

«به نام خدا»

۱۳

تابستان ۱۳۸۸

هنر
فرهنگستان
پژوهشنامه

این شماره : نقد ساختارگرایانه هنر

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

فصلنامه، سال سوم، شماره ۳

(شماره پیاپی ۱۳)، تابستان ۱۳۸۸

شاپا: ISSN ۱۷۳۵-۷۸۹۶



مترجم و ویراستار خلاصه انگلیسی: محسن فخری

طراح نشانه و جلد: جواد پویان

مدیر هنری: سهراب کلهرنیا

ویراستار: بابک آتشین جان

مسئول هماهنگی: ونوس وحدت

لیتوگرافی: فرایند گویا

چاپخانه: شادرنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع

طالقانی، شماره ۱۵۵۲ فرهنگستان هنر، طبقه چهارم

تلفن: ۰۵-۶۶۹۵۴۲۰۰

نمبر: ۶۶۹۵۱۱۶۷

نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر

فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق

سردبیر: منیژه کنگرانی

دبیر موضوعی این شماره: دکتر علی عباسی

اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،

دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،

استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،

دکتر فرزانه سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

• پژوهشنامه فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و ... منتشر می شود.
• مقاله تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir

۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان الدوله ادهم، بن بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر (ساختمان مرکزی)، حوزه معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوتاه نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعه مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد
چ: چاپ • ح: حدود • حک: حکومت
ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر-پ:
صفحه رو و پشت (در نسخه خطی / عکسی)
س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری
شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات
(ص): صلوات ... علیه و آله • (ع): علیه السلام، علیها
السلام، علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت
قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل
از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م: مترجم
م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به /

رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و: ویراستار
همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع
مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد)
همان جا: همان مولف، همان اثر، همان جلد،
همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری
که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) • /: یا
[]: مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار
به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح)
{ } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم
یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل.
و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به
نظارت ویراستار (ان): ed./eds • قبل از میلاد: B.C.
همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به
اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد): ibid
شماره های: nos. • شماره: no.
ترجمه: transl • صفحه رو: r. • صفحات: pp. • صفحه: p.
جلدهای: vols. • جلد: vol. • صفحه پشت: v.
به نقل از: cited in • فصل: ch • op.cit (در کنار نام
مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری
که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)
توضیحات:

• سته هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق
(/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های
هجری قمری و میلادی است؛ مثلاً «قرن نهم / پانزدهم»،
یعنی قرن نهم هجری قمری، که تقریباً مقارن با قرن
پانزدهم میلادی است.

فهرست

۵	سرآغاز
	بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری
۷	دکتر اصغر فهیمی فر / تحلیلی زیبایی‌شناسانه از برنامه‌های مذهبی تلویزیونی
۲۹	دکتر نیک زنگویل / موسیقی و رازباوری
	بخش دوم: نقدنامه
۳۹	رویکرد ساختارگرایانه
۵۶	دکتر کورش صفوی / نقد ساخت‌گرا
۷۵	دکتر احمد پاکتچی / هویت تاریخی ساخت‌گرایی روس
۱۰۱	دکتر مهوش قویمی - حسن زختاره / تحلیل ساختاری - زبان‌شناختی شعر «در قیر شب»
۱۱۵	دکتر علی عباسی / کنشهای روایی براساس روش گرمس؛ مطالعه موردی دو اثر
۱۳۶	محسن فخری / عاشقانه‌ای برای گاو؛ نقدی ساختارگرایانه بر اساس دیدگاه گرمس



سرآغاز

مقالات این شماره پژوهشنامه مانند گذشته در دو بخش تنظیم شده است. نخستین مقاله در بخش اول، ضمن مطالعه زیبایی‌شناختی برنامه‌های مذهبی تلویزیونی و مقایسه آن با برنامه‌های مشابه غیرایرانی، ضرورت ابداع و ساخت گونه‌های جدید تلویزیونی را برای مضامین دعا و نیایش پیشنهاد می‌کند. مؤلف دیگر مقاله این بخش ضمن تأکید بر رازگونه بودن موسیقی، سرشت و ویژگیهای زیبایی‌شناختی موسیقی را غیرقابل توصیف می‌داند (اصل مقاله به زبان انگلیسی تألیف و همراه با ترجمه آن ارائه شده است).

بخش موضوعی این شماره به معرفی رویکرد و نقد ساختارگرایانه هنر، که یکی از مهم‌ترین و جدی‌ترین نظریه‌ها و نقدها در حوزه علوم انسانی قرن بیستم محسوب می‌شود، اختصاص یافته است. جایگاه ساختارگرایی در نقد به‌مراتب تعیین‌کننده‌تر است، زیرا با این جریان بود که نقد نو شکل گرفت و جهش بزرگی در حوزه نقد پدید آمد. این تأثیر تا جایی پیش رفت که حتی نظریه و نقد پس از آن نیز با عبارت «پساساختارگرایی» نامیده شده است. در این بخش پنج مقاله ارائه شده است که در آنها تلاش شده تا به صورت بسیار اجمالی به چگونگی شکل‌گیری و سیر تحول و گسترش نظریه‌های ساختارگرایانه در حوزه‌ها و فرهنگهای گوناگون پرداخته شود و در ادامه، کاربرد این رویکرد در نقد و تحلیل آثار هنری با نمونه‌هایی از فرهنگ و هنر ایرانی مورد توجه قرار گرفته است.

پژوهشنامه

بخش اول

اصول و مبانی نقد و
پژوهش هنری

تحلیلی زیبایی شناسانه از برنامه‌های مذهبی تلویزیونی

دکتر اصغر فهیمی‌فر
استادیار دانشکده صداوسیما
Afahimifar@yahoo.co.uk

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۲/۳۰

چکیده

در این مقاله با اتکا به ادبیاتی فلسفی و زیبایی‌شناختی در حوزه رسانه به تجزیه و تحلیل دسته‌ای از برنامه‌های مذهبی تلویزیون می‌پردازیم. بر این اساس، ضمن آسیب‌شناسی برخی از برنامه‌های ساخته‌شده از مراسم دعا و نیایش و مقایسه آن با نمونه‌های خارجی، تلاش می‌کنیم تا حد امکان پیشنهادهایی برای بهتر ساخته شدن این‌گونه برنامه‌های مذهبی ارائه دهیم. سؤال اصلی نوشتار حاضر این است که آیا برنامه‌سازان تلویزیونی توانسته‌اند از همه ظرفیتهای زیبایی‌شناختی تلویزیون برای تلویزیونی‌کردن محتوایی دینی، یعنی «دعا» بهره‌برداری کنند؟

واژگان کلیدی:

برنامه تلویزیونی، فناوری، دین، ساختار، ترکیب‌بندی، معناسازی.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین مسائل پیش روی فرهنگها و کشورهایی که می‌خواهند در برابر فن‌آوریهای نوین رسانه‌ای بی‌اعتنا و منفعل نباشند این است که راهی بیابند تا مابین رسانه‌های سنتی، که به‌طور طبیعی در سیر تاریخ فرهنگی آنها شکل گرفته، با رسانه‌های نوین، مانند تلویزیون، که در تاریخ فرهنگی آنها متولد نشده، ارتباط و تعامل سازنده برقرار کنند. توفیق کامل زمانی حاصل می‌شود که دستاوردهای زیبایی‌شناسی و خصایص زبان و ساختار رسانه‌های سنتی در رسانه‌های نوین مانند تلویزیون امتداد یابند، به‌طوری‌که نوعی پیوستگی

زیبایی‌شناختی بین رسانه‌های سنتی و رسانه‌های مدرن ایجاد شود. در این نوشتار، در نظر داریم از منظر زیبایی‌شناختی در حوزه رسانه به تجزیه و تحلیل برنامه‌های ساخته‌شده از مراسم دعا به‌مثابه یکی از ارزشهای فرهنگی-مذهبی شیعه در رسانه تلویزیون که فرآورده فن‌آوری غرب است، پردازیم و در پی پاسخ این سؤالیم که این محتوای اسلامی شیعی تا چه حد در یک قالب فن‌آوری غربی توانسته به‌درستی بروز یابد. پیش از ورود به بحث، توجه به موارد ذیل اهمیت دارد:

۱. این اعتقاد وجود دارد که فن‌آوری نوعی شکل فرهنگی است (Williams, 1990)، از این‌رو امری «غیرارزشی» و خنثی نیست و برخلاف ادعای رایج و متعارف فناوران (تکنولوژیست‌ها)، فن‌آوری ابزاری نیست که کاربرد خیر یا شرش منوط به انتخاب ما باشد (وتشتاین، ۱۳۷۳: ۹۶). بر این اساس، تلویزیون به‌مثابه یکی از انواع فن‌آوری رسانه‌ای، حاوی ارزشهایی است که ناظر بر نوعی زبان هنری و یا زیبایی‌شناسی و ذوقی است که با نوع خاصی از فرهنگ و اخلاق تلازم دارد، یا به‌تعبیری، می‌تواند نسبت بهتر و کامل‌تری برقرار کند. بررسی رسانه‌های برآمده از فن‌آوری غرب نشان می‌دهد که چالش ما صرفاً با محتوا نیست، بلکه عموماً با زبان آن است، که این زبان در ذات خود دربرگیرنده نوعی محتواست. چنانچه قصد بر این است که فرهنگ دیگری مبنای این رسانه قرار گیرد، باید به زبان دیگری دست یابد، زیرا تغییر محتوا

به‌تنهایی کافی نخواهد بود.

۲. برخی، از جمله پل تیلیش^۱ معتقدند دین جوهر یا عنصری است که فرهنگ از آن ساخته می‌شود. تیلیش به‌صراحت بر این باور است که «دین جوهر فرهنگ است و فرهنگ شکل دین» (Tillich, 1959). البته برخی بر او خرده می‌گیرند که اگر چنین هم باشد، این گزاره در جامعه‌های سنتی مصداق دارد (Wettstein, 1984). در مورد جامعه سنتی ما، دین حداقل عامل وحدت‌دهنده عناصر شکل‌دهنده فرهنگ ایرانی-اسلامی بوده است و این فرهنگ برای ابلاغ خود، رسانه‌هایی را تولید کرده که عموماً با دین نسبت دارند. این جداافتادگی را که بین رسانه‌های با زمینه تاریخی سکولاریسم و دیدگاه‌های مذهبی خود می‌بینیم، بین رسانه‌های سنتی و ارزش‌های دینی جامعه سنتی نمی‌بینیم. رسانه‌های هنری در جامعه سنتی تبلور زیبایی‌شناختی خاستگاه‌های عقیدتی و فرهنگی خود بودند. دین در این جوامع معنی‌دهنده و هویت‌بخش فرهنگ و تمدن بود و رسانه‌ها روح دین را در جامعه به سیلان و گردش درمی‌آوردند. روح دین در اینجا حقیقت مطلق یا خداست به‌مثابه منشأ هستی.

۳. در غرب، از رنسانس بدین‌سو، هنگامی که ذهن انسان محور معرفت و شناسایی هستی قرار می‌گیرد و هنگامی که انسان در سپهر معرفتی کانت^۲ فی‌حداثه قدرت درک «حقیقت کل» و «کل حقیقت» را از دست می‌دهد، جهان از حقیقت یکپارچه و مطلق به واقعیت‌های نسبی و متکثر سقوط

می‌کند و حقیقت کل، که معنابخش هستی است، به واقعیت‌های بی‌معنا و بی‌رمز بدل می‌شود. در این سپهر است که تلویزیون پا به عرصه وجود می‌گذارد، ماهیت پیدا می‌کند و مأمور می‌شود انسان را سرگرم کند، و خلأها و تنهایی‌های او را پر کند. تلویزیون می‌خواهد با ابداع صورتهای زیبایی‌شناسی که صرفاً موجد لذتهای زودگذر و نفس‌محور است، انسان را به زندگی ترغیب کند. حال تلویزیون به‌مثابه یک ماهیت زیبایی‌شناختی که در آغاز مریی سیر تاریخی این جامعه بوده است و در ادامه مریی جوامع انسانی، اگر در جامعه دین‌محور قرار گیرد، چه فرجامی می‌یابد؟

به‌طور قطع، در غرب تلویزیون و همچنین سینما اختراع نشد تا در خدمت دین درآید و دین‌داران بتوانند تعالیم دینی را به مخاطب خود انتقال دهند. سینما و به‌خصوص تلویزیون بیشتر برای پرکردن اوقات فراغت و درنهایت اطلاع‌رسانی شکل گرفت (Postman, 1985). حال اگر قرار است در حکومتی دینی، تلویزیون تعریف و مأموریت جدیدی بیابد، علاوه بر تغییر محتوای قبلی به محتوای دینی، باید ماهیت زیبایی‌شناسی و ساختار آن نیز تغییر کند. در جوامع غربی، در اکثر موارد هدف بسط قدرت انسان و اقتناع نیازمندیهای نفسانی انسان و در جامعه دین‌محور اقتناع نیازهای توأمان مادی و معنوی انسان است. با این توضیح که مابین نیازهای مادی و معنوی انسان تعارضی نیست و انسان در طول حاکمیت خدا مطرح می‌شود،

1. Paul Tillich
2. Kant

بسط تلویزیون در این جامعه بسط قدرت خداست، نه بسط قدرت انسان. اما هدف تلویزیون در فرهنگ اسلامی شیعی، تولید برنامه‌هایی است که با حذف تعریف انسان قائم به خود و تعریف و ترویج فرهنگ انسان متکی به خدا، ذکر خدا را ترویج کند.

۴. مأموریت تلویزیون در ایران، تبلیغ آموزه‌های اسلامی و شیعی است. شرط تولید موفق برنامه‌ای با آموزه‌های دینی در تلویزیون، به‌کارگیری درست قابلیت‌های بیانی و زیبایی‌شناسی و فنون انتقال پیام و سازوکارهای ایجاد احساسات و تأثیر بر مخاطب است. دینی کردن رسانه تلویزیون به معنای در انداختن طرح ساختاری و زیبایی‌شناسی نوین در حوزه‌های متعدد برنامه‌سازی است و برخلاف عقیده برخی که می‌پندارند تصرف در ماهیت رسانه‌های برآمده از فناوری غیرممکن است، به‌گواهی تاریخ هنر و رسانه‌ها، این امر ممکن است. تیلیش می‌نویسد: «تحت تأثیر حضور معنوی، حتی فرایندهای تکنیکی نیز ممکن است خداآیین شوند» (وتشتاین، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

تلویزیون دارای دو وجه و جنبه اساسی است که عبارت است از: وجه فنی و مهندسی مانند سیستم‌های سخت‌افزاری فنی و فرایند پخش؛ و وجه زیبایی‌شناسی و هنری.

وجه اول تقریباً ماهیت خنثایی دارد و در شکل‌دهی به ماهیت پیام تأثیر چندانی ندارد، یا اگر هم دارد، باید جداگانه بررسی شود؛ اما وجه

زیبایی‌شناسی و هنری و به‌اعتباری نرم‌افزاری، که مورد نظر این نوشتار است، در ماهیت پیام تأثیر دارد و ماهیت پیام مدلول و نتیجه مستقیم آن است. منظور از بازشناسی و بازتعریف تلویزیون ابداع ظرفیتهای نوین هنری و فنی در زمینه تکامل زبان تلویزیون بر مبنای ارزشهای دینی است. رسیدن به رسانه‌ای که ساختار آن با طبیعت و ذات محتوای دینی هماهنگی پیدا کند از سویی در گرو شناخت دقیق طبیعت فنی و هنری رسانه و از سویی دیگر، درک درست محتواست. چنانچه بتوانیم به این مرحله از شناخت برسیم، تازه در آغاز جست‌وجوی زبان مناسبی برای تعالیم دینی با مختصات زیبایی‌شناختی تلویزیونی قرار گرفته‌ایم.

۵. حوزه‌های برنامه‌سازی در تلویزیون ایران را می‌توان به اعتبار موضوعات دینی به دو دسته تقسیم کرد: الف) برنامه‌هایی با موضوعات مستقیماً دینی، مانند تولید و پخش مراسم ادعیه و روضه، مناسک نماز و مراسم سوگواری؛ ب) تمام برنامه‌هایی که دارای موضوعات مستقیماً دینی نیستند، اما روح و اندیشه دینی در جان و درون‌مایه آنها حضور دارد. بنابراین روی کلی سخن ما تنها برنامه‌های تلویزیونی با موضوعات مستقیماً دینی نیست، بلکه ماهیت برنامه‌سازی در تلویزیون را شامل می‌شود.

۶. تاریخ تلویزیون نشان می‌دهد که گونه‌های تلویزیونی مانند خبر، مسابقه، رقابت‌های ورزشی، برنامه‌های گفت‌وگومحور^۲، داستانی^۴ و...

- 3. talk show
- 4. fiction

هر کدام براساس نیازهای خاص مخاطب شکل گرفته‌اند و همان‌طور که برنامه‌های تلویزیون متناسب با رویکردهای دنیوی خلق و ابداع شده‌اند، در حکومت دینی نیز باید متناسب با موقعیتها و مأموریت‌های ویژه تلویزیون، برنامه‌های نوین متناسب با محتوای مذهبی ابداع شوند. تولید برنامه‌های آیین‌محور و خدامحور، همچون پخش مراسم دعا و یا مراسم عزاداری، پیش از تلویزیون ایران در هیچ رسانه دیگری به این گستردگی تجربه نشده است و طبیعی است که زبان و مختصات فرمی و ساختاری آن نیز قبلاً تجربه و یافت نشده است.

مسلم است که هدف از تولید **هدف و ساختار** برنامه تلویزیونی از مراسم **مناسب تلویزیونی** دعا به فعل در آوردن ظرفیتهای **برنامه‌های دعا** معنوی دعا در تلویزیون از طریق زبان این رسانه (تصویر، موسیقی و...) است. به عبارت دیگر، به فعل در آوردن ظرفیتهای معنوی دعا در تلویزیون، به معنی ابداع صورتهای زیبایی‌شناختی است تا در رهگذر آن، مخاطب به نوعی تجربه معنوی دست یابد.

بیش از هر چیز باید بر این نکته تأکید کرد که صورتهای زیبایی‌شناسی یا مجموعه فنون و روشها و تدابیر هنری که قبلاً مثلاً در گزارش برنامه‌ای ورزشی یا برنامه‌های مشابه تجربه شده‌اند نمی‌توانند دستور زبان مناسبی برای انتقال معنویت مکنون در دعا به مخاطب باشند. مسابقات ورزشی، به خصوص مسابقه

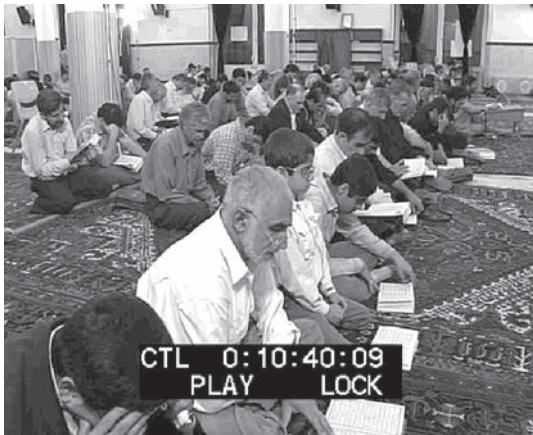
فوتبال که اینک تبدیل به گونه‌ای مسلط و پربیننده در تلویزیونهای دنیا شده، در ابتدا وجود نداشت و به مرور زمان تلویزیون با بسط زبان خود، واجد مجموعه‌ای از ارزشهای هنری و زیبایی‌شناختی تحت عنوان این ژانر شد. کافی است مسابقات مهم امروزی را، که گاه با ۳۰ دوربین ضبط می‌شود، با مسابقات فوتبال ضبط شده در چند دهه گذشته از نظر فنی و زیبایی‌شناسی مقایسه کنیم تا دریابیم چه اندازه زبان تلویزیون در ارائه دراماتیک‌تر و جذاب‌تر فوتبال، بالغ‌تر و قوی‌تر شده و در انتقال موفق‌تر محتوای فوتبال سلیس‌تر عمل می‌کند. تلاش برای ایجاد گونه مناسب دعای کمیل و کلاً برنامه‌هایی با موضوعات دینی نیز بی‌شبهت به تلاش برای یافتن گونه و زبان مناسب تلویزیونی در ارائه برنامه فوتبال و سایر برنامه‌های ورزشی نیست.

در این قسمت از نوشتار، با مطالعه موردی تعدادی از برنامه‌های دعای کمیل در تلویزیون، به ارزیابی هنری آنها از منظر زبان تلویزیون (دکوپاژ، میزاسن، ریتم و...) می‌پردازیم.

اگر ساختار تلویزیون را **قالب معمول** به برنامه‌های داستانی و **برنامه مراسم دعا** غیرداستانی^۵ تقسیم کنیم، در **در تلویزیون** دسته برنامه‌های غیرداستانی انواع واقسام «مستند»ها قرار می‌گیرند. برنامه‌های مراسم دعا و نیایش از نظر نوع برنامه‌سازی، ذیل برنامه‌های مستند و آن هم از نوع

5. non fiction

تصویر ۱. این تصویر، نمای عمومی از لوگیشنی است که در آن مراسم دعای کمال ضبط شده است. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود، گرچه مکان مسجد است و مقدس، فالد چلو‌های بصری لازم است. به‌گونه‌ای که نمی‌توان امر معنوی‌ای را که قرار است در آن رخ دهد از طریق عناصر بصری بیان کرد.



است. اگر صوت زیبایی «خواننده‌ی دعا» موجب دیدن آن برنامه‌ی تلویزیونی باشد، بهتر است آن را برنامه‌ی رادیویی محسوب کرد، نه تلویزیونی.

علاوه بر نامتناسب بودن محتوای برنامه‌ی دعا با قالب مستند خبری، بی‌مبالاتی و سهل‌انگاری در ضبط این نوع برنامه‌ها نیز علت دیگر ضعف ساختار آن است. بی‌توجهی به این موضوع که چنین برنامه‌هایی قرار است ناقل حس معنوی و روحانی به مخاطب باشند و نه اطلاع‌رسانی، سبب شده که این آثار در حد گزارش صرف خبری نیز تأثیرگذار نباشند. با این اوصاف، باید گفت روشهای زیبایی‌شناسانه تولید تلویزیونی برنامه‌ی مراسم دعا مانند دعای کمال از اساس باید تغییر کند و باید از حیثه‌ی برنامه‌ی گزارشی صرف بیرون آید و به برنامه‌ای با ساخت هنرمندانه تبدیل شود. اگر این تلقی به‌وجود آید، آن‌گاه برنامه‌ساز باید به تئ صدای خواننده‌ی دعا، ریتم

مستند خبری و مستند گزارشی قرار گرفته‌اند. مستندهای گزارشی معمولاً با هدف تهیه گزارش از موضوعات اجتماعی در سطح شهر برای دادن اطلاعات روزمره به مخاطبان تهیه می‌شوند. انگیزه مخاطب در دیدن این‌گونه برنامه‌ها نه لزوماً ارضای حس زیبایی‌شناسی، بلکه ارضای حس کنجکاوی ناشی از طبیعت «خبر» است، و لذا برنامه‌های مستند گزارشی از خصوصیات زیبایی‌شناسی کمترین بهره را دارند. حال باید قضاوت کرد تولید برنامه‌ای از مراسم دعا، که ماهیت آن خبری و اطلاع‌رسانی نیست، در گونه‌ی مستند گزارشی چه هدفی را دنبال می‌کند و چه محصولی را رقم می‌زند. آیا بیننده‌ی چنین برنامه‌هایی می‌خواهد حس کنجکاوی خود را مبنی بر این‌که این مراسم در کجا برگزار شده ارضا کند؟ یا بداند شرکت‌کنندگان آن چند نفر بوده‌اند و چه آدمهای معروفی در آن حضور پیدا کرده‌اند؟ ضمن این‌که برنامه‌ی تلویزیونی دعای کمال به دلیل تکراری بودن موضوع آن، از حیث خبر ارضاکنده هیچ‌گونه حس کنجکاوی نیست.

همان‌طور که می‌بینیم، ماهیت برنامه‌های مستند گزارشی با برنامه‌ی دعا به‌عنوان «محتوا» قربتی برقرار نمی‌کند، درحالی‌که اینک در تلویزیون ایران عمده برنامه‌های دعا در این ساختار تلویزیونی عرضه می‌شود. اگر برخی از برنامه‌های دعای کمال بیننده‌ای هم داشته باشد، به دلیل قابلیت‌های بصری و ساختار تلویزیونی آنها نیست. بلکه احتمالاً صوت زیبایی خواننده‌ی دعا و تعلقات پیشین مخاطب به دعا عامل اصلی دیدن برنامه شده

تصویر ۳. نمایی از بنای شاهزاده حسین قزوین



دوربین در این نوع برنامه، ناظری منفعل است و تحلیلی از فضا و محیط معنوی و روحانی‌ای که در آن قرار گرفته ندارد، درحالی‌که چشم دوربین زاویه دید فرد متشرف به مجلس دعا است و آن‌طور که او صحنه و فضا را می‌بیند، دوربین باید صحنه را ببیند و ضبط کند.

در سینما و تلویزیون پس از تهیه متن یا فیلم‌نامه، می‌کشند فضای فیزیکی (لوکیشن)^۷ مناسبی برای به‌تصویر درآوردن متن بیابند، یا از طریق طراحی دکور در استودیو آن را بسازند. انتخاب درست فضای معمارانه نقش اساسی در بصری‌کردن محتوای متن، شخصیت‌پردازی و فضاسازی دارد. در واقع معماری و فضاسازی آنچه را که در متن، درون شخصیتها و وقایع می‌گذرد به‌شکل بصری به مخاطب منتقل می‌کند. در حال حاضر، کارگردان تلویزیونی در ساخت برنامه دعا، لوکیشن

۶. mise-en-scen: تمام عناصری که در جلوی دوربین قرار داده می‌شود تا از آنها فیلمبرداری شود، صحنه‌پردازی و غیره.
7. location



تصویر ۴. مسجد جامع قزوین

تدوین و دیگر عوامل ساختاری و زیبایی‌شناسی، مانند نور، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین، میزانشن^۶ و... در انتقال ماهیت معنوی دعا توجه کند. در ساختار فعلی، نقش نور فقط روشن‌کردن محیط است و هیچ‌گونه بیان و معنای ویژه‌ای به صحنه نمی‌دهد. ترکیب‌بندیها عموماً ضعیف است و از زیبایی بهره چندانی ندارد. حرکت دوربین فاقد طراحی برای ایجاد بیان منبعث از معانی و مضامین دعاست.

تصویر ۵: در این تصویر با اندازۀ نما، برخی از جمعیتهای انسانی در برابر عظمت فضای مذهبی، گماهی از حضور خداست. تأکید شده است، شکر و عظمة معماری تأثیر مستقیمی بر درک مخاطب از معنویت مراسم دارد. وسعت فضا، بلندای سقف و تزئینات زیبای معماری با واقعه‌ای که قرار است در آن رخ دهد، مطابقت دارد. مکانهای دارای معماری اسلامی نیز محل مناسبی برای اجرای تلوین‌های مذهبی است.



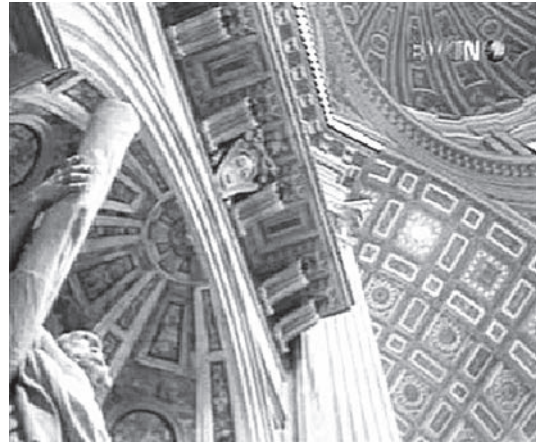
تبلور معنویت هنر ایرانی است، پلی باشد به سوی تجسم معانی دعا. معماری مساجد و تزئینات گنبد، مناره‌ها، موزائیکها، کتیبه‌ها و نقوش، فضایی ایجاد می‌کند که آدمی را به فضایی ملکوتی پیوند می‌دهد. بهره‌گیری از طاقهای ضربی و گنبدها چون نشانه‌ای از آسمان و انحناها و فضاهای چندسطحی، و این‌گونه تشبیهات و اشارات در هنر اسلامی، عالمی پر از راز و رمز ایجاد می‌کند که با همهٔ صور و عوالم مأنوس در جهان مادی متفاوت است.

معمار مسلمان عروج را در تمامی ساختمانهایش مد نظر دارد. تلاش او همواره این است که همه‌جا را به رنگ آن اندیشهٔ مرکزی خویش درآورد و به یک فضای فقیر خاکی و ماورایی شبیه سازد؛ آن فضایی که او با آن انس ازلی داشته است؛ فضایی که مادی و خاطره‌هایی از آن جهان است که انسان از آن هبوط کرده و همیشه



انتخاب نمی‌کند، بلکه لوکیشن پیشاپیش انتخاب شده و کارگردان خود را موظف می‌داند که مراسم را پوشش دهد و هرگز به فکر تولید هنرمندانهٔ برنامهٔ تلویزیونی با موضوع دعای کمیل نیست. لوکیشن یا مکان برگزاری دعای کمیل عموماً به قدری فاقد جلوه‌های بصری مناسب است که به نظر می‌آید لوکیشن به عنوان عامل شکل‌دهی به جلوه‌های زیبایی‌شناسی، به ذهن کارگردان هم خطور نمی‌کند.

در ایران فضاهای معماری سنتی، مانند مسجد یا اماکن مذهبی دیگر که واجد ارزشهای بصری باشند، فراوان وجود دارند. مساجد از نظر بصری به قدری غنی‌اند که دوربین می‌تواند به جای تأکید بی‌مورد بر جمعیت، بر ویژگیهای معمارانهٔ فضای آن و همچنین مظاهر بصری آن همچون کاشی‌کاریها و نقش‌مایه‌های تصویری متمرکز شود و تلاش کند تا ویژگیهای معماری سنتی که



تمامی اندیشه‌اش در پی بازگشت به آن و رهایی از قفس این جهانی بوده است؛ فضایی کامل و متعالی و بی‌زمان (کونل، ۱۳۴۷/اتینگهاوزن، ۱۳۷۸).

تصاویر ۲ و ۳ نماهایی از مساجد و مکانهای مذهبی ایران است که زیباترین جلوه‌های هنر اسلامی-ایرانی در آنها وجود دارد. بهره‌مندی از این مکانها به صورت لوکیشن دست عوامل تولید را برای تعریف و ایجاد زیبایی‌شناسی غنی در تصویر باز می‌گذارد.

در تصاویر ۴ تا ۷، می‌توان مشاهده کرد که برای تلویزیونی کردن مراسم مسیحی در کلیسای جامع واتیکان چگونه از ارزشهای معماری در فضاهای مذهبی مسیحیت استفاده شده است. بنابراین مسئله‌ای که تلویزیون ایران برای انعکاس هنرمندانه ارزشهای مذهبی دارد موضوع تمام شبکه‌های مذهبی است.

طراحی میزانشن در شکل‌دهی به فضای معنوی در برنامه‌های تلویزیونی مراسم دعا نقش اساسی دارد.



تعاریف متفاوتی برای میزانشن وجود دارد، اما در تعریفی ساده، می‌توان میزانشن را تنظیم صحنه برای دوربین خواند که عبارت است از طراحی و تنظیم دکور صحنه، رنگ و طراحی لباس، چیدمان حرکت بازیگران، تنظیم نور، گریم، موقعیت و حرکت دوربین و... (تامپسون و بوردول، ۱۳۸۳). در اینجا به تحلیل ابعاد مختلف دو نوع میزانشن حرکتی و ثابت، و کیفیت استفاده از آن در تولید این آثار می‌پردازیم.

در برنامه‌های دعا می‌توان گفت که عملاً میزانشنی در کار نیست، زیرا صحنه قبلاً چیده شده و نقش کارگردان در شکل‌دهی به فضای صحنه تقریباً هیچ است. تنها کار کارگردان جایابی دوربین است، آن هم با این هدف که بتواند واضح‌ترین نماها را از مجلس داشته باشد، نه لزوماً معنوی‌ترین نماها را. در طراحی پوشش دوربین در این

برنامه‌ها، می‌بینیم که معمولاً دوربین همه‌جا می‌گردد، حتی سری هم به قسمت زنانه می‌زند. این دوربین کنج‌کاو نماینده چه کسی است و به دنبال مرئی کردن چه چیزی است؟ دوربین در این نوع برنامه‌ها، باید جانشین بیننده تلویزیون باشد و صحنه از نگاه او دیده شود و تأثیر بصری ناشی از این موقعیت در او حس معنوی ایجاد کند. دقیقاً توجه به این عوامل و عوامل زیبایی‌شناسانه، مانند طراحی درست میزانشن است که سبب می‌شود ساختار فعلی برنامه‌ای چون دعای کمیل به ساختاری زیبایی‌شناسانه که مطلوب معنا و روح آسمانی این دعا باشد، تغییر کند. شاید گفته شود که کنترل این عوامل به صورت دقیق به معنای چشم‌پوشی از ضبط برنامه در فضای واقعی و بازسازی آن در فضای استودیو است. واقعیت این است که تعداد محدودی از برنامه‌های عزاداری هم که در داخل استودیو تولید شده موفق نبوده‌اند. علی‌رغم کنترل عوامل هنری در استودیو، حاکمیت فضای مصنوعی و گاه بی‌روح بر برنامه‌های استودیویی موجب شده که تولید این‌گونه برنامه‌ها با شکست قطعی روبه‌رو شود. البته تعداد برنامه‌های تولیدشده در استودیو به قدری کم است که نمی‌توان در این باره با قطعیت سخن گفت و تجربیات بیشتری لازم است. کنترل دقیق عوامل برنامه‌سازی با موضوع دعا به معنای ساخت آن در استودیو نیست، بلکه در درجه اول در انداختن طرحی هنری در ضبط خلاقانه دعاست، نه ضبط روایی

و گزارشی از موضوع (پوشش)^۸ و به علاوه می‌توان با تدوین خلاقانه تصاویر ضبط‌شده از محیط برگزاری دعا و تصاویر دیگر، به ساختاری مطلوب دست یافت. در مواردی با قراردادن صندلی برای دعاخوان، او را از دیگران متمایز می‌کنند تا دوربین بتواند بهتر و واضح‌تر تصویر او را بگیرد؛ درحالی‌که ممکن است تأکید بر چهره دعاخوان با زیبایی‌شناسی گونه تلویزیونی دعا مغایر باشد. گرچه در فیلم طراحی میزانشن هر سکانس^۹ (فصل) بر اساس موضوع محوری سکانس و قهرمان آن صورت می‌گیرد، در دعای کمیل قرار نیست فرد دعاخوان قهرمان درام معنوی باشد؛ اتفاقاً در این مراسم قرار است فرديتها امحا شوند و فقط روح الهی بماند. اعتقاد نگارنده این است در تولید هنرمندانه برنامه دعای کمیل لزوماً نباید چهره دعاخوان را نشان داد، زیرا علاوه بر توضیح فوق، چهره برخی از آنها مناسب تلویزیون نیست. برای ما بارها اتفاق افتاده است که هنگامی که آواز خواننده و یا صدای گوینده‌ای را از رادیو شنیده‌ایم، از زیبایی صدا مسحور شده‌ایم، اما هنگامی که همراه با شنیدن آن صدا، تصویر همان شخص را دیده‌ایم، به دلیل چهره خواننده، تأثیر صدا در ضمیر ما کمتر شده است. هنگامی که صدای خوشی را می‌شنویم، تخیل ما فعالانه چهره زیبایی را در ذهن تداعی می‌کند که با زیبایی آن صدا تناسب دارد، اما اگر صدای زیبایی از فردی که چهره زیبا ندارد به گوش برسد، چه بسا تأثیر صدا نیز

8. coverage
9. sequence

تصویر ۸. صحنه‌ای از فیلم «بربادرفته» ساخته ویکتور هنینگ. این تصویر که تعدادی از شخصیت‌های فیلم را هنگام دعا کردن نشان می‌دهد، دارای ترکیب‌بندی قرینه‌ای است که مناسب این‌گونه فضا و موضوعات است.



معنوی ناشی از «موسیقی کلامی» خواننده با تصاویر و صحنه‌هایی همراه می‌شود که دائماً عوض می‌شوند و علاوه بر این که تمرکز تماشاگر را از بین می‌برند، گاه صحنه‌های طنز و کمیکی نیز ایجاد می‌کنند که کاملاً برخلاف هدف دعاست. پیدا کردن میزانشهای مطلوب برای دعا از الزامات نیل به ساختار مناسب این‌گونه برنامه‌هاست. در سینما وقتی قرار است فضایی معنوی مانند کلیسا یا صحنه‌ای را از افراد در حال خواندن دعا نشان دهند، در بسیاری از مواقع از ترکیب‌بندی قرینه‌ای که مناسب این فضاهاست استفاده می‌کنند. در فیلم «بربادرفته» صحنه‌ای وجود دارد که تعدادی از شخصیت‌ها مانند اسکارلت، قهرمان داستان، در نظمی قرینه‌ای در حال خواندن دعا هستند. (تصویر ۸) تصویرسازی در برنامه‌های دعا (نحوه نشان دادن آدمها، اشیای صحنه و...) باید به‌گونه‌ای باشد که تخیلات بیننده از نشانه‌های بصری دنیای مادی عبور کرده، به فضاهای معنوی و مجرد، مانند بهشت سوق پیدا کند.

کم و گاه بی‌تاثیر شود. به‌خصوص هنگامی که مداح یا خواننده دعا فریاد می‌کشد، چهره و خطوط آن از حالت عادی خارج و نازیبایی مضاعف می‌شود. در این مواقع، باید از گرفتن نماهای بسته پرهیز کرد.

یکی از الزامات صورت تلویزیونی شده مراسم دعا همگامی صدا و تصویر است. صدای حزن‌انگیز قرائت ادعیه که در گذر صدها سال تجربیات فرهنگ شیعه در برگزاری این‌گونه مراسم، تبدیل به موسیقی دلپذیری شده است، تا حد زیادی بازتابنده روح معنوی دعاست. شاید به این نکته توجه نکرده باشیم که اگر حظی از برنامه تلویزیونی مراسم دعا می‌بریم، به دلیل بلوغ و زیبایی این موسیقی است، آنجا که تلویزیون به معنای تصویر وارد می‌شود، نه تنها این موسیقی را تکمیل نمی‌کند، بلکه در تأثیرگذاری آن بر مخاطب اخلال هم می‌کند؛ زیرا تصاویر بی‌ربط و نازیبا تمرکز بر موسیقی دعا را در تماشاگر از بین می‌برد. بنابراین مسئله همگامی صدا و تصویر به معنی تکمیل کردن یکدیگر یا مشارکت هماهنگ در ایجاد احساس معنوی است. هنگامی که در مراسم دعا و نیایش حضور داریم، صدا یا موسیقی ناشی از خواندن دعا ما را به فضاهای مجرد می‌برد. در آن زمان، ممکن است از معنای الفاظ عربی دعا سردر نیاوریم، اما سنخیت موسیقی کلام خواننده با عالم مجرد و معنوی دعا و همچنین تاریک بودن فضا کمک می‌کند از دنیای واقعی قدری جدا شویم و حس معنوی در درون ما ایجاد شود. البته این حس معنوی بسته به استعدادها و باطنی مخاطبان متفاوت است. برعکس، در تلویزیون، فضای



ما نیازمند ابداع رمزهای بصری‌ای هستیم که ذهنیت بیننده را به سمت معناسازی مبتنی بر دعا شکل دهد. خوشبختانه در هنر ایرانی-اسلامی، در کاشی‌کاریها و غیره، نمونه‌های فراوان و ارزشمندی وجود دارد که هنرمندان در تلویزیون می‌توانند استفاده کنند. بی‌شک بخشی از معنویت و آرامشی که هنگام حضور در فضاهای مساجد سنتی بر ما مستولی می‌شود مدیون نقش‌مایه‌های بصری و رنگهای هماهنگ است. نظم هندسه قدسی در هنرهای تزئینی و انتزاعی ایرانی-اسلامی در ایجاد فضاهای معنوی و احساسات روحانی فوق‌العاده موفق عمل کرده است. این نظم هندسی در هنر ایرانی بیانی زیبایی‌شناختی از مفاهیم فلسفی و عرفانی و نحوه ساختار جهان است که می‌تواند منابع بصری مناسبی را برای برنامه‌سازان فراهم آورد.

در اروپا نیز از اواخر قرن نوزدهم و سراسر قرن بیستم میلادی نقاشی انتزاعی و غیرفیگوراتیو توانسته هنر فیلم و تلویزیون غرب را در بیان محتوا و مضامین بدون توسل به عناصر

واقعی و طبیعی یاری دهد. چه بسا با ایجاد ترکیب‌هایی از سطوح و رنگهای انتزاعی یا به‌کارگیری اشیایی که بیانی متفاوت از کارکرد طبیعی شیء به دست می‌دهند، بتوان احساسات ویژه‌ای آفرید.

در برنامه‌های دعا و نیایش، نمی‌توان تنها به ضبط مکانیکی واقعیت در حال انجام پایبند بود؛ باید تجلی روح و تجسم بصری معانی دعا را به واقعیت اضافه کرد.

جلوه‌های واقعیت مادام‌که بتوانند به‌مثابه ماده بصری این تجلی به کمک هنرمند بیایند، باید استفاده و در غیر این صورت باید حذف شوند. جان ر. می^{۱۰} می‌گوید: «فیلمهای دینی حقیقی... فیلمهایی است که در آنها ثبت سینمایی واقعیت در جهت تهی‌کردن آن نیست بلکه در بیننده معنای نگفتنی خود را برمی‌انگیزد. این واقعگرایی سینمایی واقعیتی را فراروی تماشاگر قرار می‌دهد که معنای آن فراتر از صرف تصویری است... معیار اعتبار تصویر را از آمیزبودن آن است که باید چیزی جز خود را آشکار کند» (می و برد، ۱۳۷۵: ۲۴).

در ضبط مراسم دعا، لزوماً نباید از افرادی که کتاب دعا به دست دارند، تصویر گرفت. ممکن است لازم باشد هیچ پرسوناژی در تصویر نباشد و ما از طریق تداعی معناهای بصری و صوتی^{۱۱}، حضور جمعیت را در صحنه احساس کنیم. در هر صورت، آنچه مسلم است این‌که تمهیدات بصری و فنی ویژه‌ای باید برای این گونه برنامه‌سازی ابداع شود. آوینی می‌گوید برای آن‌که سینما در

10. John R. May
11. visual & sound effects

خدمت اسلام در آید، باید حجاب تکنیک سینما خرق شود (آوینی، ۱۳۷۵).

پیشرفت فناوریهای نوین صوتی و تصویری امکان بروز برخی ایده‌های زیبایی‌شناسی را برای تغییر رابطه سنتی و معمول تماشاگر با تصویر ایجاد کرده است. در رابطه سنتی تماشای فیلم و تلویزیون، وظیفه تصویر ایجاد نوعی واقع‌نمایی است و در این صورت، مخاطب به معنای واقعی کلمه تماشاگر است، نه شریک در عمل. اما می‌توان دست به تجاری زد که بیننده به جای آن‌که مقابل تصویر باشد، «درون آن قرار گیرد». تماشاگر در این حالت، صرفاً تحت تأثیر تصاویر نیست، بلکه عمدتاً از اجزای آن به‌شمار می‌رود. در این حالت، فاصله روانی تماشاگر با تصویر حتی‌الامکان برداشته می‌شود و نوعی تجربه حضور در صحنه اتفاق می‌افتد. در سینمای کلاسیک کوشیدند با اختراع سینمای سه‌بعدی و یا عریض‌کردن پرده، توهم حضور تماشاگر در صحنه را برای او به‌وجود بیاورند. همچنین حجم‌کردن صوت پخش‌شده از تلویزیون، به‌گونه‌ای که تماشاگر احساس غرق‌شدن (نه همجواری) در فضای صدا کند، تمهید مناسبی است که سیستم‌های فنی تلویزیون ایران هنوز از این‌گونه امکانات بی‌بهره‌اند.

آندره بازن^{۱۲}، نظریه‌پرداز فرانسوی حوزه فیلم، بر فرایندی از ادراک تأکید می‌کند که به‌موجب آن، موضوع و تماشاگر در تجربه

زیبایی‌شناسانه متحد می‌شوند و هر ماده بیگانه میان موضوع و تماشاگر در این تجربه حذف می‌شود (بازن، ۱۳۸۲). گرچه بازن این نظریه را در تبیین زیبایی‌شناسانه فیلمهای نئورئالیستی بیان می‌کند، با اتکا به این نظریه می‌توانیم بحث نظری خود را غنا بخشیم. براساس نظر بازن مبنی بر این‌که تماشاگر در تجربه بازیگر شریک می‌شود، در برنامه تلویزیونی از مراسم دعا نیز تماشاگر تلویزیون باید مانند فرد شرکت‌کرده در مراسم دعا یا سالک معنوی، تجربه حضور پیدا کند. رسیدن تماشاگر به این حد از تأثیر دعا نیازمند طراحی بصری ویژه‌ای است، ضمن آن‌که کارگردان و گروه تولید در وهله اول، خود باید به تجربه‌ای معنوی از دعای کمیل نائل شده باشند. هدف نمایش مراسم عبادی در سینما و تلویزیون نشان‌دادن صورت ظاهری عبادت نیست، تأثیر و ایجاد احساس در تماشاگر است. بنابراین صحنه نباید موضوع را معنی و تعریف کند، بلکه باید عین معنا باشد. تماشاگر نباید مثل ناظری منفعل صحنه را ببیند، بلکه باید معنا را شهود کند. هدف کارگردان این مراسم ایجاد معنا در بطن واقعیت بصری است. شاید برنامه‌های دعا در تلویزیون نیازمند ساختاری ویدئوگرافیکی است تا حتی‌المقدور از مستند فاصله بگیرد.

شاید اولین گام برای تنظیم یک میزانشن ساده بدون حرکت، تنظیم

12. Andre Bazin, 1918-1958

تصویر ۱۱. ترکیب‌بندی این صحنه یادآور قاب‌های چهل‌تایی نقاشی مذهبی، به‌خصوص در شمال اروپاست که تصاویر مسیح و قیسمان در آن نقش می‌شده، برای ایجاد قسبیت، چهره مسیح را در لته مرکزی می‌گذاشتند، و لته‌های مجاور آن را پوشش می‌دادند. مخاطب برای رؤیت مسیح باید لته‌ها را یکی پس از دیگری به کناری می‌زد تا سرانجام مسیح را در لته مرکزی می‌یافت، که یادآور نوعی سلوک، تلاش صغوی یا زودان حجابها در جهت کشف حقیقت مسیح است. مختصات زیبایی‌شناختی این قاب تلویزیونی نیز به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر تجارب هنر مسیحیت، به‌خصوص در قرون وسطی قرار دارد.



یکی دیگر از اجزای میزانشن، تنظیم صحنه و لباس است. در برنامه‌های تلویزیونی از مراسم دعا، تأکید بیشتر بر چهره‌مداح است و میزانشنها براساس موقعیت جغرافیایی و نحوه استقرار او طراحی و بیشترین نماها از او گرفته می‌شود. همان‌طور که پیش از این گفته شد، تأکید بر چهره‌مداح از نظر زیبایی‌شناسی صحیح نیست و فردیت باید محو شود و فقط مضامین و معنای دعا باقی بماند. در غیر این صورت هم باید حداقل الزامات اولیه فنی را رعایت کرد؛ به‌عنوان مثال، به‌دکور صحنه، هماهنگی فرم و رنگ لباس مداح و گریم چهره باید توجه کرد، درحالی‌که در برنامه‌های ضبط‌شده چنین نیست. یکی دیگر از ضعف‌های تولید این نوع برنامه‌ها اغلب طراحی نامناسب حرکت

13. composition
14. shot
15. level



تصویر ۱۰. در این تصویر ترکیب‌بندی نامناسب است. زاویه نامناسب دوربین سبب نشود تا مسجودات و نما سرد و می‌دوچ به‌نظر آید و هیچ نظمی میان حضار مشاهده نشود. حضور نور انگشهای تصویربرداری به‌صورت واضح در درون کادر نیز به مصنوعی جلوه‌دادن فضا کمک کرده است. تعداد افراد منجر به شکل‌گیری بافتی زیبا نشده است. ریتم، توازن، هماهنگی، تعادل، بیافت و... نتیجه اعمال صحیح روابط بصری در یک ترکیب‌بندی است که موجب زیبایی می‌شود، که در تصاویر فوق دیده نمی‌شود.

کادر دوربین باشد. از مهم‌ترین کارهای برنامه‌ساز، تصویربرداری و بقیه گروه سازنده تنظیم ترکیب‌بندی^{۱۳} درون قاب ثابت و چیدمان اجزای درون قاب است، به‌گونه‌ای که حداقل ناقل نوعی زیبایی ناشی از تنظیم عناصر و روابط بصری باشد.

انتخاب نما

انتخاب نما^{۱۴} در اینجا به معنی یافتن اندازه نما، زاویه و لول^{۱۵} دوربین است، به‌گونه‌ای که ترکیب‌بندی بصری زیبا و درعین حال معناداری ایجاد کند. قطعاً نوع نمای انتخابی باید با بخشی از دعا که در آن زمان قرائت می‌شود، تناسب داشته باشد.

تنظیم صحنه و لباس

تصویر ۱۲. این ترکیب‌بندی از پاپ بر اساس ترکیب‌بندی سنتی قریب‌ای که در نقاشیها و آثار سینمایی به‌کرات تکرار شده، ساخته شده است. این تصویر احتیاطاً بر اساس تابلوی بسیار معروف «شام آخر» اثر لئوناردو داوینچی ترکیب‌بندی شده است. شباهت ترکیب‌بندی این نما با تابلوی یادشده پاپ را چنانستین مسیح و کدیشیان را بدل حواریون معرفی کرده است.



تصویر ۱۲. قالب‌بندی این تصویر به‌گونه‌ای است که ترکیب‌بندی مبتنی بر فرقه تا حد زیادی حاصل شده است. یک‌سوم پایین کار توسط سالکان پوشیده شده و دو سوم بقیه به فضای کلیسا اختصاص یافته (ترکیب‌بندی طلایی). در ضمن، ستون کدیشیان به‌گونه‌ای در قاب به نمایش درآمده که مانند دو خط چشم را به سمت عمق صحنه، محراب کلیسا، که کانون توجه تصویر است، هدایت می‌کند.

که جهان ما نیست و ما را به قلب
 یک راز بزرگ پرتاب می‌کند،
 متحرک و حرکات میزانشنهای
 دوربین پیامهایی به ما می‌رسد. از اینجا
 جادو آغاز می‌شود.

یکی از علل این امر این است که
 پشتیبانی تولید این آثار بسیار ضعیف و ابتدایی است.
 معمولاً تجهیزات گروه تولید شامل دو یا سه دوربین
 ثابت و چند نور ۸۰۰ وات است. با این امکانات، تنها
 حرکات قابل اجرا در برنامه، حرکتی است که با دوربین
 بر روی سه‌پایه می‌توان انجام داد، که شامل زوم، پن^{۱۷}
 و تیلت^{۱۸} است. استفادهٔ بیش از اندازه از این حرکات
 سبب ایجاد میزانشنهای تکراری می‌شود.

در تصاویر ۱۵ و ۱۶، با طراحی میزانشن ناشی از حرکت
 دوربین، به یک بیان متناسب با موضوع می‌رسیم. در
 این تصویر می‌بینیم که با استفاده از «زوم بک»^{۱۹} ضمن



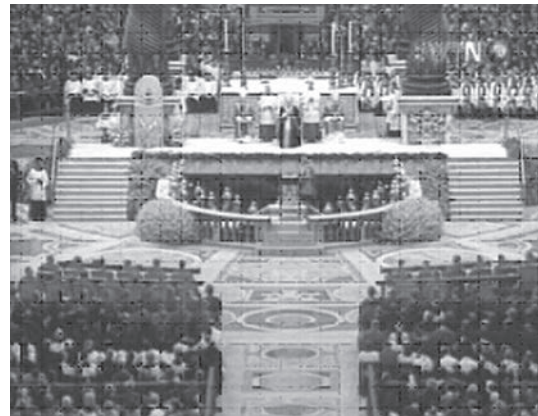
تصویر ۱۳. در این تصویر قاب به سه سطح عمودی تقسیم شده است که دو قسمت در حاشیهٔ کار و قسمت اصلی در مرکز کار واقع شده است. تقسیم بزرگی حاشیهٔ کار با مرکز سبب تأکید بر مرکز کار شده و بر کدیشیان تأکید بیشتری شده است. در ضمن، با این ترکیب‌بندی قاب افقی به قاب عمودی تبدیل و همین تمهید سبب حرکت و پویایی بیشتر روندگان در وسط کار شده است. ضمن آن‌که جهت نگاه از حالت افقی (چپ به راست) به حالت عمودی (از پایین به بالای کار) تبدیل شده است. حرکت روندگان از سمت پایین به بالای کار نوعی سبکی و انبساط ایجاد کرده است.

دوربین در میزانشنهای متحرک است. اورسن ولز^{۱۶}
 می‌گوید دوربین چیزی بسیار بیش از یک ابزار ثبت
 تصاویر است؛ واسطه‌ای است که از خلال آن، از جهانی



نظریه‌پردازان سینما، به‌خصوص آیزنشتاین^{۲۳}، پودوفکین^{۲۴} و کولشوف^{۲۵} معتقدند که نما اساس زبان فیلم است. همان‌طوری که در زبان، جمله از کنار هم قرارگرفتن کلمات به‌وجود می‌آید و پس‌وپیش کردن کلمات (نحو) معنا و موسیقی جمله را تغییر می‌دهد، نحوه کنار هم گذاردن تصاویر نیز به معانی متفاوتی منجر می‌شود.^{۲۶} به‌تعبیری معنای سینمایی از مجموعه نماها مشتق می‌شود. در واقع نیروی خلاقه تدوین است که از عکسهای بی‌روح یا نماهای جداگانه حیات و شکل سینمایی خلق می‌کند. پودوفکین می‌گوید: «باید از راه یادگیری آموخت که عمل تدوین در حقیقت عبارت است از هدایت اجباری و عامرانه افکار و تداعیات بیننده» (جینکز، ۱۳۶۴).

16. Orson Welles
۱۷. Pan. حرکت افقی دوربین
۱۸. Tilt. حرکت عمودی دوربین
19. zoom back
20. switch
21. montage



تصویر ۱۵. این ترکیب‌بندی صحنه را به صلیبی تبدیل کرده و پاپ در مرکز صلیب قرآن گرفته است. پاپ استعاره‌ای از مسیح شده است.

آن‌که از نشان دادن بخشی از فضا به کلیت فضا می‌رسیم، تصویر به آرایشی صلیبی شکل تبدیل می‌شود. پاپ در مرکز صلیب واقع شده است.

بی‌دقتی در سوئیچ^{۲۰} تصاویر به یکدیگر، یا به‌تعبیری نبود سبک مونتاژ^{۲۱} مناسب برای برنامه مراسم دعا از مشکلات دیگر این‌گونه آثار است. بی‌توجهی به ریتم و زمان متناسب با هر نما، انتخاب غلط نماهای طولانی^{۲۲} و در نظر نگرفتن عامل معنا در پیوند نماها موجب می‌شود حس معنوی دعا به مخاطب منتقل نشود؛ درحالی‌که اگر مونتاژ (مونتاژ) تصاویر دعا طبق چارچوبی از نظم اعتقادی و معنوی برآمده از معانی

دعا

شکل گیرد، تصاویر صرفاً فضای فیزیکی و بی‌روح را منعکس نمی‌کند.

22. long take
23. Eisenstein
24. Pudovkin
25. Kuleshov
۲۶. قیاس میان نما و کلمه در آرای کولشوف بیش از سایر نظریه‌پردازان دیده می‌شود.

تدوین تصاویر می‌تواند در تماشایگر حسی را ایجاد کند که شاید در تکتک تصاویر نباشد، اما نحوه آرایش آنها این حس را به وجود آورده باشد. از آنجایی که تدوین رابطه بسیار نزدیکی با روان‌شناسی تماشایگر دارد، فرایند ادراک تماشایگر را می‌توان همراه و همگام با سطوح فرایند تدوین شکل داد.^{۲۷}

طبق نظر آیزنشتاین، کارگردان بر مبنای جهان بینی خود و با شناخت از فرایند روان‌شناختی ادراک تصویر در نزد مخاطب، می‌تواند معانی‌ای را از طریق کنارهم‌گذاری تصاویر استخراج کند که نتیجه تکتک تصاویر نیست، بلکه نتیجه نوعی کنارهم‌گذاری آنهاست. از معروف‌ترین برنامه‌هایی که با این ویژگی در ایران ساخته شده، مستندهای «روایت فتح» است که در آنها شهید آوینی کوشید به نوعی مونتاژ شهودی دست یابد. به نظر می‌رسد جای این‌گونه ابداعات در تولید برنامه‌های مذهبی، به‌خصوص مراسم دعاخوانی بسیار خالی است. تصاویر برنامه‌های معمول از مراسم دعا نمی‌تواند تماشایگر را به درنگ و تأمل وادارد، یا تخیل و عاطفه او را فعال کند؛ خاصیت آن تنها این است که حساسیت گوش را در دقت به موسیقی کلام دعا کاهش می‌دهد.

رودلف آرنه‌ایم^{۲۸} در کتاب *فیلم به‌عنوان هنر* می‌گوید در فیلم صرفاً بازتولیدی مکانیکی از واقعیت فیزیکی به ما عرضه نمی‌شود (ابروین، ۱۳۷۳). در برنامه‌سازیهایی تلویزیونی از دعا

نیز باید این‌گونه باشد. قرار است تصاویر برنامه‌های دعا پلی باشد برای درک معانی دعا و ایجاد نوعی حس معنوی، بنابراین طبیعی است که تصاویر نباید بازتولید مکانیکی واقعیت رویداد و مراسم دعا باشند. نماها یا تصویرهای ضبط‌شده در چنین برنامه‌هایی نباید فقط بر خود دلالت داشته باشد، بلکه باید کد و رمزی باشد برای مخاطب تا یادآور خاطره‌ای معنوی شود و مخاطب را در شکل‌گیری خیالهای معنوی و ایماژهای شاعرانه و درونی کمک کند. هوگو مانستربرگ^{۲۹}، روان‌شناس آلمانی و نظریه‌پرداز معروف سینما، اهمیت ویژه‌ای به سهم تخیل تماشایگر در ضمن ادراک یک فیلم می‌دهد. او معتقد است تماشایگر فیلم خلاق است، به این نحو که در واکنش خود، حقیقتاً آنچه را بر پرده می‌بیند تکمیل می‌کند (همان: ۱۳).

مطالعات روان‌شناختی، به‌خصوص در مکتب روان‌شناسی «گشتالت»، اثبات می‌کند که ذهن آنچه را که بر شبکه چشم می‌افتد تعدیل می‌کند. سازوکارهای ذهن، تصاویر روی شبکه را تبدیل به مفهوم می‌کند. عملکرد ذهن بر اساس سازوکارهای ناشی از فیزیولوژی چشم که در همه انسانها تقریباً مشترک است، ریشه در تجربیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دارد که بر معنا و مفهوم تصویر به شدت تأثیر دارد و از همین نقطه است که مشارکت مخاطب در تکمیل کردن تصویر شکل می‌گیرد (شاپوریان، ۱۳۸۵/داندیس، ۱۳۸۵). مانستربرگ معتقد است ارزش هنر در بازتولید

۲۷. برای اطلاعات بیشتر نک: ابروین، مقاله مربوط به پودوفکین، 28. Rudolf Arnheim
29. Hugo Munsterberg, 1863-1916

جزء به جزء واقعیت نیست، بلکه در هنر با رفتن به جهانی فراتر از دنیای مادی، دنیای خود را به وجود می آوریم. او می گوید که مانده واقعیت، بلکه چیزی بهتر از واقعیت را در شیء زیبایی شناسانه جستجو می کنیم (Munsterberg, 1916).

بر اساس این دیدگاهها، یک تصویر با مأموریت انتقال پیامهای معنوی، نباید قائم به منطق رئالیستی خود باشد، بلکه باید منشأ شکل گیری مفهومی بالاتر و چه بسا متفاوت از مفهوم واقعی خود در ذهن بیننده باشد؛ و این از طریق، طراحی نور و میزانشن، تقطیع مناسب نماها در ابتدا و پیوند دادن هدفمند نماها در مرحله تدوین و سایر تمهیدات لازم امکان پذیر است.

داشتن طرحی زیبایی شناختی برای انتقال نماها^{۳۰} با هدف به وجود آوردن معانی و انتقال روح معنوی دعا از دیگر مسائلی است که باید در آن تأمل کرد.

انتخاب دیزالو^{۳۱} شایع ترین تکنیک انتقال نماها به یکدیگر در برنامه هاست. اما در

این گونه برنامه ها، در این انتقالها، معمولاً تصاویر مبدأ و مقصد تجانس گرافیکی ندارند و حتی به اندازه تصاویر و نزدیک بودن آنها به یکدیگر به لحاظ ابعاد توجه

نمی شود. این انتقالها بیش از پیش ریتم کلی را دچار افت و بیننده را خسته می کنند.

در تصاویر این برنامه ها، نه تجانس



تصویر ۱۷، ۱۸ و ۱۹. در تصاویر شاهد دیزالوی هدفمند هستیم که از تصویر مجسمه یک قایس آغاز می شود و به چهره یکی از رهبران شرکت کننده در مراسم می رسد که بر ماهیت مشترک آن دو تأکید می کند.

گرافیکی بین تصاویر رعایت شده است و نه تجانس اندازه. در تمام تصاویر لانگشات^{۳۲} به کلوزآپ^{۳۳} رفته است و بالعکس. (تصاویر ۱۷ تا ۱۹)

رعایت ریتم کلی برنامه یکی دیگر

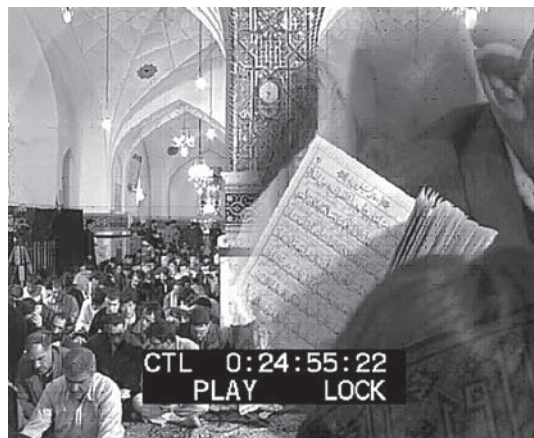
30. transition
31. dissolve

به لحظهٔ برش است. این بی‌توجهی معمولاً به صورت برش دیر هنگام خود را نشان می‌دهد؛ یعنی در لحظه‌هایی که سوژه متوجه دوربین می‌شود و به داخل دوربین نگاه می‌کند. طبق قواعد سینمایی، نگاه به درون دوربین مخاطب را متوجه حضور دوربین و ارتباط او را با اثر قطع می‌کند. در این لحظات، تدوینگر باید سریعاً تصویر را قطع کند. بی‌توجهی به این امر گاهی تصاویر مضحکی ایجاد و مخاطب را از فضای محزون و معنوی جدا می‌کند.

استفادهٔ نابجا از تروکاژ^{۳۵}های تدوینی نیز از آفات دیگر تدوین^{۳۶} این برنامه‌ها است. در تصاویر ۲۰ و ۲۱ مشاهده می‌شود تروکاژ تصویر در تصویر باعث شده تا تصویری غیرمتعادل از گنبد کج و تصویری ناقص از محل دعا به دست آید. مداح نیز که در مرکز تصویر قرار دارد، کاملاً پوشانده شده است.

در تولید این نوع از برنامه‌ها آنچه اهمیت دارد ماهیت دعاست که باید از خلال تصاویر، حس معنوی را در تماشاگر ایجاد کند، درحالی‌که تنها به سوئیچ ناشیانهٔ این مراسم بسنده می‌شود. در این صورت، نتیجهٔ کار چیزی جز گزارش نخواهد بود. مخاطب می‌تواند بدون دیدن تصویر، تنها صدای مداح را بشنود، بدون آن‌که چیزی از دست داده باشد؛ زیرا تصاویر ارائه شده هیچ بار معنایی خاصی به بیننده منتقل نمی‌کند. متأسفانه باید گفت

- 32. long shot
- 33. close up
- 34. switch
- 35. trucage
- 36. edit

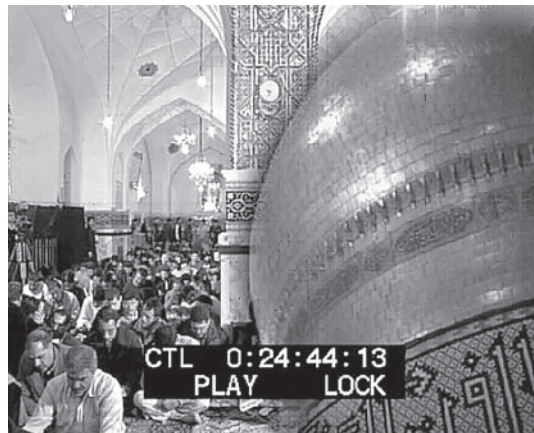


از وظایف تدوینگر است. کندی ریتم یکی از مشکلات تدوینی این نوع از برنامه‌هاست. محدودیت تعداد دوربینها و زوایا این مشکل را تشدید کرده، باعث استفاده از قطعه‌های تکراری می‌شود.

انتخاب درست و بجای تصاویر اصلی‌ترین وظیفهٔ کارگردان تلویزیونی است. سوئیچ^{۳۳} نابجا ارتباط مخاطب را با برنامهٔ تلویزیونی قطع می‌کند. این امر به خصوص در اجرای برنامه‌های زنده بیشتر به چشم می‌آید. در واقع کارگردان تلویزیونی به جای مخاطب در صحنه حاضر می‌شود و آنچه را که دیدن آن اهمیت دارد انتخاب می‌کند و برای مخاطب به روی صفحهٔ تلویزیون می‌فرستد. از دست‌ندادن لحظات حساس و انتخاب نکردن

تصاویر مرده و نامربوط اهمیت ویژه‌ای دارد. نوع دیگر انتخابهای غلط بی‌توجهی

به‌ثبت نرسیده بود، چالش‌های زیادی مبنی بر تطبیق زبان تلویزیون با روح مضامین مذهبی اتفاق افتاد. در این مقاله کوشش شد تا نشان داده شود باید زبان فنی و زیبایی‌شناسی نوینی را در این رسانه جست‌وجو کرد و بنا بر ضرورت به دنبال ابداع گونه‌هایی نوینی برآمد که بیانگر و انتقال‌دهنده مضامین و مفاهیم دینی مورد نظر باشد، والا آن می‌شود که اینک هست.



این دست برنامه‌ها جزو فقیرترین برنامه‌های تلویزیون از لحاظ غنای بصری و ارزش تصویری است. اگرچه تلویزیون در آغاز اختراع، فاقد وجوه زیبایی‌شناسی بود، اما با تکیه بر تجارب هنری سایر رشته‌ها، به‌خصوص سینما، توانست به‌تدریج به قابلیت‌ها و امکانات بیانی منحصر به فردی دست یابد. ابداع گونه‌های خاص تلویزیونی متناسب با نوع مخاطب و موضوع مورد نظر، از جمله رهاوردهای تلویزیون در سیر تکاملی خود بوده است. پس از پیروزی انقلاب اسلامی **جمع بندی** ایران، تولید برنامه‌های تلویزیونی با رویکردهای مذهبی مورد توجه واقع شد، اما از آنجا که در تاریخ برنامه‌های تلویزیونی هرگز برای موضوعات مذهبی مورد نظر، مانند «مراسم مذهبی و ادعیه» تجربه‌ای

- آوینی، مرتضی. (۱۳۷۵)، *حکمت سینما*، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- ابروین، رابرت تی. (۱۳۷۳)، *راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران*، ترجمه فؤاد نجف‌زاده، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۷۸)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه یعقوب آژند، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).
- بازن، آندره. (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، ترجمه محمد شهبابا، تهران، نشر هرمس.
- تامپسون، کریستین و بوردول، دیوید. (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز.
- جینکز، ویلیام. (۱۳۶۴)، *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمه محمدتقی احمدیان، شهلا حکیمیان، تهران، سروش.
- داندیس، دونیس ای. (۱۳۸۵)، *مبانی سواد بصری*، ترجمه مسعود سپهر، تهران، سروش.
- شاپوریان، رضا. (۱۳۸۵)، *اصول کلی روانشناسی گشتالت*، تهران، رشد.
- می، جان و مایکل برد. (۱۳۷۵)، *تأملاتی در باب سینما و دین*، ترجمه محمد شهبابا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- وتشتاین، آرنولد آ. (۱۳۷۳)، «الهیات در عصر فرهنگ تکنولوژیک: مروری بر آرای پل تیلیش»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، سال اول، شماره ۱.

Munsterberg, Hugo. (1916), *The Film: A Psychological Study*, reprint.

Postman, Neil. (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Penguin.

Tillich, Paul. (1959), *Theology of Culture*, New York, O.U.P.

Wettstein, Arnold A. (1984), *Re-Viewing Tillich in a Technological Culture, In Theonomy and Autonomy*, J. Carey (ed.), M.U.P.

Williams, Raymond. (1990), *Television: Technology and Cultural Form*, London, Routledge.



موسیقی و رازباوری*

دکتر نیک زنگویل

استاد فلسفه دانشگاه دورهام انگلستان

nick.zangwill@durham.ac.uk

مترجم: هادی ربیعی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲۷

چکیده

موسیقی رازناک به نظر می‌رسد و تجربه ما از برخی انواع آن می‌تواند ژرفای خاصی داشته باشد. نگارنده معتقد است که باید پذیرای این رازناکی شویم و در پی بی‌اهمیت جلوه‌دادن آن نباشیم. موسیقی و تجربه ما از آن به گونه‌ای است که با اصطلاحات تحت‌اللفظی قابل توصیف نیست. در اینجا دیدگاهی را درباره موسیقی مورد بررسی و مذاقه قرار می‌دهیم که بی‌پروا رازباورانه است؛ هرچند این رازباوری صورت ویژه‌ای به خود می‌گیرد.

واژگان کلیدی:

موسیقی، رازباوری، خدا، ژرفناکی، وصف‌ناپذیری.

* مقاله حاضر به صورت سخنرانی در انجمن راسل دانشگاه سیدنی و نیز در دانشگاه ادینبورگ ارائه شده است.
I. mysticism

از کیفیاتی برخوردار است که گاه «وصف‌ناپذیر» خوانده می‌شود. می‌توان این کیفیات را تصور کرد، اما توصیف آنها با الفاظ ممکن نیست. تجربه ما از موسیقی نیز دارای کیفیاتی «غیرقابل وصف» است. برای توصیف ویژگیهای زیبایی‌شناختی موسیقی که به‌گونه‌ای دیگر نمی‌توان توصیفشان کرد، به استعاره و تشبیه تمسک می‌جویم (Zangwill, 2001: ch. 10). همین مطلب در مورد تجارب ما از این ویژگیها نیز صادق است. به‌کارگیری استعاره، تشبیه و دیگر آرایه‌های تمثیلی بهترین کاری است که می‌توانیم برای دستیابی به سرشت زیبایی‌شناختی موسیقی و تجربه‌مان از آن انجام دهیم (این عقیده را می‌توان در Scruton, 1997 و Zuckerkandl, 1956 یافت).

البته توصیفات لفظی ساده‌ای درباره موسیقی و تجربه موسیقایی ما وجود دارد. مثلاً، شاید موسیقی را امری «زیبا» یا «دلپذیر»، که توصیفات تحت‌اللفظی هستند، توصیف و تعبیر کنیم، اما حکایت همچنان باقی است. فقط با استعاره و تشبیه می‌توان به‌طور کامل موسیقی را توصیف کرد؛ هرچند آن‌گاه نیز توصیفمان دچار نابسندگی است.

واقعیتی در موسیقی و تجربه ما از آن نهفته که از توصیف تحت‌اللفظی گریزان است و ما با هر وسیله ممکن بدان اشاره می‌کنیم، اما لاجرم در فراچنگ آوردن سرشت حقیقی آن ناکام می‌مانیم. با این حال، استفاده از استعاره و تشبیه بهترین کاری

به دنبال مدخل «موسیقی» در فرهنگ
توصیف
ناپذیری
موسیقی
فلسفه رابرت ادی می‌گشتم که
حسب اتفاق به مدخل «رازباوری»،
اثر ویلیام من^۲ برخوردم. وی در
آنجا می‌نویسد:

«رازباوران مدعی‌اند که گرچه
تجاربشان حقیقی است، اما نمی‌توان آن را به‌شایستگی
با زبان توصیف کرد، زیرا ارتباط عادی بر حس تجربه
و تمایزگذاری مفهومی مبتنی است. از این رو است که
نوشته‌های رازباورانه با استعاره و تشبیه شناخته می‌شود»
(Audi, 1999).

معتمد که باید دقیقاً چنین رویکردی را
در مورد موسیقی بپذیریم. موسیقی

1. Robert Audi
2. William Mann

است که می‌توان انجام داد. البته برخی از این توصیفات از بعضی دیگر بهترند، اما سرشت موسیقی و تجربه موسیقایی ما اصولاً غیرقابل توصیف است. برای دفع و قطع سرمنشأ سوءتفاهم، باید گفت که بنابر دیدگاه حاضر، موسیقی منبع «معرفت» غیرقابل توصیف فرا-موسیقایی نیست. در ادامه بیشتر به این تفاوت می‌پردازم. خود موسیقی و تجربه ما از آن ویژگی‌هایی غیرقابل توصیف دارد، نه معرفتی در باب جهان که ممکن است موسیقی در ما ایجاد کند.

تجربه موسیقایی بیشتر عادی احساسات و معمولی است، اما گاه از چنان شور و حرارتی برخوردار است که وصف‌ناپذیری‌اش را به صورت تحت‌اللفظی، فوق‌العاده محسوس و چشمگیر می‌سازد. این نظریه و وصف‌ناپذیری (مضاعف) در مورد موسیقی و تجربه ما از آن مستقیماً توضیحی درباره شور و حرارت برخی تجارب ما از موسیقی به دست نمی‌دهد، با وجود این، برای توضیح آن ضروری است. موسیقی در وصف‌ناپذیری به صورت تحت‌اللفظی، تنها نیست؛ توصیفات ما از ادراکات حسی جسمانی معمول (مثل احساس درد، خارش، قلقلک یا تیرکشیدن) نیز وضعیتی مشابه دارد (این توصیفات نیز همچون احکام زیبایی‌شناختی، «ذهنی»^۲ به معنای کانتی کلمه هستند [Kant, 1928: ch. 1]). ممکن است کسی ادراک حسی را امری

«دردناک» توصیف کند، اما پس از آن، استعاره و تشبیه توصیف دقیق‌تری را وارد میدان خواهد کرد. توصیف ما درباره ادراکات حسی و دیگر احساساتمان، از سوی واژگانی بسیار ساده، پدیدار توصیف‌ناپذیری به صورت تحت‌اللفظی را آشکار می‌سازد، اما پدیدار شور و سرمستی در بسیاری موارد، همچون توصیف ادراکات حسی عادی و معمولی مثل احساس درد، خارش، قلقلک یا تیرکشیدن، برایمان وجود ندارد. بنابراین، توسل به توصیف‌ناپذیری برای توضیح شور و سرمستی کافی نیست.

طرح پیشنهادی نگارنده چنین است: در لذتی که هنگام گوش فرادادن به موسیقی درمی‌یابیم، آن‌گاه که آن تجربه سرمستمان می‌سازد، امر خاصی سرشته و نهفته است. آن امر خاص این است که تجربه ما از ویژگی‌های بنیادین موسیقی که به طور استعاره‌ی توصیف می‌شود، نوعاً زمینه‌ساز آگاهی از «ارزش» زیبایی‌شناختی آن است. استعاره‌های عاطفی به توصیف ویژگی‌هایی می‌پردازد که موسیقی را از لحاظ زیبایی‌شناختی ارزشمند می‌سازد و به همین دلیل است که ما پرشور و سرمست می‌شویم. وجد و سرمستی موسیقایی از ارزش موسیقایی پرده برمی‌دارد. ما آن دسته از ویژگی‌های موسیقی را تجربه می‌کنیم که آن را ارزشمند می‌سازد (Zangwill, 2001: ch. 1&2: nk).

3. subjective

عمق موسیقایی

این طرح پیشنهادی می‌تواند پاسخی برای معمای «ژرفناکی» موسیقایی که پیتر کیوی^۴ آن را مطرح کرده، ارائه دهد (Kivy, 1990). کیوی در تمایل‌مان به ژرفناک توصیف کردن برخی از موسیقیهای سازی که تا حد زیادی مراد از آنها ناواضح است، تأمل می‌کند. با کیوی موافقم که موسیقی به صورت تحت‌اللفظی هیچ سخن ژرفی نمی‌گوید، چراکه موسیقی اصلاً سخنی نمی‌گوید؛ با این حال، تجربه شورانگیز ما از موسیقی خوب، که وسوسه‌مان می‌کند تا آن را ژرفناک بخوانیم، اشتراکاتی با فهم بیانات ژرف دارد. سخنانی که به لحاظ تحت‌اللفظی ژرف باشند ارزشمندند، خاصه اگر حامل یا ناقل حقیقتی مهم و به‌نحوی زیبا باشند. موسیقی و سخنان ژرف، هر دو ارزشمندند. افزون بر این، اغلب سخنان ژرف، خاصه گونه شعری آن، آن قدر عمیق‌اند که فهم و توضیحشان دشوار است. به طرز مشابهی، بیان یا توضیح ارزش موسیقی خوبی که مایلیم آن را «ژرفناک» بخوانیم، به لحاظ زبانی نه تنها دشوار، بلکه غیرممکن است. بنا بر این رویکرد، هنگامی که «ژرفناک» برای موسیقی به کار برده می‌شود، خود استعاره‌ای دیگر است، اما زمانی استعاره سودمند است که گونه‌ای از تشابهاتی که ذکر شد یا گونه‌ای از دیگر تشابهات وجود داشته باشد.

موسیقی و خدا

مدعی شدم که توصیفات استعاری زیبایی‌شناختی درباره موسیقی اشتراکات زیادی با توصیفات استعاری ادراکات حسی دارند؛ در هر دو حوزه خصوصياتی وجود دارد که با معانی تحت‌اللفظی قابل توصیف نیست، یا حداقل خصوصياتی وجود دارد که نمی‌توانیم آنها را به صورت تحت‌اللفظی در زبان عامه توصیف کنیم. تفاوت میان آنها این است که آنچه در موسیقی به طور استعاری توصیف می‌کنیم ویژگیهایی است که موجد ارزش است، اما در مورد ادراکات حسی چنین نیست. لیکن مقایسه توصیفات زیبایی‌شناختی موسیقی با توصیفات استعاری از خداوند نیز روشنگر است. شاید موسیقی در نیمه‌راه میان خداوند و ادراکات حسی است!

موسی ابن میمون^۵، فیلسوف یهودی قرون وسطا، در اثرش، *دلالة الحائرين (راهنمای سرگشتگان)*^۶ استعاره، تشبیه و دیگر کاربردهای مجازی زبان در کتاب مقدس یهود را بررسی می‌کند (Maimonides, 1958). وی به ویژه دل‌مشغول معیارهایی است که تعیین می‌کند صفات الهی را باید به معنای تحت‌اللفظی در نظر گرفت یا به معنای تمثیلی. یکی از اهداف او سازگار ساختن دین با آموزه‌های غیردینی تا حد امکان بود. منظور از آموزه غیردینی در آن دوران، مابعدالطبیعه ارسطویی بود؛ و در این دوران علم، وی در

4. Peter Kivy
5. Moses Maimonides
6. *Guide for the Perplexed*

بیشتر موارد - اما نه همه آنها - در جست‌وجوی رویکردی «توافق‌گرا» نسبت به این دو حوزه اندیشه بود. ابن میمون احتجاج می‌کند که مدعیات انسان‌انگاران کتاب مقدس یهود در مورد خداوند را باید به صورت استعاری درک و تفسیر کرد. این مدعا که خداوند «سخن گفت»، یکی از این نمونه‌هاست. گمان می‌کنم که این دلایل از انسجام بالایی برخوردارند: این مدعیات باید به صورت استعاری درک شوند، زیرا دیگر مدعیات کتاب مقدس دلالت می‌کنند که امکان ندارد خداوند صحبت کند؛ و دوم آن که به علت مدعیات مستقلاً معقولی که منشئی خارج از متن مقدس دارند.

در بخش معروفی در باب درک سلبی از خداوند، به این مدعا برمی‌خوریم که توصیفات جایز تحت‌اللفظی از خداوند همگی سلبی‌اند (Maimonides, 1958: vol. 1, ch. 50-60). (آکوئیناس^۷ این عقیده را اخذ کرد و از آن پس، این ایده به «روش سلبی» معروف شد.) خداوند همچون سایر موجودات، مثل خود نگارنده، دارای صفات سلبی است. به عنوان مثال، خداوند صفت ایجابی مکانندی ندارد؛ و نگارنده نیز اسب آبی نیست. خداوند همچون سایر موجودات، مثل خود نگارنده، دارای صفات ایجابی نیز هست. با این حال، تفاوت میان خداوند و دیگر موجودات این است که صفات ایجابی موجودات دیگر را می‌توان به صورت تحت‌اللفظی توصیف کرد. به عنوان مثال، قد نگارنده بیش از شش فوت است

و در شمال غرب لندن به دنیا آمده است. در مقابل، براساس دیدگاه ابن میمون نمی‌توانیم صفات ایجابی خداوند را به صورت تحت‌اللفظی توصیف کنیم. یا شاید این عقیده بدین صورت محدودکننده‌تر باشد که نمی‌توان صفات وجوبی و ذاتی خداوند را به صورت تحت‌اللفظی توصیف کرد. با این همه، به نظر می‌رسد که می‌توان به صورت تحت‌اللفظی گفت که خداوند جهان را آفرید. این صفت، صفتی عقلانی و غیرذاتی برای خداوند است. به هر روی، به نظر می‌رسد توصیفات ایجابی از خداوند در کتب مقدس، مثلاً این را که خداوند سخنانی «گفت»، باید به صورت استعاری درک کرد.

دیدگاه نگارنده در باب توصیفات ایجابی از موسیقی در قالب عاطفه،
رازباوری این جهانی حرکت و ارتفاع، از بسیاری جهات به همین شکل است، زیرا همه آنها استعاره یا آرایه غیرتحت‌اللفظی زبانی هستند، اما دو تفاوت مهم وجود دارد: نخست این که خداوند موجودی متعالی است یا چنین موجودی تصور می‌شود. خداوند اصل و اساس جهان طبیعت است، نه بخشی از آن. می‌توان این دیدگاه را «رازباوری متعالی»^۸ نامید. در مقابل، دیدگاه نگارنده در باب موسیقی، «رازباوری درون‌بود»^۹ قرار دارد. موسیقی، یا کشش زمانی آن، بخشی از جهان طبیعت است. می‌توان موسیقی را شنید، اما نمی‌توان خداوند را دید یا شنید.

7. Aquinas

8. transcendent mysticism

9. immanent mysticism

موسیقی از نظر زمان و مکان نیز محدود است. با وجود این، موسیقی دارای خصوصیات و صف ناپذیر است؛ خصوصیات که به صورت تحت‌اللفظی قابل توصیف نیستند. پیش‌تر گفته شد که دیدگاه نگارنده در باب وصف ناپذیری باید از این دیدگاه که موسیقی منبعی برای معرفتی و صف ناپذیر است، متمایز شود. در چنین دیدگاهی، موسیقی امری در نظر گرفته می‌شود که کمابیش ما را از حوزه‌ای متعالی با خبر می‌سازد. اگر درست گفته باشم، این دقیقاً به منزله نادیده گرفتن مسئله اصلی در مورد موسیقی، یعنی بیان ناپذیری زبانی پدیداری این جهانی است. دیدگاه رازباورانه آن جهانی عقیده‌ای بنیادین را که در رویکرد هانسلیک^{۱۰} محوریت دارد، نقض می‌کند (Hanslick, 1986). طبق این عقیده باید موسیقی را حسب ضوابط خودش درک کرد و نباید آن را وسیله‌ای برای رسیدن به جایی دیگر، مثلاً عواطفی خاص، یا قدمگاهی به سوی حوزه‌ای متعالی دانست. هر دو دیدگاه درباره موسیقی به بیراهه رفته‌اند. علی‌رغم مقاصد بلندپروازانه قائلان به رویکرد متعالی که بر اساس آن، موسیقی گذرگاهی به سوی واقعیت عمیق‌تر یا برتری ورای جهان محسوس قلمداد می‌شود، چنین دیدگاهی از پاسداشت ارزش موسیقی فی‌نفسه باز می‌ماند. موسیقی یک راز است، اما رازی این جهانی. اصوات صرفاً سکوی پرتاب یا راهی به سوی جهان دیگر نیستند. ارزش موسیقی در همین اصوات است. دوم این‌که، بنا بر دیدگاه ابن‌میمون،

درک ما از صفات ضروری ایجابی خداوند ناقص است. ما این صفات را نمی‌شناسیم و نمی‌توانیم در باب آنها تفکر کنیم. در مقابل، بر اساس دیدگاه نگارنده، می‌توانیم صفات زیبایی‌شناختی ضروری (ایجابی) موسیقی را بشناسیم و درباره آنها تفکر کنیم. ضعف ما در خصوص قراردادن ادراکاتمان در قالب «کلمات» است. ما از نوعی دانش غیرملفوظ درباره موسیقی برخورداریم، درحالی‌که از نظر ابن‌میمون، دانش ایجابی (ملفوظ یا غیرملفوظ) درباره صفات ایجابی ضروری خداوند نداریم. یقیناً ما معرفتی درباره صفات زیبایی‌شناختی موسیقی داریم. نکته فقط اینجاست که نمی‌توان این معرفت را در قالب واژگان به زبان آورد. ما صفات زیبایی‌شناختی ذاتی ایجابی موسیقی را که نمی‌توان درباره آنها به صورت تحت‌اللفظی سخن گفت، تجربه کرده و می‌شناسیم، حال آن‌که بر اساس دیدگاه ابن‌میمون، از صفات ایجابی ذاتی خداوند شناختی نداریم.

با وجود این، توصیفات استعاری ما از خداوند و موسیقی از این حیث دارای اهمیت مشابهی هستند که در هر دو مورد، می‌کوشیم تا صفات یا چیزهای بااهمیت را با معیارهای ارزشی توصیف کنیم. خداوند نه تنها سرمنشأ جهان مادی، بلکه همچنین منشأ ارزش نیز شناخته می‌شود و ما به گونه‌ای مشابه، ویژگیهای موسیقی را که به صورت استعاری توصیف می‌شود، منبع ارزش موسیقایی در نظر می‌گیریم.

10. Hanslick

در هر دو مورد، استعاره، تشبیه و سایر اشکال تمثیلی زبانی را برای توصیف آن ارزش به کار می‌بریم. این نیز درست است که بدیلی برای توصیف ادراکات حسی جسمانی (همچون احساس خارش، قلقلک یا تیرکشیدن) با واژگان استعاری در اختیار نداریم، اما آنچه در وصف ادراکات حسی به توصیف می‌آوریم در اغلب موارد مبتنی بر ارزش نیست. از این حیث، سخن‌گفتن درباره‌ی خداوند و سخن‌گفتن درباره‌ی موسیقی، هر دو در برابر سخن‌گفتن درباره‌ی ادراکات حسی هستند. اما به نظر می‌رسد که ما احساسات عمیقی نیز همچون اندوه، عشق یا احساسات جنسی داریم که آنها را ارزشمند می‌یابیم یا می‌دانیم. شاید این احساسات نیز به لحاظ ارزشی، رنگ آن‌گونه از احساسات را به خود گیرند که برای توصیف دشوارند و استعاره را طلب می‌کنند. ادبیات سرشار از نمونه‌های به‌کارگیری استعاره برای توصیف عواطف است. به‌عنوان مثال، رابیندرانات تاگور^{۱۱} در داستان کوتاه فوق‌العاده *فقط یک شب*^{۱۲} شخصیتی دارد که احساسات عاشقانه و سرمستی وی را چنین توصیف می‌کند: «فقط یک شب در ساحل مکاشفه ایستادم و لذت ابدی را چشیدم» (Tagore, 1994: 96). یقیناً آن احساس، احساسی پرشور و سرشار از ارزش متعالی بوده است. همچنین و سوسه‌ای وجود دارد مبنی بر این که چنین احساساتی را «ژرفناک» توصیف کنیم. این‌گونه احساسات با تجارب زیبایی‌شناختی از موسیقی که در این مقاله بدانها پرداخته‌ام، در یک

طبقه قرار می‌گیرد.

موسیقی خصوصیات زیبایی-شناختی‌ای دارد که فقط می‌توان آنها را به صورت غیرتحت‌اللفظی توصیف کرد. این خصوصیات به برخی از موسیقیها ارزشی می‌بخشند که سبب می‌شود آنها را با لذت و سرخوشی و حتی با شور و سرمستی تجربه کنیم. این ویژگیها در برابر توصیف تحت‌اللفظی مقاومت می‌کنند و تلاشهای توصیف‌گرایانه‌مان را به چالش می‌طلبند و به‌سخره می‌گیرند. این خصوصیات که به لحاظ ارزشی اهمیت دارند، مرموز و دست‌نیافتنی‌اند. گویی ما را به ریشخند گرفته، می‌گویند: «اگر راست می‌گویی، توصیف‌مان کن!» با این حال، آنها چنین رفتاری را نه از جایی دور، بلکه به‌عنوان چیزی که از نزدیک عمیقاً می‌شناسیم پیش می‌گیرند. آنها با محبت و ملامت ما را به‌سخره می‌گیرند.

11. Rabindranath Tagore
12. *One Single Night*

- Audi, Robert. (1999), *Cambridge Dictionary of Philosophy*, second edition, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hanslick, Eduard. (1986), *On the Musically Beautiful*, Indianapolis, Hackett.
- Kant, Immanuel. (1928), *Critique of Judgement*, trans. by Meredith, Oxford, Oxford University Press.
- Kivy, Peter. (1990), *Music Alone*, Cornell, Cornell University Press.
- Maimonides, Moses. (1958), *Guide for the Perplexed*, London, Dover.
- Scruton, Roger. (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press.
- Tagore, Rabindranath. (1994), "One Single Night", in his *Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin.
- Zangwill, Nick. (2001), *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press.
- Zuckerkandl, Victor. (1956), *Sound and Symbol*, New York, Prometheus.

منابع



بخش دوم ، نقدنامه

این شماره:

نقد ساختارگرایانه هنر



رویکرد ساختارگرایانه

مقدمه

«ساختارگرایی»^۱ یکی از گرایش‌هایی است که در مورد آن بسیار نوشته شده، اما همواره و هنوز نیز موضوع اختلاف میان محققان است. ساختار^۲، ساختارگرایی، پیش‌ساختارگرایی^۳، ساختارگرایی باز^۴، نوساختارگرایی^۵، ابرساختارگرایی^۶، پس‌ساختارگرایی^۷ و واژه‌های دیگر از این دست جزو رایج‌ترین واژه‌ها نزد محققان قرن بیستم محسوب می‌شوند و آثار بی‌شماری به توضیح و توصیف این واژه‌ها، همچنین نظریه‌ها، نقدها و مکاتب مرتبط به آنها اختصاص پیدا کرده است.

ساختارگرایی علاوه بر یک ادبیات و واژه‌شناسی غنی، دارای تاریخی پرفراز و نشیب و غنی است. ساختارگرایی ریشه در مباحث سوسور در اوایل قرن بیستم دارد، سپس در اروپای شرقی، به ویژه مکاتب مسکو و پراگ رشد و نمو یافت. در ادامه وارد فرانسه شد و شکل تقریباً نهایی به

1. structuralisme
2. structure
3. pré-structuralisme
4. structuralisme ouvert
5. néo-structuralisme
6. super-structuralisme
7. post-structuralisme

خود گرفت و پس از آن وارد فرهنگهای دیگر غربی، سپس شرقی گردید. هزاران رساله، پایان نامه و کتاب و مقاله‌های بی‌شماری به این مبحث اختصاص یافته و یا با این روش به مطالعهٔ پیکره‌های مطالعاتی خود پرداخته‌اند. با وجود چنین گستردگی و تأثیرگذاری‌ای نظریه و نقد ساختارگرایی فقط به مدت چند دههٔ محدود به‌عنوان مهم‌ترین جریان فلسفی و نقادی توانست دوام بیاورد و در برخی موارد، بنیان‌گذاران ساختارگرایی به مهم‌ترین شخصیت‌های پساساختارگرایی تبدیل شدند. با این‌که بیش از یکصد سال از طرح این مبحث توسط سوسور^۸ و نزدیک به هفتاد سال از مکتب ساختارگرایی‌ای می‌گذرد که ما امروزه می‌شناسیم و به لوی استروس^۹ برمی‌گردد، و با توجه به گذر نزدیک به چهل سال از طرح مباحث پساساختارگرایی هنوز ساختارگرایی موضوع پاره‌ای از پژوهش‌ها و حتی روش برخی از مطالعات تلقی می‌شود. تأثیر ساختارگرایی چنان عمیق و تعیین‌کننده است که می‌توان با آن، تاریخ مطالعات در حوزهٔ علوم انسانی به‌ویژه ادبیات و هنر را تقسیم‌بندی کرد. به بیان دیگر، با ساختارگرایی برهه‌ای نوین از مطالعات آغاز شد و پیدایش این نظریهٔ رویکرد و نقد را می‌توان مقطع حساسی میان دو دوره محسوب کرد. در این مختصر کوشش می‌شود نخست به جریان‌ات پیش‌ساختارگرایی، همچون زبان‌شناسی سوسوری و صورت‌گرایی روسی و ارتباط آنها با ساختارگرایی، پرداخته شود. سپس به تعریف ساختار و ویژگی‌های ساختارگرایی اشاره و در قسمت پسین به وضعیت کنونی ساختارگرایی و پساساختارگرایی توجه می‌شود.

از زبان‌شناسی سوسوری و صورت‌گرایی روسی تا ساختارگرایی

ساختار و ساختارگرایی ریشه در دروس زبان‌شناسی عمومی^{۱۰} فردینان دو سوسور در سال ۱۹۱۶ میلادی دارد. آرای سوسور طی فرایند و تاریخی و با واسطه‌ها و گذرگاههایی به نیمهٔ دوم قرن بیستم کشیده شد. ساختارگرایان، به‌ویژه نسل نخست آنها همچون لوی استروس بهره‌های زیادی از نظرات و آرای سوسور و پیروانش بردند، چنان‌که دیوید هوارث^{۱۱} می‌گوید:

8. Ferdinand de Saussure

9. Claude Lévi-Strauss

10. cours de linguistique générale

11. David. Howarth

«لوی استروس الگوی زبان‌شناسی سوسور را برای مطالعه‌ی جوامعی که به‌عنوان نظم‌های نمادین پیچیده درک شده‌اند به‌کار می‌برد. هر فرهنگی ممکن است به‌عنوان منظره‌ی کلی از سیستم‌های نمادین انگاشته شود که در بالاترین سطح آن می‌توان، قوانین ازدواج، روابط اقتصادی، هنر، علم و مذهب را یافت. بنابراین او به‌دنبال آشکار ساختن ساختارها و روابط زیربنایی تفکر و تجارب انسانی است که واقعیت اجتماعی را شکل می‌دهند» (هوارث، ۱۳۸۶: ۷).

درباره‌ی موارد تأثیرگذاری زبان‌شناسی، به‌ویژه زبان‌شناسی سوسوری بر ساختارگرایی به‌تفصیل سخن گفته خواهد شد. در اینجا بر یکی دیگر از مهم‌ترین ریشه‌های ساختارگرایی، یعنی صورت‌گرایی روسی و نقش آن در شکل‌گیری ساختارگرایی تأکید می‌شود که تأثیر بسزایی بر مکاتب هنری و ادبی به‌جای گذاشته است. صورت‌گرایی روسی واسطه‌ای میان تفکر اندامواره‌ی آلمانی^{۱۲} و ساختارگرایی فرانسوی تلقی می‌شود. در واقع یادآوری این نکته مهم است که عبارت «ساختار» نیز برای نخستین بار در حلقه‌ی زبان‌شناسی پراگ^{۱۳} مطرح شد. پس از این‌که نظرات سوسور در خصوص ساختار و نظام زبانی به شرق اروپا رفت، در آنجا با حضور نظریه‌ها و نظریه‌پردازان مهم رشد قابل ملاحظه‌ای یافت. اما در طی سالهای جنگ و کمی پس از آن، امریکا که محل مهاجران و پناهندگان اروپایی شده بود، امکان ملاقات افرادی همچون یاکوبسن^{۱۴} روس و لوی استروس فرانسوی را فراهم آورد که موجب انتقال دستاوردهای اروپای شرقی به اروپای غربی گردید. با طرح و تأثیر نظرات حلقه‌های مسکو و پراگ بود که فرانسویان ساختارگرایی را آن‌طوری‌که امروزه شناخته می‌شود مطرح کردند. سپس ساختارگرایی به دیگر فرهنگها و کشورها نیز کشیده شد و به مدت نزدیک به سه دهه بر حوزه‌ی مطالعات و نقد علوم انسانی مسلط شد. این جریان شخصیت‌های برجسته‌ای را در قرن بیستم و در میان رشته‌های گوناگون پرورش داد؛ شخصیت‌هایی همچون لوی استروس، آلتوسر^{۱۵}، لاکان^{۱۶}، فوکو^{۱۷}، بارت^{۱۸}، کریستوا^{۱۹}، حتی دریدا^{۲۰}. البته برخی از این شخصیتها متعلق به دوره‌ها و پارادایمهای دیگر همچون پسا‌ساختارگرایی نیز هستند و فقط به ساختارگرایی محدود نمی‌شوند. یادآوری این نکته

12. pensée organique allemande

13. cercle linguistique de Prague

14. Roman Jakobson

15. Althusser

16. Jacques Lacan

17. Michel Foucault

18. Roland Barthes

19. Julia Kristeva

20. Jacques Derrida

مهم است که گرچه خاستگاه نخستین ساختارگرایی زبان‌شناسی بود، اما این نظریه به سرعت در دیگر رشته‌های علوم انسانی نیز منتشر شد. ساختارگرایی در روان‌شناسی، مردم‌شناسی، انسان‌شناسی و بسیاری دیگر از رشته‌ها وارد و بخشی از تاریخ آنها شد. با این حال، همواره میان ساختارگرایی و نظریه‌های زبانی و زبان‌شناسی ارتباطی تنگاتنگ وجود داشته است، چنان‌که حتی ساختارگرایی در رشته‌های دیگر علوم انسانی نیز بی‌تأثیر از نظرات و قاعده‌های زبان‌شناختی نیست.

چنان‌که گفته شد، ساختارگرایی با وجود سابقه‌ای بیش از یک قرن و شخصیت‌های برجسته قرن بیستم، حتی در دوره‌ای که به آن پس‌ساختارگرایی نیز می‌گویند، هنوز با پرسش‌هایی اساسی روبه‌روست؛ پرسش‌هایی از قبیل این‌که آیا ساختارگرایی یک نقد در میان نقدهاست؟ آیا ساختارگرایی یک رویکرد فرانقدی است؟ آیا ساختارگرایی یک پارادایم است؟ آیا به‌راستی ساختارگرایی متعلق به دوره‌ای خاص بوده و امروز آن دوران به سر رسیده است؟ چه معیارهایی پس‌ساختارگرایی را از ساختارگرایی متمایز می‌سازد؟ آیا معنا و فرایند ساختارگرایی در جوامع گوناگون، به‌ویژه فرهنگ‌های اروپایی مشابه بوده است؟ آیا جریان ساختارگرایی در ایران حضور داشته است؟

ساختار و ساختارگرایی

ساختارگرایی زبانی به نظریه‌ای اطلاق می‌شود که زبان را همچون نظامی مطالعه می‌کند که در آن، عناصر جز در ارتباط با یکدیگر نمی‌توانند تعریف شوند. موضوع انواع روابطی است که براساس آن، عناصر با یکدیگر مرتبط می‌شوند و به‌واسطه آن دلالت‌پردازی می‌کنند. مجموعه این روابط را «ساختار» می‌نامند. ساختارگرایی دیگر رشته‌ها نیز بر همین منوال است، به‌طور مثال برای ساختارگرایی اجتماعی به‌جای زبان، این جامعه است که یک نظام تلقی می‌شود. این‌گونه تحقیق به‌طور عمده متن‌محور است و بیشترین توجه خود را به پیکره مطالعاتی به‌عنوان یک نظام مستقل و روابط درونی آن معطوف می‌کند. همین توجه تقریباً انحصاری به موضوع مطالعه به‌عنوان یک واحد مستقل و بررسی روابط درونی موجب کم‌توجهی به مناسبات برونی شده است. این کم‌توجهی بعدها توسط محققان پس‌ساختارگرا به‌عنوان انتقادی از ساختارگرایی مطرح می‌شود که به آن پرداخته خواهد شد.

درواقع، این گونه نگرش به همان زبان‌شناسی سوسوری باز می‌گردد که میان زبان^{۲۱} به‌عنوان نظام و گفتار^{۲۲} به‌عنوان کاربرد آن تمایز قائل می‌شود و توجه خود را معطوف به زبان و نه گفتار می‌کند. در این خصوص، می‌توان افزود که زبان مجموعه‌ی صورتهایی است که روابط گوناگون را در خود جای می‌دهد، اما گفتار کنشهایی دو یا چندسویه است. زبان نظامی بسته و گفتار کنشی باز محسوب می‌شود. این وضعیت زبان و گفتار نیز به دیگر رشته‌ها تعمیم پیدا کرده، چنان‌که در هر رشته‌ای معادلهایی برای آنها فرض شده است. به‌طور مثال، در حوزه فیلم، نماها، سکانسها (فصلها) و بالاخره فیلم به‌عنوان واژه‌ها، جمله‌ها و متن نوشتاری فرض و بر این اساس بررسی و مطالعه شده‌اند.

مبانی نظری ساختارگرایی

ساختارگرایی پیش از هر چیز، نظریه است؛ نظریه‌ای که نوع ویژه‌ای از نگرش به ادبیات، هنر، متن، مؤلف، نقد، خلق اثر و حتی انسان و جهان به‌ویژه معرفت‌انسانی را ارائه می‌کند. بنابراین ساختارگرایی را باید به‌عنوان نگرشی فلسفی مورد توجه قرار داد و به یک روش صرف محدودش نکرد. یکی از مشکلات اصلی مطالعه ساختارگرایی در کشورهای مختلف بی‌توجهی یا کم‌توجهی به جنبه فکری و فلسفی آن است و این امر موجب می‌شود تا عمق و مبانی این جریان نیز شناخته نشود. ساختارگرایی، هم شباهتهای زیادی با دیگر نظریه‌ها و فلسفه‌های دوران خود دارد و هم از نظریه‌های پیشین و هم‌زمان خود، همچون مارکسیسم، فرمالیسم، پوزیتیویسم و دیگر نظریه‌ها متمایز می‌شود. ساختارگرایی در قرن بیستم که شاخه‌های گوناگون علمی تا حد امکان تخصصی و از یکدیگر گسسته شده‌اند و حتی فلسفه نیز فقط یک شاخه در کنار دیگر شاخه‌ها محسوب می‌شود، می‌کوشد نظریه‌ای را ارائه کند تا تمام علوم، دست‌کم تمام علوم انسانی را دربر بگیرد. اسکولز^{۲۳} در این خصوص، ساختارگرایی را پاسخی به نیاز عصر خود و به متفکران زمان خود می‌داند و می‌نویسد: «نیاز به «نظامی منسجم» که علوم مدرن را وحدت بخشد و جهان

21. langue

22. parole

23. Robert Scholes

را بار دیگر برای انسان قابل سکونت گرداند» و اضافه می‌کند: «ساختارگرایی در حال حاضر روشی است که استلزامات ایدئولوژیک نیز دارد. اما روشی است که می‌خواهد کلیه‌ی علوم را در نظام اعتقادی جدیدی وحدت بخشد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶).

مناسب است در اینجا برخی از مهم‌ترین اصول ساختارگرایی یادآوری شود و در این خصوص بیش از همه، به دلایلی که گفته خواهد شد، به زبان‌شناسی سوسوری اشاره می‌شود. سوسور «قوه‌ی زبانی» را دارای دو لایه و بخش می‌داند: نخست زبان و دوم گفتار. از نظر وی، زبان نظامی تثبیت‌شده و چارچوبی کم‌وبیش معین دارد، درحالی‌که گفتار به چگونگی کاربرد زبان به‌وسیله‌ی افراد مربوط می‌شود. سوسور و به‌دنبال وی بسیاری از پیروانش توجه اصلی خود را به زبان به‌عنوان نظامی معین و مستقل معطوف کردند. اما با اهمیت‌دادن به زبان به‌جای گفتار، نه‌فقط نظام زبانی نسبت به گفتار فردی اولویت پیدا می‌کند، بلکه رابطه‌ی هم‌زمانی نیز نسبت به رابطه‌ی در زمانی از امتیاز بیشتری برخوردار می‌شود. توجه به این مسئله از این جهت مهم است که تا پیش از سوسور، رابطه‌ی در زمانی و ارتباط هر اثر با آثار پیشین بسیار مهم تلقی می‌شد، در صورتی‌که نظر سوسور موجب برتری رابطه‌ی هم‌زمانی گردید. این جابه‌جایی تحولات عمیقی را به‌دنبال آورد، زیرا از یک سو روابط نحوی، یعنی هم‌نشینی عناصر یک متن اهمیت فراوانی یافتند، و از سوی دیگر و مهم‌تر این‌که متن از بافت تاریخی خود مستقل شد. این جنبه‌ی نحوی زبانی که کمتر مورد توجه محققان بوده است، در قرن بیستم با زبان‌شناسی سوسوری و فرمالیسم روسی اهمیت بی‌سابقه‌ای می‌یابد، چنان‌که تودوروف^{۲۴} می‌نویسد:

«جنبه‌ی نحوی (که ارسطو آن را در تراژدی اجزاء طولی می‌نامد) تا زمانی که فرمالیست‌های روسی در دهه‌ی بیست سده‌ی حاضر آن را مورد بررسی قرار می‌دهند، بیش از دیگر جنبه‌ها مطرود مانده بود. از آن پس، این جنبه در کانون توجه پژوهش‌گران و به ویژه کسانی قرار گرفت که دارای گرایش‌های ساختاری هستند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۴).

بر همین اساس است که متنها در ساختارگرایی بدون توجه به بافت تاریخی و اجتماعی خود

مورد توجه قرار می‌گیرند. ساختارگرایان کلاسیک از این هم فراتر می‌روند و نقش مؤلف را نیز به‌شدت کم می‌کنند و گاهی به هیچ در تحقیق و نقد اثر کاهش می‌دهند. علاوه بر آن، هنگامی که عناصر بیرونی متنی حضور و تأثیر خود را از دست می‌دهند، عناصر و روابط درونی به‌مراتب دارای اهمیت بیشتری می‌شوند. برای همین است که اگر تا پیش از این، عناصر متنی دلالت‌های خود را اغلب به‌واسطه عناصر بیرونی، همچون مؤلف، تاریخ و محیط دریافت می‌کردند، نزد ساختارگرایان به‌واسطه عناصر درونی و رابطه‌ای که با هم دارند کسب می‌کنند. به‌عبارت دیگر، هیچ عنصری به‌تنهایی دارای معنا و دلالت نیست و ارزش خاصی را دربر نمی‌گیرد. در ساختارگرایی، این معنا و ارزش در ارتباط درون‌متنی ممکن می‌شود. بنابراین، ساختارگرایی بیش از این‌که بر روی عناصر متنی به‌صورت جداگانه تأکید داشته باشد، بر روابط میان آنها تأکید می‌ورزد؛ چنان‌که لوی‌استروس این موضوع را در دامنه گسترده‌تری بیان می‌دارد و می‌گوید: «خطای انسان‌شناسی سنتی، همچون خطای زبان‌شناسی سنتی، این بود که به‌جای روابط میان واژه‌ها به [خود] واژه‌ها توجه می‌کرد» (استیور، ۱۳۸۳: ۱۵۹). با چنین دیدگاهی است که لوی‌استروس خویشاوندی را به‌ویژه در میان اقوام بدوی مطالعه و روابط آنها را به‌طور مثال به روابط تقابلی افراد خویشاوند و غیرخویشاوند تقسیم و بررسی می‌کند.

زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی سوسور بیش از هر چیز متوجه نشانه شد. وی نشانه را به دو قسمت دال و مدلول تقسیم کرد. دال جنبه مادی و مدلول جنبه معنایی نشانه را بیان می‌کنند؛ گرچه این دو از نظر سوسور دو روی یک سکه‌اند و از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. آن چیزی که نزد سوسور اهمیت فراوانی داشت نگرش کلان وی بود، چنان‌که نظر خود را در خصوص نشانه قابل تعمیم به تمام علوم انسانی می‌دانست و حتی ایجاد دانش نشانه‌شناسی به‌عنوان مبنای علوم انسانی را نیز پیش‌بینی کرده بود. همین نگرش فراساخه‌ای و کلان سوسور بود که موجب تحولات گسترده در علوم انسانی قرن بیستم شد. در این نگرش و در نشانه‌شناسی پیشنهادی، زبان نقش کانونی دارد. از نظر سوسور، به‌ویژه پیروانش، زبان به‌عنوان یک نظام می‌تواند تجلیاتی داشته باشد که یکی از آنها گفتار است. از این رو بود که بسیاری از محققان ساختارگرا هر پیکره و موضوع تحقیقی را نخست به زبان تبدیل می‌کردند و سپس در خصوص آن تحقیق و نقد ساختارگرایانه انجام می‌دادند؛ چنان‌که به‌طور مثال، لوی‌استروس این راهبرد را در خصوص قوم‌شناسی، ژاک لاکان در مورد ضمیر ناخودآگاه، میشل فوکو در مورد تاریخ،

رولان بارت در خصوص فرهنگ (پوشاک و مد) و کریستین متز^{۲۵} در مورد فیلم سینمایی به کار گرفت. در اینجا مناسب است تا کمی در خصوص برخی ویژگیهای متمایزکننده این نظریه و دیگر نظریه‌های هم‌دوره و نزدیک تأکید شود. در واقع، ساختارگرایی براساس فلسفه‌ای شکل گرفت یا به‌مرور نظریه‌ای فلسفی را شکل داد که آن را از دیگر نظریه‌ها همچون زره‌گرایی^{۲۶} و بسیاری دیگر متمایز می‌کند. تقابل ساختارگرایی با وجودگرایی به دلیل توجه وافر است که وجودگرایی به فاعل شناسا دارد، در حالی که ساختارگرایی درست برعکس آن، به فاعل شناسا بی‌توجه است.

«وجودگرایی بر فاعل فردی متمرکز می‌شود، ولی ساختارگرایی فاعل را با ساختارهای بی‌نام و نشان جای‌گزین می‌کند؛ وجودگرایی به قصدی بودن فاعل [نیت‌دار بودن وی] می‌نگرد؛ ولی ساختارگرایی به خود فعل و الگویی که این فعل از آن سرمشق گرفته می‌نگرد. وجودگرایی بر خودآگاهی و آزادی تأکید دارد، ولی ساختارگرایی به ساختارهای عمیق ناخودآگاهی که به اصطلاح «در پس عقبه نویسنده» تعیین‌کننده عمل هستند، می‌نگرد» (استیور، ۱۳۸۳: ۱۸).

رابطه میان ساختارگرایی و مارکسیسم رابطه‌ای پیچیده است، زیرا از یک سو این دو واکنشی به برخی دستاوردهای مدرنیته هستند و از سوی دیگر، پاسخهای متفاوت و در برخی موارد متضاد به نیازهای عصر خود محسوب می‌شوند. اسکولز در خصوص رابطه میان مارکسیسم و ساختارگرایی می‌نویسد: «از منظر خاص می‌توان گفت که مارکسیسم و ساختارگرایی هر دو واکنشی در برابر بیگانگی و نومیدی مدرنیستی‌اند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). اما ساختارگرایی دارای تفاوت‌های بنیادین با مارکسیسم است، زیرا ساختارگرایی اصل اساسی مارکسیسم، یعنی تاریخت و محیط را انکار می‌کند. این موضوع هنگامی پیچیده‌تر می‌شود که شخصیت برجسته‌ای همچون آلتوسر می‌کوشد تا ساختارگرایی مارکسیستی را طراحی کند.

25. Christian Metz
26. atomisme

روش ساختارگرایانه

براساس نظریه ساختارگرایی، مظاهر انسانی و فرهنگی بسیار متنوع و غیرقابل احصا هستند، اما این مظاهر و رویدادها بر مبانی و «ساختارهایی عمیق» استوار شده‌اند که نه فقط زیربنای چنین مظاهری هستند، بلکه به‌طور نسبی محدود و معدود نیز هستند. درضمن، وحدت و بنیان هر متنی به‌دلیل وجود همین ساختارهای عمیق و بنیادین است. لوی استروس با صراحت در کتاب *ساختارهای خود* به این موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید:

«من در ساختارها در ورای آنچه رویداد سطحی و تنوع غیرمنسجم قوانین حاکم بر ازدواج به‌نظر می‌رسید، به تعداد اندکی از اصول ساده پی بردم که با آن، مجموعه بسیار پیچیده‌ای از عادات و اعمال را که در نگرش اول بی‌معنا به‌نظر می‌رسند (و اغلب ادعا می‌شود که چنین هستند)، می‌توان به‌صورت نظامی معنادار تقلیل داد» (به‌نقل از استیور، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

بنابراین، هدف اصلی منتقد ساختارگرایان یافتن ساختارهای عمیق و محدود از این پدیده‌های ظاهری و متکثر است. وی باید بتواند به‌وسیله روش ساختارگرایانه از این ظواهر عدول کند و به ساختارهای عمیق دست یابد. هنگامی که یک مجموعه و روابط میان آنها از اهمیت اصلی برخوردار می‌شود، عناصر نه‌خودبه‌خود، بلکه به‌دلیل نقشی که در رابطه با دیگر عناصر ایفا می‌کنند دارای اهمیت می‌شوند. به‌طور مثال، پیاده در بازی شطرنج نه به‌خاطر ارجاعی که به موضوعی برونی و عینی می‌دهد معنای خود را دریافت می‌کند، بلکه به‌واسطه تفاوتی که با فیل و رخ یا دیگر مهره‌ها دارد معنای خود را می‌یابد. لوی استروس به این روابط در مجموعه‌ای از روابط توجه می‌کند و می‌نویسد: «در واحدهایی که حقیقتاً یک اسطوره را می‌سازند روابط جداجدا نیستند، بلکه دسته‌هایی از این روابط هستند و این روابط را فقط به‌شکل دسته‌ای می‌توان به‌کار گرفت و با هم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱).

یکی از مهم‌ترین شیوه‌هایی که ساختارگرایان در مطالعات خود به‌کار می‌برند یافتن نوع روابط میان عناصر یک متن است. آنها در این رابطه به‌خصوص بر تقابلهای دوگانه تأکید می‌ورزند؛ تقابلهایی که لوی استروس تا کوچک‌ترین زوایای زندگی انسانی، همچون آشپزی تعمیم می‌دهد، چنان‌که حتی تقابلهایی همچون خام و پخته یا تازه و فاسد را مطرح می‌کند. همچنین، یکی از جریاناتی که توانست به بهترین شکل از داده‌های ساختارگرایی بهره‌مند شود

روایت‌شناسی^{۲۷} است. حتی می‌توان گفت که روایت‌شناسی در شکل‌گیری و تقویت این نوع نگرش سهم بسزایی نیز ایفا کرد. به‌طور دقیق‌تر، می‌توان گفت که دستاوردهای عظیم پژوهش ولادیمیر پراپ^{۲۸} تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر نظریه و روش ساختارگرایی گذاشته است. پس از وی نیز بارت، گرمس^{۲۹} و تودوروف این مسیر را همچنان تداوم بخشیدند. این نظریه‌پردازان و منتقدان در حوزه روایت‌شناسی، به‌ویژه پراپ و گرمس کوشیدند تا به ساختارهای عمیق روایت مورد مطالعه بپردازند. پراپ در چنین کوششی به‌سی‌و‌دو‌کنش بنیادین دست یافت، ولی گرمس آنها را به شش و سپس چهار وضعیت تقلیل داد. نظرات گرمس براساس نظریه ساختارگرایانه به تقابلهای دوگانه و تقلیل ساختارها تا مربع معناشناسی توجه بسیاری از محققان در اقصا نقاط عالم را به خود جلب کرده است.

ویژگیهای کلی ساختارگرایی را می‌توان چنین برشمرد:

- پذیرش یک نظام‌مندی در حوزه‌های متفاوت انسانی همچنين در مورد پیکره مطالعاتی؛

- درک پدیده‌های مورد مطالعه همچون عناصر چنین نظامی؛

- اولویت‌دادن به کلیت نسبت به عناصری که معنای خود را با توجه به آن کلیت دریافت می‌کنند؛

- پذیرش داده‌ها با توجه به ویژگیهایشان؛

- تبعیت داده‌ها از پژوهشهای تحلیلی برای دستیابی به معنای ضمنی در یک نظام خاص.

به‌طور کلی روش نقد ساختارگرایانه از سه مرحله کلان‌گذر می‌کند: نخست شناسایی عناصر و تجزیه به کوچک‌ترین واحدهای معنایی؛ دوم بررسی روابط میان این عناصر با تأکید بر روابط هم‌نشینی؛ و سوم استخراج مبانی ساختاری یا ساختارهای عمیق با کمک بسامدها و تکرارهای موجود در متن. ژان لیویت در این خصوص می‌کوشد تا مشترکات موجود در میان نقدهای ساختارگرایانه را بیابد. وی در این باره می‌نویسد:

27. narratologie
28. Vladimir Propp
29. A.J. Greimas

«روشهایی که در یک بخش مهم تحقیقات ساختارگرایانه بیشتر برگزیده شده‌اند دارای نقاط مشترکی هستند. این نقاط عبارت‌اند از:

۱. تعیین واحدهای کمیته حامل یا محتمل معنا؛
۲. توجه به پدیده مطالعه شده همچون گسترده این واحدها بر روی زنجیره نحوی؛
۳. شناسایی نظام با یک محور در زمانی ممکن؛ در مورد تحلیل زبان شاعرانه، ارائه شده توسط رومان یاکوبسن و تحلیل اسطوره‌ها، ارائه شده توسط لوی استروس، جوهر روش به این شکل خلاصه می‌شود؛
۴. شناسایی توازیها یا تکرارها بر روی محور هم‌زمانی الهام‌بخش مضامین در زمانی؛
۵. شناسایی تأثیرگذاری چگونگی گفتمان در بازی میان دو محور؛
۶. توجه به تمام متغیرات پدیده مورد مطالعه «آنجایی که داده‌ها آماده است» (Leavitt, 2005: 46).

اصول مشترک ساختارگرایی

با وجود تکراری که ساختارگرایی در شاخه‌های گوناگون و حتی گاهی دیدگاههای متفاوت دارد، دارای اصول و ویژگیهای مشترکی است که آن را از دیگر رویکردها و روشها متمایز می‌سازد و به این تکرار وحدتی نسبی می‌بخشد. در واقع، مهم‌ترین ویژگی و نوآوری ساختارگرایی همانا توجه به متن به عنوان یک ساختار کمابیش مستقل و به عنوان مهم‌ترین و حتی تنها موضوع مورد مطالعه است. هنگامی که ساختار اصلی‌ترین موضوع و اغلب تنها موضوع مورد بررسی است، روابط درون‌متنی عناصر در محورهای هم‌نشینی و جانشینی اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. با محور قرارگرفتن متن و استقلال آن، عناصر نقدهای دیگر، به ویژه نقد سنتی، همچون مؤلف یا محیط و حتی منابع به حاشیه رانده می‌شوند تا جایی که بارت «مرگ مؤلف» را اعلام می‌کند. در این نوع از مطالعه، به نیت مؤلف توجه نمی‌شود، بلکه متن هنری اولویت نخست مطالعه است. این دگرگونی به نوبه خود تغییرات مهم و بنیادینی در حوزه پژوهش ایجاد کرد، چنان‌که به‌طور مثال، در ادبیات میان مؤلف و راوی و گاهی مخاطب و خواننده (یا بیننده و شنونده) فاصله قابل ملاحظه‌ای تصور شد. متن هنری نیز دارای دو لایه صورت و معناست که برخی از جریان‌های ساختارگرایانه توجه بیشتری به صورت و برخی دیگر به محتوا داشته‌اند. ساختارگرایان همچنین در مورد فاعل یا فاعل شناسا نظر مخصوص به خود را دارند، چنان‌که در اغلب موارد به عنوان یک شاخص برای

تمایز آن از دیگر نظریه‌ها و روشهای نقد استفاده می‌کنند. مادن ساراپ در این مورد می‌نویسد: «ساختارگرایان برآنند که فاعل شناسا را منحل کنند؛ به‌روایتی، می‌توان گفت که فوکو و دریدا، نظریه‌ای در مورد فاعل شناسا ندارند. لاکان، استثناست. او به فاعل شناسا اعتماد دارد، زیرا بافت فلسفه‌اش هگلی است و به روان‌کاوی نیز معتقد است» (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۰).

ساختارگرایی در دانشها و فرهنگهای گوناگون: روش یا رویکرد

ساختارگرایی از جریاناتی محسوب می‌شود که به یک یا چند رشته محدود نمی‌شود، بلکه جریانی فرارشته‌ای و پارادایمی است که تقریباً تمام گستره علوم انسانی را متأثر می‌سازد. به سبب همین گسترده‌بودن دایره نفوذ ساختارگرایی است که می‌توان گفت ساختارگرایی نظریه و نقدی در کنار دیگر نظریه‌ها و نقدها نیست، بلکه پارادایمی است که نظریه‌ها و نقدهای یک دوره را متأثر ساخته است. بنابراین، علاوه بر زبان‌شناسی با بنیان‌گذارش، یعنی سوسور، رشته‌های دیگری نیز همچون جامعه‌شناسی با دورکیم، روان‌شناسی با ژان پیاژه، مردم‌شناسی با لوی استروس و فلسفه با آلتوسر همگی بخشی از اندیشه ساختارگرایی محسوب می‌شوند. این رشته‌ها و رشته‌های دیگر، هم از ساختارگرایی تأثیر پذیرفته‌اند و هم در تکمیل و گسترش آن سهم داشته‌اند. در اینجا امکان بررسی همه این رشته‌ها وجود ندارد و به همین اشاره بسنده می‌شود. اما ساختارگرایی همانند برخی از نظریه‌ها و شاید بیش از بسیاری از آنها، با توجه به تجربیات هر فرهنگ دارای معانی و مصداقهای گوناگونی در کشورها یا مناطق گوناگون شده است. این تفاوتها گاهی چنان بارز است که موجب مشکل در دریافت ساختارگرایی نزد محققان گردیده است. در واقع، محققان با دیدن معنا، جایگاه و کارکرد ساختارگرایی در دو فرهنگ فرانسوی‌زبان و انگلیسی‌زبان به دلیل تفاوتهایی که وجود دارد، متعجب شده‌اند. نگاهی هرچند گذرا به آثار منتشرشده در این دو فرهنگ درباره ساختارگرایی به‌سادگی این تفاوت را برملا می‌کند. با وجود این، کمتر از تغییر نگرش براساس تغییر خاستگاه سخن گفته شده است.

واقعیت امر این است که فرهنگهای گوناگون در مورد مکاتب و روشهای نقد دارای تجربیات یکسانی نیستند و به‌همین دلیل برداشتها و جایگاههای متفاوتی برای آنها قائل‌اند. یکی از موارد چنین وضعیتی جایگاه و برداشت از ساختارگرایی در دو فرهنگ فرانسوی و انگلیسی‌زبان و کشورهای مرتبط با این دو فرهنگ است؛ زیرا اگر در کشور و فرهنگ فرانسه، یعنی بستر

شکل‌گیری این موضوع، ساختارگرایی یک پارادایم و فرارویکرد محسوب می‌شود، برعکس در کشورهای انگلیسی‌زبان، ساختارگرایی در حد یک روش نقد اغلب در کنار سایر روشها طرح می‌شود. به‌همین دلیل است که به‌طور مثال، نه ایو تادیه^{۳۰} در کتاب خود، *نقد ادبی در قرن بیستم*، که در آن ده نقد بزرگ این قرن را معرفی می‌کند و نه نویسندگان کتاب *روشهای نقد برای تحلیل ادبی*^{۳۱} که به معرفی پنج روش نقد نو می‌پردازند، هیچ‌یک به ساختارگرایی به‌عنوان یک روش نپرداخته‌اند. این در حالی است که تری ایگلتون^{۳۲}، نویسنده کتاب *پیشدرآمدی بر نظریه ادبی*، نقد ساختارگرایی را به‌عنوان یک نقد کنار نقدهای دیگر، به‌ویژه همراه با نشانه‌شناسی مطرح می‌کند. خوشبختانه همواره کسانی نیز یافت می‌شوند که فراتر از تجربیات فرهنگی خود، دارای نگاهی کلان‌ترند، که نمونه بارز آنها رابرت اسکولز است که در مبحث «ساختارگرایی چیست؟» آن‌را نخست «به‌منزله جنبشی ذهنی» و سپس «به‌منزله یک روش» بررسی و مطالعه کرده‌است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵).

همان‌طوری که پیش‌تر نیز اشاره شد، یکی از اصلی‌ترین خاستگاههای ساختارگرایی در اروپای شرقی بود. واژه «ساختار» در آنجا وضع شد و پیش‌اساختارگرایی در مکاتبی همچون مسکو و پراگ رشد و نمو کرد. حال اگر ویرایش اروپای شرقی و نظر متفکران آن بر نظرات دو فرهنگ فرانسوی و انگلیسی‌زبان افزوده شود، پژوهش در خصوص موضوع ساختارگرایی به‌مراتب دشوارتر می‌شود.

در جوامعی همچون جامعه ما که بیشتر متأثر از دو جریان فرانسوی و انگلیسی‌زبان هستند و با ترجمه‌هایی که از این دو زبان صورت گرفته است، مشکل دوچندان می‌شود؛ زیرا از یک سو ساختارگرایی به‌عنوان یک نقد در کنار نقدهای دیگر مطرح است و از سوی دیگر، به‌عنوان یک پارادایم یا دست‌کم رویکرد طرح می‌شود. به‌همین دلیل، اغلب دانشجویان دچار مشکلاتی برای درک و تحقیق در این حوزه می‌شوند. بی‌توجهی به این تفاوت و اختلاف در مورد معنا و جایگاه ساختارگرایی است که موجب بسیاری از سوءتفاهمات پژوهشی می‌شود.

30. Jean-Yves Tadié

31. Bergez, 1990

32. Terry Eagleton

بنابراین، نکته بسیار مهمی که اغلب به آن بی‌توجهی شده و همین موضوع موجب سوءتفاهمات بسیاری نزد محققان و منتقدان گردیده، همانا اختلافات گاه اساسی در برداشت و تجربه فرهنگی و شخصیتها از ساختارگرایی است. به بیان دیگر، ساختارگرایی دارای سطوح گوناگونی است که از یک پارادایم آغاز و در یک رویکرد و سپس روش نقد محدود می‌شود. تجربیات گوناگون در فرهنگهای متفاوت موجب شده است تا در همه فرهنگها تمامی این سطوح به منصفه ظهور نرسد و برداشت از ساختارگرایی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر دستخوش دگرگونی شود.

ساختارگرایی و پساساختارگرایی

نظریه و نقد ساختارگرایی به نوبه خود موضوع بسیاری از نقدها و انتقادات قرار گرفته است. چنانکه پیش‌تر گفته شد، مهم‌ترین نقدهای واردشده بر ساختارگرایی توسط همان نسل نخست ساختارگرایی صورت گرفت؛ کسانی که موجب پیدایش جریان‌های هم‌چون ساختارگرایی بان، پساساختارگرایی و ساخت‌شکنی (واسازی) شده‌اند. بررسی همه‌جانبه نقدهای وارد بر ساختارگرایی خود مبحثی مفصل است و در اینجا فقط به برخی از آنها اشاره می‌شود. مهم‌ترین این نقدها عبارت‌اند از:

- بی‌توجهی به تاریخ و فرهنگ؛

- بی‌توجهی کامل به هنرمند؛

- تقلیل هنر به ادبیات یا هنریت اثر؛

- کم‌توجهی به زیبایی‌شناسی.

این نقدها و برخی دیگر موجب شد تا جریان‌ها و آثاری در رد ساختارگرایی و گذر از آن به سوی پساساختارگرایی آغاز شود. البته به دلیل اهمیت و وضعیت ساختارگرایی، گذر از آن ساده محسوب نمی‌شود. در واقع، نزد بسیاری از محققان، ساختارگرایی فقط یک رویکرد ساده نیست، چنانکه پذیرش یا انکار آن نیز محدود به آن نمی‌شود، زیرا ساختارگرایی یک دوره و تفکر را نمایندگی می‌کند. به‌طور دقیق‌تر، ساختارگرایی در دوران حاضر مدرنیسم را نمایندگی می‌کند، چنانکه پذیرش یا رد آن به معنای پذیرش یا رد مدرنیسم است. بر همین اساس است که برخی موضع‌گیریه‌ها نسبت به ساختارگرایی صورت می‌گیرد، چنانکه پساساختارگرایی را عبور از مدرنیسم و ارزشهای آن تلقی می‌کنند. فرانک واکنر به‌ویژه در مورد فرهنگ فرانسه می‌نویسد:

«اگر در حال حاضر، در فرانسه، تعبیر پسامدرنیسم اغلب موضوع مخالفت‌های شدیدی است، اساساً به دلیل مسائل ایدئولوژیک است. درحقیقت، تعدادی از نویسندگان، منتقدان و نظریه‌پردازان در آن صورتی از ضد مدرنیسم و علیه مدرنیسم مشاهده می‌کنند که پیوسته منشی ارتجاعی، محافظه‌کارانه و حتی واکنشی را برمی‌انگیزد» (Wagner, 2004: 105).

در این جایگاه، ساختارگرایی آخرین سنگر و نگهبان مدرنیسم محسوب می‌شود و موضع‌گیری در خصوص ساختارگرایی فراتر از خود ساختارگرایی است. با توجه به ساختارگرایی، پساساختارگرایی نیز معانی گوناگونی به خود می‌گیرد، چنان‌که برخی پساساختارگرایی را حتی در ساختارگرایی باز مورد توجه قرار می‌دهند، و برخی دیگر همانند نشانه‌شناسان مکتب پاریس، علاوه بر متن، توجه جدی به چگونگی حضور فرامتن در متن دارند و می‌کوشند تا ردپا و حضور فرامتن‌هایی همچون مؤلف و شرایط محیطی را در متن بیابند و هیچ‌گاه به خود فرامتن به‌صورت مستقیم نمی‌پردازند؛ یا این‌که برخی دیگر فرامتن را به‌طور جدی و مستقیم مورد توجه قرار می‌دهند و شرایط فردی و گروهی شکل‌گیری متن برای آنها در قالب گفتمان نقش اساسی ایفا می‌کند.

هنر و ساختارگرایی

رابطه میان هنر و ساختارگرایی از موضوعاتی است که هنوز چنان‌که باید بررسی نشده است، در صورتی‌که رابطه این دو به‌شکل متعامل و متقابل بوده و از این جهت متمایز است. یکی از ریشه‌های ساختارگرایی نظرات فرمالیسم روسی و پسافرمالیسم پراگی است که دارای رابطه‌ای تنگاتنگ با هنر بودند. در واقع، نظرات فرمالیستی در اروپای شرقی همواره با جریانات و پدیده‌های هنری مرتبط بوده و از هنر تأثیر پذیرفته است. توجه به صورت اثر در فرمالیسم فقط از حوزه ادبیات تغذیه نمی‌کرد، بلکه هنر در این خصوص دارای تأثیرات عمیق و گسترده‌ای بود. ساختارگرایی نیز به نوبه خود بر چگونگی درک و نقد اثر هنری مؤثر بود، چنان‌که در دوره مشخصی این پارادایم بر نظریه و نقد هنری مسلط بوده است. این تسلط اغلب با تقلید از زبان و زبان‌شناسی به‌شکل افراطی آن صورت می‌گرفت، اما برخی نیز کوشیدند تا با استفاده از روح ساختارگرایی، خارج از استعاره‌های زبانی به تبیین و تفسیر اثر هنری بپردازند.

در هنر به‌طور خاص اصطلاح «ساخت‌گرایی» که اغلب معادل کانستراکتیویسم^{۳۳} ترجمه شده است، نخستین بار در سال ۱۹۲۱ توسط هنرمندان روس استفاده شد. این جنبش هنری در پی رد ایده هنر برای هنر، کارکردی اجتماعی برای هنر در نظر می‌گرفت. کانستراکتیویستهای روس همچنین میان هنر و صنعت ارتباطی تنگاتنگ برقرار کردند و بدین طریق، می‌کوشیدند تا هنر دارای منفعت بیشتری برای مردم باشد. آنها قهر و غضب دولت کمونیستی را برانگیختند و بسیاری از ایشان به غرب کوچ کردند و همین امر موجب انتشار گسترده‌ای این اندیشه در دیگر جریانهای هنری شد که به همین اندک بسنده می‌شود.

پژوهشنامه

33. constructivism



پژوهشنامه فرهنگستان هنر ♦ شماره ۱۳ ♦ تابستان ۸۸

- استیور، دان. (۱۳۸۳)، «ساختارگرایی و پساساختارگرایی»، ترجمه ابوالفضل ساجدی، فصلنامه حوزه و دانشگاه، ش ۳۹.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، آگه.
- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.
- ساراپ، مادن. (۱۳۸۲)، *راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه محمدرضا تاجیک، تهران، نشر نی.
- لیتل، استفان. (۱۳۸۸)، *گرایشهای هنری*، ترجمه مریم خسروشاهی، تهران، کتاب آبان.
- هوراث، دیوید. (۱۳۸۶)، «سوسور، ساختارگرایی و نظامهای نمادین»، ترجمه کمیل بهرامی، تهران، فصلنامه رسانه، ش ۷۲.

Genette, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil.

Leavitt, John. (2005), *Les structuralismes et les mythes*, Anthropologie et sociétés. vol. 29, no. 2.

Wagner, Frank. (2004), *Du structuralisme au post-structuralisme*, Etudes littéraires, vol. 36, no. 2.

منابع



نقد ساخت‌گرا

دکتر کورش صفوی
استاد دانشگاه علامه طباطبایی
safavi_koorosh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۳

چکیده

این نوشتار به بررسی نقد ادبی از دیدگاه ساخت‌گرایی اختصاص یافته است. مؤلف برای دستیابی به این هدف، نوشته حاضر را به چند بخش تقسیم و هر بخش را با پرسشی آغاز کرده است تا به این نکته بپردازد که اصولاً در یک نقد ساخت‌گرا باید به دنبال چه مؤلفه‌هایی بود، یا اینکه نقد ساخت‌گرا در شکل آرمانی‌اش چه می‌تواند باشد. بخش پایانی مقاله به معرفی الگویی پیشنهادی اختصاص یافته است که به نظر مؤلف، می‌تواند الگوی تازه‌ای برای نقد ادبی از منظر «زبان‌شناسی ساخت‌گرا» باشد.

واژگان کلیدی:

ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی، نظام زبانی، الگوی نقد.

برحسب رابطه با سایر عناصر معرفی می‌شوند» (Matthews, 2005: 356). کریستال نیز در فرهنگ خود می‌گوید: «این اصطلاح به تمامی رهیافتهایی در تحلیل زبان اشاره دارد که توجهی صریح به روش توصیف مختصات زبانی، برحسب «ساخت»ها و «نظام»ها، دارند» (Crystal, 2003). این تعریفها در بسیاری از نوشته‌های مقدماتی و تخصصی زبان‌شناسی تکرار می‌شوند و به کار هیچ غیرمتخصصی نمی‌آیند، زیرا به‌باور من، باید اول زبان‌شناس ساخت‌گرا بود تا دریافت «معرفی عناصر یک نظام برحسب عناصر دیگر» به چه شکل است، یا اساساً منظور از «توصیف مختصات زبانی، برحسب ساختها و نظامها» چیست. آیا اگر مثلاً در نظام پوشاک، از من بپرسند که «پیراهن» چیست، و من جواب بدهم: «آن است که روی زیرپیراهنی و زیر کت می‌پوشند»، نگاهی ساخت‌گرا به لباسها داشته‌ام؟ در این صورت، همه «ساخت‌گرا» هستند.

لپسکی در نوشته مشهورش که به معرفی زبان‌شناسی ساخت‌گرا اختصاص دارد، بر این باور است که با توجه به این دسته از تعاریف، «هر مطالعه‌ای در باب زبان، همواره ساخت‌گرا بوده است» (Lepschy, 1970: 35f). در دستوره‌های سنتی نیز می‌بینیم که واحدها معرفی می‌شوند و هر واحدی به واحد هم‌نوع و واحدهای دیگری از انواع دیگر مربوط می‌شود و سپس، «ساخت»های بزرگ‌تر از راه هم‌نشینی واحدهای کوچک‌تر شکل می‌گیرند. نمونه بارز این روش

1. structural linguistics

وقتی کسی را «ساخت‌گرا»
۱. ساخت‌گرایی می‌نامیم، منظور چیست؟ از میان
چیست؟ زبان‌شناسان و محققان قرن بیستم،
 کدامشان «ساخت‌گرا» بوده‌اند؟
 اینان برای اثبات ساخت‌گرا بودنشان
 چه کار کرده‌اند؟

شاید بهتر باشد، برای یافتن پاسخی مناسب به این پرسشها، ابتدا به سراغ معتبرترین واژه‌نامه‌های توصیفی زبان‌شناسی برویم. متیوس تحت مدخل «زبان‌شناسی ساخت‌گرا»^۱ در فرهنگ خود آورده است: «هر مکتب یا نظریه‌ای که در آن، زبان نظامی خودسامان در نظر گرفته می‌شود و عناصرش

را می‌توان در *دستور زبان فارسی* پنج استاد نیز یافت (قریب و دیگران، ۱۳۱۷). ولی پس چرا فرضاً بدیع‌الزمان فروزانفر را زبان‌شناس ساخت‌گرا نمی‌دانیم؟ یا چرا این استادان خود را ساخت‌گرا نمی‌دانستند؟

وقتی در «زبان‌شناسی ساخت‌گرا بحث دربارهٔ «نظام زبان» پیش کشیده می‌شود، مسئلهٔ اصلی صرفاً رابطهٔ عناصر با یکدیگر نیست، بلکه مسئله بر سر «ارزش» هر عنصر بر حسب سایر عناصر است. فرض کنید یکی از عناصر نظام زبان فارسی را حذف کنیم؛ مثلاً «من» را از واژگان این زبان کنار بگذاریم. اگر قرار باشد «زبان» یک «نظام» به حساب آید، آن وقت «من» به «تو»، «او»، «ما»، «م» و دهها واحد دیگر مربوط می‌شود. اگر «من» از این نظام حذف شود، روابط موجود میان سایر واحدهای این نظام تغییر خواهد کرد. ارزش هر واحد نظام زبان به ارزش سایر واحدهای همان نظام وابسته است. برای نمونه، سکهٔ دوریالی در نظام مسکوکات ایران، فقط در همین نظام ارزش می‌یابد؛ مثلاً این‌که ارزش پنج سکهٔ دوریالی معادل ارزش یک سکهٔ یک‌تومانی است. اگر این سکه از نظام مسکوکات حذف شود، به تکه‌ای فلز مبدل خواهد شد و ارزش سایر سکه‌های رایج در این نظام تغییر خواهد کرد. نمونه این‌که برای استفاده از تلفن همگانی، مثلاً سکهٔ بیست و پنج‌تومانی هم‌ارزش آن دوریالی خواهد شد. این نکته یکی از بارزترین مختصات نگرشی ساخت‌گرا را می‌نمایاند. اما در اینجا با یک مشکل عمده مواجه می‌شویم که

به محل طرح این دیدگاه بازمی‌گردد. برای نخستین بار، در *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* سوسور (De Saussure, 1916) به این نکته برمی‌خوریم. او این کتاب را نوشته است. سوسور در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱، در سه دوره به تدریس زبان‌شناسی عمومی در دانشگاه ژنو پرداخت و به گفتهٔ گردآوردندگان این مجموعه، یادداشتی از مطالب درسی‌اش نگاه نمی‌داشت (Ibid: 7). آنچه در اختیار ماست صرفاً «بازآفرینی» (Ibid: 9) این سخنرانیهاست، آن‌هم مبتنی بر جزوه‌های دانشجویان دورهٔ سوم این کلاسها. جالب اینجاست که در برخی موارد، حتی به مطالبی در این کتاب برمی‌خوریم که در هیچ‌یک از یادداشتهای این دانشجویان وجود نداشته است. اما مسئله به همین جا ختم نمی‌شود. پس از انتشار تقریرات سوسور، آنچه در این کتاب مطرح شده بود به‌دست گروهی از مفسران افتاد. نخستین تفسیرها به لئونارد بلومفیلد^۲، نیکلای تروبتسکوی^۳ و متخصصان دیگری تعلق داشت که در فاصلهٔ دو جنگ جهانی اول و دوم قلم می‌زدند. رُی هریس در کتاب اخیر خود به آرای برخی از این مفسران اشاره کرده است و جالب اینجاست که گاه این تفسیرها، حتی دربارهٔ مطالبی که سوسور نظرش را به‌دقت شرح داده است، به‌کلی با هم فرق می‌کنند (Harris, 2003). از سال ۱۹۶۰م به بعد، همین تعابیر نصف‌ونیمه به درس‌نامه‌های زبان‌شناسی راه یافتند، آن‌هم اغلب با استناد به آرای پیروان بعدی همان مفسران اولیه (Matthews, 2001).

2. Leonard Bloomfield
3. Nikolai Trubetzkoy

در این میان، جزوه‌های دانشجویان کلاسهای سوسور نیز بدون کوچک‌ترین تغییر و تعبیری به چاپ رسیدند (De Saussure, 1967-1974)، ولی دیگر کار از کار گذشته بود، زیرا در زمان اوج تأثیرگذاری کتاب *نوریه زبان‌شناسی عمومی*، این جزوه‌ها در اختیارمان نبودند. در مدتی که درگیر آرای اصلی سوسور بودم، دوبار به دانشگاه ژنو رفتم و هر بار امیدوار بودم که بتوانم برگه‌های امتحانی این دانشجویان را بیابم. تصورم این بود که برحسب نمره‌ای که سوسور به هر برگه پاسخ دانشجویان داده است، شاید بتوانم نظر او را دریابم، ولی هر دو بار کارم بی‌نتیجه ماند. بار نخست، پاسخ این بود که این کلاسها آزاد بوده و امتحان نداشته است، و بار دوم گفتند که سوسور برگه‌ها را به دانشجویان برگردانده است. مشکل من بیشتر با دو تن از این مفسران بود: یکی ژاک دریدا^۴ و دیگری رولان بارت^۵. هریس در کتاب خود، آرای دریدا (Harris, 2003: 171-188) و بارت (Ibid: 133-151) را به‌مثابه دو تعبیر از آرای سوسور به‌دست داده است. وقتی این دو تعبیر را با تفسیرهای لوی-استروس^۶ (Ibid: 109-132) یا یاکوبسن^۷ (Ibid: 94-108) مقایسه می‌کنیم، درمی‌یابیم که انگار با دو تن سوسور مواجهیم. آنچه سوسور درباره «نظام زبان» و «نشانه» مطرح کرده و دست‌کم در نگاه لوی-استروس مبنای ساخت‌گرایی به حساب می‌آید، در تفسیر دریدا تحریف شده و در تفسیر بارت انگار به مطلبی

برگردانده شده که خواست بارت بوده است. به هر روی، خواندن و درک *نوریه زبان‌شناسی عمومی*، بدون توجه به این تفسیرها، کار چندان ساده‌ای نیست. در اینجا باید از میان تمامی این گفته‌ها، به سه نکته عمده اشاره کنم که معتقدم مبنای نگرش ساخت‌گرا به حساب آمده‌اند.

نخست، تعریف زبان‌شناسی به‌منزله دانش مطالعه نظام‌های بدون زبان است. سوسور هنگام بحث در این باره، میان «قوه نطق»، «زبان» و «گفتار» تمایز قائل می‌شود. به اعتقاد او، مطالعه تمامی جنبه‌های قوه نطق، در مجموعه وسیعی از علوم، نظیر روان‌شناسی، مردم‌شناسی، فقه‌اللغه و... صورت می‌پذیرد و اگر قرار باشد زبان‌شناسی نیز درگیر این موضوع شود، نمی‌تواند هویتی خاص خود بیابد. او وظیفه اصلی زبان‌شناسی را مطالعه «زبان» می‌داند که نظامی متشکل از «نشانه‌های زبانی» است و جنبه اجتماعی دارد. گفتار عمل فردی سخن‌گویان در ایجاد ارتباط با یکدیگر است و به همین دلیل، نسبت به مطالعه زبان جنبه فرعی دارد. او از این طریق، «زبان‌شناسی زبان» را از «زبان‌شناسی گفتار» متمایز می‌سازد و معتقد است که دانش زبان‌شناسی در کلیت خود، همان «زبان‌شناسی زبان» است.

دوم، تمایزی است که سوسور میان «زبان‌شناسی درزمانی» و «زبان‌شناسی هم‌زمانی» قائل می‌شود. برخلاف نگرش عجیبی که از راه تفسیر آرای سوسور به ما رخنه کرده است، او

4. Derrida
5. Barthes
6. Levi-Strauss
7. Jakobson

این دو نوع مطالعه را مستقل از یکدیگر نمی‌داند. مطالعه «در زمانی» از نگاه او، مطالعه تحول واحدهای نظام زبان در طول زمان است، در حالی که مطالعه «هم‌زمانی» به این تحولات تاریخی کاری ندارد و نظام زبان را در یک مقطع زمانی خاص بررسی می‌کند. به عبارت دقیق‌تر، ابتدا باید دو مطالعه هم‌زمانی از یک زبان را در مقاطع «الف» و «ب» در اختیار داشته باشیم تا با مقایسه آنها، به مطالعه در زمانی بپردازیم و بگوییم که این زبان از مقطع «الف» تا مقطع «ب» چه تحولی داشته است.

سوم، تعریفی است که سوسور از «نشانه زبان» به دست می‌دهد. او هر واحد نظام زبان را یک «نشانه» می‌داند و بر این باور است که هر نشانه از پیوند یک «تصور صوتی»، یا «دال» با یک «مفهوم»، یا «مدلول» شکل گرفته است. برای او، دال تصویری ذهنی است که از یک برش یا زنجیره آوایی در حافظه انبار می‌شود و مدلول نیز تصویری ذهنی است که از مصداق‌های هم‌نوع و موجود در جهان خارج در حافظه انبار می‌شود. حال مسئله این است که چرا سوسور این‌قدر به خود سخت گرفته تا چنین تعریفی از نشانه زبان به دست دهد. معمولاً «نشانه» را این‌طور تعریف می‌کنیم که «چیزی بر «چیز» دیگری غیر از خودش دلالت کند. مثلاً «دود» نشانه «آتش» است. در زبان نیز می‌توانیم بگوییم که واژه «درخت» نشانه مفهوم «درخت» است. به عبارت ساده‌تر، می‌توانیم همین «دال» را نشانه در نظر بگیریم و بگوییم که «دال» به «مدلول» دلالت می‌کند. تعجبی ندارد که در مجموعه وسیعی از درس‌نامه‌های زبان‌شناسی نیز همین تعبیر از «نشانه»

معرفی شده است؛ یعنی «دال» را «صورت» نامیده‌اند و به جای «مدلول» هم اصطلاح «معنی» را به کار برده‌اند. اما بی‌دلیل نیست که سوسور از این دو اصطلاح و پیوندشان با یکدیگر استفاده نکرده است. او پیوندی از دال و مدلول در نظر دارد که «دوسویه» است؛ یعنی هیچ دالی در زبان، بدون مدلولش موجودیت نمی‌یابد و هیچ مدلولی هم بدون دالش وجود ندارد. اگر دالی به مدلولش پیوند نخورده باشد، واحدی از نظام زبان نیست و درکی از آن برای اهل زبان پدید نمی‌آید، و اگر مدلولی نیز دال نداشته باشد، وارد نظام زبان نمی‌شود. در مورد «دود» و «آتش»، مسئله این‌طور نیست. «دود» یک چیز است و «آتش» چیزی دیگر. ما برای این دو، موجودیتهای مستقلی در نظر می‌گیریم و می‌توانیم هر یک را مستقل از دیگری تعریف کنیم.

بنابراین، به شکلی خلاصه، زبان از دید سوسور، نظامی است که جنبه اجتماعی دارد و زبان‌شناسی در کلیت خود، مطالعه همین نظام اجتماعی است. جنبه فردی آن، یعنی «گفتار»، مطالعه دیگری است و از این طریق، «زبان‌شناسی زبان» از «زبان‌شناسی گفتار» متمایز می‌شود. «زبان‌شناسی زبان» به نوبه خود به دو نوع مطالعه، یعنی «زبان‌شناسی هم‌زمانی» و «زبان‌شناسی در زمانی» تقسیم می‌شود. مطالعه زبان، در اصل، چیزی نیست جز مطالعه نشانه‌ها که هر یک عنصر یا واحد «نظام زبان» را تشکیل می‌دهد. هر «نشانه» برای این‌که واحدی از نظام زبان به حساب آید، باید از پیوند یک دال با یک مدلول تشکیل شده باشد.

آنچه در اینجا مطرح شد آرای بنیادینی را تشکیل می‌داد که بعدها «ساخت‌گرایی» نامیده شد. شخص سوسور هیچ‌گاه از این اصطلاح استفاده نکرد، ولی امیدوار بود که روزی به نام «نشانه‌شناسی» شکل گیرد و زبان‌شناسی با اِعمال این روش مطالعهٔ زبان، بخشی از چنین دانش عامی به حساب آید. «نشانه‌شناسی» از نگاه سوسور، «مطالعهٔ نشانه‌ها و دریافت حیات اجتماعی انسان» (De Saussure, 1916: 33) تلقی می‌شود که به‌نوبهٔ خود باید بخشی از روان‌شناسی اجتماعی به حساب آید.

اصطلاح «ساخت‌گرایی» را نخستین بار کلود لوی - استروس، مردم‌شناس فرانسوی، وضع کرد و در مقالهٔ مشهور خود به‌کار گرفت (Levi-Strawss, 1945: 1-2). شاید بتوان او را یکی از پیروان راستین سوسور نامید و این نابغهٔ علم مردم‌شناسی را در کنار تروبتسکوی و یاکوبسن، «ساخت‌گرا» در معنی اصیل آن به حساب آورد. لوی-استروس هنگام مطالعاتش در زمینهٔ اسطوره‌شناسی، هیچ‌گاه از آرای سوسور و آنچه خود «ساخت‌گرایی» نامیده بود تخطی نکرد. بارزترین نشانهٔ ساخت‌گرا بودن او در واقعیتی جالب نهفته است. او بارها و بارها به نکاتی در اساطیر سرخ‌پوستان امریکایی پی برد که کمتر کسی آنها را درک کرده بود، ولی هر بار به این نکته اشاره کرد که اینها را نمی‌شود «نشانه» در نظر گرفت، زیرا در «خودآگاه» قرار ندارند. این مسئله مثلاً در کارهای بارت به‌کلی نادیده

8. Chomsky

گرفته می‌شد. به‌همین دلیل عمده، کالر مدعی است، با مطالعهٔ پژوهشهای لوی-استروس درمی‌یابیم که چگونه از ساخت‌گرایی بهره بگیریم و از پژوهشهای بارت دریابیم که چه نوع تحقیقی اساساً ساخت‌گرا نیست (Culler, 1989: 32-54).

حال که اصطلاح «ساخت‌گرایی» روشن شد و دیدیم که شکل اصیل این دیدگاه مبتنی بر چه نکاتی است، پرسش بعدی مطرح می‌شود.

از زمانی که اصطلاح «ساخت‌گرایی»

وضع شد و لوی-استروس آن

را به‌کار برد حدود شصت سال

۲. کدام ساخت‌گرایی؟ می‌گذرد. دانشجویان زبان‌شناسی،

به‌ویژه در کشور ما، تصور می‌کنند

که با ظهور «دستور زایشی» در

آغاز نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی، نگرش ساخت‌گرا

در زبان‌شناسی مردود شناخته شده و آرای این گروه

از زبان‌شناسان به‌کلی به‌کناری نهاده شده است.

این‌که مسیر انتخاب‌شده از سوی چامسکی^۸ و پیروان

راستین او تا چه حد از ساخت‌گرایی اصیل سوسوری

فاصله گرفته است، نوشته‌ای خاص خود را می‌طلبد و

از حوصلهٔ این مقاله خارج است؛ ولی یک پرسش را باید

در همین‌جا مطرح کنم و آن این‌که، ما در مورد کدام

«ساخت‌گرایی» صحبت می‌کنیم؟

باید سه نوع «ساخت‌گرایی» را

از یکدیگر بازبشناسیم. نخست،

همان ساخت‌گرایی‌ای که تاکنون

در این جا معرفی کردیم و گفتیم که به آرای مندرج در دوره زبان‌شناسی عمومی بازمی‌گردد. این نوع ساخت‌گرایی که لوی - استروس آن را به سوسور نسبت داده است، مکاتب متعددی را پیش روی ما قرار می‌دهد که به مطالعه نظام زبان پرداخته و می‌پردازند. نوع دیگری از ساخت‌گرایی، بینشی است که ژان پیاژه در کتاب مشهورش، *ساخت‌گرایی* (Piaget, 1968)، معرفی می‌کند. او بر این باور است که ساخت‌گرایی را نباید صرفاً نوعی بینش محدود به زبان‌شناسی دانست، زیرا آنچه درباره نظام زبان و روش مطالعه آن از سوی سوسور مطرح شده است در مطالعه سایر نظامها نیز امکان طرح می‌یابد و در ریاضیات، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، مردم‌شناسی و... کارایی داشته و دارد. او در این مورد به پژوهشهای متعددی اشاره می‌کند که در علوم مختلف صورت پذیرفته و همگی ساخت‌گرا تلقی می‌شوند. به این ترتیب، پیاژه ساخت‌گرایی را نوعی جهان‌بینی عام در مطالعه انواع نظامهای جهان پیرامون و درون انسان در نظر می‌گیرد. این دیدگاه نیز در نوع خود آن چنان تأثیرگذار بوده که یاکوبسن را وامی‌دارد تا در یکی از مشهورترین نوشته‌هایش (Jakobson, 1973)، ثابت کند مجموعه وسیعی از شناخت انسان نسبت به خود و جهان اطرافش تنها از منظر ساخت‌گرایی قابل تشخیص و تعیین بوده است.

نوع سوم کاربرد این اصطلاح که کالر آن را «ساخت‌گرایی فرانسوی» می‌نامد (Culler, 1989: 3)، در آرای

رولان بارت معرفی می‌شود. او اصطلاح «ساخت‌گرایی» را به شکلی به کار می‌برد که معادل نشانه‌شناسی است، و این «نشانه‌شناسی» نیز دانشی نیست که سوسور امکان پیدایی آن را مطرح کرده بود. بارت سعی می‌کند تا با الگوگیری از آرای زبان‌شناسان ساخت‌گرا، به مطالعه نظامهای نشانه‌ای دیگری، نظیر نظام مد و پوشاک بپردازد (Barthes, 1967). این نوع ساخت‌گرایی در نیمه دوم قرن بیستم در میان فرانسویان و فرانسوی‌شدگانی چون گرمس^۹، تودوروف^{۱۰}، کریستوا^{۱۱} و... به ابزار و نگرشی برای مطالعه ادبیات مبدل شد.

از میان این سه نوع ساخت‌گرایی، دو نوع اول و سوم در نقد ادبی به کار گرفته شدند. حتی اگر صورت‌گرایان روس را از فضای زبان‌شناسان ساخت‌گرا کنار بگذاریم، باز هم افرادی چون یاکوبسن را باید مدنظر قرار دهیم که بر مبنای ساخت‌گرایی نوع اول، یعنی از دیدگاه زبان‌شناسی ساخت‌گرا، به مطالعات ادبی پرداخته‌اند. یاکوبسن در یکی از مقالات کلاسیک و مشهور خود، برحسب عوامل دخیل در فرایند ایجاد ارتباط، به نقشهای زبان اشاره می‌کند (Jakobson, 1960: 57-62) و «نقش ادبی» زبان را معرفی می‌کند. وی در مقاله‌ای دیگر مشخص می‌سازد که زبان‌شناسی چگونه می‌تواند به «شعرشناسی» بپردازد. اصطلاح «شعرشناسی» را باید معادل «ادبیات‌شناسی» یا همان «بوطیقا»^{۱۲}ی ارسطو در نظر گرفت، زیرا آنچه او مطرح می‌کند محدود به «شعر» نیست. او با الگوگیری از آرای

9. Greimas
10. Todorov
11. Kristeva

سوسور، یعنی دو محور «متداعی» و «هم‌نشینی»، به دو فرایند «استعارگی» و «مجازی» اشاره می‌کند (Jakobson, 1988: 57-62) که اولی بر روی محور جانشینی، و دومی بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند. برای درک بهتر این مطلب، فرض کنید در فیلمی بخواهیم کشته‌شدن سربازی را در جنگ نمایش دهیم. می‌توانیم خیلی ساده، نشان دهیم که او گلوله می‌خورد، به زمین می‌افتد و دیگر تکان نمی‌خورد و مخاطب فیلم درمی‌یابد که او کشته شده است. حال فرض کنید نخواهیم کشته شدن را به این شکل دلخراش نشان دهیم. در این شرایط، می‌توانیم سرباز را نشان دهیم، سپس صدای شلیک گلوله را پخش کنیم و بعد، گلی را نشان دهیم که پژمرده می‌شود. مخاطب ما باز هم درمی‌یابد که آن سرباز کشته شده است. این کار برحسب همان فرایند استعارگی صورت می‌پذیرد. ما «پرمردن گل» را جایگزین «کشته‌شدن سرباز» کرده‌ایم. روش دیگر این است که یکی از واحدهای هم‌نشینی با آن سرباز را به کار ببریم. صدای شلیک گلوله را پخش می‌کنیم و سپس تفنگ سرباز را نشان می‌دهیم که روی زمین افتاده است. مخاطب ما باز هم درمی‌یابد که آن سرباز کشته شده است. ما این بار از فرایند مجازی استفاده کرده‌ایم. البته باید توجه داشت که درک مخاطب به «دانش درون‌زبانی و دانش برون‌زبانی» او وابسته است. اگر به جای «پژمرده‌شدن گل» از «خاموش‌شدن شمع»، «شکستن گلدان بلور»، «افتادن درخت» و امثال آن نیز بهره بگیریم، باز هم

مخاطبان را در مسیر درک درست قرار می‌دهیم، ولی نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که او مثلاً «بستن بند کفش»، «خوردن بستنی»، یا «واکس زدن پارکت خانه» نیز به همان درک درست برسد؛ یا فرضاً هنگام استفاده از فرایند مجازی، به جای انداختن «چیز»ی از متعلقات آن سرباز بر روی زمین، یک «کفش پاشنه‌بلند» را روی زمین بیندازیم که متعلق به آن سرباز نبوده است.

اما جدا از این طرح‌های نظری، یاکوبسن به تحلیل زبان‌شناختی شعر نیز دست یازید (Jakobson, 1973: 420f). برای نمونه، او در یکی از این تحلیل‌هایش به سراغ قطعه شعری از بودلر^{۱۲} رفت و انواع تکرارها، یا بهتر بگوییم «توازن»ها و توزیع‌های واژگانی این قطعه را استخراج کرد. این کار پر مشقت قرار بود نشان دهد که چگونه می‌توان از ابزارهای زبان‌شناسی در تحلیل یک متن ادبی بهره گرفت. بحث در این باره که آیا یاکوبسن جدا از ارائه مجموعه‌ای از اطلاعات آماری، به نتیجه دیگری نیز در این تحلیل خود رسیده است یا نه، از حوصله این نوشته خارج است. کالر همین قطعه شعر و روش تحلیل یاکوبسن را در کتاب خود آورده است (Culler, 1989: 58-74) و در نهایت به این نتیجه رسیده که تحلیل‌های یاکوبسن، حتی اگر اشتباهات تعبیر متن را نادیده بگیریم، چیزی جز استخراج آمار و معرفی چند روال کشف خودکار نیست. من چندین بار به سراغ این دسته از تحلیل‌های یاکوبسن رفتم و حتی به‌هنگام ترجمه شعرشناسی

12. Baudelaire

ساخت‌گرایی کالر، مجبور شدم، با مشقت فراوان، این بخش از کار یاکوبسن را ترجمه کنم. در اینجا لازم است صادقانه بگویم هنوز هم نفهمیده‌ام که دلیل این تلاش یاکوبسن چه بوده است و این کار نصفه و نیمه به چه دردی می‌خورد.

حال به سراغ ساخت‌گرایی نوع سوم برویم، یعنی آنچه «ساخت‌گرایی فرانسوی» می‌نامند. تحلیل‌هایی که در این قالب تاکنون به دست داده شده‌اند، دست‌کم به اعتقاد من، راه به جایی نبرده‌اند. نمی‌خواهم در اینجا به انتقاد از این بررسیها بپردازم. رولان بارت را اساساً زبان‌شناس نمی‌دانم، زیرا او حتی ابتدایی‌ترین اصول زبان‌شناسی را نیاموخته است و نمی‌داند که هنگام استفاده از زبان، کدام گونهٔ زبانی را باید به کار بگیرد. برای نمونه، می‌توان به برخی از نوشته‌های او مراجعه کرد که اتفاقاً به فارسی نیز ترجمه شده‌اند؛ مثلاً *امپراتوری نشانه‌ها* که ترجمهٔ خوبی از آن در دست است (بارت، ۱۳۸۳). این برگردان در نوع خود بسیار دقیق است و اتفاقاً سبک و سیاق نوشتهٔ اصلی را به درستی حفظ کرده است. با خواندن این دسته از نوشته‌های بارت، به هیچ نکته‌ای بر نمی‌خوریم که بتوانیم مدعی شویم وی از منظری ساخت‌گرا به نکته‌ای می‌پردازد. در مورد کارهای گرمس که معنی‌شناس این گروه است، یا تودوروف، ژنت^{۱۳}، کریستوا و... نیز کتاب *خوب ساختار و تأویل متن* را به زبان فارسی در اختیار داریم (احمدی، ۱۳۷۰). بابک احمدی در این کتاب، به دقت مطالبی را گرد

آورده که می‌تواند برای این ادعای من سند معتبری به حساب آید. ادعای من این است که این ساخت‌گرایان فرانسوی فقط برای علمی جلوه‌دادن حرفهایشان از برچسب «ساخت‌گرایی» استفاده کرده‌اند و روششان در تحلیل‌های ادبی، همانی است که سابقه‌اش به قرن‌ها پیش می‌رسد. اینان حتی به آنچه سوسور هنگام طرح نظام زبان، تحت عنوان «خودآگاه جمعی»^{۱۴} مطرح کرده است (De Saussure, 1967-1974: 140) توجهی ندارند و به این ترتیب، به تفسیر و تعبیرهایی از یک متن ادبی می‌پردازند که یا با خودآگاه جمعی مخاطبان مغایرت دارد، یا اساساً قابل درک نیست. در اینجا نمی‌خواهم بیش از این به بحث بپردازم؛ در بخش «یادداشت‌های مترجم» برگردان کتاب *شعرشناسی ساخت‌گری کالر* به تفصیل به این نمونه‌ها اشاره کرده‌ام (کالر، زیر چاپ).

بنابراین، باید مدعی شوم هنوز چیزی به نام «نقد ساخت‌گرا» معرفی نشده است. اگر چیزی تاکنون در این زمینه انجام شده باشد، و تأیید کنیم که این دسته از بررسیها همان نقد ساخت‌گراست، باید بپذیریم که این گونه از مطالعهٔ ادبیات راه به جایی نبرده است، و چنین نگرشی در تحلیل‌های ادبی مردود است. اما تحلیل‌های لوی - استروس در مردم‌شناسی، پیازه در روان‌شناسی و تحلیل‌های ساخت‌گرای دیگری که در علوم مختلف انجام شده است، خلاف این نظر را ثابت می‌کند. به عبارت ساده‌تر، ساخت‌گرایان، دست‌کم در

13. Genette

14. collective consciousness

حوزه‌هایی غیر از تحلیلهای ادبی، به ما نشان داده‌اند که الگوی کارشان چیست، ولی الگویی ساخت‌گرا برای نقد ادبی معرفی نکرده‌اند. جالب اینجاست که خود سوسور به نوعی، به تحلیل متون ادبی توجه داشته است. او در مجموعه‌ای از تأملات منتشر نشده‌اش دربارهٔ افسانه‌های آلمانی قرون وسطی به نشانه‌شناسی ادبیات می‌پردازد. او «افسانه» را «زنجیره‌ای از نشانه‌ها»یی می‌داند که «باید تعبیر شوند». البته «این کار مشکل‌تر از تعبیر واحدهای نظام زبان روزمره است»، ولی به گفتهٔ او «بدون تردید، این نشانه‌ها نیز تابع همان اصول‌اند». سوسور بر این باور است که «اثر ادبی به ورائی نشانه‌های نظام زبان گذر می‌کند و این کار را با ترکیب نشانه‌ها و استخراج معنی تازه‌ای از آنها انجام می‌دهد» (Avalle, 1973: 17-50).

این نگاه سوسور باز هم همانی است که لوی - استروس «ساخت‌گرا» می‌نامد. او نظام زبان را مبنا قرار می‌دهد و معتقد است که ما در اثر ادبی با نوعی «بازی نشانه‌ها» مواجهیم. سوسور در این یادداشتها، به نوع این عملکرد اشاره نمی‌کند و این فرصت را به یاکوبسن می‌دهد تا نزدیک به هشت دهه بعد، به دو فرایند، یا دو قطب استعاره‌ی و مجازی اشاره کند. مسلماً اگر قرار بود سوسور شخصاً به این نکته بپردازد، می‌توانست از دو فرایندی سخن به میان آورد که یکی بر محور جاننشینی و دیگری بر محور هم‌نشینی عمل می‌کند. حال به سراغ پرسش بعدی برویم و

معلوم کنیم مختصات یک نقد ساخت‌گرا چه باید باشد. در همین آغاز بحث، لازم است بر این نکته تأکید کنم که اگر قرار باشد **۳. نقد ساخت‌گرا چیست؟** نقد را از منظر ساخت‌گرایی انجام دهیم، باید ساخت‌گرا باقی بمانیم. آنچه در اینجا «نقد» نامیده می‌شود باید مبنایی داشته باشد که بتواند بر هر نوع آفرینش یا بازآفرینی مبتنی بر «زبان» عمل کند. به این ترتیب، نمی‌توان الگویی را ساخت‌گرا نامید و سپس ادعا کرد که این الگو صرفاً به مطالعهٔ ادبیات می‌پردازد و مثلاً در حوزهٔ ترجمه عمل نمی‌کند؛ یا در حوزهٔ ادبیات، صرفاً به مطالعهٔ شعر، آن هم شعر کلاسیک اختصاص می‌یابد. این که چنین مشغله‌ای را «نقد»، «شعرشناسی»، یا «بوطیقا» بنامیم، در اصل مطلب تأثیری ندارد. مسئلهٔ اصلی این است که الگوی نظری ما بتواند در عمل کاربرد یابد. برای درک بهتر این مطلب، بهتر است به دو نمونهٔ تاریخی اشاره کنیم و معلوم کنیم چطور می‌شود به چنین کاری دست زد و ساخت‌گرا ماند.

پیش‌تر گفتیم که سوسور نشانه‌های زبان را واحدهای نظام زبان در نظر می‌گیرد و بر این باور است که هر نشانه از پیوند یک دال با یک مدلول تشکیل شده است. در هیچ‌جای *نوریهٔ زبان‌شناسی عمومی*، سوسور به شرایط این دال و مدلول در وضعیت «همنامی»^{۱۵} یا «چندمعنایی»^{۱۶}، یا حتی «هم‌آوایی»^{۱۷} اشاره نمی‌کند. ما در شرایطی از رابطهٔ «همنامی» بهره

15. homonymy
16. polysemy
17. homophony

می‌گیریم که دو یا چند واحد نظام زبان به یک شکل تلفظ شوند و به یک شکل نوشته شوند، و این واحدها ارتباطی معنایی با یکدیگر نداشته باشند؛ مثلاً «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند»، «خیلی کثیف شده بودم، رفتم دوش گرفتم» و «نصف بارها را گذاشتیم روی دوش فرامرز». این سه «دوش»، «همنام» اند. اگر بخواهیم ساخت‌گرا باقی بمانیم، باید برای توضیح این مسئله، نظام زبان را نادیده بگیریم و مثلاً مدعی نشویم که «در اینجا با سه نشانه مختلف سروکار داریم؛ یعنی در نظام زبان فارسی، سه تصور صوتی از «دوش» داریم که به سه مفهوم مختلف «دوش» پیوند خورده‌اند». اما در مورد «چندمعنایی» موضوع فرق می‌کند. در این رابطه معنایی، با یک واحد نظام زبان سروکار داریم، زیرا معانی مختلف این واحد به یکدیگر ربط دارند؛ مثلاً «سرم درد می‌کند»، «برو سر صف» و «او در زبان‌شناسی از ما سرتر است». این سه «سر» در اصل یک واحد بیشتر نیستند. خودآگاه جمعی فارسی‌زبانان نیز این نکته را تأیید می‌کند و در تمامی فرهنگهای لغت نیز با یک مدخل «سر» روبه‌رو می‌شویم. حال آیا می‌توانیم ادعا کنیم که «در اینجا با یک دال سروکار داریم که به سه مدلول چسبیده است»؟ اگر چنین توضیحی مورد قبولمان باشد، شاید مسئله را حل کرده باشیم، ولی ساخت‌گرا نمانده‌ایم، زیرا مسئله واحدهای «نظام زبان» و نیز «ارزش» هر واحد را در رابطه با واحدهای دیگر را نادیده گرفته‌ایم. به عبارت ساده‌تر، وقتی از شرایط دال و مدلول سوسوری بیرون برویم، دیگر نباید از این

اصطلاح استفاده کنیم. به راحتی می‌توانیم دو اصطلاح جدید «ذال» و «مدلول» بسازیم و سپس ادعا کنیم که در اینجا، «یک ذال به سه مدلول چسبیده است»! واقعیت امر این است که به‌هنگام «چندمعنایی»، صرفاً با یک نشانه زبان سروکار داریم که بر محور هم‌نشینی از ارزشهای متفاوتی برخوردار است. می‌توانیم با این راه حل مخالفت کنیم و راه حل دیگری پیشنهاد کنیم. این پیشنهاد تازه، باید با اصل اولیه ساخت‌گرایی مطابقت داشته باشد، و اگر چنین نباشد، دیگر نباید خود را ساخت‌گرا بنامیم. حال فرض کنید هنگام مطالعه آثار ادبی، به جمله‌ای نظیر «بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد» برخوردیم. مسلماً مخاطب حرفه‌ای، یعنی سخن‌گویی که با ادبیات آشناست، درمی‌یابد که در اینجا «بت» به جای «یار دوست‌داشتنی»، «گل» به جای «صورت زیبا» و «سنبل» به جای «موی پرجمع» به کار رفته است. برای توضیح چگونگی این عملکرد، می‌توانیم ادعا کنیم که دال و مدلول نشانه «بت» از هم جدا می‌شوند و دال «بت» به مدلول «یار» می‌چسبد، و برای درک این مفهوم اخیر با «تأخیر» مواجه می‌شویم. این همان راه‌حلی است که دریدا معرفی می‌کند (Derrida, 1967). در اینجا قصد ندارم به این تفکر خرده بگیرم، ولی یک نکته را نیز نمی‌توان نادیده گرفت و آن این‌که دریدا توجهی به ماهیت «استعاره» ندارد و اصل مشابهت را در انتخاب «بت» به جای «یار» نادیده می‌گیرد. به عبارت ساده‌تر، «بت» مفهوم «بت‌بودن» خود را دارد و جایگزین «یار» می‌شود. آنچه در اینجا حائز اهمیت است بی‌توجهی به شرایط استعاره نیست، بلکه

نادیده‌گرفتن یک اصل ساخت‌گرایی است. اگر قرار باشد از دو اصطلاح «دال» و «مدلول» سوسور بهره بگیریم، باید تعریف این دو را نیز مدنظر قرار دهیم؛ یعنی بدانیم که هیچ دالی بدون مدلول آن موجودیت نمی‌یابد، و برعکس. به عبارت ساده‌تر، «سرو» وقتی جایگزین «قد یار» یا «بلندی قد یار» می‌شود، «سرو بودن» خود را از دست نمی‌دهد. در اینجا با فرایندی سروکار داریم که آن را «بازی نشانه‌ها» نامیده‌اند، نه این‌که مدلول یک دال به مدلول دیگری بچسبد! اگر قرار باشد چنین اتفاقی بیفتد، با نشانه دیگری سروکار خواهیم داشت که در نظام زبان تغییر ارزش می‌دهد. تعیین این «تغییر» نیز به زبان‌شناسی در زمانی مربوط است و خودآگاه جمعی درکی از آن ندارد. برای نمونه، واژه «شوخ» که در دوره‌ای به معنی «چرک» بوده است، امروز در معنی «بذله‌گو» به کار می‌رود. اگر قرار باشد ساخت‌گرا باقی بمانیم، نباید ادعا کنیم که دال «شوخ» به مدلول جدیدی پیوند خورده است. این ادعا ممکن است در نگرشی دیگر مقبول به نظر برسد، ولی آن نگرش دیگر ساخت‌گرایی نیست.

حال به سراغ نمونه دوم می‌رویم. فرث، زبان‌شناس انگلیسی، در چندین مقاله خود به دیدگاه سوسور در باب «زبان و گفتار» خرده گرفته است (Firth, 1957). او معتقد است که مطالعه «زبان» تنها از طریق بررسی نمونه‌های ملموس «گفتار» امکان‌پذیر است و بس. به این ترتیب، او «زبان‌شناسی گفتار» را هم‌ارزش، یا حتی مهم‌تر از «زبان‌شناسی زبان» در نظر می‌گیرد و بر این

باور است که تا وقتی گفتار را مطالعه نکنیم، نمی‌توانیم به نتیجه‌گیری در باب زبان بپردازیم. این سخن در برابر دیدگاه سوسور قرار می‌گیرد، ولی ساخت‌گرا بودن فرث را مخدوش نمی‌کند؛ و اتفاقاً ابزاری در اختیار ما قرار می‌دهد تا در نقد ادبی به کار بگیریم. هر اثر ادبی «گفتار» فردی خالق آن اثر است و از طریق این گفتار است که می‌توانیم پی ببریم او از نشانه‌های نظام زبان چگونه بهره گرفته است. فرث هیچ‌گاه به صراحت ادعا نکرده است که ساخت‌گراست، ولی تاریخ زبان‌شناسی او را ساخت‌گرا می‌داند. این در حالی است که ساخت‌گرایان فرانسوی دائماً از ساخت‌گرا بودنشان سخن می‌گویند، ولی آنچه در قالب نقد به دست می‌دهند ساخت‌گرا نیست. به عبارت دقیق‌تر، فرث به مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی ظرافت بیشتری می‌بخشد، بدون این‌که این مبانی را نادیده بگیرد، در حالی‌که در آنچه نقد ساخت‌گرایی فرانسوی نامیده شده است، این مبانی نادیده گرفته می‌شوند.

تا اینجا ادعای من این بود که

۴. نقد

ساخت‌گرا

چه می‌تواند

باشد؟

برچسبی نظری است که الگویی برای شکل عملی آن پیشنهاد نشده است. در این بخش، الگویی را معرفی خواهم کرد که باور دارم می‌تواند کارایی مقبولی در این زمینه داشته باشد. تمامی قطعه‌های تشکیل‌دهنده این «پازل» از پیش موجود بوده‌اند. حتی آن بخشهایی نیز که در طول این سالها،

خودم مطرح کرده‌ام با الگوگیری از آرای دیگران معرفی شده‌اند. این الگو ساخت‌گراست. می‌توانیم آن را بپذیریم یا به کلی مردود بدانیم، ولی یک نکته را نمی‌توانیم نادیده بگیریم و آن این‌که اگر نقدی بخواهد ساخت‌گرا باقی بماند، چیزی شبیه به این خواهد بود: چه درست و چه غلط.

بلومفیلد در کتاب *زبان*^{۱۸} بر این نکته تأکید دارد که استدلال‌های ما در زبان‌شناسی، باید در سایر علوم نیز مورد تأیید باشد (Bloomfield, 1933: 144). این حرف شاید کمی افراطی جلوه کند، ولی سرانجام روزی باید برسد که بپذیریم آنچه در زبان‌شناسی می‌گوییم باید نه فقط واقعیت روان‌شناختی داشته باشد، بلکه با واقعیت‌های بیولوژیکی و فیزیولوژیکی انسان نیز سازگار باشد. برای نمونه، وقتی سخن از «ذهن» به میان می‌آوریم، باید به آرای متخصصان مغز و اعصاب و عصب‌شناسان توجه داشته باشیم، تا دربارهٔ مطلبی سخن نگوییم که در دانشی دیگر تأیید نمی‌شود، یا اساساً قابل تأیید نیست. برای معرفی این الگو، اجازه دهید مفروضات خود را مشخص کنم تا معلوم شود حرف‌هایم بر چه پایه‌ای است.

الف. درک انسان برحسب نشانه‌های قراردادی صورت می‌پذیرد. این‌که مطابق دیدگاه پیرس (Peirce, 1958)، نشانه‌ها را به «شمایل»، «نمایه» و «نماد» تقسیم کنیم، در درک انسان تغییری ایجاد نمی‌کند. این‌که «دود» را نشانهٔ «آتش» بدانیم و رابطهٔ این

دو را طبیعی در نظر بگیریم، یا این‌که تصویر پدربزرگ مرا نشانه‌ای تصویری از پدربزرگ من بدانیم، باید آموخته شود؛ درست مانند نشانه‌های قراردادی. امروز «ابر سیاه» را نشانه‌ای طبیعی برای «باران» در نظر می‌گیریم، زیرا این نشانه را برحسب قرارداد آموخته‌ایم. اگر قرار بود طبیعتاً به «باران» دلالت کند، قرن‌ها انسانها این ابرها را خدایانی نمی‌دانستند که بر آنها خشم گرفته‌اند.

ب. هر قراردادی تابع شرط $p \rightarrow q$ است. گزاره‌هایی از این دست در حافظهٔ انسان انبار می‌شوند. رابطه و پیوند دال و مدلول نیز از همین نوع است. این حرف من قطعی است و در مورد تمامی آنچه می‌تواند نشانه تلقی شود صادق است.

پ. بخشی از این $p \rightarrow q$ به دانش درون‌زبانی ما مربوط‌اند، پس «اجتماعی»‌اند؛ و بخشی دیگر به «دانش برون‌زبانی» ما تعلق دارند و «فردی»‌اند. این دانش شامل تمامی اطلاعاتی است که هریک از ما از جهان خارج به‌دست آورده‌ایم. برخی از این اطلاعات در میان برخی از سخن‌گویان زبان مشترک‌اند، مثلاً این‌که «دریای سیاه در شمال ترکیه قرار دارد»؛ و برخی دیگر صرفاً فردی‌اند، مثلاً این‌که «دریای سیاه جایی است که با همسرم آشنا شدم».

ت. بر پایهٔ فرض «پ»، هر سخن‌گوی زبان از «زبان اجتماعی» برای ایجاد ارتباط با اهل زبان استفاده می‌کند و هر نشانه را برحسب «زبان فردی»‌اش درک می‌کند. نشانه‌های زبان فردی فقط

18. Language

از طریق نشانه‌های زبان اجتماعی قابل انتقال اند، به همین دلیل درک متقابل صرفاً برحسب مشترکات صورت می‌پذیرد.

ث. انسان برحسب موجودیت انسانی‌اش، محدود و محکوم به «درک انسانی» است و هرچه را درمی‌یابد در قالب محدودیتهای بیولوژیکی و فیزیولوژیکی انسان درک می‌کند. به همین دلیل است که مثلاً انسان را «حیوان ناطق» می‌نامیم. ما ابتدا «زبان» را آن‌گونه که برای خودمان قابل درک است تعریف می‌کنیم و سپس مدعی می‌شویم که این «زبان» را حیوان دیگری ندارد و مسلم است که «ندارد»، زیرا «زبان» سایر حیوانات برای ما قابل درک نیست و اگر هم چیزی از آنها سردرآوریم، مطابق درک انسانی دریافته‌ایم.

ج. با توجه به داده‌های زیستی و روانی انسان، موجودی که «انسان» نامیده می‌شود دارای سه نیاز اصلی است: «نیاز به امنیت»، «نیاز به رشد»، و «نیاز به جفت‌یابی». تمامی فعالیت‌های انسان برای حفظ حیات، به دلیل نیاز به امنیت است. تنفس، تغذیه، دفع، زندگی جمعی، دفاع در برابر دشمن و... فعالیت‌های انسان را به دلیل نیاز به امنیت می‌نمایانند. تمامی فعالیت‌های انسان برای دستیابی به برتری، به دلیل نیاز به رشد است. تحصیل، تلاش برای ارتقای اجتماعی و غیره و... مجموعه فعالیت‌هایی را تشکیل می‌دهند که به دلیل نیاز به رشدند. تمامی جنگ‌ها و همنوع‌کشیها به دلیل همین دو نیاز، و البته در برخی موارد نیز به دلیل نیاز سوم، صورت پذیرفته است. آن که حمله می‌کند به دلیل نیاز به رشد است و آن‌یکی به دلیل

نیاز به امنیت، دفاع می‌کند. نیاز به جفت‌یابی نیز برای بقای حیات انسان ضروری است.

شاید در گام نخست، چنین نماید که این سه نیاز از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. این نکته کاملاً صحیح است. ما تحصیل می‌کنیم تا در آینده، شغل بهتری بیابیم و زندگی امن‌تری بسازیم؛ یعنی نیاز به رشد را با هدف نیاز به امنیت انتخاب می‌کنیم. از دواج می‌کنیم تا همدمی داشته باشیم و زندگی امن‌تری بسازیم؛ یعنی نیاز به جفت‌یابی را با هدف نیاز به امنیت انتخاب می‌کنیم. بنابراین، در بسیاری از موارد، این نیازها به هم مربوط می‌شوند. اما گاه، این نیازها مستقل از یکدیگرند. جفت‌یابی‌های غیراخلاقی، زنا، تجاوز و... نه به رشد منتهی می‌شود و نه به امنیت. استفاده از زیورآلات گران‌بها در بسیاری از موارد، نه نیاز به امنیت را برطرف می‌کند و گاه نه نیاز به جفت‌یابی را. در چنین شرایطی است که به صورت نظری می‌توانیم به مستقل بودن این نیازها قائل باشیم.

چ. درک انسان «قطعی» و مبتنی بر زمان «حال» است. انسان هیچ درکی از «نسبیت» ندارد. ما با مقایسه دو یا چند درک قطعی و تابع $p \rightarrow q$ نسبیت را درمی‌یابیم. وقتی از مسیری می‌گذریم و «چیز»ی در سمت «راست» ما قرار می‌گیرد، به این دلیل است که نیمی از بدن خود را «راست» نامیده‌ایم و این «چیز» به آن سمت بدن ما نزدیک‌تر است. حال وقتی همان مسیر را برمی‌گردیم و آن «چیز» در سمت «چپ» ماست، به دلیل این است که نیم دیگر بدن خود را «چپ» قرار داده‌ایم و این «چیز» به آن سمت نزدیک‌تر است. ما دراصل، با مقایسه این دو درک

مطلق، به درک این نسبیّت رسیده‌ایم. افزون بر این، این «درک قطعی» صرفاً در زمان «حال» صورت می‌پذیرد. درکی که از گذشته داریم محدود به مجموعه‌ای است که هر بار برحسب دانش برون‌زبانی‌مان مجدداً در زمان حال تعبیر می‌شود. درک ما از آینده نیز برحسب انباشته‌ی حافظه در زمان حال صورت می‌پذیرد.

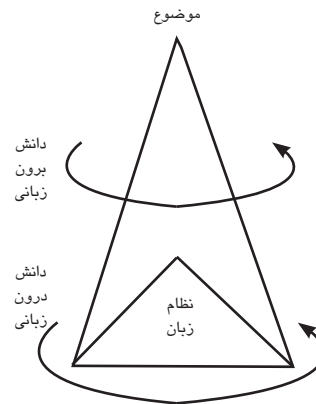
مفروضات «الف» تا «ج» از منظر ساخت‌گرایی مورد تأییدند و مغایرتی با مبانی این نگره ندارند. از سوی دیگر، تمامی این مفروضات مبتنی بر واقعیت‌های فیزیولوژیکی و بیولوژیکی انسان‌اند و هیچ‌یک از آنها با ملاکها و شناخته‌های ما از علوم دیگر مغایرت نمی‌یابند. حال، با توجه به این باورهای اولیه، الگویی را معرفی می‌کنیم که قرار است به «نقد ساخت‌گرا» بپردازد.

در بررسی آثار ادبی، همواره با «آفرینش» تازه‌ای سروکار خواهیم داشت که از طریق زبان فردی خالق اثر، در زبان اجتماعی جاری شده است و به صورت گفتار در برابر ما قرار می‌گیرد. در اینجا، «گفتار» را در همان مفهوم سوسوروی‌اش در نظر می‌گیریم؛ یعنی تحقق مادی «زبان». به این ترتیب، مبنای کار ما چیزی جز «نظام زبان» نمی‌تواند باشد. خالق هر اثر ادبی، برحسب نیازهای سه‌گانه انسان، «نشانه»های مطلوب خود را برمی‌گزیند. برای نمونه، اگر قرار باشد داستانی درباره «جنگ» آفریده شود، ابزارهای کارزار برحسب فضای وقوع داستان انتخاب می‌شوند. این‌که او «شمشیر» را انتخاب کند یا «خمپاره‌انداز» را، به این فضای زمانی

و نیز فضای مکانی خلقتش بستگی دارد. به این ترتیب، نیاز او در این خلقت تأثیرگذار است. او از این طریق به خلق اثر خود دست می‌یازد. او گفتمانی را برمی‌گزیند که بتواند خواننده اثرش را به جهانی غیر از جهان واقعیت‌های اطرافمان بکشاند. فرایندی را که این کار را می‌کند «واقعیت‌گریزی» می‌نامیم. این گریز از واقعیت که قرار است «متن ادبی» را از «متن خبری» متمایز کند، به کمک «بزرگ‌نمایی» و «کوچک‌نمایی» صورت می‌پذیرد. انتخاب‌های او از میان نشانه‌ها و نوع ترکیب آنها یا بهتر بگوییم، انتخاب واحدها از روی محور جانمایی و ترکیب آنها بر محور هم‌نشینی، می‌تواند مبتنی بر «قاعده‌افزایی» یا «قاعده‌کاهی» باشد. به کمک فرایند «قاعده‌افزایی»، او اثر خود را به گونه «نظم» نزدیک می‌کند و با استفاده از «قاعده‌کاهی»، کلام خود را مخیل می‌کند و به گونه «شعر» نزدیک می‌شود. این نکات را در نوشته‌های متعددی بارها و بارها تکرار کرده‌ام (صفوی، ۱۳۷۹).

تمامی این کارها در قالب نظام زبان و برحسب «نیاز» خالق اثر صورت می‌پذیرد. او این نیاز را برحسب دانش برون‌زبانی‌اش تعیین می‌کند. این نیازها یا ترکیبی از نیازها، او را به یک «موضوع» رسانده است. «موضوع» کوتاه‌ترین زنجیره پاره‌گفتارهایی است که یک خواننده برای گزارش محتوای اثر ادبی به دست می‌دهد. مسلماً هر خواننده‌ای گزارشی خاص خود را به دست می‌دهد که صرفاً برای زمان «حال» معتبر است. هر بار که یک اثر ادبی را می‌خوانیم، برحسب دانش درون‌زبانی و دانش برون‌زبانی‌مان در آن زمان حال، به تعبیر می‌پردازیم.

این گزارشها نسبت به یکدیگر، وجوه افتراق و اشتراک دارند. موضوع را برحسب وجوه اشتراک این گزارشها در نظر می‌گیریم، زیرا به خودآگاه جمعی خوانندگان متن نزدیک‌تر است. در چنین وضعیتی، می‌توان هرم فرضی زیر را برای یک اثر ادبی در نظر گرفت.



نمودار بالا شکل آرمانی یک اثر ادبی را نشان می‌دهد. قاعدهٔ این «هرم تحلیل» را نظام زبان تشکیل می‌دهد که کارکردش مبتنی بر دانش درون‌زبانی ماست. سه ضلع این هرم را سه نیاز انسان، یعنی همانا نیاز به امنیت، نیاز به رشد و نیاز به جفت‌یابی، تشکیل می‌دهند. کارکرد این اضلاع مبتنی بر دانش برون‌زبانی ماست. رأس این هرم را موضوع اثر تشکیل می‌دهد. حرکت خالق اثر از رأس این هرم به سمت پایین آغاز می‌شود و حرکت خوانندهٔ اثر عکس این مسیر خواهد بود. خالق اثر ابتدا موضوع را

در نظر می‌گیرد و سپس برحسب نیاز، به سراغ نشانه‌های نظام زبان می‌رود. این درحالی است که خوانندهٔ این اثر با گفتار او مواجه می‌شود و از راه نظام زبان از این هرم بالا می‌رود تا به موضوع برسد. در واقع به همین دلیل است که با تعبیرها یا خوانشهای مختلف یک متن مواجه می‌شویم، زیرا در میانهٔ این هرم، آنچه در ابتدا، یا بهتر بگوییم، در قاعدهٔ این هرم، اجتماعی بوده است به تدریج فردی می‌شود. ولی به هر حال، این فردی شدن تا حدی پیش نمی‌رود که خوانشهای ما از زمین تا آسمان با هم فرق کنند.

گفتیم که این هرم، فرضی است و در شکل آرمانی خود ترسیم شده است. حتی سه‌ضلعی بودن این هرم در شرایطی واقعیت می‌یابد که از هر سه نیاز انسانی برای خلق موضوع استفاده شده باشد. بنابراین، این که ما واقعاً با یک هرم سروکار داریم یا نه، اساساً مهم نیست؛ آنچه در اینجا مهم است روش حرکت بر روی این هرم است که در مسیر و روند خلق اثر جلو می‌رود.

ابتدا باید پرسیم که آفرینندهٔ یک اثر ادبی چگونه از نظام زبان استفاده کرده است. در این مرحله است که باید به انواع «انتخاب»ها و «ترکیب»های «نشانه»ها توجه داشته باشیم. مسئولیت این کار صرفاً برعهدهٔ زبان‌شناس است، زیرا مطالعهٔ نظام زبان به زبان‌شناسی تعلق دارد. سپس باید به سراغ این پرسش برویم که خالق اثر برحسب چه نیاز یا نیازهایی به این آفرینش دست زده است و سرانجام این که او چه موضوعی را آفریده است. پرسش عمده‌ای که در اینجا مطرح می‌شود این است

که به چه دلیلی باید به نیازهای خالق اثر بپردازیم. هر خلقت ادبی به دلیل یا دلایلی صورت می‌گیرد: یکی دلش می‌گیرد و شعر می‌گوید؛ آن یکی عاشق شده و دست به قلم برده است؛ یکی از شرایطی عصبانی است؛ آن یکی می‌خواهد نکته‌ای را به دیگران آموزش دهد و... این دلایل نامحدودند، ولی به هر حال، از فضای «انسان بودن» ما فراتر نمی‌روند، زیرا باید در محدودهٔ درک انسان باقی بمانند. در اینجا است که می‌بینیم توجه به این سه نیاز تا چه حد در طبقه‌بندی این دلایل مؤثر است.

حال باید به نکته‌ای نیز توجه داشت و آن محدودهٔ کار زبان‌شناس است. بارها، دست‌کم برای شاگردانم، بر این نکته تأکید کرده‌ام که «مؤدب بودن»، «خوش‌اخلاق بودن»، «معلم بودن»، «باسواد بودن»، «زبان‌شناس بودن» و اصلاً «آدم بودن» ما را دیگران تعیین می‌کنند. ما در تعیین ویژگی‌هایمان برای جامعه هیچ اختیاری نداریم؛ فقط شواهدی را در اختیار جامعه قرار می‌دهیم و دیگران برحسب این مستندات، دربارهٔ ما تصمیم می‌گیرند. من اگر روزی هزار بار فریاد بزنم که زبان‌شناس هستم، هیچ تغییری در تصمیم دیگران دربارهٔ خودم نخواهد داشت. این حرف را بی‌دلیل نمی‌گویم و اتفاقاً معتقدم که دقیقاً به این نوشته مربوط است. من برای این که «زبان‌شناس» باشم، باید در این حوزه باقی بمانم. حتی اگر قرار باشد در حوزه‌ای دیگر سخن بگویم، باید معلوم شود که «زبان‌شناس» باقی مانده‌ام. دانشی که در آن تحصیل کرده‌ام به من اجازه نمی‌دهد به «خوب و بد» و «زشت و زیبا»ی متن بپردازم. این دانش مرا به مطالعهٔ

نظام زبان محدود می‌کند؛ و بنابراین، من فقط در مطالعهٔ قاعدهٔ آن هرم کذایی، اجازه دارم اظهارنظر «علمی» کنم. این که در فضای بالای این هرم بخواهم ادعایی کنم، به «زبان‌شناسی» ربطی ندارد. من در فضای بالای این قاعده، صرفاً یک «اهل زبان»‌ام و به‌همین دلیل، هر ادعایی را باید با جامعهٔ زبانی مخاطب ادبیات محک بزنم. ما در «نقد ساخت‌گرا»، در هر لحظه باید «ساخت‌گرا» بودن و «زبان‌شناس» بودنمان را مدنظر داشته باشیم.

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر نی.
- بارت، رولان. (۱۳۸۳)، *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمه ناصر فکوهی، تهران، نشر نی.
- کالر، جی. (زیر چاپ)، *شعرشناسی ساخت‌گرا*، ترجمه کورش صفوی، تهران، مینوی خرد.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۹)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- قریب، ع. و دیگران. (۱۳۱۷)، *دستور زبان فارسی*، تهران، کتابخانه مرکزی.

- Avalle, D'A. S. (1973), "La sémiologie de la narrativité chez Saussure", *Essais de la théorie du texte*, C. Bouazis (ed), Paris, Galilée.
- Barthes, R. (1967), *Systeme de la mode*, Paris, Seuil.
- Bloomfield, L. (1933), *Language*, New York, Holt.
- Crystal, D. (2003), *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Fifth ed. Oxford, Blackwell.
- Culler, J. (1989), *Structuralist poetics*, London, Routledge.
- Derrida, J. (1967), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- De Saussure, F. (1916), *Cours de Linguistique generale*, Paris, payot.
- _____. (1967-1974), *Cours de Linguistique generale*, Rudolf Engler (ed), Wiesbaden, O. Harrassowitz.
- Firth, J. R. (1957), *Papers in Linguistics 1934-1951*, London, Oxford University Press.
- Harris, R. (2003), *Saussure and his Interpreters*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Jakobson, R. (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London, Allen&Unwin
- _____. (1960), "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, T. Sebeok (ed), Cambridge, MIT Press.
- _____. (1973), *Questions de poetique*, Paris, Seuil.
- _____. (1988), "Methaphoric and Metonymic Poles", *Modern Criticism and Theory*, D. Lodge (ed). London, Longman.
- Lepschy, G. C. (1970), *A Survey of Structural Linguistics*, London, Faber and Faber.
- Levi-Strauss, C. (1945), "L' analyse structurale en linguistique et en anthropologie", *Word*.1.
- Matthews, P. H. (2001), *A Short History of Structural Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- _____. (2005), *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press.
- Peirce, C. S. (1958), *Collected papers*, C. Hartshorne and p. Weiss (eds), Cambridge, Harvard University Press.
- Piaget, J. (1968), *Le structuralisme*, paris, Persses Universitaires de France.



هویت تاریخی ساخت‌گرایی روس

دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمی دانشگاه امام صادق
apakatchi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۲/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۳/۲۶

چکیده

«ساخت‌گرایی» عنوانی است برای نوعی طرز فکر دربارهٔ موضوع علوم انسانی که بیش از آن‌که با وجه جامعی شناخته شود، با فرد اجزای خود، سوسور و ساخت‌گرایی فرانسوی شناخته می‌شود. در مروری بر جریانهای فکری سدهٔ اخیر در روسیه، این پرسش پیش روست که با توجه به نقش تعیین‌کنندهٔ زبان‌شناسان روس به‌عنوان پیش‌قراولان الگوی سوسوری و نقش سازندهٔ متفکران مهاجر روس در شکل‌گیری ساخت‌گرایی چک، تا چه حد اندیشهٔ ساخت‌گرا در روسیه زمینه داشته و پس از حاکمیت ایدئولوژی مارکسیسم -لنینیسم در چه بستری امکان دوام یافته است. آن‌گاه که سخن از عصر فعالیت شکل‌گرایان است، هنوز عنوان ساخت‌گرایی پای به عرصه نهاده و آن‌گاه که سخن از مابعد استیلائی شوروی است، هیچ طرز فکری نمی‌تواند این نام را بر خود بنهد.

آنچه پیجویی جریان ساخت‌گرا در روسیه را دشوار می‌سازد فاصله‌ای است که از اندیشهٔ سوسوری در عدم‌گریز از مطالعهٔ در زمانی و پویانگاشتن ساختار و اهمیت‌دادن به خلاقیت فردی گرفته است. در مقالهٔ حاضر کوشش شده است تا نخست مؤلفه‌های ساخت‌گرایی با توجه به تحولات پس‌اسوسوری بازکاوی شود و با پیجویی این مؤلفه‌ها در محیط روسیه، جریان ساخت‌گرایی روس بازشناخته گردد. در این کاوش، سخن از جریانهایی است که خود، خویشتن را با عناوینی دیگر خوانده‌اند و جز در دهه‌های اخیر از سوی ناظران، ساخت‌گرا خوانده نشده‌اند.

واژگان کلیدی:

ساختار، ساخت‌گرایی، روسیه، شکل‌گرایان، مورفولوژی، مکتب مسکو - تارتو.

اندیشمندان در حوزه‌های مختلف رویکردی نزدیک به وی داشتند؛ از جمله باید امیل دورکم^۱ را نام برد که در کتاب خود، *صورت‌های عنصری بر حیات دینی*^۲، طرز فکری بسیار نزدیک به سوسور را در حوزه مفاهیم اجتماعی دنبال کرده است. این رومان یاکوبسن، زبان‌شناس مهاجر روس بود که نخستین بار در ۱۹۲۹م، اصطلاح ساخت‌گرایی را برای طرز فکر سوسور و اندیشمندان نزدیک به او به کار گرفت (Culler, 1998).

در مجموع، مطالعه ساخت‌گرایی اغلب بر پایه تبارشناسی طرز فکری استوار شده است که به نوعی بازگشت به اندیشه سوسوری دارند؛ گاه مانند لوی استروس به دنبال آن بوده‌اند تا الگوی سوسوری در مطالعه زبان را برای حوزه‌ای دیگر از دانش‌های انسانی شبیه‌سازی کنند و گاه همچون زبان‌شناسان حلقه پراگ و مکتب کپنهاگ، نسلی جدیدتر از اندیشه سوسوری را ارائه کرده‌اند.

برخی در مقام تحلیل کوشش داشته‌اند تا مهم‌ترین ویژگی‌های این طرز فکر را صورت‌بندی کنند؛ از جمله یاکوبسن یادآور می‌شود که در ساخت‌گرایی «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق»، و نظام جمعی بر اراده فردی مقدم است (Jakobson, 1973/Harland, 1994).

دیگر ویژگی‌ها از این قرار است: در ساخت‌گرایی موضوع مطالعه، نظامی از امور قراردادی و نه نفس‌الامری است. در ساخت‌گرایی موضوع مطالعه نوعی از واقعیت است و فرایند

ساخت‌گرایی به‌گفته رومان یاکوبسن^۱، یک مکتب، روش یا رویکرد نیست، بلکه یک شیوه اندیشه است (Jakobson, 1973).

فرد اجلای ساخت‌گرایی را به‌مثابه یک عنوان باید در طرز فکر فردینان دوسوسور^۲ در باب زبان جست‌وجو کرد و از مصادیق توسعه‌یافته آن، طرز فکری استروس^۳ درباره انسان‌شناسی و بارت^۴ درباره نشانه‌شناسی است که همه

مبنای اندیشه خود را از اندیشه سوسوری الهام گرفته‌اند. در همان روزگار سوسور نیز برخی از

مقدمه

1. Roman Jakobson
2. Ferdinand du Saussure
3. C. Levi-Strauss
4. R. Barthes
5. Émile Durkheim
6. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912.

مطالعه منجر به «علم» می‌شود؛ به‌تعبیر دیگر، فرایند مطالعه توصیفی-اکتشافی است و نه توصیه‌ای-هنجاری. در دانشی متکی بر اندیشه ساخت‌گرا، موضوع انسانی همچون موضوع طبیعی مطالعه می‌شود و قواعدی استوار تلقی می‌شود که تنها باید آنها را شناخت و با دانایی کنترل کرد. در ساخت‌گرایی، مطالعه بر روی قوانین زیرساختی و باثبات در زبان یا امر انسانی مطلب دیگری است که چیرگی کاربران بر آن قوانین در سطح ناخودآگاه آنان قرار دارد و باید کشف شود (Harland, 1994/Margolis, 1998).

تا آنجا که به روسیه مربوط می‌شود، یاکوبسن در بررسی ریشه‌های اندیشه ساخت‌گرا اشاره می‌کند که در آغاز قرن بیستم، تفکر هوسرل^۷، بازتاب یافته در کتابش، *پژوهش‌های منطقی*^۸، به‌ویژه در بحث از «تمایز میان معنای خودبسنده و وابسته و تلقی دستور ناب» در نضج‌گرفتن این طرز فکر جایگاهی بنیادی داشت، و یادآور می‌شود که وی با مطرح کردن دستورهای همگانی و پیشینی در مقابل تلقی غالب بر عصر خود که دستور باید صرفاً تجربی و پسینی باشد، زمینه گسترش زبان‌شناسی را در مسیر ساخت‌گرایی فراهم آورده بود (Jakobson, 1973: 14-15).

بر فضای اندیشه‌ورزی روسی، پدیده‌ای همواره آشنا است و درباره هوسرل نیز همین قاعده جاری است. در این باره

به‌طور خاص باید گفت در اوایل دهه ۱۹۲۰، در حلقه زبان‌شناسی مسکو این گوستاو اشپت^۹، فیلسوف و عالم هرمنوتیک و از شاگردان خاص هوسرل بود که این باب را در فلسفه زبان روسی گشود و به‌دنبال کاربردی‌کردن مضامین *پژوهش‌های منطقی* در حوزه زبان‌شناسی و ایجاد اصلاحات بنیادین در اندیشه وی، زمینه پرداختن به دستور جهانی یا به‌تعبیر متأخرتر، ساخت‌گرایی را در فضای روسیه فراهم ساخت (Ibid).

اندیشه سوسوری که در محافل غربی شکل گرفت، تا مدتها به‌طور مشخص به فضای روسیه **زبان‌شناسی پیشاسوسوری** معرفی نشد و این در حالی است که اندیشه برخاسته از محافل روسیه، در پراگ با اندیشه غربی در آمیخت و در شکل‌گرفتن ساخت‌گرایی چک سهمی مؤثر ایفا کرد. این پیش‌زمینه اندیشه‌ای برخاسته در محیط روسیه است که گاه از سوی محققان روس و غربی، ساخت‌گرایی روس خوانده شده است (Kusubov & Uspenski, 1974/Pike, 1979: 38)، اما به‌نظر می‌رسد در مطالعه تاریخ اندیشه در روسیه، لازم است تعریف و جایگاه دقیق‌تری برای آن جست‌وجو کرد و شاید مناسب باشد از آن با تعبیر «پیشاساخت‌گرایی» یاد شود. بروکمان در مرحله‌بندی ساخت‌گرایی، مراحل تکوین آن را در

7. Edmund Husserl (1859-1938)

8. *Logische Untersuchungen*

9. Густав Шпет/Gustav Shpet (1878-1940)

مسکو، پراگ و پاریس دانسته است (Broekman, 1974). در روسیه نیز، مانند آنچه در فرانسه دیده شد، زبان‌شناسی یکی از حوزه‌های مهم برای پیدایی این پیشاساخت‌گرایی بود. یکی از مهم‌ترین محافل مؤثر در این راستا، محفل شکل‌گرفته بر گرد بودوئن دکورتنه^{۱۰}، زبان‌شناس لهستانی در قازان است که گاه با عنوان «مکتب قازان» شناخته می‌شود. وی شخصیتی محوری است که زمینه‌ساز تحول در دانش زبان‌شناسی روسیه محسوب می‌شود و از سوی یاکوبسن به‌عنوان یکی از پیش‌قراولان حرکت سوسور در زبان‌شناسی نوین معرفی شده است (Jakobson, 1973: 22). اندیشهٔ دکورتنه برآیندی از روش‌شناسی زبانی فرانسه و اندیشه‌ورزی فلسفی در آلمان بود و با توجه به شخصیت محوری او در پیشاساخت‌گرایی روس، باید دانست که این طرز فکر دارای چه خاستگاه‌های مبنایی بوده است. وی در مطالعهٔ زبان، برخلاف اسلاف خود، صورت مکتوب زبان را کنار نهاد و صورت شفاهی را مبنای مطالعه قرار داد. با وجود این‌که چنین‌گردشی در مطالعهٔ زبان و همراهی سوسور با وی در این‌گردش، به خودی خود با طرز فکر ساخت‌گرا مرتبط است، این ارتباط زمانی آشکارتر می‌شود که توجه شود زبان شفاهی تنها به‌صورت هم‌زمانی است که امکان مطالعه دارد و مطالعهٔ هم‌زمانی نوعی از مطالعه است که شیوه‌های پیشین زبان‌شناسان در محافل تطبیقی-تاریخی خود امکان پرداختن بدان

را نداشت. درحالی‌که اسلاف دکورتنه بر کشف قواعد تغییر در تاریخ زبان متمرکز بودند، وی فهم سازوکار کارکرد زبان را هدف مطالعهٔ زبان‌شناسی دانست. توجه به کارکرد زبان الزاماً به‌معنای ساخت‌گرایی نبود، ولی قدم‌سلم جداسدن از طرز فکر تاریخی بود و با ساخت‌گرایی نیز سازگاری کافی داشت. دکورتنه در مطالعهٔ زبان بر ویژگی‌های آوایی تکیه‌ای خاص داشت و به‌خصوص در زمینهٔ تدوین ویژگی‌های آوایی زبانهای اسلاوی کوشید. توجه به سطح آوایی زبان به‌جای سطح نحوی که نزد اسلاف او معمول بود، خود نشانی دیگر از آن است که وی به‌دنبال آن بود تا با تکیه بر آنچه بیشتر در صورت شفاهی زبان مطرح بود، به سازوکار کارکرد زبان بپردازد و بکوشد تا نظام حاکم بر آواها را کشف کند. توجه به اموری چون آمیزش بین‌زبانی، نگاه تحولی به زبان، که در مطالعهٔ زبان کودکان و مقایسهٔ آن با زبان بزرگسالان دیده می‌شود، و تأثیر ساختار زبانی بر جهان‌بینی، از جمله ویژگی‌هایی است که پیشاساخت‌گرایی دکورتنه را از ساخت‌گرایی سوسور متمایز می‌کند و در مقابل ایستایی ساختار سوسور، تصویری از ساختارهای پویا به‌دست می‌دهد که در بازنگری ساخت‌گرایی در محافل غربی دهه‌های بعد به‌چشم می‌آید (Jakobson, 1960/Jakobson, 1973: 27). یکی از همفکران و همکاران جوان‌تر دکورتنه و پیوستگان به حلقهٔ وی که او نیز زبان‌شناسی لهستانی-روس محسوب می‌شود، میکولای

10. Baudouin de Courtenay, 1845-1929

کروشفسکی^{۱۱} است. او با وجود آن که عمر زیادی نکرد، نامی ماندگار در زبان‌شناسی روسی از خود بر جای نهاد، تا آنجا که یاکوبسن نام او را در کنار دکورتنه به عنوان یکی از پیشگامان زبان‌شناسی نوین پیش از سوسور آورده است (Jakobson, 1973: 17, 22). شاید بیراه نباشد اگر گفته شود برخی از اندیشه‌های مبهم نزد دکورتنه، از سوی کروشفسکی به طور واضح‌تری صورت‌بندی شده است و از همین روست که تصویری بسیار نزدیک به زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسور نزد کروشفسکی - البته چند دهه پیش از او - دیده می‌شود. توجه دکورتنه به سطح آوایی در مطالعه زبان، نزد کروشفسکی به تأسیس نظریه «فونم»^{۱۲} منجر شده است که مبنای آواشناسی ساخت‌گراست. کروشفسکی تأکید داشت که اصوات زبان به مثابه وجودهایی ساختاری و نه پدیده‌هایی فیزیکی تحقق دارند و همین وجودهای ساختاری را فونم نامیده است؛ نظریه‌ای که در سال ۱۸۹۵ در کتابی به زبان آلمانی با عنوان *جست‌وجوی نظریه‌ای برای جانشینیهای آوایی*^{۱۳} مطرح شد. با وجود آن که این تأملات کروشفسکی خود در راستای تمرکز بر مطالعه هم‌زمانی زبان بود، در افکار وی مستقیماً نیز بر مسئله مطالعه هم‌زمانی زبان تأکید شده بود.

تکیه بر این که زبان‌شناسی نوعی مطالعه از جنس «علم» است، به همان اندازه که موجب هیجان سوسور شده بود، از سوی

کروشفسکی نیز طرح و دنبال می‌شده است؛ از جمله وی در مکاتبه‌ای با کورتنه، ضرورت علمی جدید و کلی‌تر برای توصیف دقیق زبان را گوشزد کرده بود. این دانش از دید کروشفسکی بر مبنای فلسفه پدیدارشناسی استوار بود و او مبنای زبان را پدیدارشناسانه درون زبان و نه در ارتباط با واقعیات خارجی جست‌وجو می‌کرد (Jakobson, 1960/Radwańska, 1994).

این که کروشفسکی در مطالعه زبان، جایگاه فرد سخنور را فرومی‌کاست، او را بسیار به اندیشه سوسور نزدیک ساخته است. کروشفسکی در مطالعه خود به «ویژگی ناخودآگاه» در فرایندهای زبانی توجهی خاص داشت و در بررسیهایش بیشتر منطق زبان و همگانیهای زبان مبنای کاوش بود.

یکی از ویژگیهای برجسته در ساخت‌گرایی توجه به روابط جانشینی در تعامل با روابط هم‌نشینی است که مورد توجه کروشفسکی در مطالعه زبان قرار گرفته و او را بدین سمت سوق داده است که عملیات زیای زبان را مبتنی بر دو گونه رابطه: گزینش و ترکیب بداند^{۱۴} (Radwańska, 1994)؛ اندیشه‌ای که در سده بعد از سوی یاکوبسن در *قطبهای استعاره و مجاز*^{۱۵} تکمیل شد (Jakobson, 1956: 76-82).

سرانجام در سخن از پیش‌ساخت‌گرایی روس، باید از فیلیپ فورتوناتوف^{۱۶} یاد کرد که او نیز تأثیراتی از دکورتنه پذیرفته بود، اما

11. Mikolay Kruszewski (1851-1887)

12. phonem

13. *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen*

Jakobson, 1973: 25؛ نک: ۱۴.

15. *The Metaphoric and Metonymic Poles*

16. Филипп Ф. Fortunatov/Filipp F. Fortunatov (1856-1925)

در مکتب، فردی مستقل به‌شمار می‌رفت. اندیشه‌های او در فلسفهٔ زبان بیش از همه نزدیک به افرادی چون گوستاو اشپت بود که با مکتب شکل‌گرایان روس نزدیک بود. فورتوناتوف خود بنیان‌گذار مکتبی در مسکو بود که گاه از آن با عنوان «مکتب زبان‌شناسی شکل‌گرای مسکو» و گاه به‌اختصار «مکتب فورتوناتوف» یاد می‌شد. یاکوبسن نیز به تمایز مکتبی او نسبت به دکورتنه تصریح کرده است (Jakobson, 1973: 12).

آنچه دکورتنه با عنوان فهم سازوکار کارکرد زبان به‌عنوان هدف مطالعهٔ زبان‌شناسی مطرح می‌کرد در آموزهٔ فورتوناتوف به‌عنوان مورفولوژی زبان مطرح شد که البته آن را باید به‌معنایی بسیار وسیع‌تر از مورفولوژی مصطلح در دهه‌های بعد در نظر گرفت. مورفولوژی در اصطلاحی که فورتوناتوف به‌کار می‌برد، مطالعهٔ اندامواره‌ای سطوح مختلف زبان بود و از مطالعهٔ آواها آغاز می‌شد. این مورفولوژی کاملاً با مورفولوژی پروپ^{۱۷} در روایت‌شناسی و مورفولوژی شکل‌گرایان در نقد ادبی قابل مقایسه بود و خاستگاهی واحد داشت (Beresin, 1980/Zhuravljëv, 1990).

در بازگشت به زبان‌شناسی فورتوناتوف باید گفت وی به رابطه‌ای دوسویه میان فکر و زبان باور داشت. از دیدگاه او، فکرکردن جز با زبان امکان‌پذیر نیست و به‌همان اندازه، زبان نیز چیزی

جز اندیشهٔ تبلور یافته در قالب نمودهای زبانی نیست. دیدگاه فورتوناتوف دربارهٔ رابطهٔ زبان و فکر، آن‌گاه که با دیدگاه الکساندر پاتبنیا^{۱۸} دربارهٔ ادبیات و هنر مقایسه شود، رابطهٔ ادبیات و زبان را در باور اندیشمندان روس در آن روزگار روشن‌تر می‌سازد. پاتبنیا و همفکران او باور داشتند که هنر و ادبیات فکرکردن با ایماژها است و فورتوناتوف و همفکرانش بر این تلقی بودند که زبان فکرکردن با الفاظ است. اما همین طرز فکر، فورتوناتوف را بدان سمت سوق داد که از الفاظ تلقی‌ای جز تلقی معمول نزد پیشینیان داشته باشد. اگر زبان فکرکردن با الفاظ است و اگر زبان و فکر چنین رابطه‌ای دوسویه با یکدیگر دارند، پس برخلاف تلقی رایج، لفظ تحقق‌ی صوتی در دنیای فیزیک نیست، بلکه امری است در همان دنیا که فکر متعلق به آن است. بر این پایه، این ویژگی مهم ساخت‌گرایی که تقدم «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» است، در اندیشهٔ فورتوناتوف قابل پیجویی است. این تفکر بسیار نزدیک به اندیشهٔ سوسوری در این باره است که وظیفهٔ زبان‌شناسی مطالعهٔ صورت غیرمتحقق لفظ در وضعیت پیشینی آن است که بعدها در نظریهٔ گلوسماتیک^{۱۹} یلمسلف^{۲۰} صورت کمال پذیرفت (Beresin, 1980/Zhuravljëv, 1990).

با وجود قدرشناسی‌ای که یاکوبسن از دکورتنه و کروشفسکی داشت، به‌طور کلی باید گفت این فورتوناتوف بود

17. Vladimir Propp (1895-1970)

18. Alexandr Potebnya

19. glossematic

20. L. Hjelmslev

که حلقه اتصال زبان‌شناسی پیشاسوسوری روسیه به زبان‌شناسان روس-پراگی مانند تروبتسکوی^{۲۱} و یاکوبسن بود و مبانی ساخت‌گرایی در حد قابل ملاحظه‌ای در آموزه او شکل گرفته بود.

در برآوردی کلی درخصوص زبان‌شناسی روس با هر دو گرایش آن در دهه‌های انتقال از سده نوزدهم به بیستم، باید گفت زبان‌شناسی روس از همان آغاز، اتکای ویژه‌ای بر مبانی فلسفی - به خصوص پدیدارشناسی^{۲۲} هوسرل - داشته و همین امر زمینه‌های هشجاری آن را درباره ویژگی‌های فرهنگی زبان فراهم آورده است. این همان نکته‌ای است که یاکوبسن با عبارتی کوتاه و عمداً پیچیده در رساله *روندهای بنیادین* آورده است:

«روند ساخت‌گرایی زبان‌شناسی همگانی که در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰ ریشه گرفت، چنان‌که امروزه مجدداً ثابت شده، نسبت به فلسفه بیگانه بوده است، درحالی‌که پیشگامان جهانی این جنبش به‌واقع رابطه مؤثر و نزدیکی با پدیدارشناسی هوسرل و اندیشه هگل داشته‌اند» (Jakobson, 1973).

ویکتور ارلیخ^{۲۳} در برآوردی از دستاوردهای شکل‌گرایان روس، به برخی از آثار آنان اشاره می‌کند که به فراموشی سپرده شده‌اند. از جمله وی به بیانیه‌ای مشترک از تینیانوف^{۲۴} و

یاکوبسن اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که مضمون این بیانیه می‌توانست «ساخت‌گرایی

روسی» باشد، اما چراغ آن در روسیه به خاموشی گرایید (Erlich, 1981: 135).

بی‌شک یکی از خاستگاه‌های

زمینه ساخت‌گرایی روسی - پراگی

ساخت‌گرایی نزد را باید در اندیشه‌های مکتب

شکل‌گرایان روس شکل‌گرای روس با دو شاخه آن،

یعنی حلقه زبان‌شناسی مسکو^{۲۵}،

و انجمن زبان ادبی سنت پترزبورگ با نام اختصاری

«اوپویان»^{۲۶} جست‌وجو کرد که کمتر از دو دهه، گروهی از

زبان‌شناسان و نقادان ادبی را گرد هم آورده بود. یکی از

تأثیرگذارترین این نظریه‌پردازان، ویکتور اشکوفسکی^{۲۷}

از حلقه اوپویان در سنت پترزبورگ است.

در حیطه نقد ادبی، در محافل روسیه در فاصله سالهای

۱۹۱۵-۱۹۳۰ موجی برآمد که به «شکل‌گرایی روس»

شهرت یافت و طرز فکری خاص را در نقد ادبی مطرح

می‌کرد که دست‌کم برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های

ساخت‌گرایی را دارا بود. با وجود آن‌که صاحبان این

نظریه بعدها نام شکل‌گرا را بر خود پذیرفتند، اما در

بحبوحه فعالیتشان، رویکرد خود را نسبت به متن ادبی

«مورفولوژی» می‌خواندند؛ همان تعبیری که در رویکرد

فورتوناتوف به سطوح مختلف زبان دیده می‌شد.

محافل شکل‌گرای روس

جایگاه «فرم»ها را در

ادبیات به‌نحوی بررسی

کردند که دو ویژگی نگاه

ساخت‌گرا، یعنی تقدم

21. Nikolai Trubetzkoy

22. phenomenology

23. Victor Erlich

24. Tynyanov

25. Moscow Linguistic

Circle

26. Опояз/Opoyaz

27. Victor Shklovski

«صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق»، و تقدم نظام جمعی بر اراده فردی، در آن دیده می‌شود و بر همین پایه، برخی به وضوح صورت‌گرایی روس را مقدمه ساخت‌گرایی انگاشته‌اند (مثلاً Schleifer, 1992).

اما زایش ساخت‌گرایی در حوزه نقد ادبی و امکان ادامه حیات طولانی آن، نه مرهون مبنای فلسفی یادشده، بلکه مرهون نوعی خودآگاهی نسبت به فرمها است که در حوزه آفرینش ادبی پدید آمده و این خودآگاهی نسبت به فرمها، به شدت آفرینشهای سده بیستم را تحت الشعاع قرار داده بود. از همین روست که نقد ادبی معاصر - به‌ویژه در حوزه روسیه - به‌نحوی رشد کرده که بیشتر پاسخ‌گوی آفرینشهای ادبی پدیدآمده در همین گفتمان است و کمتر برای نقد و تحلیل آفرینشهای کلاسیک، یا آفرینشهای معاصر غیرپاییند به این گفتمان کفایت نشان داده است. هم از این روست که ریچارد هارلند به‌هنگام بحث از حیطه موسع ساخت‌گرایی، که خود آن را «برساخت‌گرایی» خوانده، به‌درستی نقد ادبی صورت‌گرایی روس و به‌موازات آن نقد نوی آنگلساکسون را با همین استدلال از مباحث خود کنار نهاده است، درحالی‌که تعلق کلی آن را به حوزه ساخت‌گرایی تأیید کرده است (Harland, 1994).

از حیث تاریخ، باید توجه داشت که نخستین پیش‌تازان ساختارگرایی فرانسوی، همچون دوسوسور و دورکم، در زمان تألیف رساله‌های اشکوفسکی در ۱۹۱۷، هنوز آن اندازه شناخته نشده بودند که افکار آنان بر محیط روسیه تأثیر گذارد. در واقع اثری چون نوشته

اشکوفسکی را باید از آثاری موازی تلقی کرد که شاخص ساخت‌گرایی بومی روسیه است. این در مکتب پراگ و اوج درخشش آن در سالهای ۱۹۲۶-۱۹۳۹ است که دو موج ساخت‌گرایی از فرانسه و روسیه با یکدیگر تلاقی کرده و ساخت‌گرایی چک را به‌وجود آورده است.

در بازگشت به محوری‌ترین اندیشه شکل‌گرایان روس، باید گفت برای اندیشمندان این مکتب، فرم (صورت‌های ادبی موضوعی بود که می‌توانست و می‌بایست موضوع مطالعه‌ای مستقل باشد، بدون آن‌که متن ادبی براساس پیوستگی‌هایش با زندگی مؤلف یا بافت اجتماعی و فرهنگی تحلیل شود. برپایه نگاهی ساختاری به خودبسنده‌گی ادبیات، اشکوفسکی آثار هنری را نه در بافت اجتماعی، که در بافت پیشینه ادبی معنادار می‌یابد. او در این باره به‌عنوان قاعده‌ای کلی، بیان می‌کند: «هر اثر هنری در برابر یک پس‌زمینه و در همراهی با دیگر آثار هنری قابل درک است. صورت اثر هنری در ارتباطش با دیگر صورتهایی که پیش‌تر وجود داشته‌اند تعریف می‌شود» (Shklovski, 1917). این طرز فکر نه تنها تاریخ ادبیات را دستخوش تحول ساخته و مورخ ادبی را موظف کرده است تا صورتهای ادبی را در مقایسه زمانی توصیف کند، بلکه نقاد ادبیات را نیز وادار ساخته است تا هر واقعه ادبی را در بافتاری تاریخی بررسی کند (Levchenko, 2001).

این واقعیت که ادبیات بسیار بیش از زبان درگیر خلاقیت است و بسیار کمتر از آن در بند تقلید و تکرار، موجب شده است تا در نگاه شکل‌گرایان، ساختارهای ادبی

همواره در تعادلی میان نوآوری و پیروی دیده شوند و ارزش ادبی آنها براساس برآیند این دو ویژگی متقابل در آنها سنجیده شود. شکل‌گرایان این نگاه خود را با الهام‌گیری از اندیشه‌های انسان‌شناسی سنت پترزبورگ و در رأس آن ایوان گریفس^{۲۸} در تمایز نهادن میان فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه کمال بخشیدند و دو گونه ترکیب کلامی را در تقابل با یکدیگر قرار دادند: ترکیبی روزمره که اتکای آن بر تکرار و پیروی است؛ و ترکیب کلامی هنرمندانه و حاصل فعالیت نخبگان که اتکای آن بر نوآوری و خلاقیت است. اشک洛夫سکی، بر پایه همین تناسب تقابلی، یکی از مهم‌ترین وجوه تفاوت میان کلام هنرمندانه و کلام روزمره را «دشواری»^{۲۹} موجود در گونه نخست می‌داندست و باور داشت که زبان شعر زبانی است که عامدانه در آن عناصر دشوارساز و غریب به‌کار گرفته می‌شود (Shklovski, 1917: 29). این تلقی هسته نظریه «آشنایی زدایی»^{۳۰} نزد اشک洛夫سکی است که اوج نظریه‌پردازی شکل‌گرایان شناخته شده است (Shklovski, 1917).

افزون بر مباحث شعرشناسی و بوطیقا، روایت‌شناسی نیز از مباحث مورد توجه در محافل شکل‌گرا بود و ویژگی‌های ساخت‌گرا در روایت‌شناسی آنان نیز دیده می‌شد. باز اشک洛夫سکی در یکی از مهم‌ترین نوشته‌های خود با عنوان *درباره نظریه نثر مباحثی* را درباره ماهیت داستان مطرح ساخته است که در مقایسه با روایت‌شناسی ساخت‌گرای اروپای غربی، در

بسیاری از مضامینش نوعی پیشدستی است (Shklovski, 1925). فارغ از تقدم زمانی اشک洛夫سکی نسبت به ساخت‌گرایان غربی، در بن‌مایه نظریه قرابت قابل ملاحظه‌ای به ساخت‌گرایی دیده می‌شود. اشک洛夫سکی با پیش‌کشیدن این اصل که مؤلف ساختار داستانش را بیشتر براساس اصول هنری طراحی می‌کند تا تقلید^{۳۱} واقعیت، روشی نو برای اندیشیدن درباره داستان و نقاط عطف آن به‌دست داده که تحلیل‌گر را از مقایسه داستان با واقعیت آزاد ساخته است، اما کنار نهادن تقلید واقعیت از دیدگاه اشک洛夫سکی، بدان معنا نیست که وی اساساً عنصر تقلید را در روایت منتفی دانسته است؛ آنچه منتفی است تقلید واقعیت است، بدون آن‌که تقلید از داستانهای دیگر و تکرار فرمهای داستانی منتفی بوده باشد. از نگاه اشک洛夫سکی، حرکت‌کردن در قالب رابطه تعادلی میان نوآوری و پیروی، نه تنها در شعر، که در روایت نیز کاملاً مصداق دارد.

پرورش این اندیشه و بسط تناسب تقابلی میان نوآوری و پیروی در روایت را می‌توان در مطالعه سطوح داستان بازجست. مهم‌ترین دستاورد شکل‌گرایان در تاریخ روایت‌شناسی، تمایزی است که میان فابولا و سوژت^{۳۲} (طرح و داستان) در تحلیل روایت قائل شده‌اند؛ تمایزی که می‌توانست جهشی در روایت‌شناسی پدید آورد و زمینه‌ساز رشد روایت‌شناسی ساخت‌گرا توسط پروپ و بعد گرمس^{۳۳} باشد. اگرچه در نگاه بدوی، تلقی آن بود که در تحلیل روایت، فابولا ساخت پیروی و سوژت

28. Ivan Grevs

29. затруднение/zatrudnenie

30. ostroneniye/defamiliarization

31. mimesis

32. fabula & syuzhet

ساحت نوآوری باشد، اما الگوی شکل‌گرا به خوبی نشان می‌دهد که فابولا و سوژت مانند سطوح تحلیل زبان، تنها دو سطح تحلیل برای روایت‌اند. مؤلفه‌های فرمی در هر دوی آنها دیده می‌شود و در هر دو سطح می‌توان تعادل میان نوآوری و پیروی را جست‌وجو کرد، هرچند مجال نوآوری در سوژت فراهم‌تر از فابولاست (Erich, 1981: 200-202). او استفاده از آشنایی‌زدایی برای ایجاد ارزش هنری را از بوطیقای اشکوفسکی گرفته و در حوزه روایت چنین بسط داده است:

«شگردها زاده می‌شوند، زندگی می‌کنند، پیر می‌شوند و می‌میرند. هرچه کاربرد آنها خودکارتر شود، از کارآمدی و تأثیرشان می‌کاهد و دیگر نمی‌توانند در فهرست فنون قابل قبول، جایی داشته باشند. برای پیشگیری از آن‌که فنون مکانیکی شوند، شگردهای تازه با معنا و کارکرد نو بایسته است» (Harland, 1994: 151).

با وجود محوریت تقابل میان نوآوری و پیروی در اندیشه شکل‌گرایان روس و بازگشتن این تقابل به معیارهایی چون روزمرگی و خودکارشدگی، آنچه از آشنابودگی یا غریب‌بودگی برای شکل‌گرایان اهمیت داشت آشنایی و غرابت درون نظام ادبیات و مربوط به شکل‌های ادبی بود، نه آشنایی و روزمرگی و خودکارشدگی و جامعه واقعی بیرون از ادبیات. اشکوفسکی در تعبیری که در مقام تبیین این اندیشه آورده است، می‌گوید: «شکل نو نه

به قصد بیان محتوای نو، که به قصد تغییر دادن شکل کهنه‌ای پدید می‌آید که عمر آن درازتر از سودمندی

ارزش هنری‌اش گشته است» (Shklovski, 1925). تمام سخن درباره شکل‌هاست، نه محتوا، و مسئله آشنابودگی یا غرابت نیز محدود به دنیای شکل‌ها و دنیای درون ادبیات است و همین ویژگی است که اندیشه شکل‌گرایان روس را به‌عنوان گونه‌ای مقدم بر ساخت‌گرایی مطرح ساخته است.

این نکته که شکل‌گرایی، نامی خودخوانده برای شکل‌گرایان روس نبود و آنان ترجیح می‌دادند که اندیشه خود را «مورفولوژی» بنامند، نشان‌دهنده آن است که اندیشمندان این مکتب موضوع مطالعه خود - یعنی ادبیات - را با تمامیت آن یا با محدود ساختن موضوع مطالعه به ساحت‌هایی از فعالیت ادبی، اندامواره‌ای می‌انگاشتند که میان اجزای آن رابطه‌ای اندامی^{۳۴} وجود دارد، همانند آنچه نزد زبان‌شناسان پیرو دکورتنه نیز دیده می‌شد. در واقع آنچه شکل‌گرایان با استفاده از واژه کلیدی «فرم» بدان پرداختند در معنای عمیق خود ناظر به مفهوم «مورف» (جزء اندامی) بود که وام‌گرفته از اصطلاحات علم پزشکی و تشریح بود.

ولادیمیر پروپ، روایت‌شناس روس نیز که اندیشه شکل‌گرایان روس را در تحلیل داستان‌های فولکلوری به‌کمال رساند، عنوان مورفولوژی را برای مطالعه خود برگزیده است. ویژگی‌های مورفولوژی پروپ را باید در پیوند با مورفولوژی آنتی آرنه^{۳۵} دریافت که او نیز داعیه‌دار مورفولوژی فولکلور بوده است. پروپ در نقد آرنه، مهم‌ترین اشکال نظریه او را در آن

33. A.J. Greimas
34. organic

می‌بیند که آرنه به مطالعهٔ بن‌مایه‌ها، بدون توجه به کارکرد آنها در داستان، می‌پردازد و خود، این کارکرد را در نظر می‌گیرد. پروپ داستانها را براساس طرحهای اساسی یا کارکردهای اساسی تحلیل می‌کند و کوشش دارد تا عناصر درگیر در داستانهای عامیانه روسی را به ساده‌ترین عناصر روایی غیرقابل تقلیل کاهش دهد (Propp, 1928). از مهم‌ترین نقدهای وارد بر نظریهٔ پروپ نیز آن است که وی با خودبسندہ‌نگاشتن مؤلفه‌های روایی، ملاحظات کلامی و برخی جنبه‌های دیگر چون لحن، موقعیت و شخصیت را در تحلیل داستانها نادیده گرفته است. لوی استروس، برجسته‌ترین شخصیت در انسان‌شناسی ساخت‌گرا، کتاب پروپ، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، را به نقد گرفته و آن را به‌عنوان نمونه‌ای شاخص برای ناتوانی رویکرد شکل‌گرا و توانمندی رویکرد ساخت‌گرا برگزیده است (Levi-Strauss, 1976)؛ گویی او شکل‌گرایی را نقطهٔ مقابل ساخت‌گرایی می‌دیده است. برداشت لوی استروس از ساخت‌گرایی کشف قوانین زیربنایی و باثباتی بود که هر فعالیت ذهنی در پس خود داشت و در سطح ناخودآگاه قرار می‌گرفت (Margolis, 1998) و این دقیقاً همان است که پروپ را به سبب دست‌نیافتن به آن در کتابش تخطئه کرده است. انتظار او از یک ساخت‌گرا آن بود که ذهن انسانی را وجودی عینی فرض کند، به کاوش در آن بپردازد و آن را در قالب الگوی ساختاری تعریف‌شده‌ای با تغییرات در شمار اندکی از عناصر به صورت

ماتریس ارائه دهد که در آن هر یک از مؤلفه‌ها براساس منطبق بولی و با ارزش سلب یا ایجاب مشخص می‌شود (Levi-Strauss, 1976: 115-145/Schleifer, 1992: 66). مشخصاً شیوه‌ای نزدیک به آواشناسی تروپتسکوی مد نظر او بود و تنها همان را ساخت‌گرایی می‌نامید. از آنجا که تعاریف کلی ساخت‌گرایی در ریخت‌شناسی پروپ نیز صادق است، برخی صاحب‌نظران به صراحت او را ساخت‌گرا شناخته‌اند مثلاً (Margolis, 1998). در واقع آنچه لوی استروس در پروپ نیافته تعریف مزیقی از ساخت‌گرایی است، درحالی‌که ساخت‌گرایی به معنای موسع آن کاملاً دربارهٔ پروپ مصداق دارد. تقابل لوی استروس با پروپ را می‌توان تقابل ساخت‌گرایی ماتریسی با ساخت‌گرایی اندامی یا مورفولوژیک دانست.

با وجود قرابتهای بسیار میان اندیشهٔ شکل‌گرایان روس و ساخت‌گرایان متقدم غربی، تلقی ارگانیکس به جای مکانیکس و توجه به خزش فرمها در تحول زمانی از متنی به متن دیگر و ارزش‌دهی به نوآوری در تقابل با پیروی، ویژگیهایی هستند که ساخت‌گرایی متقدم روس را به نوعی ساخت‌گرایی پویا در مقایسه با ساخت‌گرایی ایستای سوسوری مبدل کرده بود و پدید آمدن مکاتب گفت‌وگوگرا توسط باختین^{۳۶} و برخی جریانهای دیگر به نوعی در امتداد آن و نه در تضاد با آن بود. ویژگیهای یادشده در ساخت‌گرایی مکتب شکل‌گرایان روس، به همان اندازه نزد زبان‌شناسان پیشاسوسوری

35. Antti Aarne
36. M. Bakhtin

روسیه و در روایت‌شناسی پروپ هم دیده می‌شود. آنچه درباره این تفاوتها گفته شد بستری از اندیشه نقش‌گراست که اندکی بعد در حلقه پراگ و دیرتر در مکتب زبان‌شناسی پاریس زمینه توسعه و تدوین یافت.

در خلال سالهای ۱۹۲۸-۱۹۳۹

مشارکت حلقه‌ای از زبان‌شناسان و ساخت‌گرایان نظریه‌پردازان ادبیات در پراگ پدید **روس در حلقه** آمد که به «حلقه پراگ» شهرت یافت **پراگ** و در میان شش بنیان‌گذار آن،

سه نفر مهاجرانی از زبان‌شناسان

روس بودند که به اندیشه‌های محفل زبان‌شناسی دکورتنه و مکتب زبان‌شناختی-ادبی شکل‌گرا تعلق داشتند: نیکلای تروبتسکوی، رومان یاکوبسن و سرگئی کارتسفسکی.^{۳۷} اگر اندیشه این افراد آن‌گاه که در روسیه حضور داشتند، به‌صراحت ساخت‌گرایی خوانده نشده، اما اندیشه مکتب پراگ در تاریخ مکاتب سده بیستم، به‌صراحت ساخت‌گرایی خوانده شده است. این ساخت‌گرایی با همین تعبیر از سوی اندیشمندان پراگ اعلام می‌شد و به‌نقل از یاکوبسن، نقطه عطفی در اعلام مواضع اندیشمندان پراگ در کنگره جهانی اسلاو‌شناسی پراگ، در اکتبر ۱۹۲۹ بود که در قطعنامه آن، بندی اختصاصاً برای تأیید ساخت‌گرایی به‌عنوان راه‌حلی پیشنهادی در پیشبرد علم زبان‌شناسی گنجانده شده بود (Jakobson, 1973: 11-12).

اندیشه‌های حلقه پراگ همانند شخصیت‌هایش دارای خاستگاههایی

چندگانه است: تبارشناسی افکار حلقه پراگ از سویی به زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسور بازمی‌گشت، از سویی به شکل‌گرایان روس بازگشت داشت و در جانب فلسفی نیز به‌شدت متأثر از اندیشه‌های نوبرآمده در آلمان، به‌ویژه پدیدارشناسی هوسرل بود.

با آنچه درباره تفاوتها میان شکل‌گرایان روس و ساخت‌گرایان سوسوری گفته شد، می‌توان به‌خوبی دریافت که چگونه اندیشمندانی چون رومان یاکوبسن و تروبتسکوی از ادامه‌دهندگان افکار زبان‌شناختی دکورتنه-فورتوناتوف و از پیوستگان به حلقه‌های ادبی شکل‌گرا، زمانی که ناچار شدند روسیه را ترک و به پراگ مهاجرت کنند، به‌خوبی در محفل ویلم ماتسیوس^{۳۸} جذب شدند و همراه با او و چند تن از همفکران چک، حلقه پراگ و اندیشه ساخت‌گرایی چک را پی ریختند. آنچه در پراگ اتفاق افتاد تغییر عقیده یاکوبسن و تروبتسکوی و پیوستن آنان به اندیشه‌ای جدید نبود، بلکه ادامه طبیعی افکاری بود که آنان در روسیه دنبال می‌کردند و اکنون در فضایی جدید و همفکری با اندیشمندانی دیگر، زمینه شکوفایی بیشتر یافته بود. نوشته‌های یاکوبسن در فرانسه و امریکا، یعنی مدت‌ها پس از مشارکتی که در حلقه پراگ از خود نشان داده بود، به‌خوبی گواهی می‌دهد که او به‌بخش مهمی از دستاوردهای شکل‌گرایان روس و زبان‌شناسان پیشاسوسوری روس پایبند بوده و کوشش‌های خود را فعالیت‌ی در راستای کمال‌بخشی بدان می‌انگاشته است (Jakobson, 1973: 11-12) و

37. Sergei Kartsevski (1884-1955)
38. Vilem Matesius

مواضع مختلف از آثار متأخر وی).

در برآوردهای کلی از آموزه‌های مکتب پراگ، نقش‌گرایی یکی از ویژگیهای این مکتب است که آن را با ساخت‌گرایی جمع کرده و در واقع، با تکیه بر نقش‌گرایی، نوعی تعادل در ساخت‌گرایی سوسوری پدید آورده است؛ نقش‌گرایی‌ای که در همان اوایل فعالیت حلقه، از سوی ویلم ماتسیوس، رهبر حلقه، به‌عنوان یک مبنا مطرح شد و او مبنای اندیشه خود را در خطابه‌ای، «زبان‌شناسی نقش‌گرا و ساخت‌گرا» نامید (Ibid: 18). هم‌زمان با مسئله سازش میان نقش‌گرایی و ساخت‌گرایی و زمینه‌ها و امکانات آن، در محافل غربی نیز اندیشه‌ورزیها و کوششهایی دیده می‌شد (مثلاً 81-61: 1906: Calkins) که نشان می‌دهد این امر نه گرایش بومی، که نیازی برخاسته از فلسفه علم آن روزگار بوده است.

از دیگر ویژگیهای ساخت‌گرایی چک نسبت به اندیشه سوسوری، توجه کردن به نوعی مطالعه در زمانی و نگرش تحولی به زبان و ادبیات، و ایجاد تعادلی میان این نوع مطالعه با مطالعه هم‌زمانی سوسوری است که بلافاصله از حلقه پراگ به مکتب زبان‌شناسی پاریس و شخصیت بارز آن، آندره مارتینه^{۳۹}، نیز انتقال یافته است. این دو ویژگی، یعنی افزودن نقش‌گرایی و نگرش تحولی به ساخت‌گرایی، اگر کاملاً به اعضای روس حلقه پراگ بازگردانده شود، مبالغه‌آمیز است، ولی بی‌تردید این اعضا و به‌خصوص یاکوبسن در رشد دادن

این ویژگیها و شکل‌دادن به ساخت‌گرایی پراگ نقش عمده‌ای برعهده داشته‌اند.

از مهم‌ترین نقدهایی که به ساخت‌گرایی سوسوری وارد می‌شد این بود که هیچ نظامی نمی‌تواند خوبسند و خودگردان باشد، آن‌گونه که ساخت‌گرایی اقتضا دارد (Harland, 1994: 167-186) و حال انتقال از ساخت‌گرایی بسته درون یک ساختار به الگویی پویا که در آن تعاملی میان زیرساختارها و حتی ساختارها درون یک ساختار بزرگ‌تر وجود دارد، انتقال از ساخت‌گرایی ایستا به پویا بود.

دوگانهای تقابلی که در اندیشه سوسور جایگاه محوری دارد، در نظریات زبان‌شناسان روس پراگ به‌گونه‌ای بسط‌یافته دیده می‌شود. دوگانهای مربوط به مؤلفه‌های معنایی که در آواشناسی تروبتسکوی بازتاب یافته و در دانش آواشناسی پس از خود نقشی عمیق و ماندگار برجای نهاده، نقطه اوجی برای اندیشه دوگانی در زبان‌شناسی ساخت‌گراست. تروبتسکوی که مفهوم «فونم» را مبنای مطالعه سطح آوایی زبان قرار داد، هر فونم را مرکب از مؤلفه‌هایی شمرد که هر یک از آنها بر مبنای یک دوگان تقابلی و با منطق سلب و ایجاب تحقق می‌یافتند و بر پایه این نظریه، نظام آوایی هر زبان متشکل از مجموعه‌ای از فونمها بود که در چارچوب مؤلفه‌های ایجابی-سلبی تحلیل می‌شدند و رابطه آنها با یکدیگر تعریف می‌شد؛ نظام مؤلفه‌ای و روابط فیما بین که ساختار آوایی زبان را تشکیل می‌داد (Trubetzkoy, 1939). این نظام

39. André Martinet

آواشناختی که توسط تروبتسکوی در اثری با عنوان *اصول آواشناسی*^{۴۰} تبیین شد، در همان دوره پراگ توسط یاکوبسن نیز دنبال شد و او تحقیقات خود را در این باره در نوشته‌ای با عنوان *درباره ساختار فونمها*^{۴۱} منتشر ساخت (Anderson, 1985: 83-116). تکیه بر دوگانها و دور شدن از نقش‌گرایی و نگرش تحولی در آواشناسی تروبتسکوی-یاکوبسن به اندازه‌ای بود که موجب شد این افراط در ساخت‌گرایی از سوی آندره مارتینه نقد شود (Martinet, 1955). مارتینه که خود نقش‌گرایی و نگرش تحولی را از حلقه پراگ برگرفته بود، گویی این آواشناسی را متفاوت با معیارهای غالب بر روند زبان‌شناسی پراگ می‌دید. گویی تروبتسکوی-این اندیشمند روس -جزیره‌ای برای خود درون حلقه پراگ پدید آورده بود و یاکوبسن، آن اندازه که به آواشناسی و کتاب منتشر شده‌اش در ۱۹۳۹ مربوط می‌شد، به عنوان هم‌وطن او در همان جزیره قرار داشت. اساس این‌که تروبتسکوی زبان‌شناسی ساخت‌گرای خود را از سطح آوایی آغاز کرده بود و یاکوبسن نیز یکی از نخستین کتابهایش را در این باره نوشته بود -آن‌گاه که در همسنگی با زبان‌شناسان پیشاسوسوری در روسیه قرار گیرد - نشان از ریشه‌ای در سرزمین مادری آنان دارد. این در حالی است که اندیشمندان چک در حلقه پراگ، بیشتر مطالعات خود را بر سطح نحو و نیز بر ادبیات متمرکز کرده بودند و از زاویه‌ای دیگر به زبان‌شناسی ساخت‌گرا می‌نگریستند. با توجه

به ویژگی تروبتسکوی و یاکوبسن در حلقه پراگ، بیراه نیست اگر برخی از صاحب‌نظران، این دو زبان‌شناس روس را در کنار سوسور، سه شخصیت مؤثر در تأسیس ساخت‌گرایی نام برده‌اند، بدون آن‌که نامی از ماتسیوس و چکهای حلقه پراگ در میان باشد مثلاً (Margolis, 1998).

در برآورد این‌که ساخت‌گرایی تروبتسکوی و یاکوبسن چه نسبتی با ساخت‌گرایی ماتریسی و ساخت‌گرایی اندامی دارد، باید گفت آواشناسی ساخت‌گرا نزد تروبتسکوی و یاکوبسن کاملاً ماتریسی است (Greenberg, 1990: 153).

برای یاکوبسن، زبان نظامی پویا با مجموعه‌ای از زیرنظامها است که با یکدیگر تعامل دارند؛ یکی از این زیرنظامها مربوط به ساختار اصوات نقش‌آفرین زبان است (آواشناسی)، دیگر مربوط به ساختار واژه‌های آن (سازه‌شناسی)، دیگر ساختار جملات آن (نحو)، و ساختارهای دیگر. هر یک از این زیرنظامها یک محور باثبات دارد که با یک حاشیه کم‌ثبات‌تر احاطه شده است و می‌کوشد تا به وضعیت تعادل برسد؛ تعادلی که به‌طور کامل دست‌نیافتنی است؛ زیرا تغییری که یک بخش از نظام را ثبات می‌بخشد، به‌عکس، به بخشی دیگر آسیب می‌رساند و آن را بی‌ثبات می‌سازد (Holfcroft, 1998). در این‌گونه از ساخت‌گرایی

- برخلاف تصویری که از سوسور برمی‌آید- پویایی، گذشت زمان و عناصری که می‌توانند در این تغییر

40. *Grundzüge der Phonologie*, 1939.

41. *Zur Structur des Phonems*, 1939.

مؤثر باشند، چه عوامل اجتماعی و چه خلاقیت فردی، نادیده گرفته نشده‌اند و می‌توانند امکانی برای تبیین یابند.

یاکوبسن، برخلاف تروبتسکوی، از آواشناسی بسیار فراتر رفته و در حوزه نقد ادبی - به خصوص شعرشناسی - نیز به بسط اندیشه ساخت‌گرای خود پرداخته است. با وجود آن‌که پیشینه یاکوبسن در محفل شکل‌گرایان موجب شده است تا او بیش از هر شخصیت دیگر مسئول گسترش دادن شکل‌گرایی در حوزه ساخت‌گرایی باشد (Margolis, 1998)، اما چنین می‌نماید که باید دیدگاه‌های او را در ادبیات ساخت‌گرا طیفی بررسی کرد. یاکوبسن کمتر به حوزه نثر نزدیک شده و در اندک اوراقی که به این موضوع پرداخته، قرابتی میان او و ساخت‌گرایی اندامی پروپ دیده می‌شود (Ibid)؛ اما تا آنجا که به شعرشناسی مربوط می‌شود - یعنی بخشی عمده از آنچه یاکوبسن در مطالعات ادبی خود بدان پرداخته است - نگاه او به ساخت‌گرایی ماتریسی بیشتر نزدیک شده است. نمونه این اندیشه ماتریسی را می‌توان در مدل ششگانه ارتباطی وی بازجست (Jakobson, 1983). همین نزدیکی به ساخت‌گرایی ماتریسی است که لوی استروس را به الگوهای نقد ادبی یاکوبسن علاقه‌مند کرده و زمینه آن را فراهم ساخته است تا در تألیفی مشترک با یاکوبسن، به تحلیل ساختاری کتاب *گریبه‌ها*، اثر شارل

بودلر، بپردازد.^{۴۲}

چنان‌که صاحب‌نظران مختلف چون

گرینبرگ تصریح کرده‌اند، جدایی مطالعات هم‌زمانی از درزمانی - آن‌گونه که در آموزه سوسور مطرح شده بود - در عمل نتوانست تحقق یابد و تحقق‌یافتنی هم نبود (Greenberg, 1990: 153).

درباره کارتسفسکی، رأس سوم مثلث اندیشمندان روس در پراگ، باید اشاره کرد که وی به سبب اقامتی چند در سوئیس و همکاری مستقیم با حلقه ژنو، آشنایی نزدیک‌تر و عمیق‌تری با افکار سوسور داشت. در آموزه‌های او تأکید بر مطالعه هم‌زمانی و دوگانهای تقابلی به شکل بارزی دیده می‌شود؛ اما او برخلاف دو همتای روس خود در پراگ، بیشتر بر سطح نحو متمرکز شد و در همین راستا، با الهام‌گرفتن از مفاهیم متقابل syntagm و paradigm، دو مفهوم ساختگی paratax را در تقابل با یکدیگر قرار داد و آن را مبنای تحلیل روابط هم‌نشینی و جانشینی در نحو قرار داد (Kartsevski, 1948)؛ اصطلاحی که نزد زبان‌شناسان بعدی چندان به دیده اهمیت نگریسته نشد (Akhmanova, 1969: 311). کتاب او با عنوان *درباره دوگانگی نامتقارن در نشانه زبان‌شناختی* کوششی مشابه یاکوبسن در راستای ارائه الگویی پویا از دوگانها بر مبنای تعادل و بی‌تعادلی و به دست دادن تبیینی تحول‌گرا از ساختارها بود (Kartsevski, 1965). چگونگی و میزان تأثیرپذیری حلقه پراگ از اندیشه‌های شکل‌گرایان روس توسط برخی

۴۲. Jakobson & Lévi-Strauss, 1962: 5-21. محققان به بحث نهاده شده است

(Striedter, 1989: 83-12).

پسزنی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی متقدم شوروی

فلسفهٔ زبان مستقیماً مسئلهٔ مارکس و مارکسیسم نبود، اما تنوع زبانی در قلمرو روسیه و بعد اتحاد شوروی، از همان آغاز سیطرهٔ بلشویکها خود را به‌عنوان یک مسئلهٔ مهم سیاسی به‌رخ کشید و سیاستمداران شوروی را به مسئلهٔ زبان علاقه‌مند کرد؛ به‌همان اندازه که این علاقه‌مندی زمینهٔ توجه نظریه‌پردازان به موضوع را نیز فراهم آورد. در توجه زمامداران شوروی به زبان، شاید بتوان سه محور را بیش از همه مورد توجه آنان یافت؛ دو محور که دست‌کم در نگاه بدوی ارتباط ویژه‌ای با یکدیگر نداشتند: نخست، همگان‌گرایی یا یونیورسالیسم^{۴۳}؛ و دوم این‌که، همه‌چیز باید در خدمت اجتماع و به‌خصوص دگرگونی اقتصاد آن باشد؛ و محور سوم تاریخی‌نگری، که بتواند محملی برای دیالکتیک تاریخی باشد.

درخصوص محور اول، فاصله‌گرفتن شوروی از ملی‌گرایی و روی آوردن به جهان‌وطنی - که اوج آن در دورهٔ متقدم شوروی دیده می‌شد - اقتضا می‌کرد که در مسئلهٔ مهم و هویت‌سازی مانند زبان، زبان نه به‌عنوان عاملی برای قطعه‌قطعه‌کردن قومیتها، که به‌عنوان ابزاری برای متحدکردن قومیتها استفاده شود؛ حتی آن‌گاه که کوچک‌ترین ارتباط زبانی میان آنان یافت نمی‌شد.

به هرروی، اگر آرمان چنین بود که «همهٔ پرولترهای جهان متحد شوند»، قوام‌بخش چنین اتحادی

ایجاد هویت مشترک میان آنان بود و برای شکل‌گیری این هویت، لازم بود از ابزارهای مختلف هویت‌ساز، از جمله زبان استفاده شود. در این راستا، یونیورسالیسم یا همگان‌گرایی زبانی می‌توانست بهترین ابزار برای گسترش آرمانهای جهان‌وطنی زمامداران شوروی باشد. اما این همگان‌گرایی اگر بنا بود هویت‌ساز باشد، باید دارای ماهیتی تبارشناختی می‌بود تا گونه‌شناختی، زیرا اثبات این‌که همهٔ زبانهای جهان بدون آن‌که دلیل آن مهم باشد، دارای ساختارهای مشابه‌اند، شاید تأثیر عمیقی بر ملتها نمی‌نهاد، ولی اگر روشن می‌شد همهٔ زبانها از تبار واحدند، می‌توانست احساس هویت مشترک را میان آنان پدید آورد و دست‌کم در گام نخست، مشکل تنوع هویت قومی را در قلمرو شوروی برای زمامداران حل کند. با توجه به این آرمانها و هدفها، همگان‌گرایی برآمده از نظریهٔ ساخت‌گرایی در زبان، برای شوروی فاقد جذابیت بود و این در حالی است که همگان‌گرایی برآمده از نظریهٔ ماریسم^{۴۴} - مربوط به مار^{۴۵} - می‌توانست کاملاً در مسیر خواسته‌های آنان باشد. مار کوشش داشت به اثبات رساند که همهٔ زبانهای جهان دارای تباری واحد هستند و اشتراکات آنها را نیز در چارچوبی تبارشناختی با رویکرد تاریخی - اجتماعی باید پیجویی کرد.

درخصوص محور دوم، باید گفت رویکرد روان‌شناسی اجتماعی به زبان، یکی از اصلی‌ترین ویژگیهای مکتب مار بود. با وجود آن‌که ماریسم در مطالعهٔ زبان، مسائل مربوط به اقتصاد جامعه و تضاد طبقاتی را

43. universalism

44. marrism

45. Николай Марр/Nikolas Marr (1882-1943)

-آن‌گونه که مورد پسند ایدئولوژی شوروی بود- در مرکز توجه خود نداشت، اما به سبب محوریتی که به جامعه در مطالعه زبان داده بود، کاملاً ظرفیت داشت تا در این راستا گام بردارد و برداشت. مار در مواضع خود اعلام کرد که «زبانها واقعیاتی ملی نیستند، بلکه پدیده‌هایی طبقاتی‌اند و بخشی از روبنایی هستند که تغییرشان با تغییرهایی مطابقت دارد که در بنیاد اقتصادی پدید می‌آید» (Alpatov, 1991). این در حالی است که ساخت‌گرایی بر این نکته تأکید داشت که زبان، ادبیات یا هر موضوع مورد مطالعه خود را به عنوان ساختار مستقل و خودبسنده، بدون آن‌که تأثیرات بیرونی بر آن را مبنا قرار دهد، مطالعه کند. اگرچه امثال یاکوبسن به‌هنگام بسط نظریه‌شان در پراگ، نوعی از پویایی برخاسته از تعامل میان زیرساختارها را در ساخت‌گرایی دنبال کردند و همین نظریه تکمیلی می‌توانست ظرفیت استفاده در فضای شوروی را پدید آورد، اما نظریه ساخت‌گرای پویا، هم دیرتر از آنچه لازم بود پای به عرصه نهاد و هم مجالی که برای تأثیر عوامل اجتماعی در نظر می‌گرفت بسیار محدودتر از ماریسم بود و همچنان یارای مقابله با آن را نداشت.

درخصوص محور سوم، باید توجه داشت ماریسم از آن روی که ادامه سنت زبان‌شناسی تاریخی-تطبیقی قرن نوزدهم بود، می‌توانست محمل مناسبی برای رویکرد تاریخی به زبان، و برای پیاده‌سازی اندیشه دیالکتیک تاریخی در این حوزه باشد. اما ساخت‌گرایی اساساً به‌وجود آمده بود تا به مقابله با سنت تاریخی-

تطبیقی برخیزد. با وجود آن‌که در ساخت‌گرایی پیشنهادی از سوی امثال یاکوبسن در پراگ، زمینه محدودی برای رویکرد تحولی و مطالعات در زمانی در زبان‌شناسی ساخت‌گرا پدید آمد، به‌همان اندازه که درباره جامعه‌نگری گفته شد، این نظریه برای همراه شدن با ایدئولوژی شوروی دیر هنگام و هم ناکافی بود.

روی هم‌رفته باید گفت نظریه مار برآمده از افکار مارکسیسم نبود، اما همگان‌گرایی، جامعه‌نگری و تاریخی‌نگری موجود در آن نوعی از هماهنگی با مارکسیسم را داشت و به‌خصوص به‌سبب آنچه در باب همگان‌گرایی تبارشناختی گفته شد، در کوتاه زمانی توانست همسویی کافی با اندیشه سیاسی شوروی به‌دست آورد و به‌عنوان تنها مکتب معتبر تحت حمایت حاکمان قرار گیرد.

در رویکرد ایدئولوژیک شوروی نسبت به حوزه‌های دانش، این حمایت به‌معنای منزوی ساختن اندیشه ساخت‌گرا و سرکوب محافل پایبند به آن بود؛ چنان‌که مصداق آن را می‌توان در مخالفت شدید حاکمیت با حلقه‌های شکل‌گرای روسی بازجست که منجر به فروپاشی آنها گشت (Erllich, 1981: 99-139). با وجود آن‌که در اروپای غربی- به‌ویژه فرانسه - محافل مارکسیستهای ساخت‌گرا مانند لویی آلتوسر^{۴۶} فیلسوف، نیکوس پولاتانتزاس^{۴۷} جامعه‌شناس و موریس گودلیه^{۴۸} انسان‌شناس زمینه‌ای برای آشتی ساخت‌گرایی و مارکسیسم پدید آورد، اما در محافل مارکسیست-

46. Louis Althusser

47. Nikos Poulantzas

48. Maurice Godelier

لنینیستی در فضای ایدئولوژیک شوروی، هرگز چنین تحلی در برابر ساخت‌گرایی وجود نداشت.

در نخستین دهه از حاکمیت بلشویکها در شوروی، برای برخی از مخالفان ساخت‌گرایی شرایطی فراهم آمد تا به نقد این طرز فکر پردازند. از میان این مخالفان، باختین و اندیشمندان حلقه او دارای اندیشه‌ای اصیل و برخاسته از سنت مطالعات نمادگرا-شکل‌گرا در روسیه بودند که در آن سالها ناچار گشتند اندیشه انتقادی خود را به نام مارکسیسم عرضه کنند. در کوششهای حلقه باختین برای نقد ساخت‌گرایی، اساس این نقد واقعی بود، اما از عنوان مارکسیسم به عنوان پوشش استفاده می‌شد. از نخستین کوششها در فضای شوروی برای مدون ساختن فلسفه زبان و نقد نظری ساخت‌گرایی، مقاله مشترکی از باختین و ولوشینوف^{۴۹} بود با عنوان «جریانهای جدید اندیشه زبان‌شناسی در غرب»^{۵۰} که چهره‌ای مارکسیستی به آن داده شده بود، و یک سال بعد کتابی که عنوان غریبی داشت:

مارکسیسم و فلسفه زبان؛ کتابی از آن دو که در سال ۱۹۲۹ در لنینگراد (سنت‌پترزبورگ) به چاپ رسید و در شمار نخستین کتب منتشرشده حلقه باختین بود. حلقه باختین در نقد ساخت‌گرایی محدود به حوزه زبان نبود و کارآمدی ساخت‌گرایی را در گستره علوم انسانی به نقد گرفت. در این

خصوص می‌توان به مقالاتی

چون «درباره روش‌شناسی

علوم انسانی»^{۵۱} (محصول

سالهای ۱۹۳۰-۱۹۴۰) و

«درباره مبانی فلسفی علوم

انسانی»^{۵۲} (محصول سالهای پس از ۱۹۴۱) اشاره کرد. اما ماریسم در تأمین همه نیازهای شوروی به نظریه زبان‌شناختی بسنده نبود؛ از جمله در دهه ۱۹۳۰ یکی از مسائل شوروی، موضوع ساماندهی به زبانهای ملی و پدید آوردن شرایط مناسب برای استفاده از آنها در نقاط مختلف قلمرو شوروی بود که مطالعه تاریخی-اجتماعی درباره آن وافی به مقصود نبود و نوعی مطالعه زودبازده مبتنی بر روشهای ساخت‌گرا می‌توانست کارایی بیشتری داشته باشد. این‌گونه است که در خلال این سالها، استفاده از الگوها و روشهای ساخت‌گرایی در سطحی غیر آشکار در زبان‌شناسی شوروی رواج یافت، بدون آن که به معنای رسمیت‌یافتن ساخت‌گرایی در محافل شوروی بوده باشد. کاتیا چاون در مقاله‌ای به بررسی این نیاز در زبان‌شناسی شوروی و استفاده از دستاوردهای ساخت‌گرایی در دهه ۱۹۳۰ پرداخته است (Chown, 2008: 201-219).

گفتنی است نوعی از ساخت‌گرایی، البته نه با این عنوان، در چارچوب ادامه مکتب قازان تا اواسط سده بیستم، هرچند در انزوا، همچنان برجای بود. شاخص این جریان در اوایل سده بیستم، لف شچربا^{۵۳} از شاگردان دکورتنه، است که به بسط مفهوم فونم و توسعه آواشناسی به موازات مکتب

پراگ پرداخت و در

زمینه آنچه «نظام زبانی»

می‌خواند و بسیار نزدیک

به «ساختار» ساخت‌گرایان

49. В. Н. Волошинов/V.N. Voloshinov

50. Voloshinov & Bakhtin, 1928.

51. 'К методологии гуманитарных наук', in *Контекст*, 1974.

52. 'К философским основам гуманитарных наук', in

Контекст, 1974.

53. Лев В. Щербин/Lev V. Shcherba (1880-1944)

بود، تحقیقاتی انجام داد که به خصوص در کتاب او، *نظام زبانی و کنش گفتاری*^{۵۴}، بازتاب یافته است. کنش گفتاری نزد او مفهومی نزدیک به پارول (گفتار) سوسوری داشت (Shcherba, 1974).

دیگر باید از یوگنی پولیوانوف^{۵۵}، زبان‌شناس برآمده از سنت پترزبورگ، یاد کرد که در دوره فعالیت شکل‌گرایان، از اعضای فعال او پیاز بود، اما برخلاف مهاجران در روسیه باقی ماند و به خصوص در جریان ساماندهی به زبانهای ملی در دهه ۱۳۹۰، یکی از چهره‌های فعال بود. او به‌ویژه در زمینه آواشناسی تحقیقاتی داشت که می‌توان آن را در معنای موسع، «آواشناسی ساخت‌گرا» دانست. مهم‌ترین اثر او در این زمینه، مجموعه‌ای از دروس او با عنوان *دروس روسی به‌عنوان درآمد بر زبان‌شناسی و آواشناسی عمومی*^{۵۶} است که در ۱۹۲۳- یعنی سالها پیش از تحقیقات زبان‌شناسان پراگ- در برلین منتشر شد (نیز نک: Leont'ev, 1983).

در نسل پسین، به‌جاست از ویکتور ویناگرادوف^{۵۷} نام برده شود که برجسته‌ترین فرد برآمده از محفل شچربا و از نسل دوم شاگردان دکورتنه است. وی از طریق آثار شارل بالی^{۵۸}، از برجستگان سبک‌شناسی ساخت‌گرا، عمیقاً از وی تأثیر پذیرفت و سبک‌شناسی را بخشی

از حوزه مطالعات خود

قرار داد (Rozhdestvenski, 1990).

این‌که ویناگرادوف پس از مرگ مار در ۱۹۴۳، جایگزین او در رهبری

زبان‌شناسان شوروی شد، خود چرخشی از دشمنی با ساخت‌گرایی به تحمل آن در دهه ۱۹۴۰ است.

برخی از محققان کوشش کرده‌اند با ردیابی برخی نظریه‌های ساخت‌گرا در آثار دانشمندان روس در اوایل سده بیستم، اندیشه‌های مطرح‌شده در پراگ و پاریس را دنبال کنند و از دستاوردهای آنها بهره‌گیرند (Milivojevic, 1970: 17, 48)، اگرچه هنوز برای روشن شدن ابعاد این تأثیرات راهی در پیش است.

سال ۱۹۵۰، مقطعی مهم در

ساخت‌گرایی
در دوره متأخر
شوروی

مقطعی که در آن سیاستهای

حاکم در این کشور تحولی بنیادین یافته و روی به مسیری دیگر نهاده است. در این سال، به‌اهتمام آرنولد چیکوباوا^{۵۹} و به‌ادعای برخی حتی به قلم او، بیانیه‌ای از سوی استالین منتشر شد با عنوان «مارکسیسم و مسائل زبان‌شناسی»^{۶۰} که مهر پایانی بود بر تسلط ماریسم. ماحصل این بیانیه این بود که «زبان متکی یا مبتنی بر سازمان اقتصادی نیست و زبان روسی به‌همان اندازه که در خدمت سرمایه‌داری پیش از انقلاب بود، در خدمت کمونیسم قرار گرفت».

این آغازی برای آزادسازی

رسمی محافل زبان‌شناسی

از بخش مهم الزاماتی بود

که پیش‌تر از آن انتظار

می‌رفت و شرایطی را

54. *Языковая система и речевая деятельность*

55. Yevgeny Polivanov

56. *Лекции по введению в языкознание и общей фонетике*

57. B.V. Виноградов/ V.V. Vinogradov, 1895-1969

58. Charles Bally

59. Arnold Chikobava, 1898-1985

60. *Марксизм и вопросы языкознания*

برای زبان‌شناسان فراهم می‌کرد که بسیار آزادتر از گذشته به فلسفهٔ زبان بیندیشند. دههٔ ۱۹۵۰ کافی بود تا مهم‌ترین آثار غربی در خصوص زبان‌شناسی ساخت‌گرا به روسی ترجمه و زمینه‌ای جدی برای بازاندیشی زبان‌شناسان روس در ساخت‌گرایی فراهم شود. در سال ۱۹۵۶، آن‌گاه که ویرایش دوم *دایرةالمعارف بزرگ شوروی* منتشر شد، ساخت‌گرایی به‌اندازه‌ای در فضای روسیه مهم انگاشته می‌شد که مقاله‌ای در این دایرةالمعارف به آن اختصاص داده شد، اما این نکته که در سرعنوان این مقاله، ساخت‌گرایی «یکی از گرایش‌های اصلی در زبان‌شناسی خارجی» معرفی شد (BSE2, 1956, vol. 41: 156) نشان از آن دارد که هنوز زمینهٔ کافی برای شناسایی ساخت‌گرایی به‌عنوان پدیده‌ای داخلی فراهم نیامده بود. جهت‌گیری‌های اصلی *در ساخت‌گرایی زبان‌شناختی*^{۶۱}، نوشتهٔ آخمانوا در ۱۹۵۵، نوشته‌ای مهم دربارهٔ ساخت‌گرایی است و در آن، ساخت‌گرایی محور اصلی گفتار است (Akhmanova, 1969: 458).

به‌قول بروکمان، با مرگ استالین (۱۹۵۳)، ساخت‌گرایی نوین روسی فرصتی برای گسترش یافت (Broekman, 1974: 42). اوسپنسکی که خود بنیان‌گذار مکتب

نشانه‌شناسی مسکو است، برآمدن این مکتب را فرصتی برای باززایی ساخت‌گرایی روس دانسته است (Uspenski, 1973:).

XII). سارلز ضمن اشاره به باززایی ساخت‌گرایی روس در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، به‌درستی تأکید دارد که این جریان بیشتر در حیطهٔ نشانه‌شناسی و نظریهٔ اطلاعات و سایبرنتیک به‌کار گرفته شده است (Sarles, 1977: 21).

باید توجه داشت که از دههٔ ۱۹۶۰، در فضای فرانسه که پایگاه ساخت‌گرایی اروپای غربی بوده، ساخت‌گرایی روی به افول نهاده و جریان‌های پساساخت‌گرا از اقتدار آن کاسته است. از همین رو، به‌نظر می‌آید زمانی محدودیت‌های ایدئولوژیک شوروی برای گسترش ساخت‌گرایی کاسته شد که دیگر دورهٔ اقتدار ساخت‌گرایی به‌سر آمده بود. اما واقعیت آن است که ساخت‌گرایی قابل جذب در محافل روسیه، همواره ساخت‌گرایی‌ای تعدیل‌شده و پویا بوده و به‌نظر نمی‌رسد ساخت‌گرایی ایستا هیچ‌گاه زمینه‌ای برای جذب در روسیه یافته باشد.

به‌هرروی، در دههٔ ۱۹۶۰، دانشمندان شوروی توجه بسیاری به ساخت‌گرایی نشان دادند؛ توجهی که از سویی به‌دنبال دستاوردهای سودمند آن بود و از دیگر سو به نقد تندرویهای آن می‌پرداخت. در سال ۱۹۶۴، برخی محققان نوشته‌ای مشترک با عنوان *جهت‌گیری‌های اصلی در ساخت‌گرایی*^{۶۲}

منتشر کردند که گویا ادامهٔ کار آخمانوا بود، بدون آن‌که محدود به زبان‌شناسی باشد.

61. Akhmanova, *Основные направления лингвистического структурализма*
62. *Оснвные направления структурализма*, Москва, 1964.

آپرسیان^{۶۳} نیز در ۱۹۶۶، کتابی با عنوان *ایده‌ها و روشهای زبان‌شناسی ساخت‌گرای معاصر*^{۶۴} منتشر ساخت که برآوردی از وضعیت ساخت‌گرایی نزد زبان‌شناسان میانه سده بیستم بود؛ کاری که در دهه بعد، رووزین^{۶۵} پی گرفت.^{۶۶} سربرنیکوف، زبان‌شناس مشهور روس، در سال ۱۹۷۳، در کتابی که به معرفی رویکردها و روشهای متنوع زبان‌شناسی اختصاص داشت، بخش مهمی را نیز به ساخت‌گرایی اختصاص داد و با فهرست میسوطی که از منابع روسی درباره تحلیل ساختاری به‌دست داد، کوشش کرد از اهمیت اندیشه ساخت‌گرا و روشهای آن در زبان‌شناسی روسی در دهه‌های میانی سده بیستم پرده بردارد (Serebrennikov, 1973: 168-223). در سال ۱۹۷۵ نیز کتابی گروهی در مسکو منتشر شد که این عنوان را بر خود داشت: *ساخت‌گرایی: موافقان و مخالفان*^{۶۷} و پیجوی چالشها درباره ساخت‌گرایی - به‌خصوص در محیط شوروی- بود.

در محافل زبان‌شناسی، برخی کوشش داشتند تا روشهای ساخت‌گرا را در زوایای مختلفی از دانش کاربردی سازند. از جمله باید به کوشش سودنیک^{۶۸} و شور^{۶۹} اشاره کرد که ساخت‌گرایی بومی روس را با رویکرد گونه‌شناختی در حوزه گویش‌شناسی کاربردی ساختند و حاصل تحقیقات خود را در ۱۹۶۳، در اثری با عنوان *گویش‌شناسی و*

گونه‌شناسی ساختاری^{۷۰} منتشر کردند. در کنار اینان، گروهی دیگر از زبان‌شناسان نیز به ساخت‌گرایی توجه کردند که با هدف کمک به طرحهای توسعه سایبرنتیک یا ترجمه ماشینی، به برگردان زبان طبیعی به زبان صوری اهتمام داشتند. گسترش زبان‌شناسی ریاضی در دهه ۱۹۵۰ آغاز شده بود، مانند کتاب *تزه‌های مشاوره‌ای درباره زبان‌شناسی ریاضی*^{۷۱}، اما شکوفایی آن در دهه بعد بود. نقطه عطف این روند همایش گورکی در سال ۱۹۶۱ با موضوع «کاربرد روشهای ریاضی در مطالعه زبانها در ادبیات هنری» بود که با سمپوزیوم مسکو در ۱۹۶۲ با موضوع «مطالعه ساختاری نظامهای نشانه‌ای» پی گرفته شد و در این راستا، آثار چامسکی^{۷۲} بسیار مؤثر بود. در این میان، باید به آثاری از آلکسی لوسف^{۷۳} در زبان‌شناسی ریاضی اشاره کرد. مقاله او با عنوان «طبیعت منطقی روشها در گونه‌شناسی ساختاری»^{۷۴} تبیین‌کننده آن است که وی چگونه الگوهای گونه‌شناسی در زبان‌شناسی ساخت‌گرا را برای کاربرد در فضاهای منطقی-ریاضی به‌کار می‌گرفت. در این طیف نیز اندیشه‌های مطرح شده ساخت‌گرایی به معنای مصطلح آن در نیمه نخست سده بیستم نیست و در بسیاری جهات ویژگیهای کلاسیک ساخت‌گرایی پشت سر گذاشته شده است. مهم‌ترین شاخص این

- گذر، توجه ویژه‌ای است که به اندیشه چامسکی شده است.
63. Apresian
64. *Идеи и методы современной структурной лингвистики*, Москва, 1966.
65. Ruvzin
66. Ruvzin, 1977.
67. *Структурализм: За и*

- Против*, Москва, 1975.
68. Sudnik
69. Shur
70. Sudnik & Shur, 1963
71. *Тезисы совещания по математической лингвистике*, Ленинград, 1959.

آن به دستاوردهای ساخت‌گرایی توجه و از آن استفاده شد، حوزه‌نشانه‌شناسی در محافل مسکو و تارتو است؛ اما این محافل با رویکرد گزینشگرانه با ساخت‌گرایی مواجه شدند و اصلاحاتی در آن به عمل آوردند که در عمل تنها با پیاساساخت‌گرایی قابل مقایسه بود و ممکن نبود به سادگی نام ساخت‌گرایی را بر آن نهاد. در دو حوزه‌نشانه‌شناسی روسیه، یعنی مسکو و تارتو، کوشش‌هایی شد تا الگوها و روش‌های ساخت‌گرا با استفاده از آخرین دستاوردهای علوم انسانی در غرب، با روش‌های گونه‌شناختی، که ریشه‌های بومی تنومندی داشت، تلفیق و در چارچوب مبنایی نظری که بیشتر مدیون گفت‌وگوگرایی باختین بود، بازتعریف شود. رویکرد این عالمان به ساخت‌گرایی بیش از آن‌که نظری باشد، کاربردی و روش‌شناختی بود.

در سال ۱۹۶۱، توپوروف که بعدها چهره‌ای شاخص در مکتب نشانه‌شناسی مسکو شد، در مقاله‌ای به زوایا و ویژگی‌های مطالعه ساختاری زبان پرداخت (Toporov, 1961). در سالهای ۱۹۶۰، درحالی‌که تزوتان تو دوروف^{۷۵}، دانشمند بلغاری، در فرانسه کوشش داشت تا بوطیقا یا شعرشناسی را به فهرست علوم ساخت‌گرا بیفزاید (Todorov, 1968)، لوتمان^{۷۶} در تارتو تلاش داشت تا نشان

دهد مفهوم ساختار در حوزه‌زبان‌شناسی، چه مرزهایی با مفهوم ساختار در ادبیات دارد و این‌که

تا چه حد می‌توان مفاهیم و روش‌های ساخت‌گرا را در حوزه تحلیل متن و حوزه‌های متنوع نشانه‌شناسی به کار بست؛ کوششی که بازتاب آن در طیف وسیعی از آثار او دیده می‌شود. برخی چون داوسون، لوتمان را که بنیان‌گذار مکتب نشانه‌شناسی تارتو است، پایه‌گذار مکتب ساخت‌گرای روسی در تارتو معرفی کرده (مثلاً 134: Dowson, 2001) و برخی او را مهم‌ترین نماینده ساخت‌گرایی روسی در دهه‌های متأخر بازشناخته‌اند (مثلاً 118: World Literature ... 1977). در کنار کوشش‌های لوتمان، در مسکو نیز نشانه‌شناسان دیگر چون باریس اوسپنسکی^{۷۷} و ویاجسلاو ایوانف^{۷۸} دست‌اندرکار ارزیابی ساخت‌گرایی بودند. اوسپنسکی در کتابی با عنوان *مبانی گونه‌شناسی ساخت‌گرا*^{۷۹} و نیز *گونه‌شناسی ساختاری زبانها*^{۸۰} به بسط رویکرد ساخت‌گرا در حوزه‌گونه‌شناسی پرداخت که خاستگاه بومی توانمندی در روسیه داشت. ایوانف نیز با همکاری لکومتسف^{۸۱} مقاله‌ای درباره «مسائل گونه‌شناسی ساختاری»^{۸۲} منتشر ساخت.

در ساخت‌گرایی حلقه پراگ، ضرورت مستقل فرض‌نکردن ساختار موضوع بحث و در نظر گرفتن سطوح مختلف درگیر میان زیرساختارهای یک ساختار، چند دهه پیش‌تر احساس شده بود و در همین راستا بود که موکارژوسکی در نظریه ادبی-هنری خود، اموری چون کارکرد

72. N. Chomsky
73. A. Losev
74. Losev, 1967
75. Цветан Тодоров/
Tzvetan Todorov
76. Y. Lotman
77. B. Uspenski
78. V. Ivanov
79. *Принципы структурной типологии*, Москва, 1962.
80. *Структурная типология языков*, Москва, 1965.
81. Lekomtsev
82. Ivanov & Lekomtsev, 1965

زیبایی‌شناختی، هنجار و ارزش را واقعیت‌هایی اجتماعی می‌انگاشت (Mukařovský, 1936) و این نظریات نقش مؤثری به‌عنوان زمینه افکار در مکتب تارتو برجای نهاد.

دیگر از دگرگونی‌های رخ داده در ساخت‌گرایی که در حلقه پراگ آغاز شد و در مکتب مسکو-تارتو به اوج رسید، انتقال از جبر ساختاری به نقش خلاقیت فردی بود. در محافل نشانه‌شناسی و نقد ادبی روسیه، نادیده‌گرفتن فرد و نقش آن در ساختار همواره با نگاه انتقادی تند روبه‌رو بود و نظریه‌ها به سمت نقش‌دهی به فرد‌گرایی می‌یافت. در کنار این دگرگونی‌ها در ساخت‌گرایی، برخی از ویژگی‌های اصیل این طرز فکر، مانند دوگانهای تقابلی به‌قوت در نشانه‌شناسی مسکو-تارتو ریشه دوانده است.

شخصیت جالب‌توجه در این میان وی‌اچ‌سلاو ایوانف است که در شمار نشانه‌شناسان بوده و در این دهه در زبان‌شناسی ریاضی نیز آثاری پدید آورده است.^{۸۲}

83. Ivanov, 1961

- Akhmanova (Ахманова, О.С.). (1969), *Словарь лингвистических терминов*, Москва.
- _____ . (1955), *Основные направления лингвистического структурализма*, Москва.
- Alpatov (Алпатов, В.М.). (1991), *История одного мифа: Марр и марризм*, Москва .
- Anderson, S.R. (1985), *Phonology in the Twentieth Century: Theories of Rules and Theories of Representations*, Chicago, University of Chicago Press.
- Apresian (Апресиян, Ю.Д.), (1966), *Идеи и методы современной структурной лингвистики*, Москва.
- Beresin, F.M. (1980), *Geschichte der sprachwissenschaftlichen Theorien*, Leipzig.
- Broekman, J.M. (1974), *Structuralism: Moscow, Prague, Paris*, Dordrecht.
- BSE2 (1956), *Большая советская энциклопедия*, 2^{ое} издание, Москва.
- Calkins, M.W. (1906), "A Reconciliation between Structural and Functional Psychology", *Psychological Review*, 8.
- Chown, K. (2008), 'The Soviet Language Workshop, 1930-1039: The Struggle for Tools, Principles and Approaches', *Russian Literature*, vol. 63, Issues 2-4, 15 Feb.-15 May.
- Culler, J. (1998), "Structuralism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/New York.
- Dowson, S. (ed). (2001), *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy*, vol. 12, Bowling Green State University.
- Erllich, V. (1981), *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven & London.
- Greenberg, J.H. (1990), *On Language: Selected Writings*, ed. K. Denning & S. Kemmer, Stanford, Stanford University Press.
- Harland, R. (1994), *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, London, Routledge.
- Holcroft, D. (1998), "Structuralism in Linguistics", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/ New York.
- Ivanov & Lekomtsev (Иванов, Вячеслав Вс. & Ю.К. Лекомцев). (1965), 'Проблемы структурной типологии', *Лингвистическая типология и восточные языки*, Москва.
- Ivanov. (1958), *Вероятностное определение лингвистического времени (в связи с проблемой применения статистических методов в сравнительно- историческом языкознании; ibidem, 'Машинный перевод и установление соответствий между языковыми системами'*, in *Машинный перевод*, вып. 2, Moscow, 1961
- Jakobson, R. & C. Lévi-Strauss. (1962), 'Les Chats de Charles Baudelaire', *L'Homme*, vol. 2.
- Jakobson, R. (1956), 'The Metaphoric and Metonymic Poles', in *Fundamentals of language*, Gravenhage.
- _____ . (1960), 'Kazańska szkoła polskiej lingwistyki i jej miejsce w światowym rozwoju fonologii', *Bulletin Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, vol. 19.
- _____ . (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London, George Allen & Unwin.
- _____ . (1983), 'Поэзия грамматики и грамматика поэзии', В кн.: *Семиотика*, Москва, Радуга.
- Kartsevski, S.O. (1948), 'Sur la parataxe et la syntaxe en russe', in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, no. 7.
- _____ . (1965), 'Об асимметричном дуализме лингвистического знака', в кн. *История языкознания XIX- XX вв. В очерках и извлечениях*, ed. В.А. Звегинцев, ч. 2, Москва.
- Kusubov Zavarin, V. & B.A. Uspenski. (1974), *Russian Structuralism of the Nineteen Sixties*, Berkley University Press.
- Leont'ev (Леонтьев, А.А.). (1983), *Евгений Дмитриевич Поливанов и его вклад в общее языкознание*, Москва.
- Levchenko (Левченко, Я.). (2001), 'Литературная репутация Виктора Шкловского', *Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы*, ed. О.М. Гончаров, Санкт Петербург.
- Lévi-Strauss, C. (1976), "Structure and Form: Reflection on a Work by Vladimir Propp", in *Structural Anthropology*, vol. 2, tr. M. Layton, Chicago, University of Chicago.

- Losev (Лосев, А.Ф.). (1965), 'О методах изложения математической лингвистики для лингвистов', *ВЯ*, No. 5; *ibidem*, 'О пределах применимости математических методов в языкознании', *Ленинизм и теоретические проблемы языкознания*, Москва, 1970
- _____. (1967), 'Логическая характеристика методов структуральной типологии', *ВЯ*, no. 1.
- Margolis, J. (1998), "Structuralism in Literary Theory", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/New York.
- Martinet, A. (1955), *Economie des changements phonétiques*, Paris, Editions Francke.
- Milivojevic, D. (1970), *Current Russian Phonemic Theory 1952-1962*, The Hague, Mouton.
- Mukařovský, J. (1936), 'Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts', English translation in: *Twentieth-Century Literary Theory*, ed. K.M. Newton, London, Macmillan, 1988.
- Pike, Ch. (ed.). (1979), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, Ink Links.
- Propp (Пропп, В.). (1928), *Морфология сказки*, Ленинград, Академия.
- Radwańska-Williams, J. (1994), *A Paradigm Lost: The Linguistic Thought of Mikolaj Kruszewski*, Amsterdam, John Benjamins.
- Rozhdestvenski (Рождественский, Ю.В.). (1990), 'Виноградская школа в языкознании', *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва.
- Ruvzin (Рувзин, И.И.). (1977), *Современная структурная лингвистика*, Москва.
- Sarles, H.V. (1977), *After Metaphysics: Toward a Grammar of Interaction and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins.
- Schleifer, R. et al. (1992), *Culture and Cognition: the Boundaries of Literary and Scientific Inquiry*, Cornell University Press, Ithaca.
- Serebrennikov (Серебренников, Б.А.) (ed.). (1973), *Общее языкознание*, Москва, Наука.
- Shcherba (Щерба, Л.В.). (1974), *Языковая система и речевая деятельность*, Ленинград.
- Shklovski (Шкловский, В.Б.). (1917), 'Искусство как приём', в кн. *О теории Прозы*, Москва, 1983.
- _____. (1925), *О Теории прозы*, reprint Москва, 1983.
- Striedter, J. (1989), *Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Harvard College.
- Sudnik & Shur (Судник, Т.М. и С.М. Шур). (1963) 'Диалектология и структурная типология', *Исследования по структурной типологии*, Москва.
- Todorov, Tz. (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil.
- Toporov (Топоров, В.Н.). (1961), 'О структурном изучении языка', *Русский язык в национальной школе*, no. 1.
- Trubetzkoy, N. (1939), *Grundzüge der Phonologie*, in *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 7, Prague.
- Uspenski (Успенский, Борис А.). (1962), *Принципы структурной типологии*, Москва.
- Uspenski, V.A. (1973), *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, University of California Press.
- World Literature Today*. (1977), Prepared by University of Oklahoma, vol. 51.
- Voloshinov & Bakhtin. (1928), 'Новейшие течения лингвистической мысли на Западе', *Литература и марксизм*, no. 5.
- Zhuravlev (Журавлёв, В.К.). (1990), 'Московская фортунаговская школа', *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва.

تحلیل ساختاری-زبان‌شناختی شعر «در قیر شب»

دکتر مهوش قویمی
استاد دانشگاه شهید بهشتی
mahvashghavimi@gmail.com

حسن زختاره
دانشجوی دکتری ادبیات
فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی
zokhtareh_hassan@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۲/۳

چکیده

تحلیل ساختاری-زبان‌شناختی یکی از اولین رویکردهای پربر نقد نو است که با بهره‌گیری از رهاوردهای علم زبان‌شناسی و بی‌توجه به عناصر خارجی، به مطالعه‌ی متن می‌پردازد. سابقه‌ی استفاده از چنین رویکردی در تحلیل متن به صورت‌گرایان روس، به‌ویژه یاکوبسن، برمی‌گردد که سپس ساختارگرایان و روشهای نوین مطالعه‌ی متن از آن بهره می‌برند. مقاله‌ی کنونی نیز با به‌کاربردن این رویکرد، در نظر دارد تا علاوه بر نشان‌دادن کارایی چنین روشی، با مطالعه‌ی عناصر متنی یکی از اشعار سهراب سپهری، خوانشی متفاوت از آن ارائه دهد.

واژگان کلیدی:

عنوان، ساختار، توازن، تکرار، آرایه‌های ادبی، قافیه.

«هنر مستلزم دانش است، اما مشاهده هنر زمانی لذتی حقیقی را برمی‌انگیزد که هنر مشاهده نیز وجود داشته باشد»

برتولت برشت

شده است. وانگهی، نگاهی هرچند گذرا به اشعار سپهری و حتی عناوین آنها بیانگر آن است که درون‌مایه «شب» در آثار سپهری از بسامد بالایی برخوردار است و حتی می‌تواند از مضامین اصلی اشعار وی به‌شمار آید. به‌عنوان نمونه، می‌توان از سروده‌هایی چون «سپیده»، «روشن شب»، «رو به غروب»، «شب هم آهنگی»، «از روی پلک شب»، «شب تنهایی خوب»، «متن قدیم شب» و ... نام برد که در برخی از آنها درون‌مایه شب در عنوان شعر نیز حضوری پررنگ دارد. در ابتدا، متن شعر آورده می‌شود.

در قیر شب

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است.
بانگی از دور مرا می‌خواند،
لیک پاهایم در قیر شب است.

رخنه‌ای نیست در این تاریکی:
در و دیوار به هم پیوسته.
سایه‌ای لغزد اگر روی زمین
نقش وهمی است ز بندی رسته.

نفس آدمها
سربه‌سر افسرده است.
روزگاری است در این گوشه پزمرده هوا
هر نشاطی مرده است.

مقدمه

شعر «در قیر شب»، از سروده‌های سهراب سپهری، نقاش و شاعر نامی ایران (۱۳۰۷-۱۳۵۹ ش)، نخستین بار در سال ۱۳۳۰ در منظومه مرگ منتشر و سپس در هشت کتاب بارها تجدید چاپ شده است. «در قیر شب»، نخستین شعر از مجموعه مرگ رنگ، متن کوتاهی است که علاوه بر تمرکز ذهنی خواننده، امکان خوانشی دقیق‌تر را فراهم می‌سازد و انتخاب آن به‌منظور تحلیل و بررسی ساختاری-زبان‌شناختی نیز به‌همین دلیل توجیه‌پذیرتر می‌شود. همچنین، مضمون «شب» از جمله مضمون‌هایی است که در متون شاعران و رمان‌نویسان ایران و جهان، در اعصار و زمانهای گوناگون، استفاده

دست جادویی شب
در به روی من و غم می‌بندد.
می‌کنم هرچه تلاش،
او به من می‌خندد.

نقشهایی که کشیدم در روز،
شب ز راه آمد و با دود اندود.
طرحهایی که فکندم در شب،
روز پیدا شد و با پنبه زدود.

دیگرگامی است که چون من همه را
رنگ خاموشی در طرح لب است.
جنبشی نیست در این خاموشی:
دست‌ها، پاها در قیر شب است.

بی‌تردید واژه «شب» در تمامی اشعار سپهری با مفهومی کاملاً یکسان به‌کار گرفته نشده است و همان‌گونه که در عناوین اشعار یادشده به‌صورتی روشن دیده می‌شود، این واژه در رابطه هم‌نشینی^۱ با واژه‌های کاملاً گوناگون دیگری قرار گرفته و از همین رو، در هر عنوان و در هر متن دارای بار معنایی منحصر به فرد و متفاوتی است. پس نخست باید به بررسی عنوان شعر «در قیر شب» بپردازیم، زیرا بررسی عنوان متن، که بخش مهمی از مطالعه پیرامنتی^۲ نیز محسوب می‌شود، می‌تواند ما را به اطلاعات اولیهٔ باارزشی درخصوص

درون‌مایه‌ها، فضا، شخصیتها و دیگر موضوعات متن رهنمون شود که خوانش متن گاه نتایج آن را تأیید و گاه رد می‌کند. در همین راستا، ژان میشل آدام، منتقد فرانسوی، می‌گوید: «عنوان ریزمتنی^۳ است که سه نقش متفاوت بر عهده دارد: توضیح، یادآوری و ارزش‌گذاری» (Adam, 1989: 34).

عنوان شعر سپهری از سه کلمه تشکیل شده که اولین کلمه حرف اضافهٔ «در» و دو واژه دیگر اسمهای «قیر» و «شب» است و میان آنها رابطهٔ مضاف و مضاف‌الیه برقرار شده. پیوند حرف اضافهٔ «در» با دو اسم دیگر، نقش متممی به آنان می‌بخشد و عنوان شعر، در مجموع، نقش قیدی (زمانی و مکانی) دارد.

دربارهٔ مفاهیمی که هریک از واژه‌ها نخست به‌تنهایی و سپس در رابطهٔ هم‌نشینی با یکدیگر به ذهن متبادر می‌سازند، شاید بتوان به این نکته اشاره کرد که واژهٔ «قیر» به‌تنهایی الفاکنندهٔ مفاهیمی همانند سیاهی، تیرگی، چسبندگی، یکنواختی، گرفتاری و همچنین فرورفتن تدریجی است. نیز، واژهٔ «شب»، علاوه بر نشان دادن زمان خاصی از طول شبانه‌روز، از سویی مفاهیم مشابهی چون سیاهی، تیرگی، ترس و از سوی دیگر، فضای سنگین، ناامیدانه، بدبینانه و نیز رمزآمیزی را خاطر نشان می‌کند. البته نباید فراموش کرد که گاه شاعران از درون‌مایهٔ شب به‌گونه‌ای نمادین برای ترسیم فضای خفقان‌آور سیاسی

1. syntagmatique
2. l'étude paratextuelle. (Cf. Genette, 1987)
3. micro-texte

که در آن هیچ‌گونه جنبش، تحرک و آزادی وجود ندارد، نیز بهرهٔ مطلوب

برده و می‌برند. بدین ترتیب می‌توان گفت که دو کلمه مذکور، به صورتی مشترک، از سوئی مفاهیمی چون سکون، تیرگی، سیاهی، ایستایی و عدم گذشت زمان، و از سوئی دیگر، فضایی عاری از امید و هرگونه کنش و عمل و تحرک را به تصویر می‌کشند. حتی نگاهی سطحی و گذرا به شعر نیز وجود چنین مفاهیم و چنین فضایی را در تمام بندهای آن آشکار می‌سازد.

به عبارت دیگر، بررسی اولیه عنوان شعر «در قیر شب» ما را به سوئی این نظریه رهنمون می‌کند که متن شعر تنها در بردارنده توصیفی از وضعیت خاصی خواهد بود و اگر کنش‌های نیز نمایان شود، با توجه به فضای تیره، نومیدانه و سنگین متن، نمی‌توان آمیدی برای به‌ثمرنشستن آن داشت. به این نکته نیز می‌باید اشاره کرد که در مطالعات ساختاری-زبان‌شناختی، تکرار یا عدم تکرار عنوان یا بخش‌هایی از آن در پیکره متن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در متن مورد مطالعه ما، عنوان «در قیر شب»، دو بار به صورتی کامل، در آخرین مصرع‌های اولین و آخرین بند شعر تکرار شده که چنین تکراری نه تنها رابطه تنگاتنگ معنایی میان دو مصرع و دو بند جلوه‌گر می‌سازد، بلکه به نوعی بر ساختار دورانی و واپس‌نگر متن نیز صحنه می‌گذارد. این ساختار بسته از یک سو به انسجام بیشتر متن مدد می‌رساند و از سوی دیگر، به شیوه‌ای نمادین نشانگر

فضای بسته، خفقان‌آور، عاری از هرگونه تحرک و مرداب‌گونه شعر است.

نکته دیگری که در عنوان شعر سپهری توجه هر خواننده را به خود جلب می‌کند و به گونه‌ای او را به خواندن متن ترغیب می‌کند حضور صنعت ادبی «استعاره» است. درحقیقت، پیوند میان دو واژه «قیر» و «شب»، علاوه بر رابطه دستوری میان آنها، بر اصل شباهت رنگی نیز استوار شده، به نحوی که در واقع، رنگ حاکم بر این شعر شاعر-نقاش رنگ سیاه است. وانگهی، نباید فراموش کرد که وجود این صنعت ادبی در عنوان، بیش از هر چیزی، بر نقش شاعرانه^۴ کلام تأکید می‌کند و بی‌شک نوع ادبی سخن و گفتار توصیفی آن را، همان‌گونه که از پیش گفته شد، هم‌زمان هویدا می‌سازد.

به‌هرحال، تحلیل ساختاری-زبان‌شناختی شعر «در قیر شب»، که از اولین مجموعه شعرهای سهراب سپهری برگرفته شده، ما را به شناخت شگردها و ترفندهای زیبایی‌بخش کلام شاعرانه سپهری، که شاید در این دوره هنوز به اوج خود نرسیده است، رهنمون می‌شود.

شعر «در قیر شب» از شش بند تشکیل شده و چهار مصرع به ساختاری کاملاً متوازن داده است. وانگهی، می‌توان گفت که ساختار شعر برپایه توازی^۵ بسیار واضح و روشن میان تمامی بندها استوار است، تا جایی که چنین توازی حتی در نگاهی گذرا نیز مشهود است. بنابراین، نخست به بررسی تشابه‌های موجود میان شش بند شعر می‌پردازیم و این امر ما را

4. rétrospective
5. la fonction poétique
6. le parallélisme

الزاماً به مقایسه این بندها از دیدگاه تباينهای میان آنها سوق خواهد داد، چراکه شرط اساسی وجود هرگونه توازنی میان دو مقوله، وجود تشابه‌ها و تباينهایی میان آنهاست:

«در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباين وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباين باشد» (Jakobson, 1984: 138).

از سویی دیگر، نباید فراموش کرد که از نظر رومان یاکوبسن، متفکر و زبان‌شناس سرشناس روس و از پایه‌گذاران ساختارگرایی در زبان، شعر و هنر، حضور هرگونه توازن در متن، به‌طور حتم بیان‌کننده معنایی خاص است که با آن توازن رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار می‌کند. پس، در مرحله بعد، تلاش خواهیم کرد به آن جمله از مفاهیم که، با توجه به بافت متن، از چنین توازنی نشئت می‌گیرند، دست یازیم.

اما در این میان، توازنی که بیش از هر توازن دیگر در متن جلب نظر می‌کند توازن میان بندهای آغازین و پایانی شعر «در قیر شب» است. به عبارت دیگر، از طرفی این دو بند بسیار شبیه یکدیگرند و از طرف دیگر، وجود تفاوتی آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. درحقیقت، مصرع «رنگ خاموشی در طرح لب است»، به‌صورت مشترک، در دومین مصرعهای بند نخستین و پایانی شعر تکرار می‌شود و علاوه بر این، عبارات «دیرگاهی است» و «در قیر شب است» نیز به ترتیب در مصرعهای

آغازین این دو بند و در مصرعهای پایانی آنها مشاهده می‌شود. تمامی افعال در این دو بند به زمان حال‌اند و هر دو بند به توصیف وضعیتی مشخص می‌پردازند که در آن هیچ کنشی رخ نمی‌دهد. بدین ترتیب، می‌توان گفت که بین سه مصرع از بند آغازین و سه مصرع از بند پایانی تشابهاتی بدیهی وجود دارد، اما این امر درباره سومین مصرع این دو بند صدق نمی‌کند و تنها تشابه میان این دو مصرع آن است که هرکدام نه‌ها دارند.

درباره تباين موجود میان دو بند یادشده، علاوه بر تفاوت آنها در عدم تشابه مصرعهای سوم، ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که در بند آغازین شعر سخن از «لب» و «پاهایم» به میان می‌آید، اما در بند پایانی، به دلیل عمومیت یافتن «خاموشی» (دیرگاهی است که چون من «همه» را/ رنگ خاموشی در طرح لب است)، نه تنها «دستها» نیز به اعضای نام‌برده بدن اضافه می‌شود، بلکه صفت ملکی مربوط به گفته‌پرداز^۷ (لیک پاهایم ...) از آخرین بند رخت برمی‌بندد تا فردیت جای خویش را به عمومیت دهد و این نکته با جمع بسته‌شدن اعضای بدن نیز نشان داده می‌شود (دستها، پاها در قیر شب است.)؛ گویی به تدریج، فرورفتن در قیر، که از قسمت پایینی بدن آغاز شده بود، به تمامی قسمت‌های فوقانی بدن سرایت می‌کند و همه گرفتار آن می‌شوند. درواقع، گفته‌پرداز در نخستین بند شعر به توصیف خود می‌پردازد، اما در بند پایانی به نظاره‌گری مبدل می‌شود که به توصیف دیگر انسانها و حالات آنها، که البته شبیه حالات

7. P'énociateur

خود اوست، مبادرت می‌ورزد.

نکته دیگری که درباره تشابه و تباین میان بندهای آغازین و پایانی می‌توان به آن اشاره کرد این است که سه مصرع پایانی نخستین بند، درست مانند سه مصرع پایانی آخرین بند شعر، به ترتیب از ده، نُه و نُه هجا تشکیل یافته‌اند. بدین ترتیب، این شش مصرع ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر برقرار می‌سازند و توصیفی از سکون و سکوت به خواننده ارائه می‌دهند.

بنابراین، توازن میان دو بند آغازین و پایانی شعر کاملاً مشهود است و این نکته نه تنها ما را به نوعی همبستگی تنگاتنگ میان آنها رهنمون می‌سازد، بلکه این مطلب را خاطر نشان می‌سازد که متن «در قیر شب» سهراب سپهری دارای ساختاری کاملاً بسته است و چنین انسجامی به اصل «خودمرکزگرایی»^۸ متن، که بارها صورت‌گرایان روس و به‌ویژه رومان یاکوبسن از آن سخن به میان آورده‌اند، تحقق می‌بخشد. درحقیقت، اصل خودمرکزگرایی به این مسئله اشاره دارد که «آفرینش هنری غایتی جز خود ندارد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۷)^۹. شایان ذکر است که یکی از مهم‌ترین دلایل ساختار دورانی و واپس‌نگر شعر «در قیر شب» وادار ساختن خواننده به خوانش مجدد و دقیق‌تر متن و پرهیز از هرگونه خوانش سطح است.

و اما درباره توازنهای موجود میان شش بند شعر، پیش از هر چیزی باید به این نکته اشاره کرد که هر بند از چهار مصرع تشکیل شده است. در تمامی بندها،

مصرع دوم با مصرع چهارم قافیه می‌سازد. علاوه بر این، در اولین، سومین و ششمین بند، علاوه بر قافیه، به حضور ردیف نیز میان مصرعهای زوج (دومین و چهارمین مصرع هر بند) برمی‌خوریم که این واژه ردیف (واژه «است») در تمامی این مصرعها مشترک است. وجود واژه ردیف مشترک میان این سه بند احتمالاً از همبستگی معنایی میان آنها حکایت دارد و همچنین سه بند را از سه بند دیگر (دومین، چهارمین و پنجمین بند) شعر متمایز می‌سازد.

یکی از متداول‌ترین آرایه‌های

شعری مورد استفاده شاعران و

نویسندگان آرایه تکرار در سطوح

گونگون واجی، واژه‌ای، نحوی

و غیره است. به اعتقاد یاکوبسن،

تکرار آواها نه تنها از ویژگیهای

اساسی شعر است، بلکه جزء لاینفک آن محسوب می‌شود

و در بررسی شعر «هر تشابه ظاهری در اصوات باید با

تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی شود»

(Jakobson, 1963: 240). وانگهی، در برخی اشعار

تکرار واجها دلالتی عمیق دربردارد، به این معنی که

خواننده را همواره به کلمه کلیدی متن، که درعین حال

درون‌مایه اصلی شعر است، رجعت می‌دهد

(Jakobson, 1973: 434-435). درباره قافیه‌ها نیز

یاکوبسن بر این عقیده است که

به‌هنگام بررسی آنها، باید به رابطه

معنایی میان آنها توجهی دقیق مبذول

بررسی تکرارها

8. L'autotélisme ou l'intransitivité

9. Cf. Todorov, 1977

داشت (Jakobson, 1963: 233). پیش از این به چندین مورد تکرار واژه‌ها اشاره‌ای مختصر کردیم، پس اینک به مطالعه تکرار واجها، واژه‌ها، نحوه تکرار مصرعها و نیز چگونگی قافیه‌ها خواهیم پرداخت.

در باره واجهای تکراری در بندها می‌توان به تکرار پربسامد واکه‌ها و همخوانهای مشابه اشاره کرد. در واقع چهار واکه /i/، /e/، /a/ و /u/ و دو همخوان /r/ و /d/ به شرح ذیل از پربسامدترین واجها در شش بند شعر هستند:

بند	/a/	/i/	/e/	/u/	/d/	/r/
۱	۱۴	۹	۳	۸	۶	۹
۲	۱۳	۱۰	۹	۳	۵	۷
۳	۱۲	۳	۷	۵	۵	۹
۴	۱۳	۴	۶	۲	۶	۳
۵	۱۱	۳	۷	۶	۱۳	۶
۶	۱۲	۸	۶	۷	۶	۸

در مورد تکرار واژه‌ها، همان‌طور که پیش از این گفتیم، می‌توان به تکرار عنوان شعر در بندهای آغازین و پایانی شعر و در جایگاهی مشابه، یعنی در آخرین مصرع هر دو بند و قبل از واژه ردیف، اشاره کرد. وانگهی، واژه «در» علاوه بر حضور در عنوان شعر، دوازده بار در متن شعر، اگرچه با نقشها و معناهای متفاوت، تکرار شده است. همان‌طور که

پیش‌تر گفتیم، واژه «شب» نیز علاوه بر حضور در عنوان شعر و نیز در دو بند آغازین و پایانی شعر، بسامدی بسیار چشمگیر در پیکره متن به خود اختصاص می‌دهد و در کنار واژه‌هایی گاه مترادف («تاریکی» و «خاموشی» که سه بار تکرار می‌شود) و گاه القاکننده تیرگی (دود، سایه و قیر که دو بار تکرار می‌شود)، فضایی یکنواخت به متن می‌بخشد و سیاهی و غم حاصل از آن را به تمامی بخشهای شعر سرایت می‌دهد، تا جایی که رنگ غالب شعر، رنگ سیاه است و علاوه بر محبوس کردن شاعر (دست جادویی شب/ در به روی من و غم می‌بندد)، دیگران را نیز گرفتار خویش می‌سازد (دستها، پاهای در قیر شب است).

از دیگر نکات قابل اشاره در زمینه تکرار واژه‌ها، می‌توان از حضور ردیف در سه بند از شش بند «در قیر شب» یاد کرد. نکته جالب توجه این‌که واژه ردیف در تمامی این سه بند واژه «است» است. در ضمن واژه یادشده، از طرفی، چهار بار به صورت مثبت در اولین مصرع نخستین و آخرین بند، در چهارمین مصرع دومین بند و همچنین در سومین مصرع سومین بند، و از طرفی دیگر، دوبار نیز به صورت منفی در اولین مصرع دومین بند (رخنه‌ای نیست در این تاریکی:) و همچنین در سومین مصرع آخرین بند (جنبشی نیست در این خاموشی:) ذکر شده است. البته یادآوری این نکته نیز ضروری به نظر می‌رسد که واژه «است» گاهی به منظور نسبت دادن حالتی به چیزی (با مفهوم اسنادی) استفاده می‌شود

بند	واژه‌های قافیه	آوانویسی	واجهای مشترک	مقوله دستوری	نقش نحوی
۱	لب/شب	lab / šab	۲	اسم / اسم	مضاف‌الیه / مضاف‌الیه
۲	پیوسته/ رسته	peyvaste / raste	۴	صفت / صفت	مسند / مسند
۳	افسرده/ مرده	afsorde / morde	۴	صفت / صفت	مسند / مسند
۴	می‌بندد/ می‌خندد	mibandad/ mixandad	۵	فعل / فعل	فعل / فعل
۵	اندود/ زدود	andud / zodud	۳	فعل / فعل	فعل / فعل
۶	لب/شب	lab / šab	۲	اسم / اسم	مضاف‌الیه / مضاف‌الیه

نفس آدمها/سربه‌سر افسرده است.) و گاهی نیز در مفهوم «قرارداشتن» به‌کار گرفته می‌شود (لیک پاهایم در قیر شب است).

شایان ذکر است که به‌هنگام بررسی واژه‌ها و تکرارشان در این شعر سهراب سپهری، چند «زمینه همگون معنایی»^{۱۰} نیز جلب توجه می‌کند: زمینه معنایی مربوط به اعضای بدن با واژه‌هایی چون «پا»، «دست»، «لب» (هریک دو بار) و «سر» (در اصطلاح «سربه‌سر»); زمینه معنایی مربوط به ایام، با واژه‌هایی چون «دیرگاه»، «روز» (هریک دوبار)، «شب» (پنج بار) و «روزگار»؛ و نیز مهم‌ترین و پرمفهوم‌ترین زمینه همگون معنایی، به‌اعتقاد ما، که زمینه مربوط به هنر نقاشی است، با واژه‌هایی چون «طرح» (سه بار)، «نقش»، «رنگ» (دو بار) و «سایه». این نکته آخر بیانگر علاقه شاعر به هنر نقاشی است و گوشه چشمی که او، حتی در شعر، به این هنر ارزنده دارد.

علاوه بر نکات فوق، در این شعر سپهری، می‌توان به حضور پررنگ قافیه نیز اشاره کرد. بررسی مصرعها به‌خوبی نشان می‌دهد قافیه در تمامی بندهای شعر وجود دارد، به این ترتیب که همواره دومین مصرع با چهارمین مصرع هر بند قافیه می‌سازد و در سه بند از شش بند شعر (اولین، سومین و ششمین بند)، پیش از واژه‌های ردیف، واژه‌های قافیه قابل مشاهده است.

می‌توان مطالعه و بررسی قافیه‌های

این شعر را در جدول ذیل به تصویر کشید:

بدیهی است که معمولاً واژه‌های قافیه‌ها در صد متبادرکردن تصویر یا مفهومی به ذهن خواننده است.

در این خصوص، توماشفسکی می‌نویسد:

«هماهنگی منتج از رعایت قافیه دو هدف را پی می‌گیرد. این هماهنگی اولاً گفتار را به بخشهای آهنگین تقسیم می‌کند (ناهمگون‌سازی) و ثانیاً این احساس را پدید می‌آورد که بین عناصری که بدین ترتیب به بیان آمده‌اند، رابطه قیاس‌پذیری وجود دارد» (Tomachevski, 1965: 160).

در شعر مورد نظر ما، هم‌قافیه‌شدن دو واژه «شب/لب» در اولین بند، تصویر سکوت و بسته‌شدن لب را به ذهن القا می‌کند. دو واژه «پیوسته/رسته»، با توجه به بافت متن، دارای معنایی متضاد هستند.

واژه‌های «افسرده/مرده»، از لحاظ مفهومی یکدیگر را تداعی می‌کنند

10. Champs sémantique homogène

و چنانچه واژه «پژمرده» را نیز که با این دو قافیه‌ای درونی می‌سازد، در نظر بگیریم، روندی را به‌سوی سکون کامل و مرگ مشاهده می‌کنیم. درباره‌ی واژه‌های قافیه در چهارمین (می‌بندد/ می‌خندد) و پنجمین (اندود/ زدود) بند، می‌توان به تضاد مفاهیم آنها اشاره کرد، چراکه بستن لبها در تضاد با خندیدن و در نتیجه بازکردن لبهاست، و همچنین اندودن در تضاد با زدودن قرار می‌گیرد. پس اکثر واژه‌های قافیه از نظر معنایی در ارتباط بسیار نزدیک با یکدیگرند و رابطه‌ی قیاس‌پذیری آنها بدیهی به نظر می‌رسد.

بررسی واژه‌های ردیف و قافیه در شعر «در قیر شب» نکته‌ی مهم دیگری را نیز روشن می‌سازد؛ این‌که اگرچه نوع چینش شعر توسط شاعر ما را به این نتیجه می‌رساند که با شعری نو، به‌دور از محدودیتها و شاید قالبهای شعر کلاسیک فارسی، مواجه هستیم، اما حضور بسیاری از مقوله‌ها، از جمله ردیف و قافیه در شعر، به‌خوبی نشان می‌دهد که سپهری هنوز به‌صورت کامل از قوانین شعر کلاسیک فاصله نگرفته است و گویی هنوز پای در بند «قیر» شعر کلاسیک دارد. البته این مسئله را نباید فراموش کرد که سپهری در آغاز شاعری خویش بوده و با نگاهی گذرا به منظومه‌های دیگری که پس از منظومه‌ی مرگ رنگ به چاپ رسانده است، این مطلب آشکار می‌شود که وی به‌تدریج از قید قوانین شعر کلاسیک رسته و به شعر نیمایی نزدیک‌تر شده است. کافی است به شعرهایی مانند «نیلوفر»، «مرغ افسانه» و بسیاری دیگر اشاره کرد.

در ساختار نحوی شعر سپهری بررسی و به‌ویژه در تکرارهای نحوی آن دستوری و نیز نکات قابل توجهی به چشم آرایه‌های ادبی می‌خورد. نخست باید به این موضوع اشاره کرد که تمام بندهای «در قیر شب» حاوی دو جمله است. جمله‌ی نخست، که گاه بیش از یک عبارت نیز دارد، با نقطه‌ای در پایان مصرع دوم از جمله بعد جدا می‌شود که خود، گاه از چند عبارت شکل گرفته و در مصرع سوم آغاز و همیشه با نقطه‌ای در مصرع چهارم تمام می‌شود. مصرعهای اول و دوم هر بند، همانند مصرعهای سوم و چهارم آن، گاه با ویرگول، گاه بدون هیچ علامتی و گاه نیز با دو نقطه (میان اولین و دومین مصرع دومین بند و همچنین بین سومین و چهارمین مصرع آخرین بند)، به‌منظور ارائه‌ی توضیح و بیان دلیل، از یکدیگر جدا می‌شود. بررسی دقیق‌تر ما را به این مشاهده رهنمون می‌سازد که پنجمین بند شعر را می‌توان، علاوه بر بسامد چشمگیر تکرارهای واژه‌ای و واجی، از لحاظ تکرار نحوی نیز متوازن‌ترین بند محسوب کرد. در واقع، این بند، همانند بندهای دیگر، از چهار مصرع تشکیل یافته که دو مصرع آغازین توسط نقطه‌ای از دو مصرع دیگر آن جدا شده است. مصرع اول از دوم و همچنین مصرع سوم از چهارم با ویرگولهایی از یکدیگر تفکیک شده‌اند. وانگهی، اولین و سومین مصرع هر کدام حاوی یک عبارت، و دومین و چهارمین مصرع شامل دو عبارت هستند و این دو عبارت با حرف ربط «و» به یکدیگر متصل شده‌اند. ساختار نحوی پنجمین بند

شعر به شرح ذیل است :

«نقشهایی که کشیدم در روز،»

مفعول + ضمیر موصولی «که» + فعل + قید زمان (حرف اضافه «در» + متمم)

«شب ز راه آمد و با دود اندود.»

فاعل + فعل + حرف ربط «و» + قید حالت (حرف اضافه «با» + متمم) + فعل .

«طرحهایی که فکندم در شب،»

مفعول + ضمیر موصولی «که» + فعل + قید زمان (حرف اضافه «در» + متمم)

«روز پیدا شد و با پنبه زدود.»

فاعل + فعل + حرف ربط «و» + قید حالت (حرف اضافه «با» + متمم) + فعل .

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، مصرعهای اول و سوم، از یک سو، و مصرعهای دوم و چهارم، از سویی دیگر، دارای ساختار نحوی کاملاً یکسانی هستند. وجود چنین شباهتی، و رای تفاوت ظاهری کلمات با یکدیگر، از اهمیت بررسی دستور زبان شعر، که یاکوبسن ارزش زیادی برای آن قائل بود، پرده برمی‌دارد و به خوبی نشان می‌دهد که از نظر مفهوم نیز بین این مصرعها شباهتی بارز وجود دارد. درحقیقت، هر دو جمله فوق بیانگر کوششهای گفته‌پرداز است که هر بار پس از گذشت زمانی کوتاه، عوامل بیرونی بر آنها نقش عبث می‌کشند؛ هرچند که وی روز و شب به این تلاشها ادامه داده است.

در مبحث تکرار نحوی، باید به فعلهای موجود در شعر و

زمانهای آنها نیز اشاره‌ای داشت. در این زمینه ابتدا باید گفت که، به جز در پنجمین بند شعر، فعلهای موجود در دیگر بندها به زمان حال و در وجه مضارع اخباری‌اند. در این میان، فعل «است» بیشترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد. در پنج فعل دیگری که در زمان مضارع اخباری‌اند نیز می‌توان شاهد تکرار همخوانها و واژه‌ها بود:

/mixanad/، /mikonam/، /mibandad/، /laqzad/، /mixanad/
شایان ذکر است که دو فعل از پنج فعل یادشده در بند نخست و بقیه آنها در چهارمین بند شعر استفاده شده‌اند. نکته جالب توجه این‌که، برخلاف دیگر بندهای شعر، شش فعل موجود در پنجمین بند شعر به ماضی ساده‌اند که در مجموع، عبث‌بودن فعالیت‌های گفته‌پرداز را در گذشته نشان می‌دهند که به وضعیت فعلی موجود در شعر می‌انجامد. البته نباید فراموش کرد که این افعال علاوه بر داشتن واجهای مشترک (*/fekandam/* و */kešidam/*) در جایگاه مشترکی در داخل مصرع نیز قرار دارند و قافیه‌ای درون مصرعی را پدید می‌آورند.

از نکات دیگری که در بخش بررسی دستوری می‌توان به آن پرداخت، نوع ضمایر و همچنین بسامد حضور آنها در بافت متن است. در این راستا نخست باید گفت که ضمیر اول‌شخص مفرد، در اشکال «مرا»، «پاهایم» و «من» و در نقشهای نحوی متفاوت (مفعول، مضاف‌الیه، متمم و فاعل)، از بسامد بسیار بالایی در این شعر برخوردار است. ضمیر یادشده فقط در دومین و سومین بند

شعر، که در آن گفته‌پرداز به توصیفی عینی از شرایط می‌پردازد، به چشم نمی‌خورد. حضور پررنگ ضمیر اول‌شخص مفرد در هر متنی، در مبحث گفته‌پردازی^{۱۱}، نه تنها از حضور گفته‌پرداز در متن و اشاره به موقعیت گفته‌پردازی^{۱۲} پرده برمی‌دارد، بلکه فضای شعر را نیز به سوی فضایی ذهنی رهنمون می‌شود. البته وجود عناصری دیگر چون صفت اشاره «این» و همچنین حضور افعالی در زمان حال مستقیماً به موقعیت گفته‌پردازی اشاره دارند. شایان ذکر است که حضور پررنگ ضمیر یادشده شعر را به سوی خودمحوری نمی‌کشد و درحقیقت، به‌ویژه با توجه به آخرین بند شعر، گفته‌پرداز با توصیف شرایط خود، توصیفی از تمامی انسانهای جامعه خویش ارائه می‌دهد.

برای بررسی آرایه‌های ادبی مورد استفاده در شعر «در قیر شب»، نخست می‌توان به آرایه تضاد اشاره کرد که تقریباً در تمامی بندهای شعر وجود دارد. تضاد ممکن است گاه میان دو عبارت، گاه میان دو واژه وجود داشته باشد. درباره آرایه تضاد میان دو عبارت، می‌توان به سومین و چهارمین مصرع نخستین بند اشاره کرد که وجود واژه «لیک» نیز بر آن صحنه می‌گذارد (بانگی از دور مرا می‌خواند، / لیک پاهایم در قیر شب است). اما تضاد میان واژه‌ها بالاترین بسامد را، به‌ویژه در پنجمین بند، دارد. از طرفی، واژه‌هایی مانند «رنگ خاموشی»،

قرار می‌گیرند و از طرفی دیگر، واژه‌هایی مثل «افسرده»، «پژمرده»، «مرده» و «غم» در تضاد با واژه‌هایی مانند «نشاط» و «می‌خندد» قرار می‌گیرند. مطالعه این گونه تضادها در مجموعه نشان می‌دهد که کلمات دارای بار منفی، نسبت به کلماتی با بار مثبت، بسامد بیشتری در این شعر برخوردارند، و لذا فضای شعر را دستخوش سیاهی، بی‌حرکی و ناامیدی می‌کنند.

از دیگر آرایه‌های مورد استفاده در شعر، آرایه «شخصیت‌بخشی»^{۱۳} است. در واقع، چنین آرایه‌ای در چهارمین و پنجمین بند حضور پررنگ دارد. نخست، در چهارمین بند شعر، به واژه «شب» در عبارت «دست جادویی شب» ویژگی‌هایی انسانی همچون داشتن دست، توانایی بستن در و حتی خندیدن نسبت داده شده است و جالب این‌که بدین ترتیب، «شب»، به‌عنوان یکی از کنشگران شعر، نقش فاعلی را به خود اختصاص می‌دهد و در تقابل مستقیم با «من» گفته‌پرداز قرار می‌گیرد و حتی او را به بند می‌کشد. در پنجمین بند نیز همین وضع را مشاهده می‌کنیم: دو واژه متضاد «شب» و «روز» دارای ویژگی انسانی هستند و هر دو، به‌کمک یکدیگر، در تقابل با «من» قرار می‌گیرند. شایان ذکر است که آرایه شخصیت‌بخشی از جمله آرایه‌هایی است که بسامد بسیار بالایی در اشعار سپهری دارند و سپهری از آن به‌منظور جان‌بخشیدن به طبیعت و اجزای آن بهره‌آفر

می‌برد.

11. l'énonciation. (Cf. Maingueneau, 1999)

12. la situation d'énonciation

13. la personnification

اما دیگر آرایه پربسامد این شعر «استعاره» است. همان‌گونه که

«شب»، «تاریکی»، «سایه» و «دود» که دارای یک طیف معنایی هستند در تقابل با واژه‌های «روز» و «پنبه»

پیش از این نیز اشاره شد، نخستین استعاره به صورتی کاملاً مشهود در عنوان «در قیر شب» حضور دارد و از همان ابتدا خواننده را از جنبه شاعرانه کلام گفته‌پرداز آگاه می‌کند. وانگهی، استعاره‌هایی نیز در سطح شعر پراکنده‌اند که بعضی از آنها، در واقع، تشبیه‌هایی را شامل می‌شوند که از نظر نحوی دارای ساختار «مشبه به + کسره اضافه + مشبه» هستند. به عنوان نمونه می‌توان به «قیر شب» و «رنگ خاموشی» اشاره کرد. در نمونه‌ای دیگر، «گوشه پزمرده‌ها»، وجه تشبیه، یعنی پزمردی، در استعاره به چشم می‌خورد تا یادآور آن شود که عضوی از طبیعت، «هوا»، به جزء دیگری از طبیعت، «گل»، تشبیه شده است.

با در نظر گرفتن آنچه ذکر شد و به‌ویژه این نکته که شعر «در قیر شب» ساختاری کاملاً بسته و فضایی راکد و خفقان‌آور دارد، شاید بتوان به این برداشت رسید که گفته‌پرداز واژه «شب» را در معنایی کاملاً نمادین به کار برده و این واژه تنها در مفهوم متداول، یعنی زمان معینی از شبانه‌روز، استفاده نشده است. درحقیقت، گفته‌پرداز با بهره‌جویی از ویژگیهای منفی شب، درصدد ارائه فضا و موقعیتی سرشار از تاریکی، ناامیدی، پزمردی، افسردگی و پوچی است و این معانی را روابط هم‌نشینی، جانشینی و بافت متن به این واژه می‌بخشند. بی‌شک فضای توصیف‌شده در متن ارتباطی

تنگاتنگ با فضای سیاسی-اجتماعی زمان سپهری دارد، زیرا که گفته‌پرداز، پس از بیان فردیت در ابتدای متن، به کلیت در پایان شعر روی می‌آورد و مرزهای بسته‌بودن در خود را درمی‌نوردد. گذر از ضمیر مفرد «من» به ضمیر جمع «ما» در انتهای شعر، به خوبی بیانگر این مهم است. بنابراین به نظر می‌رسد که برخلاف بسیاری از خوانشهایی که از اشعار سپهری به عمل می‌آید، او شاعری گریزان از اجتماع، غیرمتعهد و بی‌اعتنا به فضای سیاسی-اجتماعی عصر خود نیست که تنها به بیان طبیعتی رمانتیک می‌پردازد، بلکه برعکس، در اینجا شاهد متنی هستیم که کاملاً تحت تأثیر فضای سیاسی-اجتماعی عصر شاعر شکل گرفته و یادآور اشعار نیما و شاملو است.

با توجه به این مطالب، در پایان باید خاطر نشان ساخت که تحلیل ساختاری-زبان شناختی، برخلاف بسیاری از کج‌فهمیهای رایج، از این قابلیت برخوردار است که تنها به بررسی صورت و ساختار متن اکتفا نمی‌کند و همواره می‌کوشد صورت را با محتوا پیوند دهد تا از این طریق، به دلالت‌های^{۱۴} متنی، یعنی ایجاد پیوندی تازه میان صورت و محتوا، دست یابد^{۱۵}. بی‌شک، چنین خوانشی از سطح ظاهری متن فراتر می‌رود و به نتایجی دست می‌یابد که شاید دیگر روش‌های نقد ادبی قادر به کشف آن نباشند.

14. significations

15. Cf. Genette, 1966: 161

سپهری، سهراب. (۱۳۷۹)، *هشت کتاب*، تهران، کتابخانه طهوری، چاپ دوم.
 قویمی، مهوش. (۱۳۸۳)، *شعر نور بر بوتۀ نقد*، بندرعباس، دانشگاه هرمزگان.

Adam, J. M. (1989), *Pour lire le poème*, Paris, Deboeck-Luculot.

Brecht, Bertolt. (1989), “*Considération sur les arts plastiques*”, cité par

J.-M. Adam, *Pour lire le poème*, Deboeck - Luculot, Paris.

Genette, Gérard. (1966), *Figure I*, Paris, Le Seuil.

_____. (1987), *Seuils*, Paris, Editions du Seuil.

Jakobson, Roman. (1963), *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit.

_____. (1973), *Questions de poétique*, Paris, Minuit.

_____. (1984), *Une vie dans le langage*, Paris, Minuit.

Maingueneau, Dominique. (1993), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.

_____. (1999), *l'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

Todorov, Tzvetan. (1977), *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil.

Tomachevski, B. (1965), «Sur le ton», in *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.

کنشهای روایی براساس روش گرمس : مطالعه موردی دو اثر

دکتر علی عباسی
دانشیار زبان و ادبیات فرانسه
دانشگاه شهید بهشتی
ali_abasi2001@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸۲/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸۲/۱۲

چکیده

هدف از این مقاله نشان دادن روش گرمس^۱، یکی از اندیشمندان ساخت‌گرای مکتب نشانه - معناشناسی پاریس است که به خصوص بر ساختار روایتها تأکید کرده است. در این مقاله، ابتدا ساختار روایی روایت را از نظر گرمس معرفی خواهیم کرد و در صدد پاسخ به این پرسشها بر خواهیم آمد که: روایت چیست؟ و روایت حداقل کدام است؟ سپس به صورت موردی ساختار روایی و پیرنگ را در کتاب آواره بی‌خورشید، بررسی می‌کنیم و به این پرسش اساسی پاسخ می‌گوییم: آیا این کتاب یک روایت است؟ و آیا از منطقی منسجم (انسجام درونی) پیروی می‌کند و چرا؟ آیا در این اثر یک الگوی ثابت (سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی) وجود دارد؟ آنگاه در بخش دوم تلاش خواهیم کرد به تحلیل ساختاری یک اثر نقاشی با بهره‌گیری از نظرات گرمس بپردازیم.

واژگان کلیدی:

گرمس، روایت، پیرنگ، روایت حداقل، ساختار روایی، انسجام درونی.

است به تحلیل متون هنری که ریشه در زبان‌شناسی ساخت‌گرا دارد. ساخت‌گرایی با سودجستن از فنون و روش‌های زبان‌شناسی و همچنین استفاده از واژگان تخصصی این رشته، روشی علمی برای رسیدن به معنا در تمام صورتهای ارتباطی ارائه می‌دهد. برای شناخت ساخت‌گرایی، باید ریشه‌های تاریخی آن را در اندیشه‌های فردینان دوسوسور^۲، زبان‌شناس سوئیسی، و در ادامه در آرا و افکار لوی استروس جست‌وجو کرد. اگر لوی استروس را پدر ساخت‌گرایی در نظر بگیریم، فردینان دوسوسور «پدر بزرگ» (Ibid) این علم خواهد بود.

یکی از مکتب‌های ساخت‌گرا، در همین دهه‌ها، مکتب نشانه - معناشناسی پاریس بود. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، حوزه نشانه - معناشناسی بیشترین پیشرفت‌ها را هم از نگاه پژوهش‌های نظری و هم از لحاظ عملی و کاربردی در زمینه متون گوناگون، چه دیداری و چه نوشتاری، داشته است. در همین سالها، نشانه-معناشناسی در «حوزه تحلیل روایی گفتمانها»^۳ بیشترین پیشرفت را نسبت به حوزه‌های دیگر مطالعاتی خود داشته است. حوزه تحلیل روایی گفتمانها بخشی از مطالعات ولادیمیر پروپ^۴ است که در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان انجام داد. زمانی، تفکر در مورد روایی بودن^۵ رخدادها به طرح‌هایی منتهی شد که شاخه‌های علمی مستقل را در این مورد تشکیل داد.

1. Claude Levi-Strauss
2. Ferdinand de Saussure
3. analyse narrative des discours
4. Vladimir Propp
5. narrativité

در واقع، سرآغاز ساخت‌گرایی را می‌توان آغاز سالهای ۱۹۵۰ م. دانست. ساخت‌گرایی در ادامه دگرگونیهای بسیار گسترده در زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و همچنین نقد ادبی شکل گرفت و در دهه ۱۹۶۰ به اوج خود رسید. در ابتدای دهه ۱۹۵۰، کلود لوی استروس^۱، انسان‌شناس و «پدر ساخت‌گرایی» (Bovon, 1971: 13)، ساخت‌گرایی را با کمک گرفتن از نشانه‌شناسی، در انسان‌شناسی بنیاد نهاد. ساخت‌گرایی رهیافتی

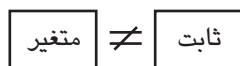
که برای مثال می‌توان از روایت‌شناسی^۶ نام برد؛ و زمانی دیگر، این اندیشه با شتاب تلاش می‌کرد دستور زبانهای روایتی و یا «منطق»های روایتی را درست کند. برخلاف نشانه-معناشناسان شوروی سابق و نشانه-معناشناسان امریکا، مانند ا. ملتینسکی^۷ و ا. دندس^۸ که سعی کردند شناخت سازوکارهای درونی روایت را عمق بخشند، نشانه-معناشناسی فرانسه تلاش کرد در اثر پروپ الگویی را پیدا کند که به کمک آن، بتواند اصول سازمان‌دهی گفتمانهای روایی را در کلیتشان بیابد، آنها را خوب بفهمد و بهتر بفهماند. فرضیه وجود شکلهای جهانی که عمل روایت را سازماندهی می‌کنند و شکل می‌بخشند، از مهم‌ترین کارهایی بود که این نشانه-معناشناسان تلاش داشتند انجام دهند.

هدف از این مقاله نشان دادن روش گرمس، یکی از اندیشمندانی است که بعد از پروپ روی ساختار روایتها تکیه کرد. گرمس بر این باور است که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد تا بدین وسیله بتوان علاوه بر ساختارهای سطحی معنادار، ساختارهایی را که در عمق متون واقع شده‌اند پیدا کرد؛ زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالت معنایی هستند. برای نشانه-

معناشناسان ساختار دارای اهمیت ویژه‌ای است، چنان‌که در معرفی موضوع نشانه-معناشناسی این‌گونه

می‌گویند: موضوع نشانه-معناشناسی روشن کردن ساختارهای معناداری است که معنا را تولید می‌کنند. در اینجا برخلاف انتظار مشاهده می‌کنیم که بحث در مورد نشانه نیست، بلکه موضوع مهم معناشناسی ارتباطات ساختاری پنهانی است که معنا را تولید می‌کند. لازم است که در ابتدا اشاراتی به «روایت حداقل»^۹ شود.

با رویکرد اصلی و پیش از آن‌که از ابزارهای مفهومی زبان‌شناسی و روایت یا نشانه-معناشناسی کمک بگیریم، حداقل می‌توانیم روایی بودن را از دیدگاهی کلی‌تر یعنی از نگاه انسان‌شناسی آن، که با تجربه روزانه ما در ارتباط است، بررسی کنیم. به همین خاطر، از تقابلی که همیشه با آن درگیر هستیم آغاز می‌کنیم: ثابت و متغیر.



این تقابل اولین جداسازی است که ادراک و فهم ما از جهان انجام می‌دهد. به لطف این تمایز اصلی، بین آنچه ثابت و آنچه متغیر و متحول است، می‌توانیم به هر آنچه جهان معنایی ما را می‌سازد معنا بخشیم؛ یعنی همان چیزی که یلمسلف^{۱۰} و به دنبال آن نشانه-معناشناسان آن را «سطح درونی»^{۱۱} می‌نامند. مسلماً این طبقه‌بندی ابتدایی در ارتباط با وجود و تاروپود

6. narratologie
7. E. Meletinsky
8. A. Dundes
9. récit minimal
10. L. Hjelmslev
11. le plan du contenu

ما است؛ هم در ارتباط با فهم فیزیکی ما از جهانی است که ما را دربر گرفته، و هم در پیوند با هر آنچه مربوط به ساختهای فکری مان است و ما از آن سود می‌جوییم. پس، جای تعجب ندارد که این تقسیم‌بندی دوتایی یا این تقابل دوتایی اصلی را در دل گفتمانها بیابیم. برای مثال، زمانی که زندگی یک شخصیت داستانی روایت می‌شود، خیلی سریع، به دلیل تقابل یکسانی و تفاوت موجود در این شخصیت داستانی، متوجه می‌شویم که موضوع درباره زندگی یک شخصیت داستانی است، زیرا این شخصیت داستانی از یک طرف همیشه خودش است و از طرفی دیگر در حال تغییر و تحول است. در حقیقت، ثابت و متغیر دو روی یک سکه هستند، زیرا از یک طرف ضد یکدیگر و از طرفی دیگر کامل‌کننده یکدیگرند. این دو دائماً همدیگر را چه در سطح «واقعیت» و «تجربه»، و چه در سطح نظامهای باز نمودی^{۱۲} و زبانی فرامی‌خوانند. با ارائه چنین تعریفی، می‌توان آن را اصلی مسلم به‌شمار آورد و ما با این اصل مسلم تلاش می‌کنیم روند توصیفی مان را پایه‌ریزی کنیم.

حال اگر به‌عنوان مقدمه و اصل مسلم این تقابل دوتایی (ثابت و متغیر) را بپذیریم، آنگاه می‌توانیم مورد روایت^{۱۳} را بررسی کنیم. روایت از یک عمل روایی نتیجه می‌شود. از ویژگیهای روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که «در آنجا چیزی در حال اتفاق افتادن است»^{۱۴}.

پس، در این حالت تکیه بیشتر روی متغیر است تا ثابت (یادآور شویم که گفتمانهای توصیفی از اینجا نتیجه

می‌گیرند).

در آگهیهای کوتاه تبلیغاتی که از تلویزیون پخش می‌شود، ماده پاک‌کننده‌ای به اسم «الف» را به بیننده معرفی می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه این ماده لباس یا پارچه را تمیز می‌کند. در این حالت، بیننده با دو وضعیت یا پاره ابتدایی و انتهایی، یا حالت قبل و بعد روبه‌رو است. بیننده در «آنجا» تغییری را مشاهده می‌کند: در حالت اول لباس کثیف است و در حالت دوم به‌کمک این ماده، تمیزی لباس را مشاهده می‌کند. این تغییر حالت از اول به دوم، که در اغلب اوقات با اختلاف زمانی قبل و بعد در ارتباط است، می‌تواند به‌راحتی در آگهیها و در روایتها مشاهده شود.



این آگهیهای تلویزیونی دقیقاً بر همان اساسی که ولادیمیر پروپ قصه‌های پریان را از لحاظ شکلی و ساختاری به ما معرفی کرد عمل می‌کنند، یعنی یک وضعیت ابتدایی و یک وضعیت انتهایی در آنها دیده می‌شود؛ بدین معنا که این قصه‌ها یا آگهیهای روایتی با یک «کمبود و نقصان» آغاز می‌شود و با حالت تعادل یا «رفع این کمبود و نقصان» خاتمه می‌پذیرد. برای نمونه، سیندرلا که در ابتدای داستان تحقیر شده است، در انتها ستایش می‌شود.

قهرمان در بعضی از داستانها در ابتدا فقیر است و در انتها بر تخت سلطنت می‌نشیند. البته در بعضی

12. représentation

13. récit

14. il s'y passe quelque chose

از داستانها این تغییر و تحول برعکس صورت می‌گیرد: قهرمان داستان ابتدا خوشبخت است و در انتها بدبخت. در این نوع روایتها حرکت از «خوب» به «بد» است. این روایتها همان روایتهایی هستند که اصطلاحاً می‌گوییم داستان «بد» تمام شد. حال، به‌کمک تمام این مثالها، می‌توان ادعا کرد که روایتها بدین‌گونه آغاز می‌شوند: حرکت از وضعیت به‌هم‌ریخته ابتدایی به‌طرف وضعیت متعادل انتهایی. این حالت چه در روایتهای تبلیغاتی، چه در قصه‌های پریان، چه در رمانها و چه در گفتمانهای سیاسی یا گفتمان مردان سیاسی (که به شهروندان خود نوید می‌دهند از وضعیت «بد» و «مشکل‌ساز» امروزی به وضعیت «خوبی» که در آینده وجود دارد، می‌رسند) دیده می‌شود. حتی این وضعیت روایی (یعنی وجود دو مرحله ابتدایی و انتهایی) را می‌توان در گفتمان علمی هم مشاهده کرد. این گفتمان علمی که پایه شناختی دارد، ما را به ماجرای که انتهای آن خوشبختی است می‌رساند؛ یعنی این‌که این گفتمان یک ابتدا و انتها دارد؛ ابتدای آن «ندانستن» است و انتهای آن «دانستن و آگاهی» است. شایان ذکر است مثالهای اخیر (گفتمان سیاسی، علمی و...) هیچ‌کدام روایت نیستند، بلکه حالت روایی دارند. روایت بودن و حالت روایی داشتن دو پدیده کاملاً متفاوت هستند. روایت عملی منحصر به فرد است، درحالی‌که در تهیه دستور غذایی خاص، یک عمل روایی وجود دارد. بدین ترتیب، از نگاه نشانه-معناشناسان، در روایت حداقل، تمایز دو حالت باید نشان داده شود.

برای مثال، هدف یک داستان نشان دادن تغییر و تحول یا شدن یک شخصیت داستانی است؛ اگر این تغییر و تحول یا شدن با حالت ثابت یا دائمی شخصیت داستانی آغاز شود، توصیف آن باید حتماً، در طول روایت، از حالت متغیر یا نا ثابت این شخصیت داستانی آغاز کند و به حالت ثابت آن برسد. این توصیفها از شخصیت داستانی از واحدهای تمایز دهنده و از مراحل متوالی‌ای که از یکدیگر متمایز و در تضاد با یکدیگرند حاصل می‌شود. وانگهی، باید دانست که رابطه این تقابلها به سه شکل مشاهده می‌شود که در زیر به آن اشاره می‌کنیم:

۱. تقابلهایی که رابطه آنها از نوع مقوله‌ای^{۱۵} است. به‌عنوان نمونه می‌توان از رابطه حقیقت-دروغ و قانونی-غیرقانونی نام برد. در این صورت، بین این دو واژه نمی‌توان واژه حد واسطی (همچون تقسیم‌بندی درجه‌ای در زیر) پیدا کرد.

۲. تقابلهایی که رابطه آنها از نوع درجه‌ای^{۱۶} است. در این صورت، محور معنایی فقط به دو قسمت تقسیم نمی‌شود، بلکه واژگان بی‌شماری بین این دو قطب قرار می‌گیرند. به‌عنوان نمونه:

سوزان / گرم / ولرم / تازه / خنک / سرد / یخ.

۳. تقابلهایی که رابطه آنها از نوع نفی^{۱۷} است. به‌عنوان نمونه می‌توان از رابطه مرگ-زندگی، ثابت-متغیر و جاندار-نه‌جاندار صحبت کرد. تمام فرهنگ‌نامه‌ها مرگ

را این‌گونه تعریف می‌کنند: پایان زندگی. در زبان‌شناسی، موجود یا زنده است یا مرده و هرگز نمی‌توان

15. catégorielle
16. graduelle
17. privative

گفت که «خیلی» زنده یا «کم» مرده است. پس، فقط براساس این اصل تقابلی است که می‌توان بین پارهٔ ابتدایی و انتهای روایت تفاوت قائل شد. و یادآور شویم که خود این تفاوت و تمایز است که معنا را تولید می‌کند. معنا از تمایز حاصل می‌شود. روایت ساده یعنی گذر از یک حالت به حالت دیگر (البته شرایط دیگری هم وجود دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت). اما در مورد این اصل تقابلی نکته‌ای حائز اهمیت مطرح است: صحبت کردن از تفاوت و تمایز فقط زمانی امکان دارد که سطح تشابه بین دو عنصر وجود داشته باشد؛ در غیر این صورت، چگونه می‌توان از تمایز سخن گفت! برای این که دو واحد یا دو پارهٔ ابتدایی و انتهای یک روایت با یکدیگر در تقابل قرار گیرند، می‌بایست در بعضی از جهات مخالف و در بعضی جهات و در همان لحظه با یکدیگر مشترک باشند، یا این که حداقل یک فصل مشترک بین آنها وجود داشته باشد: «پسر» و «دختر» براساس تقابل «مذکر» و «مؤنث» با یکدیگر متفاوت هستند، اما این دو از لحاظ نسبی و خانوادگی در مقابل والدین خود دارای ریشهٔ مشترک‌اند. مسلماً این بازی بین مشابهت و تمایز است که همسویی و ارتباط را در روایت تضمین می‌کند. اگر یک نوع مشابهت بین پارهٔ ابتدایی و انتهای روایت وجود نداشته باشد، خواننده در هنگام خوانش روایت کاملاً در متن گم خواهد شد. در این صورت، روایت بی‌معنا خواهد بود. به همین خاطر، در یک روایت، هرگز نمی‌توان از «کمبود پول» که در ابتدای روایت (پارهٔ ابتدایی) حاصل می‌شود به «یافتن سلامتی» (پارهٔ

انتهایی) در انتهای روایت رسید. اگر روایت سیندرلا را به شکل گذرا بررسی کنیم، می‌بینیم که خط‌سیر داستان به‌طور کلی از /تحقیر/ پارهٔ ابتدایی به طرف /بزرگی و شکوه/ انتهای روایت است (در صورتی که این مسیر حرکتی برای خواهران سیندرلا برعکس است). منطقاً، هر حس و کنش تحقیرشدگی با این پیش‌فرض روبه‌رو است که آن کسی که این حس را در خود می‌بیند قبلاً حس بزرگی و شکوه را داشته است. در غیر این صورت، کسی نخواهد توانست او را تحقیر کند، زیرا او قبلاً این حس بزرگی و این تجربه را نداشته است. با یاری گرفتن از واژگان پروپی، می‌توان این /تحقیر/ ابتدای روایت را با واژه /نقص/ ابتدایی پروپ و همچنین /شکوه و بزرگی/ انتهای روایت را با /رفع نقص و رفع کمبود/ انتهای پروپ برابر دانست، زیرا این اختلاف پارهٔ ابتدایی و انتهای روایت است و نه چیز دیگر. و بین این دو واژه یعنی /تحقیر/ و /شکوه و بزرگی/ تشابه و تفاوت وجود دارد؛ /تحقیر/ یعنی سقوط کردن، از بالا به پایین آمدن، و /شکوه و بزرگی/ یعنی از پایین به بالا رفتن و صعود کردن. کسی نمی‌تواند ادعا کند که بالا رفته است، ولی ابتدا پایین نبوده است. وانگهی، /تحقیر/ و /شکوه و بزرگی/ یکی نقص دیگری است. پس همان‌طور که قبلاً اشاره شد، روایت حداقل یعنی گذر از یک وضعیت (پاره) به وضعیتی دیگر یا گذر از حالتی به حالت دیگر. در اینجا شایسته است که بیشتر روی این «گذر» یا «مسیر» یا «حرکت» تکیه کنیم و کمتر بر این دو حالت ابتدایی و انتهای. از این نگاه، تعریفمان

از روایت را دوباره فرمول‌بندی کنیم:

روایت یعنی روند انتقال یا تبدیلی^{۱۸} که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است.

فعالاً بر ویژگی متفاوت این دو وضعیت تکیه نمی‌کنیم و بیشتر به خصوصیت متوالی و پی‌درپی این دو پاره می‌پردازیم. خصوصیت متوالی و پی‌درپی عنصر جدیدی را به همراه دارد، زیرا از یکی از عناصر سازنده روایت، یعنی «زمان‌دار بودن» سخن می‌گوید و تمام روایت‌شناسان اهمیت عنصر «زمان» را در روایت به خوبی می‌دانند. همگام با سنت ارسطویی می‌گوییم: روایت‌کردن چیزی وقتی امکان‌پذیر است که روی رابطه «اول» و «بعد» استوار شده باشد. با گفتن این مطلب و اشاره به این رابطه، اکنون می‌گوییم که این رابطه، رابطه دیگری، یعنی رابطه علت و معلولی را برقرار می‌سازد. در این صورت، می‌توان ادعا کرد که موضوع بر سر قانون روایت است، حداقل روایت‌های کلاسیک.

تعریفی که در بالا از روایت ارائه شد بسیار نزدیک به همان تعریفی است که در ابتدا از روایت داشتیم؛ یعنی تقابل ثابت و متغیر. از یک طرف دو حالت یا دو وضعیت داریم و از طرفی دیگر، فعل / انجام‌دادن / در واقع، این فعل / انجام‌دادن / عمل تبدیل و انتقال را از وضعیت شماره ۱ به وضعیت شماره ۲ تضمین می‌کند (یا این‌که این تغییر وضعیت را از ۲ به ۱ انجام‌پذیر می‌سازد).

درست در همین جاست که می‌توان

یک گونه‌شناسی از گفتمانها را

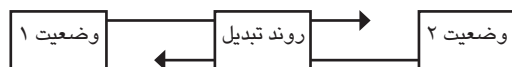
مشاهده کرد:

۱. گفتمانهایی که بیشتر ویژگی روایی دارند (این گفتمانها از حرکت نتیجه می‌شوند، مانند رمانهای حادثه‌ای، فیلمهایی که حالت تعلیق دارند و...):

۲. گفتمانهایی که بیشتر جنبه ثابت دارند، مانند گفتمانهای توصیفی فیلمهای مستند.

البته باید گفت که با خط‌کش نمی‌توان این دو گونه روایتی را از یکدیگر جدا کرد، زیرا توصیفها نمی‌توانند از روایت‌کردن جدا شوند، همان‌طور که برای روایت‌کردن حداقل توصیف احتیاج است.

پس، در این صورت طرح ابتدایی و اصلی ما به شکل زیر است:



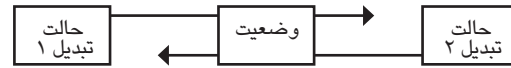
در این طرح، هر دو گونه مسیر حرکتی ممکن را که قبلاً به آن اشاره شد، یعنی توالی^{۱۹} و برگشتی^{۲۰} ارائه می‌دهیم. در واقع، می‌توان این دو گونه مسیر حرکتی را در تمام روایتها داشت.

شایان ذکر است که با همین عناصر موجود، تقسیم‌بندی دیگری هم از الگوی بالا میسر است که در زیر مشاهده می‌شود. البته در این الگو، حرکت از یک حالت یا وضعیت به حالت دیگر نیست، بلکه حرکت از یک «روند تبدیل» به روند تبدیل دیگر است:

18. transformation

19. successifs

20. réversifs

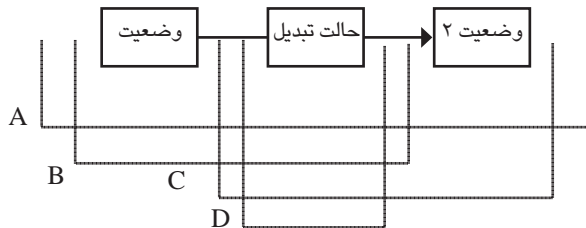


برای طرح بالا، شاید بهترین مثال «دائماً انقلاب کردن» است. در این صورت و براساس این الگو، نقطه حرکت «روند تحول و تغییر» است و حالت وضعیت پایدار نقطه حرکت نیست. به نظر ما، برای تحلیل روایتها و برای ساده‌تر کردن تحلیل روایتی، بهتر آن است که حرکت را از «وضعیت پایدار» شروع کنیم، زیرا توضیح و توصیف «وضعیت پایدار» ساده‌تر از «روند تحول» است. بدین ترتیب، از این به بعد، تکیه‌گاه ما این نقطه است. در ضمن، مسیر حرکت برگشتی را از طرح خود خارج می‌سازیم، زیرا این حالت کمتر اتفاق می‌افتد و به حالت توالی (اول، بعد) می‌پردازیم. در این حالت، الگوی پیشنهادی به شکل زیر است:



الگوی بالا الگوی اصلی و اساس تمام روایتهاست. اما با جداساختن این سازمان روایتی، یعنی همین الگوی اصلی از تحقق ملموس آن در روایتها، چه در متون دیداری و چه در متون نوشتاری، می‌توان گفت که همیشه تمام عناصر این الگو در روایتها دیده نمی‌شود. برای نمونه، روند تبدیل که از «وضعیت ۱» نتیجه می‌شود، باید به‌طور خودکار و به‌صورت زنجیره‌ای به «وضعیت ۲» برسد، حتی اگر این وضعیت ۲ در روایت به‌صورت روشن دیده نشود.

آگهی تبلیغاتی‌ای را در نظر بگیریم که در آن هدف، معرفی «پاک‌کننده فرش» است. ابتدا کثیف‌بودن فرش نشان داده می‌شود (وضعیت ۱)، آنگاه کنشگر این صحنه شروع به پاک کردن فرش می‌کند (روند تبدیل). اما وضعیت ۲ علی‌رغم این‌که نشان داده نمی‌شود، براساس تحلیل عقلی و منطقی قابل پیش‌بینی است. در مسیر خلاف جهت طبیعی، اگر روایت یک روند تبدیل را نشان دهد که به دنبال آن وضعیت ۲ بیاید، می‌توان به‌طور منطقی وضعیت ۱ را از آن نتیجه گرفت، زیرا می‌توان گفت یک حالت متفاوت با وضعیت ۲، یعنی وضعیت ۱ قابل پیش‌بینی است: تمیزی حاصل شده به‌وسیله پاک‌کننده قالی فقط در ارتباط با حالت کثیفی که از قبل فرض شده قابل پیش‌بینی و قابل درک است.



به‌طور خلاصه، اگر A سازمان کلی یک روایت حداقل را به‌روشنی نشان دهد، B وضعیت ۲ را متعهد می‌شود، C وضعیت ۱ را پیش‌فرض دارد، و D هم وضعیت ۱ را، که در این صورت، وضعیت ۲ را متعهد می‌شود.

به‌این ترتیب، بازای «پیش‌فرض»^{۲۱} و «اشاره‌داشتن»^{۲۲} به چیزی، به روایت ساختار می‌دهد. پیش‌فرض

21. présupposition
22. implication

وقتی تحقق می‌یابد که از «قبل» به طرف «بعد» برویم؛ و بالعکس، وقتی که از بعد به طرف قبل برویم، با اشاره داشتن روبه‌رو هستیم. فقط در انتهای بحث به یاد داشته باشیم که این شکل روایی بر رابطه جهت‌دار بودن پایه‌ریزی شده است که یکی از اصلهای مسلم و بدیهی در این مبحث است. رابطه جهت‌دار بودن در ترکیبهای زمانی روایت استفاده می‌شود: «قبل/ با» حالت یا وضعیت ۱» در ارتباط است و «بعد/ در پیوند با» حالت یا وضعیت ۲» است.

اکنون، بعد از ارائه الگوی اصلی از روایت و تعریف روشن از روایت حداقل، به تحلیل متن محمدهادی محمدی می‌پردازیم.

چکیده: شخصیت‌های اصلی

داستان *آواره بی‌خورشید* دو نفرند:

خلاصه بومان (یعنی «بمان»)، پسرک،

داستان یازده‌ساله افغان، و محمدسرور،

آموزگار و نویسنده آواره افغان،

با سیمایی درهم‌شکسته که بیش

از پنجاه سال نشان می‌دهد. این دو به خاطر جنگ و ویرانی مجبور به مهاجرت به ایران شده‌اند. بومان در کشتزاری شروع به کار می‌کند. او می‌بایست برای دیگر کارگران نان بخرد. به ناوایی که می‌رود، غالباً چند بچه هم‌سن و سال خودش که خانه‌هایشان در باغ است، به او نزدیک می‌شوند و او را اذیت می‌کنند. آنها او و کشورش را به تمسخر می‌گیرند و می‌پرسند که آیا در کشورش نان و خورشید نیست که به اینجا آمده است.

او در جواب می‌گوید که نان و خورشید افغانستان بهتر از نان و خورشید ایران است. این درگیری آن قدر بین آنها ادامه می‌یابد تا این‌که یک روز قراردادی بین آنها بسته می‌شود مبنی بر این‌که بومان «مامه خورشید» (یا همان خورشید) افغانستان را به ایران بیاورد. به همین خاطر بومان یک روز مزرعه را ترک و با پای پیاده به طرف افغانستان حرکت می‌کند تا مامه خورشید را بیاورد. در طول مسیر با موانعی روبه‌رو می‌شود؛ از جمله در اتفاقی، بومان الاغی را مثل خودش تنها می‌بیند و تصمیم می‌گیرد سفرش را با او ادامه دهد. در مسیری، برای این‌که با الاغش روی ریل‌های قطار می‌رود، او را زندانی می‌کنند و باید به دادگاه برود. بارها سعی می‌کند از زندان فرار کند، ولی به خاطر الاغش منصرف می‌شود. قاضی برای کمک به او، پیشنهاد می‌دهد تا در خانه‌اش به عنوان خدمتکار کار کند، اما بومان که در جست‌وجوی مامه خورشید است، از قبول آن سر باز می‌زند. به همین خاطر، قاضی دستور می‌دهد او را به اردوگاه ببرند. آوارگان این اردوگاه را «جهنم‌آباد» می‌خوانند. بومان یک روز متوجه می‌شود که الاغ را کشته‌اند و گوشت آن را بین خودشان تقسیم کرده‌اند، به همین خاطر دیگر با کسی سخن نمی‌گوید. در همین زمان است که شخصیت محمدسرور در اردوگاه پیدا می‌شود. او با بومان دوست می‌شود و به او می‌آموزد که اگر مامه خورشید را می‌خواهد، باید اول علم بیاموزد...

تحلیل: ابتدا، نحو روایی یا الگوی کنشگران این روایت را بررسی می‌کنیم. اما یادآوری این نکته ضروری است که فقط روایت بومان و محمد سرور بررسی می‌شود، زیرا

این دو همان شخصیت‌های اصلی روایت هستند. راوی با یک فاصله زمانی و مکانی نسبت به زمان داستان، شروع به روایت داستان بومان می‌کند. با شروع داستان عمل انفعال زمانی و مکانی هم صورت می‌گیرد. در این انفعال، نقش کنشگران نمایان می‌شود. فاعل کنشگر، یعنی بومان با تحریک کنشگر فرستنده، یعنی کودکان ایرانی به شیء ارزشی خود، یعنی «مامه خورشید» متمایل می‌شود. در واقع، فاعل کنشگر و کنشگر فرستنده از همان ابتدای روایت قرارداد را با یکدیگر منعقد می‌سازند که براساس آن بومان باید «مامه خورشید» را به سرزمین ایران بیاورد فاعل کنشگر در تلاش است تا به این هدف برسد.

اما نکته اصلی این روایت در این است که فاعل کنشگر علی‌رغم تلاش بسیار، ابتدا موفق نمی‌شود به مامه خورشید دست یابد، زیرا محمدرور به او می‌گوید که مامه خورشید به وسیله جهل و نادانی زندانی شده است و باید قبل از هر کاری او را آزاد کرد. محمدرور همچنین به او می‌آموزد که علت عقب‌افتادگی مردم افغانستان و تمام کسانی که در این اردوگاه هستند «جهل» است. اگر فاعل کنشگر می‌خواهد مامه خورشید را به دست آورد، باید به «علم» برسد و از نادانی دوری جوید. در این حالت، شیء ارزشی اصلی (یعنی مامه خورشید) جای خود را به شیء ارزشی دیگری (یعنی فراگیری دانش) می‌دهد. این شیء ارزشی دوم لازمه رسیدن به مامه خورشید است.

«محمدرور و بومان هر دو به اردوگاه رسیده بودند.

محمدرور خودخواسته و بومان ناخواسته. محمدرور برای این که فکر می‌کرد به آخر زندگی و دنیا رسیده است و بومان برای این که می‌خواست مامه خورشید را به بچه‌های سرزمینهای دیگر نشان دهد.

- همه این بدبختیها از بی‌سوادی است بومان! اگر مردم ما سواد داشتند به این روز نمی‌افتادیم!

- من هم مثل آن طالبی که کتابهای تو را سوزاند، بی‌سوادم محمدرور!

- تو هم باید سواد یاد بگیری!

- پس من نباید بروم به وطن دنبال مامه خورشید؟

- بومان! ما آوارگان بی‌خورشیدیم!

- آواره بی‌خورشید؟

- بله! آواره بی‌خورشید! تو وقتی که سواددار شدی می‌فهمی که جنگ در سرزمین ما جنگ جهل و نادانی است! جهل و نادانی مامه خورشید را دربند کرده است! تو باید بکوشی با سواد و دانش خود مامه خورشید را از این بند رها کنی!

چیزی در دل هر دوی‌شان تکان خورد و فرو ریخت. دیو ناامیدی و سیاهی. محمدرور از کابوس جهنم‌رهایی می‌یافت، زیرا می‌دید که بسیار کسان هستند که سرنوشتی همچون خودش دارند و بسیار کسانی بودند که همچنان به او نیاز داشتند. کودکان و حتی بزرگسالان اردوگاه که دل‌شان می‌خواست بیاموزند و باسواد شوند. اما محمدرور این کار را برای بومان می‌کرد که در شبهای تیره تنهایی و فسردگی به یاری او شتافته بود و نگذاشته بود فروریزد. محمدرور در حالتی بین شوریدگی و تندرستی در نبرد بود. می‌خواست از شوریدگی‌های رهایی یابد. اما دردش آن‌چنان بود که یک دم

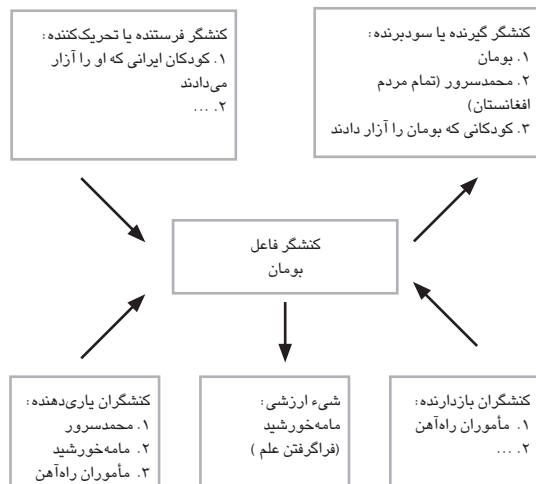
دخترش از جلو چشمهایش دور نمی‌شد. از سوی دیگر می‌خواست تندرست بماند. چون امید داشت که بار دیگر زمانه دگر شود و ماهرو را پیدا کند. بخشی از این کار دست خودش بود و بخشی نیز بومان بود که به او کمک می‌کرد. [...]

پس هنگامی که نوروز از راه رسید روی دیوار اتاق محمدسرور یک تخته‌سیاه دیده می‌شد که درحقیقت از ورق حلب درست شده بود و روی آن را سیاه کرده بودند. روی این تخته‌سیاه با گچ نوشته شده بود «داستان آواره بی‌خورشید!» (محمدی، ۱۳۸۲: ۱۰۶-۱۰۷).

بدین ترتیب، فاعل کنشگر (بومان) سعی می‌کند به کمک کنشگر یاری‌دهنده (محمدسرور) خواندن و نوشتن را بیاموزد تا بدین وسیله، به شیء ارزشی خود برسد. با رسیدن فاعل کنشگر به شیء ارزشی، کنشگر گیرنده از آن سود خواهد برد. اما در همین لحظه روایت به پایان می‌رسد. در این صورت، روایت به شکل باز به‌تمام می‌رسد: راوی نمی‌گوید که فاعل کنشگر موفق شد یا نه، اما پیش‌فرضهای روایت نشان می‌دهد که به احتمال بسیار زیاد، فاعل کنشگر به شیء ارزشی خود خواهد رسید. در آن وقت می‌توان گفت که کنشگر سودبرنده از آن کنش سود خواهد برد. این کنشگر سودبرنده عبارت است از بومان، محمدسرور، تمام مردم افغانستان، کودکان ایرانی و تمام کسانی که بومان را آزار دادند. وانگهی، مامه‌خورشید نیز نقش بسیار حساسی در این سیر روایی بازی می‌کند. مامه‌خورشید نه فقط شیء ارزشی است، بلکه به‌عنوان کنشگر یاری‌دهنده هم ایفای

نقش می‌کند، زیرا مامه‌خورشید بومان را دائماً به طرف خود می‌کشد. «خسته بود. دلش می‌خواست خستگی و آوارگی را از تنش به‌در کند. اما مامه‌خورشید او را به‌سوی خود می‌کشید» (همان: ۵۲).

علاوه بر مامه‌خورشید که نقش کنشگر یاری‌دهنده را به‌عهده دارد، می‌توان از مأموران راه‌آهن که بومان را دستگیر می‌کنند به‌عنوان کنشگر یاری‌دهنده نام برد، زیرا این مأموران برای این‌که بومان را نزد قاضی ببرند، می‌بایست او و الاغش را سوار قطار کنند، و قطار وسیله‌ای خواهد بود تا او بتواند به افغانستان نزدیک‌تر شود. درضمن، این کنشگران یاری‌دهنده ابتدا به‌عنوان کنشگران بازدارنده ظاهر می‌شوند. الگوی زیر نحو و سیر روایی بومان را به‌خوبی نشان می‌دهد.



اکنون، بر اساس این سیر روایی، می‌توان سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی را بررسی کرد. سه مرحله این داستان به شکل زیر ارائه می‌شود.

پاره ابتدایی: بومان در یکی از مزارع شهریار (نزدیک تهران) کار می‌کند. هر روز، او باید برای خرید نان مسافتی را بین محل کار و نانوائی طی کند. در طول مسیر، غالباً با بچه‌های ایرانی هم‌سن و سال خودش برخورد می‌کند و بین آنها مشاجره لفظی و گاهی فیزیکی درمی‌گیرد. آنها او را به خاطر ملیتش آزار می‌دهند.

«کمی که رفت، ابرهای آسمان پراکنده شدند و آفتاب به زمین تابید. پیوسته همه چیز را با زندگی خودش در ده می‌سنجید. این سرزمین هیچ‌وقت هم‌سان با سرزمین خودش نبود. مردمش بیش از همه، انگار همه رج زده بودند تا او را تماشا کنند.

نانوائی دور بود. در دهی بود که خیلی از کشتزارها و کلبه‌ها فاصله داشت. [...]

احساس می‌کرد به این خاک تعلق ندارد که همچون مادرش از او مراقبت کند. [...]

[...] به ردیف درخت گردوها رسید. گردوها تازه اندازه فندق شده بودند. ده نزدیک بود. چند بچه که خانه‌های شان توی باغ بود، نزدیکش شدند. آنها را می‌شناخت. هر روز که به نانوائی می‌رفت آنها را می‌دید.

[...]

کنار نانوائی، قصابی بود. لاشه گوسفند از میخ آویزان بود. زنبورها دور لاشه می‌گشتند و وزوز می‌کردند. مردی با پاکتی گوشت از قصابی درآمد و در صف ایستاد. نگاهی به بومان

انداخت. وقتی که فهمید افغانی است، جلو آمد و جای او را گرفت. بومان اعتراض کرد. مرد هلهش داد و گفت: چرا آمده‌اید نان ما را می‌خورید؟ مگر مملکت خودتان نان ندارد؟

- دارد! نان مزه‌دار! نانی که ننه‌ام می‌پزد خیلی مزه‌دار است!«
(همان: ۸-۹ و ۱۱).

نیروی تخریب‌کننده: ناگهان، یک روز بین بچه‌ها قراردادی منعقد می‌شود مبنی بر اینکه بومان باید نان و مامه خورشید را برای آنها بیاورد تا آنها ببینند که این مامه خورشید مهربان‌تر و خوش‌رنگ‌تر از خورشید این کودکان ایرانی و نان افغانستان خوشمزه‌ترین نان است. «به بچه‌ها قول داده بود که نان افغانی بیاورد و به آنها بدهد. فردا می‌آمد و نان نمی‌رسید» (همان: ۱۳).

او حتی می‌گوید: «خورشید افغانستان مامه خورشید است. بهتر از خورشید ایران است» (همان: ۳۲).

«بومان از فکر مامه خورشید بیرون نیامد. همه‌اش فکر می‌کرد، کاش طوری می‌شد که به این بچه‌ها می‌فهماند، مامه خورشید مهربان‌تر از خورشید آنها است» (همان: ۳۳).

- «عجب! چرا روی ریل راه می‌رفتی؟

- دنبال مامه خورشید بودم!

- مامه خورشید کی هست؟

- خورشید سرزمین افغانستان!

- مامه خورشید را برای چه می‌خواهی؟

- می‌خواهم به بچه‌هایی که من را آزار دادند، نشان دهم که خوش آب و رنگ‌ترین خورشید از ماست!

قاضی نمی‌دانست چه بگوید. کمی فکر کرد» (همان: ۷۸).

پارهٔ میانی: بومان تصمیم می‌گیرد شه‌ریار را ترک کند و به افغانستان برود.

نیروی سامان‌دهنده: ناگهان، بومان با محمدسرور آشنا می‌شود. محمدسرور به او می‌آموزد که برای رسیدن به مامه‌خورشید باید ابتدا علم آموخت. مامه‌خورشید اسیر جهل و بی‌سوادی شده است.

«بله! آوارهٔ بی‌خورشید! تو وقتی که سواددار شدی می‌فهمی که جنگ در سرزمین ما جنگ جهل و نادانی است! جهل و نادانی مامه‌خورشید را دربند کرده است! تو باید بکوشی با سواد و دانش خود مامه‌خورشید را از این بند رها کنی!» (همان: ۱۰۶).

پارهٔ انتهایی: باز.

ادامه مبحث را با این پرسش‌های اساسی پی می‌گیریم: چرا *آوارهٔ بی‌خورشید* یک روایت است؟ و آیا این اثر از منطقی منسجم (انسجام درونی) پیروی می‌کند؟ و چرا؟ آیا این اثر از یک الگوی ثابت (سه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی) پیروی می‌کند؟ و چرا؟ پاسخ به این پرسش‌ها به این قرار است که روایت *آوارهٔ بی‌خورشید* از منطقی منسجم پیروی می‌کند، زیرا یکی از ویژگی‌های ساختار اصل جهانی بودن آن است. قبل از این‌که روایتی روایت شود، ساختار آن از پیش وجود دارد، و نویسنده مجبور است برای این‌که مخاطبش پیام او را بفهمد، از این نوع ساختار که مربوط به روایت است، استفاده کند، و چاره‌ای جز این نیست! دلیل دیگری که این روایت از منطقی منسجم سود می‌جوید، اصل زیبایی‌شناسی در هنر است. درحقیقت، یکی از شرایط اثر هنری، اصل زیبایی در آن است. این زیبایی بر مجموعه‌ای از اصول بنیادین استوار است که یکی از آنها روش به‌وجودآوردن این نظم و انسجام در پیرنگ روایت است. و این نظم و انسجام از اصول منطقی سود می‌جوید. این عنصر نظم در اثر *آوارهٔ بی‌خورشید* حضور فعالی دارد. نویسنده برای ایجاد تناسب و اصل یکنواختی در اثر، سعی کرده است که پارهٔ ابتدایی و انتهایی را بسیار خلاصه روایت کند، در صورتی‌که برای روایت پارهٔ میانی، بیشترین زمان و حجم ممکن را تخصیص داده است. این تناسب در روایت باعث زیبا سازی متن می‌شود، و اگر متن زیبا است، به این دلیل است که رابطهٔ بین عناصر ساختار با منطقی خاصی تنظیم شده است. وانگهی، در این روایت،



کنش کنشگران هم از منطق خاص خود پیروی می‌کند، به این معنا که کنش تحریک‌کردن از طرف فرستنده به شکل زیر است: ابتدا کنشگران مثل تمام روایتها در صحنه حاضر می‌شوند و با یکدیگر عهد و پیمانی می‌بندند؛ آن‌گاه، کنش تحریک باعث می‌شود که فاعل کنشگر، یعنی بومان به طرف شیء ارزشی خود متمایل شود. بعد از این‌که فاعل کنشگر به شیء ارزشی خود رسید، کنشگر گیرنده حاضر می‌شود و از عمل فاعل کنشگر سود می‌جوید. این ترتیب در روایت رعایت شده است، اما خلاقیت زمانی صورت می‌گیرد و این روایت را از روایت‌های دیگر جدا می‌سازد که نویسنده مجرد یکی از این کنشها را پررنگ‌تر از دیگر کنشها ارائه می‌دهد، که در این روایت می‌توان به کنش فاعل کنشگر به طرف شیء ارزشی اشاره داشت. تقریباً تمام روایت به‌دور این محور در حال گردش است. باز می‌توان نمونه دیگری را از این خلاقیت نشان داد: سیالیت کنشها در روایت نویسنده مجرد در روایت *آواره بی‌خورشید* و نمود می‌کند که ترتیب پیرنگ را به هم ریخته است، اما در اصل، نه این کار را کرده و نه می‌تواند چنین کنشی را انجام دهد، بلکه او جای کنشها یا محل پاره‌ها را پس‌وپیش کرده است. او با این عمل، نوعی سیالیت در عمل خوانش به‌وجود آورده است، و در اصل القای سیالیت در روایت کرده است... خلاصه کلام این‌که این کنشها از منطق خاص جهانی و از منطق خاص نویسنده مجرد پیروی می‌کنند. این منطق خاص نویسنده مجرد، در اصل همان سبک نوشتاری است که خاص این نویسنده و نه کس دیگری است. این

سبک نوشتاری در ارتباط با خلاقیت نویسنده مجرد است و مخصوص همین متن است. زمانی که نویسنده مجرد از ساختارهای جهانی الهام می‌گیرد، در واقع، از اصل پویایی دور و به اصل تقلید و حرکت مکانیکی نزدیک شده است. اما چون نویسنده مجرد می‌تواند ترتیب قرارگرفتن ساختارها را به هم بزند، خلاقیتی را به‌وجود می‌آورد که خاص اوست و نه کس دیگر. این نوع نگاه می‌تواند به فصلها (سکانسها) هم سرایت کند. اگر نویسنده مجرد به‌صورت مکانیکی به فصلها نگاه کند و آنها را به‌صورت مکانیکی روایت کند، آن‌گاه مسلماً از نگاه خواننده، این روایت تکرار همان چیزی است که قبلاً اتفاق افتاده است. در این‌صورت، خواننده با متن نمی‌تواند ارتباط برقرار سازد و عمل خوانش را رها می‌کند. پس اگر خوانشی صورت می‌گیرد، به این دلیل است که فصلهای متن به‌شکل مکانیکی کنار هم قرار نگرفته‌اند، و چیز جدیدی رخ داده است، و پدیده‌ای شده است. برای اینکه فصلها به‌شکل مکانیکی قرار نگیرند، نویسنده انتزاعی باید خود را در شرایط گفتمانی تولید معنا قرار دهد. اگر این شرایط را به‌صورت گفتمانی پیدا کند، آن‌گاه می‌تواند عمل گفته‌پردازی را انجام دهد، و همان‌طور که می‌دانیم، عمل گفته‌پردازی عملی منحصربه‌فرد و یگانه است که دوبار اتفاق نمی‌افتد. در نتیجه، روایت و فصلهای آن دیگر نمی‌توانند به‌شکل مکانیکی کنار هم بنشینند، بلکه شکل جدیدی به‌خود می‌گیرند که در این‌صورت، نشان از پویایی متن جدید دارند. روایت *آواره بی‌خورشید* روایتی منحصربه‌فرد

است، زیرا اگر به شرایط گفتمانی این روایت دقت کنیم، خواهیم دید زمانی را به نمایش می‌گذارد که مردم افغانستان با مشکل جنگ و فقر اقتصادی در سالهای اخیر روبه‌رو شده‌اند. این داستان روایت مردم بیچاره افغان است. آنها مجبورند خانه و کاشانه خود را به خاطر جنگ داخلی ترک کنند و به کشورهای همسایه همچون ایران مهاجرت کنند. در این میان، این مهاجران نگاه سنگین شهروندان ایرانی را روی خود حس می‌کنند. این حادثه منحصر به فرد، یعنی جنگ مردم افغان با طالبان، فقط یک بار در تاریخ این مردم رخ داده است و گفته‌پرداز هم فقط یک بار این روایت را روایت کرده است. به همین خاطر، این روایت پویا و دینامیک است.

در انتها، باید گفت در این روایت می‌توان به یک الگوی واحد رسید، زیرا این الگوها جهانی و ثابت هستند و روایت *آواره بی‌خورشید* الزاماً باید از این الگوی ثابت و غالب جهانی پیروی کند.

یکی از بحث‌های بنیادی در

معناشناسی روایت بحث مربوط به

«مربع معناشناسی» (Greimas and

Courtés, 1993: 29, 33) است. قبل

از پرداختن به تحلیل این ساختار

بنیادی معنایی در نگاره، لازم است

به نظریه‌ای که گرمس به آن پرداخته است اشاره شود.

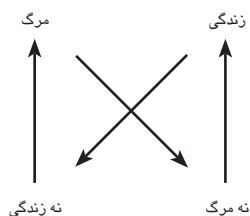
در معناشناسی بنیادی که ساختار زیربنایی گفتمان

محسوب می‌شود، به بنیادی‌ترین مقوله‌های معنایی

ارزش فردی برمی‌خوریم. گرمس این مقوله‌ها را که در

منطق پویای کلام در نگاره

ارتباط «تضادی» با یکدیگر قرار دارند، مقوله زندگی و مرگ می‌دانند: دو مقوله‌ای متضاد خوانده می‌شوند که اعتقاد به حضور یکی بر قبول حضور دیگری استوار باشد (بی‌مفهوم زندگی، اعتقاد به مقوله مرگ غیرممکن است). اما به غیر از این ارتباط تضادی، ارتباط دیگری وجود دارد که ارتباط «تناقضی» نام دارد؛ یعنی ارتباط یک مقوله با نفی آن: زندگی - نه زندگی؛ مرگ - نه مرگ. البته ارتباط دیگری به نام ارتباط «ایجابی» که مثلاً بین زندگی و نه مرگ وجود دارد، قابل تصور است: آنچه که نه مرگ باشد (یعنی نفی مرگ) ایجاب می‌کند که به زندگی اشاره کند. در معناشناسی بنیادی این مقوله‌ها مطرح می‌شوند و در نحو بنیادی به ارتباط آنها با یکدیگر پرداخته می‌شود. مثلاً برای رفتن از یک متضاد به متضاد دیگر، نمی‌توان مسیری مستقیم را طی کرد، بلکه ابتدا باید مقوله‌ای نقض شود و سپس به متضاد دیگر رسید. بدین ترتیب، لازمه مرگ نقض زندگی است، و لازمه زندگی، نقض مرگ (Courtés, 1991: 152).



در واقع، «مربع معناشناسی نوعی بازنمود دیداری از مقوله معناشناختی است. اما آنچه دستیابی به چنین بازنمودی را میسر می‌سازد، مطالعه همه‌جانبه فرایند

پویای کلام است. [...] مربع معناشناختی با ژرف ساخت
گفتمان مرتبط است. به بیان دقیق تر، می توان گفت که
تمام ساختار رو بنایی گفتمان بر این ژرف ساخت که
همان نقطه مرکزی گفتمان محسوب می شود، استوار
است. پس، منطقی است اگر بگوییم مربع معناشناختی
قادر به فشردن و ساده کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام
است. بی شک، آنچه به طور گسترده و بسیار جامع در
بحث فرایند کلامی با ساختار رو بنایی کلام مورد بررسی
قرار می گیرد، به کمک مربع معناشناسی به ساختاری
کلی و بسیار خلاصه تبدیل می شود که فقط قلب گفتمان
را نشانه می رود» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۶-۱۲۹).

اکنون بر اساس این پایه نظری تلاش داریم فرایند پویای
کلام را در یک نگاره بررسی کنیم. این اثر برای کتاب
کلیده و دمنه و بخش برزویه طبیب مصور شده است
(تصویر ۱). خلاصه داستان اینگونه است که: ساربان
در فرار از مقابل شتر مست به ناچار خود را در چاهی
می اندازد و از دو شاخه درخت که از بالای چاه روئیده،
آویزان می شود و پاهایش را بر جایی می گذارد. سپس
متوجه می شود پاهایش بر روی سر چهار مار است که
از سوراخی سر بیرون آورده اند. قعر چاه را که نگاه
می کند، ازدهای مهبیی را می بیند که دهان باز کرده و
افتادن او را انتظار می کشد. با وحشت سرش را بالا
می گیرد و موشهای سیاه و سپیدی را می بیند که با
سرعت مشغول جویدن شاخه ها هستند. درحالی که هر
لحظه هراسان تر از قبل می شود، به اطراف نگاه می کند تا
چاره ای بیابد، که در مقابل خود کندوی عسلی می بیند.



تصویر ۱

لبهایش را به کندو نزدیک می کند و قدری از آن می چشد.
عسل آن قدر به مذاقش شیرین می آید که حال خود را از
یاد می برد و چنان مشغول خوردن می شود که موشها
شاخه ها را کامل می جویند و ساربان در دهان ازدها
می افتد...
ساختار روایی این نگاره را می توان به دو فضای بالا و

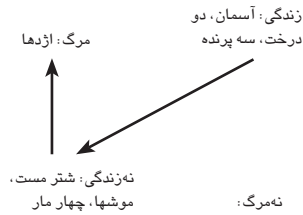
پایین تقسیم کرد. قسمت بالای نگاره در ارتباط با قطب «زندگی» و قسمت پایین آن با «مرگ» در پیوند است. در واقع، با متمایز ساختن بالا و پایین، نظام ارزشی این اثر را مشخص کرده‌ایم. قطب «زندگی» با حرکت، گستردگی، بازشدگی و بی‌کراکی در پیوند است؛ درحالی‌که قطب «مرگ» با ایستایی، فشردگی و عدم حرکت در ارتباط است. آزادی حرکت و انبساط خود را به صورت دو پرندۀ در بالای نگاره که در حال پرواز هستند، نشان می‌دهد. درخت (احتمالاً صنوبر با پرکردن بالای اثر و نزدیک شدن به آسمان، حرکت تا بی‌نهایت را تداعی می‌کند. از طرفی دیگر، درختی که در قسمت راست واقع شده است ابتدا با حرکت‌های پیچ‌درپیچ فضای بالا را پرمی‌کند و آن‌گاه به حرکت عمودی و مستقیم تبدیل می‌شود و به طرف بالا می‌رود. اوج انبساط و وسعت اثر در بالا خود را با آسمان به نمایش می‌گذارد. برخلاف این تصویر بازشدگی، اوج فشردگی این نگاره، در پایین‌ترین قسمت است، یعنی آنجایی‌که اژدها قرار دارد. این فشردگی زمانی به اوج خود می‌رسد که ساربان به دهان اژدها می‌افتد و اژدها او را می‌بلعد. البته، یادآوری این نکته لازم است که نشانه‌های دیداری تصویر سقوط ساربان را نشان نمی‌دهند، بلکه این نشانه‌های کلامی هستند که به کمک گرفته می‌شوند و چنین خوانشی را میسر می‌سازند. هرچه از بالا به پایین حرکت می‌کنیم فشردگی بیشتر و هرچه از پایین به بالا می‌رویم گستردگی بیشتر می‌شود؛ با حرکت از اژدهایی که به صورت متمرکز و فشرده (چمباتمه‌زده) در پایین قرار دارد به طرف بالا، با تصویر چهار مار روبه‌رو می‌شویم.

تصویر چهار مار که کمی بالاتر از پایین‌ترین نقطه‌ی چاه قرار گرفته، نسبت به اژدها فضای بیشتری را اشغال کرده و انبساط بیشتری را نشان می‌دهد. این بازشدگی با طرز قرارگرفتن پاهای ساربان هماهنگ است. ساربان پاهای خود را به صورت باز روی سر مارها گذاشته است. دست‌های ساربان همان وضعیت پاها را در قسمت بالای چاه حفظ کرده است. در واقع، بازشدگی فضا با پاها و دست‌های ساربان تکرار و تاکید می‌شود. انبساط فضا به یکباره در خارج از چاه گسترش پیدا می‌کند. در این صورت، حرکت عمودی نه فقط ادامه پیدا می‌کند، بلکه به حرکت افقی هم تبدیل می‌شود. بیرون چاه محل تلاقی حرکت‌های موجود در اثر است: حرکت افقی که از سمت راست آغاز شده است، به حرکت عمودی رو به پایین منتهی می‌شود. در ضمن، دهانه بیرون چاه محل برخورد فشردگیها و انبساط‌های موجود در اثر است: قسمت پایین چاه کاملاً حس فشردگی و قسمت بالاتر حس بازشدگی را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهند. ساربان در ابتدا در بیرون چاه بوده است. این محیط بیرونی نسبت به چاه بسط و گستردگی را نشان می‌دهد، به این معنا که هرچه از پایین به طرف بالا حرکت می‌کنیم این بازشدگی فضا بیشتر خود را نشان می‌دهد. این مقایسه را بین تعداد کنشگران در داخل و بیرون از چاه نیز می‌توان دید: اژدها، چهار مار و ساربان در درون چاه قرار دارند؛ درحالی‌که شتر مست با جثه بسیار بزرگش و سه پرندۀ در بیرون واقع شده‌اند. می‌توان گفت که نقطه ثقل اثر در میانه اثر و بین دهانه چاه و بیرون از آن است. به همین دلیل است که

کنشگران اصلی در این منطقه متمرکز شده‌اند. این منطقه محل تلاقی بالا و پایین است (نه‌زندگی). کنشگر ساربان با حرکت به طرف بالا نجات پیدا می‌کند و با حرکت رو به پایین نابود می‌شود. ریشه‌های درخت وسیله‌ای هستند تا ساربان بتواند خود را حفظ کند، اما دو موش سیاه و سفید با جویدن ریشه درخت، وسیله‌ای خواهند بود تا ساربان به طرف پایین سقوط کند. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، مرکز اثر محل برخورد دو خط عمودی و افقی است. حرکت اثر از طرف راست به وسیله شتر و به صورت افقی آغاز شده است. این حرکت ادامه پیدا کرده و باعث شده که ساربان از طرف راست با یک حرکت عمودی رو به پایین به چاه پناهنده شود. در واقع، حرکت از طرف راست آغاز می‌شود و به حرکت عمودی به طرف پایین خاتمه پیدا می‌کند. در این صورت می‌توان نتیجه گرفت که حرکت کنشگران تماماً به طرف پایین است.

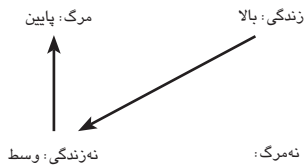
بعد از تحلیل روساخت اثر، به تحلیل ژرف‌ساخت آن می‌پردازیم. فضای بیرونی یعنی محل برخورد چاه و بیرون، به‌گونه‌ای است که با قطب «نه‌زندگی» مربع معنایی پیوند خورده است. کنشگر ساربان با حمله شتر مجبور است به درون چاه پناهنده شود. او با این حرکت به قطب سلبی مربع، یعنی نه‌زندگی وارد می‌شود، و در واقع، درجه‌ای دیگر به قطب مرگ نزدیک می‌شود. ساربان با آویزان شدن به ریشه‌های درخت، سعی دارد داخل چاه نیفتد و به دهان اژدها فرو نرود. اما لحظه‌ای فراموش می‌کند که چه خطری او را تهدید می‌کند، مشغول خوردن عسل می‌شود و موشها با

بریدن ریشه‌های درخت، باعث می‌شوند که ساربان به دهان اژدها بیفتد. با این حرکت، ساربان از قطب نه‌زندگی به قطب مرگ می‌رود.



اما نکته جالب توجه نقش عسل در این اثر است. کارکرد عسل چیست؟ آیا عسل به قطب زندگی تعلق دارد یا به قطب مرگ؟ به نظر نگارنده عسل به قطب زندگی تعلق دارد، اما در عمل چنین نیست. گویی ظاهر عسل زندگی است، ولی باطن آن مرگ است (شتر هم همین نقش را دارد. شتر مست مربوط به قطب مرگ است، ولی شتر در حال عادی به قطب زندگی تعلق دارد).

نکته دیگر این‌که «بالا و پایین» این اثر در ارتباط مستقیم با قطبهای تشکیل‌دهنده مربع معنایی هستند؛ یعنی این‌که بالا با قطب زندگی و پایین با قطب مرگ در پیوند است. قسمت وسط نقش بسیار ظریفی در این اثر به عهده دارد، به‌نوعی که هر کنشگری که در این فضا واقع شود از مطلق بودن خارج و به نسبی بودن متمایل می‌شود.



در این فضا، یعنی وسط نگاره (نه زندگی) هیچ چیز مطلق نیست. اگر بالا با زندگی به شکل مطلق و ایده‌آلی آن در ارتباط است، و اگر پایین با مطلق مرگ در پیوند، اما هرچیزی در وسط، که مربوط به قطب نه‌زندگی است، به شکل نسبی در نظر گرفته شده است. راوی زمانی که حمله شتر به ساربان را روایت می‌کند، از واژه «شتر مست» سود می‌جوید. این بدین معنا است که اگر شتر در حالت مستی نبود، به ساربان حمله نمی‌کرد. پس هر امکانی در وسط اثر وجود دارد. اوج ارزش‌گذاری نسبی در وسط، خود را با تصویر عسل نشان می‌دهد. اگر ساربان توجه خود را از عسل بردارد، نجات پیدا می‌کند و عسل با قطب «زندگی» ارتباط می‌یابد؛ و اگر ساربان توجه خود را به عسل معطوف کند، با قطب «مرگ» در پیوند خواهد بود. به همین دلیل است که شتر مست و عسل در وسط دیده می‌شوند. و درست به همین دلیل است که ساربان بر این باور است که چاه محل امنی است. ساربان دسترسی دقیق به پدیده‌ها ندارد. در این وضعیت، یعنی وضعیت وسط، پدیده‌ها آن‌طور که هستند به‌نمایش در نمی‌آیند: عسل به‌ظاهر عسل است، اما در باطن خطر است.

در این مقاله، ساختار روایی روایت و مربع معناشناسی از نظر گرمس نتیجه معرفی شد و تلاش شد که در هر بخش با تحلیل یک اثر به تبیین مباحث نظری پرداخته شود. ممکن است این پرسش پیش آید که چه ارتباطی بین تحلیل متن

آواره بی‌خورشید و تحلیل نگاره وجود دارد؟ در پاسخ باید گفته شود که ساختارهای جهانی ثابت و از پیش تعیین‌شده‌ای نظام گفتمانها را تعیین می‌کنند و روایتها از ساختارهای ثابت و محدودی شکل گرفته‌اند که می‌توان دستور زبان آنها را نشان داد. در متن دیداری، مربع معنایی را بررسی کردیم و در متن کلامی، پیرنگ روایت را. می‌توانستیم در همان متن روایی (*آواره بی‌خورشید*) از مربع معنایی هم سخن بگوییم و نشان دهیم که این دو مقوله ابتدایی، یعنی مرگ و زندگی، تشکیل‌دهنده پیرنگ روایت هستند، اما برای اثبات این مطلب، آگاهانه از دو گونه نشانه‌ای، یعنی دیداری و کلامی، سود بردیم. مربع معنایی در ارتباط با ژرف‌ساخت است و پیرنگ نسبت به مربع معنایی در روساخت قرار دارد، و در واقع، این مربع معنایی است که ساختارهای روایی را تعیین می‌کند و پیرنگ نتیجه مستقیم آن است. در حقیقت، می‌توان گفت که بین این دو رابطه‌ای مستقیم وجود دارد.

به‌همین خاطر، در بخش اول تلاش شد تا به این پرسش پاسخ داده شود: روایت چیست؟ و روایت حداقل کدام است؟ و در بخش دوم، ضمن معرفی مربع معناشناسی، به تحلیل یک تصویر پرداخته شد. بدین ترتیب، با انتخاب نمونه‌هایی از ادبیات و هنر ایرانی، سعی شد به بومی‌سازی این الگوی گرمس پرداخته شود.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن - نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، تهران، نشر مرکز.
اخوت، احمد. (۱۳۷۰)، *دستور زبان داستان*، تهران، نشر فردا.
شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۱)، *مبانی نشانه‌شناسی نوین*، تهران، سمت.
محمدی، محمدهادی. (۱۳۸۲)، *آواره بی‌خورشید*، تهران، چیستا.
والاس، مارتین. (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبان، تهران، هرمس.

Bovon, F. (1971), *Analyse structurale et exégèse biblique, Essais d'interprétation*, Delachaux et Niestlé éditeurs.

Courtés, Joseph. (1991), *Analyse Sémiotique du Discours de l'énoncé à l'énonciation*, Ed. Hachette Supérieur.

Genett, Gerard. (1972), *Figures III*, Editions du Seuil, Paris.

Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. (1993), *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

Klinkenberg, Jean-Marie. (1996), *Précis de Sémiotique générale*, De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.

Lintvelt, Jaap. (1989), *Essai de Typologie narrative Le «point de vue»*, Paris, Jose Corti.

Reuter, Yves. (1991), *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas.

Riffaud, Alain. (2002), *Le Texte littéraire au collège*, Les élèves à l'oeuvre, CNDP.

منابع



عاشقانه‌ای برای «گاو»

نقدی ساختارگرایانه بر اساس دیدگاه گرمس

محسن فخری
کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی
mohsen.fakhri@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۴/۱۹

چکیده

این مقاله بر آن است تا با تکیه بر نظریه‌های ساختارگرایانه و براساس دیدگاه‌های گرمس^۱، به خوانش فیلم «گاو»، بپردازد. گرمس شکل‌گیری معنی را اساساً بسته به حضور «قطبهای متضاد»^۲ و یا «قطبهای دوگانه» می‌داند. در مقاله یکی از اساسی‌ترین قطبها، یعنی تقابل فرهنگ و طبیعت در فیلم بررسی و نشان داده می‌شود که چگونه تقابل این دو گفتمان بر شکل‌گیری روند معنی و فرجام اثر تأثیر می‌گذارد. گرمس همچنین معتقد است که این تقابل در ساختار پیرنگ^۳ روایت به واسطه^۴ الگوی کنشگران به جلو می‌رود. از این رو در بخشی از مقاله الگوی کنشگران این روایت ترسیم و کارکرد شخصیت‌های داستان در روند شکل‌گیری معنی با این دیدگاه ساختارگرایانه تشریح می‌شود.

واژگان کلیدی:

گرمس، فرهنگ، طبیعت، قطبهای متضاد، الگوی کنشگران.

I. Algirdas Julien Greimas
II. binary opposition
III. plot

اولین وظیفه تحلیل‌گر این است که روایت را تکه‌تکه و کوچک‌ترین واحدهای روایتی را تعریف و تبیین کند» (cited in Chandler, 2002: 92). با تکیه بر همین ایده می‌توانیم به‌اجمال به بررسی عقاید گرمس در تبیین واحدهای معنایی در روایت بپردازیم. او با اتکا به مکتب سوسور^۲، برای هر اثر روایتی و یا به‌طور کل برای تمام روایتها یک زیرساخت یا نظام زبانی^۳ و یک روساخت^۴ در نظر می‌گیرد. زیرساختها محدود و روساختها بی‌نهایت‌اند. روساختها در واقع همان روایتهای متفاوتی‌اند که بر صفحه کاغذ می‌خوانیم. گرمس معتقد است که آدمی اساساً با قراردادن جهان در ساختاری از قطبهای متضاد، معانی را می‌سازد؛ شب را با روز، سیاه را با سفید و برعکس. او می‌گوید: «ما تفاوتها را درمی‌یابیم و به برکت همین دریافت، جهان در برابر ما حادث می‌شود» (cited in Hawkes, 1997: 88). گرمس این تفاوتها را در فرم ابتدایی آن چهار تا و در دو گروه دوتایی می‌بیند:

• A ضد B

• A - (انکار A) ضد B - (انکار B)

به عبارت دیگر، ما هر مفهومی را دارای دو وجه می‌دانیم: ضد آن (ضد عشق نفرت است) و انکار آن (انکار عشق غیاب عشق است). این قطبهای متضاد زبان ما و تجارب ما را شکل می‌دهد و به طریق اولی، روایتی را که ما با آن تجاربمان را بیان

بحث را از اینجا آغاز می‌کنیم: چگونگی شکل‌گیری معنا. ساختارگرایان در اساس به دنبال این نیستند که متن چه معنی می‌دهد؛ آنها اصولاً و اساساً به دنبال بازشناسی و بازگویی شکل‌گیری

گرمس و
کالبدشکافی
شکل‌گیری
معنی

معنا هستند. برای صحبت از معنا باید به روساختهای اثر پرداخت، حال آن‌که اساس کار روایت‌شناسی در مکتب ساختارگرایی، کشف و تعمیم‌بخشی زیرساخت و یا به عبارتی الگوهاست. بارت^۱ می‌گوید: «برای تحلیل ساختارگرایانه

1. Roland Barthes
2. Ferdinand de Saussure
3. langue
4. parole

می‌کنیم (Tyson, 2006: 224-225).

گرمس بحث را این‌گونه پیش می‌برد که بازتاب این قطبها و تقابلها در روایات به همین شکل رخ می‌نمایند که البته این بار این تقابلها در ساختار پیرنگ داستان ظهور می‌یابند. او این تقابلها را در سه فرمول پیرنگی ارائه می‌دهد: ۱. کشمکش و حل مشکل^۵؛ ۲. مبارزه و آشتی^۶؛ ۳. جدایی و وحدت^۷. پیرنگ تمام روایت‌های موجود را می‌توان به این سه فرمول تقلیل داد. حال باید دید که این فرمولها که در بستر پیرنگ بروز می‌یابند، چگونه پیرنگ را به‌پیش می‌برند. به‌عبارتی، روایت همیشه باید از نقطه «الف» به نقطه «ب» حرکت کند و آنچه این حرکت را ایجاد می‌کند کنشگرها یا همان عملکرد شخصیتها^۸ هستند. گرمس معتقد است که قطبهای متضاد اساس الگوی کنشگران را می‌سازد. الگوی کنشگران همان زیرساخت هر داستان و روایتی است. در هر روایت همیشه فاعلی وجود دارد که به‌دنبال مفعول است. این همان ساختار زبان یا به‌عبارت دقیق‌تر جمله است: فاعل - مفعول - فعل. این الگو اصلی‌ترین الگوی کنشگران است. متعاقب آن و در کل، گرمس سه قطب متضاد را زیرساخت نوع شخصیت، اعمال و مضمون در نظر می‌گیرد که به شکل زیر ارائه می‌شود:

۱. فاعل - مفعول (سوژه) -

ابژه^۹)

۲. فرستنده - دریافت‌کننده^{۱۰}

۳. یاری‌رسان - بازدارنده^{۱۱}

(Ibid: 225).

در هر روایتی فاعلی وجود دارد که مفعولی را جست‌وجو می‌کند. این فاعل را فرستنده‌ای برانگیخته که به‌دنبال مفعول برود. این فرستنده می‌تواند خدا، انسان، یک شیء و حتی یک رویداد باشد. در روند روایت نیروهایی هستند که فاعل را یاری می‌کنند یا مانع رسیدن او به هدف می‌شوند. دقت کنیم که دریافت‌کننده همیشه همان فاعل است (Chandler, 2002: 96)، هرچند که او لزوماً تنها عنصر دریافت‌کننده نیست. نکته دیگر این است که هر شخصیت این امکان را دارد که بیشتر از یک نقش در روند روایت داشته باشد. برای مثال، هم می‌تواند یاری‌رسان فاعل باشد و هم به‌نوبه خود، فاعل برای رسیدن به مفعولی دیگر باشد. آنچه دنیای روایت و ادبیات را شگفت‌انگیز و پیچیده می‌کند همین بازی کنشگران و پیچیدگیهای روایتی است. در این فرصت تلاش می‌شود با توجه به نظرات گرمس تحلیلی ساختاری از فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی که برگرفته از داستان چهارم مجموعه *عزاداران* *بیل* نوشته غلامحسین ساعدی است، ارائه شود.

مشدحسن، ساکن روستایی

دورافتاده و محروم، صاحب گاوی

است که آن را از هر دارایی دیگری

در دنیا عزیزتر می‌دارد. این گاو

تنها گاو روستا و دارایی

بارزشی است. مشدحسن

خود و تمام زندگی‌اش را

وقف مراقبت از گاو می‌کند

تا جایی که همسرش در

داستان فیلم

5. conflict and resolution
6. struggle and reconciliation
7. separation and union
8. character functions
9. subject - object
10. sender - receiver
11. helper - opponent

مقایسه با گاو جایگاه دوم را دارد. صبح روزی که مشدحسن برای امرار معاش به روستایی دیگر به کارگری می‌رود. همسرش شیون‌کنان خبر مرگ گاو را به روستاییان می‌دهد. روستاییان که پیشاپیش می‌دانند این ضایعه برای مشدحسن غیرقابل تحمل است، برای کمک و پیشگیری از مصیبت دوم برمی‌آیند. گاو را در گاوچال خاک می‌کنند و داستانی سرهم می‌کنند که گاو فرار کرده است. با پنهان کردن حقیقت، ماجرا روندی دیگرگونه می‌یابد. مشدحسن از کارگری برمی‌گردد و خبر فرار گاو را می‌شنود. او که گاوش را خوب می‌شناسد، خبر را باور نمی‌کند. به درون طویله می‌رود و ادعا می‌کند که گاو هنوز آنجاست و به مراقبت از گاو ادامه می‌دهد. اما رفته‌رفته وضعیت او اسفناک می‌شود و خود را جایگزین گاو مرده می‌کند. روستاییان در تلاش برای کمک به مشدحسن، سرانجام تصمیم می‌گیرند او را به شهر و مریض‌خانه ببرند؛ اما مشدحسن در راه از کوه سقوط می‌کند و جان می‌دهد.

در تفسیر فیلم «گاو»، براساس نظریه‌های گرمس ابتدا باید قطبهای متضاد را یافت و مشخص کرد که تعامل و تقابل این قطبها چگونه روند روایت را کنترل می‌کند. سپس الگوی کنشگران را ترسیم کرد و

به تفسیر آن پرداخت. بدین منظور، نگارنده پرسشی اساسی مطرح می‌کند و پاسخ را بر دو فرض قرار

داده، به اثبات آن می‌پردازد.
 • سؤال: «چگونه» است که روایت «گاو» فرجامی مصیبت‌بار و تراژیک دارد؛ به عبارتی، چگونه است که شخصیت داستان با مرگ گاو خود کنار نمی‌آید و به ورطهٔ جنون و سرانجام مرگ می‌افتد؟

فرضیهٔ اول: روایت گاو تلاشی است برای یکسان‌سازی دو گفتمان فرهنگ و طبیعت؛ به عبارت بهتر، این روایت دست به فرهنگی‌سازی طبیعت^{۱۲} و طبیعی‌سازی فرهنگ^{۱۳} می‌زند. اما این تلاش شخصیت اصلی و سایر شخصیت‌های داستان برای تلفیق، همانندسازی و یکسان‌سازی سرانجام به طریقی کنایه‌وار سسترون می‌ماند که خود دلیلی بر فرجام تلخ قهرمان داستان است.

فرضیهٔ دوم: در بررسی الگوی کنشگران روایت، می‌توان دریافت که عملکرد شخصیتها خلاف آن چیزی است که باید و این سردرگمی شخصیتها در پرکردن الگوی به‌طریقی کنایه‌وار فرجامی تلخ را برای قهرمان داستان رقم می‌زند.

یکی از اصلی‌ترین قطبهای متضاد حاضر در اثر قطب طبیعت-فرهنگ **فرهنگ- طبیعت**؛ است. انکارناپذیر است که می‌توان **جدایی- وحدت** تقابلها و قطبهای متضاد دیگری در اثر یافت؛ مثلاً دو قطبی مرگ/ زندگی یا عقل/ جنون. آنچه نگارنده به آن می‌پردازد دو قطب فرهنگ و طبیعت است. در این روایت، تضاد و تقابل

12. culturalization of nature
 13. naturalization of culture

فرهنگ و طبیعت در ساختار پیرنگ در هیئت جدایی و وحدت، کل روند روایت را کنترل کرده، به پیش می‌برند. از همان ابتدا این دو گفتمان سعی در نزدیکی و یکی شدن دارند که به ناگاه با مرگ گاو، جدایی یا فصل رخ می‌دهد و حرکت در جهت جبران این فصل، به سمت وحدت می‌رود. این وحدت در ابتدا به شکل گاو شدن مشدحسن و سپس مرگ او و پیوستن او به دنیای مرگ صورت می‌گیرد؛ به دنیایی که گاو نیز به آن تعلق دارد. تنها با مرگ مشدحسن است که وحدت حاصل می‌شود.

برای بررسی آنچه گفتیم، یعنی تقابل فرهنگ و طبیعت، تلاش برای فرهنگی شدن طبیعت و طبیعی شدن فرهنگ و همچنین جدایی و وحدت این دو عنصر که روایت را به پیش می‌برند، داستان را به دو بخش تقسیم می‌کنیم: بخش نخست از شروع روایت تا اندکی پس از مرگ گاو است؛ و بخش دوم هم طبیعتاً تا آخر روایت. در هر بخش یک حرکت وجود دارد و در اینجا بر کلمه «حرکت» تأکید داریم. حرکت اول تلاش روایت برای فرهنگی سازی طبیعت است. نشان و نماد طبیعت، گاو است و نشان و نماد فرهنگ، مشدحسن قهرمان داستان، روستا، مردم آن و... هستند. فرهنگ تعاریف و تفاسیر متفاوتی دارد، از جمله تعریف آرنولد فرهنگ (که به معنی مجموعه آثار هنری و آفرینشی یک سرزمین است)، یا فرهنگ به معنی گفتمان غرب که برابر تمدن است، و خواهناخواه با این نوع نگرش، فرهنگ به صحنه‌ای بدل می‌شود که عوامل سیاسی و ایدئولوژیک یکدیگر را به چالش می‌کشند (Said, 1993: xiv).

در اینجا اما مراد از فرهنگ همه آن چیزی است که انسانی است و غیرطبیعی، حال آن که شیوه زندگی مردم این روستا خود کنایه‌ای از آن چیزی است که ضد تمدن نامیده می‌شود، اما به هر حال فرهنگ است. در مباحث فرهنگ‌گرایانه پست مدرن هم همه چیز زندگی انسان فرهنگ تلقی می‌شود (Eagleton, 2005: 93). البته شاید هیچ اثری نباشد که نتوان بر آن بحث طبیعت و فرهنگ را اعمال کرد. مسئله این است که تقابل این دو عنصر بر بافت معنایی اثر تأثیر ژرفی داشته باشد. برای اثبات فرضیه اول (تقابل و تعامل فرهنگ و طبیعت) همان‌گونه که حرکتی را برای آن فرض کرده‌ایم، به ذکر مصداقهای تصویری روایت می‌پردازیم و سعی می‌کنیم که مصداقها را هم در محور طولی زمان مطرح کنیم، به طوری که هم‌زمان با دیدن فیلم، مصداقها و دلایل قابل بررسی باشند.

اولین نشانه بارز تلاش برای یکی‌سازی فرهنگ و طبیعت از یک سو و جدایی و وحدت از سوی دیگر، در عنوان بندی ابتدایی اثر رخ می‌دهد. در عنوان بندی ابتدایی، تصویر شیخ‌گونه مرد و گاوی را می‌بینیم که مدام از هم جدا می‌شوند و به هم می‌پیوندند، به طوری که در بعضی لحظات نمی‌توان تشخیص داد که آیا فقط تصویر مرد را داریم یا گاو و یا هر دو (تصاویر ۱ تا ۳). این بازی یا این جدایی و وحدت تا پایان عنوان بندی ادامه دارد و عنوان بندی را به مثابه نشانه‌ای ساختاری به سطحی فراتر از بهانه برای معرفی عوامل فیلم می‌برد و از سوی دیگر، به مضمون و روند روایت پیش‌اشاره^{۱۴} دارد.

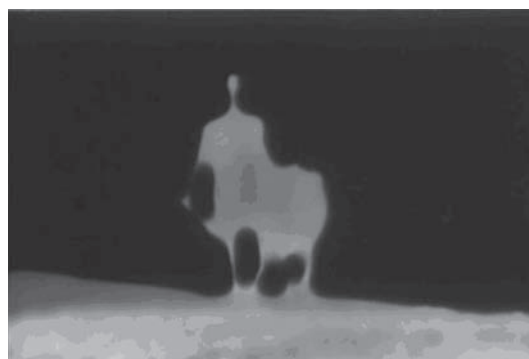
14. foreshadowing

بعد از عنوان بندی، اولین صحنه برجسته‌ای که مضمون تلفیق فرهنگی سازی و طبیعت را به تصویر می‌کشد صحنه‌ای است که مشدحسن گاوش را در برکه‌ای می‌شوید. شستن گاو به طریقی است که گویی مشدحسن دارد فرزند خود را می‌شوید از نشانه‌های فرهنگی بهره می‌گیرد. کسی برای شستن گاو از یک پیاله کوچک استفاده نمی‌کند، اما او با پیاله بر سر گاو آب می‌ریزد، در آغوشش می‌گیرد، صورتش را به پوزه‌اش می‌گذارد و حتی برای آب‌دادن به گاو که در وسط برکه ایستاده، از مشت‌هایش استفاده می‌کند، که نشانه‌ای مطلقاً فرهنگی است و وقتی گاو از خوردن آب سر باز می‌زند، خودش آن را می‌نوشد؛ دست آخر هم با کت خود گاو را خشک می‌کند.

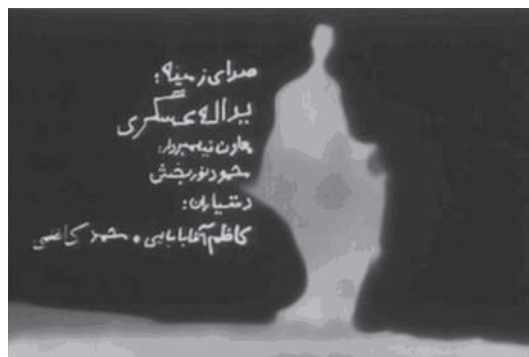
تمام اینها همان چیزی است که ما به آن فرهنگی سازی طبیعت می‌گوییم. در قسمت اول یا حرکت اولی که فرض گرفته‌ایم، تلاش بر سر این است که گاو جزئی از فرهنگ شود؛ جزئی از همین جامعه روستایی. اما این افراط تا آنجایی ادامه می‌یابد که رابطه مشدحسن و گاو جایگزین رابطه فرهنگی او و همسرش می‌شود. در اولین برخورد این زوج می‌بینیم که تمام هوش و حواس مشدحسن به گاو است. زن را با فریاد صدا می‌کند و جواب سلام او را هم نمی‌دهد. فانوس را می‌طلبد و طویله را برای ورود گاو بازرسی می‌کند و شب‌هنگام هم در طویله می‌خوابد؛ نه در بستر و در خانه. خروس‌خوان، مشدحسن برای



تصویر ۱



تصویر ۲



تصویر ۳



تصویر ۵



تصویر ۶

با سوگاریهای مذهبی به اوج می‌رسد. کدخدا بالای سر گاو می‌نشیند و می‌گوید: «بیچاره مشدحسن»؛ هم گاو و مشدحسن یکی انگاشته شده‌اند و هم ما نمونه دیگری از پیش‌اشاره یا آنچه را قرار است اتفاق بیفتد داریم. قضیه پنهان کردن گاو در روند این فرهنگی‌سازی به تشییع جنازه‌ای واقعی بدل می‌شود. گاو را بر زمین می‌کشند، زکرها می‌کشند، گاو را می‌گویند و در میدان وسط روستا

15. Terry Eagleton



تصویر ۷

کار به روستایی دیگر می‌رود. اینجا دقیقاً همان نقطه‌ای است که جدایی بین او و گاو شکل می‌یابد و با مرگ گاو تکمیل می‌شود.

آنچه حرکت فرهنگی‌سازی طبیعت را در بخش اول به اوج می‌رساند سکانس مرگ گاو است. تری ایگلتون^{۱۵} می‌گوید: «طبیعت همیشه برنده نهایی جنگ فرهنگ و تمدن است؛ آنچه به آن مرگ می‌گوییم. مرگ بخشی از طبیعت است؛ محصولی انسان‌ساخت نیست» (Eagleton, 2000: 86). اگر حتی آنچه را ایگلتون

می‌گوید درست بینگاریم، از این حقیقت نمی‌توان گذشت که مرگ هرچند به‌نوبه خود طبیعت محض است، خوانش مرگ مقوله‌ای مطلقاً فرهنگی است و این‌گونه است که تقابل فرهنگ و طبیعت حتی در حیطه مرگ هم ادامه می‌یابد. مرگ گاو فاجعه‌ای فرهنگی است؛ فاجعه‌ای که

تمام جامعه روستایی و ابتدایی بیل را دربر می‌گیرد. این مرگ با زاری و شیون زن مشدحسن آغاز می‌شود و

به اصل ماجرا خود دلیل دیگری بر روند این حرکت طبیعت - فرهنگ است. خرافه به عبارتی فرهنگی سازی نشانه‌های طبیعی است و عنصر خرافه یکی از نشانه‌های حاضر کل ماجراست. در اینجا بخش اول تقریباً به پایان می‌رسد. آنچه پس از این با کمی وقفه زمانی یا روایتی اتفاق می‌افتد حرکتی معکوس است؛ حرکت از فرهنگ به سمت طبیعت.

طبیعی سازی فرهنگ زمانی شروع

می‌شود که مشدحسن می‌پندارد

طبیعی سازی
فرهنگ

گاو است. اما این حرکت، ناگهانی

و بی‌مقدمه نیست و پیش‌اشاره‌هایی

دارد. مشدحسن از فعلگی برگشته.

گردن‌بند نظر قربانی را در دست

دارد و به اسلام می‌گوید که آن را برای گاو خریده. بعد

آن را بر گردن خود می‌بندد و صدای گاو درمی‌آورد. این

حرکت از طبیعت به فرهنگ با ظرافتهایی خاص و تقریباً

آهسته، به حرکت از فرهنگ به طبیعت بدل می‌شود.

انسانی که سراسر، از ابتدای روایت، عنصری طبیعی

را به خویش نزدیک کرده ناگاه با فقدان آن روبه‌رو

می‌شود. در ابتدا شوکه است و سعی می‌کند به خود

بقبولاند که گاو درنرفته است؛ اما این توهم در حرکتی

مشخص از فرار نکردن گاو به حضور گاو در وجود او

منتقل می‌شود. شب‌هنگام در کوچه‌های نیل موجودی

شبح گونه می‌دود و ماغ می‌کشد.

صبح‌هنگام همسرش به اهالی ده

می‌گوید که از وقتی برگشته، صدای

16. slow motion

17. close up



تصویر ۷

به خاکش می‌سپارند. در این خاک‌سپاری پیرزنی دعا

می‌خواند و آب دعا بر سر به اصطلاح سوگواران

می‌پاشد؛ علم و کتل می‌آورند. نماهای جداجدا، زنان

سوگوار را پراکنده در اینجا و آنجا به تصویر می‌کشد.

قضیه فرهنگی سازی تا آنجا پیش می‌رود که حتی

دوربین هم وارد این گفتمان می‌شود و افتادن گاو

درون گاوچال را با حرکت آهسته^{۱۶} به تصویر می‌کشد

و از صورت گاو نمای نزدیک^{۱۷} برمی‌دارد؛ و صدای

تصویر هم قطع می‌شود. تمام تلاش صورت می‌گیرد

تا نگاه فرهنگی مخاطب و مرگ طبیعی گاو در کمترین

فاصله قرار گیرند.

تشییع‌کنندگان درست مثل دفن یک انسان، بیل را

دست‌به‌دست می‌چرخانند و خاک بر گاو می‌ریزند.

سوگواری ادامه پیدا می‌کند؛ زنها پیشگام سوگواری‌اند.

علمها و پرچمهای مذهبی را بر دست

می‌گیرند، دعا می‌خوانند و شیون

می‌کنند (تصویر ۷). حتی ورود خرافه

گاو درمی‌آورد، در طویله می‌نشیند و علف می‌خورد. با زبان گفتار اعلام می‌دارد که: «من مشدحسن نیستم، گاو مشدحسنم». آنچه رخ داده مکمل چیزی است که در پرده‌اول نمایش یا حرکت اول اتفاق افتاد. شخصیت اول داستان در جهت جبران تلاش عقیم‌مانده‌اش در فرهنگی‌سازی عنصر طبیعی، با اشتیاقی بی‌نظیر به سمت طبیعت پیش می‌رود.

یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های این حرکت و تلاش اتفاقی است که در حیطه‌ی زبان می‌افتد. این‌که مشدحسن ماغ می‌کشد و علف می‌خورد و می‌گوید من گاو مشدحسن هستم، نشانه‌های بارزی است، اما در حیطه‌ی زبان اتفاقی رخ می‌دهد که مهم‌تر از آن است. پس از مرگ گاو و پیش از این‌که مشدحسن ادعا کند گاو است، بر پشت بام نشسته و می‌پندارد که گاو هنوز در طویله است. در این صحنه، چند تن از دیگر شخصیت‌های روایت در تلاش‌اند به او بقبولانند که گاو فرار کرده و... اما او باز هم از گاو می‌گوید و همچنان تلاش دارد تا گاو را با این‌که غایب است، مقوله‌ای فرهنگی گرداند. همچنان گاو (نه همسر و یا انسان دیگری) را معشوق قرار می‌دهد تا جایی که در خاص‌ترین لحظه‌ی فیلم گویی عاشقانه‌ای برای گاو می‌سراید. این دیالوگ را به شکل یک شعر یا ترانه می‌نویسم، چراکه معتقدم این دیالوگ اگرچه به‌مثابه‌ی شعری ابتدایی است اما عاشقانه‌ای است برای گاو:

الان ماه درمی‌آد

اوناهاش...

داره از بلور بالا می‌آد

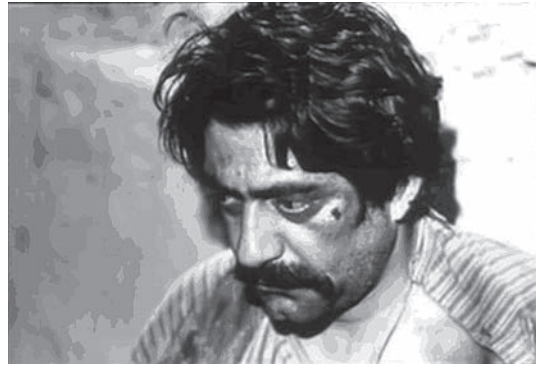
وقتی ماه درآومد

براش آب می‌برم

هروقت که گاو من تشنه‌ش بشه

ماه هم در می‌آد...

این عشق‌بازی طبیعت-فرهنگ، زبان را هم نشانه می‌رود و آن را از سطح زبان روستایی به زبانی شاعرانه ارتقا می‌دهد. قطب متضاد این اتفاق در محیط زبانی این است که رفته‌رفته مشدحسن نطق را به‌کنار می‌گذارد و بعد از اندک زمانی، دیگر حرف نمی‌زند، فقط گاهی نعره می‌کشد. زبان به‌عنوان مشخص‌ترین، اساسی‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین تمایز بین طبیعت و فرهنگ، از شخصیت داستان غایب می‌شود. حتی وقتی بلوریاها برای دزدیدن گاو می‌آیند و او را می‌یابند، مشدحسن فریاد و قیل‌و‌قال نمی‌کند؛ درست مثل یک گاو خاموش است. پیچیدگی در این است که هرچند نطق مشدحسن ناپدید می‌شود، نگاه انسانی او، به‌اعتقاد من، تا به آخر داستان باقی می‌ماند. آنچه من آن را شکست گفتمان طبیعت و فرهنگ در این روایت می‌دانم در این نگاه انسانی شخصیت اصلی داستان، خود را به‌وضوح نشان می‌دهد. نگاه او به‌هیچ‌وجه معصومیت و خلوص نگاه گاو را ندارد، سراسر اندوه است، غم است؛ نگاهی دور و دردناک که بر دیوارها و دیگران دوخته می‌شود (تصویر ۸). غم و اندوه شاید مهم‌ترین عامل جدایی‌بخش او از باقی خصوصیات طبیعی است. اندوه در کنار زبان بارزترین نشانه‌ی انسانی و فرهنگی است.



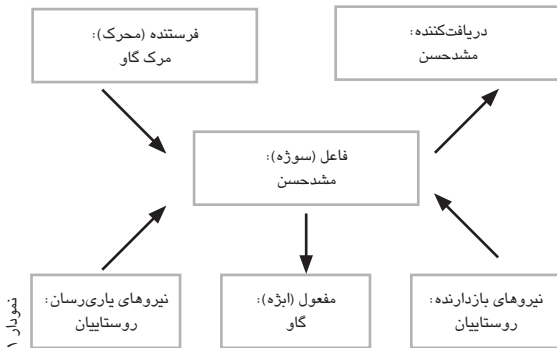
تصویر ۸

دعا و ... اجرا می‌شود، اما این بار در طویله و کنار انسان به‌تازگی گاو شده. جالب این‌که مشهدحسن برمی‌خیزد و از میان مردم دعاخوان کنار می‌رود و در گوشه‌ای از طویله پشت به آدمها می‌نشیند. او دیگر متعلق به این جامعه انسانی نیست. زمانی که برای بردن او به شهر قصد دارند از طویله خارجش کنند، به عقب قدم می‌گذارد و به‌نوعی فرار می‌کند. او طویله را امن می‌یابد؛ جایی که نشانی از گاو دارد و نزدیک‌تر به طبیعت است. او را به بند می‌کشند و همچون بخش اول روایت، با فریاد ذکر می‌گویند که خود قرینهٔ صحنهٔ تشییع جنازهٔ گاو است. اوج این حرکت زمانی است که «اسلام» (دیگر شخصیت داستان) برای مجبورکردن مشهدحسن به حرکت، او را با ترکه می‌زند و فریاد می‌کشد: «برو ... برو دیگه حیوون!» و او می‌رود، اما این بار به‌سوی مرگ. دوربین که بر جنازهٔ او قرار می‌گیرد، صدای قلبی که می‌کوبد و نهایتاً می‌ایستد، شنیده می‌شود و همچون خاک‌سپاری گاو، ناگاه صدای تصویر قطع می‌شود.

قرینه‌شدن مرگ مشهدحسن و عروسی، هم دو عنصر مرگ (طبیعت) و عروسی (فرهنگ) را برجسته‌سازی می‌کند و هم دوقطبی مرگ و زندگی را مطرح می‌سازد. اما آنچه براساس نظریهٔ گرمس اتفاق می‌افتد وحدت است؛ جدایی شخصیت داستان و گاو با مرگ او به وحدت می‌انجامد. در این روایت، وحدت فاعل و مفعول یا سوژه و ابژه «مرگ» است. مصیبت آنجاست که قهرمان داستان نه می‌تواند فرهنگ بماند و نه طبیعت

18. syntagmatically

روستاییان هم به‌مانند بخش نخست، دوباره در این روند به‌شکل مؤثر پادرمیانی می‌کنند. در بخش نخست، تمام اهالی روستا در تشییع جنازه با مشارکت کامل، گاو را به عنصری کاملاً فرهنگی تبدیل می‌کنند، حال آن‌که در بخش دوم، تمام تلاش آنها در جهت جلوگیری از طبیعی‌شدن مشهدحسن است، که اقدامات آنها به‌طرز کنایه‌گونه‌ای گاهی معکوس جواب می‌دهد و شخصیت را بیشتر به سمت طبیعت هل می‌دهد. تأکید بر نشانه‌های فرهنگی در قسمت دوم هم به‌وضوح به‌چشم می‌خورد و این نشانه‌ها هرچه به جلو می‌رویم، بیشتر می‌شوند. هرچا که تصویری از به‌سوی جنون رفتن مشهدحسن یا به‌عبارتی روبه طبیعت رفتن او ارائه می‌شود، تصویری موازی از نشانه‌های فرهنگی، مثل دعا، قبرستان، زیارت اهل قیور و ... در یک رابطهٔ هم‌نشینی^{۱۸} به‌نمایش درمی‌آید. در این بخش، یک‌بار دیگر مذهب به‌عنوان فرهنگی‌ترین نشانه‌ها به‌کار می‌آید. باز هم مراسم مذهبی و



شیء ارزشی، مفعول یا همان اثره بود. یعنی پیچیدگی داستان در همین است که گاو مرده سوژه را ترغیب می‌کند که به دنبال وجود او برود که دیگر نیست. به عبارت دیگر، در مرگ او به دنبال زندگی و وجود او بگردد. گاو به عنوان مفعولی مرده دست‌یافتنی نیست، مگر در مرگ خود شخصیت یا جایگزینی گاو دیگر، که به هر حال این گاو تنها دارایی تمام روستا و مشدحسن است. در مقدمه هم گفته شد که فاعل یا سوژه، دریافت‌کننده هم هست. اما در این الگو پیچیدگی دیگر این است که اگرچه دریافت‌کننده خود فاعل است، یا به عبارتی از دید ساختارگرایی عوامل در جای خود نشسته‌اند و فاعل از این جست‌وجو دست خالی برنگشته، اما در واقع او نه به گاو واقعی و یا گاو دیگری، که به توهم گاو بودن رسیده است، خود را گاو می‌پندارد و تنها عنصر سودبرنده روایت می‌شود. بهره‌بری او از این دستیابی نهایتاً مرگ است. اینجاست که به اعتقاد نگارنده، اگرچه در

19. slots

شود. تنها راه مرگ است؛ جایی که تمام موجودات یکی می‌شوند؛ طبیعت محض.

در بررسی مدل کنشگران می‌توان دریافت که آنچه بر مصیبت زندگی این مردم و شخصیتها می‌افزاید **تشریح الگوی کنشگران** ناآگاهی آنها از پرکردن الگوی کنشگران است. در یک روایت اگر شخصیتها ناآگاهانه در چارچوبها^{۱۹}

بنشینند که اصولاً برای آنها طراحی نشده، روند داستان می‌تواند به سمت مصیبت و یا طنز برود، «چراکه دانستن تعیین‌کننده رفتار یا شیوه حضور کنشگران است» (شعیری، ۱۳۸۵: ۶۱). بحث را با بررسی الگوی کنشگران این روایت بازتر می‌کنم.

تعامل و تقابل دو گفتمان فرهنگ و طبیعت، که در بستر جدایی و وحدت بروز کرده، به واسطه عملکرد شخصیتها روایت را به پیش می‌برد. عملکرد شخصیتها در الگوی کنشگران (نمودار ۱) ارائه شده است.

این الگو مسلماً به زمان بعد از مرگ گاو بازمی‌گردد و می‌توان برای قبل از مرگ گاو هم الگویی ترسیم کرد. حتی در الگوهای دیگر، روستاییان می‌توانند فاعل باشند و مشدحسن مفعول باشد. آنچه براساس دوقطبی فرهنگ و طبیعت حاصل می‌شود نمونه بالاست. تأکید در اینجا بر اتفاقاتی است که در الگوی کنشگران بعد از مرگ گاو می‌افتد؛ عامل فرستنده یا تحریک‌کننده مرگ گاو است؛ آنچه شخصیت را وامی‌دارد که به دنبال

شکل‌گیری معنی از دید ساختارگرایانه عوامل در جای خود نشسته و همه چیز به نظر خوب می‌رسد، همین چگونگی شکل‌گیری معنی که در آن قهرمان روایت به جای یافتن زندگی و گاو، مرگ و مرگ او را می‌یابد، داستان را تلخ و مصیبت‌بار می‌کند.

اما این پیچیدگی در سطح کنشگران یاری‌رسان و بازدارنده هم اتفاق می‌افتد. در داستانهایی با روایت‌های ساده، این دو نیرو از هم مجزا و قابل تشخیص‌اند. بررسی روند این روایت معلوم می‌کند که اگرچه روستاییان در سراسر روایت به‌ظاهر نقش کنشگر یاری‌رسان را ایفا می‌کنند، در واقع از دیدگاه یک خواننده دقیق، می‌تواند این‌گونه نباشد. آنچه آنها برمی‌گزینند تا قهرمان داستان را کمک کنند می‌تواند دقیقاً به ضرر او باشد؛ کما این‌که در این روایت این‌گونه هم می‌شود. بازی کنشگران از یاری‌رسان به بازدارنده و برعکس، روایت را پیچیده می‌کند. برای توضیح این موضوع به مصداق‌ها می‌پردازم. در روند روایت به نظر می‌رسد که بلوریه‌ها نیروهای مطلق بازدارنده این روایت هستند، اهالی روستا یاری‌رسان‌اند و پسر مشدصفر چیزی بین این دو موقعیت. اما با مرگ گاو بهترین راهکاری که به ذهن این مردم ساده‌لوح می‌رسد پنهان‌کردن حقیقت مرگ است، نه مواجهه با آن. تجربه و همچنین روان‌شناسی به ما می‌گوید که دیدن جنازه، حقیقت مرگ را بر فرد مصیبت‌زده آشکارتر و به او کمک می‌کند که با واقعه مرگ کنار بیاید. مصداق فرهنگی آن همین مراسم تشییع جنازه است که دقیقاً با تأکید بر کلمه «مراسم» اجرا

می‌شود. دیدن و مراسم خاک‌سپاری، سوزاندن و... یاری‌مان می‌کند که بپذیریم دیگری رفته است. در فارسی هم اصطلاحی هست که می‌گوید: «خاک سرد است»، بدین معنی که کمک می‌کند تا با مرگ متوفی کنار بیاییم و آن را فراموش کنیم. نیروهای به‌ظاهر یاری‌رسان ما در این داستان، سوژه را از این فرصت محروم می‌دارند و به سمت توهم می‌رانند. سپس به او دروغ می‌گویند؛ همه با هم برنامه‌ریزی می‌کنند که حقیقت پنهان بماند. فضای دروغ و کتمان کل روستا را فرامی‌گیرد. فردی در وسط می‌ماند که عقلش به او می‌گوید چه اتفاقی افتاده، اما کل جمعیت روستا به او تلقین می‌کنند که ماجرا چیز دیگری است. مدام تأکید می‌کنند که گاو فرار کرده است. در این روند حتی ناآگاهانه او را به گاو شدن ترغیب می‌کنند و مکرر به او می‌گویند اگر گاوش داخل طویله است، چرا نمی‌رود پیشش. نهایتاً او هم می‌رود؛ اما در شکل مسخ‌شده یک گاو. در مرحله بعد، برای کمک می‌گویند که گاوش پیدا شده و سعی می‌کنند به او بقبولانند که گاو پیدا شده، اما او دیگر گاو شده است. به او می‌گویند اگر گاو است، شاخش کو، دمش کو (کنایه‌ای بر این موضوع که نشانه‌های بیشتری را برای اثبات بروز بدهد)، و او به دیوار سر می‌کوبد و شاخ می‌زند. اینجاست که «اسلام» حقیقتی را که باید از ابتدا می‌گفت برملا می‌کند- اما دیگر دیر است- به او می‌گوید که گاو مرده و در گاوچال است. تنها زمانی که شاید آنها به‌راستی الگوی کنشگر یاری‌رسان را پر می‌کنند زمانی است که تصمیم می‌گیرند او را به شهر ببرند. اما خود این تصمیم دیر هنگام در

کنشگران داستان را در پیچیدگی قرار می‌دهد و این‌گونه عمیق و همیشگی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد.

زمانی که بیمار از درمان به شدت سر باز می‌زند، موجب مرگ او است. «اسلام» در آخر او را گاو می‌بیند و با ترکه می‌زند. او هم به ناگاه می‌دود (می‌گریزد) و به دره سقوط می‌کند و می‌میرد.

فیلم «گاو»، در تلاش برای یکسان‌سازی دو گفتمان طبیعت نتیجه و فرهنگ است؛ تلاشی که در آن

در دو وجه، سعی بر این است که طبیعت، فرهنگ شود و فرهنگ، طبیعت. نگارنده بر این باور است که دلیل این‌که داستان ختم به واقعه‌ای تلخ می‌شود در این درک نهفته است که گفتمان طبیعت و فرهنگ در این روایت سترون می‌ماند؛ هریک «دیگری» دیگری می‌ماند و «خودی» نمی‌شود. این تلاش عقیم است، چراکه اگر معنی براساس تضاد شکل می‌گیرد، داستان سعی دارد در روندی حرکت کند که خلاف پیش‌فرض خود است. قطبهای متضاد فرهنگ و طبیعت همیشه متضاد می‌مانند و این گفتمانها هر یک قلمرو خود را دارند. تنها در سطوحی محدود می‌توان این تعامل را برقرار کرد.

نکته دیگر این است که در الگوی کنشگران، نوع روابط شخصیتها پیچیده‌تر از یک روایت ساده است. مرگ عنصر محرک است؛ و شیء ارزشی مرده مورد جست‌وجو، توهّم و مرگ قهرمان داستان دریافت نهایی است. عناصری که باید یاریگر باشند بازدارنده‌اند و عناصری که همیشه بازدارنده فرض می‌شوند (بلوریها) اصولاً بازدارنده نیستند. این سطوح پیچیده الگوی

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۷)، گلی، تهران، معین.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان، تهران، سمت.

محمدی، عباسی. (۱۳۸۰)، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران، چیستا.

Chandler, Daniel. (2002), *Semiotics, The Basics*, London, Routledge.

Culler, Jonathan. (1989), *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge.

Eagleton, Terry. (2000), *The Idea of Culture*, Malden, Blackwell.

Hawkes, Terence. (1997), *Structuralism and Semiotics*, London, Routledge.

Said, Edward. (1993), *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus Ltd.

Tyson, Lois. (2006), *Critical Theory Today; A User Friendly Guide*, New York, Routledge.

منابع



References

Robert Audi 1999: *Cambridge Dicotionary of Philosophy*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Eduard Hanslick 1986: *On the Musically Beautiful*, Indianapolis: Hackett.

Immanuel Kant 1928: *Critique of Judgement*, transl Meredith, Oxford: Oxford University Press.

Peter Kivy 1990, *Music Alone*, Cornell: Cornell University Press.

Moses Maimonides, *Guide for the Perplexed*, Dover: London.

Roger Scruton 1997: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Rabindranath Tagore 1994: “One Single Night”, in his *Collected Short Stories*, Harmondsworth: Penguin.

Nick Zangwill 2001: *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca: Cornell University Press.

Victor Zuckerkandl 1956: *Sound and Symbol*, New York: Prometheus.

It is also true that we have no alternative to describing mundane sensations (such as itches, tickles and twinges) in metaphorical terms, but what we describe when we describe sensations is not, in most cases, bound up with value. In this respect, God-talk and music-talk both contrast with sensation-talk. But it seems that there are some deep feelings that we have, such as grief, love or sexual feelings, which we think or find valuable. Perhaps these are also evaluatively coloured feelings of the sort that are difficult to describe, and which invite metaphor. Literature is full of examples of the use of metaphors to describe emotions.

For example, in his extraordinary short story “One Single Night”, Rabindranath Tagore has a character describe his ecstatic and intense romantic feelings thus: “I stood for a single night on the shore of the apocalypse, and tasted eternal joy” (Tagore 1994, p. 96). Obviously it was an intense feeling of supreme value. There is also a temptation to describe such feelings as “profound”. Such feelings fall into the same class as the aesthetic experiences of music that I have been concerned with in this essay.

Conclusion

Music has aesthetic properties that we can only be described non-literally and which give some music a value that we experience with delight and even ecstasy. These features resist literal description. They defy and mock our descriptive efforts. These evaluatively significant properties are elusive. It is as if they taunt us, saying “Describe us if you dare!” Yet they do not do so from a distance, but as something intimately known by us. They mock us tenderly. *

* Some parts of this paper was given as a talk at the Russell Society at Sydney University, and at Edinburgh University.

ineffable properties—properties that are not literally describable. I mentioned earlier that my ineffabilist view should be distinguished from the view that music is a source of ineffable *knowledge*. Such a view sees music as somehow putting us in touch with a transcendental realm. If I am right, this is precisely to miss the point about music, which is the linguistic inexpressibility of a *this*-worldly phenomenon. The other-worldly mystical view offends a fundamental idea, central to Hanslick's approach (Hanslick 1986): that we should understand music in its own terms, and not see it as a means of getting somewhere else, such as to feel certain emotions, or a stepping-stone to a transcendental realm. Both are equally music-abuse! Despite the high-flown intentions of those who take the transcendental approach, according to which music is the pathway to a deeper, or higher, reality, beyond the perceptible world, such a view fails to respect the value of music in its own right. Music is a mystery; but it is a this-worldly mystery. The sounds are not a mere springboard or a wormhole to another world. The value of music is there in the sounds.

Second, in Maimonides' view there is a deficiency in our *understanding* of God's intrinsic positive properties: we do not know them and we cannot think of them. By contrast, on my view, we do and can know and think of the (positive) intrinsic aesthetic properties of music. Our deficiency is in putting our understanding into *words*. We have a kind of non-verbalizable knowledge of music, whereas for Maimonides we have no positive knowledge, verbalizable or non-verbalizable, of God's positive intrinsic properties. We *do* have knowledge of the aesthetic properties of music; it is just that that knowledge is not verbalizable in literal terms. We know and experience the positive intrinsic aesthetic properties of music that we cannot literally speak of, whereas on Maimonides' view we do *not* have knowledge of God's positive intrinsic properties.

Nevertheless our metaphorical descriptions of God and music are importantly similar in that in both cases we are attempting to describe evaluatively significant objects or properties. God is conceived of not just as a source of the material world but also as a source of value; and similarly, we conceive of the metaphorically described features of music as a source of musical value. In both cases, we use metaphor, simile and other figurative modes of linguistic expression to describe that value.

He was especially concerned with criteria for deciding whether to take certain descriptions of God literally or figuratively. One of his aims was to reconcile religion with secular learning, as far as possible. In those days secular learning was Aristotelian metaphysics; these days it is science. In most respects (but not all), he was in search of a ‘compatibilist’ approach to the two areas of thought.

Maimonides argues that anthropomorphic claims about God in Hebrew Scripture are to be interpreted and understood metaphorically. An example is the claim that God “spoke”. I suspect that his grounds are largely coherentist: these claims must be understood metaphorically (a) because other scriptural claims imply that He cannot speak; and (b) because of independently plausible claims, which have their source outside scripture.

In a famous section on the negative understanding of God, we meet the claim that permissible literal descriptions of God are all negative (Maimonides 1958, book 1, chapter 50-60). (Aquinas took up this idea and it has since become known as the *Via Negativa*.) God has negative properties, as do other things, such as myself. For example, God does not have positive spatial properties; and I am not a hippopotamus. God also has positive properties, as do other things, such as myself. However, a difference between God and other things is that we can describe the positive properties of the other things literally. For example, I am over 6 feet tall, and I was born in North West London. God’s positive properties, by contrast, according to Maimonides, cannot be literally described. Or perhaps the thesis is the more restricted one that God’s intrinsic or essential properties cannot be literally described; after all it seems that we can literally say that He created the world, which is a relational and non-essential property of God. Either way, it seems that the positive descriptions of God that we find in scripture, such as that He “spoke” certain words, must be understood metaphorically.

This-worldly Mysticism

My view of positive descriptions of music in terms of emotion, motion and height is in many respects similar—they are all metaphors or other non-literal linguistic devices. But there are two important differences. Firstly, God is, or He is conceived as being, a transcendent being. He is the basis for the existence of physical world, and is not part of it. We might call that *transcendent mysticism*. My view of music, by contrast, is *immanent mysticism*. Music, or rather stretches of music, are part of the physical world. We can hear music, but we cannot see or hear God. Music is also limited in space and time. Yet despite that, it has

My proposal is the following: there is something special about the nature of the pleasure that we sometimes have when listening to music, when that experience is ecstatic. What is special is that our experience of the metaphorically described substantive features of the music typically grounds an awareness of its aesthetic *value*. The emotional metaphors describe features that make the music aesthetically valuable. This is why we are ecstatic. Musical ecstasy is the revelation of musical value. We experience the features of the music that make it valuable (see further Zangwill 2001, chapters 1 and 2).

Musical Profundity

This proposal may yield a solution to the puzzle of musical ‘profundity’ that Peter Kivy has raised (Kivy 1990). Kivy reflects on our inclination to describe some instrumental music as “profound”, when it is very unclear what might be meant by that. I agree with Kivy that music is not literally saying anything profound, since it is not saying anything at all. Nevertheless, our intense experience of great music, which we are tempted to call profound, has something in common with understanding profound utterances. Literally profound statements are valuable, especially if they contain or convey an important truth in a beautiful way. Both profound music and profound statements are valuable. Furthermore, some profound statements, perhaps poetic ones, are often deep yet hard to understand and explain. Similarly, it is not just hard but impossible linguistically to express or explain the value of great music that we want to call “profound”. Of course, on this view, “profound” as applied to music is another metaphor. But the metaphor would have a point if there were the sort of similarities just mentioned, or others.

Music and God

I claimed that metaphorical aesthetic descriptions of music have much in common with metaphorical descriptions of sensations: in both areas there are literally indescribable properties, or at least properties that we cannot describe literally in public language. The difference between them is that what we describe metaphorically, in the case of music but not sensations, are features that generate value. But it is also illuminating to compare aesthetic descriptions of music with metaphorical descriptions of God. Perhaps music is half way between sensations and God!

In his great work *Guide for the Perplexed*, Moses Maimonides—the great medieval Jewish philosopher—explores metaphor, simile and other figurative uses of language in Hebrew scripture (Maimonides 1958).

and our experience of it. (This idea can be found in Scruton 1997 and Zuckerkandl 1956.)

Of course, there are some simple literal descriptions of music and our musical experience of it. For example, we may describe music as “beautiful” or “graceful”, which are literal descriptions. But there is always a lot more to say than that. Only by means of metaphor and simile can we fully describe music, and even then our description is doomed to inadequacy.

There is a reality in the music and in our experience of it that escapes literal description, and we gesture at it by any means that we have available. But we inevitably fail to capture its true character. Metaphor and simile are the best we can do, however, and some such descriptions are better than others. But the character of the music and of our musical experience is ultimately ineffable.

To prevent one source of misunderstanding, let me note that the view is *not* that music is a source of ineffable extra-musical *knowledge*. I say more about this contrast below. It is music itself and our experience of it that has ineffable properties, not any knowledge of the world that it may induce in us.

Sensations and Musical Ecstasy

Much musical experience is prosaic, but some musical experience has an ecstatic intensity that makes its literal indescribability particularly noticeable. The (double) ineffability thesis—about music and about our experience of it—does not immediately yield an explanation of the ecstatic intensity of some of our experience of music, although it is necessary to explain it. Music is not alone in being afflicted with ineffability and literal indescribability. Our descriptions of ordinary bodily sensations, such as pains, itches, tickles or twinges are similarly afflicted. (Like aesthetic judgements, these descriptions are also ‘subjective’ in Kant’s sense (Kant 1928, section 1). One may describe a sensation as “painful”, but beyond that, a more exact description will deploy metaphor or simile. Beyond very simple terms, our description of our sensations and other feelings also manifests the phenomena of ineffability and literal indescribability. But we do not have the phenomena of ecstasy in many cases, such as the description of common and unexceptional sensations, such as pains, itches, tickles or twinges. So the appeal to ineffability is not *sufficient* to explain ecstasy.



Musical Indescribability

Music seems mysterious, and our experience of some music can have a peculiar depth. I think we should embrace this mysteriousness and not try to explain it away. There is something about music and our experience of it which means that it is not describable in literal terms. I here explore a view of music that is unashamedly mystical. However, this mysticism takes a particular form.

I was looking for an entry on “music” in Robert Audi’s *Dictionary of Philosophy* (Audi 1999) when I chanced upon an entry on “mysticism” by William Mann, in which he writes:

Mystics claim that, although veridical, their experience cannot be adequately described in language, because ordinary communication is based on sense-experience and conceptual differentiation: mystical writings are thus characterised by metaphor and simile.

I think that we should accept just such a view of music. Music has what are sometimes called ‘ineffable’ qualities—qualities that we can think of but that are literally indescribable. And our experience of music has ineffable qualities. We reach for metaphor and simile to describe aesthetic properties of music that cannot otherwise be described (Zangwill 2001, chapter 10). The same is true of our experiences of those properties. Metaphor, simile and other figurative devices are the best we can do to capture the aesthetic nature of music,

Music and Mysticism

Nick Zangwill
Durham University
nic.zangwill@durham.ac.uk

A Love Song for the Cow
A Structuralist Analysis Based on Greimas's Method

Mohsen Fakhri
M.A of English Literature

This article is to study the movie *The Cow*, a movie by Dariush Mehrjooie, in the light of the semiotic and narratologist A. J. Greimas. This study is based on his theory that all the process of meaning formation is achieved through the relation of binary oppositions. He maintains that the interaction and conflict between the binary oppositions form the meaning which constructs the basis for all the plot formulas in the narratives. Since structuralism illustrates the process of meaning formation, this article proposes two hypotheses to the basic question of why this narrative ends so tragically and why the destiny of the main character is doomed to failure and destruction.

To answer the question, the article studies the confrontation of two main discourses in the narrative; nature versus culture. Regarding them as the inner logic of this narrative and the cause to the forwarding of the plot, the article aspires to prove that whether they can build up a dialog or not, and it will prove how the main character is a victim of the attempt to consolidate and unify culture and nature. Secondly it studies the character functions to see how the attitude of the characters and their misplacement in the model of actants may have been a real cause to the destruction of the main character.

Keywords:

Greimas, Nature, Culture, Binary Oppositions, Actants, Character Functions.

Narrative Actions Based on Greimas's Method; Two Case Studies

Ali Abbasi; Ph.D.

Shahid Beheshti University

The purpose of this article is to illustrate Greimas's method. Greimas is one of the major structuralist of Paris Semiotic-Semantic School who has specifically accentuated the structure of narratives. In this article, I will introduce the narrative structure of narratives in the light of Greimas, and will answer the following questions: what is a narrative? And which is at least a narrative? As a case study, I will analyze the narrative structure and the plot of the book *The Sunless Wanderer*. Then I will answer these questions: is this book a narrative? Does it follow a coherent narrative logic (internal coherence)? If so why? Is there a fixed pattern (a triple: beginning, middle, and the end) present in this book? Later in the second part, I will try to have a structuralist analysis of a painting based on Greimas's method.

Keywords:

Greimas, Narrative, Plot, The Least Narrative, Narrative Structure, Internal Coherence.

Structuralist-Linguistic Analysis of the Poem
In the Tar Of Night

Mahvash Ghavimi; Ph.D.
Shahid Beheshti University
Hassan Zokhtareh
Ph.D. Student; Shahid Beheshti University

Structural-linguistic analysis is one of the first fruitful approaches to *nouvelle critique*, which studies the text using linguistic insights, irrespective of external elements. The history of such an approach to the text analysis dates back to Russian Formalists, specially Roman Jakobson; later structuralism and the new study methods enjoyed this approach. The present paper, using structural- linguistic analysis, attempts to confirm the efficiency of the approach and also present a different reading of one of Sohrab Sepehri's poems through studying text elements.

Keywords:

Title, Structure, Equilibrium, Figurative Language, Rhyme.

Historical Identity of Russian Structuralism

Ahmad Pakatchi; Ph.D.

Academic Member of Imam Sadegh University

Structuralism is a name for a trend in human science which is mostly known by its originators- Saussure and French structuralism- rather than the social concept it deals with. Having a view over the last century, we come across this question that since the Russian linguists were pioneers to the Saussurian model, and the immigrant Russian thinkers played a remarkable role in forming the Czech structuralism, how much the ground was prepared for the structuralism to appear in Russia? And after the establishment of the Marxist-leninist government how did it manage to survive? When the formalism was prevalent and dominant, structuralism had not been born yet, and when The Soviet Union was in power no trend dared to bear such a name.

What makes a research difficult concerning the history of structuralism in Russia is the distance Russian structuralism keeps from the Saussurian synchronic tendency; from regarding the structure as dynamic and emphasizing the personal creativity. This article is trying to first restudy the structuralist elements regarding the post-Saussurian movements. Examining these elements in the atmosphere of Russia, then the article will illustrate the Russian structuralist movement. This research will additionally discuss the movements which do not call themselves structuralist but have been recently called so by the critics.

Keywords:

Structure, Structuralism, Russia, Formalism, Morphology, Mosco-Tarto School.

Structuralist Criticism

Koorosh Safavi; Ph.D.
Allameh Tabatabaie University

This article is devoted to the study of structuralist criticism. In order to achieve the target, the author has divided the article into several parts. Each part begins with a question in order to deal with the idea that what elements are basically supposed to be sought in structuralist criticism or what is a structuralist criticism in its own ideal form. The final part of the article will set forth a proposed model which is, to the author, a new model for literary criticism from the view point of “ structuralist linguistics”.

Keywords:

Structuralism, Linguistics, Langue, Critical Model.

An Aesthetic Analysis of Religious Programs on Iran's National TV

Asghar Fahimifar; Ph.D.

Assistant Professor; National TV College

Depending on a philosophical and aesthetic literature in the realm of media, this article is to analyze a bunch of religious programs on Iran National TV. While carrying a pathological approach to some programs such as worship and prayer, and comparing those programs to the similar ones abroad, the article will try to propose recommendations to produce better programs in this field. The main question that is put forward in this article is whether the TV producers have been able to enjoy and mirror all the aesthetic potentiality of TV in order to place religious concepts such as worships in the frame of TV programs.

Keywords:

TV Programs, Technology, Religion, Format, Composition.

Music and Mysticism

Nick Zangwill; Ph.D.

Philosophy Professor, Durham University

I outline an ineffabilist view of music and our experience of it. There is a special problem with describing music and musical experience in literal terms. I compare and contrast the problem of describing music and our experience of it first with the problem of describing sensations and then with the problem of describing God. I make a suggestion concerning the apparent profundity of some music.

Keywords:

Music, Mysticism, Profundity, Ineffability.

Preface

The articles presented in this issue are dichotomized into two parts. The first part, while investigating the religious programs on Iranian National TV from an aesthetic point of view and making comparison to the similar foreign programs, discusses the need to produce new types and genres for the production of the similar programs. The other article in this part emphasizes the mystic nature of music while drawing the conclusion that the nature and essence of music are not likely to be described.

The second section of this issue deals with structuralism as one of the mainstream approaches to literature and art in twentieth century. Structuralism has a special position in the history of twentieth's century criticism to the point that it paves the way for the emergence of *nouvelle critique* and the following opposing approach post-structuralism. There are five article presented in this section which in one way or another aspire to briefly or comprehensively clarify the formation and expansion of this approach. And finally there are articles, having structuralism in view, that apply the principals of reading a text to some Iranian artistic and cultural works.

Contents

First Section:

Asgar Fahimifar/ An Aesthetic Analysis of Religious Programs on Iran's National TV

Nick Zangwill/ Music and Mysticism

Second Section:

Koorosh Safavi/ Structuralist Criticism

Ahmad Pakatchi/ Historical Identity of Russian Structuralism

Mahvash Ghavimi – Hassan Zokhtareh/ Structuralist-Linguistic Analysis of the Poem *In the Tar Of Night*

Ali Abbasi/ Narrative Actions Based on Greimas's Method: Two Case Studies

Mohsen Fakhri/ A Love Song for the Cow; A Structuralist Analysis Based on Greimas's Method

**Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar**

Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Structuralist Criticism of Art)

Volume 3, No.3, (Serial no.: 13), Summer 2009
ISSN 1735-7896

Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh

Editor-in Chief: Manizheh Kangarani

Guest Editor: Ali Abbasi

Editorial Board: Hasan Bolkhari,
Shahram Pazouki, Parvin Partovi,

Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavaard,
Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.

Logo Designer: Javad Pouyan

Graphic Designer: Sohrab Kalhornia

Editor: Babak Atashinjan

Translator & Editor: Mohsen Fakhri



Address: Iranian Academy of Arts, No. 1552,
Taleghani Cross Road, Vali Asr Ave. Tehran

Tel:(+98 21) 66954200-5

Fax:(+98 21) 66951167

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh

Email: kangarani@honar.ac.ir

13

Summer 2009

Pazhouhesh Nameh - e
Farhangestan - e
Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Structuralist Criticism of Art