ادب پژوهی
شمارهٔ هجدهم
زمستان ۱۳۹۰
صفحات ۳۹-۹

وجوه گفتمانی نگاهِ شاعرانِ نوگرا به شعر کلاسیک

دکتر رضا چراغی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

چکیده
شعر فارسی عموماً به دو حوزهٔ تقابلی کلاسیک/ نو تقسیم می‌شود. این تقابل که با تأکید بر گسست تاریخی، بسیاری از امکانات شعر کلاسیک فارسی را به حاشیه می‌راند، به‌مثابه یک گفتمان قابل بررسی است؛ گفتمانی که زمینه‌های معرفتی و سیاسی- اجتماعی آن در آراءِ بسیاری از روشنفکران ایرانی دیده می‌شود، اما در نوشته‌های مهم‌ترین شاعران نوگرا، به حوزهٔ بوطیقایی شعر گره خورده‌است. این مقاله به تحلیل انتقادی وجوه گفتمانی نگاه نوگرایان به شعر کلاسیک، با تأکید بر آراءِ نیما یوشیج، احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث می‌پردازد و نشان می‌دهد که نوگرایان برای هویت‌بخشی به شعر نو، با استفاده از استراتژی‌های زبانی خاص و در رویکردی تقابلی، با تکرار و بازتولیدِ احکامی قطعی و بدیهی، تقلیلِ وجوهِ مختلفِ شعر کلاسیک و نفیِ تنوعات آن، غیریت‌سازی و کتمانِ تاریخمندی، سوءِ تشخیصِ تفاوت‌ها و...، تلقی جمود و ایستایی در شعر کهن را طبیعی‌سازی کردند؛ چنان‌که بسیاری از آراء و پیش‌فرض‌های آنان به حوزه‌های دیگر، ازجمله نقد ادبی و پژوهش‌های دانشگاهی تسری یافته‌است.

واژگان کلیدی: شعر کلاسیک، شاعران نوگرا، تحلیل گفتمان، تبارشناسی

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *recheraghi_54@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۳/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

۱- مقدمه

با آغاز فرایند تجدد در ایران، دستاوردهای مادی و معنوی هزارسالهٔ ایرانیان در حوزه‌های مختلف با انتقاد و نفی و انکار مواجه شد و یکی از مهم‌ترینِ این حوزه‌ها، شعر کلاسیک فارسی بود. اگرچه روشنگرانی چون فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی، نقد شعر کلاسیک فارسی را به‌مثابه یک گفتمان[1] آغاز کردند،(۱) اما شاعران نوگرایی چون نیما یوشیج و احمد شاملو، در جهتِ هویت‌بخشی به شعر نو و تبیین امکانات آن و با اتخاذ رویکرد تقابلی، دامنهٔ انتقادها را به مسائل بوطیقایی شعر کلاسیک کشاندند و به دلیل جایگاه خود در عرصهٔ شعر، به شکلی گسترده بر شاعران جوان، تحولات شعر نو و جریان‌های نقد و پژوهش ادبی تأثیر نهادند. از این‌رو، گفتمان شاعران نوگرا را باید یکی از مهم‌ترین و منسجم‌ترین گفتمان‌ها در مقوله‌بندی، تعریف و بازنمایی وجوهِ مختلف شعر کلاسیک فارسی دانست؛ گفتمانی که در وجه غالب خود، نقشی اساسی در عینیت‌بخشی به تلقی تقابل و گسستِ همه‌جانبهٔ شعر نو و کلاسیک داشته‌است.

نیما یوشیج، احمد شاملو و حتی مهدی اخوان ثالث، مستقیماً یا به‌واسطهٔ نوگرایان و منتقدان دیگر، بر طیف گسترده‌ای از مخاطبان و به‌ویژه شاعران جوان تأثیر نهاده‌اند. تصویری که آنان از شعر کهن فارسی ارائه داده‌اند، در بسیاری موارد، بدون توجه به روایت‌های موجود و محتملِ دیگر، چون حقیقت‌هایی مطلق، بدیهی و تخطی‌ناپذیر پذیرفته شده‌است و شاعرانی چون رضا براهنی، محمد مختاری، اسماعیل خویی، یدالله رؤیایی و... نیز در توضیح، تفسیر و بازتولیدِ این دیدگاه، نقشی ویژه داشته‌اند.

به باور یکی از پژوهشگران، «نظریه‌ها و اندیشه‌های ادبی نیما، بیش از ویژگی‌های دیگرِ شعر او از برخی شاعران معاصران دل ربوده‌است» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳۵۷). مرجعیت آراءِ نیما به‌گونه‌ای است که نوگرایان رسالهٔ *ارزش احساسات* را «رسالهٔ اجتهاد نیما در ادب و هنرِ شرق و غرب» و «محکم‌ترین و مستدل‌ترین کتاب تئوریک در زمینهٔ شعر نو» دانسته‌اند (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۵۱ و شمس لنگرودی، ۱۳۸۱: ۲۱۱/۱). طاهره صفارزاده که بهرهٔ خود از آراءِ نیما یوشیج را بیش از شعر او می‌داند، معتقد است «در دست داشتنِ اندیشه‌های مکتوب نیما، باید جوانانِ دست‌اندرکارِ شعر امروز را از توجه به حرف‌های این

1. discourses

www.SID.ir

و آن بی‌نیاز کند» (نک. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۳۵۷). از این‌رو، نیما با موقعیتِ ممتازِ خود به عنوان پیشگامِ شعر نو، غالباً مرجع نوگرایان و منتقدان بوده و برجسته‌سازی یا تأویل بخشی از آراءِ او، زمینه‌ساز انتقاد از شعر کلاسیک شده‌است. برای مثال، مهدی اخوان ثالث در سالِ مرگِ نیما (۱۳۳۸)، گزاره‌های انتقادی او را چنین برجسته و تأویل کرده‌است: «با سنجش‌های امروزی که ترازویش را نیما به ما بخشید، آیا به‌راستی حق داریم نود و پنج درصد از دیوان‌های خداوندانی چون عنصری و فرخی و انوری و خاقانی و نظایر اینان را شعر بنامیم؟» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۷). شاملو، اخوان ثالث و شماری دیگر از نوگرایان نیز موقعیت مشابهی داشتند؛ چنان‌که یکی از شاعران نوگرا، در مقدمهٔ گزینه‌ای از آراءِ ادبی شاملو، آن را کتاب بالینی شاعران جوان در کنار *حرف‌های همسایه* می‌داند (مسیح، ۱۳۸۴: ۴۵). ستایش شیفته‌وار یکی دیگر از نوگرایان (مهدی اخوان لنگرودی) نیز شاهدی است بر افقِ تأثیرگذاری شاملو: «دنبال شما مثل کودکی نوپا می‌دوم، تا چیزهایی را که شما زودتر می‌بینید، به من نشان بدهید...» (شاملو، ۱۳۸۰: ۴۱).

دیدگاه‌های نوگرایان، با سطح بالایی از قطعیت و بداهت، حتی در سطح منابع عمومی دانشگاهی نیز به ذهن مخاطبان جهت می‌دهد و روایتی خاص از شعر کلاسیک را تثبیت می‌کند؛ چنان‌که نویسندگان یک درس‌نامهٔ دانشگاهی، تقابل شعر نو و کهن را با استناد به آراءِ نیما و شاملو مشروعیت بخشیده‌اند (نک. احمدنژاد و ایمانی، ۱۳۷۹: ۱۲۱-۱۲۰). همچنین با آنکه نوگرایان، به‌ویژه خودِ نیما، به بازاندیشیِ برخی از آراءِ خود پرداختند، گاه سیطرهٔ کاملِ جزمی‌ترین احکام و پیش‌فرض‌های آنها را حتی در جدیدترین پژوهش‌های دانشگاهی نیز می‌توان دید.[۲] بنابراین بررسی انتقادی آراءِ شاعران نوگرا، به‌ویژه گفتمان‌شناسی نگاه انتقادی آنان به شعر کهن فارسی، افزون بر تأثیرگذاری در تحولات تاریخی شعر معاصر، در آسیب‌شناسی مطالعات ادبی و گشایش چشم‌اندازهای جدید پژوهشی نیز مفید خواهد بود.

اگرچه در مورد دیدگاه ادبی نوگرایان، به‌ویژه نیما یوشیج، پژوهش‌های مستقلی در دست است، تاکنون آراءِ آنان به‌مثابه یک گفتمان ارزیابی نشده‌است. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر آراءِ نیما یوشیج، احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث، به بررسی اجمالی نگاه نوگرایان به شعر کلاسیک فارسی در چهارچوب مفاهیم و اصطلاحات گفتمان‌شناسی

Archive of SID

www.SID.ir

(تحلیل گفتمان)[1] می‌پردازد.(۳) تحلیل گفتمان ـ در مفهومی که مبنای مقالهٔ حاضر است و در ادامه تبیین خواهد شد ـ با رویکرد آسیب‌شناختی به بررسی حقیقت‌ها و بداهت‌های برساخته دربارهٔ یک موضوع (در اینجا شعر کلاسیک فارسی) می‌پردازد و می‌تواند با نشان دادن قطعیت‌ها، تقلیل‌ها و حذف و حاشیه‌رانی بسیاری از نشانه‌ها و معناها، شیوه‌های دیگرِ نگاه به آن موضوع را طرح نماید. با اتخاذ و کاربست این رویکرد، به‌عنوان‌مثال می‌توان در بداهتِ احکامی چون «سعدی ناظم است» یا «شعر کلاسیک غیراجتماعی است» بازاندیشی کرد. در مرحلهٔ بعد، با اتخاذ رویکرد تبارشناختی، می‌توان چگونگی ایجاد، طبیعی‌سازی و حقیقت‌انگاری چنین احکامی را نشان داد. این رویکرد می‌تواند به مکالمهٔ تاریخی شعر نو و کلاسیک کمک کند و امکانات مغفول‌مانده و حاشیه رانده‌شدهٔ شعر کلاسیک را فراروی شعر نو قرار دهد.

گفتنی است که نقد و آسیب‌شناسی گفتمان نوگرایان، به معنی نفی دستاوردهای آنها، به‌ویژه در تشخیص برخی از محدودیت‌ها و بن‌بست‌های شعر کلاسیک و تبیین امکانات متفاوت برای شعر فارسی نیست. برای مثال بداهت‌زدایی این سوءِ تشخیص که «شعر کلاسیک ساختار ندارد»، نفی دیدگاه نوگرایان در مورد امکانات ساختاری شعر نو نیست، بلکه بر وجود سازوکارهای ساختاری متفاوت در شعر کلاسیک تأکید می‌کند.

۲ـ رویکردهای گفتمان‌شناسی

گفتمان‌شناسی (تحلیل گفتمان) که در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی در عرصهٔ زبان‌شناسی ظهور کرد، امروز در حوزه‌هایی چون انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی اجتماعی، ارتباطات و فلسفهٔ سیاسی به‌کار می‌رود و با نام‌هایی چون سوسور، فوکو، دریدا، لاکان، گرامشی و... گره خورده‌است؛ از این‌رو، ارائهٔ تعریف دقیقی از آن، دشوار و شاید ناممکن است. فارغ از تنوع حوزه‌ها و مفاهیم، گفتمان‌شناسی دارای دو رویکرد اصلی در مطالعهٔ زبان است: رویکرد ساخت‌گرا[2] و رویکرد نقش‌گرا[3].

1. discourse analysis
2. structuralist
3. functionalist

www.SID.ir

۲ـ۱ـ رویکرد ساخت‌گرا

در این رویکرد، گفتمان به واحدِ زبانیِ فراتر از جمله و بند گفته می‌شود و مطالعهٔ زبان با تمرکز بر روابط ساختاری جمله‌ها و واحدهای کوچک‌تر (واژه‌ها، تک‌واژها و واحدهای آوایی) در بافت متن[1] مورد نظر است. بر این اساس، معنای یک نشانه از رابطهٔ آن با مجموعهٔ عناصر متن به دست می‌آید.

۲ـ۲ـ رویکرد نقش‌گرا

این رویکرد به چگونگی تولید معنا در رابطهٔ متن با بافتِ غیرمتنی می‌پردازد: معنا صرفاً منوط به رابطهٔ ساختاری نشانه‌ها در بافت متن نیست، رابطهٔ صورت‌های زبانی با بافت موقعیت[2] معنا را تولید می‌کند و صورت‌های زبانی، تابعِ نقش یا کارکرد هستند. این رویکرد، با توجه به مفهومِ موقعیت، دارای دو سطح است:

سطح اول: در این سطح، بافت در مفهومِ موقعیتِ فردی و محیط بلافصل (قواعد حاکم بر گفتگو، دانشِ پس‌زمینه‌ای و...) به‌کار می‌رود. نقش‌گرایی هالیدی، نظریهٔ توانشِ ارتباطی هایمز، نظریهٔ کنش گفتارِ آستین، نظریهٔ کردارهای زبانی غیرمستقیم و اصول همکاری در گفتگو از گرایس و اصلِ همکاری مؤدبانه از لیچ، به این مفهوم از بافت می‌پردازند.(۴)

سطح دوم: در این سطح، معنا از ارتباطِ صورت‌های زبانی با بافت‌های موقعیتیِ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و... به دست می‌آید و متن با حوزه‌هایی چون فرهنگ، جامعه، تاریخ، سنت، معرفت‌شناسی، دانش، سیاست، ایدئولوژی و قدرت پیوند دارد.(۵) این سطح با نام میشل فوکو، فیلسوف برجستهٔ فرانسوی (۱۹۸۴-۱۹۲۶)، گره خورده و اندیشه‌های او «در آثار کسانی چون فرکلاف، کرس، فاولر، وندایک [و] پنی‌کوک تأثیر بسیار نهاده‌است» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۶). در پژوهش حاضر این سطح از گفتمان و مفاهیم و اصطلاحات آن مورد نظر است. تعاریف تا حدی با ساده‌سازی و چشم‌پوشی از تضادهای درونی ارائه شده‌اند. تفکیک‌ها نیز ناشی از ضرورت روش‌شناختی‌اند، زیرا با توجه به تداخل حوزه‌ها، مرزبندی قطعی ناممکن است و درصدی از هم‌پوشانی محفوظ می‌ماند.

1. context
2. context of situation

Archive of SID

www.SID.ir

۳ـ گفتمان و صورت‌بندی گفتمانی

گفتمان مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که در یک بازهٔ زمانی، به‌طور منسجم دربارهٔ موضوعی خاص بیان می‌شوند و زبان را در آن زمینه تجهیز می‌کنند. این گزاره‌ها به صورت گفتار یا نوشتار تکرار می‌شوند و با بازتولیدِ یکدیگر، موضوع را به شیوه‌ای خاص می‌سازند. در یک گفتمان چندین گزاره یا حکم مشارکت دارند؛ این گزاره‌ها یکدیگر را توجیه می‌کنند، با یکدیگر سازگارند و هر گزاره در ارتباط با تمام گزاره‌ها عمل می‌کند. فوکو این روابط را صورت‌بندی گفتمانی[1] نامیده‌است (هال، ۱۳۸۶: ۶۲). قدرت و نفوذ یک گفتمان تا حد زیادی به صورت‌بندی گفتمانی یکپارچه و منسجم آن وابسته‌است. با این حال، سوژه‌های مختلف می‌توانند گزاره‌های تثبیت‌شدهٔ گفتمان را به‌کار برند؛ این مسأله نه‌تنها به انسجام گفتمان آسیب نمی‌زند، بلکه نشانهٔ قدرت آن است.

نگاه انتقادی نوگرایان به شعر کلاسیک، با تکرار گزاره‌های سازگار و مرتبط در شبکه ای از متون، صورت‌بندی گفتمانی یافته‌است. گزاره‌های زیر در نوشته‌های مختلف نیما و پیروانش دربارهٔ ناکارآمدی‌ها و ضعف‌های شعر کهن فارسی به‌کار رفته‌است: شعر کلاسیک اجتماعی نیست، ساختار ندارد، ذهنی است، گرفتارِ کلیشه‌های تصویری و بلاغی، پیرایه‌سازی و صنعت‌زدگی است، اسیر محدودیت‌های شکلی است و... . بسیاری از گزاره‌ها نیز به‌طور هماهنگ در مورد یک شاعر کلاسیک اظهار شده‌اند. برای مثال گزاره‌های زیر با بسامد بالا در نوشته‌های نوگرایان به چشم می‌خورد: سعدی شاعر نیست، ناظم است؛ سعدی تجربه و شخصیت شاعرانه ندارد؛ شعر سعدی عمق و اندیشه ندارد؛ شعر سعدی از نظر اخلاقی منحط، گمراه‌کننده، غیرمفید و ناکارآمد است؛ عشق در آثار سعدی، سطحی، جسمانی و نازل است؛ شعر سعدی غیراجتماعی و یا در خدمت طبقات حاکم است و افکار سعدی متناقض است (برای نمونه نک. نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۲۶، ۱۸۹-۱۸۸، ۲۲۷، ۲۴۳-۲۳۱، ۲۵۱ و ۱۳۶۸: ۴۶۸، ۴۷۷؛ شاملو، ۱۳۵۰: ف، ق؛ ۱۳۵۷: ۱۱؛ ۱۳۷۷الف، ج، د: ۶۴۰، ۲۳۹، ۷۳۵ و ۱۳۸۵: ۱۱۰، ۲۰۵-۲۰۳؛ اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۴۲۱؛ براهنی، ۱۳۸۰: ۵۰۲/۱-۵۰۱؛ خویی، ۱۳۵۱: ۱۰۹-۱۰۷ و عابدی، ۱۳۸۳: ۵۸-۵۷).

سوژه‌های مختلف گزاره‌های فوق را به‌کار برده‌اند. برای نمونه از دو گزارهٔ «سعدی، شاعر غیراجتماعی» و «حافظ، شاعر اجتماعی» که در گفتمان تقابلی نوگرایان ساخته

1. discursive formation

www.SID.ir

شده‌اند؛ علی شریعتی گزارهٔ نخست را در گفتمان سیاسی و عبدالحسین زرین‌کوب گزارهٔ دوم را در گفتمان پژوهش ادبی به‌کار برده‌است (شریعتی، ۱۳۷۰: ۵۱۹-۵۱۸ و زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۵۷-۳۰). گزارهٔ دوم در گفتمان تاریخ نیز به شکل زیر تکرار شده‌است: «راز جاودانگی سخنان **حافظ انقلابی** بی‌شبهه در همین پایبندی او به اصول اساسی فرهنگ ایرانی است» (شعبانی، ۱۳۸۶: ۲۱۸). البته این کاربردها ممکن است به خاطر منابع یا آرشیوهای مشترک باشد.

۴ـ برجسته‌نمایی، حاشیه‌رانی و انسداد معنا

در نظریهٔ لاکلا و موف (۶) با اصطلاح مفصل‌بندی،[1] مفهوم دقیق‌تری از صورت‌بندی گفتمانی ارائه شده‌است. این اصطلاح ناظر به جمع شدن دال‌ها و نشانه‌های متفرق در یک رابطهٔ شبکه‌ای و تثبیت معنایشان در آن رابطه یا شبکه است (نک. سلطانی، ۱۳۸۴: ۷۷–۷۳). برای آنکه یک نشانه با نشانه‌های دیگر در شبکهٔ گفتمانی سازگار شود، یک معنا از معناهای متعدد آن برجسته و در پیوند با عناصر موجود تثبیت می‌گردد و معناهای دیگر به حاشیه رانده می‌شوند. بنابراین گفتمان بستری است برای انسداد معنایِ نشانه‌ها و تقلیل آنها به یک معنا از انبوه معناهای موجود و محتمل. (۷)

لاکلا و موف معتقدند که نشانه‌ها حول یک نقطهٔ مرکزی،[2] یعنی نشانهٔ برجسته‌ای که در مرکز گفتمان دچار قطعیت معنا شده‌است، می‌چرخند و نظم می‌یابند تا به‌تدریج با آن هماهنگ شوند و معناهای دیگرشان به حاشیه رانده شود. معناهای مطرود، یا جذب گفتمان‌های رقیب می‌شوند و یا اگر معنای ثابت چنان طبیعی و فشار گفتمان آنقدر زیاد باشد که آنها را حذف کند، در زبان ذخیره‌سازی و در بُعدِ درزمانی احیا می‌شوند.

در نگاه انتقادی نوگرایان به شعر کلاسیک، معانی و مدلول‌های ویژه‌ای از روایت، تخیّل، توصیف، انواع ادبی، شعر اجتماعی، سعدی، حافظ و...، در یک شبکه، مفصل‌بندی و برجسته شد و معانی دیگر به حاشیه رفتند. به‌عنوان‌مثال «سعدی ناظم است» گزاره‌ای است که در مرکز گفتمان نوگرایان به قطعیت معنا رسید. نیما با تأکید بر فقدان تجربهٔ

1. articulation
2. nodal point

www.SID.ir

شاعرانه در شعر سعدی، غیرمستقیم به گزارهٔ فوق اشاره کرد: او راهنمایی است که خوب ذخیره کرده و در صورت نیازمندی دست به ذخیرهٔ خود می‌اندازد، آنچه را که می‌خواهد برمی‌آورد و به او آن رنگ را می‌دهد که همه می‌پسندند... احساسات شیخ را چندان شاعرانه فرض نکنید و ارزش متوسط بیشتر به آن ندهید» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۳۳-۲۳۲)؛ اما نوگرایان دیگر با قطعیت به بازتولید آن پرداختند:

سعدی به عقیدهٔ من بزرگ‌ترین ناظمی است که تا به امروز زبان فارسی به خود دیده‌است... سعدی غزل را برای ارائهٔ ادبیات خویش (و نه به‌رغم بعضی مدعیان، شخصیت شاعرانهٔ خود) مناسب یافته‌است که صد البته، شعر لزوماً ادبیات نیست... حافظ بیشتر خودش را وا می‌داده به تسلطی که شعر بر او داشته، درحالی‌که سعدی این‌طور نیست، برای او فقط استاد سخن بودن مطرح بوده، نه شاعر بودن (شاملو، ۱۳۵۰: ف؛ ۱۳۵۷: ۱۱ و ۱۳۷۷الف: ۶۴۰)؛ شعر بی‌تصویر همانا نظم است. سعدی ناظم خوبی است، اما حافظ با آن شعرهای ناب تصویری خود شاعر است (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۴)؛ من سعدی را ناظم می‌دانم... سعدی در شعر و در سخن یک صنعتگر است و نه یک شاعر... سعدی از نظر روحیهٔ شاعرانه آدم متوسطی است... سعدی به‌هیچ‌وجه شاعر و اندیشمندِ انسان‌های والا نیست (خویی، ۱۳۵۱: ۱۰۹-۱۰۷).

انسداد معنایی فوق، بسیاری از امکانات آثار سعدی، نظیر نگارش‌های غیرتصویری، پرش‌های زبانی، فوران عاطفی، ادبیت‌زدایی، لحن گفتاری، وجوه روایی، هنجارگریزی‌ها و برجسته‌سازی‌های نحوی و معنایی، فضاهای محسوس و آفاقی غزل و... را سال‌ها به حاشیه راند. البته برخی از این معانی هم‌زمان در گفتمان‌های دیگر استفاده شدند و برخی در بُعد درزمانی احیا شدند. به‌عنوان مثال، هم‌زمان با نفوذ و قدرت گفتمان شعر نو، ابراهیم گلستان به سبک، فرم، زبان و اندیشهٔ آثار سعدی توجه کرد (نک. گلستان، ۱۳۸۴: ۱۸، ۱۱۹-۱۱۸ و ۱۳۸۷: ۶۰-۵۹) و فروغ فرخزاد که تا اوائل دههٔ چهل صرفاً به حافظ توجه داشت (نک. فرخزاد، ۱۳۷۶: ۵۸، ۶۴ و ۱۶۲)، در سال ۱۳۴۵، مهارت و صمیمیتِ زبان سعدی را ستود:

مشکل است آدم کلمات خیلی رگ و ریشه‌دار و سنگین زبان فارسی را بیاورد پهلوی کلمه‌های زبان روزانه و متداول بگذارد و هیچ‌کس نفهمد. یعنی این کار را آنقدر ماهرانه و صمیمانه انجام بدهد که آدم بی‌آنکه متوجه بشود، بگذرد. مثل شعر سعدی و کاری که او با کلمات عربی کرد (همان: ۱۹۰).

در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی نیز، امکاناتِ زبانی شعرِ سعدی، توجه جریان‌های متأخر شعر نو را برانگیخت:

Archive of SID

www.SID.ir

سعدی استادِ نگارش‌های غیرتصویری است. نگارشی بی‌واسطهٔ تصویر، دقیق [و] ممتاز، به‌نحوی که نظم‌دهی خلّاقِ فضای شعرِ او را عبارت‌های صرفاً غیرتصویری به عهده می‌گیرند. شاعر (سعدی)، به قول بورخس، به کلمه اصالت جادویی‌اش را برمی‌گرداند. بی‌جهت نیست که گاه برخی از صاحب‌نظرانِ شعر را چنان به اشتباه می‌اندازد که این نگارش خلّاق را نوعی نظم می‌دانند (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۶۴۶؛ همچنین نک. آتشی، ۱۳۸۲: ۱۰).

۵ـ غیریت‌سازی، تقابل و کتمان تاریخمندی

از نظر فوکو، گفتمان مجرای اعمال قدرت است و قدرت، برای برقراری خود، به نقاطِ مقاومت نیاز دارد (بشیریه، ۱۳۷۹: ۲۷-۲۴). غیریت‌سازی،[1] یعنی برساختن یا بازنمایی گفتمانِ رقیب، راهی است برای اعمال قدرت یک گفتمان و در عینِ حال هویت‌یابی آن. گفتمان و کلیهٔ نهادهای وابستهٔ آن، به‌واسطهٔ گفتمان رقیب هویت می‌یابند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۱).

بهترین شکلِ هویت‌یابی گفتمان، وجود رقیبی است که کاملاً در نقطهٔ مقابل باشد. از این‌رو، گفتمان برای ایجاد قطبیتِ مطلق و حذف اشتراکات و هم‌پوشانی‌های خود با گفتمان رقیب، به ساده‌سازی، کلیشه‌سازی و حذفِ تنوعِ معانی در گفتمان رقیب می‌پردازد. در صورت تقدمِ زمانیِ گفتمانِ رقیب، سعی می‌شود عناصری که در جریان تحول تاریخی از آن به گفتمان خودی رسیده‌اند، پنهان بمانند (کتمان تاریخمندی). گفتمان می‌کوشد با اثبات تقابل و قطبیت و کتمان عنصر تاریخمندی، هرنوع ارتباط و گفتگوی بینامتنی را نفی کند، زیرا آن را خطری برای هویت منحصربه‌فرد خود می‌داند. بنابراین تلقّی گسست و تقابل، جایگزین تحول و بازتولید عناصر تاریخی می‌شود.

گفتمان شعر نو، شعر کهن فارسی را به‌گونه‌ای بازنمایی کرد که خود را در مقابل آن معنی کند. در جفت‌هایی چون شعر نو/ شعر کلاسیک، شعر اجتماعی/ شعر غیراجتماعی، شعر ساختمند/ شعر بی‌ساختار و شعر اخلاقی/ شعر غیراخلاقی، ویژگی‌های دو سوی تقابل چنان کلیشه‌سازی شد که دو قطب کاملاً مخالف تداعی شود. از این‌رو، شاعران نوگرا غالباً تصور کرده‌اند که نوعِ تخیّل، توصیف، موسیقی، روایت و... در شعر نو، دست‌کم در نمونه‌های معروف و تثبیت‌شدهٔ شعر کلاسیک سابقه نداشته‌است.

1. antagonism

Archive of SID

www.SID.ir

نیما یوشیج که به‌ویژه در دو دههٔ نخست تفکر انتقادی‌اش (۱۳۲۰-۱۳۰۰ش) در پی هویت‌یابی برای شعر نو بود، در بسیاری موارد اصول و عناصر شعر نو را در تقابل با شعر کلاسیک تعریف کرد. او که برخی از نامه‌های آغازینش را با انگیزهٔ «لجاجت با قدیمی‌ها» نوشته‌است، تأکید می‌کرد: «ادبیات ما باید **از هر حیث** عوض شود» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۱۷ و ۱۳۸۵: ۱۵۱). سال‌های بعد، با تعدیل گفتمان انتقادی نیما، او به این وجه تقابلی در آراءِ خود اشاره کرده‌است:

> چون دست زده بودم و می‌گشتم از پیِ چیز تازه‌ای، **از تمام ادبیات گذشتهٔ قدیمی** نفرت غریبی داشتم... اکنون می‌دانم که این نقصانی بود (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۱۹-۱۱۸).

نمونه‌های بارزترِ تقابل، گسست و کتمان تاریخمندی، در آراءِ احمد شاملو دیده می‌شود. او کلیت شعر کهن را از نظر فقدان احساسات شاعرانه، به‌طور مطلق در برابر شعر نو قرار می‌دهد:

> **به‌طور کلی** و با چشم‌پوشی از چند استثنای محدود، می‌توان گفت که شعر برای **شاعران کهن** مقولهٔ خاصی نبوده؛ از پند و اندرز و مدح و هجو و مسخرگی و حکایت و ماده‌تاریخِ بنای قلعه یا وفات اشخاص، هرچه را که در وزن عروضی بیان می‌شده، شعر می‌شناختند که در غالب موارد **هیچ‌چیز** از آنچه ما **امروز احساسات شاعرانه** می‌خوانیم یا به منطق شعری تعبیر می‌کنیم، در آن وجود نداشت (شاملو، ۱۳۸۵: ۳۹).

در عبارات زیر نیز شاملو تمام میراث شعری گذشته را متکی بر روایت و قصه‌گویی می‌داند و معتقد است که در یک نقطهٔ تاریخی مشخص و در گسستی ناگهانی، شعر کاملاً از روایت تهی شده‌است (استعارهٔ تولد نیز تقابل و کتمان تاریخمندی را تقویت می‌کند):

> از اوائل قرن بیستم، **ناگهان** شعری متولد می‌شود که قائم بالذات است و برای آنکه از قوّه به فعل درآید، به حاملی چون قصه نیازمند نیست (همان: ۳۳-۳۲).

تقابل‌سازی‌های فوق به‌طور مشابه در گفتمان نقد نیز دیده می‌شود. به‌عنوان مثال داریوش آشوری در عباراتی که آشکارا سخنان شاملو را به یاد می‌آورد، تقابل شعر نو و کهن را با الگوی تقابلی «شعر ناب/ شعر آمیخته» نشان داده‌است؛ مطابق این توصیف، غزل مولوی و سعدی ناب نیست و شعر نوگرایانی چون نیما، شاملو، اخوان ثالث و فروغ فرخزاد نیز فاقدِ روایت، حماسه، وصف، تغزل و افکار عارفانه است:

Archive of SID

www.SID.ir

شعر آنان [شاعران کهن] هرگز بدین معنا [شعر نو] ناب نبوده‌است، بلکه همه‌کار با آن می‌کرده‌اند: داستان‌سرایی، حماسه‌سرایی، ستایش، نکوهش، وصف، تغزل، بیان افکارِ عارفانه و حکیمانه، اندرزگویی و هدایت، و سرانجام، انواع بازی‌ها و تفنن‌ها چون ماده‌تاریخ‌سازی و لغزگویی و هجو و هزل و جز آن (آشوری، ۱۳۷۷: ۱۲۲).

در راستای غیریت‌سازی و هویت‌یابی، گفتمان شعر نو بسیاری از نهادها، نشانه‌ها و عناصر صوری خود را نیز در تقابل با شعر کلاسیک تعریف کرده‌است. جدول ۱ مهم‌ترین نمونه‌های این تقابل را نشان می‌دهد.

جدول ۱ـ تقابل گفتمانی نهادها، نشانه‌ها و عناصر صوری شعر نو و کلاسیک

شعر نو	شعر کلاسیک
محافل روشنفکری، کارگاه، کافه	انجمن‌های ادبی و نشانه‌های آن (تحسین‌ها، شکل ظاهری و لباس شاعران و...)
نام مستعار با حرف اول اسم به نشانهٔ حضور فردیت (الف. بامداد، م. امید، م. سرشک)	تخلص (دیوانه، آشفته، شیدا)
القاب جدید و مرتبط با محتوای شعر (شاعر شکست، شاعر خلق، شاعر مردم، شاعر آزادی)	القاب کلاسیک و مرتبط با جایگاه شاعر (ملک‌الشعرا، شمس‌الشعرا، افصح‌المتکلمین، استاد سخن، حکیم)
نگارش عمودی و پلکانی	نگارش افقی
ثبت تاریخ سرایش	بی‌توجهی به تاریخ سرایش
تدوین تاریخی یا موضوعی مجموعه‌های شعری	تدوین الفبایی و غیرتاریخی دیوان‌ها و کلیات
عنوان‌گذاری شعر براساس مسائل محتوایی و محوری آن	پرهیز از عنوان‌گذاری؛ نام‌گذاری یا شهرت براساس شکل ظاهری؛ استفاده از عبارات توصیفی طولانی به‌جای عنوان (لامیهٔ منوچهری، سینیهٔ بحتری، حکایت‌های مثنوی)
سجاوندی دقیق شعر	فقدان سجاوندی
قرائت شعر با لحن نثرگونه (دکلماسیون طبیعی)	قرائت شعر با تمرکز بر وجوهِ موسیقایی

Archive of SID

www.SID.ir

بازتابی از تقابل‌های گفتمانی جدول ۱ را در مقدمهٔ چاپ نخست *آخر شاهنامه* (۱۳۳۸) می‌توان دید. در این مقدمه، اخوان ثالث با اشاره به ترتیب تاریخی شعرهای کتاب و تأکید بر استفاده از علائم ویرایشی، به انحراف گفتمانی کتاب در ترتیب موضوعی شعرها چنین اشاره کرده‌است:

> برخلاف رسم متداول در ممالک راقیه، این کتاب هم کشکولی شد از غزل و مزل... در مملکت ما هم، گو اینکه کشکول‌سازی یک سنت قدیمی است و کلیات‌ها همان کشکول‌ها هستند و خلاصه همه‌چیز قاطی‌پاطی است، کم‌کم این شیوهٔ مرضیه و دلکش [ترتیب موضوعی] دارد متداول می‌شود (اخوان ثالث، ۱۳۶۳: ۱۰-۹).

شاملو نیز با اعمال سجاوندی و نگارش عمودی شعر نو بر غزلیات حافظ، به بُعدِ تقابلی آن توجه داشته‌است:

> راهنمایی خواننده به درست خواندن غزل‌ها، مستلزم نقطه‌گذاری بود و نقطه‌گذاری ایجاب می‌کرد که غزل‌ها هیأت سنتی خود را از دست بدهد و ابیات، زیرِ هم نوشته شود (شاملو، ۱۳۵۹: ۵۳).

افزون‌بر هویت‌یابی برای شعر نو، تقابل‌های فوق بر تلقی ویژه‌ای از نظم، انسجام، عینیت و قطعیت معنا، رابطهٔ ادبیات و اجتماع، و نیز تعمیمِ تقابلِ متمدن/ نامتمدن (غرب/ ایران) به ادبیات استوارند. همچنین با تعدیل تقابل شعر نو و کلاسیک و تغییر پیش‌فرض‌ها و مبانی گفتمانی، تقابل‌های صوری نیز گاه تعدیل شده‌اند؛ چنان‌که نیما با عبور از گفتمانِ تقابلی، در مورد عنوان‌گذاری شعر چنین نوشته‌است:

> بعضی اشعار عنوان دارند، ولی قصاید و قطعات وقتی که به نام مخصوصی نباشد، عنوان ندارند. من بسیار عصبانی می‌شوم وقتی که می‌بینم به بعضی از اشعار قدیم من هم حتی عنوان دقیقی داده‌اند. و قدما این حرف‌ها را نداشته‌اند. ما این را گاهی در اشعار امروز- و نه در همهٔ اشعار فقط به‌کار می‌بریم (نیما یوشیج، ۱۳۸۷: ۱۱۴).

۶ـ کلیشه‌سازی و تقلیل

هر گفتمانی در جریان غیریت‌سازی و تقابل، با کلیشه‌سازی، وجوهِ مختلفِ موضوعِ خود را در ویژگی‌هایی محدود و ایستا خلاصه می‌کند. گفتمان به تحول تاریخی معناها و تنوعات و تضادهای درونیِ موضوع توجه نمی‌کند و از حرکت و سیلان چشم می‌پوشد. برای مثال نیما در عباراتِ «ظرافت‌کاری‌های غیرطبیعیِ غزلِ قدیم»، «پیرایه‌سازی‌های غیرطبیعیِ قدیم» و «پی‌درپی مقید به تشبیه بودن» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۰۱ و ۲۹۶)،

www.SID.ir

بدون اشاره به جریانی خاص یا تأکید بر جریانِ غالب، زیباشناسی شعر کهن را مطلقاً مبتنی بر پیرایه‌سازی، ظرافت‌کاری و آرایش لفظی و صناعی ابیات دانسته‌است. کلیشه‌سازی در نوشته‌های شاملو نیز بسیار است و او در موارد متعدد، از کلیّتِ انتزاعی و فاقدِ تنوعِ شعر کهن و شعر امروز سخن گفته‌است:

> آن حضور و دخالتِ هوشمندانهٔ لحظه‌به‌لحظهٔ شاعر که در **شعر کهن** لازم بود، در **شعر امروز** خودکشی است. اگر من بنشینم و شعر خودم را چنان نقد و بررسی کنم که آقای پاشائی می‌کند، **بی‌گمان** امر فعالیت شاعرانه‌ام که **مطلقاً** در اختیار من نیست، **به‌کلّی** مختل می‌شود... تعریفاتی از قبیلِ آنچه شمس قیس پیش کشیده، **دیگر** در **شعر امروز** دارای اعتبار نیست... آنچه باعث شده **اهل این اقلیم**، در مدتی **بیش از هزار سال**، **هر** یاوهٔ منظوم و مقفّایی را شعر بشمارد، وزن عروضی است که در عمل عرضی است **کاملاً** مخل و مخرّب و مخصوصاً ضد وزن (شاملو، ۱۳۶۷: ۳۴ و ۱۳۸۵: ۲۷).

در عبارات فوق، خودآگاهی شاعرانه در کلیت هزارسالهٔ شعر کهن و ناخودآگاهی شاعرانه در کلیت انتزاعی شعر نو مسلم فرض شده و شعر کهن نیز به تعاریف شمس قیس و چشم‌اندازِ نظریِ *المعجم* تقلیل یافته‌است. همچنین تلقی گذشتگان از شعر، در عبارتِ «هر یاوهٔ منظوم» کلیشه‌سازی شده، وزن کاملاً مخرب و عَرَضی تصور شده و با قید «این اقلیم»، تداعی شده‌است که اهالی اقالیم دیگر، در هزار سال گذشته، شعر بی‌وزن را آزموده‌اند. شاملو با تعمیم کلیشه‌سازی فوق به تاریخِ تفکر، آن را تشدید و طبیعی‌سازی کرده‌است: «در ایران خودمان، **تودهٔ ملتمان**، در **تمام طول تاریخش**، امکان تعقل، امکان تفکر، امکان به‌کار گرفتن چیزی را که بهش می‌گویند مغز، نداشته‌است» (شاملو، ۱۳۷۷ب: ۵۱۴). همچنین او برای نقد شعر کلاسیک و تداعی تقابل شعر نو و کهن، چشم‌اندازهای مختلف نقد و نظر را به کلیتی انتزاعی تقلیل می‌دهد:

> روایت، روایت است و شعر امروز اگر برای نمود خود بدان متوسل شود، وارد ادبیات منظوم خواهد شد. **منتقدان شعر معاصر** (روی کلمهٔ معاصر تکیه می‌کنم) **همه** بر همین اعتقادند... نظامی با **متر و معیارهای سال‌های اخیر مطلقاً** شاعر شناخته نمی‌شود (شاملو، ۱۳۸۵: ۳۳؛ همچنین نک. همان: ۴۰).

اخوان ثالث نیز در راستای تقابل شعر نو و کلاسیک و با نگرشی ناسیونالیستی، تصویری مطلق، انتزاعی و خالی از تنوع، از عناصر بلاغی در شعر امروز و شعر فارسی پس از اسلام ارائه داده‌است:

www.SID.ir

شعر گذشتهٔ هزارسالهٔ ما دست و گردنش و پایش با چند غـل و زنجیـر و قـلاّده، محکـم بسـته بود... دستگاهِ صنایعِ بدیعی [یا] سیستمِ التذاذِ بدیعی هم بنیادش در شعر عرب گذاشته شـده و از آنجا این بیماری به **شعر فارسی** سرایت کرده و **سراپای شعر ما** را ـ جز تـک‌وتـوکی اشـخاص استثنایی - آلوده کرده‌است... دستگاه بدیعی عرب و متأسفانه مکملات عجم، اصـلاً **به‌طـورکلّـی** شمّ و ذائقه‌ای در **طول هزار سال** به وجود آورده‌است مسموم و ممسـوخ و غیرطبیعـی و فاسـد... **شعر امروز تمام دستگاه بدیعی** را (البته به‌جز صنایع جهانی همزاد با شعر کـه ربطـی بـه بـدیع عرب ندارد) بوسیده‌است... (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۲۴، ۲۲۵ و ۲۲۸).

در جریان کلیشه‌سازی، شاعران نوگرا گاه شعر کهن فارسی را چند مرحله تقلیل داده اند؛ مثلاً شعر فارسی به شعر غنایی تقلیل یافته‌است، شعر غنایی به شعر عاشقانه و شـعر عاشقانه به عشق جسمانی، بیمارگونه و مبتذل و یا چند سـنت ادبـی محـدود و مرسـوم. شاملو که معتقد بود شعر غنایی فارسی تا حـافظ «فقـط در خـود تپیـده» اسـت (شـاملو، ۱۳۸۵: ۱۵۶)، به استثنای حافظ که به باور او «مـوردش بـه‌کلـی فـرق مـی‌کنـد»، چنـین توصیفی از شعر تغزلی فارسی ارائه می‌دهد:

غزل‌سرایی نوعی موزائیک‌سازی بود از قطعاتِ پیش‌ساخته‌ای با بینش همجنس‌بازانهٔ سـربازخانه ای... عشق، حیات‌بخش و تکامل‌دهنده نبود... و شاعرِ بی‌نوا همهٔ همّ و غمّش این بود کـه آنقـدر سرِ کوی یار خونابه از چشم ببارد تا دل سنگش را نـرم کنـد و شـبی آن محـرومِ فلـک‌زده را از شراب وصل خود جامی ببخشد. عاشق مجنـونی بـود خـودآزار و معشـوق دیوانـه‌ای دیگـرآزار و عشق، طریقی برای رسیدن به اعماق ذلت و پفیوزی (همان: ۴۱).

همچنین شاملو با تقلیل مضامین شعر فارسی به سنت‌های عاشقانه، از آن در راسـتای تقابل شعر نو و کهن بهره برده‌است: «بـه روی هـم **مضـامین شـعر فارسـی** از چنـد چیـز برنمی‌گذرد: یک، وصف معشوق؛ دو، انتظار معشـوق و بـی‌وفـایی او؛ سـه، وصـل؛ چهـار، تنهایی، بدبختی، تنگدستی و شکوه از فلک کج‌رفتار... پنجرهٔ اصـلی را نیمـا بـه روی مـا گشود و توانستیم دریابیم گسترهٔ این اقیانوس [بینش شاعرانه] تـا کجاهاسـت و نـرگسِ چشم و لعلِ لب چه چالهٔ قدم‌شکنی بود بر سر راه شـاعران» (شـاملو، ۱۳۷۷ج: ۳۹۵ و ۱۳۸۵: ۱۵۹). بـه عقیـدهٔ اخـوان ثالـث نیـز «در سـابق و اسـبق» شـعر «یـا از مقولـهٔ مطربـی و خوش‌مشربی و محفل‌آرایی بود و یا از مقولهٔ مرشدی و پیشوایی» (اخوان ثالث، ۱۳۶۳: ۱۴).

«شعری که زندگی است» (۱۳۳۳)، رویکرد تقابلی شاملو را در تأکید بـر تمـایزِ کامـل «شاعر امروز» از «شاعر پیشین» نشان می‌دهد (نک. شاملو، ۱۳۸۴: ۱۴۸-۱۴۰). این شعر کـه

www.SID.ir

غیریت‌سازی، کتمان تاریخمندی، سوءِتشخیص، بداهت و استراتژی‌های گفتمانی آن درخور توجه است، با کلیشه‌سازی شعر کهن به سنت‌های عاشقانه آغاز می‌شود:

موضوعِ شعرِ شاعرِ پیشین/ از زندگی نبود/ در آسمانِ خشکِ خیالش، او/ جز با شراب و یار نمی‌کرد گفتگو/ او در خیال بود شب و روز/ در دام گیس مضحک معشوقه پایبند (همان: ۱۴۰)(۸)

۷ـ سوءِ تشخیص

سوءِ تشخیصِ تفاوت[1] عبارت است از تلقیِ تفاوت به‌عنوانِ فقدان. اگر یکی از عناصر خودی به شکلی متفاوت در گفتمان رقیب موجود باشد، در راستای غیریت‌سازی و تقابل و نیز به علت دشواریِ فهمِ آن، گفتمان آن را به رسمیت نمی‌شناسد. برای مثال از آنجاکه فهمِ رسومِ اجتماعی پیچیده و متفاوتِ بومیان آمریکا برای اروپاییان دشوار بود، آنها را فاقد نظام اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی می‌دانستند (نک. هال، ۱۳۸۶: ۸۷-۸۴).(۹)

بسیاری از احکام نوگرایان نیز بر سوءِ تشخیص استوار بود: از آنجاکه ساختار شعر کلاسیک با انتظار آنها (ساختار منسجمِ مبتنی بر ارتباط ظاهری عناصر در روساخت) سازگار نبود، حکم شد که شعر کلاسیک ساختار و محور عمودی ندارد؛ از آنجاکه رابطهٔ ادبیات و اجتماع را رابطه‌ای یک‌به‌یک، متناظر و مستقیم تصور می‌کردند، حکم شد که شعر کلاسیک با اجتماع ارتباط ندارد؛ و با تصوری که از زمان خطی و تجربی و رابطهٔ علّی حوادث داشتند، داستان‌های کهن را فاقد پیرنگ دانستند، درحالی‌که پیرنگ این داستان‌ها بر مفهوم متفاوتی از زمان و علیت استوار است.

به باور اخوان ثالث، بسیاری از آثار ادبی کهن، «مخصوصاً داستان‌های منظوم، به‌حقیقت تمام و کمال ندارند و مجموعه‌ای از مواد خام‌اند که اگر کسی حال‌وحوصلهٔ چنان کارها را داشته باشد، می‌تواند با دید تازه، از یک اثر سالخوردهٔ کهن، اثری امروزین، آراسته و پیراسته و با تناسب و کمال و بی‌حشو و زوائد به وجود آورد» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۰). از آنجاکه تمام و کمال، آراستگی و تناسبِ ویژهٔ شعر کهن با انتظارات و تعاریف اخوان ثالث سازگار نیست، او به فقدان این ویژگی‌ها در شعر کهن حکم کرده‌است. او با ارائهٔ تعریف خود از هماهنگی و به رسمیت نشناختنِ تعاریفِ دیگرِ آن، از این منظر نیز بر تقابل شعر نو و کهن تأکید می‌کند:

1. misunderstanding of difference

Archive of SID

www.SID.ir

آنچه درصددش هستیم، اشاره به یک عیب در بسیاری از آثار شعری قدیم و امروز است و منزه بودن نیما از آن عیب... هر تکه از هر منظومهٔ او [نیما] دارای زندگی و زایندگی تازه‌ای است... و همهٔ پاره‌هایش مثل ساعتی کامل و کوک است که در آن تعبیه‌ها و دنده‌ها، گردنده‌ها و کشنده‌های کوچک و بزرگ با هماهنگی یک سخن می‌گویند (همان: ۲۵۸ و ۲۹۵).

برداشت فوق بر تلقی خاصی از نظم و انسجام قرار دارد که از قرن هفدهم در اندیشه‌های فرانسیس بیکن، جان لاک، نیوتن، دکارت و... شکل گرفت و غالباً با واسطهٔ روشنگران ایرانی قرن نوزدهم (نظیر آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی) به ایران انتقال یافت و مبنای معرفتی گفتمان نوگرایان شد (نک. چراغی، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۲ و ۶۴-۶۲؛ نیز چراغی و دیگران، ۱۳۹۰). بر این اساس، عناصر جزئی و روساختی شعر، یعنی کوچک‌ترین واحدهای زبانی، تصویری و روایی، باید چون چرخ‌دنده‌های یک ساعت مرتبط و منسجم عمل کنند؛ تلقی‌ای که می‌تواند نظمی مکانیکی و ساعت‌وار را نیز بر شعر حاکم کند.

براساس سوءِ تشخیص، نوگرایان گاه کوشیده‌اند شعر کهن را با تعاریف خاص خود از نظم، هماهنگی، انسجام، تداوم و توالی منطقی، به‌عنوان تنها تعاریف درست و دارای اعتبار، هماهنگ کنند؛ چنان‌که شاملو با قطعیت از بازآوردنِ ترتیب و توالیِ منطقی به غزل‌های حافظ سخن می‌گوید: «بزرگ‌ترین لطمه‌ای که به دیوان حافظ وارد آمده، به‌هم‌خوردگی **ترتیب و توالی** ابیات غزل‌هاست و نخستین و مهم‌ترین گامی که می‌تواند در این راه برداشته شود، همین بازآوردن ابیات هر غزل به **توالی منطقی** نخستین آن است» (شاملو، ۱۳۵۹: ۲۸). اخوان ثالث نیز نوشته‌است: «امروز بعضی از محققان که با شیوه‌های **کمپوزیسیون و آرمونی فرنگی** آشنا هستند، در جستجوی **هماهنگی لازم** در پاره‌ای از اشعار قدما، هی این خشت‌ها [ابیات] را زیر و زبر می‌کنند [و] اینجا و آنجا می‌برند تا آن **تناسب ذهنی** را مثلاً در یک غزل زیبای قدیم پیدا کنند و ببینند **اصل معنایی** که مورد توجه شاعری بوده‌است، چیست» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۳-۲۷۲). نتیجهٔ چنین تصوری از انسجام، چنان‌که از سخن شاملو و اخوان ثالث نیز برمی‌آید، می‌تواند قطعیت معنا و نفی خوانش‌پذیری متن باشد.

ویرایش‌های جعفر مدرس‌صادقی از متونی چون *مقالات شمس* و *تاریخ بیهقی*، نمونه‌ای از تداوم و گسترش رویکرد فوق است. او با نادیده گرفتن سیالیتِ ساختارِ زبان،

www.SID.ir

تخیل و روایت در این متون (به‌عنوان مثال، بی‌توجهی بـه نظـم سـیّال و فضـایی تـاریخ بیهقی و وقفه‌های پی‌درپی این اثر که تاریخ را به عرصهٔ آفرینش خلاق ارتقـا مـی‌دهـد)، رویکردش را چنین توصیف می‌کند:

با فصل‌بندی و پاراگراف‌بندی... و نقطه‌گذاری و حذف **مکررات** و عبارات عربی و پیراستن **شاخ و برگ‌های اضافی** و تدوین مجدد متن، تلاش به عمل آمده تا متن به شـکلی **سرراست** و **بـدون هیچ مانع و وقفه‌ای** قابل خواندن باشد. همـهٔ حـذف‌هـا و تمهیـدات دیگـر ویراسـتار در جهـت **پیوستگی** و **یکپارچگی** متن و ارائهٔ اثری **کامل** و دارای یک **چارچوب مشخص** به‌کار رفته‌است... ویرایش‌های جدید این مجموعه تلاشی است برای دست‌یافتن بـه **صورت اصـلی** و جـوهر خـود متن (مدرس‌صادقی، ۱۳۸۴: چهارده).

۸ـ طبیعی‌سازی، عینیت گفتمانی و شفاف‌سازی

گفتمان‌ها موضوع خود را چون حقایق علمی و عینی ارائه می‌دهنـد. بعضـی از معناهـا از طریق مفصل‌بندی و بـا اسـتراتژی‌هـای زبـانی خـاص، بـه سـطحی از تثبیـت و انسـداد می‌رسند که تشکیک در آنها یا فکر به معناهای دیگر، دشوار و حتی ناممکن می‌شود. در این حالت با گفتمان عینی یا طبیعی‌سازی[1] گفتمان مواجهیم. در تحلیل گفتمان باید بـا تشکیک در بداهتِ احکام، آنها را شفاف‌سازی[2] کرد تـا معناهـای مغفـول و مطـرود احیـا شوند. فوکو با اصل واژگون‌سازی[3] که مهم‌ترین اصـل روش‌شـناختی اوسـت، بـا عینیـت گفتمانی[4] مقابله می‌کند: «وقتی سنت یا مکتبی تفسیر خاصی از رویدادی عرضه می‌دارد، می‌توان با طرح تفسیر و تعبیر مقابل آن، زمینهٔ اندیشهٔ تـازه‌ای را در آن خصـوص مهیـا کرد» (ضیمران، ۱۳۷۸: ۳۸).

بسیاری از گزاره‌های نوگرایان به شکلی بدیهی و قطعـی ارائـه شـده‌انـد. بـرای مثـال شاملو با باور قطعی به چهرهٔ سیاسی و انقلابی حـافظ و بـدیهی دانسـتنِ انسـجامِ دقیـقِ روساختی در محور عمودی شعر، به چنین نتایجی دست یافته‌است:

حافظ برای تن‌زدن از تدوین اشعار خود، غدر اهل زمانه را بهانه می‌کرده، اما **می‌تـوان پـذیرفت** که سبب دیگر این خودداری آن بوده‌است که نمی‌توانسته **اصل غزل‌ها** را در اختیار کسی بگذارد

1. naturalization
2. clarification
3. reversality
4. discursive objectivity

Archive of SID

www.SID.ir

و نسخی هم که به دست این و آن می‌داده، حالت موقت داشته‌است... درباب بدل نسخه‌ها **می‌توان به‌آسانی پذیرفت** که بسیاری از آنها دستکاری خود شاعر است... آنچه **مسلم است** این است که مهم‌ترین و به‌اصطلاح خطرناک‌ترین آثار او از یک‌سو و آخرین سروده‌هایش از سوی دیگر، **به‌طور قطع** از میان رفته‌است (شاملو، ۱۳۵۹: ۴۸-۴۷).

باور قطعی به اصل غزل‌ها و غزل‌های موقت و نیز به‌کارگیری عباراتی چون «می‌توان پذیرفت»، «می‌توان به‌آسانی پذیرفت»، «آنچه مسلم است» و «به‌طور قطع»، نشانهٔ بداهت‌انگاری احکام شاملوست که در ادامه با قیود «بی‌گمان» (دو بار)، «طبیعی است» (دو بار)، «آشکار است» و «حقیقت این است»، تشدید می‌شود (همان: ۴۹). در نمونه‌های زیر نیز شاملو تصورات خود را چون حقیقت‌هایی عینی و بدیهی ارائه کرده‌است:

عروض یک مقوله است و شعریت یک مقولهٔ دیگر... وزن عروضی در عمل عرضی است کاملاً مخل و مخرب... غزل شعر زمان ما نیست، این حکم اول ماست و آخر نیز... صد البته، شعر لزوماً ادبیات نیست... میان این دو گونه [شعر و روایت] مرزی به چشم می‌خورد به کلفتی دیوار چین... از هشت قرن پیش تا حال، هرکه در این پهن‌دشت به پشت سر نگاه کرده، اول چهرهٔ تابان او [حافظ] به چشمش خورده‌است (شاملو، ۱۳۵۰: ط؛ ۱۳۵۷: ۸، ۱۱؛ ۱۳۶۶: ۲۱ و ۱۳۸۵: ۲۷، ۳۳، ۴۳).

نوگرایان دیگر نیز در مواردی بر بدیهی و طبیعی بودن گزاره‌های خود تأکید کرده‌اند. به‌عنوان مثال، نصرت رحمانی نظر خود دربارهٔ حافظ و سعدی را بدیهی و بی‌نیاز از تأیید می‌داند: «آن فروتنی و شکوهی که در شعر حافظ موج می‌زند و عطر سرمست‌کنندهٔ عرفان در مشام جان می‌افشاند، در سعدی نیست و **این گفته از تأیید بی‌نیاز است**» (نک. عابدی، ۱۳۸۳: ۵۷). براهنی نیز در دههٔ پنجاه شمسی، پیش‌فرض‌های خود را در مورد انواع ادبی و رابطهٔ ادبیات و اجتماع، «طبیعی» و «از بدیهیات» دانسته‌است:

پس از گذشت پنجاه سال از عمر شعر نیمایی، بازگشت به شکل غزل و یا شناختن آن به صورت یکی از اشکال **زنده**، فکری است ارتجاعی و **طبیعی است** که این فکر ارتجاعی است. می‌گویید نه، یک غزل نشان بدهید که جامعه را تصویر کند... هر تحول ادبی به دنبال تحول اجتماعی است و هر ساختمان اجتماعی، از یک زیربنای تولید و از یک روبنای تابعِ این زیربنا ساخته شده و این دیگر **از بدیهیات** علوم جدید اجتماعی است (براهنی، ۱۳۸۰: ۳/ ۱۴۲۷ و ۱۴۳۱).[۱۰]

Archive of SID

www.SID.ir

۹ـ رژیم حقیقت و فشار گفتمانی

گفتمان از نظام‌هایی است که قدرت از طریق آن جریان می‌یابد. «زمانی که گفتمان مؤثر است... [یعنی] روابط قدرت را سازمان می‌دهد و نظم می‌بخشد... به آن رژیم حقیقت[1] می‌گویند» (هال، ۱۳۸۶: ۶۹).(۱۱) رژیم حقیقت زمینه‌ساز فشار گفتمانی است، یعنی گفتمان با اعمال قدرت از طریق نهادهای خود، سوژه‌ها را وادار به پذیرش، سکوت یا سازگاری با احکام خود می‌کند. از این رو یکی از ویژگی‌های کنش گفتمانیِ[2] مؤثر آن است که «تأیید یا انکار آن دارای پیامدهای اجتماعی جدّی باشد» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۴۲).

«حافظ، شاعر اجتماعی» از مهم‌ترین گزاره‌های نوگرایان بود، چنان‌که شاملو حافظ را نخستین شاعری می‌دانست که «شعر را سلاح مبارزهٔ اجتماعی کرد» (شاملو: ۱۳۸۵: ۱۵۵). او این گزاره را در در دوره‌های مختلف تکرار و بازتولید کرده‌است (نک. شاملو، ۱۳۷۷د: ۷۲۸-۷۲۶؛ ۱۳۸۵: ۱۵۸-۱۵۷؛ ۱۳۵۷: ۱۴، ۱۴۰؛ ۱۳۵۹: ۵۹-۲۷؛ ۱۳۸۵: ۱۳۱ و ۱۳۷۷ب: ۵۱۴). عینت و تأثیر این گزاره چنان بود که دلالت‌های دیگر شعر حافظ طرد شد و مدلول عرفانی شعر او که سازگاری کمتری با مسائل سیاسی- اجتماعی داشت، چنان‌که مرتضی مطهری اشاره کرده‌است، حذف گردید:

> اگر اکثر قریب به اتفاق مقالاتی که امروز [۱۳۵۰] در جراید، مجلات [و] روزنامه‌های یومیه و غیریومیه دربارهٔ حافظ می‌نویسند و حتی کتاب‌هایی که اخیراً دربارهٔ حافظ نوشته‌اند، بخوانید... می‌بینید که حافظ به هر چیزی شبیه است، جز یک عارف (مطهری، ۱۳۷۳: ۱۹).

دلالت‌های عرفانی شعر حافظ چنان برای شاملو دور از ذهن و غیرطبیعی است که او حتی هنگام نقل قول، شگفتی و اعتراض خود را با علامت سؤال نشان داده‌است: «هر غزل [حافظ]، سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف (؟) و یک دو بیت در صفت محبوب» (شاملو، ۱۳۵۹: ۳۴). همچنین نوگرایان عموماً مجبور به انکار یا نادیده گرفتن دلالت‌های مدحی شعر حافظ بوده‌اند، چنان‌که شاملو تمامِ مدایحِ حافظ را صرفاً زائده‌ای در دنبال غزل‌ها دانسته (شاملو، ۱۳۵۹: ۳۲) و اخوان ثالث نوشته‌است: «و نادیده گرفته ماناد لکه‌پیسِ حیض‌الرجالِ مدایحِ خواجه» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

1. regime of truth
2. discursive practice

www.SID.ir

گزارهٔ «سعدی ناظم است» نیز در گفتمان نوگرایان با مجموعه‌ای از گزاره‌های سازگار مفصل‌بندی و طبیعی‌سازی شد. گزارهٔ فوق مجرای اعمال قدرت و فشار گفتمانی در مباحث ادبی بود که نمونهٔ بارز آن در مصاحبهٔ علی‌اصغر ضرابی با اسماعیل خویی، شاعر و منتقد معاصر، دیده می‌شود. در قسمتی از این مصاحبه، خویی **شاعران ممتازِ پیش از نیما** را به صورت زیر برشمرد: «فردوسی، مولوی، خیام، حافظ و... سعدی». ضرابی بی‌درنگ و با تعجب پرسید مگر شما سعدی را شاعر می‌دانید. خویی با اطمینان از اینکه گفتگوگر سعدی را ناظم می‌داند، برای گریز از فشار گفتمانی، بی‌درنگ به توجیه و تکذیب گزارهٔ خود پرداخت و مجموعه‌ای از صفات را که در گفتمان نوگرایان رایج بود، دربارهٔ سعدی به‌کار برد:

> من هم با شما در این زمینه هم‌اندیشه‌ام... سعدی در شعر و در سخن یک صنعتگر است و نه یک شاعر، در آن معنا که حافظ شاعر است؛ و نه یک اندیشمند، در آن معنا که مولوی اندیشمند است؛ و نه یک فیلسوف، در آن معنا که خیام فیلسوف است؛ و نه یک انسان ممتاز، در آن معنا که فردوسی یک انسان ممتاز است... سعدی از نظر روحیهٔ شاعرانه آدم متوسطی است و آدمی است از نظر معنوی سازشکار، معمولی، پذیرندهٔ شرایط زمانی ـ مکانی خودش... مرتجع... و موعظه‌گر در معنای کاسبکارانه‌اش... (خویی، ۱۳۵۱: ۱۰۸-۱۰۷).(۱۲)

عینیت، تأثیر و هژمونی گفتمان شعر نو چنان بود که بسیاری سوژه‌ها، حتی سوژه‌های مخالف، نشانه‌های صوری شعر نو را که در تقابل با شعر کلاسیک شکل گرفته بود، به شعر کلاسیک تعمیم دادند. برای مثال ناصر صاحب‌الزمانی برای مشروعیت دادن به وجوهِ شاعرانهٔ سخنان شمس تبریزی، آن را با تقطیع شعر نو و به صورت پلکانی نوشت (نک. صاحب‌الزمانی، ۱۳۵۱). میرجلال‌الدین کزازی، سجاوندی دقیق و گاه گمراه‌کننده‌ای را در متن *شاهنامهٔ* فردوسی اعمال کرد (نک. کزازی، ۱۳۷۹). غزل معاصر نیز برای بهره‌گیری از هژمونی و قدرت شعر نو، به نگارش عمودی روی آورد و در مواردی تقطیع پلکانی شعر نو، بر غزل اعمال شد (نک. بهبهانی، ۱۳۷۹: ۶۰-۵۷؛ ۱۰۷-۱۰۵ و ۱۳۵-۱۳۱).(۱۳)

۱۰ـ استراتژی‌های زبانی

گفتمان برای تثبیت و طبیعی‌سازی احکام، اِعمال قدرت و ایجاد رژیم حقیقت، از سازوکارهای زبانی ویژه‌ای استفاده می‌کند. گفتمان‌شناسی با الگوهای تحلیل متن[1]

1. models of text analysis

www.SID.ir

بررسی می‌کند که افکار عمومی با کدام استراتژی زبانی به طرزی خاص شکل می‌گیرند، چگونه معنای نشانه‌ای خاص پذیرفته می‌شود و «زبان باعث شکل‌گیری سوژه‌ها به شیوه‌ای خاص می‌شود» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). الگوهای تحلیل متن، در برخی گرایش‌های تحلیل گفتمان، به‌ویژه در تحلیل متون خبری، بسیار گسترده، دقیق و تا حدی تقلیل‌گرایانه‌اند. در این مقاله به آن دسته از استراتژی‌های زبانی نوگرایان که عمومی‌تر و با ماهیت بحث ادبی سازگارترند، پرداخته می‌شود؛ استراتژی‌هایی چون وارونه‌سازی و تخلیهٔ معنایی نشانه‌های گفتمان رقیب، الگوهای استعاری و نمادین، گزینش واژگانی و نام‌دهی، و سازوکارهای زبانی قطعیت و تقلیل. اتخاذ این استراتژی‌ها، وسیله‌ای مناسب برای حفظ انسجام و یکپارچگی گفتمان نوگرایان، به‌رغم تفاوت‌های ظاهری آن است. مثال‌های زیر نمونه‌ای از استراژی‌های نوگرایان را که موجب انسجام گفتمان آنهاست نشان می‌دهد:

۱- نیما یوشیج در نقد وزن و قافیهٔ شعر کلاسیک از تعابیر استعاری زیر استفاده کرده‌است:

> آهنگ تصنعی موزیکی وزن و قافیهٔ قدما که حالت یکنواختی آن وقتی تکرار می‌شود، مثل صدای چرخ خیاطی هوش و حواس ما را به هرجا که بخواهیم منتقل می‌دارد... آهنگ‌های شعری در این اسلوب، شبیه بود به آهنگ زنگوله‌هایی که دهاتی‌ها به گردن گاو و الاغ می‌بندند (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۵۹ و ۶۱).

این بیان استعاری، موسیقی شعر کهن را در مشابهت با صدای چرخ خیاطی و آهنگ زنگوله‌ها در گردن گاو و الاغ، قالب‌بندی کرده و با قدرت زیباشناختی خود به مخاطب انتقال می‌دهد. در این انتقال، کارکردهای مختلف موسیقی شعر کلاسیک (برای نمونه نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹)، در یک الگوی انتزاعی که جهت‌گیری و بار عاطفی مشخص دارد، کلیشه‌سازی شده‌است.

۲- لباس و ملبوس از استعاره‌های مهمی است که شاعران نوگرا در کنار استعاره‌هایی چون بنا (خانه، معماری)، مرده (گور، قبرستان)، آیینه، ماشین و...، در مباحث ادبی و نقد شعر کلاسیک از آن استفاده می‌کنند. به‌عنوان مثال، نیما نسبت تکنیک و محتوا را به نسبت لباس و ملبوس تشبیه کرده و نتیجه گرفته‌است که آرایش لباس قدیم فایده ندارد (همان: ۱۳۳). شاملو این استعاره را به رابطهٔ وزن و قافیه با شعر تعمیم داده‌است:

Archive of SID

www.SID.ir

وزن و قافیهٔ آن‌چنانی در حکم لباس است که باطن شخص را عوض نمی‌کند... فرض کنیم نوابغ اونیفرم مخصوص دارند و حالا نابغه‌ای در یک حمام عمومی لباسش را کنده، رفته تو و تون‌تاب حمام با استفاده از فرصت یونیفرم طرف را پوشیده؛ با این کار نه نابغه نبوغش را از دست می‌دهد و نه تون‌تاب حمام نابغه می‌شود. در هنر یونیفرم جایی ندارد (شاملو، ۱۳۸۵: ۴۸).

در بیان استعاری فوق، شاملو با ساده‌سازی بسیار، مفهوم کندن و پوشیدن را به رابطهٔ وزن و شعر انتقال داده‌است: وزن عروضی یک شعر، چیزی است کاملاً منفک از آن که می‌توان چون لباس آن را کند و به شعر دیگر پوشاند. یونیفرم مفهوم انعطاف‌ناپذیری، فقدان تنوع و تشخص، و رسمی و تحمیلی بودن را به وزن تعمیم می‌دهد و عبارت «در هنر یونیفرم جایی ندارد»، بیان قطعیِ «در شعر وزن جایی ندارد» است. از آنجاکه در الگوی فوق، وزن و لباس در عناصری محدود (کندن، پوشیدن، یونیفرم) ارتباط یافته‌اند، میزان انتزاع و قدرتِ انتقال استعاره زیاد است؛ درحالی‌که مدلول‌های لباس به کندن، پوشیدن و یونیفرم خلاصه نمی‌شود و وزن نیز چون لباس قابل انفکاک از شعر نیست. اگر معنای محذوف وزن در گفتمان انتقادی نوگرایان احیا شود، می‌توان وزن را یک امکان آفرینشی برای ارتقاءِ زبان دانست و از این نظر، وزن، خودِ شعر است.

۳- در عبارات زیر شاملو برای القاءِ تقابل قطعی شعر نو/ شعر کلاسیک، مجموعه‌ای از استراتژی‌های زبانی را به‌کار برده‌است:

دیدیم دیگر هیچ جای آباد و وصله‌پذیری به تن این جُل باقی نمانده... این بود که صاف و پوست‌کنده شورش کردیم خودمان را از شر مشتی تکرار مکرراتِ به‌دردنخورِ انجمنی نجات دادیم؛ کاری که در هر انقلابی صورت می‌گیرد. بعدش هم یک دورهٔ هرج‌ومرج و حالا وارد شده‌ایم به دورهٔ سازندگی (شاملو، ۱۳۸۵: ۴۵).

سازوکارهای زبانی زیر در سخن شاملو دیده می‌شود: ۱- اصطلاحاتی چون «شورش»، «انقلاب»، «دورهٔ هرج‌ومرج» و «دورهٔ سازندگی» که دارای مفاهیم سیاسی ویژه‌ای هستند، از گفتمان سیاسی اخذ شده و در تبیین رابطهٔ شعر و کلاسیک به‌کار رفته‌اند؛ ۲- از استعارهٔ ساختاری لباس (جُل، وصله‌پذیر) با بارِ ارزشی منفی برای شعر کهن استفاده شده‌است؛ ۳- «شر»، «مشتی»، «تکرار مکررات» و «به‌دردنخور»، در راستای سازوکار گفتمانیِ گزینش واژگانی و نام‌دهی به‌کار رفته‌اند؛ ۴- «هیچ» و «هر»

Archive of SID

www.SID.ir

سازوکارهای قطعیت و تقلیل‌اند؛ ۵- «انجمن» که از نهادهای شعر کهن است، در بافتی منفی تخلیهٔ معنایی شده‌است.

اخوان ثالث نیز در عبارات زیر از هر پنج سازوکار فوق استفاده کرده‌است:

ما بس که منظومات احمقانه و به‌دردنخورِ انجمنی شنیده‌ایم، یک شعر خوب و عالی را در میان انبوه خزعبلات، نقطهٔ تحولی می‌پنداریم... در این شعر[«سنگ‌چینی از اجاقی خرد» از نیما یوشیج] قالب به‌عنوان نفسِ قالب بودن از امپراطوری خلع شده‌است و یک حکومت آزاد از جماعت معنی، قلمرو شعر را تسخیر کرده، بی هیچ لباس رسمی و دیهیم و سریر (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۱).

۱۱ـ تبارشناسی

تبارشناسی[1] مهم‌ترین رویکرد روش‌شناختی فوکو برای بررسی زمینه‌ها و شرایط تاریخی شکل‌گیری و طبیعی‌سازی یک گفتمان است. تبارشناسی با ارجاع به سطحِ ماقبلِ گفتمانی، به سرچشمه‌های گفتمان بر می‌گردد تا با بررسی شرایط تاریخی شکل‌گیری آن، لایه‌های بازنمایی را پس زده و به شفاف‌سازی صورت‌بندی‌هایی که عینی و طبیعی به نظر می‌آیند، بپردازد. «تبارشناسی از رویدادها، انحرافات کوچک، خطاها، ارزیابی‌های نادرست و نتیجه‌گیری‌های غلطی سخن می‌گوید که به پیدایش آنچه برای انسان ارزشمند است، انجامیده‌اند» (بشیریه، ۱۳۷۹: ۲۲).

۱۱ـ۱ـ تبارشناسی/ دیرینه‌شناسی

دیرینه‌شناسی[2] رویکرد روش‌شناختی فوکو در سال‌های پیش از ۱۹۷۰ است. با اندکی تسامح می‌توان تبارشناسی را شکل تکامل‌یافتهٔ دیرینه‌شناسی دانست. دیرینه‌شناسی موضعی بی‌طرفانه و صرفاً توصیفی دارد، اما «تبارشناسی آسیب‌شناسی می‌کند و سعی می‌کند... از طریق بررسی شکل‌گیری و ظهور تاریخی مشکلات، راه حل ارائه کند» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۴۶). همچنین تبارشناسی با مفاهیمی چون قدرت، ایدئولوژی، معرفت‌شناسی، دانش و... پیوند دارد. در پژوهش حاضر تبارشناسی با معنایی اعم از دیرینه‌شناسی به‌کار رفته و تمایز آن دو لحاظ نشده‌است.

1. genealogy
2. archaeology

www.SID.ir

۱۱ـ۲ـ تبارشناسی نگاه نوگرایان

چنان‌که در بخش‌هایی از مقاله اشاره شد، بسیاری از گزاره‌های انتقادی نوگرایان در آراءِ روشنگران ایرانی قرنِ سیزدهم هجری (سدهٔ نوزدهم میلادی) شکل گرفته‌است. میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزاملکم‌خان، میرزاعبدالرحیم طالبوف، میرزاآقاخان کرمانی و زین‌العابدین مراغه‌ای از روشنگرانی هستند که بیشترین سهم را در شکل‌گیری گفتمان انتقادی نوگرایان داشته‌اند. از این رو تبیین و تشریح گفتمان این روشنگران، چنان‌که کریمی حکاک نیز تأکید کرده‌است، «ضروریِ هر نوع مطالعه‌ای در باب شعر جدید است که بخواهد از دیدگاه دوگانه‌نگر رایج که شعر را به کهنه و نو، سنتی و جدید و کلاسیک و معاصر تقسیم می‌کند، فراتر رود» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۶۵).

اگرچه روشنگران ایرانی کمتر به حوزه‌های ادبی و بوطیقایی شعر فارسی پرداخته‌اند، آراءِ آنها زمینه‌ساز انتقاد ادبی و بوطیقایی شاعران نوگرا از شعر کهن است. نگاه نیمای متقدم و برخی پیروانش به عناصر شعری و شاعران کلاسیک، به تلقی روشنگران شباهت دارد و هر دو گروه از استراتژی‌های زبانی مشابهی استفاده کرده‌اند. گزاره‌هایی چون «تناظر ادبیات و اجتماع» و «سعدی شاعر نیست» نیز سال‌ها پیش از فعالیت انتقادی نیما، به رژیم حقیقت بدل شدند (نک. چراغی، ۱۳۸۹: ۵۹-۵۷ و ۷۹-۷۶).

ارتباط سوژه‌ها با تبار گفتمانی غالباً پنهان و ناآگاهانه است، اما در نوشته‌های نوگرایان نشانه‌های آشکاری نیز برای تشخیص تبار گفتمانی‌شان وجود دارد. به‌عنوان مثال ارتباط نیما و آخوندزاده ـ ارتباط تأثیرگذارترین شاعر نوگرا که «پدر شعر نو» خوانده می‌شود با تأثیرگذارترین روشنگر ایرانی که «پدر روشنفکران ایران» نام گرفته‌است (نک. بهبودی، ۱۳۷۵: ۹) ـ از چند جهت قابل بررسی است:

۱- نیما در *نامه‌های همسایه* چند بار خود را با آخوندزاده مقایسه کرده‌است: «من میرزافتحعلی آخوندزادهٔ دربندی هستم... خیال می‌کنم میرزافتحعلی هستم و تهران، دربندِ من است» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۳۴، ۲۲۳ و ۲۷۰).

۲- نیما در رسالهٔ *ارزش احساسات*، با ستایش نمایش‌نامه‌های آخوندزاده که «با مهارت و از روی ذوق رسا و آشنایی به تئاترهای دنیایی ساخته شده‌اند»، آنها را دارای «یک زبان جسور هجوی نسبت به اخلاق صنفی و عمومی» می‌داند «که در ادبیات ما

www.SID.ir

سابقه ندارد» (همان: ۸۵-۸۴). تلقی گسست که از عبارتِ «بی‌سابقه بودن زبان جسور هجوی در ادبیات فارسی» برداشت می‌شود، نشانه‌های پیوند گفتمانی نیما و آخوندزاده را تقویت می‌کند.

۳- نیما دربارهٔ آشنایی خود با نمایش‌نامه‌های آخوندزاده نوشته‌است: «نسخه‌های خطی و خیلی قدیم آن را من خودم در بچگی خواندم» (همان: ۸۴). از آنجاکه آخوندزاده برخی از انتقادهای خود به ادبیات کلاسیک را در نمایش‌نامه‌هایش صورت‌بندی کرده‌است، مسألهٔ فوق نشانهٔ دیگری است بر رابطهٔ گفتمانی نیما با او.

۴- علاقهٔ مشترک آخوندزاده و نیما به شعر نظامی در نگاه تبارشناختی حائز اهمیت است.

۵- تأکید نیما دربارهٔ قرائت نثرگونه و نمایشی منظومه‌هایش و رعایت دکلماسیونِ طبیعی کلام (همان: ۱۵۱، ۳۳۰، ۳۳۷ و ۳۴۲)، به تأکید آخوندزاده دربارهٔ قرائت نمایش‌نامه‌هایش شباهت دارد (نک. آخوندزاده، بی‌تا: ۷۲).

۶- نیما مانند آخوندزاده، اغلب آراءِ انتقادی خود را به صورت نامه منتشر کرده‌است.

با این حال باید توجه شود که این ارتباط در مورد همهٔ شاعران نوگرا یکدست نیست، درحالی‌که برخی از آنها عموماً در موضع تکرار، تعمیم و تشدیدِ گزاره‌های ماقبل گفتمانی بوده‌اند، نیما یوشیج توانست با قرارگرفتن در مفصل گفتمان‌های گوناگون و بازنگری در آرشیوهای معرفتی خود، به نگاهی متفاوت از شعر کلاسیک فارسی دست یابد؛ اگرچه نگاه متفاوت او نیز سال‌ها از سوی گفتمان غالب به حاشیه رانده شد.(۱۴)

۱۲ـ نتیجه‌گیری

در آراءِ نوگرایان تصویرِ بازنمودیِ برخی از ابعاد شعر کلاسیک، در صورت‌بندی گفتمانی منسجم و با سازوکارهای زبانی خاص، ارائه شده‌است. برخی از گزاره‌ها با برجسته‌سازی در مرکز گفتمان نوگرایان و مفصل‌بندی با گزاره‌های سازگار، به انسداد معنایی رسیده و معناهای دیگر را به حاشیه رانده‌اند. برای نمونه رابطهٔ آینه‌وار شعر و اجتماع و بازتابِ مستقیمِ مسائل اجتماعی در شعر، چنان به انسداد معنایی رسیده‌است که شکل‌های دیگر این رابطه حذف شده‌اند. همچنین نوگرایان با برجسته‌سازی و قطعیت دادن به گزارهٔ «سعدی ناظم است»، امکانات متنوع شعر سعدی را به حاشیه رانده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

شاعران نوگرا برای اعمال قدرت و هویت دادن به شعر نو، نیازمندِ غیریت‌سازی، یعنی برساختن یا بازنمایی گفتمان رقیب بوده‌اند و برای ایجاد قطبیتِ مطلق و حذف اشتراکات و هم‌پوشانی‌های خود با گفتمان رقیب، به ساده‌سازی، کلیشه‌سازی و حذفِ تنوعات تاریخی و حرکت و سیلان در شعر کهن پرداخته‌اند. در این راستا جفت‌های تقابلی‌ای چون شعر نو/ شعر کهن، شعر اجتماعی/ شعر غیراجتماعی، شعر ساختمند/ شعر بی‌ساختار و... ساخته شده و سعی شده‌است نقاط مشترک شعر نو و کلاسیک در زمینهٔ تخیّل، توصیف، روایت، موسیقی و... انکار گردد.

در جریان کلیشه‌سازی، شعر کهن گاه تا چند مرحله تقلیل یافته و با چند سنت ادبی معمول و مرسوم مترادف شده‌است. نوگرایان در بسیاری موارد، تفاوت‌های شعر کهن و شعر نو را در حوزه‌های ساختار، توصیف، رابطهٔ شعر و اجتماع و...، به فقدان این عناصر در شعر کهن تعبیر کرده‌اند (سوءِ تشخیص). همچنین انسداد، قطعیت و بداهتِ گزاره‌ها، از طریق تکرار و بازتولید در متون مختلف و به‌کارگیری استراتژی‌های زبانی، رژیم حقیقت را شکل داده و قدرت و فشار گفتمانی نوگرایان از طریق آن جریان یافته‌است.

در تبارشناسی و بررسی زمینه‌ها و شرایط تاریخی شکل‌گیری و طبیعی‌سازی آراءِ نوگرایان، می‌توان به آراءِ روشنگران ایرانی مراجعه کرد تا با پس زدنِ لایه‌های پنهانِ بازنمایی، شفاف‌سازیِ صورت‌بندی‌هایی که عینی و طبیعی به نظر می‌آیند، ممکن گردد. در نوشته‌های نیما و روش انتقادی او نیز نشانه‌های آشکاری برای تشخیص تبار گفتمانی او، به‌ویژه ارتباط‌های گفتمانی آشکار میان او و آخوندزاده، وجود دارد.

پی‌نوشت

۱- برای آگاهی از این گفتمان، نک. کریمی حکاک، ۱۳۸۴؛ دهقانی، ۱۳۸۰ و چراغی و دیگران، ۱۳۹۰.

۲- برای نمونه نگاه کنید به مقالهٔ «دغدغه‌های نیما» (درگاهی، ۱۳۸۹). این مقاله با گزینش بخش‌هایی از آراءِ نیما و حاشیه‌رانی بسیاری از وجوه آن، به تکرار احکام و پیش‌فرض‌هایی می‌پردازد که مقالهٔ حاضر درصدد شفاف‌سازی و بداهت‌زدایی آنهاست. حتی چکیدهٔ این مقاله بر کتمان تاریخمندی و کلیشه‌سازی شعر کلاسیک استوار است:

Archive of SID

www.SID.ir

«طرحی که نیما یوشیج از شاعری ارائه می‌داد... با سنت‌های شاعرانهٔ سرزمین او هیچ‌گونه همانندی نداشت. پیش از نیما، شیوه‌های سنتی شعر فارسی، شاعری‌کردن را از پیوند با زندگی و واقعیت‌های دردناک آن دور کرده بود...» (همان: ۵۳).

۳- در بررسی مفاهیم و اصطلاحات گفتمان و گفتمان‌شناسی، بیشتر از منابع زیر استفاده شده‌است: سلطانی، ۱۳۸۴؛ هال، ۱۳۸۶؛ بشیریه، ۱۳۷۹ و آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵.

۴- برای آگاهی بیشتر، افزون بر منابع پیش‌گفته، نک. بهرام‌پور، ۱۳۷۹ و لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۱.

۵- در فارسی برای این سطح می‌توان از «گفتمان‌شناسی» یا «تحلیل گفتمان» و برای موارد دیگر از معادل‌هایی چون «سخن‌کاوی»، «سخن‌سنجی» و «تحلیلِ مقال» استفاده کرد. همچنین می‌توان تفکیکِ «تحلیل گفتمان انتقادی/ تحلیل گفتمان» را به کار برد.

۶- ارنستو لاکلا و شانتال موف که نظریهٔ آنان در سلطانی، ۱۳۸۴ و یورگنس و فیلیپس، ۱۳۸۹ تشریح شده‌است.

۷- این تحلیل مبتنی بر تلقی پساساخت‌گرایانه (post-structuralist) است که رابطهٔ دال و مدلول را سیال و نامعیّن، دال‌ها را دارای دلالت‌های بی‌شمار و معنا را متکثر می‌داند.

۸- شعرهای شاملو نیز در طبیعی‌سازی گفتمان او و تبدیل آن به رژیم حقیقت مؤثر بوده‌اند، چنان‌که حتی برخی از پژوهش‌های ادبی بر گزاره‌های شعری او استوار شده‌اند. برای مثال مقالهٔ «نسل امروز و شعر معاصر؛ بررسی موانع و مشکلات» (جوکار، ۱۳۸۳)، که مواردی چون تقابل شعر نو و کلاسیک، تقلیل ابعاد شعر حافظ به بُعد سیاسی و تاریخی، نفی و انکار تحول و تنوع در شعر کهن و ارائهٔ تصویری انتزاعی، کلی و کلیشه‌ای از شعر نو و کلاسیک در آن دیده می‌شود، از گفتمانِ تقابلیِ این شعرِ شاملو تأثیر پذیرفته‌است: «شعر معاصر از فردیت خارج شده و زندگی انسان امروز و شاعر امروز، خواسته و ناخواسته با سیاست و اجتماع پیوند خورده و "شاعر/ خود شاخه‌ای ز جنگل خلق است"... دیگر به طبقه‌ای خاص تعلق ندارد و در عالم دیگر زندگی نمی‌کند و "درد و امید مردم را/ با استخوان خویش/ پیوند می‌زند". لذا دیگر نمی‌تواند تنها به خودش و عشق خودش بپردازد...» (همان: ۷۷).

۹- برای آگاهی از تصویری که غرب از «دیگری» به‌عنوان بی‌قانون، عقب‌مانده، وحشی و... ارائه می‌دهد، نک. هال، ۱۳۸۶ و استنو، ۱۳۸۳. برخی از سازندگان این تصویر، نظیر کنت آرتور دو گوبینو که مرجع «نوعی نژادپرستی فلسفی و شبه‌علمی» شمرده می‌شود

www.SID.ir

(نک. استنو، ۱۳۸۳: ۱۱۸)، مستقیماً در شکل‌گیری سرچشمه‌های معرفتی گفتمان نوگرایان نقش داشته‌اند (نک. مجتهدی، ۱۳۷۹: ۱۳۶-۱۳۵ و ۲۰۶).

۱۰- هم تلقی زیست‌شناختی از انوع ادبی و هم تصور رابطهٔ یک‌سویهٔ زیربنا و روبنا که براساس مبانی معرفتی قرن‌نوزدهمی شکل گرفته‌اند در زمانِ این قضاوت، بداهت و اعتبار خود را از دست داده بودند. بنابراین تصور «علوم جدید اجتماعی» هم یک تلقی گفتمانی و برساخته است.

۱۱ـ البته مرز قطعی و دقیقی برای مؤثر/ غیرمؤثر بودن گفتمان نمی‌توان ترسیم کرد. گفتمان در پیوستاری از زمان و در تعامل با گفتمان‌های دیگر، به‌تدریج انسجام، عینیت و قدرت می‌یابد و به‌تدریج آن را از دست می‌دهد. حتی پس از چرخش گفتمانی (discoursive turn)، برخی گزاره‌ها تا مدت‌ها بخشی از قدرت خود را حفظ می‌کنند.

۱۲ـ جهت هماهنگی با زبان مقاله، جملات از حالت محاوره خارج شده‌اند. در چند مورد از گفتگوهای شاملو نیز این رویّه اعمال شده‌است.

۱۳- در جدیدترین نمونهٔ این رویکرد، هیوا مسیح که پیشتر به تأثیرپذیری‌اش از آراءِ شاملو اشاره شد، تقطیع پلکانی شعر نو را بر غزلیات حافظ اعمال کرده‌است (نک. حافظ، ۱۳۹۰).

۱۴- برای آگاهی از نگاه متفاوت و عمیقِ نیما به شعر کلاسیک، نک. چراغی، ۱۳۸۹ و بهرام‌پور عمران، ۱۳۸۹.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۲)، *شاملو در تحلیلی انتقادی*، تهران: آمیتیس.

آخوندزاده، میرزافتحعلی (بی‌تا)، *تمثیلات*، مقدمه و حواشی باقر مؤمنی، [بی‌جا].

آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، *شعر و اندیشه*، تهران: مرکز.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی و فرهنگی.

احمدنژاد، کامل و ایمانی، علی (۱۳۷۹)، *فارسی عمومی*، تهران: مؤسسهٔ نشر ویرایش.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۳)، *آخر شاهنامه*، تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۶۹)، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*، تهران: بزرگمهر.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *از این اوستا*، تهران: زمستان.

استنو، کاترینا (۱۳۸۳)، *تصور دیگری: تفاوت از اسطوره تا پیش‌داوری*، ترجمهٔ گیتی دیهیم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی و مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدن‌ها.

Archive of SID
www.SID.ir

باباچاهی، علی (۱۳۸۰)، *گزاره‌های منفرد: بررسی انتقادی شعر امروز ایران*، ج۲، تهران: سپنتا.
براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس: در شعر و شاعری*، تهران: زریاب.
بشیریه، حسین (۱۳۸۵)، «مقدمهٔ مترجم»، *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، هیوبرت دریفوس و پل رابینو، تهران: نی، صص ۳۹-۱۳.
بهبودی، هدایت‌الله (۱۳۷۵)، *دربارهٔ ادبیات نوین ایران پیش از نهضت مشروطیت*، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
بهبهانی، سیمین (۱۳۷۱)، *یکی مثلاً اینکه...*، تهران: البرز.
بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹)، «درآمدی بر تحلیل گفتمان»، *گفتمان و تحلیل گفتمانی*، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران: فرهنگ گفتمان، صص ۳۶-۱۲.
بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۸۹)، *در تمام طول شب: بررسی آراءِ نیما یوشیج*، تهران: مروارید.
جوکار، منوچهر (۱۳۸۳)، «نسل امروز و شعر معاصر؛ بررسی موانع و مشکلات»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، سال هفتم، شمارهٔ ۸۱-۸۰، صص ۸۵-۷۶.
چراغی، رضا (۱۳۸۹)، *نقد و بررسی نگاه انتقادی شاعران نوگرا به شعر کلاسیک*، پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.
چراغی، رضا؛ رضی، احمد و نیکویی، علیرضا (۱۳۹۰)، «تحلیل رویکردهای انتقادی روشنگران ایرانی به شعر کلاسیک»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۶۲-۱۳۷.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، *صد غزل انتقادی حافظ*، انتخاب و تدوین نو: هیوا مسیح، تهران: مثلث.
حسن‌لی، کاووس(۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.
خویی، اسماعیل (۱۳۵۱)، *جدال با مدعی*، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
درگاهی، محمود (۱۳۸۹)، «دغدغه‌های نیما»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شمارهٔ ۱۴، صص ۷۲-۵۳.
دهقانی، محمد (۱۳۸۰)، *پیشگامان نقد ادبی در ایران*، تهران: سخن.
رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷)، *از سکوی سرخ: مسائل شعر*، تهران: مروارید.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، *از کوچهٔ رندان*، تهران: سخن.
سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نشرنی.
شاملو، احمد (۱۳۵۰)، *برگزیدهٔ شعرهای احمد شاملو، با حرف‌هایی در شعر و شاعری*، تهران: بامداد.
ـــــــــــ (۱۳۵۷)، *از مهتابی به کوچه: مجموعهٔ مقالات*، تهران: توس.

Archive of SID
www.SID.ir

ـــــــــــ (۱۳۵۹)، «چند حرف از سرِ ناگزیری»، *حافظ شیراز*، به روایت احمد شاملو، تهران: مروارید، صص ۵۲-۲۷.
ـــــــــــ (۱۳۶۷)، «گفت‌وشنودی با احمد شاملو»، دنیای سخن، شمارهٔ ۲۵، صص ۲۸-۲۷ و ۱۰۰.
ـــــــــــ (۱۳۷۷الف)، «حرف‌هایی از ا. بامداد»، *شناخت‌نامهٔ احمد شاملو*، جواد مجابی، تهران: قطره، صص ۶۴۵-۶۳۷.
ـــــــــــ (۱۳۷۷ب)، «حقیقت چقدر آسیب‌پذیر است»، *شناخت‌نامهٔ احمد شاملو*، جواد مجابی، تهران: قطره، صص ۵۲۷-۵۰۳.
ـــــــــــ (۱۳۷۷ج)، «شاعری»، *شناخت‌نامهٔ احمد شاملو*، جواد مجابی، تهران: قطره، صص ۴۰۲-۳۹۱.
ـــــــــــ (۱۳۷۷د)، «گفتگوی زمانه با احمد شاملو، شاعر زمانهٔ ما»، *شناخت‌نامهٔ احمد شاملو*، جواد مجابی، تهران: قطره، صص ۷۵۸-۷۲۵.
ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *ستاره‌بارانِ جوابِ یک سلام: نامه‌های احمد شاملو به مهدی اخوان لنگرودی*، تهیه و تنظیمِ اسماعیل جنتی، تهران: یوشیج.
ـــــــــــ (۱۳۸۴)، *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها*، تهران: نگاه.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *دربارهٔ هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه: گفت و شنودی با احمد شاملو*، به کوشش ناصر حریری، تهران: نگاه.
شریعتی، علی (۱۳۷۰)، *هبوط در کویر*، تهران: چاپخش.
شعبانی، رضا (۱۳۸۶)، *مبانی تاریخ اجتماعی ایران*، تهران: قومس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۱)، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج۱، تهران: مرکز.
صاحب‌الزمانی، ناصرالدین (۱۳۵۱)، *خط سوم: دربارهٔ شخصیت، سخنان و اندیشه‌های شمس تبریزی*، تهران: عطایی.
ضیمران، محمد (۱۳۷۸)، *میشل فوکو: دانش و قدرت*، تهران: هرمس .
عابدی، کامیار (۱۳۸۳)، «سعدی در آیینهٔ ادب معاصر: تحلیلی تاریخی از یک بی‌مهری فرهنگی و ادبی»، *کتابِ ماهِ ادبیات و فلسفه*، سال هفتم، شمارهٔ ۸۳، صص ۶۳-۵۴.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۶)، *در غروبی ابدی: مجموعهٔ آثار منثور فروغ*، به کوشش بهروز جلالی، تهران: مروارید.

Archive of SID
www.SID.ir

کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۴)، *طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مروارید.
کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۲)، *نامهٔ باستان: گزارش و ویرایش شاهنامهٔ فردوسی*، ج۱، تهران: سمت.
گلستان، ابراهیم (۱۳۸۴)، *نوشتن با دوربین: رو در رو با ابراهیم گلستان*، مصاحبه‌کننده: پرویز جاهد، تهران: اختران.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *گفته‌ها*، تهران: آگاه.
لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱)، «درآمدی بر سخن‌کاوی»، مجلهٔ *زبان‌شناسی*، سال نهم، شمارهٔ۱، صص ۴۰-۹.
مجتهدی، کریم (۱۳۷۹)، *آشنایی ایرانیان با فلسفه‌های جدید غرب*، [بی‌جا]: مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ معاصر.
مدرس‌صادقی، جعفر (۱۳۸۴)، «پیش‌گفتارِ مجموعهٔ بازخوانی متون»، *مقالات شمس*، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: مرکز، صص یازده ـ چهارده.
مسیح، هیوا (۱۳۸۴)، «چیزی چنان‌که باید»، *کتاب شعر: احمد شاملو*، تهران: قصیده‌سرا و مهرا، صص ۴۵-۲۳.
مطهری، مرتضی (۱۳۷۳)، *عرفان حافظ*، قم/تهران: صدرا.
نیما یوشیج (۱۳۶۸)، *نامه‌ها*، گردآوری سیروس طاهباز، [تهران]: دفترهای زمانه.
ـــــــــــ (۱۳۸۵)، *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
ـــــــــــ (۱۳۸۷)، *یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*، به کوشش شراگیم یوشیج، تهران: مروارید.
هال، استوارت (۱۳۸۶)، *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، تهران: آگاه.
یورگنس، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

Archive of SID

www.SID.ir

ادب پژوهی
شمارهٔ هجدهم
زمستان ۱۳۹۰
صفحات ۶۹-۴۱

تحلیل روایت‌شناختی بر دوازده روایت از «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل»

دکتر محمد پارسانسب*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران

نرجس نیکان‌فر
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
قصّه‌پردازی از سنت‌های رایج و ریشه‌دار در ادبیات همهٔ ملل و به‌ویژه در ادبیات فارسی است. در این فن، قصه‌پرداز با دخل و تصرف در قصه‌های کهن، روایتی نو پدید می‌آورد که عصارهٔ نگرش او و پیشینیان را با خود دارد. بر این اساس، در طول زمان، روایت‌های متنوعی شکل می‌گیرد که هریک برپایهٔ دستکاری‌های قصه‌پرداز و میزان هنرمندی او می‌تواند با ریشه‌ها و نمونه‌های پیشین، مشابه یا متفاوت باشد. مطالعه در ساختار روایات متعدد از یک حکایت و مقایسهٔ آنها، می‌تواند ما را به سرچشمه‌های پیدایش قصه‌های فارسی برساند، روند تکامل روایات را آشکار سازد و از کمّ و کیفِ دادوستد قصه‌پردازان، و نیز نوع تعاملات فرهنگ‌ها پرده بردارد. در این مقاله حکایت «سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل» از *مثنوی* مولوی را براساس رویکرد ساختارگرایی، با دوازده روایت مشابه مقایسه می‌کنیم. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که مولانا نسبت به شکل داستان‌ها و ساختار بیرونی و درونی روایات خویش، آگاهی و اشراف کافی دارد و در مواجهه با داستان، همچون قصه‌پردازی صاحب‌فن، با هنرمندی تمام رفتار می‌کند.

واژگان کلیدی: حکایتِ سلیمان و مرد گریزان از عزرائیل، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، *مثنوی*

نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: *parsanasab63@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۹/۱۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۳/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir