پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۴ (پی‌درپی ۲۰) تابستان ۱۳۹۴، صص ۱۹۲ – ۱۷۹

ققنوس، اسطورهٔ ناتمام

نقد کتاب راهی به نشانه معناشناسی سیال

دکتر فرزاد کریمی[۱]

چکیده

کتاب راهی به نشانه‌معناشناسی سیال نوشتهٔ حمیدرضا شعیری و ترانه وفایی است. نویسندگان در این کتاب سعی کرده‌اند رویکردی جدید در نشانه معناشناسی را با افزودن واژه "سیال" به این اصطلاح، به مخاطبان خود معرفی کنند. آن‌چه لزوم نقد این کتاب را برای نویسنده مقاله برانگیخته، اهمیتی است که تحلیل علمی و متکی بر نظریه در پیشرفت ادبیات کشور دارد و از این نظر، تألیف چنین کتاب‌هایی را باید غنیمت شمرد. از سویی دیگر، به زعم نگارنده بدفهمی‌ها یا تأویل به مقصودهایی از متن در کتاب وجود دارد که بی‌توجهی به آن، اساس نظریه را دچار سستی می‌نماید. در این مقاله پاره‌ای تقسیم‌بندی‌ها و تقابل‌های نظری، که با توجه به ذهنیت پیشینیِ مؤلفان، به‌گونه‌ای خاص و در راستای رسیدن به منظور مورد نظر ایشان انجام شده، تحلیل و نقد شده است. از نظر نگارنده، نویسندگان کتاب، ابتدا نظریه خود را اثبات شده فرض کرده، سپس سعی در انطباق آن با متنِ انتخابی داشته‌اند و برای رسیدن به این منظور متن را به‌گونه‌ای هم‌سو با نظریه تفسیر کرده‌اند. در این مقاله با اسناد به متن کتاب و ارجاع به نظریه‌های شناخته‌شده زبان‌شناسی، اسطوره‌شناسی و ادبی، سعی در ایضاح تأویل‌های نادرست و استنتاج‌های ذوقی از نظریه‌های مورد بحث در کتاب شده است. بر اساس این تحلیل به نظر می‌رسد اضافه شدن واژه‌ی "سیال" به عبارت "نشانه_ معناشناسی" نتوانسته است شیوه‌ای نوین در زبان‌شناسی بیافریند که براساس آن بتوان سیر تحول و تطور یک کنش‌گر در یک روایت را واکاوی کرد.

کلیدواژه‌ها: راهی به نشانه معناشناسی سیال، نشانه_معناشناسی، نشانه_معناشناسی سیال، زبان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، نیمایوشیج.

---

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز. frzd4233@yahoo.Com

تاریخ وصول: ۹۴/۰۳/۰۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۶/۲۵

الف) مقدمه

نقد منصفانه و بی‌طرفانهٔ یک اثر در حوزهٔ علوم انسانی، به‌دلیل تفاوت‌های دیدگاهی، امری ظریف و نیازمند دقت فراوان است. در این راه، برخلاف زمان تولید یک اثر تحلیلی، صرفاً می‌توان از نظریاتی بهره برد که جامعیت و مقبولیت حداکثری داشته باشند و اظهار نظر شخصی، همواره راه را بر سوءتعبیرها گشوده می‌دارد. نقد آثاری که ادبیات فارسی را از دیدگاهی زبان‌شناسانه تحلیل می‌کند از موارد حرکت بر مسیری دشوار و با احتمال سوء تفاهم بسیار است. آن‌چه در این مقاله مورد نقد قرار گرفته، نه به منظور نفی و طرد پاره‌ای روش‌های نقد زبان‌شناسانه، که برای نشان دادن بعضی کم‌توجهی‌ها به ویژگی‌های ادبی آثار در این‌گونه تحلیل‌هاست.

ب) دربارهٔ کتاب و راهبردهای نقد آن در این مقاله

نویسندگان کتاب راهی به نشانه‌معناشناسی سیال، حمیدرضا شعیری و ترانه وفایی، کوشیده‌اند تا روش‌شناسی جدیدی در مباحث نشانه معناشناسی ارائه دهند. این روش‌شناسی جدید، اضافه شدن واژهٔ سیال به اصطلاح نشانه معناشناسی است که حمیدرضا شعیری پیش از این نیز در این زمینه نظری‌پردازی‌ها و تألیفاتی داشته است؛ مانند کتاب‌های: مبانی نشانه معناشناسی نوین (شعیری، ۱۳۸۸) و تجزیه و تحلیل نشانه معناشناسی گفتمان (شعیری، ۱۳۸۹). شعیری در تألیفات خود، نشانه‌شناسی سوسوری را مکانیکی و فاقد انعطاف می‌داند. اضافه شدن واژهٔ سیال به انتهای اصطلاح نشانه معناشناسی در کتاب مورد بحث این مقاله را نیز باید در راستای تلاش وی و نویسندهٔ همکارش برای برطرف کردن چنین نقطهٔ ضعفی دانست.

نویسندگان کتاب برای رسیدن به این منظور و نشان دادن سیالیت مورد نیاز برای نشانه‌معناشناسی، از اصطلاح "نشانه‌شدن" بهره گرفته‌اند. چالش عمده‌ای که در مقالهٔ حاضر به آن پرداخته می‌شود، ابهام در شیوه‌های نشانه‌شدن و دگرگونی مفهومی نشانه در اثر چنین فرایندی است. توجه به دگرگونی مفهومی نشانه، نیازمند بررسی انطباقی این مفهوم در کتاب مورد بحث و نظریه‌های نشانه‌شناسی پیشین، به‌ویژه آرای سوسور است که در کتاب مورد نقد قرار گرفته است.

نشانه‌شناسی سوسوری، به عنوان یک نظریهٔ آغازگر، قطعاً دارای کمبودها و نارسایی‌هایی است و به همین سبب پس از آن نیز نظریات نشانه‌شناسی در ادامه و تکمیل آن، و به عبارتی الهام گرفته از کلیت اندیشه‌های سوسور بوده است. اما این که

نشانه‌شناسی سوسور، تا آن اندازه که در کتاب بر آن تأکید شده، مکانیکی و حاصل ارتباط و دلالت مستقیم و بی‌چون و چرای دال بر مدلول باشد، محل سؤال این مقاله است. و این که آیا نشانه‌شناسی در وجود خود، فاقد هرگونه معناشناسی است؟ و آیا اضافه شدن واژهٔ سیال، نشانه معناشناسی را _به شکلی که در کتاب تحلیل شده است_ از جمود و نارسایی خارج می‌سازد؟

پ) ابهام در تعاریف

کتاب راهی به نشانه‌معناشناسی سیال، کتابی نظریه‌پردازانه، با موضوعی است که تا حد زیادی بدیع و محل نزاع است. چنین کتابی که قاعدتاً برای مخاطب دانشگاهی تالیف شده است، می‌باید از هرگونه ابهام در تعاریف یا استفاده از نثر ژورنالیستی به دور باشد. عبارت‌ها پیش از آن که تهییج‌کننده باشد، باید بازگوکنندهٔ منویات و آرای نویسندگانش باشد. «ما در هر حال یا ناگزیر از قبول معناییم یا ناگزیر به تولید معنا؛ زیرا در دنیای امروز، ما در هر لحظه از حیات در محاصرهٔ نشانه‌ها و تیررس آن‌ها هستیم»[1] *(ص۷-۸)*. در دنیای امروز ما در محاصرهٔ نشانه‌ها هستیم. آیا در دنیای گذشته، ما در هر لحظه از حیات در محاصرهٔ نشانه‌ها نبوده‌ایم؟ و نتیجه این می‌شود که در گذشته ناگزیر از قبول معنا یا تولید معنا نبوده‌ایم. اگر چنین گزاره و تالی‌ای صحیح باشد، آیا می‌توان مشخص کرد که "امروزه" از کی آغاز شده که شروع پذیرش معنا یا تولید آن است؟ و اگر دیروز معنایی وجود نداشته، اصولاً "پذیرش معنا" چه مفهومی می‌تواند داشته باشد. این آغاز بسیاری از ابهامات موجود در کتاب مورد نظر است. حمیدرضا شعیری و ترانه وفایی در هیچ جای کتاب مفهوم و برداشت خود را از مفهوم "نشانه" مشخص نکرده‌اند. شاید بدیهی پنداشتن مفهومی که اساس نظریه‌ها و انتقادهای کتاب و تعریف‌های بعدی بر آن است، از روش‌مندی علمی به‌دور باشد.

این ایراد در مورد مفهوم "گفتمان" نیز صادق است. شعیری اگرچه در کتب متعدد تقسیم‌بندی‌هایی برای گفتمان و زیرمجموعه‌های آن ارائه کرده است (شعیری، ۱۳۸۸) و (شعیری، ۱۳۸۹)، اما برای خودِ گفتمان تعریفی دقیق و مجزا، ارائه نکرده است و ابهام حاصل از این واژهٔ کلی را همواره در آثار خود دارد: «از زمان ولادیمیر پراپ تا کنون تقسیم‌بندی‌های زیادی در مورد عوامل گفتمان صورت گرفته است، اما ما در این‌جا عوامل گفتمانی را به دو دستهٔ بزرگ کنشی و شوشی[2] تقسیم می‌نماییم» *(ص۱۳)*. در این‌جا ابهام واژهٔ "گفتمان" به‌خوبی واضح است. در بسیاری موارد، از این واژه در معنای روایت

استفاده شده است، بدون این‌که لزوم چنین جایگزینی یا وجوه تمایز آن با روایت به روشنی مشخص شده باشد؛ مانند همین ارجاع به زمانهٔ پراپ.

پ. ۱) لزوم ساخت اصطلاحات جدید

پراپ به عنوان یکی از آغازگران روایت‌شناسی مطرح است و ارجاع مسائل گفتمانی به کارهای وی، به خلط مباحث گفتمانی و روایت دامن می‌زند. اگر این جایگزینی به تغییرات ترمیک و نتایج جدید حاصل از گفتمان‌شناسی منجر شود قابل قبول است، اما آن‌چه در این جا شاهدیم، تنها تغییر واژه‌هاست. آن‌چه در روایت‌شناسی به "روایت" و "توصیف" تعبیر می‌شود، در این‌جا به "کنش" و "شَوِش" تبدیل شده است با اندکی توضیح در مورد وجوه عاطفی آن‌ها؛ بدون این‌که کارکرد جدیدی را برای این دو اصطلاح سبب شده باشد.

حتی در مثال‌های داده شده برای تبیین این دو مفهوم اشکالاتی به چشم می‌خورد. در صفحهٔ ۱۴، عبارت «دادم حالش رو بگیرن» به‌دلیل مرتبط بودن با وضعیت روحی، امری شوشی دانسته شده است، عبارتی که در روایت‌شناسی یک کنش محسوب می‌شود؛ اما در صفحهٔ قبل از آن، داستان پادشاه و قهرمان یا داستان زاغ و روباه را نمونه‌های کنشی برمی‌شمرد. حال آن‌که مبنای استدلال برای «دادم حالش رو بگیرن» برای این دو داستان نیز صادق است. قهرمان برای انجام مأموریت پادشاه، یک دلیل عاطفی دارد، او خواهان دختر پادشاه است که یک عامل روحی است. هم‌چنین زاغ برای پذیرش القاء از روباه دارای یک عامل روحی است: نیاز به خودنمایی. به‌طور کلی هر کنش به‌دنبال یک عامل روحی/ عقلی/ عاطفی صورت می‌گیرد و استدلال داده شده برای شوشی خواندن «دادم حالش رو بگیرن»، نمی‌تواند عملگری خاص برای یک گفتمان باشد. وانگهی در مثال‌های داده شده برای شوش، همواره از یک عبارت استفاده شده، و برای کنش به یک داستان اشاره شده است. این عدم توازن در ارائهٔ مثال یکی از عوامل گمراهی در رسیدن به نتیجه است.

تقابل کنش و شوش را حمیدرضا شعیری در پانوشتی در کتاب نقصان معنا (گرمس، ۱۳۸۹) نیز به‌گونه‌ای دیگر مطرح کرده، که آن هم خالی از خلل نیست: «در بسیاری از موارد به‌ویژه در گفتمان‌های غیرکلاسیک و پسامدرن، سوژه دچار حالاتی شده یا می‌شود که با آن حالات زندگی می‌کند. یعنی او دچار وضعیتی عاطفی، روحی، روانی مانند بی‌حسی، کسالت یا شوق و بشاشیت... می‌شود. چنین سوژه‌ای در وضعیتی شوشی و نه

کنشی قرار دارد» *(شعیری برگرفته از گرمس، ۷۳: ۱۳۸۹)*. این‌که در دوره‌های متأخر بر ذهنیت شخصیت‌های داستانی بسیار تأکید می‌شود و در رمان‌های کلاسیک بیشتر نمودهای بیرونی کنش مورد توجه بوده، موضوعی صحیح است اما نه داستان‌های کلاسیک چنان به ذهنیات و حالات روانی بی‌توجه بوده‌اند و نه روایات پساکلاسیک به تظاهرهای بیرونی بی‌توجه، که چنین تمایز و تقابلی خارج از بحث ذهنیت/ عینیت، لزوم تقسیم‌بندی کنش/شوش را ایجاب کند. اصولاً نمی‌توان کنشی را متصور شد که فاقد یک یا چند محرک روانی/ عاطفی باشد.

ت) تقسیم‌بندی، هدف یا ابزار؟

برای گفتمان کنشی و گفتمان شوشی تقسیم‌بندی‌هایی به این شکل صورت گرفته است: «کنش‌گزار، کنش‌گر و کنش‌پذیر؛ شوش‌گزار، شوش‌گر و شوش‌پذیر» *(ص۱۳)* مشخص نیست این تقسیم‌بندی‌ها به چه هدفی انجام گرفته است. یعنی تعیین هر یک از این شش مصداق در یک گفتمان، چه تأثیری در فهم گفتمان یا نقد یک متن می‌تواند داشته باشد؟ به نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی‌ها و آن‌چه برای زیرمجموعه‌های گفتمان، پیش از این در کتاب انجام گرفته است، خود، هدف بوده‌اند؛ حال آن‌که وقتی مؤلف دست به چنین دسته بندی‌هایی می‌زند، می‌باید به یک هدف علمی چشم داشته باشد که این دسته‌بندی‌ها ابزار رسیدن به آن هدف محسوب شود، به گونه‌ای که تطبیق یک متن با چنین دسته‌بندی‌هایی، به نتایج تحلیلی و استنتاجی منتهی شود.

ث) گونه‌شناسی نظام‌های گفتمانی یا شیوه‌های محتوایی روایت؟

مؤلفان در فصل "شناسایی انواع گفتمان" نظام گفتمانی را در پنج دسته، گونه‌بندی کرده‌اند: گفتمان برنامه‌مدار، گفتمان القایی، گفتمان اخلاقی مرامی، گفتمان تعاملی هم‌ترازی و گفتمان رخدادی. گفتمان برنامه‌مدار بر رابطه بین دو کنش‌گر دلالت می‌کند که در آن یک کنش‌گر تابع برنامه یا دستور کنش‌گر دیگر است. گفتمان القایی، کنش ناشی از تعامل دوطرفه کنش‌گران است و در آن متقاعدسازی جایگزین دستور می‌شود. در گفتمان اخلاقی مرامی، اخلاق اجتماعی ـ فرهنگی یا وظیفه مرامی جایگزین دستور و تقاعد می‌شود. در گفتمان تعاملی هم‌ترازی، آن‌چه تعیین‌کننده است حس مشترکی است که در رابطه تعاملی بین دو طرف درگیر در جریان ارتباط به‌وجود می‌آید *(۱۷ـ۲۲)*.

با تأمل بر تقسیم‌بندی بالا و مثال‌هایی که نویسندگان برای تبیین مفهوم اصطلاحات به کار گرفته‌اند، به نظر می‌رسد آن‌چه در این نوشتار وجود دارد شیوه‌های گوناگونی است که

برای ساخت محتوای روایت می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. این شیوه‌های روایی برسازندهٔ یک گفتمان نیست. به عنوان نمونه، آیا کچل مم سیاه که براساس دستور پادشاه دست به کنشی زده است، چیزی با عنوان گفتمان برنامه‌مدار را به‌وجود آورده است؟ آیا کنش براساس القا و نه دستور (مانند داستان زاغ و روباه)، این کنش را به گفتمان القایی بدل کرده است؟ آیا چنین تقسیم‌بندی، گفتمان را تا سطح کنش تقلیل نمی‌دهد؟ و آیا این بدان معنا نیست که هرکنشی را می‌توان یک گفتمان به حساب آورد و از مرزهای ذکر شده در تقسیم‌بندی فوق بسیار فراتر رفت؟

ایراد بیان شده در بالا را می‌توان معطوف به دو اشکال پیش‌گفته نیز دانست: ابهام در تعریف مفهوم گفتمان و تقسیم‌بندی به‌عنوان هدف و نه ابزاری برای تبیین بهتر مفاهیم.

ج) نظریه مقدم بر متن

اساسی‌ترین مشکلی که در کلیت اثر وجود دارد، تأویل به رأیِ متن برای رسیدن به منظوری از پیش تعیین شده است. «ققنوس با شکاف در روند همیشگی و پیوستهٔ حیات خود، خطر مواجه شدن با آتش را به تن می‌خرد تا به این ترتیب به مرغی اسطوره‌ای تبدیل شود» *(ص۲۳)*. این نقل قول نمونه‌ای از تحلیل است که سعی می‌کند روایت نیما از ققنوس را در راستای خواست مؤلف قرار دهد. ققنوس، هم‌چنان که نیما روایت کرده است و آن‌چنان که اسطوره می‌گوید، برای تولید مثل بر آتش می‌نشیند. این حرکت، شکاف در روند همیشگی زندگی او نیست، این روند طبیعی زندگی اوست. درنتیجه این حرکت، حرکتی به‌سوی خطرپذیری نیست بلکه حرکتی در جهت گریز از خطر است؛ خطراتی چون آوارگی، مرگ و حرکت به‌سوی جاودانگی.

در صفحه ۱۱۵، صراحتاً حرکت اسطوره‌ای ققنوس، ناشی از مستی و از خود بی‌خود شدن دانسته شده است. این وضعیت با آگاهی اسطوره‌ای در تضاد است. نویسندگان به این موضوع توجه نداشته‌اند که آن‌چه ققنوس را اسطوره ساخته، نه صرف بر آتش نشستن او، بلکه تکرار این روند در گستره‌ای طولانی از زمان است. این تکرار، وجود پرنده را وجودی همواره آگاه به سرنوشت دردناک خود ساخته و همین آگاهی بعد اسطوره‌ای به او بخشیده است. «از دیدگاه تایلور و فریزر، اسطوره درپی تبیین اتفاقاتی است که تکرارشونده‌اند» *(Segal, 2004: 84)*. بنابراین حرکت ققنوس از مبدأ تا مقصد در چارچوب الگویی تکرارشونده است که مفهوم اسطوره‌ای پیدا می‌کند. یعنی ققنوس، خود در چنین فرایندی زاده شده و در چنین فرایندی نیز خواهد مرد.

آن‌چه ققنوس را اسطوره می‌سازد، یگانه بودنش در یک بازه‌ی هم‌زمانی است. اما در گستره‌ی درزمانی، این کنش برای ققنوس کنشی غریزی است؛ فارغ از این‌که وی چگونه به دنیای پیرامون خود می‌نگرد. درواقع اگر زندگی ققنوس همراه با شادی و کامیابی بود، بر آتش نشستنش برای تولد ققنوسی دیگر، عملی ایثارگرانه و اسطوره‌ای بود. توجه داریم که ققنوس نیما، برخلاف ققنوس اسطوره‌ای، پس از مرگ چندین جوجه می‌آورد و همین موضوع، تا حد زیادی از بار تراژیک روایت کاسته و اسطورهٔ ققنوس را دستخوش کاستی‌هایی نموده است.

ج. ۱) ققنوس اسطوره‌ای یا ققنوس اسطوره شونده

در هر حال عبارتی چون «او به ققنوس اسطوره‌ای تبدیل می‌گردد که تعالی نشانه‌ای او را فراهم می‌سازد» *(ص۳۰)* که کلیت نتیجه‌گیری از بحث مطرح شده دربارهٔ شعر ققنوس را در این کتاب بیان می‌کند، مطلقاًنمی‌تواند صحیح باشد. ققنوس نیما از آغاز ققنوس اسطوره‌ای است، چن‌آن‌که در همان سطر اول شعر بر آن تأکید شده است: «ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان» *(نیمایوشیج، ۳۲۵: ۱۳۸٦)*. حتی اگر ققنوس سیر مراحلی را نیز برای اسطوره‌ای شدن طی کرده باشد، روایت پیش روی ما مقطعی از زندگی اوست که کاملاً اسطوره‌ای است. بعید به‌نظر می‌رسد ققنوس با آن عظمت، تنها در ساعات پایانی عمر خود اسطوره شده و اصولاً تعالی او منوط به گریز از زندگی روزمره و حرکت به‌سوی انتحار باشد. خصلت‌های اسطوره‌ای ققنوس، پیش از این وجود داشته و از مهم‌ترین آن‌ها منحصر به فرد و دور از دسترس بودن اوست.

وجود پیشینی خصلت‌های اسطوره‌ای در ققنوس بیشتر محل توجه خواهد بود اگر دقت داشته باشیم که روایت ققنوس در این‌جا یک داستان کوتاه است، نه یک رمان. داستان کوتاه، آن‌چنان که در روایت نیما از ققنوس می‌بینیم، «برشی از زندگی» *(میرصادقی، ۱۳۸۳: ۲٦۰)* است. این برش، مقطعی کوتاه از زندگی کنش‌گر داستان را بیان می‌کند، نه سیر تحولی شخصیت و مسائل روانی مربوط به آن را. اصولا بیان سیر تحولی زندگی یک شخصیت اختصاص به رمان دارد، نه داستان کوتاه. «برای نویسنده داستان کوتاه چنین فرصت و امکانی وجود ندارد. در داستان کوتاه، شخصیت قبلا پرورش یافته و درگیر کاری است که آن کار محتملا به اوج و لحظه حساس و بحرانی خود رسیده است» *(میرصادقی، ۱۳۹۳: ۱٦۷)*. از پیش اسطوره‌بودن ققنوس نیز در راستای همین محدودیت داستان کوتاه

اتفاق افتاده و چنان‌چه ققنوس اسطوره‌ای "نشانه" باشد، نشانه‌ای پیشینی است، نه حاصل سیال بودن روایت.

ج. ۲) روایت سیال، روایت منجمد

مؤلفان، اسطوره‌ای بودن ققنوس را حاصل «انعطاف، پویایی، در نوسان بودن، تکامل و تعالی» نشانه می‌دانند *(ص۲۸)*. این سیالیت بر برداشتی از ویژگی‌های روایی متن استوار است و از آن جمله است نوسان بین حیات و مرگ. سؤال این‌جاست که مگر نشانه‌ای وجود دارد که میان حیات و مرگ در نوسان نباشد؟ اگر نویسندگان، پویایی شخصیت را عامل نشانه‌شدن او می‌دانند، آیا این بدان معناست که شخصیت‌های ایستا فاقد چنین قابلیتی هستند؟ آیا به عقیده نویسندگان کتاب، پویایی فقط و فقط در جهت تعالی، نشانه ساز است؟ آیا پویایی در جهت زوال، تحرک و انعطاف‌پذیری را در خود ندارد و نمی‌تواند سازنده روایتی سیال باشد؟ رنج و دردی که به زعم نویسندگان کتاب، سبب تعالی ققنوس در فاصله میان زندگی و مرگ اوست، اتفاقا یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه است: «قهرمان‌های داستان‌های کوتاه از زخم‌های درونی کشنده رنج می‌برند» *(میرصادقی، ۱۳۹۲: ۳۶۹)*. این همان سردرگمی حاصل از تبدیل توصیف به شَوِش و روایت به کنش در ترمینولوژی کتاب است که پیش از این ذکر آن رفت و نتیجه بی‌توجهی به نوع داستان (داستان کوتاه یا رمان). اتفاقاً ققنوس نیما، در آغاز و پایان روایت، تغییری در ویژگی‌های شخصیتی از خود بروز نمی‌دهد. روایت مورد نظر، کنشی است حاصل ویژگی‌های روانی پیشینی کنش‌گر.

ج. ۳) اسطوره شدن

برای تبیین اعتلای اسطوره‌ای یا همان اسطوره شدن، "عقاب" پرویز ناتل خانلری (خانلری، ۱۳۸۱) نمونه‌ای مناسب و ملموس به‌نظر می‌رسد. نشانه‌ای که در آغاز موجودی معمولی و حساب‌گر است و در پایان سرنوشتی اسطوره‌ای پیدا می‌کند. نکتهٔ مهم دیگری که توجه به آن، تضاد شدید معنایی در برداشت اسطوره‌ای از ققنوس را آشکار می‌سازد این است که تفکر اسطوره‌ای، اصولاً تفکری غیراستدلالی است *(Cassirer, 1953: 56)*. این تفکر همان است که در عقاب خانلری شاهدیم. عقاب به همه‌ی اندیشه‌های حساب‌گرانه که می‌تواند باعث افزایش عمر او شود پشت پا می‌زند و چنان در آسمان بالا می‌رود که به گونه‌ای مرگ می‌رسد؛ مرگی برخلاف آن‌چه در آغاز روایت از آن می‌گریخته

است، مرگی حاصل از آگاهی اسطوره‌ای. اما حرکت ققنوس، چن‌آن‌که گفته شد، در یک مرتبهٔ واحد، نه برپایهٔ آگاهی اسطوره‌ای، بلکه به‌دلیل ارضای غریزهٔ تولید مثل است. این حرکت تنها در توالی و تکرار است که آگاهی‌آفرین و اسطوره‌ساز است. چنان‌چه این حرکت را گریز از روزمرگی‌ها و بیهودگی‌ها بدانیم نیز، چنین تفکر استدلالی، منجر به خلق اسطوره نخواهد شد.

ج. ۱. ۳) کارکردهای اسطوره

همین تفکر غیراستدلالی است که عقاب را که در آغاز پرنده‌ای عینی است، در پایان روایت به موجودی انتزاعی بدل می‌کند. پرنده‌ای شکارچی که با پرواز او گوزن‌ها می‌رمند و مارها به سوراخ می‌خزند که در پایان سرنوشتی کاملا ناملموس می‌یابد. این روند اسطوره‌سازی در تضاد با کارکرد "مؤلفه‌های گفتمانی" ققنوس قرار می‌گیرند که مؤلف کتاب در صفحهٔ ۶۸ بیان کرده است. این شیوه، شیوهٔ عمومی داستان‌پردازی است. بیان این‌که «نیما پیوند دهندهٔ دو گونهٔ نشانه‌ای از ققنوس یعنی ققنوس عمومی و ققنوس معرفتی، ویژه یا منحصر به فرد است» *(ص۷۹)*، باتوجه به آن‌چه گفته شد نمی‌تواند مقرون به صحت باشد. ققنوس نیما از آغاز همان ققنوس معرفتی و منحصر به فرد است و باز برای مقایسه، عقاب خانلری را می‌توان پیوند دو گونهٔ عمومی و خاص دانست. هم‌چنین توجه به اسطوره‌هایی چون آرش یا کاوه، نشان‌دهندهٔ چنین سیر محتوایی از انسان‌هایی معمولی به نمونه‌هایی اعتلا یافته از انسان است. علی الاصول اسطوره «برای تبیین تحول چیزها از آن‌چه که در ابتدا بودند به آن‌چه که اکنون هستند و این که چرا این تحول نمی‌توانست شکل دیگری داشته باشد» *(استروس، ۱۳۸۵: ۹۵)* به‌وجود می‌آید. یک روایت اسطوره‌ای ناگزیر از طی چنین روندی است، حتی اگر تحلیل نشانه ـ معناشناسی سیال برای نقد آن به کار نرود.

ج. ۲. ۳) زاویهٔ دید اسطوره‌ای؟

در صفحات ۹۱ تا ۹۴، پس از بحث مشبعی که پیش از آن دربارهٔ تقسیم‌بندی زاویهٔ دید انجام شده است، پاره‌هایی از شعر ققنوس با این تقسیم‌بندی مطابقت داده شده است. اما از آن‌جا که این تقسیم‌بندی، یک تقسیم‌بندی کاربردی نیست، از این تحلیل هیچ نتیجه‌ای حاصل نشده است یعنی کاربرد عملی و انتقادی‌پرداختن به چنین بحثی کاملا نامعلوم است. چنان‌چه این تقسیم‌بندی کاربردی بود، باید تأثیر فراوانیِ یک زاویهٔ دید بر

نوع روایت‌گری یا گفتمان حاکم بر آن متن، برای مخاطب مشخص شود. اما در کتاب، هدف صرفاً تقسیم‌بندی بوده، نه حصول به نتیجه‌ای که به نقد گفتمان یاری رساند. به عبارت دیگر ارتباط این گفتار با بحث نشانه‌ـ معناشناسی سیال به‌خوبی مشخص نیست.

چ) تحول نشانهٔ سوسوری در بستر زمان

سوسور، خود نیز بر جزمیت و انجماد نشانه خط بطلان کشیده و در بستر زمان، قابلیت دگرگونی برای آن قایل شده است: «نشانه‌ها از یک اصل عمومی نشانه‌شناسی پیروی می‌کنند: تداوم در زمان، همراه با تغییر در زمان» *(Saussure, 2011: 76)*. در داستان چوپان دروغگو نیز تکرار یک کنش در طول زمان وضعیت دلالی نشانه‌ها را دستخوش دگرگونی ساخته، نشانهٔ ابتدایی را به دالی جدید بدل کرده است. وانگهی این کارکرد ذاتی اسطوره است که مدلولی دیگرگون برای دال تعریف می‌کند: «اسطوره، نظام شکلی دلالت‌های آغازین را یک مرحله به جلو می‌راند» *(Barthes, 1991: 113)*، خواه این نظام دلالتی در مفهوم ساخت‌گرای آن مورد توجه باشد یا در تحلیل نشانه_ معناشناسانهٔ سیال. اسطوره اصولاً از همین فراگردِ تحولِ مدلول، معنا می‌یابد و این فراگرد، از آن‌جا که ذاتی اسطوره است، مستقل از نوع تحلیل انتخابی، آفرینندهٔ یک نظام نشانه‌ای جدید خواهد بود.

نکتهٔ دیگر قابل توجه در این رابطه این است که سیالیت مطرح شده در کتاب، زمانی معنا می‌یابد که یک رابطهٔ دال و مدلولی به‌صورت مجزا و منفرد مورد بررسی قرار گیرد، مانند رابطهٔ چوپان و کشاورزان در داستان چوپان دروغگو. اما اسطوره حاصل یک رابطه منفرد نیست که تحول مدلولی آن به سیالیت معنا تعبیر شود: «واحدهای تشکیل‌دهندهٔ راستین یک اسطوره، رابطه‌هایی مجزا نیستند بلکه مجموعه‌هایی از این رابطه‌ها هستند، و این رابطه‌ها را تنها به‌صورت مجموعه می‌توان به کار گرفت» *(استروس به نقل از روتون، ۵۵: ۱۳۸۷)*. اسطوره حاصل توازی و تداخل چندین رابطه است و تقلیل آن به یک داستان خطی، موجب انحراف از تحلیل صحیح می‌شود. اسطوره بودن ققنوس نیز از هم‌کناری رابطه‌هایی متعدد حاصل شده است که هیچ یک در متن شعر ققنوس نیامده است، چراکه این متن، بنا ندارد مراحل شکل‌گیری اسطوره را بیان کند.

چ. ۱) نشانه_ معناشناسی، سیال یا روایی؟

در صفحهٔ ۱۱۴، مؤلفان نوع تحلیل خود را «نشانه_ معناشناسی سیال، در مقابل نشانه_ معناشناسی روایی» معرفی می‌کنند و این گونهٔ اخیر را دارای ضعف انجماد می‌خوانند. به

زعم نویسندگان در نشانه_ معناشناسی روایی یا منطقی یا برنامه مدار، کنش‌گر براساس روابطی از قبل مشخص شده کنش‌های خود را به انجام می‌رساند و در نشانه_ معناشناسی سیال چنین نیست. این بحث سه ابهام بزرگ دارد. اول این‌که در نشانه_ معناشناسی سیال، کنش‌گری که براساس یک رویداد از پیش مشخص کنش خود را انجام نمی‌دهد، آیا سرانجام، کنش او کنشی روایی هست یا نه؟ یعنی حرکت ققنوس به‌سوی آتش (که معلوم نیست چرا از پیش نامشخص است) کنشی روایت‌ساز است؟ و اگر نیست، چیست؟

دومین ابهام این‌که مگر نویسنده، به هنگام خلق اثر برمبنای اصول تحلیل ادبی اثر خود را می‌آفریند که حرکت کنش‌گر از پیش مشخص یا نامشخص باشد؟ نویسندگان خطرپذیری ققنوس را نشانه‌ای از نبود برنامه پیشینی و کنش ناشی از آن را تابعی از نشانه ـ معناشناسی سیال دانسته‌اند: «ققنوس نیما در جریان سلسله‌عملیاتی که ما آن را عملیات نشانه ـ معنایی خطرپذیری می‌نامیم، به اسطوره تبدیل می‌شود» *(۱۱۶)*. بسیار باید دقت کرد تا از خلط مباحث آفرینش ادبی و نقد ادبی در گفتارهای نظری پرهیز شود. مباحث روایت‌شناسی و نشانه_ معناشناسی (در هر شکل آن)، مباحثی معطوف به نقد ادبی‌اند و صرفاً متن پیش روی خود را تحلیل می‌کنند، نه فرآیند تولید اثر را. ابهام سوم این است که آیا تحلیل نشانه_ معناشناسی سیال، بستگی به محتوای متن دارد؟ یعنی اگر ققنوس راهی به‌جز آتش در پیش می‌گرفت، تحلیل نشانه_ معناشناسی سیال در مورد متن فاقد موضوعیت می‌شد؟

چ. ۲) نشانه‌شناسی محتوایی

آیا می‌توان یک نشانهٔ زبانی را براساس محتوای متن رتبه‌بندی کیفی کرد؟ به نظر می‌رسد چنین اتفاقی در روایت شعیری و وفایی از ققنوس رخ داده است. به این معنی که مباحث شکلی و زبانی، به شرایط معنایی متن وابسته شده است. «ققنوس با قابلیت نشانه‌پذیری بالا» *(ص۱۲۱)* یعنی مثلاً کلاغ، قابلیت نشانه‌پذیری پایین دارد؟ آیا موجودی با قابلیت نشانه‌پذیری صفر وجود دارد؟ و اگر چنین باشد تکلیف آن موجود در زبان چیست؟ و یا موجودی که در یک روایت، سیر قهقرایی طی می‌کند و به پایین‌ترین حد کیفیت (از نظر ارزشی) می‌رسد، هرچند روایت را به بهترین وجه به سرمنزل مقصود می‌رساند نیز دارای قابلیت نشانه‌پذیری بالا نیست؟ مثلا"شیطان" چگونه نشانه‌پذیری است؟

سیال بودن نشانه، ناگزیر آن را به مبحث محتوایی منوط می‌سازد و نشانه در این شکل، دچار خلا مفهومی می‌گردد. به این ترتیب در پایان کتاب، خواننده نمی‌تواند به تعریفی مشخص و روشن‌گر از نشانه برسد. در این شرایط است که برای معنابخشیدن به نشانه، نویسنده ناگزیر است بر اساس تخیل خود، اتفاقاتی را نیز به روایت متن بیفزاید. آیا عبارتی چون «ققنوس خود را در آتش می‌افکند تا با تأثیر بر دنیای پیرامون خود، از آن دنیایی متعالی و شگفت‌انگیز بسازد» *(ص۱۲۱)*، از روایت نیما برداشت می‌شود؟ یا صرفاً حاصل تخیل مؤلفان برای رسیدن به مقصود ذهنی‌شان است؟ آیا پس از بر آتش نشستن ققنوس، دنیای پیرامون او متعالی می‌شود؟ روزمرگی‌ها از میان می‌رود و همهٔ پرندگان "قابلیت نشانه‌پذیری بالا" می‌یابند؟

این سؤال‌ها و بسیاری پرسش‌های دیگر در خلال تحلیل نشانه_ معناشناسانهٔ سیال از شعر ققنوس بی‌پاسخ مانده است. مثلاً این که گفته شده ققنوس در پایان روایت به یک نشانه تبدیل شده است، موجد این پرسش است که این پرنده، در آغاز روایت چه بوده است؟ آیا معنای "نشانه" قهرمان است؟ آیا معنای "نشانه" اسطوره است؟ آیا قهرمانان دیگر داستان‌ها از آغاز، قهرمانند یا همگی به تدریج راه قهرمانی می‌پویند؟ آیا اگر مبنای نقد این شعر، به‌جای تحلیل نشانه_ معناشناسی سیال، نشانه_ معناشناسی ساخت‌گرا بود، ققنوس به یک اسطوره بدل نمی‌شد؟ آیا گفتمان ققنوس، بدون زایش مجدد ققنوس از خاکستر، وجود خارجی دارد؟ *(ص۴۳)* آیا آن‌چه به‌عنوان "گفتمان نیمایی" در متن کتاب بارها مورد تأکید قرار گرفته *(به‌عنوان مثال، ر.ک. ص۲۷و۲۹و۶۲)* موضوعیت دارد؟ آیا نیما در کلیت آثارش (به‌جز معدودی از اشعار دورهٔ پایانی عمر خود)، واجد گفتمانی خاص است که بتوان عنوان "گفتمان نیمایی" را بر آن اطلاق کرد؟

نتیجه

کتاب راهی به نشانه‌معناشناسی سیال از آن‌جا که سعی می‌کند نگاهی نو و دیگرگون به مباحث ادبی ایران داشته باشد و از آن‌جا که اثری متعلق به ادبیات معاصر را به نقد کشیده است، به‌نوبهٔ خود اثری قابل اعتناست. اما رویکرد زبان‌شناسانهٔ مؤلفان با دیدگاهی خاص به یک متن، بدون در نظر گرفتن بسیاری ویژگی‌های ادبی، به‌خصوص در کلیت آثار پدیدآورندهٔ آن، سبب شده تا نقدهایی بر تحلیل‌های داده شده وارد باشد. شاید عمده‌ترین نقدی را که می‌توان بر کتاب یاد شده وارد دانست، اختلاط مباحث زبانی و محتوایی باشد که لزوماً به نشانه_ معناشناسی منتهی نشده است. نشانه‌شناسی یا نشانه_ معناشناسی را که یک رویکرد زبان‌شناسانه است، با اضافه کردن عبارت "سیال" نمی‌توان و نباید به محتوا

ربط داد. در تحلیل داده شده در کتاب، این محتواست که جهت‌دهی تحلیل را شکل داده و به این ترتیب، نشانه‌شناسی در محاق قرار گرفته است. نتیجهٔ آن نیز ابهامات فراوانی است که در نهایت پاسخی نیافته‌اند. مثلاً این‌که ققنوس در پایان روایت به یک "نشانه" تبدیل شده است؛ بدون این‌که مشخص شود ققنوس در آغاز روایت چه بوده است؟ ضد نشانه؟ نه_ نشانه؟ یا هر چیز دیگر. به‌هرروی نمی‌توان تحول یک پارادایم زبانی به یک نشانه را تحت تأثیر محتوای متن عملی نقادانه به‌شمار آورد. اصولاً در گفتمان علوم انسانی، این‌چنین با قطعیت سخن از تقابل دیدگاه‌های نظری گفتن و نشانه_ معناشناسی سیال را در مقابل نشانه_ معناشناسی ساخت‌گرا، یا کنش را در مقابل شوش برای دوره‌های مختلف ادبی قرار دادن راهی صواب برای کشف مناسبات متنی نیست. مشکل عمدهٔ تحلیل‌های ارائه شده این است که منتقدان، مباحث انتقادی را در مجرای تألیف جستجو کرده‌اند؛ یعنی نگاه نقادانهٔ ایشان نه معطوف به متن، بلکه معطوف به شیوهٔ تألیف بوده است. گزینش این روش، باعث ایجاد سردرگمی برای تحلیل اسطوره‌ای اثر و در نهایت منتهی شدن نقد به روایت‌شناسی یا اسطوره‌شناسیِ مبتنی بر واقعیاتِ متنی است که می‌توان با در نظر گرفتن کلیت آثار نیمایوشیج بر ققنوسِ او اعمال کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. تمامی نقل‌قول‌هایی که صرفا با شمارهٔ صفحه مشخص شده‌اند از این کتاب است: شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸)، راهی به نشانه–معناشناسی سیال، تهران: علمی و فرهنگی.

۲. در تقابل با کنش «شُوِش، که از مصدر شدن به دست آمده است، توصیف‌کننده حالتی است که عاملی در آن قرار دارد» (۱۲).

منابع

۱. استروس، کلود لوی. (۱۳۸۵). **اسطوره و معنا**. ترجمه: شهرام خسروی، چ ۲. تهران: مرکز.

۲. روتون، کنت نولز. (۱۳۸۷). **اسطوره**. ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ ۴. تهران: مرکز.

۳. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). **مبانی معناشناسی نوین**. چ ۲، تهران: سمت.

۴. _____. (۱۳۸۹). **تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان**. چ ۲، تهران: سمت.

۵. _____، ترانه وفایی. (۱۳۸۸). **راهی به نشانه‌معناشناسی سیال**. تهران: علمی و فرهنگی.

۶. گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۸۹). **نقصان معنا**. ترجمه: حمیدرضا شعیری. تهران: علم.

۷. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). **ادبیات داستانی**. چ ۴. تهران: سخن.

۸. _____. (۱۳۹۲). **شناخت داستان**. تهران: نگاه.

۹. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۱). **عقاب**. تهران: خانهٔ ادبیات.

۱۰. نیمایوشیج. (۱۳۸۶). **مجموعه کامل اشعار**. گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز. چ ۸. تهران: نگاه.

11.--Barthes, Roland. (1991), Mythologies. tr. Annette Lavers, Twenty-fifth Printing, U. S. A: Noonday Press.

12. Cassirer, Ernst. (1953), Language and Myth. tr. Susanne K. Langer, U. S. A: Dover Publications INC.

13. Saussure, Ferdinand de. (2011), Course in General Linguistics. tr. Wade Baskin, U. S. A: Columbia University Press.

14. Segal, Robert Allan. (2004), Myth: A Very Short Introduction. U. S. A: Oxford University Press.