فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و چهارم، بهار ۱۴۰۱: ۵۰-۲۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۲
نوع مقاله: پژوهشی

ادبیات فراتر از جهانِ صفر و یک؛ بررسی ادبیات از دیدگاه منطق فازی

زهره کافی*
امیرحسین مدنی**

چکیده

دانستن این موضوع که ادبیات دارای سرشتی فازی است و نه ارسطویی، کمک می‌کند تا مخاطبان و تحلیلگران در مواجهه با متون، نگاه بازتری داشته باشند. ادبیات مانند هر دانش و هنر دیگری، قابلیت ارزیابی دارد و با توجه به منطق حاکم بر آن می‌توان دربارهٔ ادبی بودن یا نبودن یک متن داوری کرد. ازاین‌رو، در این پژوهش ابتدا مفاهیمی چون: ادبیات، ادبیات عرفانی، منطق ارسطویی و منطق فازی تبیین شده‌اند و سپس رابطهٔ ادبیات با منطق ارسطویی و فازی بررسی شده است. در این سنجش، با روش تحلیلی، چهار عنصر اصلیِ ادبی بودن یک متن (عاطفه، تخیل، چندمعنایی و فرم) در نموداری فازی همراه با شواهد مثالی از ادبیات فارسی تحلیل شده‌اند. در هر چهار مورد، نتیجهٔ حاصل‌شده نشان می‌دهد که یک متن می‌تواند با دربرداشتن درجه‌ای از هر یک از این چهار عنصر، در دایرهٔ ادبیات قرار بگیرد و متناسب با درجهٔ برخورداری از این عناصر، نسبت ادبی آن مشخص می‌گردد؛ در نتیجه لزومی ندارد که به شکل منطق دوارزشی و مطلقِ صفرویک در منطق ارسطویی، همهٔ عناصر را در بالاترین درجهٔ ممکن دارا باشد. به این ترتیب ثابت می‌شود که منطق حاکم بر ادبیات، منطق فازی است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات و منطق، منطق فازی، منطق ارسطویی، عناصر ادبی.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، ایران
dokhteafrasiab1986@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، ایران m.madani@kashanu.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

به گفتهٔ ژرژ باتای، ادبیات یا همه چیز است یا هیچ چیز (احمدی، ۱۳۹۸: ۴۵۵، به نقل از باتای، ۱۹۵۷). برای تمام کسانی که عمری را در میان متون، گزاره‌ها و کلمات گذرانده‌اند، پیداست که ادبیات همه چیز است؛ اما جدای از جایگاه مفهومی و شهودی در ادبیات، خوب است که به شکلی منطقی و علمی، این مفهوم گسترده بررسی شود. برای ارزیابی ادبیات «بما هو ادبیات» باید دید که کدام منطق قابلیت ارزیابیِ مؤلفه‌های آن را دارد و کدام متر و معیار می‌تواند در سنجش آن، بیشترین نتیجهٔ منطقی را به دست دهد. متغیر بودن یا ثابت بودن مفاهیم در ادبیات از دغدغه‌هایی است که با یافتن پاسخی قابل اعتنا، می‌تواند علاوه بر کمک به شناخت جهان ذهنی شاعر و نویسنده، راه‌گشای بحث‌هایی پیرامون الگوهای ساختاری باشد.

منطق ارسطویی و منطق فازی، دو منطق عمده هستند که می‌توانند برای دست‌یابی به این منظور، مطالعه شوند. منطق ارسطویی یک منطق دوارزشی است و همه‌چیز را در یک‌وصفر خلاصه می‌کند. برپایهٔ این منطق، یک متن یا ادبیات است و یا نیست، حد وسطی وجود ندارد. درنتیجه با این رویکرد، دایرهٔ آثاری که در حیطهٔ ادبیات قرار می‌گیرند، بسیار محدود می‌شود و حتی می‌توان گفت که بسیاری از آثار ادبی از این محدوده خارج می‌شوند؛ زیرا مرز مشخص و شفافی میان ادبی بودن و ادبی نبودن، ترسیم می‌شود. حال آن‌که در منطق فازی، طیفی از ارزش‌ها میان صفر و یک وجود دارند. یعنی یک اثر می‌تواند شامل درجاتی از ادبی بودن باشد و در حوزهٔ ادبیات بماند. وقتی به شکل فشرده به ویژگی‌های محصول ادبی نگاه شود، مشخص می‌گردد که تقریباً «اغلب نظریه‌پردازان ادبیات، چهار عنصر اصلی برای ادبیات برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: ۱- عاطفه ۲- خیال ۳- اندیشه ۴- اسلوب و فرم» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰). با تکیه بر این ویژگی‌ها و تعاریف بنیادین ادبیات، می‌توان بررسی نمود که آیا منطق حاکم بر ادبیات، فازی است یا ارسطویی؟

پرسش‌های پژوهش

با توجه به مقدمه‌ای که بیان شد، پرسش‌های پژوهشِ پیشِ رو از این قرار است:

الف) چه متنی را می‌توان ادبیات نامید؟

ب) منطق حاکم بر ادبیات، فازی است یا ارسطویی؟

پ) چه ویژگی‌هایی در متن باید موجود باشد تا آن را فازی تلقی کرد؟

برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها، شایسته است که ابتدا به چیستی سه گزینه پاسخ داده شود و تعاریف مشخص و علمی برای آنها بیان گردد.

۱) ادبیات ۲) منطق ارسطویی ۳) منطق فازی

پس از یافتن تعاریف، ارتباط و تناسبات میانشان بررسی خواهند شد تا روشن شود که ادبیات در یک معنای محض و مضاف، آیا دارای سرشتی ارسطویی است یا فازی؟ لازم است پیش از آغاز بحث، پیشینهٔ تحقیقات موجود دربارهٔ ارتباط ادبیات و منطق فازی مرور شود.

پیشینهٔ پژوهش

از پسِ جست‌وجوهای بسیاری که در این زمینه انجام شد، مقاله یا کتابی که مسئلهٔ فازی بودن یا نبودنِ ادبیات را مطرح کرده باشد، یافت نشد. صرفاً مقالات انگشت‌شماری دربارهٔ ارتباط عرفان و منطق فازی به‌دست آمد. در مقالهٔ «عرفان و تفکر فازی» (ر.ک: وکیلی، ۱۳۸۳) نویسنده بیش از آن‌که به اثبات فازی بودن عرفان بپردازد، به آسیب‌شناسی آن پرداخته و تنها در قسمتی کوتاه، متناقض‌نمایی و ابهام‌زایی را به عنوان خصلت فازی‌نمایی عرفان نام می‌برد. در مجموع نیز به قیاس عرفان‌های ناب و شبه‌عرفان‌ها می‌پردازد و در انتها دستورالعمل‌هایی برای درمان آسیب‌ها و سلوکِ در عرفان برمی‌شمارد.

در مقالهٔ دیگری با نام «شطحیات عرفانی از منظر منطق و تفکر فازی» (ر.ک: وکیلی و گودرزی، ۱۳۹۳) نویسندگان بیان می‌کنند که راه‌حل منطقیِ مشکلاتی همچون تناقضِ در شطحیات را باید در منطق فازی جُست، نه در منطق ارسطویی. سپس انواع شطحیات برشمرده می‌شود و چندین نظریه با دیدگاه اِستیس[1] برای توجیه شطحیات مطرح می‌شوند که از میان آن‌ها نظریهٔ متناقض‌نمای منطقی، بهترین راه برای درک حقیقتِ

1. Walter Terence Stace

شطحیات خوانده می‌شود؛ در انتها نیز ارتباط چند شطح با منطق فازی بررسی می‌شود. در مقالهٔ «درآمدی به شعرشناسی نقش‌گرا» (ر.ک: خان‌جان و میرزا، ۱۳۸۵) نویسندگان مسئلهٔ زبانی را مطرح می‌کنند و در بررسی سه دیدگاه شعرشناسی، رابطهٔ زبان و شعر را می‌سنجند. با این که در بخشی کوتاه از مقاله به منطق فازی می‌پردازند و بر این باورند که در این رویکرد موضوع اصلی، دیگر «شعر» و «غیر شعر» نیست؛ بلکه «شعرتر» و «شاعرانه‌تر» است؛ اما موضوع را به قدر کفایت، بسط و گسترش نمی‌دهند و بیشتر به جنبه‌های زبان‌شناسانه از دیدگاه هلیدی[1] می‌پردازند.

می‌توان گفت پژوهش‌های دیگری که با کلیدواژهٔ منطق فازی یا تفکر فازی جست‌وجو شدند، هیچ‌کدام دربارهٔ نسبت این منطق با ادبیات نیستند؛ بلکه به موضوعاتی همچون: فلسفه، ریاضی، علوم اجتماعی، علوم سیاسی، علوم انسانی، تفسیر قرآن و تاریخ از دیدگاه منطق فازی پرداخته‌اند؛ در نتیجه، هیچ‌گونه پژوهشی در باب فازی بودن یا نبودن ادبیات انجام نشده‌است. ازاین‌رو، جای خالی یک نگاه همه‌جانبه و دقیق به این مسئله در ادبیات، به‌خوبی احساس می‌شود. ضرورتی که اگر به آن پرداخته شود، شاید بتواند راه‌گشا و پاسخ‌گوی برخی پرسش‌های بنیادین باشد. هم‌چنین از آن‌جا که در دوره‌هایی، پیوندی ژرف میان عرفان و ادبیات فارسی به وجودآمده است، هر تحقیقی که بخواهد در بستر متون نظم و نثر فارسی شکل بگیرد، ناگزیر است که به اندیشهٔ عرفانیِ جاری در آن نیز بپردازد؛ در نتیجه این دو از هم جدا نیستند و همراه با هم سنجیده می‌شوند؛ اما از آن‌جایی که امکان دارد بحثی دراز دامن شکل گیرد و در حجم و حوصلهٔ یک مقاله نگنجد، تلاش شده است تا مرکز بحث، ادبیات باشد و در صورت لزوم، اشاراتی به ادبیات عرفانی صورت گیرد.

طرح بحث

برای رسیدن به پاسخ پرسش‌های نخستین، باید بررسی شود که کدام منطق، توانایی الگوی روبه‌رو شدن با ادبیات را دارد. منطق ارسطویی یا منطق فازی؟ اما پیش از ورود به بحث اصلی لازم است مفاهیمی ضروری مرور شوند.

1. Michael Halliday

ادبیات

چیستیِ ادبیات «در عصر حاضر در شمار پرسش‌های فلسفی درآمده است» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۷۲). اگر بتوان تعریف مشخص و مرزبندی‌شده‌ای از ادبیات ارائه داد، آن‌وقت می‌توان به جزئیات بیشتری ورود کرد؛ اما مسئله این‌جاست که در کتاب‌ها و مقالات مختلف، بیش از آن‌که تعریف و محدودهٔ ادبیات مشخص شود، اقسام آن در حیطهٔ انواع ادبی و نقد ادبی مطرح شده است؛ زیرا «برخی از محققان موضوع علم ادب را کلام منظوم و منثور دانسته‌اند. یعنی دانشی که به شناسایی و تحقیق در کلام منظوم و منثور می‌پردازد. از این نظر، ادب در واقع عبارت از تحقیق ادبی یا نقد ادبی است» (همان: ۱۷۶).

شفیعی‌کدکنی در کتاب «رستاخیز کلمات»، بخشی به نام ادبیّت دارد که آن را در زیرمجموعهٔ فرمالیسم روسی چنین تعریف می‌کند: «ادبیّت همان عاملی است که مادّه ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. تمام کوشش نحلهٔ فرمالیست‌های روس متمرکز بر همین است که آن عامل را کشف کنند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۵۹). البته که در این‌جا نگاه فرم‌گرایانه بر تعریف حاکم است و به مبحث انگیزش «هنرسازه‌ها» ختم می‌شود (همان: ۶۰). و نتیجه می‌گیردکه ادبیّت همان مرزی است که یک متن را از متن‌های دیگر که ارزش ادبی ندارند، جدا می‌کند (همان: ۶۶). به نظر می‌رسد که این تعریف قانع‌کننده و کامل نیست؛ چون باید دید حقیقتاً مرز مشخصی وجود دارد یا ندارد و همچنین باید دانست که آیا این مرز ثابت است یا متغیّر؟

«ادبیات» در مفهوم امروزین و «ادب» در مفهوم کهن، تعاریف بسیار و گاه متناقضی دارد. محمود فتوحی در مقالهٔ «تعریف ادبیات» (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۰) این تعاریف را از نظر تاریخی بررسی و طبقه‌بندی کرده است. او سیر تحول معنایی از ادب به ادبیات را با توجه به پژوهش‌های محققان فارسی و عربی و شرق‌شناسان در هفت بخش بیان می‌کند و در انتها پایدارترین کاربردها را موارد ششم و هفتم می‌نامد: «ادب، دانش صناعی است که به وسیلهٔ آن اسلوب‌های سخن بلیغ در هر حالتی شناخته می‌شود» (همان: ۱۷۵).

در بخش دوم نیز مفهوم نوینی را که از آغاز قرن بیستم میلادی منجر به استعلای معنای ادب شده است، ادبیات برمی‌شمارد و امروزی‌ترین تعریف را این‌گونه بیان

می‌کند: «کلیهٔ نوشته‌های والا، زیبا و خلاق و هنری(ادبیات محض)» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۷۹). در این مقاله بارها اشاره می‌شود که ادبیات، مانند فرهنگ و هنر، تعریف‌ناپذیر است و بیش از دو هزار سال است که همه در تلاش برای یافتن تعریف روشنی برای آن هستند؛ اما هزاران تعریف ارائه شده و همچنان ادامه دارد.

بی‌راه نیست که حتی در تعریف علمی از ادبیات نیز گزارهٔ مشخص، جامع و مانعی وجود ندارد و چه بسا چنین مسئله‌ای از ذات تعریف‌گریز و دارای درجات ادبیات ناشی می‌شود. آن‌چه بسیار اهمیت دارد این است که ادبیات فارسی، مشحون است از عارفانِ دست‌به‌قلم و شاعران و نویسندگانی که به اندیشه‌های عرفانی گرویده‌اند؛ پس ناگزیر باید در زیرمجموعهٔ تعریف ادبیات، گریزی به ادبیات عرفانی زده شود.

ادبیات عرفانی

اگر آثار ادبی که در بستر عرفان خلق شده‌اند، از محدودهٔ ادبیات فارسی کنار گذاشته شوند، بخش عظیمی از بدنهٔ ادبیات حذف خواهد شد؛ پس «مسلم است که ادبیات کلاسیک ما تحت تأثیر مستقیم اندیشه‌های عرفانی است» (سیار، ۱۳۷۹: ۷۱). از آن‌جا که «زبان، ابزار هنری عارف است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۹)، می‌توان گفت ادبیات وسیله‌ای است برای ابراز درونیات عرفا در قالب کلمات. آثاری که عارفان نوشته‌اند یا سروده‌اند از سطح زبانی فراتر رفته و به قلمرو ادبی وارد شده‌است و دقیقاً «انحطاط تصوف و عرفان از همان‌جایی آغاز می‌شود که این زبان روی در انحطاط می‌گذارد» (همان، ۱۳۹۲: ۹۹). همین مسئله است که پیوستگی عرفان به زبان و ادبیات را نشان می‌دهد.

تعاریف مختلفی دربارهٔ عرفان وجود دارد: «عرفان طریقهٔ معرفت در نزد آن‌دسته از صاحب‌نظران است که برخلاف اهل برهان، در کشف حقیقت بر ذوق و اشراق بیشتر اعتماد دارند تا بر عقل و استدلال» (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۹). عرفان دارای دو جنبهٔ نظری و عملی است؛ و عرفان نظری در حقیقت یک نظام جهان‌بینی ویژه است (یثربی، ۱۳۹۴: ۳۵). این جهان‌بینی، متأثر از دین است و «در محیط هر یک از ادیان، عرفان هم، صورت و رنگ همان دیانت را دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۹۴: ۱۳). به همین جهت، رویکرد پژوهش حاضر به عرفان، همان تعریفی است که شفیعی‌کدکنی در کتاب «زبان شعر در نثر صوفیه» ارائه

کرده است: «عرفان چیزی نیست مگر نگاه هنری و جمال‌شناسانه به الاهیات و دین» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹). با این تعریف، نه تنها تمام مذاهب دارای عرفان هستند یا دست‌کم قابلیت پذیرش نگاه عرفانی را دارند؛ بلکه می‌شود نتیجه گرفت، هنر و عرفان از یک آبشخور سرچشمه می‌گیرند. هنر امری ذوقی است. وقتی عرفان نگاه هنری به دین تعبیر شود، عارفِ دارای احوال و دگرگونی‌های بسیار را نیز می‌توان همچون هنرمند تصویر کرد، پس «عارف بودن امری است نسبی و به قول قدما ذات مراتب تشکیک» (همان، ۱۳۸۸: ۱۹)؛ یعنی عارف در نسبت با عرفان دارای مراتب و مدارج است.

از آن‌جا که عرفا برای بیان احوال و مکاشفات و مشاهدات خود، از ادبیات بهره جسته‌اند، نوعی ادبیات خلق شده است به نام «ادبیات عرفانی» که همواره جایگاه دوسویه‌ای در ادبیات فارسی داشته است، هم از وجه ادبی بودن و هم ویژگی عرفانی داشتن.

منطق ارسطویی

در منطق ارسطویی سه اصل موجود است: صوری بودن قیاس، اصل امتناع تناقض و دوگانه‌محوری. از آن‌جایی که در این منطق بیشتر به ظاهر و صورت استدلال و قیاس و شرایط صوری استدلال پرداخته می‌شود، به منطق صوری معروف است. شاید تمام اهمیت ارسطو در منطق و بزرگ‌ترین کشف او در این دانش، کشف صورت است (ر.ک: موحد، ۱۳۸۲) یعنی درستی و نادرستیِ استدلال‌هایی که انجام می‌شود، نه به محتوای آنها بلکه به‌صورت، تصور یا قالب آنها بستگی دارد.

دربارهٔ اصل امتناع تناقض که ام‌القضایا هم نامیده شده، وحدت در هشت چیز باید رعایت شود: زمان، مکان، شرط، اضافه، جزء، کل، قوه و فعل. برای نمونه: «انسان خندان است»، «اسب خندان نیست». این دو گزاره نمی‌توانند متناقض باشند؛ زیرا وحدت موضوع ندارند. یا این مثال: «حسن اکنون یک پزشک است»، «حسن بعداً یک پزشک نیست». این دو عبارت هم در قوه و فعلیت وحدت ندارند؛ پس نمی‌توانند متناقض باشند. حالا به این مثال دقت شود: «نیمی از سیب را خورده‌ام»، «نیمی از سیب را نخورده‌ام». در این دو گزاره، هیچ‌کدام از شروط هشت‌گانه نقض نشده‌اند؛ اما با وجود این، دو گزاره نقیض هم نیستند و هر دو صادق‌اند (حق‌بین، ۱۳۸۴: ۳۰-۳۱).

اصل دوگانه محوریِ ارسطو در این جا نقض می‌شود. یعنی با وجود وحدت هشت‌گانه، گزاره‌ها متناقض نیستند. توضیح کوتاه این‌که دوگانه محوری یعنی «منطق ارسطویی، منطقی دوظرفیتی و دوارزشی است، نه منطقی چندارزشی. ارسطو به جهانی خاکستری باور نداشت، جهان یا سیاه است یا سفید» (خبازی، ۱۳۹۵: ۵۶). و این یک ارزش‌گذاری معرفت‌شناختی است که بنیاد بسیاری از ارزش‌گذاری‌ها بوده‌است. در این منطق، هر چیزی تنها می‌تواند دو وجه داشته باشد. مثلاً یک تپه یا وجود دارد یا ندارد، برپایهٔ منطق ارسطویی حالت سومی نمی‌توان متصور شد؛ اما اگر با این مثال روبه‌رو شویم که «روزی زنو دانه‌ای از شن را از تپه‌ای شنی برداشت و پرسید آیا این تپه هنوز یک تپه است؟» (کاسکو، ۱۳۹۷: ۲۵). برای پاسخ به این سؤال بی‌درنگ گفته خواهد شد: بله هنوز تپه است و هر چه قدر هم دانه‌های برداشته شده بیشتر شوند، آن تپه هنوز تپه است تا زمانی‌که تمام دانه‌ها به سمت دیگری منتقل شوند و آخرین دانه‌ی شن برداشته شود. پس مرز دقیق تپه و ناتپه کجاست؟ آیا حالتی میان بودن و نبودن تپه وجود ندارد؟ از همین‌جاست که منطق دیگری غیر از منطق ارسطویی مطرح می‌گردد.

منطق فازی

ایدهٔ فازی در نظریهٔ مجموعه‌های فازی توسط لطفعلی رحیم‌اوغلو عسکرزاده، مشهور به لطفی‌زاده، رئیس دپارتمان مهندسی برق دانشگاه کالیفرنیا در برکلی، به سال ۱۹۶۵ میلادی مطرح شده‌است. لطفی‌زاده بعدها یکی از استادان مشاور بارت کاسکو در اخذ درجهٔ دکتری بوده است. کاسکو نویسندهٔ کتاب «تفکر فازی» است که مرجعی معتبر دربارهٔ این نظریه و حاشیه‌های ایجادشده در مورد آن است. کاسکو دربارهٔ دلیل انتخاب نام فازی توسط لطفی‌زاده می‌گوید: «علت نام‌گذاری این بود که مفهوم فازی را از منطق دودویی که در زمان او مطرح بود، دور سازد» (همان: ۴۳). البته می‌شود منطق فازی را منطق تشکیک، منطق امکان، منطق خاکستری، منطق ابری یا منطق متداوم هم نامید. در واقع منطقی با مرزهای نامشخص در تقابل با منطق دوارزشیِ ارسطویی است. در این منطق، یک مفهوم دارای مصادیق متعدد است که صدق آن، صرفاً بر برخی از مصادیق، کاملاً مشخص و روشن است، ولی صدق آن بر مصادیق دیگر، غیرواضح و غیرقطعی است.

باید دقت کرد که منطق فازی را با منطق چندارزشی، یکی فرض نکنیم. در منطق چندارزشی، ارزش صدق از مراتب مشخصی برخوردار است که تعریف‌شده و مشخص‌اند؛ اما در منطق فازی استفاده از سورهای(مقادیر) نامشخص، کاملاً قابل‌قبول است؛ هرچند اکهارت بر این باور است که ابهام در این منطق، رفع نمی‌شود بلکه از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر منتقل می‌شود (Hajec, 1998: 5). اما شاید بشود گفت اندیشهٔ فازی، برآمده از واقعیات عالم است. جهان، هیچ‌گاه منحصر به دو ارزش صدق و کذب نیست. ارزش‌ها متعدد و متکثراند. درست است که اصطلاح منطق فازی جدید است؛ اما پشتوانه و ریشهٔ آن در همین جهان هستی است.

کاسکو شرح می‌دهد که هر چیزی «به طور نسبی» درست یا غلط است. او معتقد است با این‌که دو هزار سال است قانونِ ارسطو تعیین می‌کند چه چیزی از نظر فلسفی درست است یا درست نیست؛ اما در سیستم‌های شرقی، چه قدیم و چه جدید، از تائوئیسم، لائوتسه تا ذن مدرن ژاپنی، منطق فازی موج می‌زند (کاسکو، ۱۳۹۷: ۲۵). در منطق دودوییِ ارسطو تنها یک نتیجه حاصل می‌شود: یا «این» یا «نه‌این». یک چیزی یا هست یا نیست. حد وسطی وجود ندارد. و این همان چیزی است که ریاضی‌دانان و فیلسوفان همواره در تلاش‌های خود به آن پایبند بوده‌اند، اما آیا توانسته‌اند با این روش برای پارادوکس‌ها و موارد خاکستری هم پاسخی بیابند؟ در دایرهٔ پوزیتیویسم منطقی همیشه از طریق آزمایش و اثبات ریاضی باید به پاسخ رسید و در غیر این‌صورت، هیچ پاسخی پذیرفتنی نیست. اما آیا متافیزیک و عرفان، آزمایش‌پذیر و قابل اثبات‌اند؟ فیلسوفان در این زمینه چه می‌گویند؟ «فیلسوفان فرض کرده‌اند که جهان، سیاه و سفید یا دوارزشی است... آنها به دو دلیل این کار را انجام می‌دهند: اول آن‌که این کار ساده است. دوم آن‌که به صورت یک عادت درآمده است» (همان: ۲۹).

با توجه به این نکته، رفتن به سمت منطق فازی، یعنی انجام کار سختِ خرق عادت، چون ظاهراً منطق دوارزشی دقت خودش را فدای آسان‌گیری می‌کند. پس واداشتنِ ذهن به چالشِ تازه در مواجهه با مسائل، چندان راحت نیست. فازی سعی بر این دارد تا با مرزبندی‌ها و دسته‌بندی‌هایی که ذهن و زبان ما را آکنده است، مقابله کند (McNeill, Freiberger, 1993: 15). کاسکو با بیان این‌که انسان‌ها در عصر اطلاعاتِ مبتنی بر حالت

دوارزشی زندگی می‌کنند، معتقد است که انقلاب دیجیتال اذهان را هم دیجیتال کرده‌است. یعنی ذهن آموخته که باید به دنبال یک پاسخ سرراست و بدون پیچیدگی باشد. اما کاسکو، شیطان نابودکنندهٔ منطق دوارزشی را تناقض منطقی می‌داند (کاسکو، ۱۳۹۷: ۴۷). تناقضی که در برابر یک لیوان نیمه‌پر، نمی‌داند بگوید لیوان پر است یا خالی! و البته وقتی دانسته شود که «هرچه یک چیز بیشتر شبیه متضاد خودش باشد، فازی‌تر است» (همان: ۳۵)، مسئله جذاب‌تر و پیچیده‌تر می‌شود. بهتر است برای روشن شدن این منطق از چند مثال مشهور کمک گرفته شود.

مثال‌هایی در توضیحِ منطق فازی

«سیبی را در دست خود نگه دارید. آیا آن یک سیب است؟ بله... حالا گازی به آن بزنید، آن را بجوید و ببلعید... آیا جسم قرار گرفته در دست شما هنوز هم یک سیب است؟ بله یا نه؟ گاز دیگری به آن بزنید. آیا جسم جدید هنوز یک سیب است؟ گاز دیگری به آن بزنید و همچنان ادامه دهید تا چیزی از سیب باقی نماند. سیب از یک چیز به هیچ تبدیل می‌شود. اما در کجا سیب از مرز سیب بودن به سیب نبودن می‌گذرد؟ هنگامی که سیب را در دست خود نگه داشته‌اید، سیب به همان اندازه‌ای هست که نیست. نیمه‌ای از سیب که دست شماست دربرگیرندهٔ هر دو توصیف همه یا هیچ است. نیمه سیبی که در دست شماست یک سیب فازی است؛ طیفی از خاکستری بین سیاه و سفید است. فازی بودن همان خاکستری بودن است» (همان: ۲۲).

در منطق فازی، امور مدرّج و سیال‌اند و به دو نقطهٔ بودن و نبودن ختم نمی‌شوند؛ نظم ریاضی‌وار و قطعی ندارند. این تفکر بر چند اصل استوار است: الف) اصل سیّالیتِ واقعیت ب) عدم مقوله‌سازی صفر و یک پ) ذومراتب بودن حقیقت (کرمانی و یعقوبیان، ۱۳۹۰: ۶۷)؛ و این یعنی نسبیت در هر چیز. در مثال «دروغگوی کِرتی»، جنبهٔ جالب‌تری مطرح می‌شود: «دروغگویی از کرت گفت که همهٔ کرتی‌ها دروغگو هستند و پرسیدند که آیا او هم دروغ گفته‌است؟ به نظر می‌رسد که او در آن واحد هم دروغ می‌گوید و هم دروغ نمی‌گوید!» و یا حتی در مسئلهٔ سلمانی برتراند راسل «یک سلمانی روی در مغازه‌اش می نویسد که من صورت همه را می‌تراشم به جز مردانی که خود صورت‌شان را می‌تراشند. اگر این جمله درست باشد، چه کسی صورت خود او را می‌تراشد؟ خودش؟ در

این صورت به آن‌چه نوشته عمل نکرده! اگر هم نتراشد باز هم به متن خودش عمل نکرده. یعنی او هم باید صورت خودش را بتراشد و هم نتراشد!» (کرمانی و یعقوبیان، ۱۳۹۰: ۵۱).

با تأمّل در این مثال‌ها، مفهوم جملهٔ «در فازی‌ترین حالت، چیزی مساوی متضاد خودش است» روشن‌تر می‌شود. مانند لیوان نیمه‌پر که مساوی است با لیوان نیمه‌خالی. مانند «سمبل ین یانگ که در حقیقت سمبل فازی نیز است. این سمبل معرّف جهانی از متضادهاست، جهانی که اغلب آن را با عرفان شرقی همراه می‌دانیم» (همان: ۳۶).

به نمونه‌ای دیگر توجه شود. «این حقیقت دارد که باران فردا خواهد بارید. جملهٔ منفی به صورت زیر خواهد شد: این حقیقت دارد که باران فردا نخواهد بارید. اما آیا این همهٔ داستان است؟ با جملهٔ زیر چه کنیم: امکان دارد که فردا باران ببارد. ارزش این حکم ۰ یا ۱ نیست. ارزش آن یک‌دوم است و روبه‌روی آن به صورت زیر درمی‌آید: امکان دارد که فردا باران نبارد. ارزش این حکم نیز یک‌دوم است. از آن جا که یک‌دوم، مساوی یک‌دوم است، پس گزاره مساوی با ضد گزاره است؛ یعنی حکم با روبه‌روی خود برابر است» (خیام، ۱۳۹۵: ۵۱۲).

رابطهٔ ادبیات و منطق فازی

این که چه چیزی موجب می‌شود مادّهٔ ادبی تبدیل به اثر ادبی شود، همان «ادبیت» است که صورت‌گرایان روس بر آن پافشاری کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۵۹). اما فراتر از بحث فرم، ویژگی‌هایی نیاز است که با فهرست کردن آنها بتوان معیاری برای شناخت ادبیات به دست آورد. محمود فتوحی بر اساس نظرات پژوهندگان فلسفهٔ ادبیات، مشخصه‌هایی همچون: متن‌وارگی، خلاقه بودن، تخیلی بودن، عاطفی بودن، والایی و بشکوه بودن، اشتمال بر زیبایی، اشتمال بر حقیقت، فرم و اسلوب خاص داشتن، جاودانگی، محاکات و داستان‌وارگی، لذت‌بخشی و تاثیر را برای ادبیات بودن یک محصول برشمرده است. او در ادامه بر این باور است که «آن‌چه در فرهنگ جهانی معاصر ادبیات محض نامیده می‌شود، متونی است که کمابیش مشخصه‌های فوق را بتوان در آنها یافت. اما توزیع آنها در آثار ادبی یکسان و ثابت نیست» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰).

همان‌طور که در مقدمهٔ مقاله گفته شد، اگر به شکل فشرده‌تر به ویژگی‌های محصول ادبی نگاه شود، مشخص می‌شود که تقریباً «اغلب نظریه‌پردازان ادبیات، چهار

عنصر اصلی برای ادبیات برشمرده‌اند که عبارت‌اند از: ۱- عاطفه ۲- خیال ۳- اندیشه ۴- اسلوب و فرم» (فتوحی، ۱۳۸۰: ۱۹۰). البته شایان ذکر است که شفیعی‌کدکنی از این عناصر با عناوین: عاطفه، تخیل، چندمعنایی بودن و رمز نام می‌برد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۱).

برای این‌که مشخص شود این عناصر چهارگانهٔ شکل‌دهندهٔ اثرِ ادبی با الگوی منطق فازی قابل تطبیق هستند یا خیر، هر کدام به شکل جداگانه تحلیل و بررسی خواهند شد.

عنصر عاطفه در منطق فازی

«منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد» (همان، ۱۳۷۵: ۲۴). عواطف بسیار پیچیده و متعددانند. مانند یک ماتریسِ عددی، هر عاطفه‌ای در تضارب با یک موقعیت و شهود و تجربه، شکل تازه‌ای از خود تولید می‌کند و اثر تازه‌ای بر گوینده و مخاطب می‌گذارد. ضمن این‌که الیوت معتقد است عاطفه در شعر صبغهٔ غیرشخصی دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۹). یعنی صرفاً هنر است که منعکس می‌شود، نه جنبه‌های فردی و شخصیتی شاعر یا هنرمند. پس نظریهٔ مرگ مؤلف رولان بارت نیز همین‌جا مطرح می‌شود: «نوشتار نابودی صدا، نابودی هر نوع منشأ است. نوشتار آن فضای خنثی و بی‌طرف، مرکّب و غیرمستقیمی است که فاعل ما را بیرون می‌اندازد. فضایی سلبی است که کل هویت در آن رنگ می‌بازد و هویت منحصربه‌فرد نوشتار، در آن، خود می‌نماید» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

در قلمرو عاطفی زبان، چهار چشم‌انداز برشمرده شده است: ۱) مورد ادراک ۲) احساس گوینده ۳) لحن و آهنگ گفتار ۴) قصد و نیت گوینده (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۹-۳۰). پس به عنوان نمونه، وقتی شاعری می‌گوید: «نسیم در رگ هر برگ می‌دود خاموش» (سپهری، ۱۳۸۱: ۴۲)، هر مخاطبی می‌تواند با توجه به درجهٔ احساس و ادراکش نسبت به این جمله، لحن و آهنگ خوانش این جمله (توسط خودش یا دیگران)، دریافت تازه‌ای از قصد و نیت گوینده داشته باشد و واکنش متفاوتی نشان دهد. یعنی کارکرد عاطفی زبان موجب می‌شود که مخاطب نه آن را تصدیق کند و نه تکذیب. این گزاره ارجاعی نیست و در جهان عینیت، معادل عینی و ملموس برای آن وجود ندارد.

از دیدگاه رولان بارت «تولد خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۷۳). پس زمانی خواننده می‌تواند در قلمروی عاطفی زبان آزادانه حرکت کند که قرار نباشد آن‌چه شاعر اراده کرده، لزوماً دریافت کند و دریافت او هرچه هست، نمی‌تواند در دو سر طیفِ صفر و یکِ منطق ارسطویی قرار گیرد و تأیید یا تکذیب شود؛ چون تعریف و نگاه هر خواننده‌ای از «نسیمی» که می‌تواند «در رگ هر برگ» بدود و «خاموش» باشد، متفاوت و وابسته به دانش زبانی و تجربه‌های شخصی اوست.

مثالی دیگر: سعدی در غزلی عاشقانه عارفانه با مطلع زیر، جهان عاطفی متلاطمی را به تصویر می‌کشد:

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی

(سعدی، ۱۳۹۸: ۷۰۵)

عاطفهٔ حاکم بر این غزل خبر از جراحتی غیرفیزیکی و عمیق می‌دهد؛ جراحت انتظار عاشق برای معشوق. و مگر خبر از کسی که منتظرش هستند، شوق را افزون نمی‌کند؟ پس چرا این خبر، زخم جدایی را عمیق‌تر کرده است؟ جنس این خبر چیست؟ در مصراع بعدی شاعر خبر را به خیالِ آبِ روشن تشبیه کرده که صاحب‌خبر آن را به منتظران نشان داده. منتظرانی که تشنهٔ آبِ حیاتِ اویند؛ اما او خیال و وهم آب را نشان داده است، هم‌چون خیالِ وصل و دیدار.

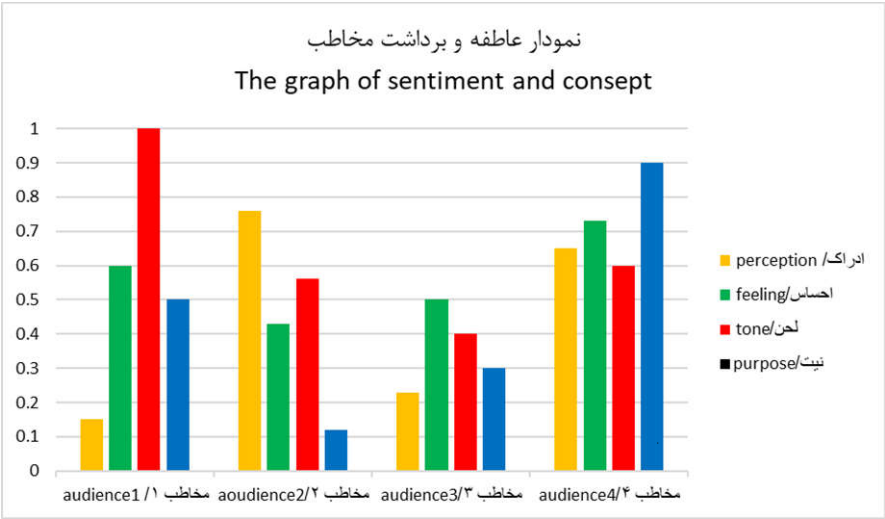
یک تشبیه ساده رخ داده، اما همین تشبیه با عمیق‌ترین لایه‌های روح انسان در ارتباط است؛ با عنصر عاطفه. «این چه‌گونه خبری است که دیری بی‌صبرانه منتظر آنی؛ ولی وقتی که می‌آید کاری جز عمیق‌تر کردن زخم دوری نمی‌کند؟ این چه ارمغانی است که با دست خالی آورده می‌شود؟ چه حالتی است که دایم در دل هستی و نمی‌دانم کجایی یا که در برابر چشمی و غایب از نظری؟ آیا عاشق بالاخره می‌تواند جفا کند یا نمی‌تواند؟ پیغامی که فقط نسیم سحر می‌تواند برای او ببرد چیست؟ سرانجام، آیا معشوق مطابق فضای کلی شعر، عظیم دور و در عین حال عجیب نزدیک نیست؟ نظری به کل ساختار شعر، بیانگرِ هر دو سوی پارادوکس است» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

پارادوکس‌ها در دل گزاره‌های عاطفی‌اند نه ارجاعی؛ پارادوکس‌هایی که نه می‌توانند و نه می‌خواهند که جنبهٔ اثباتی یا سلبی داشته باشند؛ بلکه آماده‌اند تا به تعداد مخاطبان و

حالات روحی آنها در مواجهه با چهار چشم‌انداز این قلمرو (ادراک، احساس، لحن، نیت) برداشتِ ادبی به وجود آورند. باید دانست که در هر لحظه و هر نقطه که مخاطب بتواند برداشت هنری و ادبی خود را از این متن بیان کند، اتفاق ادبی رخ داده است.

اکنون برای این‌که تصویر عینی‌تری از این مسئله به دست بیاید، به نمودار شمارهٔ یک در ذیل این توضیحات توجه شود. در محور عمودی که از صفر تا یک شماره‌گذاری شده، عدد «صفر» کم‌ترین و عدد «یک» برای بیشترین سطح ارتباط عاطفی مخاطب با اثر ادبی در نظر گرفته شده است. در محور افقی برداشت‌های چهار مخاطب از متن ادبی (غزل سعدی یا شعر سپهری) مورد سنجش قرار گرفته است. لازم به ذکر است که تعداد این مخاطبان می‌تواند نامحدود باشد.

در نمودار شمارهٔ ۱ دیده می‌شود که مجموعهٔ برداشت‌هایی که شامل: ادراک، احساس، لحن و نیت است، کلیت عاطفی را شکل خواهند داد. هر مخاطب بسته به میزان دریافتش از متن، در هر یک از حوزه‌های چهارگانهٔ قلمرو عاطفی، مجموعه‌ای از شناخت را خواهد داشت که در نسبت با متن و مخاطبان دیگر، درجه‌ای از عاطفه را فهم کرده و متن را در همان درجه دارای بار عاطفی می‌داند. در منطق دوگانهٔ ارسطویی، یا متن دارای عاطفه است یا نیست؛ همهٔ چهار ستون نمودار یک مخاطب یا در حالت صفرند یا در حالت یک. در حالی‌که در نمودار فازی هر مخاطب تا اندازه‌ای عاطفهٔ متن را با توجه به دانش ادبی و تجربهٔ شخصی دریافت نموده و در یک محور فازی حرکت می‌کند. کم و زیاد شدن هر یک از این ستون‌ها، از بازهٔ صفر تا یک، نشان‌دهندهٔ تفاوت برآیند برداشت عاطفی از متن است. پس مخاطبی که درجهٔ کمتری را دریافت می‌کند، لزوماً متن را فاقد عاطفه نمی‌داند؛ بلکه سطح پایین‌تری برای آن در نظر می‌گیرد و بالعکس.



نمودار فازی شمارهٔ ۱

عنصر خیال و تخیل در منطق فازی

خیال، تصرف در واقعیت است. هرچه قدرت شاعر و نویسنده در تصرفِ واقعیات زندگی بیشتر باشد، خیال‌پردازی او گسترده‌تر، ژرف‌تر و چندلایه‌تر است. ازهمین‌جاست که تصویرسازی‌های شاعرانه اتفاق می‌افتند. «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان، و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲). پس اگر جنبهٔ خیالی یک نوشته از آن حذف شود و تنها به وزن و قافیه محدود گردد، شاعرانگی آن حذف شده است.

چه بسا می‌توان خیال را در نقد امروز همان ایماژ نامید. البته اگر دقیق‌تر پرداخته شود، خیال مجموعه‌ای از تصرفات بیانی و مجازی در شعر است و تصویر هرگونه بیان برجسته و مشخص (همان: ۱۶). در هر صورت، عنصر خیال یا ایماژ نمی‌تواند از تجربه‌های شخصی و درونی شاعر و نویسنده جدا باشد. شاعران و نویسندگان با توجه به مجموعه‌ای از تجربیات و دانش و جهان‌بینی شخصی، در واقعیت‌های زندگیِ اطرافشان تصرفات متفاوتی می‌کنند. بخشی از این تصرفات، متأثر از عواطف هستند و البته همگی برخاسته از تخیل‌اند؛ تخیلی که وابسته است. شاعر «از آن‌جا که در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژهٔ خویش دارد، طبعاً صورخیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوهٔ

خاصی دارد که ویژهٔ خود اوست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۱). پس این صورخیال، دارای تفاوت‌هایی هستند که در مرتبه‌های گوناگون قرار می‌گیرند. یعنی اگر خطی از ضعیف‌ترین تا عالی‌ترین صورخیال در ادبیات رسم شود؛ یک اثر ادبی می‌تواند در هر نقطه‌ای از این خط حضور داشته باشد؛ به تناسب تجربه‌ها، عواطف، دانش، جهان‌بینی و درصد تصرفاتی که مؤلف آن در واقعیت جهان دارد. به عنوان مثال وقتی حافظ می‌گوید:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود حقهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است که بود

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۸۵)

در مصراع نخست، گوهر را استعارهٔ مصرحه از عشق می‌گیرد؛ عشقی درون مخزن اسرار که خودش استعارهٔ مصرحه از دل است. در مصراع دوم، حقّه را استعارهٔ مصرحه از دل می‌گیرد و مِهر استعارهٔ مکنیه از گوهری درون حقه (دل)، که همان عشق است. مِهر و مُهر، جناس ناقص (محرف) دارند. بین کلمات گوهر، مخزن، حقّه و مُهر آرایه تناسب وجود دارد. پس شاعر از خیال و تصورات خود برای دست‌بردن در واقعیت بهره برده است. از آن‌جا که سطح خیال‌انگیزی در شعر یا متن ادبی، وابسته به خیال‌پردازی مؤلف آن است، پس به تناسب آن سطح، دارای درجه‌ای از عنصر خیال و تخیل خواهند بود.

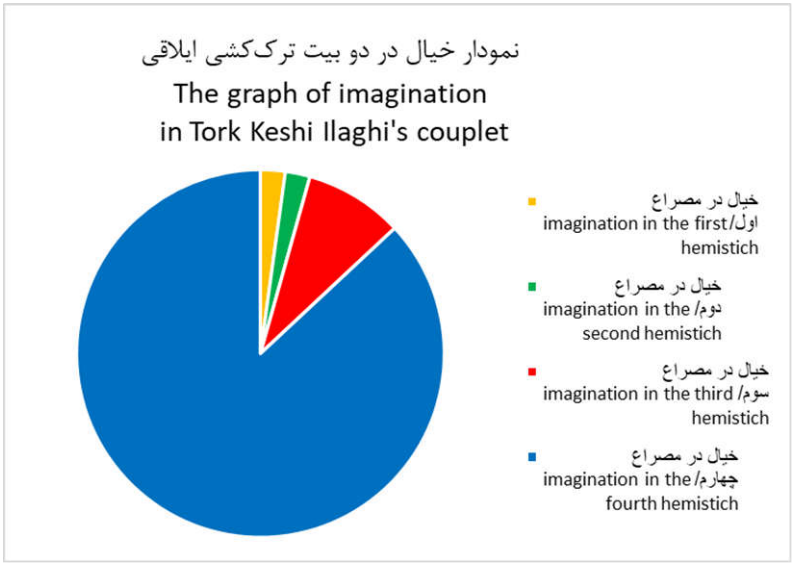
باید دانست، «هنگامی‌که گفته می‌شود این شخص از ذهن خلاق و یا تخیل خلاق برخوردار است، این معنی به ذهن متبادر می‌شود که وی قادر به ابداع روش‌ها و ارائهٔ آراء و آثار جدید و متفاوت با دیگران است. در عین حال که این معنی عام و کلی دربارهٔ خلاقیت خیال پذیرفته شده است، این مسئله مطرح است که آیا می‌توان بر اساس نظریات خیال، مفهوم‌سازی روشن‌تری از خلاقیت خیال در کاربردهای هنری آن ارائه کرد؟ به دیگر سخن، هنگامی‌که می‌گوییم خلاقیت در این اثر هنری بیشتر از دیگری است، یا آن هنرمند از خلاقیت بالاتری نسبت به دیگری برخوردار است، مقصود چه می‌تواند باشد؟» (مفتونی، ۱۳۸۸: ۴۲). این گزاره‌ها نشان‌دهندهٔ همین مسئله هستند که به طور قطع و یقین نمی‌توان بر سطح درجهٔ خلاق بودن خالق اثر حکم صادر کرد. زیرا امری مطلق و دارای جوابی قطعی نیست؛ تناسبات و درجاتی در این میان مطرح است که این درجات را در منطق ارسطویی نمی‌توان بررسی کرد؛ بلکه ناگزیر باید در یک منطق طیف‌گرا و مدرّج به بحث گذاشت که همانا منطق فازی است.

در بخش آغازین کتاب «صورخیال در شعر فارسی»، نویسنده به مثالی اشاره کرده است که می‌تواند به شکلی واضح این مسئله را شرح دهد. او دو بیت از شاعری با نام «ترک‌کشی ایلاقی» را آورده و ابیات آن را از منظر خیال‌انگیزی بررسی نموده است.

امروز اگر مراد تو برناید　　فردا رسی به دولت آبا، بر
چندین هزار امید بنی‌آدم　　طوقی شده به گردن فردا بر

«در بیت نخستین، با شعر روبه‌رو نیستیم، زیرا با خیال سروکار نداریم، اگرچه از دیدگاه وجود وزن -که خود عنصری است برای انگیختن خیال- به نوعی با شعر سروکار داریم، آن‌هم در معنی رایج و عادی شعر که بیشتر سخن موزون را به یاد می‌آورد؛ اما پیداست که این سخن منظوم در بیت نخستین شعر حقیقی نیست، ولی با آمدن بیت دوم، آن بیت نخستین نیز بی‌آن‌که از نظر منطقی نیازی به بیت بعدی داشته باشد، به‌گونهٔ شعر در مفهوم دقیق و راستین آن قرار می‌گیرد و در بیت دوم پیش از آن‌که ارتباط آن را با بیت نخستین بسنجیم با مفهوم خیالی و تصویری روبه‌رو هستیم، با اندیشه‌ای که از منطق عادی گفتار، یعنی اندیشهٔ محض منطقی، سرچشمه گرفته باشد، سروکار نداریم... این تصویر ذهنی که شاعر از «فردا» به‌گونهٔ زنی زیبا که گردن‌بندی به عنوان امید به گردن دارد؛ این تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱-۲).

اکنون این دو بیت در نموداری وارد شده‌اند و درصد تقریبی حضور عنصر خیال در هر مصراع با توجه به توضیحاتی که پیشتر نقل شد، مشخص شده‌است. نمودار شمارهٔ ۲ نشان می‌دهد که اگر تمام سطح دایره را مجموعه‌ای از چهار مصراع بدانیم، هر یک از مصاریع، با توجه به انتقال عنصر خیال به مخاطب، درصدی از سطح کلی را پوشش می‌دهند. مصراع اول و دوم فاقد خیال هستند و کم‌ترین درصد ممکن برای آنها در نظر گرفته شده، در حدی که در تصویر قابل دیدن باشند. مصراع سوم پیش‌درآمدی برای خیال‌پردازی در مصرع چهارم است و درصد بیشتری را شامل می‌شود. اما مصراع چهارم که تقریباً بار تخیل تمام شعر را به دوش می‌کشد، بیشترین سطح را به خود اختصاص داده است.



نمودار فازی شمارهٔ ۲

در منطق ارسطویی چنین نموداری نمی‌توان رسم کرد؛ زیرا در مواجهه با این پرسش که «آیا در این دو بیت از ایلاقی عنصر خیال موجود است یا خیر؟» این پاسخ را باید داد که بله یا خیر. دایره یا کاملاً تیره است یا کاملاً روشن. حد میانه‌ای وجود ندارد. اما در منطق فازی می‌توان درصد حضور عنصر خیال و تخیل شاعر را به شکل تقریبی بررسی کرد و نتیجه گرفت که این شعر در بخش‌هایی دارای خیال است و در بخش‌هایی فاقد آن است.

عنصر چندمعنایی و اندیشه در منطق فازی

ادبیات سرشار از نشانه‌هاست. نشانه‌هایی قراردادی و غیرقراردادی که دال‌ها را به مدلول‌ها می‌رسانند و خالقِ متن را با مخاطبِ متن، در یک جهان مشترک معنایی قرار می‌دهند. «نشانه‌شناسی ادبی، شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی نیروی ساختن معنایی دیگر می‌بخشد» (احمدی، ۱۳۹۸: ۷). پس به اندازهٔ مخاطبانی که با جهان یک متن ادبی روبه‌رو می‌شوند، اندیشه وجود دارد که در مواجههٔ اندیشه‌هایشان با متن، معنا تولید می‌شود. «خواننده در رویارویی با متن، در برابر

وضعیتی قرار می‌گیرد که خود آن را نساخته است، اما می‌تواند به آن شکل تازه‌ای بدهد» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۶۸).

پس چندمعنایی بودن، قابلیتی را در متن نشان می‌دهد برای فهمِ اندیشهٔ حاکم بر آن توسط مخاطبان متفاوت. شاید به نظر برسد که معنای اولیه، اصلی‌ترین معنای متن ادبی است؛ اما در حقیقت چنین نیست و تنها در ظاهر این گونه به نظر می‌رسد. متن‌های باز این مسئله را ثابت کرده‌اند. متونی که اصطلاحاً به آنها «متن باز» یا «متن نوشتنی» می‌گویند، متن‌هایی هستندکه دارای معانی گسترده و چندبعدی‌اند و دست خواننده در معنادهی به متن باز است (پورنامداریان، علوی، ۱۳۸۴: ۱۷-۱۶). به همین دلیل در هزارتوی متنِ باز، در هر لحظه و با هر مخاطب، معنای تازه‌ای خلق می‌شود. از دیدگاهی دیگر اگر هر مخاطب همانند پرسش‌گری در نظر گرفته شود که پرسش خودش را از متن دارد، لاجرم متن نیز پاسخ ویژهٔ آن پرسش را باید بتواند بیان کند؛ زیرا در زمان آفرینش آن توسط خالق اثر، پاسخ پرسش‌های پنهان و آشکارِ خودِ او بوده است.

در مرحلهٔ بعد، این مسئله مطرح می‌شود که پرسش‌های مخاطب چه تناسبی با همان پرسش‌های نخستین مؤلف دارد؟ البته می‌تواند هیچ ارتباطی با آنها نداشته باشد؛ زیرا «افق معنایی آنها ناشناخته است و در زمانه‌ای دیگر (روزگار خواندن متن) جنبه‌های تازه‌ای یافته‌اند. سودای هر پرسش، یافتن معناست؛ نکته این‌جاست که در دو افق معنایی متفاوت، پرسشی واحد، اهدافی یک‌سان پیش رو نخواهد داشت» (احمدی، ۱۳۹۸: ۵۷۱). چندمعنایی و تأویل (هرمنوتیک) از همین جا آغاز می‌شود. «پل ریکور هدف هرمنوتیک را حل تضادها و تناقض‌های تأویل(تفسیر) و دست‌یابی به فهم خویشتن می‌داند. به نظر او هرمنوتیک تأکید می‌کند که واقعیت به عنوان پدیده‌هایی که وجود دارد، واقعیت نداشته، بلکه فقط این تفسیرهای ما هستند که وجود دارند» (رضایی‌منش، ۱۳۷۸: ۲۱۲). زمانی‌که فهم خویشتنِ مخاطب از متن ادبی مطرح است، این پرسش که متن دقیقاً چه می‌خواهد بگوید یا این‌که نیت مؤلف به شکل واضح چه بوده، دیگر محلی از اعراب ندارد؛ زیرا کشف مرکز معنای متن، بدون تجربه‌های قبلی مخاطب یا مفسر امکان‌پذیر نیست (همان: ۲۱۴).

اکنون باید دید که منطق دوارزشی ارسطویی توان پرداختن به چنین عنصری را در ادبیات دارد یا خیر؟ «واقعیت آن است که منطق دوارزشی ارسطویی که به طور سنتی نظام دوارزشی صدق و کذب قضایا را زیربنای اندیشه انسانی دانسته است، از همان آغاز در برابر تناقض‌های مدرّج و نسبی ناگزیر سکوت کرده است» (حق‌بین، ۱۳۸۲: ۸۴). این سکوت ناشی از منطق صفر و یک است. ناگفته پیداست که تأویل، نسبی و مدرّج است و مراتبی دارد. اثباتی یا سلبی نیست؛ مانند هنر است. «هنر یک معنا ندارد و به تعداد مخاطبان می‌تواند دارای معنی باشد. عبارتِ «به می سجاده رنگین کن...» اگر می‌خواست یک معنی داشته باشد، در زمان حافظ مرده بود. به تعداد تمام بشر معنا دارد. حتی یک نفر و یک مخاطب، لحظه‌های روحی و حالات متفاوتی دارد، که ممکن است مشابه باشند؛ اما عین هم نیستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸الف: ۴۲۰).

برای مثال، در شرح و بیان اندیشه و معنای همین بیت حافظ از غزل نخست دیوانش:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود به راه و رسم منزل‌ها

ادیبان و شارحان بسیاری سخن گفته‌اند. از میان آنها چهار نفر انتخاب شده‌اند تا تفسیر و توضیح ایشان بررسی شود و در نموداری فازی مقایسه گردد.

الف) مفسر اول: خرمشاهی در «حافظ‌نامه» دربارهٔ این بیت ابتدا به شرح کلیدواژگانی همچون می، سجاده، پیرمغان و سالک پرداخته است و هر کدام را به شکل مبسوط در منظومهٔ فکری حافظ معنا کرده است؛ سپس در پنج سطر معنای بیت را این‌گونه شرح داده است: «اگر پیر مغان که مرشد تو است دستور دهد که سجاده را که مظهر پاکی و طهارت است، به می آلوده و بی‌حرمت سازی، بپذیر؛ چرا که سالک (مرید) نباید از حکمت این‌گونه دستورها بی‌خبر باشد. یا سالک را می‌توان پیرگرفت. در این صورت معنای مصراع دوم چنین می‌شود که پیر سالک (پیرمغان= مراد و مرشد تو) از راه و رسم منزل‌ها و آداب سیر و سلوک دادن و راه بردن مریدان باخبر است (بی‌خبر نبود یعنی بی‌خبر نیست، درحالی که در قرائت اول بی‌خبر نبود یعنی نباید بی‌خبر باشد) و خیر و صلاح آنان را بهتر می‌داند» (خرمشاهی، ۱۳۹۷، ج۱: ۹۹).

ب)مفسر دوم: شفیعی‌کدکنی در «این کیمیای هستی»، شرح این بیت را از تناقض شروع می‌کند. «در بیت به می سجاده رنگین کن، طلب امری است که به صورت متناقض مطرح است. یک طرف، سجده‌گاه مطرح است و طرف دیگر، می که قاعدتاً آلودگی به همراه دارد. در این‌جا از لحاظ صوفیه، عملی را که مرد کاملی انجام می‌دهد، گرچه به ظاهر نقض عرف و اخلاق و عادات باشد؛ ولی مرید بایستی آن را بپذیرد؛ چون به مراد خویش اعتماد و اعتقاد کامل دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸الف: ۱۱۰). در ادامه به داستان موسی و خضر اشاره می‌کند و با ورود به بحث پیرمغان، جنبهٔ ولایی آن را مطرح می‌کند و آن را عین راه می‌داند. نویسنده سپس اندیشهٔ حافظ را در خلق «سِتِ» اسطوره‌ای در کنار «سِتِ» عرفانی می‌ستاید (همان: ۱۱۱) و عدم اکتساب معنویت حافظ از سلسلهٔ به‌خصوص را برخاسته از این می‌داند که او هنرمند قالب‌گیری برای انسان نیست و مسیر پرخطر سلوک را برای رسیدن، کافی می‌داند (همان).

شارح به شرح کلی بیت نیز توجه دارد: «اگر پیر مغان، مرد کامل، به تو فرمان داد که عادت‌ها و سنت‌های معمول را کنار بگذار، باید فرمان‌برداری کنی و اگر تو را وادار کرد که از عادت‌های معمولت بیرون بیایی، بیرون بیا، سنت‌شکنی کن (حتی خلاف عقل حسابگر) و اگر او تو را به عمل خلاف شرع وادار کرد، بپذیر. چرا؟ زیرا سالک و عارف راه، از راه و رسم طی طریق بی‌خبر نیست» (همان). نویسنده در این‌جا از این سطح به سطحی درونی‌تر می‌پردازد و بر این باور است که در عرفان حافظ منزلْ تمام لحظات وجودی و سهم انسان است از هستی؛ یعنی تمام منازل، منازل انسان‌اند با هر تجربهٔ نفسانی و روحانی (همان: ۱۱۲).

در مرتبهٔ بعد نیز به حدیث اغانه (مسئلهٔ لغزش از دیدگاه پیامبر) می‌پردازد و شیخ صنعان را اسطورهٔ این لغزش در منطق‌الطیر عطار معرفی می‌کند که البته حافظ بارها از این اسطوره استفاده کرده است (همان). حتی در جایی معتقد است که «اگر حافظ را بخواهیم در یک بیت یا غزل بیان کنیم، به عنوان مثال می‌توان به بیتِ: به می سجاده رنگین کن... اشاره کرد. نمی‌توان بیتی یافت که تمامی عناصر هنر حافظ را به فشردگی و زیبایی این بیت در خود جمع داشته باشد» (همان: ۳۶۵).

پ) مفسر سوم: سودی در شرح خود بر حافظ دربارهٔ این بیت، این‌گونه می‌نویسد: «اگر پیرمغان یعنی باده‌فروش به تو گوید که اسباب عبادت و سجاده را با شراب آلوده کن، سخنش را قبول کن و اوامر او را به‌جا بیار. زیرا که پیرمغان سالک مرتاض طریق باده‌نوشان است و از عادات و رسوم میخانه‌ها بی‌خبر نیست؛ چه هر روز عرفای کاملی را به سر منزل مقصود رهنمایی می‌کند و از رسوم رندان کاملاً آگاه می‌باشد و طبیعت و مشرب همهٔ سالکین را خوب شناخته و به هر کس آن‌چه لایق است خوب می‌داند؛ پس پیروی و اطاعت از اوامر او لازم و ضروریست و تخلف از دستورات وی موجب ندامت جبران‌ناپذیر می‌گردد» (سودی، ۱۳۶۶، ج۱: ۹).

ت) مفسر چهارم: حمیدیان در «شرح شوق» مفصلاً به این بیت پرداخته است. او باده [می] را بی‌تردید عرفانی می‌داند و آلودن سجاده را برگرفته از آیین ملامتی برمی‌شمرد؛ اما مفهوم عرفانی آن را آمیختن زهد و عشق برمی‌شمرد (حمیدیان، ۱۳۹۵، ج۲: ۷۱۲). نویسنده ضمن این معنی، معنای کنایه‌آمیز و طنزآلود خرقه آلودنِ زاهدان یا صوفیان ریاکار را نیز مطرح می‌کند (همان). در ادامه نیز مدلول واقعی برای پیرمغان متصور نمی‌شود و آن را اسطوره‌ای و نمادین تلقی می‌کند؛ حتی به تعبیری او را نمودی از دل پاک و پیراسته می‌داند (همان: ۷۱۳). همچنی ندر مورد سالک نیز دو معنا را بررسی می‌کند: معنای متعارف که هنوز شخصِ سالک، واصل نشده و دیگری در معنای پیر و مراد و همان عارفِ سالک. و بر این باور است که قطعاً معنای دوم مورد نظر است؛ همچنان که واژهٔ منزل را در معنای مقام که مرحله‌ای ثابت است، تعبیر می‌کند (همان: ۷۱۴).

اکنون با توجه به آن چه ذکر شد، می‌توان نگاه چهار مفسر را دربارهٔ لایه‌های معناییِ بیت مذکور چنین بیان کرد: مفسر اول (خرمشاهی) در محدودهٔ همین بیت تلاش کرده تا توضیح دهد و معنایابی کند. او اولین لایهٔ معنایی را به‌خوبی می‌شکافد و دو خوانش از سالک را وارد حوزهٔ شرح خود می‌کند؛ اما در همین سطح باقی می‌ماند.

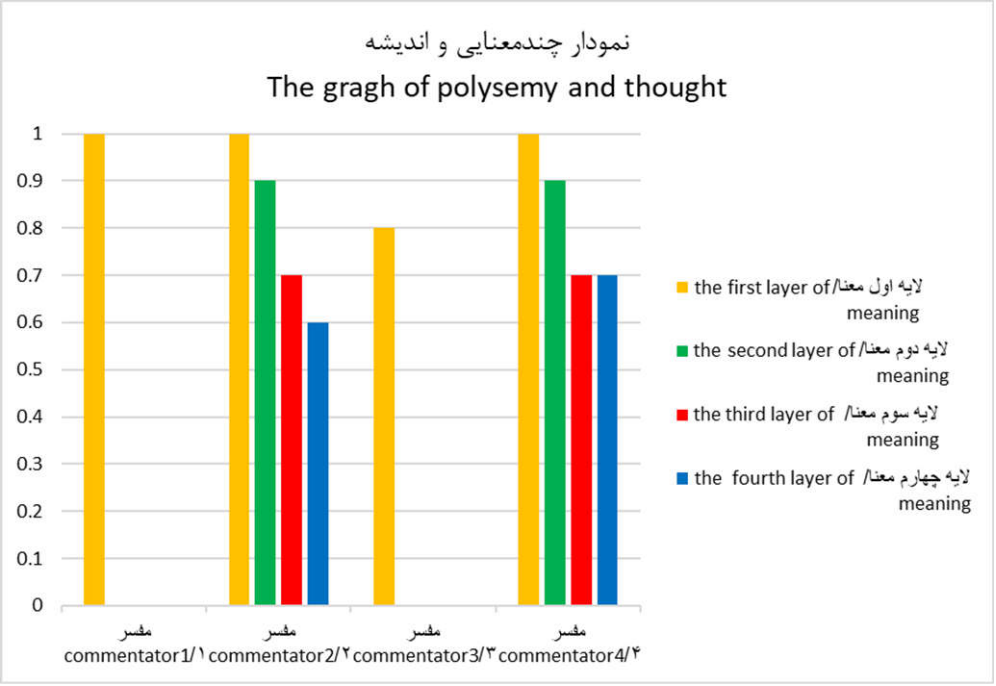
مفسر دوم (شفیعی‌کدکنی) مهم‌ترین عنصری را که در تمام غزل‌های حافظ و نه فقط این غزل و این بیت وجود دارد، مطرح می‌کند و آن تناقض است. به این ترتیب در گذر از لایهٔ اول، درصد سرسپردگی مرید را تا حد اعلای آن بالا می‌برد. توجه به داستان خضر و موسی و شیخ صنعان نیز لایهٔ دومی است که بر معنای بیت می‌افزاید و بدین

ترتیب، مبحث تلفیق اسطوره و عرفان را مطرح می‌کند. نمادین بودن مفهوم پیر و پرهیز حافظ از قالب‌سازی برای انسان سالک، لایهٔ سوم و تعبیر فرمان‌برداری به عادت‌شکنی، لایهٔ چهارم معناست که در تاکید فراوان بر منظومهٔ فکری حافظ در این بیت نمود بیشتری دارد.

سومین مفسر (سودی) در بیان معنا در لایهٔ اول سالک را همان پیرمغان معنا می‌کند و واجب‌الاطاعت بودن او را شرح می‌دهد؛ بدون آن‌که لایهٔ دیگری بر این معنا بیفزاید.

مفسر چهارم (حمیدیان) همچون مفسر اول، دو معنا برای سالک در نظر می‌گیرد، اما به تأکید بیان می‌کند که معنای دوم در این بیت مقصود است و نه اول. سپس سجادهٔ آلوده را به آمیختن زهد و عشق تعبیر می‌کند و لایهٔ دوم عرفانی را به معنای اولیه می‌افزاید؛ آن‌گاه با پرداختن به جنبهٔ طنز و کنایه، لایهٔ سوم را در نظر می‌گیرد. او نیز همچون مفسر دوم، نگاه اسطوره‌ای به پیرمغان دارد، اما در جهش معنایی، پیرمغان را در بسیاری موارد، همان دلِ پاک سالک قلمداد می‌کند و لایهٔ چهارم را ترسیم می‌کند.

در نمودار شمارهٔ ۳ که بر اساس نظریهٔ منطق فازی از صفر تا یک مدرّج شده است، دیده می‌شود که هر مفسر در مواجهه با بیت مورد نظر به یک یا چند لایه از لایه‌های معنایی پرداخته است و چگونگی اندیشهٔ شاعر را شرح داده است. همه در لایهٔ اول حضور دارند، اما هر یک با توجه به درجهٔ شناخت و برداشت‌شان، لایه‌های بعدی را کشف نموده‌اند. به این ترتیب، از نظر هیچ‌یک از این چهار مفسر، بیت مذکور از محدودهٔ کلی معنایابی بیرون نیست و مطابق منطق فازی هر یک در درجه‌ای به دریافت معنا رسیده‌اند.



نمودار فازی شمارهٔ ۳

عنصر فرم و رمز در منطق فازی

صورتگرایان روس بر این اعتقادند که یک اثر ادبی، یک فرم محض است و حاصل ارتباط میان مواد سازندهٔ اثر (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۷۰). درنتیجه فرمالیسم اشاره دارد به جنبه‌های صوری و چگونگی یک اثر. در بررسی فرم‌گرایانه باید تمامی صنایع لفظی و معنوی به دقت مطالعه شوند و سپس ارتباط آنها با هم سنجیده شود؛ برای اینکه چگونگی این ارتباطات بسیار مهم است. «هدف منتقد فرمالیست در درجهٔ اول این نیست که به خواننده توضیح بدهد در قطعه شعری که او تحلیل کرده چه گفته شده، بلکه در پی این است که تبیین کند شاعر حرف خود را چگونه زده است» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۷۶).

ناگفته پیداست که از منظر زبان‌شناسی همه چیز دارای فرم است؛ اما هر فرمی را نمی‌توان یک اثر «ادبی» دانست؛ زیرا فرمِ هنری واجد شرایطی است که خالق آن باید به تناسب سطح هنرمندانهٔ خودش، بر آنها وقوف داشته باشد. البته آفرینش فرم هنری علاوه بر استعداد فردی، جان کندن و تمرین و تجربه می‌خواهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۸ب: ۸۱). حال

به تناسب استعداد، ممارست، تجربه و آگاهی از وجوه بلاغت ادبی در فرم و ساختار، یک هنرمند می‌تواند اثر ادبی خلق کند تا در عصر خودش یا پس از مرگش با مخاطبان ارتباط بگیرد. این‌که اثر ادبی تا چه اندازه بتواند در ارتباط با خوانندهٔ خود موفق به معناآفرینی شود، علاوه بر عواملِ پیش‌گفته، بستگی به درجهٔ هنری بودنِ فرم و ساختاری دارد که هنگام آفرینشِ آن، به کار رفته است. علاوه بر تقابل و تناسب اجزا در نثر یا شعرِ هنرمند، سطح شناخت و تسلط بر بلاغت ادبی توسط مخاطب نیز این امکان را بر او هموار می‌کند که دست به قضاوت بزند و درجه‌ای از ادبی بودن را به متن اطلاق کند.

مسئلهٔ بعدی رمز است؛ زیرا «هر هنرمندی به ناگزیر مجموعه رمزهایی در کار خود نهفته دارد و بر روی هم هنری که مطلقاً فاقد رمز باشد، نمی‌توان یافت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۸۱). رمزها شاید به عبارت دیگر همان هنرسازه‌ها هستند که وقتی به کار می‌روند، یک شعر یا داستان شکل می‌گیرد. در واقع هنرسازه می‌تواند تمام ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد (همان، ۱۳۹۸ب: ۱۴۹). در یک اثر ادبی، تمامی وجوهِ هنرسازه‌ها بررسی می‌شوند و نسبت هر کدام از آنها با حقیقت آنها سنجیده می‌شود. مجموعه‌ای از نظام نشانه‌ای که به شکل رمز هستند، متن را شکل می‌دهند و این نظام در اصطلاحی به نام «فرم» قابل تحلیل است. رولان بارت به این نتیجه رسیده است که مهم نیست شاعر و نویسنده در عصر خودش چه حرف‌هایی می‌خواسته بزند؛ بلکه مهم این است که ما امروز ببینیم از مجموعهٔ نظام رمزی زبان او چه می‌توانیم برداشت کنیم و به کار بندیم (همان، ۱۳۹۲: ۱۹۹). پس در هر زمانه‌ای نظام رمزی هر اثر ادبی، می‌تواند بیان‌کنندهٔ معنای اثر باشد؛ زیرا «نوشتار در پی آن است که رمزگانی کلی و مشتمل بر نیروهای شالوده‌شکن خودش باشد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

بارت[1] این شالوده‌شکنی را تا جایی پیش می‌برد که در نظریهٔ «مرگ مولف»، در مخالفت با نقد کلاسیک صراحتاً می‌گوید: «در چندگانگی نوشتار، کشف رمز بی‌معنی است. همه چیز را باید از هم باز کرد و رها کرد؛ ساختار را می‌توان دنبال کرد که در هر نقطه و هر سطح از متن درست مثل نخ جوراب در رفته است؛ اما چیزی در پس آن

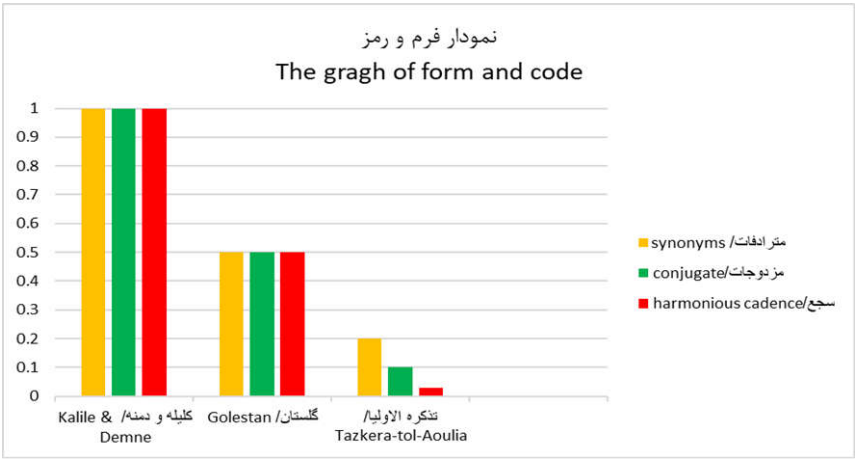
1. Roland Barthes

نیست. فضای نوشتار فضایی است که باید بر فراز آن چرخید و نه آن که به آن رخنه کرد. نوشتار پیوسته معنایی پیش می‌کشد تا پیوسته آن را از پیش بردارد و نوعی رهاییِ نظام‌یافته از معنا را در بر دارد. به این ترتیب، ادبیات با نپذیرفتن یک رمز و راز، و یک معنای غایی برای متن، آن‌چه را ممکن است فعالیتش ضدتئولوژیک خوانده شود، بنا می‌نهد» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۷۲).

حال مقایسه‌ای میان فرم کلیِ صنایع بدیعی، معنوی و لفظی در سه اثر مطرح ادبی در دوره‌های مختلف و با سبک‌های متفاوت انجام می‌شود. به گفتهٔ بهار در «سبک‌شناسی»، بنای نثر درکتاب «کلیله و دمنه» بر موازنه و مزدوجات و مترادفات و احیاناً سجع است و علاوه بر این صنایع، کنایات و استعارات و تشبیهات و ارسال‌المثل و... را نیز درآن می‌توان یافت (بهار، ۱۳۹۱، ج۲: ۲۷۰). و «صفحه‌ای نیست که سجعی در آن دیده نشود، لیکن موازنه و قرینه و مترادفات زیادتر است و مبنای کتاب بر آن نهاده شده است» (همان: ۲۷۴). این گزاره نشان می‌دهد که اگر بین صفر و یک، عدد یک را حد اعلای وجود مترادفات و مزدوجات و سجع بگیریم؛ «کلیله و دمنه» در بالاترین نقطه خواهد ایستاد.

در «گلستان» چون بنا بر اقتصار است، سعدی از تکرار و ترادف تن زده و از صناعات متکلفانهٔ لفظی دوری جسته و در آوردن سجع و مزدوجات و مترادفات میانه‌روی کرده است (همان، ج۳: ۱۴۴). بهار با آوردن مثال‌ها و شواهدی از حکایات گلستان سعدی؛ عبارات سهل و ممتنع را بررسی می‌کند و اتفاقاً همین امر را بزرگترین صنایع سعدی می‌داند (همان: ۱۴۵). با این دیدگاه نیز کتاب گلستان در سطح میانه و معتدل سجع و ترادف و مزدوج است. در بخشی دیگر نویسنده دربارهٔ «تذکره‌الاولیاء» عطار می‌گویدکه گاهی برای پیدا کردن سجع دست و پایی نیز کرده است، اما در تکرار سجع‌ها و فعل‌ها افراط کرده است (همان، ج۲: ۲۰۶). بدین ترتیب از آن‌جا که متن کتاب دارای خصایص و شیوه و سبک عهد سامانی است، مختصات نثر همان دوره را دارد و ضرورتاً از تراکم مزدوجات و مترادفات دور است.

اکنون در نمودار شمارهٔ ۴ درجهٔ برخورداری نسبی این سه متن از مترادفات و مزدوجات و سجع بررسی می‌شود.



نمودار فازی شمارهٔ ۴

پیداست که فرم ایجادشده در این سه متن، برآمده از نسبیت حضور تمامی صنایع ادبی است و در هر یک همان اندازه که نویسنده آنها را به کار گرفته است، دلالت بر ادبیت متن دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ چهار عنصر مؤثر در خلق متن ادبی و پیاده‌سازی آنها در نمودارهای منطق فازی، مشخص شد که:

الف) در کلیت عنصر عاطفه موارد: ادراک، احساس گوینده، لحن گفتار و قصد گوینده مجموعه‌ای را شکل می‌دهند که به تناسب درجهٔ هر یک از بخش‌های این مجموعه، می‌توان به حضور عاطفه در یک متن ادبی اذعان کرد. خلاف منطق ارسطویی که یا به حضور عاطفه قائل است و یا نیست، در منطق فازی همان‌طور که ثابت شد درجه‌ای از این عوامل می‌توانند به متن بار عاطفی دهند.

ب) هر بخش خیال‌انگیز از یک شعر، هر چند جزئی، می‌تواند به انتقال عنصر خیال کمک کند و تخیل شاعر را نشان دهد. پس نمی‌توان گفت یک شعر مطلقاً دارای تخیل نیست یا هست؛ بلکه درجه‌ای از تخیل را طبق منطق فازی می‌تواند دارا باشد و هرچه این درجه افزایش یابد، نشان می‌دهد که شاعر در امر خیال‌پردازی تواناتر بوده است.

پ) مفسران ادبی متناسب با شناخت و دانش خود از ادبیات، لایه‌ای از معنای یک

متن را درک و تفسیر می‌کنند و هرچه شناختشان عمیق‌تر باشد، لایه‌های بیشتری را کشف خواهند کرد. چندمعنایی از همین‌جا ناشی می‌شود که معانی یک متن ادبی با منطق ارسطویی، مطلق و تفسیرناپذیر به لایه‌های جدیدتر قلمداد نخواهد شد؛ بلکه در بستر منطق فازی، معانی مختلف متولد می‌شوند.

ت) با توجه به نگاه فرمالیستی، تمام صنایع لفظی و معنوی که در فرم‌سازی دخیل‌اند، می‌توانند در محدودهٔ صفر و یک حرکت کنند، کم و زیاد شوند و به تناسب درجهٔ حضورشان در متن، بار ادبی آن متن تغییر خواهد کرد. در منطق ارسطویی، یا یک اثر ادبی است یا نیست؛ اما در منطق فازی آثار ادبی با درجه‌های مختلفی از سطح ادبی حضور دارند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۶) چهار گزارش از تذکره‌الاولیاء عطار، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۹۸) ساختار و تاویل متن، چاپ بیست و یکم، تهران، مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۰) «مرگ مؤلف» در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، ترجمه گروه مترجمان، به کوشش فرزان سجودی، تهران، حوزه هنری.

بقلی، شیخ رزوبهان (۱۳۶۰) شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه هانری کربن، تهران، طهوری.

بهار، محمدتقی (۱۳۹۱) سبک‌شناسی، جلد دوم و سوم، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر.

پاینده، حسین (۱۳۹۰) گفتمان نقد، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.

پورنامداریان، تقی و مهیار علوی‌مقدم (۱۳۸۴) «متن باز متن بسته»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره ۱۴۸، صص۱۱-۲۶.

حافظ (۱۳۸۷) دیوان حافظ، تصحیح سلیم نیساری، تهران، سخن.

حسین‌زاده یزدی، مهدی (۱۳۸۶) «اصل امتناع تناقض، حکمت متعالیه و منطق فازی»، خردنامه، شماره۵۰، صص ۹۲-۷۸.

حق‌بین، فریده (۱۳۸۴) «مبانی توصیف زبان، منطق ارسطویی یا منطق فازی»، بیدار، شمارهٔ ۶، صص۳۳-۲۹.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) سعدی در غزل، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

---------- (۱۳۹۵) شرح شوق، جلد دوم، تهران، قطره.

خان‌جان، علیرضا و زهرا میرزا (۱۳۸۵) «درآمدی بر شعرشناسی نقش‌گرا»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۷، صص ۱۰۱-۸۳.

خبازی کناری، مهدی (۱۳۹۵) «مقایسهٔ مبانی فلسفی منطق ارسطویی و فازی»، معارف منطقی، شماره۴، صص۷۰-۴۹.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۷) حافظ‌نامه، جلد اول، تهران، علمی و فرهنگی.

خیام، مسعود (۱۳۹۵) «منطق فازی و نفی ریاضی فلسفی خشونت»، دانش و مردم، شماره ۵، صص ۵۱۷-۵۱۱.

رُپس، دنیل (۱۳۷۲) «شعر و عرفان»، مترجم صفریان، رضا، مجله شعر، سال اول، شماره۷، صص ۴۵-۴۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴) ارزش میراث صوفیه، تهران، آریا.

رضایی‌منش، بهروز (۱۳۷۸) «هرمنوتیک چیست؟»، نشریه مطالعات مدیریت، بهبود و تحول، شماره ۲۱ و ۲۲، صص ۲۱۵-۲۰۹.

سپهری، سهراب (۱۳۸۱) هشت کتاب، چاپ هفتم، تهران، طهوری.

سعدی، مشرف‌الدین مصلح‌الدین (۱۳۹۸) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، خانه

فرهنگ و هنر گویا.
سودی بسنوی، محمد (۱۳۶۶) شرح سودی بر حافظ، جلد اول، تهران، زرین و نگاه.
سیار، میرعبدالله (۱۳۷۹) «ادبیات ایران و عرفان، عرفان زاهدانه، عرفان رندانه و عرفان سلوکانه»، هنر و اندیشه، شماره ۱۱۹، صص ۷۷-۷۱.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، آگاه.
---------- (۱۳۸۶) چشیدن طعم وقت، چاپ دوم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۸۸) دفتر روشنایی، چاپ پنجم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۲) زبان شعر در نثر صوفیه، چاپ چهارم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۸الف) این کیمیای هستی، جلد سوم، چاپ ششم، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۸ب) رستاخیز کلمات، چاپ پنجم، تهران، سخن.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۴) تذکره‌الاولیا، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ دوم، تهران، هرمس.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۸) سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
فتوحی، محمود (۱۳۸۰) «تعریف ادبیات»، زبان و ادبیات فارسی، شماره۳۲، صص ۱۹۶-۱۷۱.
قائد، محمد (۱۳۷۸) «آیین پرستش شعر، عرفان‌زدگی و عرفان‌زدایی»، اندیشه جامعه، شماره۸، صص ۳۹-۳۶.
کاسکو، بارت (۱۳۹۷) تفکر فازی، ترجمه علی غفاری و همکاران، چاپ ششم، تهران، دانشگاه صنعتی خواجه نصیرالدین توسی.
کرمانی، طوبی و محمدحسن یعقوبیان (۱۳۹۰) «تفکر فازی، فلسفهٔ صدرایی»، خردنامه صدرا، شماره ۶۴، صص ۶۳-۸۰.
مفتونی، نادیا (۱۳۸۸) «خیال مشایی، خیال اشراقی و خلاقیت»، خردنامهٔ صدرا، شماره۵۵، صص ۴۴-۳۲.
موحد، ضیاء (۱۳۸۲) از ارسطو تا گودل، تهران، هرمس.
وکیلی، هادی (۱۳۸۳) «عرفان و تفکر فازی»، برهان و عرفان، شماره۲، صص ۱۸۶-۱۵۱.
وکیلی، هادی و پریسا گودرزی (۱۳۹۳) «شطحیات عرفانی از منظر منطق و تفکر فازی»، حکمت معاصر، سال پنجم، شماره۳، صص ۱۲۶-۱۰۱.
یثربی، سیدیحیی (۱۳۹۴) فلسفهٔ عرفان، چاپ هفتم، تهران، بوستان کتاب.

McNeill, Daniel & Paul Freiberger (1993) Fuzzy Logic ،New York ،Touchstone.
Hajec, Peter (1998) Ten Question and One Problem on Fuzzy Logic ،Elsvier Science.