بررسی تطبیقی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان‌سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون بر اساس آراء دومینیک منگنو

مقدمه

نیمه‌ی دوم قرن بیستم شاهد تحولات فکری بی‌سابقه‌ای بود که به دگرگونی بنیادین رشته‌های حوزه‌ی علوم انسانی منجر شد. یکی از برجسته‌ترین دستاوردهای این دوره، ظهور تحلیل گفتمان به‌عنوان رویکردی بینارشته‌ای بود که از تلاقی حوزه‌هایی چون زبان‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و جامعه‌شناسی پدید آمد. درواقع، سال ۱۹۶۹ را «سال تحلیل گفتمان فرانسوی» می‌نامند (Maingueneau *Que cherchent* 1)، چرا که این سال شاهد ظهور نظریه‌پردازان برجسته‌ای همچون پشو[1]، فوکو[2] و دوبوآ[3] بود که با آثار تأثیرگذار خود، شالوده‌های نظری تحلیل گفتمان را بنا نهادند. در اوایل دهه‌ی 70 میلادی، تحلیل گفتمان از مکاتب و اندیشه‌های مختلفی چون ساختارگرایی، روانکاوی، مارکسیسم، باستان‌شناسی و ساختارشکنی» تغذیه می‌کرد (Maingueneau *Parcours* 132) ولی به مرور از این مکاتب فاصله گرفت. در همین دوره، چهره‌هایی چون دومینیک منگنو[4]، با الهام از نظریات بنونیست[5]، و با ارائه «رویکردی بدیع در تحلیل گفتمان فرانسوی» (Adam 12) نقش بسزایی در تحول این حوزه و به‌خصوص در نهادینه‌سازی آن در کشور فرانسه ایفا کردند (Günay 65). منگنو به‌طرز چشمگیری به گسترش دامنه مطالعات تحلیل گفتمان پرداخت، از حوزه گفتمان ادبی فراتر رفت و به تحلیل گفتمان‌های سیاسی، تبلیغاتی، مذهبی و فلسفی روی آورد (Maingueneau *The Heterogeneity* 2). نیز اینکه مفاهیم متعددی از جمله «صحنه‌پردازی» را وارد این حوزه نمود؛ درواقع این مفهوم که استعاره‌ای برگرفته از صحنه‌بندی تئاتری است، در بطن نظریه‌های گفتمانی وی قرار دارد (Charaudeau 109). منگنو بر این باور است که گفتمان، برای آنکه بتواند به منصه‌ی ظهور درآید، ناگزیر به ایجاد صحنه‌ی گفتار[6] است، که همین صحنه‌ی گفتار بایستی آن را تأیید کرده و به آن اعتبار و مشروعیت ببخشد (Baba Hamed and Benmansour 2). به عبارتی هر گفتمان برای اثربخشی، نیازمند صحنه‌ای است که در آن عناصر گفتمانی (گوینده، شنونده، زمان، مکان و موضع‌گیری) به شکلی هماهنگ در کنار یکدیگر چیده شوند تا بتوانند به بهترین شکل ممکن معنا را منتقل کرده و بر مخاطب تاثیر بگذارند. این ایده نشان می‌دهد که فهم گفتمان تنها در بستر شرایط تولید آن، و با در نظر گرفتن بافتار و ساختارِ گفته‌پرداختی آن میسر است. باری آنچه نگارندگان را به نگارش این مقاله سوق داد، بررسی نحوه‌ی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان‌سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون[7] است. جایگاه ویژه این دو شاعر در میان گنجینه‌ی ادبیات کلاسیک، حضور بُعد استدلالی در گفتمان آن‌ها، حضور پررنگ عناصر دینی در آثارشان و دلایل مشابه زندانی‌شدنشان ما را بر آن داشت تا به مقایسه‌ی تطبیقی حبسیات آنان از منظر تحلیل گفتمان بپردازیم. درواقع هدف نگارندگان این است که نشان دهند چگونه می‌توان با

Pre-print Version

[1] Pêcheux
[2] Foucault
[3] Dubois
[4] Dominique Maingueneau
[5] Benveniste
[6] Scène de parole
[7] François Villon

تحلیل صحنه‌پردازی و عناصر گفتمانی، و واکاوی چینش خاص صحنه‌ی گفتار، به تصویری دست یافت که این دو شاعر به‌صورت ضمنی، و در خلال عمل گفته‌پردازی، از خود می‌سازند؛ تصویری که رمزگشایی آن جز با تحلیل سازوکارهای گفتمانی میسر نیست، چه صحنه‌پردازی مسئله‌ای نیست که در متن صراحتاً «بیان» شده باشد، بلکه دارای ماهیتی صرفاً ضمنی و تلویحی است و خود را در فراسوی صحنه‌ی گفتار و در خلال متن «نشان» می‌دهد، و البته «بر اساس نشانه‌های متنوع قابل شناسایی در متنْ قابل تشخیص است» (Maingueneau *Le discours* 261).

با این حال، روش مطالعه‌ی گفتمان در متون مختلف، به‌ویژه در ادبیات تطبیقی، با چالش‌هایی همراه است. یکی از پرسش‌های بنیادین در این حوزه این است که آیا مقایسه‌ی دو شاعر از دو سنت و دوره‌ی تاریخی کاملاً متفاوت، بدون وجود رابطه‌ی مستقیم میان آن‌ها، از نظر روش‌شناسی قابل توجیه است؟ این پرسش به‌ویژه در مورد مقایسه‌ی ناصرخسرو و فرانسوا ویون مطرح شده است، چرا که این دو شاعر از نظر بافت فرهنگی، جغرافیایی و زمانی تفاوت‌های چشمگیری دارند. اما همان‌طور که *رنه اتیامبل*[1] و *ادریان مارینو*[2] در کتاب *La littérature comparée* استدلال می‌کنند، مطالعات تطبیقی دیگر تنها به بررسی روابط تاریخی میان متون محدود نمی‌شود، بلکه می‌تواند بر اساس ساختارهای مشترک و الگوهای جهانی انجام شود. اتیامبل در این زمینه تأکید می‌کند: «روابط تاریخی میان نویسندگان، مکاتب یا ژانرهای ادبی، نمی‌تواند تمامیت حوزه‌ی مطالعات تطبیقی را در بر بگیرد»(Franco 87). او در یک آزمایش مشهور نشان داده است که می‌توان بدون وجود هیچ رابطه‌ی تاریخی، متونی از سنت‌های مختلف را مقایسه کرد. او این موضوع را از طریق مقایسه‌ی پیشارمانتیسم اروپایی قرن هجدهم و شعر چینی کلاسیک، بدون هیچ‌گونه ارتباط تاریخی مستقیم، اثبات می‌کند: «من می‌توانم تمامی موضوعات پیشارمانتیسم اروپای قرن هجدهم را با استناد به اشعاری از دوران پیش از مسیحیت در چین و دوازده قرن نخست پس از آن توضیح دهم» (همان). به همین ترتیب، مقایسه‌ی ناصرخسرو و ویون در چارچوب نظریه‌ی نامتغیرها[3]، که در مطالعات تطبیقی مدرن مطرح شده است، به بررسی ساختارهای مشترک در حبسیه‌های آن‌ها می‌پردازد.

Pre-print Version

هدف اصلی مقاله‌ی حاضر، بررسی نحوه‌ی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان‌سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون است. جایگاه ویژه‌ی این دو شاعر در گنجینه‌ی ادبیات کلاسیک، حضور بُعد استدلالی در گفتمان آن‌ها، حضور پررنگ عناصر دینی در آثارشان و دلایل مشابه زندانی‌شدنشان، ما را بر آن داشت تا به مقایسه‌ی تطبیقی حبسیات آنان از منظر تحلیل گفتمان بپردازیم. ناظر به بحث دلایل مشابه زندانی‌شدن‌شان باید گفت که هر دو شاعر، ناصرخسرو و فرانسوا ویون، به دلایل مشابهی در دو حوزه‌ی مذهبی و سیاسی با سرکوب و زندان مواجه شدند. در بعد **مذهبی**، ناصرخسرو که از یک مقام درباری به یک مبلغ اسماعیلی تبدیل شد، به دلیل تبلیغ آموزه‌های این مذهب و انتقاد شدید از فقهای اهل سنت و دستگاه خلافت عباسی مورد تعقیب قرار گرفت و ناچار به تبعید و زندگی در انزوا شد. ویون نیز با هجو و انتقاد از کلیسا و نهادهای مذهبی، خشم مقامات دینی را برانگیخت و متهم به کفرگویی و بی‌احترامی به مقدسات شد، که این امر در محکومیت‌های متعدد او نقش داشت. در بعد **سیاسی**، ناصرخسرو به دلیل اعتراض به سیاست‌های حاکمان سلجوقی و انتقاد از فساد درباریان، دشمنی دربار را برانگیخت و از صحنه‌ی قدرت کنار گذاشته شد، در حالی که ویون، به سبب شرکت در ناآرامی‌های شهری و ارتباط با گروه‌های مخالف حکومت، بارها دستگیر شد و در یکی از این موارد، به اعدام محکوم

[1] René Etiemble
[2] Adrian Marino
[3] invariants

گردید که بعداً به تبعید کاهش یافت. بنابراین، هر دو شاعر به دلیل ایستادگی در برابر ساختارهای قدرت و باورهای مخالف با گفتمان رسمی، تجربه‌ی سرکوب، زندان و تبعید را از سر گذراندند (رک. مقدمه‌های دواوین ناصر خسرو و فرانسوا ویون).

در این مقاله، بر اساس نظریه‌ی *مارینو* که تأکید می‌کند: «یک نامتغیر، عنصری جهانی در ادبیات و اندیشه‌ی ادبی است» (Franco 88) ما به دنبال آن هستیم که نشان دهیم حبسیه‌سرایی و تجربه‌ی زندان، خود یک اینورینت جهانی در ادبیات محسوب می‌شود و از این منظر، تطبیق آثار ناصرخسرو و ویون از نظر علمی موجه است. این رویکرد به ما اجازه می‌دهد که در تحلیل این متون، از سطح تاریخ‌گرایانه فراتر برویم و به الگوهای گفتمانی مشترک بپردازیم. درواقع، همان‌طور که *ژان لویی بکس*[1] در بررسی روش‌های ادبیات تطبیقی اشاره می‌کند: « مقایسه زمانی ارزشمند است که بین پدیده‌هایی که در ظاهر ناهمگون به نظر می‌رسند، ارتباط برقرار کند» (Franco 93). این نظریه، پایه‌ی مطالعه‌ی ما را در بررسی گفتمان حبسیات دو شاعر شکل می‌دهد.

نگارندگان بر این باورند که شاعر ایرانی جهت تأثیرگذاری بر مخاطب و ترسیم دنیای ایدئولوژیک خود، به نوعی صحنه‌پردازی پیامبرانه متمسک می‌شود؛ به گونه‌ای که در اکثر قریب به اتفاق حبسیاتش، خود را در موضع پیامبری می‌بیند که تنها یک هدف متعالی را دنبال می‌کند و آن هدایت و راهنمایی بشر است. در حالی که شاعر فرانسوی، در حبسیات خود، به نوعی صحنه‌پردازی قربانی‌وار و رنج‌آلود متوسل می‌شود، و هدفی جز بیان آلام خویش و مرارت‌های حبس، و بالطبع تحریک مخاطب و برانگیختن احساسات وی ندارد. لازم به ذکر است که در این مقاله، روش تحقیق مبتنی بر رویکرد توصیفی-تحلیلی بوده و از مجموعه‌ای گسترده از منابع کتابخانه‌ای، شامل کتاب‌های چاپی و دیجیتال، و همچنین مقالات علمی آنلاین بهره‌گرفته شده است. برای پیشبرد این مطالعه، ابتدا مفهوم صحنه‌پردازی را توضیح می‌دهیم و سپس به تحلیل عناصر موضع‌گیری گفته‌پرداختی، روایت و استدلال در زندان‌سروده‌های این دو شاعر می‌پردازیم، تا از خلال گفتمان و گفته‌پردازی به مضمون و محتوا دست یابیم.

Pre-print Version

پیشینه پژوهش

شایان ذکر است که تا لحظه‌ی نگارش نوشتار حاضر، هیچ‌گونه مطالعه‌ای تطبیقی بین دو شاعر مذکور صورت نگرفته‌است و پژوهش‌های متکی بر رویکردهای غیرتطبیقی نیز هیچکدام بر اساس آراء منگنو انجام نشده اند. در خصوص تحلیل گفتمان در اشعار ناصرخسرو، پژوهش های صورت گرفته اغلب مبتنی بر رویکردهای تحلیلی فوکو، فرکلاف[2]، موفه[3] و... می‌باشند. و اما ناظر به شاعر فرانسوی، نگارندگان هیچگونه تحقیق و پژوهشی که به تحلیل گفتمان در شعر ویون پرداخته باشد، چه به زبان فارسی و چه به زبان فرانسه، نیافتند. لذا نوشتار حاضر در نوع خود تازه و مبتکرانه می‌نماید.

1- بحث و بررسی

[1] Jean-Louis Backès
[2] Fairclough
[3] Mouffe

1-2-. صحنه‌پردازی

درهم‌تنیدگی خاصی که میان رویکردهای گفته‌پردازی زبان‌شناختی، معناشناسی و تحلیل گفتمان وجود دارد، موجب شد برخی اصطلاحات برخاسته از این حوزه‌ها، از جمله «موقعیت گفته‌پردازی[1]»، «موقعیت ارتباطی[2]» و «بافتار» به‌جای یکدیگر و با معنای یکسان به کار روند. منگنو، ضمن نفی چنین دیدگاهی آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد و چنین اظهار می‌دارد: «مفهوم «موقعیت گفته‌پردازی» ممکن است به اشتباه تعبیر شود، زیرا ما غالباً تمایل داریم این «موقعیت» را به‌عنوان محیطی فیزیکی یا اجتماعی که گویندگان در آن حضور دارند، تلقی کنیم» (Maingueneau Le discours 258). به عقیده‌ی وی، چنین تعریفی بیشتر به «موقعیت ارتباطی» نزدیک است، چه زمانی که از موقعیت ارتباطی سخن می‌گوییم، «به نوعی فرآیند ارتباط را از «بیرون» و از دیدگاهی جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار می‌دهیم»، در حالی که وقتی از «موقعیت گفته‌پردازی» و به‌ویژه «صحنه‌ی گفته‌پردازی» صحبت می‌کنیم، «این موضوع را از «درون» و از منظر موقعیتی که گفتار تلاش دارد تعریف کند، در نظر می‌گیریم؛ یعنی چارچوبی [...] که گفتار هنگام بیان و گسترش خود به نمایش می‌گذارد» (Maingueneau *Le discours* 259). منگنو، پس از قائل شدن چنین تمایزی، به معرفی مفهوم «صحنه‌ی گفته‌پردازی» می‌پردازد که ذیل «موقعیت گفته‌پردازی» تعریف می‌شود. در این راستا، او سه گونه‌ی متفاوت از صحنه را تشریح و تحلیل می‌کند: صحنه‌ی فراگیر[3]، صحنه‌ی ژانری[4]، و صحنه‌پردازی[5]، که هر یک به‌گونه‌ای هم‌افزا و در سطوحی مکمل به ایفای نقش می‌پردازند.

صحنه‌ی فراگیر معمولاً به عنوان «نوع گفتمان» (Maingueneau *Contexte* 187) و «چارچوبی که موضوع گفتمان در آن قرار دارد» (Charaudeau 11) تعریف می‌شود. درواقع صحنه‌ی فراگیر به‌تنهایی برای تعیین دقیق فعالیت‌های زبانی کافی نیست، زیرا ما با گفتمان‌های ادبی، سیاسی یا فلسفی به صورت «غیرمشخص» سر و کار نداریم، چه «یک اثر در واقع از طریق یک ژانر گفتمانی خاص بیان می‌شود که خود در سطحی بالاتر به صحنه‌ی فراگیر ادبی تعلق دارد» (Maingueneau *Le discours* 260). در اینجا می‌توان از «صحنه‌ی ژانری» سخن گفت که به «صحنه‌ی قراردادی مرتبط با یک ژانر یا زیرژانر گفتمانی» اشاره دارد (Maingueneau *Problèmes* 64). به عنوان مثال، هیچ‌کس به‌طور کلی با صحنه‌ی فراگیر سیاسی مواجه نمی‌شود، بلکه با شکل‌های خاصی از آن نظیر تراکت، مناظره‌ی تلویزیونی، نطق رادیویی رئیس‌جمهور و... روبرو می‌گردد. در حیطه‌ی ادبیات نیز می‌توان گفت که ما به‌طور مستقیم با صحنه‌ی فراگیر ادبی محض روبرو نیستیم، بلکه با تجلیات گوناگون آن نظیر رمان، داستان کوتاه، شعر، نمایشنامه و.... نیز اینکه در ادبیات، غالباً چنین نیست که خواننده یا شنونده به‌طور مستقیم با صحنه‌ی ژانریِ مرتبط با یک صحنه‌ی فراگیر روبرو شود؛ بلکه با یک صحنه‌پردازی مواجه می‌گردد. به‌طور کلی می‌توان گفت که صحنه‌پردازی همان «صحنه‌ی روایی ساخته‌شده توسط متن» است، صحنه‌ای که در آن «جایگاهی به خواننده اختصاص داده می‌شود» (Maingueneau *Le discours* 261) و خواننده از طریق تعامل با دنیای متن، در شکل‌گیری معنای آن مشارکت می‌نماید. آنتوان کولیولی[6] بر این باور بود که هر اثر موقعیت گفته‌پردازی خاص خود را دارد، منگنو اما معتقد است که

Pre-print Version

[1] Positionnement énonciatif
[2] Situation de communication
[3] Scène englobante
[4] Scène générique
[5] Scénographie
[6] Antoine Culioli

هر اثر صحنه‌پردازی ویژه‌ای به همراه دارد «که توجه به آن برای درک ابعاد و چالش‌های [...] متن ضروری است» (Carrier 31-32).

صحنه‌پردازی بر اساس نشانه‌های متنوع موجود در متن، قابل تشخیص است. در واقع، شناسایی این نشانه‌ها بر پایه‌ی شناخت ژانر گفتمان، توجه به سطوح زبانی، ریتم، لحن، نحوه‌ی روایت و موضع‌گیری روایی، نوع واژگان و همچنین بر مبنای «ویژگی‌های صریح مضمونی» صورت می‌گیرد (Maingueneau *Contexte* 189). لذا، صحنه‌پردازی مسئله‌ای نیست که «توسط ژانر تحمیل [شده باشد] بلکه برساخته از خود متن است» (Maingueneau *Problèmes* 64). صحنه‌پردازی سازوکاری ارتباطی ایجاد می‌کند که خود طی آن، گفته‌پرداز و گفته‌شنو را تأیید کرده، نقش‌های آنان را تقسیم و تبیین می‌کند، و زمان و مکانی را پدید می‌آورد که در آن، خواننده، جایگاهی از پیش تعیین‌شده برای خود می‌بیند. با این تفاسیر، گفتمان، از همان لحظه‌ی نخست، صحنه‌پردازی خاصی را مفروض می‌دارد؛ صحنه‌پردازی‌ای که در واقع به تدریج از طریق همین عمل گفته‌پردازی تثبیت و تأیید می‌شود. بدین‌سان، «صحنه‌پردازی هم منشأ گفتمان است و هم آن چیزی که گفتمان پدید می‌آورد»، یعنی هم عامل گفتمان است و هم محصول آن. صحنه‌پردازی «به گفتمان مشروعیت می‌بخشد و گفتمان نیز در عوض باید به صحنه‌پردازی مشروعیت ببخشد» (Maingueneau *Que cherchent* 80). بدین سان، به واسطهٔ صحنه‌پردازی، یک دنیای معنایی شکل می‌گیرد و خواننده، پس از اتمام خوانش متن، انتظار می‌رود که دریابد چرا متن ناگزیر بود به همین شیوه‌ای که بیان شده است، ارائه گردد و نه به هیچ شیوه‌ی دیگری (Maingueneau *Trouver* 37). بنابراین «صحنه‌پردازی نباید به‌عنوان یک چارچوب از پیش تعیین‌شده در نظر گرفته‌شود، بلکه بایستی به‌عنوان یک فرآیند حلقه‌ای متناقض تلقی گردد (Maingueneau Les termes 73)، چرا که صحنه‌پردازی «با اثری که از آن حمایت می‌کند و خود نیز توسط آن حمایت می‌شود، یکی است» (Maingueneau *Le discours* 262). در بخش‌های آتی می‌کوشیم تا مطابق با تعاریف مذکور، به واکاوی مفهوم صحنه‌پردازی از منظر موضع گفته‌پردازی، روایت و استدلال در زندان‌سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون بپردازیم.

Pre-print Version

2-2-. گفته‌پردازی و موضع‌گیری گفتمانی

یکی از مولفه‌هایی که در شکل‌گیری صحنه‌پردازی گفتمانی نقشی بسزا ایفا می‌کند، لحن کلام و موضع‌گیری گفته‌پرداز است. شاعر ایرانی که خود را در جایگاه پیامبر می‌بیند (حجتم روشن از آن است که من بر خلق/ حـــجت نایب پیـــغمبر سبـــحانم (ناصرخسرو331))، با مخاطبان خود همچون یک فرستاده‌ی الهی سخن می‌گوید و لحنی جدی، با صلابت و عاری از نرمش اتخاذ می‌کند. این امر موجب می‌شود که او پیوسته از وجه امری استفاده کند، زیرا موضع وی در صحنه‌ی گفتار ایجاب می‌کند که همواره لحنی آمرانه به خود بگیرد. مخاطب او، نه قشر خاصی از افراد، بلکه تمام انسان‌های روی زمین را در بر می‌گیرد. به همین دلیل است که در مقام موعظه، همواره از دوم شخص مفرد (تو) استفاده می‌کند. درواقع «تو» مرجعی نامشخص دارد، چراکه روی سخن شاعر با کل بشریت است. او در صحنه‌ی گفتار چنان مقتدرانه ظاهر می‌شود که گویی نه در زندان، بلکه بر کرسی تدریس و تعلیم نشسته است.:

آن کن ای جویای حکمت کاهل حکمت آن کنند　　تا بدان دشـوارها بر خویشـتن آسـان کـنند

(ناصرخسرو 160)

علم و حکمت را طلب کن گر طـرب جوئی همـی　　تا به شاخ علم و حکمت پر طـرب یابی رطـب

(ناصرخسرو 91)

شاعر فرانسوی اما در نقش شخصیتی ملتمس و متضرع ظاهر می‌شود. لحن کلام او همواره ملایم و نرم است، و هیچ‌گونه ادعای رجحان یا فضیلتی بر مخاطبان خود ندارد؛ بلکه گاه خود را حقیرتر از آن‌ها نیز می‌پندارد. ویون همواره از وجه اخباری و اول شخص مفرد بهره می‌گیرد و خود را در کانون گفته‌پردازی خویش قرار می‌دهد. حتی زمانی که از وجه امری بهره می‌گیرد، نه برای فرمان یا موعظه، بلکه برای دعوت به ترحم و همدردی است و در چنین مواردی روی سخنش بیشتر با قشر خاصی از افراد جامعه است، مانند دوستان، ادیبان، نجبا، شعرا، و خنیاگران. برای مثال، در تصنیف معروف «به دار آویختگان»[1]، شاعر می‌گوید:

ای برادران انسانی، که پس از ما زندگی می‌کنید،
نسبت به ما قسی‌القلب مباشید،
زیرا اگر بر ما بیچارگان رحم کنید،
خدا نیز زودتر بر شما ترحم خواهد کرد.
از بدبختی ما کسی نخندد،
بلکه از خدا بخواهید که همه‌ی ما را ببخشاید. (Villon 311).

این نوع صحنه‌پردازی، برخلاف روش ناصرخسرو، بیشتر بر پایه‌ی همدردی و تجربه‌های شخصی شاعر استوار است. شاعر خود را همسطح و همدرد با مخاطبانش نشان می‌دهد، نه به‌عنوان یک راهبر یا مرشد. گاه نیز لحن و بیان شاعر سرشار از لودگی می‌گردد:

Pre-print Version

من فرانسوا هستم، و دردمندم،
زاده‌ی پاریسم، نزدیک پونتواز،
و به واسطه‌ی طناب دار،
گردنم خواهد فهمید که باسنم چه وزنی دارد (Villon 309).

2-2-2. ذهنیت و عینیت در موضع‌گیری گفتمانی

گفتمان ویون عمدتاً احساسی و ذهنی است، به عبارتی در حبسیات شاعر فرانسوی، ذهنیت گفته‌پرداز نقشی پررنگ و حضوری دائمی دارد. ویون همواره احساسات خود را در سروده‌هایش دخیل می‌کند تا بتواند هرچه بیشتر بر مخاطبش تأثیر بگذارد:

باران ما را شسته و زدوده است،

[1] La Ballade des pendus

و خورشید ما را خشک و سیاه کرده است؛
کلاغ‌ها و زاغ‌ها، چشمانمان را درآورده اند،
و ریش و ابروهایمان را کنده اند (Villon 311).

چنین ابیات تکان‌دهنده‌ای، برخاسته از احساسات برانگیخته‌ی شاعر، فضای همدردی را فراهم کرده و صحنه‌پردازی اندوه و رنج را تقویت می‌کنند. ویون صرفاً نگران زوال جسم مادی خود نیست، بلکه درمورد سرنوشت ابدی و اخروی خود نیز سرشار از شک و ابهام است: «از خدا بخواهید که همه ما را ببخشاید» (*Ibid.*).

برخلاف صحنه‌پردازی پیامبرانه که حاکی از قطعیت و اطمینان است، صحنه‌پردازی قربانی‌وار را تردید و ترس شکل می‌دهد. همین ترس و عدم اطمینان است که شاعر را وادار می‌کند دائماً به عیسی مسیح و قدیسان متمسک شود، بلکه رحمت و بخشایشی نصیبش گردد. زندان‌سروده‌های ویون به ابزاری قدرتمند برای تبلور ذهنیت شاعر تبدیل می‌شوند، جایی که هر تصویر و کلمه در خدمت بیان مصائب شاعر در می‌آیند.

و اما در مورد شاعر ایرانی، دقیقاً عکس این قضیه صادق است. در شعر او، ذهنیت و احساسات جایگاهی ندارند، زیرا او دیدگاهی صرفاً عینی را دنبال می‌کند، اعتقادات راسخ و باورهای عمیق خود را به منصه‌ی نمایش می‌گذارد و از نقطه نظر منطقی به مسائل می‌نگرد. مشاهدات و توصیه‌های ناصرخسرو عمدتاً بر پایه حقایق و واقعیات استوار است. هدف او، نه تحریک عواطف و احساسات مخاطب، بلکه دعوت وی به غور و تأمل در حقایق زندگی است:

Pre-print Version

ایـن اشـارت‌های خلقـی را تأمل کـن به حـــق ایـن اشـارت‌ها همـی زی طـاعت یـزدان کـنند
گـر نـدیـدی عـرش را و حـامـلان عـــرش را تا به گردش بر چه سان همواره هم زین سـان کنند
عرش توست این خاک، و افلاک و کواکب گـرد او روز و شب جولان همی همواره هم زین سان کنند
(ناصرخسرو160)

2-2-3. موضع گفته‌پرداز نسبت به دنیای توصیف شده

شاعر فرانسوی خود را با تمامی وجود در دنیایی که ترسیم می‌کند، جای می‌دهد. این رویکرد، پیوندی صمیمی و صادقانه با مخاطب ایجاد می‌کند و امکان همدلی و ترحم او را فراهم می‌سازد. برای نمونه، در قصیده‌ی «گور نگاشت ویون»[1]شاعر چنین می‌گوید:

ای شاهزاده عیسی، که بر همه حکمرانی داری،
مگذار که دوزخ بر ما حاکم شود:
نه به او کاری داریم و نه به او تعلقی.
ای انسان‌ها، اینجا جای استهزا نیست،

[1] L'Epitaphe Villon

بلکه از خدا بخواهید که همه ما را ببخشاید (Villon 313).

در این ابیات، بر خلاف شاعر ایرانی که «تو» را در کانون توجه قرار می‌دهد، ویون بر «ما» تکیه می‌کند. استفاده‌ی او از صیغه‌ی اول شخص جمع، فضایی می‌آفریند که در آن خواننده، خود را شریک دردهای شاعر می‌یابد. در حقیقت، در اشعار ویون، هیچ فاصله‌ای بین گفته‌پرداز و گفته وجود ندارد؛ او برای خود جایگاهی درون همین جهانِ به تصویر کشیده شده می‌سازد، چرا که قصد دارد مخاطب با او همذات‌پنداری کند و در احساسات او شریک شود.

اما شاعر ایرانی خود را بیرون از دنیای توصیف‌شده قرار می‌دهد و با حفظ اقتدار خود به‌عنوان گفته‌پرداز اصلی، از گفته‌هایش فاصله می‌گیرد و فراتر از تجربیات زیسته می‌ایستد تا بتواند در مقام یک مفسر و ناظر سخن بگوید.

طاعت ارکان ببین مر چرخ و انجم را به طبـــع تا به طـاعت چـرخ و انـجـمشان همی حیوان کنند
بنگر آن را در رکوع و بنگر این را در سـجود پس همین کن تو ز طاعت ها که می ایشـان کننـد
(ناصرخسرو 160)

2-3. روایت

یکی از مهمترین عناصری که در شکل‌گیری صحنه‌پردازی ایفای نقش می‌کند، روایت است؛ درواقع از طریق روایت است که صحنه‌پردازی در برابر دیدگان خواننده گشوده می‌شود و عینیت یا ذهنیت شاعر را نمایان می‌سازد. در سطور پیش رو، به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت که چگونه روایت به‌عنوان شاخصی گفتمانی، به شکل‌گیری و تثبیت صحنه‌پردازی‌های متفاوت در اشعار ناصرخسرو و ویون کمک می‌کند.

Pre-print Version

2-3-1. ساختار روایی: روایت متداوم یا گسیخته؟

در اشعار ویون، ساختار روایی عمدتاً پیوسته و گسست‌ناپذیر است.[1] و این احساس را به خواننده القا می‌کند که در حال خواندن یک داستان واقعی است، داستان حزن و مشقت یک قربانی محبوس. چنان‌که در تصنیف معروف «به دار آویختگان» مشهود است :

بر من رحم کنید، بر من رحم کنید،
دست‌کم، از سر لطف ، ای دوستان من!
درگوری خفته‌ام، نه زیر داروا‌ش یا زالزالک
ای دختران، عاشقان، جوانان و پیران،
رقصندگان، پرندگان، که مانند پای گوساله می‌جهید،
آیا اینجا رها می‌کنید، ویون بیچاره را؟

[1] منظور از روایت پیوسته، روایت خطی نیست، چرا که در اشعار ویون با داستان محض سر و کار نداریم. بلکه منظور یکپارچگی و گسست‌ناپذیری روند گفتمان است.

شاهان نامی، پیران، جوانان،
برای من لطف و مهرهای سلطنتی را بخواهید،
و مرا در کالسکه‌ای سوار کنید.
این‌طور است که خوک‌ها به یکدیگر می‌پیوندند،
زیرا وقتی یکی از آن‌ها فریاد می‌زند، دیگران به سرعت می‌گریزند.
آیا اینجا رها می‌کنید، ویون بیچاره را؟ (Villon 293-295).

ساختار روایی این شعر غیرمنقطع است، زیرا از ابتداء تا انتها یک پیشرفت زمانی و منطقی را بدون وقفه یا گذشته‌نما[1] دنبال می‌کند. شعر با درخواست ترحم آغاز می‌شود، جایی که راوی از وضعیت اسفناک فعلی خود یاد می‌کند. سپس به مخاطبان مختلفی (دختران، عشاق، جوانان و...) اشاره می‌کند و شادی و بی‌خیالی آن‌ها را، در تضاد با سرنوشت نابه‌سامان خود، مطرح می‌کند. به دنبال آن، خوانندگان، جوانمردان و بزرگان را مورد خطاب قرار می‌دهد و از آن‌ها درخواست می‌کند که او را در قبر تاریکش تنها نگذارند. هر بند این شعر تضاد میان زندگی دیگران و سرنوشت غم‌انگیز ویون را نشان می‌دهد و نهایتاً به یک پایان‌بند ملتمسانه منجر می‌شود، جایی که شاعر از شاهزادگان و بزرگان می‌خواهد تا به نفع او وساطت کنند. این پیشرفت خطی از درخواست ابتدایی به درخواست نهایی برای حمایت، یک تداوم روایی روشن و بدون وقفه را نشان می‌دهد. بدیهی است که لازمه‌ی صحنه‌پردازی شخصی و غم‌آلود، چنین روایتی پیوسته و داستان‌گونه است.

امّا در اشعار ناصرخسرو، نوع روایت به‌روشنی منقطع و گسسته است. زندان‌سروده‌های او نه در قالب داستان، بلکه در فضایی شبیه به نطق و خطابه‌ی یک واعظ ظاهر می‌شوند. در این اشعار، هیچ‌گونه پیشروی زمانمند یا تسلسل منطقی وقایع مشاهده نمی‌شود و خط روایت به‌طور مکرر و ناگهانی قطع می‌گردد؛ چرا که هدف شاعر بیان آموزه‌های حکیمانه است، نه نقل یک ماجرا یا داستان. برای مثال، در یکی از زندان‌سروده‌هایش، شاعر قصیده را با تأملی در باب گذر زمان آغاز می‌کند و سپس به آلام و مرارت‌های خویش اشاره می‌کند:

بـر من بیـچـاره گشـت سال و مـاه روز و شـب — کارها کردند بس نغز و عجب چون بلعجب
گشت بر من روز و شب چندانکه گشت از گشت او — موی من مانند روز و روی تو مانند شـب
(ناصرخسرو 90)

سپس، به ناگاه، مسیر روایت را قطع می‌کند و رو به سوی مخاطب (گفته‌شنو) می‌آورد تا به مواعظ حکیمانه‌ی خود بپردازد:

ای پسر گیتی زنی رعناست بس غرچه فریب — فتنه سازد خویشتن را چون به دست آرَد عَزَب
علم و حکمت را طلب کن گر طرب جوئی همی — تا به شاخ علم و حکمت پر طرب یابی رطب
(ناصرخسرو 90-91)

[1] Flashback

Pre-print Version

آنگاه، مجدداً به جریان روایت بازمی‌گردد تا از مصائب و رنج‌های خود در زندان سخن بگوید و روی سخن خود را به سوی خداوند تغییر دهد:

من به یمگان در به زندانم از این دیوانـــگان　　عالم السّرّی تو فریـاد از تو خـواهم، آی ربّ
اندر این زندان سنگین چون بمـــاندم بی‌زوار　　از که جویم جز که از فضلت رهایش را سبب؟
(ناصرخسرو 91)

و در پایان، بار دیگر به تأملات دینی روی آورده و این بار روی سخنش با خودش است:

نامـدار و مفـتخر شد بقـعت یمگان به مـــن　　چون به فضل مصطفی شد مفتخر دشت عرب
(ناصرخسرو92)

2-3-2. کانونی سازی و زاویه‌ی دید

زاویه‌ی دیدی که شاعر فرانسوی، فرانسوا ویون، اتخاذ می‌کند، غالباً درونی و ذهنی است. زمانی که راوی از زاویه‌ی دید درونی استفاده می‌کند، تنها به دنیای درونی خود دسترسی دارد و از ذهنیات دیگران بی‌خبر است. ویون در تمامی حبسیاتش از اول شخص مفرد بهره می‌گیرد و زبان به بیان رنج‌های خویش می‌گشاید، بی‌آنکه بداند در ذهن مخاطب، خواننده، یا افرادی که در موردشان سخن می‌گوید، چه می‌گذرد. در تمامی این اشعار، تنها یک صدا به گوش می‌رسد، و آن صدای خود ویون است. حتی زمانی که شاعر به روایت گفتگوگونه روی می‌آورد و دو صدای مختلف را در شعر جای می‌دهد، هر دو صدا در واقع به خود او تعلق دارند. در نتیجه، با پدیده‌ی کانونی‌سازی متغیر[1] مواجه نیستیم.

Pre-print Version

این چیست که می‌شنوم؟ — *این منم.*
— کی؟ — *دل تو، که جز به یک تار نازک به چیزی وصل نیست: دیگر نه نیرویی دارم، نه مایه‌ای نه مایعی، وقتی تو را این‌گونه تنها و گوشه‌گیر می‌بینم، مثل سگی بیچاره که در گوشه‌ای کز کرده.*
— چرا اینگونه است؟ — *به خاطر خوش‌گذرانی‌های احمقانه‌ات.* (Villon 301).

این شعر، اگرچه شامل دو صدای مجزا به نظر می‌رسد، اما تنها به ذهنیت درونی ویون معطوف است و کشمکش‌های درونی او را میان تمایل به لذت و احساس گناه به تصویر می‌کشد. این رویکرد ذهنی و درونی به ایجاد صحنه‌پردازی رنج کمک شایانی می‌کند.

زاویه‌ی دید شاعر ایرانی، برخلاف شاعر فرانسوی، کاملاً بیرونی و متغیر است. ناصر خسرو همواره همچون یک شاهد عینی ظاهر می‌شود، بی‌آنکه احساسات و ذهنیات درونی خود را در گفتمان دخالت دهد. شاعر از زاویة دید دانای کل استفاده می‌کند و نه تنها از ذهنیت خود آگاه است، بلکه به ذهنیت مخاطبان و افکار و احساسات آن‌ها نیز واقف است، درست مانند یک پیامبر:

[1] Focalisation variable

چشم دلت از خواب غفلت باز کن | رنگ جهل از دل به دانش باز رند
ای شده عمرت به باد از بهر آز | بر امید سوزنت گم شد کلند
(ناصرخسرو 177)

ای سپرده عنان دل به خطا | تنت آباد و دل خراب و یباب
بر خطاها مگر خدای نکرد | با تو اندر کتاب خویش خطاب؟
(ناصرخسرو 89)

این آگاهی صرفاً به وضعیت فعلی ذهنیت مخاطبان محدود نمی‌شود، بلکه آینده و سرنوشت آن‌ها را نیز شامل می‌گردد. او می‌داند که قرار است در آینده چه اتفاقی برایشان بیافتد:

پیشه کن امروز احسان با فرودستان خویش | تا زبردستانت فردا با تو نیز احسان کنند
بنده‌ی بد را خداوندان به تشنه گرسنه | بر عذاب آتش معده همی بریان کنند
پس تو بد بنده چرا ایمن نشسته‌ستی؟ ازانک | همچنین فردا بر آتش مر تو را قربان کنند
(ناصرخسرو 161)

لذا، زاویه‌ی دید بیرونی و دانای کل، بر اعتبار صحنه‌پردازی پیامبرانه صحه می‌گذارد و آن را تقویت می‌کند، چرا که شاعر همچون یک مرشد و راهنما، آگاهی و بصیرت فراگیری از وضعیت کنونی و سرنوشت نهایی مخاطبانش دارد و آن‌ها را به تأمل و اطاعت از حقیقت فرا می‌خواند.

Pre-print Version

2-3-3. زمانمندی و نشانگرهای زمانی

مدیریت زمان‌مندی و نشانگرهای زمانی، به‌عنوان عنصری اساسی در روایت، پیوندی عمیق با ایدئولوژی شاعر و صحنه‌پردازی‌ای که او خلق می‌کند، دارد. در واقع، زمان‌مندی در حبسیات ویون به گونه‌ای ترتیب داده شده است که فضای روایت به طور مداوم در زمان حال باقی بماند. چنین استفاده ای از زمان حال باعث می‌شود پیوندی نزدیک‌تر و احساسی‌تر بین گفته‌پرداز و گفته‌شنو ایجاد شود. در شعر او، خبری از نشانگرهای گذشته و آینده نیست، زیرا آنچه اهمیت دارد، وضعیت فعلی شاعر است.

اما در شعرناصرخسرو، نشانگرهای زمانی حضوری برجسته و پررنگ دارند. واژگانی همچون «فردا» که استعاره ای از آخرت هستند، همواره در بطن صحنه‌پردازی پیامبرانه‌ی وی جای دارند و فضای گفته‌پردازی او را با ارجاع مستمر به آینده‌ای نامعلوم و در عین حال حتمی، آکنده می‌سازند.

شاعر همچنین با بهره‌گیری از نشانگرهای زمانی متضاد نظیر «دیروز»، «امروز» و «فردا»، لایه‌های معنایی متعددی را در کلام خود پدید می‌آورد. او با «دیروز» مخاطب را به درس گرفتن از گذشته فرا می‌خواند، «امروز» را برای بهره‌گیری از زمان حال در راه انجام نیکی‌ها توصیه می‌کند، و «فردا» را به عنوان هشداری برای کیفرهای اخروی به کار می‌برد:

با تو **فردا** چه بماند جز دریغ | چون بَرَد میراث‌خوار این زند و پند؟
(ناصرخسرو 177)

گر به باد تو کنم خرمن خود را باد | نبـود **فـردا** جـز بـاد در انـبانم
(ناصرخسرو 330)

پیـشه کن **امروز** احسان با فرودستان خویش | تا زبردستانت **فردا** با تو نیز احـسان کنند
پس تو بد بنده چرا ایمن نشسته‌ستی؟ ازانک | همچنین **فردا** بر آتش مر تو را قربان کـنند[1]
(ناصرخسرو 161)

2-3-4. سهم مخاطب/گفته‌شنو در شکل‌گیری صحنه‌پردازی

در صحنه‌ی گفتار، گفته‌شنو در کنار گفته‌پرداز حضوری تعیین‌کننده دارد و نقشی اساسی در شکل‌گیری صحنه‌پردازی ایفا می‌کند. نبودِ گفته‌شنو، به پیاده‌سازی صحنه‌پردازی لطمه وارد می‌کند، چرا که حضور او در صحنه‌ی گفتمان برای ترسیم دنیای ایدئولوژیک شاعر، ضروری است. با این حال، جایگاه گفته‌شنو در شعر ناصرخسرو و ویون از بسیاری جهات متفاوت است، که در ادامه به این وجوه افتراق می‌پردازیم.

نخستین وجه تمایز آنان مربوط به مسئله‌ی فعال یا منفعل بودن گفته‌شنو است. در شعر ویون، گفته‌شنو نقشی فعال در صحنه‌ی گفتمان دارد، و گاه لب به سخن می‌گشاید و صدایش شنیده می‌شود، چنان‌که در شعر «مناظره‌ی دل و تن» ناظر بودیم. اما در شعر ناصرخسرو، مخاطب همواره خاموش و بی‌صداست و صرفاً در موضع سکوت و شنیدن قرار دارد؛ زیرا در صحنه‌پردازی پیامبرانه، شاعر باید در مقام نطق و فرمان‌دهی ظاهر شود و مخاطب در جایگاه شنوندگی.

نکته‌ی دوم اینکه در شعر ویون، مخاطب پیوسته به «عمل کردن» دعوت می‌شود؛ مانند زمانی که شاعر از شخصیت‌های مذهبی طلب شفاعت می‌کند. درواقع، گفته‌شنو در شعر ویون صرفاً ناظر و شاهدی منفعل بر رنج او نیست، بلکه نقشی پویا در روند رستگاری و رهایی او ایفا می‌کند. این دعوت‌ها، مخاطب را در سطح عاطفی عمیقی درگیر کرده و صحنه‌پردازی قربانی‌بودگی را شکل می‌دهند.

Pre-print Version

در مقابل، در شعر ناصرخسرو، مخاطب نه برای «عمل کردن»، بلکه برای «تفکر و تعمق» فراخوانده می‌شود تا شاعر بدون درگیر کردن احساساتش، او را به عبادت خدا سوق دهد و از آینده‌ی هولناک برحذرش دارد. برخلاف ویون که در پی واکنشی عاطفی و احساسی است، ناصرخسرو به دنبال پاسخی فکری و تأملی می‌باشد. نقش مخاطب در اینجا، شنیدن آموزه‌ها و غور در آن‌هاست، بی‌آنکه به تار و پود روایی وارد شود. انفعال گفته‌شنو در شعر ناصرخسرو به‌ویژه از خلال پرسش‌های بلاغی[2] و استفهامات انکاریِ گفته‌پرداز آشکار می‌شود؛ سوالاتی که نیاز به پاسخ ندارند، چه ساختارشان در واقع امری است و هدف آن‌ها تحریک گفته‌شنو و ترغیب او به اندیشه و تفکر است:

چون خوری اندوه گیتی کو فرو خواهـدت خورد؟ | چون کنی بر خیره او را کز تو بگریزد طلب؟
(ناصرخسرو 91)

چـــون گــوهر خــویــش را نـدانســتی | مر خـــالق خویــش را کــجا دانـــی؟

[1] برجسته سازی نوشتار کلمات مذکور، چه در ابیات پیشین و چه در ابیات آتی، توسط نگارندگان انجام شده است.

[2] Question rhétorique

(ناصرخسرو 448)

این یکی [این جهان] دیو است بی تمییز و هوش　　خـــیر کـــی بیند ز بی هـش هوشـمند؟

(ناصرخسرو 177)

نکته‌ی دیگر، هویت گفته‌شنو است. در شعر ویون، هویت مخاطب کاملاً مشخص و آشکار است:

ای تصور ستوده
که از آسمآن‌ها فرود آمدی
ای **مریم**، نامی بسیار دل‌انگیز
چشمه‌ی رحمت و منبع فیض
تویی که صلح ما را برپا می‌داری و استوار می‌سازی (Villon 281).

دختران، عاشقان، جوانان و **تازه‌واردان**
رقصندگان، جهندگان، همچون گوساله‌های پای‌زن
با گلوهای پرطنین، شفاف چون بلور
آیا او را تنها می‌گذارید، بیچاره ویون را؟ (Villon 293).

در حالی که هویت گفته‌شنو در شعر فارسی کاملاً نامشخص، انتزاعی و جهان‌شمول است:

Pre-print Version

بر کســی مپسنـد کـز **تو** آن رسـد　　کـــه**ت** نیـــاید خویشتـــن را آن پـسند

(ناصرخسرو 177)

بهشـت کـافـر و زنـدان مومـــن　　جهـــان است، ای به دنیا گشـــته مفـــتون

ازیـرا **تو** به بلـخ چـون بهشـــتی　　وزینـــم من به یـمـــگان مـــانده مســـجون

تو از جهلی به ملک اندر چو فـرعون　　مـن از عـلمم به ســجن اندر چـو ذوالنـون

(ناصرخسرو 372)

جمله حیرانند امّت بر ره ایشان مرو　　ورنه همچون خویشتن در دین **تو** را حیران کنند

(ناصرخسرو 162)

2-4. استدلال

استدلال یکی از عناصر اصلی تحلیل گفتمان به شمار می‌آید و تحلیل‌گران گفتمان بر این باورند که مطالعه‌ی راهبردهای استدلالی، دریچه‌ای به سوی کشف زوایای معنایی پنهان متون می‌گشاید، چرا که استدلال به‌عنوان جزء لاینفک هر گفتمان، نه تنها به تبیین محتوای آن کمک می‌کند، بلکه ساختار فکری و ایدئولوژیک گفته‌پرداز را نیز آشکار می‌سازد. از این منظر، استدلال در واقع نقشی محوری در شکل‌دهی گفتمان دارد و می‌تواند به فهم عمیق‌تری از مفاهیم نهفته در متن بیانجامد. نگارندگان مقاله‌ی حاضر بر این باورند که اشعار ناصرخسرو و فرانسوا ویون، از آن جهت که هر دو با ارائه‌ی دلایل مختلف سعی بر قانع کردن مخاطب و تأثیرگذاری بر ذهنیت او دارند، در زمره‌ی متون استدلالی قرار می‌گیرند. با

این حال، راهبردهای استدلالی آن‌ها با یکدیگر متفاوت است: ویون در پی اثبات قربانی بودن خود و ناعدالتی‌هایی است که بر او روا گشته است، در حالی که ناصرخسرو به دنبال اثبات حقانیت خداوند و روز معاد می‌باشد. در ادامه به بررسی نوع استدلال این دو شاعر در صحنه‌ی گفتار خواهیم پرداخت. درواقع، آنچه شاعر ایرانی را از شاعر فرانسوی متمایز می‌سازد، هدف استدلال آن‌هاست: ناصرخسرو به دنبال «اقناع[1]» است، در حالی که ویون در پی «ترغیب[2]» می‌باشد. اقناع بر پایه‌ی عقل و منطق استوار است، در حالی که ترغیب به تحریک احساسات و برانگیختن عواطف متکی است. در بلاغت ارسطویی، مفهوم نخست که به عقل و منطق تکیه دارد، *Logos* نامیده می‌شود، و مفهوم دوم که بر احساسات متمرکز است، *Pathos*. در حالی که *Logos* سعی دارد با ارائه‌ی استدلال‌های عقلانی مخاطب را به‌طور منطقی متقاعد کند، *Pathos* تلاش می‌کند تا با ایجاد واکنش‌های احساسی، ارتباطی عمیق میان گفته‌پرداز و گفته‌شنو برقرار کند و از این طریق، تأثیری پایدارتر بر جای بگذارد.

2-4-1. استدلال قیاسی و تمثیلی[3] در شعر ویون

در شعر ویون، نوع استدلال نه منطقی و دیالکتیکی، بلکه بلاغی و ادبی است؛ به این معنا که برخلاف یک استدلال ساختارمند و متکی بر گزاره‌های منطقی و حقایق علّی‌معلولی، بیشتر بر پایه‌ی تجربه‌های شخصی و احساسات استوار است. استدلال او عمدتاً تمثیلی است، به این معنا که با قیاس شرایط خود با شرایط دیگران، یا با مقایسه‌ی خویش با موجودات و اشیاء مختلف، سعی می‌کند بر وضعیت رقت‌انگیز خویش تأکید ورزد. هدف این قیاس‌ها، تحریک احساسات مخاطب است.

Pre-print Version

درخواست من را چگونه می‌بینید،
گارنیه؟ آیا این عقل است یا جنون؟
هر جانوری از پوست خود محافظت می‌کند:
اگر او را مجبور کنند، به بند کشند یا اسیرش کنند،
اگر بتواند، تلاش می‌کند خود را آزاد کند.
پس، هنگامی که از سر لذت و خواست خود،
این روضه برایم خوانده شد،
آیا آن زمان، وقت خاموشی من بود؟

اگر من از وارثان هو کاپل بودم،
که از تبار قصابان بود،
در میان این کفن،
مرا به این قتلگاه نمی‌بردند. (Villon 319).

[1] Conviction
[2] Persuasion
[3] Argumentation par analogie

در شعر مذکور، ویون در برابر حکمی ناعادلانه از خود دفاع می‌کند و لزوم سکوت در برابر بی‌عدالتی را به چالش می‌کشد. او چنین استنباط می‌کند که درخواست تجدید نظر در برابر یک حکم ناعادلانه، حق مسلم اوست. از این رو، با متنی استدلالی روبرو هستیم که استدلال‌هایش از طریق قیاس شکل می‌گیرند. ویون خود را با حیوانی مقایسه می‌کند که در لحظه‌ی به دام افتادن، با تمام وجود تلاش می‌کند تا از چنگال دشمن بگریزد. شاعر با اشاره به غریزه‌ی دفاع حیوانی، واکنش انسانی در برابر ظلم را نشان می‌دهد، تا از این طریق ضمن تحریک عواطف و احساسات مخاطب، پیام خویش مبنی بر بی‌گناهی و قربانی بودن خود را به خواننده منتقل کند.

در بند دوم شعر، ویون با مقایسه‌ی خود با «هو کاپل»، که شخصیتی برجسته و اجتماعی است، به تفاوت‌های موجود در برخورد با افراد بر اساس جایگاه اجتماعی‌شان اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که کسانی که از نژاد اشرافی‌اند، هرگز به سرنوشتی چون او دچار نمی‌شوند.

از فقر به ستوه آمده‌ام،
بسیار وقت‌ها دل به من می‌گوید:
«ای انسان، این‌قدر اندوه مدار
و این‌چنین زاری مکن!
اگر به اندازه ژاک کر مال و منال نداری،
بهتر است زیر جامه‌ای زبر و خشن زنده بمانی،
فقیر باشی، تا آنکه به‌عنوان ارباب زیسته باشی
و زیر گوری غنی پوسیده شوی!» (Villon 113).

Pre-print Version

در این شعر نیز، شاعر وضعیت خود را با وضعیت ژاک کور[1]، سرمایه‌دار نامدار قرن پانزدهم مقایسه می‌کند تا نشان دهد که ثروت مادی به تنهایی ضامن خوشبختی نیست. ویون با قیاس فقر زنده با ثروت مرده، احساسات خواننده را در سطحی دیگر درگیر می‌کند؛ چرا که یک شاعر محبوس و فقیر، به‌مراتب بیش از یک شاعر محبوس و ثروتمند، حس شفقت و ترحم را در دل مخاطب برمی‌انگیزد. او با بهره‌گیری از تمثیل و قیاس، صحنه‌پردازی رنج و قربانی‌بودگی خویش را پیش می‌کشد و مخاطب را به همدلی وامی‌دارد.

2-4-2. استدلال علّی[2] در شعر ناصرخسرو

روش استدلالی ناصرخسرو با روش ویون اساساً متفاوت است: ناصرخسرو می‌کوشد تا از طریق علّیت و ایجاد رابطه‌ی علّی-معلولی میان گزاره‌ها، به پیامدهای اعمال انسان‌ها اشاره کند و با استفاده از منطق و عقل، همچون یک پیامبر، مخاطب خود را متقاعد سازد؛ در حقیقت، صحنه‌پردازی پیامبرانه اقتضا می‌کند که شاعر به جای تحریک احساسات، بر هشدار دادن و برانگیختن نیروی تفکر مخاطب تمرکز کند:

[1] Jaques Cueur
[2] Argumentation par causalité

کارهای چپ و بلایه مـکن **که** به دست چپت دهند کتاب
تخم **اگر** جو بود جو آرد بر بچه سنجاب روید از سنجـاب
(ناصرخسرو 90)

در این شعر، شاعر می‌کوشد تا نشان دهد که اعمال نادرست به‌طور اجتناب‌ناپذیری نتایج منفی به دنبال خواهند داشت. استدلال علّی او همچنین گاه از طریق درس‌های اخلاقی برگرفته از مشاهده‌ی طبیعت و رفتار انسان‌ها استحکام می‌یابد:

پیشه کن امروز احسان با فرودستان خویش **تا** زبردستانت فردا با تو نیز احسان کنند
(ناصرخسرو 161)

یکی دیگر از جنبه‌های استدلال علّی در شعر او، توانایی او در استفاده از امثال و حکم برای به تصویر کشیدن حقایق کلی است:

چـــند ناگاهـــان به چـــاه اندر فـــتاد آنـــکـــه او مر دیـــگری را چـــاه کند
(ناصرخسرو 176)

همچنین، ناصر خسرو از مشاهدات خود درباره‌ی جهل و دانایی بهره می‌گیرد تا به استدلال‌های خود اعتبار ببخشد:

از نبـید جهل چون مستان بی‌هـوشند خـــلق تو **که** هشیاری مکن کاری که آن مستان کنند
گوشت از گنده شود او را نمـک درمان بود چون نمک گنده شود او را به چه درمان کنند؟
(ناصرخسرو 161)

Pre-print Version

3- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، با تکیه بر آراء منگنو، به مقایسه‌ی تطبیقی حبسیات ناصرخسرو و فرانسوا ویون از منظر صحنه‌پردازی گفتمانی پرداخته است. این مطالعه نشان داد که هر دو شاعر به نوعی صحنه‌پردازی مذهبی متمسک شده اند، اما در این میان، ناصرخسرو صحنه‌پردازی پیامبرانه را برگزیده، در حالی که ویون به صحنه‌پردازی رنج و قربانی‌بودگی متوسل شده است. در بررسی مولفه‌های گفتمانی، نخست به موضع‌گیری گفته‌پردازان پرداختیم و آشکار شد که لحن ملتمسانه و متضرعانه‌ی ویون، که گاه به چاشنی لودگی مزین است، در تضاد کامل با لحن آمرانه، هدایت‌گرانه و مقتدرانه‌ی ناصرخسرو قرار دارد. استفاده‌ی مکرر ویون از وجه اخباری و ضمیر اول شخص مفرد، شعری شخصی با حال و هوای زندگی‌نامه خلق می‌کند، در حالی که کاربرد مداوم وجه امری در شعر ناصرخسرو، نشانگر رویکرد پیامبرانه‌ی او در صحنه‌ی گفتمان ادبی است. همچنین، تحلیل‌های ما نشان داد که گفتمان ناصرخسرو بیشتر بر عینیت استوار است، در حالی که ویون بر ذهنیت و عواطف شخصی خود تمرکز دارد. از دیگر سو، بررسی روایت‌ها در شعر این شاعران نشان داد که ساختار روایی در شعر ویون عمدتاً خطی و پیوسته است و این امر به شعر وی حالتی داستان‌گونه می‌دهد، در حالی که روایت در شعر ناصرخسرو غیرخطی و گسسته می‌باشد، زیرا هدف او انتقال آموزه‌های معنوی است، نه بازگویی یک داستان. از این منظر، زاویه‌ی دید نیز در شعر ناصرخسرو بیرونی و از نوع دانای کل است، در حالی که در شعر ویون درونی و محدود است. این تفاوت در زاویهٔ دید، بازتابی از رویکرد صحنه‌پرداختی آنان است: ناصرخسرو صدای واحدی را به‌عنوان گفته‌پرداز می‌آورد، در حالی که ویون صدای‌های متعددی را برای ترسیم صحنه‌نگاری رنج و قربانی‌بودگی

به‌کار می‌گیرد. از منظر زمان‌مندی، شعر ویون با استفاده‌ی گسترده از زمان حال، پیوندی فوری و احساسی میان گفته‌پرداز و گفته‌شنو ایجاد می‌کند، در حالی که در شعر ناصرخسرو نشانگرهای زمانی به‌وفور یافت می‌شوند و زمان گفتمان میان گذشته، حال، و آینده در نوسان است. این تغییرات زمانی به شاعر امکان می‌دهد که به وقایع گذشته اشاره کند تا مخاطب از آن‌ها درس بگیرد، او را در لحظه و زمان حال به عمل صالح فراخواند، و نسبت به آینده تنذیرش دهد. نقش و سهم مخاطب نیز در شکل‌گیری صحنه‌پردازی در شعر این دو شاعر تفاوتی بنیادین دارد؛ در شعر ویون، گفته‌شنو نقشی فعال ایفا می‌کند و به‌طور مداوم به «عمل کردن» فراخوانده می‌شود، در حالی که در شعر ناصرخسرو، گفته‌شنو منفعل باقی می‌ماند و بیشتر به «تفکر و تعمق» دعوت می‌گردد. در نهایت، بررسی رویکردهای استدلالی این دو شاعر نشان داد که ناصرخسرو با تأکید بر استدلال‌های منطقی و علّی، سعی در اقناع عقلانی مخاطب دارد، در حالی که ویون از استدلال‌های قیاسی بهره می‌گیرد تا احساس ترحم و شفقت مخاطب را برانگیزد. پژوهش حاضر با ارائه‌ی تحلیلی تطبیقی از صحنه‌پردازی‌های گفتمانی دو شاعرِ برجسته از دو فرهنگ متفاوت، راه را برای مطالعات بیشتری در زمینهٔ تحلیل‌های بینافرهنگی و میان‌رشته‌ای باز می‌گشاید. آینده‌ی این تحقیق می‌تواند شامل بررسی‌های عمیق‌تر درباره‌ی تاثیر عوامل تاریخی، اجتماعی و مذهبی بر شکل‌گیری این گفتمان‌ها باشد. همچنین، کاوش در نقش و واکنش مخاطبان معاصر و تاریخی به این نوع گفتمان‌ها، می‌تواند به فهم بهتری از میزان پذیرش و تأثیرگذاری آن‌ها در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف منجر شود. با گسترش چنین مطالعاتی، امکان دست‌یابی به درکی جامع‌تر از تعاملات پیچیدهٔ میان زبان، فرهنگ و اندیشه در ادبیات جهانی فراهم می‌گردد و به ادبیات تطبیقی و نظریه‌های گفتمان عمق و غنای بیشتری می‌بخشد.

Pre-print Version

References

Adam, Jean-Michel. "Texte et intra-texte : Retour sur un rendez-vous manqué de l'analyse de discours et de la linguistique textuelle." *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF*, vol. 8, 2010. [www.shs-conferences.org]. Accessed 13 Apr. 2021.

Baba Hamed, W., and S. Benmansour. "La scénographie numérique du discours hacktiviste des Anonymous." *Communication*. [www.journals.openedition.org]. Accessed 10 Mar. 2021.

Carrier, R.-P. *Écriture fictionnelle comme espace de reconstruction d'une identité en tension : Approche paratopique de la question identitaire dans Le Bras coupé et Il n'y a plus d'Indiens de Bernard Assiniwi*. Master's Thesis, Laval University, 2017.

Charaudeau, Patrick. "De la 'scène d'énonciation' au 'contrat' et aller-retour." *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation : Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, edited by J. Angermuller and G. Philippe, Lambert-Lucas, 2015, pp. 109-116. Accessed 18 Apr. 2021.

Franco, Bernard. *La littérature comparée, Histoire, domaines et méthodes*, Paris : Armand Colin, 2016.

Günay, Dilek. "Dominique Maingueneau et l'analyse du discours." *Dilbilim*, vol. 12, 2012, pp. 59-68.

Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*. Dunod, 1993.

---. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil, 1996.

---. "Jean Dubois et les débuts de l'analyse du discours en France : Quelques réflexions." *Linx*, nos. 34-35, 1996, pp. 27-33.

---. "Contexte et scénographie." *Scolia: Sciences Cognitives, Linguistiques et Intelligence Artificielle*, no. 6, 1996, pp. 185-198.

---. "Problèmes d'ethos." *Pratiques : Linguistique, littérature, didactique*, no. 113-114, 2002, pp. 55-67.

---. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, 2004.

---. "Que cherchent les analystes du discours ?" *Argumentation et Analyse du Discours*. [www.journals.openedition.org]. Accessed 15 May 2021.

---. *Trouver sa place dans le champ littéraire : Paratopie et création*. Academia/L'Harmattan, 2016. Kindle edition.

---. "Parcours en analyse du discours." *Langage et société*, vol. 160-161, 2016, pp. 129-143.

---. "The Heterogeneity of Discourse: Expanding the Field of Discourse Analysis." *Palgrave Communications*, vol. 3, 2017. [www.nature.com]. Accessed 11 May 2021.

Ghobadiani, Nasser Khosro. *Divan-e Nasir Khusraw*. Edited by Seyyed Hasan Taqizadeh, 7th ed., Tehran: Negah, 2015.

Pier, John. "Théorie narrative et analyse du discours." *TRANSFERT NARRATOLOGIQUE: Narratologie française en Russie / Narratologie russe en France*, Proceedings of the International Symposium held at the Centre d'Études Franco-Russe, Moscow, 2017, pp. 19-25.

Pre-print Version

Villon, François. *Poésies complètes*. Edited and translated to standard French by C. Thiry, Le Livre de poche, coll. Lettres gothiques, 1991.

Pre-print Version