نشریهٔ علمی

نقد ادبی

سال ششم، دوره اول
بهار و تابستان ۱۴۰۰
(شماره پیاپی ۱۱)

۱۱
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **صداهای خاموش در کشمکش‌های گفتمانی سده هفتم از دید سعدی در گلستان** ۲۹-۵
  سعیده قاسمی، نعمت‌الله ایران‌خواه، محمدحسن حسن‌زاده نیری
- **پیرامتن عنوان در نظم و نثر فارسی از قرن پنجم تا نهم هجری** ۵۴-۳۱
  عبدالله آلبوغبیش و فاطمه گل بابائی
- **کارناوال‌گرایی در *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*** ۸۰-۵۵
  فاطمه جمشیدی شال و محمد پارسانسب
- **محاسبه تضمن‌های کلامی در غزلی از حافظ با بهره‌گیری از نظریه استنباطی گرایس** ۱۰۶-۸۱
  مریم رشیدی
- **«آرایه‌های پیرنگ‌ساز» در داستان‌های کودک: با رویکرد نشانه‌شناسی** ۱۳۴-۱۰۷
  امیرحسین زنجانبر
- **بازنمایی نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های تاریخ دانشگاهی ایران دوره میانه بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان وندایک** ۱۵۸-۱۳۵
  مریم طاهرزاده، زهرا ابوالحسنی چیمه و زهیر صیامیان گرجی
- **تراداستان و سفرِ تراداستانی: گونه‌ها و کاربست‌ها** ۱۹۰-۱۵۹
  علیرضا فرحبخش
- **درآمدی به نظریه نثر** ۲۱۰-۱۹۱
  علیرضا فولادی
- **بررسی پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و ایده «استلزام» شوشانا فلمن از منظر ژک لکان** ۲۳۴-۲۱۱
  ناتاشا محرم‌زاده و مسعود علیا
- **نشانه ـ معناشناسی روایتی شطح‌گونه از کتاب معارف بهاءولد** ۲۵۸-۲۳۵
  صدیقه نصری، محمدرضا نصر اصفهانی و اسحق طغیانی اسفرجانی
- **نقد شیوه خطی در تاریخ‌نگاری ادبی** ۲۷۴-۲۵۹
  حسین هاجری
- **بازنمایی عنصر شخصیت در رمان *چشمهایش* و *دل کور* با کاربست نظریه «خود» در رویکرد جامعه‌شناختی «کنش متقابل نمادین»** ۲۹۵-۲۷۵
  مرتضی هادیان، منصوره ثابت‌زاده و حسین ابوالحسن تنهایی

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان (شماره پیاپی ۱۱)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر احمد رضی

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: ۳۳۶۹۰۵۹۰-۳۰۱

دوفصلنامه علمی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، (شماره پیاپی ۱۱)

- **صداهای خاموش در کشمکش‌های گفتمانی سده هفتم از دید سعدی در گلستان** **۲۹-۵**
  سعیده قاسمی، نعمت‌الله ایران‌خواه و محمدحسن حسن‌زاده نیری
- **پیرامتن عنوان در نظم و نثر فارسی از قرن پنجم تا نهم هجری** **۵۴-۳۱**
  عبدالله آلبوغبیش و فاطمه گل بابائی
- **کارناوال‌گرایی در *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*** **۸۰-۵۵**
  فاطمه جمشیدی شال و محمد پارسانسب
- **محاسبه تضمن‌های کلامی در غزلی از حافظ با بهره‌گیری از نظریه استنباطی گرایس** **۱۰۶-۸۱**
  مریم رشیدی
- **«آرایه‌های پیرنگ‌ساز» در داستان‌های کودک: با رویکرد نشانه‌شناسی** **۱۳۴-۱۰۷**
  امیرحسین زنجانبر
- **بازنمایی نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های تاریخ دانشگاهی ایران دوره میانه بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان وندایک** **۱۵۸-۱۳۵**
  مریم طاهرزاده، زهرا ابوالحسنی چیمه و زهیر صیامیان گرجی
- **تراداستان و سفرِ تراداستانی: گونه‌ها و کاربست‌ها** **۱۹۰-۱۵۹**
  علیرضا فرحبخش
- **درآمدی به نظریه نثر** **۲۱۰-۱۹۱**
  علیرضا فولادی
- **بررسی پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و ایده «استلزام» شوشانا فلمن از منظر ژک لکان** **۲۳۴-۲۱۱**
  ناتاشا محرم‌زاده و مسعود علیا
- **نشانه ـ معناشناسی روایتی شطح‌گونه از کتاب معارف بهاءولد** **۲۵۸-۲۳۵**
  صدیقه نصری، محمدرضا نصر اصفهانی و اسحق طغیانی اسفرجانی
- **نقد شیوه خطی در تاریخ‌نگاری ادبی** **۲۷۴-۲۵۹**
  حسین هاجری
- **بازنمایی عنصر شخصیت در رمان *چشمهایش* و *دل کور* با کاربست نظریه «خود» در رویکرد جامعه‌شناختی «کنش متقابل نمادین»** **۲۹۵-۲۷۵**
  مرتضی هادیان، منصوره ثابت‌زاده و حسین ابوالحسن تنهایی
- **چکیده‌های انگلیسی مقالات (معمولی / مبسوط)** **2-38**

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

فرزانه آقاپور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مرتضی بابک معین (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی)
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)
مجید بهره‌ور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج)
غلامرضا پیروز (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بابلسر)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
محمد علی خزانه دارلو (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
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)
ناصر قلی سارلی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران)
لیلا صادقی (دانش‌آموخته زبان‌شناسی دانشگاه تهران)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت)
سید علی قاسم‌زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
شایسته سادات موسوی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
امیرمسعود مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز)
فواد مولودی (استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
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 نشریات 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 word 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.2020.16633.1999
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.4.2

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۲۹-۵

صداهای خاموش در کشمکش‌های گفتمانی سده هفتم از دید سعدی در گلستان

سعیده قاسمی [۱] * نعمت‌الله ایران‌زاده [۲]
محمدحسن حسن‌زاده نیری [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷

چکیده

در پژوهش حاضر، با مبنا قرار دادن تاریخیتِ متون ادبی به نمایاندن طبقات برتران و فروتران و همچنین گفتمان‌های جاری زمان و تعارض موجود میان آنها در شبکه قدرتِ قرن هفتم پرداخته شده‌است. رخ نمودنِ شکاف‌هایی میان مفاهیم ناظمان و برهم‌زنندگان نظم، فرایندی است که از پسِ تغییر جریان قدرت برآمده‌است و پیروِ آن، مدلول‌های جدیدی برای دال‌های پیشین در متون شکل گرفته؛ چراکه گفتمان‌ها با تغییر مرکز قدرت دچار دگرگونی و تعارض شده‌اند. رویکرد مقاومتی متن در برابر برخی از گفتمان‌ها و گروه‌های مقتدر، نشان‌دهنده وجود قدرت‌های اصلی و همچنین گفتمان‌سازی نوینی در جامعه است. درعین‌حال، در کشمکش‌های گفتمانی، مطابق با آرمان تاریخگرایی نو، نشان داده شده که چگونه لایه‌های فرودین یا اقلیت خاموش‌شده جامعه در متون به صدا درمی‌آیند و با این چندصدایی از ابژه‌بودگی به جایگاه سوژگی برمی‌نشینند و گاه خود از طریق همان ایدئولوژی که آنان را در طبقه رعیت جای داده، به تأدیب پیشوایان می‌ایستند. جامعه آماری بر کتاب *گلستان* سعدی استوار است؛ درعین‌حال با توجه به رویکرد بینامتنی، به متون همزمان با آن نیز پرداخته شده؛ روش اتخاذشده در جستار نیز بر مبنای نظریه قدرت و مقاومت فوکو است.

واژگان کلیدی: گفتمان، قدرت، مقاومت، تاریخ‌گرایی نو، *گلستان*.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) * sghasemi@ucm.es
۲. دانشیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران.
۳. دانشیار رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران.

۱- مقدمه

رهیافت مطالعات فرهنگی، مرزهای معهود بین حوزه‌های مختلف علوم انسانی را کمرنگ می‌انگارد و این پیوستگی میان دانش‌ها سبب زایش علوم و رویکردهای نقادانه‌ای خواهد بود که امکانی تازه برای خوانش متون را فراهم می‌آورد. تاریخ‌گرایی نو در جایگاه یکی از رویکردهای جدید میان‌رشته‌ای که پیرو مباحث تحلیل انتقادی گفتمان و اندیشه‌های فوکو، چند دهه است که به حوزه نقد و نظریه ادبی ورود پیدا کرده، به‌منظور کاوش در معنای متون به کار گرفته می‌شود. تاریخ‌گرایان نو از جمله استیفن گرینبلت، لویی مونتروز و دیگران به تاریخ به‌مثابه متن می‌نگرند و با کاستن سلطه مستبدانه نویسنده و صدای منفرد او امکانِ از نو تولیدشدن محتوا را فراهم می‌آورند. متون ادبی در جایگاه فرآورده‌های فرهنگی با خاصیت چندصدایی می‌توانند تأثیر متقابل گفتمان‌هایی را بازتاب دهند که در زمان و مکان نگارش متن، دست‌اندرکار بوده‌اند و نویسنده در جایگاه سوژه‌ای، نمایانگر ذهنیت تاریخی دوره خویش است. «پیشرفت تاریخگرایی به پژوهش‌هایی منجر شد که ادبیات را در بافتاری اجتماعی، سیاسی و تاریخ فرهنگی مطالعه می‌نمودند و از آنجایی که به‌طورگسترده تحت تأثیر فوکو بوده‌اند» (Selden, 2014: 86)، در این جستار نیز از اندیشه و نظریه قدرت فوکو بهره خواهیم برد.

یکی از آرمان‌های این رویکرد، پرداختن به اقلیت‌هایی است که در رسانه‌های رسمی نادیده گرفته شده‌اند. در این جستار، لایه‌های قدرتمند و بی‌قدرت جامعه و تعارض‌هایی که میان آنها رخ می‌دهد در متون قرن هفتم با تکیه بر *گلستان* سعدی بررسی شده‌است. بدین منظور، به شعب اصلی اقتدار در کنار گروه‌های خاموش‌شده پرداخته می‌شود. دلیل گزینش این دوران، دگرگونی و گذار قدرت از خلافت بغداد به مرحله‌ای تازه است که به طور طبیعی، ایجاد شکاف و تغییر میان ارزش‌ها و گفتمان‌ها را نتیجه می‌دهد و تکیه بر متن *گلستان*، دلایلی چندگانه دارد، ازجمله، تأثیر مشهودی که در فرهنگ زمانه خود و روزگاران دیگر داشته‌است؛ تا جایی که توجه او به مسائل اجتماعی، لقب مصلح‌الدین را برایش به ارمغان آورده؛ چنان‌که در غرب، *گلستان* سعدی یکی از کتب محبوب در میان روشنفکران به شمار رفته‌است (Schimmel, 1975: 8). در این پژوهش مطابق با رویکردِ بحث، تنها به *گلستان* اکتفا نشد، بلکه با تکیه بر بینامتنیت از متون همزمان با آن برای مستند ساختن و استخراج خطوط گفتمانی، بهره برده‌ایم. همچنین این مقاله در پی پاسخ گفتن به

پرسشهای چندی از این قبیل است: متن *گلستان* به لحاظ بازنمایی تجربه بشری چه گفتمان‌های در حال گردشی را از زمانه خود به نمایش می‌گذارد؟ چه نمودهایی از کشمکش گفتمانی و دوگانه‌گویی به چشم می‌خورد؟ چه تصویری از قشر محروم یا گروه‌های اقلیتی نمایان است که در تاریخ نادیده گرفته، یا تصویری نادرست از ایشان ارائه شده‌است؟ چگونه می‌توان صدای فرودستان را از پس کشمکش‌های گفتمانی فرادستان واکاوی کرد؟ با چارچوب تحلیل گفتمان و رویکرد قدرت و مقاومت چگونه می‌توان خوانش متون را راهی برای شناخت قشربندی اجتماعی و تبیین روابط قدرت مسلط و گفتمان مغلوب در نظر گرفت؟

۱-۱- پیشینه پژوهش

آثاری چند در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله در زمینه تاریخ‌گرایی نو و قشربندی اجتماعی موجود است. یکی از آثار پژوهشی در این حوزه و مرتبط با سعدی، مجموعه مقالات عباس میلانی (۱۳۸۷) است در کتابی با عنوان *تجدد و تجددستیزی در ایران* که یکی از مقالات آن، به فصل «در سیرت پادشاهان» *گلستان* سعدی اختصاص داده شده‌است. در این کتاب ورود زبان عامیانه به زبان ادب، یکی از مظاهر دموکراسی دانسته می‌شود و قیاس‌پذیر است با حضور مردم در سیاست و این امر، حضور تدریجی معضلات مردم عادی به عرصه سیاست را نتیجه می‌دهد. میرزا بابازاده فومشی و آدینه خجسته‌پور (۱۳۹۲ و ۱۳۹۴)، دو مقاله در تبیین رویکرد تاریخگرایی نو نگاشته‌اند که با توجه به کمبود آثار ترجمه‌شده در مورد تاریخ‌گرایی نو، ارزشمند است. همچنین مقاله قدسیه رضوانیان (۱۳۹۳) که نقدی است بر کتاب «*تاریخ بیهقی* در بوته نقد جدید: نگاهی به *تاریخ بیهقی* برمبنای نظریه تاریخ‌گرایی نوین» از فروغ صهبا (۱۳۹۰) اشاره می‌کند که در کتاب حاضر، مبانی تاریخ‌گرایی نو در بررسی *تاریخ بیهقی* رعایت نشده‌است. مقاله مرتبط دیگر، از سیروس احمدی و محمدحسین نیکدار اصل (۱۳۹۱) است که با روش تحلیل محتوای کیفی، به نابرابری‌های اجتماعی پرداخته‌اند. همچنین محمود روح‌الامینی (۱۳۷۵) در کتاب خود فصلی با نام بازتاب قشربندی اجتماعی در دیوان حافظ دارد که در آن به معرفی طبقات اجتماعی سده هشتم برمبنای دیوان حافظ پرداخته‌است. پایان‌نامه کارشناسی ارشد از معین کمالی‌راد (۹۶) نیز مرتبط با موضوع این مقاله است. وجه

تمایز پژوهش حاضر این است که به واکاوی صداهای خاموش از پس کشمکش‌های گفتمانی خواهد پرداخت.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- صداهای قدرت در زمانه سعدی و مقاومت متن در برابر آنها

شخصیت‌ها یا صداها در ادبیات، بازنمایاننده گفتمان‌های مختلف هستند و ویژگی‌هایی دارند که می‌توان ساختار قدرت را در میان آنان کاوید؛ چراکه «فرد محصول ایدئولوژیک مناسبات قدرت در یک جامعه خاص است» (سلدن، ۱۳۹۲: ۲۰۹). گفتمان‌های غالب در متون تاریخی، خطوط پررنگی را به خود اختصاص داده‌اند؛ اما مقاومت‌هایی نیز در برابر قدرت رخ می‌دهد که در میدان ارتباطات قدرتِ به‌نمایش‌درآمده در متون، خود را نمایان می‌سازند. از منظر فوکو، وجود مقاومت وجود قدرت را تأیید می‌کند. در متن سعدی، بیشترین مقاومت در برابر شاه و درویش صورت می‌پذیرد.

۲-۱-۱- شاه

در ساختار متون، از جمله *گلستان*، پس از ستایش پیامبر، در سلسله‌مراتب اجتماعی، شاه اولین مقامی است که نام برده می‌شود و دعای خیر و همچنین کسب اجازه از وی برای نگارش صورت می‌گیرد و اولین باب در *گلستان* باب مربوط به پادشاهان است. در نگاه نخست، شاه همچون خدایان با اشارتی کارها را می‌راند و بی‌چون‌وچرا حکمش روان است. شاه سایه دارد، پس مکانش بالاست و برپایه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون، بالا دارای امتیاز نسبت به پایین است. سایه دولت خداوندی، دام ظلّه (سعدی، ۱۳۸۴: ۶۳). خدا نیز سایه دارد و شاه سایه خداست (همان: ۵۲). «السلطان ظل الله فی الارض» (غزالی، ۱۳۱۷: ۳۹).

در محور جانشینی و استعاری، شاه برابری‌کننده با خدا یا جانشین او است و رعیت در جایگاه فروتر، عنوان بنده می‌گیرد. در این میانه صفت‌هایی که مخصوص خدای یگانه است به شاه تعلق می‌گیرد. اتصاف خداوند سابق‌الانعام (۱) برای حاکم، جالب‌توجه است: چه جرم دید خداوند سابق‌الانعام/ که بنده در نظر خویش خوار می‌دارد؟ (سعدی، ۱۳۸۴: ۷۳). البته باید در نظر داشت که خداوند[1] به معنای صاحب و حاکم نیز به کار می‌رفته‌است؛ اما آنچه

1 . xwaday

اهمیت دارد، پیوند زبان با فرهنگ و تاریخ است. تشبیهات پنهانی نیز میان کعبه و درگاه شاه وجود دارند (همان‌جا). این مصراع: هرچه رود بر سرم، چون تو پسندی رواست، یادآور آیه ۲۱۶ از سوره بقره است: عسی أن تکرهوا شیئاً و هو خیرٌ لکم. همچنین «حکم، خداوند راست» یادآور آیه إن الحکم الا لله (انعام/ ۵۷). در بخشی از متن از سوی ذوالنون گفته می‌شود: اگر من خدای را چنان پرستیدمی که تو سلطان را، از جمله صدّیقان بودمی (سعدی، ۱۳۸۴: ۸۰)؛ اما علیرغم این مقام خداگونه، رویکرد دیگری نیز در متون آشکار می‌شود و آن مقاومتی است که در برابر او صورت می‌پذیرد. نمونه‌هایی از نمایش «خلاف رأی سلطان رای جستن» در ادامه ذکر می‌شود.

۲-۱-۱-۱- نام‌دهی به سلطان

در *گلستان* چندین بار از استعاره چوپان (یا پاسبان) برای شاه استفاده شده‌است. خویشکاری چوپان نگاهبانی و خدمت و امنیت است و ناظر به حدیث «کلکم راع و کلکم مسؤول عن رعیته» تمام شما شبانید و تمام شما مسؤول زیردستان باشید (دیلمی، ۱۳۷۷: ۴۳۲)؛ اما گرگ، شکاف میان وعده و عمل و نمودی است از شاه جورپیشه و نام‌دهی جدیدی از سوی متن: نکند جورپیشه سلطانی/ که نیاید ز گرگ چوپانی (سعدی، ۱۳۸۴: ۶۴).

۲-۱-۱-۲- بدگویی از مغول

ازجمله مقاومت‌هایی که بر زبان شاه و قدرت او رخ می‌دهد، بدگویی از مغول است. سعدی، ابوبکربن‌سعد زنگی را می‌ستاید که با تغییر روش، یعنی دادن باج و خراج، شیراز را، برخلاف شهرهای دیگر از فتنه مغول، پاس داشته و مأمن فضلا شده‌است: «به روزگار تو ایام دست فتنه ببست» (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۶۳)؛ ولی درعین‌حال مخالفت‌هایی هم با اقدامات ابوبکر درباب مغول دارد بابت اینکه لشکری به قصد کمک به هلاکو برای فتح بغداد فرستاد و در پی آن سعدی «در آن قصیده معروف عربی خود در رثای خلیفه و ویرانی بغداد از مغولان نکوهش کرد. سعدی از مغولان متنفر بود ولی در آن شرایط بحرانی صلح ناپایدار، انتقاد از مغولان پسند دربار نبود تا بهانه‌ای دست دشمن نیفتد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۹۹)؛ چراکه حساسیت به دلیل گرو بودن محمدشاه نوه اتابک سعد چندین برابر است و نامیدن مغول با عناوینی چون فتنه (یأجوج و مأجوج) به مذاق شاه خوش نمی‌آید. علاوه بر این، یکی از واژگان متداولی که متن برای نام بردن از مغولان به شیوه مجاز جزءوکل به‌کار می‌برد، تتری است. تتار یا تاتار نام

یکی از قبایل مغول است که وحشی و زردپوست و ساکن آسیای شمالی بودند. پس از تسلط یافتن چنگیز بر ایشان نام این طایفه بر همه قبایل زردپوست زیر فرمان چنگیز اطلاق شده و در آغاز حمله مغول نام عمومی مغولان بوده‌است (سعدی، ۱۳۸۴: ۳۳۶).

در متن، شاهی از گدایی که مال بی‌کران اندوخته بود، پول طلب می‌کند و گدا به عذر و بهانه می‌گوید: کجا باشد دست همت به مال چون من گدایی آلوده کردن که جوجو به گدایی فراهم آورده‌ام! گفت: غم نیست که به تتری می‌دهم. الخبیثات للخبیثین. گر آب چاه نصرانی نه پاک است/ جهود مرده می‌شویی چه باک است؟ (همان: ۱۱۶-۱۱۷). در جایگاه تمثیل، مغول را با جهود مرده یکی می‌داند. از آنجایی که یهودان به اقلیت منفور جامعه تعلق دارند و مرده نیز ناپاک است و در صورت لمس آن، غسل واجب است، مغولان را در فروترین و نجس‌ترین جایگاه قرار می‌دهد. سپس با بیتی عربی، مضمون را تقویت می‌کند: قالوا عَجینُ الکِلْسِ لَیْسَ بِطاهِر/ قُلْنا نَسُدُّ بِه شُقوقَ المَبرَز (همان‌جا). معنای بیت چنین است: گفتند خمیر آهک پاک نیست. گفتیم چه باک؟ با آن شکاف مستراح را مسدود می‌کنیم. در اینجا نیز از تشبیه ضمنی مغولان به شکاف‌های مستراح باکی ندارد. متن با قدرت‌گرفتن مغولان همسو نیست و در تصاویر و تمثیل و تشبیهات می‌توان این انزجار از قدرت جدید را دریافت؛ با توجه به اینکه اگر این سخنان اگر به گوش اصحاب مغول برسد، ممکن است موجب قتل شاه شود. نمونه‌ای دیگر در بیت زیر که تتر را در خسّت نفس هم‌درجه با مخنث می‌داند:

ور تتر بکشد آن مخنث را تتری را عوض نباید کشت (همان: ۱۱۴)

تنکابنی در *قصص‌العلما* داستانی درباره رابطه سعدی و خواجه نصیرالدین طوسی آورده که تقویت‌کننده تقابل سعدی با مغولان است. «خواجه از مذهب او پرسید، گفت شیعه‌ام. خواجه فرمود اگر شیعه هستی، چرا خلفا را مدح گفتی؟ گفت از روی تقیه بود. خواجه گفت پس از کشته‌شدن خلیفه عباسی از که تقیه کردی که او را رثا گفتی و قصیده آسمان را حق بود گر خون ببارد بر زمین/ در عزای ملک مستعصم امیرالمومنین» (۱۳۶۴: ۲۱۱). استادانی چون شمیسا و مدرس رضوی این داستان را جعلی می‌دانند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۷۰۴)، به این دلیل که در کتب قدیم نیامده و دیگر آنکه خواجه نصیر در ۶۷۲ در بغداد درگذشت و سعدی در ۶۹۲ در شیراز؛ اما نکته درخور توجه این است که در نظریه‌ای که عرضه کرده‌ایم، اتفاقاً همین نوشته‌های حاشیه‌ای اهمیت ویژه دارند و اثبات جعلی بودنشان، در دلالت‌هایی

که به همراه دارند تغییری ایجاد نمی‌کند؛ در جوامع استبدادزده این نوشته‌ها چون عناوین رسمی و سفارشی ندارند و قرار نیست بر مقامی عرضه گردند، ارزش فراوانی دارند.

در این حکایت چند دلالت نهفته است. یکی اینکه ادبیات در جایگاه عنصر گفتمان‌ساز به‌قدری اهمیت داشته که این مسأله که سعدی مخالف‌خوانی کرده، دهان‌به‌دهان چرخیده و به صورت داستانی منتشر شده‌است؛ دیگر اینکه تأکیدی است بر دست‌داشتن خواجه نصیر در براندازی خلافت بغداد (۲)؛ چراکه او در این داستان در جناح مخالف سعدی و در نتیجه مخالف خلیفه قرار داده شده‌است. نکته مهم دیگر این است که ارزش‌های دوران تغییر کرده و دیگر ستودن خلیفه، کار پسندیده‌ای نیست؛ و ای بسا خطرآفرین نیز باشد، زیرا دیگر قدرت انتقال پیدا کرده‌است. در دورانی که آزادی بیان این‌همه محدود و ستودن خلیفه پیشین تا بدین حد خطرناک است، می‌توان حساسیت‌های تاختن بر قدرت‌های مسلط را دریافت. بااین‌حال برخی محققان خلافِ این را برداشت کرده‌اند: در سعدی دیانت به شکل آرام و مجزا از امور سیاسی باقی می‌ماند [...] گویی با شاهدبازی و معاشرت با ارکان دولت و حتی ستایش مغولان بی‌ایمان که خلافت عباسی را از بین برده‌اند، منافاتی ندارد (دشتی، ۱۳۴۴: ۱۸۵).

می‌توان یکی از گفتمان‌ها در میان روشنفکران آن زمان را ضدیت با مغول دانست. مؤلف *تجارب السلف*، خلیفه را با هلاکو رویاروی می‌سازد: «خلیفه در حضرت پادشاه جهان هولاکوخان بایستاد، فرمود که به او بگویی که تو چه مردی و چه عقل و تدبیری داری که نه لشکر جمع کردی تا جهت تو جنگ کنند و نه با ما به طریق انقیاد و تلطف درآمدی همچنان‌که دیگر ملوک، عاقلان زر و نقره و جواهر از برای مساعدت دوستان و دفع دشمنان دارند و تو هیچکدام نکردی» (نخجوانی، ۱۳۱۳: ۳۵۷) و به نوعی او را از زبان هلاکو مورد بازخواست قرار می‌دهد و خشم زمانه و دریغ برای سقوط بغداد را به نمایش می‌گذارد. مؤلف *تاریخ گزیده*، خلیفه را شهید می‌نامد و مغولان را لایق دوزخ جاودان می‌داند (مستوفی، ۱۳۶۴: ۳۶۹). در *جامع‌التواریخ*، شیوه وصف فرار کردن جلال‌الدین از رود سند جالب‌توجه است؛ از او با عنوان سلطان یاد می‌شود و با نام‌دهی و استعاره و به‌طورکلی شیوه وصف به گونه‌ای روایت می‌گردد که گویی متن با تکنیک سینمایی نمای نزدیک[1] سلطان را در مرکز و چون قهرمانی بازنمود می‌کند و چنگیز را در حاشیه قرار می‌دهد که با دیدن رشادت‌های جلال‌الدین، مدهوش می‌شود: «سلطان جنگ‌های مردانه می‌کرد [...] بر اسبی آسوده نشست

1 . Close Up

و بر لشکر مغول حمله کرد و ایشان را بازپس نشاند، [...] چون برق از آب بگذشت و شمشیر را در آب پاک کرد. چنگیزخان از غایت تعجب دست بر دهان نهاد و او را با پسران می‌نمود و می‌گفت که از آن پدر باید که چنین آید پسر» (همدانی، ۱۳۷۳: ۵۲۷).

۲-۱-۲-نهادهای صوفیه

از مهمترین عناصر قدرت در زمانه سعدی سازوبرگ‌های دینی، آموزشی و فرهنگی بود. سازوبرگ سرکوبگر دولت با خشونت کار می‌کند؛ اما سازوبرگ ایدئولوژیک با صوفی و زاهد و معلم در خانقاه و مسجد و مدرسه اعمال می‌شود. البته هر دوی این سازوبرگ‌ها، علی‌رغم ظاهر تفکیک‌شده، در یک راستا با هم کار می‌کنند و وحدت در عین کثرت به شمار می‌آیند. نهادهای آموزش لیاقت، دروس غیردینی را کفر می‌دانستند:

سعدی بشوی لوح دل از نقش غیر او علمی که ره به حق ننماید جهالت است

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵۴)

بهتر آن است که به منظور بیان چکیده‌ای از عقاید صوفیان در این زمینه، به باب «اثبات العلم» *کشف‌المحجوب* ارجاع داده شود که یکی از کتب مرجع تصوف در ادب عرفانی فارسی است؛ نمونه‌هایی از این جملات: «آموختن جمله علوم بر مردم فریضه نه، چون علم نجوم و طب [...] خدای عزّوجلّ ذمّ کرد آنان را که علوم بی‌منفعت آموزند؛ لقوله تعالی: و یعلمون ما یَضُرُّهم و لا ینفَعُهم (هجویری، ۱۳۹۲: ۲۱). در واقع، آنان سایر گفتمان‌ها را به سکوت وامی‌دارند.

در این نهادها ایدئولوژی‌های اشاعره رواج می‌یابد؛ از جمله اینکه خدا خالق افعال بندگان است و بنده فقط آن را کسب می‌کند و از خود اختیاری ندارد و به تبع آن همخوانی این دست اندیشه‌ها با توکل و جبر در تصوف، سکوتی را پدیدار می‌کند که در جایگاه نشانه‌های کمال ستایش می‌شود و در نهایت با گزاره‌هایی همچون السعیدُ من سعد فی بطن امِّه و الشقی من شَقِیَ فی بطن امّه (فروزانفر، ۱۳۸۱: ۱۴۰) و: بخت و دولت به کاردانی نیست/ جز به تأیید آسمانی نیست (سعدی، ۱۳۸۴: ۸۴)، اطاعت مردم حاصل می‌شود.

گلستان نسبت به درویشان رویکرد دوگانه‌ای دارد: آنجا که به زیان قدرت بالاتر و سرکوبی علیه اوست؛ و آنجا که خود نهادی از قدرت است و مقاومت در برابر آن صورت می‌گیرد. شمار معتنابهی از حکایات *گلستان* به متصوفه تعلق دارد، حتی در بابی که به سیرت پادشاهان اختصاص داده شده است. در اغلب این حکایات، درویشان و صاحبدلان و پیران در جایگاه و شأن برتر و تفکر اعلای جامعه قرار داده می‌شوند. سکوت دلالتمند شاهان در مقابل جسارت

دراویش، خواننده را به قدرتی دوسویه رهنمون می‌شود که هر دو سو در این معامله سود می‌برند. از سویی شاه به صوفیه قدرت می‌دهد و از دیگر سو، این صوفیه هستند که قدرت را همچون انگشتری به دست شاهان می‌کنند و با دیکته‌کردن و رواج ایدئولوژی‌های صوفیانه به مردم، آنان را مطیع هژمونی حاکم می‌سازند؛ با به جریان انداختن باورهایی چون «لیس فی الامکان احسن من ما کان» (محقق، ۱۳۳۹: ۲۲۱)؛ سعدی گاهی علیه این انفعال می‌تازد و باکی ندارد از اینکه برخی صوفیان را دغل‌کار بنامد: «برو شیر درنده باش ای دغل/ میندار خود را چو روباه شل» (۱۳۷۵: ۸۸). شاهان در این میانه سود می‌برند و برای ادامه این روند با مشروعیت بخشیدن و رسمی کردن جایگاه صوفیان و معاف داشتن آنان از پرداخت خراج و تخصیص مستمری، به خواسته‌های آنان تن درمی‌دهند و امکان فعالیت آزادانه را در اختیارشان می‌نهند. استعاره گوسفند و پاسبان برای درویش و شاه دلالتمند است؛ نظام باید در خدمت ایدئولوژی باشد. پادشه پاسبان درویش است/ گرچه نعمت به فر دولت اوست//گوسفند از برای چوپان نیست/ بلکه چوپان برای خدمت اوست (سعدی، ۱۳۸۴: ۸۰). درویش تأویل خواب شاه را می‌داند و به اسرار درون واقف است. «یکی از ملوک خراسان خواب محمود سبکتگین را دید که جز چشمانش تمام بدنش خاک شده و ریخته بود. همه درماندند جز درویش که گفت: هنوز نگران است که ملکش با دگران است» (همان: ۵۹). درواقع با این تعبیر شاهان را نسبت به درویشان در رتبه‌ای پایین‌تر می‌داند و از طرفی، درویش به رگ خواب شاهان دسترسی دارد. در بخشی از *شیرازنامه* به نامه‌ای اشاره شده که در سال ۶۲۲ اتابک ابوبکر از قلعه‌ای که زندان او بود، به یکی از شیخ‌الشیوخان شیراز، سندالعارفین مودود زرکوب، می‌فرستد و استمداد همت می‌نماید و جوابیه‌ای نیز دریافت می‌دارد که شامل نسخه‌ای از دعاست که روزی باید چندهزار بار جمله‌ای را تکرار نماید (زرکوب شیرازی، ۱۳۵۰: ۵۸-۵۹). این موضوع، فارغ از صحت داشتن یا نداشتن، می‌تواند نمایانگر رابطه‌ای باشد که میان شاه و صوفی برقرار بود؛ دیالوگی که نتیجه‌اش قدرت است و درخواست برای دعا یا همت به منظور آزادی از زندانی که به دلیل خواهش سلطنت گرفتارش شده.

بنا به همراهی صوفی با شاه، مردم اعتراضی به سلطه بیداد نمی‌کنند و نویسندگان از سکوت و انفعال پادشاه در مقابل بی‌پروایی درویش می‌نویسند و این شکست نمادین، التیامی است بر جراحت اجتماعی؛ از جمله دعای درویش در حق شاه این‌گونه است: «خدایا جانش بستان[...] دعای خیر است تو را و جمله مسلمانان را» (سعدی، ۱۳۸۴: ۶۷). درحکایتی

دیگر شاه می‌پرسد: «از عبادت‌ها کدام فاضل‌تر؟ تو را خواب نیمروز که تا در آن یک نفس خلق را نیازاری» (همان: ۷۰). این موضوع که شاه از درویش طلب دعا یا نصیحت می‌کند، نیز تأکیدی است بر اینکه صوفیان مشروعیت خویش را از عوام می‌گرفتند که حتی قدرت سرکوبگر نیز در مقابل آن زانو می‌زند: «درویشی مجرد به گوشه صحرایی نشسته بود. یکی از پادشاهان بر او بگذشت، درویش سر برنیاورد و التفاتی نکرد[...] ملک گفت چیزی از من بخواه. گفت می‌خواهم که دیگر زحمت من ندهی» (همان: ۸۰).

در دیباچه علی‌ابن احمدبن ابی‌بکر بر کلیات سعدی (۷۳۴ ق) حکایتی راجع به او آمده که بی‌شباهت به این نوع رفتارها نیست؛ با این تفاوت که سلطان آن حکایت، شخص اباقاخان است:

«شمس‌الدین و علاءالدین (جوینی) چون وی (سعدی) را از دور بدیدند، فی‌الحال از اسب پیاده شدند و بوسه بر دست و پای شیخ نهادند و. [...] اباقاخان شیخ را به حضور خود طلبید و وی را گفت مرا پندی ده. سعدی گفت: از این دنیا به آخرت چیزی نتوان برد مگر ثواب و عقاب، اکنون تو مخیّری. اباقاخان گفت: این معنی به شعر تقریر کن. شیخ در حال گفت: شهی که حفظ رعیت نگاه می‌دارد/ حلال باد خراجش که مزد چوپان است/ وگر نه راعی خلق است، زهر مارش باد/ که هر چه می‌خورد او، جزیه مسلمان است. اباقاخان بگریست و چند نوبت پرسید که راعی‌ام یا نه؟ و هر نوبت شیخ جواب می‌داد که اگر راعیی بیت اول تو را کفایت والاّ، بیت آخر» (به نقل از مقدمه جوینی، ۱۳۸۷: ۱/ ۶۰-۶۱).

۲-۱-۲-۱-درویش، دالّی خالی از مدلول

اگر بر سر این موضوع توافق داشته باشیم که هر قدرتی، سازوکاری ویژه را در جامعه بازنمایی و اجرا می‌کند و «شبکه‌هایی که در این‌گونه سامان‌ها وجود دارد، نظم و انسجام خاص خود را دنبال می‌کنند» (فوکو، ۱۳۸۷: ۲۷)، با توجه به نظریه مقاومت، «سوژه در این میانه نیرویی توخالی و انفعالی محض نیست و مقاومت‌های متکثری را اعمال می‌کند» (همان، ۱۳۸۶: ۱۱۱-۱۱۲). متون به‌مثابه سوژه در اینجا نقش جامعه را بازی می‌کنند و می‌توان زیستِ دو گروه ناظمان و بی‌نظمان را در آنها یافت که در حال تعامل یا مبارزه هستند. متن، گاه بر آنها می‌تازد گاهی نیز همراه با بی‌نظمان، سرکشی می‌کند، مفهوم نظم صاحبان نفوذ را به چالش می‌کشد؛ به سخن دیگر، در برخی کنش‌ها، صاحبان نظم، خود برهم‌زنندگان آن به شمار می‌آیند و در متن با طنز یا با عتاب مورد انتقاد واقع می‌شوند. اگر متن با گفتمان رایج که گفتمان نظم فرض شده، کشمکش آغاز کند، به این معنی است که آن نظم را عین بی‌نظمی می‌شمارد، یا خواهان نظمی جدید با پایه‌های ایدئولوژیک نوینی است.

بنا بر حکایات *گلستان*، دسته درویشان از ناظمان اصلی این دوران هستند؛ در مقابل آنان، می‌توان به طایفه رندان اشاره کرد. طایفه رندان به انکار درویشی به‌در آمدند (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۰۵). پارسا را بس این‌قدر زندان/ که بود هم‌طویله رندان (همان: ۱۴۰). در این مثال‌ها، رند در سویه منفی، غلط و سرکش قرار می‌گیرد و این‌گونه می‌نماید که تهدیدی علیه نظم و به تبع آن علیه قدرت به شمار می‌رود.

در متن *گلستان*، ناظمان رفته‌رفته مفهومی شناور می‌یابند، بدین‌ترتیب، متن دچار تعارض می‌شود و به تناقض‌گویی می‌انجامد و لذا شکاف و سکوتی ایجاد می‌شود که باید در جست‌وجوی پاسخی برای آن بود. صوفیان، آن‌گونه که صداهای رسمی از آنان می‌گویند، معتمَد نیستند؛ بلکه در میانه آنان گروهی جدید روییده‌اند که به‌ظاهر نام درویش و صوفی و عابد و عارف را یدک می‌کشند، اما دال‌هایی خالی از مدلولند و درواقع به دال دیگری اشاره دارند: به عبارت دیگر، درویش به دالی تبدیل می‌شود که مدلولش رند است. «در صورت درویشان، نه بر صفت ایشان» (همان: ۱۶۲). متن این‌گونه به نام‌دهی این دال‌های بدون مدلول می‌پردازد: «هرزه‌گردی بی‌نماز، پریشان و پراکنده‌خاطر؛ طبل بلندبانگ در باطن هیچ؛ روی طمع به خلق، هواپرست، هوسباز که روزها به شب آرد در بند شهوت و شب‌ها روز کند در خواب غفلت، رند است، اگر چه در عباست» (همان: ۱۰۷). در اینجا عبا نیز دالی خالی از مدلول است. اتفاقاً بلندترین حکایت *گلستان* نیز اوج این تعارض‌های شناور را به نمایش می‌گذارد و به ویژگی‌های رندان درویش‌نما اشاره می‌کند. متن که خود را در زمره طرفدار توانگران می‌نمایاند، اذعان می‌دارد که هر فقری در زمره «الفقر فخری» قرار نمی‌گیرد: «که اشارت خواجه، علیه‌السلام، به فقرِ طایفه‌ای است که مرد میدان رضایند و تسلیم تیر قضا، نه اینان که خرقه ابرار پوشند و لقمه ادرار فروشند». «ید سفلی در برابر ید علیا» (همان: ۱۶۳)؛ «گدای شوخ مبذر، اخوان الشیاطین» (همان: ۱۶۴).

متن در سطح استعاری، برای صوفیان ناتراشیده نام‌دهی می‌کند و آنها را هم‌ردیف پست‌ترین حیوانات قرار می‌دهد: گاو آلوده، خر، سگ که در نجاست پست‌ترین درجات را در دین اسلام داراست (همان: ۸۸). بدین ترتیب، طیفی ناخالص از درویشان -که در سطحی ژرف‌تر دزدانِ مدلول درویشی نیز هستند- در متن ادبی رخ می‌نماید و نظم موجود به چالش کشیده می‌شود و نظم جدیدی را سازماندهی می‌کند که به پذیرش این چندچهره بودن در این طبقه منجر می‌شود: نظر نکنی در بستان که بیدمشک (درویشان) است و

چوب خشک (درویش‌نمایان)؟ همچنین در زمره توانگران، شاکرند و کفور و در حلقه درویشان، صابرند و ضجور (همان: ۱۶۷).

در *تاریخ جهانگشا* نیز آشفتگی اوضاع را می‌توان از رویدادی مشابه دریافت که افرادی با ادعای درویشی، در جست‌وجوی قدرت‌اند؛ از جمله خروج تارابی. در سال ۶۶۳ در نزدیکی بخارا از دیه تاراب مردی محمود نام، صانع غربال، خروج کرد و از طریق دعوی پری‌داری و شفای بیماران، عوام‌الناس را دور خود جمع کرده بود. او با ریاکاری مردم را به خود معتقد کرده، دعوی طی‌الارضی داشت (جوینی، ۱۳۸۷: ۱۹۴/۱)؛ یا نویسندگانی چون ابن‌جوزی بر صوفیه خرده می‌گرفتند که بر مال حرام تکیه زده‌اند (ابن جوزی، ۱۳۶۸: ۱۴۵). در موارد این‌چنینی، میان متن ادبی و تاریخی تفاوتی به چشم نمی‌خورد، بلکه هر یک تکمله‌ای است بر دیگری. چنان‌که در تعریف رولان بارت از متن می‌خوانیم که «متن نوعی بافت حاصل از حکایت‌هاست که از کانون‌های فرهنگی بی‌شمار اخذ شده‌اند» (۱۳۷۳: ۳۸۰).

از مصداق‌های مقاومت متن در برابر زاهدان و صوفیان می‌توان به حکایاتی چون کنیزک چینی (سعدی، ۱۳۸۴: ۲۱۸)، پسر کاشغری نحوخوان (همان: ۵۰۲)، قاضی همدان و نعلبند (همان: ۵۱۴)، داستان بدکاره اسکندرنانی (همان: ۲۷۰)، یا کهن‌پیر جفت‌جوی (همان: ۵۵۲) و عشق میان دو جنس و سر و سرّ داشتن با شاهدان و پسرانی بغایت اعتدال و نهایت جمال (همان: ۱۴۱) و مانند آن اشاره کرد که به مذاق عابدان و متصوفه خوش نمی‌آید. شاید یکی از دلایلی که مؤلف *شیرازنامه*، سعدی را در زمره صوفیان قرار نمی‌دهد، این دست مقاومت‌های سعدی در برابر آنان باشد؛ درمقابل، آن بخش از حکایات صوفی‌منشانه سعدی، مؤلف *هزارمزار* را بر آن داشته که او را «از افاضل صوفیه بود» بداند که «حظی وافر در آداب داشت» (جنید شیرازی، ۱۳۶۴: ۴۷۷).

با توجه به قدرت عابدان در آن دوران، برای آسایش آنها، وجه کفاف تعیین شده بود. در متن، حکایتی با این مضمون داریم که از این گفتمان حمایت شده‌است: غم فرزند و برگ و جامه و قوت/ بازت آرد ز سیر در ملکوت (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۰۰)؛ اما برخلاف این همسویی، بلافاصله در حکایت‌های بعدی، این مسأله به چالش کشیده می‌شود و از زبان وزیر فیلسوف جهاندیده می‌گوید: علما را زر بده تا دیگر بخوانند و زهاد را چیزی مده تا زاهد بمانند: (همان‌جا). حال با توجه به کشمکشی که میان این حکایات متوالی دیده می‌شود، توجه به زبان و ویژگی‌های صوری متن مشخص می‌کند که با کدام‌یک همسو است. شاه دستور می‌دهد که وجه کفاف بر زاهدان تعیین کنند تا در بند اخراجات نباشند. حکایت پیرنگی ساده دارد، شامل دو شخصیت:

شاه و عابد؛ اما پیرنگ در داستان دوم، پیچیده‌تر است. شخص اصلی شخصیتی پویا دارد که با تغییر وضعیت، او نیز دگرگونه می‌شود. سیر داستان از نقطه‌ای آغاز می‌شود و سپس به گره‌افکنی و اوج و گره‌گشایی می‌رسد. زاهدی از متعبدان شام در بیشه‌ای زندگی و از برگ درختان تناول می‌کند. یکی از شاهان به زیارت او می‌رود و به اصرار او را به سرابستان خاص ملِک می‌برد. کنیزکان و غلمان در خدمت اویند. متن وصفی چون بهشت از وضعیت جدید ارائه می‌دهد. این داستان شامل شخصیت‌های فرعی است: وزیر کاردان و کنیزک و غلام. همچنین عناصر مکان و توصیف در داستان به چشم می‌خورد. از لحاظ کمّی، در حکایت اول تعداد سطرها کمتر از هشت است؛ اما حکایت بعدی (همان: ۱۰۰) شامل ۳۵ سطر است. حکایت دوم پیرنگ پیچیده‌تری دارد. گوینده حکایت اول راوی متن است که بر لزوم رفاه عابد صحه می‌گذارد؛ اما در حکایت دوم از زبان وزیر این سخن گفته می‌شود که «زهاد را چیزی مده تا زاهد بمانند» (همان‌جا). در پاسخ این پرسش که متن با این سخن وزیر همسو است یا نه؟ باید به صفاتی که به وزیر داده می‌شود توجه کرد: وزیری فیلسوف و جهاندیده. فیلسوف چرایی وقایع عالم را می‌داند و جهاندیده بر حسب تجربه انسان‌شناس نیز هست؛ پس در اقناع و پذیرش خواننده تأثیر دارد.

در جایگاه تبیین اوضاع اجتماعی آن دوران، بر این معنی صحه می‌گذارد که عابدانی که در کنج عبادت بودند، حال راهی دربار شده‌اند. زاهدی پیش روی ما قرار دارد که دیگر از معنایش تهی است: تا مرا هست و دیگرم باید/ گر نخوانند زاهدم، شاید. «آنکه زاهد است نمی‌ستاند و آن که می‌ستاند زاهد نیست» (همان: ۱۰۲-۱۰۳).

۲-۲- صداهای خاموش

تاریخ‌نگاری رسمی درباب توصیف توده مردم اغماض بسیار کرده و به شکل غریبی حتی از ذکر آن نیز احتراز جسته‌است. با خواندن متون ادبی درمی‌یابیم که نمی‌توان با اطمینان خاطر، تمام گزارش‌های تاریخی را پذیرفت. از این روی، صداهای خاموش را می‌توان از پس صداهای غالب و کشمکش‌های موجود میان آنها بیرون کشید و به گوش رساند.

بس گرسنه خفت و کس ندانست که کیست بس جان به لب آمد که بر او کس نگریست (همان: ۷۰)

۲-۲-۱- رعیت

در باب سیرت پادشاهان (همان: ۷۵) حکایتی جلب‌توجه می‌کند: پادشاهی مرضی داشت و درمانش زهره آدمی بود و اتفاقاً پسر دهقانی، صفات مورد نظر حکمای یونان را داشت. پدر و مادر آن پسر را راضی کردند و قاضی نیز فتوی داد که: خون یکی از آحاد رعیت ریختن سلامت نفس پادشاه را رواست. این حکایت از این جهت دلالتمند تواند بود که گویای مالکیت شاه بر زندگانی خلق است، همچون خدا، حتی خانواده نیز فرزند را در پیشگاهش قربانی می‌کند و قاضی نیز، هم‌راستای با قدرت برتر، عدالت را عرضه می‌کند و همگان همدست هم به شمار می‌روند چراکه طبق خواست قدرت زهره‌شان ترکیده شده‌است. شاهانی همچون ضحاک، افتخارات و فتوحاتشان را روی برگه‌های تاریخ ثبت می‌کنند اما پشت اوراق آنها خون طبقات فرودست جامعه در تاریکی تاریخ فرو رفته‌است. در *تاریخ رشیدی*، عمّال حکومت آنچنان بی‌رحمانه با مالیات‌دهندگان معامله کرده بودند که حتی غازان‌خان نیز سران لشکر را جمع می‌کند و به آنان بابت سخت‌گیری بیش‌ازاندازه هشدار می‌دهد: «من جانب رعیت تازیک نمی‌دارم؛ اگر مصلحت است که تا همه را غارت کنم بر این کار از من قادرتر کسی نیست. به‌اتفاق بغارتیم [...] باید که شما اندیشه کنید که چون بر رعایا زیادتی کنید و کاه و تخم ایشان و غله‌ها بخورانید، من‌بعد چه خواهید کرد و آنچه شما ایشان را از زن و بچه می‌زنید و می‌رنجانید اندیشه باید کرد که زنان و فرزندان ما نزد ما چگونه عزیزند و جگرگوشه، از آن ایشان هم چنین باشند و ایشان نیز آدمیاند چون ما [...] چه بزرگی و مردانگی حاصل آید از رعیتِ خود رنجانیدن الاّ آنکه شومی بزه آن برسد؟» (دوغلات، ۱۳۸۳: ۱۰۴۴). البته ادامه می‌دهد که باید رعیت ایل از یاغی پیدا باشد و رعیت ایل که تن به غارت دهد؛ و این خود راهی است برای سرمایه‌گذاری و تحصیل عواید و غارت اما با ظاهری فریبنده. درعین‌حال، این سخنرانی که در *تاریخ رشیدی* با اصطلاحات فقها پیوند خورده، در کتب دیگر کمی عریان‌تر بازگو شده‌است؛ ازجمله در کتاب *ارشادالزراعه*:

«اگر مصلحت باشد بیایید تا همه را غارت کنیم و هیچ‌چیز را از امتعه بدیشان نگذاریم، اما به شرط آنکه دیگر علوفه و مرسوم نطلبید و اگر بعد از این نوع التماس را از من کند، او را در حال به سیاست رسانم. ترتیب و جمعیت و جمیع مصالح ما و شما و آبادانی از سعی و کار رعایا باشد و از زراعت و کار تجارت. و چون ایشان را غارت کنیم، آن زمان این‌چنین توقعات از که توان کرد؟ و شما اندیشه کنید که اگر گاو و تخم از رعایا بستانیم و غلات ایشان را بخورانیم، ایشان

را به‌ضرورت ترک زراعت باید کرد. بعد از آن که ترک زراعت کنند و محصول نباشد شما چه خواهید کرد؟» (قراگوزلو، ۱۳۸۸: ۱۶۶).

خواجه نظام‌الملک دادن هر نوع آزادی به رعیت را برای هیبت پادشاهان زیان‌آور می‌داند زیرا به سرکشی خواهد انجامید. امام محمد غزالی طغیان را، حتی بر حکومت غیرعادل، روا نمی‌دارد (باسورث، ۱۳۷۸: ۴۸). ابن‌تیمیه که در جوانی -نزدیک‌تر از سعدی- شاهد هجوم مغولان بوده‌است، به تأکید می‌گوید: «حتی اگر کسی از سلاطین بیدادگر حاکم شود، بهتر از آن است که هیچ‌کس حاکم نباشد و شصت سال با حاکم ظالم به‌سربردن، بهتر از یک شب بدون حاکم» سرکردن است (عنایت، ۱۳۶۵: ۳۳). «[رعیت] باید که از پادشاه و لشکر بترسند، ترسیدنی تمام» (بیهقی، ۱۳۷۳: ۱۵۵/۱).

۲-۲-۱-۱- مقاومت رعیت علیه شاه

با شناخت مسائل ایدئولوژیکی، می‌توان آسیب‌شناسی اجتماعی را در شکست‌های سیاسی تبیین کرد. باورهایی که قصد کنترل طبقه رعیت را دارد، اما این طبقه گاهی از همان سازوکار رایج قدرت بهره می‌برد تا طبقه بالاتر را تسلیم کند، بنابراین نه تنها بندگان بلکه پیشوایان را نیز تأدیب می‌کند. یکی از این ابزارها، ترساندن شاه از مفاهیمی چون روز جزاست که بسامد آن در حکایات *گلستان* شایان بررسی است:

پادشاهی به کشتن بی‌گناهی فرمان داد. گفت: ای پادشاه به خشمی که تو را بر من است آزار خود مجوی. گفت: به چه معنی؟ گفت: از برای آن که این عقوبت بر من به یک نفَس برآید و بزهِ آن جاوید برتو ماند.

پنداشت ستمگر که جفا بر ما کرد در گردن او بماند و بر ما بگذشت

ملک را نصیحت او سودمند آمد و از سر خون او برخاست (سعدی، ۱۳۸۴: ۸۰-۸۱).

۲-۲-۲-کنیزان و غلامان

و راکباتُ نیاقاً فی هوادجها لم یلتفتن الی من غاص فی الکُثُبِ (همان: ۱۶۷)

این گروه که در جامعه هیچ جایگاهی برای دیده و شنیده شدن ندارند، در متون ادبی از آنان یاد می‌شود. اما از آنجا که متون ادبی مجموعه چندصدایی هستند از اقلیت‌ها و قشرهای ضعیف، در آثار سعدی نیز به حکایاتی بر می‌خوریم که این گروه را مانند کالا می‌نمایاند که از خود اختیاری ندارند، خریده می‌شوند، می‌توان آنها را بخشید و به‌عنوان ابزار جنسی از آنها بهره‌برداری کرد. این شیءوارگی را از گزینش واژگان می‌توان دریافت: نیم‌خورده که

تقلیل‌دهنده موصوف خود است به خوردنی: «یکی را از ملوک کنیزکی چینی آورده بودند. خواست تا در حالت مستی با وی جمع شود. دختر ممانعت کرد. ملک در خشم رفت و او را به سیاهی بخشید... کنیزک، سیاه را بخش که نیم‌خورده او هم او را شاید» (همان: ۸۴ و ۸۵).

اما گاهی در متن واسازی رخ می‌دهد. دوگانه بردگان که در پیش‌فرض ذهنی جامعه، فروترین و خداوندان که برترین مرتبه را دارند، دچار وارونگی می‌شود: «پارسایی بر یکی از خداوندان نعمت گذر کرد که بنده‌ای را دست و پای بسته عقوبت همی‌کرد. گفت ای پسر، همچو تو مخلوقی را خدای، عزّوجلّ، اسیر حکم تو گردانیده‌است و تو را بر وی فضیلت نهاده» (همان: ۱۶۰)، تا اینجا همسو با گفتمان رایج جامعه است و متن به‌ظاهر بر آن صحه می‌گذارد، اما بلافاصله آن را به چالش می‌کشد و صدایی می‌شود برای این طبقه فرودست: چندین جفا بر وی مپسند شاید که فردای قیامت به از تو باشد و شرمساری بری (همان‌جا).

۲-۲-۳- اقلیت‌های دینی

این گروه‌ها در متون به دلیل طرد شدن از سوی فرهنگ مسلط به عنوان دیگری در سویه منفی، نادرست، شیطانی و سرکش قرار می‌گیرند و نه تنها مجالِ گفتار را از دست می‌دهند، بلکه با وجوه سلبی و توسط گفتمان رسمی بازنمایی می‌شوند. آنها تهدیدی علیه قدرت به شمار می‌روند و درعین‌حال تصویری هستند از نفوذهای جاری در جامعه. اینان به‌طوکلی نام ملاحده می‌گیرند که متن نیز با آنها در مقابله است: لعنهم الله علی حده (همان: ۱۲۹) و آنها را در سکوت وامی‌گذارد، چنان‌که از زبان یکی از عالمان معتبر به ترک مناظره با آنها توصیه می‌شود: «علم من قرآن است و حدیث و گفتار مشایخ و او بدین‌ها معتقد نیست و نمی‌شنود؛ مرا به شنیدن کفر او چه حاجت؟» (همان‌جا)، مناظره را، اگرچه حاوی استدلالی باشد، ترک می‌کند و طرف مقابل را در سکوت فرومی‌گذارد. آن کس که به قرآن و خبر زو نرهی/ آن است جوابش که جوابش ندهی (همان‌جا). در این حکایت، احتمالاً مراد از ملاحده یکی از اهل کتاب باشد. ساختار یک امر مناقشه‌پذیر، هم از آنچه غایب است (امر مسکوت) ناشی می‌شود و هم به همان میزان از آنچه حاضر است (امر بیان‌شده). هدف متن عبارت است از واسازی (یا قرائت نشانه‌گرایانه متن) به منظور آشکار کردن ساخت‌وکار امر مناقشه‌پذیر، تا از این طریق رابطه متن با اوضاع تاریخی تعیین شود (استوری، ۱۳۹۷: ۸۰). مسیحیان و یهودیان با توجه به بافتار اسلامی دوران سعدی، دیگری به حساب می‌آیند و توجه به واژگان منسوب به آنها،

رویکرد متن را علی‌رغم به سکوت واداشتن آنان، آشکار می‌کند. برای اشاره به مسیحیان، ناپاکی آب چاه نصرانی اختیار شده‌است و تقیید جهود به صفت مرده، خشم نهفته اجتماعی را بازمی‌نمایاند. گر آب چاه نصرانی نه پاک است/ جهود مرده می‌شویی، چه باک است؟ (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۱۶)؛ بدی در یهودان ذاتی است و متن نیز معمولاً ذات را بر تربیت ارجح می‌داند، بنابراین امید تغییر در آنان نیست: ور آستانه سیمین به میخ زر بندد/ گمان مبر که یهودی شریف خواهد شد (همان: ۱۱۹). همسایه جهود داشتن، مانع خرید خانه می‌شود: خانه‌ای را که چون تو همسایه‌ست/ ده درم سیم کم‌عیار ارزد (همان: ۱۳۰).

۲-۲-۴- زنان «چیستند»؟

در نقل قول‌های رسمی بازمانده، زنان به موضوعی تقلیل می‌یابند که نویسندگان تنها از شیوه‌های به تابعیت درآوردن آنان سخن می‌رانند. سیمون دوبوار در *جنس دوم* به نقل از به‌بل می‌گوید: زن و طبقه رنجبر، هر دو مورد ستم قرار گرفته‌اند (۱۳۸۰: ۱۰۲). براساس متون، انفعال زن در زبان و به تبع آن در جهان نمود می‌یابد، تا جایگاه دارایی‌های مردان پایین کشیده و میان آنان مبادله می‌شوند. در میان مغولان، این دارایی پس از مرگ به ارث می‌رسد، چنان‌که از ماجرای کرکوز و مرگ پدرش در *تاریخ جهانگشا* درمی‌یابیم (جوینی، ۱۳۸۷: ۲/ ۱۶۰-۱۶۱). اگر بخواهیم با توجه به اصطلاحات پست‌مدرنیستی و تکثرگرایی این مسأله را روشن کنیم، زنان در تاریخ، جزو پاره‌روایت‌ها بودند و در حوزه کلان‌روایت جایی نداشتند؛ در متون ادبی، شاهد میدان‌دادن به پاره‌روایت‌ها علیه روایت اصلی هستیم.

شیءانگاشته‌شدگی وصفی است که از زن در متن *گلستان* می‌توان عرضه کرد. «در میان فرایندها، جملات کنشی مستلزم وجود دو مشارک است: کنشگر و کنش‌پذیر» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۶)؛ زن، در اساس، ابژه‌ای کنش‌پذیر و منفعل است نه سوژه‌ای کنشگر؛ برایش تصمیم گرفته می‌شود و در ساختار جمله معمولاً نقش مفعول را داراست یا نقش مسندالیه یا متمم. نقش فاعلی ندارد، جز در مواردی اندک که در این موارد نیز با فعل ربطی یا لازم همراه می‌شوند مانند نشستن و گفتن و آه کشیدن که بیانگر رکود و بی‌تأثیری است؛ به سخن دیگر، جملات توصیفی هستند و نه کنشی؛ دل‌آزرده به کنجی نشست و نفسی سرد برآورد، گریان همی‌گفت (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۵۲)؛ جور و جفا می‌دید؛ رنج و عنا می‌کشید (همان: ۱۵۱).

در جمله‌هایی با فعل زن‌کردن یا گرفتن یا زن دادن یا زن‌خواستن نیز همیشه فاعل مرد است و دوسویه نیست. پیری حکایت کند که دختری خواسته بودم (همان: ۱۵۰)؛ دخترک را به کفشدوزی داد (همان: ۱۰۶)؛ عقد نکاحش بستند (همان: ۱۵۱)؛ (ش ضمیر مفعولی است)؛ چو درج گوهرش از چشم همگنان بنهفت (ش ضمیر مفعولی) (همان: ۱۵۳) صید من شد [که ضمیر محذوف «او» ژرف‌ساخت مفعولی را می‌پذیرد]؛ تنها در موارد بسیار معدودی نقش فاعلی را دارا است برای فعل متعدی که مورد اول، فاعل بر روی شیئی است و خدمت به مردی می‌کند: پیرزن صندلش همی‌مالید (همان: ۱۵۰- ۱۵۱). فاعلیت او در مورد دوم در نظام مردسالار پذیرفته نیست و شوخ‌دیده و سرکش نامیده می‌شود: پیرمردی دختری جوان را به عقد خود درمی‌آورد و به دلیل اختلاف سن، ناسازگاری پیش می‌آید. درنهایت زن جوان که هنگام ازدواج قربانی شده بود، چون به انتخاب خود نبود، بار دیگر با گزینش جدایی، قربانی باورهای زمان می‌شود: «این شوخ‌دیده خان‌ومان من برُفت»، حال‌آنکه متن گواهی به ناعادلانه بودن این باور می‌دهد: گناه دختر نیست (همان: ۱۵۳).

از زنان تنها انتظار زیبایی می‌رود و نه کاردانی؛ مشورت با زنان تباه است (همان: ۱۷۹) و بنابراین اگر زیبا نباشد، با ضریری عقد نکاحش می‌بندند (همان: ۱۰۷) و اگر پیر شوند، به لحاظ مادی و معنوی سودی ندارند: بس قامت خوش که زیر چادر باشد/ چون باز کنی مادر مادر باشد (همان: ۱۷۷)؛ اما برای مردان عکس این رخ می‌دهد: توان شناخت به یک روز در شمایل مرد/ که تا کجاش رسیده‌ست پایگاه علوم (همان: ۱۷۷). در مقابل، زنان از آموزش محروم بوده‌اند: «ایشان را باید از خواندن و نوشتن منع کرد و هنرهایی که از زنان محمود بود بیاموخت» (طوسی، ۱۳۵۶: ۲۲۹ـ ۲۳۰). حال‌آنکه پسر باید مرد بودن را یاد بگیرد و اگر در محیط خانه پرورش یابد از ایفای نقش مردانه ناتوان می‌ماند (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۷۹: ۱۰۹). همان‌گونه که اجتماع از سطوح مختلف طبقاتی و قشری تشکیل شده‌است، زبان هم به گونه‌هایی اجتماعی تقسیم شده‌است (همان: ۱۱۷). زن ایرانی همواره برای قرارگرفتن در سایه این استیلای اقتصادی، اجتماعی تربیت می‌شود (همان: ۱۱۹). چنان‌که درباره آخرین اتابک فارس این موضوع رخ داد، یعنی ابش‌خاتون که زمانی که به جهت وحدت منافع به عقد منگوتیمور از فرزندان هلاکو درآمد، دیگر پس از آن حکمای فارس همگی امرای مغول بودند. بنابراین، زیربنای ازدواج نیز در چارچوب مناسبات قدرت معنا پیدا می‌کرد.

آنه‌ماری شیمل در کتاب *ابعاد عرفانی اسلام* بـه نقـش زنـان در تصـوف پرداختـه و ازجملـه بـه نکته‌های زبانی آن توجه کرده‌است. به‌عنوان نمونه واژه جوانمرد یا فتی را نشان‌دهنده ایـن مـی‌دانـد که ایده‌آل صوفیه همیشه یک مرد است، یک مرد جوان باتقوا (Schimmel, 1975: 426). چنـان‌کـه در *گلستان* نیز این واژه برای عرفا به‌کار برده شده‌است: جوانمرد که بخورد و بدهد بـه از عابـدی کـه نخورد و بنهد (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۸۰). همچنین اطلاق مردان راه و غیره جالب‌توجه است. مـردان راه خدای (همان: ۸۷)، نیم مـرد خـدای (همـان: ۱۰۷). نمونـه دیگـری کـه شـیمل اشـاره مـی‌کنـد بنات‌النعش است: دختران بر روی تخت یـا دختـران مـرده؛ همچنـین جملـه سـنایی را مثـال می‌زند که گفته‌است یک زن باایمان بهتر از هزار مرد شـرور اسـت (Schimmel, 1975: 427). نیز باید در نظر داشت که مرد به معنای انسان نیز به‌کار برده می‌شده‌است. چنـان‌کـه در زبـان انگلیسی man و در زبان یونانی نیز مرد و مردم یکسـانند: ἄνθρωπος. در زبـان انگلیسـی بـه این رخداد زبانی-فرهنگی معادل پدرسالاری[1] گفته می‌شود.

نقل قول بایزید بسطامی درباره فاطمه همسر احمـد خضـرویه شـاهدی دیگـر اسـت: در عمرم یک زن و یک مرد دیدم و آن زن فاطمه نیشابوری بود. از هیچ مقام وی را خبر نکردم که آن چیز وی را عیان نبود (جامی، ۱۳۳۷: ۶۲۰)؛ یا این قول او در *تذکرة‌الاولیا*: هرکه خواهـد مردی بیند در لباس زنان، گو در فاطمه نگر (عطـار، ۱۳۸۲: ۳۴۹). در واقـع ایـن رفتـار، نـوعی دوگانگی را در خود نهفته دارد؛ در لایه بیرونی، این تشـویق صـوفیه بـرای ارتقـای زنـان در گفتمان اصلی ستودنی است، اما اینکه یک زن باید مانند یک مـرد در راه خـدا گـام بـردارد، نتیجه می‌شود که او را در این مرتبه نمی‌توان یک زن نامید، بلکه او باید از جنسـیت پسـت خود عبور کند. همچنین بحث‌های آزادانه و بدون برقع او با بایزید نیز معروف بـود. تـا روزی که بایزید ملاحظه کرد که دست‌های او با حنا آرایش شده، از آن زمان بـه بعـد مکالمـه آزاد متوقف شد، چراکه جنسیت او بروز یافت، درحالی‌که توجه به زن در تصوف، بر اصـل پنهـان ساختن زنانگی و غیبت جنسیت و نشانه‌های آن استوار است.

۲-۲-۴-۱-رواج ازدواج با پیرمردان

سیمون دوبوار به نقل از لوی استروس می‌گوید: رابطه متقابلی که ازدواج را پـی مـی‌نهـد بـین مردان و زنان برقرار نشده، بلکه با استفاده از زنان که فقط موضـوع اصـلی ازدواج هسـتند بـین مردان برقرار شده‌است (۱۳۸۰: ۱۲۴). در متون ادبی می‌توان از ستم‌هایی پرده برگرفت که بـین

1 . Patriarchy

یک طیف جنسیتی علیه دیگر گروه شده‌است؛ حال‌آنکه در متون رسمی و سیاست مـدُن، ایـن ستم با نظر به توافق عقل سلیم، موضوعاتی عادی و طبیعی می‌نموده‌است. شماری از حکایـات *گلستان* به مسأله رواج ازدواج دختـران جـوان بـا پیرمـردان مـی‌پـردازد و مشـکلاتی را بـازگو می‌کند که میان آنان رخ می‌دهد: «پیری حکایت کنـد کـه دختـری خواسـته بـودم» از زبـان دختر می‌خوانیم که از قابله‌اش نقل می‌کند: «زن جوان را اگـر تیـری در پهلـو نشـیند بـه کـه پیری» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۵۰). متن، بی‌پرده سخن می‌گوید؛ پیر، ابژه‌ای را می‌خواهد، امـا در طـی داستان‌ها، ابژه در متن با ابراز رنجی که این ازدواج بر او تحمیـل مـی‌کنـد، تـا سـوژگی پـیش می‌رود. برای نمونه: زن کز بر مرد بی رضا برخیـزد/ بـس فتنـه و جنـگ از آن سـرا برخیـزد؛// پیری که ز جای خویش نتواند خاست/ الاّ به عصا، کی‌اش عصا برخیزد (همان: ۱۵۱).

پیرمردی را گفتند چرا زن نکنی؟ گفت با پیرزنانم عیشی نباشد. گفتنـد جـوانی بخـواه، چـون مکنت داری. گفت مرا که پیرم با پیرزنان الفت نیست پس او را که جوان باشد با مـن کـه پیـرم چه دوستی صورت بندد؟

پر هفطائله جونی می‌کند عُشغِ مُقری و خَو بِنی چِشِ رَوشت (همان: ۱۵۳)

شنیده‌ام که در این روزها کهن‌پیری، خیال بست به پیرانه‌سر که گیرد جفت [...] پـس از خلافـت و شنعت گناه دختر نیست[...] (همـان: ۱۵۳). متن نیز بر این بی‌عـدالتی مـی‌تـازد و از زبـان زنـانی اعتراض می‌کند که پیرمردان را به‌عنوان شوی برای آنها برمی‌گزیـده‌انـد. پاسـخ بـه ایـن پرسـش واضح است که آیا در متون رسمی تاریخی، زاویه دیدها واسازی می‌شوند و آیا ابـژه‌هـا بـه سـوژه تبدیل می‌شوند؟

۲-۲-۴-۲-زن در برابر مرد

واژه‌ها را از نظر جنسیتی می‌توان به دو نـوع مردانـه و زنانـه و هرکـدام را بـه دو گونـه صـریح و ضمنی تقسیم نمود. یکی از نشانه‌های فرودست‌انگاری زبانی زنان، نحوه اشاره بـه ایـن مسـأله در میان عبارات و واژگان جنسیت‌زده است. داده‌های مورد نظر به دو گروه بـا دلالـت‌هـای صـریح و ضمنی تقسیم می‌شوند (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۵۵)؛ مثـل سـبزه مزابـل (طوسـی، ۱۳۵۶: ۲۲۱) کـه به‌طورضمنی اشاره به زن دارد. واژه زن، با اینکه در مقوله‌های دستوری اسم اسـت، مـی‌توانـد بـه صورت صفت با بار منفی به کار رود: مرد بی‌مروت، زن است (سـعدی، ۱۳۸۴: ۱۸۴)؛ از ایـن دسـت تحقیر گاهی برای مقاصد زیبایی‌شناسی نیز بهره برده می‌شده‌است: نامردم اگر زنم سر از مهر تـو باز (سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۳۳). در این بیت، زنم ایهام تناسب دوگانه‌خـوانی دارد، اگرچـه معنـای سـر از

مهر کسی باززدن در نظر است اما در خوانش و در کنار واژه مرد، می‌تواند معنای زن را بـه ذهـن متبادر کند.

در عبارت ذیل، تقابلی که میان جبرئیل و میکائیل از طرفی و حفصه و زینب از سـویی دیگـر برقرار است، تقابل میان شأن آنها است از اوج معنویت تـا حضـیض مادیـت: «سیدالمرسـلین [...] وقتی چنین به جبرئیل و میکائیل پرداختی و دیگروقت با حفصـه و زینـب درسـاختی» (سـعدی، ۱۳۸۴: ۹۰). در حکایتی دیگر، می‌خوانیم: «درویش گفت: اگر خداوند تعالی مرا پسری بخشـد جـز این خرقه که پوشیده دارم هرچه در ملک من است، ایثار درویشان کنم» (همـان: ۱۸۵). اما در ایـن حکایت پسر خمر می‌خورد و خون می‌ریزد و پدر به بنـد کشـیده مـی‌شـود کـه بـه‌طورضـمنی، رویکرد متن در این بخش مخالف با این دیدگاه است.

تقابل میان جامه زنان و مردان در کنایات به چشم می‌خورد. اگر مردی جامه زن بپوشد، کنایه‌ای است حاوی تحقیر او و بالعکس، لباس مردان برای زنان تکریم آنـان را در پـی دارد: ای مردان بکوشید یا جامه زنان بپوشید (همان: ۲۱). چون دانستند که کار افتاد، براق حاجـب فرمود تا عورات نیز به لباس مردان پوشـــیده شـدند و حـرب را بسـیجیده گشـتند (جـوینی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۱۲). البته این سخن از آنجا ناشی می‌شود کـه در فقـه، جنـگ و جهـاد بـر زنـان واجب نیست؛ چنانچه بر کودک و مجنون و مریض و شـخص لنـگ (البخـاری، ۱۴۰۱: ۳/ ۲۲۱). این موارد از دید تبارشناسی فوکویی نیز شایان بررسی است. همچنین، نام‌دهی دیگـر بـرای زنان یعنی رمه نیز از جهت ارزش رابطه‌ای واژگـان، دلالـت‌گـر مفـاهیمی چـون دنبالـه‌رو و همچنین موجودی عاری از فردیت است؛ در مقابل شبان (مرد) کـه راهبـر اسـت و فـرد. در *جامع‌التواریخ* رشیدی، بهادر و تنی چند از یاران چنگیز، نزد او می‌آیند و مـی‌گوینـد: ماننـد زنان بی‌شوهر و گله بـی‌خداونـد و رمـه بـی‌شـبان مانـده‌ایـم (همـدانی، ۱۳۷۳: ۳۳۲)؛ زنـان را هم‌ردیف با گله و مردان را شبان در نظرمـی‌گیـرد. خواجـه نصـیرالدین در *اخـلاق ناصـری*، این‌چنین نصیحت می‌کند که «همچنان که شبان رمه گوسفند را بر وجه مصلحت بچراند، و به علف‌زار و آبشخور موافق برد [...]، مدبّر منزل نیـز [...] قیـام کنـد» (طوسـی، ۱۳۵۶: ۲۰۷)، و ترکیبات عطفی «شوهر و زن و والد و مولود و خادم و مخدوم و متموّل و مال» (همـان‌جـا) را کنار هم قرار می‌دهد و به‌طورضمنی، زن را در زمره مایملک مرد (متموّل) به شمار مـی‌آورد. نیز بر این عقیده است که «حقوق پدر روحانی‌تر است، و حقوق مادران جسمانی‌تـر» (همـان: ۲۳۹). آنچه اهمیت دارد، مسأله روابط بین تفکر و فرهنگ است و اینکه نظـام‌هـای خـاص و

پیوندهای درونی‌اش که باید با آنها سروکار داشته باشد، تعریف شود (فوکو، ۱۳۸۹: ۱۱۳). بدین منظور، می‌توان به کتب فقهی نیز مراجعه کرد. در *لمعه* شهید ثانی در باب گزینش زن از سوی مرد، زن را کالا می‌نامد و مرد را خریدار: «و یَجُوزُ النَّظَرُ إلی وجهِ امرَأهٍ یریدُ نِکاحَها... فإنَّهُ مُستامٌ یأخُذُ بِأغلی ثَمَنٍ» جایز است که مرد نگاه به صورت زنی کند که قصد ازدواج با وی را دارد [...] زیرا زوج به منزله خریدار است که با گران‌ترین قیمت جنسی را خریداری می‌کند (شهید ثانی، ۱۳۸۸: ۱۷). این نمودهای زبانی، شواهدی هستند که تاریخ و اقشار اجتماعی و فرهنگ را بازمی‌نمایانند.

۳- نتیجه‌گیری

متون ادبی و غیرادبی در جایگاه سوژه‌هایی در قرن هفتم، برساخته‌شده مجادله بین دیدگاه‌های متعارض هستند و شکاف میان این تعارض‌ها، خود بیانگر گفتمان‌سازی جدید و همچنین بازبینی نسبت به طبقات جامعه است. توجه به این نکته نیز اهمیت دارد که *گلستان* در روزگاری نوشته شده که دوران گذار و عبور از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر است که به‌طورطبیعی موجب ایجاد شکاف و تغییر میان ارزش‌ها، گفتمان و طبقات خواهد شد. در این میان، مقاومتِ متونی از جمله *گلستان* در برابر شماری از گفتمان‌ها، گویای قدرت‌های جاری در جامعه است. ازجمله، ذکر سخنان سیاسی و انتقادی درمورد مغولان و تصمیمات شاه و همچنین مسائلی که به مذاق زاهدان و متشرعان یا متصوفه خوش نمی‌آمده، پیرو آن حساسیت‌هایی را برمی‌انگیخته‌است. بر این اساس، سویه‌های اصلی قدرت را در قرن هفتم می‌توان متشکل از سلاطین در جایگاه قدرت سرکوبگر و متصوفه و متشرعه با دارا بودن قدرت ایدئولوژیک در نظر گرفت، که صداهای خاموش‌شده مذهبی، جنسیتی و طبقاتی از میان آن برمی‌آیند. این دو گروه درعین‌حال در جریانی موازی با یکدیگر، به قوی‌کردن هژمونی حاکم و فرمانبردارتر کردن مردم می‌پردازند. درویشان که در حالت ایده‌آل، جایگاه روانکاوانِ موشکاف را بر عهده دارند و باید جمعیت‌خاطر و معزولی را به مشغولی ترجیح بدهند، تاجی نهانی از قدرت بر سر دارند و این موضوع تا جایی پیش می‌رود که تقابلی بنیادین میان قدرت درویشان در برابر نیازمندی پادشاهان بروز می‌یابد و دال‌ها، مدلول‌های جدیدی می‌یابند. نظم‌دهندگان جامعه و گفتار هژمونیک خود گروه بزرگی از بی‌نظمان را تشکیل می‌دهند؛ اما باید در پس‌زمینه این هرم، دایره‌ای را نیز در نظر گرفت که گروه‌های دیگری نیز در آن شبکه،

دست به کار کسب قدرت هستند؛ با کاربست چارچوب تحلیل گفتمان و رویکرد فوکویی بـرای تبیین روابط قدرتِ مسلط و گفتمان مغلوب و خرده‌گفتمان‌ها آشکار گردید که تاریخ، می‌توانـد در متون ادبی، روایت نوی را عرضه دارد. لایه‌های زیرین و دفن‌شده و اقلیـت‌هـا کـه در متـون رسمی خاموش مانده‌اند، به جلوه درمی‌آیند و اقلیت‌های مطـرود جامعـه کـه پـیش از ایـن تـا جایگاه ابژه‌های بی‌صدا تقلیل داده می‌شده‌اند، تبدیل به سوژه می‌شوند و این خـرده‌روایـت‌هـا حتی این قدرت را می‌یابند که در برابر کلان‌روایت‌ها دست به شورش بزنند و بـا بـه‌کـارگیری همان سازوکاری که به آنها نقش رعیت و طبقه فرودین مـی‌دهـد، بـه قـدرت‌نمـایی بپردازنـد؛ بااین‌حال، اقلیت‌های مذهبی همچنان در سکوت فرومی‌مانند. ملاحظه مـی‌شـود کـه مرزهـای میان متون تاریخی و ادبی کمرنگ می‌شوند و هریـک هـم‌راسـتا و هـم‌جهـت بـا دیگـری، بـه روشنگری و تکمیـل یکـدیگر مـی‌پردازنـد. حکایـاتی کـه در متـون تـاریخی و ادبـی و حتـی داستان‌های جعلی یا حاشیه‌ای یافـت مـی‌شـوند، هرکـدام گوشـه‌هـایی از واقعیـت را نمایـان می‌سازند و با یکدیگر هم‌پوشانی دارند.

پی‌نوشت

۱- برخی بر این عقیده‌اند که سابغ‌الانعام صحیح است با توجـه بـه آیـه «اسـبغ علـیکم نعمـه» (لقمان/۲۰)، برای توضیحات بیشتر نک. ذاکری، ۱۳۷۹: ۴۴.

۲- در کتاب *تجارب‌السلف* نیز، مؤلف میانجی‌گری خواجه نظـام نـزد هلاکـو بـرای نجـات جـان عزالدین عبدالحمیدبن ابی‌الحدید، شارح *نهج البلاغه* و برادرش را شـرح مـی‌دهـد کـه «پادشـاه بخندید و [...] در حال عاطفت بفرمود و هر دو را ببخشید» (نخجوانی، ۱۳۱۳: ۳۵۹).

منابع

ابن‌جوزی، ابوالفرج. ۱۳۶۸. *تلبیس ابلیس*، ترجمه ع. ذکاوتی قراگوزلو. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

احمدی، س. و نیکدار اصل، م.ح . ۱۳۹۱. «تحلیلی بر قشربندی اجتماعی در *گلستان*». *مجله تـاریخ ادبیات*، (۷۱/۳): ۵-۱۸.

استوری، ج. ۱۳۹۷. *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، ترجمه ح. پاینده. تهران: آگه.

بارت، ر. ۱۳۷۳. «مرگ نویسنده». ترجمه د. کریمی. هنر، (۲۵): ۳۷۷ـ۳۸۱.

باسورث، ا .ک. ۱۳۷۸. *تاریخ غزنویان*، ترجمه ح. انوشه. تهران: امیرکبیر.

البخاری، م. ۱۴۰۱. *صحیح البخاری*، ج۳. بیروت: دارالفکر.

بیهقی، ا. ۱۳۷۳. *تاریخ بیهقی*، به کوشش خ. رهبر. ج۱. تهران: مهتاب.
پاک‌نهاد جبروتی، م . ۱۳۷۹. «فرادستی و فرودستی در زبان». *مجموعه مقالات پنجمین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی دانشگاه علامه طباطبایی*، (۹۱): ۱۰۳-۱۲۵.
پاک‌نهاد جبروتی، م . ۱۳۸۱. *فرادستی و فرودستی در زبان (نابرابری جنسیتی در ایران)*، تهران: گام نو.
تنکابنی، م. ۱۳۶۴. *قصص العلما*، تهران: علمیه اسلامیه.
جامی، ع. ۱۳۳۷. *نفحات الانس من حضرات القدس*، تصحیح م. توحیدپور. تهران: کتابفروشی‌محمودی
جنید شیرازی، ع. ۱۳۶۴. *تذکره هزارمزار*، به تصحیح ن. وصال. شیراز: کتابخانه احمدی.
جوینی، ع. ۱۳۸۷. *تاریخ جهانگشا*، تصحیح م. قزوینی. ج۱و۲. تهران: هرمس.
دشتی، ع. ۱۳۴۴. *قلمرو سعدی*، تهران: امیرکبیر.
دیلمی، ح. ۱۳۷۷. *ارشاد القلوب*، ترجمه ع. رضایی. تهران: اسلامیه.
دوبوار، س. ۱۳۸۰. *جنس دوم*، ترجمه ق. صنعوی. تهران: توس.
دوغلات، م. ۱۳۸۳. *تاریخ رشیدی*، تصحیح ع. غفاری‌فرد. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
ذاکری، م. ۱۳۷۹. «بررسی چند واژه و ترکیب در دیوان سعدی». *نشر دانش*، ۱۷(۳): ۱۷-۲۴.
رضوانیان، ق. ۱۳۹۳. «تاریخ‌گرایی نو (بررسی کتاب تاریخ بیهقی در بوته نقد جدید)». *فصلنامه نقد ادبی*. ۷(۲۵): ۲۱۱-۲۳۰.
زرکوب شیرازی، ا. ۱۳۵۰. *شیرازنامه*. تصحیح ب. کریمی. تهران: کتابخانه‌های احمدی و معرفت شیرازی.
سعدی، م. ۱۳۷۵. *بوستان*. تصحیح غلامحسین یوسفی. بوستان. تهران: خوارزمی.
سعدی، م. ۱۳۸۴. *گلستان*. تصحیح غ.ح. یوسفی. تهران: خوارزمی.
سعدی، م . ۱۳۸۵. *کلیات*. تصحیح م.ع. فروغی. تهران: هرمس.
شمیسا، س . ۱۳۹۳. «سکوت سعدی». *با قافله شوق (ارجنامه دکتر محمدعلی موحد)*، ویرایش م. طاهری خسروشاهی. تهران: ستوده. ۶۹۷-۷۱۱.
شهیدثانی، ز. ۱۳۸۸. *اللمعه الدمشقیه*، ترجمه ع. زراعت. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری دانش‌پذیر.
طوسی، ن. ۱۳۵۶. *اخلاق ناصری*، تصحیح م. مینوی و ع. حیدری. تهران: خوارزمی.
صهبا، ف. ۱۳۹۰. *تاریخ بیهقی در بوته نقد جدید: نگاهی به تاریخ بیهقی بر مبنای نظریه تاریخ‌گرایی نوین*. قم: فارس الحجاز.
عطار نیشابوری، ف. ۱۳۸۲. *تذکره‌الاولیا*، ویراسته م. استعلامی. تهران: زوار.
عنایت، ح. ۱۳۶۵. *اندیشه سیاسی در اسلام معاصر*، ترجمه ب. خرمشاهی. تهران: خوارزمی.
غزالی، م. ۱۳۱۷. *نصیحه الملوک*، تصحیح ج. همایی. تهران: چاپخانه مجلس طهران.
فروزانفر، ب. ۱۳۸۱. *احادیث و قصص مثنوی*، تهران: امیرکبیر.

فرکلاف، ن. ۱۳۷۹. *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمه ف. شایسته‌پیران و دیگران. ویرایش م. نبوی و م. مهاجر. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، م. ۱۳۸۶. *اراده به دانستن*، ترجمه ن. سرخوش و ا جهاندیده. تهران: نی.

فوکو، م . ۱۳۸۷. *دانش و قدرت*، ترجمه م. ضیمران. تهران: هرمس.

فوکو، م . ۱۳۸۹. *نظم اشیاء: دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه ی. امامی. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

قراگوزلو، م. ۱۳۸۸. «نظریه انحطاط از منظر سعدی و ابن‌خلدون». *سعدی‌شناسی*، دفتر دوازدهم: ۱۵۹-۱۸۸.

کمالی‌راد، م. ۱۳۹۶. خوانش *گلستان* سعدی از منظر تاریخ‌گرایی نو، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان.

محقق، م. ۱۳۳۹. «قلمرو سعدی». *راهنمای کتاب*، ۱۱(۲): ۲۱۲-۲۲۵.

مستوفی قزوینی، ح. ۱۳۶۴. *تاریخ گزیده*، به کوشش ع. نوایی. تهران: امیرکبیر.

میرزا بابازاده فومشی، ب. و خجسته‌پور، آ. ۱۳۹۲. «ابهام‌زدایی از نقد نوپای تاریخ‌گرایی نو در ایران بانگاهی به پژوهش‌های انجام‌شده». *فصلنامه نقد ادبی*، (۲۲): ۷-۲۸.

میرزا بابازاده فومشی، ب. و خجسته‌پور، آ . ۱۳۹۴. «خوانش متفاوت متون کلاسیک فارسی در پرتو تاریخ‌گرایی نو»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال ۱۹(۶۳): ۱۶۱-۱۸۰.

میلانی، ع. ۱۳۸۷. *تجدد و تجددستیزی در ایران*. تهران: اختران.

نخجوانی، ه. ۱۳۱۳. *تجارب السلف*، تصحیح ع. اقبال. تهران: مطبعه فردین.

هجویری، ع.. ۱۳۹۲. *کشف‌المحجوب*، تصحیح م. عابدی. تهران: سروش.

همدانی، ر. ۱۳۷۳. *جامع‌التواریخ*، به تصحیح م. روشن و م. موسوی. تهران: البرز.

Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaiss ance Self-Fashioning***.** The University of Chicago.

Schimmel, A. 1975. *Mystical Dimension of Islam*, United States of America: The University of North Carolina Press.

Selden, R. 2014. *Practising Theory and Reading Literature: An Introduction*, New York: Routledge.

DOI:10.22124/naqd.2021.17424.2079
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.11.9

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۲۵۸-۲۳۵

نشانه ــ معناشناسی روایتی شطح‌گونه از کتاب معارف بهاءولد

صدیقه نصری [۱] محمدرضا نصر اصفهانی [۲*]

اسحق طغیانی اسفرجانی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

چکیده

دانش نشانه‌شناسی پس از طرح نظریات فردینان دوسوسور، از مهمترین کلیدهای تحلیل مباحث زبانی روایات و متون به حساب می‌آید. تحلیل‌های نشانه- معناشناسی در حوزه روایات ادبی، هنری و عرفانی و اساطیری نیز می‌کوشد تا مدلول‌ها و مفاهیم ذهنی و تجربیات عرفانی روایت‌گران را مورد بحث و تحلیل قرار دهد. روایت مکاشفه بهاءولد عارف بزرگ سده ششم هجری قمری و پدر و استاد بزرگترین شخصیت عرفانی منظومه‌های عارفانه، مولانا جلال‌الدین رومی، حکایت از آن دارد که سالک راه حق پس از قرار گرفتن در مقام جستجوگر خداوند می‌تواند به جلوه‌هایی از عالم غیب دست یابد که با بسط وجود و هویت انسانی او همراه است. مسأله بسط وجود به لحاظ نشانه-معناشناسی هم مفهومی است از فروریختن قالب‌های اولیه وجود سالک و هم صیرورت و شدن او را در جریانی وجودی و متافیزیکی همراه با بودنی در ساحت غیب تعیین می‌کند. پژوهش حاضر بیانگر این دستاورد است که مکاشفات عارفان، تنها تحولی در ساحت ذهنیت و مفاهیم زبانی نیست بلکه بیانگر تغییر وجود، بسط و سعه منِ عارفانه و شدن دوباره سالک نیز هست.

واژگان کلیدی: نشانه شناسی، معناشناسی، روایت، مکاشفه عرفانی، صیرورت و شدن عارفانه، بسط وجودی.

---

۱. دانشجوی دکتری ادبیات فارسی، گرایش حماسی دانشگاه اصفهان، ایران.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، ایران. (نویسنده مسؤول)
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، ایران.

* m.nasr@Ltr.ui.ac.ir

۱- مقدمه

امروزه محققان زبانشناس و صاحب‌نظران نشانه-معناشناسی گفتمان بر این باورند که بررسی نشانه‌ها، تنها از طریق تعامل آنها در بافت ارتباطی میسر است. این بدان معنا است که نشانه‌ها و دال‌های زبانی، همواره در حوزه اجتماعی و به هنگام ارتباط انسان‌ها با یکدیگر و با اشیاء رقم می‌خورد. به بیان دیگر معنا با صورت ذهنی متبادرشده از اشیاء و اشخاص همواره یکسان و منجمدشده نیست. معنا دیگر امری ثابت نیست و وجودی سیال و گریزپا است. درحقیقت زبان ادبی و به دنبال آن زبان ادبی مکاشفات عرفانی، بسی وسیع‌تر از زبان عموم انسان‌ها، استعاری و آمیخته به نشانه‌های مجازی است. مجاز در فرهنگ صدق و کذب‌پذیر گزاره، روی‌آوردن به نوعی زبان دروغ است که علم نشانه‌شناسی در ساحت ازلی خود به‌گونه‌ای جدی بدان می‌پردازد. به همین سبب در گزارش پاره‌ای از فرهنگ‌های علمی آمده‌است: «هر نشانه چیزی است که می‌تواند به صورت دلالتمند، جایگزین چیزی دیگر شود. ضرورتی ندارد که این چیز دیگر آن هنگام که نشانه‌ای به‌جای آن می‌نشیند، حتماً وجود داشته باشد یا عملاً در جایی موجود باشد. پس نشانه‌شناسی در اصل رشته‌ای است که به مطالعه هر آنچه که می‌تواند برای دروغ گفتن به‌کار رود، می‌پردازد. اگر چیزی را نتوان برای دروغ گفتن به‌کار برد، در مقابل برای گفتن حقیقت نیز نمی‌توان از آن استفاده کرد (راسموسن و دیگران، ۱۳۹۴: ۷۶۱). به بیان هرمنوتیکی دقیق، حقیقت و خطا در زبان ادبی-هنری با حقیقت و خطا در زبان فلسفی، حقوقی و گزارشی تفاوت دارد؛ یعنی رکن اساسی و پایه بنیادین زبان ادبی-هنری، استعاره یا مجاز است و صدق و کذب این گزاره‌ها شبیه آنچه سکاکی ادیب بزرگ اسلامی می‌گفت راجع به حقیقت ادعایی است و نه صدق و کذب ارجاعی مطابق با واقع یا عینیت خارجی.

از سوی دیگر، عامل فردی برای تحقق گفتمان امری ضروری است و این عامل از طریق جریانات حسی و در تعامل با اشخاص و اشیاءِ جهان بیرون به دریافت تجربه جدید می‌رسد. نشانه-معناشناسی زبان یکی از راه‌های جدید و سودمند برای شناخت متون عرفانی، به‌ویژه مکاشفات و شطحیات عارفانه است. تجارب عارفانه به دلیل آنکه حاصل ارتباط با امری قدسی و فرازمینی است، از گستره معنایی وسیع برخوردار است و تمام حواس عارف را درگیر خود می‌کند. جریانات ذهنی و حسی فعال‌شده در روح و روان در

ضمن مکاشفات، منجر به افزایش فشاره‌های ذهنی و عاطفی در متن است و درنتیجه به ایجاد فضایی تنشی در ذهن و متن می‌انجامد. این مسأله، موضوع بودن و هستی و حضور و تجربه زیستن را برجسته می‌کند. مکاشفات و شطحیات بهاءولد در کتاب *معارف* از چنین ویژگی خاصی برخوردار است و در آن همواره باید به معنای معنا و آنچه امروزه به زیرمتن و فرامتن معروف است توجه داشت. به عبارت بهتر معنا همیشه در نقصان است.

براساس مطالب گفته‌شده، در این تحقیق تلاش می‌شود به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱ـ کدام‌یک از نظام‌های نشانه-معناشناختی کنشی، بوشی و شوشی در این قطعه حکمفرما است؟

۲ـ فشاره عاطفی و گستره شناختی در این قطعه چگونه است؟

۳ـ کدام جریان‌های حسی-ادراکی در این قطعه بیشتر مورد توجه بوده‌است؟

۱-۱- پیشینه تحقیق

در تحلیل نشانه-معناشناسی روایت و متون ادبی، تحقیقاتی سودمند انجام شده‌است. ازجمله سیمور چتمن در کتاب *داستان و گفتمان* بحثی مفید در زمینه تحول شخصیت روایت به‌عنوان شوشگر ارائه می‌دهد. «واژه شوش از مصدر شدن به دست آمده‌است. شوش، یا توصیف‌کننده حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان‌کننده وصال عاملی با ابژه یا گونه‌ای ارزشی است. شوشگر کسی است که تحت تأثیر وضعیتی روحی، دچار تغییری در جسم خود می‌شود. مثلاً کسی که از ترس سرخ می‌شود شوشگر است زیرا ترس موجب سرخی روی او شده‌است» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹-۲۳). به نظر چتمن، از آنجا که شوشگر هم تعیین‌کننده موقعیت زمانی و هم تعیین‌کننده معنای روایی است، بنیاد روایات داستانی، ادبی و نیز هنری و عرفانی و اساطیری، حول شخصیت و شدن او در مراحل و موقعیت‌های مختلف شکل می‌گیرد. حمیدرضا شعیری (۱۳۸۵؛ ۱۳۹۵) نیز در باب نشانه-معناشناسی درکتاب‌های سودمندش سخن گفته‌است. همچنین مرتضی بابک معین (۱۳۹۴) در کتابش به چرخش نشانه‌شناسی به سوی دورنمای پدیدارشناسی از دیدگاه و نیز توضیح و شرح آراءِ اریک لاندوفسکی در باب مفاهیم حضور، تجربه زیسته، جریان ادراکی-حسی، ارتباط تن‌به‌تن، سرایت حسی و غیره می‌پردازد. شعیری و دیگران (۱۳۹۲)

در مقاله‌ای به بررسی انفصال سوژه از تجارب عادی و روزمره و تعامل او با جهان در ضمن تجربه ادراک باران پرداخته‌اند. از تحقیقات دیگر مرتبط با این موضوع، می‌توان به مقالات فریده داودی مقدم (۱۳۹۳) و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۲) اشاره کرد.

در زمینه نشانه-معناشناسی متون عرفانی، راضیه حجتی‌زاده و الهام سیدان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای به بررسی جریانات حسی-ادراکی در ضمن شطحیات عارفانه پرداخته‌اند. همچنین این دو محقق، در مقاله‌ای دیگر (۱۳۹۴) به بررسی حس دیداری و تأثیر آن در بروز دیگر جریانات حسی در مکاشفات نظر داشته‌اند. اما تاکنون تحقیقی به لحاظ نشانه معناشناسی گفتمان در مورد کتاب *معارف* بهاءولد انجام نشده‌است.

۲- مباحث نظری

از دیرباز محققان زبانشناس به بررسی زبان به‌عنوان یکی از مهمترین ابزارهای تعامل انسانی پرداخته‌اند. آنها در ابتدا زبان را تنها از حیث لغات و واژه‌ها مورد توجه قرار دادند. آنها لغات را بدون تعامل با یکدیگر و بدون توجه به سطوح فرهنگی و اجتماعی و حضور آنها در ناخودآگاه و در بافت ارتباطی و بافت متن در نظر می‌گرفتند. اما رفته‌رفته و با طرح اندیشه‌های جدیدتر، نگاه زبانشناسان به زبان متفاوت شد. آنها زبان را متشکل از نشانه‌هایی دانستند که معانی آن سیال است و با توجه به فرایند زمان و موقعیت از قطعیت ریاضی و منطقی برخوردار نیست.

علم نشانه‌شناسی دانشی جدید است که از شاخه‌های فلسفه زبان و دانش‌های مربوط به آن حاصل می‌شود. این شاخه معرفتی زبان، نخست با آراء و اندیشه‌های فردینان دو سوسور عالم زبانشناس سوئیسی وارد عرصه پژوهش شد. سوسور، برخلاف زبانشناسان پیش از خود که معنا را امری ثابت و جهان‌شمول می‌دانستند معتقد بود معنا نه امری ثابت بلکه امری قراردادی و تابع وضعیت اجتماعی و فرهنگی است. در نظر او زبان از نشانه‌ها تشکیل شده‌اند و هر نشانه شامل دو بخش است: یکی تصویر آوایی و دیگری مفهوم. او اولی را دال و دومی را مدلول نامید و رابطه بین این دو بخش را سیال و متحرک و پویا دانست. دال و مدلول تنها به‌واسطه رابطه ساختاری با یکدیگر تبدیل به نشانه می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت «نشانه‌شناسی علم مطالعه نظام‌مند همه عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت مشارکت دارند» که در پایان به

تولید معنا یا ذهنیت مسلط و شناور چندمؤلفه‌ای کمک می‌کنند. «به‌علاوه سوسور معتقد بود هر نشانه، معنای خود را به‌واسطه تفاوتی که با سایر نشانه‌ها در چارچوب زبان دارد به دست می‌آورد. همزمان با سوسور، چارلز سندرس پیرس زبانشناس آمریکایی، نشانه‌ها و رابطه آنها با شناخت و اندیشه انتزاعی را مورد بررسی قرار داد. او سه نشانه را از هم باز شناخت. این سه نشانه عبارت است از: شمایل، نماد و نمایه. شمایل نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد، نمایه نشانه‌ای است که رابطه آن با موضوع خود مبتنی بر سببیت و مجاورت مادی است و رابطه نماد با موضوع نیز مبتنی بر قرارداد است (Stout به نقل از مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۲۶-۳۳۲). یلمسلف، نشانه‌شناس دانمارکی، دو پلان بیان و محتوا را جایگزین دال و مدلول سوسور کرد و بر همین اساس نشانه‌شناسی با آراءِ ژولین آلژیرداس گریماس، زبانشناس و نشانه‌شناس فرانسوی به مرحله جدیدی وارد شد که تحت عنوان نشانه-معناشناسی مطرح است. این نوع نشانه‌شناسی در زمینه‌های مختلف ازجمله گفتمان مورد استفاده قرار می‌گیرد.

نشانه-معناشناسی گفتمان دانشی جدید است که در تکمیل نشانه‌شناسی ساختارگرا و کلاسیک مطرح شد. چنان‌که از عنوان آن پیدا است این دانش با سه عنصر گفتمان، نشانه و معنا سروکار دارد. گفتمان در ابتدا عبارت بود از عرضه منظم موضوعی معین در قالب نوشتار یا گفتار اما در زبانشناسی نوین معنای آن متفاوت است. امروزه بررسی گفتمانی بر اهمیت توصیف توانش ارتباطی انسان، توانایی او در ترکیب جمله‌ها، پیوندزدن آنها به موضوع گفتمان و بیان چیزی مناسب در زمانی مناسب تأکید دارد. درحقیقت توجه به فهم زبان در بافت ارتباطی کانون توجه محققان امروزی است. چنان‌که آستین و سرل کارکرد زبان را تنها بیان جمله‌های صادق یا کاذب نمی‌دانند بلکه زبان نوعی عمل است و به بیان مقاصد اشخاص و حالت‌های آن می‌پردازد (نک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۵۶- ۲۷۷). بدین ترتیب زبان از طریق استعمال فردی مورد توجه است و این بدان معنا است که نقش کارکردی گفتمان و حضور فردی برای تحقق عمل زبانی برجسته می‌شود. دراین‌حال با به‌کارگیری کنش فردی، زبان ما را به چیزی فراتر از آن سوق می‌دهد» (شعیری و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۰). فونتنی معتقد است گفتمان به لحاظ نشانه‌شناختی، به سطح گفتمانی معنا اشاره دارد که در تقابل با سطح روایی قرار می‌گیرد. گفتمان از طریق تعامل بین دو بعد صورت (که به بازنمایی جهان خارج اختصاص دارد) و بعد محتوا (که مربوط به ارزش‌های

انتزاعی است) در گفته متحقق می‌شود. در این معنا تمامی نمودهای زبانی را می‌توان گفتمان خواند (عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۸: ۱۶۳).

به نظرگریماس بین نشانه و معنا رابطه‌ای تعاملی برقرار است و معنا مرتبط با حضوری انسانی است. او نشانه‌شناسی را علمی معرفی کرد که به فرایند تولید معنا می‌پردازد. بر این اساس نشانه‌ها اموری منقطع و جداافتاده نیستند، بلکه باید با دیدگاهی گفتمانی به آنها نظر کرد. او با استفاده از مفهوم ایزوتوپ به این باور رسید که سطوح متوازن معنا در یک گفتمان همگن اما منفرد است. ایزوتوپ تداوم وجوه قرینه‌ای در یک متن است که دگرگونی‌های ایجادشده در آن نه تنها سبب از بین رفتن نمی‌گردد بلکه وجود آن را نیز مورد تأیید قرار می‌دهد. گریماس نشانه‌ها را نظامی می‌داند که در آن عواملی متعدد ازجمله فعالیت حسی-ادراکی، نیروهای بازدارنده و معین، ویژگی‌های فرهنگی، شرایط تنشی و جسمانه و... سبب ایجاد جریان نشانه ـ معنایی می‌شوند. این‌گونه نشانه‌ها کارکردی سیال یافتند و از ویژگی‌های پدیداری، هستی‌شناختی، انسان‌شناختی، تنشی، اگزیستانسیالیستی و حسی-ادراکی و... بهره‌مند گشتند. گریماس سطح زبان را برون ـ نشانه و سطح محتوا را درون-نشانه و حضور جسمی تخیلی و نه واقعی سوژه یعنی موضع‌گیری انتزاعی او را در ارتباط با این دو نشانه، جسم-نشانه یا جسمانه خواند. جسمانه، محل احساسات و ادراکات سوژه و نیز محل جابجایی مرزهای معنایی است (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۲). در اندیشه معناشناختی گریماس، معنا دیگر ثابت نیست بلکه ناقص و سیال و تعین‌ناپذیر است. ژاک فونتنی از نشانه‌شناسان مکتب پاریس در راستای رویکرد گریماس به نشانه‌ها و برای تکمیل آن، مدل تنشی را ارائه کرد. مربع نشانه‌شناسی گریماس مقوله‌ها را، اموری ثابت و تمامیت‌یافته معرفی می‌کند و رابطه واقعی میان امور حسی و ادراکات را در نظر نمی‌گیرد. در نظر فونتنی طرح‌واره‌های تنشی، فرایندهایی هستند که طی آن، امور معقول (معنا) از امور محسوس (ادراکات حسی) نشأت می‌گیرند. این طرح‌واره‌ها، گونه خاصی از گفتمان نیستند بلکه روابطی را بازنمایی می‌کنند که در هر نوع گفتمانی قابل بازیابی است (عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۸: ۱۵۶). در مدل تنشی، هر مقدار داده با ترکیب دو بعد تشکیل می‌شود: شدت و میزان (دامنه). دامنه با کمیت، تنوع و محدوده مکانی و زمانی پدیده‌ها، محدودیت و بسط، باز و بسته، متکثر و واحد، و شدت با کیفیت و هیجانات احساسی، شدت و ضعف، تند و کند، قوی و ضعیف، محک و آرام مطابقت دارد.

ممکن است افزایش گستره شناختی با افت فشاره عاطفی همراه باشد یا بالعکس. حتی می‌تواند گستره شناختی و فشاره عاطفی رابطه متقابل و مستقیم داشته باشند و با افزایش یکی دیگری نیز افزایش یابد.

گفتمان‌های ادبی-عرفانی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: «گفتمان کنشی بر اصل کنشگر کنش و اصل تصاحب ابژه ارزشی مبتنی است. گفتمان شوشی بر اصل حضور و رابطه حسی-ادراکی و عاطفی شوشگر با دنیا، با خود و دیگری بنا شده‌است. در گفتمان بوشی، موضوع بودن و نبودن، حضور و سلب حضور و تجربه زیستی مورد توجه است. در این میان، طرح‌واره‌های تنشی به صورتی سیال می‌توانند در نظام‌های مطرح‌شده جریان داشته باشند و خود نمی‌توانند نظام گفتمانی مستقلی باشند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴؛ همان، ۱۳۸۴: ۱۹۷). رفتار بوشی، ساحت انعکاس شناخت و صیرورت انسان است که ساحت جدیدی برای او می‌سازد و هویت بودن و خود بودن را در قالبی تازه و با توانایی‌هایی نو معرفی می‌کند (نک. تیلیش، ۱۳۷۵: ۸۶ـ۸۸؛ فروم، ۱۳۴۶: ۲۵- ۶۹).

در نظام شوشی، شوشگر عاملی است که حالت یا وضعیتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و غیره را از خود بروز می‌دهد. شوشگر با حالتی درونی مواجه است. اما شوشگزار که در تقابل با شوشگر است حالت یا وضعیتی را در درون او به وجود می‌آورد (امینی، ۱۳۹۳: ۶). «شوشگزار کسی است که موجب تحول یا ایجاد وضعیتی روحی در شوشگر می‌شود. به‌طورمثال وقتی کسی می‌گوید «دادم حالش را بگیرند»، حال‌گیری به دلیل مرتبط بودن با وضعیت روحی، امری شوشی است. در اینجا «من» شوش‌گزار، کسی است که حال‌گیری می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹-۲۳).

۳- نشانه‌معناشناسی روایتی از *معارف* بهاءولد

گفتمان عرفانی ازجمله مهمترین گفتمان‌هایی است که به دلیل غلبه عاطفه به‌ویژه در مکاشفات و شطحیات به لحاظ فرایند کنشی و نظام‌های شوشی و بوشی قابل بررسی هستند. در این گفتمان‌ها همه‌چیز غیرمنتظره و ناگهانی است و به دلیل حضور جریانات مختلف حسی-ادراکی و درآمیختن آنها با یکدیگر مورد توجه است.

بهاءولد پدر مولوی و از عارفان برجسته اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم هجری است. تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان شطحیات و مکاشفات او در کتاب *معارف* نشان

می‌دهد که جریان شوشی و بوشی و فرایند تنشی جریان‌هایی غالب در این اثر است که در پی تحول شوشگر و انفصال گفتمانی حاصل می‌شود. این جریان‌ها به‌ویژه به لحاظ ارتباط آن با جسمانه که محل تلاقی دنیای بیرون و درون است از اهمیت فراوانی برخوردار است و تحلیل آن رویکرد عارفانه بهاءولد و تغییر و تحولات او را همراه با شدت و ضعف فشاره عاطفی و گستره شناختی و دستیابی به تجربه حضور نشان می‌دهد.

در ادامه یکی از زیباترین و مهمترین مکاشفات شطح‌گونه بهاءولد را بررسی می‌کنیم. این مکاشفه، مربوط به تجلی خداوند در وجود نویسنده است و این موضوع بدان سبب است که کلیت اندیشه‌ها و باورهای بهاءولد را به‌طورموجز اما کامل و تحسین‌برانگیز در قالب مکاشفه در خود گنجانده‌است. این مکاشفه به شکل روایتی غریب همراه با حضور جریانات حسی-ادراکی مختلف و تحولات پی‌درپی شوشگر از طریق تصاویری که برخاسته از ادراک حضور خدا و تجربه زیسته بهاءولد است بیان شده‌است.

۳-۱- متن مکاشفه

«اهدنا الصراط المستقیم. گفتم: ای الله هر جزو مرا به انعامی به شهر خوشی و راحت برسان و هزار دروازه خوشی بر هر جزو من بگشای و راه راست آن باشد که به شهر خوشی رساند و راه کژ آن باشد که به شهر خوشی نرساند. همچنین دیدم که الله، مزه جمله خوبان را در من و اجزای من درخورانید، گویی جمله اجزای من در اجزای ایشان اندرآمیخت و شیر از هر جزو من روان شد و هر صورتی که مصور می‌شود از جمال و کمال و مزه و محبت و خوشی، گویی این همه از ذات الله در شش‌جهت من پدید می‌آید. چنانک کسی جامه آبگونی دارد و بر آن جامه نقش‌های گوناگون و صورت‌های مختلف و لون‌لون باشد، همچنان الله از خود صدهزار صورت می‌نماید در من از حس و دریافت او و صورت‌های باجمالان و خوبان و عشق‌های ایشان و موزونی‌ها و صورت عقلیات و حور و قصور و آب روان و عجایب‌های دیگر لا الی نهایه. نظر می‌کنم و این صورت‌ها را مشاهده می‌کنم که چندین جمال آراسته در من می‌نماید و هر صورتی که می‌خواهم می‌نمایدم و می‌بینم که این همه از اجزای من پدید می‌آید و الله را دیدم که صدهزار ریاحین و گل و گلستان و سمن زرد و سپید و یاسمن پدید می‌آورد و اجزای مرا گلزار گردانید و آنگاه آن همه را الله بیفشارد و گلاب گردانید و از بوی خوش وی حوران بهشت آفرید و اجزای مرا

با ایشان درسرشت. اکنون حقیقت نگاه کردم همه صورت‌های صورت، صورت میوه الله است. اکنون این همه راحت‌ها از الله به من می‌رسد در این جهان. اگر گویند تو الله را می‌بینی یا نمی‌بینی گویم که من به خود نبینم که لن ترانی؛ اما چو او بنماید چه کنم که نبینم» (بهاءولد، ۱۳۵۲: ۱).

قطعه فوق مکاشفه‌ای است که در قالب روایی و از زبان اول شخص بیان شده‌است. این قطعه با کنش و عمل بهاءولد آغاز می‌شود. این کنش، همان دعا یا درخواست ورود به صراط مستقیم است. کنش، امری برنامه‌ریزی‌شده برای رسیدن به هدفی است. در اینجا نیز بهاءولد به‌عنوان سالک راه حق، بر آن است تا با برنامه‌ریزی و مجاهده و از طریق تزکیه و تهذیب نفس به ادراک حقایق و رؤیت خداوند دست یابد. بدین ترتیب حقیقت ماجرای مکاشفه از طریق زاویه دید گزینشی که گونه‌ای شناختی است بیان می‌شود. «این زوایه دید، مبتنی است بر انتخاب برترین نمونه از وجوه یک چیز یا یک موقعیت. این زاویه دید، بهترین نمونه را نشانه رفته‌است و معرف وجوه دیگر است» (شعیری و دیگران، ۱۳۹۲: ۸۲). بهاءولد ماجرای مکاشفه خود را برای بیان برگزیده‌است تا از طریق آن خواننده را در جریان حسی-عاطفی خویش وارد کند. از طرف دیگر او رؤیت خداوند و استغراق در او را به‌عنوان وجهی که دیگر وجوه ارزشی را در بر گرفته، انتخاب کرده‌است. در نظر بهاءولد راه راست آن است که به شهر خوشی می‌رسد و راه کژ آن است که به شهر ناخوشی می‌رود. ورود در این راه، تنها به مجاهدت انسان میسر نمی‌شود بلکه منوط به لطف حق نیز هست. بدین ترتیب کنش در اینجا کامل نیست زیرا بر طبق عقیده بهاءولد در *معارف*، خواست رسیدن به شهر خوشی، خود توفیقی الهی است. بدین لحاظ کنش، همراه با موقعیت شوشی است. این بدان معنا است که تلاش کنشگر، امری است که حاصل لطف خدا است و زمانی که لطف خدا فرا رسدْ، تحولی روحی در شوشگر اتفاق می‌افتد که به معنای شوش و تغییر احوال دانی به حالات متعالی و الهی است. دراین‌حال کنش به شوش تغییر می‌یابد زیرا در این حالتْ این خدا است که به‌عنوان شوشگزارْ، شوشگر را بر امواج لطف خویش می‌برد. از آنجا که شوش، توصیف‌کننده حالتی است که عاملی در آن قرار دارد و یا موجب اتصال شوشگر با ابژه‌ای ارزشی می شود، توفیق خداوند و اتصال به او و رسیدن به ارزش‌ها، این قطعه را در نظامی شوشی جای می‌دهد. به‌علاوه روایات عرفانی به دلیل غلبه بعد احساسی به‌ویژه در مکاشفات و ورود زبان به ساحت

شطحیات متناقض‌نما، ساحتی هیجانی و عاطفی است و در بستر و زمینه‌ای شوشی شکل می‌گیرد.

شهر خوشی در این قطعه و به‌طورکلی در کتاب *معارف*، نقش انرژی انگیزشی را بازی می‌کند و به ایجاد انرژی‌های عاطفی دیگر، پویایی و سیالیت معنا و آغاز حرکت صعودی فشاره عاطفی کمک می‌کند.

در فرایند رخدادی شوشی، نظام‌های رخدادی آنقدر سریع و خارج از انتظار هستند که سوژه دچار حیرت می‌شود. دراین‌حال فاصله‌ای بین آنچه سوژه به‌سوی آن توجه داشته و آنچه به دست آورده‌است ایجاد می‌شود. در این روایت، سوژه پس از درخواست شهر خوشی، ناگاه و به‌طور غیرمنتظره در فضای تجلی حق یعنی فضایی برتر از «فضای حسی و امور مادی قرار می‌گیرد. فرایند گفتمانی حواس، حرکتی است که فرایند مستقل نشانه-معناشناختی را در پی دارد. به گفته فونتنی سوژه بلافاصله با ورود به فرایند حسی، از بایدهای زیستی رها می‌شود» (همان: ۶۵). این فضا جریان‌های حسی-دیداری، حسی-چشایی، حسی-لمسی و حسی-بویایی او را درگیر می‌کند. درحقیقت او دعایی می‌کند (جریان حسی ـ گویایی) که در آن امری ارزشی و کیفی یعنی ورود به صراط مستقیم نهفته‌است و پاسخی ارزشی از سوی منبعی فوق انسانی یعنی خدا می‌شنود. این پاسخ به شکل دیداری است و جریان حسی-دیداری را به جریانی مهم که شکل‌دهنده و موجد دیگر جریان‌های حسی-ادراکی است تبدیل می‌کند. به همین دلیل بلافاصله پس از دعا از فعل دیداری «دیدن» استفاده می‌کند. او می‌بیند که خداوند مزه جمله خوبان را در او درخورانید؛ گویی که اجزای او با اجزای ایشان درآمیخته شد و از هر جزو او شیر معرفت روان گشت. همان‌طور که ملاحظه می‌شود، جریان حسی-دیداری جریان حسی-چشایی را به همراه دارد که در واژه مزه که یکی از پراستعمال‌ترین واژها در *معارف* است نمود می‌یابد. بلافاصله بعد از اینکه بهاءولد مزه خوبان را می‌چشد، جریان حسی-لامسه‌ای شکل می‌گیرد که درآمیختن اجزای بهاءولد با اجزای خوبان نشانه آن است. بدین ترتیب از ابتدای ماجرا جریانات حسی درهم می‌آمیزند. گفته می‌شود که عارف از طریق حس باطنی قادر به ادراک حقایق است. بر طبق نظر بهاءولد از طریق مجاهده و ذکر حق، حواس ظاهری و حسی سالک گسترش می‌یابد و قوت می‌گیرد (۱۳۵۲: ۱۸۰). به عبارت

بهتر قدرت روح بر جسم می‌زند و چشم را بینا، گوش را شنوا، حس لامسه و چشایی را تقویت می‌کند و فراتر از سطح معمول انسان‌های عادی قرار می‌دهد.

در نظر بهاءولد، فربهی روح، موجب فربهی جسم است (همان: ۷۹) که البته فربهی در اینجا به معنای لذت و خوشی است. موقعیت تنشی تجلی حق (که از لوازم جریان‌های شوشی است) جسم و روح بهاءولد را درگیر می‌کند. شوشگر، تحت‌تأثیر فشاره تجلی حق قرار می‌گیرد و دیدن و چشیدن مزه خوبان موجب جاری‌شدن شیر معرفت از اجزای او می‌شود. خداوند، شش‌جهت وجود بهاءولد و جسم و روح او را احاطه کرده‌است. این سبب می‌شود معرفت از اجزای باطنی بر اجزای ظاهری زند به‌طوری‌که از جبر بیولوژیک رها شود. به همین دلیل شوشگر قادر به چشیدن مزه‌ها و دیدن وقایعی است که انسان‌های عادی نمی‌توانند آن را دریافت کنند و باز از همین جاست که رؤیت‌ها و مزه‌های ماورایی هم به شکل روحی و هم به شکل جسمی هستند.

با ادامه روایت، جریانات حسی-ادراکی همراه با بروز هیجانات و غلبات عارفانه، بیشتر گسترش می‌یابند و به صورت پلکانی در وضعیتی صعودی حرکت می‌کنند. جریان حسی-دیداری که جریان مرکزی این رویداد است و دیگر جریان‌ها حول آن شکل گرفته‌اند، بار دیگر در افعال دیدن، نمایاندن، مشاهده کردن، پدید آمدن و مصور شدن رخ می‌نماید. فعل دیدن و افعال مشابه آن در بین افعال این قطعه بسامد بالایی دارد و شامل نوزده کلمه می‌شود. از طرف دیگر بسامد واژه «صورت» که تداعی‌کننده جریان حسی دیداری است، بیش از کلمات دیگر است و این کلمه ده بار تکرار شده‌است؛ تقریباً به همان اندازه که یکی دیگر از پربسامدترین و محبوب‌ترین کلمات بهاءولد یعنی «الله» (با نه بار استفاده) در همین قطعه آمده‌است. درحقیقت شوشگر از طریق جسمانه که واسطه‌ای بین جهان بیرونی و درونی است، جریانات حسی از جمله حسی دیداری را دریافت می‌کند. «در حالت مکاشفه و تجلی حق، آنچه ادراک اشیای پدیدار شده بر عارف و در پی آن تحقق گفتمان را فراهم می‌کند، حضور واسطه‌ای به نام جسمانه است. هرگاه مفاهیم غیردیداری به مفاهیم محسوس و دیداری تغییر شکل دهند، جلوه‌ای نشانه‌شناختی می‌پذیرند. ناگزیر باید به کمیتی جسمانه معتقد بود که معرفت از طریق حواس به‌ویژه حس دیداری امکان‌پذیر است» (حجتی‌زاده و سیدان، ۱۳۹۴: ۴۸).

بهاءولد می‌بیند (جریان حسی-دیداری) که خداوند شش‌جهت او را فرا گرفته‌است و هر صورت از جمال و کمال و مزه و محبت و خوشی که بر او مصور می‌شود همه از خدا است. او می‌بیند (جریان حسی-دیداری) خداوند همچون کسی است که جامه آبگونی دارد که بر آن جامه صدهزار نقش رنگارنگ باشد. این تصاویر هرکدام «در زیر پوسته خود معناهای مختلفی ایجاد می‌کنند و «شوری حسی» بر می‌انگیزند که در جریان آن سوژه می‌تواند به سوی معناهای جدید رهسپار شود» (گریماس، ۱۳۸۹: ۶۳). وجود ترکیباتی چون صدهزار نقش و صورت‌های رنگارنگ و گوناگون و جامه آبگون، نشان‌دهنده جریان حسی-دیداری است. جریان حسی دیداری با فعل نمایاندن پیش می‌رود. خداوند صورت‌های با جمالان و خوبان و عشق‌های ایشان، موزونی‌ها، صورت عقلیات، حور و قصور و آب روان و عجایب‌های دیگر را به بهاءولد می‌نماید. همان‌طور که دیده می‌شود حدود نه کلمه در این جمله وجود دارد که به‌طور پی‌درپی آمده‌است و همه، تصویری از شهر خوشی یا بهشت را به نمایش می‌گذارد. بهشت جایگاهی است که در آن قصر، حور، بهشتِ خوبان، صور عقلیات و عشق وجود دارد. بهاءولد در عملی زیبایی‌شناسانه که نشأت‌گرفته از تجربه عارفانه و غلبه هیجانات عرفانی در حال شهود است، تمامی این کلمات را بدون وقفه و همراه با حرف ربط «واو» می‌آورد. این نشان می‌دهد که عمل شناخت عقلی در اینجا در حداقل مرتبه خود قرار دارد و هیجان و عاطفه عرفانی چنان اوج می‌گیرد که شوشگر کلمات را نه با مکث بلکه پی‌درپی و بدون وقفه بیان می‌کند. «واو» در اینجا حاوی معنای زیاد شدن و برای نشان‌دادن افزونی تجلیات حق است؛ چنان‌که در پایان جمله بهاءولد برای نشان‌دادن این زیادتی و افزونی می‌گوید: «و عجایب دیگر لا الی نهایت.» درحقیقت تکرار «واو» تداعی‌کننده لا الی نهایت است. بدین ترتیب «واو» و ترکیب «لا نهایت»، خود به تقویت حس دیداری کمک می‌کند و نشان می‌دهد که شوشگر عجایب دیگری را دیده‌است اما بیان نمی‌کند. از طرف دیگر به خواننده کمک می‌کند تا بتواند تصویری از جهان‌هایی بی‌پایان که در ذات خداوند وجود دارد تصور کند.

در این قطعه، تصویری از خود تحول‌یافته شوشگر به‌عنوان شهر خوشی نیز نمایش داده می‌شود. بهاءولد خداوند را بهشت و شهر خوشی می‌داند و در پی تجلی حق بر بهاءولد، شوشگر در حال تحول و در جهت همگونی و استغراق با خدا است. دراین‌حال شوشگر، خود بر صورت خداوند و به شکل شهر خوشی تحول می‌یابد زیرا او در این اتصال

و اتصاف به صفات حق، همان بهشت حقیقی و مرکز عالم است که محل عجایبی چون عشق، حور و قصور و غیره است. به عبارت بهتر حور و قصور از بهشت اخروی به درون وجود بهاءولد منتقل شده‌است و او خود همه آنچه را که سازنده بهشت است در خود دارد. این تغییر که لازمه جریان شوشی است همچنان ادامه می‌یابد. ریزش غیر منتظره همه زیبایی‌ها، خوبی‌ها، عشق‌ها و صور عقلیات، صورت خوبان و حور و قصور و موزونی‌ها و عجایب دیگر، جریان حسی را در شوشگر تقویت می‌کند و کم‌کم بهاءولد را به اوج جریان حسی نزدیک می‌کند. در ادامه، شوشگر در جریان غیرشناختی و غیرقابل پیشبینی دیگری قرار می‌گیرد که جریان‌های حسی جدیدی را به همراه می‌آورد و به اوج هیجان و تنش و حضور و سرشاری می‌رسد. این وضعیت، همان وضعیتی است که می‌توان آن را براساس الگوی سوم لاندوفسکی یعنی «مکان حلزونی و چرخان مبتنی بر نظام تطبیق»، توضیح داد. «در این الگوی حرکتی، کنشگران هرکدام به دلیل ارتباط مستقیم تن‌به‌تن و آنچه سرایت حسی نام دارد، آنچه دیگری حس می‌کند را حس می‌نماید. اینجا تنها سخن از ارتباط شهودی و بی‌واسطه دو سوژه با هم نیست؛ بلکه سخن از این‌گونه ارتباط با عناصر جهان بیرونی است. به قول مرلوپونتی با مسأله درهم‌تنیدگی سوژه با جهان مواجهیم. همین موجد ارزش‌ها و معناهای جدید است. پس شخص با روح و جان خود، حرکت چرخان و درهم‌تنیده را حس می‌کند. این حرکت را می‌توان، گذر از خوانش با فاصله یا شبکه‌ای از جهان به خوانش شهودی و گذر از غایت‌گرایی عملی به غایت‌گرایی شاعرانه نامید. یعنی می‌توان جهان را به ویژگی‌های عملیاتی فروکاهید و یا آن‌را دارای ویژگی‌های حسی دانست که باید با روح و جان در آن شرکت کرد. پس تن بدون اینکه تنها به نظاره چیزها بنشیند، خود جهان را به شکل شهودی دریافت می‌کند. او دربند بینش و ارتباطی انتفاعی یا عالمانه از جهان نیست بلکه سوژه، خود را با تن و ویژگی‌های مادی عناصر جهان پیوند می‌زند» (بابک معین، ۱۳۹۸: ۶۱ـ۶۳).

بهاءولد دیگر در فضایی انتزاعی به خدا نمی‌پردازد بلکه در فضا و بینشی شبیه به بینش اساطیری، خدا را به صورت انضمامی و عینی ادراک می‌کند. او بر اثر سرایت حسی، قادر به دریافت صفات و زیبایی‌های الهی اعم از عشق، خرد، حور و قصور و غیره است. دراین‌حال او در تعامل تن‌به‌تن با خداوند قرار می‌گیرد بدان معنا که تمامی زیبایی‌ها به طورمستقیم، در وجود او وارد می‌شود. او در ابتدا می‌بیند (جریان حسی دیداری) که

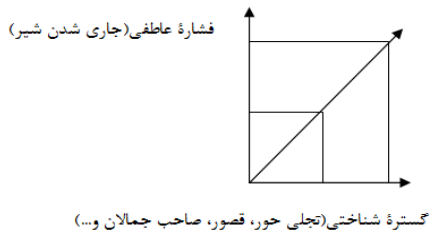
خداوند صدهزار ریاحین و گل و گلستان و سمن زرد و سپید و یاسمن پدید آورد و اجزای او را گلزار گردانید و آنگاه گل‌ها را بیفشرد و گلاب (جریان حسی بویایی) گردانید و از بوی خوش گلاب (جریان حسی بویایی) حوران بهشت آفرید (جریان لامسه‌ای) و اجزای او را با ایشان درسرشت (جریان لامسه‌ای). درحقیقت عطر خوش گلابی که از گل‌های سمن زرد و سپید و ریاحین گرفته شده‌است، نشانه جریان حسی بویایی است که با جریان حسی دیداری درآمیخته‌است. برخورد گلاب با نفس حق (بوی خوش به‌طورضمنی یادآور جریان خلقت از نفس حق است) جریان حسی لامسه‌ای را در پی دارد که از آن حور خلق می‌شود. درسرشته شدن حوران با وجود بهاءولد نیز دوباره به همین جریان حسی لامسه‌ای اشاره دارد و نشانه دستیابی او به من استعلایی و شوشگر ممتاز اسطوره‌ای است. «حضور نشانه‌شناختی، حضوری ارتباط‌جویانه و تنشی است. در اینجا به دلیل غلبه حضور حق فشاره در ارتباط با حس دیداری، در قویترین شکل خود که بی‌نهایت به بیننده نزدیک است تحقق یافته‌است» (حجتی‌زاده و سیدان، ۱۳۹۴: ۴۹).

همان‌طور که گفته شد، در موقعیت‌های شوشی، حضور جسمانه که واسطه‌ای بین جهان بیرونی و درونی است اهمیت فراوانی دارد. جسمانه، محل دریافت جریان‌های حسی و تنش‌ها و هیجانات عاطفی است. جسمانه در این قطعه، اهمیت ویژه‌ای دارد. زبان به‌عنوان عاملی جسمانی، واسطه ارتباط با خدا و نظام ارزشی و در پی آن تحولات و هیجانات بعدی است. جسمانه، محل دریافت مزه و صورت خوبان و حور و قصور و عشق و حکمت است. اجزای جسمانه، دریافت‌کننده شیر معرفت است. در انتهای ماجرا نیز جسمانه، تجلیات عامل بیرونی یا خدا را دریافت می‌کند و محل رویش گلزار و گیاهان خوشبو می‌گردد. جسمانه، گلزاری شده‌است که از آن گلابی حاصل می‌شود. این جسمانه به مقام لطیف‌تر از گلزار یعنی به عطر و بوی خوش تبدیل می‌شود و سپس از لطافت بوی خوش، موجودی لطیف یعنی حور خلق می‌شود و درنهایت این موجود زیبای آسمانی با وجود شوشگر در می‌آمیزد و جسم و روح او را تلطیف می‌کند.

روند تحول شوشگر به حور یا خدایی‌شدن در این قطعه به‌خوبی نمایانده شده‌است. ابتدا خواستی صورت می‌گیرد. در نظر بهاءولد «او خود خواسته خواست خدا است و هر خواستی به معنای دریافت آن خواست و رسیدن به آن است» (۱۳۵۲: ۱۲۹). بدین ترتیب با خواست شهر خوشی، روند رسیدن به آن آغاز می‌شود. تجلی خداوند، درون شوشگر را

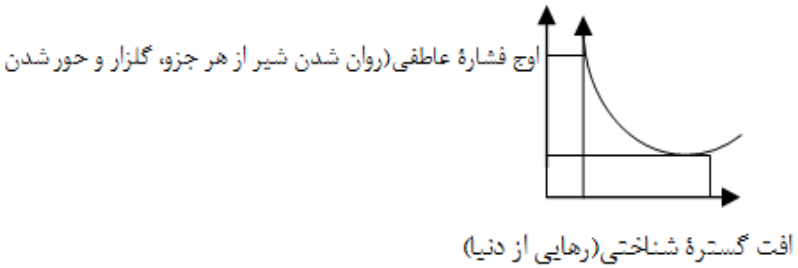
متحول می‌کند. این حور درحقیقت چیزی غیر از همان تجلیات حق نیست. خداوند ابتدا او را سرمست از جلوه لطف می‌کند، او را سرشار از حضور می‌کند. سپس گلزاری در او خلق می‌کند، گل‌ها را می‌فشرد و از بوی خوش آن حور می‌آفریند. سرشتن وجود بهاءولد با حور، درسرشته شدن با حق است. خداوند به‌عنوان ابژه‌ای بیرونی از طریق ارتباط با جسمانه، به امری درونی بدل می‌شود. همین سبب می‌شود که شوشگر عارف، خود را با خدا یکی بیند. شهر خوشی که همان خدا است در حال انتقال از بیرون به درون است و تحول درونی و کیفی شوشگر سرانجام موجب استغراق او در خدا و اتصال او به ارزش ارزش‌ها یعنی خدا می‌شود. اینجا اوج فشاره عاطفی است که همراه با افزایش گسترهشناختی یعنی تجلیات خدا همراه است. این لحظه تنشی، برآیند فرایندهای تنشی و گفتمان شوشی پیشین یعنی دعا، تجلی حق و تبدل از گلزار به گلاب و حور است. تبدل بهاءولد، شوک هیجانی و انفجار عاطفی را در پی دارد.

بهاءولد برای خلق گفتمانه‌ای جدید از جمله‌های بلند همراه با تکرار حرف ربط واو استفاده می‌کند. همین امر جریان بی‌وقفه نزول تجلیات حق را برای خواننده ملموس می‌سازد. به همین دلیل و نیز به دلیل غلبه هیجانات عاطفی، این متن فشاره عاطفی زیادی دارد. هرچه بر گستره گزاره‌ها افزوده می‌شود یعنی هرچه خداوند بیشتر بر شوشگر تجلی می‌کند (حور، قصور، صور عقلیات و خوبان، عشق‌ها و عجایب لا نهایت به معنای گستره کمی است) فشاره عاطفی نیز بالاتر می‌رود. این به معنای گشایش هزار دروازه خوشی بر اجزای شوشگر و تحقق آن است که به افزایش گستره شناختی و فشاره عاطفی منجر می‌شود. با گسترده‌شدن فشار عاطفی، جنبشی شدید جریان می‌گیرد و درونه‌های کیفی تقویت می‌شوند تا جایی که شوشگر با خدا یکی می‌شود و او را می‌بینند.



طرح‌واره شماره (۱)

از طرف دیگر با گریز شوشگر از راه کژی که در *معارف* نه دنیا بلکه دلبستگی بـه دنیـا است، گستره شناختی کاهش می‌یابد و تجلی حـق و ورود بـه راه راسـت و شـهر خوشـی فشاره عاطفی را افزایش می‌دهد.



طرحواره شماره (۲)

در این روایت، بر طبق تبیینی که در منطق مکالمه‌ای داستان آمده‌است و با تکیـه بـر آراءِ میخائیل باختین و ژاک دریدا، نوعی مکالمه نویسنده با مخاطب فرضی هنـری ایجـاد شده‌است. به گفته گئورک هانس گادامر، فیلسوف برجسته معاصر، در تغییر حالات روایت و زبان، افق‌هایی که در مکالمه سهیم‌اند، به‌کلی دچار دگرگونی می‌شوند، پیش‌داوری‌هـای آغازین که هرچه را تنظیم و کنترل می‌کند، تغییر می‌یابند و میان قواعد و کاربست‌شـان، نوسانی دیالکتیکی و به تعبیری هرمنوتیکی اتفـاق می‌افتـد (لان، ۱۳۹۱: ۱۷۸). تبـدلی کـه بهاءولد در مواجهه با مکاشفه و بیان آن از آن سخن می‌گوید نیز با تغییر موقعیـت همـراه است و بوشی جدید پیش می‌آید، حالات پیوسته در هم فـرو می‌رونـد و شوشـی تـازه رخ می‌دهد و این‌همه در پرتو مواجهه جدید با تنشی است که در وجود فـرد اتفـاق می‌افتـد. قابل‌توجه آن است که در این دست روایات مکاشفه‌ای، ما تنها با معنا روبه‌رو نیستیم بلکه شدنی و صیرورتی وجودی و متافیزیکی هم در درون شخص مکاشفه‌گر اتفاق می‌افتد کـه او را به وجودی دیگر تبدیل می‌کند. همان تعبیری که حکیمان بزرگی چـون ابـن‌سـینا و ملاصدرا در درون حکمت می‌یافتند و آن را به تبدیل‌شدن انسان به جهانی عقلانی تعبیـر می‌کردند که مشابه عالم عینی باشد (ملاصـدرا، ۱۳۹۲: ۲۷-۴۰). ایـن شـدن، تنهـا در معنـی خلاصه نمی‌شود زیرا «معنای یک لفظ، فهم یا ادراکی است که با گفتن و شنیدن لفـظ در

ذهن و ضرورتاً بدون توجه به مدلولش دارای معنا است، هرچند گوینده یا شنونده نتواند معنای آن را بیان کند (بیگ‌پور، ۱۳۹۰: ۳۲).

در اینجاست که بهاءولد یکی از بزرگترین شطحیات خود را در قالب جریان حسی دیداری بیان می‌کند. بهاءولد می‌گوید: «اگر گویند تو الله را می‌بینی یا نمی‌بینی گویم که من به خود نبینم که لن ترانی؛ اما چو او بنماید چه کنم که نبینم.» در قرآن آمده‌است که خداوند در کوه طور برحضرت موسی(ع) تجلی کرد (اعراف/ آیه ۱۴۳). موسی(ع) از خداوند خواست که خود را بدو بنماید. اما خداوند گفت: لن ترانی بدین معنا که تمی توانی مرا ببینی. اما شوشگر در اینجا مدعی است که لن ترانی امری وجوبی نیست و در شرایط خاص می‌تواند تغییر کند. او مدعی است که می‌تواند با چشم خویش خدا را ببیند. آوردن این جمله در آخر روایت بدان معنا است که اگر هرکس در مقام شوشگر مراحل گفته شده در این روایت را از سر بگذراند به رؤیت خداوند در این جهان خواهد رسید. سوژه پس از تجربه زیبایی‌شناختی از حضور و تجلی حق (تکانه درونی) دوباره با تجربه‌ای عمیق‌تر به دنیا بازمی‌گردد. او دریافتی جدید از معنا به دست می‌آورد و آن اینکه شهر خوشی خداوند و نیز عارف تحول یافته و خداگونه شده‌است. حتی اینکه می‌توان خدا را دید اگر خداوند خود اراده کند. رؤیت خدا اوج هیجان و وضعیت تنشی در این قطعه است.

شوشگر با رهایی از باورهای تثبیت‌شده، صاحب زبانی می‌شود که گرچه از همین لغات روزمره و عادی ساخته شده‌است اما در ترکیب با یکدیگر تبدیل به جملاتی شطح‌گونه می‌گردند که برای انسان عادی نامفهوم است و سهل ممتنع می‌نماید. این امر به دلیل تعامل حسی-ادراکی شوشگر با خدا و نگاه پدیداری او به آفریدگار است که خود راز رازها است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که «حادثه معنا، حادثه‌ای حسی-ادراکی است. حسی از سوژه با حسی از دنیا وارد تعامل می‌شود و حاصل این تعامل، دریافتی زیباشناختی است که معنا را رقم می‌زند» (گریماس، ۱۳۸۹ :۸ـ۹). بدین ترتیب معنا هم در متن و هم در متن وجود شوشگر، افسارگسیخته و غیرقابل ادراک است و باز به همین دلیل است که بهاءولد در جایی دیگر از معارف، معترف است که حتی خود نمی‌تواند چگونگی مکاشفات خود و رؤیت حق را بیان دارد (۱۳۵۲: ۹). همان‌گونه که امبرتو اکو معتقد است «معنا محدود به وجه ثابت و ایستای دلالت نیست و درواقع وجه تفسیری نشانه و دانش جهانشناسی ما است که معنای محتمل را مشخص می‌کند. متن انبوهی از نشانه‌ها است. [...] در جهان متن، بر اثر برخورد

این نشانه‌ها با یکدیگر، نظامی گشوده و تأویل‌پذیر ایجاد می‌شود. سطح محتوا و بیان به‌طور همزمان در انگیزش معانی دخیل هستند و انتساب این فراشد به سطح بیان، موجب رویارویی با تداعی‌هایی خواهد شد که اساساً ارتباطی موثق با نشانه نخست ندارند» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۵: ۲۷ و ۴۴).

پس از اینکه عارف شطاح به نوعی رؤیت و مکاشفه رسید، در اثر رویارویی با «غیرمن»، حوزه عملکرد خود را گسترش می‌دهد که حاسه دیداری در آن نقش کلیدی دارد. پدیدارهای شهودی بازنمودی از حضور در گفته هستند. در شطح گفتمان، برخلاف شطح رویداد وظیفه زبان توصیف نیست بلکه عارف در صدد قرار دادن جایگاه ارزشی به شئِ مورد نظر خود است (نک. حجتی‌زاده و سیدان، ۱۳۹۵: ۸۰ و ۸۵). چنان‌که گفته شد، جسمانه به‌عنوان واسطه جهان بیرونی و درونی اهمیت بسیاری دارد. اما جسمانه‌ای دیگر نیز در اینجا مطرح شده‌است و آن جسمانه شوشگزار یا خداوند است که موجب ایجاد حالات عاطفی می‌شود. آنچه در اینجا اهمیت دارد آن است که بهاءولد در این قطعه و در کل *معارف*، خداوند را نه به شکل انوار رنگارنگ بلکه به شکل سوژه‌ای صاحب عواطف و شوشگزار معرفی می‌کند. در شطحیات او خداوند شبیه حور است و حتی او با خدا ازدواج روحانی می‌کند. در این قطعه نیز حوری که با وجود بهاءولد درسرشته شد، از ذات خداوند ایجاد شد و به‌طورضمنی خود خداوند است. درسرشتن در اینجا تداعی‌کننده همان معنای ازدواج مقدس و اسطوره‌ای شوشگر عارف با خدا است. جسمانه شوشگر در تعامل با جسمانه شوشگزار، موجب ایجاد و انتقال جریانات حسی به بهاءولد می‌شود. جسمانه شوشگزار در شکلی ملموس حاضر می‌شود و ابعاد جسمانی عارف را درگیر خود می‌کند تا آنجا که رؤیت خداوند نیز امری دیداری و ملموس معرفی می‌شود. حضور جسمانه شوشگزار در این قطعه، عاملی تکانه‌ای است که فشاره عاطفی را بالا می‌برد. این‌گونه موقعیت حسی ادراکی شوشگر نیز دگرگون می‌شود و وسعت می‌یابد.

در این مکاشفه شطح‌گونه و روایی، شوشگر در مقام گفته‌خوان، از دو گفتمان سود جسته‌است یکی گفتمان قرآنی است که متکی بر آیاتی از سوره‌هایی چون سوره الرحمن است. در این آیات از حور و قصور و نعمت‌های بهشتی یاد شده‌است. دیگر گفتمان زیبایی‌شناختی عشق زمینی یعنی زن زیبا، عشق و ازدواج است که به‌طورضمنی استفاده کرده‌است و درحقیقت گفتمان قرانی هم بر پایه همین گفتمان شکل گرفته‌است. گفته‌خوان

این گفته‌ها را در اثر خود فراخوانده‌است اما این استفاده منجر به تولید گفته‌ای با ویژگی‌های منحصربه‌فرد است یعنی گفتمان‌های موجود به گفتمانی منحصربه‌فرد و خاص و حیرت‌انگیز بدل شده‌است و یا به عبارت بهتر تجربه عارف شوشگر براساس این گفتمان‌ها شکل گرفته، ارتقاء یافته و سپس بازگو شده‌است. حور دیگر آن زن زیبای سیه‌چشم نیست که برای مردان آفریده شده‌است و عشق نیز دیگر عشق به زنی زمینی نیست بلکه از آن فراتر می‌رود و گفتمانه‌ای خاص ایجاد می‌شود.

اما متن مفهومی تکریری است و از لایه‌های مختلف تشکیل شده‌است. هر لایه متنی، در تقابل با لایه‌های دیگر، دامنه متن‌بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز است» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۶۲). آوردن تعابیری از قرآن و نیز توجه به گفتمان عشق زمینی زیبایی و استفاده از غرایز که در کل *معارف* موردتوجه بهاءولد است و پیش زمینه مکاشفه و ادراک خداوند و عشق الهی معرفی می‌شود از لایه‌های مهم موجود در این متن است. تشکیل لایه‌ای دیگر یعنی عشق الهی، حاصل حضور دو لایه پیشین است.

بدین ترتیب شوشگر با انفصال گفتمانی به معنای جدا شدن از خویش و امور تکراری و عادی، از اینجا-اکنون و حال خارج می‌شود و با غایب‌سازی امر حاضر (امور عادی و خویشتن اهریمنی) و حاضرسازی حاضر (خداوند که در نظر عارف همیشه حضور دارد و باید حضور او را ادراک کرد)، به مکان و زمان در حضور دست می‌یابد. حضور خداوند در شش‌جهت بهاءولد و تجلی در او، به معنای رهایی از زمان و مکان عادی و قرارگرفتن در موقعیت زمان و مکان در حضور است. دراین‌حال او به تجربه جدید شوشی ـ بوشی دست می‌یابد. خداوند در شکل پدیدارشده بر شوشگر-بوشگر عرضه می‌شود و در نهایت شوشگر-بوشگر از حضوری استعلایی بهره‌مند می‌شود. دراین‌حال او ویژگی‌های کمّی خود را از دست می‌دهد و به بیداری حسی-ادراکی می‌رسد. شوشگر با اتصال به حق به دریافت جدیدی از خود و خداوند و شهر خوشی می‌رسد. شهر خوشی دیگر شهری آرمانی در ناکجاآباد نیست بلکه خدا و در نهایت خود شوشگر است. شوشگر با کنار زدن پوسته ظاهری خود و جهان، به ادراک حقایق جدید و انفصال پوسته‌ای می‌رسد. چنان‌که خود صورت صورت‌ها را صورت میوه الله می‌بینند: «اکنون حقیقت نگاه کردم همه صورت‌های صورت، صورت میوه الله است» (بهاءولد، ۱۳۵۲: ۱). دراین‌حال او دیگر تک‌بعدی نیست و راه بر گستره سخن باز می‌شود و سخن او از «حال زیستی» فراتر می‌رود. شوشگر با قرارگیری در این

موقعیت و درآمیخته شدن با هستی هستی‌ها یعنی خدا به آرامش و راحتی در همین جهان می‌رسد و بهشت خویش را در همین دنیا ادراک می‌کند: «اکنون این همه راحت‌ها از الله به من می‌رسد در این جهان» (همان‌جا).

به دلیل اینکه شوشگر در پس پوسته ظاهری اشیاء، حقایق پنهانی را می‌بیند و با توجه به انکشاف حقایق در قطعه فوق و به‌ویژه ادراک حقیقت برتر یا خداوند، سطح صورت و محتوا در این قطعه با هم در تعامل هستند و حتی بهاءولد در مقام شوشگر بدین نکته اشاره می‌کند آنجا که همه صورت‌های صورت را صورت میوه الله می‌داند. صورت‌های صورت به معنای شکل جهان صوری است که این صورت‌ها خود شکل و تجلی صورت میوه الله است. استفاده از کلمه صورت در اینجا نشانه آن است که انفصال پوسته‌ای و انکشاف حقایق و ادراک معرفت، پایان‌ناپذیر است. خداوند معنای تمامی معناها است اما با انکشاف هر معنا، معنای دیگری رخ می‌نماید به‌طوری‌که سیالیتی ویژه بین دال و مدلول که اکنون به صورت و محتوا تغییر یافته‌اند ایجاد شده‌است. درحقیقت هر معنا صورتی برای معنایی دیگر است و همه صورتی از صورت خداوند هستند. اینکه بهاءولد به‌جای معنای میوه الله، از ترکیب صورت میوه الله استفاده می‌کند بدان معنا است که آنچه ما ادراک می‌کنیم، هنوز کامل نیست زیرا شوشگر به کمال خود نرسیده‌است. بدین ترتیب به قول دریدا همواره معنا ناتمام است و در بین سطح صورت و سطح محتوا در حرکت است. می‌توان گفت «رابطه سطح و محتوا از نوع پدیداری است. برخلاف رابطه عینی که موجب شکل‌گیری معناهای از پیش تعیین شده‌است در رابطه پدیداری، معنا براساس دریافتی شهودی ایجاد می‌شود و به جریانی غیر شهودی و غیر منطقی تبدیل می‌گردد؛ رابطه‌ای که برنامه‌ریزی شده نیست و بیشتر جنبه رخدادی و غیرمنتظره دارد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۶). همچنین «رابطه بین صورت و محتوا می‌تواند از نوع توهمی یا واقعی باشد همچون رابطه شخص با کاریکاتور و تصویر واقعی خود» (همان: ۴۵). در اینجا تصویر بهاءولد به‌عنوان شوشگر عرفانی، متفاوت از تصویر او در اذهان مردم عادی است زیرا ذهن عادی، قادر به ادراک بهاءولدی که اکنون وجود او با حور سرشته شده‌است نیست اما از نوع رابطه توهمی نیست و می‌توان گفت رابطه بهاءولد به‌عنوان شیخ و فقیه شهر با بعد حقیقی و من استعلایی او رابطه‌ای فرا واقعی است. همچنین غالب روابط بین سطوح و محتوا از نوع استعاره‌ای و نمادین است. مثلاً سرشته‌شدن بهاءولد با حور نماد تبدل او به وجودی استعلایی است. همچنین بین بهاءولد و

خدا رابطه کمینه‌ای و بیشینه‌ای برقرار است. خداوند صاحب همه‌چیز است و شوشگر خالی از معنویت است اما با تجلی خدا بر شوشگر او صاحب دارایی‌های الهی می‌شود. به همین دلیل وجود عارف نیز وجودی رازگونه و چندمعنایی و چندلایه‌ای است که ارتباطی تعاملی بین صورت و معنا وجود دارد. شوشگر در این قطعه به‌عنوان عارفی که خدا را رؤیت کرده‌است، معنایی سیال و گریزپا است که قطعیت ندارد و باید رازهای آن را گشود.

در متن فوق، گفته‌پرداز از زاویه دید جزءنگر نیز استفاده کرده‌است. انتخاب این زاویه دید، گونه‌ای شناختی است که جزئی از چیزی را انتخاب می‌کند و آن را با دقت و وسواس زیاد مورد نگرش قرار می‌دهد (جلالی‌طحان و خلیل‌اللهی، ۱۲:۱۳۹۵). گفته‌پرداز با انتخاب موضوع رسیدن به شهر خوشی، ویژگیهای این شهر را از طریق تجلی حق به شکل جزئی و موجز تشریح می‌کند. به‌علاوه او تنها یک بار از شهر ناخوشی در تقابل با شهر خوشی در آغاز روایت سخن گفته‌است و ادامه روایت دیگر از شهر ناخوشی سخن نمی‌گوید. این امر بدان علت است تا اولاً خواننده از خلال توصیف شهر خوشی خود به‌طورضمنی شهر ناخوشی هرچیزی است که در تقابل با شهر خوشی است و دیگر اینکه خواننده خود این تقابل را در ذهن تجسم کند. توصیف شهر ناخوشی، روایت را از جریان شاد و مثبت و انگیزشی خویش جدا می‌کند. به همین علت گفته‌پرداز تصور آن را به خواننده وا می‌گذارد و تنها کلیدی در آغاز روایت در اختیار او قرار می‌دهد. به‌علاوه از جریان کل روایت تقابل‌های خوشبخت/ بدبخت، بهشت/ دوزخ، شاد/ ناشاد و رنجور قابل ملاحظه است.

درهم‌آمیختگی حواس همراه با کارکرد عاطفی گفتمان است که به شکل پدیداری و در قالب رنگ‌های زرد و سپید و آبگون و تصاویری چون رویش گلزار، تبدل گلزار به گلاب و تبدل گلاب به حور و در نهایت تبدل بهاءولد به حور نمایش داده شده‌است. این تصاویر نیز خود تداعی‌کننده انواع رنگ‌ها اعم از رنگ‌های سفید، زرد، قرمز، آبی، سیاه، سبز، بنفش و غیره است به‌ویژه آنکه خود بهاءولد نیز از واژه لون‌لون در این قطعه برای تصویر پدیدارهای متفاوت و رنگ‌به‌رنگ استفاده کرده‌است. این‌همه در شوشگر، شوشی پدیدارشناختی ایجاد کرده‌است.

جریان این روایت شطح‌گونه، سیال و پویا است زیرا روایت از نوع روایت کنش‌مدار و برنامه‌ریزی شده نیست و از نوع تنشی-شوشی و تنشی-بوشی است. البته «درگفتمان شطح، عارف هیچگاه به هویت یا عاطفه شوشی نمی‌رسد زیرا این مرحله مستلزم تغییر

وضعیت و نوعی شوش عاطفی است که بتوان نامی مشخص بر آن نهاد درحالی‌که عارف با قرار گیری متناوب در جریان مشاهده و تجلی تقریباً در مرحله تحریک و هیجان عاطفی باقی می ماند تا بلاخره به مرحله تمکین رسد (حجتی‌زاده و سیدان، ۱۳۹۵: ۸۵).

به‌علاوه در متن مذکور می‌توان نظام مبتنی بر اتیک را جستجو کرد. اتیک «به معنای اخلاق نیست زیرا هرکس می‌تواند برای خود اخلاقی داشته باشد، بلکه اتیک در مورد انسان متعهد به کنش مطرح می‌گردد که کنش او خود و اهداف او را پشت سر گذاشته و به روی دیگری متمرکز شده باشد. اتیک تبیین‌کننده تفاهم، همسویی و همپوشانی جسمانه‌ها است که به لطف آن همبستگی انسانی بر تمام کنش‌های اخلاقی سایه می‌افکند» (شعیری و دیگران، ۱۳۸۸: ۶۰). بهاءولد تنها به ذکر مکاشفه خود نمی‌پردازد بلکه از همان ابتدا سعی دارد خواننده را وارد تجربه زیسته خود کند. او با تبیین شهر خوشی و ناخوشی و امکان رؤیت حق به دنبال آن است تا به خواننده نشان دهد خداوند امری دست‌نیافتنی و ناشناختنی نیست و همه زیبایی‌ها و لذت‌ها در وجود او نهفته است.

۴- نتیجه‌گیری

مکاشفات شطح‌گونه بهاءولد، ازجمله روایاتی است که می‌توان آنها را به لحاظ نشانه معناشناسی گفتمان و حضور و درهم‌تنیدگی جریانات حسی-ادراکی مورد تحلیل قرار داد. این روایت، سیال و پویا است و معنا در آن ناتمام است. در این روایت، جریان حسی دیداری بر دیگر جریان‌ها غلبه دارد و موجب خلق جریان‌های حسی چشایی و حسی بویایی، حسی لامسه‌ای می‌شود. جریان حسی لامسه‌ای نیز بعد از جریان حسی دیداری موجب خلق جریان‌های دیگر حسی ادراکی است. در این روایت، نه تنها جسمانه شوشگر اهمیت می‌یابد بلکه نقش جسمانه خداوند در مقام شوشگزار، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است زیرا جسمانه سالک در ارتباط با جسمانه حق دچار تحول و تغییر می‌شود. جسمانه حق، نمادی است از وجود مؤثر حق که به شکل جسمی لطیف بر عارف شوشگر جلوه می‌کند و حواس جسمی و روحی او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ چنان‌که بهاءولد گاه خداوند را بر شکل حور می‌بیند.

در قطعه بررسی شده، ابتدا از زاویه دید جزئی‌نگر، شهر خوشی انتخاب می‌شود. با درخواست کنشگر برای رسیدن به شهر خوشی، نظام کنشی حاکم می‌گردد. سپس در اثر تجلی ناگهانی و غیرمنظره حق، فضایی تنشی خلق می‌شود و به دنبال تحول عارف، کنشگر

به شوشگر و بوشگر تبدل می‌یابد. شوشگر با انفصال پوسته‌ای از خود و جهـان و اتصـال بـه حقیقت حق، به حاضرسازی غایب و حاضرسازی حاضر دست می‌یابد. دیوارهای تنگ وجـود اولیه، در هر ساحتی فرو می‌ریزد و با هر نوسان و شوش، به صورت وجودی تـازه درمی‌آیـد. به گفته سنایی

عارفان در دمی دو عید کنند عنکبوتان مگس قدید کنند

(سنایی، ۱۳۷۴: ۳۶۹)

در اینجا عارف شوشگر، دیگر به دنبال لقمه‌های کمی نیست بلکه فراتر از لقمه کمی بـه نو شدن و بسط وجود می‌اندیشد. به همین دلیل عارف در اینجا شوشگر اسـت و در جریـان شدن و تحولی متناوب قرار می‌گیرد تا اینکه در حق مستغرق شود.

منابع

آلگونه‌جونقانی، م. ۱۳۹۵. «اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل». *نقد و نظریـه ادبـی*، (۱): ۲۴-۴۷.

امینی، ر. ۱۳۹۳. «گرمس، معناهای گریزان: بررسی و نقد کتاب نقصان معنا». *پژوهشـنامه انتقـادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، (۳): ۱-۱۴.

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

بهاءالدین‌ولد، م. ۱۳۵۲. *معارف*، تصحیح ب. فروزانفر. تهران: زبان و فرهنگ ایران.

بیگ پور، ر. ۱۳۹۰. *حقیقت و معنا در فلسفه تحلیل معاصر*، تهران: حکمت.

تیلیش، پ. ۱۳۷۵. *شجاعت بودن*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: علمی و فرهنگی.

حجتی‌زاده، ر. و سیدان، الف. ۱۳۹۴. «تحلیل نشانه-معناشناختی «دیدن» و پدیدارهای دیـداری در *کشف‌الاسرار و مکاشفات‌الانوار* روزبهان بقلی». *ادبیات عرفانی*، (۱۳): ۴۱-۶۴.

حجتی‌زاده، ر. و سیدان، الف. ۱۳۹۵. «بررسی فراینـد حسـی-ادراکـی شـطحیات عرفـانی براسـاس نظریه نشانه معنا شناسی گفتمان». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، (۵۲): ۶۵-۹۰.

جلالی‌طحان، ز. و خلیل‌اللهی، ش. ۱۳۹۵. «نشـانه-معنـا شناسـی زاویـه دیـد در داسـتان «صـلح» براساس نظریه ژاک فونتنی». *جستارهای زبان ادبی*، (۱): ۱-۱۶.

داودی‌مقدم، ف. ۱۳۹۳. «تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان در قصه یوسف (ع)». *آموزه‌های قرآنـی*، (۲۰): ۱۷۵- ۱۹۲.

راسموسن، د. و فریت، س. و دیگران. ۱۳۹۴. *فرهنگ اندیشه انتقادی: از روشنگری تا پسامدرنیته*، ویرایش م. پین. ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

سجودی، ف. ۱۳۸۳. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.

سنایی، مجدود ابن آدم. ۱۳۷۴. *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح م.ت. مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

شعیری، ح . ۱۳۸۴.«مطالعه فرایند تنشی گفتمان ادبی». *پژوهش‌های زبان‌های خارجی*، (۲۵): ۱۸۷-۲۰۴.

شعیری، ح. ۱۳۸۵. *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.

شعیری، ح. ۱۳۸۸. «از نشانه‌شناسی ساختار گرا تا نشانه-معناشناسی گفتمان». *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*، (۸): ۳۳-۵۱.

شعیری، ح. ۱۳۹۲. «تحلیل نظام تنشی و ارزشی از دیدگاه تحلیل نشانه-معناشناسی سیال». *انسان و فرهنگ*، (۳): ۵۹- ۶۶.

شعیری، ح . ۱۳۹۵. *نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، تهران: علمی.

شعیری، ح. و اسماعیلی، ع. و کنعانی، ا. ۱۳۹۲. «تحلیل نشانه-معناشناختی شعر باران». *ادب‌پژوهی*، (۲۵): ۵۹-۸۹.

شعیری، ح. و قبادی، ح. و هاتفی، م. ۱۳۸۸. «معنا در تعامل متن و تصویر: مطالعه نشانه-معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، (۲۵): ۳۹-۷۰.

عمارتی‌مقدم، د. ۱۳۹۸. «سرگشتگی نشانه‌ها: (نگاهی به نشانه معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)». *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، (۳): ۱۵۳-۱۷۹.

فروم، ا. ۱۳۴۶. *هنر عشق ورزیدن*، ترجمه پ. سلطانی. تهران: مروارید.

گریماس، آ. ژ.۱۳۸۹. *نقصان معنا*، ترجمه ح. شعیری. تهران: علم.

لان،ک. ۱۳۹۱. *ویتگنشتاین و گادامر؛ به سوی فلسفه پسا تحلیلی*، ترجمه م. عابدینی‌فرد. تهران: پارسه.

مکاریک، ا.ر. ۱۳۸۵. *دانشنامه نظریه های ادبی معاصر*، ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگاه.

ملا صدرا، م. ۱۳۹۲. *الحکمه‌المتعالیه فی اسفار الاربعه*، تصحیح م. خواجوی. تهران: مولی.

DOI:10.22124/naqd.2020.15196.1903
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.2.0

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۲۷۴-۲۵۹

نقد شیوه خطی در تاریخ‌نگاری ادبی

حسین هاجری [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۱

چکیده

شیوه خطی، رویکرد رایج تاریخ‌نگاری ادبی از گذشته تاکنون بوده‌است. این شیوه به‌رغم دارا بودن ارزش آموزشی و تسهیل یادگیری وقایع تاریخ ادبیات، نمی‌تواند برای پژوهش‌های دقیق تاریخ‌نگاری ادبی روشی کارا باشد و درنهایت به عرضه گزارشی ناقص و مبهم درباره وقایع ادبی منجر می‌شود. این مقاله به بررسی برخی کاستی‌های این شیوه در مطالعه تاریخ ادبیات فارسی می‌پردازد و پنج کاستی رایج آن را که در بینش تاریخ‌نگاری ادبی معاصر ریشه دوانده‌است به شرح زیر معرفی می‌کند: ۱-ناتوانی در توصیف تغییرات تدریجی آثار و سنت‌های ادبی؛ ۲-ناتوانی در شناسایی روابط چندگانه بین وقایع ادبی؛ ۳-پیوسته نشان‌دادن مقاطع گسست به صورت نمادین؛ ۴-همگن‌سازی دوره‌های مختلف ادبی بدون توجه به سهم واقعی هریک و ۵-تعیین آغاز و انجام وقایع ادبی برخلاف واقعیت‌های تاریخی.

واژگان کلیدی: تاریخ ادبیات، تاریخ نگاری ادبی، شیوه خطی در تاریخ ادبیات

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ایران.

* hajati_npf@yahoo.com

۱- مقدمه

تاریخ ادبیات، بدون تقسیم آن به دوره‌های مشخص و عنوان‌دار، مانند حرکت در تونلی تاریک است که از ابتدا تا انتها به یک شکل است و تصویری روشن از آن در ذهن ترسیم نمی‌شود.

برای دوره‌بندی تاریخ ادبیات به‌طورکلی از دو گونه اصطلاح استفاده می‌شود. گونه نخست اصطلاحاتی هستند که جنبه زمانی دارند مانند دوره، عصر، عهد، روزگار و مرحله. این اصطلاحات علاوه بر ویژگی زمانی، دارای مفهوم حرکت و پیشرفت تسلسلی هم هستند. گونه دوم اصطلاحاتی مانند جریان، نهضت و مکتب هستند که برای توصیف جریان‌ها و مقولات ادبی به‌کار می‌روند و فاقد بُعد زمانی‌اند؛ با وجود این، برای شناخت بهتر آنها ناگزیر از قراردادن آنها در یک بستر زمان‌مند و تاریخی هستیم.

مهم‌ترین شاخص‌های دوره‌بندی در تواریخ ادبی عبارت از تاریخ سیاسی و عامل ادبی است. در نگارش تواریخ ادبیات فارسی، تاکنون تاریخ سیاسی گوی سبقت را از عامل ادبی ربوده‌است. سبب عنایت نگارندگان تواریخ ادبیات به دوره‌بندی برمبنای تاریخ سیاسی از آن جهت است که آن را مؤثرتر از سایر شاخص‌ها در تغییرات ادبی پنداشته‌اند. این مقاله با تکیه بر نظریه خطی‌نگری و زنجیره‌گرایی به نقد و انعکاس پاره‌ای از کاستی‌های دوره‌بندی تاریخ ادبیات برمبنای شاخص تاریخ سیاسی اهتمام دارد.

خطی‌نگری نوعی نگرش به پدیده‌هایی است که از اجزای گوناگونی تشکیل شده‌اند. در این نگرش اجزاء در یک ارتباط خطی با یکدیگر دیده می‌شوند؛ به‌عنوان‌مثال ارتباط اجزای یک جمله کلامی، ارتباطی خطی است، هر واژه با واژه قبل و بعد از خود یک ارتباط خطی و افقی ایجاد کرده‌است. این نوع ارتباط خطی را در مجموعه‌های دیگری هم می‌توان دید، مانند ارتباط اجزای یک خط تولید که به شکل خطی پشت‌سرهم قرار دارند و هریک محصول نیمه‌تمام را از واحد قبلی می‌گیرد و کامل‌تر می‌کند و به بخش بعدی انتقال می‌دهد.

برخی مجموعه‌ها به‌جای الگوی خطی از الگوهای ارتباطی پیچیده‌تر و شبکه‌ای برخوردارند. در این مجموعه‌ها ارتباط اجزاء در چند بعد (جهت)، به‌جای یک بعد (جهت)، ایجاد می‌شود. برای مثال ارتباط اجزای یک ساختمان، ارتباطی چندبعدی و فضایی است. اجزای یک میز یا یک خودرو در یک ارتباط چندبعدی و شبکه‌ای با یکدیگر قرار دارند. در این‌گونه مجموعه‌ها ارتباط بین اجزاء، رابطه‌ای خطی نیست بلکه رابطه‌ای چندبعدی است که برای ترسیم مکان هر جزء باید از محورهای مختصات دوبعدی یا سه‌بعدی استفاده کرد. برای

جایابی هر جزئی در یک شبکه باید رابطه آن جزء را با اجزاءِ دیگری که به هم متصل شده‌اند، معلوم کرد (نک. پاکتچی، ۱۳۸۸).

تاریخ ادبیات را اگر به‌عنوان یک پدیده متشکل از اجزاءِ گوناگون بنگریم، این پدیده با الگوی شبکه‌ای قابل‌تبیین است. هر حادثه مشخص ادبی در این حوزه با مجموعه‌ای از حوادث دیگر ادبی و تاریخی در ارتباط است و میزان و نوع این پیوندها بسته به تاریخی است که از سر گذرانده‌است. بدیهی است که تقلیل این‌گونه پیوندهای شبکه‌ای به پیوندهایی خطی به چه میزان فهم ما را از تاریخ ادبی، غیرواقعی و نادرست می‌سازد، اگرچه این تقلیل ممکن است دارای ارزش تعلیمی و آموزشی باشد و فهم تاریخ ادبیات را برای نوآموزان آسان کند، با وجود این، نوعی آسیب در مسیر دانایی محسوب می‌شود.

۱-۱- پیشینه تحقیق

برخی تحقیقات به کاستی‌های شیوه خطی‌نگری در تاریخ‌نگاری به‌طورمستقیم یا غیرمستقیم اشاره داشته‌اند. ازجمله تاریخ‌نگاران ادبی که به موضوع روش‌شناختی در تاریخ‌نگاری توجه ویژه داشته‌اند و روش‌های پیش از خود را آسیب‌شناسی کرده‌اند مهدی زرقانی مؤلف کتاب *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* (۱۳۸۸) است. بخش نخست این کتاب به آسیب‌شناسی روش‌های تاریخ‌نگاری ادبیات فارسی در دوره معاصر پرداخته‌است. این آسیب‌شناسی، نه براساس یک نظریه، بلکه ناشی از تجارب شخصی مؤلف یا خوانده‌هایشان در این زمینه است. وی در یک بررسی انتقادی چهارده کاستی روش‌شناختی تاریخ ادبیات را نام می‌برد که سه مورد از آنها آسیب‌های ناشی از خطی‌نگری تاریخ‌نگاران در تشریح وقایع تاریخ ادبیات فارسی است، با وجود این، مؤلف اشاره‌ای به رویکرد خطی‌نگری به‌عنوان عامل این کاستی‌ها ندارد. این سه کاستی عبارتند از: گسست میان ادوار ادبی، غفلت از رویکرد جریان شناسانه، بی‌توجهی به روابط بینامتنی. البته وی تلاش می‌کند تا از این کاستی‌ها در نگارش تاریخ ادبیات خود، پرهیز کند.

ناصر سارلی نیز در مقاله «نقد و باز اندیشی دوره‌بندی در تاریخ ادبی» (۱۳۹۲) به بررسی نقدهای وارد بر دوره‌بندی در تاریخ ادبی و بازاندیشی آن می‌پردازد. وی دوازده مورد نقد صاحب‌نظران را به دوره‌بندی تاریخ ادبیات نقل می‌کند که شش مورد از آنها ناشی از خطی‌نگری در تدوین تاریخ ادبیات است و البته ایشان نیز بدون اشاره به شیوه خطی، نقدهای

وارد به آن را به شرح زیر برمی‌شمرد: ۱-تحمیل چهارچوبی ایستا بر نظام فرهنگی و ادبی پویا؛ ۲-اثر یکسان‌ساز دوره‌بندی و تضاد آن با یگانگی آثار ادبی؛ ۳-عدم انطباق دوره‌های ادبی با واقعیت؛ ۴-انسجام ساختگی انگاره‌های تغییر و تکامل؛ ۵-زمان‌پریشی، و ۶-سال‌ها و قرن‌های گمشده در تاریخ ادبیات.

پاکتچی معتقد است خطی‌نگری در تاریخ اندیشه سیاسی اسلام بسیاری از چالش‌ها را پدید آورده‌است و تبیین ظرایف آن ممکن است ابزاری را برای نقد فراهم آورد و در بهینه‌سازی نظریه‌های تاریخی و کاستن فاصله آنها مؤثر افتد. وی ویژگی‌ها و مختصات خطی‌نگری را به‌تفصیل شرح می‌دهد و آنگاه ویژگی‌های این رویکرد را در تاریخ‌نگاری اندیشه اسلامی تحقیق می‌کند (۱۳۸۸: ۲۸۵-۳۳۱). نگارنده در این مقاله می‌کوشد تا مبانی نظری این رویکرد را که در مقاله مذکور مطرح شده در تاریخ‌نگاری ادبی دنبال کند و نشان دهد چالش‌های ناشی از این رویکرد در سایر عرصه‌های پژوهش تاریخی ازجمله تاریخ ادبیات قابل‌مشاهده است.

۱-۲- پیشینه روش‌شناسی

کتب تاریخ ادبیات فارسی را که مورخان ایرانی نگاشته‌اند از لحاظ روش‌شناسی با قدری تسامح به چهار گروه می‌توان تقسیم کرد. نخستین گروه روش تذکره‌نویسان قدیم را پیش گرفتند. یعنی محور اصلی فعالیت آنها جمع‌آوری و عرضه اطلاعات زندگی‌نامه‌ای و گزیده آثار شاعران و نویسندگان با حفظ ترتیب زمانی آنها بوده‌است. به‌عنوان نمونه از این دسته می‌توان کتاب *سخن و سخنوران* بدیع‌الزمان فروزانفر را مثال آورد که از برجسته‌ترین آثار این گروه به شمار می‌رود و مؤلف تحقیقات دقیق و دامنه‌داری را در منابع فارسی و عربی برای نیل به اطلاعات صحیح راجع به شاعران پارسی‌گوی و اشعار آنها به عمل آورده‌است.

گروه دوم تواریخی هستند که تاریخ ادبیات را ذیل تاریخ عمومی مطرح می‌کنند. در این روش گزارش‌های مفصلی از وضعیت سیاسی، اجتماعی، دینی و علمی هر عصر به موازات جریان‌های ادبی داده می‌شود، بدون اینکه به ارتباطات و تأثیر این دو جریان بر یکدیگر پرداخته شود. البته جریان ادبی نیز در چارچوب تاریخ سیاسی و دوره‌بندی سلسله‌های بزرگ حکومتی مطرح می‌شود. کتاب‌های تاریخ ادبیات جلال‌الدین همایی، اقبال آشتیانی،

رضازاده شفق و نمونه اعلای آن *تاریخ ادبیات در ایران* نوشته ذبیح‌الله صفا از این روش پیروی می‌کنند. این روش، روش غالب تاریخ‌نگاری ادبی فارسی در دوران معاصر بوده‌است.

گروه سوم جریان‌شناسی ادبی است. در این روش تاریخ‌نگار به دنبال شناسایی جریان‌های کلان و اصلی ادبی و معرفی آنهاست. در این روش تمرکز مؤلف بر درک زمینه پیدایش، تحول و خاموشی جریان‌های ادبی است و بدیهی است که این جریان‌شناسی بر بستری تاریخی شکل خواهد گرفت، ولی تحت‌تأثیر تنگناهای دوره‌بندی تاریخی و سیاسی نخواهد بود. دو کتاب *از جامی تا روزگار ما*، و *ادوار شعر فارسی* نوشته محمدرضا شفیعی کدکنی با این روش تألیف شده‌اند. در این روش به مسائل سبک‌شناسی، زیبایی‌شناسی، عناصر ادبی مسلط در هر دوره اولویت داده می‌شود.

گروه چهارم، نگارش تاریخ ادبی بر مبنای انواع ادبی است. در این روش که به‌نوعی زیرمجموعه گروه سوم است، تاریخ‌نگار به سیر تحول یک نوع ادبی در طول تاریخ ادبی یا یک دوره معین می‌پردازد و مراحل تغییر و عوامل آن و چهره‌های برجسته آن نوع ادبی را معرفی می‌کند. هرمان اته، شرق‌شناس آلمانی، نخستین کسی بود که کتاب *تاریخ ادبیات ایران* را در سال ۱۸۹۶م، براساس انواع ادبی نگاشت. کتاب‌هایی همچون *سیر غزل فارسی*، نوشته سیروس شکیب، *حبسیه در ادب فارسی* نوشته ولی‌الله ظفری، *صد سال داستان‌نویسی*، نوشته حسن میرعابدینی، *آفاق غزل فارسی* نوشته داریوش صبور و *تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها* نوشته سید مهدی زرقانی نمونه‌های دیگری از تواریخ ادبی هستند که از این روش پیروی کرده‌اند.

۲- از خطی‌نگری به زنجیره‌گرایی

کسانی که به خطی‌نگری عادت کنند علاوه بر آنکه پدیده‌های غیرخطی را خطی می‌بینند، به‌مرور پدیده‌های خطی را نیز به شکل زنجیره می‌بینند. زنجیره که همان مجموعه خطی است از تعدادی حلقه همگن تشکیل شده‌است که مجموعه‌ای بدون گسست و پیوسته به هم هستند و به‌جز در آغاز و انتها در میان خود فاقد هرگونه گسستی هستند.

زنجیره‌گرایی در تبیین پدیده‌های تاریخی عموماً در فعالیت‌های آموزشی به‌کار می‌رود. برای‌مثال در آموزش تاریخ ادبیات به دانش‌آموزان می‌توان دوره‌های کلان تاریخ ادبیات را به حلقه‌های یک زنجیر تقلیل داد و دوره‌های کوچک‌تر را نادیده انگاشت. به‌عنوان نمونه همزمان

با سلسله‌های بزرگ سامانی و غزنوی، سلسله‌های دیگری مانند آل‌محتاج، بنی‌دلَف، حسنویه، بنی‌ساج بوده‌اند که هرکدام سرزمین‌های وسیعی را در قرون سوم و چهارم در اختیار داشته‌اند و شاعران بی‌شماری در دربارهای آنان مورد حمایت واقع شده‌اند، ولی نادیده گرفته می‌شوند و به نفع حضور دربارهای طاهری و صفاری و سامانی از تاریخ محو می‌شوند. به‌عنوان‌مثال از سلسله مأمونیه می‌توان یاد کرد که در عهد سامانیان و قسمتی از دوره غزنویان در خوارزم استقلال داشتند و عاقبت به دست سلطان محمود غزنوی سرنگون شدند. امیران این سلسله پیوسته از بزرگان علم و ادب فارسی حمایت می‌کردند و بزرگانی مانند ابوریحان بیرونی، ابونصر عراق و ابوسهل مسیحی و ابوعلی سینا در حمایت این سلسله بودند. همچنین می‌توان از امرای چغانی یا آل‌محتاج یادکرد که آنها نیز با سامانیان و غزنویان هم‌دوره بودند. از این خاندان علاوه‌براینکه امرایی شاعر و دانشمند چون ابوعلی ابوالمظفر (یا ابویحیی) طاهربن فضل برخاستند که مردی فاضل و هنرپرور و خود شاعر بود، امیرانی چون فخرالدوله ابوالمظفر احمدبن محمد در شاعرپروری شهره عصر خویش بودند و ممدوحانی چون دقیقی و فرخی داشتند (صفا، ۱۳۶۳: ۲۰۸/۱-۲۰۹). فرخی قصیده معروف خود را با مطلع: با کاروان حله برفتم ز سیستان * با حُلّه تنیده ز دل یافته ز جان، هنگام ورود به دربار ابوالمظفر چغانی سروده‌است و قصیده مشهور دیگر خود را با عنوان «داغگاه» و مطلع: چون پرند نیلگون بر روی پوشه مرغزار * پرنیان هفت رنگ اندر سرآرد کوهسار، در نخستین دیدار خود با ابومظفر در شکارگاه سروده‌است (همان: ۵۴۲/۱). از دیگر شاعران مداح این دربار می‌توان از لبیبی، بدیع بلخی و منجیک ترمذی نام برد. با وجود این، سایه سنگین سامانه‌های کلان تاریخ ادبیات همچون سامانیان، غزنوی و غیره مانع از دیده‌شدن سامانه‌های کوچک‌تر تاریخی و ادبی مانند سلسله‌های مذکور می‌شوند. در عصر سلجوقی نیز دربارهای بزرگی چون مملوکیان هند و سلاطین خلجی در شبه‌قاره که از حامیان جدی زبان و ادبیات فارسی بودند نادیده انگاشته می‌شوند، درحالی‌که نویسندگان برجسته‌ای چون منهاج سراج صاحب *طبقات ناصری* و سدیدالدین محمد عوفی صاحب *لباب‌الالباب* از وابستگان به دربار ناصرالدین قباچه از سلاطین مملوکی بودند و امیرخسرو و امیرحسین دهلوی نیز مورد حمایت همین دربار بودند (نک. جعفری‌نژاد، ۱۳۸۶).

فراگیر تاریخ ادبیات براساس زنجیره‌گرایی عادت می‌کند در هر دوره با یک حلقه این زنجیره سروکار داشته باشد و به عبارت دیگر در هر بخش از تاریخ با یک خاندان یا سلسله

پادشاهی روبرو شود و در حلقه بعدی با سلسله بعدی پادشاهان و شاعران دربارشان آشنا شود و از این نظم و ترتیب لذت می‌برد و آنگاه که دو سلسله مانند سلجوقیان و غزنویان دوره دوم در عرض هم مطرح می‌شوند یا آل‌زیار و آل‌بویه در یک عصر واقع می‌شوند، آشفته می‌شود و این اقتضای زنجیره‌گرایی است. بدین ترتیب زنجیره‌گرایی زمینه نوعی ساده‌اندیشی را فراهم می‌آورد که اگر در کاربرد آن در آموزش احتیاط کامل رعایت نشود، راه به خطا خواهد برد.

۳- مبانی تبیین زنجیره‌گرایی

استفاده از مدل زنجیره‌گرایی مستلزم اعتقاد به برخی پیش‌فرض‌های مبنایی است که با ذکر مثال‌هایی در حوزه تاریخ ادبیات فارسی توضیح داده می‌شود. بخشی از این پیش‌فرض‌ها به روابط درون زنجیره، و بخشی از آنها به رابطه زنجیره با بیرون بازمی‌گردد. زنجیره در تعریف عبارت است از مجموعه‌ای از حلقه‌هاست که به صورت پیاپی به یکدیگر پیوسته‌اند. پیش‌فرض‌های حاکم بر روابط درون زنجیره فهرست‌وار عبارتند از: حلقه به‌مثابه واحد، یگانه بودن هر حلقه، پیوستگی حلقه‌ها و همگنی حلقه‌ها.

۳-۱- حلقه به‌مثابه واحد

بدان معناست که حلقه به‌خودی‌خود یک تشخص هویتی دارد و فارغ از نقشی که در کل زنجیره ایفا می‌کند، دارای استقلالی برای خود نیز هست. پذیرش چنین مبنایی، موجب می‌شود تا در پدیده‌های خطی زنجیره‌ای، در حرکت از آغاز زنجیره به سوی پایان، تغییر رخ داده، نه تغییری تدریجی، که تغییری پله‌ای باشد. معنا نه در تناسب با حرکت تدریجی بر روی زنجیره، بلکه در انتقال از یک حلقه به حلقه دیگر، یا به دیگر سخن، انتقال از یک مرحله به مرحله دیگر، تغییر می‌یابد. بدین ترتیب با تبدیل یک جریان خطی به یک زنجیره، علی‌رغم هشیاری به عواقب خطی‌نگری، باید نسبت به مقیدکردن خود به تغییر مرحله‌ای نیز مراقب بود. ازجمله عواقب این نوع نگرش در تاریخ ادبیات فارسی می توان به دو نظام شعری قبل و بعد از اسلام اشاره کرد. در تاریخ ادبیات فارسی گفته می‌شود نظام شعری پیش از اسلام نظامی هجایی بوده‌است و بعد از اسلام شعر فارسی براساس نظام عروضی سروده شده‌است. اما به سیر تدریجی این تحول اشاره‌ای نمی‌شود و تأثیر قالب‌های شعری

فراموش‌شده‌ای مانند فهلویات، شروه و مانند آن که حکم پلی را در میان این دو نظام ایفا کرده‌اند، مغفول می‌ماند (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۸۳).

این نوع نگاه موجب می‌شود تا جریان‌شناسی و دگردیسی ژانرها که مستلزم حرکتی تدریجی و تکاملی است مغفول بماند و تاریخ ادبی به‌جای نگارش تاریخ ادبیات به تاریخ ادیبان روی آورد. آر.اس.کرین با عنایت به همین حرکت تدریجی تحولات ادبی و اهمیت شناخت این جریانات است که در کتاب *اصول بررسی تاریخی و نقدی تاریخ ادبی* می‌گوید: در تاریخ ادبیاتی که تغییر روش‌ها، باورها، گرایش‌ها، ذوق‌ها و اهداف اشخاص و گروه‌ها یا نهادهای خاصی را که در یک زمان و مکان خاص زندگی می‌کنند، روایت می‌کند، تاریخ ادبیات نیست بلکه تاریخ چهره‌های ادبی است و موضوع واقعی آن چیزی نیست جز تغییر رفتار نویسندگان و شاعران خاص یا گروهی از آنها در یک دوره خاص که به موضوعات خاص ادبی علاقه‌مند هستند و تحت تأثیر مجموعه‌ای از شرایط خاص قرار می‌گیرند (Helberg, 2006: 128). مثال دیگر برای تغییر تدریجی ژانرها، ادامه سبک شعری سامانی در عصر غزنوی است. شاعرانی مانند ناصرخسرو قبادیانی و قطران تبریزی ادامه‌دهندگان سبک دوره سامانی بودند و درعین‌حال تحت‌تأثیر عوامل جدید ادبی و فکری دوره خود نیز بودند. ناصرخسرو با واردکردن اندیشه‌های فلسفی و کلامی در شعر و قطران با واردکردن صنایع در شعر مکتب خاصی را به وجود می‌آورند.

ردر[1] نیز بر همین جنبه از دوره‌بندی تاریخ ادبیات که مشابه حلقه‌های یک زنجیره پنداشته می‌شوند، انتقاد می‌کند و آن را مانع از کشف مسیر تغییرات ادبی می‌داند. بنا بر عقیده او این حلقه‌ها واحدهایی کمابیش ایستا هستند که نمی‌توانند تصویری واقعی از تغییر ادبی را ترسیم کنند، زیرا تغییر ادبی طبق این الگو در آغاز یا پایان حلقه‌ها اتفاق می‌افتد نه در یک لحظه تاریخی. بدین ترتیب نمی‌توان سیر تدریجی و طبیعی تغییرات ادبی را در الگوی زنجیره‌ای مشاهده کرد (Rehder, 1995: 36-117).

۳-۲- یگانه بودن هر حلقه

ویژگی دیگر در زنجیره‌ها بدین معناست که در یک مقطع خاص از هر زنجیره، تنها یک حلقه جای دارد و امکان ندارد حلقه الف و حلقه ج، با بیش از یک حلقه ب به یکدیگر متصل شوند.

1 . Rehder

در عمل همواره چنین نگرشی ما را از واقعیات تاریخی دور می‌سازد. نمونه این نوع نگرش در تاریخ ادبی آنجاست که یک دوره ادبی را با حذف پیوندهای گوناگون با یک علت یا حلقه اصلی به مرحله قبل یا بعد پیوند می‌دهیم. به‌عنوان‌مثال دوران سبک هندی را وامدار حلقه ادبیات کلاسیک فارسی پیش از خود یعنی برخی شاعران فارسی در قرن ششم و مکتب عراقی می‌دانیم و بر این باوریم که ویژگی‌های عمده سبک هندی به‌طورپراکنده در دیوان‌های شاعران پیشین دیده می‌شود. دکتر محمود فتوحی در باب این پیوند میان شاعران سبک هندی و شاعران سبک عراقی پیش از آنها می‌گوید: «سبک طالب آملی ریشه در اشعار انوری و نظامی دارد. تصویرهای تازه و ابداعی در شعر خاقانی، لفظ تراشی و واژه‌سازی در شعر نظامی و خاقانی، ابهام در شعر خاقانی و حافظ و زبان کوچه و بازار در شعر قرن نهم (ه.ق) و نازکی مضمون و دقت معنی در شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی ریشه‌های سبک هندی به شمار می‌روند» (فتوحی، ۱۳۹۵). با وجود این، شاعران سبک هندی به همان میزان که وامدار میراث گسترده سنت ادب فارسی هستند، مرهون نازک‌اندیشی زبان و فرهنگ هندی هم هستند که در تواریخ ادبیات به آن عنایت نمی‌شود. درواقع ارتباط زبانی و فرهنگی میان ایرانیان و هندیان به‌ویژه از دوره سلطان محمود غزنوی آغاز شد. پس از حمله‌های متعدد و مکرر سلطان محمود غزنوی با بهانه‌های دینی به سرزمین هندوستان، برخی از گروه‌های فارسی زبان مانند جنگجویان و صوفیان و عده‌ای از زرتشتیان بدان سرزمین مهاجرت کردند و در آنجا سکنی گزیدند. اقامت این گروه‌ها در سرزمین هند و همزیستی زبان فارسی با زبان و فرهنگ هند از سویی و دوری زبان فارسی از منشاء و موطن اصلی خود موجب شد تا گویش خاصی از زبان فارسی به وجود آید که با گویش رایج در عهد صفوی تفاوت داشت. این تفاوت گویش از نوع تفاوت گویش کنونی افغانستان و تاجیکستان با فارسی رایج در ایران امروز است. همان‌گونه که گویش رایج کنونی تاجیکستان و افغانستان برای ایرانیان امروز ناآشنا و شگفت‌انگیز به نظر می‌رسد، گویش فارسی در سرزمین هند نیز با استفاده از ساختارهای متفاوت واژگانی و صرفی و نحوی و ترکیب‌سازی‌های ویژه با فارسی رایج عهد صفوی تفاوت‌های زیادی داشت به‌گونه‌ای که حتی دکتر ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات خود، نزدیک به شش صفحه، نمونه‌هایی از اشعار سبک هندی را در زیر عنوان «پارسی آشفته و آشفته گویان پارسی» (صفا، ۱۳۶۳: ۱/۵ ۴۳۶-۴۴۲) می‌آورد و آنها را دچار ایرادات واژگانی یا اشتباه در معنا می‌داند. دکتر قهرمان شیری که درباره ادبیات مذکور تحقیق کرده‌است این داوری دکتر

صفا را به‌صواب نمی‌داند و می‌گوید: «از میان همه شاهدهایی که او [دکتر صفا] ذکر می‌کند، شاید تنها یکی دو نمونه می‌توان یافت که تا حدودی از مسامحه لفظی برخوردار باشند؛ همه آنها دارای معنای درست و استخوان‌داری هستند که به دلیل ایجاز بیش از حد و نیز برخورداری ساختار جملات آنها از نحو و گویش خاص اقلیمی، در همان خوانش اوّل معنای خود را به دست نمی‌دهند. به این خاطر است که آنها را جزءِ آشفته‌گویی‌های سبک هندی به‌شمار آورده‌اند [...] ولی حالا که خود نیز گاهی به معنای بعضی از این ابیات می‌نگرم، درمی‌یابم که تنها ایراد این اشعار، برخورداری آنها از عبارت‌های متداول و گویش رایج در دوره رواج سبک هندی است و نازک‌خیالی‌ها و باریک‌بینی‌ها و ایجازگویی‌ها و تعبیرات و جمله‌بندی‌های خاص آن سال‌ها باعث این‌گونه دشوارفهمی‌ها شده‌است، اگرنه همه این اشعار دارای بافت و معنای منطقی و عاری از هرگونه ایراد هستند» (شیری، ۱۳۸۹: ۴۴-۴۵).

برخی محققان ادبی، سبک هندی را تلفیقی از زیبایی شناسی ایرانی و هندی می‌دانند که در طی دو قرن به‌تدریج شکل گرفته‌است. از جمله این پژوهشگران آقایان دکتر نورانی‌وصال، دکتر حمیدیان و دکتر شاه‌حسینی هستند که معتقدند لطافت و باریک‌بینی و دقت و رقت معنی در سبک هندی را حاصل برخورد فلسفه هندی با اندیشه ایرانی می‌دانند (فتوحی، ۱۳۹۵).

مثال دیگر ادبیات معاصر فارسی است. این ادبیات نیز به همان اندازه که متأثر از ادبیات کلاسیک فارسی است از ادبیات غرب و روسیه و ادبیات عرب و عرفانی شرقی هم متأثر شده‌است.

۳-۳- پیوستگی حلقه‌ها

حلقه‌های یک زنجیره به‌طور کامل به یکدیگر پیوسته‌اند و هیچ‌گونه گسستی در میان آنها متصور نیست. نگاه مبتنی بر زنجیره‌گرایی مانع از دیدن نقاط گسست در تاریخ می‌شود. احمد پاکتچی نحوه برخورد تاریخ نگاران با گسست‌های تاریخی را به دو نوع تقسیم کرده‌است. در نوع اول تاریخ نگار می‌کوشد تا این گسست را نادیده بگیرد، مانند فاصله میان سه رایش در اندیشه رایش سوم نازی؛ حزب نازی در آلمان، رژیم حکومتی خود را به‌طوررسمی «رایش سوم» (۱۹۳۳-۱۹۴۵م) می‌نامید و بر این مبنا نهاده شده بود که میراث‌بر امپراتوری روم (۸۰۰-۱۸۰۶م) به‌عنوان رایش اول، و امپراتوری آلمان (۱۸۷۱-۱۹۱۸م) به‌عنوان رایش دوم بوده‌است (نک. پاکتچی، ۱۳۸۸). در نوع دوم تاریخ‌نگار می‌کوشد به ترمیم نقاط گسست بپردازد مانند آنچه در باب تاریخ خلافت عباسی اتفاق افتاده‌است. اتصال خلافت عباسی مصر به خلافت عباسی بغداد به‌نحوی صورت می‌گیرد که

مخاطب گمان می‌برد این سلسله بدون گسست و پیوسته ادامه داشته‌است، درحالی‌که سقوط خلافت عباسی بغداد و پیامدهای آن گسست عظیمی در زنجیره تاریخی این سلسله به وجود آورد که بسیار فراتر از جابجایی جغرافیای پایتخت این سلسله از بغداد مصر بوده‌است (همان: ۲۹۲).

یکی از گسست‌های بزرگ در تاریخ ادبیات فارسی که معمولاً با اشاره‌ای کوتاه از کنار آن عبور می‌کنند و سعی در ترمیم این گسست دارند تا آسیبی به پیوند حلقه‌های تاریخ ادبیات نخورد، سه قرن اول هجری است. تواریخ ادبیات فارسی غالباً پس از پایان ادبیات دوران پیش از اسلام، به دوران نو یا پسااسلامی وارد می‌شوند و در گام نخست به شناسایی نخستین شاعران فارسی و ابیات اولیه سروده شده، می‌پردازند. عنایت این کتب به تحولات عمیق فرهنگی نشأت گرفته از رویایی دو تمدن بزرگ ایرانی و اسلامی-عربی در این سه قرن که پیامدهای گسترده زبانی و ادبی و تاریخی را به دنبال داشته‌است، ناچیز به نظر می‌رسد. تعامل میان این دوتمدن بزرگ به‌ویژه در زمینه تأثیرات دوجانبه ادبیات فارسی و عربی چشمگیر است. عبدالحسین زرین‌کوب، تلاقی دو فرهنگ را این‌گونه توصیف می‌کند: «همه‌چیز در زمین و آسمان جابه‌جا شد، اما همه‌چیز در پرتو نظمی دیگر، که صبغه الهی و منشأ آسمانی داشت، باز همچنان استوار پابرجا ماند» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۴). برخورد این دو تمدن و فرهنگ موجب شد تا هردو از یکدیگر تأثیرات عمیق بگیرند. تا پیش از این دوره، صف‌بندی زبان در ایران میان دو زبان پهلوی و پارتی بود، اما از این پس این تقابل جای خود را به تقابل زبان عربی و زبان‌های ایرانی می‌دهد. برخی شاعران ایرانی عربی‌پرداز مانند ابونواس اهوازی تلاش می‌کنند تا نظام هجایی شعر فارسی را به نظام عروضی عربی وارد کنند و برخی شاعران عرب در سروده‌های خود برخی عبارات و سروده‌های فارسی به‌کار می‌برند (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۴۲). تأثیری‌پذیری شاعران عرب به اینجا محدود نمی شود بلکه به‌تدریج از عناصر ادبی بلاغی ایرانیان بهره می‌گیرند و تحت تأثیر آن از صور خیال جاهلی فاصله می‌گیرند. جلال‌الدین همایی تولید انقلاب ادبی در عرب، پشت‌پا زدن به سبک شعر جاهلیت و ایجاد مضامین جدید را نتیجه تلاش‌های شاعران ایرانی عربی‌پرداز مثل ابونواس اهوازی (ف ۱۹۸ه.ق)، بشاربن برد (ف ۱۶۸ه.ق)، مروان‌بن ابی‌حفصه (ف۱۸۱ه.ق) می‌داند که طرز شاعریشان سرمشق دیگر شعرای عرب واقع شد (همایی، بی‌تا: ۲۷۵). پس از این می‌بینیم که شاعران عرب به‌جای وصف بیابان و صحرانشینان، از ایماژهای متعلق به فضاهای درباری استفاده می‌کنند.

تأثیرپذیری عرب‌ها به شعر محدود نشد بلکه در زمینه نثر نیز تحت‌تأثیر بلاغت ایرانیان قرار می‌گیرند و ظهور نثر فنی دیوانی و تغییر سبک نوشتار عربی به وسیله کاتبانی ایرانی چون عبدالحمید دبیر مروان، ابن‌مقفع و دیگران نشانگر این موضوع است. به گفته ابوهلال عسکری، ابن عبدالحمید شیوه نویسندگی را از زبان فارسی برگرفت و به زبان عربی تزریق کرد (محمدی‌ملایری، ۱۳۷۹: ج ۳/ ۲۹).

شکل‌گیری بلاغت عربی در این دوره نیز تحت‌تأثیر بلاغت ایرانی بوده‌است، به‌طوری‌که جاحظ در سفارشی به علاقه‌مندان یادگیری زبان عربی می‌گوید: «من احبَّ ان یَبلُغَ فی صناعه البلاغه و یعرفُ الغریب و تتبحَّرُ فی اللغه فلیقرأ کتاب کاروند» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۵۰) این کاروند از آثار ایرانی کهن بوده‌است.

زبان و ادبیات فارسی نیز در این دوره تأثیرات ژرفی از زبان و فرهنگ عربی پذیرفته‌است. مهم‌ترین جلوه این تأثیرات، تغییرات نظام موسیقیایی شعر فارسی از نظام هجایی به عروضی بوده‌است. اخذ برخی مسائل شکلی مثل قالب شعر، تساوی مصرع‌ها و حتی نظام مدون قافیه شعر دری و ورود مفردات و ترکیبات عربی به زبان فارسی از این نوع بوده‌است.

این‌گونه گسست‌ها در تاریخ ادبی سایر زبان‌ها نیز دیده می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال در تاریخ ادبیات عرب هم از سده‌هایی سخن گفته می‌شود که گویی مفقود شده‌اند و ضروری است که بار دیگر بازیابی شوند. برای نمونه، از قول البغدادی نقل می‌شود: «در تاریخ ادبیات عرب، زمانی حدود پنج قرن (از حمله مغول به بغداد تا رسیدن فرانسه به مصر) عملاً نادیده گرفته می‌شود. او معتقد است این چند قرن -که به‌سادگی عصر انحطاط خوانده می‌شود- خالی از آفرینش‌های ادبی مهم نبوده‌است» (Al-baghdadi, 2008: 431). در نظر او اگر ادبیات عرب در قلمرو سلسله‌های عثمانی و صفوی در این دوران مدنظر قرار گیرد، می‌توان محتوای ادبی بزرگی برای این دوران در نظر گرفت.

۳-۴- همگنی حلقه‌ها

همگنی حلقه‌ها در یک زنجیره سبب می‌شود تا تفاوت‌های موجود بین آنها نادیده گرفته شود و همه حلقه‌ها برابر و مشابه یکدیگر انگاشته شوند. تاریخ ادبیات ایران به‌مثابه یک زنجیره یکی از پر افت‌وخیزترین جریان‌های فکری و فرهنگی است که از یک خاستگاه تاریخی چندهزارساله پیش از اسلام برخوردار است و مؤثرترین نقش فرهنگی و رسانه‌ای را در دوره‌های مختلف بر

عهده داشته‌است. این نقش هرچه از خاستگاه تاریخی خود دورتر شده دچار فرازونشیب‌های گوناگونی شده که گاه منجر به رونق و گاه منجر به رکود و کسادی شده‌است و تا امروز این نقش ادامه داشته‌است. در برخی دوره‌ها زبان فارسی نقش پرچمداری علم و تمدن را در سرزمین ایران بر عهده داشته‌است و در برخی دوره‌ها در اثر غلبه تعصبات ناچار به کوچ به سرزمین‌های دیگر شده و به حیات خود در سرزمین‌های همجوار ادامه داده‌است.

با نگاهی واقع‌گرا، این دوره‌ها نمی‌توانند حلقه‌های مختلف و همگن یک زنجیره باشند و تنها نگاهی صورت‌گرا و نمادین است که آنها را در یک زنجیره به نسق کشیده‌است. به‌عنوان‌مثال در زنجیره تاریخ ادبیات فارسی نمی‌توان حلقه سلجوقیان را هم‌وزن و همگن با حلقه‌های پیش از خود مانند طاهریان و صفاریان و سامانیان یا حلقه‌های بعد از خود مانند خوارزمشاهیان و صفویان دانست. عصر سلجوقیان هم از لحاظ سیاسی و نظامی و هم از لحاظ ادبی فربه‌تر از سایر حلقه‌هاست. سلجوقیان مهم‌ترین دولت ترک مسلمان هستند که تشکیل آن مقدمه تحول بزرگی در تمدن اسلامی و خاصه در ایران است. سلجوقیان توانستند قلمرو خود را در آغاز از خراسان و خوارزم تا آذربایجان و بغداد و عراق عجم گسترش دهند و پس از تثبیت حکومت خود به گسترش فتوحات تا سواحل مدیترانه و سرحدات امپراطور روم شرقی در آسیای صغیر و مرزهای متصرفات خلفای فاطمی پیش ببرند. بنابر قول دکتر ذبیح‌الله صفا «سلجوقیان در حدود سال ۴۷۰ هجری یکی از وسیع‌ترین امپراطوری‌های زمان خود را به وجود آوردند» (صفا، ۱۳۶۳: ۲ / ۱۱).

اگر ادامه حکومت سلجوقیان را بعد از فوت سلطان سنجر در سال ۵۵۲ ه.ق که به صورت پراکنده در مناطق مختلف تحت عنوان سلجوقیان عراق، سلجوقیان شام، سلجوقیان آسیای صغیر، سلجوقیان کرمان و غیره یا حکومت‌های اتابکان سلغری فارس، و اتابکان آذربایجان و اتابکان لرستان را ذیل حلقه سلجوقی قرار دهیم خواهیم دید که تقریباً همه بزرگان شعر و ادب فارسی از قبیل سنایی، عطار، سعدی، حافظ، مولوی، ناصرخسرو، خاقانی، نظامی گنجوی ذیل همین دوره و حلقه قرار می‌گیرند و بدین ترتیب این دوره در مقایسه با سایر دوره‌ها از لحاظ رونق زبان و ادبیات فارسی و محصولات ادبی وزن بیشتری نسبت به سایر دوره‌ها و حلقه‌های پیشین دارد و واقع گرایانه نیست که آن را همگن با حلقه‌های پیش از آن بدانیم.

۳-۵- آغاز و انجام هر زنجیره

هر زنجیره یک آغاز و یک پایان دارد، مگر زنجیره‌های معاصر که هنوز فاقد حلقه پایانی هستند. آغاز و انجام هر زنجیره با برش همراه است و برش تاریخی نیازمند یک تغییر ناگهانی و بحرانی است. معمولاً نقطه آغازین یک زنجیره بر نقطه پایانی زنجیره قبلی منطبق نیست و ممکن است زنجیره به موازات زنجیره جدید ادامه یابد. اما در زنجیره‌گرایی افراطی چنین انگاشته می‌شود که نقطه آغازین زنجیره جدید منطبق بر نقطه پایانی زنجیره قدیمی است. برای مثال در نگاه خطی و زنجیره‌ای به تاریخ ایران گمان می‌شود که بعد از سلسله افشاریه، سلسله زندیه برقرار شده‌است و با سقوط سلسله زندیه، قاجار برآمده‌است، اما واقعیت تاریخی نشان می‌دهد سلسله افشاریه در عرض سلسله زند تا پایان برجای بوده‌است و نادرمیرزا، آخرین بازمانده سلسله افشاریه، تا زمان فتحعلی شاه، دومین شاه قاجار، در شرق ایران حکومت داشته‌است (پاکتچی، ۱۳۸۸: ۲۹۳).

دوران غزنوی در تاریخ ادبیات فارسی به همین سرنوشت دچار شده‌است. سلطان مسعود، دومین سلطان غزنوی پس از شکست از سلجوقیان، در سال ۴۳۱ ه.ق در نزدیکی حصار دندانقان مرو، متواری و در سال ۴۳۲ ه.ق هنگام فرار از غزنین به قتل می‌رسد. شکست و سرنگونی سلطان مسعود مقارن با تأسیس حکومت سلجوقی است. اما با قتل سلطان مسعود سلسله غزنویان به پایان نرسید بلکه در منطقه افغانستان و سیستان و سند صدوپنجاه سال دیگر به موازات حکومت سلجوقیان ادامه یافت و پس از سلطان مسعود سیزده سلطان دیگر بر تخت نشستند. دوره پس از سلطان مسعود که به دوره غزنوی دوم مشهور است هرچند از نظر قدرت سیاسی و نظامی از اهمیت چندانی برخوردار نیست، ولی از لحاظ حمایت از زبان و ادب فارسی دوره‌ای درخشان محسوب می‌شود. شاعرانی چون مسعود سعد، عثمان مختاری و سید حسن غزنوی و سنایی غزنوی و ابوالفرج رونی و نویسنده‌ای چون نصرالله منشی صاحب *کلیله و دمنه* در همین دربار مورد حمایت قرار گرفته‌اند. اما از آنجا که الگوی خطی و زنجیره‌گرایی علاقه‌ای به ملاحظه حلقه‌ها یا زنجیره‌های موازی ندارد مایل است آغاز عصر سلجوقی را پایان غزنوی اعلام نماید.

۴- نتیجه‌گیری

تواریخ ادبیات فارسی غالباً به دلیل رویکرد خطی و زنجیره گرایی ناتوان از ترسیم تصویری روشن و منسجم از وقایع ادبی هستند. سبب این ناتوانی کاستی‌های شناختی موجود در این رویکرد به شرح زیر است:

۱-تغییرات ادبی در این رویکرد به شکل پلکانی و مرحله ای دیده می‌شود نه تدریجی. به عبارت دیگر در این رویکرد تغییرات ناگهانی و حاصل عبور از یک حلقه به حلقه جدید انگاشته می‌شود، درحالی‌که تغییرات ادبی به‌تدریج و در طول زمان محقق می‌شود. نگاه تحلیلی در تاریخ‌نگاری ادبی با این پرسش اساسی روبروست که علت تغییر ادبی چیست؟ و چگونه سنتی کهن به‌مرور جای خود را به سنت‌های جدید می‌دهد، امّا خطی‌نگری به دنبال پاسخ به این پرسش است که علت نابودی یک دوره و پدید آمدن دوره جدید چه بوده‌است؟ درحالی‌که دوره جدید ناب وجود ندارد و آنچه اکنون جدید است در دوره‌های پیشین وجود داشته‌است.

۲- نادیده گرفتن پیوندهای متعدد میان دوره‌های ادبی: براساس رویکرد زنجیره‌گرایی هر حلقه یا دوره ادبی صرفاً با یک پیوند به حلقه بعدی متصل می‌شود و مثلاً امکان ندارد حلقه الف و حلقه ج ، با بیش از یک حلقه ب به یکدیگر متصل شوند. چنین نگرشی ما را از واقعیات تاریخی دور می‌سازد، زیرا هر دوره ادبی در پیوند با عوامل گوناگونی قرار دارد و تقلیل این پیوندها، تصویر ناقص و تحریف شده‌ای از جریانات ادبی ترسیم می‌کند.

۳- نادیده گرفتن نقاط گسست: پیوستگی حلقه‌های زنجیر در رویکرد زنجیره‌ای موجب می‌شود که تاریخ‌نگار نقاط گسست تاریخی را نادیده بگیرد یا پیوسته بینگارد. بی‌اعتنایی به سه قرن اول هجری در تاریخ‌های ادبیات فارسی، نمونه‌ای از ندیدن نقاط گسست است.

۴-همگن پنداشتن دوره‌های ادبی: در رویکرد خطی و زنجیره‌گرایی، همه حلقه‌ها و دوره‌های تاریخی و ادبی مانند حلقه‌های زنجیره همگن و هم‌وزن پنداشته می‌شوند و تفاوت‌های موجود بین آنها از لحاظ گستره و حوزه تأثیر هر دوره نادیده گرفته می‌شود.

۵- مغفول‌ماندن حوزه‌های ادبی موازی: در زنجیره‌گرایی افراطی گمان می‌شود که نقطه آغازین حلقه جدید منطبق بر نقطه پایانی حلقه قدیم است. درحالی‌که با ظهور دوره جدید، ممکن است جریانات ادبی دوره قدیم، هرچند به شکل ضعیف‌تر، تا مدت‌ها ادامه پیدا کند. نمونه آن ادامه حوزه ادبی غزنوی دوم در دوران سلطه سلجوقیان است.

در نگاه تحلیلی به تاریخ ادبی که به جریانات موازی توجه دارد علت تغییرات ادبی را در برآیند و تعامل جریانات مختلف و روابط شبکه‌ای بین آنها جستجو می‌کند، ولی در شیوه خطی‌نگری علل تغییرات ادبی در نقاط گسست و در بین حلقه‌های زنجیره تاریخ ادبیات جستجو می‌شود و در علل نابودی و پیدایی دوره‌های ادبی دنبال می‌شود. ازاین‌رو آسیب خطی‌نگری از تقلیل واقعیات تاریخ فراتر می‌رود و موجب دگرگونی نتایج و حقایق تاریخی می‌شود.

منابع

پاکتچی، ا. ۱۳۸۸. «نقد الگوهای خطی در پژوهش تاریخی اندیشه سیاسی اسلام». *مجموعه مقاله روش‌شناسی در مطالعات سیاسی اسلام*، به کوشش ع. علیخانی. تهران: دانشگاه امام صادق. ۲۸۵-۳۳۱.

جعفری‌نژاد، ا. ۱۳۸۶. «نفوذ فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی در فرهنگ و هویت ملی هندوستان و شبه‌قاره». *نامه پارسی*، سال دوازدهم(۱و۲): ۹۷-۱۱۹.

زرقانی، م. ۱۳۸۸. *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، تهران: سخن.

زرین‌کوب، ع. ۱۳۹۲. *تاریخ مردم ایران؛ از پایان ساسانیان تا پایان آل‌بویه*، تهران: امیرکبیر.

سارلی، ن. ۱۳۹۲. «نقد و بازاندیشی دوره‌بندی در تاریخ ادبی». *نقد ادبی*، سال ششم(۲۳): ۱۱-۳۶.

شیری، ق. ۱۳۸۹. «پیچیدگی‌های سبک اصفهانی یا هندی و زمینه‌های پیدایش آن». *مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دوره جدید (۱)(پیاپی ۵): ۳۱-۴۸.

صفا، ذ. ۱۳۶۳. *تاریخ ادبیات ایران*، ج۱ و ۲ و ۱/۵. تهران: فردوسی.

فتوحی، م. ۱۳۹۵. «نگاهی به سبک هندی». *مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی)*. بازیابی در نشانی: http://www.cgie.org.ir/fa/news/129897

محمدی‌ملایری، م. ۱۳۷۹. *تاریخ و فرهنگ ایران*، ج۳. تهران: توس.

همایی، ج. بی‌تا. *تاریخ ادبیات ایران*، چاپ سوم. تهران: فروغی.

Al-baghdadi, N. 2008. "Registers of Arabic Literary History". *New Literary History*, Vol 39 (3): 431-461.

Helberg, R.V. 2006. *Literary History and the Evaluation of poetry,* oxford: published by oxford university Press.

Rehder, R. 1995. "periodization and the theory of literary History". In Robert rehder.com/site/Essays/periodization_1.html

DOI:10.22124/naqd.2021.16859.2024
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.7.5

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۲۹۵-۲۷۵

بازنمایی عنصر شخصیت در رمان *چشمهایش* و *دل کور* با کاربست نظریه «خود» در رویکرد جامعه‌شناختی«کنش متقابل نمادین»

مرتضی هادیان [۱] منصوره ثابت‌زاده [۲*]

حسین ابوالحسن تنهایی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹

چکیده

روایت‌شناسی، عنصر شخصیت را پیش‌برنده نقش‌ها و کنش‌ها در روایت داستانی به شمار می‌آورد. نظریه جامعه‌شناختی «کنش متقابل نمادین» نیز بر چگونگی بروز و ظهور کنش دقت نظر دارد. با بهره‌گیری از این رویکرد جامعه‌شناختی می‌توان روش نقد را در روایت‌شناسی گسترش داد و جنبه‌های تازه‌ای را در نقد متون روایی معرفی نمود. این مقاله ساختار «خود»، گونه‌های شخصیت، جهت‌گیری کنش و فرجام شخصیت‌های رمان *چشمهایش* و *دل کور* را با کاربست نظریه «خود» در رویکرد جامعه‌شناختی «کنش متقابل نمادین» بازنمایی می‌کند. «من اجتماعی» به‌مثابه واقعیت‌های ساختی و فرهنگی بر یک دسته از «خودِ» شخصیت‌های رمان *چشمهایش* سلطه دارد و دسته دیگر برمبنای «من» با اندیشندگی کنشگری می‌کنند. در رمان *چشمهایش* شخصیت‌ها با دو نوع «خود جمعی» منفعل و کنشگر ترسیم می‌شوند. «خود جمعیِ» کنشگر با یک هم‌کنشی، روایت داستان را در تقابل با ساختار سیاسی پیش می‌برد. نتیجه کنش آنان حاشیه‌رانی از مناسبات سیاسی جهان رمان است. شخصیت‌ها در رمان *دل کور* تحت تعیّن «من اجتماعی» هستند و «خود جمعیِ» خشن و منفعت طلبی را در جامعه رمان تشکیل می‌دهند. فرجام ضدیت «خود»های فردیِ کنشگر با «خود جمعی»، حاشیه‌رانی از مناسبات اجتماعی است.

واژگان کلیدی: عنصر شخصیت، خود کنشگر، *چشمهایش*، *دل کور*، کنش متقابل نمادین.

---

۱. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد تهران جنوب دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد تهران جنوب دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، (نویسنده مسؤول)

۳. دانشیار گروه علوم اجتماعی واحد تهران مرکز دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

* m-sabetzadeh@azad.ac.ir

۱- مقدمه

عنصر شخصیت از مهم‌ترین عناصر شکل‌دهنده رمان است. نویسنده با آفرینش شخصیت‌های محیط اجتماعی و وارد کردن آنها در جهان رمان، سعی می‌کند تا نمایی از جامعه‌اش نشان دهد. در روایت‌شناسی شخصیت، عنصری در محتوای روایت است؛ «وجود» آن به واسطه‌های بیانی در روایت‌های زبانی، حرکت در هنرهای نمایشی و تصویر در روایت‌های تصویری پیوند دارد؛ اما مهم‌تر آنکه می‌توان شخصیت را مشارکی فردگونه به شمار آورد که در هر روایتی متنیت می‌یابد. رولان بارت «شخصیت را نه به‌عنوان یک هستنده[1]، بلکه به‌عنوان یک مشارک[2] لحاظ می‌کند» (Barthes, 1975: 257). همچنین در نظریه کنش‌گرایانه، فقط ویژگی‌های جسمی و خلق‌وخوی‌های جزئی شخصیت‌ها مورد نظر نیست. اهمیت در این است که آنها چه نقش‌ها وکنش‌های بنیادینی را پیش می‌برند. نظریه جامعه‌شناختی تفسیرگرای «کنش متقابل نمادین»[3] نیز بر چگونگی بروز و ظهورکنش دقت نظر دارد. این نظریه جامعه را مجموعه‌ای از کنش‌ها و واکنش‌ها می‌داند و «رویکردی[4] واقع‌گرایانه» یا «فرود به زمین»[5] به مطالعه علمی زندگی گروهی و رفتار بشری است. «مطالعاتش را در همین دنیای واقعی به انجام می‌رساند و تفسیرهایش را از مطالعات طبیعت‌گرایانه برمی‌گیرد. اگر این نظریه خواستار مطالعه رفتارگروه واقعی دینی باشد، به سراغ همان گروه واقعی دینی می‌رود و همان‌گونه که آنها مشغول زندگی هستند؛ با دقت آنها را مشاهده می‌کند. اگر خواستار مطالعه جنبش‌های اجتماعی باشد سرگذشت، تاریخ و تجارب واقعی جنبش‌ها را به دقت دنبال می‌کند» (بلومر، ۱۳۸۸: ۱۲۳-۱۲۴).

ساخت «خود» بر محور رابطه متقابل «من» (I) و «من اجتماعی» (Me) در تجربه اجتماعی شکل می‌گیرد. در حقیقت روش کنش متقابل نمادین، فرآیند شکل‌گیری «خود» و کنشگری او را تبیین می‌کند و به دنبال تحلیل کنش انسان در موقعیت‌های گوناگون است. بنابراین، این نظریه ساختار «خود» و شیوه کنشگری انسان‌ها را در محیط اجتماعی و فرهنگی تفسیر می‌کند.

«کنش متقابل نمادین» یکی از مناسب‌ترین رویکردهای اجتماعی برای مطالعه عنصر شخصیت در روایت‌شناسی است. عنصر شخصیت در ساختار رمان، ویژگی‌های مشخص و

1. being
2. participant
3 . Symbolic Interactionism
4. Outlook
5. Don-to-earth

ملموس و کنش‌های فرد است که در موقعیت‌های اجتماعی و جایگاه طبقاتی از او سر می‌زند. در این صورت شخصیت در زیست‌جهان رمان همانند ساخت «خود» در این رویکرد جامعه‌شناختی تفسیرگرایانه است. با این رویکرد می‌توان شخصیت‌ها را به‌مثابه کنش‌گران در «زیست‌جهان»[1] رمان بازنمایی و واکاوی کرد. کنشگرایی شخصیت در روایت داستانی رمان‌های *چشمهایش* و *دل کور* با کنشگری «خود» در رویکرد جامعه‌شناختی «کنش متقابل نمادین» قابل بازنمایی و ترسیم است.

برای فهم موضوع، این مقاله می‌خواهد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: برای فهم موضوع، این مقاله به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: ساختار شخصیت به‌مثابه «خود» در نظریه کنش متقابل نمادین در جهان این دو رمان چگونه بازنمایی می‌شود؟ گونه‌های شخصیت‌ها چگونه صورت‌بندی می‌شوند؟ نوع و الگوی کنش شخصیت‌ها در «زیست‌جهان» رمان چگونه بازنمایی می‌شوند؟ مقاله حاضر، با بررسی توصیفی-تحلیلی در حوزه مطالعات میان‌رشته‌ای انجام می‌شود و با رویکرد جامعه‌شناختی، گونه‌های شخصیت والگوی کنش شخصیت‌های کنشگر را با نظریه «خود» هربرت بلومر، در موقعیت اجتماعیِ جهان رمان بازنمایی می‌کند.

رمان *چشمهایش* اثر بزرگ علوی و *دل کور* از اسماعیل فصیح در دو دوره تاریخی به‌هم‌پیوسته پهلوی اول و دوم به بازنمایی دو زیست‌جهان متفاوت می‌پردازند. به نظر می‌رسد که موقعیت‌های اجتماعی در این رمان‌ها متفاوت باشند و شخصیت رمان‌ها نیز به گونه متفاوتی کنشگری کنند. این مقاله ساختار و الگوی کنش شخصیت‌ها را در «زیست‌جهان» رمان‌های *چشمهایش* و *دل کور* مطالعه می‌کند. گونه‌ها و شیوه کنش شخصیت‌ها را در موقعیت اجتماعی- سیاسی واکاوی می‌کند. در این‌صورت شیوه بازنمایی و پردازش کنش شخصیت میان دو رمان نیز مقایسه می‌گردد.

۱-۱- پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهش‌های معدودی در ادبیات روایی ایران با رویکرد «کنش‌متقابل نمادین» «هربرت بلومر» انجام شده‌است: در مقاله «تحلیل جامعه‌شناختی *نفثة‌المصدور* براساس نظریه کنش متقابل نمادین» الگوهای رفتاری نویسنده *نفثة‌المصدور* و تفاوت آن با الگوهای پیدا و پنهان سایر افراد همان جامعه تحلیل شده‌است (رنجبر و دیگران. ۱۳۹۵). مقاله «جامعه‌شناختی جنسیت در داستان نامه‌هایی به آقاغوله براساس کنش متقابل نمادین»؛ نمادهای جنسی میان

1. Life world

شخصیت‌های زن و مرد را با کاربست کنش متقابل نمادین تحلیل می‌کند (اسلام و دیگران، ۱۳۹۲). مقاله «بررسی نقش‌های جنسگرایانه در دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی براساس نظریه کنش متقابل نمادین»، چهار مؤلفه: مفهوم پنداشت از «خود»، ویژگی‌های رفتاری، الگوهای ارتباطی و جایگاه در هرم قدرت را برای تعریف نقش جنس‌گرا تعیین‌کننده می‌داند و دو نمایشنامه را براساس نقش‌های جنس‌گرایانه تحلیل می‌کند (زاهدی و دیگران، ۱۳۹۱). مقاله «بررسی جامعه‌شناختی «کنش مشترک» از منظر تعامل‌گرایی نمادین «هربرت بلومر» در نمایشنامه تاریخی-سیاسی *فنشن نوشته دیوید هر*»، از دیدگاه «تعامل‌گرایی نمادین» و «کنش مشترک» بلومر، روند «کنش مشترک» روستاییان چینی را به سوی جامعه آرمانی در نمایش‌نامه «فَنشِن» تحلیل می‌کند (عبدوس و احمدیان، ۱۳۹۵).

از آنجا که این پژوهش با رویکردی جامعه‌شناختی ساخت و کنش شخصیت‌های رمانِ *چشم‌هایش* اثر بزرگ علوی (۱۳۷۲) و *دل کور* از اسماعیل فصیح (۱۳۷۲) را تحلیل می‌کند؛ می‌تواند ما را به شناخت تازه‌ای از پیوند عنصر «شخصیت» و «کنش» در متون روایی رهنمون نماید.

۱-۲- مباحث نظری

بلومر در مقدمه کتاب *چشم‌انداز و روش کنش متقابل‌گرای نمادین*[1] به بیان مطالب اساسی کنش متقابل نمادی پرداخته‌است و مفاهیم هستی‌شناختی و بنیادهای فلسفی خویش را در سه قضیه از هم تفکیک می‌کند و سپس به تبیین ساختار «خود» می‌پردازد:

بنا بر قضیه اول، نمی‌توان چیزی را در دنیا پیدا نمود که خارج از «اعیان»[2] باشد. اعیان عبارت از سه مقوله: ۱- اعیان فیزیکی[3]؛ ۲- اعیان اجتماعی[4]؛ ۳- اعیان مجرد[5] است. به عبارت دیگر هیچ‌گاه نمی‌توان چیزی را در دنیا یافت که قابل معنا و اشاره نباشد؛ هرچند که آن چیز مانند موضوع‌های افسانه‌ای وجود خارجی نداشته باشد. «انسان‌ها در مقابل اشیاء و موضوعات براساس معنایی که آن اشیاء برای آنها دارند، واکنش نشان می‌دهند. این موضوع‌ها شامل تمام چیزهایی است که در جهان مورد توجه قرار می‌گیرند. اشیاءِ فیزیکی نظیر درخت و

1. Symbolic Interactionism, Perspective and Method
2. Objects
3. Physical Objects
4. Social Objects
5. Abstract Objects

صندلی؛ افراد همچون مادر، فروشنده، مغازه؛ گروه‌های انسانی از قبیل دوستان و دشمنان؛ نهادهای اجتماعی نظیر مدرسه یا حکومت؛ آرمان‌هایی چون استقلال، امانت، درستی؛ کنش‌های دیگران همچون خواهش‌کردن، دستوردادن و به‌طورکلی اوضاعی که افراد در زندگی روزمره با آن درگیر می‌شوند؛ «اعیان» تلقی می‌گردند» (تنهایی، ۱۳۹۴: ۳۱۹).

قضیه دوم بلومر به دنبال پاسخ برای این سؤال است: «منشأ معانی اعیان کجاست؟» انسان از بدو تولد هر آنچه را که در روابط متقابل اجتماعی می‌آموزد؛ برایش معنادار می‌شود. بنابراین «معانی» نه در ذات پدیده‌ها وجود دارد و نه در ذهن انسان، بلکه تنها در روابط متقابل اجتماعی معنا می‌یابند. «معانی از میان کنش متقابل اجتماعی پدید می‌آیند. بلومر معتقد است که معانی درگیر در زندگی اجتماعی، نه براساس الگوی ذهن‌گرایی[1]، ذهنی است و نه بر سیاق واقع‌گرایی[2]، عینی به معنای خارجی است، بلکه بر شیوه عمل‌گرایی[3] تنها در عمل و تجربه اجتماعی سامان می‌گیرد. بستر کنش اجتماعی می‌تواند طبقه اجتماعی یا پایگاه اجتماعی و یا هر مقوله اجتماعی دیگری باشد» (بلومر، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۴).

قضیه سوم وجه تفسیرگرایی بلومر را نشان می‌دهد. تفسیرگرایان بر این باورند که انسان چیزی در درونش دارد که به واسطه آن وقایع و پدیده‌ها را تفسیر می‌کند. آنان انسان را موجودی تفسیرگر و معناکننده می‌دانند. بنابراین انسان موجودی است که وقتی در برابر موقعیت قرار می‌گیرد؛ آن را تفسیر می‌کند و سپس براساس تفسیر از موقعیت و معانی کنشگری می‌کند» (تنهایی، ۱۳۹۴: ۴۴۶-۴۴۸).

در این نظریه ساخت «خود»[4] بر محور رابطه جدلی «من» (I) و «من اجتماعی» (Me) در تجربه اجتماعی شکل می‌گیرد. «من»، مختصات بشری را که در فرآیند تکاملی به شیوه بشری آن متناسب با نیاز ورود به کنش متقابل اجتماعی پرورده شده‌است و «من اجتماعی» واقعیت‌های ساختی و فرهنگی مؤثر بر فرد است. بنابراین انسان دارای «ساختی» است که می‌توند متناسب با کنش متقابل اجتماعی عمل کند (تنهایی، ۱۳۷۸: ۴۶). ازاین‌رو «من اجتماعی» یا «انتظارات اجتماعی»[5] و «من» به معنای آگاهی انسان در رابطه متقابل

1. Phenomenalism
2. Realism
3. Pragmatism
4. Self
5. Social Norms

در «خود» جلوه می‌کند. «من اجتماعی» به زبان مید و بلومر یعنی انتظارات اجتماعی[1] و آگاهی انسان سرانجام در همین فرآیند جدلی میان «من» و «من اجتماعی» به تعبیری ساختاری در «خود» جلوه می‌نماید. «من» که تنها یک مرحله و یک قسمت از «خود» را تشکیل می‌دهد، بخش نیروهای انگیزنده و تازه و پیش‌بینی‌نشده است. «من اجتماعی» همان اجتماع سازمان‌یافته است که در نگرش‌های انسان منعکس شده‌است. بنابراین «خود» فرآیندی دیالکتیکی یا جدلی است که در آن «من»، «من اجتماعی» را فرامی‌خواند و سپس به آن پاسخ می‌دهد. «من» به‌هیچ‌رو قابل پیش‌بینی نیست؛ اما «من اجتماعی» نشان‌دهنده توقعات تعمیم‌یافته محیط اجتماعی است. در دیالکتیکی پیش‌رونده میان این دو فرآیند، «خود» وجود می‌یابد» (Lauer and Handel, 1977: 67). طبق دیدگاه «جرج مید» و «هربرت بلومر»، «خود» نه «من» و نه «من اجتماعی»، بلکه حاصل رابطه دیالکتیکی میان هر دوی آنهاست. بنابراین «خود» و عناصر داخلی آن یعنی «من» و «من اجتماعی» تنها در بستر کنش متقابل اجتماعی شکل می‌گیرند. «خود» انسان در این نظریه، ماهیتی دوبعدی دارد و در عین فاعلیت می‌تواند مفعول اعمال خود نیز باشد. این موضوع ما را به ویژگی «بازتابی»[2] بودن «خود» رهنمون می‌کند، به معنی اینکه «خود» مفعولی یا خود مورد شناخت به‌عنوان عینی در مقابل «خود» فاعلی قرارمی‌گیرد و مخاطب واقع می‌شود. از طریق سؤال و جواب‌های «خود» با «خود» است که بخش نمادی ذهن آدمی پرورش می‌یابد. بر این اساس انسان در تفکر «جرج مید» اگرچه همیشه درگیر شرایط یا جبرهای اجتماعی، طبقاتی یا فرهنگی است ولی هیچگاه مجبور نیست؛ بلکه اعمال و کنش او، نتیجه مستقیم مشورت با خود و انتخاب عملی‌ترین و مفیدترین راه است (تنهایی،۱۳۹۳: ۲۲۴-۲۲۶). «خود» تنها پس از تفسیر از موقعیت خویش دست به ساخت کنش می‌زند. ساخت کنش همان «کنش‌سازی»[3] در برابر موقعیت است. بلومر چنین کنشی را «کنش نمادی»[4]می‌نامد که بنابر تفسیر فرد از موقعیت ساخته می‌شود (بلومر، ۱۳۸۸: ۲۷).

با توجه به ساختار «خود» می‌توان کنشگری «شخصیت»های روایی را در موقعیت‌های اجتماعی درک کرد. شخصیت داستانی در رمان‌های رئالیستی با فهم معانی در نظام تقسیم

1. Social Norms
2. Relaxation
3. Act constructing
4. Symbolic Action

اجتماعی به تحلیل موقعیت می‌پردازد و در نهایت کنشگری می‌کند. شخصیت‌های داستانی به‌مثابه «خود» نظریه «کنش متقابل نمادین» در جهان رمان عمل می‌کنند؛ زیرا رابطه دوسویه‌ای میان شخصیت‌ها، کنش‌هاست. «شخصیت چیزی جز تجسم رخدادها نیست و رخداد چیزی جز تبلور و تجلی شخصیت نیست» (James, 1963: 83). با توجه به این اظهارنظر، می‌توان گفت شخصیت به‌عنوان یک مشارک در روایت داستانی، از کنش‌ها و رخدادها جدایی‌ناپذیر است و با تفسیر و احتساب عمل‌گرایانه کنشگری می‌کند. بنابراین ویژگی شخصیت داستانی از به‌هم‌پیوستن کنش‌ها به دست می‌آید. «در رمان، شخصیت به‌عنوان یک عنصر ساختاردهنده عمل می‌کند؛ اشیاء و رخدادهای داستان، وجودشان وابسته به شخصیت است، اینها فقط و فقط در ارتباط با شخصیت است که واجد ویژگی‌هایی همچون انسجام و حقیقت‌مانندی می‌شوند و در نتیجه معنادار و فهم‌پذیر می‌شوند» (Ferrara, 1974: 252).

۲- تحلیل یافته‌های پژوهشی

۲-۱- خلاصه رمان‌ها

چشمهایش روایتی از دوره تاریخی رضاشاه را ترسیم می‌کند. فرنگیس تنهافرزندِ یکی از مالکان مازندران است که در دارالمعلمات دو سال تحصیل کرده و از آنجا که به هنر نقاشی علاقه دارد با تشویق پدرش به نزد استاد ماکان -نقاش معروف- می‌رود؛ اما استاد ماکان نقاشی‌هایش را نمی‌پسندد و او را به‌عنوان شاگرد نمی‌پذیرد. فرنگیس تصمیم می‌گیرد به پاریس برود و در رشته هنرهای زیبا تحصیل کند. مادرش، از آنجا که فردی سنتی است، مانع او می‌شود؛ اما پدر با او موافق است و او را به فرانسه رهسپار می‌کند. وی در فرانسه با یاری سرهنگ آرام-نوه پسرعموی پدری فرنگیس- در کالج ثبت نام می‌کند. سپس برای دیدن آثار هنری و معماری به ایتالیا می‌رود و در آنجا با استفانو -استادِ ماکان- آشنا می‌شود که او را به «خداداد» معرفی می‌کند تا با او همکاری کند. خداداد فردی باغبان‌زاده است که با یاریگری استاد ماکان تحصیل کرده و به پاریس اعزام شده و جزءِ افرادی است که تحت‌تعقیب نظام سیاسی است. او علی‌رغم بیماری و بی‌پولی در روزنامه‌ها علیه نظام سیاسی کاریکاتور می‌کشد. خداداد، فرنگیس را به همکاری سیاسی با استاد ماکان رهنمون می‌شود و او را تشویق می‌کند که به ایران برگردد و در گروه مخفی استاد ماکان مبارزه کند.

فرنگیس به ایران برمی‌گردد، با استاد ماکان ملاقات می‌کند و در گروه مخفی استاد ماکان جای می‌گیرد. از سوی دیگر پدر فرنگیس که املاکش به‌وسیله خاندان شاهی تصرف شده، دخترش را به مبارزه تشویق می‌کند. فرنگیس رابطه‌ای عاشقانه نیز با استاد ماکان دارد. هنگامی‌که استاد ماکان زندانی می‌شود؛ فرنگیس سرهنگ آرام را به منزل دعوت می‌کند و در عوض آزادی ماکان، پیشنهاد ازدواج آرام را می‌پذیرد. سرتیپ، استاد را از زندان به کلات تبعید می‌کند. ماکان، که فرنگیس را عامل دستگیری و نابودی گروه می‌داند، در زمان تبعید تصویری از چشم‌های اغواگر و فریبنده او ترسیم می‌کند. ماکان پس از سه سال تبعید می‌میرد و فرنگیس نیز از آرام جدا می‌شود.

رخدادهای *دل کور* میان سال‌های ۱۳۱۷-۱۳۴۷ روی می‌دهد. مادر «گل‌مریم» پس از به‌دنیاآوردنش فوت می‌کند و پدرش در جریان مشروطه از دست می‌رود. او به‌واسطه خویشاوندی با خانواده «ارباب‌حسن»، در گوشه‌ای از خانه بزرگ او زندگی می‌کند. در این ایام «صادق»، فرزند «ارباب‌حسن»، چهارساله داست. او به یاد دارد که گل‌مریم به سبب تجاوز برادر بزرگش –مختار- آبستن می‌شود. «ارباب‌حسن» از حادثه آگاه می‌شود و قصد کشتن پسرش را دارد. پسر از خانواده متواری می‌شود و به سربازی می‌رود. گل‌مریم فرزندش را در خانه «امجدالدوله» در همان همسایگی رها می‌کند. آنان دختر را تربیت می‌کنند و نام «فرشته» بر او می‌گذارند. «کوکب‌خانم» سراغ فرزند متواری خود را می‌گیرد تا اینکه می‌فهمد، «مختار» در ورامین با زنی به نام «جیران» که از او باردار شده‌است ارتباط دارد. آنها با همدستی یکدیگر همسرِ «جیران» را می‌کشند. «مختار» به هفت سال زندان محکوم می‌شود. هنگامی‌که آزاد می‌شود، جیران و فرزند را به حال خود وامی‌نهد. «دایی‌اکبر»، پدر و فرزند را آشتی می‌دهد و مختار به خانه برمی‌گردد. او بار دیگر به گل‌مریم تجاوز می‌کند. گل‌مریم آبستن می‌شود و نوزادش مرده به دنیا می‌آید.

«رسول» متوجه می‌شود که مختار، قصد آزار خواهرشان –بهجت- دارد. مشاجره آنان به درگیری می‌انجامد. رسول بر اثر ضربه‌ای که به سرش وارد می‌شود؛ حافظه‌اش را از دست می‌دهد. مختار یک دانگ از خانه را از کوکب در قبال قرض پانصدتومانی می‌گیرد که خرج درمان بی‌نتیجه رسول می‌کند و قسمتی از آن نیز خرج عروسی خود مختار می‌شود. بعدها یک دانگ دیگر خانه را در ازای هزینه سفرکربلای کوکب‌خانم به مختار داده می‌شود. مختار رسید می‌گیرد و به هنگام تقسیم ارث سعی می‌کند که صاحب کل خانه شود. رسول که در

زمان تقسیم ارثیه پدر حضور دارد، با چاقو گلوی خود را پاره می‌کند و با خون خود رسید مختار را می‌شوید تا کوکب‌خانم بی‌پناه نشود. زهره-دخترداییِ صادق- که پرستار است، با فردی به نام «تیموری» ازدواج می‌کند و باردار می‌شود؛ اما به دلیل آنکه هسرش مرتکب قتل شده به کویت فرار می‌کند. او مجبور می‌شود که طلاق بگیرد و درنهایت با صادق ازدواج کند. «قدیر» خواستگار فرشته می‌شود؛ اما خانواده امجدالدوله با وصلت آنان مخالفت می‌کنند. قدیر بر روی فرشته اسید می‌پاشد و گلو و ریه‌هایش آسیب می‌بینند. فرشته به قدیر رضایت می‌دهد و تا لحظه‌های پایانی زندگی‌اش در بیمارستان بستری می‌شود. سپس قدیر عاشق «ملیحه» –دختر مختار- می‌شود. مختار با ازدواج او مخالفت می‌کند. آنها در یکی از فروشگاه‌های مختار بایکدیگر درگیر می‌شوند و مختار به قتل می‌رسد.

۲-۲- ساخت «خودِ» شخصیت در جهان دو رمان *چشمهایش* و *دل کور*

بلومر در شرح مفهوم «خود» می‌گوید: «که انسان می‌تواند موضوع کنش خود گردد. او نسبت به خودش کنش نشان می‌دهد و در کنش‌های نسبت به دیگران، برپایه همان تصوری که از خودش دارد، «خود» را هدایت می‌کند. «خود» به انسان‌ها کمک می‌کند تا به‌جای واکنش صرف، در برابر محرک‌های خارجی به کنش دست بزنند» (ریتزر، ۱۳۸۶: ۲۸۸). بنابراین در این بحث میزان گستردگی و رابطه متقابل «من» (I) و «من اجتماعی» (Me) «خودِ» شخصیت‌ها در جهان دو رمان بررسی می‌کنیم تا موقعیت اجتماعی و ماهیت شخصیت‌ها نشان داده شود.

۲-۲-۱- ساخت«خودِ» شخصیت در رمان *چشمهایش*: سنت و تجدد، شبکه معنایی زیست‌جهان رمان *چشمهایش* را تشکیل می‌دهد و «خود» نیز در هریک از معانی جهان رمان نمود می‌یابد. «خود»، با دو نوع در دو گونه شخصیت بازنمایی می‌شود. شخصیت‌هایی با اعتقادات مذهبی و افکار سنتی که همواره آیین‌های دینی به‌جای می‌آورند. رجب و مادر فرنگیس در این دسته هستند. فرنگیس، مادرش را چنین توصیف می‌کند: «مادرم از آن دنیای دیگری بود. کتاب دعا، سر جانماز، تسبیح، قلیان و شاهزاده عبدالعظیم و قم او را در زندگی راضی می‌کرد. خوشش می‌آمد با «خاورسلطان» و «امین‌الحاجیه» و «خانم‌عرفان» بنشیند، قلیان بکشد» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۰۴). «خود» این شخصیت‌ها تحت تعیّن «من

اجتماعی» است. «من اجتماعی» به‌مثابه واقعیت‌های ساختی و فرهنگی مؤثر بر «خود» سلطه دارد و شخصیت براساس «من اجتماعی» کنشگری می‌کند.

نوع دیگر «خود»ی متجدد است که می‌خواهد لحظه‌های پرشتاب دنیای جدید را بیازماید (همان: ۱۲۶). شخصیت فرنگیس تبلور نمونه کاملی از فردیت است که وسعت و گستردگی «من» در «خود» او به‌گونه‌ای است که «من اجتماعی» در برابرش چندان جلوه نمی‌یابد. او تصمیم می‌گیرد که چگونه عاشق شود؛ چه موقع به سفر خارج از کشور برود و در مبارزه سیاسی و فعالیت‌های شبکه‌ای، «من اجتماعی» مانع اراده‌اش نیست (همان: ۹۹). همچنین ماکان نمونه شاخصی از شخصیت‌هایی به شمار می‌رود که آزادانه و با آگاهی از خطرات، به مصاف سلطه نظام حاکم می‌رود و همفکرانی را پیرامون خود گرد می‌آورد.

ساخت «خود» این شخصیت‌ها مُبیِّن فردیت و گستردگی «من» در برابر «من اجتماعی» است. به این معنا که سلطه مطلق «من اجتماعی» را در شاکله «خود» نمی‌پذیرند و کنش او برمبنای «من» فردی شکل می‌گیرد.

۲-۲-۲- ساخت «خودِ» شخصیت در رمان *دل کور*: فشارآوری شبکه معنایی و ساختارهای اجتماعی در جامعه جهان رمان *دل کور* به اندازه‌ای است که مانع آزادیِ «من» در برابر «من اجتماعیِ» «خودِ» شخصیت‌های رمان می‌شود. مانند کنش‌های «مختار» نسبت به پیرامونش است. هنگامی‌که پدرش، ارباب‌حسن از تجاوز مختار به گل‌مریم آگاهی می‌یابد؛ تصمیم می‌گیرد که او را بکشد. مختار متواری می‌شود. پس از بازگشت به خانه، پدر با اکراه با وی آشتی می‌کند (فصیح، ۱۳۷۲: ۶۸). اگرچه مختار می‌داند که دو فرزند نامشروع دارد و محل زندگی هریک را نیز می‌داند، اما هیچ‌گاه نسبت به آنان پیوندی ندارد. این انکار ریشه در آن دارد که او به‌شدت تحت‌تأثیر «من اجتماعی» است (همان: ۲۳۸). مختار که کانون رذایل اخلاقی است؛ در برابر فشارآوری ساختارهای اجتماعی، «خود» را با سنن و انتظارات و ارزش‌های تعریف‌شده اجتماعی مطابق و هماهنگ می‌کند و در برابر دیگران به‌ویژه پدر دست‌نماز می‌گیرد و نماز می‌خواند (همان: ۶۳).

رابطه شخصیت‌ها در مواجهه با ساختار اجتماعی به این‌گونه نمایان می‌شود که شخصیت‌ها ناگزیرند به «من اجتماعی» احترام بگذارند. کوکب‌خانم به علی می‌گوید که مبادا نمازش را ترک کند، چون در این صورت پدرش-ارباب‌میرزا- ناراحت و خشمگین

می‌شود (همان: ۲۳). تظاهر به ظواهر دینی، ریشه در پایبندی و سنن خانوادگی دارد که با فشارآوری «من اجتماعی»، اعضای خانواده مکلف به رعایت آن هستند.

در جهان رمان *دل کور* حتی ظاهر و رفتار افرادی که نقص‌عضو دارند و بیماران روانی نیز پذیرفته نیست؛ زیرا ظاهر و رفتار آنان با هنجارهای تعریف‌شده زیست‌جهان، مغایر است. «سیادیوانه» شخصیتی ولگرد در محله «درخونگاه» است که مردم او را مسخره می‌کنند. «او هم کفری می‌شد و داد می‌زد و گریه می‌کرد [...] و به دیوار خیره می‌شد و کف از دهانش بیرون می‌زد، آن‌وقت عین جانوری که شاخ بکشد و به دشمنش حمله کند، به دیوار یورش می‌برد و خودش را با سر و صورت به دیوار می‌کوبید» (همان: ۸۲). همچنین رسول پس از صدمه‌دیدن از برادر، حافظه‌اش را از دست می‌دهد و شیوه راه رفتنش نیز با دیگران متفاوت است؛ ازاین‌رو همواره این مغایرت با معیارهای ظاهری برایش دردسر ساز است. به او توهین می‌شود و آسیب می‌بیند؛ درحالی‌که او قبل از آسیب فردی توانا، بااستعداد، باسواد و مورد احترام دیگران بود (همان: ۱۴۲).

زنان نیز تحت تعیّن «من اجتماعی» هستند. آنان در موقعیت‌های اجتماعی به‌مثابه ناظر عمل می‌کنند. مانند «زهره» که همسرش قاتلی فراری است؛ خبر و امیدی به بازگشت او ندارد، اما همچنان «من اجتماعی» او را بر سکوت و انفعال وامی‌دارد. او در آبادان می‌ماند تا فرزندش به دنیا بیاید. او هنوز خود را همسر مرد قاتل فراری و پناهنده به کشور کویت می‌داند. همچنین «من اجتماعی»، گل‌مریم را مجبور می‌کند که فرزند نامشروع حاصل از ارتباط با «مختار» را در کوچه «امجدالدوله» رها کند. کنش این شخصیت علی‌رغم میل باطنی و با فشار ساختار اجتماعی و سلطه «من اجتماعی» صورت می‌گیرد (همان: ۹۳).

ساخت «خود» شخصیت‌ها در رمان *دل کور* چنین است که سلطه «من اجتماعی» بر «من» توان تفسیر را از « خود» می‌گیرد، بنابراین بیشتر شخصیت‌ها منفعل و ناظر رویدادها هستند.

۲-۳- صورت‌بندی «شخصیت» در دو رمان *چشمهایش* و *دل کور*

از نظر هربرت بلومر کار مناسب در جامعه‌شناسی «نگاهی دقیق و نزدیک به زندگی گروهی انسان و رفتار جمعی است که به‌واسطه کنش نمود می‌یابد» (استونز، ۱۳۷۹: ۱۳۱). بنابراین زندگی گروهی انسان و کنش جمعی، ما را به این مفهوم رهنمون می‌کند که فرد که دارای خودی فردی است، هنگامی‌که در جامعه و در پیوند با خودهای فردی دیگر به جمع تبدیل

شد؛ می‌توان هویت جمعی و خود جمعی جامعه را تبیین کند. ازاین‌رو در روش‌شناختی «کنش متقابل نمادین»، «مردم به صورت فردی یا جمعی براساس معانی زیست‌جهان، کنش می‌کنند. کنش اجتماعی، خواه فردی و خواه جمعی، در جریان تفسیر و تحلیل موقعیت ساخته می‌شود» (توسلی، ۱۳۷۰: ۳۲۲).

در این بحث با توجه به ساخت و ماهیت «خود»، گونه‌های شخصیت روایت رمان در قالب «خود جمعی» و «خود فردی» صورت‌بندی می‌شوند؛ تا شیوه کنشگری آنان بر حسب موقعیت اجتماعی در رویارویی با ساختارهای اجتماعی-سیاسی تحلیل شود.

۲-۳-۱- گونه‌های «شخصیت» در *چشمهایش*: شخصیت‌های این رمان را در دو دسته می‌توان تقسیم کرد که درنهایت به شکل «خود جمعی» درمی‌آیند و در فرایند کنش جمعی، کنشگری می‌کنند. دسته اول فرهادمیرزا و فرنگیس هستند. آنان دارای تحصیلات دانشگاهی‌اند و پدرانشان مالکان بزرگی هستند. املاکشان تصرف شده و پدرانشان نیز مورد غضب حاکمیت واقع شده‌اند. پدر فرنگیس تبعید و پدر فرهادمیرزا زندانی می‌شود. گروه دوم خداداد، مهربانو، استاد ماکان در طبقه فرودست جامعه و دارای تحصیلات دانشگاهی هستند. در خانواده‌های فقیر و متوسط زندگی کرده‌اند و منابع درآمد آنان از رهگذر هنر تأمین می‌شود. هریک از این شخصیت‌ها «خود فردی» کنشگری هستند که در مجموعه «خود جمعی» کنشگری می‌کنند.

۲-۳-۲- گونه‌های «شخصیت» در رمان *دل کور*: موقعیت شخصیت در رمان *دل کور* به گونه‌ای دیگر ترسیم می‌شود. زیست‌جهان «خود»، جامعه‌ای سنتی است. «من اجتماعی» بر «خود» همه شخصیت‌ها سلطه دارد و این سلطه مانع نمود فردیت شخصیت‌ها می‌شود. یک نوع «خود» جمعی، جامعه رمان را تشکیل می‌دهد و شخصیت‌ها درای دو نوع «خود فردی» هستند که تضاد میان آنها زمینه کنش را فراهم می‌کند. نمونه آشکار خودهای متقابل و متعارض، مختار دربرابر رسول؛ فرشته در برابر قدیر و قدیر در برابر مختار هستند. این شخصیت‌ها در درون یک «خود جمعی» به‌مثابه جامعه کنشگری می‌کنند.

۲-۴- شیوه کنش شخصیت‌ها در دو رمان *چشمهایش* و *دل کور*

در این بحث ویژگی‌های جسمی و جنسیت و ویژگی و خلق‌وخوی شخصیت‌ها مطرح نیست؛ بلکه آنچه اهمیت دارد، این است که آنها چه نقش‌ها و کنش‌هایی را در موقعیت‌های اجتماعی

پیش می‌برند. انسان با جهانی روبرو می‌شود که برای کنش در آن، بایستی آن را تفسیر کند. انسان باید در موقعیتی که در آن دعوت به کنش شده‌است؛ مبارزه کند و خطوط کنش دیگران را بر مبنای تفسیر خود طراحی می‌کند (Lauer and Handel, 1977: 15). با وجود این روایت رمان با تقابل شخصیت‌ها شکل می‌گیرد و این تقابل باعث حرکت روایت و تحول وضعیت موقعیتی شخصیت می‌شود.

۲-۴-۱- شیوه کنش شخصیت‌های رمان *چشمهایش*: در این رمان واژگونی فرهنگی، اقتدارگرایی سیاسی، خفقان فکری، زمینه کنش نمادی شخصیت‌ها را فراهم می‌کند. مخالفت با واقعیت موجود، آنان را با راه‌ها و اهداف مشترک در قالب یک گروه سازمان‌یافته پیرامون هم گرد می‌آورد و کنشگری شخصیت‌ها در قالب «خود جمعی» سازمان می‌یابد. بنابراین آزادی اندیشه و منافع جمعی، هویت «خود جمعی» شخصیت‌ها را در ستیز با اقتدارگرایی و خفقان سیاسی شکل می‌دهد. «خود فردی» در رویارویی با سایر شخصیت‌ها در موقعیت تخاصمی قرار نمی‌گیرد؛ اما «خود جمعی» نیز در رویارویی با حاکمیت سوگیری می‌کند و افراد با فعالیت‌های سیاسی هویت می‌یابند.

در جهان رمان *چشمهایش* حکومت برای تحکیم اقتدارگرایی و منافع خود را با وضع جدید و روند حرکت تاریخی همسو می‌کند. در این میان سیاست‌های حاکمیت ناهمگونی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی در پَی دارد که بستر کنشگری شخصیت‌های این رمان می‌شود. رضاشاه در پی اقتدار دولت مرکزی و ایجاد نظام اداری تلاش زیادی در براندازی ساختارهای اجتماعی داشت. ازاین‌رو با تحمیل تجددگرایی بر ساخت اجتماعی، ناهمگونی و ازشکل‌افتادگی مسائل فرهنگی و اجتماعی ایجاد شد.

حیات گروهی «مجموعه‌ای از فعالیت‌هاست؛ اما فعالیت‌های جامعه، اعمالی جدا از هم نیستند. کنش جمعی هم وجود دارد که شامل افرادی می‌شود که جهت کنش‌شان با هم سازگار است [...] نه فقط به خودشان بلکه به یکدیگر نیز علامت می‌دهند» (Blumer, 1969: 16). شخصیت ماکان به‌عنوان هنرمند متعهد در جامعه با ساختارهایی مواجه است که نمی‌تواند آن را بپذیرد. از یک سو خفقان فکری و ممانعت از آزادی بیان به‌هیچ‌روی موردتأیید یک هنرمند نیست؛ از سوی دیگر جایگاه طبقاتیش، ستم‌های نظام استبدادی به جامعه را نمی‌پذیرد. بنابراین از دو جنبه کنش‌مندی شخصیت ماکان در ساحت آزادی اندیشه و ستیز طبقاتی در رویارویی با ساخت‌های سیاسی-اجتماعی موجود قابل‌بررسی است. شخصیت

ماکان به‌عنوان «خود»ی کنشگر در راه مبارزه، کار و فعالیت اجتماعی، عواطف و احساسات قلبی را نادیده می‌گیرد. او این‌گونه به فرنگیس می‌گوید: «سرنوشت من با سرنوشت این مملکت توأم است. برای من خوشبختی انفرادی دیگر وجود ندارد. اگر تو بخواهی زندگی خودت را با مال من پیوند بدهی، بدبخت می‌شوی» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۹۵). او حتی در دوران حیات خود نمی‌تواند آثارش را به نمایش بگذارد (همان: ۱۹۸). ماکان افراد را پیرامون خود جمع و متحد می‌کند. این شخصیت‌ها «نماینده ارزش‌هایی هستند که جایگاه اجتماعی‌شان را تقویت می‌کند و متضمن تداوم یک نظام طبقاتی مبتنی بر نابرابری است» (وبستر، ۱۳۸۲ :۱۰۵). شخصیت استاد ماکان، مدافع پرولتاریاست و افراد این طبقه را علیه بورژوازی به مبارزه رهنمون می‌کند. او عمق و ژرفای بدبختی‌ها و رنج‌های دهقانان را در تابلوی «خانه‌های رعیتی» نشان می‌دهد (علوی، ۱۳۷۲: ۸۹). کشف‌حجاب با هدف نوگرایی به شکلی تقلیدشده از غرب به اوج می‌رسد. این تقلید در تابلوی «جشن کشف‌حجاب» ماکان، خنده‌دار به نظر می‌رسد: «نحیف‌زنی چهل‌وپنج ساله دیده می‌شود [...] لباس بر تن این زن گریه می‌کند. قیافه زن موقر و دلنشین، اما غم‌انگیز است. لچک سیاهی بر سر کرده و زیرگلو زده‌است و روی لچک یک کلاه‌فرنگی زنانه از حصیر سیاه دیده می‌شود. منظره این زن با لچک و کلاه به‌حدی مضحک است که اگر آدم این قسمت تابلو را ببیند خنده‌اش می‌گیرد. مثل اینکه یک زن هرجایی می‌خواهد تقلید درآورد. اما در قیافه زن شوخی و تمسخر خوانده نمی‌شود. زن [...] چیزی نمانده که آب شود و وا رود. زیر پرده، روی چارچوب نوشته شده «جشن کشف‌حجاب» این را که آدم می‌خواند، دیگر خنده‌اش نمی‌آید» (همان: ۴۴). تابلو، کنشگری ماکان را در برابر تغییر ناگهانی ساختارهای اجتماعی علیه نظام سیاسی نشان می‌دهد. ساختارهای اجتماعی همانند کل‌هایی طبیعی توصیف می‌شوند و فرایند اَشکال تحول، میان پدیده‌های اجتماعی باید روندی طبیعی- تاریخی داشته باشند؛ زیرا «روش دیالکتیکی در کنار فهم اثباتی، فهمی از نفی و سرنگونی ضروری آنچه ادامه حیات می‌دهد؛ ارائه می‌کند؛ بنابراین هر شکلی از فرایند شدن (صیرورت) را در جریان حرکتش درمی‌یابد» (Marx,1967: 20) .

خداداد، باغبان‌زاده‌ای است که در پاریس تحصیل می‌کند. طبیعی است که منافع طبقاتی او را در گروه سیاسی مخفی استاد ماکان جای دهد. او در راستای منافع جمعی با وضع موجود مبارزه می‌کند و بخشی از هویت او در مبارزه تعریف می‌شود. چنان‌که فرنگیس در توصیف خداداد و مهربانو می‌گوید: «چه زندگی پرتلاطمی اینها داشتند. درعین‌حال همه‌وقت

شاد و خندان و خشنود بودند. مبارزه آنها را آرام کرده بود» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۰۱). خداداد در روزنامه‌های فرانسه در نقد و مبارزه با استبداد رضاشاه کاریکاتور می‌کشد. فرنگیس در توصیف او می‌گوید: «یکپارچه آتش و غضب بود. مدتی درباره اوضاع ایران گفتگو کرد. از جنایاتی که مرتکب می‌شوند؛ از فساد و رشوه‌خواری حرف زد. از ثروتی که به دست بچه‌های اعیان امثال من از کشور خارج می‌شود؛ از بی‌گناهانی که در زندان می‌میرند. از رجالی که فدای هوی و هوس مال‌پرستی شاه می‌شوند؛ از اشاعه بی‌ایمانی و تزویر و ریا، از نفوذ انگلیسی‌ها که تمام این رجال خیمه‌شب‌بازی را به بازی می‌گیرند» (همان: ۹۹). او در پی فعالیت‌های سیاسی از بورس تحصیلی محروم می‌شود و تحت تعقیت نظام استبدادی رضاشاه با سختی در پاریس زندگی می‌گذراند (همان: ۹۸). نامه‌ای از استاد ماکان به دست او می‌رسد: «رئیس شهربانی داستان‌ها از تو نقل می‌کرد. می‌گفت هر هفته به تمام دانشجویانی که در فرانسه هستند، یک روزنامه به اسم «پیکار» می رسد» (همان: ۹۶). پس فرنگیس با خود می‌اندیشد: «حالا می‌فهمم که چرا خرج تحصیل او را دولت قطع کرده‌است. روزنامه را داد به من بخوانم، و سر مطالب آن مدتی درباره استبدادی که در ایران حکم‌فرماست، برای من حکایت کرد» (همان: ۹۸).

فرنگیس هویت «خود» را در هنرجویی می‌یابد. در فرایند و تأثیر آگاهی‌بخشی خداداد و ماکان، شخصیت او متحول می‌شود. بنابراین حرکت «خود» فرنگیس از اسارت طبقاتی تا رهایی در توالی رمان مشهود است. در این میان خداداد اسارت طبقاتی فرنگیس را به او گوشزد می‌کند: «راه تعالی هم تنها هنرمندی نیست. خیال می‌کنی که بالذاته نمی‌توانی کار کنی. بیا برو تا دیگران به تو کمک کنند، تا بتوانی از جلدی که طبقه‌ات تو را در آن چپانده بیرون بیایی. بیا برو به ایران! برو پیش استاد. آنجا زیر دست او کارکن، اما با تواضع به او نزدیک شود» (همان: ۱۰۸). درنهایت در کنار اعضای گروه در تقابل با اقتدار سلطه قرار می‌گیرد (همان: ۱۴۹).

حاکمیت املاک پدری فرنگیس و فرهادمیرزا را تصرف کرده‌است و آنان را به زندان انداخته‌اند. منافع طبقاتی فرهادمیرزا و فرنگیس در تعارض با حاکمیت قرار می‌گیرد. از سوی دیگر آنان فارغ‌التحصیل دانشگاه هستند و به‌عنوان دگراندیش در کنار استاد ماکان که کنشگری آگاه است فعالیت می‌کنند. سیاست‌های حاکمیت برای تضعیف قدرت مالکان یا خوانین آشکارا در روایت رمان نمایش داده شده‌است. بنابراین ستیز میان مالکین و نظام سیاسی به‌عنوان تضادی درون‌طبقاتی مطرح می‌شود. چنان‌که فرنگیس با تشویق پدرش،

بیشتر به مبارزه رو می‌آورد. (همان: ۱۰۹). فرنگیس و فرهادمیرزا از طبقه فرادست هستند و در کنار ماکان به فعالیت و مبارزه سیاسی می‌پردازند. این شخصیت‌ها با اشتراک نداشتن در منافع طبقاتی، کنشگری آنان در رویارویی با حاکمیت همسو می‌شوند. «پدر تو هم یکی از آن کسانی است که املاکش را در مازندران از دست داده و آنچه او در تهران در عوض به دست آورده یک‌پنجم دارایی سابقش نیست. بنابراین از ته دل با مبارزه ما همداستان است. باید در این خانه بمانی و با پدرت گرم‌تر بگیری و این‌طور کارها را در خانه دیگری که به تو نشان خواهم داد، انجام بدهی، پدرت آدم مفیدی است...» (همان: ۱۳۱).

آنچه این دو گروه را در برابر حاکمیت قرار می‌دهد و آنان را در یک کنش جمعی گرد می‌آورد؛ آگاهی از سیاست‌های تسریع‌بخشیدن به فرایند مدرنیزاسیون در ایران است که از سویی موجب دگرگونی فرهنگی، مهاجرت و بدبختی روستاییان و دهقانان می‌شود و از سوی دیگر اقتدار خودکامه مانع فضای آزادی اندیشه شده‌است. شخصیت‌های دو طبقه، نظر به منافع جمعی دارند. بنابراین «خود»های فردی پیرامون استاد ماکان گرد می‌آیند تا به‌مثابه «خود جمعی»در یک گروه مخفی سیاسی علیه نظام سیاسی کنشگری داشته باشند.

۲-۴-۲- کنشگری شخصیت‌های رمان *دل کور*: شخصیت‌های رمان *دل کور* به‌مثابه «خود فردی»، افراد جامعه را دیگری[1] می‌پندارند و با دیگران در وضعیتی متضاد قرار می‌گیرند. برخی ازکنش‌ها نظیر تجاوز مختار به گل‌مریم، رابطه نامشروع مختار با جیران ورامینی و مشارکت در قتل همسرش، دعوای مختار با جیران و بیرون کردن او و پسر نامشروعش قدیر، مجروح و مجنون‌کردن رسول، تصرف اموال پدر، تصرف ارثیه کوکب‌خانم، نپذیرفتن مخارج دفن کوکب‌خانم و غیره، این نوع مُبیّن«خود»ی جاه‌طلب، منفعت‌طلب، خودخواه است که « خود جمعی» جامعه رمان را تشکیل می‌دهد. نوع دیگر کنشگران«خود»ی فردی است و نمی‌تواند هنجارشکنی‌های ارزشی و اخلاقی را نادیده بگیرد. نمونه این نوع در رمان شخصیت «رسول» است که با کنش خشن و منفعت‌طلبانه «خود فردی» و همچنین «خود جمعی» جهان رمان در تضاد است.

«خود جمعی»، هرگونه رفتار ناهمگون را نمی‌پذیرد و کنش آن را غیرقابل‌پذیرش می‌داند. جامعه رمان، نقش‌های متعدد اجتماعی را نمی‌پذیرد. اگر افراد حتی در شیوه ظاهری با

1 . Otherness

معیارهای تعریف‌شده همانند نباشند؛ «خود جمعی»، آنان را به حاشیه می‌راند. نمونه طردشدگان رمان شخصیت‌هایی مانند: گل‌مریم، رسول، سیادیوانه، فرشته و قدیر هستند. سیادیوونه شخصیتی است که ظاهر او با سایر افراد جامعه متفاوت است. او برای دیگران خطری محسوب نمی‌شود و فردی بی‌آزار است؛ اما به دلیل ناتوانی ذهنی نمی‌تواند خود را با سطوح انتظارات جمعی هماهنگ کند. «خود جمعی» جهان رمان نمی‌تواند به این شخص احترام بگذارد و او مورد مضحکه عموم جامعه واقع می‌شود (فصیح، ۱۳۷۲: ۶۶-۶۷)، زیرا نتوانسته‌است خود را در سطح ظاهر با ساختار اجتماعی همسو کند. نمونه دیگر تقابل جمع و فرد هنگامی است که رسول صدمه ذهنی و جسمی می‌بیند. او اسباب تمسخر و خنده مردم است و هنگامی‌که بر دهن و دندان خود صدمه می‌زند؛ مورد تشویق افراد جامعه قرار می‌گیرد که ناظر خونریزی او هستند (همان: ۱۲۲).

در زیست‌جهان رمان *دل کور* دو نوع کنش مشاهده می‌شود. یک نوع برسازی کنش از سوی مختار و قدیر روی می‌دهد. این دسته نماد خشونت اجتماعی به‌مثابه «من اجتماعی» هستند و بیشتر شخصیت‌ها برمبنای کنش آنان جهان خود را تفسیر می‌کنند. با تأمل در کنش‌های شخصیت مختار که حاصل بازنگری «خود» اوست می‌توان گفت که او در روابط اجتماعی، در جهت منفعتش کنشگری می‌کند. قدیر خواستگار فرشته است و با پاسخ منفی خانواده فرشته مواجه می‌شود. هنگامی‌که امکان ازدواج با او نمی‌بیند در نگاه او فرشته به‌مثابه «غیر»[1] تفسیر می‌شود. تفسیر غیرعقلانی قدیر و برسازی کنش خشونت باعث می‌شود که روی صورت فرشته اسیدپاشی کند. این کنش به مرگ فرشته می‌انجامد.

دسته‌ای دیگر به صورت یک جریان متفاوت و مخالف و غیرقابل‌درک در جامعه نمایان می‌شود. نمونه آن، کنشگری رسول است که در رمان دارای رسالتی شبیه به رسالت پیامبران است. هنگام مرگش مدافع حق دیگران است. در واقع با مرگ خود حقوق دیگران را احیا می‌کند (همان: ۱۸۲). پس از مرگ جیران، قدیر بی‌پرست می‌شود. رسول و صادق از گلین‌خانم می‌خواهند که اجازه دهد گل‌مریم از او نگهداری کند. پس از موافقت گلین‌خانم، صادق و قدیر با هم دوست می‌شوند.

رسول با معرکه یا نمایشی روبرو می‌شودکه سیادیوانه خود را محکم به دیوار می‌کوبد و مردم پیرامون به او می‌خندند. رسول در میان این جمع تنهاکسی است که می‌خواهد مانع

1. Otherness

صدمه‌زدن او به خود شود. «آن روز غروب هم سیادیوونه کفری شده بود ... اما لحظه‌ای که سیادیوونه از جا جست و به طرف دیوار پرید، رسول که با دست‌های باز جلوی سیادیوونه، سینه دیوار ایستاده بود، او را گرفت. هیکل سیادیوونه دست‌کم سه‌برابر رسول بود. او با تمام هیبت و فشار دورخیزش، با کله به سر و سینه رسول خورد، سر رسول به عقب پرید و به دیوار کوبیده شد. رسول به‌طور معجزه‌آسایی توانست ناشیانه با هر دو دستش سیادیوونه رو بگیرد و نگه دارد. دماغ رسول خون می‌آمد. سیادیوونه دورخیز می‌کرد و رسول، جلو دیوار، او را می‌گرفت. [...] هرکس چیزی گفت و ملت پراکنده شدند. رسول خون‌های صورت سیادیوونه و بعد صورت خودش را با دستمال پاک کرد» (همان: ۸۶-۸۵). حتی هنگامی‌که رسول به خانه برمی‌گردد؛ مورد مؤاخذه خانواده قرار می‌گیرد. پس در این رخداد «خود» رسول در تقابل با «خود جمعی» قرار می‌گیرد (همان: ۶۶-۶۹). در چنین جامعه‌ای شخصیت‌هایی که تحت تعیین خشونت «من اجتماعی» نیستند؛ مدافع اخلاق و حقوق پایمال‌شده انسانند. از آنجا که نظام ارزشی و فرهنگی، رفتارهای فردی و جمعی را کنترل و معین می‌کنند؛ در این موقعیت شخصیت‌ها متأثر از خشونت هستند و آن را پذیرفته می‌دانند، «زیرا هنجارهای غالب [...] پیوند بسیار عمیقی با ملت دارند...و همیشه در موضع قدرت هستند و خواهان پیروزی و توقع وفاداری و فرمانبرداری دارند» (سعید، ۱۳۸۹: ۵۵).

اگرچه کنشی اجتماعی از فرشته در رخدادهای روایت دیده نمی‌شود؛ اما او قلبی مهربان دارد و دیگران را به مهربانی و دوستی ترغیب می‌کند. رسول و فرشته در رویارویی ساخت اجتماعی جهان رمان کنشگری می‌کنند و با مهربانی و دیگردوستی خواهان تغییر وضع موجود اجتماع هستند. بنابراین در بستر جامعه با پذیرش سلطه «من اجتماعی» شخصیت رسول و فرشته به‌گونه‌ای دیگر کنشگری می‌کنند.

بازنمایی رمان *دل کور* در ترسیم واقعیت اجتماعی چنین است که شخصیت‌ها به‌مثابه «خود فردی» افراد پیرامون را بیگانه می‌پندارند و گاه با دیگران در موقعیت تضادی و ستیزگونه قرار می‌گیرند و «خود جمعی» به افراد جامعه بی‌تفاوت است و کنش جمعی آنان در رخدادهایی که سود یا زیان آنان در آن نباشد؛ منفعلانه است.

۲-۵- فرجام شخصیت‌های کنشگر در جهان رمان

شخصیت‌های کنشگر به‌مثابه خودهایی بازنمایی می‌شوند که از پذیرفتن «من اجتماعی» سرپیچی می‌کنند و آرزوی آفرینش جهان مطلوب و آرمانی دارند.

در رمان *چشمهایش* بحث بر این نیست که «من اجتماعی» چگونه باشد؛ بلکه «منِ» شخصیتِ کنشگر، ساختارهای سیاسی را نمی‌پذیرد و در هیأت مبارز سیاسی بازنمایی می‌شود. عاملیّت شخصیت‌های کنشگر در این رمان در قالب فعالیت‌های سیاسی روی می‌دهد که مدیریت گروه با ماکان است و هریک برای پیش‌برد اهداف گروهی نقش‌آفرینی می‌کنند. «خود جمعی» در یک هم‌کنشی در ستیز با استبداد، تغییر تحمیلی ساخت‌های فرهنگی و مخالفت با نتایج مدرنیزاسیون دارای اهداف مشترک هستند. نتیجه و فرجام کنشگری شخصیت شکست و سرکوب است. خداداد تحت‌تعقیب است، فرنگیس مجبور به ازدواج اجباری می‌شود، فرهادمیرزا زندانی می‌شود و ماکان در تبعید می‌میرد. دیگر شخصیت‌ها نیز به گونه‌های دیگر طرد می‌شوند.

در رمان *دل کور* شخصیت کنشگر رسول به‌عنوان «خود»ی در ضدیت با «خود جمعی» و «خود فردی» خشن قرار دارد. او خواهان جهانی است که سراسر مهربانی و عاری از خشونت باشد. رسول همه را دوست دارد و صادق را نیز به دوستی با دیگران ترغیب می‌کند (فصیح، ۱۳۷۲: ۲۶۰). او حتی با حیوانات هم مهربان است (همان: ۲۵۶). رسول با رسالت پیامبرگونه‌اش دچار بیشترین مصائب و دردها می‌شود و درنهایت مرگ او رقم می‌خورد (همان: ۱۶۳). همچنین فرشته، با اندیشه مهروز و زیبایش، نمادی از روشنگری در جامعه ظلمانی است که همانند رسول قربانی ساختارهای اجتماعی در جامعه می‌شود (همان: ۲۳۰). این شخصیت‌ها، نقش دیگرگونه‌ای در جامعه ایفا می‌کنند و به‌عنوان عنصر سوم ظهور می‌کنند و «بر خود می داند که در مقابل علل هنجارهای کج بایستد و سعی در حل موانع و تحقق شرایط مطلوب فکری داشته باشد» (سعید، ۱۳۸۹ :۶۱). این نوع شخصیت کنشگر در ارتباط فرد و نیز جامعه به شکل متضاد نمود می‌یابد. آنان که مدافع منافع جمعی هستند در رویارویی با جامعه منفعت‌طلب، فرجام خوشایندی نخواهند داشت. رسول در درگیری با مختار فلج مغزی می‌شود و فرشته نیز با همه فداکاری‌ها و مهرورزی‌هایش قربانی دیگران می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

در رمان *چشم‌هایش* شخصیت‌ها با دو گونه ساخت بازنمایی می‌شوند. در یک دسته از شخصیت‌ها «من اجتماعی» به‌مثابه واقعیت‌های ساختی و فرهنگی مؤثر بر «من» این شخصیت سلطه دارد. این‌گونه شخصیت منفعل و ناظر رویدادهاست. شخصیت دیگر که وسعت و گستردگی «من» او به اندازه‌ای است که «من اجتماعی» در برابرش چندان جلوه نمی‌یابد. این شخصیت‌های کنشگر، سلطه مطلق «من اجتماعی» را در شاکله «خود» نمی‌پذیرند. ساخت شخصیت در رمان *دل کور* به این‌گونه شکل می‌گیرد که هنجارهای غالب و رایج به‌عنوان «من اجتماعی» با ایجاد سلطه بر «من»، «خودِ» شخصیت را به پیروی، فرمانبرداری وامی‌دارد. فشارآوری «من اجتماعی» در جامعه جهان رمان به اندازه‌ای است که اجازه کنشگری را از شخصیت‌های رمان می‌گیرد. آنان در مناسبات اجتماعی و رخدادهای روایی منفعل بازنمایی می‌شود. زیست‌جهان رمان از یک گونه «خود جمعی» تشکیل می‌شود. شخصیت‌ها با دو گونه «خود فردی» نیز در رویارویی یکدیگر قرار می‌گیرند. در رمان *چشم‌هایش* شخصیت‌ها با نظر به منافع جمعی پیرامون هم گرد می‌آیند و به‌مثابه «خود جمعی»در یک گروه مخفی سیاسی در تقابل با حاکمیت کنشگری کنند. در رمان *دل کور*، گونه شخصیتی که مدافع منافع جمعی است با پذیرش سلطه «من اجتماعی» دربرابر «خود جمعیِ» خشن و منفعت‌طلب کنشگری می‌کند. در *چشم‌هایش* مهمترین کنشِ کنشگران ستیز برای آزادی اندیشه است، اما در قالب «خود جمعی» فعالیت می‌کنند و کنشگرانی هم‌گرا هستند. آنان در رویارویی با نظام اقتدارگرا تابی ندارد و درنهایت سرکوب می‌شود. تقابل و ضدیت، میان فرد-فرد و نیز جامعه-فرد از ویژگی‌های کنشی جهان رمان *دل کور* است. شخصیت‌هایی که مدافع منافع جمعی هستند در رویارویی با «خود جمعی» منفعت طلب، فرجام خوشایندی ندارند.

منابع

استونز، ر. ۱۳۷۹. *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*، ترجمه م. میردامادی. تهران: مرکز.

اسلام، ع. و نوروزی، ز. و نظری، ف. ۱۳۹۲.«جامعه‌شناختی جنسیت در داستان نامه‌هایی به آقاغوله براساس کنش متقابل نمادین». *دوفصلنامه مطالعات ادبیات کودک*، ۱(۷): ۱-۲۰.

بلومر، ه. ۱۳۸۸. *کنش متقابل‌گرای نمادی*، ترجمه ح. ابوالحسن‌تنهایی. تهران: نگاه اول.

تنهایی، ح. ۱۳۷۸. «جایگاه نظریه هربرت بلومر در جامعه‌شناسی معرفت». *مجله دانشگاه اصفهان*، ۱۰ (۱و۲): ۳۹-۵۸.

تنهایی، ح. ۱۳۹۳. *درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: مرندیز و بهمن برنا.

تنهایی، ح. ۱۳۹۴. *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: مرندیز و بهمن برنا.

توسلی، غ.۱۳۷۰. *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: سمت.

رنجبر، م. و خزانه‌دارلو، م. و مرادی، ا. ۱۳۹۵. «تحلیل جامعه‌شناختی *نفثة‌المصدور* براساس نظریه کنش متقابل نمادین». *دوفصلنامه جامعه‌شناسی تاریخی*، ۸ (۳): ۶۱-۸۱.

ریترز، ج. ۱۳۸۶. *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمه م. ثلاثی. تهران: علمی.

زاهدی، ف. و نصرتی، ر. و نجیبی، آ. ۱۳۹۱. «بررسی نقشهای جنسگرایانه در دو نمایشنامه *خواب در فنجان خالی* و *شکلک* اثر نغمه ثمینی براساس نظریه کنش متقابل نمادین». *دوفصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۴ (۲): ۸۱-۹۶.

سعید، ا. ۱۳۸۹. *نشانه‌های روشنفکران*، ترجمه م. افتخاری. تهران: آگاه.

فصیح، ا. ۱۳۷۲. *دل کور: به روایتی دیگر*، تهران: نو.

عبدوس، ف. و احمدیان، ن. ۱۳۹۵. «بررسی جامعه‌شناختی «کنش مشترک» از منظر تعامل‌گرایی نمادین «هربرت بلومر» در نمایشنامه تاریخی-سیاسی *فنشن نوشته دیوید هر*». *مجله تئاتر*، (۶۵): ۳۰-۴۹.

علوی، ب.۱۳۷۲. *چشمهایش*، تهران: نگاه .

وبستر، ر. ۱۳۸۲. *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*، ترجمه ا. دهنوی. ویراستار ح. پاینده. تهران: روزنگار.

Blumer, H. 1969. *Symbolic Interactionism*, N.J: Prentice-Hall Inc.

Barthes, R. 1975. "Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History*, Vol. 6(2): 237-272.

Ferrara, F. 1974. "Theory and Model for the structural Analysis of fiction". *New Literary History*, Vol. 5(2): 245-268.

James, H. 1963. "Art of fiction". in *Harmond worth*, selected Literay Criticism Penguin: 79-92.

Lauer, R.H. and Handel, W.H. 1977. *Social Psychology: The Theory and Application of Symbolic Interactionism*, Boston: Houghton Mifflin.

Marx, K. 1967. *Capital*, ed. F. Engels. New York: International Publishers.

DOI:10.22124/naqd.2020.13600.1759
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.5.3

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۵۴-۳۱

پیرامتن عنوان در نظم و نثر فارسی از قرن پنجم تا نهم هجری

عبدالله آلبوغبیش [۱*] فاطمه گل بابائی [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۷

چکیده

پیرامتنیت به‌مثابه مفهومی بنیادین در مطالعات ساختارگرایانه ادبیات می‌تواند علاوه بر کشف دلالتمندی متن ادبی، داده‌هایی را درباب سازمان‌بندی اندیشگانی نویسنده و شاعر و فضای فرهنگی و اجتماعی زیسته در آن به دست دهد. از میان گونه‌های مختلف پیرامتنیت، «عنوان» در جایگاه شاخص‌ترین پیرامتن از نظر گستردگی و تنوع کارکرد، ظرفیت بالایی برای تحلیل و واکاوی دارد. پژوهش حاضر با نگاهی به نگره‌های ژنت درباب پیرامتن و به روش توصیفی تحلیلی، پیرامتن عنوان را در شناخته‌شده‌ترین متون منظوم و منثور سنت ادبی فارسی از قرن پنجم تا نهم هجری بازاندیشی کرده‌است. پژوهش پیش‌رو در یک صورت‌بندی نسبی، عنوان‌های مورد مطالعه را در پنج گروه ژانرمحور، شخصیت‌محور، مؤلف‌محور، شگردگرا و مستقیم طبقه‌بندی کرده‌است. در این دسته‌بندی، عنوان‌های شگردگرا دارای دو گونه مسجع و استعاری‌اند و عنوان‌های استعاری نیز به دو گروه عنوان‌های گفتمان‌گرا و فراگفتمانی صورت‌بندی می‌شوند. به‌طورعام، عنوان‌های استعاری در مقایسه با عنوان‌های مسجع شبکه دلالت‌های معنایی پیچیده‌تری را ایجاد می‌کنند و بنابراین، تراکم و انباشت معنایی بیشتری نسبت به عنوان‌های مسجع دارند. از منظری سبک‌شناختی، عنوان‌های دوره نخست ساده و کوتاه‌اند اما در دوره سپسین سبک‌شناختی، عنوان‌ها گسترده و دیریاب می‌شوند؛ اما، در پرتو توانایی مؤلف، دگرگشت‌های ژانریک و محتوای متن، عنوان‌هایی ظهور می‌یابند که به‌جای گسترش افقی، گسترش عمودی یافته، دلالت‌های معنایی متکثری را القا می‌کنند. میل به جزئی‌نگری به‌جای کلیت‌گرایی، پی‌گرفتن گونه‌ای نزاع اسطوره و تاریخ، فردیت‌نیافتن مؤلف به‌مثابه هویتی کنش‌مند و تاریخ‌زدایی از عنوان بخش دیگری از دستاوردهای برون‌تراویده از واکاوی عنوان‌های آثار ادوار مورد مطالعه است.

واژگان کلیدی: پیرامتنیت، عنوان، ژرار ژنت، سنت ادبی فارسی، متون منظوم و منثور.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) * ghobeishi@atu.ac.ir
۲. دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، ایران.

۱- مقدمه

در فرآیند پژوهش و مطالعه متون ادبی، خوانش نشانه‌شناختی بستری را فراهم می‌آورد تا پژوهشگر بتواند علاوه بر کشف نظام نشانگانی نهفته در آنها، به شناختی از سازمان‌بندی اندیشگانی نویسندگان یا شاعران -به‌مثابه بخشی از ارکان شکل‌دهنده به میراث ادبی و فکری و فرهنگی- دست یازد یا بتواند راه‌حل‌هایی را برای برخی از پیچیدگی‌های متون ادبی به دست دهد. گذار از این سطح کلی به سطحی جزئی و کاربست رویکردی جزئی‌نگر و درعین‌حال کارکردگرایانه در تعامل با متغیرها و داده‌های ادبی لازمه کسب شناخت نسبت به متن به‌مثابه یک ابژه مطالعاتی است. به دیگر سخن، می‌توان با تکیه بر الگویی روش‌شناختی و از رهگذر داده‌هایی ملموس، به شناختی دقیق نیز دست یافت.

در این میان، «عنوان متن ادبی» به‌مثابه یکی از ارکان بنیادین متن، بخشی از ساختار شبکه‌وار دلالت‌های معنایی آن را شکل می‌دهد و زمینه‌ای را برای کشف و شناخت دلالت‌های ضمنی نهفته در آن فراهم می‌آورد. چه، اصولاً فعالیت ذهنی خواننده پس از خوانش عنوان متن آغاز می‌شود و با تکیه بر عنوان، انتظارات خود از متن را شکل می‌دهد تا سرانجام، به یک شناخت دست یابد. بر این مبنا، عنوان، نقش اثرگذاری در ورود به جهان اندیشگانی مؤلف و فضای متن ادبی دارد.

با تکیه بر این انگاره، مسأله بنیادین پژوهش حاضر آن است که مؤلفان در فرآیند گزینش عنوان برای متن ادبی، تابع چه عوامل و معیارهایی بوده‌اند؟ کمااینکه، می‌توان درباب کارکردهای متنوع عنوان در سنت ادبی فارسی نیز پرسش‌هایی را مطرح نمود. به‌دست‌دادن یک صورت‌بندی نسبتاً منسجم و فراگیر از عنوان‌های متون کهن پارسی و شناخت دگرگونی‌های ژانریک، سبک‌شناختی و اندیشگانی نهفته در آنها، دغدغه دیگر پژوهش پیش‌روست.

۱-۱- روش مطالعاتی

در سطح گردآوری داده‌ها، روش استنادی تاریخی بنیان و اساس پژوهش بوده‌است و در سطح تحلیل داده‌ها نیز با اتخاذ رویکردی توصیفی تحلیلی و با نگاهی به اندیشه‌های ژرار ژنت نظریه‌پرداز فرانسوی درباب عنوان و عنوان‌پردازی ادبی، عنوان‌های متون کلاسیک واکاوی شده‌است. بنابراین، با نظرگاه‌های دیگر ژنت درباب گونه‌شناسی راویان، زمان‌پریشی در روایت یا دیگر مقولات دسته‌بندی شده در زیرمجموعه ترامتنیت سروکار نخواهیم داشت.

هرچند در بهره‌گیری از اندیشه‌های ژنت نیز کوشیده‌ایم از محصور ماندن در چارچوب مطالعه محض ادبی فراتر رفته، موضوع را به سوی عوامل فرامتنی سوق دهیم تا جستار پیش‌رو سویه تحلیلی‌تر و کاربردی‌تری بیابد.

عنوان‌های متون ادبی نقشی کلیدی در شکل‌دادن به افق انتظارات مخاطب و تعامل او با متن ادبی ایفا می‌کنند. از این نظر، می‌توان عنوان‌ها را شبه‌متن‌هایی دانست که درآمدی بر متن مرکزی‌اند. بنابراین، می‌توان برای عنوان‌ها به مانند متون ادبی ساختارها و چارچوب‌هایی درنظر گرفت. اگر این ایده را به صورت اولیه بپذیریم، حال این پرسش پیش می‌آید که عنوان‌های متون ادبی از نظر مرکزیت‌یافتگی یک هسته در درون آنها، چه گونه‌ها و انواعی را به دست می‌دهند؟ پژوهش حاضر پس از پاسخ به پرسش یادشده، توجه خود را به این مسأله معطوف می‌دارد که صورت‌بندی استخراج‌شده چه داده‌هایی را درباره تاریخمندی و فردیت‌یافتگی انسان ایرانی به‌مثابه یک عنصر زیستمند و تاریخیت‌یافته نشان می‌دهد؟ پژوهش پیش‌رو همچنین، ظهور و افول ژانرهای ادبی و نیز تغییرات و فراشدهای سبک‌شناختی را در عنوان‌های متون ادبی فارسی دنبال خواهد کرد تا به سومین پرسش خود پاسخ دهد که به واسطه واکاوی عنوان‌پردازی‌ها، چه نوع جابه‌جایی‌ها و دگرگشت‌های ژانریک را در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان شناسایی کرد؟ همچنین، اگر از روزنه‌ای سبک‌شناختی به دگرگونی عنوان‌ها بنگریم، عنوان‌ها از این نظر چه فرآیندی را طی کرده‌اند؟

تردیدی نیست که گاهی شبه‌متن عنوان به مانند متن مرکزی دستمایه هنرورزی و هنرنمایی مؤلف می‌شود و مؤلف از کارابزارهای زبانی و زیبایی‌شناختی در خلق آن بهره می‌گیرد (وجه زیبایی‌شناسانه)؛ از سوی دیگر، مؤلف در فرآیند گزینش عنوان، متناسب با اهداف و چشم‌انداز تعریف‌شده برای متن مرکزی عمل می‌کند تا نوعی رابطه را میان خود به‌مثابه فرستنده و خواننده به‌مثابه گیرنده برقرار سازد (وجه غایت‌شناسانه). با پذیرش این رویکرد دووجهی، این پرسش در پی می‌آید که عنوان‌های متون ادبی فارسی از نظر کمیت، کیفیت و توجه به جوانب زیبایی‌شناختی چه الگوها و صورت‌بندی‌هایی را آشکار می‌سازند؟

۱-۲- پیشینه

آنچه در سیاق مطالعات مرتبط با موضوع «پیرامتنیت» انجام گرفته‌است غالباً پژوهش‌هایی هستند که یا به مبانی نظری این رویکرد نقادانه پرداخته‌اند یا درباب عنوان‌شناسی متون معاصر

سخن گفته‌اند. «ترامتنیت؛ مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (نامور مطلق، ۱۳۸۶) در شمار دسته نخست قرار می‌گیرد و در مقابل، «بررسی تطبیقی «عنوان» در رمان‌های ادبیات پایداری با تکیه بر رمان‌های *اُم سعد* و *دا*» (بشیری و آقاجانی کلخوران، ۱۳۹۵) در مجموعه دوم پژوهش‌های پیرامتنی صورت‌بندی می‌شود. در این بین، «پیرامتنیت در مثنوی *طاقدیس* و *مثنوی معنوی*» (خسروی اقبال و دیگران، ۱۳۹۴) جزءِ معدود پژوهش‌هایی است که عنوان‌شناسی را در باب دو متن کلاسیک اعمال کرده‌است. بدین‌ترتیب، به نظر می‌رسد پژوهش پیش‌رو که به طبقه‌بندی و تحلیل عنوان‌های متون کهن فارسی می‌پردازد، رویکردی نوین در این حوزه مطالعاتی باشد.

۱-۳- جامعه آماری و حجم نمونه پژوهش

پژوهش حاضر از میان انبوه آثار ادبی خلق‌شده از قرن چهارم تا نهم هجری، توجه خود را به ابرمتن‌ها در دو حوزه نظم و نثر معطوف کرده، آنها را از منظری عنوان‌شناسانه صورت‌بندی نموده‌است. در این میان تلاش شده‌است آثاری که در مطالعات ادبی چندان مورد توجه نبوده‌اند و آثاری که به نظر می‌رسد نه از سوی خالق آنها بلکه از سوی محققان ادبی در ادوار بعد نامگذاری شده‌اند، از این صورت‌بندی و مطالعه کنار گذاشته شوند؛ بدین‌ترتیب، دایره پژوهش، متون ذیل را دربرمی‌گیرد:

الف: آثار منثور و منظوم قرن پنجم هجری: *شاهنامه*، *کشف‌المحجوب*، قابوس‌نامه، *زاد المسافرین*، *جامع‌الحکمتین*، *سیاست‌نامه*، *کیمیای سعادت*، *ویس و رامین*، *گرشاسپ‌نامه*، *روشنایی‌نامه* و *سعادت‌نامه*.

ب: آثار منثور و منظوم قرن ششم: *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*، چهار مقاله، *مقامات حمیدی*، *اسرارالتوحید فی حالات الشیخ ابوسعید*، کلیله و دمنه، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، *سمک عیار*، *حدیقه‌الحقیقه*، *سیرالعباد الی المعاد*، *تحفه‌العراقین*، *مخزن‌الاسرار*، *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین*، *هفت‌پیکر*، *اسکندرنامه* و *منطق‌الطیر*.

ج: آثار منثور و منظوم قرن هفتم: *مرزبان‌نامه*، *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد*، *گلستان*، *تجزیه‌الامصار و تزجیه‌الاعصار*، *اخلاق‌الاشراف*، *رساله دلگشا*، *سندبادنامه*، *راحه‌الصدور و آیه‌السرور*، *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، *لباب‌الالباب*، *تذکره‌الاولیاء*، *مثنوی معنوی*، *بوستان*، *گلشن راز*.

د: آثار قرن‌های هشتم و نهم: *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، *تذکره‌الشعراء*.

۲- بنیان‌های نظری پژوهش

عنوان یک متن نخستین نقطه برقراری ارتباط میان فرستنده/ نویسنده و گیرنده/ خواننده است. به‌عبارت‌دیگر، با دیدن و خواندن عنوان، اولین فعالیت ذهنی خواننده درباب متن رقم می‌خورد. از این منظر، می‌توان عنوان را همچون جامه‌ای بر تن متن انگاشت که آن را می‌پوشاند. اما، این جامه همواره نمایشگر تمام شاخصه‌ها، ویژگی‌ها و وابستگی‌های متن نیست، بلکه تنها جنبه‌هایی از آن را آشکار می‌سازد و جنبه‌های دیگری را پنهان نگه می‌دارد و تنها با ورود به اندرونه متن است که می‌توان از جوانب پنهان آن آگاه شد. «در حقیقت، عنوان یک متن به‌منزله مهم‌ترین پیرامتن آن، نشانه‌ای است که می‌تواند با سازوکارهای مختلف بر محتوای متن دلالت کرده، شاخصه‌های فکری مؤلف در ارتباط با متن را آشکار سازد» (آلبوغبیش و گل بابائی، ۱۳۹۷: ۸۷).

ژرار ژُنت[1] نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی، بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسانه فردینان دو سوسور درباب نسبت میان دال و مدلول، مطالعات خود را درباره متون پیش برده، کلان‌گزاره‌ای را با عنوان ترامتنیت[2] عرضه کرده‌است. ترامتنیت در نظام فکری ژنت، متشکل از پنج خرده‌گزاره سرمتنیت، بینامتنیت، فرامتنیت، زبرمتنیت و پیرامتنیت است که هرکدام تعاریف، صورت‌بندی‌ها و وجوه گوناگونی دارند.

ژنت پیرامتنیت[3] را در قالب کتابی مستقل با عنوان «پیرامتن‌ها، آستانه‌های تفسیر»[4] به گونه‌ای تفصیلی تبیین می‌کند و می‌کوشد تعریف دقیقی از پیرامتن به دست دهد:

> «به‌طورتجربی، پیرامتن از مجموعه‌ای ناهمگون از تمام انواع شیوه‌ها و گفتمان‌ها ایجاد شده، و برگرفته از تمام ادوارند که بنا بر سهم مشترک یا همگرایی تأثیرات، [آنها را] در زیر اصطلاح «پیرامتن» صورت‌بندی کرده‌ام و از نگاه من، [این موضوع] مهم‌تر از تنوع نمود آنهاست» (Genette, 1997: 2).

بنابر این تعریف، می‌توان چنین استنباط کرد که عنوان‌ها قلمرو گسترده، ناهمگون و متنوعی را شکل می‌دهند که از نگاه ژنت، دارای پاره‌ای کارکردهای مشترک‌اند و درعین‌حال، اثرگذاری آنها بر مخاطب یا همان جنبه محتوایی و کارکردگرایانه‌شان اهمیت بیشتری نسبت به تنوع‌شان دارد.

---

1. Gerard Genette
2 . Transtextuality
3. Paratextuality
4. Paratexts, Thresholds of interpretation

ژرار ژنت در فصل‌های دیگر اثر خویش، پیرامتن‌های متنوعی را با صورت‌بندی درون و برون متن عرضه کرده‌است. وی عنوان[1]را به‌مثابه یکی از پیرامتن‌ها در فصل چهارم به تفصیل تبیین نموده، در باب تعریف، موقعیت، دوره، فرستنده، گیرنده، کارکردها و ژانر آن توضیح داده‌است. در دیدگاه ژنت، عنوان کارکردی عام‌تر نسبت به متن دارد:

«اگر مخاطب یک «متن» فقط خواننده آن است، مخاطب یک «عنوان» عموم مردم یا حتی گسترده‌تر از آن است چراکه عنوان به تعداد افراد بیشتری بازمی‌گردد و دست به دست می‌چرخد. اگر «متن» یک ابژه برای مطالعه باشد، «عنوان» سوژه یا موضوع آن متن است» (Ibid: 75).

ژنت سپس در همین فصل، چهار کارکرد اصلی برای عنوان برمی‌شمارد:

۱- تعیین‌کنندگی یا شناسانندگی: نخستین کارکرد حتمی و بایسته عنوان از نگاه ژنت، تعیین‌کنندگی یا شناسانندگی است که نمی‌توان آن را از دیگر کارکردها تفکیک کرد.

۲-توصیف‌کنندگی: با توجه به ویژگی‌های موردنظر فرستنده (عنوان‌گذار)، بسته به اینکه فرستنده کدام مشخصه یا مشخصه‌ها را به عنوان حامل(های) این توصیف انتخاب کرده باشد، عنوان می‌تواند مضمونی[2]، براساس شیوه شکل‌گیری[3]، ترکیبی یا مبهم باشد.

۳- دلالتمندی: بر مبنای اندیشه ژنت، این کارکرد با کارکرد پیشین در پیوند است و علاوه بر اجتناب‌ناپذیر بودن، ماهیت و سبک ویژه خود را دارد.

۴-انگیزشی: این کارکرد همان‌گونه که ژنت معتقدست چه آشکار باشد و چه نهان، بیش از آنکه با کارکرد توصیف‌کنندگی در پیوند باشد، با کارکرد دلالتمندی در ارتباط است. بنابراین، می‌توان گفت همواره حضور دارد ولی بسته به گیرنده که همواره با ایده فرستنده درباره مخاطب همسو نیست، امکان دارد مثبت، منفی یا هیچ‌کدام از این دو باشد. (Ibid: 93).

علاوه بر ژنت، نظریه‌پردازان دیگری نیز به مبحث عنوان پرداخته‌اند. رولان بارت در اثر معروف خود با عنوان *اس/ زد* و در تحلیل روایت «سارازین»، عنوان را آغازگر یک پرسش می‌داند که متن در مراحل سپسین به آن پاسخ می‌دهد (بارت، ۱۳۹۴: ۲۹).

1 . Title/Titre
2. Thematic
3. Rhematic

۲-۱- پیرامتن عنوان در سنت ادبی فارسی

چنانکه بیان شد، پیرامتنیت به نشانگان متنوع پیرامونی متن می‌پردازد. درنگ در سنت ادبی نشان می‌دهد مفهوم عنوان چندان مورد توجه ناقدان و نظریه‌پردازان ادبی نبوده‌است. اما، گاه در برخی از متون ادبی دیده می‌شود که مؤلف به عنوان و ارتباط آن با محتوای متن توجه داشته‌است. هجویری در *کشف‌المحجوب* می‌نویسد:

«آنچه گفتم که: **«مر این کتاب را کشف‌المحجوب نام کردم»**، مراد آن بود که تا نام کتاب ناطق باشد بر آنچه اندر کتاب است مر گروهی را که بصیرت بود، چون نام کتاب بشنوند، دانند که مراد از آن چه بوده‌است. و بدان که همه عالم از لطیفه تحقیق محجوب‌اند بجز اولیای خدای - عز و جلّ- و عزیزان درگاهش، و چون این کتاب اندر بیان راه حقّ بود و شرح کلمات تحقیق و کشف حجب بشریت، جز این نام او را اندر خور نبود» (هجویری، ۱۳۸۷ :۶).

از سخن هجویری می‌توان سه عنصر دخیل در فرایند نام‌گذاری را شناسایی کرد: فرستنده/ نویسنده متن، عنوان متن و گیرنده/ خواننده متن. او ابتدا ارتباطی را میان «نام کتاب» و «آنچه اندر کتاب است» در نظر می‌گیرد (که در واقع، همان رابطه میان دال/ عنوان و مدلول/ متن است)، سپس در این فرآیند سه‌سویه، نقش ویژه‌ای برای مخاطب و خواننده قائل می‌شود و به تعبیری دیگر، دست به مخاطب‌شناسی می‌زند و از میان انبوه مخاطبان، «مر گروهی را که بصیرت بود» به‌مثابه مخاطبان خود در نظر می‌گیرد و با لحاظ کردن همین گروه، نام اثر خویش را برمی‌گزیند. بنابراین، می‌توان گفت عنوان برای هجویری اهمیت دوچندان داشته‌است. اگر از روزنه نگاه ژنت به کارکرد عنوان *کشف‌المحجوب* بنگریم، هجویری علاوه بر کارکرد تحدید و شناسایی، کارکردهای دلالتمندی و انگیزشی را نیز به مثابه دیگر کارکردهای عنوان‌گزینی در نظر می‌گیرد.

سعدی نیز در قرن هفتم هجری در ترجیع‌بندی که در رثای سعد ابن ابی‌بکر سروده، به‌طورخاص از واژه «عنوان» بهره گرفته، آن را در برابر «حدیث» به معنای سخن و متن قرار داده‌است:

نمی‌دانم حدیث نامه چونست همی‌بینم که عنوانش به خونست

(سعدی، ۱۳۷۵: ۶۹۸)

در اینجا، سعدی علاوه بر کاربرد عنوان در معنای نام‌گذارانه‌اش، آن را درآمدی بر آگاهی از فضای عام متن دانسته‌است و در حقیقت، نوعی رابطه دال و مدلولی میان عنوان و حدیث برقرار کرده، در نتیجه، عنوانْ دال بر محتوا و مدلول متن معرفی شده‌است.

به‌هرروی، مطرح نشدن مقوله عنوان به گونه‌ای مستقل در سنت ادبی فارسی و عربی نباید به‌مثابه نقیصه‌ای برای گذشتگان تلقی شود، چراکه این اندیشه در سنت ادبی اروپایی نیز چندان مورد توجه نبوده و در دوران متأخرتر است که در جایگاه یک گستره مطالعاتی قرار می‌گیرد.

۳- بحث و واکاوی

درنگ در آثار مورد مطالعه این پژوهش نشان می‌دهد ما با مجموعه متنوعی از عناوین متون ادبی سروکار داریم. بی‌تردید، دستیازی به شناختی دقیق از روند عام گزینش عناوین در ادوار مختلف، تنها از طریق صورت‌بندی آنها امکان‌پذیرست. بر این مبنا، باید در وهله نخست، نوعی صورت‌بندی از این متون به دست داد. عنوان‌های متون منظوم و منثور مورد مطالعه نشان می‌دهند مؤلفان این متون، محورهای متنوعی را در انتخاب عنوان در نظر داشته‌اند که در چهار دسته کلی پیکره‌بندی می‌شوند؛ تردیدی نیست که این تقسیم‌بندی بدون در نظر گرفتن ادوار تاریخی و صرفاً با تکیه بر عنوان‌های آثار انجام گرفته‌است: ۱- عناوین ژانرمحور؛ ۲- عناوین شخصیت‌محور؛ ۳- عناوین مؤلف‌محور؛ ۴- عناوین شگردگرا، و ۵- عناوین مستقیم و موضوع‌گرا.

۳-۱- عنوان‌های ژانرمحور و میل به جزئی‌نگری

در این دسته، آثاری قرار می‌گیرند که عنوان آنها در مقام یک دال، متکی بر یک ژانر مشخص است. این عنوان‌گذاری عموماً از طریق استفاده از نشانگان قراردادی و شناخته‌شده هر ژانر انجام می‌گیرد؛ از سوی دیگر، چنین عنوان‌هایی از نظر تبیین فضای کلی حاکم بر متن و تحدید گروه خوانندگان حائز اهمیت‌اند. این آثار را در چهار ژانر شناخته‌شده حماسی، مقامه‌ای و تذکره‌ای و روایی می‌توان پیکره‌بندی کرد. به نظر می‌رسد نویسندگان و شاعران، فراتر از این چهار نوع ادبی، انواع ادبی دیگری را برای عنوان‌پردازی آثار خویش انتخاب نکرده‌اند. شاید یکی از علل این امر را بتوان رویکرد آگاهانه مؤلفان در معرفی آثار خویش یا جلب‌نظر خواننده دانست. چه، هر چهار ژانر معرفی‌شده به‌گونه‌ای هستند که ذکر ژانر آنها بیش از همه‌چیز در برانگیختن خواننده و جلب نظر او اثرگذار است. این مؤلفه را می‌توان به کارکرد انگیزشی مورد نظر ژرار ژنت نزدیک دانست. در حقیقت، ذکر واژه «شاهنامه» در صدر سروده فردوسی، -اگر بپذیریم که وی این نام را برای اثر خویش برگزیده‌است- آن‌هم در دوره‌ای که توجه به گذشته اساطیری ایران و حماسه‌های ایرانی رویکردی غالب بوده‌است، درعین‌آنکه میزان اثرگذاری آن را در آن روزگار

افزایش می‌داده، انگیزه خواننده را برای مطالعه اثر دوچندان می‌ساخته‌است. همین شاخصه را می‌توان درباب تذکره‌ها نیز بیان نمود. عنوان دو تذکره (*تذکره‌الاولیاء و تذکره‌الشعراء*) در دوره‌ای گزینش شده که آثاری که به‌طورخاص به ذکر نام عارفان و اولیاء یا شاعران پرداخته باشد، در دسترس نبوده‌است. بنابراین، گزینش این عنوان‌ها می‌توانست خواننده را به سوی خود جذب نماید. تردیدی نیست که *لباب‌الالباب* در قرن هفتم و پیش از *تذکره‌الشعراء* نگاشته شده اما آشکارگی عنوان در *تذکره‌الشعراء* آن‌هم در قرن نهم هجری که شگردگرایی و بیان استعاری نویسندگان و شاعران نسبت به دو قرن پیش از آن رو به کاهش گذاشته بود، می‌توانست بیشتر رسانای موضوع باشد. طبعاً عوامل دیگری نیز در ورای این عنوان‌گذاری نهفته‌اند که در ادامه بدان‌ها خواهیم پرداخت.

۳-۱-۱- ژانر حماسی

نوع ادبی حماسه در دوره‌ای در ادبیات فارسی رواج و روایی یافت که رویکرد فرهنگی غالب در آن دوره یعنی دوره سامانی، توجه به پیشینه فرهنگی ایرانی و حماسه‌سرایی بوده‌است. در این بین، واژه «شاهنامه» با توجه به ساختار معنایی خود که بیانگر مفاهیم خدایگانی، پهلوانی و پادشاهی است، بیش از هر عنوان دیگری می‌توانست همسوی با جریان فرهنگی حاکم در آن دوره باشد و مخاطب را بیشتر به سوی خود جذب نماید. افزون بر این، فردوسی اثر خویش را با تکیه بر آبشخورهایی به نظم درآورده که در ساختار منثور خود با واژه «شاهنامه» عنوان‌گذاری شده بودند، نظیر *شاهنامه ابوالمؤید بلخی*، *شاهنامه ابوعلی احمد بلخی* و *شاهنامه ابومنصوری* متعلق به محمدابن عبدالرزاق که تنها با تفاوت نام مؤلف‌شان از یکدیگر متمایز شده‌اند.

۳-۱-۲- ژانر مقامه‌ای

اگر مفهوم ژانر را در معنایی توسعی درنظر گیریم، مقامه به‌مثابه یکی از ژانرهای کلاسیک تلقی می‌شود که در دوره‌ای از ادوار ادبی فارسی ظهور یافت اما، دوام چندانی نیافت. به‌هرروی، ژانر مقامه و سنت مقامه‌نویسی با الگوگیری از مقامات عربی، از میانه قرن ششم در نثر فارسی آغاز شد (نک. بهار، ۱۳۷۳: ۲/ ۳۲۹) و آغازگر این نوع ادبی در زبان فارسی قاضی حمیدالدین عمربن محمود بلخی است که اثر او با عنوان *مقامات حمیدی* متأثر از *مقامات حریری* تألیف شده‌است

(خطیبی، ۱۳۸۶: ۵۷۰). حمیدالدین چنان‌که خود تصریح می‌دارد، این اثر را برای بهره‌گیری مخاطبان فارسی زبان که قادر به استفاده از *مقامات حریری* نبوده‌اند، تألیف کرده‌است:

«که این هر دو مقامه سابق و لاحق، که به عبارت تازی و لغت حجازی ساخته و پرداخته شده‌است، اگرچه بر هر دو مزید نیست اما عوام عجم را مفید نیست؛ [....] اهل عجم، از آن نکات غریب بی‌نصیب‌اند و پارسیان از آن لغات عجیب، بی‌نصاب؛ فسانه بلخیان به لغت کرخیان خوش نیاید و سمر رازیان به عبارت تازیان دلکش ننماید» (بلخی، ۱۳۶۵: ۲۱و۲۲).

براساس داده‌های سبک‌شناختی، *مقامات حمیدی* در دوره‌ای تألیف شده که رویکرد غالب در آن دوره، مصنوع‌نگاری و روی‌آوری به شگردهای ادبی و هنری در سطوح مختلف بدیعی و بیانی است و این خصوصیت آشکارا در *مقامات حمیدی* دیده می‌شود (نک. ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۲۰۵ به بعد). با وجود این، مؤلف به‌جای پردازش عنوانی استعاری یا بدیعی و همسو شدن با جریان شگردگرایانه حاکم در آن دوره، از دو واژه «مقامات» و «حمیدی» بهره گرفته‌است. پیچیدگی زبان و بیان مقامات و دشوار بودن تألیف چنین آثاری باعث می‌شود تا نویسنده با گزینش واژه «مقامات» ضمن به رخ کشیدن چیره‌دستی خود در خلق اثری در ژانری مقامه‌ای، گرانسنگی و شاخص بودن این اثر را برای مخاطبان خاص خود نشان دهد؛ از سوی دیگر، عنوان «حمیدی» با تکیه بر واژه «مقامات» و متفاوت و خاص بودن این گونه ادبی، جایگاه ادبی نویسنده را در روزگار وی آشکار می‌سازد. تردیدی نیست این موضوع هدف بنیادین حمیدی در تألیف اثر بوده‌است، حتی اگر حمیدی به نیاز جامعه ایرانی آن روزگار به مطالعه چنین اثری اشاره می‌کند اما، می‌دانیم که این هدف صرفاً مدخل و درآمدی است بر هدف اصلی که همان شهرت و نام و آوازه است؛ هدفی که نظامی عروضی آن را به‌مثابه هدف اصلی برای آفریدن شعر معرفی می‌کند (۱۳۶۶: ۴۷) و می‌توان آن را به متون منثوری نظیر *مقامات حمیدی* نیز تعمیم داد؛ متنی که به‌شدت نظم‌گراست. همچنین، واژه «حمیدی» می‌توانست ذهن مخاطب آشنای به ادبیات و مقامات را به سوی *مقامات حریری* سوق دهد و در نتیجه، آن را از نظر ارزش ادبی و هنری در سطح *مقامات حریری* تألیف شده به زبان عربی قرار دهد؛ طبعاً این امر در نوع خود دستاورد اندکی برای نویسنده *مقامات حمیدی* نبود.

۳-۱-۳- ژانر روایی و تذکره‌ای

در این مجموعه، دو ژانر روایی و تذکره‌ای به علت محدود بودن شمار آثار در کنار همدیگر آورده شده‌اند. در ژانر روایی، می‌توان به *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* نوشته محمد عوفی اشاره کرد.

در این اثر، نویسنده با ذکر دو واژه «حکایات» و «روایات»، نوع ادبی و ماهیت اثر خویش را بر مخاطب عیان ساخته‌است. اما، این متن برخلاف دو متن پیشین حماسی و مقامه‌ای، علاوه بر اشاره به نوع ادبی، به سوی شگردهای ادبی هم گراییده‌است. این امر، برآیند رویکرد مسلط ادبی در قرن هفتم یعنی شگردگرایی بوده -که در امتداد رویکرد حاکم در قرن ششم است- و باعث می‌شود تا اثر یاد شده علاوه بر قرارگیری در طبقه ژانر روایی، در مجموعه دیگری از طبقه‌بندی‌ها قرار گیرد که در سطور آتی بدان اشاره خواهیم کرد.

در ژانر تذکره‌ای نیز، می‌توان از *تذکرةالاولیاء* عطار نیشابوری و *تذکرةالشعراء* دولتشاه سمرقندی یاد کرد. درباب این دو اثر هم می‌توان خاص بودن موضوعات مطالعاتی آنها را عاملی برای گزینش عنوان‌هایشان دانست. نبود آثاری شاخص و مستقل درباب اولیاء به زبان فارسی تا دوره عطار نیشابوری در کنار انگیزه‌های دیگر (عطار، ۱۳۸۳: ۵-۹)، همچنین در دسترس نبودن اثری مستقل درباب شاعران تا روزگار دولتشاه سمرقندی (سمرقندی، ۱۳۳۷: ۱۷) باعث شده مؤلفان این دو اثر، به سوی ژانر تذکره‌ای گرایش یابند (هرچند پیش از دولتشاه، *لباب‌الالباب* نیز تألیف شده بوده اما دولتشاه با وجود اشاره به نام *تذکرةالاولیاء* در مقدمه اثر خویش، از *لباب‌الالباب* یادی نمی‌کند). بااین‌حال، باید به این نکته نیز اشاره کرد که برخلاف *مقامات حمیدی* که در آن، واژه «حمیدی» با اتکای به اعتبار و جایگاه نوع ادبی مقامات در کنار واژه هسته یعنی «مقامات» آمده‌است، در ترکیبات *تذکرةالاولیاء* و *تذکرةالشعراء*، این اهمیت و جایگاه مضاف‌الیه یعنی الاولیاء و الشعراء است که بیش از واژه تذکره برای نویسنده اولویت داشته‌است. ذکر این دو واژه باعث تحدید چارچوب و قلمرو این دو تذکره می‌شود و مخاطب مورد نظر نویسنده را به سوی آنها سوق می‌دهد. در اینجا، کارکرد توصیفی و به‌طورخاص، کارکرد مضمونی عنوان بیش از کارکرد انگیزشی آن تشخص می‌یابد، اما، همان‌گونه که در سخن ژنت نیز بیان شد، این کارکردها به گونه‌ای همگرا عمل می‌کنند و هر کدام مکمل دیگری است. از سوی دیگر، در این نوع از عنوان‌ها می‌توان وجه غایت‌شناسانه را بر وجه زیبایی‌شناسانه رجحان و برتری داد؛ به همین علت، این عنوان‌ها از نظر کمی محدود و از نظر کیفی، آسان‌یاب و ساده به نظر می‌رسند.

چنان‌که می‌بینیم، آثاری که در زیر مجموعه عنوان‌های ژانرمحور صورت‌بندی می‌شوند، اندک‌شمارند و این طبقه به طور مشخص، پنج اثر یعنی *شاهنامه*، *مقامات حمیدی*،

جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات، *تذکره‌الاولیاء* و *تذکره‌الشعراء* را در بر می‌گیرد و همگی به استثنای *شاهنامه*، منثورند.

کم‌شمار بودن این گروه از عنوان‌ها را می‌توان برآیند این امر دانست که اساساً ذهن شاعر یا نویسنده ایرانی بیش از آنکه کل‌گرا و کلیت‌محور باشد، به سوی نوعی جزئی‌نگری میل دارد. این ویژگی در عنوان‌گزینی‌هایی که در سطور آتی بدان‌ها خواهیم پرداخت نیز نمود یافته‌است. مصداق دیگری که در تاریخ ادبیات فارسی بر این مدعا صحه می‌گذارد خصوصیت بیت‌محورِ زیبایی‌شناسی سخن فارسی است؛ چه، درنگ در این سنت زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد اغلب شگردهای ادبی آن، در دو حوزه بیانی و بدیعی درون‌بیتی‌اند و در سطح یک بیت عمل می‌کنند و از آن فراتر نمی‌روند و به میزان اندکی گذار از بیت (جزء) به کلیت شعر (کل) دیده می‌شود. همین خصوصیت در گزینش عنوان‌ها نیز تبلور یافته، به سختی می‌توان خصوصیت ژانر بودگی را در عنوان‌ها جُست و یافت.

۳-۲- عناوین شخصیت‌محور و نزاع اسطوره و تاریخ

در این مجموعه، آثاری قرار می‌گیرند که نام شخصیت اصلی روایت، هسته مرکزی عنوان را شکل می‌دهد. طبعاً با توجه به مرکزی بودن جایگاه شخصیت در این عنوان‌ها می‌توان پیش‌بینی کرد که ژانر این نوع آثار، روایی است.

عنوان شخصیت‌محور، یک پیرامتن درون‌متنی و تماتیک است و پیرنگ روایت به گونه‌ای عام حول محور شخصیت و اتفاقات زندگی‌اش می‌گردد. هر کنشی در روایت به وی وابسته است و تمام عناصر روایت برای تبیین موقعیت و توضیح شخصیت او تا رسیدن به پایان روایت عمل می‌کنند. روایت‌هایی همچون *ویس و رامین*، *خسرو و شیرین*، *لیلی و مجنون*، *اسکندرنامه*، *گرشاسپ‌نامه*، *کلیله و دمنه*، *سمک عیار* و *بختیارنامه*، مصادیقی از این عنوان‌ها هستند. روی آوری خالقان آثار ادبی به انتخاب شخصیت‌ها و قهرمانان برای عنوان‌گذاری ادبی را می‌توان برخاسته از غلبه امر تاریخی بر امر اساطیری در این دوره دانست. چنان‌که می‌بینیم آثار ذکرشده در بالا همگی در دوره‌ای خلق شده‌اند که انسان ایرانی از دوره اسطوره‌پردازی و حماسه‌سرایی و پیوند با امر اسطوره‌ای گذر کرده، وارد برهه‌ای جدید از تاریخ اندیشه خویش شده‌است. هرچند همچنان رگه‌هایی از این امر اسطوره‌ای و پیشاتاریخی را می‌توان در آثاری نظیر *ویس و رامین* یا *خسرو و شیرین* لمس کرد (نظیر وجود موبد یا ازدواج با محارم در ویس

و رامین)، با وجود این، در مرحله یادشده شخصیت‌ها عمدتاً تاریخی و زمینی شده، آن خصوصیت فرا انسانی یا ماورایی را از دست می‌دهند. اما، این تاریخمندی چنان نضج نیافته که بتواند در وجود یک شخصیت تاریخی هم‌روزگار خالق اثر ادبی یا دست‌کم اندکی پیش از او بازتاب یابد، بلکه اغلب نام‌های وارد شده در این مجموعه یا اساساً تاریخمند نیستند نظیر سمک *عیار* و *بختیارنامه* یا اینکه به دوران باستانی و کهنی که هنوز تاریخمندی در آنها چندان قوی و سترگ نیست تعلق دارند نظیر *خسرو و شیرین*. از همین روی، می‌توان گونه‌ای نزاع پنهان میان اسطوره و تاریخ را در بطن این عنوان‌گذاری‌ها پی گرفت.

از سوی دیگر، آثاری وجود دارند که عنوان آنها برگرفته از نام یک شخصیت است اما، این شخصیت بیش از آنکه نقش و کنشی در بافتار روایت داشته باشد، صرفاً راوی داستان و یا عاملی برای شکل‌گیری کلیت آن است. *سندبادنامه و طوطی‌نامه* در همین سیاق قرار می‌گیرند. در *سندبادنامه*، سندباد نه قهرمان بلکه راوی حکایت‌هاست و خود، نقشی در روند شکل‌گیری رویدادها ندارد. می‌توان محوریت بخشیدن به نام «سندباد» در عنوان را برخاسته از جایگاه این شخصیت در حکایت‌های *هزارویک‌شب* و در وهله بعد در میان عامه مردم دانست. بی‌تردید، شهرت و آوازه روایی این شخصیت بسی بیش از شخصیت‌های موجود در *سندبادنامه* است؛ بنابراین، این نام قدرت بیشتری در برانگیختن مخاطب به مطالعه متن دارد. در اینجا، می‌توان به این نکته نیز اشاره کرد که این نوع عنوان‌گذاری نشانگر ارزش و جایگاه راوی و حتی برتری دادن کنش او نسبت به کنش شخصیت‌های داستانی در این نوع ادبی است.

یکی از شاخصه‌های بارز عناوین آثار این مجموعه، الگوی ساختواژی آنهاست که مرکب از دو قسمت نام قهرمان و واژه «نامه» است. آمدن «نامه» پس از نام شخصیت، نشان از مرکزی بودن شخصیت اصلی در ساختار عام روایت است.

چنان‌که می‌بینیم، با حرکت رو به جلو و تدریجی در تاریخ ادبی ایران، آثار روایی متعددی پس از قرن پنجم خلق می‌شوند که شامل موضوعات و عنوان‌های متنوعی هستند. بنابراین، از منظر حجم و شمار نیز، شمار آثار قرار گرفته در این طبقه بسی بیش از آثار طبقه نخست یعنی عنوان‌های ژانرمحور است. این امر در وهله بعد نشان‌دهنده افول حماسه‌گرایی در ادب فارسی و گرایش به سوی تاریخ در قالب قصه و حکایت و داستان (گسست از اسطوره و حماسه و قرار گرفتن در تاریخ و پیوندگیری با رویدادهای تاریخی) است.

۳-۳- عناوین مؤلف‌محور و فردیت تحقق‌نیافته

در این مجموعه عنوان‌هایی قرار می‌گیرند که نام مؤلف آنها به‌مثابه عنصر کانونی گزینش شده‌است. عناوین آثاری همچون *قابوس‌نامه* و *مرزبان‌نامه* از این قبیل‌اند.

این عناوین از منظر شمار و تعداد در مقایسه با عنوان‌های دیگر اندک‌اند. از میان انبوه آثار خلق‌شده در ادوار مختلف، نام مؤلفان تنها در دو اثر یعنی *مرزبان‌نامه* و *قابوس‌نامه* آمده‌است و چنان‌که می‌دانیم نام *مرزبان‌نامه* را نه مرزبان بن رستم (مؤلف اصلی متن) بلکه سعدالدین وراوینی در زبان فارسی برای آن برگزیده‌است و از سوی دیگر، *قابوس‌نامه* هم بیش از آنکه ماهیتی ادبی داشته باشد، با انگیزه مملکت‌داری نگاشته شده‌است. تنها در عنوان *مقامات حمیدی* است که نام مؤلف در عنوان آمده‌است. در اینجا نیز، برخلاف دو عنوان پیشین، نام مؤلف نه به‌مثابه هسته مرکزی عنوان بلکه در زیر سایه نام اصلی یعنی «مقامات» آمده‌است و همان‌گونه که در سطور پیشین بیان شد، به نظر می‌رسد قاضی حمیدالدین از این طریق کوشیده‌است جایگاه و اعتباری دوچندان برای خود فراهم سازد.

کم‌شمار بودن چنین عنوان گزینی‌هایی را می‌توان محصول این امر دانست که انسان ایرانی در این مرحله از تاریخ هنوز آن انسان فردیت‌یافته نیست که بتواند فردیت خود را درونی و تجربه نماید و در وهله بعد، آن را در قالب اثر ادبی خویش متبلور سازد. در حقیقت، انسان ایرانی متناسب با تجربه زیسته خویش در درون سنت اخلاقی، فرهنگی و اجتماعی، خودشکنی کرده، متواضعانه خویشتن را فرومی‌نهد تا در زمینه گسترده‌تری به نام جمع و اجتماع اخلاق‌گرا قرار گیرد. فروتنی، رهایی از حجابی به نام خود، پرهیز از هرگونه خودبرتربینی و تکبر و خدمت به حاکم یا خلق بخشی از این سنت اخلاقی و فرهنگی‌اند که باعث می‌شوند فرد ضمن فرونهادن فردیت خویش، از دریچه جمع یا یک عنصر فراتر از خویش به خویشتن بنگرد. چه‌بسا بتوان گفت، این خصوصیت با توجه به اینکه همچون گفتمانی نفوذ یافته در بطن رفتارهای فردی و اجتماعی تثبیت شده‌است و چونان قرارداد اجتماعی نقض ناشدنی‌ای عمل می‌کرده‌است، توانسته بر کلیت تاریخ ادبی فارسی سایه افکند، به‌گونه‌ای که در مراحل بعدتر نیز نشانی از عنوان‌گذاری‌های مؤلف‌محور نمی‌یابیم. سلطه حاکم بر زیست و زندگی انسان ایرانی در دوران مختلف تاریخی نیز می‌تواند عامل دیگری در این‌باره باشد. شاید به همین علت هم باشد که تنها اثری که در آن نام مؤلف آمده، متعلق به فردی از طبقه اشراف و حاکمان است که می‌توان گفت در پرتو این برتری طبقاتی به نوعی فردیت‌یافتگی و خودآگاهی فردی دست یازیده‌است.

۳-۴- عنوان‌های شگردگرا و تاریخ‌زدایی از عنوان

چهارمین گروه از عنوان‌های مورد مطالعه، عنوان‌های شگردگرا هستند که عنصر فرم بیش از عناصر دیگر در خلق آنها اثرگذار است. به بیانی دیگر، در این نوع از عنوان‌ها شگردهای ادبی نقش اثرگذاری در معرفی محتوا یا تحدید ژانر متن دارند. در این دسته از عناوین گاهی تنها بدیع لفظی و بازی‌های آوایی همچون سجع و جناس دیده می‌شود و گاهی تعابیر استعاری و صنایع بدیع معنوی. اینجاست که تمایز اصلی میان دال‌های ملفوظ و مجازی و مدلول‌های مستقیم و ضمنی عیان می‌شود و مؤلف با بهره‌گیری از ظرفیت‌های بلاغی زبان به صورت مجاز، استعاره، طنز و موارد دیگر در محور جانشینی، به رمزگذاری[1] و خلق رمزگانی متفاوت و زیبایی شناسانه برای عنوان اثر خود می‌پردازد تا مخاطب با تلاش و تکاپوی بیشتر و در خلال متن به رمزگردانی[2] بپردازد.

عنوان‌های شگردگرا را با تکیه بر شگردهای زبانی موجود در آنها می‌توان به دو دسته مسجع و استعاری تقسیم‌بندی نمود.

۳-۴-۱- عنوان‌های مسجع

نثر مصنوع در ادب پارسی از قرن ششم و پس از آثار خواجه عبدالله انصاری تداول یافت (نک. صفا، ۲۵۳۶: ۲/ ۸۸۵ تا ۸۸۹). طبیعی است آثار این دوره که مشحون از سجع و سخن متجانس‌اند، گاه در عنوان خود نیز ویژگی‌های سبک‌شناختی این عصر را بازتاب می‌دهند. در آثاری همچون *سیرالعباد الی المعاد*، *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*، *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد*، *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید*، *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، *راحه‌الصدور و آیه‌السرور*، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، *حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، *تجزیه‌الامصار و تزجیه‌الاعصار (تاریخ وصاف)* و *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، آهنگین شدن عنوان‌ها به واسطه سجع و تجنیس رخ می‌نماید. در این‌گونه از آثار، مؤلف می‌کوشد با کاربست شگردهای موسیقی‌آفرین در عنوان، بر قدرت تأثیر آن بیفزاید و بدین‌ترتیب، کارکرد انگیزشی عنوان تحقق یابد. از سوی دیگر، با طولانی‌شدن عنوان، فرآیند درک و دریافت نیز به تعویق می‌افتد؛ این امر در وهله بعد باعث جلب نظر بیشتر مخاطب و دیریاب جلوه دادن متن می‌شود. هرچند در بطن برخی از این عنوان‌ها می‌توان

1. Encoding
2. Decoding

نمودهایی استعاری نیز یافت؛ نظیر *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار* و *مرصادالعباد*؛ اما، شگرد بدیعی بر شگرد بیانی غالب است. از سوی دیگر، طولانی بودن عنوان که عمدتاً در دو بخش متناظر و موزون نمود می‌یابد، یکی از وجوه ممیزه این عنوان‌ها از عنوان‌های کوتاه رایج در دوره سبکی نخست ادب فارسی است. همچنین، نباید از نظر دور داشت که عنوان‌های مسجع نشانگر نوعی تلاش عنوان‌پرداز برای اظهار فضل و فرهیختگی هم هستند. در این نوع از عنوان‌ها برخلاف عنوان‌های ژانر محور، وجه زیبایی‌شناختی بر وجه غایت‌شناختی برتری می‌یابد و خواننده با نوعی گسترش کمی مواجه می‌شود، هرچند از نظر کیفی در مقایسه با عنوان‌های دسته آتی، عمق و ژرفای کمتری دارند.

۳-۴-۲- عنوان‌های استعاری

عنوان استعاری دربردارنده شگرد استعاره در بیان غیرمستقیم یک مفهوم و به عبارتی دیگر، دارای مجازی گفتاری است. عنوان‌های استعاری با ساختار لایه‌ای و دیریاب خود خواننده را به مطالعه اثر و کشف علت نام‌گذاری آن برمی‌انگیزانند؛ از این منظر، می‌توان گفت در مقایسه با دیگر انواع عنوان‌ها تأثیرگذاری و ماندگاری بیشتری در ذهن خواننده دارند. در واقع، عناوین استعاری علاوه بر کارکرد ذاتی عنوان یعنی نام‌گذاری، کارکرد و وجهی زیبایی‌شناختی نیز دارند. عنوان‌های استعاری را می‌توان یکی از گستره‌هایی قلمداد کرد که مؤلف به واسطه آنها چیره‌دستی و توانایی ادبی خود را بر خواننده عیان می‌سازد؛ از یک منظر، چه‌بسا بتوان چنین عنوان‌هایی را پاسخ به الزاماتی دانست که نظریه‌پردازان بلاغی یا سنت ادبی آن روزگار به طور عام برای اثبات صلاحیت و توانایی مؤلف در خلق متن ادبی تعیین می‌کردند (نک. نظامی عروضی، ۱۳۶۶: ۲۲-۱ و ۴۷-۴۸). از سوی دیگر، بالابردن میزان التذاذ هنری خواننده و کارکردهای دلالتمندانه و القای معانی ثانوی را می‌توان به‌مثابه کارکردهای دیگر این قبیل عنوان‌ها دانست. از این منظر، چنین عنوان‌هایی کارکردهایی متنوع و درهم‌تنیده دارند. به‌طورعام، می‌توان کارکردهای زیر را برای عناوین شگردگرای مسجع و استعاری در نظر گرفت:

الف- کارکرد تحدید و نام‌گذاری

ب- کارکرد دانش‌نمایانه (نمایاندن فضل و دانش مؤلف)

ج- کارکردهای دلالتمندانه و القای معانی ثانوی

د- بالا بردن میزان التذاذ هنری.

می‌توان یکی از وجوه ممیزه عنوان‌های مسجع و استعاری را در این خصوصیت دانست که در عنوان‌های مسجع -چنان که در سطور آتی خواهیم خواند- ما با نشو و نما و گسترش افقی عنوان سروکار داریم اما، در عنوان‌های استعاری، گسترش عمودی عنوان مطرح می‌شود به‌گونه‌ای که یک واژه به‌تنهایی حامل شبکه گسترده‌ای از دلالت‌های معنایی می‌گردد. نظیر *گلستان، کیمیای سعادت یا منطق‌الطیر*. چنان‌که پیش از این نیز بیان شد، در این عنوان‌ها کارکرد زیبایی‌شناختی بر کارکرد غایت‌شناختی برتری می‌یابد و درعین‌حال، این کارکرد زیبایی‌شناختی از نظر کیفی، عمق و نفوذ بیشتری در مقایسه با عنوان‌های دسته پیشین دارد.

کاربرد عنوان‌های استعاری در حوزه‌های مختلف ادب فارسی ازجمله ادبیات عرفانی و ادبیات تعلیمی موجب تقسیم این زیرگزاره به دو بخش عناوین گفتمان‌گرا و عناوین فراگفتمانی می‌شود.

۳-۴-۲-۱- عنوان‌های استعاری گفتمان‌گرا

عنوان‌های گفتمان‌گرا عنوان‌هایی هستند که گفتمان مشخصی را ترویج می‌کنند و اساساً بر مبنای هنجارها و الگوهای گفتمانی ویژه‌ای خلق می‌شوند؛ نظیر گفتمان عرفانی، گفتمان فلسفی و یا گفتمان دینی.

چنان‌که می‌دانیم، مضامین متون عرفانی عمق و پیچیدگی بیشتری نسبت به متون روایی دارند و اکثراً برآمده از تجربیات روحی صوفیان و عارفان هستند و در وهله بعد، نوعی هنجارگریزی از سنت‌های دینی و باورشناختی در آنها دیده می‌شود. این امر، ایجاب می‌کرده تا گفتارها و مضامین یادشده با زبانی اشارت‌وار و در لفافه‌ای از استعاره‌ها و رمزپردازی‌ها بیان شوند؛ اولین نمودگار این فرآیند در عناوین متون عرفانی منعکس می‌شود که معمولاً با گذار از سطح معنایی نخستینِ دال، به سطوح معنایی دیگر آن می‌گرایند و در نتیجه، نوعی پیچیدگی معنایی بر آنها حاکم می‌شود. طبعاً، این خصوصیت درباره آثاری همچون تذکره‌ها، مناقب و مجموعه تعلیمات صوفیه کمتر صدق می‌کند.

وجه شاخص بسیاری از عناوین استعاری متون عرفانی، مبنای گفتمانی آنهاست. بدین‌معنا که هرکدام از این عناوین به تناسب محتوا، شیوه بیان مؤلف و گروه مخاطبان، به نوعی متفاوت قابل‌تفسیر بوده، غالباً به مضمون نهفته و سطوح عمیق‌تر خود با ارائه رمزگان خاصی اشاره دارند. برای‌مثال، در آثاری همچون *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار*، *مخزن‌الاسرار*، *کشف‌المحجوب* و *گلشن راز* گروه واژگانی «کشف، محجوب، راز و اسرار» همگی دلالت بر مفاهیمی رمزگونه دارند که درک آنها نیازمند تعمق و مکاشفه است. این عناوین با تکیه بر ماهیت سؤال‌برانگیز خود از

رهگذر کاربست دال مجازی به شیوه‌ای رمزگونه در ادبیات عرفانی، به مدلولی ضمنی اشاره می‌کنند به‌طوری‌که برای درک آنها باید قوه تخیل را به فعالیت واداشت. خاستگاه این موضوع همان‌گونه که بیان شد، ساختار چندلایه متون عرفانی است و در سیاق پرهیز از کژفهمی‌ها و رهایی از اتهامات اعتقادی انجام می‌گرفت. عنوان‌های *حدیقه‌الحقیقه* و *منطق‌الطیر* نیز با تکیه بر شگرد استعاری، به مدلول خود اشاره می‌کنند و درعین‌حال، با متن قرآنی هم رابطه‌ای بینامتنی برقرار می‌سازند. در این بین، کتاب *زادالمسافرین* نوشته ناصرخسرو را می‌توان نمونه‌ای از عنوان استعاری گفتمان‌گرای کلامی- فلسفی و *کیمیای سعادت* را می‌توان مصداق یک عنوان استعاری گفتمان‌گرای دینی قلمداد کرد.

۳-۴-۲-۲- عنوان‌های استعاری فراگفتمانی

عنوان‌های فراگفتمانی، مخاطبانی گسترده‌تر و عمومیت بیشتری دارند و به امری عام و فراگفتمانی نظیر مفاهیم انسانی، اخلاق و امور اجتماعی می‌پردازند. *گلستان* عنوان اثر سعدی شیرازی در شمار این‌گونه از عنوان‌ها قرار می‌گیرد. این اثر در قالب هشت باب، مجموعه‌ای از حکایات پندآموز را دربرمی‌گیرد. سعدی درباب وجه‌تسمیه این متن می‌نویسد:

«گفتم گل بستان را چنان‌که دانی بقایی، و عهد گلستان را وفایی نباشد؛ و حکما گفته‌اند هرچه نپاید، دلبستگی را نشاید. گفتا طریق چیست؟ گفتم برای نزهت ناظران و فسحت حاضران کتاب گلستان توانم تصنیف کردن که باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان، عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند.

به چه کار آیدت ز گل طبقی — از گلستان من ببر ورقی
گل همین پنج روز و شش باشد — وین گلستان همیشه خوش باشد

(سعدی، ۱۳۷۵: ۲۷و۲۸)

بدین‌ترتیب، نویسنده اگرچه برای متن خود نامی برگزیده‌است که دلالتی بر محتوای واقعی و حکایات کتاب ندارد اما، از طریق شگردهای ادبی همچون تشبیه و حسن تعلیل، ردی از عنوان گلستان در آغازین صفحات دیباچه می‌گذارد تا به پرسش مخاطب درباب مدلول آن پاسخ دهد. از سوی دیگر، هشت باب بودن *گلستان* می‌تواند استعاره‌ای از بهشت باشد که دارای هشت باب است. بنابراین، واژه «گلستان» می‌تواند به دو معنای استعاری اشاره داشته باشد: این اثر همچون یک باغ پر از گل، سرشار از گفتارهای جذاب و سعادت‌بخش است؛ این اثر نمودگار باغ بهشت است و ورود به آن، ورود به هشت باغ بهشت است.

افزون بر *گلستان، بوستان، ختم‌الغرایب یا همان تحفه‌العراقین، نفثه‌المصدور و بهارستان جامی* نیز چنین ماهیتی دارند. در حقیقت، این عنوان‌ها متوجه مجموعه محدودی از مخاطبان نیستند، بلکه مخاطبان عام‌تری نسبت به عنوان‌های گفتمان‌گرا دارند و بر همین اساس، میزان اثرگذاری و نفوذ آنها بیشتر و گسترده‌تر است.

با توجه به آنچه آمد، ما در این مرحله با انبوهی از عنوان‌های شگردگرا در دو سطح مسجع و استعاری سروکار داریم. وجه تمایز این دو نوع از عنوان‌ها در تأکید عنوان‌های گروه اول بر برونه زبان (بازی‌های زبانی) و تأکید گروه دوم بر درونه زبان (چندلایه‌شدگی زبان) است. اما، در این ویژگی مشترک‌اند که در هر دو، نمودی از امر تاریخی یا انسان به‌مثابه هستنده‌ای بیرونی دیده نمی‌شود. در واقع، می‌توان این نوع از عنوان‌ها را نمودگار تجربه ذهنی انسان ایرانی دانست که در آن نوعی تاریخ‌زدایی رخ می‌دهد و در پی آن، هرگونه فردیت‌یافتگی یا هویت‌یابی انسان در مقام عنصری کنشمند به کناری نهاده می‌شود. درنگ در عنوان‌ها نشان می‌دهد که از آن شخصیت‌های تاریخی یا گاه تخیلی که در عنوان‌های شخصیت‌محور تبلور یافته بود، در اینجا خبری نیست، بلکه برعکس، عنوان‌ها به سوی نوعی درون‌گرایی میل می‌کنند و سخن از راز، سر، اسرار یا بیان‌های استعاری و چندلایه و به‌طورکلی امر درونی، جای انسان تاریخمند و فردیت‌یافته را می‌گیرد. تردیدی نیست عوامل این چرخش را می‌توان در قوت گرفتن اندیشه‌های صوفیانه و اشراقی، تسلیم‌بودن فرد در برابر حاکمان، یورش مغولان و نیز گسترش خانقاه‌ها و خانقاه‌نشینی دانست که کم‌وبیش در ادوار مختلف تاریخی ایران رخ داده‌است.

۳-۵- عنوان‌های مستقیم و موضوع‌گرا

در این مجموعه، عنوان‌هایی قرار می‌گیرند که در آنها رابطه دال و مدلول رابطه‌ای مستقیم و آشکارست؛ بنابراین، دلالت این عنوان‌ها بر محتوای متن نیز مستقیم است. آثاری نظیر *سیاست‌نامه، لباب‌الالباب، جامع‌الحکمتین، چهارمقاله، اخلاق‌الاشراف، رساله دلگشا و هفت‌پیکر* در این مجموعه قرار می‌گیرند. مؤلفان این متون بیش از آنکه دغدغه برانگیختن خواننده به مطالعه متون خود از رهگذر بیان شگردگرا را داشته باشند، کوشیده‌اند مخاطب را مستقیماً با محتوای متون مواجه سازند. عمده این آثار ماهیتی آموزشگرانه داشته‌اند؛ چه در معنای آموزش یک حرفه و چه در معنای آموزش رفتارها و تعاملات اجتماعی یا اخلاقی. بنابراین، طبیعی است

که نویسنده یا شاعر از هرگونه بازی لفظی یا گزینش نام شخصیت‌ها یا مؤلفان در گزینش چنین عنوان‌هایی پرهیز می‌کند.

۳-۶- تحولات سبک‌شناختی در پردازش عنوان

در کنار گونه‌شناسی عناوین آثار منثور و منظوم ادبیات فارسی –که بدون درنظرگرفتن مراحل زمانی انجام گرفت- می‌توان از رهگذر عنوان‌ها به دستاوردهای دیگری نیز دست یازید. به بیانی دیگر، شناخت دگرگونی‌های ایجاد شده در عناوین آثار می‌تواند در شناخت تحولات ادبی و دگرگونی‌های بیانی مؤلفان در ادوار مختلف ادبیات فارسی هم سهیم باشد.

براساس عنوان‌های آثار مورد مطالعه در این پژوهش، می‌توان گفت هرچه از قرن پنجم به سوی ادوار متأخرتر یعنی قرن‌های ششم تا نهم حرکت کنیم، عناوین آثار از منظر ادبی و بیانی، ماهیت پیچیده‌تر و ادبی‌تری به خود می‌گیرند، به‌گونه‌ای که اگر در آثار نخستین نظیر *شاهنامه* یا مقامه، عنوان ماهیتی مستقیم و عاری از هرگونه خصوصیت ادبی داشت و نوعی ساده‌گرایی در آن مشهود بود، در ادوار متأخرتر این رویکرد سمت‌وسوی پیچیده‌تری به خود می‌گیرد و شاخصه‌های ادبی شدن عنوان و به‌کارگیری شگردهای ادبی در دو سطح بدیع و بیان نمود بیشتری می‌یابند. این موضوع به‌ویژه درباب آثار عرفانی که پیوند مستحکم‌تری با بیان استعاری دارند، بیشتر صدق می‌کند. برای نمونه، *کشف‌المحجوب* بیش از آنکه عنوانی مستقیم باشد، عنوانی با ماهیت استعاری دارد و در یک نگاه استعاره‌آمیز، حقیقت الهی را راز نهفته‌ای تلقی می‌کند که باید آن را گشود. *کیمیای سعادت* نیز چنین است و در همین سیاق قرار می‌گیرد. درعین‌حال، کاربست گونه‌های بدیعی و به‌ویژه سجع و جناس نیز در قرن ششم و هفتم نمود و بروز فراوانی می‌یابد و برای نمونه، آثاری با عناوینی نظیر *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* یا *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار* تدوین می‌شوند. براین‌اساس، می‌توان گفت از قرن ششم و به موازات فراشدهای ادبی و گذار از بیان ساده به پیچیدگی بیانی، عناوین آثار نیز ماهیت ادبی‌تری به خود می‌گیرند.

از سوی دیگر و چنان‌که در سطور پیشین بیان شد، از قرن ششم به بعد شاهد نوعی حضور و غیاب ژانرها هستیم. بدین معنا که اگر ژانر حماسی به‌مثابه شاخصه ژانریک قرن پنجم قلمداد می‌شد، در قرن‌های ششم و هفتم این ژانر به افول می‌گراید و به‌جای آن الگوهای ژانریک دیگری نظیر ژانر روایی و مقامه‌ای رواج می‌یابند. هرچند شاخصه غالب در این الگوهای ژانریک،

تخیل و بیان هنری است، اما نوعی گرایش و حرکت به سوی تاریخ هم در آنها دیده می‌شود به‌گونه‌ای که گاهی و به‌ویژه در ژانر روایی، شخصیت‌های تاریخی نظیر اسکندر در عنوان جای می‌گیرند. در دو قرن هشتم و نهم نیز ما با نوعی چرخش از هنر به تاریخ مواجه می‌شویم و سنت تاریخ‌نگاری رواج می‌یابد و متون شاخص کمتری خلق می‌شوند بنابراین، بیش از آنکه بتوان از دگرگشت‌های ژانریک سخن گفت، باید از نوعی تقلید از ژانرهای ادوار قبل‌تر سخن بگوییم.

با این‌همه، آنچه می‌توان آن را نقطه تلاقی تمامی عنوان‌های مورد مطالعه دانست، کم‌فروغ بودن عنصر زمان در فرآیند عنوان‌پردازی است. در هیچ‌کدام از عنوان‌های واکاوی‌شده، عنصر زمان سهم و نقشی بنیادین نداشت. تنها در دو اثر می‌توان نشانه‌هایی از مفهوم زمان را شناسایی کرد. در *سیرالعباد الی المعاد* واژه «سیر» به معنای حرکت می‌تواند القاگر کم‌فروغی از مفهوم زمان باشد؛ چراکه حرکت مفهومی زمانی است و اساساً انسان سیر و حرکت خود را در درون زمان محقق می‌سازد. اما این مفهوم که به‌گونه‌ای غیرمستقیم در بطن واژه «سیر» نهفته و قابل استنباط است، با عنصر مکانی «المعاد» به‌سرعت به حاشیه رانده می‌شود. دومین عنوان اشاره‌گر به مفهوم زمان، *تجزیه‌الامصار و تزجیه‌الاعصار* است که واژه «اعصار» از ریشه «عصر» به معنای ادوار و روزگاران است و صرفاً به مفهومی عام و کلی از زمان اشاره دارد: گذراندن وقت. همچنین، نقش بازی‌های لفظی و تقابل میان «الامصار» و «الاعصار» را نباید در گزینش این واژه از نظر دور داشت. به موازات کم‌فروغ بودن یا غیاب عنصر زمان در عنوان‌پردازی متون ادبی فارسی، مؤلفه شخصیت نمود نسبتاً پررنگ‌تری در فرآیند عنوان‌پردازی می‌یابد. *کلیله‌ودمنه*، *سندبادنامه*، *خسرو و شیرین*، *اسکندرنامه* یا *لیلی و مجنون* در این سیاق قرار می‌گیرند. عنصر مکان هم در مقایسه با عنصر زمان، جلوه بارزتری دارد. این شاخصه در *سیرالعباد الی المعاد* و *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد* (دو واژه مبدأ و معاد که بر وزن مفعل هستند)، یا *تجزیه‌الامصار و تزجیه‌الاعصار* که واژه «مصر» به معنای «شهر» به‌مثابه عنصری مکانی عمل می‌کند، دیده می‌شود. همین غیاب زمان یا به عبارت دیگر، ذهنی و متافیزیکی بودن زمان و حتی کم‌شمار بودن عنصر مکان در مقایسه با دیگر عناصر شکل‌دهنده به ساختار عنوان، ویژگی دیگری است که ناتاریخمندی را در قلمرو زیست و زندگی انسان دوران گذشته ایران نشان می‌دهد و بر ادعای پیش‌گفته درباب کم‌فروغ بودن فردیت انسان ایرانی صحه می‌گذارد.

۳-۷- عنوان‌های کاهشی و افزایشی

در کنار صورت‌بندی ادبی عناوین، می‌توان از دریچه گسترش یا کاهش واژگانی نیز به عناوین نگریست. به مانند دگرگونی‌های سبکی در ادوار نخستین ادبیات فارسی، عناوین نیز دو شاخصه کاهشی یا افزایشی می‌یابند. به عبارتی دیگر، در ادوار نخستین ادبیات فارسی (قرن‌های پنجم و ششم) عناوین عمدتاً کاهشی‌اند، به این معنا که در سطح یک یا دو واژه‌اند و به سطح عبارت نمی‌رسند اما، در پرتو پیچیدگی‌های سبک‌شناختی در ادوار بعد، عناوین شاخصه‌ای افزایشی می‌گیرند و بنابراین، گاه دو عبارت متقابل یا متناظر در عنوان اثر می‌آیند نظیر *مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد* و *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. این امر چنان‌که اشاره شد برآیند دگرگونی‌های سبک‌شناختی و پیچیدگی بیانی و روی‌آوری نویسندگان به شگردهای بدیعی (سبک مصنوع) است. اما، این نکته را نیز باید ملحوظ داشت که ژانر، محتوای متن یا توانایی‌های ادبی مؤلف در خصوصیت کاهشی یا افزایشی عناوین بی‌تأثیر نبوده‌است. برای نمونه، در عنوان‌های شخصیت‌محور و روایی نظیر *کلیله‌ودمنه*، *خسرو و شیرین* یا *لیلی و مجنون* با وجود آنکه در دوره استیلای سبک مصنوع تدوین شده‌اند، اما وجه غایت‌شناسانه متن توانسته‌است بر وجه زیبایی‌شناختی آن غلبه کند و به همین علت، برای تحقق غایت مؤلف یعنی برجسته‌سازی نقش شخصیت‌ها در شکل‌دادن به ساختار عام روایت، صرفاً به نام شخصیت‌ها بسنده شده‌است و پردازش هنری در عنوان‌ها دیده نمی‌شود. اما، همین خصوصیت درباره متنی نظیر *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* که در زیرمجموعه الگوی ژانریک روایی قرار می‌گیرد، صدق نمی‌کند، چراکه در این عنوان، هدف نویسنده برجسته‌سازی حکایت و روایت است و نه شخصیت‌های موجود در بطن آنها. بنابراین، عنوان به سمت نوعی پردازش هنری از نوع مسجع گراییده‌است. در مقابل، غلبه وجه زیبایی‌شناختی بر وجه غایت‌شناختی در پردازش عنوان باعث شده تا عنوان‌هایی کوتاه یا تک‌واژه‌ای اما با قدرت تأثیرگذاری بالا خلق شوند نظیر *منطق‌الطیر*، *تحفه‌العراقین*، *حدیقه‌الحقیقه*، *مخزن‌الاسرار*، *گلستان*، *بوستان* و *گلشن راز*. به بیانی دیگر، گسترش و نشوونمای عنوان افقی نیست بلکه گسترشی عمودی دارد و یک واژه دلالت‌های معنایی متکثرتری نسبت به واژگان یک عنوان لفظ‌پردازانه و مسجع دارد.

۴- نتیجه‌گیری

پیرامتن عنوان عنصری کلیدی در برقراری ارتباط با متن ادبی و شناخت جهان فکری نویسنده است و تحلیل آن در ادوار مختلف تاریخی می‌تواند آشکارساز تحولاتی فکری، سبک‌شناختی و زیبایی‌شناختی باشد. پژوهش حاضر با نگاهی به اندیشه‌های ژرار ژنت به‌مثابه مدخلی برای تحلیل عنوان، عنوان‌های متون منظوم و منثور فارسی از قرن پنجم تا قرن نهم را بازخوانی نموده، پنج نوع عنوان را در متون مورد مطالعه شناسایی کرد: عنوان‌های ژانریک، شخصیت‌محور، مؤلف‌محور، شگردگرا و عنوان‌های مستقیم. در این بین، عنوان‌های شگردگرا بنا به خصوصیت پیچیده خود در مقایسه با عنوان‌های دیگر، به دو گروه مسجع و استعاری صورت‌بندی می‌شوند. عنوان‌های استعاری نیز در قالب دو مجموعه عنوان‌های استعاری گفتمانی و فراگفتمانی قرار می‌گیرند و شبکه دلالتمندانه پیچیده‌تری را نسبت به دیگر عنوان‌ها رقم می‌زنند. از سوی دیگر، صورت‌بندی عنوان‌های ادبی فارسی داده‌های عمیق‌تری را آشکار می‌سازد. در بخش اعظم عنوان‌های مورد مطالعه، تاریخ و انسان تاریخمند و فردیت‌یافته چندان نمود و تبلوری ندارند. در عنوان‌های ژانرمحور می‌توان نوعی نزاع اسطوره و تاریخ را لمس کرد. به رغم گذار از عنوان‌های ژانر محور به سوی عنوان‌های شخصیت‌محور، آن تاریخمندی عینیت یافته مورد انتظار دیده نمی‌شود و تاریخ در معنایی نضج‌یافته تحقق نمی‌یابد. عنوان‌های مؤلف‌محور نیز بسیار کم‌شمار بوده، نشانی از فردیت‌یافتگی انسان ایرانی در آنها دیده نمی‌شود. کمااینکه، تاریخ‌زدایی از عنوان در عنوان‌های شگردگرا به میزان زیادی رخ می‌دهد و نه تنها نمودی از فردیت‌یافتگی و تاریخیت دیده نمی‌شود بلکه عنوان‌ها درگیر برونه یا درونه زبان‌اند و انسان و فردیت او به کناری نهاده می‌شوند. تحلیل تحول سبک‌شناختی عنوان‌ها نشان می‌دهد عنوان‌ها در دوره نخست فارسی، کوتاه و عمدتاً مستقیم‌اند اما در قرن‌های ششم و هفتم و به موازات تحولات سبک‌شناختی، پیچیده و دیریاب می‌شوند. از سوی دیگر، در این دو قرن و در یک چرخش ژانریک، عنوان‌ها به سوی ژانر روایی می‌گرایند که نشانگر گذار از حماسه به تاریخ و تخیل‌اند. کم‌رنگ بودن نقش زمان و بارز بودن عنصر شخصیت و مکان در عنوان‌پردازی یکی دیگر از ویژگی‌های عنوان‌های متون ادبی فارسی است. کمااینکه به موازات فراشدهای سبک‌شناختی، عنوان‌ها از خصوصیت کوتاه بودن دوره نخست به سوی طولانی شدن در ادوار بعد می‌گرایند، به‌طوری‌که دو عبارت متناظر عنوان یک متن را شکل می‌دهند. اما به موازات عنوان‌های گسترشی و طولانی و در پرتو قوت گرفتن بیان ادبی مؤلفان و متناسب با محتوا و ژانر

متن، عنوان‌ها خصوصیتی کاهشی هم می‌گیرند و عنوان‌هایی خلق می‌شوند کـه نشـوونمای آنهـا نه افقی بلکه عمـودی اسـت بـه‌گونـه‌ای کـه واژه‌ای نظیـر *گلسـتان* بـه رغـم تـک‌واژه‌ای بـودن، دلالت‌های معنایی متکثری نسبت به *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات* می‌یابد.

منابع

آلبوغبیش، ع. و گل بابائی، ف. ۱۳۹۷. «نقد زیست بوم‌گرایانـه داسـتانی کوتـاه از غلامحسـین سـاعدی». *فصلنامه ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال هشتم(۱): ۷۹-۹۷.

ابراهیمی حریری، ف. ۱۳۸۳. *مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن*، تهران: دانشگاه تهران.

بارت، ر. ۱۳۹۴. *اس/ زد*، ترجمه س. شکری پوری. تهران: افراز.

بشیری، م. و آقاجانی کلخوران، س. ۱۳۹۵. «بررسی تطبیقی «عنوان» در رمان‌های ادبیات پایداری بـا تکیـه بر رمان‌های *ام سعد* و *دا*». *متن‌پژوهی ادبی*، (۶۸): ۹۳-۱۱۵.

بلخی، ح. ۱۳۶۵. *مقامات حمیدی*، به تصحیح ر. انزابی نژاد. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

بهار، م.ت. ۱۳۷۳. *سبک‌شناسی*، ج۲. تهران: امیرکبیر.

خسـروی اقبـال، ر. و کـزازی، م. و طهماسـبی، ف. ۱۳۹۴. «پیرامتنیـت در مثنـوی طاقـدیس و مثنـوی معنوی». *پژوهش‌های نقدادبی و سبک‌شناسی*، ۴(پی‌درپی ۲۰): ۴۹-۶۶.

خطیبی، ح. ۱۳۸۶. *فن نثر در ادب فارسی*، تهران: زوار.

سعدی، م. ۱۳۷۵. *کلیات سعدی*، براساس تصحیح و طبع م.ع. فروغی. به کوشش ب. خرمشاهی. تهران: ناهید.

سمرقندی، د. ۱۳۳۷. *تذکره‌الشعراء*، از روی چاپ براون با مقابله نسخ معتبر خطی قـدیمی. بـه تحقیـق و تصحیح م. عباسی. تهران: کتابفروشی بارانی.

صفا، ذ. ۲۵۳۶. *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۲. تهران: امیرکبیر.

عطار، ف. ۱۳۸۳. *تذکره‌الاولیاء*، بررسی، تصحیح متن، توضیحات و فهرست‌ها از م. استعلامی. تهران: زوار.

نامور مطلق، ب. ۱۳۸۶. «ترامتنیت؛ مطالعه روابط یک مـتن بـا دیگـر مـتن‌هـا». *پژوهشـنامه علـوم انسانی*،(۵۶): ۸۳-۹۸.

نظامی عروضی، ا. ۱۳۶۶. *چهار مقاله*، به اهتمام م. معین. تهران: امیرکبیر.

هجویری، ا.ع. ۱۳۹۴. *کشف المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات م. عابدی. تهران: سروش.

Genette, G. 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Translated by J. E. Lewin. UK: Cambridge UP.

DOI:10.22124/naqd.2020.15444.1918
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.3.1

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۸۰-۵۵

کارناوال‌گرایی در *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*

فاطمه جمشیدی شال [۱] *
محمد پارسانسب [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۱

چکیده

میخاییل باختین در تبارشناسی نثر رمانگرا، که بستر چندصدایی، مقابله با ایده‌آلیسم و تک‌سویگی فرهنگ هر جامعه است، به پدیده و مفهوم «کارناوال» می‌رسد. به زعم او رمان همچون کارناوال‌های اعصار گذشته، میدان همایندی صداهای فرادست و فرودست، ظهور همه گونه‌های طردشده از آدمیان و زبان و ایده‌ها، و تجلی دموکراسی و آزادی از انقیاد سلسله‌مراتب‌های برساخته است. او با طرح مسأله کارناوال‌گرایی ظرفیت ضداقتدار و کنش انتقادی رمان را در ایجاد شبکه‌ای از مقولات چندصدایی، رئالیسم گروتسک، زبان کوچه‌وبازار، بیگانه‌بودگی و تاج‌گذاری و خلع ید می‌داند. شهرام رحیمیان در رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*، با طرح سوژه نامتعین و کرونوتوپ آستانه‌ای و پیرنگ تقابلی، جهانی کارناوالی خلق کرده که بسیاری از گفتمان‌های غالب و هنجارهای برساخته را به چالش می‌کشد. در این مقاله، ضمن معرفی اجمالی «کارناوال‌گرایی» باختین، به بازخوانی رمان یادشده از این منظر پرداخته‌ایم. نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش به نگاه انتقادی اثر، به غلبه گفتمان تک‌سویه «تعهد» در تاریخ معاصر ایران، ایجاد خودآگاهی در خواننده نسبت به امکان سوژگی و توانایی‌اش در فراروی از مرزهای سلطه، و برهم‌کنش فضای سیاسی جامعه و تفکر انتقادی گواهی می‌دهند.

واژگان کلیدی: کارناوال‌گرایی، باختین، تفکر انتقادی، *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*.

۱. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی تهران، ایران. (نویسنده مسؤول)
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی تهران، ایران.
* Anita_aia@yahoo.com

۱- مقدمه

در عصر حاضر رسالت رمان افشای تکثر حقیقت در جهان و تجسم دموکراسی از طریق بازنمایی هم‌آیندی و تقابل گفتمان‌های[1] فرادست و فرودست در فضایی مشترک است. روایت‌های رمان‌گرا[2] تصویرگر تجربه‌ای از زندگی با فرهنگ‌ها، آیین‌ها، ایده‌ها، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و روابط متفاوت‌اند. لذا نخست، موجب ارتقای ادراک خوانندگان نسبت به جهان و دیگری می‌شوند؛ دوم، ذهن را بر چندصدایی حقیقت و امکان باز می‌کنند؛ سوم، با الگوسازی از شخصیت‌ها و صداها موجب ظهور اندیشه‌ها و کنش‌های جدیدی در جامعه شده و تغییر و تحول ساختار اجتماعی را در پی می‌آورند؛ چهارم، با ارتقای آگاهی خوانندگان نسبت به خرده‌گفتمان‌ها و گفتمان‌های مطرود جامعه، به غنای روابط انسانی و توسعه مشارکت اجتماعی-سیاسی، که امروزه متأثر از فرهنگ یکسان‌سازی، تقلید و رقابت دچار خشونت و زوال هستند، کمک می‌کنند.

میخاییل باختین[3]، انسان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روس در قرن بیستم، می‌گوید: «فرم ادبی پرشکوهی که می‌تواند انصاف را در مورد چندصدایی[4] ذاتی زندگی رعایت کند «رمان» است. البته اگر تلقی ما از رمان قابلیت و امکانی بالقوه در ادبیات باشد که تنها در رمان‌های معدودی محقق شده، کیفیتی که در سایر رمان‌ها کاملاً غایب است. این قابلیت نوعی بازنمایی از «زبان‌ها» و «صداها»ی انسانی در هر زمان و مکان و در هر ژانری است که به صدایی تحکم‌آمیز و تکین تقلیل نیافته یا این صدا سرکوبش نکرده باشد؛ یعنی یک بازنمایی از کیفیت گفت‌وگویی گریزناپذیر زندگی انسان در بهترین شکل آن. تنها رمان، به‌واسطه تحقق توانایی‌های ذاتی نثر در روایت، امکان گنجاندن و ادغام زبان‌هایی به‌غیر از زبان مؤلف (یا زبان خواننده) در اثر را به دست می‌دهد» (باختین، ۱۳۹۶: ۲۸-۲۹). منظور از چندصدایی در رمان، تنها وجود صداهای متنوع نیست، بلکه همچنین تأکید بر دو نکته حائز اهمیت است: نخست، حضور مساوی صداها و امکان یکسان برای شنیده‌شدن همه آنها خارج از قواعد و سلسله‌مراتب رسمی؛ دوم، حفظ استقلال نقطه‌نظر و ایدئولوژی هر صدا در جهان متن و عدم ادغام دیدگاه‌ها در یک گفتمان واحد. در متن رمان‌گرا نه شاهد یک صدا و حقیقت واحد، بلکه در مواجهه با تکه‌های متکثر حقیقت از منظر اشخاص گوناگون در جایگاه و رخداد یگانه‌شان در وجود خواهیم بود؛ لذا

1. Discourse
2 .Novelistic
3. Mikhail Bakhtin
4 .Polyphony

وحدت معنای رمان مدرن در رخداد همایندی تکه‌های حقیقت و مکالمه‌گرایی[1] آنها با یکدیگر است. این خصیصه عامل پیوند رمان با تعبیر کارناوالی جهان است. باختین در بررسی ریشه‌های ژانر رمان‌گرا در ادبیات جدی-کمیک باستان به مفهوم «کارناوال» در فرهنگ عامه رسید و مسأله «کارناوال‌گرایی»[2] در رمان را طرح کرد.

مسأله «کارناوال‌گرایی» مبین یک تفکر انتقادی در برابر فرهنگ تک‌گویه و توتالیتر است، که با تأکید بر چندگونگی حقیقت، خاصیت ضداقتدار خنده و اصل جسمانی مادی، فضای دموکراسی و آزادی را خلق می‌کند. تفکر کارناوالی ریشه در جشن‌های مردمی دوران باستان و قرون وسطا دارد و نمودی از تقابل فرهنگ غیررسمی عامه با فرهنگ رسمی است. در دوران مدرن، عناصر و مفاهیم کارناوالی با ورود به ژانر رمان ادبیات کارناوال‌گرا رابه وجود آورده‌اند. رمان کارناوال‌گرا حامل گفتمان‌های انتقادی جامعه و مفاهیمی است که با به چالش کشیدن گفتمان‌های قدرت و فرهنگ رسمی سیاسی و اجتماعی مانع از تک‌سویگی، تک‌صدایی و استبداد در جامعه می‌شوند. رسالت این ژانر مسأله‌مند کردن ذهن انسان در برابر همه قیود ناعادلانه و قواعد برساخته‌ای است که انسان امروز آن را بدیهی پنداشته و چون ابژه تحت انقیادش قرار گرفته‌است.

شهرام رحیمیان در رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*، با ایجاد برهمکنش تقابلی میان گفتمان‌های رسمی و غیررسمی قدرت سیاسی و عشق، به بازنمایی روایتی از انسان مسأله‌دار[3] در دنیای چندصدایی مدرن می‌پردازد. انسانی که «منِ» او در تلاقی و تقاطع گفتمان‌های قدرت و ارزش‌های قبول‌عام‌یافته خرده‌گفتمان‌های فرهنگ غیررسمی چندپاره شده‌است. این اثر رمان‌گرا با تصویر امکان‌های نامتعارف در ایده و کنش فردی بسیاری از هنجارها و بایدهای رسمی و عرفی را به چالش کشیده و خواننده را به خودآگاهی نسبت به سوژگی، تعین‌ناپذیری و ظرفیت انتقادی خود می‌رساند. مجموع این مختصات اثر را در ژانر رمان کارناوال‌گرا قرار می‌دهد. برای بررسی این فرضیه، در پژوهش حاضر، نخست به تبارشناسی کارناوال‌گرایی باختین و سپس، با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی مقولات کارناوالی و کارکرد آنها در رمان مذکور می‌پردازیم.

1. Dialogism
2. carnivalization
3. Problematic

۱-۱- پیشینه تحقیق

دکتر نون پیش از این در پژوهش‌هایی با رویکردهای متفاوت بررسی شده‌است؛ از جمله: «تحلیل روان‌کاوانه شخصیت *دکتر نون* در رمان *دکتر نون* زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد» (حسن‌زاده و جدیدی،۱۳۹۰)؛ پژوهنده این مقاله به تحلیل شخصیت دکتر نون از منظر روانکاوی فروید پرداخته و در نتیجه‌گیری دوگونگی شخصیت راوی را حاصل تعارض نهاد و فراخود دانسته‌است. «تحلیل گفتمان انتقادی رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*» (قاسم‌زاده و گرجی، ۱۳۹۰)؛ پژوهنده با تکیه بر مدل تحلیل گفتمان فراکلاف نتیجه گرفته‌است که نویسنده با طرح تقابل میان دو گفتمان آزادی‌خواه و استبدادی، گفتمان روشنفکری دهه سی و ملی‌گرایی منهای دین را گفتمان مرکزی رمان ساخته است. «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*» (استادمحمدی و دیگران، ۱۳۹۶)؛ پژوهنده نظر بر حضور مؤلفه‌هایی چون همآیندی گفتمان اقشار مختلف جامعه، گفتمان‌های متضاد سیاسی و تعدد شخصیت راوی غلبه چندصدایی بر رمان را نتیجه گرفته‌است. «بینامتنیت در رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*: تحلیلی گفتمانی – اعتقادی» (عظیم‌دخت، ۱۳۹۵)؛ نتیجه این پژوهش اثبات ارتباط بینامتنی میان اثر مذکور با رمان‌های *بوف کور*، *شازده احتجاب* و دو اثر داستانی دیگر است. «شخصیت‌پردازی کوبیستی در یک رمان مدرن ایرانی» (پاینده، ۱۳۸۹)؛ نویسنده ضمن معرفی کوبیسم و نحوه تلفیق آن با ادبیات مدرن، در نتیجه‌گیری، شخصیت‌پردازی رمان دکتر نون را حاصل کولاژ سه پرسپکتیو و کوبیستی دانسته‌است.

نظر به این پیشینه، انجام پژوهشی جامع در کارناوال‌گرایی رمان، که به واکاوی شبکه معناساز شخصیت، پیرنگ و کرونوتوپ[1] و برهمکنش آنها در ایجاد تفکر انتقادی اثر بپردازد، برای دریافتی تازه از حقیقت معنایی و کارکرد رمان ضروری به نظر می‌رسد.

۲- مبانی نظری

۲-۱- کارناوال‌گرایی

تبارشناسی ایده کارناوال‌گرایی باختین به تعریف کلاسیک افلاطون از کارناوال می‌رسد که می‌گوید: «خدایان بر نژاد بشر، که گویی برای رنج کشیدن به دنیا می‌آید، رحم کردند و در قالب جشنواره‌های مذهبی به آنها آرامش عطا کردند تا دوره فراغتی ازکارهای شاقشان داشته باشند. الهه‌های هنر و دانش را با رهبرانشان، آپالو و دیونوسیوس به همراهی ما در جشن‌ها فرستادند تا

1. chronotope

شاید انسان، از راه مشارکت با خدایان در جشن‌ها، مسیر زندگی‌اش را بازیابد. این گفته در مرحله اول نخست نظریه‌ای آرمانشهری است مبنی بر اینکه کارناوال انسان‌ها را به منزلگاه پیش از هستی برمی‌گرداند، یعنی زمانی که انسان‌ها به خدایان نزدیک‌تر بودند. ثانیاً کارناوال را با نظم جمعی(۱) مرتبط می‌کند.» (نولز، ۱۳۹۱: ۱۳۱).

کارناوال‌گرایی باختینی آمیزه‌ای از انگاره‌ها، عناصر و کارکردهای کارناوال‌های باستانی دیونوسیوسی[۱]، ساتورنالیا[۲] و کارناوال قرون وسطایی ماردی‌گرا[۳] است. در اساطیر یونانی «دیونوسیوس» خدای شراب و نماد آن آلت نرینه برهنه‌ای است که با «تولد و نوزایی» مرتبط است. همچنین باوری باستانی به انتقام‌خواهی او از نوع انسان در شکل جنون و زوال عقل با نمودهای «رقص و مستی» وجود دارد. تبار مفاهیم «بیگانه‌بودگی[۴]، جنون و نوزایی» در ایده کارناوال‌گرایی به دیونوسیوس می‌رسد. از سویی دیگر، در فرهنگ روم باستان ساتورن را خدایی می‌دانستند که در زمان او جنگ و تمایز طبقاتی وجود نداشته است. «وارونگی ارباب و برده در ساتورنالیا روش بزرگداشت خدایی محسوب می‌شود که نماد این گذشته پاک و مساوات‌محور است» (همان: ۱۳۳). ریشه «چندصدایی و کارکردهای همنشینی ناهمگنان، خلع ید و تاج‌گذاری، وارونگی والا و پست و ازمیان‌رفتن سلسله‌مراتب» در کارناوال‌گرایی ادبی در این اعتقاد نهفته که ترجمان مساوات و دموکراسی در متن رمان‌گرا است. از جایی به بعد، نماد ساتورن در فرهنگ رومیان جایش را به نماد یانوس (ژانوس) دوچهره که همزمان رو به گذشته و آینده دارد و تلاقی ضدین است، می‌دهد. «تلفیق‌های آکسیمورونی»[۵]، «بنیان تناقض‌محور» و «تقابل‌های دوگانه»[۶] کارناوالی ریشه به یانوس می‌رساند. در نهایت، مهمترین نمود کارناوال‌گرایی در نظریه باختین «رئالیسم گروتسک»[۷] است که در تشابه و تضاد با کارناوال ماردی‌گرا نسبت به تن و تنانگی قرار دارد. اگرچه در هر دو تمرکز بر تن و تنانگی است، اما تن در «ماردی‌گرا» یک تن منزوی و عقیم است که با بستگی به روی جهان مورد پرهیز و ریاضت قرار می‌گیرد تا از آلوده‌انگاری رها شود. درحالی‌که در رئالیسم گروتسک، تن پتانسیل بی‌پایانِ ارتباط با جهان و شرط سوژگی، آگاهی و صیرورت است. رئالیسم گروتسک نمودار تنی خارج از سرکوب‌ها و قواعد محدودکننده است

1. Dionysius
2. Saturnalia
3. Mardi Gras
4 .Alienation
5 .oxymoron (همایندی نقیضین در یک واحد)
6. Binary opposition
7. Grotesque realism

که با سوراخ‌ها، منافذ و فرورفتگی‌ها و برجستگی‌های خود با دنیا در تعامل و مکالمه است. تنی بی‌مرز که مرگ نه پایان غم‌انگیز آن، بلکه پیوستگی به بدن موروثی جمعی است (نک. باختین، ۱۳۹۶: ۲۶۸-۲۸۱).

فرهنگ کارناوالی مبتنی بر خروج از مرزها و گسست از هنجارهاست؛ لذا هر پاره‌گفتار، متن، شخص و موقعیتی که از قوانین و قواعد مرکزگرای قدرت‌های رسمی خارج شود و صدای خرده‌گفتمانی جز گفتمان فرادست باشد، کارناوالی محسوب می‌شود. باختین از میان انواع نثر، نثر رمان‌گرا را به سبب ساختار پیوندی و تلفیقی ظرف چندصدایی کارناوالی در دوره مدرن می‌داند. به زعم او رمان و کارناوال هر دو نمایاننده اصل دیگربودگی[1]، به معنی مواجهه و تعامل با صدا و ارزش‌های «دیگری» و آگاهی از حقایق متکثر، هستند. «تجسم بخشیدن دقیقاً همان کاری است که کارناوال با روابط می‌کند؛ وقتی مانند رمان، نظرها را به تنوع این روابط جلب می‌کند و بر این امر پای می‌فشارد که نقش‌های اجتماعی که به واسطه روابط طبقاتی تعیین شده‌اند، ساخته شده‌اند و نه داده شده، یعنی به طور طبیعی حاکم نشده‌اند بلکه در متن فرهنگ تولید شده‌اند» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۱۴۴-۱۴۵). به عبارتی دیگر، همان‌گونه که جهان رمان امکان مواجهه و رابطه صداهای دور از هم را پدید می‌آورد، در کارناوال نیز همه ایده‌ها، اشخاص و پدیده‌های دور از هم، در قلمرو جسمانی مادی و فضایی همسان، در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند.

باختین در کتاب *مسائل بوطیقای داستایفسکی* به طرح کارناوال‌گرایی ادبیات و در *رابله و جهانش* به طرح چندصدایی در رمان پرداخته و حقیقت رمان مدرن را در خاصیت کارناوالی آن دانسته‌است. او با وام‌گیری اصطلاح آرشیتکتونیک[2] (علم روابط) از دانش معماری، رمان را ساختاری معمارانه از روابط اجزاءِ رمان می‌داند که هر جزءِ آن در رابطه با جزءِ دیگر وجود و معنا می‌یابد. کرونوتوپ یا پیوستار زمانی-مکانی، شخصیت، گفتمان (پاره‌گفتار) و بن‌مایه‌ها اجزایی هستند که در نسبت‌های مختلف با یکدیگر انواع پیرنگ را شکل می‌دهند.

۳- بحث اصلی

۳-۱- خلاصه رمان

این رمان روایت اضمحلال روانی شخص دکتر محسن نون، مشاور دکتر مصدق و همسر زنی به نام ملکتاج، در جهان پساسنتی است، که غلبه صداها و گفتمان‌های متکثر بر سوژه، او را در آستانه

1. Otherness
2 . architectonics

انتخاب میان ارزش‌های هم‌عیار و متناقض قرار می‌دهد. انتخابی که، هرچه باشد، ساحتی از «من» فرد را مخدوش کرده و او را با بحران روبه‌رو می‌سازد. در جهان پیشامدرن، ایدئولوژی و زبان انسان تحت یک یا چند گفتمان (خانواده، سنت، مذهب، قدرت) رسمی تک‌سویه و تحکم‌آمیز قرار داشت، ازاین‌رو همواره پیرو یک الگوی ارزشی ثابت (یا چند الگوی همسویه) بود که شکست یا پیروزی تحت آن گفتمان‌ها باعث رضایتمندی او می‌شده‌است. در این جهان فاقد قطعیت، انتخاب میان نظام‌های ارزشی غالب بر ایدئولوژی فرد برابر با نفی ارزش‌های دیگر فرد و این خود مانعی بر رضامندی او در دوران مدرن است.

دکتر نون، دانش‌آموخته رشته حقوق از فرانسه، قجرزاده‌ای از اقوام دکتر مصدق است که در آستانه نخست‌وزیری او با نوشتن مقالاتی در دفاع از حقانیت و تفضل مصدق به پیروزی‌اش در نخست‌وزیری یاری می‌رساند. چندی بعد، مصدق او را مشاور خود قرار داده و با او پیمان وفاداری می‌بندد. این اتفاقات منجر به محبوبیت سیاسی- اجتماعی دکتر نون می‌شود و دوران شکوهمندی را برای او و همسرش رقم می‌زند. در بحبوحه کودتای ۲۸ مرداد علیه مصدق، دکتر نون همانند بسیاری از هم‌حزبی‌هایش چون دکتر فاطمی دستگیر شده، به زندان می‌افتد. عاملین حکومت، با هدف گرفتن اعتراف و مصاحبه‌ای دروغین علیه مصدق، او را مورد شکنجه جسمی و روحی قرار می‌دهند، اما همواره با امتناع او از خیانت روبه‌رو می‌شوند. در شرایطی که دکتر نون با ته‌مانده توان روحی به مقاومت ادامه می‌دهد، زندانبانان با صحنه‌سازی تجاوز به همسرش، ملکتاج، او را به آستانه فروپاشی می‌کشانند تا ناگزیر به مصاحبه شود. پایان مصاحبه آغاز ورود او به قلمروی مطرودان جامعه است. دکتر نون تحت فشار گفتمان‌های فرادست، سلطه ارزش‌های درونی‌شده آنها و خودقضاوت‌گری به جنون رسیده و انسانی دیگر و جهانی دیگر را تصویر می‌کند. این جنون و خودویرانگری با خبر فوت نابهنگام ملکتاج به نهایت خود می‌رسد تا جایی که ناتوان از پذیرش مرگ ملکتاج، تصمیم به دزدی جنازه او از بیمارستان و بازگرداندنش به خانه می‌گیرد. پلیس بعد از دو روز جنازه را پیدا و دکتر نون را در حین هم‌آغوشی با او دستگیر می‌کند. سربه‌سر این رمان بازنمای موقعیت آستانه‌ای دکتر نون در مواجهه با مرگ ملکتاج است که در قالب سیلان ذهن، تک‌گویی درونی و جدل پنهان با صداهای منعکس در تخیل مکالمه‌گرای او روایت شده‌است.

۳-۲- کارناوال‌گرایی در عنوان

ژرار ژنت در بحث از «پیرامتن‌ها» به‌مثابه عناصر تعالی‌بخش متن، «عنوان» را نخستین واسطه ارتباط میان متن و مخاطب می‌شمارد. عنوان بنا بر ژانر اثر و اهداف کاربردی‌اش یکی از سه

نوع «نشانه زبانی»، «مجاز لغوی» یا «نماد» است. ازاین‌رو در بررسی هر رمان نخست عنوان را، به‌مثابه آستانه‌ای گشوده به درونمایه و گفتمان مطوی در متن، بررسی می‌کنیم.

عنوان «*دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*» یک جمله خبری ابتدایی است. بنا بر نظر هالیدی در تجزیه‌وتحلیل متن با رویکرد ساخت اطلاعاتی[1]، «مبتدا اطلاع کهنه و خبر اطلاع جدید است. طبیعی است که تکیه روی اطلاع نو باشد (جمله بی‌نشان یا خنثی)، اما اگر تکیه روی اطلاع کهنه یعنی مبتدا باشد، جمله نشان‌دار یا بلاغی است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۲). به عبارت دیگر، جمله وارد قلمروی علم معانی شده و متضمن معانی تلویحی است.

در عنوان مذکور به رغم ضرورت معرفگی مبتدا برای درک و دریافت خبری درباره او، هویت مسندٌالیه[۲] در عبارت «دکتر نون» مستتر گشته‌است. استفاده از نام اختصاری شخص به‌جای نام کامل او می‌تواند به علت «کراهت از ذکر مسندٌالیه یا مصلحت در پنهان کردن آن از ترس یا احتیاط» باشد (همان: ۹۵). بنابراین، عنوان رسانای خبری درباره شخصیتی مطرود یا زیر نقاب سانسور است. از آنجا که مسأله سانسور به هر شکلی صورتی از کنترل فرهنگ از سوی مراجع قدرت است، عنوان در گام اول نمایانگر تقابلی میان شخصیت و گفتمان قدرت است.

از سوی دیگر، عنوان «*دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*» دارای ساختار مقایسه‌ای است که بنا بر اصل ترجیح و تباین شکل می‌گیرد. استفاده از صفت برتر در این ساختار زایای دوگونگی و تقابل والا و پست است. با بیان اینکه الف را بیشتر از ب دوست داریم «پیشاپیش معلوم شده‌است یکی از آنها را بر دیگری ترجیح می‌دهیم. و اگر در ملأ عام اعلام کنیم که یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهیم به‌هیچ‌وجه سخن بر سر این نیست که عشقمان را به شخص الف با صدای بلند اعلام کنیم. در چنان صورتی فقط کافی بود بگوییم: من الف را دوست دارم. بلکه با قید احتیاط و بدون تردید روشن می‌کنیم که به شخص ب علاقه‌ای نداریم» (کوندرا، ۱۳۸۶: ۳۰۱). بنیاد نثر رمان‌گرای کارناوالی بر تقابل، «دوگونگی، چندآوایی و خنده» (گلدمن و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۶۲) قرار می‌گیرد؛ این تقابل و دوگونگی از عنوان رمان حاضر آغاز می‌شود.

دریچه سوم بر جهان رمان را تحلیل دو سوی این مقایسه بر ما می‌گشاید. واژه «زنش» با تأکید بر ضمیر ملکی (ش) در ماتریس[۳] ازدواج، عشق، مقاربت جنسی، زایایی که وجه غیررسمی زندگی‌اند، و واژه «مصدق»، در جایگاه نامی خاص با معانی ضمنی گسترده، در ماتریس سیاست،

1 . information structure

وطن‌پرستی، مبارزه، قدرت در وجه رسمی زندگی قرار می‌گیرند. از این رو عنوان تقابل دو وجه رسمی و غیررسمی زندگی را، که ماهیت یکی چندصدایی و دیگری تک‌صدایی است، در تقابل دو گفتمان عشق و سیاست نشان می‌دهد. دو پاره «زنش» و «مصدق» در عنوان معرف برهمکنش دو قطب مخالف مرکزگرا و مرکزگریزند که به رمان به‌مثابه فضای متن شکل داده‌اند.

آخرین راهنمای عنوان بر رمان فعل «دارد» است. فعل حال ساده در عنوان ارجاع به «اکنون» و زمان حال بی‌پایان دارد. روایت‌گری زمان حال از ویژگی‌های بارز رمان کارناوالی است. در نثر رمان‌گرا، هر گذشته‌ای تنها به دلیل تداوم و بازتابش در زمان حال روایت می‌شود. استفاده از فعل حال، برای روایتی از گذشته، استعاره‌ای از برقراری این تقابل در زمان تاریخی تألیف رمان است.

نظر به عنوان‌شناسی رمان، *دکتر نون* بازتولید دوگونگی، روایت حال بی‌پایان و تقابل فرهنگ و گفتمان غیررسمی با گفتمان رسمی قدرت است. دوگونگی در صدا، گفتمان، احساس و زندگی انسان که زیست-جهانی کارناوالی را نوید می‌دهد. جهانی که مرزهای ثابت و متعین قلمروهای زندگی رسمی را متزلزل، جابه‌جا و محو کرده تا پیوندی خودمانی و برابر در بی‌مرزی‌شان پدید بیاورد.

۳-۳- شخصیت/ کرونوتوپ (پیوستار زمانی-مکانی)/ پیرنگ

نظر به شخص دکتر نون و کرونوتوپ‌های (پیوستار زمانی-مکانی) روایت او (زندان، دوراهی عشق و سیاست، مواجهه با مرگ ملکتاج)، پیرنگ رمان در گونه «افراط فلاکت‌بار» قرار می‌گیرد. پیرنگی ذهنی (درونی) که روایت انسان‌های مطرود و به‌حاشیه‌رانده شده جامعه را تصویر می‌کند. «پیرنگ افراط فلاکت‌بار درباره انسان‌هایی است که نقاب تمدن را از دست داده‌اند، یا به دلیل اینکه از لحاظ روانی نامتعادل هستند یا به خاطر اینکه گرفتار شرایطی شده‌اند که آنها را وادار کرده به شکلی متفاوت رفتار کنند. به عبارتی: انسان‌های طبیعی تحت شرایط غیرطبیعی، و انسان‌های غیرطبیعی تحت شرایط طبیعی» (توبیاس، ۱۳۹۲: ۳۴۵). تنش واقعی این پیرنگ از متقاعد کردن خواننده سرچشمه می‌گیرد، به گونه‌ای که باور کند این اتفاق برای او هم ممکن است بیفتد. «به‌طورکلی افراط فلاکت‌بار درباره سقوط روانی یک شخصیت است. سقوط شخصیت بر پایه یک نقطه‌ضعف شکل می‌گیرد. انحطاط شخصیت در سه مرحله اتفاق می‌افتد: پیش از اینکه اتفاقات باعث تغییر او شوند، در چه وضعیتی قرار دارد؛ وقتی پیوسته دچار تنزل می‌شود، چگونه است؛ و بعد از اینکه رخدادها به نقطه‌ای بحرانی می‌رسند، چه

اتفاقی روی می‌دهد» (همان: ۳۵۴). رمان *دکتر نون* با آخرین مرحله از سقوط قهرمان آغاز می‌شود. با لحظه بحران مرگ ملکتاج و آگاهی از تقدیر شوم که او را به اوج جنون می‌رساند.

فوکو در کتاب *تاریخ جنون* از رویه اجتماعی واحدی در اعصار مختلف اروپا می‌گوید که قائل به طرد و تحریم افرادی است که بنا بر تصور اجتماعی غالب دچار نقصان هستند. این افراد که شامل جذامیان، دیوانگان، خلافکاران، فقرا، آوارگان و عاصیان بودند بدون در نظر گرفتن تمایز میان نقص جسمی، روحی یا توانمندی اجتماعی، همسان انگاشته شده و مرزی میان آنها و دیگران کشیده می‌شد؛ مرزی که به لحاظ اجتماعی طرد و تحریم بود. در میان مطرودان تاریخ اجتماعی، دیوانگان همواره جایگاهی ویژه داشته‌اند و به انحاءِ مختلف از اجتماع تبعید می‌شدند. یکی از این راه‌ها سپردن دیوانگان به تجار و دریانوردان بود تا آنها را از شهر دور نگه داشته یا در سرزمین‌های دیگر گم کنند. «دلیل سپردن دیوانه به کشتی و عزیمت مداوم در آب‌ها از باورهای متعددی سرچشمه می‌گرفت. دریانوردی انسان را تسلیم سرنوشت نامعلوم می‌کند، در دریا هرکس به تقدیر خویش سپرده می‌شود. حمل دیوانگان با کشتی، هم در حکم مرزبندی سخت و محکم میان آنان و دیگران بود و هم تجسم مطلق بودن گذر آنان. در واقع از یک نظر این عمل صرفاً همان جایگاه کناری دیوانه را به یک عرصه جغرافیایی نیمه‌تخیلی-نیمه‌واقعی گسترش می‌داد. موقعیت انحصاری دیوانه، یعنی زندانی بودن او در دروازه‌های شهر، در آن واحد نماد و تحقق جایگاه کناری و آستانه‌ای او در اندیشه انسان آن عصر بود. طرد باعث محصور شدنش می‌شد، حال که تنها زندان او آستانه شهر بود، باید در همان گذرگاه محصور می‌شد. در واقع دیوانه در درون برون و در برون درون محصور بود. وضعیتی به‌غایت نمادین که تا امروز هم محفوظ مانده‌است، زیرا باید پذیرفت که قلعه نظم که پیشتر عینی و مشهود بود اکنون در وجدان ما جای گرفته‌است (فوکو، ۱۳۹۰ :۱۶و ۱۷). پیوند تاریخی پیوستار آستانه‌ای با جنون روشن‌گر کرونوتوپ خاص رمان حاضر است. ازاین‌رو در اغلب صحنه‌ها دکتر نون را، متناظر با وضعیت روحی‌اش در مواجهه با فاجعه تقدیر و سرنوشت، تصمیم‌گیری و تسلیم در حیاط، قاب پنجره، آستانه در و مکان‌هایی چون راهرو و راه‌پله، که نماد تحقق گذر مداوم دیوانه در تقابل با ثبات برساخته زندگی بیوگرافیک است، می‌بینیم. در این کرونوتوپ کارناوال‌گرا اصول و قواعد ثبات و اهمیت خود را از دست می‌دهند و رابطه علت و معلول دستخوش بازی می‌شود. بازتاب این بازی و عدم ثبات آستانه‌ای در سیلان ذهن دکتر نون، پرش‌های مداوم در زمان و مکان، دگرگونی‌های لحظه‌ای و وارونگی قواعد زندگی مشهود است. ناهنجاری مناطق آستانه‌ای عامل پیوند آن با کارناوال است، چراکه در عملکردی مشترک

«نمود امور منظم و هماهنگ را در فرهنگ تضعیف می‌کنند. این فضاها اغلب برای هجو عملکردهای اجتماعی و آشفتن ساختارهای اخلاقی مورد استفاده قرار می‌گیرند» (پاتریک، ۱۳۸۴: ۲۸۰). گذشته و آینده دکتر نون آمیخته به این (مکان-زمان) فضاست. خاطرات او از بوسه‌های دلهره‌آور و خارج از هنجار ملکتاج در پستو است، رقص‌های پرشور دونفره‌شان در گذر از قسمت‌های مختلف خانه جریان دارد، محل حضورش در اکنون حیاط، راه‌روها و محل دیدار ملکتاج در تخیلش آستانه در و قاب پنجره است؛ مجموعه مکان‌هایی که تحقق درون برون و برون درون هستند. «پنجره مفری است برای کندن از داخل و به بیرون اندیشیدن. دیالکتیک زمانِ درجریان بیرون و زمان ایستای درون، دلهره و ناممکنی در درون، امکان‌ها و زیبایی‌ها در بیرون» (جمشیدی: ۱۳۹۷). لذا ملکتاج تنها مفر دکتر نون از حبس وجدان اوست، تنها روزنه ارتباطش با بیرون، ازاین‌رو پس از مرگ ملکتاج در جدایی کامل از واقعیت شهادت بر مرگ خود می‌دهد، چراکه جنون در تاریخ آن شمایلی از مرگ در عین حیات است. نمونه‌های زیر از متن رمان نمایانگر پیوند موقعیت روحی شخصیت با کرونوتوپ آستانه‌ای است:

۱- تا آن دو مرد سارق، ملکتاج پیچیده در پتو را به اتاق خوابش ببرند و روی تخت بخوابانند، دکتر نون چنان بغ کرده کنار در حیاط ایستاده بود و با نگاه بی‌قرارش گوشه‌پسله‌های حیاط را در پی همسرش می‌کاوید که انگار ملکتاج به خاطر لجبازی با او خودش را به مردن زده بود و با اراده او دوباره زنده می‌شد (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۰).

۲- دکتر نون پشت در اتاقی که جسد ملکتاج توی آن بود، دودل ایستاده بود؛ تردید داشت که داخل شود یا نشود. پیشانی‌اش را به در چسباند و چشم‌هایش را بست[...] (همان: ۵۲).

۳- حادثه چنان سریع اتفاق افتاده بود که دکتر نون حیران مانده بود و از درک آن عاجز بود. روی پله جلوی در بیمارستان نشست. به رفت‌وآمد عابران و عبورومرور پرشتاب ماشین‌ها چشم دوخت. دلش نمی‌آمد به خانه برود (همان: ۳۳).

۴- ملکتاج شانه‌های دکتر نون را مالید. موهایم را نوازش کرد و گردنم را بوسید. با هر دو دستم به عصا فشار آوردم و از جلو در اتاق خواب یک قدم عقب رفتم. لحظه‌ای صبر کردم. آن وقت دکتر نون تا دم در راهرو رفت. ملکتاج داشت توی حیاط برگ‌ها را با جارو کنج دیوار کپه می‌کرد. کمرش را راست کرد و با اخم‌های گره‌کرده توی تنه درخت فرو رفت (همان: ۵۳).

افزون بر کرونوتوپ خاص رمان، رمان دارای سه کرونوتوپ تاریخی نیز است که عبارت‌اند از: ۱- دوره دوساله نخست‌وزیری دکتر مصدق که به کودتا ختم شد؛ ۲- دوره موسوم به «فضای باز سیاسی» در سال ۱۳۵۵، که بستری برای رخداد انقلاب پدید آورد، کرونوتوپ

معیار رمان و مصادف با سال‌مرگ ملکتاج است. ۳- دوره ریاست‌جمهوری محمدخاتمی با گفتمان اصلاحات، گفت‌وگو و مردم‌سالاری دینی در ساختار قدرت که کرونوتوپ تألیف رمان است. فصل مشترک این ادوار در تاریخ سیاسی معاصر ایران، تلاش طبقه حاکم برای نزدیکی به عامه مردم، برقراری دموکراسی و سیاست‌گذاری گفتمان قدرت با تمرکز بر افزایش مشارکت مردمی بوده‌است. این هر سه، نمودی از مفاهیم «همنشینی ناهمگنان» و «از میان رفتن سلسله‌مراتب» در ایده کارناوال‌گرایی است.

۳-۴- عناصر و اعمال کارناوال‌گرا در متن

۳-۴-۱- چندصدایی

مفهوم «چندصدایی» مبین اندیشه «دیگربودگی» و بنیاد مکالمه‌گرای زبان است. زبان ما در تمامیت انضمامی زنده خویش، به واسطه گفتمان‌های حاکم بر کرونوتوپ‌های تاریخ زیستمان، تحت سیطره چندصدایی قرار دارد. گفتمان‌های تک‌سویه ساختارهای قدرت در جامعه از جمله: حکومت، دین، سنت، خانواده، طبقه اجتماعی سهم عظیمی در شکل‌دهی اندیشه و صدای ما دارند. از طرفی مابه‌ازای هر نقشی که در زندگی خصوصی و اجتماعی می‌پذیریم، پذیرای گفتمانی متناسب با آنکه نحو، قلمرو واژگان، لحن و جهان‌بینی‌اش متمایز از گفتمان‌های دیگر است می‌شویم. همراه با هر گفتمان صدایی حامل ارزش-داوری‌هایی که جوامع گفتاری در طول تاریخ زبان بر آن افزوده‌اند به قلمرو ذهنیت زبانی ما افزوده می‌شود. «ما به واسطه راه دادن به صداهایی متعدد که به «طرزی مقتدرانه متقاعدکننده» هستند و سپس به‌واسطه یادگیری اینکه کدام‌یک را به‌منزله صدایی «ذاتاً باورپذیر»[۱] (۴) بپذیریم، در قلمرو آگاهی رشد می‌کنیم» (باختین، ۱۳۹۶: ۲۷).

چندصدایی در رمان کارناوال‌گرا نمودی از نیروهای مرکزگریز زبان در برابرگفتمان تک‌گویه است. رمان کارناوالی حول یک اندیشه مرکزی و صدای واحد که از طرف مؤلف یا راوی به ذهن مخاطب القا شود، نمی‌گردد. صداها در اثر کارناوالی استقلال خود را در موضع‌شان نسبت به موضوعی مشترک حفظ کرده، و اگرچه در گرو مکالمه و تلاقی دیدگاه‌ها به حقیقت می‌رسند، اما به صدایی تکین تقلیل نمی‌یابند و در گفتمانی واحد ادغام نمی‌شوند. چندصدایی کارناوالی نمود تبدیل شخصیت رمان از ابژه شی‌واره قابل تعریف به سوژه ایده‌مند بی‌پایان است. رمان کارناوالی به‌مثابه بستر تعامل مکالمه‌گرای صداهایی که می‌نمایانند و

1 .Internally persuasive discourse

نمایانده می‌شوند، خود مکالمه‌ای با پایان باز است که اگرچه در تصویر پیرنگ پایانی بر آن تحمیل می‌شود، اما گفت‌وگوی حقیقت‌یاب گفتمان‌های آن در جهان و مخاطب ادامه می‌یابد.

چندصدایی در اشکال گوناگونی چون ۱- گفتمان ابژکتیو (پاره‌گفتار شخص بازنمایی شده)، ۲- ساختار پیوندی گفتمان، ۳- ساختار تلفیقی گفتمان، ۴- زاویه دید متغیر، ۵- انواع نقل‌قول، ۶- بینامتنیت، ۷- ناهمگونی کنش و گفتمان در رمان پدیدار می‌شود که مصادیقی از آن را بررسی می‌کنیم.

سطح اول چندصدایی رمان در گفتارهای مستقیم اشخاص بازنمایی شده (گفتمان ابژکیتو) بروز می‌یابد. این «شخصیت‌پردازی گفتاری» در برخی موارد تنها بازنمای تمایزهای زبان‌شناسانه و در برخی دیگر تمایزبخش دیدگاه و ایدئولوژی است. نظر بر محوریت دیدگاه و جهان‌بینی در فلسفه چندصدایی، این رمان دارای پنج گفتمان است که اشخاص متعددی آن را نمایندگی می‌کنند:

۱- گفتمان اقتدارطلب حکومتی: سرلشکر زاهدی، دکتر امینی، افسر سرکرده نظامیان.

۲- گفتمان قانون: پزشک، افسر شهربانی.

۳- گفتمان منتقد قدرت: دکتر مصدق، دکتر فاطمی، دکتر نون قبل از کودتا، عموی دکتر نون.

۴- گفتمان کوچه و بازار: انتقام‌گیران از دکتر نون، دکترنون جنون‌زده بعد از کودتا، اشخاص برساخته در ذهن قهرمان دیوانه از جمله مصدق و عمو، دزدها.

۵- گفتمان عشق: محسن نون، ملکتاج.

تحلیل گفتمان متن بازنمای انواع دیگر چندصدایی در رمان است:

۱- باز هم صدای ملکتاج را می‌شنیدم که از پشت در فریاد می‌زد: «دیگه نمی‌تونم. **محسن**، به دادم برس!» آن فریادها دلم را ریش می‌کرد، با این حال، چهره آقای مصدق لحظه‌ای از ذهنم بیرون نمی‌رفت. وقتی صدای نخراشیده‌ای از پشت در سلول گفت: «لباسشو در بیارین» و صدای ضجه ملکتاج به گوش **دکتر نون** رسید، سرم را چندبار محکم به دیوار کوبیدم» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۴۷).

تغییر زاویه‌دید پاره‌گفتار از اول شخص شرکت‌کننده به راوی سوم‌شخص و بازگشت به آن، یا به عبارتی دیگر، عدم تطابق ضمیر متصل فعلی با فاعل مرجع خود، نشان از تغییر نظرگاه دارد. نظرگاه‌هایی متناقض که ترجمانی از عدم انطباق سوژه با خودی ثابت و تعین‌پذیر، و چندپارگی او هستند. تغییر مکرر زاویه‌دید میان محسن و راوی دکتر نون در سراسر رمان تغییری در نظرگاه‌های سوژه کارناوالی بر مبنای غلبه گفتمان‌های تشکیل‌دهنده «من» اوست.

سوژه مذکور تحت گفتمان عشق و در مکالمه با ملکتاج، انسان درون خود را در قلمرو خصوصی و گستره غیررسمی جامعه افشا می‌کند. انسان قلمرو خودمانی که با نام کوچک «محسن» خطاب می‌شود. وجه دیگرِ ایدئولوژیِ سوژه تحت گفتمان تحکم‌آمیز سیاست و ارزش‌های ضمنی آن قرار دارد. «گفتمانی که پیروی بی‌قید و شرط ما را می‌طلبد، نه متناسب‌سازی و ادغام آزادانه‌ی آن (گفتمان تحکم‌آمیز) را» (باختین،۱۳۹۱: ۴۴۱). ازاین‌رو تخطی از آن تابوشکنی محسوب شده و مخاطراتی درونی و بیرونی را بر فرد تحمیل می‌کند. آنچنان‌که «دکتر نون» آشکارا مورد طرد و تنبیه قرار گرفت و در جدل نهانی و محاکمه درونی خود به هذیان و جنون رسید.

۲- مصاحبه‌گر رادیو پرسید: «تصمیم آقای مصدق چه بود؟»/ بغض گلویم را گرفته بود. می‌دانستم اگر دهانم را باز کنم، اشکم سرازیر می‌شود. ترسیدم حرف نزنم و بلایی سر ملکتاج بیاورند. با چشم‌های پر از اشک جواب دادم: «ایجاد اختلال و آشوب و ناامنی در کشور. نابودکردن اقتصاد به نفع دشمن و به ضرر ملت. سرسپردگی به اجانب و خیانت به دستاوردهای امیران ارتش و توهین به ذات مقدس همایونی. شورش علیه سلطنت و بی‌ثبات کردن اوضاع سیاسی. ایجاد درگیری و متزلزل کردن استقلال مملکت...» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۴۹).

در این پاره‌گفتار محسن نون تحت سلطه ارزش‌های گفتمان باورپذیر عشق، به نمایش گفتمان تحکم‌آمیز قدرت می‌پردازد. «نمایش دادن، به معنای نقش کردن تصویر انسان بر جسمی (تنی) واقعی است. هنگام نقش بازی کردن، برخلاف عمل واقعی، درحالی‌که به یک شخصیت ارجاع داده می‌شود، باز هم تن بازیگر هویت خود را حفظ می‌کند. (ازاین‌رو) در اجرای نقش همیشه یک دوگانگی وجود دارد» (روزیک، ۱۳۹۶: ۵۸). در این تصویر، صدای بغض‌آلود و چشم‌های پراشک محسن نون، شورش تن علیه زبان است و دلالت بر لحنی دارد که قطعیت سخنانش را در نمایش شخص ضدمصدق متزلزل کرده و حقیقت محیط گفتمانی او را در پاره‌گفتارش منعکس ساخته‌است. این دوگونگی متناقض نمود چندصدایی گفتار است.

۳- آخر مگر ملکتاج نگفته بود: «صبر کن نوبت اذیت منم می‌رسه»؟ و مگر دکتر نون چشم‌هایش را تنگ نکرده بود و دندان‌های مصنوعی‌اش را توی دهان پیش و پس نبرده بود و نگفته بود: «وجود تو توی این خونه برای من بدترین اذیت و آزاره.» و مگر ملکتاج نزده بود زیر گریه و نگفته بود: «وقتی مردم می‌فهمی؟» پس از کجا معلوم که ملکتاج مخصوصاً خودش را به مردن نزده بود تا به روح دکتر نون آسیب بیشتری برساند؛ بیشتر از آسیبی که زمانه به آن رسانده بود؟» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۰).

این بخش نوعی از «نثر پیوندی» است که آن را «گفتار نیمه‌مستقیم» می‌نامند. اگرچه بنا بر قواعد دستوری این گفتار متعلق به نویسنده یا راوی سوم‌شخص است، ساختار عاطفی شخصیت دکتر نون را بازنمایی می‌کند. به زعم باختین، در چنین پاره‌گفتارهایی «جملات گفتار درونی شخصیت هستند، اما به نحوی منتقل شده‌اند که اگرچه فحوای عاطفی گفته‌های او حفظ شده‌است، نویسنده آنها را با سؤالات تحریک‌آمیز خود و تردیدهای افشاگر کنایی کنترل می‌کند.» (۱۳۹۱: ۴۱۵).

۴- «مگسی از روزنه سقف وارد سلول شد. آمدن این مگس معجزه‌ای بود، چون حضورش فشار افسردگی ناشی از تنهایی را کاهش می‌داد. دکتر نون خیلی زود به حضور مگس انس گرفت و به حضورش عادت کرد. اسم مگس را آریوبرزن گذاشت و ویزویزکنان همدم و همدلش شد [...] وقتی از خواب بیدار شدم و آریوبرزن را دیدم که در چاله کوچک آب کنار سوراخ چاه غرق شده بود، بی‌اختیار های‌های گریه کردم. با مشت به در آهنی کوبیدم و به زمین و زمان لعنت فرستادم» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۴۵، ۴۶).

این پاره‌گفتار با شخصیت آریوبرزن، «از سرداران بزرگ و شجاع ایران در عهد داریوش سوم هخامنشی مدافع دربند پارس که به دست سپاهیان اسکندر مقدونی در کنار رودی مشرف به جلگه پارس کشته شد» (دهخدا، ذیل آریوبرزن)، «ارتباط بینامتنی» دارد. نامگذاری آریوبرزن بر مگس سلول دکتر نون، پارودی‌سازی از قهرمانان ملی است. در واقع، روایت نابودی مگس روایتی پارودیک از وضعیت قهرمان در برابر فشار سلطه حاکم بر پیوستار زمانی-مکانی درون و بیرون رمان است- قهرمانی متناظر با شخص دکتر نون. پارودی[1] گونه‌ای از ساختار پیوندی نثر و از تبار خنده کارناوالی است، چراکه راوی جزئی از جهان مورد تمسخر خویش است. همچنین، معجزه‌گون شمردن حضور مگس در سلول، تأکیدی بر اصل همبودگی و ضرورت حضور دیگری برای استمرار «من» است.

«بینامتنیت» رمان مذکور با سه روایت عاشقانه *لیلی و مجنون*، *بیژن و منیژه*، *رومئو و ژولیت* (نک. رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۳) از نظامی، شکسپیر و فردوسی که هر کدام نماینده گفتمان و نحله فکری جداگانه‌ای هستند و مفهوم عشق را از نظرگاهی متمایز ادراک می‌کنند، روشنگر همایندی گفتمان‌های عشق، ملی‌گرایی و فرهنگ غربی بر رمان حاضر است. همچنین بن‌مایه‌های مرگ معشوقه و دیوانگی معشوق در *لیلی و مجنون*، گرفتاری بیژن در چاه و طرد منیژه از سوی خانواده به خاطر عشق، ترکیب کمدی و تراژدی و برجستگی «سه

1 .parody (تقلید تمسخرآمیز)

مقولـه بـدن، هـرزه‌گـویی و ضـیافت» (نـولز، ۱۳۹۱: ۹۱) در درام *رومئـو و ژولیـت*؛ نمـودار بن‌مایه‌های کارناوالی و مفاهیم ضمنی متن هستند.

۳-۴-۲- رئالیسم گروتسک

مفهوم رئالیسم گروتسک بر بدن منزوی و خصوصی سنتی خط کشیده و بر جنبه‌هـای مثبـت بدن همچون زایایی، رشد، نوسازی تأکید می‌ورزد. در تعبیر کارناوالی جهان، اسافل بدن انسـان با تمام خصایص سانسورشده و سرکوب‌شده‌شان حضور دارند. بدن گروتسک با منافـذ پوسـت، دهان، سوراخ‌های گوش، بینی، دهان، مقعد، واژن، برجستگی‌ها و فرورفتگی‌ها نمایان می‌شـود، چراکه اعمال آن چون مقاربت جنسی، تولید مثل، خوردن، آشامیدن، فـین‌کـردن، دفـع، ادرار، نفخ، استفراغ، عرق‌کردن و در نهایت مرگ مبین ارتباط چرخه‌ای میان انسان و جهان هسـتند. در این چرخه انسان و جهان با مصرف یکدیگر غنا یافته و احیا می‌شـوند. در ایـن نگـاه انگـاره مرگ وجه جدی خود را، به‌مثابه پایان غم‌انگیز انسان، از دست داده و رخـدادی احیـاگر تلقـی می‌شود. بدین معنی که انسان پس از مرگ با پیوستن به زمین آن را غنـی کـرده و در چرخـه کشت به بدن موروثی جمعی می‌پیوندد و احیا می‌گردد. نظر بـه آثـار رابلـه، «تمـامی تصـاویر مربوط به اسافل بدن به طور همزمان نمایانگر تجزیه، تخریب، بازسازی و تجدیـد هسـتند؛ و از طرف دیگر پیوندی نزدیک با خنده دارند.» (Bakhtin, 1984: 151)

فرهنگ کارناوالی با تمرکز بر «اصل جسمانی مادی» بر شناخت تازه جهان با معیارهـای بـدن انسان دلالت می‌کند. در این نظام معرفت‌شناسی هیچ‌چیز پایان‌یافته نیست، همـه‌چیـز تجسـم و عینیت می‌یابد، مقولات ماوراءطبیعی، انتزاعی و قدسـی فروکاسـته و زمینـی‌شـده و در پیوسـتار زمان-مکان بازتعریف می‌شوند. «اصل جسمانی مادی» در ایـده کارنـاوال‌گرایـی رمـان، تعبیـری دگرگونه از ضرورت جسمانیت سوژه برای کسب نظرگاه است.

در این جهان کارناوالی مقولات گوناگونی که در نظام ارزش‌شناختی پیشـامدرن از یکـدیگر جدا نگه داشته شده یا به هم متصل شده بودند در ماتریس‌های جدید ارتباط قـرار مـی‌گیرنـد. تمهید رابله برای نابودی سلطه سنت و ارزش‌گذاری‌های قانون برسـاخته و دیـن بـر ارتباطـات اشیا و ایده‌ها در طرح «زنجیره‌هایی بسیار متنوع، که گاه به موازات هم هسـتند و گـاه بـا هـم تلاقی دارند، صورت گرفته‌است. رابله به مدد این زنجیره‌ها، هم قادر به جداسازی امـور اسـت و هم قادر به ایجاد پیوند بین اشیا. تمامی این زنجیره‌هـای بسـیار متنـوع را مـی‌تـوان در قالـب گروهای اصـلی زیـر تقسـیم‌بنـدی کـرد: ۱- زنجیـره بـدن انسـان از دیـدگاه کالبدشناسـی و

فیزیولوژی؛ ۲- زنجیره البسه انسان؛ ۳- زنجیره خوردنی‌ها؛ ۴- زنجیره نوشیدنی‌ها؛ ۵. زنجیره امور جنسی (مقاربت)؛ ۶- زنجیره مرگ و ۷- زنجیره دفع» (باختین، ۱۳۹۱: ۲۳۶). ماتریس ارتباطات کارناوالی (میان اشخاص، اشیا، پدیده‌ها، ایده‌ها و واژگان جدا انگاشته‌شده) با محوریت زنجیره‌های مذکور هر امر انتزاعی، قدسی و والا را فروکاسته، همه‌چیز را در حیطه زیست انسانی و در مکالمه با آن قرار می‌دهد. از این رو رمان کارناوال‌گرا ماتریسی از وصلت‌های ناجور، تلفیق‌های آکسیمورونی[۱] (۵) و تصاویر اغراق‌آمیز است.

ظرفیت تن آدمی در برآشفتن نظم مرسوم و فروکاست امور والا آن را به نخستین ابزار عصیان و مقاومت سیاسی بدل کرده‌است. از این رو، نهادهای سلطه برای غلبه بر افراد و ازمیان‌بردن گفتمان انتقادی آنها، ابتدا بدن‌ها را تحت انقیاد خود درمی‌آورند و در صورت سرکشی، آن را مورد فشار، شکنجه و تعدی قرار می‌دهند. آنچنان‌که بعد از دستیگری دکتر نون توسط عاملین کودتا، افسر سرکرده نظامی‌ها دستور می‌دهد تا او را تماماً عریان و در یک حمام نمره زندانی کنند، یا برای گرفتن اعتراف او را مورد ضرب و شتم و شکنجه قرار می‌دهند، ریتم تغذیه‌اش را به هم می‌زنند، غذایش را محدود به وعده صبحانه می‌کنند و در نهایت تجاوز به بدن ملکتاج را ابزار شکستن مقاومت او قرار می‌دهند. همچنین در مقابل می‌بینیم دکتر نون با برهم‌زدن نظم زنجیره امور تنانه، همه امور والا و مقدس، مرسومات متعارف، قانون و قواعد زندگی روزمره را فروکاسته، امکانی دیگر از کنش و زندگی را ایجاد می‌کند. درادامه به بررسی برخی از نمونه‌های کارناوال‌گرایی با تکیه بر رئالیسم گروتسک می‌پردازیم:

۱- دکتر نون سرغذا دندان‌های مصنوعی‌اش را بیرون می‌آورد و گوشه بشقابش می‌گذاشت و به چشم‌های ملکتاج زل می‌زد و مشروب می‌خورد [...] ملکتاج می‌گفت: «خودت بگو! آدم با دیدن کسی که روزو با خوردن ویسکی شروع می‌کنه، شبو با خوردن ویسکی ختم می‌کنه، هی توی باغچه‌ها عق می‌زنه، هی از زور مستی کف حیاط غش می‌کنه، تنش همیشه بوی گند عرق و ترشیدگی استفراغ می‌ده، از اشتها نمی‌افته؟» دکتر نون دندان‌های مصنوعی‌اش را بیرون می‌آورد و می‌گفت: «تازه نگفتی توی پاشویه حوضم می‌شاشم. یا توی باغچه، پای اون دوقلوهای خموش و عزیزت. و چه کیفی داره شرشر بهشون شاشیدن!» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۸۳،۸۴).

۲- رفتم شاشیدم توی سماور. سرناهار دندان‌های مصنوعی‌ام را انداختم توی ظرف خورش روی میز. ملکتاج گفت: «محسن داری چیکار می‌کنی؟» گفتم: «ملکتاج، دارم انتقام شکستن بطری‌های ویسکی رو ازت می‌گیرم. کاری می‌کنم که از کرده خودت پشیمون بشی.» [...] برای

۱. oxymoronic

آنکه سوزش معده‌ام از بین برود، رفتم از توی حمام شامپو را برداشتم و تا تـه سـر کشـیدم و آمـدم عق زدم روی میز غذا. دل‌دردم بیشتر شد. پوست تنم می‌سوخت. همان‌طور که دستم را بـه شـکمم گرفته بودم و به خودم می‌پیچیدم، فریاد زدم: «ملکتاج عذابت می‌دم، عذاب» (همان :۸۶، ۸۷).

در نمونه‌های بالا، پیوند زنجیره خوردنی، نوشیدنی، دفـع، بـدن انسـان و امـور جنسـی بـه یکدیگر مرز میان امر خصوصی و عمومی را از میان برده و انگـاره‌ای فراونـده و یـاغی از بـدن انسان در برابر قواعد و مرسومات ارائه کرده‌است. همچنین، ماتریس خوردن و نوشـیدن و دفـع نمایانگر ارتباط چرخه‌ای انسان و جهان و اصل تن موروثی جمعی اسـت. افزون‌بـراین، تصـاویر بوسه‌ها و هم‌آغوشی، توصیف البسه دکتر نون در ارتباط مستقیم با تغییرات روانـی او، رویکـرد غیرجدی سوژه نسبت به رخداد مرگ و تلاقی آن با زنجیره جنسی بازتاب رئالیسـم گروتسـک در جهان رمان است.

۳-۴-۳- بیگانه‌بودگی

بیگانه‌بودگی تخطی از امر مرسوم و قبول‌عام‌یافته است. جایی که اشیاء، پدیده‌ها، مفاهیم، انسان‌ها و روابطشان از قاب موازین ازپیش‌تعیین‌شده گفتمان‌های فرادست جامعه بیرون می‌آیند و با فراروی از قواعد عادی‌سازی بدل به امر فراعادی می‌شوند. این مقوله در مفاهیم متعددی چون «دیوانگی، بازی، رقص، نقاب، تماس صمیمانه و هتک‌حرمت» نمود می‌یابد.

حضور پررنگ رقص و شکل‌های گوناگون موسیقی در تداعی‌های ذهنی دکتر نـون نمـودی از بیگانه‌سازی است. فوکو در آثارش به تفصیل استدلال می‌کند که قـدرت بـر سلسـله‌مراتـب استوار است و در ذاتش ناگزیر می‌بایست بر نظم تأکید بگذارد (پاینده، ۱۳۹۴: ۷۳). لذا رقـص بـه منزله وجهی از آشفتگی حرکات متعارف، تجلی دیگرگونگی و کنشـی خـارج از نـرم، عنصـری کارناوالی و در تقابل با نظم غالب به شمار می‌آید. یادآوری مدام رقـص‌هـای دونفـره شخصـیت نشان می‌دهد که دکتر نون نه در مواجهه با جنون ،که پیش از آن نیـز شخصـیتی نامتعـارف و متمایز از هنجار عمومی بوده‌است. موسیقی و رقص، به‌مثابه جایگزینی[1] برای ابراز صدا و ایده «خود»، به سبب خلاقانگی و مرکزگریزی‌شان، از میان‌برنده جدیت تک‌سویه گفتمان رسـمی و بسترساز مکالمه و نسبیت شادمانه کارناوالی هستند.

نمونه دیگر بیگانه‌بودگی رمان، دیوانگی و جنون شخصیت اول رمـان اسـت. «دیـوانگی بـه معنای تقلید تمسخرآمیز و شـادمانه عقـل رسـمی و جـدیت محـدود حقیقـت رسـمی اسـت.

1. Alternative

مضمون دیوانگی به سبب ضدیتش با هنجارهای متعارف اجتماعی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی به ایجاد فضای کارناوالی کمک می‌کند» (نولز، ۱۳۹۱: ۳۲). بارزترین خصیصه رمان کارناوال‌گرا «انگاره راوی و لحن داستانش است. راوی، یک آدم نامتعارف، در آستانه دیوانگی است. ولی فارغ از این مسأله، به‌خودی‌خود شخصی مثل دیگران هم نیست، به عبارتی آدمی است که پا فراتر از هنجار عمومی جامعه گذاشته‌است، آدمی که از ریل همیشگی زندگی خارج شده، آدمی که همه از او بیزارند و او خود نیز از همه بیزار است. به عبارتی، در برابر دیدگانمان شکل جدیدی از «مرد زیرزمینی» را می‌بینیم؛ همراه با عناصر دلقک‌بازی اهریمنی» (باختین، ۱۳۹۶: ۲۹۳). محسن نون بر سر دوراهی وفاداری به دکتر مصدق یا وفاداری به یگانه‌زنی که به‌جان دوست داردش، دست به انتخاب دومی می‌زند. این انتخاب آغاز سقوط هویت اجتماعی-سیاسی دکتر نون و مواجهه او با «خود»ی ست که، بنا بر ارزش-داوری گفتمان‌های فرادست جامعه‌اش، در خانواده و اجتماع مطرود و مقهور است. این امر او را دچار اختلالات روحی کرده و در آستانه جنون، به‌مثابه نمودی از تفکر انتقادی و تعین‌ناپذیری سوژه مدرن، قرار می‌دهد. زبان این سوژه دیوانه زبان هرزه‌گوی، دشنام‌آمیز، هتاک، رکیک است که او را متصل به زبان کوچه‌وبازار و خنده کارناوالی می‌کند.

۳-۴-۴- زبان کوچه و بازار و خنده کارناوالی

همجواری افراد در جهان مساوات‌طلب کارناوال، مسبب ارتباطاتی جدید در فضای خودمانی و اشکال جدید گفتار شد. این گونه‌های جدید، در کارناوال‌گرایی، تحت عنوان زبان کوچه‌وبازار تعریف می‌شوند. «علت انتساب این زبان به بازار از آن روست که «بازار» مرکز تمام چیزهای غیررسمی است؛ جایی بیرون از مرزهای قوانین و ایدئولوژی رسمی؛ جایی که همواره «با مردم» باقی می‌ماند» (Bakhtin,1984: 154).

تخطی از هنجارهای گفتار رسمی در فرهنگ عامه، مبین خلاقیت و ظرفیت زبان کوچه‌بازاری در ارائه دیدگاهی تجدیدشونده و واقعیتی دیگرگون از دیدگاه و ایدئولوژی گفتار رسمی نسبت به جهان و زندگی است. کنش تقابلی و گفتمان انتقادی دکتر نون در برابر گفتمان‌های فرادست که در صحنه نخست و سراسر رمان بازتولید می‌شود، «براساس مفهوم گسترده بازی و کمدی به‌مثابه نقدی چندبعدی و به‌روز» (هورتون، بی‌تا: ۲۲۹) بعدی کمیک به رمان می‌بخشد. این بعد با حضور عنصر جنون که حاکم بر «امور سهل و آسان و شاد و سبکبال» است(فوکو، ۱۳۹۰: ۳۲)، در تقابل با گفتمان فرهنگ رسمی و لحن جدی، ارعابگر و

نیرنگ‌آمیز صاحبان قدرت قرار دارد. با حذف لحن جدی از گفتمان سوژه‌ها، «حقیقتی دیگر در قالبی خنده‌آور، با شوخی‌ها، گفتارهای بی‌ادبانه و وقیحانه، نقیضه‌ها، تقلیدگری‌ها و [...] بیان می‌شود» (گلدمن و دیگران، ۱۳۹۰: ۴۵۹). جلوه‌های گوناگون آشفتگی زبان رسمی در رمان حاضر وجهی از کنش انتقادی و آزادی بیان است.

به‌کارگیری ضرب‌المثل و کنایات: «دیگه کفرمو در نیار» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۹)، «نمک‌گیر شدن» (همان: ۶۸) و «چه ماری تو آستین پرورش داده» (همان: ۶۱)، «همش اشکت دم مشکته. روزگار رو به خودت سیاه کردی» (همان: ۱۵)، «دارن زاغ سیاهتونو چوب می‌زنن» (همان: ۳۸)، «ما رو سکه یه پول کردی» (همان: ۶۱)، «از گل نازک‌تر گفتن» (همان: ۶۳)، «لی‌لی به لالات می‌ذاشتم و نازتو می‌خریدم» (همان: ۱۰۱). در نثر تلفیقی رمان‌گرا، دشنام‌ها و هتک حرمت‌ها: «شازده قزمیت‌ها» (همان: ۱۸) ، «سگ بشاشه به پاریس، شانزه‌لیزه دیگه کدوم خراب‌شده‌ایه؟ گلن‌میلر کدوم خریه؟» (همان: ۵۶)، «احمق، تف به غیرتت، این حروم‌زاده خائن از آب درمیاد؟» (همان: ۶۱)، «گه سگ» (همان: ۶۲)، «به هیکلت می‌شاشم» (همان: ۷۵)، «زهرمارو آقای مصدق» (همان: ۱۰۱)، «ذلیل‌مرده» (همان: ۱۰۹)؛ اصطلاحات محاوره‌ای: «خیلی ناقلایی، قر زدی» (همان: ۲۰)؛ تلفظ نامتعارف واژه شما به صورت «شوما» (همان: ۳۴)، «قول شرف دادیم» (همان: ۴۵)، «دیوونگی که شاخ و دم نداره» (همان: ۵۸)، «به کی می‌خوای بند کنی؟» (همان: ۷۲)، «ملچ‌ملوچ کردن» (همان: ۹۹)؛ پارودی‌سازی از عبارت «حضرت والا» با بازتکیه‌گذاری تمسخرآمیز و همنشینی با تهدید «و الّا که واویلا» در گفتار سارق (همان: ۳۵)؛ دعا و نفرین و سوگند: «زنده باشن که حکایت عشقشونو همه‌جا با افتخار تعریف می‌کنم» (همان: ۱۳)، «نور به قبرش بباره» (همان: ۳۷)، «به آقای مصدق قسم، تلافی این روزو سرت درمی‌آرم» (همان: ۸۶). نمونه‌هایی از زبان غیررسمی کوچه و بازار کارناوالی هستند که فضای تراژدی را به خنده کارناوالی پیوند داده‌اند. به اعتقاد نولز «زبان دشنام آلود در شکل جدید، موجد حال وهوای کارناوالی و جنبه مضحک جهان است. نفرین‌ها و سوگندها نیز در سرتاسر زبان کوچه و بازار مشاهده می‌شوند. اگرچه نفرین و قسم فاقد ارتباط مستقیم با خنده هستند، مانند خنده جایی در قلمرو گفتار رسمی ندارند» (۱۳۹۱ :۱۶).

خنده کارناوالی مفهومی برآمده از بافتار نقیضه‌ای گروتسک، تلفیق‌های آکسیمورونی، وارونگی و انحراف از امر متعارف در کارناوال‌گرایی است. این خنده امر والا را نشانه می‌گیرد و «با تمسخر همه جدیت‌ها، اقتدارطلبی‌ها و جزم‌اندیشی‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی، شرکت‌کنندگان را از زندان سلسله‌مراتب قراردادی می‌رهاند» (همان: ۱۰). خنده‌ای با نمودهای

رفتاری، مضمونی و موقعیتی در متن رمان‌گرا که به بررسی نمونه‌هایی از آن در *دکتر نون* می‌پردازیم:

۱- خنده در موتیف «بازی مرگ»:

- گفتم: «آقای مصدق، شما برای من نمردین. شما هرگز برای من نمی‌میرین. حتی اگر ملکتاج خبر فوتتونو به من داده باشه» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۱۲).

- گفتم: «ملکتاج، می‌دونستم خودتو الکی به مردن زدی. دیدی دستتو خوندم! دیدی می‌خواستی، به قول اون کتابی که اون روز خوندی، به روحم آسیب برسونی» (همان: ۱۶).

- ملکتاج گفت: «فراموش نکن که من مرده‌ام».

گفتم: «نه، داری اذیت می‌کنی. می‌دونم که زنده‌ای. مثل آقای مصدق که همیشه می‌گه مرده، ولی من می‌دونم که زنده زنده‌ست. ببین، سرُومرُو گنده کنارم وایستاده» (همان: ۵۲).

- ملکتاج هوار کشید: «کدوم سیاست؟ مشروب مغزتو از کار انداخته. الان یه ساله که آقای مصدق مرده. می‌فهمی؟»

نخودی خندیدم و گفتم: «آقای مصدق مرده؟ ها، ها، ها. مگه آقای مصدق مردنیه که مرده باشه» (همان:۸۱).

رخداد مرگ ملکتاج برای دکتر نون، نه پایان قطعی زندگی او، بلکه بازی‌ای است تا دکتر نون را بترساند و انتقام بدرفتاری‌هایش را در سال‌های پس از کودتا از او بگیرد. موتیف «بازی مرگ» نه تنها درباره ملکتاج، که درباره دکتر مصدق نیز بازتولید می‌شود. اگرچه مصدق فوت شده و خبر مرگش به دکتر نون رسیده، هرگز آن را باور نکرده‌است. دکتر نون همواره در تخیل خود به همزیستی و گفت‌وگو با ملکتاج، مصدق، پدر، عمو و دیگرانی که همگی از دنیا رفته‌اند ادامه می‌دهد. این موتیف ترجمانی از رویکرد خنده‌آمیز کارناوالی نسبت به قطعیت مرگ است که در این اندیشه بخشی از چرخه زندگی، سبب احیای زمین و تن جمعی موروثی دانسته می‌شود.

۲- خنده برآمده از موقعیت گروتسک

- اگر بدونین اون روز که عکسای عروسیمونو ریزریز کردم و ریختم تو باغچه، چه فغانی کرد [...] همین‌طور که گریه می‌کرد، سعی می‌کرد تیکه‌پاره‌های عکسا رو به هم بچسبونه [...] اما نمی‌شد [...] معلوم نبود دماغ مال کیه، گوش مال کیه [...] چقدر جیغ کشید [...] چقدر نفرین کرد [...] می‌خندیدم [...] گریه می‌کرد [...] می‌خندیدم[...] (همان: ۹۲).

۳- خنده برآمده از پارودی‌سازی (نقضیه‌گویی)

- دکتر نون خیلی زود به حضور مگس انس گرفت و به حضورش عادت کرد. اسم مگس را آریوبرزن گذاشت و ویزویزکنان همدم و همدلش شد (همان: ۴۵). نام‌گذاری مگس درون سلول به آریوبرزن، تمسخر اقتدار و فروکاست مقام قهرمانان ملی است.

- پشت همین میز چوبی شهادت می‌دهم که دکتر نون مرد، مرد، مرد (همان: ۷).

- گفتم: «جناب، چی بنویسم؟ مگه آدم مرده می‌تونه چیزی بنویسه؟ اگر زنم مرده، منم مرده‌ام» (همان: ۹).

شهادت‌دادن، در گفتمان‌های فرادست عرف و قانون، گواهی راستین شخصی عاقل و بالغ بر حقیقت است، لیکن گواهی شاهد بر مرگ خویش در محضر افسر پارودی‌سازی (تقلیدتمسخرآمیز) امر قانونی و خنده بر جزمیت قوانین است.

۳-۴-۵- تاج‌گذاری و خلع‌ید

نخستین عمل کارناوال‌گرا تاج‌گذاری و خلع‌ید است. در انواع جشن‌های کارناوالی گذشته، شخصی از طبقه پست جامعه مثل دلقک یا برده را شاه یا ملکه موقت کارناوال می‌کردند و آیین تاج‌گذاری دروغین را برای او به‌جا می‌آوردند. همچنین با پایان مراسم او را از مقامش خلع می‌کردند، لباسش را بر تنش می‌دریدند، و مورد ضرب‌وشتم و تمسخر قرار می‌دادند. باختین در طرح مسأله کارناوال‌گرایی هسته مرکزی این عمل را تغییر و تحول می‌داند. آیین تاج‌گذاری و خلع‌ید تمثیلی از نسبیت شادمانه همه‌چیز است؛ تذکاری بر این اصل که در این جهان هیچ‌چیز ثابت و مانا نیست و هر اوجی آبستن یک حضیض و بالعکس است. «هسته تعبیر کارناوالی جهان در پس خلع ید پادشاه نهفته‌است: حس اندوه‌بار تغییر، مرگ و تجدد» (باختین، ۱۳۹۶: ۲۷۳). تغییری گاه به سرعت لحظه با گستره‌ای که همه‌چیز، از راوی، زاویه دید داستان، ایده و بیان (که گاه از ابتدا تا انتهای یک پاره‌گفتار کوتاه دو یا سه بار تغییر می‌کنند) تا انسان و طبیعت به‌مثابه سوژه تعین‌ناپذیر، را دربرمی‌گیرد. این آیین رویدادی متصل به فضای عمومی میدان کارناوال است. فضایی با کاربرد تجمع مردمی- از اقشار مختلف فرادست و خواص تا مطرودان، ولگردان و پرسه‌زنان و سایر زیرزمینیان. میدان، یا فضاهای خانگی متناظر با آن در رمان مدرن (نظیر حیاط، سالن غذاخوری و هال)، در نظام-نماد کارناوال به جاروجنجال، تاج‌گذاری و خلع‌ید پیوند خورده‌اند. در رمان دکتر نون شاهد تاج‌گذاری و خلع‌ید هر سه شخصیت دکتر نون، آقای مصدق و ملکتاج هستیم. از این میان، به بررسی تاج‌گذاری/ خلع‌ید شخص اول رمان، دکتر محسن نون، می‌پردازیم:

تاج‌گذاری: «شاخ و برگ درخت‌های توت جلو تابش خورشید را گرفته بود. حیاط را با کاغذ کشی آذین بسته بودیم. از لابه‌لای شاخه‌های درخت‌های توت، سیم و لامپ رنگی رد کرده بودیم. آب از دهان مرغابی سیمانی وسط حوض، برای انبساط خاطر، فوران می‌کرد. سخنرانی آقای مصدق به مناسبت نخست‌وزیر شدنش از رادیویی که توی حیاط گذاشته بودیم پخش می‌شد. هر دفعه آقای مصدق کلمه «مردم» را به زبان می‌آورد، بین همسایه‌ها و قوم و خویش‌ها، که برای تبریک گفتن به من در حیاط جمع شده بودند، ولوله می‌افتاد. ملکتاج لیوان‌های شربت آلبالو را توی سینی گذاشته بود و دور می‌چرخاند و از مهمانان پذیرایی می‌کرد» (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۲۳). / - دکتر نون گفت: «امروز که می‌اومدم خونه، صد نفر باهام روبوسی کردن. حتی چند نفر برام هورا کشیدن. خیلی خجالتم می‌دن» (همان: ۲۵).

خلع ید: -اولین‌بار بود که بعد از آزادی از زندان از خانه پا بیرون می‌گذاشتم. شب بود و داشتم زیر نور مهتاب دور میدان عزیزآباد راه می‌رفتم [...] زنی که همیشه لباس قرمز به تن داشت و دائم توی خیابان پلاس بود، روی پله جلو دکانی نشسته بود و حیران به جایی نگاه می‌کرد. از کنار او که رد شدم، ناگهان مردی از توی تاریکی بیرون جهید...

مرد گفت: «از روز مصاحبه تا الان. می‌دونی چرا منتظرت هستیم؟»

گفتم: «بله، به خاطر اینکه تنبیهم کنین. به خاطر اینکه همچین بزنینم که دیگه نتونم از جا بلند شم.»

مرد گفت: «خوب فهمیدی. می‌خواهیم همچین بزنیمت که نفست بالا نیاد.»

کتک سختی خوردم. هرچه می‌زدند، صدایم درنمی‌آمد (همان: ۶۵-۶۷).

ماتریس (شبکه) حاصل از انگاره ضیافت، نوشیدنی، حضور حداکثر جمعیت در زمان و مکانی واحد، شور و شادی و تبریک در گستره حیاط، به‌مثابه فضای تجمع عمومی، کارناوالی است که دکتر نون در آن تاج‌گذاری می‌شود. برجسته‌سازی واژه «مردم» در بیانات آقای مصدق با تعلیق سلسله‌مراتب و ارتباط میان صاحبان قدرت و مردم کوچه و بازار در فضای کارناوالی تناظر و به غلبه گفتمان ناسیونالیسی (ملی‌گرایی) در این کرونوتوپ اشاره دارد. همچنین در پاره‌گفتار دوم، صد نفر مجاز از حضور انبوه جمعیت مردمی است که با هورا کشیدن و روبوسی کردن با مشاور نخست‌وزیر انگاره‌ای از فضای خودمانی و شادمانه کارناوال در تاج‌گذاری را شکل داده‌اند. فرایند رخداد خلع‌ید برای دکتر نون از زمان دستگیری پس از کودتا و برهنگی اجباری آغاز شده و به جنجال و تنبیه بدنی در میدان عزیزآباد ختم می‌شود. «هویت میدان می‌تواند، شلوغ و پرهیاهو، آرام و ساکت، عملکردی و نمادین باشد، اما هرگز

نباید فضایی بدون رویداد باشد» (خادمیان و قابل رحمت، ۱۳۹۴: ۱۸۸). رویداد این پیوستار مواجهه غیرمنتظره با انتقام‌خواهان است؛ همان کسان که چندی پیش او را تاج‌گذاری کرده بودند.

در صحنه خلع‌ید، حضور زن قرمزپوش در پیوستار میدان عمومی بازنمای شخصیت ولگرد و پرسه‌زن است. «کسانی که در باطن درگیر زندگی روزمره نمی شوند و جای ثابت و مشخصی ندارند؛ درعین‌حال زندگی روزمره را پشت سر می‌گذارند و از همه حیله‌ها و مکرهای پنهانی آن باخبرند» (باختین، ۱۳۹۱: ۱۴۸). نگاه حیران زن به نقطه‌ای که از جایگاه دکتر نون پنهان است، نمود این آگاهی از رخداد پیش روست. انتخاب شخص پرسه‌زنِ زن، نخست به سبب تبعیض، جایگاه درجه‌دو، و گونه‌ای از حیات زیرزمینی زنان در جامعه مردسالار ایران، و دوم تداعی زنجیره امور جنسی با روسپی‌گری، ترجمانی از ظهور مطرودان و زیاده‌روی تنانه در میدان کارناوال است. ماتریس رویداد و جنجال، تجمع افراد، شخصیت زیرزمینی ولگرد و انگاره امور جنسی متناظر با فضای عمومی کارناوال است.

۴- نتیجه‌گیری

بررسی عناصر مختلف رمان از پیرنگ، راوی، زمان-مکان، زبان و بن‌مایه‌ها نشان از کارناوال‌گرایی رمان *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد* و تفکر انتقادی اثر دارد. در جوامعی که بنیان قدرت سیاسی بر تک‌صدایی (از هر نوع) قرار گرفته‌است، تولیدکنندگان فرهنگی از جمله نویسندگان از امکان‌هایی جز کلام صریح برای طرح خرده‌گفتمان‌ها و صداهای مرکزگریز بهره می‌جویند؛ به عبارت دیگر «استعاره» ابزار بیانگری آنها می‌شود. شهرام رحیمیان در روایت دکتر نون که استعاره‌ای از موقعیت آستانه‌ای ما میان ارزش‌های عرصه عمومی و خصوصی امروز است به نقد گفتمان «تعهد»، که در ادوار مختلف سیاست معاصر ایران به انحاءِ مختلف بازتولید شده‌است، می‌پردازد. گفتمانی که شخص را بدل به ابژه‌ای تابع ارزش‌ها و اهداف سیاسی جمعی می‌کند و حرمتی برای فرد بودن قائل نیست. تحت سلطه این گفتمان تمام تعلقات فرد از خانواده تا عشق و نیز دستاوردها و انتخاب‌های شخصی در برابر مسئولیت اجتماعی در درجه دوم اهمیت قرار گرفته و قابل حذف هستند. رحیمیان همچنین، از خلال روایت کارناوالگرای خود مخاطب را از ظرفیت تن، زبان و زندگی روزمره‌اش در ایجاد کنش سیاسی و امکان آزادی از شبه‌بنیان‌های برساخته آگاه می‌کند.

نظر به معیارهای مشارکت سیاسی توده، فعالیت احزاب و توسعه شهری، تاریخ معاصر ایران سه دوره نافرجام آزادی‌خواهی و دموکراسی‌گرایی را، که سه کرونوتوپ تاریخی رمان *دکتر نون* را تشکیل می‌دهند، پشت سر گذاشته‌است. این ادوار اگرچه موجب توسعه فرهنگ سیاسی نشدند، اما موجد فضای شبه‌دموکراتیک گشته و امکان مشارکت مردمی در ساختار قدرت را پدید آوردند. آگاهی از گفتمان‌ها و وجه اشتراک این ادوار دیالکتیک میان کنش و تفکر انتقادی و فضای سیاسی جامعه در تاریخ معاصر ایران را بازمی‌نمایاند و ظرفیت ظهور چندصدایی در زمان-مکان تألیف را آشکار می‌کند.

پی‌نوشت

۱- نظم حاصل از بهم پیوستگی طبقات جامعه که امکان تغییر و تحول را در فرآیندی اجتماعی فراهم می‌آورد. این نظم در برابر هرج‌ومرج‌محوری نظریه کارناوال ارسطو که مبتنی بر تزکیه فردی است، قرار می‌گیرد.

۲- در معانی به همه انواع نهاد مسندٌالیه می‌گویند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۱).

۳- می‌توانیم از معادل شبکه هم استفاده کنیم.

۴- نگارنده نظر به تنافر معنا در عبارت «درونا متقاعدکننده» و غلط نگارشی در همآیندی تنوین با کلمه فارسی «درون» اصطلاح باختینی «ذاتاً باورپذیر» را جایگزین انتخاب مترجم در متن کرده‌است.

۵- مفهوم تلفیق آکسیمورونی «دوگونگی است: جمع دو ارزش آشتی ناپذیر» (گلدمن و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۶۳). مفهوم آکسیمورون اشاره به «گرد هم جمع شدن غیرمنتظره چیزهای بعید و نامتحد و وصلت‌های ناجور از همه نوع آن» دارد (باختین، ۱۳۹۶: ۶۳).

منابع

استادمحمدی، ن. و فقیهی، ح. و هاجری، ح. ۱۳۹۶. «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد». *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۵ (۸۳): ۲۳-۴۲.

باختین، م. ۱۳۹۱. *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره رمان*، ترجمه ر. پورآذر، تهران: نی.

باختین، م . ۱۳۹۶. *مسائل بوطیقای داستایفسکی*، ترجمه ن. مرادیانی. تهران: حکمت کلمه.

پاتریک، ف. ۱۳۸۴. «کارناوالسک: فیلم و نظم اجتماعی». *هنر و معماری: بیناب (سوره مهر)*، ترجمه ع عامری مهابادی. (۸): ۲۵۶-۲۸۵.

پاینده، ح. ۱۳۸۹. «شخصیت‌پردازی کوبیستی در یک رمان مدرن ایرانی». *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۵(۱): ۹-۱۷.

پاینده، ح. ۱۳۹۴. *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.
توبیاس، ر.ب. ۱۳۹۲. *بیست کهن الگوی پیرنگ و طرز ساخت آن*، ترجمه ا. راه‌نشین. تهران: ساقی.
جمشیدی، ع. ۱۳۹۷. «زیبایی‌شناسی دریچه در سینما و نقاشی: نکاتی در باب درها و پنجره‌ها (۲)». *نهست*، /http://www.nhst.ir.
حسن‌زاده، ا. و جدیدی، ا. ۱۳۹۰. « تحلیل روان‌کاوانه شخصیت دکتر نون در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد». *کتاب ماه ادبیات*، (۱۶۹): ۹۴-۹۷.
خادمیان، ط. و قابل رحمت، ف. ۱۳۹۴. «کنش‌های جمعی کارناوالی و فضای شهری». *مطالعات جامعه‌شناختی شهری*، ۵ (۱۷): ۱۷۹-۲۱۲.
رحیمیان، ش. ۱۳۸۳. *دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد*، تهران: نیلوفر.
روزیک، ا. ۱۳۹۶. «ماسک و تغییر شکل در آیین، کارناوال و نمایشی». *هنر و معماری*، ترجمه س. کی ماس، (۲۱۴): ۵۶-۶۰.
شمیسا، س. ۱۳۸۶. معانی، تهران: میترا.
عظیم‌دخت، ذ. ۱۳۹۵. «بینامتنیت در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد: تحلیلی گفتمانی-اعتقادی». *زبان‌کاوی*، (۲): ۵۷-۷۹.
فوکو، م. ۱۳۹۰. *تاریخ جنون*، ترجمه ف. ولیانی. تهران: هرمس.
قاسم‌زاده، ع. و گرجی، م. ۱۳۹۰. «تحلیل گفتمان انتقادی رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت». *ادب پژوهی*، (۱۷): ۳۳-۶۴.
کوندرا، م. ۱۳۸۶. *جاودانگی*، ترجمه ح. کامرانی. تهران: علم.
گلدمن، ل و دیگران. ۱۳۹۰. *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات: مجموعه مقاله*، گردآورنده و مترجم م. پوینده، تهران: نقش جهان.
نولز، ر. ۱۳۹۱. *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، ترجمه ر. پورآذر. تهران: هرمس.
هورتون، ا. بی‌تا، «سبکی تحمل‌ناپذیر نظریه فیلم کمدی». *فارابی*، ترجمه ا. نیک‌فرجام، دوره ۷(۳): ۲۲۲-۲۳۷.
هولکوییست، م. ۱۳۹۵. *مکالمه‌گرایی (میخائیل باختین و جهانش)*، ترجمه م. امیرخانلو. تهران: نیلوفر.
Bakhtin, M.M. 1984. *Rabelais and His World*, Trans H. Iswolsky. Indiana University Press: Bloomington.

DOI:10.22124/naqd.2021.12485.1651
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.10.8

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۱۰۶-۸۱

محاسبه تضمن‌های کلامی در غزلی از حافظ با بهره‌گیری از نظریه استنباطی گرایس

مریم رشیدی [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

چکیده

در گفتمان‌شناسی برای کشف و توجیه رابطه صورت و بار منظوری سخن در ارتباط کلامی و تشخیص منظور گوینده، بهره‌گیری از نظریه استنباطی گرایس به‌ویژه تضمن و تلمیح مطرح در آراءِ او بسیار اهمیت دارد. در تحلیل متون ادبی نیز که صحنه حضور صور خیال است و غالباً کلمات و جملات، حامل معانی ضمنی و مجازی است، تضمن‌های کلامی گرایس، قابلیت و کارایی لازم برای توجیه و تفسیر معانی ضمنی را داراست. پژوهش حاضر با استفاده از نظریه استنباطی و اصول همکاری گرایس و نیز مبحث اقتضای ظاهر در معانی سنتی، چگونگی عدول از هنجارهای زبان خودکار و تبدیل آن به زبانی ادبی- عرفانی را در غزلی از حافظ بررسی و معانی تلویحی و تضمن‌های عرفانی آن را در چارچوبی روشمند، محاسبه و استنباط می‌کند. بدین منظور ابتدا نظریه گرایس تشریح و با مبحث اقتضای ظاهر تکمیل می‌شود. سپس با تکیه بر آن و با بهره‌گیری از روشی توصیفی- تحلیلی، نخستین غزل دیوان حافظ بررسی و پیام‌های افزون بر کلام او که معنای مقصود اوست استخراج می‌شود. این تحلیل نشان می‌دهد که حافظ در این غزل با عدم رعایت اصول همکاری گرایس و عدول از هنجارهای زبان معیار، کلمات و جملات را در معانی دیگر به‌کار برده و با ایراد کلام برخلاف مقتضای ظاهر، زبانی عرفانی را در قالب غزلی تلفیقی پدید آورده‌است. تحلیل زبان عرفانی در آثار ادبی از حوزه‌های جدید ادبیات عرفانی است و دستاورد تحقیق حاضر، توجیه و تبیین علمی و روشمند زبان عرفانی حافظ در غزل مورد نظر، با استفاده از ابزارهای قابل اتکاءِ کاربردشناسی زبان است.

واژگان کلیدی: تضمن، حافظ، زبان عرفانی، گرایس، نظریه استنباطی.

۱. استادیار مرکز معارف اسلامی و ادبیات فارسی دانشگاه صنعتی اصفهان، ایران.
* mrashidi7682@yahoo.com

۱- مقدمه

«یکی از پیچیده‌ترین مسائل تحلیل متن ادبی، چگونگی شکل‌گیری معنی و درک آن در فضایی از کاربرد زبان است که در دو نوع خود، واقعیت‌گریز می‌نماید و برحسب گریز از هنجارهای حاکم بر زبان خودکار آفریده می‌شود» (صفوی، ۱۳۹۱الف: ۳۸۷). متن ادبی با به‌کارگیری ابزار تصویرآفرینی، جولانگاه تعبیرات مجازی و غیرحقیقی است. در زبان ادبی، سخنور جهان ذهنی خود را به تصویر می‌کشد و درک معنا و مقصود او با راهکارهایی شکل می‌گیرد که از معنی صوری عبورکرده، به لایه‌های زیرین متن می‌پردازد و جریان ارتباط با گیرنده را برقرار می‌سازد.

واکاوی و تحلیل نقش ادبی- هنری زبان با همه زوایا و لایه‌های گسترده و چندبعدی، قاعدتاً باید بر پایه دلالت‌های زبانی صورت پذیرد (نک. فضیلت، ۱۳۸۵: ۱۹۴)؛ زیرا ماده ادبیات، زبان است و «ادبیات نظام نشانه‌شناختی مستقلی از نظام نشانه‌شناختی زبان نیست و درنتیجه باید بتوان مختصات آن را برحسب مختصات نظام زبان مورد بررسی قرارداد» (صفوی، ۱۳۹۱الف: ۳۹۰-۳۹۱).

بنابراین برای کشف قواعد زبان ادبی ناگزیریم از قواعد زبان معیار بهره بگیریم و با درنظرداشتن تشابهات و تفاوت‌های آنها، فرایند تبدیل‌شدن زبان عادی به زبان ادبی و روند شکل‌گیری آن را تبیین کنیم. یکی از برجسته‌ترین ابزارهای تحلیل گفتمان و کاربردشناسی زبان، نظریه استنباطی گرایس است که در زبان فارسی به نظریه تلویحی و استلزام ارتباطی نیز ترجمه شده‌است. این نظریه با دربرداشتن اصول و اندرزهایی که قابل تعامل با مبحث اقتضای ظاهر در معانی سنتی است، دستورالعمل‌هایی معین را برای تحلیل متن و دریافت معنای گوینده صادر می‌کند و قادر است در چارچوبی روشمند، تحلیل متون ادبی را نیز به عنوان نمودی هنری از زبان معیار، برعهده گیرد.

پژوهش حاضر به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد که حافظ برای تبدیل زبان ارجاعی به زبانی عاطفی- هنری و آفرینش متنی ادبی، از چه ابزارهایی بهره برده‌است و چگونه از هنجارهای زبان معیار عدول و معانی تلویحی و ضمنی ایجاد کرده‌است؟ برای یافتن پاسخ، نخستین غزل دیوان حافظ را برگزیده، با تکیه بر آراءِ معناشناختی گرایس و تلفیق آن با آراءِ قدمای علم معانی، فرایند آفرینش زبانی ادبی- عرفانی را در آن غزل، تجزیه و تحلیل و ساز و کارهای مربوط به آن را تبیین می‌کند. بنابراین روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و رویکرد آن مسأله‌محور است.

فرضیه پژوهش وجود پیام‌هایی فراتر از معانی صوری عناصر زبانی در این غزل و احتوای مضامین عرفانی است. پیش‌فرض پژوهش، بافت ویژه غزل حافظ است که تلفیقی از غزل عرفانی و عشقی و آمیزه‌ای از معانی و مضامین عاشقانه و عارفانه است (نک. شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۳۱-۱۴۳).

۱-۲- پیشینه تحقیق

در حوزه مطالعات معنی‌شناختی به‌ویژه تحلیل گفتمان و کاربردشناسی زبان، آثاری متعدد پیرامون آراءِ گرایس، در قالب کتاب، مقاله و رساله تحصیلی هم در ایران هم در خارج از ایران به رشته تحریر درآمده و متونی مختلف در حوزه‌های مختلف نیز با اتکا بر آراءِ او تحلیل و بررسی شده‌است. اگرچه هریک از این آثار به‌نوعی پیشینه‌ای برای تحقیق حاضر به‌شمار می‌آیند؛ به دلیل تعدد و تنوع آثار مذکور و به قصد تحدید دامنه بحث متناسب با محدودیت حجم مقاله، در این بخش صرفا به تحقیقاتی اشاره می‌شود که با موضوع محوری این پژوهش؛ یعنی غزل حافظ و البته علم معانی، پیوندی مستقیم دارند و پیشینه دقیق تحقیق حاضر به‌شمار می‌آیند. در این محدوده، مقالات ذیل به اصول همکاری گرایس و ارتباط آن با علم معانی و غزل حافظ پرداخته‌اند:

- رحمانی و طارمی (۱۳۷۹) علم معانی را به تحلیل گفتمان و مباحث مقتضای حال، مقتضای ظاهر و معانی اولیه و ثانویه علم معانی را به مباحث کاربردشناسی و آراءِ گرایس نزدیک یافته‌اند. وجوه اشتراک و افتراق آنها را برشمرده‌اند و با بررسی رویکردهای مشابه و متفاوت آن دو، راه‌هایی را برای تعامل تکمیلی مباحث آنها، پیشنهاددادە و به این نتایج دست‌یافته‌اند: ۱- در علم معانی می‌توان از اصول گرایس به صورت تکمیل‌شده استفاده‌کرد و معنای ثانویه را به آنها ارتباط‌داد؛ یعنی در مورد هریک از انواع معانی ثانوی مربوط به انواع گوناگون جمله‌ها، مشخص‌کرد که معنی ثانوی مربوطه، در نتیجه عدول از کدام‌یک از اصول القا می‌شود. از این طریق می‌توان نحوه استخراج هریک از انواع معانی ثانویه را بهتر و دقیق‌تر توصیف‌کرد. ۲- در منظورشناسی می‌توان از طبقه‌بندی علم معانی در مورد انواع معانی ثانویه جمله‌های گوناگون، به صورت تکمیل‌شده بهره گرفت و ارتباط آنها را با اصول همکاری گرایس بررسی‌کرد. به بیان دیگر، در مورد هریک از اصول گرایس مشخص‌کرد که عدول از آن، چه نوع یا انواعی از معانی ثانوی را القا می‌کند. از این طریق می‌توان کارکرد اصول گفت‌وگو و نتایج ناشی از نادیده‌انگاشتن آنها را بهتر و دقیق‌تر توصیف و طبقه‌بندی کرد. با

این کار می‌توان به روشی جامع‌تر در منظورشناسی دست یافت؛ روشی که توصیفی جامعتر و دقیق‌تر را از توانش زبانی گویشوران در القای معانی ثانوی به دست دهد. رحمانی و طارمی بر این باورند که می‌توان اصل دیگری را با نام اصل تأکید از دانش معانی استخراج کرد و به عنوان اصل پنجم، بر اصول گفت‌وگوی گرایس افزود. آنها اندرزهای اصل تأکید را بدین صورت شرح داده‌اند: بر گفته خود به میزان مناسب تأکید کنید؛ به عبارت دقیق‌تر: الف- اگر مخاطب نسبت به مضمون خبر حالت انکار دارد، بر گفته خود تأکید کنید. ب- اگر مخاطب نسبت به مضمون خبر حالت انکار ندارد، بر گفته خود تأکید نکنید.

- طالبیان و آقابابایی (۱۳۹۵) با معرفی و تشریح اصول و قواعد نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی براساس قصیده هائیه و نظریه انسجام و متنیت هلیدی، به تحلیل غزلی از حافظ براساس آن نظریات پرداخته‌اند و به نظریه گرایس هم خیلی مختصر، اشاره کرده‌اند. آنها با بررسی موارد ذیل بر اساس نظریه نظم جرجانی، به ارائه نمونه‌هایی برای هریک در غزل حافظ پرداخته‌اند: -رعایت فصاحت و شیوایی کلام در سطح الفاظ و معانی و جمله. -رعایت موسیقی کلام متناسب با بافت و مقتضای محتوایی غزل؛ حسن‌تألیف کلمات و نحو در ساختار کلام (اشاره به مواردی مانند دلالت‌مندی تقدیم و تأخیر اجزای جمله). -وجود انواع انسجام در متن مانند انسجام لفظی و معنایی و وجود عوامل انسجام‌بخش در متن غزل مانند ارجاع، حذف و جانشینی. -رعایت و کاربرد لحن متناسب با محتوا و مقتضای غزل. -کاربرد اصول همکاری گرایس در غزل حافظ البته به صورتی کلی و مختصر در مواضعی اندک. -کاربرد دلالت‌مندانه صنایع علم معانی، بدیع و بیان در جلوه‌دادن نظم و انسجام در غزل. -دلالت‌مندی ایجاز و اطناب و مساوات در غزل. -تأکید بر بافت به‌عنوان واحد بلاغی نه بر بیت و جمله. -ارتباط همه‌جانبه متن در محور هم‌نشینی و جانشینی. -استفاده مناسب گوینده از حروف در تناسب با ساختار کلی کلام. -کاربرد فراوان جملات نشاندار. -چندمعنایی و چندلایگی متن. -دلالت معنی بر معنی نه لفظ بر معنی. آنها با بررسی موارد فوق به این نتیجه رسیده‌اند که حافظ در تک‌تک ابیات و در ساختار کل غزل هم در ساحت معنایی هم در ساحت نحوی کلام، نظم و انسجام را براساس مقتضای بافت و موضوع کلام و مقتضای مخاطب به‌دقت ایجاد کرده‌است. بدان سبب که مبنا و رویکرد اصلی تحلیل در مقاله مزبور، عمدتاً نظریه نظم جرجانی و الگوی انسجام هلیدی است و به اصول همکاری گرایس صرفاً با ذکر دو مورد کلی

و کوتاه برای اصل کیفیت و کمیت، اشاره‌ای مختصر شده‌است؛ رویکرد آن با رویکرد تحقیق حاضر کاملاً تفاوت دارد.

در حوزه بحث مقتضای ظاهر نیز علاوه بر کتاب‌های بلاغی، مقالات ذیل اختصاصاً به این مبحث پرداخته‌اند: رضایی (۱۳۸۴) مهمترین موارد خروج کلام از مقتضای ظاهر را به‌تفصیل بررسی کرده و با آوردن شواهدی از زبان و ادبیات عرب، غرض و نتیجه بلاغی هریک را شرح داده‌است. مواردی که رضایی برای خروج کلام از مقتضای ظاهر برشمرده‌است، عبارت‌اند از: -نهادن خبر در جای انشا؛ -نهادن انشا در جای خبر؛ -نهادن ضمیر به‌جای اسم ظاهر؛ -نهادن اسم ظاهر به‌جای ضمیر؛ -نهادن مفرد به‌جای مثنی؛ -نهادن مفرد به‌جای جمع؛ -نهادن مثنی به‌جای مفرد؛ -نهادن مثنی به‌جای جمع؛ -نهادن جمع به‌جای مفرد؛ -نهادن جمع به‌جای مثنی؛ -نهادن ماضی به‌جای مستقبل؛ -نهادن مستقبل به‌جای ماضی؛ -نهادن اسم فاعل یا اسم مفعول به‌جای مستقبل؛ -التفات؛ -تغلیب؛ -قلب. طبیبیان (۱۳۸۴) نیز با هدف معرفی و تشریح برخی از موارد خروج کلام از مقتضای ظاهر، آوردن ضمیر به‌جای اسم ظاهر، آوردن اسم ظاهر به‌جای ضمیر، التفات، اسلوب‌الحکیم، سخن‌گفتن از آینده با واژه گذشته، قلب و اغراض و انگیزه‌های بلاغی آنها را توضیح می‌دهد و با آوردن نمونه‌های متعدد نظم و نثر، به مقایسه آنها در زبان و ادبیات فارسی و عرب می‌پردازد.

درباره معانی و مفاهیم عرفانی نخستین غزل دیوان حافظ نیز شارحان و حافظ‌شناسان، بسیار نوشته‌اند؛ اما چگونگی استنباط‌ها و برداشت‌های عرفانی از این غزل، تاکنون با ابزارهای الگومدار زبان‌شناسیک و در چارچوب علمی و روشمندِ معنی‌شناسی کاربردی که شیوه تحقیق حاضر است، بررسی و تبیین نشده‌است.

۲- چارچوب نظری

مسأله قصد و نیت گوینده در مطالعات معنی‌شناختی پاره‌گفتارهای زبان، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ حتی اگر این منظور در معنی واژه‌های به‌کاررفته در پاره‌گفتارها دیده نشود (نک. لاینز، ۱۳۹۱: ۹-۱۰؛ Lyons, 1995: 5). این مسأله در زبان ادبی نیز که دارای کارکرد ارتباطی ویژه‌ای برای انتقال پیام است، اهمیت بسیار دارد.

خالق متن ادبی در مقام فرستنده پیام، در موقعیت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی خاصی، موضوع مورد نظر خود را در قالب رمزگان خاصی، می‌آفریند. وی با انتخاب و ترکیب واحدهای

آن رمزگان، جهان ممکن متن خویش را معلوم می‌کند و البته باید شرایطی را فراهم آورد که مخاطبش بتواند وارد این جهان ممکن شود. بنابراین با گریز از هنجارهای زبان خودکار، زبانی ویژه را در قالب متنی ادبی ایجاد و پیام مورد نظر خویش را در مجرای ارتباطی خاصی که عمدتاً نوشتار است، ثبت می‌کند تا از طریق آن مجرا به مخاطب انتقال یابد. مخاطب او در مقام گیرنده پیام، باید بتواند به جهان ممکن فرستنده راه یابد و در آن جهان ممکن، پیام و مقصود او را دریافت کند (نک. صفوی، ۱۳۹۱ب: ۵۱۲-۵۱۳). برای راه‌یافتن به جهان ممکن متن و نیل به این درک، لازم است هنجارهای زبان خودکار و هنجارگریزی‌های زبانی گوینده را بشناسد و تشخیص دهد. نظریه استنباطی گرایس، برای دریافت پیام فرستنده یا به اصطلاح گرایس «معنای گوینده»[1]، راهکارهایی معین دارد که در تحلیل متون ادبی نیز قابل استفاده است. این نظریه «از جهت اینکه نحوه پیدایش پیام‌ها و معانی را خارج از چارچوب معناشناسی صوری و با توجه به اصول کلام و شرایط برون‌زبانی حاکم بر بافت سخن توصیف و بررسی می‌کند، برای تحلیل گفتمان بسیار حائز اهمیت است» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۹).

۲-۱- نظریه استنباطی گرایس[2]

در ارتباطات زبانی، بیشتر پیام‌ها صراحتاً در ظاهر کلام حضور ندارند بلکه مستور و مضمون در کلام هستند. این اطلاعاتِ غایب در صورت کلام و معانی ضمنی و غیرصریح و نیز فرایند تولید و درک و دریافت آنها، در متون ترجمه‌ای فارسی با عناوین و معادل‌هایی متعدد ازجمله تضمن، تلمیح، تلویح، استلزام، استنباط و استنتاج بحث می‌شوند. در این نوشتار معانی ضمنی و فرایند تولید آنها را تضمن و فرایند درک و دریافت آنها را استنباط می‌گوییم (نک. یول، ۱۳۹۳: ۵۸). گرایس با طرح اصل همکاری و شروط آن، تعامل‌های زبانی مستقیم و صریح را توصیف و فرایند استنباطی تعامل‌های زبانی غیرمستقیم و غیرصریح را در محدوده‌ای فراتر از معنی‌شناسی نظری، تحلیل و تبیین می‌کند. به نظریه او نظریه استنباطی می‌گویند و اهمیت کار او در این است که توانسته است در مورد معنای تلویحی جملات و تضمن‌های کلامی، نظریه‌ای روشن، قانونمند و کارآمد ارائه کند (نک. شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۰).

1 . speaker meaning
2 . Inference theory

براساس این نظریه، در تعاملات زبانی انسان‌ها یک سلسله فرضیات مشترک برای پیشرفت روند مکالمه وجود دارد که ظاهراً از یک سلسله ملاحظات عقلانی نشأت گرفته‌اند و دستورالعمل‌هایی برای کاربرد مؤثر زبان در مکالمات، با هدف همکاری بیشتر بین طرفین گفت‌وگو محسوب می‌شوند (نک. آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۵). این فرضیات مشترک را گرایس اصل تعاون یا همکاری نامیده و در قالب راهکارهایی ارائه داده‌است.

۲-۱-۱- اصل همکاری یا تعاون[1]

اصل تعاون حاکی از این است که شرکت‌کنندگان در مکالمه باید سهم خودشان را در هر مرحله از مکالمه مناسب با هدف یا جهتی که در آن قرار گرفته‌اند، بر حسب موقعیت ادا کنند. این اصل کلی حاوی ۴ راهکار اصلی و چند راهکار فرعی است که گرایس آنها را اندرزهای توصیفی و تجویزی[2] می‌نامد:

۲-۱-۱-۱- راهکار کمیت[3]: الف- سهمتان در مکالمه باید مناسب و حاوی اطلاعات کافی و وافی باشد. ب- نه زیادتر و نه کمتر از آنچه ضرورت دارد سخن بگویید (در این زمینه خاص و برای مقصود حاضر).

۲-۱-۱-۲- راهکار کیفیت[4]: در مکالمه صادقانه و مستدل حرف بزنید؛ یعنی: الف- راست بگویید و آنچه را دروغ می‌انگارید، بر زبان نیاورید. ب- آنچه را برایش شواهد و دلایل کافی ندارید مطرح نکنید.

۲-۱-۱-۳- راهکار رابطه یا مناسبت[5]: سخنان مناسب و مرتبط با موضوع بر زبان آورید و بی‌ربط حرف نزنید.

۲-۱-۱-۴- راهکار روش[6]: واضح، مختصر و منظم صحبت کنید؛ یعنی: الف- از ابهام بپرهیزید. ب- از ایهام و نامفهوم‌بودن اجتناب کنید. ج- ایجاز سخن را رعایت و از اطناب بپرهیزید. د- نظم و پیوستگی را در کلام رعایت کنید (نک. Grice, 1975: 45- 47؛ Grice,

1 . cooperative principle
2 . Maxims
3 . Quantity
4 . Quality
5 . Relation
6 . Manner

Lyons, 1995: 277- 280 ;1989: 26؛ یول، ۱۳۹۳: ۵۴-۵۵؛ لاینز، ۱۳۸۵: ۳۵۹-۳۶۲؛ لاینـز، ۱۳۹۱: ۴۰۱-۳۹۸؛ آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۶).

اصل تعاون و راهکارهای همکاری گرایس در همه ارتباطات زبانی دقیقاً رعایت نمی‌شوند و ممکن است یک یا چند مورد از آنها نقض شود. نقض این اصول و عـدم رعایـت هریـک از آنها خود بیانگر رعایت اصول تعاون در سطوح دیگر مکالمه اسـت. بـه‌عبـارت‌دیگـر طـرفین مکالمه با توجه به اصول تعاون، هرگونه تخلف ظاهری از هریک از اصول را، نشانه هدفـداری تلقی می‌کنند که آنها را به جست‌وجوی پیام و معنـایی فراتـر از معنـای ظـاهری کلمـات و جملات اداشده، وامی‌دارد (نک. آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۷-۳۸).

۲-۱-۲- تضمن[1]

تضمن در کاربردشناسی به معنای هر استنباط عقلانی براساس عرف به‌شمار می‌آید که قابـل ابطـال نیز هست (نک. یول، ۱۳۹۳: ۵۳) و دراصل فرایند درک معنی ضمنی است؛ یعنی معنایی کـه در ظـاهر پاره‌گفتارهای ما وجود نـدارد ولـی درک می‌شـود (نـک. لاینـز، ۱۳۹۱: ۳۹۰؛ Lyons, 1995: 271)؛ امـا عموماً در وصف معانی ضمنی و فرایند تولید آنها اسـتعمال می‌شـود (نـک. یـول، ۱۳۹۳: ۵۳-۶۵؛ لاینـز، ۱۳۹۱: ۴۱۵-۳۹۰؛ Lyons, 1995: 271- 290) و در نوشتار حاضر نیز، در همین معنی به‌کار می‌رود.

گرایس دو نوع تضمن را تعریف و تشریح می‌کند:

۱- تضمن قراردادی یا متعارف[2]، معنی اضافی اما بیان‌نشـده یـک واژه خـاص اسـت کـه بـا کـاربرد آن پیونـد دارد (نـک. یـول، ۱۳۹۳: ۱۶۱). تضـمن‌هـای متعـارف بـرخلاف تضـمن‌های مکالمه‌ای، مبتنی بر اصول همکاری یا راهکارهای گرایس نیستند و لزومـاً در بطـن مکالمـه رخ نمی‌دهند؛ تعبیرشان هم نیازمند بافت خاصی نیست. این‌گونه تضمن‌ها به کلمات خاصی مربوط‌اند که در صورت به‌کارگیری آن کلمات، معانی ضمنی اضافی حاصل می‌شود. کلمـاتی همچون اما، حتی، هنوز، واو عطف و غیره (نک. همان: ۶۴-۶۵).

۲- تضمن محاوره‌ای یا مکالمه‌ای[3]، معنی اضافی اما بیان‌نشده‌ای است که بایستی مفـروض شـود تا اصل همکاری برقرار بماند (نک. همان: ۱۶۱). مقصود گرایس از محاوره و مکالمـه، «تمـامی انـواع تعامل‌ها و کنش‌های متقابل اجتماعی در زبان گفتاری یا نوشتاری اسـت» (لاینـز، ۱۳۹۱: ۳۹۷). در

1 . Implicature
2 . Conventional implicature
3 . Conversational implicature

این نوع از تضمن «اصل ماجرا این است که فعالیت زبانی، نوعاً تعاملی عقلانی، هدفمند و اجتماعی است و برپایه اصل همکاری استوار است» (همان: ۳۹۷-۳۹۸). تضمن مکالمه‌ای دارای انواعی است که از آن میان تضمن‌های مکالمه‌ای خاص به‌مراتب رایج‌تر از انواع دیگرند و به این دلیل آنها را معمولاً فقط تضمن می‌نامند (نک. یول، ۱۳۹۳: ۶۲). این نوع تضمن، مسأله محوری پژوهش حاضر است.

در تضمن‌های مکالمه‌ای خاص که از این پس با عنوان تضمن یا تضمن‌های مکالمه‌ای از آنها نام‌می‌بریم، برخلاف دیگر انواع تضمن، بافت موقعیتی و زمینه متن یا گفتمان اهمیت بسیار دارد و با پرسش‌های اصلی مطرح در نظریه گرایس، ارزیابی می‌شود. «در این نظریه سؤالات اصلی این است که اولاً چگونه متوجه می‌شویم که غرض گوینده معنای اصلی جمله نیست؛ بلکه یکی از معانی ثانوی یا تلویحی است و ثانیاً این معنای ثانوی را چگونه استنباط می‌کنیم؟» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۰). نخستین سؤال را نادیده‌انگاشتن اصول همکاری گرایس و انحراف ظاهری از راهکارهای آن پاسخ می‌دهد. «ارائه پیام ضمنی‌ای که مؤثر نیز باشد و اهداف خاص گوینده (یا نویسنده) را برآورده نماید، تابع سازوکارهایی است که اصطلاحاً با نقض[1] راهکارهای گرایس حاصل می‌شود» (یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۵). دومین سؤال را نیز بافت و زمینه متن پاسخ می‌دهد. گاهی معنی ضمنی را با پیش‌فرض‌ها و اطلاعات موجود در کلام یعنی قراین زبانی استنباط می‌کنیم و گاهی با توجه به دانش قبلی و پس‌زمینه‌ای مشترک بین طرفین مکالمه و بافت موقعیتی (نک. آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۳۷؛ شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۱). گویندگان از طریق تضمن پیام را می‌رسانند و شنوندگان از طریق استنباط آن را درمی‌یابند و استنباط‌های انتخاب‌شده، آنهایی خواهند بود که فرض همکاری را همچنان حفظ کنند (نک. یول، ۱۳۹۳: ۵۸).

قابل‌توجه است که اصول همکاری و اندرزهای گرایس ابزار تفسیر و تعبیر متن نیست بلکه انگیزه‌ای برای این کار است و به ما امکان می‌دهد تا معنی مورد نظر یک پاره‌گفتار را به‌مثابه تابعی از معنی تحت‌اللفظی‌اش و بر حسب بافت، محاسبه و تضمن‌های موجود را استنباط کنیم (نک. لاینز، ۱۳۹۱: ۴۰۵).

1 . Violation

۲-۱-۳- بافت و زمینه گفتمان[1]

ما از زبان در خلأ استفاده نمی‌کنیم بلکه آن را در موقعیتی به‌کار می‌بریم که بخشی از آن درون‌زبانی و بخشی دیگر برون‌زبانی است. بافت درون‌زبانی دراصل محیطی است که به کمک جمله‌های زبان ساخته می‌شود و اطلاعاتی را در اختیار ما قرار می‌دهد که در ادامه ارتباط مؤثر است. بافت برون‌زبانی نیز دراصل محیط و فضای پیرامون فرستنده و گیرنده پیام را تشکیل می‌دهد که به زبان مربوط نیست؛ ولی در درک متن از اهمیتی ویژه برخوردار است. بافت درون‌زبانی و برون‌زبانی در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگرند و مستقل از هم عمل‌نمی‌کنند (نک. صفوی، ۱۳۹۱ب: ۲۹۶ و ۳۰۰).

علت کارآمدی و اهمیت نظریه گرایس در تحلیل گفتمان نیز توجه به همین بافت درون‌زبانی و برون‌زبانی است که هم اصول همکاری در مکالمه و هم شرایط برون‌زبانی را دربرمی‌گیرد و با درنظرداشتن آنها به دریافت مقصود گوینده کمک می‌کند؛ معنایی که به بافت اظهار جمله و اوضاع و احوال گوینده و شنونده (قراین حالیه و مقامیه) محدود و مقید است (نک. سرل، ۱۳۸۵: ۶۱). این اهمیت ناشی از این حقیقت است که بدون درنظرگرفتن بافت و قراین، معین کردن یک معنا از میان محتمل‌ها و دریافت معنای مقصود گوینده، غیرممکن است (نک. لاینز، ۱۳۹۱: ۳۹۲ و ۱۳۸۵: ۳۵۴).

بافت، معنایی فراگیر دارد و شمول معنایی آن حتما باید در تفسیر متن، در مد نظر قرارگیرد. محیط برون‌زبانی متن را بافت موقعیت و پس‌زمینه‌ای گسترده‌تر از آن، یعنی بافت فرهنگی و بافت بینامتنی پدید می‌آورند. بافت فرهنگی، پس‌زمینه سازمان‌یافته و اندیشگانی است که به متن ارزش می‌بخشد و تفسیر آن را محدود می‌کند و بافت بینامتنی، ارتباط با دیگر متون است که فرضیاتی را پیرامون میدان معنایی متن ایجاد می‌کند و احوال تجربی خاصی را پدید می‌آورد که به بافت فرهنگی مرتبط است و برای شرکت‌کنندگان در متن مسلم و بدیهی انگاشته می‌شود. بین متن و بافت، نوعی تعامل منطقی برقرار است. متن به همان اندازه بافت را به‌وجود می‌آورد که بافت، متن را و معانی از بین این دو ناشی می‌شود (نک. هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۱۲۵- ۱۲۹).

1 . context

۲-۱-۴- مختصات منطقی تضمن مکالمه‌ای

مهم‌ترین ویژگی تضمن مکالمه‌ای ابطال‌پذیری[1] است؛ به این معنی که اعتبار تضمن‌های مکالمه‌ای مقید به بافت است و به همین دلیل در بافت‌های خاصی ممکن است فسخ شوند بدون اینکه تناقض یا هر نوع ناهنجاری دیگری داشته باشند. ویژگی دیگر، محاسبه‌پذیری[2] است که مقید به بافت است و بدون در نظرگرفتن بافت و زمینه، امکان طرح نمی‌یابد (نک. لاینز، ۱۳۹۱: ۴۰۹- ۴۱۲). محاسبه‌پذیری براساس ویژگی‌های بافت و زمینه متن، معمولاً از خصوصیات ذاتی تضمن مکالمه‌ای به‌شمار می‌رود و بیشتر احتمال‌محور[3] و کشفی[4] است نه جزمی[5] یا جبری[6] (نک. لاینز، ۱۳۸۵: ۳۶۸). از آنجا که این تضمن‌ها بخشی از پیامی هستند که رسانده می‌شود اما به زبان نمی‌آید، گویندگان همواره می‌توانند قصد رساندن چنین معانی‌ای را انکار کنند. بنابراین ویژگی دیگر آنها انکارپذیری[7] است و به شیوه‌های مختلف می‌توان آنها را صریحاً رد کرد یا حتی استحکام بخشید (نک. یول، ۱۳۹۳: ۶۳؛ Yule, 1996: 44).

۲-۱-۵- اقتضای ظاهر و خلاف آن در علم معانی

در معانی سنتی، مطابقت کلام با اقتضای حال مخاطب، موضوع و مقام را سخن‌گفتن به اقتضای ظاهر می‌گفتند و آن را شاخصه بلاغت کلام می‌دانستند؛ هرچند عمدتاً به اقتضای حال مخاطب پرداخته و مؤکد یا غیرمؤکدآوردن کلام را بر حسب خالی‌الذهن بودن یا شاکّ و منکر بودن او، معیار رعایت یا عدم رعایت اقتضای ظاهر دانسته‌اند. در بحث اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر نیز عمدتاً به همین مقوله پرداخته و آن را گسترش نداده‌اند؛ البته برخی قدما به مقولات دیگر نیز اشاره کرده‌اند که از آن میان، موارد ذیل در زبان فارسی کاربرد دارد: وضع مضمر در موضع مظهر (آوردن ضمیر به‌جای اسم ظاهر درحالی‌که قبلاً ذکری از مرجع آن به میان نیامده‌است)، وضع مظهر در موضع مضمر (آوردن اسم ظاهر به‌جای ضمیر)، قلب، التفات، تغلیب، اسلوب‌الحکیم، سخن گفتن از آینده با واژه گذشته، نهادن خبر در جای انشاء و نهادن انشاء در جای خبر.

1 . defeasibility
2 . calculability
3 . probablistic
4 . heuristic
5 . algorithmic
6 . deterministic
7 . deniability

موارد اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر بسی فراتر از مواردی است که در کتب سنتی آمده و این بحث قابل توسعه و تعمیم است. به‌طورکلی می‌توان گفت هرگونه تخلف ظاهری از اصول و قواعد زبانی و بلاغی که دائر بر قصد و غرضی از جانب گوینده باشد، خلاف مقتضای ظاهر است؛ زیرا ماهیت این بحث به‌گونه‌ای است که به حال مخاطب محدود نمی‌شود بلکه موضوع و حال متکلم و قصد او را نیز در بر می‌گیرد. مخصوصاً در گفتمان‌هایی که مجرای ارتباطی آنها نوشتار است مثل متون مکتوب ادبی، اقتضای موضوع، اقتضای حال متکلم و قصد و نیت او اهمیتی بیشتر می‌یابد؛ چراکه حال مخاطب -البته اگر مخاطب خاصی در میان نباشد- و مقتضای آن بدان‌گونه که قدما در نظر داشته‌اند، به دلیل عدم حضور مخاطب، برای گوینده نامعلوم است. تنها حال معلوم و مسلم او این است که می‌داند با متن ادبی مواجه است و از ابتدا به دنبال معانی فراتر از ظاهر است.

در معانی سنتی خلاف مقتضای ظاهر، خروج از مقتضای حال نیست و مقتضای حال، هم مقتضای ظاهر، هم خلاف مقتضای ظاهر را دربرمی‌گیرد؛ مشروط بر اینکه مبتنی بر غرض و مصلحتی باشد. درواقع مقتضای حال همیشه آن چیزی نیست که در ظاهر به نظر می‌رسد و ازاین‌رو در آثار ادبا و بلغا دیده می‌شود که گاهی از مقتضای ظاهر عدول کرده‌اند و بعد از دقت معلوم می‌شود که اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر ناظر بر مقاصدی بوده تا کلام مؤثرتر شود و لذا عین بلاغت بوده‌است. خلاف اقتضای ظاهر درحقیقت، عدول از اصول و هنجارهای عادی و متعارف کلام است که پدیدآورنده زبان ادبی است و امروزه با عنوان هنجارگریزی[1] از آن یاد می‌شود. به بیانی دیگر و با نگاهی همسو با معنی‌شناسی کاربردی می‌توان گفت در ادبیات خلاف مقتضای ظاهر غالباً به مقتضای حال است، هم حال گوینده که نوآور است و تخیلات تازه دارد و هم خواننده که می‌داند با سبک ادبی مواجه است (نک. شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۳-۲۱۲؛ طبیبیان، ۱۳۸۴: ۲۳۸-۲۱۹؛ رضایی، ۱۳۸۴: ۸۳- ۱۰۲).

اصول همکاری گرایس کم‌وبیش همین مبحث اقتضای ظاهر است که در معانی سنتی ما به صورتی دیگر مطرح شده و البته توسعه‌پذیر است (نک. شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۰). به‌کارگیری مبانی آن‌دو در کنار هم، چارچوبی مشخص برای پاسخ به مسأله پژوهش حاضر فراهم کرده‌است.

۳- محاسبه تضمن‌های کلامی در غزل حافظ

در این بخش پس از نقل غـزل منتخـب(۲)، بررسـی بافـت و زمینـه و محاسـبه تضـمن‌های عرفانی آن، با تحلیل جداگانه جملات به‌عنوان واحدهای سازنده مـتن، چگـونگی انحـراف از اصول همکاری و اندرزهای تجویزی گرایس و روند استنباطی تضمن‌های موجود در غـزل را تبیین می‌کنیم.

۱. الا یـــا ایهـــا الســـاقی ادر کأســـاً و ناولهـــا ۲. که عشق آسان نمـود اول ولـی افتـاد مشـکلها
۳. به بوی نافـه‌ای کـآخر صـبا زان طـرّه بگشـاید ۴. ز تاب جعد مشکینش چه خـون افتـاد در دلهـا
۵. مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هـر دم ۶. جـرس فریـاد مـی‌دارد کـه بربندیـد محملهـا
۷. به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گویـد ۸. که سـالک بـی‌خبـر نبـود ز راه و رسـم منزلهـا
۹. شب تاریک و بیم موج و گردابـی چنـین هایـل ۱۰. کجـا داننـد حـال مـا سـبکباران سـاحلها
۱۱. همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشـید آخـر ۱۲. نهان کی مانـد آن رازی کـزو سـازند محفلهـا
۱۳. حضوری گر همی خواهی از او غایب مشو حـافظ ۱۴. متی ما تلـق مـن تهـوی دع الـدنیا و اهلمهـا

۳-۱- بافت و زمینه غزل

تحلیلگران شعر حافظ در مقام گیرندگان پیام‌های او، با اطلاعـات و دانش‌هـای فـردی متعـدد غزل او را مطالعه می‌کنند و این تفاوت‌هـای فـردی کـه ریشـه در شـرایط فرهنگـی و تجربـی متفاوت دارد، منجر به برداشـت‌هایی متعـدد و متفـاوت از شـعر او می‌شـود. دیـوان حـافظ در جایگاه بازترین متن ادب فارسی، این فرصت را در اختیـار خواننـدگان خـود قرارداده‌اسـت. در نظام‌های گفتمانی باز، برخلاف نظام‌های زبـانی بسـته، معنـا سـیال اسـت و دریافـت آن تـابع نظام‌های دوقطبی تثبیت‌شده نیست (نک. شعیری و ترابـی، ۱۳۹۱: ۴۷)؛ اما این ویژگی خود از نظام و قانون خاصی پیروی می‌کند. این نوع گفتمان نیز طیف معنایی قانونمنـدی را بـازمی‌تابانـد و تحلیلگر آن باید توانش آشـوبگرای خـویش را مهـار کـرده، بـا طیـف و میـدان معنـایی مـتن هماهنگ سازد (نک. فضیلت، ۱۳۸۵: ۱۹۵). میـدان معنـایی[1] غـزل حـافظ را بافـت درون‌زبـانی و برون‌زبانی شعر او رقم می‌زند.

جست‌وجو در متون ادبی، تاریخی، تحقیقی و مخصوصاً سنت شعر فارسـی، تحلیلگـر شـعر حافظ را مطلع می‌سازد که در عصر حافظ، تصوف و عرفان در تمام زوایـای فرهنگـی جامعـه از جمله هنر و ادبیات نفوذ داشته و حافظ نیـز متـأثر از ایـن نفـوذ و سـیطره و بـا ایـن معرفـت

1 . Semantic field

زمینه‌ای[۳] به تلفیق عرفان و عشق در برخی غزل‌های خود پرداخته‌است. وی با مطالعه و تتبع در غزلیات معاصران و پیشینیان خود ازجمله سعدی و مولانا، با زبانی بلیغ و هنرمندانه، مضامین بلند عشق زمینی و آسمانی را در قالب غزل تلفیقی جمع‌آورده و با فراهم‌آوردن عصاره‌ای از عالی‌ترین مضامین ادبیات فارسی در شعر خود، غزل فارسی را در اوج نشانده‌است (نک. شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۳۱-۱۴۳). این اقتدار و توانایی زبانی، حاصل معرفت زمینه‌ای وسیع و عمیق حافظ است و تحلیلگر شعر او قطعاً باید از آن مطلع باشد. حافظ در بسیاری از علوم و فنون متفنن و در علوم قرآنی و بلاغی متخصص است. قرآن مجید و کتاب‌هایی که در علوم قرآنی و تفسیر قرآن موجود بوده؛ به‌ویژه کشاف زمخشری مورد توجه خاص حافظ بوده‌است و آثار مطالعه و بررسی کتب متعدد موجود در زمان او، ازجمله *کیمیای سعادت* غزالی، *مرصادالعباد* رازی، آثار روزبهان بقلی و *مفتاح‌العلوم* سکاکی در شعر و کلام او منعکس است (نک. خرمشاهی، ۱۳۷۴: ۲۱-۴۰). حافظ بر زبان عربی و فصاحت و بلاغت آن که زبان فرهنگ و علوم پیشرفته زمان اوست، تسلط داشته‌است و نشان این تسلط هم از ملمعات بی‌نظیر او و هم از پرداختن او به علوم بلاغی و هم از اعتقادش به اعجاز زبانی یا ادبی قرآن نمایان می‌شود (نک. برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۷۷- ۱۷۸). از اشارات کوتاه بسیاری از کتاب‌ها و منابع درباره حیات فرهنگی شیراز در قرن هشتم برمی‌آید که شیراز در آن زمان، علی‌رغم وضعیت سیاسی ناآرام و ناپایدار، یکی از مهمترین کانون‌های فرهنگی و مراکز علمی و ادبی ایران و جهان اسلام بوده‌است. مدارسی متعدد در آن شهر برپا بوده و علوم متعدد ازجمله عرفان و کتب تصوف نظری و عملی همچون *عوارف‌المعارف* سهروردی، *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب* باخرزی، *فصوص‌الحکم* و *فتوحات* ابن عربی و شروح مختلف آن، *مصباح‌الهدایه* کاشانی و غیره در آن مدارس و بقعات، تدریس می‌شده‌است (نک. خرمشاهی، ۱۳۷۴: ۱۸-۲۰). حافظ در چنین محیطی که هنوز مجمع عالمان، ادیبان، عارفان و شاعران بزرگ بود، تربیت علمی و ادبی می‌یافت و با ذکاوت ذاتی و استعداد فطری و تیزبینی شگفت‌انگیز خود، میراث‌خوار نهضت علمی و فکری خاصی شد که پیش از او در فارس، فراهم آمد و اندکی بعد از او به فترت گرایید (نک. صفا، ۱۳۷۴: ۱۸۶). اطلاعات مذکور، اوضاع و احوال محیطی و فرهنگی پیرامون حافظ را در مقام فرستنده پیام گزارش می‌کند و دانش پس‌زمینه‌ایِ مشترک بین او و تحلیلگر شعرش را در مقام گیرنده پیام شکل‌می‌دهد و مشخص می‌سازد. این دانش پس‌زمینه‌ای مشترک، بافت

فرهنگی و بینامتنی شعر حافظ را تشکیل می‌دهد و بافت موقعیتی روشنی را ترسیم می‌کند که پدیدآورنده محیط و بافت برون‌زبانی شعر حافظ در غزل مورد نظر است.

بررسی دقیق بافت درون‌زبانی غزل را به بخش بعد موکول می‌کنیم؛ اما نکته قابل‌ذکر در این بخش که برای ورود به تحلیل پیش‌رو ضرورت دارد و محاسبه تضمن‌های کلامی در این غزل را میسر می‌سازد، ارائه تصویری روشن از قراین زبانی موجود در بافتار کلی متن است که در ابتدا نظر هر خواننده‌ای را به خود جلب می‌کند.

در این غزل واژه‌ها و عبارات عمدتاً حوزه معنایی مرتبطی دارند. واژه‌های ساقی، کأس، عشق، بو، صبا، طره، تاب جعد مشکین، جانان، عیش، می، خودکامی، بدنامی و راز، با معانی قاموسی و قراردادی خود متعلق به ساحت عشق‌ورزی مادی و زمینی است و می‌تواند با واژه‌ها و مفاهیم ذیل در ارتباط باشد: ادر، ناولها، آسان نمودن عشق در اول، افتادن مشکل‌ها در راه عشق، نافه‌گشادن از طره، خون در دل عاشق افتادن، منزل جانان، جرس، محمل، پیر مغان، بی‌خبری، راه و رسم منزل‌ها، شب تاریک، بیم موج، گرداب هایل، سبک‌باران ساحل‌ها، محفل‌ها، حضور مداوم در محضر معشوق، غایب‌نبودن از محضر معشوق، ملاقات و دیدار معشوق، من تهوی، دع‌الدنیا و اهملها.

کلمات و مفاهیم مذکور، در ارتباط با هم می‌توانند معانی صریح و متعارفی را منتقل و اشکال و تصاویری متعدد از عشق‌های زمینی را ترسیم کنند. اما در این غزل، واژه‌هایی نیز حضور دارند که با قراردادهای متعارف زبانی، در حوزه معنایی واژه‌ها و مفاهیم فوق قرار نمی‌گیرند و به‌ظاهر ارتباطی با آنها ندارند. این واژه‌ها عبارت‌اند از «سجاده» و «سالک» که به حوزه معنایی متفاوتی تعلق دارند و با همنشینی در کنار واژه‌هایی دیگر در واحدی بزرگتر به نام بیت، معنایی را انتقال می‌دهند که ظاهراً با دیگر ابیات، ارتباط و همخوانی ندارد و حاکی از عدم انسجام و پیوستگی[۴] متن است. بیت مذکور اصل رابطه و روش (اندرز) را در بافتار کلی متن نقض کرده‌است. این تخلف نشانه هدفداری است که خواننده را به جست‌وجوی پیام و معنایی فراتر از ظاهر کلمات و جملات وامی‌دارد.

این بیت اتفاقاً در مرکز غزل قرارگرفته و ۳ بیت پیش از آن، ۳ بیت هم پس از آن آمده‌است. در این بیت، ترکیبی اضافی هست که می‌تواند به‌مثابه پلی، ارتباط لازم بین تمام ابیات غزل را برقرار سازد و انسجام و پیوستگی متن را تضمین کند. ترکیب اضافی «پیر مغان» با معنی قاموسی پیر آتش‌پرستان و با معنی متداول و قراردادی پیر می‌فروش در

ادبیات فارسی (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۴۰۸-۴۱۴)، متعلق به حوزه معنایی واژه‌هایی است که پیشتر در زمره آنها نام برده‌شد و با معنی استعاری، به حوزه معنایی «سالک» و «سجاده» مرتبط است که از کلیدواژه‌های عرفان و شریعت محسوب می‌شوند. البته این معنی استعاری را خواننده مطلع از اصطلاحات تصوف و عرفان با دانش پیش‌زمینه‌ای و با قرینه صارفه «سالک» درمی‌یابد. پیر مغان در اصطلاح عرفانی، سالک منتهی و مرشد راهنماست؛ لذا این ترکیب، پل‌واژه‌ای[۵] است که دو حوزه معنایی مختلف[۶] را به‌هم پیوند می‌زند (نک. یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۰۸-۱۰۹) و ارتباط دو واژه سجاده و سالک را با دیگر واژه‌های متن و ارتباط این بیت را با دیگر ابیات غزل روشن می‌کند و نشان می‌دهد قرارگرفتن این بیت در مرکز غزل، اتفاقی نبوده و انتخاب آگاهانه شاعر در آن دخیل بوده‌است. تأکید می‌شود در قدیمترین نسخه موجود دیوان حافظ (۸۰۷ ه)، ترتیب توالی ابیات به همین صورت است که در نسخه قزوینی ضبط شده‌است (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۴۰۰).

با این تحلیل، بیت چهارم غزل نه‌تنها بیتی بی‌ربط نیست؛ بلکه هسته و کانون معنایی متن را تشکیل داده و با کارکردی نشانه- معنایی، تجمع دو سطح زبانی و تلفیق دو ساحت عشق و عرفان را موجب گردیده، زبانی عرفانی را شکل بخشیده و بافتی عرفانی را در این غزل پدیدآورده‌است.

> «اجتماع بین دو سطح زبانی، اجتماعی است که ساخته می‌شود و عنوانی که می‌توان برای تجمع این دو سطح زبانی درنظر گرفت، کارکرد نشانه- معنایی است. درواقع قبل از تجمع این دو سطح، رابطه آنها اختیاری است؛ اما به‌محض اینکه این تجمع شکل می‌گیرد، دیگر رابطه آنها الزامی می‌شود؛ زیرا در اینجا انتخاب صورت گرفته‌است و کنشگر زبانی در رابطه بین دو سطح، از میان همه ممکن‌های معنایی، یکی از آنها را برگزیده‌است» (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۳-۴۴).

هسته معنایی این بیت به‌عنوان متن‌جمله‌ای که در متنی بزرگتر به نام غزل جای دارد، سفر روحانی است که در میان دوگونه سفر مادی ترسیم شده‌است که در ابیات پیش و پس آن قرار گرفته‌اند. بیت ۳ حکایت از سفری زمینی دارد و بیت ۵ حکایت از سفری دریایی. این ۳ بیت در کنار هم، تصویری چندوجهی از مراحل و احوال سیر و سلوک عرفانی ارائه می‌دهند و با انتقال این معانی به دیگر اجزای متن؛ یعنی ابیات پیش و پس خود، حال و هوای غزل را عارفانه می‌سازند. در پی این تسرّی و فرایند انتقال معنایی، واژه‌هایی که مربوط به حوزه معنایی عشق‌ورزی زمینی هستند، مفهومی فراتر از مفهوم قاموسی می‌یابند و با پدیدآوردن زبان

اشارت[۷]، معانی مصطلح در عرفان و تصوف را منتقل می‌سازند. این معانی در شروح عرفانی این غزل به‌تفصیل بیان شده‌است.

۳-۲- تجزیه غزل و تحلیل اجزای آن

این غزل شامل ۷ بیت است که هر مصراع از آن، در ژرف‌ساخت خود یک جمله مستقل است مگر در بیت دوم که دو مصراع با هم یک جمله ساخته‌اند. لذا تعداد جملات غزل به عنوان واحدهای سازنده متن، ۱۳ جمله است که در این بخش، جداگانه بررسی می‌شوند. در این بررسی که بافت درون‌زبانی متن را با توجه به بافت برون‌زبانی مذکور در بخش قبل، شامل می‌شود؛ عدم رعایت اصول همکاری گرایس و خلاف مقتضای ظاهر براساس آراءِ قدما را توأمان درنظر داریم و نشان می‌دهیم که حافظ با رعایت‌نکردن کدام اصول و قواعد زبانی در این غزل، تضمن‌های عرفانی پدید آورده‌است. بدین منظور به تجزیه غزل و تشریح و تحلیل دقیق موارد خروج از قواعد و هنجارهای زبان معیار می‌پردازیم. در آخر نیز موارد عدول از اصول و اندرزهای گرایس در کل غزل را، به صورت فشرده در جدولی نمایش می‌دهیم و جهت ارائه مقایسه‌ای آماری در یک نگاه نیز، درصد انحراف از اصول مذکور را در کل غزل، با رسم نمودار نشان می‌دهیم تا کیفیت و کمیت هنجارشکنی‌های زبانی حافظ را در جهت آفرینش زبانی ادبی- عرفانی در این غزل تبیین کنیم.

۳-۲-۱- در مصراع ۱ کلمات ساقی و کأس با توجه به بافت و زمینه غزل، در این متن حامل معنای قاموسی نیستند و اصطلاحاً رمز و نماد محسوب می‌شوند. حافظ با استفاده از این نمادها، ۳ اصل از اصول گرایس را بدین شرح نادیده گرفته‌است:

۱- کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ رمز فشرده‌ترین صورت خیال است که معانی غیرمحسوس، ناشناخته، رازناک و غیرقابل‌بیان به شکلی مبهم و غیرقطعی، با ویژگی‌های بسیارمعنایی در آن ظهور می‌یابد (نک. آقاحسینی و همتیان، ۱۳۹۴: ۲۴۹). گوینده‌ای که در کلام خویش از رمز بهره می‌گیرد، درواقع ایجاز کلام را به بالاترین صورتِ ممکن می‌رساند و بسیار کمتر از آنچه در ایجاد ارتباط ضرورت دارد، سخن‌می‌گوید؛ لذا اصل کمیت و اندرزهای آن را رعایت نمی‌کند. این موجزگویی که وضوح کلام را از بین می‌برد، خود ناقض اصل روش نیز هست.

۲- کیفیت و اندرز (الف)؛ کلمه در مقام نماد، دیگر بر معنای حقیقی خود دلالت ندارد و شرط صداقت در مکالمه را مخدوش می‌کند. مقصود حافظ، معنای ظاهری این کلمات نیست؛ لذا ظاهراً به‌نظر می‌رسد که راست نمی‌گوید.

۳- روش و اندرز (الف) و (ب)؛ ابهام و عدم وضوح از ویژگی های تفکیک‌ناپذیر نماد است که صراحت کلام را از بین می‌برد.

حافظ با به‌کارگیری ساختار دستوری امری در این مصراع نیز، اصل کیفیت و اندرز صداقت (الف) را نادیده گرفته‌است. اصل صداقت در صورت و ساختار جمله امری، استعلا و برتری آمر و الزامِ انجام امر از طرف مأمورٌبه را ایجاب می‌کند؛ درحالی‌که اطلاعات موجود در کلام (معنای نمادین ساقی و کأس در عرفان و تصوف) و دانش پس‌زمینه‌ای و قبلی مشترک بین گوینده و گیرنده که آشنایی با اصطلاحات و نمادهای عارفانه است، خواننده را متوجه می‌سازد که آمر در مقام استعلا و برتری نیست و مأمورٌبه الزامی در انجام امر او ندارد؛ بلکه این فرمان صوری، درواقع شوق و طلبی است که از فرودستی، دردمندی و پریشان‌حالی آمر حکایت دارد و بیانگر دعا، درخواست و آرزومندی اوست. به‌عبارت‌دیگر، بیان آرزو در قالب امر، رابطه‌ای غیرمستقیم بین ساختار صوری جمله و نقش معنایی و کارکرد ارتباطی آن برقرار می‌سازد که ناقض اصل کیفیت و اندرز الف و اصل روش و اندرز (الف) و (ب) است؛ زیرا گوینده را به دروغ‌گویی منتسب می‌کند و موجد ابهام می‌شود.

۳-۲-۲- در مصراع ۲ مخاطب، ساقی مذکور در مصراع اول با معنی نمادین معشوق آسمانی است. ساقی در خطاب حافظ حضرت حق است که محبوب سالکان و عارفان است. میراث فرهنگ تصوف اسلامی از پیش، زمینه را برای نسبت‌دادن این بار معنایی خاص به کلمه ساقی برای حافظ مهیا کرده‌است (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۳۴۷-۳۴۸). با توجه به اینکه حضرت حق عالِم به امور و احوال گوینده است، اِخبار از مشکل‌های عشق برای او، درواقع توضیح واضحات است و غیرضروری؛ لذا حافظ با این زیاده‌گویی، اصل کمیت و اندرز (ب) و اصل روش و اندرز (ج) را رعایت نکرده‌است. با نهادن خبر در جای انشا نیز رابطه‌ای غیرمستقیم بین ساختار صوری جمله و نقش معنایی آن برقرار کرده و با ساختاری خبری به استرحام از معشوق پرداخته؛ لذا از اصول ذیل عدول کرده‌است: کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). نماد عشق نیز، ناقض اصول کمیت و اندرز (الف) و (ب)، کیفیت و اندرز (الف) و روش و اندرز (الف) و (ب) است.

۳-۲-۳- در مصراع ۳ و ۴ حافظ با نهادن انشا در جای خبر، رابطه‌ای غیرمستقیم بین صورت و نقش جمله برقرار کرده و با ساختاری عاطفی به اِخبار و بیان مشکلات عشق پرداخته؛ لذا اصول ذیل را نادیده انگاشته است: کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). حضور نمادهای صبا، طره و جعد در این بیت، ناقض اصول ذیل است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). عبارات کنایی «نافه گشادن» و «خون در دل افتادن» نیز با اصول ذیل سازگاری ندارد: کمیت و اندرز (الف) و (ب)، کیفیت و اندرز (الف)، رابطه، روش و اندرز (الف) و (ب). ایهام تناسب موجود در کلمات بو، نافه، مشک و خون ناقض اصل کمیت و اندرز (الف) و (ب) و اصل روش و اندرز (الف) و (ب) است. وضع مضمر در موضع مظهر در ترکیب «آن طرّه» و کلمه «مشکینش» نیز، ناقض اصل کمیت و اندرز (الف) و (ب) و اصل روش و اندرز (الف) و (ب) است. این وضع، ایجازی را موجب شده که وضوح بیت را از میان برده و موجد ابهام شده‌است.

۳-۲-۴- در مصراع ۵ حافظ با نهادن انشا در جای خبر، رابطه‌ای غیرمستقیم بین صورت و نقش جمله برقرار کرده و اصول کیفیت و اندرز (الف) و روش و اندرز (الف) و (ب) را نادیده گرفته‌است. نماد جانان نیز با اصول کمیت و اندرز (الف) و (ب)، کیفیت و اندرز (الف) و روش و اندرز (الف) و (ب) سازگار نیست. این مصراع، استفهام انکاری و سؤالی بلاغی است که یکی از مصادیق نادیده‌انگاشتن اصل کیفیت و اندرز (الف) به‌شمار می‌آید. جملات پرسشی در سؤال بلاغی جنبه سؤال غیرایجابی دارند؛ یعنی سؤالی که جواب نمی‌خواهد و به قصد سؤال ادا نمی‌شود (نک: شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۴۵). لذا این‌گونه پرسش‌های بلاغی ناقض اصل کیفیت و صداقت است. ایهام موجود در واژه‌های منزل و عیش نیز ناقض اصول کمیت و اندرز (الف) و (ب) و روش و اندرز (الف) و (ب) است.

۳-۲-۵- در مصراع ۶ کاربرد نماد جرس اصول ذیل را زیر پا گذاشته‌است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). شخصیت‌بخشی به جرس با فعل فریادداشتن ناقض اصل کیفیت و اندرز (الف) و ایهام موجود در واژه محمل‌ها ناقض اصول کمیت و اندرز (الف) و (ب) و روش و اندرز (الف) و (ب) است.

۳-۲-۶- در مصراع ۷ کاربرد نماد می، اصول ذیل را نادیده گرفته‌است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). کاربرد استعاری[۸] پیر مغان نیز ناقض این اصول است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ رابطه؛ روش و اندرز (الف) و

(ب). امبرتو اکو در مقاله استعاره می‌گوید که در استعاره هر چهار اصل نقض می‌شود: «کسی که استعاره را ادا می‌کند ظاهراً دروغ می‌گوید، پوشیده سخن می‌گوید و ازاینهاگذشته از چیز دیگری سخن می‌گوید و تمام مدت تنها اطلاعات گنگ می‌دهد» (به نقل از شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۱). عبارت کنایی و متناقض‌نمای «به می سجاده رنگین کردن»، با اصول ذیل سازگار نیست: کمیت و اندرز (الف)، کیفیت و اندرز (الف)، رابطه، روش و اندرز (الف) و (ب). وضع مضمر در موضع مظهر در کلمه «گرت» ناقض اصول کمیت و اندرز (الف) و (ب) و نیز روش و اندرز (الف) و (ب) است؛ زیرا مرجع ضمیر یعنی مخاطب در آن نامعلوم است و همین وضع، ایجازی را پدیدآورده که صراحت کلام را از بین برده و موجد ابهام شده‌است.

۳-۲-۷- در مصراع ۸ عدم احتوای اطلاعات کافی، ناقض اصل کمیت و اندرز (الف) و (ب) و ابهام موجود در «منزل‌ها» ناقض اصل روش و اندرز (الف) و (ب) است.

پیشتر اشاره شد، مصراع ۷ و ۸ یعنی بیت ۴ ناقض اصل رابطه و اصل روش و اندرز (د) در کل متن است.

۳-۲-۸- در مصراع ۹ حافظ با نهادن انشا در جای خبر، رابطه‌ای غیرمستقیم بین ساختار صوری جمله و کارکرد ارتباطی آن برقرار کرده و با ساختاری عاطفی به اِخبار و بیان مشکلات سیر و سلوک پرداخته؛ لذا اصول کیفیت و اندرز (الف) و روش و اندرز (الف) و (ب) را رعایت نکرده‌است. کاربرد نمادهای شب، موج و گرداب نیز ناقض این اصول است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب).

۳-۲-۹- در مصراع ۱۰ حافظ با نهادن انشا در جای خبر و ایجاد رابطه‌ای غیرمستقیم بین صورت و نقش جمله، اصول ذیل را نادیده انگاشته‌است: کیفیت و اندرز (الف)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). ترکیب کنایی«سبکباران» نیز ناقض اصول ذیل است: کمیت و اندرز (الف)؛ کیفیت و اندرز (الف)؛ رابطه؛ روش و اندرز (الف) و (ب). استفهام انکاری مصراع، اصل کیفیت و اندرز (الف) و وضع مضمر در موضع مظهر با کلمه «ما»، اصول ذیل را مخدوش کرده‌است: کمیت و اندرز (الف) و (ب) و روش و اندرز (الف) و (ب)؛ زیرا مرجع ضمیر نامعلوم است و همین وضع، ایجازی را پدیدآورده که صراحت کلام را از بین برده و موجد ابهام شده‌است.

۳-۲-۱۰- در مصراع ۱۱ ابهام موجود در کلمات خودکامی و بدنامی، عدم احتوای اطلاعات کافی و ایجاز کلام، ناقض اصول ذیل است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ روش و اندرز (الف) و (ب).

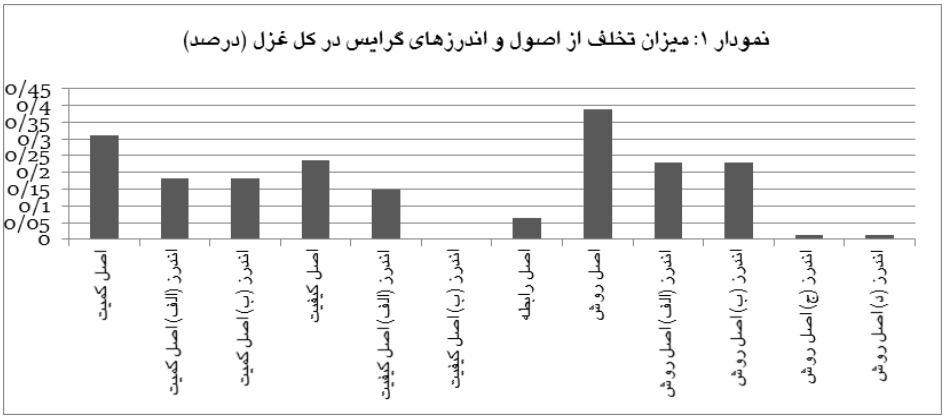
۳-۲-۱۱- در مصراع ۱۲ حافظ با نهادن انشا در جای خبر رابطه‌ای غیرمستقیم بین ساختار صوری جمله و نقش معنایی آن برقرار کرده و اصول ذیل را نادیده انگاشته‌است: کیفیت و اندرز (الف)، روش و اندرز (الف) و (ب). استفهام انکاری و پرسش بلاغی مصراع، اصل کیفیت و اندرز (الف) و وضع مضمر در موضع مظهر نیز در ۳ مورد، اصل کمیت و اندرز (الف) و (ب) و اصل روش و اندرز (الف) و (ب) را مخدوش کرده‌است: با ضمیر اشاره «آن» در ترکیب وصفی «آن رازی»؛ با ضمیر «او» در «کزو» و با ضمیر متصل فاعلی[۹]«ند» در فعل «سازند». در هر سه مورد، مرجع ضمایر، مجهول و ناشناخته است؛ لذا این وضع ایجازی را پدیدآورده که صراحت کلام را از بین برده و موجد ابهام شده‌است. یای نکره و ناشناس در آخر ترکیب «آن رازی» نیز با ایجاد ابهام، ناقض اصول ذیل است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ روش و اندرز (الف) و (ب).

۳-۲-۱۲- در مصراع ۱۳ مختصرگویی، با اصل کمیت و اندرز (الف) و (ب) و وضع مضمر در موضع مظهر با ضمیر «او»، با اصول ذیل سازگاری ندارد: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). این وضع با موجزگویی، صراحت مصراع را ازمیان برده و موجد ابهام شده‌است.

۳-۲-۱۳- در مصراع ۱۴ وضع مضمر در موضع مظهر، اصول ذیل را مخدوش کرده‌است: کمیت و اندرز (الف) و (ب)؛ روش و اندرز (الف) و (ب). موصول «من» در «من تهوی» در ترجمه فارسی، ضمیر مبهم به‌شمارمی‌آید و موجد ایجاز و ابهام در سطح مصراع شده‌است. با توجه به معانی مصطلح حضور و غیبت در مصراع قبل، این مصراع صورتی دیگر از مصراع پیشین است و همان مفهوم را با عبارتی دیگر بیان کرده‌است؛ لذا با زیاده‌گویی در سطح بیت، اصول ذیل را نادیده گرفته‌است: کمیت و اندرز (ب)؛ روش و اندرز (ج).

جدول شماره (۱) موارد عدول از اصول و اندرزهای گرایس در کل غزل

مصراع	اصل کمیت	اندرز الف	اندرز ب	اصل کیفیت	اندرز الف	اندرز ب	اصل رابطه	اصل روش	اندرز الف	اندرز ب	اندرز ج	اندرز د
۱	۱	۱	۱	۲	۲			۲	۲	۲		
۲	۲	۱	۲	۲	۲			۳	۲	۲	۱	
۳و۴	۵	۵	۵	۳	۳		۱	۶	۶	۶		
۵	۲	۲	۲	۳	۳			۳	۳	۳		
۶	۲	۲	۲	۲	۲			۲	۲	۲		
۷	۴	۴	۳	۳	۳		۳	۴	۴	۴		۱
۸	۱	۱	۱				۱	۱	۱	۱		۱
۹	۱	۱	۱	۲	۲			۲	۲	۲		
۱۰	۲	۲	۱	۳	۳		۱	۳	۳	۳		
۱۱	۱	۱	۱					۱	۱	۱		
۱۲	۴	۴	۴	۲	۲			۵	۵	۵		
۱۳	۲	۲	۲					۲	۲	۲		
۱۴	۲	۱	۲					۲	۱	۱	۱	
جمع	۲۹	۲۷	۲۷	۲۲	۲۲	۰	۶	۳۶	۳۴	۳۴	۲	۲



۴- نتیجه‌گیری

محاسبه تضمن‌های کلامی خاص در غزل حافظ با عنایت به بافت برون‌زبانی و درون‌زبانی آن و با توجه به اصول همکاری و اندرزهای گرایس، نشان می‌دهد که حافظ با خروج آگاهانه از هنجارها و قواعد زبان معیار که در نظریه استنباطی گرایس، اصول همکاری و در معانی سنتی، مقتضای ظاهر نامیده می‌شود، پیام‌های عرفانی خود را غیرمستقیم و غیرصریح انتقال داده و زبانی ادبی- عرفانی پدید آورده‌است. انحراف‌ها و هنجارشکنی‌های زبانی حافظ در غزل مورد بحث، به زبان ادبی او مختصاتی بخشیده‌است که لازمه پیام‌رسانی عرفانی در زبان اشارت است. این مختصات، مختصات منطقی تضمن‌های مکالمه‌ای خاص‌اند که محاسبه‌پذیری، ابطال‌پذیری و انکارپذیری را شامل می‌شوند و به کار زبان عرفانی می‌آیند. این مختصات، فرستنده پیام‌ها و تلویحات عرفانی را یاری می‌رسانند که هوشمندانه به انتقال معانی مقصود خود بپردازد. حافظ در این غزل ۹۳ مورد، از اصول چهارگانه و ۱۴۸ مورد، از اندرزهای نه‌گانه گرایس عدول کرده‌است. بیشترین انحرافات با ۳۶ مورد و تقریباً ۳۹ درصد مربوط به اصل روش و اندرزهای ذیل است: الف- از ابهام بپرهیزید. ب- از ایهام و نامفهوم‌بودن اجتناب کنید. هرکدام از این اندرزها ۳۴ مورد نادیده گرفته شده‌است که تقریباً ۲۳ درصد از انحرافات اندرزها را شامل می‌شود. حافظ با عدم رعایت این اصل و اندرزهای آن، مشخصات اصلی زبان خود یعنی ایهام، پوشیده‌گویی، سربستگی و غلطافکنی را رقم زده‌است که از مختصات سبک‌شناختی شعر اوست و از ویژگی‌های زبان عرفانی نیز به‌شمار می‌آید. کمترین انحرافات

هم با ۶ مورد و تقریباً ۶ درصد مربوط به اصل رابطه است که نشان‌دهنده انسجام و پیوستگی غزل حافظ در نمایاندن زبانی عرفانی و انتقال تضمن‌هایی عارفانه است.

پی‌نوشت

۱- هنجارگریزی ادبی دراصل تخطی از برخی قواعد زبان هنجار است (نک. صفوی، ۱۳۹۱ب: ۱۵؛ شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۰۴).

۲- غزل مذکور مطابق با نسخه تصحیح قزوینی و مأخذ آن *درس حافظ* است (نک. استعلامی، ۱۳۸۲: ۱/ ۶۷).

۳- معرفت زمینه‌ای، اطلاعات و دانشی قبلی است که یکی از مباحث عمده در سازمان‌دادن و پردازش گفتمان به صورت متن و استخراج و استنتاج معنی از متن به‌شمار می‌آید (نک. یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۹۶).

۴- انسجام و پیوستگی از ملاک‌های ضروری متنیت است. انسجام سبب می‌شود رابطه میان واحدهای واژگانی درون یک متن را دریابیم. پیوستگی نیز ارتباط میان اجزای سازنده یک متن را بر مبنای اطلاعات مشترک فرستنده و گیرنده تعیین می‌کند (نک. صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۹و۱۹۳).

۵- پل‌واژه، عامل پیوندی مهمی در زبان ادبی است که به مثابه پلی، دو حوزه معنایی متفاوت را به هم پیوند می‌زند (نک. یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۱۰۸).

۶- اگرچه واژه‌های سجاده و سالک به دو حوزه شریعت و عرفان تعلق دارند، مغایرت و اختلافی معنایی و بنیادین ندارند؛ لذا درکنارهم متعلق به یک حوزه معنایی به‌کاررفته و در مقابل حوزه معنایی واژه‌های ضد شریعت قرارگرفته‌اند.

۷- زبان اشارت در کنار زبان عبارت، قسمی از زبان عرفانی است. زبان عبارت زبانی است مبین و روشن و زبان اشارت القاء معانی است بدون گفتن آنها (نک. نویا، ۱۳۷۳: ۵).

۸- پیر مغان در این بیت با معنی مجازی سالک منتهی و مرشد راهنما، به دلایل ذیل استعاره به‌شمار می‌آید نه نماد: ۱- بین معنی حقیقی (پیر آتش‌پرستان و می‌فروشان) و معنی مجازی آن (عارف منتهی و مرشد راهنما)، رابطه مشابهت وجود دارد. کهنه‌کار بودن، مجرّب بودن، سوق‌دادن و اسباب فراهم‌کردن، وجه شبه آن دوست. ۲- قرینه صارفه سالک در مصراع دوم، به نیمه پنهان و محذوف تصویر اشاره می‌کند. ۳- فاقد تأویل‌های متعدد و بی‌شمار است و تنها یک تأویل دارد. ۴- سویه محذوف آن در عالم حس وجود دارد و ذهن بعد از تحلیل استعاره، آن را درمی‌یابد. ۵- مصداق و مابه‌ازای خارجی دارد. نماد و رمز دارای اوصافی مغایر با اوصاف مذکور است (نک. فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۸۳- ۱۸۸).

۹- در دستورهای پیشین، الفاظی را که امروزه شناسه می‌نامیم و مفهوم شخص را در فعل می‌رسانند، ضمایر متصل فاعلی می‌گفتند (نک. احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

منابع

آقاحسینی، ح. و همتیان، م. ۱۳۹۴. *نگاهی تحلیلی به علم بیان*، تهران: سمت.

آقاگل‌زاده، ف. ۱۳۹۰. *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

احمدی گیوی، ح. و انوری، ح. ۱۳۸۵. *دستور زبان فارسی ۱*، تهران: فاطمی.

استعلامی، م. ۱۳۸۲. *درس حافظ*، ج۱. تهران: سخن.

برزگر خالقی. م. ۱۳۸۴. *شاخ نبات حافظ*، تهران: زوار.

پورنامداریان، ت. ۱۳۸۴. *گمشده لب دریا*، تهران: سخن.

خرمشاهی، ب. ۱۳۷۴. *حافظ*، تهران: طرح نو.

رحمانی، ا. و طارمی، ک. ۱۳۷۹. «علم معانی و نظریه گرایس». *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*، (۹۷): ۳۰۳- ۳۲۴.

رضایی، غ. ۱۳۸۴. «موارد خروج کلام از مقتضای ظاهر». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ۵۶ (۱۷۳): ۸۳- ۱۰۲.

سرل، ج. ۱۳۸۵. *افعال گفتاری*، ترجمه م. عبداللهی. قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

شعیری، ح. ۱۳۸۸. «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی». *نقد ادبی*، ۲ (۸): ۳۳- ۵۱.

شعیری، ح. و ترابی، ب. ۱۳۹۱. «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی». *زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س)*، ۳ (۶): ۲۳- ۴۹.

شمیسا، س. ۱۳۷۰. *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوسی.

شمیسا، س . ۱۳۹۳. *معانی*، تهران: میترا.

صفا، ذ. ۱۳۷۴. *تاریخ ادبیات ایران*، ج۲. تهران: فردوس.

صفوی، ک. ۱۳۹۱الف. *نوشته‌های پراکنده (معنی‌شناسی)*، دفتر اول. تهران: علمی.

صفوی، ک . ۱۳۹۱ب. *آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی*، تهران: علمی.

صفوی، ک . ۱۳۹۴. *معنی‌شناسی کاربردی*، تهران: همشهری.

طالبیان، ی. و آقابابایی، س. ۱۳۹۵. «تحلیل و واکاوی نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی در غزلی از حافظ (با تکیه بر نظریات هلیدی و گرایس)». *نقد ادبی و بلاغت*، ۵ (۲): ۱۵۳- ۱۷۰.

طبیبیان، س ح. ۱۳۸۴. «سخن‌آوردن برخلاف مقتضای ظاهر». *فرهنگ*، (۵۵): ۲۱۹- ۲۳۸.

فتوحی، م. ۱۳۸۹. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فضیلت، م. ۱۳۸۵. *معناشناسی و معانی در زبان و ادبیات*، کرمانشاه: دانشگاه رازی.
لاینز، ج. ۱۳۸۵. *مقدمه‌ای بر معناشناسی زبان‌شناختی*، ترجمه ح. واله. تهران: گام نو.
لاینز، ج. ۱۳۹۱. *درآمدی بر معنی شناسی زبان*، ترجمه ک. صفوی. تهران: علمی.
نویا، پ. ۱۳۷۳. *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه ا. سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
هلیدی، م. و حسن، ر. ۱۳۹۳. *زبان، بافت و متن*، ترجمه م. منشی‌زاده و ط. ایشانی. تهران: علمی.
یارمحمدی، ل. ۱۳۹۱. *درآمدی به گفتمان‌شناسی*، تهران: هرمس.
یول، ج. ۱۳۹۳. *کاربردشناسی زبان*، ترجمه م. عموزاده مهدیرجی و م. توانگر. تهران: سمت.
Grice, H. P. 1975. “Logic and Conversation”. in *Syntax and Semantics*, Eds. P. Cole and J. Morgan. Vol 3: Speech acts. New York: Academic Press. 41-58.
Grice, H. P. 1989. *Studies in the ways of words,* Cambridge. M A: Harvard University Press.
Lyons. J. 1995. Linguistic Semantics: an introduction. Cambridge University Press.
Yule. G. 1996. *Pragmatics*, Oxford: Oxford University Press.

DOI:10.22124/naqd.2021.16487.1990
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.9.7

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۱۳۴-۱۰۷

«آرایه‌های پیرنگ‌ساز» در داستان‌های کودک: با رویکرد نشانه‌شناسی

امیرحسین زنجانبر [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲

چکیده

پیرنگ مجموعه‌ای از توالی حوادث داستان است در چارچوب نظام علّی. درواقع، پیرنگ ماده داستانیِ شکل‌نیافته‌ای در ژرف‌ساخت روایت و مستقل از شیوه روایتگری و گشتارهای زبانیِ روساخت است. از منظر این پژوهش، آرایه‌ها دو گونه‌اند: روایی و پیرنگی. «آرایه روایی»، شگردی آوایی یا معنایی، مازاد بر پیرنگ، و برای غنی‌سازی زیبایی‌شناختیِ روایت است و اگر از روایت حذف شود، نظام علّیِ پیرنگ و هسته مرکزی داستان مخدوش نمی‌شود. دوگانِ هر «آرایه روایی» یک «آرایه پیرنگی» است که از پیرنگ قابل‌حذف نیست. هدف پژوهش پیش‌رو معرفی نشانه‌شناختیِ آرایه‌های اخیر است که نه به‌عنوان شگردهایی صرفاً زیبایی‌شناختی بلکه به‌عنوان سازه‌هایی پیرنگ‌ساز در داستان‌های کودک -در تناظر با آرایه‌های ادبی- قرار دارند. مسئله پژوهش چگونگی بازتاب نشانه‌شناختیِ آرایه‌ها در ژرف‌ساخت داستان‌ها و منظومه‌های روایی کودک است. در همین راستا، این پژوهش ابتدا الگوی سه‌وجهیِ نشانه‌شناسی پرس مبتنی بر «بازنمون، تفسیر، موضوع» را توصیف، سپس با رویکردی تحلیلی‌توصیفی تعریف آرایه‌های ادبی را به تعریف نشانه‌شناختیِ دوگانِ پیرنگ‌سازش گسترش می‌دهد. پژوهش حاضر برای نخستین‌بار به کارکرد روایت‌شناختی و غیربلاغیِ علم بدیع توجه می‌کند. ازآنجاکه دسته‌بندی‌های شعرمحورِ سنتیِ آرایه‌ها، بسندگی لازم را برای تحلیل متون روایی ندارند، بنابراین پژوهش‌های روایت‌محور در زمینه آرایه‌ها از ضرورت‌های نقد ادبی به‌شمار می‌آیند.

واژگان کلیدی: داستان کودک، پیرنگ، آرایه، روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی، پرس.

۱. دانشجوی ارشد رشته زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران، ایران.
* rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

۱- مقدمه

ادبیات کلاسیک علم بدیع را ابزاری برای بررسی شگردهای زیبایی‌شناختی کلام می‌داند و موضوع آن را آرایه‌هایی می‌انگارد که در روساخت کلام، نقشی مازاد و زیبایی‌شناختی دارند. گرایش‌های نظری اخیر، همچون نظریات شناخت‌شناسانی چون لیکاف و پساساختگرایانی چون دریدا و ساختگرایانی چون استروس، نسبت به صور بلاغی چرخش دیدگاه داشته‌اند. در نظریات ایشان آرایه‌ها[1] صرفاً ابزاری برای زیبایی و انتقال کلام تلقی نمی‌شوند، بلکه به‌مثابه سازه‌هایی برای ساختن واقعیت‌اند. هدف این پژوهش به چالش کشیدن مرزهای آرایه‌های بدیع از طریق علم نشانه‌شناسی[2] نیست؛ بلکه هدف این است که ضمن حفظ مرزبندی‌های سنتی، آرایه‌های ادبی به‌گونه‌ای گسترش یابند که، به‌مثابه فرمول‌هایی پیرنگ‌ساز، الهام‌بخشِ نویسندگان داستان کودک باشند. منظور از پیرنگ[3] توالی حوادث، وفق نظام علی است. علاوه بر داستان، منظومه‌های روایی کودک نیز از آرایه‌ها برای پیرنگ‌سازی بهره می‌گیرند. پژوهش پیش‌رو در پی پاسخ به دو پرسش است: در داستان‌های کودک، عبور از کارکرد الحاقی و روساختیِ آرایه‌ها، به کارکردهای روایت‌شناختی و ژرف‌ساختیِ آرایه‌ها چگونه میسر می‌شود؟ وفقِ تقسیم سه‌گانیِ نشانه‌شناسی پرس[4]، چگونه می‌توان در داستان‌های کودک تقسیم‌بندی آرایه‌های ادبی را به آرایه‌های پیرنگ‌ساز[5] تعمیم داد؟ در همین راستا، این پژوهش ابتدا وجوه سه‌گانه نشانه‌شناسی پرس را معرفی و سپس بر اساس این الگوی سه‌وجهی، آرایه‌های شعرمحورِ ادبی را با کارکردی روایت‌شناختی، برای داستان‌های کودک، بازتعریف می‌کند.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در ایران پژوهش‌های نشانه‌شناختی در زمینه صور خیال به صورتی محدود انجام شده‌است. در دو بخش از «نگرشی بر تلمیح ادبی براساس رویکردهای نوین در نقد ادبی و مطالعات بینارشته‌ای» (رجبی، ۱۳۹۷) به «تلمیح» از منظر نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی نگریسته شده‌است. در مقاله «رده‌بندی نشانه‌شناختی سوژه‌های تخیلی در داستان‌های کودک: از منظر نظریه آمیختگی مفهومی» (زنجانبر و کریمی‌دوستان، ۱۳۹۹) از رویکرد نشانه‌شناسیِ پرس برای

1. figures
2. semiotics
3. plot
4. C.S. Peirce
5. figures plot creator

واکاوی نقش استعاره‌های مفهومی و فضاهای فوکونیه در شخصیت‌سازی داستان‌های کودک استفاده شده‌است. نگارندگان دو مقاله دیگر نیز (نبی‌ئیان و شعیری: ۱۳۹۶ و همان: ۱۳۹۵) رابطه آرایه «انسان‌انگاری» را در شکل‌گیری فرایند روایی‌معنایی دو داستان چوبک بررسی کرده‌اند. نگارندگان مقاله «سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: برپایه نظام گفتمان تنشی (زنجانبر و عباسی، ۱۳۹۹) با رویکرد نشانه‌معناشناختی، دگردیسی را در داستان‌های کودک بررسی کرده‌اند. خلاف پژوهش پیش‌رو که دگردیسی را زیرمجموعه‌ای از آرایه پیرنگیِ «تشخیص» می‌داند، در مقاله اخیر دگردیسی نه به‌عنوان آرایه بلکه به‌عنوان شگردی روایت‌شناختی بررسی شده‌است.

۲- مبانی نظری

۲-۱- کلیاتی از نشانه‌شناسی پرس

خلاف الگوی خودبسنده دوگانه سوسور[1]، پرس الگویی سه‌وجهی را برای نشانه ارائه می‌دهد: بازنمون[2]، تفسیر[3]، موضوع[4]. پرس «فرایند نشانگی»[5] را تعامل میان این سه وجه می‌داند. بازنمون: صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد. الزاماً مادی نیست و معادل «دال»[6] سوسوری است. تفسیر: معادل «مدلول»[7] سوسوری است اما با کیفیتی متفاوت. به اعتقاد پرس، تفسیر را بازنمون در ذهن تفسیرگر و در قالب نشانه‌ای برابر یا بسط‌یافته‌تر از نشانه اولیه به وجود می‌آورد (Peirce, 1931: 8/22). موضوع (ابژه): مصداقی است که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. این وجه در تعریف سوسوریِ نشانه مستقیماً لحاظ نشده‌است (سجودی، ۱۳۸۳ :۳۰-۳۱). پرس، صورتِ نوشتاری یا آواییِ واژه «درخت» را بازنمون می‌نامد. تصویری را که بازنمونِ درخت (املا یا تلفظ درخت) در ذهن ایجاد می‌کند «تفسیر» می‌خواند و مصداق درخت را که در خارج از ذهن وجود دارد ابژه یا موضوع. به گفته سجودی: پرس نشانه‌ها را، از لحاظ ارتباطشان با ابژه، به سه دسته تقسیم می‌کند: نشانه شمایلی[8]، نماد[1]، نمایه[2]. نشانه شمایلی: در این نوع نشانه، رابطه

1. F. Saussure
2. representamen
3. interpretant
4. object
5. process of semiosis
6. signifiant /signifier
7. signifié/signified
8. icon

بازنمون و ابژه مبتنی‌بر مشابهت است. یعنی، صورت از برخی جهات (مثلاً از نظر شکل ظاهری، صدا، بو، احساس) مشابه با مفهوم می‌باشد، مانند کاریکاتور یک شخص، نام‌آواها. نماد: در این حالت رابطه بازنمون و تفسیر براساس مشابهت نیست بلکه قراردادی و یادگرفتنی است، مانند الفبا، علائم نگارشی، تابلوی راهنمایی‌رانندگی. نمایه: در نشانه نمایه‌ای، بازنمون با ابژه رابطه قراردادی ندارد بلکه وابستگی علّی و فیزیکی دارد، مانند نشانه‌های طبیعی (دود، جای‌پا، بو)، نشانگان پزشکی (درد، خارش)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، ساعت)، عکس، فیلم (سجودی، ۱۳۸۳: ۳۳-۳۴). به عبارت دیگر، نمایه بر رابطه معرفتی بین بازنمون و تفسیر (دال و مدلول) یا بازنمون و موضوع متمرکز است. لازم به ذکر است که قرار گرفتن یک نشانه در هریک از مقولات تقسیم‌بندی سه‌گانه فوق می‌تواند بسته به بافت تغییریابد.

۲-۲- تعریف آرایه‌های روایی[3] و پیرنگی

آرایه روایی: نوعی بازیِ نشانه‌ایِ مازاد بر پیرنگ است و صرفاً نقش غنی‌سازی و زیبایی روایت را ایفا می‌کند. یعنی شگردی زیبایی‌شناختی است در روساخت اثر که بدون ایجاد اختلال در نظام علّیِ پیرنگ و هسته مرکزی داستان قابل حذف یا تغییر است. آرایه پیرنگی: نوعی بازی نشانه‌ای با یکی از سازه‌های پیرنگ است. بنابراین جزئی از ژرف‌ساختِ محتواییِ داستان است و حذف‌ناپذیر.

۳- بحث و تحلیل

۳-۱- جناس

جناس تام: در پیرنگ داستان، از دو نشانه استفاده می‌شود که آن نشانه‌ها دارای بازنمون یکسان اما تفسیرهایی متفاوت‌اند. در داستان «یک کرگدن ددنگ ددنگ» (پریرخ، ۱۳۹۴ب) کرگدنی با دیدن شعبده‌بازی که از دیوار عبور کرده است، جوگیر می‌شود و می‌خواهد از کوه رد شود، اما نمی‌تواند. در پایان: «کرگدن صدبار، دویست‌بار، ددنگ ددنگ دوید و با شاخش کوبید به کوه. بالاخره کوه خرد و خاکشیر شد و ریخت. کرگدن پرید آن طرف کوه و فریاد کشید: هورا هورا از کوه گذشتم. کوه که خرد و خاکشیر شده بود آهی کشید و گفت: نه! من بودم که از خودم گذشتم» (همان: ۲۵-۲۸). دو نشانه «گذشتن» در پیرنگ وجود دارد: یکی در کلام کرگدن که به

1. symbol
2. index
3. narrative ornaments

تفسیرِ «عبور کردن» دلالت دارد و دیگری در کلام کوه که بـه تفسـیر «ایثـار کـردن». ازآنجاکـه بازنمونِ «گذشتن» در کلام کرگدن با بازنمون «گذشتن» در کلام کوه، یکسانیِ نمـادین (امـلای یکسان) دارند ولی تفاسیرشان یکسان نیست، پس این دو نشانه نسبت به هم رابطـه جنـاس تـام دارند. در بازنویسی «طوطی و بقال» (فتاحی، ۱۳۹۷)، طوطی‌ای به‌خاطر ریختن روغن کتک می‌خـورد و سرش در اثر ضربه کچل می‌شود. روزی قلندری را می‌بیند و خیال می‌کند که قلندر نیز به‌خـاطر ریختن روغن کتک خورده و کچل شده‌است. در این پیرنـگ از یـک سـو عارضـه کچلـی معلـولِ ریختن روغن است، لذا بنا بر تعریف پرس، کچلی «نشانه‌ای نمایه‌ای» برای ریختن روغـن اسـت. از سویی دیگر کچلیِ قلندران مبتنی است بر قراردادی موسوم به سنت چهارضـرب (ضـرب کلـه، ابرو، سبیل و ریش). لذا بنا به تعریف پرس، کچلی «نشانه‌ای نمادین» برای قلندر بـودن اسـت. صرفنظر از تفاوتِ نوع نشانه کچلیِ طوطی با نشانه کچلـی قلنـدر (یکـی‌شـان نمایـه‌ای اسـت، یکی‌شان نمادین)، مهم یکسانیِ بازنمون‌های این دو نشانه است. چراکه طوطی نشـانه نمایـه‌ای خود را با نشانه نمادین قلندر صرفاً به‌خاطر یکسانیِ بازنمون‌ها (یکسـانی در شـکل کلـه) مقایسـه می‌کند و سپس تفسیر نمایه‌ایِ خود (ریختن روغن) را به نشانه نمادینِ قلنـدر تعمـیم مـی‌دهـد. بنابراین کچلی، به‌عنوان بازنمونی از روغن ریختن، و کچلی، به‌عنوان بازنمونی از قلنـدر بـودن، بـا هم جناس تام دارند، چراکه این دو، دارای بازنمون‌هـای یکسـان (یکسـانی در کچلـی) و تفاسـیر متفاوت‌اند. پیرنگِ داستان «چکه‌ای که نمی‌چکید» (کشاورز، ۱۳۹۴: ۱۴- ۱۷) به این صـورت اسـت: یک چکه از سر شیر آویزان می‌شود و می‌افتد، سپس چکه بعدی دقیقاً با همان مشخصـاتِ چکـه قبلی بر سر شیر ظاهر می‌شود و می‌گویـد: «ببخشـید! شـما داداش مـرا ندیدیـد؟» (همـان: ۱۶) و وقتی می‌افتد از دیدن داداشش (یعنی از دیدن همان چکه قبلی که در سـوراخ فاضـلاب افتـاده) خوشحال می‌شود. در پیرنگ فوق دو چکه به‌مثابه دو نشانه‌اند کـه دارای بـازنمون‌هـای شـمایلیِ یکسان (شکل‌های یکسان) و تفسیرهای متفاوت (دو داداش) هستند. جنـاس نـاقص: در پیرنـگ داستان از دو نشانه استفاده می‌شود که دارای بازنمون‌های مشابه (نـه یکسـان)، و تفاسـیر کـاملاً متفاوت‌اند. در داستان «و» (زنجانبر، ۱۴۰۰الف) مَـش‌بـاقر دنبـال مـوش‌موشـی مـی‌کنـد و بـا زدن لنگه‌کفش به وسط کمر موش‌موشی از لای پای موش‌موشی حرف «واو» در می‌رود و مـی‌خـورد لای پای مَش‌باقر. با برخورد واو، کلمـه شـش‌حرفـیِ «مـش‌بـاقر» تبـدیل مـی‌شـود بـه کلمـه هفت‌حرفیِ «موش‌باقر» و به همین سادگی مش‌باقر به موش‌باقر دگردیسی مـی‌یابـد. مـوش‌بـاقر می‌رود توی لانه موش‌موشی. زن موش‌موشی تشخیص نمی‌دهد کـه ایـن مـوش‌موشـی نیسـت

(چراکه برای زن یکسانیِ بازنمون نوشتاریِ «موش» ملاک است). موش‌باقر ادعا می‌کند که او یک موش نیست و برخورد «واو» او را مسخ کرده‌است. برای اثبات ادعا واوش را نشان می‌دهد. زن دولا می‌شود و به میان پاهای موش‌باقر نگاه می‌کند. می‌خندد و می‌گوید: «تو به این می‌گویی واو؟ این که ویرگول است» (همان: ۲۰). موش‌باقر می‌گوید: «خب، چون تو دولا شده‌ای، آن را سروته می‌بینی» (همان: ۲۱). درواقع بازنمونِ دو نشانه نمادینِ «واو» و «ویرگول» به‌لحاظ نوشتاری مشابه‌اند (نه یکسان) اما بر دو تفسیر متفاوت دلالت می‌کنند. یعنی واو و ویرگول جناس ناقص‌اند. شخصیت اصلیِ «آقا خروسه» (جعفری، ۱۳۸۹)، خروسی است که صدایش دچار تغییر آوا شده‌است. ازآنجاکه سوت آقاپلیسه گم شده‌است و ماشین‌ها در ترافیک‌اند، آقاخروسه از صدایش به‌عنوان سوت آقاپلیسه استفاده می‌کند و مشکل ترافیک را حل می‌کند. در این داستان گره‌گشایی بر پایه شباهت بازنمونِ نشانه نمایه‌ایِ «صدای خروس» با بازنمون نشانه نمادینِ «صدای سوت پلیس» صورت گرفته‌است، به‌طوری‌که بازنمون صدای خروس به‌جای بازنمون صدای سوت پلیس قرار می‌گیرد و تفسیر جدید (تفسیر نمادینِ راهنمایی رانندگی) را از نشانه «سوت پلیس» وام می‌گیرد. جناس ناقص از شگردهای سهل‌الوصول نویسندگان کودک است که حتی در نامگذاری‌های کلیشه‌ایِ داستان‌ها دیده می‌شود. مثلاً دو نشانه نمایه‌ایِ «ابر» و «برّه» به دلیل شباهت بازنمون‌هایشان (شباهتِ شکل ابر به بره سفید دوست‌داشتنی) جناس ناقص به شمار می‌آیند، از این جناسِ شمایلی در نامگذاریِ «ابر و برّه» (مقیمی و صدقی‌مهر، ۱۳۸۳) و «برّه سفید و ابر کوچک» (راک، ۱۳۷۵) استفاده شده‌است. جناس مرکب: سه نشانه در پیرنگ ظاهر می‌شوند که بازنمونِ یکی از آنها چیزی جز ترکیب بازنمون‌های دو نشانه دیگر نیست. به بیان ساده‌تر جناس مرکب، نشانه‌ای است که به دو نشانه دیگر قابل‌تجزیه است. در «سنگ و گردو» (شمس، ۱۳۹۴ب: ۱۱) سنگ‌پشتِ ناقص‌الخلقه بدون‌لاک دنبال سنگش (لاکش) می‌گردد. سنگی کوچک را پیدا می‌کند و آنرا به‌عنوان لاک روی پشتش نصب می‌کند. از منظر این پیرنگ، «سنگ‌پشت» نشانه‌ای نمادین است که حاصل ترکیب نشانه‌های «سنگ» و «پشت» است. در داستان «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷) بوق دوچرخه صدایش بند می‌آید، پس از مراجعه به بیمارستان، و شوتی که نگهبان بیمارستان به او می‌زند، به تابلوی «توقف ممنوع» می‌چسبد و تابلوی توقف ممنوع تبدیل می‌شود به تابلوی بوق‌زدن ممنوع. تابلوی «بوق‌زدن ممنوع» نشانه‌ای نمادین است که از تلفیق دو نشانه نمادینِ «توقف ممنوع» و نشانه شمایلیِ «تصویر بوق دوچرخه» (تصویر۱) تشکیل شده‌است.

تصویر شماره (۱) تصویری از کتاب «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷: ۲۱)، تابلوی «بوق‌زدن ممنوع» را به‌عنوان ترکیبی از تابلوی «توقف ممنوع» و بوق دوچرخه نمایش می‌دهد.

در «مداد بنفش» (بیگدلو، ۱۳۹۱)، «رنگ بنفش» جناس مرکبی است که محصول عشق دو نشانه شمایلیِ مداد قرمز و مداد آبی است. رنگ بنفش به‌عنوان ترکیب دو رنگ قرمز و آبی در گره‌گشاییِ پیرنگ ایفای نقش می‌کند.

ممکن است دو بخشِ جناس مرکب نشانه‌هایی باشند که هرکدام به‌تنهایی مصداق بیرونی داشته‌باشند اما ترکیب‌شان، یعنی جناس مرکب‌شان، صرفاً سوژه‌ای تخیلی باشد، مثلاً سوژه تخیلی «مامان کله‌دودکشی» (مزارعی، ۱۳۹۲) نشانه‌ای شمایلی است که از ترکیب دو نشانه شمایلیِ مامان و دودکش پدید آمده‌است.

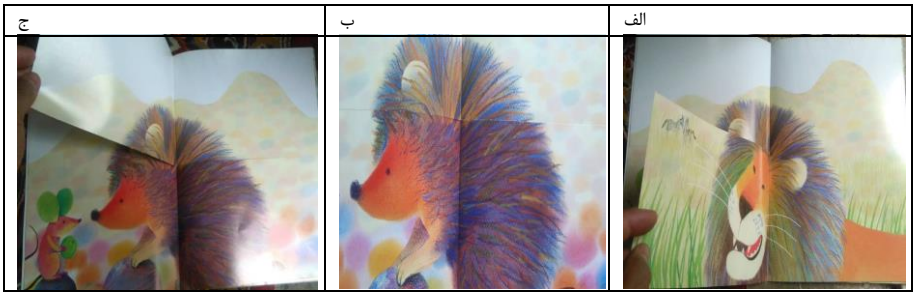
۳-۲- ایهام

در پیرنگ از نشانه‌ای واحد همزمان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود. اگرچه پایه «ایهام» همان نشانه‌های دارای جناس تام/ ناقص/ مرکب است، اما ایهام با جناس تفاوت دارد. چراکه در جناس دست‌کم از دو نشانهٔ یکسان یا همسان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود، نه از یک نشانه. در بازنویسی کودکانه مسخ کافکا، «مردی که حشره شد» (چو، ۱۳۹۵)، سامسا پسری است که با یک دگردیسیِ ناگهانی به سوسک تبدیل شده‌است. بنابراین نامِ سامسا در داستان مذکور نشانه‌ای نمادین است که درعین‌اینکه در تفسیرش بر یک انسان ارجاع می‌دهد بر حشره‌ای چون سوسک نیز راجع است. به‌طورکلی، هستیِ پدیدارشناختیِ سوژه دگردیس‌شده همواره مبتنی‌بر آرایه پیرنگی ایهام یا استخدام است. در «سنگ و سوراخ» (جعفری، ۱۳۹۴: ۲۵) کفش‌دوزک نشانه‌ای نمادین است که تفسیری از حشره‌ای با هنرِ دوزندگی کفش را ارائه می‌دهد. یعنی یک نشانه همزمان دو تفسیرِ حشره بودن و دوزنده کفش بودن را فرامی‌خواند. لذا کفش‌دوزک با شگرد آرایه ایهام در پیرنگ‌سازی نقش‌آفرینی کرده‌است. در بیشتر داستان‌های کودک ابژه‌هایی که

بازنمون دواسمی (مانند کفش‌دوزک، هزارپا، قایم‌موشک و غیره) دارند، به دو صورت در پیرنگ به‌کار گرفته می‌شوند: ۱- به صورت ایهام پیرنگی، ۲- به صورت جناس مرکب پیرنگی. مثلاً در «چرا حشرات لباس نمی‌پوشند» (زنجانبر، ۱۴۰۰ب) «آخوندک» هم حشره است و هم اینکه اعتقادات ایدئولوژیک دینی دارد. بنابراین از ظرفیت دواسمی بودنِ «آخوندک» برای ایجاد ایهام پیرنگی استفاده شده‌است، درحالی‌که از ظرفیت دواسمی بودنِ «سنگ‌پشت» در «سنگ و گردو» (شمس، ۱۳۹۴ب: ۱۱)، برای ایجاد جناس مرکب پیرنگی. الزاما ایهام‌های پیرنگی، از نوع ایهام تساوی نیستند، مثلاً «خانه دیوانه» (شمس، ۱۳۹۷)، با جمله «خانه‌ای بود که یک آجرش کم بود» (همان: ۵) شروع می‌شود و به‌خاطر اینکه «یک آجرش کم است» دیوانه‌بازی درمی‌آورد و هیچ کس را راه نمی‌دهد. در پایان داستان، آجرش پیدا می‌شود و به همه اجازه سکونت می‌دهد. در این داستان با اینکه خانه یک آجرش کنده شده‌است و واقعاً یک آجر کم دارد؛ اما پیرنگ داستان عبارتِ «یک آجرش کم بود» را معادل کنایه «یک تخته‌اش کم بود» انگاشته و آغاز و پایان داستان را بر این «ایهام کنایی» بنا نهاده‌است، (نه بر ایهام تساوی).

۳-۳- استخدام

در پیرنگ از یک نشانه همزمان برای دو تفسیر متفاوت استفاده می‌شود، به‌گونه‌ای که تفسیر اولی صرفاً در قبال بخشی از پیرنگ دلالت معنایی ایجاد می‌کند و تفسیر دوم صرفاً در قبال بخش دیگری از آن. استخدام از فروعات ایهام است و به همین دلیل برخلاف جناس، در استخدام از یک نشانه برای دو تفسیر استفاده می‌شود. در «موش‌نخودی» (کاکاوند، ۱۳۸۲) موش‌نخودی انگشتانه خرس را پیدا کرده و آنرا به‌عنوان تاج روی سرش گذاشته‌است. در پیرنگ فوق یک نشانه شمایلی حضور دارد که برای موش نقشِ تاج را و برای خرس کارکرد حلقه انگشتر را دارد. بنابراین تفسیر نشانه فوق برای موش و خرس متفاوت است. در «همین و همان» (خدایی، ۱۳۸۹)، صفحات کتاب یکی‌درمیان از وسط و به موازات عرض کتاب برش خورده‌اند. یعنی نیمهٔ صفحه قابل ورق زدن است. وقتی نیمه صفحه، ورق می‌خورد؛ تصاویر تغییر ماهیت می‌دهند، مثلا آنچه به‌عنوان یال در تصویرِ شیرِ غرّان دیده می‌شود، با یک نیم‌ورق زدن، تبدیل به تیغ‌های خارپشت می‌شود. بنابراین نیم‌صفحه بالایی، یک نشانه ثابت است که در قِبال فریمِ اول (در قبال نشانهٔ شمایلیِ شیر) به‌مثابه قسمتی از یال تفسیر می‌شود و در قبال فریمِ دوم (در قبال نشانه شمایلیِ جوجه‌تیغی) به‌مثابه قسمتی از خار.



تصویر شماره (۲) صفحات کتاب «همین و همان» (خدایی، ۱۳۸۹) به‌صورت یکی‌درمیان از وسط (به‌موازات عرض کتاب) بُرش خورده‌اند و بدین ترتیب نیم‌صفحه‌های برش‌خورده قابل تورق‌اند. وقتی نیمه صفحه، ورق می‌خورد؛ تصاویر تغییر ماهیت می‌دهند، مثلا همان‌طورکه در بخش «الف» از تصویر فوق مشهود است، آنچه به‌عنوان یال در تصویر شیر غران دیده می‌شود، با یک نیم‌ورق زدن، به تیغ‌های خارپشت، دگردیس می‌شود.

۳-۴- اسلوب‌حکیم

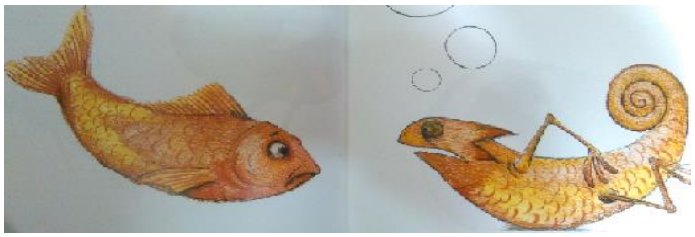
اسلوب‌حکیم از فروعات ایهام (و از فروعات استخدام) است، با این تفاوت که ایهام اصطلاحی معنی‌شناختی است ولی اسلوب‌حکیم اصطلاحی کاربردشناختی. از منظر کاربردشناسی، پیرنگ داستان -به‌مثابه گفتمان- از یک گفته‌پرداز (فرستنده پیام) و یک گفته‌یاب (گیرنده پیام) تشکیل شده‌است. دو نشانه (که نسبت به هم جناس تام یا جناس مرکب دارند) در یک موقعیت مورد سوءتفاهم طرفین گفتمان قرار می‌گیرند، یعنی دو نشانه دارای بازنمون یکسان یا مشابه، تفاسیر کاملاً متضادی را در ذهن گفته‌یاب و گفته‌پرداز ایجاد می‌کنند. پیرنگ داستان‌های کتاب *مهمان‌هایی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه* (دهریزی و الله‌دادی، ۱۳۹۶: ۲۷-۲۸) بر آرایه پیرنگی اسلوب‌حکیم استوار است. داستانِ «بستنی» از مجموعه مذکور، داستان بچه‌ای است که پدرش از او می‌خواهد برود یک بستنی از مادرش بگیرد. بچه خوشحال می‌شود و می‌رود پیش مادرش. مادرش به‌جای بستنی دکمه به او می‌دهد. پدرش می‌گوید: ما در جبهه به این دکمه‌ها می‌گفتیم بستنی. پیرنگ داستان قائم بر ایهام است. بستنی، به‌عنوان خوراکی، و بستنی، به‌عنوان دکمه (بسته‌شدنی)، دو نشانه نمادین‌اند که دارای بازنمون‌های نوشتاریِ یکسان، اما تفاسیر متفاوت‌اند. موش‌موشک، شخصیت خودشیفته داستان «کارت دعوت برای موش‌موشک» (امینی، ۱۳۹۴)، لباس زیبایش را می‌پوشد و ناخوانده به عروسی‌ای می‌رود که عروس و میهمانان از وحشت با دهان باز نگاهش می‌کنند؛ اما موش‌موشک نشانه غیرکلامیِ «بازماندن دهان» را حمل بر شگفتیِ عروس به‌خاطر زیبایی لباس‌های خود می‌کند و «جیغ زدن به علت ترس» را حمل بر «کِل‌کله شادی»

می‌کند. بازنمون‌های نشانه‌های نمایه‌ای مثل «باز ماندن دهان» بر دو تفسیر دلالت می‌کنند: یکی از تفسیرها مد نظر فرستنده پیام (عروس) است و تفسیر دیگر به صورت سوءتفاهم از سوی گیرنده (موش‌موشک) دریافت می‌شود. بنابراین دو نشانه نمایه‌ای با دو تفسیر متفاوتِ «هیجان ترس» و «هیجان شادی» باعث ایجاد گفتمان طنزی مبتنی بر اسلوب‌حکیم می‌شود.

۳-۵- جمع

دو نشانه در گفتمان حضور دارند که یکی از نشانه‌ها علاوه‌بر اینکه نقش گفته‌پرداز را در گفتمان ایفا می‌کند، خود را با نشانه دیگر (با گفته‌یاب) هم‌مقوله می‌پندارد. یعنی مدعی است که هر دو، بازنمون‌های همسانی دارند. تفاوت «جمع» به‌عنوان آرایه شعری (در کتب بدیع) با «جمع» به‌عنوان آرایه پیرنگی در این است که آرایه جمع در شعر مبتنی‌بر بازنمون‌های همسان نیست بلکه مبتنی بر تفسیرهای همسان است ولی در آرایه پیرنگی، مبتنی‌بر همسانیِ بازنمون‌هایشان است (یعنی در آرایه پیرنگی اغلب جمع براساس رابطه جناس ناقص شکل می‌گیرد). در بیت «مردمان جمله بخفتند و شب از نیمه گذشت/ وآنکه در خواب نشد چشم من و پروین است» کلمات «چشم» و «پروین» به‌عنوان نشانه‌های نمادین دارای بازنمون همسان (به لحاظ املا متجانس) نیستند (هرچند اگر «چشم» و «پروین» به‌صورت ایماژ تصور شود آنها نیز دو نشانه شمایلی متجانس خواهند بود)، اما سعدی در این بیت بدون توجه به ناهمسانیِ املای کلمه چشم و کلمه پروین، این دو را به‌خاطر همسانی و شباهت در تفسیرشان (شب‌بیداریِ مشترک) هم‌مقوله می‌داند. بنابراین «جمعِ» بدیع مبتنی‌بر همسانی تفسیرهاست. درحالی‌که جمعِ پیرنگی این‌گونه نیست. مثلاً وقتی آفتاب‌پرست به‌عنوان نشانه شمایلی همنشین ماهی می‌شود، بنا به تصویر(۳)، دو نشانه شمایلیِ متجانس (با جناس ناقص) تشکیل می‌شود، یعنی بازنمون‌های دو نشانه (شکل و شمایل ماهی و آفتاب‌پرست) همسان خواهد بود و تفاسیرشان متفاوت. در «آفتاب‌پرست غمگین» (گرویت، ۱۳۹۲) آفتاب‌پرستی که از تنهایی غمگین است سعی می‌کند با همرنگ شدن با حیوانات و اشیا برای خود دوستی پیدا کند. در هر فِریم، دو تصویر به‌مثابه دو بازنمون وجود دارد که بسیار به هم شبیه‌اند. یک طرف این فِریم آفتاب‌پرستی است که تا سرحد ممکن خود را به لحاظ رنگ و فیگور شبیه‌سازی کرده‌است و در طرف دیگر حیوان یا شیءِ تقلیدی. بنابراین آفتاب‌پرست و شیءِ تقلیدی نسبت به هم جناس ناقص‌اند. ازآنجاکه آفتاب‌پرست

هم‌مقوله بودن را لازمه دوستی می‌داند، بر اساس همین پیش‌فرض اصرار دارد تا آن شیء یا حیوان را از نظر شمایل با خود همجنس و هم‌مقوله قلمداد کند.



تصویر شماره (۳) وفقِ آرایه «جمع»، آفتاب‌پرست خود را با ماهی همسان نموده‌است (گرویت، ۱۳۹۶: ۱۸-۱۹)

۳-۶- طرد و عکس

متن به‌مثابه یک کلان‌نشانه به دو زنجیره از نشانه‌ها قابل تقسیم است که زنجیره اول (مثلاً زنجیره الف، ب، پ) با ترتیبی معکوس در زنجیره دوم (زنجیره پ، ب، الف) تکرار شده‌است. در «کدو قلقلی‌زن»، پیرزن درون کدو به‌ترتیب از دست «گرگ، پلنگ و شیر» جان سالم به‌در می‌برد و به خانه دختر خود می‌رود. در برگشت، همین سه مرحله «شیر، پلنگ و گرگ» را با ترتیبی معکوس برمی‌گردد.

۳-۷- آشنایی‌زدایی

همنشینی دو نشانه متضاد در پیرنگ را آشنایی‌زدایی گویند. همنشینی اضداد می‌تواند در هر دامنه‌ای (از دامنه کوچک مانند یک گروه دستوری، تا دامنه کل داستان) رخ دهد. مثلاً عنوان داستان «باباقدقدی و مامان‌قوقولی» (زنجانبر، ۱۴۰۰ب) از همنشینی «مامان» که نشانه‌ای نمادین و دارای شاخصه [-مذکر] است با «قوقولی» که نشانه نمایه‌ای با شاخصه [+مذکر] است برای نام‌گذاری شخصیت اصلی داستان (مرغ) استفاده شده‌است. موضوع داستان مذکور عشق و تعصب است. همسرِ مامان‌قوقولی یک خروس عاشق و متعصب است. هر صبح به محض بیدار شدن، نام مامان‌قوقولی را با عشقِ تمام اینجوری «قوقولی قوقووووووو» صدا می‌زند. روزی با اثاث‌کشی به محله‌ای جدید متوجه می‌شود که سایر خروس‌های محله نیز اسم مامان‌قوقولی را با عشق به‌صورت «قوقولی قوقووووووو» صدا می‌زنند. بنابراین پارادوکس ناشی از همنشینی دو نشانه متضادِ «مامان» و «قوقولی»، در قالب یک گروه دستوری (ترکیب اضافی)، باعث خلق

پیرنگ شده‌است. می‌تواند این پارادوکس در دامنه وسیع‌تری مثلاً در بستر کل متن در قالب پارودی (نقیضه) اتفاق بیفتد.

۳-۸- انحراف‌ازصفت

انحراف ازصفت از فروعات آشنایی‌زدایی است. از تفسیرهای یک نشانه، یکی از شاخصه‌های پیش‌نمونی حذف می‌شود تا تعلیق و شگفتی بیشتری ایجاد شود. مثلاً در ترکیب «مامان‌قوقولی» صفت قوقولی که دارای شاخصه پیش‌نمونیِ «جنسیت مذکر» است به مرغِ مادر اطلاق می‌شود و حذف شاخص جنسیت از صدای قوقولی باعث شگفتی، تعلیق و تعویق معنا می‌شود. در «یک کرگدنِ ددنگ ددنگ» (پریرخ، ۱۳۹۴ب) انحراف از صفت، قائم بر پوچانه «ددنگ ددنگ» است.

۳-۹- حسن‌تعلیل

با توجه به اینکه نشانه نمایه‌ای مبتنی بر رابطه علیت بین بازنمون (معلول) و تفسیر (علت) است، برساختنِ یک نشانه نمایه‌ای ادعایی را حسن‌تعلیل می‌گویند. به بیان دیگر حسن‌تعلیل آوردن علتی غیرواقعی و فانتزی برای معلول است. مثلاً گره‌افکنی «گردن‌دراز» (سعیدی، ۱۳۹۷) به این صورت است: «روزی روزگاری زرافه‌ای بود به نام گردن‌دراز. گردن‌دراز خیلی ناراحت بود. می‌دانید چرا؟ چون مجبور بود همیشه غذاهای فاسد بخورد. می‌دانید چرا؟ آخر همیشه برگ‌های سالم می‌خورد اما تا از گردن درازش رد شود و به شکمش برسد، غذا فاسد می‌شد. گردن‌دراز خیلی فکر کرد اما چیزی به عقلش نرسید. می‌دانید چرا؟ برای اینکه از بس گردنش دراز بود، خون به مغزش نمی‌رسید.» (همان: ۷-۱۱) بنابراین برای ایجاد طنز و برای گره‌افکنی، پیرنگ دو نشانه نمایه‌ای را به صورت خودبسنده برساخته است که در آنها بازنمون‌های «خِنگی» و «فساد غذا» طی رابطه‌ای علّی به تفسیرِ «درازی گردن» مربوط شده‌است. یعنی گره‌افکنی پیرنگ مبتنی بر دو بار بهره‌گیری از حسن تعلیلِ پیرنگی است. در «چکه‌ای که نمی‌چکید» (کشاورز، ۱۳۹۴: ۱۶) برای ایجاد جناس تام پیرنگی، یعنی برای توجیه شبیه بودن بازنمون‌ها (چکه‌ها)، از حسن تعلیلِ «شباهت خانوادگی» (شباهت دو برادر) استفاده شده‌است.

۳-۱۰- تکرار

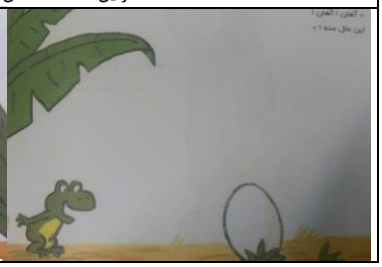
در طول پیرنگ، نشانه با تکرار به تکوین می‌رسد، یعنی تکرار باعث شکل‌گیری فرایند نشانگی می‌شود. نشانه می‌تواند به‌مثابه موتیف عیناً یا به شکل نشانه‌های جانشین تقدیراً تکرار شود. در تکرارِ عینی، نشانه دقیقاً تکرار می‌شود (با بیت ترجیع در شعر ترجیع‌بند قابل‌مقایسه است). در تکرارِ تقدیری، نشانه دقیقاً تکرار نمی‌شود اما عامل تکرارِ ساختار است (با بیت ترکیب در ترکیب‌بند قابل‌مقایسه است). در داستان «حالا نه بچه» (مکی، ۱۳۹۴) هر بار که بچه از مادرش غیرمستقیم درخواستِ توجه و دیده‌شدن می‌کند پاسخ می‌شنود: «حالا نه! بچه». به‌لحاظ کاربردشناختی، جمله مذکور با تکرارش تبدیل به نشانه‌ای می‌شود که تفسیرِ «بی‌توجهی اطرافیان» را در گفتمان مذکور به‌همراه دارد، (درواقع تکرار این جمله، باعث فرایند نشانگی آن می‌شود). همین تکرار، بسان بیت ترجیع، پل ارتباط خرده‌روایت‌ها (اپیسود[1]های داستان) با یکدیگر می‌شود. معمولاً برای نامگذاری داستان‌ها نیز، از نشانه تکرارشونده یا یکی از اجزای جمله تکرارشونده داستان استفاده می‌شود. در «کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد» (استاین، ۱۳۹۵) جمله «یک جوجه کوچولوی کاکل‌قرمزی پرید وسط و گفت [...]» در پایان هر خرده‌روایت تکرار می‌شود. گاهی تکرار به‌جای آخرِ هر خرده‌روایت، در اول رخ می‌دهد. در «کِرم صفحه نهم» (بیگدلو، ۱۳۸۶) نشانه ثابتی در آغاز هر صفحه تکرار می‌شود. هر صفحه کِرمی دارد که به‌مثابه نشانه‌ای است که دارای تفسیرِ یک نوع رذیلت اخلاقی است. بنابراین همه این کرم‌ها نشانه‌های جانشین هستند که تکرار شده‌اند اما نه عیناً. چراکه هر کدامشان با کرم خرده‌روایت قبلی در نوع رذیلت تفاوت دارد اما در متّصف بودن به رذیلت، مشترک است. اهمیت تکرار در نشانه‌های جانشین نیز در عنوان کتاب «کرم صفحه نهم» به صورت غیرمستقیم (تقدیری) مشهود است. در روایت پوچ‌گرا[2]ی *داستان گل حسرتی* (دهریزی، ۱۳۹۹)، گلی -موسوم به حسرتی- هر سال پیش از فرارسیدن نوروز، پا به عرصه هستی می‌گذارد و به همه می‌گوید: «امسال حتماً بهار را می‌بینم»؛ اما درست قبل از بهار می‌میرد. سال بعد رونوشتی از سال گذشته تکرار می‌شود، با این تفاوت که هر سال به جمله او یک «حتماً» اضافه می‌شود. داستان با جمله «امسال حتماً حتماً حتماً بهار را می‌بینم» (همان: ۳۰) تمام می‌شود. تکرار «حتماً»ها و اضافه شدن یک «حتما» به «حتما»های پارسالی، از طریق فرایند نشانگی باعث ایجاد تفسیر

1. episode
2. absurd

«امید واهی» می‌شود. لزوما در همهٔ داستان‌ها تکرارها خطی نیستند، گاهی تودرتو هستند (نک. زنجانبر، ۱۳۹۸). داستان «آن داستان» (لوبل، ۱۳۸۵) داستانی با ساختار رونوشت متداخل است. در داستان مذکور، قورباغه بیمار می‌شود و از وزغ می‌خواهد برایش داستان بگوید. وزغ با انجام کارهای گوناگون می‌کوشد داستانی به یادش بیفتد اما چیزی به ذهنش نمی‌رسد. قورباغه خوب می‌شود؛ این‌بار وزغ بیمار می‌شود. قورباغه برایش قصه می‌گوید. قصه قورباغه دقیقاً همین قصه بیماری خودش و شرح کوشش‌های نافرجامی است که وزغ انجام داده بوده‌است تا قصه‌ای به یاد بیاورد. بنابراین بخشی از داستانِ داخلی رونوشت داستان اصلی (داستان بیرونی) است. یعنی داستان به‌مثابه یک کلان‌نشانه عیناً در خودش تکرار شده‌است. گاهی نیز داستان، نه به‌صورت تودرتو، بلکه به‌صورت متوازی خودش را تکرار می‌کند مانند داستان «پسر گیج» (زنجانبر، ۱۳۹۲). گاهی عنوانِ داستان، داخل همان داستان تکرار می‌شود تا نشان دهد: کتابی که در دست خواننده است با کتابی که در دست یکی از شخصیت‌های داخل داستان است یکسان می‌باشد، مانند «بزرگترین خانه دنیا» (لیونی، ۱۳۹۲) و «مشق شبم را ننوشتم چون» (کالی، ۱۳۹۴).

۳-۱۱- ردالصدرالی‌العجز

یکی از فروعات تکرار است. پیرنگ با همان نشانه‌ای که آغاز شده‌است پایان می‌یابد. در داستان‌های پوچ‌گرا، مانند «گل حسرتی» (دهریزی، ۱۳۹۹)، که تفکرهای پوچ‌گرایانه دارند، برگشتن به سرخانه اول (یکسانی پایان با آغاز داستان) را به‌عنوان شگردی برای نمایش حرکت عقیم، امید واهی، و درجازدن به‌کار می‌گیرند. با وجود این، به‌ندرت در داستان‌های کودک این آرایه کارکرد پوچ‌گرایانه دارد. در داستان‌های کودک معمولاً این آرایه پیرنگی، نشانه‌ای از زمان دایره‌ای، برگشت‌پذیری، نامیرایی و به قول نیکولایوا بیانگر «زمان کایروسی (دایره‌ای)» (Nikolajeva, 2002: 111-136) است. در داستان «این مال منه» (زوران، ۱۳۹۵)، قورباغه در صفحه اول جمله «این مال منه» را به‌عنوان نشانه تملک خود بر تخم تمساح به کار می‌برد. در صفحه آخر تمساحی که سر از تخم بیرون آورده همین جمله «این مال منه» را به‌عنوان نشانه تملک خود بر قورباغه به زبان می‌آورد. یعنی جمله «این مال منه» یک‌بار در ابتدا و یک‌بار در انتهای داستان تکرار می‌شود. بار اول، ضمیرِ «این» به «تخم تمساح» اشاره دارد و بار دوم ضمیرِ «این» به «قورباغه».

اولین صفحه داستان	آخرین صفحه داستان
	

تصویر شماره (۴) جمله «این مال منه» در اولین و آخرین صفحهٔ داستان از زبان دو شخصیت مختلف صادر می‌شود ولی مرجع ضمیر «این» در جملهٔ این دو شخصیت، یکسان نیست. پیرنگ داستان «این مال منه» (زوران، ۱۳۹۵)، با استفاده از آرایه «ردالصدرالی‌العجز»، باعث جابه‌جاییِ نسبت ملکیت در ابتدا و انتهای داستان شده و از این طریق تضادی آیرونیک را بین ابتدا و انتهای داستان ایجاد کرده‌است.

۳-۱۲- واج‌آرایی

واج‌آرایی از فروعات تکرار است؛ اما خلاف سایر تکرارها، صرفاً بر زنجیره بازنمون نشانه‌ها تمرکز دارد، نه بر زنجیره تفسیرهای نشانه‌ها. بنابراین در هیچانه‌ها که پیرنگشان بر بی‌پیرنگی است کاربرد بیشتری دارد. واج‌آرایی بر بازنمون استوار است نه بر تفسیر. بنابراین واج‌آرایی بیش از اینکه نقش پیرنگ‌ساز داشته‌باشد، مانند واج‌های «ق،آ،س» در نام‌گذاریِ «قاسم‌قصاب» (خندان، ۱۳۹۷)؛ یا برجسته‌سازی هجای «دی» در نام‌گذاری «دیو دیگ‌به‌سر» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸) نقشی مازاد دارد، البته بجز معدود داستان‌هایی مثل داستان پسامدرن «و» (زنجانبر، ۱۴۰۰الف). زیرا همان‌گونه که از نام اثر مذکور مشخص است، پیرنگ داستان مذکور بر بازی با حروف استوار است و «زبان» در آن به جای اینکه ابزار انتقال پیام باشد، خودش موضوع است. در پایان داستان وقتی مَش‌باقر ضربه‌ای به کتف «مَش‌قربون» می‌زند، باعث جابه‌جایی حروفش می‌شود و درنتیجه «مَش‌قربون» به «مش‌فرغون» بدل می‌شود. اسامی اشخاص وقتی دوگانِ یکدیگرند معمولاً مبتنی‌بر واج‌آرایی هستند مانند «هانسل و گرتل» (ملانسکی، ۱۳۹۷)، «بشو و نشو» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴).

۳-۱۳- حرف‌گرایی

حرف‌گرایی توجه به بازنمون نشانه‌های نمادین، به‌عنوان بازنمون نشانه‌ای شمایلی می‌باشد. در داستان «ل بازیگوش» سوژه حرف «لام» است که هر بار تبدیل به یک شیء می‌شود: یک بار

عصا، یک بار دسته چتر، یک بار دم گربه. «یک ل بود که می‌توانست عصای پیرمردها و پیرزن‌ها بشود. یا می‌توانست وقتی برف و باران می‌آمد چتر بچه‌ها بشود» (شمس، ۱۳۹۴الف: ۵-۶). یعنی صرفاً بازنمون (صورت ظاهری نوشتارِ) حرف «ل» مورد توجه قرار گرفته‌است. حرف‌گرایی را علاوه بر نشانه‌های نوشتاری می‌توان به سایر نشانه‌های نمادینی که وجه شمایلی آنها مورد استفاده قرار می‌گیرد نیز تعمیم داد. مثلاً در «بوقی که خروسک گرفته بود» (حبیبی، ۱۳۸۷) تابلوی «توقف ممنوع» نشانه‌ای نمادین است اما صرفاً بازنمونِ شمایلی آن تابلو (آن نشانه نمادین) برای ایجاد پیرنگ ملحوظ شده‌است.

۳-۱۴- سیمامعنایی

سیمامعنایی، تایپوگرافیِ نشانه‌ها و بازی با بازنمون آنها ست، با هدف شمایلی کردن نشانه‌های نمادین. تفاوت سیمامعنایی با حرف‌گرایی در این است که در حرف‌گرایی، بازی با بازنمونِ صرفاً یک نشانه منفرد (مثلاً حرف لام) صورت می‌گیرد اما در سیمامعنایی بازی با مجموعه‌ای از بازنمون نشانه‌ها (مثلاً تایپوگرافیِ مجموعه کلمات یک متن به‌مثابه یک کل) انجام می‌شود. سیمامعنایی معمولاً در داستان‌های کودک از طریق صفحه‌بندی توسط مدیر هنری رقم می‌خورد، نه توسط نویسنده. ازهمین‌رو معمولاً در جرگه آرایه‌های پیرنگی قرار نمی‌گیرد. در صفحه‌ای از کتاب «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹۴) تصویرگر شخصیت اصلی را داخل قطره باران کشیده و در سوی دیگر صفحه، حروفچین مجموعه کلمات را به‌شکل قطره حروف‌چینی کرده‌است تا با تصویری کردن شکل نوشتاریِ کلمات، نشان دهد که شخصیت به قطره تبدیل شده‌است. ازآنجاکه در متن، دگردیسی به قطره باران صریحاً بیان شده‌است پس در صورت حذف سیمامعنایی نیز همچنان پیرنگ بی‌خدشه باقی می‌ماند، پس در این متن، سیمامعنایی آرایه‌ای روایی است در سطح روساخت، نه آرایه‌ای پیرنگی در سطح ژرف‌ساخت.

تصویر شماره (۵) سیمامعنایی برای نمایش دگردیسیِ شخصیت اصلی از خط سیاه به قطره باران (هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۴-۲۵).

به‌ندرت سیمامعنایی آرایه‌ای پیرنگی می‌باشد. یعنی نویسنده با هدف معناافزاییِ پیرنگ، آن را به‌کار می‌گیرد و از طریق بازی با بازنمونِ متن (متن، به‌مثابه یک کلان‌نشانه) باعث تغییر در تفسیر متن می‌شود. در آن‌صورت حذف آن، باعث تقلیل تفسیر و معناهای ضمنی متن می‌شود. در هر صفحه از «یک داستان محشر» (گیلمن، ۱۳۹۷) تصویر دو بخش شده، و متن بین این دو تصویر آمده‌است. تصویر لانه موش‌ها در بخش پاورقی قرار گرفته‌است و تصویر منزلِ دوطبقه خانواده ژوزف در بالای صفحه. دو زنجیره از تصاویر به صورت موازی در بالا و پایین متن (بدون اینکه در متن نوشتاری داستان به آن اشاره شود) نشان می‌دهند که سرقیچی‌های اضافی از خیاط‌خانه طبقه همکف (تصاویر بالای صفحه) به لانه موش‌ها در زیر طبقه همکف می‌ریزد و درعین‌حال خانواده ژوزف از زندگی موش‌های زیر خانه‌شان اطلاع ندارند (نک. زنجانبر و کریمی‌دوستان: ۱۳۹۹).

تصویر شماره (۶) متن نوشتاری، بین لانه موش‌ها و خانه ژوزف فاصله انداخته‌است و منجر به سیمامعناییِ پیرنگی شده است. یعنی باعث افزایش تفسیرِ معنایی در پیرنگ داستان شده‌است (گیلمن، ۱۳۹۷: ۲۲).

در بعضی داستان‌ها با تغییر در اندازه فونت کلمه به آن تفسیرهای مازادی (مثل بزرگ و کوچک بودن ابژه متناظرش) را نسبت می‌دهند.

۳-۱۵- تضمین

وقتی پیرنگ، زنجیره‌ای از نشانه‌های پیرنگ دیگر را نعل‌به‌نعل (بدون تغییر بازنمون) وام می‌گیرد، «تضمین پیرنگی» اتفاق می‌افتد. «قصه جنگ و صلح» (خسرونژاد،۱۳۹۲) دو شعر از قاسم‌نیا و رحمان‌دوست را به‌عنوان بخشی از داستانش عیناً تضمین کرده‌است. علاوه‌براین، داخل تضمینِ شعر قاسم‌نیا تلمیحی به قصه خاله‌سوسکه زده شده‌است: «می‌خوام برم تا همدان، خونه مشدی رمضان» (همان: ۳۷).

۳-۱۶- تلمیح

هرگاه نشانه‌ای در پیرنگ وجود داشته باشد که تفسیرش به پیرنگ داستانی دیگر اشاره داشته باشد به آن تلمیح گفته می‌شود. تلمیح ایجاد بینامتنیت می‌کند. فرق تضمین با تلمیح در این است که در تضمین نشانه بدون هیچ تغییری عیناً از متنی دیگر وام گرفته می‌شود اما در تلمیح نشانه قرضی با تغییر بازنمون ولی حفظ تفسیر (به‌صورت‌ضمنی) انتقال داده می‌شود؛ بنابراین از منظر این پژوهش نقیضه‌ها و بازآفرینی‌ها مصادیقی از تلمیح هستند که در سطح کلان‌نشانه (در سطح کل داستان) تحقق می‌یابند. در «کاکل‌قرمزی وسط کتاب خواندن پدرش می‌پرد» (استاین، ۱۳۹۵)، بابای جوجه کاکل‌قرمزی می‌خواهد قصه برای جوجه‌اش بگوید اما هر قصه‌ای را شروع می‌کند با پریدن جوجه وسط قصه، نیمه‌کاره رها می‌شود. قصه‌های داستان‌های مذکور شامل قصه‌های عامیانه معروف مثل هنسل و گرتل، شنل‌قرمزی و غیره است.

۳-۱۷- لف‌ونشر

فاصله‌گذاری بین دو زنجیره از نشانه‌هاست به‌طوری‌که هریک از نشانه‌های زنجیره اول با یکی از نشانه‌های زنجیره دوم تفاسیری مکمل دارد. بیش از آنکه آرایه‌ای مؤثر در پیرنگ باشد، آرایه‌ای روایی است. داستان‌های غیرخطی، توالی زمانی اپیسودها و فصل‌ها را به هم می‌ریزند، و کلیدهایی را برای بازسازیِ این جورچین برای خواننده تعبیه می‌کنند. این شیوه در داستان‌های نوجوان و بزرگسال و داستان‌های سیال ذهن، به‌عنوان آرایه‌ای روایی (نه آرایه‌ای پیرنگی)، متعارف است اما در سطح کلان‌نشانه در داستان‌های کودک به‌خاطر عدم تکامل شناخت انتزاعی و نظام قیاسی کودک چندان قابل‌اجرا نیست، تنها در سطح ترکیب‌های ساده دستوری و جمله (یعنی در محدوده خرده‌نشانه‌ها) قابل‌اجرا است. «اسب یکم در دشتی سبز بود. اسب دوم در دره‌ای بزرگ بود [...] اسب ششم در بیابان بود» (محمدی، ۱۳۹۶: ۱۲) این زنجیره از وصف اسب‌ها، در کنار زنجیره‌ای از تصویر اسب‌هایی است که یکی از آنها کنار دریاست، یکی روی تپه، یکی در بیابان و غیره. بنابراین زنجیره اول متشکل از نشانه‌های نمادینِ «اسب اول، اسب دوم، و بقیه» است، زنجیره دوم متشکل از نشانه‌های شمایلیِ تصاویر اسب‌ها. تفاسیر زنجیره دوم (تصاویر اسب‌ها)، با توجه به مکان حضورشان (روی تپه، کنار دریا، توی دشت و غیره) با تفاسیر زنجیره اول (نشانه‌های نوشتاریِ «اسب اول»، «اسب دوم» و بقیه) نظیربه‌نظیر مکمل هم‌اند. ازآنجاکه میان این دو زنجیره فاصله افتاده‌است، بنابراین نوعی آرایه روایی لف‌ونشر شکل گرفته‌است.

تصویر شماره (۷) شش اسبی که در متن توصیف شده‌اند با شش تصویر از اسب‌های رنگی (قهوه‌ای روشن در دشت، سفید در دره، خاکستری در قایق روی دریا، قهوه‌ای تیره روی تپه، سیاه در جنگل، زرد در بیابان) رابطه لف‌ونشر مشوّش دارند (محمدی، ۱۳۹۶: ۱۲).

در نخستین فصل رمان «مسابقه دات‌کام» (یکایی، ۱۳۹۳)، مسابقه‌ای برای پرستو معرفی می‌شود که هفت جایزه برای برندگانِ اول تا هفتم را طی اطلاعیه‌ای اعلام می‌کند. «جایزه هفتم: ۳۶۵ بار لذت بردن از یک وعده غذایی رایگان در هتل پنج‌ستاره، جایزه ششم: ۸۶۴ بار لذت بردن از ۸۶۴۰۰ ثانیه یک سفر، جایزه پنجم: یک‌میلیون‌بار لذت بردن از خرج کردن یک‌میلیون سکه یک‌ریالی [....]» (همان: ۱۱). در پایان هر فصل تلویحاً (نه تصریحاً) مشخص می‌شود که هریک از آن جوایز متناسب با ویژگی شخصیتیِ یکی از هفت عضو خانواده پرستو است. مامان‌جون شکمو است، پس خواننده نتیجه می‌گیرد که هفتمین برنده مامان‌جون است. پنجمین برنده باباجونِ پول‌دوست است و الخ (نک. زنجانبر و دیگران، ۱۳۹۸).

۳-۱۸- تناسب (مراعات‌النظیر)

در داستان اصل بر رعایت تناسب است. مثلاً آوردن حیوانی سردسیری در منطقه گرم گاف نویسندگی محسوب می‌شود مگر اینکه به‌منظور خلق داستانی شگفت، فانتزی، جادویی، پسامدرن، رئالیسم جادویی، یا سوررئال تعداد محدودی عنصر نامتناسب با مکان یا زمان، تعمداً و به‌شرط فراهم نمودن پیش‌زمینه، وارد میدان شوند. مثلا در «یک تمساح قیچ‌قیچ» (پریخ، ۱۳۹۴الف) فقط یک تمساح، به‌عنوان عنصری فانتزی، وارد شهر می‌شود اما بقیه عناصر (مردم، آپارتمان‌ها و غیره) متناسب با فضای شهری هستند. (در داستان‌های بزرگسال این شیوه در سبک رئالیسم جادوییِ داستان‌های کوتاه مارکز دیده می‌شود: فقط یک عنصر جادویی مثلاً یک «فرشته پیر» یا «غریق عجیب» حضوری غیرعادی دارد و بقیه اشخاص و اماکن عادی‌اند (سناپور، ۱۳۸۷: ۲۹)).

۳-۱۹- مبالغه

در داستان‌های کودک به انحای مختلف مبالغه صورت می‌گیرد. در «گردن‌دراز» (سعیدی، ۱۳۹۷) مبالغه در درازی گردن، به حدی است که غذا تا به معده برسد، بین راه فاسد شده‌است.

۳-۲۰- توشیح

در داستان توشیحی، یک پازل نشانه‌شناختی تعبیه شده‌است. درواقع داستان با طرح یک جورچین آغاز می‌شود. هر بخش از داستان به‌مثابه کلان‌نشانه‌ای است که مشتمل بر خرده‌نشانه‌ها است. در هریک از این کلان‌نشانه‌ها یک خرده‌نشانه به‌عنوان قطعه‌ای از این جورچین وجود دارد که خواننده کودک باید آنرا کشف کند. در پایان داستان، از کنار هم گذاشتن این خرده‌نشانه‌ها، با رعایت ترتیب، جورچین کامل می‌شود.

«شب‌نشینی با عموبسک» (افتخار، ۱۳۹۲: ۵) با طرحِ حدسِ واژه آغاز می‌شود، فصل اول هجای «تا» از واژه مورد حدس را برای راهنمایی به خواننده عرضه می‌کند. بخش بعد هجای «بِس» را و بخش آخر هجای «تان» را به خواننده ارائه می‌دهد تا از اجتماع هجاها واژه «تابستان» شکل بگیرد. «تابستان» متناسب است با زمان وقوع داستان. «مسابقه دات‌کام» (بکایی، ۱۳۹۳) شامل هفت گزارش است. گزارش‌ها در پاسخ به این پرسش است که «آینده شما چه رنگی است؟». پرستو سعی می‌کند رنگ آینده‌اش را از روی رنگ‌های سایر اعضای خانواده (مامان/ بابا، مادربزرگ/ پدربزرگ مادری، مادربزرگ/ پدربزرگ پدری) حدس بزند. در هر گزارش، رنگ یکی از اعضا را کشف می‌کند. در پایان از کنار هم گذاشتن این رنگ‌ها، به سفید می‌رسد. سفید ترکیب رنگین‌کمانِ همه آن رنگ‌ها ست: «توی سفید، هم رنگ زرد مامان‌جون هست، هم رنگ قرمز باباجون و [...] آنها فکر می‌کردند که من آینده‌شان هستم» (بکایی، ۱۳۹۳: ۱۰۰). در اینجا جورچین برای گفته‌یابِ درون‌روایی (پرستو) طراحی شده، درحالی‌که در «شب‌نشینی عموبسک» جورچین برای گفته‌یابِ برون‌روایی (خواننده) تعبیه شده‌است. در «زال و سیمرغ» (مردانی، ۱۳۹۸) به‌جای تصاویر کتاب، یک جورچین (پازل) در هر فِریم، تعبیه شده‌است. درواقع به‌جای کاغذهای با گرَم پایین، از کارتن‌های فشرده برای هر برگ از کتاب استفاده شده‌است، ازهمین‌رو هر برگ به‌خاطر ضخامتی که پیدا کرده، قابلیت تعبیه جورچین (به‌مثابه نشانه شمایلی) را به‌دست آورده‌است.

تصویر شماره (۸) در «زال و سیمرغ» (مردانی، ۱۳۹۸) با استفاده از آرایه توشیحِ مبتنی بر نشانه‌های شمایلی، صحنه‌های داستان در قالب جورچین به تصویر کشیده شده‌است، تا کودک عملا با نشانه‌های شمایلی، بازی و حل معما کند.

۳-۲۱- التفات

این آرایه بیشتر از منظر کاربردشناختی قابل‌بررسی است تا معناشناسی، چراکه در میان گفتمان ناگهان گفته‌پرداز، روی سخن خود را از گفته‌یابِ درون‌متنی (شخصیت داستان) به گفته‌یاب برون‌متنی (خواننده یا نویسنده) تغییر می‌دهد. در «گرگ‌گنده و خپله‌ماهی» (ایبد، ۱۳۹۴) گرگ که نتوانسته خپله‌ماهی را بخورد، رو به خواننده می‌گوید: من خپله را خوردم. خپله به خواننده می‌گوید: نه او دروغ می‌گوید. من زنده‌ام. بعد خودشان در داستان بحث‌شان می‌شود. التفات پیرنگی، به‌خاطر مرززداییِ دو ساحت هستی‌شناختی، مورد علاقه پسامدرنیست‌ها است.

۳-۲۲- تنسیق‌الصفات

تنسیق‌الصفات پیرنگی تحدید نشانه از طریق تتابع نشانه‌ها در یک ترکیب وصفی است. همان‌گونه که از نام داستان «ساندویچ‌سازِ مو دُم‌اسبی‌باف» (رجبی، ۱۳۹۴) مشهود است، پیرنگ داستان صرفاً بر یک تنسیق‌الصفات استوار است. پسری گرسنه راه می‌افتد تا دستگاه ساندویچ‌ساز گیر بیاورد. بین راه دختری با او همراه می‌شود. دختر آرزو دارد دستگاهی داشته باشد که موهایش را دم‌اسبی ببافد. هر دو دنبال تهیه یک دستگاه ساندویچ‌سازِ مودم‌اسبی‌باف راه می‌افتند. در مسیر به‌ترتیب یک سگ بی‌صاحب و یک مارمولک بی‌دُم به جمعشان اضافه می‌شود و می‌روند یک دستگاه ساندویچ‌سازِ مودُم‌اسبی‌بافِ صاحب‌یابِ دُم‌دربیار پیدا کنند.

۳-۲۳- ذم شبیه‌به‌مدح

ذم شبیه‌به‌مدح برای پیرنگ‌های طنز استفاده می‌شود. بازنویسی قصه‌ای از *جوامع‌الحکایات* در بخش طنز «رشد نوجوان» به این صورت آمده‌است: حشمت‌چاخان مهمان ارباب خسیس می‌شود. ارباب غازی را سر سفره می‌گذارد و تقسیم غاز را به حشمت‌چاخان وامی‌گذارد. حشمت‌چاخان با استدلال‌های رندانه سینه و ران‌های غاز را برای خود، کله، بال‌ها، پاها و دل غاز را برای ارباب، دخترها، پسرها، و زن ارباب می‌گذارد: «سر غاز را کند و برای ارباب گذاشت و گفت: تو بزرگ و سرور خونه‌ای پس سر غاز به تو می‌رسه» (شمس، ۱۳۹۹: ۲۶). آرایه مذکور، آرایه مستقلی نیست. از فروعات جناس، ایهام و استخدام است. مثلاً حشمت‌چاخان با سوءاستفاده از شباهت بازنمون‌های «سر» (که هر دو تفسیر «کله غاز» و «سرور بودن» را بازنمایی می‌کند)، نشانه‌های نمادین سر (با تفسیر سرور بودن ارباب) را با «سر» (با تفسیر کله غاز) یکی گرفته‌است (شبیه آرایه استخدام).

۳-۲۴- تشخیص (انسان‌انگاری)

تشخیص از شگردهای فانتزی‌ساز داستان کودک است و اغلب نقش آرایه‌ای پیرنگی می‌پذیرد، تا روایی. ابژه‌ای (حیوان یا شیئی) که با آرایه تشخیص استعلا می‌یابد، به‌مثابه نشانه‌ای است که تفسیرش، با اتخاذ پاره‌ای از ویژگی‌های انسانی، استعلا یافته‌است. شخصیت یا نشانه در معرضِ تشخیص را می‌توان دارای تفسیری مدرج دانست که بر روی پیوستارِ صفر (یعنی بدون انسان‌انگاری) تا یک (یعنی دگردیسی به انسان) قابلیت استعلا (قابلیت آدم‌نمایی) دارد. به‌عبارت‌دیگر راوی می‌تواند بنا به نیازش، برای هر حیوان یا شئی (که به‌مثابه شخصیت در داستانش برساخته‌است) درجه متفاوتی از کنش و خصائل انسانی را قائل شود. می‌توانند شخصیت‌های حیوانیِ قصه مانند شخصیت‌های کلیله‌ودمنه انسان‌وار حرف بزنند و بیاندیشند اما همچنان چهاردست‌وپا راه بروند. می‌توانند، با یک درجه استعلایافته‌تر (یک درجه آدم‌نماییِ بیشتر)، حیواناتی باشند که علاوه بر حرف‌زدن، مانند انسان روی دو پا نیز حرکت کنند. می‌توانند با بیشینه درجه انسانی، مانند پینوکیو کاملاً به شمایل انسان دگردیسی یابند. تشخیص در داستان کودک می‌تواند به شکلی وارونه نیز صورت بگیرد، یعنی به‌جای استعلای ابژه (حیوان یا شی) به سوژه (انسان)، سیر قهقرایی سوژه به ابژه رخ دهد، تاحدی‌که به مسخ

برسد. مسخ شدن به دست جادوگران (مثلاً تبدیل بـه مجسـمه‌ای سـنگی شـدن) نمونـه‌ای شی‌انگاری و حیوان‌انگاری (وارون آدم‌نمایی) است.

۳-۲۵- حس‌آمیزی

واژه‌ها صرفاً بر معنای فرهنگ‌لغتی خود دلالت نمی‌کنند. در کنار معنای فرهنگ‌لغتی، سـازه‌هـای دیگری مانند بار عاطفی، مؤدبانه بودن و غیره نیز در دامنه معنایی آنها وجود دارد، مثلاً در دامنـه تفسیرِ واژه «هیولا»، احساسات منفی و ترس‌آور وجود دارد. نه‌تنها در دامنه معنایی واژه‌هـا، بلکـه در دامنه تفسیر نشانه‌های غیرواژگانی نیز عواملی مانند احساس و عواطف وجـود دارنـد. بـرخلاف نشانه‌های منفرد (مثل واژه‌ها) که معمولا نمی‌تواننـد همزمـان دارای بـار حسـی مثبـت و منفـی باشند، کلان‌نشانه‌ها (مثل داستان‌ها) می‌توانند همزمان چند احساس متناقض را در تفسـیر خـود داشته‌باشند. هرچه نشانه از حالت انفرادی فاصله بیشتری بگیرد و در اثـرِ ارتبـاط بـا نشـانه‌هـای دیگر (در اثر فرایند نشانگی) به کلان‌نشانه شـدن میـل کنـد، تفسـیرش قابلیـتِ بیشـتری بـرای حضور دو یا چند حس متفاوت را خواهد داشت. بـه حضـور همزمـانِ دو حـس متنـاقض (یـا دو هیجان یا عاطفه مثبت و منفی) در تفسیر یـک کـلان‌نشـانه «حـس‌آمیـزیِ پـی‌رنگـی» اطـلاق می‌شود. در «هیولاهای مولی» می‌خوانیم: «نیمه‌های شب، وقتی‌که مولی زیرپتـوی گـرم‌ونـرمش دراز کشیده بود، هیولاهای اتاقش کم‌کم می‌آمدند تا سروصدا کنند. زودتـر از همـه یـک کوتولـه پشمالوی شاخ‌دار وحشتناک و دو تا سوسمار بـزرگ دنـدان‌دراز شـاخ‌دار؛ حـالا سـه تـا هیـولای وحشـتناک تـو اتـاق هسـتند» (اسـلیتر، ۱۳۹۹: ۴-۷). مـتن نوشـتاری، مبـین حضـور هیولاهـای وحشتناک است؛ اما در تصاویر کتاب، هیولاها با لبخندی دوستانه و حالتی دوست‌داشـتنی دیـده مـی‌شـوند. خواننـده از دیالکتیـک ایـن دو خـرده‌نشـانه متنـاقض، همزمـان دو حـس تـرس و دوست‌داشتن را نسبت به هیولاها تجربه می‌کند. به قول رولان بـارت (Barthes, 1977: 25-26)، خرده‌نشانه تصویر (تصویر هیولا) و خرده‌نشانه متن نوشتاری (کلمـه هیـولا) روی یکـدیگر لنگـر می‌اندازند. به عبارت دیگر، دیالکتیک خرده‌نشانه‌هایی بـا بـار حسـی-عـاطفی متنـاقض، آرایـه «حس‌آمیزیِ پیرنگی» را در دامنه تفسیر کلان‌نشانه (در کـل داسـتان یـا در اپیسـودی از آن) رقم می‌زند.

تصویر شماره (۹) خلاف واژه «هیولا» (به‌مثابه نشانه‌ای نمادین) که دارای تفسیرِ «موجودی وحشتناک» و موجدِ حس منفی است، شادی و لبخند هیولاها در تصویر (به‌مثابه نشانه شمایلی) موجد حس مثبت است (اسلیتر، ۱۳۹۹: ۷).

ایجاد زمینه‌ای برای مواجهه کودک با هیولاهایی که دوست‌داشتنی‌اند، به‌لحاظ روانکاوی نیز مواجهه کودک با ترس‌های نهفته خود را تسهیل می‌کند و به ناخودآگاه کودک القا می‌کند که آنچه ترسناک به‌نظر می‌آید، چندان هم ترسناک نیست. مَکس در کتاب *جایی که وحشی‌ها هستند* (سنداک، ۱۳۹۱) با موجودات وحشی‌ای که دوست‌داشتنی هستند، هم‌بازی می‌شود و وقتی می‌خواهد از سرزمین وحشی‌ها برگردد، وحشی‌ها از او می‌خواهند که به‌عنوان رئیس کنارشان بماند. داستان‌های گروتسک[1] مبتنی بر همین حس‌آمیزیِ پیرنگی می‌باشند. گاهی حس‌آمیزی نه از دیالکتیک خرده‌نشانه‌های نوشتاری و تصویری، بلکه از دیالکتیک درونیِ خرده نشانه‌های نوشتاری حاصل می‌شود، مثلاً در داستان نوجوان *کنسرو غول*، مرگ مضحکی از قول توکا (شخصیت اصلی داستان) روایت می‌شود: «خیلی مسخره می‌ره اون دنیا. پدره رفته بوده دندونش رو بکشه، پیش دندون‌پزشک؛ ولی همون‌طور که دهنش زیردست دندون‌پزشکه وا مونده بوده، یه چیز کوفتی می‌پره توش. می‌ره بیخ حلقش و همون‌جا موندگار می‌شه. یه بچه‌سوسک بوده از اون حمومی‌ها» (رجبی، ۱۳۹۵: ۲۰). خواننده این کلان‌نشانه را همزمان با دو حس اندوه از مرگی اتفاقی و حس شادی‌ای از مرگی مسخره و خنده‌دار، تجربه می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد متناظر با آرایه‌های ادبی کلاسیک، سازه‌هایی (موسوم به آرایه‌های پیرنگی) در پیرنگ داستان‌های کودک وجود دارند که اولاً نقش نشانه‌شناختیِ متناظری را ایفا

1. Grotesque

می‌کنند، ثانیاً این سازه‌های متناظر، برخلاف آرایه‌های ادبی قابلیت حذف ندارند و جزئی از پیرنگ داستان‌اند. با توجه به تقسیمات سه‌وجهیِ نشانه‌شناختیِ پرس (نمادین، نمایه‌ای، شمایلی)، واحدهایی مانند «کلمه»، «عبارت»، «واج» که پایه علم بدیع‌اند، فقط حالت خاصی از نشانه‌های نمادین است. این پژوهش نشان داد که مفهوم آرایه می‌تواند از سطح کلمه (به‌عنوان حالت خاصی از نشانه‌های نمادین) به سطح انواع دیگری از نشانه‌های نمادین و حتی به نشانه‌های غیرنمادین، یعنی به نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای گسترش یابد. از طرفی نشان داد که بستر این گسترش را می‌توان از متون فخیم ادبی و شعری به متون روایی کودک (که زبانی ساده دارند) تسری داد. علاوه بر این، کارکرد انضمامی، مازادی و روساختیِ آرایه‌ها قابل استعلا به کارکرد محوری، پیرنگی و زیرساختی است.

درواقع داستان کودکانه‌ای که «آرایه پیرنگی» نداشته‌باشد، داستانی درخور کودک نخواهد بود، همان‌گونه که اگر شعری آرایه ادبی نداشته‌باشد، احتمالاً نظمی بیش نخواهدبود.

با استفاده از بررسی بسامدِ «آرایه پیرنگی» در آثار یک نویسنده و حتی یک دوره ادبی می‌توان سبک نویسندگان یا سبک غالب دوره را مشخص کرد و از مجرای شناخت سبک به شناخت طرحواره‌های ذهنی آنها دست یافت. مثلاً در داستان‌های مولوی ایهام‌ها و اسلوب‌حکیم‌های پیرنگ‌ساز بر محور نشانه‌های نمایه‌ای استوار است، اما ممکن است همین آرایه‌های طنزآفرینِ اسلوب‌حکیم در سبک نویسندگان دیگر، به‌ویژه نویسندگان کودک، بر محور نشانه‌های شمایلی استوار باشد.

منابع

استاین، د. ا. ۱۳۹۵. *کاکل‌قرمزی وسط کتاب‌خواندن پدرش می‌پرد*، ترجمه م. نجف‌خانی. تهران: آفرینگان.

اسلیتر، ت. ۱۳۹۹. *هیولاهای مولی*، تصویرگر م. مورگان. ترجمه ح. یوسفی‌نژاد. تهران: باداس.

افتخاری، ر. ۱۳۹۲. *شب‌نشینی با عمو‌بسک*، تصویرگر ن. اورنگ. تهران: دانش نگار.

امینی، ن. ۱۳۹۴. *کارت دعوت داری موش‌موشک*، تصویرگر غ. بیگدلو. تهران: علمی‌وفرهنگی.

ایبد، ط. ۱۳۹۴. گرگ گنده و خپله‌ماهی، تصویرگر گ. گرگانی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

بکایی، ح. ۱۳۹۳. *مسابقه دات‌کام*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

بیگدلو، غ. ۱۳۸۶. *کرم صفحه نهم*، تصویرگر گ. کیانی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

بیگدلو، غ . ۱۳۹۱. *مداد بنفش*، تصویرگر پ. کاظمی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

پریرخ، ز. ۱۳۹۴الف. *یک تمساح قیچ‌قیچ*، تصویرگر گ. گرگانی. تهران: چکه

پریرخ، ز. ۱۳۹۴ب. *یک کرگدن ددنگ ددنگ*، تصویرگر م. شاکرین. تهران: چکه
تیموریان، آ. ۱۳۹۶. *قایق کاغذی*، تهران: فاطمی.
جعفری، ل. ۱۳۸۹. *آقاخروسه*، تصویرگر م. طباطبایی. تهران: علمی‌وفرهنگی.
جعفری، ل. ۱۳۹۴. «سنگ و سوراخ». *داستان یک اسم و چند قصه «سنگ»*، تصویرگر ع. شفیعی‌راد. تهران: چکه.
چو، چ. ا. ۱۳۹۵. *مردی که حشره شد*، ترجمه ح. شیخ‌رضایی. تصویرگر هوخشتاتر. تهران: طوطی.
حبیبی، ح. ۱۳۸۷. *بوقی که خروسک گرفته بود*، تهران: علمی‌فرهنگی.
حسن‌زاده، ف. ۱۳۸۸. *دیو دیگ‌به‌سر*، تصویرگر ع. خدایی. تهران: کانون پرورشی فکری کودکان.
حسن‌زاده، ف. ۱۳۹۴. *بشو و نشو*، تصویرگر ع. مرکزی. تهران: چکه.
خسرونژاد، م. ۱۳۹۲. *قصه جنگ و صلح*، تصویرگر م. بنی‌اسد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.
خدایی، ع. ۱۳۸۹. *همین و همان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان.
خندان، س. ۱۳۹۷. *قاسم‌قصاب*، تصویرگر ا. مفتون. تهران: خط‌خطی.
دهریزی، م. ۱۳۹۹. *داستان گل حسرتی*، تهران: کانون پرورش فکری و کودکان.
دهریزی، م. و الله‌دادی، ا. ۱۳۹۶. *مهمانی با کفش‌های لنگه‌به‌لنگه*، تهران: سوره مهر.
راک، ج. ۱۳۷۵. *بره سفید و ابر* کوچک، ترجمه ج. ابراهیمی. تصویر ا. کابله. تهران: رسالت قلم.
رجبی، ز. ۱۳۹۷. «نگرشی بر تلمیح ادبی براساس رویکردهای نوین در نقد ادبی و مطالعات بینارشته‌ای». *مجله نقد ادبی*، ۱۱(۴۳): ۷-۳۷.
رجبی، م. ۱۳۹۴. *ساندویچ‌سازِ مو دُم‌اِسبی‌باف*، تهران: افق.
رجبی، م. ۱۳۹۵. *کنسرو غول*، تهران: افق.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۲. «پسرگیج». *مجموعه‌داستان مسترآب فرنگی*، تهران: کتاب آمه.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۸. «شگرد روایی «همانی تراجهانی» در داستان‌های کودک‌ونوجوان: با رویکرد هستی‌شناختی». *روایت‌شناسی*، ۳ (۶): ۲۹۳- ۳۲۵.
زنجانبر، ا. ۱۳۹۹. *و*، تهران: قو.
زنجانبر، ا. ۱۴۰۰الف. واو، تهران: قو.
زنجانبر، ا. ۱۴۰۰ب. *بی یا*. تهران: (در دست انتشار).
زنجانبر، ا. و بستانی، ف. و زارع، ح. ۱۳۹۸. «تحلیل نشانه‌روانکاوی رمان نوجوان «مسابقه دات‌کام» با رویکرد واسازی». *پژوهش‌های زبانی*، ۱۰(۱): ۵۹-۸۲.
زنجانبر، ا. و عباسی، ع. ۱۳۹۹. «سبک‌شناسی دگردیسی «جسمانه» در داستان‌های کودک: برپایه نظام گفتمان تنشی». *جستارهای زبانی*، ۱۱(۴): ۴۹-۷۴.

زنجانبر، ا. و کریمی‌دوستان، غ. ۱۳۹۹. «رده‌بندی نشانه‌شناختیِ سوژه‌های تخیلی در داستان‌های کودک: از منظر نظریه آمیختگی مفهومی». *زبان‌پژوهی*، ۱۲ (۳۷): ۱۷۷- ۱۹۵.
زوران، میشل. ۱۳۹۵. *این مال منه*، ترجمه م. ریاضی. تهران: هفته.
سجودی، ف. ۱۳۸۳. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: قصه.
سعیدی، س. ۱۳۹۷. *گردن‌دراز*، تصویرگر ا. مفتون. تهران: خط‌خطی.
سناپور، ح. ۱۳۸۷. *جادوهای داستان*، تهران: چشمه.
سنداک، م. ۱۳۹۱. *جایی که وحشی‌ها هستند*، ترجمه ش. عباسی. تهران: مهاجر.
شمس، م. ۱۳۹۴الف. *ل بازیگوش*، تصویرگر ر. دالوند. تهران: افق.
شمس، م. ۱۳۹۴ب. «سنگ و گردو». *داستان یک اسم و چند قصه «سنگ»*، تصویرگر ع. شفیعی‌راد. تهران: چکه.
شمس، م. ۱۳۹۷. خانه دیوانه. تصویرگر ا. رحیمی. تهران: علمی‌وفرهنگی .
شمس، م. ۱۳۹۹. «تقسیم غاز». *ماهنامه رشد نوجوان*، ۳۹ (۳۰۶): ۲۶.
فتاحی، ح. ۱۳۹۷. *قصه‌های تصویری از مثنوی: طوطی و بقال*، تصویرگر ب. اخوان. تهران: قدیانی.
کالی، د. ۱۳۹۴. *مشق شبم را ننوشتم چون*، ترجمه ر. هیرمندی. تصویرگر ب. چاد. تهران: افق
کاکاوند، ک. ۱۳۸۲. *موش‌نخودی*، تهران: شباویز.
کشاورز، ن. ۱۳۹۴. «چکه‌ای که نمی‌چکید ». *داستان یک اسم و چند قصه؛ «چکه»*، تصویرگر ن. محزون. تهران: چکه.
گرَویت، ا. ۱۳۹۲. *آفتاب‌پرست غمگین*. ترجمه ش. شریفی. تصویرگر ا. گرَویت. تهران: علمی‌وفرهنگی.
گیلمن، ف. ۱۳۹۷. یک *داستان* محشر، ترجمه ن. وکیلی و پ. مهین‌پور. تهران: مبتکران.
لوبل، آ. ۱۳۸۵. *قورباغه و وزغ دوست هستند*، ترجمه ف. منجزی. تهران: چشمه.
لیونی، ل. ۱۳۹۲. *بزرگترین خانه دنیا*، ترجمه م. رحماندوست. تهران: شهر.
محمدی، م. ۱۳۹۶. *هفت اسب هفت رنگ*، تصویرگر ن. صفاخو. تهران: مؤسسه تاریخ ادبیات کودک.
مردانی، م. ۱۳۹۸. *زال و سیمرغ*، تصویرگر ع. پاک‌نهاد. تهران: آریانوین .
مزارعی، ا. ۱۳۹۲. *مامان کله‌دودکشی*، تهران: افق.
مقیمی، س. و صدقی‌مهر، م. ۱۳۸۳. *ابر و بره*. تهران: فرجام جام جم.
مکِی، د. ۱۳۹۴. *حالا نه بچه*، ترجمه ط. آدینه‌پور. تهران: چکه.
ملانسکی، س. ۱۳۹۷. *هانسل و گرتل*، ترجمه س. فرازی. تهران: پرتقال.
نبی‌ئیان، پ. و شعیری، ح. ۱۳۹۵. «تحلیل نشانه‌معناشناختی فرایند تشخیص در گفتمان ادبی: مطالعه موردی پاچه‌خیزک نوشته چوبک». *پژوهش‌های زبانی*، ۷(۱): ۵۷-۷۶.

نبی‌ئیان، پ. و شعیری، ح. ۱۳۹۶. «تحلیل روایی فرایند تشخیص در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی: مطالعه موردی دسته گل اثر چوبک». زبان‌پژوهی، ۹(۲۵): ۲۵-۵۸.

هنرکار، ل. ۱۳۹۴. *خط سیاه تنها*، تصویرگر ز. کیقبادی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

Barthes, R. 1977. *Image*, *Muzic, Text*, London: Hammersmith.

Nikolajeva, M. 2002. “Growing up: The dilemma of children’s literature”. *Children’s literature as communication*, D. Sell Roger. Ed. Philadelphia: John Benjamins. 111-136.

Peirce, Ch. S. 1931. *Collected Writings*, 8 Vols. Eds. Ch. Hartshorne & P. Weiss & A. W burks. Cambridge, Ma: Harvard University Pres.

DOI:10.22124/naqd.2020.13105.1716
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.1.9

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۱۵۸-۱۳۵

بازنمایی نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های تاریخ دانشگاهی ایران دوره میانه بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان وندایک

مریم طاهرزاده [۱] زهرا ابوالحسنی چیمه [۲*] زهیر صیامیان گرجی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۲/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۴/۰۶

چکیده

ایدئولوژی‌ها نظام‌های باورهای بنیادین یک گروه و اعضایش هستند که با ایده‌های اجتماعی و سیاسی سروکار دارند و به سلسله مراتب اجتماعی و مناسبات قدرت معنا می‌دهد و صورت‌بندی‌های نابرابر اجتماعی فرهنگی مانند جنسیت را طبیعی کرده و حقیقی می‌سازند. رویکردهای تحلیل گفتمان، متن را عرصه تجلی ایدئولوژی پنهان در زبان در نظر می‌گیرند که طبق رویکرد وندایک در راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، نویسندگان با تاکید بر نکات مثبت «ما»، ویژگی‌های مثبت «آن‌ها» را به حاشیه می‌رانند. روایت گذشته در متون آموزشی تاریخ نیز مجالی برای بازنمایی این برساخته‌های ایدئولوژیک است که در شیوه‌های روایت و گزارش و بیان واقعیت گذشته خود را پنهان می‌کند. مساله مقاله حاضر آشکارسازی چنین راهبردهایی در بازنمایی نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های دانشگاهی تاریخ ایران در دوره میانه از سامانیان تا قراخانیان در انتشارات سازمان سمت و ترجمه تاریخ ایران کمبریج است. به‌منظور آشکار ساختن تفاوت‌های احتمالی در نگاه نویسندگان ایرانی و خارجی به نقش زنان در تاریخ ایران دوره میانه، چهارکتاب درسی بومی و دو کتاب مرجع غیربومی مرتبط به‌عنوان پیکره داده‌ها به‌صورت کمی، کیفی و تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است. در این تحقیق مشخص شد با توجه به این‌که نویسندگان کتاب‌های تاریخ بومی و غیربومی مورد مطالعه قرار گرفته، از جنس مذکر هستند و ایدئولوژی های معاصر، نابرابری جنسیتی در تاریخ را بدیهی و طبیعی تلقی می‌کند، از مردان به‌عنوان گروه «ما» و از زنان به‌عنوان گروه «آن‌ها» یاد شده‌است.

واژگان کلیدی: ایدئولوژی، تحلیل گفتمان انتقادی، کتاب‌های درسی تاریخ، نقش‌های جنسیتی، تاریخ ایران میانه.

۱. دانش‌آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی تهران، ایران.
۲. دانشیار پژوهشکده سازمان سمت تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) * zabolhassani@hotmail.com
۳. استادیار گروه تاریخ دانشگاه شهید بهشتی تهران، ایران.

۱- مقدمه

زبان نقش مهمی در ایجاد ارتباط اعضاء یک جامعه ایفا می‌کند و می‌تواند ارزش‌های اجتماعی، جنسیتی و نظایر آن را نیز منتقل سازد. هم‌چنین زبان چه در شکل گفتاری و چه در شکل نوشتاری می‌تواند بر ارزش‌ها و نگرش‌های مخاطبین خود تاثیرگذار باشد، از این‌رو می‌توان اذعان کرد که کتاب‌های درسی از جایگاه ویژه‌ای برای آموزش نقش‌های جنسیتی برخوردار است؛ زیرا محصلین و دانشجویان بیشترین زمان خود را صرف مطالعه کتاب‌های درسی می‌کنند و این کتاب‌ها می‌توانند ارزش‌های فراگیران را تحت تاثیر قرار دهند. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل گفتمان وندایک (2004)، متن‌های چهار کتاب تألیفی از دکتر سید ابوالقاسم فروزانی با عنوان‌های *سلجوقیان از آغاز تا فرجام* با ۳۲۴صفحه، چاپ سال ۱۳۹۳؛ *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره سامانیان* با ۱۸۷صفحه و چاپ سال ۱۳۹۰؛ *غزنویان از پیدایش تا فروپاشی* با ۳۳۷صفحه و چاپ سال ۱۳۹۵؛ *قراخانیان بنیانگذاران نخستین سلسله ترک مسلمان در فرارود (آسیای میانه)* با ۱۶۸صفحه و چاپ سال۱۳۸۹ و دو کتاب غیر بومی مرجع با عنوان‌های *تاریخ ایران از فروپاشی دولت سامانیان تا آمدن سلجوقیان* از ر.ن. فرای (۱۳۸۵) -که سلسله‌های سامانیان و غزنویان را توصیف کرده‌است- با ۱۲۱ صفحه سلسله سامانیان و ۲۳۲صفحه سلسله غزنویان؛ و *تاریخ ایران کیمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخان* از جی.آ. بویل (۱۳۸۵) -که سلسله‌های سلجوقیان و قراخانیان را توصیف کرده است- با ۱۰۶صفحه سلسله قراخانیان و ۲۸۵صفحه سلسله سلجوقیان؛ از لحاظ جایگاه جنسیت در گفتمان آموزشی تاریخ ایران در دوره کنونی، به شکل کمی، کیفی و تطبیقی، مورد بررسی قرار می‌دهد تا مشخص کند دیدگاه نویسندگان ایرانی و خارجی نسبت به نقش مردان و نقش زنان در روایت رویدادهای تاریخی ایران دوره میانه چگونه است. همچنین تفاوت احتمالی بین نویسندگان بومی و غیر بومی از لحاظ ذکر تعداد نام‌ها یا فعالیت‌های زنان در روایت‌های تاریخی، با بازیابی و بازخوانی همه مواردی که از زنان در این متون یاد شده است مورد مقایسه و تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. لازم به‌ذکر است که متن ترجمه به‌طور تصادفی با متن اصلی مقایسه گردید که مشخص شد، ترجمه متن تقریبا دقیق و تحت‌اللفظی انجام گرفته‌است. بنابراین متن ترجمه را نسبت به متن اصلی وفادار در نظر می‌گیریم و از تفاوت‌های احتمالی بین متن اصلی و ترجمه‌ایی چشم‌پوشی و از آن به‌عنوان متن غیربومی یاد می‌کنیم.

در عین حال ممکن است گفته شود که نقش زنان در جامعه ایران دوره میانه، به شکلی واقع‌نمایانه بر اساس گزارش‌های متون تاریخی آن دوران، در این تحقیقات انعکاس یافته است اما مبنای تاریخ‌نگارانه مقاله بر اساس دیدگاه مانزلو[1] استوار است که می‌گوید: «این مولف واجد موضع فرهنگی‌است که روایت سازمان داده شده‌ای از دانش درباره گذشته را خلق می‌کند» (۱۳۹۵: ۱۵۷). بنابراین تنوع منابع تاریخی و جهت‌گیری‌های ارزشی و ایدئولوژی مولفان متون تاریخی و تحقیقات معاصر بر نوع روایتی که از جایگاه زنان و بازنمایی نقش‌های جنسیتی ارائه کرده‌اند، تاثیرگذار بوده‌است.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در این بخش ابتدا پیشینه مربوط به موضوع جنسیت و سپس پیشینه مربوط به بحث جنسیت در کتاب‌های درسی ارائه می‌گردد. کاردوزو[2] (2018) با بررسی نقش زنان در موقعیت‌های اجتماعی به این نتیجه می‌رسند علیرغم اینکه شواهد نشان می‌دهد که هیچ تفاوتی بین زنان و مردان در توانایی ارتباط برقرار کردن وجود ندارد ولی زنان هنوز در بسیاری از موارد از موقعیت‌های اداره امور در جامعه، غایب هستند و برخی از تحقیقات نشان دهنده وجود رابطه بین نقش رهبری امور و جنسیت است. آنان در انتها به این نتیجه می‌رسند که هنوز هم استفاده از نقش زنان در پست‌های مهم و راهبردی مأیوس کننده است و راه‌هایی برای اصلاح این مسئله مانند تغییر فرهنگ، بالا بردن سطح تحصیلات و آموزش روش‌های مدیریتی را پیشنهاد می‌کند.

اینک به معرفی پیشینه مربوط به بحث جنسیت در کتاب‌های درسی می‌پردازیم. کافین[3](2014) به نقش معنی‌سازی زبان توجه می‌کند و این‌که چگونه در موقعیت‌های واقعی در جامعه از زبان استفاده می‌گردد. او هم‌چنین به ظرفیت معنایی زبان[4] در امر تدریس تاریخ اشاره می‌کند و بر این باور است که زبان یک سیستم انتخاب است که گویندگان و نویسندگان از آن برای بیان روایت‌های تاریخی بهره می‌گیرند و سعی دارند افکار خویش را با استفاده از استراتژی‌های متفاوت زبانی، به خوانندگان منتقل سازند. حسینی و حیدریان (۱۳۸۹) به

1. Manslow
2 . Cardozo
3 . Caroline Coffin
4. Language meaning potential

چگونگی بازنمایی تساوی جنسیتی در کتاب‌های دبیرستان پرداخته‌اند و به این نکته رسیدند که نقش مردان در این کتاب‌ها بسیار پرنگ‌تر از نقش زنان به‌نمایش درآمده است و زنان در جایگاه اجتماعی پایین‌تر نسبت به مردان قرار گرفته‌اند. چیشوم[1] (2018) با مطالعاتی بر روی کتاب‌های درسی ایران و آفریقای غربی انجام داد به این نتیجه رسید که در دوران تحصیلی ابتدایی میزان عرضه چهره زنان زیاد و در سال‌های بعد کم کم، کاهش می‌یابد و مردان تبدیل به چهره اصلی می‌شوند.

۱-۲- چارچوب نظری تحقیق

برای آشکار سازی نقش زبان در انتقال ارزش‌ها، از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی بهره گرفته می‌شود که رویکردی نوین در حوزه تحلیل گفتمان است. در این حوزه دغدغه اصلی تحلیل‌گر آشکارسازی نابرابری‌ها و تبعیض‌هایی است که از طریق گفتمان تولید می‌گردد. وندایک به‌عنوان یکی از نظریه‌پردازان برجسته تحلیل گفتمان انتقادی، به بسط مدلی پرداخته که از آن به‌عنوان مدل اجتماعی- شناختی یاد می‌شود (Van Dijk, 2004). او معتقد است ایدئولوژی‌ها در مقام نظام ایده‌های جنبش‌ها و گروه‌های اجتماعی، نه‌تنها به معنای درک جهان از (منظر گروه) هستند، بلکه مبنایی برای کنش‌های اجتماعی تک تک اعضای گروه هم قلمداد می‌شوند. بنابراین ایدئولوژی‌ها نه‌تنها مولود این ساختارهای اجتماعی هستند، بلکه تا حد زیادی آن‌ها از طریق رصد گفتمان‌ها و دیگر کنش‌های اجتماعی هر یک از اعضای گروه هم تقویت و هم بازتولید می‌شوند که در سطح خرد، ساختارهای نابرابری، سلطه و مقاومت را محقق می‌سازند. از نظر وندایک بعد شناختی ایدئولوژی‌ها، عبارت‌است از ماهیت ایدئولوژی‌ها به‌عنوان عقاید، ارتباط آن‌ها با عقاید و دانش و جایگاه آن‌ها به‌عنوان بازنمودهای اجتماعی مشترک. اما از بعد اجتماعی، ایدئولوژی‌ها نشان می‌دهند که چه نوع ارتباطی بین اعضای گروه‌ها و نهادها، در تولید و بازتولید ایدئولوژی‌ها موثر هستند. در نهایت از بعد گفتمانی، ایدئولوژی‌ها به واسطه همین متون شناخته می‌شوند. به باور وی اعضای گروه‌ها با هنجارها، کنش‌ها و اهدافی که دارند، خود را از سایر گروه‌ها متمایز می‌کنند و عضویت در هر گروه، به «خودی» یا «غیرخودی» بودن افراد، بستگی دارد و در همین راستا «ما» و «آن‌ها» در بین افراد و جامعه پدید می‌آید. بدین منوال که

1 . Linda Chisholm

سخن‌گویان یک گروه معمولا گرایش دارند تا خودشان یا اعضای گروه خود را با عناوین مثبت معرفی کنند و سایر گروه‌ها را با عناوین منفی معرفی نمایند (Van Dijk, 2004: 217-218).

وندایک هم‌چنین بر این باوراست که بسیاری از کردارهای اجتماعی روزمره از رهگذر ایدئولوژی به‌ما القاء می‌شود. زنان و مردانی که با هم در تعامل‌اند، ممکن است ایدئولوژی‌های جنسیتی مختلفی مثل تبعیض جنسی یا زن‌باوری را به‌نمایش گذارند. افراد در مقام اعضای گروه‌های اجتماعی می‌توانند ایدئولوژی‌های خود را در کنش‌ها و برهم‌کنش‌هایشان به‌کار ببرند. زنان ممکن است با وظایف روزانه‌ای که همسران‌شان از آن‌ها توقع دارند و هم‌چنین با انواعی از آزار و اذیت‌های جنسی، خشونت‌ها و سوءاستفاده‌ها، هم توسط همسران‌شان و هم توسط دیگران، مورد تبعیض قرار گیرند. بنابراین زندگی‌های روزمره زنان سرشار از روش‌های پیچیده و غیر مستقیم‌تری از عدم تساوی زنان و مردان می‌شود. ایدئولوژی تبعیض جنسیتی، در عمل تمام ابعاد تعاملات روزمره بین زنان و مردان را با هم درمی‌آمیزد (97-96 :1998).

وندایک معتقد است ایدئولوژی‌ها به‌عنوان بخش ذاتی حیات اجتماعی، پدیدار، استفاده و بازتولید می‌شوند و از رهگذر قدرت، سلطه و مبارزه به گروه‌ها و جنبش‌های اجتماعی پیوند می‌یابند. این مسئله در جنبش‌های فمنیستی صادق است، این جنبش‌ها در گستره بافت اجتماعی مردسالارانه، نابرابری جنسیتی و نظم‌های نهادینه‌شده‌ای رخ می‌دهند که از وضعیت زیردستی زنان حمایت کرده و آن را زنده نگاه داشته‌اند؛ یعنی ایدئولوژی‌ها دقیقا بدیل «شناختی» نابرابری و مبارزه اجتماعی هستند (Ibid: 101).

در باب تعریف جنسیت فرید[1] (57 :2000) بر این باور است که جنسیت به آن جنبه از تفاوت‌ها و ویژگی‌های زن و مرد مربوط می‌شود که منشاء روان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی دارند. بدین معنا جنسیت از مفهوم جنس[2] که به تفاوت‌های زیست‌شناختی و طبیعی اشاره دارد، متمایز می‌گردد. ریلی[3] می‌گوید: «جنسیت به آن جنبه‌هایی از تفاوت میان زن و مرد باز می‌گردد که به لحاظ اجتماعی برساخته می‌شوند» (126 :2000). حکیم نیز معتقد است جنسیت در حقیقت به تفاوت‌های روانشناختی، اجتماعی و فرهنگی مردان و زنان مربوط می‌شود. جنسیت بر نوعی تقسیم سلسله مراتبی میان زنان و مردان اشاره دارد که هم در نهادهای اجتماعی و هم در اعمال اجتماعی جای می‌گیرد. بنابراین جنسیت پدیده‌ای ساختاری اجتماعی است (321 :1996).

1. Fried
2. Sex
3. Riley

موریو[1] معتقد است زبان به‌کار رفته در کتاب‌های مدارس و دانشگاه‌ها، از جمله ابزارهای قدرتمند و موثری هستند که می‌توانند در انتقال و القای ارزش‌های اجتماعی و جنسیتی به فراگیران نقش بسزایی داشته باشد (2011: 132). در باب القاء ارزش‌های جنسیتی، کامرون[2] معتقد است که هیچ زبانی عاری از تعصب نیست و زبان جنسیتی موجود در کتاب‌های درسی همواره به نفع جنس مذکر تعصب ابراز می‌دارد و رفتارش با جنس مونث تبعیض‌آمیز است در حالی‌که تعداد مردان و زنان در جامعه برابر است و به‌صورت مساوی باید به تصویر کشیده شود (2003: 197). چیشوم[3] بر این باور است که زنان از روایت‌های اصلی در تاریخ آمریکا، کنار گذاشته شده‌اند و اگر هم ظاهر شده‌اند، زنان سفید طبقه متوسط بوده‌اند که این مسئله می‌تواند تاثیرات منفی بر روی اعتماد به‌نفس زنان داشته باشد (2018: 28). وندایک معتقد است انتقال ایدئولوژی‌ها و آموزش نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های درسی، برنامه درسی و تعامل معلم-دانش‌آموز شکل می‌گیرند (2004: 146).

جونز[4] نیز اعتقاد دارد که کتاب‌های درسی می‌توانند یک منبع مهم در ایجاد درک و نقش‌های جنسیتی باشند که در نهایت منجر به این می‌شود که حتی کودکان و جوانان نیز مبتنی بر مجموعه‌ای از تفکرات قالبی و سنتی درباره نقش‌های جنسیتی، قرار بگیرند (2008: 192). یان میک می‌گوید: کتاب‌های درسی سرنوشت یک ملت را تعیین می‌کند. کتاب‌های درسی آیینه تمام‌نمای سیاست‌های ایدئولوژیکی، جنسیتی و اجتماعی می‌باشند و هماهنگ با سیاست‌های بومی و محلی هر کشوری تالیف می‌گردد. او هم‌چنین معتقد است که زنان هنوز در تاریخ غایب هستند (۱۳۹۳: ۱۱۵). آلن بوث[5] معتقد است دانشجویان در فرایند تعمیق فهم خود در درس تاریخ، با طرح پرسش درباره مقوله‌های تثبیت‌شده و با در نظر گرفتن دیدگاه‌های متنوع و اظهار نظرهای مستقل، نسبت به موضوعات مورد بررسی خود و جهان پیرامون‌شان شناخت می‌یابند (2003: 239).

پیتا و اسمیت[6] نیز معتقد است کتاب‌های درسی دانشگاهی نقش تعیین کننده‌ای در تداوم ارزش‌های اجتماعی دارد، لذا کتاب‌های درسی باید طوری طراحی و تدریس شوند که نه

1. Moreau
2. Cameron
3. chisholm
4. Johns
5. Both
6 . Pienta and Smith

تنها بیانگر ارزش‌های ایدئولوژیکی و جنسیتی جامعه باشند، بلکه شیوه‌های نگرش و تفکر و زندگی کنونی را نیز منعکس نماید. به عبارت دیگر کتاب‌های درسی به‌خصوص در سطح دانشگاه‌ها باید نشان‌دهنده واقعیت کنونی جامعه باشند و از هرگونه دیدگاه‌های کلیشه‌ای پرهیز نمایند. اگر در زبان به‌کار رفته درسی مقاطع مختلف نگرش‌ها و تعصبات خاصی گنجانده شود، تاثیرات بسیاری بر فراگیران خواهد داشت. برای کم کردن این تاثیرات، فراگیران باید توانایی انتقاد کردن از مطالب گنجانده شده در کتاب‌های درسی را داشته باشند و هم‌چنین حس استدلال‌ورزی آنان نیز تقویت گردد (47-46 :2012).

تایلور[1] انتظارات و استانداردهای متفاوت از نقش مذکر و نقش مونث را اصطلاحا کدهای جنسیتی[2] می‌نامد و معتقد است ایدئولوژی جنسیتی جامعه از طریق همین کدهای جنسیتی (یعنی مجموعه‌ای منظم از علائم و نشانه‌ها) درونی می‌شود و مدارس و دانشگاه‌ها به عنوان مراکز رسمی آموزش کودکان و جوانان نقشی تعیین‌کننده در جامعه‌پذیری آن‌ها ایفا می‌کنند. در واقع مدارس و دانشگاه‌ها یک تجربه اجتماعی هستند که در آن نگرش‌ها و ارزش‌های اجتماعی منتقل می‌شوند و کتاب‌های درسی به‌طور عام از مهمترین ابزارهایی هستند که این کار انتقال را بر عهده دارند و به‌طور خاص نیز یک مکانیسم مهم برای آموزش نقش‌های جنسیتی به دانش‌آموزان و دانشجویان محسوب می‌شوند (169-168 :2003).

هم‌چنین در مورد انتقال ایدئولوژی جنسیت، وندایک یکی از راه‌های ابراز ایدئولوژی‌های قدرت و سلطه را به حاشیه‌راندن اعضای گروه برتر دیگر می‌داند که ممکن است از طرق مختلفی به این کار دست بزنند -مانند بی‌توجهی به آنان، عدم پذیرش یا ندادن ترفیع به آن‌ها به‌رغم شایستگی‌هایشان یا انتقاد بی‌دلیل، آزار و اذیت و خشونت فیزیکی- که مصداق آن را در ایدئولوژی‌های مرد سالار[3] در برابر زن‌باور، می‌توان دید (96 :1998).

الگوی نظری وندایک (2004) شامل دو سطح کلان[4] و سطح خرد[5] است. سطح کلان در حقیقت سطح انتزاعی است که با استفاده از آن، به توصیف و تحلیل ارتباط کنش‌گران در جامعه، از یک‌سو، و لحاظ کردن مفاهیم فرازبانی از قبیل ایدئولوژی، قدرت، سیاست و سلطه در گفتمان از سویی دیگر، پرداخته می‌شود. در سطح خرد نیز به‌عنوان سطح ملموس و عینی

1 . Taylor
2. Gender codes
3. chauvinist
4. macro-level
5. micro-level

گفتمان، صورت‌ها و ساختارهای زبانی در بافت موقعیتی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. وندایک (2004) چندین محور و راهبرد ایدئولوژیکی در سطح خرد، برای شناسایی ساختارهای گفتمانی ایدئولوژیکی معرفی کرده است که در این پژوهش، از راهبرد ایدئولوژیکی فاصله در محور معنی، برای بررسی تفاوت‌های احتمالی بین دیدگاه‌های نویسندگان بومی و غیربومی به نقش‌های جنسیتی، استفاده گردیده‌است.

۱-۲-۱- محور معنی

وندایک معتقد است که ایدئولوژی می‌تواند در تمام سطوح گفتمان نمود پیدا کند، اما معنای گفتمان، جایی است که محتوای ایدئولوژیک به مستقیم‌ترین شکل ممکن می‌تواند در آن بیان شود. محورِ معنی، دارای راهبردهای ایدئولوژیکی متعددی از قبیل: مثال، گواه‌نمایی، قطبی شدگی، ابهام و فاصله است (232-231 :2004)؛ که با توجه به بررسی‌های نگارندگان برای پیدا کردن راهبرد مناسب، راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، برای تحلیل بعد جنسیت در کتاب‌های تاریخ بومی و غیربومی، انتخاب گردید. اینک به‌شرح راهبرد فاصله از دیدگاه وندایک می‌پردازیم.

۱-۲-۲- راهبرد ایدئولوژیکی فاصله

یکی از ابزارهای استراتژیک مربوط به حوزه معنایی است که وندایک (2004)، به معرفی آن پرداخته‌است. فاصله راهبردی است که گوینده/نویسنده با به‌کارگیری صورت‌های زبانی و مرزبندی میان آن‌ها، در صدد نشان دادن دو گروه مقابل هم، برمی‌آید. مانند جمله: «ما حزب راستیم و مدافعان مهاجرین حزب چپ دیوانه هستند». در واقع راهبرد فاصله بسیار به راهبرد قطبی‌شدگی -در محور معنی- نزدیک است زیرا در راهبرد فاصله نویسندگان سعی می‌کنند با ایجاد قطب‌های مقابل هم، نظرات مثبت یا منفی خود را در مورد رویداد یا اشخاص خاصی، نشان دهد. وندایک در توصیف راهبرد قطبی شدگی می‌گوید: «نویسنده یا گوینده با استفاده از واژه‌ها و عبارات متفاوت، دو قطب مخالف را به‌تصویر می‌کشد و با این کار تفکرات خویش را به مخاطبان منتقل می‌کند. مانند جمله: مردی از رومانی به بریتانیا آمد و دیگر به کشورش بازنگشت» (235 :1998).

ایدئولوژی‌ها اغلب زمانی که دو یا چند گروه منافع متضادی دارند، یا زمانی که یک نزاع یا رقابت اجتماعی وجود داشته‌باشد، و نیز در موقعیت‌های سلطه به‌وجود می‌آیند. به‌لحاظ

شناختی و گفتمانی، چنین تضادهایی می‌تواند به‌وسیله صورت‌های مختلفی قطبی‌سازی، مثلا با ضمایر شناخته‌شده «ما و آن‌ها»، تحقق یابند. راهبرد کلی ایدئولوژی گفتمان تأکید روی چیزهای خوب ما و چیزهای بد آن‌ها است، در واقع تأکید بر نکات مثبت ما و به‌حاشیه‌راندن نکات مثبت آن‌هاست، و این صورت از قطبی‌سازی به‌لحاظ معناشناختی فاصله را محقق می‌سازد. فاصله‌ها نگرش‌ها و ایدئولوژی‌های زیربنایی را با اصطلاحاتی قطبی‌شده بازنمایی می‌کنند که درون گروه‌ها و برون‌گروه‌ها را مشخص می‌کنند.

به دیگر سخن با به‌کار بردن ضمایر و نشانگرهایی هم‌چون (ما، کشور ما، ماها)، در برابر (آن‌ها، آن کشورها و آن دولت‌ها)، بر فاصله ایدئولوژیک بین گروه‌ها در دو قطب رقیب، تاکید می‌کند. لازم به ذکر است با توجه به این‌که نویسندگان کتاب‌های تاریخ بومی و غیربومی مورد مطالعه قرار گرفته، از مردان هستند، در پژوهش حاضر از «مردان» به‌عنوان «ما» و از «زنان» به‌عنوان «آن‌ها» یاد شده و از راهبرد فاصله برای نشان دادن بعد ایدئولوژیکی جنسیت در متون کتاب‌های بومی و غیربومی، استفاده گردیده است.

۲- تجزیه و تحلیل داده‌ها

روشی که در این تحقیق به‌منظور نشان دادن دیدگاه نویسندگان کتاب‌های تاریخ بومی و غیربومی درباره نقش‌های جنسیتی، به‌کار گرفته شده، روش کمی و کیفی و تطبیقی با استفاده از الگوی تحلیل گفتمان وندایک است.

لازم به‌ذکر است که در پژوهش حاضر تمرکز و بحث اصلی بر روی رویدادهای چهار دوره –سامانیان، غزنویان، سلجوقیان و قراخانیان- است که در کتاب‌های بومی در چهار کتاب با یک مولف مشترک و در کتاب‌های بومی با نویسندگان مختلف در دو کتاب مطرح شده‌اند. در این تحقیق سعی شده تا با بررسی کتاب‌های بومی و غیربومی اولاً دیدگاه نویسندگان بومی و غیربومی به نقش جنس مونث در تاریخ ایران با بررسی تمام نمونه هایی که درباره زنان در این آثار گزارشی انجام گرفته مشخص گردد و ثانیا تفاوت‌های احتمالی بین نویسندگان ایرانی و خارجی در ذکر نام یا فعالیت‌های زنان مورد مقایسه و بررسی قرار می‌گیرد. هم‌چنین با توجه به حجم کمتر کتاب خارجی و برای ایجاد تناسب، ابتدا تمام واژه‌های هر دو کتاب‌های بومی و غیربومی (از ابتدا تا انتها)، به شرح زیر شمارش گردید.[۱]

جدول شماره (۱) تعداد واژه‌های کتاب‌های بومی و غیر بومی

سلسله‌های تاریخی	کتاب بومی	کتاب غیربومی
سامانیان	تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره سامانیان ۱۱۲۴۲۷واژه	تاریخ ایران از فروپاشی دولت سامانیان تا آمدن سلجوقیان ۸۳۹۶۸ واژه
غزنویان	غزنویان از پیدایش تا فروپاشی ۱۵۱۵۲۵ واژه	تاریخ ایران از فروپاشی دولت سامانیان تا آمدن سلجوقیان ۱۲۱۳۵۶ واژه
سلجوقیان	سلجوقیان از آغاز تا فرجام ۱۶۱۵۶۴ واژه	تاریخ ایران کیمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخان ۱۱۶۸۰۱ واژه
قراخانیان	قراخانیان بنیانگذاران نخستین سلسله ترک مسلمان در فرارود ۹۶۷۲۳ واژه	تاریخ ایران کیمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخان ۵۲۰۱۲ واژه

آن‌گاه از تعداد راهبردها نسبت به کلمات کتاب‌ها، نسبت آماری گرفته شد تا ارزیابی از اعتبار لازم برخوردار باشد. به بیانی دقیق‌تر برای مقایسه آمارها، به‌لحاظ متفاوت بودن تعداد (بیشینه) واژه‌های به‌کار رفته در کتاب‌های بومی و غیربومی، درصد تعداد ذکر نام‌ها یا فعالیت‌های مردان یا زنان به واژه‌ها –که ما از آن به‌عنوان راهبرد فاصله یاد می‌کنیم- برای تمام کتاب‌ها با استفاده از تناسب محاسبه شده که به این‌ترتیب است: $\frac{m}{n} \times 100$

m : تعداد راهبردها و n : تعداد واژه‌ها

هم‌چنین از سری آزمون‌های spss شامل آزمون تی -برای مشخص کردن معنادار بودن یا نبودن تفاوت‌ها بین تعداد استفاده از راهبرد فاصله در نویسنده بومی و غیر بومی- و آزمون کلوموگراف اسمیرنف -برای بیان نرمال یا عدم نرمال بودن داده‌های مربوط به متغیرها- همراه با ارائه جدول‌ها و نمودارها، بهره گرفته می‌شود تا زاویه دید نویسندگان بومی و غیربومی نسبت به نقش زنان و تفاوت احتمالی دیدگاه‌های آنان، در تاریخ ایران

میانه، آشکار گردد. اینک به شرح و تجزیه و تحلیل داده‌های استخراج شده در کتاب‌های بومی و غیربومی تاریخ دانشگاهی می‌پردازیم:

همان‌گونه که ذکر شد از نظر وندایک، محور معنی یکی از مهمترین محورها برای ابراز ایدئولوژی است و در این محور، ایدئولوژی به شکل مستقیم به مخاطبان انتقال داده می‌شود. محور معنی دارای راهبردهای ایدئولوژیکی متعددی است که در این پژوهش از راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، برای آشکارسازی عقاید و نظرات نویسندگان خارجی و ایرانی، استفاده شده است.

بر اساس رویکرد وندایک فاصله راهبردی است که گوینده یا نویسنده با کاربرد صورت‌های زبانی و مرزبندی میان آن‌ها، در صدد نشان دادن دو گروه مقابل هم، می‌باشد که منافع آنان با هم در تضاد است و اغلب درگیر کشمکش‌های اجتماعی هستند. راهبرد ایدئولوژیکی فاصله رابطه نزدیکی با راهبرد ایدئولوژیکی قطبی‌شدگی دارد که هر دو راهبرد در محور معنی قرار دارند (236 :2004). حال با ذکر نمونه‌هایی از کاربرد نقش جنس مونث در کتاب‌های تاریخ بومی و غیربومی، به بررسی دیدگاه نویسندگان درباره این نقش‌ها می‌پردازیم با ذکر این نکته که مجموع تعداد این نمونه‌ها در کل منابع مورد بررسی ۲۲۵ مورد است(۲):

۲-۱- نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های بومی و غیر بومی غزنویان

با توجه به جدول شماره (۲) مشاهده می‌گردد هر دو نویسندگان بومی و غیر بومی درصد اندکی را به ذکر نام یا فعالیت‌های زنان اختصاص داده‌اند ولی نویسنده بومی با اینکه از نقش جنس مونث بیشتر در روایت تاریخی خود نام برده‌است اما راهبردهای ایدئولوژیک در روایت گذشته به نحوی است که ارزش داوری منفی برای خواننده از نقش‌های جنسیتی زنان دلالت شود. حال برای بررسی بهتر دیدگاه‌های آنان به نقش‌های جنسیتی، به‌ذکر مثال‌هایی از راهبرد فاصله –ذکر نقش زنان- در کتاب‌های بومی و غیربومی غرنویان می‌پردازیم:

۲-۱-۱- *به‌رغم ازدواج محمود با یکی از دختران ایلک، خان‌های ترک دست از استیلا بر هرات برنداشتند* (فروزانی، ۱۳۹۰: ۱۵۰).

۲-۱-۲- *سبکتگین دخترانی داشت که بعضی از آن‌ها به مصالح سیاسی به ازدواج فرمانروایان نواحی مجاور درآمدند* (همان: ۹۶).

۲-۱-۳- *سبکتگین کوشید تا از طریق به‌زنی گرفتن دختر یکی از محتشمان زابلستان، احساسات مردم را بسوی خود بکشاند* (فرای، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

۲-۱-۴- *مجدالدوله چهارسال داشت بنابراین اداره قلمرو به دست مادرش سیده افتاد* (همان: ۱۲۶).

با توجه به بررسی‌های به‌عمل آمده نویسندگان بومی و غیربومی کتاب‌های تاریخ غزنویان، نقش جنس مونث را در امر ازدواج خلاصه کرده‌اند و ضمن استفاده ابزاری از نقش زنان، ازدواج آنان را نیز به مثابه ابزاری سیاسی بین حکومت‌ها و طوایف گوناگون، برشمرده‌اند. در عین حال طبق نمونه‌های شماره ۲-۱-۱ و ۲-۱-۲ در ایدئولوژی نویسندگان بومی و غیربومی درباره نقش زنان در ایجاد صلح بین حکومت‌ها در دوره غزنویان، نوعی تضاد وجود دارد، بدین ترتیب که مولف ایرانی، ازدواج دختران سبکتگین با فرمانروایان نواحی مجاور را برای ایجاد «ثبات سیاسی» بین طرفین، «موفقیت‌آمیز» معرفی کرده‌است، در حالی‌که نویسنده غیربومی ازدواج سلطان محمود غزنوی با دختر ایلک قراخانی، که به‌دلیل ایجاد صلح بین غزنویان و قراخانیان صورت گرفته را، امری «نافرجام» می‌داند و بر این عقیده است که حتی ازدواج نیز نتوانسته طمع سلطان محمود را برای در دست گرفتن هرات، از بین ببرد. بنابراین همان‌طور که ملاحظه می‌گردد نویسنده خارجی حتی به موفقیت‌آمیز بودن ازدواج زنان درباری و نقش آنان در به‌وجود آمدن صلح بین دولت‌های همسایه، با دیده تردید می‌نگرد. در مثال شماره ۲-۱-۳ نیز به‌نظر می‌رسد نویسنده بومی، امر ازدواج زنان را وسیله‌ایی برای فریب اذهان مردم زابلستان در نظر می‌گیرد که به این نحو سبکتگین کوشیده‌است تا حمایت مردم آن مناطق را به‌سوی خود جذب نماید. نمونه شماره ۲-۱-۴جزو اندک مثال‌های کتاب‌های تاریخ دانشگاهی غزنویان است که از قدرت و نفوذ زنان صحبت به میان می‌آورد که این قدرت هم در شرایطی خاص و به‌دلیل صغر سن شاه، به وی اعطاء گردیده است با این همه پیامد آن ناخوشایند بوده است. بنابراین می‌توان اذعان کرد که هرچند نویسنده غیربومی از اسامی یا عملکرد زنان اندکی بیشتر از نویسنده بومی یاد کرده است، ولی هر دو نویسنده با به‌کارگیری راهبرد فاصله سعی کرده‌اند با محدود کردن نقش زنان در امر ازدواج و تقلیل آن به امری سیاسی و متاثر از ایدئولوژی مردسالارانه در نگرش های جنسیتی، نقش جنس مؤنث یا «آن‌ها» را در رویدادهای تاریخی غزنویان کم اهمیت جلوه دهند و همین امر موجب برجسته‌تر شدن نقش جنس مذکر یا «ما» می‌گردد در حالی که می توان این رویدادها را از زاویه نظام اجتماعی و حقوقی تاریخ

ایران دوره میانه بررسی کرد یا بر فراتر از روایت تاریخ مردان نخبه در سیاست و سپاه به تاریخ اجتماعی فرهنگی مردمان غیرنخبه بر اساس اسناد مادی و غیرنوشتاری زندگی روزمره نیز پرداخت. به‌عبارت دیگر نویسندگان ایرانی و خارجی با ذکر اندک نام‌ها یا فعالیت‌های زنان، گویی اهمیت چندانی برای آنان قائل نشده‌اند و در بیشتر موارد، علیرغم نقش خطیری که برخی از زنان در دربار حکومت ایران داشته‌اند، فقط نقش همسری و مادری آن‌ها را پررنگ نموده و با این عمل خود، به‌نوعی نقش زنان را به حاشیه رانده‌اند با اینکه منابع و تحقیقات مختلفی درباره حیات اجتماعی فرهنگی جامعه ایران قرون میانه از جمله زنان به خصوص در منابع ادبی و هنری فراتر از تاریخ سیاسی وجود دارد نویسندگان این آثار با عدم اشاره به رویکردها و تنوع منابع تلاشی برای تغییر نگرش خوانندگان درباره زنان ارایه نکرده اند.

جدول شماره (۲) راهبرد ایدئولوژیکی فاصله کتاب‌های بومی وغیر بومی غزنویان

راهبرد ایدئولوژیکی	کتاب بومی(درصد)	کتاب غیربومی(درصد)
فاصله (درصد ذکر اسامی یا فعالیت‌های مونث)	۰/۰۲۷	۰/۰۰۵

۲-۲- نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های بومی و غیر بومی سلجوقیان

چنان‌چه در جدول شماره (۳) مشاهده می‌شود در راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، نویسندگان بومی و غیربومی کتاب‌های سلجوقیان، از اسامی مونث استفاده کرده‌اند که این امر نشان‌دهنده بهره بردن هر دو نویسنده از این راهبرد، برای آشکار نمودن ایدئولوژی خود درباب نقش‌های جنسیتی است. هم‌چنین با ملاحظه جدول شماره (۳) مشخص است که نویسنده غیربومی از لحاظ نام بردن اسامی مونث، از نویسنده ایرانی پیشی گرفته‌است. حال با ارائه نمونه‌هایی از کاربرد راهبرد فاصله در کتاب‌هاب بومی و غیربومی به تجزیه و تحلیل دیدگاه نویسندگان ایرانی و خارجی در مورد نقش‌های جنسیتی در تاریخ دوره سلجوقیان می‌پردازیم:

۲-۲-۱- *احتمالا ترکان خاتون در حکومت ملکشاه از نفوذ فراوان برخوردار بود.* (فروزانی، ۱۳۹۳: ۱۳۸).

۲-۲-۲- *سنجر در دشت قطوان از قراخانیان شکست خورد و ترکان خاتون به اسارت درآمد.* (همان: ۲۱۹).

۲-۲-۳- *یکی از زنان نقش‌آفرین در امور حکومتی زبیده خاتون بود* (بویل، ۱۳۸۵: ۴۱۲).
۲-۲-۴- *عثمان خان از دختر گورخان خواستگاری کرد ولی با پاسخ رد مواجه شد* (همان: ۱۹۲).

با توجه به مطالعاتی که توسط نگارندگان انجام گرفته، دوره سلجوقیان، تنها دوره‌ایی است که نقش زنان، با حضور زنانی هم‌چون ترکان خاتون و زبیده خاتون، توسط نویسندگان ایرانی و خارجی، کمی پررنگ‌تر به‌نمایش درآمده است که آن هم در سایه مردان و در قلمرو سیاست و قدرت که حوزه ای متعلق به مردان تصور می شود. هم‌چنین با توجه به جدول شماره (۳) هرچند نویسنده غیربومی از ذکر نام یا عملکرد زنان بیشتر استفاده کرده‌است ولی چگونگی توجه به نقش زنان در این دوره، نزد نویسندگان ایرانی و خارجی یکسان نیست. با توجه به مثال شماره ۲-۲-۱ نویسنده بومی با آوردن عبارت «نفوذ فراوان» سعی در «بزرگنمایی قدرت» ترکان خاتون در حکومت ملکشاه دارد، در حالی که نویسنده غیربومی در مثال شماره ۲-۲-۲ از شکست سلجوقیان از قراخانیان و به اسارت درآمدن ترکان خاتون سخن به‌میان می‌آورد و کوشیده است ترکان خاتون را در موضع «ضعف»، بازنمایی کند. به‌عبارت دیگر نویسنده بومی در روایت شکست سلطان سنجر از قراخانیان، از به اسارت درآمدن ترکان خاتون، سخنی به‌میان نیاورده و به‌عنوان یک نویسنده ایرانی، به‌طریقی خواسته‌است «ضعف» ترکان خاتون را پنهان سازد. در نمونه شماره ۲-۲-۳ نویسنده ایرانی به قدرت زبیده خاتون در دربار سلجوقیان اشاره می‌کند و در تلاش است تا نقش او را مانند ترکان خاتون پر اهمیت جلوه دهد و در مثال شماره ۲-۲-۴ نویسنده غیر بومی به رد درخواست خواستگاری حاکم سلجوقی از یکی از دختران سران طوایف سلجوقی اشاره می‌کند که می‌توان ادعا کرد که رد درخواست خواستگاری می‌تواند نه به خواست دختر گورکان، بلکه به خواست خود گورکان اتفاق افتاده باشد و در این میان نقش دختر گورکان به‌عنوان یک زن، مهم و پر رنگ نباشد. با توجه به نمونه‌های ذکر شده می‌توان گفت هر دو نویسنده ایرانی و خارجی، به‌دلیل ذکر درصد اندکی از نام یا فعالیت‌های زنان، نقش آنان را در دوره سلجوقیان مورد کم‌توجهی قرار داده و یا به دیده اغماض نگریسته‌اند و یا بدون اینکه به تاریخ مناسبات و نظام های اجتماعی فرهنگی این دوران اشاره کنند و این رویدادها را مورد تبیین غیرجنسیتی قرار دهند، روایت مردان سیاست از حضور زنان را بازتکرار کرده اند. در واقع در اکثر روایت‌های تاریخی، این مردان هستند که در راس هرم

قدرت قرار دارند و دلاوری‌ها و رشادت‌های آنان مورد ستایش قرار گرفته است در حالی که از نظر نویسندگان بومی و غیربومی، زنان شخصیت مستقلی ندارند و اغلب نیاز است که از جانب مردان مورد حمایت قرار گیرند.

جدول شماره (۳) راهبرد ایدئولوژیکی فاصله کتاب‌های بومی وغیر بومی سلجوقیان

راهبرد ایدئولوژیکی	کتاب بومی(درصد)	کتاب غیربومی(درصد)
فاصله (درصد ذکر اسامی یا فعالیت‌های مونث)	۰/۰۴	۰/۰۷

۲-۳- نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های بومی و غیر بومی سامانیان

با توجه به جدول شماره (۴) در کتاب‌های بومی و غیربومی سامانیان، نویسنده غیربومی با عدم ذکر نام یا عملکردهای زنان، هیچ قطبی را به‌عنوان قطب نقش جنس مونث در نظر نگرفته و با چشم‌پوشی از حضور زنان در دوره سامانیان، تاریخ این دوره را بسیار مردانه‌تر از نویسنده بومی، به‌تصویر کشیده‌است. نویسنده بومی نیز درصد بسیار کمی را به ذکر نقش زنان در دوره سامانیان اختصاص داده‌است که با ارائه مثالی به بررسی دیدگاه وی در باب نقش زنان در این دوره می‌پردازیم:

۲-۳-۱- *امیر نوح‌بن منصور برای ایجاد روابط نزدیک‌تر با ابوالحسن سیمجوری، دختر وی را خواستگاری کرد* (فروزانی، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

با توجه به مثال شماره ۲-۳-۱ نویسنده بومی تنها نقشی را که برای جنس مونث در نظر گرفته، فقط در امر ازدواج بوده، که بیشتر برای ایجاد «ثبات و آرامش» بین حکومت‌ها، انجام می‌گرفته‌است. بنابراین می‌توان اذعان نمود که نویسندگان بومی و غیربومی با کم اهمیت جلوه دادن نقش زنان در تاریخ سامانیان، سعی کرده‌اند حضور مردان و نقش آنان را در تمام صحنه‌های تاریخی برجسته سازند و در این میان قدرت، اقتدار و شجاعت آن‌ها را بیش از بیش به خوانندگان نشان دهند تا از این طریق بتوانند ذهنیات خویش را به‌عنوان یک نویسنده مرد، به خوانندگان انتقال دهند و زنان از صحنه تاریخ حذف شده اند.

جدول شماره (۴) راهبرد ایدئولوژیکی فاصله کتاب‌های بومی وغیر بومی سامانیان

راهبرد ایدئولوژیکی	کتاب بومی(درصد)	کتاب غیربومی(درصد)
فاصله (درصد ذکر اسامی یا فعالیت‌های مونث)	۰/۰۰۱	۰

۲-۴- نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های بومی و غیر بومی قراخانیان

با توجه به جدول شماره (۵) در کتاب‌های بومی و غیربومی قراخانیان، نویسنده غیربومی هیچ ذکری از نام یا عملکردهای زنان، نکرده و در حقیقت هیچ قطبی را به‌عنوان قطب نقش جنس مونث در نظر نگرفته است، بنابراین بر اساس جدول شماره (۵) نویسنده بومی از لحاظ ذکر نام یا فعالیت‌های زنان، از نویسنده بومی پیشی گرفته است. اینک با ذکر نمونه‌ایی از کاربرد نقش زنان در کتاب تاریخ بومی قراخانیان، به بررسی دیدگاه نویسنده ایرانی به نقش زنان در تاریخ این دوره می‌پردازیم:

۲-۴-۱- *سلطان آلب‌ارسلان با بیوه قدرخان یوسف ازدواج کرد* (فروزانی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

۲-۴-۲ *جمعی از بزرگان دربار برای آوردن دختر ارسلان خان به دربار وی رفتند* (همان: ۸۲).

۲-۴-۳- *گفته می‌شود که دختر ملکشاه، مادر محمد ارسلان است و بدین ترتیب ارسلان خان خواهرزاده ملک سنجر است* (همان: ۱۴۰).

همان‌طور که در مثال‌های شماره ۲-۴-۱ و ۲-۴-۲ ملاحظه می‌گردد نویسنده بومی فقط در امر نکاح از نقش جنس مونث یاد کرده، بدین ترتیب که سلطان سلجوقی با زنی بیوه از طایفه قراخانیان ازدواج نموده‌است، که این امر احتمالا باعث به‌وجود آمدن پیوندهای خاندانی بین سلجوقیان و قراخانیان می‌گردیده‌است. در نمونه شماره ۲-۴-۳هم نویسنده بومی برای نشان دادن منزلت زنان در تاریخ قراخانیان، از انتساب آنان به مردان استفاده می‌کند، بدین ترتیب که اهمیت نقش دختر ملکشاه فقط در این خلاصه می‌شود که وی خواهر ملک سنجر و مادر محمد ارسلان است. به عبارت دیگر نویسنده ایرانی نقش زنان را وابسته به نقش مردان قرار داده و از کنار نقش زنان به راحتی می‌گذرد.

در مجموع درباره چگونگی استفاده نویسندگان ایرانی و خارجی از نقش‌های جنسیتی در کتاب‌های تاریخ قراخانیان، چند نکته قابل توجه دارد: اولا نویسنده غیر بومی عدم ذکر نقش جنس مونث در روایت‌های تاریخی، سعی در پر رنگ‌تر کردن نقش جنس مذکر یا

«ما» دارد، ثانیا نویسنده بومی هرچند اندک، از نام و فعالیت‌های زنان یاد کرده‌است ولی به‌عنوان نمونه در مثال شماره ۲-۴-۱ برای اشاره به زنی که از طایفه قراخانیان با آلب‌ارسلان ازدواج کرده، از آوردن نام زن و یا دادن «هویتی مستقل» به وی امتناع ورزیده و از او به‌عنوان «بیوه قدرخان» یاد کرده است. به‌عبارتی دیگر نویسنده بومی نقش زنان را «تحت سایه» نقش مردان ذکر نموده و با ناچیز پنداشتن نقش آنان در رویدادهای تاریخی، نقش زنان در این دوره تاریخی را به حاشیه رانده‌است. در واقع نویسندگان ایرانی و خارجی در تاریخ قراخانیان، نقش زنان را مورد بی‌توجهی قرار داده‌اند و با ذکر اندک و یا عدم ذکر عملکردها و اسامی زنان، در تلاش هستند که نقش زنان را ناچیز و کم اهمیت جلوه دهند.

جدول شماره (۵) راهبرد ایدئولوژیکی فاصله کتاب‌های بومی وغیر بومی قراخانیان

راهبرد ایدئولوژیکی	کتاب بومی(درصد)	کتاب غیربومی(درصد)
فاصله (درصد ذکر اسامی یا فعالیت‌های مونث)	۰/۰۱۹	۰

با توجه به چگونگی بازنمایی نقش‌های جنسیتی زنان در کتاب‌های بومی و غیربومی یادشده می‌توان این برداشت را ارائه کرد که زنان مستقلاً در روایت آنان از تحولات این دوره مطرح نمی‌شوند زیرا آنان در کانون روایت رویدادهایی قرار دارند که مردان نقش اصلی را ایفاء می‌کنند. در عین حال بازنمایی مولفان از نقش‌های جنسیتی زنان در این روایت، همسو با نظام ارزش‌های جهان پیشامدرن به شکلی منفی و با پیامدهایی فاجعه‌بار برای حوزه قدرت سیاسی مردسالار، مانند قتل خواجه نظام‌الملک و آشفتگی سیاسی در مسأله جانشینی و سلطنت به‌تصویر کشیده شده است؛ در حالی که می‌شود کنش‌های این زنان را در راستای تغییر موازنه قوا و رفع بحران‌های سیاسی مورد توجه قرار داد. همانطور که نویسندگان می‌توانستند با استفاده از تنوع منابع تاریخی فراتر از منابع تاریخ های دودمانی، به روایت اقدامات زنان در حوزه‌های فرهنگی، هنری، معماری و موقوفات در عصر سلجوقی و به طور کلی بازسازی تاریخ اجتماعی فرهنگی مردم طبقات غیرنخبه با تکیه بر منابع مادی و غیرتاریخ نگارانه بپردازند تا تاریخ ایران به تاریخ دودمان های حاکم و همان به تاریخ سیاسی و همان به تاریخ مردان قدرت و سپاه تقلیل پیدا نکند و زنان به مثابه دیگران از صحنه تاریخ ایران حذف نشوند و به حاشیه رانده نشوند.

نکته قابل توجهی که وجود دارد این است که در این دوره، نویسنده بومی، از امر نکاح زنان برای ایجاد صلح، مطالبی را مطرح کرده است ولی هیچ‌گاه از چگونگی ایفای این نقش توسط زنان به مثابه پدیده‌ای اجتماعی فرهنگی حقوقی سخنی به‌درستی به‌میان نیامده است. سوال اصلی این است که چنین جایگاهی برای ازدواج زنانِ خانواده‌های حاکمان و بزرگان نشان‌دهنده چه مناسبات حقوقی و اجتماعی در جامعه آن دوران است. آیا امکان این وجود نداشت که نویسندگان بومی و غیربومی با تامل در روایت‌های متعدد اما محدودشده به ازدواج زنان بی‌نام و نشان مردان حاکم و بزرگان محلی، نقش و کارکرد میانجی و مصالحه ازدواج را به شکل تفصیلی‌تری مورد بررسی قرار داده و از نگرش تقلیل‌گرایانه به زنان و مقوله ازدواج و صرف اشاره گذرا به آنها عبور کنند. این سوالی است که نویسندگان بومی و غیربومی، با «تنزل بخشیدن» به نقش زنان در دوره سامانیان، از پاسخ دادن به آن طفره رفته‌اند و با درنظر نگرفتن نقش مهم زنان در حفظ مناسبات حقوقی بین حکومت‌ها، به نحوی نکات و ویژگی‌های گروه «غیرخودی» یا زنان را کم‌رنگ جلوه داده و به حاشیه رانده‌اند و حتی به ازدواج و جایگاه آن نیز صرفاً به مثابه ابزار نگریسته‌اند و به زمینه‌ها و پیامدهای حقوقی و اجتماعی فرهنگی و عاطفی ازدواج بی‌توجه بوده‌اند. در عین حال که در روایت‌شان از جایگاه قدرت‌مند زنان آن‌را با میزان دخالت منفی آنان در امور سیاسی و آشفتگی‌های ناشی از این نقش به‌هم مرتبط دانسته‌اند.

ریچاردسون[1] بر این باور است که در روایت واقعیت‌ها، معمولا مردان به‌صورت انسان‌هایی مسلط، مهاجم و مقتدر به‌تصویر درآمده‌اند و نقش‌های متنوع و مهمی را که موفقیت در آن‌ها مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل زنان معمولا تابع، منفعل، تسلیم و کم اهمیت هستند و در مشاغل فرعی و کسل‌کننده‌ای که جنسیت‌شان، عواطف‌شان و عدم پیچیدگی‌شان به آن‌ها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند (87 :2005).

در همین رابطه لوئیس[2] نیز معتقد است یک‌نوع تقابل نقش جنسیتی در روایت‌های مختلف می‌توان ملاحظه کرد که مردان در بیرون و دارای صفات مهمی مانند شجاعت، استقلال و قدرت هستند، در حالی‌که زنان در درون خانه و دارای شغل‌های فرعی مانند شست‌وشو و بچه‌داری و غیره هستند. زنان در سکون و مردان در حرکتند. زنان وابسته و مردان مستقل هستند. مردان در سفر برای جنگ یا مراودات بین دولت‌ها، ولی زنان محکوم به

1 . Richardson

2 . Luise

ماندن هستند (78 :2004) وی هم‌چنین معتقد است زنان در جامعه سنتی حافظ سنت‌ها، انتقال دهنده ارزش‌ها و رفتارهای کهن جامعه به نسل جدید است. او به خاطره پیوند خورده و یادآور گذشته است. اما مرد سنت‌شکن و نوآور است و دگرگون‌خواه، تغییر طلب و در جستجوی آینده (Ibid: 79).

۳- مشخصات دموگرافیک مربوط به متغیرها

حال در این بخش در جدول‌های شماره (۶) و (۷) برای تبیین بهتر ارتباط بین آمارها و متغییرها، از آزمون کلوموگراف اسمیرنف برای بررسی نرمال بودن یا نبودن داده‌های تحقیق، و از آزمون تی دو نمونه از این‌رو برای بیان معناداری و عدم معناداری اختلاف میانگین شاخص‌ها استفاده می‌کنیم.

جدول شماره (۶) آزمون کلوموگراف اسمیرنف برای بررسی وضعیت نرمالیته داده‌ها

راهبرد	میانگین	انحراف استاندارد	اماره آزمون	سطح معناداری	وضعیت نرمال بودن
راهبرد ایدئولوژیکی فاصله در محور معنی	۱/۰۰۵۴	۱۵/۹۳۴۵	/۹۴۳	/۶۸۷	نرمال

با توجه به آزمون کلوموگراف اسمیرنف و با کمک جدول شماره (۶) مشاهده می‌کنیم که در سطح خطای کمتر از ۵ درصد، سطح معناداری این آزمون برای راهبرد فاصله بیشتر از ۵ درصد است که این خود نشان از نرمال بودن داده‌های مربوط به تمامی متغیرها است. بنابر این در تحلیل استنباطی داده ها میتوان از آزمون پارامتریک تی با دو نمونه مستقل استفاده کرد.

۳-۱- آزمون تی دو نمونه مستقل (دو جامعه)

برای بیان معناداری و عدم معناداری اختلاف میانگین هر کدام از شاخص‌ها (راهبردها) در بین دو گروه کتاب های بومی و غیر بومی از آزمون تی با دو نمونه مستقل استفاده می‌کنیم.
HO: فرض تحقیق مبنی بر عدم معنا داری تفاوت میانگین متغیرها در بین کتاب های بومی و

غیر بومی (۰،۰۵≥سطح معناداری) و H1: فرض تحقیق مبنی بر معنا داری تفاوت میانگین متغیرها در بین کتاب های بومی و غیر بومی (سطح معنا داری <۰۵.)

جدول شماره ۷- آزمون تی با دو نمونه مستقل

راهبردهای ایدئولوژیکی	آزمون لون		آزمون تی تست			
	F	سطح معناداری	T	آزادی	سطح معناداری	اختلاف میانگین
راهبرد ایدئولوژیکی فاصله در محور معنی	۸/۸۴۶	/۶۷	۳/۴۹۸	۶	/۰۵۲	۵۸/۷۶۴۰۰

با توجه به آزمون تی دو نمونه مستقل و با کمک جدول شماره (۷) مشاهده می‌کنیم که در سطح خطای کمتر از ۵ درصد، سطح معنا داری آزمون لون برای شاخص‌ها بیشتر از۵ درصد میباشد. بنابراین از نتایجی که شرط برابری واریانس را ایجاب میکند، استفاده میکنیم. با توجه به سطح معنا داری آزمون تی در شرط برابری واریانس، مشاهده میکنیم که در سطح خطای کمتر از ۵ درصد در میانگین راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، در دو گروه کتابهای بومی و غیر بومی، با یک‌دیگر اختلاف معنا داری دارد. در نتیجه اختلاف میانگین میان دو گروه قابل توجه است، به گونه‌ای که این اختلاف با توجه به سطح معنا داری آزمون تی به ۰۵۲/. می‌رسد که یک اختلاف معنادار است. پس فرض H0 مبنی بر عدم معنا داری تفاوت میانگین این متغیر ها در دو گروه کتابهای بومی و غیر بومی رد شده و در مقابل فرض H۱ مبنی بر معنا داری تفاوت میانگین این متغیرها در دو گروه کتابهای بومی و غیر بومی، پذیرفته می‌شود. بنابراین با توجه به آزمون‌های انجام گرفته و تحلیل‌های توصیفی مربوط به آن‌ها، تفاوت‌های موجود در به‌کارگیری راهبرد ایدئولوژیکی فاصله توسط مولفین، از نوع تفاوت‌های معنادار می‌باشند و می‌تواند در انتقال افکار نویسندگان به خوانندگان، بیشتر به نفع نویسنده بومی، تاثیر داشته باشد.

۴- نتیجه‌گیری

با بررسی کتاب‌های تاریخی مورد مطالعه، مشخص شد که نویسندگان بومی و غیر بومی با یادآوری اندک نام یا فعالیت‌های زنان، نسبت به نقش آنان در تاریخ ایران کم توجه بوده‌اند.

گویی نوعی نابرابری جنسیتی در کتاب‌های درسی تاریخ دانشگاهی وجود دارد که در قالب امری کاملا طبیعی‌شده، در ذهن دانشجویان قرار می‌گیرد. از طرفی با توجه به آمارهای ارائه شده، ملاحظه می‌گردد که نویسنده بومی از نقش زنان، اندکی بیشتر در روایت تاریخی خود یاد کرده‌است اما آنها نیز با پیامدهای منفی به تصویر کشیده شده است. در حقیقت با توجه به ذکر کمتر اسامی یا عملکرد زنان توسط نویسنده غیربومی، می‌توان گفت که او با طفره رفتن از ذکر نقش زنان در رویدادهای تاریخی در دوران‌های مورد مطالعه قرار گرفته، در تلاش است سلطه مردان در تاریخ ایران را، با بزرگ‌نمایی فعالیت‌هایشان، بیشتر به رخ خوانندگان بکشد.

بنابراین طبق رویکرد وندایک (1998) هر دو نویسنده ایرانی و خارجی بر اساس آمار و ارقام ارائه شده، با ذکر کمتر اسامی و فعالیت‌های زنان، از حاشیه‌راندن اعضای گروه دیگر، به عنوان یکی راه‌های ابراز ایدئولوژی‌های قدرت و سلطه استفاده کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که مردان با ایجاد فاصله بین «ما»(مردان) و «آن‌ها» (زنان) سعی در بی‌توجهی به آنان و عدم پذیرش یا ندادن ترفیع به آن‌ها به‌رغم شایستگی‌هایشان، دارند و درواقع با این عمل به نکات مثبت «ما» تأکید می‌ورزند و نکات مثبت «آن‌ها» را به حاشیه می‌رانند. نکته قابل تأمل دیگری که وجود دارد این است که غیر از سلسله سلجوقیان، هر دو نویسنده بومی و غیر بومی در مثال‌های ارائه شده، از ذکر نام زنان بدون اشاره به حضور یا فقدان آن در منابع تاریخی خودداری کرده‌اند و در واقع هویتی مستقل یا قابل توجه برای جنس مونث قائل نشده‌اند که همین امر نشان‌دهنده بی‌اهمیت جلوه دادن نقش زنان، توسط نویسندگان بومی و غیربومی، در تاریخ ایران است.

بنابراین با توجه به نتایج به‌دست آمده در بررسی کتاب‌های تاریخ دانشگاهی بومی و غیربومی، می‌توان ادعا کرد نویسندگان ایرانی و خارجی، با استفاده از تکنیک‌های متفاوت مانند راهبرد ایدئولوژیکی فاصله، در تلاشند این ایدئولوژی را به ذهن خوانندگان منتقل سازند که در یک جامعه مرد سالار، سرنوشت زنان جز این‌که در نقش‌های فرعی و کم‌اهمیت ظاهر شوند، نیست و بازتولید ایدئولوژیکی این نقش‌ها، باعث می‌شود تا این نقش‌ها در نظر زنان طبیعی جلوه کند و در نتیجه آنان این نقش‌های کم‌فروغ را راحت‌تر بپذیرند. به‌بیانی روشن‌تر در بررسی سلسله‌های تاریخی مورد بحث، غیر از ترکان خاتون و تا حدی زبیده‌خاتون که سنت‌ها و هنجارها را می‌شکنند و با به‌دست‌گیری نسبی قدرت در زمان خود، نقش مهمی را در تاریخ ایران برای خود رقم می‌زنند، در بقیه موارد بدون اشاره به نقش مهم زنان درباری

برای ایجاد و حفظ صلح بین دولت‌ها، فقط از نکاح آنان سخن به‌میان آمده، و درحقیقت بـرای زنان نقش و هنجاری جز ازدواج و فرزندآوری، چیز دیگری در نظر گرفته نشده‌است.

به‌طور کلی می‌توان گفت که هر دو نویسنده بومی و غیربومی در کتاب‌های خـود، بـا ذکـر اندک اسامی و فعالیت‌های زنان، به‌نحوی ثابت کرده‌اند که رابطه میان زن و مرد در روایت‌هـای تاریخی بر روابط قدرت استوار است و حاکمیت مردان در سراسر روایـت‌هـای تـاریخی آشـکار است. در این رابطه چیشوم معتقدند که نگاه به زنان در کتاب‌های درسـی، نگـاهی تحقیرآمیـز است و آنان در نقش‌های ضعیف‌تر و منفعلانه‌تر نسبت به مردان ظاهر شـده‌انـد (117 :2018). هم‌چنین با توجه به نظریه وندایک (142 :1998) که یکی از راه‌های ابراز ایدئولوژی‌های قـدرت و سلطه را به حاشیه‌راندن اعضای گروه دیگر می‌دانـد، نویسـندگان بـومی و غیربـومی زنـان را معمولا تابع، منفعل، تسلیم نشان داده‌اند و با بهره‌گیری از ابزار ایدئولوژی‌های قدرت و سـلطه، نقش بی‌بدیل و منحصربه‌فرد زنان ایرانی را در تاریخ، کم اهمیت جلوه داده‌اند.

در واقع ایدئولوژی نابرابری جنسـیت کـه توسـط نویسـندگان (بـه‌ویـژه نویسـنده ایرانـی) کتاب‌های تاریخ دانشگاه به دانشجویان القـاء مـی‌گـردد، بـه‌طـورحتم در آمـوزش نقـش‌هـای جنسیتی، به نفع نقش جنس مذکر، مؤثر خواهد بـود و افکـار دانشـجویان را تحـت‌تـاثیر قـرار می‌دهد؛ ولی در این میان دیدگاه مهمی که می‌توانـد دانشـجویان را بـه چگـونگی مواجهـه بـا بازنمایی واقعیت‌ها رهنمون سازد، همانا «تفکر نقادانه»[1] است.

پی‌نوشت

۱- اطلاعات کتاب‌شناختی هر سلسله در این جدول آمده‌است و خوانندگان محترم مـی‌تواننـد در ارجاعات بعدی به این جدول مراجعه کنند.

۲- .به طور مثال در کتاب بومی تاریخ غزنویان به تعداد ۴۲ مورد از نقش های جنسیتی زنـان یـاد شده، به طور مثـال: «ازدواج دختـر سـلطان محمـود ص۱۴۵»، « ازدواج دختـر سـلطان مسـعود ص۳۰۶» و «نیابت سیده برای زمامداری ص۱۴۶». در کتاب غیربـومی غزنویـان نیـز بـه تعـداد ۷ مورد از نقش های جنسیتی زنان یاد شده است مانند: «نکـاح خـواهر سـلطان محمـود ص۱۵۲»، «ازدواج دختر علی تکین ص۱۶۶» و «ازدواج دختر محتشم ص۱۴۵» که در این مثال‌هـا تنهـا در مورد ازدواج زنان سخن به میان آمده است.

همینطور در کتاب بومی تاریخ سلجوقیان به تعداد ۶۵ مورد از نقش جنسیتی یاد شده و ازاین عبارت ها برای نام بردن از زنان استفاده کـرده اسـت: «تـلاش ترکـان خـاتون بـرای بـه سـلطنت

1. critical thinking

رساندن محمود ص۱۶۱ و ۱۶۲» «مبارزات تَرکان با برکیارق ص۲۵۵»، «ازدواج با دختر سابق الدین علی»، «تحریک همسر خویش ص۲۵۹»، «نقش قدرت‌مند زنان ص ۲۳۶»، «نقش‌آفرینی زنان» و «زنان نام دار ص ۴۷۶»، که در تمام موارد با پیامدهای منفی بازنمایی شده است. در کتاب غیربومی بویل، ۱۳۸۵، نیز ۹۰ بار از نقش و فعالیت‌های زنان یاد شده که مانند کتاب بومی از نتایج مثبت برخوردار نبوده است مانند: «نفوذ فراوان ترکان خاتون ص۱۳۸»، «ازدواج دختر ملکشاه سلجوقی با خلیفه ص ۱۳۵» و «تلاش زبیده خاتون برای سرکوب مخالفان۱۴۶».

در کتاب بومی فروزانی، ۱۳۹۰، نیز ۲ بار از نقش زنان یاد شده است مانند: «اسارت خاتون همسر پادشاه ترک توسط امیر اسماعیل ص ۶۳» و «خواستگاری امیرنوح از دختر سیمجوری ص ۱۱۶»، که نویسنده بومی با به میان آوردن این مثال‌ها، نقش زنان را کوچک و بی‌اهمیت و تقلیل یافته به ازدواج نمایان ساخته است. نویسنده غیر بومی نیز هیچ ذکری از نقش جنس مونث نداشته است.

هم‌چنین در کتاب بومی فروزانی، ۱۳۸۹، به تعداد ۶۵ مورد از نقش جنسیتی یاد شده است که به‌طور مثال می‌توان به «ازدواج دختر ارسلان خان ص ۸۲» و «ازدواج حره زینب ص۹۲ و ازدواج دختر قدرخان ص۹۳» اشاره نمود که در تمام نمونه‌ها فقط به ذکر ازدواج زنان بسنده شده‌است. نویسنده غیربومی هیچ ذکری از نقش یا فعالیت جنس مونث نداشته است.

منابع

بویل، جی. آ. ۱۳۸۵. *تاریخ ایران کمبریج از آمدن سلجوقیان تا فروپاشی دولت ایلخانان*، ترجمه ح. انوشه. ج۴. تهران: امیرکبیر.

حسینی، آ. و حیدریان، ز. ۱۳۸۹. «*نمود جنیست در کتاب‌های درسی زبان انگلیسی دوره دبیرستان و پیش‌دانشگاهی، تحلیل واژگان و محتوا با رویکردی معیار- مدار*». *مجله مطالعات زبان و ترجمه*، دوره۴۲ (۲): ۷۷-۹۲.

فرای، ر. ن. ۱۳۸۵. *تاریخ ایران از فروپاشی دولت ساسانیان تا آمدن سلجوقیان*، ترجمه ح. انوشه. ج۴. تهران: امیرکبیر.

فروزانی، ا. ۱۳۸۹. *قراخانیان، بنیان‌گذاران نخستین سلسله ترک مسلمان در فرارود (آسیای میانه)*، تهران: سمت.

فروزانی، ا. ۱۳۹۰. *تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره سامانیان*، تهران: سمت.

فروزانی، ا. ۱۳۹۳. *سلجوقیان از آغاز تا فرجام*، تهران: سمت.

فروزانی، ا. ۱۳۹۵. *غزنویان از پیدایش تا فروپاشی*، تهران: سمت.

مانزلو، آ. ۱۳۹۵. واساخت تاریخ، ترجمه م. مرادی سه‌ده. تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.

میک، یان. ۱۳۹۳. *پژوهش و نگارش کتاب درسی*، ترجمه ش. مرادزاده و ر. گلشایی. تهران: سمت.

Both, A. 2003. Teaching History at Univeraity Enhancing Learning and Underestanding, London: Blackwell.

Cardozo, M.T.A.L. 2018 . *Analysing the spectrum of Female education leaders agency in islamic boarding schools in post- conflict ache*, Indonesia: Gender and Education. 847-863. Published online https://doi.org/10.1080/09540253.2018.1544361.

Cameron, R. 2003. *The History and Gender in Textbooks*, Second Series. CrossRef Publishing: Oxford.UK

Chisholm, L. 2018. "Representation of Class, Race and Gender in Textbook". in *The Paigave Handbook Of Textbook Studies*, F. Eckhardt and B. Annekatrin. (Eds). Braunschwig: Germany.

Coffin, C. 2014. *Historical Discours: The Language of Time, Case and Evaluation (Continuum Discourse,9)*, Bloomsbury publishing: London.

Fried, F.J. 2000. *Stereotyping in children´s materials*, East lansing: National Center for Research on Teacher Learning.

Hakim, C. 1996. *Key Issues in Women´s Work: Female Heterogeneity and the Polarisation of Employment*, Atlantic Highlands, Athlone: London.

Johns, M.A. et al. 2008. *Discourse roles, gender and language text book dialogues: Who learns what from John and Sally?*, Gender education. Vol 9. Published online. https://doi.org/10.1080/9540259721204.

Louise, M. 2004. *Become The man that Women Desire: Gender Identities Dominant in Email Advertising Language*, SageJournals. Language and Literature, International Jornal of Stylistics. Sage: Lodon.

Moreau, J. 2011. *School Book Nation, Conflicts over American History Textbooks from the Civil War to the Present*, The University of Michigan Press: Michigan

Pienta, R.S and Smith, A.N. 2012. "Women on the Margines: The Politics of Gender in the Language and Content of Science Textbooks". IN *The New Politics of the Textbook: Problematizing the Portrayal of Marginalized Groups in Textbooks*, Eds. H. Hickman and B.J. Profilio. Sense Publishe: Boston.

Richardson, L. 2005. *The dynamics of sex and gender*, Boston: Houghton Mifflin.

Riley N E. 2000. "Research on Gender in Demography: Limitation and Constrains". *Population Research and Policy Review*, Vol 17. (6): 521-538.

Taylor, F. 2003. "Content analysis and gender stereotypes in children´s books". Teaching Society, Vol 31(3): 300-311

Van Dijk T. A. 1998. *Ideology a multidisciplimary approach*, London: Sage Publication.

Van Dijk, T. A. 2004. *Ideology and discours,* London: Sage Publication.

DOI:10.22124/naqd.2021.16719.2009
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.8.6

نقد و نظریه ادبی
سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱
مقاله پژوهشی صفحات ۱۹۰-۱۵۹

تراداستان و سفرِ تراداستانی: گونه‌ها و کاربست‌ها

علیرضا فرحبخش [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۹

چکیده

هدف جستارِ حاضر این است که برپایه چارچوب‌های نظری پیرامون بینامتنیت، ترامتنیت و به‌ویژه بیش‌متنیتِ ژنتی مفاهیم مرتبطِ تراداستان و سفرِ تراداستانی را معرفی و مصادیق آنها را در آثار روایی معرفی و تحلیل نماید. به بیان دیگر، هدف این پژوهشِ روایت‌شناختی توصیف تراداستان و سفرِ تراداستانی و دسته‌بندی انواع مختلف آن در ادبیات داستانی است. پرسش‌های اصلی این مقاله عبارتند از: تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن کدامند؟ تراداستان و سفرِ تراداستانی چگونه در ژانرهای کاربردپذیر، نظیر رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه و فیلم مصداق پیدا می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، این جستار با بهره‌گیری از اصطلاحات مرتبط با ترامتنیت، به‌خصوص بیش‌متنیت، و تکیه بر عناصر داستان، به‌ویژه شخصیت‌پردازی، به‌عنوان مهم‌ترین عنصر تراداستانی، مؤلفه‌های تراداستان را در انواع مختلف آثار روایی بررسی می‌کند. در این مقاله، سفرِ تراداستانی به سفرِ برون‌روایتی، شامل تراداستان برون‌روایتیِ دوسویه و یک‌سویه، و سفرِ درون‌روایتی، شامل سفر درون‌روایتی در داستان‌های هم‌تراز و ناتراز دسته‌بندی شده‌است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تراداستان، فراروی یک داستان از طریق سفرِ برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت یا شخصیت‌های اصلی داستان است. به عبارت دیگر، هرگاه شخصیتی با تغییر یا بدون تغییرات ظاهری و رفتاری، وارد روایتی دیگر در همان اثر یا اثری پیشینه یا پسینه شود، کنش داستانی و معنای متن بسط می‌یابد و بیش متنیت و فراروی متنی و روایتی حاصل می‌گردد. سفرِ شخصیت‌ها از زیرمتن به رومتن، از رومتن به زیرمتن، در میان داستان‌های هم‌تراز و درون‌متنی در یک اثر فراداستانی و چندپیرنگی و نیز در روایت‌های درون‌متنی و ناتراز در داستان‌های اصلی و فرعی یک اثر روایی همگی مصادیق و نمونه‌هایی از تراداستان و سفرِ تراداستانی هستند.

واژگان کلیدی: روایت، شخصیت داستانی، بینامتنیت، ترامتنیت، تراداستان و سفرِ تراداستانی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
* alirezafarahbakhsh@guilan.ac.ir

۱- مقدمه

انواع مختلف اقتباس، وام گرفتن، نقل‌قول و مصادیق پرشمار ارتباط‌های بینامتنی، با اهداف و کارکردهای گوناگون، همواره عنصری مهم در آفرینش و بازآفرینی متون ادبی بوده‌است. بنا به نظر آرنولد، «همه‌جا ارتباط هست. همه‌جا توضیح هست. هیچ رویداد مستقلی، هیچ ادبیات مستقلی به‌درستی درک نمی‌شود، مگر در سایه ارتباط با رویدادهای دیگر، و با ادبیات‌های دیگر» (Arnold, 1960: 6). الیوت بر این باور است که «هیچ شاعری و هیچ هنرمندی در هیچ هنری به‌تنهایی خالق ایده خود نیست. اهمیت او و درک او وابسته به درکِ ارتباطش با شاعران و هنرمندان مرده است. نمی‌توانید تنها او را قضاوت کنید؛ باید برای شباهت‌ها و تفاوت‌ها، او را در میان مردگان بگذارید» (Eliot, 1960: 49). همچنین، پاوند از شاعران می‌خواهد که «تا می‌توانید بگذارید هنرمندان بیشتری شما را تحت‌تأثیر قرار دهند، اما آن‌قدر باوجدان باشید که یا به‌صراحت به دِین خود اعتراف کنید، یا سعی کنید آن را پنهان سازید» (Pound, 1968: 5). او در توصیه ایماژیستی خود بر این نکته تأکید می‌ورزد که «ایماژ، ایده نیست. نقطه تلاقی و خوشه‌ای تابان است. می‌توانم آن را، و لاجرم باید آن را گرداب بنامم، که از آن، به‌واسطه آن، و به درون آن ایده‌ها همواره جاری می‌شوند» (Pound, 1974: 34). وِلک در جمله‌ای مشهور می‌نویسد: «احتمالاً غیرممکن است که یک اثر هنریِ پَسین بدون یک اثر هنری پیشین خلق شود» (Wellek, 1970: 35).

این نقل‌قول‌ها همگی حاکی از آنند که هر متنی به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر متأثر و وام‌دارِ متون پیشین خود است و به همین ترتیب، به نوبه خود متون بعدی را نیز متأثر و وام‌دار می‌نماید. گرچه این نقطه نظرات در قرون ۱۹ و ۲۰ مطرح شدند و چارچوب تئوریک مفهوم بینامتنیت بیشتر با خوانش و نقد پست‌مدرن پیوند خورده‌است، نمونه‌ها و مصادیق بینامتنیت را حتی می‌توان در متون باستانی و کهن نیز مشاهده نمود. برای نمونه، آثار ادبی مطرح یونان باستان همگی برگرفته از *نسب نامه خدایان* (قرن هفتم پیش از میلاد) اثر هزیود هستند. *نسب نامه خدایان* خود تحت تأثیر فرهنگ شفاهی پیش از هزیود در باورها و سنن یونانی میسینه[1]، متونی قدیمی‌تر در تمدن‌های بین‌النهرین، مانند کتاب *سلسله دونوم* در تمدن بابل (Lamber & Walcot, 1965: 64)، کتاب *انوما الیس* (اسطوره آفرینش بابلی) و

1. Mycenaean

پادشاهی در آسمان، اسطوره‌ای هتیتی[1] در تمجید کوماربی[2]، همتای کرونوس[3] در اساطیر یونان باستان (Burkert, 1995: 19) بوده است. نمونه‌ای دیگر از بینامتنیت در متون کهن را می‌توان در اشاره‌ها، اقتباس‌ها و شباهت‌های مشهود در *کتب مقدس* یافت، برای مثال، در متون مربوط به شرح حال پیامبران در *قرآن کریم* و *انجیل* یا در ارتباط‌های ضمنی و گاه آشکار بین کتب *عهد عتیق* یا *عهد عتیق* و *عهد جدید*.

با وجود قدمتِ بدیهیِ بینامتنیت در متون اساطیری، ادبی و مذهبی، چارچوب‌های نظری مرتبط با آن چندان قدیمی نیستند. سوسور، باختین، کریستوا و بارت از نخستین نظریه‌پردازان و منتقدینی هستند که در تکوین و تکامل این مفهوم نقش داشته‌اند. «مفهوم بینامتنیت بر پایه نظریات زبان‌شناختی فردینان دو سوسور شکل گرفت» (سخنور و سبزیان، ۱۳۸۷: ۱۴۳). تأثیر سوسور در اساسِ تفکرات ساختارگرایانه و نظام زبانی خود این بوده‌است که زبان را مفهومی ارجاعی و با کارکردی مبتنی بر تفاوت، نشانه‌هایی مرتبط و دالی و مدلولی می‌دانسته‌است. بنا به ادعای آلن، در سایه پیوند خوردن نظام زبانی سوسوری با نظام ادبی‌ای مملو از ارجاع‌ها و مرجع‌ها، نویسندگان «پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صور ذهنی، شیوه‌های روایتی، و حتی عبارات و جملاتی را از متون متقدم خویش و از سنت ادبیات [به عاریه] می‌گیرند» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۸). نظریه‌های باختین پیرامون منطق مکالمه، گفت‌وگوی متون، چندصدایی، چندزبانی و کارناوال همگی بر اصل بینامتنیت استوارند. بنا به گفته باختین، گفتگومندی ویژگی مشترک هر گفتمانی، ازجمله گفتمان یک متن ادبی است. لذا، هر گفتمانی تعامل و کنشی فعال و ضروری را با گفتمان‌های دیگر و حتی با مدلولات خودش برقرار می‌نماید (Bakhtine, 1970: 50). ایروین توضیح می‌دهد که اساس نظریه انتقادی باختین، مکالمه‌ای همیشگی بین متون ادبی و نویسندگان مختلف و اهمیت بررسی معانی چندگانه در هر متن و هر واژه، به‌واسطه همین مکالمه است (Irwin, 2004: 228). به سخن دیگر، برای درک متون هم باید به دلالت‌ها، روابط و گفت‌وگوهای درون‌متنی آنها و هم دلالت‌ها، روابط و گفت‌وگوهای فرامتنی آنها، یعنی بافت فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و نیز متون دیگر و قدیمی‌تر توجه شود (حسن‌زاده دستجردی، ۱۳۹۶: ۴۰).

1. Hittite
2. Kumarbi
3. Cronus

واژه بینامتنیت را نخستین‌بار کریستوا در مقاله‌ای با عنوان «واژه، مکالمه و رمان» و در تلاش برای تلفیق نشانه‌شناسی سوسور و منطق مکالمه باختین در تبیین نظریه‌های بارت پیرامون دلالت‌ها و نشانه‌ها معرفی نمود. کریستوا بر این باور است که در یک متن ادبی، معنا به‌گونه‌ای بی‌واسطه از نویسنده به خواننده منتقل نمی‌شود، بلکه در فرایند معناسازی، کدها و رمزهای متونی دیگر همواره به‌عنوان یک واسطه، هم برای نویسنده و هم برای خواننده نقشی محوری ایفا می‌کنند. او در «واژه، مکالمه و رمان» می‌نویسد: «ساختار هر متنی، موزاییکی از نقل‌قول‌هاست؛ هر متنی حاصل جذب و تغییر متنی دیگر است. مفهوم بینامتنیت جایگزینی برای مفهوم بیناموضوعیت است و زبان شعر زبانی حداقل دوگانه است» (Krestiva, 1986: 37). گاتان توضیح می‌دهد که در نظر کریستوا، «بینامتنیت بدین معناست که آنچه هست، نه متن، بلکه بینامتن است، که خود بافتی از ارجاعات و نقل قول‌هایی اجتناب‌ناپذیر از متون دیگر است. این ارجاعات و نقل‌قول‌ها به نوبه خود معنای بینامتن را رقم می‌زنند. متن یک نقطه تلاقی در یک نظام فرهنگی است» (Gattan, 2016: 14). بارت نیز در مقاله‌هایی چون «از اثر تا متن» و «مرگ نویسنده»، که بیانگر رویگردانی آشکار او از اصول ساختارگرایی هستند، بر بینامتن بودن هر متن ادبی تأکید می‌ورزد. به عقیده بارت، متن مجموعه‌ای از زنجیرهایی متشکل از واژه‌هایی به‌هم‌پیوسته با معنایی معین، نویسنده‌ای واحد و خداگونه و نوشتاری بدیع نیست، بلکه فضایی چندبُعدی است که در آن نوشته‌هایی گوناگون و غیراصیل همواره با هم می‌ستیزند و در هم می‌آمیزند؛ به‌عبارت‌دیگر، متن نه یک محصول، بلکه یک فرایند است (Barthes, 1977: 146). به‌گفته آلن، در نظر بارت، «مؤلف در نقش گردآورنده یا آراینده امکانات از پیش موجود در نظام زبان ظاهر می‌شود. هر کلمه‌ای که مؤلف به‌کار می‌گیرد، هر جمله، هر بند، یا کل متنی که می‌آفریند، ریشه در نظام زبانی دارد که خود برآمده از همان بوده و ازاین‌رو، معنای خود را نیز براساس همین نظام کسب می‌کند» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۹). در نظر تمام این نظریه‌پردازان پیشگام در مقوله بینامتنیت، هر اثر هنری‌ای تحت تأثیر هنرمند و اثری پیشینه بوده‌است. البته، در بررسی تأثیرات بینامتنی، نباید از مفهوم «اضطراب تأثیر» هَرولد بلوم غافل شد. به‌عقیده بلوم، هنرمند برای رهایی از گرداب «تکرار» و «تقلیل» (Bloom, 1973: 70)، که از میل به تقلید از یک سو و میل به اصالت از سویی دیگر نشأت می‌گیرد، باید پس از وام گرفتن و تأثیر پذیرفتن، آنچه را به عاریت گرفته‌است، به طرقی بدیع تغییر دهد، بازسازی نماید و بازنویسی کند تا معنا و سویه‌ای نو بدان ببخشد (آلن، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

این نظریه یادآور تعریف هاچِن از پارودی است. به نظر او، ویژگی بارز پارودی «تکراری توأم با فاصله‌گذاری انتقادی» (Hutcheon, 1985: 6) است. لازم به ذکر است که این فرمولِ پیشنهادی در «فراداستان تاریخ‌نگارانه»[1](Hutcheon, 1988: 5) نیز مصداق دارد، زیرا تاریخ‌گراییِ فراداستانی، تکرار تاریخ است، با «فاصله‌ای انتقادی» از حوادث و وقایع تاریخی. به عبارت دیگر، گرچه اساس و کارکرد پارودی و فراداستان تاریخ‌نگارانه بر تکرار و تقلید استوار است، در رومتنی بدیع، همواره فاصله‌ای انتقادی به چشم می‌خورد.

این مقاله بر آن است که با تکیه بر نظریه‌های پرشمار و مرتبط با بینامتنیت و کاربست‌ها و مصادیق فراوان آن در متون ادبی، گونه‌ای منحصربه‌فرد از بینامتنیت، یعنی تراداستان[2] و سفرِ تراداستانی را معرفی کند و نمونه‌های عملی آن را در آثار روایی بررسی نماید. به دیگر سخن، هدف مقاله حاضر این است که مفهوم تراداستان را بشناساند و انواع مختلف آن را در ادبیات داستانی دسته‌بندی کند. اهمیت و بداعت جستار حاضر این است که با وجود اینکه سال‌ها و دهه‌هاست که بینامتنیت، ترامتنیت[3] و مفاهیم مرتبط و زیرشاخه‌های آنها توصیف گشته و در آثار متعددی در ادبیات‌ها و ژانرهای مختلف مطالعه شده‌اند، این نخستین‌بار است که اصطلاح سفرِ تراداستانی و انواع آن در آثار روایی معرفی می‌شود. پرسش‌های محوری مقاله حاضر عبارتند از: تراداستان چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن کدامند؟ مؤلفه‌ها و ویژگی‌های تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها در ژانرهای کاربردپذیر، نظیر رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه و فیلم چه هستند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، این تحلیلِ روایت‌شناختی، ترامتنیت از دید ژنت را، که حلقه‌ای مهم بین بینامتنیت و تراداستان به‌شمار می‌رود، به‌عنوان نظریه روایت‌شناختی بنیادین و نقطه شروع در نظر می‌گیرد، تا در ادامه گونه‌ای ویژه و بدیع از بینامتنیت و ترامتنیت، یعنی تراداستان را معرفی نماید. دلیل محوریتِ نظریه‌های ژنت این است که او «با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا» و استفاده از «واژه جدید ترامتنیت» در اشاره به «هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۳)، دسته‌بندی کردن بینامتنیت به گونه‌های مختلف و نظام‌مند ساختن آن و پیشنهاد واژه‌ای فنی برای هریک از آنها، رویه‌ای کاربستی و انتقادی به واژه کلی بینامتنیت داده‌است. این جستار با بهره‌گیری از اصطلاحات مرتبط با ترامتنیت، به‌خصوص بیش‌متنیت، و تکیه بر عناصر داستان از قبیل

1. historiographical metafiction
2. transnarrativity
3. transtextuality

شخصیت‌پردازی، به‌عنوان مهم‌ترین عنصر تراداستانی، کنش داستان و نقش‌مایه نوعی خاص از تعاملات و ارتباطات متنی و روایی را مطرح می‌سازد. در ادامه، ابتدا ترامتنیت ژنت و واژه‌های زیرمجموعه‌ای به‌اجمال مرور می‌شوند و سپس، در بخش اصلی مقاله، اصطلاح تراداستان و سفر تراداستانی و نیز انواع گوناگون آنها در ژانرهای روایی، با محوریت شخصیت‌های داستانی بررسی می‌گردند.

۱-۱- پیشینه پژوهش

در دهه‌های گذشته منتقدین و نظریه‌پردازانی چون باختین، بارت، کریستوا و ژنت به‌تفصیل و به شیوه‌ای روش‌مند به گونه‌ها و کارکردهای مختلف بینامتنیت پرداخته‌اند. در این جستار، نظریه‌های ژنت پیرامون ترامتنیت و دسته‌بندی پنج‌گانه او از ترامتنیت، که در کتاب *الواح بازنوشتی: ادبیات درجه دوم* (۱۹۹۷) بیان شده‌اند، مهم‌ترین مبانی‌ای هستند که در تشریح اصطلاح‌های روایت‌شناختیِ تراداستان و سفرِ تراداستانی به‌کار رفته‌اند. کتاب‌های *مقدمه‌ای بر سرمتنیت* (۱۹۹۲) و *پیرامتن: آستانه‌های تفسیر* (۱۹۹۷) اثر ژنت، مقاله «ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۶) و کتاب *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* (۱۳۹۵) اثر بهمن نامورمطلق، که به‌صراحت به ترامتنیت می‌پردازند، نیز منابعی مهم در خصوص چارچوب نظری مقاله حاضر به حساب می‌آیند.

مقاله‌هایی متعدد نیز به موضوع ترامتنیت و بینامتنیت پرداخته‌اند. برای نمونه، مقاله منیژه کنگرانی و بهمن نامورمطلق (۱۳۸۹) به تعاملات و برگرفتگی‌های بین شعر و نقاشی اشاره می‌کند. در این مقاله، بینامتنیت و بیش‌متنیتِ ژنتی محور اساسی مباحث است؛ نویسندگان این مقاله معتقدند که برخلاف گونه‌های دیگر ترامتنیت، فقط بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو «متن هنری» می‌پردازد و در این رابطه، هم متن شعر و هم متن هنری می‌توانند متن الف (رومتن) یا متن ب (زیرمتن) باشد. مثالی دیگر، مقاله امیرعلی نجومیان (۱۳۸۸) است که به تحلیلِ نقش یا کارکرد نشانه‌شناختیِ عنوان‌بندیِ فیلم اختصاص داده شده‌است. نجومیان در مقاله خود در بستری از اصطلاحاتی ترامتنی، عنوان‌بندی فیلم‌ها را براساس «کارکرد دیالوگی با فیلم»، لحن و فضای داستان، تفسیر فرامتنی و روایت دنیای داستانی بررسی می‌کند. به نظر نویسنده، سکانسِ عنوان‌بندی به‌طور هم‌زمان و به‌گونه‌ای «پارادوکس‌وار» می‌تواند فرایند دلالت متن را محدود یا گسترده نماید. به باور او، «سکانس عنوان‌بندی می‌تواند یک ترجمه

(بیش‌متن)، اقتباس (بینامتن)، اختصاص (سرمتن)، تفسیر (فرامتن)، یا آستانه‌ای (پیرامتن) [برای] متن اصلی باشد» (۱۳۸۸: ۲۷۸). منصور پیرانی (۱۳۹۷) در مقاله خود می‌کوشد نشان دهد که سعدی به همان اندازه که در اشعار خود از دیگران متأثر بوده، تحت‌تأثیر ترامتنیت و عوامل و عناصر بیرون از متن نیز قرار گرفته‌است. با وجود این، ساختار ۲۱۷ بیت بررسی‌شده در دیباچه *بوستان* نشان می‌دهد که مصادیق و نمونه‌های بینامتنیت و ترامتنیت در این ابیات را فقط می‌توان در آرایه‌هایی چون تضمین، تلمیح و اقتباس یافت. تفاوت بنیادین این پژوهش‌ها با تحقیق حاضر این است که موضوع اصلی این جستارهای پیشینه، نقد و بررسی ویژگی‌های بینامتنی و ترامتنی آثاری برگزیده است، حال‌آنکه مقاله حاضر در بستری تراداستانی به معرفی و دسته‌بندی سفرهای برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت‌های داستانی می‌پردازد، بیش‌متنیت حاصله را بررسی می‌نماید و صرفاً به تأثیر یا حضور متون یا آثار دیگر اکتفا نمی‌کند.

برخلاف بینامتنیت و ترامتنیت، تراداستان و به‌ویژه سفرِ تراداستانی اصطلاحی کاملاً بدیع است. کتاب *ساخت دنیاهای خیالی: نظریه و تاریخِ بازآفرینی* (2012) اثر مارک جِی پی وُلف از معدود آثاری است که مفهوم تراداستان را معرفی می‌کند، هرچند همان‌گونه که از عنوان کتاب برمی‌آید، نویسنده در تحلیل مبسوط خود از *ارباب حلقه‌ها* اثر تالکین، ضمن تأکید بر عنصر اقتباس، تأثیرِ متقابل و بازآفرینی در داستان‌نویسی و دنیاسازی، بیشتر به جنبه‌های بینارسانه‌ای و بینامتنی آثار تخیلی، که باور او هرگز دست‌اول نیستند، اشاره می‌کند. به گفته هیگینز، در نظر وُلف «تمامی دنیاهای تخیلی به نوعی ثانوی هستند» (Higgins, 2017: 4)، یا به قول بارکر، وُلف با ذکر مثال‌هایی پرشمار، به‌تفصیل به ساختار دنیاهای خیالی و اجزایی برگرفته از آثار مختلف می‌پردازد که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا جهانی یکپارچه را بسازند (Barker, 2016: 696). همچنین، اصطلاح تراداستان مفهومی محوری در یک رساله دکترا در دانشگاه استنفورد با عنوان *تراداستان: شکل‌دادن به تنوع، اجتماع، و مهاجرت در ادبیات امریکایی-آسیایی و لاتین* (2015) نوشته لانگ لی کاک[1] است. نویسنده در خوانش تطبیقی و مطالعات فرهنگی خود از مجموعه رمان‌ها و داستان‌هایی چندپیرنگی در آثار تعدادی از نویسندگان آمریکایی-آسیایی و کشورهای آمریکای لاتین، به مضامین و کلیشه‌هایی مشترک (یا سوژه‌هایی تراداستانی) اشاره می‌کند که به‌عنوان اساسی برای تحلیلِ تنش‌های نژادی، جنسیتی، قومی و اجتماعی در میان مهاجران، تفاوت‌ها و

1 . Long Le-khac

شباهت‌های زیادی را در ذهنیت و نگرش‌های فرهنگیِ شخصیت‌های داستانی و نویسندگانِ آثار منتخب به‌نمایش می‌گذارند. در پژوهش کاک، تراداستان نقشه و بستری از نقش‌مایه‌ها، دست‌مایه‌ها و روابط داستانی را که آثار ملل و نویسندگان مختلف را به یکدیگر پیوند می‌زند، معرفی می‌کند. به همین دلیل، در برداشت او از تراداستان، سویه ترامتنی ژنتی به اندازه کارکردهای اجتماعی و فراملیتیِ الگوها و عناصرِ مشابه روایت‌شناختی اهمیت ندارد. همچنین، گونه‌های سفرهای تراداستانیِ شخصیت‌های داستانی و کارکرد روایت‌شناختی آنها از دغدغه‌های پژوهشی نویسنده نیست.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- ترامتنیت و انواع آن

اصطلاح ترامتنیت را نخستین‌بار ژنت و با هدف نظام‌مند ساختن و دسته‌بندی کردن کاربردهای مختلف ارتباط‌های بینامتنی و درون‌متنی مطرح نمود. ژنت ترامتنیت را فرایند «فرارَوی متنی» می‌نامد، که «شامل تمامی اِلمان‌هایی می‌شود که متنی را با متون دیگر مرتبط می‌سازد، چه آشکارا و چه نهان [...] و همه جنبه‌های متنی خاص را فرا می‌گیرد» (Genette, 1992: 83-84). میرعنایت و سوفسطایی در تشریح تفاوت دیدگاه‌های ژنت و کریستوا نوشته‌اند که ژنت به رابطه یک متن با متنی دیگر به شیوه‌ای جامع‌تر و سیستماتیک‌تر از کریستوا و بارت می‌نگرد. این شیوه، که ساختارگرایی، پساساختارگرایی و نشانه‌شناسی را نیز در برمی‌گیرد، به او اجازه می‌دهد که روابط بینامتنی را با تمام متغیرهایش مطالعه کند (Mirenayat & Soofastaei, 2015: 533). نامورمطلق نیز ضمن متفاوت دانستن ترامتنیت ژنت، که از لحاظ گستردگی قابل مقایسه با بینامتنیت ریفاتری می‌داند، توضیح می‌دهد که ژنت «به‌صراحت در جست‌وجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری نیز هست»، و این در حالی است که در بینامتنیت کریستوایی، «به‌هیچ‌وجه تأثیرگذاری یک متن بر متن دیگر» به چشم نمی‌خورد (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۵). همچنین، ترامتنیت ژنت علاوه بر روابط هم‌عرض کریستوایی، به روابط طولی نیز می‌پردازد و روابط یک متن با سرمتن، گونه و ژانر خود را نیز بررسی می‌نماید (همان: ۸۶). اهمیت ترامتنیت در تراداستان، همین ارتباط‌های دوسویه، تعاملی و ژانری‌ای هست که ژنت بر آنها تأکید می‌ورزد.

ژنت ترامتنیت را بـه پـنج زیرشـاخه بینامتنیـت، پیرامتنیـت[1]، فرامتنیـت[2]، سـرمتنیت[3] و بیش‌متنیت[4] تقسیم می‌کند. نامورمطلق کارکرد زیرشاخه‌های ترامتنیـت را ایـن‌گونـه توصـیف می‌کند: «بینامتنیت براساس رابطه هم‌حضوری، پیرامتنیت براساس رابطه تبلیغی و آسـتانگی، فرامتنیت براساس رابطه انتقادی و تفسیری، سرمتنیت براساس رابطه گونه‌شناسـانه و تعلقـی، بیش‌متنیت براساس رابطه برگرفتگی» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۵). پیرامتن، متنی است که همچـون قمری در کنار[5] متن اصلی می‌ایستد و آن را در بر می‌گیـرد. نمونـه‌هـای پیـرامتن عبارتنـد از: عنوان، عنوان فرعی، طرح روی جلـد، شناسـنامه کتـاب، فهرسـت، قـدردانی، تقـدیم، مقدمـه، پانوشت، فهرست اختصارات، توضیحات و تصاویر. برای ژنت، پیرامتن‌ها داده‌هـا و نوشـته‌هـایی هستند که بین متن و خواننده قرار می‌گیرند و لذا نقشی «آستانه‌ای» دارند، زیرا برای ورود بـه دنیای متن باید از آنها گذر کرد. همچنین، پیرامتن به جزئیاتی اطلاق مـی‌شـود کـه در تـاریخ عمومی و تاریخ خصوصی یک کتاب، یعنی در «پیرامتن بیرونیِ عمـومی» و «پیـرامتن بیرونـیِ خصوصی»، شامل تفاسـیر و توضـیحاتی پیرامـون کتـاب توسـط منتقـدین و نویسـنده، ذکـر می‌شوند (Genette, 1997b: 12). بنا به گفته سیمَندِن، «پیرامتن نقش‌های کاربردی مختلفی را ایفا می‌کند. برای مثال، به خواننده می‌گوید که متن در چه زمانی چاپ شد، بـه وسـیله چـه ناشری، با چه هدفی، و یا اینکه چگونه باید یا نبایـد خوانـده شـود» (Simandan, 2010: 31). ژنت پیرامتن را به دو گونه درونی[6]، یعنی نوشته‌ای پیرامون متنِ اصلی در خود اثـر و بیرونـی[7]، یعنی نوشته‌ای پیرامون متنِ اصلی در خارج از اثر تقسیم می‌کند. فرامتنیت، به‌عنـوان گونـه‌ای دیگر از ترامتنیت ژتنی، به هر گونه تفسیر یا نقدی پیرامون متنی پیشینه اشـاره مـی‌کنـد؛ بـه سخن دیگر، چنانچه متنی پسینه، توضیح، تشریح یا انتقادی صـریح یـا ضـمنی بـر نوشـته‌ای پیشینه باشد، فرامتن آن است. فرامتنیت، به‌گفته ژنت، «متنی را به متنی دیگر پیوند مـی‌زنـد، بی‌آنکه الزاماً آن را نقل کند (یا بی‌آنکه آن را فرا خواند) و در واقع حتی در مواردی از آن نـامی ببرد» (Genette, 1997a: 4). کورنیس پوپ توضیح می‌دهـد کـه گونـه‌ای خـاص از فـرامتن، «متن فراشعری» است که ساز و کاری متشکل از اندیشیدن و نوشتن و مرز بـین نقـد ادبـی و

1. paratextuality
2. metatextuality
3. architextuality
4. hypotextuality
5. para
6. peritextual
7. epitextual

شاعری است. متون فرامتن آزادانه تلفیق تئوری و زیبایی‌شناسی عملی و فردی را می‌کاود و هم تجربه‌گرایی نحوی و هم ارتباط نشانه‌شناختی بین واژه‌ها و اَشکال بصری را بررسی می‌نماید. این بدین معناست که متون فراشعر ارتباطی تنگاتنگ با فرایندهای زیباشناختی و معناشناختی دارند (Cornis-Pope, 2014: 44).

نوعی دیگر از ترامتنیت، سرمتنیت است که به رابطه طولی (یا بالا به پایین) بین یک متن و ژانر یا گونه‌ای که بدان تعلق دارد اشاره می‌کند. سرمتنیت، که ریشه‌های آن را می‌توان در گونه‌شناسی سه‌گانه غزل، حماسه و نمایشنامه ارسطویی جست، با انتظارات ضمنی خواننده از اصول، ضوابط و قراردادهایی که بر اثری خاص، به‌عنوان معرف و نمونه‌ای از ژانری خاص حاکم است؛ یا «انتظارات ژانری در قیاس با متون مشابه دیگر» (Bazerman and Prior , 2004: 95) سروکار پیدا می‌کند. سرمتنیت، آن‌گونه که ژنت می‌گوید، «انتزاعی‌ترین و تلویحی‌ترین مفهوم در مقوله فرارَوی متنی است؛ ارتباطی مبتنی بر مشمول کردن است، که هر متنی را به انواع مختلف گفتمانی که نماینده آن است مرتبط می‌سازد» (Genette, 1997b: xix). دلیل «انتزاعی» و «تلویحی» بودن سرمتن این است که سرمتنیت بیشتر به ارتباط متن- ژانری اشاره می‌کند، تا به نوشته‌ای خاص. طبق ادعای نادال، سرمتنیت «فقط هنگامی جنبه‌ای عینی به خود می‌گیرد که نام ژانر در عنوان یا عنوان فرعی متن ذکر شود» (Nadal, 1994: 3). ژنت در توصیف بیش‌متنیت، به‌عنوان آخرین نمونه ترامتنیت، می‌نویسد که این‌گونه از تعامل متنی «به هر ارتباطی اطلاق می‌شود که متنِ ب (رومتن) را به متنِ پیشینه الف (زیرمتن)، که پیرامون آن است، بی‌آنکه ماهیتی تفسیری داشته باشد، پیوند می‌زند» (Genette, 1997a: 5). ممکن است «متن ب به‌صراحت به متنِ پیشینه الف اشاره نکند، اما نمی‌تواند بدون آن وجود داشته باشد» (Alfaro, 1996: 281). به عقیده یزدان‌پناه و همکاران، در بیش‌متنیت نویسنده عامدانه از زیرمتن استفاده می‌کند، درحالی‌که در بینامتنیت ممکن است این امر آگاهانه نباشد (Yazdanpanah, 2019: 77). نکته کلیدی در بیش‌متنیت، تقلید رومتن از زیرمتن، تغییر زیرمتن و نیز تأثیر متون بر یکدیگر است، نه صرفاً اشارات و ارجاعات رومتن؛ رومتن (مانند پارودی، هجو، پاستیش، سرقت ادبی، دگرگفت، بازگفت و برگردان) زیرمتن را دگرگون می‌سازد، بسط یا تقلیل می‌دهد، پنهان یا آشکار می‌نماید، و کارکرد یا ماهیتی متفاوت بدان می‌بخشد. به گفته نامورمطلق، در بیش‌متنیت، ارتباط بین رومتن و زیرمتن، «برخلاف بینامتنیت نه براساس

هم‌حضوری، که براساس برگرفتگی بنا شده‌است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۴)؛ از این روست که معنای رومتن همواره در تداوم، تکمیل، یا تأثیرپذیری از زیرمتن رقم می‌خورد.

۲-۲- تراداستان: تعریف تراداستان و انواع سفرهای تراداستانی

تراداستان به بیانی ساده، بیش‌متنی یا فراروی کنش داستانیِ یک داستان به داستانی دیگر از طریق سفرِ برون‌متنی یا درون‌متنیِ شخصیت اصلی داستان است. در این بیش‌متنی یا فراروی داستانی، رومتن و زیرمتن به یکدیگر پیوند می‌خورند و معنا، ویژگی‌های روایی و مهم‌تر از همه، شخصیت‌پردازی‌های آنان وسعت می‌یابد. سفرِ شخصیت داستانی، علاوه بر رومتن، به زیرمتن و برعکس، می‌تواند در لایه‌های روایی یک اثر واحد نیز رخ دهد؛ در هر حال، مشخصه اصلی تراداستان، که آن را تبدیل به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد از بینامتنیت و ترامتنیت می‌کند، سفر شخصیت داستانی از بافت و محدوده روایی خود به یک بافت و محدوده روایی دیگر است، چه به اثری دیگر و چه در همان اثر. مصادیق و نمونه‌های تراداستان را می‌توان در تمامی ژانرهای روایی و گونه‌های زیرمجموعه‌ای‌شان مشاهده نمود: داستان کوتاه، داستان بلند، نمایشنامه، فیلم، اشعار روایی و انیمیشن. در توضیح شباهت‌ها و تفاوت‌های بین تراداستان و ترامتنیت ژنتی، که بر پایه پنج زیرشاخه بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت استوار است، باید به این نکات اشاره نمود: تراداستان آشکارا گونه‌ای از بینامتنیت است، زیرا کارکرد هر دوی آنها براساس هم‌حضوری است؛ به‌طور مشخص، هم‌حضوریِ شخصیت داستانی. تراداستان نمونه‌ای از پیرامتن نیست، زیرا نقشی آستانه‌ای، توصیفی و شناسنامه‌ای ندارد، بلکه مبتنی بر سفرِ بینامتنی شخصیت داستان است. تراداستان نوعی از فرامتن نیز به حساب نمی‌آید، زیرا تحلیل، تفسیر یا نقدی بر زیرمتن نیست و سفرِ شخصیت داستانی نقشی در آن ندارد. تراداستان می‌تواند مصداقی از سرمتنیت باشد، زیرا زیرمتن‌ها و رومتن‌های به هم پیوند خورده در تراداستان عموماً متعلق به یک سرمتن، یعنی ژانرهای یکسان یا همگن (شامل آثار داستانی، روایی، نمایشی یا سینمایی) هستند و قراردادهای ژانری و گونه‌شناختی در سفرِ تراداستانیِ شخصیت‌ها از یک اثر روایی به اثر روایی دیگر رعایت می‌شود. البته ممکن است سفرِ تراداستانی از اثری غیرروایی، برای مثال، نقاشی، مجسمه یا بازی کامپیوتری به اثری روایی یا برعکس باشد، اما در نهایت روایتی جدید خلق می‌شود که از چارچوب‌های ژانری حاکم بر داستان‌نویسی تبعیت می‌کند.

کارکرد بیش‌متنیت را می‌توان در تراداستان نیز مشاهده نمود، زیرا اساس بیش‌متنیت برگرفتگیِ عامدانه و ارتباطِ متنی و آگاهانه بین زیرمتن و رومتن یا لایه‌های روایی درون‌داستانی است. تراداستان، همچون بیش‌متنیت بر دگرگون شدن و بسط یافتن زیرمتن و نیز تأثیرپذیریِ رومتن از زیرمتن یا خرده روایت‌های درون داستانی تأکید می‌ورزد. تفاوت بیش‌متنیت و تراداستان در این است که تراداستان آمیزه‌ای از هم‌حضوریِ بینامتنی (به تبعِ سفرِ شخصیت داستانی) و برگرفتگیِ بیش‌متنی است، درحالی‌که در بیش‌متنیت، هم‌حضوری هیچ نقشی ندارد. همچنین، سرقت ادبی، دگرگفت، بازگفت و برگردان کارکردی مهم در بیش‌متنیت و میسر ساختن تغییرات و گستردگی‌های معنایی و متنیِ زیرمتن دارند، اما در تراداستان، این سفرِ دوسویه یا تک‌سویه شخصیت‌ها بین زیرمتن و رومتن یا لایه‌های داستانی است که تأثیرات متقابلِ زیرمتن و رومتن و روایت‌های درون داستانی را رقم می‌زند. علاوه بر این، بیش متنیت به یک اثر واحد (به‌عنوان زیرمتن، یا رومتن یا اثری فاقد زیرمتن یا رومتن) نمی‌پردازد و به دنبال کشف تغییرات و دگرگونی‌های دست‌کم دو اثرِ مرتبط است، که الزاماً روایی هم نیستند، اما تراداستان به ارتباط بین لایه‌های روایی و انواع روایت‌های یک اثر داستانی مستقل، که به‌واسطه سفرِ تراداستانیِ درون روایتیِ شخصیت داستانی آشکار می‌گردد نیز توجهی ویژه دارد.

سفرِ تراداستانی را می‌توان به این گونه‌ها دسته‌بندی نمود: سفرِ برون‌روایتی، شامل سفر برون‌روایتیِ دوسویه و یک‌سویه، و سفر درون‌روایتی، شامل سفر درون‌روایتی در داستان‌های هم‌تراز و ناتراز. در صفحات پیش رو، هریک از این گونه‌ها و زیرشاخه‌های‌شان معرفی و بررسی خواهند شد.

۲-۲-۱- سفرِ برون‌روایتی

این سفرِ تراداستانی دو یا چند داستان مستقل را به یکدیگر مرتبط می‌سازد و در آن شخصیت داستانی از چارچوب روایی خود خارج می‌شود و به اثری دیگر و به بیرون از داستان خود سفر می‌کند. این سفر را می‌توان به سفرِ دوسویه (از رومتن به زیرمتن و مجدداً بازگشت به رومتن و یا برعکس) و سفرِ یک‌سویه (فقط از رومتن به زیرمتن، یا سفر به بیرون، و فقط از زیرمتن به رومتن، یا سفر به درون) تقسیم نمود.

۲-۲-۱-۱- سفرِ دوسویه

در سفرِ تراداستانی برون‌روایتیِ دوسویه، نه تنها شخصیت داستانی از رومتن به زیرمتن می‌رود و مجدداً به رومتن بازمی‌گردد، بلکه ممکن است شخصیت داستانی زیرمتن نیز پس از سفر به دنیای خیالیِ رومتن، به داستان خود برگردد. در این نوع تراداستان، اغلب این رومتن است که داستان اصلی را در خود جای می‌دهد، اما ممکن است داستان اصلی در سایه تلفیق داستان‌های رومتن و زیرمتن و یا در کنش داستانی زیرمتن نیز شکل گیرد. در مثال‌های زیر، این گوناگونی بررسی می‌گردد. در داستان کوتاه «ماجرای کوگِلمَس» (۱۹۷۷) اثر وودی اَلِن، شخصیت اصلی داستان، استاد کوگِلمَس که از زندگی یکنواخت خود کلافه شده‌است، سعی می‌کند با توسل به جادو به داستان‌های مورد علاقه خود سفر کند. پس از چند ملاقات با اِما بوواری در خودِ رمانِ *مادام بوواری*، کوگِلمَس او را به نیویورک می‌آورد، اما چندی نمی‌گذرد که از ولخرجی‌هایش به ستوه می‌آید و او را به رمان خودش بازمی‌گرداند. در این داستان، این دو شخصیت بین رومتن و زیرمتن در گذرند و برای ادامه‌دادن به پیرنگِ داستانِ خود، به دنیای‌شان بازمی‌گردند. همچنین، در اینجا، داستانِ رومتن، روایت اصلی است، هرچند همان‌گونه که چَمپین نوشته‌است، «کوگِلمَس با ورود خود به *مادام بوواری*، باعث بسط یافتن آن می‌شود» (Champion, 2010: 61). در اثری دیگر از وودی اَلِن، فیلم *رُز ارغوانی قاهره* (۱۹۹۵)، سیسیلیا در سالن نمایش توجه تام، شخصیت اصلی فیلم، را جلب می‌کند و او با عبور از پرده سینما و شکستن دیوار چهارم (دیوار فرضی بین صحنه نمایش و تماشاچیان در تئاتر، تلوزیون و سینما)، از دنیای سیاه و سفید فیلم پا به دنیای رنگی سیسیلیا می‌گذارد. سیسیلیا در اجبار به انتخاب بین تام واقعی، که نقش تام را بازی می‌کند، و تام سینمایی، تام واقعی را برمی‌گزیند، که اندکی بعد سیسیلیا را ترک می‌کند. با پایانِ اکرانِ *رُز ارغوانی قاهره* و جایگزین شدن آن توسط فیلمی دیگر، تام سینمایی نیز ناپدید می‌شود. در این فیلم نیز شخصیت‌ها به دنیای یکدیگر سفر می‌کنند و داستانِ اصلی، روایت رومتن است. در این مثال‌ها، هدف تراداستان‌ها تأکید بر درونمایه‌ای خاص است، یعنی تأکید بر محال‌بودن رهایی از تنهایی و بی‌ثمریِ روابط انسانی در غلبه بر آن، چه در زندگیِ جاری و چه در دنیاهایی خیالی و موازی.

سفرهای بینا‌داستانی مشابهی را می‌توان در فیلم‌های *آخرین قهرمان اکشن* (۱۹۹۳، به کارگردانی جان مک تییرمن) و *پلازِت ویل* (۱۹۹۸، ساخته گری راس) مشاهده نمود. در *آخرین*

قهرمان اکشن، دَنی، که همچون سیسیلیا شیفته سینماست، با بلیتی جادویی وارد فیلم جک *سلیتر*، با بازی آرنولد شوارتزنگز، که هنرپیشه اکشن محبوب اوست، می‌شود. دَنی تبدیل به یکی از شخصیت‌های فیلم می‌شود و از سوی دیگر، جک نیز ناگزیر می‌گردد تعقیب و گریزهایش را در دنیای دَنی ادامه دهد. اشاره‌هایی که در زیرمتنِ خیالی، یعنی فیلم جک *سلیتر*، به ویوالدی، موتزارت، سالیاری (همان هنرپیشه‌ای که در فیلم *آمادئوس* نقش سالیاری را بازی می‌کند، در فیلم جک *سلیتر* هم نقشی منفی دارد و متهم به قتل موتزارت می‌شود) و *هملت* (کشته‌شدن تمامی رقیبان و دشمنان هملت توسط جک با مسلسل و نارنجک) می‌شود، و همچنین مواجه‌شدن جک با آرنولد واقعی در دنیای دَنی، سفر شخصیت مرگ از فیلم *مُهر هفتم* اثر برگمن یا سفر چند شخصیت دیگر از فیلم جک *سلیتر به آخرین قهرمان اکشن*، خرده‌روایت‌ها و تراداستان‌های مختلفی را خلق می‌نمایند. در این فیلم نیز شخصیت‌ها به دنیای یکدیگر می‌روند و به داستان خود بازمی‌گردند، اما برخلاف دو اثر پیشین، در اینجا داستانِ اصلی، در سایه تلفیق روایت‌های زیرمتن و رومتن شکل می‌گیرد. نقش کمدی، خیال‌پردازی و تنوع بخشی به روایت در این سفرِ تراداستانی کاملاً واضح است.

این شگردهای تراداستانی در *پلزنت ویل* نیز به‌چشم می‌خورد. در این فیلم، دیوید و خواهرش جنیفر با ریموتی جادویی وارد یک سریال تلوزیونی سیاه و سفید و ساخته‌شده در دهه ۱۹۵۰ با عنوان *پلزنت ویل* می‌شوند و به‌ناچار نقش باد و مری پارکر را بازی می‌کنند. در زیرمتنِ تخیلی، که شامل «داستان‌هایی اخلاقی و ارزش‌هایی انسانی در خانواده‌های ساکنِ شهری کوچک در امریکای دهه ۱۹۵۰ می‌شود» (Bueka, 2004: 14)، همه‌چیز آرمانی است، اما باد و مری شخصیت‌های زیرمتن را با گناه، خیانت و لذت‌طلبی آشنا می‌کنند و به‌تدریج بخش‌هایی از فیلم و بسیاری از شخصیت‌ها رنگی می‌شوند. دیوید با یافتن ریموت تصمیم می‌گیرد دنیای *پلزنت ویل* را که اکنون آکنده از جنگ، آتش و خشونت است، ترک کند و به دنیای واقعی برگردد، اما مری در همان دنیای زیرمتن باقی می‌ماند. در *پلزنت ویل*، برخلاف مثال‌های پیشین، هیچ شخصیتی از زیرمتن به رومتن سفر نمی‌کند؛ همچنین، همه شخصیت‌ها به دنیای خود بازنمی‌گردند. در ضمن، روایت اصلی، داستانِ زیرمتن است و به همین دلیل است که نام فیلم، همان نام سریالِ زیرمتن است. سفرِ تراداستانی در این‌جا واقعیت و مجاز را به هم گره می‌زند، به ساختار روایی تنوع می‌بخشد و پرده از ماهیت اصلی شخصیت‌ها و زوایای پنهان‌شان برمی‌دارد.

۲-۲-۱-۲- سفرِ یک‌سویه

در سفرِ برون روایتیِ یک‌سویه، برخلاف سفرِ برون‌روایتیِ دوسویه، شخصیت تراداستانی فقط از زیرمتن به رومتن و یا فقط از رومتن به زیرمتن می‌رود، و لذا تغییر در ساختار روایت‌ها، همچون سفر شخصیت‌ها، دوسویه نیست، هرچند که معنای متن مبدأ در سایه پیوند با متن مقصد دستخوش دگرگونی می‌شود و گسترش می‌یابد. در این سفرِ یک‌طرفه، ممکن است شخصیتِ تراداستانی همان ویژگی‌های فردی خودش را حفظ نکند و با تغییراتی در متن جدید ظاهر شود. این سفرِ تراداستانی را می‌توان به دو گونه سفر به رومتن و سفر به زیرمتن تقسیم کرد.

۲-۲-۱-۲-۱- سفر به رومتن

در این نوع تراداستان، بسامدِ سفرِ ترامتنیِ شخصیت‌ها از هر گونه تراداستان دیگری بیشتر است. تلمیح، پارودی، فراخوان، اقتباس، بازنویسی، بازی کامپیوتریِ برگرفته از اثر روایی پیشینه، سریال، ادامه و انواع مختلف آنها همگی نمونه‌هایی از این‌گونه از سفرِ تراداستانی هستند. ممکن است شخصیت تراداستانی، چه با تغییر و چه بدون تغییر، کارکردی گذرا و محدود در رومتن داشته باشد یا برعکس ممکن است نقشی محوری و پایا را در ساختار روایی و ساختار معنایی اثر جدید ایفا کند. بدیهی است که در این تراداستان، روایتِ اصلی، داستانِ رومتن است، و داستان یا شخصیتِ زیرمتن دست‌مایه لازم برای تکرار، کنایه، دگرگونی یا هجو را فراهم می‌آورد. در خصوص کاربرد تلمیح در این نوع تراداستان باید به این نکته اشاره کرد که صرفاً اشاره‌ای تلویحی، صریح یا کنایه‌آمیز به نامِ شخصیتی در رومتن یا مضمونی تداعی‌گر، مصداقی از تراداستان یک‌سویه رومتنی نیست؛ همچون دیگر انواع سفرِ تراداستانی، آنچه ضروری است این است که شخصیتِ داستانیِ زیرمتن، در دیالوگ، تنش یا کنش داستانیِ رومتن نقش داشته باشد و به ساختارِ روایتیِ رومتن ورود کند. نمونه‌هایی گویا از تلمیح تراداستانی را می‌توان در آثار تلمیح‌مدار مدرنیستی مانند *سرزمین هرز* اثر الیوت، *اولیس* اثر جویس یا *کانتوها* اثر پاوند جست. در این آثار، شخصیت‌های زیرمتنیِ پرشماری نظیر ترزیاس، اُفیلیا، آگوستینِ قدیس، اودیسه، دِدالوس، پنلوپه، کنفوسیوس، دانته و اینیاس در رومتن حضور می‌یابند، سخن می‌گویند و در خرده یا کلان‌روایت‌ها شرکت می‌کنند، هرچند ممکن است در مواردی تشخیص این شخصیت‌ها به دلیل دگرگونی‌های آرایه‌ای یا کنایه‌آمیز، که نویسندگان مدرنیست در آن تبحّر داشتند، آسان نباشد.

دو نمونه از سفرِ تراداستانی رومتنیِ مبتنی بر اقتباس و بازنویسی را می‌توان در فیلم‌های *سریر خون* (۱۹۵۷) و *آشوب* (۱۹۸۵) اثر کوروساوا مشاهده نمود، که به‌ترتیب براساس تراژدی‌های *مکبث* و *شاه لیر* اثر شکسپیر ساخته شده‌اند. شخصیت‌های فیلم‌های کوروساوا ضمن اینکه بومی‌سازی شده‌اند، تفاوت‌های کنایه‌آمیز و درونمایه‌ای آشکاری با نسخه‌های اصلی خود دارند. چنین اقتباسی را می‌توان در صدها بازی‌های کامپیوتری، که قهرمان آن یک شخصیت معروف داستانی، نمایشنامه‌ای یا سینمایی است؛ یا براساس اثری معروف ساخته شده‌است نیز یافت. تاتِن در خصوص کارکردِ محوریِ بینامتنیت در بازی‌های کامپیوتری می‌نویسد: «ماهیت بینامتنی و پیچیده بازی‌های ویدئویی، تعریف بینامتنیت را بسط می‌دهد و آن را از اشاره به آثار ادبی فراتر می‌برد؛ این تعریف مجموعه گسترده‌تری از متون چندوجهی و متون فرهنگ عامیانه را نیز در بر می‌گیرد» (Duret & Pons, 2016: 125). برخی از این بازی‌های ویدیوییِ بینامتنی و تراداستانی عبارتند از *آلیس در سرزمین عجایب*، *فرانکشتاین*، *هری پاتر*، *شرلوک هولمز*، *ادگار آلن پو*، *آگاتا کریستی*، *جنگ ستارگان*، *پدر خوانده* و *دوزخ* دانته. از سوی دیگر، در یکی دو دهه گذشته رمان‌های تراداستانی و رومتنیِ متعددی براساس بازی‌های کامپیوتری نوشته شده‌اند. برای نمونه، سری رمان‌های *هنر جنگ* (از سال ۲۰۰۱) اثر نویسندگانی مختلف نظیر ریچارد نَک و کرسیتی گولدن، سری رمان‌های *جنگ پایانی* (از سال ۲۰۰۸) اثر دیوید مایکلز و پیتر تِلپ، سری رمان‌های *رسم قاتلان* (از سال ۲۰۰۹) اثر اُلیور بودِن، سری رمان‌های *لوح‌های کهن* (۲۰۰۹ و ۲۰۱۱) اثر گرِگ کیز، *شهیدِ فضای مرده* (۲۰۱۰) اثر بی. کِی. ایونسِن، *بیوشوک* (۲۰۱۱) اثر جان شِرلی و سری رمان‌های *تیغ بی‌نهایت* (۲۰۱۱ و ۲۰۱۳) اثر برَندِن سَندِرسِن. در دنیای انیمیشن، فیلم *در جنگل* (۲۰۱۴) که شخصیت‌های آن قهرمانان انسان شده کارتون‌های *شنل قرمزی*، *سیندرلا*، *جک و لوبیای سحرآمیز* و *راپونزل* هستند و فیلم‌های کارتونی *شرک*، با شخصیت‌هایی شناخته شده مانند پینوکیو، سه بچه‌خوک، گربه چکمه‌پوش، جادوگر اُز، رابین هود، سیندرلا، سفیدبرفی و زیبای خفته، و فیلم‌هایی چون *مرد عنکبوتی* (۲۰۰۲)، *انتقام‌جویان* (۲۰۱۲)، *شوالیه سیاهپوش برمی‌خیزد* (۲۰۱۲) و *جست‌وجوی آینده* (۲۰۱۶)، با شخصیت‌های آشنا و قدیمیِ کارتونی مانند سوپرمَن، بَتمَن و بِردمَن، سفرهایی تراداستانی، یک‌سویه و رومتنی را به نمایش می‌گذارند.

سفرِ تراداستانیِ رومتنی اساسِ کارکردِ تمامی داستان‌های سریالی (چه سریال‌های اپیزودی و مستقل و چه سریال‌های زنجیره‌ای و مرتبط)، ادامه‌ها (تداوم داستان در شماره‌ها یا آثار بعدی) و تریلوژی‌هایی است که شخصیت‌هایی یکسان دارند. پوآرو در رمان‌های اپیزودی آگاتا کریستی، شخصیت‌های مجموعه‌های تلوزیونی، اَلیس در رمان *در آن‌سوی آینه* (ادامه *آلیس در سرزمین*

عجایب، هردو اثر کَرول)، بَگینز در *ارباب حلقه‌ها* (ادامه *هابیت‌ها*، هردو اثر تولکینز)، قهرمانان تراژدی‌های سه‌گانه در نمایشنامه‌های یونان باستان، رَمزی در *تریلوژی دِپتفورد* اثر رابرتسِن دِیویس و آپو در تریلوژی‌ای با همین نام به کارگردانی ساتیاجیت رای همگی سفرهایی تراداستانی را به نمایش می‌گذارند.

فیلم تحسین برانگیز *قصه‌ها* (۱۳۹۰) اثر رخشان بنی‌اعتماد سفرِ هم‌زمانِ شخصیت‌های آثار زیرمتن در یک اثر رومتن را به نمایش می‌گذارد. در این فیلم، شخصیت‌های اصلیِ فیلم‌های پیشینِ بنی‌اعتماد در *خارج از محدوده*، *نرگس*، *روسری آبی*، *زیر پوست شهر*، *گیلانه* و *خون‌بازی* در هفت اپیزود مستقل، با همان بازیگران فیلم‌های قبلی و در ادامه زندگی پیشینِ خودشان ظاهر می‌شوند. البته، *قصه‌ها* سریال یا ادامه نیست و می‌توان آن را به‌عنوان فیلمی مستقل از زیرمتن‌های‌اش نیز نقد و بررسی نمود. نمونه‌ای دیگر از سفرِ تراداستانی و رومتنیِ شخصیت‌های یکسان در آثار غیر سریالیِ نویسنده‌ای یکسان، حضور خانواده کامسِن در داستان کوتاهِ «آن خورشید عصرگاهی» و رمان *خشم و هیاهو*، یا حضور نَنسی در همین داستان کوتاه و رمان *مرثیه‌ای برای یک راهبه* اثر ویلیام فاکنر است. حضور نَنسی در *خشم و هیاهو* فقط در اشاره‌ای به استخوان‌هایش خلاصه می‌شود، اما همان‌گونه که اِرگو توضیح می‌دهد، فاکنر بیست سال پس از مرگ قریب‌الوقوع نَنسی در «آن خورشید عصرگاهی»، دوباره از او در *مرثیه‌ای برای یک راهبه* به‌عنوان یک شخصیت داستانی استفاده می‌کند (Hamblin & Peek, 1999: 242). این نوع سفرِ تراداستانی در داستان کوتاهی از مارکز با عنوان «داستان باورنکردنی و غم انگیزِ اِرِندیرای بیگناه و مادربزرگ سنگدل‌اش» نیز به چشم می‌خورد. دو شخصیتِ عنوان داستان، زنِ عنکبوتی و بلاکامانِ نیکوکار شخصیت‌هایی هستند که از آثار پیشینِ مارکز و به‌ترتیب از *صد سال تنهایی*، «مردی بسیار پیر با بال‌هایی بسیار بزرگ» و «بلاکامانِ نیکوکار: فروشنده معجزه» به این داستانِ رومتن سفر کرده‌اند. در تمام این موارد، شخصیت‌ها بسط می‌یابند و ابعادی جدید به آنها افزوده می‌گردد، به‌گونه‌ای که سیر تحول، انگیزه‌ها، خصایص و هویت‌شان چه در زیرمتن و چه در رومتن بازبینی و بازتعریف می‌شوند.

۲-۲-۱-۲-۲- سفر به زیرمتن

در این‌گونه از سفرِ تراداستانی یک‌سویه، که در آن هیچ شخصیتی از زیرمتن به رومتن نمی‌رود، شخصیت‌ها از داستانِ رومتن به گذشته و به روایتِ زیرمتن سفر می‌کنند، وارد بافت روایی زیرمتن می‌شوند و در تنش و کنش آن شرکت می‌نمایند. تلمیح (درحقیقت، تلمیحِ واژگون)،

پارودی، اقتباس، بازنویسی و بازی‌های کامپیوتری مثال‌هایی از سفرِ زیرمتنیِ شخصیت‌های داستانی به حساب می‌آیند. همچون سفر به رومتن، در اینجا نیز شخصیتِ تراداستانی ممکن است با تغییر یا بدون تغییر، با نقشی کوتاه یا برعکس، نقشی محوری در روایتِ دیگر ظاهر شود. روایت اصلی ممکن است در دنیای روایی و فضا-مکانِ زیرمتن، در دنیای روایی و فضا-مکانِ رومتن و یا آمیزه‌ای از این دو روی دهد. در ضمن، پایان داستان می‌تواند هم در فضا-مکانِ زیرمتن باشد و هم در فضا-مکانِ رومتن.

نمونه‌ای از سفرِ تراداستانیِ زیرمتنی، نمایشنامه *روزنکرانتز و گیلدسترن مرده‌اند* (۱۹۶۶) اثر استاپرد است، که در آن دو شخصیتِ عنوانِ نمایشنامه، نه در نقشِ بازیگرانی فرعی (آن‌گونه که در نمایشنامه *هملت* شکسپیر ظاهر می‌شوند)، بلکه به‌عنوان شخصیت‌هایی اصلی به این تراژدی سفر می‌کنند، در فضا-مکان، بافت و بستر روایی آن به ایفای نقش می‌پردازند و نسخه‌ای اگزیستانسیالیستی، اَبسِردی و بازنویسی‌شده از خود را به نمایش می‌گذارند. این دو در مقایسه با همتایان خود در *هملت*، به‌مراتب باهوش‌تر و اندیشمندترند، لیکن با وجود تغییراتی آشکار در شخصیت‌پردازی‌شان در رومتن، به‌گونه‌ای کنایه‌آمیز، همچون شخصیت‌های کم‌هوش و بازیچه شده نمایشنامه زیرمتن، در بازی قدرتِ بزرگان، ناعادلانه کشته می‌شوند. بنا به گفته گراس، استاپرد «جانی تازه به این دو شخصیتِ سرگردان، فلسفه‌پرداز و ورّاج می‌بخشد. این دو به‌واسطه کنایه‌های روشنفکرانه و ترس‌های اگزیستانسیالیستی‌شان شخصیت‌های اصلی و کسالت‌آورِ شکسپیر را تکمیل می‌کنند... بااین‌حال، در طرحی گسترده‌تر، در نمایشنامه‌ای شکسپیری، بار دیگر در دام می‌افتند» (Gross, 2014: 1). در این نمایشنامه، روایت اصلی در زیرمتن است و پایان داستان نیز در زیرمتن و با مرگ روزنکرانتز[1] و گیلدسترن[2] رقم می‌خورد.

این نوع سفر تراداستانی در رمان *دل تاریکی* اثر کانرَد نیز قابل بررسی است. در این رمان، مارلو، شخصیت اصلی داستان، به‌گونه‌ای استعاری و تلویحی و در تلمیح‌هایی واژگون، در کسوتِ آنه آس و دانته به دو زیرمتنِ معروف، یعنی *آنه اید* ویرژیل و *دوزخ* دانته سفر می‌کند. سفرِ زیرمتنی مارلو به *آنه اید* عمدتاً از طریق توصیف‌ها و جزئیات ذکر شده توسط نویسنده، که شاملِ اشاراتی گاه صریح و گاه ضمنی به فضا-مکان، حوادث، جملات و شخصیت‌های این دو اثرِ پیشینه می‌شوند، رقم می‌خورد. برای نمونه، سه خواهر موآری یا خواهران سرنوشت، که «دیوانه‌وار مشغول بافتن با کاموای سیاه بودند» (Conrad, 2007: 16)، رود کنگو، که همچون

1. Rosencrantz
2. Guildernstern

رود استیکس، رود «اندوه، سوگواری، آتش و فراموشی» (Dawson, 1997: 1) و مرز بین دنیای مردگان و زندگان در *آنه اید* توصیف شده‌است، تشبیه کورتز در *دل تاریکی* به خارون در *آنه اید* (قایقرانی که ارواح مردگان را به آن سوی رود استیکس می‌برد)، هادس یا دنیای مردگان، که آنه آس بدان پای می‌گذارد و به کرّات به آنچه مارلو در سفرش بر رود کنگو می‌بیند تشبیه می‌شود، عباراتی چون «هیچ مسافری بازنگشته‌است» (Conrad, 2007: 20)، «بدرود... بدرود... آرام... بدرود» (Ibid: 21)، «نگهبانانِ دروازه‌های سیاهی» (Ibid)، «آنان که در شرف مرگ‌اند، به تو سلام می‌گویند» (Ibid) و «سفر بر آن رود همچون رفتن به آغاز جهان بود» (Ibid: 67) همگی بر این نکته دلالت دارند که مارلو در جهنمِ سیاهِ کنگوی استعمارزده، همچون آنه آس در *آنه آید* وارد دنیای مردگان می‌شود.

مارلو در دلِ تاریکیِ کنگو، به‌طور همزمان و در سفری استعاری، یک‌سویه و زیرمتنی، در *دوزخ* دانته نیز ظاهر می‌شود. در اینجا هم تراداستان براساس قیاس‌ها و شباهت‌هایی پرشمار بین شخصیت‌های اصلی (مارلو و دانته)، فضا-مکان (دوزخ و کنگو)، رویدادها، تصویرسازی‌ها و عباراتی کلیدی شکل می‌گیرد. در این رمان، ایماژهایی گویا و متعدد از شرارت، وسوسه و گناه به چشم می‌خورد (Kromer, 2010: 13)؛ گویا کانرَد بر آن بوده‌است که به‌واسطه این ایماژها مارلو را همچون دانته وارد دنیایی کند که «قلمروی [...] کسانی است که با تن‌دادن به شهوات حیوانی و خشونت، یا با معطوف ساختن قریحه انسانی خود به فریبکاری یا گزند به هم‌نوع، به ارزش‌های انسانی پشت کردند» (Dante, 2010: 14)؛ یا دنیایی «آکنده از فساد اخلاقی و ظلمتِ فکریِ برده‌داری» (Conrad, 2008: 47). برخی از عناصر و جزئیات مشترک در *دل تاریکی* و *دوزخ* عبارتند از: همتاسازیِ کورتز (در انتهای رود) و یهودا (در نهمین و آخرین حلقه دوزخ)، واژه‌هایی پر تواتر نظیر: آتش، دود، مشتعل، سوختن، سکوت، تاریکی، انزوا، اندوه، مرگ، دالان‌ها و مسیرها، رنج، خیانت و استخوان در سراسر هردو اثر و دروغِ دانته به گیدو کاوال کانتی (در کانتوی ۱۰، حلقه ششم) و مارلو به نامزدِ کورتز (در پایان داستان) از روی ترحم. مارلو در تک‌گویی‌ای یادآورِ جملات دانته می‌گوید: «همه‌جا دالان بود و دالان؛ شبکه‌ای آشکار از دالان‌هایی که در گستره‌ای عریان امتداد داشتند [...] از میان علف‌های بلند، علف‌های سوخته [...] در سراسر تپه‌های سنگیِ گداخته از گرما [...] وارد حلقه غم افزای دوزخ شده بودم» (Ibid: 37) در هر دوی این سفرهای تراداستانی، روایت اصلی، داستان رومتن است و پیوندهای مفهومی و واژگانی کمکی شایان به ژرف و گسترده‌شدن درونمایه‌های رومتن می‌نمایند.

رمان *دل تاریکی* خود مقصدِ یک سفرِ تراداستانیِ زیرمتنی دیگر است: در فیلمِ معروف *اینک آخرالزمان* (۱۹۷۹، به کارگردانی کاپولا)، ویلِرد، قهرمان فیلم، مانند مارلو مأموریت می‌یابد که در جنگ ویتنام کورتز را، که همچون کورتز در *دل تاریکی* از دستورات سرپیچی کرده بود، از بین ببرد یا با خود بگرداند. سفر ویلِرد بر رودِ نانگ (از ویتنام جنوبی به کامبوج) شباهت‌هایی پرشمار و انکارناپذیر با سفر مارلو بر رود کنگو دارد، به‌گونه‌ای که می‌توان مارلو و کورتز در رمان کانرَد و ویلِرد و کورتز در فیلم کاپولا را آینه‌ای از یکدیگر دانست. دغدغه‌ها و درونمایه‌های این دو اثر نیز مشابه‌اند: استعمار، جنگ طلبی، غارت، و به گفته استرِیپ، «نمونه‌های بی‌شماری از تاریکی و سیاهیِ جسمی، اخلاقی و هستی‌شناختی» (Strape, 2010: 47). برخی از این شباهت‌های آشکار در این دو روایت عبارتند از: مأموریت یکسان مارلو و ویلِرد، عنصر اسطوره‌شناختیِ سفرِ دایره‌وار (شامل مراحلِ ترک میهن، کشف حقیقت و بازگشت)، شباهت استعاری کورتز به دیوِ درون و شهوتِ قدرت، ایماژهایی مرتبط با جهنم / دوزخ / هادس در سرتاسر هر دو روایت، حمله بومیان به قایق مارلو و ویلِرد برای جلوگیری از انتقال کورتز، که چون خدایی او را می‌پرستیدند، رضایت بومیان از بردگی، یکسانیِ نام و شباهت‌های ظاهری و فکری کورتز در هر دو اثر، مرگ کورتز در پایان هر دو اثر، یکسانیِ آخرین کلمات هر دو کورتز پیش از مرگ – «وحشت! وحشت!» که خود اشاره‌ای کنایه‌آمیز به آخرین کلماتِ عیسی مسیح بر صلیب، یعنی «ربّی! ربّی!» است، و بیانگر «شخصیت ضدمسیحی و اهریمنی» آنها (Goldman, 2005: 41)، علی‌رغم روشنفکری و فرهیختگی‌شان – وسوسه مارلو و ویلِرد به ماندن در میان بومیان و مقاومت در برابر «همزادپنداریی همیشگی با کورتز» (Cootey, 2006: 113)، پی بردن به «تاریکیِ سیاه‌تری که در قلب آدمی است» (Wright, 2006: 160)، و حضور همیشگی دود، سکوت، سیاهی، تنهایی، مرگ، جمجمه، دالان، اندوه و رنج در امتداد رود. در فیلم کاپولا، کورتز اندکی پیش از مرگ، سطرهایی از شعر «مردان تُهی» الیوت را می‌خواند و جالب اینجاست که شعر الیوت در تلمیحی موازی، با این جمله غیرگرامری، که توهینی کنایه‌آمیز از زبان نوکرِ کورتز در *دل تاریکی* است، آغاز می‌شود: «آقا کورتز – اون مُرد» (Eliot, 2002: 77). به بیانی استعاری، کورتز، که اکنون خود را مردی «تُهی» می‌داند و از مرگ قریب‌الوقوع خود آگاه است، مرثیه‌ای تراداستانی برای خویش می‌خواند. در *اینک آخرالزمان* نیز روایت اصلی، داستان رومتن است و داستان در رومتن پایان می‌یابد؛ همچنین، همتاسازی‌ها و یکسان‌سازی‌های صورت‌پذیرفته در رومتن، باعث گسترش و تعمیق معانی صریح و ضمنیِ آن می‌شود. کارکرد سفرِ تراداستانی در

این مثال‌های مرتبط، تأکید بر نقش‌مایه‌هایی چون بازی قدرت، مرگ انسان و انسانیت، شرارت، پلیدی و استثمار است.

نمونه‌های زیادی از تراداستانِ زیرمتنی را می‌توان در در دنیای انیمیشن و بازی‌های کامپیوتری یافت. برای مثال، در بسیاری از اپیزودهای انیمیشن *سیمپسون‌ها*، شخصیت‌های اصلی داستان معمولاً به‌گونه‌ای پارودیک و هجوآمیز وارد آثار معروف کلاسیک می‌شوند. طبق گفته گولتز، «خودارجاعی، تعمد در کارکردِ واسطه‌ای و ایجاد شبکه‌های بینامتنی» از ویژگی‌های اصلی و پست‌مدرنیستی *سیمپسون‌ها* به شمار می‌رود (Goltz, 2011: 9). اغلب همزمان با ورود شخصیت‌های این انیمیشن به زیرمتن، فضا، موسیقی، دیالوگ‌ها، گریم، لباس‌ها و صحنه‌آراییِ رومتن متناسب با بافت ساختاری و روایی زیرمتن تغییر می‌یابد، به‌گونه‌ای که بیننده آشنا با زیرمتنِ مورد نظر بی‌درنگ به سفرِ تراداستانیِ آنها پی می‌برد. داستان اصلی در مواردی که شخصیت‌ها به دنیای رومتن بازمی‌گردند، روایتِ اصلی داستانِ رومتن است، و در نمونه‌هایی که شخصیت‌ها در فضا-مکان زیرمتن بومی‌سازی می‌شوند، نقش شخصیت‌های زیرمتن را بازی می‌کنند، اقتباسی کنایه‌آمیز از شخصیت‌های زیرمتن هستند و داستان در زیرمتن پایان می‌یابد، روایت اصلی داستان زیرمتن است. از میان ده‌ها مثال، می‌توان به سفرِ تراداستانی و یک‌سویه شخصیت‌های *سیمپسون‌ها* به این زیرمتن‌ها اشاره کرد: *اُدیسه* (هومر)، *رومئو و جولیت*، *مکبث* و *هملت* (شکسپیر)، *هنری هشتم* (شکسپیر و فلچر)، *بوته آزمایش* (میلر)، *هانسل و گرتل* (داستان فولکلور آلمانی)، *موبی دیک* (ملویل)، *فرنکنشتاین* (شلی)، *دراکولا* (ستوکر)، *تام سایر* و *هاکلبری فین* (تواین)، *اتوبوسی به نام هوس* (ویلیامز)، *کلاغ* و *قلبِ افشاگر* (پو)، *پنجه میمون* (جیکوبز)، *پیرمرد و دریا* (همینگوی)، *پرتقال کوکی* (برگس)، قرعه‌کشی (جَکسن)، *جویندگان طلا* (چاپلین)، *ده فرمان* (دومیل)، *بن هور* (وایلر)، *همشهری کین* (وِلز)، *اینک آخرالزمان* و تریلوژی *پدرخوانده* (کاپولا)، *ترمیناتور۲* (کَمِرُن)، *۲۰۰۱: ادیسه فضایی* و *دکتر استرنج لاو (کوبریک)*، *اگه می‌تونی منو بگیر* (اسپیلبرگ) و *پالپ فیکشن* (تارانتینو).

در بازی‌های کامپیوتری زیادی نیز شخصیت‌های سایبریِ رومتن در داستان، فیلم، انیمیشن یا حتی نقاشیی زیرمتنی ظاهر می‌شوند و در بافت روایی یا در فضای آن، پیرنگ‌هایی مختلف را براساس احتمالات مختلف خلق می‌نمایند. نمونه‌هایی از ده‌ها سفر تراداستانیِ یک‌سویه و زیرمتنی از دنیایی مجازی به آثار شناخته‌شده ادبی و هنری عبارتند از: *ترانزیستور* با فضای نقاشی‌های گوستاو کلیمت، به‌خصوص *پورتره اَدل بلاچ بوئرِ اول*، *اوکامی*، با فضای نقاشیِ معروفِ

موج مهیبِ ساحل کانگاوا اثر هوکوسای، *ایکو*، با فضای نقاشی‌های سوررئال چیریکو، به‌ویژه *نوستالژی بی‌نهایت*، *رسوا شده*، با فضای نقاشی‌های کانالتو از شهر ونیز، *پل*، با فضای نقاشی‌های اِسچر، به‌ویژه *پل* و *نسبیت*، *تامِس تنها بود*، با فضای نقاشی‌های ماندرین، به‌ویژه *کمپوزیسیونی با سطحی بزرگ و قرمز، زرد، سیاه*، *خاکستری و آبی*، *اوری و جنگل نابینا*، با سفر به دنیای انیمیشن‌های میازاکی، به‌ویژه *نوزیکا از دره باد* و *شاهزاده مونونوک*، *مسیر صفرکنتاکی*، با ورود به فضای داستان‌های اُکانِر و فیلم‌های سوررئال دیوید لینچ، *نرده سیاه*، با ورود به فضای رمان *۱۹۸۴* اُروِل، *داستان استَنلی*، با ورود به فضای داستانیِ رمان‌های *اثری دلخراش با نبوغی حیرت انگیز* اثر اِگرز، *کتابی بدون عکس* اثر نووَک و *شهر شیشه‌ای* اثر پُل اُستِر، *اَلِن وِیک*، با ورود به فیلمِ معروفِ *درخشش* اثر کوبریک، *بازگشت به خانه*، با ورود به رمان *آثار هنری مهم و اموال شخصی* اثر شَپتِن، *گرگی در میان ما*، با ورود به *اتاق خون آلود* اثر اَنجِلا کارتِر، *سفر به ماه*، با ورود به فیلم‌های معروف *بالا* (پیتر داکتر)، *تلقین* (کریستوفر نولَن)، و *درخششِ ابدیِ یک ذهن پاک* (کُفمَن)، *نگهبان آتش*، با ورود به فیلم *به سوی طبیعتِ وحشی* اثر کرَکور و رمان *جین ایر* اثر برونته، *زندگی عجیب است*، با ورود به رمانِ *درجست و جوی آلاسکا* اثر گرین، یا *امیلی رفته‌است*، با ورود به رمان یک *روز* اثر نیکُلز.

۲-۲-۲- سفرِ درون‌روایتی

در سفرِ درون‌روایتی، همچون سفرِ برون‌روایتی، ورودِ شخصیت‌ها از یک ساختار روایی به یک ساختار روایی دیگر، دو یا چند روایت را به گونه‌ای بینامتنی و ترامتنی به هم پیوند می‌زند. با وجود این شباهت بنیادین، دو تمایز آشکار بین این دو سفرِ تراداستانی به چشم می‌خورد: الف- سفرِ داستانی در لایه‌های روایی و خرده‌روایت‌های یک اثر واحد صورت می‌پذیرد و لذا بینامتنیت، ترامتنیت، بیش‌متنیت، برگرفتگی‌ها، هم‌حضوری‌ها و گسترش‌های روایی یا معنایی در درونِ خودِ اثر است. ب- اصلاحات زیرمتن یا رومتن در اینجا مصداق ندارند، هرچند ممکن است خرده‌روایت‌های درون داستانی به‌طور همزمان ماهیتی زیرمتنی یا رومتنی (در ارتباط با آثارِ دیگر) داشته باشند. در سفرِ تراداستانی درون‌روایتی، شخصیت داستانی از محدوده روایی خود خارج می‌شود و سپس، به داستان اصلی یا روایت آغازین بازمی‌گردد و یا با حضور و سفر در بین خرده‌روایت‌های موازی و هم‌سطح، روایت‌هایی چندپیرنگی و فراداستانی[1] را می‌آفرینند. تراداستانِ درون‌روایتی را می‌توان به دو گونه هم‌تراز و ناتراز تقسیم کرد.

1. metafictional

۲-۲-۲-۱- داستان‌های هم‌تراز

این‌گونه بیش‌متنیتِ داستانی را می‌توان به‌ویژه در فراداستانِ چندپیرنگی یافت، زیرا در این ژانر پیرنگ‌هایی محتمل، مرتبط و با پایانی باز یا بسته، شخصیت‌هایی یکسان را در کنش‌های داستانیِ متفاوت قرار می‌دهند. در داستان‌های هم‌تراز، هریک از روایت‌ها به اندازه روایت‌های دیگر معتبر است و هیچ‌یک از آنها داستان اصلی به شمار نمی‌رود، زیرا صرفاً یکی از احتمالات روایتی است. شخصیت‌های اصلی با یا بدون تغییر در همه داستان‌ها ظاهر می‌شوند و آنها را بسط می‌دهند. علاوه بر هم‌حضوری و برگرفتگی، هم‌افزایی نیز از ویژگی‌های اصلی تراداستان‌های فراداستانی است، زیرا تکرارِ شخصیت‌ها در پیرنگ‌های هم‌تراز، به ما در شناخت بهتر آنها، درون‌مایه‌ها، نقش‌مایه‌ها و ساختار کلی داستان کمک می‌کند.

در *بوف کور* هدایت، که شامل چند خرده‌روایتِ درون‌داستانی و هم‌تراز می‌شود، شخصیت‌هایی مانند زن اثیری، لکاته و پیرمرد خنزرپنزری مدام در داستانک‌های درون‌روایتی حضور می‌یابند. نقش‌مایه‌ها، توصیف‌ها، ایماژها یا واژه‌هایی تکرارشونده مانند رنگ‌ها، لباس‌ها، عادت‌ها و اشیاء بر این نکته دلالت دارند که آنها بدون تغییر ماهوی به خرده‌روایتی دیگر در مکان و زمان سفر می‌کنند و داستان‌هایی مشابه از زخم و رنج و تنهایی را می‌آفرینند. نمونه‌ای دیگر از این نوع تراداستان، *اسفار کاتبان* اثر ابوتراب خسروی است که داستان‌های اصلیِ روایت احمد بشیری از مصادیق الآثار، اقلیما ایوبی، سعید بشیری، شیخ یحیی کندری، شدرک، روایت‌هایی از تلموذ، سفرنامه زلفا جیمز و روایت سلیمان خان را با تغییراتی بدیع و کنایه‌آمیز در سبک و سیاق نگارش و انبوهی از درون‌مایه‌ها، نقش‌مایه‌ها، ایماژها و کلمات یکسان، داستانک‌ها و خرده‌روایت‌های مرتبط بازگو می‌نماید. همان‌گونه که در عنوانِ رمان نیز مشهود است، این داستان، روایتِ سفرهای نویسندگان است. افسانه حسن‌زاده دستجردی در توصیف حضور و نقش آفرینیِ شخصیت‌های این اثر در روایات متعدد آن می‌نویسد: «در این رمان [...] روایت‌ها با یکدیگر مرتبط می‌شوند [...] هریک از روایات جداگانه، راویانی دارد که وقایعی را که در زمان‌های مختلف و در مکان‌های جغرافیایی متفاوت روی داده‌است، روایت می‌کنند. کار آنها بازنویسی روایت گذشتگان است، اما در این کار دست به تکمیل روایات هم می‌زنند؛ بااین‌حال، روایت‌ها هیچ‌گاه کامل نمی‌شوند» (۱۳۹۳: ۶۱). در هر دو مثال، استحاله و همتاسازیِ شخصیت‌ها کارکردی بارز در سفرِ تراداستانی است.

در رمانِ *همسر ستوان فرانسوی* اثر جان فاولز، سه پیرنگ، هریک با پایانی متفاوت و شخصیت‌هایی یکسان و بدون تغییرِ هویتی، در کنار یکدیگر قرار داده شده‌اند. این رمان، که بنا

به گفته هاچِن، در «بازیی کنایه‌آمیز» قراردادهای رمان‌نویسی دوره ویکتوریا را به سخره می‌گیرد (Hutcheon, 1988: 45)، از پیرنگ‌هایی هم‌تراز تشکیل شده‌است که از اعتبار روایی یکسانی برخوردارند. تعدد داستان‌ها، که بیانگر «رویگردانی نویسنده از تقلیدی دست‌وپاگیر از دنیای واقعی هستند» (Buchberger, 2010: 147)، ورود نویسنده به داستان در دو موقعیت حساس در پیرنگ و شرکت در کنش داستانی به‌عنوان یک شخصیت فرعی و نیز «ترامتن‌های رمان»، از قبیل پانوشت‌ها و سرمتن‌ها (Bowen, 1995: 70)، سبب می‌شوند که اقتدار صدای راوی در این فراداستان به چالش کشیده شود. شخصیت‌ها، به سخن دیگر، به داستان‌هایی هم‌تراز و درون‌متنی سفر می‌کنند که «احتمالاتِ روایی و تأثیراتی گوناگون و متناقض را به نمایش می‌گذارند» (Mandal, 2017: 286).

این «احتمالات و تأثیرات گوناگون و متناقض» را می‌توان در رمان فراداستان و چندپیرنگیِ *کوه اطلس* اثر میچِل نیز یافت. در این رمان، شش روایت که نقش‌مایه‌ها، درونمایه‌ها و مفاهیمی مشترک را در خود جای داده‌اند، در شش مکان و زمانِ متفاوت بازگو می‌شوند، به‌گونه‌ای که گویا تکرار داستانی مشابه با شخصیت‌ها و نام‌هایی متفاوت هستند. این روایت‌ها، بنا به گفته پولانکی، «ساختاری چندلایه، مانند جعبه چینی یا عروسک روسی[1] و دنیاهایی داستانی که در یکدیگر ادغام می‌شوند» را خلق می‌نمایند (Polanki, 2018: 3). آنچه سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها را رقم می‌زند، نه یکسانی شخصیت‌های داستانی، بلکه تکرارِ جزییات و ویژگی‌هایی است که در تمام آنها به چشم می‌خورد. برای مثال، خال (ماه‌گرفتگی‌ای به شکل ستاره دنباله‌دار)، دفتر خاطرات و عادت‌هایی یکسان، که ما را قانع می‌سازند که درحقیقت همه آنها افرادی تناسخ‌یافته هستند که با سرنوشتی مشابه در دوره‌ها و مکان‌هایی بسیار متفاوت از هم حضور یافته‌اند. دیموویتز با اشاره به مصاحبه میچِل می‌نویسد: «در سراسر رمان، عملاً تمامی شخصیت‌های اصلی، به‌جز یک نفر، مصداقی از حلول یک روحِ یکسان در جسم‌های متفاوتی هستند که همگی ماه‌گرفتگیی یکسان دارند» (Dimovitz, 2015: 80). یکسانی شخصیت‌ها و به‌تبع سفرِ تراداستانی‌شان در شش روایت هم‌تراز در نسخه فیلم *کوه اطلس* (2012) به‌مراتب ملموس‌تر است، زیرا در اینجا نه تنها اکثر شخصیت‌های اصلی ماه‌گرفتگیی یکسان دارند (همان ستاره دنباله‌دار)، بلکه در واقع هنرپیشه‌هایی یکسان هستند که فقط گریم، لباس و نامی متفاوت دارند. کارکرد این سفرهای تراداستانی، پررنگ ساختن نقش تقدیر و نیز خلق روایت‌هایی موازی، مرتبط و چندلایه است.

1.Chinese box or Russian doll

در فیلم *راشومون* (کوروساوا، ۱۹۵۰)، که اقتباسی از داستان‌های کوتاه «در بیشه» (اثر آکوتاگاوا) و «جاده مهتابی» (اثر بیِرس) است، چهار روایت هم‌تراز با شخصیت‌هایی یکسان، داستانِ قتلِ یک سامورایی را به‌گونه‌ای ضدونقیض و در داستان‌هایی جداگانه بیان می‌کنند. این روایت‌ها از زبان چهار شخصیت اصلی و تراداستانی بیان می‌شوند و چهار احتمالِ متفاوت از یک رویداد را ارائه می‌دهند، به‌گونه‌ای که حتی در پایان فیلم نمی‌توان به حقیقتِ ماجرا پی برد. بنا به گفته رِدفِرن، *راشومون* «با ساختار هوشمندانه و دقیق خود، فرم و محتوا را چنان با یکدیگر هماهنگ می‌سازد که معمایی معرفت‌شناختی در ذهن بیننده شکل می‌گیرد» (Redfern, 2014: 21). نقش این روایت‌های هم‌سطح، نه شفاف‌سازی به کمکِ زاویه‌دیدهای مکمل، بلکه ابهام‌زایی و تأکید بر ذهنی‌بودن واقعیت است. برخلاف *راشومون*، فیلم *بدو، لولا بدو* (تایکر، ۱۹۹۸)، که نمونه‌ای دیگر از سفرِ شخصیت‌ها در داستانی درون‌متنی و هم‌تراز را به نمایش می‌گذارد، فاقد پیچیدگی‌های معرفت‌شناختی یا ابهامِ داستان‌هایی معماگونه است. در اینجا دغدغه اصلی، پررنگ ساختن نقش احتمالات در داستان‌سرایی و تفاوت‌های به‌ظاهر بی‌اهمیت و کنایه‌آمیزی است که مسیر داستان را به طورکلی تغییر می‌دهند. به گفته مولر، فیلم با توجه وسواس‌گونه خود به زمان، حس تعلیق، استفاده از انیمیشن، «شیطنت‌های بصری، اشاره‌های متعدد به بازی (رولِت و بازی‌های کامپیوتری) و خطرپذیری، با لذتی سرمستانه و جسورانه بر تجربه‌گرایی و احتمالات روایی نوین در دنیای سینما تأکید می‌ورزد» (Muller, 2004: 168). این فیلم از سه روایتِ مشابه، با سوژه، کشکمش و شخصیت‌هایی یکسان، ولی اختلاف‌هایی ناچیز و درعین‌حال سرنوشت‌ساز که سه پایان متفاوت را رقم می‌زنند، تشکیل شده‌است. داستان نخست با کشته‌شدن شخصیت اصلی زن، داستان دوم با کشته‌شدن شخصیت اصلی مرد و داستان آخر با زنده‌ماندن و موفقیت معجزه‌آسای آنها، که فضایی خوشبینانه به کل فیلم می‌بخشد، پایان می‌یابد. سفرهای تراداستانیِ درون‌متنی و در روایت‌هایی هم‌تراز، در فیلم‌های معروفی چون *شانسِ کور* (کیشلووسکی، ۱۹۸۷)، *روز موش‌خرما* (رِیمیس، ۱۹۹۳)، *پالپ فیکشن* (تارانتینو، ۱۹۹۴) و *درهای کشویی* (هاویت، ۱۹۹۸) نیز مشهود است.

۲-۲-۲-۲- داستان‌های ناتراز

این بیش‌متنیتِ درون‌روایتی را می‌توان در آثاری یافت که به‌جای چند پیرنگِ اصلی و هم‌تراز، فقط از یک روایت اصلی و یک یا چند روایت فرعی، که از لحاظ اهمیت و جایگاه ناتراز هستند، تشکیل شده‌اند. شخصیت یا شخصیت‌هایی از داستان اصلی به داستان یا داستان‌های فرعی سفر

می‌کنند و به داستان اصلی بازمی‌گردند و بدین ترتیب، جنبه‌ای تراداستانی به روایت‌ها می‌بخشند. معمولاً شخصیت‌های اصلی بدون تغییرات ظاهری و رفتاری در داستان‌های فرعی ظاهر می‌شوند؛ همچنین، معمولاً داستانِ آغازین همان روایت اصلی است، هرچند ممکن است اثر روایی با یک داستان فرعی آغاز شود. در ضمن، داستان‌های اصلی و فرعی می‌توانند هم مستقل باشند و هم مرتبط. هم‌حضوری، برگرفتگی و هم‌افزایی از ویژگی‌های بارزِ تراداستان‌های ناتراز هستند، زیرا تکرارِ شخصیت‌ها در روایت‌های اصلی و فرعی به ما کمک می‌کند که به شناخت بهتری از آنها و نیز معنا و ساختار کلی اثر دست یابیم. روایت‌های ناتراز به‌گونه‌ای گسترده و پربسامد در تمامی ژانرهای روایی (حتی در بازی‌های کامپیوتریِ روایت محور) یافت می‌شوند، برای‌مثال، در انواع خرده‌روایت، بیوگرافی و اتوبیوگرافی، خاطره‌گویی، فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد، داستان در داستان، نمایش در نمایش، پیرنگ موازی[1] و پیرنگ ثانوی.[2]

در رمان‌های *آلیس در سرزمین عجایب* و *آلیس از درون آینه*، که متشکل از دو داستانِ مستقل و ناتراز هستند، شخصیت اصلی و تراداستانی آلیس است. در هر دو رمان، پیرنگ با روایت فرعی آغاز می‌گردد و با ورودِ بدون تغییرِ آلیس به دنیایی خیالی، روایت اصلی شروع می‌شود و با بیدارشدن و بازگشت او به دنیای واقعی پایان می‌یابد. در نسخه فیلم *آلیس از درون آینه* (۲۰۱۶)، که تفاوت‌هایی اساسی و بارز با رمان کَرول دارد، نقشِ داستانِ فرعیِ آغازین به‌مراتب پررنگ‌تر است، زیرا در شخصیت‌پردازی و پرداخت درونمایه فیلم اهمیتی انکارناپذیر دارد. تمامی داستان‌هایی که مانند این دو رمان کَرول به ژانرِ «تصویر در رویا»[3] تعلق دارند، مصادیقی از سفرِ درون‌متنی در تراداستان‌های ناتراز به شمار می‌روند. در این روایت‌ها، شخصیت اصلی پس از یک داستانِ فرعیِ آغازین به خواب می‌رود و داستان اصلی که همان خواب اوست، شروع می‌شود. پایانِ داستانِ فرعی با بیدارشدن قهرمان رقم می‌خورد و اندکی بعد نیز کل اثر با کامل‌شدنِ داستان فرعی پایان می‌یابد. از میان داستان‌های شناخته‌شده «تصویر در رویا» می‌توان به این آثار اشاره کرد: *کمدی الهی* اثر دانته، *افسانه زنانِ نیک*، *تالار افتخار*، *کتاب دوشس* و *مجلس پرندگان* اثر چاسِر، *پیرس پلومَن* اثر لَنگلَند، *سفر زائر* اثر بانیان و *جدایی بزرگ* اثر لوئیس. همچنین، در تمامِ آثار بی‌شماری که شخصیت اصلی آن داستانی فرعی را تعریف می‌کند که خود نیز در پیرنگ آن نقشی دارد، می‌توان رگه‌های این نوع سفرِ تراداستانی را یافت،

1. parallel plot
2. sub plot
3. dream vision

برای مثال، در *اودیسه* اثر هومر، *سفرهای گالیور* اثر سویفت، «ویرانیِ خانه آشِر» اثر پو، من *کلودیوس هستم* اثر گریوز، *قاتلِ نابینا* اثر اتوود و *آمادئوس* اثر شَفِر.

یک مثال گویای دیگر از سفرِ درون‌متنیِ شخصیت‌ها در روایت‌های ناتراز، تراژدی *شاه‌لیر* است؛ رفت و برگشت‌های لُرد گلاستر و پسرانش، ادگار و ادموند، در پیرنگ‌های اصلی و فرعی قابلیت‌هایی تراداستانی را به‌نمایش می‌گذارند. شباهت‌ها و قرینه‌سازی‌هایی هوشمندانه بین سرنوشت شاه‌لیر در پیرنگ اصلی و سرنوشت لُرد گلاستر در پیرنگ فرعی (ازجمله ریا، خیانت، ناسپاسی فرزند، نابینایی استعاری و واقعی، تبعید، فقر و مرگ) سبب گسترش معنا و فرارَویِ متنیِ هریک از روایت‌ها می‌شوند. این بیش‌متنیت در پرداخت شخصیت‌ها نیز نقش دارد. برای مثال، همان‌گونه که اِلیس توضیح داده‌است، «فریبکاری ماهرانه ادموند در قبال پدر و برادرش، به‌واسطه قیاس و تضاد، به ما در درک بهتر پیرنگ اصلی و همچنین شخصیت لیر کمک می‌کند» (Ellis, 1972: 275). اپیزودِ معروفِ نمایش در نمایش در تراژدی *هملت* نیز نمونه‌ای دیگر از سفری درون‌متنی در روایت‌هایی ناتراز است. هملت، پدر هملت، مادر هملت و کلودیوس به‌گونه‌ای نمادین یا واقعی در نمایشِ *قتلِ گانزاگو* یا *تله‌موش*، به کارگردانی و ویرایشِ هملت، حضور می‌یابند و پس از برآشفتگی کلودیوس و پایان نمایش، به داستان اصلی بازمی‌گردند. در این سفرِ تراداستانی، نه پدر و مادر و کلودیوس واقعی، بلکه هنرپیشه‌هایی که به‌گونه‌ای نمادین و با هدف رسوایی کلودیوس نقش آنها را بازی می‌کنند، در روایتِ فرعی حضور دارند. سفرِ درون‌متنیِ خودِ هملت وضوح و نمود بیشتری دارد. بنا به گفته سیگِتی، هملت به‌تدریج تصمیم می‌گیرد که نقشی محوری در نمایشِ خود داشته باشد. از دو منظر می‌توان پیرنگ *تله‌موش* را بررسی نمود: نمایشِ آنچه در گذشته روی داد، یعنی چگونگی قتل پدر هملت، و پیش‌بینی حوادث آینده و یکسان دانستن بازیگر نقش قاتل در این نمایش و هملت، زیرا او نیز مرتکب شاه‌کشی خواهد شد. به همین دلیل است که هملت در متن نمایش، قاتل را برادرزاده پادشاه معرفی می‌کند (Szigeti, 2012: 62). به عبارت دیگر، در برداشتی استعاری، قاتل در نمایشِ *قتلِ گانزاگو* (لوسیوس) هم می‌تواند کلودیوس باشد و هم هملت، که به نمایشی به کارگردانی خودش سفر می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

این جستارِ روایت‌شناختی بر آن بوده‌است که بر پایه مفاهیم بینامتنیت، ترامتنیت و بیش‌متنیت، تراداستان و سفرِ تراداستانی و نیز گونه‌ها و کاربست‌های آنها را در آثار روایی از

قبیل رمان، داستان کوتاه، اشعار روایی، نمایشنامه، فیلم و بازی‌های کامپیوتریِ پیرنگ محور معرفی و بررسی نماید. در بخش‌های پیشین، سفرِ تراداستانی به سفرِ برون‌روایتی (شامل سفرِ دوسویه و یک‌سویه رومتنی و زیرمتنی) و سفرِ درون‌روایتی (شامل سفر در تراداستان‌های هم‌تراز و ناتراز) دسته‌بندی گردید. در این مقاله، علاوه بر این اصطلاحات، عبارت تلمیح واژگون، که در سفرِ زیرمتنی کاربرد دارد، نیز برای نخستین‌بار در مباحث تئوریک پیرامونِ بینامتنیت و ترامتنیت مطرح شده‌اند. در پاسخ به این پرسش که تراداستان و سفرِ تراداستانی شخصیت‌ها چیست و انواع و گونه‌های مختلف آن چه هستند، باید گفت که تراداستان، بیش‌متنی یا فراویِ یک داستان از محدوده متنی و روایتی خود به داستانی دیگر به‌واسطه سفرِ برون‌متنی یا درون-متنیِ شخصیت یا شخصیت‌های داستانی است. به عبارت دیگر، در تراداستان برخلاف بیش‌متنیتِ ژنتی، آنچه گسترش و فزونی می‌یابد، نه فقط متن یا عناصری از زیرمتن در رومتن و در سایه برگرفتگی، بلکه خودِ روایت و اجزای آن در سایه برگرفتگی و همچنین هم‌حضوری (به دلیل سفرِ شخصیت داستانی) در رومتن یا زیرمتن است. علاوه بر این، در بیش متنیت تأثیر متقابلِ زیرمتن و رومتن و نیز تعامل سطوح مختلف روایی در یک اثر واحد بررسی نمی‌شود. در تراداستان، متن، کنش، ساختار روایی و شخصیت‌های داستان‌های رومتن و زیرمتن و نیز روایت‌های آثار چندپیرنگی و فراداستانی و روایت‌های هم‌تراز و ناترازِ درون‌متنی به یکدیگر گره می‌خورند و داستان، معنا، ویژگی‌های روایی و شخصیت‌های آنان گسترش می‌یابند. ازاین‌رو، هرگاه شخصیتی، با یا بدون تغییرات ظاهری یا رفتاری، وارد داستانی در درونِ همان اثر یا در اثری دیگر شود و در کنشِ داستانی آن به ایفای نقش بپردازد، سفری تراداستانی را به نمایش گذاشته‌است، که متضمن فزونی و گسترش‌یافتن تمامی عناصرِ روایی و اجزای ذی‌ربط خواهد بود.

تراداستان و سفرِ تراداستانی، همچون مفهوم کلیِ بینامتنیت، کارکردهای متعددی را به نمایش می‌گذارند و ابزارهایی مفید و مؤثر در داستان‌سرایی هستند. در برخی موارد، تراداستان به دنبال خلق فضایی فکاهی و شوخ‌طبعانه است. گاهی تأکید بر عناصر متافیکشن و فراداستانی است، گاهی بر وام‌گیری و گاهی بر مرگ نویسنده یا دست‌کم سست‌شدن اقتدار نویسنده در نگارش اثری فقط ساخته‌وپرداخته خودش. در مواردی آنچه تأکید می‌شود، سویه خیال‌پردازانه و تخیلی رومتن است و در مواردی نیز جنبه کدگذاری و نقش‌مایه‌سازی با هدفِ پررنگ کردن معنا، احساسات یا درون‌مایه‌ای خاص. همچنین، نباید از ویژگیِ تلمیحیِ تراداستان غافل شد و یا از ویژگیِ هاچنیِ تقلید با تکراری توأم با فاصله‌گذاری برای خلق اثری خلاقانه و جدید که

بستری نوین را برای بازخوانی و تقسیری نوین از زیرمتن یا رومتن و شخصیت‌های‌شان به‌دست می‌دهد. از دیگر کارکردهای سفرتراداستانی می‌توان به این موارد اشاره کرد: نقیضه[1]سازی، شخصیت‌پردازی و چندوجهی ساختن شخصیت‌ها، اقتباس، بازنویسی و بازآفرینی، خلقِ بازی‌های‌زبانی ویتگشتاینی[2]، برانگیختن حس هیجان و کنجکاوی در خواننده، شیطنت‌های پست‌مدرنیستی در داستان‌نویسی، چندلایه‌سازی داستان، متنوع‌سازی داستان، ساخت عروسک روسی، تأکید بر نقش احتمالات در روایت، ادغام واقعیت و مجاز یا دنیای واقعی و دنیای تخیلی و خلق داستانِ خودارجاع[3]. درهرحال، آنچه در تمامی این کارکردها مشهود است، این است که ساختارِ روایی یا معنایی یا شخصیت‌پردازیِ زیرمتن یا رومتن دستخوش تغییر می‌شود و بسط و فزونی می‌یابد و نیز ارتباطی بینامتنی و ترامتنی بین زیرمتن و رومتن و عناصر روایی‌شان برقرار می‌گردد.

منابع

آلن، گ. ۱۳۸۹. *بینامتنیت*، ترجمه پ. یزدانجو. تهران: مرکز.

پیرانی، م. ۱۳۹۷. «بوستان سعدی و ترامتنیت ژنت: پژوهشی در *بوستان* سعدی با رویکرد ترامتنیت ژنت، از منظر ادبیات تطبیقی». *متن‌پژوهی ادبی*. زمستان ۲۲ (۷۸): ۱۴۹-۱۷۱.

حسن‌زاده دستجردی، ا. ۱۳۹۳. «تحلیل رمان *اسفار کاتبان* براساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پسامدرنیستی». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، (۲): ۵۷-۷۶.

حسن‌زاده دستجردی، ا .۱۳۹۶. «بررسی مقایسه‌ای رمان *به هادس خوش آمدید* و اسطوره پرسفونه براساس نظریه بینامتنیت». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، (۴۶): ۳۷-۶۲.

سخنور، ج. و سبزیان مرادآبادی، س. ۱۳۸۷. «بینامتنیت در رمان‌های پیتر آکروید». *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۸): ۱۳۱-۱۴۴.

کنگرانی، م و ب. نامورمطلق. ۱۳۸۹. «گونه‌شناسی روابط بینامتنی و بیش‌متنی در شعر فارسی و نقاشی ایرانی». *مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای: ادبیات و هنر*، به کوشش ف. ساسانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». ۲۰۱-۲۲۰.

نامورمطلق، ب. ۱۳۸۶. «ترامتنیت: مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۵۶): ۸۳-۹۸.

نامورمطلق، ب. ۱۳۹۵. *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

1. parody
2. Wittgenstein’s language games
3. self-reflexive narrative

نجومیان، ا. ۱۳۸۸. «ترامتنیت و نشانه‌شناسی عنوان‌بندی آغازین فیلم». *مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*، به کوشش م. کنگرانی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». ۲۵۱-۲۹۵.

Alfaro, M. J. M. 1996. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept". *Atlantis*, 18 (1): 268-285.

Arnold, M. 1960. *Essays, Letters and Reviews*, London: Oxford University Press.

Bakhtine, M. 1970. *Dostoevsky's Poetics*, Paris: Seuil.

Barker, M. 2016. "Review and Response". *Participations: Journal of Audience & Reception Studeis*, 13 (1): 693-700.

Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*, Trans. S. Heath. New York: Hill and Wang.

Bazerman, C. and Prior, P. Eds. 2004. *What Writing Does and How it Does It: An Introduction to Anlalyzing Texts and Textual Practices,* New Jeresy: Lawrence Erlbaum Associates.

Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* Oxford: Oxford University Press.

Bowen, D. 1995. "The Riddler Riddled: Reading the Epigraphs in John Fowles's The French Lieutenant's Woman". *Journal of Narrative Technique*, 25 (1): 67-90.

Buchberger, M. P. 2012. "John Foweles's Novels of the 1950s and 1960s". *The Yearbook of English Studies*, 42 (1): 132-150.

Bueka, R. 2004. *Suburbia Nation: Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, New York: Macmillan.

Burkert, W. 1995. *The Orientalizing Revolution: Near Easter Influence on Greek Culture in Early Archaic Age*, Cambridge: Harvard University Press.

Champion, L. 2010. "Allen's the Kugelmass Episode". *The Explicator*, 51 (1): 61-64.

Conrad, J. 2007. *Heart of Darkness*, California: Coyote Canyon Press.

Conrad, J. 2008. *Notes on Life and Letters*, London: Echo Library.

Cootey, J. 2006. "I've Looked Deep into the Darkness". *Nebula*, 3 (4): 111-141.

Cornis-Pope, M. 2014. *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres*, Amesterdam: John Benjamins Publishing Company.

Dante, A. 2010. *Divine Comedy*, London: Hard Press Publishing.

Dawson, M. 1997. "Greek Mythology: Styx". *Encyclopedia Mythica*, http://www.pantheon.org/articales/s/styx_river.html. Accessed on 15.4.2020. (Web Site)

Dimovitz, S. 2015. "The Sound of Silence: Eschatology and the Limits of the Word in David Mitchell's Cloud Atlas". *Substance*, 44 (136): 71-91.

Duret, C. and Pons, C. M. Eds. 2016. *Contemporary Research on Intertextuality in Video Games*, Hershey: IGI Global.

Eliot, T. S. 1960. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen.

Eliot, T. S. 2002. *Collected Poems: 1909-1962*, London: Faber and Faber.

Ellis, J. 1972. "The Gulling of Gloucester: Credibility in the Subplot of King Lear". *Studies in English Literature: 1500-1900*, 12 (12): 275-289.

Gattan S. D. 2016. *Intertextuality in Ian McEwan's Selected Novels*, M. A. Dissertation. Baghdad: University of Al-Qadisiya.

Genette, G. 1992. *The Architext: An Introduction*, Berkeley: University of California Press.

Genette, G. 1997a. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, G. 1997b. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Goldman, M. 2005. *Rewriting Apocalypse in Canadian Fiction*, Montreal: McGill University Press.

Goltz, W. M. F. v. d. 2011. *Functions of Intertextuality and Intermediality in The Simpsons*, Ph. D. Dissertation. Duisburg: Duisburg-Essen University.

Gross, B. 2014. "Rosencrantz and Guildenstern are Dead: A Study of Theatrical Determinism". *Gnovis*, 15 (1): 1-7.

Hamblin, R. W. and Peek, C. A. Eds. 1999. *A William Faulkner Encyclopedia*, California: Greenwood Publishing Group.

Higgins, A. 2017. "Building Imaginary Worlds (2012) by M. J. P. Wolf and Revisiting Imaginary World (2016) Ed. M. J. P. Wolf". *Journal of Tolkien Research*, 4 (1): 1-10.

Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody*, London: Routledge.

Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodern History, Theory and Fiction*, New York: Routledge.

Irwin, W. 2004. "Against Intertextuality." *Philosophy and Literature*, 28 (2): 227-242.

Krestiva, J. 1986. "Word, Dialogue, and Novel". *The Krestiva Reader*, Ed. T. Moi. New York: Columbia University Press. 34-61.

Kromer, A. 2010. *A Teacher's Guide to the Signet Classics Edition of Heart of Darkness by Joseph Conrad*, New York: Penguin Group.

Lamber, W. G. and Walcot, P. 1965. "A New Babylonian Theogony and Hesiod." *Kadmos*, 4 (1): 64-72.

Le-khac, Long. 2015. *Transnarrative: Giving From to Diversity, Community, and Migration in Asia and Latin/o Literature*, Ph. D Dissertation. Stanford University.

Mandal, M. 2017. "Eyes a man could drown in: Phallic Myth and Femininity in John Fowles's The French Lieutenant's Woman". *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory*, 19 (3): 274-298.

Mark, J. P. W. 2012. *Building Imaginary World: The Theory and History of Subcreation.* London: Routledge.

Mirenayat, S. A and Soofastaei, E. 2015. "Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence". *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6 (5): 532-537.

Muller, A. C. Ed. 2004. *German Pop Culture: How "American" Is It?,* Michigan: University of Michigan Press.

Nadal, M. 1994. "William Golding's *Rites of Passage*: A Case of Transtextuality". *Miscelánea*, 15 (3): 405-420.

Polanki, G. 2018. "The Iterable Messiah: Postmodernist Mythopoeia in Cloud Atlas". *Literature: Journal of 21st-century Writings*, 6 (3): 1–26.

Pound, E. 1968. *Literary Essays of Ezra Pound*, Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions.

Pound, E. 1974. *Gaudier Brzeska: A Memoir*, New York: New Directions.

Redfern, N. 2014. "Film Style and Narration in Rashomon". *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5 (1): 21-36.

Simandan, V. M. 2010. *The Matrix and the Alice Books*, Morrisville: Lulu Books. (Book)

Strape, J. H. Ed. 2010. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press. (Book)

Szigeti, B. 2012. "The Play's the Thing: The Dramatic Space of Hamlet's Theatre". *Acta Universitatis Sapientiae: Philologica*, 4 (1): 59-75.

Wellek. R. 1970. *Discriminations*: *Further Concepts of Criticism*, New Haven: Yale University Press.

Wright, W. F. 2006. *Romance and Tragedy in Joseph Conrad*, New York: Russell and Russell.

Yazdanpanah, M. et al. 2019. "Transtextual Study of Four Paintings of the Contemporary Artist, Aydin Aghdashloo". *Kimiya-ye Honar*, (29): 72-83.

DOI:10.22124/naqd.2021.15332.1908
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.6.4

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله پژوهشی صفحات ۲۱۰-۱۹۱

درآمدی به نظریه نثر

علیرضا فولادی [۱*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۲۱

چکیده

کاربرد فراگیر نثر در زبان گفتار و نوشتار باعث نشده‌است تا صاحب‌نظران عملاً آن را هم‌ارز نظم تلقی کنند. براین‌پایه، هنوز یک تعریف مشخص از نثر در اختیار نداریم. شاید دلیل این کاستی، دشواری تعریف این نوع سخن یا بداهت وجودی آن باشد؛ اما فیلسوفان، بلاغیان، عروضیان، سبک‌شناسان، منتقدان و زبان‌شناسان، ضمن بحث‌های عام‌تر یا خاص‌تر، کمابیش به توصیف و گاه تعریف نثر تمایل نشان داده‌اند. مقاله حاضر با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده‌است پس از واکاوی تعریف‌های پیشین نثر به تعریف منطقی آن بپردازد این مقاله به دنبال نقد دیدگاه‌های پیشینیان، سرانجام نتیجه می‌گیرد که نثر عبارت است از «کلام متّصل»، ولی مشخصه ممیّز بارز نثر در مقابل نظم، این است که در نثر، قوانین آوایی- نحوی زبان بر چیدمان سخن حکم می‌رانند و در نظم، قوانین وزنی- موسیقایی از بیرون روی آن قوانین بار می‌شود و چیدمان سخن را دگرگون می‌کند. همچنین نثر موزون، شعر منثور، نثر ادبی و نثر مسجع از جهت عوامل نثریت و نظمیت آنها مورد بحث قرار گرفته‌اند.

واژگان کلیدی: نثر، نظم، شعر، نثر موزون، شعر منثور.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، ایران.

* fouladi@mail.kashanu.ac.ir

۱- مقدمه

گفتار ما به زبان نثر است و بیشتر آثار نوشتاری نیز با زبان نثر پدید آمده‌اند، اما این کاربرد فراگیر هنوز باعث نشده‌است از تعریف نثر بی‌نیاز باشیم. اغلب تعریف‌های موجود نثر، جامع و مانع نیستند، زیرا در چهارچوب تعریف منطقی قرار نگرفته‌اند. تعریف‌های پذیرفته‌تر هم، ضمن مباحث دیگر آمده‌اند و تاکنون چندان حیث التفاتی ما را برنینگیخته‌اند. شاید دلیل این کاستی، دشواری تعریف نثر باشد، چون معمولاً دیگر انواع سخن، دست‌کم یک مشخصه ممیز افزوده بر نثر معیار دارند که فصل تعریف قرار می‌گیرد، ولی نثر معیار، مشخصه ممیز بارزی خارج از سخن که جنس آن باشد، ندارد. بااین‌حال، دلیل مهم‌تری که در این‌باره به ذهن می‌رسد، بداهت وجودی نثر است؛ یعنی گویی نثر کاملاً شناخته است و نیاز نیست آن را هدف تعریف قرار دهیم. آنچه مسلم است، اینکه بدون تعریف نثر، شناخت آن و همچنین شناخت سایر انواع سخن، ناقص خواهد ماند. براین‌پایه، مقاله حاضر می‌کوشد به تعریف این نوع سخن بپردازد. بااین‌وصف، مسأله پژوهش حاضر، چیستی نثر خواهد بود و این مسأله از مسائل مقدماتی نظریه نثر است.

۱-۱- پیشینه پژوهش

پیشینه پژوهش راجع به نثر در ایران، بر دو دسته پژوهش‌های عملی و پژوهش‌های نظری قابل‌تقسیم است. با اینکه شرح و تحلیل و گونه‌شناسی و سبک‌شناسی متون نثر فارسی، پژوهش‌هایی را به خود اختصاص داده‌است، هنوز پژوهش‌های نظری نثر در زبان فارسی چندان نیستند که شایان توجه باشند؛ اما مهم‌ترین آنها عبارتند از مقالاتی چون: «سه چهره یک هنر: نثر، نظم و شعر در ادبیات» (حق‌شناس، ۱۳۸۳)، «نثر هنری، شعر منثور، نثر شاعرانه» (حسینی مؤخر، ۱۳۸۷)، «شعر بهتر است یا نثر (مقابله آراء و دیدگاه‌ها در فارسی و عربی)» (شمس‌آبادی، ۱۳۹۴). هرچند این پژوهش‌ها در جای خویش مغتنم‌اند، تعریف نثر به‌عنوان درآمد شناخت این نوع مهم سخن، از آنها برنمی‌آید؛ کاری که این مقاله عهده‌دار آن است.

ناگفته نماند بحث‌های نظری تخصصی‌تر راجع به نثر، در غرب با کتاب فرمالیستی Theory of Prose (Shklovsky: 1991) بنیاد نهاده شد که بیشتر به نظریه رمان گرایش دارد. تنوع بی‌نظیر نثر فارسی اقتضا می‌کند نظریه نثر در ایران با وسعت و عمق افزون‌تری مورد توجه قرار گیرد و پژوهش ما می‌کوشد درآمد این توجه باشد. این نکته نیز گفتنی است که چند سال

پیش، یک کتاب تحت عنوان «نظریه نثر در ادب فارسی» (شریف، ۱۳۹۱) به فارسی ترجمه شده‌است و این کتاب هم که اصل مفصل‌تر آن در دوره اتحاد جماهیر شوروی، رساله پسادکترای نویسنده تاجیک آن بوده‌است، مباحث کلی زیبایی‌شناسی ادبی را با ورود به حوزه‌های بلاغت و سبک‌شناسی و انواع نثر کلاسیک فارسی مرور می‌کند.

باری، این پژوهش قصد دارد با روش توصیفی- تحلیلی، نخستین مبحث اساسی نظریه نثر را، به‌ویژه بر پایه میراث پروپیمان نثر فارسی، مورد توجه قرار دهد و برای این منظور، پس از واکاوی تعریف‌های پراکنده نثر، به تعریف منطقی آن می‌پردازد.

۲- تحلیل و بررسی

۲-۱- در جستجوی تعریف نثر

تا کنون چند گروه، ضمن بحث‌های عام‌تر یا خاص‌تر، کمابیش به توصیف و گاه تعریف نثر تمایل نشان داده‌اند که عبارتند از:

۲-۱-۱- فیلسوفان

افلاطون در *رساله گرگیاس* می‌گوید هرگاه وزن و قافیه و آهنگ را از شعر نمایشی بگیریم، سخن باقی می‌ماند و بدین دلیل شعر یک نوع خطابه است، زیرا خطابه نیز چیزی جز سخن نیست (افلاطون، ۱۳۹۸: ۳۳۸/۱). او در این دیدگاه شعر را به معنای نظم در نظر دارد و خطابه را به معنای نثر؛ ضمن اینکه ماده هر دو را سخن می‌داند. از یاد نبریم افلاطون در *رساله فایدروس* صریحاً گفته است وزن و قافیه نمی‌توانند شاعر بسازند (همان: ۱۳۱۲/۳-۱۳۱۳). وی در پایان همین رساله، به‌طورمستقیم، شعر را مقابل نثر قرار می‌دهد (همان: ۱۳۵۶/۳) و در اینجا هم باید منظور از شعر، همان نظم باشد. بدین‌گونه با دیدگاه‌های افلاطون نخستین گام سنجش میان شعر و نظم و نثر را شاهدیم.

این سنجش نزد ارسطو پیش‌تر می‌رود. از دیدگاه ارسطو شعر، سخن محاکاتی است و شعرها بیشتر وزن دارند. براین‌پایه، مردم عادتاً به هر سخن موزون شعر می‌گویند، حال‌آنکه سخن محاکاتی می‌تواند شعر یا نثر باشد و بدین دلیل، سخن موزون غیرمحاکاتی مانند اثر منظوم انباذقلس در حکمت طبیعی، نباید تحت عنوان شعر قرار گیرد (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۱۳-۱۱۴). به قول لارنس پرین: «یک قضیه فیزیکی که به نظم درآمده باشد، شعر نیست» (۱۳۷۶: ۱۹).

از میان فیلسوفان عصر جدید نیز، دیدگاه جرمی بنتام جای توجه دارد. او گفته‌است در نثر همه سطرها تا آخر صفحه پیش می‌رود. البته این دیدگاه وی گاه دستاویز طعن و طنز قرار گرفته‌است (فرای، ۱۳۷۷: ۳۱۴) و بااین‌حال، بعداً خواهیم دید که در آن مشخصه ممیز بنیادی نثر یافتنی است.

از آن میان، ژان پل سارتر هم باز، پای سنجش میان نثر و شعر را پیش کشیده‌است. تفاوت او با فیلسوفان یونان آنجاست که موضوع اصلی بحث وی نثر است و هرچه در این‌باره پیش‌تر می‌رود، بیشتر نشان می‌دهد که نثر داستانی را مطمح نظر دارد. سارتر معتقد است شاعر، کلمه‌ها را همان‌گونه به‌کار نمی‌برد یا حتی اصلاً به‌کار نمی‌برد و از این جهت، هنر شعر مانند هنرهای نقاشی و آهنگسازی و پیکرتراشی است. هستی شعر، درون‌زیست است و به چیزی جز خود ارجاع نمی‌دهد، اما نویسنده برعکس، از کلمه‌ها کار می‌کشد و آنها را ابزار می‌داند. هستی نثر برخلاف هستی شعر، برون‌زیست است و به بیرون از خویش ارجاع می‌دهد؛ براین‌پایه، شعر نمی‌تواند ملتزم باشد، ولی نثر باید ملتزم باشد (سارتر، ۱۳۴۸: ۷-۶۰ و بعد).

۲-۱-۲- بلاغیان

بلاغیان مسلمان، عموماً آرای بلاغی را برای هرگونه سخن و نه شعر تنها مطرح ساخته‌اند و نزد این بلاغیان، قرآن مجید جهت به‌دست‌دادن نمونه‌های بلاغی، منبع اصلی بوده‌است. این نکته از مباحث افلاطون (۱۳۹۸: ۱۳۳۴/۳-۱۳۵۱) و ارسطو (۱۳۹۲: ۳۱۳-۴۲۳) نیز برمی‌آید که نکات بلاغی را بیشتر ضمن فن خطابه به‌عنوان جلوه بارز نثر زمانه خود آورده‌اند. نمود بارزتر این دیدگاه در جهان اسلام، کتاب *نقدالنثر* است که مدت‌ها آن را از قدامه بن جعفر، نویسنده کتاب *نقدالشعر*، می‌شمردند. در این کتاب هم که نویسنده اصلی آن، ابوالحسین اسحاق‌بن ابراهیم‌بن سلیمان، از اندیشه‌ورزان شیعه قرن چهارم است (نک. ضیف، ۱۳۹۶: ۱۱۹-۱۳۲)، نکته مذکور مشاهده می‌شود: «فی الشعر و النثر جمیعا تقع البلاغه» (قدامه بن جعفر، ۱۹۸۰: ۷۵). نویسنده *نقدالنثر* می‌نویسد، عقل نیروی درک بیان است که «علمه البیان» الهی به واسطه آن ظهور کرد (همان: ۹) و بعد نیز بحث وجوه بیان را می‌آورد. این وجوه عبارتند از: بیان اشیا به ذات آنها، بیان حاصل در قلب با فکر، بیان نطق به‌وسیله لسان و بیان با کتاب (همان). چنان‌که ملاحظه می‌کنیم در این موارد، هم بحث قرار گرفتن امور جهان ضمن چهار دسته اعیان و اذهان و کلام و کتاب و هم بحث دلالت‌های سه‌گانه طبعی و عقلی و وضعی و دلالت اخیر، شامل دلالت‌های دوگانه کتبی و لفظی در منطق مطرح است (نک. ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۹: ۶۵-۸۸).

سپس نویسنده می‌کوشد دو گونه بیان اول را ذیل بیان معطوف به طبع و دو گونه بیان دوم را ذیل بیان معطوف به وضع قرار دهد. آنگاه دو گونه بیان دوم را ذیل عنوان عبارت می‌گنجاند و شامل نظم و نثر می‌انگارد و مبحث خاص نثر و انواع آن را که خطابه و ترسل و محاجات یا جدل و حدیث یا محاوره باشند، پی می‌گیرد (قدامه‌بن جعفر، ۱۹۸۰: ۹۳-۱۴۸).

همچنین دیدگاه مختصر واعظ کاشفی سبزواری، در این‌باره قابل‌ذکر است. او ماحصل دیدگاه‌های پیشینیان را راجع به نثر بازمی‌گوید، ضمن اینکه تعریف لغوی آن را نیز از نظر دور نمی‌دارد: «نظم، در لغت، جمع‌کردن باشد و در اصطلاح، عبارت است از جمع کلمات موزون و مقفی به اراده متکلم؛ و ضد او نثر است. نثر، در لغت، پراکنده‌کردن باشد و در اصطلاح، کلامی را گویند که موزون و مقفی نباشد» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۹).

۲-۱-۳- عروضیان

این گروه بیشتر متوجه تعریف نظم بوده‌اند و گاه نثر را هم در سایه آن مورد توجه قرار داده‌اند. از آن میان، دیدگاه شمس قیس رازی، جنبه تخصصی‌تری به خویش گرفته‌است، تا جایی که تعریف دقیق‌تر نثر را در بر دارد: «به حکم آنکه بنای کلام منثور بر ادراج و اتصال بُوَد، بنای کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرر مسجع‌الاواخر نهادند و هر مقدار را بیتی خواندند و سجع آخر آن را قافیت نام کردند و سکون حرف اخیر لازم دانست و بر آن وقف کرد تا به همه وجوه، کلام منظوم از منثور ممتاز باشد و از غایت حریصی که بدین امتیاز داشتند، بیت را دو نیمه کردند تا پیش از آنکه بیت تمام شود، به واسطه وقفی که بر آخر مصراع افتد، آن امتیاز حاصل آید و مستمع را هرچه زودتر، نظم آن محقق گردد» (رازی، ۱۳۷۳: ۴۰). براین‌پایه، اتصال، مشخصه ممیز نثر را در مقابل نظم و انفصال، مشخصه ممیز نظم را در مقابل نثر تشکیل می‌دهد.

۲-۱-۴- سبک‌شناسان

این گروه کمتر به بحث تعریف نثر و بیشتر به بحث عملی شناخت سبک‌های نثر پرداخته‌اند. بااین‌حال، حسین خطیبی کوشیده‌است پیش از ورود به بحث نثر فنی با نقد تعریف سلبی نثر که آن را کلام غیرمنظوم می‌داند و نفی نثر محاوره که طبق نظر وی ارزش فنی ندارد، تعریفی اثباتی برای آن فراهم آورد و سرانجام در تعریف نثر مکتوب مرسل به‌عنوان مبنای نثر فنی می‌نویسد: «[نثر] کلامی [است] که در آن، مفاهیم و معانی با وضوح و روشنی و رسایی و با

نظم فکری و منطقی بیان می‌شود و تنها وظیفه لفظ در آن، بیان معناست؛ جُمَل با مراعات موازین دستوری به یکدیگر می‌پیوندند و معانی بی هیچ‌گونه قطع و انحرافی بیان می‌شوند و راست و مستقیم پیش می‌روند؛ وصل و فصل جمل، بر مبنای توالی افکار و روش طبیعی و قواعد مشخص زبان استوار است» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۲۹). پیداست که این دیدگاه بیشتر توصیف نثر مکتوب مرسل را در بر دارد تا تعریف آن را؛ هرچند ضمن چنین دیدگاهی گاه بدون زمینه، به تعریف نثر نزدیک می‌شویم، ازجمله آنجا که متصل‌بودن را برای آن ذکر می‌کند. باری، ظاهراً دیدگاه خطیبی تحت‌تأثیر نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی بوده‌است (نک. همان: ۳۳)، حال‌آنکه این نظریه به نثر اختصاص ندارد و همه انواع کلام بلیغ را در بر می‌گیرد.

۲-۱-۵- منتقدان

از میان منتقدان قرن بیستم، فرمالیست‌های روسی بیشتر به نثر توجه نشان داده‌اند. ضمناً نثر نزد آنان، اغلب همان مفهوم نثر داستانی داشته‌است (نک. تادیه، ۱۳۷۸: ۲۹-۳۸). به باور اشکلوفسکی، شعر با غموض و تأخیر هنری شکل می‌گیرد، اما نثر، سخن عادی، اقتصادی، سهل و صحیح است (۱۳۸۵: ۱۰۴). همچنین از دیدگاه بوریس آیخن‌باوم، شعر جنبه شفاهی دارد و همواره کمابیش برای گفته‌شدن پدید آمده‌است، ولی انواع منثور جنبه کتبی دارند و بیشتر با خواننده صحبت می‌کنند تا شنونده (آیخن‌باوم، ۱۳۸۵: ۲۲۴). میخائیل باختین نیز در سنجش میان شعر و نثر، شعر را سخن تک‌صدایی و نثر را سخن دوصدایی می‌داند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۳۰-۱۲۷). رومن یاکوبسون هم، شعر را با نثر سنجیده‌است. به باور او «کلام در دو جهت معنایی مختلف ادامه می‌یابد؛ یعنی گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا براساس مشابهت آن دو یا براساس مجاورت آنها صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول، شیوه استعاری است و برای مورد دوم، شیوه مجازی» (فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۳۹). وی سرانجام بر آن می‌رود که «استعاره، بیشتر در شعر به چشم می‌خورد و مجاز، در نثر» (همان: ۴۶).

از میان منتقدان انگلیسی، ساموئل تایلور کولریج می‌نویسد: «شعر، حاوی همان عناصری است که انشای منثور دارد»؛ پس، اولاً هدف آنها مختلف است و ثانیاً این امر، به تفاوت در شیوه ترکیبشان می‌انجامد (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۷۱) و حتی اگر شیوه ترکیب انشای منثور، برای یک هدف جنبی مانند آسان‌تر به‌خاطرسپردن، همراه با وزن و قافیه بیاید، زیاد فرق ندارد، چون ماهیت آن همچنان برقرار خواهد ماند (همان: ۱۷۱-۱۷۳). چنان‌که می‌بینیم، در این دیدگا سه

مسأله مطرح است: اول، مسأله اختلاف شعر و نظم و اینکه نظم به‌تنهایی شاعرانگی نمی‌آورد، دوم، مسأله تفاوت میان غایت و صورت شعر و نثر و اینکه شعر، دنبال القای لذت است و نثر، دنبال القای حقیقت و سوم، مسأله وحدت ارگانیک اثر و اینکه همه‌چیز آن به همه‌چیزش بیاید. ناگفته نماند که چنین دیدگاهی همانند دیدگاه صابی درباره فرق میان اغراض و زبان شعر و اغراض و زبان نثر می‌نماید (ضیف، ۱۳۹۶: ۴۴۹).

همچنین از میان منتقدان فرانسوی، رولان بارت معتقد است شعر و نثر کلاسیک، «دو کمیت»اند که زبان آنها یکی است و اختلافاتشان «قابل اندازه‌گیری» است و چنانچه ویژگی‌های وزن و قافیه و تصویر را با حروف a و b و c نشان دهیم، تفاوت موجود چنین خواهد بود:

$$\text{شعر} = \text{نثر} + a + b + c$$

$$\text{نثر} = \text{شعر} - a - b - c$$

از دیدگاه بارت، شعر مدرن، برعکس شعر کلاسیک، جنبه کمی ندارد و کیفیتی کاهش‌ناپذیر و بدون پیش‌زمینه است و براین‌پایه، اکنون زبان‌های شعر و نثر آنقدر اختلاف دارند که به تعیین نشانه‌های تفاوت آنها نیاز نیست (۱۳۷۸: ۶۴-۶۶).

دیدگاه دقیق‌تر این گروه، دیدگاه منتقد کانادایی، نورتروپ فرای است. فرای، مانند شمس قیس رازی، نظم را دارای ایقاع تکرار و نثر را دارای ایقاع اتصال می‌شمارد (فرای، ۱۳۷۷: ۳۰۰-۳۱۳ و ۳۱۳-۳۲۲). از این دیدگاه، ایقاع اتصال یعنی ساخت آوایی زبان گفتار بر پایه معنی که به پیوستگی اجزای آن تا پایان دامن می‌زند. فرای همچنین پای ریطوریقای نثر را پیش می‌کشد و در این‌باره از کاربرد عوامل بلاغی تکرار، اعنات، ذم، مدح، ضرب‌المثل، جدل، مصطلحات، پندارنگاری و استعاره مکانی ضمن آن نام می‌برد (همان: ۳۸۶-۳۹۷).

۲-۱-۶- زبان‌شناسان

گاه زبان‌شناسان نیز تعریف نظم و نثر را پی گرفته‌اند، چنان‌که دی. آکرومبی معتقد است در نظم، نوعی قاعده‌مندی برای همنشینی هجاها وجود دارد، حال‌آنکه نثر چنین نیست (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۷). علی‌محمد حق‌شناس، زبان‌شناس ایرانی هم، از این جهت شایان یادآوری است. به باور حق‌شناس، «نظم بر برونه زبان استوار است و برونه زبان متشکل است از کلیه ساخت‌های آوایی، صرفی و نحوی، همراه با تمامی گوناگونی‌های تاریخی، گویشی و گونه‌ای» (۱۳۸۳: ۶۲). همچنین «شعر بر درونه زبان استوار است و درونه زبان متشکل از کلیه ساخت‌های

معنایی و ارجاعی زبان، همراه با همه ویژگی‌های متنی، موقعیتی، تاریخی و فرهنگی‌ای است که دامنه آنها به برونه زبان و جنبه‌های صوری آن کشیده نمی‌شود» (همان: ۶۳). در این میان برای تعریف نثر، لازم است نثر ادبی را از نثر معیار جدا کنیم (همان: ۶۴). «نمونه اعلای نثر معیار زبانی، نثری است که نه به بازی‌های برونه‌ای مختص نظم گرایش نامتعادل داشته باشد و نه به بازی‌های درونه‌ای ویژه شعر. برعکس، نثر ادبی نثری است که در آن، علاوه بر ساختار یا نظام زبانی، ساختار یا نظام ادبی نیز شکل گرفته باشد» (همان: ۶۵). آنچه گفتنی است اینکه در این تعریف هم، با تفکیک ادبیات و غیرادبیات ضمن انواع سه‌گانه نظم و شعر و نثر مواجهیم، نه با تعریف نثر. براساس این دیدگاه، نثر میان زبان معیار و زبان ادبی تاب می‌خورد.

۲-۲- جمع‌بندی دیدگاه‌ها

از واکاوی دیدگاه‌های پیشینیان درباره نثر، به نتایج زیر می‌رسیم:

۱- بحث نثر، عموماً ضمن بحث دیگر انواع سخن مطرح بوده‌است، تا جایی که گویی نثر نسبت به آن انواع موجودیت مستقل ندارد.

۲- بحث درباره نثر بیشتر به توصیف آن می‌گذرد تا تعریف آن.

۳- نثر را از یک سو با نظم و از سویی با شعر و خطابه و داستان، سنجیده‌اند، اما چرایی این سنجش‌ها دقیقاً مشخص نیست.

۴- گاه از نثر، در سنجش با نظم، تعریف سلبی، یعنی کلام غیرمنظوم، به دست داده‌اند و این تعریف، مورد انتقاد قرار گرفته‌است.

۵- گاه نثر محاوره را از مقوله نثر کنار زده‌اند و نثر مکتوب را اساس تعریف نثر قرار داده‌اند. این در حالی است که نثریت نثر به گفتاری یا نوشتاری بودن آن وابسته نیست.

۶- طبیعی بودن و منطقی بودن و اقتصادی بودن و سهل بودن، مشخصات دیگری است که برای نثر مورد تأکید قرار گرفته‌است، حال‌آنکه همه انواع نثر، این مشخصات را ندارند.

۷- تعهد نثر در قبال بی‌غرضی شعر یا استعاری بودن زبان شعر در قبال مجازی بودن زبان نثر از نکات مورد توجه صاحب‌نظران بوده‌است که باز، تعریف نثر را پوشش نمی‌دهد.

۸- همچنین طبق برخی دیدگاه‌ها، نثر قابلیت قرار گرفتن بر نقطه صفر تا صد سبک ادبی را داراست که گویای قرار نداشتن همه ائواع نثر در یک رده واحد است.

۹- اتکا بر برونه زبان در نظم و اتکا بر درونه زبان در شعر و خارج بودن نثر معیار از بازی نظم و شعر و واردشدن نثر ادبی به این بازی، از نکات مورد تصریح صاحب‌نظران بوده‌است.

۱۰- فنی‌ترین مشخصه تعیین‌شده برای نثر، «اتصال» است که به جنبه آوایی- نحوی آن بازمی‌گردد و «ایقاع اتصال» مفهوم دقیق‌تر این مشخصه را بیان می‌کند.

باری، این نتایج چندان متحد و منسجم نیستند که تعریف منطقی نثر را به دست دهند و بنابراین، لازم است با استفاده از آگاهی‌های بالا، به این تعریف دست یازیم.

۳- به سوی تعریف نثر

تعریف منطقی، دو رکن اصلی دارد که تعیین آن‌ها برای تعریف نثر ضروری است: جنس و فصل.

۳-۱- جنس نثر

بی‌گمان جنس نثر، سخن است. فرهنگ‌نویسان برای سخن، افزون بر معادل عربی آن، یعنی کلام، چند معادل نابرابر مانند بیان، تقریر، حرف، صحبت، قول، کلمه، گفتار، لفظ و نطق آورده‌اند (نک. دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل سخن) که هیچ‌کدام دقت لازم را ندارد. آنچه مسلم است اینکه با مفهوم سخن، تمایز میان سخن و زبان و حتی سخن و گفتار برجسته می‌شود. پیش‌تر، فردینان دو سوسور، تمایز میان زبان و گفتار را آشکار کرده‌است (۱۳۷۸: ۱۳-۳۰). در کار سوسور نهایتاً به تمایز میان جنبه عام و ذهنی زبان و جنبه خاص و عینی آن از رهگذر گفتار می‌رسیم. این دو واژه با مفهوم سوسوری آن، چندان وسعت دارند که به حوزه‌های تاریخ و جغرافیا و زیست‌شناسی و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و علوم تربیتی و عصب‌شناسی و کاربردشناسی و علوم ارتباطات گام بگذارند، ولی عمق مفهومی آنها در حد عمق مفهومی واژه سخن نیست، زیرا درست است که سخن از رهگذر زبان به ظهور می‌رسد، بااین‌حال، سخن، اصل زبان و زبان، اصل گفتار را تشکیل می‌دهد. براین‌پایه، سخن را معنای قائم به ذهن شمرده‌اند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل کلام). بی‌دلیل نیست که مولوی می‌گوید:

ای خدا جان را تو بنما آن مقام/ / که درو بی حرف می‌روید کلام

(مولوی، بی‌تا: ۱۹۰/۱)

نکته اساسی درباره سخن، این است که گفتمان، صورت زبانی آن را می‌سازد. گفتمان یعنی «طرزفکر» یا به تعبیر دیگر «سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربرد» (Searle به نقل از مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۵۶). حال که گفتمان، صورت سخن و سخن، فی‌الجمله جنس نثر است،

بنابراین، وجود طرزفکر برای سخن و از این طریق، برای نثر، طبیعی است. بدین دلیل منصور رستگار فسایی می‌نویسد: «هدف نثر در معنای عام، انتقال طبیعی فکر و اندیشه نویسنده به دیگران است» (۱۳۸۰: ۸۴)؛ یعنی نثر، مانند نظم با هدف دستکاری فکر و اندیشه پدید نمی‌آید؛ وگرنه در نظم نیز خواه‌ناخواه فکر و اندیشه وجود دارد.

۳-۲- فصل نثر

برای آغاز این بحث، نخست لازم است این مسأله را مورد توجه قرار دهیم که فصل یا مشخصه ممیزه نثر نسبت به کدام نوع سخن مطمح نظر است. سایر انواع سخن، کم نیستند. برای نمونه، شعر، داستان، نمایشنامه و نظم از این جهت قابل واکاوی‌اند و اعتبار طبقه‌بندی آنها ممکن است یکی نباشد، چنان‌که برخلاف بیشتر دیدگاه‌های گذشته، شعر در طبقه نثر و نظم نمی‌گنجد، چون هم می‌تواند منثور باشد و هم منظوم. از این چشم‌انداز، چهار «اعتبار ساختاری» برای طبقه‌بندی سخن پیش رو داریم که باید آنها را جهت تمایز گونه‌های موجود آن، اصل قرار دهیم:

۱- به اعتبار صناعت درونی، شامل: الف- «منطقی»، با زیرمجموعه‌های تاریخ، تفسیر، خاطره، خبر، خطابه، علم‌نامه (: هر نوشتار علمی)، سرمقاله، سفرنامه، فرهنگ واژگان، گزارش، مصاحبه، مقاله، نامه و مانند آنها، ب- «هنری»، با زیرمجموعه‌های شعر، داستان و نمایشنامه.

۲- به اعتبار صناعت بیرونی، شامل: الف- نثر، و ب- نظم.

۳- به اعتبار سبک درونی، شامل الف- عاری، و ب- بلاغی

۴- به اعتبار سبک بیرونی، شامل: الف- مرسل/ غیرمقفّی، و ب- مسجع/ مقفّی

اکنون گفتنی است که گونه‌های بالا همواره به‌طور چندبُعدی عرضه می‌شوند و اساساً مصداق غیرچندبُعدی ندارند و برای نمونه حتی دانشنامه میسری که کتاب پزشکی به نظم است، از جهت گونه‌های مذکور، در طبقات علم‌نامه و نظم و عاری و مقفّی می‌گنجد. بعلاوه، سخن، از جهت عوامل بافتاری، مانند مؤلف و مخاطب هم قابل اعتبارسنجی و طبقه‌بندی است.

باری، اولاً نثر، فقط مقابل نظم قرار می‌گیرد و ثانیاً بر پایه این فاصله ۱۸۰ درجه‌ای، مشخصه ممیزه نثر نسبت به نظم، چیزی جز همان «اتصال» مورد نظر شمس قیس رازی و نورتروپ فرای، نسبت به انفصال نظم نیست؛ یعنی از جهت صناعت بیرونی سخن، یا نثر داریم

که بر پایه پیوستگی جمله‌ها استوار است یا نظم که بر پایه گسستگی مصراع‌ها. پس اجمالاً تعریف منطقی نثر عبارت است از «کلام متصل». دو نمونه زیر در این‌باره گویاست:

نمونه (۱)

تا جهان بود، مردم گرد دانش گشته‌اند و سخن، بزرگ داشته و نیکوترین یادگاری، سخن دانسته‌اند، چه، اندرین جهان، مردم، به دانش بزرگوارتر و مایه‌دارتر (قزوینی، ۱۳۶۳: ۳۰-۳۱).

نمونه (۲)

تا جهان بود از سر مردم فراز/ / کس نبود از راز دانش بی‌نیاز
مردمان بخرد اندر هر زمان/ / راز دانش را به هر گونه زبان
گرد کردند و گرامی داشتند/ / تا به سنگ اندر همی بنگاشتند

(رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳: ۱۵۶)

نمونه (۱)، نثر است و نمونه (۲)، نظم. در نمونه (۱)، اتصال میان اجزای سخن تا آخر برقرار است و در نمونه (۲)، این اتصال، پس از هر مصراع، قطع می‌شود و نویسنده دوباره سخن را آغاز می‌کند. البته نمونه (۱) نیز قابلیت نگارش مقطّع به صورت نمونه (۲) را دارد، چنان‌که خواه‌ناخواه در پایان هر سطر به سطر زیرین رانده می‌شود، اما این کار برای نثر، الزامی نیست، حال‌آنکه برای نظم، الزامی و تابع وزن است. ضمناً همین نکته به صورت برعکس هم صدق می‌کند.

در توضیح بیشتر بگوییم طرزفکر که از آن سخن رفت، جهت ظهور، به سازمان‌بندی گفتار با آرایش آوایی نیاز دارد و چنان‌که یوری تینیانوف معتقد است، «در نثر، وزن، بنا بر هدف معنایی گفتمان به دست می‌آید» (تادیه، ۱۳۷۸: ۳۷). این‌گونه آرایش مانند یک رشته است که تا پایان سخن ناگسسته باقی می‌ماند و زبان‌شناسان آن را «زنجیره گفتار» نامیده‌اند (نک. حق‌شناس، ۱۳۸۳: ۶۰).

در زنجیره گفتار فارسی، دو دسته واحد آوایی به کار می‌پردازند: یک دسته واحدهای زنجیری که عبارتند از واج و هجا، و دسته دیگر، واحدهای زبرزنجیری یا «نوایی» که عبارتند از تکیه و زیروبمی و درنگ. تکیه، حد واژه را مشخص می‌سازد و زیروبمی، حد جمله را و درنگ نیز میان واژه‌ها و جمله‌ها پدید می‌آید و مرز آنها را تشکیل می‌دهد. برای نمونه، واژه «پیشرفت»، کلاً یک تکیه دارد، ولی اگر به صورت «پیش رفت.» درآید، جمله‌ای اخباری با زیروبمی افتان است که ضمن آن، واژه «پیش»، و واژه «رفت»، هرکدام جداگانه تکیه می‌گیرند و چنانچه همین جمله به صورت «پیش رفت؟» درآید، جمله استفهامی با زیروبمیِ خیزان و

همچنان دارای دو تکیه برای دو واژه است. سرجمع، انواع زیروبمی را با نام‌های «یکنواخت»، «افتان»، «خیزان»، «افتان- خیزان» و «خیزان- افتان» خوانده‌اند (نک. مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۴: ۷۳-۱۳۷؛ حق‌شناس، ۱۳۸۳: ۷۳-۱۲۸). به‌هرحال، نثر فارسی، از فرایندهای زایای همین نظام آوایی فراتر نمی‌رود و این آرایش کاملاً با فرمان طرزفکر صورت می‌گیرد و وجوه گفتمانی را پدید می‌آورد.

شاید دیدگاه دقیق‌تر این باشد که بگوییم نثر و نظم، به‌ناچار هر دو، از گسستگی بهره می‌برند، اما گسستگی نثر، به‌وسیله درنگ‌های آوایی میان واحدهای زبرزنجیری، با اثرگذاری بر چیدمان نحوی شکل می‌گیرد و اگر این درنگ‌ها نبودند، امکان تمییز واژه از جمله و جمله قبل از جمله بعد وجود نداشت. پس، شمس قیس رازی بی‌دلیل ننوشته‌است: «عروض، میزان کلام منظوم است، چنان‌که نحو، میزان کلام منثور است» (رازی، ۱۳۷۳: ۳۸).

تا اینجا نثر را بدون توجه به نظم در نظر گرفتیم، اکنون بیفزاییم که آرایش نظم، برخلاف آرایش نثر، اولا آرایش وزنی- موسیقایی است، نه آرایش آوایی- نحوی؛ یعنی ابتدا شکل وزنی- موسیقایی دارد، و ثانیاً با فرمان طرزعاطفه صورت می‌گیرد، نه با فرمان طرزفکر؛ یعنی نخست، غرض عاطفی دارد. خلاصه، در نظم، موسیقی، از بیرون زبان، بر زیروبمی حکم می‌راند و باعث می‌شود آرایش آوایی به حکم آرایش وزنی تغییر کند و شکل طبیعی‌اش را از دست بدهد. به قول اشکلوفسکی: «ریتم زیبایی‌شناختی، عبارت است از ریتم عادی که به آن تجاوز شده» (اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۰۵)، ولی برخلاف دیدگاه تینیانوف، این کار نه صرفاً جهت ظهور کارکرد وزنی واژه‌ها (تادیه، ۱۳۷۸: ۳۸)، بلکه به منظور بروز کارکرد عاطفی آنها صورت می‌گیرد.

البته آنچه گذشت، به معنای فقدان آرایش آوایی- نحوی و طرزفکر در نظم نیست، بلکه اینها تحت سلطه آرایش وزنی- موسیقایی و طرزعاطفه، هویت اصلی‌شان را از دست می‌دهند و به مقام دوم اهمیت می‌رسند. ضمناً هر زبان، وزن رایج خود را داراست و نظم آن هم براساس همان وزن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد؛ چنان‌که وزن رایج خاص زبان فارسی، وزن عروضی است. بااین‌حال، این واقعیت مانع از آن نیست تا گاه سایر انواع وزن، در آن زبان مورد استفاده باشند، اما کاربرد آنها، مانند تفننات ابوالقاسم لاهوتی و یحیی دولت‌آبادی در وزن هجایی جنبه غیرزایا خواهد داشت. به‌طورکلی مهم‌ترین انواع وزن عبارتند از: وزن عروضی (مانند وزن شعر عربی و فارسی)، وزن هجایی (مانند وزن شعر اوستایی و فارسی میانه و فرانسوی و ژاپنی) و وزن تکیه‌ای (مانند وزن شعر انگلیسی باستان و آلمانی) (ناتل‌خانلری، ۱۳۷۳:

۲۷). گاه اوزان به صورت ترکیبی درمی‌آیند که برای نمونه نوع تکیه‌ای- هجایی (مانند وزن شعر انگلیسی امروز) از زمره نمونه‌های ترکیبی آنهاست.

۳-۳- جمع‌بندی دیدگاه پژوهش حاضر

به‌هرحال، طی این پژوهش سه ویژگی زیر را به‌عنوان مشخصه ممیز نثر در سنجش با نظم شناختیم:

۱- نثر یک نوع سخن است و سخن، یعنی گفتار دارای طرزفکر.

۲- نثر، سخن متصل است و نظم، سخن منفصل و به‌عبارت‌دیگر، نثر سخن دارای آرایش آوایی- نحوی است و نظم، سخن دارای آرایش وزنی- موسیقایی.

۳- اتصال در نثر، حالت طبیعی گفتار است و در نظم، با انفصال، از این حالت به حالت مصنوعی می‌گراید.

ولی هنوز دو نکته تکمیلی باقی مانده‌است که آنها را ذیل دو عنوان جداگانه می‌آوریم:

۴- نثر موزون و شعر منثور

وزن، از هر نوع که باشد، می‌تواند به صورت کامل یا ناقص به‌کار برود. ناقص بودن هر نوع وزن، براساس خروج از هنجارهای همان نوع وزن تعیین می‌شود، چنان‌که در وزن عروضی قاعدتاً باید این موارد را جزو مصداق‌های نقص بگیریم:

۱- کاربرد ارکان دو بحر یا بیشتر به‌عنوان وزن واحد

۲- کاهش یا افزایش هجاهای ارکان وزن، به‌ویژه همراه با نقص پیشین

در صورتی که نقص شماره ۱، از حد اعتدال نگذرد و این حد تا پایان اثر، یکدست و نامحسوس باشد، نظم همچنان برقرار خواهد بود. برای نمونه، شعر زیر از ارکان دو بحر «مضارع» (مصراع‌های اول و دوم) و «مجتث» (مصراع‌های سوم و چهارم) با پایانه‌های رها در همان حد پدید آمده‌است:

نمونه(۳)

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید
من خواب یک ستاره قرمز دیده‌ام
و پلک چشمم هی می‌پرد
و کفش‌هایم هی جفت می‌شوند (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۳۸)

اما نقص شماره ۲، چندان از حد اعتدال خارج است که نثر را به نظم تبدیل نمی‌کند و نمونه آن، موسیقی درونی شعرهای احمد شاملوست (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۷۷- ۲۸۳)، تا جایی که کاربرد نام «شعر منثور» بر این دست شعرها بی‌جا نیست. شعر منثور، از جهت صناعت درونی، شعر است و درعین‌حال، از جهت صناعت بیرونی، همچنان به نثر پایبند می‌ماند.

نمونه (۴)

مرا
تو
بی سببی
نیستی.
به‌راستی
صلت کدام قصیده‌ای
ای غزل؟
ستاره‌باران جواب کدام سلامی
به آفتاب
از دریچه تاریک؟ (شاملو، ۱۳۹۱: ۷۲۲/۱)

تعبیر دقیق‌تر دیدگاه بالا این است که بگوییم به‌طورکلی دو نوع وزن داریم:

الف- وزن پوئتیک[1]: شامل وزن کامل و همچنین وزن ناقص نوع اول. این نوع وزن، نظم می‌آفریند.

ب) وزن رتوریک[2]: شامل وزن ناقص نوع دوم. این نوع وزن، نظم نمی‌آفریند.

گفتنی است که ارسطو نیز کاربرد وزن پوئتیک را برای شعر و کاربرد وزن رتوریک را برای خطابه مناسب می‌داند (ارسطو، ۱۳۹۲: ۳۴۹-۳۵۰). بااین‌حال، به باور ما شعر بدون وزن پدید نمی‌آید و کاربرد یکی از دو نوع وزن پوئتیک یا رتوریک، برای پدید آمدن آن لازم است و هرچه وزن شعر، کامل‌تر باشد، تأثیر آن بیشتر خواهد بود. این نکته هم ناگفته نماند که در وزن رتوریک، افزون بر امکان کاربرد ازدواج و مقارنه میان دو یا چند واژه و همچنین ترصیع و موازنه میان دو یا چند جمله، امکان موزون‌افتادن بعضی اجزا به وزن پوئتیک وجود دارد و

1 . Poetic Rhythm
2 . Rhetorical Rhythm

چه‌بسا این موزون‌افتادگی تا حد یک مصراع و دو مصراع و حتی بیشتر پیش برود، اما این امر دلیل نمی‌شود که آن را نظم حساب کنیم. پس، نوشتارهایی مانند «پاره‌های موزون گلستان» (نجفی و سمیعی، ۱۳۷۴الف: ۹۵-۱۰۴؛ همان ب: ۹۶-۱۱۳؛ همان ج: ۹۸-۱۳۷) تنها وجود وزن رتوریک در متون مورد تحقیق را نشان می‌دهند، نه بیشتر.

به‌عنوان آخرین نکته این مبحث بگوییم گاه اشتباهاً اصطلاح شعر منثور، بر هرگونه نثر ادبی اطلاق می‌شود، چنان‌که ذبیح‌الله صفا در بحث از نثر خواجه عبدالله انصاری، گویی حتی نثر موزون و شعر منثور را یکی انگاشته‌است (صفا، ۱۳۶۸: ۸۸۶/۲-۸۸۷). بااین‌همه، به باور ما تعریف این دو نوع سخن، اختصاراً چنین است:

- نثر موزون[1]: نثر + وزن رتوریک
- شعر منثور[2]: شعر + وزن رتوریک

دو نمونه زیر را بخوانیم:

نمونه (۵)

پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند، و مَرد، خود مرده بود، که جلادش رسن به گلو افکنده و خبه کرده؛ این است حسنک و روزگارش و گفتارش. (بیهقی، ۱۳۶۸: ۲۳۵/۱)

نمونه (۶)

از صف غوغای تماشائیان
العازر
گام‌زنان راه خود گرفت
دست‌ها
در پس پشت
به هم درافکنده
و جانش را از آزار گران دینی گزنده
آزاد یافت؛

«- مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌تونست!»

1 . Rhythmic prose
2 . Blank Verse

آسمان کوتاه
به‌سنگینی
بر آواز رودرخاموشی رحم
فروافتاد.
سوگواران به خاک‌پشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
برآمد. (شاملو، ۱۳۹۱: ۱/۶۱۳-۶۱۴)

نمونه (۵)، یک بخش از ماجرای حسنک وزیر در *تاریخ بیهقی* است و نمونه (۶)، بخشی از شعر «مرگ ناصری» شاملو که گویا ساختار آن، تقلید بسط‌یافته ساختار نمونه (۵) است. این تقلید، افزون بر فضای کار، به چگونگی چینش اجزای جمله‌ها بازمی‌گردد که برای هر دو نمونه، موسیقی درونی پدید آورده‌است. بااین‌حال، طبق تعریف پیشین، نمونه (۵)، نثر موزون و نمونه (۶)، شعر منثور است.

۵- نثر ادبی و نثر مسجع

تا اینجا متوجه بودیم که اساساً حساب شعر را از نظم و نثر جدا سازیم. این جداسازی میان شعر و کاربرد شگرهای بلاغی معنایی و آوایی نیز ضروری است و چه‌بسا آثار منثورِ دارای این دست شگردها که شعر نیستند. نکته همین‌جاست که جوهر شعر، فرایند دیریاب محاکات است و این فرایند هم، به لایه بنیادین شعر، فارغ از نظمیت و نثریت و بلاغت بازمی‌گردد. برای نمونه، در سه بیت تقریباً هم‌موضوع زیر، کاربرد عناصر بلاغی، از حداکثر به حداقل می‌رسد، حال‌آنکه جوهر شعر در بیت دوم و سوم، نه تنها کمتر از بیت اول نیست، بلکه چه‌بسا بیشتر باشد:

زد نفس سربه‌مهر صبح ملمّع‌نقاب/ / خیمه روحانیان کرد معنبرطناب
(خاقانی شروانی، ۱۳۶۸: ۴۱)

بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار/ / خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار
(سعدی، ۱۳۶۲: ۷۱۹)

صبح است ساقیا قدحی پرشراب کن/ / دور فلک درنگ ندارد شتاب کن
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲: ۲۷۳)

اکنون جا دارد بپرسیم آیا وجود قافیه نیز برای ایجاد نظم لازم است؟ این پرسش از قدیم محل توجه بوده‌است، تا جایی که گذشتگان قافیه را همراه با وزن، جزو لوازم نظم گرفته‌اند و در تعریف شمس قیس رازی هم این نکته آشکار بود. بااین‌حال، امروزه شعر نیمایی نشان داده‌است که نه تنها وجود قافیه، بلکه حتی تساوی وزن مصراع‌ها برای نظم ضروری نیست و این اندازه هست که هردو، به نظم تشخص می‌بخشند. خواجه نصیرالدین طوسی درست نوشته‌است که «اعتبار قافیه، از فصول ذاتی شعر نیست، بل از لوازم اوست به حسب اصطلاح، ولی از فصول ذاتی بعضی انواع شعر است، مانند قصیده و قطعه و غیر آن» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳). این نکته را ازآن‌رو اینجا آوردیم تا بگوییم قافیه‌اندیشی، در نثر نیز ممکن است و به آن هم تعیّن می‌بخشد، چنان‌که گاه نثر مسجّع را اختصاصاً و اشتباهاً همان جمله‌های غیرموزون مسجع الاواخر انگاشته‌اند (نک. وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹).

اصل مطلب این است که از رهگذر کاربرد شگردهای بلاغی معنایی و آوایی در نثر، دو نوع نثر جداگانه تحت عنوان‌های اصطلاحی نثر ادبی و نثر مسجع پدید می‌آید و تعریف این دو نوع نثر چنین است، با این توضیح که ترکیب آنها نیز امکان دارد و دو روی معنایی و آوایی یک سکه، یعنی شگردهای بلاغی را در نثر تشکیل می‌دهند:

- نثر ادبی[1] (شامل نثر ادیبانه کهن و نثر شاعرانه امروزی): نثر + شگردهایی بلاغی معنایی

- نثر مسجع[2]: نثر + شگردهای بلاغی آوایی

حال، چنانچه در هر نوع نثر، جمله‌های مسجع‌الاواخر بیاید، گویی نثر مقفّی هم شکل گرفته است، بی‌آنکه این نوع نثر، از حوزه نثر مسجع، یعنی نثر دارای شگردهای بلاغی آوایی، خارج باشد. خلاصه، وجود قافیه برای نظم و حتی نثر، و این یکی تحت عنوان کلی‌تر سجع، عارضی و صناعی و اختیاری است، نه ذاتی و طبیعی و اجباری.

۶- نتیجه‌گیری

فیلسوفان، بلاغیان، عروضیان، سبک‌شناسان، منتقدان و زبان‌شناسان ضمن بحث‌های عام‌تر یا خاص‌تر، گاه به توصیف و حتی تعریف نثر تمایل نشان داده‌اند. در دیدگاه‌های آنان، گاه

1 . Literary prose
2 . Poem Prose

به تعریف نثر نزدیک می‌شویم، ولی تعریف جامع و مانع آن را پیدا نمی‌کنیم. از جمله خلط‌مبحث‌های تاریخی، سنجش نثر و شعر به‌عنوان دو پدیده متقابل است، حال‌آنکه اعتبارهای طبقه‌بندی انواع سخن ما را بر آن می‌دارد تا بپذیریم نثر، در مقابل نظم قرار می‌گیرد، نه در مقابل شعر.

از واکاوی دیدگاه‌های پیشینیان و دیدگاه پژوهش حاضر نتیجه می‌گیریم که اولاً نثر، یک نوع سخن است و سخن، یعنی گفتار دارای طرزفکر، ثانیاً نثر، سخن متصل است و نظم، سخن منفصل و به عبارت دیگر، نثر، سخن دارای آرایش آوایی- نحوی است و نظم، سخن دارای آرایش وزنی- موسیقایی و ثالثاً اتصال در نثر، حالت طبیعی گفتار است و در نظم، با انفصال، از این حالت به حالت مصنوعی می‌گراید.

همچنین براساس دستاوردهای این پژوهش، نثر موزون، عبارت است از نثر+ وزن رتوریک و شعر منثور عبارت است از شعر + وزن رتوریک و نثر ادبی عبارت است از نثر+ شگردهای بلاغی معنایی و نثر مسجع عبارت است از نثر + شگردهای بلاغی آوایی.

منابع

آیخن‌باوم، ب. ۱۳۸۵. «نظریه نثر»، *نظریه ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمه ع. طاهایی. تهران: اختران. ۲۲۳-۲۳۸.

ابراهیمی دینانی، غ. ح. ۱۳۸۹. *فلسفه و ساخت سخن*، تهران: هرمس.

ارسطو. ۱۳۸۲. *ارسطو و فن شعر*، تألیف و ترجمه ع. زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

ارسطو. ۱۳۹۲. *خطابه*، ترجمه ا. سعادت. تهران: هرمس.

اشکلوفسکی، و. ۱۳۸۵. «هنر همچون فرایند»، *نظریه ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، ترجمه ع. طاهایی. تهران: اختران. ۸۱-۱۰۵.

افلاطون. ۱۳۹۸. *دوره آثار افلاطون*، ترجمه م.ح. لطفی و ر. کاویانی. ج۱ و۳. تهران: خوارزمی.

بارت، ر. ۱۳۷۸. *درجه صفر نوشتار*، ترجمه ش. دقیقیان. تهران: هرمس.

بیهقی، ا. م. ۱۳۶۸. *تاریخ بیهقی*، به کوشش خ. خطیب‌رهبر. ج۱. تهران: سعدی.

پرین، ل. ۱۳۷۶. *درباره شعر*، ترجمه ف. راکعی. تهران: اطلاعات.

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

تودوروف، ت. ۱۳۷۷. *منطق گفتگویی میخائیل باختین*، ترجمه د. کریمی. تهران: مرکز.

حافظ شیرازی، ش. م. ۱۳۶۲. *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*، به اهتمام م. قزوینی و ق. غنی. تهران: زوار.
حسینی‌مؤخر، م. ۱۳۸۷ «نثر هنری، شعر منثور، نثر شاعرانه». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، (۸۸): ۵۶-۶۱.
حق‌شناس، ع. م. ۱۳۸۳. «سه چهره یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات». *مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۱ و ۲(۱): ۴۷-۶۹.
خاقانی‌شروانی. ۱۳۶۸. *دیوان خاقانی شروانی*، مقابله و تصحیح و مقدمه و تعلیقات ض. سجادی. تهران: زوار.
خطیبی، ح. ۱۳۶۶. *فن نثر در ادب پارسی*، تهران: زوار.
دهخدا، ع. ا. ۱۳۷۷. *لغتنامه*، تهران: دانشگاه تهران.
دیچز، د. ۱۳۶۶. *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه غ. یوسفی و م. ت. صدقیانی. تهران: علمی.
رازی، ش. م. ۱۳۷۳. *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش س. شمیسا. تهران: فردوس.
رستگار فسایی، م. ۱۳۸۰. *انواع نثر فارسی*، تهران: سمت.
رودکی‌سمرقندی. ۱۳۷۳. *دیوان رودکی سمرقندی*، براساس نسخه س. نفیسی و ی. برینسکی. تهران: نگاه.
سارتر، ژ. پ. ۱۳۴۸. *ادبیات چیست؟*، ترجمه ا. نجفی و م. رحیمی. تهران: زمان.
سعدی، م. ۱۳۶۲. *کلیات سعدی*، به اهتمام م.ع. فروغی. تهران: امیرکبیر.
سوسور، ف. ۱۳۷۸. *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.
شاملو، ا. ۱۳۹۱. *مجموعه آثار احمد شاملو*، ج۱. تهران: نگاه.
شریف، خ. ۱۳۹۱. *نظریه نثر در ادب فارسی*، ترجمه م. رزم‌آرا. شیراز: داستان‌سرا.
شمس‌آبادی، ح. ۱۳۹۴. «شعر بهتر است یا نثر (مقابله آراء و دیدگاه‌ها در ادب فارسی و عربی)». *ادب عربی*، ۱(۷): ۱۵۵-۱۷۶.
شفیعی‌کدکنی، م. ر. ۱۳۷۰. *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
صفا، ذ. ۱۳۶۸. *تاریخ ادبیات در ایران*، ج۲. تهران: فردوس.
صفوی، ک. ۱۳۷۳. *از زبان‌شناسی به ادبیات؛ جلد اول (نظم)*، تهران: چشمه.
ضیف، ش. ۱۳۹۶. *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمه م.ر. ترکی. تهران: سمت.
طوسی، ن. ۱۳۶۹. *معیار الاشعار*، تصحیح و اهتمام ج. تجلیل. تهران: جامی و ناهید.
فالر، ر. و دیگران. ۱۳۶۹. *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه م. خوزان و ح. پاینده. تهران: نی.
فرای، ن. ۱۳۷۷. *تحلیل نقد*، ترجمه ص. حسینی. تهران: نیلوفر.
فرخزاد، ف. ۱۳۸۲. *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد*، تهران: نگاه و آزادمهر.
قدامه‌بن جعفر، ا. ۱۹۸۰. *کتاب نقد النثر*، بیروت: دار الکتب العلمیه.
قزوینی، م. ۱۳۶۳. *بیست مقاله*، به تصحیح ع. اقبال و ا. پورداود. تهران: دنیای کتاب.

مشکوه‌الدینی، م. ۱۳۷۴. *دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
مکاریک، ا. ر. ۱۳۹۳. *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.
مولوی، ج. م. بی‌تا. *مثنوی معنوی*، به سعی و اهتمام و تصحیح ر. نیکلسون. تهران: مولی.
ناتل‌خانلری، پ. ۱۳۷۳. *وزن شعر فارسی*، تهران: توس.
نجفی، ا. و سمیعی‌گیلانی، ا. ۱۳۷۴الف. «پاره‌های موزون *گلستان* سعدی (۱)». *نامه فرهنگستان*، ۱(۱): ۹۵-۱۰۴.
نجفی، ا. و سمیعی‌گیلانی، ا. ۱۳۷۴ب. «پاره‌های موزون *گلستان* سعدی (۲)». *نامه فرهنگستان*، ۲(۱): ۹۶-۱۱۳.
نجفی، ا. و سمیعی‌گیلانی، ا. ۱۳۷۴ج. «پاره‌های موزون *گلستان* سعدی (۳)». *نامه فرهنگستان*، ۳(۱): ۹۸-۱۳۷.
واعظ‌کاشفی‌سبزواری، ح. ۱۳۶۹. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، ویراسته م.ج. کزازی. تهران: مرکز.
وحیدیان‌کامیار، ت. ۱۳۷۹. «نثر مسجع فارسی را بشناسیم». *نامه فرهنگستان*، ۳(۴): ۵۸-۷۷.
Shklovsky, V. 1991. *Theory of Prose*, Translated by B. Sher. Introduction by G. L. Bums. Champaign &London: Dalkey Archive Press.

DOI:10.22124/naqd.2021.15516.1923
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.12.0

سال ششم، دوره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شماره پیاپی ۱۱

مقاله مروری صفحات ۲۳۴-۲۱۱

بررسی پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و ایده«استلزام» شوشانا فلمن از منظر ژک لکان

ناتاشا محرم زاده [1*]

مسعود علیا [2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۰۵

چکیده

در این مقاله با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی نخست به طرح برخی انتقادهای مطرح‌شده حول روش «روانکاوی کاربردی» پرداخته‌ایم. آنگاه به بهانه طرح پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و با ارجاع به سمینار هفدهم ژک لکان، *آن روی دیگر روانکاوی*، به اشکالات و معضلات پیشنهاد بَیار اشاره کرده‌ایم و در خلال بحث مروری داشته‌ایم بر ابعاد ایده «استلزام» نزد شوشانا فلمن که بر فرض رابطه‌ای همزمان درونی و بیرونی بین ادبیات و روانکاوی استوار بوده‌است، و ضمن رجوع به ریشه‌های لکانیِ بحث فلمن روشن کرده‌ایم که چرا معتقدیم ایده «استلزام» فلمن، پایگاهی به‌مراتب مستحکم‌تر از پیشنهاد «ادبیات کاربردی» بَیار دارد. سرانجام در بستری که تعمداً برای تضارب آرا ایجاد شد بار دیگر با بازگشت به برخی جوانب نظریه لکانی، ازجمله شرح اصطلاح extimité و نحوه استفاده ظریف لکان از کلمه انگلیسیwithout، این پرسش را مطرح کرده‌ایم که آیا می‌توان گفت روانکاوی بدون ادبیات نیست؟

واژگان کلیدی: روانکاوی کاربردی، ادبیاتِ کاربردی، نظریه استلزام، ژک لکان.

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، استان تهران، شهر تهران، ایران. (نویسنده مسؤول) * Natasha.moharramzadeh@yahoo.com

۲. استادیار دانشگاه هنر تهران، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، استان تهران، شهر تهران، ایران.

۱- مقدمه

در پاییز سال ۱۹۹۹، در مجله *ایماگو*[1]، مقاله‌ای به قلم روانکاو و منتقد ادبی فرانسوی، پی‌یر بَیار(1)، منتشر شد که عنوانی بسیار فریبنده داشت: «آیا می‌توان ادبیات را بر روانکاوی به‌کار بست؟». بَیار در این مقاله متون بسیاری از مشهورترین روانکاوانی را که به نقد ادبی مبادرت کرده بودند، به نقد کشید؛ ازجمله مساعی زیگموند فروید، ماری بناپارت[2]، شارل مورون[3] و البته ژک لکان[4]؛ به‌خصوص قرائت لکان از نمایشنامه *هملت* شکسپیر و داستان *نامه ربوده‌شده*[5] اثر ادگار آلن پو[6]» (Bayard, 1999: 209). لبّ مطلب او تقریباً این بود که اولویت منتقد ادبی، چندان‌که از نامش پیداست، صدالبته می‌بایست ادبیات باشد حال‌آنکه ظاهراً این مهم با استیلای روزافزون نظریه‌های مختلف، از جمله روانکاوی، به محاق فراموشی رفته و ادبیات صرفاً به زمینی حاصلخیر جهت کاشت و برداشت نتایج مطلوب روانکاوان بدل شده‌است. چندان‌که گویی روانکاو نخست با اخذ اطلاعات از متون ادبی صاحب‌نظر می‌شود و سپس معلوماتی را که از ادبیات اخذ کرده است، جهت اثبات صحت نظریه خود، از نو بر متن ادبی اعمال کرده، محصول دلخواه خود را برداشت می‌کند. بسیار خوب، اگر زمین ادبیات واقعاً چنین حاصلخیز است چرا اصطلاح «ادبیات کاربردی»[7] را جایگزین «روانکاوی کاربردی»[8] نکنیم؟

بَیار در سال ۲۰۰۴ تلاش کرد با انتشار کتابی که عنوانی مشابه مقاله پنج سال قبلش داشت، به عوامل دخیل در شکست پیشنهاد خویش بپردازد. تا جایی که اطلاع داریم ژان - میشل رَبَته[9] که یکی از منتقدان ادبی متأثر از لکان است، در مقاله «کاربردپذیر یا کاربردناپذیر» (2012) و بعد در آغاز کتاب *ادبیات و روانکاوی* (2014)، به نظریه بَیار واکنش مکتوب نشان داد. هرچند رَبَته به‌درستی اذعان می‌کند که مخالفت بَیار با اصطلاح «روانکاوی کاربردی» چندان هم ناب و تازه نبوده‌است «چون چنین معکوس‌کردنی قبلاً هم از جانب دریدا[10]،

1. Imago
2. Princess Marie Bonaparte
3. Charles Mauron
4. Jacques Lacan
5. "The Purloined Letter"(1844)
6. Edgar Allan Poe
7. Applied Literature
8. Applied Psychoanalysis
9. Jean-Michel Rabaté
10. Jacques Derrida

دومن[1]، سیکسو[2]، کریستوا[3] و رُیل[4] پیش‌بینی شده بـود» (Rabaté, 2014: 3). مع‌الوصـف در فهرست نام‌های مورد اشاره رَبَته نام شوشانا فلمن[5] و پیشنهاد قابل‌تأمل او از قلم افتاده‌اسـت. حال آنکه فلمن نه‌تنها به سـال ۱۹۷۷ در مقدمـه کتـاب *ادبیـات و روانکـاوی: مسـئله قرائتـی* دیگرگون احتمال چنین معکوس‌کردنی را پیش‌بینی کرده بود، بلکه در بررسـی جوانـب بحـث ورزیده‌تر نیز عمل کرده بود. وانگهی دلایلی که رَبَته برای مخالفت با بَیار ایراد می‌کنـد و حتـی دلایلی که بَیار برای مخالفت با اصطلاح «روانکاوی کاربردی» ارائـه می‌دهـد کم‌وبـیش همـان است که فلمن همچون مقدمه‌ای برای طرح ایده «استلزام[6]»(۲) خود مکتوب کرده بود. بـه‌علاوه اندک تناقضی نیز در پاسخ رَبَته دیده می‌شود؛ او در جایی می‌گوید: «میـل دارم مخـالفتم را بـا مفاد بحث بَیار اعلام کنم حتی اگر هردو موافق باشیم که در شرایط ایده‌آل ایـن ادبیـات اسـت که باید بر روانکاوی اعمال شود و نـه بـرعکس، مع‌الوصـف هـردو مـی‌دانیم کـه ایـن کـار اگـر غیـرممکن نباشـد دسـت‌کم موکـول اسـت بـه آینـده‌ای نـامعلوم» (Rabaté, 2012: 56). به‌عبارت‌دیگر رَبَته ضمن ابراز مخالفت با پیشنهاد بیار، درعین‌حال آن را همچـون امـر ایـده‌آلی توصیف می‌کند که گویا فقط عجالتاً شرایط امکان تحقق آن فراهم نیست. لحن رَبَتـه به‌وضـوح دوپهلوست و مقاله او مشحون است از نقل قول‌هایی از فروید و لکـان حـاکی از اینکـه ایـن دو همواره بر فضل تقدّم ادبیات پای فشرده و از اظهـار هیچ‌گونـه فروتنـی نسـبت بـدان فروگـذار نکرده‌اند. لیکن بر یک روانکاو پوشیده نیست که اظهار فروتنیِ مبالغه‌آمیز غالبـاً فقـط پوششـی برای ابراز نکردن نخوتی پنهان است و جز این چندان چیز دیگری به دانسـته‌های یـک منتقـد ادبی اضافه نمی‌کند. شاید بـه همـین دلیـل لکـان در تـاریخ هجـدهم مـه ۱۹۶۰در سـخنرانی «عملکرد زیبایی»[7] از احتیاط بیش‌ازحد فروید هنگام ورود به مباحث زیباشناختی گلایه کـرده و گفته بود: «انگار از نظر فروید روانکاو چون حرفی برای گفتن در این زمینـه نـدارد نبایـد بـه خودش اجازه ورود بدهد. ظاهراً ما در جایی که به سنجش ارزش اثر هنری مربوط شـود خـود را حتی از بچه‌مدرسه‌ای‌ها هم کمتر می‌دانیم» (1992a: 279; 1992b: 238).

1. Paul de Man
2. Hélène Cixous
3. Julia Kristeva
4. Nicholas Royle
5. Shoshana Felman
6 . implication
7. " La Fonction du Beau" / "The Function of Beauty"

پس از ذکر این مقدمه خواهیم دید که هدف اصلی مقاله حاضر آن است که با طرح بخشی از اشکالات مطرح‌شده از جانب بَیار بپردازیم که اتفاقاً خود لکان در مورد روش موسوم به «روانکاوی کاربردی» زمینه‌ای برای تضارب‌آراء ایجاد کرده و در خلال بحث به آنچه فکر می‌کنیم بَیار و حتی رَبَته از آن غفلت کرده‌اند. این غفلت مربوط می‌شود به ایده «استلزام» نزد فلمن و تبیین ریشه‌های لکانی این ایده، تا دریابیم آنچه رَبَته ضمن مخالفت با نظر بَیار همچنان همچون وضعیتی ایده‌آل توصیف می‌کند، درواقع چیزی نیست جز معکوس‌کردن کفه گفتار ارباب-بنده از جانب روانکاوی به سمت ادبیات و حاصلی ندارد جز غلتیدن به روی انبوه معضلات همان سکه قبلاً ضرب‌شده یعنی *«روانکاوی کاربردی»*. یادآوری می‌کنیم که ما جز تأکید بر نظریه فلمن پیشنهاد چندان تازه‌ای نداریم مگر طرح یک پرسش که آیا نحوه برخورد روانکاوان با آثار ادبی، تاکنون بیش از آنکه از سر فروتنی یا نخوت بوده باشد، تلاشی جهت ابراز نوعی آرزومندی دیرینه نبوده‌است؟ سودای پذیرفته‌شدن آثار مکتوب روانکاوی نه‌تنها در عرصه نقد ادبی که اساساً به‌مثابه خود ادبیات؟

۱-۲- پیشینه تحقیق

بررسی انتقادی و مقایسه‌ای آرای بَیار، رَبَته و فلمن تاکنون در پژوهش‌های علمی مشاهده نشده‌است. بااین‌حال برخی پژوهش‌ها به صورت مصداقی به اشکال دیگر رابطه روانکاوی و ادبیات پرداخته‌اند؛ از آن جمله دلشاد، حسینی و فیض (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش و تحلیل لکانی حکایت حیّ‌بن یقضان از ابن طفیل» بحث دیگری بزرگ، ضدیت با امر زنانه، همانندی با محیط و مواردی از این دست را مورد تأمل قرار داده‌اند. همچنین عادل و گنجه‌ای (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «ابژه غائب و نگاه مخاطب» بحث ابژه مورد تمنا را در فیلم‌های دینی که در آن چهره مقدس غائب است، براساس اصطلاح ابژه @ لکانی تحلیل کرده‌اند. محمد صنعتی (۱۳۸۶) نیز در جستاری با عنوان «تولد، تحول و گستره نقد روانکاوانه» تلاش می‌کند چنین نقدی را به‌مثابه نیروی جدیدی قرائت کند که رابطه ارباب-بندگی میان فلسفه و ادبیات را واژگون می‌سازد.

۲- بحث نظری

۲-۱- روانکاوی کاربردی

در *فرهنگ اصطلاحات بین‌المللی روانکاوی* آمده‌است: «اصطلاح روانکاوی کاربردی غالباً برای ارجاع به عرصه‌هایی غیر از روان‌درمانی استفاده می‌شود؛ خاصه ادبیات، هنر و فرهنگ. احتمالاً از همین‌روست که این اصطلاح طیف وسیعی از معانی مقبول را در بر می‌گیرد که یا خیلی گسترده هستند مثل پدیده‌های اجتماعی یا خیلی ظریف و محدود، همچون کار فردیِ هنرمند» (mijolla, 2005: 107). در همان‌جا آمده‌است که ژان لاپلانش(۳) به‌جای اصطلاح روانکاویِ کاربردی از اصطلاح Extramural استفاده می‌کند که معنای مصطلح آن برنامه‌های فوق برنامه مدارس است یا مسائل برون‌شهری. بنابراین ظاهراً تا اینجا هردو اصطلاح تلویحاً می‌رساند که روانکاوی به‌عنوان یک کار درمانی آنگاه که به ادبیات می‌پردازد، آن را به لحاظ مکانی فوق‌برنامه یا امری بیرونی و خارجی نسبت به روانکاوی در نظر می‌گیرد.

در سال ۱۹۳۴ ماری بناپارت کتابی تحت عنوان *زندگی و آثار ادگار آلن پو*[1] منتشر کرد که مزین به مقدمه‌ای به قلم شخص فروید بود. فروید نوشته بود: «در این کتاب دوست و شاگردم ماری بناپارت نور روانکاوی را بر زندگی و آثار نویسنده‌ای بزرگ تابانده است حال ما ضمن قدرشناسی از مساعی او برای تفسیر این آثار پی می‌بریم که چه تعداد از کاراکترهای آثار آلن پو تحت تأثیر شخصیت خود او خلق شده‌اند» (Bonaparte, 1949: Xi). همین اشاره مختصر هم گویاست که بناپارت مطابق با یکی دیگر از قوانین نانوشته روش روانکاوی کاربردی، بر تحلیل شخص نویسنده تأکید داشت؛کاری که ژک لکان در قرائت خود از داستان *نامه ربوده‌شده* به سال ۱۹۵۵ قاطعانه از آن پرهیز کرد.

اما لکان سه سال بعد یادداشت «جوانی ژید یا نامه و آرزومندی»[2] را برای مجله کریتیک[3] می‌نویسد و مشخصاً به دو کتاب درمورد زندگینامه ژید اشاره می‌کند؛ نخست کتاب *جوانی آندره ژید*[4] اثر ژان دیلِی[5] و بعدی کتاب *مادلن و آندره ژید*[6] اثر ژان اشلومبرگر[7]. او در این یادداشت طبیعتاً به زندگی ژید می‌پردازد چراکه موضوع مطالعه اساساً زندگینامه

1. The Life and Works of Edgar Allan Poe
2. Jeunesse de Gide, ou la lettre et le désir/The Youth of Gide, or the Letter and Desire
3. critique
4. La jeunesse d'André Gide (1956–1957)
5. Jean Delay (1907-1987)
6. Madeleine et André Gide (1956)
7. Jean Schlumberger (1877-1968)

در مقام متن ادبی است. اما درعین‌حال حمله تندی نیز نثار اصطلاح روانکاوی کاربردی دارد و می‌گوید: «روانکاوی مسلماً تنها در یک مورد به‌کار می‌رود؛ آن‌هم به‌مثابه درمان و لذا بر سوژه‌ای که قادر به شنیدن و سخن‌گفتن است» (1966: 748 /2006: 630). این مخالفتی صریح است با الفاظی نظیر به‌کاربستن، اطلاق یا اعمال‌کردن نظریه بر متن. اما وقتی لکان در سال ۱۹۶۰ سمینار *اخلاق روانکاوی* را ارائه و کل اصطلاح تصعید[1] فرویدی را زیروزبر می‌کند، درخلال آن تعریفی جدید از مفهوم اثر هنری و تجربه امر زیبا ارائه می‌دهد و بدون ابراز هیچ‌گونه فروتنی می‌گوید: «باور ندارم صورتبندی من، به‌رغم کلیتش برای علاقه‌مندان به شرح مسائل هنر صورت‌بندی بیهوده‌ای باشد حتی معتقدم به طرق متعدد و چشمگیری ملزومات شرح آن را نیز در اختیار دارم» (1992a: 155 / 1992b: 130). البته روشن است که در اینجا لکان بر «علاقه‌مندان به شرح مسائل هنر» تأکید دارد و نه خود هنرمندان.

پنج سال بعد در دسامبر سال۱۹۶۵ سخنرانی «تجلیل از شیدایی *لُل. و. اشتاین* مارگریت دوراس»[2] ارائه می‌شود. وی که قبلاً در سمینار هفتم به‌صراحت تکنیک آنامورفوسیس[3] در نقاشی را واکنشی انتقادی به سرمشق دکارتی دوران دانسته بود و با اشاره به تأملات لوسین فِبور[4] در باب داستان‌هایی *هپتامرون*[5] اثر مارگریت دو ناوار[6] تلویحاً از ایده او در مورد دقیقه ظهور ژانر جدید رمان در دورانی که ایمان مذهبی دیگر قادر به استتار فقدان آدمی نبود و سوژه شناسای تفکر فلسفی جدید نیز وقعی به حیث آرزومند آدمی نگذاشته و چشم بر مدخلیت آن در سوژه نفسانی بسته بود، دفاع کرده و اعلام کرده بود از قضا در واکنش به همین الحاد فلسفی و علمی بود که رفته‌رفته مجال و فرصتی فراهم شد تا هنر، ادبیات و روانکاوی به این حیث وانهاده آدمی بپردازند، حال در خلال تجلیلش از رمان دوراس نیز به‌وضوح از ادبیات و روانکاوی، به‌عنوان دو مسیر مختلف برای صحه‌گذاشتن بر حقیقتی واحد یاد می‌کند و ظاهراً میل دارد به شنوندگانش تفهیم کند اگر در این جلسه مصادیق بارزی دال بر قرابت متن ادبی با نظریات خود او می‌بینند این نکته هیچ مزیتی برای روانکاوی نیست: این‌همه آوازی نیست که برای دلخوشی شما سر داده باشم [...] بلکه روشی

1. sublimation
2. "Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V.Stein "
3. anamorphosis
4. Lucien Fêbvre
5. Heptaméron (1558)
6. Marguerite de Navarre 1492–1549

است جدی برای اثبات آنکه سوژه اصطلاحی علمی و کاملاً قابل‌محاسبه است [...] لذا لازم است موضع را مشخص کرده، به سیاهی‌لشکر روانکاوانی که به نام علامه دهر می‌خواهند خرمهره به بازار گوهریان ببرند [...] جوابی دندان‌شکن بدهیم. منظورم کسانی است که فن نگارش فلان نویسنده را به حساب نورُوز او و مکانیسم ضمیر ناآگاهش می‌گذارند؛ بلاهت! [...] ولی مزیت روانکاو این است که همواره این سخن فروید را در یاد داشته باشد که هنرمند همیشه بر روانکاو مقدم است و جایز نیست که اثر هنری را به مورد و موضوعی برای روانشناسی تقلیل دهیم [...] مارگریت دوراس بدون اینکه با تعالیم من آشنا باشد، بدان آگاه است (نقل به مضمون از Lacan, 1987: 123, 124).

با همه این تفاصیل پُرواضح است که یک منتقد می‌تواند بین نصّ صریح شخص و سیاق عملی او، قائل به اختلاف باشد مهم‌ترین انتقاد از لکان در سال ۱۹۷۵ صورت می‌گیرد؛ در این سال ژک دریدا مقاله *«آذوقه‌رسان حقیقت»*[1] را منتشر کرده و از همان سطور آغازین به نقد ادبی از منظر روانکاوی به‌طور اعم و نقد لکان از *نامه ربوده شده* به‌طور اخص حمله می‌کند: «از بدو امر ما با همان *روانکاویِ کاربردی* کلاسیک روبه‌رو هستیم [...] لکان از داستان به‌عنوان شاهدمثال یاد می‌کند. نمونه‌ای که به‌منظور تنویر و تبیین فرایندی تعلیمی، قانون و یا حقیقتی که مقصود از ارائه سمینار است به‌کار برده می‌شود. متن ادبی در حد یک «تبیین‌کننده» تقلیل پیدا کرده و [...] در خدمت حقیقت است آن‌هم حقیقتی که آموزش داده می‌شود!» (Derrida, 1988: 177). مقاله مفصل دریدا تا امروز پاسخ‌های بسیاری دشت کرده‌است (Vide. Muller and Richardson, 1988; Žižek, 2007). که چون مکرر بدان پرداخته شده، ما از زاویه‌ای دیگر به موضوع نزدیک می‌شویم.

۲-۲- مقدمات بحث پی‌یر بَیار

بَیار با توجه به اظهارات فروید در مورد معنای پنهان و معنای آشکار رؤیا عنوان نقد هرمنوتیکی را روی انواع قرائت‌های موسوم به روانکاویِ کاربردی گذاشته و می‌گوید: «بنیان نقد هرمنوتیکی بر یک برداشت خاص از معنا استوار است. براساس این رویکرد انتقادی در هر متن یا اثر هنری معنای ناآگاه یا نهفته‌ای وجود دارد؛ خواه به زندگی نویسنده مربوط باشد و خواه نباشد. توگویی این معنا در متن حاضر بوده، حک شده و فقط به انتظار کنش خواندن

1. le Facteur de la Vérité /the Purveyor of Truth

نشسته‌است به این امید که دوباره کشف گردد» (Bayard, 1999: 209). این نظریه انتقادی کاملاً در تأیید انتقادهای لکان است. وقتی لکان از مقاوت بین اسم دلالت(۴) و مدلول[1] سخن می‌گوید درواقع پیشاپیش از مقاومت چیز[2] در برابر معنادار شدن یا گشوده‌شدن سخن می‌گوید؛ مداخله امر واقع[3] در دو حلقه خیالی[4] و سمبلیک[5] حاکی از این است که پسمانده‌ای از جهان سمبلیک برای ابد به قلمروی ضدمعنا تبعید شده و باری، از دست رفته‌است. همین امور بی‌معناست که به لطیفه‌ها آن خصایص «غریبی» را می‌بخشد که بر همه‌کس «آشنا»ست: «شگرف اینکه بی‌معنا حامل بار است. باعث می‌شود شکمتان را [از خنده] بگیرید و کشف فروید این بود که نشان داد بی‌معنا بودن در بذله‌گویی (mot d'sprit) عنصری اساسی است. کلام بی‌سروته [...] حقیقت پرواز می‌کند و ناپدید می‌شود» (57 :2007 / 64 :1991). ازقضا قرار نیست این حقیقتِ ظاهراً پروازکرده را در قلمروی دیگر بیابید. بلکه هرچه هست همین‌جا در ساحت سمبلیک است و هیچ فرازبانی وجود ندارد؛ حقیقت همواره نیم-گفته[6] است. درواقع بَیار وقتی تأکید دارد که اِشکال رویکرد *روانکاوی کاربردی* جعل حقیقت است کاری جز تأیید نظر لکان نمی‌کند. بَیار با اشاره به عمل نقل‌قول کردن در نقد هرمنوتیکی می‌گوید فرض وجود چنین حقیقتی و بعد فرض ارائه چنین حقیقتی ممکن نیست مگر به بهای حذف آن قطعاتی از متن که احتمالاً متناسب با زاویه دید انتخابیِ خواننده نبوده‌است: لذا چنین قرائتی نسبت به مسائل معرفت‌شناختی و این واقعیت که قطعیت‌هایی که بدان‌ها دست‌یافته مبتنی بر مستندات جعلی است، بی‌اعتناست (Bayard, 1999: 210). ازقضا لکان نیز به بهانه به‌سخره‌گرفتن همین نحوه استفاده از نقل قول در مقالات احتمالاً تعمداً از نام پل ریکور[7] استفاده می‌کند تا به تفاوت گفتار[8] روانکاو و نقد هرمنوتیکی نیز اشاره کرده باشد: «فرض کنید کسی جمله‌ای را نقل می‌کند و ارجاع می‌دهد -به نویسنده‌ای مثلاً آقای ریکور- فرض کنید که کسی همان جمله را می‌گوید و نام مرا زیرش می‌گذارد این دو قطعاً با هم فرق دارند» (37 :2007/ 38 :1991). وانگهی به‌زعم لکان اتّکا به یک معنای یکه درواقع غلتیدن به

1. signifié/ signified
2. la chose /the thing
3. le réel /The real
4. l'imaginaire/ The imaginary
5. le symbolique / The Symbolic
6. Mi-dire
7. Paul Ricœur (1913-2005).
8. le discours

سراب یک اگوی منسجم و استناد به سخنی تهی[1] است. این خود مقصود بَیار را برآورده می‌کند آنجا که می‌گوید تفسیر نباید یکه باشد. او از اصطلاح دریدایی امر تصمیم‌ناپذیر [2] به‌عنوان نکته‌ای مثبت یاد می‌کند و در نهایت با ارجاع به نقدهای ادبی خود ــ متون مقدسش آیا؟- نتیجه می‌گیرد که هیچ متنی یک معنای واحد را منتقل نمی‌کند. این یعنی کار نقد فقط یک تفسیر برنمی‌تابد. لکان نیز در سمینار هفدهم با اشاره به معمای ابوالهول -البته در اینجا از کلمه خِیمرا[3] استفاده می‌کند- می‌گوید: «فکر می‌کنم می‌توانید ببینید که عملکرد معما چیست؟ همواره نیم-گفته است. درست همان‌طوری که نیم‌تنه خِیمرا به نظر می‌رسد [...]» (1991: 39 /2007: 36). فی‌الواقع روانکاوی لکانی معما و حقیقت را معادل هم قرار می‌دهد نه آنچه که فی‌المثل از جانب ادیپ یا نقد هرمنوتیکی به‌عنوان پاسخی برای معمای ابوالهول ارائه می‌شود و بدین ترتیب تفسیر خود بدل به معما می‌شود و آغوش خود را به روی تفاسیر بعدی می‌گشاید.

بَیار در مقدمات بحثش بر مسأله انتقال قلبی[(۵)] نیز تمرکز کرده و می‌نویسد: «درمان فضای گفتگویی را باز می‌کند که کلمات با هم برخورد کنند چنین فضایی در نقد وجود ندارد اساس روانکاوی انتقالِ قلبی مراجع است و دشوار است متن را در موقعیتی مشابه تصور کنیم» (Bayard, 1999: 212). و این در حالی است که کمی دیرتر می‌گوید باید در تفسیر نشان دهیم که: «متن چطور در مقابل تفسیر مقاومت می‌کند. چطور تحریک می‌کند یا دعوت می‌کند که تفاسیر متعددی داشته باشیم» (ibid: 214). اِشکال این اظهار نظر او آن است که مشکل می‌شود آن را فهمید. بدیهی است که انتقال قلبی با حضور فیزیکی مراجع در اتاق روانکاوی ارتباطی تنگاتنگ دارد. اما از دیگرسو هم مشکل بتوان تجربه زیباشناختی مخاطب را با اصطلاحی غیر از انتقال قلبی توضیح داد. دست‌کم لکان درخلال تجلیل از رمان دوراس از دلربایی اثر هنری و دلباختگی مخاطب نسبت به ابژه نامرئی این رمان چنین سخن می‌گوید: «من خود نیز سومین نفرم که می‌گویم ربوده شده‌ام. اما در مورد شخص من این دلباختگی تعمدی است و سوبژکتیو» (Lacan, 1987: 123). لیکن حتی با فرض پذیرش سخن بَیار این سؤال مطرح می‌شود که چرا وی به‌راحتی از افعالی نظیر مقاومت‌کردن، تحریک‌کردن و دعوت‌کردن استفاده می‌کند که شاخصه‌های روند انتقال قلبی هستند؟ می‌بینیم که بَیار

1. parole vide / empty speech
2. Indécidable / undecidable
3. chimera

تلویحاً اِشکال قبلی خود را نقض کرده‌است لیکن انصاف را که طرح این معضل خیلی هم بیـراه نبوده و قبل از او فلمن به طریقی شایسته‌تر به آن پرداخته بود: «نکته قابل‌بحث اینکه کسـانی که به تحلیل ادبیات به شکل حرفه‌ای مبادرت می‌ورزند یا تمایل ندارند یـا قـادر نیسـتند بـین نقشِ روانکاو و نقش بیمار قائل به انتخاب شوند [...] ۱- کار نقد ادبی مشابه کار روانکـاو اسـت؛ ۲- وضعیت آنچه که تحلیل می‌شود -متن- به‌هرروی نـه مشـابه وضـعیت بیمـار بلکـه بیشـتر مشابه وضع ارباب است. می‌گوییم که نویسنده ارباب است و متن برای ما حجیّت دارد. حجیّت و مرجعیتی درواقع مشابه آنچه ژک لکان آن را هنگام تعریف نقش روانکاو در جلسه روانکـاوی با اصطلاح انتقال قلبی تعریف می‌کند. ما متن را در جایگاهی قرار می‌دهیم کـه بیمـار روانکـاو را؛ یعنی به‌مثابه سوژه‌ای که فرض می‌شود، می‌دانـد[1]؛ درسـت در جایگـاهی کـه انگـار معنـا و معرفتِ به معنا حضور دارد. منتقد ادبی با رعایت شـأن مـتن، بـه هنگـام تفسـیر، همزمـان در هیئت روانکاو و در روند انتقال در جایگاه بیمـار قـرار می‌گیـرد» (Felman, 1985: 7). لازم بـه ذکر نیست که مقصود فلمن در اینجا تأیید جایگاه ارباب‌منشانه متن یا بالعکس روانکـاو نیسـت بلکه شرح پیچیدگی‌های مسئله انتقال قلبی است.

۳- آیا می‌توان ادبیات را بر روانکاوی به کار بست (اعمال کرد)؟

در این بخش قاعده را معکوس می‌کنیم. یعنی نخست در مـورد گفتـار روانکـاوی از منظـر لکـان بحث می‌کنیم و بعد وارد اشکال پیشنهاد بَیار می‌شـویم. لکـان یـک سـال پـس از تـاریخ خطیـر ۱۹۶۸ در سمینار هفدهم که قبلاً هم بدان اشاره شد موسوم بـه *آن روی دیگـر روانکـاوی*[2] بـرای نخستین بار به چهار گفتار بنیادین اشاره کرده و می‌گوید: «آن روی دیگر روانکاوی دقیقـاً همـان چیزی است که امسال تحت عنوان گفتار ارباب مطرح مـی‌کنم» (99 :2007 / 112 :1991). او در این سمینار با بذل توجه به این امر که ساحت سمبلیک در تعامـل بـا امـر واقـع دچـار نقصـان و کمبودی اساسی است چهار فرمول از روابط انسان‌ها با یکدیگر بـه دسـت داد؛ بـه قـول خـودش فقط «چهار ساختمان و نه بیشتر» (14 :2007/ 13 :1991) تا نشان دهد که چگونـه انسـان‌ها بـا ایجاد انواع روابط اجتماعی تعامل خود را با امر واقع سامان می‌بخشند. هریک از این چهـار گفتـار

1. Sujet supposé savoir
2. L'Envers de la Psychanalyse /The Other Side of Psychoanalysis

که مبتنی بر امری ممتنع هستند عبارتند از: گفتار ارباب[1]، گفتار دانشمند (فرد دانشگاهی)[2]، گفتار فرد هیستریک[3] و بالأخره گفتار روانکاو[4].

لکان به تبعیّت از فروید که گفته بود: «می‌شود گفت بیماری هیستِری کاریکاتوری از یک اثر هنری است و بیماری وسواس کاریکاتوری از مذهب و بیماری پارانویا کاریکاتوری از یک سیستم فلسفی» (freud, 2001: 85). گفتار هنرمند را در قالب گفتار هیستریک می‌فهمید.(۶)

$$\frac{S1}{\$} \rightarrow \frac{S2}{a} \qquad \frac{S2}{S1}\ \frac{a}{\$} \qquad \frac{a}{S2}\ \frac{\$}{S1} \qquad \frac{\$}{a}\ \frac{S1}{S2}$$

گفتار ارباب — گفتار دانشگاهی — گفتار روانکاو — گفتار هیستریک

هر فرمول شامل دو کسر یا صورت و مخرج است. صورت کسر اول مطابق جهت فلش صورت کسر مقابل را مخاطب قرار می‌دهد و حاکی از رابطه‌ای ممتنع میان دو عنصر است. درحالی‌که مخرج‌ها حاکی از رابطه‌ای مبتنی بر عدم کفایت هستند. عناصر ($، a، S1وS2) همواره در جهت عقربه ساعت به گرد هم چرخیده حاکی از عبث بودن جستجو برای ژوئیسانس(۷) بیشتر و توهم پرکردن فقدان ذاتی سوژه‌اند و بنا بر اینکه هربار چه موضعی در فرمول احراز کنند واجد خصوصیات متفاوتی می‌گردند که در رابطه زیر آشکار است.

$$\frac{\text{عامل}}{\text{حقیقت}} \longrightarrow \frac{\text{مخاطب}}{\text{محصول}}$$

لکان هریک از شاخص‌های چهار فرمولش ($، a، S1 وS2) را متصّف به صفت شبه یا وانموده[5] می‌داند چندان‌که عامل همواره شبه‌عاملی بیش نیست و به همین ترتیب با شبه‌مخاطب، شبه‌محصول و شبه‌حقیقت نیز روبه‌رو هستیم. گفتار ارباب بنیادی‌ترین این گفتارهاست. چراکه آدمی با عمل برده‌وار خود در مقابل ارباب کسب معرفت می‌کند این در حالی است که ارباب تا زمانی که روند تولید محصول یا ارائه خدمات از جانب رعیت/ بنده/ کارگر، دچار اختلال نگردد هیچ اهمیتی به معرفت وی نمی‌دهد. او می‌پرسد آیا در ارباب

1. Discours of the Master
2. Discours of the University
3. Discours of the Hysteric
4. Discours of the Analyst
5. Semblace

تمنایی برای دانستن وجود دارد؟و پاسخ می‌دهد نه. «او فقط مایل است که امور کار کنند» (1991: 24 /2007: 24). مسأله‌ای که در رویکرد موسوم به روانکاوی کابردی به‌وفور شاهد آن هستیم. یعنی توگویی قرار است ادبیات چرخ کارخانه نظریه را بگرداند. بنده در گفتار ارباب، در این توهم به‌سر می‌برد که با احراز مقام ارباب از انقسام ذاتی وجود خود در مقام سوژه خلاص خواهد شد. بدین ترتیب:

S1 در موضع شبه‌عامل (در گفتار ارباب) حرفی است بی‌معنی ولی اساس و پایه دیگر اسماء دلالت واقع می‌شود و محلِ ظهور منِ ارباب است و ازهمین‌رو «به‌خوبی در افعال امری آشکار می‌شود، چون همواره در حالت دوم شخص هستند» (1991: 70 /2007: 62). پس S1 مثل این است که بگوییم هان! بخرید! بنوشید! بگویید! و S2 همان است که معمولاً در قاموس لکان اسم دلالت خوانده می‌شود: «اگر معرفتی وجود داشته باشد که شناخته‌شده نیست در سطح S2 مستتر است [...] این اسم دلالت تنها نیست. شکم دیگری بزرگ پر از اینهاست. این شکم به شکم اسب غول‌پیکر تروا می‌ماند» (1991: 33 /2007: 32)؛ و در *موضع شبه‌مخاطب (در گفتار ارباب)* به علوم از این نظر که در پی پرسش از امورند اطلاق پیدا می‌کند. حال‌آنکه این عنصر در *موضع شبه‌عامل*، در گفتار فرد دانشگاهی، جهت تسلط و اعمال قدرت بر عالم و آدم به کار می‌رود. این گفتار نیز کارکردی چون گفتار ارباب دارد. بدین‌معنی که موجب این توهم در شاگرد می‌گردد که از طریق اخذ اطلاعات و معارف و با احراز مقام استاد می‌تواند بر انقسام ذاتی خود فائق شود. لکان معتقد است گفتار ارباب است که علم را برآن داشته تا به تولید تجهیزات لازم جهت تأمین توهم ژوئیسانس بیشتر بپردازد. به زبان لکانی اسم بلامعنی S1 در گفتار ارباب حالت اسم اعظمی را یافته‌است که به موجب آن دانش و معرفت S2 وسیله‌ای برای تولید ابژه @[8] ،جهت ژوئیسانسی مضاعف شده‌است.

در گفتار روانکاو به‌جای اینکه دانش یا معرفت S2 عامل اصلی باشد، ابژه کوچک آرزومندی@ به‌عنوان عنصری واهی به جای آن قرار می‌گیرد. حال آنکه S2 در *موضع شبه‌حقیقت* قرار می‌گیرد و معرفتی را می‌رساند که به ضمیرناآگاه تعلق دارد. بنا به نظر لکان گفتار روانکاو، مخاطب را به درک این امر هدایت می‌کند که معرفت به مشکلات او امری نیست که نزد شخص روانکاو باشد. و با وجود آنکه گفتار روانکاو چرخش بی‌وقفه دیگر گفتارها را به‌گرد یکدیگر توضیح می‌دهد خود به‌هیچ‌وجه قادر به حل‌وفصل آنها نیست» (1991: 61 /2007: 61). لیکن روانکاوی که ژوئیسانس را امری ممتنع می‌داند، نمی‌تواند بپذیرد که خودش را مظهر

حقیقت دانسته یا روانکاو را فردی فاضل به حساب‌آورند، بلکه «کار روانکاو هیستریک کردن گفتار است» (ibid: 33). اینجاست که باید به تفاوت گفتار روانکاو توجه کنیم. رَبَته هم در جایی در مورد نقد لکان بر آثار جویس تأکید می‌کند که: «لکان متن جویس را به مثابه ابژه @ در نظر گرفت و امید داشت چنان با آن درگیر شود که به تولید سوژه منقسم در جایگاه خواننده منتهی گردد. او با پیشفرض معرفت s2 آغاز نکرد که بعد به ابژه ادبی تعین ببخشد» (Rabaté, 2001: 160).

سرانجام ظاهراً S2 در گفتار هیستریک در *موضع شبه‌محصول* است چراکه «فرد هیستریک نارضایتی خویش را به شکل سمبلیک ابراز می‌کند» (ibid: 74). و این حاصل جدّ و جهد هنرمندانی است که توانسته‌اند نظام ارباب را با شدیدترین حملات به پرسش بگیرند و در هر دوره زمینه‌ساز فرهنگی نو شوند. با نگاهی اجمالی به فرمول‌های لکانی می‌بینیم که سمپتم یا عارضه روحی فرد نِورُتیکِ عامل اصلی را در گفتار هیستریک تشکیل می‌دهد. یعنی انگیزه کسب معرفت فرد آن است که پاسخی برای معضلات خویش در قبال آرزومندی دیگری بزرگ بیابد. در گفتار هیستریک، ابژه کوچک@ به‌جای حقیقت می‌نشیند. فرد هیستریک معرفت دیگری را که S1 یا حرف بلامعنی است تحت پرسش قرار می‌دهد و به تولید اسماء دلالت، فی‌المثل یک اثر ادبی، نایل می‌گردد. استیصال هنرمند هنگام درک فقدان خود و فقدان دیگری بزرگ سبب می‌شود که وی هرچیزی را به‌عنوان سرپوشی برای انقسام ذاتی خویش نپذیرد. لکان تصریح دارد که تمنّای معرفت ربطی به معرفت ندارد [...] آنچه به معرفت منتهی می‌شود گفتار هیستریک است (1991: 23 /2007: 23) و می‌پرسد: «اما حقیقت به‌منزله معرفت چیست؟ یا چطور می‌توانیم بدون آنکه بدانیم، بدانیم؟ این معمّاست» (1991: 39 /2007: 36). ولی ظاهراً بَیار امری را که برای لکان همچنان یک معما بود تا حد یک مسأله معرفت‌شناختی ساده تقلیل می‌دهد.

او در مقدمه طرح پیشنهاد خود می‌نویسد: «رویکرد روانکاوانه به متون، معرفت را نه در کفه ادبیات که در کفه روانکاوی می‌گذارد(Bayard, 1999: 207). احتمالاً تصدیق می‌کنید که این شروع خوبی نیست چون ظاهراً بَیار مدعی است برعکس معرفت را باید درکفه ادبیات قرار داد و می‌گوید این روش تا امروز به معنای دست‌کم گرفتن قابلیّت تولید معرفت در قلمرو ادبیات بوده‌است. و به همین دلیل با خطر تقلیل ادبیات و دستِ‌کم گرفتن توانایی آن برای تولیدِ معرفت روبه‌رو می‌شویم (Ibid). حال دیگر می‌دانیم فرض معرفت چه در کفه

روانکاوی و چه در کفه ادبیات، به زبان لکانی یعنی غلتیدن در گرداب گفتار فرد دانشگاهی و عدول از جایگاه هنرمند و روانکاو در مقام مخاطب، که درواقع نزول هردو گفتار است به سطح گفتار ارباب- بنده.

فلمن پیش از بَیار این اشکال را ظریف‌تر و شایسته‌تر مطرح کرده و با اشاره به حرف ربط «و» بین «ادبیات و روانکاوی» آورده بود: اگرچه به لحاظ دستور زبان «و» به‌مثابه یک حرفِ ربط تعریف می‌شود در متن مورد نظر ما، یعنی ارتباط بین *ادبیات و روانکاوی*، به طرز تناقض‌آمیزی عموماً و تلویحاً بیش از آنکه به مفهوم ارتباط ارجاع دهد، متداعی تبعیت و انقیاد است. ارتباطی که در آن ادبیات تسلیم اتوریته و پرستیژ روانکاوی می‌گردد [...] چنین ارتباطی تنها در چارچوب رابطه ارباب -بنده معروف هگل می‌گنجد یعنی مواجهه فعال دو حوزه باهم، عملاً به تعبیر هگل **مبارزه‌ای است برای بازشناسی** (Felman, 1985: 5). مع‌الوصف باید اشاره کنیم که خود بَیار هم به خطر پیشنهاد خود معترف است وقتی می‌گوید: «منظورم این نیست که ادبیات به‌عنوان رقیبی برای نظریه در نظر گرفته شود که معرفت تولید می‌کند» (Ibid: 216)؛ ولی او به خطر بعدی نظریه پیشنهادی‌اش باز از منظر معرفت‌شناختی فکر می‌کند، چنان‌که می‌گوید: «این فرض خطر مضاعفی در پی دارد و آن اینکه ادبیات بازهم دست‌کم گرفته شده و کارش تقلیل داده شود به اینکه برای نظریه معرفت تولید کند» (ibid). درواقع او الساعه در چاه نظریه خود افتاده‌است. وانگهی فلمن نیز که در ابتدای طرح مبحث خود درصدد اولویت‌بخشی به ادبیات بود هم به چنین دامچاله‌ای افتاده بود: «اولویتی که اینجا برای ادبیات قائل می‌شویم به این معنا نیست که ادبیات به نوبه خود می‌تواند، چنانکه عموماً این‌طور بوده، ادعا کند که نسبت به روانکاوی صاحب برتری و تفوّق است صرفاً از این جهت که به لحاظ تاریخی بر آن تأثیرگذار بوده و به نحوی جدّ و نیای آن در کشف ضمیر ناآگاه محسوب می‌شود بلکه معکوس‌کردن نقطه‌نظر رایج در اینجا به معنای تغییر کل الگوی ارتباطی بین ادبیات و روانکاوی است از ساختاری مدعی و رقیب برای کسب اتوریته به صحنه درهم‌شکستن این ساختار» (Ibid: 8). ظاهراً عجالتاً هردو درصدد در هم شکستن ساختار رایج هستند منتها با دو پیشنهاد متفاوت:

قصدِ بَیار این است که امکانات نظری موجود در متون ادبی را در نظر بگیرد. مثال ایده‌آل او پروست است: اگر پروست نویسنده‌ای ایده‌آل برای «ادبیات کاربردی» است نه به خاطر نظریات او بلکه به خاطر قابلیت‌های نظریِ کار اوست که همزمان نظری از زبان یک کاراکتر ارائه می‌شود

و از دهان یکی دیگر مورد انتقاد قرار می‌گیرد و در نهایت اثر به روی تأمل گشوده می‌ماند (Bayard, 1999: 207). ولی ظاهراً درست در اینجا خلط مبحثی رخ می‌دهد چراکه نظر وی بیشتر به نظریه چندصدایی[1] و گفتگومندی[2] باختین[3] نزدیک می‌شود. لذا در این بحث با رَبَته متفق‌القولیم که بَیار: «می‌خواهد نشان دهد که ادبیات خودش به‌تنهایی فکر می‌کند و خودش می‌تواند مسائل پیچیده روانشناختی را به روی صحنه بیاورد اما چنین حرفی خبر تازه‌ای برای یک معلّم ادبیات نیست» (Rabaté, 2012: 54). وانگهی احتمالاً بیراه نگفته‌ایم اگر بگوییم این دیگر صرفاً انتقاد نسبت به روانکاوی کاربردی نیست و می‌توان آن را در مورد تمام نظریه‌های ادبی با هر نوع تقرّبی اعلام کرد.

در ادامه بَیار تلاش می‌کند تا اصطلاح ادبیات کاربردی خود را بیشتر شرح دهد و ادعا می‌کند که این کم‌وبیش نظر فروید بوده‌است (ibid: 215). رَبَته هم با او هم‌رأی است. در حالی‌که می‌دانیم و واقعاً معلوم نیست چرا باید انکار کنیم که فی‌المثل فروید نظریه عقده ادیپ خود را که از ادبیات وام گرفت به‌عینه در مقاله «داستایوفسکی و پدرکشی»[4] بر رمان *برادران کارامازوف*[5] به معنای دقیق کلمه «به‌کار برد» یا «اعمال کرد». اما مهم‌تر آنکه بَیار یا فراموش می‌کند یا میل ندارد به یاد بیاورد که فروید خود در *توتم و تابو* از هیچ، داستانی خلق کرد، داستان به‌مثابه ادبیات، منظور داستان قتل پدر نخستین است که لکان همواره از آن نه تحت عنوان نظریه که تحت نام اسطوره فروید یاد می‌کرد. به نظر ما که روش فروید و لکان هردو متداعی این نکته است که ایشان آزادانه در قلمروی که خود را بخشی از آن می‌دانستند، سیروسلوک می‌کردند.

۴- ریشه‌های لکانی نظریه «استلزام» فلمن

فروید به سال ۱۹۱۹ مقاله درخشانی با عنوان Das Unheimliche نوشت و در آن به شرح همین واژه آلمانی پرداخت و نشان داد که چطور می‌توان در یک کلمه، دو معنای متضاد جُست؛ امری خودمانی، خانگی، آشنا و نزدیک در دل امری غریب یا حتی هولناک. این کلمه در زبان انگلیسی به The Uncanny برگردانده شده و شاید در زبان فارسی ترکیبی مثلِ

1. polyphony
2. dialogism
3. Mikhail Mikhailovich Bakhtin(1895-1975)
4. Dostoevsky and Parricide (1928)
5. The Karamazov Brothers (1879)

آشناغریب اندکی وافی به معنای آن باشد. قطعاً وقتی لکان در دهم فوریه سال ۱۹۶۰ واژه extimité -در زبان انگلیسی extimate - را جعل می‌کرد نیم‌نگاهی به مقاله مذکور داشت. او که در آن سال بر نظریه تصعید فرویدی تمرکز کرده بود، این کلمه را امر درونیِ بیرونی[1] خواند (1992a: 167; 1992b: 139). پیشوند ex برآمده از کلمه *exterieur* -exterior- است که معناهایی نظیر بیرونی یا نمای ظاهر را به ذهن متبادر می‌کند و قسمت دوم آن ناظر است به کلمه *intimité* -intimate- که به مفاهیمی همچون درونی، صمیمی، نزدیک، عمیق یا خصوصی نظر دارد. ژک آلن میلر[2]، شارح نظریات لکان، در مقاله extimité در شرح این واژه آورده‌است: درک چنین اصطلاحی برای فرار از لاطائلاتی که امر بیرونی و امرِ درونی را دو بخش مجزا در نظر می‌گیرند ضروری است (Miller, 1994: 75). وی برای شرح این موضوع از دیاگرام‌های ساده زیر استفاده می‌کند.

الف: $ ←A ب: a <> A

عجالتاً بدون در نظر گرفتن حروف و فلش‌ها می‌بینیم که در هر شکل شاهد دو دایره تودرتو هستیم: «این دیاگرام ساده لکانی بدین معنی است که امر بیرونی در امر داخلی حاضر است. درونی‌ترین امر[3] -فرهنگ لغت *l'intime* یا intimate را چنین تعریف می‌کند- در تجربه آنالیز واجد کیفیتی خارجی است» (ibid:76). میلر توضیح می‌دهد که کلمه interior صفتی تفضیلی است که ریشه در زبان لاتین دارد و صفت عالی آن می‌شود intimus که خود به لحاظ زبانی تلاشی بوده‌است جهت رسیدن به ژرف‌ترین نقطه در اعماق درون. درعین‌حال که نزدیک‌ترین امر عموماً مکنون‌ترین(۹) نیز هست.

در شکل الف چنین به نظر می‌رسد که $ یا «سوژه منقسمِ محذوفِ» لکانی نسبت به دیگریِ بزرگ (A) قربتی دارد که عین غریبگی است و غربتی که عین قربت است. این

1. intimate exteriority
2. Jacques-Alain Miller
3. The most interior

حاکی از نظر قاطع لکان است مبنی بر اینکه فرزند آدمی حتی پیش از تولد در اقیانوس زبان افتاده‌است که موهبت و محدودیت آدمی است. موهبت است چراکه زبان گنجینه اسماء دلالت آرزومندی است و محدودیت است چون به‌محض پذیرش نام پدر و ورود به ساحت سمبلیک عملاً ابژه آرزومندی ازدست می‌رود و علت آرزومندی سوژه برای همیشه از آمدن به سطح زبان تن می‌زند. نسبت آدمی با ضمیرناآگاه، نهادها، قوانین و در یک کلام، دیگری بزرگ «نشان می‌دهد که آدمی صاحبِ خانه خویش نیست» (ibid: 77). این امر بدیهی است چراکه لکان از ضمیر ناآگاه به‌مثابه گفتار دیگری بزرگ سخن می‌گفت. دیگری بزرگی که در سوژه درونی است اما ظاهراً سوژه نسبت به آن بیرونی و بیگانه است.

قطعاً فلمن نیز در شرح نظریه استلزام خود گوشه چشمی به ساختمان این اصطلاح داشته‌است که می‌گوید: هیچ مرز طبیعی بین ادبیات و روانکاوی وجود ندارد که این دو را از هم جدا کرده، به‌وضوح تعریف کند. مرز بین آنها تصمیم‌ناپذیر است چراکه این دو همواره از این مرز عبور کرده به قلمرو هم وارد می‌شوند (ibid: 9).

میلر با ترسیم دیاگرام ب در حال صورتبندی امر تازه‌ای نیست بلکه درصدد شرح رابطه دیگری بزرگ با ابژه @ لکانی است که لکان به‌تبع فروید به کمک شعار مسیحی *همسایه‌ات را دوست بدار* شرح می‌دهد و از نژادپرستی به‌عنوان نمونه اعلای آن یاد می‌کند. این نحو رابطه نشان می‌دهد که نزدیکی و قربت است که اساساً احساس بیگانگی و دیگربودگی را تشدید می‌کند. جایی که همواره با همسایه خویش در مراوده‌ام طوری به او نگاه می‌کنم توگویی از ژوئیسانسی مضاعف *plus-de-jouir* برخوردار است. همسایه دیگری و بیگانه‌ای خودمانی و نزدیک است و بعید نیست رابطه ادبیات و روانکاوی نیز چنین باشد.

۵- آیا می‌توان گفت روانکاوی بدون ادبیات نیست؟

فلمن در مقدمه کتاب *ادبیات و روانکاوی* آورده بود: «ادبیات را نمی‌توان ساده‌انگارانه چیزی خارجی نسبت با روانکاوی فرض کرد چراکه ادبیات روانکاوی را تهییج کرده و در بسیاری از عناوین مفاهیم روانکاوی سکنی گزیده. ادبیات آن منبع ملازم است که روانکاوی کشفیات خود را به نام آن می‌خواند [...] این رابطه داخلی که به استلزام بین ادبیات و روانکاوی اشاره دارد به‌هیچ‌وجه چندان هم ساده نیست زیرا اگرچه ادبیات و روانکاوی با یکدیگر فرق دارند اما درعین‌حال درهم‌تنیده‌اند. زیرا که این دو همزمان داخل و بیرون هم بوده‌اند و هستند

(Felman, 1985: 9). او ادامه می‌دهد و ما نیز در طول این مقاله درصدد تأکید بر همین نکته بوده‌ایم که: «مفهوم کاربرد باید با مفهوم کاملاً متفاوت استلزام جایگزین شود. به لحاظ ریشه‌شناختی «استلزام» یعنی پیچیدن در دیگری یا قاطی شدن با دیگری (latin: im + plicare = in + fold) این حاکی از وجود یک رابطه مکانیِ داخلی بین دو کلمه است درحالی‌که واژه کاربرد بر فرض یک رابطه بیرونی استوار است. فرضی که البته می‌توان نشان داد در مورد ادبیات و روانکاوی تا چه اندازه گول‌زننده است» (Ibid: 9-10).

خوب است ضمن در ذهن داشتن نکات بالا یادآوری کنیم در سال ۱۹۶۶ علیرغم تمام تأکید لکان بر وجه شفاهی تعلیماتش، سرانجام مخاطبان او با شیئی کاغذی روبه‌رو می‌شوند که نام *مکتوبات*[1] را برخود دارد. پس از انتشار این اثر، خوانندگان گاه سبک کتابت او را باروک می‌خوانند و گاه با سبک شاعر محبوبش استفان مالارمه[2] مقایسه می‌کنند. سبکی پرپیچ وخم و دشوار که نشان می‌دهد نویسنده‌اش به‌حق خود را وارث فرویدی می‌دانست که در سال ۱۹۳۶ جایزه ادبی گوته را دریافت کرده بود. لکان در حد فاصل سخنرانی‌هایش در باب جویس، سفری نیز به آمریکا می‌کند و در دانشگاه ییل به نقد فروید بر داستان *گرادیوا*[3] اثر ویلهلم ینسن[4] بازمی‌گردد و ناگهان مخاطبان او با جملاتی تکان‌دهنده مواجه می‌شوند. چراکه اینجا جایی است که به نظر ما بالأخره روانکاوی آرزومندی‌اش را زیر نقاب فروتنی پنهان نمی‌کند و رسماً ورود خویش را به قلمروی که احتمالاً از همان ابتدا هم از آن خود می‌دانست، اعلام می‌کند:

> «تغییر جدیدی در ادبیات روی داده‌است. امروز ادبیات به همان معنایی نیست که در زمان ینسن بود. همه‌چیز ادبیات است. من هم ادبیات تولید می‌کنم چراکه می‌فروشد؛ *مکتوبات* مرا بخوانید این ادبیاتی است که من تصور کردم می‌توانم بدان وضعیتی متفاوت از آنچه فروید در نظر داشت بدهم [...] وقتی ادبیات تولید می‌کنم فکر نمی‌کنم در حال تولید علم هستم. به‌علاوه این ادبیات است چراکه مکتوب شده و می‌فروشد و بازهم ادبیات است چراکه تأثیر می‌گذارد حتی بر روی خود ادبیات» (به نقل از Rabaté, 2001: 165).

1. Écrits
2. Stéphane Mallarmé
3. Delusion and Dream in Jensen's Gradiva (1907)
4. Johannes Vilhelm Jensen

تعمداً این جملات را از کتاب رَبَته نقل کردیم که نشان دهیم او به‌خوبی از آرزومندی باطنی روانکاوی مطلع است ولی ظاهراً نسبت به ابراز صریح آن ممانعت باطنی[1] دارد یا دست‌کم به اندازه لکان صریح و راحت نیست؛ آیا می‌توان این ادعای اخیر را در عبارت *روانکاوی بدون ادبیات نیست*، خلاصه کرد؟

البته منظور ما از جمله *روانکاوی بدون ادبیات نیست* قطعاً این برداشت عجولانه نیست که مدعی شویم روانکاوی بدون ادبیات وجود ندارد. لکان غالباً وقتی به مبحث حقیقت می‌رسد حتی آنگاه که از اصطلاح جعلی خود extimité هم استفاده نمی‌کند، به طریقی دیگر بدان اشاره می‌کند: «درواقع ظاهراً حقیقت نسبت به ما خارجی است. منظورم حقیقت خودِ ماست که بی‌شک با ماست. [...] و -این چیزی است که قبلاً هم می‌گفتم- ما بدون آن نیستیم» (ibid: 58). بازی ظریف این روانکاو فرانسوی با کلمه انگلیسی without بدین معناست که ما آنچه را نداریم (out) دارا هستیم (with) (موللی، ۱۳۹۱: ۳۴۰). یا با آنچه نداریم، هستیم. وقتی می‌گوید ما بدون حقیقت نیستیم یعنی نسبت ما با حقیقت -اگر به خود اجازه داده از عنوان رمان همینگوی وام بگیریم- ماجرای *داشتن و نداشتنِ*[2] توأمان آن است. منظور ما از عبارت «روانکاوی بدون ادبیات نیست» دقیقاً چنین چیزی است.

۶- نتیجه‌گیری

در این مجال سعی کردیم با مرور چند مقاله کمتر شناخته‌شده و ایجاد بستری برای تضارب آرا به برخی معضلات روش «روانکاوی کاربردی» اشاره کنیم، سپس با تمرکز بر پیشنهاد «ادبیات کاربردی» پی‌یر بَیار و با رجوع به سمینار هفدهم لکان نشان دادیم که معکوس‌کردن رابطه بین روانکاوی و ادبیات اگر بر فرض معرفت در هرکدام از این دو حوزه استوار باشد، به هیچ نتیجه‌ای نخواهد رسید مگر معکوس‌شدن رابطه ارباب -بنده مستتر در همان اصطلاح «روانکاوی کاربردی». سپس با کمک نظریه استلزام فلمن این پرسش را مطرح کردیم که شاید آنچه حائز اهمیت بیشتر است تغییر نگرش هر دو حوزه نسبت به هم باشد. این همان تغییر نگرشی است که فلمن در ابتدای مقاله خود به‌زیبایی و با ارجاع به شعری از آرتور رمبو[3] بر آن تأکید دارد که «عشق را از نو باید ابداع کرد.» تغییری که چه

1. inhibition
2. To Have and Have Not (1937)
3. Arthur Rimbaud

بخواهیم و چه نخواهیم از بدو پیدایش روانکاوی رخ داده بود. و چه‌بسا زودتر چراکه می‌توان آثار آلن پو یا فی‌المثل رمان‌های داستایوفسکی را به‌مثابه ادبیاتی در نظر گرفت که ظهور قریب‌الوقوع پدیده‌ای جدید چون روانکاوی را پیش‌بینی می‌کردند. چه بپذیریم و چه نپذیریم به قول رَبته، فروید به‌جای جایزه نوبل علم، جایزه ادبی گوته را دریافت کرد و لکان نیز مکتوبات خود را ادبیات بماهو ادبیات دانست و جملات قصار او را امروز چیزی کم از شعر مالارمه نمی‌دانند. ظاهراً بزرگان این عرصه رابطه تنگاتنگ و درونی خود با ادبیات را حفظ کرده‌اند. فروتنی آنها نافی سودای دیرینه‌شان نیست و سودای دیرینه‌شان نیز نافی رابطه آشناغریب بین ادبیات و روانکاوی نخواهد بود. شاید سخن از نوعی آرزومندی است برای پذیرفته‌شدن به‌مثابه یک همسایه، یک دیگری اما دیگری درونی، درون دلِ ادبیات و حتی خود به‌مثابه ادبیات. در این مقاله با ارجاع به واژه extimité و با اشاره به نحوه استفاده ظریف لکان از کلمه انگلیسی without این سؤال را نیز مطرح کردیم که آیا می‌توان گفت روانکاوی بدونِ ادبیات نیست؟

پی‌نوشت

۱-Pierre Bayard روانکاو و استاد ادبیات دانشگاه پاریس ۸ که نقدهای جذابی بر آثار نویسندگانی چون آگاتا کریسی، رومن گاری، گی دو موپاسان و مارسل پروست نوشته‌است. آثار او در خارج از محیط دانشگاهی نیز اقبال عام یافته‌اند. ما در این مقاله، به کتاب *آیا می‌توان ادبیات را بر روانکاوی به کار بست؟* ارجاع نداده و درعوض تمام همّ خود را صرف بررسی مقاله بیار نموده‌ایم. قطع‌نظر از اینکه متأسفانه جز چند صفحه از آن کتاب در دسترس نبود، به خود چنین اجازه‌ای دادیم تا در این مقاله تلویحاً به پرسش جذاب دیگری که وی یه سال ۲۰۰۷ مطرح کرده بود نیز پاسخی داده باشیم. در این سال او مشهورترین اثر خود، *چگونه می‌توانیم در مورد کتاب‌هایی که نخوانده‌ایم حرف بزنیم*؟ را منتشر کرد که بدل به یکی از پرفروش‌ترین کتاب‌های زمانه خود شد. ما نیز فکر کردیم به استناد بحث محوری این کتاب شاید بد نباشد از بابت نخواندن کتاب بیار احساس گناه نداشته باشیم. شاید کار ما بیشتر به یک شوخی بماند اما فکر نمی‌کنیم چندان هم خالی از جدیّت نظری بوده باشد به‌خصوص در حوزه روانکاوی که شوخی در آن جایگاهی رفیع دارد.

۲- در فارسی برای واژه implication معادل‌هایی نظیر «تضمّن»، «دربرگرفتن» یا حتی «دلالت» و «تلویح» نیز استفاده شده‌است. در اینجا استفاده از معادل «استلزام» متناسب با رویکرد شوشانا فلمن است که به امری طرفینی اشاره دارد و متناسب با ریشه عربی آن، معنی لزوم یا لازمه نیز از آن بر

می‌آید. بااین‌حال، خودداری از استفاده از معادل‌هایی مانند «دلالت» یا هر شکلی از «متضمن بودگی» برای این اصطلاح از آن جهت است که فرضیه این بحث مبتنی بر نوعی همبستگی همزمان درونی و بیرونی میان روانکاوی و ادبیات است. وجه دیگر انتخاب این اصطلاح، پیشینه کاربرد آن در علم منطق است. خواجه نصیرالدین طوسی در *اساس الاقتباس*، استلزام را در تناظر با «اشتمال» فرض می‌کند و هر دو را راه‌های وصول از معلوم به مجهول می‌شناسد. به نظر می‌رسد تبیین خواجه، شرحی است بر نهج سوم از *الاشارات و التنبیهات* ابن‌سینا که در آنجا نیز این رویکرد منطقی شرح داده شده بود. استفاده از معادل استلزام در این معنا نیز جهت آشکار ساختن نقش اساسی ادبیات در جغرافیای روانکاوی مناسب به نظر می‌رسد.

۳- Jean Laplanche؛ روانکاو و نویسنده فرانسوی که به همراه ژان برتراند پُنتالیس مؤلف پر ارجاع‌ترین فرهنگ اصطلاحات روانکاوی، (1967) *Vocabulaire de la psychanalyse* بوده است.

۴- علت انتخاب «اسم دلالت» به‌جای «دال» را اینگونه می‌توان شرح داد: هرچند که لکان از همان اصطلاح signifiant/signifier نزد سُوسور استفاده می‌کند اما دال در اینجا به‌عینه همان دال مد نظر زبان‌شناسی نبوده، حیث اسمی آن حائز نهایت اهمیت است. برخی روانکاوان تلاش کرده‌اند به طرق گوناگون به ظرایف بحث اشاره کنند. Signifier چه هجایی بی‌معنا باشد، چه یک فعل، در همه حال با عمل تسمیه (nommée / naming) مرتبط است. اولین و مهم‌ترین اسم دلالت نیز، نام پدر است که سلسله زنجیری اسماء دلالت (signifying chain) را به راه می‌اندازد. اِوانز جهت شرح نظر لکان، به سمینار دوم ارجاع داده‌است، جایی که وی می‌گوید: «توقع می‌رود سوژه آرزومندی خویش را شناخته و بر آن اسمی بگذارد، روانکاوی همین‌جا کارآمد است [...] سوژه با تسمیه آرزومندی، حضوری تازه را در جهان مطرح کرده، می‌آفریند» (Evans, 1996: 37). سخن بر سر این است که ادا کردن و به نام خواندن آرزومندی در زبان تکلم از نظر لکان به‌منزله نوعی خلق از عدم و آفرینش سوژه است. نسبت میان دو اسم دلالت به میانجی عنصر سومی است که سوژه می‌نامیم؛ سوژه‌ای که حضورش بلافاصله تبدیل به غیاب می‌گردد. بدین معنی که هرچند اسم دلالت هربار غایتی جز تعیین دلالت برای شخصی که آن را بر زبان می‌آورد، ندارد اما هربار نیز در تحقق این غایت با شکست مواجه می‌شود و به اسم دلالتی دیگر می‌انجامد. از همین رو برای لکان اسم دلالت همواره نماینده سوژه است در قبال اسم دلالتی دیگر. تداعی از S1 به S2 باعث انفصام یا درز و شکافی (clivage /split) می‌شود که همان سوژه محذوف$ است. وی همین شکاف را انقسام سوژه (division du sujet) می‌داند. از دیگر سو هر عمل تسمیه بدین معنا نیز هست که مطلوب آرزومندی از نام پذیرفتن تن می‌زند به شکل نام یا اسمی قطعی درنمی‌آید و چون نمی‌توان بر آن نامی نهاد لباس انواع و اقسام اسماء دلالت را به خود می‌پوشد تا حیث واقع و غیرقابل تحدید و

نام‌ناپذیر مطلوب آرزومندی@ همواره مستور بماند. این همان نکته‌ای است که به صورت لغزش اسماء دلالت به زیر مدلول یا برای انتقال معنی «مقاومت» در عمل دلالت به صورت خط کسری در قاعده لکانی دال/مدلول ظاهر می‌شود.

۵- transference منظور رابطه شبه‌عاشقانه‌ای است که مراجع با روانکاو برقرار می‌کند. این رابطه از آن جهت انتقالی نامیده می‌شود که مراجع تجربیات عاشقانه گذشته یا خصومت‌هایش نسبت به ابژه‌های پیشین آرزومندی‌اش را به نحوی از انحاء این‌بار به روانکاو منتقل کرده و این تجارب را با او تکرار می‌کند. حدّی از انتقال قلبی همواره برای جلسه آنالیز لازم و مفید است بدین شرط که روانکاو جایگاه خود را حفظ کند و در تله انتقال متقابل نیفتد. لکان در موارد مکرّر و به‌طورویژه در دو سمینار حایز اهمیّت هشتم و بیستم مفصّل به این مهم پرداخت.

۶- این موضوع البته در نظریه تصعید صادق است. ماجرا در مورد سنتُم کمی پیچیده‌تر است که در مجالی دیگر بدان خواهیم پرداخت.

۷- Jouissance ژوئیسانس را می‌توان جایگزینی برای اصل لذت فروید دانست که حاکی از احساس مالکیت، تألم و لذت تؤامان است؛ فی‌المثل زمانی که بیمار از رنج و ألم ناشی از بیماری خود لذت می‌برد. ژوئیسانس درطول مسیر فکری لکان ویژگی‌های بسیاری به خود می‌گیرد اما در این بحث همین‌قدر کافی است که بدانیم حوزه اصل لذت محدود است اما آدمی بنا به طبع همواره در طمع ژوئیسانس بیشتر و فرارفتن از این مرز است. به همین مناسبت لکان متأثر از مفهومِ «مازاد ارزش» نزد مارکس از «مازاد ژوئیسانس» سخن می‌گوید که دست‌یافتن به آن از نظر وی البته خیالی است عبث.

۸- @ *objet petit* یا ابژه آرزومندی، شاخص اصلی آرزومندی نزد انسان و درواقع المثنایی است از فقدان ذاتی سوژه که پیوسته با وجه اساساً خیالی خود این توهم را برای فرد پدید می‌آورد که بر فقدان خویش فائق آمده‌است؛ مطلوبی است همواره مفقود که گمگشتگی و ازدست‌رفتگی آن همواره به‌طور مابعدی ادراک می‌شود. سوژه در گردش آرزومندانه خود حول مطلوب آرزومندی درواقع حول عدم و فقدانی می‌گردد که چیزی جز وجود محذوف خود او نیست.

۹- به جای واژه‌های مخفی یا پنهان از کلمه مکنون استفاده کرده‌ایم به این امید که ترکیبات آشنایی نظیر دُرّ مکنون یا لوءلوءِ مکنون که همان مروارید داخل صدف است به درک این وضعیت توپولوژیک کمک بیشتری کند.

منابع

دلشاد، ش. و حسینی، ز. ۱۳۹۹. «خوانش و تحلیل لاکانی حکایت حیّ‌بن یقضان از ابن طفیل». *مجله لسان مبین*، (۳۹): ۲-۱۹.

عادل، ش. و گنجه‌ای، م. ۱۳۹۸. «ابژه غایب و نگاه مخاطب: ابژه غایب ژاک لکان و نقد روانکاوانه فیلم». *مجله مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، (۴): ۱۴۱-۱۶۸.

صنعتی، م. ۱۳۸۶. «تولد، تحول و گستره نقد روان‌کاوانه». *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، (۴): ۶۵-۹۲.

موللی، م. ۱۳۹۱. *مبانی روانکاوی فروید ـ لکان*. تهران: نی.

Bayard, P. 1999. "Is It Possible to Apply Literature to Psychoanalysis?". *American Imago*, Vol. 56(3): 207-219.

Bonaparte, M. 1949. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, New York: Imago Publishing Company.

Derrida, J. 1988. "The Purveyor of Truth". Trs. A. Bass. in *The Purloined Poe: Lacan, Derria & Psychoanalytic Reading*, W. Richardson, J.P. Muller Eds. Baltimore: John Hopkins Press. 173-212.

Evans, D. 1996. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, New York: Routledge.

Felman, S. 1985. *Literature and psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore: John Hopkins University Press.

Freud, S. 2001. *Totem and Taboo*, Trs. J. Strachey. London: Routledge.

Mijolla, A. de. 2005. *International Dictionary of Psychoanalysis*, *Detroit: Thomson Gale.*

Miller, J-A. 1994. "Extimaté". in *Lacanian Theory of Discourse*, Ed. M. Bracher. New York & London: New York University Press.74-87.

Muller, J. P. and Richardson, W. J. 1988. *The Purloined Poe : Lacan, Derria & Psychoanalytic Reading*, London and Baltimore: John Hopkins Press.

Lacan, J. 1966. *Écrits*, Paris: Seuil. (É)

Lacan, J. 2006. *Écrits*, trs. B. Fink. New York & London: Norton & Company. (E)

Lacan, J. 1991. *L'Envers de la Psychanalyse*, Paris: Seuil. (Sé XVII)

Lacan, J. 1992a. *L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil. (Sé VII)

Lacan, J. 1992b. *The Ethics of Psychoanalysis*, edited by J.-A. Miller, trs. D. Porter. New York & London: Norton &Company. (S VII)

Lacan, J . 1987. "Homage to Marguerite Duras, on *Le Ravissement de Lol V. Stein*", trs. R. Connor. in *Duras by Duras*, San Francisco: City Lights. 122-129. (HMD)

Lacan, J. 2007. *The Other Side of Psychoanalysis*, Ed. J.-A. Miller. Trs. R. Grigg. New York & London: Norton &Company. (S XVII)

Rabaté, J-M. 2001. *Jacques Lacan: Psychoanalysis and the subject of literature*. London: Palgrave.

Rabaté, J-M. 2012. "Psychoanalysis Applicable or inapplicable: The case of Literature". in *The Literary Lacan: From Literature to Lituraterre and Beyond*, Ed. S. Biswas. Salt Lake City: Seagull Books. 51-85.

Rabaté, J-M. 2014. *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek, S. 2007. *Enjoy Your Symptom!*, London: Routledge.

divided into educated ones whose properties have been confiscated by the government, and another group of educated people from poor families. Each of these characters is an 'individual self' that acts in the 'collective self'. In *Del-e Koor*, a kind of 'collective self' forms the society and characters of two different 'individual self' types, which are in conflict with each other.

5. Conclusion

The characters in *Cheshmhayash* are divided into two types. In one group the 'social me', as structural and cultural facts, dominate the 'I'. In this novel, characters, as the 'collective self' act against the ruling power, and the most important action is the characters' struggle for freedom. In *Del-e Koor*, the dominant norms, i.e., the 'social me' dominate the 'I' and subjugates the 'self'. The characters, by accepting the hegemony of the 'social me' act against the violent, opportunist 'collective self'. The struggle between individuals and also between the individual and society is of great significance.

Bibliography

Alavi. B. 1372 [1993]. *Cheshmhayash*. Tehran: Negah.

Barthes, R. 1975. "Introduction to the Structural Analysis of Narrative." *New Literary History* 6:2.

Blumer, H. 1969. *Symbolic Interactionism.* Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.

Blumer, H. 1388 [2009]. *Konesh-e Motaqabel-gara-ye Namdin*. H. Abolhasshan Tanhayi (trans.). Tehran: Negah-e Aval.

Fasih, E. 1372 [1993]. *Del-e Koor beh Revayati Digar*. Tehran: Nashr-e No.

Ferrara, F. 1974. "Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction." *New Literary History* 5:2.

Lauer, R. H. and Handelm W. H. 1977. *Social Psychology: The Theory and Application of Symbolic Interactionism*. Boston: Houghton Mifflin.

Tanhayi, H. 1378 [1999]. "Jaygah-e Nazaryeh-ye Herbert Blumer dar Jame'eh-shenasi-e Ma'refat." *Majaleh-ye Daneshgah-e Esfahan (Olum-e Ensani)* 10/1&2: 39-58.

Webster, R. 1382 [2003]. *Pishdarami bar Motale'eh-ye Nazaryeh-ye Adabi*. E. Dehnavi (trans.). Tehran: Rouznegar.

Keywords: Character, Self, *Cheshmhayash*, *Del-e Koor*, Symbolic Ineractionism

Extended Abstract

1. Introduction

Barhtes regards character as a participant rather than a being. As one of the most important elements of a novel, character is an individual participant who finds textuality in every narrative. The symbolic interactionist theory is mainly concerned with actions. This theory regards society as a collection of actions and reactions and adopts a realistic, down-to-earth outlook toward the study of the collective life and behavior of humans. Blumer conducts his research in the real world and bases his interpretations on naturalistic inquiry. Therefore, the characters in the novels *Cheshmhayash* and *Del-e Koor* can be analyzed using the symbolic interactionist theory.

2. Theoretical Framework

The present paper relies on the idea of Blumer to study the characters in two Persian novels. Blumer's 'self' is developed through the relation between 'I' and the 'social me'. As a participant in a narrative, character is inseparable from actions and events, which eventually determines its features.

3. Methodology

The present study employs the descriptive-analytical approach to illustrate different kinds of character and utilizes the symbolic interactionist theory and Herbert Blumer's idea of 'self' to represent characters' social status in two Iranian novels.

4. Discussion and Analysis

In *Cheshmhayash* two kinds or characters are represented: a character with traditional, religious ideas, represented by Rajab and Farangis's mother; and, the other one is a modern 'self', represented by Makan and Farangis. The pressure on the part of the semantic network and social structures in *Del-e Koor* deprive 'I' of freedom in its encounter with the 'social me' and 'self' of characters. The characters in *Cheshmhayash* are

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.16859.2024
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.7.5

(Research Article)

Representations of Character in *Cheshmhayash* and *Del-e Koor*: A Symbolic Interactionist Study

Morteza Hadyan[1] Mansoureh Sabetzadeh[2]*
Hossein Abolhassan Tanhayi[3]

Received: 17/06/2020 **Accepted: 18/01/2021**

Abstract

Narratology considers the element of character to be the drive behind roles and actions in a narrative. The sociological theory of "symbolic interactionism" is also concerned with how actions occur. Employing this sociological approach, we can expand the critical method of narratology and introduce new aspects in sociological studies of narrative texts. Using the "self" theory in the sociological approach of "symbolic interactionism", this article discusses the types of action and the types of character in Bozorg Alavi's *Cheshmhayash* (*Her Eyes*) and Esmael Fasih's *Del-e Koor* (*The Blind Heart*). Therefore, the narrative style of the two authors in the production of character is analyzed and compared. The article considers the narrative character as "self" in the symbolic interactionist theory. The novel *Cheshmhayash* has two types of active and passive "collective self". The active "collective self", in a concerted effort, narrates the story in opposition to the political structure. Thus, the novel's "self" is marginalized in political relations. It narrates the first and second halves of the Pahlavi period. Characterization in *Del-e-koor* is determined by a "social me" and form a violent and self-serving "collective self" at the core of the society depicted in the novel. The active characters' individualistic opposition to this "collective self" leads to their marginalization in the novel's social life.

---

1. Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Southern Tehran Branch, Tehran, Iran.
* 2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Southern Tehran Branch, Tehran, Iran. E-mail: m-sabetzadeh@azad.ac.ir
3. Associate Professor of Social Sciences, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Homayi, J. n.d. *Tarikh-e Adabyat-e Iran*. Tehran: Foroughi.

Jafarinejad, A. 1386 [2007]. "Nofuz-e Farhang, Zaban va Adabyat-e Farsi dar Farhang va Hoviyat-e Melli-e Hendustan va Shebheh-Qarreh." *Nameh-ye Parsi* 12/1 & 2.

Mohammadi-Malayeri, M. 1379 [2000]. *Tarikh va Farhang-e Iran*. Tehran: Tous.

Pakatchi, A. 1388 [2009]. "Naqd-e Olgouha-ye Khati dar Pajuhesh-e Tarikhi-e Andisheh-ye Siasi-e Eslam." *Ravesh-shenasi dar Motale'at-e Siasi-e Eslam*. A. A. Alikhani. Tehran: Emam Sadeq University.

Safa, Z. 1363 [1984]. *Tarikh-e Adabyat-e Iran*. Tehran: Ferdowsi.

Sarli, N. 1392 [2013]. "Naqd va Bazandishi-e Dowreh-bandi dar Tarikh-e Adabi." *Faslnameh-ye Elmi Pajouheshi-e Naqd-e Adabi* 23: 11-36.

Shiri, Q. 1389 [2010]. "Pichidegi-ha-ye Sabk-e Esfahani ya Hendi va Zamineh-ha-ye Paydayesh-e An." *Pajuheshha-ye Zaban va Adabyat-e Farsi* 5: 44-45

Zarrinkoub, A. 1392 [2013]. *Tarikh-e Mardom-e Iran az Payan-e Sassanian ta Payan-e Al-e Bouyeh*. Tehran: Amirkabir.

Zarghani, M. 1388 [2009]. *Tarikh-e Adabi-e Iran va Qalamrow-e Zaban-e Farsi*. Tehran: Sokhan.

main events in the history of literature, is not an effective method for research in literary historiography as it ultimately leads to incomplete and ambiguous reports on literary events. The present study examines some of the weaknesses of this method in the study of the history of literature and identifies some common weaknesses in contemporary literary historiography, such as its inability to describe gradual changes in literary works and traditions, its inability to identify multiple relationships between literary events, and its tendency to symbolically interconnecting periods that are separate and homogenizing different historical periods regardless of the actual contribution of each.

2. Theoretical Framework

Linear methodology in history, introduced by Ahmad Pakatchi, provides the framework of the present study.

3. Methodology

The present study uses the descriptive-analytical methodology to examine linear methodology in historiography.

4. Discussion and Analysis

In the present paper the principles of the linear method of historiography have been identified and discussed and the problems resulting from this method have been pointed out.

5. Conclusion

Despite its different educational advantages, the linear method of writing about the history of literature results in the production of an incomplete, ambiguous image of the history of literature. Therefore, it seems that in literary research, particularly in research papers, theses, and dissertations, new methods should be utilized so that more precise and comprehensive results are achieved.

Bibliography

Fotouhi, M. 1395 [2016]. “Negahi beh Sabk-e Hendi.” Markaz-e Pajuheshha-ye Irani va Eslami. http://www.cgie.org.ir/fa/news/129897.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.15196.1903
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.2.0

(Research Article)

A Critique of the Linear Method in Literary Historiography

Hossien Hajari[1]

Received: 15/12/2019 **Accepted: 11/11/2020**

Abstract

The linear style has been the common approach of literary historiography from the past to the present. Despite its educational value and facilitating the learning of literary history, this method cannot be an effective method for accurate literary historiography, and ultimately leads to incomplete and ambiguous reports about literary events. The present article examines some of the weaknesses of this method in the study of the history of literature and identifies five common shortcomings that exist in contemporary literary historiography:

1. Failing to describe gradual changes in literary works and traditions
2. Failing to identify multiple relationships between literary events
3. Symbolically interconnecting points of rupture
4. Homogenizing different historical periods regardless of the actual contribution of each
5. Determining the beginning and end of literary events contrary to historical facts

Keywords: History of Literature, Literary Historiography, Linear Method

Extended Abstract

1. Introduction

The linear style has been the common approach to literary historiography from the past to the present. This method, despite its educational value and its capacity for facilitating learning about the

* 1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, SAMT, Tehran, Iran.
E-mail: hajati_npf@yahoo.com

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.

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.

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 participation or enthusiasm, completely unfamiliar with their previous identity.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.17424.2079
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.11.9

(Research Article)

A Semio-semantic Study of a Sufi Narrative in Bahawalad's *Ma'arif*

Seddiqeh Nasri[1] Mohammadreza Nasr Esfahani[2]*
Eshaq Toghyani Asfarjani[3]

Received: 23/08/2020 **Accepted: 11/01/2021**

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. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
* 2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
E-mail: m.nasr@Ltr.ui.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

have explicitly or implicitly named their writings literary texts. It is worth noting that Sigmund Freud received Goethe Prize, rather than a scientific prize, for his contribution to the literary culture and Lacan considered his *Écrits* a literary text. Based on Felman's idea of implication we tried to show that a change in our attitude toward both fields of literature and psychoanalysis is needed.

Bibliography

Bayard, P. 1999. "Is It Possible to Apply Literature to Psychoanalysis?". *American Imago* 56/3: 207-219.

Felman, Sh. 1985. *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Felman, Sh. 2003. *Writing and Madness: Literature, Philosophy, Psychoanalysis.* M. Noel Evans et al. (trans.). Stanford: Stanford University Press.

Lacan, J. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.

Lacan, J. 1991. *L'Envers de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lacan, J. 1992. *The Ethics of Psychoanalysis*. J. A. Miller (ed.). D. Porter (trans.). New York/London: W. W. Norton and Company.

Lacan, J. 2007. *The Other Side of Psychoanalysis*. J. A. Miller (ed.). R. Grigg (trans.). New York/London: W. W. Norton and Company.

Movalleli, M. 1391 [2002]. *Mabani-ye Ravankavi-e Freud-Lacan*. Tehran: Nay.

Rabaté, J. M. 2012. "Psychoanalysis Applicable or Inapplicable: The Case of Literature." *The Literary Lacan: From Literature to Lituraterre and Beyond*. Santanu Biswas (ed). Salt Lake City: Seagull Books.

Rabaté, J. M. 2014. *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Extended Abstract

1. Introduction

The present paper aims to identify a special form of relationship between psychoanalysis and literature. It adopts the ideas of Pierre Bayard and Jacque Lacan to examine some of the weakness of applied psychoanalysis. Bayard believes that the literary critic should primarily focus on literature, while the prevalence of different theories, including psychoanalysis, has turned literature into a field for psychoanalysts' desired harvest. Felman's idea of implication suggests that Bayard's applied literature ultimately leads to turning attention from psychoanalysis to literature. In the present paper, we will highlight the weaknesses of Bayard's ideas and the main principles of Felman's view.

2. Theoretical Framework

The ideas of Bayard and Lacan about literature and psychoanalysis have been examined and compared here. Felman's notion of implication also helped us gain a better understanding of Bayard idea of applied literature.

3. Methodology

The present study adopts the descriptive-analytical method. It applies the ideas of Lacan and ShoshanaFelman's idea of implication to examine the relationship between literature and psychoanalysis.

4. Discussion and Analysis

The conjunction 'and', in discussions on 'literature and psychoanalysis', indicates a kind of subjugation rather than relationship. Literature seems to be subjugated to psychoanalysis in writings about the relationship between literature and psychoanalysis. After examining the Lacanian roots of Felman's discussion, we clarified why his ideas of implication is based on stronger foundations compared to Bayard's idea of applied literature.

5. Conclusion

The relationship between literature and psychoanalysis cannot be reduced to a relationship between two separate fields. Psychoanalysts

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.15516.1923
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.12.0

(Review Article)

Pierre Bayard's Idea of "Applied Literature" and Shoshana Felman's Notion of "Implication": A Lacanian Perspective

Natasha Moharramzadeh[1]*
Masoud Olia[2]

Received: 21/01/2020 **Accepted: 25/04/2021**

Abstract

Employing a descriptive-analytical method, this article, first of all, deals with some of the criticisms on the methodology of "applied psychoanalysis". Then, discussing Pierre Bayard's idea of "applied literature" and, at the same time, referring to the 17th seminar of Jacques Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis*, the paper points out that the terms "applied psychoanalysis" and "applied literature" seem to presuppose an external relationship between literature and psychoanalysis. On the contrary, Felman's notion of "implication" is based on a simultaneously internal and external relationship between the two domains. In this way, the article highlights the weaknesses of Bayard's idea and the stronger foundation of Felman's arguments. Finally, in the context deliberately created for the conflict between these positions and points of view, the paper returns to some other aspects of Lacanian ideas such as the description of the term *extimité* and his subtle use of the English word "without", asking whether it can be said that psychoanalysis is not "without" literature.

Keywords: Applied Psychoanalysis, Applied Literature, Theory of Implication, Jacques Lacan

* 1. PhD candidate in Art Research, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
E-mail: natasha.moharramzadeh@yahoo.com
2. Assistant Professor of Art Research, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

Bibliography

Al-Razi, Sh. 1373 [1994]. *Al-Mo'jam fi Ma'air Al-Ash'ar Al-Adjam*. S. Shamisa (ed.). Tehran: Ferdowsi.

Aristotle, 1392 [2003]. *Khetabeh*. E. Sa'adat. Tehran: Hermes.

Haqshenas, A. M. 1383 [2004]. "Seh Chehreh-ye Yek Honar: Nazm, Nasr va She'r dar Adabyat." *Motale'at va Tahqiqat-e Adabi* 1 & 2/1: 47-69.

Khatibi, H. 1366 [1987]. *Fann-e Nasr dar Adab-e Parsi*. Tehran: Zavvar.

Plato, 1398 [2019]. *Dowreh-ye Asar-e Aflatun*. M. Lotfi va R. Kaviani. Tehran: Kharazmi.

Sartre, J. P. 1348 [1969]. *AdabyatChist?* A. Nadjafi and M. Rahimi (trans.). Tehran: Zaman.

Shafi'ie-Kadkani, M. R. 1370 [1991]. *Mousiqi-e She'r*. Tehran: Agah.

Shklovsky, V. 1385 [2006]. "Honar Hamchon Farayand." *Nazaryeh-ye Adabyat: Matn-ha I az Formalist-ha-ye Rous*. A. Tahayi (trans.). Tehran: Akhtaran.

Todorov, T. 1377 [1998]. *Manteq-e Goftegou-i Mikhail Bakhtin*. D. Karimi. Tehran: Markaz.

Zarrinkoub, A. 1382 [2003]. *Arastou va Fann-e She'r*. Tehran: Amirkabir.

prose, it is impossible to understand it or other forms of verbal communication. The present paper tries to examine the existing definitions of prose and offer a more comprehensive one. Attempt is made here to investigate the nature of prose as an important issue in the theory of prose.

2. Theoretical Framework

Different definitions and descriptions of prose by numerous scholars have been studied closely in the present paper in an attempt to offer a more comprehensive definition of the prose.

3. Methodology

The preset paper applies the descriptive-analytical method to the study of the main ideas in the theory of prose in order to come up with a new definition for prose.

4. Discussion and Analysis

To define the prose, its nature and distinctive features are of importance. It can be concluded that prose is “connected speech”, but the feature that distinguishes prose from verse is that in prose only the phonetic-syntactic rules of language dictate the order of the discourse, whereas in verse, meter and rhythm are loaded with rules that determine the arrangement of words. In this study, rhythmic prose and prose poetry have been also discussed in terms of their specific features.

5. Conclusion

The results of our investigation into the ideas of scholars from the past and present show that prose is connected speech, while poetry is disconnected speech. In other words, prose follows phonetic-syntactic rules and poetry is based on rhythm and meter. And while connection in prose is the ordinary form of speech, in poetry disconnection is intentional in order to achieve poetical purposes. Moreover, rhythmic prose can be defined as prose combined with rhetorical meter, and prose poetry emerges when poetry and rhetorical prose are combined.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.15332.1908
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.6.4

(Research Article)

An Introduction to the Theory of Prose

Alireza Fouladi[1]

Received: 29/12/2019 **Accepted: 11/11/2020**

Abstract

The widespread use of prose in written and spoken language has not led experts to regard it as an equivalent of verse. On this basis, we do not yet have a specific definition of prose. Perhaps the reason for this shortcoming is either the difficulty of defining this kind of speech or its existential self-evidence. But philosophers, rhetoricians, orators, stylists, critics, and linguists have, more or less, tended to describe, and sometimes define, prose. Adopting a descriptive-analytical method, the present article has tried to offer a logical definition for prose after introducing the existing definitions. Having assessed the views of the predecessors, the article concludes that prose is "connected speech", but the feature that distinguishes prose from verse is that in prose only the phonetic-syntactic rules of language dictate the order of the discourse, whereas in verse, meter and rhythm are loaded with rules that determine the arrangement of words. Moreover, the paper discusses rhythmic prose, prose poetry and rhyming prose in terms of their prosaic and verse properties.

Keywords: Prose, Poetry, Verse, Rhythmic Prose, Prose Poetry

Extended Abstract

1. Introduction

Although we speak in prose and most written works are in prose, the need for a definition of prose is still critical. Without a definition of

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran.
E-mail: fouladi@mail.kashanu.ac.ir

Genette, G. 1997a. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Genette, G. 1997b. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody*. London: Routledge.

Kristeva, J. 1986. "Word, Dialogue, and Novel." *The Krestiva Reader*. Toril Moi (ed). New York: Columbia University Press.

Namvar Motlaq, B. 1386 [2007]. "Taramatniat: Motale'eh-ye Ravabet-e Yek Matn ba Digar Matn-ha." *Pajuhesh-nameh-ye Olum-e Ensani* 56: 83-98.

Sokhanvar, J. and Sabzian Moradabadi, S. 1387 [2008]. "Baynamatniat dar Roman-ha-ye Peter Ackroyd." *Pajuhesh-nameh-ye Olum-e Ensani* 58: 131-144.

4. Discussion and Analysis

Transnarration and transnarrative travel possess numerous functions. Transnarration is utilized to create a satirical atmosphere, emphasize metafictional and transnarrative elements, or undermine the writer's authority. Allusions in transnarration also play a great part. The narrative or semantic structure and the characterization of the hypotext and hypertext constantly undergo changes and development and intertextual and transtextual relations are developed between the hypotext and hypertext and their narrative elements.

5. Conclusion

In the present study, the concepts of intertextuality, transtextuality and hypertextuality were discussed in order to examine transnarration, transnarrative travel and their different kinds and applications in different narrative genres. Transnarrative travel is divided into outwardly travel (bilateral and unilateral) and inwardly travel (in even and uneven narratives) and it is argued that transnarration is, in effect, the textual and semantic expansion of a narrative and its penetration into another via the intertextual transportation and the simultaneous appearance of characters. Therefore, the character's reciprocal or one-sided travel from a hypotext into a hypertext, from a hypertext into a hypotext, among even or uneven narratives within a single narrative work, from a main to a frame story or among possible stories in a multi-plotted and metafictional narrative work are all manifestations of transnarration and transnarrative travel.

Bibliography

Allen, G. 1389 [2010]. *Baynamatniat*. P. Yazdanjou (trans.). Tehran: Markaz.

Barthes, R. 1977. *Image-Music-Text*. Stephen Heath (trans). New York: Hill and Wang.

Bazerman, C. and P. Prior (eds.). 2004. *What Writing Does and How It Does It: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Genette, G. 1992. *The Architext: An Introduction*. Berkeley: University of California Press.

narrative work are all manifestations of transnarration and transnarrative travel.

Key Words: intertextuality, transtextuality, hypertextuality, hypertext, hypotext, transnarration, and transnarrative travel

Extended Abstract

1. Introduction

Drawing upon such theoretical principles as intertextuality, transtextuality, and hypertextuality, the present article seeks to introduce the notion of transnarration and its various kinds and applications in narrative genres. The purpose of this narratological study is to analyze transnarration and transnarrative travel and discuss their categorizations in various forms of narrative. Here, the central questions are: what are transnarration, transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres? How can the characteristic features of transnarration be traced and analyzed in genres that incorporate micro or macro narrations? To answer these questions, the study makes frequent use of key terms associated with intertextuality, Genette's hypertextuality, in particular, as well as of narrative elements to illustrate different features of transnarration in various narrative forms.

2. Theoretical Framework

The present study uses the term transtextuality and some related terms, developed by Genette, to examine the textual and narrative interactions in narratives. The main characteristic feature of transnarrative, which turns it into a special kind of intertextuality and transtextuality, is the travel of the character from his context and narrative realm to another one.

3. Methodology

In the present paper, first, Genette's transtexuality and the related terms are illustrated and, then, transnarration and the transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres are studied.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.16719.2009
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.8.6

(Research Article)

Transnarration and Transnarrative Travel: Types and Applications

Alireza Farahbakhsh[1]*

Received: 16/06/2020 **Accepted: 18/01/2021**

Abstract

Drawing upon such theoretical principles as intertextuality, transtextuality, and hypertextuality, the present article seeks to introduce the notion of transnarration and its various kinds and applications in narrative genres. Put another way, the purpose of this narratological study is to define transnarration and transnarrative travel, and discuss their stratifications and categorisations in various forms of narrative. Here, the central questions are: what are transnarration, transnarrative travel, and their different kinds in narrative genres? How can the characteristic features of transnarration be traced and analysed in genres that incorporate micro or macro narrations? To answer these questions, the present study makes frequent use of key terms associated with intertextuality, Genette's hypertextuality in particular, as well as of narrative elements, characters specifically, in an attempt to illustrate and exemplify different manifestations, categorisations, and sub-categorisations of the notions in question. The article divides transnarrative travel into outwardly (bilateral and unilateral) and inwardly (in even and uneven narratives) and argues that transnarration is, in effect, the textual and semantic expansion of a narrative and its penetration into another via the intertextual transportation and the simultaneous appearance of major or minor characters. The paper demonstrates that the character's reciprocal or one-sided travel from a hypotext into a hypertext, from a hypertext into a hypotext, among even or uneven narratives within a single narrative work, from a main to a frame story or among possible stories in a multi-plotted and metafictional

1. Associate Professor of English Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran.
* Email.: alirezafarahbakhsh@guilan.ac.ir

5. Conclusion

The findings of the present study indicate that the ideology of gender inequality in university history textbooks in Iran underestimates the role of women in the history of the country by non-critical reconstruction of gender roles in Iranian medieval history. Moreover, it plays a great part in shaping the worldview of university students toward gender roles. Given the significant role of school and university textbooks in institutionalizing different ideologies in students at schools and in universities, the findings of this study can help us understand the ways in which ideologies are reproduced in the history books by Iranian authors and the translated history books written by non-Iranian historians and scholars.

Bibliography

Both, A. 2003. *Teaching History at University: Enhancing Learning and Understanding*. London: Blackwell.

Boyle, J. A. 1385 [2006]. *Tarikh-e Iran Cambridge az Amadan-e Slajuqian ta Forupashi-e Dowlat-e Ilkhanan*. H. Anousheh (trans.). Tehran. Amirkabir.

Forouzani, A. 1389 [2010]. *Qarakhanian, Bonyangozaean-e Nokhostin Selseleh-ye Tork-e Mosalman dar Fararud*. Tehran: SAMT.

Forouzani, A. 1390 [2011]. *Tarikh-e Tahavolat-e Siasi, Edjtema'i, Eqtesadi va Farhangi-e Iran dar Dowreh-ye Samanian*. Tehran: SAMT.

Forouzani, A. 1393 [2014]. *Saljuqian az Aghaz ta Farjam*. Tehran: SAMT.

Forouzani, A. 1395 [2016]. *Ghaznavian az Paydayesh ta Foroupashi*. Tehran: SAMT.

Frye, R. N. 1385 [2006]. *Tarikh-e Iran az Forupashi-ye Dowlat-e Sasanian ta Amadan-e Saljuqian*. H. Anousheh (trans.). Tehran: Amirkabir.

Miles, J. 2004. *'Become the Man that Women Desire': Gender Identities Dominant in Email Advertising Language*. London: Sage.

Taylor, F. 2003. "Content Analysis and Gender Stereotypes in Children's Books" *Teaching Society:* 31.

Van Dijk, Teun A. 2004. *Ideology and Discourse*. London: Sage Publication

Extended Abstract

1. Introduction

Van Dijk (2004) believes that ideologies, as a system of the ideas of social movements and groups, not only reflect different groups' understanding of the world but are also a basis for the social action of all members of the group. Jaan Mikk (2000) holds that textbooks shape the destiny of a nation. They reflect ideological, gender and social policies of a country. The present study adopts Van Dijk's approach to comparing gender representations in four textbooks written by the Iranian historian Abolqasem Forouzani on Iranian history and two other history books in *The Cambridge History of Iran* series on the same period translated by Hassan Anousheh.

2. Theoretical Framework

Van Dijk's approach is adopted in the present article to study the representations of gender in some Iranian history textbooks written by Iranian and Western historians. In this study men are referred to as "us" and women as "them" and the ideology of gender is investigated in both groups of textbooks.

3. Methodology

All the words used in both groups of books were counted and the ones related to men and women were identified in order to be compared in both groups. The t-test was conducted to see whether the differences were significant or not.

4. Discussion and Analysis

Compared to non-Iranian historians, Iranian historians, influenced by the scholars of Iranian medieval period, have used men's names more than the women's in their accounts of historical events. According to Van Dijk, power and dominion can be expressed by marginalizing some members of the group, which is usually carried out by ignoring them or not accepting them. In the textbooks by Iranian historians, women are depicted as submissive and unimportant, resulting in underestimating their role throughout history.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.13105.1716
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.1.9
(Research Article)

Representations of Gender Roles in University Textbooks on Iranian Medieval History based on Van Dijk's Discourse Analysis

Maryam Taherzadeh[1] Zahra Abolhasani Chimeh[2]*
Zohair Siamian Gorji[3]

Received: 27/04/2019 **Accepted: 26/06/2020**

Abstract

Ideology is the essential belief of a group with special political, social and religious opinions. This study follows Van Dijk's discourse analysis approach which introduces the distancing strategy to explain the ways in which writers promote the positive characteristics of "us" by marginalizing the positive characteristics of "them". Historical accounts in educational textbooks are, likewise, a place for the representation of such ideological constructs which are hidden in the accounts and narratives of the realities of the past. The present paper studies Persian and translated history textbooks (on the Samanid, Ghaznavid, Saljuqid, and Qarakhanid periods) in which the gender differences between men as "us" and women as "them" can be detected. The findings of the paper indicate that, firstly, both Iranian and foreign authors have mentioned few names of or roles for women, and, secondly, both groups of writers only emphasize the role of women in connection to marriage, and, thus, ignore the important part women played in Iranian history. This biased representation of women in history textbooks, which, ultimately, favours men, affects the students' perception of gender roles.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Ideology, Gender Roles, University History Textbooks, Iranian Medieval History

---

1. PhD in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.
*2. Associate Professor, SAMT Organization, Tehran, Iran. E-mail: zabolhassan@hotmail.com
3. Assistant Professor in the Department of History, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

5. Conclusion

The super-structural, concrete functions of literary figures of speech can be utilized in a different way and turned into infrastructural, axial elements to create the plot of a story. The plot-related figures of speech can be analyzed in the works by a writer or a group of writers so that the characteristic style is identified and the mental schemata of the writers are figured out. In Rumi's stories, for instance, the figures of speech are mainly based on indexical signs. However, in children's stories, these figures can be mostly based on iconic signs.

Bibliography

Barthes, Roland.1977. *Image*, *Music, Text*. London: Hammersmith.

Nikolajeva, M.aria 2002. "Growing up: The Dilemma of Children's Literature." In: D. Sell Roger (ed.). *Children's Literature as Communication*. Philadelphia: John Benjamins. 111-136.

Pierce, C. S. *Collected Writings*. Charles Hartshome, P. Weiss, and A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Radjabi, Z. 1397 [2018]. "Negareshi bar Talmih-e Adabi bar Asas-e Rouykard-ha-ye Novin dar Naqd-e Adabi va Motale'at-e Beynareshteh-i." *Naqd-e Adabi* 11/43: 7-37.

Zanjanbar, A. and Karimidoustan, Gh. 1399 [2020]. "Radeh-bandi-e Neshaneh-shenakhti-e Sujeh-ha-ye Takhayyoli dar Dastan-ha-ye Koudak az Manzar-e Nazaryeh-ye Amikhtegi-e Mafhumi." *Zabanpajuhi* 12/37: 177-195.

Extended Abstract

1. Introduction

The present paper draws on Peirce's semiotic approach to extend the poetical functions of literary figures of speech to narratological functions in children's stories. Since the traditional poetry-related categorizations of figures of speech cannot be applied to the analysis of the narrative text, a study of figures of speech in narratives seems to be of great significance. The present study seeks to answer two questions: how can we move from superficial applications of figures of speech to their narratological ones? And, based on Peirce's categorization, how can the categorization of literary figures of speech be applied to plot-making devices in children's stories?

2. Theoretical Framework

The present study adopts Peirce's semiotic approach to provide a semiotic illustration of literary figures of speech. It is argued here that these figures are not just aesthetic elements but help develop the plot in stories, including children's stories.

3. Methodology

The article describes Peirce's semiotic approach and defines the elements of plot. The descriptive-analytical approach is then adopted to apply the definition of literary figures of speech to a semiotic definition of the elements of plot. Here, the literary figures mainly used in poetry are identified and redefined with regards to children's stories.

4. Discussion and Analysis

The present study offers twenty six plot-related figures of speech, claiming that numerous figures of speech from literary texts and poetry can be applied to children's stories. It is shown here that Peirce's iconic, symbolic and indexical signs – words, phrases and phonemes – are not just a specific form of symbolic signs. In other words, figures of speech are not limited to words, as a specific form of symbolic signs, but can be applied to iconic and indexical signs as well.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.16487.1990
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.9.7

(Research Article)

Plot-making Devices in Children's Fiction: A Semiotic Approach

Amir Hossein Zanjanbar[1]*

Received: 07/05/2020 **Accepted: 11/01/2021**

Abstract

Plot is a set of sequences of events within the framework of a causal system. The present study argues that "narrative ornament" is a phonetic or semantic element in excess of the plot; it is also for the aesthetic enrichment of the narrative, and if removed, it does not distort either the plot's causal system, or the central core of the story. The counterpart of a "narrative ornament" is a "plot-making figurative device," which cannot be removed from the plot. The aim of the present study is to introduce these figurative devices which are not purely aesthetic elements, but, rather, form the structure of the plot in children's stories. The paper aims to find out if the definition of figures of speech can be semiotically generalized to plot-making figurative devices. In this regard, the study first describes the three elements in Peirce's semiotics, i.e., "the sign, object, and interpretant". Then, using a descriptive-analytical method, and making reference to a brief list of figures of speech, the article expands the definition of figures of speech to the semiotic definition of the plot-making devices. The present study for the first time highlights the narratological and non-rhetorical function of literary embellishment. Since the traditional poetry-related categorizations of figures of speech cannot be applied in the analysis of the narrative text, a study of figures of speech in narratives seems to be of great significance in literary criticism.

Keywords: Children's Fiction, Plot, Figures of Speech, Narratology, Semiotics, Peirce

1. M.A. Student in Computational Linguistics, University of Tehran, Tehran, Iran
E-mail: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

5. Conclusion

The analysis of the verbal implications employed by Hafiz in the first *ghazal* of his collection of poems, using Grice's inference theory, indicates that Hafiz has deliberately deviated from the rules and norms of standard language, to which Grice refers to as the cooperative principle. Hafiz communicates his mystical messages indirectly through a literary-mystical language. His deviation from the standards has provided his language with the qualities needed for a mystical communication of ideas. These qualities are the logical qualities of conversational implicatures, which help the sender of mystical messages and implications establish successful communication and interaction with the reader.

Bibliography

Aqagolzadeh, F. 1390 [2011]. *Tahlil-e Gofteman-e Enteqadi*. Tehran: Entesharat Elmi va Farhangi.

Fazilat, M. 1385 [2006]. *Ma'nashenasi va Ma'ani dar Zaban va Adabyat*. Kermanshah: Razi.

Halliday, M. 1393 [2014]. *Zaban, Baft va Matn*. M. Monshizadeh and T. Ishani (trans.). Tehran: Elmi.

Lyons, J. 1391 [2012]. *Daramadi bar Ma'nishenasi-e Zaban*. K. Safavi (trans.). Tehran: Elmi.

Safavi, K. 1391 [2012]. *Ashnayi ba Zabanshenasi dar Motale'at-e Adab-e Farsi*. Tehran: Nashr-e Elmi.

Safavi, K. 1391 [2012]. *Neveshteha-ye Parakandeh*. Tehran: Nashr-e Elmi.

Shairi, H. 1388 [2009]. "Az Neshanehshenasi-e Sakhtgara ta Neshanehshenasi-e Goftemani." *Naqd-e Adabi*: 2/8: 33-51.

Shamisa, S. 1393 [2014]. *Ma'ani*. Tehran: Mitra.

Yarmohammadi, L. 1391 [2012]. *Daramadi beh Goftemanshenasi*. Tehran: Hermes.

Yule, G. 1393 [2014]. *Karbordshenasi-e Zaban*. M. Amouzadeh and M. Tavangar. Tehran: Samt.

Extended Abstract

1. Introduction

Grice's inference theory is one of the best tools for discourse analysis and language pragmatics as it provides us with instructions for textual analysis as well as inferring meaning, and enables us to analyze literary texts within a specific methodical framework as an artistic manifestation of the standard language. The present study investigates the tools Hafiz uses to turn the referential language into emotional-artistic language and how he goes beyond the standard language to create implicit meaning. To this end, the first *ghazal* in his *Divan* is analyzed using Grice's ideas and those of semantics scholars from the past. The present paper hypothesizes that there are meanings beyond the formal meaning of the linguistic elements in this *ghazal*.

2. Theoretical Framework

Grice's inference theory, in which, unlike other types of verbal implications, the context of the text or discourse is of greater importance, has provided the present study with a specific framework to investigate possible meanings existing beyond the formal meaning of the first *ghazal* in Hafiz's *Divan*.

3. Methodology

The present study adopts the descriptive-analytical approach to investigate the conversational implicatures of one of Hafiz's greatest poems.

4. Discussion and Analysis

While Grice recommends avoiding ambiguities in the use of language, Hafiz has taken the opposite way. In this *ghazal*, he has repeatedly employed ambiguous, indirect, and figurative language, which is an important part of his style of poetry and the mystical language. However, he has used mystical, symbolic language in a coherent way so that mystical implications can be detectable.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2021.12485.1651
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.10.8

(Research Article)

An Analysis of Conversational Implicatures in a "Ghazal" of Hafiz based on Grice's Inference Theory

Maryam Rashidi[1]

Received: 03/02/2019 **Accepted: 11/01/2021**

Abstract

In discourse analysis, Grice's inference theory – particularly, his ideas on implication – is quite helpful in determining the speaker's intention as well as discovering and justifying the relations between discourse and its illocutionary force in verbal communication. Likewise, Grice's verbal implications can be useful in interpreting and analyzing literary texts which are filled with figures of thought and words and sentences which usually have implicit and metaphorical meanings. Following Grice's inference theory and his cooperative principles, this paper studies the quality of deviation from standard language norms and it's transformation into mystical and literary language in a *ghazal* of Hafiz in order to calculate and infer the implicit meanings within a methodic and systematic framework. Therefore, at first, Grice's theory and concepts such as conversational implicatures are presented and further elaborated on with a discussion of appearance appropriateness in classical rhetoric. Then, adopting a descriptive-analytic method, the first *ghazal* of Hafiz is studied, and the intentions beyond his words are extracted. This analysis shows that this *ghazal* does not feature Grice's cooperative principles, and has deviated from standard language norms. Thus, Hafiz has used words and sentences in other meanings, and has created a mystical-literary language in a syncretic *ghazal*. The present paper's main contribution is the justification and explication of Hafiz's mystical language in the *ghazal* in question using reliable devices in pragmatics.

Keywords: Implication, Hafiz, Mystical Language, Grice, Inference Theory

---

1. Assistant Professor, Center for Islamic Knowledge and Persian Language and Literature, Isfahan University of Technology, Isfahan, Iran.
E-mail: mrashidi7682@yahoo.com

5. Conclusion

Some elements of the carnivalesque novel and critical thinking could be identified in our study of the characters, plot, narration, and language of the novel *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*. In this novel, the discourse of "commitment", which has been reproduced in different periods in the contemporary politics in Iran, is criticized. This discourse turns the individuals into an object destined to serve collective values and objectives. By relying on the potentials of the carnivalesque narration, the author tries to make the readers aware of the capacities of their bodies, language and everyday life to participate in political action to achieve freedom.

Bibliography

Bakhtin, M. 1391 [2012]. *Takhayol-e Mokalemeh-i: Jostarha-I Darbareh-ye Roman*. R. Pourazar. Tehran: Nay.

Bakhtin, M. 1396 [2017]. *Masa'el-e Boutiqa-ye Dostoyevski*. N. Moradyani (trans.). Tehran: Hekmat.

Bakhtin, M. 1984. *Rabelais and His World*. H. Iswolsky (trans.). Bloomington: Indiana University Press.

Foucault, M. 1390 [2011]. *Tarikh-e Jonoun*. F. Valiani (trans.). Tehran: Hermes.

Goldmann, L. et al., 1390 [2011]. *Daramadi bar Jame'eh-shenasi-e Adabyat*. M. Pouyandeh (trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan.

Holquist, M. 1395 [2016]. *Mokalemeh-garayi: Mikhail Bakhtin va Jahansh*. M. Amirkhanlou. Tehran: Niloufar.

Knowles. R. 1391 [2002]. *Shakespeare va Karnaval pas as Bakhtin*. R. Pourazar (trans.). Tehran: Hermes.

Payandeh, H. 1394 [2015]. *Goshoudan-e Roman: Roman dar Partov-e Nazaryeh va Naqd-e Adabi*. Tehran: Morvarid.

Rahimian, Sh. 1383 [2004]. *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*. Tehran: Niloufar.

Tobias, R. B. 1392 [2013]. *Bist Kohan-Olgou-ye Payrang va Tarz-e Sakht-e An*. A. Rahneshin (trans.). Tehran: Saqi.

Extended Abstract

1. Introduction

According to Bakhtin, the carnivalesque challenges the discourses and constructed norms of totalitarian states. In the novel, as in carnivals of the ancient times or the Middle Ages, all forms of human being, language, and ideas find a way to emerge. Carnivalesque novels challenge the discourses of power and dominant social and political culture through critical discourses. In his novel *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*, Shahram Rahimian creates a carnivalesque universe to represent the problematic human in a polyphonic, modern world. The present article analyzes Rahimian's novel based on Bakhtin's theory and concludes that by creating unconventional possibilities in the ideas and actions of individuals, this novel questions many of the official, dominant norms and helps the reader achieve self-consciousness toward subjectivity, indeterminism and critical capacity.

2. Theoretical Framework

Bakhtin's idea of carnival and how is has found its way into novels provided the present study with a tool to study different elements of the carnivalesque in a Persian novel.

3. Methodology

The descriptive-analytical method has been employed in this study to delve into elements of the carnivalesque in the novel in question.

4. Discussion and Analysis

In *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*, the dominant discourse of power is in contrast with culture and discourse of the common people, which promises a carnivalesque world. Our analysis of characters, chronotope and plot in this novel revealed a network of carnivalesque elements. In this novel rules and principles are unstable and devoid of significance and various forms of polyphony can be identified.

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.15444.1918
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.3.1

(Research Article)

The Carnivalesque in *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*

Fatemeh Jamshidi Shal[1]* Mohammad Parsanasab[2]

Received: 19/01/2020 **Accepted: 11/11/2020**

Abstract

Through the genealogy of novelistic prose, which is a ground for polyphony, an objection to idealism and cultural monophony in every society, Mikhail Bakhtin examines the phenomenon and notion of "carnival". According to Bakhtin, a novel, just like carnivals of old times, as the domain of togetherness of all dominant and submissive voices, is the presence of all rejected forms of human beings and languages and ideas, and is a domain where democracy is manifested along with freedom from every constructed hierarchical subjugations. In his theory of the carnivalesque, the novel's capacity to oppose any dominion along with a capacity for critical thinking, lies the ability to construct a network of polyphonic items, grotesque realism, vulgar language, alienation, crowning and eviction. Through developing indeterminate subject, threshold chronotope and contrastive plot, Shahram Rahimian, in his novel *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad* (*Dr. N. Loves His Wife More than Mosaddeq*) manages to create a carnivalesque universe which challenges many ruling discourses and constructed norms. This article starts with a brief introduction to Bakhtin's carnivalesque theory and offers a re-reading of the abovementioned novel through this theory. The findings of this critical view on the novel confirm the dominance of the discourse of "commitment" in Iranian contemporary history, the development of self-consciousness in the reader towards the possibility of subjectivity and his/her ability to leave behind the boundaries of dominion, and the interaction between society's political sphere and critical thinking.

Keywords: Carnivalesque, Bakhtin, Critical Thinking, *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*

---

* 1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.
E-mail: Anita_aia@yahoo.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran.

Nameh, technique-centered titles, as in *Kashful-Mahjub*, and direct, theme-centered titles, as in the *Chahar-Maqaleh*. Each of these titles possesses specific characteristics, with some of them being more common. Different titles belong to specific periods in classical Persian literature, or are at least used more frequently.

5. Conclusion

The titles of classical Persian prose were divided into five categories. The technique-centered titles are of two types of rhyming and metaphorical. The metaphorical titles are more complex with more significations. In genre-centered titles a kind of struggle between mythology and history can be identified. Author-centered titles are quite rare and no individualized Iranian subject can be found in them. The titles in the first period of Persian literary style are simple and short, while in the 8th and 9th centuries they become more complex. In this period, titles are mostly of the narrative type, indicating a transition from the epic to history and imagination.

Bibliography

Albughobaish, A. and Golbabaie, F. 1397 [2018]. "Naqd-e Zistboum-Garayaneh-ye Dastani Koutah az Gholamhosein Sa'edi."*Adabyat-e Parsi-e Moaser*. 8/1: 79-97.

Balkhi, H. 1365 [1986]. *Maqamat-e Hamidi*. R. Anzabinejad (eds.). Tehran: Nashr-e Daneshgahi.

Bahar, M. 1373 [1994]. *Sabkshenasi*. Tehran: Amirkabir.

Ebrahimi Hariri, F. 1383 [2004]. *Maqaleh-Nevisi dar Adabyat-e Farsi va Ta'sir-e Maqamat-e Arabi dar an*. Tehran: University of Tehran.

Genette, G.1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. J. E. Lewin (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Hadjviri, A. A. 1394 [2015]. *Kashful-Mahdjub*. M. Abedi (ed.). Tehran: Soroush.

Khatibi, H. 1386 [2007]. *Fan-E Nasr dar Adab-e Farsi*. Tehran: Zavvar.

Namvar-Motlaq, B. "Taramatniyat: Motale'eh-ye Ravabet-e Yek Matn ba Digar Matn-ha." *Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani* 56: 83-98.

Sa'di, M. 1375 [1996]. *Kolliyat-e Sa'di*. M. A. Forughi (ed.). Tehran: Nahid.

Safa, Z. 1356 [1977]. *Tarikh-e Adabyat dar Iran*. Tehran: Amirkabir.

of the individuality of the author as an active identity, and removing history from the titles of literary works are among the other issues derived from the analysis of the titles of classical Persian literary works.

Keywords: Paratexutality, Title, Gerard Genette, Persian Literature, Poetry and Prose

Extended Abstract

1. Introduction

The title of a literary text is of essential importance in a literary work, as it shapes some of its signification and helps us discover meanings implied or hidden in the text. The present paper aims to understand the relationship between title (as paratext) in classical Persian texts and the text as a whole so as to uncover the criteria used by literary writers in choosing titles for their works. This paper also seeks to identify patterns followed in the titles of old literary texts and also discuss the changes in these patterns. The statistical population of the present study includes all classical Persian prose and poetry produced from the 5th to the 9th century AH.

2. Theoretical Framework

Gerard Genette's ideas about paratext are drawn upon here to study the importance of the title in Persian poetry and literary prose over a period of about five centuries. Different elements of the paratext are examined here and titles are divided into five categories based on genre, character, author, technique and whether they are literal or figurative.

3. Methodology

To gather the data, the historical documentary methodology was used, while the descriptive-analytical approach, with an emphasis on Gennette's ideas, was adopted to analyze the data.

4. Discussion and Analysis

Five types of titles have been identified in classical Persian prose and poetry: genre-centered titles, as in *The Shahnameh*, character-centered titles as in *Layla and Mjanun*, author-centered titles, such as in *Qabus-*

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.13600.1759
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.5.3

(Research Article)

Title as Paratext in Persian Poetry and Prose from the 5th to the 9th Century AH

Abdollah Albughobaish[1]* Fatemeh Golbabaie[2]

Received: 16/06/2019 **Accepted: 07/12/2020**

Abstract

Paratextuality is a fundamental concept in the process of discovering the significations of literary texts, which, according to Gerard Genette, includes signs that guide the reader to the contents of the literary text. Among all types of paratext, titles as the most prominent one in terms of extensivity and variation of function, have a high potential for analysis based on Genette's theories. This paper has analyzed the titles of the most famous classical works in Persian literature from the 5th to the 15th century AH, classifying their titles in five categories: genre, character, author, technique and direct titles. In this categorization, technical titles are subdivided into two types: rhyming and metaphorical. The metaphorical sub-category has also two kinds: discursive and extra discursive. In general, metaphorical titles are more complex and thus make more compact semantic signification in comparison with the rhyming type. In a stylistic perspective, the titles of the first period are simple and short, whereas in the periods that follow, we find more complex and difficult titles. Moreover, due to the literary capabilities of authors, generic evolutions and contents of the literary texts, other titles emerge which extend vertically, not horizontally, and induce semantic implications. Generic displacement and appearance and disappearance of various genres are another property which can be perceived from the titles. The present study shows that in comparison with elements relating to character and place, the element of time has a far less influence in the process of choosing a title. Moving toward atomistic views instead of holisticism, pursuing a kind of conflict between myth and history, absence

* 1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran. E-mail: ghobeishi@atu.ac.ir
2. MA in Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran.

hegemony of the rulers. Using the discourse analysis and the Foucauldian approaches to explain the relationship between the dominant discourse and the subjugated discourse, it is concluded that a new account of history can be identified in works of literature. The suppressed voices of the marginalized groups can be heard and these micro-narratives can even stand against macro-narratives. In such an analysis the boundaries between historical and literary text are eliminated, resulting in a better understanding of both.

Bibliography

Althusser, L. 1386 [2007]. *Id'oloji va Saz-o-Barg-ha-ye Id'olojik-e Dowlat*. R. Sadrara. Tehran: Cheshmeh.

Fairclough, N. 1379 [2000]. *Tahlil-e Enteqadi-e Gofteman*. F. Shayestehpiran et al. (trans.). Tehran: Markaz-e Motale'at va Tahqiqat-e Resaneh-ha.

Foucault, M. 1386 [2007]. *Eradeh beh Danestan*. N. Sarkhosh and A. Jahandideh (trans.). Tehran: Ney.

Foucault, M. 1387 [2008]. *Danesh va Qodrat*. M. Zaymaran. Tehran: Hermes.

Foucault, M. 1389 [2010]. *Nazm-e Ashya: Dirineh-shenasi-e Olum-e Ensani*. Y. Emami (trans.). Tehran: Motale'at-e Farhangi va Ejema'i.

Greenblatt, S. 1980. *Renaissance Self-Fashioning.* Chicago: The University of Chicago.

Kusch, C. 1396 [2017]. Osul va Mabani-e Tahlil-e Motun-e Adabi. H. Payandeh. Tehran: Morvarid.

Sa'adi. 1385 [2006]. *Kolliyat*. M. A. Foroughi (ed.). Tehran: Hermes.

Storey, J. 1397 [2018]. *Motale'at-e Farhangi darbareh-ye Farhang-e Aammeh*. H. Payandeh (trans.). Tehran: Agah.

Tyson, L. 1394 [2005]. *Nazaryeh-ha-ye Naqd-e Adabi-e Mo'aser*. M. Hossienzadeh. Tehran: Hekayat-e Qalalm Novin.

of the 7th-century Iranian society. Disruption in notions concerning social order and the emergence of new signifieds for previous signifiers occur following changes in power, resulting in changes in prevalent discourses. The resistance detectable in *Golestan* against some discourses and powerful groups suggests the emergence of new powers and discourses. The present paper shows that the marginalized, silenced minorities of the society find a way to be heard. This study focuses on *Golestan*, but, the intertextual method can be employed to examine other contemporary texts as well.

2. Theoretical Framework

In the present study, a great work of Persian literature is examined in its social, political, historical and cultural context. In this paper, the dominant discourses, anti-discourses, and silenced voices in the field of power relations in Sa'di's *Golestan* have been studied.

3. Methodology

The paper mainly draws upon new historicism, which is influenced by Foucault's theory of power. For the reading of the text in question in this study, critical discourse analysis and rhetorical techniques have been utilized.

4. Discussion and Analysis

Golestan was written at the time of transition of power, which led to changes in values, discourses and classes. *Golestan* resists some discourses in an attempt to develop an anti-discourse. One discourse Sa'di resists in his book through ideological and rhetorical devices is the discourse developed by the state. He frequently challenges the decisions made by the king, offers his political position against the Mongols, and supports the masses. He also criticizes the discourse developed by Sufis by writing about issues the Sufis and their followers strongly disagreed with.

5. Conclusion

The main centers of power in the 7th century in Iran were the rulers and the Sufis. Sufis eliminated silenced voices of different religions, genders and classes through their ideological power and, thus, strengthened the

Literary Theory and Criticism
Year 6, Vol. 1, No. 11
Spring & Summer 2021

DOI:10.22124/naqd.2020.16633.1999
DOR:20.1001.1.74767387.1400.6.1.4.2

(Research Article)

Silent Voices in Discursive Conflicts in Sa'di's *Golestan*

Saeideh Ghasemi[1]* Ne'matollah Iranzadeh[2]
Mohammad-Hassan Hassanzadeh Niri[3]

Received: 23/05/2020 **Accepted: 07/12/2020**

Abstract

Adopting a new historicist methodological approach, this paper examines the representation of the various classes in 7th-century Iranian society in Sa'di's *Golestan* against the background of contemporary conflicting discourses about social class. It connects the disruption of contemporary notions concerning social order, as well as the attribution of new meanings to existing signifiers, with the displacement of the center of power in the 7th century AH. The paper also suggests that *Golestan*'s resistance to certain discourses and groups indicates the emergence of new centers of power and new discourses in society. On the other hand, in line with the principles of new historicism, the paper shows how the lower strata and silenced minorities in society appear in *Golestan* and rise from objecthood to subject status and sometimes actually use the same ideology that places them at the bottom of the social ladder to resist their leaders. Due to the intertextual approach in this article, other texts are also used for comparison and analysis. The method adopted is, moreover, based on Foucault's theory of power and resistance.

Keywords: Discourse, Power, Resistance, New Historicism, *Golestan*

Extended Abstract

1. Introduction

Based on the historicity of texts, the present study examines the representation of various classes and discourses in the power network

* 1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
E-mail: sghasemi@ucm.e
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi)*

Year 6, Vol. 1, No.11
Spring & Summer 2021
(Published Semiannually)

Silent Voices in Discursive Conflicts in Sa'di's *Golestan*
S. Ghasemi, N. Iranzadeh, M. Hassanzadeh Niri 2-4

Title as Paratext in Persian Poetry and Prose from the 5th to the 9th Century AH
A. Albughobaish, F. Golbabaie 5-7

The Carnivalesque in *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*
F. Jamshidi Shal, M. Parsanasab 8-10

An Analysis of Conversational Implicatures in a "Ghazal" of Hafiz based on Grice's Inference Theory
M. Rashidi 11-13

Plot-making Devices in Children's Fiction: A Semiotic Approach
A. Zanjanbar 14-16

Representations of Gender Roles in University Textbooks on Iranian Medieval History based on Van Dijk's Discourse Analysis
M. Taherzadeh, Z. Abolhasani Chimeh, Z. Siamian Gorji 17-19

Transnarration and Transnarrative Travel: Types and Applications
A. Farahbakhsh 20-23

An Introduction to the Theory of Prose
A. Fouladi 24-26

Pierre Bayard's Idea of "Applied Literature" and Shoshana Felman's Notion of "Implication": A Lacanian Perspective
N. Moharramzadeh, M. Olia 27-29

A Semio-semantic Study of a Sufi Narrative in Bahawalad's *Ma'arif*
S. Nasri, M. Nasr Esfahani, E. Toghyani Asfarjani 30-32

A Critique of the Linear Method in Literary Historiography
H. Hajari 33-35

Representations of Character in *Cheshmhayash* and *Del-e Koor*: A Symbolic Interactionist Study
M. Hadyan, M. Sabetzadeh, H. Abolhassan Tanhayi 36-38

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 6, Vol. 1, No.11
Spring & Summer 2021
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Ahmad Razi

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

11

ISSN: 2476 7387

- Silent Voices in Discursive Conflicts in Sa'di's *Golestan*
  S. Ghasemi, N. Iranzadeh, M. Hassanzadeh Niri 2-4
- Title as Paratext in Persian Poetry and Prose from the 5th to the 9th Century AH
  A. Albughobaish, F. Golbabaie 5-7
- The Carnivalesque in *Doktor Noon Zanash ra Bishtar az Mosaddeq Doost Darad*
  F. Jamshidi Shal, M. Parsanasab 8-10
- Analysis of Conversational Implicatures in a "Ghazal" of Hafiz based on Grice's Inference Theory
  M. Rashidi 11-13
- Plot-making Devices in Children's Fiction: A Semiotic Approach
  A. Zanjanbar 14-16
- Representations of Gender Roles in University Textbooks on Iranian Medieval History based on Van Dijk's Discourse Analysis
  M. Taherzadeh, Z. Abolhasani Chimeh, Z. Siamian Gorji 17-19
- Transnarration and Transnarrative Travel: Types and Applications
  A. Farahbakhsh 20-23
- An Introduction to the Theory of Prose
  A. Fouladi 24-26
- Pierre Bayard's Idea of "Applied Literature" and Shoshana Felman's Notion of "Implication": A Lacanian Perspective
  N. Moharramzadeh, M. Olia 27-29
- A Semio-semantic Study of a Sufi Narrative in Bahawalad's *Ma'arif*
  S. Nasri, M. Nasr Esfahani, E. Toghyani Asfarjani 30-32
- A Critique of the Linear Method in Literary Historiography
  H. Hajari 33-35
- Representations of Character in *Cheshmhayash* and *Del-e Koor*: A Symbolic Interactionist Study
  M. Hadyan, M. Sabetzadeh, H. Abolhassan Tanhayi 36-38

Website: www.naqd.guilan.ac.ir