Comparative Literature Research
Quarterly Vol. 11, No. 3,
Fall 2023
pp. 149-186
Original Article

Comparative Study of Literary Narrative and Music: Semiotics Approach (A case study of the short story "Marsh al-Ghroub" by Youssef Idris)

Nasrin Sohrabi[1] & Hamidreza Shairi[2]*

1. PhD student of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
2. Professor of the Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received date: 10/09/2023 Accepted date: 19/01/2024

Abstract

The present article deals with the comparative study of literary fiction and music in the short story *Marsh al-Ghroub* by Youssef Idris, based on comparative literature criticism studies and with a semiotics discourse approach. In this story, in addition to the musical title, a kind of folk music related to the profession, in the overall structure of its plot, advances the narrative sequence. In this discourse three types of active, tense and aesthetic presence are formed and the main core of the process of meaning is aesthetic presence. At this stage, the music becomes the essence of music. Therefore, the issue that arises is what the aesthetic presence is based on. How the dialogue between literature and music guarantees the transformation of the world? This research examines three types of presence in this story with a descriptive-analytical method, and at the same time, they refer to the role of title, place, and time. This study shows that the subject, passing through two relations of action and tension due to the

* Corresponding Author's E-mail: Shairi@modares.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

phenomenological view, reaches one of presence and aesthetic moment, and its manifestation is shown in his improvisation and his ecstatic and transcendental relationship with existence. At this stage, due to the disturbance in the action and tension relationship, the literary narrative suffers a deficiency in its progress, from here, literature and music enter a dialogue, and the reflection of the voice of the narrative is entrusted to music.

Keywords: Comparative narratology; discourse semiotics; phenomenology of perception; *Marsh al-Ghroub;* Yusuf Idris.

Research background

So far, studies have been conducted in the field of music analysis in various narrative works, for example, Asad Muhammad Ali (1985) in the book *Between Literature and Music*, a comparative study in narrative art, has examined the technical concept of the issue of influence between literary arts and musical arts and the nature of general and specific links between them. In this book, a number of world literature novels have been selected for a more detailed examination of the links between music and literature, each of which uses musical techniques in a special way. Shabli and Qidoom (2021) in the article "The function of music in the Al-Bait Al-Andalusi novel by Wasini Al-Araj", have examined how music is reflected in the semantic, lexical and aesthetic dimensions, as well as its application and goals. Hafsi (2019) in the article "The experience of musical creation in the novel Sharafat Bahr al-Shamal by Vasini al-Araj" has examined the function of music with regard to different themes in the novel. Delshad (2021) in the article "Musical narrative and its basic components in the novel Al-Masaer by Rabi al-Madhoun", has examined the musical framework, beat and the relationship of music with time. Among the studies close to the present article, we can mention one article, that of Alboghbish and Golbayai (2021) entitled "Literature and music link in the narrative of the symphony of the dead", which is based on the critical study method and by comparing this work from a structural point of view with Dmitri

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

Shostakovich's Symphony No. 5; they have investigated the discovery of links between the two arts of music and literature and the role-playing quality of music in shaping the interrelated system of this narrative. So far, no research has been done in the field of comparative analysis of music and narrative from the point of view of semiotics.

An independent research has been done about the story of "*Marsh al-Ghroub*". Ahlam Abdul Latif Awad Hadi, in the book *The Symphony of Existence in the Short Story of Marsh al-Ghroub Yusuf Idris*, has analyzed this story with a critical approach and compared it to the collection of stories of Qa' al-Madinah as a whole. Due to the lack of access to this book in electronic form, the information in this field is summarized on the website of Malek Abdulaziz University, which indicates a general critical approach to this story, based on which the structure of the story and its themes and symbols have been examined.

Research objectives and questions

This study, based on the approach of discourse semantics criticism, deals with the comparative analysis of literary narrative and music in the short story *Marsh al-Ghrub* by the contemporary Egyptian writer Youssef Idris. Therefore, the questions that are raised are: what is the aesthetic presence based on? How the dialogue between literature and music guarantees the transformation of the world and causes a change in the relationship between the subject and existence? Our hypothesis is that the aesthetic flow is based on the subject's phenomenological look and presence, and this changes his relationship with the world and music, and in this regard, the interaction of music and literature expands and deepens. Our research method in this study is based on a discourse study with a semantics approach that studies the three discourse systems of action, tension and aesthetics in this narrative. Also, this method is a process method based on which it discusses the passage from the action phase to the tension phase and then entering the aesthetic and ecstatic or phenomenological phase and the system of adapting literature and music.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

Main discussion

The discourse subject first appears as an actor in the discourse scene; he tries his best to achieve the value of selling syrup. It is late afternoon and time is flying by, and he still has not sold many pints since morning. Therefore, he tries to attract people's attention by playing cymbals and saying phrases. This stage is the stage of the subject's cognitive presence and action, and the subject adjusts his relationship with the world by planning and puts the gauges in the service of a planned task, which is to reach the sale value of the syrup. Gradually, this active presence is disturbed, because the seller attempts to take over the value of the sale of syrup and earn a living fails. Therefore, the subject enters the tense phase. This relationship is such that based on the pressure that is applied to his body in relation to the world, or the negative energy that is applied to him due to the occupied space of the surrounding world, he begins to change the sound of the scales. At this stage, the rhythm of the music changes from the mode of contraction and high pressure and intense rhythm to the mode of expansion, which gradually leads to the fall and fading of the sound. The domination of the outside world on the mind of the subject puts him in the state of Bushi. In the Bushi stage, the subject enters the stage of aesthetic pleasure. In this regard, we can refer to the phenomenological view and presence of the subject. After leaving the tense presence in the new situation, the subject stops taking action. What happens to him is that he gets frustrated; the narrator uses the word "despair" twice. The subject's desperation, his stopping as if he is waiting for a miracle, walking slowly and then standing on one side and staring at the world, express the subject's turning to the outside of himself and the discussion of gaze in the phenomenology of perception. At this stage, we witness the phenomenal presence of the body; the result of Shushgar's desperation and astonishment and his gaze is reflected in his improvisation and physical communication. In fact, the narrator places us in the heart of the aesthetic event through physical characteristics. In fact, here the swashbuckler first suddenly finds himself in a perceptual relationship in accordance with existence, and the change that is revealed in him is an improvisation without awareness. In this way, when the subject becomes defeated by the

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

cognitive, action and practical world and does not do anything nor seek this cognitive relationship anymore while passing through the tension stage (pressure and contraction), it becomes a subject left in space. It is at this time that the gauge leaves the status of a tool or a means to reach the goal and becomes a process or flow that produces aesthetic perception. This is where the essence of music begins to manifest itself. This is where the literary narrative gives way to music and the dialogue between music and literary narrative takes place. This is the new birth and transformation that causes ecstasy and dance with existence to occur in the subject, and as a result, everything becomes essential.

Conclusion

This analysis shows that in the state of action and cognitive relationship with the world, the subject seeks to acquire material value and reach a practical goal and uses music for this purpose. In this stage, the element of time has a linear and elastic function, and the place also has the role of referring to a famous bridge in Egypt. By creating an analogical relationship with the march in the beating of the cymbals and their intensity, the titling brings the cymbals into aesthetic codes. But the stage of active presence is not a complete stage and it faces failure and disruption in reaching the goal. Therefore, the subject enters into a tense relationship with the world and leaves the order of action. Following the pressure imposed on the subject by the general atmosphere, he changes his relationship with the music and the rhythm of the music begins to subside and disperse. The subject does not reach a conclusion from the tense stage. Both the action and tension stages are faced with disruptions in the narrative system. The link between music and narrative in these two stages is a structural, practical and cognitive. By passing through these two stages, the subject gradually enters the Bushi stage and aesthetic presence as a result of frustration, astonishment, and passing through repeated signs. This stage, which is created due to the dominance of the worldview and phenomenological view of the subject, causes him to forget his cognitive program and tense presence. This new perception causes music to go out of its mere instrumental state and become an

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

aesthetic object, and the essence of music begins to manifest itself, and this is where the essence of music manifests itself in the excitement and shaking of the subject and phenomena. This is where the dialogue between music and literary narrative is realized. Therefore, the literary narrative proceeds until we are in a cognitive state, that is, all cognitive equations and all cause-and-effect equations; but when the literary narrative suffers from deficiency and disorder, it calls for music to fill this deficiency. This is where the meter/music emerges as a representative of the literary world. At this stage, the place becomes a narrative place and its symbolic dimension is highlighted. Time also acquires a macroscopic and objective aspect due to the transfer and effect of music on the subject's body and phenomena.

References

- Albughbish, A. (2019). The connection between literature and music in
- Symphony of the Dead by Abbas Maroufi. *Literary Text Research*, 25(87), 65-41.
- Anuri, H. (2002). *Sokhan dictionary*. Sokhan.
- Babak Moin, Morteza. (1389). ***Aesthetics of negation in Mallarmé's works***. Tehran: Alam.
- ----------. (1390). "A comparative study of the fundamental ideas of phenomenology (with Husserli's approach) with several themes in Sepehri's poetry". *Comparative studies of art*. Sh 1. 17-28.
- ----------. (2014). **Meaning as lived experience: passing from classical semiotics to semiotics with a phenomenological perspective**. Tehran: Sokhan.
- Bensen, Bruce Ellis. (2014). ***The Improvisation of Musical Dialogue, A Phenomenology of Music***. Translated by Hossein Yasini. Tehran: Phoenix.
- Pastori, Jean-Pierre. (1383). ***La danse desvifs***. Translated by Hamidreza

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

Shayiri. Tehran: Nosh Ghatre.

- Thomas Primozic, Daniel. (1387). ***Merleau-Ponty, philosophy and meaning***. Translated by Mohammad Reza Abul Qasimi. Tehran: Center.
- Radmanesh, Shabnam-Elsadat, Shairi, Hamidreza. (2012). "A semiotic-semantic examination of the relationship between the title and the painting: a case study of "Persistence of Memory" by Salvador Dalí and "The Scream" by Edvard Munch". ***A specialized quarterly of literary criticism***. S6F S. 24. 30-7.
- Shairi, Hamidreza. (1386). "The relationship between semiotics and phenomenology with an analytical example of literary-artistic discourse". ***literary study*** No. 3. 61-82.
- ----------. (2011). ***Visual Semantics, theories and applications***. Tehran: Sokhn.
- ----------. (1395 A***). Analysis Semiotics of Discourse***. Fifth Edition. Tehran: Samt.
- ----------. (1395 B). ***Semantics of Literature, Theories and Practices of literary Discourse Regimes***. Tehran: Tarbiat Modares University Press.
- Chevalier, Jean. (1379). ***The Dictionary of symbols: myths, dreams, customs***... The second volume. Translation and research: Sudaba Fazali. Tehran: Jihoon.

- Safari, Abdul Reza, Moin, Amraleh. (2018). "Aesthetic perception of consciousness in phenomenology from the point of view of Husserl, Heidegger and Sartre". ***metaphysics.*** Year 11, No. 28. 135-150.
- Germes, Algirdas Julien. (2018). ***De I'imperfection***. Translation and description: Hamidreza Shairi. Tehran: Khammosh publication.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

- Giroud, Pierre. (1383). ***Semiotics***. Translated by Mohammad Nabawi. Tehran: Aghaz.
- Merleau-Ponty, Mauritius. (2014). ***The world of perception***. Translated by Farzad Jabralansar. Tehran: Ghoghnoos.
- Molavi, Jalaluddin Mohammad. (1372). ***A comprehensive description of the spiritual masnavi***, Karim Zamani. The fourth office. Tehran: Ettelaat.
- Vojdani, Behrouz. (1376). "Sanj" in ***Iranian music dictionary***. Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization.

Arabic references

- Idris, Yusuf. (1991). Alis Kahloem, in *al-Amaal al-Mullam* Vol. 2. Egypt-Cairo: Dar al-Shoroq.
- Malek Abdulaziz University (2014). "Summary of the book ***The symphony of existence in the short story Marsh al-Ghroub by Yusuf Idris ".*** <https://ahadi.kau.edu.sa>
- Hamad, Mohammad. (2011). "Al-Anouna system and the system of expectations in the reader". ***Al-Manhal*** electronic magazine. https://platform.almanhal.com>/>
- Mohammad Ali, Asad. (1985). ***Between literature and music, a comparative study in al-Alfan al-Rawai***. Iraq-Baghdad: Afaq Arabiya.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲
صص ۱۴۹-۱۸۶
مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی روایت ادبی و موسیقی: رویکرد نشانه- معناشناختی (مطالعهٔ موردی داستان کوتاه «مارش الغروب» یوسف ادریس)*

نسرین سهرابی[۱]، حمیدرضا شعیری*[۲]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

دریافت: ۱۴۰۲/۶/۱۹ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۹

چکیده

مقالهٔ حاضر بر پایهٔ مطالعات نقدبنیادِ ادبیات تطبیقی و با رویکرد نشانه- معناشناختیِ گفتمانی به بررسی تطبیقیِ روایت ادبی و موسیقی در داستان کوتاه «مارش الغروب» اثر یوسف ادریس می‌پردازد. در این داستان علاوه بر عنوان‌پردازیِ موسیقایی؛ نوعی موسیقیِ فولک مربوطه به حرفه، در ساختار کلی پیرنگ آن جریان روایت را پیش‌می‌برد. در این گفتمان سه نوع حضورِ کنشی، تنشی و زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد و هستهٔ اصلی جریان معناسازی حضور زیبایی‌شناختی است. سوژه در این مرحله از تمام اهداف و برنامه‌های خود عبور می‌کند و بی‌اختیار آهنگ سنج‌ها را تغییر می‌دهد و موسیقی به جوهر موسیقی تبدیل می‌شود. بنابراین مسأله‌ای که مطرح می‌شود این است که حضور زیبایی‌شناختی مبتنی بر چیست. چگونه گفتگوی بین ادبیات و موسیقی دگردیسی جهان را تضمین می‌کند و سبب

* نویسنده مسئول: Email: Shairi@modares.ac.ir
مقاله حاضر برگرفته از طرح فرصت مطالعاتی داخلی دانشجویان دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه تربیت مدرس است.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

تغییر در رابطهٔ بین سوژه و هستی می‌شود. این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی سه نوع حضور را در این داستان بررسی می‌کند و در ضمن آن‌ها به نقش عنوان، مکان و زمان اشاره می‌شود. نتیجهٔ بررسی نشان می‌دهد که سوژه با عبور از دو رابطهٔ کنشی و تنشی بر اثر نگاه پدیدارشناختی به یک آنِ حضور و لحظهٔ زیبایی‌شناختی می‌رسد و تجلی آن در بداهه‌پردازی و رابطهٔ خلسه‌ای و استعلایی او با هستی نمایان می‌شود. در این مرحله در پی اختلال در رابطه کنشی و تنشی، روایت ادبی دچار گسست در مسیر پیشرفت خود می‌شود، از اینجاست که ادبیات و موسیقی وارد گفتگو می‌شوند و برای رفع گسست، روایتِ ادبی جهانِ موسیقی را گسترش می‌دهد و بازتاب صدای روایت به موسیقی سپرده می‌شود.

واژگان کلیدی: روایت شناسی تطبیقی، نشانه- معناشناسی گفتمانی، پدیدارشناسی ادراک، «مارش الغروب»، یوسف ادریس

۱. مقدمه

در مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی موسوم به مکتب نقدبنیاد، با درنظر گرفتنِ سویه‌ای نقادانه در تحلیل آثار ادبی و هنری، رویکردهای مختلفی برای بررسی این آثار ارائه شده است که یکی از آن‌ها رویکرد میان‌رشته‌ای[1] است. این رویکرد به تطبیق و بررسی پیوند ادبیات با دیگر علوم انسانی از جمله هنر می‌پردازد. در این راستا این مقاله برمبنای رویکرد نقد نشانه- معناشناختیِ گفتمانی[2] به بررسی تطبیقی روایت ادبی و موسیقی در داستان کوتاه «مارش الغروب» اثر یوسف ادریس نویسنده معاصر مصری می‌پردازد. در این داستان، علاوه بر عنوان‌پردازیِ موسیقایی که نام یک نوع سبک موسیقیِ نظامی است، ساختار کلی اثر و توالی پیرنگ آن مبتنی بر نوعی موسیقیِ عامیانه یا فولکِ مربوط به حرفه‌ها است. از نظر نشانه-

1. Interdisciplinary Studies
2. Semiotics of Discourse

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

معناشناسی این روایت از نوع مدرن است و در آن بُوش[1] و حضور زیبایی‌شناختی[2] جای کنش[3] را می‌گیرد و سوژه[4] گفتمانی بر اثر ناامیدی و عبور از نشانه‌های تکراری، نوعی شگفتی و خیرگی و آنِ حضور را درک می‌کند ودرپی آن با بداهه‌پردازی[5] در وضعیتی استعلایی و رها شده قرار می‌گیرد. براین اساس سؤالاتی که مطرح می‌شود این است که حضور زیبایی‌شناختی مبتنی بر چیست؟ چگونه گفتگوی بین ادبیات و موسیقی دگردیسی جهان را تضمین می‌کند و سبب تغییر در رابطهٔ بین سوژه و هستی می‌شود. فرضیهٔ ما این است که جریان زیبایی‌شناختی مبتنی بر نگاه و حضور پدیدارشناختیِ[6] سوژه است و این موجب تغییر رابطهٔ او با جهان و موسیقی می‌شود و در این رابطه تعامل موسیقی و ادبیات گسترش و عمق پیدا می‌کند. روش تحقیق ما در این مقاله مبتنی بر مطالعهٔ گفتمانی با رویکرد نشانه- معناشناختی است که سه نظام گفتمانیِ کنشی، تنشی[7] و زیبایی‌شناختی را در این روایت مورد مطالعه قرار می‌دهد. همچنین این روش، روشی فرآیندی است که بر اساس آن سیر گذر از مرحلهٔ کنشی به مرحلهٔ تنشی و سپس ورود به مرحلهٔ زیبایی‌شناختی و خلسه‌ای یا پدیدارشناختی و نظام تطبیق ادبیات و موسیقی را مورد بحث قرار می‌دهد. برای این منظور با روشِ توصیفی- تحلیلی ابتدا ضمن معرفی پیشینهٔ تحقیق، در بخش چارچوب نظری، سه نوع حضور و ارتباط با جهان زیسته یعنی حضور کنشی، حضور تنشی و حضور زیبایی‌شناختی معرفی می‌شود. در بحث حضور زیبایی‌شناختی، تعریف زیبایی‌شناسی مدرن از نظر گرمس[8] ارائه و به دو عامل زمان و مکان در جریان زیبایی‌شناختی اشاره می‌شود. سپس با عطف توجه به رابطهٔ نشانه- معناشناسی

1. Being
2. Aesthetics Presense
3. Action
4. Subject
5. Improvisation
6. Phenomenology of Presense
7. Tensif
8. Greimas, A. J

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

با پدیدارشناسی بحث نگاه پدیدارشناختی مطرح می‌شود. پس از آن با بیان خلاصه‌ای از داستان، در بخشِ تحلیل داده‌ها، سه نوع حضور در گفتمان و در پیوند با موسیقی بررسی می‌شود.

۲. پیشینه بحث

تاکنون پژوهش‌هایی در زمینهٔ بررسی موسیقی در آثار روایی مختلف انجام شده است، به عنوان مثال أسعد محمد علی (۱۹۸۵) در کتابِ *بین ادبیات و موسیقی، بررسی تطبیقی در هنر روایی*، مفهوم فنی مسأله تأثیر و تأثر بین هنرهای ادبی و هنرهای موسیقایی و سرشت پیوندهای عام و خاص بین آن‌ها را بررسی کرده است. در این کتاب برای بررسی دقیق‌تر پیوندهای موسیقی و ادبیات تعدادی از رمان‌های ادبیات جهان انتخاب شده‌اند که در هر کدام به شیوه‌ای خاص از تکنیک‌های موسیقی استفاده شده است. شبلی و قیدوم (۲۰۲۱) در مقالهٔ «کارکرد موسیقی در رمان *البیت الاندلسی* از واسینی الاعرج»، چگونگی بازتاب موسیقی و ابعاد معنایی، لغوی و زیبایی‌شناختی و نیز کاربرد و اهداف آن را بررسی کرده‌اند. حفصی (۲۰۱۹) در مقالهٔ «تجربهٔ ابداع موسیقایی در رمان *شرفات بحر الشمال* از واسینی الأعرج»، کارکرد موسیقی را با توجه به مضامین مختلف در رمان بررسی کرده است. دلشاد (۲۰۲۱) در مقالهٔ «روایتِ موسیقایی و اجزای اساسی آن در رمان *المصائر* اثر ربیع المدهون»، چارچوب موسیقایی، ضرباهنگ و ارتباط موسیقی با زمان را بررسی کرده است. از پژوهش‌های نزدیک به مقالهٔ حاضر می‌توان به یک مقاله اشاره کرد؛ آلبوغبیش و گل‌بابایی (۱٤۰۰) در مقالهٔ «پیوند ادبیات و موسیقی در روایت *سمفونی مردگان*»، که بر مبنای روش مطالعاتی نقدبنیاد و با مقایسهٔ این اثر از منظری ساختاری با سمفونی شمارهٔ پنج دیمیتری شوستاکوویچ انجام شده است؛ به بررسی کشف پیوندهای دو هنر موسیقی و ادبیات و کیفیت نقش‌آفرینی موسیقی در شکل‌دهی به نظام همبستهٔ این روایت پرداخته‌اند. تاکنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی تطبیقیِ موسیقی و روایت از دیدگاه نشانه‌معناشناسی انجام

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

نشده است.

درمورد داستان «مارش الغروب» تاکنون یک پژوهش مستقل انجام شده است. احلام عبداللطیف عواد حادی در کتاب *ضرباهنگ هستی در داستان کوتاه مارش الغروب یوسف ادریس*، با رویکردی نقادانه این داستان را بررسی کرده و آن را در مقایسه با مجموعه داستان‌های قاع المدینه در یک کلِ اندام‌وار تحلیل کرده است. به علت عدم دسترسی به این کتاب به صورت الکترونیکی، اطلاعات در این زمینه به صورت خلاصه در تارنمای دانشگاه ملک عبدالعزیز آمده که بیانگر یک رویکرد نقادانهٔ عام به این داستان است که بر پایهٔ آن ساختار داستان و مضامین و نمادهای آن بررسی شده است.

۳. چارچوب نظری

یکی از شاخه‌های مطالعات تطبیقیِ ادبیات، مکتب آمریکاییِ موسوم به مکتبِ نقدبنیاد است. نظریه‌پردازانِ این مکتب «بیش از آنکه مطالعات تطبیقی ادبیات را به مثابهٔ یک تخصص و در جایگاه رشته‌ای مستقل به‌رسمیت بشناسند، آن را تخصصی یاری‌رسان به نقد ادبی قلمداد می‌کردند.» (آلبوغبیش، ۱۳۹۹: ۵۲) یکی از رویکردهای پژوهشگران نقدبنیاد، مطالعات میان‌رشته‌ای است. هنری رماک[1]، نظریه‌پرداز معروف این مکتب، درمورد هدف و کاربرد ادبیات تطبیقی آورده است:

مطالعات تطبیقی ادبیات، مطالعهٔ ادبیات در ورای مرزهای یک کشور خاص و مطالعهٔ روابط ادبیات در یک‌سو و دیگر گستره‌های معرفتی و باورشناختی در سویی دیگر از قبیل هنرها (نظیر نقاشی، ... موسیقی)، فلسفه، تاریخ و ... [ادبیات تطبیقی] مقایسهٔ ادبیات با دیگر حوزه‌های بیان انسانی است. (همان: ٥٦، به نقل از Remak, 1961: 3)

براین اساس مقالهٔ حاضر با رویکرد نشانه- معناشناختی به بررسی تطبیقی موسیقی و روایت

1. Henry H. H. Remak

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

ادبی می‌پرازد. در روایت مورد بحث در این پژوهش سه نوع نظام روایی یا سه نوع نظام حضور در فرآیند تطبیق‌پذیری روایت ادبی و موسیقی شکل می‌گیرد. بر اساسِ سه نوع حضور، سه نوع ارتباط با جهانِ زیسته تعریف می‌شود که شامل موراد زیر می‌شود:

۳. ۱. حضورِ کنشی

این نوع حضور براساسِ رابطهٔ علت و معلولی، شناختی و الزامی شکل می‌گیرد و نوعی الزام یا ضرورت ارتباطی در آن وجود دارد. در این ضرورتِ ارتباطی است که روایتِ ادبی رُخ‌نمایی خودش را نشان می‌دهد و سوژه براساسِ برنامه و غایت و هدف پیش‌می‌رود. این هدفمندی سبب می‌شود که روایت ادبی سنج را به عنوان ابزار در اختیار بگیرد و این ابزارسازی در اختیار کنش‌گر قرار می‌گیرد. بنابر این در گفتمانِ کنش‌محور، آنچه اهمیت دارد «نقش کنش در تحول معنا و تغییر آن به معنایی مطلوب‌تر است. ... در گفتمان‌های روایی- کنشی علاوه بر عنصر کلیدیِ تغییر وضعیت، ... با ابژه‌هایی ارزش‌محور مواجه هستیم که کنش‌گرانی درپی تصاحب آن‌ها هستند.» (شعیری، ۱۳۹۵ ب: ۱۹- ۲۰)

۳. ۲. حضور تنشی

در این مرحله فشاره[1]ای بر جسم سوژه‌ها ایجاد می‌شود که براساسِ آن دچار انقباض می‌شوند؛ این انقباض سبب تنیدگی در تن می‌شود که بر اثر آن رابطهٔ سوژه‌ها با جهان تغییر می‌کند که در پی آن سوژه‌ها از رابطهٔ علت و معلولی خارج شده و وارد رابطه‌ای فشاره‌ای می‌شوند. در این رابطهٔ فشاره‌ای، انقباضی که بر تن سوژه‌ها وارد می‌شود، سبب می‌شود که وضعیت‌های عاطفی جدیدی را تجربه کنند. از این‌رو در نظام تنشی «هرگاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی وارد شود، تن آن چیز تحت فشار قرار گرفته و به این ترتیب از وضعیت معمول و عادی،

1. Intensity

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

خارج و دچار تنش می‌شود.» (همان: ۳۸) در این نوع حضور «ابژهٔ ارزشی دیگر شرایط ابژه در فرایند کنشی را دارا نیست؛ یعنی اینکه ابژه از وضعیت بیرونی خارج گشته و در کنش‌گر درونی می‌شود.» (همان) فضای تنشی «از دو منطقهٔ فشاره‌ای و گستره‌ای تشکیل شده است. منطقهٔ فشاره‌ای منطقه‌ای شوشی است که سوگیری آن بر درونه‌های عاطفی حضور سوژه متمرکز است؛ درحالی که منطقهٔ گستره‌ای منطقه‌ای است که سوگیریِ آن بر دنیای بیرونی، کمّی و شناختی متمرکز است.» (همان: ٤٢) در داستان «مارش الغروب»، تجربهٔ وضعیت‌های عاطفی جدید باعث تغییر ریتم و ضرباهنگ موسیقی می‌شود. دراین مرحله انقباض فشاره را بالا می‌برد و نظام عاطفی دچار تنش می‌شود و ریتم و ضرباهنگ نیز کوبشی می‌شود و پس از آن سوژه انبساط را تجربه می‌کند. در انبساط گستردگی و پراکندگی وجود دارد؛ پراکندگی سببِ اُفت می‌شود؛ بنابر این ریتم و ضرباهنگ هم تنزل پیدا می‌کند و دیگر تنش و کوبش ندارد، اصلاً گویی وجود ندارد؛ آنقدر می‌تواند سقوط کند که گم و محو شود و محوشدگی اتفاق بیفتد.

۳. ۳. حضور زیبایی‌شناختی

این حضور سوم حالتی است که سوژه هم مرحلهٔ اول یعنی کنش‌ها، استدلال‌ها، ضرورت‌ها، برنامه‌ها، غایت‌ها و هدف‌ها را کنار می‌گذارد و هم از مرحلهٔ دوم یعنی از تنش‌ها، انقباض‌ها، انبساط‌ها، پراکندگی‌ها یا فشردگی‌ها عبور می‌کند. در این مرحله جوهر هستی بر سوژه نمایان می‌شود و براساس این جوهر، تنِ سوژه حالات جدیدی را تجربه می‌کند. این حالات جدید می‌تواند حالات خلسه‌ای باشد که در این حالت سوژه جهانِ مادی را فراموش می‌کند و همچنین تمام تنش‌هایی که بر تن او وارد شده بود را کنار می‌گذارد. بنابراین وارد تجربه‌ای جدید از حضور می‌شود. این تجربهٔ جدیدِ حضور، تجربهٔ زیبایی‌شناختی است. اکنون ضمن تعریف این وجه از حضور، عوامل مختلف دخیل در آن یعنی زمان، مکان و حضورِ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

پدیدارشناختی، به‌طور خلاصه ذکر می‌شود. گرماس در کتاب *نقصان معنا*، دو نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک و باروک را از یکدیگر متمایز می‌کند، در زیبایی‌شناسی کلاسیک، «زیبایی امری قطعی است. گویا زمان منجمد می‌گردد و به زمان تام می‌رسیم. [...] زیبا مطلق است و مخاطب دریافت‌کنندهٔ این زیبایی است بدون آنکه خود در شکل‌گیری آن دخالت داشته باشد.» (گرماس، ۱۳۹۸: ۳٦) در مقابل زیبایی‌شناسی مدرن «با حضور آمیخته است.[...] حضور یعنی این‌که با یک شوش‌گر مواجه هستیم و نه کنش‌گر.» (همان) نشانه‌معناشناسی نوین متأثر از پدیدارشناسی، به مسأله حضور اشیاء آن‌طور که در آگاهی ظاهر می‌شوند، می‌پردازد؛ براین اساس در تجربهٔ زیبایی‌شناختی [...] آن لحظه‌ای که چیزها با «جوهر» خود بر ما آشکار می‌شوند، بی‌آنکه به دنبال هیچ توجیهی جز کمال خودشان باشند، واقعیت بیرونی می‌تواند با پیوند و وحدت با سوژه معنا و ارزش پیدا کند، گویی تماس با «رایحهٔ» چیزها کافی است سوژه را به تمام و کمال در جهان «حاضر» کرده و جهان را به جهانی معنادار تبدیل نماید.» (بابک معین، ۱۳۹٤: ٦۰)

در تحقق جریان زیبایی‌شناختی عواملی مانند مکان و زمان نیز مؤثر هستند. بر این اساس تقسیم‌بندی‌هایی در مورد زمان ارائه شده است که در اینجا دو دسته‌بندی مهم آن آورده می‌شود:

۱. زمان روایی: دو گونه زمان روایی وجود دارد: یکی زمان روایت‌شده و دیگری زمان روایت‌کننده. تفاوت این دو در این است که در زمان روایت‌شده [زمان گفته] ما در درون روایت قرار می‌گیریم و روایت گفته‌ای می‌شود که ما بازیگر آن هستیم. ولی در زمان روایت‌کننده [زمان گفتمان] از روایت فاصله می‌گیریم و سپس به ابداع آن می‌پردازیم.

۲. زمانِ مکانی: در نشانه‌معناشناسی، زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. زمان به محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد به نحوی با مکان آمیخته می‌شود. زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد. زمانِ مکانی خود چهار وجه دارد:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

۲. ۱. وجه خطی: زنجیره‌ای است که رابطهٔ بین «قبل» و «بعد» را به‌وجود می‌آورد.

۲. ۲. وجه کلانی: گستردگی‌ای که قدرت پوششی بسیار بالایی دارد؛ یعنی چیزهای دیگر را تحت پوشش خود قرار می‌دهد.

۲. ۳. وجه ارتجاعی: زمانِ مکانی به‌واسطهٔ این وجه از قدرت انعطاف بالایی برخوردار است.

۲. ٤. وجه غایتی: این وجه به زمانِ مکانی جهت می‌دهد و آن را به‌سوی هدفی مشخص هدایت می‌کند. به این ترتیب با جریانی جهتمند و هدفمند رو به رو می‌شویم.» (همان: ۱۸۹-۱۹۱)

فرایند زیبایی‌شناختی در زمان روایت‌کننده و وجه کلانی و غایتی شکل می‌گیرد.

اکنون با توجه به اهمیت مکان در فرایند زیبایی‌شناختی در داستان «مارش الغروب»، اشاره‌ای کوتاه به بحث مکان از دیدگاه نشانه‌معناشناسی می‌شود. از نظر نشانه‌معناشناسی «فضا و مکان بدون حضور سوژه معنا ندارند.» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۵۳) بنابراین «فضا و مکان قطعیت‌های از پیش تعیین شده نیستند؛ بلکه حضور سوژه در ابعاد مختلف فیزیکی، شناختی، پدیداری و تخیلی است که تعیین‌کنندهٔ فضا و مکان می‌باشد.» (همان) یکی از انواع مکان‌ها از نظر نشانه‌معناشناسی که در این داستان اهمیت دارد، مکان روایی است.

مکان روایی (بازپردازی شده)، مکانی که یک‌بار مکان بوده است. یعنی مرجعیتی مکانی داشته است و قالب‌های شناختی خود را دارد. ... [در چنین مکانی] مکان- بودِگی مکان تحت تأثیر شرایط نشانه- معنایی جدیدی که بر آن گذشته است اهمیت ثانوی یافته و وجه نمادین آن اهمیت اولیه پیدا کرده است. (همان: ۲٤۳- ٤)

یکی دیگر از ویژگی‌های جریان زیبایی‌شناختی، حضور پدیدارشناختی است. از دههٔ هشتاد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

نشانه‌معناشناسی متأثر از نظریه‌های پدیدارشناختیِ هوسرل[1] و مرلوپونتی[2]، مفاهیمی مانند حضور، تن، احساس، ادراک، حواس، سوژهٔ ادراک‌کننده و ابژهٔ ادراک‌شده، تجربهٔ زیستی و شهودی، و ... را وارد مباحث تحلیل گفتمان کرده است. در تاریخ پدیدارشناسی، هوسرل را آغازگر پدیدارشناسیِ ادراک حسی[3] می‌دانند. از نظر هوسرل «پدیدارشناسی روشی بود برای زیستنِ جهان تجربه‌شده و ابزاری بود برای رسیدن به نقطه‌نظری روشن و بدون پیش‌فرض.» (تامس پریموزیک، ۱۳۸۷: ۱۵) مطابق نظر وی «هدف پدیدارشناسی آن است که افق‌ها (یا حدود) کلیِ تجربهٔ زیستهٔ ما، یا یگانه جهانِ پیش رویِ ما را به‌طور جامع توصیف کند که عنصر سازندهٔ این تجربه هستند (پدیدار در اینجا [...] چیزها آن‌گونه که به ادراک ما داده می‌شوند).» (همان: ١٦-١٧) یکی از فرضیات این نظریه این است که شناخت تنها از راه علوم طبیعی و تجربی حاصل نمی‌شود. بر مبنای این پیش‌فرض، یکی از روش‌های هوسرل طرح ایده‌ای به نام اپوخه[4] به معنای «درپرانتزگذاشتن» یا «تعلیق حکم» یا «تقلیل پدیدارشناسی» است. هوسرل از ما می‌خواهد برای دست‌یافتن به یقین حداکثری، اپوخه را انجام دهیم و احکام نسنجیدهٔ خود دربارهٔ پدیدارهایی را که تجربه می‌کنیم به حالت تعلق درآوریم. [...] این تعلیق تا آن‌جا ادامه می‌یابد که بتوان از منظری پدیدارشناختی و نیالوده به پیش‌فرض‌ها، ماهیات و خصایص پدیدارها را با احتیاط و به‌دقت بررسی کرد.» (همان: ۲۱)

از نظر مرلوپونتی «یکی از دستاوردهای عظیم هنر و فلسفهٔ مدرن ممکن‌ساختنِ کشفِ دوبارهٔ جهانی است که در آن زندگی می‌کنیم [...] این جهان که درصدد کشف دوبارهٔ آنیم "جهان ادراک" است، جهان آن‌چنان‌که ما آن را ادراک می‌کنیم.» (مرلوپونتی، ١٣٩٤: ١٤) از نظر وی «نقاشانی مانند سزان[5] به‌همین شیوه قصد دارند روش‌هایی را به ما نشان دهند که در

1. Husserl, E
2. Merleau-Ponty, M
3. Phenomenology of Sensory Perception
4. Epoché
5. Cézanne, P

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

آن‌ها ظهور [...] جهانِ روزمره در تجربهٔ بصری "ناآشنا و تناقض‌آمیز" است.» (همان:۲۰)

در مطالعات مربوط به نشانه بسیار به نظریه‌های پدیدارشناختی ارجاع داده می‌شود، از این نظر «نگاه پدیداری به نشانه: یعنی به‌جای مواجه‌شدن با صورتی از نشانه، در جستجوی "هستی" و یا جنبهٔ " وجودیِ" نشانه بودن.» (شعیری، ۱۳۸٦: ٦۳) با توجه به نگرش پدیدارشناختی «تحلیل گفتمان باید با پیروی از اصل رجعت به بنیانهای یک گونهٔ زبانی یا هنری با روشی نظام‌مند و قابلِ کنترل، بتواند ما را با دنیای پیشاگزاره‌ای[1] که همان دست‌یابی به "جوهر چیزهاست" مواجه سازد.» (همان: ۷۲) پرسشی که مطرح می‌شود این است که «چگونه می‌توان به اصل یا "خود چیزها" مراجعه نمود، پدیدارشناسی جوهر واقعی چیزها را در ادراک حسی می‌داند که هرکس از چیزی دارد.» (همان: ٦۵)

اکنون با توجه به این که در داستان مورد بحث، نگاه و حضور پدیداری در تحقق جریان زیبایی‌شناختی گفتمان نقش مهمی دارد، به دو مبحث در باب ارتباط پدیدارشناسی و نشانه‌معناشناسی اشاره می‌شود. اول مسأله نگاه و دیدن است که به عنوان یک کنش ارتباطی در نظریه‌های پدیدارشناختی هوسرل و مرلوپونتی حائز اهمیت است. همانطور که اشاره شد، پدیدارشناسی راه دستیابی به جوهر و هستی چیزها را تعلیق پیش‌فرض‌ها می‌داند. این تعلیق به صورت عملی با منِ استعلایی هوسرل قابل توضیح است. به عبارت دیگر، «"منِ" ما [یا منِ استعلایی] باید خود را از وجود پیش‌فرض‌ها پالایش دهد تا بتواند به خود چیزها بازگشت کند؛» (بابک معین، ۱۳۹۰: ۱۹) نتیجهٔ این تقلیل و تعلیق پیش‌فرض‌ها این است که این منِ استعلایی «به‌ناگاه در مقابل جهانی ناب دچار حیرت و شگفتی می‌شود. این حیرت نتیجهٔ نگاهِ منِ نابی است که به جهان به شکل شهودی گشوده می‌شود.» (همان) به‌طور کلی «نگاه که عملی به‌غایت ارتباطی است، سوژه را به جهان بیرون از خود می‌گشاید و سبب وحدتِ او با جهانِ ابژه‌ها می‌شود.» (همان: ۲۰)

1. Antepredicqtif

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

دومین مبحث که مرتبط با موضوع نگاه نیز هست، مبحث معنا از نظر هوسرل است. از نظر هوسرل «چیزی که ما به آن نگاه می‌کنیم، زمانی در ضمیر هوشیار ما ثبت می‌گردد که آن چیز بتواند با حضور خودش نگاه ما را پر کند، تنها در این صورت است که آن چیز نه تنها به عمل دیدن ما معنا می‌بخشد؛ بلکه تضمین‌کنندهٔ واقعیت یا مادهٔ تشکیل‌دهندهٔ آن نیز هست.» (شعیری: ۱۳۸٦: ٦٦) بر این اساس هوسرل «مجموعهٔ جریان معناسازی را "جوهر شناختی[1]" می‌نامد.» (همان: ٦٧) هوسرل برای تفهیم چنین جریانی از مثال درخت سیبی که دارای شکوفه است استفاده می‌کند. او می‌گوید

هرگاه که من درخت سیبی را مشاهده می‌کنم، جوهر شناختی عمل من، نوعی پیوند با آن درخت است که دارای فرایندی چهار مرحله‌ای است:

۱. پیوند با درخت سیبی که نشانه گرفته‌ام؛ به گونه‌ای که نه تنها می‌توانم آن را ببینم، بلکه توانایی نامیدن، تصویر نمودن ... آن را دارم.

۲. پیوند با محتوایِ مادی این عملِ مشاهده‌کردن؛ [علاوه بر دیدن و شناختن] به نوعی با نگاه خود در آن غوطه‌ور می‌شوم.

۳. پیوند با کیفیتی است که طی عمل مشاهده بر محتوای مادی درخت افزوده می‌شود؛ این باور که درخت سیبی که می‌بینم زیباست.

٤. پیوند با جسمیتی است که خاص محتوای چنین عملی است و به آن هم از جنبهٔ انتزاعی و هم از جنبهٔ عینی، کمال یا حیاتی کامل می‌بخشد؛ حضور همهٔ چیزهایی که در هنگام عمل دیدن به این تجربهٔ دیداری جسمیت می‌بخشند: خودِ درخت سیب، مجموعهٔ شرایط ... مثل آسمان آبی، لکه‌های سفید ابر، سفیدی شکوفه‌ها و ... (همان: ٦٧– ٦٨)

اکنون که موسیقی و ادبیات وارد گفتگو و دیالوگ می‌شوند، چه اتفاقی در این گفتگو قرار است رخ دهد؟ روایت ادبی تا جایی پیش می‌رود که بتواند ظرف جهان را پُر کند؛ اما

1. Essence Cognitive

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

آنجا که روایت احساس کند که دیگر قادر نیست ظرف جهان را پُر کند و نمی‌تواند شکاف‌های کمّی و کیفی‌اش را جبران کند، در این‌صورت دچار اختلال می‌شود و وارد عرصهٔ جدیدی از ادراک می‌شود. این عرصهٔ جدید از ادراک می‌تواند فراخوانی برای یکی از گفتمان‌های رسانه‌ای جدید، که در اینجا موسیقی است، باشد. روایت موسیقی را فرا می‌خواند و موسیقی آن اختلال‌های جهان روایت را رفته‌رفته و بتدریج پُر می‌کند. اما موسیقی چگونه این اختلال‌ها را پُر می‌کند؟ موسیقی از طریقِ کم‌کردنِ کنش‌ها، از طریق دگردیسی که سبب دوری از نظام استدلالی و خنثی کردن نظام تنشی می‌شود و در نتیجه نظامی جوهری را پدیدار می‌کند؛ این اختلال‌ها را پُر می‌کند. در پدیدارشدن نظامِ جوهری، کیفیتِ مطلوب یا ایده‌آل یا آرمانی که همان استعلا است، بروز پیدا می‌کند. در وضعیت استعلایی سوژه دیگر درگیر یک غایت یا هدف که فروختن شربت بود، نیست؛ بلکه لذت حضورِ خودش را در آن لحظه از ارتباط با هستی تجربه می‌کند و این ارتباط تن او را استعلا می‌دهد و او کاملاً از وضعیت تنش و بحران خارج می‌شود.

٤. خلاصه داستان «مارش الغروب»

داستان «مارش الغروب» اثر یوسف ادریس (۱۹۲۷– ۱۹۹۱) نویسنده مشهور مصری است. این داستان روایت یک فروشندهٔ شیرین‌بیان است که بر روی پلی در محلهٔ شبرالبلد در مصر با نواختن سنج‌ها که ابزار موسیقاییِ مربوط به این شغل است، مردم را به خریدن شربت دعوت می‌کند. عنوان داستان، مارش الغروب، مبتنی بر سبکی موسیقایی است؛ مارش «قطعه‌ای موسیقی با ریتم محکم و مقطع که برای هم‌آهنگ قدم برداشتن و نیز برای تهییج سربازان ساخته و نواخته می‌شود.» (انوری: «مارش») در جملات آغازین روایت با نواختن موسیقی و توصیف صدای خروشان سنج‌ها مواجهیم. در ادامه توصیفی از ظاهر و پوششِ سنّتی و خاصِ فروشندگان ارائه می‌شود. سپس توصیفی هم از کوزه یا بطریِ بزرگ و قدیمیِ مخصوص

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

شربت که روی سینهٔ خود آویزان کرده، بیان می‌شود. برای نمونه دو تصویرِ زیر ظاهر این فروشندگان، کوزه و پیمانه‌ها و ابزار موسیقایی آن‌ها را نشان می‌دهد.

شکل ۱ فروشنده شربت شیرین‌بیان (بائع العرقسوس)

شکل ۲ سنج، ابزار موسیقاییِ فروشندگان شربت (الصاجات)

فروشنده با کوفتن سنج‌ها و بیان عباراتی سعی درجلب توجه مردم برای خرید شربت می‌کند. غروب است و تاریکی و سرما هر لحظه به زمین هجوم می‌آورد. مردم بی‌توجه و به‌سرعت می‌گذرند. سنج‌ها خروشان و پرهیاهو به‌صدا درمی‌آیند و با گذشت زمان و محوشدن مردم ضربات آن‌ها شدیدتر می‌شود. اما ضربه‌ها و تلاش فروشنده بی‌نتیجه می‌ماند و او دچار ناامیدی می‌شود و شدت ضربه‌های سنج‌ها فروکش می‌کند و دچار انشعاب می‌شود. سپس همچنان که خیره به جهان اطراف نگاه می‌کند، ضربه‌های پراکنده شروع به همگرایی می‌کنند و سبب شور وجد فروشنده می‌شوند. تا پایان روایت توصیفِ این نغمهٔ جدید و همراهی فروشنده با آن است تا اینکه در تاریکی محو می‌شود و صدای آرامِ موسیقیِ سنج‌ها همچنان به‌گوش می‌رسد و کم و کمتر می‌شود.

نویسنده در این داستانِ کوتاه که در حدود پنج و نیم صفحه است، به‌طور تقریبی در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

دوازده قسمت صحنه‌های مربوط به ضرباهنگ سنج‌ها، تغییرات در شدت و ضعف آن‌ها را نقل می‌کند. این دوازده بخش، از نظر ریتمِ آهنگ به سه بخش قابل تقسیم است: بخش اول ریتم کوبشی و تند؛ بخش دوم فروکش کردن و بی‌نظم شدن ضربه‌ها؛ و بخش سوم ریتم آهسته و نجواگونه.

۵. تحلیل داده‌ها

همانطور که اشاره شد، سه نوع ریتم و ضرباهنگ موسیقی در این روایت شکل می‌گیرد. این سه نوع ریتم در انطباق با سه نوع حضور سوژه، یعنی حضور کنشی، تنشی و زیبایی‌شناختی قرار می‌گیرد. هستهٔ اصلیِ تولید معنا در این روایت جریان زیبایی‌شناختی است. در اینجا این سه نوع حضور و عوامل دخیل در آن بررسی می‌شود.

۵. ۱. نظامِ کنشی داستان «مارش الغروب»

سوژهٔ گفتمانی ابتدا به عنوان کنش‌گر در صحنهٔ گفتمان حاضر می‌شود؛ او برای دستیابی به ارزش یعنی فروش شربت، تمام تلاش خود را می‌کند. دمدمه‌های غروب است و زمان به سرعت می‌گذرد و او هنوز از صبح چند پیمانه بیشتر نفروخته است. از این‌رو با نواختن سنج‌ها و برآوردن عباراتی در جلب توجه مردم می‌کوشد. مردم به سرعت می‌گذرند و کسی به او توجهی نمی‌کند و آهنگ سنج ها توجه کسی را جلب نمی‌کند. با این وجود ضربه‌های سنج‌ها با خروش تمام ادامه دارد. بنابراین این مرحله، مرحلهٔ حضور شناختی و کنشی سوژه است و سوژه با برنامه‌ریزی رابطه‌اش را با جهان تنظیم می‌کند و سنج‌ها را در خدمت یک کار برنامه‌ریزی شده یعنی رسیدن به ارزشِ فروشِ شربت قرار می‌دهد. گفته‌پرداز در چندین قسمت این وضعیتِ کنشی را توصیف می‌کند. برای نمونه:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

«دستِ راستش از کوبشِ سنج‌ها باز نمی‌ایستاد؛ آن را به صدا در می‌آورد، صدایی که در آن خروش و غریو و هیاهو بود. به‌طور مکرر می‌کوبید هر دفعه دو کوبشِ پی در پی، سپس اندکی خاموش بود آنگاه به کوبش بازمی‌گشت.» (ادریس، ۱۹۹۱: ۸۰)

با وجود اینکه غروب است و مردم به سرعت می‌گذرند، فروشنده بیشتر به تلاش خود ادامه می‌دهد و با گذشت زمان و بی‌توجهی مردم ضربه‌ها شدیدتر می‌شوند:

هرگاه فروشنده در جهانِ هستی می‌نگریست و مردم را می‌دید که از اطرافش محو و پنهان می‌شدند؛ گویی که مخفی‌گاه‌هایی سرّی آن‌ها را می‌بلعید ... و هرگاه آن زخمِ خون‌آلود را می‌دید که خورشیدِ غایب در آسمان آن را ایجاد کرده بود، ... هرگاه که این را می‌دید، فاصلهٔ بینِ کوبش‌ها کوتاه و صدای آن بلندتر و شدیدتر می‌شد؛ سپس حنجره‌اش شروع به یاری رساندن به کوبش‌ها کرد و می‌گفت: «ای روح‌بخش». (همان)

به تدریج این حضورِ کنشی دچار اختلال می‌شود، چرا که تلاش فروشنده برای تصاحبِ ارزشِ فروش شربت و کسب روزی با شکست مواجه می‌شود. ازاین‌رو سوژه وارد مرحلهٔ تنشی می‌شود.

سه عامل دیگر که در کنار نوع حضور سوژه برای بررسی جریان زیبایی‌شناختی در این گفتمان قابل توجه است، عنوان‌پردازی، مکان و زمان است. درمورد عنوانِ روایت، حمد در مقالهٔ «نظامِ عنوان و ابزار پیش‌بینی از نظر خواننده»، عنوان این داستان را در ذیل عنوان‌های خنثی[1] آورده است. این‌گونه عنوان‌ها، «زاید بر نیاز به‌نظر می‌رسند و تأثیری در مضمون جوهری ندارند.» (حمد، ۲۰۱۱ به نقل از Levinson, 1985: 34- 35) و همچنین «دربرگیرندهٔ نگرشی نقادانه و تأویلی هستند.» (همان: ۸) در اینجا با توجه به بحث زیبایی‌شناسی، موضوع قابل توجه رابطهٔ تشبیهی و توازی بین مارش به عنوان ابزار موسیقی نظامی و سنج به عنوان ابزار

1. Neutral titles

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

یک حرفه است. این رابطه در طول داستان از طریق توصیف صدایِ پرجوش و خروشِ سنج‌ها که مارش‌گونه است، برقرار می‌شود و در بعضی قسمت‌ها گفته‌پرداز این شباهت را پررنگ‌تر می‌کند؛ مثلاً دوضربی نواختن فروشنده مانند قطعهٔ موسیقاییِ مارش دوضربی است «به طور مکرر می‌کوبید هر دفعه دو ضربهٔ متوالی، سپس لحظه‌ای ساکت بود و دوباره می‌کوبید.» (إدریس، ۱۹۹۱: ۷۸) یک رابطهٔ دیگرِ مارش با سنج این است که «در گذشته نوع کلان آن جزو سازهای رزمی بوده است.» (وجدانی: سنج) عواد حادی به رابطهٔ بینامتنی این موسیقی با موسیقی نظامی قدیم عربی اشاره کرده است. (جامعة الملک عبد العزیز، ۲۰۱٤) این روابط به نوعی سبب می‌شود که موسیقی سنج وارد رمزگانی زیبایی‌شناختی شود؛ «رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، بازنمایی‌هایی خیالی را می‌آفرینند که چون بسان رونوشتی از دنیای آفریده‌شده جلوه می‌کنند، ارزش نشانه را به خود می‌گیرند.» (گیرو، ۱۳۸۳: ٦٥) ازاین‌رو سنج‌ها به نشانه‌ای معنادار تبدیل می‌شوند. اما در مرحلهٔ حضور کنشیِ سوژه، کارکرد مادی و تأثیرگذاری مارش/ سنج به‌دلیل شرایط گرفتهٔ فضا و بی‌توجهی مردم نفی می‌شود.

در مورد مکان در این داستان، مکانِ اصلی پُلِ شبرا البلد است. در داستان چندین مرتبه (شش مرتبه) به آن اشاره می‌شود. این تکرارها با توجه به حضور پدیداریِ سوژه حائز اهمیت است. شبرا البلد نام منطقه‌ای معروف در شهر قاهره در مصر است، از این رو مکانی عینی و ارجاعی است که خود بیانگر یک تاریخ، فرهنگ و آداب و رسوم خاص خود است؛ اما این مکان با عبور از مرحلهٔ ابتداییِ زیبایی‌شناختی تبدیل به مکانی روایی می‌شود که در مرحلهٔ حضور زیبایی‌شناختی به این موضوع اشاره می‌شود.

در رابطه با بحث زمان نیز انواع زمان‌ها در روایت تابع تغییرات اجرای موسیقی هستند. زمانِ مکانی در گفتمان تا آنجا که سوژه در وضعیت کنشی و تنشی و در تلاش برای به دست آوردنِ ارزش است و در عادت و تکرار به سر می‌برد دارای دو وجه خطی و ارتجاعی است. در این دو وجه «ما با جریانی روزمره، یک عادت، یک تکرار یا اتفاقی معمولی مواجهیم. ...

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

این دو وجه انعکاسی غیر انتقالی به دلیل حذف عنصر تعامل از بطن خود، با رخداد زیبایی‌شناختی رابطه‌ای ندارد.» (شعیری، ۱۳۹۵ الف: ۱۹۳)

۵. ۲. ورود به نظام تنشی در داستان «مارش الغروب»

با تاریکی هوا و محوشدن مردم در تاریکی، رابطهٔ کنشیِ سوژه دچار اختلال می‌شود و تغییری در رابطهٔ او با جهان شکل می‌گیرد، به این معنا که از آن برنامهٔ مشخص یا برنامهٔ تنظیم شده و نظمِ کنشی و شناختیِ صرف خارج می‌شود و واردِ رابطهٔ تنشی با جهان می‌شود. این رابطه به این صورت است که بر اساسِ فشاری که در رابطه با جهان بر تنِ او وارد می‌شود، یا انرژیِ منفی‌ای که بر اثر فضای گرفتهٔ جهانِ اطراف بر او وارد می‌شود، شروع به تغییر دادن صدای سنج‌ها می‌کند:

«زمان می‌گذشت و رهگذران کاهش می‌یافتند و آسمان بیشتر بر زمین هجوم می‌آورد و جهانِ تاریکی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد ... کوبش‌های سنج‌ها شروع به تنزل و کاهش کردند.» (همان)

بنابر این فشار بیرونی که بر تنِ سوژه وارد می‌شود دوباره از تنِ سوژه به سنج‌ها وارد می‌شود؛ یک فشار از جهان بیرون به دلیل نفی و عدم استقبال مردم از خرید شربت بر جسم سوژه وارد می‌شود و یک فشار هم از سویِ سوژه به جسم سنج وارد می‌شود و در نتیجه با تغییر رابطهٔ سوژه با موسیقی، کوبش و نواختن سنج‌ها نیز تغییر می‌کند و در وضعیت تنشی قرار می‌گیرد. این وضعیت این‌گونه توصیف می‌شود:

«در صدایش نوعی تضرع و التماس بود که آن را به مسِ سنج‌ها منتقل می‌کرد و به این ترتیب [ضربه‌ها] با نغمه‌های پی در پی و چندین‌باره خارج می‌شدند؛ اما در آن‌ها گرفتگی‌ای وجود داشت ...» (همان)

این تنش در صدای سوژه نیز نمود پیدا می‌کند:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

«مرد دیگر نمی‌گفت ای روح‌بخش، فقط ای خدای کریم عفوت را تکرار می‌کرد. با حالت ملتمسانه می‌گفت ای کریم، آن را به همهٔ اشیایی که اطرافش بود می‌گفت.» (همان)

سوژه به‌تدریج ناامید می‌شود و ضرباهنگ نیز دچار تنزل و پراکندگی می‌شود:

ضربه‌ها موفق نشدند و فریاد موفق به جلب یک نظر و نگاه نشد. اینجا بود که پوزخندی لطیف و توأم با ناامیدی، چهرهٔ مردِ سالخورده را دربرگرفت ... اما کوبش‌ها شدتشان فروکش کرد و انشعاب پیدا کرد و مانند ضربات قلب انسانِ مشرف به مرگ شد. مدت طولانی‌ای ساکت بودند سپس ناگهان صدا می‌کردند گویی که در برابر نابودی و فنا مقاومت می‌کردند. (همان)

در این مرحله ضرباهنگ موسیقی از حالت انقباض و فشارهٔ بالا و ریتم شدید به حالت انبساط و گستردگی و پراکندگی تغییر پیدا می‌کند که به‌تدریج سقوط و محوشدگیِ صدا را درپی دارد.

۵. ۳. عبور از نظام کنشی و تنشی و ورود به نظام زیبایی‌شناختی و پدیدارشناختی

سوژه در وضعیت تنشی مدتی مکث می‌کند، به پیمانه‌های زیادی که از صبح باقی‌مانده و فروخته نشده نگاه می‌کند. او همچنان روی پل ایستاده است و گویی منتظر معجزه‌ای است که رخ دهد، اما نتیجهٔ خاصی عاید او نمی‌شود. فشارهٔ تنشی رفته‌رفته سوژه را در یک وضعیت عاطفی جدید قرار می‌دهد که در اثر آن مغلوبِ جهانِ شناختیِ بیرون، یعنی مشتریان، عابران، مکان و فضا و زمان و ... می‌شود. غلبهٔ جهان بیرون بر ذهن سوژه او را وارد وضعیت بُوشی می‌کند. درواقع این وضعیت بُوشی و عاطفیِ جدید سوژه بیانگر آن است که «هرگاه عاطفه به‌صورتِ پدیدار ناگهانی آشکار می‌شود و خود را بر آگاهی تحمیل می‌کند، حالتی آزاد از بودن- در- عالم [دازاین به‌معنای هایدگری] را به‌وجود می‌آورد.» (صفری و همکار، ۱۳۹۸: ۱۴۵) در این وضعیت، او حضورِ کنشی و شناختیِ مرحلهٔ اول و حضورِ تنشی مرحلهٔ دوم را

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

ندارد و این حالت را نیز ترک می‌کند. در مرحلهٔ بُوشی سوژه وارد مرحلهٔ لذتِ زیبایی‌شناختی می‌شود، یعنی برخلافِ وضعیت قبلی به موسیقی به‌عنوان یک ابزار برای رسیدن به یک هدف مشخص نگاه نمی‌کند و جسمِ خود را نیز در ارتباط با موسیقی، که تبدیل به یک جسم تنشی شده بود، مدنظر قرار نمی‌دهد و از آن فاصله می‌گیرد. آنچه که اکنون برای او مهم است؛ این است که ارتباط او با سنج و موسیقی تبدیل به ارتباطی زیبایی‌شناختی می‌شود. در این رابطه می‌توان به نگاهِ پدیداری و حضورِ پدیدارشناختیِ سوژه اشاره نمود. سوژه پس از ترک حضور تنشی در وضعیت جدید از اقدام و کنِش دست می‌کشد. اتفاقی که برای او رخ می‌دهد، این است که دچار ناامیدی می‌شود؛ گفته‌پرداز دو بار واژهٔ «یأس» را به‌کار می‌برد. ناامیدیِ سوژه، توقف او گویی که منتظر معجزه‌ای است، آهسته قدم برداشتن و سپس در سمتی ایستادن و خیره به جهان نگریستن، بیانگر التفات سوژه به بیرون از خود و بحث نگاه در پدیدارشناسی ادراک است. از نظر مرلوپونتی «دیدن به معنای ورود به جهان چیزها و موجوداتی است که خودشان را بر ما ارزانی می‌دارند. نگاه کردن به یک ابژه یعنی خود را در آن حاضر دیدن، لذا یعنی درک و تملک آن‌ها براساس وجهی از خود که به سوی ما گشوده می‌شود.» (بابک معین، ۱۳۹۰: ۲۰ به نقل از Merlouponty, 1945: 82) سوژهٔ شوش‌گر در اینجا در تنهایی و ناامیدی در سکون و سکوتِ شب و در نگاه خیره به جهان به نوعی دچار حیرت می‌شود. او با این ناامیدی، از خود و تمام پیش‌فرض‌ها و ارزش‌های خود عبور می‌کند و درواقع همان منِ نابی است که به جهان به شکل شهودی می‌نگرد؛ به عبارت دیگر «این منِ ناب برآمده از تقلیل پدیدارشناسی و عاری از هرگونه پیش‌فرض و پیش‌داوریِ ناشی از نگاه تجربی و علمی، به‌ناگاه در مقابل جهانی ناب دچار حیرت و شگفتی می‌شود.» (بابک معین، ۱۳۹۰: ۱۹) اکنون بر اثر ناامیدی و حیرت و ارتباط با هستی از طریق نگاه خیره با شوش‌گری مواجه هستیم که مهیُای واکنش است. در اینجا واکنش شوشگر این است که ناخودآگاه و بی‌اختیار و بدون هوشیاری و فی‌البداهه به نواختن آهنگی شگفت می‌پردازد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

«سنج‌ها شروع به همگرایی کردند و سرشتی شگفت در پیش گرفتند .. ضربه‌ها هماهنگ شدند و نغمه‌ای دیگر ساختند نغمه‌ای آرام و رقصان و حزن‌انگیز. مرد همچنان بدون هوشیاری با دستش می‌نواخت و نغمه نیز بدون هوشیاری خارج می‌شد.» (إدریس، ۱۹۹۱: ۸۱)

در این مرحله شاهد حضور پدیداری تن هستیم؛ نتیجهٔ ناامیدی و حیرت شوشگر و نگاه خیرهٔ او در بداهه‌پردازی و ارتباط بدنمند او منعکس می‌شود. درواقع گفته‌پرداز از طریق شاخصه‌های جسمانی ما را در بطنِ رخدادِ زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد. این ارتباط در ادامهٔ گفتمان پررنگ‌تر می‌شود و مرد شروع می‌کند به تکان دادنِ سر خود و حتی این رقص و تکان‌ها به موهای چانه‌اش نیز سرایت می‌کند. در جملات بعد این نگاه پدیداری ادامه می‌یابد؛ «نگاهی با بی‌تفاوتیِ کامل» که مطابق با نظریات پدیدارشناختی، نگاهی شهودی و بدون پیش‌فرض است؛ نگاهی که او را در ارتباطی ناب و بدیع با هستی قرار می‌دهد و تجلّی این ارتباط بازهم در نواختن موسیقی نمایان می‌شود،

«دیرزمانی با بی‌تفاوتیِ کامل به مردم و جهان نگریست، دست راستش [ضربهٔ] طاسِ مسی را [در گوشِ] طاس دیگر زمزمه می‌کرد.» (همان)

درواقع در اینجا شوشگر ابتدا ناگهان در رابطه‌ای ادراکی در تطابق با هستی قرار می‌گیرد و تغییری که در او آشکار می‌شود بداهه‌پردازیِ بدونِ آگاهی است؛ سپس متوجه آنچه انگشتانش اختراع کرده بودند می‌شود و در نتیجه به تنظیم و بهترکردنِ نغمه‌ها می‌پردازد. از سویی این موضوع بیانگر نظریهٔ بنسن[1] در باب پدیدارشناسیِ موسیقی و بحث بداهه‌پردازی است. از نظر وی آفرینش و کشف هیچ‌کدام برای توصیفِ روند ساختِ آثار ادبی و موسیقایی کافی به نظر نمی‌رسند. اما بداهه این دو جنبه را بسیار خوب پوشش می‌دهد. بداهه پرداختی نو از چیزی موجود (یعنی به‌سهولت "در دسترس") و تبدیل آن به چیزی است که ضمن ارتباط با موجودیّت قبلی‌اش هویّتی نو می‌یابد. (بنسن، ۱۳۹٤: ٦۹)

1. Benson, B. E.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

بنابراین فروشنده به دلیل مهارت در نواختن سنج‌ها، پرداختی نو از شیوهٔ نواختن خود به‌دست می‌دهد.

به‌این ترتیب هنگامی که سوژه مغلوب جهانِ شناختی، کنشی و کاربردی می‌شود و کاری ازپیش نمی‌برد و دیگر به‌دنبال این رابطهٔ شناختی نیست و از مرحلهٔ تنشی (فشاره و انقباض) نیز عبور می‌کند؛ تبدیل به سوژه‌ای رهاشده در فضا می‌شود. این سوژهٔ رهاشده در فضا، اینک به یک ادراک جدید از خودش، از حضورش، رابطه‌اش با پُلی که روی آن قرار دارد و با مردمی که در رفت‌و آمد هستند، می‌رسد. در این هنگام است که سنج از حالت ابزاری یا یک وسیله برای رسیدن به هدف خارج می‌شود و تبدیل به یک فرآیند یا جریانی می‌شود که تولیدکنندهٔ ادراکِ زیبایی‌شناختی است. یعنی سنج دیگر ابزار نیست بلکه در ارتباط با سوژه تبدیل به یک اُبژهٔ زیبایی‌شناختی می‌شود. حتی تبدیل به هم- سوژه، یعنی هم‌کنش‌گر و هم‌شوِش‌گر و هم‌گفته‌پرداز می‌شود، یعنی در ارتباط با همدیگر جهان را می‌سازند. اکنون او در وضعیتی است که جهان را دوباره شکل می‌دهد. به عبارتی یک زایشِ جدید اتفاق می‌افتد که این زایش یک زایشِ زیبایی‌شناختی و پدیدارشناختی است و اینجا جوهرِ موسیقی است که شروع به تجلّی یافتن می‌کند، یعنی اکنون آنچه از موسیقی دریافت می‌کنیم، جوهر موسیقی است که رفته‌رفته به شکل عریان خودش را بیرون می‌ریزد و این عریانی در تکان خوردنِ تنِ سوژه، در شور و وجد او، در تکان خوردنِ موهای چانه، در لغزش و به‌وجدآمدنِ کوزه و لولهٔ آن خودش را نمایان می‌کند. این حالت در داستان این‌گونه توصیف شده است:

نغمه به‌حدی او را به شور و وجد آورد که شروع به تکان دادن سرش کرد، تکان‌هایی آهسته و باوقار و متین، هماهنگ با صدای آهنگ، سپس دیری نپایید که تکان‌ها به موهایِ ریزِ چانه‌اش رسید و آن‌ها نیز شروع به خمیدن و دوتا شدن و با هم رقصیدن کردند. ... و طرب و سرمستی و وجد به کوزه و لولهٔ آن رسید و او نیز شروع به لرزش و تلوتلوخوردن کرد. (ادریس، ۱۹۹۱: ۸۱)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

این‌ها همه وقتی به وجد می‌آیند که به تدریج ریتم موسیقی تبدیل به یک ریتم درونی‌شده یا جوهری می‌شود. به عبارت دیگر وضعیت جوهریِ موسیقی ارتباط با جهان هستی را دچار دگردیسی می‌کند و این دگردیسی از طریق تغییر در ابعادِ حضور ایجاد می‌شود؛ یعنی تغییراتی که در تنِ پدیده‌ها ظاهر می‌شود و جملگی شروع به تکان‌خوردن می‌کنند و در حالت شور و وجد قرار می‌گیرند. در این ریتم جوهری، دیگر نه آن ضرباهنگِ کوبشیِ شدید و نه آن ضرباهنگِ گسیخته و تنشی هیچ‌کدام مطرح نیستند:

ضربه‌های پراکنده شده شروع کردند به همگرایی و هماهنگی با یکدیگر، ولی اسلوبی شگفت‌انگیز در پیش گرفتند ... دیگر آن سرو صدایِ خروشِ پی‌در پی که شبیهِ غازهای ترسیده بود، را نداشتند. کوبش‌ها هماهنگ شدند و نغمه‌ای دیگر ساختند ... نغمه‌ای خفیف و رقصان و حزن‌آلود. (همان)

ازاین‌رو آنچه که مطرح است، این است که صدای موسیقی تبدیل به لذت بردن از حضور بر روی پُل می‌شود و این لذتِ زیبایی‌شناختیِ حضور بر روی پُل، اکنون روایت را دگرگون می‌کند؛ بنابر این یک دگردیسی اتفاق می‌افتد. این دگردیسی نتیجهٔ شکستِ رابطهٔ کنشی و شناختی و فروپاشیِ رابطهٔ تنشی با موسیقی/ سنج به عنوان ابزاری برای رسیدن به هدف است که شکل می‌گیرد و سپس تبدیل به یک رابطهٔ جدید ادراکی می‌شود که نتیجهٔ آن زایش زیبایی‌شناختی است که همانطور که اشاره شد نتیجهٔ تغییر پدیدارشناختیِ سنج از جنبهٔ ابزاریِ صرف به یک حضور جوهری است. اینجاست که روایتِ ادبی جای خود را به موسیقی می‌دهد و گفتگوی بین موسیقی و روایتِ ادبی اتفاق می‌افتد. این زایش جدید و دگردیسی است که سبب می‌شود خلسه و رقص با هستی و سماع با هستی در سوژه رخ دهد و در اثر آن همه چیز جوهری می‌شود و به سماع درمی‌آید که یادآور سماع عارفانه در مثنوی مولانا است، آنجا که در مثنوی آمده است

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

بانگ گردشهای چرخ است این که خلق — می‌سراینـدش بـه طنبور و بـه حلق
مـا هـمـه اجـزای آدم بـوده‌ایـم — در بهشـت آن لحنها بشـنوده‌لیم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شـکی — یـادمـان آمـد از آنـهـا چـیـزکـی
پس غذای عاشـقان آمد سـماع — کـه درو بـاشـد خـیـال اجـتـمـاع
قـوتـی گـیـرد خـیـالات ضـمـیـر — بلک صـورت گردد از بانگ و صـفیر
آتش عشـق از نواها گشـت تیز — آن چـنـان کـه آتـش آن جـوزریـز

(مولوی، ۱۳۷۲: ٤/ ۲۳۷- ۲٤۱)

به‌بیان دیگر، سماع و وجد و تکان خوردنِ سوژه، بیانگر تجربهٔ زیسته او و جنبهٔ روحانی و معنویِ رقص است که ژان پیر پاستوری[1] در کتاب *سماع زندگان* به تفصیل به آن پرداخته است. در همین اثر از دیدگاه فیلیپ دوفلیس[2] آمده است که «رقص ... راهی است برای فرار انسان از اسارت خود و گریز از آن‌چه که محدودیت‌های شناخت از واقعیت‌های ملموس و روشن بر او تحمیل می‌کنند.» (پاستوری، ۱۳۸۳: ۱۵۱- ۱۵۲) بنابر این موسیقی برای سوژه تبدیل به موسیقی درونی‌شده‌ای می‌شود که به واسطهٔ آن جهانِ شناختی را ترک کرده و به یک حضور استعلایی رسیده است. این حضور استعلایی، نوعی لحظهٔ خلسه‌ای است که در نتیجهٔ آن سوژه جهان جدیدی را ادراک می‌کند و رابطهٔ او با موسیقی تبدیل می‌شود به ادراکی درونی‌شده؛ گویی سوژه دوباره متولد می‌شود و این لحظهٔ ناب از حضور را تجربه می‌کند و سوژه فراموش می‌کند که فروشندهٔ شربت است، یعنی فروشندهٔ شربت بودن و جلب توجه مردم برای خریدن شربت دیگر اصلاً برای او مهم نیست:

«هیچ‌کس جز او نمی‌شنید، او خوشحال بود به این دلیل که هیچ‌کس جز خودش نمی‌شنید و هیچ‌کس به او توجه نمی‌کرد و نغمه و آهنگ غریبانه و حزن‌انگیز و دلکش در سکوت شب

1. Jean-Pierre Pastori
2. Philippe Dufelis

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

منتشر می‌شد.» (همان)

هنگامی که موسیقی جوهر خود را در تکان‌ها و لغزش‌ها بروز می‌دهد و سوژه نیز فروش شربت، نرسیدن به هدف، عبور مردم و ... را فراموش می‌کند؛ جهان، سوژه، پُل، رفت‌و آمدها، عابران و ... همگی درهم تنیده می‌شوند. این وضعیت را می‌توان با تابلوی «جیغ[1]» مونش[2] مقایسه کرد؛ در این تابلو «جیغ به وجه پدیداری خود تبدیل گشته است. گویا هدف از ارائهٔ جیغ، نشان دادن وجه ناب، ذات و جوهرهٔ آن است.» (رادمنش و همکار، ۱۳۹۲: ۲۳) به‌سبب این جوهر ناب جیغ است که فضا، مکان، عابران، سوژه و ... در تابلو درهم‌تنیده شده‌اند.

شکل ۳ «جیغ» (۱۸۹۳)، اثر ادوارد مونش، رنگ روغن، لغابی، پاستل روی مقوا، ۵/ ۷۳×۹۱ سانتی‌متر

در داستان «مارش الغروب» نیز با تبدیل شدن موسیقی به موسیقیِ جوهری، جهان و سوژه و زمان و مکان، عابران و همه و همه در هم آمیخته می‌شود و یک اتفاق خلسه‌ای روی می‌دهد. در این اتفاق خلسه‌ای سوژه ذوب در جهان می‌شود و جهان و هستی در سوژه ذوب می‌شوند

1. The Scream
2. Munch, E

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

و این دو در موسیقی ذوب می‌شوند و موسیقی به این لحظهٔ ذوب یا هم‌آمیختگی بدل می‌شود و این جوهر هستی است. این ذوب در هستی را ادبیات مدیون موسیقی است، یعنی موسیقی این وضعیت جوهری را به وجود می‌آورد. به همین دلیل این گفتگوی بین ادبیات و موسیقی سبب می‌شود که ادبیات در نهایت موسیقی را فرابخواند.

درمورد مکان اشاره شد که در نظام کنشی مکان جنبهٔ ارجاعی داشت، اما اکنون در جریان زیبایی‌شناختی و تحول و تغییر حضور سوژه بر روی پُل، تبدیل به مکانی روایی می‌شود و وجه نمادین آن برجسته می‌شود؛ چرا که پل از نظر نمادگرایی و اسطوره‌شناسی عبارت از «معبری از زمین به آسمان، از مرحلهٔ انسانی به مرحلهٔ فراانسانی، از بقعهٔ امکان به جاودانی، از عالم محسوسات به عالم ماوراء محسوس (گنون) و غیره است.» (شوالیه و همکار، ۱۳۷۹: ۲۳۱) در این داستان مکان به علت شرایط نشانه- معنایی و گفتمانی جدید، معناهای متکثری به خود می‌گیرد. همهٔ معناهای پیش‌گفته در نمادگرایی پل، برای مکان در این داستان صدق می‌کند؛ چرا که محل عبور سوژه از نشانه‌های تکراری و روزمره و رسیدن به وجه پدیداریِ حضور است. معناهای دیگر با توجه به بافت و نوع خوانش متغیر است. برای مثال یکی از تفسیرهای مکان در این داستان این است که مفسر پل شبرا البلد را نمایانگر مصر دانسته که رمز یا نمادِ قلبِ جهان شمرده می‌شود. (جامعهٔ الملک عبدالعزیز، ۲۰۱٦)

عنصر زمان نیز در این مرحله، وجهی غایتی و کلانی به خود می‌گیرد، «دو وجه کلانی و غایتی از قابلیت انتقال بهره‌مندند. یعنی هر واحد از این دو وجه می‌تواند تمام ویژگی‌های خود را به محیط پیرامونش منتقل کند.» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹۲) موسیقی در این مرحله قابلیت انتقال و تأثیرگذاری بر سوژه و پدیده‌ها را دارد. عنوان روایت نیز در این مرحله جنبه‌ای جوهری و درونی پیدا می‌کند. مارش/ سنج که در وضعیتِ کنشی فاقد تأثیر بود در این‌جا بر قلب اثر می‌گذارد و در پایان داستان، حرکت فروشنده که مطابق ریتم سنج‌ها حرکت می‌کند، مانند حرکتِ مارشی نظامیان هنگام سان‌دیدن است، «سنج‌ها به صدا درمی‌آمدند و او مطابق

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

آهنگ آهستهٔ آن‌ها گام برمی‌داشت، هر قدمی با آهنگی.» (همان)

در پایان این بررسی، می‌توان به‌طور خلاصه به مراحل چهارگانهٔ معناسازی هوسرل در این روایت در مورد سوژهٔ گفتمانی اشاره نمود:

۱. سوژه ابتدا به‌طور کلی پیوندی با دنیای اطراف خود برقرار می‌کند. این پیوند از طریق توجه او به گذشت زمان، حرکت خورشید و غروب آن، سرخی افق پس از غروبِ آفتاب و بی‌توجهی مردم و محوشدن آن‌ها برقرار می‌شود؛

۲. سوژه از طریق نگاه خیره و عمیق به جهانِ اطراف خود، با محتوای مادی نگاه خود پیوند برقرار می‌کند؛

۳. عمل نشانه‌رویِ سوژه به جهان اطراف خود، کیفیت و حالتی در ناخودآگاه سوژه بوجود می‌آورد، این کیفیت در تغییر باور او نمایان می‌شود؛ به این صورت که ابتدا کاملاً ناامید و سپس چهره‌اش شاد می‌شود؛

٤. در خاتمه حضور کامل یا تمامیت معناییِ عمل نشانه‌گیری سوژه بروز می‌کند که جهان هستی را برای سوژه سرشار از حیات می‌کند. این حیات‌بخشیدن به معنا تجربه‌ای است که در بداهه‌پردازیِ موسیقی و تغییر ریتم آن تجلّی می‌یابد. به عبارت دیگر موسیقی تجسمِ ارتباطِ پدیدارشناختیِ سوژه با هستی است. این تجسمِ هستی در موسیقی بیانگر حرکت آهسته و رقصان و حزن‌آلود هستی است، سمفونیِ هستی نجواگونه است. این موسیقی است که سبب گسست سوژه از جریان روزمره و تکراری و پیوند و هم‌گامی او با هستی می‌شود. اینجاست که نشانه‌روی و دریافت شوشگر کامل است و حضور او حضوری بالفعل و رضایت‌بخش است. این مرحله که هوسرل آن را تجربهٔ معنایی می‌نامد، از نظر گرمس مرحلهٔ احساس و ادراک جسمانه‌ای است.

به این ترتیب بررسی این سه نوع حضور نشان می‌دهد که رابطهٔ تطبیقی و تعامل و دیالوگ بین روایتِ ادبی و موسیقی دقیقاً از مرحله‌ای آغاز می‌شود که روایت ادبی در مسیر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

پیشرفت خود و در مسیر حرکت ادبی و روایی خود دچار نقصان شده و نتوانسته است در واقعِ امر پدیده‌های جهان را آنگونه که در فرآیند باید پیش بروند، جلو ببرد و دچار خلل شده است؛ همین اختلال است که سبب می‌شود نظام روایی- ادبی در جهتِ گسترش جهانِ موسیقی حرکت کند و برجسته‌سازی از طریق موسیقی شکل بگیرد و یکباره روایت ادبی جای خودش را یعنی مسیر حرکت خودش را قطع کند و موسیقی را به‌عنوان عامل اصلی تکان‌دهندهٔ جسم یا تن انتخاب کند. در فرجامِ روایت نیز، موسیقی همچنان طنینِ خود را بر جهان روایی می‌افکند و با محو شدن سوژه در تاریکیِ شب، نوای موسیقی تنها چیزی است که به گوش می‌رسد:

«شَبَحِ او در تاریکیِ شب محو می‌شد، تا اینکه کاملاً ناپدید شد و گوش‌ها دیگر جز نجوایِ طاسِ مسی بر طاس دیگر را نمی‌شنید و آن نجوا کاهش می‌یافت و کم می‌شد و کاهش می‌یافت.» (ادریس، ۱۹۹۱: ۸۲)

در پایان این تحلیل، ویژگی‌های سه نوع نظام گفتمانی و الگوی مطالعاتی- تطبیقی در یک نگاه کلی در قالب جدول زیر نشان داده می‌شود.

جدول ۱: الگوی مقایسه‌ای و تطبیقی روایت ادبی و موسیقی

	ویژگی‌های کلی گفتمان	نقاط سلبی و ایجابی	نظام تطبیقی ادبیات و موسیقی
مرحلهٔ کنشی	تلاش بی‌وقفه در جهت رسیدن به هدف و ارزش (عنوان، مکان و زمان ارجاعی و خطی)	اختلال و نقصان در نظام کنشی/ روایی و نرسیدن به هدف	پیوند ساختاری و کاربردی موسیقی و روایت و ریتم کوبشی و شدید در خدمت نظام شناختی و برنامه‌مدار
مرحلهٔ تنشی	ناامیدی از تلاش بی‌وقفه،	بی‌نتیجه ماندن و گسست	پیوند ساختاری و تنشی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

	ویژگی‌های کلی گفتمان	نقاط سلبی و ایجابی	نظام تطبیقی ادبیات و موسیقی
	بی‌اثر بودن موسیقی دست‌کشیدن از تلاش	در وضعیت تنشی/ روایی	موسیقی و روایت، فشاره و انبساط موسیقی، فروکش کردن و انشعاب صداها و محوشدگی صدا
مرحلهٔ زیبایی‌شناختی و پدیدارشناختی	ناامیدی و حیرت سوژه، التفات او به جهان بیرون، عبور از ارزش‌ها و اهداف، حضور در آن و در لحظه، نگاهِ شهودی و پدیدارشناختی به جهان، بداهه‌نوازی موسیقی، حضورِ پدیداریِ تن و پدیده‌ها (عنوان، مکان و زمانِ زیبایی‌شناختی)	عبور از دو مرحلهٔ اول، رسیدن به مرحلهٔ بُوشی و لذت زیبایی‌شناختیِ حضور	گفتگویِ روایت ادبی و موسیقی از طریقِ تبدیل شدن موسیقی به جوهر موسیقی که درنتیجه ارتباط با جهان دچار دگردیسی می‌شود (تغییر در ابعاد حضور سوژه و پدیده‌ها: سماع و ذوب در هستی)/ رفع نقصان روایی و تکمیل مسیر ادبی و گسترشِ جهان موسیقایی

٦. نتیجه

مقالهٔ حاضر با رویکرد نشانه- معناشناختی گفتمان به بررسی تطبیقی روایت ادبی و هنر موسیقی در داستان کوتاهِ «مارش الغروب» پرداخته است. پرسش‌های مهمی که این پژوهش از ابتدا مطرح کرد این بود که نظام زیبایی‌شناختی مبتنی بر چیست و چگونه گفتگوی بین ادبیات و موسیقی سبب دگردیسی جهان و رابطهٔ سوژه با جهان می‌شود. فرضیهٔ ما این بود که جریان زیبایی‌شناختی مبتنی بر نگاه و حضور پدیدارشناختی سوژه است که در پی آن با تغییر ضرباهنگ موسیقی و تأثیر آن بر

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

سوژه و جهان، رابطه و تعامل موسیقی و ادبیات گسترش و عمق پیدا می‌کند. برای پاسخ به مسأله تحقیق، سه نوع حضور و تجربهٔ زیسته در گفتمان بررسی شد و در ضمن آن به‌طور خلاصه اشاره‌ای به نقش عنوان، مکان و زمان شد. این تحلیل نشان می‌دهد که در وضعیت کنشی و رابطهٔ شناختی با جهان، سوژه به دنبال کسب ارزش مادی و رسیدن به هدف کاربردی است و موسیقی را برای این هدف به‌خدمت می‌گیرد. عنصر زمان در این مرحله کارکردی خطی و ارتجاعی دارد و مکان نیز در نقش ارجاع مکانی به پلی معروف در مصر است. عنوان‌پردازی نیز با ایجاد رابطهٔ تشبیهی با مارش در کوبش سنج‌ها و شدت آن‌ها، به‌نوعی سنج‌ها را وارد رمزگان زیبایی‌شناختی می‌کند. اما مرحلهٔ حضور کنشی مرحله‌ای کامل نیست و با شکست و اختلال در رسیدن به هدف مواجه می‌شود. ازین رو سوژه وارد یک رابطهٔ تنشی با جهان می‌شود و از نظم کنشی خارج می‌شود. به‌دنبال فشاره‌ای که در اثر فضای کلیِ حاکم بر سوژه وارد می‌شود، او رابطه‌اش را با موسیقی تغییر می‌دهد و ضرباهنگ موسیقی شروع به فروکش کردن و پراکندگی می‌کند. سوژه از مرحلهٔ تنشی نیز به نتیجه‌ای نمی‌رسد. هر دو مرحلهٔ کنشی و تنشی با گسست و خلل در نظام روایی مواجه می‌شوند. پیوند موسیقی و روایت در این دو مرحله پیوندی ساختاری، کاربردی و شناختی است. با عبور از این دو مرحله سوژه به‌تدریج بر اثر ناامیدی و حیرت و عبور از نشانه‌های تکراری وارد مرحلهٔ بُوشی و حضور زیبایی‌شناختی می‌شود. این مرحله که به‌دنبال غلبهٔ جهان شناختی و نیز نگاه پدیدارشناختی سوژه در او ایجاد می‌شود، سبب می‌شود که او برنامهٔ شناختی و حضور تنشی خود را فراموش کند. این ادراک جدید موجب می‌شود که موسیقی نیز از حالت ابزاریِ صرف خارج شود و تبدیل شود به یک ابژهٔ زیبایی‌شناختی و جوهر موسیقی شروع می‌کند به تجلّی یافتن و اینجاست که جوهر موسیقی خود را در شور و وجد و تکان خوردن سوژه و پدیده‌ها نمایان می‌سازد. به عبارت دیگر، موسیقی سبب دگردیسی رابطهٔ سوژه با جهان و پدیدها می‌شود و نوعی خلسه و ذوب در هستی شکل می‌گیرد. در اینجاست که گفتگوی بین موسیقی و روایت ادبی محقق می‌شود. بنابراین روایت ادبی تاجایی پیش می‌رود که ما در وضعیت شناختی قرار

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

داریم، یعنی تمام معادله‌های شناختی و تمام معادله‌های علت‌و معلولی؛ اما زمانی که روایت ادبی دچار نقصان و اختلال می‌شود، برای پُرکردن این نقصان موسیقی را فرامی‌خواند. به عبارت دیگر روایت ادبی در طی این اختلال، قدرت روایی خودش که از رابطهٔ پدیدارشناختیِ سوژه با جهان به‌دست می‌آید را به سنج‌ها منتقل می‌کند و سنج هم تبدیل می‌شود به بازتاب صدای روایت و انعکاس صدای روایت به موسیقی سپرده می‌شود. در اینجاست که سنج/ موسیقی به‌عنوان نمایندهٔ جهان ادبی رخ‌نمایی می‌کند. در این مرحله مکان به مکان روایی تبدیل می‌شود و بُعدِ نمادگرایانهٔ آن برجسته می‌شود. زمان نیز بواسطهٔ انتقال و تأثیر موسیقی بر جسمِ سوژه و پدیده‌ها وجهی کلانی و غایتی به‌خود می‌گیرد.

منابع

- منابع فارسی
- آلبوغبیش، عبدالله. (۱۳۹۹). «مکتب نقدبنیاد در مطالعات ادبیات تطبیقی؛ مبانی نظری و الگوهای روش‌شناختی». *ادبیات پارسی معاصر*. سال دهم، شماره اول. ٤١– ٦٥.
- انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن. جلد هفتم.
- بابک معین، مرتضی. (۱۳۸۹). *زیبایی‌شناسی نفی در آثار مالارمه*. تهران: علم.
- ----------. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری». *مطالعات تطبیقی هنر*. ش ۱. ۱۷– ۲۸.
- ----------. (۱۳۹٤). *معنا به‌مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. تهران: سخن.
- بِنسِن، بروس الیس. (۱۳۹٤). *بداههٔ گفت‌و شنود موسیقایی، پدیدارشناسی موسیقی*. ترجمه حسین یاسینی. تهران: ققنوس.
- پاستوری، ژان پیر. (۱۳۸۳). *سماع زندگان*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر قطره.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

- تامس پریموزیک، دنیل. (۱۳۸۷). *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر مرکز.
- رادمنش، شبنم‌السادات، شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). «بررسی نشانه- معناشناختی رابطهٔ عنوان و نقاشی: مطالعهٔ موردی "تداوم خاطره" اثر سالوادور دالی و "جیغ" اثر ادروارد مونش». *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*. س٦ف ش ٢٤. ٧- ٣٠.
- شعیری، حمیدرضا. (١٣٨٦). «رابطه نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری». *ادب‌پژوهی*. ش ٣. ٦١- ٨٢.
- ----------. (۱۳۹۱). *نشانه- معناشناسی دیداری، نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.
- ----------. (۱۳۹۵ الف). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمانی*. چاپ پنجم. تهران: سمت.
- ----------. (۱۳۹۵ ب). *نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- شوالیه، ژان، گربران، آلن. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها: اساطیر،رؤیاها، رسوم ...* . جلد دوم. ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- صفری، عبدالرضا، معین، امراله. (۱۳۹۸). «ادراک زیبایی‌شناختی آگاهی در پدیدارشناسی از نظرگاه هوسرل، هیدگر و سارتر». *متافیزیک*. سال ۱۱، ش ۲۸. ۱۳۵- ۱۵۰.
- گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۹۸). *نُقصان معنا، عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی‌شناسیِ حضور*. ترجمه و شرح: حمیدرضا شعیری. تهران: نشر خاموش.
- گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
- مرلوپونتی، موریس. (١٣٩٤). *جهان ادراک*. ترجمه فرزاد جابرالانصار. تهران: ققنوس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۲). *شرح جامع مثنوی معنوی*، کریم زمانی. دفتر چهارم. تهران: اطلاعات.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]

- وجدانی، بهروز. (۱۳۷۶). «سنج» در *فرهنگ موسیقی ایرانی*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

منابع عربی

- إدريس، يوسف. (١٩٩١). ***أليس كذلك***، في ***الاعمال الكاملة*** المجلد ٢. مصر- القاهرة: دارالشروق.
- جامعة الملك عبد العزيز. (٢٠١٤). «ملخص كتاب ***الإيقاعية الكونية في أقصوصة مارش الغروب ليوسف إدريس***».
< https://ahadi.kau.edu.sa>
- حمد، محمد. (٢٠١١). «نظام العنونة و جهاز التوقعات عند القارئ». المجلة الالكترونية ***المنهل***.
https://platform.almanhal.com></
- محمدعلي، أسعد. (١٩٨٥). ***بين الأدب و الموسيقى، دراسة مقارنة في الفن الروائي***. عراق- بغداد: آفاق عربية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-12-07]