

زبان‌شناسی شخصیت‌پردازی و نقش آن در تحلیل روایی متن

(بررسی موضوعی: شعر نو ایران)

فرزاد کریمی*

چکیده

نظریاتی که شخصیت‌پردازی در متن ادبی را تحلیل می‌کنند، بیشتر ویژگی‌های مضمونی و راه‌کارهای عملی از منظر فنون داستان‌نویسی را مورد بررسی قرار می‌دهند. در این مقاله سعی شده است شخصیت‌پردازی در بستری از مواد زبان‌شناسی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. متون شعر نو ایران نیز، که به لحاظ روایت‌شناسی از دیدگاه زبان‌شناسانه کمتر محل انتقاد و نظریه‌پردازی بوده است، نمونه‌ی مناسب و بدیعی برای تحلیل روایی به‌شمار می‌رود. در این مقاله علاوه بر تبیین ویژگی‌های زبانی شخصیت‌پردازی در متون ادبی، نقش و اهمیت شخصیت‌پردازی در شکل‌گیری روایت در شعر نو ایران، چگونگی استفاده‌ی شاعران نوسرا از شخصیت‌پردازی برای ایجاد زمینه‌ی روایی در متون شعری و چگونگی تأثیرپذیری شخصیت از گفتمان حاکم بر متن تحلیل شده است. از آن‌جاکه شخصیت روایی برآمده از نقش‌های اجتماعی است که یک کنش‌گر می‌تواند حاصل کند، روایت‌متکی بر شخصیت‌پردازی، به‌شکل مؤثری برقرارکننده‌ی ارتباط لازم میان متن و مخاطب خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: شخصیت‌پردازی، فنون داستان‌نویسی، زبان‌شناسی، شعر نو ایران، روایت

مقوله‌ی روایت، چگونگی، لزوم وجود یا عدم وجود روایت در شعر، از مباحث جذاب سالیان اخیر در نقد شعر نو ایران به شمار می‌رود. به نظر می‌رسد شعر نو ایران از آغاز تاکنون به شکل‌ها و روش‌های گوناگون از روایت، یا به عبارت دقیق‌تر از مجموعه‌ای از شگردهای روایی به خوبی بهره برده است. به طور کلی می‌توان شعر نو ایران را واجد گونه‌ای روایت‌مندی دانست. روایت‌مندی‌ای که در پاره‌ای آثار به وضوح حضور آن مشهود است؛ روایت‌مندی‌ای که نه وجود روایتی کامل، که وجود زمینه‌ای روایی آن را سبب شده است. آنچه در این مقاله به آن پرداخته شده است، شخصیت‌پردازی روایی در شعر نو ایران، به منزله‌ی یکی از عوامل مهم و تاثیرگذار در شکل‌گیری زمینه‌ی روایی در شعر است. بنابراین چگونگی شخصیت‌پردازی در روایات شعری مدنظر نیست؛ چه بسا که این مقوله تفاوت چندانی با شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی نداشته باشد. در این نوشتار تلاش شده است تا شخصیت‌پردازی، به عنوان یک شگرد روایی در ساختار شعر نو ایران و نقش آن در تبادل مفاهیم اجتماعی-روانی میان نویسنده و متن، و میان متن و خواننده تحلیل شود.

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

بهبودی

روش‌شناسی

تحلیل صورت گرفته در این نوشتار، بر مبنای گروهی از نظریات زبان‌شناسی و به خصوص تقسیم‌بندی اکو در مورد عموم و خصوص نشانه‌هاست. این شیوه‌ی برخورد با شخصیت‌پردازی فاقد سابقه‌ای مستقل در نقد ادبی ایران است. عمده‌ی تحلیل‌ها در این رابطه، بررسی‌های محتوایی، روش‌های نام‌گذاری و یا نقش شخصیت‌ها در ساختار روایی متن است. انتظار می‌رود در پایان مقاله، چگونگی استفاده‌ی شاعران نوسرای ایران، از ویژگی‌های انحصاری یا تعمیم‌یافته‌ی نشانه، برای شخصیت‌پردازی در روایات شعری تبیین گردد. همچنین چگونگی کاربرد شخصیت‌پردازی برای ایجاد یک خط سیر روایی (هرچند محدود) در اشعاری که عملاً روایی محسوب نمی‌شوند مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

شاعران نوسرا در ایران، زبان را به گونه‌ای به خدمت گرفته‌اند که ظرفیت‌های فراوانی برای اشمال بر گفتار روایی دارد. این ظرفیت را به خصوص در اشعار معروف به "نیمایی" به وضوح می‌توان مشاهده کرد. پیدایی این گنجایش روایی را می‌توان ناشی از رهاسازی شعر از پاره‌ای قیود سنتی دانست و نیز نیاز گویندگان و شاعران به همراهی با زبان روز مردم. قالب‌های سنتی شعر ایران، محمل مناسبی برای

داستان‌سرایی (با عناصر و ویژگی‌های نثر داستانی) بوده است. چنان‌که اگر قالب نظم از بیشتر این آثار گرفته شود داستان، باز بر جای می‌ماند. اما در شعر نو، این داستان نیست که شعر را برای ارائه‌ی خود برگزیده است، بلکه این شعر است که از روایت، به عنوان ابزاری مناسب برای شکل‌دهی به خود و حفظ انسجام بیان بهره برده است. به این ترتیب، شخصیت‌پردازی نیز که در نظم سنتی، به عنوان یکی از عناصر داستان مورد توجه قرار می‌گرفت، در شعر نو، نه به عنوان یک عمل‌گر در کنار سایر عمل‌گرهایی که ساخت داستان را بر عهده دارند، که گاه خود یکی از عوامل اصلی سازنده‌ی روایت یا پاره‌روایتی است که در شعر قابل تشخیص است. چنانچه سه وظیفه‌ی اصلی زبان و ساختار ارتباط گفتاری را «ایجاد رابطه بین اذهان، ارتباط فرد با پدیده‌ها و اشیاء خارجی، و انتقال تجربیات فرد به دیگران» (هابرماس به نقل از توحیدفام و حسینیان امیری، ۱۳۸۸: ۱۹۲-۱۹۳) بدانیم، به نظر می‌رسد آنچه در ادبیات کلاسیک ایران بیشتر مورد توجه بوده، انتقال تجربیات است. این کارکرد به خصوص در اشعار تعلیمی و حکمی بارز است و اصولاً ادبیات حماسی و غنایی ایران نیز ادبیاتی حکمی بوده است. چنان‌که سراینده‌گان بزرگ حماسه و غنا را حکیم فردوسی و حکیم نظامی می‌شناسیم.

الگوهای پیوستگی

در شعر نو، کارکردهای دیگر ساختار ارتباط گفتاری، اهمیتی افزون‌تر از کارکرد انتقال تجربه یافته است. مخاطب امروزی شعر، شاید به اندازه‌ی مخاطبین گذشته، نیازی به دریافت تجربیات شاعر نداشته باشد. در عوض آنچه آن‌ها را مشتاق خواندن یا شنیدن اثری می‌کند، در مرحله‌ی اول ارتباط اندیشگانی و از این طریق مشارکت در نوع نگرش و ادراکات گوینده است و در مرحله‌ی دوم، ارتباط با عینیتی که از صافی ذهن گوینده گذشته و در حقیقت کشف این عینیت است.

این دو مرحله (با حفظ اولویت) الگوهایی را شکل می‌دهند که تجربه در چارچوب آن‌ها انتقال می‌یابد. وجود چنین الگوهایی از آن‌جا الزام می‌یابد که در سیر حرکت ادبیات از کلاسیک به مدرن، نیاز به چارچوب‌هایی که بتواند انسجام و یکپارچگی متن را حفظ کند بیشتر احساس می‌شود. اهمیت وجود چنین چارچوبی برای روایت‌مندی متن تا حدی است که می‌توان گفت «فرایند روایت عبارت است از قراردادن آگاهانه یا ناخودآگاه رویدادهای خارجی در یک الگوی قابل فهم.» (فریمن، ۱۳۷۷: ۲۲۴) ادبیات مدرن، برخلاف ادبیات سنتی، دارای ساختاری معهود و شناخته شده نیست که حتی کژتابی‌های زبانی و مضمونی

در قالب آن ساختار توجیه‌پذیر باشد. اصولاً این‌گونه کژتابی‌ها از ویژگی‌های ادبیات مابعد کلاسیک شناخته می‌شود. به این ترتیب روایت مدرن، برای این‌که گسست‌های مضمونی و زبانی، متنیت متن را دچار فروریزش نکند به الگوهایی که حداقل پیوستگی متنی مورد نیاز را تأمین کند نیاز دارد. این الگوها، "الگوهای پیوستگی"^۱ نامیده می‌شود. در ادبیات پیشامدرن، از آن‌جا که هدف اصلی انتقال تجربه بود، الگو در مرتبه‌ی دوم اهمیت و در واقع تابع مضمون تجربی محسوب می‌شد. اما در ادبیات مدرن، تجربه نمی‌تواند بدون حفظ چارچوب زیبایی‌شناسانه‌ای که به زعم نویسندگان، بهترین راه‌های انتقال معنا را در بر دارد منتقل شود. یعنی متن ادبی خود، هدف است نه صرفاً ابزار انتقال معنا یا تجربه.

بافت روایی به‌جای متن روایی

برقراری ارتباط میان نویسنده و مخاطب، از عمل‌گرهای مهمی است که ژنت برای روایت در نظر گرفته است. (ر.ک. مارتین، ۱۳۸۶: ۷۸) بنابراین باید روایت در نظریه‌های ادبی امروز را از قصه‌گویی و داستان-پردازی در معنای سنتی آن متمایز دانست. روایت در این معنا می‌تواند فاقد پاره‌ای از جنبه‌های دراماتیک یک داستان کامل باشد. آنچه برای روایت‌مندی اثر حائز اهمیت است، نه وجود یک "متن روایی"، بلکه وجود یک زمینه یا "بافت^۲ روایی" است. این بافت یا «زمینه‌ی یک گفتار یا متن، محیط غیرکلامی و فرازبان‌شناختی آن گفتار است که در تعیین معنای آن متن نقش حیاتی دارد.» (تولان، ۱۳۷۷: ۳۶، از پی‌نوشت‌های مترجم) یعنی وجود متن روایی شرط لازم برای روایی بودن اثر شاعرانه نیست، چرا که هدف از شعر، داستان‌سرایی نیست.

به این نکته نیز باید دقت کافی داشت که هر اثر، الزام‌های متنی را از بافت خود می‌گیرد. محتوای متن نمی‌تواند خارج از بافت آن شکل بگیرد. در نتیجه وجود بافت روایی را می‌توان اطلاق بر روایی بودن کلیت متن دانست. ارتباط بافت با متن چنان است که «هرگاه عنصری از بافت اعتبار دلالت‌گر پیدا کند، قابلیت متنی می‌یابد و به لایه‌ای از لایه‌های متن تبدیل می‌شود.» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۱). چنانچه بافت واجد عنصری با دلالت روایی باشد، یعنی حداقل ویژگی‌های روایتی را در خود داشته باشد، متن بافتی روایی در اختیار دارد که می‌تواند منجر به تشکیل "پاره‌روایت" و یا در حالت اجماعی آن، "روایت" گردد. بنابراین وجود پاره‌روایت در متن، الزاماً به معنای مواجهه با متن روایی نیست، ضمن آن‌که در متن پاره‌روایتی، بافت روایی قطعاً قابل تشخیص است. آنچه باعث می‌شود، صرف وجود بافت روایی را به اطلاق، اثر روایی

بدانیم (به خصوص در شعر نو)، ارجحیتی است که بافت بر متن دارد و این ارجحیت سبب گسترش و توسعه معنا در متن می‌شود که با اصطلاح "دگر مفهومی"^۳ قابل تبیین است: «دگر مفهومی مبنای اصلی تعیین کننده‌ی عملیات معنا در تمامی بیانات است. در واقع دگر مفهومی، ارجحیت بافت را بر متن تضمین می‌کند.» (باختین، ۱۵۸۷: ۵۴) دگر مفهومی امکانات تاویلی متن را افزونی می‌بخشد و باعث می‌شود تا مخاطب در هر دوره‌ی تاریخی و در هر موقعیت اجتماعی، بنا به میزان وسعت دانایی و توانایی دریافت خود، به تاویلی از متن دست پیدا کند. به همین سبب هم هست که یک متن صرفاً روایی، شاید در طی قرون بتواند همان داستان همیشگی خود را بیان کند، اما یک متن با بافت روایی، بسیار منعطف‌تر و پویاتر عمل کرده، زمینه‌ی برداشت‌های گوناگون روایی از متن را فراهم سازد.

نقش پاره‌روایت در شکل‌گیری بافت روایی

بافت روایی در این معنا، یک "بافت موقعیتی"^۴ است. پاره‌روایت در بافت موقعیتی، این مقولات را در بر دارد: «مختصات معتبر مشارکین شامل کنش کلامی مشارکین و کنش غیرکلامی مشارکین، اشیاء مربوط به موقعیت، و تاثیرات کنش کلامی» (پالمر، ۱۳۸۷: ۹۰). بافت در موقعیت روایی، براساس دو سنجهی عمده شکل می‌گیرد: مشارکت و موقعیت. چنان‌که دیده می‌شود در این میان نقش مشارکت بسیار پررنگ‌تر است. بنابراین مشارکت، به عنوان عامل زنده (و اغلب انسانی)، نقش تعیین کننده‌ای در میزان روایت‌مندی متن دارد. کنش‌های کلامی و غیرکلامی و تاثیرات کنش کلامی، چنانچه در حد متمایز کننده‌ای در متن وجود داشته باشند، تشکیل یک "شخصیت" را می‌دهند.

صرف وجود شخصیت در یک بافتار متنی، آن بافت را روایی می‌کند. این بافت روایی، در متونی از شعر نو که آشکارا روایی‌اند به راحتی قابل تشخیص است چرا که این متون علاوه بر شخصیت، از دیگر عوامل دراماتیک نیز بهره می‌برند. آنچه در اینجا مورد نظر است، متونی از شعر نو ایران است که در رویه‌ی بیرونی خود فاقد روایت‌اند. قسمتی از شعر «در انتهای دریا» از دفتر «هزار آفاقا در چشمان تو هیچ بود»:

طفلکی ریحان

از صدای گلوله، خمپاره، بمب

می‌ترسید

من دچار ریحان بودم
با ریحان
با لباس‌های خدمتکاران
به انتهای دریا رفته بودیم
(احمدی، ۱۳۸۷: ۸۲)

قسمتی از شعر «نه رنگ داشت» از همان دفتر:

هر شب که رنگ و طعم تو
داشتیم

صبح را می‌باختیم

در محاصره‌ی چشمان تو

قامت‌های زیبا داشتیم

هزار اقاویا

در چشمان تو هیچ بود

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی (همان: ۵۷)

و قسمتی از شعر «در خیمه‌ی سیاه» از همان دفتر: ماه ۱۳۹۱

زنی با اندامی از اندوه

در آشفتگی و رشد نور است

زنی که در روزهای دیگر

می‌گفتیم: خانم

خانم امروز در آستانی‌ی ابر

نان دهاتی را گاز می‌زند

در سه نمونه‌ی داده شده، وجود کنش‌گرهای "ریحان"، "تو" و "زنی"، بافت شعر را روایی کرده است، هر چند شعر احمدرضا احمدی، به‌عنوان شعری فاقد روایت شناخته می‌شود. در حقیقت باید شعر احمدی و دیگر شعرهایی از این دست را "فاقد روایت آشکار" بدانیم؛ چراکه در اغلب اشعار وی حداقل یک کنش‌گر قابل تشخیص است. حضور همین حداقل از کنش‌گر، بافت متن را روایی می‌سازد. هرچند ویژگی‌هایی که این کنش‌گر می‌تواند داشته باشد یا نداشته باشد، میزان روایت‌مندی، بافت و متن را دچار نوسان می‌سازد. در سه نمونه‌ی پیش‌گفته، کنش‌گر در نمونه‌ی اول، فاقد هرگونه توصیف شخصیتی است. در نمونه‌ی دوم، اندکی از ویژگی‌های شخصیتی به کنش‌گر نسبت داده شده و در نمونه‌ی سوم، کنش‌گر با تمامی اوصاف مورد نیاز متن توصیف شده است. (در ادامه‌ی شعر نیز به‌تناوب پاره‌های دیگری از ویژگی‌های شخصیتی کنش‌گر ارائه شده است).

تحلیل شخصیت‌پردازی بر مبنای تقسیم‌بندی اکو

چنان‌که مشهود است، همچنان‌که شخصیت در بافت روایی تکامل یافته است، میزان روایت‌مندی یا روایت‌پذیری بافت نیز افزایش پیدا کرده است، تا آن‌جا که نمونه‌ی سوم را می‌توان متنی روایی دانست. کنش‌گران حاضر در سه متن داده شده را می‌توان با توجه به افزونی ویژگی‌های شخصیتی، مترادف با کنش‌گر (محض)، تیپ و شخصیت دانست. تحلیل زبانی این وضعیت را می‌توان بر نظریه‌ی امبرتو اکو در

تقسیم‌بندی نشانه‌ها استوار کرد: ۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

به نظر می‌رسد سه نوع رابطه بین رخداد محسوس بیان و مدل آن وجود داشته باشد:

الف) نشانه‌هایی که رخدادهایشان می‌توانند تا بی‌نهایت طبق مدل خاص آن‌ها بازتولید شوند.

ب) نشانه‌هایی که رخدادهایشان، هرچند طبق یک نوع تولید شده‌اند، واجد بعضی خصوصیات

"منحصر به فرد مادی" می‌باشند.

ج) نشانه‌هایی که رخداد‌هایشان با نوع آن تفاوت پیدا می‌کنند و یا به هر حال کاملاً با آن همسان می‌باشند.
(اکو، ۱۳۸۷: ۲۲)

در این مقاله، نشانه‌های گروه "الف" در تقسیم‌بندی اکو را نشانه‌های "عام"، نشانه‌های گروه "ب" را نشانه‌های "عام اختصاصی"، و نشانه‌های گروه "ج" را نشانه‌های "اختصاصی" می‌نامیم. در تطبیق شخصیت‌پردازی با تقسیم‌بندی اکو، می‌توان کنش‌گر را متناظر با نشانه‌های عام، تیپ را متناظر با نشانه‌های عام اختصاصی و شخصیت را متناظر با نشانه‌های اختصاصی در نظر گرفت. به این ترتیب، با بازگشت به نمونه‌های پیشین مشخص می‌شود که واژه‌ی "ریحان" نشانه‌ای عام است. در این نمونه، یک اسم به کنش‌گر نسبت داده شده (که این کار در آثار احمدی بسیار کم بسامد است) تا جنسیت کنش‌گر مشخص باشد. واژه‌ی "تو"، با عمومیتی که ناشی از ضمیر بودن نشانه است و خصوصیت‌هایی که کم و بیش در متن به این ضمیر نسبت داده شده است، نشانه‌ای عام اختصاصی است. این ضمیر، حتی با وجود نداشتن یک اسم خاص، مثل ریحان، یک نمونه‌ی نوعی (تیپ) است. نشانه‌ای که اگرچه واجد پاره‌ای ویژگی‌های خاص است، اما یگانگی خاصی به او داده نشده و این کنش‌گر در موقعیت‌های دیگر نیز به همین کیفیت قابل بازسازی است. اما واژه‌ی "زنی" در نمونه‌ی سوم، به دلیل ویژگی‌های متعددی که در سرتاسر شعر به او نسبت داده شده، یک نشانه‌ی اختصاصی است. نشانه‌ای که با کیفیت‌های مشخص شده، به این شکل قابل تکرار نیست؛ شخصیتی که صرفاً در فضای ذهنی متن قابل فهم و ادراک است.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

زبان‌شناسی اجتماعی شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در داستان و به‌خصوص رمان، تفاوت اساسی با شخصیت‌پردازی در شعر دارد. شخصیت‌پردازی در داستان، عمدتاً براساس داده‌های روان‌شناختی درباره‌ی کنش‌گر روایت انجام می‌گیرد اما در شعر، این فرایند بیشتر متکی بر داده‌های جامعه‌شناختی از کنش‌گر است. شخصیت در یک روایت شعری، بیشتر کارکردی اجتماعی دارد تا روانی. این امر معلول دو علت است. اول محدودیت شعر از لحاظ حجم که شخصیت‌پردازی اجتماعی را سبب می‌شود. شخصیت اجتماعی بسیار ملموس‌تر و در رویه‌های بیرونی است و در نتیجه حصول بدان سریع‌تر و آسان‌تر صورت می‌گیرد. دوم کارکرد روایت در شعر است.

شعر اصولاً در پی تاثیرگذاری آنی بر مخاطب است، برخلاف رمان که در پهنه‌ی زمانی گسترده‌تری شکل می‌گیرد و تاثیرگذاری آن ناشی از تاثرات متقابل میان چندین شخصیت داستانی است.

یکی از نظریه‌های جامعه‌شناسی که می‌تواند در بحث عموم و خصوص نشانه‌ها کاربرد عملی داشته باشد، نظریه‌ی "کنش متقابل نمادین" است. (ر.ک. گیدنز، ۱۳۸۷: ۷۵۳-۷۵۴) مطابق این نظریه، تمامی رفتارها، به‌ویژه ارتباطات انسانی، ناشی از نمادین بودن کنش‌های طرفین ارتباط است. یعنی کنش به اعتبار مفهوم نمادینی که در خود دارد معنا می‌یابد. آنچه در شخصیت‌پردازی از طریق تقسیم‌بندی اکو حائز اهمیت است، میزان این نمادشدگی است. نظریه‌ی کنش متقابل نمادین را در سه شعر از نیمایوشیج بررسی می‌کنیم:

کک کی:

دیری ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش

"کک کی" که مانده گم.

از چشم‌ها نهفته پری‌وار

زندان بر او شده است غلفزار

بر او که قرار ندارد

هیچ آشنا گذار ندارد.

اما به تن درست و برومند

"کک کی" که مانده گم

دیری ست نعره می‌کشد از بیشه‌ی خموش.

(نیمایوشیج ۱۳۸۶: ۷۸۳)

بر سر قایقش:

بر سر قایقش اندیشه‌کنان قایق‌بان

دائماً می‌زند از رنج سفر بر سر دریا فریاد:

"اگرم کشمکش موج سوی ساحل راهی می‌داد."

*

سخت طوفان زده روی دریاست
ناشکیباست به دل قایق‌بان
شب پر از حادثه، دهشت افزاست.

*

بر سر ساحل هم لیکن اندیشه‌کنان قایق‌بان

ناشکیباتر برمی‌شود از او فریاد:

"کاش باز هم ره بر خطه‌ی دریای گران می‌افتاد!"

(همان، ۱۳۸۶: ۷۸۴)

از مرغ آمین:

مرغ آمین دردآلودی‌ست کاواره بمانده.

رفته تا آن سوی این بیدادخانه

بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده.

می‌شناسد آن نهران بین نهران (گوش پنهان جهان دردمند ما)

جوردیده مردمان را.

با صدای هر دم آمین گفتنش، آن آشناپرورد،

می‌دهد پیوندشان در هم

می‌کند از یاس خسران‌بار آنان کم

می‌نهد نزدیک با هم، آرزوهای نهران را.

(همان، ۱۸۶: ۷۴۱)

در شعر اول، نشانه‌ی "کک‌کی"، نمونه‌ی عامی است از جانوری که بدون اشاره به ویژگی شخصیتی خاصی، درگیر کنشی شده است. این کنش، کنشی متقابل در برابر محرکی بیرونی است اما شاعر اشاره‌ای به این محرک نکرده است و دلیل فریاد و نعره‌ی کنش‌گر را مکتوم نهاده است. در شعر دوم، نشانه‌ی عام اختصاصی "فایق‌بان"، نمونه‌ی تمثیلی است از کنش‌گری که در طی روایت، یکی از مختصات شخصیتی او به مخاطب معرفی شده است. در واقع میزان نمادینگی این نشانه به سطح تمثیل رسیده و نهایتاً کنش‌گر در حد یک تیپ پرداخت شده است. چنین کنشی را، "کنش متقابل تمثیلی" نام‌گذاری می‌کنیم. در شعر سوم نشانه‌ی اختصاصی "مرغ آمین"، واجد ویژگی‌های منحصر به فردی شده است و این اختصاص او را به نمونه‌ی نمادینی از انسان، در موقعیت‌های متناظر خود تبدیل کرده است. شخصیت‌پردازی مرغ آمین، نه تنها توصیف روحیات او را شامل شده (دردآلودی کاواره بمانده)، بلکه در جریان کنش‌های متقابل نمادین به تکامل رسیده است.

بنابراین حرکت از کنش‌گر به تیپ و شخصیت متناظر است با حرکت از نشانه‌های عام به نشانه‌های عام اختصاصی و نشانه‌های اختصاصی؛ و نیز متناظر است با حرکت از کنش متقابل به کنش تمثیلی و کنش متقابل نمادین. به این ترتیب پیش‌رفت و کمال شخصیت‌پردازی منوط به هرچه بیشتر اختصاصی و در نتیجه نمادین شدن کنش‌های متقابلی است که کنش‌گر در ارتباطات خود بروز می‌دهد. شخصیت‌پردازی براساس کنش متقابل تمثیلی، کلیتی از یک تیپ را ارائه می‌دهد اما شخصیت‌پردازی براساس کنش متقابل نمادین وارد جزئیات شخصی کنش‌گر می‌شود که در زمینه‌ی اجتماعی حضور وی، هر یک نمادی از ذهنیتی خاص و تجربه‌ای منحصر به فرد است.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

نقش "دیگری" در شخصیت اجتماعی

شخصیت‌پردازی اجتماعی، که در شعر بیشتر مورد توجه است، برخلاف شخصیت‌پردازی روانی، که در رمان بیشتر مورد توجه است، از فراگرد تقابلی کنش‌گر با کنش‌گرانی دیگر و یا محیط عینی حاصل می‌شود. این به معنای عطف توجه به طرف مقابلی است که کنش‌گر تلاش می‌کند مفهوم نمادینی را از کنش خود به وی منتقل سازد. این تقابل را می‌توان با مفهوم "دیگربودگی"^{۱۰} توضیح داد. «من اعم از این که من نویسنده، راوی (یا یکی از قهرمانان) باشد، ممکن نیست تمامیت خود را به تنهایی نشان دهد. دیگری و صدای او برای نمایش من ضروری است.» (زیما، ۱۳۹۰: ۱۷۰) دیگربودگی به منزله‌ی ارزیابی شخصیت نه توسط خود

او و نه توسط خواننده، بلکه به واسطه‌ی وجود شخص ثالثی است که کنش‌گر مفهوم نمادین کنش‌هایش را در تقابل با ذهنیت وی تنظیم می‌کند. در شخصیت‌های روان‌شناسانه، در بسیاری موارد، این شخص ثالث همان مخاطبِ راوی است (مخاطب مفروض که می‌تواند در بسیاری از ویژگی‌های روانی با مخاطب واقعی مشترک باشد). برای نمونه توجه می‌کنیم به قسمتی از بند آغازین شعر «از مرگ من سخن گفتم» از احمد شاملو:



با برف کهنه

که می‌رفت

از مرگ

من

سخن گفتم.

(شاملو، ۱۳۸۷: ۵۶۴)

در این قسمت، "من"، کنش‌گری است فاقد هرگونه ویژگی‌های شخصیتی. این کنش‌گر، خود "من" است و برای او نمی‌توان ما به‌ازایی در نظر گرفت. اگر تمام سطرهای این بند را مورد توجه قرار دهیم، وجود یک تیپ با اندکی از دیگربودگی در آن مشهود است:

چندان که هیاهوی سبز بهاری دیگر

از فراسوی هفته‌ها به گوش آمد

با برف کهنه

که می‌رفت

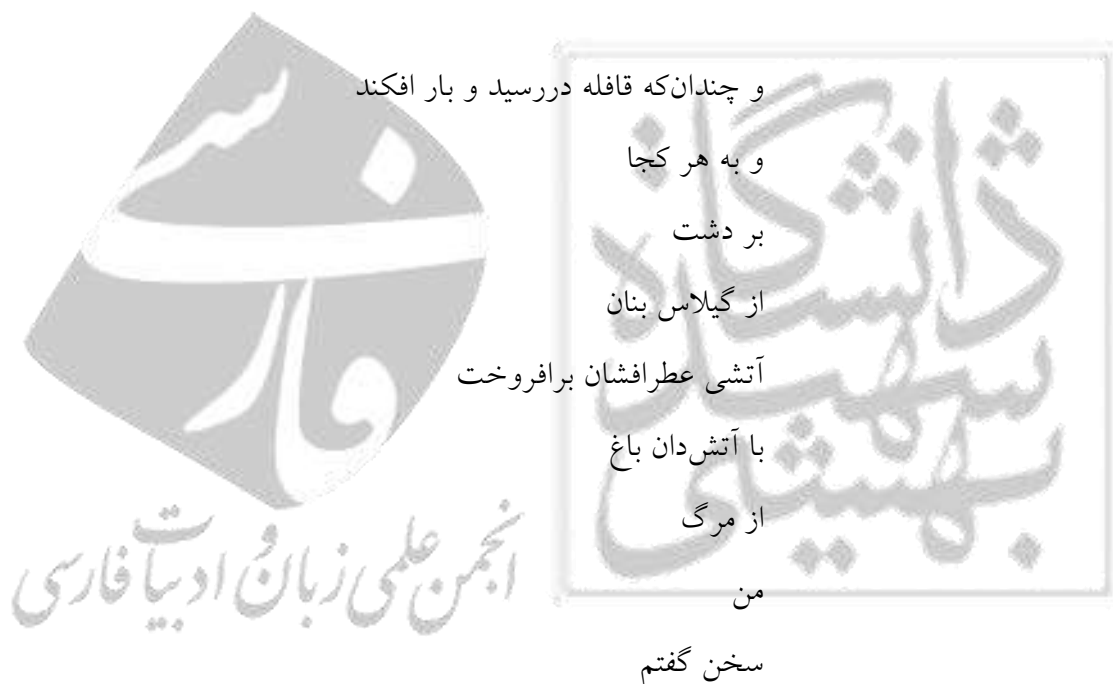
از مرگ

من

سخن گفتم

(همان: ۵۶۴)

در این جا، شاعر با توضیحی که پیشاپیش کنش ارائه کرده، سعی در جلب نظر خواننده به توصیفی داشته است که خود خواننده نیز ذهنیتی پیشینی درمورد آن دارد. به این ترتیب دیگربودگی "من" تا حدی تامین شده است. در ادامه‌ی این فرایند، با تکمیل شخصیت‌پردازی، "من" به دیگربوده‌ای تبدیل می‌شود که نمادی از نوع انسان مرگ‌آگاه است:



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی (همان: ۵۶۴-۵۶۵)

این وضعیت، به‌ویژه در بند پایانی شعر تشدید شده است، جایی که شاعر/راوی/من، از مرگ خود سخن می‌گوید و دیگربودگی را به سطح نهایی‌اش می‌رساند:

من مرگ خویشتن را با دیواری در میان نهادم
که صدای مرا
به جانب من
باز پس نمی‌فرستاد.
چراکه می‌بایست

تا مرگ خویشتن را

من

نیز

از خود

نهان کنم.

(همان: ۵۶۹)

روند طی شده در سیر تکامل دیگربودگی، چنان‌که در نمونه‌ی داده شده مشاهده شد، روندی از نشانه‌ی عام، به نشانه‌ی عام اختصاصی و سرانجام نشانه‌ی اختصاصی است؛ روندی که کنش‌گر "من" تا تبدیل شدن به تیپ و پس از آن شخصیت طی کرده است. در این جا "من" و به‌طور کلی "انسان" خود، به "سوژه" تبدیل شده است. "من" دیگر شاعر یا روای نیست، بلکه سوژه‌ای است که روایت می‌شود. انسانی که هویت خود و دیگران را تعیین می‌کند، در جهانی زندگی می‌کند که سارتر آن را جهان "بین‌الاذهانی" می‌نامد. (ر.ک. توحیدفام و حسینیان امیری، ۱۳۸۸: ۸۶). در چنین وضعیتی است که شخصیت، واجد یک سری الگوهای ثابت و اصولی در رفتار و ذهنیات خود می‌شود که ناشی از تعاملات و تاثیرپذیری‌های اجتماعی است.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

شخصیت به‌عنوان سوژه‌ی اجتماعی

مابه‌ازای جهان بین‌الاذهانی در زندگی اجتماعی، جهان بینامتنی در تولیدات ادبی است. یک نشانه‌ی عام، در محدوده‌ی یک متن خاص به پالایش نمی‌رسد. استفاده‌ی بینامتنی از مفاهیم است که نشانه را به سوی هرچه بیشتر اختصاصی شدن سوق می‌دهد. تقابل یک کنش، زمانی معنای نمادین می‌یابد که از گستره‌ی متون دیگر کسب معنا کند و در حقیقت متون دیگر هستند که لایه‌های پنهان یک کنش روایی را شکل می‌دهند. شخصیت در مقام سوژه‌ی فردی، تنها در دل یک ساختار جمعی قوام می‌یابد. به عبارت دیگر، نظام‌های بینامتنی سازنده‌ی سوژه هستند و سوژه‌ی اجتماعی این جایگاه را تفسیر می‌کند. (ر.ک. استوری، ۱۳۸۹: ۱۲۱) شخصیت‌پردازی، حتی در شکل روان‌شناسانه‌ی آن، ناگزیر به‌وسیله‌ی سوژه‌ی اجتماعی تفسیرپذیر خواهد بود. سوژه‌ی اجتماعی پل ارتباطی میان فردیت سوژه‌ی متنی با ذهنیت عام مخاطب است:

مرا پناه دهید ای زنان ساده‌ی کامل
که از ورای پوست، سرانگشت‌های نازکتان
مسیر جنبش کیف‌آور جنینی را
دنبال می‌کند

و در شکاف گریبانتان همیشه هوا

به بوی شیر تازه می‌آمیزد

کدام قله کدام اوج؟

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پر آتش ای نعل‌های خوشبختی

و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاه‌کاری مطبخ

و ای ترنم دلگیر چرخ‌های خیاطی

و ای جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها

مرا پناه دهید ای تمام عشق‌های حریصی

که میل دردناک بقا بسر تصرفتان را

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

به آب جادو و قطره‌های خون تازه می‌آراید.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱ (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۳۵۵)

در این شعر، این سوژه‌ی اجتماعی "زن" و محدودیت‌ها و انتظارات جامعه‌ی مرد سالار از زن است که فردیت روانی را معرفی می‌کند و بدون این سوژه‌ی اجتماعی و جهان بین‌الذهانی، دریافت سوژه‌ی فردی با مشکل روبرو می‌شود. شخصیت یا سوژه‌ی فردی که نتیجه‌ی توجه به برداشت‌های دیگران از کنش متقابل با کنش‌گر است، با توجه به موقعیتی که کنش در آن اتفاق افتاده است، می‌تواند دست‌مایه‌ی مناسبی برای تحلیل وضعیت اجتماعی باشد؛ وضعیت اجتماعی‌ای که شعر در آن شکل گرفته و به‌گونه‌ای از خلال روایت قابل استنباط است. «برای تبیین حوادث و فرایندهای اجتماعی باید آن‌ها را از دو چیز استنتاج کرد:

الف. از اصول حاکم بر رفتار افراد سهیم در آن حادثه یا فرایند، ب. از توصیف موقعیت آنان» (دری، ۱۳۸۸: ۳۵۲) دو اصل یاد شده ناظر بر شخصیت و صحنه‌ی وقوع روایت هستند که بارت، ابزار زبانی انتقال آن‌ها را "رمزگان کمینه معنایی" یا "رمزگان معنی‌شناختی"^۶ نام‌گذاری کرده است. (ر.ک. مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۵۲۰)

این رمزگان کارکردی دو سویه دارد. از یک سو انتقال دهنده‌ی مفاهیم فرهنگی به گفتار شخصیت‌های روایت است و از سوی دیگر عامل درک و دریافت ویژگی‌های اجتماعی گویش‌ور. این دوسویگی ناشی از وجود نوعی "زبان اجتماعی"^۷ در لایه‌های گوناگون جامعه است. در نظریه‌های ادبی متأخر این زبان اجتماعی به گفتمان تعبیر شده است. زبان به دلیل ویژگی ذاتی فردیت‌پذیر نیست. گفتمان، حاصل کنش متقابل زبانی است که خصوصیات جمعی گویش‌ور آن زبان را نیز در خود دارد. «زبان اجتماعی، گفتمانی است که متعلق به یک رده‌ی خاص اجتماعی در یک نظام خاص اجتماعی و در یک زمان خاص است.» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۴۲) بنابراین از منظر زبان‌شناسی، آنچه معرف شخصیت یک کنش‌گر دانسته می‌شود، گفتمان است. این گفتمان یا توسط خود شخصیت در قالب خودگویی و واگویی ابراز می‌شود، یا توسط کنش‌گری دیگر در روایت، یا به صورت مکالمه و یا به صورت گفتار متن به وسیله‌ی راوی. در هر صورت گفتمان امری متعین است، اما آنچه را بازنمایی می‌کند امر نامتعین است. این امر نامتعین در روایات شعری، در بسیاری موارد شکل بازگویی خاطره به خود می‌گیرد. نوع تخطب یک سویه‌ی شاعر عامل اصلی چنین فرایندی است.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

شخصیت‌پردازی از طریق خاطره‌ی جمعی

نقل روایت، یعنی اتفاق که در گذشته رخ داده است، نوعی بازگویی خاطره است. بازگویی خاطره به شکل روایت، هر قدر هم که فردی باشد، ناگزیر نیاز به استفاده از زبان اجتماعی دارد؛ زبانی که خاطره‌ی فردی را میان عده‌ای از افراد انسانی به اشتراک می‌گذارد و به این ترتیب آن را به خاطره‌ی جمعی بدل می‌سازد. در نتیجه حتی وجوه روان‌شناسانه‌ی خاطره هم در یک چارچوب اجتماعی تبدیل به کلام می‌شود. خاطره سه وجه دارد: روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و کنش انسانی. (ر.ک. ساسانی، ۱۳۸۷: ۴۴) پیش‌تر گفته شد که شخصیت‌پردازی روان‌شناسانه، به دلیل نیاز آن به ظرفیت بالای متنی، اغلب به ژانر ادبی داستان و به ویژه رمان اختصاصی دارد. کنش انسانی نیز مختص روایاتی است که قصد صرف داستان‌پردازی در آن‌ها وجود دارد. اما شعر، به دلیل فشردگی و نیاز به ایجاز، قابلیت چندانی برای ثبت وجوه روانی و کنش‌گرانه‌ی خاطره

ندارد. شخصیت یا تیپی که در یک روایت شعری ارائه می‌شود خود، برانگیزنده‌ی خاطره‌ای اجتماعی است که مخاطب در ذهن دارد. بسیار نامحتمل‌تر به نظر می‌رسد که خواننده‌ی روایت، به‌محض مواجهه با شخصیت یا تیپی خاص، نتواند مابه‌ازایی ذهنی برای آن متصور شود. این مابه‌ازا، متعلق به خاطره‌ی جمعی است و قطعاً با خاطره‌ی فردی، که متعلق به نویسنده/راوی است در تباین خواهد بود:

یادم نیست چه هنگامی بود.

پاییز بود یا بهار

صبح بود یا غروب.

ملحفه‌های سفید چون ابر بهاران تکان می‌خوردند

صدای ریزش برگ را می‌شنیدیم

صدای تلاطم آب، گوشه‌های اتاقت را پر می‌کرد.

(شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۴۳۹)

در این نمونه، خودِ راوی بر خاطره بودن روایتش تاکید کرده است و خاطره همواره امری فردی است. اما خواننده به هنگام خوانش روایت، در ذهن خود آن صحنه‌ی ملحفه‌های سفید یا ریزش برگ و یا تلاطم آب را مجسم می‌کند که از پیش در حافظه داشته است و به این ترتیب یک خاطره‌ی فردی بدل به خاطره‌ای جمعی می‌شود و این یعنی تبدیل یک نشانه‌ی اختصاصی به نشانه‌ی عام اختصاصی. شخصیت‌پردازی از طریق خاطره‌گویی، بیش از آن‌که سازنده‌ی شخصیت باشد، سازنده‌ی تیپ است. خاطره‌گویی پیش از آن‌که خودگویانه باشد، بیانی واگویانه است و نیاز به شنونده دارد. به‌همین دلیل بیشتر تاکید بر ویژگی‌های روانی مشترک، بین راوی و مخاطب است؛ یعنی استفاده از بعد اجتماعی روان‌شناسی. پرداخت این بعد اجتماعی نیز نهایتاً به خلق تیپ منتهی می‌شود و جنبه‌های انفرادی روان کنش‌گر چندان مجال برای بروز و پرورش نمی‌یابد.

یکی از عوامل بروز چنین مشخصاتی در شخصیت‌پردازی‌های روایی در شعر نو، هم‌زمانی تقریبی شروع شعر نو با ورود داستان کوتاه به ادبیات ایران است. از ویژگی‌های روایی مهم داستان کوتاه یکی این است که شخصیت‌ها در این گونه‌ی ادبی تک‌بعدی‌اند و دیگر این‌که در داستان کوتاه پیرنگ تابعی از

شخصیت حاضر در داستان است. (ر.ک. پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷۴ و ۱۷۹) این دو ویژگی بیان‌گر اهمیتی است که شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه دارد و نیز دلیل تمایل شاعران نوسرا به استفاده از شگردهای ساخت داستان کوتاه در روایات شعری است. شعر برای داشتن یک زمینه‌ی روایی، کافی است تیپ یا شخصیتی را معرفی کند. حضور این کنش‌گر خود، سامان‌دهنده‌ی بافت روایی در متن شعری است. یکی از پیامدهای چنین رویکردی، حرکت به سوی تک‌گویی به‌جای مکالمه است.

از افسانه‌ی نیما، به‌عنوان یکی از آغازین شعرهای نو ایران تا امروز، نمونه‌های فراوانی از روایات تک‌گویانه وجود دارد. حتی در شعری چون "افسانه"، با وجود حضور دو کنش‌گر، تک‌گویی وجه غالب کلام است. در داستان‌های کوتاه (مدرن)، شخصیت معمولاً با بیان دنیای رؤیاها و کابوس‌هایش معرفی می‌شود. چنین بیان تک‌گویانه‌ای، به‌خصوص در اشعار اخوان ثالث، که وجهی آشکاری از روایت‌گری دارد، بسیار چشمگیر است. به‌عنوان نمونه می‌توان از شعر «مرد و مرکب» و یا شعر کابوس‌گونه‌ی «آن‌گاه پس از تندر» (اخوان ثالث، ۱۳۸۷: ۲۸_۵۰) نام برد.

اصولاً شعر نیمایی گنجایش زیادی برای شخصیت‌پردازی روایی دارد؛ چراکه قالب نیمایی، به‌دلیل دارا بودن وزن، محدودیت کمی ندارد و شاعر فرصت کافی برای ورود به ابعاد مختلف شخصیتی کنش‌گر را دارد. اما شعر سپید چنین ظرفیتی را کمتر دارا است. در شعر سپید شخصیت‌پردازی عمدتاً در حد تیپ‌سازی صورت می‌گیرد و روایت موجود در متن چنین شعری نیز روایتی گسترده با تمامی ابعاد روایی یک داستان یا قصه نیست. شعر نیمایی ذاتاً شعری روایی است، اما شعر سپید در حد داشتن زمینه‌ی روایی، پیرنگی را در بافت خود دارد که ناشی از حضور یک تیپ در متن است. به‌همین سبب شعر سپید، نسبت به شعر نیمایی واقع‌گرایانه‌تر است. انگلس جوهر رئالیسم را «شخصیت‌های نمونه‌وار (تیپیک) در موقعیت‌های نمونه‌وار» (لوکاچ، ۱۳۹۰: ۳۴۱) معرفی می‌کند. تیپ‌سازی در یک روایت، جنبه‌ی عام‌تری به کنش‌گر می‌دهد و امکان بازآفرینی واقعیت‌های (چه بسا تلخ و ناگوار) اجتماع را برای نویسنده بیشتر مهیا می‌سازد. تیپ می‌تواند نقطه‌ی تلاقی این واقعیت‌های اجتماعی، در زمان‌های گوناگون و از اقوام و ملت‌های متفاوت باشد:

نام تو، نام روشن تو

برکت باران و

بلوغ دانایی ست.

من تو را دعا خواهم کرد. بل

تو مولای مؤنث من

تو برگزیده‌ی گندم و گهواره

مرا از خواب‌خانه‌ی خاک

به خواب‌گاه آبی آسمان

باز خواهی خواند،

نام تو روشن است!

(صالحی، ۱۳۹۰: ۱۴۹)

چنان‌که دیده می‌شود، "تو" در حد یک تیپ، شخصیت‌پردازی شده و ویژگی‌های عام وی مورد اشاره قرار گرفته است. به همین سبب امکان تعمیم این تیپ به شخصیت‌های گوناگون و بلکه بی‌شمار وجود دارد. به این ترتیب نشانه‌های شخصیتی در شعر نو و به‌ویژه شعر سپید ایران، عمدتاً نشانه‌هایی از نوع عام اختصاصی است و این نشانه است که از پاره‌ای ویژگی‌های اختصاصی یک شخصیت، محملی برای بیان خصوصیات عام انسانی می‌سازد.

شخصیت‌پردازی در نظریات پساساخت‌گرا

در نظریات کلاسیک و ساخت‌گرا، شخصیت سوژه‌ای است که عموماً نقش محوری را در روایت بر عهده دارد. این شخصیت، خود تعیین‌کننده‌ی نوع نوشتار و حتی نوع کنش‌هایی است که در یک متن روایی اتفاق می‌افتد. اما در نظریات پساساخت‌گرا، «سوژه خودآیین نیست، بلکه گفتمان آن‌را تعیین می‌کند.» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۸۰) در ادبیات پسامدرن، شخصیت، اطلاق و تغییرناپذیری پیشین را از دست داده است. آنچه ویژگی‌های شخصیتی کنش‌گر را مشخص می‌سازد، نوع گفتمانی است که درباره‌ی او به‌کار برده می‌شود. بدیهی است این گفتمان حتی بنا به نوع بینش‌گوینده تغییر می‌کند. بنابراین یک کنش‌گر در آن واحد نیز می‌تواند واجد خصوصیات شخصیتی متفاوت و گاه متضاد باشد:

مهتاب!

مرا پرنده‌تر بساز.

بال‌های تابه‌تا را از

و سینه‌های پرنده‌ام را به چینه‌دان شبیه‌تر بساز.

من از هر طرف که نگاهم کنی

نقطه‌ای سبز شده‌ام به هوا

و هرچه در خاطرات بال می‌زنم را،

همیشه چند دقیقه قبل‌تر پریده‌ام!

(شعر منتشر نشده‌ای از بهاره فریس‌آبادی)

این تفاوت و تناقض سبب می‌شود هویت اجتماعی کنش‌گر در پشت زبان اجتماعی‌ای که گفتمان مربوط به وی را شکل می‌دهد پنهان بماند. یعنی این زبان اجتماعی است که برسازنده‌ی شخصیت یک کنش‌گر است، نه ویژگی‌های روانی، فردی و حتی اجتماعی او. «شخصیت‌های آثار پسامدرن از هویت اجتماعی با ثبات، محرز یا ریشه‌داری برخوردار نیستند. آنها سوژه‌هایی تابع گفتمان‌اند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۵۲۸). این بدان معنی است که شخصیت، خود به سوژه تبدیل شده است. در آثار شعری ایران با ویژگی‌های پست‌مدرن، روایت‌گری براساس شخصیت‌پردازی، یکی از شگردهای رایج و معتبر به‌شمار می‌رود. یعنی از میان عناصر گوناگون داستان، شخصیت‌پردازی در کانون توجه راوی قرار گرفته و پرداخت این سوژه، خود به‌تنهایی روایتی کامل را شکل می‌دهد. سوژه بودن شخصیت و این‌که این سوژه، تاثیر گفتمان خاص متن و در حالت کلی گفتمان حاکم بر جامعه‌ای که متن در آن تولید شده می‌باشد، مستلزم نفی هویت فردی کنش‌گر نیز هست. بنابراین شاخصه‌های شخصیت‌پردازی به‌طور کلی با دوران کلاسیک و حتی مدرن متفاوت است. تمامی هویت فردی و اجتماعی شخصیت تابع و تالی گفتمان و برساخته‌ی آن است. در نمونه‌ی ذکر شده نیز تسلط گفتمان بر متن و کنش‌گر آن مشهود است. بدیهی است که شخصیتی که از این روایت دریافت می‌شود، صرفاً در گفتمان داده شده چنین ویژگی‌های شخصیتی‌ای دارد و بلکه تنها در گفتمان داده شده وجود دارد. تغییر گفتمان، این شخصیت را به‌کلی از بین می‌برد و اصولاً امکان تصور همین شخصیت در گفتمانی از نوع دیگر غیرممکن به نظر می‌رسد.

نتیجه گیری

تقسیم‌بندی اکو از نشانه، مدخل مناسبی برای ورود به بحث شخصیت‌پردازی در روایت است. بررسی میزان عموم و خصوص نشانه‌ها، روند تشکیل کنش‌گر، تیپ یا شخصیت را در یک متن مشخص خواهد کرد. متن شعری به‌عنوان یک محصول مشترک انسانی، عمدتاً بار اجتماعی دارد. شخصیت‌پردازی در متن شعری نیز بیشتر تحت تاثیر همین بار اجتماعی است. این بار اجتماعی است که جهان بینامتنیِ روایی را هدایت می‌کند. در شعر نو ایران، آنچه بیشترین بسامد را از دیدگاه شخصیت‌پردازی دارد، وجود نمونه‌ی نوعی انسان (تیپ) در روایت است. نمونه‌ی غیرنوعی یا نمونه‌ی خاص انسان، فاقد کشش و توانایی لازم برای تحمل این بار اجتماعی است. تیپ، به‌دلیل دارا بودن ویژگی‌های نشانه‌ای عام اختصاصی این قابلیت را دارد که ضمن ارائه‌ی خصوصیات فردمآبانه، که از پراکندگی و تشتت موضوعی متن پیشگیری می‌کند، امکان ارائه‌ی آمال و آلام مشترک انسانی را نیز در اختیار متن قرار دهد. مفاهیمی از قبیل جهان بین‌الذنهانی، بینامتنیت، دگر مفهومی و دیگربودگی، در زمینه‌ی چنین امکانی محل بروز می‌یابد. به‌همین سبب هم هست که شاعران نوسرای ایران، اگرچه در آغاز راه به وجود نشانه‌های اختصاصی و شخصیت‌پردازی از کنش‌گر روایت علاقه‌ی بیشتری نشان می‌دادند اما در ادامه، وجود نشانه‌های عام اختصاصی و تیپ را برای بیان منویات خود مناسب‌تر دیده و کنش‌های عمومیت‌یافته را در کنش‌گرانی عام‌تر مورد توجه قرار دادند. وجود همین کنش‌گران عام در شعر نو ایران، این متون را به متونی روایی بدل کرده است، به گونه‌ای که حتی در اشعار غیرروایی نیز زمینه‌های روایی ناشی از حضور کنش‌گر قابل درک و دریافت است.

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

۱- Conjunction Patterns

۲- Context

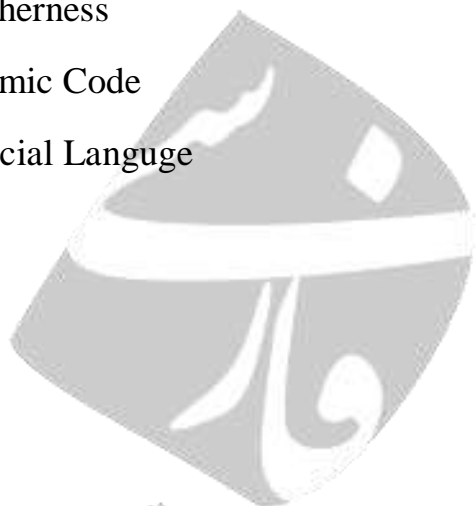
۳- Heteroglossia

۴- Context of Situation

۵- Otherness

۶- Semic Code

۷- Social Language



انجمن علمی زبان ادبیات فارسی



ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

منابع

- احمدی، احمدرضا. ۱۳۸۷، همه‌ی شعرهای من. تهران: چشمه.
- اخوان‌ثالث، مهدی. ۱۳۸۷، *از این اوستا*. چ شانزدهم، تهران: زمستان.
- استوری، جان. ۱۳۸۹، مطالعات فرهنگی درباره‌ی فرهنگ عامه. ترجمه: حسین پاینده، چ دوم، تهران: آگه.
- اکو، امبرتو. ۱۳۸۷، *نشانه‌شناسی*. ترجمه: پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
- باختین، میخائیل. ۱۳۸۷، *تخیل مکالمه‌ای*. ترجمه: رؤیا آذرپور، تهران: نی.
- پالمر، فرانک رابرت. ۱۳۸۷، *معنی‌شناسی*. ترجمه: کورش صفوی، چ پنجم، تهران: مرکز: کتاب ماد.
- پاینده، حسین. ۱۳۸۹، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. تهران: نیلوفر.
- پاینده، حسین. ۱۳۹۰، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.
- توحید فام، محمد و مرضیه حسینیان امیری. ۱۳۸۸، *فراسوی کنش و ساختار*. تهران: گام نو.
- تولان، مایکل. جی. ۱۳۷۷، «ساختار بنیادین داستان». ترجمه: محمد شهباز، روایت و ضد روایت، تهران: مرکز اطلاع‌رسانی سینما، ۱- ۳۸.
- دری، ویلیام. ۱۳۸۸، «فردگرایی و کل‌گرایی در علوم اجتماعی و تاریخ»، *علم‌شناسی فلسفی*، گفتارهایی در فلسفه‌ی علوم تجربی. ترجمه و تالیف: عبدالکریم سروش، چ دوم، تهران: صراط، ۳۵۰- ۳۷۲.
- ریمون کنان، شلومیت. ۱۳۸۸، «داستان: بازنمایی گفتار»، *درآمدی بر انسان‌شناسی هنر و ادبیات*. ترجمه: محمدرضا پورجعفری، تهران: ثالث، ۹۹- ۱۱۲.
- زیما، پیر. و. ۱۳۹۰، «جامعه‌شناسی رمان از دیدگاه یانوات، لوکاج، شری، گلدمن، باختین». *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*. گردآوری و ترجمه: محمدجعفر پوینده، چ دوم، تهران: نقش جهان، ۱۳۳- ۱۷۲.
- ساسانی، فرهاد. ۱۳۸۷، *خاطره و گفتمان جنگ*. تهران: سوره‌ی مهر.
- سجودی، فرزاد. ۱۳۸۸، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.
- شاملو، احمد. ۱۳۸۷، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. چ هشتم، تهران: نگاه.

شمس لنگرودی، محمدتقی. ۱۳۹۰، مجموعه اشعار. چ دوم، تهران: نگاه.

صالحی، سیدعلی. ۱۳۹۰، رد پای برف تا بلوغ کامل گل سرخ. تهران: نگاه.

فرخزاد، فروغ. ۱۳۶۸، مجموعه اشعار فروغ. آلمان غربی: نوید.

فریمن، راجر. زمستان ۱۳۷۷، «روایت و ضد روایت»، ویژه‌نامه‌ی روایت و ضد روایت. تهران: مرکز اطلاع-
رسانی سینما.

گیدنز، آنتونی. ۱۳۸۸، جامعه‌شناسی. ترجمه: منوچهر صبوری، چ پنجم، تهران: نی.

لوکاچ، جورج. ۱۳۹۰، «درباره‌ی رمان»، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات. گردآوری و ترجمه: محمد جعفر
پوینده، چ دوم، تهران: نقش جهان، ۳۲۷-۳۴۵.

مارتین، والاس. ۱۳۸۶، نظریه‌های روایت. ترجمه: محمد شهباز، چ دوم، تهران: هرمس.

مکوئیلان، مارتین. ۱۳۸۸، گزیده مقالات روایت. ترجمه: فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد.

نیما یوشیج. ۱۳۸۶، مجموعه کامل اشعار. گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، چ هشتم، تهران: نگاه.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس. ۱۳۸۹، نظریه و روش در تحلیل گفتمان. ترجمه: هادی جلیلی، تهران: نی.

ششمین همایش ملی پژوهش‌های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱