Critical Language and Literary Studies(CLLS) 2025 June; 22(34) doi https://doi.org/10.48308/clls.2025.237436.1276

Research Article

A Comparative Study of Discursive Scenography in the Prison Poems of Nasser Khosro and François Villon Based on the Theories of Dominique Maingueneau

Farideh Alavi,[1] Mahdi Mohajer [2]

[1] Associate Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: falavi@ut.ac.ir

[2] Ph,D in French Literature, Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: dousti.mehdi@ut.ac.ir

Received: November 2024
Published online: June 2025

***Corresponding author:**
Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, E-mail: falavi@ut.ac.ir

Citation:

Alavi F. Mohajer M. A Comparative Study of Discursive Scenography in the Prison Poems of Nasser Khosro and François Villon Based on the Theories of Dominique Maingueneau Critical Language and Literary Studies. 2025 June; 22(34) https://doi.org/10.48308/clls.2025.237436.1276

Abstract:

This study undertakes a comparative analysis of the prison poetry of Nasir Khusraw and François Villon, employing the discourse analysis framework with a focus on the theories of Dominique Maingueneau in the realm of enunciation scene. The findings of this research indicate that both poets employ a form of religious scenography; however, Nasir Khusraw adopts a prophetic scenography, while François Villon gravitates toward a scenography based on suffering and victimhood. The Iranian poet seeks to utilize his literary discourse to convey moral and spiritual teachings, guiding the audience toward spiritual elevation and growth. In contrast, the French poet aims to evoke the audience's emotions and compassion, eliciting sympathy for his distressing and pitiable condition. This study, through the analysis of various discursive elements, first examines the positioning of the speaker in the poetry of both poets from the perspectives of tone and enunciation, subjectivity and objectivity, and the speaker's stance toward the depicted world. Subsequently, it delves into the narrative elements, including narrative structure, focalization, point of view, temporality, and temporal markers, as well as the role of the audience in shaping the scenography in their prison poems. Finally, the research explores the argumentative strategies and persuasive techniques employed in their poetry. The findings of this study suggest that only through a meticulous analysis of these discursive elements can one comprehend the diverse ways in which scenography is shaped and ideological meanings are conveyed in the works of these two poets.

Keywords: Comparative Literature, Discourse Analysis, François Villon, Nasir Khusraw, Prison Poetry

Copyright© 2025, Critical Language and Literary Studies (CLLS) is published by Shahid Beheshti University, Tehran-Iran. The article is published open-access, and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (http:// creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) which permits copy and redistribute the material just in noncommercial usages as long as the original work is properly cited.

doi https://doi.org/10.48308/clls.2025.237436.1276

مقاله پژوهشی

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

فریده علوی [۱]، مهدی مهاجر [۲]

[۱] دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) ایمیل: falavi@ut.ac.ir

[۲] دکترای زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: dousti.mehdi@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: آذر ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: خرداد ۱۴۰۴

• نویسنده مسئول:
آزاده حکمی، دکترای ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
ایمیل: falavi@ut.ac.ir

ارجاع به مقاله:
فریده علوی، مهدی مهاجر، بررسی تطبیقی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون بر اساس آراء دومینیک منگنو. فصلنامه نقد ادبی و ادبیات خارجی، دوره 22، شماره ۳۴
https://doi.org/10.48308/clls.2025.237436.1276

چکیده

پژوهش حاضر، با نگاهی تطبیقی به حبسیات ناصرخسرو و فرانسوا ویون، به تحلیل گفتمان این دو شاعر کلاسیک پرداخته و آرای دومینیک منگنو در حوزهٔ صحنهٔ گفته‌پردازی را مبنای بررسی خود قرار داده‌است. نتایج این مطالعه حاکی از آن است که هر دو شاعر به نوعی صحنه‌پردازی مذهبی متمسک شده‌اند؛ با این تفاوت که ناصر خسرو به صحنه‌پردازی پیامبرانه روی آورده، در حالی که فرانسوا ویون به صحنه‌پردازی مبتنی بر رنج و قربانی‌بودگی گرایش یافته‌است. شاعر ایرانی در پی آن است که با بهره‌گیری از گفتمان ادبی، آموزه‌های اخلاقی و معنوی خویش را به مخاطب انتقال دهد و او را به سوی تعالی و رشد معنوی رهنمون سازد، در حالی که شاعر فرانسوی با تحریک عواطف و احساسات، به جلب ترحم و همدلی مخاطب با وضعیت بغرنج و رقت‌انگیز خویش می‌پردازد. این پژوهش، با تحلیل عناصر گفتمانی گوناگون، نخست به بررسی موضع‌گیری گفته‌پرداز در شعر هر دو شاعر از منظر لحن و بیان، ذهنیت و عینیت و موضع آنان نسبت به جهان توصیف شده پرداخته است. در ادامه، به تحلیل عنصر روایت از جنبه‌هایی چون ساختار روایی، کانونی‌سازی، زاویه دید، زمان‌مندی و نشانگرهای زمانی و سهم مخاطب در شکل‌گیری صحنه‌پردازی در زندان‌سروده‌های آنان پرداخته شده‌است. در نهایت، راهبردهای استدلالی و شیوه‌های اقناعی و ترغیبی در شعر آنان مورد واکاوی قرار گرفته‌است. یافته‌های این تحقیق مبین آن است که تنها با تحلیل دقیق این عناصر گفتمانی است که می‌توان به شیوه‌های متنوع شکل‌گیری صحنه‌پردازی و انتقال مفاهیم ایدئولوژیک در آثار این دو شاعر پی برد.

کلید واژگان: ادبیات تطبیقی، تحلیل، گفتمان، حبسیه، فرانسوا، ویون، ناصرخسرو

مقدمه

نیمه‌ی دوم قرن بیستم شاهد تحولات فکری بی‌سابقه‌ای بود که به دگرگونی بنیادین رشته‌های حوزه‌ی علوم‌انسانی 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 2021, 1)، چرا که این سال شاهد ظهور نظریه‌پردازان برجسته‌ای همچون پشو، فوکو و دو بوآ 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 2016b, 132) ولی به‌مرور از این مکاتب فاصله گرفت. در همین دوره، چهره‌هایی چون دومینیک منگنو، با الهام از نظریات بنونیست، و با ارائه «رویکردی بدیع در تحلیل گفتمان فرانسوی» (Adam 2014, 12) نقش بسزایی در تحول این حوزه و به‌خصوص در نهادینه‌سازی آن در کشور فرانسه ایفا کردند (Günay

2012, 65). منگنو به طرز 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 2017, 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 2015, 102). منگنو بر این باور است که گفتمان، برای‌آنکه بتواند به منصه‌ی ظهور درآید، ناگزیر به ایجاد صحنه‌ی گفتار است که همین صحنه‌ی گفتار بایستی آن را تأیید کرده و به آن اعتبار و مشروعیت ببخشد (Baba Hamed and Benmansour 2016, 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 تأثیر بگذارند. این ایده نشان می‌دهد که فهم گفتمان تنها در بستر شرایط تولید آن، و با درنظرگرفتن بافتار و ساختارِ گفته‌پرداختی آن میسر است. باری آنچه نگارندگان را به نگارش این مقاله سوق داد، بررسی نحوه‌ی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون 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 تحلیل صحنه‌پردازی و عناصر گفتمانی، و واکاوی چینش خاص صحنه‌ی گفتار، به تصویری دست‌یافت 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 قابل‌شناسایی در متنْ قابل‌تشخیص است» (Maingueneau 2004, 261).

روش‌شناسی

درواقع روش مطالعه‌ی گفتمان در متون مختلف، به‌ویژه در ادبیات تطبیقی، همواره 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 و ادریان مارینو 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 2016, 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، که در مطالعات تطبیقی مدرن مطرح شده است، به بررسی ساختارهای مشترک در حبسیه‌های آن‌ها می‌پردازد.

هدف اصلی مقاله‌ی حاضر، بررسی نحوه‌ی

صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون است. همان‌گونه که پیش‌تر نیز اشاره رفت، 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 اهل‌سنت 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، درحالی‌که 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 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 ناصرخسرو و فرانسوا ویون).

در این مقاله، بر اساس نظریه‌ی مارینو که تأکید می‌کند: «یک نامتغیر، عنصری جهانی در ادبیات و اندیشه‌ی ادبی است» (Franco 2016, 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 در بررسی روش‌های ادبیات‌تطبیقی اشاره می‌کند: «مقایسه زمانی ارزشمند است که بین پدیده‌هایی که در ظاهر ناهمگون به نظر می‌رسند، ارتباط برقرار کند» (۹۳). این نظریه، پایه‌ی مطالعه‌ی ما را در بررسی گفتمان حبسیات دو شاعر شکل می‌دهد.

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»، «موقعیت ارتباطی» 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 به‌اشتباه تعبیر شود، زیرا ما غالباً تمایل داریم این «موقعیت» را به‌عنوان محیطی فیزیکی یا اجتماعی که گویندگان در آن حضور دارند، تلقی کنیم» (Maingueneau 2004, 258). به عقیده‌ی وی، چنین تعریفی بیشتر به «موقعیت ارتباطی» نزدیک است، چه زمانی که از موقعیت ارتباطی سخن می‌گوییم، «به‌نوعی فرایند ارتباط را از «بیرون» و از دیدگاهی جامعه‌شناختی موردبررسی قرار می‌دهیم»، درحالی‌که 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» (۲۵۹). منگنو، پس از قائل‌شدن 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، صحنه‌ی ژانری، و صحنه‌پردازی که هر یک به‌گونه‌ای هم‌افزا و در سطوحی مکمل به ایفای نقش می‌پردازند.

صحنه‌ی فراگیر معمولاً به‌عنوان «نوع گفتمان» (Maingueneau 1996c, 187) و «چارچوبی که موضوع

گفتمان در آن قرار دارد» (Charaudeau 2021, 11) تعریف می‌شود. درواقع صحنه‌ی فراگیر به‌تنهایی برای تعیین دقیق فعالیت‌های زبانی کافی نیست، زیرا ما با گفتمان‌های ادبی، سیاسی یا فلسفی به‌صورت «غیرمشخص» سروکار 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 2004, 260). در اینجا می‌توان از «صحنه‌ی ژانری» سخن گفت که به «صحنه‌ی قراردادی مرتبط با یک ژانر یا زیر ژانر گفتمانی» اشاره دارد (Maingueneau 2002, 64). به‌عنوان‌مثال، هیچ‌کس به‌طورکلی 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 به طور 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 به طور مستقیم با صحنه‌ی ژانریِ مرتبط با یک صحنه‌ی فراگیر روبرو شود؛ بلکه با یک صحنه‌پردازی مواجه می‌گردد. به‌طورکلی می‌توان گفت که صحنه‌پردازی همان «صحنه‌ی روایی ساخته‌شده توسط متن» است، صحنه‌ای که در آن «جایگاهی به خواننده اختصاص داده می‌شود» (Maingueneau 2004, 261) و خواننده از طریق تعامل با دنیای متن، در شکل‌گیری معنای آن مشارکت می‌نماید. آنتوان کولیولی بر این باور بود که هر اثر موقعیت گفته‌پردازی خاص خود را دارد، منگنو اما معتقد است که هر اثر صحنه‌پردازی ویژه‌ای به همراه دارد «که توجه به آن برای درک ابعاد و چالش‌های [...] متن ضروری است» (Carrier 2017, 31-32).

صحنه‌پردازی بر اساس نشانه‌های متنوع موجود در متن، قابل‌تشخیص 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 1996c, 189)؛ لذا، صحنه‌پردازی مسئله‌ای نیست که «توسط ژانر تحمیل [شده باشد] بلکه برساخته از خود متن است» (Maingueneau 2002, 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 ازپیش‌تعیین‌شده برای خود می‌بینند. با این تفاسیر، گفتمان، از همان لحظه‌ی نخست، صحنه‌پردازی خاصی را مفروض می‌دارد؛ صحنه‌پردازی‌ای که در واقع به‌تدریج 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 2021, 80). بدین‌سان، به‌واسطهٔ 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 2016a, 37)؛ بنابراین صحنه‌پردازی نباید به‌عنوان یک چارچوب ازپیش‌تعیین‌شده در نظر گرفته شود، بلکه بایستی به‌عنوان یک فرایند حلقه‌ای متناقض تلقی گردد (Maingueneau 1996a, 73)، چرا که صحنه‌پردازی «با اثری که از آن حمایت می‌کند و خود نیز توسط آن حمایت می‌شود، یکی است» (Mainguene-au 2004, 262). در بخش‌های آتی می‌کوشیم تا مطابق با تعاریف مذکور، به واکاوی مفهوم صحنه‌پردازی از منظر موضع گفته‌پردازی، روایت و استدلال در زندان سروده‌های ناصرخسرو و فرانسوا ویون بپردازیم.

نگارندگان بر این باورند که شاعر ایرانی جهت تأثیرگذاری بر مخاطب و ترسیم دنیای ایدئولوژیک خود، به‌نوعی صحنه‌پردازی پیامبرانه متمسک می‌شود؛ به‌گونه‌ای 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. درحالی‌که

شاعر فرانسوی، در حبسیات خود، به‌نوعی 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 زندان سروده‌های این دو شاعر می‌پردازیم، تا از خلال گفتمان و گفته‌پردازی به مضمون و محتوا دست یابیم.

پیشینه‌ی پژوهش

شایان‌ذکر است که تا لحظه‌ی نگارش نوشتار حاضر، هیچ‌گونه مطالعه‌ای تطبیقی بین دو شاعر مذکور صورت نگرفته است و پژوهش‌های متکی بر رویکردهای غیرتطبیقی نیز هیچ‌کدام بر اساس آراء منگنو انجام نشده‌اند. در خصوص تحلیل گفتمان در اشعار ناصرخسرو، پژوهش های صورت گرفته اغلب مبتنی بر رویکردهای تحلیلی فوکو، فرکلاف، موفه 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.

یافته‌ها و تحلیل و تجزیه

گفته‌پردازی و موضع‌گیری گفتمانی

یکی از مؤلفه‌هایی 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 / حجت نایب پیغمبر سبحانم (ناصرخسرو ٤٩٣١، ٣٣١))، 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 دشوارها بر خویشتن آسان کنند
(١٦٠)

علم و حکمت را طلب کن گر طرب جوئی همی
تا به شاخ علم و حکمت پر طرب یابی رطب
(٩١)

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 اول‌شخص 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»، 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 1991, 311).

این نـوع صحنه‌پـردازی، برخلاف روش ناصرخسـرو، بیشـتر بر پایـه‌ی همدردی و تجربه‌های شـخصی شـاعر 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:

من فرانسوا هستم، و دردمندم،
زاده‌ی پاریسم، نزدیک پونتواز،
و به‌واسطه‌ی طناب دار،
گردنم خواهد فهمید که باسنم چه وزنی دارد (۳۰۹).

ذهنیت و عینیت در موضع‌گیری گفتمانی

گفتمان ویون عمدتاً احساسی و ذهنی است، به عبارتی در حبسـیات شـاعر فرانسـوی، ذهنیت گفته‌پرداز نقشی پررنگ و حضـوری دائمی دارد. ویون همواره احساسـات خود را در سـروده‌هایش دخیـل می‌کند تـا بتواند هرچه بیشتر بر مخاطبش تأثیر بگذارد:

باران ما را شسته و زدوده است،
و خورشید ما را خشک و سیاه کرده است؛
کلاغ‌ها و زاغ‌ها، چشمانمان را درآورده‌اند،
و ریش و ابروهایمان را کنده‌اند (۳۱۱).

چنین ابیات تکان‌دهنده‌ای، برخاسـته از احساسـات برانگیختـه‌ی شـاعر، فضـای همـدردی را فراهـم کرده و صحنه‌پـردازی اندوه و رنج را تقویـت می‌کنند. ویون صرفاً نگران زوال جسم مادی خود نیست، بلکه در مورد سرنوشت ابدی و اخروی خود نیز سرشـار از شـک و ابهام است: «از خدا بخواهید که همه ما را ببخشاید» (Ibid.).

برخلاف صحنه‌پردازی پیامبرانـه که حاکی از قطعیت و اطمینان اسـت، صحنه‌پردازی قربانی‌وار را تردید و ترس شکل می‌دهد. همین ترس و عدم اطمینان است که شاعر را وادار می‌کند دائماً به عیسـی مسیح و قدیسان متمسک شـود، بلکه رحمـت و بخشایشـی نصیبش گـردد. زندان سـروده‌های ویون بـه ابزاری قدرتمند بـرای تبلور ذهنیت شـاعر تبدیل می‌شـوند، جایی کـه هر تصویـر و کلمه در خدمت بیان مصائب شاعر در می‌آیند.

و اما در مورد شاعر ایرانی، دقیقاً عکس این قضیه صادق اسـت. در شعر او، ذهنیت و احساسـات جایگاهی ندارند، زیـرا او دیدگاهی صرفاً عینی را دنبـال می‌کند، اعتقادات راسخ و باورهای عمیق خود را به منصه‌ی نمایش می‌گذارد و از نقطـه نظر منطقی به مسـائل می‌نگرد. مشـاهدات و توصیه‌هـای ناصرخسـرو عمدتاً بر پایه حقایـق و واقعیات اسـتوار اسـت. هدف او، نه تحریک عواطف و احساسـات مخاطب، بلکه دعوت وی به غـور و تأمل در حقایق زندگی است:

ایـن اشـارت‌های خلقـی را تأمل‌کن به حـق
ایـن اشـارت‌ها همـی زی طاعـت یـزدان کـنند
گـر نـدیـدی عـرش را و حـاملان عـرش را
تا به گردش بر چه‌سان همواره هم زین سان کنند
عرش توسـت ایـن خـاک، و افلاک و کواکب گـرد او
روز و شب جولان همی هـمواره هم زین سان کنند
(ناصرخسرو ۴۹۳۱، ۱۶۰)

موضع گفته‌پرداز نسبت به دنیای توصیف شده

شـاعر فرانسـوی خـود را با تمامـی وجـود در دنیایی که ترسـیم می‌کند، جـای می‌دهد. این رویکـرد، پیوندی صمیمـی و صادقانـه با مخاطـب ایجاد می‌کنـد و امکان همدلـی و ترحـم او را فراهـم می‌سـازد. بـرای نمونه، در قصیده‌ی «گور نگاشت ویون» 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،
بلکـه از خدا بخواهید که همه ما را ببخشـاید (Villon 1991, 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 اول‌شخص 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 طبع
تا به طاعت چرخ و انجمشان همی حیوان کنند
بنگر آن را در رکوع و بنگر این را در سجود
پس همین کن تو ز طاعت‌ها که می ایشان کنند
(ناصرخسرو ۴۹۳۱، ۱۶۰)

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.

ساختار روایی: روایت متداوم یا گسیخته؟

در اشعار ویون، ساختار روایی عمدتاً پیوسته و گسست‌ناپذیر است 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، ازسرلطف، ای دوستان من!
در گوری 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؟

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 به‌سرعت می‌گریزند.
آیا اینجا رها می‌کنید، ویون بیچاره را؟ (Villon 1991, 293-295).

ساختار روایی این شعر غیرمنقطع است، زیرا از ابتداء تا انتها یک پیشرفت زمانی و منطقی را بدون وقفه یا گذشته‌نما 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 نابسامان خود، مطرح می‌کند. به دنبال آن، خوانندگان، جوانمردان و بزرگان را موردخطاب 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 شـخصی و غم‌آلود، چنین روایتی پیوسـته و داستان‌گونه است.

امّا در اشعار ناصرخسـرو، نوع روایت به‌روشنی منقطع و گسسـته است. زندان سروده‌های او نه در قالب داستان، بلکه در فضایی شـبیه به نطـق و خطابه‌ی یک واعظ ظاهر می‌شـوند. در این اشـعار، هیچ‌گونه پیشـروی زمانمند یا تسلسل منطقی وقایع مشـاهده نمی‌شود و خط روایت به طور مکـرر و ناگهانی قطع می‌گردد؛ چرا که هدف شـاعر بیـان آموزه‌هـای حکیمانه اسـت، نـه نقل یـک ماجرا یا داستان. برای مثال، در یکی از زندان سروده‌هایش، 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 ماه‌روز و شب‌کارها
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 ۴۹۳۱، ۹۰)

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

ای پسـر گـیتی زنی رعـناست بس غرچه فریب
فتنه سازد خویشتن را چون به دست آرَد غَرَب
علم و حکمت را طلب کن گر طرب جوئی همی
تا به شـاخ علم و حکـمت پر طـرب یابی رطب
(۹۰-۹۱)

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

من به یمگان در به زندانم از این دیـوانـگان
عالم السّرّی تو فـریـاد از تو خـواهم، آی ربّ
اندر این زندان سـنگین چون بمـاندم بی‌زوال
از که جویم جز که از فضلت رهایش را سبب؟
(۹۱)

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 مـن
چون به فضل مصطفی شد مفتخر دشت عرب
(۹۲)

کانونی‌سازی و زاویه‌ی دید

زاویه‌ی دیدی که شـاعر فرانسوی، فرانسوا ویون، اتخاذ می‌کنـد، غالبـاً درونـی و ذهنی اسـت. زمانی کـه راوی از زاویـه‌ی دید درونـی اسـتفاده می‌کند، تنها بـه دنیای درونـی خود دسترسـی دارد و از ذهنیـات دیگران بی‌خبر اسـت. ویـون در تمامی حبسـیاتش از اول‌شـخص مفرد بهـره می‌گیرد و زبان به بیان رنج‌های خویش می‌گشـاید، بی‌آنکـه بداند در ذهـن مخاطب، خواننده، یـا افرادی که در موردشان سـخن می‌گوید، چه می‌گذرد. در تمامی این اشـعار، تنها یک‌صدا به گوش می‌رسـد، و آن صدای خود ویون است. حتی زمانی که شاعر به روایت گفتگو گونه روی می‌آورد و دو صدای مختلف را در شعر جای می‌دهد، هر دو صـدا در واقع به خود او تعلق دارنـد. در نتیجه، با پدیده‌ی کانونی‌سازی متغیر مواجه نیستیم.

این چیست که می‌شنوم؟ — این منم.

— کـی؟ — دل تـو که جز به یک تار نـازک به چیزی وصل نیسـت: دیگر نه نیرویی دارم، نـه مایه‌ای نه مایعی، وقتی تو را این‌گونه تنها و گوشـه‌گیر می‌بینم، مثل سـگی بیچاره که در گوشه‌ای کزکرده.

— چرا این‌گونه اسـت؟ — به‌خاطر خوش‌گذرانی‌های احمقانه‌ات. (Villon 1991, 301).

ایـن شـعر، اگرچـه شـامل دو صـدای مجـزا بـه نظر می‌رسـد، اما تنها به ذهنیت درونی ویون معطوف اسـت و کشـمکش‌های درونی او را میان تمایل به لذت و احساس گنـاه به تصویر می‌کشـد. ایـن رویکرد ذهنـی و درونی به ایجاد صحنه‌پردازی رنج کمک شایانی می‌کند.

زاویه‌ی دید شاعر ایرانی، برخلاف شاعر فرانسوی، کاملاً بیرونی و متغیر اسـت. ناصرخسـرو همـواره همچون یک شـاهد عینی ظاهر می‌شود، بی‌آنکه احساسات و ذهنیات درونی خود را در گفتمان دخالت دهد. شـاعر از زاویهٔ دید

دانای کل استفاده می‌کند و نه‌تنها از ذهنیت خودآگاه است، بلکه به ذهنیت مخاطبان و افکار و احساسات آن‌ها نیز واقف است، درست مانند یک پیامبر:

چشم دلت از خواب غفلت بازکن
رنگ جهل از دل به دانش باز رند
ای شده عمرت به باد از بهر آز
بر امید سوزنت گم شد کلند

(ناصرخسرو ۴۹۳۱، ۱۷۷)

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

(۸۹)

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 بیفتد:

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

(۱۶۱)

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 فرامی‌خواند.

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 به‌گونه‌ای ترتیب داده شده است که فضای روایت به طور مداوم در زمان حال باقی بماند. چنین استفاده‌ای 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 شعر ناصرخسرو، نشانگرهای زمانی حضوری برجسته و پررنگ دارند. واژگانی همچون «فردا» که استعاره‌ای از آخرت هستند، همواره در بطن صحنه‌پردازی پیامبرانه‌ی وی جای دارند و فضای گفته‌پردازی او را با ارجاع مستمر به آینده‌ای نامعلوم و درعین‌حال 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 درس‌گرفتن از گذشته فرامی‌خواند، «امروز» را برای بهره‌گیری از زمان حال در راه انجام نیکی‌ها توصیه می‌کند، و «فردا» را به‌عنوان هشداری برای کیفرهای اخروی به کار می‌برد:

با تو فردا چه بماند جز دریغ
چون بَرَد میراث‌خوار این زند و پند؟

(۱۷۷)

گر به باد تو کنم خرمن خود را باد
نبود فردا جز باد در انبانم

(۳۳۰)

پیشه کن امروز احسان با فرودستان خویش
تا زبردستانت فردا با تو نیز احسان کنند
پس تو بد بنده چرا ایمن نشسته‌ستی؟ ازانک
همچنین فردا بر آتش مر تو را قربان کنند

(۱۶۱)

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. بااین‌حال، 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 «عمل‌کردن» 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.

در مقابل، در شعر ناصرخسرو، مخاطب نه برای «عمل‌کردن»، بلکه برای «تفکر و تعمق» فراخوانده می‌شود تا شاعر بدون درگیرکردن 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 تاروپود روایی وارد شود. انفعال گفته‌شنو در شعر ناصرخسرو به‌ویژه از خلال پرسش‌های بلاغی و استفهامات انکاریِ گفته‌پرداز آشکار می‌شود؛ سؤالاتی 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 خواهدت خورد؟
چون کنی بر خیره او را کز تو بگریزد طلب؟
(۹۱)

چون گوهر خویش را ندانستی
مر خالق خویش را کجا دانی؟
(٤٤٨)

این یکی [این جهان] دیو است بی تمییز و هوش
خیر کی بیند ز بی هش هوشمند؟
(۱۷۷)

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

ای تصور ستوده
که از آسمان‌ها فرود آمدی
ای مریم، نامی بسیار دل‌انگیز
چشمه‌ی رحمت و منبع فیض
تویی که صلح ما را برپا می‌داری و استوار می‌سازی
(Villon 1991, 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؟ (۲۹۳).

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

بر کسی مپسند کز تو آن رسد
که نیاید خویشتن را آن پسند
(ناصرخسرو ۱۳۹٤، ۱۷۷)

بهشت کافر و زندان مؤمن
جهان است، ای به دنیا گشته مفتون
ازیرا تو به بلخ چون بهشتی

وزینـــم من به یـمـــگان مـــانده مســـجون
تو از جهلی به ملک اندر چو فـرعون
مـــن از عـــلمم به ســـجن اندر چـــو ذوالنـــون
(۳۷۲)

جمله حیرانند امّت بر ره ایشان مرو
ورنه همچون خویشتن در دین تو را حیران کنند
(۱۶۲)

استدلال

اســتدلال یکی از عناصر اصلــی تحلیل گفتمان به شــمار می‌آید و تحلیل‌گران گفتمان بــر این باورند که مطالعه‌ی راهبردهای اســتدلالی، دریچه‌ای به‌ســوی کشــف زوایای معنایی پنهان متون می‌گشاید، چرا که اســتدلال به‌عنوان جزءلاینفک هر گفتمان، نه‌تنها به تبیین محتوای آن کمک می‌کند، بلکه ساختار فکری و ایدئولوژیک گفته‌پرداز را نیز آشــکار می‌سازد. از این منظر، استدلال در واقع نقشی محوری در شکل‌دهی گفتمان دارد و می‌تواند بــه فهم عمیق‌تری از مفاهیم نهفته در متــن بینجامــد. نگارندگان مقالــه‌ی حاضر بر این باورند که اشــعار ناصرخســرو و فرانســوا ویون، ازآن‌جهــت که هر دو با ارائه‌ی دلایل مختلف ســعی بر قانع‌کردن مخاطب و تأثیرگــذاری بر ذهنیت او دارند، در زمره‌ی متون اســتدلالی قرار می‌گیرند. بااین‌حال، راهبردهای اســتدلالی آن‌ها با یکدیگر متفاوت است: ویون در پــی اثبات قربانی بودن خود و ناعدالتی‌هایی است که بر او روا گشــته است، درحالی‌که ناصرخسرو به دنبال اثبات حقانیت خداوند و روز معاد می‌باشــد. در ادامــه به بررســی نوع اســتدلال این دو شــاعر در صحنه‌ی گفتار خواهیم پرداخت. درواقع، آنچه شــاعر ایرانی را از شــاعر فرانســوی متمایز می‌ســازد، هدف اســتدلال آن‌هاســت: ناصرخســرو به دنبال «اقناع» اســت، درحالی‌که ویــون در پی «ترغیب» می‌باشــد. اقناع بر پایه‌ی عقل و منطق استوار است، درحالی‌که ترغیــب به تحریــک احساســات و برانگیختن عواطف متکی است. در بلاغت ارســطویی، مفهوم نخست که به عقل و منطــق تکیه دارد، Logos نامیده می‌شــود، و مفهوم دوم که بر احساســات متمرکز است، Pathos. درحالی‌که Logos ســعی دارد با ارائه‌ی استدلال‌های عقلانــی مخاطب را به طور منطقــی متقاعد کند، Pathos تلاش می‌کند تا با ایجاد واکنش‌های احساســی، ارتباطی عمیق میان گفته‌پرداز و گفته‌شــنو برقرار کند و از این طریق، تأثیری پایدارتر بر جای بگذارد.

استدلال قیاسی و تمثیلی در شعر ویون

در شــعر ویون، نوع اســتدلال نه منطقی و دیالکتیکی، بلکــه بلاغی و ادبی اســت؛ بــه این معنا کــه برخلاف یک اســتدلال ســاختارمند و متکی بــر گزاره‌هــای منطقی و حقایق علّی‌معلولی، بیشتر بر پایه‌ی تجربه‌های شخصی و احساسات اســتوار است. استدلال او عمدتاً تمثیلــی اســت، به ایــن معنا که بــا قیاس شــرایط خود با شرایط دیگران، یا با مقایسه‌ی خویش با موجودات و اشیاء مختلف، سعی می‌کند بر وضعیت رقت‌انگیز خویش تأکید ورزد. هــدف این قیاس‌هــا، تحریک احساســات مخاطب است.

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 1991, 319).

در شـعر مذکـور، ویـون در برابـر حکمـی ناعادلانه از خود دفاع می‌کند و لزوم سـکوت در برابـر بی‌عدالتی را به چالش می‌کشـد. او چنین استنباط می‌کند که درخواست تجدیدنظر در برابر یک حکم ناعادلانه، حق مسـلم اوست. ازاین‌رو، با متنی استدلالی روبرو هستیم که استدلال‌هایش از طریـق قیاس شـکل می‌گیرند. ویون خـود را با حیوانی مقایسه می‌کند که در لحظه‌ی به دام افتادن، با تمام وجود تلاش می‌کند تا از چنگال دشـمن بگریزد. شـاعر با اشاره به غریـزه‌ی دفاع حیوانـی، واکنش انسـانی در برابر ظلم را نشـان می‌دهد، تا از این طریق ضمـن تحریک عواطف و احساسـات مخاطب، پیام خویش مبنی بـر بی‌گناهی و قربانی بودن خود را به خواننده منتقل کند.

در بند دوم شـعر، ویون با مقایسـه‌ی خود با «هو کاپل» که شـخصیتی برجسته و اجتماعی اسـت، به تفاوت‌های موجود در برخورد با افراد بر اسـاس جایگاه اجتماعی‌شان اشـاره می‌کنـد و نشـان می‌دهد که کسـانی کـه 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 به‌اندازه ژاک کر مال‌ومنال نداری،
بهتر است زیر جامه‌ای زبر و خشن زنده بمانی،
فقیر باشی، تا آنکه به‌عنوان ارباب زیسته باشی
و زیر گوری غنی پوسیده شوی! (۱۱۳).

در این شعر نیز، شـاعر وضعیت خود را با وضعیت ژاک کور، سرمایه‌دار نامدار قرن پانزدهم مقایسه می‌کند تا نشان دهد که ثروت مادی به‌تنهایی ضامن خوشـبختی نیسـت. ویون با قیاس فقر زنده با ثروت مرده، احساسات خواننده را در سطحی دیگر درگیر می‌کند؛ چرا که یک شاعر محبوس و فقیـر، به‌مراتب بیش از یک شـاعر محبـوس و ثروتمند، حس شـفقت و ترحم را در دل مخاطـب برمی‌انگیزد. او با بهره‌گیـری از تمثیل و قیـاس، صحنه‌پردازی رنج و قربانی بردگـی خویش را پیش می‌کشـد و مخاطـب را به همدلی وامی‌دارد.

استدلال علّی در شعر ناصرخسرو

روش استدلالی ناصرخسرو با روش ویون اساساً متفاوت اسـت: ناصرخسـرو می‌کوشـد تا از طریق علّیـت و ایجاد رابطـه‌ی علّی - معلولی میان گزاره‌ها، به پیامدهای اعمال انسـان‌ها اشاره کند و با استفاده از منطق و عقل، همچون یـک پیامبر، مخاطب خـود را متقاعد سـازد؛ در حقیقت، صحنه‌پـردازی پیامبرانـه اقتضا می‌کند که شـاعر به‌جای تحریک احساسـات، بر هشـداردادن و برانگیختن نیروی تفکر مخاطب تمرکز کند:

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

(ناصرخسرو ۱۳۹٤، ۹۰)

در این شـعر، شاعر می‌کوشد تا نشـان دهد که اعمال نادرسـت به طـور اجتناب‌ناپذیـری نتایج منفـی به دنبال خواهند داشـت. اسـتدلال علّی او همچنین گاه از طریق درس‌هـای اخلاقی برگرفته از مشـاهده‌ی طبیعت و رفتار انسان‌ها استحکام می‌یابد:

پیشه کن امروز احسان با فرودستان خویش
تا زبردستانت فردا با تو نیز احسان کنند

(۱٦۱)

یکـی دیگـر از جنبه‌هـای اسـتدلال علّی در شـعر او، توانایی او در استفاده از امثال‌وحکم برای به‌تصویرکشیدن حقایق کلی است:

چـند ناگاهـان به چـاه اندر فـتاد
آنـکـه او مر دیـگری را چـاه کند

(۱۷٦)

همچنین، ناصرخسرو از مشاهدات خود درباره‌ی جهل و دانایـی بهـره می‌گیرد تا به اسـتدلال‌های خـود اعتبار ببخشد:

از نبـــید جهـل چون مســتان بی‌هـــوشند خـــلق
تو که هشیاری مکن کاری که آن مستان کنند
گوشت ار گنده شود او را نمـک درمان بود
چون نمک گنده شود او را به چه درمان کنند؟
(۱۶۱)

نتیجه‌گیری

پژوهــش حاضــر، باتکیه‌بــر آراء منگنــو، به مقایســه‌ی تطبیقی حبســیات ناصرخســرو و فرانســوا ویــون از منظر صحنه‌پردازی گفتمانی پرداخته اســت. این مطالعه نشان داد که هر دو شاعر به‌نوعی صحنه‌پردازی مذهبی متمسک شــده‌اند، امــا در ایــن میــان، ناصرخســرو صحنه‌پردازی پیامبرانه را برگزیده، درحالی‌که ویون به صحنه‌پردازی رنج و قربانی بردگی متوســل شده است. در بررسی مولفه‌های گفتمانی، نخست به موضع‌گیری گفته‌پردازان پرداختیم و آشکار شد که لحن ملتمسانه و متضرعانه‌ی ویون که گاه به چاشــنی لودگی مزین است، در تضاد کامل با لحن آمرانه، هدایتگرانه و مقتدرانه‌ی ناصرخســرو قرار دارد. استفاده‌ی مکرر ویــون از وجــه اخبــاری و ضمیر اول‌شــخص مفرد، شــعری شــخصی باحال و هوای زندگی‌نامه خلق می‌کند، درحالی‌که کاربرد مداوم وجه امری در شــعر ناصرخســرو، نشــانگر رویکــرد پیامبرانه‌ی او در صحنــه‌ی گفتمان ادبی اســت. همچنیــن، تحلیل‌های ما نشــان داد کــه گفتمان ناصرخســرو بیشــتر بر عینیت اســتوار اســت، درحالی‌که ویون بــر ذهنیت و عواطف شــخصی خود تمرکــز دارد. از دیگر ســو، بررسی روایت‌ها در شــعر این شاعران نشان داد که ســاختار روایی در شــعر ویــون عمدتاً خطی و پیوســته اســت و این امر به شعر وی حالتی داســتان‌گونه می‌دهد، درحالی‌که روایت در شــعر ناصرخسرو غیرخطی و گسسته می‌باشــد، زیرا هدف او انتقال آموزه‌های معنوی است، نه بازگویی یک داســتان. از این منظر، زاویه‌ی دید نیز در شعر ناصرخسرو بیرونی و از نوع دانای کل است، درحالی‌که در شــعر ویون درونی و محدود است. این تفاوت در زاویهٔ دید، بازتابی از رویکرد صحنه‌پرداختی آنان اســت: ناصرخســرو صدای واحدی را به‌عنوان گفته‌پــرداز می‌آورد، درحالی‌که ویون صدای‌های متعددی را برای ترسیم صحنه‌نگاری رنج و قربانی‌بودگی به کار می‌گیرد. از منظر زمان‌مندی، شــعر ویون با اســتفاده‌ی گســترده از زمان حال، پیوندی فوری و احساســی میان گفته‌پرداز و گفته‌شــنو ایجــاد می‌کند، درحالی‌که در شعر ناصرخسرو نشــانگرهای زمانی به‌وفور یافت می‌شــوند و زمــان گفتمــان میان گذشــته، حال، و آینده در نوسان اســت. این تغییرات زمانی به شاعر امکان می‌دهد که به وقایع گذشــته اشاره کند تا مخاطب از آن‌ها درس بگیــرد، او را در لحظــه و زمــان حال بــه عمل صالح فراخوانــد، و نســبت به آینده تنذیرش دهد. نقش و ســهم مخاطب نیز در شــکل‌گیری صحنه‌پردازی در شــعر این دو شاعر تفاوتی بنیادین دارد؛ در شعر ویون، گفته‌شنو نقشی فعال ایفا می‌کند و به طور مداوم به «عمل‌کردن» فراخوانده می‌شود، درحالی‌که در شعر ناصرخسرو، گفته‌شنو منفعل باقی می‌ماند و بیشــتر به «تفکر و تعمق» دعوت می‌گردد. در نهایــت، بررســی رویکردهای اســتدلالی این دو شــاعر نشــان داد که ناصرخسرو با تأکید بر استدلال‌های منطقی و علّی، ســعی در اقناع عقلانــی مخاطب دارد، درحالی‌که ویون از اســتدلال‌های قیاســی بهره می‌گیرد تا احســاس ترحم و شــفقت مخاطــب را برانگیــزد. پژوهــش حاضر با ارائــه‌ی تحلیلی تطبیقــی از صحنه‌پردازی‌هــای گفتمانی دو شــاعرِ برجســته از دو فرهنــگ متفــاوت، راه را بــرای مطالعات بیشــتری در زمینــهٔ تحلیل‌هــای بینافرهنگی و میان‌رشته‌ای باز می‌گشــاید. آینده‌ی این تحقیق می‌تواند شامل بررســی‌های عمیق‌تر درباره‌ی تأثیر عوامل تاریخی، اجتماعی و مذهبی بر شــکل‌گیری این گفتمان‌ها باشــد. همچنیــن، کاوش در نقــش و واکنش مخاطبــان معاصر و تاریخــی به این نوع گفتمان‌هــا، می‌تواند به فهم بهتری از میزان‌پذیــرش و تأثیرگذاری آن‌ها در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف منجر شــود. با گســترش چنین مطالعاتی، امکان دست‌یابی به درکی جامع‌تر از تعاملات پیچیدهٔ میان زبان، فرهنگ و اندیشــه در ادبیات جهانی فراهــم می‌گردد و به ادبیات‌تطبیقی و نظریه‌های گفتمان عمق و غنای بیشتری می‌بخشد.

References

1. Adam, Jean-Michel. 2014. ”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* 8, 1-22. Accessed April 13, 2021. https://www.shs-conferences.org.
2. Baba Hamed, W., and S. Benmansour. 2016. ”La scénographie numérique du discours hacktiviste des Anonymous.” *Communication.* Vol. 34.1. Accessed March 10, 2021. https://www.journals.openedition.org.
3. Carrier, R.-P. 2017. 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.
4. Charaudeau, Patrick. 2015. ”De la ‘scène d’énonciation’ au ‘contrat’ aller-retour.” *Analyse du discours et dispositifs d’énonciation : Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, edited by J. Angermuller and G. Philippe. 109-116. Limoges: Lambert-Lucas. Accessed April 18, 2021.
5. Franco, Bernard. 2016. *La littérature comparée, histoire, domaines et méthodes.* Paris: Armand Colin.
6. Günay, Dilek. 2012. ”Dominique Maingueneau et l’analyse du discours.” *Dilbilim* 12, 59-68.
7. Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l’œuvre littéraire :* Énonciation*,* écrivain*, société.* Paris: Dunod.
8. ———. 1996a. *Les termes clés de l’analyse du discours.* Paris: Seuil.
9. ———. 1996b. ”Jean Dubois et les débuts de l’analyse du discours en France : Quelques réflexions.” *Linx* 34-35, 27-33.
10. ———. 1996c. ”Contexte et scénographie.” *Scolia: Sciences Cognitives, Linguistiques et Intelligence Artificielle* 6, 185-198.
11. ———. 2002. ”Problèmes d’ethos.” *Pratiques : Linguistique, littérature, didactique* 113-114, 55-67.
12. ———. 2004. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d’énonciation.* Paris: Armand Colin.
13. ———. 2021. ”Que cherchent les analystes du discours ?” *Argumentation et Analyse du Discours.* Accessed May 15, 2021. https://www.journals.openedition.org.
14. ———. 2016a. *Trouver sa place dans le champ littéraire : Paratopie et création.* Paris: Academia/L’Harmattan. Kindle edition.
15. ———. 2016b. ”Parcours en analyse du discours.” *Langage et société* 160-161, 129-143.
16. ———. 2017. ”The Heterogeneity of Discourse: Expanding the Field of Discourse Analysis.” *Palgrave Communications* 3. Accessed May 11, 2021. https://www.nature.com.
17. Ghobadiani, Nasser Khosro. 2015. *Divan-e Nasir Khusraw.* Edited by Seyyed Hasan Taqizadeh. 7th ed. Tehran: Negah.
18. Pier, John. 2017. ”Théorie narrative et analyse du discours.” *TRANSFERT NARRATOLOGIQUE: Narratologie française en Russie / Narratologie russe en France*, 19-25. Proceedings of the International Symposium held at the Centre d’Études Franco-Russe, Moscow.
19. Villon, François. 1991. *Poésies complètes.* Edited and translated into standard French by C. Thiry. Paris: Le Livre de poche, coll. Lettres gothiques.