۵ مقاله

سعید هنرمند

ارتباط دو سویه‌ی زبان و روایت
معنا در برابر ساخت: هرمنوتیک در مقایسه با بوطیقا
سوگواری بر کشته دشمن به‌جای شادی برای پیروزی قهرمان
دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی: عشق با سلطه، عشق بر سلطه
احساسات و کنشگرها ابزارهای مهم شناخت در روایت

*****

ارتباط دو سویه‌ی زبان و روایت

سعید هنرمند*

پیش‌تر تصور بر این بود که زبان عامل و ابزار اصلی در بیان هنری و به‌ویژه ادبیات بوده. این تصور در سال‌های اخیر توسط برخی پژوهشگران مورد تردید قرار گرفته. البته منظور این پژوهشگران این نیست که زبان ابزار بیان نیست، بلکه به این معنی‌ست که زبان در ابتدا بیشتر ابزار شکل‌دهنده‌ی عناصر روایی‌ای چون زمان و ساختار بوده است تا هر چیز دیگر.

در یک نظریه‌ی فوق‌العاده افراطی کسانی چون **پورتر ابوت** برآن‌اند که حتی روایت عامل به وجود آمدن زبان بوده است. گرچه سندی در اثبات این نظریه نیست، اما در ضمن خالی از حقیقت هم نمی‌تواند بود؛ به‌ویژه که توانایی‌های مغز نشان می‌دهند که انسان از همان سنین پایین دو تا سه سالگی قادر به تشخیص و تمایز میان داستان و شخصیت محوری آن با امور واقعی هست. افزون بر آن، در رابطه با داستان کودک درک

روشنی از زمان نشان می‌دهد. اما برکنار از این نظریه‌ی افراطی عناصر مسلط روایی یعنی ساختار، زمان، حس، و شخصیت‌پردازی بر پایه‌ی بیان واقعه‌ای بیرون از زمان حال نشان می‌دهند که درک انسان از روایت امری نهادینه است و احتمالا در روندی تکاملی طی هزاران سال حاصل شده است. نکته‌ی بنیادی دیگری که بر این رابطه‌ی پیچیده صحه می‌گذارد این است که زبان حاوی معناست،حال آنکه روایت به‌جز معنا حاوی حس و تجربه هم هست. مهمتر اینکه،پیوند میان معنای زبانی و حس و تجربه‌ی داستانی عامل و منبع دایمی تولید مفاهیم و معناهای جدید است. جدایی‌شان، از سوی دیگر، نشانه‌ی بحران معنایی است و بنابراین بررسی رابطه‌ی میان آنها ابزاری است برای رسیدن به نوعی آسیب‌شناسی فرهنگی.

گرچه این نوشته نمی‌خواهد تا این‌جا پیش برود. اما تنها تلاشی است برای طرح رابطه‌ی دو سویه، زنده و فعال میان «زبان» و «روایت» و نیز «معنا» و «حس» در درون آنها.

در این بررسی روایت به‌عنوان ابزار سوم در فرایند شناخت معرفی شده است. دو ابزار نخست یکی «جفت‌های متضاد» هستند و دیگری «روابط علّی» که خود بحث گسترده‌ی دیگری را می‌طلبد. نکته‌ی قابل توجه این است که روایت به‌عنوان دنیایی مستقل همه‌ی ابزارهای شناخت را جمع دارد، یعنی:درگیری‌های درونی آن خود نمودی از جفت‌های متضاد است و با مفاهیمی چون خوب و بد یا حسیاتی چون شادی و اندوه نمایان می‌شود؛ پی‌ساخت آن هم بر پایه‌ی روابط علّی ساخته شده و بنابراین ساختار روایت خود نمودی از روابط علت و معلولی است؛ و بالاخره، زمان‌بندی داستانی را داریم که درکی از زمان درونی را نشان می‌دهد و در ساخت روایی نموده می‌شود. درک زمان خود بخشی از پدیده‌ی دیدن و بیان گذشته یا آینده در زمان حال است.

عملی کاملا روایی که تنها انسان‌ها قادر به انجامش هستند. پیوند سه ابزار بالا پدیده‌ی پیچیده‌ی روایت را پدید آورده که خود طی هزاران سال تکامل روی ساختار ذهنی و فکری انسان تاثیر عمیق گذارده است.

نکته‌ی مهم دیگر اینکه ساختار پیچیده‌ی روایت در گستره‌ی زبان طرح می‌شود. زبان از این نظر محصول ساختار روایت است؛ دلیل آن اینکه زبان ابزار بیان گذشته است و برای این کار نیاز دارد که از ساختارهای روایی برای بیان پیروی کند. به‌سخنی، زبان ابزار بیان آن چیزی‌ست که در لحظه‌ی کنونی وجود ندارد. انسان یا در عمل است، یعنی در اکنون و در تجربه کردن؛ یا در بیان آن عمل است، یعنی گستره‌ی زبان. زبان به‌طور طبیعی مبنای بیان آن چیزهایی است که در گذشته روی داده. از این زاویه اگر بنگریم زبان ابزار انتقال معنایی است که در اکنون حضور ندارد، از سوی دیگر، کار روایت پیوند زدن این

معنای جز-اکنونی است با تجربه‌ای که در همین لحظه و طی خواندن روی می‌دهد. این پیوند زدن موجب می‌شود که خواننده یا شنونده حسی را برانگیزد که تنها با خواندن پدید می‌آید. فراتر از آن، پیوند حس و معنا در میدان مغناطیسی روایت خود ابزاری است برای رسیدن به شناختی کاملا جدید و فردی.

با توجه به این عناصر نوشته‌ی زیر در پی آن است که واحدهای ساختاری، معنایی و حسی را که در این میدان مغناطیسی شکل می‌گیرد، برجسته و بررسی کند. اپیستم (episteme) به‌عنوان کوچک‌ترین واحد معنایی اینجا برای نشان دادن کوچک‌ترین واحد معنایی و حسی آمده.i[i] الگو-نمونه (prototype) هم به‌عنوان نمونه‌ی مسلط اپیستم-هایی آمده که دیگر نمونه‌ها را تابع خود به خواننده منتقل می‌کند. نوشته به زیربخش-های کوچکی تقسیم شده تا بحث در حوزه‌های مختلف روایت و زبان دنبال شود.

نقش الگو-نمونه‌ای روایت

روایت پدیده‌ی پیچیده‌ای است هم شامل زبان، هم شامل کنش و هم شامل شناخت. نقش آن از زبان فراتر می‌رود، زیرا در حوزه‌ی زبان کمک به شکل‌گیری معنا می‌کند؛ همزمان، در حوزه‌ی کنش بیانگر رفتارهای حسی و تجربی است؛ و در حوزه‌ی شناخت ابزار مهمی برای رسیدن به درک جدید. از این نظر، نه تنها روایت را باید ابزار بیان و نیز تفهیم و تفاهم دانست، بلکه افزون بر آن باید آن را ابزار اندیشه‌ورزی نیز دید. در واقع هیچ دانشی، حتا دانش‌های تجریدی و تجربی، بدون روایت قادر به طرح مسایل خود در روند زمان و تحولات علّی نیستند. این نقش در گذشته بسیار روشن‌تر از امروز بود، برای همین هم بود که میان روایت، شعر و فلسفه پیوندی ژرف و جدایی‌ناپذیر وجود داشت، نمونه‌اش *مثنوی* **مولوی**. شعر امروز از بیان روایی و فلسفی جدا شده، اما روایت همچنان جایگاه خود را در این امور حفظ کرده، مثلا در بیان «تکامل جانوران» توسط **داروین** یا «بازروایی» **فروید** از «اسطوره‌ی اودیپ»؛ گرچه این روایت‌های مدرن موضوعات و هدف‌های دیگری را دنبال می‌کنند.

روایت برای هر یک از کارهای ما نقش پس‌متن (context) را دارد، پس‌متنی که به ما امکان داوری درباره‌ی کارهایمان را می‌دهد. خود روایت، افزون بر هر چیز، برای خودش هم یک پس‌متن است. پس روایت در نهایت به تعداد محدودی کلان‌روایت می‌رسد. این روایت‌ها چیرگی همه‌گیر دارند، علت آن هم این است که از منطق‌های روایی الگو-نمونه‌ای بهره می‌برند. سلطه‌ی این الگو-نمونه‌ها تا آنجاست که دیگر داستان‌ها از طریق آنها با خوانندگان خود رابطه برقرار می‌کنند. علت الگو-نمونه‌ای یا حتی فراتر

چیرگی مقدس‌گونه‌ی (canonize) این گونه روایت‌ها به این موضوع برمی‌گردد که در میان همه‌ی مردمان و همه‌ی فرهنگ‌ها، احساسات و داوری‌های مشخص و بدون تردیدی را می‌آفرینند. «رستم و سهراب» یا «لیلی و مجنون» از داستان‌های الگو-نمونه‌ای فارسی هستند، چون هرکس از هر گوشه‌ی دنیا که آنها را بخواند به نتایج و حس‌های مشترک و مشخصی می‌رسد. حال آنکه *بوف کور* **هدایت** یک داستان الگو-نمونه‌ای نیست، دلیل آن هم خیلی ساده آن است که هر خواننده بنا به پیش زمینه‌های فکری و تجربی‌اش برداشت و حسی متفاوت از آن می‌یابد. به سخنی، می-توان گفت: روایت‌های الگو-نمونه‌ای بیشتر برانگیزاننده‌ی احساسات مشخص و قالبی هستند و به‌صورت غالب از طریق همین حس‌ها در خواننده تولید معنا می‌کنند. پس این گونه داستان‌ها به انتظارات عمومی‌ای پاسخ می‌دهند که تقریبا تمام مردم دنیا از فرهنگ‌های مختلف با آنها رابطه‌ی مشترک برقرار می‌کنند. از این نظر، روایت‌های الگو-نمونه خود پس‌متن‌هایی هستند برای بقیه‌ی روایت‌ها که معمولا با بهره‌گیری از عناصر جهان‌شمول در روایت‌های الگو-نمونه‌ای با خواننده ارتباط برقرار می‌کنند.

ابراز نظر قطعی درست نیست، اما آن طور که تئوری ادبی در متون سانسکریت مطرح می‌کند روایت‌ها در همه‌ی فرهنگ‌ها، بیش از هر چیز، نتیجه‌ی دو درگیری یا تقابل اصلی، یعنی عشق و قدرت سیاسی، هستند. تقابل در قدرت با درگیری میان دوست و دشمن نمود می‌یابد، که خود مبنایی است برای تعریف «خود» و «دیگر» در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی. تقابل در عشق نیز با مفهوم وصال/جدایی از یک سو و خواست فردی در مقابل اخلاق و عرف حاکم نمود می‌یابد. شاید به دلیل وجود این دو درگیری اصلی باشد که ژانرهای **حماسه** و **رومانس** (عاشقانه) برای دوره‌ای طولانی بر ادبیات کشورهای مختلف حاکم بوده‌اند. در روایت‌های مدرن نیز این دو درگیری همچنان نقش محوری دارند؛ گرچه ژانرهای مستقل حماسه و عاشقانه دیگر جای خود را به یک ژانر مسلط رمان داده‌اند. این دو درگیری در رمان‌ها با گونه‌های پیچیده‌تری حضور داشته نقش بازی می‌کنند. مثلا در آثار **دیکنز** درگیری قدرت سیاسی بیشتر چهره‌ای طبقاتی دارد، حال آنکه در کارهای **کامو** در تجربه‌ی استیصالی فرد از قدرت نمود یافته است.

انواع الگو-نمونه‌های روایی

خیلی ساده، داستان‌ها نیز مانند زبان از طریق جمله‌ها بیان می‌شوند. این جمله‌های روایی هم، به همان گونه‌ی زبان، دارای سه حالت صرفی مهم هستند: شخصیت که

برابر است با کنشگرها (فاعل و مفعول) در دستورزبان؛ حالت که برابر است با صفت؛ و کنش که برابر است با فعل. در یک همگون‌سازی می‌توان اپیستمهای داستانی را نیز به‌همین گونه تقسیم کرد: اپیستمهای کنشی، که اینجا آنها را با الگو-نمونه‌ی روایی معین می‌کنیم. اپیستمهای حالتی، که با الگو-نمونه‌ی حسی و حسیتیii[ii] مشخص خواهیم کرد. و بالاخره، اپیستمهای شخصیتی، که اینجا با الگو-نمونه‌ی چهره نشان می‌دهیم.

الگو-نمونه‌های روایی بیشتر بر پایه‌ی کنش شکل می‌گیرند، بنابراین مبنا و اعتبار آنها پذیرش یا عدم پذیرش این کنش‌ها توسط مردم است. برای همین می‌توان آنها را با دو اصل تعریف نشدنی، و در ضمن خدشه‌ناپذیر «خوب» و «بد»، گروه‌بندی کرد. اپیستم-های کنشی ساده‌ترین طرحواره‌های (schema) داستانی را می‌سازند. اغلب نیز جهان‌شمول هستند و در فرهنگ‌های کهن و نو، بدوی یا پیچیده کمو بیش یافت می‌شوند. این اپیستمها بر کنش‌های اصلی زیر استواراند: کُشتن، ربودن، دروغگویی، تقلب کردن، خیانت کردن .... هر کدام از این کنش‌ها در اخلاق حاکم «بد» تعریف می-شوند و در جمله‌های ساده‌ی زیر اصل‌های اخلاقی جهان‌شمول شده را می-سازند:«کشتن بد است».«دزدی بد است». «دروغگویی بد است» و.... هیچ‌کس در هیچ جامعه‌ای، تا آنجا که تاریخ و شواهد نشان می‌دهند، با این اصول اخلاقی و قانونی مخالفتی ندارد. اما همه در شکل پیچیده‌شان شامل حالت‌های استثنایی می‌شوند که معمولا با واژه‌ی «مگر» مشخص می‌شود:«کشتن بد است، **مگر** برای دفاع از خود باشد».«دزدی بد است، **مگر** برای کمک به فقرا باشد».«دروغگویی بد است، **مگر** برای نجات جان کسی باشد». موارد «بد» در تمام جوامع تقریبا یکسان و محدود هستند، اما مگرها تنوع فراوانی دارند، و پهلو به بی‌نهایت می‌زنند. نیز، در مواردی جهان‌شمول نیستند و بیشتر در یک یا چند فرهنگ یافت می‌شوند. مثلا در مورد کشتن می‌توان به این موارد ممکن اشاره کرد: «کشتن بد است، **مگر** برای نجات جان کسی باشد».«قتل بد است، **مگر** قاتل تجاوزگر باشد». اینها حالت‌های جهانشمول هستند. اما صورت‌های استثنا نیز هستند؛ مثلا قتل ناموسی که در برخی فرهنگ‌ها پذیرفتنی است و در برخی دیگر نه. یا مورد دیگر اینکه، در جوامعی زیر گفتمان «حفظ امنیت ملی» کشتار جمعی حتی با بمب اتم پذیرفتنی (توجیه) می‌شود (امریکا)، حال آنکه در جوامع دیگر این امر پذیرفتنی نیست.

داستان‌ها را می‌توان بر اساس شکل استفاده از الگو-نمونه‌های کنشی به دو دسته‌ی ساده و پیچیده تقسیم کرد. داستان‌های ساده آنهایی هستند که این اپیستمها را

مستقیم و بدون اگر و مگر به کار می‌برند. مثلا آدم خوبی داریم که به مردم کمک می‌کند و زنش را دوست دارد (از اپیستمهای خوبی). این می‌تواند یک داستان باشد با نمایش جنبه‌های اخلاقی مثبت. نمونه‌ی چنین داستان‌هایی را در حکایت‌های سعدی می‌توان یافت که در پایان با یک پیام اخلاقی خواننده را دعوت می‌کند که مانند شخصیت داستان رفتار کند. اما اگر کسی این آدم خوب را اذیت کند یا بکشد، داستان دچار یک پیچش می‌شود. گرچه این پیچش تغییری در روند داستان ایجاد نمی‌کند و خواننده تابع ساختی همسان همچنان جانب آدم خوب را می‌گیرد و آزار دهنده یا قاتل را محکوم می‌کند. اما اگر داستان از این نقطه به بعد با یک «**مگر**» پیش برود داستان از نوع پیچیده‌اش خواهد شد، زیرا مخاطب را در داوری بر سر دو راهی می‌گذارد. مثلا اگر قاتل نیز آدم خوبی باشد، یا از سر اتفاق کسی را بکشد؛ در این موارد مخاطب نمی‌داند جانب کدام را بگیرد. بنابراین، می‌توان با اطمینان گفت اپیستمهایی که به یک **مگر** می‌رسند داستان‌ها را پیچیده می‌کنند، زیرا منطق را به‌صورت وارونه به کار می‌گیرند. مخاطب در این حالت نیاز به اطلاعات بیشتری برای تعیین خوب و بد دارد. مثلا اطلاعاتی از این دست: قاتل آدم خوبی بوده و تنها از سر بیکاری و ناچاری رفته دزدی و ناخواسته قهرمان داستان را کشته. در این حالت ما با دو کنشگر خوب (قاتل و مقتول) سر و کار داریم و داوری برایمان سخت است. برعکس اگر قهرمان داستان آدم بدی از آب دربیاید و مثلا بخواهد خانه‌ی قاتل را از دستش در بیاورد، در این حالت با منطقی وارونه خواننده در موضعی قرار می‌گیرد که قهرمان را محکوم و از عمل قاتل حمایت می‌کند. در این حالت داستان به‌رغم ساختار پیچیده به یک الگو-نمونه‌ی کنشی ساده از نوع اول برمی‌گردد.

دو، الگو-نمونه‌های حالتی بر پایه‌ی دو حس شادی و اندوه کار می‌کنند. اپیستمهای کنشی بالا در داوری به مبنایی جمعی ارجاع می‌شوند؛ حال آنکه الگو-نمونه‌های حالتی که در ادامه می‌آیند مبنای فردی دارند، زیرا حس برانگیزند. داستان‌ها معمولا بر پایه‌ی الگو-نمونه‌های حالتی رابطه‌ای شخصی با مخاطب برقرار می‌کنند. اپیستمهای حالتی را، بر اساس حسی که تولید می‌کنند، می‌توان به چهار گونه‌ی اصلی تقسیم کرد: **پیروزی/شکست، وصال/جدایی، ارتقا/سقوط، و رضایت/عدم‌رضایت**. دو مورد آخر خود تابعی هستند از دو مورد اول، بنابراین می‌توان گفت پیروزی/شکست و وصال/جدایی دو اپیستم بنیادین در این دسته هستند. پیروزی و وصال شادی‌آور هستند و وجه مخالف آنها: شکست و جدایی اندوه‌زا. از این نظر الگو-نمونه‌ی حالتی جفت‌های متضاد حسی را تشکیل می‌دهند. الگو-نمونه‌های حسی با الگو-نمونه‌های

کنشی ساده انطباق کامل دارند. در این حالت کشتن آدم بد عین پیروزی است و موجب شادی. دزدی هم بد است و رفتن به زندان نمایش اندوهی است که باید در دل قهرمان بد انگیخته شود، چنانکه برای قهرمان خوب عین شادی است. خواننده نیز در این داستان‌ها با حس قهرمان پیروزمند، یعنی قهرمان خوب و یاور جامعه، همراهی می‌کند. اما الگو-نمونه‌های حسی می‌توانند نقطه‌ی مقابل الگو-نمونه‌های کنشی هم قرار گیرند، البته اگر الگوهای کنشی پیچیده باشند. در این حالت کشتن لزوما پیروزی نیست و ممکن است برعکس اندوه‌زا باشد. برای نمونه، مرگ سهراب برای رستم یک پیروزی شادی‌آفرین نیست. خواننده نیز به همین ترتیب به‌جای شادی دچار اندوهی ژرف می‌شود.

سه، الگو-نمونه‌های شخصیتی از طریق چهره با خواننده رابطه برقرار می‌کنند. چهره را با دو الگو-نمونه‌ی زشت و زیبا می‌توان تعریف کرد. شخصیت خوب چهره‌ی زیبا دارد و برعکس آدم بد چهره‌ی زشت. نمایش این زشتی و زیبایی ممکن است ظاهری یا باطنی باشد. صورت بیرونی آن بیشتر حالت نمادین دارد و می‌تواند اشاره به زیبایی‌ها و زشتی‌های درونی داشته باشد. انطباق زیبایی یا زشتی درونی و بیرونی بهترین حالت است و بیانگر همان ساختار ساده خواهد بود. عدم انطباق آنها اما ساختار پیچیده را به وجود می‌آورد که مخاطب ناگزیر باید به کشفش بنشیند.

الگو-نمونه‌های درونی زشت و زیبا با این صفات نشان داده می‌شوند:

شجاعت/ترس، صداقت/دورویی، .... این موارد همه نمایانگر پسندهای اخلاقی و اجتماعی هستند. حال آنکه زیبایی و زشتی نمایانگر پسندهای شخصی هستند. بنابراین زیبایی‌های درونی در حماسه‌ها کارکرد قوی‌تری دارند؛ حال آنکه زیبایی‌های بیرونی در عاشقانه‌ها ارزش معنایی بیشتری می‌یابند. نمونه‌های شخصیتی موجود در آثار روایی همه باز با جفت‌های متضاد مشخص می‌شوند. جفت‌های متضاد اینجا در نهایت با دو صفت زشت و زیبا تعریف می‌شوند.

تقسیم‌بندی روایت‌ها بر اساس حس و حسیت

تئوری ادبی سانسکریت دو گونه مبحث دارد: **المکار** (alamkāra) که برابر است با «بدیع» در فارسی، و **رَسَ** (rasa) که به معنی «حسیت» است. حسیت را برابر با رَسَ آوردم چون معنای آن کاملا برابر با حس نیست؛ واژه‌ای که برابرش در انگلیسی emotion است و در هندی **بهاوَ** (bhāva). حس‌ها اموری واقعی و روزمره هستند، مثلاً عشق، نفرت، اندوه، شادی، خشم، ترس، و جز آن. رَسَ اما نه خود این حس‌ها که

تجربه روایی آنها است که تنها از طریق یک اثر هنری حاصل می‌شود. برای نمونه، وقتی که یک داستان عاشقانه را می‌خوانیم نسبت به قهرمانان آن و عشق میانشان احساسی هممانند می‌یابیم، اما این حس خود عشق نیست، بلکه درک و دریافتی از آن است. در مواردی مخاطب خود عاشق یکی از قهرمانان می‌شود، اما این عشق نیز با عشق به معشوق، همسر، فرزند یا مادر متفاوت است. در انگلیسی، بنا به نظر **پاتریک هوگن**، معادل مناسبی برای رَسَ وجود ندارد. در نتیجه، هوگن خود واژه‌ی هندی را می‌آورد و برای مفهوم کردنش از واژه‌ی (sentiment) استفاده می‌کند مگر بخشی از معنای واژه را منتقل کرده باشد.[iii] من در فارسی فعلا از واژه‌ی من درآوردی **«حسیت»** استفاده می‌کنم تا مگر بعد که واژه‌ای مناسب‌تر برایش پیدا شود. باری، حسیت خود حس نیست، بلکه آن حس-تجربی‌ای است که ما از طریق مشاهده‌ی احساسات قهرمانان داستان حاصل می‌کنیم. همحسی ما است با احساسات عاشقانه‌ی عشاق یا حسیت اندوهی که **تهمینه** در مرگ **سهراب** از سر گذرانده. اندوهی که معمولا در مرگ سهراب بر ما عارض می‌شود، همانند نیست با دردی که از مرگ یکی از بستگان نزدیک به ما دست می‌دهد. بنابراین، قهرمانان حس دارند و ما خواننده‌ها یا تماشاچی‌ها حسیت.

در تئوری هندی حس و حسیت از هم کاملا جدا شده‌اند. مثلاً عشق میان «ویس و رامین» در ما تولید حس عشق نمی‌کند، بلکه تولید حسیت اروتیک (erotic rasa) می‌کند که نوعی همحسی است بدون حس واقعی. تئوری هندی قایل به هشت حس بنیادی و هشت حسیت آن است:

عشق/اروتیک(love/erotic)،**غم/اندوه**(sorrow/pathetic)،**شادی/خوشایندی** و جز آن.[iv] این تئوری بر آن است که آثار هنری معمولا بازتابی از این حس‌ها هستند و در نهایت خواننده را به یک حس اصلی می‌رسانند. در تئوری سانسکریت می‌خوانیم:«هر اثر هنری، و به‌منظور تاثیر زیباشناختی نیرومند، باید یک حسیت مسلط تولید کند. این به معنای آن نیست که هر اثر تنها می‌تواند یک حسیت داشته باشد، حسیت‌های دیگر هم باید داشته باشد، اما دیگر حسیت‌ها باید زیر سلطه‌ی حسیت اصلی عمل کنند.»[v]

این تئوری کهن تاثیر عمیقی بر آثار روایی در همه‌ی فرهنگ‌ها گذارده است. تاثیر آن بر ادبیات فارسی و پیش از آن پهلوی بسیار مشهود است. رابطه‌ی فرهنگی ما با هند تا زمان اسلام مستقیم بود و ما تاثیر زیادی از آن کشور می‌گرفتیم. ترجمه‌ی آثاری چون ***هزار افسون*** (بعدها **هزار و یک‌شب**)، ***کلیله و دمنه*** در دوره‌ی پیش از اسلام نشان

از این تاثیر ژرف دارد. بعد از اسلام اما این تاثیر غیرمستقیم می‌شود؛ با این همه خطوط و وجوه این تاثیر همچنان مشهود است. آثار روایی چون ***نل و دمن***، ***طوطی‌نامه*** یا ***جواهر الاسمار*** از تاثیر ادبیات روایی هند است. اما در آثار دیگر هم می‌توان این تاثیر را دید و دنبال کرد.

تاثیر تئوریک نیز قابل ردگیری است، اما متاسفانه بحث روشنی از آن نیست، مگر بحث بدیع و بیان. این موضوع در کل جای تعجب دارد، زیرا از سوی دیگر و به‌رغم ترجمه و شرح بوطیقای **ارسطو** به عربی توسط کسانی چون **فارابی** و **ابن‌سینا**، تئوری ادبی در فارسی تنها منحصر به بحث بدیع و بیان مانده است. هیچ نشانه‌ای هم وجود ندارد که تئوری روایت، چه هندی و چه یونانی آن، به بحث گذارده شده باشد. و این در حالی است که **روایتگری** بخش بسیار بزرگی از پیکره‌ی ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهد. از آن فراتر اینکه در ساختارهای روایی و ژانرهای ادبی به‌خوبی موارد مورد بحث در هر دو تئوری قابل ردگیری است.

اما خطوط اصلی این تاثیرات. یک، در ادبیات فارسی نیز ژانرهای کهن (و به‌ویژه ژانرهای شعری) از طریق یک حسیت خاص برجسته می‌شوند. از نمونه‌های ملموس آن ژانر «ساقی‌نامه» است که در خود حسیت نوستالژیک را تولید می‌کند. یا غزل که درباره‌ی عشق است و حسیت‌های مختلفی چون اروتیک یا اندوه عشقی را تولید می‌کند. دو، در نهایت، ژانرهای فارسی نیز تنها در جهت کمک به حسیت اصلی پیش می‌روند، مثلا در غزل تمام حسیت‌ها در جهت حسیت اصلی خودواگذاری به عشق عمل می‌کنند. آثار روایی ما نیز چنین‌اند و معمولا در آنها یکی از حسیت‌ها نقش برجسته‌تر و محوری‌تری می‌یابد. در حماسه‌ها شادی پیروزی حس اصلی است و در عاشقانه‌ها شادی وصال. مورد همسان سوم اینکه، هر یک از این حسیت‌ها تنها در گذر از راهروی حسی متضاد به نمایش درمی‌آیند. برای همین در حماسه‌های فارسی شکست به همان اندازه‌ی پیروزی حضور دارد و گاه صورت مسلط را می‌یابد. در واقع و در شکل مسلط حماسه‌های فارسی در نقطه‌ی شکست پایان می‌یابند. نمونه‌ی بارز آن ***شاهنامه*** است که با شکست ایرانیان از اعراب به پایان می‌رسد. در عاشقانه‌ها نیز وصال تنها در گذر از راهروی جدایی تصویر می‌شود. در اینجا نیز باز می‌بینیم که بسیاری از عاشقانه‌های فارسی جدایی را نقطه‌ی پایان طرحواره‌ی داستانی خود کرده‌اند؛ تا آنجا که شکست و جدایی صورت‌های مسلط بر ژانرهای حماسی و عاشقانه‌ی ما شده است. علت‌های مختلفی می‌توان برای آن برشمرد. شرایط اجتماعی، یعنی اشغال‌های پی در پی توسط نیروهای خارجی و زندگی تحت حکومت‌هایی به‌کلی غیرخودی و

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

غیرمردمی، می‌تواند از عوامل مهم باشد. به‌صورت تئوریک می‌توان گفت که در بیش از هزار سال دایم دیگری غیرایرانی بر ایرانی حکومت کرده. از این رو هم حماسه‌ها و عاشقانه‌هایی چون ***شاهنامه*** و ***ویس و رامین*** به‌مرور جای خود را به حماسه‌ها و عاشقانه‌هایی داده‌اند که در آنها شادی پیروزی و وصال جای خود را به بی‌عملی و ناتوانی در مقابل قدرت حاکم و تقدیر داده است. عاشقانه‌های صوفیانه از نمونه‌های بارز این بی‌اعتنایی به سلطه‌ی قدری حاکم است. از این نظر می‌توان گفت که ***شاهنامه*** و ***ویس و رامین*** نه آغازی برای ادبیات فارسی که در واقع پایانی بر ادبیات پیش-اسلامی ایرانی بودند که بعد جای خود را به آثاری با ویژگی‌های کاملا متفاوت دادند.

در تمام مواردی که گفتیم حس‌ها به حسیت‌ها می‌رسند. از این نظر باید گفت که روایت‌ها تولیدکننده‌ی حقیقتی زبانی هستند و برای این کار شیوه‌های مختلفی را به کار می‌برند. استعاره‌ها از جمله ابزارهای مهم در تولید این واقعیت‌های زبانی هستند. استعاره‌های فارسی، مانند هندی، با حذف ادوات تشبیه عمل می‌کنند: مثلاً به‌جای «بهرام مانند شیر دلیر است»، می‌گوییم «بهرام شیر است». این جمله اما و به‌رغم حذف ادوات تشبیه یک حقیقت است، زیرا جانشین جمله‌های زیر می‌شود:«بهرام شجاع است»،«بهرام ترس در دل دشمنانش می‌اندازد» و.... اما این را نمی‌توان حقیقتی بیرون از حوزه‌ی زبان دانست، زیرا در این صورت «بهرام گورخر است» نیز می‌تواند به‌عنوان یک حقیقت تلقی شود. آنچه مثال اول را واقعی جلوه می‌دهد و بر دومی خط بطلان می‌کشد رابطه‌ی زیبایی‌شناسی ادبی با تجربه‌های حسیتی خوانندگان است.

زیبایی‌شناسی ادبی به‌نظر ارتباط مستقیمی دارد با تجربه‌ی حسیتی که ما به‌عنوان خواننده حاصل می‌کنیم. زیبایی اثر بسته به عناصر و عوامل مختلفی چون ساختار، شیوه‌ی روایت و دیگر شگردهای زبانی دارد، اما مهمتر از همه‌ی این عوامل بستگی به توان انگیزش حسیت در خواننده دارد. بدون چنین انگیزشی اثر هر چقدر هم که از لحاظ ساختاری و تکنیکی قوی باشد باز ناقص است. آثار داستانی یا شعری زیادی را می‌توانیم یافت که به‌رغم ساختار و شگردهای نیرومند ادبی خوانندگان محدودی دارند. نمونه‌ی آن اشعار زیبای **خاقانی** است که با تمام قدرت به‌ندرت بر خواننده تاثیری حسی می‌گذارد، از همین رو هم در حافظه‌ی خوانندگان شعر فارسی جای کمی را اشغال کرده است. برخی علت را در دیرفهمی و دیریابی شعرهای او می‌دانند، اما این استدلال نمی‌تواند چندان قانع‌کننده باشد، زیرا غزلیات **حافظ** نیز دیرفهم و دیریاب

هستند، با این همه طرفداران زیادی دارد. خواننده‌ی حافظ ممکن است که از شعر معنای خاص و مشخصی به دست نیاورد، اما حسیت حاصل شده باز او را سراغ شعر می‌فرستد. در ادبیات معاصر نیز، شعر «خانه‌ام ابرست» از **نیما** نمونه‌ای از یک شعر ساده با تجربه‌هایی فوق‌العاده ساده است، با این همه هر خواننده‌ای را به خود جلب می‌کند، علت آن هم باز رابطه‌ی حسی‌ی نهفته در آن است که برای خواننده میدانی حسی ایجاد می‌کند و در آن خواننده به حسیت‌هایی خاص و به‌ویژه به اندوه نزدیک می‌شود. **کیت آتلی** بر آن است که ادبیات غرب کمتر به این مسئله اهمیت داده است از این رو هم آثار ادبی غربی معمولا فاقد «ساختار پیشنهادی» (suggestive structure) هستند، به این معنی که راهی یا میدان عملی برای خواننده باز نمی‌کنند که او بتواند به معنای خاصی رهنمود شود. به‌نظر او فقدان این ساختار در آثار غربی باعث می‌شود که حسیت‌ها معنای خاصی را پیشنهاد نکنند.[vi]vi او در ادامه می‌گوید که ادبیات هندی برخلاف ادبیات غرب دارای ساختارهای پیشنهادی فراوانی است. به‌نظر این موضوع در مورد ادبیات فارسی نیز صادق است، حال یا به دلیل نزدیکی تاریخی‌اش به فرهنگ هندی یا هر چیز دیگر. در ادبیات فارسی ما شاهد نقش نیرومند «ساختار پیشنهادی» هستیم، همان چیزی که من اینجا به میدان حسی مانند کردم. مثلاً مولوی با تمثیل‌هایش در **مثنوی** برای خواننده میدانی باز می‌کند تا او در آنجا دانسته‌ها و حسیت‌های خودش را به موضوع تجریدی مطرح در شعر پیوند بزند. شیوه‌ی تکنیکی مولانا در گذر از بحثی تجریدی به حکایت، به‌منظور فهم کردن آن بحث تجریدی، نمونه‌ی بارز چنین فرایند سبکی است. تقریباً تمام آثار ادبی فارسی، به‌ویژه آثار صوفیه، چند لایه هستند و به‌طور معمول سه مخاطب را در بر می‌گیرند. این موضوع باعث شده که نویسنده از تکنیک‌های خاصی برای رفتن به این سه لایه‌ی مختلف استفاده کند.vii[vii]

شیوه‌ی انگیزش حسیت و ساختارهای روانی آن

«انگیزش حسی» به‌عنوان کنشی هنری به خواننده امکان می‌دهد که در مسیری تجربی به شناختی ویژه برسد. شناختی که لزوما بر همه کس به یکسان عرضه نمی‌شود، برای همین هم شناخت (cognitive) نامیده می‌شود و نه فهمیدن، درک یا دریافت. در حالت فهمیدن یا دریافت انسان با تلاش فردی سعی می‌کند آنچه در بیرون است و دور از دسترس او با مطالعه و پژوهش به دست آورد. بنابراین فهمیدن کاملا وابسته است به امکانات موجود. حال آنکه شناخت

اتفاقی ناگهانی است که در پیوند میان حس، تجربه و دانش و آگاهی پیشین برداشتی کاملا نوین را به فرد عرضه می‌دارد. از این رو، جنبه‌ی فردیت شناخت نیرومندتر از جنبه‌های جمعی آن است. اما شناخت، همان‌طور که **هوگن** با تکیه بر دانش شناخت بررسی کرده، دارای ساختاری پیچیده است. جالب این است که پیش از او **اکو** از زاویه‌ی نشانه‌شناسی و در بررسی شیوه‌ها و ساختار دریافت معنا به نتایجی نزدیک رسیده است که آن را به‌ویژه در کتاب معروف او ***نقش خواننده***[viii] می‌توان به خوبی دنبال کرد. چیزی که هست اکو فارغ از چگونگی شکل گرفتن معنا، تنها در پی طبقه‌بندی و تاثیر آن بر خواننده است. از این رو به بررسی احساسات کمتر بها داده است. حال آنکه هوگن با بها دادن به احساسات است که به حوزه‌ی دانش شناخت نزدیک می‌شود. هوگن بر آن است که رابطه‌ی ما با محیط و اشیاء در میدانی حسی روی می‌دهد. برای همین هم تداعی معنایی و قرینه‌های دیداری و شنیداری نقش بسیار مهمی در برقرار کردن ارتباط معنایی دارند. برای نشان دادن این فرایند او کارکرد مغز را مانند می‌کند به یک فرهنگ لغت. اما با این تفاوت که این فرهنگ به ترتیب الفبایی عمل نمی‌کند، یعنی وقتی می‌شنویم میمون به یاد **میمند** و **میمنه** نمی‌افتیم، بلکه به یاد مثلاً آفریقا می‌افتیم که زادگاه اصلی میمون‌ها است. در این حالت فراخواندن معناها در مغز انسان شیوه‌ای شبیه به تداعی معانی را دنبال می‌کند. میمون ما را به یاد آفریقا یا هندوستان می‌اندازد، چون بیشتر میمون‌ها در آنجاها زندگی می‌کنند؛ و آفریقا ما را به یاد گرسنگی، فقر، برده‌داری می‌اندازد، چون در شرایط فعلی این قاره در قحطی و مرگ و میر می‌سوزد. از آن سو، هندوستان، جایگاه مهم دیگری برای میمون‌ها، ما را به مفاهیمی چون فقر، استعمار، دمکراسی، خدایان متعدد و... می‌برد. از سوی دیگر اگر قرار شد میمون را به‌عنوان حیوان به یاد آوریم، این واژه ما را بیشتر به یاد انسان می‌اندازد تا شیر یا ببر. منطق تداعی این واژه‌ها چیست و چرا فرهنگ واژگانی ما دارای نظمی متفاوت از آن چیزی است که در قاموس‌ها می‌بینیم؟ آیا این نظم برای همگان و همه‌ی زمان‌ها یکسان بوده است؟

برای پاسخ به پرسش نخست کافی است فرایند پیوند زدن واژه‌ها را در ذهن خود دنبال کنیم تا متوجه شویم که منطق آن تابع تجربیات، علائق، آگاهی‌های ما نسبت به آنها شکل گرفته است. این مجموعه میدانی حسی پدید می‌آورد که هر واژه در آن به سنجه گذارده می‌شود. از این نظر هر واژه گذشته از معنای قاموسی، علمی، و تجربی‌اش تولید یک حسیت خاص را نیز می‌کند. واژه‌ها در این میدان حسی گسترده ما را در نهایت به دو حوزه‌ی شادی یا اندوه می‌برند. بحث **شعر حجم** را که زمانی در

سال‌های چهل توسط کسانی چون **رویایی** مطرح می‌شد، می‌توان پیش‌زمینه‌ای درباره‌ی تئوری جدید در حوزه‌ی حس و روایت دانست. چیزی که بود حرکت معنایی در شعر حجم نمی‌رفت که حسیات فردی را به میدان‌های حسی و معنایی همگانی پیوند بزند، برای همین هم در همان آغاز متوقف شد و میدان برای تئوری‌های ژرف‌تر در حوزه-های دیگر و از جمله ادبیات داستانی باز نکرد.

در پاسخ به پرسش دوم می‌توان به این موضوع اشاره کرد که میدان‌های حسی و تجربی ما در زمان‌ها و مکان‌های مختلف از یکدیگر متفاوت هستند. از این نظر نیز طبقه-بندی واژگانی ما دایم با معیارها و تجربه‌های جدید دستخوش تغییر می‌شوند. آفریقا در دو سده‌ی اخیر پیوند گسست‌ناپذیری با فقر مطلق داشته است. اما این پیوند در دوره-های مختلف واژه‌های یکسانی را تداعی نکرده‌اند. در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی واژه‌ی «فقر» و «آفریقا» پیوند ژرفی با «بیافرا» داشتند. انسان بیافرایی مظهر فقر مطلق آفریقا بود. افزون بر آن، مظهر شرم انسان مدرن از شرایط تحمیل شده بر آن سرزمین بود. مفهومی که هنوز هم در فرهنگ واژگان ما حضور قاطع دارد. اما فقر و آفریقا در سال‌های اخیر واژه‌هایی شده‌اند پیوند خورده با مفاهیم دیگری چون نسل-کشی. از این زاویه هم با دارفور رابطه‌ی مستقیم برقرار کرده‌اند. آفریقا در کل و به‌خاطر شرایط سیاسی چند سده‌ی اخیر دارای یک میدان حسی خاص است که ما آن را به-عنوان یک الگو-نمونه از طریق واژه‌های ستم، تجاوز، بردگی، بی‌عدالتی، غارت، و... به یک حسیت اندوه/یاس پیوند می‌زنیم. این حس یک الگو-نمونه‌ی جهان‌شمول است، زیرا اکنون در تمام فرهنگ‌ها به یکسان دیده می‌شود. اما آفریقا، به‌رغم وجود اسناد متقن درباره‌ی زادگاه انسان و تمدن یکجانشین، برای همه‌ی ما تداعی‌کننده‌ی این واقعیت‌ها نیست. علت آن هم این است که این آگاهی‌ها و دانش‌ها فاقد یک تجربه‌ی مستقیم هستند.

رابطه‌ی ما با واژگان و از طریق آنها با جهان در کل دو گونه است. در گونه‌ی نخست، ارتباط ما تابع منطق الفبایی عمل می‌کند، یعنی از طریق دانش و آگاهی‌ای که به ما داده می‌شود. در این حالت ما نقش فعالی نداریم و تنها دریافت‌کننده‌ی معانی و تعاریف هستیم. در روش دوم ما این داده‌ها را در پیوند با تجربه‌های فردی و جمعی آشنا در طبقه‌بندی جدید قرار می‌دهیم که حس ما عامل پیوند مدخل‌های آن با یکدیگر و شیوه-ی تبیین و تعیین معنا است. این فرهنگ دوم به‌اعتبار کارکرد انسانی‌اش نقشی تعیین-کننده در ادبیات و هنر دارد. به‌سخنی، در ادبیات و هنر رابطه‌های ما بیشتر حسی هستند تا معنایی. **بارِ** می‌گوید:«واژه‌ها بیرون از وجود ما زندگی نمی‌کنند. ما دنیای

آنها هستیم و آنها دنیای ما. بنابراین هماهنگی و همگنی زبان با ما، تنها در به کارگرفتن آنها پدید می‌آید؛ چون، تور صید واژه‌ها از خود واژه‌ها تنیده شده است.»[ix][ix] منظور او در اینجا همین وجود رابطه‌ی حسی فرد شاعر با واژه است که فعال است و دو سویه.

در روایت نیز وقایع داستانی میدانی معنایی-حسی پدید می‌آورند. در اینجا نیز فرهنگ واژگان ما تابع تجربه‌هایمان معناآفرینی می‌کنند و حتی احساسات خواننده را کنترل می‌کنند. این فرهنگ واژگان، یا به‌سخنی فرهنگ وقایع، تابع حسیات موجود ما رابطه-سازی می‌کنند. بنابراین ما را بیشتر به الگو-نمونه‌های روایی رهنمون می‌کنند تا هر چیز دیگر. مثلاً شنیدن داستان کسی که یک لباس زیبا ولی با قیمت کم پیدا کرده ما را به خودی خود خوشحال نمی‌کند، اما اگر آن را با یک مورد شاد مهمتر و الگویی قیاس کنیم آن‌وقت حس انگیخته می‌شود. داستان‌گویی در نهایت انتقال حس است به شنونده، اما این کار به‌صرف تعریف یک واقعه روی نمی‌دهد، بلکه زمانی این اتفاق روی می‌دهد که آن واقعه با یک داستان الگو-نمونه‌ای به خواننده منتقل شود. مثلا پیدا کردن چیزی برای ما شادی‌آور است، اما انتقال این شادی ممکن نیست مگر در غالب قیاسی چون «انگار دنیا را به من دادند.» در این حالت حس خود را در بیانی الگویی و آشنا برای همه منتقل می‌کنیم.

مسئله‌ی معنا و نقش روایت در شکل‌گیری آن

تمام الگو-نمونه‌ها در نهایت ما را به حس‌هایی چند می‌رساند و ما وقایع را در پیوند با حسی که در نهایت به دست می‌آوریم معنا می‌کنیم. معنا کردن از این نظر یک پدیده کاملا روایی است. در واقع این زبان است که برای معنا کردن واژه‌هایش دست نیاز به سوی روایت دراز می‌کند. ما معمولا بسیاری از واژه‌ها و مفاهیم جدید را در دل یک داستان، تمثیل یا ضرب‌المثل معنا می‌کنیم. در ادبیات مردمی ایران وجه تسمیه‌ها، گرچه زمینه‌ی علمی ندارند، اما همچنان از جمله مهم‌ترین راه‌ها برای معناآفرینی هستند. هر وجه تسمیه‌ای در واقع تکیه دارد بر یک روایت که در آن معنا در پیوند با واقعه‌ای شکل می‌گیرد. این کنش هنوز در بخشی از زبانشناسی و با عنوان ریشه‌شناسی واژگان همچنان به‌نوعی وجود دارد. اشتباه نشود،منظور این نیست که کار ریشه‌شناسی همان یافتن وجه تسمیه‌ها است. با این همه هنوز این کار به‌نوعی ادامه دارد.

کنش معناسازی از طریق روایت نقش بسیار مهمی در توانمند کردن زبان دارد. تنها کافی است به نام‌هایی چون ویس، شیرین، زینب، سیاوش، رستم، اسفندیار، که شخصیت داستان‌های مختلف‌اند، توجه کنیم. همه‌ی این شخصیت‌های واقعی یا اسطوره‌ای در دل داستان‌ها با کارهایشان تولید معناهایی خاص کرده‌اند که خود پایه-هایی هستند در تولید معنا و برداشت قوی‌تر و فراتر. بخش مهمی از کار فروید در ادبیات و فرهنگ غرب بازمعنایی بسیاری از کهن‌واژه‌ها و کهن‌گونه‌ها بوده است، نمونه-ی معروف آن بازخوانی اودیپ است زیر بحث خواهش‌های جنسی (لیبیدو). مسئله معناآفرینی جای مطالعه‌ی دقیق و عمیقی را می‌طلبد که اینجا مجال آن نیست، اما اجازه دهید در ادامه روند کار را از زبان به روایت و برعکس کمی بازشکافیم.

نخستین گام برای یافتن معنای یک واژه رجوع به زبان است. این در حالتی است که واژه از پیش وجود دارد و فرهنگ‌نامه‌ها معنای آن را ضبط کرده‌اند. اما برای دریافت معنای تجربه‌ها و حسیات نو در رابطه با آن واژه چه؟ مثلا آنچه در یک واقعه و در رابطه با واژه‌ای روی داده و ناگزیریم در همان لحظه آن را برای دیگران تعریف کنیم. یا بیان کرده‌ایم، اما شنونده برای دریافت معنای آن ناگزیر است متوسل به چیزی فراتر از فرهنگ‌نامه شود. در این‌گونه مواقع معمولا آنچه به کمک می‌آید مثال یا داستانی است که حالت همسان با تجربه یا واقعه‌ی خاص ما را نشان می‌دهد. آنچه ما را به تجربیات و حسیات‌مان ارجاع می‌دهد داستان است؛ چنان‌که برعکس داستان‌ها ما را به تجربیات و حسیات‌مان می‌رسانند. برای همین هم هست که می‌گوییم داستان‌ها ما را به خود بازمی‌گردانند.

این مدار بسته‌ی میان حس و تجربه، یعنی حالت اکنونی ما، و داستان، که در گذشته روی داده، هم عامل رهنمونی منطق حسی ما می‌شود و هم معنا را در وقایع داستانی ذخیره می‌کند. بنابراین می‌توان گفت معنا در واژه به نمایش درمی‌آید، حال آنکه محل تولید آن نه خود زبان که بستر تجربه‌های ما است. هر چه این تجربه‌ها همه-گیرتر باشد به همان میزان معنایی که در یک واژه تبلور یافته روشن‌تر خواهد بود.

فارسی امروز دایم دارد با ترکیبات و واژه‌های نو انباشته می‌شود. تقریبا هر متنی این روزها یک یا چند واژه‌ی نو به خوانندگانش پیشنهاد می‌کند؛ اما بسیاری از آنها در همان متن باقی می‌مانند و همه‌گیر نمی‌شوند. دلایلی چند می‌توان برای این مسئله مطرح کرد، و از جمله مسائل دستوری و زبان‌شناختی؛ اما فراتر از همه مسئله‌ی عدم پیوند، یا وجود پیوندی ضعیف، میان حس تجربه‌ی مخاطب با این گونه واژه‌ها است. به‌سخنی وقتی ما واژه‌ی«پیش‌انگاره» را می‌شنویم، به‌رغم زیبایی و درستی واژه، مشکل درک

آن را داریم و باید هی جای آن را با واژه‌های آشناتر در ذهن عوض کنیم تا بالاخره معنای آن حاصل آید. دلیل این مشکل ساخت دستوری واژه نیست، بلکه نبود رابطه‌ی تجربی و حسی کافی با آن است. اگر همین واژه به دلایلی در روند زندگی روزانه به کار گرفته شود و از تجربه‌های مختلف انباشته شود، بی‌تردید وارد زبان می‌شود و خود میدانی معنایی برای خود تولید می‌کند که توسط آن می‌توان دیگر واژه‌ها را معنا کرد. در مقابل شاهدیم که واژه‌ای من درآوردی‌ای چون **«خفن»**، با سرعت وارد زبان می‌شود؛ حال آنکه «پیش‌انگاره» پشت دیواری بلند و ناپیدا بیکار می‌ماند. دلیل آن همه‌گیری و این مهجوری به رابطه‌های حسی اهل زبان با این واژه‌ها برمی‌گردد. خفن امروز میدان معنایی کاملی به خود اختصاص داده، حال آنکه پیش‌انگاره فاقد چنین میدان معنایی است.

البته باید متوجه بود که معنا در زبان تمام می‌شود، یعنی در هیأت یک واژه منجمد می‌شود؛ حال آنکه در روایت، در روندی برعکس، معناها پوسته های متحجر زبانی را از خود جدا می‌کنند تا دوباره در حس و تجربه‌ای جدید شناختی دیگر را باعث شوند. «سیزده‌بدر» معمولا برای همگان همراه است با مفهومی شاد، حال آنکه من به‌خاطر واقعه‌ای نه چندان شاد در کودکی تجربه‌ای اندوهگین از این روز دارم. بنابراین به‌محض شنیدن آن اندوهی ناشناخته به سراغم می‌آید. این مسئله حتی به واژه‌ی باغ و پارک هم تعمیم یافته و من ناخودآگاه با این واژه‌ها دچار اندوه ناشناخته‌ای می‌شوم. بنابراین من با یک خاطره، یعنی داستان، از سیزده‌بدر مفهومی خاص دارم. همگان می‌دانند که واژه‌ها و معناها در هر کس با احساسات مختلف پیوند می‌خورد، و آنچه یکی را شاد می‌کند دیگری را ممکن است دچار افسردگی کند. منبع این تغییرات نیز بیش از هر چیز خاطره داستانی است از یک تجربه یا حس خاص. تجربه‌ها و حسیات نیز منبع اصلی تجربه‌های هنری و به‌ویژه روایی هستند، از همین رو هم هست که باید گفت روایت منبع اصلی تولید و بازتولید معنا است. و بنابراین برای گشودن مدار بسته‌ی معنا راهی جز رجوع به روایت نیست. تنها در بازنمایی تجربه‌ها و حسیات جدید در روایت است که می‌توان معناهای جدید را شکوفاند. کاری که **دریدا** به تردید می‌نگرد، زیرا معتقد است می‌توان در تولید معنا تا حد بازی با اپیستمها پیش رفت، اما نمی‌توان به پشت آنها راه یافت. این امر درست می‌نماید، اگر همه چیز را در مقطع لحظه ببینیم و منکر حرکت تکاملی معنا در زمان شویم. اما اگر به‌صورت «درزمانی» بنگریم می‌توانیم دید که معنا نیز مانند هر چیز دیگر تاریخی دارد و در فراشد تاریخی‌اش هر روز پیچیده‌تر می‌شود،

زیرا که به محدوده‌های جدیدتر دست می‌یابد؛ یا از سویی دیگر ممکن است یکی از معناهایش را تحت تاثیر یک تجربه‌ی خاص از دست بدهد.

پیوند زبان و روایت، و همچنین تولید و ذخیره‌ی احساسات خاص در داستان‌ها، اجازه نمی‌دهند که ما متوجه‌ی ناتوانی زبان در ارایه‌ی معنا شویم. اگر معنا صرفاً در زبان شکل می‌گرفت آنگاه با خلق یک واژه‌ی نو می‌توانستیم فوری خود را به معنایی دیگر برسانیم. اما چنین اتفاق نمی‌افتد و معنا در واقع در پیوند زبان با روایت شکل می‌گیرد. راه‌هایی چند برای تولید واژه‌ی جدید وجود دارد: استفاده از واژه‌های موجود در موقعیت و حالتی دیگر، یعنی گذاردن در متن داستانی نو، از نخستین راه‌ها است. ترکیب واژه-های موجود با یکدیگر از راه‌های متداول دیگر است. اما این راه‌ها نیز همچنان نیاز به پیشزمینه‌های تجربی-حسی و معنایی دارند. «موجی» در معنای شخص دچار موج انفجار شده هیچ‌گاه بدون تجربه‌ی جنگ شکل نمی‌گرفت. بنابراین پیش از آنکه چنین ترکیب یا واژه‌ی نویی مورد پذیرش قرار گیرد، باید جامعه یک زمینه‌ی **حسی-تجربی-معنایی** برای آن تولید کرده باشد و همزمان این خلا را در زبان نشان دهد. بدون چنین خلایی ما نیاز به واژه‌ی جدید را حس نمی‌کنیم. علتی وجود دارد که بسیاری از ترکیبات نو در زبان پا نمی‌گیرند و اهل زبان نسبت به آنها بی‌اعتنا می‌مانند. دو دلیل اصلی آن اینها هستند: نخستین اینکه، در زبان «2+2» همیشه نمی‌شود«4». نظامِ کنار هم نشستنِ معنا لزوما با نظامِ کنار هم نشستنِ واژه‌ها یکسان نیست. دو، معنا بیشتر وابسته به تجربه‌های اجتماعی است تا معنایی که دال آن در زبان شکل می‌دهد. زبان را می‌توان انباری از مواد لازم برای تولید معناهای جدید دانست، و زندگی را منبع تولید تجربه‌ها و حسیاتی که در پیوند با آن مواد تولید معنا می‌کنند. اما این ما هستیم که در کوران تجربه‌ها در مواد دستکاری می‌کنیم تا واژه‌ای جدید را در دل آن‌ها بنشانیم، درست به مانند یک پیکرتراش که از دل یک سنگ پیکره‌ای را بیرون می‌کشد. ارزش پیکره نه به سنگی است که از آن ساخته شده، بلکه به کاری است که انسان روی آن انجام داده. اگر سی سال پیش ترکیب دگراندیش در حوزه‌ی تجربیات سیاسی ایران شکل نگرفته بود، امروز ترکیباتی چون دگرباور، و اخیرا دگرباش را نمی‌توانستیم داشت. یا در آینده ترکیب «دگرباز» یا «دگرخواه»در معنی خواهان جنس مخالف (heterosexual). بنابراین تجربه‌های اجتماعی و حس مردم نسبت به آن تجربه‌ها نقش مهمی در شکل گرفتن و رواج یک واژه‌ی نو دارد.

اما روند معمول چنین است که معناها در مادیت زبان، یعنی واژه‌ها، متحجر شوند. هر گاه که واژه‌ای به این نقطه برسد، در واقع معنایش این است که بسته شده. اما برای

اینکه باز آن را فعال کنیم باید دوباره به حس و تجربه‌ی نو پیوندش دهیم. و در واقع درست در این نقطه انگیزش‌های حسی-تجربی ما در روایت آغاز به کار می‌کنند و راه-های تازه برای تولید معنای عمیق‌تر برای آن واژه به وجود می‌آورند. در این نقطه همجوشی معنای کهن و حس نو راه را برای تولید معنای جدید بازمی‌کند، معنایی که لزوما ضد معنای پیشین نیست، بلکه معنایی افزوده شده بر آن است یا صورتی پیچیده‌تر از آن.

اهمیت روایت بیش از هر چیز در پیوند معنای زبانی با حس و تجربه‌ی جدید است. معنا در زبان چیزی است در گذشته شکل گرفته و آشنا که در روایت به‌صورتی جدید بازنما می‌شود و با حس تجربی خواننده به داوری می‌نشیند. اگر بخواهیم این موضوع را به شکلی دیگر مطرح کنیم باید بگوییم که معنایی که از طریق زبان می‌آید ما را به پس-متنی در فرهنگ یا زبان ارجاع می‌دهد. بدون این پس‌متن ما در تاریکی گام برمی‌داریم. بنابراین، پس‌متن همه چیز است، همه‌ی آن چیزی که در پیوند با احساسات و تجربه راه را برای داوری کردن ما باز می‌کند. گفتمان **فروید** در غرب بیش از هر چیز تکیه بر تاویل‌های جدید او از مواد کهن داشت. فروید در این فرایند برخی از داستان‌ها و اسطوره‌های کهن را به کار می‌گیرد تا زبان گفتمان نوین غرب را پدید آورد. «عقده‌ی **اودیپ**» که مشهور همگان است در واقع بر بستر یک زمینه‌ی فرهنگی کهن، یعنی همخوابگی اودیپ با مادر و کشتن پدر، به تعبیری جدید می‌رسد. فروید بر معنایی که از داستان اودیپ در غرب وجود داشت معنایی نو می‌افزاید. در هند نیز به دلیل وجود رابطه‌ی سازواره‌ای با اسطوره‌های کهن زبان روایی بسیار قدرتمندی وجود دارد. از این رو در هر اثر هنری در هند می‌توان رد مفاهیم و ساخت‌های کهن را یافت. در فارسی اما پیوند میان زبان کهن اسطوره‌ای و روایت مدرن سست شده است؛ از این رو، ما به-جای تولید معناهای جدید دایم داریم به‌صورت توصیفی با مفاهیم جدید برخورد می-کنیم. در هند **سیتا**، همسر **راما** در ***رامایانا***، تنها یک شخصیت اسطوره‌ای نیست، بلکه از آن فراتر واژه‌ای است با معناهای متعدد که همچنان باید بر آن تاویل‌های جدید گذارد. از همین رو هم هست که مثلا در فیلم ***آتش*** به کارگردانی **دیپا مِتا** (Deepa Mehta) سیتا به ضد شخصیت اسطوره‌ای خود بدل شده بیانگر شورش زن اسیر قوانین متحجر می‌شود.

مولوی در بیان اندیشه‌هایش از سه منبع اسطوره‌ای سود برده است: **منبع ایرانی، منبع قرآنی**، و **منبع اسرائیلیات**. در آثار او آن که باید بیاید و کاری کارستان کند **رستم** است و **علی**. در این رابطه گاه تا آنجا پیش می‌رود که این دو را کنار یکدیگر

می‌نشاند. **موسی** از آن‌سو مظهر شکوه و شکایت است. او دایم دارد با خدایش بگو مگو می‌کند. برای مولانا **رستم** نماینده‌ی مردانگی است، و **علی** راهی است برای رسیدن به خدا، و موسی نماد گلایه. اما مولانا این ویژگی‌های شخصیتی را نیافریده است. اینها از پیش در ادبیات، فرهنگ و سنت حضور داشتند. آثار پیشین این موضوع را تایید می‌کنند. برای او، در واقع، این شخصیت‌ها معناهایی پیچیده‌تر از یک واژه دارند. او آنها را در معناهایی بزرگتر از یک واژه به کار می‌گیرد مگر بتواند منظور پیچیده‌ی خود را از طریق آنها بیان کند.

در ادبیات معاصر اما این پیوند از میان برخاسته، برای همین زبان روایی ما قدرت تولید واژه‌های جدید را از دست داده است، یا تا حد زیادی پایین آورده است. در بسیاری از آثار روایی ما تجربه‌های نویسنده تنها در حد همان تجربه صرف بازنما می‌شود، بدون اینکه تلاشی برای پیوند دادن آن با دانش و فرهنگ همگانی صورت گیرد؛ از این رو خواننده نمی‌تواند پیوندی میان آنچه می‌داند و آنچه می‌خواند برقرار کرده، با آن تولید معنا کند. ناتاشای تولستوی در ***جنگ و صلح*** یا لولیتای ناباکوف در ***لولیتا*** مظهر یک گفتمان خاص در غرب هستند، اما به‌سختی بتوان شخصیت‌هایی تا این حد ملموس در ادبیات مدرن فارسی پیدا کرد. این در حالی است که کسی چون **ویس** را در ادبیات گذشته داریم که حتی سرکش‌تر از **لولیتا** بوده. چگونه می‌توان شخصیتی چون ویس را در ادبیات فارسی داشت و بعد از ده قرن دید که در کتابی چون **بامداد خمار** شخصیت زن چنین زبون شرایط بشود و جالب‌تر اینکه کتاب توده‌پسند هم بشود. نبود تجربی و حسی ویس در فرهنگ روایی ما است که میدان به حضور شخصیت‌های متضاد با او داده؛ تا آنجا که در عرصه‌ی اخلاق اجتماعی تاخت و تاز می‌کنند و دختران جوان را بر سفره‌ی معنایی متضاد با آزادی فردی می‌نشانند، آن هم بر بستر یک مفهوم کهن.

ما همیشه در حال گفتن داستان هستیم. از کارهایی که کرده‌ایم یا قرار است انجام دهیم، از گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی و خلاصه هر آنچه در ذهن داریم یا تجربه می‌کنیم. بسیاری از این داستان‌ها تنها در همان لحظه‌ی گفتن ارزش دارند. برخی اما از شرایط لحظه درمی‌گذرند و به صورت داستانی مستقل بارها بازگو می‌شوند.

همزمان هر لحظه در حال آفریدن داستان نو هستیم، یعنی در شرایط و تابع اصولی که به ما تحمیل می‌شود سعی می‌کنیم راهی برای پیشبرد کار خود بیابیم. بخشی مهم از این تلاش در هیات روایت و با ابزارهای روایت خود را نشان می‌دهد. تازه بعد هم در بازگویی باز راهی جز پرداختن آن توسط روایت نیست. برای نمونه برخوردهای روزانه‌ی ما با مردم یا مشکلات کار خود از منابع اصلی داستان‌های ما هستند. همه‌ی این

کنش‌های ما هستند که تابع شرایط، اصول یا پس‌متنی خاص پیش می‌روند. در این روند باز ممکن است شرایط به گونه‌ای پیش برود که داستانی ماندگار شکل بگیرد. شاید هم تنها برای یک‌بار تعریف کردن کافی باشند. با این همه ما همیشه در حال داستان‌گویی هستیم. اما استفاده از زبان گفتمان روایی قوی است که می‌تواند هر یک از این داستان‌ها را به نقطه‌ی ماندگاری برساند. و این کار همان‌طور که گفته آمد بیش از هر چیز در پیوند صورت عام و آشنای یک الگو-نمونه‌ی روایی با یک تجربه و حس جدید است که ممکن است.

و این همان گِره‌گاه میان معنا و تجربه-حس است. کمتر کسی را می‌توان یافت که در طول روز بخواهد مشکلی زبانی را حل کند یا در پی یافتن معنای یک واژه‌ی خاص باشد، هر چند به معنای آن برای فهمیدن متن نیاز داشته باشد. از آن فراتر آنجا که در گفتن مضمونی احساس ناتوانی می‌کند بر آن نمی‌شود که واژه‌ای برای رساندن منظورش بسازد. به‌جای همه‌ی اینها، اما، هر کس بر آن است که در طول روز دستکم یک داستان بشنود یا خود بسازد. چه برای آنکه لذت ببرد، چه برای آنکه بخواهد منظوری را منتقل کند. در تمام این حالت‌ها نخست سر وقت داستان‌های موجود می‌رود، اگر هم مصداقی نیافت، خود دست به کار می‌شود و موفق و ناموفق داستانی سر هم می‌کند.

با اطمینان می‌توان گفت که روایت‌سازی از مهم‌ترین کارهای انسانی است، زیرا هم تولید معنا را برای زبان امکان‌پذیر می‌کند و هم برای ما راهی برای بیان احساساتمان فراهم می‌آورد. در سده‌ی گذشته دانش‌های انسانی زبان را ابزار اصلی بیان، تفهیم و تفاهم، و اندیشه‌ورزی معرفی می‌کردند. برای همین هم زبانشناسی در حوزه‌های مختلف از فلسفه گرفته تا نشانه‌شناسی، باستانشناسی و حتی علوم اجتماعی و تجربی از اهمیت خاصی برخوردار بود. اما این موضوع دارد آن اهمیت پیشین را از دست می‌دهد، زیرا توانایی‌های روایت نشان می‌دهد که داستان‌سرایی به‌مراتب نقش مهمتر و بنیادی‌تری نسبت به زبان دارد. در واقع روایت هم منبع گسترش و توانمندی زبان است و هم ابزار و ساختار بیان در دیگر حوزه‌های فکری و ادبی.

[i]1 اپیستمها، در ساده‌ترین معنا و آن گونه که دریدا تعریف می‌کند، کوچکترین واحدهای معنایی هستند که انسان درک می‌کند؛ به‌سخنی اپیستمها مانند واژه‌ها هستند که ما تنها با کنار یکدیگر گذاردنشان تولید معنای قابل درک می‌کنیم. دریدا این کار را نوعی بازی می‌داند. قواعد ساختاری این اپیستمها با محدودیت‌های ما در درک

معنا تعیین می‌شوند. البته افلاطون نخستین کسی بوده که این واژه را در معنای کوچکترین واحد معنایی به کار برده است. اینجا ما آن را در معنای کوچکترین واحد معناساز روایی به کار برده‌ایم. برای اطلاحات بیشتر ر ک. به مقاله‌ی دیگر نگارنده با عنوان **احساسات ابزار مهم شناخت در روایت**.

x[ii] حس را در برابر emotion آورده‌ام و حسیت را در برابر اصطلاح rasa در سانسکریت. این اصطلاحات دیرتر توضیح داده می‌شوند.

xi[iii] Hogan, Patrick Colm. *The mind and its stories : narrative universals and human emotion* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2003) p. 47

xii[iv] هوگن، همان.

xiii[v] همان، صص 47-53

xiv[vi] Oatley, Keith. *Emotions: A Brief History* (Malden, MA: Blackwell Pub., 2004) pp. 45, 51-59.

xv[vii] نگا: سعید هنرمند، "دو سبک کهن، سه روش نگارش"، سایت کلمات.

xvi[viii] Eco, Umberto. *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts* (Bloomington: Indiana University Press, 1979)

xvii[ix] پاز، اکتاویو. "زبان در شعر"، ترجمه سعید هنرمند، زنده‌رود، شماره‌های 39-40، تابستان و پاییز 1385 و مجله‌ی اینترنتی کلمات.

-* دکتر "سعید هنرمند" استاد ایالتی اوهایو (آمریکا) در رشته زبان و ادبیات فارسی است.

******

معنا در برابر ساخت: هرمنوتیک در مقایسه با بوطیقا

سعید هنرمند

11-12-2007

نقدها و بررسی‌های معاصر در اغلب حوزه‌های دانش انسانی به گونه‌ای بسیار مشخص گرایش به این یافته‌اند که خود را در چارچوب دو اصطلاح بسیار قدیمی "بوطیقا" (poetic) و "هرمنوتیک" (hermeneutic) تعریف کنند. در پژوهش‌های نوین استفاده از اصطلاحات قدیمی در بازتعریف و روش‌آفرینی، یا روش‌سازی کاری است رایج. در واقع استفاده از واژه‌ها و نظرات کهن به‌منظور بیان مفاهیم جدید از شیوه‌های ناگزیر در گسترش و پیچیده-تر کردن مبانی اندیشه و روشمندی آن است.

این کار شبیه است به استفاده از اشیا تعریف شده در حدودی گسترده‌تر یا متفاوت‌تر. مثلا اگر گلدانی را از روی رف برداریم و گل‌هایش را بیرون بریزیم و بجای آنها نوشابه یا آب بریزیم و سر سفره بگذاریم، گلدان ما (به‌رغم تعریف دیرینش) بدل می‌شود به تنگ یا پارچ. استفاده‌ی مکرر گلدان در این جایگاه آن را به‌کلی از معنای قدیمی‌اش خالی و با معنای نو پر می‌کند. در این حالت، از گلدان تصویر کاربردی متفاوتی داریم با آنچه پیشتر در زبان برای آن داشتیم. اما استفاده‌ی گلدان در دو جایگاه آن را بدل به دالی (signifier) با دو معنای گلدان/تنگ می‌کند. این فرایند همواره در زبان روی می‌دهد بدون آنکه ما متوجه روند گام به گام آن بشویم. نمونه‌های زیر تاییدی هستند بر این سخن: "چپق" که با یای نسبت امروزه به صورت "چپقی" بر یک قطعه از اتومبیل دلالت می‌کند. چنین است "سپر" که امروزه دلالت بر قسمت جلویی اتومبیل می‌کند، حال آنکه پیشتر ابزاری بود جنگی. "شوخ" یا "گل" که امروزه در معنای کهن‌شان به کار نمی‌روند. "گوشی" از جمله-ی آخرین واژگانی است که بدین روش دلالت بر معنای تازه‌ی "تلفن همراه" می‌کند. در حوزه‌ی ادبی نیز واژه‌هایی چون "شخصیت" و "نقد" که پیشتر واژگانی معمولی بودند امروز بدل شده‌اند به اصطلاحاتی ادبی با تعریف‌های کاربردی ویژه.

درباره‌ی اصطلاح‌های بوطیقا و هرمنوتیک نیز وضع بدین‌گونه بوده است. این دو اصطلاح ضمن حفظ مفهوم‌های نخستین، اکنون حامل معناها و تعریف‌های نوینی شده‌اند. اما همیشه آن ویژگی‌ها و گرایش‌های دیدگاهی اغلب متضاد خود را حفظ کرده‌اند. گاه نیز در حوزه‌های اندیشگی یکدیگر تداخل کرده‌اند. اولی در بررسی متن بیشتر متوجه‌ی پیش-طرح‌ها (proposition)، ساخت‌ها، ساختارها و بن‌مایه‌های یک اثر هنری بوده است. دومی از آن سو اغلب تکیه بر تفسیر، معنا، کارکرد معنایی، و تاثیرات حسی اثر داشته است. اولی بیشتر خواهان آن بوده که به دور از هر گونه تاثیر بیرونی متن را بررسی کند.

بنابراین از یک سو گذشته و پیشزمینه‌ی شکل گرفتن متن را کنار می‌گذاشته، و از سوی دیگر روند تحولی‌اش را در طول تاریخ، و نیز برداشت مخاطب، را در بررسی نادیده می-گرفته. **بوطیقا**ی ارسطو، تا آنجا که می‌دانیم، نخستین بررسی از این دست است. در این متن ملاک بررسی ساختارها و عناصر شکل‌دهنده‌ی اثر هنری هستند و نه عناصر زبانی و معنایی آن.[1] از این رو با اصطلاح‌ها و مفاهیمی چون پی‌ساخت (plot)، زمان، فضا و ژانر سر و کار داریم. در مقابل، روش هرمنوتیک به قصد تفسیر و معنایابی بیشتر متوجه عناصر زبانی اثر بوده، از این رو هم به دانش بیان و بلاغت (رتوریک = rhetoric) رو آورده است.

تودورف، که خود از نظریه‌پردازان ساختارگرایی بوطیقایی است، در برخورد خواننده با متن قائل به دو گونه رابطه است: یک، بر پایه‌ی امور غایب (absentia) که تکیه‌اش بر معنا و نظام نمادهای متن است؛ دو، بر پایه‌ی آنچه در متن حاضر است (praesenta) که منظور ساخت‌ها و نظام ساختاری است.[2] اگر بخواهیم این دو روش را با اصطلاح‌های کهن نمایش دهیم، می‌توانیم گفت که مورد نخست مبنای روش هرمنوتیک است و دومی مبنای روش بوطیقایی. اما جالب این است که موارد "حاضر" برای سده‌ها در بررسی‌ها نادیده گرفته می‌شده‌اند و تکیه‌ی نقد بیشتر بر امور "غایب" بوده. شاید به همین دلیل بوده که به‌رغم وجود آثار داستانی فراوان در ادبیات فارسی، نه تنها نقدی بوطیقائی از این آثار را نمی‌توانیم یافت، بلکه از آن بدتر حتی اصطلاح‌های لازمی چون شخصیت و پی-ساخت را نیز تا همین یک سده‌ی پیش نداشتیم.[3]

روش بوطیقایی در اصل متن را منجمد می‌کند و به عنوان یک نظام (سیستم) مستقل از نویسنده یا شرایط محیطی شکل‌دهنده‌اش به بررسی می‌گذارد. آنچه در این روش مورد نیاز است قواعد سازنده‌ی اثر هنری است که می‌توان از خود متن استنتاج کرد. این نگرش در پژوهش‌های معاصر موجب شده که پژوهشگران به دنبال یافتن الگوهای ساختاری بنیادین و جهانشمول در آثار هنری باشند. به‌سخنی تلاش کرده‌اند که نظام (سیستم) سازنده‌ی آثار را بیابند. یافتن قواعد یا دستور زبان روایت، که به صورت مقایسه‌ی میان داستان شکل می‌گیرد، روشی است که بر بستر چنین نگرشی شکل گرفته. دو جریان در این روند نقش موثر و قوی داشته‌اند: فرمالیست‌های روس که بیشتر متوجه سبک، شیوه‌ی ساختن اثر، و درون‌مایه‌ی آن بوده‌اند. و ساختارگراها که در نظامی

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

پیچیده‌تر و با این فرض که اثر روایی مانند زبان است روش‌های بررسی را بیشتر از زبانشناسی سوسوری وام گرفته‌اند.

فردیناند دو سوسور با این فرض که زبان محصولی است اجتماعی و با کارکردی جمعی، آن را به دو بخش لانگ (lunge) و پارول (parole) تقسیم می‌کرد. لانگ آن مجموعه قواعد و امکاناتی است که از طریق اعمال آن قواعد حاصل می‌آید. پارول اجراهای متعدد لانگ است که هر لحظه توسط هر فرد اجرا می‌شود. لانگ از دید سوسور مانند است به قواعد شطرنج؛ حال آنکه پارول مانند است به بازی‌های متعددی که توسط بازیگران مختلف تابع آن قواعد بنیادین اجرا می‌شود. روایت‌شناسی بوطیقایی نیز به همین ترتیب قواعد روایی را به مانند لانگ می‌بیند و آثار ادبی را اجراهای متعدد آن می‌انگارد. بدین‌سان هدف بررسی‌هایش یافتن قواعد ساختاری همسان و مشترک در آثار است. توجه به حالت (mood)، زمان (time)، و کنش (action) که عناصر ساختاری را تشکیل می‌دهند، به جای توجه به معنای ممکن یا محتملی که تولید می‌کند نتیجه‌ی چنین نگرشی است. این قواعد، مانند دستور زبان، قواعد کلی و اصلی لانگ را به نمایش می‌گذارند. طبیعی است اگر می‌بینیم که قواعد روایی نیز، مانند دستور زبان، در بالاترین لایه جهانشمول هستند؛ حال آنکه در لایه‌های پایین‌تر قواعدی خودویژه‌ی هر فرهنگ پدید می‌آورند. برای نمونه ژانرهای ادبی در سطح جهانی دارای چند قاعده و اصل مشترک هستند، مثلا در حماسه، رمان، شعر و جز آن. اما این ژانرها در هر فرهنگ و کشور ویژگی‌های بومی‌ای دارند که آنها را از همگونه‌های‌شان در فرهنگ‌های دیگر متمایز می‌کنند، مثلا حماسه‌های فارسی در صورت غالب با مرگ قهرمان یا شکست خوب تمام می‌شوند؛ حال آنکه چنین طرحی را در همه‌ی حماسه‌های غربی نمی‌یابیم.

هرمنوتیک از آن سو، متوجه نظام معنا و تفسیر آن از دید مخاطب است. به سخنی، هرمنوتیک خوانش متن است از دید هر مخاطب و بازتاب این خوانش از زاویه برداشتی عمومی. بر این پایه، هرمنوتیک بیشتر گرایش به تحلیل تفسیری از متن دارد و کمتر توجهی به ساختارهای آن نشان می‌دهد. از زاویه‌ی عامل‌های شکل‌دهنده، توجه به بینش فلسفی یا باورمند نویسنده از اولین شیوه‌های نقد هرمنوتیک بوده است. در غرب این بررسی تفسیری با نام هرمس پیوند خورده است، پیام‌آوری که زبان را برای مکالمه‌ی میان خدایان و انسان‌ها اختراع کرد.[4] هرمنوتیک در ادبیات کهن (کلاسیک) فارسی تا حد ارائه‌ی اصول بیان و بلاغت، که دستورالعمل‌هایی بیش نبودند، سقوط می‌کند. از این نظر

ادبیات فارسی بسیار شبیه ادبیات سده‌های میانه‌ی اروپا است. این دستورالعمل‌ها از یک سو به شاعر – که می‌توانست داستان‌سرا هم باشد، مثلا فردوسی – کمک می‌کرد که با استفاده از شگردهای زبانی بر فصاحت و جزالت زبان خود بیفزاید، از سوی دیگر به خواننده کمک می‌کرد که معنای سخن شاعر را دریابد.

علت اینکه روش هرمنوتیک پیوندی دیرینه با دین دارد و از گفتمان‌های دینی در بررسی-های ادبی استفاده کرده به خاطر چیرگی دین به عنوان کلان روایت غالب بر فرهنگ و ادبیات بوده است. هرمنوتیک معاصر، اما، بیشتر بر آن است که عامل‌های شکل‌دهنده معنا را به طرز گسترده‌تر بنگرد و در بررسی گفتمان‌ها و ارزش‌های حاکم از تمام زاویه‌ها و از جمله نگرش فردی بهره برد. به سخنی، هرمنوتیک می‌خواهد ورای گفتمان دینی را نیز بدل به موضوعی برای بررسی کند. این شیوه را در کار میرسه‌آ الیاده می‌توانیم دید که به عنوان دین‌شناس می‌خواهد چگونگی شکل گرفتن گفتمان پشت هر دینی را بازسازی کند. این نگرش موجب شده که عناصر ساختاری متن نیز بخشی از نظام نمادها بشوند و در رسیدن به معنا مورد استفاده قرار گیرند – شیوه‌ای که پل ریکور نیز به گونه‌ای دیگر از آن بهره برده. بر این پایه هرمنوتیک بجای بررسی نمادها در نظام بسته‌ی گفتمان دینی آنها را "نظامی باز" می‌بیند، که در معناسازی هر نماد، مخاطب را همواره به نمادی دیگر ارجاع می‌دهد.[5]

به لحاظ کارکردی هرمنوتیک بر دو اصل تکیه دارد: برداشت خواننده یا معنای این‌زمانی (synchronic)، و تحولات و تطورات درزمانی (diachronic) معنا. همان‌طور که گفتیم، هرمنوتیک پیشتر متوجه تاثیرات باورمند و پندارمند گفتمان غالب بود و همیشه متن را در چارچوب آن می‌دید. در این حالت اگر میان اثر و گفتمان غالب نقطه‌ی اشتراکی نمی‌یافت متن را به نفع باور رد می‌کرد. اکنون، اما، بیشتر می‌خواهد بر تاثیرها، انگیزش‌های حسی، و دریافت‌های الگو-نمونه‌ای (prototypal) شناخت (cognitive) تکیه کند و نظام نمادین را تابع آنها سامان دهد. از این نظر، احساسات فردی در تولید معنا همان اندازه اعتبار دارند که ذخیره‌های فرهنگی معنا یا آن‌گونه که گادامر تعریف کرده "افق‌های فرهنگی معنا". از این زاویه است که هرمنوتیک متوجه زمان و تاثیرات آن بر متن و یا روایت است. در این پهنه متوجه تحولاتی است که گفتمان‌های غالب در افق‌های فرهنگی پدید آورده‌اند و باعث شده‌اند که معنا لایه‌های متعدد پیدا کند.

هرمنوتیک معاصر، گذشته از تقابلی که در روش بررسی با بوطیقا داشته، به لحاظ برخوردش با ذخیره‌های فرهنگی نیز مقابل نگرش مدرن قرار گرفته. از این نظر، هرمنوتیک معاصر در پی تبیین نظام معناسازی زبان و هنر بیش از هر چیز خواسته که شکاف پدید آمده در تفکر مدرن را پر کند. مدرنیست‌ها، در دو سده‌ی گذشته، جهان کهن پیش از خود و طبعا شرق را به‌کلی متفاوت از جهان مدرن می‌پنداشتند.[6] مدرنیست‌ها پیشتر به ادبیات، فلسفه، مذهب و اسطوره‌های کهن – بویژه آنهایی که از حوزه‌ی فرهنگی غرب دور بوده‌اند – به عنوان موضوعات و پدیده‌هایی جدا و بی‌ارتباط با دنیای ذهنی معاصر می‌نگریستند. این نگرش بیشتر نزد کسانی یافت می‌شود که در حوزه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی باستان کار می‌کردند. کسانی چون ماکس مولر (Max Muller) – که آثار متعددی در ایران‌شناسی دارد – یا ای. بی. تیلور (E. B. Taylor)، ر. ماره (R. R. Marrett)، اندرو لنگ(AndrewLang)، و ویلهم اشمیت (Wilhelm Schmidt)که با این نگرش، فاصله‌ای میان جهان معنایی مدرن و جهان معنایی کهن قائل بودند. تفکرات و بینش‌های مدرن از دید این پژوهشگران تداوم و نتیجه‌ی منطقی جهان کهن نبود.

هرمنوتیک و پدیده‌شناسی، هر دو، این نگرش را به چالش گرفته‌اند. روش پدیده‌شناسی متاثر از دیدگاه‌های فلسفی کانت، توسط پژوهشگرانی چون ناتن سودربلوم (Nathan Soderblom)، رودلف اوتو (Rodolf Otto)، جرراردوس ون در لو (Gerardus van der Leauw)در مطالعه‌ی دین‌ها به کار گرفته شد. این روش خود سرآغازی بود برای پایان دادن به آن نگرش فاصله‌گذار مدرنیستی. روش پدیده‌شناسی دیرتر در حوزه‌های دیگری چون باستان‌شناسی و قوم‌شناسی نیز مورد استفاده قرار گرفت. روانکاوی فروید و روانشناسی اعماق یونگ بر همین بستر به مطالعه‌ی روان و ناخودآگاه فردی و جمعی پرداخت و باعث شد در فاصله‌ی سال‌های پیش و پس از دو جنگ جهانی دره‌ی میان "مای" غربی و "دیگر" کهن یا شرقی کمتر شود.

2

سنت هرمنوتیک نیز، که توسط فردریک شیلرماخر (Friedrich Schleiermacher)در سده‌ی هجدهم آلمان به‌گونه‌ای نو احیا شد، نقش مهمی در این روند داشته. از دید شیلرماخر تفسیر منحصر به متن‌های مقدس نیست و در هر گفتگو و سخنی اهمیت دارد. وی بر آن بود که هر گونه مکالمه‌ای دارای دو گونه تفسیر یا برداشت دستوری و روانشناختی

است. این نگرش روش کهن تفسیر را پیچیده‌تر می‌کرد. اندیشمندانی چون دیلتای (Wilhelm Dilthay)، اورباک (Eric Auerbach)، هایدگر، گادامر (Hans-Georg Gadamer) و پل ریکور در ادامه هرمنوتیک را به شاخه‌های دیگر فلسفی و فکری پیوند می‌زنند. به عنوان نمونه، هرمنوتیک فلسفی هایدگر در نهایت به اگزیستانسیالیسم می‌رسد. او در راستای یافتن معنا راهی جز یافتن معنای هستی پیش رو نمی‌یابد. پیوند میان هرمنوتیک و نشانه‌شناسی (semiotics) نیز جای ویژه‌ای در بحث‌های نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم می‌یابد. اکو در چندین جستار به این موضوع پرداخته است که از بهترین آنها "تبارشناسی تاویل" است.[7] پل ریکور، از آن سو، پیوند میان هرمنوتیک و پساساختارگرایی را تجربه می‌کند. از دید او میان هرمنوتیک انتقادی و مقایسه‌ای شکافی وجود ندارد و می‌توان با پلی این دو را به هم پیوند داد. او با این گفته‌ی هابرماس موافق است که کنش هرمنوتیکی همیشه باید با بازتابی انتقادی همراه باشد. پیوند میان هرمنوتیک و پساساختارگرایی خود نوعی پیوند میان بوطیقا و هرمنوتیک نیز هست. از دید ریکور ساختارها خود نمادهایی هستند که با حضورشان در جاهای مشخصی از متن تولید معناهای مشخص می‌کنند و بنابراین ابزارهای بررسی هرمنوتیکی هستند.

هرمنوتیک در یافتن معنا راهی جز تکیه بر نمادها نیافته: واژگان تنها راه فهم جهان هستند. این نگرش را آندره اورتز-آس (Andres Ortiz-Oses) بدین گونه تبیین می‌کند که "فهم نمادین جهان مانند است به درمان نمادین یک زخم واقعی."[8] به‌سخنی او نیز مانند دریدا بر آن است که هیچ راهی برای رسیدن به معنای غایی نیست، زیرا چنین امکانی در کل وجود ندارد. با این همه می‌توان از رهگذر نمادها معنایی قابل قبول ارائه داد. از دید گادامر تولید چنین معنایی نتیجه‌ی همجوشی افق‌های فهم خواننده با افق‌های متن است. از این زاویه هرمنوتیک به ساخت‌گشایی (deconstructionism) دریدا نزدیک می‌شود. هر دو این نگرش‌ها فهم ما از جهان را تنها در یافتن معنای واژه توسط واژه‌ای دیگر می‌دانند. و گرچه کوچکترین واحد معنا (episteme) برای دریدا متفاوت است از آنچه در گادامر می‌توان یافت؛ روش رسیدن به معنا نیز متفاوت است. صرف نظر از این تفاوت‌ها، شیوه‌ی تحلیل هر دو در نهایت به نگره‌ی تمثیلی افلاطون از جهان مثالی و یافتن معنا از رهگذر سایه‌ها بازمی‌گردد.

هرمنوتیک از واژگان آغاز می‌کند، اما در مسیر دانستن آنها ابزاری جز خود آنها در اختیار نمی‌گذارد. این مسئله موجب پدید آمدن چرخه‌ای بسته می‌شود که از ایرادهای پایه‌ای

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

هرمنوتیک محسوب می‌شود؛ چنانکه درباره‌ی ساخت‌گشایی نیز صادق است، بویژه اگر آن را نه یک روش که یک نگرش فکری بپنداریم. با این همه هرمنوتیک به‌عنوان یک روش امکانات فراوانی را نیز پدید می‌آورد. در این مسیر معیارها و ملاک‌ها را از نو تعریف می‌کند و خواستار مطالعه‌ی رابطه‌ی میان "دیگر" و جهان‌بینی فرد سوم می‌شود. پس معنا را در سه بخش جستجو می‌کند: در برداشت خواننده، در پس‌متن (context) تاریخی، و در خود اثر. از این زاویه، ما در هرمنوتیک با دو "دیگر" روبرو هستیم، یکی متعلق به زمان‌های کهن (پس‌متن تاریخی) و دیگری متعلق به امروز (برداشت مای خواننده). البته با این تفاوت که این دو "دیگر" شبیه هم و ادامه‌ی منطقی هم هستند و گسستی تاریخی از آن گونه که مدرنیست‌های نخستین تصور می‌کردند، میان‌شان نیست. در کنکاشی از این دست، پرسش بعدی طبعا این می‌تواند باشد که اگر آنها شبیه هم هستند پس چرا ما می‌خواهیم آنها را بشناسیم.[9] پرسشی که باز ما را به موضع مدرنیست‌ها می‌کشاند.

در پاسخ به این پرسش دیلتای می‌گوید: "در نظام انسانی... انسان انسان را می‌شناسد؛ اما بیگانگی (alienation) انسان دیگر، ممکن است برای ما، به‌عنوان یک چیز موجود ناشناخته بیگانه نباشد." گسست در واقع زمانی روی می‌دهد که ما بخشی از خود را از خود بیگانه کنیم. این روند در هر زمان و هر سطح ممکن است روی بدهد. باید توجه داشت که بیگانه‌سازی لزوما ضدانسانی و ضدمعنا نیست. عاشق نیز ناگزیر باید دست به نوعی بیگانه‌سازی بزند، بدین معنی که معشوق را "دیگری" بیابد متفاوت از خود اما در عین حال کامل‌کننده‌ی او (تعریفی افلاطونی و صوفیانه از عشق)، یا "دیگری" که می‌تواند او را به قدرت برساند (برداشتی از تعریف ارسطویی از دوستی و عشق). کنش شناخت نیز خود نوعی بیگانه‌سازی است. در این روند ما مرزی میان "خود" و "دیگر" می‌کشیم تا ضمن در فاصله گذاردن "دیگر" دست به مطالعه‌اش بزنیم؛ پس از آن نیز در تجربه‌ای فردی آن را تبدیل به بخشی از خود می‌کنیم، یعنی سابلیمشن (sublimation). اما آنچه بیگانه‌سازی را غیرانسانی می‌کند این پندار است که "دیگر" در گوهر و هستی مانند ما نیست، یا ابزاری است که ما را به قدرت می‌رساند و بنابراین باید در تملک ما درآید. این همان نگرشی است که با بازخوانی مالکیت ارسطو توسط توماس اکیناس راه را برای تفکر مدرنیست "تقسیم بزرگ" باز کرد.

هرمنوتیک اصرار دارد که از زاویه‌ی "فهم و درک غیر" به جهان بنگرد. پیوند آن با اگزیستانسیالیسم در فیلسوفانی چون هایدگر یا دین‌شناسانی چون الیاده از اینجا

سرچشمه می‌گیرد. تابع نگاهی از این دست، تاریخ جهان می‌شود زمینه‌ی کار هرمنوتیک. دیلتای ادامه می‌دهد: "برای فهمیدن"خود " باید میان‌بر زد، زیرا آنچه باقی مانده چیزی است که برای همه‌ی انسان‌ها بامعنا است. هرمنوتیک آغاز شناخت فرد از تاریخ جهان است، یعنی جهانی شدن."[10]

افراد (و فرهنگ‌ها) یکدیگر را بهتر و کامل‌تر می‌شناسند آنگاه که شبکه‌ی معنایی در پس-متن یک تاریخ جهانی قرار گیرد. با این همه باید متوجه بود که هرمنوتیک ارتباط میان این شبکه‌ها را تنها یک فرض می‌داند. در حالیکه پدیده‌شناسی چنین نگرشی ندارد. از دید اوتو (Otto) برای پدیده‌شناسانی که ارتباطی میان این مجموعه‌ها نمی‌بینند هیچ زمینه‌ی تاریخی برای تجربه کردن برداشت‌های تازه یافت نمی‌شود. بررسی جداگانه‌ی پدیده‌ها طبعا ما را از پس‌متن تاریخی بیرون می‌برد و لاجرم از دیگران منفرد می‌سازد. نقطه‌ی مقابل روشی است که کسانی چون والش (Joachim Wach) و دیرتر الیاده انتخاب می-کنند و هرمنوتیک را، در معنای پس‌متن تاریخی روابط انسانی، در مرکز پژوهش‌های پدیده‌شناختی خود قرار می‌دهند. والش از ابزارهای پدیده‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی، و جامعه‌شناسی استفاده می‌کند تا بدین‌وسیله تجربه‌های دینی را تاویل کند. روش الیاده اما بیشتر متوجه استفاده از اطلاعات و متن‌های اصلی در دین‌ها است. روش او مبهم‌تر از واچ است، بویژه که تلاش دارد از نگرشی باورمند به دین ننگرد. کار او همچنین همراه است با ارائه‌ی داده‌های گسترده از نمادهای دینی‌ای که بیشتر در پس‌متن فرهنگ جهانی هستند تا فرهنگ بومی. پل ریکور از سوی دیگر از روش هرمنوتیک بهره می‌گیرد که رابطه‌ی نمادین میان روایت و دین را بررسی کند. این امر از نقطه پیوندهای مهم میان پساساختارگرایی فرانسوی با هرمنوتیک آلمانی است.

مدرنیست‌ها وحشت دارند که خود را همانند پدران قرون وسطایی و باستانی خود بدانند. ترس آنها در نهایت از این اصل ناشی می‌شود که مای آنها به‌لحاظ هویتی مخدوش یا با هویت "دیگران" ـ در گذشته یا امروز ـ یکسان گرفته شود؛ و در این صورت از نقش‌شان به-عنوان کسانی که جهان (بگو دیگر) را کشف کرده و به‌خاطر آن باید در تملّک داشته باشند، کم شود. از دید مدرنیست‌ها، و به‌اعتبار ارزش‌های آشنا، آنچه مفهوم است تنها مای غربی آنها است. افزون بر آن، این مای غربی برای آنها تنها ابزار شناخت جهان‌های دیگر، یعنی شرق و جهان کهن و...، است. از دید آنها برابر دانستن این جهان با جهان-های دیگر بحران معنایی می‌آفریند. این همان نقطه‌ی جدایی میان مدرنیست‌ها و پست-

مدرنیست‌هاست. هرمنوتیک در برابر این بحران جهان را متنی نمادین می‌داند و معنا را تنها محصول پیوند و ارتباط میان آنها می‌بیند. بنابراین بر آن است که جدا کردن آنها با معیارهای مصنوعی مدرن و کهن نه تنها کمکی به حل بحران نمی‌کند، بلکه خود عامل نقصان ژرف‌تر نیز می‌شود.

پی‌نویس‌ها:

[1]. تودورف در این باره می‌نویسد ارسطو در **بوطیقا**ی‌اش همانند بچه‌ای است تازه زاده شده، البته با سبیل و عصا و مانند پیرمردی هفتاد ساله. نک:

Todorov, Tezotan. Literature and Its Theorists: A Personal View of Twentieth-Century Criticism, translated by Catherine Porter (Cornell University Press, Ithaca, New York 1984) p. 118.

[2]. Todorov, Tezotan. Introduction to Poetics (Theory and History of Literature, vol. 1), translated by Richard Howard (University of Minnesota Press, 1981) pp. 14-15.

[3]. برای مطالعه‌ی بیشتر نک: چرا پی‌ساخت، روایت، و داستان؟، نگاه نو، شماره 58، مرداد 1382.

[4]. Plato. Cratylus, p. 408

[5]. Waever 1996, p. 171. Quoted: Ramberg, Bjørn, Gjesdal, Kristin, "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2005 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

[6]. این نگرش خود موجب طرح تئوری "تقسیم بزرگ" (Great Divide) شده که در حوزه‌های فلسفی، فرهنگی و مردمشناسی و ادبیات دیده می‌شود. در خطوط کلی بحث بر این پایه است که غرب مدرن دارای فرهنگی نوشتاری-دیداری است و مبنای مطالعاتی‌اش بر مدل مستقل (autonomous model) از ذهن است. برعکس شرق که به‌طور غالب فرهنگی شفاهی ـ شنیداری داشته/دارد و بنابراین ناتوان از جدا کردن ذهن و عین است.

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

مدل مستقل، با این تعریف، به انسان امکان می‌دهد که خود را به عنوان شخص در حال بررسی، از تفکرش جدا کند و آن را عینی بنگرد. بر این اساس شخص با دیدن تفکر خود به‌عنوان امری بیرون از خود به خودآگاهی هگلی (self-consciousness) می‌تواند رسید. این نگرش در لایه‌های پایین‌تر به این نتیجه می‌رسد که غرب قدرت تجریدی و منطقی‌اش را از توان نوشتاری‌اش گرفته، زیرا با نوشتن توانسته متن را امری مادی کند و به‌عنوان عینیتی (subjectivity) جدا از خود مورد مطالعه قرار دهد. و چون فرهنگ‌های "شنیداری" نمی‌توانند متن را از ذهن جدا کنند؛ بنابراین قدرت منطقی و درک خردگرا هم ندارند. اما این تقسیم‌بندی چندان اعتباری ندارد، از جمله اینکه اگر این فرهنگ‌ها با معیارهایی متفاوت کار می‌کردند، در این صورت امکان درک یکدیگر را نداشتند. همان مشکلی که مدرنیسم دچار آن است. دیگر اینکه قدرت تجرید یا منطق در همه‌ی انسان‌ها و در فرهنگ‌ها یافت می‌شود و تفاوت‌هایشان هم غیرقابل درک نیست. برای این بحث نک:

Street, Brian V. Literacy in theory and practice (Cambridge University Press, New York 1984) pp. 19-124.

7. "Genealogy of Interpretation,"Interpretation and overinterpretation: Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose; edited by Stefan Collini (Cambridge University Press, New York 1992)

8. Ortiz-Oses, Andres. Cited in: "Hermeneutics", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2005 Edition), Edward N. Zalta (ed.).

9. Smith, Jonathan. Mapis not territory: studies in the history of religions (University of Chicago Press, 1993) p. 242

10. Cited in Paul Ricoeur, Hermeneutics and the Human Sciences, translated and edited by J. B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press, 1981). p. 49 and 52

*****

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

سوگواری بر کشته دشمن به‌جای شادی برای پیروزی قهرمان

پایان رنج‌بار در حماسه‌ها

سعید هنرمند

(مقاله)در اغلب حماسه‌های برتر جهان یک یا چند صحنه وجود دارد که به‌لحاظ کارکردی جای تامل فراوان دارد. در این صحنه‌ها، که اغلب بعد از پیروزی قهرمان می‌آید، راوی به‌جای آنکه همراه پیروزمندان به جشن پردازد با شکست‌خوردگان به سوگ قهرماسن از دست رفته می‌نشیند. نمونه‌های معروف آن را می‌توان در ایلیاد، مهابهاراتا،رامایانا و شاهنامه دید.

در این صحنه‌ها شادمانی پیروزی پایانی، که به‌طور معمول نتیجه‌ی پی‌ساخت حماسه است و خواننده داستان را در انتظار چنین پیروزی‌ای دنبال می‌کند، ناگفته می‌ماند و راوی به‌طور مشخص سوگواری قهرمان کشته را روایت می‌کند. چرا چنین صحنه‌ای را در اکثر آثار حماسی جهان می‌یابیم؟ و کارکرد آنها چیست؟ در پاسخی کوتاه می‌توان گفت که این صحنه کارکردی عمیقا انسانی دارد و به خواننده که به‌راحتی می‌تواند از پیروزی قهرمان خودی سرمست بشود، یادآوری می‌کند که پیروزی گرچه خوب اما خطرناک است؛ زیرا می‌تواند با شادی مرگ رقیب با انسان کاری کند که انسانیت را از یاد ببرد. اما چگونه این واحد می‌تواند خواننده را به چنین جایگاهی ببرد و انسانیت را دوباره به او برگرداند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها لازم است نخست این صحنه را ساخت‌گشایی کنیم و آنگاه به روش مقایسه‌ای کارکردش را به بررسی گذاریم. در پایان نیز تلاش خواهیم کرد که رابطه‌ی این صحنه را با انگیزش‌های حسی، که معمولا توسط الگو-نمونه‌های (prototype) حسی امکان‌پذیر می‌شوند، بررسیده نقش شناخت‌شناسی آن را برجسته کنیم.

در **شاهنامه** وقتی که **رستم** ، **اسفندیار** را می‌کشد، به‌جای شادی پیروزی داستان تغییر مسیر می‌دهد و رستم پیروزمند را رها کرده به دنبال تابوت و گرز سرنگون اسفندیار به ایران می‌رود و سوگواری مادر و خواهران او را به روایت می‌کشد. پیکر او که به کاخ **گشتاسپ** می‌رسد **کتایون** و خواهران **اسفندیار** موی‌کَنان و مویه‌کُنان به دور تابوت می‌ریزند. **پشوتن** نیز گریبان **گشتاسپ** و **جاماسپ** را می‌گیرد و آن‌ها را جانیان اصلی

این قتل اعلام می‌کند. ساخت زبانی شعر در اینجا باید سنگین باشد و چنین نیز هست. مصوت‌های بلند «**ی**» و «**او**» همراه با صامت‌های انسدادی‌ای چون«**گ**»،«**ک**»،«**ت**»، و «**دال**» با قدرت تمام وزن رزمی متقارب را، بودن تغییر میزان‌های عروضی‌اش، بدل به وزنی سنگین و سوزناک برای بیان سوگ می‌کنند: **یکی نغز تابوت کرد آهنین**

بگسترد فرشی ز دیبای چین

بیندود یک روی آهن به قیر پراگند بر قیر مشک و عبیر

...

پشوتن همی رفت گریان به راه پس پشت تابوت و اسپ سیاه (اسب اسفندیار)

زنان از پشوتن درآویختند همی خون ز مژگان فروریختند

که این بند تابوت را برگشای تن خسته یک بار ما را نمای

پشوتن غمی شد میان زنان خروشان و گوشت از دو بازو کنان

به آهنگران گفت سوهان تیز بیارید کامد کنون رستخیز

سر تنگ تابوت را باز کرد به نوّی یکی مویه آغاز کرد

چو مادرش با خواهران روی شاه پر از مشک دیدند ریش سیاه

بسودند پُر مهر یال و برش کتایون همی ریخت خاک از برش

کزو شاه را روز برگشته بود به آورد بر، پشت او گشته بود

کزین پس کرا برد خواهی به جنگ کرا داد خواهی به چنگ نهنگ

به یالش همی اندر آویختند همی خاک بر تارکش ریختند

به ابر اندر آمد خروش سپاه پشوتن بیامد به ایوان شاه

خروشید و دیدش، نبردش نماز بیامد به نزدیک تختش فراز

به آواز گفت ای سر سرکشان ز برگشتن بختت آمد نشان

ازین با تن خویش بد کرده‌ای دم از شهر ایران برآورده‌ای

ز تو دور شد فره و بخردی بیابی تو بادافره ایزدی

شکسته شد این نامور پشت تو کزین پس بود باد در مشت تو...v[1]

می‌بینیم که شاعر به تعمد با شگردهای وزنی لحن را سنگین کرده است و فضای حسی اندوه‌زایی برای سوگواری آفریده، به‌طوری که خواننده نیز در سوگ کشته دچار اندوهی ژرف می‌شود.

هومر به همین‌گونه در **ایلیاد**، آنجا که **هکتور** به دست **آخیلوس** (آشیل) کشته می-

شود، اندوه‌گساری مردم **تروا** را به‌جای جشن پیروزی **یونانیان** می‌آورد. بخش یکی مانده به آخر (سرود بیست و دوم) مربوط است به پیروزی **آخیلوس** بر **هکتور** . داستان می‌توانست همین‌جا پایان یابد، چون که خواننده می‌تواند از این بخش پیروزی نهایی یونانیان را که **پریام** پیشتر پیشگویی کرده بود، ببیند.

(آخیلوس) هماندم با (پیکر) هکتور با همان آزارگری و پیروزمندی خشمگین رفتار کرد، پاهایش را شکافت، آنها را با دوالی بهم فشرد، او را بدنبال گردونه بست، سرش بر روی زمین کشیده می‌شد... گیسوان سیاه هکتور بر روی شن‌زار کشیده می‌شد... بدین‌گونه زئوس روا داشت که پسر پریام (هکتور)، در زادگاه خود، دستخوش خشم و ناسزای دشمنانش گردد، این سر مردانه به گرد آلوده شد.v[2]

داستان می‌توانست مانند **آنئید** (*Aeneid*) با پیروزی **آنیاس** (Aeneas) بر **ترنس** (Turnus) پایان پذیرد. اما **ایلیاد** پایانی متفاوت دارد. به دنبال مرگ **هکتور** سوگواری مادرش می‌آید؛ در سرود بیست و چهار نیز، داستان با مراسم خاکسپاری **پارتروکلس** (Patroclos) و چند بازی رزمی ادامه می‌یابد. این بخش نیز می‌توانست به‌عنوان پایانی پیروزمند دیده شود، البته اگر بازی‌ها با خاکسپاری همراه نمی‌شدند و به رنگ اندوه در نمی‌آمدند. فراتر از آن صحنه‌ی پایانی شعر است جایی که **پریام** پیکر **هکتور** را به **تروا** بازمی‌گرداند و اندوه و سوگ زنان در این بند پژواک می‌شود ("جانگزا اندوهی از شکیب-مان فراتر بر سینه‌ها می‌تازد" (ص 742 [266 متن انگلیسی]v[3]). افزون بر این سوگ، پیش‌بینی **آندروماک** (Andromache) درباره‌ی مرگ پسرش، **آستیاناکس** (Astyanax)، نیز می‌آید:

پسرک، آه پسرک یک بچه‌ست... می‌پندارم، او هرگز نبالد تا مردی... همسران و کودکان... خیلی زود برده‌ی کشتی‌ها خواهند شد، و من با آن‌ها... برخی [چون آستیاناکس] با سلاح دشمنان گرفتار خواهند شد و از فراز دیوار به مرگی سهمناک درخواهند افتاد (743 [266 متن انگلیسی]).v[4]

کوتاه سخن، صحنه‌ی فرجامین از زمره پایان‌های دردمندانه‌ای است که تنها بر سوگ شکست‌خوردگان تمرکز یافته است. **اودیپ شهریار** از دیگر آثار یونانی است که در آن گسترش «**پایان رنج‌بار**» داستان را به‌طور کامل به تراژدی بدل کرده است.

قصه‌ی ژاپنی **هیکه**v[5] نیز به همین‌گونه با صحنه‌ی اندوه‌گساری فرجام می‌یابد. **هیکه** برجسته‌ترین حماسه‌ی پهلوانی در آثار برتر ژاپنی است و همتای **ایلیاد** در غرب.v[6] حماسه روایت نبردهای میناموتو (Minamoto) و **تایرا** (Taira) است. پیروزی با **میناموتو** است، اما در بخش پایانی باز توجه از قهرمان پیروز گرفته می‌شود و به‌جای آن سوگ «بانوی جهانگشا»، **کنریمونین** (Kenreimon'in) به نمایش گذارده می‌شود. **کنریمونین** شخصیتی است همانند **جریره**ی **شاهنامه**، همسر **سیاوش** و مادر **فرود**. این بانو پسری هشت ساله دارد که امپراتور **تایرا** بوده و همراه با مادربزرگش ناگزیر دست به خودکشی زده، چون نمی‌خواسته به دست سربازان **میناموتو** گرفتار آید – درست به مانند خودکشی **جریره** و **فرود**. بعد از مرگ پسر، **کنریمونین** تنها و بی‌کس به معبدی پناه می‌برد و برای شادی روان فرزند رفته‌اش و تاب و توانی که برای تحمل این درد یافته از برای بودا نیایش می‌کند:

... در همه‌ی زندگانی‌هایی که در پی خواهند آمد، باید که چهره‌ی امپراتور پیشین [یعنی پسرش] را فراموش کنم. من تلاش خواهم کرد، اما فراموشی ممکن نیست. من تلاش می‌کنم بر اندوه خود چیره شوم، اما ناممکن است. این اندوه را هیچ چیز موجب نیست مگر عشقی مادرانه: هم از این روست که پارسایانه برای روشن‌روانی امپراتور پیشین دعا می‌کنم، هر شب و هر صبح. زیرا باور دارم که عشق من به او مرا نیز به روشن‌روانی خواهد رساند. (434)

اما با این اندوه **کنریمونین** درد مشترک را به خواننده نشان می‌دهد:

... هیچ خانه‌ای رها از دست بادهای زحمت‌زا نبود، حتی در ژرفای سبز-گون اندیشه‌های مردان کور. آنجا که گرد می‌نشیند، کسی خانه نمی‌کند، حتی اگر پشت در آتش گرفته باشد. شوهران و همسرانی که بر یک بالین خوابیده بودند همچون آسمان [و زمین] از هم دور بودند؛ پرورندگان و فرزندان‌شان نیز از هم جدا افتاده بودند، تا آنجا که نمی‌دانستند کجا هستند. (437)

جمله‌های پایانی داستان مرگ **کنریمونین** را به تصویر می‌کشد، که با اندوهی از برای جدایی دو یار افتاده همراه است. این بخش ظاهرا درباره‌ی روشن‌روانی و باززایی دو قهرمان در بهشت **بودا** است.

در پایان قصه‌ی **هیکه** بن‌مایه‌هایی وجود دارد که در بیشتر آثار توانمند می‌توان یافت. مثلا، پهلوان با پیروزی‌هایش تلاش می‌کند به نیرویی جمعی برسد، اما این کار برای او

شادی نمی‌آورد. از آن گذشته، پهلوان در می‌یابد که آنچه از دست داده مهمتر از آن چیزی است که به دست آورده، بدین‌سان در تاسف و تنهایی فرومی‌غلتد. پی‌آمد آن، آهنگ سفری روحانی می‌کند،یا مجبور به تبعید می‌شود. در این سلوک ریاضت‌مندانه دردی عظیم و رنج‌بار را تجربه می‌کند. این رنج‌ها احتمالا برای کارهای گذشته‌ی او هستند. در پی آن، چیزی چون ارتقا روحانی روی می‌دهد، که تنها کمی از یک خودکشی افتخارآمیز بالاتر است.

وجود این بن‌مایه‌ها و تمهیدها لزوما نه برای هر اثر ضروری است و نه در هر اثر یافت می‌شود، با این همه کامل‌ترین شکل آن را می‌توان در حماسه‌ی هندی **مهابهاراتا** یافت. این حماسه درباره‌ی نبرد میان برادران **پانداواس** (Pandavas) و **کوراواس** (Kauravas) است. **پانداواس** پهلوان‌های خوب (خودی) هستند. **ارجونا** (Arjuna) جنگجوترین آن‌ها است و **یودهیستیرا** (Yudhisthira) انسان‌ترین و مناسب‌ترین آن‌ها برای فرمانروایی. زمانی که برادران **پانداواس** پیروز می‌شوند، **یودهیستیرا** بی‌اختیار اشک از چشم روان می‌کند که «**من در اندوه دارم می‌سوزم، مانند کسی که به درون آتشش انداخته باشند**».v[7] در پی آن، **ارجونا** نیز دچار حس بیهودگی در اندوه فرو می‌رود:« **ای بهترین مردان، زحمت است اگر بگویید که اکنون چه چیز برای من سودمند است، چون من اکنون سرگردانم، با قلبی تهی و زبان دیده از بستگانم**».v[8] در پایان شعر، گرچه پیروزی برای سال‌ها می‌پاید، برادران **پانداوا** و همسرانشان، **دراوپادی** (Draupadi)، همه‌ی نعمت‌ها و راحتی‌های زمینی را ترک می‌کنند، پوست تنه‌ی درخت به بر، حیران در طبیعت «**آهنگ دیدن... و بی‌اعتنایی می‌کنند**».v[9] هر یک نیز مشخصا به‌خاطر ناتوانی‌های روحی خاص خود می‌میرند. و آنگاه که **یودهیستیرا** وارد بهشت می‌شود درمی‌یابد که برادران **کوراواس** آنجا هستند و برعکس برادرانش (پانداواس) در دوزخ. اما وضعیت به‌سرعت تغییر می‌کند و برادرانش نیز به بهشت فرستاده می‌شوند. ولی به‌رغم این شادی صحنه‌ی اندوه‌بار پایانی باز می‌گردد، یا، در پرتو این ارتقا نهایی برجسته می‌شود. از این نظر شاید بهتر آن باشد که آن را «**موخره‌ی رنج‌بار و ارتقا یافتن**» بنامیم .

رامایانا، دیگر حماسه‌ی برجسته‌ی هندی نیز، پایانی از این دست دارد. مرکز شعر نبرد **راما** (Rama) است با **راوانا** (Ravana). بعد از پیروزی **راما**، او و معشوقش **سیتا** (Sita) از دردی بزرگ، که دلایلی پیچیده دارد، رنج می‌برند. **سیتا** مشخصا از زمین می‌خواهد که او را ببلعد. زمین نیز چنین می‌کند. **راما** هم در رودخانه‌ای غرق می‌شود. هر دو این

رویدادها نمایانگر لحظه‌ی فراروی روحانی و پیوستن به نیرویی آسمانی است. اما، در هر دو مورد به موضوع خودکشی کردن نیز اشاره می‌شود. شاید این خود دلیلی بوده برای بازخوانی **باهاوابوتی** (Bhavabhuti) از متن و تغییری که در پایان نمایشنامه‌اش با نام **اوتاراراماچاریتا** (Uttararamacharita) داده. در این کار، **باهاوابوتی ، سیتا** را نشان می‌دهد که برای خودکشی ناموفق به رودخانه‌ای می‌پرد، ترکیبی از آنچه به‌طور مبهم در متن اصلی **والمیکی** یافت می‌شود.v[10]

فرجام حماسه‌ی بابلی **گیل‌گمش** نیز با یک شکست برای ارتقا و فراروی همراه است. در حقیقت، این اتفاق دو بار و به‌صورت دو پایان می‌آید. **گیلگمش** و **انکیدو** موفق می‌شوند که **هومبابا** (Humbaba) و ورزای بهشتی را بکشند. اما **انکیدو** می‌میرد، و **گیلگمش** دچار اندوهی ژرف می‌شود. ناگزیر پای در راه می‌گذارد مگر **اتناپیشتیم** (Utnapishtim) را پیدا کند و از او خرد بیاموزد. اما ناتوان از آزمون‌های درخواستی **اتناپیشتیم**، و با از دست دادن گیاه جوانی (حیات) به پادشاهی‌اش بازمی‌گردد،البته با این دریافت که همه چیز فانی‌ست. در پایان دوم، **انکیدو** می‌میرد و پیش **گیلگمش** برمی‌گردد و هستی را روانی در رنج توصیف می‌کند، آن هم به این دلیل که در همه‌ی جهان کسی را ندارد که از او یاد کند.v[11]

روایت سوگواری و اندوه آنجا که پیروزی روی می‌دهد در آثار حماسی ترکی نیز دیده می‌شود. مثلا، داستان **دده کورکوت** با صحنه‌ای تمام می‌شود که در آن تهدید به جنگ داخلی مطرح است، و خطر گسست از جامعه‌ی مورد تحسین فراوان است.v[12] دیگر حماسه‌ی ترکی، **منس**، نیز با مرگ قهرمان و سوگواری زنش به داستان‌های پسرشان **سمیتی** پیوند می‌خورد.v[13] در دل این داستان‌ها به موارد استثنا هم برمی‌خوریم، مثلا در **دده کورکوت** داستان **آلپامیش** را داریم که در آن قهرمان، **آلپامیش**، بعد از کشتن دشمنش **کلمکس**، با **گل‌برچین** ازدواج می‌کند و روایت نیز به آن می‌پردازد.v[14]

موخره‌ی رنج‌بار بخش مهمی از پی‌ساخت مسلط در حماسه‌های فارسی است، اما استثنا نیز وجود دارد و آن زمانی روی می‌دهد که اثر تغییر ژانر بدهد و، مثلا، به رومانس نزدیک شود. **شاهنامه**، **دارابنامه** طرسوسی و **ابومسلم‌نامه** از نمونه‌های غالب هستند؛ **دارابنامه** بیغمی یا **سمک عیار** نیز از نمونه‌های دوم‌اند.

به **شاهنامه** بازگردیم و موخره‌ی رنج‌بار را با جزئیات بیشتر دنبال کنیم. نخست اشاره کنم که **شاهنامه** به دلیل اینکه زنجیره‌ای از داستان‌هاست و نه صرفا یک داستان،

موخره‌ی رنج و اندوه را جابجا و در پی هر داستان یا واقعه آورده. پایان اثر را نیز به‌طرزی شگفت با پیروزی دشمن و مرگ خودی ترسیم کرده. در مواردی نیز «**موخره‌ی رنج‌بار**» را گسترش داده و بدین‌سان داستان را تراژیک کرده، «**رستم** و **سهراب**» نمونه‌ای از آن است. نکته دیگر اینکه، این گونه صحنه‌ها را همچون ساختاری الگویی به کار برده، تا جابجا از احساسات خواننده برای درک معنا استفاده کند. از این نظر این گونه داستان‌ها را می‌توان «**روایت‌های الگویی**» نامید.

داستان «**رستم** و **سهراب**» از نمونه‌های بارز نمایش اندوه برای قهرمان شکست خورده است. البته ساختار این داستان دارای روایتی الگویی است، به این معنی که کل داستان شده «**موخره‌ی رنج‌بار**»، بنابراین ژانر غالب تراژیک است و نه حماسی. برای اینکه داستان تراژیک شود، شاعر از شگرد ویژه‌ای بهره برده؛ به این معنی که بخش اصلی داستان را از منظر **سهراب**، کسی که قرار است کشته شود، روایت کرده. آشنایی با شخصیت‌ها، چه دشمن چه دوست، همیشه موجب می‌شود که خوانندگان با آنها رابطه‌ی حسی نزدیکی برقرار کنند. در این داستان نیز شخصیت سهراب پیش از پایان دردناکش از همه جهت ترسیم می‌شود، حتی تجربه‌ی کوتاهش در عشق که در بازی سیاسی پایمال می‌شود. این شناخت از نزدیک باعث برقراری رابطه‌ی حسی میان خواننده و این نوخاسته می‌شود. از این رو خواننده، که پیش از این با **رستم** آشنا شده، نمی‌داند در نبرد میان این دو جانب کدام یک را بگیرد.

وجود پیوند خانوادگی، مثلا پدر و پسر، همیشه بهترین امکان را برای آفرینش داستان-های تراژیک فراهم می‌آورد. علت این است که این رابطه از هر جهت برای خواننده آشنا و ملموس است؛ و درد و شادی، درگیری و عاطفه میان آن‌ها را به‌خوبی می‌شناسد. درگیری خانوادگی موجب می‌شود حس همدردی در خواننده قوی‌تر شود و جای گزینش ساده‌ی میان نیک و بد یا دوست و دشمن را بگیرد. وجود رابطه‌ی خونی و فاصله‌گرفتن از نگرش غالب، یعنی روایت از منظر قهرمان پیروز، از همان آغاز تقسیم آشنای «**خود**» و «**دیگر**» یا نیک و بد را از میان برمی‌دارد. در این حالت خواننده دیگر نمی‌تواند مسایل را سفید و سیاه ببیند، زیرا در چهره‌ی «**دیگر**» نیز ویژگی‌های انسانی و آشنای «**خودی**» را می‌یابد. این همان حالتی است که هومر در تصویر مراسم سوگواری هکتور ایجاد کرده است، گرچه آنجا این واحد در پایان آمده و اینجا در **شاهنامه** کل اثر خود موخره‌ای رنج‌بار شده است.

شاعر پیش از آغاز داستان در براعت استهلال این منظر دوگانه را با سخنی درباره‌ی مرگ بازمی‌گشاید؛ آن هم با ناپسند نشان دادن کردار رستم:

کنون رزم سهراب و رستم شنو — دگرها شنیدستی این هم شنو
یکی داستان‌ست پر آب چشم — دل نازک از رستم آید به خشم[15]v
اگر تند بادی براید ز کنج — به خاک افگند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ دادست بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
ازین راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر ترا راه نیست
همه تا در آز رفته فراز — به کس بر نشد این در راز باز
برفتن مگر بهتر آیدش جای — چو آرام یابد به دیگر سرای
دم مرگ چون آتش هولناک — ندارد ز برنا و فرتوت باک
در این جای رفتن نه جای درنگ — بر اسپ فنا گر کشد مرگ تنگ
چنان دان که دادست و بیداد نیست — چو داد آمدش جای فریاد نیست[16]v

در این فراز فردوسی، که مستقیم با خواننده‌اش سخن می‌گوید، مرگ را جدا از واقعیت ترسناکش بدل به ابزاری برای حس عواطف انسانی در دشمن می‌کند. از این رو از خواننده می‌خواهد خاموش بنشیند و خود را به دست تجربه‌ای متفاوت از حس الگویی مرگ بدهد.

شاعر داستان را با رفتن **رستم** به شکار آغاز می‌کند، اما به‌منظور همذات کردن خواننده با **سهراب** به‌سرعت زاویه نگاه را تغییر می‌دهد و از زاده شدن و پرورش او به دست مادر سخن می‌راند. بدین‌سان بخش اصلی داستان را که لشکرکشی **سهراب** به ایران است، از دید او می‌آورد. این تنها مورد لشکرکشی به ایران است که با انتظاری دیگر همراه است،علت آن هم همین روایت از زاویه نگاه «**دیگر**» است. اینجا آنچه خواننده را دلواپس می‌کند، یورش به ایران نیست، بلکه فرجام آن، یعنی مرگ **سهراب** است.

پیشگویی که از همان آغاز احساسات او را برانگیخته. آشنایی مخاطب با **سهراب** از همان آغاز و نیز دانستن این امر که **رستم** کاری نادرست خواهد کرد، او را عمیقا دلواپس سهراب می‌کند؛ و این در حالی است که **سهراب** لشکر از **افراسیاب** گرفته، کسی که ایران را چندین بار ویران کرده. از این زاویه خواننده می‌بایست او را دشمن بداند، چیزی که اساسا به ذهن خواننده خطور نمی‌کند.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، بن‌مایه‌ی خودکشی به‌خاطر مرگ رقیب در بیشتر موخره-های رنج‌بار یافت می‌شود. اینجا نیز می‌بینیم که در پایان و بعد از زخم زدن به **سهراب** ، **رستم** خنجر می‌کشد که خود را نابود کند، اما پهلوانانی چون **گودرز** او را از این کار بازمی‌دارند. این موضوع بیش از هر چیز مرز میان خود و دیگر را از میان برمی‌دارد و چهره-ی انسانی دیگر را به نمایش می‌گذارد.

مرگ پسر به دست پدر باعث می‌شود کسی در این داستان در اندیشه‌ی پیروزی نباشد. حتی **کاووس** نیز، که آدمی پیمان‌شکن و خودکامه است، بعد از مرگ **سهراب** و ضعف نیروی **تورانیان** سخن از یورش و کشتن نمی‌آورد. اگر داستان را به دقت دنبال کنیم می-بینیم که در پایان بدون کمترین مخالفتی هر کس به راه خود می‌رود. استثنا **افراسیاب** است که دانسته با دادن لشکر به **سهراب** شرایط چنین نبردی را فراهم می‌کند.

خواننده اما از بنیاد با چنین نبردی مخالف است، دلیل آن هم آگاهی بر رابطه‌ی خونی است. پیروزی هم برایش نه تنها شادی‌آور نیست که اندوه‌زا است. خواننده تنها در اندیشه‌ی متوقف کردن روند داستان است، شاید که به این وسیله از واقعه‌ی هولناک مرگ یکی و قاتل شدن دیگری جلوگیری کند. دلیل همه‌ی این کنش‌ها ریشه در همان دلبستگی به شخصیت‌های هر دو سو دارد، شگردی که در تراژدی‌ها و حماسه‌های بزرگ به گونه‌های مختلف به کار گرفته شده‌اند تا خواننده را با چهره‌ای انسانی‌تر آشنا کنند و او را به موضعی ببرند که بر ضد جنگ و کشتار به پا خیزد.

همان‌طور که می‌بینیم همه‌ی عناصر «**پایان رنج‌بار**» در این داستان دیده می‌شود: برانگیختن حس همدردی خواننده نسبت به قهرمان دشمن؛ تبدیل شادی پیروزی به اندوه‌گساری بر قهرمان کشته؛ و حتی فراتر از آن، قهرمان پیروز را نیز در اندوه کشته گرفتار آوردن تا آنجا که بخواهد خودکشی کند.

در داستان «**فرود**» که از دردناک‌ترین روایت‌های **شاهنامه** است، باز می‌بینیم که پیروزی و هنرنمایی ایرانیان در نبرد با فرزند **سیاوش** که در مرز **توران** دژی دارد هیچ جلوه‌ای برای خواننده ندارد. اینجا نیز خواننده با آگاهی بر اینکه **فرود** فرزند **سیاوش** و برادر **کیخسرو** است از حماقت‌های **توس** و دیگر ایرانیان به خشم می‌آید و از شادی پیروزی پهلوانان خودی می‌گذرد تا در اندوه مرگ «**پهلوان دیگر**» در جستجوی چهره‌ای انسانی برآید. بدین‌سان است که در پایان وقتی ایرانی‌ها بالای جسد «**فرود**» می‌آیند با زاری **توس** را شماتت می‌کنند.

...

چو آمد به بالین آن کشته (فرود) زار بران تخت با مادر افگنده خوار
به یک دست بهرام (پسر گودرز) **پر آب چشم نشسته به بالین او پر ز خشم** (از دست توس)

...

برو زار بگریست گودرز و گیو بزرگان چو گرگین و بهرام نیو
رخ توس شد پر ز خون جگر ز درد فرود و ز درد پسر
که تندی پشیمانی آردت بار تو در بوستان تخم تندی مکار
چنین گفت گودرز با توس و گیو همان نامداران و گردان نیو...v[17]

داستان «**بهرام گودرز**» نیز که بعد از این داستان می‌آید کارکردی انسانی از کشتن پهلوان دشمن به نمایش می‌گذارد. فراتر از آن بازنمای بن‌مایه‌ی خودکشی قهرمان پیروز بر قهرمان شکست‌خورده است. **بهرام** بعد از مرگ «**فرود**» دیگر دل به جنگ نمی‌دهد و همواره با یاد **سیاوش**، همبازی دوران کودکی‌اش، و **فرود** است. او، به‌گونه‌ای، خود را مسوول مرگ **فرود** می‌بیند. با این همه او که دیگر نمی‌خواهد بجنگد، به شکل بیدادگرانه‌ای به دست **تژاو** کشته می‌شود. این اتفاق در میدان نبرد روی می‌دهد، اما به‌صورتی به‌کلی دور از انتظار. او به میدان جنگ نمی‌رود که با کسی نبرد کند، بلکه در شب تیره به آنجا بازمی‌گردد که تازیانه‌اش را بیابد. در میان کشتگان در جستجوست که سواران تورانی و به‌ویژه **تژاو** بر او می‌تازند و زخمی همانجا رهایش می‌کنند که خوراک کفتارها شود. **گیو** شبگیر می‌رود و او را در میان کشتگان می‌یابد. **بهرام** در بی‌هوشی و درد نام از **تژاو** می‌برد. **گیو** همان روز به میدان نبرد می‌رود و **تژاو** را دست‌بسته پیش **بهرام** می‌آورد. **بهرام** از او می‌خواهد که رهایش کند:

چنین گفت با گیو بهرام شیر که ای نامور نامدار دلیر
گر ایدونک از وی به من بد رسید همان روز، مرگش نباید چشید
سر پر گناهش روان داد من بمان تا کند در جهان یاد من

اما **گیو** که مرگ **بهرام** را نزدیک می‌بیند سر از تن **تژاو** جدا می‌کند:

برادر چو بهرام را خسته دید تژاو جفاپیشه را بسته دید
خروشید و بگرفت ریش تژاو بریدش سر از تن بسان چکاو

و **بهرام** در اعتراض خروش برمی‌دارد:

که گر من کشم ور کشی پیش من برادر بود گر کسی خویش من
بگفت این و بهرام یل جان بداد جهان را چنین است ساز و نهاد

آنگاه **فردوسی** دنبال سخن را می‌گیرد و چنین می‌گوید:

عنان بزرگی هر آنکو بجست نخستین بباید به خون دست شست
اگر خود کشد گر کشندش به درد به گرد جهان تا توانی مگرد...v[18]

در نبرد میان **گودرز** و **پیران ویسه** رابطه‌ی احترام‌برانگیز میان دو پهلوان پیر خشونت مرگ را بدل به اندوهی جانگزا می‌کند، تا آنجا که خواننده مرگ و ویرانی را به زیر سووال می‌برد. در نبرد تن‌به‌تن با **گودرز**، **پیران ویسه** از اسب فرومی‌غلتد و چون می‌بیند که با دست شکسته تاب رویارویی ندارد به کوه می‌زند. در این زمان **گودرز** درمی‌یابد که دیگر می‌تواند **پیران** را به‌راحتی بکشد، به‌جای آن و به‌خاطر خوبی‌هایی که به **سیاوش** و **کیخسرو** کرده به او امان می‌دهد:

ز گودرز بگریخت و شد سوی کوه غمی شد ز درد دویدن ستوه
همی شد بران کوهسر بر دوان کزو بازگردد مگر پهلوان
نگه کرد گودرز و بگریست زار بترسید از گردش روزگار
بدانست کِش نیست با کس وفا میان بسته دارد ز بهر جفا

گودرز، که هفتاد پسر در جنگ از دست داده و داغ کین‌خواهی دارد، به او می‌گوید:

...

چو کارت چنین گشت، زنهار خواه بدان تات زنده برم نزد شاه
ببخشاید از دل همی بر تو بر که هستی جهان‌پهلوان سر به‌سر
بدو گفت پیران که این خود مباد به فرجام بر من چنین بد مباد
ازین پس مرا زندگانی بود به زنهار رفتن گمانی بود
خود اندر جهان مرگ را زاده‌ایم بدین کار گردن ترا داده‌ایم

آنگاه پیران از زخم‌ها می‌میرد و گودرز ناله بر می‌دارد:

چو گودرز دیدش چنان مرده خوار به خاک و به خون بر تپیده به زار
فرو برد چنگال و خون برگرفت بخورد و بیالود روی، ای شگفت
ز خون سیاوش خروشید زار نیایش همی کرد بر کردگار
ز هفتاد خون گرامی پسر بنالید با داور دادگر
سرش را همی خواست از تن برید چنان بدکنش خویشتن را ندید
درفشی به بالینش بر پای کرد سرش را بدان سایه در جای کرد...v[19]

این صحنه در پایان داستان «**دوازده رخ**» است، جایی که ایرانیان بعد از شکست‌ها و مرگ‌های فراوان موفق می‌شوند پایانی بر سیطره‌ی تورانیان بگذارند.با این همه شاعر به خواننده اجازه نمی‌دهد که از پیروزی سرمست شود و درد دشمن را فراموش کند، چون اگر چنین اتفاقی بیفتد او از انسانیت دور افتاده است.

فردوسی دردناک بودن مرگ را جابه‌جا و در گریزهای کوچک زیاد آورده است،حال چه هنگام مرگ **سیاوش** و **اغریرث** و چه هنگام مرگ **افراسیاب** و **گرسیوز**. نکته‌ی جالب اینکه مرگ در **شاهنامه** چهره‌ای خشونت‌بار ندارد. در واقع شاعر به‌ندرت مرگی را توصیف کرده است؛ آنجا هم که دست به چنین کاری زده بسیار کوتاه و خالی از جزئیات است. به‌جای آن، اما، او از مرگ استفاده کرده تا خواننده را با حس همدردی انسانی‌تر کند. این همان کاری است که **هومر** و دیگر شاعران حماسه‌پرداز بزرگ کرده‌اند. برای این شاعران مرگ یک تمهید روایی است، اما نه برای آنکه به خواننده مزه‌ی پیروزی بر دشمن را بچشانند یا که بترسانندش؛ بلکه برای برجسته کردن احساسات انسانی او است. از این زاویه است که می‌بینیم **فردوسی** هیچگاه توصیفی از کشتن، زخم زدن، و خون ریختن ارائه نداده.v[20] گذشته از آن خواننده را از مردن نترسانده. جالب است که در مرگ قهرمان خودی توصیه‌اش همیشه این است که نباید با غم زیاد ماند. دیده‌ایم که بارها از زبان خود و قهرمانانش به خواننده توصیه کرده زیاد در سوگ رفته ننشیند.

برعکس مرگ دشمن را با اندوه آورده. در این گونه مواقع او صحنه‌ی کشتن را هم آورده تا این پرسش را در ذهن خواننده برانگیزد که چرا باید کشت. مرگ را می‌آورد تا بگوید که زیستن و شادی خوب است، آنگاه که با نوع‌دوستی همراه است.

کارکرد تکنیکی موخره‌ی اندوه‌گساری

اکنون که چرایی و کارکرد موخره‌ی نمایش رنج و درد شکست‌خوردگان روشن شد،زمان آن رسیده که ببینیم این کار با چه شگردهایی صورت می‌بندد. برای این کار باید شگردهای برانگیختن حس در خواننده را بررسی کنیم. هنر، به هر گونه که باشد و متعلق به هر دوره‌ای، تنها از طریق برانگیختن حس است که با خواننده رابطه‌ای ورای منطق و معنای زبانی برقرار می‌کند. این اصلی است که هیچ‌گاه تغییر نکرده. سبک‌ها و ژانرهای هنری در طول سده‌ها و هزاره‌ها تغییر کرده‌اند؛ اما در انتقال معنا از طریق حس همچنان یکسان مانده‌اند. همه نیز در نهایت با شگرد انگیزش حسی رابطه‌ی میان متن و خواننده را فردی و خصوصی می‌کنند. برخی از سبک‌ها، همچون **رومانتیسم**، انگیزش

حسی را ارزشمندترین راه برای بیان هنری ارزیابی کرده‌اند؛ برخی نیز برعکس استفاده از آن را بسیار محدود دیده یا خواسته‌اند. با این همه انگیزش حسی همچنان اصلی بنیادین در همه‌ی آثار هنری است.

اما انگیزش حسی چیست و چگونه کار می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش نیاز داریم که نگاهی به ساختار و الگو-نمونه‌های (prototype) حسی بیندازیم. همان‌طور که واژه‌ها در زبان دارای طبقه‌بندی هستند، احساسات ما نیز به همین‌گونه دارای نوعی گروه‌بندی کلی هستند. گنجشک، عقاب، مرغ و... در طبقه‌بندی زبانی در گروه پرندگان قرار می‌گیرند و انبر دست، سوهان و ... در گروه ابزارها. احساسات نیز به همین‌گونه در گروه‌هایی جای می‌گیرند، گرچه گروه‌های حسی بسیار محدودتر هستند و در نهایت هم به دو حس اصلی شادی و اندوه منتهی می‌شوند. از این نظر شادی و اندوه دو الگو-نمونه‌ی بنیادی هستند که تابع رفتارها و اندیشه‌های ما برانگیخته می‌شوند؛ در صورت بیان نیز، یعنی گفتن ماجرا و داستان، موجب انگیزش همین احساسات در دیگران خواهند شد.

چیزی که هست، ما همه‌ی پرندگان را به‌طور همسان پرنده نمی‌دانیم و معمولا ویژگی-های اصلی گروه را در یک نمونه‌ی الگویی نشان می‌دهیم. مثلا وقتی واژه‌ی پرنده را می‌شنویم بیشتر تصویر گنجشک یا بلبل به ذهن‌مان متبادر می‌شود تا شترمرغ یا حتی مرغ. به همین‌گونه، همه‌ی ماجراها و داستان‌ها برای ما نمونه‌ی الگویی نیستند و بنابراین قدرت انگیزگی برابر ندارند. برای نمونه، ماجرای کسی که برق خانه‌اش قطع شده و با دردسر فیوزی برای آن پیدا می‌کند یک داستان است. اما این ماجرا از لحاظ انگیزه‌گی حتی با آبکی‌ترین داستان‌های عاشقانه هم برابری نمی‌کند؛ زیرا میان ماجرای خرید فیوز و یک وصال آبکی معمولا داستان دوم است که بیشتر احساسات الگویی ما را برمی‌انگیزد. این رفتار جهانشمول است و در همه‌ی فرهنگ‌ها یافت می‌شود. علت آن هم این است که رومانس‌ها هر چقدر هم بد باشند باز درباره‌ی عشق، جدایی و وصال هستند؛ یعنی الگو-نمونه‌های اصلی برای انگیختن شادی و اندوه. شادی وصال بی‌تردید بسیار نیرومندتر و پایدارتر از شادی پیدا کردن فیوز و راه انداختن برق است.

از زاویه‌ی انگیزش حسی داستان‌های عاشقانه روایت‌های الگو-نمونه‌ای هستند و انگیزاننده‌ی احساسات پایه. حال آنکه ماجرای یافتن فیوز و راه انداختن برق الگو-نمونه‌ای نیست و شادی آن از طریق یک شادی الگو-نمونه‌ای قابل بیان است. به‌سخنی،تنها زمانی شنیدنی می‌شود که در انگیزش شادی از شادی الگو-نمونه‌ای دیگر استفاده

شود. مقایسه‌ی این شادی با شادی‌های پایدار از شیوه‌های رایج است. زبان‌ها معمولا جمله‌هایی دارند چون «**انگار دنیا را به من دادند**». این جمله‌ها کمک می‌کنند که شادی‌های معمولی با شادی‌های الگو-نمونه‌ای مقایسه یا بیان شوند. مردم نیز معمولا زمانی این‌گونه جمله‌ها را به کار می‌برند که بخواهند احساس خود را به مخاطب خود منتقل کنند. در این حالت چاره‌ای جز استفاده از یک الگو-نمونه ندارند.

گفتیم که شادی، ترس یا اندوه مانند پرنده احساسات الگو-نمونه‌ای هستند. دلیلش این است که هر کس به نوعی از آن‌ها تجربه‌ای کلیدی دارد. روایت‌ها نیز مهمترین نقش را در تولید این تجربه‌ها بازی می‌کنند. الگو-نمونه‌ها مانند واژه‌های کلیدی‌ای هستند که کنار واژه‌های دیگر می‌نشینند تا معنای آنها را کامل‌تر و دقیق‌تر کنند: **کاج ← درخت، شیر ← نوشیدنی**. در داستان‌ها نیز برای بیان یک حس غیرالگویی راهی جز استفاده از یک حس الگویی نیست. نمونه‌ی مسلط آن را در عاشقانه‌های صوفیانه می‌بینیم که برای بیان شادی وحدت با خدا از حس الگویی شادی وصال با معشوق استفاده کرده‌اند. برای نمایش شادی یافتن فیوز نیز چاره‌ای جز این نیست که آن را به شادی الگو-نمونه‌ای پیوند بزنیم مگر از این راه حس را برای دیگران مفهوم کنیم؛ درست به مانند وقتی که برای توصیف درد از تشبیه بهره می‌گیریم و مثلا می‌گوییم قلبم تیر کشید. ساده‌تر،کاری که در این حالت می‌کنیم این است که از یک شادی پایدارتر برای نمایش شادی تعریف نشده‌ی خود بهره می‌گیریم.

ژانرهای روایی خود حالت الگو-نمونه‌ای دارند و در انتقال و انگیزش احساسات الگو-نمونه-ای نقش مهمی بازی می‌کنند. علت آن انتظارات حسی مخاطب است از هر ژانر. مثلا خواننده از یک داستان کمدی انتظار خندیدن و شاد شدن دارد و از تراژدی انتظار اندوه. بنابراین شناخت فردی ما از ژانرها پیوند ژرفی با الگو-نمونه‌های حسی دارند. و آنجا که انگیزش‌های حسی نیرومندتر از خود ژانر عمل می‌کنند، داستان خود بدل به الگو-نمونه-ای روایی می‌شود. نمونه‌ی آن در ادبیات فارسی داستان‌هایی چون «**رستم و سهراب**» یا **ویس و رامین** است. این آثار رابطه‌ی مستقیمی با یک حس الگو-نمونه‌ای دارند؛ از این رو خود بازنمای الگویی ژانر خود نیز شده‌اند.

فلسفه‌ی کهن هند چهار هدف برای زندگی قایل بود. این چهار هدف به‌نوعی با الگو-نمونه‌های پایدار برای شادی قابل انطباق‌اند. مطابق با این نگرش، شادی را می‌توان به چهار گونه تقسیم کرد:

1) شادی پیوند و وصال.

2) شادی پیروزی.

3) شادی ارتقا روحانی و ذهنی.

4) شادی اخلاقی در تحصیل رضایت.v[21]

مورد اول و سوم بیشتر الگو-نمونه‌های فردی هستند و موردهای دوم و چهارم بیانگر الگو-نمونه‌های اجتماعی. به جز مورد چهارم که دارای تعریفی کشدار است، سه تای دیگر دارای حسی روشن و جهانشمول هستند. نکته مهم دیگر اینکه، موردهای سوم و چهارم را می‌توان از طریق دو مورد نخست بیان کرد. در واقع ارتقا روحانی که نوعی رسیدن به موجود یا ارزش فراتر و بالاتر است، هممانند وصال است. برای همین در روایت‌ها معمولا آن را با الگو-نمونه‌ی اول بیان می‌کنند. همان‌طور که اشاره شد نمونه‌ی غالب آن در ادبیات فارسی، عاشقانه‌های صوفیانه هستند که رسیدن به خدا را از طریق وصال عاشقانه تصویر می‌کنند. رضایت اخلاقی را می‌توان با پیروزی اجتماعی همانند دانست، از همین رو رضایت برای انجام وظیفه‌ای اجتماعی همانند با پیروزی بر دشمن تصویر می-شود. نمونه‌ی آن «**هفتخان رستم**» است که در آن رنج‌های سفر همچون پیروزی بر دشمنان تصویر شده است. از این رو است که در یکی از خان‌ها ساز به دست **رستم** آوازی درباره‌ی فداکاری‌ها و رنج‌هایش برای ایران می‌خواند. پیروزی‌های اجتماعی اینجا ابزاری برای بیان رضایت روحی و اخلاقی شده است.

اما شادی جفت متضاد هم دارد: اندوه. و بدون آن اساسا معنا نمی‌شود. در واقع هر حسی باید حس متضادی داشته باشد، چون بدون آن بیان‌شدنی نیست. جفت‌های متضاد الگو-نمونه‌های بالا به ترتیب این‌ها هستند: جدایی، شکست، سقوط، و عدم رضایت. این الگو-نمونه‌ها خود ابزار برانگیختن حس اندوه هستند، که خود نقطه‌ی متضاد شادی است. دو مورد سوم و چهارم نیز اینجا به همان‌گونه از طریق الگو-نمونه‌های جدایی و شکست خود را بیان می‌کنند. نمونه‌اش را در داستان «**رستم و اسفندیار**» دیدیم. در اینجا سقوط شخصیتی **گشتاسپ** به یک دروغگو با شکست و مرگ **اسفندیار** برای پشوتن و دیگران ملموس می‌شود. به‌همین دلیل هم **گشتاسپ** در مقابل سخنان تند او هیچ نمی‌گوید و تنها خواهش می‌کند که زنان را خاموش کند.

هر اثر روایی در نهایت برانگیزاننده‌ی یکی از دو حس شادی یا اندوه است. **پاتریک هوگن** در مقاله‌ای با عنوان «**سه فرضیه درباره‌ی حس و روایت**»v[22] درباره‌ی تفاوت میان داستان‌های الگو-نمونه‌ای و غیرالگو-نمونه‌ای تابع الگو-نمونه‌های حسی سخن گفته است. از دید او الگو-روایت‌ها بر پایه‌ی الگو-نمونه‌هایی چون شادی و اندوه

هستی می‌یابند، نمونه‌ی آن «**رستم و سهراب**» یا **اودیپ شهریار** برای تراژدی و **ویس و رامین** برای شادی. به‌سخنی، هر دو حس باید باشند تا داستان تصویر کاملی ترسیم کند. از این رو، اگر قرار است که داستانی پایان شاد داشته باشد، ناگزیر باید آن را از درون شرایط اندوه‌زا پیش برد تا حس شادی کامل برانگیخته شود. برعکس اگر داستان پایانی اندوهگین دارد باید از درون شرایط شاد و پیروزمند بگذرد. این طرحواره را در تمام آثار موفق کلاسیک می‌یابیم. به این معنی که اگر هدف داستان وصال عاشقان است، روایت برای انگیزش قوی آن از هزار توی جدایی‌ای دردناک می‌گذرد. خطر مرگ معشوق نیز که اینجا به‌نیرومندی توصیف می‌شود،به‌نظر،قوی‌ترین الگو-نمونه‌ی شخصی برای اندوه است، از این رو قهرمانان داستان‌های عاشقانه اغلب جدایی را برابر با مرگ می‌دانند و معشوق را، اگر دل به وصال ندهد، تهدید به خودکشی می‌کنند. در مورد دوم نیز چنین حالتی را می‌بینیم، به این معنی که برای نمایش پیروزی، داستان شکست پیشاپیش روایت می‌شود. برعکس آنگاه که پایان اندوهگین هدف است وصال یا پیروزی-ای موقت در میانه‌ی داستان می‌آید تا خواننده را با شرایط متضاد آشنا کند.

هوگن در کتاب دیگرش[23] درباره‌ی «**اصول جهانشمول روایت و حسیات انسانی**»، دو حس شادی و اندوه را پایه‌ای برای تقسیم ژانرهای روایی قرار می‌دهد. بر این پایه دو ژانر اصلی را بدین‌گونه تقسیم می‌کند: **ژانر تراژدی-کمدی حماسی** (heroic tragi-comedy)، و ژانر **تراژدی-کمدی عاشقانه** (romantic tragic-comedy). در اینجا او دو واژه‌ی تراژدی و کمدی را به‌صورت جفت متضاد و در معنی اندوه و شادی آورده است. این واژه‌ها بیشتر اشاره به پایان غمانگیز یا شاد داستان‌ها دارند و نه لزوما تعریف ژانری‌شان. همه‌ی آثار روایی در نهایت با انگیزش یکی از این دو حس بیان می-شوند. برای این کار احساسات باید قطبی شوند، یعنی شادی وصال یا پیروزی، در نقطه-ی مقابل اندوه جدایی یا شکست قرار گیرد. تغییر ژانر در داستان‌ها نقش مهمی در این تقابل حسی بازی می‌کند. دیگر اینکه، حتی اگر هر دو حس مستقیم در داستان نیامده باشد، مخاطب خود مورد غایب را از طریق تجربه‌های پیشین‌اش بازنمایی می‌کند.

شناخت تجربی ما در این حالت راهی جز بیان از طریق جفت‌های متضاد ندارد؛ که خود از لحاظ معنایی با دو الگو-نمونه‌ی خوب و بد و از لحاظ حسی با دو الگو-نمونه‌ی شادی و اندوه بیان می‌شوند.

داستان‌هایی که تنها یک وجه از این جفت‌های متضاد را به تصویر می‌کشند بسیار یک سویه هستند و خواننده را ناگزیر می‌کنند که برای دریافت حسی یا به مصداق‌های

تجربی خودش رجوع می‌کند یا ناتوان از این کار دچار قضاوتی یک سویه و ناقص شود. برخی از این داستان‌ها – به‌ویژه اگر سیاستی هم پشتشان باشد، مثلا **سمک عیار** در ایران قرون وسطی یا فیلم‌های **جیمز باند** در جهان مدرن – با تکیه بر تنها یک حس، و معمولا حس پیروزی، خواننده را یک بعد کرده و در نهایت از انسانیت دور می‌کنند؛ بدین-معنی که تنها بر پیروزی خودی تاکید می‌ورزند و اجازه نمی‌دهند مخاطب با سویه‌ی دیگر پیروزی یعنی شکست و اندوه دشمن آشنا شود.v[24] در نتیجه مخاطب متوجه‌ی انسان بودن شکست‌خوردگان نمی‌شود و تا آنجا پیش می‌رود که می‌پندارد آنها موجوداتی متفاوت از او هستند. این همان شگردی است که در فیلم‌هایی چون **جیمز باند** که حالت تبلیغی دارند، به کار گرفته می‌شود. در این‌گونه آثار خواننده مجال اندیشیدن به آدم‌هایی را نمی‌یابد که توسط **باند** کشته می‌شوند. او فراموش می‌کند این آدم‌ها مادری هم دارند و مادرشان از مرگ آن‌ها ناراحت می‌شود. برعکس، آثار برجسته، چه کلاسیک چه مدرن، معمولا هر دو حس را برمی‌انگیزند و خواننده را در تجربه کردن آن‌ها آزاد می‌گذارند. در این داستان‌ها تقابل «**دیگر**» و «**خودی**» به فراخواندن حسی انسان در خواننده منجر می‌شود و نه جوشش و خواهش نفی دیگر. این دقیقا همان کاری است که فردوسی در **شاهنامه** یا هومر در **ایلیاد** کرده و در بالا نمونه‌های آن را دیدیم.

پی‌نویس‌ها:

v[1] فردوسی، ابوالقاسم. **شاهنامه** (چاپ مسکو) ج 6، ص 313-318، بب 29-1528 و 72-1555.

v[2] هومر. **ایلیاد**، ترجمه‌ی سعید نفیسی (شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم تهران 1366) ص 669.

v[3] در ترجمه‌ی فارسی این سطرها برابر با ترجمه‌ی انگلیسی نیست، برای همین بیت از انگلیسی ترجمه شده و هر دو ماخذ نیز ذکر شده است.

v[4] در اینجا نیز ترجمه‌ی فارسی متفاوت است.

v[5] *Tale of the Heike*

v[6] Hogan, P. C. "Epilogue of Suffering: Heroism, Empathy, Ethics," p. 122.

v[7] Vyasa, vol. 7, "Stree" 45

v[8] vol. 12 "Mausala" 271

vol. 12, "Mahaprasthanika" 274 [9]v

[10]v نک:

Routledge New York and) *Temples of Desire* :*Cinema Bollywood* .Mishra, Vijay 209 .London 2002) p

برای متن فارسی این حماسه رک به: والمیکی، تلسی‌داس. **رامایانا: کهن‌ترین متن حماسی عاشقانهٔ هند**، ترجمان امرسنکهه، امریر کاش (چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی 1378).

edition Ferry (The Noonday Press 9th translated by David ,*Gilgamesh* [11]v (1999

,The Book of Dede KorKut, H.B. Paksoy ,Alpamysh Dāstān [12]v *Alpamysh: Central Asian* ,.http://aton.ttu.edu/chapter_3.asp; reprinted from id .Hartford, CT: AACAR, 1989), pp. 49-118) *Russian rule identity under*

re-edited, newly translated and with a / *of Manas The* .Radloff, W [13]v .Wiesbaden : O. Harrassowitz, 1990 ,Arthur T. Hatto commentary by

[14]v **آلپامیش**، پیشین.

[15]v این دو بیت در نسخه‌ی مسکو در زیرنویس آمده، همان.

[16]v شاهنامه، ج 2، صص 169-170، بب 1-9.

[17]v همان، ج 4، صص 66-7، بب 909-915.

[18]v همان، ج 4، صص 110-111، بب 1594-1604.

[19]vهمان، ج 5، صص 201-203، بب 1994-2033.

[20]v آن را مقایسه کنید با توصیف کشتن در داستانی چون **ابومسلم‌نامه** که مرگ دشمن را به طنز توصیف می‌کند. مثلا می‌گوید: "او را چون خیار تر از وسط دو نیم کرد."

Columbia) ,*Darśan: Seeing the Divine Image in India* .Eck, Diana L [21]v .York 1998) p. 15 University Press, New

"Narrative Hogan, P. C. "Three Hypotheses on Emotion and [22]v

The mind and its stories: narrative universals and .Patrick Colm ,Hogan [23]v .142-119 .pp (University Press, New York 2003 Cambridge) *emotion human*

[24]v در فیلم‌های توده‌پسند هالیوودی با اصطلاح ژانری اکشن پک (action pack) – که

از قضا تاثیر سیاسی‌شان هم زیاد است، چون معمولا قهرمان خوب امریکایی است و قهرمان بد از کشور دشمن – برای سرگرمی مخاطب تنها پیروزی قهرمان خودی به نمایش گذاشته می‌شود و اندوه شکست‌خوردگان هیچگاه مقابل دوربین نمی‌آید. دلیلی که تابع آن این امر را موجه می‌کنند دو اصطلاح دینی خوب و اهریمنی است و اینکه دشمن همیشه اهریمنی است، آن هم تنها به این دلیل که ضدامریکایی است. با چنین نگرشی است که دشمنان فیلم‌های هالیوودی مانند سیاست خارجی امریکا انسان تصویر نمی‌شوند و با احساساتی چون خشم بیمارگونه و بیماری‌های روانی‌ای چون قاتل حرفه‌ای بودن تصویری کاملا غیرانسانی از آنها ترسیم می‌کنند.

*****

دو نگرش بر عشق در ادبیات فارسی: عشق با سلطه، عشق بر سلطه

سعید هنرمند

کارکرد عشق در عاشقانه‌های فارسی

همانطور که هر خواننده‌ای می‌تواند به‌سادگی ببیند، در داستان‌های عاشقانه یک نوع چانه‌زنی دائمی بین دلدادگان و همزمان میان آنها و قدرت‌مداران جامعه و سنت در جریان است. چانه‌زنی‌ای که گاه تا حد مذاکره پایین می‌آید و گاه تا حد جنگی تمام عیار پیش می‌رود. این چانه‌زنی، چه در عاشقانه‌ها و حماسه-های کهن و چه در رمان‌های مدرن، معمولا گرد یک رابطه‌ی جنسی و بنیان‌های اجتماعی و فرهنگی آن شکل می‌گیرد. ما معمولا این رابطه را در ازدواج یا عشقی پذیرفته از سوی جامعه تعریف می‌کنیم. بنابراین چانه‌زنی و تخطی دلدادگان تهدید مهمی برای نهاد ازدواج است. به نظر فوکو کامگاری[1] (سکس) محصول گفتمان است که تابع قانون‌های ازدواج و نظام تمناها عامل تولید قدرت است.[2] مهمترین نکته‌ی این سخن این است که کامگاری دیگر یک امر صرفاً طبیعی نیست و تابع گفتمان‌های حاکم بر جامعه معنا و کارکردهای متفاوتی یافته است. این سخن او را می‌توان تعمیم داد و گفت عشق‌های درون داستان‌ها نیز بخشی از این گفتمان‌ها هستند و تابع آنها در هر جامعه کارکردی متفاوت دارند. از این زاویه، یک نوع زیست‌سیاست[3] در دل گفتمان

ادبی نهفته است که اجازه نمی‌دهد میان سنت‌های نهادینه شده و تخطی عشقی توافق صورت گیرد، به‌ویژه در اصول؛ اما اجازه می‌دهد که چانه‌زنی در سطح آداب و رسوم و به‌ویژه آداب ازدواج پیش برود.

باید توجه داشت که آداب ازدواج بخشی از عرف حاکم است که روابط میان انسان‌ها را تنظیم می‌کند. به‌خاطر چنین سیاستی ما می‌توانیم دید که ازدواج و آداب آن، و نیز عشق و موانع آن، مهمترین تمهیدهای دیالکتیکی در ژانرهای مختلف ادبی و به‌ویژه عاشقانه‌ها هستند. این تمهیدها به دو دلیل ساده مهم‌اند: هم روابط جنسی ممنوع را مطرح می‌کنند و ایدئولوژی حاکم در برابر آن را به نمایش می‌گذارند؛ و هم گرهگاه‌های داستانی را به وجود می‌آورند تا بر پایه‌ی آنها داستان‌ها کشش بیشتری یابند. نکته مهم اینکه تقابلی ریشه‌ای میان ازدواج سنتی و ازدواج‌هایی غیرعرفی وجود دارد. ازدواج‌های غیرعرفی معمولا میان دو فرد از دو دین، دو ملیت، دو طبقه با عشق‌هایی ممنوع و جز آن صورت می‌بندند و بدین‌ترتیب دوگانگی‌ای عمیق وارد گفتمان‌های عمومی می‌کنند.

این دوگانگی‌ها پرسش‌هایی را پدید می‌آورند که پاسخ به آنها می‌تواند رابطه‌ی نهانی میان این داستان‌ها و ایدئولوژی‌ها را نشانه بروند، مثلا: این دوگانگی‌ها چه اهمیتی برای این ژانرها دارند؟ یا کارکرد آنها برای ما و در عاشقانه‌های فارسی چیست؟

برای درک این دوگانگی‌ها نیاز داریم که از یک سو رابطه‌ی متضاد میان ازدواج و عشق ممنوعه را بفهمیم و از سوی دیگر تضادی که میان عشق و اقتدار سیاسی، فرهنگی و دینی وجود دارد. درک این دوگانگی به ما کمک می‌کند که کارکرد عشق را در گفتمان‌های ادبی و شیوه‌های تقابل میان آنها را در فرهنگ‌های مختلف فرموله کنیم. در واقع، تعریف عشق در هر فرهنگ بر مبنای کشمکشی است که در دو سطح اجتماعی و خانوادگی برای کسب قدرت روی می‌دهد. کامگاری، بنا به نظر فوکو، گز بسیار مهمی برای اندازه‌گیری و آزمون روابط میان قدرت و فرمانبر[4] است. او این رابطه را با تحلیل قدرت از منظر کامگاری فرموله می‌کند؛ و به‌محض روشن کردن این رابطه، در بقیه‌ی کتاب معروف خود تاریخ کامگاری، در یک ضدگفتمان کامگاری را از زاویه‌ی قدرت به بررسی می‌گذارد. او این روش را برای این به کار می‌گیرد تا نشان دهد که کامگاری در مرکز تولید و بازتولید ایدئولوژی جای دارد، بحثی که پیشتر توسط

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

معلم او، آلتاسر[5]، طرح شده بود. در ادامه او به اینجا می‌رسد که کامگاری در فرد قدرتی را می‌آفریند که با آن ممکن است در مقابل قدرت حاکم دست به تخطی بزند؛ همزمان کامگاری به او بخشی از کارکرد نظام قدرت را تفویض می‌کند تا با آن کنترل زیردستان خود را به دست گیرد. برای نمونه، فرد به‌عنوان یک عاشق از اوامر پدر تخطی می‌کند ولی خود به‌عنوان پدر در مقابل تخطی فرزند می‌ایستد. کمتر کسی از قدرت تولید شده در حالت اول استفاده می‌کند، اما اکثریت جامعه از قدرت در مقام دوم بهره می‌برند.

هر دوی این حالت‌ها رابطه‌هایی گسست‌ناپذیر میان قدرت و کامگاری پدید می‌آورند که باید تعریف شوند؛ برای چنین کاری فوکو پرسش‌های مهمی را مطرح می‌کند که برای بحث ما درباره‌ی کارکرد عشق نیز حایز اهمیت‌اند. وی نخست می‌پرسد: چرا کامگاری در هر نوع گفتمانی، و اینجا عاشقانه‌ها، سرکوب می‌شود؟ این پرسش پاسخ مشخصی ندارد، اما همه از واقعیت آن آگاه هستند. سپس می‌پرسد چرا کامگاری به‌عنوان یک گناه دیده می‌شود؟ و به‌قصد سرکوب کامگاری، چرا در قلب رابطه‌ی میان قدرت و کامگاری، جدایی لذت را از کامگاری می‌یابیم؟ چیزی که در عاشقانه‌ها از طریق جدایی دلدادگان و حتی مرگ آنها به نمایش درمی‌آید. پرسش دیگر اینکه چرا گناه و کامگاری همیشه با هم یکسان دیده شده‌اند؟ و بالاخره اینکه معنای ممنوعیت‌ها در رابطه با لذت چیست؟[6] فوکو متذکر می‌شود که کامگاری پیش از قرن شانزدهم توسط قوانین شرعی و عرفی اداره می‌شد. و همه‌ی این قوانین به این منظور شکل گرفته بودند که مناسبات ازدواج را کنترل کنند. اما بعد از آن این کار به عهده‌ی دولت‌های سکولار می‌افتد تا بدین‌ترتیب ثروت جدید خود، یعنی کارگر صنعتی، را کنترل کنند.[7] پرسش‌های بالا چارچوب گفتمان قدرت و شیوه‌های تقابل با آن را در فرهنگ‌های مختلف نمایان می‌کنند.

نخست و مهمتر از هر چیز باید اشاره کرد که سرکوب کامگاری و جدا دیدن لذت از کامگاری نیز بخشی بنیادین از گفتمان حاکم در فرهنگ ایرانی-اسلامی است، گرچه دین در سده‌های میانه کمتر حالت هژمونیک داشت و گاه قدرت سیاسی بر آن می‌چربید. دو، همه‌ی این پرسش‌ها درباره‌ی داستان‌های عاشقانه‌ی فارسی نیز صادق‌اند، زیرا تقریبا در تمام آنها جدایی میان لذت و کامگاری موضوعی مرکزی است؛ و بنابراین سرکوب جنسی نهایی‌ترین راه‌حل

است برای کنترل خواهش‌های فردی. گفتمان با این مکانیسم سرکوب دو سیستم عظیم مسلط آفریده تا کامگاری را هم در جامعه و هم در عاشقانه‌ها کنترل کند. این دو سیستم عبارت‌اند از: قوانین ازدواج، و نظام خواهش‌ها.
دقیقاً از این زاویه هم هست که عشق بدل به ابزار بسیار مهمی می‌شود برای بازتاب مضاعف خواهش‌های فردی و همزمان سرکوب آنها که توسط ایدئولوژیِ قدرت در کلان‌روایت اعمال می‌شود. عشق، در این داستان‌ها، مانند شمشیری دو لبه عمل می‌کند که از یک سو و به‌عنوان ابزاری سیاسی راه‌های سرکوب فرمانبر را توسط قدرت نشان می‌دهد، و از سوی دیگر خواهش‌های فردی‌ای را به نمایش می‌گذارد که فضا برای تخطی و مقاومت می‌آفریند. در این روندِ دیالکتیکی است که عشق کشمکش میان افراد و گفتمان چیره‌ای را – که می‌خواهد برتری اجتماعی بر افراد را حفظ کند – به نمایش می‌گذارد.
کارکرد عشق در ادبیات فارسی، بنا بر این استنتاج، مانند است به مذهب. دین به‌خاطر نظام ازدواج نقش بسیار مرکزی و مهمی در گفتمان ادبی دارد. می‌دانیم که نظام ازدواج بیش از هر چیز توسط دین شکل گرفته و کارش دو چیز است: یک، حفظ قدرت برای کنترل افراد؛ دو، کانالیزه کردن خواهش‌ها به‌منظور افزایش قدرت در درون نظام اجتماعی. عشق نیز به شیوه‌ای همسان از همین مکانیسم‌ها در درون گفتمان ادبی بهره می‌برد. افزون بر آن، همان‌طور که دین قادر است درون سیستم اجتماعی فضایی برای مقاومت بیافریند، عشق نیز توانایی آفرینش یا تقویت چنین مقاومتی را دارد. تابع این نگره است که عشق در عاشقانه‌ها می‌تواند نمایشگر نقش جنسی و نیز کشمکش میان مرد و زن برای جایگاه و موقعیت اجتماعی باشد.
سلسله مراتب قدرت، بدانگونه که در کتاب‌های مقدس تصویر شده، دارای دو نما است: یک، خدا، انسان (مرد و زن)، و دنیای حیوانات؛ دو، خدا، مرد، و زن. نمای اول نمود رابطه‌ی میان مردمان مختلف از ملت‌ها و نژادهای مختلف است که در جفت‌های متضاد 'خود' و 'دیگر' به نمایش درمی‌آیند. این نمود را می‌توان به مقابله‌ی 'قدرت داخلی یا ملی' با 'قدرت خارجی' تعبیر کرد. نمای دوم نماد روابط داخلی بین مرد (قدرت) و زن (فرمانبر) است، که گرچه هر دو همچنان تابع قوانین الهی حاکم هستند، ولی در ضمن نمایانگر رابطه‌ی داخلی میان قدرت (ارباب[8]) و فرمانبر (رعیت) نیز هستند. رابطه‌ی دوگانه‌ای که از دید

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

هگل هرگز نابود نمی‌شود و با هر جنبش و انقلاب اجتماعی فرمانبر را بدل به فرمانده می‌کند. این رابطه بخش مرکزی قدرت داخلی را تشکیل می‌دهد؛ نظام قدرتی که هیچ راه برون‌رفتی از آن نیست، مگر به یک شیوه و آن اینکه بتوان با مکانیسمی خاص قدرت را در گسترده‌ترین حالت تغییر داد. برای این کار نیز نیاز است که فضای مقاومت به‌شدت رشد کند.

تقابل و مکانیسم‌های این دو قدرت نیز متفاوت هستند. در مقابله با 'قدرت خارجی' سه راه وجود دارد: همجواری برابر، که به‌ندرت روی می‌دهد؛ نابودی قدرت خارجی برای ایجاد امنیت خود؛ و بالاخره تملک بر آن برای کسب منفعت بیشتر. این تعریف در بهترین حالت مانند است به تعریف فلسفی ارسطو از دوستی نوع اول؛ و در بدترین حالت مانند است به تعریف کارل اشمیت – یا شاگردش لئو اشتروس – که معتقد است دیگر ملت‌ها همه دشمن هستند و تنها دو شیوه‌ی مقابله با آنها وجود دارد: یا باید آنها را نابود کرد، یا اگر توان آن نیست باید با آنها تا حد ممکن مدارا نمود. چنین نگرشی باعث شده که کشورهای قدرتمند دائم در حال 'دیگرآفرینی' باشند. طبیعت این 'دیگر-آفرینی' بسیار نزدیک است به بن‌مایه‌ی اصلی در حماسه‌ها که خود را در جنگ با دشمن خارجی و تملک بر آنها نشان می‌دهد. این گونه قدرت را بنا به تعریف فوکو می‌توان 'قدرت جهانگیر'[9] اصطلاح کرد. در این حالت و به‌قصد ایجاد امنیت برای 'خود' و 'هویت خود' یا برای افزایش قدرت ملی 'دیگر' را به‌طور فیزیکی یا ایدئولوژیکی جدا و نابود می‌کند.

در نوع 'قدرت داخلی' اما 'دگرآفرینی' کارکردی داخلی دارد و هدفش نمایش پایگان (سلسله مراتب) داخلی میان طبقات مختلف است. 'قدرت داخلی' نمی-خواهد، و در واقع نمی‌تواند، 'دیگر داخلی' را، که همان فرمانبران باشند، نابود کند؛ چون خیلی ساده با این کار خود را هم نابود می‌کند. حرکت و انگیزه-های 'دیگر'، در این حالت، تنها نیاز و خواهش مطلق است. بنابراین، مهار (کنترل) کردن مهمترین مکانیسمی است که قدرت، به‌ویژه قدرت سیاسی، می-تواند به کار گیرد؛ گرچه در مواردی نیز از قدرت منفی، تملک و نابودی بهره می-برد – به‌ویژه در جوامع پیش‌صنعتی. ممنوعیت و سرکوب جنسی و عشقی نزدیکترین مکانیسم‌هایی هستند که برای مهار 'دیگر داخلی' مورد استفاده قرار می‌گیرند. در پایین‌ترین سطح (micro level) کامگاری جایی است که قدرت

با سرکوب و ایجاد تابو، مکانیسم مهار کردن را می‌آفریند. شرم در مرکز این سیستم تمام رفتارهای فردی را کنترل می‌کند. شرم همچنین رابطه‌های میان تن و فضا را در پایگان اجتماعی کنترل می‌کند. به این خاطر، نقش‌های بسیار مهمی برای ازدواج در هر جامعه وجود دارد؛ چنانکه گرداگرد آن داستان‌های عاشقانه را می‌بینیم که به‌عنوان یک ژانر جهانشمول نقش مهمی بازی می‌کنند. بنابراین تعجب‌آور نخواهد بود اگر می‌بینیم عشق در عاشقانه‌های فارسی و در رابطه با گفتمان حاکم اهرمی بنیادین برای اعمال و کنترل قدرت ایجاد می‌کند.

از نظر تاریخی ایران پیش از اشغال عرب یک قدرت جهانگیر و جهانگشا بوده است. بعد از آن و به دنبال چندین مرتبه اشغال، سرشت قدرت در ایران تغییر می‌کند. در چنین شرایطی 'دیگر بیرونی' به‌مرور درونی می‌شود و در پی آن شیوه‌ی فرمانبری در قبال خدا و حاکم تغییر می‌کند. از این زمان به بعد، ساختار قدرت و مقاومت در ایران تعریف‌های متفاوتی برای 'خود' و 'دیگر' پدید می‌آورند. وجود چندین گفتمان بیرون از دین‌های حاکم، به‌ویژه در روایت‌های ادبی، نشان از این بحران دامن‌گیر دارند. این موضوع را به‌ویژه در عاشقانه‌هایی می‌توان یافت که در سده‌های پنجم تا دهم هجری آفریده شده‌اند. بحران تعریف عشق در این آثار بسیار مشهود است و به‌سادگی در مقایسه‌ی میان آثاری چون ویس و رامین و یوسف و زلیخا می‌توان مشاهده کرد. پیش از اسلام، 'دیگر' داخلی در نهایت سربازی بود که در خدمت 'قدرت جهانگیر' سرزمین‌های دیگر را فتح می‌کرد تا بتواند بر قدرت سیاسی و اجتماعی داخلی بیفزاید. در این مسیر او به‌نوعی نیز بر قدرت شخصی خود می‌افزود. اما بعد از اسلام این فرد بدل به 'دیگر' مضاعفی می‌شود که قدرت خارجی، و حالا دیگر درونی شده، او را از دو سو استثمار می‌کند.

بازتاب هر دو گونه وضعیت را در دو نوع اصلی عاشقانه‌ها می‌توان دید. در گونه‌ی نخست بر پایه‌ی تملک و مهار، عشق در خدمت 'قدرت جهانگیر' قرار می‌گیرد. در گونه‌ی دوم که بیشتر بر مبنای اندیشه‌های اسلامی و صوفیانه هستند، 'قدرت شبانی'[10]، به آن گونه که فوکو تعریف می‌کند، وجه مسلط را دارد، به‌ویژه در زمان حکومت ترکان و مغولان. ظاهراً در همان زمانِ سلطه‌ی عرب بوده که تکنیک‌های جدید کنترل شکل گرفته‌اند و در کل بر روابط جنسی

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

متمرکز شده‌اند. بر این پایه، سه گونه تکنیک مهار کردنِ مردم وجود داشته است: یک، در رابطه‌ی جنسی میان زن و مرد؛ دو، در ساختار خانواده میان پدر و بقیه‌ی اعضای آن؛ و سه، در برخی نهادهای دینی و اخلاقی که در غیاب حکومت دست به کنترل می‌زدند. همه‌ی این تکنیک‌ها در عاشقانه‌ها و در رابطه با عشق نیز دیده می‌شوند. البته چندهمسری را می‌توان تکنیک مهار-کننده‌ی چهارم دانست، اما در عاشقانه‌های فارسی این امر تبلیغ نشده است و در برخی چون خسرو و شیرین نویسنده علیه آن داد سخن داده است، بنابراین در عاشقانه‌ها آن را نمی‌توان به‌عنوان یک تکنیک دید.

چندهمسری در اسلام آزاد است. این امر در سده‌های نخست هجری در فرهنگ‌های دیگر نیز یافت می‌شد. داستان‌های عاشقانه‌ای هم که از پیش از اسلام به ما رسیده نشان از وجود چندهمسری دارند – مثلا در ویس و رامین. قوانین ازدواج در این آثار متفاوت از قوانین اسلامی بوده است؛ با این همه چند-همسری در این آثار وجود داشته و همزمان مورد نقد قهرمانان زن این داستان-ها قرار گرفته‌اند. بخش میانی داستان ویس و رامین یا خسرو و شیرین خیلی مشخص به ازدواج عاشق با زنی دیگر می‌پردازد و اینکه معشوق در نامه-هایش این کار را به باد انتقاد می‌گیرد. با این اوصاف چندهمسری وجود داشته و تنها در سایه‌ی روابط عاشقانه نادیده گرفته می‌شود. همین‌طور است برخی قوانین ازدواج در دین زرتشتی که با اسلام متفاوت بودند و این داستان‌ها آنها را ناقص طرح کرده‌اند و سرسری از روی آنها گذشته‌اند. از جمله‌ی آنها ازدواج با محارم است، مثلا ویس با برادرش ویرو در آغاز داستان ویس و رامین، که بدون هیچ شرحی آمده است.

به‌خاطر نوع متفاوت فرمانبری، روابط جنسی اسلامی توانسته سیستم ازدواج زرتشتی را از میان بردارد. و این به‌رغم وجود اکثریت زرتشتی در سده‌های نخست پس از اسلام روی داده است. زرتشتی، مانند هندو و یهودیت، دینی نژادی بوده است، به این معنی که کسی نمی‌توانسته به این دین بگرود مگر از طریق خون. چنانکه ازدواج بیرون از دین هم مطلقا ممنوع بوده و خاطی از دین خارج می‌شده. این قانون احتمالا از دلایل مهم در از بین رفتن جمعیت زرتشتی در طول سده‌های بعد از اسلام بوده است. فراموش نکنیم که بنا به گزارش خواجه نظام‌الملک 50% جمعیت ایران در زمان او گبری بوده است. او در بیان

این نکته می‌نویسد "درمی نیم‌درم از مردم گبر و رافضی هستند."[11] خواجه در پایان سده‌ی پنجم می‌زیسته است، یعنی حدود پنج سده بعد از اسلام و این زمانی است که تعداد زرتشتیان در مقایسه با سده‌های پیش کم شده بوده. بازتاب درگیری میان نظام‌های ازدواج را می‌توان در دو کلان‌روایت موجود در عاشقانه‌ها دید، همان‌طور که می‌توان در شورش‌های اجتماعی در سده‌های نخست یافت. اشغال ایران توسط عرب‌ها در حقیقت واقعیت وجودی ایرانی را در عمیق‌ترین راه‌ها تغییر داد. دلیل آن اینکه این اشغال تنها در محدوده‌ی تغییر قدرت سیاسی باقی نماند و فراتر از آن مکانیسم اعمال قدرت را در نظام‌های کامگاری، ازدواج و روابط خویشاوندی تغییر داد، چنانکه در حوزه‌ی باورها نیز چنین کرد. در این شرایط، گفتمان‌های موجود – که نیاز به آزمودن روابط میان قدرت و خواهش‌ها داشتند – در عاشقانه‌های نخستین فضایی برای مقاومت آفریدند. پس از آن ظاهرا گفتمانی دیگر پدید آمده که با آن شورش‌ها را زیر قدرت اشغالی مهار می‌کند. این وضعیت میان دولت/جامعه و فرد/فرمانبر یک تضاد عمیق ایجاد کرده که در نهایت دامنه‌ی آن به سرکوب قانون و ایجاد ممنوعیت و سانسور علیه تخطی‌های زبانی نیز کشیده شده است. کار این گفتمان جدا کردن قدرت از خواهش‌ها بوده است. البته قابل توجه است که اگر چنین اتفاقی روی نمی‌داد آنگاه گفتمان خواهش‌ها را از معنی و کارکردشان استحاله می‌کرد. وجود اشعار و داستان‌های هزلی (اروتیک) در دل داستان-های عارفانه، مثلا در مثنوی مولوی، نمایشگر چنین وضعیت پیچیده‌اند.

عشق به‌عنوان یک ابزار سیاسی همسانی‌های چندی با دین دارد
در کل چند وجه مشترک میان دین و عشق هست. نخست، هر دو می‌توانند فردی را از جایگاهی فرودین به مقامی با قدرتی فوق‌العاده زیاد ارتقا دهند و به-قول معروف مریدی را مراد سازند. با این کار آنها از آن شخص فردی فراانسانی می‌آفرینند و این فرد جدید را برای اعمال قدرت وارد سیستمی دینی یا فکری می‌کنند. دین اغلب این کار را کرده است. آفریدن مقام‌های الوهی و در زیر آن تفویض قدرت به آن مقام یکی از مهمترین کارکردهای دین‌های مختلف بوده است. عشق نیز قادر است در شرایطی خاص دست به چنین کاری بزند، به-ویژه آنجا که با باورهای دینی درمی‌آمیزد. این شرایط به‌ویژه در دل گفتمان‌های

روایی‌ای خیلی قوی روی می‌دهد. در سده‌های میانه داستان‌های عاشقانه از مناسب‌ترین ژانرها برای ایجاد چنین فضایی بوده، زیرا این ژانر می‌توانسته جوی بیافریند که در آن شخصی (به‌ویژه عاشق یا معشوق) توانایی برتری بر دیگری را به دست آورد. همچنین این ژانر قادر بوده چنین تصویری را جایگزین یک فرد قدرتمند مذهبی یا سیاسی کند. برعکس از طریق چنین تصویری ژانر قادر به آفریدن شخصیتی الوهی برای خوانندگان است. افزون بر آن، این داستان‌ها می‌توانند خواهش‌های زمینی دلدادگان را بدل به عشقی آسمانی یا خدایی کنند. عاشقانه‌هایی که قادر به این کار بوده‌اند، همیشه توسط قدرت-های حاکم حمایت و تبلیغ شده‌اند. داستان‌های عاشقانه‌ی صوفیانه از نمونه-هایی هستند که با تبدیل عشق زمینی به عشقی آسمانی راه را برای باورهای دینی باز می‌کردند. در این داستان‌ها تصویر زنانه و گاه پسرانه‌ی معشوق همیشه جا به عشقی خدایی و ستاینده داده است.

دو، در جریان آفرینش تصویر اقتدارگرا، هم دین و هم عشق رابطه‌ی افقی میان دو دلداده را به‌مرور تبدیل به رابطه‌ای عمودی و قدرتمندانه می‌کنند. با این کار یکی بر دیگری برتری فکری یا اعتقادی می‌یابد و بدین‌ترتیب بدل به رهبر می-شود. دین این کار را با مکانیسم‌های مختلفی انجام می‌دهد؛ از جمله از خود خواهش‌های عاشقانه استفاده می‌برد. عشق، اما، از طریق برتری‌خواهی قدرتمندانه و مالکیت‌جویانه که در آن یکی بر دیگر تملک روحی و جسمی می-یابد، به این هدف می‌رسد. در عاشقانه‌های فارسی با ریشه‌ی ایرانی، این مرد است که در نهایت موقعیت پدرسالارانه خود را در هر دو لایه‌ی اجتماعی و خانوادگی تحکیم می‌کند. این روند مثلا با شاه شدن عاشق به نهایت می‌رسد. نمونه‌هایش را می‌توان در ویس و رامین، خسرو و شیرین[12] یا حتی در شیخ صنعان دید. روایت‌های دینی و سیاسی در این داستان‌ها کمک می‌کنند که شخصیت‌های مرد و زن تابع سلسله مراتبِ از پیش موجود در سایه‌ی الگو-مقام‌های خدا، مرد، زن جایگاه خاص خود را بیابند. این از مهمترین نقطه‌های اشتراک میان دین و عشق است. در واقع بر پایه‌ی این نقطه‌ی مشترک هر دو در همکاری با هم دست به چنین فرایندی می‌زنند.

چنانکه می‌دانیم در اندیشه‌های افلاطون عشق زمینی، دانش و شخصیت‌های اقتدارگرا سه گونه عشق‌اند که به‌ترتیب بر روی هم سوار می‌شوند. دلیل آن

این است که هر سه‌ی این موارد ’دیگرهایی‘ هستند که ’خود‘ برای رسیدن به آنها باید در هر دو محور افقی و عمودی قدرت و توانایی اعمال قدرت خود را واگذارد. ’خود‘ کسی است که نیاز به اینها دارد تا از طریقشان به موجود قدرتمندتری بپیوندد یا خود به آن بدل شود. این نگرش در تصوف نیز نقش مسلط دارد: انسان باید خود را محو (فنا) کند تا به خدا بپیوندد. بدون از خود گذشتگی‌ای از این دست، ’خود‘ همچنان اسیر نیازهایش باقی می‌ماند.

مصراع ’تن رها کن تا نخواهی پیراهن‘ نمونه‌ی بارز چنین نگره‌ای است. اما در اندیشه‌های ارسطویی روابط میان این سه همیشه روی محور عمودی استوار بوده و بنابراین بجای اینکه انسان خود را فنا کند در مسیر بالا رفتن هی بر قدرت زمینی خود می‌افزاید. بدین‌ترتیب تمام تلاش او این است که ’دیگرها‘ را پاره‌ای از خود کند. این نوعی ’قدرت جهانگیر‘ است که فوکو از آن یاد می‌کند. با این نگرش است که ارسطو عشق را در دل بحث دوستی تئوریزه کرده است.

در عاشقانه‌های فارسی این دو گفتمان با شفافیت خاصی خود را در دو دسته داستان به نمایش می‌گذارند. کامگیری‌های[13] زمینی پیش از اسلام نمایش مشخص عشق-تملک است و بنابراین بر محور عمودی نمایش برتری قدرت یکی بر دیگری است. نمونه‌های مشخص آن عاشقانه‌های درون شاهنامه، ویس و رامین، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و حتی آثار نه چندان عاشقانه-ای چون هفت پیکر، دارابنامه یا سمک عیار است. عشق در این عاشقانه‌ها بیشتر از نوع دوستی در تئوری ارسطویی است تا عشق افلاطونی. در میان آنها لیلی و مجنون یا ورقه و گلشاه بیانگر سلطه‌ی مطلق قدرت و سنت حاکم یا به زبانی قدرت پدرسالانه هستند و بنابراین ضدگفتمان حاکم را تشکیل می-دهند.

عاشقانه‌های صوفیانه بیشتر بازنمای عشق افلاطونی هستند که ما آن را در عشق‌های عذرا و عشق‌های آسمانی تعریف می‌کنیم. البته تفاوتی هم میان تئوری افلاطونی و تعریف عشق در این داستان‌ها هست که باید متذکر شد. در تئوری افلاطونی می‌توان دانش را از خدا جدا کرد و از آن به‌عنوان ابزاری برای وحدت با خدا بهره برد. اما در سنت‌های عرفان ایرانی، دانش بخشی از وجود و هستی خدا است؛ از این رو برای انسان، کسب دانش بدون رسیدن به خدا ممکن نیست. از دید تصوف دو گونه دانش وجود دارد: دانش ظاهری و باطنی.

تصوف دانش نخستین را امری مزاحم در جهت رسیدن به دانش باطنی یا حقیقی دانسته است. این نگره بر داستان‌های صوفیانه هم حاکم بوده؛ چنانکه بر داستان‌هایی چون لیلی و مجنون نیز، که ریشه‌ای عربی دارند، حاکم است. در داستان‌های صوفیانه عاشق ممکن است بخشی از خدا بشود و با این کار کشف المحجوب کند و دانش حقیقی را کسب نماید. در این روند هم هست که با پیوستن به قدرت حق به جاودانگی می‌رسد.
در نمونه‌های دوم تنها شخص مقتدر در جامعه می‌تواند میان عشاق راهی برای آرامش بیابد. این راه ممکن است بر پایه‌ی موافقت بزرگان قدرتمند سرانجام دو دلداده را به هم برساند یا نابود کند. اما معمولا نابودی عشاق پایان این داستان‌ها را رقم می‌زند که پایان غم‌انگیز آثاری چون لیلی و مجنون نمونه-های بارز آن است. با توجه به این امر هیچ پیوندی میان عشاق و قدرت روی نمی‌دهد و این موجودات بیچاره تنها دو انتخاب دارند: ازدواج یا مرگ تراژیک. چنانکه می‌بینیم عشق در هر دو دسته بخشی از گفتمان سیاسی و دینی حاکم بر جامعه است و کارش در نهایت به بند کشیدن روابط میان عشاق است، آنگاه که سر به شورش برمی‌دارند؛ و بالاخره بازگرداندن آنها به شرایط اخلاقی و سیاسی امن‌تر است؛ جایی که عشاق سر به راه می‌شوند و خواهش‌های خود را به کناری می‌گذارند. و به این دلیل مشخص است که عشق یک ابزار روایی برای تعریف نوع‌های مختلف فرمانبری است.

عشق به‌عنوان ماشین تولید خواهش و ممنوعیت به‌عنوان تن بدون سازواره (نگاهی به عشق بر پایه‌ی تئوری دلوز[14])
تعریف عشق از زاویه نگاه دُلوز ما را به زیست‌سیاست فوکویی نزدیکتر می-کند، اما برای درک کارکرد آن نیاز داریم که آن را در تئوری دلوز به بررسی گذاریم.[15] عشق از این زاویه چیزی نیست جز نمایش این امر که انسان هیچ گزینه‌ای ندارد مگر کانالیزه کردن خواهش‌های جنسی‌اش در مسیر خواسته-های قدرت از طریق پیوستن به مالکیت یا محو شدن در قدرت برتر. بنا به نظر دلوز انسان تابع کلان‌روایت هیچ گزینه‌ای ندارد مگر "همخوان کردن خود با روابط اجتماعی، با خدا در دین حاکم بر جامعه، و با پدر و مادرش."[16] بر همین قیاس، مهمترین وظیفه در عاشقانه‌های فارسی تصویر کردن رابطه‌ی

عاشقان فرمانبر است با مسئولان جامعه (بخوانید قدرتمندان). از یک سو، داستان عشقی سرنوشت دردناک عاشقانی را نشان می‌دهد که به دنبال هوا و هوس خود سر به نافرمانی از بزرگترها زده‌اند. و از سوی دیگر، آن فاجعه‌ی اجتماعی‌ای را پیش‌بینی می‌کند که در صورت پذیرش تخطی دلدادگان روی می‌دهد و موجب می‌شود اداره‌ی جامعه به دست "بوالهوسان" بیفتد. اسطوره-ی اودیپ کهن‌گونه‌ای برای نمایش چنین تخطی در غرب است، گرچه این داستان در نهایت عاشقانه نیست. داستان "کاووس و سودابه" نیز به‌منظور انتقال چنین گفتمانی وجود دارد. در این داستان عشق ممنوع سودابه به سیاوش (پسر خوانده‌اش) در نهایت فاجعه‌ای می‌آفریند که دو کشور ایران و توران برای سال‌ها در آن می‌سوزند. بر این مبنا داستان‌های عاشقانه‌ی فارسی همیشه یک نوع پیام اخلاقی برای خوانندگانشان دارند. کار آنها، خیلی ساده، بنیان گذاردن ممنوعیت‌های شرم‌انگیز است؛ ممنوعیت‌هایی که از دل قوانین اخلاق و دین بیرون می‌آیند و قدرت بیشتری به مردان می‌دهند و در مقابل قدرت بیشتری از زنان می‌گیرند.

اما چنانکه اشاره رفت، این ژانر می‌تواند جایی برای مقاومت و شورش هم بیافریند. در این حالت، کارکرد آن در قبال روابط جنسی مانند است به جنبش‌ها و مقاومت‌های مذهبی. ظاهرا هر دین جدید برای خلق فضای مقاومتی در درون قدرت مسلط دست به تولید یک سیستم جدید کنترل کردن می‌زند که در آن سلسله مراتب قدرت در درون حلقه‌ی خودی انکار می‌شود یا تا حد سازش پیش می‌رود. چنانکه فاستر اشاره کرده، به این منظور هر مذهب جدیدی "سیستم ازدواج و نقش روابط جنسی حاکم را رد می‌کند و بجای آن روش زندگی جدیدی را جایگزین می‌کند."[17] تقریبا در هر جنبش مذهبی سیستم ازدواج در جهت اهداف سیاسی به کار گرفته می‌شود و توسط آن مکانیسم قدرت را به دو گونه تغییر می‌دهد: یک، نقش زن را به‌عنوان عامل اجرای قدرت تغییر می‌دهد تا توسط آن قدرت درون آن مذهب را افزایش دهد. دو، نقش روابط جنسی را تغییر می‌دهد تا از طریق آن زنجیره‌ی خواهش‌ها را در درون سیستم خود کنترل کند. تحت چنین شرایطی است که نقش مرد و زن در درون این سیستم تعیین می‌شود.

همین روند تغییر و تحول نقش و روابط جنسی را می‌توان در درون داستان‌های

عاشقانه دید، به‌ویژه وقتی که از آنها برای تولید فضای مقاومت استفاده می‌شود. در این حالت، این داستان‌ها یک ایدئولوژی جدیدی می‌آفرینند که در آن روابط جنسی حاکم در کل جامعه به چالش گرفته می‌شود. کشمکش دلدادگان بر سر یافتن نقش خود، و همزمان درگیری آنها با اصول حاکم بهترین پی‌ساخت‌ها برای نمایش درگیری میان قدرت و فرمانبر در داستان و جامعه است. اما کلان‌روایت در طی قرون این‌گونه داستان‌ها را در فرهنگ ایرانی سرکوب کرده است. برای همین است که داستان‌های اولیه‌ای چون ویس و رامین که سرشار از شورش‌های فردی بودند جای خود را به داستان‌هایی چون بامداد خمار دادند که عشق مطیعانه را تبلیغ می‌کنند.

نمایش روابط جنسی میان عاشقان از طریق تن و فضای داستانی

عاشقانه‌های فارسی در تولید فضایی برای مقاومت از تن عاشقان در هر دو مکان خصوصی و عمومی استفاده کرده‌اند. این کار به‌ویژه برای اعمال قدرت مورد استفاده قرار گرفته. در این داستان‌ها هم از تن و هم از فضا بهره برده شده تا سلسله مراتب میان عاشقان به نمایش گذارده شود. این درگیری که در پایین‌ترین سطح موجب تولید قدرت می‌شود بازنمای روابط حاکم میان قدرت و فرمانبر است. برای فهم معنای فضا و تن در این داستان‌ها ما نیاز داریم که نخست سلسله مراتب قدرت را بیازماییم.

پیشتر اشاره شد که دو گونه کهن‌گونه برای نمایش سلسله مراتب قدرت وجود دارد: خدا، مرد/زن، و دنیای حیوانات؛ و خدا، مرد، و زن. نیز اشاره شد که با کهن‌گونه‌ی نخست قدرت و 'دیگر' خارجی تعریف می‌شوند و با کهن‌گونه‌ی دوم قدرت درون جامعه یعنی میان قدرت و فرمانبر خودی. از دید دلوز، 'خود' و 'دیگر' هر دو در قدرت خارجی 'تن‌های بی‌سازواره' هستند که در یک درگیری مطلق بی‌پایان قرار دارند (برای نمونه سرمایه‌داری بر ضد فئودالیسم، یا قدرت‌های سرمایه‌داری بر ضد یکدیگر یا استعمارگران در مقابل کشورهای مستعمره).

اما کهن‌گونه‌ی دوم نمایشگر درگیری‌های میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' با یکدیگر و همزمان میان آنها با 'تن‌های بی‌سازواره' است. در چنین شرایطی، که کاملا درونی است، 'تن بی‌سازواره' نمی‌تواند 'ماشین‌های تولید-

کننده‌ی خواهش' را نابود کند، چون در این صورت خود را هم نابود کرده است. اما کاری که می‌تواند بکند و می‌کند این است که زنجیره‌ی خواهش‌ها را در 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' قطع می‌کند و در نهایت آنها را تبدیل به خواهش‌های ایدئولوژیکی‌ای می‌کند که برای 'تن بی‌سازواره' مازاد[18] تولید می‌کنند و همزمان امکان کنترل 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' را فراهم می‌آورند. انبوه عاشقانه‌های فارسی ظاهرا به این دلیل آفریده شده‌اند که شکاف ایدئولوژیکی را در سطح روایت پر کنند و امکانی برای کانالیزه کردن خواهش‌ها به خواسته‌های 'تن بی‌سازواره' فراهم آورند. برای همین هم هست که بن‌مایه و درگیری اصلی همیشه در روابط میان دلداده‌ها تصویر شده است، گرچه سرشت این درگیری در نهایت توسط 'تن بی‌سازواره' تعیین می‌شود.

اگر بپذیریم که عاشقانه‌ها همان ایدئولوژی‌ای است که 'تن بی‌سازواره' با شراکت 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' می‌آفریند، در این صورت می‌توانیم درگیری‌ها را به‌خوبی در سه لایه نشان دهیم. در لایه‌ی اول، درگیری فقط میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' است. هر دو دارای نیاز و خواهش هستند، بنابراین روابط آنها تولیدکننده[19]، نسبی و همزمان روی محور افقی (ریزومتیک)، یعنی تقریبا برابر، است. مرد خواهان تملک است، اما همزمان توسط زن مورد کنترل قرار می‌گیرد، به‌ویژه در مکان خصوصی. مکان‌های خصوصی و عمومی در داستان‌ها این درگیری را به روشنی به نمایش می‌گذارند.

تقریبا در تمام عاشقانه‌های فارسی دو فضا-زمان (کرونوتوپ)[20] وجود دارند که در جهت عکس یکدیگر استفاده شده‌اند. در این دو فضا-زمان نقش مرد و زن و توان اعمال قدرت آنها در هر دو مکان خصوصی و عمومی به نمایش درآمده است. این دو عبارتند از: یک، فضا-زمانِ دژ که مشخص‌ترین آن را در داستان 'زال و رودابه' و خسرو و شیرین می‌بینیم. در ویس و رامین این فضا-زمان در جهت عکس کار کرده که دیرتر توضیح می‌دهم. دو، فضا-زمانِ دریاچه یا آب که در آن معمولا مرد زن را برهنه می‌بیند. نمونه‌ی برجسته‌ی آن را در خسرو و شیرین و دارابنامه‌ی طرسوسی می‌بینیم.

فضا-زمانِ دژ، که معمولا واحد دوم یا سوم داستان‌ها است، به‌طور خیلی

مشخص درگیری میان خواهش‌ها و سرکوب‌های فردی را نمادسازی می‌کند. دژ، که بازنمای باکرگی زن و همزمان خواهش مرد است، کاملا دست‌نیافتنی است. مرد پای آن ایستاده و زن بالای آن. کامل‌ترین نمونه‌ی نمادین آن را در داستان 'زال و رودابه' می‌بینیم. ساده‌ترین آن که در اغلب آثار آمده به‌صورت قرار گرفتن زن بر لبه‌ی دیوار یا پنجره‌ی اتاق بالا و قرار گرفتن مرد در پایین دیوار است. این صورت آن را هم در بوف کور می‌یابیم و هم در تهران مخوف که چند سالی پیش از آن نوشته شده است. در فضا-زمانِ دژ زن به مکان عمومی می‌آید. این به معنای خواهش جنسی او است که در معرض دید همگان قرار گرفته. مرد هم دارد نیاز خود را نشان می‌دهد، اما او در این فضا-زمان خواهان رفتن به مکان خصوصی است. به‌خاطر این خواهش مرد حاضر است هر کاری بکند تا خود را به داخل دژ بیندازد. اما زن به‌رغم خواهش تن رضایت به این کار نمی‌دهد، چون از آبرو می‌ترسد. او در این حالت دارد زنجیره‌ی خواهش‌ها را می‌شکند. خواهش‌های جنسی او از ترسِ از دست دادنِ 'زنانگی‌اش' دارد سرکوب می‌شود. بنابراین او در اینجا کنترل را به دست دارد. همان‌طور که جودیت باتلر می‌گوید درگیری زن در شرایطی این چنینی ناشی از "درگیری میان خواهش‌های تن و نُرم‌های اجتماعی"[21] است.

این وضعیت زن است در فضا-زمانِ دژ. به این خاطر هم در بالای دژ جای دارد. توان او در کنترل کردن خود و مرد بیانگر تصویر مورد نظر جامعه از 'زن خوب' است. تکرار کنیم که باکرگی اینجا نماد ایدئولوژی‌ای است که توسط 'تن بی‌سازواره' ساخته و اعمال می‌شود تا خواهش‌های تن‌خواهانه‌ی زن و مرد را به نفع خود کانالیزه کند. به این منظور زن از مرد می‌خواهد که از آنجا دور شود. البته در داستان 'زال و رودابه' و ویس و رامین برعکس این اتفاق روی می‌دهد، که خود جای مطالعه‌ی دقیق دارد. چیزی که هست اینجا هدف نمایش درگیری نُرم‌ها با خواهش‌ها است تا موارد استثنا.

مرد در این فضا-زمان هیچ درگیری روانی‌ای با خود ندارد. این نشان می‌دهد که نُرم‌های اجتماعی درباره‌ی او متفاوت قضاوت می‌کنند. او در این صحنه چیزی نمی‌خواهد جز ارضاء خواهش‌هایش. زن برعکس در یک درگیری عمیق با خود به سر می‌برد، چون او عامل دو سویه است. هم خواهش جنسی دارد؛ به این خاطر هم می‌خواهد مرد بماند. و هم از ترس بدنامی که ایدئولوژی حاکم است،

عامل اجرائی قدرت می‌شود و حکم آن را به اجرا می‌گذارد، یعنی بر روند خواهش‌ها نقطه پایان می‌نهد. مشکلی که سر راه اوست می‌تواند برای او فاجعه‌بار باشد. اگر مرد را وادار به ترک کند – آنچه در خسرو و شیرین روی می‌دهد – خود می‌شود عامل 'تن بی‌سازواره'، یعنی قدرت. نتیجه‌ی این فاجعه ازدواج مرد است با زنی دیگر. مثلا خسرو بعد از آنکه شیرین او را به دژ راه نمی‌دهد با دختری به نام شکر روی هم می‌ریزد. یا رامین در گرگان یار دیگر می‌گیرد. اما اگر زن نتواند بر خواهش‌های خود فائق آید در این صورت زنجیره‌ی خواهش‌ها او را به نقطه‌ی شورش می‌رسانند. در این حالت نیز زندگی او مملو از درگیری و فاجعه می‌شود، نمونه‌ی آن ویس است که تن به خواهش می‌دهد و به دنبال آن تا حد مرگ توسط شوهرش تهدید می‌شود. از سوی دیگر هم جدایی‌های دردناک را تجربه می‌کند.

در داستان‌هایِ با ریشه‌ی ایرانی که در آنها کامگاری پیش از ازدواج چندان غریب نیست – البته این کامگاری معمولا با همسر آینده است – مرد به‌نحوی خود را به بالای دژ می‌رساند و وارد فضای خصوصی زن می‌شود – که زن در آن بیشتر برتری دارد. نمونه‌ی کهن‌گونه‌ای آن داستانِ 'زال و رودابه' است که در آن زال با یک تیر طنابی را بر کنگره‌ی دژ قلاب می‌کند و با آن بالا می‌رود و با رودابه همخوابه می‌شود. در برخی روایت‌های مردمی آمده که رودابه موهایش را، که خیلی بلند بوده‌اند، به پایین می‌اندازد و زال آنها را گرفته بالا می‌رود. ویس اما خلاف این کهن‌گونه عمل می‌کند و خود از طبقه‌ی بالا فرود می‌آید و در باغ خود را به رامین وامی‌گذارد. این کامگیری کاملا در فضای عمومی روی می‌دهد. عریانی متن در این بخش بازنمای این امر است. بدنام شدن او نیز در ادبیات فارسی ناشی از این عمل جسورانه‌اش است.

در عاشقانه‌هایِ با ریشه‌ی عربی، که کامگاری پیش از ازدواج در هر حالت گناه‌آلود است و حکم مرگ دارد، زن ترسیده از فاجعه‌ی اجتماعی مرد را بدون هر تردیدی پس می‌راند. در واقع در این داستان‌ها زن و حتی مرد مکرر نشان می‌دهند که عشقشان تن‌خواهانه نیست. با این کار آنها زنجیره‌ی خواهش‌ها را از همان آغاز قطع می‌کنند.

زن تا زمانی که می‌تواند دژ خود را مُهر و موم نگه دارد در جایگاه قدرت است، اما به‌محض اینکه مرد وارد دژ شد و باکرگی زن رفت زن قدرت خود را دست

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

می‌دهد. از این نقطه به بعد این اوست که دچار ننگ و نیاز عمیق می‌شود؛ و تنها با ازدواج می‌تواند این لکه‌ی ننگین (ایدئولوژی حاکم) را بزداید. اما اگر این ازدواج روی ندهد زن 'زنانگی' خود را از دست می‌دهد و بدنام جهان می‌شود. به‌سخنی بدل به روسپی می‌شود – یا اگر چنین اتفاقی هم نیفتد تا ابد محکوم به ماندن در فضای خصوصی پشت پرده می‌شود.

فضا-زمانِ دریاچه نقطه‌ی مقابل فضا-زمان دژ است و کارش نمایش این پرده-دری است. این فضا-زمان نمایانگر موقعیت فرودین زن در فضای عمومی است. او در این صحنه با لباس کمتر یا حتی برهنه ظاهر می‌شود. لباس کم یا برهنه از نشانه‌های مهم در ایدئولوژی حاکم است، زیرا شرم از برهنگی عامل روانی مهمی در کنترل انسان‌ها است. از آن سو برهنگی یا نیمه‌برهنگی ابزار داوری مردم درباره‌ی زنان است. زن بی‌لباس یا کم‌لباس در ایدئولوژی‌های حاکم برابر با روسپی دیده شده است. این امر در فرهنگ‌های مختلف به گونه‌های مختلف نمود یافته است. در عاشقانه‌های فارسی نیز با نمایش برهنگی در کنار آب ما شاهد انتقال این معنا هستیم.

جایی که این برهنگی روی می‌دهد معمولا کنار دریاچه، رود یا حتی باریکه‌ای آب است. این فضا-زمان در ویس و رامین یافت نمی‌شود، اما بعد از آن در تمام آثار عاشقانه به‌نوعی آمده است. داستان خسرو و شیرین نمونه‌ی کهن‌گونه‌ای آن را نشان می‌دهد که در آن خسرو در سفرش به ارمنستان شیرین را در آب برهنه می‌بیند. در این صحنه اسب شیرین هم وجود دارد که بعدها با تملکش توسط خسرو بیان نمادینی می‌شود از عشق تملک‌خواهانه‌ی خسرو بر شیرین. این فضا-زمان در بوف کور یا کلیدر هم آمده است. در اولی خیلی خلاصه است و راوی خواهر رضاعی خود را، که بعدها می‌شود زنش، در کنار جوی آبی برهنه می‌بیند. رمان دوم اما کاملا صحنه‌ی خسرو و شیرین را برای آغاز داستان خود گرته‌برداری کرده است. بدین‌ترتیب که مارال در مسیرش برای رفتن به پیش خانواده‌ی گل‌محمد در آبی تن‌شویی می‌کند و اسبش هم در همانجا چرا می‌کند و اتفاقی گل‌محمد او را برهنه می‌بیند. بعدها و به‌رغم داشتن زن، گل‌محمد با مارال ازدواج می‌کند و اسبش هم از آن او می‌شود.

فضا-زمانِ دوم معمولا نوعی پیشگویی است. یعنی در آغاز داستان می‌آید تا بگوید که به‌رغم اتفاقات مختلف این دو سرانجام به هم می‌رسند. زن در این

فضا-زمان برهنه در آب یا کنار آب است و عاشق یا همسر آینده‌اش از بالا جایی او را تماشا می‌کند. تن زن از زاویه نگاه مرد توصیف می‌شود؛ به همین دلیل هم اروتیک است. اما اروتیسیزم اینجا نیامده که خواهش‌های خواننده را آبیاری کند؛ بلکه آمده تا او را از دیدن زن در ملا عام دچار شرمساری کند. بنابراین مکان عمومی زن را برای همیشه در وضعیت شرم‌آور قرار می‌دهد؛ اما این به معنای آن نیست که مرد نیز موقعیت اجتماعی خود را از دست می‌دهد یا اگر از دست داد نمی‌تواند که دوباره به دست آورد. از این لحظه به بعد زن راهی جز درخواست دائم برای ازدواج ندارد. ازدواج معمولا روی می‌دهد؛ اما اگر چنین نشد شرمساری و حتی مرگ در انتظار زن، و گاه مرد، است. نمونه‌های فراوانی برای این مورد داریم که اینها چند تایی از آنها هستند: ورقه و گلشاه، لیلی و مجنون، رابعه و بکتاش، و سلامان و ابسال.

فاجعه برای دو نمونه روی می‌دهد: سودابه و ویس. هر دو نیز به این خاطر بدنام جهان می‌شوند. اما بقیه‌ی داستان‌ها دائم این دو را نمونه می‌آورند تا زنان دیگر با این هشدار زنجیره‌ی خواهش‌ها را پاره کنند. نمونه‌ی تهمینه هم قابل تامل است. این زن چون خود به خواستگاری رستم می‌رود و حتی بیرون از ازدواج با او هماغوشی می‌کند، فرزندش با پایانی دردناک هم مادر و هم پدر را در اندوهی توانفرسا غرق می‌کند، آن هم به دست خود پدر. این فاجعه هشداری است به تمام زنان و مردانی که در پی خواهش‌های خود هستند – حداقل یکی از پیام‌های این داستان می‌تواند چنین باشد. با توجه به این موارد می‌توان گفت که فضا-زمانِ دوم و حتی خواستگاری زن از مرد در این داستان-ها یک امر تخیلی است و بیشتر به فانتزی مردان در این باره پاسخ می‌دهد.

این فضا-زمان دو سویه‌ی درگیری و قدرت نسبیِ هر شخصیت را نشان می-دهد یا می‌آفریند. ’خود‘ و ’دیگر‘ در این سطح مفاهیمی سیال هستند؛ قدرت به-قصد تملک و نیز تخطی‌ها هم نسبی هستند و می‌توانند جای یکدیگر را بگیرند. هر کدام از عاشق‌ها در لحظه‌ها و موقعیت‌هایی مشخص قادر-اند که بر دیگری تملک فکری و جسمی بیابند. یگانگی اما نتیجه‌ی این درگیری است، زیرا هر دو تولیدکننده هستند، گرچه ممکن است نه از طریق کامگاری که بیشتر در سطح عاطفی باشد.

هر دوی این فضا-زمان‌ها، تابع آنچه باختین می‌گوید، زمان‌هایی بیرون از زمان

هستند. پیوندشان نیز با زندگیِ واقعی و قدرتمندان قطع است. بنابراین آنها محدود شده‌اند به تصاویری طبیعی و اروتیک.[22] هر دو این فضا-زمان‌ها برای تمجید از اروتیسیزم آمده‌اند، اما برای آنکه به خواننده بگویند: زمانِ بیرون از زمان در بهشت یا تنها در خواب یافت می‌شود، جاهایی که خواهش‌ها حاکم هستند. همچنین بیرون از زمان است چون دور از دسترس مصادر قدرت است.

در سطح دوم، درگیری‌ها میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' و 'تن بی-سازواره' هستند. اینجا درگیری عمیق و فاجعه‌بار است، زیرا که 'تن بی-سازواره'، که کنترل‌کننده‌ی نهایی است، علاقه‌ای به تولیدات 'ماشین تولید-کننده‌ی خواهش‌ها' ندارد. 'تن بی‌سازواره' تنها در اندیشه‌ی مازاد خود است که طبیعتاً متفاوت از آن چیزی‌ست که 'ماشین‌ها' می‌خواهند. بنابراین درگیری تبدیل به یک اتفاق تراژیک می‌شود. 'تن بی‌سازواره' معمولا خود را در سنت‌ها و قوانین به نمایش می‌گذارد. این عناصر می‌توانند در یک بدنه‌ی واقعی نمود یابند، مثلا در سنت‌های یک خانواده/پدر یا دین، قدرت طبقاتی، تفاوت‌های ملی یا نژادی و جز آن. درگیری میان 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' و 'تن بی-سازواره' پایان داستان‌ها را رقم می‌زند، به‌ویژه در داستان‌هایی که ریشه‌ی عربی دارند. در داستان‌های با ریشه‌ی ایرانی، و همچنین هندی، 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' فضای بیشتری برای اعتراض دارند؛ از این نظر نقش آنها در اعمال قدرت برجسته‌تر است.

در سطح دوم 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' نمایشگر درگیری‌های بسیار پیچیده‌ای میان خودشان و همزمان میان آنها و 'تن بی‌سازواره' هستند.

پیچیدگی این سطح در درگیری‌های فیزیکی و حتی روانی شخصیت‌ها بازنما شده‌اند. درگیری‌های میان دلدادگان و مصادر قدرت نیز در این سطح خوب نمایان می‌شود. جالب اینکه در این سطح، مرد بیشتر از زن دارای درگیری‌های درونی است. دلیل آن اینکه او از یک سو می‌خواهد قوانین و اصول حاکم را زیر پا بگذارد؛ و از سوی دیگر و به‌منظور حفظ موقعیت اجتماعی خود چاره‌ای جز شکستن جریان خواهش‌ها و تبدیل شدن به عامل قدرت ندارد. اینجا مرد است که رفتاری متضاد دارد، و در نتیجه داستان را به بن‌بست می‌کشاند. در داستان-های با ریشه‌ی ایرانی به‌منظور بیرون آمدن از این موقعیت راه‌حلی سیاسی، شورشی و گاه انقلابی پیش پای دلدادگان گذارده می‌شود، یعنی شرایط آنها

را به تصمیمی فوق‌العاده خطرناک می‌کشاند. در ویس و رامین بن‌بست تا آنجا پیش می‌رود که رامین ناگزیر با برادرش موبد – که هم شاه است و هم شوهر ویس – وارد جنگ می‌شود. در داستان‌های ریشه‌ی ایرانی معمولا مرد عاشق قدرت بالادست را یا حذف می‌کند یا با آن کنار می‌آید. برای همین هم اینها داستان‌هایی شاد هستند. افزون بر آن، زن معمولا شاه است یا دختر شاه یک کشور خارجی؛ بنابراین او 'دیگر' بیرونی است که، با به تملک درآمدن، تبدیل به 'دیگر' درونی می‌شود. مرد عاشق نیز یا شاه ایران است، یا کسی که در آینده قرار است شاه شود. در بدترین حالت نیز قهرمانی‌ست که توان تغییر قدرت را دارد. این امر به‌ویژه درباره‌ی داستان‌هایی صادق است که در دربار روی می‌دهد و گاه مثلث عشقی درونی می‌سازند، مثلاً ویس و رامین. در حالت اول، شاه ایران، که شاه یا دختر شاهِ کشور دیگری را می‌خواهد، از طریقِ جنگ بر دختر و کشور دست می‌یابد. زن در این موارد کمک‌کننده است، نمونه‌اش سودابه است در شاهنامه یا شیرین است در خسرو و شیرین. این داستان‌ها از این نظر نقطه‌ی مقابل ایلیاد هستند، زیرا زن در این داستان‌ها عاشق مرد غیرخودی می‌شود و کشورش را به این منظور می‌فروشد. در نمونه‌ی دوم، تغییر قدرت بیشتر توسط یک کودتا روی می‌دهد و بدین وسیله مرد عاشق که ضد شاه خودی عمل می‌کند به قدرت می‌رسد. نمونه‌اش ویس و رامین یا صورت عامیانه‌اش داستان‌هایی چون سمک عیار است.

در داستان‌های ریشه‌ی هندی، مرد هیچ راهی ندارد جز تغییر شخصیتش از درون. یکی از مشهورترین آنها داستان چارچوبی هزار و یک شب است، یعنی داستان شهرزاد و شهریار، البته نباید فراموش کرد که این داستان در اساس عاشقانه نیست؛ نمونه‌ی دیگرش نل و دمن است. در داستان‌های با ریشه‌ی عربی اما توان عشاق در اعمال قدرت به حداقل است، زیرا قوانین و عرف‌های مذهبی به هیچ عنوان انعطاف نشان نمی‌دهند. جالب است که دلدادگان نیز در این اصول تردید نمی‌کنند و حتی بالاتر خود عامل اجرای آنها می‌شوند. به این دلیل هیچ تغییری درونی در شخصیت‌های این گونه داستان‌ها روی نمی‌دهد. بجای آن، دلدادگان با عشق عذرای خود تلاش می‌کنند که سرسپردگی خود را به قوانین و اخلاق حاکم به نمایش بگذارند؛ این کار را با سرکوب و تمسخر شدید کامگاری، و همزمان وفاداری‌شان به اولیا قدرت نشان می‌دهند. بنابراین

عاشق شدن در این داستان‌ها به معنای مرگ عاشقان است، مرگی ناگزیر برای کسانی که حتی دست از پا خطا نمی‌کنند. داستان الگو-نمونه‌ای این گروه لیلی و مجنون است که شباهت ساختاری زیادی به رومئو و ژولیت دارد. توان اعمال قدرت توسط زنان اینجا امر مهمی است. در داستان‌های ریشه‌ی ایرانی، زن نخست از داشتن رابطه پرهیز می‌کند، اما با از دست دادن باکرگی-اش تلاشش متوجه‌ی ازدواج می‌شود. ازدواج تنها راهی است که می‌تواند او را از بن‌بست مرگ‌آور بیرون بیاورد. در داستان‌های الگویی، این معمولا زن است که معشوق را وامی‌دارد دست به کاری بزند و وضعیت حاکم را به نفع خود تغییر دست. مثلا در ویس و رامین این ویس است که کاری می‌کند تا رامین به فکر جنگ و خلع برادر و در اصطلاح امروز کودتا بیفتد. بدون نفوذ زن معمولا مرد دست به شورش علیه شاه نمی‌زند، کسی که می‌تواند پدر یا برادرش باشد.

با توجه به آنچه رفت، طرحواره‌های این داستان‌ها در دو دسته جای می‌گیرند. در گروه نخست ما با یک وصال کوتاه مدت در آغاز داستان روبرو هستیم و سپس شاهد یک جدایی طولانی که تا حد مرگ عذاب‌آور است، اما پس از آن وصال همیشگی روی می‌دهد. طرحواره‌ی دوم، اما، بدین‌گونه است: یک وصال روحانی کوتاه، سپس یک جدائی طولانی، که فرجام آن مرگ دلدادگان و پیروزی اخلاق و قانون است. در هر دو حالت، شخصیت مرد پایگان خود را در پی وصال نخست از دست می‌دهد. این وضعیت تا میانه‌ی داستان ادامه می‌یابد. اما موقعیت اجتماعی خود را در هر دو حالت دوباره بازمی‌یابد. شخصیت زن برعکس خوشنامی خود را از دست می‌دهد، یعنی تنها موقعیت اجتماعی که می‌تواند داشته باشد. با این اتفاق او از مرز می‌گذرد و بدنامی او جاویدانه می-شود.

از نگاه دلوز خواهش‌های جنسی مرد و زن را تبدیل به دو 'ماشین تولیدکننده‌ی خواهش' می‌کنند که زنجیره‌ی خواهش‌های آنها تداوم می‌یابد. بر این پایه آنها برای 'تن بی‌سازواره' کار نمی‌کنند. در این حالت زن و مرد در موقعیتی برابر نسبت به هم قرار دارند و بنابراین تقسیم قدرت میان آنها روی محور افقی صورت می‌گیرد. این حالت همیشه با مکان و فضای خصوصی به نمایش درمی-آید. در مقابل، مکان عمومی مرد، که بازنمای سلسله مراتب قدرت، اخلاق،

فرهنگ و قانون است، همیشه توسط او قابل بازیافتن است.
نتیجه اینکه عاشقانه‌ها، حداقل عاشقانه‌های فارسی، برای این نوشته نشده-اند که خواننده را دچار عشق و تجربه‌ی عشق کنند؛ برعکس آفریده شده‌اند تا قدرتِ دین، قانون و اولیاء امور را به نمایش بگذارند. داستان‌های عاشقانه سه گونه پایان دارند: ازدواج و شادی؛ تراژدی و مرگ دلدادگان؛ و تبدیل کردن عشق زمینی به عشقی آسمانی (عشق خدائی). از زاویه پژوهش ما این سه پایان همه نوعی پیروزی هستند برای 'تن بی‌سازواره'، زیرا در اولین پایان دلدادگان دست از شورش برمی‌دارند و به‌محض ازدواج خود از جانب 'تن بی-سازواره' دست به اعمال قدرت می‌زنند. در پایان دوم دلدادگان و مقاومتشان یکجا ناپدید می‌شوند. در پایان سوم، که پیچیده‌تر از بقیه است، با تبدیل عشق دلدادگان به عشقی آسمانی یا عذرا، نقش آنها در قبال قانون و اخلاق محو می-شود. با این کار آنها به زیر مهمیز قدرت کشیده می‌شوند و تاثیرشان به‌عنوان عامل قدرت بسیار ناچیز می‌گردد.

---

[1] این واژه در ادبیات قدیم و به‌ویژه داستان ویس و رامین در معنای سکس داشتن به کار رفته، بنابراین دلیلی ندارد که دوباره آن را در این مفهوم به کار نگیریم.

[2] Foucault, 1986. P. 40.

[3] bio-politics و bio-power، دو اصطلاحی است که فوکو ساخته تا شیوه‌ی تولید قدرت را در هر دو سطح خانواده (دنیای کوچک = micro-cosmos) و جامعه (دنیای بزرگ = macro-cosmos) نشان دهد. در بحث او از زیست‌سیاست است که او نقش مهم کامکاری را در تولید و کنترل قدرت نشان می‌دهد. نگا: Foucault, 1986.

[4] در فارسی معادل ثابتی برای subject در حوزه‌ی سیاسی وجود ندارد. در قرون وسطی این معنا را در واژه‌ی رعیت نشان می‌دادند، که هم در معنی فرد تولیدکننده در آن نظام بود و هم در معنی فرد تابع نظام پادشاهی. در گفتمان‌های امروز این مفهوم لابلای اصطلاحات مختلفی چون شهروند، فرمانبر، یا در یک کلیت 'ملت' محو شده است. در این مقاله فرمانبر را در کل برابر با اصطلاح subject گرفته‌ام و برای اصطلاح subjectivation فرمانبری و فرمانبر-آفرینی را آورده‌ام.

[5] Foucault.1986. P. 9. Althusser

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

[6] همان، ص 9-10.

[7] همان، ص 40.

[8] هگل این دو را در اصطلاح‌های Master and slave (ارباب و برده) تعریف کرده است.

[9]Imperial power

[10] Pastoral power

[11] نظام‌الملک (1372)، 279.

[12] خسرو در آغاز این داستان تنها شاه ایران است، اما بعد از ازدواج با شیرین شاه ارمنستان نیز می‌شود که این امر بر قدرت سیاسی او می‌افزاید.

[13] کامگیری که از فعل مرکب کام گرفتن گرفته شده، در اینجا در معنی عام سکس داشتن آورده‌ام.

[14] Deleuze

[15] مهمترین بخش تئوری دلوز رابطه‌ی میان 'ماشین تولیدکننده‌ی خواهش' (Desiring Machine) و 'تن بی‌سازواره' (The Body without Organs) است. در کنار اینها باید دو اصطلاح مهم دیگر در سیستم فکری او را نیز متذکر شد و آن رابطه‌ی عمودی و رابطه‌ی افقی میان قدرت و فرمانبر است. او برای رابطه‌ی نخست همان اصطلاح رایج vertical axis را برگزیده است، اما برای مورد دوم از اصطلاح rhizomatic بهره برده. rhizome (ریزُم) در معنای ریشه‌های در هم و بر هم است که به صورت افقی گسترش می‌یابند. این اصطلاح را دلوز به کار برده که روابط قدرت را در سطح افقی به نمایش گذارد. روی محور عمودی سازمان‌هایی چون ارتش و پلیس قدرت منفی را اعمال می‌کنند، اما روی محور افقی یا ریزومتیک نهادهایی چون کلیسا و دانشگاه و جز آن با کنترل اندیشه‌ها اعمال قدرت نرم (soft power) می‌کنند. روایت‌های عاشقانه اینجا نقش مهم خود را نشان می‌دهند، چون به مثابه بخشی از ایدئولوژی در اعمال قدرت نقش ایفا می‌کنند.

[16] Guattari. 1983. p. 2 & Lenz. Quoted: Deleuze

[17] Foster. 1991. P. 3

[18] مازاد می‌تواند شبیه به ارزش اضافه در معنای مارکسیستی‌اش باشد، گرچه دلوز با اصطلاح مازاد خواسته مسئله را گسترده‌تر تعریف کند. برای همین دلوز آن را با واژه‌ی مازاد (surplus) تعریف کرده است و می‌گوید 'تن بی‌سازواره' چیزی نمی‌خواهد مگر مازاد

خود را.

[19] دلوز بر آن است که 'ماشین‌های تولیدکننده‌ی خواهش' تولیدگر هستند، مثلا تولید مثل می‌کنند. و این تولید بر پایه‌ی خواهش‌های آنها است. اما 'تن بی‌سازواره' علاقه‌ای به این تولیدها ندارد و بجای آنها این ماشین‌ها را وامی‌دارد تا برای آن مازاد خودش را تولید کنند، مثلا پول بیشتر برای سیستم سرمایه‌داری. بنابراین رابطه‌ی میان ماشین‌ها بسیار حیاتی و فعال است.

[20] فضا-زمان (chronotope) اصطلاح دست‌ساز باختین است. فضا-زمان یک واحد داستانی است که به‌منظور تولید یک معنای خاص می‌آید. آنچه آن را فضا-زمان می‌کند، تکرار این واحد در داستان‌های مختلف است. اما نه به این معنی که همیشه به یک شکل می‌آیند، بلکه عناصری خاص دارند که دائم در داستان‌های مختلف تکرار می‌شوند. توضیح متن درباره‌ی دو فضا-زمان دژ و دریاچه معنای پشت این اصطلاح را روشن‌تر خواهد کرد.

[21] Butler. Quoted: Mahmood. 2005. p. 155.

[22] Bakhtin, 1984. P. 23

کتابشناسی

Sources Secondary:

Aristotle. 1943. On Man in the Universe: Nicomachean Ethics, VIII, edited by Ropes Loomis. New York: Gramercy Books

Bakhtin, M. M., and Michael Holquist. 1981. The dialogic imagination: four essays. University of Texas Press Slavic series, no. 1. Austin: University of Texas Press.

_____, Michael Holquist, and M. M. Bakhtin. 1999. Epic and novel toward a methodology for the study of the novel. Literary Theory on CD-ROM. Alexandria, VA, USA: Chadwydk-Healey.

_____. 1984. Rabelais and His World. Translated by H. Iswolsky. Indiana University Press.

Barthes, Roland. 1974. S/Z: an Essay, translated by R. Miller, New York: Hill & Wang.

,The Rustle of Language. Translated by R. Howard .1989 _____
.University of California Press
Translated by R. Miller, New York: .The Pleasure of the Text .1975_____
.Hill and Wang
Sensuality. Translated by M. Dalwood, & Erotism: Death .Bataille, Georges. 1986
.Books City Lights
and Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1983. Anti-Oedipus: capitalism
.schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press
The Mythology of Sex: an Illustrated Exploration Sexual .1996 .Dening, Sarah
.Practices from Ancient Time to the Present. New York: Macmillan Customs and
Michel, and Colin Gordon. 1980. Power/knowledge: selected interviews ,Foucault
.writings, 1972-1977. New York: Pantheon Books and other
translated by R. Hurley, ,3 & of Sexuality. vol. 1 The History .1986 _____
.Books New York: Vintage
Rabinow, New Ethics: Subjectivity and Truth. Edited by Paul .1997 _____
.York: The New Press
Epistemology. Edited by James D. Aesthetics, Method, and .1998 _____
.Faubion, New York: The New Press
.Harry G. 2004. The Reasons of Love. Princeton University Press ,Frankfurt
Lawrence. 1991. Women, family, and utopia: communal experiments of ,Foster
the Oneida Community, and the Mormons. Utopianism and ,the Shakers
.Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press .Communitarianism
.Inoperative Community. Minnesota University Press Jean-Luc, Nancy. 1999. The
Tales of Love. Translated by L. S. Roudiez, Columbia .Kristeva, Julia. 1987
.Press University
feminist Mahmood, Saba. 2005. Politics of piety: the Islamic revival and the
.subject. Princeton, N.J.: Princeton University Press

Afsaneh. 2005. Women with mustaches and men without beards: ,Najmabadi anxieties of Iranian modernity. Berkeley: University of gender and sexual .Press California

Anchor :Paolucci. Anne and Henry (edited). 1962. Hegel on Tragedy. New York .Books

Translated by H. .Paz, Octavio. 1993. The Double Flame: Love and Eroticism .Lane, A Harvest Book

General Editor: Stanley Appelbaum, New .Plato. 1993. Symposium and Phaedrus .York: Dover Publication Inc

George R. 1966. Phallic Worship: A History of Sexual Rites. London: Luxor ,Scott .Press

de Shaygan, Daryush. 2003. Āiin-e Hendu va Erfān-e Islami (Les relations by L'Hindouisme et du soufisme "Le Majma' Al-Bahrayn"). Translated into Persian .J. Arjmand, Tehran: Nashr-e Farzān

of Sex: Four Million Years of Human Taylor, Timothy. 1997. The Prehistory .Books Sexual Culture. New York: Bantam

Modern Urban, H. 2004. "Magia Sexualis: Sex, Secrecy, and Liberation in :(Western Esotericism". JOURNAL- AMERICAN ACADEMY OF RELIGION. 72 (3 .731-695

:Primary Sources

عطار، فریدالدین و خلیل خطیب رهبر. 1370. داستان‌های کوتاه از مثنوی فریدالدین عطار نیشابوری: با معنی واژه‌ها و شرح بیت‌های دشوار و امثال و حکم و برخی نکته‌های دستوری و ادبی. گزینه‌ی سخن پارسی، 11. [تهران]: انتشارات گلستان کتاب.

Davis, and Afkham Darbandi. 1984. The conference of Aṭṭār, Farīd al-Dīn, Dick classics. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin the birds. The Penguin .Books

بیغمی، محمد. 1381. دارابنامه. ویرایش ذبیح‌اله صفا. تهران: شرکت انتشارات علمی و

فرهنگی.
اسعد گرگانی، فخرالدین. ویس و رامین. ویرایش محمد روشن.
al-Dīn Gurgānī. 1972. Vis and Ramin. New York: Columbia University Fakhr .Press
Rowshan, Gorgāni, Fakhr al-Din Asa'd. 2008. Vis o Rāmin. edited by Mohammad .publication (translated into English by Dick Davis. New York: Mage
هجویری، علی. 1378. کشف المحجوب. ویرایش و. ای. زوکوفسکی. تهران: انتشارات طهوری.
جامی، عبدالرحمن. 1375. سلامان و ابسال. ویرایش م. مدرس گیلانی. [تهران]: انتشارات مهتاب.
نظامی گنجوی. 1372. کلیات خمسهٔ نشامی. ویرایش وحید دستگردی. تهران: آگاه.
نظام الملک، خواجه. 1372. سیرالملوک (سیاستنامه). ویرایش هوبرت درک. ترهان: انتشارات علمی و فرهنگی.
سهروردی، شهاب الدین یحیی. 1387. 'فی الحقیقه عشق'، مجموعه مصنفات شیخ اشراق. ج 3. ویرایش سید حسین نصر با مقدمه‌ی هانری کربن. پژوهش علوم و مطالعات فرهنگی. چاپ دوم.
طرسوسی، ابوطاهر محمد. 1374. دارابنامه. ویرایش ذبیح‌اله صفا. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

*****

احساسات و کنشگرها ابزارهای مهم شناخت در روایت

سعید هنرمند

سه شنبه, 30 مهر 1387
شماره 1200 ـ پنجشنبه 23 اکتبر 2008

1- تئوری‌های ادبی در قرن بیستم بیش از هر چیز توجه خود را روی ساختارهای روایی گذارده‌اند. از میان آنها سه جریان فرمالیست‌های روس، ساختارگرایان و پساساختارگرایان

بیش از هر جریان دیگر روی ساختارهای سیستمیک متن تمرکز داشته‌اند. بی‌تردید این مطالعات اهمیت‌های ویژه‌ی خود را دارند، به‌ویژه که نقش مهم و فراوانی در کشف و تحلیل قواعد روایی بازی کرده‌اند. اما توجه صرف به متن به‌عنوان امری عینی و کاملا مستقل باعث شده که این تئوری‌ها به کارکرد اصلی متن کمتر توجه نشان دهند. در واقع نقطه ضعف این تئوری‌ها و به‌ویژه پساساختارگرایی در همین عدم توجه به کارکرد و تاثیر ذهنی اثر است. دریدا، از جمله‌ی پساساختارگرایان، اعلام می‌کند که نمی‌توان به معنای نهایی در یک متن دست یافت.[1] این نگرش از آنجا ناشی می‌شود که وی درک و فهم را امری صرفا عینی می‌بیند، و در نهایت، محدود به آنچه از بیرون در اختیار آدمی گذارده می‌شود. دریدا در پاسخ به این پرسش که چگونه آثار هنری بعد از تولد همچنان معناسازی می‌کنند تنها اکتفا می‌کند به بازی واحدهای معنایی، یعنی اپیستمها (episteme).

با این همه سلطه‌ی ساختارگرایی و پساساختارگرایی در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم مانع از آن نشد که مسئله‌ی کارکرد متن بر خواننده و جامعه نادیده بماند. در واقع بحث کارکرد ادبی همیشه همپای بحث درباره‌ی قواعد ساختی آن پیش رفته و قدمتش به همان زمان‌های کهن بازمی‌گردد. چیزی که هست هر زمان به‌گونه و منظوری به کار رفته یا در واقع تفسیر و تاویل شده. دو بحث قدیمی و آشنای 'هنر برای هنر' و 'هنر برای مردم' همیشه سویه‌های دوگانه‌ی این بحث را نشان داده‌اند. تئوری‌هایی نیز تلاش کرده‌اند در میانه‌ی راه و در پیوند میان این دو بحث راه خود را بیابند. از نمونه‌های نخستین یکی والتر بنیامین است که کارکرد متن را بر جامعه مهمتر از موضع طبقاتی نویسنده می‌بیند؛ که این خود تلاشی است برای دیدن متن به‌عنوان یک پدیده‌ی مستقل که روی مغز انسان کارکرد ویژه دارد.[2]

بی‌تردید برخی از پساساختارگرایان با گرایش افراطی به انگاره‌نگری (ایدآلیسم) هنری و عدم درک نهایی متن زمینه را برای بازتعریف 'هنر برای هنر' باز کرده‌اند. چنانکه با دیدن متن به‌عنوان تنها منبع معنا کارکرد متن را بر مغز آدمی، و یا کارکرد اجتماعی‌اش را به‌طور کامل نادیده گرفته‌اند. دریدا از این زاویه دریافتِ معنا را محدود به واحدهای معنایی می‌کند. او بر آن است که اپیستمها کوچکترین واحدهای معنایی هستند که انسان درک می‌کند؛ به‌سخنی اپیستمها مانند واژه‌ها هستند و ما تنها با کنار یکدیگر گذاردن آنها تولید معنای قابل درک می‌کنیم. دریدا این کار را نوعی بازی می‌داند. قواعد ساختاری این اپیستمها با محدودیت‌های ما در درک معنا تعیین می‌شوند.

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

برای دریدا اپیستم مانند است به جهان یگانه‌ی (مُثل) افلاطون که تنها از طریق جهان تصوری یا تکثری، قابل درک است. معنای عریانی وجود ندارد یا اگر هست تنها از طریق این اپیستم‌ها درک می‌شوند. بنابراین اپیستم‌ها مانند نمادها در نگرش هرمنوتیک هستند که نه خود معنا بلکه برانگیزاننده‌ی آن هستند. در واقع اپیستم از کهن‌ترین واژه-های فلسفی است که توسط افلاطون به کار رفته. از سوی دیگر، اپیستم مانند است به نومینال کانت؛ آن هم از این زاویه که هر دو نمی‌توانند به ورای خود بروند. نتیجه چنین نگرشی آن است که درک ما همیشه محدود می‌ماند به اپیستم‌ها. برای همین هم هست که دریدا کار انسان را از لحاظ ادبی بازی با این اپیستم‌ها می‌بیند.

از آن سو، 'هنر برای مردم' نیز اغلب، و تا امروز، از طریق ارزش‌های دینی، فرهنگی، فلسفی، و در یک کلام، باورها و ایدئولوژی‌ها تعریف و تبیین شده است؛ بنابراین در این نگرش توجه بیشتر بر پیام بوده تا ساختار متن یا کارکرد ساختاری‌اش بر مغز. این نگرش نیز در مواردی خود را دچار بن‌بست‌های ایدئولوژیک کرده است. هرمنوتیک چه در شکل کلاسیک‌اش و چه در شکل مدرنش همیشه تلاش داشته معنا را در رابطه با پس‌متنی بیرونی دنبال کند. با این کار هرمنوتیک نیز توجه به پیام داشته، اما با این تفاوت که پیام را در شکل مدرنش از زاویه‌ی فردی مورد بررسی قرار می‌دهد. دانش شناخت نیز از سوی دیگر در دهه‌های اخیر با تمرکز بر ساختار مغز از زاویه‌ی حس، درک، و شناخت زمینه‌ای پدید آورده برای مطالعه‌ی کارکرد حسی روایت بر مغز. بدین‌ترتیب دانش شناخت نیز در پی یافتن معنا یا منطق معنایی حاکم بر روایت‌ها است.

دانش شناخت هم البته قدمتی دیرینه دارد و بسیاری افلاطون را نخستین فیلسوفی می‌دانند که فرایند شناخت را مورد مطالعه قرار داده است. هردر و کانت از نخستین فیلسوفان مدرن بودند که در تعریف شناخت تلاش‌هایی کردند. با این همه شناخت-شناسی معاصر تفاوت‌های بنیادینی با کوشش‌های افلاطون و حتی هردر و کانت دارد. گرچه عامل مشترک میان همه‌ی اینها همچنان همان تعریف کارکردی شناخت است، یعنی درک جهان عینی از رهگذر دریافت‌های حسی و تجربی انسان‌ها؛ که، از این زاویه، می‌تواند در عین داشتن بنیان‌ها و عناصر جهانشمول بسیار فردی باشد.

تئوری کارکرد مغز در دهه‌های اخیر به نتایج بسیار مهمی درباره‌ی شیوه‌های شناخت رسیده است. از جمله‌ی آنها اینکه مغز در فرایند شناخت از ابزارهای خاصی استفاده می‌کند. سه ابزار اصلی مغز در امر شناخت عبارتند از: 1) شناخت از طریق روابط علت و معلولی؛ 2) شناخت از طریق جفت‌های متضاد، مثلا خوب و بد، زشت و زیبا، هستی و

نیستی، و...؛ 3) و بالاخره شناخت از طریق روایت. دو ابزار نخست پیش از اینها هم شناسایی شده بودند و هم به‌خوبی درباره‌شان بحث شده است. منطق ارسطویی خود از نمونه‌های نخست است که بر پایه‌ی کنجکاوی انسان در پی 'یافتن علت پیدایی هر چیز' شکل گرفته. جفت‌های متضاد نیز که همیشه نقش شکل‌دهنده به اندیشه‌های فلسفی، دینی و اخلاقی داشته در واقع ابزارهای مهمی بوده‌اند برای رسیدن به شناخت. انسان تنها به اشتباه آنها را تبدیل به اموری باورمند و ناقض یکدیگر کرده است. اما نقش ابزاری روایت، موضوع نوینی است که به‌ویژه دانش شناخت در بررسی و درک آن نقش به‌سزایی بازی کرده است. روایت خود متشکل از هر دو ابزار علّی و عناصر متضاد است؛ اما افزون بر آنها مجهز است به درکی روایی از زمان، یعنی زمانی بیرون از لحظه‌ی حال و جدا افتاده از کنش. زمان روایی در پیوند با درگیری‌های مختلف (تضاد میان شخصیت‌ها) و نیز علت چنین تضادهایی، نظامی تحولی در روایت پدید می‌آورد که با هم خواننده را به حس و تجربه‌ای خاص نزدیک می‌کنند و این حس و تجربه کمک می‌کند که خواننده شناختی خاص به دست آورد. بر این پایه است که روایت رابطه‌ای حسی و شخصی با خواننده برقرار می‌کند.

روایت‌شناسی‌ای که در سال‌های اخیر در غرب مورد بحث بوده در واقع بر آن است که از طریق روایت به بررسی کارکرد مغز و شیوه‌های شناخت بپردازد. چنانکه از دیگر سو می‌خواهد ساختار کارکردی مغز را در شکل‌گیری روایت‌ها مورد مطالعه قرار دهد. از سویه‌ی نخست، خود روایت‌شناسی موضوع مطالعه است و به‌عنوان ابزاری در بالا بردن تکاملی ظرفیت‌های مغز مورد مطالعه قرار می‌گیرد. از سویه‌ی دوم، اما، نقش روایت در آفریدن احساسات و حالت‌های حسی و تجربی و در نهایت معنا مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این دو گرایش روشمند اکنون در روایت‌شناسی میدان وسیعی برای مطالعه‌ی کارکردی ادبیات یافته است.

روایت‌شناسی بر این باور است که روایت با تولید داستان - یعنی بیان امری در زمانی غیر از اکنون - به خواننده یا شنونده برای درک حالت خاص آن لحظه کمک می‌کند. مسئله مهمتر اینکه روایت در این روند برانگیزاننده‌ی احساسات است. به‌سخنی روایت در کارکرد نهایی‌اش مفاهیم را از طریق انگیزش حسی قابل درک می‌کند. روایت بیان وقایعی است که در طول یک زمان به یک نتیجه‌ی خاص می‌رسد، بنابراین گستره‌ی درگیری‌های ناپایدار است، اما حاصل چنین فرایند تغییریابنده‌ای یک حس پایدار و ایستا است. حسی که به‌صورت دُرد در آدمی ته‌نشین می‌شود و هنگام سخن گفتن از داستان به کمک می‌آید تا

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

آن را توضیح دهد. با توجه به این کارکرد بنیادی شیوه‌های برانگیختن احساسات و حالت-های حسی-تجربی در روایت از جمله مهمترین زمینه‌های پژوهشی در روایت‌شناسی و شناخت‌شناسی معاصر شده است.

2- بررسی حس در روایت‌شناسی معاصر بیش از هر چیز تکیه دارد بر تئوری روایت در ادبیات کهن هند. تئوری ادبیات در غرب به‌طور سنتی تکیه داشته بر مدل‌های بیرونی و مستقل (autonomous model)؛ به همین دلیل هم با سنت ارسطویی بیش از هر چیز به بررسی ساختاری متن توجه نشان داده است. برعکس این گرایش، تئوری ادبیات در سانسکریت گرایش به بررسی ادبیات از طریق توان انگیزش حس داشته است. البته همه‌ی داستان‌ها همزمان هر دوی این گرایش‌ها را در خود جمع دارند و این تنها گرایش فرهنگی در بررسی بوده که یکی را در غرب و دیگری را در شرق مسلط کرده است. مثلا بررسی داستان از زاویه‌ی حس در تئوری‌های غربی نیز دیده می‌شود، اما آنچنان قوی و مسلط نبوده که منجر به یک تئوری قوی و منسجم، مانند آنچه در ادبیات سانسکریت می‌بینیم، بشود. به‌عنوان نمونه، تئوری هرمنوتیک در غرب با گرایش به تفسیر معنایی متن به‌گونه‌ای گرایش به تئوری سانسکریت داشته است، اما این گرایش همچنان با رتوریک به ساختارهای زبانی متن توجه نشان داده و خود حس را نادیده گذارده است. نکته‌ی دیگر این است که تئوری ادبی غرب با توجه خاص به ساختار در نهایت موفق به کشف پی‌ساخت به‌عنوان فرامدل (meta-model) علّی برای روایت شده است. تئوری سانسکریت از آن سو با توجه به روند تحولی داستان برای رسیدن به حس غایی بیشتر طرحواره‌های (schema, schemata) داستانی را به‌عنوان فرامدل استنتاج و معرفی کرده است. به‌سخنی تئوری مسلط غربی می‌خواسته به روند چرایی و علّی داستان پاسخ دهد و تئوری سانسکریت می‌خواسته به چگونگی و شرایط پدید آمدن آن حس غایی. با تئوری‌های ساختاری غرب کم و بیش آشنا هستیم، اینجا اما برای آنکه بتوان تئوری روایت را از زاویه‌ی حس مورد بررسی قرار داد، نیاز است نخست احساسات را (bhāvas در تئوری زیبایی‌شناسی هندی) از جنبه‌های مختلفش به بررسی گذاریم.[3]

بر اساس بحث‌های سانسکریت انسان هشت حس اصلی دارد: ترس، اشمئزاز، خشم، هول، حیرانی، واهمه، شادی و اندوه. تئوری‌های معاصر اغلب آنها را به شش حس تعدیل کرده‌اند. مثلا آتلی[4] در کتاب خود درباره‌ی احساسات تعداد آنها را شش تا می‌داند.

این احساسات را در کل و تابع شکل برانگیختن‌شان می‌توان به دو دسته‌ی اصلی تقسیم کرد: 1- احساساتی که در یک لحظه و بر اثر یک اتفاق پدید می‌آیند؛ این احساسات را می‌توان 'احساسات لحظه‌ای' نامید. هوگن آنها را junctural emotions نامیده است.[5] ترس، خشم یا اشمئزاز از جمله احساسات لحظه‌ای هستند که معمولا واقعه‌ای آنها را برمی‌انگیزد. حس‌های لحظه‌ای ممکن است با همان سرعتی که بروز می‌کنند ناپدید شوند. 2- احساساتی که پایدار هستند و برای مدتی در آدمی می‌مانند و بر رفتار و نگاه انسان تاثیر می‌گذارند. شادی و غم دو 'حس پایدار' هستند. این دو حس بر رفتار انسان تاثیر پایدار، تعیین‌کننده و مستقیم دارند؛ برای همین هوگن آنها را با اصطلاح Outcome Emotions تعریف کرده است.[6] البته قابل ذکر است که این دو حس، و به‌ویژه شادی، چندان هم پایدار نیستند و ممکن است مدت زمان محدودی و بر اثر یک واقعه روی دهند، مثلا با دیدن یک صحنه‌ی خنده‌دار یا شنیدن یک شوخی. اما دلیل دیگری وجود دارد بر پایدار بودن آن. و آن اینکه همه‌ی انسان‌ها در هر حالت تلاش دارند که اندوه را از خود دور کنند و همزمان می‌خواهند به شادی برسند. این حالت اما در مورد احساسات دیگر مصداق ندارد، اگر هم باشد حالت جهانشمول و همگانی ندارد.

دو نکته‌ی قابل تامل دیگر درباره 'احساسات لحظه‌ای' وجود دارد که نشان از ویژگی این احساسات دارند و آن اینکه این دسته از احساسات تنها در صورتی پایدار می‌مانند که به یکی از دو حس شادی یا اندوه بدل شوند. در این حالت است که تجربه‌ای لحظه‌ای را قابل بیان می‌کنند. برای نمونه، در یک تصادف، نخست و پیش از هر چیز از صدای تصادم و بر هم خوردن تعادل می‌ترسیم، اما بلافاصله و بعد از وقوع حادثه حسی که می‌ماند بیشتر هراسی است آغشته به اندوه تا خود ترس. نکته‌ی دوم اینکه این احساسات بسته به شرایط و حالات انسانی ممکن است به یکی از دو حس پایدار تبدیل شوند. مثلا حادثه‌ای ترسناک ممکن است نخست اندوه بیاورد، اما بعد از مدتی و آنگاه که خطر از سر رفع شد بدل به داستانی خنده‌دار شود.

از زاویه‌ی روایت نیز باید یک نکته را اضافه کرد و آن اینکه حس‌های پایدار بیشتر قابل بیان‌اند، حال آنکه حس‌های لحظه‌ای بیشتر قابل نمایش هستند. این خود می‌تواند مبنایی برای تقسیم ژانرهای روایی و نمایشی باشد. می‌توان گفت که ژانرهای نمایشی بیشتر بر پایه‌ی احساسات لحظه‌ای شکل گرفته‌اند. حضور واقعه در لحظه‌ی اکنون و دقیقا مقابل چشم بیننده باعث می‌شود که احساسات لحظه‌ای به‌سرعت برانگیخته شوند – اینکه بعد به احساسات پایدار بدل شوند بحث دیگری است. اما در ژانرهایی چون رمان، که

روایتی خواندنی است احساسات از طریق بیان برانگیخته می‌شوند؛ برای همین این ژانرها بیشتر قدرت برانگیختن حس‌های پایدار را دارند. البته منظور این نیست که رمان یا حماسه نمی‌توانند ترس یا هراس برانگیزند، بلکه منظور این است که قدرت انگیزش حس-های پایدار را بیشتر دارند. ادبیات فارسی در کل کمتر تکیه بر ژانرهای نمایشی داشته است، حال آنکه در غرب ژانرهای نمایشی سنت دیرینه‌ای داشته‌اند. شاید به این دلیل باشد که ژانرهای هراس‌انگیز، مثلا داستان‌های دراکولا، در غرب فراوان‌اند؛ حال آنکه در ادبیات فارسی از این ژانرها خبری نیست.

باری، برای بیان و انگیختن حس‌های پایدار نیاز به داستان‌های الگویی داریم. مثلا اگر بخواهیم شادی دیدن یک آشنا را بیان کنیم چاره‌ای نداریم که از یک داستان معروف و الگویی برای شادی استفاده کنیم. مثلا بگوییم 'انگار خدا همه‌ی پول‌های دنیا را داد به من.' با گفتن چنین حالت الگویی شنونده میزان شادی ما را درک می‌کند. این گونه داستان‌ها را با اصطلاح الگو-نمونه‌ای از دیگر داستان‌های جدا می‌کنیم. احساسات همه-آشنا را هم احساسات الگو-نمونه‌ای می‌گویند که جهانشمول هستند و مردمان مختلف در فرهنگ‌های مختلف خوب با آنها رابطه برقرار می‌کنند. در مورد حس‌های لحظه‌ای اما بیان روایی به اندازه‌ی قدرت نمایش آنها نیست. در تئاتر و سینما است که می‌توان ترس را نشان داد و از طریق آن حس‌های پایدار را برانگیخت؛ حال آنکه در رمان تنها می‌توان آنها را بیان کرد، آن هم با مثال‌هایی الگویی و در جمله‌هایی که با اصطلاحاتی چون 'انگار بگیر...' شروع می‌شوند.

اما نباید فراموش کرد که دو حس پایدار شادی و اندوه مهمترین حس‌ها هستند. زیرا: یک، احساسات دیگر در نهایت، و چه به‌صورت نمایشی و چه به‌صورت بیانی، به یکی از این دو حس می‌رسند. از همین نقطه‌ی اتصالی نیز با خواننده رابطه برقرار می‌کنند. دو، خواننده یا بیننده با خواندن یا دیدن یک اثر روایی در نهایت یکی از این دو حس یا ترکیبی از آنها را با خود به خانه می‌برد. حس حاصل معمولا نقطه نظر خواننده یا بیننده را نسبت به اثر تعیین می‌کند. سه، یکی از این دو حس است که در نهایت به انتظارات ژانری خواننده پاسخ می‌دهد یا او را ارضاء می‌کند.

اما افزون بر این حس‌ها زیبایی‌شناسی هندی از دو حس دیگر هم سخن می‌گوید. حس-هایی که نه آتلی از آنها سخن می‌گوید و نه اکمن (Ekman) و جانسون-لیرد (Johnson-Laird) که آثار مهمی درباره‌ی روایت و حس نوشته‌اند. این دو حس در سانسکریت چنین هستند: 'رَتی' (rati) و 'اوتساها' (utsāha). 'رَتی' عشق جنسی است، که معمولا با

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

عشقی رومانتیک یا آسمانی بازنما می‌شود. 'اوتساها' نیز 'اصرار لجبازانه' است که با الگو-نمونه‌ی عزم خدشه‌ناپذیر قهرمان در شرایط نامطلوب نمود می‌یابد. مشخص است که اینها احساسات پایدار نیستند؛ افزون بر آن احساساتی هم نیستند که ناشی از چند واقعه برانگیخته شوند. بنابراین احساسات لحظه‌ای هم نیستند. در ضمن واکنش‌های لحظه‌ای هم نیستند که ما را به کنش‌های علّی در پی‌ساخت مرتبط می‌کنند. اینها احساساتی هستند که کمک می‌کنند شخصیت‌ها از احساسات لحظه‌ای به یک حس پایدار برسند. می‌توان آنها را 'پل حسی' نامید یا مانند هوگن 'احساسات پشتیبان'[7] خواند. درباره‌ی این دو حس دیرتر سخن می‌گوییم.

نکته‌ی مهم دیگر این است که میان احساسات واقعی ما و احساساتی که ضمن دیدن و خواندن یک اثر در ما برانگیخته می‌شود تفاوت‌هایی بنیادی هست. زیبایی‌شناسی سانسکریت به‌روشنی این دو گروه حس را از هم جدا کرده است. این تفاوت‌ها عمدتا از زاویه‌ی روایی است. زیبایی‌شناسی سانسکریت احساسات واقعی را bhāvas می‌نامد و احساسات روایی را rasa. این تفاوت‌ها را می‌توان از گونه‌های مختلف بررسی کرد، اینجا اما تنها در رابطه با انگیزش حسی از آن سخن خواهیم گفت. از دید زیبایی‌شناسی سانسکریت احساساتی که هنگام تماشا یا خواندن یک اثر روایی در ما برانگیخته می‌شوند با احساسات واقعی متفاوت هستند. این بحث از جنبه‌های مختلف معتبر است. برای نمونه اندوه ما در مرگ یک قهرمان داستان با اندوه ما در از دست دادن یک عزیز بسیار متفاوت است. وقتی که سهراب به دست رستم خنجر می‌خورد ما دچار اندوه می‌شویم، اما این اندوه مانند از دست دادن پدر یا برادر خود نیست. تاثیر آن هم پایدار نیست، مگر با اندوهی واقعی در زندگی ما پیوند بخورد. مرگ عزیز یک پدیده‌ی جهانشمول است و برای هر کس خاستگاه یکسانی دارد. انگیزش اندوه نیز در این حالت امری جهانشمول است، اما مرگ قهرمان یک داستان ممکن است در ما منجر به احساسات مختلفی بشود، ممکن است از نوع مرگ بترسیم یا حتی شاد شویم، و این زمانی است که دشمن نابود می‌شود. همه‌ی این احساسات بستگی کامل به دیدگاه و تجربه‌های ما در لحظه دارند. کودکی که کمتر تجربه و درکی از مرگ دارد با دیدن مرگ یک

نفر در فیلم بیشتر می‌ترسد تا دچار اندوه شود، حال آنکه این تجربه برای یک آدم جوان یا سالمند با بارهای عاطفی متفاوت همراه است.

در تئوری زیبایی‌شناسی سانسکریت احساساتی که در جریان خواندن یا تماشای یک اثر روایی پدید می‌آیند با اصطلاح رَسَ (rasa) مشخص شده‌اند. این اصطلاح نه در فارسی معادل دارد و نه در انگلیسی. بنابراین اینجا من برای آن یا اصطلاح من درآوردی حسیت را به کار می‌برم یا خود رَسَ را. مطابق با تئوری سانسکریت، همه‌ی احساسات ما دارای یک رَسَ هستند، یعنی شکل رقیق‌شده‌ای از همان احساس‌های اصلی‌ای که در شرایط واقعی در ما انگیخته می‌شود. نکته‌ی مهم اینجا این است که رَسَ‌ها نزدیک‌ترین حالت-های حسی را نسبت به الگو-نمونه‌های همه‌آشنا برمی‌انگیزند. در این باره من در مقاله-ی دیگری درباره‌ی تئوری زیبایی‌شناسی سانسکریت سخن گفته‌ام که خوانندگان را به آن ارجاع می‌دهم. تنها نکته‌ای که اینجا اشاره می‌کنم این است که حس‌های رَتی و اوتساها نیز گونه‌های واقعی و روایی دارند. عشقی که ما نسبت به یک آدم واقعی داریم متفاوت است از احساس عشقی که ما نسبت به عشق ویس به رامین داریم.

3- گفتیم که هر اثر روایی در نهایت با دو حس شادی و غم سنجیده می‌شود. این دو حس حکایت از روند تجربی-حسی خواننده دارد از آنچه در فرایند خواندن درک کرده و به شناخت تبدیل نموده. شادی در روایت نتیجه سه فرایند است: پیروزی، یاری، و کشف ساختارها. غم در نقطه‌ی مقابل نتیجه‌ی شکست در هر یک از این فرایندها است. جفت-های حسی متضاد در داستان‌ها چنین‌اند: رسیدن به پیروزی/ یا شکست، یاری یا عدم یاری در رسیدن به پیروزی، و کشف روابط علت و معلولی در فهم رفتار و کردار شخصیت-ها. هر داستان کامل اساسا این سه حس را در خواننده‌اش برمی‌انگیزد. حس اول شادی یا اندوه است ناشی از پیروزی یا شکست قهرمان داستان در رسیدن به هدفش. حس دوم شادی یا اندوه است از عوامل و آدم‌هایی که راه را برای پیروزی یا شکست قهرمان فراهم می‌کنند. این نوع شادی را با حس رضایت تعریف می‌کنیم. حس سوم لذت از درک و کشف کارکرد و ساختار معمایی داستان است. این حس بیشتر فردی است تا جمعی و معمولا مانند است به حس لذت در کشف یک معما یا پدیده.

از سوی دیگر، این سه حس عامل برانگیختن انتظار در خواننده است. خواننده معمولا با این انتظارها داستانی را برای خواندن دست می‌گیرد یا دنبال می‌کند. این انتظارها ارتباط مستقیمی دارند با شیوه‌های روایی که هر ژانر روایی به کار می‌گیرد. به‌سخنی، ژانرها بر پایه‌ی این انتظارها به توقعات خواننده پاسخ می‌دهند. برای مثال، اگر خواننده دوست

دارد که اثری شاد بخواند، خیلی ساده به سراغ یک اثر کمیک می‌رود. برعکس اگر بخواهد اثری غمانگیز بخواند، سراغ تراژدی را می‌گیرد. اما همه‌ی آثار یکدست کمدی یا تراژدی نیستند، بلکه اغلب ترکیبی‌اند از هر دو، به‌ویژه ژانرهای مسلطی چون حماسه، رومانس در جهان پیش‌صنعتی و رمان در جهان امروز. به‌دلیل سلطه‌ی این ژانرها بر ادبیات روایی می‌توان ژانرها را به کمدی-حماسه، کمدی-رمان، تراژدی-حماسه، تراژدی-رمان، و جز آن تقسیم کرد. با این کار هم کنش اصلی را در ژانر مشخص می‌کنیم و هم حسی که در نهایت تولید می‌شود. اما و با وجود آنکه آثار مختلف حس‌های متضاد مختلف را همزمان به کار می‌گیرند، باز می‌بینیم که هر اثر در نهایت یکی از دو حس را قوی‌تر و پر-رنگ‌تر برمی‌انگیزد. بدین خاطر است که در نهایت هر داستانی را با یک حس شاد یا اندوهگین متمایز می‌کنیم.

تابع کنش و حس اصلی می‌توان گفت ژانرهای کمدی و تراژدی انگیزش‌های حسی ناشی از تجربه‌ی خواندن را طبقه‌بندی می‌کنند و کنش‌های حماسی، عاشقانه، یا رمان نوع رویدادی را که در نهایت در داستان شکل می‌گیرد. پس عامل‌های طبقه‌بندی روایت‌ها در گرهگاه اصلی در دو عامل حسی و کنشی خلاصه می‌شوند: حس شامل دو جفت شادی و غم، و کنش شامل دو جفت قهرمانانه و وصال عاشقانه. ژانرهای کمدی و تراژدی نمود دو حس اصلی هستند و حماسه و رومانس نمود دو کنش اصلی. در جهان امروز نیز کنش با ژانر رمان تعریف می‌شود، چیزی که هست رمان گرایش دارد که هر دو کنش را با هم بیاورد، چنانکه نسبت به حس‌ها نیز به همین گونه عمل می‌کند. از این نظر هر رمان را ناگزیر و بنا به وجه غالب حسی و کنشی‌اش می‌توان به زیرژانرهایی چون رمان حماسی یا رمان عاشقانه تقسیم کرد که اینجا مجال سخن از آنها نیست. این حالت به‌شکلی ضعیف‌تر در آثار حماسی پیشین نیز دیده می‌شود، بدین معنی که هر اثر، مثلا **ایلیاد**، همزمان هر دو سویه را در وقایع خود گرد می‌آورد. یا مانند **شاهنامه** اگر زنجیره‌ای از داستان‌ها است، یکی ممکن است شاد باشد و دیگری غمانگیز. نتیجه آنکه، برای هر حسی یک گونه روایت وجود دارد، برای همین ما برای انتقال احساس خود معمولا داستان تعریف می‌کنیم.

پاتریک هوگن با توجه به عامل‌های حسی و کنشی روایت‌ها را به این دو دسته‌ی اصلی طبقه‌بندی کرده است: ’قهرمانانه شاد-غمگنانه،‘ و ’عاشقانه شاد-غمگنانه.‘ با اصطلاحات ژانری می‌توان این دو را چنین نمایش داد: قهرمانانه تراژی-کمدی (heroic tragi-comedy) و عاشقانه تراژی-کمدی (romantic tragi-comedy).[8] هر اثر روایی موفق ناگزیر باید دو تا

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

از این سه عامل را در خود داشته باشد، یعنی حداقل یک کنش و یک حس را به نمایش گذارد. وجود دو عامل یک داستان را از لحاظ ساخت کامل می‌کند، اما لزوما به معنای کمال در شناخت نیست. دلیل این موضوع را کمی دیرتر خواهیم آورد، اینجا فقط متذکر می‌شویم که برانگیختن حس شادی یا غم صِرف نقش ابزاری و کنترل‌کننده دارد و معمولا در تبلیغ و ترویج‌های دینی و سیاسی کاربرد دارد. احساسات ما در اساس همه به سمت دو حس شادی و اندوه پیش می‌روند. ترس، خشم و... موجب اندوه می‌شوند یا مانع شادی، مسیر برعکس معمولا نادر است. شادی و اندوه در اغلب موارد، نشان‌دهنده‌ی اصلی دو حس مثبت و منفی هستند. مثبت اینجا در معنی شرایط یا حسی است که ما آرزوی به دست آوردنش را داریم. و منفی شرایط یا حسی است که می‌خواهیم به پایان برسد. صورت جسمی این دو حس لذت است و درد.

شادی از چهار عمل الگو-نمونه‌ای (prototype) اصلی حاصل می‌آید: وصال معشوق، پیروزی بر حریف، کشف ساختاری هر پدیده و از جمله علت پیروزی یا شکست که در مواردی برابر است با ارتقا فردی، و بالاخره یاری در رسیدن به پیروزی یا کارهای خوب، که مانند است به ارضاء از عملی نیک در قبال دیگران. مطابق با تئوری کهن سانسکریت وصال عملی فردی است، و پیروزی کنشی اجتماعی. مورد ارتقا فردی است و ارضاء از عمل نیک، جمعی. چیزی که هست دو کنش آخر به‌خودی خود حسی را برنمی‌انگیزند و معمولا از طریق دو کنش نخست تعریف و معنا می‌شوند. ارتقا، به‌ویژه ارتقا روحانی، با مفهوم وصال به خواننده منتقل می‌شود. داستان‌های عاشقانه‌ی صوفیانه نمونه‌ای از فرافکنی این کنش در پرتو کنش عشق است. در این آثار یکی شدن با خدا برابر با وصال به معشوق نمایانده می‌شود، علت آن هم این است که در روایت، ابزاری برای بیان مستقل آن وجود ندارد و خواننده با خواندن آن به حس مشخصی نمی‌رسد. از این نظر وصال یک کنش الگویی است که با بهره‌گیری از آن خواننده حس رسیدن به خدا را 'آشنا-معنایی' می‌کند. همین وضعیت در مورد ارضاء از عمل نیک وجود دارد. چنین عملی برای ما برانگیزاننده‌ی یک حس مشخص نیست، بنابراین باید در روایت از الگو-نمونه‌ای برای بیان استفاده کرد. این الگو ـ نمونه معمولا کنش پیروزی است. 'هفتخان' رستم یا اسفندیار نمونه‌هایی از این کنش هستند. در این داستان‌ها قهرمان از رنجی که در نجات دیگران متحمل می‌شود خشنودی حاصل می‌کند، اما برای نمایش چنین حسی راهی وجود ندارد مگر طرح آن در دل پیروزی‌های این دو قهرمان بر موجودات عجیب و غریب.

در نقطه‌ی مقابل ناتوانی در رسیدن به هر یک از این خواسته‌ها ما را دچار اندوه می‌کند. پیروزی یا شکست کنش‌هایی هستند که از درون داستان و بر مبنای نقش قهرمانان تعریف می‌شوند. این کنش‌ها اموری نسبی هستند و بسته به رابطه‌ی روایی ما با آنها هر آن تغییر می‌کنند. کنشی که در یک داستان پیروزی انگاشته شده و موجب شادی مای خواننده می‌شود، در داستانی دیگر می‌تواند عین شکست باشد و مایه‌ی اندوه ما. الگو-نمونه‌های دیگر نیز نقش نسبی و متفاوت در هر داستان دارند. مثلا پیروزی رستم بر اشکبوس خواننده‌ی **شاهنامه** را شاد می‌کند، حال آنکه پیروزی او بر سهراب در خواننده درد می‌انگیزد. دلیل تولید واکنش‌های متضاد به روابط و تاریخچه‌ی این شخصیت‌ها برمی-گردد. معمولا خواننده‌ها نسبت به کسی که بدون سرگذشت و یکباره در داستان ظاهر شود احساس همدلی نمی‌کنند. چنانکه نسبت به مرگ کسانی که از دور می‌شناسیم هر چقدر هم که آدم خوبی باشند، کم متاثر می‌شویم؛ در مقابل نسبت به مرگ کسی که می‌شناسیم و رابطه‌ی نزدیکی با ما دارد، حتی اگر ما را هم اذیت کرده باشد، باز متاثر می‌شویم.

اشکبوس نمونه‌ی شخصیت ناشناسی است که مرگش یک سویه تولید شادی می‌کند – داستان به‌گونه‌ای پیش می‌رود که ما به مرگ او توجه نمی‌کنیم، و به‌جای آن از پیروزی رستم و ایرانیان پس از شکست‌های متعدد خوشنود می‌شویم. اما مرگ سهراب، فرود، اسفندیار یا فرامرز همه غمانگیز هستند، دلیل اصلی آن آشنایی ما با آنها است و رابطه-ای که با قهرمانان خوب داستان دارند. همچنین تاثیری که مرگ این شخصیت‌ها بر روند داستان می‌گذارند در شادی و اندوه ما موثر-اند. مرگ سهراب و اسفندیار غمانگیز است، چون در پی آن داستان به راهی نابه‌دلخواه می‌افتد. نمونه‌ی دیگر کشتن پیران ویسه به دست گودرز است. به‌رغم پیروزی ایرانی‌ها مرگ پیران خواننده را متاثر می‌کند، علت آن هم رفتار و کردار دادگرانه و انسان‌گرایانه‌ی او است نسبت به شخصیت‌های خوب حماسه، مثلا سیاوش. با این همه این اندوه چندان نمی‌پاید، چون در پی آن ایرانی‌ها پیروز می‌شوند.

خوب و بد بودن هم نسبی است و بستگی تام به روابط درونی متن یا گفتمان حاکم دارد. به‌ندرت اثری بتواند خواننده‌اش را به‌صرف یک باور یا ایدئولوژی با خود همراه کند. برای این کار همیشه تمهیدی روایی مورد نیاز است. شگرد مهمی که معمولا در این رابطه به کار گرفته می‌شود پیوند دادن یا یکی دانستن عناصر ایدئولوژیک با الگو-نمونه‌های جهانشمول

خوب و بد است. همان‌طور که گفتیم، در عاشقانه‌های صوفیانه پیوستن به خدا، که عین ارتقا روحانی است، به خودی خود قابل بیان نیست؛ و از همین رو، در این داستان‌ها یک رابطه‌ی عاشقانه‌ی زمینی آورده می‌شود تا در این الگوی مادی آن ارتقا روحانی برای خواننده ملموس شود. داستان‌های مذهبی اغلب ساختی این چنینی دارند، مثلا پوروناهای بودایی یا عاشقانه‌های کاتولیک. متن‌هایی از این دست معمولا نمی‌گویند ما خوب هستیم، چون ما چنین می‌اندیشیم؛ بلکه برای آن از پس‌متن‌هایی چون جدایی، رنج، بردباری و شکیبایی در عشق استفاده می‌کنند. برای نمونه در **شاهنامه**، ایرانی‌ها به صرف ایرانی بودن خوب نیستند. یک حماسه اگر تنها بر این مبنا عمل کند در واقع سقوط روایی کرده و ارزش چندانی ندارد. برای اینکه کس یا کسانی در یک روایت خوب نشان داده شوند و در مقابل دشمنشان بد بنمایند، به تمهیدهای روایی نیازمند است. تمهید اصلی ایجاد همدلی میان خواننده و قهرمان خوب داستان است، مثلا شرح جدایی عشقی قهرمان و رنجی که از آن برده در خواننده حس همدلی به وجود می‌آورد. سیاوش قهرمان خوب است، چون ما با رنج‌ها و احساسات او آشنا شده‌ایم. برعکس کشنده‌ی او بد است، چون برای ما ناشناس است و اگر هم او را بشناسیم تنها در رابطه با کارهای بدش است، از آن فراتر اینکه آدم خوبی را که ما می‌شناسیم کشته است.

بد و خوب مطلق کردن از ویژگی‌های ژانرهای حماسه است. رمان به‌عنوان یک ژانر مدرن اصرار دارد که این مطلق‌نگری را از میان بردارد. با این همه، همه‌ی روایت‌ها دو گروه شخصیت‌های خوب و بد دارند و معمولا خوب خودی است، حتی در چشم دشمنانشان. با توجه به این موضوع باید دید که چگونه چنین فرایندی در روایت‌ها ممکن می‌شود. از جمله‌ی مهمترین شگردها در این رابطه، ارائه‌ی یک چهره دردآشنا برای خوب است و یک چهره‌ی دردانگیز برای بد. این فرایند حاصل انطباق چهره‌ی خوب با یک سری واحدهای روایی است که به‌طرز شگفت‌انگیزی جهانشمول هستند و آدم‌های مختلف از هر طبقه و گروه یا هر فرهنگ و کشور بر سر آنها اتفاق نظری نزدیک به صد در صد دارند. من هنوز نامی برای این واحدها نیافته‌ام و فعلا آنها را کنشگر می‌نامم. علت این نامگذاری موقت این است که: 1) به شخصیت‌ها چهره‌های خوب یا بد می‌دهد، آن هم بر اساس کنش آنها. 2) احساسات خواننده را بر اساس این کنش‌ها تنظیم می‌کند. 3) داوری نهایی درباره‌ی شخصیت‌های داستان را به گردن می‌گیرد.

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

کنشگرها کوچکترین واحدهای کنشی هستند، یعنی اپیستم؛ و از این نظر مانند شادی و اندوه یا خوب و بد الگو-نمونه‌اند. البته الگو-نمونه‌هایی مجادله‌ناپذیر. بدون کنشگرها خواننده در داوری درباره‌ی شخصیت‌های داستان و کلا پیام داستان دچار سر-در-گمی می‌شود. کنشگرها در نظام ارزشی هر جامعه نیز نقش مهمی بازی می‌کنند. دلیل کارکرد قوی آنها در نظام ارزشی روشن نیست، اما بدون کمترین تردید می‌توان نقش منطق‌ساز آنها را در تمام فرهنگ‌ها دنبال کرد. دانش شناخت در واقع بر پایه‌ی این عناصر جهانشمول به نقش بسیار کلیدی و مهم روایت‌ها در شکل‌گیری نگرش و فهم مشترک انسان‌ها رسیده است. نخست ببینیم این کنشگرها بر چه پایه‌هایی شکل می‌گیرند. از زاویه‌ی ساختاری داستان‌ها از سه عنصر اصلی کنش، حالت، و کننده (شخصیت‌ها) تشکیل می‌شوند. از لحاظ معنایی این سه عنصر را می‌توان با الگو-نمونه‌های کنشگر، حسی، و چهره نمایش بدهیم. به‌سخنی آن سه عنصر ساختاری در نهایت با این الگو-نمونه‌ها در خواننده تولید معنا می‌کنند. اما با توجه به اینکه نمی‌توان چرایی جهانشمول بودن اینها را توضیح داد اجازه دهید با نمونه‌هایی چند نخست دریافتی برای این کنشگرها فراهم آوریم. من اینجا فهرست‌وار تنها برخی از این کنشگرها را نام می‌برم. همان‌طور که شادی در کل خوب است و اندوه بد، این کنشگرها هم دارای مفاهیمی پذیرفته یا نپذیرفته هستند. اما پذیرفتن یا نپذیرفتن آنها دارای منطقی خاص است که در زیر دنبال خواهم کرد:

بد است	خوب است
دزدیدن بد است	دزدیدن از آدم بد چندان هم بد نیست (رابین-هود و پیغمبر دزدان)
کشتن بد است	کشتن برای دفاع از خود، کسی دیگر یا جامعه خوب است
خیانت بد است	خیانت به دشمن خوب است
مرگ بد است	مرگ برای دشمن خوب است
دعوا و کتک‌کاری بد است	در دفاع از خود و دیگری ستوده است یا اشکالی ندارد
حمله به کس یا کشور دیگر بد است	حمله به کس یا کشور دیگری که قصد کشتن ما را دارد خوب است

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

سویه‌ی حسی این کنشگرها چنین است:

غمانگیز	شادی‌آور
کشته شدن/مرگ خودی غمانگیز است	کشتن/مرگ دشمن شادی‌آور است
جدایی	پیوند/ازدواج/وصال
شکست	پیروزی
از دست دادن موقعیت اجتماعی (محروم شدن)	رسیدن به موقعیت بهتر
کشته شدن (مورد نخست)	از مرگ نجات دادن

منطق موجبه و سالبه در واحدهای کنشگر:

بد است	مگر (~)
کشتن بد است	~ دشمن باشد
دزدی بد است	~ مال دشمن باشد
خندیدن بر مرگ دشمن بد است	~ دشمن خوی حیوانی داشته باشد

یک سری از کنش‌ها مطلق بد هستند و یک سری مطلق خوب. موارد بد: کشتن، دزدی، .... موارد خوب: احترام‌برانگیزی، قدردانی، درک دیگری، وفاداری به اصول، شجاعت. یک سری کنش‌ها مطلق غمانگیز-اند و یک سری مطلق شادی‌آور. موارد غم-انگیز: مرگ، جدایی، شکست ...؛ موارد شادی‌آور: تولد، وصال، پیروزی.... آنهایی که مطلق خوب یا بد هستند الگو-نمونه‌اند و در نظام معنایی و حسی مردمان مختلف حالت جهانشمول دارند.

با توجه به آنچه رفت، صرف کنش برای نویسنده کافی نیست تا شادی یا غم را در خواننده برانگیزد. مهمتر از آن نیاز به وجود رابطه و آشنایی هست. رابطه و آشنایی به داستان عمق می‌دهد. هر چه با شخصیت‌ها بیشتر آشنا باشیم به همان اندازه احساسات ما نسبت به آنها انسانی‌تر می‌شود. اگر در فیلم **جیمز باند** مرگ آدم‌هایی که با او می‌جنگند موجب تاثر ما نمی‌شود برای آن است که این آدم‌ها برای ما بدون چهره هستند. نمی‌دانیم تا آن لحظه کجا بوده‌اند و چه می‌کرده‌اند، حتی فکر هم نمی-کنیم که مادر و پدری دارند که مرگشان موجب غم و اندوه آنها شود. از سوی دیگر نمایش

مرگ در این گونه فیلم‌ها خالی از هر گونه شناخت و تجربه‌ی انسانی است – البته این به‌تعمد است. شگرد معمولا چنین است که مرگ آنها از فاصله‌ای دور به نمایش درمی‌آید، یعنی از فاصله‌ای که چهره خوب دیده نشود و آنها بدون کمترین خون‌ریزی یا صدایی انسانی مثل برگ خزان فروبریزند.

البته تکنیک‌های نمایشی دیگر هم به کمک می‌آیند که این مرگ‌ها کمتر انسانی بنمایند و بدین‌ترتیب مانعی در شادی تماشاچی از پیروزی قهرمان به وجود نیاورند. مثلا تنها صدایی که در لحظه‌ی مرگ از آنها شنیده می‌شود نه ناله است و نه فریاد، نه آخ است و نه بیان درد؛ بلکه بیشتر صدایی است نیمه‌انسانی-نیمه‌حیوانی مثل اوهن یا اوپ. این صدا نیز به دور از تجربه‌های ما از مرگ و درد است. با چنین تمهیدهایی است که مرگ این آدم‌ها بیننده را متاثر نمی‌کند. مرگ ضدقهرمان هم با شگردهایی از این دست غیر-انسانی می‌شود: مثلا با خنده‌ای شیطانی در آخرین لحظه. به‌سخنی در این آثار احساس خواننده با تمهیداتی کنترل می‌شوند. دلیل آن این است که در این گونه فیلم‌ها خوب و بد با باری سیاسی، عقیدتی، ایدئولوژیک و سیاسی همراه هستند و سازندگان آن می‌خواهند حس و مفهومی خاص را به تماشاچیان منتقل کنند. حس‌های انسانی نیز کاملا از هم جدا و تنها برای ارائه‌ی تصویر خوب از خوب، یا بد از بد، به کار می‌روند. برای همین هم هست که این گونه آثار جنبه‌ی تبلیغی و ترویجی قوی دارند.
آیین مرگ قهرمان از آن سو نمایشی انسانی دارد، زیرا با آیین‌هایی آشنا، و به‌سخنی خودی، مخاطب را دچار تجربه‌ی اندوه از دست دادن می‌کند. این رنج چهره‌ای انسانی و پایدار از قهرمان در ذهن مخاطب تولید می‌کند.
عشق و ازدواج نیز از اموری هستند که می‌توانند چهره‌ای انسانی از یک شخصیت یا جمعیت ارائه دهند. برعکس، نبود عشق و ازدواج در یک داستان تمهیدی است برای جز-انسانی کردن یک شخصیت یا جامعه. کسی که عاشق می‌شود، جدای از مسئله‌ی وصال، توان خاص انسان در شناخت غیر، حتی دشمن، را نشان می‌دهد. پس جشن عروسی، برکنار از نقش شادی برانگیزش، نمایشی است از ادراک انسانی آن شخصیت یا آن جمع. برعکس نبود عروسی یا تبدیل آن به مراسم سوگواری از تمهیدهای مهم در ارائه‌ی یک چهره‌ی بد است. در آثار تبلیغی نمایش یا فقدان تعمدی این تمهیدها ابزارهای مهمی در کنترل احساسات و داوری مخاطب هستند. نمایش آیینی عروسی خود از مهمترین تمهیدها در انسان نشان دادن یک شخصیت یا فرهنگ است. برخی آثار

هالیوودی از این تمهید استفاده‌های یکجانبه می‌کنند؛ بدین معنی که شخصیت بد را، که معمولا همخوان با دشمن خارجی امریکا است، آدمی نشان می‌دهند ناتوان در عاشق شدن. افزون بر آن، آدم‌های بد معمولا عروسی ندارند، اگر هم داشته باشند مقاصد دیگری را در آن دنبال می‌کنند. تازه اگر هم عروسی‌ای در میان این طور آدم‌ها برگزار شود بدون آیین است. با این طور تمهیدات شخصیت‌های بد اهریمنی یا حداقل جزانسانی معرفی می‌شوند. این را می‌توان بیگانه‌سازی روایی نامید.

اما آثار برگزیده و ارجمند ادبی در مسیری مخالف تلاش می‌کنند که انسانیت را حتی در انسان‌های بد به نمایش گذارند. با این کار به خواننده نشان می‌دهند که بد و خوب مطلق و جود ندارد و همه‌ی انسان‌ها نقاط قوت و ضعف دارند. اما چگونه؟ با نمایش احساسات انسانی همسان در آنها، همچنین با نمایش رنج‌ها و شادی‌های همه‌آشنا. با این شیوه-ها نشان داده می‌شود که انسان‌ها همه خوب و بد هستند. در رمان‌های مدرن، که محورشان تجربه‌ها و حس‌های فردی در تقابل با ساختارهای حاکم اجتماعی است، اساسا شخصیت بد یا خوب مطلق وجود ندارد. درگیری در این آثار بیشتر از مقابله‌ی فرد با سیستم یا نگرش جمعی حاکم ناشی می‌شود. افزون بر آن این آثار اصرار دارند که در مقابله با سنت به تجربه‌های فردی میدان دهند. درگیری‌های کهن میان انسان و اهریمن در این آثار معمولا جای خود را داده به درگیری‌های فردی با خود، یا سیستم، یا سنت. از این نظر احساسات نقش پیچیده‌ای در رمان‌های مدرن یافته‌اند. با این همه باز هم می-بینیم که این آثار نیز در نهایت یک حس خاص را در خواننده ته‌نشین می‌کنند. گرچه لزوما نه از طریق الگو-نمونه‌های آشنا.

پی‌نویس‌ها:

[1] Jacques Derrida. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences."

[2] Gershom Scholem (editor). 1992. *Correspondence of Walter Benjamin*, translated by Smith and Andre Lefevere, Harvard University Press, chapter 2.

[3] Gupt, Bharat. 1994. *Dramatic concepts Greek & Indian: a study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*. New Delhi: D.K. Printworld.

Bharata Muni. 1987. *The Nāṭya śāstra of Bharatamuni*. Rāga nṛtya series, no. 2. Delhi, India: Sri Satguru Publications.

[4] Oatley, K. 2006. *Understanding Emotions*, edited by Keith Oatley (Author), Dacher Keltner (Author), Jennifer M. Jenkins. Wiley-Blackwell, 2nd edition.

PDF By http://mypersianbooks.wordpress.com/

[5] Hogan, Patrick Colm. 2003. *The mind and its stories: narrative universals and human emotion*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. p. 93

[6] Ibid.

[7] sustaining emotions, ibid

[8] Patrick Colm, Hogan. *The Epilogue of Suffering: Heroism, Empathy and Ethics*. pp. 119-143.