

سلام الله عليه



بسمه تعالی  
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری  
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

امور پژوهشی

سریال: ۱۸۳۸۲

شماره: ۲۲۱۴۰/ا.پ

پیوست: -

تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

امام علی (ع): یاروری شناخته به آموختن دانش است... (عنوان الحکمه ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضای محترم هیات تحریریه تبریک می گویم. خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی  
حمیدعلیزاده

مدیر امور پژوهشی

مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشگاه، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری  
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۳۹۵۰، فاکس: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۲، صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵  
مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از  
شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای  
اطلاع رسانی علوم و فناوری [www.srlst.ac.ir](http://www.srlst.ac.ir) و  
پایگاه علمی جهاد دانشگاهی [www.sid.ir](http://www.sid.ir) و مجله  
« نمایه » و [noormags.com](http://noormags.com) قابل دسترسی است.

## فصلنامه

### «پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده      سردبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر بهادر باقری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکتر قدرت اله طاهری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت	استادیار زبان و ادبیات فارسی سازمان سمت
دکتر حسین هاجری	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: زهرا داوری

شمارگان: ۷۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: احمد شکیل

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.



## راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

### ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود :

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر.

مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات .

معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید.

مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود .

نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود.

مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود.

فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است.

حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

## فهرست مطالب

۹	بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گل آفتابگردان» سروده شفیعی کدکنی براساس رویکرد نشانه-معناشناختی ..... (دکتر عصمت اسماعیلی - ابراهیم کنعانی)
۳۵	بررسی اهمیت بافت در پژوهشهای ادبی ..... (لیلا الهیان)
۵۱	درد یا درمان؛ آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر ..... (عیسی امن خانی - مونا علی‌مددی)
۷۷	سیمای جاودانگی و ارتباط آن با کوهستانهای اسطوره در شاهنامه فردوسی ..... (فاطمه جعفری کمانگر)
۹۱	جبر و اختیار و حدوث و قدم از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب آنها در مثنوی مولوی ..... (دکتر محمد خدادادی - دکتر مهدی ملک ثابت)
۱۱۱	بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری‌وای ..... (زهرا رجبی - سمیه آذر)
۱۲۹	تحلیل نشانه-معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی ..... (دکتر حمیدرضا شعیری)
۱۴۷	خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در متون ادبی فارسی ..... (دکتر مریم عاملی رضایی)
۱۶۵	ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر ..... (دکتر عطاالله کوپال)
۱۸۶	چکیده‌انگلیسی .....





## بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گل آفتابگردان» سروده شفيعی کدکنی براساس رویکرد نشانه - معناشناختی

دکتر عصمت اسماعیلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

ابراهیم کنعانی\*

### چکیده

در این مقاله نحوه شکل‌گیری فرآیند عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گل آفتابگردان»<sup>۱</sup>، سروده شفيعی کدکنی، بررسی و ارزیابی می‌شود تا نشان داده شود که چگونه فرآیند عاطفی شرایط گفتمانی جدید ایجاد می‌کند، این شرایط کدام‌اند و چه معنایی تولید می‌کنند. در واقع، هدف این مقاله آن است که نشان دهد چگونه گل آفتابگردان، به‌منزله «من» خردگرا، از طریق رابطه عاطفی، احساسی، تنشی و پدیدارشناختی در گسست با خود قرار می‌گیرد، سپس از مرزهای «من» خردگرا فراتر می‌رود و در پیوند با «من» استعلایی به شوشگر ممتاز تبدیل می‌شود.

نشانه - معناشناسی به‌منزله یکی از شیوه‌های نقد ادبی نو، در قالب فرایندها و ابعاد مختلفی مطرح می‌شود که بعد عاطفی یکی از آنهاست. اساس بحث و بررسی هر گفتمان عاطفی را صورتهای بیان (دال) و صورتهای محتوا (مدلول) تشکیل می‌دهند، یعنی از رابطه تعاملی بین صورتهای بیان و محتواست که نظام عاطفی گفتمان شکل می‌گیرد و امکان مطالعه و بررسی منطقی میان آنها تحقق می‌یابد. مطالعه جریان عاطفی گفتمان، به معنای بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی، و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. در واقع، هدف این مقاله بررسی کارکرد گفتمان عاطفی در استعلای معنا و تغییر آن به فرآیندی نو و ممتاز است. **کلیدواژه‌ها:** نشانه - معناشناسی، گفتمان، نظام عاطفی، غزل برای گل آفتابگردان، شفيعی کدکنی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۱۲

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۶/۱۵

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

## مقدمه

یکی از نظامهای گفتمانی که در نشانه-معناشناسی<sup>۲</sup> موضوع مطالعه است، نظام عاطفی است. در گفتمان عاطفی اساس بحث و بررسی را صورتهای بیان (دال) و صورتهای محتوا (مدلول) تشکیل می‌دهند؛ یعنی در نتیجه رابطه تعاملی بین صورتهای بیان و محتواست که نظام عاطفی گفتمان شکل می‌گیرد و امکان مطالعه و بررسی منطقی آنها تحقق می‌یابد. مطالعه جریان عاطفی گفتمان، به معنای بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی، و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳۷ و ۱۳۸). به این ترتیب، هنگام تولیدهای زبانی، باید از راهبردهای عاطفی سخن گفت که بتوان آن را مطالعه کرد و بنابراین، دنیای عاطفی را باید زبانی دانست که نظامی خاص خود دارد که برای پی بردن به آن باید به مطالعه آن پرداخت. کار نشانه-معناشناسی گفتمانی مطالعه همین نظام است.

در این مقاله نحوه شکل‌گیری فرآیند عاطفی گفتمان در «غزل برای گل آفتابگردان» سروده شفیع کدکنی بررسی می‌شود. پرسشهای اصلی مقاله این است که چگونه می‌توان این شعر را دارای کارکردی عاطفی دانست؛ فرایند عاطفی این شعر تابع کدام ویژگیهای نشانه-معناشناختی است؛ فرآیند عاطفی چگونه شرایط گفتمانی جدید ایجاد می‌کند و این شرایط کدام‌اند.

در واقع، هدف این مقاله آن است که نشان دهد چگونه «غزل برای گل آفتابگردان»، به منزله «من» خردگرا، از طریق رابطه عاطفی، احساسی و تنشی در گسست با خودش قرار می‌گیرد و سپس در فرآیندی استعلایی با «آفتاب» به وحدت می‌رسد.

## پیشینه تحقیق

دیدگاه نشانه-معناشناسی گفتمانی می‌تواند موجد تحول در مباحث ادبی فارسی شود. تا کنون، این نظریه به صورت نظام‌مند در تحلیل شعر فارسی مطرح نشده است. شعیری در کتابهای تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان و راهی به نشانه-معناشناسی سیال: با بررسی موردی «قنوس» نیما، و در مقاله «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی» به تبیین این نظریه پرداخته و برخی از شعرهای سهراب سپهری و نیما را از این دیدگاه تحلیل کرده است (نک. همان، ۱۳۸۵؛

همو، ۱۳۸۸ (الف): ۳۳-۵۱؛ شعیری و وفایی، ۱۳۸۸). او به همراه قبادی و هاتفی در مقاله «معنا در تعامل تصویر، مطالعه نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده» به تحلیل شعر صفارزاده پرداخته‌اند (نک. ۱۳۸۸: ۳۹-۷۰). در حوزه نثر نیز شعیری و آریانا در مقاله «چگونگی تداوم معنا در چهل نامه کوتاه به همسر از نادر ابراهیمی»، و عباسی و یارمند در مقاله «عبور از مربع معنایی به مربع تشیی: بررسی نشانه-معناشناختی ماهی سیاه کوچولو» این نظریه را به کار گرفته‌اند (نک. شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۶۱-۱۸۵؛ عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۴۷-۱۷۲). سجودی در کتاب *نشانه‌شناسی کاربردی در مبحث «نشانه‌شناسی لایه‌ای»* با آوردن نمونه‌هایی از نظام رسانه‌های شنیداری و دیداری، در این حوزه به پژوهش پرداخته است (۱۳۸۷: ۱۹۲-۲۵۲). معین نیز در «گفته‌پردازی گفتمان و گفته‌پردازی گفتمانی» با آوردن نمونه‌هایی از نظام تصویر، به‌ویژه در حوزه آگهی‌های تبلیغاتی، در این حوزه پژوهش کرده است (معین، ۱۳۸۷: ۱۵۵-۱۷۴).

## نظام عاطفی گفتمان

به طور کلی، در مطالعات نشانه- معناشناسی می‌توان دو دوره مهم در نظر گرفت: الف. نشانه- معناشناسی روایی یا کنشی؛ ب. نشانه- معناشناسی عاطفی یا نوین (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳۸). در دوره اول، معنا تابع تغییرات مرحله‌ای است و هدف‌گیری معنایی از «نقصان»<sup>۳</sup> نشأت می‌گیرد. در این حالت، معنا زمانی شکل می‌گیرد که نقصان رفع شود. در چنین نظامی، در قالب برنامه منظم روایی و کنشی، از وضعیتی مشخص به وضعیت مشخص دیگری می‌رسیم، اما در دوره دوم مبنای شکل‌گیری معنا نقصانی از نوع «شوشی» است. در این حالت، معنا به صورت رخدادی و ناپایدار ایجاد می‌شود. بر اساس نظریه «نقصان معنایی» گرمس<sup>۴</sup>، بین آنچه ظاهر می‌شود و آنچه انتظار بروز آن می‌رود، فاصله‌ای عظیم وجود دارد و همین فاصله است که شوشگر را دچار بحران یا نقصان معنا می‌کند. معنایی که ما از پدیده‌ها دریافت می‌کنیم، معنای ظاهری است و دسترس به لایه اصلی و درونی یا هستی پدیده‌ها امکان‌پذیر نیست. با وجود این، حتی هنگام توصیف پدیده‌ها، لایه دیگری بر لایه اصلی آن افزوده می‌شود و نقصان دوجندان می‌شود (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳۸-۱۳۹). به عبارت دیگر، هر نشانه‌ای به شیوه نگریستن

خاصی نیاز دارد. نگاه کردن به چیزی ایجاد نسبت با آن چیز است. ما به جای نگاه کردن به چیزها، به نسبت میان چیزها و خویشتن می‌نگریم (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۰). این کار راه را بر نشانه-معناشناسی عاطفی و شوشگرا می‌گشاید.

نشانه-معناشناسی گفتمانی زمینه‌ای فراهم می‌آورد که برای گونه‌های عاطفی سازه-های زبانشناختی قایل شویم. مطالعه جریان عاطفی گفتمان، به معنی بررسی شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی، و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. در نشانه-معناشناسی عاطفی، فضایی تنش<sup>۵</sup> به وجود می‌آید که بر اساس آن، شرایط عاطفی گفتمان تنظیم می‌گردد. در فضای تنش<sup>۵</sup>، در شوشگر احساس‌مدار، کشش اولیه‌ای به پدیده‌های دنیا ایجاد می‌شود که بر اساس آن فضایی اعتباری<sup>۶</sup> پدید می‌آید. در این فضای اعتباری ارزش اعتبار می‌یابد و جریان ویژه‌ای پدیدار می‌گردد که به «منطقه تنش هدفمندی» تبدیل می‌شود.

این فضای اعتباری سبب بروز «فرارزش»<sup>۷</sup> می‌شود. فرارزش بر دو نوع است که عبارت‌اند از: فرارزش ترسیم‌کننده گونه‌های ابتدایی ارزش، به معنای تمایز (فرارزش ریتمیک)، و ارزش به معنای هماهنگی (همه بخش‌ها در خدمت یک کل واحد) در فضای تنش<sup>۵</sup>. چنین فضایی نظام عاطفی گفتمان را ایجاد می‌کند. این نظام فرارزش بر اساس فرایند «حاضرسازی» و با توجه به نوع حضور یا غیاب گونه ارزشی، گونه عاطفی دیگری را می‌پروراند. در این جریان، گونه‌های عاطفی از ارزشی بهره‌مند می‌شوند که از بسیار مثبت تا بسیار منفی در نوسان است. این نشان می‌دهد که عناصر عاطفی طیف‌پذیرند و همواره مورد قضاوت قرار می‌گیرند.

بر اساس این، دو نوع رابطه همسو و ناهمسو بین شوش و کنش برقرار می‌شود؛ به طوری که هر چه میزان شوش بالاتر باشد، کنش بیشتر یا بی‌کنشی را به همراه می‌آورد. این فرایند از نظام‌مندی گونه‌های عاطفی در گفتمان حکایت دارد. بر اساس نظریه عاطفی ژاک فونتنی<sup>۸</sup>، این نظام‌مندی راهی برای طرحواره فرایند عاطفی گفتمان است (نک. شعیری، ۱۳۸۵: ۷۲-۱۳۷).

### عناصر دخیل در فرآیند عاطفی گفتمان

گفتمان عاطفی محل به وقوع پیوستن رخدادها است، یعنی در این گفتمان، نوع و چگونگی حضور رخدادهایی که شکل می‌گیرد، اهمیت دارد. چنین حضوری یعنی

احساسی که عامل عاطفی به جایگاه خود در رابطه با یک جریان یا ارزش دارد. این حضور و رخداد را می‌توان از طریق بررسی گستره‌ها و فشارهای عاطفی نیز توجیه کرد. لویی یلمزلف<sup>۹</sup> برای زبانهای طبیعی دو سطح تعریف کرده است: سازه‌ها، و نمایه‌های زبان. سازه‌های زبان، واج‌ها، و نمایه‌های آن، همان تکیه<sup>۱۰</sup> است. این موضوع را می‌توان به بحث عاطفی گفتمان نیز تعمیم داد. عناصر عاطفی گفتمان به طور جدی تحت تأثیر دو ویژگی اجتناب‌ناپذیر زبانی قرار دارند: یکی افعال مؤثر و دیگری تنش‌ها، که خود شامل گستره‌ها و فشارهای زبانی است. افعال مؤثر نقش سازه‌ها، و تنش‌ها نقش نمایه‌های زبانی را به عهده دارند (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۶۷). بر اساس رابطه بین افعال مؤثر (سازه‌های عاطفی) و تنش‌های عاطفی (گستره‌ها و فشارها) می‌توان فرآیند عاطفی گفتمان را تبیین کرد.

#### الف. افعال مؤثر

افعال مؤثر<sup>۱۱</sup> افعالی هستند که خود مستقیماً نقش کنشی ندارند، اما در افعال کنشی تأثیر می‌گذارند. این افعال عبارت‌اند از: «خواستن»، «بایستن»، «دانستن»، «توانستن» و «باور داشتن» (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۴۷). این افعال می‌توانند از نظر معنایی به طور غیرمستقیم در واژه‌ها یا اصطلاحات دیگر نهفته باشند. در جمله‌هایی که میان افعال مؤثر رابطه‌ای تعاملی ایجاد می‌شود، شاهد ایجاد فضای عاطفی هستیم. درواقع، هرگاه دو فعل مؤثر با یکدیگر در چالش قرار بگیرند و هر دوی آنها یک گزاره را به طور همزمان یا پی‌درپی تحت تأثیر خود قرار دهند، زمینه برای ایجاد و بروز فضای عاطفی مساعد می‌شود (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۵). گاهی افعال مؤثر همراه با کلماتی می‌آیند که باعث درجه‌ای شدن آنها می‌شود؛ مثلاً «چقدر دوست دارم انگلیسی صحبت کنم، اما اصلاً بلد نیستم». افعال مؤثر نه تنها درجه‌پذیرند، ویژگیهای تنشی متفاوتی نیز دارند که نتیجه همین درجه‌پذیری است. به دیگر سخن، وضعیت کمی افعال مؤثر در رابطه با یک گزاره در وضعیت کیفی یا عاطفی گفتمان تأثیر می‌گذارد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۴۹).

فونتنی هم معتقد است افعال مؤثر برای تولید فضای عاطفی باید حداقل دو شرط داشته باشند: در تعامل با یکدیگر قرار بگیرند و درجه‌پذیر باشند (فونتنی، ۱۹۹۹: ۶۷). با فراهم شدن این دو شرط، این افعال به افعال ارزشی مؤثری تبدیل می‌شوند که در جهت مثبت (فشاره بالا) یا منفی (فشاره پایین) حرکت می‌کنند. ارتباط بین فشاره بالا و فشاره

پایین هر یک از آنها با یکدیگر سبب بروز اثرهای عاطفی می‌گردد. در این حالت، تنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی، خود را نمایان می‌کند.

#### ب. تنش‌ها (فشارها و گستره‌ها عاطفی)

در بیان زبانی، فشاره نوعی متغیر است که هنگام ارزشیابی و تحت تأثیر شرایط گفتمانی بروز می‌کند، یعنی فشاره عاطفی همیشه با قضاوت و ارزشیابی همراه است. در واقع، همین ارزش‌گذاری است که یک موضوع را به دو قطب مثبت و منفی تقسیم می‌کند و سبب بروز دو نوع ارزش خوب و بد می‌شود. ما هم با اثری عاطفی مواجهیم که از فشاره‌ای بالا یا پایین بهره‌مند است و هم همان اثر عاطفی مثبت یا منفی است. این فشاره‌ها در بسیاری از موارد تعیین‌کننده متغیرهای عاطفی هستند.

در حوزه گفتمان عاطفی، غیر از صورت آن، همان تغییری که هنگام ارزشیابی بروز می‌کند، ماده گفتمان یا بار عاطفی نیز وجود دارد. گفته‌پرداز یا عامل «جسمانه»، در نقش ماده فشار عاطفی در گفتمان حضور دارد و از زاویه دید او ارزش‌گذاری با فشاره بالا صورت می‌گیرد. منظور از «جسمانه»<sup>۱۲</sup>، قایل‌شدن به نوعی «حضور جسم یا خود-جسمی در فرآیندی است که با احساس و ادراک گره می‌خورد و جریان «شدن» را تعیین می‌کند» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۹۶). حضور جسمانه‌ای با قرار گرفتن در مرز مشترک بین بیان و محتوا، گفتگوی میان آن دو را میسر می‌سازد و سبب انسجام نشانه- معناها می‌شود (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). بر اساس این، مرزهای بین دو دنیای برون‌نشانه و درون‌نشانه امکان جابجایی می‌یابد و سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود (همان، ۱۳۸۸ (الف): ۴۷).

علاوه بر فشاره عاطفی، عناصر عاطفی گستره‌هایی دارند که کمیت یا وسعت زمانی- مکانی آنها را تشکیل می‌دهند. فشاره‌ها و گستره‌های عاطفی سازه‌های فعلی مؤثر «خواستن» و «توانستن» دارند، برای مثال، فرد خسیس همان مقتصد با فشاره عاطفی بسیار بالاست که با سازه فعلی «خواستن»، به وجودآورنده اثر عاطفی دلبستگی بیش از حد به مال دنیا است. آنچه سبب بروز این اثر عاطفی می‌گردد، نوعی ارزش‌گذاری منفی عملکرد مقتصد با فشاره بالاست. برعکس، آدم صبور کسی است که در مقابل مسائل متعدد و مشکلات فراوان صبر می‌کند و طاقت خود را از دست

نمی‌دهد، یعنی فرد صبور از فشاره عاطفی ضعیف و گستره شناختی بالا بهره‌مند است (نک. همان، ۱۳۸۵: ۱۶۷-۱۷۲). فشاره عاطفی و گستره شناختی با هم ارتباط دارند، در خدمت یکدیگر قرار می‌گیرند و در فرآیند تنشی گفتمان نقش خود را ایفا می‌کنند.

### ج. طرحواره فرآیند عاطفی

منظور از فرآیند عاطفی گفتمان ارائه منطقی گفتمانی است که بر اساس آن، پدیده‌های عاطفی در گفتار بروز می‌کنند. فونتنی معتقد است که طرح ساختمان بعد عاطفی کلام، که سازماندهی فرآیند عاطفی گفتمان را به عهده دارد، به اجتماع دو سطح عاطفی، یعنی سازه‌ها و تنش‌ها بستگی دارد. سازه‌های عاطفی که همان نشانه‌های فعلی مؤثرند، هویت شوشگرهای عاطفی را تعیین می‌کنند و نمایه‌های تنشی که همان فشاره‌ها و گستره‌های عاطفی‌اند، آهنگ، نوا و نقطه اتکا را در فرآیند عاطفی تعیین می‌کنند (همان: ۱۷۲). با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان مراحل فرآیند عاطفی گفتمان را در مراحل زیر نشان داد: ۱. تحریک یا بیداری عاطفی<sup>۱۳</sup>، ۲. آمادگی یا توانش عاطفی<sup>۱۴</sup>، ۳. هویت یا شوش عاطفی<sup>۱۵</sup>، ۴. هیجان عاطفی<sup>۱۶</sup>، ۵. ارزیابی عاطفی<sup>۱۷</sup>.

۱. **تحریک (بیداری) عاطفی:** در این مرحله، شوشگر عاطفی دچار حس خاصی می‌شود و حضوری عاطفی از نظر گستره‌ای و فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد. در این صورت است که آهنگ و حرکت شوشگر دستخوش تغییر می‌گردد؛ کندی، شتاب، ناآرامی و توقف. در این مرحله، تنشهای عاطفی از طریق آهنگ یا ریتم کلامی بروز می‌کند.

۲. **آمادگی یا توانش عاطفی:** در این مرحله، شوشگر عاطفی با هویت فعلی مؤثر ظاهر می‌گردد. چنین هویتی می‌تواند سبب کشف مشخصه عاطفی خاصی برای او گردد. در این مرحله، شوشگر برای کسب هویت عاطفی آمادگی می‌یابد؛ در واقع، تنشی شکل می‌گیرد و شوشگر را آماده کسب ویژگی‌های عاطفی می‌کند.

۳. **هویت یا شوش عاطفی:** این مرحله که از مراحل اصلی فرآیند عاطفی به شمار می‌رود، نقش جایگاه مرکزی را در مجموعه مراحل عاطفی به عهده دارد. در همین مرحله است که تغییر رخ می‌دهد و شوشگر هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد، یعنی تمام تخیلات، تصورات، پندارها و تردیدهای شوشگر پاسخی قطعی

می‌یابد که نتیجه آن تحقق حالت عاطفی مشخصی است. به همین دلیل است که به این مرحله شوش عاطفی نیز گفته می‌شود، یعنی در این مرحله شوشگر با هویت مشخص و به تثبیت رسیده‌ای حضور می‌یابد. در واقع، پس از بیداری و توانش عاطفی، شوش وارد مرحله اصلی خود می‌شود که نتیجه آن، تغییر وضعیت، و تثبیت شوش عاطفی است.

۴. هیجان عاطفی: در این مرحله، شوشگر پس از کسب هویت عاطفی، از خود رفتاری نشان می‌دهد که نوعی بیان جسمی است. یعنی شوشگر بر حسب شوش عاطفی کسب شده متأثر می‌شود و عکس‌العملی از خود نشان می‌دهد که به صورت بی‌قراری و بی‌تابی ظاهر می‌شود.

۵. ارزیابی عاطفی: این مرحله که از آخرین مراحل فرآیند عاطفی به شمار می‌رود، نوعی ارزیابی و قضاوت است که ممکن است درباره هر یک از مراحل این فرآیند انجام شود. ارزیابی عاطفی به وسیله مخاطب و جامعه‌ای انجام می‌شود که با رفتاری عاطفی مواجه شده است، یعنی راهی برای ورود مجدد شوشگر عاطفی به میان افراد جامعه است. این امر سبب تعدیل رفتارهای عاطفی و تنظیم چگونگی تبادل این رفتارها در سطح اجتماعی می‌گردد. قضاوت و ارزیابی مثبت یک نمایه عاطفی سبب تعدیل یا حذف آن و دستیابی به نوعی تعادل عاطفی می‌گردد.

دنیای عاطفی زبانی است که نظام خاص خود دارد. دنیای عاطفی در تقابل با منطق روایی قرار می‌گیرد و بر کنش استوار نیست، بلکه شوش و چگونگی حضور سوژه بر اساس شرایط درونی و احساسات اوست که در آن حرف اول را می‌زند، دنیایی که نظام ناپیوسته را ترک می‌گوید و بر نوعی پیوستگی یا استمرار استوار می‌شود (همان: ۱۳۸۵: ۱۴۳).

به اعتقاد کلد زیلبربرگ، بنیان‌گذار نظریه تنشی در نشانه-معناشناسی، نظام رخدادی به دلیل ویژگی نامنتظره بودنش ماهیت شوشی دارد، درحالی‌که نظام کنشی به دلیل برنامه‌مدار بودن ماهیت شناختی دارد (زیلبربرگ، ۲۰۱۱: ۸). پس فرآیند عاطفی از نوعی نظام گفتمانی رخدادی شوشی پیروی می‌کند. گفتمان شعر شفيعی کدکنی را می‌توان بر اساس طرحواره فرآیند عاطفی و در قالب الگوی نظام گفتمانی رخدادی شوشی بررسی و تحلیل کرد.



در شعر «غزل برای گل آفتابگردان»، نظاره‌گری وجود دارد که سوژه دیداری است، از زبان او حضور گل ترسیم می‌شود و معنا در اثر حضور و از نگاه او ایجاد می‌شود. در این شعر، دو حادثه زیبایی‌شناسانه نظر ما را جلب می‌کند: از دیدگاه گفته‌ای، با تجربه سوژه‌ای مواجهیم که گل آفتابگردان نماینده آن است. او در کنار پدیده‌های دیگری چون صنوبر و ستاره قرار می‌گیرد و در یک زمان کنشی به ایفای نقش می‌پردازد. از دیدگاه گفتمانی، از طریق رؤیای سوژه دیداری، با شکلی سازمان‌یافته از تخیل سوژه دیداری مواجه می‌شویم و زاویه دید و موقعیت او، در یک زمان شوشی، این گفتمان را شکل می‌دهد. در واقع، سوژه دیداری گفته‌ای را که از قبل وجود داشته، به حوزه گفتمان کشیده و آن را گفتمانی کرده است.

سوژه دیداری، که آفریننده و شاهد شکل‌گیری این جریان گفتمانی است، در تعامل با سوژه متنی (گل آفتابگردان) قرار می‌گیرد. این تعامل فرآیند حسی- ادراکی را به گونه‌ای درهم می‌ریزد که دیگر نمی‌توان نظام خاصی برای حضور تعریف کرد؛ چنانکه زیر نگاه سوژه دیداری، فرآیند شنیداری به فرآیند دیداری تبدیل می‌شود؛ یعنی ارتباط نفَس و دیدن: «نفس شکفته بادا». فرآیند دیداری، یعنی شکفتن نیز شکل شنیداری (شنیدن ترانه) به خود می‌گیرد: «ترانه‌ات شنیدم». سوژه دیداری در تعامل حسی- ادراکی با گل آفتابگردان ترانه او را می‌شنود و شکفتن او را می‌بیند. ترانه گل آفتابگردان و شکفتن او نوعی رخداد است که در درون شوشگر اتفاق می‌افتد، یعنی او برای آن برنامه‌ریزی نکرده است. به محض طلوع آفتاب، تمام حواس گل آفتابگردان در نقش شوشگر تحریک می‌شود و او ترانه می‌خواند و شکفته می‌شود. در اینجا آنچه اهمیت دارد، واکنش گل آفتابگردان به حضور آفتاب است. شکفته‌شدن او در درون سوژه‌ای شکل می‌گیرد، بدون اینکه سوژه خود در این شکل‌گیری نقشی ارادی داشته باشد.

در اینجا سوژه در وضعیت انفعالی قرار دارد؛ یعنی او مسبب شکفته‌شدن نیست. جریان حسی لامسه‌ای در او تکانی ایجاد می‌کند که تغییر وضعیت معنایی او را در پی دارد. به همین دلیل این تغییر وضعیت را رخدادی می‌نامیم. رخداد به دو دلیل ویژگی تنشی دارد: یکی اینکه از سرعت تحقق بالا بهره‌مند است. فاصله بین حس و واکنش به آن آنقدر ناچیز است که حیرت‌زده می‌شویم. این کم‌شدن فاصله از ویژگی فشاره‌ای

تنش است. کافی است گل آفتابگردان نور خورشید را احساس کند؛ بی‌درنگ، واکنش صورت می‌گیرد. دیگر اینکه رخداد بالاترین درجه واکنش به حس است، زیرا احساس نور، شکفته‌شدن گل آفتابگردان را در پی دارد.

ترانه‌خوانی و شکفته‌شدن را می‌توان رخدادی کنشی نامید، اما حواس آنقدر قوی عمل کرده‌اند که سوژه را به طور مستقیم وارد مرحله شوشی کرده‌اند، یعنی اگرچه کنش وجود دارد، حواس آنقدر سوژه را از حضور خود پر می‌کنند که او متوجه چیزی نمی‌شود. در چنین حالتی، دگرگونی هم سریع و هم بدون توجیه منطقی است. به دیگر سخن، تغییری در سوژه رخ می‌دهد که او حتی به یاد نمی‌آورد که کنشی را پشت سر گذاشته است (ترانه‌خوانی و شکفته شدن)؛ «نَفَسْت شکفته بادا و/ ترانه‌ات شنیدم/ گل آفتابگردان! / نگهت خجسته بادا و/ شکفتنِ تو دیدم/ گل آفتابگردان!».

سوژه از فضای زنده حاصل از نور خورشید و جریان حسی دیداری و لامسه‌ای متأثر می‌شود. در واقع، یک جریان چندحسی<sup>۱۸</sup> یا بیناحسی در شوشگر ایجاد می‌شود و او را به اوج فعالیت حسی می‌رساند. همین اوج حسی موجب شکفته‌شدن ناخودآگاه شوشگر می‌شود. این جریان حسی شوشگر عاطفی را متأثر می‌سازد، سبب تحریک و بیداری عاطفی او می‌شود و حضوری عاطفی از نظر گستره‌ای و فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد. در این صورت، آهنگ و حرکت او تغییر می‌کند و باعث شکفته‌شدن او می‌شود.

در شعر موضوع مطالعه، هر چند این حضور از زبان سوژه دیداری بیان می‌شود، متأثرشدن سوژه دیداری و آرزوی شکفتن و نگاه خجسته برای گل آفتابگردان نشانه این است که شرایط حسی - ادراکی شوشگر دگرگون، و حضور عاطفی برای او پیش آمده است. در واقع، شوشگر از حضور شاخصی بهره‌مند است که از زاویه دید سوژه دیداری، ارزیابی مثبت شده و او برای ادامه این حضور از فعل دعایی استفاده کرده است. فعل دعایی «بادا»، که سوژه دیداری آن را به کار برده است، نقش فعل مؤثر را بازی می‌کند. سوژه دیداری با آوردن این فعل شوشگر را به ادامه این فرآیند فراخوانده و بر «خواستن» او تأکید کرده است.

این جریان حسی، در مرحله بعد، آمادگی لازم را برای کسب هویت عاطفی در شوشگر ایجاد می‌کند. دیگر پدیده‌ها به دلیل اینکه در این جریان حسی قرار نگرفته‌اند

و از هم‌حسی با آفتاب غافل بوده‌اند، هرگز نتوانسته‌اند با گل آفتابگردان همراه شوند. آنها از لذت حسی بازمانده‌اند. بنابراین، بیداری عاطفی، و در نتیجه، آمادگی عاطفی در آنها ایجاد نشده است: «به سحر که خفته در باغ صنوبر و ستاره». اما گل آفتابگردان، به دلیل اینکه با خورشید و نور سحرگاهی هم‌آواز و هم‌صداست و با آنها هم‌حسی ایجاد کرده است، به «بیداری عاطفی» دست می‌یابد. این بیداری زمینه آمادگی و توانش عاطفی را نیز فراهم می‌کند و سبب اقدام زیبایی‌شناختی می‌شود. در نتیجه این اقدام، او صبر و خواب خود را به آنها می‌سپارد: «تو به آنها سپاری همه صبر و خواب خود را». این بیداری زمینه حضور عاطفی و سپس آمادگی و توانش عاطفی شوِشگر را نیز فراهم می‌کند و سبب هم‌حسی او با آفتاب می‌شود.

در این مرحله، شوِشگر عاطفی با هویت فعلی مؤثر ظاهر می‌شود. چنین هویتی می‌تواند سبب کشف مشخصه عاطفی خاصی برای او گردد. در اینجا هر چند فعل مؤثر به طور مستقیم وجود ندارد، جستجوی شوِشگر برای رسیدن به آفتاب و داشتن همتی شگرف برای این کار، همان سازه فعلی مؤثر است که با فعلهای «خواستن»، «توانستن» و «باور داشتن» گره خورده است. در واقع، در مقابل خواب صنوبر و ستاره در باغ و ناآگاهی بید و رازیانه از راز گل آفتابگردان، آگاهی او از این راز و همت شگرف گل آفتابگردان و کاوش ذهنی او قرار دارد که با فعلهای مؤثر «دانستن» و «خواستن» توجیه‌پذیر است. همچنین تکاپوی گل آفتابگردان برای جستجو با فعل مؤثر «توانستن» و اعتقاد به آن حتی با وجود نرسیدن، با فعل مؤثر «باورداشتن» توجیه‌پذیر است، زیرا حکایت از فعالیت ذهنی دارد. حاصل این توانش که آمادگی برای کسب هویت عاطفی نام دارد، سبب اطمینان خاطر شوِشگر و امیدواری او برای وصال با آفتاب می‌شود:

- «تو به آنها سپاری همه صبر و خواب خود را» = خواستن و توانستن

- «و رصد کنی ز هر سو ره آفتاب خود را» = توانستن و دانستن

- «نه بنفشه داند این راز، نه بید و رازیانه» = ندانستن آنها، و در نتیجه، دانستن گل آفتابگردان

- «دم همتی شگرف است در این میانه» = خواستن و توانستن

- «تو همه در این تکاپو که حضور زندگی نیست، به غیرآرزوها، و به راه آرزوها، همه عمر، جستجوها» = توانستن

- «تو و جستجو و گر چند رسیدنی نباشد» = باور داشتن

جریان حسی‌ای که بررسی شد، فرآیندی مستمر و پویاست که بر اساس حضور حسی - ادراکی سوژه دیداری، تعامل سوژه<sup>۱۹</sup> (گل آفتابگردان) با ابژه<sup>۲۰</sup> (آفتاب) «و رصد کنی ز هر سو ره آفتاب خود را» و همسویی حواس شکل می‌گیرد. این فرآیند تولید معنای نامنتظر و قرار گرفتن شوشگر در حالت روحی جدیدی را در پی دارد. از دیدگاه نشانه - معناشناختی، فرآیند حسی تنها زمانی سبب تولید معنا می‌گردد که فراتر از اتوماتیسم حسی عمل کند، یعنی اگر در مقابل شنیدن صدایی ترسناک اقدامی سریع انجام شود، این رابطه فرآیندی علی و معلولی است که تابع رفتاری طبیعی و اتوماتیک است و نمی‌توان ادعا کرد که این رابطه فرآیندی نشانه - معناشناختی است.

فرآیند گفتمانی حواس آنگونه که برگسون<sup>۲۱</sup> اعتقاد دارد، «حرکتی است که فرآیند مستقل نشانه - معناشناختی را در پی دارد» (Bergson, ۱۹۹۳: ۲۵). فونتنی هم معتقد است: به محض ورود به فرآیند حسی، سوژه ارتباط خود را با جبر بیولوژیکی و بایدهای زیستی قطع می‌کند و به فضای باز و آزاد از حضور قدم می‌گذارد که اتوماتیسم بودن را به تعلیق در می‌آورد. گویا بین آنچه سوژه نشانه رفته و آنچه به دست آورده است، فاصله‌ای عظیم وجود دارد (Fontanille, 1999: 67).

این فرآیند ابتدا با تحسین صحنه‌ای زیبا شروع می‌شود. سوژه دیداری برای گل آفتابگردان شکفتگی نفس و خجستگی نگاه آرزو می‌کند، سپس در تعامل با گل آفتابگردان، در ارتباط دیداری و شنیداری با او قرار می‌گیرد. این فرآیند که از نگاه سوژه دیداری توصیف می‌شود، حاصل قرار گرفتن سوژه و ابژه در یک جریان تعاملی و حسی - ادراکی است. سوژه (گل آفتابگردان) در یک فرآیند حسی، در تعامل با ابژه (آفتاب) قرار می‌گیرد، در این تعامل از حضور عاطفی سرشار می‌شود و در فرآیندی رخدادی ترانه می‌خواند و شکفته می‌شود. نتیجه این تعامل، استقرار وضعیت شوشی جدیدی است که در گفتمان به صورت «رصد کردن آفتاب خود» مطرح شده است: «به سحر که خفته در باغ، صنوبر و ستاره/ تو به آبها سپاری همه صبر و خواب خود را/ و رصد کنی ز هر سو ره آفتاب خود را/ نه بنفشه داند این راز، نه بید و رازیانه/ دم همتی شگرف است تو را در این میانه». سوژه در این شرایط جدید به دریافت جدیدی می‌رسد و در نتیجه آن برای رسیدن به آرزوهایش به تکاپو و جستجو می‌پردازد: «تو همه در این تکاپو/ که حضور زندگی نیست/ به غیر آرزوها/ و به راه آرزوها، همه عمر/ جستجوها».

قرارگرفتن شوشگر در وضعیت شوشی جدید او را وارد یکی از مراحل اصلی فرآیند عاطفی می‌کند که هویت یا شوش عاطفی نام دارد. در این مرحله، شوشگر حالت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد که او را از دیگران متمایز می‌کند. انگار او در یک فضای بی‌وزنی در حرکت است. در این حالت، شوشگر به کنشی دست می‌زند که نتیجه آن، فاصله‌گرفتن از صبر و خواب است. البته، این کنش به کنشی «شوش‌محور» یعنی کنشی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۷۴). چون این کنش تحت تأثیر شرایط تنشی (ترانه‌خوانی و شکفتگی) به وجود آمده و مبنای تلطیف حضور و استعلایی کردن آن شده است، به گونه‌ای که نتیجه آن حرکت در فضای سیال و بی‌وزنی است، گویا شوشگر در یک زمان و مکان غیرمادی به سر می‌برد و زمان و مکان متکثر شده و او را از عالم مادی دیگر پدیده‌ها جدا کرده است. مصراع «تو به آبها سپاری همه صبر و خواب خود را» نشانه تلاش شوشگر برای رسیدن به این فضا و حرکت سریع‌تر برای جابجایی است.

گرمس معتقد است: «سرعت حرکت از دیدگاه معناشناختی، استعاره‌ای از کنونیت بخشی به جابجایی است» (گرمس، ۱۳۸۹: ۷۳). این حرکت سریع تغییری ناگهانی در پی دارد و شوشگر از دیگر پدیده‌ها متمایز می‌شود و هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد که در گفتمان با «رصدکردن آفتاب» نشان داده شده است: «و رصد کنی ز هر سو، ره آفتاب را». در واقع، در اینجا هویت عاطفی به تثبیت می‌رسد و هویت به تثبیت رسیده، دست یافتن به «راز»ی است که امیدواری به زندگی است و شوشگر برای آن همتی شگرف دارد: «نه بنفشه داند این راز، نه بید و رازیانه / دم همتی شگرف است تو را در این میانه». به این ترتیب، حضور شوشگری امیدوار و خشنود اعلام و تثبیت می‌گردد.

این تلاش وقتی به اوج خود می‌رسد، در شوشگر هیجانی به وجود می‌آورد و او به مرحله بالاتری هدایت می‌کند که هیجان عاطفی نام می‌گیرد. این هیجان به «تکاپو» و «جستجو»ی شوشگر منجر می‌شود: «تو در این تکاپو / که حضور زندگی نیست به غیر آرزوها / و به راه آرزوها / همه عمر / جستجوها». در واقع، تکاپو تغییر ریتم حرکت را در پی دارد. گرمس می‌گوید:

جستجو در جهت زیباسازی زندگی این خطر را دارد که به قالبی شدن زندگی سوژه زیباگو منجر شود. برای اینکه تکرار انتظار به یکنواختی کسل‌آور تبدیل نشود، باید ریتم آهنگ جابجا شود: یک تکانه تنشی، شوکی غیرمنتظره که لحظه اوج ریتم است (همان: ۷۸).

شوشگر این تکانه تنشی را در خود به وجود می‌آورد. این تکانه تنشی سبب می‌شود تا شوشگر در تکاپو و جستجوی همیشگی باشد: «تو همه در این تکاپو... و به راه آرزوها/ همه عمر جستجوها» (تکاپو = جستجو). تأکید این بخش از گفتمان بر لفظ «همه» نشان‌دهنده تکاپو و جستجوی همیشگی و گسترده او برای رسیدن به آرزوهایش است.

در این بخش از گفتمان، صحنه‌سازی عاطفی نیز دیده می‌شود. البته این صحنه‌سازی از دیدگاه سوژه دیداری توصیف شده است. شوشگر بی‌تاب و بی‌قرار شده و این بی‌قراری را به نمایش گذاشته است. این بی‌قراری تمام زندگی شوشگر را تحت تأثیر قرار داده است، به طوری که زندگی او در جستجوی آرزوها معنا پیدا می‌کند: «تو همه در این تکاپو که حضور زندگی نیست/ به غیر آرزوها». جستجوی همیشگی آرزوها حتی با وجود نرسیدن به آنها، مظهر تجلی یا نمایه‌ای از زندگی است که نشان می‌دهد شوشگر عاطفی به آن احساس لذت و خشنودی دارد. حضور زندگی شوشگر در تحقق آرزوهای او معنا پیدا می‌کند و این همان صحنه‌ای است که عهده‌دار ایجاد بار عاطفی است و زمینه خوشبختی و رضایت شوشگر را فراهم می‌کند.

پس سوژه در نتیجه همایی حسی و تعامل پویای حواس به وضعیت روحی جدیدی می‌رسد که نتیجه آن دریافت زیبایی‌شناختی است و بر اساس آن، زندگی در رسیدن به آرزوها معنا می‌کند. همین تعامل پویاست که شوشگر را به پویایی و تلاش و انتظار دعوت می‌کند: «و به راه آرزوها/ همه عمر جستجوها». در نتیجه همین رابطه حسی بین شوشگر و آرزوهاست که تعامل به ظرافت حضور تغییر می‌یابد و هر آهنگ حضور پاسخ خود را در آهنگی دیگر می‌یابد و این چنین انتظار رسیدن به آرزوها بر خود آرزوها پیشی می‌گیرد. چون انتظار شیرین‌تر از خود وصال است: «تو و جستجو/ و گرچند رسیدنی نباشد».

شوشگر پس از اینکه به هویت تثبیت‌یافته دست می‌یابد، فعالیت جسمانه خاصی به نام بی‌قراری و جستجوی همیشگی از خود بروز می‌دهد: «تو و جستجو/ و گر چند

رسیدنی نباشد». در اینجا جستجو نوعی کنش است که شوشگر انجام می‌دهد؛ یعنی شوشگر به کنشگر تبدیل می‌شود و فعالیت را انجام می‌دهد که نتیجه آن بی‌قراری و جستجوی همیشگی است. شوشگر که به کنشگر تبدیل شده است، این فعالیت جسمانه‌ای را طوری به نمایش می‌گذارد که حتی سوژه دیداری با او اینهمانی پیدا می‌کند و او نیز هیجان‌زده و بی‌قرار می‌شود: «من و بویه رهایی/ و گرم به نوبتِ عمر/ رهیدنی نباشد». البته همان‌طور که معین معتقد است، ضمیر «من» در این مصراع را نمی‌توان «من» گفته‌پرداز یا سوژه دیداری دانست، بلکه این «من» فضایی شبیه فضای گفته‌پردازی به وجود آورده است (نک. معین، ۱۳۸۷: ۱۵۹). در واقع، سوژه دیداری که در جایگاه گفتمانی قرار دارد، به حوزه گفته نفوذ می‌کند. او که در نقش شاهدهی ناظر شوشگران است، بازیگری است که نقش عاطفی نیز دارد. بنابراین او همانند یکی از عوامل متن، نقش به عهده دارد و متأثر از همه آنچه می‌گذرد، واکنش عاطفی از خود بروز می‌دهد.

استقرار وضعیت شوشی جدید سبب بروز جریان دیگری می‌گردد که رخداد شوشی نامیده می‌شود که چیزی جز اتحاد عاشق و معشوق نیست. در واقع، همان‌طور که عباسی هم معتقد است گل آفتابگردان رمز عشق است و همین عشق رمز اتحاد عاشق و معشوق است (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۰۶). فرآیند پویای حسی عشق را زنده می‌کند و عشق ویژگی شوشی دارد، چون جنس آن عاطفی است. پس عشق یک رخداد شوشی، یعنی ارزشی است که نتیجه حضوری عاطفی و رابطه‌ای حسی است. سرانجام همین رخداد شوشی سبب می‌شود شوشگر به وضعیتی دست یابد که ورود به مرحله عاطفی است که در اینجا به عشق، که گل آفتابگردان نماد آن است، تعبیر شده است: «شده اتحاد معشوق به عاشق از تو، رمزی»، اما عشق دیگر تنها یک معنا نیست، بلکه یک ارزش است که خود تابع معنایی از هستی و حضور است که در روابط حسی شکل گرفته است و به همین دلیل سوژه دیداری آن را همان دعای مستجاب‌شده خورشید می‌داند: «تویی آن دعای خورشید که مستجاب گشتی». در واقع، در این فرآیند، معنا کارکردی لایه‌ای پیدا کرده است و ما شاهد تکثیر معنای سیال در لایه‌های متعدد متن هستیم که در جریان یک گفتمان عاطفی رخ داده است. با توجه به نظر سجودی در مبحث «نشانه‌شناسی لایه‌ای»:

متن نخست جنبه پدیداری دارد، یعنی در هر کنش ارتباطی عینی با توجه به لایه‌های تشکیل‌دهنده آن، که برخی متغیرند، شکل می‌گیرد، و دوم به همین دلیل پدیده‌ای باز است، نه بسته و قطعی.... لایه‌های متنی بر هم تأثیر متقابل دارند و هر یک انتظاراتی را از لایه دیگر به وجود می‌آورند که هم برآورده شدن آن انتظارات به دریافت و ارتباط می‌انجامد و هم برآورده نشدن آن انتظارات می‌تواند منجر به شکل‌گیری ساخت‌های استعاری، کنایی و غیره شود و دریافت را با تعلیق همراه کند و تفسیرپذیری را متکثر (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۰۴ و ۲۰۶).

می‌توان این لایه‌های متنی را بررسی کرد. مفهوم مرکزی و محوری متن همان عشق است که در لایه‌های متن پنهان شده است. در ابتدا، عشق که گل آفتابگردان نماد آن است، در تقابل با غفلت و خواب قرار می‌گیرد. منشأ عشق رصد کردن آفتاب یا تکاپو و جستجو در راه آرزوهاست. آرزو مترادف عشق و عشق منشأ ارزش وحدت با آفتاب است؛ یعنی وحدت با آفتاب، تابع ارزش، ارزش تابع عشق و عشق تابع جستجوی همیشگی است.

در این شعر، گل آفتابگردان از رازی آگاه می‌شود که رمز رسیدن به عشق و زندگی عاشقانه است: «نه بنفشه داند این راز، نه بید و رازیانه». آن راز، پویایی، انتظار، همت شگرف داشتن، حرکت و جستجوست: «دم همتی شگرف است، تو را در این میانه...». به همین دلیل، جستجوی همیشگی فراارزشی است که از طریق آن ارزشهای دیگر شکل می‌گیرند. این فراارزش، ارزش سپری کردن همه عمر دارد: «و به راه آرزوها، همه عمر جستجوها». پس رمز زندگی عاشقانه تنها در همین جستجوی همیشگی است، زیرا اگر حتی وصال و وحدتی اتفاق نیفتد، باز هم ارزشمند است: «تو و جستجو/ و گرچند رسیدنی نباشد». در نتیجه، وحدت با آفتاب تابع عشق یا زندگی عاشقانه است؛ «نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی/ شده اتحاد معشوق به عاشق از تو رمزی». عشق نیز ارزشی است تابع فراارزش جستجو و طلب همیشگی؛ «تو و جستجو/ و گرچند رسیدنی نباشد». پس شرط رسیدن به زندگی عاشقانه و وحدت با آفتاب، جستجو و طلب است که گل آفتابگردان به خوبی آن را دارد، یعنی فرآیند حسی - حرکتی شوشر سبب تولید پویایی در سطح گفتمانی شده و حرکت و جستجویی همه‌جانبه در پی داشته است. در واقع، گفته‌پرداز در یک همایی حسی با شوشر درون‌متنی به یک جستجوگر تبدیل شده است: «من و بویه رهایی/ و گرم به نوبت عمر/ رهیدنی نباشد».



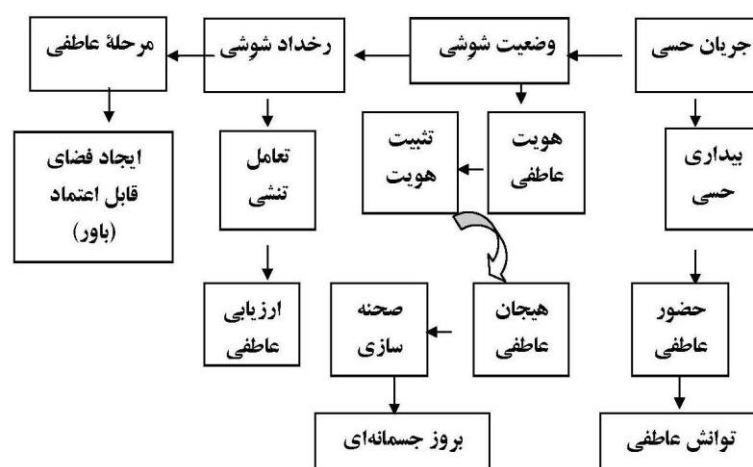
این دریافت عاطفی که در گفتمان بررسی شد، نتیجهٔ صحنه‌سازی نظام روایی در جریان زنده و احساسی است و سرانجام به حضور زیبایی‌شناختی می‌رسد که تحقق بعد زیبایی‌شناختی گفتمان است که در اینجا با عنوان اتحاد عاشق و معشوق از آن نام برده شده است. گرمس معتقد است: «مبنای ورود تدریجی به دنیای تجربهٔ زیبایی‌شناختی در دریافتی نهفته است که ساختاری عاطفی دارد، اما تغییر اثرهٔ ادبی شکل‌یافته به جریان عاطفی از طریق یک درام‌سازی اغراق‌شده، یعنی صحنه‌سازی عظیمی از نظام روایی که به همین منظور به کار رفته‌اند، ممکن نیست (۱۳۸۹: ۵۰).

در مرحلهٔ بعد از این نظام عاطفی، شاهد نوعی تعامل تنشی نیز هستیم. گل آفتابگردان در تعامل با پدیده‌های دیگر دنیا و بر اساس ادراک حسی، از غفلت و خواب‌آلودگی آنها فاصله می‌گیرد و به بالاترین حضور عاطفی دست می‌یابد و می‌توان آن را «گل معناگرا» نامید. سپس از رابطهٔ بین گل معناگرا، که بالاترین حضور عاطفی است، و تکاپو و جست‌وجوی برای آرزوها، که اوج حضور شناختی است، ارزشی به نام «وحدت» شکل می‌گیرد. در نتیجهٔ این ارزش، گل آفتابگردان در وجود آفتاب به وحدت می‌رسد: «نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی». در اینجا یک وضعیت تراشوشی رخ داده است. حالا دیگر آفتابگردان خود آفتاب شده است. این حالت یک وضعیت استعلایی نیز به شمار می‌رود؛ یعنی جستجو آنقدر کنشگر را ارتقا می‌بخشد که او به اصل شوش می‌رسد که سرچشمهٔ همه شوشهای دیگر است. یعنی اینکه خود به آفتاب تبدیل می‌شود: «نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی». حالا دیگر خود شوشگر متنی منبع تولید انرژی و منبع تولید ارزش و حرکت است.

این موضوع به خوبی نشان می‌دهد که ما با تغییری معنا ساز مواجهیم. تنها تفاوت مهم این متن با متون روایی کلاسیک این است که این تغییر بر اساس یک برنامهٔ مشخص و کنشی که بتوان آن را کنشی منطقی و مادی خواند شکل نگرفته است، بلکه تغییر کاملاً حسی و رخدادی است. حتی اگر جستجو منشأ این تغییر باشد، باز باید بدانیم که این جستجو با حس سوژه گره خورده است.

در مرحلهٔ ارزیابی عاطفی نیز مخاطبان یا خوانندگان مراحل مختلف را نوعی قضاوت و ارزیابی می‌کنند. این فرایند عاطفی، که تکاپو و جستجوی شوشگر را در طول فرایند در پی دارد و سبب آمادگی و توانش عاطفی او می‌گردد، مورد ارزیابی مخاطبان و

خوانندگان نیز قرار می‌گیرد و فضایی اعتمادکردنی ایجاد می‌شود. در چنین فضایی، بین عشق، عاشق و معشوق وحدتی ایجاد می‌شود. مراحل فرایند عاطفی، در نهایت، تخیل عاطفی شوشگر را تحریک می‌کند. بر اساس این، فضای تازه‌ای در ذهن شوشگر ایجاد می‌شود که او را به ناکجاآباد آرمانی عشق هدایت می‌کند. طرّحواره فرایند عاطفی این گفتمان را می‌توان چنین ترسیم کرد:



این فرایند هر چند از زبان و دیدگاه سوژه دیداری توصیف شده است، برای آن می‌توان سه سطح گفتمانی در نظر گرفت که درهم آمیخته‌اند و با هم یگانه شده‌اند: الف. رؤیاپردازی سوژه دیداری که گفته را گفتمانی کرده است؛ ب. صحنه‌پردازی دریافت زیبایی‌شناختی که گل آفتابگردان بازیگر صوری آن است؛ پ. خود شعر که به منزله ابژه زیبایی‌شناختی خواننده را به خود مشغول می‌کند.

سطح اول همان سطح رؤیایی گفتمان است که در آن تخیل سوژه دیداری، هم-حسی بین سوژه و ابژه را به نمایش گذاشته است. در سطح دوم، گل آفتابگردان در اثر یک رخداد شوشی جریان زیبایی‌شناختی را می‌آفریند. در سطح سوم خواننده دعوت می‌شود تا طعم زیبایی-شناختی وحدت عاشقانه را تجربه کند.

### طرّحواره فرایند تنش

بر اساس داده‌های نشانه-معناشناختی نوین و عاطفی، دیگر در رابطه‌های معنایی نمی‌توان عناصر گفتمانی را تابع رابطه تقابلی تثبیت‌شده دانست؛ زیرا بر اساس فرایند

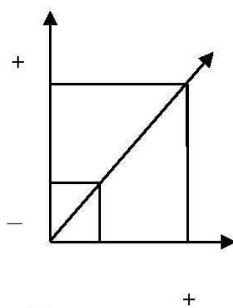
تنشی<sup>۲۲</sup>، نوعی رابطه نوسانی نیز بین عناصر زبانی وجود دارد که رابطه تقابلی را پیچیده می‌کند، اما این تقابلها از نظر ساختارگرایان می‌تواند نوعی تغییر ایجاد کند. در نظامهای گفتمانی نیز معنا تنها زاییده تقابل نیست، بلکه نتیجه تغییر معنای نخست به معنای دوم نیز است. به این ترتیب، تقابل و تغییر در فرآیند معنا به صورت همبسته حضور دارند (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). مطابق این دیدگاه، بین عناصر نشانه- معنایی رابطه‌ای به وجود می‌آید که در آن معنا از کمرنگ‌ترین تا پررنگ‌ترین شکل آن در نوسان است.

در حقیقت، فرآیند تنشی چیزی جز رابطه بین «فشاره و گستره»<sup>۲۳</sup> نیست (همان، ۱۳۸۷: ۹). وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصر و قبض آنها، و وجه گستره‌ای سبب گسترده‌گی و بسط آنها می‌شود. هر چه عناصر گفتمانی فشرده‌تر و منقبض‌تر بروز کند، حکایت از شتاب بیشتر در تحقق کنش دارد، و هر چه این عناصر منبسط‌تر و گسترده‌تر بروز کند، سبب کندی در تحقق کنش می‌شود. علت این تفاوت این است که عناصر فشاره‌ای عناصر کیفی و عاطفی‌اند که با حالتهای روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط‌اند. درحالی‌که عناصر گستره‌ای عناصر کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمانی در ارتباط‌اند.

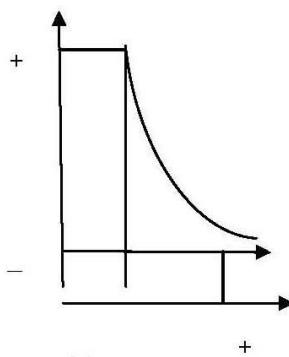
رابطه بین دو عنصر فشاره و گستره همان حضور «عامل انسانی» به معنای مورد نظر پیرس<sup>۲۴</sup> در مطالعات نشانه‌ای است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴۰). عامل انسانی بر بنیانی حسی- ادراکی با دنیا ارتباط برقرار می‌کند و در اثر آن، دو گونه عاطفی و شناختی در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرآیند تنشی را شکل می‌دهند که تعیین‌کننده نوع ارزشهای حاکم بر گفتمان است. کلد زیلبربرگ معتقد است که هر متن محل تلاقی دو ارزش است که عبارت است از: ارزشهای مطلق و ارزشهای التقاطی. ارزشهای مطلق ارزشهایی هستند که فشاره بالا و گستره بسیار پایین دارند، و ارزشهای التقاطی، ارزشهایی هستند که فشاره بسیار پایین و گستره بسیار بالا دارند (Zilberberg, 2006: 27). در نظریه فرآیند تنشی گفتمان، همانطور که فونتنی و زیلبربرگ نیز معتقدند، مسأله رابطه بین عناصر نشانه- معنایی به گونه‌ای متفاوت از گونه‌های تقابلی مطرح می‌گردد. در واقع، به جای رابطه‌های تثبیت‌شده تقابلی، رابطه‌ای نوسانی وجود دارد که می‌تواند از صفر تا صد در نوسان باشد (نک. شعیری، ۱۳۸۵ (الف): ۱۴۰). این رابطه نوسانی بین دو دسته از نشانه‌ها دیده می‌شود: دسته‌ای از نشانه‌ها کمی‌اند و گسترده‌گی زیاد یا

گسترده‌گی کم دارند، و دسته دیگر، نشانه‌های کیفی‌اند که فشاره بسیار بالا یا بسیار اندک دارند. به این ترتیب، وقتی این عناصر در گفتمان قرار می‌گیرند، نوعی رابطه کمی و کیفی از نوع نوسانی به وجود می‌آورند که به هیچ وجه تثبیت شده نیست. برای نشان دادن هر چه بهتر رابطه نوسانی و سیال می‌توان از محور (X) و (Y) کمک گرفت. از طریق این دو محور، دو نوع رابطه می‌توان به دست آورد که رابطه «همسو و ناهمسو» یا «همگرا و واگرا»<sup>۲۵</sup> نامیده می‌شود (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴۰-۴۱).

رابطه همسو و همگرا:



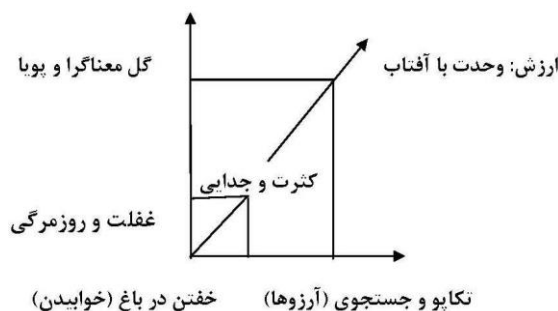
رابطه ناهمسو یا واگرا:



در شعر «غزل برای گل آفتابگردان»، که گفتمانی از نوع نوسانی است، همین رابطه گسترده‌ای و فشاره‌ای حاکم است؛ زیرا ما با گفتمانی زنده و نوسانی مواجهیم و از نگاه بیننده گفتمانی معنایی سیال آفریده می‌شود که سبب سیالی ارزش می‌شود. در این گفتمان، جریان کمی و کیفی از نوع همسو و همگراست. در حقیقت، ما با گونه کمی تکاپو و جستجو برای آرزوها مواجهیم که در گفتمان چنین نشان داده شده است: «تو همه در این تکاپو... و به راه آرزوها همه عمر جستجوها». همچنین ما با گونه

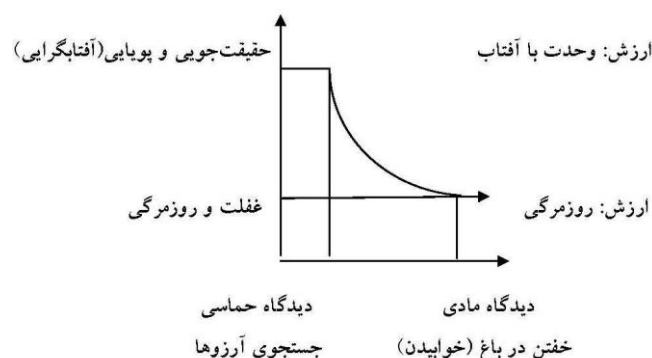
کیفی گل معناگرا و پویا مواجهیم که در اوج خود به وحدت با آفتاب می‌رسد. هر چه عنصر کمی به اوج و تعالی برسد و گل آفتابگردان به تکاپو و جستجو گرایش بیشتری نشان دهد، در محور کیفی شاهد اوج و تعالی و تجلی گل معناگرا و پویا هستیم. برعکس، هر چه در محور کمی دچار تنزل شویم و از تکاپو و جستجو دور شویم و خفتن در باغ را تجربه کنیم، در محور کیفی نیز دچار تنزل ارزش معنایی می‌شویم، از گل معناگرا و پویا فاصله می‌گیریم و گرفتار غفلت و روزمرگی می‌شویم.

از تلاقی دو گونه کمی (تکاپو و جستجوگری) و کیفی (گل معناگرا و پویا) با سیر صعودی، ارزش وحدت با آفتاب پدید می‌آید و از تلاقی دو گونه کمی خفتن در باغ (خوابیدن) و کیفی (غفلت و روزمرگی)، ارزش کثرت و جدایی از آفتاب ایجاد می‌شود. بر اساس این، این رابطه از نوع همسوست، زیرا هر چه عنصر کیفی اوج می‌گیرد، عنصر کمی نیز اوج می‌گیرد، و برعکس، هر چه عنصر کیفی سقوط می‌کند، عنصر کمی نیز سقوط می‌کند. طرحوارهٔ تنشی همسوی این گفتمان را می‌توان چنین ترسیم کرد:



اگر تعامل تنشی را از دیدگاهی دیگر بررسی کنیم، به رابطه‌ای ناهمسو و واگرا می‌رسیم. شوشگر که گل آفتابگردان نماد آن است، در حرکتی حماسی به خواب خود پایان می‌دهد و از گسترهٔ حیات مادی می‌کاهد: «تو به آبها سپاری همه صبر و خواب خود را». درحالی‌که دیگر پدیده‌ها (صنوبر، ستاره، بید و رازیانه) گرفتار خواب غفلت می‌شوند و جز به زندگی مادی و دنیایی به چیزی نمی‌اندیشند. پس هر چه در محور کیفی از شوشگر اوج، حقیقت‌جویی و پویایی (گرایش به آفتاب) داشته باشیم، در محور کمی با دیدگاه حماسی او که جستجوی آرزوها و تکاپوی همیشگی اوست، روبه‌رو می‌شویم. برعکس، پدیده‌های دیگر چون صنوبر و ستاره که در محور کیفی (عمودی)

از پویایی و حقیقت‌جویی (آفتابگرایی) دورند، در محور کمی (افقی) بر خواب خود می‌افزایند و دچار غفلت بیشتری می‌شوند. پس دیدگاه حماسی، جستجو در راه آرزوها و دیدگاه مادی بر خواب خود افزودن است، درحالی‌که پویایی و حقیقت‌جویی (گرایش به آفتاب)، یعنی در اوج لذت عاطفی و معنوی به سر بردن. از رابطه بین آفتابگرایی گل آفتابگردان و حماسی شدن او (جست‌جوگری) ارزشی چون وحدت با آفتاب شکل می‌گیرد، درحالی‌که از تعامل دیدگاه مادی خفتن در باغ (خوابیدن) و غفلت ارزش منفی روزمرگی ایجاد می‌شود. این موضوع به خوبی نشان می‌دهد که چگونه فرآیند تنشی ارزش‌سازی می‌کند. طرحواره تنشی از نوع ناهم‌سوی این گفتمان را می‌توان چنین ترسیم کرد:



همان‌طور که در فرآیند تنشی این شعر بررسی شد، ما شاهد استعلایی شدن سوژه و شکل‌گیری شوشگر ممتاز هستیم. این استعلا نتیجه نوعی تعامل تنشی است که در گفتمان پی‌جویی است. گل آفتابگردان در تعامل با پدیده‌های دیگر دنیا و بر اساس ادراک حسی، از غفلت آنها فاصله می‌گیرد و به بالاترین حضور عاطفی دست می‌یابد که نتیجه آن حقیقت‌جویی و گرایش به آفتاب است. سپس از رابطه بین حقیقت‌جویی، که بالاترین حضور عاطفی است، و تکاپو و جستجوی برای آرزوها، که اوج حضور شناختی است، ارزشی به نام وحدت شکل می‌گیرد. در نتیجه این ارزش، گل آفتابگردان در وجود آفتاب به وحدت می‌رسد. تبدیل شدن آفتابگردان به آفتاب، نشان از رخداد یک وضعیت تراشوشی است. در این حالت جدید، گل آفتابگردان به استعلا می‌رسد، یعنی جستجو آنقدر کنشگر را تعالی می‌بخشد که او به اصل شوش می‌رسد که سرچشمه همه شوشهای دیگر است؛ یعنی اینکه خود به آفتاب تبدیل می‌شود: «نگهی

به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی». حالا دیگر خود شوشگر متنی، منبع تولید انرژی و منبع تولید ارزش و حرکت است. این موضوع به خوبی نشان می دهد که ما با تغییری معناساز مواجهیم؛ تغییری که کاملاً حسی و رخدادی است. حتی اگر جست و جو منشأ این تغییر باشد، باز باید توجه داشت که این جستجو با حس سوژه گره خورده است.

### نتیجه گیری

بررسی شعر «غزل برای گل آفتابگردان» در قالب الگوی نشانه- معنانشناسی نشان می دهد که جریان عاطفی در آن تحقق یافته است، یعنی این گفتمان بر مبنای جریان حسی- عاطفی شکل گرفته است. سوژه دیداری با حضوری تأثیرگذار گفتمانی را می آفریند که در آن گل آفتابگردان، در نقش شوشگر عاطفی، عمل می کند. این شوشگر عاطفی در رخدادی عاطفی و با ایجاد فضای عاطفی خاص، گفتمانی را ایجاد می کند که بر اساس آن می توان طرحواره جدید و کاملی از نظام عاطفی گفتمان ترسیم کرد.

گل آفتابگردان در فرآیندی تنشی و در جریان گستره ای و فشاره ای همسو و ناهمسو قرار می گیرد، سپس در رخدادی شوشی، هویت نشانه ای خود را متحول می کند که در نتیجه آن معنایی سیال آفریده می شود که سبب تولید ارزشهای استعلایی و اسطوره ای می شود. در واقع، گل آفتابگردان در جریانی عاطفی و احساسی، از معنای فرسوده و شناختی هستی خود فاصله می گیرد، سپس از مرزهای «من» خردگرا فراتر می رود و در وحدت با «من» استعلایی و آفتاب، به شوشگر ممتاز تبدیل می شود.

### پی نوشت

۱. «نَفَسْتُ شکفته بادا و/ ترانه ات شنیدم/ گل آفتابگردان! نگهت خجسته بادا و/ شکفتن تو دیدم/ گل آفتابگردان! به سحر که خفته در باغ، صنوبر و ستاره، تو به آبها سپاری همه صبر و خواب خود را/ و رَصَد کنی ز هر سو، رَه آفتاب خود را./ نه بنفشه داند این راز، نه بید و رازیانه/ دم همتی شگرف است تو را در این میانه./ تو همه در این تکاپو/ که حضور زندگی نیست/ به غیر آرزوها/ و به راه آرزوها، همه عمر،/ جست و جوها./ من و بویۀ رهایی،/ و گرم به نوبتِ عمر،/ رهیدنی نباشد/ تو و جست و جو/ و گر چند، رسیدنی نباشد./ چه دعای گویم ای گل!/ تویی آن دعای خورشید که مستجاب گشتی/ شده اتحادِ معشوق به عاشق از تو، رمزی/ نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۲۰۴-۲۰۶).

2. semio-semantic
3. manqué
4. A.J. Greimas
5. espace tensif
6. fiducie
7. valence
8. Fontanille
9. L.Hjelmslev
10. accent
11. verbes modaux
12. corps proper
13. éveil affectif
14. disposition affective
15. pivot affectif
16. emotion
17. Moralisation
18. synesthésie
19. subject
20. object
21. Bergson
22. dimension tensive
23. intensité et extensité
24. Peirce
25. converse and inverse

#### منابع

۱. اسپراکمن، پل؛ عبید زاکانی لطیفه‌پرداز و طنزآور بزرگ ایران؛ مجله آینده، سال پنجم، شماره ۵ و ۴: ۱۳۵۸، ص ۲۳۷-۲۲۴.
۲. اسکارپیت، روبر؛ جامعه‌شناسی ادبیات؛ ترجمه مرتضی کتبی؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۷۴
۳. بهزادی اندوهجردی، حسین؛ طنزپردازان ایران از آغاز تا پایان دوره قاجار؛ تهران: دستان، ۱۳۸۳،
۴. پارسا نسب، محمد؛ جامعه‌شناسی ادبیات فارسی: از آغاز تا سال ۱۳۵۷؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، ۱۳۸۷،
۵. حلبی، علی اصغر؛ عبید زاکانی؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۷
۶. خالقی‌راد، حسین؛ قطعه و قطعه‌سرایی در شعر فارسی؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵،



## \_\_\_\_\_ بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گل آفتابگردان»...

۷. زرین کوب، عبدالحسین؛ از کوچه رندان: درباره زندگی و اندیشه حافظ؛ چ دهم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۲
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ زمینه اجتماعی شعر فارسی (طنز حافظ)؛ تهران: اختران، زمانه، ۱۳۸۶.
۹. صاحب اختیاری، حمید و بهروز باقرزاده، عبید زاکانی، لطیفه پرداز و طنزآور بزرگ ایران؛ تهران: اشکان، ۱۳۷۵
۱۰. صفا، ذبیح الله؛ مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر پارسی؛ چ هشتم، تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۳،
۱۱. -----؛ تاریخ ادبیات در ایران؛ ج ۳ (بخش دوم)، چ ششم، تهران: فردوس، ۱۳۶۹
۱۲. عبید زاکانی، عبیدالله؛ اخلاق الاشراف؛ به تصحیح علی اصغر حلبی، تهران، اساطیر، ۱۳۷۴
۱۳. -----؛ کلیات عبیدزاکانی؛ تصحیح، تحقیق، شرح و ترجمه حکایات عربی؛ پرویز اتابکی، تهران: زوار، (۱۳۷۹ الف).
۱۴. -----؛ گزیده رساله دلگشا؛ به کوشش ابراهیم نبوی؛ چ دوم، تهران: روزنه، ۱۳۷۹ ب.
۱۵. -----؛ رساله دلگشا به انضمام رساله های تعریفات، صد پند و نوادر الامثال، تصحیح و ترجمه و توضیح علی اصغر حلبی، تهران: اساطیر، ۱۳۸۳
۱۶. غنی، قاسم؛ بحث در آثار و افکار و احوال حافظ: تاریخ عصر حافظ یا تاریخ فارس و مضافات و ایالات مجاوره در قرن هشتم؛ چ دهم، ج ۱، تهران: زوار، ۱۳۸۶
۱۷. کامشاد، حسن؛ پایه گذاران نثر جدید فارسی، تهران: نی، ۱۳۸۴.
۱۸. گلدمن، لوسین؛ جامعه شناسی ادبیات: دفاع از جامعه شناسی رمان؛ مترجم محمدجعفر پوینده؛ تهران: هوش و ابتکار، ۱۳۷۱/۱۹۹۲.
۱۹. لوکاچ، جورج؛ تاریخ آگاهی طبقاتی؛ ترجمه محمدجعفر پوینده؛ تهران: تجربه، ۱۳۷۷/۱۹۹۸،
۲۰. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت؛ واژه نامه هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۳،
۲۱. نیکوبخت، ناصر؛ نقد و بررسی شعر هجوی از آغاز تا عصر عبید؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰،
۲۲. هال، ورنون؛ تاریخچه نقد ادبی؛ ترجمه احمد همتی؛ تهران: روزنه، ۱۳۷۹/۲۰۰۰.
۲۳. یوسفی، غلامحسین؛ دیداری با اهل قلم؛ مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، ۲۵۳۵.



## بررسی اهمیت بافت در پژوهشهای ادبی

لیلا الهیان\*

### چکیده

بافت زمینه زبانی، محیطی، زمانی و مکانی است که متن در آن آفریده، درک و تفسیر می‌شود. متن بدون بافت ناقص است. واژه یا عبارت در هر بافت معنایی متفاوت با همان واژه در بافتی دیگر دارد. همچنین، بسیاری از استعاره‌ها، کنایه‌ها و طنزها به سبب عدم دریافت بافت واقعی مورد نظر نویسنده نایافته مانده یا درست دریافت نشده‌اند. بافت در بلاغات سنتی با نامهای «سیاق کلام»، «مقتضای حال»، «شأن نزول» و... معرفی شده است، و در زبان‌شناسی در مبحث تحلیل گفتمان، همگام با مباحث زبانی پیش رفته است.

۲۵



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۹، شماره ۳۶ و ۳۷، تابستان و پاییز ۱۳۹۱

در این پژوهش تلاش شده است به این پرسشها پاسخ داده شود: بافت چیست؟ از چه رو بررسی بافت در متن ضرورت دارد؟ تقسیم‌بندیهای بافت کدام است؟ بافت بر دو نوع زبانی و غیرزبانی است. بافت زبانی فضایی است که جمله در آن قرار گرفته است و با توجه به قبل و بعد آن فهمیده می‌شود. بافت غیرزبانی بافت فرهنگی و بافت موقعیت است و همه عوامل برون‌زبانی را دربرمی‌گیرد که متن با آنها فهمیده می‌شود. در هر بخش از مقاله، کوشش شده است به نقش گونه‌های بافت در تحلیل متن و نقد ادبی اشاره شود.

کلیدواژه‌ها: بافت، بافت موقعیت، بافت زبانی، تحلیل متن.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۱۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۶/۱۵

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

## مقدمه

آنچه امروز در زبان‌شناسی به نام «بافت»<sup>۱</sup> شناخته شده است و ما در شناخت و بررسی بهتر متن به آن نیز نیاز داریم، تقریباً معادل «شأن نزول»، «اسباب نزول» و «مقام» در فرهنگ مسلمانان و «مقتضای حال» در ادبیات فارسی است. در قدیم، چه در فارسی و چه در عربی، علم بلاغت یکی از علوم بسیار مهم بود که شاخه‌ای از آن به مقتضای حال مخاطب سخن گفتن مربوط بود. بلاغت به معنای ایراد غیرمستقیم جمله‌ها به قصد تأثیر بیشتر کلام بود، مثلاً ما هنگام تسلیم از واژه‌ها و عبارتهای خاص این موقعیت، و برای تهنیت‌گویی از عبارتهای دیگری بهره می‌بریم.

شاهد قدمت این مباحث کتاب معروف ارسطو، *بوطیقا*<sup>۲</sup>، و توجه او به متن سخنرانی به علت رواج آن در یونان باستان است. «رتوریک» هنر گفتن به نحو مؤثر، و بعدها، علم بررسی اصول و قوانین نوشتن به گونه‌ای مؤثر، معنا شد و از آنجا که در یونان مردم هنگام طرح دعای خود در دادگاه‌ها به فن خطابه و سخن تأثیرگذار بسیار توجه می‌کردند، دیری نگذشت که رتوریک به یکی از موضوعهای مهم علمی آن زمان تبدیل شد.

مسلمانان نیز به لحاظ اهمیت معنا و شأن نزول آیات به مقتضای خویش به بررسی این موضوع پرداختند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۳-۱۱۶). در فارسی نیز از قدیم بر سخن گفتن به مقتضای حال تأکید شده است. صاحب *انوارالبلاغه* مقتضای حال را سخن گفتن متکلم به «وجه مخصوص» دانسته است و کلامی را که بدون تأکید بر شرایط گفته شده است، فاقد بلاغت دانسته است (۱۳۷۶: ۴۲ و ۴۳). نویسنده بر این باور است که انسان به اعتبار مقامات متفاوت و حالات مختلف، متفاوت سخن می‌گوید یا معنای خاصی را می‌سازد. از معاصران، شمیسا زمینه اثر، فحوای کلام و سیاق کلام، همه را معادل Context آورده است که متن با توجه به این زمینه، قراین و اشارات آن فهمیده می‌شود (۱۳۸۴: ۳۶۲). متن در فضا و حال و هوایی خاص معنای دقیق خود را دارد، اما ممکن است در فضایی دیگر معنایی دیگر داشته باشد. همچنین، گاه معنای یک واژه را با توجه به فحوای جمله، یعنی در بافت درمی‌یابیم. او اهمیت زمینه متن (بافت) در بحثهای سبک‌شناختی را مورد توجه قرار داده است، مثلاً تفاوت اصطلاحات پزشکی در متن ادبی یا در متنی پزشکی، و اینکه ممکن است در اولی ویژگی سبکی اثر باشد. صلح‌جو

تصریح کرده است که بافت همان فحوای کلام و مقدمه‌چینی برای رساندن پیام است و اگر بافت همانگونه که شکل گرفته است با پیام فرستاده و دریافت شود، کلام در اوج بلاغت خواهد بود (۱۷: ۱۳۸۱). باطنی می‌گوید: «بافت شبکه‌ی روابطی است که بین صورت (دستور و واژگان) و جهان بیرون وجود دارد، و در حقیقت، معنی خارجی زبان را تشکیل می‌دهد». پس او محیط را وقایع، اشیا و پدیده‌های جهان بیرون و برداشت انسان از آنها توصیف کرده و خصوصیات آن را پیچیده و بی‌شمار دانسته است، اما هنگام استفاده برای گزارش دادن از محیط به تمام خصوصیات اشاره نمی‌شود، بلکه انسان برخی از آنها را برمی‌گزیند و بقیه را نادیده می‌انگارد. مجموعه‌ی این خصوصیات معنی خارجی زبان را به وجود می‌آورد. در نتیجه، بافت «انتزاع خصوصیات مخیر محیط و تنظیم آن در هر شبکه» است. به دیگر سخن، بافت اصطلاح فنی معنی خارجی زبان است و زبان به آن همچون جزئی ناچیز از همه‌ی خصوصیات پیچیده در جهان اشاره می‌کند. او سپس فعل «رفتی» را مثال می‌آورد و آن را دارای خصوصیات پیچیده و متنوع می‌داند که در فارسی تنها تعدادی از آنها عرضه می‌شود؛ مانند «رونده یک نفر بوده است، نه بیشتر»، «رونده مخاطب است، نه غایب»، «فعل در گذشته انجام گرفته است» و «عمل انجام‌شده حرکت از محل نزدیک به دورتر بوده است» (۱۳۸۴: ۳۰-۳۳).

با این حال، در تحقیقات ادبی معاصر به این موضوع کم پرداخته شده است. در زبان‌شناسی نقشگرا و معنی‌شناسی شناختی به بافت بیشتر پرداخته شده است. این زبان‌شناسان مطالعه‌ی معنی را بدون در نظر گرفتن محیطی که کلام در آن آفریده شده است، ناممکن می‌دانند؛ زیرا درک کلیت متن با دریافت بافت محقق می‌شود. به باور لاینز، تعریف بافت باید آنقدر جامع باشد که شامل تمام خصوصیات پیرامونی مؤثر در پیوستگی، استحکام و هماهنگی متن باشد (۱۳۸۳: ۳۵۲). هر چند هنوز چنین تعریف جامعی با این کارآمدی از بافت عرضه نشده است.

درک و تفسیر متن کم و بیش به زمینه‌ی آن وابسته است. همچنین، آنچه قبل و بعد از عبارت یا حتی پاره‌ای طولانی از متن بیاید، بافت آن نامیده می‌شود که به درک معنای ویژه‌ی یک کلمه یا عبارت کمک می‌کند. معنای بافتی معنایی است که عنصری زبانی در یک بافت کسب می‌کند؛ معنای واژه یا عبارتی در یک بافت متفاوت با همان واژه در بافتی دیگر است. باورهای افراد درباره‌ی جهان و نظرهای شخصی آنها در متن مشارکت

می‌جوید. فرهنگ باورهای آنها را تعیین می‌کند و حضور باور آنها در متن بافت را تعیین می‌کند، اما بیشتر سخنان (بالفعل یا بالقوه) دامنه گسترده تفسیری دارند (لاینز، ۱۳۸۳: ۲۷).

با این مقدمات محقق ادبی باید همواره با چنین دیدگاهی در متن ادبی و صنایع بلاغی، به ویژه هنگام تفسیر استعاره‌ها و کنایه‌ها یا دریافتن معنای ابهامها و ابهامها بنگرد؛ زیرا نویسنده برای گزینشهای واژگانی، خواسته یا ناخواسته، به فرهنگ، مسائل و مردم جامعه خویش نظر دارد. چنین درنگریستنی گاه با دشواریهایی همراه است، زیرا گاه نویسندگان در تکرار معنای بافتی می‌کوشند یا به سبب گذشت قرن‌ها و تغییرات اجتماعی-سیاسی و فرهنگی خواننده نمی‌تواند با بافت زمان نویسنده ارتباط برقرار کند و حتی از درک معنای واقعی و همه‌جانبه برخی واژگان درمی‌ماند یا به آن معنایی می‌بخشد که در بافت متن در زمانه مؤلف معنی بسیار متفاوتی داشته است.

در واقع، بافت در پس پرده به محیط، شرایط یا بستر یک رخداد یا گفتگو اشاره می‌کند و به همین دلیل کشف آن زمانی دوجندان می‌طلبد. حتی نقش طرفین گفتگو، اهدافشان، مشخصات زمانی-مکانی، فضا و صحنه، که ممکن است با واژه‌ها بیان نشده باشد، جزو بافت دانسته می‌شوند. در متونی که اساس آنها گفتگو است، درک بافت بخش مهمی از درک متن را در پی دارد. چه بسا بسیاری از متون ادبی ما با این ابزار به گونه دیگری فهمیده شود یا معناهای دیگری به آن افزوده شود؛ مانند حکایت‌های گلستان سعدی، متون معاصر مانند انواع داستان (داستان کوتاه، رمان و...) و نیز شعر شاعرانی چون فروغ فرخزاد، احمد شاملو و اخوان ثالث.

گاهی خواننده با ذهنیت پیشین خود بافتی را از جمله یا عبارتی دریافت می‌کند و مطابق آن به تفسیر جمله یا عبارت می‌پردازد و این چنین چیزی غیر از مراد نویسنده می‌فهمد، یعنی نویسنده قصد القای برخی مفاهیم و مطالب را ندارد، اما خواننده یا مخاطب با فضای فکری خود از دلالت‌های مجموعه الفاظ، حالات متکلم یا شخصیت‌ها و فضای کلام چیزهایی دیگر درک می‌کند. به دیگر سخن، گاه بافت نویسنده غلبه می‌یابد و گاه بافت خواننده (نصری، ۱۳۸۱: ۴۵). گاهی نیز نویسنده بافتی را به وجود می‌آورد تا علاوه بر آنچه نوشته است، چیزهایی دیگر نیز از آن دریافت شود؛ مثل لحن شادی، غم یا عصبانیت. در ادبیات به کارگیری امکانات خلق چنین بافتی به هنرمندی نویسنده

بستگی دارد که بافتهای فرهنگی متفاوت را به بافتی واحد و نزدیک به متن خویش مبدل سازد تا تأیید خوانندگان را کسب و آنها را با متن همسو کند.

با اندکی تأمل می‌توان دریافت که همهٔ مشخصه‌های موقعیتهای اجتماعی جزو بافت نیستند. شاید قد، وزن، رنگ چشمها یا داشتن گواهینامهٔ رانندگی اهمیتی نداشته باشد، اما جنسیت، سن، طبقه، تحصیلات، موقعیت اجتماعی، قومیت و حرفهٔ طرفین گفتگو معمولاً از موارد تعیین‌کنندهٔ بافت هستند. نیز ممکن است علایق شخصی، مانند علاقه‌مندی به سینما، تئاتر و... تأثیر کمتری داشته باشند، اما روابط اجتماعی، دوست یا دشمن بودن، قدرت داشتن یا نداشتن، غالب یا مغلوب بودن بسیار مهم‌تر است. فضا و صحنهٔ موقعیت نویسنده معمولاً مکان و زمان را نیز دربرمی‌گیرد، برای مثال در *گلستان* هنگام پروردن شخصیتها در داستان خصوصیات جزئی افراد کمتر توصیف شده است، و به جای آن، ویژگیهای کلی و اجتماعی شخصیتها، مانند شغل، سن، میزان قدرت اجتماعی، جنسیت یا روزگار حکومتی خاص و پادشاهی شناخته‌شده برجسته شده‌اند تا در فضایی اندک بافت ثابت‌شده برای خوانندگان متفاوت معنایی واحد داشته باشد.

خصوصی یا عمومی بودن، رسمی یا غیررسمی بودن موقعیتهایی که در مکانهایی مانند دادگاه و بیمارستان برای شخصیتها در مقامهای مختلف در نظر گرفته می‌شود، که گاه نوع استفاده از افعال یا ضمائر را جهت می‌دهند، همه و همه می‌توانند تعیین‌کننده باشند، مثلاً ممکن است گاه سخنان یک پزشک یا معلم در فضای غیر از اتاق عمل یا کلاس درس نامفهوم بنماید. نویسنده بر اساس اهداف خود می‌تواند با پررنگ کردن فضاها، تصویرها و کلمات در دریافت بافت صحیح به خواننده کمک کند:

بچه‌ام هی ناراحتی می‌کرد و من داشتم خسته می‌شدم. از بس سؤال می‌کرد، حوصله‌ام را سر برده بود. دو سه بار گفت: «پس مادل چطول سدس؟ ماسین که نیومدس! پس بلیم قافا بخلیم.» و من باز هم برایش گفتم که حالا خواهد آمد (آل‌احمد، ۱۳۸۴: ۲۰).

در این نمونه کوتاه از داستان *بچه مردم*، نویسنده با آوردن کلمات شکسته، درست به شیوهٔ زبان کودکان، فضای بسیار روشنی از گفتگوی مادر و فرزند نمایانده است. با این ترفند کلماتی که در فضایی غیر از این بافت کاملاً نامفهوم می‌نماید (مانند «سُدِس» به جای «شد»)، خود تقویت‌کننده و تثبیت‌کنندهٔ بافتی مشخص در ذهن خواننده است. همچنین، نویسنده می‌تواند با کمرنگ کردن فضاها و تصویرها شرایطی به‌وجود آورد

که دست خواننده برای ساختن بافت‌هایی مطابق با شرایط ذهنی خود، بازتر باشد؛ مانند داستانهای بوف کور و سه قطره خون اثر صادق هدایت. در این شرایط تخیل و اوضاع فکری و اجتماعی خواننده در ساختن بافت همکاری می‌کنند: «حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریبهای زندگی نجات می‌دهد، و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند» (هدایت، ۱۳۷۲: ۸۹). در این سطرها نویسنده در تمهید بخشی از داستان از مفهوم مرگ استمداد می‌طلبد که امری رازناک است و همواره بر سر آن اختلاف نظر بوده است، اما در بافتی مبهم و کلی از آن سخن گفته و نظر خود را وارد نکرده است؛ بدین ترتیب، ذهن خواننده با دیدن واژه‌هایی مانند «ته زندگی»، «نجات»، «نابود» و «به سوی خود خواندن» بافتی مطابق با اوضاع فکری و حتی اعتقادی و نیز تجربه‌های شخصی خود می‌سازد.

ابزار و وسایل می‌توانند از بافت‌های نمادین باشند، مانند اونیفرم‌ها، پرچمها، مبلمان مخصوص، ابزار کار، همچون چکش قضاوت و.... چنین نمادهایی اگرچه بخش انکارناپذیر موقعیت اجتماعی‌اند، فقط زمانی که به طور نظام‌مند در متن حضور داشته باشند، جزء مهم و معرف بافت دانسته می‌شوند. گاهی حتی تلفن یا رایانه بخشی جدایی‌ناپذیر از یک متن است. هر شیء زمانی جزو بافت است که در سازمان متن نقشی بازی کند. «معنی زمانی خلق می‌شود که نشانه‌ای در یک بافت خاص قرار گیرد». این تعریف هم در مورد نمادهای تصویری صدق می‌کند و هم در مورد زبان (بلور، ۲۰۰۷: ۱۵۲). بسیاری از نمادها در متون عرفانی یا عناصر داستان در داستانها با استمداد از همین ویژگی بافت ایجاد شده است:

«اینجا

وضعیت خطر گذرا نیست

آزیر قرمز است که می‌نالد

تنها میان ساکت شبها

بر خواب ناتمام جسدها...» (امین‌پور، ۱۳۷۴: ۲۱).

در این قطعه از شعر «شعری برای جنگ»، آزیر قرمز جزء مهم و معرف بافت است. شاید در متنی جز این چنین نباشد، اما در این بافت این کلمه، هر چند تبدیل به نماد



شده است، برای همه خوانندگانی که در دهه شصت شمسی در ایران بوده‌اند، کاملاً رساننده معناست.

روابط غیرکلامی معنادار، چون اشاره، حرکات صورت و بدن می‌توانند در رویدادهای متنی نقش داشته باشند. برخی از آنها ممکن است با کلام همراه باشند، مانند حالت بدن و دست هنگام قسم خوردن یا سلام نظامی یا دعای مسیحیان. اینها در فهم بافت اهمیت دارند.

تبیین معنای تلویحی، تفسیرها و پیش‌فرضها درباره متن و طرفین گفتگو بر مسلم انگاشتن دانش طرفین گفتگو درباره آنها مبتنی است. به همین دلیل، با هر نشانه ما هدفی خاص را به انجام‌دهنده یک عمل نمادین نسبت می‌دهیم، یعنی نشانه‌ها را - به شرط آشنایی با آنها - نوعی ویژگی بافتی قلمداد می‌کنیم، مثلاً برای فهم سخنرانی نماینده مجلس یک جامعه آگاهی از باورهای آن جامعه و شناخت فرهنگ آن جزئی از بافت است که ما را یاری خواهد کرد، هر چند سخنان او را توضیح نمی‌دهد.

فهم بافت یا بافت‌کاوی چندان ساده نیست، چون عینی نیست. افراد آن را می‌فهمند، می‌سازند یا تفسیر و در ذهن خود خلق می‌کنند. علاوه بر این، با خلق فضا یا تغییر واژگان ثابت نمی‌ماند، بلکه آن هم متغیر و انعطاف‌پذیر است (ون دایک، ۱۹۹۴: ۹۷-۱۰۷). افزون بر آنچه ذکر شد، بافت مؤلفه‌هایی دارد که محدوده نظری آن چندان مشخص نیست و بررسی آن در این مقال نمی‌گنجد. بر اساس تعریفهایی که از بافت بیان شد، می‌توان آن را به دو بخش بافت زبانی (درون‌زبانی) و بافت غیرزبانی (برون‌زبانی) تقسیم کرد.

### بافت زبانی

بافت زبانی<sup>۳</sup>، شامل همه اطلاعاتی است که در چارچوب زبان است. محیطی که جمله در آن قرار گرفته است و بدون در نظر گرفتن محیط خارج از زبان فهمیده می‌شود، بافت زبانی آن است. واحدهایی که در همنشینی با هم این زنجیره گفتار را تشکیل می‌دهند، «همبافت» نامیده می‌شوند. تعبیر هر جمله از کلام به قبل یا بعد از آن محدود می‌شود، و در واقع، به وسیله همبافت خود فهمیده می‌شود و هر دو در هم تنیده‌اند (مختاری، ۱۳۷۷: ۶۴ و ۶۵).

به تفاوت‌های واژه «ولایت» در دو نمونه از متون کهن فارسی توجه کنید که به مدد کلمات و جمله‌های قبل و بعد خود دو معنای کاملاً متفاوت را در بر دارند: «یکی را از ملوک عجم حکایت کنند که دست تطاول به مال رعیت دراز کرده بود و جور و اذیت آغاز کرده؛ خلق از مکاید ظلمش به جهان برفتند. چون رعیت کم شد، ارتفاع ولایت نقصان پذیرفت و خزینه تهی ماند...» (سعدی، ۱۳۷۷: ۶۳). «یکی آمد که مرا ادب طعام خوردن بیاموز... گفتم من نگویم که بخور. مرا آن ولایت نباشد، آن ولایت خدای را باشد که گوید این رنج من داده‌ام به تو، هم من بردارم این رنج را. خدای مرا علم داده است که این دلیری نکنم...» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۳۵۳).

به غیر از جمله اول، مفهوم همه جمله‌های تشکیل‌دهنده متن با عبارتها، جمله‌ها و متون قبل و بعد از خود مرتبط است و درک آنها به یکدیگر وابسته است و اهمیت آنها در معنا بخشیدن به متن است (یول و براون، ۱۹۸۹: ۴۶). در آموزش سنتی فارسی‌زبانان برای فهم سخن همیشه به اصطلاح «توجه به پس و پیش» جمله یا واژه تأکید می‌شده است. واژه «حلاجی» با توجه به بافت زبانی خود در این متن معنای مشخص دارد: «در قرن چهارم، یعنی دوره شکوفایی علوم در عالم اسلام، کتابی نبود که دانشمندان ایران، هند یا یونان نوشته باشند و مسلمانان آن را ترجمه، شرح و حلاجی نکرده باشند». بی‌توجهی به بافت زبانی در خلاصه کردن متون، مطالعه و فهم متون آموزشی یا ادبی-تاریخی، ابیات موقوف‌المعانی و منظومه‌ها یا کتابهایی با حکایتهای فرعی تو در تو به اشتباهات فراوان و فاحش می‌انجامد و گاه فهم اصل و لب مطلب را مختل می‌کند.

### بافت غیرزبانی

در مقابل بافت زبانی، بافت غیرزبانی وجود دارد و مقصود از آن محیط خارج از زبان است که می‌تواند در معنای متن تأثیر گذارد و حتی وضعیتی به وجود آورد که معنای جمله عکس معنای همان جمله در بافت زبانی باشد؛ مانند دو جمله «هوشنگ ریاضی ۲ گرفته است» و «هوشنگ خیلی باسواد است» که جمله دوم عکس جمله اول معنی می‌دهد (مختاری، ۱۳۷۷: ۶۵). بررسی متن بر اساس بافت غیرزبانی مستلزم تحلیل آن به همراه بافت زبانی متن است که اشخاص، اشیا، زمان، مکان و... را دربرمی‌گیرد.

بافت غیرزبانی در دو بخش بافت فرهنگی و بافت موقعیت<sup>۴</sup> بررسی می‌شود. بافت فرهنگی زمینه‌ای وسیع‌تر از بافت موقعیت است. در واقع، بافت موقعیت در قالبی بزرگ‌تر معنا می‌شود که همان بافت فرهنگی است، زیرا باورها و داشته‌های فرهنگی است که موقعیت به معنایی خاص را می‌سازد و به کمک این هر دوست که محیط غیرزبانی متن شکل می‌گیرد.

در برخی متون ادبی ممکن است دریافت بافت موقعیت بسیار دشوار باشد. این کار در متونی که قرن‌ها از زمان نوشتن آنها گذشته، دشوارتر است. بی‌تردید این از ارزش ادبی کار نمی‌کاهد، اما دانستن بافت قطعاً فهم مخاطب را بیشتر خواهد کرد و معنایی نزدیک به نظر نویسنده یا معناهای دیگری متفاوت با فهم مخاطب خواهد داشت. با این دیدگاه کافی است به طنزهای عبید زاکانی، جهانگشای جوینی یا چرند و پرند دهخدا بپردازیم. گویا همین تعریف از بافت را مسلمانان در قالب اصطلاح «شان نزول» و... به طور خاص استفاده می‌کرده‌اند.

در میان زبان‌شناسان تا قبل از اینکه مالینوسکی (۱۸۸۴-۱۹۴۲ م) این اصطلاح را گسترش دهد، تعریفی که از بافت وجود داشت، همان بافت زبانی بود. مالینوسکی، مردم‌شناس لهستانی‌الاصل، کار خود را از متون بومیان جزایر اقیانوس آرام آغاز کرد و به این نتیجه رسید که مفهوم این متون فقط زمانی معنا دارد که در بافتی خاص باشد. به باور وی زبان به جامعه خود وابسته است؛ از آن جهت که متن و موقعیت به شکلی لاینفک به یکدیگر گره خورده‌اند و بافت موقعیت از واژه‌ها جدایی‌ناپذیر است (۱۹۲۳: ۴۵۱-۵۱۱).

هلیدی و حسن موقعیت را تمام عوامل برون‌زبانی دانسته‌اند که به گونه‌ای با متن رابطه دارند، و سپس، برای اینکه تعریفی سازگار با نظام زبان بدهند که نشان‌دهنده تناسب گزینشهای واژگانی و دستور زبان با بافت موقعیت باشد، از مفهوم «نقش» بهره گرفته‌اند (۱۹۷۶: ۲۱). آنگاه نقش زبان را در جامعه و در متن بر سه دسته نوع دانسته‌اند: نقش اندیشگانی، نقش بینافردی و نقش متنی. اولی از محتوا سخن می‌گوید، دیگری از مناسبات اجتماعی و آخری از چگونگی کاربرد زبان در بافت. آنها با این دسته‌بندی هم بخشهای معنادار بافت موقعیت را تعیین کردند و هم چگونگی رابطه بافت موقعیت و صورت زبان را نشان داده‌اند. هلیدی و حسن سه سازه موقعیت را گستره (زمینه)

سخن<sup>۵</sup>، شیوه سخن<sup>۶</sup> و نوع ارتباط (منش سخن)<sup>۷</sup> نامیدند و آن را توصیف‌کننده بافت موقعیت دانستند.

گستره (زمینه) سخن: موقعیتی کلی است که متن در آن مطرح می‌شود. موضوع و هدف متن مربوط به این بخش است. سؤالاتی مانند «چه اتفاقی می‌افتد؟ طرفین گفتگو به چه کاری مشغول‌اند؟»، در این بخش مطرح می‌شوند. گستره سخن کنش معنادار اجتماعی است و تمام عناصر صحنه وقوع را دربرمی‌گیرد.

شیوه سخن: شیوه زبانی استفاده‌شده برای بیان مطلب و همچنین نحوه بیان (دوستانه، رسمی، گزارش، آموزشی و...) است. این روش نحوه سازماندهی کلام و بیان آن است.

نوع ارتباط (منش سخن): نوع ارتباط اجتماعی میان نویسنده و خواننده است که ممکن است اجتماعی و پایدار (رابطه مادر و فرزند) یا موقتی (دکتر و بیمار) باشد. با این مشخصه‌ها بافت موقعیت به همراه ساخت زبانی متن سیاق کلام<sup>۸</sup> را پدید می‌آورند. به دیگر سخن، معنا در شرایطی مشخص، با کمک ساختار و واژگان، سیاق کلام را تشکیل می‌دهند. سیاق همکاری بافت موقعیت با مشخصه‌های زبان برای رسیدن به معناست. استمرار در سیاقی واحد از آن جهت اهمیت دارد که به متن انسجام و یکپارچگی می‌بخشد. در ادب سستی ما نیز متونی که فاقد این یکپارچگی‌اند، با حفظ بسیاری خصلت‌های ادبی دیگر، فاقد ارزش‌اند. این در واقع یکی از معیارهای سنجش طراز ادبی اثر است که رفته‌رفته اهمیت پرداختن به آن در چارچوبی علمی نادیده انگاشته شده است. بافت موقعیتی را می‌توان بر دو نوع بافت زمانی و مکانی دانست.

**بافت زمانی:** به اعتبار اینکه ما زمان را بر حسب موقعیتهای مکانی تصور می‌کنیم، شاید بتوان آن را استعاره‌ای از مکان دانست. زمان برحسب عناصر، مکانها و حرکت فهمیده می‌شود؛ مثلاً زمان حال، مکانی است که بیننده در آن قرار گرفته است. در بافت زمانی به بررسی تاریخی فرهنگ و اجتماع معاصر مخاطب نیز پرداخته می‌شود تا با آن بتوان به پیش‌فهم او پی برد. فهم هر کس از فرهنگی که در آن زیسته است، در فهم او از متون هنری، تاریخی یا هر نوع دیگر متن تأثیر می‌گذارد. همچنین، در بافت زمانی به زمان خواندن متن، فهم آن، ترجمه، گفتگو، داوری، تماشای اثر هنری و... اشاره می‌شود. تأثیرپذیری از بافت تاریخی، حالات روحی فرد در یک زمان خاص و حتی

اتفاقات پیرامون زمان خواندن و فهم متن، همه، جزئی از پیش فهم مخاطب‌اند که در یک زمان در هم تأثیر می‌گذارند؛ برای مثال، معلم هوشمندی که هنگام تدریس ادبیات یا انتخاب متنی برای آموزش به این نکته توجه کند، در بازسازی فضای متن، تعریف واژگان، اهداف تربیتی و برقراری ارتباط مخاطبان با متن بهتر عمل خواهد کرد.

این نکته آنقدر مهم است که گاه برخورد‌های متفاوت با متنی واحد در دوره‌های تاریخی مختلف در پی داشته است. تحلیل همه عوامل دخیل در این بافت به نقدی به دور از خطا یاری می‌رساند و منتقد را برای رسیدن به کاستیها یا برتریهای واقعی اثر، به دور از پسندها و حتی تا حدی تحولات زمانه، کمک می‌کند. همچنین، با همین پیش فهم‌هاست که یک اثر ادبی زمانی تبدیل به بیانیه‌ای سیاسی، زمانی یک متن تعلیمی و وقتی متنی عاشقانه یا عارفانه می‌شود:

آقای فرنگی مآب ما با یخه‌ای به بلندی لوله‌سماوری که دود خط‌آهنهای نفتی قفقاز تقریباً به همان رنگ لوله‌سماورش هم در آورده بود، در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت فشار این یخه که مثل کندی بود که به گردنش زده باشند، در این تاریکی و روشنی غرق خواندن کتاب «رمانی» بود (جمالزاده، ۱۳۸۶: ۳۲).

این سطرها از داستان فارسی شکر/ست، نماینده اولین داستانهای کوتاه معاصر، در بافت موقعیتی زمان خود حاوی طنزی سیاسی و انتقادی درباره اندیشه، سخن گفتن، لباس و نحوه تأثیرپذیری فرهنگی افرادی از طبقات مختلف جامعه است، اما امروزه بافت تاریخی- زمانی آن بسیار کم‌رنگ شده است و دیگر مجموعه معنای مورد نظر نویسنده را منتقل نمی‌کند و برای خواننده عادی اشاره‌ها و کنایه‌ها روشن نیست. برخی هنرمندان بر اساس همین نکته سبک خود را متمایز کرده‌اند. در ادبیات ما از همه توان‌تر در به بازی گرفتن این واقعیت حافظه بوده است، زیرا مطابق ساختن متن با واژگانی که در هر بافت زمانی، معنایی جذاب و خواندنی بیافریند، کار دشواری است.

**بافت مکانی:** بافت مکانی معمولاً همراه بافت زمانی است که اشاره‌های متن با توجه به بافت و مختصات مکانی تفسیر و فهمیده می‌شود. البته گاه در برخی متون بافت جابجاشده می‌بینیم و آن هنگامی است که همه اشاره‌ها به بافت زمانی و مکانی خاصی توجه دارند، اما در زمان و مکان دیگری خوانده می‌شوند و خواننده مجبور است آنها را بازشناسی و تفسیر کند. زبان‌شناسان علاوه بر اشیای مربوط، طرفین گفتگو و عملکرد

زبانی را داخل فرایند بافت مکانی می‌دانند، یعنی همواره باید به خاطر داشته باشیم همگی یک کل منسجم‌اند (ساسانی، ۱۳۸۳: ۱۹۹).

بافت موقعیتی تمام مختصات زبانی، زمانی، مکانی و حتی افراد غیردرگیر در متن را دربرمی‌گیرد. افراد درگیر متن (نویسنده، مترجم، خواننده، مفسر، هنرمند و...) خود بخشی از متن را تشکیل می‌دهند. باید توجه کرد که متن هر چه از بافت زمانی و مکانی خود دور شود، بیشتر بافت‌زدایی می‌شود و در چنین وضعیتی می‌تواند به هر مکان یا زمانی اشاره کند. بسیاری از متون، به عمد، از بافت زمانی یا مکانی مشخص رها شده‌اند تا هنری‌تر و ادبی‌تر گردند. در این متنها از واژه‌هایی که به زمان یا مکان خاص اشاره می‌کنند، مانند فلان قرن، سال یا شهر کمتر استفاده شده است. با تمهیداتی نظیر این متن هنری‌تر، تفسیرپذیرتر و امکان تأثیر پیش‌فهمها بر آن بیشتر خواهد شد. در این بیت بحث برانگیز دیوان حافظ، «ماجرا کم کن و باز آ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت»، با اینکه تعریف بسیاری از اصطلاحات و بازسازی معنای اصلی صحیح و نزدیک به واقع است، رندی حافظ در انتخاب اصطلاحات، تعمد در همنشینی کلماتی با بافتهای دور از هم، ایجاد تردید در مخاطب، بی‌زمانی و بی‌مکانی شعر، و گذر زمان و ناآشنایی خواننده، حتی خواننده حرفه‌ای، با حال و هوای و فضای واقعی محل زیست شاعر در پوشیدگی معنای بیت و عدم اتفاق نظر بر سر آن نقش دارند.

نویسنده آگاه، به طور نسبی، از خوانندگان خود آگاه است و با این علم بافتهای مکانی و زمانی را پررنگ‌تر یا کم‌رنگ‌تر می‌کند. در متون تاریخی-ادبی، مانند قصاید مدحی، و ژانرهای امروزی داستان (به ویژه رمان)، با وجود تصریح زمانی و مکانی، در اثر گذر زمان، در هر صورت ارتباط خواننده با بخشی از متن قطع می‌شود؛ هر چند از دیدگاهی دیگر (به ویژه خوانندگان معاصر آن اثر)، تصویرگریهایی که بافت زمانی یا مکانی مناسبی را در پی دارد و بافت را در ذهن و تخیل خواننده تثبیت می‌کند، نوعی ارزش ادبی دارد و بر لذت هنری خواننده را می‌افزاید. برای مثال، در رمان «من او»، اثر امیرخانی، حتی شیوه‌های محاوره‌ای گفتگو عیناً نقل شده است یا از حروفی استفاده شده است که نزدیک به حالت ادای محاوره‌ای بوده است. این در کنار فضا سازی مناسب، بافتی دقیق آن‌طور که نویسنده می‌خواهد، در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و

مکان و زمان در ذهن او نقش می‌بندد، اما بی‌شک برای خواننده دویست سال بعد چنین نخواهد بود و او بخشی از متن را به علت دوری از بافت موقعیت درک نخواهد کرد. تأثیر بافت در متون ادبی، هنری و مذهبی ژرف‌تر از متون علمی و غیرهنری است. در محاوره رودرو، نه محاوره تلفنی یا گپ الکترونیک (چت)، بافت تولید و تفسیر مشابه یکدیگر، و امکان تأثیرگذاری در متن کمتر است. گاهی در متون هنری و نوشتاری، مخصوصاً در متون کهن، بافت تولید و بافت تأثیر متفاوت‌اند و در نتیجه، فهم مؤلف خواننده نیز متفاوت است (ساسانی، ۱۳۸۳: ۲۱۱).

### رابطه متن و بافت

در مطالب پیشین دیدیم که متن و بافت چگونه مکمل و پیش‌فرض یکدیگرند. متن هم سازنده بافت خود است و هم ضمن آن تولید می‌شود. نویسندگان و گویندگان ضمن متنهایی که در موقعیتهای خاص تولید می‌کنند، بافتها را می‌سازند، تغییر می‌دهند و بازسازی می‌کنند. بافت معنا، نوع و بار محتوایی متن را معین می‌کند (لاینز، ۱۳۸۳: ۳۴۵ و ۳۶۳). به همین دلیل، پژوهشگرانی چون هلیدی و حسن معیار تشخیص متن از غیرمتن را بافت موقعیت دانسته‌اند؛ زیرا متن را واحدی از زبان می‌دانند که نقشی در بافت موقعیت داشته باشد. یکپارچگی متن برخاسته از یکپارچگی معنا در بافت است. ما بر اساس معانی زبانی و اطلاعات بافتی به درک بهتر پیام متن نایل خواهیم شد؛ پس میان یک متن و موقعیت آن روابطی برقرار است که تجزیه و تحلیل متن را بر اساس مفاهیمی چون شیوه سخن، گستره سخن و نوع ارتباط آسان می‌کند.

از بافت موقعیت می‌توان انواع معانی را از متن استنباط کرد. درک متن جدای از بافت موقعیت دشوار می‌نماید، حتی یک کلمه نیز با توجه به بافت موقعیت می‌تواند متن باشد؛ مانند واژه «خطراً» هنگام آتش‌سوزی یا حمله هوایی. پس طول و اندازه معیار درستی برای شناسایی متن نیست. متن می‌تواند از یک کلمه تا یک کتاب داستان باشد (ریچاردز، ۱۹۹۲: ۳۷۸). مهم این است که اطلاعات بافتی در مرکز توجه واقع شوند. هر چند گاه کانون توجه ما با تقدم و تأخرهایی در بافت زبانی تغییر داده می‌شود. در متون ادبی از این شگرد در ضرب‌المثلها یا جملات قصار استفاده شده است. گویا در «باب هشتم» گلستان، سعدی با همین اندیشه یک یا دو جمله را هم‌ردیف با حکایتی

آورده و به همان اندازه، حتی بیشتر، معنا آفریده است؛ تنها به سبب اختصار واژه‌هایی در مرکز قرار گرفته و اهمیتی دو چندان یافته‌اند، مانند: «خبری که دانی دلی بیازارد تو خاموش تا دیگری بیارد» (سعدی، ۱۳۷۷: ۱۷۴).

### نتیجه‌گیری

آنچه آمد، مقدمه‌ای در توصیف و تبیین بافت در کار شناخت، یادآوری اهمیت بازسازی این اصطلاح، و ضرورت بررسی آن در متون ادبی است. به نظر می‌رسد این مقوله که با نامهای مختلف و تفاوت‌هایی در نظر و عمل در بلاغت سنتی مطرح بوده است، پس از مدتی، کارایی‌اش را از دست داده و با پیشرفت نظریه‌های ادبی همگام نبوده است. البته در میان عناصر داستان برخی اصطلاحات اندکی از کار بافت را انجام می‌دهند، اما جامعیت و اهداف بافت را (با تأکید بر همه متون) ندارند. در زبان‌شناسی بنا به نیازهای این رشته درباره بافت پژوهشهایی انجام شده است، اما به نظر می‌رسد جای آن در پژوهشهای ادبی خالی است و لازم است در مطالعات میان‌رشته‌ای به بافت و سپس همسو ساختن یافته‌ها با نیازهای ادبیات در سبک‌شناسی، نقد ادبی و تحلیل متن توجه بیشتری شود؛ زیرا بی‌شک تعریف، تقسیم‌بندی و شرح وظایف دقیق آن، که امروزه به‌عهده زبان‌شناسی است، به صورت عملی‌تر در ادبیات و پژوهشهای ادبی به‌کار می‌آید.

### پی‌نوشت

- <sup>1</sup>. content
- <sup>2</sup>. rhetoric
3. co-Text
4. context of Situation
5. field of discours
- <sup>6</sup>. mode of discours
7. tenor of discours
8. register



## منابع

۱. آل احمد، جلال؛ سه تار؛ تهران: جامه دران، ۱۳۸۴.
۲. امین پور، قیصر؛ تنفس صبح؛ تهران: سروش، ۱۳۷۴.
۳. باطنی، محمدرضا؛ توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۴.
۴. جمالزاده، محمد علی؛ یکی بود و یکی نبود؛ تهران: سخن، ۱۳۸۶.
۵. ساسانی، فرهاد؛ «عوامل مؤثر در تفسیر و فهم متن، تفسیرگری پیوستاری»؛ پایان نامه دکتري از دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۸۱.
۶. سعدی؛ گلستان؛ تصحیح غلامحسین یوسفی؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۷۷.
۷. شمیسا، سیروس؛ بیان و معانی؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۱.
۸. \_\_\_\_\_؛ کلیات سبک شناسی؛ تهران: میترا، ۱۳۸۴.
۹. شمس تبریزی؛ مقالات؛ تصحیح محمدعلی موحد؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۸۴.
۱۰. صلح جو، علی؛ گفتن و ترجمه؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۷.
۱۱. لاینز، جان؛ مقدمه‌ای بر معناشناسی زبانشناختی؛ ترجمه حسین واله؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۳.
۱۲. مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح؛ انوارالبلاغه؛ قبله، ۱۳۷۶.
۱۳. مختاری، رمضانعلی؛ «تأثیر آگاهی از عوامل انسجامی درون متن در درک مطلب خواندن»؛ پایان نامه کارشناسی ارشد از دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۷.
۱۴. نصری، عبدالله؛ راز متن؛ تهران: آفتاب توسعه، ۱۳۸۱.
۱۵. هدایت، صادق؛ بوف کور؛ تهران: سیمرغ، ۱۳۷۲.
16. Bloor, Meil & Bloor, Tomas; *The Practical of critical Discourse Analysis: an Introduction*; UK Oxford university press, 2007.
17. Halliday M.A.K & Hasan; *Ruqaiyacoheion in Englis*; Longman, 1976.
18. Malinows Ki, B.; *The problem of meaning primitive language; supplement to c.kogden and IA.Richards, the meaning of meaning*; London kegan paul, Teuch, Truner; p.p 45/5., 1923.
19. Richards, Jacks; *Dictionary of Language teaching and applied linguistics*; Long man, 1992.
20. Van Dijk, Teun.A.; *The Linguistics Encyclopedia Dictionary of Language and Languages*; Black well, 1992.



## درد یا درمان

### آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر

عیسی امن خانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان

مونا علی‌مددی\*

#### چکیده

اقبال و توجه به نظریه‌های ادبی‌ای چون ساختارگرایی، هرمنوتیک مدرن، تبارشناسی و... امروزه چنان رایج است که تعداد بسیاری از مقاله‌ها و تحقیقات ادبی معاصر نام یکی از این نظریه‌ها را در عنوان خود دارند. آثار این پذیرش عمومی را حتی در مقاله‌ها و آثار استادان سنتی (و نه تنها محققان جوان) می‌توان مشاهده کرد. اگرچه چنین توجهی به این نظریه‌ها نمی‌تواند بی‌دلیل باشد، همیشه نیز چنین نبوده است که به‌کارگیری نظریه‌ها گره‌گشا باشد و بسیار پیش آمده است و می‌آید که آنچه باید درمان باشد، خود، درد می‌شود.

چنین به نظر می‌رسد که علت اصلی توجه به این نظریه‌ها توانایی و ظرفیت آنها برای روشن ساختن زوایای پنهانی است که رویکرد سنتی، یعنی رویکرد بزرگانی چون مینوی، قزوینی، اقبال و... ناتوان از نشان دادن آنهاست، اما علل گوناگونی باعث شده است که نه تنها کاربرد این نظریه‌ها سودی نداشته باشد، بلکه خود دردی باشد در کنار دیگر دردها. این علل عبارت‌اند از: الف. نداشتن شناخت دقیق و درست از نظریه‌ها؛ ب. بی‌توجهی به بستر تاریخی و فرهنگی که این نظریه‌ها در آن بالیده و شکل گرفته‌اند؛ پ. نادیده گرفتن واقعیت‌ها؛ ت. انتخاب نادرست نظریه‌ها (نظریه‌ها متنوع و بسیارند، و در نتیجه، نمی‌توان از یک نظریه برای هر موضوعی سود جست)؛ ث. ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها.

**کلیدواژه‌ها:** نظریه‌های، واقعیت، آسیب‌شناسی، تحقیقات معاصر، بسترهای تاریخی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۶/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۱۲

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

## مقدمه

تحقیقاتی که بر مبنای نظری استوارند، پیشینه چندان طولانی در غرب ندارند و قدمت آنها به سختی به یکی دو قرن می‌رسد. دلیل آن هم این است که بیشتر این نظریه‌ها، مانند ساختارگرایی، تبارشناسی، هرمنوتیک مدرن، پدیدارشناسی و... در قرن بیستم و پس از افول پوزیتیویسم پدیدار شده‌اند. بیشتر نمایندگان و بنیان‌گذاران این نظریه‌ها، مانند سوسور، استراوس، هوسرل و... فیلسوفان، زبان‌شناسان و جامعه‌شناسان قرن مذکورند.

در ایران عمر چنین تحقیقاتی به مراتب کمتر است. جدای از وارداتی بودن این نظریه‌ها، حضور شخصیت‌های سنت‌گرایی چون فروزانفر، همایی و... در فضای دانشگاهی کمتر به طرح چنین نظریه‌هایی مجال می‌داد. در بیرون از دانشگاه نیز هر چند فلسفه هستی‌شناسانه هایدگر، اگزیستانسیالیسم سارتر، مارکسیسم و... طرفدارانی داشت، توجه به این نحله‌های فلسفی بیشتر به درون‌مایه‌های آنها، چون «اضطراب» و «آگاهی طبقاتی» معطوف بود تا روش‌های تحقیقاتی آنها.

با وجود این، در یکی دو دهه اخیر کار از لونی دیگر شده است؛ بدین معنی که به جای (در کنار) توجه به درون‌مایه‌های فلسفی این مکتب‌ها، روش‌شناسی آنها بیشتر مورد توجه قرار گرفته است، مثلاً اگر زمانی ایرانیانی که مخالف غرب بودند، به فلسفه هایدگر، به‌ویژه دیدگاه انتقادی او درباره تکنولوژی، توجه خاصی داشتند، حالا به روش او، پدیدارشناسی هرمنوتیکی، روی خوش نشان می‌دهند و سعی می‌کنند آن را چون ابزار تحقیق به کار گیرند (دهقانی، ۱۳۸۸). آنها بدین نحو می‌خواهند به شناختی متفاوت و عمیق‌تر از برخی متون ادب فارسی، به ویژه متون عرفانی و شخصیت‌هایی چون عین‌القضات و حافظ دست یابند.

با این حال نمی‌توان گفت جامعه دانشگاهی ما در پذیرش این نظریه‌ها یکدست است. هنوز استنادی پیدا می‌شوند که نقدهایی جدی بر آن دارند؛ نقدهایی که بسیاری از آنها بجاست. همین مسأله سبب شده است تقابلی جدی میان آرای صاحب‌نظران ادبیات فارسی به وجود آید. گروهی بر این باورند که این نظریه‌ها همچون هوایی تازه‌اند که قالب تحقیقات ادبی را جانی دوباره می‌بخشند، و گروهی دیگر، آن را عملی

بیهوده می‌دانند که تنها با ذکر نام‌هایی چون پدیدارشناسی هرمنوتیکی، ساختارگرایی تکوینی و... خوانندگان خود را مرعوب می‌سازند و طبلی میان‌تهی بیش نیستند. نویسنده این مقاله بر این باور است که توانایی و ظرفیت این نظریه‌ها در روشن ساختن زوایای پنهان‌مانده آثار ادبی دلیل اصلی است که محققان امروزی آنها را پذیرفته‌اند، اما به دلایل زیر این نظریه‌ها به‌درستی به‌کار گرفته نشده‌اند و در نتیجه، انتقادات فراوانی را برانگیخته‌اند: الف. نداشتن شناخت دقیق و درست منتقدان از نظریه‌ها؛ ب. بی‌توجهی به بستر تاریخی و فرهنگی که این نظریه‌ها در آن بالیده و شکل گرفته‌اند؛ پ. انتخاب نادرست نظریه‌ها (نظریه‌ها متنوع و بسیارند. در نتیجه، نمی‌توان از یک نظریه برای هر موضوعی سود جست)؛ ت. ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها. در این مقاله تلاش بر آن است تا نخست به دلایلی پرداخته شود که توجه و به‌کارگیری نظریه‌ها را امری ضروری می‌سازند، و در ادامه، به آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌ها پرداخته می‌شود. دلایل مذکور را می‌توان به دو دسته تئوریک و عملی تقسیم کرد.

**الف. دلایل تئوریک:** آنان که در نظریه‌ها به دیده انکار و تردید می‌نگرند، پیش از هر چیز، باید بتوانند در نزاع نظری بر طرفداران کاربرد نظریه‌ها پیروز شوند. این کار با توجه به پیشینه این بحث کار بسیار دشواری است؛ زیرا نتایج تحقیقات و مطالعات بر گریزناپذیری نظریه‌ها و تقدم آنها بر واقعیت گواهی می‌دهند.

همزمان با آغاز عصر جدید (مدرن) در غرب، این اندیشه رایج شد که شناخت جهان نه به‌واسطه کتاب مقدس و آموزه‌های کلیسا، بلکه تنها از طریق مشاهده و تجربه امکان‌پذیر است. بر اساس این ایده، بررسی جزئیات از طریق مشاهده به مشاهده‌گر اجازه می‌دهد که «به یک حکم کلی که در همه افراد [و پدیده‌ها] مشترک است» و بر پایه آنها نظریه‌ای مدون سازد (گندمی نصرآبادی، ۱۳۸۱: ۲۷) دست یابد. مشاهده و تجربه نیز زمانی پذیرفتنی بود که از لوث هرگونه پیش‌داوری و پیش‌فرضی رها باشد. به تعبیری دیگر، مشاهده کاملاً بی‌طرف و خنثی باشد. پس شرط اصلی صحت یک تحقیق کنار نهادن پیش‌فرض‌هایی است که ممکن است مشاهده را فاسد سازد. صورت‌بندی و بیان کلاسیک این مسأله را در آثار فرانسیس بیکن، فیلسوف تجربه‌گرای انگلیسی، می‌توان یافت. بیکن عواملی را که سبب فساد مشاهده می‌شوند، «بت» می‌نامید و آنها را

به چهار دسته بتهای طایفه، بتهای غار، بتهای بازار و بتهای نمایشنامه تقسیم می‌کرد (جهانگیری، ۱۳۸۵: ۱۰۵). به نظر او، فیلسوف یا دانشمند زمانی می‌توانست به بی‌نقصی مشاهده خویش یقین داشته باشد که پیش‌تر این بتهای درهم‌شکسته باشد. این رویکرد خط تمایزی میان نظریه و مشاهده می‌کشید و برای نظریه هیچ جایی در نظر نمی‌گرفت.

اساس فلسفه بازسازی منطقی علم این دعوی است که گزارش‌های مأخوذ از مشاهده، مستقل از نظریه است. نظریه‌پردازان فلسفه علم رسمی فرض می‌کردند که می‌توان صدق و کذب گزارش‌های مأخوذ از مشاهده را بدون تمسک به عبارات مرتبه نظری معین کرد: فلسفه علم رسمی بر آن بود که عبارات مستقل از نظریه مرتبه مشاهده آزمون مناسبی را برای نظریه‌ها فراهم می‌آورد. قائلان به فلسفه علم رسمی اعتقاد داشتند که عبارات سطح نظری، معانی تجربی را از عبارات سطح مشاهده (امور مشاهده‌پذیر) اخذ می‌کند؛ بدین ترتیب، سطح نظری به منزله انگل سطح مشاهده است (لازی، ۱۳۶۲: ۲۶۸).

اما دیدگاهی که واقعیت را امری مستقل از نظریه می‌داند و نظریه را طفیل امر واقع می‌پندارد، در روزگار ما، منتقدان بسیاری یافته است؛ منتقدانی که می‌کوشند نشان دهند مشاهده بی‌طرف و خنثی امری محال است و همواره «نوعی نظریه باید بر کلیه گزاره‌های مشاهدتی مقدم شده باشد» (چالمرز، ۱۳۸۷: ۴۱). این دیدگاه را برخی «منظرگرایی» می‌نامند و آن را در مقابل پوزیتیویسم (اثبات‌گرایی) قرار می‌دهند.

منظرگرایی روش مسلط معرفت‌شناختی در زندگی فکری معاصر است. در منظرگرایی ویژگی اساسی دانش نظرگاهی بودن آن است؛ به این معنا که گزاره‌های علمی و ارزیابی آنها همواره درون چارچوبی صورت می‌گیرد که منابع مفهومی‌ای را فراهم می‌آورد که به واسطه آنها جهان توصیف و تبیین می‌شود. مطابق منظرگرایی، فاعلان شناسایی هرگز مستقیماً به واقعیت به عنوان چیزی در ذات خود نمی‌نگرند، بلکه نگرش آنها برخاسته از تمایلات شخصی، فرض‌ها و دانش پیشین آنهاست (فی، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

در برابر بزرگانی چون اینشتین، که به تقدم نظریه بر مشاهده اشاره کرده‌اند<sup>۱</sup>، می‌توان از بزرگان دیگری چون توماس کوهن و میشل فوکو یاد کرد که از منتقدان اصلی تفکیک مشاهده از نظریه هستند. آنها نه تنها مشاهده‌ای مستقل از نظریه (به تعبیر

کوهن «پارادایم» و به تعبیر فوکو «گفتمان») نمی‌شناسند، هر مشاهده و شناختی را نیز تنها در چهارچوب نظریه‌ها امکان‌پذیر می‌دانند.

توماس کوهن فیزیکدان و فیلسوف علم بود که اعتقاد داشت فهم جهان خارج و «دیدن» آن محدود به پارادایمی است که مشاهده‌گر از دیدگاهی مبتنی بر این پارادایم جهان را می‌بیند. او زمانی به این باور رسید که فیزیک ارسطویی را مطالعه می‌کرد. کوهن پس از مشاهده تفاوت بنیادین فیزیک ارسطویی و نیوتنی به این نتیجه رسید که آنها و پیروانشان پدیده‌ای واحد را به دو شکل متفاوت می‌بینند و دلیل چنین تفاوتی پیش‌فرضها و دانش پیشین آنهاست که به مشاهده آنها دو جهت متفاوت داده است. او این پیش‌فرضها و دانش پیشین را «پارادایم» می‌نامید.<sup>۲</sup> او برای اثبات گفته خویش به تاریخ علم مراجعه و از آن مثالهایی ذکر می‌کند. شاید بهترین مثال او جسم آویخته به ریسمانی باشد که پس از حرکت سرانجام حالت سکون می‌یابد:

برای ارسطویان که معتقد بودند جسم سنگین آویخته به ریسمان، بنا بر طبیعت خود، از وضع بالاتر به حالت سکون طبیعی در وضع پایین‌تر می‌آید، تبیین نوسان آونگ بسیار ساده بود: سقوط مقید. چون بند متصل به جسم مانع از سقوط آن می‌شود، جسم تا حدودی سقوط می‌کند و پس از مدتی و طی چند بار رفت و برگشت جسم در پایین‌ترین نقطه ساکن می‌ماند. چنین مشاهده‌ای بر مبنای این نظر ارسطو بود که اجسام سنگین طبق طبیعت خود به سمت پایین، و اجسام سبک به سوی بالا حرکت می‌کنند... از نظر ارسطویان زمین در مرکز عالم بود. در فاصله ماه از زمین، قشری کروی مملو از اتر وجود داشت که به آن کره ماه می‌گفتند و ماه در داخل این کره به دور زمین می‌چرخید. منطقه تحت‌القمری از چهار عنصر آب، خاک، آتش و هوا تشکیل شده بود. مراتب قرار گرفتن این عناصر، به ترتیب، خاک روی زمین، آب روی خاک، سپس هوا و در بالاترین نقطه آتش بود. در این صورت، کاملاً طبیعی بود که حرکت اجسام سنگین، یعنی اجسامی که از آب یا خاک بودند، به طرف پایین، به سوی مرکز جهان، زمین، و حرکت اجسام سبک همچون آتش به طرف بالا، یعنی رویه مقعر کره ماه باشد. این چیزی بود که ارسطویان در تجربه روزانه خود به وضوح می‌دیدند (مقدم حیدری، ۱۳۸۵: ۷-۱۴).

سقوط سنگ در پارادایم نیوتنی به شکلی دیگر «دیده» می‌شد، زیرا دلیل سقوط سنگ به جای آنکه طبیعت آن باشد، جاذبه زمین تلقی می‌شود (همان: ۱۶). می‌بینیم که

سقوط سنگ در دو پارادایم متفاوت (ارسطویی و نیوتنی) به دو شکل کاملاً متفاوت «دیده» می‌شود، زیرا بینندگان آن هر یک در پارادایمی متفاوت به آن می‌اندیشند. در آثار میشل فوکو گرچه بدین تفصیل و صراحت به «درآمیختگی» مشاهده با نظریه اشاره نشده است، به نظر می‌آید که دیدگاه او در این زمینه به کوهن نزدیک باشد. فوکو نیز همچون کوهن به وجود امر واقعی مستقل از مشاهده باور دارد، اما دیدن این امر واقع را منوط به گفتمانی می‌داند که بر بیننده احاطه دارد و بیننده تنها از دریچه آن به مشاهده جهان واقع می‌پردازد.<sup>۳</sup> فوکو هرگز وجود واقعیتی پیش از مشاهده را رد نمی‌کند، بلکه می‌گوید گفتمان تنها راه درک واقعیت است و ما از طریق گفتمان مشاهدات خود را رده‌بندی و تفسیر می‌کنیم. لاکلو و موفه ارتباط میان گفتمان و مشاهده امر واقع در نظر فوکو را با مثالی چنین نشان می‌کنند:

این امر که هر ابژه‌ای به عنوان یک ابژه گفتمان بر ساخته شده است، به اینکه جهانی هست که بیرون اندیشه است یا به تقابل رئالیزم/ایدئالیزم ربطی ندارد. یک زمین لرزه یا افتادن یک آجر رخدادی است که یقیناً وجود دارد؛ به این معنا که این رویداد اینجا و اکنون مستقل از اراده من اتفاق می‌افتد، اما اینکه آیا خاص بودگی آنها به مثابه ابژه بر حسب پدیده‌های طبیعی ساخته می‌شود یا بر حسب آیات خشم خداوند، وابسته است به ساختار یافتن یک حوزه گفتمانی. آنچه پذیرفتنی نیست این نیست که چنین ابژه‌هایی در بیرون از اندیشه وجود دارند، بلکه آن ادعای نسبتاً متفاوتی است که می‌گوید آنها می‌توانستند خود را به مثابه ابژه‌هایی بیرون از هر شریطه گفتمانی حاکم بر ظهورشان بر سازند (نک. میلز، ۱۳۸۲: ۶۵-۶۶).

ب. **دلایل عملی:** به احتمال فراوان، جنبه نظری‌ای که بدان اشاره گردید، حتی برای بسیاری که به نظریه و به کارگیری آنها روی آورده‌اند، چندان شناخته‌شده نیست، زیرا جنبه عملی و کاربردی نظریه‌هاست که ما را به استفاده از آنها برمی‌انگیزاند. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، دلیل اصلی توجه به این نظریه‌ها توانایی آنها در روشن ساختن زوایای پنهانی است که رویکردهای سنتی ناتوان از نشان دادن آنهایند. این توجه به



زوایای پنهان گویی در ذات نظریه‌هاست تا آنجا که توماس کوهن در این زمینه نوشته است:

دانشمندانی که یک پارادایم نوین آنها را راهنمایی می‌کند، ابزارهای نوینی را به کار می‌گیرند و به جاهای تازه‌ای نظر می‌افکنند. مهم‌تر آنکه در جریان انقلاب‌های علمی، هنگامی که با ابزارهای آشنایشان به جاهایی که پیش از این می‌نگریسته‌اند، نگاه می‌کنند، چیزهای تازه و متفاوتی می‌بینند (کوهن، ۱۳۸۷: ۲۰۷).

اگر بخواهیم نمونه‌ای ملموس‌تر از تاریخ علم بیاوریم، می‌توانیم به چگونگی کشف دو سیارهٔ نپتون و پلوتون اشاره کنیم؛ کشفی که تنها به واسطهٔ نظریهٔ نیوتن امکان‌پذیر شد. داستان از این قرار بود که پس از کشف سیارهٔ اورانوس، دانشمندان تلاش کردند بر اساس اصول نیوتن مدار آن را ترسیم کنند، اما این تلاش آن‌گونه که انتظار می‌رفت، موفق نبود؛ انحرافهای متعدد این سیاره ستاره‌شناسان را به شگفتی واداشته بود. برخی از ستاره‌شناسان بر اساس نظریهٔ نیوتن وجود سیاره‌ای دیگر در مدار اورانوس را پیش‌بینی می‌کردند؛ سیاره‌ای که جاذبهٔ آن سبب تغییر حرکت اورانوس شود. پیش‌بینی درست بود و سرانجام، این سیاره به سال ۱۸۴۶ کشف، و «نپتون» نامیده شد، اما در مدار نپتون نیز مانند اورانوس انحرافهایی وجود داشت که باز از وجود سیاره‌ای تازه خبر می‌داد؛ سیاره‌ای که اگرچه دیده نمی‌شد، نظریهٔ نیوتن از حضور قطعی آن خبر می‌داد. این سیاره نیز پس از چندین سال (۱۹۳۰) سرانجام مشاهده شد و «پلوتون» نام گرفت (بیکسبی، ۱۳۸۶: ۱۲۶).

چنانکه دریافت می‌شود، به کارگیری نظریهٔ نیوتن بود که سیاره‌های ناشناخته‌ای چون نپتون و پلوتون را به ستاره‌شناسان نشان داد، نه صرف مشاهده. سیاره‌های جدیدی که ستاره‌شناسان به کمک نظریهٔ نیوتن، سالها پیش از آنکه دیده شوند، از وجود آنها خبر داشتند. به نظر می‌رسد نظریه‌ها در حوزهٔ مطالعات ادبی نیز چنین خصلتی دارند و به واسطهٔ همین خصلت آنهاست که پایشان به مجله‌های علمی-پژوهشی، که در مقایسه با سایر مجله‌ها محافظه‌کارترند، باز شده است. با این حال، نکته‌هایی نیز وجود دارند که بی‌توجهی به آنها می‌تواند کاربرد نظریه‌ها را با مشکل مواجه سازد؛ مهمترین این نکته‌ها به شرح زیر است.

### الف. نداشتن شناخت دقیق و درست از نظریه‌ها و مبانی آنها

بسیاری از نظریه‌هایی که در تحقیقات ادبی به کار گرفته می‌شوند (مانند پدیدارشناسی، تبارشناسی و...)، نظریه‌هایی هستند که شالوده آنها بیرون از حوزه ادبیات قرار دارد و پدیدآورندگان آنها جامعه‌شناسان، زبان‌شناسان یا فیلسوفان بوده‌اند. در میان آنها برخی در نقش واسطه، این دیدگاه‌ها را از موطن اصلی‌شان گرفته و در تحقیقات ادبی به کار برده‌اند. برای مثال، می‌توان به نظریه پدیدارشناسی هرمنوتیکی هایدگر اشاره کرد. این فیلسوف آلمانی این روش را برای بررسی دازاین<sup>۲</sup> به کار گرفت و اگرچه خود فیلسوفی اهل ادب بود، به ندرت خود از روش مذکور در مطالعه آثار ادبی استفاده کرد (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۷۶). شاگردان او مانند گادامر و ریکور بودند که پدیدارشناسی هرمنوتیکی را به حوزه مطالعات ادبی سوق دادند (توران، ۱۳۸۹: ۱۰۰).

این مسأله آشنایی هر چند مختصر با آثار فیلسوفان، جامعه‌شناسان و... را گریزناپذیر می‌سازد، اما به دلایلی آشنایی با این مبانی در ایران بسیار ناچیز است؛ حتی بزرگان ما گاه در به کارگیری این نظریه‌ها به گونه‌ای عمل می‌کنند که خواننده آشنا با مبانی یادشده می‌پندارد محقق به مبانی نظریه‌اش اشراف کافی نداشته است. برای نمونه، می‌توان به نظریه سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، اشاره کرد که محققان ایرانی به طور گسترده‌ای از آن استفاده کرده‌اند، درحالی‌که دیده می‌شود که گاه در به کارگیری این نظریه سوءتعبیر شده است. مثلاً دکتر شفیعی کدکنی وقتی در بررسی زبان شعر معاصر از این نظریه بهره می‌گیرد، خوانشی دیگرگون از مبانی نظری آن نشان می‌دهد. ایشان می‌نویسد:

یکی از ظریف‌ترین نکاتی که در حوزه علوم انسانی نتایج درخشانی را به بار آورده، توجهی است که در این علوم به مسئله synchronic – diachronic شده است. اصل این ابداع و کشف این چشم‌انداز بسیار مهم، از اندیشه‌ها و درس‌های زبان‌شناس برجسته سوئیسی، فردینان دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، حاصل آمده است... طبق این نظریه، به زبان بسیار ساده، می‌توان گفت که هر زبانی دو نوع موجودیت دارد: یکی موجودیت تاریخی و مستمری که از آغاز پیدایش تا اکنون دارد و دیگری موجودیت کنونی آن که خود یک دستگاه کامل و یک منظومه مستقل صرفی و نحوی و واژگانی است. مثلاً زبان فارسی دری، همین زبانی که شاعرانش از رودکی تا فروغ فرخزاد و

نویسندگان از بلعمی تا صادق هدایت، حوزه تاریخی هزار و دویست‌ساله‌ای را تشکیل می‌دهند، یک موجودیت صرفی و نحوی و واژگانی در آثار هدایت و فروغ دارد و یک موجودیت تاریخی (شامل انواع واژگان و ترکیب‌های گرامری) که از رودکی و بلعمی تا هدایت و فروغ را شامل می‌شود.

از باب تمثیل می‌توان موجودیت تاریخی زبان را به صفحه‌ای کاغذ که در آن سطرهای بسیاری از بالا تا پایین نوشته شده [است] تشبیه کرد و موجودیت همزمانی یا synchronic آن را به آخرین سطری که صفحه با آن تمام می‌شود، و از باب تمثیل، می‌توان گفت که مردم هر دوره‌ای در گفتار و نیازهای زبانی خود با همان سطر آخر سر و کار دارند. نحو و صرفشان همان نحو و صرف سطر آخر است و واژگانشان نیز همان واژگان سطر آخر و به سطرهای دیگری که بر روی این صفحه دیده می‌شود، هیچ احساس نیاز نمی‌کنند، اصلاً چنان است که گویی آن سطرهای پیشین را نمی‌بینند.

اما ادیب و شاعر، و هر کس که با ساحت‌های هنری زبان سر و کار دارد، بیش و کم خود را محدود در سطر آخر این صفحه نمی‌داند، بلکه به تناسب نیازهای روحی و جمال‌شناسانه خویش از سطرهای دیگری که بر روی این صفحه وجود دارد، استفاده می‌کند.... نکته مورد نظر خودم را از مقایسه فروغ و اخوان آغاز می‌کنم و فروغ را یک شاعر همزمانی در نظر می‌گیریم و اخوان را یک شاعر در زمانی. شما اگر شاهکارهای فروغ را که در «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم»... انتشار یافته و شاهکارهای اخوان را که شعرهای نو او در «زمستان» و «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» است، با هم مقایسه کنید، بی‌درنگ متوجه این نکته می‌شوید که فروغ فقط یک شاعر «همزمان» است و نشانه‌های «در زمانی» در کار او - در شاهکارهای او - بسیار نادر و در حکم معدوم است. فروغ کسی است که فقط سطر آخر صفحه را به رسمیت می‌شناسد و به دیگر سطرهای آن کاری ندارد؛ اما اخوان در شاهکارهای خویش شاعری «در زمان» است و می‌کوشد با تمام سطرهای این صفحه - که رمزی از کل موجودیت تاریخی زبان فارسی است - سر و

کار داشته باشد. در حوزه دیگر ساحت‌های فرهنگی نیز همین حکم میان این دو شاعر بزرگ مصداق دارد. فروغ به اندیشه تاریخی و ذهنیت فلسفی و اساطیری و دینی ما به اعتبار جانب diachronic آن کاری ندارد یا کمتر و بسیار کمتر سر و کار دارد، در صورتی که آنچه اوج شاهکارهای اخوان را تشکیل می‌دهد، شعرهایی است که در آن با تمام ساحت فرهنگ و زبان سر و کار داریم (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۱۱-۳۱۳).

از این برداشت می‌توان دریافت که شفیعی کدکنی موجودیت زبان رایج کنونی را «همزمانی» می‌داند و موجودیت زبان پیشینیان را که در گذشته استفاده می‌شده است و با زبان کنونی تفاوت‌هایی دارد، «در زمانی» می‌داند. بر این اساس، شاعری مانند فروغ که تنها از زبان عصر خویش بهره می‌برد، شاعری «همزمانی» است؛ درحالی‌که اخوان و شاملو چون به زبان گذشتگان نیز گوشه چشمی دارند، شاعرانی «در زمانی» اند. در کمال ناباوری باید گفت که نه تنها سوسور هرگز چنین نظری نداشته است، بلکه برداشت دکتر شفیعی کدکنی تا حد بسیار زیادی در تقابل با آرای سوسور است. تفاوت‌های مهم برداشت وی و آرای سوسور عبارت‌اند از:

الف. در برداشت شفیعی کدکنی بار تاریخی و حرکت تکاملی و مستمر دیده می‌شود؛ زیرا از نظر ایشان هر دوره‌ای، از جمله عصر حاضر، زبانی خاص خود دارد. به همین دلیل وی بارها از واژه‌های «تاریخی» و «استمرار» در بحث خود استفاده کرده است: «یک شاخه‌های معرفت و آگاهی انسان که یک ساحت «عصری» دارند و یک ساحت «تاریخی» (همان: ۳۱۲). «چون شعر یک پدیده فرهنگی است و فرهنگ یک واحد تاریخی است، هر چه این جنبه تاریخی عمیق‌تر باشد، بقا و استمرار شعر - که یکی از وجوه آن است - بیشتر خواهد بود» (همان: ۳۱۴). درحالی‌که نظریه سوسور کاملاً ضد تاریخی و غیرتکاملی است و اصلاً نظریه‌اش در تقابل با نظریه‌های آن دسته از زبان‌شناسانی است که زبان را امری تاریخی و فرهنگی می‌دانند.

سوسور این نظریه را نمی‌پذیرد. از نظر سوسور، تاریخ بستر زبان را تشکیل نمی‌دهد. زبان برای خودش یک هیأت مستقل دارد. وی میان زبان، گفتار و قابلیت گفتار تفاوت قائل می‌شود... گفتار یک پدیده فرهنگی است، اما زبان یک پدیده فرهنگی نیست. بلکه زبان سیستم یا نظامی است که پشت گفتار نهفته است. لذا

سیستم یا نظام از لحاظ تاریخی تدریجی‌الحصول نیست. زبان یک محصول تاریخی نیست (خاتمی، ۱۳۸۶: ۵۲۴).

ب. نتیجه‌ای که دکتر شفیع کدکنی در بخشی از کتاب خود و از این مقدمه تا حدی نادرست می‌گیرند، ناصواب به نظر نمی‌آید. زیرا ایشان بر این باور است که شعر شاعرانی که «در زمانی» اند، نسبت به شعر شاعرانی «همزمانی» ارزش بیشتری دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۱۴). اما گرفتن جانب «در زمانی» و برتری دادن آن بر «همزمانی» مخالف پروژه فکری سوسور است، زیرا به گواهی سوسورشناسان، سوسور خود مطالعه «همزمانی» زبان را اصل و مهم می‌دانست:

پیش از سوسور، زبان از منظر تاریخ تغییرات کلمات منفرد در طول زمان یا به صورت «در زمانی» مورد مطالعه قرار می‌گرفت و فرض بر این بود که کلمات به نوعی از چیزهایی که مبین آنها هستند، تقلید می‌کنند. سوسور پی برد که باید زبان را نه به عنوان مجموعه‌ای از کلمات منفرد با پیشینه‌ای منفرد، بلکه به عنوان نظامی ساختاری از روابط میان کلمات، آن گونه که در مقطع زمانی مشخصی به کار می‌روند، یا به شکل «همزمانی» در نظر گرفت (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۴۱).

#### ب. بی‌توجهی به بسترهایی که این نظریه‌ها در آنها بالیده‌اند

درباره نظریه‌ها می‌توان به دو گونه اندیشید: اول. نظریه‌ها را فراتر از بُعد زمانی-مکانی قرار داد و همچون افلاطون آنها را در عالمی برتر (مُثُل) نشان داد که از آسیب و گزند زمان و مکان در امان باشند. دوم. نظریه‌ها را پایبند زمان و مکان کرد و آنها را دستخوش تاریخ دانست. گروه اول از بحث ما خارج است، اما آنها که نظریه‌ها را شکل گرفته و بالیده در بسترهای زمانی و مکانی می‌دانند، باید هنگام انتخاب نظریه و به‌کارگیری آنها حتماً به شرایط تاریخی آن توجه کنند. متأسفانه این ویژگی در کار محققان ایرانی کمتر دیده می‌شود و آنها کمتر به بستر زمانی و مکانی نظریه‌ها توجه می‌کنند، و نظریه‌ای را که در زمان-مکان خاصی شکل گرفته است، در بررسی آثاری به‌کار می‌گیرند که در شرایط کاملاً متفاوتی پدید آمده‌اند.

اکنون باختین و نظریه منطق مکالمه‌اش بیش از سایر نظریه‌ها به این درد گرفتارند. چنانکه بسیاری از محققان ما نظریه او را که نظریه‌ای با زمینه‌ای دموکراتیک است، در تبیین و تحلیل آثاری به کار می‌گیرند که در فرهنگی استبدادی و ضد دموکراتیک سروده یا نوشته شده‌اند.<sup>۹</sup> برای نمونه، می‌توان به کتاب *گفتگومندی در ادبیات و هنر* اشاره کرد که مجموعه مقاله‌هایی است درباره گفتگومندی در ادبیات و سایر هنرها، مانند معماری و سینما. ما در اینجا تنها به بررسی یکی از مقاله‌های آن با نام «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ» بسنده می‌کنیم.

به گواهی تحقیقات انجام‌شده، فرهنگ ایرانی تا روزگار مشروطه، فرهنگی استبدادی بوده است (قاضی‌مرادی، ۱۳۸۵: ۹). البته نباید چنین پنداشت که استبداد تنها به نظام سیاسی و حکومتی این فرهنگ محدود می‌شده است؛ بلکه به آسانی می‌توان حضور استبداد را در تمامی حوزه‌های تفکر ایرانیان، از معرفت‌شناسی تا اخلاق مشاهده کرد. چنانکه عرفان، که یکی از شاخه‌های اصلی فرهنگ ایرانی است، سرشتی عمدتاً (و نه همواره) استبدادی دارد. اگر استبداد را تفکری بدانیم که در آن آزادی مطلق تنها برای یک نفر (ارباب، شاه و...) در نظر گرفته شده است، دیگران بنده قلمداد می‌گردند (ریشتر، ۱۳۸۵: ۹۹). در عرفان نیز نمونه‌های بسیاری وجود دارد که نشان از حضور اندیشه استبدادی در آن دارد. آیا رابطه مرید و مرادی رابطه‌ای استبدادی نیست؟ آیا داستان خضر و موسی که در مثنوی و جاهای دیگر آمده است، نمی‌تواند انعکاسی از رابطه استبدادی باشد؟ آیا این بیت حافظ، «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها»، خبر از ذهنیتی استبدادی نمی‌دهد؟ بی‌گمان، پاسخ مثبت است، اما پرسش این است که چرا برخی از محققان ما بدون در نظر گرفتن اینکه بیشتر آثار ادبی گذشته، و به‌ویژه اشعار حافظ، در بستری استبدادی شکل گرفته‌اند، کوشیده‌اند نظریه منطق مکالمه را به آن تحمیل کنند، دیوان حافظ را اثری چندصدایی نشان دهند که واجد تمام معیارهایی است که باختین برای یک اثر چندآوا برمی‌شمارد؟

هدف نهایی مقاله «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ» آن است که به خوانندگانش بقبولاند حافظ شاعری است که دیوانش تجلی چندصدایی است: «در اشعار الهامی حافظ هر یک از شخصیت‌ها در حکم یک ملودی هستند و مجموعه آنها

نغمه‌هایی را می‌سازند همچنان که باختین در رمان‌های داستایوفسکی چنین دیده است» (صلاحی مقدم، ۱۳۹۰: ۱۱۳). نویسنده برای اثبات این ادعا به چند خصیصه دیوان حافظ و به‌ویژه تعدد شخصیت‌ها اشاره می‌کند که به نظر ایشان حضور آنها دلیلی است قاطع بر چندصدایی بودن دیوان حافظ. گویا نویسنده مقاله باور دارد که چون در دیوان حافظ شخصیت‌های متعددی چون زاهد، حافظ، مفتی و... دیده می‌شوند، پس این دیوان شاهکار چندصدایی می‌تواند باشد. برای اثبات این ویژگی نویسنده ابیات فراوانی از دیوان حافظ را در مقاله خود می‌آورد، مانند «عشقت رسد به فریاد گر تو بسان حافظ / قرآن ز بر بخوانی با چارده روایت».

من تا آنجا که به یاد دارم ندیده‌ام باختین جایی گفته باشد هر گاه در اثری تعدد شخصیت وجود داشته باشد، لزوماً آن اثر چندصداست. درست است که شرط اولیه (و نه شرط اصلی) رمان چندصدایی، حضور شخصیت‌های متعدد است، چنانکه در داستان برادران کارامازوف این ویژگی دیده می‌شود، اما این باور درست نیست که چون در دیوان حافظ شخصیت‌هایی مانند محتسب و رند و... دیده می‌شوند، دیوان حافظ هم چندصدایی است.

این ساده‌سازی محض و عقیم ساختن نظریه باختین است، در غیر این صورت، تاریخ بیهقی و شاهنامه بر دیوان حافظ ارجح‌اند، زیرا افراد بیشتری در آنها حضور دارند. سخن باختین چیز دیگری است و چنانکه نویسنده مقاله «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ» خود در آغاز مقاله‌اش آورده است - اما خود به خلاف آن رفته است - این است که «تمام صداها حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگری مسلط باشد» (همان: ۱۱۴). آیا در دیوان حافظ جایی برای طنین صدای محتسب و زاهد و عابد و... هست؟ آیا ابیات زیر از حافظ نیست؟

مفتی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد      پاردمش دراز باد آن حیوان خوش‌علف

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست      نان حلال شیخ ز آب حرام ما

چنین ابیاتی به ما می‌گویند که در دیوان حافظ صدای زاهد و محتسب و... به دلیل چیرگی صدای رند - که شخصیت مورد علاقه حافظ و بر ساخته اوست - فروغ و طنینی ندارد. در دیوان حافظ نه تنها صدای رند با صدای زاهد و... برابر نیست، کاملاً بلندتر،

و تنها صدایی است که شنیده می‌شود. این درست مخالف گفتهٔ باختین، و هماهنگ با فرهنگ تک‌صدایی گذشتهٔ ایرانیان است.

گفتگو به معنایی که در جهان مدرن منظور ماست، در جهان گذشتگان ما اعتباری نداشته و آنان سکوت و انزوا را بیشتر می‌پسندیده‌اند و از هم‌صحبت بد (که به احتمال فراوان کسی است که مانند آنان نمی‌اندیشد) پرهیز می‌کرده‌اند و گاه به یکباره از میان مردم می‌گریخته‌اند. جهان قدیم جهان ذهنی بودن و درونی بودن حقایق است، و وقتی که حقایق درونی و ذهنی باشند، مراقبه و نظارهٔ درون بهترین راه رسیدن به حقایق است و عزلت‌گزینی شرط اصلی آن. چنانکه این ابیات حافظ بر درستی ادعای ما شاهد است:

از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست  
ندای عشق تو دیشب در اندرون دادند فضای سینهٔ حافظ هنوز پر ز صداست

داستان روزگار ما از لونی دیگر است، زیرا حقایق در آن نه ذهنی، بلکه عینی قلمداد می‌شود و به‌جای آن که سخن از کشف حقایق باشد، حرف از تولید آن در کنشی ارتباطی است (هاو، ۱۳۸۷: ۵۰). نظریهٔ باختین نیز درست در چنین فضایی مطرح شده است؛ نظریه‌ای که از آشکارگی حقیقت به‌واسطهٔ گفتگو سخن می‌گوید که با ذات جهان قدیم و آموزه‌های بزرگان آن در تضاد است. به دیگر سخن، شرط چندآوایی باور به عینی بودن حقایق و بیرونی بودن<sup>۶</sup> آن است (Bakhtin, 1999: 251). درحالی‌که حقیقت نزد حافظ و همروزگاران او امری است درونی.

#### پ. نادیده گرفتن واقعیت‌ها

همان‌طور که در بخش آغازین مقاله گفته شد، واقعیت تنها به‌واسطهٔ نظریه‌ها درک‌شدنی است؛ به این معنا که آنچه ما می‌بینیم، واقعیت محض نیست؛ نظریه سبب‌گزینش برخی از اجزای واقعیت و بی‌توجهی به اجزای دیگر می‌شود. این مسأله احتمالاً یکی از دشواری‌های کاربرد نظریه است، زیرا همواره این امکان وجود دارد نظریه‌ها با پنهان کردن پاره‌ای از واقعیت‌ها ما را به بیراهه‌ها بکشانند. بلایی که حتی دامن بزرگانی چون کارل مارکس را نیز گرفت و او را نمونهٔ کلاسیک این مسأله کرد.

مارکس جهان پیرامونش را از زاویهٔ تضاد طبقاتی می‌نگریست و بر این باور بود که تسلط برخی بر ابزار تولید، و همچنین تقسیم کار به طبقاتی شدن جامعه انجامیده است. نتیجهٔ گریزناپذیر این وضعیت از خودبیگانگی پرولتاریا و تلاش انقلابی آن برای نابودی



سرمایه‌داری و ساختن جهانی بی‌سابقه بود (وود، ۱۳۸۷: ۱۷۰). مارکس با این باور به بررسی جامعه سرمایه‌داری زمانش پرداخت، اما ایمان به نظریه‌اش سبب شد بسیاری از واقعیتها از چشم وی دور بماند یا خود چشم بر بسیاری از واقعیتها ببندد (کولاکوفسکی، ۱۳۸۴: ۱/ ۳۴۲). کارل یاسپرس در این زمینه می‌نویسد:

او [مارکس] نمونه‌ها یا واقعیاتی را که خلاف نظریه‌اش باشد، نمی‌آورد؛ بلکه تنها آنهایی را نقل می‌کند که به‌روشنی موافق یا مؤید چیزی است که آن را حقیقت نهایی می‌پندارد. تمامی رهیافت او از نوع تأیید است و نه تحقیق، و آن هم تأیید چیزی که نه با عقیده یک دانشمند، بلکه با ایمان یک مؤمن به عنوان حقیقت کامل اعلام شده است (نک. جانسن، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

مارکس که باور داشت رشد سرمایه‌داری ضرورتاً به بدتر شدن اوضاع زندگی کارگران خواهد انجامید، در بررسی خود تنها مواردی را برمی‌گزید که با نظریه‌اش همخوانی داشت و آن را تأیید می‌کرد.

شواهدی که [مارکس] برای توجیه این مدعا به تفصیل نقل می‌کند، تقریباً جملگی مربوط به شرکت‌های کوچک، فاقد کارایی و کم‌سرمایه در صنایعی قدیمی است که در بیشتر موارد به دوران پیش از سرمایه‌داری تعلق داشتند. مثلاً سفال‌سازی، خیاطی.... در بسیاری از موارد مشخصی که ذکر می‌کند (مثلاً نانوايي) وضع درست به این علت بد بود که شرکت قادر نبود از ماشین‌آلات استفاده کند، زیرا سرمایه نداشت. در واقع، مارکس به شرایط پیش از سرمایه‌داری می‌پردازد و حقیقتی را که کمتر در برابر چشمان اوست نادیده می‌گیرد: یعنی سرمایه بیشتر، رنج کمتر (جانسن، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

متأسفانه چنین رفتاری کم و بیش در محققان ما نیز دیده می‌شود. ایمان بی‌چون و چرا به نظریه‌ها سبب شده است گاه بدیهی‌ترین واقعیتها نادیده گرفته شوند؛ واقعیاتی که اگر در نظر گرفته شوند، چه بسا شالوده تحقیق را سست گردانند. اجازه دهید تا به همان نمونه قبل، یعنی مقاله «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ» بازگردیم، زیرا در این تحقیق بسیاری از واقعیتهای نادیده گرفته شده‌اند. محقق برای نیل به مقصودش (اثبات چندصدایی بودن شعر حافظ) هم واقعیتهایی از نظریه باختین را کتمان کرده و هم واقعیتهایی از دیوان حافظ را. آنچه در نظریه باختین نادیده گرفته شده است، تأکید او بر چندصدایی بودن رمان و تک‌صدا بودن شعر است. دیدگاه باختین در زمینه

انواع ادبی و خصلت چندصدایی بودن آنها همواره یکسان نبود. او در آغاز، تنها رمان-های داستانیفلسفی را واجد چنین خصلتی می‌دانست و سایر گونه‌های ادبی همچون شعر را تک‌صدایی قلمداد می‌کرد. در این مرحله، حتی آثار تولستوی نیز در نظر باختین نمونه‌های آثار تک‌صدا بودند، اما پس از مدتی باختین به این باور رسید که تمام رمان‌ها خصلتی چندصدا دارند و این شعر است که تک‌صداست (هارلند، ۱۳۸۸: ۲۵۶).

می‌بینیم که آنچه در این دو دوره تغییری نمی‌کند، باور باختین به تک‌صدایی بودن شعر است. درحالی‌که نویسنده «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ» آشکارا این واقعیت را نادیده گرفته است و برخلاف نظریه و گفته صریح باختین، در پی چندصدایی در شعر حافظ است، بدون اینکه این مسأله را توجیه کند که چرا بر خلاف گفته باختین عمل کرده و بر واقعیت‌ها چشم پوشیده است.

در مقاله مذکور تنها آرای باختین نیست که کتمان می‌شود، بلکه بسیاری از بخشهای دیوان حافظ نیز به ناچار و برای اثبات چندصدایی بودن شعر حافظ نادیده گرفته می‌شود؛ زیرا ابیات متعددی در دیوان حافظ هست که به گفتگوستیزی اشاره دارند. ابیاتی مانند

گفتگو آیین درویشی نبود / ورنه با تو ماجراها داشتیم  
ای آنکه به تقریر و بیان دم زنی از عشق / ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت

شگفت آنکه دیوان حافظ (البته تدوین امروزی آن) با ترک گفتگو و کنار نهادن چون و چرا آغاز می‌شود. آنجا که حافظ می‌گوید: «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید/ که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها».

خلاصه آنکه درست است که نظریه‌ها مانع از مشاهده واقعیت به شکل محض آن می‌شوند، این هم نمی‌تواند بهانه‌ای باشد برای اینکه واقعیت‌های آشکار را عمداً فدای نظریه‌ها کنیم. زمانی که واقعیت‌ها نظریه‌ها را با چالشی جدی مواجه می‌سازند، بهترین کار -درباره موضوع تحقیق- آن است که به آموزه پوپر و ابطال‌گرایان تأسی کنیم و آن نظریه را ناکارآمد بدانیم و از نظریه‌ای دیگر بهره‌گیریم (چالمرز، ۱۳۸۷: ۵۱).

#### ت. انتخاب نادرست نظریه‌ها

نظریه‌ها هم مانند بسیاری از مفاهیم و واژه‌ها خنثی نیستند. منظورم از خنثی نبودن این

است که آنها هر یک بر پیش‌فرض‌هایی استوارند. چنانکه مثلاً تبارشناسی بر تاریخی بودن حقیقت بنا شده است و شالودهٔ هرمنوتیک مدرن فقدان حقیقت غایی است. پیش‌فرض‌های هر نظریه مسأله‌ای است که هر محقق در انتخاب نظریهٔ تحقیق حتماً باید به آن توجه داشته باشد، زیرا نظریه چهارچوب و روش کار تحقیق را تعیین می‌کند و انتخاب نادرست آن نه تنها به روشن شدن موضوع تحقیق کمکی نمی‌کند، ممکن است نتیجه و حاصل تحقیق را هم زیر سؤال ببرد. شوربختانه، تحقیقاتی که این نقص را داشته باشند، کم نیستند. آوردن یک نمونه ما را به مقصود نزدیک‌تر می‌کند:

کتاب *بوطیقای روایت در مثنوی* کتابی است که نویسنده آن می‌کوشد به بررسی روایت در مثنوی و بوطیقای خاص روایت آن پردازد. باور نویسنده کتاب این است که هر یک از آثار بزرگ ادبی فارسی، مانند *شاهنامه*، *منطق‌الطیر* و به ویژه مثنوی «بیش و کم ساختاری خاص و منحصر به خویشتن دارند که غالباً از تلفیق و کیمیاکاری ساخت‌های ساده و آشنا پدید آمده است» (توکلی، ۱۳۸۹: ۲۶). در سراسر کتاب نیز جمله‌ها و عبارتهای فراوانی نیز وجود دارد که بر این مسأله تأکید دارند. به مثال‌های زیر توجه کنید: «با آنکه مثنوی متنی است یگانه و ناسنجیدنی با هر متن دیگر، این ساختار غریب تا اندازهٔ زیادی از آمیزش آفرینش‌گرانه و هنری ساختارهای پیشین به دست آمده است» (همان: ۴۲). «مخاطب مثنوی مولانا در همان آشنایی‌های نخستین به آسانی و سرعت درمی‌یابد که با «چیزی دیگر» سر و کار دارد؛ توضیح این دیگر بودن و تمایز مثنوی از منظومه‌ها و کتاب‌های دیگر کار آسانی نیست و چه بسا برای خوانندهٔ آشناتر و پژوهندهٔ حرفه‌ای دشوار بنماید» (همان: ۲۶). «شاید بتوان گوهرترین ویژگی نگاه بوطیقایی را در پذیرش و فهم متن به عنوان ساختاری مستقل دانست» (همان: ۴۶).

چنانکه دیده می‌شود، فرض نویسنده این است که مثنوی به لحاظ بوطیقای روایتش متنی است یگانه، ناسنجیدنی و البته مستقل. با چنین پیش‌فرضی این‌گونه به نظر می‌آید که نویسنده باید از نظریه‌ای استفاده کند که پیش‌فرض آن بر تمایز و قیاس‌ناپذیری استوار باشد، مثلاً روش تبارشناسی فوکو - که بر گسست و تمایز تأکید دارد - یا نظریهٔ پارادایم توماس کوهن که اساسش قیاس‌ناپذیری (ناسنجیدنی بودن) پارادایم‌ها است، اما برخلاف انتظار، از ساختارگرایی و شخصیت‌هایی چون پراپ و همچنین نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین سخن به میان می‌آید که پیش‌فرض‌های آنها نه تنها هیچ سنخیتی با

موضوع تحقیق ندارند، درست در نقطه مقابل آن قرار می‌گیرند. زیرا یکی از پیش‌فرضهای ساختارگرایی شباهت است و پیش‌فرض نظریه منطق مکالمه باختین بیش از آنکه استقلال متن باشد وابستگی و به اصطلاح بینامتنیت است (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۶۳). به همین دلیل هم نتیجه تحقیق آن نیست که نویسنده در مقدمه به آن اشاره کرده است، زیرا او می‌کوشیده است به بوطیقای روایت مثنوی (و فقط مثنوی) بپردازد و نشان دهد که ویژگی روایتی آن چیست که این متن را از دیگر آثار ادبی جدا می‌کند، اما در عمل، انتخاب نادرست نظریه - که بر تشابه و ارتباط متون استوار است - نویسنده را واداشته است که به سراغ متنهای دیگری از متون دینی (قرآن) و ادبی تا متون فلسفی، مانند ترس و لرز کیرکگور و... برود. مثلاً وقتی نویسنده از التفات به عنوان یکی از شاکله‌های روایت در مثنوی سخن می‌گوید، به ناچار، به مسئله التفات در قرآن نیز پرداخته است:

در قرآن مجید التفات به شکلی گسترده و متنوع و با تشخیص بسیار به‌کار رفته است. اساساً این شگرد بلاغی از مهم‌ترین عوامل تکوین ساختار قرآنی به‌گونه کلیتی غریب و ممتاز به شمار می‌آید. نخستین و نام‌آورترین نمونه التفات در سوره آغازین قرآن نمایان می‌شود.... التفات مانند بسیاری از شگردهای بلاغی دیگر قرآن، در برخی آیه‌ها منشأ اختلافاتی در فهم و تفسیر شده است. در تحلیل متن قرآنی توجه به التفات‌ها و تبیین کارکرد این اسلوب با توجه به بافت خاص هر نمونه اهمیت فراوان دارد؛ مثلاً وقتی می‌خوانیم «و پیش از تو، جز مردانی که بدیشان وحی کردیم، نفرستادیم؛ پس اگر نمی‌دانید، از پژوهندگان کتابهای آسمانی (اهل‌الذکر) جويا و پرسان شوید» [نحل: ۴۳]. در پاره نخست آیه روی سخن با پیامبر است، اما ناگهان خطاب از مفرد به جمع می‌گراید و مردمان (گروه عام مخاطبان قرآن) مورد توجه قرار می‌گیرند... (توکلی، ۱۳۸۹: ۷-۸۶).

به‌طور خلاصه، این مقایسه و جستجو برای یافتن مثال‌های مشابه در سایر متون به خواننده می‌گوید که روایت مثنوی نه تنها متمایز از آثار دیگر نیست، در گفتگو با سایر متون و به‌ویژه گفتگو با قرآن به وجود آمده است. پس متن مستقلی نیز نیست.

#### ث. ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها

نظریه‌های موجود در بطن فرهنگ غرب شکل گرفته‌اند و طبیعی است که با فرهنگ ایرانی

تطابق کامل نداشته باشند. زیرا تمدن غرب (اروپا و مهد آن آتن) و تمدن ایران از روزگاران دور با یکدیگر تفاوت‌های بنیادین داشته‌اند. برای نمونه، می‌توان به نظریه‌هایی اشاره کرد که سرچشمه آنها مارکسیسم است. در این نظریه‌ها «طبقه» یکی از مفاهیم اصلی است و بیشتر مفاهیم اصلی این نحله فلسفی، مانند آگاهی طبقاتی، نبرد طبقاتی و... از این مفهوم مشتق شده‌اند، درحالی‌که در ایران، بر خلاف غرب، مفهوم طبقه به معنای غربی‌اش دیده نمی‌شود (کاتوزیان، ۱۳۸۶: ۸). بنابراین، محققانی که می‌خواهند از نظریه‌هایی چون ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن استفاده کنند، باید به این تفاوت‌ها توجه کنند و بکوشند با ترکیب کردن این نظریه با نظریه(های) دیگر، به نظریه‌ای ترکیبی و البته واحد دست یابند که توانایی تبیین و تحلیل مسأله تحقیق را داشته باشد، متأسفانه از ترکیب نظریه‌ها در ایران کمتر نشانی دیده می‌شود. محققان یا نظریه را به همان شکل و بدون توجه به ناهماهنگی‌اش با فرهنگ ایرانی به کار می‌گیرند یا به جای ترکیب نظریه، هر جا که دچار مشکل روش‌شناختی می‌شوند، با بی‌پروایی هر نظریه‌ای را که احساس می‌کنند به کارشان می‌آید، به کار می‌گیرند و از این شاخه به آن شاخه می‌پرند. در غرب نمونه‌های خوبی برای این ترکیب نظریه‌ها وجود دارد.

در ایران بیشتر تشتت دیده می‌شود تا ترکیب. اگر بخواهیم نمونه‌ای بیاوریم، می‌توانیم به کتاب *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی* اشاره کنیم. نویسنده کتاب که می‌خواهد از تحقیقات سنتی در این حوزه فاصله بگیرد و میان رویکردهای جامعه‌شناختی و آثار ادبی ارتباطی معنا دار ایجاد کند، از رویکرد ساختارگرایی تکوینی گلدمن بهره می‌جوید و می‌نویسد: «از میان این رویکردها آنچه بیشتر در نگارش تاریخ ادبی کارآمد است، همان مکتب ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن است» (نک. زرقانی، ۱۳۸۹: ۹۲). ناگفته نماند که انتخاب این نظریه با فرض اصلی کتاب هماهنگی دارد:

تز این کتاب دگرذیسی و صیورورت ژانرهاست. با مطالعه تاریخ ادبیات‌های فعلی ایران متوجه انقطاع و گسستی می‌شویم که خواسته یا ناخواسته میان ادبیات ایران پیش و پس از اسلام ایجاد شده است.... این گسست‌ها فقط به مقطع تاریخی ظهور اسلام محدود نمی‌شود، بلکه فقدان بینش جریان‌شناسانه و کل‌نگر در کتاب‌های مذکور سبب شده است سایر ادوار تاریخ ادبی نیز چونان پاره‌های بی‌ارتباط با یکدیگر به نظر برسند و این یکی از اشکال‌های عمده تاریخ ادبیات‌های ایران است. اکنون پرسش مهم این است که آیا می‌توان ایده‌ای را مبنا قرار داد که بر

اساس آن بررسی ادبیات ایران از ابتدا تا اکنون در قالب یک کلیت منسجم و جریان مستمر امکان‌پذیر گردد؟ من فکر می‌کنم پاسخ مثبت است و آن ایده مرکزی چیزی نیست جز دگردیسی و صیوروت ژانرها (همان: ۲۴).

گلدمن نیز به دلیل اعتقادات مارکسیستی‌اش به صیوروت تاریخ و حرکت تکاملی آن باور داشت، و این یعنی هماهنگی چهارچوب نظری تحقیق با نظریه تحقیق.

همان‌گونه که گفته شد، این نظریه کاستیهایی نیز دارد. صرف‌نظر از اینکه در ایران هرگز مفهوم طبقه به معنایی که گلدمن در نظر داشت، شکل نگرفت، فرهنگ ما فرهنگی فردگرایانه بوده است که در تقابل با رویکرد ساختارگرایی تکوینی گلدمن است که به فاعل فرافردی باور دارد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۱۴).

نویسنده کتاب به‌جای اینکه به این کاستیها از طریق ترکیب این نظریه با نظریه (های) دیگر بپردازد، هر لحظه و به تناسب زمان، نظریه‌اش را تغییر می‌دهد، درحالی‌که در ابتدای کتاب، به‌صراحت، ساختارگرایی تکوینی گلدمن را چهارچوب نظری تحقیق خود معرفی کرده است. مثلاً در بخش «تاریخ نظریه ادبی» آشکارا می‌گوید که برای نشان دادن دگرگونی ژانرها از نظریه‌های فرمالیست‌ها سود خواهد برد، درحالی‌که چنین کاری شایسته و مناسب یک تحقیق روشمند با چهارچوب نظری دقیقاً مشخص نیست. سهل‌انگاری در این کتاب به همین جا ختم نمی‌شود؛ محقق بلافاصله و پس از تأکید بر شیوه فرمالیست‌ها از مدل اسکارپیت استفاده می‌کند و می‌نویسد که از نظر اسکارپیت، جامعه‌شناس ادبیات پوزیتویویست، هر پدیده‌ای مستلزم سه واقعیت شاعر، مخاطب و صورت زبانی است، درحالی‌که محقق فراموش کرده است که گلدمن نه با روشهای پوزیتویستی میانه‌ای داشت و نه به فاعل فردی باور داشت. آنچه موجد ژانرها و زیرژانرهای ادبی می‌شود، از نظر نویسنده همین سه عنصر است، نه آنچه در چهارچوب نظری گفته است، یعنی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن (نک. زرقانی، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

نتیجه چنین جابه‌جایی‌هایی در نظریه تحقیق چیزی نیست جز تشتت و آشفتگی اثر؛ آشفتگی‌ای که بی‌شک یکی از دلایل اصلی آن بی‌توجهی به کاستی‌های نظریه اصلی و ترکیب نکردن آن با سایر نظریه‌ها و ایجاد نظریه‌ای است که بیشترین هماهنگی را با موضوع داشته باشد.

### نتیجه‌گیری

نظریه‌های ادبی موجود از فرهنگ و تفکر غرب سرچشمه می‌گیرند. همانند هر پدیده‌ای که از غرب آمده است، واکنش محققان ایرانی به آنها متفاوت بوده است. برخی آنها را با فرهنگ ایرانی بیگانه می‌دانند و آن را طرد می‌کنند، و برخی دیگر با آغوش باز پذیرای آنهایند. اگر این باور نادرست را که نظریه‌ها محصول غرب است، رها کنیم (زیرا همه انسان‌ها جهان پیرامون خود را به واسطه نظریه‌ها می‌بینند)، باید بگوییم به دو دلیل تقدم نظریه بر مشاهده، و توانایی و ظرفیت آن در روشن ساختن زوایای پنهان‌مانده، توجه به نظریه‌ها و کاربرد درست آنها ضروری است، اما نباید فراموش کرد که در کاربرد نظریه‌ها به موارد متعددی توجه شود. مهمترین این موارد عبارت‌اند از: الف. نداشتن شناخت درست و دقیق از نظریه‌ها و مبانی آنها؛ نظریه‌ها عمدتاً بر مبانی زبان‌شناختی، فلسفی و... بنا نهاده شده‌اند. پس برای به‌کارگیری این نظریه‌ها آگاهی به مبانی فلسفی و... آنها ضروری است.

ب. بی‌توجهی به بستر تاریخی و فرهنگی‌ای که این نظریه‌ها در آن بالیده و شکل گرفته‌اند: هر نظریه‌ای در بستر تاریخی خاصی شکل گرفته است. به همین دلیل، نمی‌توان بی‌توجه به این بسترها و شرایط تاریخی آن، از آنها بهره جست. پ. انتخاب نادرست نظریه‌ها: نظریه‌ها خنثی نیستند و هر یک بر پیش‌فرضی استوارند. پس هنگام انتخاب نظریه تحقیق باید به پیش‌فرض آنها دقت شود. ت. ناتوانی در ترکیب نظریه‌ها: نظریه‌های معاصر به دلیل اینکه در فرهنگ غرب بالیده‌اند، به طور کامل و هماهنگ و انطباق‌پذیر با فضای ایران نیستند و کاستیهایی دارند. برای رفع کاستیهایی آنها باید به ترکیب آنها با دیگر نظریه‌ها پرداخت.

### پی‌نوشت

۱. چنین به نظر می‌رسد که اینشتین نیز نظریه را مقدم بر مشاهده می‌دانسته و بر این باور بوده است که مشاهده در چهارچوب نظریه‌ها عملی است. این باور او در مناظره وی با دیگر فیزیکدان نامی هم‌روزگارش، هایزنبرگ، دیده می‌شود. هایزنبرگ این مناظره را در کتاب جزء و کل خویش آورده است و نظر اینشتین را این‌گونه نقل کرده است:

«در نظر داشتن آنچه در واقع مشاهده می‌شود، راهنمای مفیدی برای جست‌وجوست، اما علی‌الاصول سعی در بنا کردن نظریه فقط بر پایه کمیت‌های مشاهده‌پذیر کاملاً غلط است و آنچه

در واقع روی می‌دهد، خلاف این است: نظریه است که حکم می‌کند چه چیزی مشاهده‌پذیر است» (هاینبرگ، ۱۳۹۰: ۶۵).

۲. پیشنهاد تعریف مشخصی از پارادایم کار آسانی نیست؛ حتی خود کوهن نیز دو تعریف از آن به دست داده است: «در بخش بزرگی از کتاب واژه «پارادایم» به دو معنای متفاوت به کار رفته است. از یک سو نماینده آمیزه کاملی از باورها، ارزش‌ها، فنون و امثال آنهاست که اعضای یک جامعه معین در آن اشتراک دارند، و از سوی دیگر، به یک نوع عنصر در این مجموعه اشاره دارد؛ یعنی به معماگشایی مشخص که اگر به مثابه الگو یا نمونه به کار برده شود، می‌تواند همچون پایه‌ای برای حل بازمانده معماهای علم بهنجار، جانشین قواعد صریح شود». کوهن تعریف دوم را ژرف‌تر می‌داند (۱۳۸۷: ۲۸۰).

البته برخی کوشیده‌اند این دو تعریف را تا حد زیادی به یکدیگر نزدیک، و تعریفی واحد پیشنهاد دهند. چنانکه برخی در تعریف آن نوشته‌اند: «پارادایم مشتمل است بر مفروضات کلی نظری و قوانین کاربرد آنها که اعضای جامعه علمی خاصی آن را اتخاذ می‌کنند» (حقی، ۱۳۸۴: ۲۸۸).

۳. یکی از شایع‌ترین اصطلاحات در زبان علمی امروز، اصطلاح «گفتمان» است. اصطلاحی که به دلیل کاربرد فراوان، کم‌کم وارد زبان روزمره نیز شده است؛ اصطلاحی که سیالیت آن، تعریفش را با دشواری روبه‌رو ساخته و سبب تشتت تعاریف نزد محققان گردیده است (یورگنس/ فیلیس، ۱۳۸۹: ۱۷). امیل بنونیست، اسطوره‌شناسی است که برای نخستین بار معنایی خاص به این واژه داد (مک دائل، ۱۳۸۰: ۲۰). بنا به نظر وی «گفتمان را باید با توجه به آن وجهی از زبان در نظر گرفت که تنها با ارجاع به شخص گوینده به موقعیت زمانی - مکانی او یا به دیگر متغیرهایی از این دست که در جهت مشخص ساختن زمینه تخصیص یافته سخن عمل می‌کنند، قابل تأویل خواهند بود» (نوریس، ۱۳۸۶: ۵۳۵). درحالی‌که دیگران با توجه به رشته خویش، تعاریفی دیگر از آن به دست داده‌اند. این تعاریف متفاوت و گاه متعارض، فهم دقیق آنچه را که فوکو از گفتمان در نظر داشت، با مشکل روبرو می‌سازد. با این حال می‌توان گفتمان را از نظر فوکو، همان چیزی دانست که مرزها و محدودیتهایی برای انسان به عنوان سوژه شناخت و آگاهی ایجاد می‌کند؛ مرزهایی که ما ناگزیریم در محدوده آنها بیندیشیم و سخن بگوییم؛ مرزها و محدودیتهایی که به‌ندرت می‌توان از آنها گریخت (میلز، ۱۳۸۹: ۹۲).

به نظر فوکو «هر رشته خاص از دانش در هر دوره خاص تاریخی، مجموعه‌ای از قواعد و قانون‌های ایجابی و سلبی (پذیرنده و طرد کننده) دارد که معین می‌کند درباره چه چیزهایی می‌توان بحث کرد و درباره چه چیزهایی نمی‌توان وارد بحث شد. همین قواعد و قانون‌های نانوشته - که



در عین حال بر هر گفتار و نوشتاری حاکم‌اند - سخن [گفتمان] آن رشته خاص در آن دوره خاص تاریخی هستند» (برنز، ۱۳۸۲: ۱۱).

#### 4. Dasein

۵. ممکن است گفته شود که باختین نیز در دوره استالین و در فضای توتالیتار آن نظریه خود را مطرح کرده است، پس زمینه آثار او نه تنها دموکراتیک نیست، بلکه توتالیتار است. در پاسخ باید گفت که حکومت‌های استبدادی و توتالیتار تفاوت‌های بنیادین و متعددی دارند که آنها را از یکدیگر جدا می‌سازند. یکی از این تفاوت‌ها، تفاوت زمانی است. می‌دانیم که حکومت‌های استبدادی پیش از حکومت‌های دموکراتیک وجود داشته‌اند، اما حکومت‌های توتالیتار از لحاظ زمانی پس از عصر دموکراتیک پدیدار شدند، و در حقیقت، محصول قرن بیستم‌اند. آنها دشمنان دموکراسی هستند که پیش از آنها وجود داشته است. آنها «ادعا دارند که اراده راستین توده‌های مردم و کشور واقعی را نمایندگی می‌کنند و هدفشان مبارزه با افسانه دموکراسی است که آلت دست صاحبان انگل‌وار منافع خاص است و وحدت مردم را با تشکیل حزب‌های رنگارنگ نابود می‌کند» (گوریان، ۱۳۹۰: ۳۳۷). باختین نیز هر چند در زمان حکومت توتالیتار استالین می‌زیست، با تفکر دموکراتیک و فیلسوفان بزرگ آن چون کانت آشنا بود. تا آنجا که محققان باختین را در جوانی فیلسوفی نوکانتی دانسته‌اند (گاردینر، ۱۳۸۱: ۳۴). در حقیقت، او یکی از مخالفان تفکر توتالیتار بود و سرچشمه نظریه‌هایش فضای دموکراتیک بود. و شاید به همین دلیل هم آثارش سال‌ها اجازه چاپ نیافتند یا به نام افراد دیگر به چاپ رسیدند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۲۲).

#### 6. outward

#### منابع

۱. بیکسبی، ویلیام؛ *جهان گالیه و نیوتن*؛ ترجمه بهرام معلمی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶.
۲. پالمر، ریچارد؛ *علم هرمنوتیک*؛ ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۷.
۳. تاپسن، لیس؛ *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی؛ تهران: نگاه امروز، ۱۳۸۷.
۴. توران، امداد؛ *تاریخ‌مندی فهم در هرمنوتیک گادامر: جستاری در حقیقت و روش*؛ تهران: بصیرت، ۱۳۸۹.
۵. توکلی، حمیدرضا؛ *از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی*؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۹.
۶. جانسن، پال؛ *روشنفکران*؛ ترجمه جمشید شیرازی؛ تهران: فرزانه، ۱۳۸۶.
۷. جهانگیری، محسن؛ *احوال و آثار و آراء فرانسیس بیکن*؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۵.
۸. چالمرز، الن اف؛ *چیستی علم*؛ ترجمه سعید زیباکلام؛ تهران: سمت، ۱۳۸۷.

۹. خاتمی، محمود؛ *مدخل فلسفه غربی معاصر*؛ تهران: علم، ۱۳۸۶.
۱۰. دهقانی، حسام؛ «پدیدارشناسی هرمنوتیکی شعر: بازخوانی شعر دیوار اثر شاملو»؛ فصلنامه زبان و ادب فارسی، شماره ۴۲، ۱۳۸۸.
۱۱. ریشت، ملوین؛ «استبداد»؛ در *فرهنگ اندیشه‌های سیاسی*؛ ترجمه خشایار دیهیمی؛ تهران: نی، ۱۳۸۵.
۱۲. زرقانی، سیدمهدی؛ *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۹.
۱۳. سلدن، رامن و پتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: انتشارات طرح نو، ۱۳۸۴.
۱۴. شفيعی کدکنی، محمدرضا؛ *با چراغ و آینه*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۱۵. صلاحی مقدم، سهیلا؛ «گفتگومندی و چندصدایی در شعر حافظ»، در *گفتگومندی در ادبیات و هنر*، به کوشش بهمن نامور مطلق و منیژه کنگرانی؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
۱۶. فی، برایان؛ *پارادایم‌شناسی علوم انسانی*؛ ترجمه مرتضی مردیها؛ تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی، ۱۳۸۹.
۱۷. قاضی مرادی، حسن؛ *استبداد در ایران*؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۱۸. کاتوزیان، محمدعلی؛ *دولت و جامعه در ایران*؛ ترجمه حسن افشار؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۱۹. کولاکوفسکی، لشک؛ *جریان‌های اصلی در مارکسیسم*؛ جلد اول، ترجمه عباس میلانی؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
۲۰. کوهن، توماس. اس؛ *ساختار انقلاب‌های علمی*؛ ترجمه عباس طاهری؛ تهران: قصه، ۱۳۸۷.
۲۱. گاردینر، مایکل؛ «تخیل معمولی باختین»؛ ارغنون؛ ترجمه یوسف اباذری؛ شماره بیستم، ۱۳۸۱.
۲۲. گندمی نصرآبادی، رضا؛ *معمای جدید استقراء*؛ قم، انتشارات دانشگاه مفید، ۱۳۸۱.
۲۳. لازمی، جان؛ *درآمدی تاریخی به فلسفه علم*؛ ترجمه علی پایا؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.
۲۴. مقدم حیدری، غلامحسین؛ *قیاس ناپذیری پارادایم‌های علمی*؛ تهران: نی، ۱۳۸۵.
۲۵. میلز، سارا؛ *گفتمان*؛ ترجمه فتاح محمدی؛ زنجان، هزاره سوم، ۱۳۸۲.
۲۶. نامور مطلق، بهمن؛ *درآمدی بر بینامتنیت*؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.

\_\_\_\_\_درد یا درمان؛ آسیب‌شناسی کاربرد نظریه‌های ادبی در تحقیقات معاصر

۲۷. نوریس، کریستوفر؛ «گفتمان/سخن»؛ فرهنگ اندیشه انتقادی؛ ویراسته مایکل پین؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۶.

۲۸. هارلند، ریچارد؛ درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاطون تا بارت؛ ترجمه علی معصومی و همکاران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸.

۲۹. هاو، ال. ای؛ یورگن هابرماس؛ ترجمه جمال محمدی؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۷.

۳۰. هایزنبرگ، ورنر؛ جزء و کل؛ ترجمه حسین معصومی همدانی؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۹۰.

۳۱. وود، آلن؛ کارل مارکس؛ ترجمه شهناز مسمی پرست؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۷.

32. Bakhtin, Mikhail; *problems of dostoevsky's poetics*; translated by Caryl Emerson; university of Minnesota press, 1999.





## سیمای جاودانگی و ارتباط آن با کوهستانهای اسطوره در شاهنامه فردوسی

فاطمه جعفری کمانگر\*

### چکیده

در آیین زرتشت، جهانی که مرحله کمال را همچون فراگردی ابدی تجربه می‌کند، با یاری سوشیانت به کمال نهایی دست خواهد یافت و جاودانگانی از تخمه زرتشت یا از نژاد بزرگان و پهلوانان اساطیری ایران، در رستاخیز ابدی یاریگر او خواهند بود. بازگشت بسیاری از جاودانگان و به جاودانگی رسیدن آنها با کوهها، که در اساطیر ایرانی نزدیکترین مکان طبیعی به ماوراءالطبیعه‌اند، ارتباط مستقیم دارد.

شاهنامه فردوسی تعدادی از این جاودانگان را البته با دستکاری در صورت اساطیری آنها در خود متجلی ساخته است. علاوه بر اینها، تعدادی از قلعه‌های بیمرگی را که بر بلندای کوهها واقع‌اند و مطابق متون مزدیسنا مرگ و نیستی را در آنها راهی نیست، مورد توجه قرار داده است.

این مقاله در نظر دارد با توجه به این دو مقوله، اسطوره جاودانگی و ارتباطش با کوهها را مورد بحث قرار دهد و تغییر شکل این اسطوره را در شاهنامه فردوسی، ارزشمندترین متن پس از اسلام که بسیاری از بنمایه‌های اساطیری ایران پیش از اسلام را در خود بازتاب داده است، بررسی کند.

**کلیدواژه‌ها:** اسطوره، کوه، شاهنامه فردوسی، جاودانگی، مکانهای بیمرگی.

## مقدمه

اساطیر بازگوکننده حقیقتهای مشاهده‌نشده زندگی و گیتی از طریق پدیده‌های مشهود هستند و همواره بیانگر واقعیهایی هستند که منطقی در پس آنها نهفته است، یعنی می‌توان چهرهٔ مکتوم واقعیهایی گذشته را در پس چهرهٔ غبارگرفتهٔ آنها دید.

کوهها همچون یکی از مظاهر عظمت و شکوه خلقت، نقشها و کارکردهای بی‌شماری در اساطیر ایران و جهان دارند و به‌منزلهٔ نزدیک‌ترین مکان زمینی به آسمان، در بسیاری موارد، ارتباط مستقیمی با ماوراءالطبیعه و عالم بالا یافته‌اند. این ارتباط در اندیشه‌های ایرانی، حتی به صورت کوههایی کیهانی و مثالی خود را می‌نمایاند. کوههایی همچون هرزیتی بزرگ که «در میانهٔ دنیا واقع است. سنگر زمین و آسمان، محور و پیوندگاه عالم بالا و پایین و سزاوارترین جای جلوهٔ الهی و وصول آدمی به عالم علوی است... برترین جایگاه، گذرگاه بهشت و دوزخ و سرچشمهٔ آنها، نگهدار اصل گیاهان و مظهر باروری و برکت است» (مسکوب، ۱۳۵۷: ۱۴۶). جایگاه معنوی کوهها در اساطیر ایرانی تنها به موارد فوق محدود نمی‌شود. یکی از نقشها و کارکردهای مهم اسطورهٔ کوهها ارتباط آنها با جاودانگی و بی‌مرگی است. در اندیشه‌های ایرانی رستاخیز بسیاری از جاودانگان که در مرگ موقت فرو رفته‌اند، کوههاست. همچنین قلعه‌ها و کاخهای بی‌مرگی بسیاری بر بلندای کوهها واقع‌اند که یا مرگ و نیستی را در آنها راهی نیست یا جایگاه بی‌مرگان و جاودانگان اساطیری‌اند. ارتباط تنگاتنگی که بین اندیشهٔ جاودانگی و کوهها وجود دارد، در بزرگترین اثر حماسی کشورمان، شاهنامهٔ فردوسی، به خوبی منعکس شده است. ما در داستانهای این اثر بزرگ با جایگاه جاودانگان خجسته و گجسته بر بلندای کوهها مواجهیم. غیر از اینها، در شاهنامهٔ فردوسی مهمترین قلعه‌های بلندای کوهها که مطابق اعتقادات مزدیسنا مرگ و بیماری را در آنها راهی نیست نمایانده شده است؛ به طوری که ارتباط کوهها با اسطورهٔ جاودانگی در این اثر بزرگ به سادگی تشخیص‌دانی است. ما در این پژوهش کوشیده‌ایم به پرسشهای زیر پاسخ دهیم.

۱. آیا بین کوهها، به‌منزلهٔ نزدیکترین مکان زمینی به آسمان، و اسطورهٔ جاودانگی ارتباطی وجود دارد؟

۲. شاهنامهٔ فردوسی که یکی از بزرگترین آثار ادبی و اساطیری فارسی است، به کدام یک از جاودانگان آیین مزدیسنا اشاره کرده است؟

۳. آیا اسطوره جاودانگی در شاهنامه با متون مزدیسنا تطابق کامل دارد؟  
گستره پژوهش در این مقاله محدود به شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی است. بررسی پیشینه تحقیق نشان می‌دهد که اگرچه در برخی از پژوهشهایی که اسطوره‌شناسان کشورمان انجام داده‌اند، به اسطوره کوهها و اسطوره جاودانگی اشاره شده است، اما به ارتباط میان دو اسطوره توجه نشده و هیچ مقاله یا کتاب مستقلی در این زمینه نوشته نشده است. در مقاله‌هایی نظیر «انوشکی در ایران باستان» (خسروی، ۱۳۸۳)، «بناهای اساطیری و راز جاودانگی در اسطوره‌های ملی و مذهبی» (نیکویخت، ۱۳۸۵)، اسطوره جاودانگی بررسی شده و از برخی از بناهای بی‌مرگی نام برده شده است؛ اما به ارتباط راز جاودانگی و پیوند این بناها با کوهها اشاره‌ای نشده است. تفاوت پژوهش ما با نوشته‌های پیشین در تمرکز آن بر اسطوره جاودانگی و ارتباط این اسطوره با کوهها است.

### چارچوب مفهومی

تمایل و خواست عمر جاودانه و حیات پس از مرگ و نیز امید به رستگاری را باید رکن اساسی اغلب مذاهب بشری بدانیم. هایدگر کل فلسفه را پرسش از مرگ می‌داند، زیرا موضوع فلسفه و تعقل فلسفی هستی است و هستی بی‌اندیشه شیء درک‌شدنی نیست. به همین سان می‌توان پرسش از مرگ را یکی از موضوعات اصلی و دلمشغولیهای مذاهب و اساطیر وابسته و پیوسته آن دانست (خسروی، ۱۳۸۳: ۸۴).

یکی از درونمایه‌های اصلی قدیم‌ترین حماسه جهان، یعنی حماسه سومری گیلگمش را می‌توان راز جاودانگی دانست. گیلگمش در اندیشه بی‌مرگی در جستجوی گیاه جاودانگی تا دروازه‌های شهر خدایان می‌رود. در اندیشه‌های سامی اسکندر در پی جاودانگی تمام جهان را سپری می‌کند، و خضر با نوشیدن آب حیات به جاودانگی دست می‌یابد. در افسانه‌های اسکاندیناوی درختی با نام «ایگدراسیل»<sup>۱</sup> جاودان‌کننده روان انسانهاست. درخت زندگی در تورات و دانه گندم بهشتی در اسلام نیز چنین ویژگی دارند.

وجود روین‌تنان در حماسه‌ها و اساطیر جهان نیز برآمده از همین اندیشه جاودانگی است؛ روین‌تنانی چون کریشنا در اساطیر هندی، آشیل در حماسه *ایلیاد* و *ودیس* هومر، بالدر و زیگفرید در داستانهای اساطیری اروپای شمالی، پادشاه الگ در داستان

منظوم *الگ دل آگاه*، اثر الکساندر پوشکین، و اسفندیار در حماسه‌های ایرانی نمونه‌هایی از این رویین‌تنانند که تا مرز جاودانگی تنها یک گام فاصله داشته‌اند (دادور، ۱۳۸۴: ۲۰). در دین زرتشت اعتقادی راسخ به زندگی روان پس از مرگ و جاودانگی روح وجود دارد و گیاه هوم یا سومه در این جاودانگی بخشی نقشی آشکار به عهده دارد. بنا به گزارش مینوی خرد، هوم سپید دشمن پیری و زنده‌گر مردگان و بی‌مرگ‌گردانندهٔ زندگان است. هوم مرتب‌کنندهٔ مردگان در ژرف‌ترین جای رسته و فروهرهای پارسیان به نگاهبانی‌اش گماشته شده‌اند (تفضلی، ۱۳۸۰: ۷۰).

در روایات پسین زرتشتی آمده [است] که در دوران بازسازی جهان، در آیین زرتشت سوشیانس، آخرین رهاننده از بدی‌ها و پلیدی‌ها، پس از برانگیختن مردگان در همان جایی که درگذشته‌اند و پس از رهسپار کردنشان به سوی داوری پسین، سرانجام در نقش موبد، گاوی را قربانی می‌کند و از پیه آن و «هوم سپید» اکسیر جاودانگی و بی‌مرگی را برای همگان و برای هستی‌بخشیدن به هستی دوباره ساخته و پرداخته می‌کند (رضایی، ۱۳۸۴: ۲۸۷).

این مثالها نشان می‌دهند که راز جاودانگی دیرینگی فرهنگی دارد و در اساطیر و فرهنگ اغلب تمدنهای بزرگ، به خصوص در دین زرتشت و اندیشه‌های ایرانی، جایگاه ویژه‌ای دارد. در آیین زرتشت، اندیشهٔ جاودانگی به صورت بی‌مرگان فرشکرد ساز، قلعه‌های بی‌مرگی و رویین‌تنی خود را می‌نمایاند، اما نکتهٔ مهم این است که این اساطیر ارتباط مستقیمی با کوهها دارند.

اهمیت کوهها در اساطیر ایرانی همراه با جایگاه مذهبی و دینی آنها، این مظاهر عظمت طبیعت را در هاله‌ای از تقدس فرو برده است. نه تنها در آیین زرتشت، حتی در اندیشه‌های پیش از زرتشت، کوهها مناسب‌ترین جایگاه برای عبادت بوده‌اند؛ مهرابه‌های آیین میتراپیسم در دل کوهها جای داشتند و بسیاری از معابد زرتشتیان، مانند معابد آناهیتا بر بلندای آنها واقع بودند. کوهها در بسیاری از فرهنگهای جهانی جایگاه خدایان بوده‌اند و در بسیاری از آیینهای الهی مهبط وحی پیامبران و حتی مرکز جهان‌اند، پس ارتباطی ناگسستنی بین ادیان و مذاهب و بلندای کوهها همچون مکانی امن و پرآرامش و نزدیک‌ترین مکان طبیعی به ماوراءالطبیعه وجود دارد.



این پژوهش در نظر دارد اسطوره جاودانگی، ارتباط آن با کوهها و تجلی آن را در شاهنامه فردوسی بررسی کند، سپس به جاودانگان و قلعه‌های بی‌مرگی‌ای که در شاهنامه از آنها یاد شده است می‌پردازد.

شاهنامه فردوسی، یکی از بزرگ‌ترین آثار حماسی ملی ایران، سند ارزشمند بسیاری از مآثر تاریخی فرورفته در ابهام گذشته ماست. بسیاری از آموزه‌های متون مزدیسنا که بستر تاریخی و ادبی یافته‌اند، در شاهنامه بازتاب می‌یابند و نتیجه آن داستان شدن بسیاری از اساطیر ملی ایران باستان است. یکی از این اساطیر که ریشه‌های عمیقی در باورهای آیین زرتشت دارد، اعتقاد به وجود جاودانگانی است که در رستاخیز سر برمی‌آورند و وظیفه پیرایش جهان از نیروهای اهریمنی را به عهده دارند. این اسطوره در آیین زرتشت، همچون بسیاری از دیگر اساطیر این آیین با کوهها، به‌منزله جایگاه امن و آرامش‌بخش و نزدیک‌ترین مکان زمینی به آسمان، ارتباط تنگاتنگی دارد.

ارتباط اسطوره جاودانگی با کوهها را می‌توان بر دو محور اساسی بررسی کرد: نخست ارتباطی که کوهها با جاودانگان دین زرتشت دارند و دو دیگر کوههایی که مکانهای بی‌مرگی بر آن واقع‌اند، البته از آنجا که این پژوهش محدود به اساطیر منعکس‌شده در شاهنامه فردوسی است، تنها آن دسته از جاودانگان و قلعه‌های بی‌مرگی‌ای بررسی می‌شوند که در این اثر بزرگ حماسی نشانه‌ای از آنها یافت می‌شود.

### کوه رستاخیز جاودانگان

دین زرتشت از ادیانی است که رستاخیزش با ظهور جاودانگانی اتفاق می‌افتد که با نیروی اهورایی خود نیروهای شر و اهریمنی را واپس می‌رانند، جهان را از ناپاکی می‌زدایند و خیر و نیکی را در آن مستقر می‌سازند. در *زامیاد* یشت کرده ۱۴ درباره بازآرایی جهان چنین آمده است:

فرّ کیانی نیرومند را ما می‌ستاییم که به سایر دوستانش تعلق خواهد داشت در هنگامی که گیتی را نو سازد؛ (یک گیتی) پیر نشدنی، نمردنی، نگندیدنی، نپوسیدنی و جاودان‌بالنده و کامروا، در آن هنگامی که مردگان دگرباره برخیزند و به زندگان بی‌مرگی روی کند. پس آنگاه او (سوشیانت) به درآید و جهان را به آرزوی خود تازه کند (پورداوود، ۱۳۷۷: ۲/۳۳۲ و ۳۴۹).

در آیین مزدیسنا و مطابق اعتقادات دین زرتشت، سوشیانت، نجات‌دهنده فساد و ناپاکی آخر جهان، کسی است که با خرد بر طبق اشا عمل می‌کند و اشا را تعلیم

می‌دهد، با فروتنی، گذشت و مهر به دیگران خدمت می‌کند و به کمال و سرانجام به جاودانگی می‌رسد (مهر، ۱۳۷۸: ۱۰۸). اندیشه جاودانگی در آیین مزدیسنا به گونه‌های مختلفی جلوه‌گر می‌شود؛ گاه به صورت سه نجات‌دهنده خاص به نام هوشیدر، هوشیدرمه و شاه‌بهرام ورجاوند یا سوشیانت، که هر سه آنها از نژاد و تخمه زرتشت‌اند، و گاه به صورت شخصیت‌های بزرگ اساطیری که بدانان چهره‌هایی ماندگار و جاودانه بخشیده می‌شود. این سه جاودانه اصلی در سه هزاره پایانی از دخترانی باکره از تخمه زرتشت و مستور در دریاچه هامون بار برمی‌دارند، درحالی‌که سایر جاودانگان پهلوانان و بزرگ‌زادگانی هستند که به واسطه نیک‌کرداری و پاک‌رفتاریشان یا مرگ موقتی را تجربه می‌کنند و در رستاخیز برمی‌خیزند یا بی‌مرگ، ولی پنهان از دیده‌ها، همراه با سه جاودانه اصلی، جهان را از شر پلیدی و نیروهای اهریمنی می‌پیرایند.

بندهشن سرزمینهای سوکوستان، دشت پیشانسه، رود ناوتاز، ایرانویچ، ورجمکرد و کشمیر درونی را دارای پادشاهان جاودانه می‌داند، و به ترتیب، سروران جاودانه این سرزمینها را اغریث پشنگان، فردخشب خمبیگان، اشم یهمایی اوشت، ون جود بیش و اوروت نر پسر زرتشت می‌داند و از فرمانروای کشمیر درونی نام نمی‌برد (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۲۷). اینان یاریگران زرتشت هستند. وجودهایی چندان پاک دارند که مرگ و نیستی را در آنها راهی نیست. اینان نماد جاودانگی اهورامزداوند و البته در مقابلشان نماد دیرپایی اهریمن نیز در موجوداتی، چون ضحاک ماردوش نمایانده می‌شود؛ ضحاک اگرچه دیرپاست، جاودانه نیست و همان‌گونه که سرانجام، اهریمن را اهورامزدا از پای درمی‌آورد و وی به نیستی مطلق می‌پیوندد، ضحاک نیز که بوسه‌های اهریمن بر کتف دارد، به دست نیروهای اهورایی از پای خواهد نشست.

نکته شایسته توجه ما در این پژوهش درباره این جاودانگان این است که رستاخیز بسیاری از آنان در مکان پر رمز و رازی، چون کوهستانهای اسطوره اتفاق می‌افتد. اکنون تعدادی از این جاودانگان که در شاهنامه از آنها یاد شده است و با کوههای اساطیری در ارتباطند، بررسی خواهد شد.

### سام

یکی از جاودانگان اساطیر ایرانی که یکی از پهلوانان بنام شاهنامه نیز هست، «سام» است. سام که در *اوستا* نام دودمان گرشاسب است، در آثار متأخرتر و در شاهنامه یکی

از نوادگان گرشاسب، پور نریمان، پدر زال و جد رستم شناخته شده است. در نوشته‌های پهلوی، گرشاسب گاه «سامان» و گاه سام خوانده شده است (کرازی، ۱۳۸۳: ۳۶۵). در بندهشن گرشاسب پسر سام دانسته شده است و او کسی است که پایان کار ضحاک در رستاخیز و با دستان او اتفاق می‌افتد، بنابراین وی در مرگ موقتی است و از نخستین جهانیان است که در رستاخیز به پا خواهد خاست و در مقابل بیداد ایستادگی خواهد کرد:

پس نزدیک به پایان هزاره اوشیدر ماه، ضحاک از بند رها شود. بیوراسب بس آفریدگان را به دیوکامگی تباه کند. در آن هنگام، سوشیانس پسر زرتشت به پیدایی رسد. سی شبانه‌روز خورشید به بالای آسمان بایستد. نخست از جهانیان مرده گرشاسب، پسر سام را برانگیزانند تا بیوراسب را به گرز زند و کشد و از آفریدگان باز دارد (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

در بندهشن درباره جاودانه ماندن سام چنین آمده است:

سام را گوید که بی‌مرگ بود. بدان گاه که خوار شمرد دین مزدیسنان را ترک‌پسری که نهین خوانده می‌شد، هنگامی که (سام) به خواب رفته بود، به تیری که (به سوی او) به دشت پیشانسه بیفکند بر او آن بوشاسب بد را فراز برد. میان کوه چالی افتاده و او را برف بر زیر نشسته است. (او آنجای) بدان کار است که چون ضحاک رها شود، او خیزد و وی را از میان برد. او را بیور فروهر پرهیزگاران پاسبانند (همان: ۱۲۸). بنابراین، مطابق بندهشن سام در کوه چالی به «بوشاسب بد» یا همان خواب‌گران دچار است؛ رستاخیزش از بالای همان کوه اتفاق می‌افتد و بدانجاست تا به فرمان اهورامزدا برخیزد و ضحاک را از پای درافکند.

مطابق یشتها فروهرهای نیک و توانا پیکر او را تا زمان برانگیخته شدن محافظت می‌کنند. در فروردین یشت، کرده ۲۰ این نکته این‌گونه بیان شده است: «فروهرهای نیک پاک مقدسین را می‌ستاییم که نه و نود و نهصد و نه هزار و نه بار، ده هزار از آنان پیکر سام گرشاسب گیسودارنده و مسلح به گرز را پاسبانی می‌کنند» (پوردوود، ۱۳۷۷: ۷۳/۲).

اگرچه در شاهنامه فردوسی چیزی از جاودانگی این پهلوان اساطیری یاد نشده و در پایان کار ضحاک نیز سخنی از سام نرفته است، به مرگ او نیز اشاره‌ای نشده است و پایان کارش در هاله‌ای از ابهام است. شاهنامه‌شناسان این را دلیل بر بی‌مرگی او دانسته‌اند.

## کیخسرو

از دیگر جاودانگان آیین زرتشت کیخسرو، پادشاه ایران است. در شاهنامه فردوسی اندیشه جاودانگی کیخسرو به صورت پنهان شدنش در کوه تجلی می‌یابد و شکل داستانی به خود می‌گیرد. در این داستان، کیخسرو در اثر تحولی درونی پادشاهی را به کناری می‌نهد و برای برقراری ارتباط معنوی با پروردگارش با تعدادی از مهتران سر به کوه و بیابان می‌نهد، و پس از چندی، از چشم همراهان خود دور و محو می‌شود:

بی‌دند زان جایگه شاه جوی به ریگ بیابان نهادند روی  
ز خسرو ندیدند جایی نشان ز ره بازگشتند چون بی‌هشمان  
همه تنگ‌دل گشته و تافته سپرده زمین شاه نیافته

(شاهنامه، ج ۵، ص ۴۱۳: بیت‌های ۳۰۲۸-۳۰۳۰)

گم شدن کیخسرو در کوه، سرنوشت او را در شاهنامه مختوم می‌کند و پس از این واقعه دیگر به کیخسرو و عاقبت و مرگش اشاره‌ای نمی‌شود، اما از متون پهلوی درباره وی چنین گزارش شده است:

در متون پهلوی، کیخسرو از جمله جاویدانان و از کسانی است که در گنگ دژ به سر می‌برد و بر تخت خود در مکانی که از دیدگان پنهان است نشسته است و چون روز رستاخیز نزدیک شود او و سوشیانس یکدیگر را خواهند دید و کیخسرو در شمار پهلوانانی خواهد بود که سوشیانس را در نبرد آخرالزمان یاری می‌کند (صفا، ۱۳۷۹: ۵۲۳).

در بندهشن درباره جایگاه کیخسرو پس از پادشاهی‌اش آمده است: «در همان هزاره، کی خسرو افراسیاب را کشت، خود به گنگ دژ شد و شاهی را به لهراسب داد» (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). البته همچنانکه پس از این ذکر خواهد شد، جایگاه گنگ دژ بر بلندای کوه‌هاست و غیر از کیخسرو، پشتون جاودانه نیز در آنجا می‌زید.

## توس و گیو

مطابق شاهنامه زمانی که کیخسرو ترک دنیا می‌کند و به کوهستان پناه می‌برد، علیرغم مخالفت‌هایش پهلوانانی مانند توس و فریبرز و بیژن و گیو همراه او به کوه می‌روند. اینان صبح‌هنگام که از خواب برمی‌خیزند، نشانی از کیخسرو نمی‌یابند و چون عزم رفتن می‌کنند، گرفتار برف و سرمایی بی‌امان می‌شوند و زیر برف می‌مانند. پهلوانانی برای

یافتن آنها به سوی کوهستان گسیل می‌شوند، اما هیچ کس اثری از آنان نمی‌یابد. شاهنامه پیدا نشدن این پهلوانان را به مرگ آنها تعبیر می‌کند و می‌گوید:

زمانی تپیدند در زیر برف      یکی چاه شد کنده هر جای ژرف  
نماند ایچ کس را از ایشان توان      برآمد به فرجام شیرین روان

(شاهنامه، ج ۵، ص ۴۱۵، بیت‌های ۳۰۵۰-۳۰۴۹)

برخلاف این، بندهشن به وضوح نام توس و گیو را در زمره جاودانگان می‌آورد و آنان را یاری‌دهنده سوشیانس و نجات‌دهنده جهان از ناپاکی می‌داند: «ایشان را نیز گوید که بی‌مرگ‌اند. چون نرسی و یونگهانان، توس نوذران، گیو گودرزان، بئیرزد نبردکردار، اشوزد پئورودخشتان، ایشان همه به فرشکرد سازی به یاری سوشیانس برسند» (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

### ضحاک

از دیگر جاودانگان که ارتباط مستقیمی بین جاودانگی او و کوه وجود دارد، ضحاک ماردوش است. وی در زمره دیرپایان اهریمنی است که تا رستاخیز زنده خواهد ماند و سرانجام در پایان جهان، به دست سام از پای در خواهد آمد. مطابق شاهنامه، چون فریدون قصد کرد که ضحاک را بکشد، سروش غیبی در گوش او ندا در داد:

که این بسته را تا دماوند کوه      ببر همچنان تازیان بی‌گروه  
مهر جز کسی را که نگزیردت      به هنگام سختی به بر گیردت  
بیاورد ضحاک را چون نوند      به کوه دماوند کردش به بند  
به کوه اندرون تنگ جایش گزید      نگه کرد غاری بنش ناپدید  
فرو بست دستش بر آن کوه باز      بدان تا بماند به سختی دراز

(شاهنامه، ج ۱، ص ۷۶، بیت‌های ۴۶۷-۴۶۲)

در بندهشن این ماجرا چنین آمده است: «درباره ضحاک، که (او را) بیوراسب نیز خوانند، گوید که فریدون هنگامی که او را بگرفت، بکشتن نتوانست. پس به کوه دنیاوند بیست. هنگامی که رها شود، سام خیزد، او را گرز زند و اوژند» (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۲۸). از آنجا که برخاستن سام در رستاخیز است، ضحاک نیز تا قیام قیامت زنده در کوه دماوند باقی خواهد ماند تا به دست سام از پای درآید.

### قلعه‌های بی‌مرگی بر بلندای کوهها

غیر از شخصیه‌های یاشده که جاودانگانی‌اند که مطابق اندیشه‌های ایرانی رستاخیزشان بر بلندای کوهها واقع خواهد شد، مکانهایی نیز وجود دارند بر بلندای کوهها که مرگ و نیستی را در آنها راهی نیست. به تعدادی از این مکانها در شاهنامه فردوسی نیز اشاره شده است. این مکانها که ارتباط مستقیمی با جاودانگی و بی‌مرگی دارند، در ادامه توضیح داده شده‌اند.

### گنگ‌دژ

این دژ بهشتی است این‌جهانی بر فرازگاهی دور و بی‌گذار بر بلندای کوهی مقدس تا بازسازان جهان رستاخیز خود را از آنجا آغاز کنند و آن مکانی است سوی دریای چین و زره که به هفت ماه کشتی بر آن بگذرد. بر بلندای کوهی است همه نخجیر و جایگاه طاووس و کبک دری. دژی است به بلندای یک‌ونیم فرسنگ که سر به ستاره می‌ساید و حصار گرداگرد آن از سنگ و گچ و رخام و جوهری ناشناخته است (مسکوب، ۱۳۵۷: ۱۴۷ و ۱۴۸). بنا بر روایت «هرمزد با هرویسب آگاهی» گنگ‌دژ بنایی است که زیرساختهای آن را اسطوره‌های دینی تشکیل می‌دهد. این دژ هم در زمان خود و هم در آینده و پایان جهان، مکانی نجات‌بخش پنداشته شده است؛ چنانکه کسانی که در آن قرار دارند، جاودانه باقی می‌مانند و هنگام رستاخیز به یاری سوشیانت می‌روند (اشه، ۱۳۸۳: ۲۳-۲۶).

چنانکه پیش از این نیز ذکر شد، مطابق متون پهلوی، رستاخیز کیخسرو در گنگ‌دژ است. از دیگر جاودانگان می‌توان پشوتن پسر گشتاسب را نیز نام برد که به اعتقاد آیین مزدیسنا در گنگ‌دژ، شهر اسطوره‌ای سیاوش، بر فراز کوه فرمانروایی می‌کند و در جنگ آخرالزمان به یاری سوشیانس می‌آید.

در سنت مزدیسنا چنین آمده است که گنگ هم‌چنان بر پای است و پشوتن جاودان شهریار آن است. به روایتی دیگر، او پس از هزاره زرتشتیان از آنجا ظهور می‌کند. نریوسنگ و سروش اشو از چکاد دائیتییک نیکو به گنگ‌دژ که سیاوش درخشان بر پا کرد، روند و بدو بانگ کنند:

فراز رو ای پشوتن درخشان‌چهر و میان، پسر گشتاسب و پیراستار راست فره دین کیان. فراز رو به این ده‌های ایران که من اورمزد آفریدم و پایگاه دین خداوندی را

بازپیرای، و پشتون برمی آید و به یاری ایزدان و صدوپنجاه تن از پیروان، دیوان، دروجان و جادوان را به ژرفنای دوزخ می گریزند (مسکوب، ۱۳۵۷: ۱۴۹ و ۱۵۰). بندهشن که از کشورهایی نام می برد که سروران بی مرگ دارند، پشتون پسر گشتاسب را فرمانروای گنگ دژ می داند (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۲۷). در فرگرد اول ویشتاب یشت زمانی که زرتشت کی گشتاسب را دعا می کند، جاودانگی ای همچون جاودانگی پشتون برای او می طلبد: «بکند که تو از ناخوشی و مرگ ایمن بشوی چنانکه پشتون شد» (پورداوود، ۱۳۷۳: ۲۲۱). در شاهنامه فردوسی، از پشتون و رستاخیز او در گنگدژ نشانی نیست، اما در جنگهای کیخسرو و افراسیاب می بینیم که شهریار ایران چون بر آن دست می یابد، یک سال در آن می ماند و دل رفتن ندارد.

در شاهنامه درباره این مکان اسطوره ای آمده است:

دراز و پهنش سی سی بار سی بود گر بیمایدش پارسی

یک و نیم فرسنگ بالای کوه که از رفتنش مرد گردد ستوه

(شاهنامه، ج ۳، ص ۱۰۶، بیتهای ۱۶۴۲ و ۱۶۴۳)

این شهر را سیاوش بر بلندای پشته یا کوهی که «کنگه» نامیده می شود بنا ساخت (نک. پورداوود، ۱۳۷۷: ۲ / ۲۱۸). عجایب المخلوقات گنگدژ را ساخته کیخسرو و بر فراز کوه البرز می داند:

گویند کیخسرو آنجا (به بحیره زره) رسید، گاو آبی دید و مردم آبی دید؛ مویها دراز، همه تن پر از پشم، سرها چون گاو میش، دستها از پس و پایها از پیش، و قومی چون ماهی و سر نهنگ. شش ماه کشتی راند تا به خشکی آمد و گنگ را بنا کرد بر کوه البرز (طوسی، ۱۳۴۵: ۹۵ و ۹۶).

### دژ کیکاووس

یکی دیگر از مکانهای اساطیری که ارتباط مستقیمی با بی مرگی دارد، دژ کیکاووس بر فراز البرز کوه است. در اساطیر ایرانی این دژ و کاخهای درون آن، پیری و مرگ را دور می داشتند؛ چنانکه اگر پیری دم مرگ وارد آن می شد، جوانی به او باز می گشت و به هیئت جوانی پانزده ساله درمی آمد (پورداوود، ۱۳۷۷: ۲ / ۲۳۰-۲۳۱). در بندهشن درباره این خانه اساطیری آمده است:

خانه کاووس را گوید که یکی زرین بود که بدان برمی نشست؛ دو تا از آبگینه بود، که او را اسبستان بود؛ دو تا پولادین بود که او را رمه (بدان بود). از آن به هر مزه

ای چشمه آب بی مرگ تازد که پیری را چیره گردد، زیرا هنگامی که پیرمرد بدین در اندر شود، بُرنای پانزده ساله بدان در بیرون آید و مرگ را نیز از میان برد (دادگی، ۱۳۸۰: ۱۳۹).

بنا بر آنچه از دینکرت مستفاد می‌شود، در «چهر دادنسگ» از کاووس به تفصیل سخن رفته و چنین آمده است که «کی اوس» از سه برادر دیگر خود به سال بزرگتر بود و بر دیوان و آدمیان هفت کشور تسلط داشت و حکم و فرمان او در میان جاری و ساری بود. وی بر فراز البرزکوه هفت کاخ بساخت؛ یکی زر و دو تا از پولاد و دو از آبگینه، که در این دژ بر آدمیان حکمرانی می‌کرد و هر کس که از ضعف و پیری در عذاب بود، چون بدان می‌رفت به صورت جوانی باز می‌گشت (صفا، ۱۳۷۹: ۴۸۲). فردوسی در توصیف کاخهای کاووس بر فراز البرز کوه چنین می‌سراید:

یکی خانه کرد اندر البرزکوه	که دیوان در آن رنجها شد ستوه
بفرمود کز سنگ خارا کنند	دو خانه بر او هر یکی ده کمند
بیاراست آخور به سنگ‌اندرون	ز پولاد میخ و ز خارا ستون
ببستند اسبان جنگی بدوی	هم اشتر عماری کش و راهجوی
دو خانه دگر ز آبگینه بساخت	ز برج‌د به هر جایش اندر نشاخت
چنان ساخت جای خرام و خورش	که تن یابد از خوردنی پرورش
دو خانه ز بهر سلیح نبرد	بفرمود کز نقره خام کرد
یکی کاخ زرین ز بهر نشست	بر آورد و بالاش داده دو شست
نبودی تموز ایچ پیدا ز دی	هوا عنبرین بود و بارانش می
به ایوانش یاقوت برده به کار	به پیروزه کرده بر او نگار

(شاهنامه، ج ۲، صص ۱۵۰ و ۱۵۱، بیت‌های ۳۵۷-۳۶۶)

### کاخ مهر

از آنجا که در شاهنامه فردوسی بسیاری از اعتقادات ایران پیش از اسلام، که با اعتقادات اسلامی موافق نبوده‌اند، حذف شده‌اند، اشاره صریحی به ایزدان و ایزدبانوان نیز در آن مشاهده نمی‌شود. از بین ایزدان آیین مزدیسنا، تنها از ایزد سروش به صراحت نام برده شده است و از مهر نیز به صورت نام دیگری برای خورشید یاد شده است. حال آنکه



مهر خود خورشید یا نام دیگری برای آن نیست؛ بلکه ایزدی است که همراه با خورشید فراز می‌آید و به سراسر جهان نظر می‌افکند. در یشتها درباره این ایزد آمده است:

(مهر) فرشته فروغ نخستین ایزد مینوی است که پیش از خورشید فناپذیر تیز اسب در بالای کوه هرا برآید، نخستین کسی که با زینتهای زرین آراسته از فراز کوه زیبا سر برآرد از آنجا (آن مهر) بسیار توانا تمام منزلگاهان آریایی را بنگرد (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱/ ۴۲۹).

بنا بر مهر یش، کرده ۱۲، بند ۵۰ و ۵۱، مهر بر بلندای کوه هرا کاخی دارد و آن جایی است که نه شب در آن است و نه تاریکی، نه سرما و نه گرما، نه نشانی از بیماری در آن است و نه اثری از مرگ.

کسی که از برای او آفریدگار در بالای کوه بلند و درخشان با سلسله‌های متعدد آرامگاه قرار داد؛ در جایی که نه شب است و نه تاریکی، نه باد سرد است و نه گرم، و نه ناخوشی مهلک و نه کثافت دیوآفریده، و از بالای آن مه متصاعد نگردد. آرامگاهی که امشاسپندان با خورشید، هم‌اراده، به طیب خاطر و صفای عقیده ساختند تا آنکه او (مهر) از بالای کوه هریتی به سراسر جهان مادی تواند نگرست (همان: ۴۵۱).

شاید اعتقاد به وجود چنین جایگاهی برای مهر بر بلندای کوه است که طلوع خورشید نیز از فراز کوه دانسته شده است و مطابق چنین اعتقادی در شاهنامه بیش از ۵۰ بار به طلوع خورشید از بلندای کوه اشاره شده است.

### نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه آمد، می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

۱. کوهها مکان پر امن و آرامشی هستند که نزدیک‌ترین مکان زمینی به آسمان‌اند و در آیین مزدیسنا و اساطیر ایرانی نقشها و کارکردهای بی‌شماری به آنها منسوب است.
۲. جاودانگی در اسطوره‌های ایرانی یا به صورت ظهور جاودانگانی از نژاد زرتشت و یا با جاودانه شدن تعدادی از پهلوانان و بزرگان ایرانی تجلی می‌یابد.
۳. شاهنامه فردوسی که بخش عظیمی از آن به ثبت‌رساننده اساطیر ملی کشورمان است، از تعدادی از جاودانگان آیین زرتشت، اگرچه با دستکاریهایی در شکل اساطیری جاودانگی آنها، یاد می‌کند.

۴. اکثر جاودانگان یا قلعه‌های بی‌مرگی‌ای که در شاهنامه فردوسی از آنها یاد شده یا به آنها اشاره شده است، ارتباط مستقیمی با کوهها دارند.

پی‌نوشت:

# 1. yagdrasil

## منابع

۱. اشه، رهام؛ *هرمزد با هروی‌سب آگاهی*؛ تهران: اساطیر، ۱۳۸۳.
۲. بیرونی، ابوریحان؛ *تحقیق ماللهند*؛ ترجمه منوچهر صدوقی؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲.
۳. پورداوود، ابراهیم؛ *یشتها*؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۴. تفضلی، احمد؛ (مترجم)؛ *مینوی خرد*؛ به کوشش ژاله آموزگار؛ تهران: توس، ۱۳۸۰.
۵. خسروی، یدالله؛ «*نوشتگی در ایران باستان*»؛ کتاب ماه هنر؛ شماره‌های ۷۵ و ۷۶؛ آذر و دی، ۱۳۸۳.
۶. دادگی، فرنیخ؛ *بندشمن*؛ ترجمه مهرداد بهار؛ تهران: توس، ۱۳۸۰.
۷. دادور، ایلمیرا؛ «*رویین تنی و نامیرایی در ادبیات داستانی*»، پژوهش ادبیات معاصر جهان؛ شماره ۲۴؛ تابستان، ۱۳۸۴.
۸. رضایی، مهدی؛ *آفرینش و مرگ در اساطیر*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۴.
۹. صفای، ذبیح‌الله؛ *حماسه سرایی در ایران*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
۱۰. طوسی، محمدبن محمودبن احمد؛ *عجایب المخلوقات*؛ به اهتمام منوچهر ستوده؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.
۱۱. فردوسی طوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ به اهتمام سعید حمیدیان؛ تهران: قطره، ۱۳۷۳.
۱۲. کزازی، میرجلال‌الدین؛ *نامه باستان*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۱۳. مسکوب، شاهرخ؛ *سوغ سیاوش*؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۵۷.
۱۴. مهر، فرهنگ؛ *دیدنی نواز دینی کهن فلسفه زرتشت*؛ تهران: جامی، ۱۳۷۸.
۱۵. نیکوبخت، ناصر و هیبت‌الله اکبری گنمانی؛ «*بناهای اساطیری و راز جاودانگی در اسطوره‌های ملی و مذهبی*»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی؛ شماره ۷؛ پاییز و زمستان، ۱۳۸۵.

## جبر و اختیار و حدوث و قدم از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب آنها در مثنوی مولوی

دکتر محمد خدادادی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

دکتر مهدی ملک ثابت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

### چکیده

از مباحث کتاب *مقالات شمس تبریزی*، مباحث کلامی، همچون جبر و اختیار، حدوث و قدم، ایمان، رؤیت و... است که هر یک از آنها، به سهم خود، در زمره مباحث مهم علم کلام اسلامی‌اند. شمس در لابلای سخنان خود مباحثی درباره جبر و اختیار مطرح کرده است که در عین اختصار بسیار ارزشمندند. او برخلاف اکثر عرفا، که به جبر تمایل دارند، به تفکر جبرگرایانه تاخته است و انسان را موجودی مختار می‌داند که لطیفه‌ای ورای جبر در وجود او قرار دارد. از مجموع سخنان او چنین برمی‌آید که او همچون متکلمان امامیه راهی میان جبر و اختیار برمی‌گزیند. این اندیشه شمس به‌روشنی در آثار مولوی بازتاب یافته است. بدون شک، سخنان شمس یکی از دلایل اصلی شکل‌گیری این اندیشه نزد مولوی است، اما تا کنون به‌ندرت محققان به آن توجه کرده‌اند.

علاوه بر این، شمس در زمینه حدوث و قدم عالم نیز نظریه‌های جالب توجهی دارد. او بر خلاف تعدادی از عرفا و فیلسوفان، همچون ابن عربی و شیخ اشراق، که به قدم عالم اعتقاد دارند، به صراحت، عالم را حادث می‌داند. او برای اثبات این عقیده خود، تمثیلهای جالبی به کار می‌برد و با تأویل برخی از آیات قرآن، به بحث درباره این موضوع می‌پردازد. مولوی نیز به تبع شمس، با همان صراحت و با سخنان و تمثیلهایی مشابه او، عالم را حادث می‌داند و به شرح و بسط این عقیده می‌پردازد.

در این مقاله، ابتدا به طور مختصر به تعریف علم کلام و اندیشه‌های کلامی، همچون جبر و اختیار و حدوث و قدم پرداخته‌ایم. در ادامه، ضمن بیان ساختارمند نظریه‌های شمس تبریزی در این ابواب، به بررسی چگونگی بازتاب سخنان و عقاید وی در آثار مولوی، و به خصوص مثنوی معنوی، اقدام کرده‌ایم و نشان داده‌ایم که یکی از اساسی‌ترین سرچشمه‌های تفکر مولوی همین سخنان شمس تبریزی است.

**کلیدواژه‌ها:** شمس تبریزی، مقالات شمس، مولوی، مثنوی معنوی، جبر و اختیار، حدوث و قدم.

#### مقدمه

شمس تبریزی، عارف پرآوازه قرن هفتم هجری، شخصیتی است که درباره شخصیت وی آرای گوناگون بسیار است. این اختلاف اقوال، گاه آدمی را چنان دچار شیفستگی یا سرگردانی می‌کند که خروج از آن دشوار می‌نماید. چنانکه گاه او را «حضرت مولانا، سلطان الاولیاء و الواصلین، تاج‌المحبوبین، قطب‌العارفین، فخرالموحدین... شمس‌الحق و الملک و الدّین تبریزی، عظم‌الله جلال قدره» نامیده‌اند (سپهسالار، ۱۳۲۵: ۱۲۲). گاه عاشقانه او را حضرت خضر (س)، بلکه معشوق خضر دانسته‌اند (سلطان ولد، ۱۳۶۸: ۴۲). زمانی نیز او را «واقف به اسرار رسول» و «کامل تبریزی» خوانده‌اند (افلاکی، ۱۳۶۲: ۲/ ۶۱۴). برخی هم وی را «صاحب حال و قال»، «قطب همه معشوقان جناب احدی» و «پادشاه کامل و مکمل» نامیده‌اند (سپهسالار، ۱۳۲۵: ۱۲۳). عده‌ای از دیار هندوستانش پنداشته‌اند و عده‌ای از دیار آذربایجان (قاسمی، ۱۳۸۳: ۹۸؛ سپهسالار، ۱۳۲۵: ۱۲۳). برخی هم او را خراسانی خوانده‌اند (بهیزاد، ۱۳۷۶: ۶۹).

گروهی از او با عنوان داعی اسماعیلی یاد کرده‌اند (تدین، ۱۳۷۲: ۵۵۸-۵۸۴). گروهی دیگر از جمله اقطاب طریقت ابدالیه و قلندریه‌اش دانسته‌اند (بیانی، ۱۳۸۴: ۶۴-۶۷). گاه نامش در میان بزرگان یارسان و اهل حق می‌درخشد (جیحون آبادی، ۱۳۶۱: ۲۶۱). گاه هم از او با وصف پیر و راهنمای باطنی آیین اکنکار یاد می‌کنند! (توئیچل، ۱۳۷۲: ۱۷۴). باری، از زمره شیعیان امامیه‌اش می‌خوانند (بیانی، ۱۳۸۴: ۱۰۵-۱۱۰). گاهی نیز مهدی موعود شیعیانش می‌پندارند! (اراکي، ۱۳۸۱: ۴۴).

«افسانه‌ها شمس را مکتب ندیده‌ای صاحب‌دل و برخوردار از فره ایزدی، قلندری عادی، یا درویشی سیاح به تصویر کشیده‌اند که صاحب کرامت بوده» است (دین لوئیس،

## جبر و اختیار و حدوث و قدم از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب...

۱۳۸۶: ۱۷۸). گاه در این افسانه‌ها او را پسر جلال‌الدین نومسلمان دانسته‌اند که فرقه حشاشین را رها کرد! (سمرقندی، بی‌تا: ۱۴۷). خوشبختانه،

مطالعه مقالات شمس موجب دورریختن افسانه‌هایی می‌شود که از این مرد ساخته‌اند. نوشته‌های شمس آشکار می‌سازد که او در مباحث فلسفی و کلامی روزگار خود تبحر داشته، اما اغلب بر باورهای مرسوم جامعه خرده می‌گرفته است. مقالات شمس آشکار می‌سازد که شمس سخنرانی بوده خوش‌بیان و نیت خود را به زبان فارسی هم ساده و هم بسیار دل‌انگیز بیان می‌کرده است (دین لویس، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

بنابراین، بهترین ملاک برای شناخت افکار و عقاید و زندگی شمس تبریزی همان کتاب مقالات شمس است که مجموعه‌ای از منقولات پراکنده اوست که به صورت شفاهی در میان مریدان بیان کرده است. «در مجموع حدود بیست نسخه خطی از این متن برجا مانده که همگی آنها، کمابیش، مجموعه‌هایی نامنظم و تصحیح‌نشده است و نشان می‌دهد که این کتاب هرگز به صورت رسمی انتشار نیافته است (همان: ۱۷۹).

همان‌گونه که یادآور شدیم، در میان سخنان پراکنده شمس در مقالات، مفاهیم کلامی نیز وجود دارد. این مطالب، اگرچه مختصر و گاه اشاره‌وار مطرح شده‌اند، ارزش ویژه دارند، زیرا با بررسی آنها تفکر کلامی شمس به خوبی برای ما آشکار می‌شود. بحث پیرامون جبر و اختیار و حدوث و قدم از مباحث مهم کلامی است که شمس ضمن سخنان خود به آنها پرداخته است. در ادامه، علاوه بر بیان طبقه‌بندی‌شده نظریه‌های شمس در این ابواب، به بررسی چگونگی بازتاب آنها در مثنوی مولوی خواهیم پرداخت.

### جبر و اختیار از دیدگاه شمس و بازتاب آن در مثنوی

مسئله جبر و اختیار از مباحثی است که از روزگاران قدیم تا به امروز، موضوع بحث و جدال فیلسوفان، متکلمان و عرفا بوده است. گروهی جانب جبر را گرفته‌اند، عده‌ای جانب اختیار را و جماعتی راهی میانه این دو برگزیده‌اند، برای نمونه، اشاعره جانب جبر را گرفتند و معتقد بودند:

ارادت خداوند یکی است و ازلی و متعلق است به همه مرادها از فعلهای خاصه او و افعال بندگان، از آن جهت که افعال بندگان آفریده حضرت حق است، نه از آن

جهت که از کسب بندگان است، و از اینجاست که گفته است همه به ارادت حق تعالی است؛ خیر و شرّ و نفع و ضرر، و همچنانکه ارادت فرمود و آنچه معلوم داشت، ارادت فرمود از بندگان چیزی را که معلوم داشت و امر کرد قلم را تا در لوح محفوظ نوشت و این حکم او و قضا و قدر اوست که تغییر و تبدیل را در آن راه نیست و خلاف معلوم حق تعالی، که از جنس مقدور باشد، وقوع آن محال است (شهرستانی، ۱۳۶۲: ۱/ ۱۲۵).

برخلاف اشاعره، معتزله مکتب اختیار برگزیده‌اند:

اتفاق دارند برآنکه بنده قادر است بر افعال خویش، هم بر نیک و هم بر بد، و موافق کردار خود مستحق ثواب و عذاب می‌شود در آخرت، و حضرت حق شأنه منزّه است از آنکه او را نسبت به ظلم و شرّ و فعل کفر و معصیت کنند؛ زیرا اگر ظلم بیافریند، ظالم باشد، چنانکه اگر عدل را خلقت کند، عادل باشد (همان: ۱/ ۶۸). این دو نحله فکری، در طول تاریخ اسلام، همواره با هم در ستیزه بوده و گاه یکدیگر را تکفیر کرده‌اند. «اشاعره معتزله را قدری می‌خوانند، زیرا معتزله نفی قدرت و اثبات حریت اراده و اختیار می‌کنند و افعال عباد را به قدرت و مخلوق عبد می‌شمارند. معتزله نیز اشاعره را قدری می‌گویند، از آن جهت که اشاعره مثبت قضا و قدر هستند» (نسفی، ۱۳۴۴: ۲۴۶ و ۲۴۷).

برخلاف اشاعره و معتزله، شیعه نه معتقد به جبر مطلق است، نه به اختیار مطلق؛ بلکه با توجه به این فرمایش نورانی امام صادق (ع)، «لَا جَبْرَ وَلَا تَفْوِیضَ وَلَکِنْ أَمْرٌ بَيْنَ الْأَمْرَيْنِ»، راهی میان آن دو برگزیده است (نک. کلینی، ۱۳۵۶: ۱/ ۱۶۰). محققان شیعه در این باب گفته‌اند که «اعتقاد ما در این باب قول جناب صادق - علیه السلام - است که نه جبری است و نه تفویضی، بلکه امری است میان دو امر» (ابن بابویه قمی، ۱۳۷۹: ۲۶). علاوه بر متکلمان و فیلسوفان، عرفای مسلمان نیز هر یک در این باب سخن گفته و مسیری را پیموده‌اند. برای نمونه، عین‌القضات همدانی آدمی را صاحب اختیار معرفی کرده است، نه مجبور:

ای عزیز، هر چه در ملک و ملکوت است، هر یکی مسخرّ کاری معین است، اما آدمی مسخرّ یک کار معین نیست، بلکه مسخرّ مختاری است؛ چنانکه احراق بر آتش بستند، اختیار بر آدمی بستند؛ چنانکه آتش را جز مختاری صفتی نیست؛ پس چون محل اختیار آمد، به واسطه اختیار از او کارهای مختلف در وجود آید (همدانی، ۱۳۷۰: ۱۸۹).

هجویری معتقد است که «اختیار کردن بنده مر اختیار حق را، تعالی، هم به اختیار حق بود، که اگر نه آن بود که حق تعالی ورا بی اختیاری اختیار کردی، وی اختیار فرو نگذاشتی. و از ابویزید پرسیدند: امیر کی باشد؟ گفت: آنکه ورا اختیار نمانده باشد» (هجویری، ۱۳۵۸: ۵۰۳). در این سخنان هجویری، تا حدودی، گرایش به جبر دیده می‌شود. عده‌ای از عرفا نیز جبر و اختیار را امری نسبی دانسته‌اند:

ای درویش، به یقین معلوم شد که آدمی به استعداد و سعی و کوشش به مقصود و مراد می‌رسد و در استعداد مجبور است و در سعی و کوشش مختار است؛ پس آن کس که می‌گوید که همه جبر است، خطا می‌گوید و آن کس که می‌گوید که همه قَدَر است هم خطا می‌گوید، و آن کس که می‌گوید جبر هست و قدر هست، جبر به جای خود و قدر به جای خود، حق می‌گوید (نسفی، ۱۳۴۱: ۲۱۵).

شمس نیز در میان سخنان پراکنده خود، سخنانی در باب جبر و اختیار بیان داشته است. در ادامه، ضمن بیان این نظریه‌ها به بررسی میزان بازتاب آنها در مثنوی مولوی می‌پردازیم.

### نقد تفکرات جبرگرایانه

شمس ضمن برخی از سخنانش، به نقد تفکر جبرگرایانه پرداخته و معتقد است که مکتب جبر با تعالیم الهی، امر و نهی، ارسال پیامبران و... در تعارض است: این بزرگان همه به جبر فرو رفتند، این عارفان [هم]، اما طریق غیر آن است. لطیفه‌ای هست بیرون جبر. خداوند تو را قَدَر می‌خواند، تو خود را جبری چرا می‌خوانی؟ او تو را قادر می‌گوید، زیرا مقتضای امر و نهی و وعده و وعید و ارسال رُسل، این همه مقتضای قَدَر است. آیتی چند هست در جبر، اما اندک است. او سوی بنده می‌آید، زود بنده سوی حق می‌رود (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۴۵).

شمس در جایی دیگر از سخنانش، اعتقاد به جبر را باعث متلون شدن نامه اعمال و بازماندن از بسیاری از فواید دانسته است: «نامه کردارت متلون است. این تلون از جبر است. نامه متلون منویس. آخر، جبر را این طایفه به دانند. اگر تو بدین جبر معامله کنی، از بسیار فواید بازمانی. چندان نیست که بگویی، برویم بخسیم تا خدا چه فرماید» (همان: ۹۱/۱). او معتقد است که تفکر جبرگرایانه مطلق از زمره حجابهای راه سلوک است و عارفانی چون بایزید بسطامی، به علت تفکر جبری، از درک تمامی حقیقت محروم مانده‌اند: «اغلب به جبر فرو رفتند، ابایزید و غیره. در سخنانشان پیداست. چندان

نیست. و مشغول شدن بدان سخنها حجاب است از این روش، که آن چیز دیگر است» (همان، ۱/۱۰۳). شمس در جای دیگر، همین تفکر جبری بایزید را باعث «سُبْحانی مَا أَغْظَمَ شَأْنِي»<sup>۱</sup> گفتن او دانسته و معتقد است که این مرحله، مرحله سُکر و مستی است و متابعت حضرت رسول (ص) در حالت سُکر ممکن نیست:

گفت: ذکر می‌خواهیم، فرمود که ذکر می‌باید که از مذکور باز ندارد، و آن ذکر دل باشد. ذکر زبان کم باشد. ابایزید ذکر می‌کرد که به دل بود خواست که بر زبان بیارد؛ چون مست بود، «سُبْحانی» گفت. متابعت مصطفی به مستی نتوان کردن؛ او از آن سوی مستی است. به مستی، متابعت هشیار نتوان کردن. «سُبْحانی» جبر است، همه در جبر فرو رفته‌اند (همان: ۹۲/۲).

از این سخنان شمس این مفهوم استنباط می‌شود که شمس نظر موافقی درباره جبر و تفکر عارفان جبرگرا نداشته است، بلکه از آنها انتقاد کرده و جبر را باعث حرمان و حجاب راه ایشان دانسته است. مولوی نیز در مثنوی توجه ویژه‌ای به بحث جبر و اختیار کرده است:

مولانا این مسأله را در شصت و پنج مورد از مثنوی مطرح ساخته و گاه جبر و گاهی اختیار را ترجیح داده است، ... [اما] حقیقت آن است که مولانا عقیده جبریه را به معنی سلب اختیار به طور مطلق نمی‌پسندد و از نظر فلسفی، آن را باطل می‌داند؛ در دو جا از مثنوی، که مسأله جبر و اختیار و خلق اعمال به تفصیل مطرح شده [است]، مولانا اختیار را ترجیح می‌دهد (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱/۲۶۵).

بدین ترتیب، مولوی در مثنوی از یک دیدگاه به جبر و تفکر جبرگرایانه تاخته است. کلاً از دو منظر مبحث درنگریسته است. یکی از منظر کلامی، و دیگر، از منظر عرفانی و صوفیانه. مولانا از منظر کلامی، براهینی سخته و پرداخته در اثبات اختیار آدمی آورده است و آن را با تمثیلاتی دلنشین همراه کرده است، چندان که هر ذوق سلیمی را به اقناع و اطمینان می‌رساند. لیکن در منظر صوفیانه مولانا از جبر دفاع می‌کند، اما کدام جبر؟ جبر مصطلح مشهور؟ خیر (زمانی، ۱۳۸۶: ۳۸۲).

آنچه مولوی از آن دفاع کرده است، جبر تحقیقی و عارفانه است. ما در قسمت بعد به آن خواهیم پرداخت و نشان خواهیم داد که آن جبر هیچ تعارضی با اختیاری که مولوی از آن دفاع می‌کند ندارد و شمس نیز از چنان نظریه‌ای دفاع کرده است. اکنون بحث درباره آن دسته از نظرهای مولوی است که با تفکر شمس در باب رد جبر و ترجیح اختیار مطابقت دارد. همچنان که یادآور شدیم، شمس منطق جبرگرایان را



## جبر و اختیار و حدوث و قدم از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب...

مخالف «امر و نهی و وعد و وعید و ارسال رُسل» می‌داند (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۴۵). مولوی نیز در مثنوی خود با آوردن دلایلی مشابه شمس، به ردّ تفکرات جبریان برخاسته است. علت‌هایی را که مولوی در ردّ جبر بیان کرده است، از یک دیدگاه، می‌توان در نه دسته طبقه‌بندی کرد: ۱. امر و نهی، ۲. تعلیم و تربیت، ۳. کشش به سوی خوبی و بدی، ۴. اجرای قوانین، ۵. امر و نهی الهی، ۶. توبه، ۷. انتخاب و اختیار، ۸. درمان، ۹. تکلیف و تشویق و تنبیه (فاضلی، ۱۳۸۶: ۲۲-۳۰).

در تقسیم‌بندی دیگری می‌توان برهانهای مولوی بر اثبات اختیار بشر را بر چهار پایه استوار دانست: ۱. فطریات وجدانیات<sup>۲</sup>، ۲. تردید و دودلی<sup>۳</sup>، ۳. غروض احوال مختلف در انسان<sup>۴</sup>، ۴. وعد و وعید و امر و نهی کتب آسمانی و اخلاقی (نک. زمانی، ۱۳۸۶: ۳۸۶-۳۹۰؛ همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۸۱-۸۶).

بحث درباره همه این موارد در این مقال نمی‌گنجد. به همین دلیل به صورت مختصر به چند نمونه از این برهانها که با نظرهای شمس شباهت بیشتری دارند اکتفا می‌کنیم (برای اطلاعات بیشتر، نک. فروزانفر، ۱۳۸۲: ۱۵۸/۱، ۱۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵؛ همان: ۲/ ۳۷۷، ۴۹۵، ۵۰۰، ۵۰۲، ۵۵۰، ۵۵۵، ۶۰۰؛ شهیدی، ۱۳۸۲: ۷/ ۴۳۰، ۴۳۷، ۴۷۷؛ همایی، ۱۳۶۹: ۷۷-۹۵؛ جعفری، ۱۳۵۲؛ رکنی، ۱۳۷۷؛ فولادی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۱۱-۱۳۴؛ جاوید صباغیان، ۱۳۷۹: ۶۵۹-۶۷۴).

یکی از مواردی که شمس تبریزی آن را مقتضای اختیار دانسته، «امر و نهی» است (۱۳۸۵، ۱/ ۲۴۵). امر و نهی می‌تواند شامل امر و نهی دیگران یا اوامر و نواهی الهی باشد. مولوی نیز در مثنوی خود به این موضوع توجه نشان داده است. وی معتقد است که یکی از دلایل مختار بودن انسان مکلف بودن اوست. امر و نهی دیگران ما را و امر و نهی ما آنها را به جهت مکلف بودن آدمی به انجام اموری و ترک امور دیگر است. اگر کسی خلف وعده کند یا در موقع مقرر سر قرار خود حاضر نشود، مردم او را مذمت می‌کنند. امر به وفای به عهد و نهی از خلف وعده ویژه انسان است، نه جماد و نبات.

هر عملی که از انسان در وجود می‌آید، دو نسبت دارد؛ نسبتی به وجه قیام و تعلق با بنده و نسبتی به وجه صدور و ایجاد با حق تعالی، دلیل نخستین آن است که ما یکدیگر را بر کار بد ملامت می‌کنیم و اگر فعل به ما هیچ نسبت نداشته باشد، ملامت و گفتن «چرا کردی» بیجا و نادرست است؛ چنانکه ما چیزی را که مقهور و مسخر است، در معرض بازخواست و عتاب قرار نمی‌دهیم و فی‌المثل به چوب و سنگ نمی‌گوییم که چرا بر سر ما خوردی و شکستی. این امر وجدانی بر نسبت فعل به انسان دلیلی واضح است (فروزانفر، ۱۳۸۲: ۲/ ۵۰۰).

اختیاری هست ما را بی‌گمان      حس را منکر نتانی شد عیان  
سنگ را هرگز نگوید کس بیا      از کلونخی کس کجا جوید وفا  
آدمی را کس نگوید هین بپر      یا بیا ای کور تو در من نگر ...  
این چنین واجسته‌ها مجبور را      کس بگوید یا زند معذور را؟  
امر و نهی و خشم و تشریف و عتیب      نیست جز مختار را ای پاک جیب ...  
(مولوی، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۹۰)

جمله عالم مقرر در اختیار      امر و نهی این بیار و آن میار  
(همان: ۳/ ۱۹۳)

علاوه بر امر و نهی دیگران ما را و امر و نهی ما دیگران را، اوامر و نواهی واضح و آشکار الهی در کتابهای آسمانی و اخبار پیامبران، تنها در صورت مختار بودن انسان معنا پیدا می‌کنند و اگر اختیاری برای انسان وجود نداشته باشد، «امر و نهی و وعد و وعید» امری عبث و بیهوده است (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۴۵) و امر بیهوده به دور از ذاتِ پاکِ خداوند حکیم است:

جمله قرآن امر و نهی است و وعید      امر کردن سنگ مرمر را که دید؟  
هیچ دانا، هیچ عاقل این کند      با کلونخ و سنگ خشم و کین کند  
که بگفتم که چنین کن یا چنان      چون نکردید ای موات و عاجزان  
عقل کی حکمی کند بر چوب و سنگ      عقل کی جنگی زند بر نقش جنگ  
کای غلام بسته‌دست، اشکسته‌پا      نیزه بر گیر و بیا سوی و غا  
خالتقی که اختر و گردون کند      امر و نهی جاهلاننه چون کند؟  
(مولوی، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۹۴)

در حقیقت، مولوی با ذکر این تمثیله‌ها در پی اثبات این سخن است:  
امر و نهی و وعد و وعید و ثواب و عقاب بر شخص مجبور و کسی که اختیار فعل و ترک نداشته باشد، قبیح است؛ خواه اوامر و نواهی شرعی باشد که در مذاهب مقرر است یا آنچه بر حسب رسم و عادت مابین خود افراد بشر معمول است که به یکدیگر امر و نهی و تهدید و تطمیع می‌کنند و اشخاص را به سبب فعل یا ترک اعمال مجازات و مکافات می‌دهند (همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۸۳).

و این سخنان همه توضیح این عبارت شمس است: «امر و نهی و وعد و وعید و ارسال رُسل، این همه مقتضای قَدَر است» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۴۵).

### جبر تحقیقی و جبر تقلیدی

همان‌گونه که تاکنون نشان داده‌ایم، شمس، و به تبع او، مولوی اختیار را بر جبر ترجیح نهاده و دلایل مختلفی برای این ارجح بودن بیان داشته‌اند. با وجود این، در لابلای سخنان شمس دو نوع جبر از یکدیگر تفکیک شده است: یکی جبر تحقیقی و دیگر جبر تقلیدی. او جبر تقلیدی را ناپسند و جبر تحقیقی را پسندیده دانسته است: «جبر را این طایفه دانند؟ ایشان چه دانند جبر را؟ آخر جبر را تحقیقی است، تقلیدی است. آخر در تقلید چرا می‌نگری؟ آخر سوی تحقیق چرا نمی‌نگری؟» (همان: ۱/ ۹۱).

شمس در جای دیگری از سخنانش، به طور ضمنی، به نقد «جبر تقلیدی» پرداخته و معتقد است که سالک باید بتواند از ایمان، اعتقاد و جبر تقلیدی رها شود و از ورای این حجابها به درک و شناخت بیواسطه خداوند نایل آید: «آن جبریان چه می‌کنند؟ مرد قوی<sup>۵</sup> که نداند که این همه از حق است، کودکی را بگویی که ما را که آفرید؟ گوید: حق ... مرد آن است که این غالب<sup>۶</sup> را ببیند، و آن هست‌کننده را ببیند و هست کردن او را ببیند، چشم باز کند بی‌تقلید و بی‌حجاب، خالق را ببیند، الله را ببیند؟» (همان: ۱/ ۲۹۹ و ۳۰۰).

اصطلاحهای «جبر تحقیقی» و «جبر تقلیدی» در سخنان شمس را می‌توان مترادف با اصطلاحهای «جبر خاصه» و «جبر عامه» در مثنوی مولوی دانست. مولوی نیز همچون شمس معتقد است که برخلاف جبر تقلیدی (جبر عامه)، که امری مذموم است، جبر تحقیقی (جبر خاصه یا عارفانه) جبری پسندیده است؛ زیرا در این نوع جبر عارفان از روی تقلید سخن نمی‌گویند، بلکه خداوند چشم بصیرت آنها را گشوده و اوامر غیبی گذشته و آینده بر ایشان فاش کرده است (نک. فولادی و محمدرضا یوسفی، ۱۳۸۵: ۱۲۵-۱۲۸؛ شهیدی، ۱۳۸۲: ۴/ ۲۵۸).

لفظ جبرم عشق را بی‌صبر کرد	و آنکه عاشق نیست، حبس جبر کرد
این معیت با حق است و جبر نیست	این تجلی مه است، این ابر نیست
ور بود این جبر، جبر عامه نیست	جبر آن اماره خودکامه نیست

جبر را ایشان شناسند ای پسر<sup>۷</sup>      که خدا بگشادشان در دل بصر<sup>۸</sup>  
غیب آینده بر ایشان گشت فاش      ذکر ماضی پیش ایشان گشت لاش  
اختیار و جبر ایشان دیگر است      قطره‌ها اندر صدفها گوهر است  
هست بیرون قطره خُرد و بزرگ      در صدف آن دُر خرد است و سترگ...  
اختیار و جبر در تو بُد خیال      چون در ایشان رفت، شد نور جلال

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۹۰)

بنابراین می‌توان گفت:

آخرین تحقیق مولوی درباره جبر و اختیار آن است که دو حالت جبر و اختیار مربوط به درجات سیر و سلوک و مقامات استکمالی سالکان روحانی است؛ به این معنی که سالک در آغاز و اثنای سیر و سلوک تا به مقام فنای فی‌الله و معیت با حق، که آخرین مقام وصول سالک است، نرسیده باشد، حالت اختیار در خود احساس می‌کند، اما چون به آن مقام رسید که تعینات او در هستی مطلق فانی و مستهلک گردید، دیگر از خود هیچ اختیار ندارد؛ بلکه وجود او عین وجود حق و فانی در جبر مطلق است. قطره‌ای است که به دریا پیوسته [است]. وجود او و جنبش و آرامش او و هر عملی که از او صادر شود، تابع دریاست (همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۹۸).

در این حالت، جبر عارف جبری تقلیدی و کورکورانه نیست؛ بلکه بتحقیق دریافته است که همه چیز در قبضه قدرت پروردگار است و این همان جبری است که شمس از آن با عنوان «جبر تحقیقی» یاد کرده است (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۹۱).

### جمع بین جبر و اختیار

چنانکه تا اینجا ملاحظه شد، شمس در وهله نخست، جبر مطلق را رد کرده و با ذکر دلایلی اختیار را ارجح دانسته است. علاوه بر این، وی در بیانات خود از جبر تحقیقی سخن به میان آورده و آن را بر خلاف جبر تقلیدی آن را امری پسندیده دانسته است. مولوی نیز به تبع شمس، همین مفاهیم را با ساختاری منسجم‌تر و با بیان تمثیلهایی زیبا در جای جای مثنوی خود بیان کرده است.

نکته دیگر در باب سخنان شمس درباره جبر و اختیار این است که او در سخنانی پراکنده، از حالتی ورای جبر سخن گفته است که البته اختیار مطلق هم نیست، ولی

متأسفانه به بسط و شرح آن پرداخته است. شمس از «لطیفه‌ای بیرون جبر» سخن می‌گوید که «چیز دیگر است»، اما اکثر بزرگان و عارفان آن را در نیافته‌اند: «این بزرگان همه به جبر فرو رفتند، این عارفان، اما طریق غیر آن است، لطیفه‌ای هست بیرون جبر» (همان: ۱/ ۲۴۵ و ۱۰۳). این جبر مطلق نیست و اختیار مطلق هم نیست، زیرا وی در جای دیگر از سخنانش جبر تحقیقی (جبر عارفانه) را پذیرفته است. پس این «لطیفه بیرون از جبر» چیست؟ شمس آن را «چیز دیگر» و رای جبر دانسته است: «اغلب به جبر فرو رفتند ... چندان نیست. مشغول شدن بدان سخنها حجاب است از این روش؛ که آن [مسیر درست] چیز دیگر است» (همان: ۱/ ۱۰۳).

با توجه به اینکه شمس جبر مطلق را رد کرده و نوعی جبر عارفانه را نیز پذیرفته است، به نظر می‌رسد می‌توان گفت که منظور شمس از «لطیفه بیرون از جبر» همان جمع بین جبر و اختیار باشد که بعدها مولوی، به صورت ساختارمندتر، در مثنوی به شرح و تفسیر آن پرداخته است. محققان عرفان اسلامی به این امر تصریح کرده‌اند که مولوی، در نهایت، «معتقد به حالتی مابین جبر و تفویض مطلق شده است، همانطور که شیعه امامیه معتقدند» (همایی، ۱۳۶۹: ۷۷/۱). به زبان دیگر، «زبدۀ نظر مولانا در مبحث جبر و اختیار برزخی است میان جبر مطلق و اختیار مطلق، و این مختار مذهب کلام امامیه نیز هست» (زمانی، ۱۳۸۶: ۳۸۲). بنابراین، می‌توان گفت جمع نظرهای جلال‌الدین در زمینه جبر و اختیار این است که این دو با هم‌اند. جبر به همراه اختیار، و اختیار با جبر است؛ همانگونه که خود اختیار، به اختیار حاصل نشده است، بلکه انسان جبراً مختار آفریده شده است (نک. فاضلی، ۱۳۸۶: ۶۴؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۱۹۲، ۵۸۸ و ۵۸۹؛ نیکویخت، ۱۳۸۸: ۱۵۷-۱۸۶).

استاد همایی ابیات زیر را شاهد اثبات نظریه جمع بین جبر و اختیار در مثنوی دانسته و معتقد است که مولوی در این ابیات می‌خواهد بگوید که قدرت خالق با اختیار مخلوق منافاتی ندارد و بشر در عین محصور بودن در قدرت پرودگار، اختیاری دارد که خداوند به او داده شده است (همایی، ۱۳۶۹: ۷۸/۱):

توز قرآن بازخوان تفسیر بیت	گفت ایزد: «ما رَمَيْتُ إِذْ رَمَيْتُ» <sup>۹</sup>
گر بپرآنیم تیر، آن نی ز ماست	ما کمان، و تیر اندازش خداست
این نه جبر، این معنی جبری است	ذکر جبری برای زاری است

زاری ما شد دلیل اضطرار      خجلت ما شد دلیل اختیار  
گر نبودی اختیار، این شرم چیست؟      وین دریغ و خجلت و آزر  
زجر شاگردان و استادان چراست؟      خاطر از تدبیرها گردان چراست؟

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۳۹)

البته گفتنی است که جمع بین جبر و اختیار در مثنوی مولوی، تنها در این چند بیت خلاصه نمی‌شود و محققان پس از جمع‌بندی کلی از تمامی ابیات مثنوی در این زمینه، به این نتیجه رسیده‌اند.

### حدوث و قدم

از مسائل دشوار و مورد اختلاف فیلسوفان و متکلمان مسأله حدوث و قدم عالم هستی است که از دیرباز محل اختلاف ارباب ملل و مذاهب بوده است (سجادی، ۱۳۷۶: ۱۹۲). فیلسوفان در تعریف حادث گفته‌اند: «کُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ زَمَانًا ثُمَّ حَصَلَ فَهُوَ حَادِثٌ»<sup>۱۰</sup> (سهروردی، ۱۳۵۳: ۲/ ۱۷۲ و ۱۷۳). در مقابل «حادثات»، «قدیم» قرار می‌گیرد که «عدم و زمان، بر او پیشی نگرفته، بلکه همیشه بوده است و همیشه خواهد بود» (همانجا). این ذات مقدس واجب‌الوجود و علت تامه هستی است. عزیزالدین نسفی در تعریف حدوث و قدم گفته است:

بدان که وجود از دو حال خالی نباشد: یا او را اول باشد یا نباشد. اگر او را اول نباشد، آن وجود قدیم است، و اگر باشد، آن وجود حادث است. حادث بی قدیم نتواند بود و البته باید به قدیم رسد تا حادث را وجود باشد. وجود حادث ممکن‌الوجود است. واجب‌الوجود خدای عالم و ممکن‌الوجود عالم خداست (نسفی، ۱۳۴۱: ۳۸).

اختلاف نظر میان فیلسوفان از این قرار است که عده‌ای فقط ذات پاک خداوند را «قدیم» می‌دانند، اما عده‌ای دیگر نفس انسانی و چند چیز دیگر را نیز «قدیم» دانسته‌اند: به عقیده افلاطون و پیروان او، نفس انسانی قدیم زمانی است؛ یعنی قبل از تعلق به بدن عنصری در ازل هم وجود داشته و از عالم مجردات به جهان مادی تنزل کرده است. گروهی از فلاسفه حراّنی و نیز بعض حکمای اسلامی ایرانی، که ابوبکر محمدبن زکریای رازی را یکی از دانشمندان شاخص این دسته باید شمرد، نفس را قدیم ذاتی دانسته‌اند؛ به این قرار که معتقد به قدمای خمسه‌اند، یعنی به پنج موجود

حیّ قدیم ذاتی معتقدند: دو موجود فاعل، یکی ذات باریتعالی و دیگر نفس؛ و یک موجود منفعل که هیولا یا ماده است؛ و دو موجود دیگر که نه جنبه فعل در آنها ملحوظ است و نه جنبه انفعال: یکی خلأ یا مکان و دیگر دهر یا زمان. پس پنج موجود قدیم ذاتی به عقیده ایشان می‌شود: ذات باریتعالی، نفس، زمان، مکان، ماده» (همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۱۱۱).

شیخ اشراق در اکثر آثار خود بر قدیم بودن عالم صحه گذاشته است (نک. خالد غفاری، ۱۳۸۰: ۱۱۶ و ۱۱۷). وی با ذکر برهانهایی ثابت کرده است که تعدد قدما باعث برابری و همسانی علت و معلول و خالق و مخلوق نمی‌شود (همان: ۱۵۱). برای نمونه، در پرتونامه این مفهوم را اینگونه بیان داشته است:

بدان که حکما گفته‌اند که نشاید که واجب‌الوجود چیزی نکند. پس بکند، که اگر مرجح وجود چیزها اوست، چون مرجح دائم باشد، ترجیح دائم باشد ... و آنچه گویند که اگر مبدأ اول و معلومات او دائم باشد، هر دو برابر باشند، و همی نادرست بود؛ از آنکه مثلاً تو دانی گفت که انگشت بجنید، پس انگشتی بجنید، و نگویی که انگشتی بجنید، پس انگشت، زیرا که حرکت انگشتی از انگشت است، نه حرکت انگشت از انگشتی. ... پس حرکت انگشت در عقل متقدم است بر حرکت انگشتی، و اگر هم به زمان متقدم نیست، پس علت را بر معلول تقدم به ذات باشد، نه به زمان، اگرچه دائم باشد، همچون تقدم کسر بر انکسار، و وجود معلول از علت باشد، نه وجود علت از معلول (سهروردی، ۱۳۵۳: ۳/ ۴۱ و ۴۲).

سهروردی برخلاف نظر کلی خود، در یک جای از آثارش نظریه قدمت عالم را رد می‌کند و می‌گوید که به هر حال، جهان اول و آخری دارد، و آنچه اول و آخر دارد، نمی‌تواند قدیم باشد:

بدان که حق تعالی عالم بود در ازل. بدان که جهان را خواست آفریدن، چنانکه در ازل بود. همچنین در ابد باشد و هیچ تغییر و تبدیل نپذیرد ... چون این بدانستی، بدان که جهان را اولی است و آخری خواهد بود و هر چه را اول و آخر باشد، قدیم نباشد (همان: ۲/ ۳۸۷).

ابن عربی معتقد است:

اعیان موجودات از جهت ثبوتشان قدیم‌اند و حدوث از جهت وجود بدانها نسبت داده می‌شود و در این باره آن را به میهمانی مثال می‌زند که در زمان معینی وارد می‌شود. ما می‌توانیم بگوییم امروز میهمانی بر ما وارد شد؛ یعنی وجود وی حادث گشت و از ورود و حدوث وی لازم نمی‌آید که از پیش وجود نداشته باشد. خدای

بزرگ گوید: «مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرِ مِنْ رَبِّهِمْ مُخْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَ هُمْ يَلْعَبُونَ»<sup>۱۱</sup> این مثالی است که بتوان معنای مقصود از حدوث را بیان نماییم. عالم قدیم است؛ چه برای او عین ثابتی است که در ازل وجود داشته است، بلکه او قدیم است با قدم ذاتی الهی که در صورتی ظاهر می شود و در تجدد و تنوع این صورتهای و تنوع و اخلاف آن صور حدوث صورت می گیرد (سعیدی، ۱۳۸۷: ۲۷۱-۲۷۲؛ نک. خوارزمی، ۱۳۶۸: ۸۳/۱، ۱۲۰، ۴۱۴).

شمس تبریزی معتقد بود که عالم حادث است. او بر این باور بود که جهان اول و ابتدایی دارد، از همین رو نمی تواند قدیم باشد. شمس در سخنانش به تفسیر چند آیه از قرآن می پردازد و می گوید که حضرت باری تعالی برای اینکه به همه بفهماند که عالم حادث است، جهان هستی در برابر چشمان حضرت رسول (ص) نابود کرد و دوباره از نو بنا نهاد تا حضرت رسول (ص) شاهد باشد که جهان حادث است، نه قدیم. از همین روست که خداوند از حضرت رسول (ص) با وصف «شاهد» یاد کرده است:

یک الف را بدانی، همه قرآن را بدانی، وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ،<sup>۱۲</sup> بنا انداختیم تا نگویند که قدیم است و اول ندارد. همه را پیش او محو کرد، باز پیش او بنا کرد، تا گواه باشد بر معاینه. إِذَا رَأَيْتَ الشَّمْسَ فَآشْهَد. إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا<sup>۱۳</sup> (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/۲۴۱).

شمس در جای دیگر از سخنانش، با نقد تفکر معتزله، به این موضوع اذعان دارد که عالم حادث است، نه قدیم: «معتزله می گویند: «که از قِدَم کلام، قِدَم عالم لازم آید». این راه بحث معتزله نیست؛ این راه شکستگی است و خاک باشی و بیچارگی و ترک حسد و عداوت» (همان: ۱/۱۲۶).

مولوی نیز همانند شمس، عالم را حادث می داند. مولوی «تَغْيِر و تَبْدِل احوال جسم را از حرکت و سکون و اجتماع و افتراق بر حدوث آن دلیل می شمارد و بدین سبب عالم را حادث می داند» (مشیدی، ۱۳۷۹: ۳۱۸). مولوی به مصداق «العَالَمُ مُتَغْيِرٌ وَ كُلُّ مُتَغْيِرٍ حَادِثٌ وَ كُلُّ حَادِثٍ فَنٍ»<sup>۱۴</sup> با تمسک به برهان حرکت و سکون به اثبات حدوث عالم پرداخته است (همان: ۳۱۹).

هر نفس نو می شود دنیا و ما	بی خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی نونو می رسد	مستمری می نماید در جسد
آن ز تیزی مستمر شکل آمده است	چون شرر کش تیز جنبانی به دست

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/۷۱)



## \_\_\_\_\_ جبر و اختیار و حدوث و قدم از دیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب...

حال امروز به دی مانند نی      همچو جو اندر روش کش بند نی  
شادی هر روز از نوعی دگر      فکرت هر روز را دیگر اثر  
(همان: ۳/ ۲۳۱)

مولوی در جای دیگر از مثنوی با صراحت بیان می‌کند که عالم حادث است، اما خداوند آنچنان جهان را معمور و آبادان خلق کرده است که دهریان می‌پندارند ازلی و قدیم است. او در سخنانش بر این موضوع تأکید دارد که پیامبران راز حدوث جهان را بر همگان گشوده‌اند، و این مترادف این سخن شمس است: خداوند حضرت رسول (ص) را شاهد گرفت بر حدوث عالم<sup>۱۵</sup> و او این سرّ را برای ما آشکار ساخت» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱/ ۲۴۱).

آن چنان معمور و باقی داشت      تا که دهری از ازل پنداشت  
شکر، دانستیم آغاز تو را      انبیا گفتند آن راز تو را  
آدمی داند که خانه حادث است      عنکبوتی نه که در وی عابث است

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱/ ۳۷۵)

شکر خدای را که دانستیم که فلک آغاز دارد، که حق آغاز اوست و هر مسبوق به علتی حادث است. بلکه عالم هر چند سلسله عرضیه باشد، عوالم و حادث حوادث است؛ چه انا فانا فلک و آنچه در جوف آن است، متجدد است بالذات و الهویه. و هر مرتبه از وجودش محفوف است به عدمین: عدم سابق و عدم لاحق. کما قال الله تبارک و تعالی: «أَفَعَيَّنَا بِالْخَلْقِ الْأَوَّلِ بَلْ هُمْ فِي لَبْسٍ مِنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ»<sup>۱۶</sup>. و دهری و طباعی قصور دارند و کورند که از جسم و قوای حالت منطبعة در آن، نظر عقلشان بر مجردات متعلقه واقع نمی‌شود (سبزواری، ۱۳۷۴: ۱/ ۳۵۶).

بنابراین، «مولوی عالم را حادث ذاتی می‌داند و تذکر می‌دهد که انسان عادی از درک ازلیت و ابدیت عالم عاجز است و نباید خود را جاهلانه در ماجرای این بحث بیندازد» (همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۱۱۳).

دی یکی می‌گفت عالم حادث است      فانی است این چرخ و حقش وارث است  
فلسفی‌ای گفت: چون دانی حدوث      حادثی ابر چون داند غیوث  
کرمکی کاندر حدت باشد دفین      کی بداند آخر و بدو زمین  
این به

این به تقلید از پدر بشنیده‌ای      از حماقت اندر این پیچیده‌ای<sup>۱۷</sup>

(مولوی، ۱۳۶۳: ۲/ ۴۴۶)

مولوی در جای دیگر همین مفهوم را این گونه بیان می دارد:

آسمانها و زمین یک سیب دان      کز درخت قدرت حق شد عیان

تو چو کرمی در میان سیب در      از درخت و باغبانی بی خبر

(همان: ۳۸۸ / ۲)

پشه کی داند که این باغ از کی است      کو بهاران زاد، مرگش در دی است

کرم کاندِر چوب زاید سست حال      کی بداند چوب را وقت نهال

(همان: ۳۷۵ / ۱)

مولوی معتقد است که آدمی در مرحله‌ای نیست که بتواند به معنای واقعی کلمه، حدوث و قدم عالم را درک کند. این عقیده وی مترادف است با این سخنان شمس که «تو را از قدم عالم چه؟ تو قدم خویش را معلوم کن که تو قدیمی یا حادث؟ این قدر عمر که تو را هست، در تفحص حال خود خرج کن، در تفحص قدم عالم چه خرج می کنی؟» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۱ / ۲۲۱).

### نتیجه گیری

می توان گفت که شمس تبریزی در میان سخنان پراکنده اش مطالبی چند در باب جبر و اختیار بیان کرده است که بسیاری از این مفاهیم در مثنوی مولوی منعکس شده اند. برای نمونه، شمس در میان سخنانش با صراحت جبر مطلق را رد کرده و با بیان دلایلی، مانند امر و نهی و وعد و وعید الهی، به نقد تفکر جبرگرایانه برخی عرفا و بزرگان پرداخته است. مولوی نیز در بسیاری از سخنانش در مثنوی، به نقد تفکر جبرگرایانه پرداخته و با ذکر دلایلی، که تعدادی از آنها مشابه برهانهای شمس است، مکتب اختیار را بر جبر ترجیح نهاده است، اما موضوع به اینجا ختم نشده است و شمس در جای دیگری از سخنانش از «جبر تحقیقی» در برابر «جبر تقلیدی» سخن به میان آورده و به آن نظری مثبت داشته است. مولوی نیز همچون شمس، از دو نوع جبر عارفانه (خاصه) و ناآگاهانه (عامه) سخن به میان آورده و جبر عارفانه یا به تعبیر شمس، «جبر تحقیقی» را جبری ممدوح دانسته است، زیرا عارف در مقام فناء فی الله به مرتبه ای دست می یابد که همه چیز را از خداوند می داند.

از مجموع سخنان شمس اینگونه استنباط می شود که او راهی میانه جبر مطلق و اختیار مطلق، با تعبیر «لطیفه ای بیرون جبر»، پیشنهاد کرده است. از مجموع سخنان

مولوی در مثنوی نیز نتیجه‌ای مشابه دریافت می‌شود، بنابراین می‌توان گفت نظریه‌های سه‌گانه شمس در حوزه جبر و اختیار، که اعم از ترجیح اختیار بر جبر، ستایش جبر تحقیقی (عارفانه) و جمع بین جبر و اختیار است، به شکلی منسجم‌تر در مثنوی مولوی بازتاب یافته‌اند که نشان از تأثیر اندیشه‌های کلامی شمس در حوزه تفکر مولوی است. در باب مبحث حدوث و قدم عالم نیز به طور خلاصه می‌توان نتیجه گرفت که شمس تبریزی در مباحث مطرح شده ضمن سخنان پراکنده خود در این زمینه، معتقد است که عالم حادث است. علاوه بر این، او معتقد است که درک حدوث و قدم عالم کاری است بسیار دشوار، و آدمی به جای مشغول شدن به آن، بهتر است به تفکر و تأمل در وجود خویش بپردازد. مولوی نیز همچون شمس به حدوث عالم معتقد بوده و به دو شیوه کلامی و عرفانی - شهودی این موضوع را بیان داشته است. مولوی مانند شمس بر این باور است که فهم و درک قدم یا حدوث عالم برای بشر امکان‌پذیر نیست و بهتر است آدمی خویشتن را در این مبحث نیندازد.

#### پی‌نوشت

۱. پاک و منزّه من! چقدر والاست مقام و شأن من! این جمله از زمره شطحیات معروف بایزید بسطامی است (ر.ک: فریدالدین عطار نیشابوری، تذکرة الاولیاء، ص ۱۸۲).

۲. اختیار اندر درونت ساکن است / تا ندید او یوسفی کف را نخست  
اختیار و داعیه در نفس بود / رُوش دید، آنگه پر و بالی گشود ...  
مخلص اینکه دیو و روح غرضه دار / هر دو هستند از تنم اختیار  
اختیاری هست در ما ناپدید / چون دو مطلب دید، آید در مزید

(جلال‌الدین محمد مولوی، مثنوی، ج ۳، صص ۱۹۲-۱۹۰)

۳. این که فردا این کنم یا آن کنم / این دلیل اختیار است ای صنم!

(همان، ج ۳، ص ۱۹۴)

در تردد مانده ایم اندر دو کار / این تردد کی بود بی اختیار  
این کنم یا آن کنم او کی گود؟ / که دو دست و پای او بسته بود

(همان، ج ۳، ص ۲۹۴)

۴. خشم در تو شد بیان اختیار / تا نگویی جبر یانه اعتذار

(همان، ج ۳، ص ۱۹۵)

و آن پشیمانی که خوردی ز آن بدی / ز اختیار خویش گشتی مُهتدی

(همان، ج ۳، ص ۱۹۴)

جبر بودی کی پشیمانی بُدی؟ ظلم بودی کی نگهبانی بُدی؟

(همان، ج ۲، ص ۳۷۵)

۵. به نظر می‌رسد که درست تر این است که شمس گفته باشد «غوی» به معنی گمراه. یعنی کسی که نداند همه چیز از حق است گمراه است. اما کاتب به اشتباه غوی را با قاف و به شکل قوی نوشته باشد که در این جمله معنای درستی ندارد.

۶. به نظر می‌رسد که درست تر این است که شمس گفته باشد «قالب».

۷. این مصراع مولوی حتّی از نظر الفاظ و ظاهر عبارت، شبیه این عبارات شمس است: «جبر را این طایفه دانند. ایشان چه دانند جبر را» (شمس‌الدین محمد تبریزی، مقالات شمس تبریزی، ج ۱، ص ۹۱).

۸. این مصراع هم مشابه این عبارت شمس است: «چشم باز کند بی تقلید و حجاب، خالق را ببیند، الله را ببیند» (همان، ج ۱، ص ۳۰۰).

۹. قرآن مجید، سوره انفال (۸)، آیه ۱۷.

۱۰. هرآنچه روزگاری وجود نداشته است و سپس به وجود آمده، حادث است.

۱۱. قرآن مجید، سوره انبیاء (۲۱)، آیه ۲. (هیچ پند تازه‌ای از پروردگارشان نیامد، مگر آنکه بازی کنان آن را شنیدند).

۱۲. همان، سوره الذاریات (۵۱)، آیه ۴۷. (و آسمان را به قدرت خود برافراشتیم).

۱۳. همان، سوره الاحزاب (۳۳)، آیه ۴۵. (ای پیامبر ما تو را گواه فرستادیم).

۱۴. عالم متغیر است و هر متغیری حادث است و هر حادثی فناشدنی است.

۱۵. قرآن مجید، سوره الاحزاب (۳۳)، آیه ۴۵. (ای پیامبر ما تو را گواه فرستادیم).

۱۶. همان، سوره ق (۵۰)، آیه ۱۵. (مگر از آفرینش نخستین [خود] به تنگ آمدیم؟ [نه!] بلکه آنها از خلق جدید در شبهه‌اند)

۱۷. از همین روست که مولوی در نهایت این گونه نتیجه می‌گیرد که پیروز کسی است که به گفته شرع گردن نهاده و عالم را حادث بداند:

فهم کردم کآنکه دم زد از سبق در حدوث چرخ، پیروز است و حق

(همان، ج، ص ۴۴۷)

#### منابع

۱. قرآن مجید، ترجمه محمد مهدی فولادوند؛ تهران: دارالقرآن کریم، ۱۴۱۵ ه.ق.
۲. اراکی، محسن؛ «شمس در اشعار مولانا»؛ مجله کیهان فرهنگی؛ سال نوزدهم؛ شماره ۱۹۳، ۱۳۸۱.
۳. ابن بابویه، ابوجعفر محمد بن علی؛ اعتقادات؛ ترجمه سید محمد الحسنی؛ تهران: کتابخانه شمس، ۱۳۷۹ ق.

\_\_\_\_\_ جبر و اختیار و حدوث و قدم ازدیدگاه شمس تبریزی و بررسی بازتاب...

۴. افلاکی‌العارفی، شمس‌الدین احمد؛ مناقب‌العارفین؛ به کوشش تحسین یازجی؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.
۵. بهیزاد، بهرام؛ رساله منحول سپهسالار نسخه گمشده مثنوی؛ تهران: رسا، ۱۳۷۶.
۶. بیانی، شیرین؛ دمساز دو صدکیش؛ تهران: جامی، ۱۳۸۴.
۷. تبریزی، شمس‌الدین محمد؛ مقالات شمس تبریزی؛ به تصحیح و تعلیق محمد علی موحد؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۸۵.
۸. تدین، عطاءالله؛ مولانا و طوفان شمس؛ تهران: تهران، ۱۳۷۲.
۹. جعفری، محمد تقی؛ جبر و اختیار؛ تهران: بی‌نا، ۱۳۵۲.
۱۰. جیحون‌آبادی، نعمت‌الله؛ شاهنامه حقیقت؛ تصحیح و تفسیر و مقدمه محمد مکر؛ تهران: کتابخانه طهوری، ۱۳۶۱.
۱۱. خوارزمی، تاج‌الدین حسین بن حسن؛ شرح فصوص الحکم؛ تهران: مولی، ۱۳۶۸.
۱۲. خالد غفاری، سید محمد؛ فرهنگ اصطلاحات آثار شیخ اشراق شهاب‌الدین یحیی سهروردی؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰.
۱۳. توییچل، پال؛ دندان ببر؛ ترجمه هوشنگ اهرپور؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۷۲.
۱۴. دین لوئیس، فرانکلین؛ مولانا دیروز تا امروز، شرق تا غرب؛ ترجمه حسن لاهوتی؛ تهران: نامک، ۱۳۸۶.
۱۵. رکنی، محمد مهدی؛ جبر و اختیار در مثنوی؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۱۶. زرین کوب، عبدالحسین؛ سرّ نی؛ تهران: علمی، ۱۳۶۸.
۱۷. زمانی، کریم؛ میناگر عشق شرح موضوعی مثنوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی؛ تهران: نی، ۱۳۶۸.
۱۸. سبزواری، حاج ملاهادی؛ شرح مثنوی؛ به کوشش مصطفی بروجردی؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی، ۱۳۷۴.
۱۹. سپهسالار، فریدون بن احمد؛ زندگینامه مولانا جلال‌الدین مولوی؛ با مقدمه سعید نفیسی؛ تهران: اقبال، ۱۳۲۵.
۲۰. سجادی، سیدجعفر؛ فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۹.
۲۱. سعیدی، گل‌بابا؛ فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی ابن عربی؛ تهران: زوآر، ۱۳۸۷.
۲۲. سلطان ولد، ولدنامه؛ به تصحیح جلال‌الدین همایی؛ به اهتمام ماهدخت بانو همایی؛ تهران: هما، ۱۳۷۶.
۲۳. سمرقندی، دولت‌شاه؛ تذکره الشعراء؛ تحقیق و تصحیح محمدعباسی؛ تهران: باران‌بینی، بی‌تا.



۲۴. سهروردی، شهاب‌الدین یحیی شیخ اشراق؛ مجموعه مصنفات؛ ج ۲؛ حکمه الاشراق، فی اعتقادالحکما؛ تصحیح و مقدمه هانری کربن؛ تهران: انجمن فلسفه ایران، ۱۳۵۳.
۲۵. شهرستانی، محمد ابن عبدالکریم؛ توضیح‌الملل ترجمه الملل و النحل؛ ترجمه مصطفی خالقداد هاشمی؛ تصحیح محمد رضا جلالی نائینی؛ تهران، اقبال، ۱۳۶۲.
۲۶. شهیدی، سیدجعفر؛ شرح مثنوی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.
۲۷. صباغیان، محمد جاوید؛ «قضا و قدر و جبر و اختیار در مثنوی معنوی»؛ مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد؛ شماره ۳-۴؛ مسلسل ۱۳۰-۱۳۱ ویژه نامه سال امام علی ع، پاییز و زمستان، ۱۳۷۹.
۲۸. عطار نیشابوری، فریدالدین؛ تذکره الاولیا؛ تصحیح محمد استعلامی؛ تهران: زوار، ۱۳۷۰.
۲۹. فاضلی، قادر؛ جبر و اختیار در مثنوی؛ تهران: فضیلت علم، ۱۳۸۶.
۳۰. فروزانفر، بدیع الزمان؛ شرح مثنوی شریف؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.
۳۱. فولادی، محمد و محمد رضا یوسفی؛ «سبب و مسبب از دیدگاه جبر عارفانه مولوی»؛ فصلنامه پژوهشهای فلسفی- کلامی دانشگاه قم؛ سال هشتم شماره اول، ۱۳۸۵.
۳۲. قاسمی، شریف حسین؛ «آیا شمس تبریزی هندی بود؟»؛ مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان؛ سال دوم، ۱۳۸۳.
۳۳. کلینی، محمد بن یعقوب بن اسحاق؛ اصول کافی؛ تهران: دارالکتب اسلامی، ۱۳۶۵.
۳۴. مشیدی، جلیل؛ کلام در کلام مولوی؛ اراک: دانشگاه اراک، ۱۳۷۹.
۳۵. مولوی، جلال‌الدین محمد؛ مثنوی؛ تصحیح رینولد. ا. نیکلسون؛ به اهتمام نصرالله پورجوادی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۳۶. نسفی، عزیزالدین؛ انسان الکامل؛ تصحیح ماریژان موله؛ تهران: انستیتوی ایران و فرانسه، ۱۳۴۱.
۳۷. \_\_\_\_\_، کشف الحقایق؛ تصحیح احمد مهدوی دامغانی؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۴.
۳۸. نیکو بخت، ناصر؛ «مولوی و حل معمای جبر و اختیار در مکتب عشق»؛ مجله ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی؛ سال پنجم؛ شماره ۱۵، ۱۳۸۸.
۳۹. هجویری الغزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان؛ کشف المحجوب؛ تصحیح و ژوکوفسکی؛ تهران: طهوری، ۱۳۵۸.
۴۰. همایی، جلال‌الدین؛ مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید؟)؛ تهران: هما، ۱۳۶۹.
۴۱. همدانی، عین القضاة؛ تمهیدات؛ به کوشش عقیف عسیران؛ تهران: منوچهری، ۱۳۷۰.

## بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری‌وای

زهره رجبی\*  
سمیه آذر\*\*

### چکیده

«طرح» یکی از عناصر اصلی داستان و از مهمترین ملاکهای ارزیابی زیبایی‌شناسانه یک اثر روایی است. قرآن سرشار است از روایتهایی که می‌توان ادبیت آنها را بر اساس معیارهای نوین ارزیابی کرد. در این پژوهش داستان یوسف بر اساس نظریه لاری‌وای از نظر طرح‌شناسی بررسی و تحلیل شده است.

از ویژگیهای خاص طرح در داستان یوسف می‌توان به مواردی چون مدیریت دقیق و گزینش مناسب اطلاعات، خلق معما و تعلیق پی‌درپی در کمترین حجم متن و کنش، همسویی کنشها و وحدت حوادث، و یکدستی روایت در حادثه‌پردازی در کل داستان اشاره کرد.

**کلیدواژه‌ها:** روایت، طرح و پیرنگ، لاری‌وای، یوسف، قرآن.

۱۱۱



تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۷/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۱۲

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه تربیت مدرس

## مقدمه

هر روایت داستانی ساختاری متشکل از عناصر مختلف دارد که «به طور همزمانی عمل می‌کنند، نه به صورت در زمانی» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۸). تغییر در هر یک از این عناصر سبب تغییر در ساختار کلی روایت می‌شود. بنابراین، در ساختار هر روایت وجود اجزا، قوانین، روابط و مناسبات میان آنها الزامی است (محمدی، ۱۳۸۷: ۶۰). آنچه روابط و پیوندهای بین عناصر را در کل ساختار تعیین می‌کند، طرح است.

کتاب آسمانی، قرآن، سرشار است از روایت‌هایی که از آنها به قصه، حدیث و نبأ تعبیر می‌شود. در میان آنها تنها از داستان یوسف با عنوان «احسن القصص» یاد شده است. این وصف ما را به بررسی چگونگی طرح این داستان واداشت که دریابیم آیا میان کنشها، حوادث و نحوه چینش آنها در آیات این داستان ارتباطی وجود دارد یا خیر، و طرح در این داستان چه میزان در موفقیت آن تأثیر داشته است تا از این طریق جنبه‌ای دیگر از زیبایی و اعجاز ادبی قرآن را آشکار کنیم. از آنجا که برای سنجش ارزش طرح به میزان نیاز داشتیم، الگوی طرح روایی لاری‌وای<sup>۱</sup>، نظریه‌پرداز فرانسوی در قرن بیستم را مبنا قرار داده‌ایم.

## تعریف طرح و اهمیت آن

طرح<sup>۲</sup> یا پیرنگ شاخص‌ترین عنصر روایت و «شبکه استدلالی حوادث در داستان است... و آنها را چنان تنظیم می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۵۷). تا آنجا که «از مجموع زحمتی که نویسنده جهت خلق یک اثر کامل متحمل می‌شود، ۷۵ درصد یا بیشتر آن به دلیل تلاشی است که صرف طراحی داستان می‌کند» (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۱۴). این عنصر «در سرتاسر داستان، از عنوان گرفته تا جمله پایانی، حضور دارد، بی‌آنکه خود ماهیتی مستقل، مثل کنش یا شخصیت داشته باشد» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۴). بنابراین، طرح یا الگوی از درون سازگار و درهم‌تنیده حوادث، که در زمان پیش می‌رود، بخش انتزاعی یک روایت است که تنها با تحلیلی اصولی از دیگر عناصر داستانی تفکیک می‌شود. چون طرح است که عناصر داستانی را برمی‌گزیند و مناسبات بین آنها را تعیین می‌کند، ایجاد پیرنگی آمیخته با ابهامی طبیعی و با فرمی که توان گسترش دارد، نشانه دانش، ذکاوت و مهارت نویسنده است، زیرا رعایت اصل



## \_\_\_\_\_ بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری وای

زیبایی‌شناسی اجازه نمی‌دهد تمام رخدادها روایت شوند (عباسی، ۱۳۸۵: ۱۰۲). خلاصه اینکه، پیرنگ مسئله مهمی است و در پردازش آن باید «عمیقاً به مضمون و درونمایه، شخصیت‌ها و صحنه دقت کرد تا باورپذیر باشد و سلسله وقایع راحت‌تر ظاهر شوند و افراط و تفریط در کار صورت نگیرد» (دات‌فایر، ۱۳۸۸: ۹۱).

### تحول نظریه طرح در روایت

ارسطو در بیان چگونگی و ترتیب وقایع تراژدی می‌گوید: «تراژدی عبارت است از تقلید کارهای تام... امر تام امری است که آغاز و میانه و نهایت داشته باشد» (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۲). از گفته‌های او برمی‌آید که او در طرح به دیده یک کنش واحد و منسجم می‌نگریست (فرانسواز، ۱۳۸۵: ۴۲). در دوره کلاسیک نیز «بیشتر مطالبی که در این زمینه بیان می‌شوند، برگرفته از پویتیک ارسطو است» (والاس، ۱۳۸۶: ۵۷). آنها طرح را تنها خلاصه‌ای از داستان و... عنصر ساده‌ای می‌پنداشتند که به بحث جداگانه درباره آن نیازی نبود (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۹).

از قرن بیستم، برای طرح اصول، وظیفه‌ها و الگوهایی تعریف شد. فورستر طرح را نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلولی دانست و برای آن مثالی آورده است که مشهور است: «سلطان مرد، سپس ملکه مرد»، یک داستان است، اما «سلطان مرد و پس از چندی، ملکه از فرط اندوه او درگذشت»، یک طرح است. زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند... و از داستان (بیان صرفاً متوالی حوادث و کنشها) فاصله می‌گیرد (فورستر، ۱۳۵۲: ۱۱۲ و ۱۱۳). از نیمه قرن بیستم، شکل‌گرایان برای تمایز مصالح خام ادبیات و بازآرایی زیبایی‌شناختی آنها، از مفاهیم داستان و پیرنگ استفاده کردند. به نظر آنها در داستان وقایع بر اساس توالی زمانی و علیت به یکدیگر مربوط می‌شوند، اما در پیرنگ نظم تقویمی رخدادها و پیوندهای علی آنها با یکدیگر به هم می‌خورد (بردول، ۱۳۷۳: ۱۰۵). در اواخر قرن بیستم، با گسترش نگرش سیستمی در نظریه ادبی و تثبیت طرح به منزله علت‌العلل روایت، کسانی چون پراپ، تودوروف، اشک洛夫سکی، برمون و گریماس کوشیدند پیرنگی واحد و مبتنی بر روشی منطقی و علمی بیابند. همه آنها «توجه خود را به بررسی تمهیداتی معطوف ساختند که قوانین درونی ترکیب‌بندی پیرنگ را بیان می‌کنند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۰۱). البته، اغلب نظریه‌های پیرنگ بر اساس

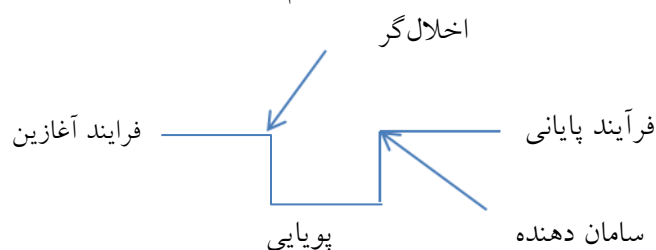
یکدیگر شکل گرفته‌اند، مثلاً کلیت نظریه طرح پراپ مبتنی بر نظریه ارسطو و نظریه گرماس مبتنی بر نظریه پراپ بود. پس از او، اغلب با توجه به گرماس وارد حوزه نشانه - معناشناختی شدند.

### نظریه طرح لاری‌وای

لاری‌وای نیز در تلاش برای پیشنهاد الگویی واحد برای پیرنگ کوشید بر اساس دیدگاه ارسطو، یک طرح کلی از پیرنگ را در یک الگوی ساده و مجازی نشان دهد. از نظر او هر روایت بر یک ابرساختار<sup>۳</sup> پایه‌ریزی شده است که آن را پیرنگ کلی<sup>۴</sup> روایت یا پیرنگ پنج‌تایی - به دلیل پنج مرحله بودن - نامید. این پنج مرحله عبارت‌اند از: ۱. مرحله اولیه پایدار؛ ۲. گره‌افکنی که در حالت اولیه خلل وارد می‌کند؛ ۳. پویایی یا کنش؛ ۴. حل مشکل و گره‌گشایی که نتیجه کنش است؛ ۵. وضعیت پایانی که در آن تعادل دوباره به دست می‌آید. بر اساس این، روایت به تغییر از حالتی پایدار به حالت پایدار دیگر تعریف می‌شود. این تغییر و تحول از سه عنصر کلی تشکیل شده است:

۱. عنصری که روند تغییر و تحول را به راه اندازد (نیروی اخلاط‌گر)؛
۲. پویایی و تحرک که این تغییر و تحول را محقق می‌کند یا نمی‌کند؛
۳. عنصری که این روند تغییر و تحول را خاتمه می‌دهد (نیروی سامان‌دهنده) (Reuter, 2006: 47).

با توجه به این اصول مشترک، می‌توان به الگویی مشترک یا شمایی کلی برای طرح‌شناسی یک روایت دست یافت و آن را اینگونه رسم کرد:



آغاز هر داستان یا شروع مکتوب را مقدمه‌چینی می‌گویند. این مرحله که در آن کشمکشی وجود ندارد، مرحله پایدار آغازین در الگوی لاری‌وای است. میانه از زمانی

شروع می‌شود که کشمکش بین شخصیتها، بین دو جنبه از وجود یک شخصیت یا بین شخصیت با جامعه به وجود آید. مرحله پایان همان وضعیت پایدار دوم است که در آن داستان به پایداری جدیدی مغایر با وضعیت اولیه می‌رسد. به عقیده لاری‌وای، بیشترین شگردی که نویسنده در طرح‌ریزی به کار می‌برد، در مرحله میانه و ناپایدار داستان است. این مرحله سه بخش فراز، اوج و فرود دارد. فراز با گره‌افکنی از طریق نیروی اخلاک‌گر یا برهم‌زننده مرحله پایدار و برهم زدن تعادل در داستان شروع می‌شود و حاصل آن، دست‌کم، یکی از چهار نوع کشمکش جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۴). شاخص‌ترین معیار این موقعیت، حرکت تصاعدی کنشهای داستان و هدایت آنها به مرحله بحران و اوج، و در نتیجه، انگیزش حس تعلیق در مخاطب روایت است. چرخش و انتقال داستان نیز در این مرحله اتفاق می‌افتد و داستان به سوی فرود حرکت می‌کند که مرحله گره‌گشایی و حل بحران است.

در الگوی لاری‌وای از مرحله میانی به «پویایی و انتقال» تعبیر می‌شود که خود شامل سه نقطه گره‌افکنی، بحران و گره‌گشایی است. داستان از نقطه گره‌گشایی، که با نیروی سامان‌دهنده صورت می‌گیرد، به سوی مرحله پایانی پایدار دوم می‌رود. به دلیل کلی بودن و جامعیت الگوی «طرح کلی» لاری‌وای می‌توان آن را برای تحلیل هر گونه روایتی با طرح ساده یا پیچیده به کار گرفت.

### تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن

نام «یوسف» ۲۷ بار در قرآن، در سوره‌ای به نام او، در آیه ۳۴ سوره غافر (مؤمن) و در آیه ۸۴ سوره انعام آمده است. در سوره غافر به رسالت او تصریح می‌شود و در سوره انعام نام او در زمره پیامبران بزرگ می‌آید. برخلاف سایر داستانهای قرآنی، داستان یوسف تنها داستانی است که تمام اطلاعات و ماجرای آن فقط در ۱۱۱ آیه سوره یوسف بیان شده است. این ویژگی طرح‌شناسی این روایت را برای تحلیلگر آسانتر می‌سازد.

### طرح‌شناسی ماجرای یوسف

بر اساس طرح لاری‌وای، طرح کلی یا ابرساختار داستان یوسف را می‌توان بر محور

وقایع زندگی و سرگذشت یوسف، به سه مرحله آغازین، میانی و پایانی تقسیم کرد. هر یک از این مراحل طرح‌ریزی و فراز و فرود خاص خود دارد. در ادامه، به بررسی هر یک از این قسمت‌ها می‌پردازیم.

### ۱. مرحله آغازین روایت

این مرحله مربوط به ماجراهای دوره کودکی یوسف است که در آیات ۱-۲۰ بیان شده است. مهم‌ترین کنشهای این مرحله، به ترتیب ذکرشده در آیات سوره، بدین شرح است: ۱. آغاز قصه یوسف و خواب دیدن او؛ ۲. تعبیر خواب و منع پدر از گفتن آن به برادران؛ ۳. حسد ورزیدن برادران یوسف و توطئه آنها برای کشتن او؛ ۴. خواهش برادران از پدر برای بردن یوسف با خود و ابراز نگرانی او؛ ۵. انداختن یوسف به چاه به دست برادران؛ ۶. آوردن پیراهن خون‌آلود یوسف با گریه دروغین؛ ۷. درآمدن یوسف از چاه به دست کاروانیان؛ ۸. فروخته شدن یوسف به بردگی در مصر؛ ۸. قرار گرفتن یوسف در اختیار عزیز مصر.

در این اپیزود دو طرح وجود دارد. مراحل طرح اول بدین شرح است: ۱. فرایند آغازین، که زندگی یوسف در کنار پدر و برادرانش است؛ ۲. پویایی که سه مرحله دارد: الف. گره‌افکنی (خواب دیدن سجدۀ ماه، خورشید و ستارگان در برابر یوسف)؛ ب. بحران که برحذر داشتن یوسف از بیان خواب نزد برادران است؛ ج. گره‌گشایی که تعبیر یعقوب از خواب یوسف است؛ ۳. فرایند پایانی که سخنان یعقوب درباره نیاکان و وعده آموختن علم تعبیر به یوسف و سعادت اوست. در اینجا، نیروی اخلاک‌گر خواب و نیروی سامان‌دهنده یعقوب است.

مراحل طرح دوم چنین است: ۱. فرایند آغازین که زندگی یوسف در کنار پدر و برادرانش است؛ ۲. پویایی که خود شامل سه قسمت است: الف. گره‌افکنی یا حسادت برادران و توافق برای کشتن اوست؛ ب. بحران که بردن یوسف به بیابان است و با افکندن او در چاه به اوج می‌رسد؛ ج. گره‌گشایی که بیرون آوردن یوسف از چاه است؛ ۳. فرایند پایانی، بردن او به مصر و خریدۀ شدن او برای بردگی است. در اینجا، نیروی اخلاک‌گر برادران و نیروی سامان‌دهنده کاروانیان هستند.

## ۲. مرحله میانی روایت

این مرحله که آیات ۲۱-۵۳ سوره یوسف را دربرمی‌گیرد، روایت وقایع مربوط به جوانی یوسف، یعنی زندانی شدن و نجات او از زندان است. مهم‌ترین کنشهای این مرحله، به ترتیب ذکر شده در آیات سوره، بدین شرح است: ۱. رشد یوسف و دستیابی او به علم و حکمت؛ ۲. عشق زلیخا به یوسف؛ ۳. کامجویی زلیخا از یوسف و عکس‌العمل او؛ ۴. پاره شدن پیراهن یوسف از پشت؛ ۵. تهمت زدن زلیخا به یوسف؛ ۶. گواهی پیراهن از قفا دریده شده بر بی‌گناهی یوسف؛ ۷. رسوایی عشق زلیخا به یوسف؛ ۸. دعوت زلیخا از زنان مصر و مسحور شدن آنان از زیبایی یوسف و بریدن دست؛ ۹. به زندان افتادن یوسف؛ ۱۰. خواب دیدن دو جوان همبند یوسف؛ ۱۱. تعبیر یوسف از خوابهای آن دو جوان؛ ۱۲. درخواست یوسف از یکی از آن دو جوان که او را به یاد عزیز بیاورد؛ ۱۳. رهایی جوان زندانی و فراموش کردن قولش به یوسف؛ ۱۴. خواب دیدن عزیز مصر و ناتوانی خوابگزاران از تعبیر آن؛ ۱۵. به یاد آوردن زندانی یوسف را و تعبیر یوسف خواب عزیز را؛ ۱۶. اعتراف زلیخا و زنان مصر، و رهایی یوسف.

از آنجا که اپیزود یا مرحله میانی این روایت چندین طرح درهم‌تنیده دارد، برای آسانی بررسی آن را به دو بخش تقسیم کرده‌ایم: یکی ماجرای به زندان افتادن یوسف، و دیگری، نحوه رهایی او از بند. طرح اصلی در بخش نخست، طرحی مرکب است، یعنی خود از دو پاره تشکیل شده است که هر یک سه قسمت یک طرح کامل هستند. مراحل پاره اول بدین ترتیب است: ۱. فرایند آغازیدن: رشد یوسف در خانه عزیز مصر و آموختن علم و حکمت؛ ۲. پوپایی که شامل سه قسمت است: الف. گره‌افکنی: با عاشق شدن و ابراز عشق زلیخا به یوسف ایجاد می‌شود؛ ب. بحران: با امتناع یوسف از خواسته زلیخا شروع می‌شود و به مرحله اوج داستان، یعنی گریختن یوسف، دریده شدن پیراهنش به دست زلیخا و آگاهی عزیز از این ماجرا می‌انجامد؛ ج. گره‌گشایی: اثبات برائت یوسف با تدبیر یکی از نزدیکان عزیز؛ ۳. فرایند پایانی: خواهش عزیز از یوسف برای صرف نظر کردن از این ماجرا و دستور به توبه کردن زلیخاست. در این طرح، زلیخا عامل اخلاک‌گر است، و خردمند نقش نیروی سامان‌دهنده را دارد.

طرح پاره دوم بدین شرح است: ۱. فرایند آغازین: اثبات بی‌گناهی یوسف و گناهکاری زلیخا؛ ۲. پویایی، که شامل سه مرحله است: الف. گره‌افکنی: افشای راز زلیخا، طعنه زدن و سخن‌چینی زنان اشراف به وی به سبب عشق به یوسف؛ ب. بحران: دعوت شدن از زنان به میهمانی، بریدن دست خود به سبب مسحور زیبایی یوسف شدن، و سرانجام، تهدید زلیخا یوسف را به تن دادن به خواسته‌اش، و در غیر این صورت، زندانی کردن او (نقطه اوج این قسمت)؛ ج. گره‌گشایی: مناجات یوسف با خداوند و اجابت دعای او؛ ۳. به زندان رفتن یوسف به امر الهی برای حفظ ایمانش.

در این طرح، زنان مصر نیروی اخلاک‌گر و خداوند نیروی سامان‌دهنده است. بخش دوم این اپیزود مربوط است به نحوه‌ی رهایی یوسف از زندان که خود شامل چند طرح است. مراحل این طرح اینگونه است: ۱. فرایند آغازین: یوسف با دو جوان دیگر در زندان هم‌صحبت است و خوابهای آنان را تعبیر می‌کند؛ ۲. پویایی که شامل سه قسمت است: الف. گره‌افکنی: شیطان سبب می‌شود جوان آزاد شده وعده شفاعت یوسف نزد عزیز را فراموش کند؛ ب. بحران: یوسف چندین سال در زندان می‌ماند؛ ج. گره‌گشایی: با ناتوانی خواب‌گزاران از تعبیر خواب عزیز، جوان آزاد شده به یاد یوسف می‌افتد و او خواب عزیز را تعبیر می‌کند؛ ۳. فرایند پایانی: یوسف از عزیز می‌خواهد ماجرای او را بررسی کند، و سرانجام زنان و زلیخا به گناه خود و بی‌گناهی او اعتراف می‌کنند. در این طرح نیز شیطان نقش نیروی اخلاک‌گر و جوان آزاد شده نقش نیروی سامان‌دهنده را بر عهده دارند. در این پاره از روایت، ماجرای جوان آزاد شده نیز طرح خاص خود را دارد: ۱. فرایند آغازین: مصاحبت جوانان با یوسف در زندان است؛ ۲. پویایی که سه قسمت دارد: الف. گره‌افکنی: خواب دیدن جوانان؛ ب. بحران: تعبیر یوسف به آزاد شدن یکی و کشته شدن دیگری؛ ج. گره‌گشایی: تحقق پیش‌بینی یوسف؛ ۳. فرایند پایانی: آزادی جوان از زندان و رسیدن به مقام ساقیگری عزیز. در این طرح، خواب نیروی اخلاک‌گر و تعبیر آن نیروی سامان‌دهنده است.

### ۳. مرحله نهایی روایت

مرحله نهایی که به ترتیب در آیات ۵۴-۱۰۱ سوره یوسف آمده است، وقایع دوره میانسالی زندگی یوسف، یعنی چگونگی قدرت‌یابی او در مصر و بازگشت نزد پدرش

را توصیف می‌کند. مهم‌ترین کنشهای این مرحله بدین قرار است: ۱. موقعیت ممتاز یوسف نزد عزیز؛ ۲. جانشینی عزیز و ازدواج یوسف با زلیخا پس از مرگ همسر او؛ ۳. قحطی شدید در منطقه؛ ۴. آمدن برادران یوسف نزد وی برای گرفتن غله و شناختن او؛ ۵. درخواست یوسف از برادران برای آوردن بنیامین نزد وی؛ ۶. قرار دادن وجه پرداختی برادران در بار آنان؛ ۷. موافقت یعقوب با اعزام بنیامین؛ ۸. ورود مجدد برادران نزد یوسف به همراه بنیامین؛ ۹. شناساندن یوسف خود را به بنیامین؛ ۱۰. قرار دادن پیمانه شاه در بار بنیامین و زدن تهمت دزدی به او؛ ۱۱. بازداشت بنیامین و تلاش برادران برای رهایی او؛ ۱۲. گزارش ماجرا به یعقوب و دستور او به جستجوی یوسف و بنیامین؛ ۱۳. ورود مجدد برادران و شناختن یوسف؛ ۱۴. اعتراف برادران به خطای خود و گذشت یوسف از آنان؛ ۱۵. فرستادن یوسف پیراهن خود را نزد پدر؛ ۱۶. شنیدن یعقوب بوی پیراهن یوسف را از فاصله دور؛ ۱۷. انداختن پیراهن یوسف به صورت یعقوب و بینا شدن او؛ ۱۸. آمدن یعقوب و همسرش نزد یوسف و استقبال یوسف از آنان؛ ۱۹. به سجده افتادن برادران در برابر یوسف.

اپیزود نهایی نیز طرحی مرکب دارد که از سه پاره یا سه طرح کوچک‌تر تشکیل شده است. قسمتهای مختلف پاره اول بدین قرار است: ۱. فرایند آغازین: یوسف امین عزیز و صاحب قدرت می‌شود؛ ۲. پویایی که شامل سه قسمت است: الف. گره افکنی: به علت خشکسالی، برادران برای گرفتن غله نزد یوسف می‌آیند، ولی یوسف را نمی‌شناسند؛ ب. بحران: یوسف به آنها می‌گوید تا زمانی که برادر دیگر (بنیامین) را نزد او نبرند، به آنها چیزی نخواهد داد؛ ج. گره‌گشایی: برادران قول می‌دهند پدر را راضی کنند و برادرشان را با خود بیاورند؛ ۳. فرایند پایانی: به دستور یوسف اموال برادران را در بارهایشان می‌گذارند و آنها را نزد یعقوب باز می‌گردانند.

در این طرح، یوسف هم نیروی اخلاک‌گر است و هم نیروی سامان‌دهنده.

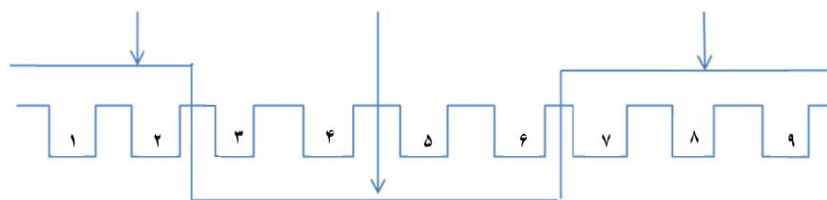
پاره دوم طرح اینگونه است: ۱. فرایند آغازین: برادران با گفتن اینکه اگر بنیامین را با خود نبرند، غله دادن به آنها نهی شده است، یعقوب را به بردن او راضی می‌کنند؛ ۲. پویایی که شامل سه قسمت است: الف. گره افکنی: یوسف خود را به بنیامین معرفی می‌کند و بدرفتاری برادران را متذکر می‌شود، سپس جام خود را در بار بنیامین می‌گذارد؛ ب. بحران: ندا در می‌دهند که جام عزیز گم شده است، برادران سوگند

می‌خورند که کار آنها نبوده است و می‌گویند جام در بار هر کس پیدا شود، او خود تاوان آن است. با پیدا شدن جام در بار بنیامین بحران به اوج خود می‌رسد؛ ج. گره‌گشایی: پس از تلاش و خواهش برادران، یوسف اجازه می‌دهد آنها بروند و خبر دزدی را به پدرشان برسانند؛ ۳. فرایند پایانی: برادران به همراه کاروان نزد یعقوب بازمی‌گردند. در اینجا نیز باز یوسف هم عامل اخلال و هم عامل سامان‌دهنده طرح است.

اجزای پاره سوم این طرح مرکب بدین شرح است: ۱. فرایند آغازین: یعقوب پسرانش را سرزنش می‌کند و آنها را برای یافتن بنیامین و یوسف روانه مصر می‌کند؛ ۲. پویایی که شامل سه مرحله است: الف. گره‌افکنی: یوسف از برادران در مورد بدرفتاری آنها با یوسف می‌پرسد؛ ب. بحران: برادران شک می‌کنند و می‌پرسند که آیا او خود یوسف است. با معرفی و شناسانده شدن یوسف به برادران طرح به اوج می‌رسد؛ ج. گره‌گشایی: برادران از یوسف به دلیل رفتارشان طلب بخشش می‌کنند. یوسف آنها را می‌بخشد و به آنها دستور می‌دهد بروند و یعقوب را با خود بیاورند؛ ۳. فرایند پایانی: یعقوب به مصر می‌آید و در کنار پسر بر تخت می‌نشیند و برادران مقابل آنها سجده می‌کنند. یوسف به پدر یادآور می‌شود که این بود تعبیر خوابی که او در کودکی دیده بود. در این طرح نیز نیروی اخلال‌گر و نیروی سامان‌دهنده یوسف است.

پس از بررسی کنشهای اصلی طرح در داستان یوسف در سه قسمت آغازین (کودکی)، میانه (جوانی) و پایانی (میانسالی)، بر اساس نظریه تحقیق، می‌توان شکل زیر را برای ابرساختار یا طرح کلان و طرحهای جزئی این روایت پر افت و خیز رسم کرد.

فرایند پایانی (تعادل ثانویه)      فرایند میانی (پویایی/کشمکش)      فرایند آغازین (تعادل اولیه)



هر یک از طرحهای جزئی به ترتیب مربوطاند به سه قسمت: الف. فرایند آغازین: خواب دیدن یوسف در کودکی (۱)؛ در چاه افکندن یوسف (۲)؛



## \_\_\_\_\_ بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری وای

ب. فرایند میانی: ابراز عشق زلیخا به یوسف (۳)؛ زندانی شدن یوسف (۴)؛ رهایی همبند یوسف (۵)؛ خواب دیدن یوسف و رهایی او (۶)؛  
ج. فرایند پایانی: اجبار برادران به آوردن بنیامین (۷)؛ زندانی شدن بنیامین (۸)؛ بازگشت یوسف نزد پدر (۹).  
اما طرح این داستان را می‌توان از جنبه‌های دیگر نیز بررسی کرد، زیرا با اینکه اساس این داستان سرگذشت یوسف است، می‌توان از منظر کنشهای مرتبط با سایر شخصیتها نیز طرح این روایت را بررسی کرد.

### طرح‌شناسی ماجرای زلیخا

ماجرای زلیخا و یوسف بر یک طرح کلی با سه مرحله، عاشق شدن زلیخا، تلاش او برای تصاحب یوسف و سرانجام این عشق، استوار است. این طرح، طرحی مرکب است که بدین شرح از دو طرح جزئی یا پاره کوچک‌تر تشکیل شده است.

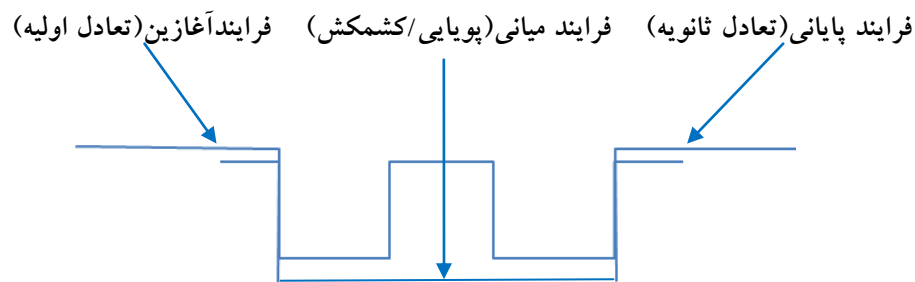
طرح پاره اول: ۱. فرایند آغازین: زلیخا همسر عزیز مصر است؛ ۲. پویایی که شامل سه قسمت است: الف. گره‌افکنی: زلیخا عاشق یوسف می‌شود؛ ب. بحران: زلیخا یوسف را در اتاق حبس، و به او ابراز عشق می‌کند. با کامجویی زلیخا و درگیری او با یوسف طرح به اوج می‌رسد؛ ج. گره‌گشایی: پس از داوری فرد خردمند، زلیخا نزد عزیز از کرده‌اش توبه می‌کند؛ ۳. ماجرا با گذشت عزیز خاتمه می‌یابد.

در این طرح، زلیخا عامل اخلاک‌گر، و خردمند و عزیز عوامل سامان‌دهنده هستند.

طرح پاره دوم: ۱. فرایند آغازین: ماجرای کامخواهی زلیخا از یوسف بر سر زبانها می‌افتد؛ ۲. پویایی که شامل سه قسمت است: الف. گره‌افکنی: زلیخا برای رهایی از سرزنش زنان اشراف میهمانی ترتیب می‌دهد. ب. بحران: زنان با دیدن زیبایی یوسف، به زلیخا حق می‌دهند. زلیخا یوسف را تهدید به زندان می‌کند. با زندانی شدن یوسف طرح به اوج می‌رسد؛ ج. گره‌گشایی: پس از چند سال، یوسف از زندان آزاد می‌شود و زلیخا در مقابل همه به بی‌گناهی او و گناهکاری خود اعتراف می‌کند؛ ۳. فرایند نهایی: زلیخا به هدفش نمی‌رسد.

در اینجا، نیروی اخلاک‌گر و سامان‌دهنده زلیخاست. از آنجا که ازدواج زلیخا با یوسف در سوره نیامده است، بنابر اطلاعات متن، نمی‌توان آن را کنش نهایی این طرح

دانست. شکل ترسیمی ماجرای زلیخا چنین است:



در این طرح کلی، دو طرح جزئی مربوط به بخش فرایند میانی طرح هستند که به ترتیب، عبارت‌اند از: ابراز عشق و کامجویی زلیخا (۱)؛ میهمانی زنان اشراف و زندانی شدن یوسف (۲).

#### طرح‌شناسی ماجرای عزیز

کنشهای مرتبط با عزیز در این روایت طرحی بدین شرح دارد: ۱. فرایند آغازین: عزیز یوسف را می‌خرد و به حفظ و تربیت او سفارش می‌کند؛ ۲. پویایی با سه مرحله: الف. گره‌افکنی: عزیز از ماجرای یوسف و زلیخا مطلع می‌شود و زلیخا به یوسف تهمت می‌زند؛ ب. بحران: با زندانی شدن یوسف عزیز او را فراموش می‌کند. در اوج این طرح، عزیز خوابی می‌بیند که او را آشفته می‌کند و تنها یوسف می‌تواند آن را تعبیر کند. ج. گره‌گشایی: با کمک جوان آزادشده، عزیز یوسف را به خاطر می‌آورد، و پس از اثبات بی‌گناهی یوسف، او را مسئول خزانه می‌کند؛ ۳. فرایند پایانی: عزیز می‌میرد و یوسف جانشین او می‌شود.

در این طرح زلیخا نیروی اخلاک‌گر و جوان آزادشده نیروی سامان‌دهنده است. شکل این طرح چنین است:

فرایند پایانی (تعادل ثانویه)      فرایند میانی (پویایی / کشمکش)      فرایند آغازین (تعادل اولیه)



در این شکل سه فرایند، به ترتیب، عبارت‌اند از: خریداری و تربیت یوسف (فرایند آغازین) (۱)؛ تعبیر خواب عزیز و بخشش یوسف (فرایند میانی) (۲)؛ مرگ عزیز و جانشینی یوسف (فرایند پایانی) (۳).

### طرح‌شناسی ماجرای یعقوب

وقایع مرتبط با یعقوب نیز یک طرح کلی دارد با سه مرحله. مرحله آغازین که زندگی یوسف و بنیامین با یعقوب است؛ مرحله میانی که در آن جدا شدن و دوری آن دو از یعقوب رخ می‌دهد؛ و سرانجام، مرحله پایانی که بازگشت آن دو نزد پدر است. این طرح کلی از سه طرح کوچک‌تر یا سه پاره جزئی تشکیل شده است.

در طرح اول این سه پاره وجود دارند: ۱. فرایند آغازین: یعقوب به یوسف بسیار علاقه‌مند است؛ ۲. پویایی که شامل این مراحل است: الف. گره‌افکنی: برادران علیرغم میل یعقوب، می‌خواهند یوسف را برای تفریح به بیابان برند؛ ب. بحران و اوج (برادران با پیراهن خون‌آلود یوسف نزد پدر بازمی‌گردند و می‌گویند گرگ او را دریده است)؛ ج. گره‌گشایی: یعقوب سخن آنان را باور نمی‌کند و می‌گوید نفس شما سبب آراستن این کار شده است؛ ۳. فرایند پایانی: یعقوب از خدا طلب صبر می‌کند.

در این طرح برادران نیروی اخلاک‌گر و یعقوب نیروی سامان‌دهنده است.

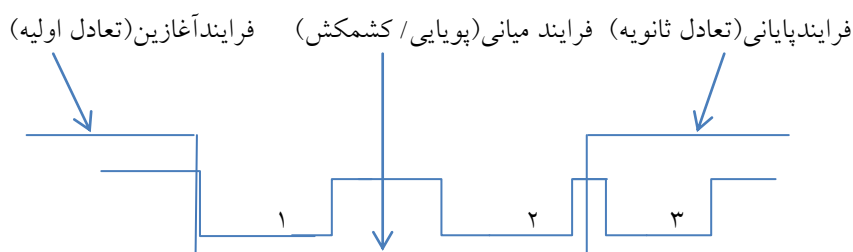
طرح دوم نیز از این سه پاره تشکیل شده است: ۱. فرایند آغازین: یعقوب به بنیامین بسیار علاقه‌مند است؛ ۲. پویایی که شامل این مراحل است: الف. گره‌افکنی: برادران علیرغم میل یعقوب، می‌خواهند بنیامین را برای گرفتن غله به مصر ببرند؛ ب. بحران و اوج: برادران نزد یعقوب بازمی‌گردند و خبر دزدی و اسارت بنیامین را به وی می‌رسانند؛ ج. گره‌گشایی: یعقوب سخن آنان را باور نمی‌کند و می‌گوید نفس شما سبب آراستن این کار برای شما شده است؛ ۳. فرایند پایانی: یعقوب از خدا طلب صبر می‌کند.

در اینجا نیز برادران نیروی اخلاک‌گر و یعقوب نیروی سامان‌دهنده است.

در طرح سوم این پاره‌ها وجود دارند: ۱. فرایند آغازین: چشمان یعقوب از فرط اندوه و گریه نابینا شده و برادران در تلاشند او را آرام کنند؛ ۲. پویایی شامل این مراحل است: الف. گره‌افکنی: یعقوب برادران را برای یافتن یوسف و بنیامین عازم

مصر می‌کند؛ ب. بحران: برادران با ذکر پیری، ناتوانی و نابینایی پدر برای آزادی بنیامین می‌کوشند؛ ج. گره‌گشایی: یوسف خود را معرفی می‌کند و پیراهنش را برای شفای پدر با برادران برای وی می‌فرستد؛ ۳. فرایند پایانی: یعقوب به همراه یوسف بر تخت می‌نشیند.

در این طرح یعقوب نیروی اخلاک‌گر و یوسف نیروی سامان‌دهنده است. شکل ترسیمی این طرح چنین خواهد بود:



در این طرح کلی، سه طرح جزئی وجود دارد که به ترتیب عبارت‌اند از: در چاه افتادن و به مصر رفتن یوسف (۱)؛ زندانی شدن بنیامین در مصر در فرایند میانی (۲)؛ و یافتن و بازگشت آنها در فرایند پایانی (۳).

### طرح‌شناسی ماجرای برادران

وقایع شرح‌دهنده سرگذشت برادران و یوسف نیز یک طرح کلی است با سه مرحله. مرحله آغازین که حسادت برادران به یوسف آشکار می‌شود؛ مرحله میانی که به جدا کردن یوسف و برادرش از پدر می‌انجامد؛ و مرحله پایانی که بازگرداندن یوسف و بنیامین نزد یعقوب است. این طرح کلی نیز شامل سه طرح جزئی است.

طرح اول: ۱. فرایند آغازین: برادران و یوسف با هم زندگی می‌کنند؛ ۲. پویایی که شامل سه مرحله است: الف. گره‌افکنی: برادران به یوسف حسد می‌برند؛ ب. بحران: برادران تصمیم می‌گیرند یوسف را از کنعان دور کنند، پس به بهانه تفریح او را به بیابان می‌برند. در اوج این قسمت، او را به چاه می‌اندازند و شامگاه با پیراهن خونین او و خبر دریدن گرگ یوسف را، نزد پدر برمی‌گردند؛ ج. گره‌گشایی: پدر حرف آنها را

## \_\_\_\_\_ بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری وای

قبول نمی‌کند و آن را نقشه شیطان و دروغ می‌داند؛ ۳. فرایند پایانی: برادران از شر یوسف خلاص می‌شوند.

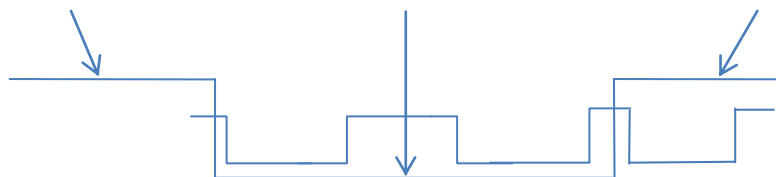
در این طرح، برادران نیروی اخلاک‌گر، و یعقوب نیروی سامان‌دهنده است. طرح دوم: ۱. فرایند آغازین: برادران بر یوسف وارد می‌شوند و او را نمی‌شناسند؛ ۲. پویایی با سه مرحله که عبارت‌اند از: الف. گره‌افکنی: یوسف دادن غله را منوط به آوردن بنیامین نزد خود می‌کند؛ ب. بحران: برادران با وعده برگرداندن بنیامین او را به مصر می‌برند، اما در اوج این قسمت، با خبر دزدی و اسارت او در مصر بازمی‌گردند؛ ج. گره‌گشایی: پدر حرف آنها را قبول نمی‌کند و آن را نقشه شیطان و دروغ می‌داند؛ ۳. فرایند پایانی: برادران سعی در اقناع و تسلی پدر دارند.

در اینجا یوسف نیروی اخلاک‌گر و یعقوب نیروی سامان‌دهنده است.

طرح سوم: ۱. فرایند آغازین: برادران برای طلب رهایی بنیامین بر یوسف وارد می‌شوند؛ ۲. پویایی با سه مرحله: الف. گره‌افکنی: یوسف از آنها درباره رفتارشان با برادرشان یوسف می‌پرسد؛ ب. بحران و اوج: برادران یوسف را می‌شناسند و با پشیمانی از کرده خود، پوزش می‌خواهند؛ ج. گره‌گشایی: یوسف آنها را می‌بخشد و برای آوردن پدر می‌فرستد؛ ۳. فرایند پایانی: برادران از پدر طلب بخشش می‌کنند و مقابل او و یوسف سجده می‌کنند.

در اینجا هر دو نیرو، اخلاک‌گر و سامان‌دهنده، خود یوسف است. شکل این طرح چنین است:

فرایند پایانی (تعادل ثانویه)      فرایند میانی (پویایی / کشمکش)      فرایند آغازین (تعادل اولیه)



سه طرح جزئی این طرح نیز به ترتیب عبارت‌اند از: در چاه انداختن یوسف (۱)؛ زندانی شدن بنیامین در مصر (۲) که به فرایند میانی روایت مربوط است؛ یافتن وی به دست برادران (۳) در فرایند پایانی.

## نتیجه‌گیری

همانگونه که در ابتدا اشاره شد، سوره یوسف در ۱۱۱ آیه و در حدود سیزده و نیم صفحه بیان شده است. در صفحات گذشته، چگونگی طرح این روایت از پنج منظر، کنشهای مرتبط با یوسف، عزیز، زلیخا، یعقوب و برادران بررسی شد. بر اساس آنچه آمد، این روایت پنج طرح کلی و نوزده طرح فرعی دارد. مهم‌ترین آنها طرح مربوط به یوسف است که در آن روایت بر مبنای وقایع زندگی او شکل گرفته است.

با مطالعه کنشهای اصلی طرح سرگذشت یوسف در این روایت و نقش و جایگاه هر کنش در طرح کلی (ابر ساختار) آن دریافتیم که در این داستان، راوی با بیان کردن نه طرح جزئی در قالب نه کنش مهم، به ترتیب، دو کنش در مرحله آغازین، چهار کنش در مرحله میانی، و سه کنش در مرحله نهایی، به زیبایی داستان را به مراحل فراز، اوج و فروود هدایت می‌کند. چنین طرح‌افکنی مناسب و طبیعی، که در آن هر طرح جزئی نتیجه منطقی طرح پیشین و مقدمه مناسبی برای طرح پس از خود است، سبب شده است در عین اینکه کنشهای هر مرحله تابع علت غایی داستان هستند، داستان از کشش و حس تعلیق سرشار باشد.

نکته دیگر درباره طرح و کنشهای داستان، گزینش بجا و مناسب مهم‌ترین حوادث و پرهیز از درازگویی است. چنانکه گاه یک موقعیت بسیار پیچیده و بغرنج با کوتاه‌ترین جمله‌های ممکن بیان می‌شود، مانند این نمونه: «اسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصُهُ مِنْ دُبُرٍ وَ أَلْفَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (۲۵) قَالَ هِيَ رَاوَدْتَنِي عَنْ نَفْسِي وَ شَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَ هُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (۲۶)». در این آیه‌ها هفت کنش پیاپی هنگام عمل نشان داده شده است. همچنین، آمدن طرحهای فرعی، چون خواب دیدن عزیز یا ماجرای جوان زندانی نیز به سبب اقتضای روند کلی داستان است؛ به گونه‌ای که به سختی می‌توان کنشی را از داستان حذف کرد، بی آنکه طرح کلی آسیب ببیند.

خلاصه اینکه از ویژگیهای خاص طرح در داستان یوسف می‌توان به مواردی چون مدیریت دقیق و گزینش مناسب اطلاعات، ایجاد معما و تعلیق پی‌درپی در کمترین حجم متن و کنش، همسویی کنشها و وحدت حوادث و یکدستی روایت در

## \_\_\_\_\_ بررسی و تحلیل طرح داستان یوسف در قرآن با تأکید بر نظریه پیرنگ لاری وای

حادثه پردازی در کل داستان اشاره کرد. این موارد در کنار پیام و مفهوم والای این روایت، سبب شده است داستان یوسف با وصف «احسن القصص» سرآمد داستانهای قرآنی باشد.

### پی نوشت

- <sup>1</sup>. Larivail
- <sup>2</sup>. plot
- <sup>3</sup>. Super structur
- <sup>4</sup>. schema canonique

### منابع

۱. اخوت، احمد؛ دستور زبان داستان؛ اصفهان: نشر فردا؛ ۱۳۷۱
۲. ارسطو؛ فن شعر؛ ترجمه عبدالحسین زرین کوب؛ تهران: امیرکبیر؛ ۱۳۵۷.
۳. برودل، دیوید؛ روایت در فیلم داستانی؛ ترجمه سید علاءالدین طباطبایی؛ تهران: بنیاد فارابی؛ ۱۳۷۳،
۴. بی نیاز، فتح الله؛ درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی با اشاره موجر به آسیب شناسی رمان و داستان کوتاه ایران؛ تهران: افراز؛ ۱۳۸۷.
۵. دات فایر، دایان؛ فن رمان نویسی؛ ترجمه محمدجواد فیروزی؛ چ ۱؛ تهران: نگاه؛ ۱۳۸۸.
۶. فورستر، ای. ام؛ جنبه های رمان؛ ترجمه ابراهیم یونسی؛ تهران: امیرکبیر؛ ۱۳۵۲.
۷. عباسی، علی؛ پژوهشی بر پیرنگ؛ مجله پژوهشهای زبان خارجی دانشگاه تهران؛ شماره ۳۳؛ پاییز ۱۳۸۵؛ صص ۸۵، ۱۰۳.
۸. محمدی، محمد هادی؛ روش شناسی نقد کودکان؛ تهران: انتشارات سروش؛ ۱۳۷۸.
۹. مکاریک، ایرنا ریما؛ دانشنامه نظریه های ادبی معاصر؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه؛ ۱۳۸۵.
۱۰. مک کی، رابرت؛ داستان، ساختار سبک و اصول فیلمنامه نویسی؛ ترجمه محمد گذرآبادی؛ تهران: نشر هرمس؛ ۱۳۸۲.
۱۱. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) میمنت؛ واژه نامه هنر داستان نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی؛ تهران: کتاب مهناز؛ ۱۳۷۷.



- 
۱۲. میرصادقی، جمال؛ ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان)؛ تهران: موسسه نهادگذاری مطالعات علمی و پژوهشی گویا، ۱۳۸۵.
۱۳. والاس، مارتین؛ *نظریه‌های روایت*؛ ترجمه محمد شهباز؛ تهران: هرمس؛ ۱۳۸۶.
14. Reuter. Yvet, Introduction à l'analyse du roman, ed. Armand Colin, paris.2006.



## تحلیل نشانه - معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی

حمیدرضا شعیری

دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

### چکیده

یکی از ویژگیهای مهم گفتمانهای ادبی، به‌ویژه در شرق، کارکرد خلسه‌ای آن است. از دیدگاه نشانه-معناشناختی، در گفتمان ادبی خلسه زمانی شکل می‌گیرد که کنشها در وضعیتی فرعی قرار گیرند و جای خود را به شوش، یعنی فرآیندی تنشی-عاطفی دهند که در آن شوشگر در وضعیتی انفعالی از خود رها گردد و تحت عظمت و اراده یک «دیگر» فراسوژه‌ای «شدنی» آنی را تجربه کند. در واقع، خلسه فاصله بین استقرار در مرز کنش و عبور به هاله معنایی جدید را که با تغییر یا استحاله همراه است، آنقدر کاهش می‌دهد که گفتمان ادبی ما را با وضعیتی کوبشی یا تکانه‌ای مواجه می‌سازد. در چنین حالتی، آنچه به طور طبیعی پایان یک فرآیند است، در ابتدای آن رخ می‌دهد. به همین دلیل، خلسه ادبی کارکردی است که همه محاسبات گفتمانی را به هم می‌ریزد، و خارج از هر نوع زنجیره استدلالی و روایی، سبب غافلگیر شدن و ایجاد وضعیتی استعلایی می‌گردد؛ گویا خلسه وضعیتی است که سوژه گفتمان به واسطه آن خود را در انفصال کامل با آنچه حضور ارجاعی و عینی است می‌یابد و در نوعی غیاب قرار می‌گیرد که سرچشمه گریز از ایستایی و تحمل کنشهای زمانمند است.

کارکردهای نشانه-معناشناختی خلسه ادبی کدام‌اند؟ چگونه خلسه ادبی زمان کنشی را به زمان شوشی تغییر می‌دهد؟ چگونه خلسه ادبی شرایط استعلای سوژه گفتمان را فراهم می‌سازد؟

با توجه به توضیحات بالا، هدف از این مقاله تحلیل نشانه-معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی به منظور تبیین ساز و کارهای آن برای دستیابی به الگویی است که بتواند فرآیند تولید خلسه ادبی و نقش آن در تبیین معنا را مطالعه کند.

**کلیدواژه‌ها:** نشانه-معناشناسی، گفتمان ادبی، خلسه، استعلا، شوش.

۱۲۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۹، شماره ۳۶ و ۳۷، تابستان و پاییز ۱۳۹۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۱۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۷/۲۰

## مقدمه

بر خلاف گفتمان‌های روایی که مبتنی بر کنش‌اند، نظام‌های گفتمانی خلسه‌ای سازوکاری شوشی دارند. همین امر سبب می‌گردد جنبه عینی و مبتنی بر روابط ارجاعی صرف در این گفتمانها تضعیف شود و کارکرد تنشی و عاطفی با ویژگی‌هایی مانند آنیت حضور، فوریت استحاله‌ای یا تغییر حالت پدیداری و شتاب گشتالتی (در راستای حرکت سریع‌تر از انتظار گفته‌پرداز) جای عینیت قراردادی و حضور ارجاعی را بگیرند. گفتمان خلسه‌ای را می‌توان منشأ شکل‌گیری نوعی رابطه زیبایی‌شناختی دانست که با سلب کارکرد شناختی و استدلالی سبب ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی انفسی می‌گردد. در این حالت، شوشگر با آنچه می‌توان آن را روح جهان هستی نامید، گره می‌خورد و نتیجه این هم‌آمیختگی تحقق وضعیتی استعلائی است. همین هم‌آمیختگی عامل اوج‌گیری انرژی تنشی و عبور از فضای محاسبه‌گر و برنامه‌مدار متنی در حرکت به سوی «گیجی» حضور است. به این ترتیب، متن به جسمانه‌ای تبدیل می‌گردد که خود مرکز تولید انرژی است، زیرا زبان در حرکت خود به سمت و سویی سوق می‌یابد که فاصله بین سوژه و زبان برداشته شود؛ تا جایی که متن چیزی جز ترجمه حضور پدیداری سوژه نباشد.

در این پژوهش سعی خواهیم کرد به چند پرسش مهم پاسخ دهیم: سازوکار نشانه-معناشناختی شکل‌گیری خلسه در گفتمان ادبی چیست؟ چگونه گفتمان ادبی می‌تواند با سلب ویژگی‌های شناختی و کاربردی و به صفر رساندن شرایط کنشی با روح هستی یکی شود و به گفتمانی خلسه‌ای استحاله یابد؟ چگونه خلسه ادبی می‌تواند سبب استعلائی شوشگر گفتمانی شود؟ در واقع، هدف این مقاله تحلیل ویژگی‌های خلسه‌ای گفتمان ادبی با تکیه بر رویکرد نشانه-معناشناختی است.

## کارکرد گفتمان روایی کلاسیک

قبل از بررسی کارکرد خلسه‌ای گفتمان، لازم است به بعضی از ویژگی‌های گفتمان‌های روایی که خصوصیات کلاسیک دارند اشاره کنیم. در نظام‌های روایی کلاسیک، معمولاً یک نقصان یا اختلال سبب بروز بحران در فرآیندی می‌شود که کنشگری در مرکز آن است. در این وضعیت، آنچه گفتمان را پیش می‌برد، تصمیم کنشگر به رفع نقصان و

خروج از بحران است. همین تصمیم است که در نظامهای روایی کلاسیک آغاز ورود به فرآیند معناسازی نام می‌گیرد. در این فرآیند کنشگر با استفاده از راهبردهای متفاوت و برنامه‌های روایی زنجیره‌هایی کنشی را شکل می‌دهد که راه را برای عبور از بحران و تغییر وضعیت اولیه، که وضعیتی نابسامان است، به وضعیتی سامان‌یافته هموار می‌سازند. پس می‌توان نتیجه گرفت که کنش در قلب نظام روایی برای عامل تغییردهنده معنا بسیار اهمیت دارد. پس از کنش، تغییر معنا (خروج از بحران با دگرگون کردن وضعیت اولیه) است که ماهیت روایی گفتمان بر آن استوار است؛ برای مثال در ماهی سیاه کوچولو، اثر صمد بهرنگی، اختلال در معنای حضور کنشگر را در بحرانی قرار می‌دهد که تصمیم به خروج از آن او را وارد فرآیند روایی می‌کند تا امکان تحقق معنایی جدید پدید آید، معنایی که بتواند رضایت حضور را فراهم سازد.

آنچه در این فرایند جالب توجه است، زنجیره‌های روایی است که کنشگر پشت سر می‌گذارد و می‌توان آنها را مراحل مختلف رفع نقصان یا بحران نامید. در این زنجیره‌ها بعضی از کنشها مقدماتی‌اند و زمینه را برای عبور به کنش اصلی فراهم می‌سازند. ما قبلاً این کنشهای مقدماتی را توانشهایی نامیده‌ایم که به‌کارگیری آنها در جریان معناسازی ضروری است (شعیری، ۱۳۸۱). به همین دلیل است که معتقدیم زمان عنصر مهمی در شکل‌گیری فرآیند رفع بحران معناست. دلیل این اهمیت این است که برنامه روایی به پختگی کنش یا گاهی تغییر راهبرد و ارتقای آن نیاز دارد، و چنین تغییراتی مشمول زمان می‌گردد. عامل زمان گاهی ما را با کندی حرکت کنشی، و گاهی هم با تندتر شدن این حرکت مواجه می‌سازد، ولی نکته مهم این است که کنشها تابع زمان روایی، یعنی زمان برنامه‌پذیرند. در کنار زمان باید از عنصر مهم دیگری به نام مکان نام برد که کنشها در آن شکل می‌گیرند تا تحقق معنای جدید ممکن گردد. مکانها در نظامهای روایی و در فرآیند تحقق معنا به سه دسته تقسیم می‌گردند:

مکانهای بحران‌زا: مکانهایی مقدماتی هستند که احساس اولیه بحران یا حتی کشف بحران در آنجا شکل می‌گیرد؛

مکانهای واسطه‌ای: مکانهایی هستند که کنشگر برای تغییر وضعیت خود مجبور به ورود و عبور از آنهاست. در این مکانها، شرایط برای تغییر وضعیت رقم می‌خورند؛

مکان بحران‌زدایی: مکانی پایانی است که کنشگر در آن تغییر معنا را تجربه می‌کند یا حتی این دگرگونی وضعیت را جشن می‌گیرد، مثلاً سیندرلا با شاهزاده ازدواج می‌کند و زندگی در قصر آغاز می‌شود.

فرآیند روایی چه بر مبنای اراده خود کنشگر (احساس بحران و اقدام برای خروج از آن)، چه بر مبنای تعامل کنشگران با یکدیگر (بحرانی که در جریان یک تعامل به وجود می‌آید و یکی از کنشگران در صدد متقاعد کردن دیگری یا چیرگی بر اوست) و چه بر مبنای تجویز (برنامه‌ای که کنش‌گذاری بر اساس آن کنشگری را وادار به انجام عملیاتی می‌کند) باشد، در زمان و در مکان تحقق می‌یابد (نک. شعیری، ۱۳۹۰: ۵۳-۷۳). زمان و مکان می‌توانند زمانها و مکانهای دور یا نزدیک باشند.

گفتمانی که در این مقاله مورد نظر ماست، گفتمان خلسه‌ای است. ادبیات شرق و به‌ویژه ادبیات ما، سرشار از گفتمانهایی است که کارکرد خلسه‌ای دارند که از طریق بررسی نشانه-معناشناختی خلسه متوجه ویژگیهای مهم این نوع گفتمان و نقش آن در شکل‌گیری معنا خواهیم شد.

در تعریف واژه خلسه بر حضور خاص سوژه، که بیشتر ناخودآگاه است، بسیار تأکید می‌شود. لحظه‌ای که سوژه از خود رها می‌شود و در وضعیتی تشبیه‌پذیر با وضعیت بین خواب و بیداری قرار می‌گیرد. اینک باید ببینیم چگونه و با توجه به چه ویژگیهایی گفتمان تولید خلسه می‌کند.

### کنش و خلسه

بر خلاف گفتمانهای روایی که کنش در مرکز آنها قرار دارد و بر اساس آن حرکت گفتمان به جلو شکل می‌گیرد، در گفتمانهای خلسه‌ای کارکرد کنشی گفتمان بسیار تضعیف می‌گردد. به همین دلیل، همه مقدماتی که متن باید به آنها تحقق بخشد تا شرایط عبور به کنش فراهم شود، حذف می‌گردند. پس متن آنجا شروع می‌شود که ما با نتیجه یا پایان یک کنش مواجه می‌شویم، یعنی جایی که کنشی وجود ندارد و آنچه بر ما نمایان می‌گردد، وضعیت شوشی (چه شدنی اتفاق افتاده باشد یا باید رخ دهد) است؛ یعنی حالات یا حضوری که کنش رقم می‌زند.

حذف مقدمات کنش و تضعیف جایگاه آن در متن سبب می‌گردد گفتمان زنجیره استدلالی را که برای متقاعد کردن عوامل درون‌متنی و برون‌متنی از آنها استفاده می‌شود، از دست بدهد و باور شناختی به پایین‌ترین درجه ممکن برسد. حذف وضعیت استدلالی مبتنی بر منطق برنامه‌محور سبب می‌گردد تا شرایط شناختی جای خود را به شرایط عاطفی و سودایی بدهد. در این حالت، گفتمان مانند یک «آن» گفتمانی عمل می‌کند که لحظه ایجاد شوک یا تکانه است. در واقع، حذف یا تضعیف کنشهای مقدماتی که مبنای تغییر وضعیت‌اند، فاصله بین ارسال و دریافت معنا را آنقدر کوتاه می‌کند که زمان صفر تنها زمان ممکن برای تحقق معناست. در این حالت، گفتمان کارکردی جهشی به خود می‌گیرد. این ویژگی سبب غافلگیر شدن گفته‌خوان می‌گردد: «بمیرید، بمیرید، در این عشق بمیرید».

در این گفته زبان به درجه‌ای از دفعیت و یکبارگی می‌رسد که ما را با زمان صفر کنشی، یعنی وضعیتی کوبشی مواجه می‌سازد، یعنی ما فقط با نتیجه کنش که شوش است مواجه می‌شویم. همین حذف فاصله منطقی بین کنش و شوش است که سبب بهت‌زدگی مخاطب می‌گردد. گویا انفصالی ناگهانی زمان پیوستاری را که سوژه در آن قرار دارد، به زمانی ناپیوستار تغییر می‌دهد که القاکننده برش از همه سطوح «حضور» است. این وضعیت را می‌توان به سکوی پرتابی تشبیه کرد که همه انرژی لازم برای تولید معنا در آنجا متمرکز گشته است و به محض آزاد شدن این انرژی با تغییر وضعیت بدون هیچ مقدمه‌ای مواجه می‌شویم. این انرژی آزاد شده امکان استعلا سوژه به مثابه یک فوریت را فراهم می‌آورد.

در زمینه زمان و حضور ژان کلود کوکه به دو زمان «عینی»<sup>۱</sup> و «انتزاعی»<sup>۲</sup> قایل است (Coquet, 1997: 81-103). زمان عینی از نظر او زمان رخدادی است. زمان شمارشی زمان حرکت ثبت‌شدنی کنشگر است، اما کوکه زمان انتزاعی را زمان تجربه منحصر به فرد کنشگری می‌داند که بدون حرکتی شمارشی و جابجا شدن تقویمی، زمان خاصی را می‌آفریند که به عقیده من زمانی شوشی است؛ زیرا مربوط به شوشگر و دریافت آنی و پدیداری او از چیزهاست. در خلسه نیز زمانی رخ می‌دهد که زمان شمارشی به زمان کیفی حضور تغییر یابد که زمان پدیداری یعنی زمان غیرمادی و غیرتقویمی است. مولوی چنین زمانی را با ویژگی غیرمترقبه زبان تولید می‌کند که

لحظه‌ساز است و ویژگی «آنی» دارد. او گویا زمان را به شتاب زمانی تبدیل می‌کند. گویا زمان را از همه پوسته‌های آن جدا می‌کند و آن را مانند یک جوهر یا عصاره‌ای از خود زمان به بیرون از آن پرتاب می‌کند تا زمان پیش‌تاز شکل گیرد. همین پیش‌تازی زمانی عامل ایجاد شکلی از خلسه در گفتمان است، زیرا زمان جلوتر از هر نوع آماده‌سازی کنشی یا آمادگی ارزیابی کنشی حرکت می‌کند و کسی را فرصت مقاومت در برابر این شتاب زمانی نیست. پل ریکور، فیلسوف فرانسوی، از اصطلاح هایدگری زمان «پیش‌تازتر از خود» سخن می‌گوید (Ricoeur, 1990 : 107). در چنین زمانی، هنوز انتظار استعلا در سوژه شکل نگرفته است و او خود را در شرایطی از حضور کیفی می‌یابد که کاملاً غیرمترقبه است. مولانا نه تنها این زمان پیش‌تاز را تولید می‌کند، آن را سرچشمه حضور کیفی و رهایی از تشنگی و کمیت‌گرایی اضمحلال‌دهنده قرار می‌دهد: «بمیرید، بمیرید، به پیش شه زیبا/ بر شاه چو مردید همه شاه و شهیرید».

مولانا به اوج حضور زمان کیفی فکر می‌کند. زمانی که شاید همه زمانهای دیگر در آن به طور فشرده نهفته‌اند تا به محض تحقق بازآفریده شوند، اما در قالب حضوری استعلایی که دیگر دچار هیچ تنزلی نمی‌گردد، زیرا چنین زمانی به مادر همه زمانها تبدیل می‌گردد (همه شاه و شهیرید). همین زمان است که خلسه می‌سازد.

### زمان تنشی

زمان محتوایی و کیفی، که در بالا از آن صحبت کردیم، نزد مولوی ویژگی دیگری دارد که در خلسه‌سازی نقش مهمی دارد و آن بعد تنشی زمان است. بر اساس این، زمان کیفی می‌تواند در حال واحد هم گستره‌ای باشد هم فشاره‌ای. اجتماع این دو بعد تنشی در یک جا و یک نقطه، قدرت محاسبه شناختی و دریافت منطق‌مدار مخاطب را دچار اختلال می‌کند تا جایی که او زمان گذر از بعد انقباضی به بعد انبساطی را گم می‌کند. در حقیقت، تلاقی همزمان دو زمان در یک جا، میزان انرژی یکسان به کار رفته در هر دو و آنیت<sup>۳</sup> گذر از یکی به دیگری، زمان را به تلاطمی از زمان تبدیل می‌کند که نتیجه‌ای جز خلسه‌آفرینی ندارد: «قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی». «دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی». «پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا».

یکی از نتایج مهم در هم آمیختگی دو وضعیت زمانی باز و بسته در یک نقطه، غیاب شرایط انتقال از یک وجه زمانی به وجه زمانی دیگر است؛ به عبارت دیگر، از دیدگاه زبان شناختی، هر گاه زبان شرایط شناختی هم نشینی در گستره روایی را که مبتنی بر انتقال برنامه مدار از یک وضعیت به وضعیت دیگر است، از دست بدهد، ما با نوعی «آنیت» یا «دفعیت» گذر مواجه می شویم. این آنیت در اثر غیاب شرایط انتقال تعبیرپذیر به زمان هستی مدار است. همان طور که می بینیم، عبور از قطره به بحر، از دانه به دام و از پخته به خام تابع هیچ نوع احتیاط روایی یا رعایت شرایط فرآیندی گذر نیست. علت پذیرش چنین ریسک گفتمانی را باید در اهمیت تقدم وجه هستی شناختی زمان بر هر وجه دیگر دانست. این سخن را باید این گونه تفسیر کرد که مولانا درون زمان قرار می گیرد و از همین «درون» است که آن را بازمی پروراند. به همین دلیل، او ترسی از برهم ریختن تناسب زمانی ندارد. زمان آنیت او به این شکل عمل می کند که هر نقطه زمانی امکان برگشت به نقطه دیگر را دارد، زیرا زمان هستی شناختی زمان کیفی حضوری است که همه چیز آن مطلوب است؛ به گونه ای که می توان این وضعیت در هم آمیختگی مطلوب زمانهای کیفی فشاره ای و گستره ای را همان زمان شوشی، یعنی زمان خارج از محاسبه شناختی و کنشی یا همان زمان «تلاطم از درون» یا زمان زیبایی شناختی حضور نامید. در چنین زمانی، هر گونه عنصری چه از جنس «قند» باشد و چه از «زهر»، یک معنی بیشتر ندارد: هم حسی و هم آبی انسان و دنیا و روح هستی. در چنین شرایطی، زمان به خلسه زمان تبدیل می شود؛ زیرا مفهوم واقعی آن گره خوردن با خود هستی است.

ژاک فونتنی به دو ویژگی «آنیت و فوریت به منزله دو روی جدایی ناپذیر زمان سنکوپ (دفعیت) قایل است» (Fontanille, 2005 : 19). «آنیت» یعنی در یک آن تبلور یافتن و «فوریت» نشانه - معناشناختی، یعنی سرعت گذر از این آنیت تازه شکل گرفته به آنیت دیگری که ویژگی متفاوتی دارد، بدون نیاز به شرایط واسطه ای انتقال. همین وضعیت افت و اوج است که تلاطم کننده حضوری است که تحیر و بهت زدگی از نتایج آن هستند. گویا لحظه ای درنگ در عبور از یک وضعیت انقباضی به وضعیتی انبساطی و برگشت به وضعیت انقباضی جدید جایز نیست. این آنیت و فوریت، همچون دو وجه هستی بخش به خلسه حضور، آنقدر اهمیت دارد که گاهی مولانا از

این درنگ شکایت می‌کند و خود بر این شتاب صحنه می‌گذارد و تحقق آن را فرا می‌خواند:

«ای علمِ عالم نو پیش تو هر عقل گرو  
گاه میا، گاه مرو، خیز بیکبار بیا»

\*\*\*

«ای دل آغشته به خون، چند بود شور و جنون  
پخته شد انگور کنون غوره میفشار بیا»

شاید علت اینکه مولانا می‌تواند فاصله بین زمانهای گذر را حذف کند و بدون شرایط کنشی در تلاطمی آمیخته به خلسه زمانها را جابجا کند، در قدرت «فراخود» شدگی او نهفته است: «من همه در حکم توأم، تو همه در خون منی» (۴۴۰).

#### کارکرد زیبایی‌شناختی خلسه

گرمس<sup>۴</sup> در کتابی با عنوان *نقصان معنا*<sup>۵</sup> (۱۳۸۹) از «رخداد زیبایی‌شناختی»<sup>۶</sup> سخن می‌گوید. او در این کتاب دو نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک<sup>۷</sup> و باروک<sup>۸</sup> را از یکدیگر متمایز می‌کند. در نظام کلاسیک، ابژه زیبایی‌شناختی مستقل از سوژه‌ای که با او در ارتباط است، تولید معنا می‌کند. اما در زیبایی‌شناسی باروک، ابژه زیبایی‌شناختی بر اساس کارکردی روی‌آوردی<sup>۹</sup> و هوسرلی<sup>۱۰</sup>، زیر نگاه سوژه و تأثیر متقابل آن دو بر یکدیگر و تابع نظامی حسی-ادراکی، که هم‌آمیختگی سوژه و ابژه را در پی دارد، تولید معنا می‌کند. ژان ژنی‌ناسکا<sup>۱۱</sup> در کتاب *سخن ادبی* بین گفتمان اجتماعی و گفتمان زیبایی‌شناختی تفاوت می‌نهد. به عقیده ژنی‌ناسکا، درون گفتمان اجتماعی، «واژگان در خدمت چیزهایی هستند که قرار است ما را به آنها ارجاع دهند و درون گفتمان زیبایی‌شناختی صورتهای بیرونی با مدلولهای زبانی مرتبط نیستند؛ این صورتهای دالهایی هستند که مدلول آنها چیزی جز حالات شوشی سوژه نیست» (Geninasca, 1997 : 206). بی‌شک، منظور نویسنده از مدلولی با نام حالات سوژه<sup>۱۲</sup>، هم‌آمیختگی و هم‌حسی سوژه و دنیا در شکل‌گیری معناست. به نظر می‌رسد با چنین ادعایی دورانی را که یاکوبسون<sup>۱۳</sup> از نقش شعری<sup>۱۴</sup> زبان سخن می‌گفت و در آن بر خود پیام زبانی، به منزله تولید کننده استعاره معنایی تأکید می‌کرد، پشت سر گذاشته باشیم. زبان پی در پی خود را می‌سازد و دوباره با تفسیر، نقد، موضع‌گیری و به چالش کشیدن خود، همواره در موضع خود



تجدید نظر می‌کند. این همان عملکرد گفتمانی<sup>۱۵</sup> زبان است که با نقشگرایی زبان بسیار متفاوت است و آن را نقض می‌کند.

اینک با توجه به توضیحات بالا و ویژگیهای نظام عرفانی گفتمانی شرق می‌توان از زیبایی‌شناسی خلسه سخن گفت که با دو نظام کلاسیک و باروک متفاوت است. در چنین نظامی، یکبار که شوشگر در ارتباط با دنیا قرار می‌گیرد، آن را پشت سر می‌گذارد. گویا چشمهای عینی او به روی دنیا بسته می‌شود و چشمهای انفسی او - به تعبیر نشانه - معناشناختی، چشمان اسطوره‌ای (که طغیان نشانه از بستر خود را در پی دارد) - فعال می‌گردند. در این حالت، همه دنیا در وجود سوژه به حرکت درمی‌آید؛ گو اینکه دیگر حضور دنیا مستلزم حضور سوژه و ادراک او از آن است. در زیبایی‌شناسی انفسی دیگر جایی برای درنگ، تأمل و آمادگی مقدماتی برای تعامل با دنیا نیست. زیبایی‌شناسی انفسی نوعی زیبایی‌شناسی خلسه‌ای است که با سلب کارکرد عقلگرا و شناختی و همچنین سلب رابطه حسی - ادراکی از نوع تعاملی پس از پشت سر گذاشتن همه این کارکردها و دستیابی به عمق حضور است؛ چیزی که جز با شکستن ناموس عقل «ناقوس تن شکستی، ناموس عقل بشکن» و «گیجی»، که سرچشمه در «گیجی خردها» دارد، ممکن نیست. تنها رهایی سوژه از همه اصول عقلگرایی حضور است که می‌تواند راه را بر زیبایی‌شناسی خلسه‌ای بگشاید. این لحظه لحظه گریز از همه ابعاد شناختی حضور و یکی شدن با «موسیقی روح جهان» است. شکستن تن و عقل، که می‌توان از آن به عبور از جسم و شناختهای ارجاعی و عینی تعبیر کرد، سبب می‌گردد شوشگر هیچ عنصر مؤلفه‌ای<sup>۱۶</sup> نداشته باشد که او را به معیارهای نشانه‌شناختی «من، اکنون، اینجا» وابسته بداند. عناصر مؤلفه‌ای از عوامل تضمین‌کننده حضور در مکان و زمان هستند. مولانا با پیشنهاد شکستن تن و عقل و سلب ویژگیهای ارجاعی، شوشگر را فراتر از شرایط مؤلفه‌ای حضور قرار می‌دهد؛ یعنی او را با فرازمان و فرامکانی پیوند می‌دهد که چیزی جز «گیجی خردها» نیست: «بر گیجگاه ما زن، ای گیجی خردها/ تا وا رهد به گیجی این عقل ز امتحانها» (۵۸).

اگر این گیجی حضور تحقق یابد و شوشگر قدرت خلسه‌ای یابد، به درجه‌ای از استعلاي حضور می‌رسد که حالا همه دنیا باید در مقابل حضور او به سماع درآید. خلسه لحظه درهم آمیختگی همه مدلولهای حضور سوژه با مدلولهای حضور روح جهان

هستی، و پس از آن، درهم آمیختگی همه مدلولهای حضور دنیا با مدلولهای حضور سوژه شوشی است. در نظام گفتمانی خلسه‌ای، حضور دالها آنقدر کمرنگ می‌شود که همه چیز به مدلولی یکپارچه از موسیقی زیبایی‌شناختی روح جهان تبدیل می‌گردد؛ و اکنون این دنیا است که باید در حضور درخشنده و تعالی یافته سوژه به وجد آید و این وجد را با سماع آشکار سازد. تاراستی برای تفهیم لحظه استعلایی حضور در نظام نشانه- معناشناختی اگزیستانسیالیستی از نوعی تعالی و کمال سوژه سخن می‌گوید که در ادامه شور و وجد او درون دنیا و در ارتباط با جهان هستی کسب می‌گردد. این تعالی همان لحظه «همساز شدن سوژه با آهنگ روح جهان» است (Tarasti, 2009 : 24). همچنان که آمد، در چنین شرایطی، خود سوژه به درجه‌ای از تعالی می‌رسد که حالا دیگر دنیا در مقابل عظمت او به سماع در می‌آید: «مخدوم شمس دین است، تبریز رشک چین است/ اندر بهار حسنش، شاخ و شجر به رقص آ» (۵۷).

#### کارکرد هیجان و سودا در تولید خلسه ادبی

از دیدگاه کانت تفاوت بین هیجان<sup>۱۷</sup> و سودا<sup>۱۸</sup> در مدت‌داری است. کانت هیجان را شوکی موقتی می‌داند. اگر این شوک به وضعیتی تبدیل شود که در آن سوژه دچار حالت برآمده از ادامه تنشهای آن شوک شود، آن وقت می‌توان گفت هیجان به سودا تبدیل شده است که طولانی و مدت‌دار است. در بررسی نشانه- معناشناختی هیجان و سودایی که در تولید خلسه نقش دارند، نمی‌توان فقط به این تعریف و تمایز بسنده کرد. خلسه ابتدا به واسطه یک تکانه یا شوک غیرمترقبه شکل می‌گیرد و سپس مدت‌دار می‌گردد، زیرا این شوک شوشگر را بهت‌زده می‌کند و وی را برای مدتی در وضعیت خاصی قرار می‌دهد که قدرت عکس‌العمل را از او می‌گیرد و او را در حالتی انفعالی نگاه می‌دارد. بنا بر این می‌توان به عناصری مانند افعال مؤثر<sup>۱۹</sup>، نمودها<sup>۲۰</sup> و تنش<sup>۲۱</sup>، به‌منزله متغیرهای نظام عاطفی که در یک سر آن هیجان و در سر دیگر آن سوداها قرار دارند، اشاره کرد. اگر به نمونه «نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی/ مرغ که طور تویی، خسته به منقار مرا» (۳۲) دقت کنیم، متوجه می‌شویم که «تو» نماد همه توانشها است. فعل مؤثر توانستن به دلیل تجمع توانش در «تو» یک نقطه مرکزی یا منبع تولید انرژی ایجاد می‌کند (نک. شعیری، ۱۳۸۱). این نقطه مرکزی ظرفیت فشارهای و گستره‌ای

بالایی دارد، چون حکایت از حرکت در سطح افقی، در سطح عمودی و همچنین در عمق و فضا دارد. «نور» مانند منبع متمرکز انرژی عمل می‌کند که از عمق فضا به سوی بیرون از خود حرکت می‌کند و هر چه از منبع اصلی انرژی خود فاصله بگیرد، ضعیف‌تر می‌شود: نور عملکرد همزمان فشاره‌ای و گستره‌ای دارد و توانایی پوشش تمام فضا را دارد؛ «دولت»، به منزله نماد قدرت، رابطه بالا به پایین را پوشش می‌دهد؛ «گه» حرکت عمودی به سمت بالا را تداعی می‌کند و «سور» هم مانند نور می‌تواند در فضا پخش شود. سور هم یک منبع انرژی مرکزی دارد که از آن پایگاه به اطراف و اکناف متصل می‌گردد، اما شاید امکان پخش آن از نور ضعیف‌تر است. پس از این دیدگاه مولوی به توانایی بالایی گستره‌ای و فشاره‌ای که در «تو» جمع است، اشاره کرده است.

ویژگی مهم دیگر این منبع و مرکز همه انرژیها کارکرد پیوستاری آن است. این کارکرد را نوعی حضور تام و بنیادی ممکن می‌کند که تمام سطوح نشانه‌ای حضور خود را از آن دارند. ویژگی بعدی شرایط نشانه عاطفی را باید در ریتم و ضرب‌آهنگ عناصر نشانه‌ای هیجان و سودا جست. در واقع، هیجان به رعد و برقی می‌ماند که در یک لحظه تولید می‌شود. پس ضرب‌آهنگ آن سریع و برق‌آسا است؛ درحالی‌که سوداها که بر مبنای هیجان تولید می‌شوند، در عمق وجود شوشگر رسوب می‌کنند و او را سودازده می‌کنند. اکنون آنچه سرعت است تغییر ریتم می‌دهد و حرکت آن کندتر می‌شود. در نمونه بالا، نور و سور هر دو سرعت انتشار بالایی دارند، و به محض شکل‌گیری، فضای بسیار زیادی را در یک آن پر می‌کنند، اما نمونه «دولت» به مرور زمان شکل می‌گیرد و استحکام می‌یابد. با توجه به این استدلال می‌توان گفت که «توی» گفتمانی با هیجان، یعنی شدت و سرعت بالای عاطفی شکل می‌گیرد، و سپس به حضوری سودایی تبدیل می‌گردد. «من» که کاملاً در عظمت «تو» غرق است، در وضعیت سودایی، «خسته به منقار»، قرار می‌گیرد. مولانا که صید سودای حضور شده است، در وضعیت استمراری قرار می‌گیرد که از دیدگاه «نمودی»<sup>۲۲</sup> وضعیتی مدت‌دار است.

فوتننی و زیلبربرگ اعتقاد دارند که «کندی حرکت از دیدگاه ضرب‌آهنگ آن و افت شدت حضور از دیدگاه تنشی سبب می‌گردند وارد مرحله مدتمندی هیجان شویم که

می‌توان آن را سودای انتظار نامید» (Fontanille et Zilberberg, 1998 : 216) به این ترتیب، شوشگر به انتظار وصال باارزشی<sup>۳۳</sup> می‌نشیند که همه هستی خود را در گروی آن می‌داند. به همین دلیل است که هیجان و سپس سودای عاطفی وصال در ایجاد نظام خلسه نقش دارند. نکته‌ای که نباید فراموش کرد، این است که سوداها قدرت تکثیر بالایی دارند؛ یعنی به سختی می‌توان گفت که سودایی راه خاموشی را طی می‌کند. کافی است که سودایی شکل گیرد تا سبب تبدیل سودایی به سودای دیگر گردد. به همین دلیل، بسیاری از متخصصان حوزه گفتمانی به همپوشانی سوداهای عاطفی و تبدیل و انتقال یکی به دیگری اعتقاد دارند.

شاید به همین دلیل است که مولانا به دلیل استقرار در فضای عاطفی و سودایی نیاز و ضرورت استفاده از «گفتار» را نفی می‌کند، زیرا وصال با یار را که همان توفیق شوشی است، ضامن تولید معنا می‌داند: «این تن اگر کم تندی، راه دل کم زندگی/ راه شدی، تا نبدی این همه گفتار مرا».

شاید مثالی از سپهری کمک کند که مفهوم سودازدگی و کارکرد خلسه‌ای آن را بهتر نشان دهیم. در «واحه‌ای در لحظه» سپهری به ترسیم «پشت هیچستانی» می‌پردازد که همه ویژگیهای نظامی عاطفی با کارکردهای هیجانی و سودایی را دارد، اما آنچه مهم است حضوری عاطفی - سودایی است که شوشگر در پایان به آن دست یافته است و آن چیزی جز سودای تنهایی نیست. با این حال، این تنهایی پایان سوداهای سوژه نیست، زیرا اکنون سودای دیگری آفریده می‌شود؛ سودای بیم یا ترس از دست دادن آن تنهایی. پس اینجا هم یک انتظار منفی شکل می‌گیرد که همان ترس از تهدید این تنهایی است. این نشان می‌دهد که سوداها چگونه در هم تنیده می‌شوند و تصور پایان آنها بسیار دشوار است. به همین دلیل، دوباره بحث کندی و تندی ضرب‌آهنگ حرکت و شدت و نرمی حضور آن مطرح می‌گردد. در حقیقت، شاعر از همگان می‌خواهد که با حرکتی که ضرب‌آهنگی کند دارد (آهسته)، و همچنین با حضوری از دیدگاه تنشی ملایم (نرم) به سوی او بروند تا مبدا سودای «تنهایی» او درهم شکسته و نابود شود. می‌بینیم که باز برای نجات یک سودا و تضمین استمرار<sup>۳۴</sup> آن راهی جز پناه بردن به کارکرد تنشی، ضرب‌آهنگی و نمودی زبان نیست: «به سراغ من اگر می‌آیید، نرم و آهسته بیایید، مبدا که ترک بردارد/ چینی نازک تنهایی من» (سپهری، ۱۳۸۹ : ۳۲۱).

### کارکرد جسمانه‌ای متن در تولید خلسه

خلسه حالتی است که به واسطه ارتباط خاصی که در فضایی بین شوشگر و جریان ارزشی ایجاد می‌گردد، رخ می‌دهد. اکنون اگر ادعا کنیم که گفتمان ادبی تولید خلسه می‌کند، باید بپذیریم تحقق این خلسه منوط به این است که مخاطب یا گفته‌خوان در تعامل با چنین گفتمانی در همان فضای خلسه‌ای قرار گیرد و حالات خلسه را تجربه کند. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ پاسخ به این پرسش را باید در کارکرد جسمانه‌ای متن جست، یعنی اینکه متن خلسه‌ساز متنی است که به جسمانه تبدیل شده است.

ما به این دلیل واژه «جسمانه» را به کار می‌بریم که از نظر ما بر جسمی دلالت دارد که پایگاهی دارد که می‌توان آن را بر اساس داده‌های نظری مرلوپونتی (۱۹۴۵) «تن» نامید. به باور این پدیدارشناس فرانسوی، ابتدا «تن» ما در ارتباط با چیزها و دنیای بیرون قرار می‌گیرد، و سپس، به واسطه نفوذپذیری همین «تن» و میزبانی او از چیزهاست که شوشگر به مرتبه حسی- ادراکی، و در نهایت، به تولید معنا می‌رسد:

تن من فقط به مثابه یک ابژه در میان دیگر ابژه‌ها یا حضوری حساس در میان دیگر حضورها نیست. بلکه تن من ابژه حساسی در واکنش به همه ابژه‌های دیگر است. تن من به همه آواهایی که می‌شنود پاسخ می‌دهد؛ در مقابل همه رنگهایی که می‌بیند، به ارتعاش در می‌آید؛ و معنایی که آن را به واژه‌ها اطلاق می‌کند، وابسته به چگونگی میزبانی او از همان کلمات است (Merleau-Ponty, 1945 : 273).

اکنون مشخص است که اگر متنی می‌تواند تولید خلسه کند، به این دلیل است که به جسمانه‌ای تبدیل شده است که می‌تواند در برابر جهان هستی نفوذپذیر باشد. گویا به همان میزان که سوژه تن را می‌شکند، متن هم تن‌پذیر می‌شود تا شکنندگی تن سوژه در آن تجلی یابد. در همین زمینه، ژاک فونتنی بین دو حضور جسم (من) و جسمانه (خود) که عبارت‌اند از «من» و «خود»، تفاوت می‌نهد:

«من» پایگاهی است که برای خود حکم مرجع را دارد. همان پایگاهی که در مقابل همه فشارهایی که به او تحمیل می‌گردد تا او را به دگر-سوژه تبدیل کند، مقاومت می‌کند و از نقش مرجعی خود دفاع می‌کند و به همین دلیل است که کنترل «خود» را عهده‌دار است، اما «خود» که همواره آماده دگرگونی، تغییر، دگردیسی و پذیرش نقشهای جدید است، همان عاملی است که عهده‌دار مدیریت حافظه و فرآیند تحول همه آن مقاومت‌های انباشته شده در «من» است...

تفاوت بین «من» و «خود» را می‌توان در تفاوت زاویه دید دانست: از ناحیه «من»، اصل مقاومت مبتنی بر جریان فشاره‌ای است که وحدت‌گراست؛ و از ناحیه «خود»، تغییر مبتنی بر جریان گستره‌ای است (گستره در زمان، در مکان و در تعداد). تنشی که این دو را با یکدیگر همسو می‌کند، سبب می‌گردد راه بر الگویی که تولید کننده گفتمان است باز شود؛ الگویی که جریان گفته‌پردازی را بر یک کنش - جسمانه استوار می‌کند (Fontanille, 2011 : 47).

مولانا نیز در جدال بین من و خود از من عبور می‌کند، زیرا هم تن و هم عقل را می‌شکند و سپس به یک فراخود اتیک<sup>۲۵</sup> محور یا مرام‌محوری تبدیل می‌گردد که همان «گیجی خرد» است.

اکنون می‌توان گفت که دلیل اینکه متنی توانایی ایجاد خلسه دارد، این است که قدرت ایجاد تعامل بین قطبهای مختلف «من» و «خود» را دارد. اگر فرض کنیم که پشت متن همان «من» قرار دارد که از طریق آزاد کردن انرژیهای ذخیره‌شده و در حال مقاومت در مقابل تغییر، به واسطه دخالت «خود»، متنی را تولید می‌کند که محصول و تجلی چالش بین «من» و «خود»، یا به تعبیر دیگر، «تن» و «جسمانه» است، به قول فونتنی، می‌توانیم متن تولیدشده را پوسته‌ای بدانیم که هم به دنیای «من» و هم به دنیای «خود» متعلق است. این پوسته (در اینجا متن) به این دلیل متعلق به دنیای «من» است که همه انرژیهای نشئت گرفته از دنیای «من» را مدیریت می‌کند. همین پوسته به این دلیل متعلق به دنیای «خود» (جسمانه) است که بر اساس همه تحریکها از ناحیه «دیگری» (که حالا من نیست)، شکل می‌گیرد.

اگر بخواهیم این بحث را با فرآیند تولید خلسه مرتبط کنیم، باید بگوییم که در متن خلسه‌ای به جای اینکه «من» مبنا یا سرچشمه تولید گفتمانی باشد، که زوایای حضور «خود» در آن متجلی می‌گردند، دیگری است که با همه انرژی و انباشته‌های فشاره‌ای و گستره‌ای خود مبنای تولید گفتمان قرار می‌گیرد. به دیگر سخن، «منی» وجود ندارد که «خود» در چالش با آن فرآیند تحول و دگرگونی را به وجود آورد. هر چه هست، «دیگری» است که در جایگاه من گفتمانی قرار گرفته است و از زاویه دید و حضور اوست که متن فرصت تولد می‌یابد. در حقیقت، «من» گفتمانی از حافظه حضور من عبور کرده و خود را پشت سر گذاشته است تا در فراموشی حضور تن و جسمانه خود را بیکپارچه به «فرامن» یا «فراخودی» بسپارد که «من» و «خود» در مقابل او بهانه‌ای بیش نیستند. به همین دلیل است که متن مولانا به پوسته‌ای از حضور این فراخود تبدیل

می‌گردد؛ پوسته‌ای که انعکاسی از همان چیزی است که در بالا آن را موسیقی روح جهان نامیدیم: «نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی / سینه مشروح تویی، بر در اسرار مرا» (۳۲).

اکنون می‌توان ادعا کرد که خود متن به جای پوسته‌بودن به حضوری تبدیل شده است که هم «من» و هم «خود» است. متن هم منبع انرژی و هم منبع تغییر است؛ هم کنش‌ساز است و هم شوش‌ساز. گویا هستی جهان با هستی متن گره خورده است و متن به کنش پیوسته گفتمانی زنده تبدیل شده که در پی تجربه گنجی حضور است. به همین دلیل است که متن در درون خود به طغیان درمی‌آید، یعنی یکپارچه تلاطم، ناآرامی و شور و فریاد می‌گردد. گویا با متنی فرایبولوژیک مواجهیم که برای خود حق حضوری هستی‌شناختی قایل است. متنی که فقط صورت و محتوا نیست، بلکه جریان زنده حضوری است که در لایه‌های پدیداری خود به گردش درمی‌آید تا ما را در هستی خود، و یا آن‌گونه که مولانا می‌خواهد، در گنجی خود گنج کند؛ و این همان پا به دنیای خلسه گذاشتن است.

در واقع، هر گاه متنی بتواند کل شرایط حسی - حرکتی را که کنشگران از خود بروز می‌دهند، داشته باشد، آن را متن - جسمانه می‌نامیم. متن به این دلیل هم در جایگاه «من» و هم در جایگاه «خود» قرار دارد که هم همه انرژی حضور را در خود متمرکز کرده است و هم به واسطه بعد دیگری از حضور، که آن را «خود» نامیدیم، این انرژی را به سکوی پرتابی فوری و آنی برای اتصال و پیوند با فراخود تبدیل می‌کند. به همین دلیل هم متن خلسه‌ای بدون اینکه مشمول شرایط زمانی فرآیند گذر از معنایی به معنای دیگر شود، از هستی اینجایی تا هستی آنجایی گسترده شده است: «یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا / یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا» (۳۲).

یکی از عناصر دخیل در جسمانه‌ای شدن متن تکرار زبانی است؛ تکراری که دیگر در اینجا در خدمت ایجاد عادت نیست، تکراری که به راهبردی برای تمرکز و انقباض انرژی و سپس بسط و نشر آن تبدیل شده است، تکراری که شکلی چرخشی به خود گرفته است، زیرا گویا هر واژه راهی به صعود و سپس بازگشت است. با هر واژه حیات در چرخشی دوباره از سر گرفته می‌شود و چنین تکراری نتیجه همین گفتمان در تلاطم است.

دیگر عامل دخیل در تولید انرژی و جسم‌پذیری متن، زنگدار شدن آن است. این زنگدار شدن فقط به دلیل استفاده از آواهایی نیست که ارتعاشات صوتی قوی دارند، بلکه به دلیل ادامه ارتعاش صوتی واژه قبلی در واژه بعدی نیز است؛ یعنی تن هر واژه به تن واژه بعدی متصل شده است؛ به گونه‌ای که گویا اگرچه هر واژه در «خود» اوج می‌گیرد، اما در تن واژه بعدی «فرو» می‌آید. علاوه بر این، تکرار صوت «آ» و نزدیک بودن آن به صوت قبلی و بعدی باعث شده است که فاصله بین افت و اوج موسیقایی آنقدر کم شود که فرصت نفسگیری از زبان گرفته شود. به این ترتیب، تن زبان چاره‌ای جز طنین‌افکنی ندارد؛ زیرا هنوز طنین صدایی به بار ننشسته، صدای بعدی طنین‌انداز می‌شود. از دیدگاه نشانه - معناشناختی، می‌توان گفت که هنوز آوای قبلی در ذهن تثبیت نشده، آوای بعدی طنین‌افکن می‌شود؛ شتاب موسیقایی و جریان تودرتویی اصوات باعث شده است آنچه «انتظار» شنیدن صوت بعدی است، جای خود را به گشتالت صوتی (پرتاب شتاب‌زده صوتی که هنوز شرایط دریافت و استقبال از آن در مخاطب مهیا نیست) بدهد. به همین دلایل است که با تولید موسیقی و ریتمی مواجهیم که به طور پیوستاری و کوبشی درون زبان شکل می‌گیرد. همه چیز به گونه‌ای پیش می‌رود که گویا زبان خود به طبل و سنجی تبدیل شده است که در حال نواخته شدن‌اند.

در مجموع و با توجه به تحلیل‌های بالا می‌توان ادعا کرد که متن خلسه‌ای متنی است که جسم زبان را بر حضور روح جهان نفوذپذیر می‌کند و به دلیل گره‌خوردن با گنجی خرد، شرایط عبور مخاطب خود را به جهان استعلایی فراهم می‌سازد. متن خلسه‌ای متنی است که در آن گفتمان با آنیت، فوریت، دفعیت، زمان کنشی و شناختی را به صفر می‌رساند و زمان پدیداری، یعنی زمان شوشی را که مبتنی بر حالات حضور سوژه در ارتباط با گنجی خرد و روح جهان هستی است، جایگزین آن می‌کند.

### نتیجه‌گیری

همان‌طور که نشان داده شد، گفتمان خلسه‌ای گفتمانی است که خود به منبع تولید انرژی تبدیل می‌گردد. علت چنین ویژگی‌ای را باید در حذف شرایط کنشی و هم‌آمیختگی حضور شوشگر و هستی دانست. هم‌آمیختگی شوشگر با روح هستی تابع



ویژگی‌هایی نشانه - معناشناختی است که عبارت‌اند از: آنیت حضور، غلبه بر وجه شناختی و کنشی حضور، فوریت استحال‌ای که مرزهای بین سوژه، هستی و متن را بر می‌دارد. در چنین اوضاعی، گفتمان خود به منبع تولید انرژی تبدیل می‌گردد تا فاصله سوژه گفتمانی و زبان برداشته شود؛ به گونه‌ای که دیگر زبان، نه وسیله‌ای برای انتقال پیام، نه جایگاهی برای تعامل و نه حربه‌ای برای موضع‌گیری و به چالش کشیدن موضع‌های دیگر باشد. در شرایط خلسه‌ای، زبان به سمایی از زبان تبدیل می‌گردد. در این حالت، اوج، افت، تنش، کوبش، همه به ریتمی از حضور تبدیل می‌گردند که استعلا شوشگر را در پی دارند. در چنین وضعیتی، زبان به تلاطمی زبانی و گفتمان به سماع گفتمانی استحال می‌یابد. بنا بر این، خلسه گفتمانی نتیجه فاصله گرفتن از سازوکارهای شناختی و کنشی و همساز شدن با راز درونی حضور است که چیزی جز سبقت گرفتن از انتظار نیست. در فرآیند خلسه‌ای هنوز انتظاری در سوژه شکل نگرفته است، هستی با همه وجوه زیبایی‌شناختی خود بر سوژه تجلی می‌یابد. این امر موجب بهت‌زدگی و در نتیجه، گیجی خلسه‌ای او می‌گردد.

پی‌نوشت

- <sup>1</sup>.objectif
- <sup>2</sup>.subjectif
- <sup>3</sup>.immédiateté
- <sup>4</sup>.Greimas
- <sup>5</sup>.De l'imperfection
- <sup>6</sup>.événement esthétique
- <sup>7</sup>.classique
- <sup>8</sup>.baroque
- <sup>9</sup>.intentionnel
- <sup>10</sup>.Husserl
- <sup>11</sup>.Geninasca
- <sup>12</sup>.états modaux du sujet
- <sup>13</sup>.Jakobson
- <sup>14</sup>.fonction poétique
- <sup>15</sup>.opération énonciative
- <sup>16</sup>.déictique
- <sup>17</sup>.émotion
- <sup>18</sup>.passion



- <sup>19</sup>.verbes modaux
- <sup>20</sup>.aspect
- <sup>21</sup>.tension
- <sup>22</sup>.aspectuel
- <sup>23</sup>.valeur
- <sup>24</sup>.durée
- <sup>25</sup>.étique

#### منابع

۱. سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*؛ تهران: آستان دوست، ۱۳۸۹.
۲. شعیری، حمیدرضا؛ *مبانی معناشناسی نوین*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
۳. شعیری، حمیدرضا؛ «*الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی*»؛ مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان؛ تهران: انجمن زبان‌شناسی ایران، ۱۳۹۰.
۴. گرمس، آلزیرداس ژولین؛ *نقصان معن*؛ ترجمه حمیدرضا شعیری؛ تهران: علم، ۱۳۸۹.
5. Coquet, J.Cl; *La quête du sen*; Paris: PUF.
6. Fontanille, J. et Cl., Zilberberg; *Tension et signification*; Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga. 1997.
7. Fontanille, J.; «*Les régimes temporels dans les illusions perdues*»; *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 98, 99,100. Limoges: PULIM., 2005.
8. Fontanille, J. *Corps et sen*; Paris: PUF., 2011.
9. Geninasca, J. *La parole littéraire*; Paris: PUF., 1997.
10. Merlesu-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*; Paris: Gallimard. 1945.
11. Ricoeur, P. *Soi-même comme un autre*; Paris : Seuil. 1990.
12. Tarasti, E. *Fondements de la sémiotique existentielle*; Paris: L'Harmattant, 2009.



## خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در متون ادبی فارسی

دکتر مریم عاملی رضایی  
استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

### چکیده

نظریه جامعه‌شناسی ادبی، به دلیل پیشینه سنتی توجه به تأثیر و تأثر متقابل ادبیات و جامعه، در ایران، نسبت به سایر انواع نظریه‌های ادبی از اقبال ویژه‌ای بهره‌مند شده است و در بررسی متون ادبی فارسی، به‌ویژه رمان، پژوهشهای ادبی بسیاری با این رویکرد انجام شده است.

۱۴۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۹، شماره ۳۶ و ۳۷، تابستان و پاییز ۱۳۹۱

خاستگاه فلسفی این نظریه و دیدگاههای نظریه‌پردازان این مکتب، که اغلب متأثر از نظریه‌های مارکسیستی است، در بسیاری موارد با متون ادبی فارسی چندان همخوانی ندارد و چون برگرفته از جامعه‌ای دیگر با افکار، اندیشه‌ها و تحولات دیگری است، اغلب نمی‌تواند رابطه‌ای وثیق میان تأثیر و تأثر متقابل متون ادبی با مسائل اجتماعی در ایران برقرار سازد.

در این مقاله با تشریح خاستگاه فلسفی و اجتماعی این نظریه، کاربرد آن در پژوهشهای ادبی آسیب‌شناسی می‌شود. محورهای این مطالعه آسیب‌شناختی عبارت‌اند از: تفاوت ماهوی شکل‌گیری رمان در غرب با رمان فارسی؛ ناهماهنگی اصول فکری این نظریه با اصول فکری و فرهنگی جامعه ایران؛ فقدان تعریفهای دقیق و مشخص از اصطلاحات این نظریه؛ مطابق نبودن برخی از مباحث اصلی این نظریه با متون ادبی، که در نهایت، سبب خلط دو بحث متفاوت، یعنی اجتماعیات در ادبیات، و نظریه جامعه‌شناسی ادبی شده است. پیامدهای این وضعیت، تنزل پژوهشهای جامعه‌شناختی ادبی به یافتن نمونه‌های اجتماعی در متون ادبی، بدون در نظر گرفتن مبانی این نظریه است.

**کلیدواژه‌ها:** جامعه‌شناسی ادبی، خاستگاه فلسفی، آسیب‌شناسی کاربرد نظریه، رمان فارسی.

## مقدمه

رابطه میان ادبیات و جامعه، از روزگار کهن تا امروز، رابطه‌ای متقابل دانسته شده است. نویسندگان تواریخ ادبی و محققان ادبی عموماً در این عقیده اتفاق نظر داشته‌اند که برای فهم و شناخت آثار ادبی باید زمینه تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و حتی ویژگیهای فکری و اخلاقی هر دوره را شناخت تا بتوان به درکی صحیح از اندیشه و اثر یک نویسنده یا شاعر دست یافت. رایج‌ترین شیوه سنتی یافتن ارتباط میان ادبیات و جامعه، مطالعه آثار ادبی به منزله مدرکهای اجتماعی یا تصویرهای فرضی از واقعتهای اجتماعی بوده است؛ چون در این زمینه عموماً اتفاق نظر وجود دارد که ادبیات هر دوره، تصویری فرضی از اجتماع آن دوره است. به همین دلیل، سنت بررسی تأثیرگذاری مسائل اجتماعی در ادبیات ایران، مسأله‌ای است که از ابتدای نوشتن تاریخ ادبیات در ایران، محققان به آن توجه داشته‌اند و به اجمال یا تفصیل به آن اشاره کرده‌اند.

در کتب تاریخ ادبیات سنتی، معمولاً گفتارهای فرامتنی و بررسیهای متنی چنان دو تافته جدا بافته، و در دو بخش مستقل مطرح می‌شوند و نویسندگان برقراری ارتباط منطقی میان این دو بخش را بر عهده خواننده می‌گذارند؛ مأموریتی که معمولاً خوانندگان هم به انجام نمی‌رسانند. بنابراین، می‌توان گفت گرچه مورخان ادبی از دیرباز به این رابطه توجه داشته‌اند، نظریه‌ای که بتواند رابطه ادبیات و جامعه را در یک ساختار نظام‌مند توضیح دهد، وجود نداشته است. فقدان پشتوانه نظری محکم برای برقراری این رابطه، غالباً به این منتهی شده است که یا آثار ادبی معلول شرایط اجتماعی قلمداد شده‌اند یا برعکس.

با در نظر گرفتن این پیشینه، می‌توان گفت نقد جامعه‌شناختی ادبی، به دلیل پیشینه سنتی آن و توجه همیشگی به تأثیر و تأثر متقابل ادبیات و جامعه در ایران، شرایط ویژه‌ای در میان سایر انواع نقد دارد و به همین دلیل نیز در بررسی متون ادبی فارسی بیش از سایر انواع نقد، مورد اقبال و پذیرش جامعه علمی و دانشگاهی قرار گرفته است.

در نظریه جامعه‌شناسی ادبی، بر خلاف شیوه سنتی بررسی اجتماعیات در ادبیات، رابطه میان ساختار اجتماعی و ساختار ادبی رابطه‌ای متناظر و نظام‌مند و تعریف‌شده است. جامعه‌شناسی ادبی که جامعه‌شناسی رمان نیز زیرشاخه آن است، دانشی

\_\_\_\_\_خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در ...

بینارشته‌ای است که در دوره تدوین خود با نظریه‌های لوکاچ تا گلدمن و لوونتال تا باختین، سعی در تبیین، شناخت و توضیح یک نظام مشخص نظری میان متن و فرامتن دارد. در چارچوب چنین نظامی با تعریف ساختار اجتماعی و ساختار ادبی، رابطه میان ادبیات و جامعه تعیین می‌شود.

با وجود اقبال به این نظریه، کاستیها و نواقصی در کاربرد این نظریه در نقد رمانهای فارسی وجود دارد که لزوم پرداختن به بحثی آسیب‌شناسانه را در محافل علمی ضروری می‌سازد.

پرسش اصلی این مقاله این است که آیا نظریه جامعه‌شناسی ادبی توانسته است در نقد جامعه‌شناسانه متون ادبی فارسی مانند رمان، بر اساس مبانی نظری خود عمل کند؟ از نظر نویسنده، این نظریه به دلیل ساختار اجتماعی- ادبی خود برای انطباق با مفاهیم بومی اجتماعی و ادبی ایران، اشکالات و کاستیهای بسیار دارد. چون هم مسائل اجتماعی، فکری و عقیدتی جامعه ایران متفاوت از جامعه غرب است و هم شکل‌گیری رمان و فلسفه‌پیدایی آن در ایران با غرب متفاوت است، ضمن اینکه متون ترجمه‌ای نیز نتوانسته‌اند به خوبی مفاهیم این علم را تشریح کنند. به همین دلیل، ادعای این مقاله آن است که بیشتر پژوهشهای ادبی که خواهان انطباق این نظریه بر رمان فارسی بوده‌اند، در نهایت، موفق نشده‌اند این مفاهیم را بر نمونه‌های مورد نظر خود تطبیق دهند. آشنایی خوانندگان با این نظریه مفروض است و بنابراین، به شکلی بسیار اجمالی به پیشینه این نظریه و خاستگاه فلسفی آن پرداخته می‌شود و سپس با رویکردی آسیب‌شناختی کاربرد آن در بررسی متون ادبی بررسی می‌شود.

### جامعه‌شناسی ادبی و خاستگاه فلسفی آن

جامعه‌شناسی ادبی علمی میان‌رشته‌ای است که در قرن نوزده از نظریه‌های مادام دواستال و ایپولیت تن سرچشمه گرفت، و در قرن بیستم، لوکاچ و گلدمن از نظریه‌پردازان اصلی آن هستند. سپس اندیشمندانی چون لوونتال و باختین نیز دریافته‌های خود را به آن افزودند.

آنچه در اساس، جامعه‌شناسی ادبیات به گسترده‌ترین معنا را از همه دیگر شکل‌های نقد ادبی جدا می‌کند، این حکم نظری است که در آفرینش هنری، یک فرد به

تنهایی مورد نظر نیست، بلکه اثر بیان نوعی آگاهی جمعی است که هنرمند با شدتی بیش از اکثر افراد در تدوین آن شرکت می‌ورزد (گلدمن، ۱۳۷۷: ۶۵).

نخستین پایه‌های این علم در قرن نوزدهم به وجود آمد. مادام دوستال (۱۷۶۶ - ۱۸۱۷) در فرانسه کتابی با عنوان *بررسی ادبیات در چارچوب مناسبات آن با نهادهای اجتماعی* در ۱۸۰۰ میلادی منتشر کرد و در آن «تأثیر دین و آداب و قوانین بر ادبیات و تأثیر ادبیات بر آداب و قوانین» را تشریح کرد (ولک، ۱۳۷۴: ۲/ ۲۵۹). همزمان با گرایش به رئالیسم و انتقاد به مکتب رمانتیسم، جنبه واقع‌گرایانه ارتباط میان ادبیات و جامعه مورد توجه روزافزون قرار گرفت. ایپولت تن فرانسوی (۱۸۲۸ - ۱۸۹۳)، متأثر از محفل مادام دوستال، اثر ادبی را حاصل تلفیق سه عنصر نژاد، محیط و زمان دانست. از دیدگاه او، منظور از نژاد، خصوصیات اخلاقی یا شخصیت اخلاقی یک ملت است «مفهومی که بر اثر روندی طولانی و از تلاقی اوضاع اقلیمی و خاک و خوراک و رویدادهای مهم یک ملت به وجود آمده است» (همان: ۴ (بخش ۱/ ۴۹). منظور از محیط نه تنها محیط فیزیکی (خاک، اوضاع اقلیمی)، که اوضاع سیاسی و اجتماعی یک ملت هم است و منظور از زمان نیز «روح زمان» و برداشت خاصی است که در یک دوره بر دیگر برداشتها غالب است (همان: ۵۲).

در اواخر قرن نوزدهم، با ظهور کارل مارکس (۱۸۱۸ - ۱۸۸۳)، فیلسوف و اقتصاددان آلمانی، و مارکسیسم این نظریه بر بخش مهمی از نظریه‌های ادبی و جامعه‌شناختی قرن بیستم مسلط شد. مارکس نقش مهمی برای مناسبات اجتماعی قائل بود. از نظر او «شعور انسانها نیست که هستی آنها را تعیین می‌کند، بلکه هستی اجتماعی آنهاست که شعورشان را تعیین می‌کند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۹۵).

در تئوری مارکسیسم «شیوه تولید» تعیین‌کننده «فرایند کلی زندگی اجتماعی، سیاسی و فکری» است. اگر «زیربنای» اقتصادی «روبنای» فرهنگی را تعیین می‌کند، پس نویسندگان هم آنقدرها در تلاشهای خلاقانه‌شان آزاد نیستند. آنها لزوماً در چارچوبی کار می‌کنند که «زیربنای» اقتصادی تحمیل کرده است و مشترکات زیادی دارند با دیگر نویسندگانی که در همان مناسبات اقتصادی کار و زندگی می‌کنند. مارکسیسم سنتی تأکید می‌کند که اندیشه، تابع و پیرو شرایط مادی شکل‌گیری آن است. این نگاه ماتریالیستی در تقابل با رویکرد ایده‌نالیستی است که معتقد است ماده در اساس تابع اندیشه است که از فرضیه‌های بنیادی فرهنگ غربی است (برتس، ۱۳۸۲: ۱۱۰ و ۱۱۱).

مبنای فلسفی این نظریه دیدگاه طبقاتی مارکس است و لوکاچ و گلدمن هر دو از این دیدگاه متأثر بودند. با پذیرفتن تأثیر تعیین‌کننده جامعه در ادبیات و این پیش‌فرض که زیربنای اثر هنری، واقعیت و آگاهی اجتماعی است، گرایش به یافتن مستنداتی برای توضیح و تدوین نظام‌مند تأثیر و تأثر متقابل ادبیات و جامعه افزایش یافت. در این زمان بود که نظریه جامعه‌شناسی رمان شکل گرفت.

گئورک لوکاچ (۱۸۸۵ - ۱۹۷۱)، منتقد برجسته آلمانی، نخستین نظریه‌پرداز است که رهیافت واقع‌گرا را با ظرافت بسیار تکامل بخشید. او معتقد بود که یک اثر واقع‌گرا باید انگاره‌های تناقضات پنهان در یک نظام اجتماعی را آشکار سازد. نخستین اثر مهم انتقادی لوکاچ *نظریه رمان* (۱۹۲۰) است. این کتاب که تحت تأثیر نظریه‌های هگل نوشته شده است، رمان را به منزله نوع ادبی واقع‌گرا و حماسی دنیای مدرن معرفی می‌کند. لوکاچ معتقد است «رمان هنگامی جایگزین حماسه می‌شود که معنای زندگی تردیدآمیز و پرسش‌انگیز شده است. در این هنگام، نثر جای شعر را می‌گیرد. آنگاه فرد مسئله‌دار در دنیایی بی‌اهمیت و تباه نمودار می‌گردد؛ فرم رمان بازتاب یک دنیای متلاشی شده است» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۹۹).

فرض اساسی نظریه رمان این است که در جامعه مدرن بورژوازی وحدت قدیم (یونانی) میان آگاهی و جهان، میان ذهن و عین محو شده است. به نظر لوکاچ این وحدت در حماسه یونانی به‌روشنی وجود دارد، اما رمان مدرن با گسست میان انسان و جهان و با از خودبیگانگی انسان از جهان مشخص می‌شود و قهرمان رمان در جستجوی معنای حماسی از دست‌رفته است.

لوکاچ به همین دلیل رمان را حماسه انسان مدرن دانست؛ انسانی که در شکاف و تناقض با طبیعت، جامعه و محیط خود قرار دارد و به خلاف انسان سنتی، جزءنگر و در پی منافع فردی و خاص خود است (نک. لوکاچ، ۱۳۸۸: ۸-۱۵).

او در کتاب *نظریه رمان*، هستی مجزای قهرمان داستان و شکاف و شقاق میان قهرمان و جهانی را که در آن به سر می‌برد (فرد یا جهان)، به سه شکل ترسیم می‌کند: در شکل اول، فرد نگرش محدودی درباره واقعیت دارد و تصور می‌کند که می‌تواند واقعیت را طبق خواسته خود بسازد، اما سرانجام شکست می‌خورد. نمونه این قهرمان دن‌کیشوت است. در شکل دوم، آگاهی قهرمان فراتر از محدودیتهای واقعیت اجتماعی است و فرد نمی‌تواند با قواعد واقعیت سازگار شود، اما از آنجا که توان تغییر واقعیت

را ندارد، به خیال‌پردازی می‌گراید. نمونه این قهرمان فردریک مونرو در رمان تربیت احساسات از فلوبر است. نوع سوم، رمان آموزشی است که ترکیبی از این دو رمان است. در این نوع، قهرمان سرشت شقاق میان خود و جهان را می‌پذیرد، اما ضمناً به غیرممکن بودن رفع آن نیز وقوف می‌یابد. ویلهم مایستر در اثر گوته از نوع سوم است (همان: مقدمه مترجم، ۱۰).

می‌توان گفت اندیشه انتقادی جامعه‌شناسی رمان از دو منبع مهم سرچشمه می‌گیرد: تاریخ رمان در قرن نوزدهم و مارکسیسم. در آثار لوکاک، رمان رئالیستی در برابر رمان ناتورالیستی و رمان مدرن قرار می‌گیرد و همچون کلیتی جامع، چه از جنبه انسان‌شناختی و چه از جنبه هنری، تحلیل می‌شود. لوکاک معتقد است:

ترسیم هنری تام و تمام انسان جامع، مسأله زیبایی‌شناختی محوری رئالیسم است، اما کاربرد دقیق دیدگاه زیبایی‌شناختی، همانگونه که در هر فلسفه هنر ژرف‌نگری صادق است، از صرف زیبایی‌شناسی فراتر می‌رود: اصل هنر، دقیقاً در ناب‌ترین حالت خود، مجموعه‌ای از جنبه‌های اجتماعی، اخلاقی و انسان‌محورانه را دربرمی‌گیرد (همان: ۱۳).

جامعه‌شناسی رمان در واقع بر اساس دو فرضیه بنیادین شکل گرفته است. طبق فرضیه اول، پیشرفت رمان با پیشرفت فردگرایی بورژوازی همزمان است که هم در عرصه تولید هم در عرصه دریافت این نوع ادبی دیده می‌شود. بر اساس فرضیه دوم، رمان عالی‌ترین متن رئالیستی است، زیرا نوشتن آن گرایشهای مختلفی از مناسبات اجتماعی را برملا می‌سازد. همچنین، رمان بر خلاف تراژدی یا حماسه، به محافل خاص اشراف محدود نمی‌شود، بلکه به تمام طبقات اجتماعی می‌پردازد، بنابراین فردگرایی و رئالیسم را می‌توان مکمل یکدیگر دانست (نک. زیما، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

نقش والای اثر رئالیستی این است که با ابداع شخصیت نوعی (تیپ) مشخص می‌شود، یعنی شخصیتی که «وجود او کانون همگرایی و تلاقی تمامی عناصر تعیین‌کننده‌ای می‌شود که در یک دوره تاریخی مشخص از نظر انسانی و اجتماعی جنبه اساسی دارند». رئالیسم با هر دو دیدگاه تن‌محوری و روان‌محوری، که با جزئی‌نگری تنها به بخشی از زندگی انسانی می‌پردازند، مخالف است. موضوع ادبیات انسان است. انسانی که «پیوندی ناگسستنی با زندگی، جامعه، پیکارها و سیاست آن» دارد، اما



اشخاص داستانی رئالیست‌های بزرگ همین که در تخیل نویسنده نطفه می‌بندند، زندگی‌ای مستقل از آفریننده خود در پیش می‌گیرند: آنان مسیری را می‌پیمایند و سرنوشتی پیدا می‌کنند که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روانیشان مقرر می‌دارد. در این میان جهان‌نگری نویسنده که ریشه در مسائل بزرگ زمانه خود و رنجهای مردم دارد، در قالب اشخاص داستانی بیان می‌شود (ابوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۰۲). زیبایی‌شناسی لوکاچ فقط خواستار بازآفرینی مکانیکی واقعیت نیست، بلکه رمانی را رئالیستی می‌داند که جامعه یا وضعیتی اجتماعی را به مثابه کلیتی منسجم بر مبنای شخصیتها و عملهای نوعی ترسیم می‌کند (زیما، ۱۳۷۷: ۱۵۷).

مشخصه همه آثار لوکاچ استفاده از اصطلاح «بازتاب»<sup>۱</sup> است. او رمان را بازتاب واقعیت می‌داند. «این بازتاب صرفاً ارائه پوخته سطحی واقعیت نیست، بلکه بازتابی حقیقی‌تر، کامل‌تر، زنده‌تر و پویاتر از واقعیت است. بازتابان در واقع قالب‌بندی کردن یک ساختار ذهنی است که به لباس کلمات درآمده است. مردم به طور معمول، بازتابی از واقعیت در اختیار دارند که نه تنها آگاهی به اشیا، بلکه آگاهی به ماهیت انسان و مناسبات اجتماعی است. بازتاب از دیدگاه لوکاچ امری کم و بیش انضمامی است. یک رمان در صورتی می‌تواند خواننده را «به کسب بصیرت مشخص‌تری درباره واقعیت» هدایت کند که از درک اشیا بر اساس شعور متعارف صرف فراتر رود. یک اثر ادبی، نه فقط پدیده‌های فردی مجزا، که «کل فرایند زندگی» را منعکس می‌کند؛ اما خواننده همواره آگاه است که اثر خود واقعیت نیست، بلکه شکل خاصی از بازتاب واقعیت است» (سلدن و ویدوسون، همان: ۱۰۲).

لوکاچ در کتابهای بعدی خود، چون تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳) و رمان تاریخی (۱۹۳۷) از نظریه‌های مارکس متأثر است و به مفهوم شیء‌وارگی اشاره می‌کند. شیء‌وارگی فرایند جایگزینی مناسبات میان انسانها با مناسبات میان اشیا را بیان می‌کند. این نظریه بیان می‌کند که تحول اقتصادی از مناسبات وابستگی شخصی دوره پدر-شاهی یا فئودالیسم به پیوندهایی گذر کرده است که در آنها «خصلت اجتماعی فعالیت انسان به مثابه شکل اجتماعی، محصول به مثابه مشارکت فرد در تولید، در برابر فرد، بیگانه و چیزواره پدیدار می‌گردد. در ارزش مبادله پیوندهای اجتماعی اشخاص به پیوندهای اجتماعی اشیا بدل می‌شود و قدرت شخص به قدرت شیء» (لایکا، ۱۳۷۷: ۲۹۲).

لوکاچ در تاریخ و آگاهی طبقاتی معتقد است که دریافت انضمامی پدیده‌های فردی جز در چارچوب انسجام فراگیر ممکن نیست. اثر هنری سازنده جهانی تخیلی، غیرمفهومی و در عین حال بسیار غنی و به تمامی یکپارچه و یکدست است. بدین ترتیب، ساختار سازنده وحدت اثر به صورت یکی از عناصر اصلی سرشت زیبایی‌شناختی آن جلوه می‌کند (گلدمن، ۱۳۷۷: ۶۷).

تأکید ویژه لوکاچ بر ساختار معنادار اثر و حفظ آن ساختار است. از نظر لوکاچ، ساختارهای ذهنی واقعیتهایی تجربی‌اند که در جریان فرایند تاریخی به دست گروه‌های اجتماعی و به ویژه طبقات اجتماعی پرورده شده‌اند. آثار ادبی تنها بازتاب‌دهنده آگاهی جمعی نیستند، بلکه سازنده این ساختارها و بخش جدایی‌ناپذیر آنها (لنار، ۱۳۷۷: ۸۵). پیوند میان ساختارهای ذهنی سازنده آگاهی جمعی و ساختارهای زیبایی‌شناختی سازنده اثر هنری، موضوعی است که لوکاچ به طور کلی و خلاصه به آن پرداخته است، اما در نظریه‌های گلدمن بسط و تشریح یافته است.

لوسین گلدمن مقوله کلیت را از آثار لوکاچ برگرفت و بسط داد. او در پیش‌گفتار اثر مهم خود، *خدای پنهان* (۱۹۵۵)، خاطر نشان کرد که در تفسیر متن، عناصر فردی نباید تابع مجموعه باشند یا صرفاً از آن منتج شوند، بلکه باید نشان داد که چگونه مجموعه در هر یک از عناصر نمودار می‌شود. او به شکلی عملی، جریان تحلیل جامعه‌شناسانه اثر ادبی را شامل دو مرحله می‌داند: مرحله دریافت و مرحله تشریح.

به بیان ساده، می‌توان گفت که «توصیف» انسجام درونی یک ساختار به «دریافت» این ساختار و تعریف درونی آن می‌انجامد، اما برای «تشریح» این ساختار باید آن را به ساختارهای فراگیر پیوند داد؛ یعنی اندیشه اصلی و صورت و محتوای متن را در پیوند با ساختاری عام‌تر که همان جامعه<sup>۲</sup> متن است در نظر گرفت (زیما، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

از میان تمام کلیتهای ممکن که در فرایندهای دریافت و تشریح به هم پیوسته‌اند، دو کلیت برای گلدمن اهمیت ویژه‌ای دارد: ساختار معنادار و جهان‌نگری. ساختار معنادار باید پاسخی به پرسش زیر باشد: چگونه می‌توان اثر فلسفی یا ادبی را به صورت یک کل یا کلیت منسجم دریافت؟ به نظر گلدمن، ساختار معنادار را می‌توان اصل سازنده و عامل تعیین‌کننده‌ای دانست که متن فلسفی یا ادبی را به یک کل منسجم تبدیل می‌کند (همان: ۱۴۶). مفهوم ساختار معنادار از نظر گلدمن، علاوه بر توصیف وحدت ارگانیک اجزای اثر با یکدیگر و ارتباط متقابل میان آنها، برای اشاره به معنای

ساختار درونی اثر در نحوه انعکاس جهان‌بینی در آن نیز به کار می‌رود؛ یعنی اینکه جهان‌نگری فلان طبقه یا گروه اجتماعی چگونه در یک اثر ادبی به عنصر سازنده جهان تخیلی متن تبدیل شده است (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۳-۱۱۵). گلدمن در این باره می‌گوید: «اثر هنری دنیایی کامل است که به ارزش‌گذاری، موضع‌گیری و توصیف می‌پردازد و وجود بعضی از چیزها را تأیید می‌کند، هنگامی که این دنیای کامل را تعبیر و تفسیر کنیم، درمی‌یابیم که نظامی فلسفی پیامد آن است» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۷۰).

به نظر گلدمن، هر اثر ادبی یک نظام مفهومی در بردارد که می‌توان آن را به روشنی و به نحوی همخوان با ساختار معنادار اثر معین کرد. این نظام بیان خود را در ساختار معنادار اثر می‌یابد که بنا به اصطلاح رولان بارت «ساختاری از مدلول» هاست. این نظام دو کارکرد دارد: هم وحدت اثر را می‌سازد و هم جهان‌نگری را. یعنی آگاهی یک گروه اجتماعی را بیان می‌کند. اثر ادبی آفریده فردی نویسنده نیست، بلکه آگاهی جمعی، منافع و ارزشهای اجتماعی گروه یا طبقه را نشان می‌دهد (زیمبا، ۱۳۷۷: ۱۴۶ و ۱۴۷).

۱۵۵



جهان‌نگری به تعبیر گلدمن، داده‌ای تجربی نیست و به دنیای تجربه‌های روزمره تعلق ندارد، بلکه در یک اثر هنری عظیم، آگاهی گروه اجتماعی به نحوی ساختار می‌یابد که نوعی «جهان‌نگری»، یعنی کلیت معناداری از ارزشها و هنجارها را پدیدار می‌سازد. این کلیت معنادار نشان‌دهنده آگاهی تجربی و واقعی اعضای یک گروه نیست، بلکه آگاهی آرمانی و بیشینه ممکن آگاهی آن گروه را بیان می‌کند. ممکن بودن این آگاهی بدان سبب است که در اثر به حالت نهفته یافت می‌شود و جامعه‌شناس ادبیات آن را تحلیل و بازسازی می‌کند (همان: ۱۴۷).

لذا می‌توان گفت بازآفرینی واقعیت در آثار لوکاچ و گلدمن به معنی نوعی آفرینندگی، به جای بازآفرینی منفعلانه است که از دنیای تجربه‌های روزمره فراتر می‌رود. ادبیات ذات (به تعبیر لوکاچ) یا بیشینه آگاهی ممکن (آگاهی آرمانی) گروه اجتماعی (به تعبیر گلدمن) را پدیدار می‌سازد، بنابراین نقشی فعال دارد؛ زیرا به صورت فعالیتی ساختارآفرین در نظر گرفته می‌شود که واقعیت را دگرگون می‌کند و از آن فراتر می‌رود (همان: ۱۴۷ و ۱۴۸).

بنا به نظر گلدمن، بررسی جامعه‌شناسانه ادبیات در دو سطح انجام می‌شود که در تبیین روش‌شناختی باید آنها را به دقت از هم جدا کرد، ولی در جریان پژوهش به

تمامی درهم می‌آمیزند (گلدمن، ۱۳۷۷: ۷۰). این دو سطح عبارت‌اند از: مرحله تفسیر (دریافت) و مرحله تشریح.

مرحله تفسیر: در این مرحله، پژوهشگر با گزینش یک الگوی ساختاری معنادار و ساده که از تعداد محدودی از عناصر و پیوندهای میان این عناصر ساخته شده است، باید بتواند تقریباً تمامیت متن را توضیح دهد و سپس جنبه‌های متعدد اثر را که در چارچوب این الگو قرار می‌گیرد، نشان دهد (گلدمن، ۱۳۷۷: ۷۰). برای شروع می‌توان پرسشهای اجتماعی مطرح کرد. مثلاً به طور مشخص پرسید که نظر رمان درباره زندگی زناشویی و جایگاه زن و مرد در خانواده چیست؟ طبقات و گروههای اجتماعی در رمان چگونه معرفی شده‌اند و غیره.

مرحله تشریح: دومین سطح، یعنی سطح تشریح، در نهایت باید میان الگوی ساختاری، که سازنده وحدت و معنای اثر است، با گرایشهای فاعل و آفریننده اثر رابطه‌ای معنادار و کارکردی برقرار کند. در این مرحله اندیشه کانونی جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات آن است که این رابطه را هرگز نمی‌توان با یک فرد (نویسنده) برقرار کرد، بلکه با یک گروه اجتماعی ممکن است.

گرچه نقش نویسنده را به عنوان میانجی هرگز نمی‌توان انکار کرد، پیوند میان اثر و نویسنده هیچ‌گاه ضروری نیست. مثلاً راسین، مولیر یا شکسپیر اگر در محیطی دیگر بزرگ شده بودند و آموزشی متفاوت داشتند، چه بسا می‌توانستند با نوشتن آثاری غیر از آنچه نوشته‌اند، به حل مسائل فردی خویش بپردازند. در مقابل، پیوند نمایش‌نامه‌های راسین و ژانسنیسم با اشراف صاحب‌مقام یا پیوند کمدیهای مولیر با اشراف درباری خصلتی کارکردی و ضروری دارد. بررسی محدود به درون متن، پیشرفت هر چه بیشتر در عرصه تفسیر و تحلیل زیبایی‌شناختی را ممکن می‌سازد (گلدمن، همان: ۷۲).

از میان آنها تشریح جامعه‌شناسی متن ادبی، معمولاً در این سه سطح بیشتر مطرح شده است: «تشریح از رهگذر کل جامعه، به‌ویژه ملت، و نیز قوم، ناحیه و مانند آنها، تشریح از رهگذر نسلها و تشریح از رهگذر طبقات اجتماعی» (همان: ۷۳).

### آسیب‌شناسی به کارگیری نظریه در رمان فارسی

چنانکه ملاحظه شد، نظریه جامعه‌شناختی رمان متأثر از تحولات اجتماعی و فکری

جامعه غرب و خصوصاً مکتب مارکسیسم است. به نظر می‌رسد این نظریه به دلایل زیر بدون بومی‌سازی نمی‌تواند الگویی کاربردی و دقیق در تحلیل رمان فارسی باشد.

### ۱. تفاوت محتوایی الگوی رمان در غرب با رمان فارسی

چنانکه می‌دانیم، رمان فارسی از دوره مشروطه به بعد و به تقلید از رمان‌نویسی در غرب ایجاد شد. رمان فارسی را قالب تحول‌یافته سنت داستان‌نویسی و حکایت‌گویی قدیم فارسی می‌دانند که در قالب سفرنامه‌های واقعی و خیالی در دوره ناصری رواج یافت (نک. قبادی، ۱۳۸۳: ۱۶۱).

نقش آشنایی با ساختار رمان غربی و ترجمه آثار ادبی اروپایی در شکل‌گیری و تولد نهایی رمان آشکار است. این قالب ادبی همراه با سایر مظاهر مدرنیته وارد ایران شد، اما محتوای آن تا حدود زیادی ادامه سنت داستان‌نویسی و حکایت‌گویی باقی ماند. به عبارت دیگر، گرچه جامعه ایران نیز به سوی مدرنیته حرکت کرد، همان‌طور که مدرنیته ایرانی با مدرنیته غربی متفاوت است و کتب متعددی نیز در این باره نوشته شده است، رمان ایرانی نیز ویژگی‌هایی خاص خود دارد که نیازمند تعریفی متفاوت از رمان اروپایی است. رمان ایرانی خصایص و ظرایف ویژه‌ای منبعث از فرهنگ، اندیشه و پیشینه غنی ادبی ایران دارد، اما در رویکرد نقد وارداتی جامعه‌شناختی رمان این ویژگی‌ها مغفول مانده است.

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها آن است که در بسیاری از رمان‌های ایرانی، حتی تا دوره اخیر، بر خلاف تعریف‌های رمان غربی، قهرمان رمان «فردی مسأله‌دار» نیست که در تضاد و چالش اساسی با محیط پیرامون خود قرار داشته باشد. منطق گفتگو، خصوصاً گفتمان کارناوالی که باختین به آن اشاره می‌کند، هنوز در بیشتر رمان‌های فارسی اصلاً وجود ندارد. حتی در موفق‌ترین رمان‌های اجتماعی ما صدای مسلط، صدای نویسنده است و گفتمان رمان‌وار شکل نگرفته است، زیرا فردیت که عنصر مهم و مسلط رمان غربی است، هنوز در جامعه ایرانی به شکل غربی آن وجود ندارد.

اصولاً می‌توان گفت تعریف رمان ایرانی، با توجه به دلایل ظهور و سیر تکامل آن، باید متفاوت از تعریف رمان غربی باشد. مشکل اصلی قهرمان رمان اجتماعی ایرانی، منبعث از اجتماعی که در آن می‌زید، در هر دوره متفاوت بوده است. این نکته‌ای است که در نقد جامعه‌شناختی رمان فارسی باید به آن پرداخت؛ یعنی ابتدا با در نظر گرفتن

شرایط اجتماعی و اقتصادی هر دوره، باید ساختار اجتماعی معنادار آن دوره را شناخت، سپس با استفاده از این ساختار معنادار به مرحله تفسیر رفت. به عبارتی، پارامترها و الگوها باید روشن باشد. متأسفانه اغلب منتقدان جامعه‌شناختی رمان فارسی موفق نشده‌اند ساختارهای معنادار یا تکرارشونده جمعی دوره‌های موضوع بررسی را از رمان موضوع استخراج کنند تا به یک روش مشخص در این زمینه دست پیدا کنند. بدون در نظر گرفتن این عناصر بومی، این نظریه تکوین‌یافته بر مبنای شکل خاص رمان غربی و تحولات فکری جامعه غرب نمی‌تواند مسائل اجتماعی خاص جامعه ایران در رمان را بازتاب دهد.

باختین معتقد است که رمان‌نویس بر خلاف شاعر، که به وحدت زبانی می‌اندیشد، در اثر خود به استقبال دگرمفهومی و تنوعهای زبانی موجود در زبان ادبی و غیرادبی می‌رود و نه تنها آنها را تضعیف نمی‌کند، که تقویتشان هم می‌کند. در واقع او سبک اثر خود را از درون این رده‌بندی زبان، تنوع گفتاری و حتی تنوع زبانی می‌سازد و همزمان، وحدت شخصیت خلاق و سبک خویش را حفظ می‌کند. ویژگی شاخص‌گونه رمان آن است که صداها و مفهومیهای مختلف به آن قدم می‌گذارند و خود را به شکل یک نظام هنری سازمان‌یافته درمی‌آورند (باختین، ۱۳۸۷: ۳۹۱).

چندآوایی زمانی در رمان محقق می‌شود که نویسنده چنان به آزادی افراد و دیدگاهها معتقد است که به هر یک از شخصیت‌های داستان اجازه می‌دهد لحن و زبان و عقاید خود را داشته باشند، و دیدگاههای خود را از زبان آنها در رمان تبلیغ نمی‌کند. به دلیل ساختار مسلط شعری زبان فارسی و تفکر استبدادزده اکثر ایرانیان، این امر چندان در رمان فارسی محقق نشده است. گفتمان رمان‌وار از دیدگاه باختین، کارناوالی از صداها و گوناگون و به سخره گرفتن سبک ادبیات فاخر است؛ آنچه در رمان فارسی به‌ندرت دیده می‌شود.

۲. ناهماهنگی میان اصول فکری این نظریه با اصول فکری و فرهنگی جامعه ایران  
مطلب دیگری که به بحث پیشین مربوط است، عدم هماهنگی اصول اولیه این نظریه با اصول فکری جامعه ایران است. چنانکه ذکر شد، این نظریه منبعث از رویکردی مارکسیستی به ادبیات و جامعه است. آیا می‌توان با این نظریه رمان فارسی را که اغلب منبعث از اندیشه توحیدی نویسندگان است، توضیح داد و انتظار نتیجه‌ای مطلوب

داشت؟ طبیعی است بر اساس فرض تأثیر و تأثر متقابل میان جامعه و ادبیات، نظریه‌ای که مدعی بررسی تأثیر متغیرهای اجتماعی در آثار ادبی و بالعکس باشد، باید ارتباطی تنگاتنگ با اندیشه، فرهنگ و آداب قومی یا دینی آن جامعه داشته باشد.

از آنجا که نظریه‌های منبعث از مکتب مارکسیسم تحولات اجتماعی و فرهنگی را عموماً از دیدگاه طبقاتی تحلیل می‌کنند و به سایر متغیرهای اجتماعی چندان بها نمی‌دهند، جای این پرسش است که این نظریه چگونه می‌تواند متغیرهای اجتماعی غیرطبقاتی و مفاهیم فرهنگی خاص جامعه ایران را در رمان تحلیل کند؟ باید این متغیرها را در دل این نظریه جای داد، و به شکلی تطبیقی، با در نظر گرفتن سایر مؤلفه‌های اجتماعی مؤثر در جامعه، رمان فارسی را نقد کرد.

یکی از مهم‌ترین مواردی که در نقد جامعه‌شناختی رمان مورد توجه است، ارتباط اثر با جایگاه طبقاتی نویسنده است که متأثر از دیدگاه‌های طبقاتی مارکسیستی است. در نمونه‌های نقد جامعه‌شناختی پیروان این مکتب، پایگاه طبقاتی نویسنده است که افکار، عادات و جهت‌گیریهای او را مشخص می‌کند و در تحلیل متن به کار می‌آید؛ مثلاً نوشته‌های مولیر در چشم‌انداز اشراف درباری، ضرورت عقل سلیم، سازگاری، آداب‌دانی و سازش را به نمایش می‌گذارد و نمایشنامه‌های کرنی که با گرایش طبقه سوم مرتبط است، بر تقدم عقل تأکید می‌ورزد (نک. گلدمن، ۱۳۷۷: ۷۷).

در نمونه‌های نقد جامعه‌شناختی رمان فارسی به طبقه اجتماعی چندان توجه نشده است. درست است که توجه افراطی به این موضوع نادرست است و با دیدگاه‌های اعتقادی ما نیز همخوان نیست، اما نادیده گرفتن این موضوع نیز به معنی نادیده گرفتن بخشی از واقعیتهای اجتماعی است. مطلبی که شاید تا کنون تحلیل آن در رمان فارسی نادیده گرفته شده است، این است که در اکثر قریب به اتفاق رمانها، طبقه اشراف و ثروتمندان و دیگر طبقات بالای اجتماعی افرادی فاسد و بی‌اصول هستند که با زیر پا گذاشتن اخلاق و سوء استفاده از دسترنج محرومان به ثروت بادآورده‌ای دست یافته‌اند. نقش کار، تولید، کارآفرینی و جایگاه سرمایه‌گذارانی که با تلاش بی‌وقفه تولید ملی را ارتقا می‌بخشند، در رمان فارسی تبیین نمی‌شود.

این سؤال در نقد جامعه‌شناختی رمان فارسی می‌تواند به طور جدی طرح شود که چرا چهره طبقات پایین اجتماعی در رمانهای ما همواره چهره‌ای حق به جانب است و ثروتمندان چهره‌ای ناپسند دارند؟ آیا دلیل این امر آن است که نویسندگان ما عموماً از

طبقات پایین اجتماعی بوده‌اند یا به دلیل دیدگاههای مرامی آنهاست یا این موضوع بخشی از واقعیتهای ناخوشایند جامعه ایران را بازتاب می‌دهد؟ دلیل آن هر چه باشد، بررسی دیدگاه اثر درباره طبقات اجتماعی، بخشی از تفکر جمعی در هر دوره را بازتاب می‌دهد. اثر در این زمینه از دیدگاه نظریه جامعه‌شناسی ادبی دو موضعگیری می‌تواند داشته باشد.

دیدگاه اثر درباره جایگاه طبقاتی نویسنده: بررسی رویکرد اثر به جایگاه طبقاتی نویسنده از آن حیث اهمیت دارد که اثر می‌تواند به دلیل اشراف نویسنده به مسائل طبقه خود، تصویری واقعی از این طبقه نشان دهد و دردها و نیازهای طبقه را بازتاب دهد. دیدگاه اثر درباره جایگاهی غیر از جایگاه طبقاتی نویسنده: شناخت دیدگاه اثر درباره طبقات دیگر تعامل طبقاتی را شکل می‌بخشد که چگونگی درک و برداشت جمعی از طبقات مختلف اجتماعی را در اثر محقق می‌سازد.

### ۳. فقدان تعریفهای دقیق و مشخص از اصطلاحات این نظریه

این امر از مشکلاتی است که در همه نظریه‌های ادبی وارداتی وجود دارد. این نظریه‌ها ترجمه‌های نامفهومی دارند که سبب بدفهمی و کاربرد نادرست یا ناقص آنها می‌شود. در زمینه نقد جامعه‌شناختی رمان نیز اصطلاحاتی وجود دارد که به درستی مفهوم نیست. برخی از این اصطلاحات عبارتند از: بازتاب، شیء‌وارگی، ساختار معنادار، ساختار ذهنی، کلیت ممکن، کلیت موجود، جهان‌نگری، کلیت معنادار، ذات یا بیشینه آگاهی ممکن و آگاهی آرمانی.

گرچه این اصطلاحات تا حدودی معنا شده‌اند - و در بخش اول این مقاله نیز سعی شد تعریفی از این آنها داده شود - ظاهراً آنقدر مفهوم یا جاافتاده نبوده‌اند که بتوان آنها را عملاً در نقد جامعه‌شناسانه رمان به کار برد. به همین دلیل، در بسیاری از متونی که به نقد جامعه‌شناختی رمان پرداخته‌اند، می‌بینیم که مبانی نظری به شکلی تکراری و غالباً طوطی‌وار بیان می‌شوند، اما در بخش نقد عملاً نقدی بر مبنای نظریه صورت نمی‌گیرد و غالباً به بیان اجتماعیات در رمان بسنده می‌شود.

در نقد جامعه‌شناختی رمان، پیش از هر چیز باید ساختار معناداری از ارتباط میان اثر ادبی و جامعه نشان دهیم. چنانکه ذکر شد، ساختار معنادار از نظر گلدمن ارتباط میان ساختار درونی اثر با انعکاس جهان‌بینی مستتر در آن است. ساختار معنادار + فاعل



جمعی، یعنی «جهان‌نگری فلان طبقه یا گروه اجتماعی (یا یک دوره یا یک نسل) چگونه در یک اثر ادبی به عناصر سازنده جهان تخیلی متن تبدیل شده است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۳-۱۱۵).

برای یافتن این ساختار، پیش از بررسی رمانها و ورود به مرحله تشریح، باید از مرحله تفسیر عبور کرد. یعنی محققى که قصد دارد این ساختار را بررسی کند، باید اولاً یک دوره اجتماعی یا یک نسل از داستان‌نویسان را در نظر بگیرد، سپس ساختارهای اجتماعی و فکری آن نسل و دوره را بیابد. از آنجا که طبقه اجتماعی نویسندگان در ایران چندان مشخص نیست، شاید اگر این بررسیها به بررسی ساختاری دوره‌های ادبی معطوف گردد، نتیجه‌بخش‌تر باشد. کشف این ساختار می‌تواند به وسیله کشف درونمایه‌های تکراری اثر ادبی صورت گیرد.

از بررسی آثار ادبی یک دوره یا حتی یک ژانر خاص ادبیات داستانی، می‌توان به درونمایه‌های تکرارشونده آثار آن دوره پی برد. بر مبنای دوره‌های خاصی که در داستان‌نویسی ایران تعریف شده است، می‌توان به زمینه‌ای از این درونمایه‌ها دست یافت و سپس با مطالعه ژرف‌تر و بررسی نمونه‌های موردنظر، درونمایه‌های اصلی حاکم بر یک دوره را یافت.

درونمایه رمانهای ایرانی با رمانهای غربی به دلیل تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی دو جامعه متفاوت است. برخی درونمایه‌های اجتماعی در رمان فارسی، به یک دوره اجتماعی و اوضاع خاصی مربوط است که با از میان رفتن آن اوضاع، چنین مضمون‌هایی هم از میان می‌روند، اما توجه به این تم برای شناخت ساختار معنادار اجتماعی- ادبی آن دوره ضروری است، برای مثال یکی از تمهای تکرارشونده ادبیات داستانی دهه ۳۲ تا ۴۰ شمسی متأثر از کودتای ۲۸ مرداد، تم یأس، افسردگی و شکست است. محققى که این دوره را بررسی می‌کند باید به این درونمایه توجه کند.

گرایش به ادبیات اقلیمی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که درونمایه بسیاری از رمانهاست، از تفکر جمعی توجه به هویت ملی و فرهنگی در تقابل با برخی سیاست‌های حاکم نشئت گرفته است. همچنین، درونمایه چالش میان زن و شوهر در رمانهای دهه هشتاد، که به یک مضمون تکرارشونده تبدیل شده است، ساختاری معنادار از یک نگرش جمعی است.

برخی درونمایه‌ها به دلیل دغدغه‌های اجتماعی ویژه جامعه ایران، در چند نسل به شکل‌های مختلف تکرار شده‌اند؛ مانند درونمایه تقابل میان سنت و تجدد که به صورت مختلف و متناسب با اوضاع اجتماعی هر دوره، در رمان اجتماعی فارسی بازتاب یافته است و همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. کشف این درونمایه‌های تکرارشونده که بازتاب دغدغه‌های جمعی یک نسل یا دوره است، ما را به سوی ساختارهای معنادار و تعریف‌شدنی هدایت می‌کند که با این کار می‌توان به بازآفرینی واقعیت در رمان دست یافت.

برای بررسی دقیق تأثیر و تأثر متقابل رمان و مسائل اجتماعی یافتن چارچوب تعریف‌شده در نتیجه کشف ساختارها ضروری است. با شناختن این درونمایه‌ها می‌توان عناصر محتوایی آگاهی جمعی در رمان یک دوره یا نسل را فهرست کرد. مواردی چون تقابل سنت و مدرنیته، هنجارها و ناهنجاریهای اجتماعی، رابطه میان زن و مرد، روحیه شکست و افسردگی یا امیدواری، تقدیرگرایی یا مبارزه با سرنوشت و... از مواردی هستند که بررسی آنها می‌تواند الگویی از تفکر اجتماعی رمان فارسی را بازتاب دهد.

#### ۴. خلط مبحث میان اجتماعیات در ادبیات و نظریه جامعه‌شناسی رمان

مسائل و کاستیهای ذکرشده سبب شده است که نظریه جامعه‌شناختی رمان عملاً از مبانی اصلی آن تهی شود و نقد بر مبنای این نظریه، به شکل نقد سنتی اجتماعیات در ادبیات درآید. درحالیکه ذات رمان و ذات این نظریه با شکل سنتی نقد اجتماعیات در ادبیات متفاوت است. یافتن مسائل اجتماعی در رمان باید در چارچوب نظری مشخص، تعمیم‌پذیر، فهم‌شدنی و با توجه به ویژگیهای اجتماعی یک ملت، قوم، یک دوره یا یک طبقه اجتماعی صورت گیرد و از چارچوبهای نظری خاص نقد پیروی کند، نه آنکه به شکل کلی و سنتی به مسائل اجتماعی رمان اشاره شود، بی‌آنکه از چارچوب نظری مشخصی پیروی شود؛ مثلاً یکی از مبانی تحلیل در این نظریه توجه به طبقات اجتماعی و بازتاب دیدگاه نویسنده درباره این موضوع در رمان است. در نمونه‌های ترجمه‌شده از این نوع نقد که در آثار پیروان آن به چشم می‌خورد، مسئله طبقات اجتماعی و دیدگاه نویسنده درباره این موضوع اهمیت بسیار دارد، اما جالب این است که در کتب و رسالات فارسی که مدعی استفاده از این نقد هستند، جز در یک مورد<sup>۲</sup>، اصلاً به بحث طبقاتی پرداخته نشده است، یعنی مهم‌ترین بخش این نظریه که یافتن دیدگاه خاص

\_\_\_\_\_خاستگاه فلسفی نظریه جامعه‌شناسی ادبی و آسیب‌شناسی به کارگیری آن در ...

طبقاتی نویسنده درباره جایگاه طبقه اجتماعی خود یا جایگاهی غیر از جایگاه طبقاتی خود در اثر بوده است، عملاً در نقد جامعه‌شناختی رمانهای فارسی مغفول مانده است. برای دستیابی به چارچوبی ملموس‌تر و کاربردی‌تر از این نقد، با در نظر داشتن همه این کاستیها، می‌توان الگویی کاربردی بر مبنای ماهیت رمان فارسی از این نظریه معرفی کرد.

### نتیجه‌گیری

همان‌طور که لوکاج هم تصریح کرده است، یافته‌های هیچ تحقیقی را در حوزه جامعه‌شناسی ادبی، بدون جرح و تعدیل و بدون توجه به وضعیت جوامع دیگر نمی‌توان به آنها تعمیم داد. به گفته لوونتال «تحلیل جامعه‌شناختی هنر باید محتاط، ژرف و گزینشی باشد» (لوونتال، ۱۳۸۶: ۱۲۲). به عبارت دیگر، اگرچه رابطه تعیین‌کنندگی عام و کلی است، نحوه شکل‌گیری آن در اوضاع اجتماعی متفاوت است.

نظریه جامعه‌شناختی رمان، نظریه‌ای غربی و برگرفته از شرایط اجتماعی- ادبی خاص جامعه‌ای است که در آن به وجود آمده است. کاربرد این نظریه در رمان فارسی باید با دیدگاهی تطبیقی و با در نظر گرفتن تمامی جنبه‌های اجتماعی و بازتاب آن در رمان فارسی باشد. مطالعه جامعه‌شناسانه رمان در هر جامعه‌ای نیازمند شیوه‌ها و تحلیل‌های خاص مبتنی بر اوضاع اجتماعی و ادبی همان جامعه است تا به شناخت بهتری از آن فرهنگ منتهی شود. با توجه به وضعیت خاص جامعه ایران که متفاوت از جامعه غرب است، درونمایه اجتماعی و گرایشها و اعتقادات و علایق نویسنده ایرانی در بسیاری موارد با نظریه جامعه‌شناسی ادبی، که عمدتاً مبتنی بر گرایشهای مارکسیستی است، مطابقت ندارد و این موضوعی است که باید در نقد جامعه‌شناختی رمان به آن توجه شود.

پی‌نوشت:

- <sup>1</sup>. Reflection
- <sup>2</sup>. Context

## منابع

۱. ایوتادیه، ژان؛ «جامعه‌شناسی ادبیات و بنیان‌گذاران آن» درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات؛ ترجمه جعفر پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.
۲. باختین، میخائیل؛ *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی درباره‌ی رمان*؛ ترجمه رویا پورآذر؛ تهران: نی، ۱۳۸۷.
۳. برتنس، یوهانس ویلم؛ *نظریه ادبی*؛ ترجمه فرزانه سجودی؛ تهران: آهنگ دیگر، ۱۳۸۲.
۴. پیر و.زیم؛ «جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یان وات، لوکاج، ماشری، گلدمن، باختین» *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ ترجمه جعفر پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.
۵. رمان سلدن، پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.
۶. زرقانی، مهدی؛ *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
۷. قبادی، حسینعلی؛ *بنیادهای نثر معاصر فارسی*؛ تهران: پژوهشکده علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی، ۱۳۸۳.
۸. گلدمن، لوسین؛ *جامعه، فرهنگ و ادبیات*؛ گزیده و ترجمه محمدجعفر پوینده؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۶.
۹. ----- «جامعه‌شناسی ادبیات» *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ ترجمه پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.
۱۰. لایبکا، ژرژ؛ «شیء وارگی» *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ ترجمه جعفر پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.
۱۱. لنار، ژاک؛ «جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌ای گوناگون آن» *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*؛ ترجمه محمد جعفر پوینده؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۷۷.
۱۲. لوکاج، جورج، *رمان تاریخی*؛ ترجمه شاپور بهیان؛ تهران: اختران، ۱۳۸۸.
۱۳. ----- *جامعه‌شناسی رمان*؛ ترجمه محمد جعفر پوینده؛ تهران: ماهی، ۱۳۸۷.
۱۴. لوونتال، لئو؛ *رویکرد انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات*؛ ترجمه محمد رضا شادرو؛ تهران: نی، ۱۳۸۶.
۱۵. ولک، رنه؛ *تاریخ نقد جدید*؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴.

## ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر

دکتر عطاالله کوپال

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

### چکیده

نقد فرمالیستی مهم‌ترین رویکرد آغاز قرن بیستم است که از مدرنیسم سرچشمه می‌گرفت. دهه‌های پایانی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، عصر نفی و انکار گذشته و گسستن از سنت‌های ادبی و هنری پیشین بود. مدرنیسم بر آن بود که شالوده‌های اندیشه کهن را در هم شکند و «هنر نو» و «ادب نو» بیافریند. به همین منظور، اندیشمندان آغاز قرن بیستم می‌کوشیدند «ضد سینما»، «ضد تئاتر»، «ضد رمان»، و سرانجام، نوعی «ضد هنر» خلق کنند. فرمالیسم در هنگامه پر آشوب این ضدیتها، پرچم مبارزه با اندیشه‌های سنتی را در نقد ادبی و هنری برافراشت. آیا امروزه می‌توان از فرمالیسم، به‌منزله شیوه‌ای رایج، در نقد ادبی بهره گرفت؟

در این مقاله، چگونگی پیدایی فرمالیسم در ادبیات در آغاز سده بیستم بررسی، و شگردها و تئوریهای آن با نظریه‌های علم بلاغت در ادب فارسی مقایسه شده است. بی‌گمان، امروز پس از گذشت نزدیک به یک قرن از ظهور فرمالیسم، باید اذعان داشت که اگرچه فرمالیست‌ها نظریه‌هایی نو پدید آوردند، تقریباً بر همه مراحل کار آنان جزمگرایی سایه افکن بود. امروز ضمن ادای احترام به تلاشهای آنان، باید مکتب نقد فرمالیستی را به‌منزله یک دیدگاه مطلق، عملاً در موزه نقد هنری و ادبی جای داد و نمی‌توان آن را همچون روشی غایی و نهایی در نقد به کار گرفت.

**کلیدواژه‌ها:** فرمالیسم، فوتوریسم، دگماتیسم، داستانهای مدرن، تحولات نقد فرمالیستی.

۱۶۵



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۹، شماره ۳۶ و ۳۷، تابستان و پاییز ۱۳۹۱

## مقدمه

آنتون چخوف در نمایشنامه مرغ دریایی (۱۸۹۶) از زبان ترپلف، قهرمان اثر، بانگ برمی آورد که: «ما برای بیان اندیشه هایمان به سبکهای جدیدی نیاز داریم» (چخوف، ۱۳۸۳: ۳۷). در آغاز سده بیستم، همه در پی نوسازی هنر و خلق سبکها و قالبهای هنری نوین بودند. در واقع، چنین به نظر می آمد که همه دستاوردهای هنری و ادبی که میراث زندگی گذشته فرهنگی جهان بود، باید به کناری گذاشته شود و همه مانند آنیا در نمایشنامه باغ آلبالو فریاد بزنند: «خدا حافظ ای زندگی قدیمی» (همان، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

مدرنیسم رسالتی را به دوش همه متفکران قرار داده بود تا دست در دست یکدیگر انحطاطی را که رمانتیسم در فضای معنوی جهان حاکم کرده بود، از هنر و ادبیات بزدایند. این تنها با فروپاشی فرهنگ سنتی امکان پذیر می گشت. چنین بود که آرتور رمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی، فریاد برآورد: «باید کاملاً مدرن شد» (برادبری، ۱۳۷۷: ۱۵). در میان تمام روشنفکران اروپایی این اندیشه رواج یافت که برای پیش رفتن و رسیدن به چشم اندازهای تازه و ابداعی، هیچ مسیری به جز ویران کردن گذشته و پشت سر نهادن آن وجود ندارد.

اگر قرار بود هر آنچه مربوط به گذشته است، نفی شود، پس می بایست همه مکتبهای هنری و ادبی پیشین نیز کنار می رفتند. این رسالت را دادائیسها در ۱۹۱۶ به عهده گرفتند و طغیان بی سبکی را بر ضد هنر پایه نهادند. آنها در این طغیان تمام سبکهای ادبی پیش از خود را نفی کردند (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۷۵۰). فوتوریستهای ایتالیایی هم در بیانیه ای در سال ۱۹۰۹، خواستار نابودی کتابخانه ها، موزه ها، آکادمیها و شهرهای قدیم شده بودند. مارینتی، پیشتاز مکتب فوتوریسم، در این بیانیه گفته بود: «یک اتومبیل مسابقه با درپوش و لوله های بزرگ، همانند اردهای آتشین دم، اتومبیلی پرخروش که گویی از میان رگبار گلوله به پیش می تازد، زیباتر از تندیس الاهی ساموتراس است» (بوکولا، ۱۳۸۷: ۲۸۰).

ماشین پیروزی خود را بر تندیس اعلام می کرد و هنر نیازمند تعریفهای نوین می گشت. چنین بود که در سالهای پایانی جنگ جهانی اول، لوکوربوزیه و اوزانفان که مکتب نابگرایی<sup>۱</sup> را پی ریختند تا به کوبیسم کامل برسند. آنها ماشین را نمود کامل هنری معرفی کردند و لوکوربوزیه، حتی از این هم فراتر رفت و اعلام کرد «خانه

ماشینی برای زندگی است» (آرناسن، ۱۳۶۷: ۱۹۷). با این حال، برای دورشدن از سنتهای دیرین هیچ چیز هنرمندان را از تولید آنتی‌تز آن سنتها باز نمی‌داشت. همه اندیشمندان در پی آفرینش «ضد» هنر بودند. در نیمه نخست قرن بیستم، در سینما مکتبهای سوررئالیسم و سینمای ناب، به‌منزله شیوه طغیانگرانه «ضد سینما»ی روایتگر، تئاتر «پوچی» و تئاتر «اپیک» (حماسی) به‌منزله «ضد تئاتر» و مخالف با بنیادهای ارسطویی نمایش، و رمان نو به‌منزله «ضد رمان»، در برابر شیوه تثبیت‌شده رمان «خطی» مطرح شدند که گذر پیوسته زمان را هرگز نقض نمی‌کرد.

در این هنگام بود که نیاز و ضرورت تولد یک «ضد نقد» احساس می‌شد. جهان، نه به نقد سنتی، بلکه به ساز و کار یک «نانقد» نوین نیاز داشت تا بتواند ادعا کند آنچه در گذشته با نام نقد به همگان معرفی شده، اصلاً نقد نبوده است، بلکه بیان واگویه‌های احساساتی منتقدان درباره حاشیه‌های بسیار جذاب و جالب توجه آثار ادبی و هنری و به ویژه زندگی‌نامه‌های هیجان‌انگیز آفرینندگان آن آثار بوده است.

چنین بود که ضرورت پی‌ریزی شالوده‌های نوینی برای مواجهه با آثار هنری و ادبی احساس می‌شد و نخستین کسانی که به این ندا پاسخ مثبت دادند، اندیشمندان روسی بودند. آنها در سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ رویکرد نوینی به ادبیات پایه‌ریزی کردند و نه تنها بر نقد هنری و ادبی در سده بیستم تأثیر نهادند، بلکه بنیادهای اندیشه این عصر را زیر و رو کردند. اگر عمر جنبش مدرنیسم ادبی را حدوداً بین سالهای ۱۸۷۰ (آغاز آثار انقلابی ایبسن) تا دهه ۱۹۳۰ (ظهور فاشیسم و هجوم به جنبشهای روشنفکری) بدانیم، ظهور فرمالیسم را در اواخر این دوران باید به‌منزله اوج نوآوری در نظریه‌های ادبی و هنری تلقی کنیم. فرمالیسم نوعی داوری نکته‌سنجانه و موشکافانه اثر هنری- ادبی، فارغ از سلیقه و دیدگاه‌های شخصی منتقد شناخته می‌شد و از آبشخور علمگرایی<sup>۲</sup> چنان سیراب می‌گشت که می‌کوشید هر گونه سنجش اثر ادبی را بر معیارهایی مشخص و عالمانه بنا کند. آنها انتظار داشتند که تشت آرای منتقدان و تفسیرهای گوناگون و تلاقی و تصادم سلیقه‌ها جای خود را به یک سلسله اصول قاطع و صریح و تثبیت‌شده بدهد تا تردیدهای مخاطبان را درباره علمی بودن این شیوه نقد ادبی برطرف کند و به آنان اطمینان دهد که بررسی آثار ادبی با این رویکرد، لزوماً مخاطبان را با تجربه‌ای مدرن مواجه می‌سازد که می‌توانند به درستی آن کاملاً اعتماد کنند. از این رو، نخستین

فرمالیست‌های روسی کوشش داشتند که فرمالیسم را نه همانند یک مکتب، بلکه به‌مثابه یک جنبش علمی معرفی کنند (Waugh patricia, 2006: 215).

### پیشینه و روش پژوهش

پس از ظهور فرمالیسم در روسیه، به دلیل بسته‌بودن درهای اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، اندیشه‌های پایه‌گذاران فرمالیسم نسبتاً دیر به دنیای اروپای غربی و آمریکا رسید، اما تقریباً اندکی پس از ظهور فرمالیسم در روسیه، در انگلستان و آمریکا نیز شالوده‌های نقد نو پی‌ریزی شد که رویکردی همانند فرمالیست‌ها در برخورد با متون ادبی خلق می‌کرد. از این منتقدان می‌توان از آی. ای ریچاردز، ویلیام امپسون، فرانک ریموند لی ویس، کلینت بروکس، ویلیام کرتز ویلمست، آلن تیت، ریچارد پالمر بلکمر، رابرت پن وارن و جان کرو رنسام نام برد. کتابی از رنسام به نام «نقد نو» نامی برای این جنبش هم بود. بی‌گمان، در سرآغاز این سلسله از منتقدان شیوه نقد نو باید از تی. اس. الیوت یاد کرد که بخش بزرگی از نظریه و عمل نقد نو به آرای او متکی است. ناگفته نماند که این منتقدان انگلیسی-آمریکایی به دلیل بسته بودن مرزهای فرهنگی روسیه، منتقدان فرمالیست را تا حدود نیمه قرن بیستم نمی‌شناختند، اما هر دو گروه از نظر فکری به استقلال ادبیات و نقد ادبی از موازین بیرونی ادبیات معتقد بودند. به عبارت دیگر، می‌توان گفت که پدیدآوردن مباحثه ادبی بر سر شکل ادبیات به جای محتوای آن، روشی بود که در آغاز سده بیستم توجه عموم متفکران عرصه ادبیات را به خود جلب کرده بود. در این زمان، بحث‌های گسترده و رسالات و مقالات متعددی در این زمینه در جهان پدید آمد که از مهم‌ترین آنها از آثار الیوت، ریچاردز، رنه ولک و به‌ویژه هرولد بلوم (که با کتاب *اضطراب تأثیر*، نظریه شاعر به مثابه شاعر را مطرح کرد)، می‌توان نام برد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۳۳).

هدف این پژوهش، نقد یک شیوه شناخته‌شده نقّادی است. در واقع، نوعی نقد نقد است. این هدف مسلماً در روش تحقیق این موضوع تأثیر می‌گذارد. روش این پژوهش کتابخانه‌ای و مشاهده‌ای است. نمونه‌های کتابخانه‌ای جستاری است در زمینه آرای فرمالیست‌های آغازین، میانی و متأخر و شیوه نقّادی آنها در ادبیات و همچنین انواع ادبی.



گام نخست در این عرصه، دستیابی به منابع اصلی و وقوف مستقیم بر دیدگاهها و نظریه‌های فرمالیست‌ها در آغاز قرن بیستم بود. خوشبختانه، بسیاری از آثار اولیه آنان، به صورت کامل، به زبان انگلیسی در سایت‌های معتبر اینترنتی موجود است. علاوه بر این، ترجمه‌های مفیدی از آثار پژوهشگران غربی که بر آثار فرمالیست‌ها نقد نوشته‌اند، به فارسی ترجمه و منتشر شده است؛ مانند آثار رامان سلدن، ایرنا مکاریک، چارلز برسلر، ریچارد هارلند و دیگران. مهمترین ویژگی این گفتار، جستار و نمونه‌گزینی دقیق و التزام به دادن اطلاعات گسترده در هر صفحه درباره ادبیات جهان و ایران است. این مقاله علاوه بر نظریه‌ای که مطرح کرده است، خود اطلاعاتی دربردارد که اولاً به استناد آنها می‌تواند منتقدان خود را به چالش با خویش برانگیزد؛ ثانیاً به کسانی که در آینده قصد پژوهش درباره موضوع فرمالیسم، کاربردها یا محدودیتهای آن را دارند، اطلاعات لازم را می‌دهد و راهکارهای ورود به عرصه‌های نوین پژوهش را پیش پای آنها می‌نهد.

#### شالوده‌های تفکر فرمالیستی در برخورد با نقد سنتی

در آغاز قرن بیستم، هر تجربه مدرن باید در نهاد خود متضمن کنار نهادن بخشی از سنتهای دیرین می‌بود، اگرچه نباید فراموش کرد که در تاریخ نقد ادبی و هنری، مسأله اعتراض به هنر قدمتی بسیار بیشتر از دوران ظهور سنتهای مدرن داشته است. کهن‌ترین طغیان در برابر هنر از آن افلاطون بوده است. او شعر را کاذب، غیرمفید و غیرجدی خوانده بود و مبنای ستیزه خود را با آن اخلاق و ارزشهای اخلاقی قرار داده بود (دیچز، ۱۳۶۹: ۵۴). ناظران اخلاق در داخل و خارج کلیساها نیز در نظارت بر شعر، تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی و صنایع دستی ادامه‌دهندگان راه افلاطون بودند.

روند نظارت اخلاقی بر هنر و ادبیات، اندکی پیش از ظهور فرمالیست‌ها در روسیه، مدعی سرسخت دیگری هم پیدا کرد و او لئو تولستوی بود. او در ۱۸۹۸ نه تنها به هنر نوین پشت کرد، حتی رمانهای بزرگ خودش را نیز نفی کرد. اگرچه تولستوی در میان منتقدان هنر آخرین معترض به هنر نبود، او را می‌توان آخرین اخلاق‌گرای معترض به هنر در قرن نوزدهم دانست. اگر مضمون حمله تولستوی را به هنر با جوهره اندیشه افلاطون مقایسه کنیم، آشکار می‌گردد که با فاصله‌ای بیش از دو هزار سال، هر دو از شیوه واحدی برای رویارویی با هنر بهره برده‌اند؛ یعنی از رویکردی اخلاقی. او با شیوه

خاص خود در این دنیای در حال اضمحلال، در پی هنری قدسی، بی‌خطا و مصون از تباهی بود، اما «چگونه در میان دریای فاسد هنر، می‌توان هنر واقعی را بازشناخت؟ برای روستازاده‌ای (همچون تولستوی) که ذوق هنری‌اش بکر و دست‌ناخورده بوده است، این بازشناسی کار ساده‌ای بود. غریزه طبیعی‌اش صرفاً او را هدایت می‌کرد تا اثر هنری واقعی را برگزیند» (هال، ۱۳۷۹: ۱۴۸). تردیدی نبود که چنین رویکردی به هنر، صرف‌نظر از اینکه به چه نتیجه‌ای می‌انجامید، در دوره خود، نه تنها نوآورانه قلمداد نمی‌شد، بسیار هم نَخ‌نما و فرسوده جلوه می‌کرد. برای برخورد با هنر و خلق مکاشفه‌ای نوین از درون آن، در اوایل قرن بیستم، دیگر اخلاق وسیله‌ای کارآمد به نظر نمی‌آمد؛ به ویژه آنکه رویکرد تولستوی نه تنها مبتنی بر ضدیت با هنر (هنری که او آن را غیر اخلاقی می‌خواند) بود، مبتنی بر ضدیت با پدیده روشن‌فکرآمایی هم بود که در نتیجه، مخالفان بسیاری را در روسیه و خارج از آن بر ضد او برانگیخت.

فرمالسیت‌ها در راه کشف شیوه نوین خود، ابتدا به نفی معیارهای اخلاقی، تاریخی، روان‌شناختی و فلسفی پرداختند. مسیر آغازین آنها تا حدود زیادی خشک، مکانیکی و ساده‌انگارانه بود. ویکتور شک洛夫سکی در انجمن ادبی «اُپویاز»، که در مسکو تشکیل شده بود و کارش را بر اساس مطالعه زبان شاعرانه قرار داده بود، رویکردی را برگزید که هنر را بر پایه قراردادهای هنری تجزیه و تحلیل می‌کرد.

در اوایل قرن بیستم، شکل‌گرایان روسی در دو گروه گرد آمده بودند: دسته نخست، گروه «اُپویاز» نام داشت که در پترزبورگ مستقر بود و از چهره‌های برجسته آن ویکتور شک洛夫سکی، یوری تینیانوف، بوریس توماشفسکی و بوریس آخن‌بام را می‌توان نام برد. بوریس آخن‌بام در سال ۱۹۲۶، مقاله «نظریه روش صوری»<sup>۳</sup> را نوشت. او در این مقاله، مفاهیم نظری صورتگرایی<sup>۴</sup> را به صورت بنیادین مطرح کرد. در واقع، پس از طرح مباحث نظریه نقد صوری<sup>۵</sup> به دست او بود که نظریه صورتگرایی شکل گرفت. اصطلاح «صوری» تا پیش از آن، همچون تبیینی برای شاخه معینی از دیدگاه‌های فلسفی به کار می‌رفت. می‌توان گفت آخن‌بام جای دو واژه Formal و Formalistic را در مفاهیم نظری مربوط به نقد عوض کرد. او عملاً فقط تا سال ۱۹۲۸ روی این دیدگاهها کار کرد و از آن پس، تمام کوشش خود را برای مطالعه و بررسی زندگینامه و آثار تولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸) صرف کرد. آخرین جلد از مجموعه ارزشمند او درباره تولستوی پس از

مرگش انتشار یافت و دست‌نویسهایی را که او برای جلد بعدی آماده کرده بود، ارتش آلمان در محاصره شهر لنینگراد (پترزبورگ امروزی) برای همیشه نابود کرد (Vincent B. Leitch, 2001: 1059). اگرچه آخن بام با احتیاط فراوان می‌گفت که مقاله او صورت‌بندی جزئی نظریه فرمالیسم نیست، می‌توان گفت که آن مقاله سرشار از دیدگاه‌های جزئی<sup>۶</sup> درباره اصالت بخشیدن به شکل در کار نقد ادبی بود. او کوشش می‌کرد قوانین ثابت و نقض‌ناپذیری برای نقد فرمالیستی وضع کند و همین کوشش، او را به سوی جزمیت سوق می‌داد. به هر حال، نمی‌توان او را جزو پیروان ثابت‌قدم فرمالیسم تلقی کرد و تمام شأن او صرفاً در پایه‌گذاری و پیشگام بودن و در تأسیس این نظریه خلاصه می‌شود؛ زیرا پس از مطرح کردن نظریه‌های نوین، متأسفانه به راه خویش ادامه نداد. هر چند درست است که فضای سیاسی استالینی امکانی برای پیگیری نوآوری‌های او در روسیه استبدادزده باقی نمی‌گذاشت.

دسته دوم از شکل‌گرایان روسی «حلقه زبان‌شناسی مسکو» بودند که رومن یاکوبسون در صدر آن قرار داشت. این گروه و همچنین اعضای گروه اوپویاز با جنبش فوتوریستی در روسیه پیوندهای نزدیک داشتند (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۳۶). زیرا هم شکل‌گرایان و هم فوتوریست‌ها در پی چالش با اندیشه‌ها و سبک‌های سنتی و ایستادن در برابر سمبولیست‌های فرانسوی و روسی بودند، البته در شباهت سمبولیسم روسی و فرانسوی نباید اغراق کرد. آنها از هم بسیار فاصله داشتند. «فرق عمده بین سمبولیسم روسیه و فرانسه در این بود که سمبولیسم برای فرانسویان صرفاً قالب و شکلی برای بیان شاعرانه بود؛ درحالی‌که روس‌ها از این حد فراتر رفتند و از آن یک مکتب فلسفی ساختند» (میرسکی، ۱۳۵۵: ۲۲۵).

مکتب سمبولیسم و فلسفه روسی آن، در گام نخست، با مخالفت فرمالیست‌ها مواجه شد. اندیشه سمبولیستی، یعنی ایده تلقی جهان به مثابه جنگلی از رمزها (آن‌گونه که آرتور رمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی گفته بود)، و تبدیل یک نهضت ادبی به دنیایی مملو از نشانه‌های آمیخته با عرفان و کنار نهادن ارزشهای منطقی کلام، نمی‌توانست فرمالیست‌های علم‌گرا را اقناع کند. از این گذشته، به نظر فرمالیست‌ها، سمبولیسم روسیه از منابع خارجی سرچشمه گرفته بود، اما در عوض، فوتوریسم روسیه جز در نام و پیوندهای کلی خود، هیچ وجه اشتراکی با جنبش ایتالیایی فوتوریسم نداشت و جریانی

کاملاً بومی در ادبیات جدید روسیه شناخته می‌شد (همان: ۳۲۸). همین امر سبب می‌شد که فوتوریسم روسی اعتبار بیشتری نسبت به سبک رقیب خود، به ویژه در شعر بیابد. فوتوریست‌های روسیه کمی پیش از ظهور فرمالیسم، همان کاری را در ادبیات می‌کردند که جانشینان آنها، فرمالیستها، بعداً آن را در نقد ادبی ادامه دادند. آنها قالبهای وزنی را زیر و رو کردند و اگرچه آنها نیز مانند سمبولیست‌ها در پی کشف امکانات نوینی برای عروض شعر روسی برآمده بودند، اما با سمبولیستها در یک مورد آشکارا به مخالفت برخاستند؛ این اصل سمبولیستی که «شعر الزاماً باید دارای جوهر عرفانی باشد». بدین ترتیب، آنها شاعر صنعتگر را جانشین شاعر روحانی و پیامبر کردند. پایه‌گذار فوتوریسم در شعر روسی ویکتور خلب نیکوف بود، اما نامدارترین شاعر این جنبش ولادیمیر مایاکوفسکی بود.

مایاکوفسکی از یک سو بر سکوی گسست کامل از سمبولیستها ایستاده بود و از سویی دیگر به کهکشان پر عظمت رمان‌نویسان رئالیست روسیه پشت کرده بود. چنین شد که فرمالیستها علیرغم پذیرش نه چندان چشمگیر فوتوریستها، در حدود سال ۱۹۱۰، با آنها اتحادی یافتند و با یکدیگر در پی تعریفی نوین از «ادبیانگی» برآمدند؛ چنان تعریفی که هم شعر و هم داستان را دربرگیرد. اتحاد فرمالیستهای آغازین و فوتوریستها در این سطح باقی نماند؛ فرمالیستها بی‌گمان به قله‌های چشمگیری‌تری در نقد و تحلیل ادبی دست یافتند که از دیدگاه‌های ساده‌اندیشانه فوتوریستها بسیار فراتر می‌رفت.

#### محدودیت‌های فرمالیسم برای نقد برخی داستانهای مدرن

برخی داستانهای معاصر را نمی‌توان به سادگی با قالبهای از پیش تعیین‌شده فرمالیستی نقد کرد، زیرا این داستانها زمینه‌ای دارند که تمام هویت اثر را در گروی شگفتی و دهشتناکی واقع‌ای می‌داند که در حال رخ دادن است. در این گونه داستانها دیگر لزوماً بحث بر سر شگردی نیست که داستان به وسیله آن شکل گرفته است. نویسنده ما را در لحظه‌ای قرار می‌دهد که دیگر نمی‌توانیم به هیبت و عظمت آن نیندیشیم و صرفاً به سراغ شکلی برویم که اثر در آن خلق شده است. در این گونه آثار، نمی‌توان معنا را

کنار نهاد و به شگرفی واقعه بی توجه بود. مثلاً فرانتس کافکا داستان مسخ را چنین آغاز می کند:

یک روز صبح که گرگور سامسا از رؤیاهای پریشان بیدار شد، دید که به حشره‌ای غول‌پیکر تبدیل شده است. به پشت، روی پوست سفید و زره‌مانندش افتاده بود. و چون سرش را کمی بالا آورد، شکم گنبدوار قهوه‌ای رنگش را دید (کافکا، ۱۳۸۴: ۱۱۱).

در بخش آغازین رمان محاکمه کافکا این گفتگو به چشم می خورد:

- شما تحت نظر هستید و ما شما را توقیف می کنیم.
- به چه علتی مرا توقیف می کنید؟
- به شما مربوط نیست.... پرونده شما در جریان است.... آن طور که ما فهمیده ایم، شما زندانی خواهید بود.
- آخر جرم من چیست؟ ورقه جلب مرا نشان بدهید....
- لجاجت نکنید آقا، از ما ورقه جلب می خواهید؟... به ما امر می کنند و ما اجرا می کنیم و جز این چیزی نمی دانیم. حالا فهمیدید که چگونه قانون به اجرا درمی آید؟

- من هرگز چنین قانونی را نمی شناسم....
- شما محکومید و محکوم، حق چون و چرا ندارد. در حال حاضر، حقوق اجتماعی از شما سلب شده است (کافکا، ۱۳۵: ۱۱).

در نگاه نخست، با اینکه آغاز این دو داستان شبیه یکدیگر نیست، منتقدان سنتی از ابزارهای کارآمدی برای نقد آنها بهره می بردند تا رازهای نهفته در لایه های چنین متنهای پیچیده ای را واکاوند. در یکی، قهرمان اثر وقتی از خواب بیدار می شود، به سوسک تبدیل شده است، و در دیگری، قهرمان داستان پس از بیدار شدن، بی آنکه بفهمد چه جرمی از او سر زده است، دستگیر می شود. نقد پیشافرمالیستی برای توجیه سرآغاز داستان اول، به سراغ نظریه «تعلیق آگاهانه ناباوری»<sup>۷</sup> می رفت. نخستین بار شاعر و منتقد انگلیسی، کولریج، این نظریه را مطرح کرد. «او معتقد بود هدف ادبیات بیان حقیقت نیست. ادبیات با علم یا فلسفه تفاوت دارد. نخستین هدف ادبیات دادن لذت به خواننده است و دومین هدف آن، بیان حقیقت است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۲).

بر اساس این، می‌توان آگاهانه ناباوری را در ذهن خواننده معلق ساخت و وارد دنیای خیالی داستان شد و سپس از داستانی که حقیقت را پشت سر نهاده است، لذت برد. درحالیکه فرمالیستها به جای توجه به لذت بخشی ادبیات، در پی کشف قانونها و ساختارهایی بودند که هر داستانی را حتی اگر داستانی غیرواقعگرایانه یا از داستانهای پریان باشد، بر مبنای قراردادهای آشنای رمان نویسی تعریف کنند و سپس در پی این برآیند که کدام یک از چنین قواعدی در طول اثر نقض شده یا نوشده است.

در داستان محاکمه کافکا نیز هرگز ضرورتی ندارد این سؤال را پیش کشیم که ژوزف کا، قهرمان رمان، در چه جامعه‌ای زندگی می‌کرده است که او را ظالمانه، «بدون اینکه خطایی از او سر بزند»، دستگیر کرده‌اند، اما در نقد سنتی، رویکرد جامعه‌شناسانه به مدد منتقد می‌آمد تا بتواند با کند و کاو در مناسبات اجتماعی، منشأ اصلی «عمل» و موتور محرک داستان را پیدا کند. همچنین رویکرد روان‌شناسانه با خواندن همین دو سه جمله از آغاز داستان محاکمه درصدد برمی‌آمد تا بتواند کشف کند که ژوزف کا چگونه انسانی بوده است که چنین ناجوانمردانه از پشت خنجر خورده است و یا مگر چه دشمنانی داشته که او را با چنین خباثتی به کام یک دستگاه قضایی ظالم و ناسالم انداخته‌اند.

بدین ترتیب، در رویکرد سنتی، روان‌شناسی بر نقد ادبی سایه می‌افکند تا در درون سیمای روانی قهرمان کنکاشی صورت گیرد و پرده از رازهای نهفته او برداشته شود، اما فرمالیستها دقیقاً چنین رویکردهایی را نفی می‌کردند. منتقد سنتی در برخورد با چنین داستانهایی از همان ابتدا می‌توانست در پی مکاشفه روح خود نویسنده در قالب یکایک جملات داستان برآید و کوشش کند روان عریان نویسنده داستان را از میان جمله‌های افشاکننده متن داستان برملا کند تا خود ناشناخته نویسنده اثر در برابر مخاطب آشکار گردد. این جلوه‌های نقد سنتی، به هیچ وجه، نظر فرمالیستها را جلب نمی‌کرد. آنها در پی توجیه و تفسیر اثر ادبی نبودند، بلکه در گامی فراتر از آن، می‌خواستند تمایزهای «ادبیات» را با «ادبیت» تبیین کنند. بنابراین هدف این منتقدان جستجو برای کشف راههایی بود که بتوانند توضیح دهند که چگونه یک اثر به اثر ادبی تبدیل می‌شود (تودوروف، ۱۳۷۹: ۱۱۷). آنچه توجه این منتقدان را جلب می‌کرد، یک مکاشفه قرن‌نوزدهمی برای رخنه در شخصیت نویسنده یا دوران زندگی او یا شناخت جامعه

پیرامون او نبود تا به جلوه‌های پنهان معنی در ژرفای اثر دست یابند. برای آنها هیچ یک از این نکات جذاب نبود. از دیدگاه فرمالیستها، روش‌های سنتی چندان آشکارگری نمی‌کردند. از دیدگاه آنان، کار مهم این بود که منتقد بتواند دریابد که نویسنده با چه تمهیدات و با استفاده از چه «شگرد»‌هایی، جهان متن را در برابر مخاطبان آشکار کرده است. مثالی دیگر در این زمینه می‌تواند راه‌گشا باشد: فروغ فرخزاد می‌گوید:

دلم گرفته است/ دلم گرفته است/ به ایوان می‌روم و انگشتانم را بر پوست کشیده  
شب می‌کشم/ چراغهای رابطه تاریک‌اند/ چراغهای رابطه تاریک‌اند/ کسی مرا به  
آفتاب معرفی نخواهد کرد/ کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد/ پرواز را  
به خاطر بسپار/ پرنده مردنی است (۱۳۵۵: ۸۶).

منتقد فرمالیست در اینجا دیگر اصلاً به این فکر نمی‌کند که شاعر این شعر زن بوده یا مرد، جوان بوده یا پیر، شاد بوده یا غمگین، یا به طور کلی، چرا اینها را گفته است. تمام بحث چنین منتقدی مبتنی بر این است که شاعر با زبانی که به دلیل کاربرد فراوان روزمره برای ما عادت شده و اصطلاحاً «خودکار» شده است، چه کرده است تا به کلامی شاعرانه دست بیابد. به عبارت دیگر، بحث بر سر این است که او چگونه زبان را به ادبیات تبدیل کرده و آن را «برجسته‌سازی» کرده است. فرمالیستهای متأخر این روند را چنین توضیح می‌دادند: «نخست آنکه، باید نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد، و دوم آنکه، بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی می‌یابد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳).

کم‌توجهی به معنا و محتوای اثر، اگرچه در حدود یک قرن پیش بسیار ابداعی جلوه می‌کرد، به‌ویژه بر بنیاد آنچه در مقدمهٔ این گفتار آمد، و چنین عمل نفی عظیم شالوده‌های کهن نقد سنتی دانسته می‌شد، در خوانش آثار رمان‌نویسانی چون فرانزس کافکا، جیمز جویس، مارسل پروست، آلن رُب گریه، گابریل گارسیا مارکز، و در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو، هارولد پینتر، ادوارد آلبی یا آرتور کوپیت، قبل از بحث بر سر چگونگی خلق اثر، منتقد ادبی باید ابتدا توضیح دهد که «اثر چیست». این شبیه نیاز به همان توضیحی است که مخاطب امروزی در برابر تماشای تابلوی «گوثرنیکا»ی پیکاسو و یا پس از دیدن فیلم «شاهراه گمشده» اثر دیوید لینچ بدان نیازمند است؛ به عبارت دیگر در این گونه مواقع، مخاطب اثر هنری نیازمند آن

است که منتقد هنری قبل از هر چیز در مفاهمه اثر با او مشارکت کند؛ نه آنکه از بالا، آگاهی خود به ساختار اثر را به رخ او بکشد.

### مراحل چهارگانه تنزل فرمالیسم به دگماتیسم

همان‌گونه که در سرآغاز این مقاله گفته شد، فرمالیسم در زمانه و شرایطی ظهور کرد که ماشین ستایش و تکریم ادبا و هنرمندان را برانگیخته بود. در واقع، دهه پایانی قرن نوزدهم و دهه آغازین قرن بیستم، عصر تحسین ماشین بود. این سبب می‌شد که نظریه‌های «ماشین‌وار» در عرصه‌های علوم انسانی و ادبیات نیز جای پای باز کنند. فرمالیسم نیز از این ویژگی عصر خود برکنار نماند و در دوره نخست پیدایش خود، جنبه کاملاً ماشینی داشت. سیر تحول فرمالیسم را می‌توان در چهار عرصه بررسی کرد: **فرمالیسم ماشین‌وار (مکانیستی)**: این دوره از فرمالیسم مربوط است به دوران فعالیتهای انجمن اوپویاز. اوپویاز مخفف صورت روسی نام انجمن است. نام انگلیسی آن این است: (The Society for the Study of Poetic Language) رهبر روسی این گروه شکلوفسکی بود که نظریه صورتگرایی خود را بر شالوده «قواعد و شگردها» بنا نهاد.

بیشتر اعضای اوپویاز تاریخ‌نگاران ادبیات بودند که ادبیات را صرفاً شکلی از هنر کلامی می‌دانستند. آنها در نخستین کوششهای خود به این موضوع پرداختند که موضوع مطالعات ادبی، کلیت ادبیات نیست، بلکه در واقع ادبیت یگانه وجه ممیزه ادبیات است. آنها برای تعریف ادبیت ابتدا به شعر روی آوردند و سپس نظریه چیرگی صدا بر معنا را در شعر مطرح ساختند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۹).

در این مرحله از صورتگرایی، مقاله شکلوفسکی، «هنر به مثابه تمهید»، نقش اصلی را داشت، البته فرمالیستها بر سر اینکه دقیقاً چه چیزی تمهید ادبی است و اینکه تمهیدات چگونه به کار گرفته می‌شوند یا چگونه در یک متن تحلیل می‌شوند، توافق نداشتند. ممکن است در ابتدا چنین به نظر برسد که فرمالیستها در ارائه نظریه هنر به مثابه تمهید، هیچ حرف تازه‌ای نرده‌اند و در واقع، هر آنچه گفته‌اند، در سخن نظریه‌پردازان ادبی همه کشورها و در تاریخ ادبیات همه اقوام قبلاً مطرح شده است.

این نظر بدیهی جلوه می‌کند؛ زیرا به هر حال، در ادبیات ایران و جهان خلق آرایه‌های ادبی همواره به معنای درهم‌شکستن بافت عادی و رایج و معمول زبان بوده



است، اما شکی نیست که دیدگاههای اهل بلاغت در ایران یا دیگر کشورها در خصوص آرایه‌های شاعرانه و چگونگی آفریدن آنها، با نظریه انتقادی فرمالیستها درباره کنار نهادن معنا برای بررسی اثر ادبی از اساس متفاوت بوده است. در ایران اهل بلاغت هرگز بررسی ادبیات و به‌ویژه شعر را مطلقاً عاری از معنا بررسی نمی‌کردند، بلکه اگر هم توجه به معنا صورت ثانویه به خود می‌پذیرفت، در واقع فقط تقدم خود را از دست می‌داد و شأن معنا هرگز ساقط نمی‌شد. در میان علمای بلاغت در ادبیات ایران و ادبیات عرب، مهم‌ترین مسئله مورد بحث، تعیین ملاکهای برتری لفظ بر معنا و بالعکس بوده است، بنابراین توجه نکردن به معنا در میان فرمالیستها وجه اصلی تمایز فرمالیسم ابتدایی با علوم کهن ادبی است.

فرمالیستها در آغاز ارائه دیدگاههای خود، بی‌تردید تحت تأثیر نظریه‌های افراطی مدرنیستها و به‌ویژه فوتوریستها بودند. آنها در زمینه «سویه آوایی شعر»، که در این دوره مطرح کرده بودند، متأثر از نظریه «زبان خود-ارزش‌مدار» فوتوریستها بودند. آنها با بی‌اعتنایی کامل به معنا، شعر «ترا عقلانی» می‌سرودند که صرفاً بر صداها استوار بود (همان: ۲۰۰). تلاشهای نخستین فرمالیستها کارشان را به عرصه‌ای از ادبیات نزدیک کرد که امروزه از آن بیشتر با عنوان تفنن ادبی یاد می‌کنند.

**فرمالیسم انداموار (ارگانیک):** این مرحله از فرمالیسم با نام ولادیمیر پروپ پیوند خورده است. «هدف پروپ قرار دادن عناصر قصه‌ساز در درون یک «نظام» آفرینشگر قصه بود. او با تجزیه و تحلیل این عناصر می‌خواست همچون «لوی استروس»، مردم‌شناس ساختگرا، به کوچک‌ترین واحدهای سازنده داستان دست یابد» (کوپال، ۱۳۸۵: ۸۷). در این مرحله، برخی از فرمالیست‌های روسیه که از جنبه‌های الزام‌آور شیوه‌های مکانیستی مایوس شده بودند، به فکر تدوین یک «مدل انداموار»<sup>۸</sup> برای بررسی و نقد ادبیات افتادند. آنها به دو شیوه در پی کشف شباهتهای میان پیکره‌های زنده و پدیده‌های ادبی بودند: اول با کاربرد آنها در آثار متعین و مشخص، و دوم، در بررسی انواع خاص ادبی و کشف ویژگیهای تکرارپذیر در پیکره داستان.<sup>۹</sup> پروپ در ۱۹۲۸، کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه<sup>۱۰</sup> را به پایان رساند. او واژه «ریخت‌شناسی» را از دانش گیاه‌شناسی وام گرفته بود. فرمالیست‌های انداموار تا حدودی توانستند بر ضعفهای دیدگاه مکانیستی فرمالیست‌های اولیه غلبه کنند. قیاس

میان زیست‌شناسی و نظریه ادبی چهارچوبی برای ارجاع به نقد نوعی یا گونه‌شناسی پدید آورد، که بعداً پایه‌گذار پژوهشهای سبک‌شناختی شد. پژوهشهای پروپ همچنین زمینه‌ساز شکل‌گیری نظریه «روایت‌شناسی» در ادامه دیدگاه منتقدان پسا‌فرمالیست و ساختگرا شد. فرمالیسم انداموار در نتیجه نگرش ماشینوار فرمالیسم ابتدایی، همچنان اسیر جزمگرایی بود. در واقع، تنها حسن نقد اخلاقی و دیدگاه نسبی‌نگرای پیش از فرمالیسم، قابلیت انعطاف‌پذیری آن و امکان ایجاد تنوع دید برای هر یک از منتقدان سنتی بوده است، اما ظهور پدیده جزمیت در فرمالیستها در این مرحله، نتیجه مستقیم علمگرایی مدرنیستی و باورمندی به فلسفه پوزیتیویستی بود که ضمن آنکه مکتب رئالیسم را در نیمه قرن نوزدهم تغذیه می‌کرد، در مکتب ناتورالیسم، که پس از رئالیسم در پایان همان قرن پدید آمد، تأثیر نهاد.

با آنکه واقعیتهای پرشتاب آغاز قرن بیستم نگرشهای تازه‌ای را پیش چشم منتقدان مطرح می‌ساخت، پیش از علومی همچون فیزیک و مکانیک، هنر بود که فلسفه قدیم و «علمگرایی» و «واقعگرایی» ساده‌لوحانه برخاسته از آن را به چالش فرامی‌خواند. نقاشی مدرن، همچون رویکردی فلسفی، هم با سه واکنش پل سزان، ونسان ون‌گوگ و گوگن بر ضد رئالیسم تازه‌ای که امپرسیونیست‌ها مبشر آن بودند، آغاز شده بود و هم با جنبش سمبولیستی جان گرفته بود. این سه تن در پی آن بودند که با پشت کردن به گرایشهای پوزیتیویستی «ذات واقع» را صرفاً با ذهن بازسازی کنند. هنرمندان سمبولیست هم بر آن بودند که به جهان محسوس پشت کنند (کامپانی، ۱۳۸۲: ۲۴).

هنگامی که فرمالیسم ارگانیك تلاش می‌کرد خود را فقط در چنبره کوچک قیاس با علوم تجربی محصور کند، هنرمندان و نویسندگان هم‌عصر این منتقدان، آثاری خلق می‌کردند که به‌سختی می‌توان آنها را در قالب تنگ نظریه ارگانیك جا داد، مثلاً فرمولهای خشک خلق داستان، در همان هنگام که پروپ آنها را تنظیم می‌کرد، به سختی می‌توانستند داستانهای مسخ یا محاکمه کافکا را نقد کنند یا به بررسی آثار جیمز جویس، مارسل پروست یا ویرجینیا وولف بپردازند؛ مگر آنکه این فرمولها را به گونه‌ای تحمیلی و به شکلی کاملاً صوری بر این داستانها تحمیل می‌کردند (که اتفاقاً گاهی هم چنین می‌کردند و ابداً نتیجه مطلوبی به دست نمی‌آمد).

فرمالیسم مجموعه‌وار (سیستماتیک): این دوره از فرمالیسم نیز از سایه سنگین جزمیت

خلاصی نیافت. برجسته‌ترین نماینده این دوره یوری تینیانوف است که خود به نوعی، تحت تأثیر برخی از آرای فردینان برونیه، منتقد نامدار فرانسوی، قرار داشت. برونیه تحت تأثیر کتاب معروف *اصل انواع* داروین (۱۸۵۹)، که مسأله رده‌بندی انواع موجودات را در چهارچوب علوم تجربی و با روشمندی علمی مطرح کرده بود، چنین بیان می‌کرد که «انواع ادبی نیز بیشتر خودمختارند و قوانینی مخصوص خود دارند. تینیانوف بر این راستا اظهار داشت که مسأله تاریخ ادبیات، همانا بحث جانشینی فرمهای ادبی است» (شمیس، ۱۳۸۳: ۲۰). بر اساس این نظریه، دلیل اصلی ظهور انواع جدید ادبی تحول درونی این انواع و بی‌ارتباطی دلایل پیدایش آنها با رخدادهای تاریخی و سیاسی بود. مهم‌ترین نکته بحث‌کردنی درباره این نظریه تینیانوف، اغماض و کنار نهادن تأثیر هر گونه بُعد اجتماعی در ادبیات و نظریه ادبی است. در واقع، گویی فرمالیسم ماشین‌وار، به گونه‌ای دیگر، زیر پرچم داروینیسم - که البته در سرنوشت انسان عصر جدید و نحوه تفکر او در دوره‌ای خاص تأثیر مهمی داشت - احیا شده بود. نباید نادیده گرفت که در آغاز قرن بیستم، داروینیسم، مارکسیسم و دیدگاههای فروید، به ترتیب، در زیست‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی، سرشت گذشته، حال و آینده انسان را چنان در قید و بند «جبر» قرار می‌دادند که ظهور این گونه نظریه‌های «جبرآیین»، و «حتمیت‌گرایانه»<sup>۱</sup>، در علوم انسانی چندان هم غریب و بعید جلوه نمی‌کرد. در همین دوران، علوم تجربی تا حدود زیادی بر تمام زندگی آدمی سایه افکنده بود و بُت جدیدی به نام «تجربه» جانشین نظام خردگرایی ریاضی‌وار برخاسته از رنسانس شده بود. در این عصر، «عقل در هیچ موردی نباید از مرزهای تجربه فراتر می‌رفت» (کامپانی، ۱۳۸۲: ۳۱). از این رو، هنر و ادبیات نیز به مثابه فرآیندهای فرهنگی، در یک تجربه عقلی دشوار مرزهای خود را فقط در دایره تنگ ماشین، زیست‌شناسی و رده‌بندیهای داروینی محصور می‌دیدند.

**فرمالیسم زبان‌شناسانه:** نماینده معروف این مرحله از فرمالیسم، رومن یاکوبسون است که خود بعداً از نظریه‌پردازان و بنیان‌گذاران نامدار ساختگرایی شد. او در حدود سال ۱۹۱۵ حلقه زبان‌شناسی مسکو را تأسیس کرده بود و خود در پایه‌گذاری جنبش فرمالیسم روسی نیز نقشی بسزا بر عهده داشت. یاکوبسن هنگامی که به پراگ مهاجرت

کرد، در دهه ۱۹۲۰، با همراهی تروبتسکوی و موکاروفسکی مکتب «زبان‌شناسی پراگ» را پایه‌گذاری کرد.

او در پراگ بر اساس نظریه «کارکردگرایی»<sup>۱۲</sup>، دیدگاه شک洛夫سکی را درباره آشنایی‌زدایی<sup>۱۳</sup> بر مبنای تمهیدات ادبی بسط داد و به این نتیجه رسید که «کارکرد» هر یک از تمهیدات زبانی که آشنایی‌زدایی را ممکن می‌کنند، پس از چندی، خود، آشنا و به پدیده‌ای «خودکار» بدل می‌گردد و باید مجدداً از آن تمهیدات آشنایی‌زدایی کرد و برای آنها کارکرد نوینی طرح ریخت. مکتب پراگ پس از پیشینیان روس خود، اصطلاحات جدیدی را وارد نقد ادبی کرد؛ مانند برجسته‌سازی<sup>۱۴</sup> که به معنی «عدولهای برجسته هنری از زبان عادی است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۸). به عبارت دیگر، برجسته‌سازی تأکید مجددی بود بر کنار زدن زبان «خودکار» و عادی‌شده روزمره، و تلاشی بود برای کشف تمهیدات نوینی که عادت‌ها را کنار زده بودند. در این مرحله نیز دیدگاه‌های فرمالیستی شخصیت نویسنده و خواننده را کاملاً کم‌اهمیت می‌شمرد. در واقع، همانند دوران فرمالیست‌های اولیه، زبان شاعرانه (ادبی) به مرکز توجه این گروه از منتقدان تبدیل شد. آنان بیش از پیش بر نظریه زبان به‌منزله رکن تولید ادبیت تأکید نهادند. یاکوبسون که در این دوران، خود زمینه‌ساز تکوین نظریه ساختگرایی بود، «شعر را کارکرد زیبایی‌شناختی زبان و هجوم سازمان‌یافته و آگاهانه به زبان روزمره می‌نامید» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۱۷).

پس از این مرحله فرمالیسم، که در خارج از روسیه شکل می‌گرفت، در نقطه مقابل و در روسیه، میخائیل باختین که می‌توان او را در زمره فرمالیست‌های متأخر و معرف جریان پسافرمالیسم دانست، نظریه «منطق مکالمه» را پی‌ریزی می‌کرد. او کار خود را زیر فشار اختناق استالینی آغاز کرد و گاهی آثار خود را با نام‌های مستعار به چاپ می‌رساند. «مکتب باختین به زبان‌شناسی مجرد از نوعی که بعداً به شالوده ساختگرایی تبدیل شد، علاقه‌مند نبود» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۳). باختین در مسیری کاملاً مستقل از نظریه‌پردازان مکتب پراگ حرکت می‌کرد. او در جامعه‌ای تک‌صدایی، که در آن فقط مونولوگ‌های استالینی تولید می‌شد، در پی یافتن جلوه‌هایی از «گفتگو»، به‌مثابه نشانه‌ای کوچک از برابری‌خواهی می‌گشت. او آگاهانه بر تمایزهای «تک‌صدایی» و «چندصدایی» بودن ادبیات تأکید می‌ورزید و کوشش می‌کرد که هر اثر ادبی را با این معیار بسنجد که آیا توانایی ایجاد گفتمان با مخاطب را دارد یا خیر. او در جامعه‌ای که

امکان هر گونه گفتگویی را نفی می‌کرد و به هر گونه گفتمان تنها با میز محاکمه و طناب دار پاسخ می‌گفت، در پی «منطق مکالمه» و گفتمانگرایی<sup>۱۵</sup> و «تخیل مکالمه‌ای»<sup>۱۶</sup> بود تا شاید بتواند بر ظلمت آکنده از تک‌گویی و نظام تک‌فرمانی استالینی کورسویی از پرتوی گفتگو بتاباند. بدین سان، او این نظریه را مطرح ساخت که فقط رمان با خواننده گفتگو نمی‌کند، بلکه خواننده نیز بدان پاسخ می‌دهد و بین آنها فرایند مکالمه برقرار می‌شود و حتی فراتر از این، هر متنی با متنهای پیش از خود نیز گفتگو می‌کند. اگر مجموعه این گفتمان عظیم که باختین طرح افکند، واقعاً صدایی داشت، بی‌گمان گوش حاکمان مستبد روسیه را در نیمه اول قرن بیستم گرم می‌کرد. اندیشه‌های باختین در نیمه دوم قرن بیستم بر شکل‌گیری نظریه بینامتنیت در نقد ادبی تأثیر گذاشت.

#### مقایسه فرمالیسم با قواعد بلاغی در ادب فارسی

اینک پرسش نهایی این است که آیا فرمالیست‌ها نظریه تازه‌ای را مطرح کردند؟ واقعیت این است که برای ما فارسی‌زبانان گاه چنین به نظر می‌رسد که فرمالیست‌ها چیزی نگفته‌اند که در کتب بلاغی پیشین ایرانیان، به زبان فارسی یا عربی، قبلاً گفته نشده باشد. اگر در فرمالیسم صرفاً از دیدگاه بررسی «آشنایی‌زدایی» و «برجسته‌سازی» بنگریم، باید اذعان داشت که آنها در بسیاری از موارد حرف تازه‌ای نکرده‌اند. آنها فقط نامهای جدیدی برای پاره‌ای قواعد کهن وضع کرده‌اند، اما پرسش اساسی در اینجا است که قواعد بلاغی و «آرایه‌شناختی» ادبیات کدام سرزمین را می‌توان یافت که درباره عدول از هنجار<sup>۱۷</sup> در زبان چیزی نگفته باشد؟ در واقع، پدیده‌های آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی را باید در زمره ساده‌ترین نظریه‌های فرمالیست‌ها دانست. علاوه بر این، اگرچه فرمالیست‌ها بر تقدم زبان و دگرگونیهای آن در نقد ادبی تأکید می‌کردند، این مسأله هم بخش بسیار کوچکی از نظریه‌های جامع ادبی آنها را تشکیل می‌داد. مقایسه دیدگاه‌های ادبای ایران در باب تقدم لفظ و معنی با نظریه فرمالیست‌ها قیاس مع‌الفارق است.

اگرچه جاحظ و قدامه بن جعفر، قاضی علی عبدالعزیز جرجانی و ابوهلال عسکری به برتری لفظ معتقد بودند، برخی چون ابوعمر و شیبانی، ابوالقاسم حسن بن بشرآمدی، ابن جنی، عبدالقاهر جرجانی و فخر رازی به معنی اهمیت می‌دادند و برخی هم چون ابن قتیبه، ابن طباطبای علوی، و قلقشندی لفظ و معنی، هر دو را مهم می‌دانستند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۷۸).

هیچ یک از شخصیت‌های مذکور، مانند فرمالیستها، صاحب دستگاه و نظریه ادبی نبوده‌اند و صرف مقایسه مباحث تقدم لفظ و معنی با نظریه ادبی فرمالیستها، تقدمی به جایگاه منتقدان سنتی در نقد ادبی نمی‌بخشد، به عبارت دیگر، آنها را پیش‌تاز فرمالیستها نمی‌کند. هیچ یک از آنان «معنی» را همچون فرمالیستها از بنیاد نفی نکرده‌اند. آرای ادبای ایران در باب لفظ و معنی از این بحث برخاسته بود که آیا معنای قرآن معجزه است یا لفظ آن و یا هر دو. هیچ یک از علمای بلاغت در جهان اسلام هرگز نظریه‌ای در این باب صادر نکرده است که برای بررسی متن باید معنا به کلی کنار گذاشته شود. در ایران هم این مباحثه صرفاً در چهارچوب برتری لفظ یا معنی بوده است، نه بر اساس نفی معنی، درحالی‌که فرمالیسم اساساً «نه» به گذشته و صدور نظریه‌ای نو در باب نگرش به ادبیات بوده است. البته باید توجه داشت که فقط گوشه‌ای از دیدگاه‌های فرمالیستی کنار نهادن معنا برای بررسی متن و پی‌بردن به ژرفای شکلهای زبانی آن بود. از این گذشته، همان‌طور که گفته شد، فرمالیستها در دوره خویش، دامنه گسترده‌ای از نظریه‌های گوناگون ادبی را در عرصه آرایه‌های شعر، همگونی و نزدیکی واژگان و مقایسه نحو و نواخت شعر با گفتار شفاهی راوی، جدال دایمی میان اجزا و پیروزی عامل سازنده در متن و تسلط آن بر اجزای دیگر، قراردادن متن در بافت متون ادبی دیگر، تمایز سویه داستان و پیرنگ از یکدیگر و طرح ساخته‌های موازی، زنجیره‌ای و مضاعف در ترکیب‌بندی پیرنگها و نظریه‌های متعدد دیگر را نیز مطرح ساختند که همگی در دوره خود ابداعی و بسیار مبتکرانه بود و آنها را به طور کامل از نظریه‌پردازان سنتی پیش از خود ممیز و مستثنا می‌ساخت. ای بسا که هر یک از این نظریه‌ها بسیار گسترده‌تر از نظریه کنارنهادن معنا در نقد ادبی مدرن تأثیرگذار بوده‌اند. بر این اساس نمی‌توان و نباید فرمالیسم را صرفاً در چهارچوب ارزش بخشیدن به شکل هنری و ادبی و بحث پیرامون تقدم صورت بر معنی بررسی کرد.

### نتیجه‌گیری

اگرچه فرمالیستها اندیشه‌های کاملاً نو داشتند، این نو بودن به نظریه‌هایی آنها اعتبار و مشروعیت ابدی نمی‌بخشد. باید در نظر داشت که آنها یک آبرنظریه یا فرانظریه تولید نکردند؛ به عبارت ساده‌تر، نباید دیدگاه‌های آنان را ابدی و ازلی دانست. «هیچ نظریه ادبی قادر نیست به تنهایی پاسخگوی عوامل متعدد موجود در چهارچوب ذهنی همه

باشد، بنابراین هیچ فرانظریه‌ای هم نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ یعنی نظریه ادبی فراگیری که در برگیرنده تمامی برداشتهای احتمالی خوانندگان درباره یک متن باشد» (برسler، ۱۳۸۶: ۳۳). هیچ نظریه‌ای هرگز نمی‌تواند مدعی شود که قادر است یک‌تنه به تمامی پرسشهای درون و برون یک متن پاسخ گوید.

گذشته از این، باید در نظر داشت که فرمالیستها، همانند دیگر نظریه‌پردازان اوایل قرن بیستم، دچار نوعی قطعیتگرایی بودند و به گمان خود می‌خواستند کار نقد ادبی را هر چه بیشتر به علم نزدیک کنند، بنابراین بی‌شک و گرافه، می‌توان چنین برداشت کرد که به جاده افراط قدم گذاشتند. اگر به اعتدال گام برداریم و با دیدگاههای امروزی‌تر در ادبیات نگریم، باید اذعان کنیم که کنار نهادن معنا در ادبیات، زدودن هستی مؤلف از متن، بیرون نهادن اثر ادبی از عرصه حیات اجتماعی پیرامون آن و بی‌توجهی به خواننده‌ای که اکنون و در زمانه‌ای دور از عصر آفرینش اثر ادبی متن را می‌خواند، عملاً غیرممکن و یکسونگرانه است.

۱۸۳



در دوره‌ای که فرمالیسم در عالم ادبیات همچون شیوه‌ای پیشرو در نقد ادبی در روسیه مطرح بود، حکومت عملاً بر همه گونه‌های هنری مبتنی بر گرایشهای غیررئالیستی و به‌ویژه گرایشهایی که از یگانه مکتب دولتی، یعنی رئالیسم سوسیالیستی تبعیت نمی‌کردند، برچسب فرمالیسم نهاد. از دهه ۱۹۲۰ به بعد، حکمرانان شوروی و اندیشمندان دولتی آنها «کانستراکتیویسم» را در هنرهای حجمی، «سوپره‌ماتیسیم» را در نقاشی، شیوه «بیومکانیک» «مهیر هولدر» را در تئاتر و نظریه موتاثر را در سینما در زمره فرمالیسم قلمداد کردند و با این اتهام که فرمالیسم اطاعتی کورکورانه از نظام سرمایه‌داری غرب است، دست رد بر سینه همه هنرمندان و منتقدان نوآور روسیه زدند و هنر و اندیشه مدرن آنها را تخطئه کردند.

هنرمندان و اندیشمندان روس، گاهی همچون «مهیر هولدر»، حتی جان خود را بر سر دیدگاههای نوین خویش نهادند و برخی نیز چون آخن بام و میخائیل باختین در شرایط بسیار دشوار و خفقان‌آور به زندگی تلخ، اما اندیشمندانه خود ادامه دادند. حتی زمانه برای باختین آن قدر ناگوار بود که او فقط پس از مرگش در دنیای غرب شناخته شد.

با این حال، نمی‌توان کتمان کرد که فرمالیستها یکی از نوآورانه‌ترین دیدگاههای انتقادی قرن بیستم را پدید آوردند. آنها سرآغازی بودند بر کنار نهادن عقاید از

ارزش‌افزاده، و به تمام معنا، پاسخی بودند به عصری که سعی می‌کرد در همه چیز، از نقاشی و هنرهای حجمی تا سینما و تئاتر و شعر و داستان، سبکی پیش‌تاز پایه‌گذاری کند و بی‌تردید فرمالیسم، خلاقانه‌ترین پاسخ به ضرورت ظهور زلزله‌ای بود که کاخ پوسیده اندیشه‌های واپسگرا و منحط قرن نوزدهم را از ریشه ویران می‌کرد.

پی‌نوشت

1. purism
2. scientism
3. theory of the Formal Method
4. formalism
5. formal
6. fogmatic
7. filling suspension of disbelief
8. organic
9. Russian Formalism- New World Encyclopedia
10. Morphology of the Folktale
11. deterministic
12. functionalism
13. defamiliarization
14. foregrounding
15. dialogism
16. dialogic Imagination
17. deviation from the norm

منابع

۱. آرناسن، یور واردور هاروارد؛ *تاریخ هنرنوین نقاشی، پیکرتراشی، معماری*؛ ترجمه محمدتقی فرامرزی؛ تهران: نشر زرین و نگاه، ۱۳۶۷.
۲. برادبری، مالکوم؛ *جهان مدرن و ده نویسنده بزرگ*؛ ترجمه فرزانه قوجلو؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷.
۳. برسلر، چارلز؛ *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*؛ ترجمه مصطفی عابدینی فرد؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.
۴. بوکولا، ساندرو؛ *هنر مدرنیسم*؛ ترجمه رویین پاکباز؛ احمدرضا تقاء و دیگران؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.
۵. تودوروف، تزوتان؛ *بوطیقای ساختارگرا*؛ ترجمه محمد نبوی؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۹.
۶. چخوف، آنتون، *باغ آلبالو*؛ ترجمه هوشنگ حسامی؛ تهران: صالحین، ۱۳۸۱.
۷. \_\_\_\_\_ *مرغ دریایی*؛ ترجمه کامران فانی؛ تهران: قطره، ۱۳۸۳.



۸. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ تهران: علمی، ۱۳۶۹.
۹. سلدن، رامان؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.
۱۰. \_\_\_\_\_ *نظریه ادبی و نقد عملی*؛ ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی؛ تهران: فرزندگان پیشرو، ۱۳۷۷.
۱۱. سید حسینی، رضا؛ *مکتب‌های ادبی*؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
۱۲. شمیسا، سیروس؛ *انواع ادبی ویرایش چهارم*؛ تهران: میترا، ۱۳۸۳.
۱۳. \_\_\_\_\_ *نقد ادبی*؛ تهران: میترا، ۱۳۸۵.
۱۴. صفوی، کورش؛ *از زبان‌شناسی به ادبیات نظم، ج ۱*؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۵. فرخزاد، فروغ؛ *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*؛ تهران: مروارید، ۲۵۳۵.
۱۶. کافکا، فرانز؛ *مجموعه داستان‌ها*؛ ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۴.
۱۷. \_\_\_\_\_ *محاکمه*؛ ترجمه حسینقلی جواهرچی؛ تهران: فرخی، ۱۳۵۴.
۱۸. کامپانی، کریستیان دولا؛ *تاریخ فلسفه در قرن بیستم*؛ ترجمه باقر پرهام؛ تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۱۹. کوپال، عطاالله؛ «*ساختگرایی، آخرین جلوه استبداد حقیقت*»؛ *باغ نظر*؛ شماره پنجم؛ بهار و تابستان، ۱۳۸۵.
۲۰. مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۲۱. مکاریک، ایرنا ریما؛ *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۴.
۲۲. میرسکی، د.س؛ *تاریخ ادبیات روسیه معاصر، ج ۲*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵/۲۵۳۵.
۲۳. هارلند، ریچارد؛ *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت*؛ ترجمه علی معصومی و دیگران؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۵.
۲۴. هال، ورنن؛ *تاریخچه نقد ادبی*؛ ترجمه هادی آقاجانی و دیگران؛ تهران: رهنما، ۱۳۷۹.
25. Leitch, Vincent B. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
26. Waugh, Patricia. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford UP, 2006.
27. "Russian Formalism - New World Encyclopedia." *Info: Main Page - New World Encyclopedia*. Web. 31 July 2011. <[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Russian\\_Formalism](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Russian_Formalism)>.

---

## Formalism Inefficiencies in Contemporary Literary Criticism Approaches

Ataullah Kopal, PH.D.

### Abstract

Formalistic criticism was the most important approach at the turn of 20th century that was originated from the modernism. The last decades of nineteenth and the early twentieth centuries, were the periods of denial and rejection as well as break-away from the past literary and artistic traditions. Modernism tried to break the ideology of ancient art and created "new" and "modern literature". For that reason, in the early twentieth century, thinkers made anti-cinema, anti-theater and anti-novel efforts to create a kind of anti-artistic views. The formalism in this tumultuous scenario raised the flag to combat traditional thoughts in literary and artistic domain. Is today, in the existing circumstances, formalism can be used for literary criticism ?

In this paper, the manner of emergence of formalism in the early twentieth century literature is studied and techniques and theories are compared with the Persian rhetoric. Undoubtedly, today, after the passing of nearly one century of the emergence of formalism, it should be noted that although formalists created new theories, almost all

stages of their works are clouded with dogmatic fundamentalism. Today, in order to pay tribute to their efforts, formalistic critical school, with an absolute perspective, must virtually be placed in museum of artistic and literary criticism and cannot be used as an ultimate and final method in criticism.

**Keywords:** *Formalism, Dogmatism, Modern Stories, Transition in Formalistic Criticism*

## Philosophical Origins of Sociological Literary Theory and Pathology of its Application in Persian Literature

Mariam Ameli Rezaei, PH.D.

### Abstract

Sociological literary theory, due to the past tradition of attention to affect and affected, has enjoyed particular attention in Iran compared to other types of literary theories. And in the study of Persian literature, especially novel, much of the literary researches have been done with this approach .

Philosophical origins of these theories and viewpoints of theorists of this school that often influenced by Marxist theories, in many cases, are inconsistent with Persian literature and since taken from other society with distinct thoughts, opinions and transition, often could not establish deep connections between affects and affected of literature with social problems in Iran.

With a description of philosophical and sociological origins of this theory, the paper applies it in literary researches of pathology. This study includes: substantial differences in the formation of the novel in the West with Persian novel, inconsistent principle of this theory with principle of Iranian thought and culture, the lack of precise definitions of certain terms in this theory, the absence of coordination between some of the main topics of texts and literary theory, that utmost caused confusion of two different discussions i.e.

societies in literature and sociological literary theory. The consequence of this situation is inability of sociological literary researches in order to find social samples in literature, regardless of the basis of this theory.

**Keywords:** *Literary Sociology, Philosophical Origin, Pathology of Theoretical Application, Persian Novel*

---

## A Semio-Semantic Analysis of Ecstasy in Literary Discourse

Hamid Reza Shaeiri, PH.D.

### Abstract

One of the important features of literary discours, especially in the East, is the performance of ecstasy. From semio-semantic point of view, in the literary discourse, the ecstasy takes shape at the time when actions are in a secondary condition and is replaced with stress-emotional process in which free from its reactionary condition and under the glory and intention they experience one “more” abrupt “feasibly” topic. Actually, the ecstasy minimizes the distance between establishments in the border of action and crossing to a new semantic aura that accompanies with change or metamorphosis, to the extent that it encounters our literary discourse with knocking or an impulsive condition. In that case, what is the natural end of a process occurs in the beginning. By this reason, the ecstasy is a literary approach that disturbs all discourse assessments and away from every kind of rational and anecdotal chain, leads to unwariness and glorification. In fact, ecstasy is a situation where discourse topic puts it in a complete dismissal and in a way, it is absent that is a source of escape from bad actions of resistance.

Which are semio-semantic approaches of literary ecstasy?, how the literary ecstasy change actions to the time? how literary ecstasy provides the transcendent condition for discourse subject ?

With due attention to the above description, the purpose of this semio-semantic analysis of ecstasy in literary discourse is to explain the mechanisms that enable it to achieve a model that could review the production process of the literary ecstasy and its role in explaining the semantics .

**Keywords:** *Semio-semantic, Literary Discourse, Ecstasy, Transcendent*

## **An Analytical study of the Plot of Yousef's Story in Qur'an with Emphasis on Larivey's Plot Theory**

**Zahra Rajabi  
Somayeh Azer**

### **Abstract**

"Plot" is one of the main elements of stories and the most important assessment criteria of aestheticism in an anecdotal work. The holy Qur'an is full of narratives whose belletristic could be assessed on the basis of modern yardsticks. In this research, the plot of Yousef's story has been studied and analyzed based on Larivey's theory.

Among the specialized features of the plot of the proposed story, one can point to aspects such as the exact management and the suitable selection of information, the creation of paradox and the gradual abeyance in the least voluminous text, congruence of actions and unity of incidences, and homogeneity in the narrative with respect to occurrences.

**Keywords:** *Narrative, Plot and Pattern, Larivey, Yousef, Qur'an*

---

## Fatalism and Volition and Creation and Eternality from the View Point of Shams-e Tabrizi and it's Reflection in Molavi's Mathnavi

Mohammad Khodadadi, PH.D.  
Mehdi Malik Thabit, PH.D.

### Abstract

From discussions on the books –Articles on Shams-e-Tabrezi, a verbal debate such as fatalism and volition, creation and eternity and, faith each of which on their part encompass important issues of theology. In his speech, Shams has propounded a discussion on fatalism and volition that precisely are invaluable. Contrary to most of the Sufis, who are inclined to volition, he takes into account the deterministic thinking and considers man as an autonomous being. As a whole, his speeches like Shia speakers favor the middle path of fatalism and volition. These thoughts of Shams-e Tabrezi have also reflected in the works of Maulavi. Undoubtedly, Shams' speeches are one of the main reasons of this thought process in Maulavi but researcher so far have not paid much attention to this aspect. Apart from this, Shams has had very remarkable views about worldly creation and eternity. Contrary to a number of mystics and philosophers such as Ibn al-Arabi and Sheikh Eshraq who are critical to the universal creation, he explicitly considers the universe as a creation. To prove his own belief, he applied remarkable simile and discuss this topic by interpreting some of the verses of the holy Qur'an. Following Shams, Maulavi also with the same explicit views, speeches and similes

considers the universe as a creation and elaborates this concept further.

This article, initially, gives brief description about theological knowledge and ideas such as fatalism and volition, creation and eternity. In continuation, in order to describe structured viewpoints of Shams-e-Tabrezi, attempt has been made to study the reflection of these speeches and beliefs in the works of Maulavi especially in his spiritual mathnavi hence; it was showed that one of the most fundamental sources of Maulavi's thought is the same speeches of Shams.

**Keywords:** *Shams-e-Tabrezi, Maulavi, Spiritual Mathnavi, Fatalism and Volition, Creation and Eternality*

## Immortality and its Relations with Mythical Mountains in Ferdousi's Shahnameh

Fatemeh Ja'afari Kamangar

### Abstract

In Zoroastrianism, the world that is experiencing a phase of eternal perfection will reach to the ultimate perfection with the help Soshiyanet. And, immortality from the seam of Zoroaster or from the creed of Iranian mythological heroes of the resurrection will help in eternal doom. There are direct link between the return of many of the immortals and their reaching to the stage of immortality in mountains that are the nearest natural places in the Persian mythology to numinous, are directly related. A number of these immortals are manifested in Ferdowsi's Shahnameh although tampered with in cases of being mythical. Additionally, a number of immortal forts located on high mountains and according to.

Mazdysna, there is no way for death and destruction were put into consideration.

Taking into account these two dictums, the current paper tries to discuss immortality legends and their relations with mountains as well as study changing forms of these legends in Ferdousi's Shahnameh which is the most invaluable texts after Islam that has reflected a number of pre-Islamic Iranian legends.

**Keywords:** *Legend, Mountain, Ferdousi's Shahnamh, Immortality, Immortal Places.*

---

## Pain or Cure: Pathology of the Application of Literary Theory in Contemporary Researches

Issa Amankhani, PH.D.  
Mona Alimadadi

### Abstract

Interest and attention to literary theories such as structuralism, modern hermeneutic, genealogy etc is to the extent these days that a large number of contemporary literary articles and researches take into account one of these theories. These can be traced even in articles and works of traditional teachers (not only the works of young researchers).

Although such attention to these theories cannot be without a reason, however, their applications have always not helped to resolve problems and on a number of occasions it was found that what must have been a cure, turned to be a pain itself. It seems that the actual reason of the attention to those theories is their strength and capacity highlight a hidden angle that could not be shown by traditional approaches i.e. the approaches of great personalities like Minavi. Ghazvini, Iqbal. However, various reasons that caused the application of these theories are not only proved unprofitable rather these are pains themselves along with other pains. These reasons include: a) lack of exact and correct identification of theories, b) heedless to historical and cultural bed where these

theories grew and took shapes, c) ignoring realities, d) incorrect selection of theories (theories are diverse and plenty hence, one cannot seek profit applying one theory for every topic) and e) weakness in composition of theories.

**Keywords:** *Theories, Reality, Pathology, Contemporary Researches, Historical Beds.*



## A Study of the Importance of Texture in Literary Researches

Leila Elahiyan

### Abstract

Texture or context is a lingual, environmental, temporal and spatial background where a text is created, understood and interpreted. A text without context is incomplete. Word or phrase of one context has different meaning in others. Likewise, a number of metaphors ,

allegories, ironies due to the lack of actual context remain undetected or are not received by writers correctly. The context in traditional rhetoric has been introduced with names such as “sayagh kalaam” (context of the words), “moghtaza-e-haal” (appropriate

presence), “shan-e- nazul” (descent like) and in linguistics, during discussions on the discourse analysis, these go consistently with the language debate.

In this study, an attempt is made to answer the questions as: what is the context? why is the study of context necessary in the text? what is the texture classification ?

The texture is both linguistic and nonverbal. The linguistic context is a space in which the sentence is placed and it is understood with respect to before and after. The nonverbal context is a cultural and situational and it incorporates all outer lingual factors with which the text is understood. In each section of the paper, an attempt has been made to point the role of texture species in the textual analysis as well as the literary criticism.

**Keywords:** *Texture, Context Location, Lingual Context, Textual Analysis*

A Study of the Emotional System of Discourse in Poetry  
"Lyrics for Sunflowers" by Shafiei Kadkani:  
A Semio-Semantic Approach

Esmat Esmaeili, PH.D.  
Ebrahim Kanani

**Abstract**

This article tries to study and assess the manner of the formation of emotional discourse process in the poetry and lyrics "for sunflowers" by Shafiei Kadkani in order to show as how emotional process creates new discourse condition, what are these conditions and what meanings they produce. Actually, the paper intends to show as how sunflower reaches to the stage of rationalistic "self" through emotional, sentimental, and phenomenological relations in its hiatus, then rationalist goes beyond the boundaries of "self" and with the attachment to exalted "self" transforms into a distinguished one.

The semio-semantic as one of the modern literary criticism method was propounded in different forms and dimensions, where the emotional dimension is one. The basis of discussion and the study of each emotional discourse are formed by expressive (symbol) and content (tenor) forms i.e. it is the coordination between symbol and tenor that leads to form the system of emotional discourse and the possibilities of logical studies. The study of emotional discourse means the study of condition of formation and emergence of emotional system as well as the manner of semantic creation. In reality, this paper aims to investigate the function of emotional discourse and its transformation into a new and distinguished process.

**Keywords:** *Semio-Semantic, Discourse, Emotional System, 'Lyrics for Sunflower', Shafiei Kadgani*

## «CONTENTS»

### ● ARTICLES:

- **A Study of the Emotional System of Discourse in Poetry "Lyrics for Sunflowers" by Shafiei Kadkani: A Semio-Semantic Approach** ..... 9  
(*Esmat Esmaeili, PH.D., Ebrahim Kanani* )
- **A Study of the Importance of Texture in Literary Researches**..35  
(*Laila Elahiyan*)
- **Pain or Cure: Pathology of the Application of Literary Theory in Contemporary Researches** ..... 51  
(*Issa Amankhani, PH.D., Mona Alimadadi*)
- **Immortality and it's Relations with Mythical Mountains in Ferdousi's Shahnameh** .....77  
(*Fateme Ja'fari Kamangar* )
- **Fatalism and Volition and Creation and Eternality from the View Point of Shams-e Tabrizi and it's Reflection in Molavi's Mathnavi** ..... 98  
(*Mohammad Khodadadi, PH.D., Mahdi Malek Sabet ,PH.D.*)
- **An Analytical study of the Plot of Yousef's Story in Quran with Emphasis on Larivey's Plot Theory** ..... 111  
(*Zahra Rajabi., Somaye Azar*)
- **A Semio-Semantic Analysis of Ecstasy in Literary Discourse**..129  
(*Hamid Reza Sh'eiri, PH.D.*)
- **Philosophical Origins of Sociological Literary Theory and Pathology of its Application in Persian Literature** ..... 147
- **Formalism Inefficiencies in Contemporary Literary Criticism Approaches** .....165
- **Abstracts (in English)** .....186

## «Literary Research»

**Published by:** Association of the Persian Language and Literature  
**Director:** Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.  
**Editor in chief:** Mahin Panahi ,M., Ph.D.

### **Editorial Board:**

<b>Abolghassemi, M., Ph.D.</b>	Professor in Tehran University
<b>Akbari, M. Ph.D.</b>	Professor of Persian language and literature in Tehran University
<b>Panahi, M., Ph.D.</b>	Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
<b>Tajlil , J ., Ph.D.</b>	Professor of Persian language and literature in Tehran University
<b>Daneshgar, M., Ph.D.</b>	Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
<b>Bagheri ,B., Ph.D.</b>	Assistant Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
<b>Zolfaghari, H., Ph.D.</b>	Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
<b>Raadfar, A., Ph.D.</b>	Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
<b>Sotoudeh, Gh ., Ph.D.</b>	Professor of Persian language and literature in Tehran University
<b>Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D.</b>	Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
<b>Fatemi, H., Ph.D.</b>	Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
<b>Taheri ,F., Ph.D.</b>	Assistant Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
<b>Nikoubakht ,N., Ph.D.</b>	Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
<b>Hajari ,H., Ph.D.</b>	Assistant Professor of Persian language and <i>Literature in goverment Samt</i>
<b>Editor:</b>	Davari, Zahra
<b>Managing:</b>	Ghanbari ,Afsoon
<b>English Editor:</b>	Shakil, Ahmad

*In the Name of God  
The Most Merciful  
The Most compassionate*