته از جزمیات بلکه پروژه‌ای تحقیقی و مستند به شواهد تجربی است و اختلاف نظر در میان داروینیست‌ها در تبیین داده‌ها و شواهد تجربی امری غریب نیست. نمونه‌ای ازین مناقشات محلی را می‌توان در اختلاف نظر میان استیون پینکر و جوزف کرول بر سر ماهیت هنر و روایت تخیلی دید. همچنان‌که در بخش پیش دیدیم، روایت تخیلی تنها کارکردی فرهنگی و اجتماعی ندارد، بلکه یک سازگاری و مزیتی زیستی نیز هست. امکان فهم جهان از چشم‌اندازهای گوناگون و درک و دریافت حالات ممکن و محتمل امور و موقعیت‌های انسانی متلون بدون پذیرفتن خطر تجربه مستقیم آن، مزیتی زیستی به شمار می‌آید.

1. sympathetic imagination

روان‌شناس و زبان‌شناس برجسته تکاملی، پینکر، در کتاب خود با عنوان *ذهن چگونه کار می‌کند*[1]، هنر را نه یک سازگاری بلکه محصول فرعی تکامل می‌داند. از نظر او ذهن همچون کامپیوتری متشکل از رشته‌های عصبی و شکل‌یافته از رهگذر انتخاب طبیعی است که قادر به استدلال استقرایی، احتمال‌انگارانه و علت‌انگارانه درباره نحوه عملکرد اشیا، مصنوعات، جانداران، حیوانات و اذهان انسان‌های دیگر است و نیروی محرکه آن، رسیدن به اهداف و غایاتی است که در خدمت سازگاری زیست‌شناختی در محیط اجدادی ما بوده‌است؛ اموری از قبیل غذا، آمیزش جنسی، دوستی، شناخت و غیره (Pinker, 1998: 524). درست به همان دلیلی که نمی‌توان در این چهارچوب، توانایی‌هایی چون زبان، درک و دریافت سه‌بعدی از جهان و احساسات را سازگاری به شمار نیاورد، یعنی برخورداری آنها از «طرح و ساختار پیچیده، جهان‌شمول، دقیق مهندسی‌شده و تولیدمثل‌افزای»، قائل شدن به چنین نقشی برای هنر که فاقد چنین طرح و ساختاری است، اشتباه است. با وجود این، پینکر معتقد است هنر می‌تواند به ما توانایی تجربه امر متعالی[2] یا نگریستن به جهان به طرق تازه را ببخشد (Ibid: 225-226).

هنگامی که نوبت به تحلیل ادبیات می‌رسد، او با الهام از سخن مشهور هوراس، شاعر رومی، که هدف ادبیات را «لذت‌بخشی و تعلیم» می‌داند، دو جنبه آثار ادبی را از هم تفکیک می‌کند: لذت و التذاذ که «احتمالاً محصول فناوری‌ای بی‌حاصل برای فشار دادن دگمه‌های لذت ماست» و تعلیم و معرفت‌بخشی که احتمالاً محصول «سازگاری‌ای شناختی» است (Ibid: 539). اما پینکر این جنبه شناختی را چگونه تبیین می‌کند؟

پینکر با تشبث به نظرگاه جری هابز[3]، رمان را به‌مثابه آزمایش به شمار می‌آورد. مؤلف شخصیتی خیالی را در جهانی فرضی قرار می‌دهد؛ این جهان فرضی البته از حیث حاکمیت قوانین علّی و حقایق زمینه‌ای همچون جهان ماست. به این ترتیب، مؤلف به خوانندگان خود مجال می‌دهد تا پیامدهای قرار گرفتن شخصیت‌های خیالی در اوضاع و احوال گوناگون در این جهان مفروض را کشف کنند. به باور پینکر، حتی داستان سوررئالی چون مسخ کافکا که با گزاره‌ای خلاف واقع آغاز می‌شود -انسان می‌تواند بدل به حشره شود-

1. *How the Mind Works*
2. the sublime
3. Jerry Hobbs

همچنان در جهانی اتفاق می‌افتد که بقیه اجزائش به اندازه کافی شبیه جهان ماست و ما در ادامه داستان شاهد واکنش انسان‌ها به حشره‌ای هیولاوش هستیم (Ibid: 541).

به این ترتیب، ما در جهان خیالی، ناظر مواجهه قهرمان با موانعی هستیم که بر سر رسیدن به اهداف مفروض او وجود دارد. شخصیت‌های جهان خیالی به همان شکلی رفتار می‌کنند که ما در جهان واقعی بر بنیاد هوش خود چنین می‌کنیم. ما از نحوه مواجهه قهرمانان جهان خیالی با دشواری‌ها و وضعیت‌های گوناگون و استراتژی‌ها و تاکتیک‌های آنان در این رویارویی، الگو می‌گیریم. این اهداف چه هستند؟ از منظر داروینی پاسخ پینکر مشخص است: بقا و تولید مثل. پینکر اگرچه به‌مانند روایت‌شناسان ساختارگرایی چون گرماس، به تقسیم‌بندی نظام‌مند انواع پیرنگ و عناصر روایی[1] نمی‌پردازد(۱۰)، اما با رجوع به فهرست جورج پالتی[2]، نویسنده فرانسوی قرن نوزدهم، از اقسام پیرنگ، بیشتر آنها را در پیوند با عشق، سکس یا تهدیدی که متوجه قهرمان یا بستگان اوست می‌داند و آنها را قابل فروکاستن به اهداف بنیادین ارگانسیم یعنی «بقا و تولید مثل» به شمار می‌آورد (Ibid: 541).

در نهایت، پینکر برای برجسته‌ساختن نقش شناختی روایت خیالی، به تمثیل شطرنج و کتب آموزشی شطرنج متوسل می‌شود. شطرنج، بازی استراتژیک و پیچیده‌ای است. مهارت در آن مستلزم دانستن استراتژی‌های گوناگون و شناخت سلسله حرکت‌ها و ضدحرکت‌هاست. کتب خوب آموزشی شطرنج، معمولاً علاوه بر توصیف و تحلیل استراتژی‌های گوناگون، بخشی را نیز به بازی‌های مشهور اختصاص می‌دهند تا شطرنج‌بازان، اگر در موقعیت مشابهی قرار گرفتند بتوانند به‌خوبی با آن مواجه شوند. زندگی از نظر پینکر همچون شطرنج است و روایت‌های خیالی همچون کتاب‌های استراتژی. ما به مدد روایت‌های خیالی از نحوه مواجهه اشخاص با موانعی که بر سر دست‌یابی به غایات و اهدافشان در این جهان خیالی وجود دارد، آگاه می‌شویم تا در زندگی واقعی از آنها بهره بجوییم و در حل مسأله موفق باشیم. به تعبیر پینکر:

> طرح و برنامه‌های انسان‌هایی که در جدال و جدل با یکدیگرند، می‌تواند چنان اشکال گوناگونی بیابد که هیچ‌کس نتواند، پیامدهای تمام راه‌حل‌ها را در ذهن خویش حاضر آورد. روایت‌های خیالی برای ذهن ما فهرستی از دشواری‌های خطیری که روزی ممکن است با

1. actants
2. Georges Polti

آنها مواجه شویم و از پیامدهای استراتژی‌هایی که در آن موقعیت‌ها مورد استفاده ما واقع می‌شوند، مهیا می‌کند. اگر ظن من آن باشد که عموی من، پدرم را کشته، به‌جای او بر تخت نشسته و با مادر من ازدواج کرده‌است، انتخاب‌های من کدام‌اند؟ [اشاره به داستان هملت] [...] اگر من، وارد رابطه با فردی شوم تا از روزمرگی کسالت‌بار زندگی‌ام در مقام همسر پزشک دهکده، رها شوم، بدترین اتفاق ممکن چه خواهد بود؟ [اشاره به داستان مادام بوواری از گوستاو فلوبرت] [...] این سخن دست‌فرسود که زندگی تقلیدی از هنر است، درست است زیرا کارکرد برخی از اقسام هنر آن است که زندگی مقلدشان باشد (Ibid: 543).

جوزف کرول تکیه و تأکید پینکر بر کارکرد التذاذی هنر را ناشی از این پیش‌داوری رایج در بین روان‌شناسان تکاملی می‌داند: تنها آن کارکردهایی که در گذشته تکاملی ما تکامل یافته‌اند، می‌توانند برخوردار از خاصه سازگاری به شمار بیایند. از نظر این دسته از روان‌شناسان، کارکردهای بنیادین قوای ذهنی ما پیش از صدهزار سال پیش شکل گرفته و قوام یافته‌است. در مقابل، کرول با ارجاع به اندیشه‌های استیون میثن[1] در کتاب *ذهن در ماقبل تاریخ*[2] (۱۹۹۶) به این نکته اشاره می‌کند که در حدود چهل‌هزار سال پیش «انقلابی فرهنگی» در زندگی انسان خردمند رخ داد و شواهد حاکی از بروز و ظهور عناصری از فرهنگ پیچیده‌تر همچون هنر، دین و «اقسام پیچیده سازماندهی اجتماعی» در این دوران است. به باور میثن، آنچه این امر را تبیین می‌کند، تحولی شناختی در ساختمان ذهن بشر است به این معنا که قلمروهای گوناگون ذهن انسان در دسترس یکدیگر قرار گرفتند و ترکیب شدند؛ یعنی قلمروهای مربوط به «فهم فن‌بنیاد»[3]، «تعامل اجتماعی» و «تاریخ طبیعی» با یکدیگر ترکیب شدند و حاصل این امتزاج مجموعه‌ای از فعالیت‌های شناختی بود. میثن، این توانایی شناختی تازه را «سیالیت شناختی»[4] می‌خواند و آن را بنیاد دستاوردهای پیچیده‌تر خلاقانه و خیال‌ورزانه در عرصه فرهنگ به‌حساب می‌آورد (Carroll, 2004: 65).

کرول ضمن موافقت با میثن و در تقابل با پینکر به این امر اشاره می‌کند که هنر، موسیقی و ادبیات ابزارهایی هستند که ما از طریق آنها به دستگاه شناختی خود نظم و نسق

1. Steven Mithen
2. *The Prehistory of the Mind*
3. technical understanding
4. cognitive fluidity

می‌بخشیم(۱۱): دستگاهی که کارکردهای گوناگون و پیچیده ما انسان‌ها به آن وابسته‌است. ادبیات، موسیقی و هنر هم دربرگیرنده عواطف و هم اندیشه‌ها و ایده‌ها هستند و آنچه از رهگذر آنها منتقل می‌شود، کیفیات تجربه بشری است و اگر کسی تجربه‌ای از آنها نداشته باشد تقریباً به‌مانند کودکان اوتیستیک از توانایی‌های ارتباطی در تعامل اجتماعی بی‌بهره یا بسیار کم‌بهره خواهد بود، با این تفاوت که بیماری کودکان اوتیستیک منشأ عصب‌شناختی دارد و سخت‌افزاری است، اما کودکان بی‌بهره از هنر، ادبیات و موسیقی، توانایی ذاتی برای کسب مهارت‌های اجتماعی را همچنان دارند اما این توانایی رشد و بسط نیافته‌است. چنین کودکی به تعبیر کرول:

> به‌جای الگویی معنادار در نظم‌بخشی به احساسات و ساختار نیازها و آمال انسانی، احتمالاً به‌ندرت به مرتبه‌ای فراتر از واکنش انگیختاری می‌رسد. تصور حیاتی درونی مشتمل بر نواحی متروک پهناوری که طوفان‌های سهمگین درنیافتنی میل و ترس گاه و بیگاه بر آن می‌وزند، دشوار نیست. هنگامی که از تمدن به‌مثابه صورتی از نجات‌بخشی سخن می‌گوییم، خود را نجات‌یافتگانی از چنین اوضاع و احوالی در نظر می‌آوریم (Ibid: 66).

به این ترتیب، درحالی‌که هم از منظر پینکر و هم کرول، کارکرد شناختی ادبیات مورد قبول است اما کرول نقش بنیادی‌تری برای هنر و ادبیات قائل است و به طور خاص پیوندی وثیق میان توانایی‌های شناختی، مهارت‌های اجتماعی و ادبیات برقرار می‌کند. در این میان، کدام نظرگاه موجه‌تر است؟ شواهد و قرائن تجربی، حاکی از آن است که نظرگاه کرول پشتوانه تجربی استوارتری دارد و پژوهش‌های جاناتان گاتشال نیز مؤید این امر است.

او، با باور به آنکه «امر خیالی فناوری قدرت‌مند و قدیمی واقعیت مجازی است که دوراهی‌های مهم حیات بشر را شبیه‌سازی می‌کند» (Gottschall, 2012: 67)، به بررسی‌ها و پژوهش‌های کیث اوتلی[1]، ریموند مار[2] و همکاران آن دو اشاره می‌کند. بررسی آنها نشان می‌دهد که خوانندگان جدی روایات خیالی در مقایسه با کسانی که بیشتر آثار غیرخیالی می‌خوانند، از مهارت‌های اجتماعی بهتری برخوردارند و این امر نه به خاطر آن است که افراد برخوردار ازین مهارت‌ها به سراغ خواندن روایت‌های خیالی رفته‌اند بلکه آزمون‌های بعدی که به ویژگی‌های شخصیتی افراد و اموری چون جنسیت، سن و ضریب هوشی اختصاص یافته بود، همچنان مؤید نتایج آزمون اول بود: به عبارت دیگر، بهترین تبیین از

1. Keith Oately
2. Raymond Mar

تفاوت در مهارت‌های اجتماعی، توجه به نوع غالب مطالعه افراد است (Ibid: 66). شواهد تجربی نشان می‌دهد که محرک‌های ناشی از مواجهه با امر خیالی باعث تحریک نورون‌های ما می‌شود و تحریک این نورون‌ها موجب تصفیه و تقویت آن دسته از مسیرهای عصبی[1] می‌گردد که در نهایت باعث «هدایت ماهرانه مسائل زندگی» است. به تعبیر گاتشال:

> از این منظر، علاقه ما به امر خیالی نه ناشی از نقصانی تکاملی بلکه به علت آن است که امر خیالی، در کل برای ما خوب است و این خوب بودن از آن روست که زندگی انسان و بویژه زندگی اجتماعی، بسیار پیچیده است و مخاطرات آن بسیار. امر خیالی به مغز ما مجال می‌دهد تا در واکنش نشان دادن به بنیادی‌ترین انواع چالش‌های امروز و دیروز که برای موفقیت ما در مقام یک گونه، بنیادی به‌شمار می‌آمده‌است، ممارست ورزد (Ibid: 67).

۶- نتیجه‌گیری

داروینیسم ادبی با بهره‌گیری از دستاوردهای علوم تجربی و شناختی مدرن، صورت‌بندی فرضیه‌های تحقیق‌پذیر و ابطال‌پذیر، چشم‌اندازی را در اختیار ما قرار می‌دهد تا به روایت خیالی تنها در چهارچوب ساختاری و ژانری نیندیشیم و تبیین و توضیحی علمی برای جنبه جهان‌شمولی روایت خیالی بیابیم. در این چهارچوب، روایت‌های خیالی تنها برای سرگرمی و وقت‌گذرانی ما پدید نیامده‌اند و صرفاً بازتاب علائق ایدئولوژیک یا ترکیب ایدئولوژی و خیال نیستند بلکه ایجاد و درک آنها مزیتی زیستی به شمار می‌رود. انسان در مقام حیوان داستان‌پرداز با برساختن الگوهایی خیالی اما مرتبط با واقعیت نه تنها امکان درک واقعیت و روند و روال‌های آن را در جهانی ممکن که بسیار شبیه جهان اوست، فراهم می‌آورد بلکه به سایر افراد انسانی مجال می‌دهد تا با کم‌هزینه‌ترین وجه، شناختی از حالات محتمل امور به دست آورند. افزون بر آن، این امر خود موجب تقویت مهارت‌های اجتماعی و همچنین تخیل همدلانه ما در فهم چشم‌انداز سایر انسان‌ها می‌شود و می‌تواند در پرورش حس اخلاقی ما مؤثر باشد. این کیفیات البته تنها در روایت‌های خیالی موفق وجود دارند و انسان خردمند از رهگذر به‌کارگیری قوای شناختی خود و تجزیه و تحلیل روایت‌های خیالی، روایت‌های خیالی معرفت‌آموز را از روایت‌های خیالی فاقد این کیفیت، تفکیک می‌کند. به

1. neural pathways

این ترتیب روشن می‌شود که استدلال‌های فلسفی شناخت‌گرایان ادبی در دفاع از ارزش شناختی ادبیات، اکنون پشتوانه‌ای تجربی و علمی نیز یافته‌است.

پی‌نوشت

۱- برای آشنایی با شناخت‌گرایی ادبی، نک. همدانی، ۱۳۹۴: ۱۱۵-۱۴۰.

۲- برایان بوید، معتقد است نقد تکاملی، ضمن سازگار بودن با بسیاری از آنچه پیشتر در نقد و نظریه ادبی آمده‌است، در باب آنچه ما از طیف وسیعی از رفتارهای انسانی می‌دانیم، فرضیه‌های قابل آزمون تجربی و نظری، پیش می‌نهد و البته با برخی مفروضات نظریه ادبی همچون باور به تفارق و تفاوت بنیادین میان ذهن انسان در ادوار مختلف یا فرهنگ‌های گوناگون بر بنیاد برساخت‌گرایی فرهنگی، در تقابل است (Boyd, 2009: 385).

۳- استیون پینکر در کتاب مشهور *لوح سفید* علیه این اندیشه برساخت‌گرایانه که به باور او بدل به «دین سکولار حیات فکری مدرن» (Pinker, 2002: 3) شده‌است، استدلال می‌کند و نشان می‌دهد که تصویر بدیل برآمده از داروینیسم و علم مدرن چگونه می‌تواند درک ما را از زبان، اندیشه، حیات اجتماعی، اخلاق و سیاست -که تاکنون بر بنیاد تصور غیرعلمی قرار داشته‌است- دگرگون کند. در دریافت علمی جدید، ذهن ما متشکل از «شبکه‌های عصبی پیچیده‌ای برای اندیشیدن، احساس‌کردن، و آموختن است» نه متشکل از «لوحی سفید» یا «روحی درنیافتنی» و این امر می‌تواند فهم ما را از خود و فرهنگ غنا و عمق بخشد (Ibid: 72). برای آشنایی با تحلیلی تکاملی فرهنگ از منظری داروینی بنگرید به (Ibid: 59-72).

۴- ریمونکنان، «روایت‌گری» را دال بر دو امر می‌داند: ۱- روند و روالی ارتباطی که در آن روایت به‌مثابه پیامی از متکلم به مخاطب انتقال می‌یابد و ۲- ماهیت زبانی ابزار این انتقال (Rimmon-Kennan, 2002: 2).

۵- برای آشنایی با دامنه این بحث بنگرید به (New , 1999: 39-52)

۶- به باور لامارک و اولسن، تبیین این امر که داستان‌های خیالی در جامعه‌ای ساخته و پرداخته می‌شوند و مخاطبان از آنها لذت می‌برند، آن هم بدون درک و دریافت غلط یا استنباط‌های خطا، مستلزم توجه و پرداختن به قراردادهای دوسویه و هم‌یارانه است (Lamarque & Olsen, 1994: 37).

۷- لامارک و اولسن باور دارند که در نهایت تفاوت چندانی میان سخن گفتن از روایت خیالی به‌مثابه «مشی» و به‌مثابه «فعالیت طبیعی پالایش‌یافته » وجود ندارد زیرا در هر دو توصیف، تبیینی از ریشه‌های روانی یا اجتماعی این مشی به دست داده نمی‌شود. آنان البته تحقیق خود را فلسفی و نه علمی می‌دانند (Ibid: 37).

۸- جاناتان گاتشال به تبعیت از کیث اوتلی، داستان‌ها را همچون شبیه‌ساز پرواز به شمار می‌آورد: همان‌گونه که شبیه‌ساز پرواز به خلبانان امکان می‌دهد تا در ایمنی کامل آموزش ببینند، داستان‌ها نیز ما را برای مواجهه با «چالش‌های بزرگ حیات اجتماعی» آماده می‌کنند. روایت خیالی از مسائلی که ما در جهان واقعی با آن مواجه می‌شویم، شبیه‌سازی به دست می‌دهد و امکان تجربه بی‌خطر و کم‌هزینه موقعیتی خطیر را برای ما فراهم می‌کند. به تعبیر گاتشال «ما از این که مواجه شدن با آدمی خطرناک یا اغوای همسر دیگری چگونه چیزی است، موقعیتی شبیه‌سازی‌شده فراچنگ می‌آوریم و قهرمان داستان به‌جای ما می‌میرد» (Gottschall, 2012: 58-59).

۹- باختین در مسائل بوطیقای داستایوسکی تأکید می‌کند که موضع داستایوسکی در قبال قهرمانان آثار چندصدایی خویش، موضعی «کاملاً و به نحوی منسجم دیالوژیک» است یعنی موضعی که «استقلال، آزادی درونی، تحدیدناشدگی و نامتعین بودن قهرمان را» تثبیت و تأیید می‌کند. از این منظر، قهرمان نه یک «او» یا «من» بلکه یک «تو»ست یعنی «منی دیگر و دیگر «منی» برخوردار از استقلال» (Bakhtin, 1984: 63). افزون بر آن، در آثار داستایوسکی، در مقابل آگاهی «همه‌بلعنده» و فراگیر قهرمان، تنها یک جهان عینی دیگر وجود دارد و آن جهان آگاهی‌های دیگر با حقوقی برابر با حقوق قهرمان است (Ibid: 49-50).

۱۰- از نظر ساختارگرایانی چون گرماس، عناصر روایی دلالت بر کارکرد و نقش شخصیت‌ها در روایت دارند و از سه جفت سوژه-ابژه، فرستنده-گیرنده و یاری‌رسان-حریف تشکیل می‌شوند. درون‌مایه‌های روایی‌ای چون «عشق، آزمندی، حسادت، نفرت و انتقام‌جویی، میل به کار یا رسالتی مشخص، اقسام نیاز همچون نیاز به صلح و آرامش و غیره، اقسام ترس همچون ترس از مرگ، گناه، فراق و غیره» نیز از نظر گرماس بر بنیاد جفت‌های تقابلی‌ای چون امیال-نیازها، ترس‌ها-سایر چیزها، قابل تقسیم است (Greimas, 1966: 181-182). عناصر روایی می‌توانند بر بنیاد منطق روایی اقسام پیرنگ را به وجود بیاورند؛ مثلاً در داستان‌های مبتنی بر جستجو/ میل، قهرمان یا سوژه در جستجوی شیء، شخص یا حالتی خاص است. درحالی‌که ساختارگرایان در تبیین داستان در نهایت به ساختارهای مشابه در پس روایت‌های گوناگون می‌رسند و کثرت ظاهری روایت‌ها را بر بنیاد مجموعه‌ای محدود از قواعد یا هنجارها و ترکیب آنها با هم توضیح می‌دهند؛ اما در کار آنها شکافی تبیینی وجود دارد و آن عبارت است از آنکه ما چرا و چگونه روایت‌پرداز شدیم؟ توضیح این امر بر بنیاد ساختارهای فرهنگی یا شاکله‌های مفهومی، از جنبه‌های تکاملی و ریشه‌های زیستی به‌مثابه شرط بروز و ظهور روایت‌های خیالی، غفلت می‌کند. این امر که داستان‌های اقوام مختلف بر مدار درون‌مایه‌هایی مشابه چون سکس، عشق، مرگ، قدرت و غیره، شکل گرفته‌است و مثلاً درباره موضوعات کم‌اهمیتی چون غذا

خوردن، چایی درست کردن یا رفتن به گردش نیست (مگر آنکه این موضوعات با چالش‌های زیستی ما ربط پیدا کنند)، نشان می‌دهد که ما نیازمند تبیین‌هایی هستیم که ربط و پیوند این درون‌مایه‌ها و ساختارها را با طبیعت انسانی آشکار کنند. این همان کاری است که داروینیسم ادبی در حال انجام آن است.

۱۱- به باور دنیس داتن در کتاب *غریزه هنر*، نظرگاه کرول در باب روایت خیالی به نظرگاه سنت تعلیمی آلمانی یا همان Bildung، که بر بنیاد آن آموزش یا تعلیم صرفاً یادگیری یک مهارت نیست بلکه روند و روال دائمی بسط حساسیت‌های معنوی و فرهنگی در کنار آموختن مهارت‌های فردی، اجتماعی و سازگار کردن آنها با یکدیگر از رهگذر خلاقیت و نظرگاه فردی است، نزدیک است زیرا او هنر را برای «شکوفایی شخصیت آدمی» بنیادین به شمار می‌آورد (Dutton, 2009: 126).

منابع

همدانی، ا. ۱۳۹۴. «ادبیات و مسأله شناخت: در دفاع از شناخت‌گرایی ادبی». *نقد ادبی*، ۳۱(۸): ۱۱۵-۱۴۰.

Bakhtin, M. 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Edited and translated by C. Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barthes, R. 1966. "Introduction a l'analyse structurale des récits". in *Commmuniçation*, 8. Reprinted in M. Mcquillan (ed.). The Narrative Reader. London & New York: Routledge. 2000: 109-114.

Barthes, R. 1991. *Mythologies*, Selected and translated from the French by A. Lavers. Noonday Press: New York.

Boghossian, P. A. 2006. *Fear of Knowledge: Against Relativism and Constructivism*, Oxford: Clarendon Press.

Boyd, B. 2005. "Evolutionary Theories of Art". *in The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative. Evanston*, J. Gottschall and D. Sloan Wilson (eds.). Illinois: Northwestern University Press: 147-176.

Boyd, B. 2009. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, Camridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Buss, D. M. 2008. *Evolutionary Psychology: The New Science of the Mind*, Boston: Pearson.

Carroll, J. 2004. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and Literature*, New York and London: Routledge.

Carroll, J. 2011. *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, Albany. New York: State University of New York Press.

Darwin, Ch. 1981. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, With an Intrduction by J. Tyler Bonner and R. M. May. Princeton. New Jersey: Princeton University Press.

Dennett, D. C. 1995. *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*, London: Penguin Books.

Dunbar, R. & Barrett, L. And Lycett, J. 2007. *Evolutionary Psychology: A Beginner's Guide, Human Behaviour, Evolution and the Mind*, Oxford: Oneworld.

Dutton, D. 2009. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York: Bloomsbury.

Gottschall, J. 2008. *Literature, Science and a New Humanities*, NewYork: Palgrave Macmillan.

Gottschall, J. 2012. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Greimas, A.J. 1966. *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris: Libraire Larousse.

Lamarque, P. And Olsen, S. H. 1994. *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford: Clarendon Press.

Mameli, M. 2007. "Evolution and Psychology in Philosophical Perspective". In *Oxford Handbook of Evolutionary Psychology*, R.I.M Dunar and L. Barrett (eds.). Oxford: Oxford University Press: 21-34.

New, Ch. 1999. *Philosophy of Literature: An Introduction*, London & New York: Routledge.

Pinker, S. 1998. *How the Mind Works*, London: Penguin Books.

Pinker, S. 2002. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature,* New York: Penguin Books.

Rimmon-Kennan, Sh. 2002. *Narrative Fiction:* London and New York: Routledge.

DOI:10.22124/naqd.2020.15824.1950
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.12.5

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۲۹۸-۲۷۷

خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها در داستان‌های صادق هدایت

دکتر پارسا یعقوبی جنبه‌سرائی [1*]
مرجان کامیاب [2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۹/۱۷

چکیده

بنا به رخدادهای اجتماعی- فرهنگی ایران پس از مشروطیت، شکل‌های فراخوانی سوژه‌های انسانی و وجوه برساخت هویتی آنان تغییرکرده؛ این امر بر برساخت سوژه‌های داستانی اثر گذاشت. یکی از این موارد شکل متمایز فراخوانی جنسیتی سوژه‌های زن است که در همان داستان‌های آغازین ادبیات معاصر فارسی بویژه در داستان‌های صادق هدایت دیده می‌شود. در این نوشتار با نگاهی برساخت‌گرایانه، خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها در داستان‌های صادق هدایت طبقه‌بندی و تفسیر شده‌است. برای تبیین سطح کلان بحث، به نظریه آلتوسر و برای تحلیل دلالت‌های متنی به آرای گافمن، براون و لوینسون استناد شده‌است. نتیجه نشان می‌دهد که برساخت موقعیت/ وضعیت هر یک از سوژه‌های داستانی حاصل سه سطح فراخوانی تنانه، کنش‌محور و متعلقات‌محور است که بر زبان راویان یا سوژه‌های داستانی جاری شده و همین خطاب‌ها سبب وجهه مثبت یا منفی سوژه‌ها شده‌است. البته در خطاب و فراخوانی تنانه، اگرچه توصیف بدن‌ها به شکل ابژکتیو و عینی صورت گرفته‌است، به هنگام ارزیابی و قضاوت درباب همان بدن‌ها، معیار وجهه‌بخشی، ذهنی- ذوقی و مبتنی بر معیارهای زیبایی‌شناختی کلاسیک است. برعکس سطح مذکور، بنا به غلبه نگاه رئالیستی بر متن‌ها، در فراخوانی‌های کنش و متعلقات‌محور، مناسبات طبقاتی و شکل‌های سلیقه و مصرف سوژه‌های موضوع فراخوانی، ملاک انواع وجهه‌بخشی است. بر همین اساس اگرچه کلیت برساخت جنسیتی سوژه‌های زن داستان‌های هدایت همسو با فردیت‌گرایی جهان معاصر بر مناسبات شخصی و تاریخی سوژه‌ها استوار است، ملاک‌های وجهه‌بخشی در آن، به صورت مرزی و توأمان بر مبنای انواعی از معیارهای معرفتی- زیبایی‌شناختی کلاسیک و معاصر سامان یافته‌است.

واژگان کلیدی: خطاب و فراخوانی، سوژه و جنسیت، وجهه، صادق هدایت.

۱. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
* p.yaghoobi@uok.ac.ir

۱- مقدمه

از منظر هویتی مقام سوژگی، امری ثابت و از پیش تعیین‌شده نیست، بلکه هویت متشکل از عناصر سیال و ثابت است که با نسبت‌دادن آن عناصر به موجودات، آنها را مورد خطاب قرار می‌دهیم یا فرامی‌خوانیم و با این فراخوانی برساخت سوژه‌ها سامان می‌یابد. به عبارت دیگر موقعیت/ وضعیت سوژگی مفهومی است که برخی از برساخت‌گرایان آن را برای اشاره به فرایندی به کار می‌برند که منجر به شکل‌گیری و تولید هویت‌های ما می‌شود. در تلقی آلتوسر «مقوله سوژه، برسازنده هر ایدئولوژی است البته سوژه بدین دلیل برسازنده هر ایدئولوژی است که کارکرد هر ایدئولوژی آن است که افراد انضمامی را به سوژه بدل کند» (۱۳۹۵: ۶۷). با این وصف، مرتبه سوژگی موقعیت یا وضعیتی است که به وسیله کنش‌های اجتماعی، خطاب‌ها، فراخوانی‌ها و کارکردهای افراد در اجتماع ساخته می‌شود.

در جهان کلاسیک به دلیل رواج اشرافیت اجتماعی- فرهنگی و وضعیت طبقاتی از پیش تثبیت‌شده برآمده از آن، سبب شده بود تا خطاب‌ها و فراخوانی سوژه‌ها صُلب و تغییرناپذیر فرض شود. به عبارت دیگر، خطاب‌ها و فراخوانی‌های موجود در جهان اشرافی کلاسیک، طبقه‌بندی‌هایی را خلق کرد که فردیت و تشخص مبتنی بر سلیقه و مصرف سوژه‌ها که در جهان واقعی مغفول مانده بود، در جهان داستان نیز به همان شکل کم‌رمق نمایان شود.

در دنیای معاصر، با توجه به رواج فردیت‌گرایی، سلیقه و مصرف سوژه‌ها به‌مثابه عنصر محوری فراخوانی نیز اصلی‌ترین ملاک وجهه‌بخشی به آنان فرض شد. این نکته بر وجوه مختلف فراخوانی‌های هنری- ادبی، از جمله فراخوانی جنسیتی سوژه‌های داستانی تأثیر گذاشت و راویان و راوی-کنشگران داستانی در برساخت واقعیت داستانی بویژه تبیین وضعیت سوژه‌ها از منظر جنسیتی به تمایزهای فردی و شخصی برآمده از سلیقه و مصرف آنان پرداختند. از همین مجرا داستان‌ها به‌مثابه میدانی برای بازنمایی برساخت سوژه‌های زنانه و مردانه مبدل شد.

در ادبیات داستانی معاصر فارسی، رویکرد مذکور اگرچه با جمال‌زاده شروع شد ولی شکل پخته آن در دوره اول داستان‌نویسی فارسی را باید از آن افرادی مثل هدایت و چوبک دانست. در این نوشتار شیوه‌های خطاب و فراخوانی سوژه‌های زن در برخی از داستان‌های صادق هدایت به قصد ابهام‌گشایی از برساخت جنسیتی هویت سوژها، دلالت‌یابی، طبقه‌بندی و تفسیر شده‌است. برای تبیین مفهوم فراخوانی به تلقی لویی آلتوسر -نظریه‌پرداز اجتماعی- و برای دلالت‌یابی متنی به مفاهیم نظری گافمن -جامعه‌شناس- نیز براون و لوینسون -متخصصان جامعه‌شناسی

زبان- استناد شده‌است. جامعه آماری شامل شش داستان صادق هدایت با نام‌های «علویه-خانم»، «آبجی‌خانم»، «مرده‌خورها»، «دون ژوان»، «تجلی» و «داش‌آکل» است.

۱-۱- پیشینه و ضرورت تحقیق

پژوهش‌هایی که درباره تبیین موقعیت سوژه‌ها از منظر گفتمانی- جنسیتی در آثار هدایت به نگارش درآمده باشند، چندان نیست. آثاری را که کم‌وبیش به موضوع مذکور پرداخته‌اند به شرح زیر می‌توان برشمرد:

ظاهری (۱۳۸۸) در رساله کارشناسی ارشد خود، دو اثر *سه قطره خون* و *علویه‌خانم* را بررسی کرده‌است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد بنا بر تأثیر جنسیت بر جمله، برخی جمله‌ها تنها در گفتار یک جنس خاص کاربرد دارد و جنبه دیگر اینکه یک جنس، با توجه به سن، جایگاه اجتماعی و امثال آن، از بعضی جمله‌ها بیشتر در سخنان خود استفاده کرده‌اند.

صفری و دیگران (۱۳۸۸) در مقاله‌ای، نقش گرایش‌های جنسیتی خطاب در داستان‌های ایرانی از جمله در داستان‌های *علویه‌خانم* و *سه قطره خون* را بررسی کرده‌اند. در این نگاه که با رویکردی آماری صورت گرفته خطاب از منظر محدود آن تبیین شده‌است.

علیزاده و نظری انامق (۱۳۸۹) در مقاله خود، ساختار شخصیت‌ها و امکانات محیطی را در ایجاد و شکل‌گیری شخصیت‌های داستانی صادق هدایت بررسی و تحلیل می‌کنند. بر اساس این پژوهش، حضور شخصیت‌های تیپیک در فضای داستان‌های هدایت، به رکود و ایستایی فضای داستان دامن زده و هدایت با به نقد کشیدن این ساختار در قالب شخصیت‌های درون‌گرا، منزوی، شکست‌خورده و غیره عمل شخصیت‌ها را در برابر حوادث داستانی‌اش به مبارزه طلبیده‌است.

بهزادکُندازی (۱۳۹۰) بخشی از رساله کارشناسی ارشد خود را با رویکردی آلتوسری انجام داده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هدایت در مواجهه با ایدئولوژی‌های مسلط دورانش برخورد انتقادی دارد. داستان‌های هدایت، تناقض پایین‌ترین اقشار جامعه تا طبقه حاکم را نمایان می‌سازد. همه این تناقضات به وجود آمده در مواجهه با مدرنیته و دستاوردهای آن با مرگ قهرمان داستان حل می‌شود.

شعیری و کریمی‌نژاد (۱۳۹۱)، با بهره‌گیری از رویکرد تحلیلی نشانه‌معناشناسی ادبیات، به بررسی نحوه حضور کُنشگران و نوع بودش آنها در جریان شکل‌گیری معنا می‌پردازد.

از میان نوشتارهای فوق، تحقیق ظاهری (۱۳۸۸)، به شکل مستقیم به بحث تأثیر جنسیت در ادبیات فارسی پرداخته برخی از مثال‌ها را از آثار هدایت برگزیده‌است. صفری و دیگران (۱۳۸۸) هم در مقاله دیگری موضوع بحث پایان‌نامه ظاهری را به شکلی منسجم تبیین کرده‌اند که البته در نوشتارشان خطاب در معنای محدود آن به کار رفته‌است. تحقیق علیزاده و نظری انامق (۱۳۸۹) با وجود توجه به شخصیت‌ها بر بحث جنسیت تکیه نکرده‌است. بهزادکندازی (۱۳۹۰) اگرچه با رویّه‌ای گفتمانی و با تکیه بر مفاهیم آلتوسر به تبیین جایگاه سوژه‌ها می‌پردازد، نگاه او بر بحث جنسیت متمرکز نیست. شعیری و کریمی‌نژاد (۱۳۹۱) هم با اینکه با نگاهی کاملاً گفتمانی به موقعیت سوژه‌ها پرداخته‌اند، افزون بر اینکه محور بحث آنان جنسیت نیست، روش‌شناسی آنان هم متمایز است. با این وصف با توجه به فراخوانی و جایگیری مجدد و متمایز سوژه‌ها در جهان معاصر که راه را بر انواعی از فراخوانی از جمله فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها گشود، نیز بنا به نقش صادق هدایت در این فراخوانی‌ها که هم به لحاظ تقدم و هم از منظر کیفیت کنش، پیشگام بود، تبیین خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها در نوشتارهای او می‌تواند برای معرفی بخشی از موقعیت سوژگی در ادبیات معاصر فارسی مؤثر باشد.

۱-۲- مبانی نظری تحقیق

فراخوانی یا استیضاح[۱] از اصطلاحات و مفاهیم کلیدی نظریه لویی آلتوسر است. بر اساس این اصطلاح، وی سعی کرده‌است تا نشان دهد که موجودات با خطاب و فراخوانده‌شدن به سوژه اجتماعی تبدیل می‌شوند (۱۳۹۵: ۶۷-۷۲). طبق خوانش آلتوسری، ایدئولوژی با فراخواندن فرد، او را در موقعیت‌های خاص قرار می‌دهد و بنا به این موقعیت، اعمال خاصی را از فرد انتظار خواهد داشت. «ایدئولوژی از دید آلتوسر، مجموعه‌ای از گفتمان‌ها است که از طریق آنها تجربه‌مان را درک می‌کنیم». (فرتر، ۱۳۸۶: ۱۰۷). بنابراین فرد با فرایندهای تعامل اجتماعی به وجود می‌آید و اینجا او محصول نهایی نسبتاً ثابتی نیست؛ بلکه موجودی است که رویه‌های گفتمانی گوناگونی در آنها شرکت می‌کنند و او را مکرر برمی‌سازند. یعنی مسأله کیستی فرد به‌تنهایی مطرح نیست، بلکه آنچه در تعاملات او را می‌سازد مطرح است و بر خلاف تصور رایج مبنی بر اینکه فرد است که اجتماع را می‌سازد، این سازِکارهای اجتماعی است که سوژه‌ها را فرامی‌خواند و آنها را وادار می‌کند که خود را در انطباق به آن سازِکارها به پیش برند.

---

۱. Interpellation

برای دلالت‌یابی متنی مفهوم خطاب و فراخوانی‌های آلتوسری می‌توان به حوزه جامعه‌شناسی زبان و مفاهیم نظری افرادی همچون لوینسون و براون رجوع کرد. لوینسون و براون با بهره‌گیری از برخی اصطلاحات اروینگ گافمن همچون «وجهه»[1] و انواع آن به تبیین برساخت‌زبانی هویت سوژه‌ها می‌پردازند. «وجهه تصویری از خود است که با برخی رفتارهای اجتماعی پذیرفته‌شده در ارتباط است، این تصویر از خود که توسط دیگران به فرد داده می‌شود، مبتنی بر ارائه رفتارهای درست از خود در جامعه است» (Goffman, 2001: 306). همچنین هویت اجتماعی در جریان کنش‌های اجتماعی به وجود می‌آید و پذیرفته یا رد می‌شود. هویت پذیرفته‌شده، وجهه مثبت و هویت ردشده در اجتماع، وجهه منفی یا مطرود سوژه‌ها را خلق می‌کند.

براون و لوینسون به تبعیت از گافمن، وجهه را «خودانگاره عمومی» می‌نامند که هر عضو جامعه برای خود قائل است. در تلقی آنان برای هر فرد می‌توان دو نوع وجهه را برشمرد: وجهه منفی و وجهه مثبت. مراد از وجهه منفی، میل فرد به آزادی عمل در اجتماع و بیزاری از تحمیل و مراد از وجهه مثبت، میل فرد به تأییدشدن، دوست داشته شدن و پذیرفته‌شدن به عنوان عضوی از گروه و جامعه است (Brown & Levinson, 1987: 61).

یکی از شیوه‌های ارزش‌گذاری وجهه سوژه‌ها، خطاب و فراخوانی آنها است. با توجه به نظریه بروان و لوینسون، زبان یکی از مهم‌ترین راه‌هایی است که سوژه‌ها را می‌خواند و هویت آنها را برمی‌سازد؛ این رابطه در کنش‌های فردی و اجتماعی رنگ جنسیتی نیز به خود می‌گیرد. البته کلمات به‌خودی‌خود بار جنسیتی ندارند بلکه این هم‌جواری و هم‌نشینی آنهاست که به یک عبارت یا جمله، بار جنسیتی می‌دهد. با توجه به هنجاری‌شدن مقولات جنسیتی در جامعه و نیرویی که رفتارهای جنسیتی در جامعه دارند، آنها را به ارزشی تبدیل می‌کنند که حرکت در مسیر غیرجنسیتی را ناممکن می‌سازد. در چنین فضایی حرکت در بستری غیر از مسیر ارزش‌ها و هنجارهای برساخته‌شده جنسیتی، منجر به شکستن تابو و در نهایت سبب ایجاد وجهه منفی می‌شود.

با توجه به نوع فراخوانی و وجوه دلالت‌یابی آن، موضوع‌های خطاب و فراخوانی سوژه‌ها، عناصر هویتی ثابت و متغیر است. برخی عناصر هویتی موجود در سوژه‌ها مانند رنگ پوست، نژاد، جنسیت و غیره عناصری هستند که تغییر آنها امکان‌پذیر نیست اما برخی دیگر از عناصر، مانند پوشش، کنش، صحبت‌کردن و موارد مشابه عناصر سیال هویتی هستند. وجهه

1. Face

مثبت یا منفی هویت‌ها، بستگی به چگونگی بازنمـایی عناصـر ثابـت و متغیـر هویـت دارد و زنان و مردان در جامعه با توجه بـه عوامـل متفـاوتی، سـاختار خطاب‌هـای خـود را تعیـین می‌کنند. ازایـن‌رو بـه‌کـارگیری اصـل ادب، ارتبـاط مسـتقیم بـا چگـونگی خطـاب‌کردن یـا خطاب‌شدن دارد. «سخنگویان یک زبان در تعاملات اجتماعی خـود، بـرای ایجـاد یـا تـداوم رابطـه‌ای مثبـت و حفـظ تعـادل ارتبـاطی، اسـتراتژی‌هایی را بـه کـار می‌گیرنـد کـه در کاربردشناسی به «اصل ادب»[1]، موسوم است» (Leech, 1983: 104). اگـر بـه نحـوه کـاربرد ضمایر و صورت‌های خطاب توجه کنـیم، انتخـاب آن تـابع یـک رشـته عوامـل اجتمـاعی و غیرزبانی از قبیل سن، جنسیت، موقعیت اجتماعی، شغلی، تحصیلی و همچنین نـوع رابطـه بین افراد -دوستانه یا رسـمی- اسـت و توزیـع قـدرت، ثـروت، فضـا، فاصـله و سـرمایه‌های اجتماعی از مباحثی است که ارتباط مستقیم با چگونگی خطاب‌کردن یا خطاب‌شدن دارنـد. بنا به اظهار ترادگیل «ریشه تفاوت در رفتار زبانی ناشی از تفاوت اجتمـاعی، طـرز تلقی‌هـای اجتماعی و رفتارهای متفاوتی است که از زن و مـرد انتظـار مـی‌رود کـه در جامعـه رعایـت کنند» (۱۱۷:۱۳۷۶).

۲- وجوه خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌های داستانی هدایت

بنا به ماهیت فردیت‌گرایانه بازنمایی‌های داستانی معاصر و توجه به سبک زنـدگی سـوژه‌هـا، وجوه خطاب و فراخوانی در نوشتارهای معاصر فارسـی از جملـه در آثـار هـدایت را از منظـر موضوعِ فراخوانی می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱- خطاب‌های تنانه که شـامل وضـعیت ظاهری و فیزیکی است؛ ۲- خطاب‌های مبتنی بر کنش‌ها و رفتارهای سوژه‌ها اعم از بـدنی و غیربدنی؛ ۳- خطاب‌های مبتنی بر دارایی‌ها و متعلقـات. کـنشِ خطـاب و فراخـوانی نیـز در جهان داستانی معمولاً بر عهده راوی یا راوی-کنشگر است بر همین اساس هریـک از مـوارد مذکور از نگاه راوی و راوی-کنشگر معرفی و تحلیل خواهد شد.

۲-۱- فراخوانی بدن‌محور: تنانگی و ظاهر

بدن یکی از مهم‌ترین عرصه‌های بازنمایی هویتی فرد و به عقیده بوردیو «بدن قطعـی‌تـرین [وجه] تحقق مادی سلیقه طبقاتی است» (۱۳۹۳: ۲۶۳) که می‌تواند بر پیوند فردی با اجتمـاع،

1. Politeness principle

خوشبختی، شادابی و سرزندگی، زیبایی یا جاذبه جنسی دلالت نماید؛ یا برعکس حامل داغ ننگ باشد. بر همین اساس ارزش‌های زیبایی‌شناختی تنانه می‌تواند دارای وجهه مثبت یا منفی باشد.

۲-۱-۱- فراخوانی جنسیتیِ تنانه از زبان راوی

اولین شکل برساخت سوژگیِ زنان در داستان‌های هدایت بر تنانگی استوار است. راویان داستان‌های هدایت در بازنمایی‌های خود، با توصیف بدنِ سوژه‌ها، آنها را مورد خطاب قرار داده؛ به صورت آشکارا یا ضمنی به آنها هویت می‌بخشند. در این آثار نوع خطاب و مواجهه راویان با برخی از اعضای بدن یا توصیف کلیت آن اعضاء سبب می‌شود تا وجوهی از تناسب یا عدم تناسب به‌مثابه زشتی یا زیبایی به سوژه‌ها منتسب شود یا برای خواننده چنین تصوری فراهم آورد و به دنبال این صورتبندی راویان از بدن سوژه‌ها، فراخوانی تنانه آنها به صورت وجهه‌ای مثبت یا منفی نمود یابد. بر همین اساس برساخت خطاب و فراخوانی برخی سوژه‌ها مانند آبجی‌خانم، منیژه، نرگس و علویه‌خانم به صورت وجهه منفی و برساخت فراخوانی سوژه‌هایی مانند ماهرخ، مرجان و هاسمیک و آرتیست در قالب وجهه مثبت به چشم می‌آید.

در داستان‌های هدایت خطاب و فراخوانی تنانه سوژه‌های زن با وجهه منفی دو شکل دارد: در دسته اول وجوهی از نشانه‌های فیزیکی افراد که به شکل ابژکتیو و عینی از زبان راوی، بازنمایی می‌شود و چنان می‌نماید که راوی سعی دارد آنها را نازیبا معرفی کند درحالی‌که ویژگی‌های برشمرده‌شده، زشت نیست یا برای همه سلیقه‌ها زشتی و وجهه منفی را تداعی نمی‌کند:

«آبجی‌خانم خواهر بزرگ ماهرخ بود. ولی هرکس که سابقه نداشت و آنها را می‌دید ممکن نبود باور بکند که با هم خواهر هستند. آبجی‌خانم بلندبالا، لاغر، گندمگون، لب‌های کلفت، موهای مشکی داشت و روی‌هم‌رفته زشت بود» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۷۳).

«[مادر آبجی‌خانم] روبه‌روی همسایه‌ها برای او غصه‌خوری می‌کرد. دست روی دستش می‌زد و می‌گفت: این بدبختی را چه بکنم هان؟ دختر به این زشتی را که می‌گیرد؟ می‌ترسم آخرش بیخ گیسم بماند! یک دختری که نه مال دارد، نه جمال و نه کمال. کدام بیچاره است که او را بگیرد؟» (همان: ۷۴)؛ یا «[آبجی‌خانم] پیدا بود که در ته دل کلب‌حسین را دوست داشت و خیلی مایل بود که شوهر بکند. اما چون از پنج‌سالگی شنیده بود که

زشت است و کسی او را نمی‌گیرد، از آنجایی که از خوشی‌های این دنیا خودش را بی‌بهره می‌دانست، می‌خواست به زور نماز و طاعت اقلاً مال دنیای دیگر را دریابد، از این رو برای خودش دلداری پیدا کرده بود» (همان: ۷۴).

تنها نکته‌ای که می‌تواند ویژگی‌های مذکور را در رده زشتی قرار دهد، تفاوت در معیارهای زیبایی‌شناختی قدیم و جدید است؛ گویی داشتن مشخصات فوق در آن بستر تاریخی به‌مثابه زیبایی تلقی نمی‌گردید. بر همین اساس با وجود توصیف ابژکتیو و عینی، ارزیابی سوبژکتیو و ذهنی و مبتنی بر معیارهای کلاسیک است.

دسته دوم بازنمایی وجهه منفی دربردارنده خطاب‌هایی است که در آنها راوی با نگاهی ابژکتیو و از نمایی نزدیک توصیف‌هایی از سوژه‌های زن ارائه می‌دهد که بنا به ماهیت گروتسکی آنها واقعاً عدم تناسب یا زشتی را نشان می‌دهد و ارزیابی و قضاوت راوی نیز با توصیف انجام‌شده، همخوانی دارد:

« [علویه خانم] زن چاقی که موهای وزکرده، پلک‌های متورم، صورت پر کک مک، پستان‌های درشت آویزان داشت پول‌ها را به‌دقت جمع می‌کرد» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۳).

«علویه با حال پریشان چادرش را پس زد، با موهای وزکرده، صورت برافروخته و چشم‌های رک‌زده، جلو چراغ شبیه مجسمه‌ها و بت‌های خونخوار و شهوتی سیاه‌های آفریقا شده بود، که در عین اینکه مظهر شهوت هستند جنبه الوهیت دارند. پاهایش را مثل متکا دراز کرده و مشغول آه و ناله شده بود» (همان: ۳۱).

«ننه‌حبیب که صورت درازی مثل صورت اسب داشت و خال گوشتی که رویش مو درآورده بود روی شقیقه‌اش دیده می‌شد، همین‌طور که انگشتر عقیق را دور انگشتش می‌گردانید گفت [...]» (همان: ۱۷).

«از ته گاری زنی که پستان سیاه بادکرده خود را توی حلق بچه زردنبویی چپانیده بود و بچه مثل زالو شیره تن او را از روی کیف بیرون می‌کشید» (همان: ۲۸).

«جیران‌خانم که تا حالا از دهنش مثل دهنه خیک شیره دعا بیرون می‌آمد، روی زبانش را برای سفیدبختی خال آبی به شکل خروس کوبیده بود» (همان: ۱۸).

در مصداق‌های خطاب و فراخوانی مذکور آنچه بیشتر به چشم می‌آید، تأکید بر توصیف چهره است: «موهای مشکی، لب‌های کلفت، صورت پر کک و مک، موهای وزکرده، پلک متورم، چال گونه، هفت لنگه گیس، سورمه مخلوط با اشک، صورت اسبی، خال گوشتی،

چشمان رک‌زده و غیره ». این مسأله اگرچه می‌تواند بنا به این سخن که «در میان اندام‌های انسانی، چهره، بیشترین تراکم از بالاترین ارزش‌ها را در خود گرد می‌آورد. در چهره احساس هویت تبلور می‌یابد، بازشناسی دیگری انجام می‌گیرد، قابلیت‌های جذابیت تثبیت می‌شود، جنس خود را می‌نمایاند» (بروتون، ۱۳۹۲: ۱۰۳)، توجه به چهره برجسته شود ولی چنین تأکیدی بر چهره می‌تواند برآمده از بازنمایی رئالیستی فضایی باشد که در آن بخش بزرگی از بدن به هنگام بازنمایی هویت، خاموش است.

علاوه بر بازنمایی وجهه منفی سوژه‌ها، برخی از زنان داستان‌های هدایت نیز با فراخوانی‌های راوی، دارای وجهه‌ای مثبت هستند. تعداد سوژه‌های زنان با وجهه مثبت به اندازه سوژه‌های زن با وجهه منفی نیست اما از منظر خطاب و توصیف ویژگی‌های جذاب تنانه آنان برشمرده شده‌است. نمونه این فراخوانی، «مرجان، هاسمیک و خانم آرتیست» هستند. نخستین توصیفی که راوی داستان از مرجان می‌کند او را دختری با «چهره برافروخته و چشم‌های گیرنده سیاه» (هدایت، ۱۳۳۳: ۴۹) می‌نامد. هرجا از مرجان نام برده می‌شود، با توصیف زیبایی او مواجهه می‌شویم: «صورت مرجان، گونه‌های سرخ، چشمان سیاه و مژه‌های بلند با چتر زلف که روی پیشانی او ریخته بود محو و مرموز جلو چشم داش‌آکل محو و مجسم شده بود» (همان: ۵۸). خانم آرتیست نیز شخصیتی است که در سراسر داستان با لفظ خانم خطاب می‌شود و حضور آغازینش در داستان این‌گونه توصیف می‌شود:

«خانم مثل نازنین صنم توی کتاب بود: لاغر، کوتاه، مژه‌های سیاه‌کرده، لب و ناخن‌های سرخ داشت. لباسش از روی آخرین مد پاریس بود و یک انگشتر برلیان به دستش می‌درخشید. مثل اینکه خودش را برای مهمانی شب‌نشینی آراسته بود» (هدایت، ۱۳۴۲ب: ۲۷).

بر خلاف بیشتر شخصیت‌های داستان‌های هدایت، خانم آرتیست نیز مانند مرجان داستان داش‌آکل، شخصیتی زیبارو، فرادست، دارای منزلت و سرمایه اجتماعی -تبیین‌شده در تلقی بوردیو- است. در توصیف هاسمیک هم توصیف ابژکتیو -رنگ‌پریده- در ارزیابی با نگاهی سوبژکتیو به زیبایی تعبیر شده‌است:

«هاسمیک لبه کلاه را تا روی ابروهایش پایین کشیده، یخه پالتو ماشی را به خودش چسبانیده بود و با قدم‌های کوتاه ولی چابک به‌سوی منزل می‌رفت. اما به‌قدری فکرش مشغول بود که متوجه اطراف خود نمی‌شد و حتی سوز سردی را که می‌وزید احساس نمی‌کرد. جلو

چراغ، ابروهای باریک، چشم‌های درشت و لب‌های نازک او در میان صورت رنگ‌پریده‌اش یک حالت دور و متفکر داشت» (همان: ۱۱۱).

وجه مشترک میان خطاب‌های تنانه با وجهه منفی و مثبت در این است که در هر دو دسته آنها اگرچه در برخی موارد توصیف و ارزیابی ابژکتیو و عینی است در مواردی توصیف، ابژکتیو ولی ارزیابی سوبژکتیو و ذهنی است. (برای نمونه به توصیف آبجی‌خانم و هاسمیک رجوع شود). افزون بر اینها در بازنمایی مصداق‌های وجهه مثبت -مثلاً خانم آرتیست- دلالت‌های فرهنگی و دارایی نیز در خدمت تنانگی قرار گرفته‌است.

۲-۱-۲- فراخوانی جنسیتی تنانه از زبان سوژه‌ها

چگونگی مواجهه سوژه‌ها برمبنای تلقی لوینسون و براون از مفهوم ادب به وسیله خطاب‌هایی که به کار می‌برند نمایان می‌شود. اصول رعایت ادب در خطاب‌ها را می‌توان در استفاده از کُنش گفتاری مستقیم[1] یا کُنش گفتاری غیرمستقیم[2] بازشناخت. در کنش‌های گفتاری مستقیم سوژه‌های داستانی هدایت همچون علویه، آبجی، نرگس و منیژه سوژه‌هایی هستند که بیشترین مواجهه با یکدیگر را دارند. در این نوع مواجهه و خطاب‌ها، عرصه بازنمایی‌های بدنی گسترده است و سوژه‌ها در مواجهه با هم، یکدیگر را در بسیاری موارد با بدن و عناصر کالبدی فرامی‌خوانند. «این فراخوانی لزوماً مستقیم نیست و در بسیاری موارد در حین دیالکتیک و گفتمان‌های بین شخصیت‌ها است که تنانگی مورد خطاب قرار می‌گیرد» (پترسن، ۱۳۸۹: ۷۵). سوژه‌هایی که بیشترین مواجهه را بایکدیگر دارند، بیشتر وجهه منفی برایشان نمایان می‌شود؛ زیرا دلالت‌هایی که حاوی فراخوانی تنانه در مواجهه مستقیم سوژه‌های داستان‌های هدایت هستند، غالباً حاوی فرودست‌انگاری است. آبجی‌خانم و علویه خانم افرادی هستند که در مواجهه با سایر شخصیت‌های داستان، بیش از هر چیز دیگری تنانگی‌شان در قالب وجهه منفی از زبان سوژه‌های دیگر بازنمایی شده‌است:

«علویه چشم‌هایش گرد شده بود فریاد می‌زد: «زنیکه چاچولباز آپاردی، چه خبره؟ کولی قرشمال بازی درآوردی؟ اون گه به اون گاله ارزونی. این همون پیرزن سبیل‌داریه که حضرت صاحب‌زمون رو می‌کشه» (هدایت، ۱۳۴۳: ۴۱).

1. Direct speech acts
2. Indirect speech acts

«زن سبیل‌داری که سی و پنج یا چهل ساله بود مثل مادر وهب، چادرنماز پشت گلی به سرش و دستش را به کمرش زده با صورت خشمناک از اتاق مجاور درآمد فریاد می‌کشید: آهای علویه، قباحت داره خجالت نمی‌کشی، خجالتو خوردی آبرو رو قی کردی؟» (همان‌جا).

«علویه از شهادت پنجه‌باشی جانی گرفته شیرک شد و تو دل صاحب‌سلطان واسه رنگ رفت: زنیکه پتیاره چاله‌سیلابی! به من بهتون ناحق می‌زنی؟ گناه زوار امام رضا رو می‌شوری؟» (همان: ۴۵).

«[منیژه خطاب به نرگس] تو برو فکر خودت را بکن. تا مشدی سر و مر و گنده بود هر وقت گم می‌شد در اتاق نرگس‌خانم پیدایش می‌کردند. عصرها که از کار برمی‌گشت غرق بزک برای خودشیرینی می‌دوید جلو. در خانه را به رویش باز می‌کرد. شوهری که من موهایم را در خانه‌اش سفید کردم، یک پسر مثل دسته گل برایش بزرگ کردم تو او را از من دزدیدی. مهرگیا به خوردش دادی. من که پول کارنکرده نداشتم که خرج سرخاب سفیداب بکنم» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۹۶).

افزون بر فراخوانی تنانه رو در روی سوژه‌ها شکلی دیگر در غیاب آنها اتفاق می‌افتد. دراین نوع فراخوانی سوژه‌ها راحت‌تر از هم سخن می‌گویند و بخش زیادی از آشکارشدگی هویت در این نوع فراخوانی نمود می‌یابد. هرچه در غیاب سوژه‌ها بیان می‌شود، دور از نظام تعارف و وجهه اجتماعی است و از صداقت بیشتری برخوردار است. حتی در مورد شخصیت‌های فرادست نیز این‌گونه است. این شخصیت‌ها هنگامی که در خطاب‌های رودررو فراخوانده می‌شوند، سراسر از منظر قبول و بالادستی فراخوانده می‌شوند و دارای وجهه مثبت می‌گردند؛ اما هنگامی که خطاب‌ها، رودررو نیست، شکل فراخوانی متفاوت است و با الفاظی که دلالت‌های معنایی متفاوتی دارند، موضوع خطاب قرار می‌گیرند. مثلاً خانم آرتیست که در همه‌جای داستان از موضع فرادستی و با الفاظی محترمانه خطاب شده‌است، در غیاب از او با نام «ضعیفه» یاد می‌شود:

«منم میام. درست سر ساعت ۹ با هم میریم. پس منم میرم به ضعیفه خبر بدم که خودش رو آماده بکنه» (هدایت، ۱۳۴۲ب: ۲۷). یا «منیژه: کاشکی مرا هم برده بود. این هم زندگی شد؟ فکرش را بکنید تا حالا ۵۰ تومان خرج کرده‌ام، همه‌اش را از جیب خودم دادم. از فردا من چطور می‌توانم توی این خانه با نرگس به جوال بروم؟ نمی‌دانید چه آفتی است؟

(نگاه می‌کند) واه، پناه بر خدا! مویش را آتش زدند. کم بود جن و پری یکی هم از دریچه بپری! ننه تابوتش را هم با خودش آورده! (ناله می‌کند)» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۹۴).

۲-۲- فراخوانی جنسیتیِ کنش‌محور: رفتارها و کُنش‌ها

در نظریه اجتماعی معمولاً کُنش را از رفتار متمایز می‌کنند. رفتار، حرکتی فیزیکی یا غریزی است که از عامل سر می‌زند، حال آنکه کُنش امری است که بر آن معنا و نیتی مترتب است» (ادگار و سجویک، ۱۳۸۷: ۲۷۸). کُنش معنا نمی‌شود، بلکه معنا می‌سازد (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۶۱). انسان عمل دلالت و تولید معنا را تنها از طریق زبان انجام نمی‌دهد؛ بلکه در آیین‌ها، رفتارها، ژست‌ها، لباس‌ها و سایر اعمالش پیوسته در حال تولید متن و معنا است. از آنجایی که در داستان‌های هدایت، کُنش‌ها معناسازی می‌کنند، سوژه‌ها را کُنشگرانی می‌دانیم که با کُنش خود بر سوژگی خودشان تأثیر می‌گذارند. این کُنش‌ها باعث ایجاد وجهه -مثبت یا منفی- برای سوژه‌های داستان می‌شود.

۲-۲-۱- فراخوانی جنسیتی کُنش‌محور از زبان راوی

دومین شکل از فراخوانی سوژه‌های داستانی بر اساس رفتار و کنش‌های آنهاست. در داستان‌های هدایت بیشترین شکل فراخوانیِ کنش‌محور بر مبنای «شیوه سخن‌گفتن» سوژه‌ها و الفاظی است که به کار می‌برند و متضمن معانی زیادی از جمله تمسخر، توهین، بددهنی، خشونت، ترس و غیره است. فراخوانی کنش‌محور سوژه‌ها از زبان راوی هم شامل توصیف مستقیم راوی از سوژه‌ها هم دربردارنده نمایش کنش‌های آنان از زبان گفتار یا زبان بدن آنهاست. بنا به ماهیت رئالیستی داستان‌ها فراخوانی جنسیتی سوژه‌های زن مبنای طبقاتی دارد. موقعیت و وضعیت زنان طبقات فرودست در قالب وجهه منفی بازنمایی می‌شود. بر همین اساس آنان، زنانی خشمگین، فریاد زن، غرغرو، نفرین‌ورز، بهتان‌گوی و در معنای عام بددهن هستند:

«[صاب‌سلطان] با صورت خشمناک از اتاق مجاور درآمد فریاد می‌کشید: آهای علویه، قباحت [...] ببینین این زنیکه بی‌چشم‌ورو چی به روز من آورده» (هدایت، ۱۳۴۳: ۴۰).

«فضه‌باجی زیرلبی به قرقر افتاد: زنیکه حرف دهنشو نمی‌فهمه. [...] کودوم قرمساقه که بغل تو می‌خوابه؟» (همان: ۴۱-۴۲).

«[علویه‌خانم]چشم‌هات آلبالوگیلاس می‌چید؟ نمکم کورت کنه! خوشم باشه، حالا امامزاده‌ای که خودمون درس کردیم داره کمرمون میزنه» (همان: ۴۲).

«[علویه‌خانم] الهی این ذلیل‌مرده‌ها به زمین گرم بخورن که جونمو به لبم رسوندن. ببین او بچه نصف توه. از اون یاد بگیر. الهی درد و بلاش بخوره تو کاسه سرت» (همان: ۱۶-۱۷).

[علویه‌خانم]: اخ و تف غلیظی روی برف‌ها انداخت، مثل اینکه می‌خواست سرتاسر زندگی خودش را توی این اخ و تف غرق بکند (همان: ۴۹).

«[آبجی‌خانم] حالا نگذار که بگویم که ماهرخ دوماهه آبستن است. من دیدم که شکمش بالا آمده اما به روی خودم نیاوردم. من او را خواهر خودم نمی‌دانم» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۷۹).

در تمام نمونه‌های مذکور افزون بر آنکه راوی یا راویان با توصیف مستقیم سوژه‌های زن وجهه منفی آنها را نمایان می‌سازند، بازنمایی غیرمستقیم کنش سخن‌گفتن آنها هم خشونت و بی‌نزاکتی آنها را برملا می‌کند. از آنجا که «ادب با کاربرد زبان رسمی در ارتباط است و گاهی اوقات رسمی‌بودن از مشخصه‌های ادب تلقی می‌شود. گفته می‌شود به کار بردن الگوی دستوری و صحیح مؤدبانه‌تر از صورت‌های محاوره‌ای کلمات است. افراد به جملاتی که دارای ساختار مناسب و کلمات درست باشند بهتر پاسخ می‌دهند، بنابراین افرادی که می‌توانند به‌خوبی صحبت کنند و از لحاظ اجتماعی آگاه هستند، بیشتر مورد قبول جامعه‌اند» (کوتلاکی، ۱۳۹۷: ۱۰۲) در مصداق‌های اشاره‌شده زبان غیررسمی سوژه‌ها و به‌کارگیری واژگان تابو، نفرین و بهتان حداعلای خشونت زبانی است که وجهه منفی سوژه‌های سخنگو را آشکار می‌کند.

کنش دیگری که در برساخت وجهه منفی سوژه‌های زن در داستان‌ها مؤثر است باور به خرافه و انجام رفتارهای خرافی است: «جیران‌خانم که تا حالا از دهنش مثل دهنه خیک شیره دعا بیرون می‌آمد، روی زبانش را برای سفیدبختی خال آبی به شکل خروس کوبیده بود، استغفار می‌کرد و تسبیح می‌انداخت خودش را داخل صحبت کرد» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۸).

«جیران‌خانم همین‌طور که تسبیح می‌انداخت گفت: خانوم این درسه، دختر نباس خونه تنها بمونه [...] دخترم ربابه همین که پاشو گذاش تو ده برای اینکه بختش واز بشه نذر و نیازی نبود که نکردم، از زیر توپ مرواری ردش کردم، بردمش حموم جوهودها، چادرشو از تو روده گوسفند رد کردم، میبون دو نماز پیرهن مراد براش دوختم، آخرش [...] کردمش تو حلق پسر عموش اوستایوسف بنا» (همان: ۲۱-۲۲).

«یال و دم اسب‌ها و جاهای ضرب‌خورشان را حنا بسته بودند. نظرقربانی و کجی آبی به گردنشان آویزان کرده بودند، برای اینکه از چشم بد محفوظ باشند (همان: ۲۳).

«طلعت خوابیده بود. زینت‌سادات چرت می‌زد و فاصله به فاصله سرفه می‌کرد. با وجودی که دعای ضد سیاه‌سرفه که روی پوست کدو نوشته شده بود با ببین و بترک و نظر قربانی جلو سینه‌اش آویزان بود» (همان: ۲۸).

[منیژه خطاب به نرگس]: «رفتی در محله جهودها برایم جادو جنبل کردی، مرا از چشم شوهرم انداختی. اگر الآن توی پاشنه در اتاقت را بگردند پر از طلسم و دعای سفیدبختی است. آن وقت می‌خواستی وقتی مشدی ناخوش شد پیزیش را هم من جا بگذارم؟» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۹۷).

در مقابل، زنان طبقه فرادست همچون هاسمیک و زن آرتیست وجهه مثبت دارند و کُنش‌های آنها از قبیل نوع سخن‌گفتن، رفتارهای عادی مانند تشکرکردن و نرم سخن‌گفتن نیز علایق روزمره آنها را از زنان طبقه فرودست داستان متمایز می‌کند. تأکید هاسمیک بر پایبندی به عهد و پیمان شاهد این ادعا است: «هاسمیک علاوه بر این که خاطرخواه سورن بود، حس وظیفه‌شناسی و پایداری در قولی که داده بود بیشتر او را شکنجه می‌داد» (۱۳۴۲ب: ۱۱۱).

«هاسمیک به‌هیچ‌وجه مایل نبود که سورن را غال بگذارد، ولی بدقولی را بدتر می‌دانست. اتفاقی که هرگز قبلاً برایش نیفتاده بود. چون پیش خود تصور می‌کرد هرگاه به وعده‌گاه نرود و یا قبلاً به سورن اطلاع ندهد، نه تنها خطایش پوزش‌ناپذیر خواهد بود، بلکه دشنام به شخصیت خودش می‌باشد» (همان: ۱۱۲).

۲-۲-۲- فراخوانی جنسیتی کُنش‌محور از زبان سوژه‌ها

برخلاف خطاب‌های کنش‌محور راویان که بیشتر بر شیوه سخن‌گفتن سوژه‌ها استوار است، فراخوانی کنش‌محور سوژه‌ها در باب همدیگر، دربردارنده تنوعی از کنش‌هاست. در این شکل از فراخوانی هم بنا به غلبه تلقی رئالیستی و تمرکز داستان بر طبقه فرودست، فراخوانی‌ها بیشتر دربردارنده وجهه منفی سوژه‌هاست که به صورت وجوهی از داغ ننگ نمود می‌یابد:

علویه: «زنیکه پتیاره چاله‌سیلابی! به من بهتون ناحق می‌زنی؟ گناه زوار امام رضا رو می‌شوری؟ جهوده هرچی تو توبره خودشه به خیالش تو توبره همه هس، خودت دلت می‌شنگه فاسق جفت و تاق می‌گیری، هر قلتشنی رو رو خودت می‌کشی اون وقت میای آقا موچولم گول می‌زنی؟» (هدایت، ۱۳۴۳: ۴۵).

«[علویه به صاحب‌سلطان] آبکش به کفگیر میگه هفتاد تا سولاخ داری! زنیکه لوند پتیاره پاردم سابیده! نذار دهنم واز بشه، همینجا هتک و هوتکت رو جر می‌دم. حالا واسیه من نجیب شده! غلاغه [...] پاره بود داد می‌زد من جراحم» (همان: ۴۸-۴۹). یا در داستان مرده‌خورها گفت‌وگوی هووها با یکدیگر: «منیژه: من چطور می‌توانم با این زنیکه کولی قرشمال توی این خانه به سر ببرم؟» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۸۹).

«منیژه: چه فضولی‌ها! کسی با تو حرف نمی‌زد مثل نخود هر آش خودت را قاطی می‌کنی، می‌دانی چیست؟ آن ممه را لولو برد. من دیگر مجیزت را نمی‌گویم» (همان: ۸۸).

«[نرگس خطاب به منیژه]: تو از بی‌قابلیتی خودت بود. زنی هم که خانه‌داری و شوهرداری بلد نیست باید پیه هوو را به تنش بمالد» (همان: ۹۸).

«آبجی‌خانم با این حسادتی که در دلش لبریز شده بود و خودش، خودش را می‌خورد، از زیر لحاف جواب می‌داد: «خب! خب! سر عمر داغ به دل یخ می‌گذارد! با آن دامادی که پیدا کردی! چوب به سر سگ بزنند لنگه عباس توی این شهر ریخته. چه سرکوفتی به من می‌زند. خوب است همه می‌دانند عباس چه‌کاره است»»(همان: ۷۹).

«[منیژه خطاب به نرگس]: تف، تف، شرم و حیا هم خوب چیزی است. مشدی خودش به من وصیت کرد کلید را بردارم تا به دست هر شلخته‌ای نیفتد» (همان: ۹۵).

۲-۳- فراخوانی جنسیتی متعلقات‌محور: اشیاء و دارایی‌ها

سومین شکل خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها را می‌توان بر مبنای میزان و نوع دارایی آنها تبیین کرد که همسو با نظریه بوردیو «به عنوان حوزه‌ای از کشمکش‌ها، نوعی حوزه کنش به لحاظ اجتماعی برساخته شده که در آن عاملان برخوردار از منابع متفاوت با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند تا روابط قدرت موجود را حفظ یا دگرگون کنند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۸۴). بنابراین، فضای اجتماعی بر مبنای سرمایه ساخته می‌شود. هر قدر سرمایه فرد بیشتر باشد، در فضای اجتماعی در موقعیت بالاتری قرار می‌گیرد.

هدف از شیء و دارایی در نظام ارزشی فقط لباس، اتومبیل، خوراک، پوشاک یا چیزهایی نیست که ما مصرف می‌کنیم. آنچه در مصرف ما از شیء و دارایی مطمح نظر است «مجموعه‌ای تقریبی از کلیه اشیا و پیام‌هایی است که در قالب گفتمانی کمابیش منسجم ایجاد می‌شود. مصرف برای آنکه معنا پیدا کند، همان دست‌کاری نظام‌مند نشانه‌ها است» (بودریار، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

۲-۳-۱- فراخوانی جنسیتی متعلقات‌محور از زبان راوی

در فراخوانی متعلقات‌محور بر خلاف سایر فراخوانی‌های داستان‌های هدایت، آنچه نمایان می‌شود بیشتر از زبان راوی است نه سوژه‌ها. راوی برای فراخوانی متعلقات‌محور سوژه‌ها به نگاهی طبقاتی تکیه می‌کند. از این منظر در این داستان‌ها دو طبقه اجتماعی، با فاصله زیاد از هم دیده می‌شود: طبقه مرفه با وجهه مثبت و طبقه فرودست با وجهه منفی. راوی برای معرفی آنان، دارایی‌های «عیینت‌یافته» و «نهادینه‌شده»[1] آنها را بازنمایی می‌کند. در داستان‌های هدایت متعلقات عیینت‌یافته سوژه‌های زنِ طبقه فرودست با وجهه منفی شامل پوشاک، خانه، لوازم خانه و خوراک است:

«[علویه] چادر سیاه شرنده‌ای مثل پرده زنبور عسلی به سرش بند بود، ارخلق سنبوسه کهنه گل کاسنی به تنش، چارقد آغبانو به سرش و شلوار دبیت حاج علی‌اکبری به پایش بود. یک شلیته دندان موشی هم روی آن موج می‌زد و مچ پاهای کلفتش از توی ارسی جیر پیدا بود. ولی چادرش از عقب غرقاب گل شده و تا مغز سرش گل شتک زده بود» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۳).

«[فضه‌باجی] چارقد سمنقر پاره‌ای به سرش بسته بود. آرواره‌های جلو آمده داشت و داغ مهر نماز به پیشانیش دیده می‌شد» (همان: ۲۱).

«آبجی‌خانم کارهایش را کرده و نکرده گذاشت، با مادرش سماور حلبی، دیزی، بادیه مسی، ترشی و پیاز را برداشتند و روی گلیم دور هم نشستند» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۷۷).

«خواهرش ننه‌حبیب گفت: «خواهر حالا عیبی نداره. من دو سه تا گل شامی کباب خریدم. با هم قاتق نونمون می‌کنیم. خدا را خوش نمیاد این بچه سیدا رو اینطور می‌چزونی» (هدایت، ۱۳۴۳: ۱۷).

بخشی دیگر از برساخت فراخوانی جنسیتی متعلقات‌محور که در خدمت نمایش وجهه منفی سوژه‌های داستانی هدایت، بر سرمایه‌های فرهنگی نهادینه‌شده آنها استوار است. نگاهی به مهارت‌ها و شغل این زنان به مثابه سرمایه نهادینه‌شده آنها در قالب پرده‌خوانی توام با گدایی و خدمتکاری، فرودستی و وجهه منفی آنها را نشان می‌دهد.

«علویه رویش را به صاحب پرده کرد و گفت: امروز چیزی دشت نکردیم. انگار خیر و برکت از همه‌چی رفته. دوریه آخر زمونه. اعتقاد مردم سست شده. همش سه‌زار و هفت شاهی! با چهار سر نونخور چه خاکی به سرم بکنم؟» (همان: ۱۴).

«همه اسرار این خانواده روی پرده‌ای که نمایش می‌دادند نقش شده بود و به نظر می‌آمد که این پرده مربوط به زندگی آنها و باعث اهمیت و اعتبارشان شده بود. زیرا اگر پرده را از آنها می‌گرفتند، همه آنها موجودات معمولی، مزخرف، گردیده و در توده بزرگ زوار حل و هضم می‌شدند» (همان: ۳۷).

«در مدت یک سال و نیم که ماهرخ رفته بود به خدمتکاری، یک بار نشد که آبجی‌خانم به سراغ او برود یا احوالش را بپرسد، پانزده روز یک مرتبه هم که ماهرخ برای دیدن خویشانش به خانه می‌آمد، آبجی‌خانم یا با یک نفر دعوایش می‌شد یا می‌رفت سر نماز دو سه ساعت طول می‌داد. بعد هم که دور هم می‌نشستند به خواهرش گوشه و کنایه می‌زد و شروع می‌کرد به موعظه در باب نماز، روزه، طهارت و شکیات» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۷۶).

در مقابل طبقه فرودست و وجهه منفی آنان، سوژه‌های زنانه دیگری وجود دارند که بنا به برخورداری از انواع سرمایه با وجهه مثبت بازنمایی شده‌اند. سرمایه‌های عینیت‌یافته اینان شامل انواع پوشاک، جواهرات، منزل مجلل، عطر و ادکلن، خوردنی‌ها و اتومبیل است:

«[خانم‌آرتیست] خانم مثل نازنین صنم توی کتاب بود: لاغر، کوتاه، مژه‌های سیاه‌کرده، لب و ناخن‌های سرخ داشت. لباسش از روی آخرین مد پاریس بود و یک انگشتر برلیان به دستش می‌درخشید. مثل اینکه خودش را برای مهمانی شب‌نشینی آراسته بود» (هدایت، ۱۳۴۲ب: ۲۷).

«هاسمیک به‌تعجیل به طرف خانه رفت، یکسر وارد اتاق خواب شد. چراغ‌ها را روشن کرد. جوراب ابریشمی پشت گلی پوشید، ناخن‌های دستش را جلا داد، عطر به سر و سینه‌اش زد، پودر به سر و صورتش مالید و لب خود را سرخ کرد. در آینه که نگاه کرد در اثر استعمال عطر هلیوتروپ یک نوع سرگیجه گوارا به او دست داد، یخه پالتو را از روی کتف به خودش پیچید و کلاه را به دقت سرش گذاشت. چند دقیقه از روبه‌رو و نیمرخ خودش را در آینه برانداز کرد و با لبخند راضی و خرسند از در بیرون رفت» (همان: ۱۱۷).

عطر هلیوتروپ، ناخن‌های جلاداده، جوراب‌های ابریشمی و کلاه و پالتو مدرن با شخصیت‌های دیگر داستان‌های هدایت از نظر نظام نشانه‌ها و گفتمان نظام‌مند نشانه‌ها در تضاد است. البته در میزان برخورداری زنان از سرمایه‌ها این نکته نیز قابل‌توجه است که انتظارات اجتماعی از دختران برای پیگیری جذابیت فیزیکی، آنان را به سوی جلوه‌گری‌های جسمانی می‌کشاند. آنها به‌تدریج خیره و خمار نگریستن را درونی می‌سازند و سپس رفتارهای خودنمایانه و خوداصلاحی‌شان بر حسب معیارهای زیبایی فرهنگی برانگیخته

می‌شود. بنابراین، اینکه هاسمیک و آرتیست زنانی مغایر با سایر سوژه‌ها در داستان‌های هدایت هستند و نوع بازنمایی و مواجهه با آنها متفاوت است، دلیل بر رفتاری نابهنجار نیست، بلکه طبیعت و ذات زنانگی و جنسیت آنها است که این‌گونه می‌طلبد. زن در این نگاه به‌مثابه نوعی کالا است. کالایی که وارد داستان شده‌است تا از دارایی‌های زنانه او در جهت پیشبرد اهداف داستان بهره برده شود.

این مواجهه در سوژه‌های برخوردار از دارایی شکل دیگری می‌یابد. سوژه‌های برخوردار مانند هاسمیک و خانم‌آرتیست، هنگامی به‌خوبی بازنمایی می‌شوند که در تقابل این مواجهه قرار می‌گیرند. مواجهه سوژه‌هایی که از این دارایی‌ها برخوردار نیستند سوژه‌ها را بهتر بازنمایی می‌کند. در داستان دن‌ژوان و در مواجهه با خانم آرتیست، اشیا جایگزین روابط انسانی شده‌است. حسن در مواجهه با وی بیش از هرچیز فرنگی‌مآب بودن و ثروتمندی او را وصف می‌کند:

«اگر حاضر بشه با من زندگی کنه میگیرمش. چیزی که هس مخارجش زیاده. هر شب که با هم به کافه میریم ده پونزده تومن رو دسم میذاره. اما من از زیر سنگ هم که شده پیدا می‌کنم. اگه شده هفت در رو بیه دیک محتاج بکنم مخارجش رو در میارم» (همان: ۲۶).

«حسن به من ملحق شد و بر خلاف آنچه در کافه بهمن اظهار کرده بود گفت: اینم برای من زن نمیشه. باید ولش بکنم. من نمیتونم تنگه‌اش رو خرد بکنم. خونه‌مون که بند نمیشه هیچ، می‌خواد آزادم باشه. خیلی آزاد» (همان: ۳۲).

این تقابل در شیوه مواجهه خانم‌آرتیست با حسن نیز مشهود است:

«همین‌که خانم اتومبیل فرد کهنه رو دید وحشت کرد و گفت: من بخیالم اتومبیل شخصیس. من تا حالا با اتومبیل کرایه سفر نکرده بودم» (همان: ۲۷).

از دیگر نمودهای مصرف و داشتن دارایی، خریدکردن است. «به نظر برخی محققان، خرید مانند اغلب پدیده‌های مدرن، امری مبهم و دوپهلو است: هم کار است و هم فراغت و تفریح و اساساً تجربه‌ای خصوصی است که در زمینه‌ای عمومی رخ می‌دهد. خرید، فعالیتی است که بین زندگی خصوصی و خلوت فرد با جنبه‌های اجتماعی و همچنین در تنش بین عقلانیت و هوس و بین «شکل اجتماعی لذت‌بخش» با «فعالیت ضروری» در نوسان است. در خرید هم لذت و هم اضطراب نهفته است (شرف‌الدین، ۱۳۹۴: ۱۲): «خانم آمد برقصد پاشنه کفشش ور آمد. خانم تکرار می‌کرد: «این کفشو دو هفته پیش از باتا خریده بودم» (هدایت، ۱۳۴۲ب: ۳۲).

افزون بر سرمایه‌های عینیت‌یافته، مواردی نادر هم مبتنی سرمایه نهادینه‌شده وجود دارد که در خدمت فراخوانی وجهه مثبت سوژه‌هاست. موقعیت آرتیستی خانم‌آرتیست که او را فرنگی‌مآب می‌نمایاند، پشتوانه همین سرمایه عیینیت‌یافته وی است: «بدون مقدمه به من گفت که مدتی است عاشق زنی شده‌است، یعنی یک نفر آرتیست شهیر که خیلی فرنگی‌مآب و دولتمند است» (همان: ۲۶).

۲-۳-۲- فراخوانی جنسیتی متعلقات محور از زبان سوژه‌ها

همانطور که ذکر شد بیشتر فراخوانی جنسیتی متعلقات‌محور در داستان‌های موضوع بحث بر عهده راوی است در مواردی هم سوژه‌های داستانی خود متعلقات دارایی‌های خود را در گفت‌وگوها بیان می‌کنند و به فراخوانی خود برمبنای متعلقات می‌پردازند. نمونه برجسته آن در داستان مرده‌خورها از زبان منیژه شنیده می‌شود که البته بنا به وضعیت طبقه فرودست به صورت وجهه منفی بازنمایی شده‌است:

«منیژه دوباره شروع می‌کند به زنجموره: شوهر بیچاره‌ام مرا بی‌کس و بانی گذاشت! چه خاکی به سرم بریزم؟ سر سیاه زمستان یک مشت بچه به سرم ریخته، نه بار، نه بنشن، نه زغال، نه زندگی» (هدایت، ۱۳۴۲الف: ۹۱).

«منیژه باز شروع می‌کند به زنجموره: من بیوه‌زن با خون جگر صد دینار اندوخته بودم، این هم مال زیارت بود. کی دیگر به من پس می‌دهد؟ ختم را کی ورگذار می‌کند؟ مخارج شب هفت را کی می‌دهد؟» (همان: ۹۳).

«منیژه: من بیچاره از کجا پول آورده‌ام؟ اگر سراغ کرده‌اید که مشدی صد دینار پول داشته دروغ است. این جلی که زیر پایم افتاده مال توله تفلیسی‌های نرگس است» (همان: ۹۲).

۳- نتیجه‌گیری

برساخت خطاب و فراخوانی جنسیتی سوژه‌ها و جایگیری آنان در داستان‌های هدایت را بنا به سبک زندگی سوژه‌های موضوع فراخوانی می‌توان در سه دسته فراخوانیِ تنانه، کنش‌محور و متعلقات‌محور به شرح زیر صورت‌بندی و تفسیر کرد. در فراخوانی جنسیتی تنانه راوی از برخی از سوژه‌ها، با اینکه توصیف بدن‌ها به شکل جزیی‌نگر و عینی صورت گرفته است مبنای وجهه‌بخشی به دارندگان آن بدن‌ها به شکل سوبژکتیو یا ذهنی- ذوقی و

همسو با معیارهای زیبایی‌شناختی کلاسیک اتفاق افتاده‌است به‌طوری که ترکیبی از ویژگی‌هایی همچون بلندی، لاغری، گندمگونی به همراه لبان گوشت‌آلود به‌مثابه زشتی فرض شده، به وجهه منفی انجامیده‌است و وجوهی از صفاتی مانند سفیدی، فربهی و کوتاهی در کنار هم، چونان زیبایی تلقی گردیده، منجر به وجهه مثبت شده‌است. البته در مواردی هم میان توصیف و وجهه‌بخشی، بویژه در برساخت وجهه منفی، همسویی وجود دارد و این زمانی است که توصیف‌ها به شکل گروتسکی بازنمایی شده‌است. افزون بر این، از میان اعضای بدن، موضوع محوری خطاب‌های تنانه، چهره زنان است که شرایط اجتماعی و فرهنگی سبب برجستگی آن و خاموشی بقیه بدن شده‌است.

فراخوانی جنسیتیِ کنش‌محور بنا به نگاه رئالیستی متن، کاملاً بر مناسبات طبقاتی سوژه‌ها استوار است. راوی در فراخوانی طبقه فرودست عمدتاً بر کنش سخن‌گفتن زنان تکیه می‌کند و آنان را به‌مثابه زنانی خشمگین، غرولندکن، نفرین‌ورز، بهتان‌گوی و در معنای عام بددهن معرفی می‌کند. افزون بر این، بنا به باورهای خرافی در کار جادو و جنبل‌اند. فراخوانی کنش‌محور سوژه‌ها از همدیگر نیز فراتر از شیوه سخن‌گفتن سایر رفتارهای زنان را که عمدتاً تابویی و به‌مثابه داغ ننگ مفروض است، موضوع خطاب قرار می‌دهد.

فراخوانی جنسیتیِ متعلقات‌محور هم تحت تأثیر نگاه رئالیستی نویسنده، با نگاهی طبقاتی و مبتنی بر دو قطب فرودست و فرادست سامان یافته‌است. دارایی‌های عینیت‌یافته موضوع فراخوانی برای زنان طبقه فرودست با وجهه منفی شامل پوشاک کم‌ارزش، لوازم محقر خانه و غذاهای پرحجم است و سرمایه نهادینه‌شده آنان نیز، برآمده از کارهای یدی و طاقت‌فرسا، شامل کلفتی و پرده‌خوانیِ گدامآبانه است. مصداق دسته اخیر آبجی‌خانم و علویه‌خانم است. در مقابل دارایی‌های موضوع فراخوانی زنان طبقه فرادست در قالب مصرف و فراغت نمایشی در خدمت بازنمایی وجهه مثبت آنان است. سرمایه‌های عینیت‌یافته اینان شامل انواع پوشاک، جواهرات، منزل مجلل، عطر و ادکلن، خوردنی‌ها و اتومبیل‌های لوکس؛ و سرمایه نهادینه‌شده آنان که موضوع خطاب راوی یا سایر سوژه‌های داستانی شده‌است، همان نزاکت و آداب‌دانی است که آنان را مترقی یا فرنگی‌مآب نمایانده‌است. هاسمیک و خانم‌آرتیست از این زمره‌اند.

با این وصف، اگرچه کلیت برساخت جنسیتی سوژه‌های زن داستان‌های هدایت همسو با فردیت‌گرایی جهان معاصر بر مناسبات شخصی و تاریخی سوژه‌ها استوار است، ملاک‌های وجهه-

بخشی به آنها، به صورت مرزی و توامان بر مبنای انواعی از معیارهای معرفتی- زیبایی‌شناختی کلاسیک و معاصر سامان یافته‌است. بدین صورت که از یک سو مبنای بخشی از وجهه‌بخشی -فراخوانی جنسیتی تنانه- همان معیارهای زیبایی‌شناسی کلاسیک است. از سوی دیگر، بخشی دیگر از وجهه‌بخشی -فراخوانی‌های جنسیتیِ کنش و متعلقات‌محور- بر پایه مبانی معرفتی جدیدِ تبیینِ هویت یعنی توجه به سلیقه و مصرف و نظام ارزشگذاری حاکم بر آنها، شکل گرفته‌است.

پی‌نوشت

۱- بوردیو با خوانشی جدید از مفهوم سرمایه مارکس، آن را به چهار دسته اقتصادی، نمادین، اجتماعی و فرهنگی تقسیم می‌کند. سه دسته اول به‌ترتیب شامل منابع مالی، شهرت و روابط اجتماعی اعم از خویشاوندی و غیرخویشاوندی است و سرمایه فرهنگی شامل اشکالی از دانش، مهارت، تعلیم و تربیت و سایر فضایل و آداب است. این شکل از سرمایه گاهی به صورت «عینیت-یافته» در قالب انواع اشیای فرهنگی مثل تابلوهای نقاشی، کتابخانه شخصی، ادوات موسیقی و غیره وجود دارد. گاهی هم به شکلی «نهادینه‌شده» به صورت انواع مدرک تحصیلی، گواهینامه مهارت‌ها و مشاغل و مواردی مشابه نمود می‌یابد (نک. مؤیدحکمت، ۱۳۹۵: ۲۷-۳۱).

منابع

آلتوسر، ل. ۱۳۹۵. *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمه ر. صدرآرا. تهران: چشمه.

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

ادگار، ا. و سجویک، پ. ۱۳۸۷. *مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

بهزاد کندازی، م. ۱۳۹۰. *تحلیل آثار صادق هدایت در پرتو نظریه انتقادی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد.

بودریار، ژ. ۱۳۹۳. *نظام اشیاء*، ترجمه پ. ایزدی. تهران: ثالث.

بوردیو، پ. ۱۳۹۳. *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمه ح. چاوشیان. تهران: ثالث.

بروتون، د. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمه ن. فکوهی. تهران: ثالث.

پترسن، آ. ۱۳۸۹. *کندوکاوهای فرهنگی اجتماعی بدن*، ترجمه ب. ابراهیمی. تهران: الماس دانش.

ترادگیل، پ. ۱۳۷۶. *زبان‌شناسی اجتماعی: درآمدی بر زبان و جامعه*، ترجمه م. طباطبایی. تهران: آگه.

شعیری، ح. و کریمی‌نژاد، س. ۱۳۹۱. «تحلیل نظام بودشی گفتمان: بررسی موردی داستان داش‌آکل صادق هدایت». *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*،(۳): ۲۳-۴۳.

شرف‌الدین، ح. ۱۳۹۴. «مصرف‌گرایی در سبک زندگی مدرن و دینی». *پژوهش‌نامه سبک زندگی*، سال اول(۱): ۷-۳۰.

صفری، ج. و رحیمی، م. و ظاهری، ا. ۱۳۸۸. «بررسی جنسیت در خطاب‌های به‌کاررفته در برخی از داستان‌های ادبیات معاصر ایران». *پژوهش زنان*، دوره۱(۱): ۷-۳۲.

ظاهری، ا. ۱۳۸۸. *بررسی جنسیت در دستور زبان فارسی براساس برخی از داستان‌های معاصر*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه شهر کرد.

علیزاده، ن. و نظری انامق، ط. ۱۳۸۹. «نقد شخصیت در آثار داستانی صادق هدایت». *مجله زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، سال۵۴(۲۲۰): ۱۵۱-۱۹۰.

فرتر، ل. ۱۳۸۶. *لویی آلتوسر*، ترجمه ا. احمدی‌آریان. تهران: مرکز.

کوتلاکی، س. ۱۳۹۷. *نظام ادب، تعارف و مفهوم وجهه در فرهنگ ایرانی*، ترجمه ز. فرخ‌نژاد و آ. جلیلیان. تهران: علمی فرهنگی.

مؤید حکمت، ن. ۱۳۹۵. *سرمایه فرهنگی: درآمدی بر رویکرد نظری و روش‌شناسی بوردیو*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هدایت، ص. ۱۳۳۳. *سه قطره خون*، تهران: سرود.

هدایت، ص. ۱۳۴۲الف. *زنده بگور*، تهران: امیرکبیر.

هدایت، ص. ۱۳۴۲ب. سگ ولگرد، تهران: امیر کبیر.

هدایت، ص. ۱۳۴۳. *علویه‌خانم و ولنگاری*، تهران: امیر کبیر.

Brown, P. & Levinson, S. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, E. 2001. "On FaceWork: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction". *The Discorse Reader*, A. Jaworski & N.coupland (eds). London and Newyork: Routledge. 229-301.

Leech, G. 1983. *Principles of Pragmatics*, London and New York: Longman.

Ferretter, L. 1386 [2007]. *Louis Althusser*. A. Ahmadi Aryan. Tehran: Markaz.

Goffman, E. 1972. "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction." In: J. Laver and S. Hutcheson (eds.). *Communication in Face to Face Interaction*. Harmondsworth: Penguin. 319-346.

Leech, G. 1983. *Principles of Pragmatics*. London and New York: Longman

Petersen, A. 1389 [2010]. *Kando-kav-ha-ye Ejtema'i-e Badan*. B. Ebrahimi (trans.). Tehran: Almas-e Danesh.

4. Findings

The construct of the status of the intertextual female subjects in Hedayat's stories is formed around their body, actions and belongings. In the interpellation of female bodies, although the bodies are described objectively, classic aesthetic criteria are used to judge their attraction and beauty. In the interpellation of female characters' actions and belongings, their social status, taste and consumption habits are relied on. In action-related interpellation, which mostly revolves around their way of talking, women from lower classes are mostly quick-tempered and impolite, while women from upper classes are described as polite and taciturn. Also, women from lower classes mostly do menial work and have meager belongings, while the belongings of upper class women go beyond their needs.

5. Conclusion

Although the whole gender construct of female subjects in Hedayat's stories, in line with the individualism of the contemporary world, is based on the individual and historical relations of the subjects, what forms their 'face' is based on different types of common contemporary epistemic-aesthetic criteria. On the one hand, classic aesthetic criteria serve as a basis for physical gender interpellation, and, on the other hand, the interpellation concerning their actions and belongings is based on new epistemic foundations of identity.

Select Bibliography

Ahmadi, B. 1387 [2008]. *Resaleh-ye Tarikh: Jostari dar Hermenotik-e Tarikh*. Tehran: Markaz.

Althusser, L. 1395 [2016]. *Ideolozhi va Saz va Barg-ha-ye Ideolozhik-e Dowlat*. R. Sadrara (trans.). Tehran: Cheshmeh.

Baudrillard, J. 1393 [2014]. *Nezam-e Ashya'*. P. Izadi. Tehran: Sales.

Bourdieu, P. 1393 [2014]. *Tamayoz: Naqd-e Ejtema'i-e Qezavat-ha-ye Zoqi*. H. Chavoshian (trans.). Tehran: Sales.

Brown, P. and S. Levinson. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Edgar, A. and P. Sedgwick. 1387 [2008]. *Mafahim-e Bonyadi-e Nazaryeh-ye Farhangi*. M. Mohajer and M. Nabavi. Tehran: Agah.

Extended Abstract

1. Introduction

Due to the socio-cultural events following the Constitutional Revolution in Iran, the forms of interpellation of human subjects and their identity construct have substantially changed, affecting the construct of subjects in fiction. Identity is made up of both fixed and changing elements, which are addressed or interpellated when they are assigned to individuals; and thus subjects are constructed. Althusser believes that the subject constructs every ideology because the function of every ideology is to turn concrete individuals into a subject. Thus, the status of the subject is created through social actions, interpellations and functions of individuals in society. In early Persian fiction, especially in that of Sadegh Hedayat, a different form of interpellation of female subjects can be seen. In the present study, a constructionist approach is adopted to interpret the gender interpellation of subjects in stories by Hedayat.

2. Theoretical Framework

Interpellation is key term in Althusser's theory. He believes that by interpellating the individual, ideology puts them in special situations and expects them to act in a specific way. Ideology, to him, is a set of discourses through which we can understand our experiences. The discussion at the macro-level in this study draws on the ideas of Althusser, while to analyze textual signification, the ideas of Goffman, Levinson and Brown about 'face' have been applied. Face is an image of the self that is connected with some accepted social behavior.

3. Methodology

Using a constructionist approach, the paper classifies gender interpellation of subjects in Hedayat's stories. Moreover, the stories have been analyzed using the descriptive-analytical approach as well as by applying some sociological theories as well as theories of the sociology of language.

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.15824.1950
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.12.5

Gender Interpellation of Subjects in Hedayat's Stories

Dr. Parsa Yaghoobi Janbehsarayi[1]*
Marjan Kamyab[2]

Received: 25/02/2020 **Accepted: 07/12/2020**

Abstract

Due to the socio-cultural events following the Constitutional Revolution in Iran, the forms of interpellation of human subjects and their identity construct have substantially changed, affecting the construct of subjects in fiction. Unique interpellation of female subjects in the early 20th-cenutry Persian fiction, especially in that of Hedayat, could be cited as a great example of this phenomenon. Employing a constructivist approach, the present paper seeks to interpret and classify the gender-based interpellation of subjects in Hedayat's stories. In doing so, the discussion at the macro-level in this study draws on the ideas of Althusser, whereas for the analyses of textual signs on the micro-level, Goffman, Brown and Levinson's theories have been used. The results show that the construction of location/situation of each fictional subject is, in fact, an outcome of the three layers of bodily, reaction-oriented and belonging-oriented interpellation. These have been expressed by narrators and fictional subjects and have, accordingly, created positive or negative faces for the subjects. Although bodies have been objectively described in bodily interpellation, the final assessment of the same bodies, as the main criterion of face-formation, is basically fulfilled through mental factors, on the basis of classical aesthetics. In contrast, due to the dominance of realism in the texts, in reaction-oriented and belongings-oriented layers of interpellation, class relations, forms of consumption, and taste of subjects are among the main criteria for face-formation. Although the gender-based construction of female subjects in Hedayat's stories, in line with the attested individuality in the contemporary world, is mainly based on personal and historical relations of subjects, its face-forming criteria have been formulated on the basis of a variety of epistemic and aesthetic factors.

Keywords: Sadegh Hedayat, Interpellation, Subject, Gender, Face

1. Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan
*E-mail: p.yaghoobi@uok.ac.ir
2. PhD in Persian Language and Literature, University of Kurdistan

Dennett, D. C. 1995. *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. London: Penguin Books.

Gottschall, J. 2008. *Literature, Science and a New Humanities*. NewYork: Palgrave Macmillan.

Gottschall, J. 2012. *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*. Boston and New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Lamarque, P. and Stein, H. O. 1994. *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.

Pinker, S. 1998. *How the Mind Works*. London: Penguin Books.

Wilson, E. O. 2005. "Forword from the Scientific Side." In: Jonathan Gottschall and David Sloan Wilson (eds.). *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston: Northwestern University Press, vii-xi.

narrative. I have gone so far as to formulate the idea that the fictional narrative constructs a possible world and a model of reality significantly analogous to the world in which we are living, in such a way that makes it possible for us, *homo sapiens*, to understand the biological and social challenges that lie ahead of us and experience them vicariously and at almost no cost. I have also highlighted Joseph Carroll's idea that literature helps us learn and sharpen social and communication skills and that, *pace* Pinker, literature is not simply a byproduct of evolution but an adaptation. It is my contention that Carroll's ideas on this issue are better supported and justified by evidence.

5. Conclusion

Fictional narratives are a human universal. The creation and reception of them are an adaptation. Successful fictional narratives, beyond their structural and generic dimensions, have a cognitive significance. They imitate reality and build mental models of reality for us. By reading fiction, we learn about our social environment and the complexity of social and moral life. In short, they navigate us through our social and cultural life. Making sense of fictional narratives in an inter-subjective world is an adaptation for the literary animal. Literary Darwinism can arguably explain their functionality and universality in a cogent manner, a task much neglected by the common and current methods of literary analysis.

Select Bibliography

Boyd, B. 2009. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*. Camridge (MA): Belknap Press of Harvard University Press.

Carroll, J. 2004. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and Literature*. New York and London: Routledge.

Carroll, J. 2011. *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*. Albany and New York: State University of New York Press.

Darwin, Ch. 1981 [1871]. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. With an Intrduction by John Tyler Bonner and Robert M. May. Princeton: Pinceton Univesity Press.

Extended Abstract

1. Introduction

Literary Darwinism is a recent approach in literary studies that makes extensive use of evolutionary psychology and cognitive science to explain and make sense of literary phenomena naturalistically. In this paper, I have done two interrelated things: 1. I have given a brief account of literary Darwinism and its epistemological foundations. I have, thus, put it in direct opposition to the current constructivist paradigm of literary theory or simply "theory", and 2. I have given a Darwinian account of fictional narrative.

2. Theoretical Framework

The theoretical framework of this paper is informed by literary Darwinism. Literary Darwinism seeks to transcend and transform literary theory by bridging the chasm between humanities, on the one side, and the natural sciences, on the other. If the study of literature, as put by Gottschall, is ultimately the study of the human mind – for the human mind both creates and makes sense of literary works – then the study of literature cannot be secluded from evolutionary psychology and other Darwinian sciences, for evolution has not only shaped our physiological traits but has also built our mental and psychological features. I have also borrowed Lamarque and Olsen's definition of fictional narrative, but I have gone on to reshape and reuse this working definition within the paradigm of Darwinian or evolutionary literary theory.

3. Methodology

I have followed the standard method of speculative theoretical academic papers, that is, I have focused on valid reasoning, conceptual clarity and conceptual analysis. The data provided by the sources underwent the process of critical scrutiny and assessment before becoming part of the overall structure of my paper.

4. Findings

In my paper, I have adopted an anti-constructivist stance and have drawn on the ideas of Brian Boyd, Joseph Carroll, Jonathan Gottschall and Steven Pinker to explain the cognitive aspect of the fictional

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.12055.1610
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.11.4

Evolution and the Cognitive Function of Fictional Narrative: A Darwinian Perspective

Dr. Omid Hamedani [1]*

Received: 23/12/2018 **Accepted: 30/06/2020**

Abstract

Literary Darwinism is a recent approach in literary studies that makes extensive use of evolutionary psychology and cognitive science to explain and make sense of literary phenomena. In this paper, I have done two interrelated things: 1. I have given a brief account of literary Darwinism and its epistemological foundations which puts it in direct opposition to the current constructivist paradigm of literary theory or simply "theory", and 2. I have given a Darwinian account of fictional narrative. To do the latter, I have adopted an anti-constructivist stance and have drawn on the ideas of Brian Boyd, Joseph Carroll, Jonathan Gottschall and Steven Pinker to explain the cognitive aspect of fictional narrative. I have gone so far as to formulate the idea that the fictional narrative constructs a possible world and a model of reality significantly analogous to the world in which we are living, in such a way that makes it possible for us *homo sapiens* to understand the biological and social challenges that lie ahead of us and experience them vicariously and at almost no cost. Successful fictional narratives, thus, beyond their structural and genric dimensions, have a cognitive significance, and making sense of them in an inter-subjective world is an adaptation for the the literary animal that in turn explains their functionality and universality.

Keywords: Literary Darwinism, Fictional Narrative, Cognitive Function of Literature, Adaptation, Naturalistic Explanation

1. Assistant Professor of Persian Literature, Ferdowsi University of Mashhad
*E-mail: Hamedani@um.ac.ir

Žižek, S. 1994. *The Metastasis of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. New York: Verso.

Žižek, S. 2008. "Descartes and the Post-traumatic Subject". *Filozofski Vestnik* 24/2: 9-29.

participation or enthusiasm, completely unfamiliar with their previous identity.

5. Conclusion

The main components of trauma studies are constantly changing and redefined, as a result of which numerous patterns and models have been developed to represent the concept of trauma, its symptoms and its consequences. In the present study, by relying on the ideas of the contemporary philosopher Slavoj Žižek, one of the important psychoanalytical models of trauma, and its symptoms and consequences were analyzed. It is concluded that following a traumatic event, individuals undergo an internal transformation. In other words, an external crisis turns into an internal crisis. From a psychoanalytical perspective, due to the direct or indirect experience of a sad event, these subjects suffer a kind of internal crisis, which can be for two reasons: first, because of the retroactive nature of trauma, and second, due to the attenuation of signification.

Select Bibliography

Berger, J. 2004. "Trauma without Disability, Disability without Trauma: A Disciplinary Divide." *JAC* 24: 563-582.

Bistoen, G. Craps, S. & Vanheule, S. 2014. "Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Delayed Traumatic Reactions." *Theory & Psychology* 24/5: 668-87.

Caruth, C. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University.

Herman, J. 1992. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.

LaCapra, D. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. New York: The Johns Hopkins University Press.

Luckhurst, R. 2008. *The Trauma Question*. London and New York: Routledge.

McFarlane, A., B. Van der Kolk. 1996. "The Black Hole of Trauma." In: Van der Kolk et al. (eds.). *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York: The Guilford.

Žižek, S. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.

such an encounter. Such an experience leads to different individual and social consequences. Reactions to a trauma are regarded as a continuum. Immediate reactions such as flight and freeze can be located at one pole of this continuum and post-traumatic disorders and the birth of a new subject at the other pole. The survivors/victims of a trauma suffer from the traumatic event and are devastated by its remembrance. They carry the memory of the traumatic event in their mind, and experiencing it again or trying to avoid remembering it is painful to them.

2. Theoretical Framework

Žižek believes that trauma results from the unexpected intrusion of the real into the symbolic and gains meaning in the structure of the deferred action. Different people show different reactions to trauma. LaCapra maintains that reactions to trauma can be divided into "acting out" and "working through". Žižek holds that in the continuum of different reactions to trauma, it eventually results in the birth of a new subject called post-traumatic subject.

3. Methodology

The symptoms of trauma and its consequences have been psychoanalytically examined in the present study. The consequences of a trauma are the individual and social effects of experiencing a traumatic event on the subject. In this study, first the concept of trauma and its definitions by Freud, Lacan and Žižek are studied and then the "acting out" and "working through" reactions and symptoms of struggling with trauma and the post-traumatic subject are introduced.

4. Findings

Traumas work retroactively and appear as disorders with symptoms that affect the identity of the subject and attenuate the functioning of signification. If the disorder resulting from the trauma worsens, its symptoms appear as disruption in cognition and identity. The traumatic event changes the subject's perception of the self, others and the world. The subject gradually develops a feeling of inefficiency and uselessness, loses its integrity and turns into a new subject with no emotional

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.11244.1542
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.10.3

Trauma and Its Consequences: A Žižekian Perspective

Dr. Rahim Mousavinia[1]* Mahsa Dehaqani[2]
Dr. Karim Lavimi Motlaq[3]

Received: 21/10/2019 **Accepted: 04/09/2020**

Abstract

This study aims to investigate and analyze the consequences of trauma through the lens provided by Slavoj Žižek. He believes that the unexpected intrusion of the Real into the Symbolic order is called trauma, which gains meaning only in retrospect. Different subjects respond differently to a trauma. According to LaCapra, the usual responses of subjects to trauma are "acting out" and "working through". The process of "acting out" contains traumatic symptoms including arousal, intrusion and constriction. But by "working through", the subject tries to come to terms with the traumatic experience and the related loss through mourning. Žižek contends that the continuum of various reactions to trauma ends with the birth of a new subject known as the post-traumatic subject. The prominent consequence of indirect experience of a traumatic event is that an external crisis leads to an internal one, since trauma operates retroactively and attenuates the successful functioning of signification. Therefore, trauma becomes a disorder which entails traumatic symptoms that affect identity and meaning.

Keywords: Trauma, Symptoms, Consequences, Žižek

Extended Abstract

1. Introduction

Traumas occur as a result of direct or indirect encounters with unexpected traumatic events. The symptoms of a trauma appear after

1. Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
*E-mail: moosavinia@scu.ac.ir
2. M.A. in English Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
3. Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

of both Todorov and Greimas. In all the three treatises the equilibrium changes into imbalance.

5. Conclusion

In the process of changes in narrative, Todorov, unlike Greimas, does not highlight the transformation of the system of values. Thus, the ideas of these two thinkers seem to complement each other in some ways. In *Risalat al-Tayrs*, the actors, before entering the imbalanced situation, conclude a contract to finally acquire competence and virtual values. At the next stage, after doing actions, they enter the second stage of competence and develop potential values. Then, they enter a place where they face emotional tensions and gain the power to develop a state of equilibrium and acquire ethical values. As the next step, the actors enter a new state of equilibrium and gain ethical values.

Select Bibliography

Attar, F. 1388 [2009]. *Mantiq al-Tayr*. M. R. Shafiei Kadkani (ed.). Tehran: Sokhan.

Chachi Khamraki, A. 1358 [1979]. *Rowdhah al-Fariqain*. A. Habibi (ed.). Tehran: University of Tehran.

Greimas A. J. and Courtés J. 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Paris: Hachette.

Hamedani, A. 1362 [1983]. *Nameh-ha*. A. Monzavi and Afif Osairan. Tehran: Manuchehri.

Khayyatian, Q. 1379 [2000]. *Sayri dar Risalat al-Tayr-ha va Mantiq al-Tayr-ha-ye Filsufan va Arefan*. Semnan: University of Semnan.

Moqaddasi, A. 678 A.H. *Kashf al-Asrar fi Hakim al-Tuyur va al-Azhar*. Cairo: Dar al-I'tisam.

Pourjavadi, N. 1335 [1956]. *Dastan-e Morghan*. Tehran: Anjoman-e Shahanshahi-e Falsafeh-ye Iran.

Sabzevari, M. 1361 [1982]. *Asrar al-Hekam*. H. M. Farzad (ed.). Tehran: Mowla.

Sohrevardi, Sh. 1375 [1996]. *Qeseh-ha-ye Sheikh-e Eshraq*. J. Modarres Sadeqi (ed.). Tehran: Markaz.

Todorov, T. 1382 [2003]. *Butiqaye Sakhtargara*. M. Nabavi (trans.). Tehran: Agah.

1. Introduction

Todorov believed that small chunks of narrative can create the feeling of a complete narrative. From the perspective of semio-semantics, narratives, depending on the actions of characters, can be connected to some values. In a narratological study of a collection of *Risalat al-Tayrs* attempt should be made to find out how the actions of such a structure can produce value. It seems that in these texts, values have fully adapted themselves to the narrative structure of the treatises. The case studies here include Ibn Sina's *Risalat al-Tayr* and *Qasideyeh Ayniyeh*, the treatises by Mohammad and Ahmad Ghazzali, Suhrawardi's *Aql-e Sorkh*, Attar's *Mantiq al-Tayr*, Moqaddasi's *Kashf al-Asrar* and the treatises by Chachi and Ain al-Quzat.

2. Theoretical Framework

Todorov explains how the feeling of a complete narrative can develop and highlights its most important elements. Semio-semantics stresses that the affirmative narrative structure tries to appropriate values. In structuralism, a different form of abstract values exists, which is based on concepts within a semantic logic. Greimas locates values within a semiotic square. The ideas of these scholars are used here to study the ways in which values are produced and how they are related to narrative structure.

3. Methodology

The present study adopts the descriptive-analytical methodology to use Todorov's system of representations to examine the relationship between narrative structures and value production. First, the structures of treatises are identified and then the relationship between these structures and the system of values is examined.

4. Findings

In the *Risalat al-Tayrs* the initial situations are as follows: 1. The subject is in initial equilibrium, 2. The subject is disconnected from the object, 3. Connection or disconnection with the object is not clear. The first situation is in agreement with Todorov's idea and the second situation is in line with Greimas's view. The third situation disagrees with the ideas

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.14784.1861
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.9.2

A Study of the Relationship between Narrative Structure and the Process of Value Production in Discourse Case Study: Persian and Arabic *Risalat al-Tayrs*

Samira Shafiee[1]*
Dr. Hamidreza Shairi[2]

Received: 21/10/2019 **Accepted: 04/09/2020**

Abstract

Each narrative structure includes some actions. These actions are in connection with values. Now, as to how these actions can create value in Persian and Arabic *Risalat al-Tayrs*, it seems that in these texts, different values are created under the influence of different actions and are adapted to the narrative structure. Investigations using a descriptive-analytical method and the structuralist approach (Todorov's theory of syntactic representation) as well as semio-semantics (the system of values) show that actors make a contract before entering the status of disequilibrium . Then the actors enter competence 1 and obtain virtual values. In the next step, action happens. After that, actors enter competence 2 and obtain potential values. Then the actors enter a situation which entails emotional tension and can be the force to create a new balanced position and also lead to ethical value. In the next stage, actors enter a position of renewed equilibrium and obtain ethical value. Finally, the birds reach the object or get separated from it in the following manner: connection with the object, eternal destruction of and disunity with the object, conditional connection with the object, unknown unity or disunity and the transformation of subjects into the object. Accordingly, the basic grammar of *Risalat al-Tayrs* is as follows: Journey – negotiation/sermon/warning – gaining knowledge – union.

Keywords: *Risalat al-Tayrs*, Narrative Structure, System of Values

Extended Abstract

1. PhD in Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University
*E-mail: shafiee.mjs@gmail.com
2. Professor of French Language and Literature, Tarbiat Modares University

development of the global culture we should formulate our strategies to make dialogue possible and also try to universalize our literary theories while embracing other literary theories. This seems to be the only way to deal with the indigenous 'aphasia' and the hegemony of Western literary theory and recreate our own system of literary theory.

Select Bibliography

Fotuhi, M. 1385 [2006]. *Naqd-e Adabi dar Sabk-e Hendi*. Tehran: Sokhan.

Fotuhi, M. 1395 [2016]. "Motun-e Kohan-e Farsi va Nazarye-ye Adabi-e Modern." *Naqd-e Adabi* 33: 7-20.

Makaryk, I. R. 1383 [2004]. *Daneshnameh-ye Nazaryeh-ha-ye Adabi-ye Moa'ser*. M. Mohajer and M. Nabavi. Tehran: Agah.

McLean, I. 1387 [2008]. *Farhang-e Olum-e Siasi-ye Oxford*. H. Ahmadi (trans.). Tehran: Mizan.

Mohebbati, M. 1390 [2011]. *Az Surat ta Ma'na*. Tehran: Sokhan.

Mohebbati, M. 1392 [2013]. *Naqd-e Adabi dar Adabyat-e Kelasik-e Farsi.* Tehran: Sokhan.

Plato, 1380 [2001]. *Dore-ye Asar-e Aflatun*. H. Lotfi (trans.). Tehran: Kharazmi.

Shayegan, D. 1381 [2002]. *Afsunzadegi-e Jadid: Hoviyat-e Chehel Tekkeh va Sayyar*. F. Valiani (trans.). Tehran: Farzan.

Shunqing, C. 2008. "The discourse of literary theory and the dialogue between Western and Chinese literary theories." *Journal of Multicultural Discourses* 3: 1-15.

Shunqing, C. 2014. *The Variation Theory of Comparative Literature*. New York: Springer-Verlag Berlin Heidelberg.

equivalents considered for "theory" in different languages have been discussed. Other than languages belonging to the same family as French and English, only a few languages, such as Mandarin Chinese and Indian, have an exact equivalent, rooted in their own language, for 'theory'. In the equivalents produced for this term in Persian, literary theory is dominated by the Western paradigm of the concept of scientific theory and most lexicographers find these equivalents inadequate and not quite exact. The purpose of dialogue among heterogeneous literary theories is to enable different theories to identify their own philosophical background, theoretical nature, presuppositions and principles and those of other theories as well so that they may develop and even combine with other theories. Shunqing stresses the principle of "discursive independence" as the most important principle of dialogue. However, what seems to be of greater importance is the necessity of developing the main signifier of theoretical identity and the "indigenous self-discourse system" as a participant in the dialogue. Yet, Shunqing disregards the quantity and quality of the independence. The relativity of the principle of independence contributes to the development of dialogues, which can empower contemporary, indigenous literary theories and prevent the marginalization of some theories. Discursive equality in dialogues can create equal opportunities and commitments. It presupposes equal status for heterogeneous literary theories and finds any heterogeneity to be the result of their epistemological and methodological differences. The principle of mutual elucidation pushes aside all one-sided interpretations and presuppositions and emphasizes understanding and explains differences and distinctions among different sides. The principle of "the search for a common ground while maintaining differences" is based on dialogue rather than monologue, and highlights distinctions more than differences. "The mutual complements of variability" provides for displays of global culture with an open, all-inclusive attitude so that the gaps in contemporary literary theory is filled in based on distinctions.

5. Conclusion

The literary-cultural interactions indicate that the 21st century is the era of dialogue among different cultures and, thus, in line with the

Extended Abstract

1. Introduction

The 'critical discourse' arising from the discursive conflict between theory-phobia and theory-ism not only disapproves of applying Western literary theories to Persian literary texts but also questions the methodology and results of such research studies. In this approach there seems to be a misunderstanding of both the concept of literary theory and the process of theorization, with a very strict definition of literary theory being stressed, regardless of the historical process of theorization, and synchronic and diachronic dialogues among literary theories and cultures. However, it is clear that different examples of Western and Eastern literary theories reveal different qualities of world literature. Because of the cultural origins of theories from the West and the East such a dialogue cannot be easily established and a framework should be developed to prepare the ground for the realization of such dialogues.

2. Theoretical Framework

The present study draws on Shunqing's research study "The discourse of literary theory and the dialogue between Western and Chinese literary theories" where he discusses the dialogue among heterogeneous literary theories at both micro and macro levels. At the macro level, the relationship among heterogeneous literary theories is the focus of attention, while at the micro level the major ways in which heterogeneous literary theories are related have been examined.

3. Methodology

The present article adopts a descriptive-analytical method to introduce, develop and criticize the principles of dialogue among heterogeneous literary theories put forward in Shunqing's article.

4. Findings

In the present paper, the main components of dialogue among heterogeneous theories have been redefined and the concept of literary theory, indigenous theory, the objective and means of dialogue and the

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.14271.1816
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.8.1

Encounter (in Absence!): The Main Principles of Dialogue among Heterogeneous Literary Theories

Behrouz Soltani[1]* Dr. Ahmad Razi[2]
Dr. Alireza Nikouie[3]

Received: 04/09/2019 **Accepted: 01/07/2020**

Abstract

After two decades, the challenge of theory-phobia and theory-ism has, for some, entered a discourse that can be called the 'critical discourse' of comparative studies of Persian poetics. This discourse challenges comparative studies of the heterogeneous Persian and Western literatures and through the essential and foundational rejection of these studies, attempts to deny their existence and essence. Some Western scholars regard other literatures as a propelling force that can fill in the void of contemporary literary theory. Others from the East consider such studies to be an opportunity to regain a lost literary-theoretical identity and thus return to the global literary discourse. Even though the critical discourse intends to deny comparative theoretical studies in an imbalanced way, it, nonetheless, puts forward some points which are required for such studies to be done, and highlights the explication of a special set of instructions for dialogue among heterogeneous literary theories. Pursuing this aim, the present paper adopts a descriptive-analytical method in order to critically present and develop the main principles of Shunqing's Variation Theory. What he establishes as the four main principles of dialogue – discursive independence, discursive equality, mutual elucidation, and the search for a common ground while maintaining difference as well as the mutual complements of variability among heterogeneous literary theories – contain a set of practical instructions that can introduce comparative poetics to a new phase of dialogue.

Keywords: Literary Theory, Comparative Poetics, Dialogue among Heterogeneous Theories

---

1. PhD candidate in Persian Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: behrouz.soltani@yahoo.com
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

for example, was very popular from the 12th to the 15th century, resulting in the birth of mystical epics such *Mantiq al-Tayr* and *Masnavi*.

5. Conclusion

The survival or death of genres is the result of a process that dominates the world of genres. In this process, different genres try to survive. In order to do so, literary genres give birth to sub-genres. Sometimes completely new genres are born and at times they are born through the intermingling of two or more genres. These genres can later develop their own independent identities. Some genres seem to be fitter for survival and more powerful in influencing other genres. As they are influenced by factors dominating the world of creatures, some genres cannot escape death, while others, for social, historical and cultural reasons, resurrect.

Select Bibliography

Dubrow, H. 1389 [2010]. *Zhanr*. F. Taheri (trans.). Tehran: Markaz.

Duff, D. 2000. *Modern Genre Theory*. London and New York: Longman.

Fowler, A. 1982. *Kinds of Literature*. Oxford: Clarendon Press.

Frow, J. 2005. *Genre*. London and New York: Routledge.

Rastegarfasayi, M. 1380 [2001]. *Anva'-e Adabi dar She'r-e Farsi*. Shiraz: Navid.

Shafi'i-e Kadkani, M. 1352 [1973]. "Anva'-e Adabi dar She'r-e Farsi." *Kherad va Kushesh* 4: 96-119.

Todorov, T. 2000. "The Origin of Genre." In: David Duff (ed.). *Modern Genre Theory*. London and New York: Longman.

Trawick, B. 1390 [2011]. *Tarikh-e Adabyat-e Jahan*. A. Rezayi (trans.). Tehran: Farzan.

Wellek, R. 1373 [1994]. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*. S. Arbabshirani (trans.). Tehran: Nilufar.

Zarqani, M. 1395 [2016]. *Nazaryeh-e Zhanr*. Tehran: Hermes.

they are influenced by their different historical, social, psychological as well as aesthetic backgrounds. What is yet of greater importance is to examine the conditions and reasons that can result in their interconnectedness. To study these reasons, the lives of different genres and the ways in which they can coexist should be analyzed. This process includes the life, death and at times rebirth of different genres, which is of vital significance for their survival. The conflicts between these genres, their struggle for survival, and their coexistence can explain their interconnectedness.

2. Theoretical Framework

Literary genres emerge in the context of social, cultural, historical and psychological factors, which are dynamic and ever-changing conditions. Therefore, different literary genres both struggle with each other and coexist peacefully almost in the same way that human beings and animals do. Thus, literary genres are, similarly, affected by external factors, such as historical, social and cultural ones.

3. Methodology

In the present study first library resources on literary genres were analyzed. Then, some Western theoretical concepts were studied so that the life of different literary genres could be analyzed. Finally, using some classical Persian literary texts the lives of different literary genres were examined.

4. Findings

Literary genres are affected by social, cultural and historical variables in their creation. These variables are constantly changing, leading to changes in these genres. In order to survive, literary genres give birth to sub-genres, some of which gain an independent identity. New genres and sub-genres are born when different genres or sub-genres combine. For example, in Western literature the ballad was born when lyrical and epic poetry combined. In Persian literature when the epic started to decline, it tried to combine with historical and religious genres, resulting in the birth of religious and historical epics. Some genres are more powerful in certain eras and influence other genres. The mystical genre,

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.11113.1527
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.7.0

The Struggle and Coexistence of Genres for Survival

Amir Solatanmohammadi[1]*

Received: 18/08/2018 **Accepted: 01/07/2020**

Abstract

The study of genres is one of the significant subjects in the field of literary criticism and theory, which regained importance in contemporary literature following the upswing of criticism. The advancement of discussions related to literary genres also faced challenges. Genres come into existence for different reasons. For example, they sometimes form sub-genres of the same type inside themselves or form them independently; they may also live inside the dominant genre as a recessive genre, associate with other genres, or form kinship relationships. After coming into existence, sub-genres also move in a similar direction. The mixture of genres and sub-genres sometimes generates new genres and micro-genres in different manners. Micro-genres also make the same effort for survival. In such a situation, some sub-genres and micro-genres fade and sometimes they may revive or resurrect in other situations. These relationships and the progress of genres from the beginning to the end – which can be called the struggle for survival in genres – can solve problems like the ingenuousness of genres, the impossibility of including sub-genres under a specific genre, and the mixture of genres, subgenres and micro-genres.

Keywords: Struggle for Survival, Coexistence of Genres, Generation of Genres, Sub-genres

Extended Abstract

1. Introduction

It seems that no clear-cut boundary can be drawn between different literary genres. It is undeniable that literary genres are intertwined as

1. PhD in Persian Language and Literature, University of Isfahan
*E-mail: amirsoltanmohamadi6@gmail.com

Sojudi, F. 1381 [2002]. "Neshaneh va Neshanehshenasi: Barresi-ye Tatbiqi-ye Ara-ye Saussure, Pierce, Eco." *Zibashenakht* 6: 83-100.
Sojudi, F. 1397 [2018]. *Neshanehshenasi-e Karbordi*. Tehran: Elm.
Yarshater, E. 1353 [1974]. *Bargozideh-ye Dastanha-ye Shahnameh*. Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab.

narrative grammar to interpret individuals. In realistic works the largest amount of iconic signs and in miniatures the least amount of iconic signs can be seen. One problem with the illustrations in retellings of *Shahnameh* is that iconic signs are not in harmony.

5. Conclusion

Historically the first works retold for children followed the tradition of lithograph books, i.e., providing books for audiences who are not well-educated. In these works, explanatory notes are offered next to the images (symbolic sign), which along with realism in presenting figures and movements (index and iconic signs) try to reveal the identity of the character to the audience. With the rise of modernism and abstract illustration, implied and conceptual signs find their ways into illustrations more frequently, while iconic signs that are based on the similarities between the signifier and the signified are rarely used. Even though the course of history and changes in artistic taste play a role in the types of signs, the most influential factor seems to be style. Therefore, audiences' taste, illustrators' personal style and oral traditions are the most important factors that determine the types of signs used in illustrations.

Select Bibliography

Ansari, M. B. 1387 [2008]. "Daramadi bar Neshanehshenasi va Neshanehshenasi-e Anasor-e Namayesh." *Sahneh* 54: 46-51.

Bouzari, A. 1390 [2011]. "Negahi beh Shahnameha-ye Mosavvar-e Kudakaneh". *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* 170: 104-120.

Chandler, D. 1397 [2018]. *Mabani-e Neshanehshenasi*. M. Parsa. Tehran: Sureh-ye Mehr.

Elkins, J. 1385 [2006]. "Nazaryeh-shenasi-e Pierce Baraye Tarikh-e Honar Che Sokhani Darad?" F. Sojudi (trans). *Golestan-e Honar*. 3: 18-30.

Kress, G. and Van Leeuwen, T. 1395 [2016]. *Khanesh-e Tasavir: Dastur-e Tarahi-e Basari*. S. Kabgani. Tehran: Honar-e No.

Marzolph, U. 1393 [2014]. *Tasvirshazi-e Dastani dar Ketabha-ye Chap-e Sangi-ye Farsi*. Sh. Mohajer. Tehran: Chap va Nashr-e Nazar.

Payvar, J. 1388 [2009]. *Baznevisi va Bazafarini dar Adabyat*. Tehran: Ketabdar.

Extended Abstract

1. Introduction

Different styles of illustration have been used in retellings of *Shahnameh* for children. Identity signs are created through visual sings inspired by the text or through the signs constructed by the illustrator, which are closely or remotely connected with the stories. A sign is composed of three parts: the sign itself, the sign in relation to its object, and the sign as it is redefined as the representation of an object. Identity is made up of a collection of social, cultural, psychological, philosophical, biological and historical characteristics that signify the nature or essence of a group and distinguish it at a specific time or place from other groups or members belonging to them.

2. Theoretical Framework

According to Pierce, the relationship between the signifier and the signified is classified depending on the extent to which they are natural or arbitrary. In the present study, the text is regarded as the signifier, and the image, which is the consequence of the text, is the signified. The identity signs in the present study are the motifs and repeated elements for recognizing the characters in the story.

3. Methodology

The present study is qualitative and is based on deduction and induction. First, the identity signs were extracted from the case studies and then classified based on Pierce's theory of semiotic systems.

4. Findings

The identity signs in the case studies here can be grouped as symbols, indexes and icons. Symbolic signs had both explicit and implicit meanings. The explicit meanings can be regarded as index signs that complete their signifier. The implicit meanings are symbolic signs and ought to be interpreted. Index signs include reactions, movements and figuration. They are made up of conceptual grammar and narrative grammar. In conceptual grammar individuals are identified through the fixed features of their faces. The signs and movements are used in

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.15449.1915
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.6.9

Identity Signs in Illustrations of *Shahnameh* Stories Retold for Children

Dr. Maryam Heidari[1]*

Received: 13/01/2020 **Accepted: 04/09/2020**

Abstract

Different styles of illustration can be found in retellings of *Shahnameh* for children. These styles cover a wide range from realistic to the abstract. They have used visual cues to reinforce or sometimes weaken linguistic concepts. One of the functions of visual cues in the narratives is to characterize or identify the heroes. In this paper, the aforementioned ontological signs are classified and analyzed according to Peirce's semiotic system. The Pierce trilogy (icon, index, symbol) shows the amount of distance between the signifier and the signified. Iconic symbols have the highest degree of similarity to the signifier, and symbolic signs have the least. The index marks are in between. In this study, we understand the importance of imagery as an enlightening factor in enhancing children's cognitive understanding. We also find that these signs, while being motifs for recognizing the characters in the story, also reflect social and cultural characteristics, and the illustrators have not always based their work on the child on and his or her pre-learned experiences of image perception; rather, they have taken into account popular preferences and individual style. Of the three styles examined (realistic, abstract, and miniature), realistic style has the most, and miniature style has the least iconic and indexical signs to identify the characters in the story. Symbolic signs are seen in almost the same proportion in all three styles. In terms of the relationship between the text and the image, there is generally an increasing relationship.

Keywords: Illustration, *Shahnameh*, Retellings for Children, Semiotics, Pierce

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Rasht
*E-mail: karvan@ymail.com

Ham, M. and S. Gamble. 1382 [2003]. *Farhang-e Nazaryeha-ye Feministi*. F. Mohajer and N. Ahmadi Khorasani: Tehran: Tose'eh.

Jamali, A. 1389 [2010]. "Pazhuheshi Jensiyatgarayaneh dar Adabyat-e Kudak va Nojavan ba Tahlil-e Dastanha-ye Fantezi Pas az Enqelab-e Eslami." PhD Dissertation: University of Tehran.

Lissa, P. "Feminism Revisited." In: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. P. Hunt (ed.). London and New York: Routledge: 141-152.

Michelle, A. 1376 [1997]. *Paykar ba Tab'iz-e Jensiyati*. M. J. Puyandeh. Tehran: Negah.

Showalter, E. 1389 [2010]. *Naqdi Azan-e Khod: Zan va Adabyat*. M. Najm Eraqi and M. Salehpour. Tehran: Cheshmeh.

Stevens, J. 1387 [2008]. "Jensiyat va No'-e Adabi." In: *Digarkhaniha-ye Nagozir*. E. Hosseini (trans.). Tehran: Kanun-e Parvareshi-e Kudakan va Nojavanan.

Tong, R. 1393 [2014]. *Daramadi Jame' bar Nazaryeha-ye Feminsiti*. M. Najm Eraqi (trans.). Tehran: Ney.

different literary works. In the 2000s the number of these articles increased and a decade later the articles were more diverse, albeit smaller in number. 25.59 per cent of the articles focused on liberal feminism and 20.94 per cent revolved around radical feminism. Around three-fourths of the critics were more inclined toward British and American feminist criticism, while about one fourth adopted French feminist criticism. About 59 per cent of the critics writing in this journal were women, with Masoumeh Ansarian being the most published writer. 55 per cent of the articles dealt with children's literature and 45 per cent with adolescent literature. The patriarchal structure of families and society was the most recurrent theme and gender discrimination was also focused on in many articles.

5. Conclusion

Moderate liberal feminism and, to a smaller extent, radical feminism attracted more attention compared with other types of feminism. As a result, Anglo-American feminist criticism was drawn upon more in the studies of children's and adolescent literature. Female critics were more active in this period, mostly focusing on literary works produced by women. Of different literary genres, fiction received more attention, with children's fiction eliciting more critical reviews. Well-written titles and introductions, good cover designs, thematic classifications and fitting conclusions and useful suggestions to the readers and writers were among the strengths of the reviews. However, giving scant attention to children's literature theories, drawing insufficiently upon feminist approaches in their analyses, insufficient references to the texts, failure to use first-hand sources and dealing with irrelevant issues were some of the weaknesses of the articles.

Select Bibliography

Abbot, P. et al. 1393 [2014]. *Jame'eh-shenasi-e Zanan*. M. Najm Eraqi (trans.). Tehran: Ney.

Ansaryan, M. 1394 [2015]. *Adabyat-e Mozakkar*. Tehran: Kanun-e Parvareshi-e Kudakan va Nojavanan.

Cixous, H. 1387 [2008]. *Barashubiha: Beh Su-ye Pasamodern*. P. Yazdanju (trans.). Tehran: Markaz.

Extended Abstract

1. Introduction

In the second wave of feminism, feminist criticism started to examine children's and adolescent literature. In Iran it started in the 1990s. A decade later the journal *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* devoted one issue to feminism and feminist criticism. In other children's and adolescent literature journals, numerous articles started to appear. In the present paper, articles written from a feminist perspective and published in *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* in the years 1997-2014 are studied in order to reflect the status of feminist criticism in this journal. The following questions will be answered as well: what feminist theories and forms of feminist criticism were more popular at that time? Were these critical reviews mostly written by men or women? What themes have been most frequently repeated in them? What strengths and weaknesses can be seen in these critical reviews?

2. Theoretical Framework

Some feminist critics have studied women as both readers and writers while others have focused on the feminine language. Some Western critics have examined physical differences between men and women and their effects on literary works produced by female writers. Gender in children's literature has also been studied by some feminist critics. In the present study attempt is made to examine different types of feminist criticism in Iranian children's and adolescent literature in the years 1997-2014.

3. Methodology

The present study relies on descriptive content analysis methodology. In this study first the main components of feminist literary criticism in children's and adolescent literature have been identified and the articles in *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* that have adopted a feminist approach have been reviewed.

4. Findings

About 2 per cent (27 out of 1073) of the articles published in *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* from 1997 to 2014 were feminist critical reviews of

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.14495.1838
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.5.8

A Study of Feminist Critical Articles on Children's and Adolescent Literature in the Journal *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan*

Dr. Atefeh Jamali[1]*
Elham Jamshidi[2]

Received: 27/09/2019 **Accepted: 11/11/2020**

Abstract

Feminist literary criticism seeks to revise the classical criteria of criticism and literary history, and create a feminine tradition in literature. Studying feminist criticisms in specialized journals can play an important role in showing the direction of this type of criticism in children's and adolescent literature. Using a descriptive and qualitative method and a deductive-inductive content analysis method, the present study examines the articles published between 1997 and 2014 in the journal *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan* (*The Monthly Book of Children and Young Adults*) that have adopted a feminist approach in order to give an overview of the status of feminist criticism in them. The results show that out of 1073 articles, 27 articles employed this approach. Time has influenced the pieces quantitatively and qualitatively. Female critics are more prolific. The most widely used feminist components are derived from liberal and somewhat radical tendencies. The critics' tendency toward Anglo-American feminist criticism is more than the other tendencies. Well-written titles and introductions, good cover designs, thematic classifications and fitting conclusions and useful suggestions to the readers and writers are among the strengths of the articles. In contrast, giving scant attention to children's literature theories, drawing insufficiently upon feminist approaches in their analyses, insufficient references to the texts, failure to use first-hand sources and dealing with irrelevant issues are some of the weak points of the articles.

Keywords: Feminist Criticism, Children's and Adolescent Literature, Specialized Journals, *Ketab-e Mah-e Kudak and Nojavan*

---

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Hormozgan
*E-mail: jamali.atefeh@gmail.com
2. M.A. in Persian Language and Literature, University of Hormozgan

Koselleck, R. 2005. “Conceptual History, Memory, and Identity: An Interview with Reinhart Koselleck.” *Contributions* 2/1: 99-127.

Palonen, K. 1997. “An Application of Conceptual History to Itself: From Method to Theory in Koselleck’s Begriffsgeschichte.” *Finnish Yearbook for Political Thought* 1: 39-69.

Palonen, K. 2008. “History of Concepts as a Style of Political Theorizing: Quentin Skinner’s and Reinhart Koselleck’s Subversion of Normative Political Theory.” *European Journal of Political Theory* 1: 91–106.

and 'how' a specific concept has been developed. Therefore, this method can help us study literary, historical and political texts and reveal ideological disputes that have affected the perception and meaning of these texts.

5. Conclusion

Koselleck's theory of conceptual history is important in that it shows that the study of concepts and their transformation throughout time and place in different contexts of each era can provide us with the means to examine political, social and cultural events. In this approach, the ambiguity of a concept suggests the presence of different signifiers that can only be understood through examining semantic conflicts over them in a specific context. Conceptual history, both as theory and methodology, can reveal hidden meanings in macro-narratives and structures, and provide us with a new narrative of hidden events in history. It can also be used as a new theoretical approach for reading literary, political, and historical texts.

Select Bibliography

Koselleck, R. 1972. "Einleitung." In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrgs.). *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 1. Stuttgart: Klett-Gotta.

Koselleck, R. 1979. "Social History and Conceptual History." *International Journal of Politics, Culture, and Society* 2/3: 408-425.

Koselleck, R. 1981. "Modernity and the Planes of Historicity." *Economy and Society* 10/2: 166-183.

Koselleck, R. 1982. "Begriffsgeschichte and Social History." *Economy and Society* 11/4: 409-427.

Koselleck, R. 1989. "Linguistic Change and the History of Events." *Journal of Modern History* 61/4: 649-666.

Koselleck, R. 1995. *Vergangene Zukunft. Zur Semantikgeschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koselleck, R. 2003. "Die Geschichte der Begriffe und Begriffe der Geschichte." In: Carsten Dutt (Hg.). *Herausforderungen der Begriffsgeschichte*. Heidelberg: Winter. 56-76.

Extended Abstract

1. Introduction

Conceptual history has been affected by continental philosophy and new historicism. It offers a critique of traditional historicism and, while assigning a special role to concepts, tries to represent ideological conflicts in a political structure by examining, creating and transforming them. In the present study attempt is made to analyze the role and status of this theory in continental philosophy, with a focus on the ideas of Reinhart Koselleck. He has closely studied the nature of the concept, how it is different from the word and how concepts affect political events. He believes that without concepts, society and the political domains of actions cannot exist and through them political conflicts and the hidden meaning in political, historical and literary texts can be understood in new ways.

2. Theoretical Framework

This article relies on the theory of history of concepts developed by Reinhart Koselleck, which focuses on the study and analysis of changes and transformations in social and political concepts over time and in relation to institutional and structural changes. This theory tries to understand politics through conceptual changes.

3. Methodology

In the present study the ideas of Reinhart Koselleck are adopted to examine how political and social concepts have changed throughout history. He believes that the history of concepts is methodologically independent and represents concepts and changes occurring in them in a linguistic form in their historical context.

4. Findings

The main idea of conceptual history is that concepts are the sum of historical experiences. One of the tasks of conceptual history is the analysis of the convergence, changes or differences in the relationship between a concept and the events occurring throughout history. Conceptual history tries to find out ‘where’, ‘when’, ‘for whom’, ‘why’

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.14256.1815
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.4.7

Conceptual History: Ideological Conflicts and Understanding the New Meanings of the Text

Mohaddeseh Jazaei[1] Dr. Mohammadali Taghavi[2]*
Dr. Mehdi Najafzadeh[3] Dr. Hossein Athari[4]

Received: 28/08/2019 **Accepted: 01/07/2020**

Abstract

"Conceptual history" is a relatively new theory and method which has been influenced by the tradition of continental philosophy and new historicism. This theory and method, with its critique of traditional historicism, puts emphasis on the "concept" and claims that by studying the creation, evolution and conception of concepts, one can represent ideological conflicts in a political structure. In the present paper, after defining conceptual history, attempt is made to address the role of this theory in continental philosophy by emphasizing the views of Reinhart Koselleck, the most renowned scholar in the field. In his seminal project on conceptual history, Koselleck explores the concept, its differences from the word, and how concepts influence political events. He believes that without concepts, neither society nor the political arena of action will exist. Moreover, to him every concept in the system of thought has anti-concepts that can overcome it by having a specific meaning. On this basis, Koselleck pits anti-concepts against concepts and speaks of a semantic battle that can justify and explain the efforts of political forces and groups to overcome a particular discourse. As a method, conceptual history also attempts to discover the meaning behind the accumulated layers of time.

Keywords: Conceptual History, Concept, Counter-concept, Reinhart Koselleck, New Historicism

1. PhD Candidate in Political Science, Ferdowsi University of Mashhad.
2,3,4. Associate Professor of Political Science, Ferdowsi University of Mashhad
*E-mail: smataghavi@um.ac.ir

Hall, V. 1964. *A Short History of Literary Criticism*. New York: New York University Press.

Kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. M. Waller (trans.). New York: Columbia University Press

Masih, H. 1392 [2013]. *Farhang-e She'r-e No-e Farsi*. Tehran: Dustan.

Tasmily, A. 1390 [2011]. *Afsaneha-ye Mardom-e Guilan*. Rasht: Farhang-e Ilia.

Yushij, N. 1388 [2009].*Yaddashtha-ye Ruzaneh*. Sh. Yushij (ed.). Tehran: Morvarid.

Yushij, N. 1390 [2011]. *Majmu'e-ye Kamel-e Ash'ar*. S. Tahbaz (ed.). Tehran: Negah.

Yushij, N. 1393 [2014]. *Nameh-ha*. S. Tahbaz (ed.). Tehran: Negah.

Yushij, N. 1394 [2015]. *Darbare-ye Honar-e She'r va Sha'eri*. S. Tahbaz (ed.). Tehran: Negah.

from this, I have a heavy heart;
the guest-killing guesthouse's day is dark
every soul jumbled together aimlessly:
some sleepy people
some uncouth people
some simple people.

In the legends of the region, Azakoo is sister to another mountain called Damavand. Here it seems that Vazena is Azakoo's brother and is loved by him. The mother and her daughter are tired and pale, waiting for their brother to come back, a man who they love. Love and hatred are both red, which will cover the pale face of those who are waiting. The mother and daughter cannot fulfill their love for their brother and the story should end in death. Yushij has, consciously or otherwise, used this intertextuality to transform the legend. He has turned the legend of Azakoo into a non-legend, has made ambiguous symbols out of the colors yellow and red, and has produced a different intertextuality out of Mazandarni legends.

5. Conclusion

When symbolist and formalist techniques entered literature, ambiguities started to appear, in which complex traditions and old narratives were present. Traditions and their legends are no longer recreated simply. They undergo intertextual transformations in a way that they are closely intertwined with other legends or take on new forms so that they are no longer easy to recognize or extract. These narratives are usually hidden within the text because the transformation they have gone through makes it impossible for them to be studied like other common narratives or their predecessors. Many modern literary works can be studied from this perspective.

Select Bibliography

Freud, S. 1388 [2009]. *Tafsir-e Khab*. Sh. Ruygaran (trans.). Tehran: Markaz.

Galens, D. 2002. *Literary Movements*. Detroit: Gale.

legend keeping a central role, or fully transformed, resulting in the intertextual metamorphosis of the legend. In Iran, Nima Yushij is the first poet to make legends undergo profound transformations in his poetry. The present article examines the structure of Yushij's free verse, and his poem "Snow" in particular, with a focus on transformations in legends in his poetry.

2. Theoretical Framework

Transforming legends is different from recreating them in different ways. The degree of changes made in them, the artistic means used in this transformation, and the use of ambiguity, symbolism and intertexuality are among these differences. In the present study attempt is made to identify transformations in the legends that appear in Yushij's poetry.

3. Methodology

In the present paper Nima Yushij's poetry is studied using a feminist deconstructionist approach with a focus on the legend or how it is treated in his poetry.

4. Findings

In some of his modern poems, such as "The King of Conquest", "He and His Dream", "The Moonlight", "Wicked Hope", "In the Cold Winter Night", "Rira", and "Snow", Nima Yushij has transformed some popular legends. For example in "Snow" (1955) we read:

Yellow hasn't become red for no reason
the red hasn't cast its color
upon the wall for no reason.

Morning has come from that side of the Azakoo Mountains but
Vazena Mountain is not clear.
The power of the dimly-lit snow works all its chaos
on every window-pane it settles.

Vazena is not clear;

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.12606.1660
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.3.6

The Structure of Trans-legendism in Nima Yushij's Free Verse

Dr. Ali Taslimy [1]*

Received: 18/02/2019 **Accepted: 05/06/2020**

Abstract

Trans-legendism is rooted in the legendism of the Romantics in the late eighteenth century. Romantic poets were the first to begin legendism which is a kind of rewriting and recreating legends. But Symbolists took a step further in presenting legendism and even trans-legendism. There is a fundamental difference between legendism and trans-legendism: whereas recreating legends and legendism had been openly concerned with legends, trans-legendism was interested in the ambiguous and intertextual transmutation of legends to such an extent that sometimes the readers could not trace it back to the original legend. In Iran, Nima Yushij was the first poet to use trans-legendism in a singular manner in his free verse. The aim of the present article is to introduce narrative legends in the inner layers of Nima's poetry, which leads to the advent of femininity and resistance to the rigid masculine language. Finally, following the trans-legendism theory, the article investigates the structure of Nima's free verse, specifically in the poem "Snow".

Keywords: Legendism, Trans-legendism, Ambiguity, Niama, Free Verse, Snow

Extended Abstract

1. Introduction

The Romantics were among the first to try to recreate legends in their poetry. However, symbolists took it to a higher level and brought about greater transformations in them. Legends are either recreated, with the

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan
*E-mail: Taslimy1340@yahoo.com

philosophical hermeneutics does not offer a method for reading texts, Gadamer skillfully explains and describes the process of understanding step by step. The substructure of understanding indicates that the process of understanding is affected by rules, regulations and dos and don'ts. Also, the fore-conception of the completeness of the text and the temporal distance are important factors for judging whether an interpretation is valid or not.

Select Bibliography

Gadamer, H. G. 1976. *Philosophical Hermeneutics*. D. E. Linge (trans.). California: Berkeley University Press.

Gadamer, H. G. 2004. *Truth and Method*. J. Weinsheimer, G. Donald and G. Marshall (trans.). New York.

Gadamer, H. G. 1388 [2009]. *Adabyat va Falsafeh dar Goftegu*. Z. Zavarian (trans.). Tehran: Naqsh va Negar.

Grondin, J. 1391 [2012]. *Hermenotik*. M. Abolqasemi (trans.). Tehran: Mahi.

Grondin, J. 1395 [2016]. *Daramdi beh Elm-e Hermenotik-e Falsafi*. M. S. Hanayi Kashani (trans.). Tehran: MinuyeKherad.

Lamarque, P. 1382 [2013]. *Falsafeh-ye Adabyat*. M. Mohammad Amini. Tehran: Nashr-e No.

Mueller-Vollmer, K. 2006. *The Hermeneutics Reader: Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*. New York: Continuum.

Palmer, R. A. 1384 [2015]. *Elm-e Hermenotik*. M. S. Hanayi Kashani (trans.). Tehran: Hermes.

Ricœur, P. 1386 [2007]. *Zendegi dar Donya-yeMatn*. B. Ahmadi (trans.). Tehran: Markaz.

Sehleiermacher, F. 1998. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. A. Bowie (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Wellek, R. 1373 [1994]. *Tarikh-e Naqd-e Jadid*. S. Arbab Shirani (trans.). Tehran: Nilufar.

merely be adopted as theories or they can be drawn upon in literary criticism. The present study has been conducted with the aim of addressing this question.

2. Theoretical Framework

Hermeneutics has been divided into different kinds based on the type of factors, such as historical periods, domains and approaches, which have been considered in such groupings. In the present study, based on the approaches adopted, attempt has been made to analyze the relationship between hermeneutics and literary criticism.

3. Methodology

In the present study the descriptive-analytical approach has been used to examine the relationship between hermeneutics and literary criticism.

4. Findings

Sehleiermacher believes that hermeneutics precedes criticism. His commitment to grammatical and psychological interpretation establishes a relationship between the author-centered hermeneutics and criticism. Hirsch believes that the author-centered hermeneutics and criticism are strongly connected. Hirsch offers four criteria for assessing an interpretation. Here we have drawn upon Gadamer's two conditions for interpretation, i.e. temporal distance and fore-conception of completeness, to provide a critique of philosophical hermeneutics.

5. Conclusion

It can be concluded that author-centered hermeneutics, philosophical hermeneutics and also literary hermeneutics are closely related to literary criticism. As pointed out by Sehleiermacher and Hirsch and other scholars of literary hermeneutics, author-centered hermeneutics and literary hermeneutics, which offer methods for interpretation or validation of interpretation, are explicitly connected with literary criticism. But since in philosophical hermeneutics the focus of attention is on explaining and describing understanding, it has apparently nothing to do with criticism. However, as we have already discussed, although

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.12968.1698
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.2.5

Hermeneutics: From Theory to Literary Criticism?

Dr. Farzad Baloo [1]*

Received: 12/04/2019 **Accepted: 31/05/2020**

Abstract

There is no doubt that different hermeneutical approaches have become accepted as a general theory,.But can hermeneutics be a step beyond the theory and enter the critique? In author-centered hermeneutics, Schleiermacher is theoretically believed , as it is realized, hermeneutics is preceded by critique, and criticism comes after hermeneutics Schleiermacher's commitment to gramatical interpretation and psycological interpretation, establishes between the author-centered hermeneutics and the critique. Hirsch, by distinguishing between two types of criticisms, believes there is a link between the authoritative hermeneutics and the inner critique. In addition, Hirsch's quadruple criteria for proving the probability of an interpretation result in the valuation of valid interpretations of the invalid. But from the point of view of the critics, philosophical hermeneutics is in come and go between theory and critique The author believes the two criteria Gadamer specifies for correct interpretation that is "fore- conception of completeness and distance, Philosophical hermeneutics is pulled to the point of critique In the meantime, literary hermeneutics, with emphasis on the method of reading the text, enter the realm of criticism.

Keywords: Author-centered Hermeneutics, Philosophical Hermeneutics, Literary Hermeneutics, Literary Criticism

Extended Abstract

1. Introduction

One of the important issues literary theorists and critics have mostly failed to address is whether different hermeneutic approaches can

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran
*E-mail: f.baloo@umz.ac.ir

5. Conclusion

As the present paper aimed to understand the nature and types of description, the results of the study have been summarized in Table 1. A descriptological study of the examples extracted from *Nafthat al-Masdur* indicates that the writer has skillfully used description in his work, transforming mere narration into a literary text. Such studies can provide the ground and develop a system for descriptological analyses of different texts. Comparative studies of two or more texts can, thus, be made possible. Different approaches, such as descriptology and stylistics, descriptology and narratology, descriptology and hermeneutics and descriptology and intertextuality can be combined to study different literary works.

Select Bibliography

Barths, R. 1982. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *New Literary History* 6/2: 237-272.

Fludernik, M. 2009. *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.

Fotuhi, M. 1393 [2014]. *Sabk-shenasi*. Tehran: Sokhan.

Genette, G. 1982. "Frontiers of Narrative." In: A. Sheridan (ed.). *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press.

Gomel, E. 2014. *Narrative Space and Time*. New York and London: Routledge.

Habib, M. A. R. 2005. *A History of Literary Criticism from Plato to the Present*. London: Blackwell.

Makaryk, I. R. 1383 [2004]. *Daneshnameh-ye Nazarye-ha-ye Adabi-e Moa'ser*. M. Mohajer and M. Nabavi. Tehran: Agah.

Motoyoshi, S. 2004. *Description in Classical Arabic Poetry*. Leiden and Boston: Brill.

Seyyedhosseini, R. 1381 [2002]. *Maktab-ha-ye Adabi*. Tehran: Negah.

Shebli, N. 1314 A.H. *She'r al-Adjam*. M. Fakhr Da'i Gilani (trans.). Tehran: Matba'-e Majlis.

description in literary texts and, by providing a structured framework, offers a system for the criticism of texts. The present study aims to apply the theory of descriptology to excerpts from Shahab al-Din Zidari's *Nafthat al-Masdur* so that description is redefined and its types are examined. Zidari's work enjoys a rich diversity in types of description as it has made great use of description and its types in the text. Rather than being a descriptological analysis, the present paper is an introduction to it and an attempt to introduce a system that is to lay the ground for descriptological studies.

2. Theoretical Framework

The present study is composed of six main parts. In the first part while different viewpoints about description are examined, attempt is made to offer a more precise definition of this term. In the second section some studies in Persian on description are examined. In sections three and four first descriptology is studied as a new way of analyzing and understanding texts and then *Nafthat al-Masdur* is studied closely. In part five different types of description are explained and in the last part the findings of the study are presented.

3. Methodology

The present paper has drawn on structuralist methodology to study *Nafthat al-Masdur*. After criticizing and analyzing the ideas of former theorists, the study develops a new classification of different types of description, which it has called the 'typology of description'.

4. Findings

In this study, a new definition of description has been offered. In literature description can be defined as the representation of objective and subjective examples through language provided that this representation occurs in the context of a literary discourse. In this study descriptions have been classified based on either content or form. Many of the description types have been introduced in the present study for the first time, such as hidden, cognitive and extensive description. In this study, a fairly comprehensive system has been developed through which texts can be studied from the perspective of descriptology. Also, the types of description used by Shahab al-Din Mohammad in his *Nafthat al-Masdur* have been identified and explained in this paper.

Literary Theory and Criticism
Year 5, Vol. 2, No. 10
Fall 2020 & Winter 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.14453.1834
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.1.4

Description and its Types based on the Theory of Descriptology Case Study: Zidari Nasavi's *Nafthat al-Masdur*

Dr. Ahmad Ahmadi Sheikhlar [1]*

Received: 18/09/2019 **Accepted: 16/07/2020**

Abstract

Descriptology examines the nature of description, studies literature from the perspective of description, tries to identify different types of description in literary texts and, by providing a structured framework, offers a system for the criticism of texts. The main aim of the present study is to apply the theory of descriptology to Shahab al-Din Zidari's *Nafthat al-Masdur* in order to redefine description and examine its types. As a model or paradigm, typology encompasses a conceptual and theoretical framework, while being a critical tool, it has exploratory use and allows for the literary analysis of a text. In this regard, *Nafthat al-Masudar* has the potential to serve as a basis for the completion of this theory, as it displays a remarkable variety and offers a special view of description and its application in the text. The paper argues that many of the beauties and characteristics of the literary text are made possible through the examination of the techniques, methods, and details of the description used. However, this paper is not a descriptological analytic study of the text; it is merely an introduction to it and offers an apparatus that can be used for descriptological research.

Keywords: Descriptology, Types of Description, Typology of Description, Persian Literature, *Nafthat al-Masdur*

Extended Abstract

1. Introduction

Descriptology examines the nature of description, studies literature from the perspective of description, tries to identify different types of

1. PhD in Persian Language and Literature, University of Mazandaran
*E-mail: ahmadahmadisheikhlar@gmail.com

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi)*

Year 5, Vol. 2, No.10
Fall 2020 & Winter 2021
(Published Semiannually)

Description and its Types based on the Theory of Descriptology Case Study: Zidari Nasavi's *Nafthat al-Masdur*
A. Ahmadi Sheikhlar 2-4

Hermeneutics: From Theory to Literary Criticism?
F. Baloo 5-7

The Structure of Trans-legendism in Nima Yushij's Free Verse
A. Taslimy 8-11

Conceptual History: Ideological Conflicts and Understanding the New Meanings of the Text
M. Jazaei, M. Taghavi, M. Najafzadeh, H. Athari 12-15

A Study of Feminist Critical Articles on Children's and Adolescent Literature in the Journal *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan*
A. Jamali, E. Jamshidi 16-19

Identity Signs in Illustrations of *Shahnameh* Stories Retold for Children
M. Heidari 20-23

The Struggle and Coexistence of Genres for Survival
A. Solatanmohammadi 24-26

Encounter (in Absence!): The Main Principles of Dialogue among Heterogeneous Literary Theories
B. Soltani, A. Razi, A. Nikouie 27-30

A Study of the Relationship between Narrative Structure and the Process of Value Production in Discourse Case Study: Persian and Arabic *Risalat al-Tayrs*
S. Shafiee, H. Shairi 31-33

Trauma and Its Consequences: A Žižekian Perspective
R. Mousavinia, M. Dehaqani, K. Lavimi Motlaq 34-37

Evolution and the Cognitive Function of Fictional Narrative: A Darwinian Perspective
O. Hamedani 38-41

Gender Interpellation of Subjects in Hedayat's Stories
P. Yaghoobi Janbehsarayi, M. Kamyab 42-45

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 5, Vol. 2, No.10
Fall 2020 & Winter 2021
(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 (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 3/18/60538, issued on 24/03/1396 (14.06.2017) by the Sate Commission for the Evaluation of Academic Journals, *Literary Theory and Criticism* is, from No. 1, accredited as a "peer-reviewed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Literary Editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Scientific 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

This Periodical will be indexed in the following informational centers:

1. Isc.gov.ir
2. ricest.ac.ir
3. noormags.ir
4. magiran.com
5. ensani.ir
6. sid.ir

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

10

ISSN: 2476 7387

- Description and its Types based on the Theory of Descriptology Case Study: Zidari Naavi's *Nafthat al-Masdur*
  A. Ahmadi Sheikhlar 2-4
- Hermeneutics: From Theory to Literary Criticism?
  F. Baloo 5-7
- The Structure of Trans-legendism in Nima Yushij's Free Verse
  A. Taslimy 8-11
- Conceptual History: Ideological Conflicts and Understanding the New Meanings of the Text
  M. Jazaei, M. Taghavi, M. Najafzadeh, H. Athari 12-15
- A Study of Feminist Critical Articles on Children's and Adolescent Literature in the Journal *Ketab-e Mah-e Kudak va Nojavan*
  A. Jamali, E. Jamshidi 16-19
- Identity Signs in Illustrations of *Shahnameh* Stories Retold for Children
  M. Heidari 20-23
- The Struggle and Coexistence of Genres for Survival
  A. Solatanmohammadi 24-26
- Encounter (in Absence!): The Main Principles of Dialogue among Heterogeneous Literary Theories
  B. Soltani, A. Razi, A. Nikouie 27-30
- A Study of the Relationship between Narrative Structure and the Process of Value Production in Discourse Case Study: Persian and Arabic *Risalat al-Tayrs*
  S. Shafiee, H. Shairi 31-33
- Trauma and Its Consequences: A Žižekian Perspective
  R. Mousavinia, M. Dehaqani, K. Lavimi Motlaq 34-37
- Evolution and the Cognitive Function of Fictional Narrative: A Darwinian Perspective
  O. Hamedani 38-41
- Gender Interpellation of Subjects in Hedayat's Stories
  P. Yaghoobi Janbehsarayi, M. Kamyab 42-45

Website: www.naqd.guilan.ac.ir