



Dianoia as the object of mimesis in narrative

Masoud Algooneh Jouneghani *¹

Received: 26/05/2022

Accepted: 13/07/2022

* Corresponding Author's E-mail:
M.algone@ltr.ui.ac.ir

Abstract

In a structural analysis, narrative consists of two distinct aspects: rhythm and pattern. Pattern is the static dimension and rhythm the dynamic aspect of narration. Accordingly, narrative while representing the real world, depending on whether the imitation focuses on the temporal or the static phenomenon, a particular facet of being, in its general sense, can be depicted. Accordingly, the purpose of this study, after the preliminary definition of Mythos and Dianoia as the object of mimesis, is to suggest what devices are used in narrative in case the imitation is directed to the static phenomenon. In this regard, while explaining the characteristics of the object of imitation, we try to determine the dominant atmosphere of narrative, the characteristic of the represented phenomenon, and the dominant style of representation. This study shows that in a narrative, the relation of the thing represented to the real world cannot be reduced to a mere corresponding relation. In fact, imitation on the one hand is based on the representation of matter and on the representation of the form of the phenomena on the other hand. Thus, the thing represented may establish relations based on (a) similarity or (b) homology to phenomena, either by the principle of correspondence or homogeneity. It goes without saying that adopting such an approach to the object of imitation promotes the theoretical capabilities of narrative theory as a more comprehensive approach and thus strengthen its analytical power in the analysis of narrative genres.

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Humanities Faculty, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
<http://orcid.org/0000-0002-9211-7219>



Keywords: narrative, object of mimesis, mythos, dianoia, correspondence theory of truth, homology.

1. Introduction

Narrative, in its essence, is temporal and therefore based on the temporal sequence of phenomena, or in other words, rhythm. What causes the formation of the narrative in the horizontal axis is the occurrence of an event that occurs after another. What differentiates the first event from the later event is the existence of a kind of temporal sequential that causes the narrative to pass from one situation to another in its narrative trajectory. In the structuralist analysis of the narrative, such a setting is called rhythm. Examining the structure of such relations and the composition of affairs is done in the horizontal axis under the concept of mythos. Based on this, the question that arises is that if we examine the narrative regardless of the considerations related to the mythos, what rules and principles are there in the vertical axis, which requires the selection of components and therefore lacks temporal quality. Examining the structure of such relations and the composition of affairs is done in the horizontal axis under the concept of mythos. Based on this, the question that arises is that if we examine the narrative regardless of the considerations related to the mythos, what rules and principles are there in the vertical axis, which requires the selection of components and therefore lacks temporal quality. In this brief, we will first clarify with the plan of dianoia and Mythos- in the sense that will be presented in this research - these two, each of them includes a facet of the multiple aspects of the narrative and the subject of simulations. In this research, we will first clarify how dianoia and mythos- in the sense that will be presented in this research- include a facet of the multiple aspects of the narrative.

2. Literature Review

There have been researches about narration and its relationship with mimesis, as well as the importance of and mythos in narration, myth,



and poetry. This shows the importance of these areas and their scrutiny. For example, Malek-payeen and Samkhanian (2012) present a new reading about the myths forming literary work by relying on archetypes. Algooneh (2016) uses the descriptive-analytical method and criticizes Fry's point of view about dianoia. Sameti and others (2016) investigate the mimetic and narrative components in modern legible-dramas and their comparison with Platonic dialogues. Sameti (2019) has done a research to analyze the structure of Iranian drama with emphasis on the subject of narrative and mimesis. However, the present research has fundamentally looked at the issue from a different perspective. In fact, paying attention to the role of dianoia in the formation of the narrative structure, it has been tried to explain the internal mechanism of dianoia and determine how dianoia affects the selection of the internal components of the literary or narrative work.

3. Methodology

This research emphasizes a neglected aspect in narratology, that is, dianoia as the subject of simulations. Based on this, in terms of method, in first-level simulations, we examine the narrative from the point of view of its propositions, which generally have a true-historical quality, and in the representation of the type of narrative, we examine the perspective of the propositions, which are generally metaphorical.

4. Results

In the current research, we tried to clarify the temporal components and the static components by reflecting on the two main aspects of the narrative, i.e. dianoia and mythos, each of which is considered as one of the multiple aspects of the narrative structure and the object of mimesis. Therefore, explaining the inner mechanism of dianoia and the logic governing it as the object of mimesis, will better clarify the functioning of the narrative structure. In the end, it became clear that in a narrative, the represented phenomena are not supposed to stop at the realistic level and thus be limited only to the material qualities of



the phenomena. In fact, the examination of the inner mechanism that governs object of mimesis clarifies that, in the structure of the narrative, mimesis in forms that do not adhere to the principle of realism; that is, instead of dealing with the materials or materials of the real world, or in linguistic terms, the positive nature of things, it originally focuses on the relations among phenomena. And thus on their distinguishing features. The purpose of this research is to emphasize a neglected aspect in narratology, that is, object of mimesis as the object of mimesis. For this reason, if mimesis, in the first-level, deals with a narrative whose propositions generally have a literary-historical quality, mimesis, in its second-level, deals with a narrative the propositions of which are generally metaphorical and their components also include symbols. Therefore, the logic governing this realm is allegorical, while the logic governing the mimesis, in the first-level is conceptual.

References

- Algooneh Jouneghani, M. (2016). *What is the dianoia of the myth? Research in the neglected field of Northrop Fry's theory of myth*, in *Literary Criticism and Theory*, spring and summer, No. 1 (series 3), pp. 7-32.[in persian].
- Malek-payeen, M. and Samkhanyani. (2012) *Analysis of the narrative myths of Keikavoo's campaign to Mazandaran in Shahnameh*, in *Poetry Studies (formerly Bostan-e Adab)*, 5th year, winter, No. 4 (consecutive 18), pp. 151-176 [in persian].
- Sameti, M. (2019). *Narration and mimesis in Iranian drama with an emphasis on dramas from 1943 to 1978*. Arts University Publications [in persian].
- Sameti, M., Sojodi, F. and Sepهران, K. (2016). *Allegory and Narrative from Plato's Dialogues to Modern legible Dramas*, in *Literary Criticism and Theory*, Spring and Summer, No. 1 (series 3), pp. 103-18 [in persian].

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۴، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۳۹-۷۸

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.14.2.7

دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات در روایت

مسعود آگونه جونقانی*^۱

(دریافت: ۱۴۰۱/۳/۵ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۲)

چکیده

روایت در تحلیل ساختارگرایانه، متضمن برخورداری از الگو و ضرب‌آهنگ است. الگو وجه ایستا و ضرب‌آهنگ وجه پویا و زمانمند روایت است. بر این اساس، روایت، ضمن بازنمایی جهان واقع، بسته به اینکه معطوف به امر زمانمند یا امر ایستا باشد، ساحت ویژه‌ای از هستی را، در معنای عام آن، به تصویر می‌کشد. به این ترتیب، هدف از انجام این پژوهش، پس از تعریف مقدماتی میتوس و دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات، طرح این نکته است که چنانچه محاکات در روایت متوجه امر ایستا باشد، چه تمهیداتی در بازنمایی ادبی به‌کار می‌رود. در همین راستا، کوشیده می‌شود ضمن تبیین ویژگی‌های موضوع محاکات، فضای غالب روایت، مشخصه پدیدار بازنمایی‌شده، و سبک غالب بازنمایی را نیز مشخص کنیم. در این بررسی مشخص می‌شود تطابق و تناظر امر بازنمایی‌شده با جهان واقع قابل فروکاستن به یک رابطه تطابق متناظر نیست. در واقع محاکات از سویی مبتنی بر بازنمایی ماده و از سویی دیگر، مبتنی بر بازنمایی صورت یا فرم پدیدارهای جهان است. بنابراین امر بازنمایی‌شده در روایت ممکن است یا به‌واسطه اصل تطابق و یا به‌واسطه اصل همسانی رابطه‌ای مبتنی بر الف) این‌همانی یا ب) همسانی با پدیدارهای جهان برقرار کند. بدیهی است اتخاذ چنین نگرشی در باب موضوع

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)

*m.algone@ltr.ui.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0002-9211-7219>

محاکات قابلیت‌های تئوریکِ نظریهٔ روایت را به‌مثابهٔ نگرشی جامع‌تر افزایش خواهد داد و بنابراین توان تحلیلی آن را در واکاوی ژانرهای روایی تقویت خواهد کرد. واژه‌های کلیدی: روایت، موضوع محاکات، میتوس، دایانویا، نظریهٔ تطابق صدق، همسانی.

۱. مقدمه

روایت در ذاتِ خود زمانمند و بنابراین مبتنی بر توالی زمانی پدیدارها، یا به تعبیری ضرب‌آهنگ است. بر این اساس، روایت، در محور افقی، مستلزم توالی، پی‌رفت و تعاقب امور است. گذر از وضعیتی به وضعیت دیگر، از طریق روابطِ علی، زمانی و تداعی میسر می‌شود. به بیانی ساده‌تر، آنچه موجب شکل‌گیری روایت در محور افقی می‌شود، وقوع رویدادی است که پس از دیگری رخ می‌دهد. این رویداد متأخر ممکن است منبعث از روابط صرفاً متداعیانه باشد، یا به‌واسطهٔ توالی صرفِ زمانی محتمل و پذیرفتنی جلوه کند، یا درنهایت به‌سبب برخورداری از روابط علی منبعث از رویداد پیشین باشد. در هر صورت، آنچه رویداد نخست را از رویداد متأخر متمایز می‌کند، وجود نوعی تقدم و تأخر زمانی است که موجب می‌شود روایت در خطِ سیر روایی خود از وضعیتی به وضعیت دیگر گذر کند. در تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت چنین گذاری را ضرب‌آهنگ می‌نامند. ضرب‌آهنگ، بر این اساس، متوجه امر زمانمند، پویا و سیال است. برای نمونه تصور کنید در یک روایت خُرد داشته باشیم: الف) شیرین پای چشمه رسید، ب) لباسش را از تن درآورد، ج) لنگ مخصوص خود را به تن کرد، د) در چشمه آب‌تنی کرد. در این روایت خُرد، چهار وضعیت در محور افقی، به‌واسطهٔ توالی زمانی خاصی به هم پیوند می‌خورند. بررسی ساختار این قبیل پیوندها و انحای ترکیب‌بندی امور در محور افقی ذیل مفهوم میتوس صورت می‌پذیرد. بر این اساس، پرسشی که مطرح می‌شود این است که چنانچه فارغ از ملاحظات مربوط به میتوس

روایت را بررسی کنیم، در محور عمودی، که مستلزم انتخاب مؤلفه‌هاست و بنابراین فاقد کیفیت زمانی است، چه قواعد و اصولی در کار است. به نظر می‌رسد، پژوهش‌های مربوط به روایت‌شناسی، عمدتاً متوجه امر زمانمند در روایت هستند و بنابراین بررسی میتوس همواره ارج و اعتبار ویژه‌ای در روایت‌شناسی داشته است. اما واقعیت این است که روایت اگرچه ذاتاً زمانمند است، در بطن خود همواره متوجه امر ایستا نیز هست. این بدان معناست که در ساختار روایت، همواره وجه دیگری نیز قابل ملاحظه است: دایانویا یا وجهی که فارغ از ملاحظات زمانی، به صورت خودبسنده عمل می‌کند و در واقع، ساحتی از روایت را به مثابه الگو برمی‌سازد. به موجب چنین برداشتی، الگو در درجه نخست مبتنی بر اصل انتخاب است و بنابراین بررسی آن از چشم‌انداز رده‌بندی سمبول‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد، چراکه در محور عمودی یا محور مکانی، دامنه انتخاب آحاد نشانه‌ها ممکن است از نشانه‌های لفظی تا استعاره‌ها و نمادها گسترش یابد و بنابراین، روایت خردی که در فوق ذکر شد به صورت زیر در آید: الف) چو قصد چشمه کرد آن چشمه نور؛ ب) سهیل از شعر شکرگون برآورد؛ ج) پرنندی آسمان‌گون بر میان زد / فلک را کرد کحلی‌پوش پروین / موصل کرد نیلوفر به نسرین؛ د) تن سیمینش می‌غلطید در آب / چو غلطد قاقم بر روی سنجاب. همان‌طور که می‌بینیم در این روایت نیز همچنان اصل زمان‌مندی ملحوظ است، اما روشن است که الگو یا مدلی که این روایت از طریق آن صورت می‌گیرد، اساساً متأثر از کیفیت نشانه‌ای انتخاب‌هایی مانند چشمه نور (= شیرین)، سهیل (= لباس)، پرنندی آسمان‌گون (= لُنگ یا فوطه)، غلطیدن قاقم روی سنجاب (= آب‌تنی کردن شیرین) در محور عمودی است و بنابراین دایانویا در این شکل از روایت عنصر غالب یا مسلط است. به این ترتیب، به نظر می‌رسد دایانویا و بررسی قواعد حاکم بر آن، در ساختار روایت اهمیت بسیاری دارد. به

همین سبب، در این مختصر نخست با طرح دایانویا و میتوس - به معنایی که در این پژوهش مطرح خواهد شد - روشن خواهیم کرد این دو، هر کدام وجهی از وجوه متکثر روایت و موضوع محاکات را دربر می‌گیرند. در ادامه با تبیین نحوه عملکرد سطح دایانویا به مثابه موضوع محاکات بخش مهمی از سازوکار روایت را که عموماً مغفول نهاده شده است تبیین خواهیم کرد. پژوهش حاضر، پژوهشی نظری است که بیش از آنکه متوجه بررسی یا تحلیل روایتی خاص باشد یا حتی معطوف به مطالعات پیکره‌ای باشد، در پی آن است که با اتکا به تمهیدات نظری روشن سازد در ساختار روایت، بازنمایی این قابلیت را دارد که ضمن قطع نظر از کیفیت مادی پدیدار، فرم پدیدارها را در نظر بگیرد. این ادعا براساس این فرض استوار است که امر بازنمایی شده، الزاماً به هویت مادی پدیدارها محدود نمی‌ماند و به جای وابستگی به کیفیت مواد یا مصالح جهان واقع، روابط پدیدارها و وجوه افتراقی آنان را برجسته می‌کند. به نظر می‌رسد، چنانچه بازنمایی متوجه این نوع روابط باشد، در ساختار روایت با گزاره‌های موجه می‌شویم که صدق و کذب آن‌ها نه بر پایه اصل تطابق که بر پایه اصل هماهنگی است. بدیهی است هدف از انجام این پژوهش، تأکید بر وجهی مغفول در روایت‌شناسی، یعنی دایانویا به مثابه موضوع محاکات است. ذکر این نکته ضروری است که لازم است پژوهشی مستقل نیز صورت پذیرد تا نحوه عملکرد سطح میتوس به مثابه موضوع محاکات را در ساختار روایت بررسی و تبیین کند.

۲. پیشینه پژوهش

در باب روایت و رابطه آن با محاکات و نیز اهمیت دایانویا و میتوس در روایت، اسطوره یا شعر پژوهش‌هایی صورت گرفته است که بیانگر اهمیت این حوزه‌ها و تدقیق در آن‌هاست. برای نمونه، ملک پایین و سام‌خانیان (۱۳۹۲) در پژوهشی اساساً

کاربردی، کوشیده‌اند با تکیه بر کهن‌الگوها و نمادهای نظریه یونگ و تلفیق آن با نظر نورتروپ فرای درباره میتوس‌های شکل‌دهنده اثر ادبی، در بافت روایت منظوم «حملة کیکاوس به مازندران» در شاهنامه فردوسی، خوانشی نو ارائه کنند. به همین سبب نمادهای اسطوره این حکایت بررسی و مفاهیم آن به استناد بیان شده است، سپس نقش این نمادها در پی‌رفت بخش‌های مختلف حکایت در ارتباط با میتوس‌های فرای بیان شده است. در پایان روشن شده روایت مذکور دارای سه بخش ساختاری است و نمادها و کهن‌الگوهای هر بخش در خدمت ساختار میتوس همان بخش هستند. آگونه (۱۳۹۶) با استخدام روش توصیفی - تحلیلی، دیدگاه فرای را در باب دایانویا نقد و بررسی و ضمن توجه به خاستگاه‌های نظری اندیشه‌های وی، سازوکار درونی دایانویا را تحلیل می‌کند. در این بررسی مشخص می‌شود که دایانویای اسطوره با وجوه هیروگلیفی، هیراتیکی و دموتیکی بیان متلازم است و گذار اسطوره به سوی رُمانس، حماسه و نهایتاً تاریخ به واسطه عملکرد اصل جابه‌جایی ممکن است؛ گو اینکه در این گذار، اسطوره نامتبدل در نهایت به وجه واقع‌گرای ناتورالیستی روی می‌آورد. ثامتی و همکاران (۱۳۹۶) به بررسی مؤلفه‌های محاکاتی و روایی در درام‌های خواندنی مدرن و تطبیق آن با دیالوگ‌های افلاطونی می‌پردازند. در این پژوهش، الف) مفاهیم محاکات و روایت تشریح، و سپس آراء افلاطون درباره محاکات و روایت بیان شده است؛ ب) جایگاه تئاتر در دوره مدرن و در میان هنرهای غیرمحاکاتی بررسی شده است؛ ج) مؤلفه‌های درام‌های خواندنی با دیالوگ‌های افلاطونی تطبیق داده شده است تا به مختصات دیالوگ‌های افلاطونی در قالب گونه‌ای دراماتیک دست یافته شود. ثامتی (۱۳۹۹) اثری مستقل با عنوان *روایت و محاکات در درام ایران* منتشر کرده است. این اثر پژوهشی است در جهت تحلیل ساختار درام ایران با تأکید بر موضوع «روایت و

محاکات». ثامتی معتقد است غالباً این‌طور ادعا شده که درام ایران بیش از آنکه جنبه نمایشی و بار اجرایی داشته باشد صرفاً متنی ادبی و روایی است که بیشتر برای خواننده شدن نوشته شده است، این ادعا از آن رو است که ساختار درام ایران با معیارهای درام محاکاتی غربی که برگرفته از بوطیقایی ارسطویی است، تطبیق ندارد؛ از این رو، این کتاب تلاشی در جهت تحلیل این انطباق و یافتن معیاری متفاوت از بودجه‌های ارسطویی برای درآمدهای روایی نظیر درام ایران است. به هر روی، پژوهش حاضر اساساً از منظری متفاوت به موضوع نگریسته است. در واقع، با عطف توجه به خویشکار دایانویا در شکل‌گیری ساختار روایت کوشیده شده است سازوکار درونی دایانویا تبیین و مشخص شود دایانویا چگونه بر انتخاب مؤلفه‌های درونی اثر ادبی یا روایی تأثیرگذار است.

۳. مقدمات نظری

در مکالمات افلاطونی، به‌ویژه در رساله ایون، سقراط که نماینده تام و تمام اندیشه‌های خود افلاطون است، نسبت به هنر شعر و شاعری دیدگاهی منفی دارد، چراکه به زعم وی شاعر یا راپسود^۱ از نیروهایی مُلهم است که در یدِ قدرت وی نیستند؛ گویی شاعر در بی‌خویشی مطلق شعر می‌گوید و مهار سخن در دست وی نیست. به همین منوال، سخن شاعر، مخاطبانی را نیز که در میدان مغناطیسی کلام وی قرار گرفته‌اند به عوالم پریشانی و سرگستگی می‌کشاند و با خود همراه می‌کند (ر.ک. افلاطون، ۱۳۶۷ الف، صص. ۶۱۰-۶۱۲). بر پایه چنین استدلالی، ماحصل شعر و شاعری چیزی جز تخریب روحیه شهروندی در دولت‌شهر آتن نیست و در نتیجه آثار زیان‌بار مترتب بر هنر شعر و شاعری در قیاس با مزایای آن، که در بهترین حالت ابزاری برای تعلیم تواند بود، ناچیز می‌نماید (ر.ک. افلاطون، ۱۳۶۷ ب، صص. ۹۴۰-۹۴۵). از سویی دیگر، تلقی افلاطون

در باب موضوع محاکات نیز مبتنی بر آن است که محاکات‌کننده اساساً از رویارویی با حقیقت مطلق طفره می‌رود یا به نوعی از آن روی‌گردان است. البته افلاطون تصریح می‌کند که به هر حال محاکات‌کننده‌هایی نظیر صنعت‌گر، حقوقدان و فیلسوف همگی به صورت نظر می‌کنند (ر.ک. افلاطون، ۱۳۶۷ ب، صص. ۱۱۱۱-۱۱۱۵)، اما مثلاً نقاش در قیاس با صنعتگر دو مرتبه از حقیقت مطلق فاصله دارد. بر این اساس، نقاشی در قیاس با صنعتگری، در نهایت، به لحاظ پراگماتیستی فاقد کارایی لازم در دولت شهر است. خود نقاش نیز به جای نظر کردن در صورت مثالی شیء، متوجه شیء جزئی است که ماهیتی فرعی و ظلی دارد. این بدان معناست که هنر نقاشی به لحاظ معرفتی متوجه اپیستمه نیست و در نتیجه ارج و اعتبار چندانی ندارد. اما ارسطو وقتی ضمن کتاب بوطیقا، در باب موضوع محاکات به تأمل می‌پردازد و در خصوص تمهیدات و غایات آن می‌نویسد، استدلال می‌کند که محاکات صرف‌نظر از ایجاد التذاذ در سوژه محاکات‌کننده، یادگیری و تعلیم را نیز برای سوژه تسهیل و تقویت می‌کند و بدان قوام می‌بخشد (ر.ک. ارسطو، ۱۳۳۷، صص. ۵۴-۵۵). در همین راستا، نظر به اهمیتی که محاکات نزد ارسطو پیدا می‌کند، متعاقباً به تعریف آن براساس موضوع، شیوه و وسایط محاکات می‌پردازد (ارسطو، ۱۳۴۳، ص. ۲۲). از میان این سه مقوله، به زعم نگارنده، موضوع محاکات نیاز به پژوهش مستقلی دارد، چراکه از اهمیت خاصی برخوردار است. در واقعیت نیز، از میان این سه، موضوع محاکات پس از خود ارسطو همواره محل بحث و نزاع بوده و ردپای این قبیل گفت‌وگوها، استدلال‌ها و بحث‌ها را می‌توان از قرون وسطا تا عهد رنسانس و سپس تر نزد متفکران نئوکلاسیک پیگیری کرد. شایان توجه است که موضوع محاکات در قرن اخیر نیز به شیوه‌هایی کاملاً تحول‌یافته از نو مطرح شده است. برای نمونه، نزد ژرار از منظر روان‌کاوانه، نزد لوکاج و به تبع وی گلدمن از چشم‌انداز

جامعه‌شناختی و نزد اوئرباخ از دیدگاهِ عمدتاً هگلی لوکاچ، یعنی محاکات امر عام، مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. اما آنچه موجب تفریر این جُستار شده، همانا در مرتبه نخست تأکید بر دو ساحتِ میتوس و دایانویا به‌عنوان دو ساحتِ مستقل از برای محاکات است.

نخستین بار دو اصطلاح میتوس و دایانویا به‌عنوان دو مؤلفه ساختاری اثر هنری (تراژدی) توسط ارسطو به‌کار رفته است. در واقع، ارسطو در فصل ششم *بوطیقا*، شش مؤلفه برای تراژدی برمی‌شمارد که مشتمل است بر *mythos/plot; dianoia/thought; lexis/diction; ethos/ character; opsis/spectacle; melos/melody*. در ترجمه‌های فارسی، این شش مؤلفه به‌صورت افسانه مضمون (داستان)، فکرت یا اندیشه (فکر)، گفتار، سیرت (اخلاق)، منظر نمایش (صحنه‌آرایی) و آواز آمده است. عبارات برجسته از ترجمه زرین‌کوب (۱۳۴۳) و عباراتی که بین کمانک است از ترجمه مجتبابی (۱۳۳۷) گرفته شده است. با این روی، معادل یونانی این مؤلفه‌ها به نظر دقیق‌تر است و به همین سبب، چون در بررسی ما به جز دو مورد، بقیه مؤلفه‌ها موضوعیت پیدا نمی‌کنند، در این جُستار به جای افسانه مضمون یا داستان از معادل یونانی آن یعنی میتوس و به جای فکرت یا اندیشه (فکر) از دایانویا استفاده کرده‌ایم. ارسطو (۱۳۳۷، صص. ۷۰-۷۱) تأکید می‌کند که از این شش مورد، دو جزء وسایل تقلید یا محاکات‌اند (منظر نمایش و آواز)، یک جزء از شیوه‌های تقلید (گفتار) به‌شمار می‌رود و سه جزء دیگر (داستان، فکر و سیرت) از موضوعات محاکات هستند. بر این اساس، میتوس و دایانویا هر دو به زعم وی موضوع محاکات هستند. در واقع، ارسطو میتوس را به معنای طرح، پی‌رنگ یا داستان به‌کار می‌برد و آن را روح تراژدی می‌داند، اما دایانویا را به‌لحاظ اهمیت در مرتبه سوم، یعنی بعد از داستان و اخلاق قرار می‌دهد. براساس تلقی

ارسطو، دایانویا مشتمل بر قدرت بیان مطالبی است که گفتن آن شایسته و مناسب وضع باشد، اما در پژوهش ما، لفظ دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات به معنای مورد نظر فرای نزدیک‌تر است. فرای (۱۳۷۷، صص. ۱۶۰-۱۶۲) در تحلیل ساختار ادبیات، نخست دو عامل کلان را از یکدیگر متمایز می‌کند: زمان و مکان. او معتقد است ادبیات از سویی به‌مانند هنر موسیقی، هنری زمان‌مدار و از سویی به‌مانند نقاشی به‌سبب وابستگی‌اش به ساختارهای ایستای هم‌زمان، یک هنر مکان‌مدار تلقی می‌شود. او تصریح می‌کند در هر دو هنر مذکور «تکرار» به‌مثابه یک اصل سازمان‌دهنده (Deshpande, 2011, p. 244) در صورتی که در زمان رخ دهد با ضرب‌آهنگ سروکار داریم، ولی در صورتی که تکرار در مکان رخ دهد با الگو روبه‌رو هستیم (Frye, 2000, pp. 77-78). براساس این استدلال‌ها، فرای نتیجه می‌گیرد که ساختار هنری ادبیات مستلزم حضور دو وجه مستقل، اما درهم‌تنیده، است: وجه روایت‌مدار و وجه مضمون‌مدار. نخستین وجه مرتبط است با روایت و دومین مرتبط است با مضمون. فرای وجه روایت‌مدار را ذیل اصطلاح میتوس و وجه مضمون‌مدار را ذیل اصطلاح دایانویا بررسی می‌کند. درواقع به‌زعم وی، میتوس که معادل تقریبی طرح و روایت است بیانگر گذار و حرکتی است که براساس آن یک ساختار تصویری جای خود را به ساختار تصویری دیگری می‌دهد و به آن مبدل می‌شود تا پویایی و تداوم روایت را تضمین کند. اما وجه مضمون‌مدار ادبیات متوجه ساختارهای ایستایی است که ساختمان کلی اثر را سر و سامان می‌دهند و مشتمل بر آن دسته از تصاویری است که اساساً دلالت مفهومی دارند. بنابراین در این وجه با نوعی «نظام هم‌زمان معنایی» (Frye, 1984, p. 465) روبه‌رو هستیم. فرای این وجه از ادبیات را نیز به پیروی از بوطیقای ارسطو دایانویا می‌نامد و معتقد است:

دایانویا نوعی ساختار بنیادی ثابت و غیرمتحرک است که به تصاویر درونی اثر شکل می‌دهد و به آن‌ها انتظام می‌بخشد؛ ساختاری که اجازه می‌دهد تصاویر و استعارات درونی اثر به‌واسطه رویکردی غیرخطی و نازمانمند حول محور مشخصی سامان‌دهی شوند و الگویی معنایی را پدید می‌آورد (آلگونه، ۱۳۹۹، ص. ۲۲۹).

به هر ترتیب، در جستار حاضر با این فرض مقدماتی نظریه محاکات آغاز می‌کنیم که روایت چنانچه متوجه بازنمایی چیزی در جهان واقع باشد، در این صورت می‌توان استدلال کرد که در نظریه محاکات، مفروض است که همواره چیزی آنجاست که محاکات‌کننده بدان روی می‌آورد. در تحلیل نهایی چیزی که آنجاست ممکن است مشتمل بر صُور مثالی، صُور نوعی، صرفاً یک شیء طبیعی، پدیدار، رویداد، کنش یا وضع امور عینی باشد. به هر ترتیب، وقتی از محاکات در روایت سخن می‌گوییم، مفروض است که محاکات‌کننده به‌واسطه آفرینش اثر ادبی، ضمن خلق روایت، می‌کوشد تصویری قابل انطباق با صُور، وضعیت، پدیدار یا شیء مذکور به دست دهد. در ادامه، ضمن اساس قرار دادن فرض مذکور می‌کوشیم ضمن پای‌بندی به حدود و ثغور تئوریک نظریه محاکات، با طرح موضوع میتوس و دایانویا و تبیین مورد اخیر ساحتی از این دیدگاه را روشن کنیم. البته این پای‌بندی به نظریه، به هیچ روی به معنای قبول دربستِ تمامی ملزومات منطقی این نظریه نیست، بلکه صرفاً کوششی است در راستای این‌که نظریه مذکور را نه از موضع بیرونی بلکه از موضع درونی نقد کنیم. بر این اساس خواهیم کوشید ملزومات منطقی این نظریه را در باب موضوع محاکات گام به گام مطرح کنیم و سپس در ادامه با جرح و تعدیل آن‌ها، ضمن نقد مؤلفه‌های درونی این دیدگاه، با طرح و پیشنهاد برخی اصول موضوعه توان تحلیلی آن را در روایت‌شناسی تقویت کنیم.

۱-۳. میتوس و دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات

اگر موضع پارمنیدس را در باب بود و نمود به خاطر داشته باشیم که به موجب آن «کثرت و تغییر به جهان نمود، و هستی، شهود و وحدت محض به قلمرو بودن» تعلق دارد (طالب‌زاده، ۱۳۹۸، ص. ۱۴)، بلافاصله متوجه نظریه رقیب یا بدیلی خواهیم شد که هراکلیت پیش می‌نهد، چراکه «هراکلیت حرکت، تغییر، و کثرت را به رسمیت می‌شناسد» (همان، ص. ۱۵). این بدان معناست که در قلب تعارض نظری مابین هراکلیت و پارمنیدس، هستی همواره رویی به تغییر، سیلان، و صیوروت دارد و رویی به ثبات، تکینگی و وحدت. اینکه کسی مانند «ارسطو می‌کوشد تا به پیروی از افلاطون، جانب پارمنیدس را رها نکند، ولی هراکلیتوس را نیز بر پایه رویکرد پارمنیدس تفسیر کند» (همان، ص. ۱۹) خود بدین معناست که چشم پوشیدن از هر کدام از این دو وجه جهان هستی، چندان هم موجه به نظر نمی‌رسد. در واقع، آنچه آشکار است این است که جهان هستی از سویی مشتمل بر پدیدارهایی است سیال و از سویی پدیدارهایی ثابت، خواه به مانند افلاطون ثوابت را به‌مثابه صورتی مطلق در عالم مثال تلقی کنیم، خواه به مانند ارسطو بکوشیم صور نوعی را حال در اشیا به‌شمار آوریم.

با این همه، ما در بررسی امر زمانمند و ایستا به ملزومات نظری فلسفه یونان باستان متعهد نخواهیم بود. تفکیک ما همان‌طور که اشاره کردیم، به لحاظ اصطلاح‌شناختی از بوطیقای ارسطو اخذ شده است: میتوس و دایانویا. البته ارسطو این دو اصطلاح را به ترتیب هم‌ارز با مؤلفه‌های پی‌رنگ و اندیشه در تراژدی به‌کار می‌برد. در ادامه خواهیم دید براساس نظریه محاکات، وقتی هنرمند به جهان واقع، روی می‌آورد، الزاماً چیزی آنجاست که باید از آن تقلید کرد، آن را بازنمایی کرد، و به تعبیری نسخه‌ای دیگر از آن به‌دست داد. به این منوال، در روایت‌شناسی موضوع محاکات، گویی، «چیزی آنجا»

به‌شمار می‌رود که ما ذیل میتوس و دایانویا به‌طور جزئی به خصایص آن خواهیم پرداخت و روشن خواهیم کرد در ساختار روایی در صورت پای‌بندی به اصل بازنمایی، در هر مورد چه تمهیداتی لحاظ می‌شود. براساس این تفکیک، وقتی «چیزی آنجا» است، این «چیز» ممکن است زمانمند یا ایستا باشد. ما نخست ذیل میتوس مفهوم زمانمندی و ذیل دایانویا مفهوم ایستایی را بررسی می‌کنیم و در ادامه می‌کوشیم نشان دهیم در ساختار روایت بازنمایی امر ایستا با چه ملاحظات و تمهیداتی میسر است. بدیهی است پژوهشی در باب انحای بازنمایی میتوس یا امر زمانمند نیز ضروری به‌نظر می‌رسد.

۲-۳. میتوس به‌مثابه موضوع محاکات

همان‌طور که می‌دانیم جهان محل بروز، ظهور، یا وقوع پدیدارهایی زمانمند است که وقتی زمان بر آن‌ها عارض می‌شود، عموماً تغییری در رفتار، کنش، وضعیت یا باورهای آنان مشاهده یا ایجاد می‌شود. تغییراتی که مشخصه ویژه آنان عموماً روندهایی است که مستلزم کنش، تنش، یا سیروت و جهت‌گیری به‌سمت امری مطلوب است. برای روشن شدن موضوع، سقوط یک سنگ را از بالای کوه در نظر آورید. وضعیت سیال و پویایی که سنگ دارد، ادامه پیدا خواهد کرد تا نهایتاً در نقطه مشخصی به وضعیت تعادل برسد. از سویی دیگر، اما جهان واقع محل بروز و ظهور پدیدارهایی ایستاست که در نگاه نخست با گذر زمان تغییری در کنش‌ها، رفتارها و باورهای آنان رخ نمی‌دهد و اگر هم تغییراتی رخ می‌دهد، این قبیل تغییرات به‌طور کلی نامحسوس و کم‌اهمیت هستند. برای نمونه، وضعیت صخره عظیم در حال فرسایشی را در ساحل تصور کنید.

اما موضوع به همین جا ختم نمی‌شود، چراکه به‌نظر می‌رسد در خصوص امر سیال، پویا و زمانمند که ذیل میتوس مطرح می‌شود، با چند سطح متمایز سروکار داریم. در

سطح اول، کنش، تنش، صیرورت و جهت‌گیری به‌لحاظ هستی‌شناختی ویژگی ذاتی سوژه آگاه محسوب می‌شود؛ یعنی فاعل کنش به خود کنش آگاهی و اذعان دارد. مانند کسی که از خیابان عبور می‌کند تا به سوپرمارکت برود. اما گاهی سوژه یا فاعل کنش به خود کنش اذعان ندارد، بلکه در سطح ناخودآگاه، رانه یا سائقه‌ای روانی به‌عنوان عامل پیش‌برنده کنش عمل می‌کند. کسی را تصور کنید که به خواب‌گردی شبانه عادت دارد. یا به همین منوال، در سطح اجتماعی، مؤلفه‌ای گفتمانی مانند قدرت، هژمونی، ایدئولوژی، و ... باعث می‌شود فاعل به‌واسطه اراده آگاه یا حتی کور به پراکسیس یا واکنش اجتماعی روی آورد.

جدول ۱. جایگاه سوژه در میتوس

نوع سوژه	اراده، آگاهی، و کنش‌گری سوژه
سطح ۱	سوژه کنشی را موجب می‌شود.
	سوژه عامل پیش‌برنده کنش‌ها و تغییراتی است که ما شاهد آن هستیم.
سطح ۲	پدیداری که در مرکز تغییرات است به خود کنش آگاهی و اذعان ندارد.

پس با اندکی تأمل در جدول ۱ می‌بینیم که در این موارد فاعلی هست که یا الف) کنشی را موجب می‌شود؛ یا ب) عامل پیش‌برنده کنش‌ها و تغییراتی است که ما شاهد آن هستیم؛ خواه این فاعل سوژه آگاه، ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی، یا به تعبیر گلدمن (۱۳۶۹، ص. ۸۱) نوعی «سوژه ابرفردی»^۲ باشد. اما در سطح دوم، وقتی امر زمان‌مند رخ می‌دهد و امر مذکور مستلزم کنش، تنش، صیرورت و جهت‌گیری به‌سمت وضعیت مطلوب یا متعادل است، پدیداری که در مرکز این تغییرات است به خود

کنش آگاهی و اذعان ندارد. برای مثال، بازگشتن فنر فشرده‌ای را به حالت اولیه خود در نظر بیاورید که چیزی مانند آگاهی، اراده و کنش آگاهانه در آن موضوعیت پیدا نمی‌کند. با این همه، از آنجایی که تغییر حالت ایجادشده در پدیدار، برای ما مشاهده‌پذیر است، سطح دوم نیز ذیل میتوس یا امر زمان‌مند قرار می‌گیرد؛ گو اینکه آن «چیز» فاقد آگاهی و اراده لازم برای کنش‌ورزی باشد. بدیهی است مشاهده‌پذیر بودن این قبیل تغییرات موجب می‌شود که مثلاً ثبت این قبیل تغییرات در محور زمان، توسط دوربین فیلم‌برداری - به مثابه وسایط محاکات - میسر و مقدور باشد. بر این اساس، روایت مادامی که متوجه میتوس است، مشخصه ویژه آن زمانمندی است که به به موجب آن روایت از وضعیت الف به ب حرکت می‌کند. این گذر مستلزم روندهایی است که به واسطه کنش، تنش، یا صیروت و جهت‌گیری به سمت امری مطلوب در طی زمان رخ می‌دهند. بنابراین، بررسی، اشکال و صورتی که وضعیت‌های متنوع در ساختار روایی از وضعیتی به وضعیتی دیگر منتقل می‌شوند ذیل بحث از میتوس مطرح می‌شود. موضوعی که پرداختن بدان همواره در روایت‌شناسی به‌طور عام مشهود بوده است.

۳-۳. دایانویا به مثابه موضوع محاکات

وقتی «چیزی آن‌جاست» - مثلاً صخره‌ای عظیم در ساحل - که در نگاه نخست بدون تغییر به نظر می‌رسد، گویی موضوع محاکات امری ایستاست و بنابراین بیان گزاره‌ای مانند «صخره‌ای عظیم در ساحل است» در ضمن یک روایت، صرفاً مستلزم انتساب وضعیتی به موضوع، یعنی صخره است. البته بدیهی است که این صخره نیز در طول زمان در حال فرسایش است و زمانمندی بر آن عارض می‌شود، اما همان‌طور که در بخش میتوس به اختصار اشاره کردیم، شرط لحاظ کردن زمانمندی، در مرتبه نخست، وجود سوژه آگاه یا به هر روی سوژه‌ای که است که متوجه کنش‌ورزی و جهت‌گیری

به سمت امر مطلوب است و یا حداقل مستلزم وجود کنشی است که عیان، آشکار و مشاهده‌پذیر است. ما به این نوع از ایستایی اصطلاحاً «فراشد ایستا» می‌گوییم و منظورمان این است که فراشد مذکور آن‌قدر بطئی و کند است که می‌توان آن را ایستا در نظر گرفت. اما گاهی چیزی آنجاست، مثلاً سنگی است که از کوه به پایین می‌غلتد. این نوع از پدیدارها ذیل میتوس در بخش قبل بررسی شد و گفتیم که در بازنمایی این تصویر وسایط محاکات می‌تواند یک دوربین فیلم‌برداری باشد، اما اگر وسایط محاکات در مثال مذکور دوربین عکاسی باشد خواهیم دید که در طول یک فراشد پویا، همواره با مقطع مشخص از یک حرکت کلی روبه‌رو هستیم. یعنی دوربین عکس‌برداری از مقطعی ایستا از یک روند، تصویر برداشته است، گو اینکه خود پدیدار پویا باشد. اما به هر ترتیب، آنچه دوربین عکاسی ثبت می‌کند معادل و هم‌ارز با عکس‌برداری از پدیداری است که ذاتاً ایستاست. بر این اساس، یک روایت نیز ممکن است ضمن بازنمایی جهان واقع، در عوض توجه به توالی امور، صرفاً معطوف به امور ایستایی باشد که فاقد کیفیت زمانمندی هستند. البته بدیهی است در خصوص سنگی که از کوه به پایین می‌غلتد، وقتی یک مقطع خاص بازنمایی می‌شود، مخاطب اثر ادبی، در اینجا روایت، با اتخاذ خوانش هرمنوتیکی تصاویری از این قبیل و نیز براساس تجربیاتی که از پدیدار مذکور دارد، به گذشته و آینده پدیدار اشراف پیدا خواهد کرد و به تعبیر پدیدارشناختی فرایند پُر کردن^۳ را انجام خواهد داد (See Zahavi, 2019, p.16-31).

برای مثال، تصویر دوندۀ ماراتونی را در نظر بگیرید که یک گام مانده به خط پایان دست‌هایش را به نشانه پیروزی بالا برده است. بازنمایی این تصویر در ضمن یک روایت در نگاه نخست ممکن است ایستا به نظر برسد، اما مخاطب به واسطه آگاهی از این تجربه، رویدادهای ماقبل و مابعد این تصویر را از طریق شگرد مذکور تداعی و

تفسیر می‌کند، اما همان‌طور که تأکید کردیم خودِ تصویر به‌مثابه مقطعی ایستا از فراشدی پویا به‌شمار می‌رود. ما به این نوع از ایستایی اصطلاحاً «مقطع ایستا» می‌گوییم و منظورمان این است که مقطع مذکور مقطعی ایستا از فراشدی پویاست و بنابراین می‌توان آن را ایستا در نظر گرفت.

بر این اساس می‌توان گفت وقتی می‌گوییم «چیزی آنجاست» اساساً در مرتبه اول با پدیدارهایی مواجه هستیم که زمان‌مند هستند و بنابراین محل تبدیل و تبدل به‌شمار می‌روند، اما در مرتبه دوم با پدیدارهایی روبه‌رو هستیم که علی‌رغم اینکه در معرض گذر زمان قرار می‌گیرند، فاقد پویایی به‌شمار می‌روند و در نتیجه اساساً پدیدارهایی ایستا محسوب می‌شوند؛ چرا که همانگونه که به اختصار اشاره کردیم این پدیدارها با اینکه خواه‌ناخواه زمان بر آنها عارض می‌شود بنا به دلایلی ایستا به‌شمار می‌روند. از آنجایی که در ساختار روایت شیوه بازنمایی امر ایستا با شیوه بازنمایی امر پویا تفاوت دارد، این تمایز ضروری و مهم به‌نظر می‌رسد.

به همین سبب، در ادامه با در نظر گرفتن تفکیک مذکور خواهیم کوشید روشن کنیم چنانچه موضوع محاکات امر غیرزمانمند و ایستا باشد، از طریق بازنمایی چه تمهیداتی در ساختار روایت برجسته‌تر می‌شوند. به بیان دیگر، چنانچه هنرمند یا مؤلف، بنابه ادعای نظریه محاکات، قصد بازنمایی جهان واقعی را ضمن روایت داشته باشد، در صورتی که موضوع به‌لحاظ کیفی و ماهوی امری ایستا یا امری پویا باشد، در بازنمایی این پدیدارها باید بتوان به این پرسش‌ها پاسخ داد:

الف) فضای غالب و مسلط در روایت کدام است یا چگونه است؟

ب) در ساختار روایی، موضوع محاکات چیست؟

ج) هنر مسلط در این صورت از بازنمایی‌ها کدام است و روایت چگونه به این هنر مسلط تقرب می‌جوید؟

د) مشخصه متمایزکننده پدیدار بازنمایی شده چیست؟

ه) درنهایت، روایت با کدام سبک بازنمایی سازگاری و تناسب بیشتری دارد؟

۳-۳-۱. هنر مسلط در بازنمایی دایانویا

نورتروپ فرای (۱۳۷۷، صص. ۱۶۰-۱۹۱) ضمن سخن گفتن از اسطوره در فصل سوم تحلیل نقد تصریح می‌کند که هنر در کل یا متوجه الگو^۴ است یا معطوف به ضرب‌آهنگ^۵ پدیدارهاست. به موجب چنین تفکیکی، در هنری مانند نقاشی یا تصویرگری آن چیزی که به مثابه موضوع محاکات واقع می‌شود، تصویری ایستا یا برشی مقطعی از یک فرآیند است. می‌توان با بسط مفهوم اصطلاح فریزینگ^۶ چنین پیشنهاد کرد که در هنرهایی مانند نقاشی، تصویرگری، مجسمه‌سازی، عکاسی و هنرهای مشابه سوژه آگاه، پدیداری ایستا یا مقطعی مشخص از فرآیندی زمان‌مند را به صورت دل‌بخوآهانه برمی‌گزیند و آن را در قاب هنری منجمد می‌کند.

منظور از انجماد زمان سیال، همانا، تأکید بر ایستایی پدیداری است که چه‌بسا خود به‌لحاظ ماهوی گریزپا یا سیال باشد، اما به‌واسطه استخدام برخی تمهیدات و وسایط هنری این امکان حاصل می‌شود که بتوان تصویری ایستا یا ثابت از این پدیدار به دست داد. تصور کنید عکاسی با استفاده از این شگرد بخواهد دود سیگار را در قاب عکس فریز کند. البته بدیهی است در مواردی که پدیدار یا رویداد جهان واقع به‌لحاظ ماهوی خود ایستاست، بازنمایی آن نیز متضمن ایستایی و بنابراین فقدان حرکت است. برای تقریب ذهن، قطعه سنگی را تصور کنید که در کنار برکه‌ای افتاده است، شاید نگاهی فلسفی، متافیزیکی یا عرفانی که همچنان قائل به صیوروت و تحرک اشیای هستی است

مدعی باشد که نبض هستی مستلزم تغییر و تبدل‌های متنوع و متکثر است و بنابراین سیروورت همچنان در بطن سنگ یا در بطن برکه در جریان است. اما به فرض اینکه در چنین دریافتی هیچ شبهه‌ای هم نباشد، باز هم از آنجایی که توجه ما در بازنمایی وضعیت مذکور معطوف به بطن پدیدارها نیست (مگر اینکه محاکات‌کننده ادعای آن را داشته باشد که به ماورای اشیا نظر می‌کند) و درواقع آنچه در بازنمایی موضوعیت پیدا می‌کند خود پدیدار است، چنین وضعی از امور یا پدیدارهای جهان در صورتی که به‌واسطه نقاش یا عکاس، از طریق تمهیدات تصویری، بازنمایی شوند با تصویری ایستا سروکار داریم که فاقد کیفیت زمان‌مندی است.

درخصوص مورد دیگر، یعنی پدیداری که به‌لحاظ ماهوی سیال است، اما وسایط هنری تصویری ایستا از آن مهیا می‌کنند، برای تقریب ذهن کافی است لحظه‌ای را تصور کنید که یک دوربین عکاسی حرفه‌ای در کسری از ثانیه، لحظه گذشتن سوارکاری را از خط پایان در قاب عکس فریز می‌کند. این وضعیت به‌خودی‌خود بیانگر رویدادی متضمن زمان است که بنا به شکل یا نوع وسایط محاکات که در اینجا تصویر است از کیفیت زمانمندی عاری و بی‌بهره شده است و در مقطع مشخصی از زمان، که نزدیک به لحظه صفر نوشتار یا بازنمایی است، ثبت و ضبط شده است. گو اینکه در قرائت یا خوانش این اثر مخاطب هنری، بسته به تجارب زیستی، فرهنگی، زمینه مشترک دانشی، بافت یا زمینه قرائت اثر قابلیت آن را داشته باشد که مفهوم زمان را به پدیدار مذکور حمل کند. در این صورت او می‌تواند گذشته و آینده پدیدار مذکور را بازسازی یا تداعی کند و حتی در مواردی بسیار، تفسیری مطلوب یا من‌عندی از پدیدار به دست دهد که شرط پذیرش یا انکار آن، آگاهی از ماضی و مستقبل پدیداری است که در زمان حال به صورت صلب و ایستا بازنمایی شده است. اما از سوی دیگر وقتی

دوربین عکاسی در برابر ماه قرار می‌گیرد ضمن اقرار و اعتراف به پویایی ماه در عرصهٔ کهکشان، از آنجایی که سیوروت تحول و تغییر در وضعیت مذکور در پس‌زمینهٔ آگاهی^۷ قرار می‌گیرد، حتی در صورت اشعار و آگاهی از کیفیت متحرک ماه، صورت ظاهری پدیدار نشانه‌ای آشکار از زمانمندی یا سیوروت را نشان نمی‌دهد، در این صورت تصویر اخذشده از ماه به‌مثابه تصویری ثابت و غیرزمانمند تلقی می‌شود که وابستگی خود را با زمان قطع کرده است؛ گو اینکه زمان‌بندی در مثال حاضر به‌عنوان عوارض پدیدار قابل مشاهدهٔ حسی یا ادراک خودآگاهانه نیست.

بر این اساس در این شیوه از محاکات، می‌بینیم که یکی از وجوه بازنمایی پدیدارهای جهان در روایت، وجه ایستا یا غیرزمانمند اعیان و اشیای هستی است. در صورتی که این پدیدارها به‌لحاظ ماهوی زمانمند باشند نیز این امکان برای هنرمند فراهم است که مقطعی از یک پدیدار را که فاقد عنصر زمان است از درون یک رویداد انتخاب کند و به‌صورت تصویری منجمد و ایستا ثبت، بازنمایی و محاکات کند. بدیهی است در وضعیت مذکور با دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات سروکار داریم و پاسخ‌ها به پرسش‌های مطرح‌شده به صورت زیر خواهد بود.

جدول ۲. دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات

ردیف	پرسش	پاسخ
۱	موضوع محاکات چیست؟	پدیدار غیرزمانمند (atemporal)
۲	فضای غالب بر روایت کدام است؟	الگو (pattern)
۳	هنر مسلط کدام است؟	نقاشی
۴	مشخصهٔ پدیدار کدام است؟	ایستا (مقطع ایستا/ فراشد ایستا)
۵	سبک غالب در روایت کدام است؟	اسنادی - توصیفی

بر اساس این ملاحظات می‌توان گفت زمانی که موضوع بازنمایی پدیدارهای جهان در روایت پدیدارهای ایستا یا غیرزمانمند است، در مرتبه نخست، پدیدارها خود در یک نظام هستی‌شناختی قرار دارند که به صورت سلسله‌مراتبی انتظام می‌یابند. نظامی که به تعبیر ترنر و لیکاف «زنجیره بزرگ هستی» نامیده می‌شود (See Turner & Lakoff, 1989, pp.160-241) و مشتمل بر پنج سطح انسان، حیوان، نبات، اشیای مرکب، و اشیای فیزیکی و مادی است. همین زنجیره نزد فرای مشتمل بر هفت سطح (الوهیت، انسان، حیوان، نبات، جماد، آب، آتش) است که در رأس آن الوهیت قرار دارد. این زنجیره عموماً مشتمل بر دو وجه ارزشی مثبت و منفی است؛ یعنی برای مثال اگر در سطح الوهیت بتوان از فرشته به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های قطب مثبت سخن گفت، به همین منوال بدیل ارزشی آن که در قطب منفی قرار می‌گیرد می‌تواند دیو یا شیطان باشد. در زنجیره بزرگ هستی، بعد از سطح برترین الوهیت با جهان‌های خردتری مانند انسان، حیوان، نبات و جماد روبه‌رو هستیم. در این سطوح نیز تصویر دو قطب ارزشی منفی و مثبت محتمل است. فرای در ذیل این زنجیره هستی، از آب و آتش نیز به‌مثابه دسته متمایزی سخن می‌گوید. به هر روی، به زعم فرای، مؤلفه‌های موجود در سطوح هفت‌گانه مذکور ممکن است صورت طبیعی یا مصنوع داشته باشند. بر این اساس می‌توان گفت مثلاً سنگ که در سطح جمادات قرار می‌گیرد، صورت طبیعی پدیدار است، در حالی که در شکل مصنوع ممکن است به‌صورت مجسمه سنگی، قلعه سنگی، سنگ‌نوشته یا مهر درآید. در هر یک از این حالت‌ها چه مصنوع و چه طبیعی هر مؤلفه‌ای همچنان بار ارزشی ویژه خود را دارد. کما اینکه مثلاً در سطح آب، اگر چشمه زمزم، کوثر، تسنیم یا چشمه حیات را داریم که در وجه مثبت قرار می‌گیرد، چاه زقوم را نیز داریم که به تعبیر فرای (۱۳۷۷، ص. ۱۷۷) مشتمل بر وجه دوزخی تصاویر است.

اما مسئله اساسی از نظر ما درست زمانی آغاز می‌شود که سوژه با روی آوردن به جهان هستی، در نظام سلسله‌مراتبی حاکم بر زنجیره هستی، در محور عمودی دست به انتخاب می‌زند و برای نمونه یکی از این پدیدارها را انتخاب می‌کند. اینجاست که اهمیت محور عمودی، یا دایانویا در ساختار روایت روشن می‌شود. در واقع، از آنجایی که انتخاب در این محور متضمن انتخاب براساس اصل شباهت است، از چشم‌انداز زبان‌شناختی می‌توان نظام حاکم بر زنجیره بزرگ هستی را هم‌ارز با محور عمودی یا پارادایم به‌شمار آورد. مادامی که انتخاب، به خود مؤلفه در یک سطح خاص محدود می‌شود، در ساختار روایی عموماً با کیفیت واقع‌نمایی سروکار داریم؛ یعنی اگر مؤلفه مورد نظر ما، به فرض مثال در سطح انسانی باشد و این فرد کسی چون عیسی^(ع) باشد که از قضا در قطب مثبت قرار دارد، محاکات تصویری یا غیرتصویری وی، به صورت «تمثال» یا «لفظ» عیسی در سطح قراردادی نشانه‌های زبانی معادل و هم‌ارز با مصداق خارجی عیسی^(ع) است که در جهان واقع در نظام هستی و در سطح بشری جای دارد. اما همیشه برخلاف تصویری که همواره محاکات را به مثابه آینه‌ای در برابر جهان واقع به‌شمار می‌آورد، محاکات همیشه هم در سطح واقع‌نمایانه روی نمی‌دهد. به همین سبب، باید دید در این حالت چه اصول و موازینی در سطح انتخاب حاکم است و آیا چنین انتخابی کیفیت واقع‌نمایی را در نهایت از کل نفی می‌کند یا صرفاً آن را به تعویق می‌اندازد؟ در واقع، باید بتوان روشن کرد در این حالت، ساختار روایت در صورت عطف توجه به بازنمایی امر ایستا از چه تمهیداتی بهره می‌گیرد و تمهیدات مذکور، بنابراین، از چه سازوکارهایی برای بازنمایی استفاده می‌کنند. برای یافتن پاسخی درخور برای این پرسش از کل سطوح چندگانه نظام بزرگ هستی، بحث خود را به یک سطح واحد محدود می‌کنیم تا ضمن آشنایی با نحوه عملکرد مؤلفه‌ها درون یک نظام خرد،

نحوه عملکرد دایانویا به مثابه موضوع محاکات را تبیین و روشن کنیم در صورتی که بازنمایی به دایانویا مربوط باشد، محاکات از چه امکانات و تمهیدات هنری و ادبی بهره می‌گیرد.

۳-۲. قواعد حاکم بر سطوح متعدد نظام کلان هستی

نظام کلان هستی مشتمل بر سطوح متعددی نظیر الوهیت، انسان، حیوان، نبات، جماد، آب، و آتش است. در هر سطح مشخص واحد، چند اصل درونی عمل می‌کنند و موجب قوام و انتظام آن سطح می‌شوند، به گونه‌ای که می‌توان هر سطح مشخص را به مثابه یک نظام خرد تلقی کرد. بر این اساس، نظر به اینکه یک سطح واحد، مانند سطح بشری، به صورت خودبسندگی در جهان واقع وجود دارد، اصول و قواعد خاصی بر آن حاکم است. بنابراین در بررسی این سطح، مانند هر سطح دیگری باید بتوان آن دسته از ویژگی‌هایی را برشمرد که سازوکار درونی یک نظام خرد بر اساس آن شکل می‌بندد. در واقع، وقتی از سازوکار درونی یک سطح خاص به مثابه یک نظام خرد سخن می‌گوییم، فهم موضوعاتی چون جایگاه و نقش مؤلفه‌ها، روابط مؤلفه‌ها با دیگری، و نمونه حداعلایی^۸ برای تبیین سازوکار نظام ضروری به نظر می‌رسد. به همین سبب، در ادامه این موضوعات را به اختصار بررسی می‌کنیم.

اگر بپذیریم که هر نظام به مثابه یک ساخت مشتمل بر حداقل دو مؤلفه یا سازه است، آنگاه به روشنی درمی‌یابیم که هر مؤلفه در یک نظام جایگاه ویژه‌ای داراست. به این ترتیب، خویشکاری و نقش درونی یک مؤلفه براساس این جایگاه تعریف می‌شود. برای روشن شدن موضوع، بازی شطرنج را به عنوان یک نظام در نظر بگیرید و جایگاه مهره رخ را در یکی از خانه‌های ردیف نخست در نظر بیاورید. مهره رخ یا قلعه در مرتبه نخست، معنای خود را به صورت ایجابی داراست که حتی وقتی آن را خارج از

صفحه شطرنج ملاحظه می‌کنیم صرف آگاهی از بازی شطرنج می‌توانیم براساس ویژگی‌های صوری آن را رخ یا قلعه بنامیم. اما کافی است، در مواردی که مهره گم شده است، توافق کنیم که یک حبه قند را در جایگاه مهره رخ قرار دهیم. خود استقرار در یک جایگاه ویژه، صرف نظر از ویژگی‌های صوری و ایجابی حبه قند، کافی است تا حبه قند علی‌رغم اینکه کیفیت‌های صوری مشابهی به مهره رخ ندارد، به رخ مبدل شود. پس در مرتبه نخست یک مؤلفه در درون یک نظام دارای جایگاه ویژه‌ای است که به موجب آن ارزش خود را در نظام باز می‌یابد و از آنجایی که ارزش اساساً مبتنی بر ماهیت سلبی پدیدارهاست، حبه قند هم، صرف اینکه فیل یا شاه نیست و در جایگاه ویژه‌ای قرار گرفته است قابلیت آن را پیدا می‌کند که به لحاظ افتراقی در ساخت درونی نظام نقش ویژه‌ای را ایفا کند. به این ترتیب، جایگاه، در مرتبه نخست استقرار حبه قند را در ساخت کلی نظام مشخص می‌سازد و سپس به موجب همین جایگاه نقش ویژه‌ای به آن اعطا می‌کند. بدیهی است در صورت ادامه بازی، مهره رخ علی‌رغم اینکه جایگاه نخست را ترک می‌کند، همچنان نقش ویژه‌ای ایفا می‌کند که در سرتاسر بازی قابل پیگیری است. بدیهی است چنانچه مثلاً مهره اسب یا فیل نیز گم شده باشند، جایگزینی هر دو تایی این مهره‌ها با حبه قند سفید دیگری تقریباً ساخت نظام را به چالش می‌کشد؛ چون همان‌گونه که به اختصار اشاره کردیم شرط بقای مؤلفه در یک نظام بعد از استقرار در جایگاه ویژه، موضوع افتراق است.

افتراق اساساً متضمن نفی اصل شباهت و تأکید بر تفاوت‌ها و تمایزات است. مادامی که پدیداری در یک نظام واقع می‌شود، براساس اصل شباهت با سایر مؤلفه‌های همسان ذیل مقوله واحدی قرار می‌گیرد، اما از طریق تفاوت و تمایزهاست که پدیدار استقلال و ارزش خود را درون نظام باز می‌یابد. بدیهی است شرط لازم برای استقرار

وجه افتراقی، وجود دیگری است. یعنی در یک نظام حداقل باید دو مؤلفه وجود داشته باشد که یکی از آن‌ها صرف اینکه دیگری نیست و از آن متمایز است نقش ویژه خود را بازمی‌یابد و در نظام مستقر می‌شود. وجود این دیگری ضامن بقای مؤلفه نخست در نظام است. بر این اساس، «دیگری» همواره ضمن تثبیت ارزش وجودی «من» امکان شکل‌گیری رابطه را فراهم می‌آورد. به بیان ساده‌تر، اگر رشته‌ای داشته باشید که یک سر آن دست «الف» باشد، شرط برقراری رابطه دوستی آن است که دیگری یعنی «ب» سر دیگر رشته را در دست داشته باشد. در غیر این صورت تصور رابطه دوستی ممکن نخواهد بود. در یک نظام نیز «دیگری» نه تنها ارزش وجودی «من» را از منظر سلبی یا افتراقی میسر می‌سازد، بلکه به‌طور هم‌زمان با «من» وارد رابطه می‌شود. این رابطه همواره ادامه می‌یابد، مشروط بر اینکه طرفین تمایز خود را حفظ کنند و به تعبیر ژرار، سیستم یا نظام با «بحران شباهت» روبه‌رو نشود. ژرار تصریح می‌کند که فقدان تمایز در تشکّل اجتماعی و به‌هم ریختن روابط سلسله‌مراتبی موجب می‌شود وضعیتی در جامعه پدیدار شود که کاملاً ناپایدار است. این وضعیت ناپایدار نتیجه حتمی رفع تمایزهاست (See Girard, 1986, p. 13) و بنابراین باید از وقوع آن پرهیز کرد، چراکه تقلیل تمایزها و ترجیح شباهت‌ها به معنای نفی ارزش سلبی یا افتراقی و یکی شدن دو مؤلفه و در نتیجه حذف رابطه و بنابراین ازهم پاشیده شدن نظام می‌شود. به تعبیر دیگر، وجه افتراقی مؤلفه‌ها ضامن بقای نظام، شکل‌گیری رابطه و امکان تداوم حضور دیگری است.

گفتنی است که در یک نظام ممکن است منظور از مؤلفه، یک مؤلفه عام باشد که خود مشتمل بر تعداد کثیری یا قابل‌توجهی از مؤلفه‌های هم‌ارز و مشابه است. در این صورت مؤلفه‌های موجود براساس اصل شباهت ذیل مقوله واحدی گرد هم می‌آیند و

بنابراین، انتخاب هر یک از این مؤلفه‌ها در گام نخست به لحاظ ارزشی خلی در نظام ایجاد نمی‌کند. برای فهم این موضوع، به هشت مهره پیاده در شطرنج فکر کنید که به لحاظ صوری مشابهت دارند و هر هشت مهره ذیل مقوله واحد پیاده یا سرباز قرار می‌گیرند. بدیهی است این هشت مهره چه به لحاظ صوری، چه به لحاظ جایگاه، نقش و رابطه با دیگری کاملاً شبیه به یکدیگر عمل می‌کنند. البته در این مورد نیز چنانچه به دلیل فقدان یک مهره حبه قندی در این مجموعه قرار گیرد، مجدداً با روند مشابهی مانند قبل روبه‌رو هستیم. فقط ذکر این نکته لازم است که مقوله‌ای که مشتمل بر مؤلفه‌های متعددی است، هر یک از مؤلفه‌ها براساس اصل شباهت قابلیت جایگزینی با دیگری را دارند. این موضوع وقتی که در سطح زبانی بررسی می‌شود نکات مهمی را آشکار می‌کند.

در یک نظام وقتی با مقوله‌ای سروکار داریم که مؤلفه‌های آن براساس اصل شباهت گرد هم آمده‌اند، در درجه اول باید به خاطر داشته باشیم که شباهت مذکور اساساً شباهتی ذاتی نیست و در واقع شباهتی قراردادی و وابسته به نهادهای بشری مانند زبان است. به تعبیر لیکاف قرار گرفتن «زن، آتش، و سایر چیزهای خطرناک» ذیل یک مقوله واحد آن هم براساس اصل شباهت ممکن است این تصور را ایجاد کند که «اشیاء براساس شباهت‌هایی که با یکدیگر دارند ذیل یک مقوله قرار می‌گیرند» (Lakoff, 1990, p. 5). بر این اساس، قرار گرفتن این عناصر متفاوت ذیل این مقوله، در نگاه نخست، تقریباً غیرطبیعی و غیرمعمول به نظر می‌رسد، چراکه شباهتی ذاتی بین این مؤلفه‌ها قابل تصور نیست. با این همه، وقتی با در نظر گرفتن نهادهای بشری با این موضوع روبه‌رو می‌شویم، سامان‌یابی عناصر در این مقوله معمول به نظر می‌رسد، چراکه در این حالت اساساً زبان در نظام بخشیدن به اشیا و الفاظ اهمیت ویژه‌ای دارد. به هر

ترتیب، شباهت مذکور ذاتی اشیا نیست و حداکثر مبتنی بر نوعی «شباهت خانوادگی»^۹ است (ویتگنشتاین، ۱۳۸۰، ص. ۷۷). به زعم ویتگنشتاین، لفظ کلی وقتی بر نمونه‌های متعددی اطلاق می‌شود، این تصور پیش می‌آید که حتماً چیز مشترکی میان این نمونه‌ها وجود دارد. در حالی که هر یک از این نمونه‌ها ویژگی‌های خاص خود را دارند و تنها زمانی که این ویژگی‌ها را کنار یکدیگر می‌گذاریم در نقاطی شاهد «هم‌پوشانی»^{۱۰} و «تقاطع»^{۱۱} هستیم (همان‌جا).

از سویی دیگر در هر مقوله‌عام، همواره بنا به ملاحظات فرهنگی و تأثیر نهادهای بشری این امکان وجود دارد که یکی از مؤلفه‌ها به‌مثابه نمونه‌ای حد‌اعلایی نسبت به سایر مؤلفه‌ها برجستگی یا وضوح بیشتری داشته باشد. در بررسی ناخودآگاه اجتماعی، در هر مقوله‌عموماً یک مؤلفه حد‌اعلایی وجود دارد که در اکثر موارد بیش و پیش از سایر مؤلفه‌ها در ذهن تک‌تک کاربران زبان تداعی می‌شود. البته این تداعی‌ها عموماً از شاخص‌های فردی نیز برخوردار خواهند بود و بنابراین دسترسی به قاعده‌ای عام در این باره درنهایت محل بحث و بررسی است. اما به هر روی در مقولات فرهنگی می‌توان انتظار داشت هر اسم عامی که در سطح زبان به‌کار گرفته می‌شود، همواره با نمونه حد‌اعلایی خاصی در ذهن تداعی شود؛ مثلاً عنوان عام شاعر در سرزمین ایران تداعی‌کننده حافظ، مولوی، سعدی و فردوسی تواند بود، گو اینکه این سرزمین شاعرخیز صرفاً در دوره صفوی هزاران شاعر به‌نام و گمنام داشته است.

اکنون کافی است به این پرسش پاسخ دهیم که وقتی دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات در روایت واقع می‌شود، اگر بخواهیم در سطح مذکور از زنجیره بزرگ نظام هستی مؤلفه یا مؤلفه‌هایی را به صورت آحاد فردی یا متکثر بازنمایی کنیم، یا اینکه در سطح گزاره قصد بازنمایی وضع امور را داشته باشیم از چه سازوکاری بهره می‌گیریم؟

در پاسخ به این پرسش اولین پاسخ مطلوبی که به نظر می‌رسد، پاسخی سنتی و بدیهی است که از رساله کراتیلوس تا مقالات پوزیتیویست‌های منطقی همواره به آن توجه شده است. در اینجا سراسرترین پاسخ ممکن را به‌عنوان پیشنهاد مطرح می‌کنم و سپس می‌کوشم نشان دهم در محاکات پدیدارهای جهان، وقتی دایانویا به مثابه موضوع قرار می‌گیرد چه اتفاقاتی روی می‌دهد.

در پاسخ به این پرسش می‌توان گفت صرف‌نظر از منازعاتی که مثلاً بین گفت‌وگوکنندگان در رساله کراتیلوس پیش می‌آید مبتنی بر اینکه بین واژه و پدیده‌ها یا مصداق رابطه طبیعی وجود دارد یا قراردادی، مخرج مشترک هر دو نگرش مبتنی بر این است که نشانه‌ها اساساً پدیده‌های جهان را بازنمایی می‌کنند. مثلاً ماه آسمان مصداقی است در جهان خارج که در نشانه‌های زبانی به صورت ماه، قمر، moon و ... قابل بازنمایی لفظی است. به همین منوال، وقتی وضعیتی از امور در جهان خارج مشاهده می‌شود مانند اینکه «ماه در آسمان می‌درخشد» به ازای هر مؤلفه، نشانه زبانی و به ازای هر وضعیت، حالت یا کنش یک فعل اسنادی یا کنشی خواهیم داشت. بنابراین هر گزاره زبانی، در نگاه نخست، بیانگر آن است که وضع امور جهان خارج در سطح زبان بازنمایی شده است. یعنی ماه، آسمان و درخشیدن در گزاره مذکور وضع اموری را در جهان خارج به تصویر می‌کشند که متناظر با گزاره زبانی مذکور است.

در این حالت، بازنمایی در وهله اول متوجه جهان واقع، پدیدارها و وضعیت‌های آن است. بر این اساس، اگر محاکات به جای تمرکز بر خود پدیدارها، متوجه فرم یا ساخت پدیدارها شود، این بدان معناست که امکان بازنمایی پدیدار مذکور به اصل تطابق صدق محدود نمی‌شود. برای نمونه، اگر در جهان واقع مردی سنگدل عاشق دختر جوانی شده باشد، بازنمایی این رویداد در مرتبه اول محدود به ساخت گزاره‌ای

است که در آن مؤلفه‌ها و کنش‌های گزارش‌شده در گزاره طابق النعل بالنعل با جهان واقعیت تطابق و تناظر داشته باشند. این به معنای آن است که پدیدار مادی به لحاظ مادی تغییر نکرده است و به بیان دیگر مواد و مصالح گزاره دقیقاً همان‌هایی است که در جهان عینی شاهد و ناظر آن هستیم. اما بازنمایی همواره الزاماً به این حد محدود نمی‌ماند. در واقع، این امکان وجود دارد که بازنمایی به جای پای‌بندی به اصل تطابق، به‌واسطه اصل هماهنگی عمل کند. به موجب چنین اصلی، صدق و کذب گزاره از طریق ارجاع به جهان واقع تعیین نمی‌شود، بلکه مناسبات و روابط درون‌متنی ضامن صدق/کذب گزاره است. بر این اساس، در بازنمایی وضعیت فوق ممکن است گزاره به صورت زیر پیکره‌بندی شود:

«سلاخی می‌گریست؛ به فناری کوچکی دل بسته بود»

استفاده از سلاخ در وهله اول به جای مرد سنگدل براساس نمونه حد اعلایی - که یکی از ویژگی‌های بنیادی نظام‌های هستی‌شناختی است - صورت می‌گیرد؛ یعنی بسته به رمزگان فرهنگی، یا بسته به اینکه در ساختار فرهنگی ما سنگدلی و بی‌عاطفگی اساساً با کدام مؤلفه‌ها تداعی می‌شود، نمونه حد اعلایی می‌تواند جایگزین مصداق واقعی شود و بنابراین به جای مرد سنگدل ممکن است کلماتی مثل سلاخ، جلاد، بازپرس ساواک، و غیره در محور انتخاب، جانشین مؤلفه مذکور شود و درنهایت در ساختار روایی ضمن از چشم‌انداز رده‌بندی سمبول‌ها کارکرد رمزی، تمثیلی یا نمادین کلام برجسته شود.

در تبیین این شکل از بازنمایی در ساختار روایت کافی است به موضوع همولوژی و نحوه عملکرد آن نقبی بزنیم. این اصطلاح را از گلدمن به وام گرفته‌ایم. البته به زعم گلدمن، به پیروی از لوکاچ و ژرار، همولوژی «مبتنی بر تشابه ساختار کلاسیک رمان و

ساختار مبادله در اقتصاد لیبرال و از سویی دیگر، وجود توازی‌های معینی بین توسعه بعدی آن‌هاست» (Goldmann, 1966, p. 22). در واقع، گلدمن در تبیین شکل رمان‌گونه تصریح می‌کند که «ساختار رمان به مثابه جابه‌جایی^{۱۲} در سطح ادبی زندگی روزمره در جامعه فردگرایانه‌ای است که از تولید برای بازار زاده شده است» (ibid, p.36). گلدمن بین شکل ادبی رمان و رابطه روزمره انسان با کالاها و افراد دیگر، در جامعه‌ای که برای بازار تولید می‌کند، تشابه یا همسانی دقیقی قائل است و رمان را مشتمل بر وضعیت شخصیتی می‌داند که در جامعه‌ای که ارزش مبادله بر آن حاکم است، هم‌چنان در پی یافتن کیفیت و ارزش مصرفی است و از این طریق به «قهرمان پروبلماتیک» تبدیل می‌شود (ibid, p. 39). او معتقد است این موضوع اساساً منشأ همسانی بین جامعه بازارمحور و رمان است. اما تلقی ما از همولوژی مبتنی بر این است که اگر توجه سوژه، به پدیداری یا وضعیتی در سطح «الف» در زنجیره بزرگ نظام هستی معطوف شود، این قابلیت وجود دارد که در بازنمایی پدیدار یا وضعیت مذکور براساس شاخص‌هایی چون جایگاه، نقش، دیگری، وجه افتراقی و نیز نمونه حد‌اعلایی - که در یک نظام خرد به‌طور مستقل عمل می‌کنند - عمل کنیم. در این شکل از بازنمایی، نخست در زنجیره بزرگ نظام هستی، پدیدار یا وضعیتی را که در سطح دیگری مانند سطح «ب» با پدیدار یا وضعیت سطح «الف» هم‌ارز است، شناسایی می‌کنیم و سپس با نگاشت ساخت کلی سطح «ب» بر روی سطح «الف»، تمامی اصولی را که بر جایگاه، نقش، دیگری، وجه افتراقی و نیز نمونه حد‌اعلایی حاکم است، عیناً در سطح دیگر بازتولید می‌کنیم.^{۱۳}

به این ترتیب، در محاکاتی از این دست، بازنمایی مستلزم آن است که از یکی از سطوح نظام هستی‌شناختی به سطح دیگری روی آوریم و براساس اصل همولوژی،

مؤلفه‌ای را که در نظام مذکور از جایگاه و نقش ویژه‌ای برخوردار است با مؤلفه‌ای در نظام «ب» جایگزین کنیم که تا حد ممکن جایگاه و نقشی مشابه با آن دارد. بررسی روابط این مؤلفه با سایر مؤلفه‌های نظام نشان می‌دهد که روابط و توابع همسانی بر هر دو مؤلفه حاکم است، حال آنکه یکی از این مؤلفه‌ها در سطح «الف» و دیگری در سطح «ب» است. برای نمونه، اگر در نظام انسانی، دختری خردسال به‌عنوان موجودی معصوم و بی‌گناه تصور می‌شود که در تقابل با روسپی یا عجوزه به‌مثابه دیگری، جایگاه ویژه‌ای در نظام فرهنگی دارد؛ به همین منوال، مؤلفه هم‌ارز آن یعنی قناری کوچک نیز در تقابل با زاغ یا لاشخور در جایگاهی هم‌ارز قرار دارد و بنابراین بازنمایی، با قطع نظر از کیفیت مادی پدیدار، اساساً متوجه فرم پدیدار می‌شود. فرم در این صورت خود اساساً منبعث از نحوه قرارگیری مؤلفه‌ها در برابر دیگری است. درواقع، درست همانطور که استروس تأکید می‌کند تقابلی در یک سطح مشخص مانند تقابل پخته/خام ممکن است الگوی هم‌ارزی مثل پیر/جوان یا مجرب/آزموده را به ذهن متبادر کند (ر.ک. کالر، ۱۳۸۸، صص. ۶۷-۸۵). به این منوال امر بازنمایی‌شده در روایت، در این صورت، در عوض محدود شدن به هویت واقعی پدیدارها متوجه همولوژی یا هم‌ارزی پدیدارهاست و به همین سبب آنچه محاکات می‌شود، ممکن است به جای وابستگی به کیفیت مواد و مصالح جهان واقع در اصل به‌صورت یا فرم روابط پدیدارها و وجوه افتراقی آنان معطوف باشد. به همین دلیل است که تقابل شیر/کفتار در جهان حیوانات هم‌ارز مطلوبی برای آن دسته از روایت‌های تمثیلی است که قصد تعیین رابطه هم‌ارزی را در نظام‌های انسانی دارند، یا به همین منوال عقاب و زاغ نیز در جهان پرنندگان هم‌ارز شاخصی توانند بود برای آن دسته از داستان‌های تمثیلی که قصد تبیین رابطه‌ای مانند اصیل زیستن/کم‌ارج زیستن را در نظام‌های انسانی نشانه رفته است. به موجب

چنین دیدگاهی وقتی بازنمایی متوجه رابطه هم‌ارزی و نه اصل این‌همانی است، در بازآفرینی هنری با جهان ممکن‌ی روبه‌رو خواهیم شد که صدق و کذب گزاره‌های آن نه بر پایه اصل تطابق که بر پایه اصل هماهنگی است.

۴. نتیجه

در پژوهش حاضر با تأمل در دو وجه شاخص روایت، یعنی دایانویا و میتوس کوشیدیم روشن سازیم مؤلفه‌های زمانمند و مؤلفه‌های ایستا، هر یک وجهی از وجوه متکثر ساختار روایت و موضوع محاکات به شمار می‌روند. بنابراین، تبیین سازوکار درونی دایانویا و منطق حاکم بر آن به مثابه موضوع محاکات، نحوه عملکرد ساختار روایت را بهتر روشن می‌کند. این پژوهش نظری همان‌طور که دیدیم متوجه بررسی یا تحلیل روایتی خاص نیست و از سویی دیگر به مطالعات پیکره‌ای نیز معطوف نمی‌شود، بلکه کوششی نظری به شمار می‌رود که در پی روشن ساختن این مسئله است که در ساختار روایت، بازنمایی چگونه قابلیت آن را دارد که با نادیده گرفتن کیفیت مادی پدیدارها، به بازنمایی فرم پدیدارها روی آورد. به همین سبب، در پایان روشن شد که در یک روایت پدیدارهای بازنمایی شده قرار نیست در سطح واقع‌گرایانه متوقف شوند و بدین ترتیب صرفاً به کیفیات مادی پدیدارها محدود شود. در واقع، بررسی سازوکار درونی حاکم بر دایانویا روشن می‌کند، در ساختار روایت، بازنمایی در اشکالی که به اصل واقع‌گرایی پای‌بند نیستند، به جای اینکه به مواد یا مصالح جهان واقع، یا به تعبیر زبان‌شناختی، ماهیت ایجابی امور بپردازد، اصالتاً متوجه روابط پدیدارها و بنابراین وجوه افتراقی آنان است. بر این اساس، وقتی بازنمایی به این نوع روابط عطف توجه می‌کند، در ساختار روایت گزاره‌هایی اهمیت می‌یابند که صدق و کذب آن‌ها نه بر پایه اصل تطابق که بر پایه اصل هماهنگی است. بدیهی است هدف از انجام این پژوهش، تأکید

بر وجهی مغفول در روایت‌شناسی، یعنی دایانویا به‌مثابه موضوع محاکات است. به همین سبب، اگر در محاکات سطح نخست با روایتی روبه‌رو هستیم که گزاره‌های آن عموماً واجد کیفیتی حقیقی - تاریخی هستند، در بازنمایی نوع دوم، با روایتی سروکار داریم که گزاره‌های آن عموماً استعاری هستند و مؤلفه‌های آنان نیز مشتمل بر نماد یا رمز است و بنابراین منطق حاکم بر این ساحت تمثیلی است؛ درحالی‌که منطق حاکم بر محاکات نوع اول، مفهومی است.

پی‌نوشت‌ها

1. rhapsode
2. transindividual subject/ *sujet transindividuel*
3. filling
4. pattern
5. rhythm
6. freezing

۷. پس یکی از مواردی که در بازنمایی امر ایستا بدان توجه خواهیم داشت، موضوع زمینه‌مندی است. یعنی توجه به اینکه حرکت و پویایی آیا در پس‌زمینه پدیدار قرار دارد یا پیش‌زمینه آن؟

8. Prototype
9. family resemblance/ *familienähnlichkeit*
10. overlapping
11. criss-crossing
12. transposition

۱۳. به این ترتیب، مثلاً آنچه در سطح «الف» مانند خدا در نظام الوهیت نمونه حد‌اعلایی محسوب می‌شود، ممکن است با نمونه حد‌اعلایی در نظام دیگری مثل نظام انسانی، حیوانی یا نباتی هم‌ارز به‌شمار آید. مثلاً اسب در سطح حیوانی «ب» به‌عنوان نمونه حد‌اعلایی تلقی می‌شود، به این ترتیب، همان‌طور که سمنانی تبیین می‌کند، برای مثال تجلی حق به‌مثابه نمونه حد‌اعلایی در صور متکثر هستی ممکن است از طریق نمونه حد‌اعلایی در سطح یا افق مراتب خاصی تحقق یابد. درواقع، سمنانی پس از طرح اشکال تجلی حق تعالی، چنین عنوان می‌کند که تجلیاتِ صوری حق تعالی در صورتِ جمیع اشیا، مانند مفرداتِ عناصر، معادن، نبات، حیوان و انسان، بر بنده پدیدار می‌شود

(سمنانی، ۱۳۶۶، ص. ۱۶۳). به این ترتیب، او برای تجلی صوری حق، مراتبی قائل است که از مرتبه دون هستی، یعنی مفردات عناصر، تا مرتبه عالی آن، یعنی انسان، ادامه می‌یابد. با این حساب، تجلی صوری در اشیا از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر خواهد پیوست؛ یعنی، ممکن است تجلی در عناصر، معادن، نبات، حیوان و انسان پدیدار شود. بدیهی است که این شکل از تجلی در قالب اشیا هستی، به معنای تجسد یا پیکربندی ذوات «لایدرک» است. تنها در این صورت است که دریافت صور غیرحسی، در صور حسی ممکن و مقدور خواهد شد. نکته قابل توجهی که سمنانی به آن می‌پردازد این است که حق تعالی در افق هر مرتبه بر بنده تجلی می‌کند. به بیانی دیگر، اگر از اصطلاحات زبان‌شناسی استفاده کنیم، حق تعالی به مثابه نمونه حد اعلائی در مرتبه یا افق خاصی متجلی می‌شود و به این ترتیب با در نظر گرفتن مراتب خاص هستی و افق ویژه هر یک، تجلی صوری در هر مرتبه به یکی از اشکال زیر خواهد بود:

جدول ۳. مراتب خاص هستی و افق ویژه هر یک

مراتب تجلی صوری	افق مراتب خاص	افق [Prototype] هر مرتبه خاص
مرتبه معادن	افق معادن	مرجان
مرتبه نبات	افق نبات	نخل
مرتبه حیوان	افق حیوان	فرس
مرتبه انسان	افق انسان	خود انسان

سمنانی با اتکا به این تحلیل، شطحی چون «رایت ربی علی صورت فرس» را این‌گونه تأویل می‌کند که حق تعالی ممکن است تجلی صوری خود را در مرتبه حیوان اعمال کند. به این منوال، چون تجلی حق تعالی در هر مرتبه ضرورتاً در افق آن صورت می‌گیرد، بنابراین ممکن است حق تعالی در صورت فرس نیز که افق یا حد اعلائی مرتبه حیوان است بازتابانده شود (ر.ک. آنگونه، ۱۳۹۰، صص. ۱۳۱-۱۳۳).

منابع

افلاطون (۱۳۶۷ الف). / یون. ترجمه م.ح. لطفی. تهران: خوارزمی.

- افلاطون (۱۳۶۷ب). جمهوری. ترجمه م.ح. لطفی. تهران: خوارزمی.
- ارسطو (۱۳۳۷). هنر شاعری: بوطیقا. ترجمه، مقدمه و حواشی از ف. مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- ارسطو (۱۳۴۳). فن شعر. ترجمه ع. زرین کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- آلگونه جونقانی، م. (۱۳۹۰). زبان عرفانی: تحلیل زبان‌شناختی و معرفت‌شناختی عرفان. پایان‌نامه دکتری. دانشگاه اصفهان.
- آلگونه جونقانی، م. (۱۳۹۶). دایانویای اسطوره چیست؟ پژوهشی در ساحت مغفول نظریه اسطوره‌شناختی نورتروپ فرای. نقد و نظریه ادبی، ۱ (۳)، ۷-۳۲.
- آلگونه جونقانی، م. (۱۳۹۹). جستارهایی در باب اسطوره. تهران: سخن.
- ثامتی، م.، سجودی، ف.، و سپهران، ک. (۱۳۹۶). محاکات و روایت از دیالوگ‌های افلاطون تا درام‌های خواندنی مدرن. نقد و نظریه ادبی، ۱ (۳)، ۱۰۳-۱۲۸.
- ثامتی، م. (۱۳۹۹). روایت و محاکات در درام ایران با تأکید بر درام‌های دوره ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷. تهران: دانشگاه هنر.
- سمنانی، ع. (۱۳۶۶). چهل مجلس یا رساله اقبالیه. تهران: ادیب.
- طالب‌زاده، ح. (۱۳۹۸). گفت‌وگویی میان هگل و فیلسوفان مسلمان. تهران: هرمس.
- فرای، ن. (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمه ص. حسینی، تهران: نیلوفر.
- کالر، ج. (۱۳۸۸). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه ک. صفوی. تهران: مینوی خرد.
- گلدمن، ل. (۱۳۶۹). نقد ساختگرایی تکوینی. ترجمه م.ت. غیائی. تهران: بزرگمهر.
- گلدمن، ل. (۱۳۸۲). جامعه‌شناسی ادبیات. ترجمه م.ج. پوینده. تهران: چشمه.
- ملک پایین، م.، و سام‌خانینی، ع.ا. (۱۳۹۲). تحلیل میتوس‌های روایی لشکرکشی کیکاوس به مازندران در شاهنامه. شعرپژوهی (بوستان ادب سابق)، ۴ (۱۸)، ۱۵۱-۱۷۶.
- ویتگنشتاین، ل. (۱۳۸۰). پژوهش‌های فلسفی. ترجمه ف. فاطمی. با درآمدی از ب. احمدی. تهران: نشر مرکز.

References

- Algooneh Jouneghani, M. (2011). *Mystical Language: Linguistic and epistemological analysis of mysticism*. PhD thesis (in Farsi). University of Isfahan.
- Algooneh Jouneghani, M. (2016). *What is the dianoia of myth? A research in the neglected field of Northrop Frye's mythological theory* (in Farsi). *Literary criticism and theory*, 1 (3), 7-32.
- Algooneh Jouneghani, M. (2019). *Essays on Mythology* (in Farsi). Tehran: Sokhan.
- Aristotle (1954a). *Art of poetry: Poetics* (in Farsi). Translation, introduction and margins by F. Mojtabaii. Tehran: Andisheh Publishing Company.
- Aristotle (1954b). *The art of Poetry* (in Farsi). Translated by A. Zarrinkoob. Tehran: Book Translation and Publishing Company.
- Culler, J. (2009). *Structural Poetics* (in Farsi). Translated by K. Safavi. Tehran: Minoo-ye Kherad.
- Deshpande, Y. P. (2011). Literary theory myth as the archetype. in *Indian Streams Research Journal*, Vol. 1 (June), Issue V., 241-247.
- Fry, N. (1998). *Anatomy of Criticism* (in Farsi). Translated by Saleh Hosseini, Tehran: Niloofar.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism: Four Essays*, with a foreword by Harold Bloom, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Frye, N. (1984). *Myth as the Matrix of Literature*. cited in *The Georgia Review*, 3 (Fall), 465-476.
- Girard, R. (1986). *The Scapegoat*, translated by Yvonne Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Goldmann, L. (1966). *Pour une Sociologie du Roman*, Paris: Gallimard.
- Goldmann, L. (1980). *Developmental structural criticism* (in Farsi). Translated by M.T. Ghiyasi. Tehran: Bozorgmehr.
- Goldmann, L. (2003). *Sociology of Literature* (in Farsi). Translated by M.J. Pooyandeh. Tehran: Cheshme.
- Lakoff, G. (1990). *Women, fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind* Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason, A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago & London: Chicago University Press.
- Malekpayeen, M., & Sam-Khaniani, A. (2012). Analyzing the narrative myths of Kikau's campaign to Mazandaran in Shahnameh (in Farsi). *Poetry Studies (formerly Bostan Adab)*, 4 (18), 176-151.

- Plato (1987a). *Ion* (in Farsi). Translated by M.H. Lotfi. Tehran: Kharazmi.
- Plato (1987b). *Republic* (in Farsi). Translated by M.H. Lotfi. Tehran: Kharazmi.
- Sameti, M. (2019). *Narration and similes in Iranian drama with an emphasis on dramas from 1332 to 1357* (in Farsi). Tehran: University of Arts.
- Sameti, M., Sojoodi, F., & Sepehran, K. (2016). Parables and narratives from Plato's dialogues to modern reading dramas (in Farsi). *Literary criticism and theory*, 1 (3), 103-128.
- Semnani, A. (1366). *Forty Majlises or treatise of Iqbaliyah* (in Farsi). Tehran: Adib.
- Talebzadeh, Hamid (2018). *A dialogue between Hegel and Muslim philosophers* (in Farsi). Tehran: Hermes.
- Wittgenstein, L. (1993). *Philosophical Grammar*, Rush Rhees (ed.). tr. A. Kenny. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Wittgenstein, L. (2001). *Philosophical Researches* (in Farsi). Translated by F. Fatimi. With an introduction from B. Ahmadi. Tehran: Markaz.
- Zahavi, D. (2019). *Phenomenology: the basics*. London: Routledge.