

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 Mohajer²

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/cls.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

مقاله پژوهشی

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

فریده علوی^۱، مهدی مهاجر^۲

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

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

چکیده

پژوهش حاضر، با نگاهی تطبیقی به حبسیات ناصر خسرو و فرانسوا ویون، به تحلیل گفتمان این دو شاعر کلاسیک پرداخته و آرای دومینیک منگنو در حوزه صحنه‌پردازی را مبنای بررسی خود قرار داده است. 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 یافته است. 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 گفتمانی 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 زندان سروده‌های آنان پرداخته شده است. در نهایت، راهبردهای استدلالی و شیوه‌های اقناعی و ترغیبی در شعر آنان مورد واکاوی قرار گرفته است. 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.

کلیدواژگان: ادبیات تطبیقی، تحلیل، گفتمان، حبسیه، فرانسوا، ویون، ناصر خسرو

تاریخ دریافت: آذر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: خرداد ۱۴۰۴

* نویسنده مسئول:

فریده علوی، دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
ایمیل: falavi@ut.ac.ir

ارجاع به مقاله:

فریده علوی، مهدی مهاجر، بررسی تطبیقی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصر خسرو و فرانسوا ویون بر اساس آراء دومینیک منگنو. فصلنامه نقد ادبی و ادبیات خارجی، دوره ۲۲، شماره ۳۴
<https://doi.org/10.48308/cls.2025.237436.1276>

مقدمه

با آثار تأثیرگذار خود، شالوده‌های نظری تحلیل گفتمان را بنا نهادند. در اوایل دهه‌ی ۷۰ میلادی، تحلیل گفتمان از مکاتب و اندیشه‌های مختلفی چون ساختارگرایی، روانکاوی، مارکسیسم، باستان‌شناسی و ساختارشناسی تغذیه می‌کرد (Maingueneau 2016b, 132) ولی به مرور 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 به خصوص در نهادینه‌سازی آن در کشور فرانسه ایفا کردند (Günay

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. در واقع، 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

گفتار و در خلال متن «نشان» می‌دهد، و البته «بر اساس نشانه‌های متنوع قابل‌شناسایی در متن 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 قابل‌توجیه است؟ این پرسش به‌ویژه در مورد مقایسه‌ی ناصر خسرو 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 ایتامبل 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. ایتامبل در این زمینه تأکید می‌کند: «روابط تاریخی میان نویسندگان، مکاتب یا ژانرهای ادبی، نمی‌تواند تمامیت حوزه‌ی مطالعات تطبیقی را در 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 اروپایی قرن هجدهم را با استناد به اشعاری از دوران پیش از مسیحیت در چین و دوازدهم قرن نخست پس از آن توضیح دهم» (همان). به همین ترتیب، مقایسه‌ی ناصر خسرو 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

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، برای آنکه بتواند به منصفی 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 در نظر گرفتن بافتار و ساختار گفتمانی آن میسر است. باری آنچه نگارندگان را به نگارش این مقاله سوق داد، بررسی نحوه‌ی صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصر خسرو 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 زندانی شدنشان 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 چینه‌ی 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

این متون، از سطح تاریخ‌گرایانه فراتر برویم و به الگوهای گفتمانی مشترک بپردازیم. در واقع، همان‌طور که ژان لویی بکس در بررسی روش‌های ادبیات تطبیقی 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» به جای 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 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»، 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» (۲۵۹). 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، صحنه‌ی زانری، 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

صحنه‌پردازی گفتمانی در زندان سروده‌های ناصر خسرو 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، ناصر خسرو و فرانسوا ویون، به دلایل مشابهی در دو حوزه‌ی مذهبی و سیاسی با سرکوب و زندان مواجه شدند. در بعد مذهبی، ناصر خسرو 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، ناصر خسرو 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 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 گذارند (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 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 ناصر خسرو و ویون از نظر علمی موجه است. این رویکرد به ما اجازه می‌دهد که در تحلیل

گفتمان در آن قرار دارد» (Charaudeau 2021, 11) تعریف می‌شود. در واقع 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). به‌عنوان 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 ژانری 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 و خواننده از طریق تعامل با دنیای متن، در شکل‌گیری معنای آن مشارکت می‌نماید. آنتوان کولیولی بر این باور بود که هر اثر موقعیت‌گفته‌پردازی خاص خود را دارد، مگنو 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، 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 1996c, 189)؛ لذا،

صحنه‌پردازی 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. در حالی که

صحنه‌پردازی 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. در حالی که

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. در واقع «تو» مرجعی نامشخص دارد، چرا که 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

(۱۶۰)

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

(۹۱)

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»، شاعر می‌گوید:

ای برادران انسانی که پس از ما زندگی می‌کنید،
نسبت به ما قسی القلب مباشید،
زیرا اگر بر ما بیچارگان رحم کنید،
خدا نیز زودتر بر شما ترحم خواهد کرد.
از بدبختی ما کسی نخندد،

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

شایان ذکر 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 ناصر خسرو، پژوهش‌های 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 (ناصر خسرو ۴۹۳۱)، (۳۳۱))، با مخاطبان خود همچون یک فرستاده‌ی الهی

بلکه از خدا بخواهید که همه‌ی ما را ببخشاید. (Villon 1991, 311).

این نوع صحنه‌پردازی، بر خلاف روش ناصر خسرو، 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:

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 حبسیات شاعر فرانسوی، ذهنیت گفته‌پرداز نقشی پررنگ و حضوری دائمی دارد. ویون همواره احساسات خود را در سروده‌هایش دخیل می‌کند تا بتواند هر چه بیشتر بر مخاطبش تأثیر بگذارد:

باران ما را شسته و زوده 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، 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 در مورد 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. زندان سروده‌های 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 منصفی نمایش می‌گذارد و از نقطه نظر منطقی به مسائل می‌نگرد. مشاهدات و توصیه‌های ناصر خسرو 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:

این اشارت‌های خلقی را تأمل کن به حـق
این اشارت‌ها همی زی طاعت یزدان کنند
گر ندیدی عرش را و حاملان عرش را
تا به گردش بر چه‌سان همواره هم زین سان کنند
عرش توست این خاک، و افلاک و کواکب گرد او
روز و شب جولان همی همواره هم زین سان کنند
(ناصرخسرو ۱۶۰، ۴۹۳۱)

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» 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،

بلکه از خدا بخواهید که همه ما را ببخشاید (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 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 جهان 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 بین 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 می‌ایشان کنند
(ناصر خسرو ۴۹۳۱، ۱۶۰)

روایت

یکی از مهم‌ترین عناصری که در شکل‌گیری صحنه‌پردازی ایفای نقش می‌کند، روایت است؛ در واقع 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 ناصر خسرو 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. چنان که در تصنیف معروف «به دار آویختگان» مشهود است:

بر من رحم کنید، بر من رحم کنید،
دست کم، از سر لطف، ای دوستان من!
در گوری خفته‌ام، نه زیر دارواش یا زلزاک
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.
این طور 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 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 ملتسمانه 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.

اما در اشعار ناصر خسرو، نوع روایت به روشنی منقطع و گسسته است. زندان سروده‌های او نه در قالب داستان، بلکه در فضایی شبیه به نطق و خطاب‌های یک واعظ ظاهر می‌شوند. در این اشعار، هیچ‌گونه پیشروی زمانمند یا تسلسل منطقی وقایع مشاهده نمی‌شود و خط روایت به طور مکرر و ناگهانی قطع می‌گردد؛ چرا که هدف شاعر بیان آموزه‌های حکیمانه است، نه نقل یک 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:

بر من بیچاره گشت سال و ماه روز و شب 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 شب

(ناصر خسرو ۹۳۱، ۹۰)

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

ای پسر گیتی زنی رعناست بس غرچه فریب
فتنه سازد خویشتن را چون به دست آرد غزب
علم و حکمت را طلب کن گر طرب جوئی همی
تا به شاخ علم و حکمت پر طرب 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 به سوی خداوند تغییر دهد:

من به یمگان در به زندانم از این دیوانگان
عالم السّری تو فریاد از تو خواهم، آی ربّ
اندر این زندان سنگین چون بماندم بی‌زوال
از که جویم جز که از فضل رهایش را سبب؟

(۹۱)

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

نامدار و مفتخر شد بقعت یمگان به من
چون به فضل مصطفی شد مفتخر دشت عرب

(۹۲)

کانونی‌سازی 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 اول‌شخص 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 یک‌صدا به گوش می‌رسد، و آن صدای خود ویون است. حتی زمانی که شاعر به روایت گفتگو گونه‌ی روی می‌آورد و دو صدای مختلف را در شعر جای می‌دهد، هر دو صدا در واقع به خود او تعلق دارند. در نتیجه، با پدیدهای کانونی‌سازی متغیر مواجه نیستیم.

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؟ — به‌خاطر خوش‌گذرانی‌های احمقانه‌ات. (Villon 1991, 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 زاویه‌ی 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:

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

(ناصر خسرو ۴۹۳۱، ۱۷۷)

ای سپرده عنان دل به خطا
تنت آباد و دل خراب و بیاب
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؟ از آنک
همچنین فردا بر آتش مر تو را قربان کنند

(۱۶۱)

لذا، زاویه‌ی دید بیرونی و دانای کل، بر اعتبار صحنه‌پردازی پیامبرانه صحنه 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 و یون 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 ناصر خسرو، 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 درعین 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 فرامی‌خواند، «امروز» را برای بهره‌گیری از زمان حال در راه انجام نیکی‌ها توصیه می‌کند، و «فردا» را به‌عنوان هشدار برای کیفی‌های 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؟ از آنک
همچنین فردا بر آتش مر تو را قربان کنند

(۱۶۱)

سهام مخاطب / گفته‌شنو در شکل‌گیری صحنه‌پردازی در صحنه‌ی گفتار، گفته‌شنو در کنار گفته‌پرداز

امری است و هدف آن‌ها تحریک گفته‌شکنو و ترغیب او به اندیشه و تفکر است:

چون خوری اندوه گیتی کو فرو خواهید خورد؟
چون کنی بر خیره او را کز تو بگریزد طلب؟

(۹۱)

چون گوهر خویش را ندانستی
مر خالق خویش را کجا دانسی؟

(۴۴۸)

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

(۱۷۷)

نکته‌ی دیگر، هویت گفته‌شکنو 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 پرتنین، شفاف چون بلور
آیا او را تنها می‌گذارید، بیچاره ویون را؟ (۲۹۳).

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

بر کسی مپسند کز تو آن رسد

که‌ت نیاید خویشتن را آن پسند

(ناصر خسرو ۱۳۹۴، ۱۷۷)

بهشت کافر و زندان مؤمن

جهان است، ای به دنیا گشته مفتون

ازیرا تو به بلخ چون بهشتی

حضور تعیین‌کننده دارد و نقشی اساسی در شکل‌گیری
صحنه‌پردازی ایفا می‌کند. نبود گفته‌شکنو، به پیاده‌سازی
صحنه‌پردازی لطمه وارد می‌کند، چرا که حضور او در
صحنه‌ی گفتمان برای ترسیم دنیای ایدئولوژیک شاعر،
ضروری است. با این حال، جایگاه گفته‌شکنو در شعر
ناصر خسرو 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 گفته‌شکنو است. در شعر ویون، گفته‌شکنو
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 ناصر خسرو،
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،
گفته‌شکنو 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 ناصر خسرو، مخاطب نه برای
«عمل کردن»، بلکه برای «تفکر و تعمق» فراخوانده
می‌شود تا شاعر بدون درگیرکردن احساساتش، او را به
عبادت خدا سوق دهد و از آینده‌ی هولناک بر حذرش
دارد. برخلاف ویون که در پی واکنشی عاطفی و احساسی
است، ناصر خسرو به دنبال پاسخی فکری و تأملی
می‌باشد. نقش مخاطب در اینجا، شنیدن آموزه‌ها و غور
در آن‌هاست، بی‌آنکه به تاروپود روایی وارد شود. انفعال
گفته‌شکنو در شعر ناصر خسرو به‌ویژه از خلال پرسش‌های
بلاغی و استفهامات انکاری گفته‌پرداز آشکار می‌شود؛
سؤالاتی که نیاز به پاسخ ندارند، چه ساختارشان در واقع

وزینم من به یمگان مانده مسجون
 تو از جهلی به ملک اندر چو فرعون
 من از علمم به سجن اندر چو ذوالنون
 (۳۷۲)

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

استدلال

استدلال یکی از عناصر اصلی تحلیل گفتمان به شمار می آید و تحلیل گران 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 بینجامد. نگارندگان مقاله‌ی حاضر بر این باورند که اشعار ناصر خسرو 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 ناصر خسرو به دنبال اثبات حقانیت خداوند و روز معاد می‌باشد. در ادامه به بررسی نوع استدلال این دو شاعر در صحنه‌ی گفتار خواهیم پرداخت. در واقع، آنچه شاعر ایرانی را از شاعر فرانسوی متمایز می‌سازد، هدف استدلال آن‌هاست: ناصر خسرو به دنبال «افناع» است، در حالی که ویون در پی «ترغیب» می‌باشد. افناع 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 به طور منطقی متقاعد کند، Pa-thos تلاش می‌کند تا با ایجاد واکنش‌های احساسی، ارتباطی عمیق میان گفته‌پرداز و گفته‌شمار برقرار کند و از این طریق، تأثیری پایدارتر بر جای بگذارد.

استدلال قیاسی و تمثیلی 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 علی معلولی، 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.

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 اسپرش 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).

بردگی خویش را پیش می‌کشد و مخاطب را به همدلی وامی‌دارد.

استدلال علی در شعر ناصر خسرو

روش استدلالی ناصر خسرو با روش ویون اساساً متفاوت است: ناصر خسرو می‌کوشد تا از طریق علیت و ایجاد رابطه‌ی علی - 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:

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

(ناصر خسرو ۱۳۹۴، ۹۰)

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

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

(۱۶۱)

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

چند ناگهان به چاه اندر فتاد
آنکه او مر دیگری را چاه کند

(۱۷۶)

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

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 تجدیدنظر 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، این قدر اندوه مدار
و این چنین زاری مکن!
اگر به اندازه ژاک کر مال و منال نداری،
بهتر است زیر جامه‌ای زبر و خشن زنده بمانی،
فقیر باشی، تا آنکه به عنوان ارباب زیسته باشی
و زیر گوری غنی پوسیده شوی! (۱۱۳).

در این شعر نیز، شاعر وضعیت خود را با وضعیت ژاک کور، 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، به مراتب 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 قربانی

از نبید جهل چون مستان بی‌هوشند خلق
 تو که هشیاری مکن کاری که آن مستان کنند
 گوشت ار گنده شود او را نمک درمان بود
 چون نمک گنده شود او را به چه درمان کنند؟
 (۱۶۱)

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، باتکیه بر آراء منگنو، به مقایسه‌ی تطبیقی حبسیات ناصر خسرو و فرانسوا ویون از منظر صحنه‌پردازی گفتمانی پرداخته است. این مطالعه نشان داد که هر دو شاعر به نوعی صحنه‌پردازی مذهبی متمسک شده‌اند، اما در این میان، ناصر خسرو صحنه‌پردازی پیامبرانه را برگزیده، در حالی که ویون به صحنه‌پردازی رنج و قربانی بردگی 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 ناصر خسرو قرار دارد. استفاده‌ی مکرر ویون از وجه اخباری و ضمیر اول‌شخص مفرد، شعری شخصی باحال و هوای زندگی‌نامه خلق می‌کند، در حالی که کاربرد مداوم وجه امری در شعر ناصر خسرو، نشانگر رویکرد پیامبرانه‌ی او در صحنه‌ی گفتمان ادبی است. همچنین، تحلیل‌های ما نشان داد که گفتمان ناصر خسرو 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 ناصر خسرو غیر خطی و گسسته می‌باشد، زیرا هدف او انتقال آموزه‌های معنوی است، نه بازگویی یک داستان. از این منظر، زاویه‌ی دید نیز در شعر ناصر خسرو بیرونی و از نوع دانای کل است، در حالی که در شعر ویون درونی و محدود است. این تفاوت در زاویه‌ی دید، بازتابی از رویکرد صحنه‌پرداختی آنان است: ناصر خسرو صدای واحدی را به‌عنوان گفته‌پرداز می‌آورد، در حالی که ویون صدای‌های متعددی را برای ترسیم صحنه‌نگاری رنج

و قربانی‌بودگی به کار 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 ناصر خسرو 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 تندی‌ش 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 به طور مداوم به «عمل کردن» فراخوانده می‌شود، در حالی که در شعر ناصر خسرو، گفته‌شنو منفعل باقی می‌ماند و بیشتر به «تفکر و تعمق» دعوت می‌گردد. در نهایت، بررسی رویکردهای استدلالی این دو شاعر نشان داد که ناصر خسرو با تأکید بر استدلال‌های منطقی و علمی، 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 شاعر بر جسته از دو فرهنگ متفاوت، راه را برای مطالعات بیشتری در زمینه‌ی تحلیل‌های بینا فرهنگی و میان‌رشته‌ای باز می‌گشاید. آینده‌ی این تحقیق می‌تواند شامل بررسی‌های عمیق‌تر درباره‌ی تأثیر 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 میزان‌پذیرش و تأثیرگذاری آن‌ها در دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف منجر شود. با گسترش چنین مطالعاتی، امکان دستیابی به درکی جامع‌تر از تعاملات پیچیده میان زبان، فرهنگ و اندیشه در ادبیات جهانی فراهم می‌گردد و به ادبیات تطبیقی 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.