«به نام خدا»

۱۳
تابستان ۱۳۸۸

پژوهشنامه فرهنگستان هنر

این شماره : نقد ساختارگرایانه هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر
فصلنامه، سال سوم، شمارهٔ ۳
(شمارهٔ پیاپی ۱۳)، تابستان ۱۳۸۸
شاپا: ۷۸۹۶-۱۷۳۵ ISSN

دارای اعتبار علمی پژوهشی از نظر
فرهنگستانهای چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران

مدیر مسئول: بهمن نامور مطلق
سردبیر: منیژه کنگرانی
دبیر موضوعی این شماره: دکتر علی عباسی

اعضای هیئت تحریریه: دکتر حسن بلخاری،
دکتر شهرام پازوکی، دکتر پروین پرتوی،
استاد مهدی حسینی، دکتر زهرا رهنورد،
دکتر فرزان سجودی، دکتر بهمن نامور مطلق

مترجم و ویراستار خلاصهٔ انگلیسی: محسن فخری
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
مدیر هنری: سهراب کلهرنیا
ویراستار: بابک آتشین جان
مسئول هماهنگی: ونوس وحدت
لیتوگرافی: فرایند گویا
چاپخانه: شادرنگ

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ولی عصر، تقاطع
طالقانی، شماره ۱۵۵۲ فرهنگستان هنر، طبقه چهارم
تلفن: ۵-۶۶۹۵۴۲۰۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۱۶۷
نشانی سایت اینترنتی: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
پست الکترونیکی دبیر: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

• پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر به صورت فصلنامه و در زمینه های مختلف نقد هنر، پژوهش هنر، مطالعات و پژوهش های میان رشته ای هنر و... منتشر می شود.
• مقالهٔ تالیفی باید به یکی از نشانی های زیر ارسال شود:

۱. Pajoheshnameh@honar.ac.ir
۲. تهران، خیابان فلسطین جنوبی، خیابان لقمان‌الدوله ادهم، بن‌بست بوذرجمهر، پلاک ۲۳ فرهنگستان هنر(ساختمان مرکزی)، حوزهٔ معاونت پژوهشی، دفتر پژوهشنامه

کوته نوشت ها و نشانه ها (راهنمای مطالعهٔ مقاله)

پ: صفحه پشت (در نسخه خطی / عکسی) • ج: جلد چ: چاپ • ح: حدود • حک : حکومت ر: صفحه رو (در نسخه خطی / عکسی) • ر- پ: صفحه رو و پشت (در نسخه خطی/ عکسی) س: سطر • ش: شماره (قبل از عدد)؛ هجری شمسی (بعد از عدد) • ص/صص: صفحه / صفحات (ص) : صلوات ا... علیه و آله • (ع): علیه السلام،علیها السلام،علیهما السلام، علیهم السلام • ف: فوت قس: قیاس کنید با • ق: قمری (بعد از عدد) • ق م: قبل از میلاد مسیح (بعد از عدد) • گ: برگ • م. : مترجم م: میلادی (بعد از عدد) • نک: نگاه کنید به / رجوع کنید به • و: ولادت (تولد) • و. : ویراستار همان: همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) همان جا : همان مولف، همان اثر، همان جلد، همان صفحه (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد). • / : یا [ ] : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا ویراستار به متن منقول (اعم از تالیف و ترجمه و تصحیح) { } : مشخص کننده اضافات مؤلف یا مترجم یا مصحح اول در مطالب نقل در نقل. و بعد / صفحات بعد: ff • و بعد / صفحه بعد: f • به نظارت ویراستار(ان) : ed./eds • قبل از میلاد: B.C. همان مؤلف، همان اثر (در حاشیه، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن بلافاصله در قبل آمده باشد) : ibid شماره های : nos. • شماره : no. ترجمه : transl • صفحه رو : r. • صفحات : pp. • صفحه : p. جلدهای : vols. • جلد: vol. صفحه پشت: v. به نقل از: cited in • فصل: ch • op.cit: (در کنار نام مؤلف) همان اثر (در پی نوشت، در ارجاع مکرر به اثری که نشانی آن با فاصله در قبل آمده باشد)

توضیحات :

• سنه هایی که با اعداد ترتیبی می آید و با خط فارق (/) از هم جدا می شود به ترتیب، مربوط به تاریخ های هجری قمری و میلادی است؛ مثلا «قرن نهم / پانزدهم»، یعنی قرن نهم هجری قمری،که تقریباً مقارن با قرن پانزدهم میلادی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

فهرست

سرآغاز ۵

بخش اول: اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

دکتر اصغر فهیمی‌فر / تحلیلی زیبایی‌شناسانه از برنامه‌های مذهبی تلویزیونی ۷

دکتر نیک زنگویل / موسیقی و رازباوری ۲۹

بخش دوم: نقدنامه

رویکرد ساختارگرایانه ۳۹

دکتر کورش صفوی / نقد ساخت‌گرا ۵۶

دکتر احمد پاکتچی / هویت تاریخی ساخت‌گرایی روس ۷۵

دکتر مهوش قویمی ـ حسن زختاره / تحلیل ساختاری ـ زبان‌شناختی شعر «در قیر شب» ۱۰۱

دکتر علی عباسی / کنشهای روایی براساس روش گرمس؛ مطالعهٔ موردی دو اثر ۱۱۵

محسن فخری / عاشقانه‌ای برای گاو؛ نقدی ساختارگرایانه بر اساس دیدگاه گرمس ۱۳۶

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سرآغاز

مقالات این شمارهٔ *پژوهشنامه* مانند گذشته در دو بخش تنظیم شده است. نخستین مقاله در بخش اول، ضمن مطالعهٔ زیبایی‌شناختی برنامه‌های مذهبی تلویزیونی و مقایسهٔ آن با برنامه‌های مشابه غیرایرانی، ضرورت ابداع و ساخت گونه‌های جدید تلویزیونی را برای مضامین دعا و نیایش پیشنهاد می‌کند. مؤلف دیگر مقالهٔ این بخش ضمن تأکید بر رازگونه‌بودن موسیقی، سرشت و ویژگیهای زیبایی‌شناختی موسیقی را غیرقابل توصیف می‌داند (اصل مقاله به زبان انگلیسی تألیف و همراه با ترجمهٔ آن ارائه شده است).

بخش موضوعی این شماره به معرفی رویکرد و نقد ساختارگرایانهٔ هنر، که یکی از مهم‌ترین و جدی‌ترین نظریه‌ها و نقدها در حوزهٔ علوم انسانی قرن بیستم محسوب می‌شود، اختصاص یافته است. جایگاه ساختارگرایی در نقد به‌مراتب تعیین‌کننده‌تر است، زیرا با این جریان بود که نقد نو شکل گرفت و جهش بزرگی در حوزهٔ نقد پدید آمد. این تأثیر تا جایی پیش رفت که حتی نظریه و نقد پس از آن نیز با عبارت «پساساختارگرایی» نامیده شده است. در این بخش پنج مقاله ارائه شده است که در آنها تلاش شده تا به صورت بسیار اجمالی به چگونگی شکل‌گیری و سیر تحول و گسترش نظریه‌های ساختارگرایانه در حوزه‌ها و فرهنگهای گوناگون پرداخته شود و در ادامه، کاربرد این رویکرد در نقد و تحلیل آثار هنری با نمونه‌هایی از فرهنگ و هنر ایرانی مورد توجه قرار گرفته است.

پژوهشنامه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بخش اول

اصول و مبانی نقد و پژوهش هنری

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تحلیلی زیبایی‌شناسانه از برنامه‌های مذهبی تلویزیونی

دکتر اصغر فهیمی‌فر
استادیار دانشکدهٔ صداوسیما
Afahimifar@yahoo.co.uk

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۲/۳۰

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

در این مقاله با اتکا به ادبیاتی فلسفی و زیبایی‌شناختی در حوزهٔ رسانه به تجزیه‌وتحلیل دسته‌ای از برنامه‌های مذهبی تلویزیون می پردازیم. بر این اساس، ضمن آسیب‌شناسی برخی از برنامه‌های ساخته‌شده از مراسم دعا و نیایش و مقایسهٔ آن با نمونه‌های خارجی، تلاش می‌کنیم تا حد امکان پیشنهادهایی برای بهتر ساخته‌شدن این‌گونه برنامه‌های مذهبی ارائه دهیم. سؤال اصلی نوشتار حاضر این است که آیا برنامه‌سازان تلویزیونی توانسته‌اند از همهٔ ظرفیتهای زیبایی‌شناختی تلویزیون برای تلویزیونی‌کردن محتوایی دینی، یعنی «دعا» بهره‌برداری کنند؟

واژگان کلیدی:
برنامهٔ تلویزیونی، فنّاوری، دین، ساختار، ترکیب‌بندی، معناسازی.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقدمه

یکی ازمهم‌ترین مسائل پیش روی فرهنگها و کشورهایی که می‌خواهند در برابر فنّاوریهای نوین رسانه‌ای بی‌اعتنا و منفعل نباشند این است که راهی بیابند تا مابین رسانه‌های سنتی، که به‌طور طبیعی در سیر تاریخ فرهنگی آنها شکل گرفته، با رسانه‌های نوین، مانند تلویزیون، که در تاریخ فرهنگی آنها متولد نشده، ارتباط و تعامل سازنده برقرار کنند. توفیق کامل زمانی حاصل می‌شود که دستاوردهای زیبایی‌شناسی و خصایص زبان و ساختار رسانه‌های سنتی در رسانه‌های نوین مانند تلویزیون امتداد یابند، به‌طوری‌که نوعی پیوستگی زیبایی‌شناختی بین رسانه‌های سنتی و رسانه‌های مدرن ایجاد شود. در این نوشتار، درنظر داریم از منظر زیبایی‌شناختی در حوزهٔ رسانه به تجزیه‌وتحلیل برنامه‌های ساخته‌شده از مراسم دعا به‌مثابهٔ یکی از ارزشهای فرهنگی-مذهبی شیعه در رسانهٔ تلویزیون که فراوردهٔ فنّاوری غرب است، بپردازیم و در پی پاسخ این سؤالیم که این محتوای اسلامی شیعی تا چه حد در یک قالب فنّاوری غربی توانسته به‌درستی بروز یابد. پیش از ورود به بحث، توجه به موارد ذیل اهمیت دارد:

۱. این اعتقاد وجود دارد که فنّاوری نوعی شکل فرهنگی است (Williams, 1990)، ازاین‌رو امری «غیرارزشی» و خنثی نیست و برخلاف ادعای رایج و متعارف فنّاوران (تکنولوژیستها)، فنّاوری ابزاری نیست که کاربرد خیر یا شرش منوط به انتخاب ما باشد (وتشتاین، ۱۳۷۳: ۹۶). بر این اساس، تلویزیون به‌مثابهٔ یکی از انواع فنّاوری رسانه‌ای، حاوی ارزشهایی است که ناظر بر نوعی زبان هنری و یا زیبایی‌شناسی و ذوقی است که با نوع خاصی از فرهنگ و اخلاق تلازم دارد، یا به‌تعبیری، می‌تواند نسبت بهتر و کامل‌تری برقرار کند. بررسی رسانه‌های برآمده از فنّاوری غرب نشان می‌دهد که چالش ما صرفاً با محتوا نیست، بلکه عموماً با زبان آن است، که این زبان در ذات خود دربرگیرندهٔ نوعی محتواست. چنانچه قصد بر این است که فرهنگ دیگری مبنای این رسانه قرار گیرد، باید به زبان دیگری دست یابد، زیرا تغییر محتوا

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

به‌تنهایی کافی نخواهد بود.

۲. برخی، از جمله پل تیلیش[1] معتقدند دین جوهر یا عنصری است که فرهنگ از آن ساخته می‌شود. تیلیش به‌صراحت بر این باور است که «دین جوهر فرهنگ است و فرهنگ شکل دین» (Tillich, 1959). البته برخی بر او خرده می‌گیرند که اگر چنین هم باشد، این گزاره در جامعه‌های سنتی مصداق دارد (Wettestein, 1984). در مورد جامعهٔ سنتی ما، دین حداقل عامل وحدت‌دهندهٔ عناصر شکل‌دهندهٔ فرهنگ ایرانی-اسلامی بوده است و این فرهنگ برای ابلاغ خود، رسانه‌هایی را تولید کرده که عموماً با دین نسبت دارند. این جداافتادگی را که بین رسانه‌های با زمینهٔ تاریخی سکولاریسم و دیدگاههای مذهبی خود می‌بینیم، بین رسانه‌های سنتی و ارزشهای دینی جامعهٔ سنتی نمی‌بینیم. رسانه‌های هنری در جامعهٔ سنتی تبلور زیبایی‌شناختی خاستگاههای عقیدتی و فرهنگی خود بودند. دین در این جوامع معنی‌دهنده و هویت‌بخش فرهنگ و تمدن بود و رسانه‌ها روح دین را در جامعه به سیلان و گردش درمی‌آوردند. روح دین در اینجا حقیقت مطلق یا خداست به‌مثابهٔ منشأ هستی.

۳. در غرب، از رنسانس بدین‌سو، هنگامی که ذهن انسان محور معرفت و شناسایی هستی قرار می‌گیرد و هنگامی که انسان در سپهر معرفتی کانت[2] فی‌حدذاته قدرت درک «حقیقت کل» و «کل حقیقت» را از دست می‌دهد، جهان از حقیقت یکپارچه و مطلق به واقعیتهای نسبی و متکثر سقوط می‌کند و حقیقت کل، که معنابخش هستی است، به واقعیتهای بی‌معنا و بی‌رمز بدل می‌شود. در این سپهر است که تلویزیون پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد، ماهیت پیدا می‌کند و مأمور می‌شود انسان را سرگرم کند، و خلأها و تنهاییهای او را پر کند. تلویزیون می‌خواهد با ابداع صورتهای زیبایی‌شناسی که صرفاً موجد لذتهای زودگذر و نفس‌محور است، انسان را به زندگی ترغیب کند. حال تلویزیون به‌مثابهٔ یک ماهیت زیبایی‌شناختی که در آغاز مربی سیر تاریخی این جامعه بوده است و در ادامه مربی جوامع انسانی، اگر در جامعهٔ دین‌محور قرار گیرد، چه فرجامی می‌یابد؟

به‌طور قطع، در غرب تلویزیون و همچنین سینما اختراع نشد تا در خدمت دین درآید و دین‌داران بتوانند تعالیم دینی را به مخاطب خود انتقال دهند. سینما و به‌خصوص تلویزیون بیشتر برای پرکردن اوقات فراغت و درنهایت اطلاع‌رسانی شکل گرفت (Postman, 1985). حال اگر قرار است در حکومتی دینی، تلویزیون تعریف و مأموریت جدیدی بیابد، علاوه بر تغییر محتوای قبلی به محتوای دینی، باید ماهیت زیبایی‌شناسی و ساختار آن نیز تغییر کند. در جوامع غربی، در اکثر موارد هدف بسط قدرت انسان و اقناع نیازمندیهای نفسانی انسان و در جامعهٔ دین‌محور اقناع نیازهای توأمان مادی و معنوی انسان است. با این توضیح که مابین نیازهای مادی و معنوی انسان تعارضی نیست و انسان در طول حاکمیت خدا مطرح می‌شود،

1. Paul Tillich
2. Kant

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بسـط تلویزیون در این جامعه بسـط قدرت خداست، نه بسط قدرت انسان. اما هدف تلویزیون در فرهنگ اسلامی شیعی، تولید برنامه‌هایی است که با حذف تعریف انسانِ قائـم به خـود و تعریف و ترویج فرهنگ انسـانِ متکی به خدا، ذکر خدا را ترویج کند.

۴. مأموریت تلویزیون در ایران، تبلیغ آموزه‌های اسلامی و شیعی است. شرط تولید موفق برنامه‌ای با آموزه‌های دینـی در تلویزیون، به‌کارگیری درسـت قابلیتهای بیانی و زیبایی‌شناسـی و فنـون انتقـال پیام و سـازوکارهای ایجـاد احساسـات و تأثیر بر مخاطب اسـت. دینی‌کردن رسـانهٔ تلویزیون به‌معنای درانداختن طرح ساختاری و زیبایی‌شناسـی نوین در حوزه‌های متعدد برنامه‌سـازی اسـت و برخلاف عقیـدهٔ برخی کـه می‌پندارنـد تصرف در ماهیـت رسـانه‌های برآمـده از فنّـاوری غیرممکـن اسـت، به‌گواهـی تاریخ هنر و رسـانه‌ها، ایـن امر ممکن اسـت. تیلیش می‌نویسـد: «تحت تأثیر حضـور معنوی، حتی فرایندهای تکنیکی نیز ممکن اسـت خداآیین شوند» (وتشتاین، ۱۳۷۳: ۱۰۸).

تلویزیـون دارای دو وجـه و جنبـهٔ اساسـی اسـت کـه عبارت اسـت از: وجه فنی و مهندسـی مانند سیستمهای سـخت‌افزاری فنی و فرایند پخش؛ و وجه زیبایی‌شناسی و هنری.

وجه اول تقریبـاً ماهیت خنثایی دارد و در شـکل‌دهی به ماهیت پیام تأثیر چندانـی ندارد، یا اگر هـم دارد، باید جداگانـه بررسـی شـود؛ امـا وجه زیبایی‌شناسـی و هنـری و به‌اعتبـاری نرم‌افـزاری، که مورد نظر این نوشـتار اسـت، در ماهیت پیام تأثیر دارد و ماهیت پیام مدلول و نتیجهٔ مستقیم آن است. منظور از بازشناسـی و بازتعریف تلویزیون ابداع ظرفیتهای نوین هنـری و فنی در زمینـهٔ تکامل زبان تلویزیـون برمبنای ارزشـهای دینی است. رسیدن به رسـانه‌ای که ساختار آن بـا طبیعـت و ذات محتوای دینی هماهنگـی پیدا کند از سـویی در گرو شناخت دقیق طبیعت فنی و هنری رسانه و از سـویی دیگـر، درک درسـت محتواسـت. چنانچـه بتوانیـم به این مرحله از شـناخت برسـیم، تازه در آغاز جست‌وجوی زبان مناسبی برای تعالیم دینی با مختصات زیبایی‌شناختی تلویزیونی قرار گرفته‌ایم.

۵. حوزه‌های برنامه‌سازی در تلویزیون ایران را می‌توان به اعتبار موضوعات دینی به دو دسته تقسیم کرد: الف) برنامه‌هایـی با موضوعات مسـتقیماً دینی، مانند تولید و پخـش مراسـم ادعیه و روضه، مناسـک نماز و مراسـم سـوگواری؛ ب) تمام برنامه‌هایی کـه دارای موضوعات مسـتقیماً دینی نیستند، اما روح و اندیشهٔ دینی در جان و درون‌مایهٔ آنها حضور دارد. بنابراین روی کلی سخن ما تنها برنامه‌های تلویزیونی با موضوعات مسـتقیماً دینی نیست، بلکه ماهیت برنامه‌سـازی در تلویزیون را شامل می‌شود.

۶. تاریـخ تلویزیـون نشـان می‌دهـد که گونه‌هـای تلویزیونـی مانند خبر، مسابقه، رقابتهای ورزشی، برنامه‌های گفت‌وگومحـور[3]، داسـتانـی[4] و...

3. talk show
4. fiction

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

هر کدام براساس نیازهای خاص مخاطب شکل گرفته‌اند و همان‌طور که برنامه‌های تلویزیون متناسب با رویکردهای دنیـوی خلق و ابـداع شـده‌اند، در حکومت دینـی نیز باید متناسـب بـا موقعیتهـا و مأموریتهـای ویـژهٔ تلویزیون، برنامه‌های نوین متناسـب با محتوای مذهبی ابداع شـوند. تولیـد برنامه‌های آیین‌محـور و خدامحور، همچون پخش مراسم دعا و یا مراسـم عزاداری، پیش از تلویزیون ایران در هیچ رسانهٔ دیگری به این گستردگی تجربه نشده است و طبیعی است که زبان و مختصات فرمی و ساختاری آن نیز قبلاً تجربه و یافت نشده است.

هدف و ساختار مناسب تلویزیونی برنامه‌های دعا

مسـلم اسـت کـه هـدف از تولید برنامـهٔ تلویزیونـی از مراسـم دعـا به‌فعـل درآوردن ظرفیتهای معنـوی دعـا در تلویزیـون از طریق زبان این رسـانه (تصویر، موسـیقی و...) اسـت. به‌عبارت دیگر، به‌فعل درآوردن ظرفیتهـای معنـوی دعـا در تلویزیـون، به‌معنـی ابـداع صورتهـای زیبایی‌شـناختی اسـت تـا در رهگـذر آن، مخاطب به نوعی تجربهٔ معنوی دست یابد.

بیش از هر چیـز باید بر این نکته تأکید کرد که صورتهای زیبایی‌شناسی یا مجموعهٔ فنون و روشها و تدابیر هنری که قبلاً مثلاً در گزارش برنامه‌ای ورزشی یا برنامه‌های مشابه تجربه شده‌اند نمی‌توانند دستور زبان مناسـبی برای انتقال معنویت مکنون در دعا به مخاطب باشـند. مسابقات ورزشـی، به‌خصـوص مسـابقهٔ فوتبـال که اینـک تبدیل به گونـه‌ای مسـلط و پربیننده در تلویزیونهای دنیا شـده، در ابتدا وجود نداشت و به‌مرور زمان تلویزیون با بسـط زبان خـود، واجد مجموعه‌ای از ارزشـهای هنری و زیبایی‌شـناختی تحت عنوان این ژانر شـد. کافی است مسـابقات مهم امروزی را، که گاه با ۳۰ دوربین ضبط می‌شود، با مسابقات فوتبال ضبط‌شده در چند دههٔ گذشته از نظر فنی و زیبایی‌شناسی مقایسه کنیم تا دریابیم چه انـدازه زبان تلویزیون در ارائهٔ دراماتیک‌تر و جذاب‌تـر فوتبـال، بالغ‌تـر و قوی‌تـر شـده و در انتقال موفق‌تـر محتـوای فوتبال سـلیس‌تر عمـل می‌کند. تلاش برای ایجاد گونهٔ مناسـب دعای کمیل و کلاً برنامه‌هایی با موضوعات دینی نیز بی‌شباهت به تلاش برای یافتن گونه و زبان مناسـب تلویزیونی در ارائهٔ برنامهٔ فوتبال و سایر برنامه‌های ورزشی نیست.

در این قسـمت از نوشـتار، با مطالعهٔ موردی تعدادی از برنامه‌هـای دعای کمیل در تلویزیـون، به ارزیابی هنری آنهـا از منظر زبـان تلویزیون (دکوپاژ، میزانسـن، ریتم و...) می‌پردازیم.

قالب معمول برنامهٔ مراسم دعا در تلویزیون

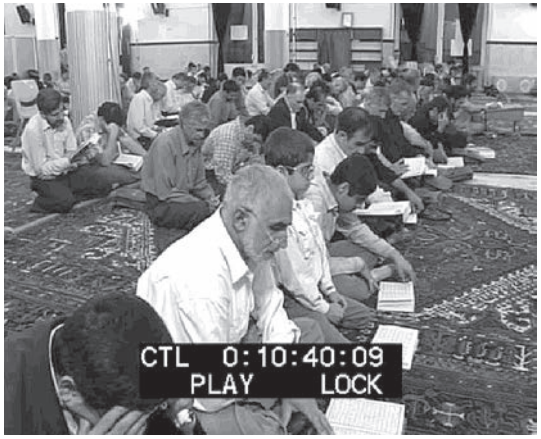
اگـر سـاختار تلویزیـون را بـه برنامه‌هـای داسـتانی و غیرداسـتانی[5] تقسـیم کنیـم، در دسـتهٔ برنامه‌های غیرداسـتانی انواع‌واقسـام «مسـتند»ها قـرار می‌گیرند. برنامه‌های مراسـم دعا و نیایش از نظر نوع برنامه‌سازی، ذیل برنامه‌هـای مسـتند و آن هـم از نوع

5. non fiction

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مستند خبری و مستند گزارشی قرار گرفته‌اند. مستندهای گزارشی معمولاً با هدف تهیهٔ گزارش از موضوعات اجتماعی در سطح شهر برای دادن اطلاعات روزمره به مخاطبان تهیه می‌شوند. انگیزهٔ مخاطب در دیدن این‌گونه برنامه‌ها نه لزوماً ارضای حس زیبایی‌شناسی، بلکه ارضای حس کنجکاوی ناشی از طبیعت «خبر» است، ولذا برنامه‌های مستند گزارشی از خصوصیات زیبایی‌شناسی کمترین بهره را دارند. حال باید قضاوت کرد تولید برنامه‌ای از مراسم دعا، که ماهیت آن خبری و اطلاع رسانی نیست، در گونهٔ مستند گزارشی چه هدفی را دنبال می‌کند و چه محصولی را رقم می‌زند. آیا بینندهٔ چنین برنامه‌هایی می‌خواهد حس کنجکاوی خود را مبنی بر این‌که این مراسم در کجا برگزار شده ارضا کند؟ یا بداند شرکت‌کنندگان آن چند نفر بوده‌اند و چه آدمهای معروفی در آن حضور پیدا کرده‌اند؟ ضمن این‌که برنامهٔ تلویزیونی دعای کمیل به‌دلیل تکراری‌بودن موضوع آن، از حیث خبر ارضاکنندهٔ هیچ‌گونه حس کنجکاوی نیست.

همان‌طور که می‌بینیم، ماهیت برنامه‌های مستند گزارشی با برنامهٔ دعا به‌عنوان «محتوا» قرابتی برقرار نمی‌کند، درحالی‌که اینک در تلویزیون ایران عمدهٔ برنامه‌های دعا در این ساختار تلویزیونی عرضه می‌شود. اگر برخی از برنامه‌های دعای کمیل بیننده‌ای هم داشته باشد، به‌دلیل قابلیتهای بصری و ساختار تلویزیونی آنها نیست، بلکه احتمالاً صوت زیبای خوانندهٔ دعا و تعلقات پیشین مخاطب به دعا عامل اصلی دیدن برنامه شده

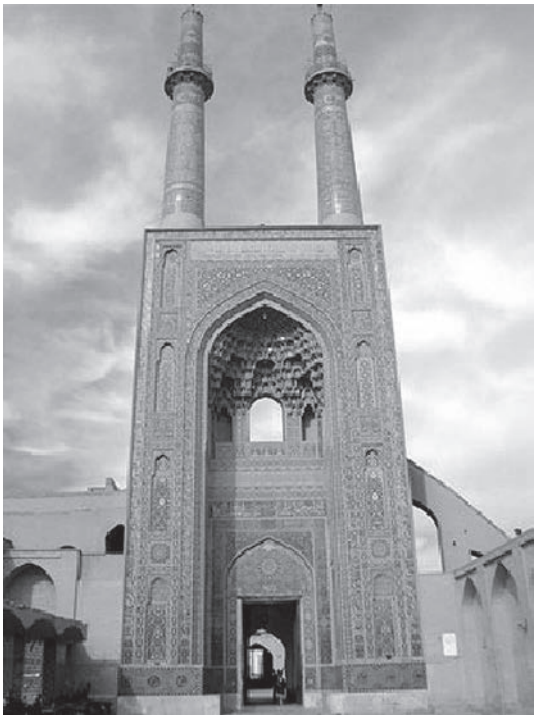


تصویر ۱. این تصویر، نمای عمومی از لوکیشنی است که در آن مراسم دعای کمیل ضبط شده است. همان‌طور که در تصویر مشاهده می‌شود گرچه مکان، مسجد است و مقدس، فاقد جلوه‌های بصری لازم است. به‌گونه‌ای که نمی‌توان امر معنوی‌ای را که قرار است در آن رخ دهد از طریق عناصر بصری بیان کرد

است. اگر صوت زیبای «خوانندهٔ دعا» موجب دیدن آن برنامهٔ تلویزیونی باشد، بهتر است آن را برنامهٔ رادیویی محسوب کرد، نه تلویزیونی.

علاوه بر نامتناسب‌بودن محتوای برنامهٔ دعا با قالب مستند خبری، بی‌مبالاتی و سهل‌انگاری در ضبط این نوع برنامه‌ها نیز علت دیگر ضعف ساختار آن است. بی‌توجهی به این موضوع که چنین برنامه‌هایی قرار است ناقل حس معنوی و روحانی به مخاطب باشند و نه اطلاع‌رسانی، سبب شده که این آثار در حد گزارش صرف خبری نیز تأثیرگذار نباشند. با این اوصاف، باید گفت روشهای زیبایی‌شناسانهٔ تولید تلویزیونی برنامهٔ مراسم دعا مانند دعای کمیل از اساس باید تغییر کند و باید از حیطهٔ برنامهٔ گزارشی صرف بیرون آید و به برنامه‌ای با ساخت هنرمندانه تبدیل شود. اگر این تلقی به‌وجود آید، آن‌گاه برنامه‌ساز باید به تُن صدای خوانندهٔ دعا، ریتم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]



تصویر ۲. مسجد جامع یزد

تدوین و دیگر عوامل ساختاری و زیبایی‌شناسی، مانند نور، ترکیب‌بندی تصویر، حرکت دوربین، میزانسن[۶] و... در انتقال ماهیت معنوی دعا توجه کند. در ساختار فعلی، نقش نور فقط روشن‌کردن محیط است و هیچ‌گونه بیان و معنای ویژه‌ای به صحنه نمی‌دهد. ترکیب‌بندیها عموماً ضعیف است و از زیبایی بهرهٔ چندانی ندارد. حرکت دوربین فاقد طراحی برای ایجاد بیان منبعث از معانی و مضامین دعاست.

تصویر ۳. نمایی از بنای شاهزاده حسین قزوین

دوربین در این نوع برنامه، ناظری منفعل است و تحلیلی از فضا و محیط معنوی و روحانی‌ای که در آن قرار گرفته ندارد، درحالی‌که چشم دوربین زاویهٔ دید فرد متشرف به مجلس دعا است و آن‌طور که او صحنه و فضا را می‌بیند، دوربین باید صحنه را ببیند و ضبط کند.

در سینما و تلویزیون پس از تهیهٔ متن یا فیلم‌نامه، می‌کوشند فضای فیزیکی (لوکیشن)[۷] مناسبی برای به‌تصویر درآوردن متن بیابند، یا از طریق طراحی دکور در استودیو آن را بسازند. انتخاب درست فضای معمارانه نقش اساسی در بصری‌کردن محتوای متن، شخصیت‌پردازی و فضاسازی دارد. درواقع معماری و فضاسازی آنچه را که در متن، درون شخصیتها و وقایع می‌گذرد به‌شکل بصری به مخاطب منتقل می‌کند. در حال حاضر، کارگردان تلویزیونی در ساخت برنامهٔ دعا، لوکیشن

۶. mise-en-scen: تمام عناصری که در جلوی دوربین قرار داده می‌شود تا از آنها فیلمبرداری شود، صحنه‌برداری و غیره.

7. location

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

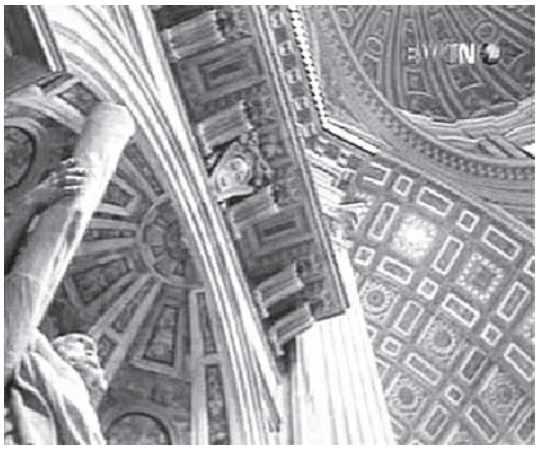
تصویر ۴و۵. دراین دو تصویر بااندازه‌نما، برخردی جمعیت انسانی دربرابر عظمت فضای مذهبی ـ که نمادی از حضور خداست ـ تأکید شده است. شکوه و عظمت معماری تأثیر مستقیمی بر درک مخاطب از معنویت مراسم دارد. وسعت فضا، بلندای سقف و تزیینات زیبای معماری با واقعه‌ای که قرار است در آن رخ دهد مطابقت دارد. مکانهای دارای معماری اسلامی نیز محل مناسبی برای اجرای تلویزیونی مراسم مذهبی است.

انتخاب نمی‌کند، بلکه لوکیشن پیشاپیش انتخاب شده و کارگردان خود را موظف می‌داند که مراسم را پوشش دهد و هرگز به فکر تولید هنرمندانهٔ برنامهٔ تلویزیونی با موضوع دعای کمیل نیست. لوکیشن یا مکان برگزاری دعای کمیل عموماً به‌قدری فاقد جلوه‌های بصری مناسب است که به‌نظر می‌آید لوکیشن به‌عنوان عامل شکل‌دهی به جلوه‌های زیبایی‌شناسی، به ذهن کارگردان هم خطور نمی‌کند.

در ایران فضاهای معماری سنتی، مانند مسجد یا اماکن مذهبی دیگر که واجد ارزشهای بصری باشند، فراوان وجود دارند. مساجد از نظر بصری به‌قدری غنی‌اند که دوربین می‌تواند به‌جای تأکید بی‌مورد بر جمعیت، بر ویژگیهای معمارانهٔ فضای آن و همچنین مظاهر بصری آن همچون کاشی‌کاریها و نقش‌مایه‌های تصویری متمرکز شود و تلاش کند تا ویژگیهای معماری سنتی که تبلور معنویت هنر ایرانی است، پلی باشد به‌سوی تجسم معانی دعا. معماری مساجد و تزیینات گنبد، مناره‌ها، موزائیکها، کتیبه‌ها و نقوش، فضایی ایجاد می‌کند که آدمی را به فضایی ملکوتی پیوند می‌دهد. بهره‌گیری از طاقهای ضربی و گنبدها چون نشانه‌ای از آسمان و انحناها و فضاهای چندسطحی، و این‌گونه تشبیهات و اشارات در هنر اسلامی، عالمی پر از راز و رمز ایجاد می‌کند که با همهٔ صور و عوالم مأنوس در جهان مادی متفاوت است.

معمار مسلمان عروج را در تمامی ساختمانهایش مد نظر دارد. تلاش او همواره این است که همه‌جا را به رنگ آن اندیشهٔ مرکزی خویش درآورد و به یک فضای فقیر خاکی و ماورایی شبیه سازد؛ آن فضایی که او با آن انس ازلی داشته است؛ فضایی که مادی و خاطره‌هایی از آن جهان است که انسان از آن هبوط کرده و همیشه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]



تصویر ۶ و ۷. نشان‌دادن جزئیات معماری در این تصویرها، ضمن زیبایی‌بودن، موجب انتقال احساسات معنوی ناشی از ماهیت بصری نقش‌مایه‌ها نیز می‌شود.

تمامی اندیشه‌اش در پی بازگشت به آن و رهایی از قفس این‌جهانی بوده است؛ فضایی کامل و متعالی و بی‌زمان (کونل، ۱۳۴۷/ اتینگهاوزن، ۱۳۷۸).

تصاویر ۲ و ۳ نماهایی از مساجد و مکانهای مذهبی ایران است که زیباترین جلوه‌های بصری هنر اسلامی- ایرانی در آنها وجود دارد. بهره‌مندی از این مکانها به‌صورت لوکیشن دست عوامل تولید را برای تعریف و ایجاد زیبایی‌شناسی غنی در تصویر باز می‌گذارد.

در تصاویر ۴ تا ۷، می‌توان مشاهده کرد که برای تلویزیونی‌کردن مراسمی مسیحی در کلیسای جامع واتیکان چگونه از ارزشهای معماری در فضاهای مذهبی مسیحیت استفاده شده است. بنابراین مسئله‌ای که تلویزیون ایران برای انعکاس هنرمندانهٔ ارزشهای مذهبی دارد موضوع تمام شبکه‌های مذهبی است.

طراحی میزانسن در شکل‌دهی به فضای معنوی در برنامه‌های تلویزیونی مراسم دعا نقش اساسی دارد.

میزانسن

تعاریف متفاوتی برای میزانسن وجود دارد، اما در تعریفی ساده، می‌توان میزانسن را تنظیم صحنه برای دوربین خواند که عبارت است از طراحی و تنظیم دکور صحنه، رنگ و طراحی لباس، چیدمان حرکت بازیگران، تنظیم نور، گریم، موقعیت و حرکت دوربین و... (تامپسون و بوردول، ۱۳۸۳). در اینجا به تحلیل ابعاد مختلف دو نوع میزانسن حرکتی و ثابت، و کیفیت استفاده از آن در تولید این آثار می‌پردازیم.

در برنامه‌های دعا می‌توان گفت که عملاً میزانسنی در کار نیست، زیرا صحنه قبلاً چیده شده و نقش کارگردان در شکل‌دهی به فضای صحنه تقریباً هیچ است. تنها کار کارگردان جایابی دوربین است، آن هم با این هدف که بتواند واضح‌ترین نماها را از مجلس داشته باشد، نه لزوماً معنوی‌ترین نماها را. در طراحی پوشش دوربین در این

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

برنامه‌هـا، می‌بینیم که معمـولاً دوربین همه‌جا می‌گردد، حتی سـری هـم به قسـمت زنانـه می‌زند. ایـن دوربین کنجـکاو نمایندهٔ چه‌کسـی اسـت و به‌دنبـال مرئی‌کردن چه‌چیـزی اسـت؟ دوربیـن در این نـوع برنامه‌هـا، باید جانشـین بینندهٔ تلویزیون باشد و صحنه از نگاه او دیده شـود و تأثیر بصری ناشـی از این موقعیـت در او حس معنـوی ایجـاد کند. دقیقـاً توجه به این عوامـل و عوامل زیبایی‌شناسانه، مانند طراحی درست میزانسن است که سبب می‌شود سـاختار فعلی برنامه‌ای چون دعای کمیل بـه سـاختاری زیبایی‌شناسـانه که مطلـوب معنا و روح آسـمانی این دعا باشـد، تغییر کند. شـاید گفته شود که کنترل این عوامل به‌صورت دقیق به‌معنای چشم‌پوشی از ضبط برنامه در فضای واقعی و بازسازی آن در فضای اسـتودیو است. واقعیت این اسـت که تعداد محدودی از برنامه‌هـای عـزاداری هم کـه در داخل اسـتودیو تولید شـده موفق نبوده‌انـد. علی‌رغم کنترل عوامـل هنری در اسـتودیو، حاکمیت فضـای مصنوعـی و گاه بی‌روح بر برنامه‌های اسـتودیویی موجب شـده کـه تولید این‌گونه برنامه‌هـا با شکسـت قطعی روبه‌رو شـود. البتـه تعداد برنامه‌های تولیدشـده در اسـتودیو به‌قدری کم است که نمی‌تـوان دراین‌بـاره با قطعیت سـخن گفـت و تجربیات بیشتری لازم اسـت. کنترل دقیق عوامل برنامه‌سازی با موضوع دعا به‌معنای سـاخت آن در استودیو نیسـت، بلکه در درجهٔ اول درانداختـن طرحی هنـری در ضبط خلاقانـهٔ دعاسـت، نه ضبـط روایی و گزارشـی از موضوع (پوشـش)[8] و به‌علاوه می‌توان با تدویـن خلاقانـهٔ تصاویر ضبط‌شـده از محیط برگزاری دعا و تصاویر دیگر، به ساختاری مطلوب دست یافت.

در مـواردی با قراردادن صندلی برای دعاخوان، او را از دیگـران متمایز می‌کنند تا دوربین بتواند بهتر و واضح‌تر تصویـر او را بگیـرد؛ درحالی‌کـه ممکن اسـت تأکید بر چهـرهٔ دعاخـوان بـا زیبایی‌شناسـی گونـهٔ تلویزیونـی دعـا مغایر باشـد. گرچـه در فیلم طراحی میزانسـن هر سـکانس[9] (فصل) براسـاس موضوع محوری سـکانس و قهرمـان آن صـورت می گیـرد، در دعـای کمیل قرار نیسـت فرد دعاخـوان قهرمان درام معنوی باشـد؛ اتفاقاً در این مراسـم قرار است فردیتها امحا شوند و فقط روح الهـی بماند. اعتقاد نگارنده این اسـت در تولید هنرمندانهٔ برنامهٔ دعای کمیل لزوماً نباید چهرهٔ دعاخوان را نشـان داد، زیـرا علاوه بر توضیـح فوق، چهرهٔ برخـی از آنها مناسـب تلویزیون نیسـت. برای مـا بارها اتفـاق افتاده اسـت که هنگامی کـه آواز خواننده و یا صدای گوینده‌ای را از رادیو شـنیده‌ایم، از زیبایی صدا مسـحور شده‌ایم، اما هنگامی که همراه با شـنیدن آن صـدا، تصویر همان شـخص را دیده‌ایـم، به‌دلیل چهرهٔ خواننـده، تأثیر صدا در ضمیر ما کمتر شـده است. هنگامی که صدای خوشی را می‌شـنویم، تخیل ما فعالانه چهـرهٔ زیبایی را در ذهن تداعـی می‌کند که بـا زیبایی آن صدا تناسـب دارد، اما اگر صدای زیبایی از فـردی کـه چهـرهٔ زیبـا نـدارد به گوش برسد، چه‌بسـا تأثیر صدا نیز

8. coverage
9. sequence

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کم و گاه بی‌تاثیر شـود. به‌خصـوص هنگامی که مداح یا خوانندهٔ دعا فریاد می‌کشـد، چهره و خطوط آن از حالت عادی خارج و نازیبایی مضاعف می‌شود. در این مواقع، باید از گرفتن نماهای بسته پرهیز کرد.

یکـی از الزامـات صـورت تلویزیونی‌شـدهٔ مراسـم دعا همگامی صدا و تصویر اسـت. صـدای حزن‌انگیز قرائت ادعیه که در گذر صدها سـال تجربیات فرهنگ شیعه در برگزاری این‌گونه مراسـم، تبدیل به موسـیقی دلپذیری شـده است، تا حد زیادی بازتابندهٔ روح معنوی دعاست. شاید به این نکته توجه نکرده باشیم که اگر حظی از برنامهٔ تلویزیونی مراسم دعا می‌بریم، به‌دلیل بلوغ و زیبایی این موسـیقی است، آنجا که تلویزیون به‌معنای تصویر وارد می‌شـود، نه‌تنها ایـن موسـیقی را تکمیل نمی‌کنـد، بلکه در تأثیرگـذاری آن بـر مخاطب اخلال هـم می‌کند؛ زیرا تصاویـر بی‌ربـط و نازیبا تمرکز بر موسـیقی دعا را در تماشـاگر از بین می‌برد. بنابراین مسئلهٔ همگامی صدا و تصویر به‌معنی تکمیل‌کردن یکدیگر یا مشارکت هماهنگ در ایجاد احسـاس معنوی اسـت. هنگامی که در مراسم دعـا و نیایش حضور داریم، صدا یا موسـیقی ناشـی از خواندن دعا ما را به فضاهای مجرد می‌برد. در آن زمان، ممکن اسـت از معنای الفاظ عربی دعا سردرنیاوریم، اما سـنخیت موسـیقی کلام خواننده با عالم مجرد و معنوی دعـا و همچنیـن تاریک‌بودن فضا کمـک می‌کند از دنیای واقعی قدری جدا شویم و حس معنوی در درون ما ایجاد شـود. البته این حس معنوی بسته به استعدادهای باطنی مخاطبان متفاوت اسـت. برعکس، در تلویزیون، فضای

تصویر ۸. صحنه‌ای از فیلم «بربادرفته» ساختهٔ ویکتور فلمینگ. این تصویر که تعدادی از شخصیتهای فیلم را هنگام دعاکردن نشان می‌دهد، دارای ترکیب‌بندی قرینه‌ای است که مناسب این‌گونه فضا و موضوعات است.

معنوی ناشـی از «موسـیقی کلامی» خواننده با تصاویر و صحنه‌هایی همراه می‌شـود که دائماً عوض می‌شـوند و عـلاوه بـر این‌که تمرکز تماشـاگر را از بیـن می‌برند، گاه صحنه‌های طنـز و کمیکی نیز ایجاد می‌کنند که کاملاً برخلاف هدف دعاسـت. پیدا کردن میزانسنهای مطلوب بـرای دعـا از الزامات نیل به سـاختار مناسـب این‌گونه برنامه‌هاسـت. در سینما وقتی قرار است فضایی معنوی ماننـد کلیسـا یا صحنـه‌ای را از افـراد در حـال خواندن دعا نشـان دهنـد، در بسـیاری از مواقـع از ترکیب‌بندی قرینـه‌ای که مناسـب این فضاهاسـت اسـتفاده می‌کنند. در فیلم «بربادرفته» صحنـه‌ای وجود دارد که تعدادی از شـخصیتها مانند اسکارلت، قهرمان داسـتان، در نظمی قرینه‌ای در حال خواندن دعا هستند. (تصویر ۸)

تصویرسازی در برنامه‌های دعا (نحوهٔ نشان‌دادن آدمها، اشـیای صحنـه و...) باید به‌گونه‌ای باشـد کـه تخیلات بیننده از نشـانه‌های بصری دنیای مادی عبور کرده، به فضاهای معنوی و مجرد، مانند بهشـت سـوق پیدا کند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۹. صحنه‌ای از فیلم «کل‌مدافع شیطان»، ساختهٔ تیلور هاکفورد با ترکیب‌بندی قرینه‌ای

ما نیازمند ابداع رمزهای بصری‌ای هستیم که ذهنیت بیننده را به‌سمت معناسازی مبتنی بر دعا شکل دهد. خوشبختانه در هنر ایرانی-اسلامی، در کاشی‌کاریها و غیره، نمونه‌های فراوان و ارزشمندی وجود دارد که هنرمندان در تلویزیون می‌توانند استفاده کنند. بی‌شک بخشی از معنویت و آرامشی که هنگام حضور در فضاهای مساجد سنتی بر ما مستولی می‌شود مدیون نقش‌مایه‌های بصری و رنگهای هماهنگ است. نظم هندسهٔ قدسی در هنرهای تزیینی و انتزاعی ایرانی-اسلامی در ایجاد فضاهای معنوی و احساسات روحانی فوق‌العاده موفق عمل کرده است. این نظم هندسی در هنر ایرانی بیانی زیبایی‌شناختی از مفاهیم فلسفی و عرفانی و نحوهٔ ساختار جهان است که می تواند منابع بصری مناسبی را برای برنامه‌سازان فراهم آورد.

در اروپا نیز از اواخر قرن نوزدهم و سراسر قرن بیستم میلادی نقاشی انتزاعی و غیرفیگوراتیو توانسته هنر فیلم و تلویزیون غرب را در بیان محتوا و مضامین بدون توسل به عناصر واقعی و طبیعی یاری دهد. چه‌بسا با ایجاد ترکیبهایی از سطوح و رنگهای انتزاعی یا به‌کارگیری اشیایی که بیانی متفاوت از کارکرد طبیعی شیء به‌دست می‌دهند، بتوان احساسات ویژه‌ای آفرید.

در برنامه‌های دعا و نیایش، نمی‌توان تنها به ضبط مکانیکی واقعیتِ در حال انجام پایبند بود؛ باید تجلی روح و تجسم بصری معانی دعا را به واقعیت اضافه کرد. جلوه‌های واقعیت مادام‌که بتوانند به‌مثابهٔ مادهٔ بصری این تجلی به کمک هنرمند بیایند، باید استفاده و در غیر این صورت باید حذف شوند. جان ر. می[10] می‌گوید: «فیلمهای دینی حقیقی ... فیلمهایی است که در آنها ثبت سینمایی واقعیت در جهت تهی‌کردن آن نیست بلکه در بیننده معنای نگفتنی خود را برمی‌انگیزد. این واقعگرایی سینمایی واقعیتی را فراروی تماشاگر قرار می‌دهد که معنای آن فراتر از صرف تصوری است... معیار اعتبار تصویر رازآمیزبودن آن است که باید چیزی جز خود را آشکار کند» (می و برد، ۱۳۷۵: ۲۴).

در ضبط مراسم دعا، لزوماً نباید از افرادی که کتاب دعا به دست دارند، تصویر گرفت. ممکن است لازم باشد هیچ پرسوناژی در تصویر نباشد و ما از طریق تداعی معناهای بصری و صوتی[11]، حضور جمعیت را در صحنه احساس کنیم. در هر صورت، آنچه مسلم است این‌که تمهیدات بصری و فنی ویژه‌ای باید برای این گونه برنامه‌سازی ابداع شود. آوینی می‌گوید برای آن‌که سینما در

10. John R. May
11. visual & sound effects

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خدمت اسلام درآید، باید حجاب تکنیک سینما خرق شود (آوینی، ۱۳۷۵).

پیشرفت فناوریهای نوین صوتی و تصویری امکان بروز برخی ایده‌های زیبایی‌شناسی را برای تغییر رابطهٔ سنتی و معمول تماشاگر با تصویر ایجاد کرده است. در رابطهٔ سنتی تماشای فیلم و تلویزیون، وظیفهٔ تصویر ایجاد نوعی واقع‌نمایی است و در این صورت، مخاطب به‌معنای واقعی کلمه تماشاگر است، نه شریک در عمل. اما می‌توان دست به تجاربی زد که بیننده به‌جای آن‌که مقابل تصویر باشد، «درون آن قرار گیرد». تماشاگر در این حالت، صرفاً تحت تأثیر تصاویر نیست، بلکه عمدتاً از اجزای آن به‌شمار می‌رود. در این حالت، فاصلهٔ روانی تماشاگر با تصویر حتی‌الامکان برداشته می‌شود و نوعی تجربهٔ حضور در صحنه اتفاق می‌افتد. در سینمای کلاسیک کوشیدند با اختراع سینمای سه‌بُعدی و یا عریض‌کردن پرده، توهم حضور تماشاگر در صحنه را برای او به‌وجود بیاورند. همچنین حجیم‌کردن صوت پخش‌شده از تلویزیون، به‌گونه‌ای که تماشاگر احساس غرق‌شدن (نه همجواری) در فضای صدا کند، تمهید مناسبی است که سیستمهای فنی تلویزیون ایران هنوز از این‌گونه امکانات بی‌بهره‌اند.

آندره بازن[۱۲]، نظریه‌پرداز فرانسوی حوزهٔ فیلم، بر فرایندی از ادراک تأکید می‌کند که به‌موجب آن، موضوع و تماشاگر در تجربهٔ زیبایی‌شناسانه متحد می‌شوند و هر مادهٔ بیگانه میان موضوع و تماشاگر در این تجربه حذف می‌شود (بازن، ۱۳۸۲). گرچه بازن این نظریه را در تبیین زیبایی‌شناسانهٔ فیلمهای نئورئالیستی بیان می‌کند، با اتکا به این نظریه می‌توانیم بحث نظری خود را غنا بخشیم. براساس نظر بازن مبنی بر این‌که تماشاگر در تجربهٔ بازیگر شریک می‌شود، در برنامهٔ تلویزیونی از مراسم دعا نیز تماشاگر تلویزیون باید مانند فردِ شرکت‌کرده در مراسم دعا یا سالک معنوی، تجربهٔ حضور پیدا کند. رسیدن تماشاگر به این حد از تأثیر دعا نیازمند طراحی بصری ویژه‌ای است، ضمن آن‌که کارگردان و گروه تولید در وهلهٔ اول، خود باید به تجربه‌ای معنوی از دعای کمیل نائل شده باشند. هدف نمایش مراسم عبادی در سینما و تلویزیون نشان‌دادن صورت ظاهری عبادت نیست، تأثیر و ایجاد احساس در تماشاگر است. بنابراین صحنه نباید موضوع را معنی و تعریف کند، بلکه باید عین معنا باشد. تماشاگر نباید مثل ناظری منفعل صحنه را ببیند، بلکه باید معنا را شهود کند. هدف کارگردان این مراسم ایجاد معنا در بطن واقعیت بصری است. شاید برنامه‌های دعا در تلویزیون نیازمند ساختاری ویدئوگرافیکی است تا حتی‌المقدور از مستند فاصله بگیرد.

12. Andre Bazin, 1918-1958

شاید اولین گام برای تنظیم یک میزانسن سادهٔ بدون حرکت، تنظیم

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۰. در این تصویر ترکیب‌بندی نامناسب است. زاویهٔ نامناسب دوربین سبب شده تا مسجد خلوت و فضا سرد و بی‌روح به‌نظر آید و هیچ نظمی میان حضار مشاهده نشود. حضور نورافکنهای تصویربرداری به‌صورت واضح در درون کادر نیز به مصنوعی جلوه‌دادن فضا کمک کرده است. تعداد افراد منجر به شکل‌گیری بافتی زیبا نشده است. ریتم، توازن، هماهنگی، تعادل، بافت و... نتیجهٔ اعمال صحیح روابط بصری در یک ترکیب‌بندی است که موجد زیبایی می‌شود، که در تصاویر فوق دیده نمی‌شود.

کادر دوربیـن باشـد. از مهم‌ترین کارهای برنامه‌سـاز، تصویربردار و بقیهٔ گروه سازنده تنظیـم ترکیب‌بنـدی[13] درون قاب ثابـت و چیدمـان اجـزای درون قاب اسـت، به‌گونـه‌ای که حداقل ناقل نوعی زیبایی ناشی از تنظیم عناصر و روابط بصری باشد.

میزانسنهای ثابت، میزانسنهای متحرک (پویا)

انتخاب نما

انتخاب نما[14] در اینجا بـه معنی یافتن اندازهٔ نما، زاویه و لِول[15] دوربـین اسـت، به‌گونه‌ای که ترکیب‌بندی بصری زیبـا و درعین‌حال معناداری ایجاد کنـد. قطعاً نوع نمای انتخابـی باید با بخشـی از دعا کـه در آن زمان قرائت می‌شـود، تناسـب داشـته باشد.

تنظیم صحنه و لباس

تصویر ۱۱. ترکیب‌بندی این صحنه یادآور قابهای چندلایه‌ای نقاشی مذهبی، به‌خصوص در شمال اروپاست که تصاویر مسیح و قدیسان در آن نقش می‌شده، برای ایجاد قدسیت. چهرهٔ مسیح را در لایهٔ مرکزی می‌گذاشتند، و لایه‌های مجاور آن را پوشش می‌دادند. مخاطب برای رؤیت مسیح باید لایه‌ها را یکی پس از دیگری به کناری می‌زد تا سرانجام مسیح را در لایهٔ مرکزی می‌یافت. که یادآور نوعی سلوک، تلاش معنوی یا زدودن حجابها در جهت کشف حقیقت مسیح است. مختصات زیبایی‌شناختی این قاب تلویزیونی نیز به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه تحت تأثیر تجارب هنر مسیحیت، به‌خصوص در قرون وسطی قرار دارد.

یکی دیگر از اجزای میزانسن، تنظیم صحنه و لباس است. در برنامه‌های تلویزیونی از مراسم دعا، تأکید بیشتر بر چهرهٔ مداح است و میزانسنها براساس موقعیت جغرافیایی و نحوهٔ اسـتقرار او طراحی و بیشترین نماها از او گرفته می‌شـود. همان‌طور کـه پیش از این گفته شـد، تأکید بر چهرهٔ مداح از نظر زیبایی‌شناسی صحیح نیست و فردیت باید محو شـود و فقط مضامین و معنای دعا باقی بماند. در غیـر این صورت هم باید حداقـل الزامات اولیهٔ فنی را رعایت کـرد؛ به‌عنوان مثال، به دکـور صحنه، هماهنگی فـرم و رنـگ لباس مداح و گریـم چهره بایـد توجه کرد، درحالی‌کـه در برنامه‌هـای ضبط‌شده چنین نیست.

یکی دیگر از ضعفهای تولید ایـن نـوع برنامه‌هـا اغلـب طراحـی نامناسـب حرکـت

13. composition
14. shot
15. level

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۲. قاب‌بندی این تصویر به‌گونه‌ای است که ترکیب‌بندی مبتنی بر قرینه تا حد زیادی حاصل شده است. یک سوم پایین کادر توسط سالکان پوشیده شده و دو سوم بعدی به فضای کلیسا اختصاص یافته (ترکیب‌بندی طلایی). درضمن، ستون کشیشان به‌گونه‌ای در قاب به نمایش درآمده که مانند دو خط چشم را به سمت عمق صحنه، محراب کلیسا، که کانون توجه تصویر است، هدایت می‌کند.

تصویر ۱۳. در این تصویر قاب به سه سطح عمودی تقسیم شده است که در قسمت در حاشیهٔ کادر و قسمت اصلی در مرکز کادر واقع شده است. تضاد تیرگی حاشیهٔ کادر با مرکز سبب تأکید بر مرکز کادر شده و بر کشیشان تأکید بیشتری شده است. درضمن، با این ترکیب‌بندی قاب افقی به قاب عمودی تبدیل و همین تمهید سبب تحرک و پویایی بیشتر رونوشت در وسط کادر شده است. ضمن آن‌که جهت نگاه از حالت افقی (چپ به راست و بالعکس) به حالت عمودی (از پایین به بالای کادر) تبدیل شده است. حرکت رونوشت از سمت پایین به بالای کادر نوعی سبکی و انبساط ایجاد کرده است.

دوربین در میزانسـنهای متحرک اسـت. اورسـن ولز[۱۶] می‌گویـد دوربیـن چیزی بسـیار بیش از یک ابـزار ثبت تصاویر است؛ واسطه‌ای است که از خلال آن، از جهانی که جهان ما نیسـت و ما را به قلب یـک راز بـزرگ پرتـاب می‌کنـد، پیامهایی به ما می‌رسـد. از اینجا جادو آغاز می‌شود.

تصویر ۱۴. این ترکیب‌بندی از پاپ بر اساس ترکیب‌بندیهای سنتی قرینه‌ای که در نقاشیها و آثار سینمایی به‌کرات تکرار شده، ساخته شده است. این تصویر احتمالاً بر اساس تابلوی بسیار معروف «شام آخر» اثر لئوناردو داوینچی ترکیب‌بندی شده است. شباهت ترکیب‌بندی این دو با تابلوی یادشده پاپ را جانشین مسیح و کشیشان را بدل حواریون معرفی کرده است.

میزانسنهای متحرک و حرکات دوربین

یکی از علل این امر این اسـت که پشـتیبانی تولید این آثار بسـیار ضعیف و ابتدایی است. معمـولاً تجهیزات گروه تولید شـامل دو یا سـه دوربین ثابـت و چند نـور ۸۰۰ وات اسـت. با این امکانـات، تنها حرکات قابل اجرا در برنامه، حرکاتی است که با دوربین بر روی سـه‌پایه می‌توان انجام داد، که شامل زوم، پن[۱۷] و تیلت[۱۸] اسـت. اسـتفادهٔ بیـش از انـدازه از این حرکات سبب ایجاد میزانسنهای تکراری می‌شود.

در تصاویر ۱۵ و ۱۶، با طراحی میزانسن ناشی از حرکت دوربین، به یک بیان متناسـب با موضوع می‌رسـیم. در این تصویر می‌بینیم که با اسـتفاده از «زوم بک»[۱۹] ضمن

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱۵. این ترکیب‌بندی صحنه را به صلیبی تبدیل کرده و پاپ در مرکز صلیب قرار گرفته است. پاپ استعاره‌ای از مسیح شده است.

آن‌که از نشان‌دادن بخشی از فضا به کلیت فضا می‌رسیم، تصویر به آرایشی صلیبی‌شکل تبدیل می‌شود. پاپ در مرکز صلیب واقع شده است.

بی‌دقتی در سوئیچ[20] تصاویر به یکدیگر، یا به‌تعبیری نبود سبک مونتاژ[21] مناسب برای برنامهٔ مراسم دعا از مشکلات دیگر این‌گونه آثار است. بی‌توجهی به ریتم و زمان متناسب با هر نما، انتخاب غلط نماهای طولانی[22] و درنظرنگرفتن عامل معنا در پیوند نماها موجب می‌شود حس معنوی دعا به مخاطب منتقل نشود؛ درحالی‌که اگر مونتاژ تصاویر دعا طبق چارچوبی از نظم اعتقادی و معنوی برآمده از معانی دعا شکل گیرد، تصاویر صرفاً فضای فیزیکی و بی‌روح را منعکس نمی‌کند.

تدوین (مونتاژ)

22. long take
23. Eisenstein
24. Pudovkin
25. Kuleshov

۲۶. قیاس میان نما و کلمه در آرای کولشوف بیش از سایر نظریه‌پردازان دیده می‌شود.

تصویر ۱۶

نظریه‌پردازان سینما، به‌خصوص آیزنشتاین[23]، پودوفکین[24] و کولشوف[25] معتقدند که نما اساس زبان فیلم است. همان‌طوری که در زبان، جمله از کنار هم قرارگرفتن کلمات به‌وجود می‌آید و پس‌وپیش کردن کلمات (نحو) معنا و موسیقی جمله را تغییر می‌دهد، نحوهٔ کنار هم گذاردن تصاویر نیز به معانی متفاوتی منجر می‌شود.[26] به‌تعبیری معنای سینمایی از مجموعهٔ نماها مشتق می‌شود. درواقع نیروی خلاقهٔ تدوین است که از عکس‌های بی‌روح یا نماهای جداگانه حیات و شکل سینمایی خلق می‌کند. پودوفکین می‌گوید: «باید از راه یادگیری آموخت که عمل تدوین در حقیقت عبارت است از هدایت اجباری و عامرانهٔ افکار و تداعیات بیننده» (جینکز، ۱۳۶۴).

16. Orson Welles
۱۷. Pan، حرکت افقی دوربین
۱۸. Tilt، حرکت عمودی دوربین
19. zoom back
20. switch
21. montage

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تدوین تصاویر می‌تواند در تماشاگر حسی را ایجاد کند که شاید در تک‌تک تصاویر نباشد، اما نحوهٔ آرایش آنها این حس را به‌وجود آورده باشد. از آنجایی که تدوین رابطهٔ بسیار نزدیکی با روان‌شناسی تماشاگر دارد، فرایند ادراک تماشاگر را می‌توان همراه و همگام با سطوح فرایند تدوین شکل داد.[۲۷]

طبق نظر آیزنشتاین، کارگردان برمبنای جهان‌بینی خود و با شناخت از فرایند روان‌شناختی ادراک تصویر در نزد مخاطب، می‌تواند معانی‌ای را از طریق کنارهم‌گذاری تصاویر استخراج کند که نتیجهٔ تک‌تک تصاویر نیست، بلکه نتیجهٔ نوعی کنارهم‌گذاری آنهاست. از معروف‌ترین برنامه‌هایی که با این ویژگی در ایران ساخته شده، مستندهای «روایت فتح» است که در آنها شهید آوینی کوشید به نوعی مونتاژ شهودی دست یابد. به‌نظر می‌رسد جای این‌گونه ابداعات در تولید برنامه‌های مذهبی، به‌خصوص مراسم دعاخوانی بسیار خالی است. تصاویر برنامه‌های معمول از مراسم دعا نمی‌تواند تماشاگر را به درنگ و تأمل وادارد، یا تخیل و عاطفهٔ او را فعال کند؛ خاصیت آن تنها این است که حساسیت گوش را در دقت به موسیقی کلام دعا کاهش می‌دهد.

رودلف آرنهایم[۲۸] در کتاب *فیلم به‌عنوان هنر* می‌گوید در فیلم صرفاً بازتولیدی مکانیکی از واقعیت فیزیکی به ما عرضه نمی‌شود (ابروین، ۱۳۷۳). در برنامه‌سازیهای تلویزیونی از دعا نیز باید این‌گونه باشد. قرار است تصاویر برنامه‌های دعا پلی باشد برای درک معانی دعا و ایجاد نوعی حس معنوی، بنابراین طبیعی است که تصاویر نباید بازتولید مکانیکی واقعیت رویداد و مراسم دعا باشد. نماها یا تصویرهای ضبط‌شده در چنین برنامه‌هایی نباید فقط بر خود دلالت داشته باشد، بلکه باید کد و رمزی باشد برای مخاطب تا یادآور خاطره‌ای معنوی شود و مخاطب را در شکل‌گیری خیالهای معنوی و ایماژهای شاعرانه و درونی کمک کند. هوگو مانستربرگ[۲۹]، روان‌شناس آلمانی و نظریه‌پرداز معروف سینما، اهمیت ویژه‌ای به سهم تخیل تماشاگر در ضمن ادراک یک فیلم می‌دهد. او معتقد است تماشاگر فیلم خلاق است، به این نحو که در واکنش خود، حقیقتاً آنچه را بر پرده می‌بیند تکمیل می‌کند (همان: ۱۳).

مطالعات روان‌شناختی، به‌خصوص در مکتب روان‌شناسی «گشتالت»، اثبات می‌کند که ذهن آنچه را که بر شبکیهٔ چشم می‌افتد تعدیل می‌کند. سازوکارهای ذهن، تصاویر روی شبکیه را تبدیل به مفهوم می‌کند. عملکرد ذهن براساس سازوکارهای ناشی از فیزیولوژی چشم که در همهٔ انسانها تقریباً مشترک است، ریشه در تجربیات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دارد که بر معنا و مفهوم تصویر به‌شدت تأثیر دارد و از همین نقطه است که مشارکت مخاطب در تکمیل‌کردن تصویر شکل می‌گیرد (شاپوریان، ۱۳۸۵/ دانديس، ۱۳۸۵). مانستربرگ معتقد است ارزش هنر در بازتولید

۲۷. برای اطلاعات بیشتر نک: ابروین، مقالهٔ مربوط به پودوفکین.
28. Rudolf Arnheim
29. Hugo Munsterberg, 1863-1916

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

جزءبه‌جزء واقعیت نیست، بلکه در هنر با رفتن به جهانی فراتر از دنیـای مادی، دنیای خود را به‌وجود می‌آوریم. او می‌گویـد کـه مـا نـه واقعیـت، بلکـه چیـزی بهتـر از واقعیت را در شـیء زیبایی‌شناسانه جست‌وجو می‌کنیم (Munsterberg, 1916).

براسـاس این دیدگاهها، یک تصویر بـا مأموریت انتقال پیامهـای معنـوی، نبایـد قائم بـه منطق رئالیسـتی خود باشد، بلکه باید منشأ شکل‌گیری مفهومی بالاتر و چه‌بسا متفاوت از مفهوم واقعی خود در ذهن بیننده باشد؛ و این از طریق، طراحی نور و میزانسـن، تقطیع مناسـب نماها در ابتـدا و پیونـددادن هدفمند نماهـا در مرحلهٔ تدوین و سایر تمهیدات لازم امکان‌پذیر است.

داشتن طرحی زیبایی‌شناختی برای انتقال نماها[30] با هدف به‌وجودآوردن معانی و انتقـال روح معنوی دعا از دیگر مسائلی است که باید در آن تأمل کرد.

انتخـاب دیزالـو[31] شـایع‌ترین تکنیـک انتقـال نماهـا بـه یکدیگـر در برنامه‌هاسـت. امـا در این‌گونه برنامه‌هـا، در این انتقالها، معمـولاً تصاویـر مبـدأ و مقصـد تجانـس گرافیکـی ندارنـد و حتـی بـه انـدازهٔ تصاویـر و نزدیک‌بودن آنها به یکدیگر به‌لحـاظ ابعاد توجه نمی‌شـود. این انتقالهـا بیش از پیش ریتـم کلی را دچـار افـت و بیننده را خسته می‌کنند.

انتقالهای تصویری

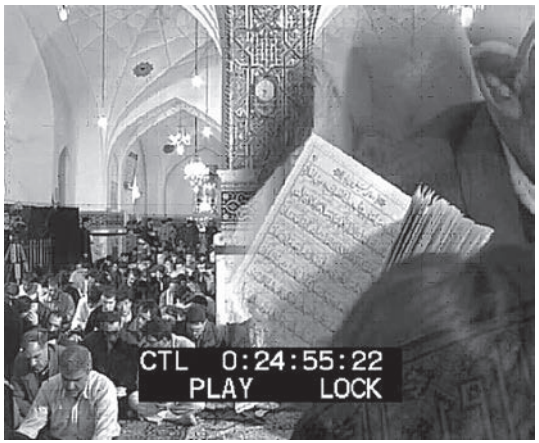
در تصاویر این برنامه‌ها، نه تجانس گرافیکـی بین تصاویر رعایت شـده اسـت و نـه تجانس اندازه. در تمام تصاویر لانگ‌شات[32] به کلوزآپ[33] رفته اسـت و بالعکس. (تصاویر ۱۷ تا ۱۹)

رعایت ریتـم کلی برنامـه یکی دیگر

تصویر ۱۷، ۱۸ و ۱۹. در تصاویر شاهد دیزالوی هدفمند هستیم که از تصویر مجسمهٔ یک قدیس آغاز می‌شود و به چهرهٔ یکی از راهبان شرکت‌کننده در مراسم می‌رسد که بر ماهیت مشترک آن دو تأکید می‌کند

30. transition
31. dissolve

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]



تصویر ۲۰

از وظایف تدوینگر است. کندی ریتم یکی از مشکلات تدوینی این نوع از برنامه‌هاست. محدودیت تعداد دوربینها و زوایا این مشکل را تشدید کرده، باعث استفاده از قطعهای تکراری می‌شود.

انتخاب درست و بجای تصاویر اصلی‌ترین وظیفهٔ کارگردان تلویزیونی است. سوئیچ[۳۴] نابجا ارتباط مخاطب را با برنامهٔ تلویزیونی قطع می‌کند. این امر به‌خصوص در اجرای برنامه‌های زنده بیشتر به چشم می‌آید. درواقع کارگردان تلویزیونی به‌جای مخاطب در صحنه حاضر می‌شود و آنچه را که دیدن آن اهمیت دارد انتخاب می‌کند و برای مخاطب به‌روی صفحهٔ تلویزیون می‌فرستد. از دست‌ندادن لحظات حساس و انتخاب‌نکردن تصاویر مرده و نامربوط اهمیت ویژه‌ای دارد.

نوع دیگر انتخابهای غلط بی‌توجهی به لحظهٔ برش است. این بی‌توجهی معمولاً به‌صورت برش دیرهنگام خود را نشان می‌دهد؛ یعنی در لحظه‌هایی که سوژه متوجه دوربین می‌شود و به داخل دوربین نگاه می‌کند. طبق قواعد سینمایی، نگاه به درون دوربین مخاطب را متوجه حضور دوربین و ارتباط او را با اثر قطع می‌کند. در این لحظات، تدوینگر باید سریعاً تصویر را قطع کند. بی‌توجهی به این امر گاهی تصاویر مضحکی ایجاد و مخاطب را از فضای محزون و معنوی جدا می‌کند.

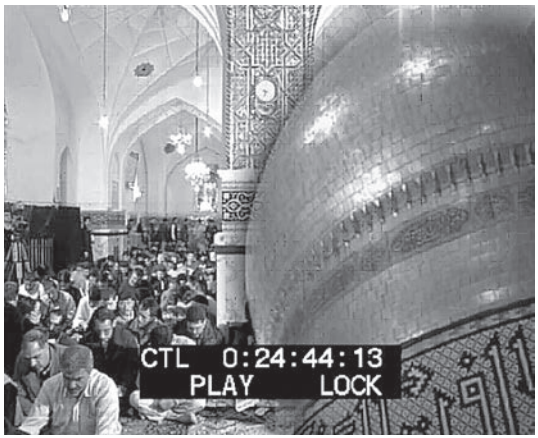
استفادهٔ نابجا از تروکاژ[۳۵]های تدوینی نیز از آفات دیگر تدوین[۳۶] این برنامه‌ها است. در تصاویر ۲۰ و ۲۱ مشاهده می‌شود تروکاژ تصویر در تصویر باعث شده تا تصویری غیرمتعادل از گنبد کج و تصویری ناقص از محل دعا به‌دست آید. مداح نیز که در مرکز تصویر قرار دارد، کاملاً پوشانده شده است.

تروکاژ

در تولید این نوع از برنامه‌ها آنچه اهمیت دارد ماهیت دعاست که باید از خلال تصاویر، حس معنوی را در تماشاگر ایجاد کند، درحالی‌که تنها به سوئیچ ناشیانهٔ این مراسم بسنده می‌شود. در این صورت، نتیجهٔ کار چیزی جز گزارش نخواهد بود. مخاطب می‌تواند بدون دیدن تصویر، تنها صدای مداح را بشنود، بدون آن‌که چیزی از دست داده باشد؛ زیرا تصاویر ارائه‌شده هیچ بار معنایی خاصی به بیننده منتقل نمی‌کند. متأسفانه باید گفت

32. long shot
33. close up
34. switch
35. trucage
36. edit

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]



تصویر ۲۱

این دست برنامه‌ها جزو فقیرترین برنامه‌های تلویزیون از لحاظ غنای بصری و ارزش تصویری است.

اگرچه تلویزیون در آغاز اختراع، فاقد وجوه زیبایی‌شناسی بود، اما با تکیه بر تجارب هنری سایر رشته‌ها، به‌خصوص سینما، توانست به‌تدریج به قابلیتها و امکانات بیانی منحصربه‌فردی دست یابد. ابداع گونه‌های خاص تلویزیونی متناسب با نوع مخاطب و موضوع مورد نظر، از جمله رهاوردهای تلویزیون در سیر تکاملی خود بوده است.

جمع بندی

پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران، تولید برنامه‌های تلویزیونی با رویکردهای مذهبی مورد توجه واقع شد، اما از آنجا که در تاریخ برنامه های تلویزیونی هرگز برای موضوعات مذهبی مورد نظر، مانند «مراسم مذهبی و ادعیه» تجربه‌ای به‌ثبت نرسیده بود، چالشهای زیادی مبنی بر تطبیق زبان تلویزیون با روح مضامین مذهبی اتفاق افتاد. در این مقاله کوشش شد تا نشان داده شود باید زبان فنی و زیبایی‌شناسی نوینی را در این رسانه جست‌وجو کرد و بنا بر ضرورت به دنبال ابداع گونه هایی نوینی برآمد که بیانگر و انتقال دهندهٔ مضامین و مفاهیم دینی مورد نظر باشد، والا آن می‌شود که اینک هست.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

آوینی، مرتضی. (۱۳۷۵)، *حکمت سینما*، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

ابروین، رابرت تی. (۱۳۷۳)، *راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران*، ترجمهٔ فؤاد نجف‌زاده، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۷۸)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

بازن، آندره. (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، نشر هرمس.

تامپسون، کریستین و بوردول، دیوید. (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز.

جینکز، ویلیام. (۱۳۶۴)، *ادبیات فیلم: جایگاه سینما در علوم انسانی*، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان، شهلا حکیمیان، تهران، سروش.

داندیس، دونیس ای. (۱۳۸۵)، *مبادی سواد بصری*، ترجمهٔ مسعود سپهر، تهران، سروش.

شاپوریان، رضا. (۱۳۸۵)، *اصول کلی روانشناسی گشتالت*، تهران، رشد.

می، جان و مایکل برد. (۱۳۷۵)، *تأملاتی در باب سینما و دین*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

وتشتاین، آرنولد آ. (۱۳۷۳)، «الهیات در عصر فرهنگ تکنولوژیک: مروری بر آرای پل تیلیش»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، سال اول، شمارهٔ ۱.

Munsterberg , Hugo. (1916), *The Film: A Psychological Study*, reprint.

Postman, Neil. (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York, Penguin.

Tillich, Paul. (1959), *Theology of Culture*, New York, O.U.P.

Wettestein, Arnold A. (1984), *Re-Viewing Tillich in a Technological Culture, In Theonomy and Autonomy*, J. Carey (ed.), M.U.P.

Williams, Raymond. (1990), *Television: Technology and Cultural Form*, London, Routledge.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

موسیقی و رازباوری*

دکتر نیک زنگویل
استاد فلسفهٔ دانشگاه دورهام انگلستان
nick.zangwill@durham.ac.uk
مترجم: هادی ربیعی

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲۷

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

موسیقی رازناک به‌نظر می‌رسد و تجربهٔ ما از برخی انواع آن می‌تواند ژرفای خاصی داشته باشد. نگارنده معتقد است که باید پذیرای این رازناکی شویم و در پی بی‌اهمیت جلوه‌دادن آن نباشیم. موسیقی و تجربهٔ ما از آن به‌گونه‌ای است که با اصطلاحات تحت‌اللفظی قابل توصیف نیست. در اینجا دیدگاهی را دربارهٔ موسیقی مورد بررسی و مداقه قرار می‌دهیم که بی‌پروا رازباورانه است؛ هرچند این رازباوری[1] صورت ویژه‌ای به‌خود می‌گیرد.

واژگان کلیدی:
موسیقی، رازباوری، خدا، ژرفناکی، وصف‌ناپذیری.

* مقالهٔ حاضر به‌صورت سخنرانی در انجمن راسل دانشگاه سیدنی و نیز در دانشگاه ادینبورگ ارائه شده است.

I. mysticism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

توصیف ناپذیری موسیقی

به دنبال مدخل «موسیقی» در *فرهنگ فلسفهٔ* رابرت ادی[1] می‌گشتم که حسب اتفاق به مدخل «رازباوری»، اثر ویلیام من[2] برخوردم. وی در آنجا می‌نویسد:

«رازباوران مدعی‌اند که گرچه تجاربشان حقیقی است، اما نمی‌توان آن را به‌شایستگی با زبان توصیف کرد، زیرا ارتباط عادی بر حس‌تجربه و تمایزگذاری مفهومی مبتنی است. از این رو است که نوشته‌های رازباورانه با استعاره و تشبیه شناخته می‌شود» (Audi, 1999).

معتقدم که باید دقیقاً چنین رویکردی را در مورد موسیقی بپذیریم. موسیقی از کیفیاتی برخوردار است که گاه «وصف‌ناپذیر» خوانده می‌شود. می‌توان این کیفیات را تصور کرد، اما توصیف آنها با الفاظ ممکن نیست. تجربهٔ ما از موسیقی نیز دارای کیفیاتی «غیرقابل وصف» است. برای توصیف ویژگیهای زیبایی‌شناختی موسیقی که به‌گونه‌ای دیگر نمی‌توان توصیفشان کرد، به استعاره و تشبیه تمسک می‌جوییم (Zangwill, 2001: ch. 10). همین مطلب در مورد تجارب ما از این ویژگیها نیز صادق است. به‌کارگیری استعاره، تشبیه و دیگر آرایه‌های تمثیلی بهترین کاری است که می‌توانیم برای دستیابی به سرشت زیبایی‌شناختی موسیقی و تجربه‌مان از آن انجام دهیم (این عقیده را می‌توان در Scruton, 1997 و Zuckerkandl, 1956 یافت).

البته توصیفات لفظی ساده‌ای دربارهٔ موسیقی و تجربهٔ موسیقایی ما وجود دارد. مثلاً، شاید موسیقی را امری «زیبا» یا «دلپذیر»، که توصیفاتی تحت‌اللفظی هستند، توصیف و تعبیر کنیم، اما حکایت همچنان باقی است. فقط با استعاره و تشبیه می‌توان به‌طور کامل موسیقی را توصیف کرد؛ هرچند آن‌گاه نیز توصیفمان دچار نابسندگی است.

واقعیتی در موسیقی و تجربهٔ ما از آن نهفته که از توصیف تحت‌اللفظی گریزان است و ما با هر وسیلهٔ ممکن بدان اشاره می‌کنیم، اما لاجرم در فراچنگ‌آوردن سرشت حقیقی آن ناکام می‌مانیم. بااین‌حال، استفاده از استعاره و تشبیه بهترین کاری

1. Robert Audi
2. William Mann

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

است که می‌توان انجام داد. البته برخی از این توصیفات از بعضی دیگر بهترند، اما سرشت موسیقی و تجربهٔ موسیقایی ما اصولاً غیرقابل توصیف است.

برای دفع و قطع سرمنشأ سوءتفاهم، باید گفت که بنابر دیدگاه حاضر، موسیقی منبع «معرفت» غیرقابل توصیف فرا-موسیقایی نیست. در ادامه بیشتر به این تفاوت می‌پردازم. خود موسیقی و تجربهٔ ما از آن ویژگیهایی غیرقابل توصیف دارد، نه معرفتی در باب جهان که ممکن است موسیقی در ما ایجاد کند.

احساسات و شور موسیقایی

تجربهٔ موسیقایی بیشتر عادی و معمولی است، اما گاه از چنان شور و حرارتی برخوردار است که وصف‌ناپذیری‌اش را به‌صورت تحت‌اللفظی، فوق‌العاده محسوس و چشمگیر می‌سازد. این نظریهٔ وصف‌ناپذیری (مضاعف) در مورد موسیقی و تجربهٔ ما از آن مستقیماً توضیحی دربارهٔ شور و حرارت برخی تجارب ما از موسیقی به‌دست نمی‌دهد، با وجود این، برای توضیح آن ضروری است. موسیقی در وصف‌ناپذیری به‌صورت تحت‌اللفظی، تنها نیست؛ توصیفات ما از ادراکات حسی جسمانی معمول (مثل احساس درد، خارش، قلقلک یا تیرکشیدن) نیز وضعیتی مشابه دارد (این توصیفات نیز همچون احکام زیبایی‌شناختی، «ذهنی»[3] به‌معنای کانتی کلمه هستند [Kant, 1928: ch. 1]). ممکن است کسی ادراک حسی را امری «دردناک» توصیف کند، اما پس از آن، استعاره و تشبیه توصیف دقیق‌تری را وارد میدان خواهد کرد. توصیف ما دربارهٔ ادراکات حسی و دیگر احساساتمان، از سوی واژگانی بسیار ساده، پدیدار توصیف‌ناپذیری به‌صورت تحت‌اللفظی را آشکار می‌سازد، اما پدیدار شور و سرمستی در بسیاری موارد، همچون توصیف ادراکات حسی عادی و معمولی مثل احساس درد، خارش، قلقلک یا تیرکشیدن، برایمان وجود ندارد. بنابراین، توسل به توصیف‌ناپذیری برای توضیح شور و سرمستی کافی نیست.

طرح پیشنهادی نگارنده چنین است: در لذتی که هنگام گوش فرادادن به موسیقی درمی‌یابیم، آن‌گاه که آن تجربه سرمستمان می‌سازد، امر خاصی سرشته و نهفته است. آن امر خاص این است که تجربهٔ ما از ویژگیهای بنیادین موسیقی که به‌طور استعاری توصیف می‌شود، نوعاً زمینه‌ساز آگاهی از «ارزش» زیبایی‌شناختی آن است. استعاره‌های عاطفی به توصیف ویژگیهایی می‌پردازد که موسیقی را از لحاظ زیبایی‌شناختی ارزشمند می‌سازد و به همین دلیل است که ما پرشور و سرمست می‌شویم. وجد و سرمستی موسیقایی از ارزش موسیقایی پرده برمی‌دارد. ما آن دسته از ویژگیهای موسیقی را تجربه می‌کنیم که آن را ارزشمند می‌سازد (نک: Zangwill, 2001: ch. 1&2).

3. subjective

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

عمق موسیقایی

این طرح پیشنهادی می‌تواند پاسخی برای معمای «ژرفناکی» موسیقایی که پیتر کیوی[4] آن را مطرح کرده، ارائه دهد (Kivy, 1990). کیوی در تمایلمان به ژرفناک توصیف‌کردن برخی از موسیقیهای سازی که تا حد زیادی مراد از آنها ناواضح است، تأمل می‌کند. با کیوی موافقم که موسیقی به‌صورت تحت‌اللفظی هیچ سخن ژرفی نمی‌گوید، چراکه موسیقی اصلاً سخنی نمی‌گوید؛ با این حال، تجربهٔ شورانگیز ما از موسیقی خوب، که وسوسه‌مان می‌کند تا آن را ژرفناک بخوانیم، اشتراکاتی با فهم بیانات ژرف دارد. سخنانی که به‌لحاظ تحت‌اللفظی ژرف باشند ارزشمندند، خاصه اگر حامل یا ناقل حقیقتی مهم و به‌نحوی زیبا باشند. موسیقی و سخنان ژرف، هردو ارزشمندند. افزون بر این، اغلب سخنان ژرف، خاصه گونهٔ شعری آن، آن‌قدر عمیق‌اند که فهم و توضیحشان دشوار است. به‌طرز مشابهی، بیان یا توضیح ارزش موسیقی خوبی که مایلیم آن را «ژرفناک» بخوانیم، به‌لحاظ زبانی نه‌تنها دشوار، بلکه غیرممکن است. بنا بر این رویکرد، هنگامی که «ژرفناک» برای موسیقی به‌کار برده می‌شود، خود استعاره‌ای دیگر است، اما زمانی استعاره سودمند است که گونه‌ای از تشابهاتی که ذکر شد یا گونه‌ای از دیگر تشابهات وجود داشته باشد.

موسیقی و خدا

مدعی شدم که توصیفات استعاری زیبایی‌شناختی دربارهٔ موسیقی اشتراکات زیادی با توصیفات استعاری ادراکات حسی دارند؛ در هر دو حوزه خصوصیاتی وجود دارد که با معانی تحت‌اللفظی قابل توصیف نیست، یا حداقل خصوصیاتی وجود دارد که نمی‌توانیم آنها را به‌صورت تحت‌اللفظی در زبان عامه توصیف کنیم. تفاوت میان آنها این است که آنچه در موسیقی به‌طور استعاری توصیف می‌کنیم ویژگیهایی است که موجد ارزش است، اما در مورد ادراکات حسی چنین نیست. لیکن مقایسهٔ توصیفات زیبایی‌شناختی موسیقی با توصیفات استعاری از خداوند نیز روشنگر است. شاید موسیقی در نیمه‌راه میان خداوند و ادراکات حسی است!

موسی ابن میمون[5]، فیلسوف یهودی قرون وسطا، در اثرش، *دلالة الحائرین (راهنمای سرگشتگان)*[6] استعاره، تشبیه و دیگر کاربردهای مجازی زبان در کتاب مقدس یهود را بررسی می‌کند (Maimonides, 1958). وی به‌ویژه دل‌مشغول معیارهایی است که تعیین می‌کند صفات الهی را باید به‌معنای تحت‌اللفظی درنظر گرفت یا به‌معنای تمثیلی. یکی از اهداف او سازگارساختن دین با آموزه‌های غیردینی تا حد امکان بود. منظور از آموزهٔ غیردینی در آن دوران، مابعدالطبیعهٔ ارسطویی بود؛ و در این دوران علم. وی در

4. Peter Kivy
5. Moses Maimonides
6. *Guide for the Perplexed*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بیشتر موارد - اما نه همهٔ آنها- در جست‌وجوی رویکردی «توافق‌گرا» نسبت به این دو حوزهٔ اندیشه بود.

ابن میمون احتجاج می‌کند که مدعیات انسان‌انگارانهٔ کتاب مقدس یهود درمورد خداوند را باید به‌صورت استعاری درک و تفسیر کرد. این مدعا که خداوند «سخن گفت»، یکی از این نمونه‌هاست. گمان می‌کنم که این دلایل از انسجام بالایی برخوردارند: این مدعیات باید به‌صورت استعاری درک شوند، زیرا دیگر مدعیات کتاب مقدس دلالت می‌کنند که امکان ندارد خداوند صحبت کند؛ و دوم آن‌که به‌علت مدعیات مستقلاً معقولی که منشئی خارج از متن مقدس دارند.

در بخش معروفی درباب درک سلبی از خداوند، به این مدعا برمی‌خوریم که توصیفات جایز تحت‌اللفظی از خداوند همگی سلبی‌اند (Maimonides, 1958: vol. 1, ch. 50-60). (آکوئیناس[7] این عقیده را اخذ کرد و از آن پس، این ایده به «روش سلبی» معروف شد.) خداوند همچون سایر موجودات، مثل خود نگارنده، دارای صفات سلبی است. به‌عنوان مثال، خداوند صفت ایجابی مکانمندی ندارد؛ و نگارنده نیز اسب آبی نیست. خداوند همچون سایر موجودات، مثل خود نگارنده، دارای صفات ایجابی نیز هست. با این حال، تفاوت میان خداوند و دیگر موجودات این است که صفات ایجابی موجودات دیگر را می‌توان به‌صورت تحت‌اللفظی توصیف کرد. به‌عنوان مثال، قد نگارنده بیش از شش فوت است و در شمال‌غرب لندن به دنیا آمده است. در مقابل، براساس دیدگاه ابن‌میمون نمی‌توانیم صفات ایجابی خداوند را به‌صورت تحت‌اللفظی توصیف کنیم. یا شاید این عقیده بدین صورت محدودکننده‌تر باشد که نمی‌توان صفات وجوبی و ذاتی خداوند را به‌صورت تحت‌اللفظی توصیف کرد. با این همه، به‌نظر می‌رسد که می‌توان به‌صورت تحت‌اللفظی گفت که خداوند جهان را آفرید. این صفت، صفتی عقلانی و غیرذاتی برای خداوند است. به هر روی، به‌نظر می‌رسد توصیفات ایجابی از خداوند در کتب مقدس، مثلاً این را که خداوند سخنانی «گفت»، باید به‌صورت استعاری درک کرد.

رازباوری این جهانی

دیدگاه نگارنده درباب توصیفات ایجابی از موسیقی در قالب عاطفه، حرکت و ارتفاع، از بسیاری جهات به همین شکل است، زیرا همهٔ آنها استعاره یا آرایهٔ غیرتحت‌اللفظی زبانی هستند، اما دو تفاوت مهم وجود دارد: نخست این‌که خداوند موجودی متعالی است یا چنین موجودی تصور می‌شود. خداوند اصل و اساس جهان طبیعت است، نه بخشی از آن. می‌توان این دیدگاه را «رازباوری متعالی»[8] نامید. در مقابل، دیدگاه نگارنده درباب موسیقی، «رازباوری درون‌بود»[9] قرار دارد. موسیقی، یا کشش زمانی آن، بخشی از جهان طبیعت است. می‌توان موسیقی را شنید، اما نمی‌توان خداوند را دید یا شنید.

7. Aquinas
8. transcendent mysticism
9. immanent mysticism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

موسیقی از نظر زمان و مکان نیز محدود است. با وجود این، موسیقی دارای خصوصیاتی وصف‌ناپذیر است؛ خصوصیاتی که به‌صورت تحت‌اللفظی قابل توصیف نیستند. پیش‌تر گفته شد که دیدگاه نگارنده درباب وصف‌ناپذیری باید از این دیدگاه که موسیقی منبعی برای معرفتی وصف‌ناپذیر است، متمایز شود. در چنین دیدگاهی، موسیقی امری درنظر گرفته می‌شود که کمابیش ما را از حوزه‌ای متعالی باخبر می‌سازد. اگر درست گفته باشم، این دقیقاً به‌منزلهٔ نادیده‌گرفتن مسئلهٔ اصلی در مورد موسیقی، یعنی بیان‌ناپذیری زبانی پدیداری این‌جهانی است. دیدگاه رازباورانهٔ آن‌جهانی عقیده‌ای بنیادین را که در رویکرد هانسلیک[10] محوریت دارد، نقض می‌کند (Hanslick, 1986). طبق این عقیده باید موسیقی را حسب ضوابط خودش درک کرد و نباید آن را وسیله‌ای برای رسیدن به جایی دیگر، مثلاً عواطفی خاص، یا قدمگاهی به‌سوی حوزه‌ای متعالی دانست. هر دو دیدگاه دربارهٔ موسیقی به بیراهه رفته‌اند. علی‌رغم مقاصد بلندپروازانهٔ قائلان به رویکرد متعالی که براساس آن، موسیقی گذرگاهی به‌سوی واقعیت عمیق‌تر یا برتری ورای جهان محسوس قلمداد می‌شود، چنین دیدگاهی از پاسداشت ارزش موسیقی فی‌نفسه بازمی‌ماند. موسیقی یک راز است، اما رازی این‌جهانی. اصوات صرفاً سکوی پرتاب یا راهی به‌سوی جهان دیگر نیستند. ارزش موسیقی در همین اصوات است.

دوم این‌که، بنا بر دیدگاه ابن‌میمون، درک ما از صفات ضروری ایجابی خداوند ناقص است. ما این صفات را نمی‌شناسیم و نمی‌توانیم در باب آنها تفکر کنیم. در مقابل، بر اساس دیدگاه نگارنده، می‌توانیم صفات زیبایی‌شناختی ضروری (ایجابی) موسیقی را بشناسیم و دربارهٔ آنها تفکر کنیم. ضعف ما درخصوص قراردادن ادراکاتمان در قالب «کلمات» است. ما از نوعی دانش غیرملفوظ دربارهٔ موسیقی برخورداریم، درحالی‌که از نظر ابن‌میمون، دانش ایجابی (ملفوظ یا غیرملفوظ) دربارهٔ صفات ایجابی ضروری خداوند نداریم. یقیناً ما معرفتی دربارهٔ صفات زیبایی‌شناختی موسیقی داریم. نکته فقط اینجاست که نمی‌توان این معرفت را در قالب واژگان به‌زبان آورد. ما صفات زیبایی‌شناختی ذاتی ایجابی موسیقی را که نمی‌توان دربارهٔ آنها به‌صورت تحت‌اللفظی سخن گفت، تجربه کرده و می‌شناسیم، حال آن‌که بر اساس دیدگاه ابن‌میمون، از صفات ایجابی ذاتی خداوند شناختی نداریم.

با وجود این، توصیفات استعاری ما از خداوند و موسیقی از این حیث دارای اهمیت مشابهی هستند که در هر دو مورد، می‌کوشیم تا صفات یا چیزهای بااهمیت را با معیارهای ارزشی توصیف کنیم. خداوند نه‌تنها سرمنشأ جهان مادی، بلکه همچنین منشأ ارزش نیز شناخته می‌شود و ما به‌گونه‌ای مشابه، ویژگیهای موسیقی را که به‌صورت استعاری توصیف می‌شود، منبع ارزش موسیقایی درنظر می‌گیریم.

10. Hanslick

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در هر دو مورد، اســتعاره، تشبیه و سایر اشکال تمثیلی زبانی را برای توصیف آن ارزش به‌کار می‌بریم.

این نیز درســت اســت که بدیلی برای توصیــف ادراکات حســی جســمانی (همچــون احســاس خــارش، قلقلک یا تیرکشیدن) با واژگان استعاری در اختیار نداریم، اما آنچه در وصف ادراکات حســی به توصیف می‌آوریم در اغلب موارد مبتنی بر ارزش نیســت. از این حیث، ســخن‌گفتن دربارهٔ خداوند و سخن‌گفتن دربارهٔ موسیقی، هر دو در برابر سخن‌گفتن دربارهٔ ادراکات حسی هستند. اما به‌نظر می‌رسد که ما احساسات عمیقی نیز همچون اندوه، عشق یا احساسات جنسی داریم که آنها را ارزشمند می‌یابیم یا می‌دانیم. شــاید این احساسات نیز به‌لحاظ ارزشی، رنگ آن‌گونه از احساســات را به‌خود گیرند که برای توصیف دشوارند و اســتعاره را طلب می‌کنند. ادبیات سرشار از نمونه‌های به‌کارگیری اســتعاره بــرای توصیف عواطف اســت. به‌عنوان مثــال، رابیندرانات تاگور[11] در داســتان کوتــاه فوق‌العــادهٔ *فقــط یک شــب*[12] شــخصیتی دارد که احساســات عاشقانه و سرمســتی وی را چنین توصیف می‌کند: «فقط یک شــب در ساحل مکاشفه ایستادم و لذت ابدی را چشیدم» (Tagore, 1994: 96). یقیناً آن احساس، احساسی پرشور و سرشار از ارزش متعالی بوده است. همچنیــن وسوســه‌ای وجــود دارد مبنی بــر این‌که چنین احساســاتی را «ژرفنــاک» توصیف کنیم. این‌گونه احساســات با تجارب زیبایی‌شــناختی از موســیقی که در این مقالــه بدانها پرداختــه‌ام، در یک طبقه قرار می‌گیرد.

سخن پایانی

موســیقی خــصوصیــات زیبایی‌شــناختی‌ای دارد که فــقــط می‌توان آنهــا را به‌صــورت غیرتحت‌اللفظی توصیــف کــرد. ایــن خصوصیات بــه برخــی از موســیقیها ارزشــی می‌بخشــند که سبب می‌شود آنها را با لذت و سرخوشــی و حتی با شــور و سرمستی تجربه کنیم. این ویژگیها در برابر توصیف تحت‌اللفظی مقاومت می‌کننــد و تلاشــهای توصیف‌گرایانه‌مــان را به‌چالــش می‌طلبنــد و به‌ســخره می‌گیرنــد. ایــن خصوصیــات که به‌لحاظ ارزشی اهمیت دارند، مرموز و دست‌نیافتنی‌اند. گویــی ما را به‌ریشــخند گرفتــه، می‌گویند: «اگر راســت می‌گویی، توصیفمان کن!» با این حال، آنها چنین رفتاری را نــه از جایی دور، بلکه به‌عنــوان چیزی که از نزدیک و عمیقاً می‌شناسیم پیش می‌گیرند. آنها با محبت و ملایمت ما را به‌سخره می‌گیرند.

11. Rabindranath Tagore
12. *One Single Night*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Audi, Robert. (1999), *Cambridge Dictionary of Philosophy*, second edition, Cambridge, Cambridge University Press.

Hanslick, Eduard. (1986), *On the Musically Beautiful*, Indianapolis, Hackett.

Kant, Immanuel. (1928), *Critique of Judgement*, trans. by Meredicth, Oxford, Oxford University Press.

Kivy, Peter. (1990), *Music Alone*, Cornell, Cornell University Press.

Maimonides, Moses. (1958), *Guide for the Perplexed*, London, Dover.

Scruton, Roger. (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press.

Tagore, Rabindranath. (1994), "One Single Night", in his *Collected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin.

Zangwill, Nick. (2001), *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press.

Zuckerkandl, Victor. (1956), *Sound and Symbol*, New York, Prometheus.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بخش دوم، نقدنامه

این شماره:

نقد ساختارگرایانهٔ هنر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

رویکرد ساختارگرایانه

مقدمه

«ساختارگرایی»[1] یکی از گرایشهایی است که در مورد آن بسیار نوشته شده، اما همواره و هنوز نیز موضوع اختلاف میان محققان است. ساختار[2]، ساختارگرایی، پیشاساختارگرایی[3]، ساختارگرایی باز[4]، نوساختارگرایی[5]، ابرساختارگرایی[6]، پساساختارگرایی[7] و واژه‌های دیگر از این دست جزو رایج‌ترین واژه‌ها نزد محققان قرن بیستم محسوب می‌شوند و آثار بی‌شماری به توضیح و توصیف این واژه‌ها، همچنین نظریه‌ها، نقدها و مکاتب مرتبط به آنها اختصاص پیدا کرده است.

ساختارگرایی علاوه بر یک ادبیات و واژه‌شناسی غنی، دارای تاریخی پرفرازونشیب و غنی است. ساختارگرایی ریشه در مباحث سوسور در اوایل قرن بیستم دارد، سپس در اروپای شرقی، به‌ویژه مکاتب مسکو و پراگ رشدونمو یافت. در ادامه وارد فرانسه شد و شکل تقریباً نهایی به

1. structuralisme
2. structure
3. pré-structuralisme
4. structuralisme ouvert
5. néo-structuralisme
6. super-structuralisme
7. post-structuralisme

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خود گرفت و پس از آن وارد فرهنگهای دیگر غربی، سپس شرقی گردید. هزاران رساله، پایان‌نامه و کتاب و مقاله‌های بی‌شماری به این مبحث اختصاص یافته و یا با این روش به مطالعهٔ پیکره‌های مطالعاتی خود پرداخته‌اند. با وجود چنین گستردگی و تأثیرگذاری‌ای نظریه و نقد ساختارگرایی فقط به مدت چند دههٔ محدود به‌عنوان مهم‌ترین جریان فلسفی و نقادی توانست دوام بیاورد و در برخی موارد، بنیان‌گذاران ساختارگرایی به مهم‌ترین شخصیتهای پساساختارگرایی تبدیل شدند. با این‌که بیش از یکصد سال از طرح این مبحث توسط سوسور[8] و نزدیک به هفتاد سال از مکتب ساختارگرایی‌ای می‌گذرد که ما امروزه می‌شناسیم و به لوی‌استروس[9] برمی‌گردد، و با توجه به گذر نزدیک به چهل سال از طرح مباحث پساساختارگرایی هنوز ساختارگرایی موضوع پاره‌ای از پژوهشها و حتی روش برخی از مطالعات تلقی می‌شود. تأثیر ساختارگرایی چنان عمیق و تعیین‌کننده است که می‌توان با آن، تاریخ مطالعات در حوزهٔ علوم انسانی به‌ویژهٔ ادبیات و هنر را تقسیم‌بندی کرد. به بیان دیگر، با ساختارگرایی برهه‌ای نوین از مطالعات آغاز شد و پیدایش این نظریهٔ رویکرد و نقد را می‌توان مقطع حساسی میان دو دوره محسوب کرد.

در این مختصر کوشش می‌شود نخست به جریانات پیشاساختارگرایی، همچون زبان‌شناسی سوسوری و صورت‌گرایی روسی و ارتباط آنها با ساختارگرایی، پرداخته شود. سپس به تعریف ساختار و ویژگی‌های ساختارگرایی اشاره و در قسمت پسین به وضعیت کنونی ساختارگرایی و پساساختارگرایی توجه می‌شود.

از زبان‌شناسی سوسوری و صورت‌گرایی روسی تا ساختارگرایی

ساختار و ساختارگرایی ریشه در دروس زبان‌شناسی عمومی[10] فردینان دو سوسور در سال ۱۹۱۶ میلادی دارد. آرای سوسور طی فرایند و تاریخی و با واسطه‌ها و گذرگاههایی به نیمهٔ دوم قرن بیستم کشیده شد. ساختارگرایان، به‌ویژه نسل نخست آنها همچون لوی‌استروس بهره‌های زیادی از نظرات و آرای سوسور و پیروانش بردند، چنان‌که دیوید هوارث[11] می‌گوید:

8. Ferdinand de Saussure
9. Claude Lévi-Strauss
10. cours de linguistique générale
11. Divid. Howarth

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«لوی‌استروس الگوی زبانشناسی سوسور را برای مطالعهٔ جوامعی که به‌عنوان نظم‌های نمادین پیچیده درک شده‌اند به‌کار می‌برد. هر فرهنگی ممکن است به‌عنوان منظرهٔ کلی از سیستم‌های نمادین انگاشته شود که در بالاترین سطح آن می‌توان، قوانین ازدواج، روابط اقتصادی، هنر، علم و مذهب را یافت. بنابراین او به‌دنبال آشکارساختن ساختارها و روابط زیربنایی تفکر و تجارب انسانی است که واقعیت اجتماعی را شکل می‌دهند» (هوارث، ۱۳۸۶: ۷).

دربارهٔ موارد تأثیرگذاری زبان‌شناسی، به‌ویژه زبان‌شناسی سوسوری بر ساختارگرایی به‌تفصیل سخن گفته خواهد شد. در اینجا بر یکی دیگر از مهم‌ترین ریشه‌های ساختارگرایی، یعنی صورت‌گرایی روسی و نقش آن در شکل‌گیری ساختارگرایی تأکید می‌شود که تأثیر بسزایی بر مکاتب هنری و ادبی به‌جای گذاشته است. صورت‌گرایی روسی واسطه‌ای میان تفکر انداموارهٔ آلمانی[۱۲] و ساختارگرایی فرانسوی تلقی می‌شود. در واقع یادآوری این نکته مهم است که عبارت «ساختار» نیز برای نخستین بار در حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ[۱۳] مطرح شد. پس از این‌که نظرات سوسور درخصوص ساختار و نظام زبانی به شرق اروپا رفت، در آنجا با حضور نظریه‌ها و نظریه‌پردازان مهم رشد قابل ملاحظه‌ای یافت. اما در طی سالهای جنگ و کمی پس از آن، امریکا که محل مهاجران و پناهندگان اروپایی شده بود، امکان ملاقات افرادی همچون یاکوبسن[۱۴] روس و لوی‌استروس فرانسوی را فراهم آورد که موجب انتقال دستاوردهای اروپای شرقی به اروپای غربی گردید. با طرح و تأثیر نظرات حلقه‌های مسکو و پراگ بود که فرانسویان ساختارگرایی را آن‌طوری‌که امروزه شناخته می‌شود مطرح کردند. سپس ساختارگرایی به دیگر فرهنگها و کشورها نیز کشیده شد و به مدت نزدیک به سه دهه بر حوزهٔ مطالعات و نقد علوم انسانی مسلط شد. این جریان شخصیتهای برجسته‌ای را در قرن بیستم و در میان رشته‌های گوناگون پرورش داد؛ شخصیتهایی همچون لوی‌استروس، آلتوسر[۱۵]، لاکان[۱۶]، فوکو[۱۷]، بارت[۱۸]، کریستوا[۱۹]، حتی دریدا[۲۰]. البته برخی از این شخصیتها متعلق به دوره‌ها و پارادایمهای دیگر همچون پساساختارگرایی نیز هستند و فقط به ساختارگرایی محدود نمی‌شوند. یادآوری این نکته

12. pensée organique allemande
13. cercle linguistique de Prague
14. Roman Jakobson
15. Althusser
16. Jacques Lacan
17. Michel Foucoult
18. Roland Barthes
19. Julia Kristeva
20. Jacques Derrida

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مهم اســت که گرچه خاستگاه نخستین ساختارگرایی زبان‌شناســی بود، اما این نظریه به‌سرعت در دیگر رشــته‌های علوم انسانی نیز منتشر شد. ساختارگرایی در روان‌شناسی، مردم‌شناسی، انسان‌شناســی و بســیاری دیگر از رشته‌ها وارد و بخشــی از تاریخ آنها شد. بااین‌حال، همواره میــان ســاختارگرایی و نظریه‌های زبانی و زبان‌شناســی ارتباطی تنگاتنگ وجود داشــته اســت، چنان‌که حتی ســاختارگرایی در رشــته‌های دیگر علوم انسانی نیز بی‌تأثیر از نظرات و قاعده‌های زبان‌شناختی نیست.

چنان‌که گفته شــد، ســاختارگرایی با وجود ســابقه‌ای بیش از یک قرن و شــخصیتهای برجســتهٔ قرن بیســتم، حتــی در دوره‌ای که بــه آن پساســاختارگرایی نیز می‌گویند، هنوز با پرسشــهایی اساســی روبه‌روســت؛ پرسشــهایی از قبیل این‌که آیا ســاختارگرایی یک نقد در میان نقدهاست؟ آیا ســاختارگرایی یک رویکرد فرانقدی است؟ آیا ســاختارگرایی یک پارادایم است؟ آیا به‌راستی ساختارگرایی متعلق به دوره‌ای خاص بوده و امروز آن دوران به‌سر رسیده است؟ چه معیارهایی پساساختارگرایی را از ساختارگرایی متمایز می‌سازد؟ آیا معنا و فرایند ساختارگرایی در جوامع گوناگــون، به‌ویــژه فرهنگهای اروپایی مشــابه بوده اســت؟ آیــا جریان ســاختارگرایی در ایران حضور داشته است؟

ساختار و ساختارگرایی

ســاختارگرایی زبانی به نظریه‌ای اطلاق می‌شــود که زبان را همچون نظامی مطالعه می‌کند که در آن، عناصــر جــز در ارتباط با یکدیگر نمی‌توانند تعریف شــوند. موضوع انواع روابطی اســت که براســاس آن، عناصر با یکدیگر مرتبط می‌شــوند و به‌واسطهٔ آن دلالت‌پردازی می‌کنند. مجموعهٔ این روابط را «ســاختار» می‌نامند. ساختارگرایی دیگر رشــته‌ها نیز بر همین منوال است، به‌طور مثال برای ساختارگرایی اجتماعی به‌جای زبان، این جامعه است که یک نظام تلقی می‌شود.

این گونه تحقیق به‌طور عمده متن‌محور است و بیشترین توجه خود را به پیکرهٔ مطالعاتی به‌عنوان یــک نظام مســتقل و روابط درونی آن معطوف می‌کند. همین توجــه تقریباً انحصاری به موضوع مطالعه به‌عنوان یک واحد مســتقل و بررســی روابط درونی موجب کم‌توجهی به مناسبات برونی شده است. این کم‌توجهی بعدها توسط محققان پساساختارگرا به‌عنوان انتقادی از ساختارگرایی مطرح می‌شود که به آن پرداخته خواهد شد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

درواقع، این گونه نگرش به همان زبان‌شناسی سوسوری بازمی‌گردد که میان زبان[۲۱] به‌عنوان نظام و گفتار[۲۲] به‌عنوان کاربرد آن تمایز قائل می‌شود و توجه خود را معطوف به زبان و نه گفتار می‌کند. در این خصوص، می‌توان افزود که زبان مجموعهٔ صورتهایی است که روابط گوناگون را در خود جای می‌دهد، اما گفتار کنشهایی دو یا چندسویه است. زبان نظامی بسته و گفتار کنشی باز محسوب می‌شود. این وضعیت زبان و گفتار نیز به دیگر رشته‌ها تعمیم پیدا کرده، چنان‌که در هر رشته‌ای معادلهایی برای آنها فرض شده است. به‌طور مثال، در حوزهٔ فیلم، نماها، سکانسها (فصلها) و بالاخره فیلم به عنوان واژه‌ها، جمله‌ها و متن نوشتاری فرض و بر این اساس بررسی و مطالعه شده‌اند.

مبانی نظری ساختارگرایی

ساختارگرایی پیش از هر چیز، نظریه است؛ نظریه‌ای که نوع ویژه‌ای از نگرش به ادبیات، هنر، متن، مؤلف، نقد، خلق اثر و حتی انسان و جهان به‌ویژه معرفت انسانی را ارائه می‌کند. بنابراین ساختارگرایی را باید به‌عنوان نگرشی فلسفی مورد توجه قرار داد و به یک روش صرف محدودش نکرد. یکی از مشکلات اصلی مطالعهٔ ساختارگرایی در کشورهای مختلف بی‌توجهی یا کم‌توجهی به جنبهٔ فکری و فلسفی آن است و این امر موجب می‌شود تا عمق و مبانی این جریان نیز شناخته نشود. ساختارگرایی، هم شباهتهای زیادی با دیگر نظریه‌ها و فلسفه‌های دوران خود دارد و هم از نظریه‌های پیشین و هم‌زمان خود، همچون مارکسیسم، فرمالیسم، پوزیتیویسم و دیگر نظریه‌ها متمایز می‌شود. ساختارگرایی در قرن بیستم که شاخه‌های گوناگون علمی تا حد امکان تخصصی و از یکدیگر گسسته شده‌اند و حتی فلسفه نیز فقط یک شاخه در کنار دیگر شاخه‌ها محسوب می‌شود، می‌کوشد نظریه‌ای را ارائه کند تا تمام علوم، دست‌کم تمام علوم انسانی را دربر بگیرد. اسکولز[۲۳] در این خصوص، ساختارگرایی را پاسخی به نیاز عصر خود و به متفکران زمان خود می‌داند و می‌نویسد: «نیاز به «نظامی منسجم» که علوم مدرن را وحدت بخشد و جهان

21. langue
22. parole
23. Robert Scholes

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

را بار دیگر برای انسان قابل سکونت گرداند» و اضافه می‌کند: «ساختارگرایی در حال حاضر روشی است که استلزامات ایدئولوژیک نیز دارد. اما روشی است که می‌خواهد کلیه‌ی علوم را در نظام اعتقادی جدیدی وحدت بخشد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۶).

مناسب است در اینجا برخی از مهم‌ترین اصول ساختارگرایی یادآوری شود و در این خصوص بیش از همه، به دلایلی که گفته خواهد شد، به زبان‌شناسی سوسوری اشاره می‌شود. سوسور «قوهٔ زبانی» را دارای دو لایه و بخش می‌داند: نخست زبان و دوم گفتار. از نظر وی، زبان نظامی تثبیت‌شده و چارچوبی کم‌وبیش معین دارد، درحالی‌که گفتار به چگونگی کاربرد زبان به‌وسیلهٔ افراد مربوط می‌شود. سوسور و به‌دنبال وی بسیاری از پیروانش توجه اصلی خود را به زبان به‌عنوان نظامی معین و مستقل معطوف کردند. اما با اهمیت‌دادن به زبان به‌جای گفتار، نه‌فقط نظام زبانی نسبت به گفتار فردی اولویت پیدا می‌کند، بلکه رابطهٔ هم‌زمانی نیز نسبت به رابطهٔ درزمانی از امتیاز بیشتری برخوردار می‌شود. توجه به این مسئله از این جهت مهم است که تا پیش از سوسور، رابطهٔ درزمانی و ارتباط هر اثر با آثار پیشین بسیار مهم تلقی می‌شد، درصورتی‌که نظر سوسور موجب برتری رابطهٔ هم‌زمانی گردید. این جابه‌جایی تحولات عمیقی را به‌دنبال آورد، زیرا از یک سو روابط نحوی، یعنی هم‌نشینی عناصر یک متن اهمیت فراوانی یافتند، و از سوی دیگر و مهم‌تر این‌که متن از بافت تاریخی خود مستقل شد. این جنبهٔ نحوی زبانی که کمتر مورد توجه محققان بوده است، در قرن بیستم با زبان‌شناسی سوسوری و فرمالیسم روسی اهمیت بی‌سابقه‌ای می‌یابد، چنان‌که تودوروف[۲۴] می‌نویسد:

«جنبهٔ نحوی (که ارسطو آن را در تراژدی اجزاء طولی می‌نامد) تا زمانی که فرمالیست‌های روسی در دههٔ بیست سدهٔ حاضر آن را مورد بررسی قرار می‌دهند، بیش از دیگر جنبه‌ها مطرود مانده بود. از آن پس، این جنبه در کانون توجه پژوهش‌گران و به ویژه کسانی قرار گرفت که دارای گرایش‌های ساختاری هستند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۴).

بر همین اساس است که متنها در ساختارگرایی بدون توجه به بافت تاریخی و اجتماعی خود

24. Tzvetan Todorov

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مورد توجه قرار می‌گیرند. ساختارگرایان کلاسیک از این هم فراتر می‌روند و نقش مؤلف را نیز به‌شدت کم می‌کنند و گاهی به هیچ در تحقیق و نقد اثر کاهش می‌دهند. علاوه بر آن، هنگامی که عناصر بیرونی متنی حضور و تأثیر خود را از دست می‌دهند، عناصر و روابط درونی به‌مراتب دارای اهمیت بیشتری می‌شوند. برای همین است که اگر تا پیش از این، عناصر متنی دلالتهای خود را اغلب به‌واسطهٔ عناصر بیرونی، همچون مؤلف، تاریخ و محیط دریافت می‌کردند، نزد ساختارگرایان به‌واسطهٔ عناصر درونی و رابطه‌ای که با هم دارند کسب می‌کنند. به‌عبارت دیگر، هیچ عنصری به‌تنهایی دارای معنا و دلالت نیست و ارزش خاصی را دربر نمی‌گیرد. در ساختارگرایی، این معنا و ارزش در ارتباط درون‌متنی ممکن می‌شود. بنابراین، ساختارگرایی بیش از این‌که بر روی عناصر متنی به‌صورت جداگانه تأکید داشته باشد، بر روابط میان آنها تأکید می‌ورزد؛ چنان‌که لوی‌استروس این موضوع را در دامنهٔ گسترده‌تری بیان می‌دارد و می‌گوید: «خطای انسان‌شناسی سنتی، همچون خطای زبان‌شناسی سنتی، این بود که به‌جای روابط میان واژه‌ها به [خود] واژه‌ها توجه می‌کرد» (استیور، ۱۳۸۳: ۱۵۹). با چنین دیدگاهی است که لوی‌استروس خویشاوندی را به‌ویژه در میان اقوام بدوی مطالعه و روابط آنها را به‌طور مثال به روابط تقابلی افراد خویشاوند و غیرخویشاوند تقسیم و بررسی می‌کند.

زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی سوسور بیش از هر چیز متوجه نشانه شد. وی نشانه را به دو قسمت دال و مدلول تقسیم کرد. دال جنبهٔ مادی و مدلول جنبهٔ معنایی نشانه را بیان می‌کنند؛ گرچه این دو از نظر سوسور دو روی یک سکه‌اند و از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. آن چیزی که نزد سوسور اهمیت فراوانی داشت نگرش کلان وی بود، چنان‌که نظر خود را در خصوص نشانه قابل تعمیم به تمام علوم انسانی می‌دانست و حتی ایجاد دانش نشانه‌شناسی به‌عنوان مبنای علوم انسانی را نیز پیش‌بینی کرده بود. همین نگرش فراشاخه‌ای و کلان سوسور بود که موجب تحولات گسترده در علوم انسانی قرن بیستم شد. در این نگرش و در نشانه‌شناسی پیشنهادی، زبان نقش کانونی دارد. از نظر سوسور، به‌ویژه پیروانش، زبان به‌عنوان یک نظام می‌تواند تجلیاتی داشته باشد که یکی از آنها گفتار است. از این رو بود که بسیاری از محققان ساختارگرا هر پیکره و موضوع تحقیقی را نخست به زبان تبدیل می‌کردند و سپس در خصوص آن تحقیق و نقد ساختارگرایانه انجام می‌دادند؛ چنان‌که به‌طور مثال، لوی‌استروس این راهبرد را در خصوص قوم‌شناسی، ژاک لاکان در مورد ضمیر ناخودآگاه، میشل فوکو در مورد تاریخ،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

رولان بارت در خصوص فرهنگ (پوشـاک و مد) و کریستین متز[۲۵] در مورد فیلم سینمایی به‌کار گرفت. در اینجا مناسـب اسـت تا کمی در خصـوص برخی ویژگیهای متمایزکننـدهٔ این نظریه و دیگر نظریه‌های هم‌دوره و نزدیک تأکید شـود. درواقع، سـاختارگرایی براساس فلسفه‌ای شکل گرفـت یا به‌مرور نظریه‌ای فلسـفی را شـکل داد که آن‌را از دیگر نظریه‌هـا همچون ذره‌گرایی[۲۶] و بسـیاری دیگر متمایز می‌کند. تقابل سـاختارگرایی با وجودگرایی به‌دلیل توجه وافری اسـت که وجودگرایی به فاعل شناسـا دارد، درحالی‌که ساختارگرایی درست برعکس آن، به فاعل شناسا بی‌توجه است.

«وجودگرایی بر فاعل فردی متمرکز می‌شـود، ولی سـاختارگرایی فاعل را با سـاختارهای بی‌نام و نشان جای‌گزیـن می‌کند؛ وجودگرایی به قصدی‌بودن فاعل [نیت‌داربودن وی] می‌نگرد؛ ولی سـاختارگرایی به خـود فعـل و الگویی کـه این فعل از آن سرمشـق گرفته می‌نگـرد. وجودگرایی بـر خودآگاهی و آزادی تأکید دارد، ولی سـاختارگرایی به سـاختارهای عمیق ناخودآگاهی که به‌اصطلاح «در پس عقبهٔ نویسنده» تعیین‌کنندهٔ عمل هستند، می‌نگرد» (استیور، ۱۳۸۳: ۱۸).

رابطهٔ میان سـاختارگرایی و مارکسیسـم رابطه‌ای پیچیده است، زیرا از یک سو این دو واکنشی به برخی دسـتاوردهای مدرنیته هسـتند و از سوی دیگر، پاسـخهای متفاوت و در برخی موارد متضاد به نیازهای عصر خود محسـوب می‌شوند. اسکولز در خصوص رابطهٔ میان مارکسیسم و سـاختارگرایی می‌نویسـد: «از منظری خاص می‌توان گفت که مارکسیسم و ساختارگرایی هر دو واکنشـی در برابر بیگانگی و نومیدی مدرنیستی‌اند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸). اما ساختارگرایی دارای تفاوتهای بنیادین با مارکسیسـم اسـت، زیرا سـاختارگرایی اصل اساسـی مارکسیسـم، یعنـی تاریخیـت و محیط را انکار می‌کند. این موضوع هنگامی پیچیده‌تر می‌شـود که شـخصیت برجسته‌ای همچون آلتوسر می‌کوشد تا ساختارگرایی مارکسیستی را طراحی کند.

25. Christian Metz
26. atomisme

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روش ساختارگرایانه

براســاس نظریهٔ ســاختارگرایی، مظاهر انسانی و فرهنگی بسیار متنوع و غیرقابل احصا هستند، اما این مظاهر و رویدادها بر مبانی و «ســاختارهایی عمیق» اســتوار شــده‌اند که نه‌فقط زیربنای چنین مظاهری هســتند، بلکه به‌طور نســبی محدود و معدود نیز هستند. درضمن، وحدت و بنیان هر متنی به‌دلیل وجود همین ســاختارهای عمیق و بنیادین اســت. لوی‌اســتروس با صراحت در کتاب *ساختارهای* خود به این موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید:

«مــن در ســاختارها در ورای آنچــه رویداد ســطحی و تنوع غیرمنســجم قوانین حاکم بــر ازدواج به‌نظر می‌رســید، به تعداد اندکی از اصول ســاده پی بردم که با آن، مجموعهٔ بسیار پیچیده‌ای از عادات و اعمال را که در نگرش اول بی‌معنا به‌نظر می‌رســند (و اغلب ادعا می‌شــود که چنین هستند)، می‌توان به‌صورت نظامی معنادار تقلیل داد» (به‌نقل از استیور، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

بنابرایــن، هــدف اصلی منتقد ســاختارگرا یافتن ســاختارهای عمیق و محــدود از این پدیده‌های ظاهری و متکثر اســت. وی باید بتواند به‌وســیلهٔ روش ســاختارگرایانه از این ظواهر عدول کند و به ســاختارهای عمیق دســت یابد. هنگامی که یک مجموعه و روابط میان آنها از اهمیت اصلی برخوردار می‌شــود، عناصر نه خودبه‌خود، بلکه به‌دلیل نقشــی که در رابطه با دیگر عناصر ایفا می‌کنند دارای اهمیت می‌شــوند. به‌طور مثال، پیاده در بازی شــطرنج نــه به‌خاطر ارجاعی که به موضوعی برونی و عینی می‌دهد معنای خود را دریافت می‌کند، بلکه به‌واســطهٔ تفاوتی که با فیل و رخ یــا دیگر مهره‌هــا دارد معنای خود را می‌یابد. لوی‌اســتروس به ایــن روابط در مجموعه‌ای از روابط توجه می‌کند و می‌نویســد: «در واحدهایی که حقیقتاً یک اســطوره را می‌ســازند روابط جداجدا نیستند، بلکه دسته‌هایی از این روابط هستند و این روابط را فقط به‌شکل دسته‌ای می‌توان به‌کار گرفت و با هم تلفیق کرد تا معنایی را پدیدار سازند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۱).

یکــی از مهم‌ترین شــیوه‌هایی کــه ســاختارگرایان در مطالعات خــود به‌کار می‌برنــد یافتن نوع روابــط میــان عناصر یک متن اســت. آنها در این رابطــه به‌خصوص بر تقابلهــای دوگانه تأکید می‌ورزند؛ تقابلهایی که لوی‌اســتروس تا کوچک‌ترین زوایای زندگی انســانی، همچون آشپزی تعمیــم می‌دهــد، چنان‌کــه حتی تقابلهایی همچون خــام و پخته یا تازه و فاســد را مطرح می‌کند. همچنین، یکی از جریاناتی که توانســت به بهترین شکل از داده‌های ساختارگرایی بهره‌مند شود

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روایت‌شناسی[۲۷] است. حتی می‌توان گفت که روایت‌شناسی در شکل‌گیری و تقویت این نوع نگرش سهم بسزایی نیز ایفا کرد. به‌طور دقیق‌تر، می‌توان گفت که دستاوردهای عظیم پژوهش ولادیمیر پراپ[۲۸] تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر نظریه و روش ساختارگرایی گذاشته است. پس از وی نیز بارت، گرمس[۲۹] و تودوروف این مسیر را همچنان تداوم بخشیدند. این نظریه‌پردازان و منتقدان در حوزهٔ روایت‌شناسی، به‌ویژه پراپ و گرمس کوشیدند تا به ساختارهای عمیق روایت مورد مطالعه بپردازند. پراپ در چنین کوششی به سی‌ودو کنش بنیادین دست یافت، ولی گرمس آنها را به شش و سپس چهار وضعیت تقلیل داد. نظرات گرمس براساس نظریهٔ ساختارگرایانه به تقابلهای دوگانه و تقلیل ساختارها تا مربع معناشناسی توجه بسیاری از محققان در اقصا نقاط عالم را به خود جلب کرده است.

ویژگیهای کلی ساختارگرایی را می‌توان چنین برشمرد:

- پذیرش یک نظام‌مندی در حوزه‌های متفاوت انسانی همچنین در مورد پیکرهٔ مطالعاتی؛
- درک پدیده‌های مورد مطالعه همچون عناصر چنین نظامی؛
- اولویت‌دادن به کلیت نسبت به عناصری که معنای خود را با توجه به آن کلیت دریافت می‌کنند؛
- پذیرش داده‌ها با توجه به ویژگیهایشان؛
- تبعیت داده‌ها از پژوهشهای تحلیلی برای دستیابی به معناهای ضمنی در یک نظام خاص.

به‌طور کلی روش نقد ساختارگرایانه از سه مرحلهٔ کلان گذر می‌کند: نخست شناسایی عناصر و تجزیه به کوچک‌ترین واحدهای معنایی؛ دوم بررسی روابط میان این عناصر با تأکید بر روابط هم‌نشینی؛ و سوم استخراج مبانی ساختاری یا ساختارهای عمیق با کمک بسامدها و تکرارهای موجود در متن. ژان لیویت در این خصوص می‌کوشد تا مشترکات موجود در میان نقدهای ساختارگرایانه را بیابد. وی دراین‌باره می‌نویسد:

27. narratologie
28. Vladimir Propp
29. A.J. Greimas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«روشهایی که در یک بخش مهم تحقیقات ساختارگرایانه بیشتر برگزیده شده‌اند دارای نقاط مشترکی هستند. این نقاط عبارت‌اند از:

۱. تعیین واحدهای کمینهٔ حامل یا محتمل معنا؛

۲. توجه به پدیدهٔ مطالعه‌شده همچون گستردهٔ این واحدها بر روی زنجیرهٔ نحوی؛

۳. شناسایی نظام با یک محور درزمانی ممکن؛ در مورد تحلیل زبان شاعرانه، ارائه‌شده توسط رومان یاکوبسن و تحلیل اسطوره‌ها، ارائه‌شده توسط لوی‌استروس، جوهر روش به این شکل خلاصه می‌شود؛

۴. شناسایی توازیها یا تکرارها بر روی محور هم‌زمانی الهام‌بخش مضامین درزمانی؛

۵. شناسایی تأثیرگذاری چگونگی گفتمان در بازی میان دو محور؛

۶. توجه به تمام متغیرات پدیدهٔ مورد مطالعه» آنجایی‌که داده‌ها آماده است» (Leavitt, 2005: 46).

اصول مشترک ساختارگرایی

با وجود تکثری که ساختارگرایی در شاخه‌های گوناگون و حتی گاهی دیدگاههای متفاوت دارد، دارای اصول و ویژگیهای مشترکی است که آن را از دیگر رویکردها و روشها متمایز می‌سازد و به این تکثر وحدتی نسبی می‌بخشد. درواقع، مهم‌ترین ویژگی و نوآوری ساختارگرایی همانا توجه به متن به‌عنوان یک ساختار کمابیش مستقل و به‌عنوان مهم‌ترین و حتی تنها موضوع مورد مطالعه است. هنگامی که ساختار اصلی‌ترین موضوع و اغلب تنها موضوع مورد بررسی است، روابط درون‌متنی عناصر در محورهای هم‌نشینی و جانشینی اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. با محور قرارگرفتن متن و استقلال آن، عناصر نقدهای دیگر، به‌ویژه نقد سنتی، همچون مؤلف یا محیط و حتی منابع به حاشیه رانده می‌شوند تا جایی‌که بارت «مرگ مؤلف» را اعلام می‌کند. در این نوع از مطالعه، به نیت مؤلف توجه نمی‌شود، بلکه متن هنری اولویت نخست مطالعه است. این دگرگونی به نوبهٔ خود تغییرات مهم و بنیادینی در حوزهٔ پژوهش ایجاد کرد، چنان‌که به‌طور مثال، در ادبیات میان مؤلف و راوی و گاهی مخاطب و خواننده (یا بیننده و شنونده) فاصلهٔ قابل ملاحظه‌ای تصور شد. متن هنری نیز دارای دو لایهٔ صورت و معناست که برخی از جریانات ساختارگرایانه توجه بیشتری به صورت و برخی دیگر به محتوا داشته‌اند. ساختارگرایان همچنین در مورد فاعل یا فاعل شناسا نظر مخصوص به خود را دارند، چنان‌که در اغلب موارد به‌عنوان یک شاخص برای

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تمایز آن از دیگر نظریه‌ها و روشهای نقد استفاده می‌کنند. مادن ساراپ در این مورد می‌نویسد: «ساختارگرایان برآن‌اند که فاعل شناسا را منحل کنند؛ به‌روایتی، می‌توان گفت که فوکو و دریدا، نظریه‌ای در مورد فاعل شناسا ندارند. لاکان، استثناست. او به فاعل شناسا اعتماد دارد، زیرا بافت فلسفه‌اش هگلی است و به روان‌کاوی نیز معتقد است» (ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۰).

ساختارگرایی در دانشها و فرهنگهای گوناگون: روش یا رویکرد

ساختارگرایی از جریاناتی محسوب می‌شود که به یک یا چند رشته محدود نمی‌شود، بلکه جریانی فرارشته‌ای و پارادایمی است که تقریباً تمام گسترهٔ علوم انسانی را متأثر می‌سازد. به سبب همین گسترده‌بودن دایرهٔ نفوذ ساختارگرایی است که می‌توان گفت ساختارگرایی نظریه و نقدی در کنار دیگر نظریه‌ها و نقدها نیست، بلکه پارادایمی است که نظریه‌ها و نقدهای یک دوره را متأثر ساخته است. بنابراین، علاوه بر زبان‌شناسی با بنیان‌گذارش، یعنی سوسور، رشته‌های دیگری نیز همچون جامعه‌شناسی با دورکیم، روان‌شناسی با ژان پیاژه، مردم‌شناسی با لوی‌استروس و فلسفه با آلتوسر همگی بخشی از اندیشهٔ ساختارگرایی محسوب می‌شوند. این رشته‌ها و رشته‌های دیگر، هم از ساختارگرایی تأثیر پذیرفته‌اند و هم در تکمیل و گسترش آن سهم داشته‌اند. در اینجا امکان بررسی همهٔ این رشته‌ها وجود ندارد و به همین اشاره بسنده می‌شود. اما ساختارگرایی همانند برخی از نظریه‌ها و شاید بیش از بسیاری از آنها، با توجه به تجربیات هر فرهنگ دارای معانی و مصداقهای گوناگونی در کشورها یا مناطق گوناگون شده است. این تفاوتها گاهی چنان بارز است که موجب مشکل در دریافت ساختارگرایی نزد محققان گردیده است. درواقع، محققان با دیدن معنا، جایگاه و کارکرد ساختارگرایی در دو فرهنگ فرانسوی‌زبان و انگلیسی‌زبان به‌دلیل تفاوتهایی که وجود دارد، متعجب شده‌اند. نگاهی هرچند گذرا به آثار منتشرشده در این دو فرهنگ دربارهٔ ساختارگرایی به‌سادگی این تفاوت را برملا می‌کند. با وجود این، کمتر از تغییر نگرش براساس تغییر خاستگاه سخن گفته شده است.

واقعیت امر این است که فرهنگهای گوناگون در مورد مکاتب و روشهای نقد دارای تجربیات یکسانی نیستند و به‌همین دلیل برداشتها و جایگاههای متفاوتی برای آنها قائل‌اند. یکی از موارد چنین وضعیتی جایگاه و برداشت از ساختارگرایی در دو فرهنگ فرانسوی و انگلیسی‌زبان و کشورهای مرتبط با این دو فرهنگ است؛ زیرا اگر در کشور و فرهنگ فرانسه، یعنی بستر

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شـکل‌گیری این موضوع، ساختارگرایی یک پارادایم و فراورویکرد محسوب می‌شود، برعکس در کشـورهای انگلیسـی‌زبان، سـاختارگرایی در حد یک روش نقد اغلب در کنار سایر روشها طرح می‌شود. به‌همین دلیل است که به‌طور مثال، نه ایو تادیه[۳۰] در کتاب خود، *نقد ادبی در قرن بیستم*، که در آن ده نقد بزرگ این قرن را معرفی می‌کند و نه نویسـندگان کتاب *روشـهای نقد برای تحلیل ادبـی*[۳۱] که به معرفی پنج روش نقد نـو می‌پردازند، هیچ‌یک به سـاختارگرایی به‌عنوان یک روش نپرداخته‌اند. این در حالی اسـت که تری ایگلتون[۳۲]، نویسـندهٔ کتاب *پیشـدرآمدی بر نظریهٔ ادبی*، نقد سـاختارگرایی را به‌عنوان یـک نقد کنار نقدهای دیگر، به‌ویژه همراه با نشانه‌شناسـی مطرح می‌کند. خوشبختانه همواره کسانی نیز یافت می‌شوند که فراتر از تجربیات فرهنگی خود، دارای نگاهی کلان‌ترند، که نمونهٔ بارز آنها رابرت اسـکولز است که در مبحث «ساختارگرایی چیست؟» آن‌را نخسـت «به‌منزلهٔ جنبشی ذهنی» و سـپس «به‌منزلهٔ یک روش» بررسی و مطالعه کرده‌است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵).

همان‌طوری‌که پیش‌تر نیز اشـاره شد، یکی از اصلی‌ترین خاستگاههای ساختارگرایی در اروپای شـرقی بود. واژهٔ «سـاختار» در آنجا وضع شد و پیشاسـاختارگرایی در مکاتبی همچون مسکو و پراگ رشـدونمو کرد. حال اگر ویرایش اروپای شـرقی و نظر متفکران آن بر نظرات دو فرهنگ فرانسـوی و انگلیسی‌زبان افزوده شـود، پژوهش در خصوص موضوع ساختارگرایی به‌مراتب دشوارتر می‌شود.

در جوامعی همچون جامعهٔ ما که بیشـتر متأثر از دو جریان فرانسـوی و انگلیسی‌زبان هستند و با ترجمه‌هایی که از این دو زبان صورت گرفته اسـت، مشـکل دوچندان می‌شود؛ زیرا از یک سو سـاختارگرایی به‌عنوان یک نقد در کنار نقدهای دیگر مطرح اسـت و از سـوی دیگر، به‌عنوان یک پارادایم یا دسـت‌کم رویکرد طرح می‌شود. به‌همین دلیل، اغلب دانشجویان دچار مشکلاتی برای درک و تحقیق در این حوزه می‌شوند. بی‌توجهی به این تفاوت و اختلاف در مورد معنا و جایگاه ساختارگرایی است که موجب بسیاری از سوءتفاهمات پژوهشی می‌شود.

30. Jean-Yves Tadié
31. Bergez, 1990
32. Terry Eagleton

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بنابراین، نکتهٔ بسیار مهمی که اغلب به آن بی‌توجهی شده و همین موضوع موجب سوءتفاهمات بسیاری نزد محققان و منتقدان گردیده، همانا اختلافات گاه اساسی در برداشت و تجربهٔ فرهنگها و شخصیتها از ساختارگرایی است. به‌بیان دیگر، ساختارگرایی دارای سطوح گوناگونی است که از یک پارادایم آغاز و در یک رویکرد و سپس روش نقد محدود می‌شود. تجربیات گوناگون در فرهنگهای متفاوت موجب شده است تا در همهٔ فرهنگها تمامی این سطوح به منصهٔ ظهور نرسد و برداشت از ساختارگرایی از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر دستخوش دگرگونی شود.

ساختارگرایی و پساساختارگرایی

نظریه و نقد ساختارگرایی به نوبهٔ خود موضوع بسیاری از نقدها و انتقادات قرار گرفته است. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، مهم‌ترین نقدهای واردشده بر ساختارگرایی توسط همان نسل نخست ساختارگرایی صورت گرفت؛ کسانی که موجب پیدایش جریاناتی همچون ساختارگرایی باز، پساساختارگرایی و ساخت‌شکنی (واسازی) شده‌اند. بررسی همه‌جانبهٔ نقدهای وارد بر ساختارگرایی خود مبحثی مفصل است و در اینجا فقط به برخی از آنها اشاره می‌شود. مهم‌ترین این نقدها عبارت‌اند از:

- بی‌توجهی به تاریخ و فرهنگ؛
- بی‌توجهی کامل به هنرمند؛
- تقلیل هنر به ادبیات یا هنریت اثر؛
- کم‌توجهی به زیبایی‌شناسی.

این نقدها و برخی دیگر موجب شد تا جریانات و آثاری در رد ساختارگرایی و گذر از آن به‌سوی پساساختارگرایی آغاز شود. البته به‌دلیل اهمیت و وضعیت ساختارگرایی، گذر از آن ساده محسوب نمی‌شود. درواقع، نزد بسیاری از محققان، ساختارگرایی فقط یک رویکرد ساده نیست، چنان‌که پذیرش یا انکار آن نیز محدود به آن نمی‌شود، زیرا ساختارگرایی یک دوره و تفکر را نمایندگی می‌کند. به‌طور دقیق‌تر، ساختارگرایی در دوران حاضر مدرنیسم را نمایندگی می‌کند، چنان‌که پذیرش یا رد آن به‌معنای پذیرش یا رد مدرنیسم است. بر همین اساس است که برخی موضع‌گیریها نسبت به ساختارگرایی صورت می‌گیرد، چنان‌که پساساختارگرایی را عبور از مدرنیسم و ارزشهای آن تلقی می‌کنند. فرانک واگنر به‌ویژه در مورد فرهنگ فرانسه می‌نویسد:

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«اگر در حال حاضر، در فرانسه، تعبیر پسامدرنیسم اغلب موضوع مخالفتهای شدیدی است، اساساً به‌دلیل مسائل ایدئولوژیک است. درحقیقت، تعدادی از نویسندگان، منتقدان و نظریه‌پردازان در آن صورتی از ضد مدرنیسم و علیه مدرنیسم مشاهده می‌کنند که پیوسته منشی ارتجاعی، محافظه‌کارانه و حتی واکنشی را برمی‌انگیزد» (Wagner, 2004: 105).

در این جایگاه، ساختارگرایی آخرین سنگر و نگهبان مدرنیسم محسوب می‌شود و موضع‌گیری در خصوص ساختارگرایی فراتر از خود ساختارگرایی است. با توجه به ساختارگرایی، پساساختارگرایی نیز معانی گوناگونی به خود می‌گیرد، چنان‌که برخی پساساختارگرایی را حتی در ساختارگرایی باز مورد توجه قرار می‌دهند، و برخی دیگر همانند نشانه‌شناسان مکتب پاریس، علاوه بر متن، توجه جدی به چگونگی حضور فرامتن در متن دارند و می‌کوشند تا ردپا و حضور فرامتنهایی همچون مؤلف و شرایط محیطی را در متن بیابند و هیچ‌گاه به خود فرامتن به‌صورت مستقیم نمی‌پردازند؛ یا این‌که برخی دیگر فرامتن را به‌طور جدی و مستقیم مورد توجه قرار می‌دهند و شرایط فردی و گروهی شکل‌گیری متن برای آنها در قالب گفتمان نقش اساسی ایفا می‌کند.

هنر و ساختارگرایی

رابطهٔ میان هنر و ساختارگرایی از موضوعاتی است که هنوز چنان‌که باید بررسی نشده است، درصورتی‌که رابطهٔ این دو به‌شکل متعامل و متقابل بوده و از این جهت متمایز است. یکی از ریشه‌های ساختارگرایی نظرات فرمالیسم روسی و پسافرمالیسم پراگی است که دارای رابطه‌ای تنگاتنگ با هنر بودند. درواقع، نظرات فرمالیستی در اروپای شرقی همواره با جریانات و پدیده‌های هنری مرتبط بوده و از هنر تأثیر پذیرفته است. توجه به صورت اثر در فرمالیسم فقط از حوزهٔ ادبیات تغذیه نمی‌کرد، بلکه هنر در این خصوص دارای تأثیرات عمیق و گسترده‌ای بود. ساختارگرایی نیز به نوبهٔ خود بر چگونگی درک و نقد اثر هنری مؤثر بود، چنان‌که در دورهٔ مشخصی این پارادایم بر نظریه و نقد هنری مسلط بوده است. این تسلط اغلب با تقلید از زبان و زبان‌شناسی به‌شکل افراطی آن صورت می‌گرفت، اما برخی نیز کوشیدند تا با استفاده از روح ساختارگرایی، خارج از استعاره‌های زبانی به تبیین و تفسیر اثر هنری بپردازند.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در هنر به‌طور خاص اصطلاح «ساخت‌گرایی» که اغلب معادل کانستراکتیویسم[۳۳] ترجمه شده است، نخستین‌بار در سال ۱۹۲۱ توسط هنرمندان روس استفاده شد. این جنبش هنری در پی رد ایده هنر برای هنر، کارکردی اجتماعی برای هنر در نظر می‌گرفت. کانستراکتیویستهای روس همچنین میان هنر و صنعت ارتباطی تنگاتنگ برقرار کردند و بدین طریق، می‌کوشیدند تا هنر دارای منفعت بیشتری برای مردم باشد. آنها قهر و غضب دولت کمونیستی را برانگیختند و بسیاری از ایشان به غرب کوچ کردند و همین امر موجب انتشار گستردهٔ این اندیشه در دیگر جریانهای هنری شد که به همین اندک بسنده می‌شود.

پژوهشنامه

33. constructivism

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

استیور، دان. (۱۳۸۳)، «ساختارگرایی و پساساختارگرایی»، ترجمهٔ ابوالفضل ساجدی، فصلنامهٔ *حوزه و دانشگاه*، ش۳۹.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگه.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، نشرمرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه.

ساراپ، مادن. (۱۳۸۲)، *راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمهٔ محمدرضا تاجیک، تهران، نشر نی.

لیتل، استفان. (۱۳۸۸)، *گرایشهای هنری*، ترجمهٔ مریم خسروشاهی، تهران، کتاب آبان.

هوراث، دیوید. (۱۳۸۶)، «سوسور، ساختارگرایی و نظامهای نمادین»، ترجمهٔ کمیل بهرامی، تهران، فصلنامهٔ *رسانه*، ش۷۲.

Genette, Gérard. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil.

Leavitt, John. (2005), *Les structuralismes et les mythes*, Anthropologie et sociétés. vol. 29, no. 2.

Wagner, Frank. (2004), *Du structuralisme au post-structuralisme*, Etudes littéraires, vol. 36, no. 2.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

نقـد سـاخت‌گرا

دکتر کورش صفوی
استاد دانشگاه علامه طباطبایی
safavi_koorosh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹
تاریـخ پذیرش نهایـی: ۸۸/۳/۳

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

این نوشتار به بررسی نقد ادبی از دیدگاه ساخت‌گرایی اختصاص یافته است. مؤلف برای دستیابی به این هدف، نوشتهٔ حاضر را به چند بخش تقسیم و هر بخش را با پرسشی آغاز کرده است تا به این نکته بپردازد که اصولاً در یک نقد ساخت‌گرا باید به‌دنبال چه مؤلفه‌هایی بود، یا این‌که نقد ساخت‌گرا در شکل آرمانی‌اش چه می‌تواند باشد. بخش پایانی مقاله به معرفی الگویی پیشنهادی اختصاص یافته است که به‌نظر مؤلف، می‌تواند الگوی تازه‌ای برای نقد ادبی از منظر «زبان‌شناسی ساخت‌گرا» باشد.

واژگان کلیدی:
ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی، نظام زبانی، الگوی نقد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

۱. ساخت‌گرایی چیست؟

وقتی کسی را «ساخت‌گرا» می‌نامیم، منظور چیست؟ از میان زبان‌شناسان و محققان قرن بیستم، کدامشان «ساخت‌گرا» بوده‌اند؟ اینان برای اثبات ساخت‌گرابودنشان چه‌کار کرده‌اند؟

شاید بهتر باشد، برای یافتن پاسخی مناسب به این پرسشها، ابتدا به‌سراغ معتبرترین واژه‌نامه‌های توصیفی زبان‌شناسی برویم. متیوس تحت مدخل «زبان‌شناسی ساخت‌گرا»[1] در فرهنگ خود آورده است: «هر مکتب یا نظریه‌ای که در آن، زبان نظامی خودسامان درنظر گرفته می‌شود و عناصرش برحسب رابطه با سایر عناصر معرفی می‌شوند» (Matthews, 2005: 356). کریستال نیز در فرهنگ خود می‌گوید: «این اصطلاح به تمامی رهیافتهایی در تحلیل زبان اشاره دارد که توجهی صریح به روش توصیف مختصات زبانی، برحسب «ساخت»ها و «نظام»ها، دارند» (Crystal, 2003). این تعریفها در بسیاری از نوشته‌های مقدماتی و تخصصی زبان‌شناسی تکرار می‌شوند و به کار هیچ غیرمتخصصی نمی‌آیند، زیرا به‌باور من، باید اول زبان‌شناس ساخت‌گرا بود تا دریافت «معرفی عناصر یک نظام برحسب عناصر دیگر» به چه شکل است، یا اساساً منظور از «توصیف مختصات زبانی، برحسب ساختها و نظامها» چیست. آیا اگر مثلاً در نظام پوشاک، از من بپرسند که «پیراهن» چیست، و من جواب بدهم: «آن است که روی زیرپیراهنی و زیر کت می‌پوشند»، نگاهی ساخت‌گرا به لباسها داشته‌ام؟ در این‌صورت، همه «ساخت‌گرا» هستند.

لپسکی در نوشتهٔ مشهورش که به معرفی زبان‌شناسی ساخت‌گرا اختصاص دارد، بر این باور است که با توجه به این دسته از تعاریف، «هر مطالعه‌ای در باب زبان، همواره ساخت‌گرا بوده است» (Lepschy, 1970: 35f). در دستورهای سنتی نیز می‌بینیم که واحدها معرفی می‌شوند و هر واحدی به واحد همنوع و واحدهای دیگری از انواع دیگر مربوط می‌شود و سپس، «ساخت»های بزرگ‌تر از راه هم‌نشینی واحدهای کوچک‌تر شکل می‌گیرند. نمونهٔ بارز این روش

1. structural linguistics

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

را می‌توان در *دستور زبان فارسی* پنج استاد نیز یافت (قریب و دیگران، ۱۳۱۷). ولی پس چرا فرضاً بدیع‌الزمان فروزانفر را زبان‌شناس ساخت‌گرا نمی‌دانیم؟ یا چرا این استادان خود را ساخت‌گرا نمی‌دانستند؟

وقتی در «زبان‌شناسی ساخت‌گرا بحث دربارهٔ «نظام زبان» پیش کشیده می‌شود، مسئلهٔ اصلی صرفاً رابطهٔ عناصر با یکدیگر نیست، بلکه مسئله بر سر «ارزش» هر عنصر برحسب سایر عناصر است. فرض کنید یکی از عناصر نظام زبان فارسی را حذف کنیم؛ مثلاً «من» را از واژگان این زبان کنار بگذاریم. اگر قرار باشد «زبان» یک «نظام» به‌حساب آید، آن‌وقت «من» به «تو»، «او»، «ما»، «ـَم» و دهها واحد دیگر مربوط می‌شود. اگر «من» از این نظام حذف شود، روابط موجود میان سایر واحدهای این نظام تغییر خواهد کرد. ارزش هر واحد نظام زبان به ارزش سایر واحدهای همان نظام وابسته است. برای نمونه، سکهٔ دوریالی در نظام مسکوکات ایران، فقط در همین نظام ارزش می‌یابد؛ مثلاً این‌که ارزش پنج سکهٔ دوریالی معادل ارزش یک سکهٔ یک‌تومانی است. اگر این سکه از نظام مسکوکات حذف شود، به تکه‌ای فلز مبدل خواهد شد و ارزش سایر سکه‌های رایج در این نظام تغییر خواهد کرد. نمونه این‌که برای استفاده از تلفن همگانی، مثلاً سکهٔ بیست‌وپنج‌تومانی هم‌ارزش آن دوریالی خواهد شد. این نکته یکی از بارزترین مختصات نگرشی ساخت‌گرا را می‌نمایاند. اما در اینجا با یک مشکل عمده مواجه می‌شویم که به محل طرح این دیدگاه بازمی‌گردد. برای نخستین بار، در *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* سوسور (De Saussure, 1916) به این نکته برمی‌خوریم. او این کتاب را ننوشته است. سوسور در فاصلهٔ سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱، در سه دوره به تدریس زبان‌شناسی عمومی در دانشگاه ژنو پرداخت و به گفتهٔ گردآورندگان این مجموعه، یادداشتی از مطالب درسی‌اش نگاه نمی‌داشت (Ibid: 7). آنچه در اختیار ماست صرفاً «بازآفرینی» (Ibid: 9) این سخنرانیهاست، آن‌هم مبتنی بر جزوه‌های دانشجویان دورهٔ سوم این کلاسها. جالب اینجاست که در برخی موارد، حتی به مطالبی در این کتاب برمی‌خوریم که در هیچ‌یک از یادداشتهای این دانشجویان وجود نداشته است. اما مسئله به همین‌جا ختم نمی‌شود. پس از انتشار تقریرات سوسور، آنچه در این کتاب مطرح شده بود به‌دست گروهی از مفسران افتاد. نخستین تفسیرها به لئونارد بلومفیلد[2]، نیکلای تروبتسکوی[3] و متخصصان دیگری تعلق داشت که در فاصلهٔ دو جنگ جهانی اول و دوم قلم می‌زدند. رُی هریس در کتاب اخیر خود به آرای برخی از این مفسران اشاره کرده است و جالب اینجاست که گاه این تفسیرها، حتی دربارهٔ مطالبی که سوسور نظرش را به‌دقت شرح داده است، به‌کلی با هم فرق می‌کنند (Harris, 2003). از سال ۱۹۶۰م به بعد، همین تعابیر نصفه‌ونیمه به درس‌نامه‌های زبان‌شناسی راه یافتند، آن‌هم اغلب با استناد به آرای پیروان بعدی همان مفسران اولیه (Matthews, 2001).

2. Leonard Bloomfield
3. Nikolai Trubetzkoy

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در این میان، جزوه‌های دانشجویان کلاسهای سوسور نیز بدون کوچک‌ترین تغییر و تعبیری به چاپ رسیدند (De Saussure, 1967-1974)، ولی دیگر کار از کار گذشته بود، زیرا در زمان اوج تأثیرگذاری کتاب *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، این جزوه‌ها در اختیارمان نبودند. در مدتی که درگیر آرای اصلی سوسور بودم، دوبار به دانشگاه ژنو رفتم و هربار امیدوار بودم که بتوانم برگه‌های امتحانی این دانشجویان را بیابم. تصورم این بود که برحسب نمره‌ای که سوسور به هر برگهٔ پاسخ دانشجویان داده است، شاید بتوانم نظر او را دریابم، ولی هر دوبار کارم بی‌نتیجه ماند. بار نخست، پاسخ این بود که این کلاسها آزاد بوده و امتحان نداشته است، و بار دوم گفتند که سوسور برگه‌ها را به دانشجویان برگردانده است. مشکل من بیشتر با دو تن از این مفسران بود: یکی ژاک دریدا[4] و دیگری رولان بارت[5]. هریس در کتاب خود، آرای دریدا (Harris, 2003: 171-188) و بارت (Ibid: 133-151) را به‌مثابهٔ دو تعبیر از آرای سوسور به‌دست داده است. وقتی این دو تعبیر را با تفسیرهای لوی-استروس[6] (Ibid: 109-132) یا یاکوبسن[7] (Ibid: 94-108) مقایسه می‌کنیم، درمی‌یابیم که انگار با دو تن سوسور مواجهیم. آنچه سوسور دربارهٔ «نظام زبان» و «نشانه» مطرح کرده و دست‌کم در نگاه لوی-استروس مبنای ساخت‌گرایی به‌حساب می‌آید، در تفسیر دریدا تحریف شده و در تفسیر بارت انگار به مطلبی برگردانده شده که خواست بارت بوده است.

به هر روی، خواندن و درک *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*، بدون توجه به این تفسیرها، کار چندان ساده‌ای نیست. در اینجا باید از میان تمامی این گفته‌ها، به سه نکتهٔ عمده اشاره کنم که معتقدم مبنای نگرش ساخت‌گرا به‌حساب آمده‌اند.

نخست، تعریف زبان‌شناسی به‌منزلهٔ دانش مطالعهٔ نظامهای بدون زبان است. سوسور هنگام بحث در این‌باره، میان «قوهٔ نطق»، «زبان» و «گفتار» تمایز قائل می‌شود. به‌اعتقاد او، مطالعهٔ تمامی جنبه‌های قوهٔ نطق، در مجموعهٔ وسیعی از علوم، نظیر روان‌شناسی، مردم‌شناسی، فقه‌اللغه و... صورت می‌پذیرد و اگر قرار باشد زبان‌شناسی نیز درگیر این موضوع شود، نمی‌تواند هویتی خاص خود بیابد. او وظیفهٔ اصلی زبان‌شناسی را مطالعهٔ «زبان» می‌داند که نظامی متشکل از «نشانه‌های زبانی» است و جنبهٔ اجتماعی دارد. گفتار عمل فردی سخن‌گویان در ایجاد ارتباط با یکدیگر است و به‌همین دلیل، نسبت به مطالعهٔ زبان جنبهٔ فرعی دارد. او از این طریق، «زبان‌شناسی زبان» را از «زبان‌شناسی گفتار» متمایز می‌سازد و معتقد است که دانش زبان‌شناسی در کلیت خود، همان «زبان‌شناسی زبان» است.

دوم، تمایزی است که سوسور میان «زبان‌شناسی درزمانی» و «زبان‌شناسی هم‌زمانی» قائل می‌شود. برخلاف نگرش عجیبی که از راه تفسیر آرای سوسور به ما رخنه کرده است، او

4. Derrida
5. Barthes
6. Levi-Strauss
7. Jakobson

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

این دو نوع مطالعه را مستقل از یکدیگر نمی‌داند. مطالعهٔ «درزمانی» از نگاه او، مطالعهٔ تحول واحدهای نظام زبان در طول زمان است، درحالی‌که مطالعهٔ «هم‌زمانی» به این تحولهای تاریخی کاری ندارد و نظام زبان را در یک مقطع زمانی خاص بررسی می‌کند. به‌عبارت دقیق‌تر، ابتدا باید دو مطالعهٔ هم‌زمانی از یک زبان را در مقاطع «الف» و «ب» در اختیار داشته باشیم تا با مقایسهٔ آنها، به مطالعهٔ درزمانی بپردازیم و بگوییم که این زبان از مقطع «الف» تا مقطع «ب» چه تحولی داشته است.

سوم، تعریفی است که سوسور از «نشانهٔ زبان» به‌دست می‌دهد. او هر واحد نظام زبان را یک «نشانه» می‌داند و بر این باور است که هر نشانه از پیوند یک «تصور صوتی»، یا «دال» با یک «مفهوم»، یا «مدلول» شکل گرفته است. برای او، دال تصوری ذهنی است که از یک برش یا زنجیرهٔ آوایی در حافظه انبار می‌شود و مدلول نیز تصوری ذهنی است که از مصداقهای همنوع و موجود در جهان خارج در حافظه انبار می‌شود. حال مسئله این است که چرا سوسور این‌قدر به خود سخت گرفته تا چنین تعریفی از نشانهٔ زبان به‌دست دهد. معمولاً «نشانه» را این‌طور تعریف می‌کنیم که «چیز»ی بر «چیز» دیگری غیر از خودش دلالت کند. مثلاً «دود» نشانهٔ «آتش» است. در زبان نیز می‌توانیم بگوییم که واژهٔ «درخت» نشانهٔ مفهوم «درخت» است. به‌عبارت ساده‌تر، می‌توانیم همین «دال» را نشانه درنظر بگیریم و بگوییم که «دال» به «مدلول» دلالت می‌کند. تعجبی ندارد که در مجموعهٔ وسیعی از درس‌نامه‌های زبان‌شناسی نیز همین تعبیر از «نشانه» معرفی شده است؛ یعنی «دال» را «صورت» نامیده‌اند و به‌جای «مدلول» هم اصطلاح «معنی» را به‌کار برده‌اند. اما بی‌دلیل نیست که سوسور از این دو اصطلاح و پیوندشان با یکدیگر استفاده نکرده است. او پیوندی از دال و مدلول در نظر دارد که «دوسویه» است؛ یعنی هیچ دالی در زبان، بدون مدلولش موجودیت نمی‌یابد و هیچ مدلولی هم بدون دالش وجود ندارد. اگر دالی به مدلولش پیوند نخورده باشد، واحدی از نظام زبان نیست و درکی از آن برای اهل زبان پدید نمی‌آید، و اگر مدلولی نیز دال نداشته باشد، وارد نظام زبان نمی‌شود. در مورد «دود» و «آتش»، مسئله این‌طور نیست. «دود» یک چیز است و «آتش» چیزی دیگر. ما برای این دو، موجودیتهای مستقلی درنظر می‌گیریم و می‌توانیم هر یک را مستقل از دیگری تعریف کنیم.

بنابراین، به‌شکلی خلاصه، زبان از دید سوسور، نظامی است که جنبهٔ اجتماعی دارد و زبان‌شناسی در کلیت خود، مطالعهٔ همین نظام اجتماعی است. جنبهٔ فردی آن، یعنی «گفتار»، مطالعهٔ دیگری است و از این طریق، «زبان‌شناسی زبان» از «زبان‌شناسی گفتار» متمایز می‌شود. «زبان‌شناسی زبان» به‌نوبهٔ خود به دو نوع مطالعه، یعنی «زبان‌شناسی هم‌زمانی» و «زبان‌شناسی درزمانی» تقسیم می‌شود. مطالعهٔ زبان، در اصل، چیزی نیست جز مطالعهٔ نشانه‌ها که هر یک عنصر یا واحد «نظام زبان» را تشکیل می‌دهد. هر «نشانه» برای این‌که واحدی از نظام زبان به‌حساب آید، باید از پیوند یک دال با یک مدلول تشکیل شده باشد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آنچه در اینجا مطرح شد آرای بنیادینی را تشکیل می‌داد که بعدها «ساخت‌گرایی» نامیده شد. شخص سوسور هیچ‌گاه از این اصطلاح استفاده نکرد، ولی امیدوار بود که روزی به نام «نشانه‌شناسی» شکل گیرد و زبان‌شناسی با اِعمال این روش مطالعهٔ زبان، بخشی از چنین دانش عامی به‌حساب آید. «نشانه‌شناسی» از نگاه سوسور، «مطالعهٔ نشانه‌ها و دریافت حیات اجتماعی انسان» (De Saussure, 1916: 33) تلقی می‌شود که به‌نوبهٔ خود باید بخشی از روان‌شناسی اجتماعی به‌حساب آید.

اصطلاح «ساخت‌گرایی» را نخستین بار کلود لوی ـ استروس، مردم‌شناس فرانسوی، وضع کرد و در مقالهٔ مشهور خود به‌کار گرفت (Levi-Strawss, 1945: 1-2). شاید بتوان او را یکی از پیروان راستین سوسور نامید و این نابغهٔ علم مردم‌شناسی را در کنار تروبتسکوی و یاکوبسن، «ساخت‌گرا» در معنی اصیل آن به‌حساب آورد. لوی-استروس هنگام مطالعاتش در زمینهٔ اسطوره‌شناسی، هیچ‌گاه از آرای سوسور و آنچه خود «ساخت‌گرایی» نامیده بود تخطی نکرد. بارزترین نشانهٔ ساخت‌گرابودن او در واقعیتی جالب نهفته است. او بارها و بارها به نکاتی در اساطیر سرخ‌پوستان امریکایی پی برد که کمتر کسی آنها را درک کرده بود، ولی هربار به این نکته اشاره کرد که اینها را نمی‌شود «نشانه» درنظر گرفت، زیرا در «خودآگاه» قرار ندارند. این مسئله مثلاً در کارهای بارت به‌کلی نادیده گرفته می‌شد. به‌همین دلیل عمده، کالر مدعی است، با مطالعهٔ پژوهشهای لوی-استروس درمی‌یابیم که چگونه از ساخت‌گرایی بهره بگیریم و از پژوهشهای بارت دریابیم که چه نوع تحقیقی اساساً ساخت‌گرا نیست (Culler, 1989: 32-54).

حال که اصطلاح «ساخت‌گرایی» روشن شد و دیدیم که شکل اصیل این دیدگاه مبتنی بر چه نکاتی است، پرسش بعدی مطرح می‌شود.

۲. کدام ساخت‌گرایی؟

از زمانی که اصطلاح «ساخت‌گرایی» وضع شد و لوی-استروس آن را به‌کار برد حدود شصت سال می‌گذرد. دانشجویان زبان‌شناسی، به‌ویژه در کشور ما، تصور می‌کنند که با ظهور «دستور زایشی» در آغاز نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی، نگرش ساخت‌گرا در زبان‌شناسی مردود شناخته شده و آرای این گروه از زبان‌شناسان به‌کلی به‌کناری نهاده شده است. این‌که مسیر انتخاب‌شده از سوی چامسکی[8] و پیروان راستین او تا چه حد از ساخت‌گرایی اصیل سوسوری فاصله گرفته است، نوشته‌ای خاص خود را می‌طلبد و از حوصلهٔ این مقاله خارج است؛ ولی یک پرسش را باید در همین‌جا مطرح کنم و آن این‌که، ما در مورد کدام «ساخت‌گرایی» صحبت می‌کنیم؟

باید سه نوع «ساخت‌گرایی» را از یکدیگر بازبشناسیم. نخست، همان ساخت‌گرایی‌ای که تاکنون

8. Chomsky

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در این‌جا معرفی کردیم و گفتیم که به آرای مندرج در *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* بازمی‌گردد. این نوع ساخت‌گرایی که لوی - استروس آن را به سوسور نسبت داده است، مکاتب متعددی را پیش روی ما قرار می‌دهد که به مطالعهٔ نظام زبان پرداخته و می‌پردازند. نوع دیگری از ساخت‌گرایی، بینشی است که ژان پیاژه در کتاب مشهورش، *ساخت‌گرایی* (Piaget, 1968)، معرفی می‌کند. او بر این باور است که ساخت‌گرایی را نباید صرفاً نوعی بینش محدود به زبان‌شناسی دانست، زیرا آنچه دربارهٔ نظام زبان و روش مطالعهٔ آن از سوی سوسور مطرح شده است در مطالعهٔ سایر نظامها نیز امکان طرح می‌یابد و در ریاضیات، فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، مردم‌شناسی و... کارایی داشته و دارد. او در این مورد به پژوهشهای متعددی اشاره می‌کند که در علوم مختلف صورت پذیرفته و همگی ساخت‌گرا تلقی می‌شوند. به‌این‌ترتیب، پیاژه ساخت‌گرایی را نوعی جهان‌بینی عام در مطالعهٔ انواع نظامهای جهان پیرامون و درون انسان درنظر می‌گیرد. این دیدگاه نیز در نوع خود آن‌چنان تأثیرگذار بوده که یاکوبسن را وامی‌دارد تا در یکی از مشهورترین نوشته‌هایش (Jakobson, 1973)، ثابت کند مجموعهٔ وسیعی از شناخت انسان نسبت به خود و جهان اطرافش تنها از منظر ساخت‌گرایی قابل تشخیص و تعیین بوده است.

نوع سوم کاربرد این اصطلاح که کالر آن را «ساخت‌گرایی فرانسوی» می‌نامد(Culler, 1989: 3)، در آرای رولان بارت معرفی می‌شود. او اصطلاح «ساخت‌گرایی» را به‌شکلی به‌کار می‌برد که معادل نشانه‌شناسی است، و این «نشانه‌شناسی» نیز دانشی نیست که سوسور امکان پیدایی آن را مطرح کرده بود. بارت سعی می‌کند تا با الگوگیری از آرای زبان‌شناسان ساخت‌گرا، به مطالعهٔ نظامهای نشانه‌ای دیگری، نظیر نظام مد و پوشاک بپردازد (Barthes, 1967). این نوع ساخت‌گرایی در نیمهٔ دوم قرن بیستم در میان فرانسویان و فرانسوی‌شدگانی چون گرمس[9]، تودوروف[10]، کریستوا[11] و... به ابزار و نگرشی برای مطالعهٔ ادبیات مبدل شد.

از میان این سه نوع ساخت‌گرایی، دو نوع اول و سوم در نقد ادبی به‌کار گرفته شدند. حتی اگر صورت‌گرایان روس را از فضای زبان‌شناسان ساخت‌گرا کنار بگذاریم، باز هم افرادی چون یاکوبسن را باید مدنظر قرار دهیم که بر مبنای ساخت‌گرایی نوع اول، یعنی از دیدگاه زبان‌شناسی ساخت‌گرا، به مطالعات ادبی پرداخته‌اند. یاکوبسن در یکی از مقالات کلاسیک و مشهور خود، برحسب عوامل دخیل در فرایند ایجاد ارتباط، به نقشهای زبان اشاره می‌کند (Jakobson, 1960: 57-62) و «نقش ادبی» زبان را معرفی می‌کند. وی در مقاله‌ای دیگر مشخص می‌سازد که زبان‌شناسی چگونه می‌تواند به «شعرشناسی» بپردازد. اصطلاح «شعرشناسی» را باید معادل «ادبیات‌شناسی» یا همان «بوطیقا»ی ارسطو در نظر گرفت، زیرا آنچه او مطرح می‌کند محدود به «شعر» نیست. او با الگوگیری از آرای

9. Greimas
10. Todorov
11. Kristeva

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

سوسور، یعنی دو محور «متداعی» و «هم‌نشینی»، به دو فرایند «استعاری» و «مجازی» اشاره می‌کند (Jakobson, 1988: 57-62) که اولی بر روی محور جانشینی، و دومی بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند. برای درک بهتر این مطلب، فرض کنید در فیلمی بخواهیم کشته‌شدن سربازی را در جنگ نمایش دهیم. می‌توانیم خیلی ساده، نشان دهیم که او گلوله می‌خورد، به زمین می‌افتد و دیگر تکان نمی‌خورد و مخاطب فیلم درمی‌یابد که او کشته شده است. حال فرض کنید نخواهیم کشته شدن را به این شکل دلخراش نشان دهیم. در این شرایط، می‌توانیم سرباز را نشان دهیم، سپس صدای شلیک گلوله را پخش کنیم و بعد، گلی را نشان دهیم که پژمرده می‌شود. مخاطب ما باز هم درمی‌یابد که آن سرباز کشته شده است. این کار برحسب همان فرایند استعاری صورت می‌پذیرد. ما «پرمردن گل» را جایگزین «کشته‌شدن سرباز» کرده‌ایم. روش دیگر این است که یکی از واحدهای هم‌نشین با آن سرباز را به‌کار ببریم. صدای شلیک گلوله را پخش می‌کنیم و سپس تفنگ سرباز را نشان می‌دهیم که روی زمین افتاده است. مخاطب ما باز هم درمی‌یابد که آن سرباز کشته شده است. ما این بار از فرایند مجازی استفاده کرده‌ایم. البته باید توجه داشت که درک مخاطب به «دانش درون‌زبانی و دانش برون‌زبانی» او وابسته است. اگر به‌جای «پژمرده‌شدن گل» از «خاموش‌شدن شمع»، «شکستن گلدان بلور»، «افتادن درخت» و امثال آن نیز بهره بگیریم، باز هم مخاطبمان را در مسیر درک درست قرار می‌دهیم، ولی نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که او از مثلاً «بستن بند کفش»، «خوردن بستنی»، یا «واکس‌زدن پارکت خانه» نیز به همان درک درست برسد؛ یا فرضاً هنگام استفاده از فرایند مجازی، به‌جای انداختن «چیز»ی از متعلقات آن سرباز بر روی زمین، یک «کفش پاشنه‌بلند» را روی زمین بیندازیم که متعلق به آن سرباز نبوده است.

اما جدا از این طرحهای نظری، یاکوبسن به تحلیل زبان‌شناختی شعر نیز دست یازید (Jakobson, 1973: 420f). برای نمونه، او در یکی از این تحلیلهایش به سراغ قطعه شعری از بودلر[12] رفت و انواع تکرارها، یا بهتر بگویم «توازن»ها و توزیعهای واژگانی این قطعه را استخراج کرد. این کار پر مشقت قرار بود نشان دهد که چگونه می‌توان از ابزارهای زبان‌شناسی در تحلیل یک متن ادبی بهره گرفت. بحث در این‌باره که آیا یاکوبسن جدا از ارائهٔ مجموعه‌ای از اطلاعات آماری، به نتیجهٔ دیگری نیز در این تحلیل خود رسیده است یا نه، از حوصلهٔ این نوشته خارج است. کالر همین قطعه شعر و روش تحلیل یاکوبسن را در کتاب خود آورده است (Culler, 1989: 58-74) و در نهایت به این نتیجه رسیده که تحلیلهای یاکوبسن، حتی اگر اشتباهات تعبیر متن را نادیده بگیریم، چیزی جز استخراج آمار و معرفی چند روال کشف خودکار نیست. من چندین بار به‌سراغ این دسته از تحلیلهای یاکوبسن رفتم و حتی به‌هنگام ترجمهٔ *شعرشناسی*

12. Baudelaire

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ساخت‌گرای کالر، مجبور شدم، با مشقت فراوان، این بخش از کار یاکوبسن را ترجمه کنم. در اینجا لازم است صادقانه بگویم هنوز هم نفهمیده‌ام که دلیل این تلاش یاکوبسن چه بوده است و این کار نصفه‌ونیمه به چه دردی می‌خورد.

حال به سراغ ساخت‌گرایی نوع سوم برویم، یعنی آنچه «ساخت‌گرایی فرانسوی» می‌نامند. تحلیلهایی که در این قالب تاکنون به‌دست داده شده‌اند، دست‌کم به‌اعتقاد من، راه به جایی نبرده‌اند. نمی‌خواهم در اینجا به انتقاد از این بررسیها بپردازم. رولان بارت را اساساً زبان‌شناس نمی‌دانم، زیرا او حتی ابتدایی‌ترین اصول زبان‌شناسی را نیاموخته است و نمی‌داند که هنگام استفاده از زبان، کدام گونهٔ زبانی را باید به‌کار بگیرد. برای نمونه، می‌توان به برخی از نوشته‌های او مراجعه کرد که اتفاقاً به فارسی نیز ترجمه شده‌اند؛ مثلاً *امپراتوری نشانه‌ها* که ترجمهٔ خوبی از آن در دست است (بارت، ۱۳۸۳). این برگردان در نوع خود بسیار دقیق است و اتفاقاً سبک‌وسیاق نوشتهٔ اصلی را به‌درستی حفظ کرده است. با خواندن این دسته از نوشته‌های بارت، به هیچ نکته‌ای برنمی‌خوریم که بتوانیم مدعی شویم وی از منظری ساخت‌گرا به نکته‌ای می‌پردازد. در مورد کارهای گرمس که معنی‌شناس این گروه است، یا تودوروف، ژنت[13]، کریستوا و... نیز کتاب خوب *ساختار و تأویل متن* را به زبان فارسی در اختیار داریم (احمدی، ۱۳۷۰). بابک احمدی در این کتاب، به‌دقت مطالبی را گرد آورده که می‌تواند برای این ادعای من سند معتبری به‌حساب آید. ادعای من این است که این ساخت‌گرایان فرانسوی فقط برای علمی جلوه‌دادن حرفهایشان از برچسب «ساخت‌گرایی» استفاده کرده‌اند و روششان در تحلیلهای ادبی، همانی است که سابقه‌اش به قرنها پیش می‌رسد. اینان حتی به آنچه سوسور هنگام طرح نظام زبان، تحت عنوان «خودآگاه جمعی»[14] مطرح کرده است (De Saussure, 1967-1974: 140) توجهی ندارند و به‌این‌ترتیب، به تفسیر و تعبیرهایی از یک متن ادبی می‌پردازند که یا با خودآگاه جمعی مخاطبان مغایرت دارد، یا اساساً قابل درک نیست. در اینجا نمی‌خواهم بیش از این به بحث بپردازم؛ در بخش «یادداشتهای مترجم» برگردان کتاب *شعرشناسی ساخت‌گرای* کالر به‌تفصیل به این نمونه‌ها اشاره کرده‌ام (کالر، زیر چاپ).

بنابراین، باید مدعی شوم هنوز چیزی به نام «نقد ساخت‌گرا» معرفی نشده است. اگر چیزی تاکنون در این زمینه انجام شده باشد، و تأیید کنیم که این دسته از بررسیها همان نقد ساخت‌گراست، باید بپذیریم که این گونه از مطالعهٔ ادبیات راه به جایی نبرده است، و چنین نگرشی در تحلیلهای ادبی مردود است. اما تحلیلهای لوی - استروس در مردم‌شناسی، پیاژه در روان‌شناسی و تحلیلهای ساخت‌گرای دیگری که در علوم مختلف انجام شده است، خلاف این نظر را ثابت می‌کند. به‌عبارت ساده‌تر، ساخت‌گرایان، دست‌کم در

13. Genette
14. collective consciousness

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

حوزه‌هایی غیر از تحلیلهای ادبی، به ما نشـان داده‌اند که الگوی کارشـان چیست، ولی الگویی ساخت‌گرا برای نقد ادبی معرفی نکرده‌اند. جالب اینجاسـت که خود سوسور به‌نوعی، به تحلیل متون ادبی توجه داشـته اسـت. او در مجموعه‌ای از تأملات منتشرنشده‌اش دربارهٔ افسانه‌های آلمانی قرون وسطی به نشانه‌شناسی ادبیات می‌پردازد. او «افسـانه» را «زنجیـره‌ای از نشـانه‌ها»یی می‌دانـد که «بایـد تعبیـر شـوند». البته «ایـن کار مشـکل‌تر از تعبیر واحدهـای نظام زبـان روزمره اسـت»، ولـی به‌گفتهٔ او «بدون تردیـد، این نشـانه‌ها نیز تابع همـان اصول‌اند». سوسـور بـر این بـاور اسـت کـه «اثـر ادبی بـه ورای نشـانه‌های نظام زبان گذر می‌کنـد و این کار را با ترکیب نشانه‌ها و اسـتخراج معنی تازه‌ای از آنها انجام می‌دهد» (Avalle, 1973: 17-50).

این نگاه سوسور باز هم همانی است که لوی - استروس «ساخت‌گرا» می‌نامد. او نظام زبان را مبنا قرار می‌دهد و معتقد اسـت که ما در اثر ادبی با نوعی «بازی نشـانه‌ها» مواجهیم. سوسور در این یادداشتها، به نوع این عملکرد اشـاره نمی‌کند و ایـن فرصت را به یاکوبسـن می‌دهد تا نزدیـک بـه هشـت دهه بعـد، بـه دو فرایند، یـا دو قطب اسـتعاری و مجـازی اشـاره کند. مسـلماً اگر قـرار بود سوسـور شـخصاً به این نکتـه بپردازد، می‌توانسـت از دو فرایندی سـخن به‌میـان آورد که یکـی بر محـور جانشـینی و دیگری بر محـور هم‌نشـینی عمـل می‌کند. حال به‌سـراغ پرسش بعدی برویم و معلوم کنیم مختصات یک نقد ساخت‌گرا چه باید باشد.

۳. نقد ساخت‌گرا چیست؟

در همین آغاز بحث، لازم اسـت بر این نکته تأکید کنم که اگر قرار باشد نقد را از منظر سـاخت‌گرایی انجام دهیم، باید سـاخت‌گرا باقی بمانیم. آنچه در اینجا «نقد» نامیده می‌شود باید مبنایی داشـته باشـد کـه بتواند بر هر نـوع آفرینش یا بازآفرینـی مبتنی بر «زبـان» عمل کنـد. به‌این‌ترتیب، نمی‌تـوان الگویی را سـاخت‌گرا نامید و سـپس ادعا کرد کـه این الگـو صرفاً به مطالعـهٔ ادبیات می‌پـردازد و مثلاً در حـوزهٔ ترجمـه عمـل نمی‌کند؛ یـا در حـوزهٔ ادبیات، صرفاً به مطالعهٔ شـعر، آن هم شعر کلاسیک اختصاص می‌یابد. این‌که چنین مشغله‌ای را «نقد»، «شعرشناسی»، یا «بوطیقا» بنامیم، در اصلِ مطلب تأثیری ندارد. مسـئلهٔ اصلی این است که الگوی نظری ما بتواند در عمل کاربرد یابد. برای درک بهتر این مطلب، بهتر اسـت به دو نمونهٔ تاریخـی اشـاره کنیم و معلـوم کنیم چطور می‌شـود به چنین کاری دست زد و ساخت‌گرا ماند.

پیش‌تر گفتیم که سوسـور نشـانه‌های زبان را واحدهای نظـام زبـان درنظر می‌گیـرد و بر این باور اسـت که هر نشـانه از پیوند یک دال با یک مدلول تشـکیل شده است. در هیچ‌جـای *دورهٔ زبان‌شناسـی عمومـی*، سوسـور به شرایط این دال و مدلول در وضعیت «همنامـی»[15] یـا «چندمعنایـی»[16]، یـا حتی «هم‌آوایی»[17] اشـاره نمی‌کند. ما در شرایطی از رابطهٔ «همنامی» بهره

15. homonymy
16. polysemy
17. homophony

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌گیریم که دو یا چند واحد نظام زبان به یک شکل تلفظ شوند و به یک شکل نوشته شوند، و این واحدها ارتباطی معنایی با یکدیگر نداشته باشند؛ مثلاً «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند»، «خیلی کثیف شده بودم، رفتم دوش گرفتم» و «نصف بارها را گذاشتیم روی دوش فرامرز». این سه «دوش»، «همنام»اند. اگر بخواهیم ساخت‌گرا باقی بمانیم، باید برای توضیح این مسئله، نظام زبان را نادیده نگیریم و مثلاً مدعی نشویم که «در اینجا با سه نشانهٔ مختلف سروکار داریم؛ یعنی در نظام زبان فارسی، سه تصور صوتی از «دوش» داریم که به سه مفهوم مختلف «دوش» پیوند خورده‌اند». اما در مورد «چندمعنایی» موضوع فرق می‌کند. در این رابطهٔ معنایی، با یک واحد نظام زبان سروکار داریم، زیرا معانی مختلف این واحد به یکدیگر ربط دارند؛ مثلاً «سرم درد می‌کند»، «برو سر صف» و «او در زبان‌شناسی از ما سرتر است». این سه «سر» در اصل یک واحد بیشتر نیستند. خودآگاه جمعی فارسی‌زبانان نیز این نکته را تأیید می‌کند و در تمامی فرهنگهای لغت نیز با یک مدخل «سر» روبه‌رو می‌شویم. حال آیا می‌توانیم ادعا کنیم که «در اینجا با یک دال سروکار داریم که به سه مدلول چسبیده است»؟ اگر چنین توضیحی مورد قبولمان باشد، شاید مسئله را حل کرده باشیم، ولی ساخت‌گرا نمانده‌ایم، زیرا مسئلهٔ واحدهای «نظام زبان» و نیز «ارزش» هر واحد را در رابطه با واحدهای دیگر را نادیده گرفته‌ایم. به‌عبارت ساده‌تر، وقتی از شرایط دال و مدلول سوسوری بیرون برویم، دیگر نباید از این اصطلاح استفاده کنیم. به‌راحتی می‌توانیم دو اصطلاح جدید «ذال» و «مذلول» بسازیم و سپس ادعا کنیم که در اینجا، «یک ذال به سه مذلول چسبیده است»! واقعیت امر این است که به‌هنگام «چندمعنایی»، صرفاً با یک نشانهٔ زبان سروکار داریم که بر محور هم‌نشینی از ارزشهای متفاوتی برخوردار است. می‌توانیم با این راه‌حل مخالفت کنیم و راه‌حل دیگری پیشنهاد کنیم. این پیشنهاد تازه، باید با اصل اولیهٔ ساخت‌گرایی مطابقت داشته باشد، و اگر چنین نباشد، دیگر نباید خود را ساخت‌گرا بنامیم. حال فرض کنید هنگام مطالعهٔ آثار ادبی، به جمله‌ای نظیر «بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد» بربخوریم. مسلماً مخاطب حرفه‌ای، یعنی سخن‌گویی که با ادبیات آشناست، درمی‌یابد که در اینجا «بت» به‌جای «یار دوست‌داشتنی»، «گل» به‌جای «صورت زیبا» و «سنبل» به‌جای «موی پرجعد» به‌کار رفته است. برای توضیح چگونگی این عملکرد، می‌توانیم ادعا کنیم که دال و مدلول نشانهٔ «بت» از هم جدا می‌شوند و دال «بت» به مدلول «یار» می‌چسبد، و برای درک این مفهوم اخیر با «تأخیر» مواجه می‌شویم. این همان راه‌حلی است که دریدا معرفی می‌کند (Derrida, 1967). در اینجا قصد ندارم به این تفکر خرده بگیرم، ولی یک نکته را نیز نمی‌توان نادیده گرفت و آن این‌که دریدا توجهی به ماهیت «استعاره» ندارد و اصل مشابهت را در انتخاب «بت» به‌جای «یار» نادیده می‌گیرد. به‌عبارت ساده‌تر، «بت» مفهوم «بت‌بودن» خود را دارد و جایگزین «یار» می‌شود. آنچه در اینجا حائز اهمیت است بی‌توجهی به شرایط استعاره نیست، بلکه

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

نادیده‌گرفتن یک اصل ساخت‌گرایی است. اگر قرار باشد از دو اصطلاح «دال» و «مدلول» سوسور بهره بگیریم، باید تعریف این دو را نیز مدنظر قرار دهیم؛ یعنی بدانیم که هیچ دالی بدون مدلول آن موجودیت نمی‌یابد، و برعکس. به‌عبارت ساده تر، «سرو» وقتی جایگزین «قد یار» یا «بلندی قد یار» می‌شود، «سرو بودن» خود را از دست نمی‌دهد. در اینجا با فرایندی سروکار داریم که آن را «بازی نشانه‌ها» نامیده‌اند، نه این‌که مدلول یک دال به مدلول دیگری بچسبد! اگر قرار باشد چنین اتفاقی بیفتد، با نشانهٔ دیگری سروکار خواهیم داشت که در نظام زبان تغییر ارزش می‌دهد. تعیین این «تغییر» نیز به زبان‌شناسی درزمانی مربوط است و خودآگاه جمعی درکی از آن ندارد. برای نمونه، واژهٔ «شوخ» که در دوره‌ای به‌معنی «چرک» بوده است، امروز در معنی «بذله‌گو» به‌کار می‌رود. اگر قرار باشد ساخت‌گرا باقی بمانیم، نباید ادعا کنیم که دال «شوخ» به مدلول جدیدی پیوند خورده است. این ادعا ممکن است در نگرشی دیگر مقبول به‌نظر برسد، ولی آن نگرش دیگر ساخت‌گرایی نیست.

حال به‌سراغ نمونهٔ دوم می‌رویم. فرث، زبان‌شناس انگلیسی، در چندین مقالهٔ خود به دیدگاه سوسور در باب «زبان و گفتار» خرده گرفته است (Firth, 1957). او معتقد است که مطالعهٔ «زبان» تنها از طریق بررسی نمونه‌های ملموس «گفتار» امکان‌پذیر است و بس. به‌این‌ترتیب، او «زبان‌شناسی گفتار» را هم‌ارزش، یا حتی مهم‌تر از «زبان‌شناسی زبان» درنظر می‌گیرد و بر این باور است که تا وقتی گفتار را مطالعه نکنیم، نمی‌توانیم به نتیجه‌گیری درباب زبان بپردازیم. این سخن در برابر دیدگاه سوسور قرار می‌گیرد، ولی ساخت‌گرابودن فرث را مخدوش نمی‌کند؛ و اتفاقاً ابزاری در اختیار ما قرار می‌دهد تا در نقد ادبی به‌کار بگیریم. هر اثر ادبی «گفتار» فردی خالق آن اثر است و از طریق این گفتار است که می‌توانیم پی ببریم او از نشانه‌های نظام زبان چگونه بهره گرفته است. فرث هیچ‌گاه به‌صراحت ادعا نکرده است که ساخت‌گراست، ولی تاریخ زبان‌شناسی او را ساخت‌گرا می‌داند. این درحالی است که ساخت‌گرایان فرانسوی دائماً از ساخت‌گرابودنشان سخن می‌گویند، ولی آنچه در قالب نقد به‌دست می‌دهند ساخت‌گرا نیست. به‌عبارت دقیق‌تر، فرث به مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی ظرافت بیشتری می‌بخشد، بدون این‌که این مبانی را نادیده بگیرد، درحالی‌که در آنچه نقد ساخت‌گرایی فرانسوی نامیده شده است، این مبانی نادیده گرفته می‌شوند.

۴. نقد ساخت‌گرا چه می تواند باشد؟

تا اینجا ادعای من این بود که «نقد ساخت‌گرا» هنوز اصطلاح و برچسبی نظری است که الگویی برای شکل عملی آن پیشنهاد نشده است. در این بخش، الگویی را معرفی خواهم کرد که باور دارم می‌تواند کارایی مقبولی در این زمینه داشته باشد. تمامی قطعه‌های تشکیل‌دهندهٔ این «پازل» از پیش موجود بوده‌اند. حتی آن بخشهایی نیز که در طول این سالها،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خودم مطرح کرده‌ام با الگوگیری از آرای دیگران معرفی شده‌اند. این الگو ساخت‌گراست. می‌توانیم آن را بپذیریم یا به‌کلی مردود بدانیم، ولی یک نکته را نمی‌توانیم نادیده بگیریم و آن این‌که اگر نقدی بخواهد ساخت‌گرا باقی بماند، چیزی شبیه به این خواهد بود؛ چه درست و چه غلط.

بلومفیلد در کتاب *زبان*[18] بر این نکته تأکید دارد که استدلالهای ما در زبان‌شناسی، باید در سایر علوم نیز مورد تأیید باشد (Bloomfield, 1933: 144). این حرف شاید کمی افراطی جلوه کند، ولی سرانجام روزی باید برسد که بپذیریم آنچه در زبان‌شناسی می‌گوییم باید نه‌فقط واقعیت روان‌شناختی داشته باشد، بلکه با واقعیتهای بیولوژیکی و فیزیولوژیکی انسان نیز سازگار باشد. برای نمونه، وقتی سخن از «ذهن» به میان می‌آوریم، باید به آرای متخصصان مغز و اعصاب و عصب‌شناسان توجه داشته باشیم، تا دربارهٔ مطلبی سخن نگوییم که در دانشی دیگر تأیید نمی‌شود، یا اساساً قابل تأیید نیست. برای معرفی این الگو، اجازه دهید مفروضات خود را مشخص کنم تا معلوم شود حرفهایم بر چه پایه‌ای است.

الف. درک انسان برحسب نشانه‌های قراردادی صورت می‌پذیرد. این‌که مطابق دیدگاه پیرس (Peirce, 1958)، نشانه‌ها را به «شمایل»، «نمایه» و «نماد» تقسیم کنیم، در درک انسان تغییری ایجاد نمی‌کند. این‌که «دود» را نشانهٔ «آتش» بدانیم و رابطهٔ این دو را طبیعی درنظر گیریم، یا این‌که تصویر پدربزرگ مرا نشانه‌ای تصویری از پدربزرگ من بدانیم، باید آموخته شود؛ درست مانند نشانه‌های قراردادی. امروز «ابر سیاه» را نشانه‌ای طبیعی برای «باران» درنظر می‌گیریم، زیرا این نشانه را برحسب قرارداد آموخته‌ایم. اگر قرار بود طبیعتاً به «باران» دلالت کند، قرنها انسانها این ابرها را خدایانی نمی‌دانستند که بر آنها خشم گرفته‌اند.

ب. هر قراردادی تابع شرط $q \rightarrow p$ است. گزاره‌هایی از این دست در حافظهٔ انسان انبار می‌شوند. رابطه و پیوند دال و مدلول نیز از همین نوع است. این حرف من قطعی است و در مورد تمامی آنچه می‌تواند نشانه تلقی شود صادق است.

پ. بخشی از این $q \rightarrow p$ به دانش درون‌زبانی ما مربوط‌اند، پس «اجتماعی»اند؛ و بخشی دیگر به «دانش برون‌زبانی» ما تعلق دارند و «فردی»اند. این دانش شامل تمامی اطلاعاتی است که هریک از ما از جهان خارج به‌دست آورده‌ایم. برخی از این اطلاعات در میان برخی از سخن‌گویان زبان مشترک‌اند، مثلاً این‌که «دریای سیاه در شمال ترکیه قرار دارد»؛ و برخی دیگر صرفاً فردی‌اند، مثلاً این‌که «دریای سیاه جایی است که با همسرم آشنا شدم».

ت. بر پایهٔ فرض «پ»، هر سخن‌گوی زبان از «زبان اجتماعی» برای ایجاد ارتباط با اهل زبان استفاده می‌کند و هر نشانه را برحسب «زبان فردی»اش درک می‌کند. نشانه‌های زبان فردی فقط

18. *Language*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از طریق نشانه‌های زبان اجتماعی قابل انتقال‌اند، به‌همین دلیل درک متقابل صرفاً برحسب مشترکات صورت می‌پذیرد.

ث. انسان برحسب موجودیت انسانی‌اش، محدود و محکوم به «درک انسانی» است و هرچه را درمی‌یابد در قالب محدودیتهای بیولوژیکی و فیزیولوژیکی انسان درک می‌کند. به‌همین دلیل است که مثلاً انسان را «حیوان ناطق» می‌نامیم. ما ابتدا «زبان» را آن‌گونه که برای خودمان قابل درک است تعریف می‌کنیم و سپس مدعی می‌شویم که این «زبان» را حیوان دیگری ندارد و مسلم است که «ندارد»، زیرا «زبان» سایر حیوانات برای ما قابل درک نیست و اگر هم چیزی از آنها سردرآوریم، مطابق درک انسانی دریافته‌ایم.

ج. با توجه به داده‌های زیستی و روانی انسان، موجودی که «انسان» نامیده می‌شود دارای سه نیاز اصلی است: «نیاز به امنیت»، «نیاز به رشد»، و «نیاز به جفت‌یابی». تمامی فعالیتهای انسان برای حفظ حیات، به‌دلیل نیاز به امنیت است. تنفس، تغذیه، دفع، زندگی جمعی، دفاع در برابر دشمن و... فعالیتهای انسان را به‌دلیل نیاز به امنیت می‌نمایانند. تمامی فعالیتهای انسان برای دستیابی به برتری، به‌دلیل نیاز به رشد است. تحصیل، تلاش برای ارتقای اجتماعی و غیره و... مجموعهٔ فعالیتهایی را تشکیل می‌دهند که به‌دلیل نیاز به رشدند. تمامی جنگها و همنوع‌کشیها به‌دلیل همین دو نیاز، و البته در برخی موارد نیز به‌دلیل نیاز سوم، صورت پذیرفته است. آن که حمله می‌کند به‌دلیل نیاز به رشد است و آن‌یکی به‌دلیل نیاز به امنیت، دفاع می‌کند. نیاز به جفت‌یابی نیز برای بقای حیات انسان ضروری است.

شاید در گام نخست، چنین نماید که این سه نیاز از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. این نکته کاملاً صحیح است. ما تحصیل می‌کنیم تا در آینده، شغل بهتری بیابیم و زندگی امن‌تری بسازیم؛ یعنی نیاز به رشد را با هدف نیاز به امنیت انتخاب می‌کنیم. ازدواج می‌کنیم تا همدمی داشته باشیم و زندگی امن‌تری بسازیم؛ یعنی نیاز به جفت‌یابی را با هدف نیاز به امنیت انتخاب می‌کنیم. بنابراین، در بسیاری از موارد، این نیازها به هم مربوط می‌شوند. اما گاه، این نیازها مستقل از یکدیگرند. جفت‌یابیهای غیراخلاقی، زنا، تجاوز و... نه به رشد منتهی می‌شود و نه به امنیت. استفاده از زیورآلات گران‌بها در بسیاری از موارد، نه نیاز به امنیت را برطرف می‌کند و گاه نه نیاز به جفت‌یابی را. در چنین شرایطی است که به‌صورت نظری می‌توانیم به مستقل‌بودن این نیازها قائل باشیم.

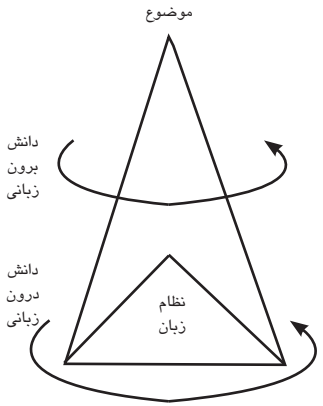
چ. درک انسان «قطعی» و مبتنی بر زمان «حال» است. انسان هیچ درکی از «نسبیت» ندارد. ما با مقایسهٔ دو یا چند درک قطعی و تابع $p \rightarrow q$ نسبیت را درمی‌یابیم. وقتی از مسیری می‌گذریم و «چیز»ی در سمت «راست» ما قرار می‌گیرد، به این دلیل است که نیمی از بدن خود را «راست» نامیده‌ایم و این «چیز» به آن سمت بدن ما نزدیک‌تر است. حال وقتی همان مسیر را برمی‌گردیم و آن «چیز» در سمت «چپ» ماست، به‌دلیل این است که نیم دیگر بدن خود را «چپ» قرار داده‌ایم و این «چیز» به آن سمت نزدیک‌تر است. ما دراصل، با مقایسهٔ این دو درک

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مطلق، به درک این نسبیت رسیده‌ایم.
افـزون بر این، این «درک قطعـی» صرفاً در زمان «حال» صـورت می‌پذیـرد. درکی که از گذشـته داریـم محدود بـه مجموعـهٔ pو_p اسـت کـه هربـار برحسـب دانـش برون‌زبانی‌مـان مجـدداً در زمـان حال تعبیر می‌شـود. درک مـا از آینده نیز برحسـب انباشـتهٔ حافظه در زمان حال صورت می‌پذیرد.
مفروضـات «الـف» تـا «چ» از منظر سـاخت‌گرایی مورد تأییدنـد و مغایرتی با مبانـی این نگره ندارند. از سـوی دیگـر، تمامـی ایـن مفروضـات مبتنـی بـر واقعیتهـای فیزیولوژیکی و بیولوژیکی انسـان‌اند و هیچ‌یک از آنها با ملاکها و شناخته‌های ما از علوم دیگر مغایرت نمی‌یابند. حـال، با توجه بـه این باورهای اولیـه، الگویی را معرفی می‌کنیم که قرار است به «نقد ساخت‌گرا» بپردازد.
در بررسـی آثـار ادبـی، همواره بـا «آفرینـش» تازه‌ای سـروکار خواهیم داشـت که از طریق زبـان فردی خالق اثـر، در زبـان اجتماعی جاری شـده اسـت و به‌صورت گفتار در برابر مـا قرار می‌گیرد. در اینجا، «گفتار» را در همان مفهوم سوسوری‌اش درنظر می‌گیریم؛ یعنی تحقق مـادی «زبـان». به‌این‌ترتیب، مبنـای کار مـا چیزی جز «نظام زبان» نمی‌تواند باشد. خالق هر اثر ادبی، برحسب نیازهای سـه‌گانهٔ انسـان، «نشـانه»های مطلوب خود را برمی‌گزیند. برای نمونه، اگر قرار باشد داستانی دربارهٔ «جنگ» آفریده شـود، ابزارهای کارزار برحسـب فضای وقوع داسـتان انتخاب می‌شـوند. این‌که او «شمشیر» را انتخـاب کنـد یا «خمپاره‌انـداز» را، به ایـن فضای زمانی و نیز فضـای مکانی خلقتش بسـتگی دارد. به‌این‌ترتیب، نیـاز او در این خلقت تأثیرگذار اسـت. او از این طریق به خلق اثر خود دسـت می‌یازد. او گفتمانـی را برمی‌گزیند کـه بتوانـد خوانندهٔ اثـرش را بـه جهانی غیـر از جهان واقعیتهای اطرافمان بکشـاند. فراینـدی را که این کار را می‌کنـد «واقعیت‌گریزی» می‌نامیم. ایـن گریز از واقعیت که قرار اسـت «متن ادبی» را از «متن خبری» متمایز کند، به‌کمک «بزرگ‌نمایی» و «کوچک‌نمایی» صورت می‌پذیرد. انتخابهـای او از میان نشـانه‌ها و نوع ترکیب آنها یا بهتر بگوییم، انتخاب واحدها از روی محور جانشینی و ترکیب آنها بر محور هم‌نشینی، می‌تواند مبتنی بر «قاعده‌افزایی» یا «قاعده‌کاهی» باشـد. به‌کمک فراینـد «قاعده‌افزایی»، او اثر خـود را به گونهٔ «نظـم» نزدیک می‌کند و با اسـتفاده از «قاعده‌کاهـی»، کلام خـود را مخیل می‌کنـد و به گونهٔ «شـعر» نزدیـک می‌شـود. این نـکات را در نوشـته‌های متعددی بارها و بارها تکرار کرده‌ام (صفوی، ۱۳۷۹).
تمامـی این کارهـا در قالب نظام زبان و برحسـب «نیاز» خالق اثر صورت می‌پذیرد. او این نیاز را برحسب دانش برون‌زبانـی‌اش تعیین می‌کنـد. این نیازها یـا ترکیبی از نیازها، او را به یک «موضوع» رسـانده است. «موضوع» کوتاه‌ترین زنجیرهٔ پاره‌گفتارهایی اسـت که یک خواننده برای گزارش محتوای اثر ادبی به‌دسـت می‌دهد. مسـلماً هر خواننده‌ای گزارشـی خاص خود را به‌دسـت می‌دهد که صرفاً برای زمان «حال» معتبر است. هربار که یک اثر ادبی را می‌خوانیم، برحسـب دانش درون‌زبانی و دانش برون‌زبانی‌مان در آن زمان حـال، به تعبیر می‌پردازیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

این گزارشـــها نســـبت به یکدیگر، وجوه افتراق و اشتراک دارند. موضوع را برحســـب وجوه اشتراک این گزارشها درنظر می‌گیریم، زیرا به خودآگاه جمعی خوانندگان متن نزدیک‌تر است. در چنین وضعیتی، می‌توان هرم فرضی زیر را برای یک اثر ادبی در نظر گرفت.



نمودار بالا شـــکل آرمانی یک اثر ادبی را نشـــان می‌دهد. قاعـــدهٔ این «هرم تحلیل» را نظام زبان تشـــکیل می‌دهد که کارکردش مبتنی بر دانش درون‌زبانی ماســـت. سه ضلع این هرم را سه نیاز انسان، یعنی همانا نیاز به امنیت، نیاز به رشد و نیاز به جفت‌یابی، تشکیل می‌دهند. کارکرد این اضلاع مبتنی بر دانش برون‌زبانی ماست. رأس این هرم را موضوع اثر تشـــکیل می‌دهد. حرکت خالق اثر از رأس این هرم به‌ســـمت پایین آغاز می‌شـــود و حرکت خوانندهٔ اثر عکس این مسیر خواهد بود. خالق اثر ابتدا موضوع را درنظر می‌گیرد و سپس برحسب نیاز، به‌سراغ نشانه‌های نظام زبان می‌رود. این درحالی اســـت که خوانندهٔ این اثر با گفتار او مواجه می‌شود و از راه نظام زبان از این هرم بـــالا می‌رود تا به موضوع برســـد. درواقـــع به‌همین دلیل اســـت که با تعبیرها یا خوانشهای مختلف یک متن مواجه می‌شـــویم، زیرا در میانهٔ این هرم، آنچه در ابتدا، یا بهتر بگوییم، در قاعدهٔ این هرم، اجتماعی بوده است به‌تدریج فردی می‌شـــود. ولی به‌هرحال، این فردی‌شـــدن تا حدی پیش نمی‌رود که خوانشـــهای ما از زمین تا آسمان با هم فرق کنند.

گفتیم که این هرم، فرضی اســـت و در شکل آرمانی خود ترســـیم شـــده اســـت. حتی ســـه‌ضلعی‌بودن این هرم در شـــرایطی واقعیت می‌یابد که از هر سه نیاز انسانی برای خلق موضوع اســـتفاده شـــده باشـــد. بنابراین، این‌که ما واقعاً با یک هرم سروکار داریم یا نه، اساساً مهم نیست؛ آنچـــه در اینجا مهم اســـت روش حرکت بر روی این هرم است که در مسیر و روند خلق اثر جلو می‌رود.

ابتدا باید بپرسیم که آفرینندهٔ یک اثر ادبی چگونه از نظام زبان اســـتفاده کرده است. در این مرحله است که باید به انواع «انتخاب»ها و «ترکیب»های «نشانه»ها توجه داشته باشـــیم. مســـئولیت ایـــن کار صرفاً برعهدهٔ زبان‌شـــناس اســـت، زیـــرا مطالعهٔ نظـــام زبان بـــه زبان‌شناســـی تعلق دارد. ســـپس باید به‌سراغ این پرسش برویم که خالق اثر برحســـب چه نیاز یا نیازهایی به این آفرینش دســـت زده است و سرانجام این‌که او چه موضوعی را آفریده است. پرســـش عمـــده‌ای که در اینجا مطرح می‌شـــود این اســـت

[Downloaded from mail.pazhoutheshnameh.ir on 2026-09-18]

که به چـه دلیلی باید به نیازهای خالـق اثر بپردازیم. هر خلقـت ادبی به دلیل یا دلایلی صورت می‌گیرد: یکی دلش می‌گیرد و شـعر می‌گوید؛ آن‌یکی عاشق شده و دست به قلم برده است؛ یکی از شـرایطی عصبانی است؛ آن یکی می‌خواهـد نکتـه‌ای را به دیگران آمـوزش دهد و.... این دلایل نامحدودند، ولی به‌هرحال، از فضای «انسان‌بودن» ما فراتر نمی‌روند، زیرا باید در محدودهٔ درک انسان باقی بمانند. در اینجاسـت که می‌بینیم توجه به این سه نیاز تا چه حد در طبقه‌بندی این دلایل مؤثر است.

حال بایـد به نکته‌ای نیز توجه داشـت و آن محدودهٔ کار زبان‌شناس است. بارها، دست‌کم برای شاگردانم، بر این نکته تأکید کرده‌ام که «مؤدب‌بودن»، «خوش‌اخلاق‌بودن»، «معلم‌بودن»، «باسوادبودن»، «زبان‌شناس‌بودن» و اصلاً «آدم‌بـودن» مـا را دیگران تعییـن می‌کنند. مـا در تعیین ویژگیهایمـان بـرای جامعه هیـچ اختیـاری نداریم؛ فقط شـواهدی را در اختیـار جامعه قرار می‌دهیـم و دیگران برحسب این مسـتندات، دربارهٔ ما تصمیم می‌گیرند. من اگـر روزی هزار بار فریاد بزنم که زبان‌شـناس هسـتم، هیـچ تغییری در تصمیـم دیگران دربارهٔ خـودم نخواهد داشـت. این حـرف را بی‌دلیل نمی‌گویـم و اتفاقاً معتقدم کـه دقیقاً به این نوشـته مربوط اسـت. من بـرای این‌که «زبان‌شـناس» باشم، باید در این حوزه باقی بمانم. حتی اگر قرار باشد در حوزه‌ای دیگر سخن بگویم، باید معلوم شـود که «زبان‌شـناس» باقی مانده‌ام. دانشـی که در آن تحصیـل کرده‌ام به من اجـازه نمی‌دهد به «خوب و بد» و «زشـت و زیبا»ی متن بپـردازم. این دانش مرا به مطالعهٔ نظام زبان محدود می‌کند؛ و بنابراین، من فقط در مطالعهٔ قاعدهٔ آن هرم کذایی، اجازه دارم اظهارنظر «علمی» کنم. این‌کـه در فضای بالای این هـرم بخواهم ادعایی کنم، به «زبان‌شناسـی» ربطـی نـدارد. من در فضـای بالای این قاعده، صرفاً یک «اهل زبان»ام و به‌همین دلیل، هر ادعایی را بایـد با جامعهٔ زبانی مخاطب ادبیات محک بزنم. ما در «نقد سـاخت‌گرا»، در هر لحظه باید «سـاخت‌گرا»بودن و «زبان‌شناس»بودنمان را مدنظر داشته باشیم.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر نی.

بارت، رولان. (۱۳۸۳)، *امپراتوری نشانه‌ها*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران، نشرنی.

کالر، جی. (زیر چاپ)، *شعرشناسی ساخت‌گرا*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، مینوی خرد.

صفوی، کورش. (۱۳۷۹)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

قریب، ع. و دیگران. (۱۳۱۷)، *دستور زبان فارسی*، تهران، کتابخانهٔ مرکزی.

Avalle, D'A. S. (1973), "La sémiologie de la narrativité chez Saussure", *Essais de la théorie du texte*, C. Bouazis (ed), Paris, Galilée.

Barthes, R. (1967), *Systeme de la mode*, Paris, Seuil.

Bloomfield, L. (1933), *Language*, New York, Holt.

Crystal, D. (2003), *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Fifth ed. Oxford, Blackwell.

Culler, J. (1989), *Structuralist poetics*, London, Routledge.

Derrida, J. (1967), *L'Ecriture et la difference*, Paris, Seuil.

De Saussure, F. (1916), *Cours de Linguistique generale*, Paris, payot.

_____. (1967-1974), *Cours de Linguistique generale*, Rudolf Engler (ed), Wiesbaden, O. Harrassowitz.

Firth, J. R. (1957), *Papers in Linguistics 1934-1951*, London, Oxford University Press.

Harris, R. (2003), *Saussure and his Interpreters*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Jakobson, R. (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London, Allen&Unwin

_____. (1960), "Linguistics and Poetics", Style in *Language*, T. Sebeok (ed), Cambridge, MIT Press.

_____. (1973), *Questions de poetique*, Paris, Seuil.

_____. (1988), "Methaphoric and Metonymic Poles", *Modern Criticism and Theory*, D. Lodge (ed). London, Longman.

Lepschy, G. C. (1970), *A Survey of Structural Lingusitics*, London, Faber and Faber.

Levi-Strauss, C. (1945), "L' analyse structurale en linguistique et en anthropologie", *Word*.1.

Matthews, P. H. (2001), *A Short History of Structural Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.

_____. (2005), *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford, Oxford University Press.

Peirce, C. S. (1958), *Collected papers*, C. Hartshorne and p. Weiss (eds), Cambridge, Harvard University Press.

Piaget, J. (1968), *Le structuralisme*, paris, Persses Universitaires de France.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

هویت تاریخی ساخت‌گرایی روس

دکتر احمد پاکتچی
عضو هیئت علمی دانشگاه امام صادق
apakatchi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۲/۷
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۲۶

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

«ساخت‌گرایی» عنوانی است برای نوعی طرز فکر دربارهٔ موضوع علوم انسانی که بیش از آن‌که با وجه جامعی شناخته شود، با فرد اجلای خود، سوسور و ساخت‌گرایی فرانسوی شناخته می‌شود. در مروری بر جریانهای فکری سدهٔ اخیر در روسیه، این پرسش پیش روست که با توجه به نقش تعیین‌کنندهٔ زبان‌شناسان روس به‌عنوان پیش‌قراولان الگوی سوسوری و نقش سازندهٔ متفکران مهاجر روس در شکل‌گیری ساخت‌گرایی چک، تا چه حد اندیشهٔ ساخت‌گرا در روسیه زمینه داشته و پس از حاکمیت ایدئولوژی مارکسیسم ـ لنینیسم در چه بستری امکان دوام یافته است. آن‌گاه که سخن از عصر فعالیت شکل‌گرایان است، هنوز عنوان ساخت‌گرایی پای به عرصه ننهاده و آن‌گاه که سخن از مابعد استیلای شوروی است، هیچ طرز فکری نمی‌تواند این نام را بر خود بنهد.

آنچه پیجویی جریان ساخت‌گرا در روسیه را دشوار می‌سازد فاصله‌ای است که از اندیشهٔ سوسوری در عدم گریز از مطالعهٔ درزمانی و پویاانگاشتن ساختار و اهمیت‌دادن به خلاقیت فردی گرفته است. در مقالهٔ حاضر کوشش شده است تا نخست مؤلفه‌های ساخت‌گرایی با توجه به تحولات پساسوسوری بازکاوی شود و با پیجویی این مؤلفه‌ها در محیط روسیه، جریان ساخت‌گرایی روس بازشناخته گردد. در این کاوش، سخن از جریانهایی است که خود، خویشتن را با عناوینی دیگر خوانده‌اند و جز در دهه‌های اخیر از سوی ناظران، ساخت‌گرا خوانده نشده‌اند.

واژگان کلیدی:
ساختار، ساخت‌گرایی، روسیه، شکل‌گرایان، مورفولوژی، مکتب مسکو ـ تارتو.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقدمه

ساختگرایی به‌گفتهٔ رومان یاکوبسن[1]، یک مکتب، روش یا رویکرد نیست، بلکه یک شیوهٔ اندیشه است (Jakobson, 1973). فرد اجلای ساختگرایی را به‌مثابهٔ یک عنوان باید در طرز فکر فردینان دوسوسور[2] در باب زبان جست‌وجو کرد و از مصادیق توسعه‌یافتهٔ آن، طرز فکر لوی‌استروس[3] دربارهٔ انسان‌شناسی و بارت[4] دربارهٔ نشانه‌شناسی است که همه مبنای اندیشهٔ خود را از اندیشهٔ سوسوری الهام گرفته‌اند. در همان روزگار سوسور نیز برخی از اندیشمندان در حوزه‌های مختلف رویکردی نزدیک به وی داشتند؛ از جمله باید امیل دورکم[5] را نام برد که در کتاب خود، *صورتهای عنصری در حیات دینی*[6]، طرز فکری بسیار نزدیک به سوسور را در حوزهٔ مفاهیم اجتماعی دنبال کرده است. این رومان یاکوبسن، زبان‌شناس مهاجر روس بود که نخستین بار در ۱۹۲۹م، اصطلاح ساختگرایی را برای طرز فکر سوسور و اندیشمندان نزدیک به او به کار گرفت (Culler, 1998).

در مجموع، مطالعهٔ ساختگرایی اغلب برپایهٔ تبارشناسی طرز فکرهایی استوار شده است که به‌نوعی بازگشت به اندیشهٔ سوسوری دارند؛ گاه مانند لوی‌استروس به‌دنبال آن بوده‌اند تا الگوی سوسوری در مطالعهٔ زبان را برای حوزه‌ای دیگر از دانشهای انسانی شبیه‌سازی کنند و گاه همچون زبان‌شناسان حلقهٔ پراگ و مکتب کپنهاگ، نسلی جدیدتر از اندیشهٔ سوسوری را ارائه کرده‌اند.

برخی در مقام تحلیل کوشش داشته‌اند تا مهم‌ترین ویژگیهای این طرز فکر را صورت‌بندی کنند؛ از جمله یاکوبسن یادآور می‌شود که در ساختگرایی «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق»، و نظام جمعی بر ارادهٔ فردی مقدم است (Jakobson, 1973/Harland, 1994). دیگر ویژگیها از این قرار است: در ساختگرایی موضوع مطالعه، نظامی از امور قراردادی و نه نفس‌الامری است. در ساختگرایی موضوع مطالعه نوعی از واقعیت است و فرایند

1. Roman Jakobson
2. Ferdinand du Saussure
3. C. Levi-Strauss
4. R. Barthes
5. Émile Durkheim
6. *Les formes élémentaires de la vie religieuse, 1912.*

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مطالعـه منجر به «علم» می شـود؛ به‌تعبیـر دیگر، فرایند مطالعه توصیفی-اکتشافی است و نه توصیه‌ای-هنجاری. در دانشی متکی بر اندیشهٔ ساخت‌گرا، موضوع انسانی همچـون موضـوع طبیعـی مطالعـه می‌شـود و قواعدی اسـتوار تلقی می‌شـود که تنها باید آنها را شـناخت و با دانایی کنتـرل کرد. در سـاخت‌گرایی، مطالعـه بر روی قوانیـن زیرسـاختی و باثبـات در زبـان یا امر انسـانی مطلـب دیگری اسـت که چیرگـی کاربران بـر آن قوانین در سـطح ناخودآگاه آنان قرار دارد و باید کشـف شـود (Harland, 1994/Margolis, 1998).

تـا آنجـا که به روسـیه مربوط می‌شـود، یاکوبسـن در بررسی ریشـه‌های اندیشهٔ سـاخت‌گرا اشاره می‌کند که در آغـاز قرن بیسـتم، تفکـر هوسـرل[7]، بازتاب‌یافته در کتابش، *پژوهشـهای منطقی*[8]، به‌ویـژه در بحث از «تمایز میان معنای خودبسـنده و وابسـته و تلقی دسـتور ناب» در نضج‌گرفتـن این طـرز فکر جایگاهی بنیادی داشـت، و یـادآور می‌شـود که وی بـا مطرح‌کردن دسـتورهای همگانی و پیشـینی در مقابل تلقی غالب بر عصر خود که دستور باید صرفاً تجربی و پسینی باشد، زمینهٔ گسترش زبان‌شناسی را در مسیر ساخت‌گرایی فراهم آورده بود (Jakobson, 1973: 14-15). تأثیـر اندیشـه‌های آلمانـی بـر فضـای اندیشـه‌ورزی روسـی، پدیـده‌ای همواره آشـنا اسـت و دربـارهٔ هوسـرل نیـز همیـن قاعده جـاری اسـت. دراین‌بـاره به‌طور خـاص باید گفـت در اوایل دهـهٔ ۱۹۲۰، در حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو این گوستاو اشپت[9]، فیلسوف و عالم هرمنوتیک و از شـاگردان خاص هوسرل بود که این باب را در فلسفهٔ زبان روسی گشود و به‌دنبال کاربردی‌کردن مضامیـن *پژوهشـهای منطقی* در حوزهٔ زبان‌شناسـی و ایجاد اصلاحات بنیادین در اندیشـهٔ وی، زمینهٔ پرداختن به دستور جهانی یا به‌تعبیر متأخرتر، ساخت‌گرایی را در فضای روسیه فراهم ساخت (Ibid).

زبان‌شناسی پیشاسوسوری

اندیشـهٔ سوسـوری کـه در محافل غربـی شـکل گرفـت، تـا مدتهـا به‌طور مشـخص به فضای روسیه معرفـی نشـد و این در حالی اسـت کـه اندیشـهٔ برخاسـته از محافـل روسـیه، در پراگ با اندیشـهٔ غربی درآمیخت و در شـکل‌گرفتن سـاخت‌گرایی چک سـهمی مؤثـر ایفـا کـرد. ایـن پیش‌زمینه اندیشـه‌ای برخاسـته در محیط روسـیه اسـت که گاه از سـوی محققان روس و غربـی، سـاخت‌گرایی روس خوانـده شـده اسـت (Kusubov & Uspenski, 1974/Pike, 1979: 38)، امـا به‌نظر می‌رسد در مطالعهٔ تاریخ اندیشه در روسیه، لازم است تعریف و جایگاه دقیق‌تری برای آن جست‌وجو کرد و شـاید مناسب باشد از آن با تعبیر «پیشاساخت‌گرایی» یـاد شـود. بروکمـان در مرحله‌بندی سـاخت‌گرایی، مراحـل تکویـن آن را در

7. Edmund Husserl (1859-1938)
8. *Logische Untersuchungen*
9. Густав Шпет/Gustav Shpet (1878-1940)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مسکو، پراگ و پاریس دانسته است (Broekman, 1974). در روسیه نیز، مانند آنچه در فرانسه دیده شد، زبان‌شناسی یکی از حوزه‌های مهم برای پیدایی این پیشاساخت‌گرایی بود. یکی از مهم‌ترین محافل مؤثر در این راستا، محفل شکل‌گرفته بر گرد بودوئن دکورتنه[10]، زبان‌شناس لهستانی در قازان است که گاه با عنوان «مکتب قازان» شناخته می‌شود. وی شخصیتی محوری است که زمینه‌ساز تحول در دانش زبان‌شناسی روسیه محسوب می‌شود و از سوی یاکوبسن به‌عنوان یکی از پیش‌قراولان حرکت سوسور در زبان‌شناسی نوین معرفی شده است (Jakobson, 1973: 22). اندیشهٔ دکورتنه برآیندی از روش‌شناسی زبانی فرانسه و اندیشه‌ورزی فلسفی در آلمان بود و با توجه به شخصیت محوری او در پیشاساخت‌گرایی روس، باید دانست که این طرز فکر دارای چه خاستگاههای مبنایی بوده است. وی در مطالعهٔ زبان، برخلاف اسلاف خود، صورت مکتوب زبان را کنار نهاد و صورت شفاهی را مبنای مطالعه قرار داد. با وجود این‌که چنین گردشی در مطالعهٔ زبان و همراهی سوسور با وی در این گردش، به خودی خود با طرز فکر ساخت‌گرا مرتبط است، این ارتباط زمانی آشکارتر می‌شود که توجه شود زبان شفاهی تنها به‌صورت هم‌زمانی است که امکان مطالعه دارد و مطالعهٔ هم‌زمانی نوعی از مطالعه است که شیوه‌های پیشین زبان‌شناسان در محافل تطبیقی-تاریخی خود امکان پرداختن بدان را نداشت. درحالی‌که اسلاف دکورتنه بر کشف قواعد تغییر در تاریخ زبان متمرکز بودند، وی فهم سازوکار کارکرد زبان را هدف مطالعهٔ زبان‌شناسی دانست. توجه به کارکرد زبان الزاماً به‌معنای ساخت‌گرایی نبود، ولی قدرمسلم جداشدن از طرز فکر تاریخی بود و با ساخت‌گرایی نیز سازگاری کافی داشت. دکورتنه در مطالعهٔ زبان بر ویژگیهای آوایی تکیه‌ای خاص داشت و به‌خصوص در زمینهٔ تدوین ویژگیهای آوایی زبانهای اسلاوی کوشید. توجه به سطح آوایی زبان به‌جای سطح نحوی که نزد اسلاف او معمول بود، خود نشانی دیگر از آن است که وی به‌دنبال آن بود تا با تکیه بر آنچه بیشتر در صورت شفاهی زبان مطرح بود، به سازوکار کارکرد زبان بپردازد و بکوشد تا نظام حاکم بر آواها را کشف کند. توجه به اموری چون آمیزش بینازبانی، نگاه تحولی به زبان، که در مطالعهٔ زبان کودکان و مقایسهٔ آن با زبان بزرگسالان دیده می‌شود، و تأثیر ساختار زبانی بر جهان‌بینی، از جمله ویژگیهایی است که پیشاساخت‌گرایی دکورتنه را از ساخت‌گرایی سوسور متمایز می‌کند و در مقابل ایستایی ساختار سوسور، تصویری از ساختارهای پویا به‌دست می‌دهد که در بازنگری ساخت‌گرایی در محافل غربی دهه‌های بعد به‌چشم می‌آید (Jakobson, 1960/Jakobson, 1973: 27).

یکی از همفکران و همکاران جوان‌تر دکورتنه و پیوستگان به حلقهٔ وی که او نیز زبان‌شناسی لهستانی-روس محسوب می‌شود، میکولای

10. Baudouin de Courtenay, 1845-1929

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کروشفسکی[11] است. او با وجود آن‌که عمر زیادی نکرد، نامی ماندگار در زبان‌شناسی روسی از خود بر جای نهاد، تا آنجا که یاکوبسن نام او را در کنار دکورتنه به‌عنوان یکی از پیشگامان زبان‌شناسی نوین پیش از سوسور آورده است(Jakobson, 1973: 17, 22). شاید بیراه نباشد اگر گفته شود برخی از اندیشه‌های مبهم نزد دکورتنه، از سوی کروشفسکی به‌طور واضح‌تری صورت‌بندی شده است و از همین روست که تصویری بسیار نزدیک به زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسور نزد کروشفسکی - البته چند دهه پیش از او - دیده می‌شود. توجه دکورتنه به سطح آوایی در مطالعهٔ زبان، نزد کروشفسکی به تأسیس نظریهٔ «فونم»[12] منجر شده است که مبنای آواشناسی ساخت‌گراست. کروشفسکی تأکید داشت که اصوات زبان به‌مثابهٔ وجودهایی ساختاری و نه پدیده‌هایی فیزیکی تحقق دارند و همین وجودهای ساختاری را فونم نامیده است؛ نظریه‌ای که در سال ۱۸۹۵ در کتابی به زبان آلمانی با عنوان *جست‌وجوی نظریه‌ای برای جانشینیهای آوایی*[13] مطرح شد. با وجود آن‌که این تأملات کروشفسکی خود در راستای تمرکز بر مطالعهٔ هم‌زمانی زبان بود، در افکار وی مستقیماً نیز بر مسئلهٔ مطالعهٔ هم‌زمانی زبان تأکید شده بود.

تکیه بر این‌که زبان‌شناسی نوعی مطالعه از جنس «علم» است، به‌همان اندازه که موجب هیجان سوسور شده بود، از سوی کروشفسکی نیز طرح و دنبال می‌شده است؛ از جمله وی در مکاتبه‌ای با کورتنه، ضرورت علمی جدید و کلی‌تر برای توصیف دقیق زبان را گوشزد کرده بود. این دانش از دید کروشفسکی برمبنای فلسفهٔ پدیدارشناسی استوار بود و او مبانی زبان را پدیدارشناسانه درون زبان و نه در ارتباط با واقعیات خارجی جست‌وجو می‌کرد (Jakobson, 1960/Radwańska, 1994).

این‌که کروشفسکی در مطالعهٔ زبان، جایگاه فرد سخنور را فرومی‌کاست، او را بسیار به اندیشهٔ سوسور نزدیک ساخته است. کروشفسکی در مطالعهٔ خود به «ویژگی ناخودآگاه» در فرایندهای زبانی توجهی خاص داشت و در بررسیهایش بیشتر منطق زبان و همگانیهای زبان مبنای کاوش بود.

یکی از ویژگیهای برجسته در ساخت‌گرایی توجه به روابط جانشینی در تعامل با روابط هم‌نشینی است که مورد توجه کروشفسکی در مطالعهٔ زبان قرار گرفته و او را بدین سمت سوق داده است که عملیات زایای زبان را مبتنی بر دو گونه رابطه: گزینش و ترکیب بداند (Radwańska, 1994)[14]؛ اندیشه‌ای که در سدهٔ بعد از سوی یاکوبسن در *قطبهای استعاره و مجاز*[15] تکمیل شد (Jakobson, 1956: 76-82).

سرانجام در سخن از پیشاساخت‌گرایی روس، باید از فیلیپ فورتوناتوف[16] یاد کرد که او نیز تأثیراتی از دکورتنه پذیرفته بود، اما

11. Mikolay Kruszewski (1851-1887)
12. phonem
13. *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen*
۱۴. برای سوسور، نک: Jakobson, 1973: 25
15. *The Metaphoric and Metonymic Poles*
16. Филипп Ф. Фортунатов/Filipp F. Fortunatov (1856-1925)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در مکتب، فردی مستقل به‌شمار می‌رفت. اندیشه‌های او در فلسفهٔ زبان بیش از همه نزدیک به افرادی چون گوستاو اشپت بود که با مکتب شکل‌گرایان روس نزدیک بود. فورتوناتوف خود بنیان‌گذار مکتبی در مسکو بود که گاه از آن با عنوان «مکتب زبان‌شناسی شکل‌گرای مسکو» و گاه به‌اختصار «مکتب فورتوناتوف» یاد می‌شد. یاکوبسن نیز به تمایز مکتبی او نسبت به دکورتنه تصریح کرده است (Jakobson, 1973: 12).

آنچه دکورتنه با عنوان فهم سازوکار کارکرد زبان به‌عنوان هدف مطالعهٔ زبان‌شناسی مطرح می‌کرد در آموزهٔ فورتوناتوف به‌عنوان مورفولوژی زبان مطرح شد که البته آن را باید به‌معنایی بسیار وسیع‌تر از مورفولوژی مصطلح در دهه‌های بعد درنظر گرفت. مورفولوژی در اصطلاحی که فورتوناتوف به‌کار می‌برد، مطالعهٔ اندامواره‌ایِ سطوح مختلف زبان بود و از مطالعهٔ آواها آغاز می‌شد. این مورفولوژی کاملاً با مورفولوژی پروپ[17] در روایت‌شناسی و مورفولوژی شکل‌گرایان در نقد ادبی قابل مقایسه بود و خاستگاهی واحد داشت (Beresin, 1980/Zhuravlëv, 1990).

در بازگشت به زبان‌شناسی فورتوناتوف باید گفت وی به رابطه‌ای دوسویه میان فکر و زبان باور داشت. از دیدگاه او، فکرکردن جز با زبان امکان‌پذیر نیست و به‌همان اندازه، زبان نیز چیزی جز اندیشهٔ تبلوریافته در قالب نمودهای زبانی نیست. دیدگاه فورتوناتوف دربارهٔ رابطهٔ زبان و فکر، آن‌گاه که با دیدگاه الکساندر پاتبنیا[18] دربارهٔ ادبیات و هنر مقایسه شود، رابطهٔ ادبیات و زبان را در باور اندیشمندان روس در آن روزگار روشن‌تر می‌سازد. پاتبنیا و همفکران او باور داشتند که هنر و ادبیات فکرکردن با ایماژها است و فورتوناتوف و همفکرانش بر این تلقی بودند که زبان فکرکردن با الفاظ است. اما همین طرز فکر، فورتوناتوف را بدان سمت سوق داد که از الفاظ تلقی‌ای جز تلقی معمول نزد پیشینیان داشته باشد. اگر زبان فکرکردن با الفاظ است و اگر زبان و فکر چنین رابطه‌ای دوسویه با یکدیگر دارند، پس برخلاف تلقی رایج، لفظ تحققی صوتی در دنیای فیزیک نیست، بلکه امری است در همان دنیا که فکر متعلق به آن است. بر این پایه، این ویژگی مهم ساخت‌گرایی که تقدم «صورت غیرمتحقق» بر «صورت متحقق» است، در اندیشهٔ فورتوناتوف قابل پیجویی است. این تفکر بسیار نزدیک به اندیشهٔ سوسوری در این باره است که وظیفهٔ زبان‌شناسی مطالعهٔ صورت غیرمتحقق لفظ در وضعیت پیشینی آن است که بعدها در نظریهٔ گلوسماتیک[19] یلمسلف[20] صورت کمال پذیرفت (Beresin, 1980/Zhuravlëv, 1990).

با وجود قدرشناسی‌ای که یاکوبسن از دکورتنه و کروشفسکی داشت، به‌طور کلی باید گفت این فورتوناتوف بود

17. Vladimir Propp (1895-1970)
18. Alexandr Potebnya
19. glossematic
20. L. Hjelmslev

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

که حلقهٔ اتصال زبان‌شناسی پیشاسوسوری روسیه به زبان‌شناسان روس-پراگی مانند تروبتسکوی[21] و یاکوبسن بود و مبانی ساخت‌گرایی در حد قابل ملاحظه‌ای در آموزهٔ او شکل گرفته بود.

در برآوردی کلی درخصوص زبان‌شناسی روس با هر دو گرایش آن در دهه‌های انتقال از سدهٔ نوزدهم به بیستم، باید گفت زبان‌شناسی روس از همان آغاز، اتکای ویژه‌ای بر مبانی فلسفی - به‌خصوص پدیدارشناسی[22] هوسرل - داشته و همین امر زمینهٔ هشیاری آن را دربارهٔ ویژگیهای فرهنگی زبان فراهم آورده است. این همان نکته‌ای است که یاکوبسن با عبارتی کوتاه و عمداً پیچیده در رسالهٔ *روندهای بنیادین* آورده است:

«روند ساخت‌گرای زبان‌شناسی همگانی که در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و اوایل دههٔ ۱۹۳۰ ریشه گرفت، چنان‌که امروزه مجدداً ثابت شده، نسبت به فلسفه بیگانه بوده است، درحالی‌که پیشگامان جهانی این جنبش به‌واقع رابطهٔ مؤثر و نزدیکی با پدیدارشناسی هوسرل و اندیشهٔ هگل داشته‌اند» (Jakobson, 1973).

ویکتور ارلیخ[23] در برآوردی از دستاوردهای شکل‌گرایان روس، به برخی از آثار آنان اشاره می‌کند که به فراموشی سپرده شده‌اند. از جمله وی به بیانیه‌ای مشترک از تینیانوف[24] و یاکوبسن اشاره می‌کند و یادآور می‌شود که مضمون این بیانیه می‌توانست طلایه‌دار «ساخت‌گرایی روسی» باشد، اما چراغ آن در روسیه به خاموشی گرایید (Erlich, 1981: 135).

زمینهٔ ساخت‌گرایی نزد شکل‌گرایان روس

بی‌شک یکی از خاستگاههای ساخت‌گرایی روسی - پراگی را باید در اندیشه‌های مکتب شکل‌گرای روس با دو شاخهٔ آن، یعنی حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو[25]، و انجمن زبان ادبی سنت‌پترزبورگ با نام اختصاری «اوپویاز»[26] جست‌وجو کرد که کمتر از دو دهه، گروهی از زبان‌شناسان و نقادان ادبی را گرد هم آورده بود. یکی از تأثیرگذارترین این نظریه‌پردازان، ویکتور اشکلوفسکی[27] از حلقه اوپویاز در سنت‌پترزبورگ است.

در حیطهٔ نقد ادبی، در محافل روسیه در فاصلهٔ سالهای ۱۹۱۵-۱۹۳۰ موجی برآمد که به «شکل‌گرایی روس» شهرت یافت و طرز فکری خاص را در نقد ادبی مطرح می‌کرد که دست‌کم برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ساخت‌گرایی را دارا بود. با وجود آن‌که صاحبان این نظریه بعدها نام شکل‌گرا را بر خود پذیرفتند، اما در بحبوحهٔ فعالیتشان، رویکرد خود را نسبت به متن ادبی «مورفولوژی» می‌خواندند؛ همان تعبیری که در رویکرد فورتوناتوف به سطوح مختلف زبان دیده می‌شد.

محافل شکل‌گرای روس جایگاه «فرم»ها را در ادبیات به‌نحوی بررسی کردند که دو ویژگی نگاه ساخت‌گرا، یعنی تقدم

21. Nikolai Trubetzkoy
22. phenomenology
23. Victor Erlich
24. Tynyanov
25. Moscow Linguistic Circle
26. Опояз/Opoyaz
27. Victor Shklovski

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«صورت غیرمتحقق» بـر «صورت متحقق»، و تقدم نظام جمعـی بـر ارادهٔ فـردی، در آن دیده می‌شـد و بر همین پایـه، برخـی به‌وضـوح صورت‌گرایـی روس را مقدمهٔ ساخت‌گرایی انگاشته‌اند (مثلاً Schleifer, 1992).

اما زایش سـاخت‌گرایی در حوزهٔ نقد ادبی و امکان ادامهٔ حیـات طولانـی آن، نه مرهون مبنای فلسـفی یادشـده، بلکـه مرهون نوعـی خودآگاهی نسـبت به فرمها اسـت که در حـوزهٔ آفرینش ادبی پدید آمـده و این خودآگاهی نسـبت به فرمها، به‌شـدت آفرینشـهای سـدهٔ بیستم را تحت‌الشـعاع قرار داده بود. از همین روست که نقد ادبی معاصر -به‌ویژه در حوزهٔ روسـیه-به‌نحوی رشـد کرده کـه بیشـتر پاسـخ‌گوی آفرینشـهای ادبـی پدیدآمده در همین گفتمان اسـت و کمتر برای نقد و تحلیل آفرینشهای کلاسیک، یا آفرینشهای معاصر غیرپایبند به این گفتمان کفایت نشـان داده اسـت. هم از این روسـت که ریچارد هارلنـد به‌هنـگام بحـث از حیطهٔ موسـع سـاخت‌گرایی، کـه خـود آن را «ابرسـاخت‌گرایی» خوانده، به‌درسـتی نقـد ادبی صورت‌گـرای روس و به‌مـوازات آن نقد نوی آنگلوساکسـون را بـا همیـن اسـتدلال از مباحـث خود کنـار نهاده اسـت، درحالی‌که تعلق کلـی آن را به حوزهٔ ساخت‌گرایی تأیید کرده است (Harland, 1994).

از حیث تاریخ، باید توجه داشـت که نخسـتین پیشتازان ساختارگرایی فرانسوی، همچون دوسوسور و دورکم، در زمـان تألیـف رسـاله‌های اشکلوفسـکی در ۱۹۱۷، هنـوز آن اندازه شـناخته نشـده بودند که افـکار آنان بر محیط روسـیه تأثیر گـذارد. درواقع اثری چون نوشـتهٔ اشکلوفسکی را باید از آثاری موازی تلقی کرد که شاخص سـاخت‌گرایی بومی روسیه اسـت. این در مکتب پراگ و اوج درخشـش آن در سـالهای ۱۹۲۶-۱۹۳۹ است که دو موج سـاخت‌گرایی از فرانسه و روسـیه با یکدیگر تلاقی کرده و ساخت‌گرایی چک را به‌وجود آورده است.

در بازگشت به محوری‌ترین اندیشهٔ شکل‌گرایان روس، باید گفت برای اندیشمندان این مکتب، فرم (صورت)های ادبی موضوعی بود که می‌توانست و می‌بایست موضوع مطالعه‌ای مستقل باشـد، بدون آن‌که متن ادبی براساس پیوسـتگیهایش بـا زندگـی مؤلـف یـا بافـت اجتماعی و فرهنگـی تحلیـل شـود. برپایـهٔ نگاهـی سـاختاری بـه خودبسـندگی ادبیات، اشکلوفسـکی آثار هنری را نه در بافت اجتماعی، که در بافت پیشینهٔ ادبی معنادار می‌یابد. او دراین‌باره به‌عنوان قاعده‌ای کلی، بیان می‌کند: «هر اثر هنری در برابر یک پس‌زمینـه و در همراهی با دیگر آثار هنری قابل درک اسـت. صورت اثر هنـری در ارتباطش بـا دیگر صورتهایـی که پیش‌تر وجود داشـته‌اند تعریف می‌شـود» (Shklovski, 1917). ایـن طـرز فکـر نه‌تنهـا تاریخ ادبیات را دسـتخوش تحول سـاخته و مورخ ادبی را موظـف کرده اسـت تا صورتهای ادبی را در مقایسـهٔ زمانی توصیف کند، بلکه نقاد ادبیات را نیز وادار ساخته است تا هر واقعهٔ ادبی را در بافتاری تاریخی بررسی کند (Levchenko, 2001).

این واقعیت که ادبیات بسیار بیش از زبان درگیر خلاقیت اسـت و بسـیار کمتر از آن دربند تقلیـد و تکرار، موجب شـده اسـت تا در نگاه شـکل‌گرایان، سـاختارهای ادبی

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]

همواره در تعادلی میان نوآوری و پیروی دیده شـوند و ارزش ادبی آنها براسـاس برآیند ایـن دو ویژگی متقابل در آنها سـنجیده شـود. شـکل‌گرایان این نگاه خود را با الهام‌گیری از اندیشه‌های انسان‌شناسی سنت‌پترزبورگ و در رأس آن ایوان گرفس[۲۸] در تمایزنهادن میان فرهنگ نخبگان و فرهنگ عامه کمال بخشـیدند و دو گونه ترکیب کلامی را در تقابل با یکدیگر قرار دادند: ترکیبی روزمره کـه اتکای آن بـر تکرار و پیروی اسـت؛ و ترکیب کلامی هنرمندانـه و حاصـل فعالیـت نخبـگان که اتـکای آن بر نوآوری و خلاقیت اسـت. اشکلوفسـکی، بـر پایهٔ همین تناسـب تقابلی، یکی از مهم‌ترین وجوه تفاوت میان کلام هنرمندانـه و کلام روزمره را «دشوارسـازی»[۲۹] موجود در گونهٔ نخسـت می‌دانسـت و باور داشت که زبان شعر زبانـی اسـت کـه عامدانـه در آن عناصر دشوارسـاز و غریـب به‌کار گرفتـه می‌شـود (Shklovski, 1917: 29). این تلقی هستهٔ نظریهٔ «آشنایی‌زدایی»[۳۰] نزد اشکلوفسکی اسـت که اوج نظریه‌پردازی شـکل‌گرایان شـناخته شده است (Shklovski, 1917).

افزون بر مباحث شعرشناسـی و بوطیقا، روایت‌شناسی نیـز از مباحـث مـورد توجـه در محافل شـکل‌گرا بود و ویژگیـهـای سـاخت‌گرا در روایت‌شناسـی آنان نیز دیـده می‌شـد. بـاز اشکلوفسـکی در یکـی از مهم‌تریـن نوشـته‌های خود با عنـوان *دربارهٔ نظریهٔ نثـر* مباحثی را دربارهٔ ماهیت داستان مطرح ساخته است که در مقایسه با روایت‌شناسی سـاخت‌گرای اروپـای غربـی، در بسیاری از مضامینش نوعی پیشدستی است (Shklovski, 1925). فـارغ از تقـدم زمانـی اشکلوفسـکی نسـبت بـه سـاخت‌گرایان غربـی، در بن‌مایـهٔ نظریـه قرابـت قابل ملاحظه‌ای به سـاخت‌گرایی دیده می‌شود. اشکلوفسکی با پیش‌کشـیدن این اصل که مؤلف سـاختار داستانش را بیشـتر براسـاس اصول هنری طراحی می‌کنـد تا تقلید[۳۱] واقعیت، روشـی نو برای اندیشـیدن دربارهٔ داسـتان و نقـاط عطف آن به‌دسـت داده که تحلیل‌گر را از مقایسـهٔ داستان با واقعیت آزاد ساخته است، اما کنارنهادن تقلید واقعیت از دیدگاه اشکلوفسـکی، بدان معنا نیست که وی اساسـاً عنصر تقلید را در روایت منتفی دانسـته اسـت؛ آنچه منتفی اسـت تقلید واقعیت اسـت، بدون آن‌که تقلید از داستانهای دیگر و تکرار فرمهای داستانی منتفی بوده باشـد. از نگاه اشکلوفسکی، حرکت‌کردن در قالب رابطهٔ تعادلـی میان نوآوری و پیروی، نه‌تنها در شـعر، که در روایت نیز کاملاً مصداق دارد.

پرورش این اندیشـه و بسط تناسب تقابلی میان نوآوری و پیروی در روایت را می‌توان در مطالعهٔ سطوح داستان بازجسـت. مهم‌تریـن دسـتاورد شـکل‌گرایان در تاریخ روایت‌شناسـی، تمایزی است که میان فابولا و سوژت[۳۲] (طرح و داسـتان) در تحلیل روایت قائل شده‌اند؛ تمایزی که می‌توانسـت جهشـی در روایت‌شناسـی پدید آورد و زمینه‌ساز رشـد روایت‌شناسی ساخت‌گرا توسط پروپ و بعد گرمس[۳۳] باشد. اگرچه در نگاه بـدوی، تلقـی آن بـود کـه در تحلیل روایت، فابولا ساحت پیروی و سوژت

28. Ivan Grevs
29. затруднение/zatrudnenie
30. ostronenie/defamiliarization
31. mimesis
32. fabula & syuzhet

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ساحت نوآوری باشد، اما الگوی شکل‌گرا به‌خوبی نشان می‌دهد که فابولا و سوژت مانند سطوح تحلیل زبان، تنها دو سطح تحلیل برای روایت‌اند. مؤلفه‌های فرمی در هر دوی آنها دیده می شود و در هر دو سطح می‌توان تعادل میان نوآوری و پیروی را جست‌وجو کرد، هرچند مجال نوآوری در سوژت فراهم‌تر از فابولاست (Erlich, 1981: 200-202). او استفاده از آشنایی‌زدایی برای ایجاد ارزش هنری را از بوطیقای اشکلوفسکی گرفته و در حوزهٔ روایت چنین بسط داده است:

«شگردها زاده می‌شوند، زندگی می‌کنند، پیر می‌شوند و می‌میرند. هرچه کاربرد آنها خودکارتر شود، از کارآمدی و تأثیرشان می‌کاهد و دیگر نمی‌توانند در فهرست فنون قابل‌قبول، جایی داشته باشند. برای پیشگیری از آن‌که فنون مکانیکی شوند، شگردهای تازه با معنا و کارکرد نو بایسته است» (Harland, 1994: 151).

با وجود محوریت تقابل میان نوآوری و پیروی در اندیشهٔ شکل‌گرایان روس و بازگشتن این تقابل به معیارهایی چون روزمرگی و خودکارشدگی، آنچه از آشنابودگی یا غریب‌بودگی برای شکل‌گرایان اهمیت داشت آشنایی و غرابت درون نظام ادبیات و مربوط به شکلهای ادبی بود، نه آشنایی و روزمرگی و خودکارشدگی و جامعهٔ واقعی بیرون از ادبیات. اشکلوفسکی در تعبیری که در مقام تبیین این اندیشه آورده است، می‌گوید: «شکل نو نه به قصد بیان محتوای نو، که به قصد تغییردادن شکل کهنه‌ای پدید می‌آید که عمر آن درازتر از سودمندی ارزش هنری‌اش گشته است» (Shklovski, 1925). تمام سخن دربارهٔ شکلهاست، نه محتوا، و مسئلهٔ آشنابودگی یا غرابت نیز محدود به دنیای شکلها و دنیای درون ادبیات است و همین ویژگی است که اندیشهٔ شکل‌گرایان روس را به‌عنوان گونه‌ای مقدم بر ساخت‌گرایی مطرح ساخته است.

این نکته که شکل‌گرایی، نامی خودخوانده برای شکل‌گرایان روس نبود و آنان ترجیح می‌دادند که اندیشهٔ خود را «مورفولوژی» بنامند، نشان‌دهندهٔ آن است که اندیشمندان این مکتب موضوع مطالعهٔ خود -یعنی ادبیات- را با تمامیت آن یا با محدودساختن موضوع مطالعه به ساحتهایی از فعالیت ادبی، انداموارهای می‌انگاشتند که میان اجزای آن رابطه‌ای اندامی[۳۴] وجود دارد، همانند آنچه نزد زبان‌شناسان پیرو دکورتنه نیز دیده می‌شد. در واقع آنچه شکل‌گرایان با استفاده از واژهٔ کلیدی «فرم» بدان پرداختند در معنای عمیق خود ناظر به مفهوم «مورف» (جزء اندامی) بود که وام‌گرفته از اصطلاحات علم پزشکی و تشریح بود.

ولادیمیر پروپ، روایت‌شناس روس نیز که اندیشهٔ شکل‌گرایان روس را در تحلیل داستانهای فولکلوری به‌کمال رساند، عنوان مورفولوژی را برای مطالعهٔ خود برگزیده است. ویژگیهای مورفولوژی پروپ را باید در پیوند با مورفولوژی آنتی آرنه[۳۵] دریافت که او نیز داعیه‌دار مورفولوژی فولکلور بوده است. پروپ در نقد آرنه، مهم‌ترین اشکال نظریهٔ او را در آن

33. A.J. Greimas
34. organic

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌بینـد کـه آرنه بـه مطالعـهٔ بن‌مایه‌ها، بـدون توجه به کارکرد آنها در داسـتان، می‌پردازد و خود، این کارکرد را درنظر می‌گیرد. پروپ داستانها را براساس طرحهای اساسی یا کارکردهای اساسـی تحلیل می‌کند و کوشش دارد تـا عناصـر درگیر در داسـتانهای عامیانه روسـی را بـه سـاده‌ترین عناصر روایـی غیرقابـل تقلیل کاهش دهـد (Propp, 1928). از مهم‌تریـن نقدهـای وارد بـر نظریهٔ پروپ نیز آن اسـت که وی با خودبسنده‌انگاشـتن مؤلفه‌هـای روایـی، ملاحظات کلامـی و برخی جنبه‌های دیگـر چـون لحـن، موقعیـت و شـخصیت را در تحلیـل داستانها نادیده گرفته است. لوی‌استروس، برجسته‌ترین شـخصیت در انسان‌شناسـی سـاخت‌گرا، کتاب پروپ، *ریخت‌شناسـی قصه‌هـای پریـان*، را به نقـد گرفته و آن را به‌عنـوان نمونـه‌ای شـاخص بـرای ناتوانـی رویکرد شـکل‌گرا و توانمندی رویکرد سـاخت‌گرا برگزیده است (Levi-Strauss, 1976)؛ گویـی او شـکل‌گرایی را نقطـهٔ مقابل ساخت‌گرایی می‌دیده است. برداشت لوی‌استروس از سـاخت‌گرایی کشف قوانین زیربنایی و باثباتی بود که هر فعالیت ذهنی در پس خود داشت و در سطح ناخودآگاه قرار می‌گرفت (Margolis, 1998) و این دقیقاً همان است که پروپ را به‌سـبب دست‌نیافتن به آن در کتابش تخطئه کرده اسـت. انتظار او از یک سـاخت‌گرا آن بود که ذهن انسـانی را وجـودی عینی فـرض کند، بـه کاوش در آن بپـردازد و آن را در قالـب الگـوی ساختاری تعریف‌شده‌ای با تغییرات در شمار اندکی از عناصر به‌صورت ماتریس ارائه دهد که در آن هر یک از مؤلفه‌ها براسـاس منطق بولی و با ارزش سـلب یا ایجاب مشخص می‌شود (Levi-Strauss, 1976: 115-145/Schleifer, 1992: 66). مشـخصاً شیوه‌ای نزدیک به آواشناسی تروبتسکوی مد نظر او بود و تنها همان را ساخت‌گرایی می‌نامید.

از آنجا که تعاریف کلی سـاخت‌گرایی در ریخت‌شناسـی پروپ نیز صادق است، برخی صاحب‌نظران به‌صراحت او را سـاخت‌گرا شـناخته‌اندمثلاً (Margolis, 1998). درواقـع آنچـه لوی‌اسـتروس در پـروپ نیافتـه تعریف مضیقی از سـاخت‌گرایی است، درحالی‌که ساخت‌گرایی به‌معنـای موسـع آن کامـلاً دربـارهٔ پـروپ مصـداق دارد. تقابـل لوی‌اسـتروس با پـروپ را می‌تـوان تقابل سـاخت‌گرایی ماتریسـی بـا سـاخت‌گرایی اندامـی یـا مورفولوژیک دانست.

با وجود قرابتهای بسیار میان اندیشهٔ شکل‌گرایان روس و سـاخت‌گرایان متقـدم غربـی، تلقی ارگانیسـم به‌جای مکانیسـم و توجـه به خـزش فرمها در تحـول زمانی از متنی بـه متن دیگر و ارزش‌دهی به نـوآوری در تقابل با پیروی، ویژگیهایی هسـتند که ساخت‌گرایی متقدم روس را به نوعی ساخت‌گرایی پویا در مقایسه با ساخت‌گرایی ایسـتای سوسـوری مبدل کرده بود و پدیدآمدن مکاتب گفت‌وگوگـرا توسـط باختین[۳۶] و برخـی جریانهای دیگر به‌نوعی در امتداد آن و نه در تضاد با آن بود. ویژگیهای یادشـده در سـاخت‌گرایی مکتـب شـکل‌گرایان روس، به‌همـان اندازه نزد زبان‌شناسـان پیشاسوسـوری

35. Antti Aarne
36. M. Bakhtin

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

روسیه و در روایت‌شناسی پروپ هم دیده می‌شود. آنچه دربارهٔ این تفاوتها گفته شد بستری از اندیشهٔ نقش‌گراست که اندکی بعد در حلقهٔ پراگ و دیرتر در مکتب زبان‌شناسی پاریس زمینهٔ توسعه و تدوین یافت.

مشارکت ساخت‌گرایان روس در حلقهٔ پراگ

در خلال سالهای ۱۹۲۸-۱۹۳۹ حلقه‌ای از زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان ادبیات در پراگ پدید آمد که به «حلقهٔ پراگ» شهرت یافت و در میان شش بنیان‌گذار آن، سه نفر مهاجرانی از زبان‌شناسان روس بودند که به اندیشه‌های محفل زبان‌شناسی دکورتنه و مکتب زبان‌شناختی-ادبی شکل‌گرا تعلق داشتند: نیکلای تروبتسکوی، رومان یاکوبسن و سرگئی کارتسفسکی[۳۷]. اگر اندیشهٔ این افراد آن‌گاه که در روسیه حضور داشتند، به‌صراحت ساخت‌گرایی خوانده نشده، اما اندیشهٔ مکتب پراگ در تاریخ مکاتب سدهٔ بیستم، به‌صراحت ساخت‌گرایی خوانده شده است. این ساخت‌گرایی با همین تعبیر از سوی اندیشمندان پراگ اعلام می‌شد و به‌نقل از یاکوبسن، نقطهٔ عطفی در اعلام مواضع اندیشمندان پراگ در کنگرهٔ جهانی اسلاوشناسی پراگ، در اکتبر ۱۹۲۹ بود که در قطعنامهٔ آن، بندی اختصاصاً برای تأیید ساخت‌گرایی به‌عنوان راه‌حلی پیشنهادی در پیشبرد علم زبان‌شناسی گنجانده شده بود (Jakobson, 1973: 11-12).

اندیشه‌های حلقهٔ پراگ همانند شخصیتهایش دارای خاستگاههایی چندگانه است: تبارشناسی افکار حلقهٔ پراگ از سویی به زبان‌شناسی ساخت‌گرای سوسور بازمی‌گشت، از سویی به شکل‌گرایان روس بازگشت داشت و در جانب فلسفی نیز به‌شدت متأثر از اندیشه‌های نوبرآمده در آلمان، به‌ویژه پدیدارشناسی هوسرل بود.

با آنچه دربارهٔ تفاوتها میان شکل‌گرایان روس و ساخت‌گرایان سوسوری گفته شد، می‌توان به‌خوبی دریافت که چگونه اندیشمندانی چون رومان یاکوبسن و تروبتسکوی از ادامه‌دهندگان افکار زبان‌شناختی دکورتنه-فورتوناتوف و از پیوستگان به حلقه‌های ادبی شکل‌گرا، زمانی که ناچار شدند روسیه را ترک و به پراگ مهاجرت کنند، به‌خوبی در محفل ویلم ماتسیوس[۳۸] جذب شدند و همراه با او و چند تن از همفکران چک، حلقهٔ پراگ و اندیشهٔ ساخت‌گرایی چک را پی ریختند. آنچه در پراگ اتفاق افتاد تغییر عقیدهٔ یاکوبسن و تروبتسکوی و پیوستن آنان به اندیشه‌ای جدید نبود، بلکه ادامهٔ طبیعی افکاری بود که آنان در روسیه دنبال می‌کردند و اکنون در فضایی جدید و همفکری با اندیشمندانی دیگر، زمینهٔ شکوفایی بیشتر یافته بود. نوشته‌های یاکوبسن در فرانسه و امریکا، یعنی مدتها پس از مشارکتی که در حلقهٔ پراگ از خود نشان داده بود، به‌خوبی گواهی می‌دهد که او به بخش مهمی از دستاوردهای شکل‌گرایان روس و زبان‌شناسان پیشاسوسوری روس پایبند بوده و کوششهای خود را فعالیتی در راستای کمال‌بخشی بدان می‌انگاشته است (Jakobson, 1973: 11-12 و

37. Sergei Kartsevski (1884-1955)
38. Vilem Matesius

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مواضع مختلف از آثار متأخر وی).

در برآوردهای کلی از آموزه‌های مکتب پراگ، نقش‌گرایی یکی از ویژگیهای این مکتب است که آن را با ساخت‌گرایی جمع کرده و درواقع، با تکیه بر نقش‌گرایی، نوعی تعادل در ساخت‌گرایی سوسوری پدید آورده است؛ نقش‌گرایی‌ای که در همان اوایل فعالیت حلقه، از سوی ویلم ماتسیوس، رهبر حلقه، به‌عنوان یک مبنا مطرح شد و او مبنای اندیشهٔ خود را در خطابه‌ای، «زبان‌شناسی نقش‌گرا و ساخت‌گرا» نامید (Ibid: 18). هم‌زمان با مسئلهٔ سازش میان نقش‌گرایی و ساخت‌گرایی و زمینه‌ها و امکانات آن، در محافل غربی نیز اندیشه‌ورزیها و کوششهایی دیده می‌شد (مثلاً Calkins, 1906: 61-81) که نشان می‌دهد این امر نه گرایشی بومی، که نیازی برخاسته از فلسفهٔ علم آن روزگار بوده است.

از دیگر ویژگیهای ساخت‌گرایی چک نسبت به اندیشهٔ سوسوری، توجه‌کردن به نوعی مطالعهٔ درزمانی و نگرش تحولی به زبان و ادبیات، و ایجاد تعادلی میان این نوع مطالعه با مطالعهٔ هم‌زمانی سوسوری است که بلافاصله از حلقهٔ پراگ به مکتب زبان‌شناسی پاریس و شخصیت بارز آن، آندره مارتینه[۳۹]، نیز انتقال یافته است. این دو ویژگی، یعنی افزودن نقش‌گرایی و نگرش تحولی به ساخت‌گرایی، اگر کاملاً به اعضای روس حلقهٔ پراگ بازگردانده شود، مبالغه‌آمیز است، ولی بی‌تردید این اعضا و به‌خصوص یاکوبسن در رشددادن این ویژگیها و شکل‌دادن به ساخت‌گرایی پراگ نقش عمده‌ای برعهده داشته‌اند.

از مهم‌ترین نقدهایی که به ساخت‌گرایی سوسوری وارد می‌شد این بود که هیچ نظامی نمی‌تواند خوبسنده و خودگردان باشد، آن‌گونه که ساخت‌گرایی اقتضا دارد (Harland, 1994: 167-186) و حال انتقال از ساخت‌گرایی بسته درون یک ساختار به الگویی پویا که در آن تعاملی میان زیرساختارها و حتی ساختارها درون یک ساختار بزرگ‌تر وجود دارد، انتقال از ساخت‌گرایی ایستا به پویا بود.

دوگانهای تقابلی که در اندیشهٔ سوسور جایگاه محوری دارد، در نظریات زبان‌شناسان روسِ پراگ به‌گونه‌ای بسط‌یافته دیده می‌شود. دوگانهای مربوط به مؤلفه‌های معنایی که در آواشناسی تروبتسکوی بازتاب یافته و در دانش آواشناسی پس از خود نقشی عمیق و ماندگار برجای نهاده، نقطهٔ اوجی برای اندیشهٔ دوگانی در زبان‌شناسی ساخت‌گراست. تروبتسکوی که مفهوم «فونم» را مبنای مطالعهٔ سطح آوایی زبان قرار داد، هر فونم را مرکب از مؤلفه‌هایی شمرد که هر یک از آنها برمبنای یک دوگان تقابلی و با منطق سلب و ایجاب تحقق می‌یافتند و برپایهٔ این نظریه، نظام آوایی هر زبان متشکل از مجموعه‌ای از فونمها بود که در چارچوب مؤلفه‌های ایجابی-سلبی تحلیل می‌شدند و رابطهٔ آنها با یکدیگر تعریف می‌شد؛ نظام مؤلفه‌ای و روابط فیمابینی که ساختار آوایی زبان را تشکیل می‌داد (Trubetzkoy, 1939). این نظام

39. André Martinet

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آواشناختی که توسط تروبتسکوی در اثری با عنوان *اصول آواشناسی*[40] تبیین شد، در همان دورهٔ پراگ توسط یاکوبسن نیز دنبال شد و او تحقیقات خود را دراین‌باره در نوشته‌ای با عنوان *دربارهٔ ساختار فونمها*[41] منتشر ساخت (Anderson, 1985: 83-116). تکیه بر دوگانها و دورشدن از نقش‌گرایی و نگرش تحولی در آواشناسی تروبتسکوی-یاکوبسن به‌اندازه‌ای بود که موجب شد این افراط در ساخت‌گرایی از سوی آندره مارتینه نقد شود (Martinet, 1955). مارتینه که خود نقش‌گرایی و نگرش تحولی را از حلقهٔ پراگ برگرفته بود، گویی این آواشناسی را متفاوت با معیارهای غالب بر روند زبان‌شناسی پراگ می‌دید. گویی تروبتسکوی-این اندیشمند روس - جزیره‌ای برای خود درون حلقهٔ پراگ پدید آورده بود و یاکوبسن، آن اندازه که به آواشناسی و کتاب منتشرشده‌اش در ۱۹۳۹ مربوط می‌شد، به‌عنوان هم‌وطن او در همان جزیره قرار داشت. اساس این‌که تروبتسکوی زبان‌شناسی ساخت‌گرای خود را از سطح آوایی آغاز کرده بود و یاکوبسن نیز یکی از نخستین کتابهایش را دراین‌باره نوشته بود -آن‌گاه که در همسنجی با زبان‌شناسان پیشاسوسوری در روسیه قرار گیرد - نشان از ریشه‌ای در سرزمین مادری آنان دارد. این در حالی است که اندیشمندان چک در حلقهٔ پراگ، بیشتر مطالعات خود را بر سطح نحو و نیز بر ادبیات متمرکز کرده بودند و از زاویه‌ای دیگر به زبان‌شناسی ساخت‌گرا می‌نگریستند. با توجه به ویژگی تروبتسکوی و یاکوبسن در حلقهٔ پراگ، بیراه نیست اگر برخی از صاحب‌نظران، این دو زبان‌شناس روس را در کنار سوسور، سه شخصیت مؤثر در تأسیس ساخت‌گرایی نام برده‌اند، بدون آن‌که نامی از ماتسیوس و چکهای حلقهٔ پراگ در میان باشد مثلاً (Margolis, 1998).

در برآورد این‌که ساخت‌گرایی تروبتسکوی و یاکوبسن چه نسبتی با ساخت‌گرایی ماتریسی و ساخت‌گرایی اندامی دارد، باید گفت آواشناسی ساخت‌گرا نزد تروبتسکوی و یاکوبسن کاملاً ماتریسی است (Greenberg, 1990: 153).

برای یاکوبسن، زبان نظامی پویا با مجموعه‌ای از زیرنظامها است که با یکدیگر تعامل دارند؛ یکی از این زیرنظامها مربوط به ساختار اصوات نقش‌آفرین زبان است (آواشناسی)، دیگر مربوط به ساختار واژه‌های آن (سازه‌شناسی)، دیگر ساختار جملات آن (نحو)، و ساختارهای دیگر. هر یک از این زیرنظامها یک محور باثبات دارد که با یک حاشیهٔ کم‌ثبات‌تر احاطه شده است و می‌کوشد تا به وضعیت تعادل برسد؛ تعادلی که به‌طور کامل دست‌نیافتنی است؛ زیرا تغییری که یک بخش از نظام را ثبات می‌بخشد، به‌عکس، به بخشی دیگر آسیب می‌رساند و آن را بی‌ثبات می‌سازد (Holfcroft, 1998). در این‌گونه از ساخت‌گرایی - برخلاف تصویری که از سوسور برمی‌آید- پویایی، گذشت زمان و عناصری که می‌توانند در این تغییر

40. *Grundzüge der Phonologie*, 1939.
41. *Zur Structur des Phonems*, 1939.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مؤثر باشند، چه عوامل اجتماعی و چه خلاقیت فردی، نادیده گرفته نشده‌اند و می‌توانند امکانی برای تبیین یابند.

یاکوبسن، برخلاف تروبتسکوی، از آواشناسی بسیار فراتر رفته و در حوزهٔ نقد ادبی -به‌خصوص شعرشناسی- نیز به بسط اندیشهٔ ساخت‌گرای خود پرداخته است. با وجود آن‌که پیشینهٔ یاکوبسن در محفل شکل‌گرایان موجب شده است تا او بیش از هر شخصیت دیگر مسئول گسترش‌دادن شکل‌گرایی در حوزهٔ ساخت‌گرایی باشد (Margolis, 1998)، اما چنین می‌نماید که باید دیدگاههای او را در ادبیات ساخت‌گرا طیفی بررسی کرد. یاکوبسن کمتر به حوزهٔ نثر نزدیک شده و در اندک اوراقی که به این موضوع پرداخته، قرابتی میان او و ساخت‌گرایی اندامی پروپ دیده می‌شود (Ibid)؛ اما تا آنجا که به شعرشناسی مربوط می‌شود- یعنی بخشی عمده از آنچه یاکوبسن در مطالعات ادبی خود بدان پرداخته است ـ نگاه او به ساخت‌گرایی ماتریسی بیشتر نزدیک شده است. نمونهٔ این اندیشهٔ ماتریسی را می‌توان در مدل ششگانهٔ ارتباطی وی بازجست (Jakobson, 1983). همین نزدیکی به ساخت‌گرایی ماتریسی است که لوی‌استروس را به الگوهای نقد ادبی یاکوبسن علاقه‌مند کرده و زمینهٔ آن را فراهم ساخته است تا در تألیفی مشترک با یاکوبسن، به تحلیل ساختاری کتاب *گربه‌ها*، اثر شارل بودلر، بپردازد.[۴۲]

چنان‌که صاحب‌نظران مختلف چون گرینبرگ تصریح کرده‌اند، جدایی مطالعات هم‌زمانی از درزمانی- آن‌گونه که در آموزهٔ سوسور مطرح شده بود -در عمل نتوانست تحقق یابد و تحقق‌یافتنی هم نبود (Greenberg, 1990: 153).

دربارهٔ کارتسفسکی، رأس سوم مثلث اندیشمندان روس در پراگ، باید اشاره کرد که وی به سبب اقامتی چند در سوئیس و همکاری مستقیم با حلقهٔ ژنو، آشنایی نزدیک‌تر و عمیق‌تری با افکار سوسور داشت. در آموزه‌های او تأکید بر مطالعهٔ هم‌زمانی و دوگانهای تقابلی به‌شکل بارزی دیده می‌شود؛ اما او برخلاف دو همتای روس خود در پراگ، بیشتر بر سطح نحو متمرکز شد و در همین راستا، با الهام‌گرفتن از مفاهیم متقابل syntagm و paradigm، دو مفهوم systax و مفهوم ساختگی paratax را در تقابل با یکدیگر قرار داد و آن را مبنای تحلیل روابط هم‌نشینی و جانشینی در نحو قرار داد (Kartsevski, 1948)؛ اصطلاحی که نزد زبان‌شناسان بعدی چندان به دیدهٔ اهمیت نگریسته نشد (Akhmanova, 1969: 311). کتاب او با عنوان *دربارهٔ دوگانگی نامتقارن در نشانه زبان‌شناختی* کوششی مشابه یاکوبسن در راستای ارائهٔ الگویی پویا از دوگانها برمبنای تعادل و بی‌تعادلی و به‌دست‌دادن تبیینی تحول‌گرا از ساختارها بود (Kartsevski, 1965). چگونگی و میزان تأثیرپذیری حلقهٔ پراگ از اندیشه‌های شکل‌گرایان روس توسط برخی محققان به بحث نهاده شده است (Striedter, 1989: 83-12).

42. Jakobson & Lévi-Strauss, 1962: 5-21.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پسزنی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی متقدم شوروی

فلسفهٔ زبان مستقیماً مسئلهٔ مارکس و مارکسیسم نبود، اما تنوع زبانی در قلمرو روسیه و بعد اتحاد شوروی، از همان آغاز سیطرهٔ بلشویکها خود را به‌عنوان یک مسئلهٔ مهم سیاسی به‌رخ کشید و سیاستمداران شوروی را به مسئلهٔ زبان علاقه‌مند کرد؛ به‌همان اندازه که این علاقه‌مندی زمینهٔ توجه نظریه‌پردازان به موضوع را نیز فراهم آورد. در توجه زمامداران شوروی به زبان، شاید بتوان سه محور را بیش از همه مورد توجه آنان یافت؛ دو محور که دست‌کم در نگاه بدوی ارتباط ویژه‌ای با یکدیگر نداشتند: نخست، همگان‌گرایی یا یونیورسالیسم[۴۳]؛ و دوم این‌که، همه‌چیز باید در خدمت اجتماع و به‌خصوص دگرگونی اقتصاد آن باشد؛ و محور سوم تاریخی‌نگری، که بتواند محملی برای دیالکتیک تاریخی باشد.

درخصوص محور اول، فاصله‌گرفتن شوروی از ملی‌گرایی و روی‌آوردن به جهان‌وطنی - که اوج آن در دورهٔ متقدم شوروی دیده می‌شد- اقتضا می‌کرد که در مسئلهٔ مهم و هویت‌سازی مانند زبان، زبان نه به‌عنوان عاملی برای قطعه‌قطعه‌کردن قومیتها، که به‌عنوان ابزاری برای متحدکردن قومیتها استفاده شود؛ حتی آن‌گاه که کوچک‌ترین ارتباط زبانی میان آنان یافت نمی‌شد. به هرروی، اگر آرمان چنین بود که «همهٔ پرولترهای جهان متحد شوند»، قوام‌بخش چنین اتحادی ایجاد هویت مشترک میان آنان بود و برای شکل‌گیری این هویت، لازم بود از ابزارهای مختلف هویت‌ساز، از جمله زبان استفاده شود. در این راستا، یونیورسالیسم یا همگان‌گرایی زبانی می‌توانست بهترین ابزار برای گسترش آرمانهای جهان‌وطنی زمامداران شوروی باشد. اما این همگان‌گرایی اگر بنا بود هویت‌ساز باشد، باید دارای ماهیتی تبارشناختی می‌بود تا گونه‌شناختی، زیرا اثبات این‌که همهٔ زبانهای جهان بدون آن‌که دلیل آن مهم باشد، دارای ساختارهای مشابه‌اند، شاید تأثیر عمیقی بر ملتها نمی‌نهاد، ولی اگر روشن می‌شد همهٔ زبانها از تبار واحدند، می‌توانست احساس هویت مشترک را میان آنان پدید آورد و دست‌کم در گام نخست، مشکل تنوع هویت قومی را در قلمرو شوروی برای زمامداران حل کند. با توجه به این آرمانها و هدفها، همگان‌گرایی برآمده از نظریهٔ ساخت‌گرایی در زبان، برای شوروی فاقد جذابیت بود و این در حالی است که همگان‌گرایی برآمده از نظریهٔ ماریسم[۴۴] - مربوط به مار[۴۵]- می‌توانست کاملاً در مسیر خواستهای آنان باشد. مار کوشش داشت به اثبات رساند که همهٔ زبانهای جهان دارای تباری واحد هستند و اشتراکات آنها را نیز در چارچوبی تبارشناختی با رویکرد تاریخی-اجتماعی باید پیجویی کرد.

درخصوص محور دوم، باید گفت رویکرد روان‌شناسی اجتماعی به زبان، یکی از اصلی‌ترین ویژگیهای مکتب مار بود. با وجود آن‌که ماریسم در مطالعهٔ زبان، مسائل مربوط به اقتصاد جامعه و تضاد طبقاتی را

43. universalism
44. marrism
45. Николай Мapp/Nikolas Marr (1882-1943)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

-آن‌گونـه که مورد پسـند ایدئولـوژی شـوروی بود- در مرکـز توجه خود نداشـت، اما به‌سـبب محوریتـی که به جامعـه در مطالعهٔ زبان داده بود، کاملاً ظرفیت داشـت تا در این راستا گام بردارد و برداشت. مار در مواضع خود اعلام کرد که «زبانها واقعیاتی ملی نیستند، بلکه پدیده‌هایی طبقاتی‌اند و بخشـی از روبنایی هسـتند که تغییرشـان با تغییرهایی مطابقت دارد که در بنیاد اقتصادی پدید می‌آید» (Alpatov, 1991). این در حالی است که ساخت‌گرایی بر این نکته تأکید داشت که زبان، ادبیات یا هر موضوع مورد مطالعهٔ خود را به‌عنوان ساختار مستقل و خودبسنده، بدون آن‌که تأثیرات بیرونی بر آن را مبنا قرار دهد، مطالعه کند. اگرچه امثال یاکوبسن به‌هنگام بسط نظریه‌شان در پراگ، نوعی از پویایی برخاسـته از تعامل میان زیرسـاختارها را در سـاخت‌گرایی دنبـال کردند و همیـن نظریهٔ تکمیلی می‌توانسـت ظرفیت استفاده در فضای شـوروی را پدید آورد، اما نظریهٔ ساخت‌گرای پویا، هم دیرتر از آنچه لازم بـود پای به عرصه نهاد و هم مجالی که برای تأثیر عوامل اجتماعی درنظر می‌گرفت بسیار محدودتر از ماریسم بود و همچنان یارای مقابله با آن را نداشت.

درخصوص محور سوم، باید توجه داشت ماریسم از آن روی که ادامهٔ سـنت زبان‌شناسـی تاریخی-تطبیقی قرن نوزدهم بود، می‌توانسـت محمل مناسـبی بـرای رویکرد تاریخـی به زبان، و برای پیاده‌سـازی اندیشـهٔ دیالکتیک تاریخـی در ایـن حـوزه باشـد. اما سـاخت‌گرایی اساسـاً به‌وجود آمده بـود تا بـه مقابلـه با سـنت تاریخی-تطبیقی برخیزد. با وجود آن‌که در ساخت‌گرایی پیشنهادی از سوی امثال یاکوبسـن در پراگ، زمینهٔ محدودی برای رویکـرد تحولـی و مطالعـات درزمانی در زبان‌شناسـی ساخت‌گرا پدید آمد، به‌همان اندازه که دربارهٔ جامعه‌نگری گفته شـد، ایـن نظریه بـرای همراه‌شـدن بـا ایدئولوژی شوروی دیرهنگام و هم ناکافی بود.

روی‌هم‌رفتـه بایـد گفت نظریـهٔ مـار برآمـده از افـکار مارکسیسـم نبـود، امـا همگان‌گرایـی، جامعه‌نگـری و تاریخی‌نگـری موجـود در آن نوعـی از هماهنگـی بـا مارکسیسـم را داشـت و به‌خصـوص به‌سـبب آنچه در باب همگان‌گرایی تبارشناختی گفته شد، در کوتاه زمانی توانسـت همسـویی کافی با اندیشـهٔ سیاسـی شوروی به‌دسـت آورد و به‌عنوان تنها مکتـب معتبر تحت حمایت حاکمان قرار گیرد.

در رویکرد ایدئولوژیک شوروی نسبت به حوزه‌های دانش، این حمایت به‌معنای منزوی‌سـاختن اندیشهٔ ساخت‌گرا و سـرکوب محافل پایبند به آن بود؛ چنان‌که مصداق آن را می‌توان در مخالفت شدید حاکمیت با حلقه‌های شکل‌گرای روسـی بازجسـت کـه منجـر به فروپاشـی آنها گشـت (Erlich, 1981: 99-139). بـا وجـود آن‌کـه در اروپای غربـی- به‌ویـژه فرانسـه - محافـل مارکسیسـتهای سـاخـت‌گـرا ماننـد لویـی آلتوسـر[۴۶] فیلسـوف، نیکوس پولانتـزاس[۴۷] جامعه‌شـناس و موریس گودلیه[۴۸] انسان‌شـناس زمینه‌ای برای آشـتی سـاخت‌گرایی و مارکسیسـم پدید آورد، امـا در محافـل مارکسیسـت-

46. Louis Althusser
47. Nikos Poulantzas
48. Maurice Godelier

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

لنینیستی در فضای ایدئولوژیک شوروی، هرگز چنین تحملی در برابر ساخت‌گرایی وجود نداشت.

در نخستین دهه از حاکمیت بلشویکها در شوروی، برای برخی از مخالفان ساخت‌گرایی شرایطی فراهم آمد تا به نقد این طرز فکر بپردازند. از میان این مخالفان، باختین و اندیشمندان حلقهٔ او دارای اندیشه‌ای اصیل و برخاسته از سنت مطالعات نمادگرا-شکل‌گرا در روسیه بودند که در آن سالها ناچار گشتند اندیشهٔ انتقادی خود را به نام مارکسیسم عرضه کنند. در کوششهای حلقهٔ باختین برای نقد ساخت‌گرایی، اساس این نقد واقعی بود، اما از عنوان مارکسیسم به‌عنوان پوشش استفاده می‌شد. از نخستین کوششها در فضای شوروی برای مدون‌ساختن فلسفهٔ زبان و نقد نظری ساخت‌گرایی، مقالهٔ مشترکی از باختین و ولوشینوف[۴۹] بود با عنوان «جریانهای جدید اندیشهٔ زبان‌شناسی در غرب»[۵۰] که چهره‌ای مارکسیستی به آن داده شده بود، و یک سال بعد کتابی که عنوان غریبی داشت: *مارکسیسم و فلسفهٔ زبان*؛ کتابی از آن دو که در سال ۱۹۲۹ در لنینگراد (سنت‌پترزبورگ) به چاپ رسید و در شمار نخستین کتب منتشرشدهٔ حلقهٔ باختین بود. حلقهٔ باختین در نقد ساخت‌گرایی محدود به حوزهٔ زبان نبود و کارآمدی ساخت‌گرایی را در گسترهٔ علوم انسانی به نقد گرفت. در این خصوص می‌توان به مقالاتی چون «دربارهٔ روش‌شناسی علوم انسانی»[۵۱] (محصول سالهای ۱۹۳۰-۱۹۴۰) و «دربارهٔ مبانی فلسفی علوم انسانی»[۵۲] (محصول سالهای پس از ۱۹۴۱) اشاره کرد.

اما ماریسم در تأمین همهٔ نیازهای شوروی به نظریهٔ زبان‌شناختی بسنده نبود؛ از جمله در دههٔ ۱۹۳۰ یکی از مسائل شوروی، موضوع ساماندهی به زبانهای ملی و پدیدآوردن شرایط مناسب برای استفاده از آنها در نقاط مختلف قلمرو شوروی بود که مطالعهٔ تاریخی-اجتماعی دربارهٔ آن وافی به مقصود نبود و نوعی مطالعهٔ زودبازده مبتنی بر روشهای ساخت‌گرا می‌توانست کارایی بیشتری داشته باشد. این‌گونه است که در خلال این سالها، استفاده از الگوها و روشهای ساخت‌گرایی در سطحی غیرآشکار در زبان‌شناسی شوروی رواج یافت، بدون آن‌که به‌معنای رسمیت‌یافتن ساخت‌گرایی در محافل شوروی بوده باشد. کاتیا چاون در مقاله‌ای به بررسی این نیاز در زبان‌شناسی شوروی و استفاده از دستاوردهای ساخت‌گرایی در دههٔ ۱۹۳۰ پرداخته است(Chown, 2008: 201-219).

گفتنی است نوعی از ساخت‌گرایی، البته نه با این عنوان، در چارچوب ادامهٔ مکتب قازان تا اواسط سدهٔ بیستم، هرچند در انزوا، همچنان برجای بود. شاخص این جریان در اوایل سدهٔ بیستم، لف شچربا[۵۳] از شاگردان دکورتنه، است که به بسط مفهوم فونم و توسعهٔ آواشناسی به‌موازات مکتب پراگ پرداخت و در زمینهٔ آنچه «نظام زبانی» می‌خواند و بسیار نزدیک به «ساختار» ساخت‌گرایان

49. В. Н. Волошинов/V.N. Voloshinov
50. Voloshinov & Bakhtin, 1928.
51. 'К методологии гуманитарных наук', in *Контекст*, 1974.
52. 'К философским основам гуманитарных наук', in *Контекст*, 1974.
53. Лев В. Щерба/Lev V. Shcherba (1880-1944)

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بود، تحقیقاتی انجام داد که به‌خصوص در کتاب او، *نظام زبانی و کنش گفتاری*[۵۴]، بازتاب یافته است. کنش گفتاری نزد او مفهومی نزدیک به پارول (گفتار) سوسوری داشت (Shcherba, 1974).

دیگر باید از یوگنی پولیوانوف[۵۵]، زبان‌شناس برآمده از سنت‌پترزبورگ، یاد کرد که در دورهٔ فعالیت شکل‌گرایان، از اعضای فعال اوپویاز بود، اما برخلاف مهاجران در روسیه باقی ماند و به‌خصوص در جریان ساماندهی به زبانهای ملی در دههٔ ۱۳۹۰، یکی از چهره‌های فعال بود. او به‌ویژه در زمینهٔ آواشناسی تحقیقاتی داشت که می‌توان آن را در معنای موسع، «آواشناسی ساخت‌گرا» دانست. مهم‌ترین اثر او در این زمینه، مجموعه‌ای از دروس او با عنوان *دروسی به عنوان درآمد بر زبان‌شناسی و آواشناسی عمومی*[۵۶] است که در ۱۹۲۳- یعنی سالها پیش از تحقیقات زبان‌شناسان پراگ- در برلین منتشر شد (نیز نک: Leont'ev, 1983).

در نسل پسین، به‌جاست از ویکتور ویناگرادوف[۵۷] نام برده شود که برجسته‌ترین فرد برآمده از محفل شچربا و از نسل دوم شاگردان دکورتنه است. وی از طریق آثار شارل بالی[۵۸]، از برجستگان سبک‌شناسی ساخت‌گرا، عمیقاً از وی تأثیر پذیرفت و سبک‌شناسی را بخشی از حوزهٔ مطالعات خود قرار داد (Rozhdestvenski, 1990). این‌که ویناگرادوف پس از مرگ مار در ۱۹۴۳، جایگزین او در رهبری زبان‌شناسان شوروی شد، خود چرخشی از دشمنی با ساخت‌گرایی به تحمل آن در دههٔ ۱۹۴۰ است.

برخی از محققان کوشش کرده‌اند با ردیابی برخی نظریه‌های ساخت‌گرا در آثار دانشمندان روس در اوایل سدهٔ بیستم، اندیشه‌های مطرح‌شده در پراگ و پاریس را دنبال کنند و از دستاوردهای آنها بهره گیرند (Milivojevic, 1970: 17, 48)، اگرچه هنوز برای روشن‌شدن ابعاد این تأثیرات راهی در پیش است.

ساخت‌گرایی در دورهٔ متأخر شوروی

سال ۱۹۵۰، مقطعی مهم در تاریخ زبان‌شناسی و به‌طور کلی علوم انسانی شوروی است؛ مقطعی که در آن سیاستهای حاکم در این کشور تحولی بنیادین یافته و روی به مسیری دیگر نهاده است. در این سال، به‌اهتمام آرنولد چیکوباوا[۵۹] و به‌ادعای برخی حتی به قلم او، بیانیه‌ای از سوی استالین منتشر شد با عنوان «مارکسیسم و مسائل زبان‌شناسی»[۶۰] که مهر پایانی بود بر تسلط ماریسم. ماحصل این بیانیه این بود که «زبان متکی یا مبتنی بر سازمان اقتصادی نیست و زبان روسی به‌همان اندازه که در خدمت سرمایه‌داری پیش از انقلاب بود، در خدمت کمونیسم قرار گرفت». این آغازی برای آزادسازی رسمی محافل زبان‌شناسی از بخش مهم الزاماتی بود که پیش‌تر از آن انتظار می‌رفت و شرایطی را

54. *Языковая система и речевая деятельность*
55. Yevgeny Polivanov
56. *Лекции по введению в языкознание и общей фонетике*
57. В.В. Виноградов/ V.V. Vinogradov, 1895-1969
58. Charles Bally
59. Arnold Chikobava, 1898-1985
60. Марксизм и вопросы языкознания

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

برای زبان‌شناسان فراهم می‌کرد که بسیار آزادتر از گذشته به فلسفهٔ زبان بیندیشند. دههٔ ۱۹۵۰ کافی بود تا مهم‌ترین آثار غربی درخصوص زبان‌شناسی ساخت‌گرا به روسی ترجمه و زمینه‌ای جدی برای بازاندیشی زبان‌شناسان روس در ساخت‌گرایی فراهم شود. در سال ۱۹۵۶، آن‌گاه که ویرایش دوم *دایرةالمعارف بزرگ شوروی* منتشر شد، ساخت‌گرایی به‌اندازه‌ای در فضای روسیه مهم انگاشته می‌شد که مقاله‌ای در این دایرةالمعارف به آن اختصاص داده شد، اما این نکته که در سرعنوان این مقاله، ساخت‌گرایی «یکی از گرایشهای اصلی در زبان‌شناسی خارجی» معرفی شد (BSE2, 1956, vol. 41: 156) نشان از آن دارد که هنوز زمینهٔ کافی برای شناسایی ساخت‌گرایی به‌عنوان پدیده‌ای داخلی فراهم نیامده بود. *جهت‌گیریهای اصلی در ساخت‌گرایی زبان‌شناختی*[۶۱]، نوشتهٔ آخمانوا در ۱۹۵۵، نوشته‌ای مهم دربارهٔ ساخت‌گرایی است و در آن، ساخت‌گرایی محور اصلی گفتار است (Akhmanova, 1969: 458).

به‌قول بروکمان، با مرگ استالین (۱۹۵۳)، ساخت‌گرایی نوین روسی فرصتی برای گسترش یافت (Broekman, 1974: 42). اوسپنسکی که خود بنیان‌گذار مکتب نشانه‌شناسی مسکو است، برآمدن این مکتب را فرصتی برای باززایی ساخت‌گرایی روس دانسته است (Uspenski, 1973: XII). سارلز ضمن اشاره به باززایی ساخت‌گرایی روس در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، به‌درستی تأکید دارد که این جریان بیشتر در حیطهٔ نشانه‌شناسی و نظریهٔ اطلاعات و سایبرنتیک به‌کار گرفته شده است (Sarles, 1977: 21).

باید توجه داشت که از دههٔ ۱۹۶۰، در فضای فرانسه که پایگاه ساخت‌گرایی اروپای غربی بوده، ساخت‌گرایی روی به افول نهاده و جریانهای پساساخت‌گرا از اقتدار آن کاسته است. از همین رو، به‌نظر می‌آید زمانی محدودیتهای ایدئولوژیک شوروی برای گسترش ساخت‌گرایی کاسته شد که دیگر دورهٔ اقتدار ساخت‌گرایی به‌سر آمده بود. اما واقعیت آن است که ساخت‌گرایی قابل جذب در محافل روسیه، همواره ساخت‌گرایی‌ای تعدیل‌شده و پویا بوده و به‌نظر نمی‌رسد ساخت‌گرایی ایستا هیچ‌گاه زمینه‌ای برای جذب در روسیه یافته باشد.

به‌هرروی، در دههٔ ۱۹۶۰، دانشمندان شوروی توجه بسیاری به ساخت‌گرایی نشان دادند؛ توجهی که از سویی به‌دنبال دستاوردهای سودمند آن بود و از دیگر سو به نقد تندرویهای آن می‌پرداخت. در سال ۱۹۶۴، برخی محققان نوشته‌ای مشترک با عنوان *جهتگیریهای اصلی در ساخت‌گرایی*[۶۲] منتشر کردند که گویا ادامهٔ کار آخمانوا بود، بدون آن‌که محدود به زبان‌شناسی باشد.

61. Akhmanova, *Основные направления лингвистического структурализма*

62. *Оснавные направления структурализма,* Москва, 1964.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آپرسیان[۶۳] نیز در ۱۹۶۶، کتابی با عنوان *ایده‌ها و روشهای زبان‌شناسی ساخت‌گرای معاصر*[۶۴] منتشر ساخت که برآوردی از وضعیت ساخت‌گرایی نزد زبان‌شناسان میانهٔ سدهٔ بیستم بود؛ کاری که در دههٔ بعد، رووزین[۶۵] پی گرفت.[۶۶] سربرنیکوف، زبان‌شناس مشهور روس، در سال ۱۹۷۳، در کتابی که به معرفی رویکردها و روشهای متنوع زبان‌شناسی اختصاص داشت، بخش مهمی را نیز به ساخت‌گرایی اختصاص داد و با فهرست مبسوطی که از منابع روسی دربارهٔ تحلیل ساختاری به‌دست داد، کوشش کرد از اهمیت اندیشهٔ ساخت‌گرا و روشهای آن در زبان‌شناسی روسی در دهه‌های میانی سدهٔ بیستم پرده بردارد (Serebrennikov, 1973: 168-223). در سال ۱۹۷۵ نیز کتابی گروهی در مسکو منتشر شد که این عنوان را بر خود داشت: *ساخت‌گرایی: موافقان و مخالفان*[۶۷] و پیجوی چالشها دربارهٔ ساخت‌گرایی - به‌خصوص در محیط شوروی- بود.

در محافل زبان‌شناسی، برخی کوشش داشتند تا روشهای ساخت‌گرا را در زوایای مختلفی از دانش کاربردی سازند. از جمله باید به کوشش سودنیک[۶۸] و شور[۶۹] اشاره کرد که ساخت‌گرایی بومی روس را با رویکرد گونه‌شناختی در حوزهٔ گویش‌شناسی کاربردی ساختند و حاصل تحقیقات خود را در ۱۹۶۳، در اثری با عنوان *گویش‌شناسی و گونه‌شناسی ساختاری*[۷۰] منتشر کردند. در کنار اینان، گروهی دیگر از زبان‌شناسان نیز به ساخت‌گرایی توجه کردند که با هدف کمک به طرحهای توسعهٔ سایبرنتیک یا ترجمهٔ ماشینی، به برگردان زبان طبیعی به زبان صوری اهتمام داشتند. گسترش زبان‌شناسی ریاضی در دههٔ ۱۹۵۰ آغاز شده بود، مانند کتاب *تزهای مشاوره‌ای دربارهٔ زبان‌شناسی ریاضی*[۷۱]، اما شکوفایی آن در دههٔ بعد بود. نقطهٔ عطف این روند همایش گورکی در سال ۱۹۶۱ با موضوع «کاربرد روشهای ریاضی در مطالعهٔ زبانها در ادبیات هنری» بود که با سمپوزیوم مسکو در ۱۹۶۲ با موضوع «مطالعهٔ ساختاری نظامهای نشانه‌ای» پی گرفته شد و در این راستا، آثار چامسکی[۷۲] بسیار مؤثر بود. در این میان، باید به آثاری از آلکسی لوسف[۷۳] در زبان‌شناسی ریاضی اشاره کرد. مقالهٔ او با عنوان «طبیعت منطقی روشها در گونه‌شناسی ساختاری»[۷۴] تبیین‌کنندهٔ آن است که وی چگونه الگوهای گونه‌شناسی در زبان‌شناسی ساخت‌گرا را برای کاربرد در فضاهای منطقی- ریاضی به‌کار می‌گرفت. در این طیف نیز اندیشه‌های مطرح شدهٔ ساخت‌گرایی به‌معنای مصطلح آن در نیمهٔ نخست سده بیستم نیست و در بسیاری جهات ویژگیهای کلاسیک ساخت‌گرایی پشت سر گذاشته شده است. مهم‌ترین شاخص این گذر، توجه ویژه‌ای است که به اندیشهٔ چامسکی شده است.

یکی از حوزه‌هایی که در

63. Apresian
64. *Идеи и методы современной структурной лингвистики,* Москва, 1966.
65. Ruvzin
66. Ruvzin, 1977.
67. *Структурализм: За и Против,* Москва, 1975.
68. Sudnik
69. Shur
70. Sudnik & Shur, 1963
71. *Тезисы совещания по математической лингвистике,* Ленинград, 1959.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

آن به دستاوردهای ساخت‌گرایی توجه و از آن استفاده شد، حوزهٔ نشانه‌شناسی در محافل مسکو و تارتو است؛ اما این محافل با رویکرد گزینشگرانه با ساخت‌گرایی مواجه شدند و اصلاحاتی در آن به‌عمل آوردند که در عمل تنها با پساساخت‌گرایی قابل مقایسه بود و ممکن نبود به‌سادگی نام ساخت‌گرایی را بر آن نهاد. در دو حوزهٔ نشانه‌شناسی روسیه، یعنی مسکو و تارتو، کوششهایی شد تا الگوها و روشهای ساخت‌گرا با استفاده از آخرین دستاوردهای علوم انسانی در غرب، با روشهای گونه‌شناختی، که ریشه‌های بومی تنومندی داشت، تلفیق و در چارچوب مبنایی نظری که بیشتر مدیون گفت‌وگوگرایی باختین بود، بازتعریف شود. رویکرد این عالمان به ساخت‌گرایی بیش از آن‌که نظری باشد، کاربردی و روش‌شناختی بود.

در سال ۱۹۶۱، توپوروف که بعدها چهره‌ای شاخص در مکتب نشانه‌شناسی مسکو شد، در مقاله‌ای به زوایا و ویژگیهای مطالعهٔ ساختاری زبان پرداخت (Toporov, 1961). در سالهای ۱۹۶۰، درحالی‌که تزوتان تودوروف[۷۵]، دانشمند بلغاری، در فرانسه کوشش داشت تا بوطیقا یا شعرشناسی را به فهرست علوم ساخت‌گرا بیفزاید (Todorov, 1968)، لوتمان[۷۶] در تارتو تلاش داشت تا نشان دهد مفهوم ساختار در حوزهٔ زبان‌شناسی، چه مرزهایی با مفهوم ساختار در ادبیات دارد و این‌که تا چه حد می‌توان مفاهیم و روشهای ساخت‌گرا را در حوزهٔ تحلیل متن و حوزه‌های متنوع نشانه‌شناسی به‌کار بست؛ کوششی که بازتاب آن در طیف وسیعی از آثار او دیده می‌شود. برخی چون داوسون، لوتمان را که بنیان‌گذار مکتب نشانه‌شناسی تارتو است، پایه‌گذار مکتب ساخت‌گرای روسی در تارتو معرفی کرده (مثلاً Dowson, 2001: 134) و برخی او را مهم‌ترین نمایندهٔ ساخت‌گرایی روسی در دهه‌های متأخر بازشناخته‌اند (مثلاً *World Literature* … 1977: 118). در کنار کوششهای لوتمان، در مسکو نیز نشانه‌شناسان دیگر چون باریس اوسپنسکی[۷۷] و ویاچسلاو ایوانف[۷۸] دست‌اندرکار ارزیابی ساخت‌گرایی بودند. اوسپنسکی در کتابی با عنوان *مبانی گونه‌شناسی ساخت‌گرا*[۷۹] و نیز *گونه‌شناسی ساختاری زبانها*[۸۰] به بسط رویکرد ساخت‌گرا در حوزهٔ گونه‌شناسی پرداخت که خاستگاه بومی توانمندی در روسیه داشت. ایوانف نیز با همکاری لکومتسف[۸۱] مقاله‌ای دربارهٔ «مسائل گونه‌شناسی ساختاری»[۸۲] منتشر ساخت.

در ساخت‌گرایی حلقهٔ پراگ، ضرورت مستقل فرض‌نکردن ساختار موضوع بحث و درنظرگرفتن سطوح مختلف درگیر میان زیرساختارهای یک ساختار، چند دهه پیش‌تر احساس شده بود و در همین راستا بود که موکارژوسکی در نظریهٔ ادبی- هنری خود، اموری چون کارکرد

72. N. Chomsky
73. A. Losev
74. Losev, 1967
75. Цветан Тодоров/ Tzvetan Todorov
76. Y. Lotman
77. B. Uspenski
78. V. Ivanov
79. *Принципы структурной типологии,* Москва, 1962.
80. *Структурная типология языков,* Москва, 1965.
81. Lekomtsev
82. Ivanov&Lekomtsev,1965

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

زیبایی‌شـناختی، هنجار و ارزش را واقعیتهایی اجتماعی می‌انگاشـت (Mukařovský, 1936) و ایـن نظریات نقش مؤثـری به‌عنـوان زمینهٔ افـکار در مکتب تارتـو برجای نهاد.

دیگر از دگرگونیهای رخ‌داده در ساخت‌گرایی که در حلقهٔ پراگ آغاز شـد و در مکتب مسـکو-تارتو به اوج رسید، انتقال از جبر سـاختاری به نقـش خلاقیت فردی بود. در محافل نشانه‌شناسـی و نقد ادبی روسـیه، نادیده‌گرفتن فـرد و نقش آن در سـاختار همواره با نـگاه انتقادی تند روبه‌رو بود و نظریه‌ها به سمت نقش‌دهی به فرد گرایش می‌یافت. در کنار این دگرگونیها در ساخت‌گرایی، برخی از ویژگیهای اصیل این طرز فکر، مانند دوگانهای تقابلی به‌قـوت در نشانه‌شناسـی مسـکو-تارتو ریشـه دوانده است.

شـخصیت جالب‌توجه در ایـن میان ویاچسـلاو ایوانف است که در شـمار نشانه‌شناسان بوده و در این دهه در زبان‌شناسی ریاضی نیز آثاری پدید آورده است.[۸۳]

83. Ivanov, 1961

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Akhmanova (Ахманова, О.С.). (1969), *Словарь лингвистических терминов*, Москва.

_____ . (1955), *Основные направления лингвистического структурализма*, Москва.

Alpatov (Алпатов, В.М.). (1991), *История одного мифа: Марр и марризм*, Москва .

Anderson, S.R. (1985), *Phonology in the Twentieth Century: Theories of Rules and Theories of Representations*, Chicago, University of Chicago Press.

Apresian (Апресиян, Ю.Д.), (1966), *Идеи и методы современной структурной лингвистики*, Москва.

Beresin, F.M. (1980), *Geschichte der sprachwissenschaftlichen Theorien*, Leipzig.

Broekman, J.M. (1974), *Structuralism: Moscow, Prague, Paris*, Dordrecht.

BSE2 (1956), *Большая советская энциклопедия*, 2ое здание, Москва.

Calkins, M.W. (1906), "A Reconciliation between Structural and Functional Psychology", *Psychological Review*, 8.

Chown, K. (2008), 'The Soviet Language Workshop, 1930-1039: The Struggle for Tools, Principles and Approaches', *Russian Literature*, vol. 63, Issues 2-4, 15 Feb.-15 May.

Culler, J. (1998), "Structuralism", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/New York.

Dowson, S. (ed). (2001), The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy, vol. 12, Bowling Green State University.

Erlich, V. (1981), *Russian Formalism: History-Doctrine*, New Haven & London.

Greenberg, J.H. (1990), *On Language: Selected Writings*, ed. K. Denning & S. Kemmer, Stanford, Stanford University Press.

Harland, R. (1994), *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, London, Routledge.

Holfcroft, D. (1998), "Structuralism in Linguistics", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/New York.

Ivanov & Lekomtsev (Иванов, Вячеслав Вс. & Ю.К. Лекомцев). (1965), 'Проблемы структурной типологии', *Лингвистическая типология и восточные языки*, Москва.

Ivanov. (1958), *Вероятностное определение лингвистического времени (в связи с проблемой применения статистических методов в сравнительно- историческом языкознании*; ibidem, 'Машинный перевод и установление соответствий между языковыми системами', in *Машинный перевод*, вып. 2, Moscow, 1961

Jakobson, R. & C. Lévi-Strauss. (1962), 'Les Chats de Charles Baudelaire', *L'Homme*, vol. 2.

Jakobson, R. (1956), 'The Metaphoric and Metonymic Poles', in *Fundamentals of language*, Gravenhage.

_____ . (1960), 'Kazańska szkola polskiej lingwistyki i jej miejsce w światowym rozwojii fonologii', *Bulletin Polskiego Towarzystwa Jezykoznawczego*, vol. 19.

_____. (1973), *Main Trends in the Science of Language*, London, George Allen & Unwin.

_____. (1983), 'Поэзия грамматики и грамматика поэзии', В кн.: *Семиотика*, Москва, Радуга.

Kartsevski, S.O. (1948), 'Sur la parataxe et la syntaxe en russe', in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, no. 7.

_____. (1965), 'Об ассиметричном дуализме лингвистического знака', в кн. *История языкознания XIX- XX вв. В очерках и извлечениях*, ed. В.А. Звегинцев, ч. 2, Москва.

Kusubov Zavarin, V. & B.A. Uspenski. (1974), Russian Structuralism of the Nineteen Sixties, Berkley University Press.

Leont'ev (Леонтьев, А.А.). (1983), *Евгений Дмитриевич Поливанов и его вклад в общее языкознание*, Москва.

Levchenko (Левченко, Я.). (2001), 'Литературная репутация Виктора Шкловского', *Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы*, ed. О.М. Гончаров, Санкт Петербург.

Lévi-Strauss, C. (1976), "Structure and Form: Reflection on a Work by Vladimir Propp", in *Structural Anthropology*, vol. 2, tr. M. Layton, Chicago, University of Chicago.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

Losev (Лосев, А.Ф.). (1965), 'О методах изложения математической лингвистики для лингвистов', *ВЯ*, No. 5; ibidem, 'О пределах применимости математических методов в языкознании', *Ленинизм и теоретические проблемы языкознания*, Москва, 1970

_____. (1967), 'Логическая характеристика методов структуральной типологии', *ВЯ*, no. 1.

Margolis, J. (1998), "Structuralism in Literary Theory", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, CD version 1.0, London/New York.

Martinet, A. (1955), *Economie des changements phonétiques*, Paris, Editions Francke.

Milivojevic, D. (1970), *Current Russian Phonemic Theory 1952-1962*, The Hague, Mouton.

Mukařovský, J. (1936), 'Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts', English translation in: *Twentieth-Century Literary Theory,* ed. K.M. Newton, London, Macmillan, 1988.

Pike, Ch. (ed.). (1979), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, Ink Links.

Propp (Пропп, В.). (1928), *Морфология сказки*, Ленинград, Академия.

Radwańska- Williams, J. (1994), *A Paradigm Lost: The Linguistic Thought of Mikolaj Kruszewski*, Amsterdam, John Benjamins.

Rozhdestvenski (Рождественский, Ю.В.). (1990), 'Виноградская школа в языкознании', *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва.

Ruvzin (Рувзин, И.И.). (1977), *Современная структурная лингвистика*, Москва.

Sarles, H.B. (1977), *After Metaphysics: Toward a Grammar of Interaction and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins.

Schleifer, R. et al. (1992), *Culture and Cognition: the Boundaries of Literary and Scientific Inquiry*, Cornell University Press, Ithaca.

Serebrennikov (Серебренников, Б.А.) (ed.). (1973), *Общее языкознание*, Москва, Наука.

Shcherba (Щерба, Л.В.). (1974), *Языковая система и речевая деятельность*, Ленинград.

Shklovski (Шкловский, В.Б.). (1917), 'Искусство как приём', в кн. *О теории Прозы,* Москва, 1983.

_____. (1925), *О Теории прозы,* reprint Москва, 1983.

Striedter, J. (1989), *Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Harvard College.

Sudnik & Shur (Судник, Т.М. и С.М. Шур). (1963) 'Диалектология и структурная типология', *Исследования по структурной типологии*, Москва.

Todorov, Tz. (1968), *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil.

Toporov (Топоров, В.Н.). (1961), 'О структурном изучении языка', *Русский язык в национальной школе*, no. 1.

Trubetzkoy, N. (1939), *Grundzüge der Phonologie*, in Travaux du cercle linguistique de Prague, 7, Prague.

Uspenski (Успенский, Борис А.). (1962), *Принципы структурной типологии*, Москва.

Uspenski, B.A. (1973), *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, University of California Press.

World Literature Today. (1977), Prepared by University of Oklahama, vol. 51.

Voloshinov & Bakhtin. (1928), 'Новейшие течения лингвистической мысли на Западе', *Литература и марксизм,* no. 5.

Zhuravlëv (Журавлёв, В.К.). (1990), 'Московская фортунатовская школа', *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تحلیل ساختاری-زبان‌شناختی شعر «در قیر شب»

دکتر مهوش قویمی
استاد دانشگاه شهید بهشتی
mahvashghavimi@gmail.com
حسن زختاره
دانشجوی دکتری ادبیات
فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی
zokhtareh_hassan@yahoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۱/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۳/۳

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

تحلیل ساختاری-زبان‌شناختی یکی از اولین رویکردهای پربار نقد نو است که با بهره‌گیری از رهاوردهای علم زبان‌شناسی و بی توجه به عناصر خارجی، به مطالعهٔ متن می‌پردازد. سابقهٔ استفاده از چنین رویکردی در تحلیل متن به صورت‌گریان روس، به‌ویژه یاکوبسن، برمی‌گردد که سپس ساختارگرایان و روشهای نوین مطالعهٔ متن از آن بهره می‌برند. مقالهٔ کنونی نیز با به‌کاربردن این رویکرد، درنظر دارد تا علاوه بر نشان‌دادن کارایی چنین روشی، با مطالعهٔ عناصر متنی یکی از اشعار سهراب سپهری، خوانشی متفاوت از آن ارائه دهد.

واژگان کلیدی:
عنوان، ساختار، توازن، تکرار، آرایه‌های ادبی، قافیه.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

«هنر مستلزم دانش است، اما مشاهدهٔ هنر زمانی لذتی حقیقی را برمی‌انگیزد که هنر مشاهده نیز وجود داشته باشد»

برتولت برشت

مقدمه

شعر «در قیر شب»، از سروده‌های سهراب سپهری، نقاش و شاعر نامی ایران (۱۳۰۷-۱۳۵۹ش)، نخستین بار در سال ۱۳۳۰ در منظومهٔ *مرگ رنگ* منتشر و سپس در *هشت کتاب* بارها تجدید چاپ شده است. «در قیر شب»، نخستین شعر از مجموعهٔ *مرگ رنگ*، متن کوتاهی است که علاوه بر تمرکز ذهنی خواننده، امکان خوانشی دقیق‌تر را فراهم می‌سازد و انتخاب آن به‌منظور تحلیل و بررسی ساختاری-زبان‌شناختی نیز به‌همین دلیل توجیه‌پذیرتر می‌شود. همچنین، مضمون «شب» از جمله مضمونهایی است که در متون شاعران و رمان‌نویسان ایران و جهان، در اعصار و زمانهای گوناگون، استفاده شده است. وانگهی، نگاهی هرچند گذرا به اشعار سپهری و حتی عناوین آنها بیانگر آن است که درون‌مایهٔ «شب» در آثار سپهری از بسامد بالایی برخوردار است و حتی می‌تواند از مضامین اصلی اشعار وی به‌شمار آید. به‌عنوان نمونه، می‌توان از سروده‌هایی چون «سپیده»، «روشن شب»، «رو به غروب»، «شب هم آهنگی»، «از روی پلک شب»، «شب تنهایی خوب»، «متن قدیم شب» و ... نام برد که در برخی از آنها درون‌مایهٔ شب در عنوان شعر نیز حضوری پررنگ دارد.
در ابتدا، متن شعر آورده می‌شود.

در قیر شب

دیرگاهی است در این تنهایی
رنگ خاموشی در طرح لب است.
بانگی از دور مرا می‌خواند،
لیک پاهایم در قیر شب است.

رخنه‌ای نیست در این تاریکی:
در و دیوار به هم پیوسته.
سایه‌ای لغزد اگر روی زمین
نقش وهمی است ز بندی رسته.

نفس آدمها
سربه‌سر افسرده است.
روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا
هر نشاطی مرده است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

دست جادویی شب
در به روی من و غم می‌بندد.
می‌کنم هرچه تلاش،
او به من می‌خندد.

نقشهایی که کشیدم در روز،
شب ز راه آمد و با دود اندود.
طرحهایی که فکندم در شب،
روز پیدا شد و با پنبه زدود.

دیرگاهی است که چون من همه را
رنگ خاموشی در طرح لب است.
جنبشی نیست دراین خاموشی:
دست‌ها، پاها در قیر شب است.

بی‌تردید واژهٔ «شب» در تمامی اشعار سپهری با مفهومی کاملاً یکسان به‌کار گرفته نشده است و همان‌گونه که در عناوین اشعار یادشده به‌صورتی روشن دیده می‌شود، این واژه در رابطهٔ هم‌نشینی[1] با واژه‌های کاملاً گوناگون دیگری قرار گرفته و از همین رو، در هر عنوان و در هر متن دارای بار معنایی منحصربه‌فرد و متفاوتی است. پس نخست باید به بررسی عنوان شعر «در قیر شب» بپردازیم، زیرا بررسی عنوان متن، که بخش مهمی از مطالعهٔ پیرامتنی[2] نیز محسوب می‌شود، می‌تواند ما را به اطلاعات اولیهٔ باارزشی درخصوص درون‌مایه‌ها، فضا، شخصیتها و دیگر موضوعات متن رهنمون شود که خوانش متن گاه نتایج آن را تأیید و گاه رد می‌کند. در همین راستا، ژان میشل آدام، منتقد فرانسوی، می‌گوید: «عنوان ریزمتنی[3] است که سه نقش متفاوت بر عهده دارد: توضیح، یادآوری و ارزش‌گذاری» (Adam, 1989: 34).

عنوان شعر سپهری از سه کلمه تشکیل شده که اولین کلمه حرف اضافهٔ «در» و دو واژهٔ دیگر اسمهای «قیر» و «شب» است و میان آنها رابطهٔ مضاف و مضاف‌الیه برقرار شده. پیوند حرف اضافهٔ «در» با دو اسم دیگر، نقش متممی به آنان می‌بخشد و عنوان شعر، درمجموع، نقش قیدی (زمانی و مکانی) دارد.

دربارهٔ مفاهیمی که هریک از واژه ها نخست به‌تنهایی و سپس در رابطهٔ هم‌نشینی با یکدیگر به ذهن متبادر می‌سازند، شاید بتوان به این نکته اشاره کرد که واژهٔ «قیر» به‌تنهایی القاکنندهٔ مفاهیمی همانند سیاهی، تیرگی، چسبندگی، یکنواختی، گرفتاری و همچنین فرورفتن تدریجی است. نیز، واژهٔ «شب»، علاوه بر نشان‌دادن زمان خاصی از طول شبانه‌روز، از سویی مفاهیم مشابهی چون سیاهی، تیرگی، ترس و از سوی دیگر، فضای سنگین، ناامیدانه، بدبینانه و نیز رمزآمیزی را خاطرنشان می‌کند. البته نباید فراموش کرد که گاه شاعران از درون‌مایهٔ شب به‌گونه‌ای نمادین برای ترسیم فضای خفقان‌آور سیاسی که در آن هیچ‌گونه جنبش، تحرک و آزادی وجود ندارد، نیز بهرهٔ مطلوب

1. syntagmatique
2. l'étude paratextuelle. (Cf. Genette, 1987)
3. micro-texte

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

بـرده و می‌برنـد. بدین‌ترتیب می‌توان گفت کـه دو کلمهٔ مذکـور، به‌صورتی مشـترک، از سـویی مفاهیمی چون سـکون، تیرگی، سیاهی، ایسـتایی و عدم گذشت زمان، و از سویی دیگر، فضایی عاری از امید و هرگونه کنش و عمل و تحرک را به‌تصویر می‌کشند. حتی نگاهی سطحی و گذرا به شعر نیز وجود چنین مفاهیم و چنین فضایی را در تمام بندهای آن آشکار می‌سازد.

به‌عبارت دیگر، بررسـی اولیهٔ عنوان شعر «در قیر شب» ما را به‌سـوی این نظریـه رهنمون می‌کند که متن شـعر تنهـا دربردارندهٔ توصیفـی از وضعیـت خاصی خواهد بـود و اگر کنشـی نیز نمایان شـود، با توجـه به فضای تیـره، نومیدانه و سـنگین متـن، نمی‌توان امیـدی برای به‌ثمرنشسـتن آن داشـت. به این نکته نیز می‌باید اشاره کرد که در مطالعات سـاختاری-زبان‌شـناختی، تکرار یا عـدم تکـرار عنوان یا بخشـهایی از آن در پیکـرهٔ متن از اهمیـت ویژه‌ای برخوردار اسـت. در متن مـورد مطالعهٔ مـا، عنوان «در قیر شـب»، دو بار به‌صورتـی کامل، در آخرین مصرعهای اولین و آخرین بند شـعر تکرار شـده کـه چنیـن تکـراری نه‌تنها رابطـهٔ تنگاتنـگ معنایی میان دو مصـرع و دو بند جلوه‌گر می‌سـازد، بلکه به‌نوعی بر سـاختار دورانی و واپس‌نگر[4] متن نیـز صحه می‌گذارد. این سـاختار بسته از یک سـو به انسجام بیشتر متن مدد می‌رسـاند و از سوی دیگر، به‌شـیوه‌ای نمادین نشانگر فضای بسـته، خفقـان‌آور، عاری از هرگونه تحرک و مرداب‌گونهٔ شـعر است.

نکتهٔ دیگری که در عنوان شعر سپهری توجه هر خواننده را به خـود جلب می‌کند و به‌گونه‌ای او را به خواندن متن ترغیـب می‌کند حضور صنعت ادبی «اسـتعاره» اسـت. درحقیقت، پیوند میان دو واژهٔ «قیر» و «شـب»، علاوه بر رابطهٔ دسـتوری میـان آنها، بر اصل شـباهت رنگی نیز استوار شده، به‌نحوی که درواقع، رنگ حاکم بر این شعر شـاعر-نقاش رنگ سـیاه اسـت. وانگهی، نباید فراموش کرد کـه وجود این صنعـت ادبی در عنـوان، بیش از هر چیـزی، بر نقش شـاعرانهٔ[5] کلام تأکید می‌کند و بی‌شـک نوع ادبی سخن و گفتار توصیفی آن را، همان‌گونه که از پیش گفته شد، هم‌زمان هویدا می‌سازد.

به‌هرحال، تحلیل سـاختاری-زبان‌شناختی شعر «در قیر شـب»، که از اولین مجموعه شـعرهای سهراب سپهری برگرفتـه شـده، ما را به شـناخت شـگردها و ترفندهای زیبایی‌بخش کلام شاعرانهٔ سپهری، که شاید در این دوره هنوز به اوج خود نرسیده است، رهنمون می‌شود.

«در قیر شب» با ساختاری کاملاً متوازن

شـعر «در قیر شـب» از شش بند تشـکیل شـده و چهار مصرع به پیکـرهٔ هریک از این بندها شـکل داده است. وانگهی، می‌توان گفت که ساختار شـعر برپایهٔ توازنی[6] بسیار واضح و روشـن میان تمامی بندها استوار است، تا جایی که چنین توازنی حتی در نگاهی گذرا نیز مشهود اسـت. بنابراین، نخسـت به بررسی تشـابه‌های موجـود میان شـش بند شـعر می‌پردازیـم و ایـن امـر ما را

4. rétrospective
5. la fonction poétique
6. le parallélisme

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

الزاماً به مقایسهٔ این بندها از دیدگاه تباینهای میان آنها سوق خواهد داد، چراکه شرط اساسی وجود هرگونه توازنی میان دو مقوله، وجود تشابه‌ها و تباینهایی میان آنهاست:

«در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به‌عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد» (Jakobson, 1984: 138).

از سویی دیگر، نباید فراموش کرد که از نظر رومان یاکوبسن، متفکر و زبان‌شناس سرشناس روس و از پایه‌گذاران ساختارگرایی در زبان، شعر و هنر، حضور هرگونه توازن در متن، به‌طور حتم بیان‌کنندهٔ معنایی خاص است که با آن توازن رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار می‌کند. پس، در مرحلهٔ بعد، تلاش خواهیم کرد به آن جمله از مفاهیم که، با توجه به بافت متن، از چنین توازنی نشئت می‌گیرند، دست یازیم.

اما در این میان، توازنی که بیش از هر توازن دیگر در متن جلب نظر می‌کند توازن میان بندهای آغازین و پایانی شعر «در قیر شب» است. به‌عبارت دیگر، از طرفی این دو بند بسیار شبیه یکدیگرند و از طرف دیگر، وجود تفاوتهایی آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. درحقیقت، مصرع «رنگ خاموشی در طرح لب است»، به‌صورت مشترک، در دومین مصرعهای بند نخستین و پایانی شعر تکرار می‌شود و علاوه بر این، عبارات «دیرگاهی است» و «در قیر شب است» نیز به‌ترتیب در مصرعهای آغازین این دو بند و در مصرعهای پایانی آنها مشاهده می‌شود. تمامی افعال در این دو بند به زمان حال‌اند و هر دو بند به توصیف وضعیتی مشخص می‌پردازند که در آن هیچ کنشی رخ نمی‌دهد. بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که بین سه مصرع از بند آغازین و سه مصرع از بند پایانی تشابهاتی بدیهی وجود دارد، اما این امر دربارهٔ سومین مصرع این دو بند صدق نمی‌کند و تنها تشابه میان این دو مصرع آن است که هرکدام نُه هجا دارند.

دربارهٔ تباین موجود میان دو بند یادشده، علاوه بر تفاوت آنها در عدم تشابه مصرعهای سوم، ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که در بند آغازین شعر سخن از «لب» و «پاهایم» به میان می‌آید، اما در بند پایانی، به‌دلیل عمومیت‌یافتن «خاموشی» (دیرگاهی است که چون من «همه» را/ رنگ خاموشی در طرح لب است)، نه‌تنها «دستها» نیز به اعضای نام‌بردهٔ بدن اضافه می‌شود، بلکه صفت ملکی مربوط به گفته‌پرداز[7] (لیک پاهایم ...) از آخرین بند رخت برمی‌بندد تا فردیت جای خویش را به عمومیت دهد و این نکته با جمع بسته‌شدن اعضای بدن نیز نشان داده می‌شود (دستها، پاها در قیر شب است.)؛ گویی به‌تدریج، فرورفتن در قیر، که از قسمت پایینی بدن آغاز شده بود، به تمامی قسمتهای فوقانی بدن سرایت می‌کند و همه گرفتار آن می‌شوند. درواقع، گفته‌پرداز در نخستین بند شعر به توصیف خود می‌پردازد، اما در بند پایانی به نظاره‌گری مبدل می‌شود که به توصیف دیگر انسانها و حالات آنها، که البته شبیه حالات

7. l'énonciateur

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

خود اوست، مبادرت می‌ورزد.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ تشابه و تباین میان بندهای آغازین و پایانی می‌توان به آن اشاره کرد این است که سه مصرع پایانی نخستین بند، درست مانند سه مصرع پایانی آخرین بند شعر، به‌ترتیب از ده، نُه و نُه هجا تشکیل یافته‌اند. بدین‌ترتیب، این شش مصرع ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر برقرار می‌سازند و توصیفی از سکون و سکوت به خواننده ارائه می‌دهند.

بنابراین، توازن میان دو بند آغازین و پایانی شعر کاملاً مشهود است و این نکته نه‌تنها ما را به نوعی هم‌بستگی تنگاتنگ میان آنها رهنمون می‌سازد، بلکه این مطلب را خاطرنشان می‌سازد که متن «در قیر شب» سهراب سپهری دارای ساختاری کاملاً بسته است و چنین انسجامی به اصل «خودمرکزگرایی»[8] متن، که بارها صورت‌گرایان روس و به‌ویژه رومان یاکوبسن از آن سخن به میان آورده‌اند، تحقق می‌بخشد. درحقیقت، اصل خودمرکزگرایی به این مسئله اشاره دارد که «آفرینش هنری غایتی جز خود ندارد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۷)[9]. شایان ذکر است که یکی از مهم‌ترین دلایل ساختار دورانی و واپس‌نگر شعر «در قیر شب» وادارساختن خواننده به خوانش مجدد و دقیق‌تر متن و پرهیز از هرگونه خوانش سطح است.

و اما دربارهٔ توازنهای موجود میان شش بند شعر، پیش از هر چیزی باید به این نکته اشاره کرد که هربند از چهار مصرع تشکیل شده است. در تمامی بندها، مصرع دوم با مصرع چهارم قافیه می‌سازد. علاوه بر این، در اولین، سومین و ششمین بند، علاوه بر قافیه، به حضور ردیف نیز میان مصرعهای زوج (دومین و چهارمین مصرع هر بند) برمی‌خوریم که این واژهٔ ردیف (واژهٔ «است») در تمامی این مصرعها مشترک است. وجود واژهٔ ردیف مشترک میان این سه بند احتمالاً از هم‌بستگی معنایی میان آنها حکایت دارد و همچنین این سه بند را از سه بند دیگر (دومین، چهارمین و پنجمین بند) شعر متمایز می‌سازد.

بررسی تکرارها

یکی از متداول‌ترین آرایه‌های شعری مورد استفادهٔ شاعران و نویسندگان آرایهٔ تکرار در سطوح گوناگون واجی، واژه‌ای، نحوی و غیره است. به‌اعتقاد یاکوبسن، تکرار آواها نه‌تنها از ویژگیهای اساسی شعر است، بلکه جزء لاینفک آن محسوب می‌شود و در بررسی شعر «هر تشابه ظاهری در اصوات باید با تکیه بر تشابه یا عدم تشابه در مفهوم ارزیابی شود» (Jakobson, 1963: 240). وانگهی، در برخی اشعار تکرار واجها دلالتی عمیق دربردارد، به این معنی که خواننده را همواره به کلمهٔ کلیدی متن، که درعین‌حال درون‌مایهٔ اصلی شعر است، رجعت می‌دهد (Jakobson, 1973: 434-435). دربارهٔ قافیه‌ها نیز یاکوبسن بر این عقیده است که به‌هنگام بررسی آنها، باید به رابطهٔ معنایی میان آنها توجهی دقیق مبذول

8. l'autotélisme ou l'intransitivité
9. Cf. Todorov, 1977

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

داشت (Jakobson, 1963: 233). پیش از این به چندین مورد تکرار واژه‌ها اشاره‌ای مختصر کردیم، پس اینک به مطالعهٔ تکرار واجها، واژه‌ها، نحوه تکرار مصرعها و نیز چگونگی قافیه‌ها خواهیم پرداخت.

دربارهٔ واجهای تکراری در بندها می‌توان به تکرار پربسامد واکه‌ها و همخوانهای مشابه اشاره کرد. درواقع چهار واکهٔ /i/ ، /e/ ،/a/ و/u/ و دو همخوان /r/ و /d/ به شرح ذیل از پربسامدترین واجها در شش بند شعر هستند:

واج همخوان / بند	/a/	/i/	/e/	/u/	/d/	/r/
۱	۱۴	۹	۳	۸	۶	۹
۲	۱۳	۱۰	۹	۳	۵	۷
۳	۱۲	۳	۷	۵	۵	۹
۴	۱۳	۴	۶	۲	۶	۳
۵	۱۱	۳	۷	۶	۱۳	۶
۶	۱۲	۸	۶	۷	۶	۸

در مورد تکرار واژه‌ها، همان‌طور که پیش از این گفتیم، می‌توان به تکرار عنوان شعر در بندهای آغازین و پایانی شعر و در جایگاهی مشابه، یعنی در آخرین مصرع هر دو بند و قبل از واژهٔ ردیف، اشاره کرد. وانگهی، واژهٔ «در» علاوه بر حضور در عنوان شعر، دوازده بار در متن شعر، اگرچه با نقشها و معناهای متفاوت، تکرار شده است. همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، واژهٔ «شب» نیز علاوه بر حضور در عنوان شعر و نیز در دو بند آغازین و پایانی شعر، بسامدی بسیار چشمگیر در پیکرهٔ متن به خود اختصاص می‌دهد و در کنار واژه‌هایی گاه مترادف («تاریکی» و «خاموشی» که سه بار تکرار می‌شود) و گاه القاکنندهٔ تیرگی (دود، سایه و قیر که دو بار تکرار می‌شود)، فضایی یکنواخت به متن می‌بخشد و سیاهی و غم حاصل از آن را به تمامی بخشهای شعر سرایت می‌دهد، تا جایی که رنگ غالب شعر، رنگ سیاه است و علاوه بر محبوس‌کردن شاعر (دست جادویی شب/ در به روی من و غم می‌بندد)، دیگران را نیز گرفتار خویش می‌سازد (دستها، پاها در قیر شب است).

از دیگر نکات قابل اشاره در زمینهٔ تکرار واژه‌ها، می‌توان از حضور ردیف در سه بند از شش بند «در قیر شب» یاد کرد. نکتهٔ جالب توجه این‌که واژهٔ ردیف در تمامی این سه بند واژهٔ «است» است. درضمن واژهٔ یادشده، از طرفی، چهار بار به‌صورت مثبت در اولین مصرع نخستین و آخرین بند، در چهارمین مصرع دومین بند و همچنین در سومین مصرع سومین بند، و از طرفی دیگر، دوبار نیز به‌صورت منفی در اولین مصرع دومین بند (رخنه‌ای نیست در این تاریکی:) و همچنین در سومین مصرع آخرین بند (جنبشی نیست در این خاموشی:) ذکر شده است. البته یادآوری این نکته نیز ضروری به‌نظر می‌رسد که واژهٔ «است» گاهی به‌منظور نسبت‌دادن حالتی به چیزی (با مفهوم اسنادی) استفاده می‌شود

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

(نفس آدمها/سربه‌سر افسرده است.) و گاهی نیز در مفهوم «قرارداشتن» به‌کار گرفته می‌شود (لیک پاهایم در قیر شب است).

شایان ذکر است که به‌هنگام بررسی واژه‌ها و تکرارشان در این شعر سهراب سپهری، چند «زمینهٔ همگون معنایی»[10] نیز جلب توجه می‌کند: زمینهٔ معنایی مربوط به اعضای بدن با واژه‌هایی چون «پا»، «دست»، «لب» (هریک دو بار) و «سر» (در اصطلاح «سربه‌سر»)؛ زمینهٔ معنایی مربوط به ایام، با واژه‌هایی چون «دیرگاه»، «روز» (هریک دوبار)، «شب» (پنج بار) و «روزگار»؛ و نیز مهم‌ترین و پرمفهوم‌ترین زمینهٔ همگون معنایی، به‌اعتقاد ما، که زمینهٔ مربوط به هنر نقاشی است، با واژه‌هایی چون «طرح» (سه بار)، «نقش»، «رنگ» (دو بار) و «سایه». این نکتهٔ آخر بیانگر علاقهٔ شاعر به هنر نقاشی است و گوشهٔ چشمی که او، حتی در شعر، به این هنر ارزنده دارد.

علاوه بر نکات فوق، در این شعر سپهری، می‌توان به حضور پررنگ قافیه نیز اشاره کرد. بررسی مصرعها به‌خوبی نشان می‌دهد قافیه در تمامی بندهای شعر وجود دارد، به این ترتیب که همواره دومین مصرع با چهارمین مصرع هر بند قافیه می‌سازد و در سه بند از شش بند شعر (اولین، سومین و ششمین بند)، پیش از واژه‌های ردیف، واژه‌های قافیه قابل مشاهده است.

می‌توان مطالعه و بررسی قافیه‌های این شعر را در جدول ذیل به تصویر کشید:

بند	واژه‌های قافیه	آوانویسی	واجهای مشترک	مقولهٔ دستوری	نقش نحوی
۱	لب/ شب	lab / šab	۲	اسم / اسم	مضاف‌الیه / مضاف‌الیه
۲	پیوسته/ رسته	peyvaste / raste	۴	صفت / صفت	مسند / مسند
۳	افسرده/ مرده	afsorde / morde	۴	صفت / صفت	مسند / مسند
۴	می‌بندد/ می‌خندد	mibandad/ mixandad	۵	فعل / فعل	فعل / فعل
۵	اندود/ زدود	andud /zodud	۳	فعل / فعل	فعل / فعل
۶	لب/ شب	lab / šab	۲	اسم / اسم	مضاف‌الیه / مضاف‌الیه

بدیهی است که معمولاً واژه‌های قافیه‌ها درصدد متبادرکردن تصویر یا مفهومی به ذهن خواننده است. در این خصوص، توماشفسکی می‌نویسد:

«هماهنگی منتج از رعایت قافیه دو هدف را پی می‌گیرد. این هماهنگی اولاً گفتار را به بخشهای آهنگین تقسیم می‌کند (ناهمگون‌سازی) و ثانیاً این احساس را پدید می‌آورد که بین عناصری که بدین‌ترتیب به بیان آمده‌اند، رابطهٔ قیاس‌پذیری وجود دارد» (Tomachevski, 1965: 160).

در شعر مورد نظر ما، هم‌قافیه‌شدن دو واژهٔ «شب/لب» در اولین بند، تصویر سکوت و بسته‌شدن لب را به ذهن القا می‌کند. دو واژهٔ «پیوسته/ رسته»، با توجه به بافت متن، دارای معنایی متضاد هستند. واژه‌های «افسرده/مرده»، از لحاظ مفهومی یکدیگر را تداعی می‌کنند

10. Champs sémantique homogène

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

و چنانچه واژهٔ «پژمرده» را نیز که با این دو قافیه‌ای درونی می‌سازد، درنظر بگیریم، روندی را به‌سوی سکون کامل و مرگ مشاهده می‌کنیم. دربارهٔ واژه‌های قافیه در چهارمین (می‌بندد/ می‌خندد) و پنجمین (اندود/ زدود) بند، می‌توان به تضاد مفاهیم آنها اشاره کرد، چراکه بستن لبها در تضاد با خندیدن و درنتیجه بازکردن لبهاست، و همچنین اندودن در تضاد با زدودن قرار می‌گیرد. پس اکثر واژه‌های قافیه از نظر معنایی در ارتباط بسیار نزدیک با یکدیگرند و رابطهٔ قیاس‌پذیری آنها بدیهی به‌نظر می‌رسد.

بررسی واژه‌های ردیف و قافیه در شعر «در قیر شب» نکتهٔ مهم دیگری را نیز روشن می‌سازد؛ این‌که اگرچه نوع چینش شعر توسط شاعر ما را به این نتیجه می‌رساند که با شعری نو، به‌دور از محدودیتها و شاید قالبهای شعر کلاسیک فارسی، مواجه هستیم، اما حضور بسیاری از مقوله‌ها، ازجمله ردیف و قافیه در شعر، به‌خوبی نشان می‌دهد که سپهری هنوز به‌صورت کامل از قوانین شعر کلاسیک فاصله نگرفته است و گویی هنوز پای در بند «قیر» شعر کلاسیک دارد. البته این مسئله را نباید فراموش کرد که سپهری در آغاز شاعری خویش بوده و با نگاهی گذرا به منظومه‌های دیگری که پس از منظومهٔ *مرگ رنگ* به چاپ رسانده است، این مطلب آشکار می‌شود که وی به‌تدریج از قید قوانین شعر کلاسیک رسته و به شعر نیمایی نزدیک‌تر شده‌است. کافی است به شعرهایی مانند «نیلوفر»، «مرغ افسانه» و بسیاری دیگر اشاره کرد.

بررسی دستوری و آرایه‌های ادبی

در ساختار نحوی شعر سپهری و به‌ویژه در تکرارهای نحوی آن نیز نکات قابل توجهی به چشم می‌خورد. نخست باید به این موضوع اشاره کرد که تمام بندهای «در قیر شب» حاوی دو جمله است. جملهٔ نخست، که گاه بیش از یک عبارت نیز دارد، با نقطه‌ای در پایان مصرع دوم از جملهٔ بعد جدا می‌شود که خود، گاه از چند عبارت شکل گرفته و در مصرع سوم آغاز و همیشه با نقطه‌ای در مصرع چهارم تمام می‌شود. مصرعهای اول و دوم هر بند، همانند مصرعهای سوم و چهارم آن، گاه با ویرگول، گاه بدون هیچ علامتی و گاه نیز با دونقطه (میان اولین و دومین مصرع دومین بند و همچنین بین سومین و چهارمین مصرع آخرین بند)، به‌منظور ارائهٔ توضیح و بیان دلیل، از یکدیگر جدا می‌شود. بررسی دقیق‌تر ما را به این مشاهده رهنمون می‌سازد که پنجمین بند شعر را می‌توان، علاوه بر بسامد چشمگیر تکرارهای واژه‌ای و واجی، از لحاظ تکرار نحوی نیز متوازن‌ترین بند محسوب کرد. درواقع، این بند، همانند بندهای دیگر، از چهار مصرع تشکیل یافته که دو مصرع آغازین توسط نقطه‌ای از دو مصرع دیگر آن جدا شده است. مصرع اول از دوم و همچنین مصرع سوم از چهارم با ویرگولهایی از یکدیگر تفکیک شده‌اند. وانگهی، اولین و سومین مصرع هرکدام حاوی یک عبارت، و دومین و چهارمین مصرع شامل دو عبارت هستند و این دو عبارت با حرف ربط «و» به یکدیگر متصل شده‌اند. ساختار نحوی پنجمین بند

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شعر به شرح ذیل است:

«نقشهایی که کشیدم در روز،»

مفعـول + ضمیر موصولی «کـه» + فعل + قید زمان (حرف اضافهٔ «در» + متمم)

«شب ز راه آمد و با دود اندود.»

فاعـل + فعل + حـرف ربط «و» + قید حالـت (حرف اضافهٔ «با» + متمم) + فعل.

«طرحهایی که فکندم در شب،»

مفعـول + ضمیر موصولی «کـه» + فعل + قید زمان (حرف اضافهٔ «در» + متمم)

«روز پیدا شد و با پنبه زدود.»

فاعـل + فعل + حـرف ربط «و» + قید حالـت (حرف اضافهٔ «با» + متمم) + فعل.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، مصرعهای اول و سوم، از یک سـو، و مصرعهای دوم و چهارم، از سویی دیگر، دارای ساختار نحوی کاملاً یکسانی هستند. وجود چنین شـباهتی، ورای تفـاوت ظاهـری کلمـات بـا یکدیگر، از اهمیت بررسـی دستور زبان شـعر، که یاکوبسن ارزش زیـادی بـرای آن قائل بـود، پرده برمـی‌دارد و به‌خوبی نشـان می‌دهد کـه از نظر مفهـوم نیز بین ایـن مصرعها شـباهتی بارز وجود دارد. درحقیقـت، هر دو جملهٔ فوق بیانگـر کوششـهای گفته‌پرداز اسـت که هر بـار پس از گذشـت زمانی کوتاه، عوامل بیرونی بـر آنها نقش عبث می‌کشـند؛ هرچند که وی روز و شب به این تلاشها ادامه داده است.

در مبحث تکرار نحوی، باید به فعلهای موجود در شعر و زمانهای آنها نیز اشاره‌ای داشت. در این زمینه ابتدا باید گفـت که، به‌جز در پنجمین بند شـعر، فعلهای موجود در دیگـر بندها به زمان حـال و در وجه مضارع اخباری‌اند. در ایـن میان، فعل «اسـت» بیشـترین بسـامد را به خود اختصـاص می‌دهـد. در پنـج فعـل دیگری کـه در زمان مضارع اخباری‌اند نیز می‌توان شـاهد تکرار همخوانها و واکه‌ها بود:

/mixandad/،/mikonam/،/ mibandad/،/ laqzad/،/ mixanad/

شـایان ذکر اسـت کـه دو فعـل از پنج فعل یادشـده در بنـد نخسـت و بقیهٔ آنها در چهارمین بند شـعر اسـتفاده شـده‌اند. نکتـهٔ جالـب توجـه این‌کـه، برخـلاف دیگـر بندهای شـعر، شـش فعل موجـود در پنجمین بند شـعر به ماضی سـاده‌اند که درمجموع، عبث‌بـودن فعالیتهای گفته‌پرداز را در گذشـته نشـان می‌دهند کـه به وضعیت فعلـی موجـود در شـعر می‌انجامد. البته نبایـد فراموش کـرد که ایـن افعال عـلاوه بر داشـتن واجهای مشـترک (/fekandam/ و /kešidam/) در جایگاه مشـترکی در داخل مصـرع نیز قرار دارند و قافیـه‌ای درون‌مصرعی را پدید می‌آورند.

از نکات دیگری که در بخش بررسی دستوری می‌توان به آن پرداخت، نوع ضمایر و همچنین بسامد حضور آنها در بافت متن است. در این راستا نخست باید گفت که ضمیر اول‌شـخص مفرد، در اشـکال «مرا»، «پاهایم» و «من» و در نقشـهای نحوی متفاوت (مفعـول، مضاف‌الیه، متمم و فاعل)، از بسـامد بسیار بالایی در این شعر برخوردار اسـت. ضمیر یادشـده فقـط در دومیـن و سـومین بند

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شـعر، که در آن گفته‌پرداز به توصیفی عینی از شـرایط می‌پردازد، به چشـم نمی‌خورد. حضـور پررنگ ضمیر اول‌شـخص مفرد در هر متنی، در مبحث گفته‌پردازی[11]، نه‌تنها از حضور گفته‌پرداز در متن و اشـاره به موقعیت گفته‌پردازی[12] پـرده برمی‌دارد، بلکه فضای شـعر را نیز به‌سـوی فضایـی ذهنی رهنمـون می‌شـود. البته وجود عناصـری دیگـر چون صفـت اشـارهٔ «ایـن» و همچنین حضـور افعالـی در زمـان حـال مسـتقیماً بـه موقعیت گفته‌پردازی اشـاره دارند. شـایان ذکر است که حضور پررنـگ ضمیر یادشـده شـعر را به‌سـوی خودمحوری نمی‌کشـد و درحقیقـت، به‌ویژه بـا توجه بـه آخرین بند شـعر، گفته‌پرداز با توصیف شـرایط خود، توصیفی از تمامی انسانهای جامعهٔ خویش ارائه می‌دهد.

برای بررسی آرایه‌های ادبی مورد استفاده در شعر «در قیر شـب»، نخست می‌توان به آرایهٔ تضاد اشاره کرد که تقریباً در تمامی بندهای شـعر وجـود دارد. تضاد ممکن است گاه میان دو عبارت، گاه میان دو واژه وجود داشته باشـد. دربارهٔ آرایهٔ تضاد میـان دو عبارت، می‌توان به سـومین و چهارمین مصرع نخسـتین بند اشاره کرد که وجـود واژهٔ «لیـک» نیز بر آن صحه می‌گـذارد (بانگی از دور مرا می‌خواند،/ لیک پاهایم در قیر شـب اسـت). اما تضاد میان واژه‌ها بالاترین بسامد را، به‌ویژه در پنجمین بنـد، دارد. از طرفی، واژه‌هایی مانند «رنگ خاموشـی»، «شب»، «تاریکی»، «سـایه» و «دود» کـه دارای یـک طیف معنایی هسـتند در تقابل با واژه‌های «روز» و «پنبه» قرار می‌گیرند و از طرفی دیگر، واژه‌هایی مثل «افسرده»، «پژمرده»، «مـرده» و «غم» در تضاد بـا واژه‌هایی مانند «نشـاط» و «می‌خنـدد» قرار می‌گیرند. مطالعـهٔ این گونه تضادها در مجموعه نشـان می‌دهـد که کلمات دارای بار منفی، نسـبت به کلماتی با بار مثبت، بسـامد بیشتری در این شـعر برخوردارند، و لذا فضای شـعر را دستخوش سیاهی، بی‌تحرکی و ناامیدی می‌کنند.

از دیگـر آرایه‌هـای مـورد اسـتفاده در شـعر، آرایـهٔ «شخصیت‌بخشـی»[13] اسـت. در واقع، چنین آرایه‌ای در چهارمین و پنجمین بند حضوری پررنگ دارد. نخسـت، در چهارمین بند شـعر، به واژهٔ «شب» در عبارت «دست جادویی شب» ویژگیهایی انسانی همچون داشتن دست، توانایی بسـتن در و حتی خندیدن نسـبت داده شده است و جالـب این‌کـه بدین‌ترتیـب، «شـب»، به‌عنـوان یکی از کنشگران شعر، نقش فاعلی را به خود اختصاص می‌دهد و در تقابل مسـتقیم بـا «من» گفته‌پرداز قـرار می‌گیرد و حتی او را به بند می‌کشد. در پنجمین بند نیز همین وضع را مشـاهده می‌کنیـم: دو واژهٔ متضـاد «شـب» و «روز» دارای ویژگی انسـانی هسـتند و هر دو، به‌کمک یکدیگر، در تقابـل بـا «من» قرار می‌گیرند. شـایان ذکر اسـت که آرایهٔ شخصیت‌بخشی از جمله آرایه‌هایی است که بسامد بسـیار بالایی در اشعار سـپهری دارند و سپهری از آن به‌منظور جان‌بخشـیدن به طبیعت و اجزای آن بهرهٔ وافر می‌برد.

امـا دیگر آرایهٔ پربسـامد این شـعر «اسـتعاره» اسـت. همان‌گونـه کـه

11. l'énonciation. (Cf. Maingueneau, 1999)
12. la situation d'énonciation
13. la personnification

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پیش از این نیز اشـاره شد، نخستین استعاره به‌صورتی کاملاً مشـهود در عنوان «در قیر شب» حضور دارد و از همـان ابتدا خواننده را از جنبهٔ شـاعرانهٔ کلام گفته‌پرداز آگاه می‌کند. وانگهی، اسـتعاره‌هایی نیز در سـطح شعر پراکنده‌انـد کـه بعضی از آنهـا، درواقع، تشـبیه‌هایی را شامل می‌شوند که از نظر نحوی دارای ساختار «مشبه‌به + کسرهٔ اضافه + مشـبه» هستند. به‌عنوان نمونه می‌توان به «قیر شب» و «رنگ خاموشی» اشاره کرد. در نمونه‌ای دیگر، «گوشهٔ پژمرده‌هوا»، وجه تشبیه، یعنی پژمردگی، در اسـتعاره به چشـم می‌خـورد تا یادآور آن شـود که عضـوی از طبیعـت، «هوا»، بـه جزء دیگـری از طبیعت، «گل»، تشبیه شده است.

نتیجه

بـا درنظرگرفتـن آنچه ذکر شـد و به‌ویـژه ایـن نکته که شـعر «در قیر شـب» سـاختاری کامـلاً بسـته و فضایـی راکـد و خفقـان‌آور دارد، شـاید بتوان به این برداشـت رسید کـه گفته‌پـرداز واژهٔ «شـب» را در معنایی کامـلاً نمادین به‌کار برده و این واژه تنها در مفهوم متداول، یعنی زمان معینی از شـبانه‌روز، اسـتفاده نشده اسـت. درحقیقت، گفته‌پرداز با بهره‌جویی از ویژگیهای منفی شب، درصدد ارائـهٔ فضـا و موقعیتـی سرشـار از تاریکـی، ناامیدی، پژمردگی، افسردگی و پوچی است و این معانی را روابط هم‌نشینی، جانشـینی و بافت متن به این واژه می‌بخشـند. بی‌شک فضای توصـیف‌شـده در مـتـن ارتباطـی تنگاتنگ با فضای سیاسی-اجتماعی زمان سپهری دارد، زیراکـه گفته‌پرداز، پس از بیان فردیت در ابتدای متن، به کلیت در پایان شعر روی می‌آورد و مرزهای بسته‌بودن در خـود را درمی‌نـوردد. گـذر از ضمیر مفـرد «من» به ضمیر جمـع «ما» در انتهای شـعر، به‌خوبـی بیانگر این مهم اسـت. بنابراین به‌نظر می‌رسد که برخلاف بسیاری از خوانشـهایی کـه از اشـعار سـپهری به‌عمـل می‌آید، او شـاعری گریزان از اجتمـاع، غیرمتعهـد و بی‌اعتنا به فضـای سیاسـی-اجتماعی عصر خود نیسـت که تنها به بیان طبیعتی رمانتیک می‌پردازد، بلکه برعکس، در اینجا شاهد متنی هسـتیم که کاملاً تحت تأثیر فضای سیاسی-اجتماعی عصر شاعر شـکل گرفته و یادآور اشعار نیما و شاملو است.

با توجه به این مطالب، در پایان باید خاطرنشـان ساخت که تحلیل سـاختاری-زبان شـناختی، برخلاف بسیاری از کج‌فهمیهـای رایـج، از این قابلیت برخوردار اسـت که تنها به بررسـی صورت و سـاختار متن اکتفا نمی‌کند و همواره می‌کوشد صورت را با محتوا پیوند دهد تا از این طریق، به دلالتهای[14] متنی، یعنی ایجاد پیوندی تازه میان صورت و محتوا، دسـت یابد[15]. بی‌شک، چنین خوانشی از سـطح ظاهری متـن فراتر می‌رود و به نتایجی دسـت می‌یابد که شـاید دیگر روشـهای نقد ادبی قادر به کشف آن نباشند.

14. significations
15. Cf. Genette, 1966: 161

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

سپهری، سهراب. (۱۳۷۹)، *هشت کتاب*، تهران، کتابخانهٔ طهوری، چاپ دوم.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳)، *شعر نو در بوته نقد*، بندرعباس، دانشگاه هرمزگان.

Adam, J. M. (1989), *Pour lire le poème*, Paris, Deboeck-Luculot.

Brecht, Bertolt. (1989), *"Considération sur les arts plastiques"*, cité par

J.-M. Adam, Pour lire le poéme, Deboeck - Luculot, Paris.

Genette, Gérard. (1966), *Figure I*, Paris, Le Seuil.

_____. (1987), *Seuils*, Paris,Editions du Seuils.

Jakobson, Roman. (1963), *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit.

_____. (1973), *Questions de poétique*, Paris, Minuit.

_____. (1984), *Une vie dans le langage*, Paris, Minuit.

Maingueneau, Dominique. (1993), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.

_____. (1999), *l'Enonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

Todorov, Tzvetan. (1977), *Théories du symbole*, Paris, Le Seuil.

Tomachevski, B. (1965), «Sur le ton», in *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کنشهای روایی براساس روش گرمـس : مطالعهٔ موردی دو اثر

دکتر علی عباسی
دانشیار زبان و ادبیات فرانسه
دانشگاه شهید بهشتی
ali_abasi2001@yahoo.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۸/۲/۷
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۳/۱۲

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

هدف از این مقاله نشان‌دادن روش گرمس[1]، یکی از اندیشمندان ساخت‌گرای مکتب نشانه ـ معناشناسی پاریس است که به‌خصوص بر ساختار روایتها تأکید کرده است. در این مقاله، ابتدا ساختار روایی روایت را از نظر گرمس معرفی خواهیم کرد و درصدد پاسخ به این پرسشها برخواهیم آمد که: روایت چیست؟ و روایت حداقل کدام است؟ سپس به‌صورت موردی ساختار روایی و پیرنگ را در کتاب آوارهٔ بی‌خورشید، *بررسی می‌کنیم و به این پرسش اساسی پاسخ می‌گوییم: آیا این کتاب یک روایت است؟ و آیا از منطقی منسجم (انسجام درونی) پیروی می‌کند و چرا؟ آیا در این اثر یک الگوی ثابت (سه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی) وجود دارد؟ آن‌گاه در بخش دوم تلاش خواهیم کرد به تحلیل ساختاری یک اثر نقاشی با بهره گیری از نظرات گرمس بپردازیم.*

واژگان کلیدی:
گرمس، روایت، پیرنگ، روایت حداقل، ساختار روایی، انسجام درونی.

I. Greimas

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در واقـع، سـرآغاز سـاخت‌گرایی را می‌تـوان آغاز سـالهای ۱۹۵۰م. دانسـت. سـاخت‌گرایی در ادامـهٔ دگرگونیهـای بسـیار گسـترده در زبـان‌شناسـی، نشانه‌شناسـی و همچنیـن نقـد ادبـی شـکل گرفـت و در دهـهٔ ۱۹۶۰ بـه اوج خـود رسـید. در ابتـدای دهـهٔ ۱۹۵۰، کلـود لوی‌اسـتروس[1]، انسان‌شـناس و «پـدر سـاخت‌گرایی» (Bovon, 1971: 13)، سـاخت‌گرایی را بـا کمـک گرفتـن از نشانه‌شناسـی، در انسان‌شناسـی بنیـاد نهاد. ساخت‌گرایی رهیافتی اسـت به تحلیل متون هنری که ریشـه در زبان‌شناسـی سـاخت‌گرا دارد. سـاخت‌گرایی با سودجسـتن از فنون و روشـهای زبان‌شناسی و همچنین اسـتفاده از واژگان تخصصی این رشـته، روشـی علمـی برای رسـیدن به معنـا در تمـام صورتهـای ارتباطی ارائـه می‌دهد. برای شناخت سـاخت‌گرایی، باید ریشه‌های تاریخی آن را در اندیشه‌های فردینان دوسوسور[2]، زبان‌شناس سوئیسی، و در ادامه در آرا و افکار لوی‌استروس جست‌وجو کرد. اگر لوی‌اسـتروس را پدر سـاخت‌گرایی درنظر بگیریم، فردینان دوسوسـور «پدربـزرگ» (Ibid) این علم خواهد بود.

یکـی از مکتبهـای سـاخت‌گرا، در همین دهه‌هـا، مکتب نشـانه - معناشناسی پاریس بود. در دهه‌های ۶۰ و ۷۰، حوزهٔ نشـانه - معناشناسی بیشترین پیشرفتها را هم از نگاه پژوهشـهای نظری و هم از لحاظ عملی و کاربردی در زمینهٔ متون گوناگون، چه دیداری و چه نوشـتاری، داشـته اسـت. در همین سـالها، نشانه-معناشناسی در «حـوزهٔ تحلیل روایی گفتمانها»[3] بیشـترین پیشـرفت را نسـبت به حوزه‌های دیگر مطالعاتی خود داشـته است. حوزهٔ تحلیل روایی گفتمانها بخشی از مطالعات ولادیمیر پروپ[4] است که در *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* انجام داد. زمانـی، تفکر در مورد روایی‌بـودن[5] رخدادهـا به طرحهایـی منتهـی شـد که شـاخه‌های علمی مستقل را در ایـن مورد تشـکیل داد،

1. Claude Levi-Strauss
2. Ferdinand de Saussure
3. analyse narrative des discours
4. Vladimir Propp
5. narrativité

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

که برای مثال می‌توان از روایت‌شناسی[6] نام برد؛ و زمانی دیگر، این اندیشه با شتاب تلاش می‌کرد دستور زبانهای روایتی و یا «منطق»های روایتی را درست کند. برخلاف نشانه- معناشناسان شوروی سابق و نشانه-معناشناسان امریکا، مانند اِ. ملِتینسکی[7] و اِ. دندس[8] که سعی کردند شناخت سازوکارهای درونی روایت را عمق بخشند، نشانه-معناشناسی فرانسه تلاش کرد در اثر پروپ الگویی را پیدا کند که به‌کمک آن، بتواند اصول سازمان‌دهی گفتمانهای روایی را در کلیتشان بیابد، آنها را خوب بفهمد و بهتر بفهماند. فرضیهٔ وجود شکلهای جهانی که عمل روایت را سازماندهی می‌کنند و شکل می‌بخشند، از مهم‌ترین کارهایی بود که این نشانه-معناشناسان تلاش داشتند انجام دهند.

هدف از این مقاله نشان‌دادن روش گرمس، یکی از اندیشمندانی است که بعد از پروپ روی ساختار روایتها تکیه کرد. گرمس بر این باور است که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد تا بدین وسیله بتوان علاوه بر ساختارهای سطحی معنادار، ساختارهایی را که در عمق متون واقع شده‌اند پیدا کرد؛ زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالت معنایی هستند. برای نشانه-معناشناسان ساختار دارای اهمیت ویژه‌ای است، چنان‌که در معرفی موضوع نشانه-معناشناسی این‌گونه می‌گویند: موضوع نشانه-معناشناسی روشن‌کردن ساختارهای معناداری است که معنا را تولید می‌کنند. در اینجا برخلاف انتظار مشاهده می‌کنیم که بحث در مورد نشانه نیست، بلکه موضوع مهم معناشناسی ارتباطات ساختاری پنهانی است که معنا را تولید می‌کند. لازم است که در ابتدا اشاراتی به «روایت حداقل»[9] شود.

روایت حداقل

با رویکرد اصلی و پیش از آن‌که از ابزارهای مفهومی زبان‌شناسی و یا نشانه- معناشناسی کمک بگیریم، می‌توانیم روایی‌بودن را از دیدگاهی کلی‌تر یعنی از نگاه انسان‌شناسیِ آن، که با تجربهٔ روزانهٔ ما در ارتباط است، بررسی کنیم. به همین خاطر، از تقابلی که همیشه با آن درگیر هستیم آغاز می‌کنیم: ثابت و متغیر.

ثابت ≠ متغیر

این تقابل اولین جداسازی است که ادراک و فهم ما از جهان انجام می‌دهد. به لطف این تمایز اصلی، بین آنچه ثابت و آنچه متغیر و متحول است، می‌توانیم به هرآنچه جهان معنایی ما را می‌سازد معنا بخشیم؛ یعنی همان چیزی که یلمسلف[10] و به‌دنبال آن نشانه-معناشناسان آن را «سطح درونی»[11] می‌نامند. مسلماً این طبقه‌بندی ابتدایی در ارتباط با وجود و تاروپود

6. narratologie
7. E. Meletinsky
8. A. Dundes
9. récit minimal
10. L. Hjelmslev
11. le plan du contenu

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ما است؛ هم در ارتباط با فهم فیزیکی ما از جهانی است که ما را دربرگرفته، و هم در پیوند با هرآنچه مربوط به ساختهای فکری‌مان است و ما از آن سود می‌جوییم. پس، جای تعجب ندارد که این تقسیم‌بندی دوتایی یا این تقابل دوتایی اصلی را در دل گفتمانها بیابیم. برای مثال، زمانی که زندگی یک شخصیت داستانی روایت می‌شود، خیلی سریع، به دلیل تقابل یکسانی و تفاوت موجود در این شخصیت داستانی، متوجه می‌شویم که موضوع دربارهٔ زندگی یک شخصیت داستانی است، زیرا این شخصیت داستانی از یک طرف همیشه خودش است و از طرفی دیگر در حال تغییر و تحول است. در حقیقت، ثابت و متغیر دو روی یک سکه هستند، زیرا از یک طرف ضد یکدیگر و از طرفی دیگر کامل‌کنندهٔ یکدیگرند. این دو دائماً همدیگر را چه در سطح «واقعیت» و «تجربه»، و چه در سطح نظامهای بازنمودی[۱۲] و زبانی فرامی‌خوانند. با ارائهٔ چنین تعریفی، می‌توان آن را اصلی مسلم به‌شمار آورد و ما با این اصل مسلم تلاش می‌کنیم روند توصیفی‌مان را پایه‌ریزی کنیم.

حال اگر به‌عنوان مقدمه و اصل مسلم این تقابل دوتایی (ثابت و متغیر) را بپذیریم، آن‌گاه می‌توانیم مورد روایت[۱۳] را بررسی کنیم. روایت از یک عمل روایی نتیجه می‌شود. از ویژگیهای روایت می‌توان به این نکته اشاره کرد که «در آنجا چیزی در حال اتفاق‌افتادن است»[۱۴].

پس، در این حالت تکیه بیشتر روی متغیر است تا ثابت (یادآور شویم که گفتمانهای توصیفی از اینجا نتیجه می‌گیرند).

در آگهیهای کوتاه تبلیغاتی که از تلویزیون پخش می‌شود، مادهٔ پاک‌کننده‌ای به اسم «الف» را به بیننده معرفی می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه این ماده لباس یا پارچه را تمیز می‌کند. در این حالت، بیننده با دو وضعیت یا پارهٔ ابتدایی و انتهایی، یا حالت قبل و بعد روبه‌رو است. بیننده در «آنجا» تغییری را مشاهده می‌کند: در حالت اول لباس کثیف است و در حالت دوم به‌کمک این ماده، تمیزی لباس را مشاهده می‌کند. این تغییر حالت از اول به دوم، که در اغلب اوقات با اختلاف زمانی قبل و بعد در ارتباط است، می‌تواند به‌راحتی در آگهیها و در روایتها مشاهده شود.

این آگهیهای تلویزیونی دقیقاً بر همان اساسی که ولادیمیر پروپ قصه‌های پریان را از لحاظ شکلی و ساختاری به ما معرفی کرد عمل می‌کنند، یعنی یک وضعیت ابتدایی و یک وضعیت انتهایی در آنها دیده می‌شود؛ بدین معنا که این قصه‌ها یا آگهیهای روایتی با یک «کمبود و نقصان» آغاز می‌شود و با حالت تعادل یا «رفع این کمبود و نقصان» خاتمه می‌پذیرد. برای نمونه، سیندرلا که در ابتدای داستان تحقیر شده است، در انتها ستایش می‌شود. قهرمان در بعضی از داستانها در ابتدا فقیر است و در انتها بر تخت سلطنت می‌نشیند. البته در بعضی

12. représentation
13. récit
14. il s'y passe quelque chose

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از داستانها این تغییر و تحول برعکس صورت می‌گیرد: قهرمان داستان ابتدا خوشبخت است و در انتها بدبخت. در این نوع روایتها حرکت از «خوب» به «بد» است. این روایتها همان روایتهایی هستند که اصطلاحاً می‌گوییم داستان «بد» تمام شد. حال، به‌کمک تمام این مثالها، می‌توان ادعا کرد که روایتها بدین‌گونه آغاز می‌شوند: حرکت از وضعیت به‌هم‌ریختهٔ ابتدایی به‌طرف وضعیت متعادل انتهایی. این حالت چه در روایتهای تبلیغاتی، چه در قصه‌های پریان، چه در رمانها و چه در گفتمانهای سیاسی یا گفتمان مردان سیاسی (که به شهروندان خود نوید می‌دهند از وضعیت «بد» و «مشکل‌ساز» امروزی به وضعیت «خوبی» که در آینده وجود دارد، می‌رسند) دیده می‌شود. حتی این وضعیت روایی (یعنی وجود دو مرحلهٔ ابتدایی و انتهایی) را می‌توان در گفتمان علمی هم مشاهده کرد. این گفتمان علمی که پایهٔ شناختی دارد، ما را به ماجرایی که انتهای آن خوشبختی است می‌رساند؛ یعنی این‌که این گفتمان یک ابتدا و انتها دارد؛ ابتدای آن «ندانستن» است و انتهای آن «دانستن و آگاهی» است. شایان ذکر است مثالهای اخیر (گفتمان سیاسی، علمی و...) هیچ‌کدام روایت نیستند، بلکه حالت روایی دارند. روایت‌بودن و حالت روایی داشتن دو پدیدهٔ کاملاً متفاوت هستند. روایت عملی منحصربه‌فرد است، درحالی‌که در تهیهٔ دستور غذایی خاص، یک عمل روایی وجود دارد.

بدین‌ترتیب، از نگاه نشانه-معناشناسان، در روایت حداقل، تمایز دو حالت باید نشان داده شود.

برای مثال، هدف یک داستان نشان‌دادن تغییر و تحول یا شدن یک شخصیت داستانی است: اگر این تغییر و تحول یا شدن با حالت ثابت یا دائمی شخصیت داستانی آغاز شود، توصیف آن باید حتماً، در طول روایت، از حالت متغیر یا ناثابت این شخصیت داستانی آغاز کند و به حالت ثابت آن برسد. این توصیفها از شخصیت داستانی از واحدهای تمایزدهنده و از مراحل متوالی‌ای که از یکدیگر متمایز و در تضاد با یکدیگرند حاصل می‌شود. وانگهی، باید دانست که رابطهٔ این تقابلها به سه شکل مشاهده می‌شود که در زیر به آن اشاره می‌کنیم:

۱. تقابلهایی که رابطهٔ آنها از نوع مقوله‌ای[15] است. به‌عنوان نمونه می‌توان از رابطهٔ حقیقت-دروغ و قانونی-غیرقانونی نام برد. در این‌صورت، بین این دو واژه نمی‌توان واژهٔ حد واسطی (همچون تقسیم‌بندی درجه‌ای در زیر) پیدا کرد.

۲. تقابلهایی که رابطهٔ آنها از نوع درجه‌ای[16] است. در این‌صورت، محور معنایی فقط به دو قسمت تقسیم نمی‌شود، بلکه واژگان بی‌شماری بین این دو قطب قرار می‌گیرند. به‌عنوان نمونه:

سوزان/ گرم/ ولرم/ تازه/ خنک/ سرد/ یخ.

۳. تقابلهایی که رابطهٔ آنها از نوع نفی[17] است. به‌عنوان نمونه می‌توان از رابطهٔ مرگ-زندگی، ثابت-متغیر و جاندار-نه‌جاندار صحبت کرد. تمام فرهنگ‌نامه‌ها مرگ را این‌گونه تعریف می‌کنند: پایان زندگی. در زبان‌شناسی، موجود یا زنده است یا مرده و هرگز نمی‌توان

15. catégorielle
16. graduelle
17. privative

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

گفت که «خیلی» زنده یا «کم» مرده است.

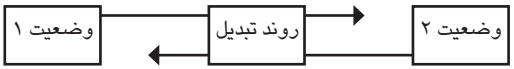
پس، فقط براساس این اصل تقابلی است که می‌توان بین پارهٔ ابتدایی و انتهایی روایت تفاوت قائل شد. و یادآور شویم که خود این تفاوت و تمایز است که معنا را تولید می‌کند. معنا از تمایز حاصل می‌شود. روایت ساده یعنی گذر از یک حالت به حالت دیگر (البته شرایط دیگری هم وجود دارد که در ادامه به آن خواهیم پرداخت). اما درمورد این اصل تقابلی نکته‌ای حائز اهمیت مطرح است: صحبت‌کردن از تفاوت و تمایز فقط زمانی امکان دارد که سطح تشابه بین دو عنصر وجود داشته باشد؛ درغیر این‌صورت، چگونه می‌توان از تمایز سخن گفت! برای این‌که دو واحد یا دو پارهٔ ابتدایی و انتهایی یک روایت با یکدیگر در تقابل قرار گیرند، می‌بایست در بعضی از جهات مخالف و در بعضی جهات و در همان لحظه با یکدیگر مشترک باشند، یا این‌که حداقل یک فصل مشترک بین آنها وجود داشته باشد: «پسر» و «دختر» براساس تقابل «مذکر» و «مؤنث» با یکدیگر متفاوت هستند، اما این دو از لحاظ نَسبی و خانوادگی در مقابل والدین خود دارای ریشهٔ مشترک‌اند. مسلماً این بازی بین مشابهت و تمایز است که همسویی و ارتباط را در روایت تضمین می‌کند. اگر یک نوع مشابهت بین پارهٔ ابتدایی و انتهایی روایت وجود نداشته باشد، خواننده در هنگام خوانش روایت کاملاً در متن گم خواهد شد. در این‌صورت، روایت بی‌معنا خواهد بود. به‌همین خاطر، در یک روایت، هرگز نمی‌توان از «کمبود پول» که در ابتدای روایت (پارهٔ ابتدایی) حاصل می‌شود به «یافتن سلامتی» (پارهٔ انتهایی) در انتهای روایت رسید. اگر روایت سیندرلا را به‌شکل گذرا بررسی کنیم، می‌بینیم که خط‌سیر داستان به‌طورکلی از /تحقیر/ پارهٔ ابتدایی به‌طرف /بزرگی و شکوه/ انتهای روایت است (درصورتی‌که این مسیر حرکتی برای خواهران سیندرلا برعکس است). منطقاً، هر حس و کنش تحقیرشدگی با این پیش‌فرض روبه‌رو است که آن کسی که این حس را در خود می‌بیند قبلاً حس بزرگی و شکوه را داشته است. درغیر این‌صورت، کسی نخواهد توانست او را تحقیر کند، زیرا او قبلاً این حس بزرگی و این تجربه را نداشته است. با یاری‌گرفتن از واژگان پروپی، می‌توان این /تحقیر/ ابتدای روایت را با واژهٔ / نقص/ ابتدایی پروپ و همچنین /شکوه و بزرگی/ انتهایی روایت را با / رفع نقص و رفع کمبود/ انتهایی پروپ برابر دانست، زیرا این اختلاف پارهٔ ابتدایی و انتهایی روایت است و نه چیز دیگر. و بین این دو واژه یعنی / تحقیر/ و /شکوه و بزرگی/ تشابه و تفاوت وجود دارد؛ / تحقیر/ یعنی سقوط‌کردن، از بالا به پایین آمدن، و /شکوه و بزرگی/ یعنی از پایین به بالا رفتن و صعود کردن. کسی نمی‌تواند ادعا کند که بالا رفته است، ولی ابتدا پایین نبوده است. وانگهی، /تحقیر/ و /شکوه و بزرگی/ یکی نقض دیگری است.

پس همان‌طور که قبلاً اشاره شد، روایت حداقل یعنی گذر از یک وضعیت (پاره) به وضعیتی دیگر یا گذر از حالتی به حالت دیگر. در اینجا شایسته است که بیشتر روی این «گذر» یا «مسیر» یا «حرکت» تکیه کنیم و کمتر بر این دو حالت ابتدایی و انتهایی. از این نگاه، تعریفمان

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

از روایت را دوباره فرمول‌بندی کنیم:
روایت یعنی روند انتقال یا تبدیلی[18] که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است.
فعلاً بر ویژگی متفاوت این دو وضعیت تکیه نمی‌کنیم و بیشتر به خصوصیت متوالی و پی‌درپی این دو پاره می‌پردازیم. خصوصیت متوالی و پی‌درپی عنصر جدیدی را به‌همراه دارد، زیرا از یکی از عناصر سازندهٔ روایت، یعنی «زمان‌داربودن» سخن می‌گوید و تمام روایت‌شناسان اهمیت عنصر «زمان» را در روایت به‌خوبی می‌دانند. همگام با سنت ارسطویی می‌گوییم: روایت‌کردن چیزی وقتی امکان‌پذیر است که روی رابطهٔ «اول» و «بعد» استوار شده باشد. با گفتن این مطلب و اشاره به این رابطه، اکنون می‌گوییم که این رابطه، رابطهٔ دیگری، یعنی رابطهٔ علت‌ومعلولی را برقرار می‌سازد. در این‌صورت، می‌توان ادعا کرد که موضوع بر سر قانون روایت است، حداقل روایتهای کلاسیک.
تعریفی که در بالا از روایت ارائه شد بسیار نزدیک به همان تعریفی است که در ابتدا از روایت داشتیم؛ یعنی تقابل ثابت و متغیر. از یک طرف دو حالت یا دو وضعیت داریم و از طرفی دیگر، فعل /انجام‌دادن/. درواقع، این فعل /انجام‌دادن/ عمل تبدیل و انتقال را از وضعیت شمارهٔ ۱ به وضعیت شمارهٔ ۲ تضمین می‌کند (یا این‌که این تغییر وضعیت را از ۲ به ۱ انجام‌پذیر می‌سازد).
درست در همین‌جاست که می‌توان یک گونه‌شناسی از گفتمانها را مشاهده کرد:

۱. گفتمانهایی که بیشتر ویژگی روایی دارند (این گفتمانها از حرکت نتیجه می‌شوند، مانند رمانهای حادثه‌ای، فیلمهایی که حالت تعلیق دارند و...)؛
۲. گفتمانهایی که بیشتر جنبهٔ ثابت دارند، مانند گفتمانهای توصیفی فیلمهای مستند.
البته باید گفت که با خط‌کش نمی‌توان این دو گونهٔ روایتی را از یکدیگر جدا کرد، زیرا توصیفها نمی‌توانند از روایت‌کردن جدا شوند، همان‌طور که برای روایت‌کردن حداقل توصیف احتیاج است.
پس، در این‌صورت طرح ابتدایی و اصلی ما به شکل زیر است:

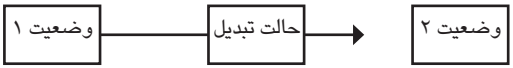


در این طرح، هر دو گونهٔ مسیر حرکتی ممکن را که قبلاً به آن اشاره شد، یعنی توالی[19] و برگشتی[20] ارائه می‌دهیم. در واقع، می‌توان این دو گونه مسیر حرکتی را در تمام روایتها داشت.
شایان ذکر است که با همین عناصر موجود، تقسیم‌بندی دیگری هم از الگوی بالا میسر است که در زیر مشاهده می‌شود. البته در این الگو، حرکت از یک حالت یا وضعیت به حالت دیگر نیست، بلکه حرکت از یک «روند تبدیل» به روند تبدیل دیگر است:

18. transformation
19. successifs
20. réversifs

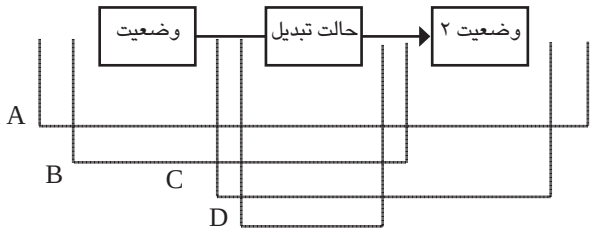
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

برای طرح بالا، شـاید بهترین مثال «دائمـاً انقلاب‌کردن» اسـت. در این‌صورت و براسـاس این الگو، نقطهٔ حرکت «روند تحول و تغییر» اسـت و حالت وضعیت پایدار نقطهٔ حرکـت نیسـت. به‌نظر ما، بـرای تحلیل روایتهـا و برای سـاده‌تر کـردن تحلیل روایتی، بهتر آن اسـت که حرکت را از «وضعیـت پایـدار» شـروع کنیـم، زیـرا توضیح و توصیـف «وضعیت پایـدار» سـاده‌تر از «رونـد تحول» اسـت. بدین‌ترتیب، از این بـه بعد، تکیه‌گاه مـا این نقطه اسـت. در ضمن، مسـیر حرکت برگشتی را از طرح خود خارج می‌سـازیم، زیرا این حالت کمتر اتفاق می‌افتد و به حالت توالی (اول، بعد) می‌پردازیم. در این حالت، الگوی پیشنهادی به شکل زیر است:



الگوی بالا الگوی اصلی و اسـاس تمام روایتهاسـت. اما با جداسـاختن این سازمان روایتی، یعنی همین الگوی اصلی از تحقق ملموس آن در روایتها، چه در متون دیداری و چه در متون نوشـتاری، می‌توان گفت که همیشه تمام عناصر این الگو در روایتها دیده نمی‌شود. برای نمونه، روند تبدیل که از «وضعیت ۱» نتیجه می‌شـود، باید به‌طور خودکار و به‌صورت زنجیره‌ای به «وضعیت ۲» برسـد، حتی اگـر این وضعیـت ۲ در روایت به‌صورت روشن دیده نشود.

آگهی تبلیغاتی‌ای را درنظر بگیریم که در آن هدف، معرفی «پاک‌کنندهٔ فرش» اسـت. ابتدا کثیف‌بودن فرش نشان داده می‌شـود (وضعیت ۱)، آن‌گاه کنشگر این صحنه شروع به پاک‌کردن فرش می‌کند (روند تبدیل). اما وضعیت ۲ علی‌رغم این‌که نشان داده نمی‌شود، براساس تحلیل عقلی و منطقی قابل پیش‌بینی اسـت. در مسـیر خلاف جهـت طبیعی، اگر روایت یک روند تبدیل را نشان دهد که به‌دنبال آن وضعیت ۲ بیاید، می‌توان به‌طور منطقـی وضعیت ۱ را از آن نتیجه گرفـت، زیرا می‌توان گفت یک حالت متفاوت با وضعیت ۲، یعنی وضعیت ۱ قابل پیش‌بینی اسـت: تمیزی حاصل‌شده به‌وسیلهٔ پاک‌کنندهٔ قالی فقط در ارتباط با حالت کثیفی که از قبل فرض شده قابل پیش‌بینی و قابل درک است.



به‌طور خلاصه، اگر A سـازمان کلی یک روایت حداقل را به‌روشـنی نشان دهد، B وضعیت ۲ را متعهد می‌شود، C وضعیـت ۱ را پیش‌فرض دارد، و D هم وضعیت ۱ را، که در این‌صورت، وضعیت ۲ را متعهد می‌شود.

به‌این‌ترتیـب، بـازی «پیش‌فرض»[۲۱] و «اشاره‌داشـتن»[۲۲] بـه چیـزی، بـه روایت سـاختار می‌دهد. پیش‌فرض

21. présupposition
22. implication

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

وقتی تحقق می‌یابد که از «قبل» به‌طرف «بعد» برویم؛ و بالعکس، وقتی که از بعد به طرف قبل برویم، با اشاره‌داشتن روبه‌رو هستیم. فقط در انتهای بحث به یاد داشته باشیم که این شکل روایی بر رابطهٔ جهت‌دار بودن پایه‌ریزی شده است که یکی از اصلهای مسلم و بدیهی در این مبحث است. رابطهٔ جهت‌دار بودن در ترکیبهای زمانیِ روایت استفاده می‌شود: /قبل/ با «حالت یا وضعیت ۱» در ارتباط است و /بعد/ در پیوند با «حالت یا وضعیت ۲» است.

اکنون، بعد از ارائهٔ الگوی اصلی از روایت و تعریف روشن از روایت حداقل، به تحلیل متن محمدهادی محمدی می‌پردازیم.

خلاصهٔ داستان

چکیده: شخصیتهای اصلی داستان *آوارهٔ بی‌خورشید* دو نفرند: بومان (یعنی «بمان»)، پسرک، یازده‌سالهٔ افغان، و محمدسرور، آموزگار و نویسندهٔ آوارهٔ افغان، با سیمایی درهم‌شکسته که بیش از پنجاه سال نشان می‌دهد. این دو به‌خاطر جنگ و ویرانی مجبور به مهاجرت به ایران شده‌اند. بومان در کشتزاری شروع به کار می‌کند. او می‌بایست برای دیگر کارگران نان بخرد. به نانوایی که می‌رود، غالباً چند بچهٔ هم‌سن‌وسال خودش که خانه‌هایشان در باغ است، به او نزدیک می‌شوند و او را اذیت می‌کنند. آنها او و کشورش را به‌تمسخر می‌گیرند و می‌پرسند که آیا در کشورش نان و خورشید نیست که به اینجا آمده است. او در جواب می‌گوید که نان و خورشید افغانستان بهتر از نان و خورشید ایران است. این درگیری آن‌قدر بین آنها ادامه می‌یابد تا این‌که یک روز قراردادی بین آنها بسته می‌شود مبنی بر این‌که بومان «مامه‌خورشید» (یا همان خورشید) افغانستان را به ایران بیاورد. به‌همین خاطر بومان یک روز مزرعه را ترک و با پای پیاده به‌طرف افغانستان حرکت می‌کند تا مامه‌خورشید را بیاورد. در طول مسیر با موانعی روبه‌رو می‌شود؛ از جمله در اتفاقی، بومان الاغی را مثل خودش تنها می‌بیند و تصمیم می‌گیرد سفرش را با او ادامه دهد. در مسیری، برای این‌که با الاغش روی ریلهای قطار می‌رود، او را زندانی می‌کنند و باید به دادگاه برود. بارها سعی می‌کند از زندان فرار کند، ولی به‌خاطر الاغش منصرف می‌شود. قاضی برای کمک به او، پیشنهاد می‌دهد تا در خانه‌اش به‌عنوان خدمتکار کار کند، اما بومان که در جست‌وجوی مامه‌خورشید است، از قبول آن سر باز می‌زند. به‌همین خاطر، قاضی دستور می‌دهد او را به اردوگاه ببرند. آوارگان این اردوگاه را «جهنم‌آباد» می‌خوانند. بومان یک روز متوجه می‌شود که الاغ را کشته‌اند و گوشت آن را بین خودشان تقسیم کرده‌اند، به‌همین خاطر دیگر با کسی سخن نمی‌گوید. در همین زمان است که شخصیت محمدسرور در اردوگاه پیدا می‌شود. او با بومان دوست می‌شود و به او می‌آموزد که اگر مامه‌خورشید را می‌خواهد، باید اول علم بیاموزد...

تحلیل: ابتدا، نحو روایی یا الگوی کنشگران این روایت را بررسی می‌کنیم. اما یادآوری این نکته ضروری است که فقط روایت بومان و محمد سرور بررسی می‌شود، زیرا

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

این دو همان شخصیتهای اصلی روایت هستند. راوی با یک فاصلهٔ زمانی و مکانی نسبت به زمان داستان، شروع به روایت داستان بومان می‌کند. با شروع داستان عمل انفصال زمانی و مکانی هم صورت می‌گیرد. در این انفصال، نقش کنشگران نمایان می‌شود. فاعل کنشگر، یعنی بومان با تحریک کنشگر فرستنده، یعنی کودکان ایرانی به شیء ارزشی خود، یعنی «مامه‌خورشید» متمایل می‌شود. در واقع، فاعل کنشگر و کنشگر فرستنده از همان ابتدای روایت قراردادی را با یکدیگر منعقد می‌سازند که براساس آن بومان باید «مامه‌خورشید» را به سرزمین ایران بیاورد فاعل کنشگر در تلاش است تا به این هدف برسد.

اما نکتهٔ اصلی این روایت در این است که فاعل کنشگر علی‌رغم تلاش بسیار، ابتدا موفق نمی‌شود به مامه‌خورشید دست یابد، زیرا محمدسرور به او می‌گوید که مامه‌خورشید به‌وسیلهٔ جهل و نادانی زندانی شده است و باید قبل از هر کاری او را آزاد کرد. محمدسرور همچنین به او می‌آموزد که علت عقب‌افتادگی مردم افغانستان و تمام کسانی که در این اردوگاه هستند «جهل» است. اگر فاعل کنشگر می‌خواهد مامه‌خورشید را به‌دست آورد، باید به «علم» برسد و از نادانی دوری جوید. در این حالت، شیء ارزشی اصلی (یعنی مامه‌خورشید) جای خود را به شیء ارزشی دیگری (یعنی فراگیری دانش) می‌دهد. این شیء ارزشی دوم لازمهٔ رسیدن به مامه‌خورشید است.

«محمدسرور و بومان هر دو به اردوگاه رسیده بودند. محمدسرور خودخواسته و بومان ناخواسته. محمدسرور برای این‌که فکر می‌کرد به آخر زندگی و دنیا رسیده است و بومان برای این‌که می‌خواست مامه‌خورشید را به بچه‌های سرزمینهای دیگر نشان دهد.

- همه این بدبختیها از بی‌سوادی است بومان! اگر مردم ما سواد داشتند به این روز نمی‌افتادیم!

- من هم مثل آن طالبی که کتابهای تو را سوزاند، بی‌سوادم محمدسرور!

- تو هم باید سواد یاد بگیری!

- پس من نباید بروم به وطن دنبال مامه‌خورشید؟

- بومان! ما آوارگان بی‌خورشیدیم!

- آوارهٔ بی‌خورشید؟

- بله! آوارهٔ بی‌خورشید! تو وقتی که سوادار شدی می‌فهمی که جنگ در سرزمین ما جنگ جهل و نادانی است! جهل و نادانی مامه‌خورشید را دربند کرده است! تو باید بکوشی با سواد و دانش خود مامه‌خورشید را از این بند رها کنی!

چیزی در دل هر دوی‌شان تکان خورد و فرو ریخت. دیو ناامیدی و سیاهی. محمدسرور از کابوس جهنم رهایی می‌یافت، زیرا می‌دید که بسیار کسان هستند که سرنوشتی همچون خودش دارند و بسیار کسانی بودند که همچنان به او نیاز داشتند. کودکان و حتی بزرگسالان اردوگاه که دل‌شان می‌خواست بیاموزند و باسواد شوند. اما محمدسرور این کار را برای بومان می‌کرد که در شبهای تیره تنهایی و فسردگی به یاری او شتافته بود و نگذاشته بود فروریزد. محمدسرور در حالتهایی بین شوریدگی و تندرستی در نبرد بود. می‌خواست از شوریدگی رهایی یابد. اما دردش آن‌چنان بود که یک دم

[Downloaded from mail.pazhoueshnameh.ir on 2026-09-18]

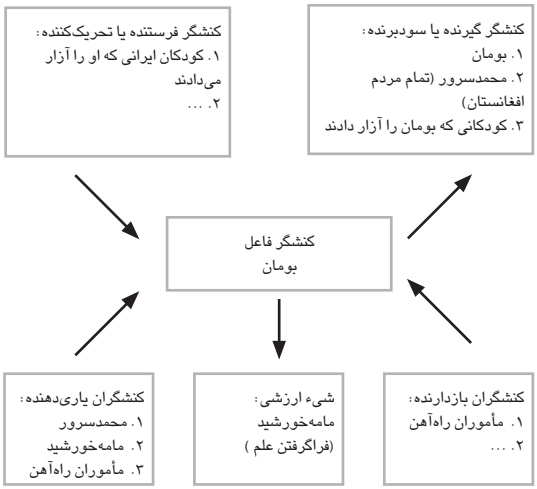
دخترش از جلو چشمهایش دور نمی‌شد. از سوی دیگر می‌خواست تندرست بماند. چون امید داشت که بار دیگر زمانه دگر شود و ماهرو را پیدا کند. بخشی از این کار دست خودش بود و بخشی نیز بومان بود که به او کمک می کرد. [...]

پس هنگامی که نوروز از راه رسید روی دیوار اتاقک محمدسرور یک تخته‌سیاه دیده می‌شد که درحقیقت از ورق حلب درست شده بود و روی آن را سیاه کرده بودند. روی این تخته‌سیاه با گچ نوشته شده بود «داستان آوارهٔ بی‌خورشید!» (محمدی، ۱۳۸۲: ۱۰۶-۱۰۷).

بدین‌ترتیب، فاعل کنشگر (بومان) سعی می‌کند به‌کمک کنشگر یاری‌دهنده (محمدسرور) خواندن و نوشتن را بیاموزد تا بدین‌وسیله، به شیء ارزشی خود برسد. با رسیدن فاعل کنشگر به شیء ارزشی، کنشگر گیرنده از آن سود خواهد برد. اما در همین لحظه روایت به‌پایان می‌رسد. در این‌صورت، روایت به‌شکل باز به‌اتمام می‌رسد: راوی نمی‌گوید که فاعل کنشگر موفق شد یا نه، اما پیش‌فرضهای روایت نشان می‌دهد که به‌احتمال بسیار زیاد، فاعل کنشگر به شیء ارزشی خود خواهد رسید. در آن وقت می‌توان گفت که کنشگر سودبرنده از آن کنش سود خواهد برد. این کنشگر سودبرنده عبارت است از بومان، محمدسرور، تمام مردم افغانستان، کودکان ایرانی و تمام کسانی که بومان را آزار دادند. وانگهی، مامه‌خورشید نیز نقش بسیار حساسی در این سیر روایی بازی می‌کند. مامه‌خورشید نه‌فقط شیء ارزشی است، بلکه به‌عنوان کنشگر یاری‌دهنده هم ایفای نقش می‌کند، زیرا مامه‌خورشید بومان را دائماً به‌طرف خود می‌کشد.

«خسته بود. دلش می‌خواست خستگی و آوارگی را از تنش به‌در کند. اما مامه‌خورشید او را به‌سوی خود می‌کشید» (همان: ۵۲).

علاوه بر مامه‌خورشید که نقش کنشگر یاری‌دهنده را به‌عهده دارد، می‌توان از مأموران راه‌آهن که بومان را دستگیر می‌کنند به‌عنوان کنشگر یاری‌دهنده نام برد، زیرا این مأموران برای این‌که بومان را نزد قاضی ببرند، می‌بایست او و الاغش را سوار قطار کنند، و قطار وسیله‌ای خواهد بود تا او بتواند به افغانستان نزدیک‌تر شود. درضمن، این کنشگران یاری‌دهنده ابتدا به‌عنوان کنشگران بازدارنده ظاهر می‌شوند. الگوی زیر نحو و سیر روایی بومان را به‌خوبی نشان می‌دهد.



[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

اکنـون، بر اسـاس این سـیر روایـی، می‌توان سـه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی را بررسـی کرد. سه مرحلهٔ این داستان به‌شکل زیر ارائه می‌شود.

پارهٔ ابتدایی: بومان در یکی از مزارع شـهریار (نزدیک تهـران) کار می‌کنـد. هـر روز، او بایـد بـرای خرید نان مسـافتی را بیـن محـل کار و نانوایی طی کنـد. در طول مسـیر، غالباً بـا بچه‌هـای ایرانی هم‌سن‌وسـال خودش برخورد می‌کند و بین آنها مشاجرهٔ لفظی و گاهی فیزیکی درمی‌گیرد. آنها او را به‌خاطر ملیتش آزار می‌دهند.

«کمی که رفت، ابرهای آسمان پراکنده شدند و آفتاب به زمین تابید. پیوسـته همه‌چیز را با زندگی خودش در ده می‌سنجید. این سـرزمین هیچ‌وقت همسـان با سـرزمین خودشان نبود. مردمش بیش از همه. انگار همه رج زده بودند تا او را تماشـا کنند.

نانوایی دور بود. در دهی بود که خیلی از کشـتزارها و کلبه‌ها فاصله داشت. [...]

احسـاس می‌کرد به این خاک تعلق ندارد که همچون مادرش از او مراقبت کند. [...]

[...] بـه ردیف درخت گردوها رسـید. گردوها تـازه اندازه فندق شـده بودند. ده نزدیک بود. چند بچه که خانه‌های‌شان توی باغ بود، نزدیکش شدند. آنها را می‌شناخت. هر روز که به نانوایی می‌رفت آنها را می‌دید.

[...]

کنار نانوایی، قصابی بود. لاشـه گوسـفند از میخ آویزان بود. زنبورها دور لاشه می‌گشتند و وزوز می‌کردند. مردی با پاکتی گوشـت از قصابی درآمد و در صف ایسـتاد. نگاهی به بومان انداخت. وقتی که فهمید افغانی اسـت، جلـو آمد و جای او را گرفـت. بومـان اعتراض کرد. مرد هلـش داد و گفت: چرا آمده‌ایـد نـان مـا را می‌خورید؟ مگـر مملکت خودتـان نان ندارد؟

-دارد! نان مزه‌دار! نانی که ننه‌ام می‌پزد خیلی مزه‌دار اسـت!» (همان: ۸-۹ و ۱۱).

نیـروی تخریب‌کننـده: ناگهـان، یک روز بیـن بچه‌ها قراردادی منعقد می‌شـود مبنی بر اینکـه بومان باید نان و مامه‌خورشـید را برای آنها بیاورد تا آنها ببینند که این مامه‌خورشـید مهربان‌تر و خوش‌رنگ‌تر از خورشید این کودکان ایرانی و نان افغانستان خوشمزه‌ترین نان است.

«به بچه‌هـا قول داده بود که نان افغانی بیاورد و به آنها بدهد. فردا می‌آمد و نان نمی‌رسید» (همان: ۱۳).

او حتی می‌گوید: *«خورشـید افغانستان مامه‌خورشید است. بهتر از خورشید ایران است»* (همان: ۳۲).

«بومان از فکر مامه‌خورشید بیرون نیامد. همه‌اش فکر می‌کرد، کاش طوری می‌شد که به این بچه‌ها می‌فهماند، مامه‌خورشید مهربان‌تر از خورشید آنها است» (همان: ۳۳).

«- عجب! چرا روی ریل راه می‌رفتی؟

- دنبال مامه‌خورشید بودم!

- مامه‌خورشید کی هست؟

- خورشید سرزمین افغانستان!

- مامه‌خورشید را برای چه می‌خواهی؟

- می‌خواهـم به بچه‌هایی که من را آزار دادند، نشـان دهم که خوش آب و رنگ‌ترین خورشید از ماست!

قاضی نمی‌دانست چه بگوید. کمی فکر کرد» (همان: ۷۸).

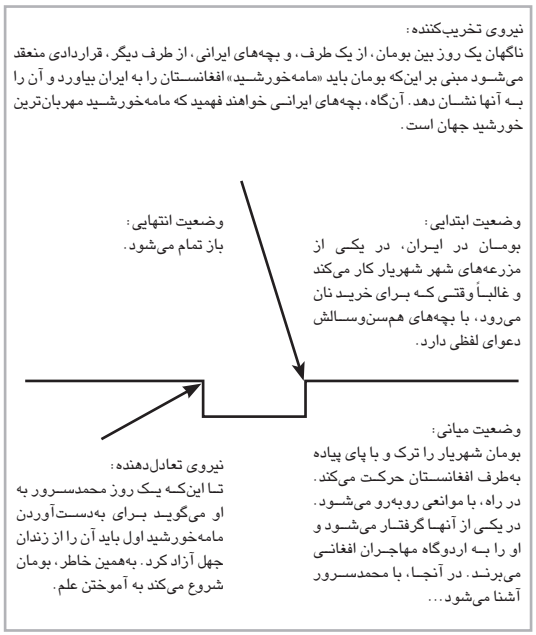
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پارهٔ میانی: بومان تصمیم می‌گیرد شهریار را ترک کند و به افغانستان برود.

نیروی سامان‌دهنده: ناگهان، بومان با محمدسرور آشنا می‌شود. محمدسرور به او می‌آموزد که برای رسیدن به مامه‌خورشید باید ابتدا علم آموخت. مامه‌خورشید اسیر جهل و بی‌سوادی شده است.

«- بله! آوارهٔ بی‌خورشید! تو وقتی که سوادار شدی می‌فهمی که جنگ در سرزمین ما جنگ جهل و نادانی است! جهل و نادانی مامه‌خورشید را دربند کرده است! تو باید بکوشی با سواد و دانش خود مامه‌خورشید را از این بند رها کنی!» (همان: ۱۰۶).

پارهٔ انتهایی: باز.



ادامه مبحث را با این پرسشهای اساسی پی می‌گیریم: چرا *آوارهٔ بی‌خورشید* یک روایت است؟ و آیا این اثر از منطقی منسجم (انسجام درونی) پیروی می‌کند؟ و چرا؟ آیا این اثر از یک الگوی ثابت (سه پارهٔ ابتدایی، میانی و انتهایی) پیروی می‌کند؟ و چرا؟ پاسخ به این پرسشها به این قرار است که روایت *آوارهٔ بی‌خورشید* از منطقی منسجم پیروی می‌کند، زیرا یکی از ویژگیهای ساختار اصل جهانی‌بودن آن است. قبل از این‌که روایتی روایت شود، ساختار آن از پیش وجود دارد، و نویسنده مجبور است برای این‌که مخاطبش پیام او را بفهمد، از این نوع ساختار که مربوط به روایت است، استفاده کند، و چاره‌ای جز این نیست! دلیل دیگری که این روایت از منطقی منسجم سود می‌جوید، اصل زیبایی‌شناسی در هنر است. درحقیقت، یکی از شرایط اثر هنری، اصل زیبایی در آن است. این زیبایی بر مجموعه‌ای از اصولِ بنیادین استوار است که یکی از آنها روش به‌وجودآوردن این نظم و انسجام در پیرنگ روایت است. و این نظم و انسجام از اصول منطقی سود می‌جوید. این عنصر نظم در اثر *آوارهٔ بی‌خورشید* حضور فعالی دارد. نویسنده برای ایجاد تناسب و اصل یکنواختی در اثر، سعی کرده است که پارهٔ ابتدایی و انتهایی را بسیار خلاصه روایت کند، درصورتی‌که برای روایت پارهٔ میانی، بیشترین زمان و حجم ممکن را تخصیص داده است. این تناسب در روایت باعث زیباسازی متن می‌شود، و اگر متن زیبا است، به این دلیل است که رابطهٔ بین عناصر ساختار با منطق خاصی تنظیم شده است. وانگهی، در این روایت،

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

کنش کنشگران هم از منطق خاص خود پیروی می‌کند، به این معنا که کنش تحریک‌کردن از طرف فرستنده به‌شکل زیر است: ابتدا کنشگران مثل تمام روایتها در صحنه حاضر می‌شوند و با یکدیگر عهد و پیمانی می‌بندند؛ آن‌گاه، کنش تحریک باعث می‌شود که فاعل کنشگر، یعنی بومان به طرف شیء ارزشی خود متمایل شود. بعد از این‌که فاعل کنشگر به شیء ارزشی خود رسید، کنشگر گیرنده حاضر می‌شود و از عمل فاعل کنشگر سود می‌جوید. این ترتیب در روایت رعایت شده است، اما خلاقیت زمانی صورت می‌گیرد و این روایت را از روایتهای دیگر جدا می‌سازد که نویسندهٔ مجرد یکی از این کنشها را پررنگ‌تر از دیگر کنشها ارائه می‌دهد، که در این روایت می‌توان به کنش فاعل کنشگر به‌طرف شیء ارزشی اشاره داشت. تقریباً تمام روایت به‌دور این محور در حال گردش است. باز می‌توان نمونهٔ دیگری را از این خلاقیت نشان داد: سیالیت کنشها در روایت. نویسندهٔ مجرد در روایت *آوارهٔ بی‌خورشید* وانمود می‌کند که ترتیب پیرنگ را به‌هم ریخته است، اما در اصل، نه این کار را کرده و نه می‌تواند چنین کنشی را انجام دهد، بلکه او جای کنشها یا محل پاره‌ها را پس‌وپیش کرده است. او با این عمل، نوعی سیالیت در عمل خوانش به‌وجود آورده است، و در اصل القای سیالیت در روایت کرده است... خلاصهٔ کلام این‌که این کنشها از منطق خاص جهانی و از منطق خاص نویسندهٔ مجرد پیروی می‌کنند. این منطق خاص نویسندهٔ مجرد، در اصل همان سبک نوشتاری است که خاص این نویسنده و نه کس دیگری است. این سبک نوشتاری در ارتباط با خلاقیت نویسندهٔ مجرد است و مخصوص همین متن است. زمانی که نویسندهٔ مجرد از ساختارهای جهانی الهام می‌گیرد، درواقع، از اصل پویایی دور و به اصل تقلید و حرکت مکانیکی نزدیک شده است. اما چون نویسندهٔ مجرد می‌تواند ترتیب قرارگرفتن ساختارها را به‌هم بزند، خلاقیتی را به‌وجود می‌آورد که خاص اوست و نه کس دیگر. این نوع نگاه می‌تواند به فصلها (سکانسها) هم سرایت کند. اگر نویسندهٔ مجرد به‌صورت مکانیکی به فصلها نگاه کند و آنها را به‌صورت مکانیکی روایت کند، آن‌گاه مسلماً از نگاه خواننده، این روایت تکرار همان چیزی است که قبلاً اتفاق افتاده است. در این‌صورت، خواننده با متن نمی‌تواند ارتباط برقرار سازد و عمل خوانش را رها می‌کند. پس اگر خوانشی صورت می‌گیرد، به این دلیل است که فصلهای متن به‌شکل مکانیکی کنار هم قرار نگرفته‌اند، و چیز جدیدی رخ داده است، و پدیده‌ای شده است. برای اینکه فصلها به‌شکل مکانیکی قرار نگیرند، نویسندهٔ انتزاعی باید خود را در شرایط گفتمانی تولید معنا قرار دهد. اگر این شرایط را به‌صورت گفتمانی پیدا کند، آن‌گاه می‌تواند عمل گفته‌پردازی را انجام دهد، و همان‌طور که می‌دانیم، عمل گفته‌پردازی عملی منحصربه‌فرد و یگانه است که دوبار اتفاق نمی‌افتد. در نتیجه، روایت و فصلهای آن دیگر نمی‌توانند به‌شکل مکانیکی کنار هم بنشینند، بلکه شکل جدیدی به‌خود می‌گیرند که در این‌صورت، نشان از پویایی متن جدید دارند. روایت *آوارهٔ بی‌خورشید* روایتی منحصربه‌فرد

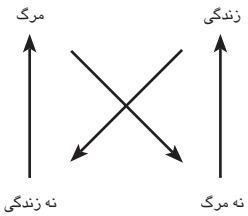
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

است، زیـرا اگر بـه شـرایط گفتمانـی این روایـت دقت کنیـم، خواهیم دید زمانی را به نمایش می‌گذارد که مردم افغانستان با مشکل جنگ و فقر اقتصادی در سالهای اخیر روبه‌رو شـده‌اند. این داستان روایت مردم بیچارهٔ افغان است. آنها مجبورند خانه و کاشانهٔ خود را به‌خاطر جنگ داخلی ترک کنند و به کشـورهای همسایه همچون ایران مهاجرت کننـد. در این میان، این مهاجران نگاه سـنگین شـهروندان ایرانی را روی خود حس می‌کنند. این حادثهٔ منحصربه‌فـرد، یعنی جنـگ مردم افغان بـا طالبان، فقط یک‌بـار در تاریـخ این مـردم رخ داده اسـت و گفته‌پرداز هم فقط یک بار این روایت را روایت کرده اسـت. به‌همین خاطر، این روایت پویا و دینامیک است.

در انتهـا، باید گفت در این روایت می‌تـوان به یک الگوی واحد رسـید، زیـرا این الگوهـا جهانی و ثابت هسـتند و روایت *آوارهٔ بی‌خورشـید* الزاماً باید از این الگوی ثابت و غالب جهانی پیروی کند.

منطق پویای کلام در نگاره

یکـی از بـحثهـای بنیـادی در معناشناسی روایت بحث مربوط به «مربع معناشناسی» (Greimas and Courtés, 1993: 29, 33) است. قبل از پرداختـن به تحلیل این سـاختار بنیادی معنایی در نگاره، لازم است به نظریه‌ای که گرمس به آن پرداخته اسـت اشاره شود. در معناشناسـی بنیـادی که سـاختار زیربنایـی گفتمان محسـوب می‌شـود، بـه بنیادی‌ترین مقوله‌هـای معنایی ارزش فـردی برمی‌خوریم. گرمس این مقوله‌ها را که در ارتبـاط «تضادی» با یکدیگر قـرار دارند، مقولهٔ زندگی و مرگ می‌دانـد: دو مقوله‌ای متضاد خوانده می‌شـوند که اعتقـاد به حضور یکـی بر قبول حضور دیگری اسـتوار باشـد (بی‌مفهوم زندگی، اعتقاد به مقولهٔ مرگ غیرممکن اسـت). اما به‌غیر از این ارتبـاط تضادی، ارتباط دیگری وجـود دارد که ارتباط «تناقضـی» نام دارد؛ یعنی ارتباط یک مقولـه با نفی آن: زندگی- نه‌زندگـی؛ مرگ- نه‌مرگ. البتـه ارتباط دیگری به نام ارتبـاط «ایجابی» که مثلاً بین زندگـی و نه‌مرگ وجـود دارد، قابل تصور اسـت: آنچه که نه‌مرگ باشـد (یعنـی نفی مرگ) ایجـاب می‌کند که به زندگی اشـاره کند. در معناشناسـی بنیادی این مقوله‌ها مطـرح می‌شـوند و در نحـو بنیـادی بـه ارتبـاط آنها با یکدیگر پرداخته می‌شـود. مثلاً برای رفتن از یک متضاد به متضاد دیگر، نمی‌توان مسـیری مسـتقیم را طی کرد، بلکـه ابتدا باید مقوله‌ای نقض شـود و سـپس به متضاد دیگر رسید. بدین‌ترتیب، لازمهٔ مرگ نقض زندگی است، و لازمهٔ زندگی، نقض مرگ (Courtés, 1991: 152).



در واقع، «مربع معناشناسـی نوعی بازنمـود دیداری از مقولهٔ معناشـناختی اسـت. اما آنچه دسـتیابی به چنین بازنمودی را میسـر می‌سـازد، مطالعهٔ همه‌جانبهٔ فرایند

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پویای کلام است. [...] مربع معناشناختی با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است. به‌بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت که تمام ساختار روبنایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت که همان نقطهٔ مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است. پس، منطقی است اگر بگوییم مربع معناشناختی قادر به فشرده و ساده‌کردن مباحث تجزیه و تحلیل کلام است. بی‌شک، آنچه به‌طور گسترده و بسیار جامع در بحث فرایند کلامی با ساختار روبنایی کلام مورد بررسی قرار می‌گیرد، به‌کمک مربع معناشناسی به ساختاری کلی و بسیار خلاصه تبدیل می‌شود که فقط قلب گفتمان را نشانه می‌رود» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۶-۱۲۹).

اکنون براساس این پایهٔ نظری تلاش داریم فرایند پویای کلام را در یک نگاره بررسی کنیم. این اثر برای کتاب کلیله و دمنه و بخش برزویه طبیب مصور شده است (تصویر ۱). خلاصهٔ داستان اینگونه است که: ساربانی در فرار از مقابل شتر مست به‌ناچار خود را در چاهی می‌اندازد و از دو شاخه درخت که از بالای چاه روییده، آویزان می‌شود و پاهایش را بر جایی می‌گذارد. سپس متوجه می‌شود پاهایش بر روی سر چهار مار است که از سوراخی سر بیرون آورده‌اند. قعر چاه را که نگاه می‌کند، اژدهای مهیبی را می‌بیند که دهان بازکرده و افتادن او را انتظار می‌کشد. با وحشت سرش را بالا می‌گیرد و موشهای سیاه و سپیدی را می‌بیند که با سرعت مشغول جویدن شاخه‌ها هستند. درحالی‌که هر لحظه هراسان‌تر از قبل می‌شود، به اطراف نگاه می‌کند تا چاره‌ای بیابد، که در مقابل خود کندوی عسلی می‌بیند.

تصویر ۱

لبهایش را به کندو نزدیک می‌کند و قدری از آن می‌چشد. عسل آن‌قدر به مذاقش شیرین می‌آید که حال خود را از یاد می‌برد و چنان مشغول خوردن می‌شود که موشها شاخه‌ها را کامل می‌جوند و ساربان در دهان اژدها می‌افتد...

ساختار روایی این نگاره را می‌توان به دو فضای بالا و

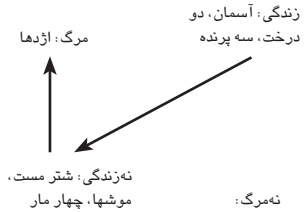
[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

پایین تقسیم کرد. قسمت بالای نگاره در ارتباط با قطب «زندگی» و قسمت پایین آن با «مرگ» در پیوند است. در واقع، با متمایز ساختن بالا و پایین، نظام ارزشی این اثر را مشخص کرده‌ایم. قطب «زندگی» با حرکت، گستردگی، بازشدگی و بی‌کرانگی در پیوند است؛ درحالی‌که قطب «مرگ» با ایستایی، فشردگی و عدم حرکت در ارتباط است. آزادی حرکت و انبساط خود را به‌صورت دو پرنده در بالای نگاره که در حال پرواز هستند، نشان می‌دهد. درخت (احتمالاً) صنوبر با پرکردن بالای اثر و نزدیک‌شدن به آسمان، حرکت تا بی‌نهایت را تداعی می‌کند. از طرفی دیگر، درختی که در قسمت راست واقع شده است ابتدا با حرکتهای پیچ‌درپیچ فضای بالا را پرمی‌کند و آن‌گاه به حرکت عمودی و مستقیم تبدیل می‌شود و به‌طرف بالا می‌رود. اوج انبساط و وسعت اثر در بالا خود را با آسمان به نمایش می‌گذارد. برخلاف این تصویر بازشدگی، اوج فشردگی این نگاره، در پایین‌ترین قسمت است، یعنی آنجایی‌که اژدها قرار دارد. این فشردگی زمانی به اوج خود می‌رسد که ساربان به دهان اژدها می‌افتد و اژدها او را می‌بلعد. البته، یادآوری این نکته لازم است که نشانه‌های دیداری تصویر سقوط ساربان را نشان نمی‌دهند، بلکه این نشانه‌های کلامی هستند که به‌کمک گرفته می‌شوند وچنین خوانشی را میسر می‌سازند. هرچه از بالا به پایین حرکت می‌کنیم فشردگی بیشتر و هرچه از پایین به بالا می‌رویم گستردگی بیشتر می شود: با حرکت از اژدهایی که به‌صورت متمرکز و فشرده (چمباتمه‌زده) در پایین قرار دارد به‌طرف بالا، با تصویر چهار مار روبه‌رو می‌شویم. تصویر چهار مار که کمی بالاتر از پایین‌ترین نقطهٔ چاه قرار گرفته، نسبت به اژدها فضای بیشتری را اشغال کرده و انبساط بیشتری را نشان می‌دهد. این بازشدگی با طرز قرارگرفتن پاهای ساربان هماهنگ است. ساربان پاهای خود را به‌صورت باز روی سر مارها گذاشته است. دستهای ساربان همان وضعیت پاها را در قسمت بالای چاه حفظ کرده است. درواقع، بازشدگی فضا با پاها و دستهای ساربان تکرار و تاکید می‌شود. انبساط فضا به‌یکباره در خارج از چاه گسترش پیدا می‌کند. در این‌صورت، حرکت عمودی نه‌فقط ادامه پیدا می‌کند، بلکه به حرکت افقی هم تبدیل می‌شود. بیرون چاه محل تلاقی حرکتهای موجود در اثر است: حرکت افقی که از سمت راست آغاز شده است، به حرکت عمودی رو به پایین منتهی می‌شود. درضمن، دهانهٔ بیرون چاه محل برخورد فشردگیها و انبساطهای موجود در اثر است: قسمت پایین چاه کاملاً حس فشردگی و قسمت بالاتر حس بازشدگی را نسبت به یکدیگر نشان می‌دهند. ساربان در ابتدا در بیرون چاه بوده است. این محیط بیرونی نسبت به چاه بسط و گستردگی را نشان می‌دهد، به این معنا که هرچه از پایین به‌طرف بالا حرکت می‌کنیم این بازشدگی فضا بیشتر خود را نشان می‌دهد. این مقایسه را بین تعداد کنشگران در داخل و بیرون از چاه نیز می‌توان دید: اژدها، چهار مار و ساربان در درون چاه قرار دارند؛ درحالی‌که شتر مست با جثهٔ بسیار بزرگش و سه پرنده در بیرون واقع شده‌اند. می‌توان گفت که نقطهٔ ثقل اثر در میانهٔ اثر و بین دهانهٔ چاه و بیرون از آن است. به‌همین دلیل است که

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

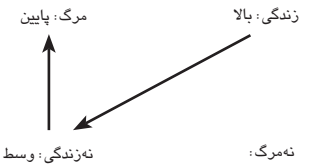
کنشگران اصلی در این منطقه متمرکز شده‌اند. این منطقه محل تلاقی بالا و پایین است (نه‌زندگی). کنشگر ساربان با حرکت به‌طرف بالا نجات پیدا می‌کند و با حرکت رو به پایین نابود می‌شود. ریشه‌های درخت وسیله‌ای هستند تا ساربان بتواند خود را حفظ کند، اما دو موش سیاه و سفید با جویدن ریشهٔ درخت، وسیله‌ای خواهند بود تا ساربان به‌طرف پایین سقوط کند. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، مرکز اثر محل برخورد دو خط عمودی و افقی است. حرکت اثر از طرف راست به‌وسیلهٔ شتر و به‌صورت افقی آغاز شده است. این حرکت ادامه پیدا کرده و باعث شده که ساربان از طرف راست با یک حرکت عمودیِ رو به پایین به چاه پناهنده شود. درواقع، حرکت از طرف راست آغاز می‌شود و به حرکت عمودی به‌طرف پایین خاتمه پیدا می‌کند. در این‌صورت می‌توان نتیجه گرفت که حرکت کنشگران تماماً به طرف پایین است.

بعد از تحلیل روساخت اثر، به تحلیل ژرف‌ساخت آن می پردازیم. فضای بیرونی یعنی محل برخورد چاه و بیرون، به‌گونه‌ای است که با قطب «نه‌زندگی» مربع معنایی پیوند خورده است. کنشگر ساربان با حملهٔ شتر مجبور است به درون چاه پناهنده شود. او با این حرکت به قطب سلبی مربع، یعنی نه‌زندگی وارد می‌شود، و درواقع، درجه‌ای دیگر به قطب مرگ نزدیک می‌شود. ساربان با آویزان‌شدن به ریشه‌های درخت، سعی دارد داخل چاه نیفتد و به دهان اژدها فرونرود. اما لحظه‌ای فراموش می‌کند که چه خطری او را تهدید می‌کند، مشغول خوردن عسل می‌شود و موشها با بریدن ریشه‌های درخت، باعث می‌شوند که ساربان به دهان اژدها بیفتد. با این حرکت، ساربان از قطب نه‌زندگی به قطب مرگ می‌رود.



اما نکتهٔ جالب‌توجه نقش عسل در این اثر است. کارکرد عسل چیست؟ آیا عسل به قطب زندگی تعلق دارد یا به قطب مرگ؟ به نظر نگارنده عسل به قطب زندگی تعلق دارد، اما در عمل چنین نیست. گویی ظاهر عسل زندگی است، ولی باطن آن مرگ است (شتر هم همین نقش را دارد. شتر مست مربوط به قطب مرگ است، ولی شتر در حال عادی به قطب زندگی تعلق دارد).

نکتهٔ دیگر این‌که «بالا و پایین» این اثر در ارتباط مستقیم با قطبهای تشکیل‌دهندهٔ مربع معنایی هستند؛ یعنی این‌که بالا با قطب زندگی و پایین با قطب مرگ در پیوند است. قسمت وسط نقش بسیار ظریفی در این اثر به‌عهده دارد، به‌نوعی که هر کنشگری که در این فضا واقع شود از مطلق‌بودن خارج و به نسبی‌بودن متمایل می‌شود.



[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

در این فضا، یعنی وسط نگاره (نه‌زندگی) هیچ‌چیز مطلق نیست. اگر بالا با زندگی به‌شکل مطلق و ایده‌آلی آن در ارتباط است، و اگر پایین با مطلق مرگ در پیوند، اما هرچیزی در وسط، که مربوط به قطب نه‌زندگی است، به‌شکل نسبی درنظر گرفته شده است. راوی زمانی که حملهٔ شتر به ساربان را روایت می‌کند، از واژهٔ «شتر مست» سود می جوید. این بدین معنا است که اگر شتر در حالت مستی نبود، به ساربان حمله نمی‌کرد. پس هر امکانی در وسط اثر وجود دارد. اوج ارزش‌گذاری نسبی در وسط، خود را با تصویر عسل نشان می‌دهد. اگر ساربان توجه خود را از عسل بردارد، نجات پیدا می‌کند و عسل با قطب «زندگی» ارتباط می‌یابد؛ و اگر ساربان توجه خود را به عسل معطوف کند، با قطب «مرگ» در پیوند خواهد بود. به‌همین دلیل است که شتر مست و عسل در وسط دیده می‌شوند. و درست به‌همین دلیل است که ساربان بر این باور است که چاه محل امنی است. ساربان دسترسی دقیق به پدیده‌ها ندارد. در این وضعیت، یعنی وضعیت وسط، پدیده‌ها آن‌طور که هستند به‌نمایش درنمی‌آیند: عسل به‌ظاهر عسل است، اما در باطن خطر است.

نتیجه

در این مقاله، ساختار روایی روایت و مربع معناشناسی از نظر گرمس معرفی شد و تلاش شد که در هر بخش با تحلیل یک اثر به تبیین مباحث نظری پرداخته شود. ممکن است این پرسش پیش آید که چه ارتباطی بین تحلیل متن *آوارهٔ بی‌خورشید* و تحلیل نگاره وجود دارد؟ در پاسخ باید گفته شود که ساختارهای جهانیِ ثابت و از پیش تعیین‌شده‌ای نظام گفتمانها را تعیین می‌کنند و روایتها از ساختارهای ثابت و محدودی شکل گرفته‌اند که می‌توان دستور زبان آنها را نشان داد. در متن دیداری، مربع معنایی را بررسی کردیم و در متن کلامی، پیرنگ روایت را. می‌توانستیم در همان متن روایی (*آوارهٔ بی‌خورشید*) از مربع معنایی هم سخن بگوییم و نشان دهیم که این دو مقولهٔ ابتدایی، یعنی مرگ و زندگی، تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ روایت هستند، اما برای اثبات این مطلب، آگاهانه از دو گونهٔ نشانه‌ای، یعنی دیداری و کلامی، سود بردیم. مربع معنایی در ارتباط با ژرف‌ساخت است و پیرنگ نسبت به مربع معنایی در روساخت قرار دارد، و درواقع، این مربع معنایی است که ساختارهای رویی را تعیین می‌کند و پیرنگ نتیجهٔ مستقیم آن است. در حقیقت، می‌توان گفت که بین این دو رابطه‌ای مستقیم وجود دارد.

به‌همین خاطر، در بخش اول تلاش شد تا به این پرسش پاسخ داده شود: روایت چیست؟ و روایت حداقل کدام است؟ و در بخش دوم، ضمن معرفی مربع معناشناسی، به تحلیل یک تصویر پرداخته شد. بدین‌ترتیب، با انتخاب نمونه‌هایی از ادبیات و هنر ایرانی، سعی شد به بومی‌سازی این الگوی گرمس پرداخته شود.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن - نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*، تهران، نشر مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۰)، *دستور زبان داستان*، تهران، نشر فردا.

شعیری، حمید رضا. (۱۳۸۱)، *مبانی نشانه شناسی نوین*، تهران، سمت.

محمدی، محمدهادی. (۱۳۸۲)، *آوارهٔ بی‌خورشید*، تهران، چیستا.

والاس، مارتین. (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.

Bovon, F. (1971), *Analyse structurale et exégèse biblique, Essais d'interprétation*, Delachaux et Niestlé éditeurs.

Courtés, Joseph. (1991), *Analyse Sémiotique du Discours de l'énoncé à l'énonciation*, Ed. Hachette Supérieur.

Genett, Gerard. (1972), *Figures III* , Editions du Seuil, Paris.

Greimas, Algirdas Julien and Joseph Courtés. (1993), *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

Klinkenberg, Jean-Marie. (1996), *Précis de Sémiotique générale*, De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.

Lintvelt, Jaap. (1989), *Essai de Typologie narrative Le «point de vue»*, Paris, Jose Corti.

Reuter, Yves. (1991), *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas.

Riffaud, Alain. (2002), *Le Texte littéraire au collège*, Les élèves à l'oeuvre, CNDP.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

عاشـقانه‌ای بـرای «گاو»

نقدی ساختارگرایانه براساس دیدگاه گرمس

محسن فخری
کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی
mohsen.fakhri@gmail.com

تاریـخ دریافت مقالـه: ۸۸/۲/۶
تاریخ پذیـرش نهایی: ۸۸/۴/۱۹

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

چکیده

این مقاله بر آن است تا با تکیه بر نظریه‌های ساختارگرایانه و براساس دیدگاه‌های گرمس[I]، به خوانش فیلم «گاو»، بپردازد. گرمس شکل‌گیری معنی را اساساً بسته به حضور «قطبهای متضاد»[II] و یا «قطبهای دوگانه» می‌داند. در مقاله یکی از اساسی‌ترین قطبها، یعنی تقابل فرهنگ و طبیعت در فیلم بررسی و نشان داده می شود که چگونه تقابل این دو گفتمان بر شکل‌گیری روند معنی و فرجام اثر تأثیر می‌گذارد. گرمس همچنین معتقد است که این تقابل در ساختار پیرنگ[III] روایت به‌واسطهٔ الگوی کنشگران به جلو می‌رود. از این‌رو در بخشی از مقاله الگوی کنشگران این روایت ترسیم و کارکرد شخصیتهای داستان در روند شکل‌گیری معنی با این دیدگاه ساختارگرایانه تشریح می‌شود.

واژگان کلیدی:
گرمس، فرهنگ، طبیعت، قطبهای متضاد، الگوی کنشگران.

I. Algirdas Julien Greimas
II. binary opposition
III. plot

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

گرمس و کالبدشکافی شکل‌گیری معنی

بحث را از اینجا آغاز می‌کنیم: چگونگی شکل‌گیری معنا. ساختارگرایان در اساس به‌دنبال این نیستند که متن چه معنی می‌دهد؛ آنها اصولاً و اساساً به‌دنبال بازشناسی و بازگویی شکل‌گیری معنا هستند. برای صحبت از معنا باید به روساختهای اثر پرداخت، حال آن‌که اساس کار روایت‌شناسی در مکتب ساختارگرایی، کشف و تعمیم‌بخشی زیرساخت و یا به‌عبارتی الگوهاست. بارت[1] می‌گوید: «برای تحلیل ساختارگرایانه اولین وظیفهٔ تحلیل‌گر این است که روایت را تکه‌تکه و کوچک‌ترین واحدهای روایتی را تعریف و تبیین کند» (cited in Chandler, 2002: 92). با تکیه بر همین ایده می‌توانیم به‌اجمال به بررسی عقاید گرمس در تبیین واحدهای معنایی در روایت بپردازیم. او با اتکا به مکتب سوسور[2]، برای هر اثر روایتی و یا به‌طور کل برای تمام روایتها یک زیرساخت یا نظام زبانی[3] و یک روساخت[4] درنظر می‌گیرد. زیرساختها محدود و روساختها بی‌نهایت‌اند. روساختها درواقع همان روایتهای متفاوتی‌اند که بر صفحهٔ کاغذ می‌خوانیم. گرمس معتقد است که آدمی اساساً با قراردادن جهان در ساختاری از قطبهای متضاد، معانی را می‌سازد؛ شب را با روز، سیاه را با سفید و برعکس. او می‌گوید: «ما تفاوتها را درمی‌یابیم و به برکت همین دریافت، جهان در برابر ما حادث می‌شود» (cited in Hawkes, 1997: 88). گرمس این تفاوتها را در فرم ابتدایی آن چهار تا و در دو گروه دوتایی می‌بیند:

- A ضد B
- A - (انکار A) ضد B ـ (انکار B)

به عبارت دیگر، ما هر مفهومی را دارای دو وجه می‌دانیم: ضد آن (ضد عشق نفرت است) و انکار آن (انکار عشق غیاب عشق است). این قطبهای متضاد زبان ما و تجارب ما را شکل می‌دهد و به طریق اولی، روایتی را که ما با آن تجاربمان را بیان

1. Roland Barthes
2. Ferdinand de Saussure
3. langue
4. parole

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

می‌کنیم (Tyson, 2006: 224-225).

گرمس بحث را این‌گونه پیش می‌برد که بازتاب این قطبها و تقابلها در روایات به همین شکل رخ می‌نمایند که البته این بار این تقابلها در ساختار پیرنگ داستان ظهور می‌یابند. او این تقابلها را در سه فرمول پیرنگی ارائه می‌دهد: ۱. کشمکش و حل مشکل[۵]؛ ۲. مبارزه و آشتی[۶]؛ ۳. جدایی و وحدت[۷]. پیرنگ تمام روایتهای موجود را می‌توان به این سه فرمول تقلیل داد. حال باید دید که این فرمولها که در بستر پیرنگ بروز می‌یابند، چگونه پیرنگ را به‌پیش می‌برند. به‌عبارتی، روایت همیشه باید از نقطهٔ «الف» به نقطهٔ «ب» حرکت کند و آنچه این حرکت را ایجاد می‌کند کنشگرها یا همان عملکرد شخصیتها[۸] هستند. گرمس معتقد است که قطبهای متضاد اساس الگوی کنشگران را می‌سازد. الگوی کنشگران همان زیرساخت هر داستان و روایتی است. در هر روایت همیشه فاعلی وجود دارد که به‌دنبال مفعول است. این همان ساختار زبان یا به‌عبارت دقیق‌تر جمله است: فاعل - مفعول - فعل. این الگو اصلی‌ترین الگوی کنشگران است. متعاقب آن و در کل، گرمس سه قطب متضاد را زیرساخت نوع شخصیت، اعمال و مضمون در نظر می‌گیرد که به شکل زیر ارائه می‌شود:

۱. فاعل - مفعول (سوژه - ابژه)[۹]

۲. فرستنده - دریافت‌کننده[۱۰]

۳. یاری‌رسان - بازدارنده[۱۱]

(Ibid: 225).

در هر روایتی فاعلی وجود دارد که مفعولی را جست‌وجو می‌کند. این فاعل را فرستنده‌ای برانگیخته که به‌دنبال مفعول برود. این فرستنده می‌تواند خدا، انسان، یک شیء و حتی یک رویداد باشد. در روند روایت نیروهایی هستند که فاعل را یاری می‌کنند یا مانع رسیدن او به هدف می‌شوند. دقت کنیم که دریافت‌کننده همیشه همان فاعل است (Chandler, 2002: 96)، هرچند که او لزوماً تنها عنصر دریافت‌کننده نیست. نکتهٔ دیگر این است که هر شخصیت این امکان را دارد که بیشتر از یک نقش در روند روایت داشته باشد. برای مثال، هم می‌تواند یاری‌رسانِ فاعل باشد و هم به‌نوبهٔ خود، فاعل برای رسیدن به مفعولی دیگر باشد. آنچه دنیای روایت و ادبیات را شگفت‌انگیز و پیچیده می‌کند همین بازی کنشگران و پیچیدگیهای روایتی است. در این فرصت تلاش می‌شود با توجه به نظرات گرمس تحلیلی ساختاری از فیلم گاو ساخته داریوش مهرجویی که برگرفته از داستان چهارم مجموعهٔ *عزاداران بیل* نوشتهٔ غلامحسین ساعدی است، ارائه شود.

داستان فیلم

مشدحسن، ساکن روستایی دورافتاده و محروم، صاحب گاوی است که آن را از هر دارایی دیگری در دنیا عزیزتر می‌دارد. این گاو تنها گاو روستا و دارایی باارزشی است. مشدحسن خود و تمام زندگی‌اش را وقف مراقبت از گاو می‌کند تا جایی که همسرش در

5. conflict and resolution
6. struggle and reconciliation
7. separation and union
8. character functions
9. subject - object
10. sender - receiver
11. helper - opponent

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

مقایسه با گاو جایگاه دوم را دارد. صبح روزی که مشدحسن برای امرار معاش به روستایی دیگر به کارگری می‌رود. همسرش شیون‌کنان خبر مرگ گاو را به روستاییان می‌دهد. روستاییان که پیشاپیش می‌دانند این ضایعه برای مشدحسن غیرقابل تحمل است، برای کمک و پیشگیری از مصیبت دوم برمی‌آیند. گاو را در گاوچال خاک می‌کنند و داستانی سرهم می‌کنند که گاو فرار کرده است. با پنهان‌کردن حقیقت، ماجرا روندی دیگرگونه می‌یابد. مشدحسن از کارگری برمی‌گردد و خبر فرار گاو را می‌شنود. او که گاوش را خوب می‌شناسد، خبر را باور نمی‌کند. به درون طویله می‌رود و ادعا می‌کند که گاو هنوز آنجاست و به مراقبت از گاو ادامه می‌دهد. اما رفته‌رفته وضعیت او اسفناک می‌شود و خود را جایگزین گاو مرده می‌کند. روستاییان در تلاش برای کمک به مشدحسن، سرانجام تصمیم می‌گیرند او را به شهر و مریض‌خانه ببرند؛ اما مشدحسن در راه از کوه سقوط می‌کند و جان می‌دهد.

یک پرسش، دو پاسخ

در تفسیر فیلم «گاو»، براساس نظریه‌های گرمس ابتدا باید قطبهای متضاد را یافت و مشخص کرد که تعامل و تقابل این قطبها چگونه روند روایت را کنترل می‌کند. سپس الگوی کنشگران را ترسیم کرد و به تفسیر آن پرداخت. بدین منظور، نگارنده پرسشی اساسی مطرح می‌کند و پاسخ را بر دو فرض قرار داده، به اثبات آن می‌پردازد.

• سؤال: «چگونه» است که روایت «گاو» فرجامی مصیبت‌بار و تراژیک دارد؛ به‌عبارتی، چگونه است که شخصیت داستان با مرگ گاو خود کنار نمی‌آید و به ورطهٔ جنون و سرانجام مرگ می‌افتد؟

فرضیهٔ اول: روایت گاو تلاشی است برای یکسان‌سازی دو گفتمان فرهنگ و طبیعت؛ به عبارت بهتر، این روایت دست به فرهنگی‌سازی طبیعت[12] و طبیعی‌سازی فرهنگ[13] می‌زند. اما این تلاش شخصیت اصلی و سایر شخصیتهای داستان برای تلفیق، همانندسازی و یکسان‌سازی سرانجام به‌طریقی کنایه‌وار سترون می‌ماند که خود دلیلی بر فرجام تلخ قهرمان داستان است.

فرضیهٔ دوم: در بررسی الگوی کنشگران روایت، می‌توان دریافت که عملکرد شخصیتها خلاف آن چیزی است که باید و این سردرگمی شخصیتها در پرکردن الگوی به‌طریقی کنایه‌وار فرجامی تلخ را برای قهرمان داستان رقم می‌زند.

فرهنگ- طبیعت؛ جدایی- وحدت

یکی از اصلی‌ترین قطبهای متضاد حاضر در اثر قطب طبیعت- فرهنگ است. انکارناپذیر است که می‌توان تقابلها و قطبهای متضاد دیگری در اثر یافت؛ مثلاً دوقطبی مرگ/ زندگی یا عقل/ جنون. آنچه نگارنده به آن می‌پردازد دو قطب فرهنگ و طبیعت است. در این روایت، تضاد و تقابل

12. culturalization of nature
13. naturalization of culture

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

فرهنـگ و طبیعت در سـاختار پیرنگ در هیئـت جدایی و وحدت، کل رونـد روایت را کنترل کرده، به‌پیش می‌برند. از همان ابتدا این دو گفتمان سـعی در نزدیکی و یکی‌شدن دارند که به‌ناگاه با مرگ گاو، جدایی یا فصل رخ می‌دهد و حرکت در جهت جبران این فصل، به سمت وحدت می‌رود. این وحدت در ابتدا به شـکل گاوشدن مشدحسن و سپس مرگ او و پیوسـتن او به دنیای مرگ صورت می‌گیرد؛ به دنیایی که گاو نیز به آن تعلق دارد. تنها با مرگ مشدحسن است که وحدت حاصل می‌شود.

برای بررسـی آنچه گفتیم، یعنی تقابـل فرهنگ و طبیعت، تلاش برای فرهنگی‌شـدن طبیعت و طبیعی‌شدن فرهنگ و همچنین جدایی و وحدت این دو عنصر که روایت را به‌پیش می‌برنـد، داسـتان را بـه دو بخش تقسـیم می‌کنیم: بخش نخسـت از شروع روایت تا اندکی پس از مرگ گاو است؛ و بخش دوم هم طبیعتاً تا آخر روایت. در هر بخش یک حرکت وجود دارد و در اینجا بر کلمهٔ «حرکت» تأکید داریم. حرکت اول تلاش روایت برای فرهنگی‌سازی طبیعت است. نشان و نماد طبیعت، گاو است و نشان و نماد فرهنگ، مشدحسن قهرمان داسـتان، روسـتا، مردم آن و... هسـتند. فرهنگ تعاریف و تفاسـیر متفاوتی دارد، از جمله تعریف آرنولدی فرهنـگ (که به‌معنـی مجموعهٔ آثار هنری و آفرینشـی یک سـرزمین اسـت)، یا فرهنگ به‌معنی گفتمان غرب که برابر تمدن اسـت، و خواه‌ناخـواه با این نوع نگـرش، فرهنگ به صحنـه‌ای بـدل می‌شـود کـه عوامل سیاسـی و ایدئولوژیـک یکدیگر را به چالش می‌کشـند (Said, 1993: xiv).

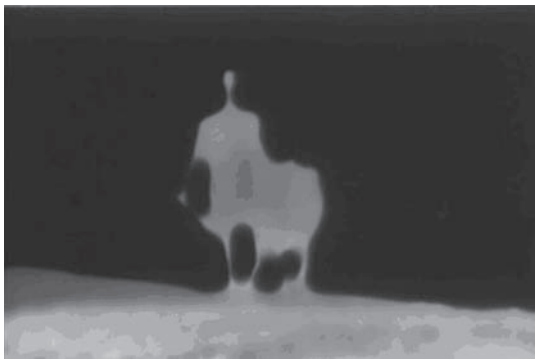
در اینجا اما مراد از فرهنگ همهٔ آن چیزی اسـت که انسانی است و غیرطبیعی، حال آن‌که شیوهٔ زندگی مردم این روستا خود کنایه‌ای از آن چیزی است که ضدتمدن نامیده می‌شود، امـا به‌هرحـال فرهنـگ اسـت. در مباحـث فرهنگ‌گرایانهٔ پست‌مدرن هم همه‌چیز زندگی انسان فرهنگ تلقی می‌شود (Eagleton, 2005: 93). البتـه شـاید هیچ اثری نباشـد که نتوان بـر آن بحث طبیعت و فرهنگ را اعمال کرد. مسـئله این اسـت که تقابل این دو عنصر بر بافت معنایی اثر تأثیر ژرفی داشته باشد. برای اثبات فرضیهٔ اول (تقابل و تعامل فرهنگ و طبیعـت) همان‌گونه که حرکتی را برای آن فرض کرده‌ایم، به ذکر مصداقهـای تصویری روایت می‌پردازیم و سـعی می‌کنیم که مصداقها را هـم در محور طولی زمان مطرح کنیم، به‌طوری‌که هم‌زمان با دیدن فیلم، مصداقها و دلایل قابل بررسی باشند.

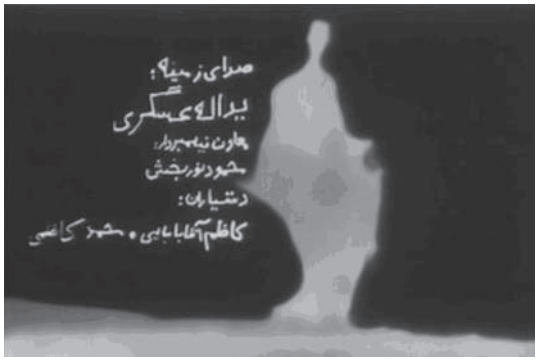
اولیـن نشـانهٔ بارز تـلاش بـرای یکی‌سـازی فرهنگ و طبیعت از یک سـو و جدایی و وحدت از سویی دیگر، در عنوان‌بندی ابتدایی اثر رخ می‌دهد. در عنوان‌بندی ابتدایی، تصویر شبح‌گونهٔ مرد و گاوی را می‌بینیم که مدام از هم جدا می‌شوند و به هم می‌پیوندند، به‌طوری‌که در بعضی لحظـات نمی‌توان تشـخیص داد که آیا فقـط تصویر مرد را داریـم یـا گاو و یا هر دو (تصاویر ۱ تـا ۳). این بازی یا ایـن جدایی و وحدت تـا پایان عنوان‌بنـدی ادامه دارد و عنوان‌بندی را به‌مثابهٔ نشـانه‌ای سـاختاری به سطحی فراتر از بهانه برای معرفی عوامل فیلم می‌برد و از سـوی دیگر، به مضمون و رونـد روایـت پیش‌اشـاره[۱۴] دارد.

14. foreshadowing

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۱


تصویر ۲



تصویر ۳

فرهنگی‌سازی طبیعت

بعد از عنوان‌بندی، اولین صحنهٔ برجسته‌ای که مضمون تلفیق فرهنگ و طبیعت را به‌تصویر می‌کشد صحنه‌ای است که مشدحسن گاوش را در برکه‌ای می‌شوید. شستن گاو به‌طریقی است که گویی مشدحسن دارد فرزند خود را می‌شوید از نشانه‌های فرهنگی بهره می‌گیرد. کسی برای شستن گاو از یک پیالهٔ کوچک استفاده نمی‌کند، اما او با پیاله بر سر گاو آب می‌ریزد، در آغوشش می‌گیرد، صورتش را به پوزه‌اش می‌گذارد و حتی برای آب‌دادن به گاو که در وسط برکه ایستاده، از مشتهایش استفاده می‌کند، که نشانه‌ای مطلقاً فرهنگی است و وقتی گاو از خوردن آب سر باز می‌زند، خودش آن را می‌نوشد؛ دست آخر هم با کت خود گاو را خشک می‌کند.

تمام اینها همان چیزی است که ما به آن فرهنگی‌سازی طبیعت می‌گوییم. در قسمت اول یا حرکت اولی که فرض گرفته‌ایم، تلاش بر سر این است که گاو جزئی از فرهنگ شود؛ جزئی از همین جامعهٔ روستایی. اما این افراط تا آنجایی ادامه می‌یابد که رابطهٔ مشدحسن و گاو جایگزین رابطهٔ فرهنگی او و همسرش می‌شود. در اولین برخورد این زوج می‌بینیم که تمام هوش‌وحواس مشدحسن به گاو است. زن را با فریاد صدا می‌کند و جواب سلام او را هم نمی‌دهد. فانوس را می‌طلبد و طویله را برای ورود گاو بازرسی می‌کند و شب‌هنگام هم در طویله می‌خوابد؛ نه در بستر و در خانه. خروس‌خوان، مشدحسن برای

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۴

تصویر ۵

تصویر ۶

کار به روستایی دیگر می‌رود. اینجا دقیقاً همان نقطه‌ای است که جدایی بین او و گاو شکل می‌یابد و با مرگ گاو تکمیل می‌شود.

آنچه حرکت فرهنگی‌سازی طبیعت را در بخش اول به اوج می‌رساند سکانس مرگ گاو است. تری ایگلتون[۱۵] می‌گوید: «طبیعت همیشه برندهٔ نهایی جنگ فرهنگ و تمدن است؛ آنچه به آن مرگ می‌گوییم. مرگ بخشی از طبیعت است؛ محصولی انسان‌ساخت نیست» (Eagleton, 2000: 86). اگر حتی آنچه را ایگلتون می‌گوید درست بینگاریم، از این حقیقت نمی‌توان گذشت که مرگ هرچند به‌نوبهٔ خود طبیعت محض است، خوانش مرگ مقوله‌ای مطلقاً فرهنگی است و این‌گونه است که تقابل فرهنگ و طبیعت حتی در حیطهٔ مرگ هم ادامه می‌یابد. مرگ گاو فاجعه‌ای فرهنگی است؛ فاجعه‌ای که تمام جامعهٔ روستایی و ابتدایی بَیَل را دربر می‌گیرد. این مرگ با زاری و شیون زن مشدحسن آغاز می‌شود و با سوگواریهای مذهبی به اوج می‌رسد. کدخدا بالای سر گاو می‌نشیند و می‌گوید: «بیچاره مشدحسن»؛ هم گاو و مشدحسن یکی انگاشته شده‌اند و هم ما نمونهٔ دیگری از پیش‌اشاره یا آنچه را قرار است اتفاق بیفتد داریم. قضیهٔ پنهان‌کردن گاو در روند این فرهنگی‌سازی به تشییع جنازه‌ای واقعی بدل می‌شود. گاو را بر زمین می‌کشند، ذکرهای مذهبی می‌گویند و در میدان وسط روستا

15. Terry Eagleton

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

تصویر ۷

به خاکش می‌سپارند. در این خاک‌سپاری پیرزنی دعا می‌خواند و آب دعا بر سر به‌اصطلاح سوگواران می‌پاشد؛ علم و کتل می‌آورند. نماهای جداجدا، زنان سوگوار را پراکنده در اینجا و آنجا به‌تصویر می‌کشد. قضیهٔ فرهنگی‌سازی تا آنجا پیش می‌رود که حتی دوربین هم وارد این گفتمان می‌شود و افتادن گاو درون گاوچال را با حرکت آهسته[16] به تصویر می‌کشد و از صورت گاو نمای نزدیک[17] برمی‌دارد؛ و صدای تصویر هم قطع می‌شود. تمام تلاش صورت می‌گیرد تا نگاه فرهنگی مخاطب و مرگ طبیعی گاو در کمترین فاصله قرار گیرند.

تشییع‌کنندگان درست مثل دفن یک انسان، بیل را دست‌به‌دست می‌چرخانند و خاک بر گاو می‌ریزند. سوگواری ادامه پیدا می‌کند؛ زنها پیشگام سوگواری‌اند. علمها و پرچمهای مذهبی را بر دست می‌گیرند، دعا می‌خوانند و شیون می‌کنند (تصویر ۷). حتی ورود خرافه به اصل ماجرا خود دلیل دیگری بر روند این حرکت طبیعت - فرهنگ است. خرافه به‌عبارتی فرهنگی‌سازی نشانه‌های طبیعی است و عنصر خرافه یکی از نشانه‌های حاضر کل ماجراست. در اینجا بخش اول تقریباً به پایان می‌رسد. آنچه پس از این با کمی وقفهٔ زمانی یا روایتی اتفاق می‌افتد حرکتی معکوس است؛ حرکت از فرهنگ به سمت طبیعت.

طبیعی‌سازی فرهنگ

طبیعی‌سازی فرهنگ زمانی شروع می‌شود که مشدحسن می‌پندارد گاو است. اما این حرکت، ناگهانی و بی‌مقدمه نیست و پیش‌اشاره‌هایی دارد. مشدحسن از فعلگی برگشته. گردن‌بند نظرقربانی را در دست دارد و به اسلام می‌گوید که آن را برای گاو خریده. بعد آن را بر گردن خود می‌بندد و صدای گاو درمی‌آورد. این حرکت از طبیعت به فرهنگ با ظرافتهایی خاص و تقریباً آهسته، به حرکت از فرهنگ به طبیعت بدل می‌شود. انسانی که سراسر، از ابتدای روایت، عنصری طبیعی را به خویش نزدیک کرده ناگاه با فقدان آن روبه‌رو می‌شود. در ابتدا شوکه است و سعی می‌کند به خود بقبولاند که گاو درنرفته است؛ اما این توهم در حرکتی مشخص از فرارنکردن گاو به حضور گاو در وجود او منتقل می‌شود. شب‌هنگام در کوچه‌های بَیَل موجودی شبح گونه می‌دود و ماغ می‌کشد. صبح‌هنگام همسرش به اهالی ده می‌گوید که از وقتی برگشته، صدای

16. slow motion
17. close up

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

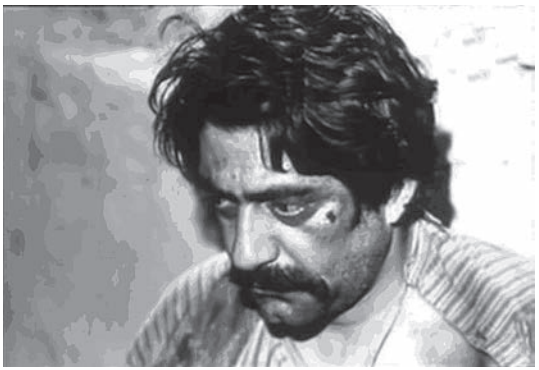
گاو درمی‌آورد، در طویله می‌نشیند و علف می‌خورد. با زبـان گفتار اعلام می‌دارد که: «من مشدحسـن نیسـتم، گاو مشدحسـنم». آنچـه رخ داده مکمل چیزی اسـت که در پردهٔ اول نمایش یا حرکت اول اتفاق افتاد. شـخصیت اول داسـتان در جهـت جبـران تلاش عقیم‌مانـده‌اش در فرهنگی‌سـازی عنصـر طبیعی، بـا اشـتیاقی بی‌نظیر به سمت طبیعت پیش می‌رود.

یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های این حرکت و تلاش اتفاقی اسـت که در حیطهٔ زبـان می‌افتد. این‌که مشدحسـن ماغ می‌کشـد و علف می‌خورد و می‌گوید من گاو مشدحسـن هستم، نشانه‌های بارزی است، اما در حیطهٔ زبان اتفاقی رخ می‌دهـد کـه مهم‌تر از آن اسـت. پس از مـرگ گاو و پیش از این‌که مشدحسـن ادعا کند گاو است، بر پشت‌بام نشسـته و می‌پندارد که گاو هنوز در طویله است. در این صحنه، چند تن از دیگر شـخصیتهای روایت در تلاش‌اند به او بقبولانند که گاو فرار کرده و ... اما او باز هم از گاو می‌گویـد و همچنـان تلاش دارد تـا گاو را با این‌که غایب اسـت، مقوله‌ای فرهنگی گرداند. همچنان گاو (نه همسـر و یا انسـان دیگری) را معشـوق قرار می‌دهد تا جایی که در خاص‌تریـن لحظهٔ فیلـم گویی عاشـقانه‌ای برای گاو می‌سـراید. ایـن دیالوگ را به شـکل یک شـعر یـا ترانه می‌نویسـم، چراکه معتقدم ایـن دیالوگ اگرچـه به‌مثابهٔ شعری ابتدایی است اما عاشقانه‌ای است برای گاو:

الان ماه درمی‌آد
اوناهاش...
داره از بلور بالا می‌آد
وقتی ماه دراومد
براش آب می‌برم
هروقت که گاو من تشنه‌ش بشه
ماه هم در می‌آد...

این عشق‌بازیِ طبیعت -فرهنگ، زبان را هم نشانه می‌رود و آن را از سـطح زبان روستایی به زبانی شاعرانه ارتقا می‌دهد. قطب متضاد این اتفاق در محیط زبانی این است کـه رفته‌رفته مشدحسـن نطق را به‌کنـار می‌گذارد و بعد از انـدک زمانـی، دیگر حـرف نمی‌زند، فقـط گاهی نعره می‌کشـد. زبان به‌عنوان مشـخص‌ترین، اساسی‌ترین و تعیین‌کننده‌ترین تمایز بین طبیعت و فرهنگ، از شخصیت داستان غایب می‌شود. حتی وقتی بلوریها برای دزدیدن گاو می‌آیند و او را می‌یابند، مشدحسن فریاد و قیل‌وقال نمی‌کند؛ درسـت مثـل یک گاو خاموش اسـت. پیچیدگی در این اسـت که هرچند نطق مشدحسـن ناپدید می‌شود، نـگاه انسـانی او، به‌اعتقاد مـن، تا به آخر داسـتان باقی می‌ماند. آنچه من آن را شکست گفتمان طبیعت و فرهنگ در ایـن روایـت می‌دانم در این نگاه انسـانی شـخصیت اصلی داسـتان، خـود را به‌وضوح نشـان می‌دهد. نگاه او به‌هیچ‌وجـه معصومیت و خلوص نـگاه گاو را ندارد، سراسـر اندوه اسـت، غم اسـت؛ نگاهـی دور و دردناک که بـر دیوارها و دیگـران دوخته می‌شـود (تصویر ۸). غم و اندوه شـاید مهم‌ترین عامل جدایی‌بخش او از باقی خصوصیات طبیعی است. اندوه در کنار زبان بارزترین نشانهٔ انسانی و فرهنگی است.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]



تصویر ۸

روستاییان هم به‌مانند بخش نخست، دوباره در این روند به‌شکل مؤثر پادرمیانی می‌کنند. در بخش نخست، تمام اهالی روستا در تشییع جنازه با مشارکت کامل، گاو را به عنصری کاملاً فرهنگی تبدیل می‌کنند، حال آن‌که در بخش دوم، تمام تلاش آنها در جهت جلوگیری از طبیعی‌شدن مشدحسن است، که اقدامات آنها به‌طرز کنایه‌گونه‌ای گاهی معکوس جواب می‌دهد و شخصیت را بیشتر به سمت طبیعت هل می‌دهد. تأکید بر نشانه‌های فرهنگی در قسمت دوم هم به‌وضوح به‌چشم می‌خورد و این نشانه‌ها هرچه به جلو می‌رویم، بیشتر می‌شوند. هرجا که تصویری از به‌سوی جنون‌رفتن مشدحسن یا به‌عبارتی روبه طبیعت‌رفتن او ارائه می‌شود، تصویری موازی از نشانه‌های فرهنگی، مثل دعا، قبرستان، زیارت اهل قبور و ... در یک رابطهٔ هم‌نشینی[۱۸] به‌نمایش درمی‌آید. در این بخش، یک‌بار دیگر مذهب به‌عنوان فرهنگی‌ترین نشانه‌ها به‌کار می‌آید. باز هم مراسم مذهبی و دعا و ... اجرا می‌شود، اما این بار در طویله و کنار انسانِ به‌تازگی گاوشده. جالب این‌که مشدحسن برمی‌خیزد و از میان مردمِ دعاخوان کنار می‌رود و در گوشه‌ای از طویله پشت به آدمها می‌نشیند. او دیگر متعلق به این جامعهٔ انسانی نیست. زمانی که برای بردن او به شهر قصد دارند از طویله خارجش کنند، به عقب قدم می‌گذارد و به‌نوعی فرار می‌کند. او طویله را امن می‌یابد؛ جایی که نشانی از گاو دارد و نزدیک‌تر به طبیعت است. او را به بند می‌کشند و همچون بخش اول روایت، با فریاد ذکر می‌گویند که خود قرینهٔ صحنهٔ تشییع جنازهٔ گاو است. اوج این حرکت زمانی است که «اسلام» (دیگر شخصیت داستان) برای مجبورکردن مشدحسن به حرکت، او را با ترکه می‌زند و فریاد می‌کشد: «برو... برو دیگه حیوون!» و او می‌رود، اما این بار به‌سوی مرگ. دوربین که بر جنازهٔ او قرار می‌گیرد، صدای قلبی که می‌کوبد و نهایتاً می‌ایستد، شنیده می‌شود و همچون خاک‌سپاری گاو، ناگاه صدای تصویر قطع می‌شود.

قرینه‌شدن مرگ مشدحسن و عروسی، هم دو عنصر مرگ (طبیعت) و عروسی (فرهنگ) را برجسته‌سازی می‌کند و هم دوقطبی مرگ و زندگی را مطرح می‌سازد. اما آنچه براساس نظریهٔ گرمس اتفاق می‌افتد وحدت است؛ جدایی شخصیت داستان و گاو با مرگ او به وحدت می‌انجامد. در این روایت، وحدت فاعل و مفعول یا سوژه و ابژه «مرگ» است. مصیبت آنجاست که قهرمان داستان نه می‌تواند فرهنگ بماند و نه طبیعت

18. syntagmatically

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

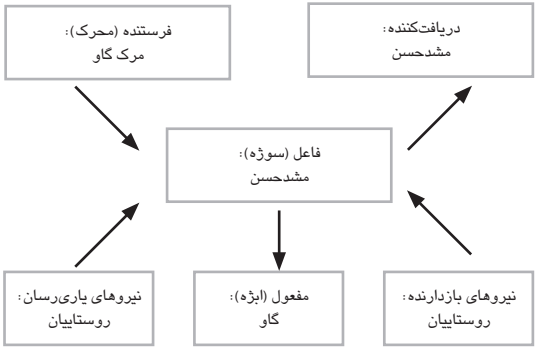
شـود. تنها راه مرگ است؛ جایی که تمام موجودات یکی می‌شوند: طبیعت محض.

تشریح الگوی کنشگران

در بررسـی مدل کنشگران می‌توان دریافـت که آنچه بـر مصیبت‌زدگی ایـن مـردم و شـخصیتها می‌افزاید ناآگاهـی آنهـا از پـر کـردن الگوی کنشگران اسـت. در یک روایت اگر شخصیتها ناآگاهانه در چارچوبها[19] بنشینند که اصولاً برای آنها طراحی نشده، روند داستان می‌توانـد بـه سـمت مصیبـت و یا طنـز بـرود، «چراکه دانسـتن تعیین‌کننـدهٔ رفتار یا شـیوهٔ حضور کنشـگران اسـت» (شـعیری، ۱۳۸۵: ۶۱). بحث را با بررسی الگوی کنشگران این روایت بازتر می‌کنم.

تعامل و تقابل دو گفتمان فرهنگ و طبیعت، که در بسـتر جدایی و وحدت بروز کرده، به‌واسطهٔ عملکرد شخصیتها روایـت را به‌پیش می‌برد. عملکرد شـخصیتها در الگوی کنشگران (نمودار ۱) ارائه شده است.

این الگو مسـلماً به زمان بعد از مـرگ گاو بازمی‌گردد و می‌تـوان بـرای قبل از مرگ گاو هم الگویی ترسـیم کرد. حتی در الگوهای دیگر، روستاییان می‌توانند فاعل باشند و مشدحسـن مفعـول باشـد. آنچـه براسـاس دوقطبی فرهنگ و طبیعت حاصل می‌شـود نمونهٔ بالاسـت. تأکید در اینجا بر اتفاقاتی اسـت که در الگوی کنشـگران بعد از مرگ گاو می‌افتد؛ عامل فرسـتنده یا تحریک‌کننـده مرگ گاو اسـت؛ آنچه شـخصیت را وامی‌دارد کـه به‌دنبال



نمودار ۱

شـیء ارزشی، مفعول یا همان ابژه برود. یعنی پیچیدگی داسـتان در همین اسـت کـه گاو مرده سـوژه را ترغیب می‌کند که به‌دنبال وجود او برود که دیگر نیست. به‌عبارت دیگـر، در مرگ او به‌دنبال زندگی و وجود او بگردد. گاو به‌عنوان مفعولی مرده دسـت‌یافتنی نیست، مگر در مرگ خود شـخصیت یـا جایگزینـی گاوِ دیگر، کـه به‌هرحال ایـن گاو تنهـا دارایی تمام روسـتا و مشدحسـن اسـت. در مقدمه هم گفته شـد که فاعل یا سـوژه، دریافت‌کننده هم هسـت. اما در این الگـو پیچیدگی دیگر این اسـت که اگرچه دریافت‌کننده خود فاعل اسـت، یا به‌عبارتی از دید سـاختارگرایی عوامل در جای خود نشسته‌اند و فاعل از این جست‌وجو دست خالی برنگشته، اما درواقع او نه به گاو واقعی و یا گاو دیگری، که به توهم گاوبودن رسـیده اسـت، خود را گاو می‌پنـدارد و تنها عنصر سـودبرندهٔ روایت می‌شـود. بهره‌بری او از این دستیابی نهایتاً مرگ است. اینجاست کـه به‌اعتقـاد نگارنـده، اگرچـه در

19. slots

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

شـکل‌گیری معنی از دید سـاختارگرایانه عوامل در جای خـود نشسـته و همه‌چیز بـه نظر خوب می‌رسـد، همین چگونگـی شـکل‌گیری معنـی کـه در آن قهرمـان روایت به‌جـای یافتن زندگی و گاو، مـرگ و مرگ او را می‌یابد، داستان را تلخ و مصیبت‌بار می‌کند.

امـا ایـن پیچیدگـی در سـطح کنشـگران یاری‌رسـان و بازدارنده هم اتفاق می‌افتد. در داسـتانهایی با روایتهای ساده، این دو نیرو از هم مجزا و قابل تشخیص‌اند. بررسی روند این روایت معلوم می‌کند که اگرچه روسـتاییان در سراسـر روایت به‌ظاهر نقش کنشـگر یاری‌رسان را ایفا می‌کننـد، درواقع و از دیدگاه یک خوانندهٔ دقیق، می‌تواند این‌گونـه نباشـد. آنچـه آنهـا برمی‌گزیننـد تـا قهرمان داسـتان را کمک کننـد می‌تواند دقیقاً به ضرر او باشـد؛ کمـا این‌که در ایـن روایـت این‌گونه هم می‌شـود. بازی کنشـگران از یاری‌رسان به بازدارنده و برعکس، روایت را پیچیده می‌کند. برای توضیح این موضوع به مصداقها می‌پـردازم. در روند روایت به نظر می‌رسـد که بلوریها نیروهـای مطلـق بازدارنـدهٔ ایـن روایت هسـتند، اهالی روسـتا یاری‌رسان‌اند و پسر مشـدصفر چیزی بین این دو موقعیـت. اما با مرگ گاو بهترین راهکاری که به ذهن این مردم سـاده‌لوح می‌رسـد پنهان‌کـردن حقیقت مرگ اسـت، نه مواجهه با آن. تجربه و همچنین روان‌شناسـی به مـا می‌گوید که دیـدن جنازه، حقیقت مـرگ را بر فرد مصیبـت‌زده آشـکارتر و به او کمک می‌کند کـه با واقعهٔ مرگ کنار بیاید. مصداق فرهنگی آن همین مراسم تشییع جنـازه اسـت که دقیقـاً با تأکید بـر کلمهٔ «مراسـم» اجرا می‌شـود. دیدن و مراسم خاک‌سپاری، سـوزاندن و... یاری‌مان می‌کند که بپذیریم دیگری رفته است. در فارسی هم اصطلاحی هسـت که می‌گوید: «خاک سـرد اسـت»، بدین معنی که کمک می‌کند تا با مرگ متوفی کنار بیاییم و آن را فراموش کنیم. نیروهای به‌ظاهر یاری‌رسان ما در این داستان، سـوژه را از این فرصت محروم می‌دارند و به‌سمت توهم می‌رانند. سپس به او دروغ می‌گویند؛ همه با هم برنامه‌ریزی می‌کنند که حقیقت پنهان بماند. فضای دروغ و کتمان کل روسـتا را فرامی‌گیرد. فردی در وسط می‌مانـد که عقلش به او می‌گوید چه اتفاقی افتاده، اما کل جمعیت روسـتا به او تلقین می‌کنند که ماجرا چیز دیگری است. مدام تأکید می‌کنند که گاو فرار کرده است. در این روند حتـی ناآگاهانـه او را به گاوشـدن ترغیب می‌کنند و مکـرر بـه او می‌گویند اگـر گاوش داخل طویله اسـت، چرا نمی‌رود پیشـش. نهایتاً او هم می‌رود؛ اما در شـکل مسخ‌شـدهٔ یک گاو. در مرحلهٔ بعد، برای کمک می‌گویند که گاوش پیدا شده و سعی می‌کنند به او بقبولانند که گاو پیدا شـده، اما او دیگر گاو شده است. به او می‌گویند اگر گاو است، شاخش کو، دمش کو (کنایه‌ای بر این موضوع که نشانه‌های بیشتری را برای اثبات بروز بدهد)، و او به دیوار سـر می‌کوبد و شاخ می‌زند. اینجاست که «اسلام» حقیقتـی را که باید از ابتدا می‌گفت برملا می‌کند- اما دیگر دیـر اسـت- بـه او می‌گوید کـه گاو مـرده و در گاوچال اسـت. تنها زمانی که شـاید آنها به‌راستی الگوی کنشگر یاری‌رسان را پر می‌کنند زمانی است که تصمیم می‌گیرند او را به شـهر ببرنـد. اما خود این تصمیـم دیرهنگام در

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

زمانی که بیمار از درمان به‌شدت سر باز می‌زند، موجب مـرگ او اسـت. «اسـلام» در آخـر او را گاو می‌بیند و با ترکـه می‌زند. او هم به‌ناگاه می‌دود (می‌گریزد) و به دره سقوط می‌کند و می‌میرد.

نتیجه

فیلـــم «گاو»، در تـــلاش بـــرای یکسان‌سـازی دو گفتمـان طبیعـت و فرهنگ اسـت؛ تلاشـی که در آن در دو وجه، سـعی بر این اسـت که طبیعـت، فرهنـگ شـود و فرهنگ، طبیعت. نگارنده بر این باور اسـت که دلیل این‌که داستان ختم به واقعه‌ای تلخ می‌شـود در این درک نهفته است که گفتمان طبیعت و فرهنگ در این روایت سـترون می‌ماند؛ هریک «دیگریِ» دیگری می‌ماند و «خودی» نمی‌شود. این تلاش عقیم اسـت، چراکه اگر معنی براساس تضاد شکل می‌گیرد، داسـتان سـعی دارد در رونـدی حرکت کند که خلاف پیش‌فرض خود اسـت. قطبهـای متضاد فرهنگ و طبیعت همیشـه متضـاد می‌مانند و ایـن گفتمانها هر یک قلمرو خـود را دارند. تنها در سـطوحی محدود می‌توان این تعامل را برقرار کرد.

نکتهٔ دیگر این اسـت که در الگوی کنشـگران، نوع روابط شـخصیتها پیچیده‌تـر از یک روایت سـاده اسـت. مرگ عنصـر محـرک اسـت؛ و شـیء ارزشـی مـردهٔ مـورد جست‌وجو، توهم و مرگ قهرمان داستان دریافت نهایی اسـت. عناصری که بایـد یاریگر باشـند بازدارنده‌اند و عناصری که همیشه بازدارنده فرض می‌شوند (بلوریها) اصـولاً بازدارنـده نیسـتند. این سـطوح پیچیـده الگوی کنشگران داستان را در پیچیدگی قرار می‌دهد و این‌گونه عمیق و همیشگی بر مخاطب تأثیر می‌گذارد.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

منابع

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۷)، *گاو*، تهران، معین.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*، تهران، سمت.

محمدی، عباسی. (۱۳۸۰)، *صمد: ساختار یک اسطوره*، تهران، چیستا.

Chandler, Daniel. (2002), *Semiotics, The Basics*, London, Routledge.

Culler, Jonathan. (1989), *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge.

Eagleton, Terry. (2000), *The Idea of Culture*, Malden, Blackwell.

Hawkes, Terence. (1997), *Structuralism and Semiotics*, London, Routeledge.

Said, Edward. (1993), *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus Ltd.

Tyson, Lois. (2006), *Critical Theory Today; A User Friendly Guide*, New York, Routledge.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

References

Robert Audi 1999: *Cambridge Dicotionary of Philosophy*, second edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Eduard Hanslick 1986: *On the Musically Beautiful*, Indianapolis: Hackett.

Immanuel Kant 1928: *Critique of Judgement,* transl Meredicth, Oxford: Oxford University Press.

Peter Kivy 1990, *Music Alone*, Cornell: Cornell University Press.

Moses Maimonides, *Guide for the Perplexed*, Dover: London.

Roger Scruton 1997: *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

Rabindranath Tagore 1994: "One Single Night", in his *Collected Short Stories*, Harmondsworth: Penguin.

Nick Zangwill 2001: *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca: Cornell University Press.

Victor Zuckerkandl 1956: *Sound and Symbol*, New York: Prometheus.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

It is also true that we have no alternative to describing mundane sensations (such as itches, tickles and twinges) in metaphorical terms, but what we describe when we describe sensations is not, in most cases, bound up with value. In this respect, God-talk and music-talk both contrast with sensation-talk. But it seems that there are some deep feelings that we have, such as grief, love or sexual feelings, which we think or find valuable. Perhaps these are also evaluatively coloured feelings of the sort that are difficult to describe, and which invite metaphor. Literature is full of examples of the use of metaphors to describe emotions.

For example, in his extraordinary short story "One Single Night", Rabindranath Tagore has a character describe his ecstatic and intense romantic feelings thus: "I stood for a single night on the shore of the apocalypse, and tasted eternal joy" (Tagore 1994, p. 96). Obviously it was an intense feeling of supreme value. There is also a temptation to describe such feelings as "profound". Such feelings fall into the same class as the aesthetic experiences of music that I have been concerned with in this essay.

Conclusion

Music has aesthetic properties that we can only be described non-literally and which give some music a value that we experience with delight and even ecstasy. These features resist literal description. They defy and mock our descriptive efforts. These evaluatively significant properties are elusive. It is as if they taunt us, saying "Describe us if you dare!" Yet they do not do so from a distance, but as something intimately known by us. They mock us tenderly. *

* Some parts of this paper was given as a talk at the Russell Society at Sydney University, and at Edinburgh University.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

ineffable properties—properties that are not literally describable. I mentioned earlier that my ineffabilist view should be distinguished from the view that music is a source of ineffable *knowledge*. Such a view sees music as somehow putting us in touch with a transcendental realm. If I am right, this is precisely to miss the point about music, which is the linguistic inexpressibility of a *this*-worldly phenomenon. The other-worldly mystical view offends a fundamental idea, central to Hanslick's approach (Hanslick 1986): that we should understand music in its own terms, and not see it as a means of getting somewhere else, such as to feel certain emotions, or a stepping-stone to a transcendental realm. Both are equally music-abuse! Despite the high-flown intentions of those who take the transcendental approach, according to which music is the pathway to a deeper, or higher, reality, beyond the perceptible world, such a view fails to respect the value of music in its own right. Music is a mystery; but it is a this-worldly mystery. The sounds are not a mere springboard or a wormhole to another world. The value of music is there in the sounds.

Second, in Maimonides' view there is a deficiency in our *understanding* of God's intrinsic positive properties: we do not know them and we cannot think of them. By contrast, on my view, we do and can know and think of the (positive) intrinsic aesthetic properties of music. Our deficiency is in putting our understanding into *words*. We have a kind of non-verbalizable knowledge of music, whereas for Maimonides we have no positive knowledge, verbalizable or non-verbalizable, of God's positive intrinsic properties. We *do* have knowledge of the aesthetic properties of music; it is just that that knowledge is not verbalizable in literal terms. We know and experience the positive intrinsic aesthetic properties of music that we cannot literally speak of, whereas on Maimonides' view we do *not* have knowledge of God's positive intrinsic properties.

Nevertheless our metaphorical descriptions of God and music are importantly similar in that in both cases we are attempting to describe evaluatively significant objects or properties. God is conceived of not just as a source of the material world but also as a source of value; and similarly, we conceive of the metaphorically described features of music as a source of musical value. In both cases, we use metaphor, simile and other figurative modes of linguistic expression to describe that value.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

He was especially concerned with criteria for deciding whether to take certain descriptions of God literally or figuratively. One of his aims was to reconcile religion with secular learning, as far as possible. In those days secular learning was Aristotelian metaphysics; these days it is science. In most respects (but not all), he was in search of a 'compatibilist' approach to the two areas of thought.

Maimonides argues that anthropomorphic claims about God in Hebrew Scripture are to be interpreted and understood metaphorically. An example is the claim that God "spoke". I suspect that his grounds are largely coherentist: these claims must be understood metaphorically (a) because other scriptural claims imply that He cannot speak; and (b) because of independently plausible claims, which have their source outside scripture.

In a famous section on the negative understanding of God, we meet the claim that permissible literal descriptions of God are all negative (Maimonides 1958, book 1, chapter 50-60). (Aquinas took up this idea and it has since become known as the *Via Negativa*.) God has negative properties, as do other things, such as myself. For example, God does not have positive spatial properties; and I am not a hippopotamus. God also has positive properties, as do other things, such as myself. However, a difference between God and other things is that we can describe the positive properties of the other things literally. For example, I am over 6 feet tall, and I was born in North West London. God's positive properties, by contrast, according to Maimonides, cannot be literally described. Or perhaps the thesis is the more restricted one that God's intrinsic or essential properties cannot be literally described; after all it seems that we can literally say that He created the world, which is a relational and non-essential property of God. Either way, it seems that the positive descriptions of God that we find in scripture, such as that He "spoke" certain words, must be understood metaphorically.

This-worldly Mysticism

My view of positive descriptions of music in terms of emotion, motion and height is in many respects similar—they are all metaphors or other non-literal linguistic devices. But there are two important differences. Firstly, God is, or He is conceived as being, a transcendent being. He is the basis for the existence of physical world, and is not part of it. We might call that *transcendent mysticism*. My view of music, by contrast, is *immanent mysticism*. Music, or rather stretches of music, are part of the physical world. We can hear music, but we cannot see or hear God. Music is also limited in space and time. Yet despite that, it has

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

My proposal is the following: there is something special about the nature of the pleasure that we sometimes have when listening to music, when that experience is ecstatic. What is special is that our experience of the metaphorically described substantive features of the music typically grounds an awareness of its aesthetic *value*. The emotional metaphors describe features that make the music aesthetically valuable. This is why we are ecstatic. Musical ecstasy is the revelation of musical value. We experience the features of the music that make it valuable (see further Zangwill 2001, chapters 1 and 2).

Musical Profundity

This proposal may yield a solution to the puzzle of musical 'profundity' that Peter Kivy has raised (Kivy 1990). Kivy reflects on our inclination to describe some instrumental music as "profound", when it is very unclear what might be meant by that. I agree with Kivy that music is not literally saying anything profound, since it is not saying anything at all. Nevertheless, our intense experience of great music, which we are tempted to call profound, has something in common with understanding profound utterances. Literally profound statements are valuable, especially if they contain or convey an important truth in a beautiful way. Both profound music and profound statements are valuable. Furthermore, some profound statements, perhaps poetic ones, are often deep yet hard to understand and explain. Similarly, it is not just hard but impossible linguistically to express or explain the value of great music that we want to call "profound". Of course, on this view, "profound" as applied to music is another metaphor. But the metaphor would have a point if there were the sort of similarities just mentioned, or others.

Music and God

I claimed that metaphorical aesthetic descriptions of music have much in common with metaphorical descriptions of sensations: in both areas there are literally indescribable properties, or at least properties that we cannot describe literally in public language. The difference between them is that what we describe metaphorically, in the case of music but not sensations, are features that generate value. But it is also illuminating to compare aesthetic descriptions of music with metaphorical descriptions of God. Perhaps music is half way between sensations and God!

In his great work *Guide for the Perplexed*, Moses Maimonides—the great medieval Jewish philosopher—explores metaphor, simile and other figurative uses of language in Hebrew scripture (Maimonides 1958).

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

and our experience of it. (This idea can be found in Scruton 1997 and Zuckerkandl 1956.)

Of course, there are some simple literal descriptions of music and our musical experience of it. For example, we may describe music as “beautiful” or “graceful”, which are literal descriptions. But there is always a lot more to say than that. Only by means of metaphor and simile can we fully describe music, and even then our description is doomed to inadequacy.

There is a reality in the music and in our experience of it that escapes literal description, and we gesture at it by any means that we have available. But we inevitably fail to capture its true character. Metaphor and simile are the best we can do, however, and some such descriptions are better than others. But the character of the music and of our musical experience is ultimately ineffable.

To prevent one source of misunderstanding, let me note that the view is *not* that music is a source of ineffable extra-musical *knowledge*. I say more about this contrast below. It is music itself and our experience of it that has ineffable properties, not any knowledge of the world that it may induce in us.

Sensations and Musical Ecstasy

Much musical experience is prosaic, but some musical experience has an ecstatic intensity that makes its literal indescribability particularly noticeable. The (double) ineffability thesis—about music and about our experience of it—does not immediately yield an explanation of the ecstatic intensity of some of our experience of music, although it is necessary to explain it. Music is not alone in being afflicted with ineffability and literal indescribability. Our descriptions of ordinary bodily sensations, such as pains, itches, tickles or twinges are similarly afflicted. (Like aesthetic judgements, these descriptions are also ‘subjective’ in Kant’s sense (Kant 1928, section 1). One may describe a sensation as “painful”, but beyond that, a more exact description will deploy metaphor or simile. Beyond very simple terms, our description of our sensations and other feelings also manifests the phenomena of ineffability and literal indescribability. But we do not have the phenomena of ecstasy in many cases, such as the description of common and unexceptional sensations, such as pains, itches, tickles or twinges. So the appeal to ineffability is not *sufficient* to explain ecstasy.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Musical Indescribability

Music seems mysterious, and our experience of some music can have a peculiar depth. I think we should embrace this mysteriousness and not try to explain it away. There is something about music and our experience of it which means that it is not describable in literal terms. I here explore a view of music that is unashamedly mystical. However, this mysticism takes a particular form.

I was looking for an entry on "music" in Robert Audi's *Dictionary of Philosophy* (Audi 1999) when I chanced upon an entry on "mysticism" by William Mann, in which he writes:

> Mystics claim that, although veridical, their experience cannot be adequately described in language, because ordinary communication is based on sense-experience and conceptual differentiation: mystical writings are thus characterised by metaphor and simile.

I think that we should accept just such a view of music. Music has what are sometimes called 'ineffable' qualities—qualities that we can think of but that are literally indescribable. And our experience of music has ineffable qualities. We reach for metaphor and simile to describe aesthetic properties of music that cannot otherwise be described (Zangwill 2001, chapter 10). The same is true of our experiences of those properties. Metaphor, simile and other figurative devices are the best we can do to capture the aesthetic nature of music,

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Music and Mysticism

Nick Zangwill
Durham University
nic.zangwill@durham.ac.uk

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

A Love Song for the Cow
A Structuralist Analysis Based on Greimas's Method

Mohsen Fakhri
M.A of English Literature

This article is to study the movie The Cow, a movie by Dariush Mehrjooie, in the light of the semiotic and narratologist A. J. Greimas. This study is based on his theory that all the process of meaning formation is achieved through the relation of binary oppositions. He maintains that the interaction and conflict between the binary oppositions form the meaning which constructs the basis for all the plot formulas in the narratives. Since structuralism illustrates the process of meaning formation, this article proposes two hypotheses to the basic question of why this narrative ends so tragically and why the destiny of the main character is doomed to failure and destruction.

To answer the question, the article studies the confrontation of two main discourses in the narrative; nature versus culture. Regarding them as the inner logic of this narrative and the cause to the forwarding of the plot, the article aspires to prove that whether they can build up a dialog or not, and it will prove how the main character is a victim of the attempt to consolidate and unify culture and nature. Secondly it studies the character functions to see how the attitude of the characters and their misplacement in the model of actants may have been a real cause to the destruction of the main character.

Keywords:
Greimas, Nature, Culture, Binary Oppositions, Actants, Character Functions.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Narrative Actions Based on Greimas's Method; Two Case Studies

Ali Abbasi; Ph.D.
Shahid Beheshti University

The purpose of this article is to illustrate Greimas's method. Greimas is one of the major structuralist of Paris Semiotic-Semantic School who has specifically accentuated the structure of narratives. In this article, I will introduce the narrative structure of narratives in the light of Greimas, and will answer the following questions: what is a narrative? And which is at least a narrative? As a case study, I will analyze the narrative structure and the plot of the book *The Sunless Wanderer.* Then I will answer these questions: is this book a narrative? Does it follow a coherent narrative logic (internal coherence)? If so why? Is there a fixed pattern (a triple: beginning, middle, and the end) present in this book? Later in the second part, I will try to have a structuralist analysis of a painting based on Greimas's method.

Keywords:
Greimas, Narrative, Plot, The Least Narrative, Narrative Structure, Internal Coherence.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Structuralist-Linguistic Analysis of the Poem
In the Tar Of Night

Mahvash Ghavimi; Ph.D.
Shahid Beheshti University
Hassan Zokhtareh
Ph.D. Student; Shahid Beheshti University

Structural-linguistic analysis is one of the first fruitful approaches to *nouvelle critique*, which studies the text using linguistic insights, irrespective of external elements. The history of such an approach to the text analysis dates back to Russian Formalists, specially Roman Jakobson; later structuralism and the new study methods enjoyed this approach. The present paper, using structural- linguistic analysis, attempts to confirm the efficiency of the approach and also present a different reading of one of Sohrab Sepehri's poems through studying text elements.

Keywords:
Title, Structure, Equilibrium, Figurative Language, Rhyme.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Historical Identity of Russian Structuralism

Ahmad Pakatchi; Ph.D.
Academic Member of Imam Sadegh University

Structuralism is a name for a trend in human science which is mostly known by its originators- Saussure and French structuralism- rather than the social concept it deals with. Having a view over the last century, we come across this question that since the Russian linguists were pioneers to the Saussurian model, and the immigrant Russian thinkers played a remarkable role in forming the Czech structuralism, how much the ground was prepared for the structuralism to appear in Russia? And after the establishment of the Marxist-leninist government how did it manage to survive? When the formalism was prevalent and dominant, structuralism had not been born yet, and when The Soviet Union was in power no trend dared to bear such a name.

What makes a research difficult concerning the history of structuralism in Russia is the distance Russian structuralism keeps from the Saussurian synchronic tendency; from regarding the structure as dynamic and emphasizing the personal creativity. This article is trying to first restudy the structuralist elements regarding the post-Saussurian movements. Examining these elements in the atmosphere of Russia, then the article will illustrate the Russian structuralist movement. This research will additionally discuss the movements which do not call themselves structuralist but have been recently called so by the critics.

Keywords:
Structure, Structuralism, Russia, Formalism, Morphology, Mosco-Tarto School.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Structuralist Criticism

Koorosh Safavi; Ph.D.
Allameh Tabatabaie University

This article is devoted to the study of structuralist criticism. In order to achieve the target, the author has divided the article into several parts. Each part begins with a question in order to deal with the idea that what elements are basically supposed to be sought in structuralist criticism or what is a structuralist criticism in its own ideal form. The final part of the article will set forth a proposed model which is, to the author, a new model for literary criticism from the view point of " structuralist linguistics".

Keywords:
Structuralism, Linguistics, Langue, Critical Model.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

An Aesthetic Analysis of Religious Programs on Iran's National TV

Asghar Fahimifar; Ph.D.
Assistant Professor; National TV College

Depending on a philosophical and aesthetic literature in the realm of media, this article is to analyze a bunch of religious programs on Iran National TV. While carrying a pathological approach to some programs such as worship and prayer, and comparing those programs to the similar ones abroad, the article will try to propose recommendations to produce better programs in this field. The main question that is put forward in this article is whether the TV producers have been able to enjoy and mirror all the aesthetic potentiality of TV in order to place religious concepts such as worships in the frame of TV programs.
Keywords:
TV Programs, Technology, Religion, Format, Composition.

Music and Mysticism

Nick Zangwill; Ph.D.
Philosophy Professor, Durham University

I outline an ineffabilist view of music and our experience of it. There is a special problem with describing music and musical experience in literal terms. I compare and contrast the problem of describing music and our experience of it first with the problem of describing sensations and then with the problem of describing God. I make a suggestion concerning the apparent profundity of some music.
Keywords:
Music, Mysticism, Profundity, Ineffability.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Preface

The articles presented in this issue are dichotomized into two parts. The first part, while investigating the religious programs on Iranian National TV from an aesthetic point of view and making comparison to the similar foreign programs, discusses the need to produce new types and genres for the production of the similar programs. The other article in this part emphasizes the mystic nature of music while drawing the conclusion that the nature and essence of music are not likely to be described.

The second section of this issue deals with structuralism as one of the mainstream approaches to literature and art in twentieth century. Structuralism has a special position in the history of twentieth's century criticism to the point that it paves the way for the emergence of *nouvelle critique* and the following opposing approach post-structuralism. There are five article presented in this section which in one way or another aspire to briefly or comprehensively clarify the formation and expansion of this approach. And finally there are articles, having structuralism in view, that apply the principals of reading a text to some Iranian artistic and cultural works.

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Contents

First Section:

Asghar Fahimifar/ An Aesthetic Analysis of Religious Programs on Iran's National TV

Nick Zangwill/ Music and Mysticism

Second Section:

Koorosh Safavi/ Structuralist Criticism

Ahmad Pakatchi/ Historical Identity of Russian Structuralism

Mahvash Ghavimi – Hassan Zokhtareh/ Structuralist-Linguistic Analysis of the Poem *In the Tar Of Night*

Ali Abbasi/ Narrative Actions Based on Greimas's Method: Two Case Studies

Mohsen Fakhri/ A Love Song for the Cow; A Structuralist Analysis Based on Greimas's Method

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

Pazhouhesh Nameh-e
Farhangestan-e Honar
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
(Issue on Structuralist Criticism of Art)

Volume 3, No.3, (Serial no.: 13), Summer 2009
ISSN 1735-7896
Licence Holder: The Iranian Academy of Arts

Editorial Director: Bahman Namvar Motlagh
Editor-in Chief: Manizheh Kangarani
Guest Editor: Ali Abbasi
Editorial Board: Hasan Bolkhari,
Shahram Pazouki, Parvin Partovi,
Mehdi Hosaini, Zahra Rahnavard,
Farzan Sojoodi, Bahman Namvar Motlagh.

Logo Designer: Javad Pouyan
Graphic Designer: Sohrab Kalhornia
Editor: Babak Atashinjan
Translator & Editor: Mohsen Fakhri

Address: Iranian Academy of Arts, No. 1552,
Taleghani Cross Road, Vali Asr Ave. Tehran

Tel:(+98 21) 66954200-5
Fax:(+98 21) 66951167

Web Site: www.honar.ac.ir/pajoheshnameh
Email: kangarani@honar.ac.ir

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]

13
Summer 2009

Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts

Issue on Structuralist Criticism of Art

[Downloaded from mail.pazhouheshnameh.ir on 2026-09-18]