

نقش موقعیت در شکل‌گیری ژانر: معرفی یک رویکرد

داوود عمارتی‌مقدم*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

این مقاله می‌کوشد نقش «موقعیت» را در شکل‌گیری ژانرها بررسی کند. برای این منظور، مفهوم ژانر در حوزه رتوریک - که از فن خطابه غرب باستان تا حوزه‌های ارتباط‌شناسی در قرن بیستم را دربرمی‌گیرد - به بحث گذاشته شده است. برخلاف رویکردهای ادبی - که اغلب ویژگی‌های درون‌متنی (فرم و محتوا) پدیدآورنده ژانرهای متفاوت است - در این رویکرد، عوامل برون‌متنی مانند موقعیت و مخاطب زیربنای تعریف ژانر است و هرگونه تغییر در درک منتقدان از این عوامل، تغییرات چشمگیری در تعریف ژانر به وجود می‌آورد. تا پیش از قرن بیستم، «موقعیت» مفهوم محدود و ایستایی داشت که سخنور و مخاطب در شکل‌گیری آن نقش خاصی نداشتند؛ به همین دلیل ژانرهای متناسب با هر موقعیت نیز کاملاً مشخص و تعریف‌شده بود. حال آنکه در قرن بیستم و با طرح نظریه‌های منتقدانی مانند باختین و کارولین میلر، موقعیت و - به تبع آن - ژانر به مفهوم پویا و دگرگون‌شونده‌ای تبدیل شد که در فرایندی ارتباطی شکل می‌گیرد و به همین دلیل، خود، محصول کنش مشارکان در موقعیت است. در این مقاله، پس از پرداختن به نظریه‌های ژانر در حوزه فن خطابه یونان و روم باستان، نشان می‌دهیم که پیوند ژانر با کنش اجتماعی در قرن بیستم، ژانر را به ابزاری برای تولید و بازتولید ارزش‌ها و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک در فرهنگی خاص تبدیل می‌کند. در این فرایند، مؤلف، متن و مخاطب به‌طور هم‌زمان دخیل‌اند. این رویکرد به ژانر، در مطالعات ادبی نیز پیامدهایی داشته که در پایان به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: ژانر، موقعیت رتوریکی، فن خطابه، کنش اجتماعی.

* نویسنده مسئول: demarati@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۹۰/۴/۲۴

۱. درآمد

تا پیش از نیمه دوم قرن بیستم، ژانر مفهومی بود که بیش از همه در حوزه‌های مربوط به ادبیات به کار می‌رفت و ناظر به مقولاتی از پیش تعیین شده بود. آثار ادبی هم بسته به ویژگی‌های صوری و محتوایی خود، در یکی از آن مقولات قرار می‌گرفتند. از دهه ۱۹۶۰م، مطالعات مربوط به ژانر سمت و سوی تازه‌ای یافت. مهم‌ترین ویژگی‌های این مطالعات، از یک سو تسری مفهوم ژانر به حوزه‌های غیرادبی و از سوی دیگر دخیل دانستن عوامل برون‌متنی نظیر بافت، ایدئولوژی، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و... در شکل‌گیری ژانر بود؛ یعنی آنچه فریدمن^۱ و میدوی^۲ از آن با عنوان «چرخش رتوریکی»^۳ در مطالعات مربوط به ژانر یاد می‌کنند (4: 2005). رویکرد رتوریکی به ژانر مبتنی بر این فرض اساسی است که ژانر برآمده از پاسخ‌های یکسانی است که موقعیت‌های مشابه و تکرارشونده برمی‌انگیزند. به لحاظ سبکی، محتوایی و غیره، این پاسخ‌ها با یکدیگر اشتراک دارند و مجموعه این اشتراکات است که ژانر خاصی را به وجود می‌آورد. در رویکردهای سنتی به ژانر، مقولات صوری-محتوایی خاصی به مجموعه‌ای از فراورده‌های متنی تحمیل می‌شود؛ اما در رویکردهای غیرادبی، موقعیت‌های متفاوت اجتماعی، فرهنگی، ایدئولوژیک و غیره است که ویژگی‌های صوری-محتوایی خاصی را ایجاد می‌کند. در این رویکرد، «موقعیت» زیربنای مفهوم ژانر است و هرگونه تغییر در تعریف آن، تغییرات عمده‌ای در تعریف ژانر پدید خواهد آورد. تعریف «موقعیت» که در یونان و روم باستان محدود به چند موقعیت رسمی بود، در قرن بیستم مفهوم بسیار وسیع‌تری یافت و عوامل بسیاری از جمله کنش مشارکان در موقعیت، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی و... نیز در شکل‌گیری آن دخیل دانسته شد. در این مقاله نشان داده می‌شود که تعریف ژانر بر اساس موقعیت و در نظر گرفتن آن به مثابه بخشی از کنش ارتباطی، از تعریف‌های رسمی ژانر در حوزه ادبیات به ناچار فاصله می‌گیرد و در بررسی و شناخت ژانرهای ادبی نیز می‌تواند تغییرات بسیاری را موجب شود. اگر ژانر ابزاری برای ایجاد ارتباط میان تجربیات و نیت شخصی و حوزه‌های جمعی و گسترده‌تر کنش انسانی باشد، آن‌گاه دیگر نمی‌توان ژانر را به مثابه مجموعه‌ای فروبسته از متون بررسی کرد. با توجه به اینکه هر جامعه‌ای ژانرهای

متفاوتی را برای تحقق کنش اجتماعی در اختیار انسان‌ها می‌گذارد، در عین حال بررسی ژانر، بررسی فرهنگی خاص و «شیوه بودن» است. مجموعه ژانرها بازنمودگر کنش‌ها و تعامل‌های اجتماعی خاصی است که در موقعیت‌های اجتماعی خاص به‌وقوع پیوسته است. این امر نیز ارزش‌های فرهنگی رایج در جامعه خاصی را نشان می‌دهد.

۲. ژانر در فنّ خطابهٔ کلاسیک

مهم‌ترین آثار به‌جامانده از دوران کلاسیک که مفهوم ژانر را در حوزه‌ای غیر از ادبیات مطرح می‌کنند، درس‌نامه‌های فنّ خطابه در یونان و روم باستان است. مقایسهٔ رده‌بندی ژانرها در فنّ خطابه و فنّ شعر ارسطو، تفاوت میان معیارهای رده‌بندی ژانرها را در این دو حوزه روشن خواهد کرد. ارسطو در فنّ شعر، انواع شعر را به تراژدی، کمدی و حماسه تقسیم می‌کند. تفاوت میان این سه نوع به‌طور کلی بر شیوهٔ تقلید، وزن، شیوهٔ بیان و برخی اجزای درونی خاص هر نوع مبتنی است (Aristotle, 1949: Bk. 1/ Sec. 2-4). به بیان دیگر، معیار تفکیک ژانرها در فنّ شعر اغلب درون‌متنی و بر ویژگی‌های صوری و محتوایی مبتنی است و در این حوزه به عوامل بیرون‌متنی نظیر بافت یا مخاطب کمتر توجه نشان داده می‌شود. حال آنکه در فنّ خطابه، از آنجا که سخن در حضور مخاطب ایراد می‌شود، ژانرهای متفاوت بیش از هرچیز بر اساس عوامل بیرون‌متنی از یکدیگر تفکیک می‌شوند.

سه نوع خطابه وجود دارد؛ زیرا شنوندگان گفتارها سه دسته هستند. هر گفتار از سه جزء تشکیل شده است: گوینده، موضوعی که گوینده درباب آن سخن می‌گوید و مخاطب. غایت هر گفتار به مورد آخر (یعنی شنونده) مربوط است. ضروری است که شنونده یا مشاهده‌گر باشد یا قضاوت‌گر و (در صورت اخیر) یا در مورد رویدادهای گذشته قضاوت کند یا رویدادهای آینده. (مخاطب) مشاهده‌گر به قابلیت گوینده توجه دارد. بنابراین، لزوماً سه نوع خطابه وجود دارد: سیاسی، قضایی و مدحی (Aristotle, 2007: Bk. 1/ Chap. 3).

ارسطو در ادامه کتاب نخست، از اجزا و محتوای خطابه‌ها و مواضعی که می‌توان در هر مورد استدلال‌ها را از آن اخذ کرد، سخن می‌گوید. اما مهم‌ترین معیار برای گزینش هر ژانر خاص خطابی توسط سخنور، به موقعیتی وابسته است که سخنور در آن قرار دارد و شنونده‌ای که گفتار، خطاب به او ایراد می‌شود. ارسطو فن خطابه را «یافتن تمام ابزارهای موجود برای اقناع» تعریف می‌کند (Ibid, Chap. 2). اما چنان که تقسیم‌بندی ژانرهای خطابی نشان می‌دهد، تصور ارسطو از «اقناع» بسیار محدود و وابسته به برخی موقعیت‌های رسمی است.

کویین تیلیان، آموزگار رومیایی خطابه، در کتاب *پرورش خطیب* به این نکته اشاره می‌کند که برخی از مؤلفان درس‌نامه‌های خطابی بر این باور بوده‌اند که تعداد ژانرهای خطابی «نه‌تنها بیش از این سه مورد، که بی‌نهایت» است (Bk. 3/ Chap. 4). کویین تیلیان استدلال این افراد را- که سیسرون را نیز در زمره آنان می‌داند- چنین صورت‌بندی می‌کند:

... اگر وظیفه مدح و ذم را بر عهده سومین قسمت خطابه [خطابه مدحی] بگذاریم، آن‌گاه برای شکایت، تسلی دادن، آشتی دادن، تهییج کردن، ترساندن، تشویق کردن، آموختن، توضیح دادن، روایت کردن، استرحام، سپاس‌گزاری، تبریک گفتن، نکوهش کردن، ناسزاگویی، توصیف، فرمان دادن، عدول از موضع، بیان امیال و عقاید، و مقاصد بالقوه دیگر باید از چه نوع خطابه‌ای استفاده کرد؟ (Ibid).

کویین تیلیان طرفدار تقسیم‌بندی سه‌گانه ارسطویی است و معتقد است پیش از سه نوع مخاطب وجود ندارد: «مخاطبی که صرفاً در پی لذت بردن است، آن‌که مشاوره می‌طلبد و آن‌که در مورد دعاوی حقوقی قضاوت می‌کند.» (Ibid). در ادامه، کویین تیلیان اشاره می‌کند که هیچ‌گونه‌ای از خطابه نیست که ذیل یکی از سه ژانر قضایی، سیاسی و مدحی قرار نگیرد:

نمی‌توان خطابه‌ای را یافت که در آن مدح و ذم، ترغیب یا بازداشتن، تفهیم یا رد اتهام وجود نداشته باشد، حال آنکه مصالحه، روایت، برهان، بزرگ‌نمایی،

کوچک‌نمایی، شکل‌دادن به ذهنیت مخاطب با برانگیختن یا فرونشاندن احساسات در هر سه نوع خطابه مشترک است (Ibid).

بنابراین، از دید آموزگاران فن خطابه در دوران باستان، موقعیت‌هایی که سخنور خود را در آن می‌یابد بر سه دسته‌اند و در نتیجه، سه ژانر خطابی نیز وجود دارد. محدودیت این تقسیم‌بندی بیش از هرچیز، ناشی از تصور خاص خطیبان از اقناع و غایت فن خطابه، یعنی «قضاوت»^۷ است. این قضاوت مخاطب عام را شامل نمی‌شود؛ بلکه مقصود از آن، به‌طور دقیق همان روند حقوقی است که در دادگاه‌های یونان و روم باستان به اجرا درمی‌آمد. در واقع، تمام درس‌نامه‌های فن خطابه در دوران باستان، حاوی توصیه‌هایی است به سخنور که به‌واسطه آن می‌تواند بر فرایند قضاوت مخاطب تأثیر بگذارد. این توصیه‌ها خواه شیوه استدلال را در نظر داشته باشند، خواه سبک سخنوری و غیره، همگی بر این فرض استوارند که مخاطب منفعل است و سخنور با به‌کار بستن تمهیدات خاصی، می‌تواند بر ذهن مخاطب تأثیر مطلوب خود را بگذارد و کنترل موقعیت را در اختیار گیرد. به همین دلیل، در فن خطابه کلاسیک، بیشترین تأکید بر سخنور و راهبردهای اقناعی اوست و دیگر عناصر خطابه همچون موقعیت و مخاطب در حاشیه قرار دارند.

در قرن بیستم، چنان که در ادامه خواهد آمد، تقریباً تمام پیش‌فرض‌های رویکرد کلاسیک به خطابه، از جمله تأکید بر راهبردهای اقناعی سخنور، رسمیت موقعیت‌های خطابی، محدود بودن تعداد ژانرها، انفعال مخاطب و... به چالش کشیده شد. با این حال، آنچه اهمیت دارد، تکیه بر معیارهای برون‌متنی در تقسیم‌بندی کلاسیک از ژانرهای خطابی است. حتی امروزه نیز که اصطلاح «رتوریک» کاربرد بسیار گسترده‌تری از «فن خطابه» یافته و به معنای هر نوع «بیان مؤثر» به‌کار می‌رود (Kennedy, 1998: 3)، همچنان رویکرد رتوریکی به ژانر، معیارهای متنی (صوری و محتوایی) را در درجه دوم اهمیت و تابع معیارهای برون‌متنی و به‌ویژه موقعیت‌های فرازبانی در نظر می‌گیرد.

۳. رویکرد رتوریکی به ژانر در دوران معاصر

۳-۱. موقعیت رتوریکی به مثابه امر عینی^۸

در دهه ۱۹۶۰م، با کوشش کسانی چون لوید بیتزر^۹ (۱۹۳۱) و ادوین بلک^{۱۰} (۱۹۲۹-۲۰۰۷)، محدودیت‌های تقسیم‌بندی ارسطویی از ژانر آشکار شد. معیارهای جدیدی که این دو تن بیان کردند، موجب شد ژانرهای رتوریکی از تقسیم‌بندی سه‌گانه ارسطو فراتر رود و حوزه گسترده‌تری از گفتارها را دربرگیرد. همان‌گونه که در آثار ارسطو چند موقعیت رسمی و محدود پدیدآورنده ژانرهای خطابی بود، در آثار بیتزر و بلک نیز تعریف پوزیتیویستی جدیدی از «موقعیت رتوریکی» مبنای شکل‌گیری انواع گفتار قرار گرفت. برای نخستین بار، موقعیت رتوریکی امری عینی و قابل تحلیل ارزیابی شد که با تحلیل آن، می‌توان انواع ژانرهای گفتاری را نیز تقسیم‌بندی کرد. بلک و بیتزر فقط «معیار»های رده‌بندی ژانرها را به دست داده‌اند و در آثار آنان رده‌بندی بالفعلی از ژانرها به چشم نمی‌خورد؛ با این حال آنان با در نظر گرفتن موقعیت رتوریکی به مثابه امری عینی، زمینه را برای فاصله‌گیری منتقدان از مفاهیم «فن خطابه» کلاسیک فراهم آوردند؛ مفاهیمی که تا پیش از نیمه دوم قرن بیستم رویکرد رتوریکی به متون را تحت سلطه داشت.

ادوین بلک در *نقد رتوریکی: تحقیقی در روش* (1965) با نقد دیدگاه ارسطویی و نقد رتوریکی نوارسطویی رایج در زمان خود می‌کوشد الگوی متفاوتی برای تحلیل رتوریکی گفتارها ارائه دهد. از دیدگاه او، مهم‌ترین کاستی نظریه ارسطو این است که این نظریه «محدود به آن شکل‌های گفتاری است که ارتباطی با روند قضاوت دارند و گفتارهای خطابی که غایت خود را در هر حالت یا کنش ذهنی جز قضاوت بدانند، در حوزه فن خطابه بررسی نخواهند شد.» (Black, 1965: 113).

با توجه به این محدودیت بنیادین نقد رتوریکی ارسطویی و نوارسطویی، بلک تعریفی عینی از موقعیت رتوریکی بیان می‌کند که بر اساس آن، رده‌بندی انواع موقعیت‌ها و - به تبع آن - ژانرهای متفاوت سخن ممکن خواهد شد. برای بازگو کردن این تعریف، بلک ابتدا کاستی‌های تعریف «موقعیت» را در نظام ارسطویی روشن می‌کند:

ارسطو توجه کرده بود که الگوهای استدلالی خاص عواطف خاصی را در مخاطب برمی‌انگیزند. مثلاً اگر سخنوری بخواهد احساس خشم را در مخاطبان برانگیزد، باید آنان را متقاعد کند که مانعی در راه رسیدن به هدف مطلوب آنها وجود دارد؛ این مانع غیرضروری و ناخوشایند است و توسط شخصی منفور به وجود آمده است... در نظام ارسطویی، موقعیتی [توسط سخنور] توصیف می‌شود، و اگر این توصیف به‌عنوان توصیفی صادق پذیرفته شود، احساس متناسب با آن موقعیت خودبه‌خود در پی می‌آید (Ibid, 114).

تعریف ارسطو از موقعیت رتوریک بر این پیش‌فرض استوار است که رتوریک یا خطابه ابزاری است برای تشخیص امر صادق از کاذب؛ به همین دلیل رتوریک را قرینه دیالکتیک (فنّ جدل) می‌داند (Aristotle, 2007: Bk. 1/ Chap. 1). ارسطو در فنّ خطابه بارها اشاره می‌کند که ابزار اصلی خطیب، برهان‌های مصنوع عقلی^{۱۱} است و دیگر انواع برهان از قبیل استدلالات - که با توسل به عواطف مخاطب یا شخصیت سخنور اقناع را متحقق می‌سازند - چندان ارزشی ندارند. ارسطو بخش‌هایی از رساله‌اش را به استدلالات و مسائل سبکی اختصاص می‌دهد؛ اما از آنجا که هدف اصلی خطابه، «قضاوت» است که به عهده‌ء عدّه‌ء خاصی نهاده می‌شود و مخاطب عام را در آن جایی نیست، تمام اجزای خطابه تابع برهان‌های عقلی و ابزاری در جهت تقویت آن است. با توجه به همین پیش‌فرض اساسی، بلک می‌نویسد:

نقد رتوریک تا جایی که به توضیح گفتارهایی اختصاص داشته باشد که استفاده از عواطف را در جهت تغییر قضاوت مخاطب بخواهد، نقد نوارسطویی به‌خوبی عمل خواهد کرد؛ اما هنگامی که ژانر گفتاری خاصی تشخیص داده شود که به شیوه‌ای متفاوت عمل کند، آن‌گاه خارج از قلمرو نظریه‌ء ارسطو خواهیم بود (1965: 138).

بلک با تکیه بر دستاوردهای روان‌شناسانی چون ویلیام جیمز و زیگموند فروید، این نظر را مطرح می‌کند که تغییر باور و ایجاد عواطف متناسب با آن باور، همواره درگرو پذیرش صدق آن باور نیست؛ بلکه برعکس، در بیشتر موارد ایجاد عواطف و احساسات شدید در مخاطب باور خاصی را در او به‌وجود می‌آورد. برای نمونه، بلک از گفتارهای ترغیبی^{۱۲} یاد می‌کند: «در این ژانر، یک تجربه‌ء عاطفی شدید نتیجه‌ء پذیرش

یک باور نیست... بلکه این عواطف و احساسات است که باور را به وجود می‌آورد.» (Ibid). بلک چنین استدلال می‌کند که قدرت تأثیر موعظه جانانتان ادواردز با عنوان «گناهکاران در دستان خداوند خشمگین» ناشی از باور مخاطبان به دوزخ نیست؛ چرا که اگر چنین بود، این موعظه بر مخاطبان امروزی ناباورمند به دوزخ تأثیری نداشت. برعکس، این نیروی موعظه ادواردز بود که در مخاطبان ترس از دوزخ را به وجود می‌آورد (Ibid).

بلک برای ارائه الگوی تازه‌ای در نقد رتوریک که این نوع گفتارها را نیز دربرگیرد، سنجه‌ای^{۱۳} معرفی می‌کند:

که گفتارهای رتوریک طبق آن بر اساس شدت اعتقادی که در مخاطب برمی‌انگیزند تنظیم شده باشند. در یک سر این سنجه، نوعی تعلیم‌گرایی^{۱۴} و پندآموزی قرار دارد که تأییدی بی‌طرفانه و موقتی در مخاطب به وجود می‌آورد. در سر دیگر این سنجه، شکلی از اقناع قرار دارد که با تغییر بنیادی، دائم و شدید باورها همراه است و میان این دو قطب نیز گفتارهای رتوریک بسته به نیروی تأثیر بر انسان‌ها قرار دارد (Ibid, 132).

عینیت سنجه‌ای که بلک برای تحلیل گفتارهای رتوریک ارائه می‌دهد، بیش از هر چیز به «محدودیت» و «تکرار شونده» موقعت‌های رتوریک وابسته است؛ ویژگی‌هایی که پدیدآورنده ژانرهای رتوریک خاصی هستند:

باید فرض کنیم که تعداد موقعت‌هایی که سخنور خود را در آن می‌یابد محدود است. «موقعت» در اینجا عبارت است از وضعیت حاکم بر باورهای مخاطب، شهرت سخنور، عمومیت و فوریت موضوع و به‌طور خلاصه تمام عوامل فرازبانی^{۱۵} که بر واکنش مخاطب به یک گفتار رتوریک تأثیر می‌گذارند (Ibid).

فقط شمار موقعت‌های رتوریک محدود نیست؛ بلکه:

تعداد شیوه‌هایی که سخنور می‌تواند به هر نوع موقعتی پاسخ دهد نیز محدود است. در هر موقعتی، چند راهبرد رتوریک انگشت‌شمار در دسترس سخنور است... گفتارهای رتوریک از آن رو در نقطه‌ای خاص روی این سنجه گرد می‌آیند که گفتارهای با ویژگی‌های واحد، تأثیرات واحدی را نیز در مخاطب برمی‌انگیزند (Ibid).

به این ترتیب، رده‌بندی ژانرها از سه‌گانهٔ ارسطویی فراتر می‌رود و موقعیت‌هایی را دربرمی‌گیرد که در نظریهٔ ارسطو جایی برای آن‌ها در نظر گرفته نشده بود؛ اما برخی ویژگی‌های نظریهٔ ارسطویی، به‌ویژه محدودیت موقعیت‌ها و شیوه‌های موجود برای پاسخ به آن - که لزوماً انفعال‌سخت‌سخت و مخاطب را در واکنش به موقعیت در پی دارد - همچنان در نظریهٔ بلک به چشم می‌خورد.

تعریف بلک از موقعیت رتوریکی - که در بالا به آن اشاره شد - تا حد زیادی کلی است و با تصور نظریه‌پردازان کلاسیک از این مفهوم تفاوت چندانی ندارد. لوید بیتزر با پی‌گرفتن دیدگاه‌های ادوین بلک، برای نخستین‌بار کوشید تا با تعریفی عینی از موقعیت رتوریکی، ویژگی‌های «صوری» موقعیت رتوریکی را تبیین کند. بیتزر در صفحات آغازین مقالهٔ خود با عنوان «موقعیت رتوریکی»^۶، ابتدا تعریفی «سلبی» از موقعیت به دست می‌دهد: مقصود از موقعیت رتوریکی، بافتی که گفتار در آن ایراد می‌شود نیست؛ چرا که فهم بافت معنایی برای فهم هرگونه گفتاری، اعم از رتوریکی و غیررتوریکی، ضروری است (Bitzer, 1968: 3). همچنین، اشاره می‌کند که مقصود از موقعیت رتوریکی، تعامل^۷ سخن‌گو، مخاطب، موضوع و هدف ارتباطی نیز نیست؛ این مفهوم نیز «بسیار کلی است و بسیاری از گفته‌ها - اعم از فلسفی، علمی، رتوریکی، شعر - در چنین زمینه‌ای رخ می‌دهند.» (Ibid). به همین دلیل، موقعیت رتوریکی را به معنای «ریشه داشتن گفتار در بافت تاریخی» نیز نباید دانست (Ibid). همچنین، مقصود از موقعیت رتوریکی موقعیت اقناعی^۸ هم نیست؛ زیرا به‌طور سنتی، اقناع به معنای ایجاد تغییر در رفتار یا کنش مخاطب است؛ اما هر مخاطبی در هر لحظهٔ معین می‌تواند به شیوه‌های متفاوت تغییر کند. سرانجام، بیتزر اظهار می‌کند هر اثر رتوریکی بیشتر به عمل اخلاقی شباهت دارد: «یک عمل، اخلاقی است؛ چرا که در موقعیتی خاص انجام شده است، به همین شکل عملی رتوریکی است که در پاسخ به موقعیتی خاص انجام گیرد.» (Ibid).

با توجه به آنچه گفته شد، از دیدگاه بیتزر، تعریف «موقعیت رتوریکی» چنین است: موقعیت رتوریکی عبارت است از مجموعه‌ای از اشخاص، رویدادها، اشیاء و روابط که نیازی^۹ بالقوه یا بالفعل را پدید می‌آورند. نیازی که تمام یا بخشی از آن

از میان می‌رود، اگر گفتار درپی ورود به آن موقعیت بتواند تصمیم یا کنش انسان را چنان محدود کند که تغییر معناداری در آن نیاز به وجود آید (Ibid, 6).

بنابراین، اجزای موقعیت رتوریک عبارت‌اند از:

۱. نیاز یا اقتضای رتوریک^{۲۰}: عبارت است از هر نوع نقص، فقدان و مانع که بتوان آن را با نیروی گفتار برطرف کرد. در واقع، نیازی که جز به واسطه گفتار برطرف نشود، رتوریک نیست.

۲. مخاطب: وادار به تصمیم‌گیری یا عمل می‌شود.

۳. محدودیت‌هایی که هم بر سخنور تأثیرگذار است و هم بر مخاطب (Ibid).

در ادامه، بیتزر نحوه شکل‌گیری ژانرهای متفاوت را بر اساس تعریف خود از موقعیت چنین تبیین می‌کند:

برخی موقعیت‌ها به دلیل طبیعت خاص اشیاء یا قرارداد، یا هر دو، تکرار می‌شوند. دادگاه مکانی است برای انواع متعدد موقعیت‌ها که پدیدآورنده دادخواست‌ها، دفاعیه‌ها، رهنمود به هیئت منصفه و... است. موقعیت‌های مشابه هر روز و هر سال رخ می‌دهند و پاسخ‌های مشابهی را برمی‌انگیزند. به همین دلیل، اشکال رتوریک^{۲۱} به وجود می‌آیند و واژگان، دستور و سبک خاصی را تثبیت می‌کنند... موقعیت تکرار می‌شود و از آنجا که ما این موقعیت‌ها و پاسخ‌های رتوریک به آن‌ها را تجربه می‌کنیم، شکل خاصی از گفتار نه تنها شکل می‌گیرد، که اساساً نیرویی خاص خود می‌یابد. سنت، خود به مثابه محدودیتی برای هر پاسخ جدید در آن شکل خاص عمل می‌کند (Ibid, 13).

در رویکرد رتوریک به ژانر، تکرار شونده‌گی موقعیت‌ها مهم‌ترین ویژگی شکل‌دهنده هر ژانر خاصی است. از دیدگاه بیتزر، این ویژگی به دلیل «طبیعت خاص اشیاء یا قرارداد» است. به بیان دیگر، آنچه پدیدآورنده ژانر است، به صورت مستقل از گوینده و مخاطب در رویدادهای خارجی به وقوع می‌پیوندد. سخنور پس از قرار گرفتن در موقعیت خاصی، ویژگی‌های عینی آن موقعیت را «کشف» می‌کند. سپس بر اساس شباهت این ویژگی‌ها به موقعیت‌های پیشین و با تبعیت از قواعدی که سنت آن ژانر تعیین کرده است، پاسخ دیگری به مجموعه نمونه‌های بالفعل آن ژانر می‌افزاید. به بیان دیگر، بیتزر و بلک، هر دو، به «تقدم» موقعیت بر سخنور و مخاطب قائل‌اند. این عینیت

بخشیدن به موقعیت رتوریک و مستقل دانستن آن از سخنور و مخاطب، بی‌تردید، مرزهای گسترده‌تری از تعریف کلاسیک «موقعیت» دارد و گونه‌های متنوع‌تری از سخن را دربرمی‌گیرد؛ اما از آنجا که سخنور و مخاطب، هر دو، جزئی از مفهوم انتزاعی «موقعیت رتوریک» هستند که فقط با «واکنش» نشان‌دادن به موقعیت نقش خاص خود را بازی‌یابند، انفعال موجود در نظریه‌های کلاسیک در رویکرد پوزیتیویستی به موقعیت و ژانر نیز همچنان حضور دارد.

«تکرارشوندگی» و «محدودیت» موقعیت‌های خاص رتوریک به‌دست‌دادن رده‌بندی جامعی از ژانر را به هدف اصلی رویکرد پوزیتیویستی به ژانر تبدیل می‌کند. چنان‌که گفته شد، هیچ‌یک از این دو منتقد (بیتزر و بلک) رده‌بندی بالفعلی از ژانرها به‌دست ندادند؛ اما از آنجا که موقعیت رتوریک را امری عینی، محدود و تکرارشونده می‌دانند، امکان به‌دست‌دادن چنین رده‌بندی‌ای را نیز نفی نکرده‌اند: «ویژگی‌های تکرارشونده موقعیت‌های رتوریک - اگر از آن‌ها آگاهی کافی داشته باشیم - امکان یک تقسیم‌بندی دقیق و جامع از موقعیت‌های رتوریک را ممکن می‌سازند.» (Black, 1956: 132).

در دهه‌های بعد، منتقدان تعریف عینی از موقعیت رتوریک را به‌چالش کشیدند. یکی از نخستین نقدها که از منظر فلسفه زبان و نظریه معنا، عینیت این مفهوم را مورد نقد قرار داد، مقاله ریچارد ای. وتز با عنوان «اسطوره موقعیت رتوریک» بود. وتز در این مقاله نشان داد تصور عینیت موقعیت رتوریک و روابط دخیل در آن بر تصور خاصی مبتنی است که امثال بیتزر از «معنا» دارند؛ تصویری که معنا را ذاتی‌شیء و جزئی طبیعی از ترکیب عینی شیء می‌داند. معنا از شیء سرچشمه می‌گیرد و شکل‌گیری آن در فرایند خاصی صورت نمی‌پذیرد. فقط باید معنایی را که درون شیء وجود دارد بازشناخت (Vatz, 1973: 155). اما وتز، برخلاف بیتزر و بلک، معتقد است «معنا ذاتی رویدادها، واقعیت‌ها، انسان‌ها و موقعیت‌ها نیست، همچنین واقعیت‌ها به‌طور عام مشاهده‌پذیر نیستند... واقعیت‌ها و رویدادها همواره به‌واسطه کسی به ما ابلاغ می‌شوند.» (Ibid, 158). این ابلاغ فرایندی دو مرحله‌ای است: مرحله نخست، «گزینش» رویدادهایی خاص برای ابلاغ است:

بیتزر مدعی است که ماهیت بافت [رتوریکی] تعیین‌کننده رتوریک است. اما هرگز نمی‌توان از بافت خارج شد. هرگز نمی‌توان برای توصیف یک موقعیت از واقعیت‌ها کناره گرفت. «موقعیت» در طول جنگ ویتنام و انتخابات سال ۱۹۷۲ چه بود؟ اساساً موقعیت تاریخی چیست؟ واقعیت‌ها و رویدادهایی که از طریق منابع اطلاعاتی به ما ابلاغ می‌شوند گزینش‌ها هستند... هر سخنوری به‌نوعی در این غربالگری و گزینش نقش دارد، اعم از ویراستار روزنامه‌ای که داستان‌های صفحه نخست را از داستان‌های صفحه کمیک جدا می‌کند، یا سخنوری که در رثای شخص واقعیت‌هایی خاص را برجسته می‌سازد (Ibid).

گام دوم در ابلاغ موقعیت‌ها، معنادار کردن اطلاعات گزینش‌شده است که امری کاملاً تأویلی^{۲۲} و خلاقانه به‌شمار می‌آید. و تز به نقل از ادلمن می‌نویسد رویدادهای سیاسی را می‌توان به‌شدت با تأثرات برآمده از تنش‌های روانی و درک تهدیدها یا فرصت‌های اقتصادی، نظامی و غیره، و تعامل میان واکنش‌های اجتماعی و روان‌شناختی درآمیخت؛ به‌گونه‌ای که آن رویداد تاحد زیادی برساخته‌زبانی باشد که آن را ترسیم می‌کند. بنابراین، «معنا در موقعیت‌ها کشف نمی‌شود؛ بلکه توسط سخنوران آفریده می‌شود.» (Ibid, 157). برای مثال، هنگامی که جنایت‌های فردی - و نه جنایت‌های سازمانی - موضوع مورد توجه سخنوران و روزنامه‌نگاران است، به‌دلیل اهمیت و اولویت ذاتی مورد نخست نیست؛ بلکه نشان‌دهنده گزینش‌هایی خاص و به بیان دیگر، «تصمیمی» است (Ibid) که مورد نخست را برجسته نشان دهد. به این ترتیب، موقعیت رتوریکی یا سخنورانه امری مقدم بر گفتار نیست؛ بلکه این گفتار است که موقعیت را خلق می‌کند.

در مقاله و تز، به‌طور مستقیم به مفهوم ژانر پرداخته نشده است. از دیدگاه و تز، رابطه میان سخنور و مخاطب در موقعیتی خاص، رابطه‌ای دوسویه نیست. سخنور در شکل دادن به موقعیت نقش فعالی دارد؛ اما مخاطب تاحد زیادی تابع گزینش‌ها و تأویل‌هایی است که سخنور در اختیار او می‌گذارد. اما تعریف موقعیت رتوریکی به‌مثابه امری که در فرایندهای خاصی و از طریق گزینش و تفسیر شکل می‌گیرد، پیامدهای بسیاری برای نظریه ژانر دربرداشت. به چالش کشیده شدن «تقدم» موقعیت

بر کنش مشارکان در موقعیت، و طرح این مسئله که موقعیت در فرایندی گزینشی-تأویلی به‌وجود می‌آید، عملاً مفهوم «موقعیت رتوریک» را به مفهومی بیناحوزه‌ای تبدیل کرد و موجب ورود آن به حوزه‌هایی چون علوم اجتماعی، ارتباط‌شناسی^{۲۳}، مطالعات فرهنگی و... شد. رویکرد رتوریک به ژانر در دهه‌های اخیر و به‌ویژه پس از انتشار مقالات میخائیل باختین و کارولین میلر، بیش از هر چیز بر مفاهیم علوم اجتماعی تکیه داشته است. مهم‌ترین دستاورد این حوزه‌ها، تأکید بر نقش فعال سخنور و مخاطب در شکل‌گیری ژانر و به این ترتیب، تبدیل «موقعیت رتوریک» به امری ثانوی و تابع «کنش» مشارکان در موقعیت است.

۲-۳. موقعیت رتوریک، ژانر و ارتباط گفتاری

باختین در مقاله‌اش با عنوان «مسئله ژانرهای گفتاری» (1986)، به طرح ایده‌هایی می‌پردازد که برای رویکرد رتوریک به ژانر بسیار اهمیت دارد. در این مقاله نیز باختین مفهوم «موقعیت تکرارشونده» را برای پدید آمدن ژانر ضروری می‌داند؛ با این تفاوت که از یک‌سو، این موقعیت‌های تکرارشونده موقعیت‌های غیررسمی و روزمره را نیز دربرمی‌گیرند و از سوی دیگر، این موقعیت‌ها در فرایندی ارتباطی پدید می‌آیند. باختین شکل‌گیری ژانرها را بر اساس روابط بینامتنی میان ژانرها تبیین می‌کند و با به چالش کشیدن مفروضات زبان‌شناسی ساخت‌گرا در باب گوینده، مخاطب و ارتباط گفتاری، نشان می‌دهد سخن‌گو و مخاطب هر دو به‌شکلی فعال در پدید آوردن موقعیت‌های ارتباطی و به تبع آن، ژانر، نقش دارند؛ به همین دلیل نه تنها تعداد ژانرهای برآمده از موقعیت‌های گوناگون نامحدود است، بلکه این ژانرها نیز چیزی ثابت و تغییرناپذیر نیستند.

در بحث باختین از شرکت فعال سخن‌گو و مخاطب در تولید و بازتولید ژانر به‌مثابه فرایندی ارتباطی، دو تفکیک نقش کلیدی دارد: یکی تفکیک جمله از گفته^{۲۴} و دیگری تفکیک میان ژانرهای اولیه و ثانویه^{۲۵}. ژانرهای پیچیده ثانویه مانند رمان، نمایش‌نامه، انواع تحقیقات علمی، ژانرهای اصلی تفسیری و... هنگام شکل‌گیری، ژانرهای اولیه نظیر نامه‌ها، یادداشت‌های روزانه، لطیفه‌ها، پرسش و پاسخ‌های کوتاه

روزمره و... را در خود جذب می‌کنند و بر مبنای آن‌ها شکل می‌گیرند. باختین تأکید می‌کند تفاوت‌های میان این دو نوع ژانر بسیار زیاد است؛ اما تمام ژانرها، اعم از اولیه و ثانویه، ماهیت عام زبانی دارند و عملاً اصول واحدی بر روند شکل‌گیری آن‌ها حاکم است. از سوی دیگر، تمام ژانرها ماهیت «گفته» را دارند؛ یعنی در فرایندی ارتباطی شکل می‌گیرند. باختین معتقد است:

همچنان در زبان‌شناسی، «افسانه‌هایی»^{۲۶} چون «شنونده»، «دریافت‌کننده» (شرکای گوینده)، «جریان یکنواخت گفتار» و... رایج است. این افسانه‌ها تصویر کاملاً تحریف‌شده‌ای از فرایند پیچیده و چندوجهی ارتباط گفتاری فعال ارائه می‌دهند... واقعیت این است که هنگامی که شنونده معنا (معنای زبانی) را دریافت می‌کند و می‌فهمد، به‌طور هم‌زمان رویکردی فعال و واکنش‌گر^{۲۷} نسبت به آن اتخاذ می‌کند. آن را (یا بخشی از آن را) می‌پذیرد یا نمی‌پذیرد، چیزی بر آن می‌افزاید، آن را به‌کار می‌بندد، برای اجرای آن آماده می‌شود و... فهم منفعل معنای گفتار ادراک‌شده، تنها جنبه‌ای انتزاعی از کلیت بالفعل فهم فعالانه و واکنش‌گر است (1986: 68).

«گفته»، برخلاف جمله که واحد نظام انتزاعی «زبان» است، واحد ارتباط گفتاری در نظر گرفته می‌شود. این واحد ارتباطی ویژگی‌هایی دارد که برای مفهوم ژانر بسیار مهم است؛ از جمله اینکه برخلاف جمله که «مؤلفی ندارد و متعلق به کسی نیست» (Ibid, 84)، «گفته» در ارتباط بالفعل گفتاری ایراد می‌شود و بنابراین همواره از ذهنیت مؤلف خبر می‌دهد. باختین این ویژگی گفته را با عنوان «حالت‌نمایی»^{۲۸} گفته معرفی می‌کند. هر گفته همواره بیانگر ارزش‌گذاری شخصی - عاطفی گوینده نسبت به محتوای معناساختی گفته است (Ibid). از آنجا که واحدهای زبان، یعنی واژه و جمله در موقعیت‌های بالفعل شکل نمی‌گیرند، از این ویژگی تهی هستند. گفته ویژگی دیگری نیز دارد که آن را از واحدهای انتزاعی زبان متمایز می‌کند: «تخاطب»^{۲۹} (Ibid, 95)؛ به این معنا که هر گفته، لزوماً خطاب به شخص دیگری است و پس از ادا شدن، روابط پیچیده‌ای را با دیگر انواع گفته‌ها پدید می‌آورد. اساس هر گفته بر گفته‌های پیشین است و گفته‌های دیگری را برمی‌انگیزد. ارتباط میان گفته‌ها موارد بسیار متعددی

از قبیل تردید، پرسش و پاسخ، جدل، ابتناء و... را دربرمی‌گیرد. هیچ گفته‌ای نیست که معطوف به دیگر گفته‌ها نباشد. حتی درونی‌ترین مونولوگ‌ها نیز از آنجا که پاسخی برآمده از گفته‌های پیشین‌اند، در رابطه‌ای خاص با دیگر گفته‌ها قرار می‌گیرند.

ژانرهای گفتاری شکل‌های نسبتاً ایستایی هستند که گفته‌های ما را تنظیم می‌کنند. ما گفته‌های خود را در قالب این ژانرها می‌ریزیم و این ژانرها ما را قادر می‌سازند که از لحظه شنیدن نخستین واژه‌های دیگران، برخی ویژگی‌های «کل» گفته نظیر طول، ساختار نحوی خاص و... را حدس بزنیم (Ibid, 78-79). این از آن‌روست که نیت گفتاری شخص هنگام سخن گفتن، بر اساس ژانری که برگزیده است مشخص می‌شود. تنوع بسیار ژانرهای روزمره نظیر خوشامدگویی، تودیع، تبریک، انواع آرزوها، احوال‌پرسی، پرسش از کسب و کار و... از آن‌روست که این ژانرها با توجه به موقعیت، مقام اجتماعی و روابط بینافردی مشارکان در ارتباط شکل می‌گیرند (Ibid, 79). علاوه بر این، گزینش هر ژانر فقط بر نیت گفتاری شخص استوار نیست. اگر هر ژانر گفتاری ویژگی‌های خاصی را در حوزه ارتباطات روزمره به خود اختصاص داده (نحو خاص، سبک خاص و...)، این امر تا حد زیادی بسته به تصویری است که گوینده از «وضعیت» مخاطب در ذهن دارد. این وضعیت در موقعیت‌های ساده روزمره، مسائلی مثل میزان آشنایی مخاطب با پیش‌زمینه‌های یک گفته خاص، پیش‌داوری‌ها، همدلی‌ها و... را دربرمی‌گیرد و در ژانرهای پیچیده‌تر، مسائلی مانند موقعیت اجتماعی، طبقه، نفوذ و... را شامل می‌شود. بنابراین، گوینده و مخاطب، هر دو، در ساختن ژانر نقش فعالی دارند.

اگرچه به‌لحاظ پیچیدگی‌های ساختاری، ژانرهای ثانویه با ژانرهای گفتاری روزمره بسیار متفاوت‌اند، همان ویژگی‌های «گفته» بر آن‌ها نیز حاکم است. ژانرهای پیچیده‌تر علمی و هنری نیز:

همچون پاسخ‌هایی که در گفت‌وگوهای روزمره ردوبدل می‌شود، معطوف به پاسخ دیگری (دیگران) است، معطوف به فهم فعال و واکنش‌گر او که می‌تواند شکل‌های متفاوتی به خود بگیرد: تأثیرات آموزشی بر خوانندگان، اقناع آن‌ها،

پاسخ‌های انتقادی، تأثیر بر پیروان و مریدان و... هر اثر، حلقه‌ای در زنجیره ارتباط گفتاری است (Ibid, 15).

نقش پاسخ دیگری در شکل‌گیری ژانرهای پیچیده ثانویه نیز چنان برجسته است که حتی متنی‌ترین ویژگی‌های این ژانرها نیز باید در فرایندی ارتباطی به‌عنوان «ویژگی» تشکیل‌دهنده یک ژانر شناخته شوند:

یک فرم متنی که [توسط مخاطب] متعلق به نوعی خاص شناخته نشود... جایگاه و ارزش اجتماعی به‌مثابه یک ژانر ندارد. یک ژانر تنها در تشخیص‌ها و توصیف‌های کاربران^{۳۰} وجود دارد. ویژگی‌های صوری نظیر چهارده‌سطری بودن، ایامیک پنج‌رکنی، الگوی خاص بندها و قوافی همسان تنها هنگامی نیروی ژانری نوع غزل^{۳۱} را به‌دست می‌آورند که تشخیص داده شوند و سپس به آن سنت پیوند یابند (Bazerman, 2005: 69).

۳-۳. ژانر به‌مثابه کنش اجتماعی

چنان که گفته شد، تکرار شوندگی موقعیت‌های متفاوت مهم‌ترین عامل در پدیدآمدن هر ژانر خاص است. آنچه مورد بحث است، چگونگی شکل‌گیری این موقعیت‌های متفاوت است. باختین نشان داد که موقعیت و به‌تبع آن، ژانرهای متفاوت (اعم از اولیه و ثانویه) در فرایندی ارتباطی شکل می‌گیرند و سخن‌گو و مخاطب، هر دو، در پدید آمدن آن نقش فعالی دارند. کارولین میلر در مقاله‌اش با عنوان «ژانر به‌مثابه کنش اجتماعی» (1984) رویکرد رتوریکی به ژانر را گامی فراتر برد و کوشید با ارائه الگویی، پیوند ژانر را با ساختارهای اجتماعی و قواعد تعامل نمادین در فرهنگ خاصی نشان دهد. کنش اجتماعی هر ژانری بسیار مهم‌تر از ویژگی‌های صوری و محتوایی آن است؛ زیرا همین کنش است که ویژگی‌های صوری و محتوایی را نیز تعیین می‌کند. در این تعریف، کنش و کارکرد اجتماعی ژانر بر دیگر جنبه‌ها اولویت دارد تا بدانجا که اگر مجموعه‌ای از متون دارای ویژگی‌های صوری و محتوایی واحدی باشند اما کنش اجتماعی واحدی را متحقق نسازند، نمی‌توان بر آن نام ژانر نهاد^{۳۲}.

کارولین میلر در نقد خود از دیدگاه‌های کاملاً عینی در باب موقعیت رتوریک با ریچارد وترز همسوست. او معتقد است آنچه بیش از همه برای نظریه ژانر اهمیت دارد، «تکرار شونددگی» موقعیت‌های مختلف است. اما برای فهم این تکرار شونددگی باید نظریه‌های ماتریالیستی را که موقعیت رتوریک را امری عینی در نظر می‌گیرند، به کناری نهاد؛ زیرا:

موقعیت‌ها عبارات‌اند از بر ساخته‌های اجتماعی که نه از «ادراک»^{۳۳} بلکه از «تعریف»^{۳۴} ناشی می‌شوند. از آنجا که کنش‌های اجتماعی مبتنی بر معناست و به واسطه معنا هدایت می‌شود و نه به واسطه علل مادی، در بطن هر کنش یک فرایند تأویلی وجود دارد. پیش از آنکه بتوانیم دست به عمل بزنیم، باید محیط مادی نامتعیین را تأویل کنیم. [بنابراین] ما یک موقعیت را تعریف یا تعیین می‌کنیم (Miller, 1984: 156).

همچنین اقتضا یا نیاز رتوریک^{۳۵} چیزی نیست که به صورت عینی در یک موقعیت خاص وجود داشته باشد؛ بلکه نیاز رتوریک «به لحاظ اجتماعی، شیوه‌ای قابل تشخیص در اختیار سخنور می‌گذارد که نیت خود را معرفی کند. نیاز رتوریک فرصت و بنابراین فرمی خاص به وجود می‌آورد تا از این طریق رونوشت شخصی خود را از امور عمومی کنیم» (Ibid, 158). میلر تصریح می‌کند که اقتضا را بایست به مثابه «انگیزه‌ای اجتماعی» در نظر گرفت. انگیزه‌های ما اموری شخصی و منحصر به فرد نیستند؛ بلکه بر ساخته‌هایی فرهنگی و اجتماعی هستند. نیاز رتوریک عبارت است از «مجموعه‌ای از الگوها و انتظارات خاص اجتماعی که انگیزه‌هایی اجتماعاً عینیت یافته برای رویارویی با خطر، جهل، تنهایی در اختیار ما می‌گذارد» (Ibid).

این تعریف از موقعیت و نیاز رتوریک، ژانر را به ابزاری مبدل می‌کند که حوزه شخصی را به حوزه عمومی پیوند می‌دهد. از طریق ژانرهای پذیرفته شده اجتماعی و فرهنگی است که شخص نیت خود را متحقق می‌کند. آنچه ژانر را پدید می‌آورد، کنش‌های به هم پیوسته رتوریک است که در نقاط مختلف تاریخ و فرهنگ حضور دارد. بنابراین، بررسی ژانری که برای ایجاد کنش اجتماعی خاصی پدید آمده، بیش از آنکه روشنگر جنبه‌های صوری و محتوایی مشترک باشد، نشان‌دهنده الگوهای تاریخی و فرهنگی موجود در جامعه‌ای خاص و - در نتیجه - نمایانگر شیوه‌های بودن است.

انگیزه‌های اجتماعی یکسان در لحظات مختلف تکرار می‌شوند و کنش‌های رتوریک و واحدی را اقتضا می‌کنند. این کنش‌ها پدیدآورنده ژانر به‌مثابه حدفاصل امور شخصی و عمومی هستند.

برای فهم اینکه چگونه ژانر به‌مثابه کنش رتوریک، متناسب با نیازهای اجتماعی عمل می‌کند، میلر به نظریه کنش‌گفتار متوسل می‌شود. در این نظریه، معنا دارای دو عنصر است: یکی گفته یا گزاره و دیگری کنشی که آن گزاره انجام می‌دهد و به «بار منظوری»^{۳۶} معروف است. اما میلر تصریح می‌کند که «معنا به‌مثابه کنش، تنها در زمینه‌های تأویلی گسترده‌تر» امکان حضور دارد (Ibid, 159). مانند ویتگنشتاین که معنای زبانی هر گفته‌ای را تابع قواعد بازی‌های زبانی^{۳۷}، و این بازی‌های زبانی را نیز در زمینه گسترده‌تر «شکل زندگی» قابل فهم می‌دانست، میلر نیز رویکردی پایگانی^{۳۸} به معنا دارد:

از آنجا که بافت نیز خود پایگانی است، فرم، محتوا و بافت را می‌توان نه مطلق، بلکه نسبی در نظر گرفت که در سطوح بسیاری در پایگان معنا رخ می‌دهند. هنگامی که فرم و محتوا در یک سطح با یکدیگر می‌آمیزند، ارزشی معناشناختی کسب می‌کنند که در سطحی بالاتر شکل می‌یابد. برای مثال، هنگامی در یک سطح، ارزش معناشناختی مجموعه‌ای از واژگان و روابط نحوی آن‌ها در جمله معنادار می‌شود (ارزش پراگماتیک به‌مثابه کنش) که توأمان همچون محتوایی برای فرم کنش‌گفتار در سطحی بالاتر عمل کنند. این ترکیب صورت و محتوا نیز به نوبه خود هنگامی معنادار می‌شود که به‌منزله محتوایی برای فرم در سطحی بالاتر، مثلاً بازی زبانی به‌کار رود. به این ترتیب، آنچه در یک سطح فرم محسوب می‌شود، جنبه‌ای از محتوا در سطحی بالاتر را تشکیل می‌دهد (این همان چیزی است که فرم را معنادار می‌کند). اگرچه همچنان به‌مثابه فرم در سطحی فروتر قابل تحلیل است... از طریق این ترکیب پایگانی فرم و محتواست که ساختارهای نمادین نیرویی کنش‌گرانه کسب می‌کنند و به کنش‌هایی تفسیرپذیر مبدل می‌شوند... پایگانی پیچیده متشکل از چنین روابطی، برای شکل‌گیری معنا ضروری است (Ibid, 159-160).

در ادامه، میلر برخی الگوهای ارتباطی را معرفی می‌کند که بر اساس این تصور پایگانی از شکل‌گیری معنا پیشنهاد شده است. مهم‌ترین این الگوها، یکی الگوی تامس س. فرنتز و تامس ب. فارل است که سه سطح دارد: ۱. بافت: مشخص‌کننده معیار برای

تأویل معناداری و تناسب تمام رویدادهای ارتباطی است و دارای دو سطح پایگانی «شکل زندگی و رویارویی‌ها» است^{۳۹} (رویارویی نقطه برخورد در موقعیت‌های انضمامی است که جنبه خاص موقعیت را تقویت می‌کند). ۲. رویداد^{۴۰}: به معنای توالی قاعده‌مند کنش‌های نمادین است که به واسطه دو یا چند کنشگر که به لحاظ جمعی، هدفی در حال شکل‌گیری دارند تولید می‌شود. ۳. کنش‌های نمادین: عبارت‌اند از گفته‌های زبانی یا غیرزبانی که نیت‌مند باشند. الگوی دیگر، الگوی پیشنهادی و. بارت پیرس و فارست کانکلین است که پنج سطح دارد: ۱. کهن‌الگو: کارکردهای منطقی بنیادین یا روندهای استدلال نمادین است که اشخاص برای بررسی یا تولید الگوها در مجموعه‌ای از رویدادها به کار می‌برند؛ ۲. رویداد؛ ۳. کنش‌گفتار؛ ۴. گزاره‌ها (گفته‌های دستوری)؛ ۵. رفتاری که باید تفسیر شود (Miller, 1984: 160-161). از دیدگاه میلر، اگرچه این دو الگو «پیش‌زمینه‌ای برای فهم ژانر به مثابه کنش معناداری که تابع قواعد است (یعنی به وسیله قراردادهای تفسیرپذیر است) فراهم می‌آورند» (Ibid, 161)، جایگاه خاصی را برای ژانرهای رتوریک در نظر نگرفته‌اند. در نمودار زیر، الگوی ارتباطی پیشنهادی میلر در مقایسه با دو الگوی پیشین نشان داده شده است:

پایگان پیشنهادی	پایگان فرننز و فارل	پایگان پیرس و کانکلین
طبیعت بشری		کهن‌الگو
فرهنگ		
شکل زندگی	شکل زندگی	
ژانر	رویارویی	
رویداد یا راهبرد	رویداد	رویداد
کنش‌گفتار	کنش نمادین	کنش‌گفتار
اظهار		گزاره
زبان		
تجربه		رفتار

پایگان پیشنهادی میلر، در مقایسه با پایگان فرننز و فارل، و پیرس و کانکلین

(Miller, 1984: 162)

ژانرها آمیزه‌ای از فرم و محتوای سطوح فروتر هستند و زمینه تفسیری آنها برآمده از الگوهای شیوه‌های زیستن است. در سطح اظهار^{۴۱} یا کنش‌گفتار، انگیزه‌ها شخصی و

منحصربه‌فردند و در سطوح فراتر، این انگیزه‌ها عام‌تر می‌شوند. اما به گفته میلر، انگیزه^{۴۲} در سطح ژانر عبارت است از «هدفی اجتماعی و متعارف یا نیاز^{۴۳} که در بطن موقعیت تکرارشونده است.» (Ibid). آنچه جایگاه خاص ژانر را به آن می‌بخشد، همین «تکرارشوندگی موقعیت‌های رتوریک» و به بیان بهتر، «درک ما» از تکرارشونده‌بودن این موقعیت‌هاست؛ چیزی که از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت است (Ibid). به همین دلیل، در شرایط متفاوت، ژانر را می‌توان به مقوله‌های متفاوتی از قبیل «تمام گفتارهای عمومی در یک جامعه»، «تمام نطق‌های افتتاحی» و «تمام سخنرانی‌های معارفه ریاست جمهوری آمریکا» اطلاق کرد (Ibid, 163).

تا پیش از انتشار مقاله کارولین میلر، مهم‌ترین دغدغه منتقدان رتوریک به‌دست دادن رده‌بندی‌ای دقیق و جامع از ژانر بود. پس از انتشار این مقاله و پذیرش کلی این اصل که ژانر فقط در یک مدل ارتباطی پایگانی قابل فهم است، بیشتر کوشش منتقدان معطوف به تبیین رابطه میان سطوح فروتر و فراتر الگوی پایگانی معنا یا- به بیان دیگر- ریزسطح‌ها و کلان‌سطح‌ها^{۴۴}، نظیر رابطه میان ذهن و نهادهای اجتماعی بوده است. در دو دهه اخیر، مفاهیم بسیاری برای توضیح این رابطه و اینکه چگونه نیت شخصی در نظام‌های گسترده‌تر کنش به اجرا درمی‌آید پیشنهاد شده است^{۴۵}؛ مفاهیمی که اغلب برگرفته از حوزه جامعه‌شناسی هستند. میلر با استفاده از مفهوم گیدنزی «ساختار بندی»^{۴۶} می‌کوشد این رابطه را توضیح دهد: «ساختارهای روابط اجتماعی متشکل از منابع^{۴۷} و قواعد^{۴۸} است، قواعد این حوزه همچون قواعد زبان‌شناختی، هم شکل‌دهنده‌اند^{۴۹} و هم تجویزی^{۵۰}» (Miller, 2005: 60). هر ساختاری وجودی بالقوه و فرازمان‌مکانی دارد؛ اما باید در موقعیت‌های انضمامی متحقق شود. ساختارهای اجتماعی دووجهی هستند. در نمونه‌های عینی و انضمامی، تحقق ساختار به شکلی منفعلانه صورت نمی‌گیرد؛ بلکه چنان که میلر به نقل از گیدنزی می‌گوید «رفتار فرد فرد کنشگران ویژگی‌های ساختاری پیکره‌های جمعی^{۵۱} گسترده‌تر را بازتولید می‌کند.» (Ibid). به‌طور دقیق، ژانر آن جنبه از ارتباط موقعیت‌مند است که در بیش از یک موقعیت انضمامی قابل بازتولید است. مفهوم ساختار بندی و بازتولید ساختارهای جمعی توسط کنش‌های فردی، نه تنها رابطه سطوح فروتر و فراتر پایگان معنا را تاحدی

تبیین می‌کند؛ بلکه با جایگزینی «بازتولید» به جای «تکرارشوندگی»^{۵۲}، نقش فعال مشارکان در موقعیت و به تبع آن، شکل‌گیری ژانر را نیز به رسمیت خواهد شناخت.

۴. نتیجه‌گیری

مفهوم ژانر در حوزه‌های غیرادبی، از آنجا که بر پایه «موقعیت» تعریف می‌شود و پلی است میان حوزه خصوصی و عمومی، بسیار گسترده‌تر از مفهوم ژانر در ادبیات است. تعریف ژانر به مثابه کنش اجتماعی، نه فقط امور زبانی، بلکه امور غیرزبانی را نیز در برمی‌گیرد. برای مثال، مجموعه‌ای از عکس‌ها، ساختمان‌ها، بازی‌ها و... نیز اگر در صدد القای تأثیر خاصی باشند (تأثیر در وسیع‌ترین معنای آن) و مخاطبان آن را به مثابه کنشی «تکرارشونده» و در پاسخ به موقعیتی «تکرارشونده» ارزیابی کنند، می‌توانند ژانر به شمار آیند^{۵۳}. این رویکرد به ژانر، در قلمرو ادبیات نیز پیامدهایی داشته است. خواننده شدن هر اثر ادبی در دوره‌های گوناگون به دلیل جاودانگی و فرازمان‌مکان بودن اثر نیست؛ بلکه به این دلیل است که در دوره‌های تاریخی متفاوت، خوانندگان و منتقدان موقعیتی را که اثر نخستین بار در آن خلق شده، برای خود بازتولید می‌کنند؛ بازتولیدی که بیش از هر چیز - چنان که نشان داده شد - از راه قواعد ژانری صورت می‌گیرد.

کوشش‌هایی که در جهت نزدیک کردن رویکردهای ادبی و غیرادبی به یکدیگر صورت گرفته (-Bawarshi, 2000; Devitt, 2000; Bawarshi & Reiff, 2010: 22)، اغلب بر آن است که ژانرهای ادبی را نیز باید به منزله بخشی از فرایند ارتباطی در نظر گرفت که خود، برآمده از پیکره فرهنگی گسترده‌تری است. مؤلف تجربه خود را از طریق قراردادهای ژانر به اشتراک می‌گذارد و خوانندگان و منتقدان بر اساس انتظاراتی که از ژانر خاصی دارند، به خوانش و تفسیر آن اثر می‌پردازند. به بیان دیگر، ژانرهای ادبی «ابزارهایی» برای آفرینش و خوانش آثار هستند؛ اما به مؤلف و خواننده نیز شکل می‌دهند؛ زیرا هر جامعه‌ای رواج ژانرهای خاصی را مجاز می‌دارد. هر جامعه‌ای از طریق ژانرها موقعیت‌هایی را در اختیار مؤلفان و خوانندگان می‌گذارد که تجربیات شخصی خود را در آن متحقق کنند. از این رو، کنش‌هایی مانند آفرینش یا

خوانش اثر ادبی، کنش‌هایی اجتماعی‌اند و از طریق کاربرد ژانر، ارزش‌های اجتماعی خاصی را تولید و بازتولید می‌کنند. از آنجا که ژانرها از فرهنگی به فرهنگی دیگر متفاوت‌اند، بررسی ژانر پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک هر نوع آفرینش یا خوانش ادبی را نیز روشن می‌کند.^{۵۴} در حوزه ادبیات، ارزش آثار ادبی نه در پایبندی به قوانین ژانر، بلکه در فراتر رفتن از این قوانین و برهم زدن هنجارهای ژانری است؛ اما اگر ژانر را به‌مثابه سطحی از ارتباط در نظر بگیریم که منعکس‌کننده پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک جامعه خاصی است، آن‌گاه برهم زدن قواعد ژانری نه فقط آفرینشی خلاقانه، بلکه نوعی مقاومت در برابر ساختارهای ایدئولوژیک جامعه و فرهنگ خاصی قلمداد می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Aviva Freedman
2. Peter Medway
3. rhetorical turn
4. rhetoric
5. mimesis
6. telos
7. judgment
8. objective
9. Lloyd Bitzer
10. Edwin Black
11. logical artistic proofs
12. exhortative discourse
13. scale
14. didacticism
15. extra linguistic
16. rhetorical situation
17. interaction
18. persuasive
19. exigence
20. rhetorical exigence
21. rhetorical forms
22. interpretative
23. communication studies
24. sentence/ utterance
25. primary/ secondary genres

26. fiction

27. responsive

28. expressivity

29. addressivity

30. users

31. sonnet

۳۲. کارولین میلر از «بیانیه‌های تأثیرات زیست‌محیطی» (environmental impact statements)

به‌عنوان نمونه‌ای از این مجموعه‌متون یاد می‌کند که دارای ویژگی‌های صوری و محتوایی یکسانی هستند، اما کنش اجتماعی واحدی را به‌وجود نمی‌آورند. این اسناد را به این دلیل نمی‌توان «ژانر رتوریک» دانست که از یک‌سو، شکل‌های فرهنگی‌ای که این اسناد را دربرگرفته بودند زمینه‌های تأویلی متناقضی را به‌وجود می‌آوردند و از سوی دیگر، در این اسناد آمیزه رضایت‌بخشی از فرم و محتوا- که به‌مثابه محتوای زمینه‌ها و فرم‌های سطوح فراتر پایگان معنا به‌کار رود- به‌چشم نمی‌خورد. برای مثال، احکام غیرقطعی که محتوای دانش زیست‌محیطی را تشکیل می‌دهد، با برخی مقتضیات فرمی نظیر عینیت و کمیت‌نمایی (quantification) در تعارض بود (ن. ک. Miller, 1984: 164).

33. perception

34. definition

35. rhetorical exigence

36. illocutionary force

37. language games

38. □ ierarchical

39. encounter

40. episode

41. locution

42. motive

43. exigence

44. micro. Levels & macro. Levels

۴۵. از مهم‌ترین این مفاهیم می‌توان به میزان جذب (uptake)، مجموعه‌های ژانر (genre sets) و

نظام‌های ژانر (genre systems) اشاره کرد که در سال‌های اخیر منتقدان این حوزه معرفی کرده‌اند و اغلب ناظر به روابط تعاملی (interactive) میان ژانرها هستند. برای مثال، بی‌زمن با معرفی مفهوم نظام‌های ژانری معتقد است برای تحقق اهداف خود باید با مبادلات ژانری آشنا باشیم. در هر موقعیت خاص، ژانرهای محدودی می‌توانند از پی یکدیگر بیایند؛ چرا که شرایط موفقیت کنش‌های مربوط به هر ژانر نیازمند وجود وضعیت‌های خاصی است. یعنی مثلاً حق

انحصاری (patent) صادر نمی‌شود، مگر اینکه درخواستی وجود داشته باشد. شکایتی از نقض حق امتیاز تنظیم نخواهد شد، مگر اینکه حق انحصاری معتبری وجود داشته باشد. اظهارنامه‌ای به قید سوگند در باب اتفاقات وقوع یافته در یک آزمایشگاه در تاریخی خاص تدوین نخواهد شد، مگر اینکه پرونده‌ای علیه حق انحصاری تشکیل شده باشد. مداخله ژانرهای بعدی و کلان‌کنش - گفتار (macro. Speech act) ملازم آن اگر موفقیت‌آمیز باشد، پیامدهایی برای دیگر ژانرها و کنش‌گفتارها نیز خواهد داشت (Bazerman, Bawarshi & Reiff, 2010: 78 & 104; Bazerman, 2005: 82).

46. structuration

47. resources

48. rules

49. constitutive

50. normative

51. collectivity

52. recurrence

۵۳. برای بررسی تفصیلی شماری از ژانرها که تأثیر اجتماعی موردنظر خود را به واسطه ابزاری جز زبان القا می‌کنند، بنگرید به: Foss, 2009: 166 F. F.

۵۴. برای مثال، دیوید کوئینت معتقد است:

ژانر حماسه و غایت‌شناسی خطی‌اش (linear teleology) به پیروزمندان تعلق دارد؛ ژانر رمانس و سرگردانی تصادفی یا دوری‌اش به شکست‌خوردگان و ... پیروزمندان تاریخ را همچون داستانی منسجم و هدفمند تجربه می‌کند که قدرت آن‌ها در آن نقش اصلی را دارد؛ حال آنکه شکست‌خوردگان مجموعه‌ای از پیشامدها را تجربه می‌کنند که توان تحقق اهداف را از آن‌ها می‌گیرد (Qt. Bawarshi & Reiff, 2010: 24).

منابع

- Aristotle (1949). *Poetics*. Tr. Thomas Twining. London: J. M. Dent & Sons LTD.
- _____ (2007). *Rhetoric. A Theory of Civic Discourse*. Tr. George E. Kennedy. Oxford University Press.
- Bakhtin, M. M. (1986). "Speech Genres and Other Late Essays". Tr. Vern W. McGee. University of Texas Press.
- Bawarshi, Anis (2000). "The Genre Function". *College English*. Vol. 62. No. 3. Pp. 335- 360.

- Bawarshi, Anis S. & Mary Reiff (2010). *Genre, An Introduction to History, Theory, Research and Pedagogy*. Parlor Press and The WAC Clearinghouse.
- Bazerman, Charles (2005). "Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions" in *Genre and the New Rhetoric*. Eds. Aviva Freedman & Peter Medway. Taylor & Francis Inc.
- Bitzer, Lloyd (1968). "The Rhetorical Situation". *Philosophy and Rhetoric*. 1(January). S. 1. No. 14.
- Black, Edwin (1965). *Rhetorical Criticism: A Study in Method*. The University of Wisconsin Press.
- Devitt, Amy (2000). "Integrating Rhetorical and Literary Theories of Genre". *College English*. Vol. 62. No. 6. Pp. 696- 718.
- Foss, Sonja (2009). *Rhetorical Criticism, Exploration and Practice*. Waveland Press Inc.
- Freedman, Aviva & Peter Medway (2005). "Locating Genre Studies: Antecedents and Prospects" in *Genre and the New Rhetoric*. Eds. Aviva Freedman & Peter Medway. Taylor & Francis Inc.
- Kennedy, George A. (1998). *Comparative Rhetoric, An historical and Cross*. Cultural Introduction. Oxford University Press.
- Miller, Carolyn (1984). "Genre as Social Action". *Quarterly Journal of Speech*. No. 70. Pp. 151- 167.
- _____ (2005). "Rhetorical Community" in *Genre and the New Rhetoric*. Eds. Aviva Freedman & Peter Medway. Taylor & Francis Inc.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1920). *Institutio Oratoria*. Tr. H. E. Butler. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University press.
- Varallo, Sharon M. (2009). "Family Photographs, A Generic Description" in *Rhetorical Criticism, Exploration and Practice*. Sonja Foss. Waveland Press Inc.
- Vatz, Richard E. (1968). "The Myth of Rhetorical Situation". *Philosophy & Rhetoric*. S. 6. No. 3. Pp. 154- 161.