دانشگاه سمنان

مطالعات زبانی و بلاغی

مجله علمی

❖ سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی ۷
مهرداد اکبری گندمانی

❖ اکفراسیس، توصیف و رئالیسم در مجموعه داستان کوتاه «زائری زیر باران» ۲۱
علیرضا امیدبخش / راضیه آران / حسام خالوئی

❖ تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر روزنامه‌های دورهٔ قاجار ۴۵
حسن ذوالفقاری/ عفت حسنی کوچکی

❖ بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند» ۹۹
مهرداد زارعی/ عفت حسنی کوچکی

❖ سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار فرّخی یزدی با تکیه بر کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی ۱۳۱
علمدار زینت پور / امیرحسین هنّی/ مظاهر نیکخواه

❖ تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف-راوی در شازده حمام پاپلی ۱۶۱
کیهان سعیدی/ سید احمد پارسا

❖ کارکرد بلاغی وجوه جملات در منظومهٔ گرشاسپ‌نامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه ۱۹۱
یحیی طالبیان/ غلامرضا مستعلی پارسا / حمید امینی اسلامی

❖ تحلیل بلاغی توصیفات سه منظومهٔ عامیانهٔ کُردی ۲۱۵
سیدحسن غلامعلی/ فرامرز دژداه

❖ بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری ۲۴۳
وحید علی‌بیگی/ ابوالقاسم نیکخواه نوری

❖ مخترعات بلاغی امیرخسرو دهلوی ۲۶۹
مجاهد غلامی

❖ تحلیل بن‌مایهٔ «خار سر دیوار» در غزلیات صائب ۲۹۵
مرتضی قاسمی / حسین حسن‌رضایی / نوشین قاسمی

❖ ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی سیر العباد الی المعاد سنائی غزنوی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن ۳۱۱
علی‌محمد موذنی / علی انصارشهری / علی افضلی / مسعود فکری

❖ بررسی تصاویر عناصر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان ۳۳۹
علیرضا نبی‌لو / مریم باقی / فاطمه نیازی

سال چهاردهم ـ شمارهٔ سی و یکم ـ بهار ۱۴۰۲

۳۱

شاپا چاپی ۲۰۰۸-۹۵۷۰
شاپا الکترونیکی ۲۷۱۷-۶۰۹۸

دانشگاه سمنان
مطالعات زبانی و بلاغی
سال چهاردهم ـ شمارهٔ سی و یکم ـ بهار ۱۴۰۲
۳۱

Semnan University

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical Studies

❖ Levels of Abstraction, Contrast and Paradox in Sawāneḥ by Ahmad Ghazali
Mehrdad Akbari Gandomani

❖ Ekphrasis, Description and Realism in Ahmad Mahmoud's The Pilgrim under the Rain
Alireza Omidbakhsh/Razieh Aran/Hesam Khaloei

❖ Stylistic analysis of prose of Qajar period newspapers
Hasan Zolfaghari/Effat Hasani Kochaki

❖ Examine languagealitys effects in Fereshteha khodkoshi kardand's
Mehrdad Zarie/Esmat Khoeini

❖ Stylistics of layers of Farrokhi Yazdi's poems based on Dr. Fotouhi's stylistics
Alamdar Zinatpour1/Amir Hosein Hemmati/ Mazaher Nikkhah

❖ Analysis of the Discursive Logic of the Author-Narrator's Continuous Metatexts in the Shazdeh Hamam by Papoli Yazdi
Kayhan Saeedi/Seyyed Ahmad Parsa

❖ Rhetorical function of sentence moods in Garshaspnamehpoem and the story of Bijan and Manizheh from Shahnameh
Yahya Talebian/Gholamreza Mastali Parsa/ Hamid Amini Asalemi

❖ Rhetorical analysis of descriptions of three Kurdish folk poems
Seyyed Hasan Tabatabaei1/Farasat Dezhdah

❖ Investigation of phonological and lexical balance in Anvari's sonnets
Vahid Alibeygi/Amolbanin Nikkhah Nori

❖ Rhetorical inventions of Amir Khosrow Dehlavi
Mojahed Gholami

❖ The Analysis of the Motif of the "Thorn on the Wall" In the Collection of Lyric Poems of Sa'eb
Morteza Ghasemi/ Hosein Hasanrezaei/Noshin Ghasemi

❖ The Qualitative Assessment of Arabic translation of Seirolebad Elalmaad based on Antoine Berman's theory
Ali Mohammad Moazeni/Ali Ansarshahri/Ali Afzali/Masood Fekri

❖ The Study of Images of Nature Elements in the Poetry of Children and Adolescent Poets
Alireza Nabiloo/ Maryam Baghi/Fatemeh Niazi

Volum 14, Consecutive Number 31
Spring 2023

Print ISSN 2008-9570
Online ISSN 2717-6090

به نام خداوند جان آفرین

حکیم سخن در زبان آفرین

مجلّه

مطالعات زبانی و بلاغی

مجله علمی

- این نشریه بر اساس مجوز شمارهٔ ۸۹/۱۶۶۳ مورخ ۸۹/۱/۳۱ ادارهٔ کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.
- این نشریه بر اساس نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۳۰۹۸۲۵ مورخ ۱۳۹۶/۱۲/۲۷ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، اعتبار علمی ـ پژوهشی دریافت کرده است.
- مجله با همکاری انجمن علمی تحقیق و تصحیح نسخ خطی ایران منتشر می شود.
- این نشریه در مرکز ISC و SID و Noormags نمایه می‌شود.

سال چهاردهم ـ شمارهٔ سی و یک ـ بهار ۱۴۰۲

مطالعات زبانی و بلاغی
مجله علمی

صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان

مدیرمسئول: دکتر قدرت‌الله خیاطیان

سردبیر: دکتر علی محمد مؤذنی

مدیر داخلی: علی برهانی

اعضای هیأت تحریریّه

دکتر أ.د. بسام علی احمد ربابعه	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یرموک اردن**
دکتر حسن اکبری بیرق	**دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان**
دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده	**دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی**
دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	**دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان**
دکتر محمود خورسندی	**دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان**
دکتر قدسیه رضوانیان	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران**
دکتر سید حسین رضویان	**دانشیار زبانشناسی دانشگاه سمنان**
دکتر ناصر قلی سارلی	**دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی**
دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تربیت مدرس**
دکتر امیربانو کریمی فیروزکوهی	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران**
دکتر مهدی محبّتی	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زنجان**
دکتر علی محمد مؤذنی	**استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران**
دکتر نور محمد علی القضاه	**دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یرموک اردن**

ویراستار: دکتر حسن یعقوبی

ویراستار چکیده‌های انگلیسی: دکتر ناهید شهبازی مقدم

ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی: سمنان، میدان دانشگاه، روبروی پارک سوکان، پردیس دانشگاه سمنان، دانشکده علوم انسانی، دفتر مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی

تلفن و دورنگار: ۳۱۵۳۲۱۵۵-۰۲۳

پست الکترونیکی: **rhetorical@semnan.ac.ir**

نشانی سامانهٔ مجله : **http://rhetorical.journals.semnan.ac.ir**

خط مشی مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی

وجه مشترک آثار گونه‌گون ادبی با همهٔ تنوّع و تکثّری که دارند، یکی عنصر زبان است و دیگر عنصر «ادبیّت»؛ و یکی از معیارهای مهم سنجش ادبیّت هر متن، «بلاغت» است. به این ترتیب، توجه به جنبه‌های گوناگون زبانی و بلاغی متون، جزء لاینفک بسیاری از تحقیقات ادبی است. از این رو گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سمنان با انتشار مجلّه‌ای تخصصی، این نوع پژوهش‌ها را در دسترس صاحب‌نظران و علاقمندان می‌گذارد. دوفصلنامهٔ «مطالعات زبانی و بلاغی» که با درجهٔ علمی ـ ترویجی از سال ۱۳۸۸ (تا شمارهٔ ۱۴ پاییز و زمستان ۱۳۹۵) انتشار یافته و از شمارهٔ ۱۵ (بهار و تابستان ۱۳۹۶) درجهٔ علمی ـ پژوهشی دریافت کرده است؛ چنان‌که از نام آن پیداست، مقالاتی را چاپ می‌کند که به یکی از دو حوزهٔ «زبان» یا «بلاغت» پرداخته باشند.

بخش «**زبان**» موضوعاتی همچون دستور، لغت، آواشناسی، واج‌شناسی و تاریخ زبان را در بر می‌گیرد که گونه‌های مختلف فارسی اعم از کهن، معاصر، رسمی، ادبی، محاوره، گویش‌های ایرانی و لهجه‌های محلی را شامل می‌شود.

بخش «**بلاغت**» هم مباحث و نظریه‌های قدیم و جدید این علم را بر اساس متون نظم و نثر کهن و معاصر فارسی، می‌کاود.

مجلّه، آن دسته از مقاله‌هایی را که در حوزهٔ «زبان» یا «بلاغت» به مقایسهٔ میان متون فارسی و دیگر زبان‌ها پرداخته باشند، نیز به چاپ می‌رساند.

شیوه‌نامهٔ تدوین مقاله‌ها در مجلّهٔ

مطالعات زبانی و بلاغی
مجله علمی

رعایت نکات زیر موجب سهولت در داوری، ویراستاری مقاله‌ها و انتشار به موقع مجلّه خواهد شد:

– مقاله، مبتنی بر تحقیق و شامل مطالب نو و ابتکاری باشد.

– مقاله دارای ساختار منطقی، منظم و مستند باشد.

– اصول نگارش زبان فارسی معیار، در مقاله به دقت رعایت شود.

– مراجع و منابع مقاله از اصالت کافی برخوردار بوده، در حوزهٔ پژوهش مورد بحث، شناخته‌شده باشند.

– عنوان مقاله کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

– چکیدهٔ فارسی مقاله، حداکثر در پانزده سطر همراه مقاله ارسال شود.

– چکیده انگلیسی از چکیدهٔ فارسی مفصّل‌تر باشد و در واقع خلاصه‌ای از دستاوردهای مقاله را ارائه دهد. (لطفاً از ترجمهٔ چکیده به وسیلهٔ مترجم‌های ماشینی پرهیز کنید).

– ذکر کلیدواژه‌های مقاله (حداکثر هفت واژه) به فارسی و انگلیسی الزامی است.

– ابعاد صفحات مجله: صفحات A4 و حاشیه ها از بالا و پایین ۵,۲ سانتی متر و از چپ و راست ۴,۷۵ سانتی متر می باشد.

– حجم مقاله ارسالی حتی الامکان از ۲۵ صفحه (در اندازهٔ صفحات تعریف شدهٔ مجله) و حداکثر از ۷۵۰۰ کلمه فراتر نرود.

– قلم رایانه‌ای تعیین شده برای مقاله‌ها به‌شرح زیر است:

* عنوان مقاله: با قلم **B zar 15** (**سیاه**)
* عناوین اصلی مقاله: **B zar 14** (**سیاه**)
* عناوین فرعی مقاله: **B zar 13** (سیاه)
* متن مقاله**:** B zar13 (معمولی)
* چکیده و کلیدواژه: *B zar 11* (*ایتالیک*)
* فهرست منابع مقاله : B zar 11 (معمولی)
* پاورقی: B zar 10 (معمولی)
* نام کتاب‌ها در داخل متن *ایتالیک* شود.

– مقاله های ارسالی منحصراً از طریق سامانه مجله به نشانی زیر پذیرفته می‌شود:

http://rhetorical.journals.semnan.ac.ir

– مقاله باید شامل مقدمه (طرح موضوع و پیشینه تحقیق)، متن اصلی (بحث، تحلیل و نقد موضوع)، نتیجه‌گیری و منابع و مآخذ باشد.

– عنوان مقاله و نام نویسنده (نویسندگان) به فارسی و انگلیسی ذکر شود.

– رتبه علمی و نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال نویسنده (نویسندگان) به فارسی و انگلیسی همراه با پست الکترونیکی و ذکر نام نویسنده مسئول مشخص شود.

– چنانچه مقاله برگرفته از پایان‌نامه یا گزارش طرح پژوهشی باشد، یادآوری آن در پانوشت ابتدای مقاله الزامی است.

– اصول نشانه‌گذاری (سجاوندی)، برای درست‌خوانی و برجسته‌کردن نقل‌قول‌ها رعایت شود (نشانه‌ها بدون فاصله از کلمهٔ قبل و یک فاصله از کلمهٔ بعدی قرار گیرد).

– شیوهٔ ارجاع منابع در این مجلّه به ترتیب زیر است:

* ارجاعات مجله به صورت درون‌متنی بوده و در نقل‌قول‌های مستقیم: نشانی مختصر منبع به شکل زیر، بلافاصله بعد از نقل‌قول‌ها در پرانتز ذکر می‌شود: (نام نویسنده، تاریخ انتشار: شمارهٔ جلد/ شمارهٔ صفحه). مثلاً (دهخدا، ۱۳۸۳: ۳/ ۸۹).

– در پایان مقاله، مشخصات کتاب‌شناسی (منابع و مراجع) به طور کامل، به ترتیب الفبایی نام مؤلفان به ترتیب زیر بیان شود:

* (برای کتاب): نام خانوادگی، نام (لقب معروف) (تاریخ نشر)، **نام کتاب (سیاه)**، نام مترجم یا مصحح، شماره جلد، نوبت چاپ، محل نشر: نام ناشر.

مثلاً: دهخدا، علی اکبر (علّامه) (۱۳۸۳)، **امثال و حکم**، ج۲، چ۲، تهران: امیرکبیر.

* (برای مقاله): نام خانوادگی، نام (سال نشر)، **عنوان مقاله**، نام نشریه، شماره دوره، شمارهٔ نشریه، شماره صفحات.

* (برای منابع اینترنتی): نام خانوادگی، نام نویسنده (آخرین تاریخ روزآمدسازی سایت یا تاریخ نقل)، **عنوان موضوع**، نشانی سایت (پایگاه الکترونیکی).

– در اقتباس آزاد از مراجع و منابع، مخاطب مقاله در متن یا پانوشت همان صفحه، به اصل منبع و صفحه‌های مورد نظر ارجاع داده شود.

– آوانگاری لاتین اعلام غیرفارسی و واژه های محلّی، در پانوشت همان صفحه به صورت چپ‌چین ذکر شود.

– مقاله‌ها پس از داوری تخصصی و احراز شرایط در هیأت تحریریه مجلّه چاپ می‌شوند.

– مسئولیت مطالب مقاله‌ها به‌عهده نویسنده (نویسندگان) است و نظرات ارائه شده، دیدگاه مجله نیست.

– مطالب مستخرج از پایان‌نامه ها، با تأیید استاد راهنما و همراه با نام ایشان در مقاله چاپ می‌شود.

– مجلّه، در ویرایش زبان مقاله، آزاد است.

– رسم الخط مورد پذیرش این مجله، بر اساس «دستور خط فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی» است.

– ترتیب اسامی نویسندگان و نویسندهٔ مسئول حتماً باید در فایل نویسندگان مشخص شده باشد و نام نویسندگان بعد از ثبت نام مقاله و ارسال به هیچ عنوان قابل تغییر نیست.

– کلیه مکاتبات پس از ثبت نام و ارسال مقاله در سامانه بصورت خودکار با نویسنده‌ای انجام می‌شود که به عنوان عهده دار مکاتبات در سامانه مشخص شده است.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

❖ **سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی** ۷
مهرداد اکبری گندمانی

❖ **اکفراسیس، توصیف و رئالیسم در مجموعه داستان کوتاه «زائری زیر باران»** ۳۱
علیرضا امیدبخش/ راضیه آران / حسام خالوئی

❖ **تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر روزنامه‌های دورهٔ قاجار** ۶۵
حسن ذوالفقاری/ عفّت حسنی کوچکی

❖ **بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند»** ۹۹
مهرداد زارعی/ عفّت حسنی کوچکی

❖ **سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار فرّخی یزدی با تکیه بر کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی** ۱۳۱
علمدار زینت پور/ امیرحسین همّتی/ مظاهر نیکخواه

❖ **تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف-راوی در شازده حمام پاپلی** ۱۶۱
کیهان سعیدی/ سید احمد پارسا

❖ **کارکرد بلاغی وجوه جملات در منظومهٔ گرشاسپ‌نامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه** ۱۹۱
یحیی طالبیان/ غلامرضا مستعلی پارسا / حمید امینی اسالمی

❖ **تحلیل بلاغی توصیفات سه منظومهٔ عامیانهٔ کُردی** ۲۱۵
سیدحسن طباطبایی/ فراست دژداه

❖ **بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری** ۲۴۳
وحید علی‌بیگی/ امّ‌البنین نیکخواه نوری

❖ **مخترَعات بلاغی امیرخسرو دهلوی** ۲۶۹
مجاهد غلامی

❖ **تحلیل بن‌مایهٔ «خار سر دیوار» در غزلیات صائب** ۲۹۵
مرتضی قاسمی/ حسین حسن‌رضایی/ نوشین قاسمی

❖ **ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی سیر العباد الی المعاد سنائی غزنوی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن** ۳۲۱
علی‌محمّد مؤذّنی/ علی انصارشهری/ علی افضلی / مسعود فکری

❖ **بررسی تصاویر عناصر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان** ۳۴۹
علیرضا نبی‌لو/ مریم باقی/ فاطمه نیازی

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

journal of
Linguistic and Rhetorical Studies
Semnan University

Levels of Abstraction, Contrast and Paradox in Sawāneḥ by Ahmad Ghazali

Mehrdad Akbari Gandomani1
1: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran (m-akbari@araku.ac.ir)

The school of Ahmad Ghazali, his beliefs and interpretations in the context of mysticism, have gained a special aspect of form and meaning. Ghazali's avoidance of directly and openly dealing with the field of mysticism, apart from the heterogeneity of the textual context of his works from other mystical works, has also caused ambiguity in the textual context. In the book of Ghazali's accidents, countless double confrontations can be seen at the surface level; however, due to the transformations that have occurred in the level of relationships and other levels related to them, the authority of the text of love stories has turned into a temporary and transitory situation. Therefore, at the level of deep construction, aligned with Derrida's logic, sometimes by deconstructing the strains of dual oppositions and transferring them, the levels of reality have been transformed into other levels of abstraction, and by creating new links between them, the arena of single meaning and certainty Meaning is challenged. This method has sometimes been associated with changing the value of signifiers, and sometimes by using both this and that style, instead of either this or that style (replacing difference instead of distinction), has caused the creation of a new level based on paradox. In the following article, after understanding terms such as: authority, familiar and foreign boundaries, difference and distinction, levels of abstraction, connection and difference, based on the descriptive-analytical method, the types of paradoxes in Ahmed Ghazali's accidents have been investigated.

Keywords: paradox, dual contrasts, levels of abstraction, relation, difference.

- M. Akbari Gandomani. (2023). Levels of Abstraction, Contrast and Paradox in Sawāneḥ by Ahmad Ghazali, 14(31), 7-30.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.23452.1917

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣١ ـ بهار ١٤٠٢
صفحات ٧ ـ ٣٠ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۲/۳۰ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۵/۱۲ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰

سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی

مهرداد اکبری گندمانی[۱]

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران m-akbari@araku.ac.ir

چکیده: *گونهٔ باورها و برداشت‌های احمد غزالی در بستر عرفان، جلوهٔ ویژه‌ای از شکل و معنا را ارائه کرده است. پرهیز غزالی از پرداختن بی‌واسطه و آشکارا به عرفان، سوای ناهمگون‌شدن بافت متنی آثار وی با سایر آثار عرفانی، سبب ابهام‌زایی در بافت متنی نیز شده است. در کتاب سوانح غزالی، تقابل‌های دوگانهٔ بی‌شماری در سطح روساخت دیده می‌شود؛ امّا با توجّه به دگردیسی‌هایی که در سطح پیوندها و دیگر سطح‌های وابسته به آن‌ها رخ داده، اقتدار متن سوانح‌العشّاق به وضعیتی موقّت و گذرا بدل شده است؛ ازاین‌رو، در ژرف‌ساخت، هم‌تراز با منطق دریدایی، گاه با واسازی سویه‌های تقابل‌های دوگانه و انتقال آن‌ها، سطوح واقعیت به سطوح انتزاع دیگری دگرگون گردیده و با خلق پیوندهایی تازه بین آن‌ها، عرصهٔ تک‌معنایی و قطعیت معنا به چالش کشیده شده است. این شیوه، گاه با دگرسانی بار ارزشی دال‌ها همراه بوده و گاه با به‌کارگیری شیوهٔ هم این و هم آن، به‌جای شیوهٔ یا این یا آن (جایگزین‌شدن تفاوت به‌جای تمایز)، سبب آفرینش سطح تازه‌ای بر مبنای پارادوکس شده است. در مقالهٔ پیش‌رو، پس از شناخت اصطلاحاتی چون اقتدار، مرزهای آشنا و بیگانه، تفاوت و تمایز، سطوح انتزاع، پیوند و تفاوت، بر پایهٔ روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی گونه‌های پارادوکس در سوانح احمد غزالی پرداخته شده است.*

کلیدواژه: *پارادوکس، تقابل‌های دوگانه، سطوح انتزاع، پیوند، تفاوت.*

- اکبری گندمانی، مهرداد (۱۴۰۲). سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۷-۳۰.

Doi: 10.22075/jlrs.2022.23452.1917

۱. بیان مسئله

فلسفهٔ غرب، همواره با گفتمان تقابلی سخن می‌گوید و منطق تحلیلی نیز بر اساس همین تقابل دوگانه شکل می‌گیرد. این منطق از متافیزیک افلاطون (که ریشه در تقابل دو جهان فیزیک و متافیزیک دارد) تا دکارت[۱] (دوگانگی دکارتی)، هگل[۲] (ایدئالیسم دیالکتیک) و مارکس[۳] (ماتریالیسم دیالکتیک) ادامه و جریان می‌یابد (رک: نجومیان، ۱۳۸۲: ۲). سوسور[۴]، زبان را نظام تفاوت‌ها می‌داند که تقابل اجزا و نشانه‌ها باعث شکل‌گیری آن می‌شود. از دید او، زبان، نظامی از تمایزها و تقابل‌های نقشمند است (رک: سوسور، ۱۳۸۷: ۱۱۲). «در یک تقابل دوگانی، دو قطب در چارچوب یک تضاد قطبی، مانند بار مثبت و منفیِ جریان الکتریکی به هم وابسته‌اند» (مکاریک[۵]، ۱۳۸۴: ۶۴). به این ترتیب، «در تقابل دوگانه، با نوعی قطب‌شدگی روبه‌رو هستیم» (برسلر[۶]، ۱۳۸۶: ۴۷). در همین زمینه، ژاک دریدا[۷]، فیلسوف فرانسوی (۲۰۰۴-۱۹۳۰)، با به چالش گرفتن منطق کلامی فلسفهٔ غرب، از عصر افلاطون تا امروز، منطقی نوین را برای طرح مباحث خود برمی‌گزیند. دریدا به‌جای وارونه‌کردن سویه‌های تقابل، آن‌ها را واسازی می‌کند (رک: سلدن[۸] و ویدوسون[۹]، ۱۳۸۴: ۱۸۲). پارادوکس[۱۰]، در واقع نوعی از همین واسازی است.

در نگاهی کلّی‌تر، اندیشهٔ دریدا در قالب طرح متافیزیک حضور، اصل هویت مرکز را زیر سؤال می‌بَرد (Dridda, 1982: 28). دریدا با به هم زدن تقابل بین نوع[۱۱] و مرتبه[۱۲]،

1. René Descartes
2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
3.Karl Heinrich Marx
4. Ferdinand de Saussure
5. Irena Rima Makaryk
6. Charles E Bressler
7. Jacques Derrida
8. Raman Selden
9. Peter Widdowson
10. Paradoxes
11. Type
12. Degree

از اصلی سخن می‌گوید که در آن، هر سوی یک تقابل بر دیگری تأثیر دارد و آن را آلوده می‌کند. او به این نتیجه می‌رسد که تمایز دقیقی بین دو طرف وجود ندارد. به بیان ساده‌تر، تفاوت مرتبه‌ای، خود، به تفاوت نوعی منجر می‌شود و تفاوت نوعی، حاصل دگرگونی مرتبه است (رک: نجومیان، ۱۳۸۲: ۵۶). او با وام‌گیری از واژهٔ فارماکون[1]، در بحث افلاطون (مکالمهٔ فایدروس[2]) به سراغ میانه‌ها (و اساساً ساحت دوگانهٔ معنای یک واژه) می‌رود تا به یاری این کلمه که هم زهر و هم پادزهر معنی می‌دهد، عرصهٔ اندیشهٔ تک‌معنایی را به چالش بکشد و معنا را به تعویق بیندازد. وی واژهٔ تفاوت[3] را به نام خود ثبت می‌کند. در دیفرانس یا تفاوت، رابطهٔ بین تقابل‌ها از نوع مثبت–منفی (غیاب و حضور) نیست. این منطق پارادوکسی، برآمده از پیوندی است که بین سطوح انتزاع جدید برقرار می‌شود.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ منطق پارادوکسی، بنا بر فلسفهٔ غرب، به‌ویژه دیدگاه ژاک دریدا، آثار زیادی را نمی‌توان در ایران برشمرد. بهترین منابع در این موضوع، آثار خود دریدا هستند. از جمله: *Writing and difference*، *from differance New Historicism an cultural materialism* و *Dissemination*.

امّا از جمله مقالاتی که به این مبحث اشاراتی دارند، مقالهٔ «منطق پارادوکسی اندیشهٔ ژاک‌دریدا» نوشتهٔ نجومیان (۱۳۸۲) است که به معرّفی و بحث دربارهٔ دیدگاه دریدا پرداخته است. نجومیان و ابداعی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «خودواسازی تقابل‌های دوگانهٔ حافظ/زاهد در غزلیات حافظ» نیز به بررسی دیدگاه دریدا در یک غزل حافظ و توضیح تقابل حافظ و زاهد در آن پرداخته‌اند.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

1. pharmakon
2. Phaedrus
3. differance

دریدا با واردکردن تعویق در نظام پارادوکسی، تفاوت مرتبه‌ای (نقشی) را به تفاوت نوعی (ماهوی) اضافه می‌کند. بر این اساس، طرفین تقابل، از یکدیگر متمایز نیستند؛ یعنی قطب‌های تقابل (دال/مدلول) می‌توانند در تعامل باشند؛ ولی یکی نیستند. در مقالات و آثاری که امروزه منتشر شده، اشاراتی به منطق پارادوکسی دریدا دیده می‌شود؛ امّا تاکنون پژوهشی که به‌طور مجزّا به نحوه و مراحل شکل‌گیری این سطوح انتزاعی جدید (و در نهایت، خلق پارادوکس) از دیدگاه دریدا پرداخته باشد، انجام نشده است. اهداف این پژوهش، پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

۱. تقابل‌های دوگانه چه مراحلی تا رسیدن به منطق پارادوکسی، پشت‌سر می‌گذارند؟

۲. پیوند بین سطوح انتزاع چگونه صورت می‌گیرد؟

۳. در کتاب *سوانح‌العشّاق* احمد غزالی، پارادوکس‌ها بیشتر در چه سطحی قرار دارند؟

۱-۳. مختصری در باب *سوانح‌العشاق*

در قرن پنجم هجری، در خراسان تحوّلی در شعر به وجود آمد که در قرن ششم و هفتم به کمال خود رسید و آن، پیوند مضامین و مفاهیم شاعرانه با معانی عرفانی و صوفیانه بود. همچنین عشق که تا قبل از این دوره، در ادبیات فارسی، در مفهوم جسمانی و انسانی به کار می‌رفت، در معنای عرفانی و الهی به کار گرفته شد (رک: فقیه ملک‌مرزبان و جواهری، ۱۳۹۰: ۲۷).

سوانح‌العشّاق احمد غزالی در پی شکوفایی مکتب تصوّف در قرن پنجم نوشته شد. تأثیر تفکّرات منصور حلّاج بر احمد غزالی، در برخی از قسمت‌های کتاب کاملاً مشهود است. البته این تأثیرپذیری، یک تقلید صرف نیست؛ بلکه گاهی احمد غزالی با ایراد انتقادهای ظریف و دقیق، اندیشهٔ حلّاج را به گونه‌ای دیگر پرورانده و بازسازی کرده است (رک: ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۲۳۵). احمد غزالی، آگاهانه یا ناخودآگاه، ساختار خاصّی برای کتاب خود برمی‌گزینند. او تلاش کرده است کتاب را به گونه‌ای بنویسد

که نه به عشق زمینی نسبت داده شود و نه به عشق الهی. این امر، گاهی سبب ابهام بیشتر در زبان متن شده و آن را از زبان ساده و جمله‌های خبری محضِ بسیاری از آثار عرفانی، دور کرده است. در نمونه‌های بسیاری می‌توان شاهد تقابل‌های دوگانه در دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت بود که پارادوکس‌های موجود در متن نیز، برخاسته از همین زبان منحصربه‌فرد است.

۲. بحث

تصوّف در طول تاریخ پرفرازونشیب خود، همواره جولانگاه بروز هنجارگریزی‌ها بوده و به‌واسطهٔ نوع بیان متناقض‌نما، تأثیری شگرف در اذهان و قلوب مخاطبان خویش گذاشته است (رک: زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲۸). عارف در بازگشت از عالم وحدت می‌خواهد آنچه را از حال خویش به یاد دارد، به‌مدد کلمات، با دیگران در میان بگذارد. چون تجربهٔ عارف، متناقض‌نماست (رک: استیس[1]، ۱۳۸۴: ۳۱۸)، زبانش نیز این‌گونه به نظر می‌آید.

رویکرد واسازانهٔ دریدا که غالباً با عناوینی از قبیل منطق مکمّلی و منطق پارادوکسی یاد می‌شود، یکی از رویکردهای شاخص پساساختارگرایی در مقابل تقابل‌های دوگانهٔ منطقی است (رک: ضیمران، ۱۳۷۹: ۹۵). با این دیدگاه می‌توان دربارهٔ تمام زوج‌های تقابلی که فلسفهٔ غرب بر پایهٔ آن بنا شده است، تجدیدنظر کرد، نه به این دلیل که می‌توان شاهد از بین رفتن تقابل بود، بلکه از آن روی که مشاهده شود چگونه هریک از سویه‌ها باید به‌عنوان مکمّل و متأخّر دیگری ظهور کند (رک: نجومیان، ۱۳۸۶: ۱۷). بر این اساس، به‌جای خودِ هویت باید به تعیین هویت پرداخت (رک: رویل[2]، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

پیش از پرداختن به مبحث پارادوکس، باید به عوامل و مفاهیم متعدّدی توجّه کرد که در شکل‌گیری و آرایش آن سهم بسزایی دارند. شناخت دو عامل بافت موقعیتی و

1. Walter Terence Stace
2. Nicholas Royle

بافت زبانی، در ادراک این فرایند بسیار مهم است. بافت موقعیتی شامل فضای محیطی و روانی حاکم بر گوینده و شنونده است که ابهام را از جمله و متن رفع می‌کند (رک: عموش، ۱۳۸۸: ۳۰)؛ امّا بر اساس بافت زبانی[1]، مشخّص می‌شود یک عنصر زبانی در چارچوب چه متنی قرار گرفته است و جملات قبل و بعد از آن عنصر، در داخل متن، چه تأثیری در تبلور صورت و کارکرد معنایی دارند (رک: تاجیک، ۱۳۷۹: ۲۴؛ کادن، ۱۳۸۰: ۶۶۳). به‌طور کلّی، می‌توان گفت عوامل بافت موقعیتی و زبانی، از عوامل مؤثّر در اقتدار هر متن ادبی هستند.

۲-۱. اقتدار

اقتدار، چارچوب نظام معنایی متن را تضمین می‌کند (رک: حقّانی، ۱۳۸۹: ۵۷). واسازان بر این باورند که اقتداری وجود ندارد (mikic, 2007: 220) و هر تفسیری یا متنی که شکل می‌گیرد، نشان از دیگری دارد و این دیگری، تهدیدی است که همواره موجود است و اقتدار را زیر سؤال می‌برد (رک: ضیمران، ۱۳۷۹: ۴۳). دگرگونی‌هایی که در سطح پیوندها و دیگر سطح‌های وابسته به آن‌ها ایجاد می‌شود، نشانگر آن است که مفهوم اقتدار را می‌توان برخلاف بسیاری از نگرش‌ها وضعیت موقّتی تلقّی کرد (رک: چندلر[2]، ۱۳۹۴: ۵۱) که خود، تداعی‌کنندهٔ اصل سیّالیت و شناوری نشانه‌هاست (رک: صفوی، ۱۳۹۰: ۱۳۹). یکی از عوامل مهم در نسبی‌بودن ارتباط نشانه‌ها، تجارب مختلف شاعران و نویسندگان است که بسته به نوع نیّت، ادراک، بافت موقعیتی و... بر پیوندهای بین آن‌ها نقشی بسزا دارد.

۲-۲. تجربه

برداشت‌های جدید و پویا از زندگی، مبتنی بر امر تجربه است. تجربه‌های جدید، ذهن تجربه‌گر را از کلیشه‌ها و عادت‌ها دور می‌کند. از دید شکلوفسکی، وظیفهٔ ادبیات، آشنا و فهم‌پذیرساختن مفاهیم دشوار نیست؛ بلکه برعکس، ناآشناساختن تعابیر مألوف

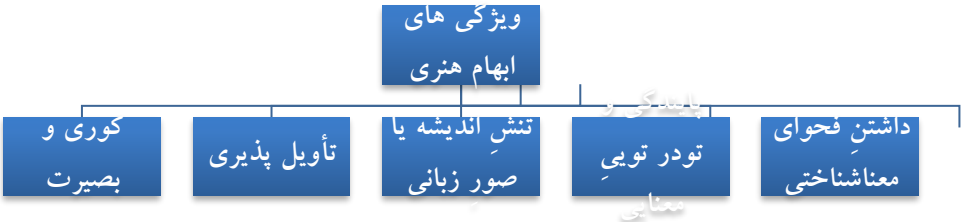
1. linguistic dontext
2. Raymond Thornton Chandler

است (رک: احمدی، ۱۳۸۲: ۴۷) و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار را دگرگون می‌کند (رک: صادقی گوغری و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۶۱). این‌گونه آشنایی‌زدایی، سبب دورشدن کلام از حالت عادی، خلق شگفتی، التذاذ ادبی و اثرگذاری چشمگیری در مخاطب می‌شود (رک: تومزاد و تاج‌بخش، ۱۳۹۸: ۱۵۱). نکتهٔ تأمّل‌برانگیز، اختلافی است که بین دیدگاه شکلوفسکی[1] از یک طرف و یاکوبسن[2] و تینیانوف[3] از طرف دیگر وجود دارد. برخلاف شکلوفسکی که تمهیدات ادبی را قطعی و تغییرناپذیر می‌دانست (که به‌خودیِ‌خود، عامل آشنایی‌زدایی است)، فرمالیست‌های متأخّر، مانند یاکوبسن و تینیانوف بر آن بودند که تمهیدات ادبی، پویا و تغییرپذیر هستند. آنان معتقدند تمهیدات ادبی، بسته به عملکردشان طی دوره‌های مختلف، نقشی آشنایی‌زدایانه می‌یابند (رک: مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۶) که همین امر، خلق‌کنندهٔ ابهام است.

۲-۳. ابهام

اگر ابهام از متن‌های ادبی اصیل حذف شود، گوهر ادبی آن کنار گذاشته خواهد شد (رک: شیری، ۱۳۹۰: ۱۷). یکی از مهارت‌ها و شگردهای ادبی، ابهام هنری است که منتقد باید به ابهام و طنز ناشی از ناهمخوانی بین خواسته و واقعیت یا تناقض‌های موجود متن و نقش آن‌ها توجّه کند (رک: پاینده، ۱۳۶۹: ۲۹). از قرن بیستم، در برخی نظریه‌های پساساختارگرا، ژرفای رازناک زبان ادبی و چندلایگی معنا برای متن، امتیاز به حساب می‌آید و ادبیت متن، در عمق ابهامی دانسته می‌شود که دامنهٔ معانی متن را گسترش می‌دهد و زمینهٔ تأویل‌های بیشتری را فراهم می‌آورد (رک: فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸). ویژگی‌های ابهام را می‌توان به‌صورت زیر خلاصه کرد:

1. Viktor Borisovich Shklovsky
2. Roman Osipovich Jakobson
3. Yury Nikolaevich Tynyanov



نمودار شمارهٔ ۱- ویژگی‌های ابهام هنری

پارادوکس نیز بافت حاکم بر روابط زبانی را در هم می‌ریزد و با ابهامی که خلق می‌کند، باعث اختلال و تغییر در مرزهای آشنا می‌شود. از نظر معنایی، بافت موقعیتی، یعنی قراردادها و پیش‌فرض‌های مقبول جامعه و محیط زندگی را در فهم سخن نادیده می‌گیرد و به ارائهٔ مفهومی تازه دست می‌زند.

۲-٤. مرزهای آشنا و بیگانه

در یک بافت محدود، مجموعه‌ای از انتخاب‌ها وجود دارد که همواره به‌عنوان اصولی ثابت در نظر گرفته می‌شود. آنچه انتخاب نمی‌شود، معمولاً یا به شکلی سرکوب شده یا به‌طور کلّی نادیده انگاشته می‌شود. در اینجا به‌منظور نشان‌دادن جنبه‌های مختلف درون و بیرون ساختار، دو اصطلاح پیشنهاد می‌شود: یکی حوزهٔ آشناست و دیگری که در مقابل این اصطلاح قرار می‌گیرد، حوزهٔ بیگانه است. از منظر کسانی که در یک بافت خاص قرار گرفته‌اند، آنچه به حوزهٔ آشنا تعلّق دارد، جایگاهی قدسی و منطقی شمرده می‌شود (رک: کالر[1]، ۱۳۸۵: ۱۶۸). این محوریت مرکزی، با خنثی‌کردن غیریت یا دیگری، به خود تعیّن می‌بخشد. از سوی دیگر، آنچه به‌عنوان حوزهٔ بیگانه مطرح است، نابهنجار، غیرمقدّس، ناپاک، تاریک و سیاه به شمار می‌آید و همین نابهنجاری موجب می‌شود اجزای آن پریشان و بی‌نظم به نظر برسند و حتّی دارای جنبه‌هایی اهریمنی تصوّر شوند (رک: فکوهی، ۱۳۸۶: ۲۲).

1. Jonathan Culler

«عاشق همه مذلّت بود و معشوق همه آسمان تعزّز و تکبّر. وصال، مرتبهٔ معشوق است و حقّ او. فراق است که حقّ عاشق است و مرتبهٔ اوست. معشوق، خود به همه حالی معشوق است. پس استغنا صفت اوست و عاشق، به همه حالی عاشق است و افتقار، صفت اوست. عاشق را همیشه معشوق دریابد؛ لاجرم افتقار، صفت او بود و معشوق را هیچ چیزی درنیابد» (غزالی، ۱۳۸۸: ۶۷).

در عبارات بالا هر آن چیزی که مرتبط با معشوق است (آسمان تعزّز و تکبّر، مرتبهٔ وصال و استغنا)، دارای ارزش به شمار می‌رود و در مقابل، هر چیزی که مرتبط با عاشق است (مذلّت، فراق و افتقار)، مطرود شمرده می‌شود و معمولاً عناصر این حوزه به‌عنوان دیگری فاقد ارزش تصوّر شده و به سطحی از دیگربودگی حاشیه‌ای تنزّل می‌یابند.

۲-۵. تقابل‌های دوگانه

در نظریهٔ رابطه‌ای و صوری زبان که سوسور از آن حمایت می‌کند، هویت هر عامل، محصول تفاوت‌ها و تقابل‌هایی است که توسط عوامل سیستم زبانی به دست می‌آید. تقابل‌های دوگانه، ابزاری هستند که به یاری آن‌ها، واحدهای زبان، ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد در تقابل با واحدی که حضور ندارد، تعریف می‌شود (رک: تابعی، ۱۳۸۴: ۱۵۴). به نظر دریدا نیز زیربنای تفکّر غرب بر اساس محور تقابل‌های دوگانه می‌چرخد: بدی در برابر حقیقت، نوشتار در برابر گفتار، طبیعت در برابر فرهنگ و... قرار دارند (رک: اسحاقیان، ۱۳۸۴: ۱۵). در این تقابل‌ها همواره یکی از قطب‌ها دارای بار ارزشی مثبت و دیگری دارای بار ارزشی منفی است (رک: آلگونه جونقانی، ۱۳۹۳: ۳۰). به این ترتیب، در تقابل دوگانه، با نوعی قطب‌شدگی روبه‌رو هستیم (رک: برسلر، ۱۳۸۶: ۴۷). مفهوم تقابل‌های دوگانه، ناظر بر زوج‌های معنایی متقابلی است که غالباً در یک رابطهٔ سلبی و ایجابی با یکدیگر قرار دارند؛ ازاین‌رو، در این نگره، «دال» همواره به «مدلول» معیّنی راه می‌برد. منطق ارسطویی نیز بر همین تقابل‌ها استوار است (رک: چندلر، ۱۳۹۴: ۱۵۹)؛ اما در روش‌های ساختارشکنانه تلاش می‌شود تقابل‌های ظاهری «یا این یا آن» کنار رود تا زمینه‌های پنهان‌شدهٔ «هم این و هم آن» آشکار شود. می‌توان به این نتیجه

رسید که موقعیت تقابل‌های دوگانه در متن‌ها قابلیت دگرگونی می‌یابد و گاه وضعیت تقابلی این تقابل‌ها رنگ می‌بازد.

۲-۵-۱. سطح روساختی

روساخت، صورت عینی و ملموس جمله را نمایش می‌دهد؛ یعنی توصیف مادّی آن و معرّف شکل خارجی اثر است (رک: مشکوةالدّینی، ۱۳۷۹: ۳۵). اگر پذیرفته شود که هر اثر ادبی از دو بخش بیرونی (روساخت) و بخش درونی (ژرف‌ساخت) تشکیل می‌شود، می‌توان ساختار هر اثری را نظامی دانست که در آن، همهٔ اجزای اثر با تعامل و در سایهٔ پیوند با یکدیگر، کلّیت هماهنگی می‌سازند (رک: امامی، ۱۳۸۵: ۲۳۰). تغییرنکردن بار ارزشی دال‌ها و گرایش‌نداشتن به مفاهیم یا مضامین جدید، از جمله ارکان این نوع نگرش است.

نمودار شمارهٔ ۲- تقسیمات سطح روساختی در بافت جملات

راه‌نبردن هر دال به‌سوی مدلول، وجود تفاوت مرتبه‌ای بین آن‌ها و پافشاری‌نکردن بر اصل تناقض، از مهم‌ترین ویژگی‌های این سطح است (Drrida,1982: 28). در این گونه تقابل‌ها، طرفین تقابل، تضادی انحصاری با یکدیگر دارند و دو قطب یادشده، در چارچوب یک تضاد قطبی، مانند بار مثبت و منفی جریان الکتریکی به هم وابسته‌اند (رک: برسلر، ۱۳۸۶: ۴۷).

اگر در گفته‌های احمد غزالی به‌دقّت بنگریم، مشاهده می‌کنیم که وی خواه‌ناخواه در موارد بسیاری، از تقابل‌های دوگانه استفاده کرده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت ساختارهای متعدّدی از عبارت‌های او به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه بر حول دو قطب

می‌چرخد. روساخت این سخنان را مفاهیم متعدّدی تشکیل می‌دهد. در این عبارات، یک قطب در حکم کنشگر و قطب دیگر در حکم کنش‌پذیر است؛ بنابراین، کنشگر، امری مثبت و اخلاق‌مدار است و کنش‌پذیر، امری غیرمثبت که صفات اخلاقی وی در تعارض با امر کنشگر قرار می‌گیرد. احمد غزالی غالباً بعد از توصیف تعارض بین کنشگر و کنش‌پذیر، نتیجهٔ حکمی، اخلاقی و عرفانی خود را بیان می‌کند. در *سوانح‌العشّاق* از این نمونه‌ها بسیار است. او برای شناساندن عمق مطلب خود و بیان بار ارزشی هرکدام از طرفین، آن‌ها را در تقابل با متضاد خود قرار می‌دهد تا بدین‌وسیله، جنبهٔ سلبی و ایجابی موضوع مدّنظر شناخته شود. به‌عنوان نمونه، وصال و فراق، دو قطب متضادند که در پیوند با یکدیگر هستند. در آثار او، آنجا که هنوز عاشق و معشوق، همچون وصال و فراق، به مرحلهٔ پیوند نرسیده‌اند، هویت و ماهیت خود را دارند و هنوز در دو سطح متمایز به سر می‌برند.

«فراق، بالای وصال است به درجه‌ای؛ زیرا که تا وصال نبود، فراق نبود که او نیز پیوند است و وصال به تحقیق، فراق خود است؛ چنان‌که فراق به تحقیق، وصال خود است» (غزالی، ۱۳۸۸: ۳۷).

در این حوزه، معشوق، کانون حضور و منشأ ثباتی است که در پرتو حضور و هویت او، عاشق نیز موجود شده و در راه وی جهت‌دهی و سامان بخشیده می‌شود؛ ازاین‌رو، معشوق، مرکزی است که بر عاشق حاشیه‌نشین برتری و فزونی دارد. البته این تقابل‌های دوگانه صرفاً به‌لحاظ معنایی در مقابل یکدیگر نیستند؛ بلکه در نظمی سلسله‌مراتبی قرار گرفته‌اند که در آن، همیشه یکی بر دیگری اولویت و برتری دارد (Johnson,1993: 124).

«هرچه عزّ و جبّاری و استغنا و کبریاست در قسمت عشق، صفات معشوق آمده و هرچه مذلّت و ضعف و خواری و افتقار و نیاز و بیچارگی بوده، نصیب عاشق آمد» (غزالی، ۱۳۸۸: ۸۶).

از سوی دیگر، حضور معشوق و هویت و برتری او نیز وابسته به حضور و وجود عاشق است و در این قطب‌شدگی، تا قطب عاشق به‌مثابهٔ یک دیگری نباشد، مرکزیت و هویت معشوق نیز تصوّرناپذیر است؛ چنان‌که احمد غزالی در ادامهٔ مطلب بالا می‌گوید:

«امّا این صفات معشوق در ظهور نیاید، الّا به امداد که صفت عاشق آمد تا انتظار این نبوده، استغنای او نماند و همچنین جملهٔ صفات ازآن‌رو او را درخور است» (همان: ۶۷).

در این سطح، طرفین و ویژگی‌های آنان، در ناسازگاری ویژه‌ای روبه‌روی یکدیگر قرار دارند و در قطب یادشده، در بستر یک ناهمسانی قطبی، یکی مانند کنشگر و دیگری همپای یک کنش‌پذیر، با یکدیگر در ستیز هستند:

«معشوق خود به همه حال معشوق است؛ پس استغنا صفت اوست و عاشق به هر حال عاشق است؛ پس افتقار صفت اوست. عاشق را معشوق دریابد؛ پس افتقار همیشه صفت او بود و معشوق را هیچ‌چیز درنیابد که همیشه خود را دارد. لاجرم استغنا صفت او بود. پس عاشق همه اسیری است و معشوق امیری. میان اسیر و امیر، گستاخی چون تواند بود» (همان: ۳۶).

۲-۵-۲. تقابل در ژرف‌ساخت

هر جمله، سطحی ذهنی و پنهان دارد که ژرف‌ساخت نامیده می‌شود. ژرف‌ساخت، حقایق ذهنی سخن‌گویان را دربارهٔ زبانشان، به‌ویژه عناصر و روابط دستوری جمله‌ها بیان می‌کند (رک: مشکوةالدّینی، ۱۳۷۹: ۳۵). ژرف‌ساخت از نشانه‌هایی که در سطوح روساخت وجود دارد، استنباط می‌شود؛ بنابراین، ژرف‌ساخت، چیزی جز حاصل روساخت نیست. بر این اساس، هویت ژرف‌ساخت، وابسته به هویت تمام اثر است که می‌تواند در اثر واسازی سویه‌های روساخت خلق شود. در *سوانح‌العشّاق* دو گونه ژرف‌ساخت وجود دارد که در زیر، به آن‌ها پرداخته شده است.

۲-۵-۲-۱. واسازی پدیدارشناختی سویه‌ها

اگر وجه معرفتی شبکه‌های هم‌تراز، تفسیری ثابت و قطعی از قطب‌ها ارائه کند (مثلاً کفر همواره و به‌طور قطعی مذموم است)، وجه پدیدارشناختی شبکه‌های هم‌تراز،

تفسیری پویاتر از قطب‌ها به دست می‌دهد و به این ترتیب، بارهای ارزشی مثبت و منفی، جابه‌جا می‌شوند (رک: آشوری، ۱۳۷۹: ۵۹). در این سطح، سطح تقابلی پیشین شکسته می‌شود و معنا از قطعیت و مطلق‌گرایی رهایی می‌یابد؛ امّا این عدم‌قطعیت، تنها به‌صورت تغییر بار ارزشی طرفین تقابل ارائه شده و قطب‌های مثبت و منفی یا جای مرکز و حاشیه تغییر پیدا می‌کند؛ ولی همچنان رابطهٔ قطب‌شدگی مشاهده می‌شود (رک: نجومیان، ۱۳۸۲: ۱۲۵). بنابراین کافی است برای مثال، «می» از منظر پدیدارشناختی، بار مثبت پیدا کند تا تمامی عناصر هم‌تراز با آن در سطح افقی، تغییر بار دهند. بدین ترتیب، قمار، قمارخانه، خرابات، میخانه، پیر مغان، مستی، ساقی، جام، ساغر و هر آن چیزی که ممکن است با این شبکه تداعی شود، به‌ناگاه تغییر بار مثبت می‌یابد تا اصل پیوستگی در شبکهٔ هم‌تراز لحاظ شود. بخش عمده‌ای از گزاره‌هایی که در شطح‌های به‌ظاهر کفرآمیز دیده می‌شود، ناشی از چنین رویکردی به مقوله‌های دوگانی است (رک: میرباقری‌فرد و آلگونه جونقانی، ۱۳۸۹: ۲۹). در این زبان که نوعی زبان اعتراض است، زنجیره‌ای از واژگان مردود و کلماتی که منفور و مخالف اعتقاد متشرّعان است، در تناسب با واژگانی چون خرابات، میخانه و... که در حرکت به‌سوی نمادسازی عرفانی، معنایی مثبت می‌یابند، در مقابل واژگانی چون مسجد، صومعه، زهد، خرقه، صوفی و... که گاهی حامل بار معنایی منفی هستند، کاربرد پیدا می‌کنند (رک: طایفی، ۱۳۹۱: ۴۱). در این‌گونه فضاها، مرز میان نشانه‌ها و نمادهای شرعی و ضدّشرعی محو می‌شود و خواننده را میان دو امر متناقض شناور می‌کند (رک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۳۱). این ساختارشکنی در مقولات دوگانی، شدیداً تفسیرمحور است و با نگرش پدیدارشناختی گره خورده است. دریدا در منطق پارادوکسی مدّنظرش سویه‌های این تقابل‌ها را واسازی می‌کند. البته این به‌معنای «وارونه»کردن دو سوی این تقابل‌ها نیست؛ یعنی دریدا قائل به این نیست که باید قطب زیرین به رو آورده شود. او به این طریق، ناپایداری تقابل‌ها را نشان می‌دهد (رک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۲).

دریدا در پی وارونگی سویه‌ها نبود؛ بلکه خواستار پیوند دو سطح مدّنظر در یک سطح بود که علی‌رغم هم‌سطح‌نبودن، به هم‌سطحی می‌رسند؛ ازاین‌رو، در *سوانح‌العشّاق* اگر گفته نشود که مرحله‌ای بین مرحلهٔ روساخت و ژرف‌ساخت وجود دارد، می‌توان مرحله‌ای درونی‌تر از سطوح روساخت، ولی بیرونی‌تر از مرحلهٔ ژرف‌ساخت قائل شد. به‌عنوان نمونه:

«اینجا بود که فنا قبلهٔ بقا آید و مرد مَحرم‌وار از سرحدّ فنا به بقا بپیوندد و این در علم نگنجد، الّا از راه مثالی» (غزالی، ۱۳۸۸: ۳۱).

در این عبارت، علی‌رغم اینکه هنوز می‌توان بقا و فنا (طرفین تقابل‌های دوگانه) را در تقابل با یکدیگر و در دو سطح مشاهده کرد، در بار ارزشی دو طرف، تغییری روی داده است. بر پایهٔ این نگرش که حاصل نگاهی متضاد به تقابل‌های دوگانهٔ رایج و مألوف است، طرفین تقابل، تغییر بار ارزشی داده‌اند؛ یعنی اگرچه فناشدن برای همه مذموم و ناپسند است، از دید احمد غزالی، نه‌تنها فنا دارای بار ارزشی منفی نیست، بلکه قبلهٔ بقاست و سالک را به بقای جاودان پیوند می‌دهد. او در جایی دیگر می‌گوید:

«زمین وصال، نیستی آمد و زمین فراق، هستی آمد تا شاهدالفناء در صحبت بود، وصال وصال بود. چون او بازگردد، حقیقت فراق سایه افکند» (همان: ۳۳).

بنا بر سخن بالا، مرحلهٔ نیستی (که از دید عوام، بار منفی دارد) در مقابل هستی، بار مثبت به خود گرفته و از حتمیت جنبهٔ سلبی و ایجابی خود خارج شده است. نویسنده با دید عرفانی خویش و گاه با تأویل‌ها و تعابیر خود از عبارات، از طریق بازاندیشی در دیدگاه‌های مرسوم توانسته است از یک سو، مرکزیت هستی (از دید عوام) را بی‌ثبات، طبیعی‌زدایی و واسازی کند و آن مرکز را نامرکز کند و از سوی دیگر، نیستی را که از دید عوام، حاشیه‌نشین است، پویا و فعال سازد و آن را در مرکزیت قرار داده و حاشیه را دارای حقیقتی تازه در پیوندی نو قرار دهد. احمد غزالی در اثر همین تغییر بار ارزشی است که می‌گوید:

سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی ـــ

«تا کعبهٔ نیست، قبلهٔ هست من است هشیارترین خلق جهان، مست من است»

(همان: ۱۲).

شاعر با جابه‌جایی قطب‌های دوگانه، مرکزیت قبل را متزلزل می‌کند و به‌سوی قلمرو دیگربودگی غیاب و حاشیه می‌راند. نمونهٔ دیگر را در عبارت زیر می‌توان مشاهده کرد:

«هرکه توحید را از ابلیس نیاموزد، زندیق و به روایتی کافر است» (همان: ۶۷).

ایمان به شمار آمدن کفر باعث می‌شود ایمان از آن مرکزیت قبلی خود بیگانه شود و به‌جای آن، توحیدی فراگرفته‌شده از ابلیس در مرکز قرار گیرد. ابلیس که خود نمادی است از شخصی که ایمان یا توحید سالک را به خطر می‌اندازد، در اینجا مرجعی است که توحید منتسب به وی که در دید عوام، ناپسند است، ایمان حقیقی و راستین به شمار می‌رود و توحیدهای دیگر به حاشیه رانده می‌شوند. واسازی در اینجا، علی‌رغم رهایی از بند قطعیت معنا، تنها به تغییر بار ارزشی می‌انجامد؛ امّا در گونهٔ دیگر واسازی، به پیوندی جدید بین سطوح انتزاعی منتهی می‌شود که در آن، هر دو سویهٔ تقابل، به هم‌سطحی می‌رسند. بنابراین، قبل از پرداختن به گونهٔ دوم، لازم است با اصطلاحات زیر آشنا شویم.

۲-۵-۲-۱-۱. سطوح انتزاع

خواننده در زمان قرائت، یکی از افق‌های انتظار متن را به افق انتظار زمان و مکان حاضر خود برمی‌گرداند یا ترجمه می‌کند. هدف از این ترجمه، ایجاد اختلال در سطح پیشین و انتقال آن سطح به سطحی دیگر است (رک: اکبری، ۱۳۹۱: ۱۱۴). واقعیت‌های تعیین‌شده دارای معنای موقّتی‌اند و با چنین دیدگاهی، دیگر نمی‌توان برای واقعیت‌های تعیین‌شده، معنایی قطعی در نظر گرفت و رابطهٔ بین دال و مدلول، بیشتر دلبخواهی و اختیاری است (رک: آسابرگر، ۱۳۸۷: ۹۰). این عوامل عبارت‌اند از: نیّت، هدف، نیروهای شبکه‌ای، تجربه، احساس و وظایف گوناگون. چنین وضعیت‌هایی از کنش‌های بینامتنی پیروی می‌کنند. شاید به بیان دقیق‌تر بتوان گفت در این پیوندها و وضعیت‌ها «روابط بیناسطحی» بی‌شماری می‌توان ایجاد کرد. نکتهٔ مهم در اینجا آن است که در

انتقال از یک سطح به سطحی دیگر، هر سطحی که ایجاد می‌شود، با سطوح دیگر متفاوت است؛ اگرچه همهٔ سطوح با یک شیوهٔ واحد برخورد کرده باشند.

۲-۵-۲-۱-۲. مفهوم پیوند

مفهوم یا اصطلاح پیوند، یکی از مفاهیم کلیدی است که در تحلیل روابط پویایی یک متن و تعیین مرزهای آن به کار می‌رود. برای شکل‌گیری معنا باید یک نظام شکل بگیرد. سوسور، اصل اوّل نشانه را سرشت اختیاری (اتّفاقی/تصادفی) بیان می‌کند (saussur,1986:150). این پیوندها بر اساس توافق و قراردادهای فردی و اجتماعی شکل می‌گیرند؛ زیرا این دال‌ها و مدلول‌ها انتخاب می‌شوند، تنها به این دلیل که دال‌ها و مدلول‌های دیگری نیستند (رک: نجومیان، ۱۳۸۲: ۱۲۱). مهم‌ترین عامل در ایجاد پیوندها و فروپاشی آن‌ها کنش خواندن است. خواندن، تحت‌تأثیر عوامل ایدئولوژیک، این شکنندگی را دارد که تقابل‌های دوگانه در آن سست می‌شود و ساختارهای تازه و در پی آن، مرکز و حاشیه‌های تازه‌ای پدید می‌آید. ایستانبودن و موقّتی‌بودن، ویژگی بارز همهٔ پیوندهاست؛ زیرا به‌سبب قراردادی و شناوربودن این پیوندها و تغییر در حدود مرزهای دال‌ها و ساختارها، موقعیت‌های مرکز و حاشیه نیز همواره دچار دگرگونی می‌شود. گاه تحت‌تأثیر خوانش‌های گوناگون و عوامل اجتماعی و فرهنگی و نیروهایی که از شبکه‌های تفسیری بر مرکزها وارد می‌شود، حاشیه‌ها نیز موقعیت مرکزی می‌یابند.

۲-۵-۲-۲. منطق «هم این و هم آن»

در نوع دوم تقابل‌های ژرف‌ساختی، مخاطب با سطح دیگری از تداعی روبه‌رو می‌شود. در این سطح، نه تداعی‌های معرفتی و نه تداعی‌های پدیدارشناختی، هیچ‌کدام حاکم نیستند (رک: نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۶۴). در مرتبهٔ هستی‌شناختی که در ساحت عدم یا توحید محض واقع است، اساساً تمایزی بین تقابل‌های دوگانه وجود ندارد (رک: ساکالوفسکی[1]، ۱۳۸۴: ۲۳۶). با شکست نظام تقابل‌های دوتایی، راه برای خودنمایی گستردهٔ نامتعیّن معانی باز می‌شود (رک: ابدالی و نجومیان، ۱۳۹۲: ۱۰). این مهم،

1. Robert Sokolowski

اساسی‌ترین نقش را در جهت دستیابی به مقصود گریز از مرکز و عدم‌قطعیت معانی و زایایی زبان ایفا می‌کند.

دریدا در منطق پارادوکسی مدّنظرش، سویه‌های این تقابل‌ها را واسازی می‌کند که در اینجا البته به‌معنای «وارونه»کردن دو سوی این تقابل‌ها نیست (رک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۲). در این منطق پارادوکسی، موضوع حضور جزء ظاهری (سطحی) تقابل‌ها، به قیمت غیاب قطب زیرین دیگر نفی شده و به‌جای آن، بر «حضور» هم‌زمان هر دو جزء تقابل‌ها تأکید می‌شود. در اینجا رابطهٔ بین تقابل‌ها از نوع مثبت–منفی (غیاب–حضور) نیست. دریدا با به چالش کشیدن این تقابل‌های دیرینه، دیفرانس را به‌جای «تقابل» به‌سوی «هم‌سطحی» می‌برد؛ امّا این هم‌سطحی را از یکی‌بودن متمایز می‌شمارد. دریدا در این زمینه، واژهٔ فارماکون را به کار می‌برد. وی به یاری این کلمه که هم زهر و هم پادزهر معنی می‌دهد، عرصهٔ اندیشهٔ تک‌معنایی را به چالش می‌کشد و آن را از سلطهٔ مفاهیم متافیزیکی بیرون می‌آورد (Derrida, 1973: 101).

از دیدگاه دریدا، اگر فارماکون صرفاً به زهر یا پادزهر برگردانده شود، یکی از معانی آن نادیده گرفته شده است (رک: مصلح و پارساخانقاه، ۱۳۹۰: ۶۲). روند خلق پارادوکس، از روساخت تا ژرف‌ساخت را می‌توان به‌صورت زیر نشان داد:

نمودار شمارهٔ ۳- روند خلق پارادوکس از روساخت تا ژرف‌ساخت

احمد غزالی نیز در *سوانح‌العشّاق* با واسازی تقابل‌های دوگانه، در موارد بسیاری، باعث شکست نظام این تقابل‌ها می‌شود و با فراهم‌آوردن عرصه‌ای برای خودنمایی نامتعیّن معانی به‌جای یک معنای مشخّص (رک: ابدالی و نجومیان، ۱۳۹۲: ۲۲)، سطوح انتزاع جدیدی را خلق کرده که با پیوند آن‌ها، با وجود یکی‌نبودن، آن‌ها را به وضعیت پیوند در یک سطح کشیده است؛ ازاین‌رو، با واسازی صورت‌گرفته، اولویت‌بندی تقابل‌های دوگانه به هم می‌ریزد و ناپایداری تقابل‌ها نمایان می‌شود (رک: سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۸۲). سطح جدید، نه‌تنها معنای تفاوت‌داشتن طرفین را در خود دارد، بلکه معنای نهایی را به تأخیر و تعویق می‌اندازد. این تأخیر و تفاوت، صرفاً محصول نظام پیش‌بودهٔ تفاوت‌ها نیست؛ بلکه مظهر تولید فعّالانهٔ تفاوت‌هاست (رک: مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۶). در این سطح است که طرفین، در تعامل با یکدیگرند:

«او اوّل خود است و آخر خود است. سلطان خود است و رعیت خود است. شمشیر خود است و نیام خود است. او هم باغ است و هم درخت. هم باغ است و هم ثمره. هم آشیان است و هم مرغ.

سودازدگان روزگار خویشیم/ هم صیّادیم و هم شکار خویشیم» (غزالی، ۱۳۸۸: ۳۷).

بنابراین، اجزای تقابل‌های دوگانه در اینجا بر اساس راهکار «هم این و هم آن» به‌جای روند «یا این یا آن»، در یک سطح قرار می‌گیرند. در سطح جدید، اگر تنها به تفاوت طرفین تقابل اکتفا می‌شد، معنا نه به‌واسطهٔ مدلول، بلکه صرفاً در سطح مناسبات میان دال‌ها تولید می‌شد. بنابراین مدلول به‌واسطهٔ شبکهٔ تفاوت‌ها مدام به تأخیر می‌افتد. در این سطح، دیگر احکام فراق و وصال، قبول یا رد، قبض یا شادی، دو سویهٔ متقابل نیستند.

«چون در خود، خود را دید، راز او به خود، از او بود و بدو بود. چون راه او به خود، از او بود و بر او بود، این احکام بر او نرود. احکام فراق و وصال اینجا چه کند؟ قبول و ردّ او را در دامن کی گیرد؟ قبض و بسط و اندوه و شادی، گِرد سراپردهٔ دولت او کی گردد؟» (همان: ۶۸).

در این مرحله است که تقابل‌های دوگانه به سطحی همانند (نه یکسان) می‌رسند. در *سوانح‌العشّاق* می‌توان نمونه‌های بسیار خوبی از این پارادوکس‌های تعبیری را به‌صورت عبارت و جمله در مقابل پارادوکس‌های ترکیبی، ذکر کرد.

«عشق باید که هر دو را بخورد تا حقیقةالوصال عشق حاصل شود و امکان هجران برخیزد و این را کس فهم نکند؛ چون وصال، انفصال بود، انفصال، عین وصال بود. پس انفصال از خود، عین اتّصال گردد. اینجا قوت، بی‌قوتی بود و بود، نابود و یافت، نایافت و نصیب با بی‌نصیبی یکسان بود. اینجا همه‌کس راه نبرد که مبادی او فوق‌النهایات است» (همان: ۵۸).

در اثر این سطح‌های انتزاعی خلق‌شده، طرفین تقابل با وجود یکی‌نبودن، در یک سطح به پیوند کشیده شده‌اند؛ ازاین‌رو، نویسنده، سالک را هم صیّاد و هم شکار خود می‌داند:

«او صیّاد خود است و شکار خود است. قبلهٔ خود است و مستقبل خود است. طالب خود است و مطلوب خود است» (همان: ۱۳).

۳. نتیجه‌گیری

در یک بافت محدود، مجموعه‌ای از انتخاب‌ها وجود دارد که همواره به‌عنوان اصولی ثابت در نظر گرفته می‌شوند؛ در نتیجه، آنچه انتخاب نمی‌شود، معمولاً یا به شکلی سرکوب شده یا به‌کلّی نادیده انگاشته می‌شود. آنچه سرکوب و پنهان می‌شود، در فرایند دگرگونی‌های بافتی و در نتیجهٔ حرکت‌های پویای شبکه‌ای می‌تواند در جایگاهی مرکزی و کانونی قرار بگیرد.

تفاوت بین دال‌ها و مدلول‌ها، هویت‌های زبانی را خلق می‌کند و روابط بین نشانه‌ها به شکل‌گیری رشته‌ای از کلمات، مانند عبارات و جملات منتهی می‌شود. تقابل‌های دوگانه، در نگاه نخست، ابزاری هستند که به یاری آن‌ها، واحدهای زبان، ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد، در تقابل با واحدی که حضور ندارد، تعریف می‌شود. *سوانح‌العشّاق* غزالی یکی از آثاری است که شمار زیادی از این تقابل‌ها را در خود دارد. نویسنده در

این اثر، بر پایهٔ پویش‌هایی شبکه‌مانند و با دگرسانی در جایگاه‌های مرکز و حاشیه، اقتدار و قطعیت بافت متنی را به چالش می‌کشد و در سطح‌های گوناگون، پارادوکس می‌آفریند. این شیوه که خود بر ابهام و پیچیدگی متن می‌افزاید، در دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت، جریان یافته است. در سطح روساخت، نگرش نویسنده بیشتر معطوف به تضادهای آشکار کلام و در چارچوب یک ناسازگاری قطبی (مانند بار مثبت و منفی) بوده، امّا در سطح ژرف‌ساخت، به دو شیوه جلوه‌گر است: یکی، واسازی پدیدارشناختی پدیده‌ها که نویسنده با رهاشدن از قطعیت معنا، به زبانی اعتراضی روی می‌آورد که بار ارزشی طرفین تقابل، جابه‌جا شده و جای مرکز و حاشیه دگرگون می‌شود. در سطح دوم که والاترین شکل پارادوکس است، هیچ‌گونه ناسازی بین تقابل‌های دوگانه وجود ندارد و با شکست نظام تقابل‌های دوتایی، هر دو جزء در پیوندی شگرف، حضوری هم‌زمان خواهند داشت. احمد غزالی این منطق را که بر اساس آن، قطب غایب در مقابل حضور سویهٔ ظاهری تقابل‌ها حذف می‌شود، نفی می‌کند و به‌جای آن، بر «حضور» هم زمان هر دو سویهٔ تقابل‌ها تأکید دارد؛ ازاین‌رو، به‌جای منطق یا این یا آن، منطق پارادوکسی هم این و هم آن را به کار می‌گیرد و بدین ترتیب، بر حضور هم‌زمان هر دو جزء تقابل‌ها تأکید می‌کند. سطح تولیدشده، حاصل پیوند بین سطوح واسازی‌شده است.

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷)، **روش‌های تحلیل رسانه‌ها**، ترجمهٔ پرویز اجلالی، چ۳، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۹)، **عرفان و رندی در شعر حافظ**، تهران: نشر مرکز.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.
- ابوالقاسمی، سیده‌مریم (۱۳۸۱)، **سیری در افکار و اندیشه‌های احمد غزالی**، نشریهٔ شناخت، شمارهٔ ۳۳، صص ۲۳۳-۲۵۲.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- استیس، والتر ترنس (۱۳۸۴)، **عرفان و فلسفه**، ترجمهٔ بهاءالدین خرّمشاهی، تهران: سروش.
- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۴)، **نقد ساختاری کلیدر**، نشریهٔ نافه، سال ۶، شمارهٔ ۲۸، صص ۹-۲۱.

– اکبری گندمانی، مهرداد (۱۳۹۱)، **تحلیل پویایی اسطوره در روابط بینامتنی (مطالعهٔ موردی تفسیر ابوالفتوح رازی)**، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تربیت مدرّس.

– امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، **مبانی و روش‌های نقد ادبی**، تهران: جامی.

– برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، **درآمدی بر نظریه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، چ۱، تهران: نیلوفر.

– پاینده، حسین (۱۳۶۹)، **مبانی فرمالیسم در نقد ادبی**، کیهان فرهنگی، سال ۷، شمارهٔ ۲، صص ۲۶-۳۰.

– تابعی، احمد (۱۳۸۴)، **رابطهٔ میان ایدهٔ پسامدرن و عدم‌تعیّن (مطالعهٔ تطبیقی فلسفه و هنر غرب)**، تهران: نی.

– تاجیک، محمّدرضا (۱۳۷۹)، **گفتمان و تحلیل گفتمانی (مجموعه مقالات)**، تهران: فرهنگ گفتمان.

– تومزاد، سارا و پروین تاج‌بخش (۱۳۹۸)، **بررسی تناقض معنایی در هزارویک شب نو و پریباد از محمّدعلی علومی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۴۹-۱۷۴.

– جونقانی، آلگونه (۱۳۹۳)، **رویکرد سنایی به تقابل‌های دوگانی**، مطالعات قرآنی، شمارهٔ ۱۹، صص ۲۹-۵۴.

– چندلر، دانیال (۱۳۹۴)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: سورهٔ مهر.

– حقّانی، نادر (۱۳۸۹)، **نظرها و نظریه‌های ترجمه**، تهران: امیرکبیر.

– سوسور، فردینان (۱۳۸۷)، **زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

– شیری، قهرمان (۱۳۹۰)، **اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها**، نشریهٔ فنون ادبی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص ۱۵-۳۶.

– رویل، نیکلاس (۱۳۸۸)، **ژاک دریدا**، ترجمهٔ پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز.

– زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۸)، **سرّ نی**، چ۳، تهران: علمی.

– ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴)، **درآمدی بر پدیدارشناسی**، ترجمهٔ محمّدرضا قربانی، تهران: گام نو.

– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۰)، **موسیقی شعر**، چ۳، تهران: آگاه.
– صادقی گوغری، مهران، پوران یوسفی‌پور کرمانی و هوشمند اسفندیارپور (۱۴۰۱)، **آشنایی‌زدایی زبانی و بلاغی در شعر حسین پناهی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۸، صص ۱۵۹-۱۸۶.
– صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.
– ضیمران، محمّد (۱۳۷۹)، **میشل فوکو، دانش و قدرت**، تهران: هرمس.
– طایفی، شیرزاد و عاطفه شاهسوند (۱۳۹۱)، **بررسی قلندریات در دیوان عطّار نیشابوری**، نشریهٔ ادیان و عرفان، سال ۴۵، شمارهٔ ۲، صص ۳۹-۶۱.
– عموش، خلود (۱۳۸۸)، **گفتمان قرآن، بررسی زبان‌شناختی پیوند متن و بافت قرآنی (مطالعهٔ موردی سورهٔ بقره)**، ترجمهٔ حسین سیدی، تهران: سخن.
– غزالی طوسی، احمدبن‌محمّد (۱۳۸۸)، **سوانح**، به روایت قاسم کشکولی، تهران: ثالث.
– فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، **ساخت‌شکنی بلاغی؛ نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۱، شمارهٔ ۳، صص ۱۰۹-۱۲۵.
– فقیه ملک‌مرزبان، نسرین و سیده‌مریم جواهری (۱۳۹۰)، **بررسی ساختار مدور سوانح‌العشّاق احمد غزالی**، دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا، سال ۳، شمارهٔ ۵، صص ۵۷-۸۱.
– فکوهی، ناصر (۱۳۸۶)، **تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی**، تهران: نی.
– کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، **نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ۲، تهران: مرکز.
– مشکوةالدّینی، مهدی (۱۳۷۹)، **دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری**، ویرایش دوم، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
– مصلح، علی‌اصغر و مهدی پارساخانقاه (۱۳۹۰)، **واسازی به‌منزلهٔ یک استراتژی**، مجلهٔ متافیزیک، سال ۳، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۵۹-۷۲.
– مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران: فکر روز.
– مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
– میرباقری‌فرد، سیدعلی‌اصغر و مسعود آلگونه جوشقانی (۱۳۸۹)، **تحلیل شطح بر مبنای تفکیک وجودشناسی و معرفت‌شناختی**، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۹-۶۰.

– نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، **بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ**، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۱، شمارهٔ ۷۴، صص ۶۹-۹۱.

– نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۶)، **مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا**، تهران: فرهنگستان هنر.

– _____ (۱۳۸۲)، **درآمدی بر شالوده‌شکنی**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۶۷، صص ۵۰-۵۹.

– Derrid jacqus (1982), **signature event contexet, in margins of philosophy**, translated by alan bass, Chicago university of Chicago press.

– johnson Barbara (1993), **translator s in troduction pp vii-xxxiii, in dissemination,** edited by Jacques derrida, London: Athlone press.

– mikics, david (2007), **a new hand book of literary terms**, 1th edition: London: yale university press.

– sauss are, Ferdinand be (1986**), course de linguistique generale**, paris: payot.

– derridaT jacqus (1973), s**tracture, signand play in the discourse of human suience**s, in the stracturalist, controversy, edited by R, macksey and E. Donato, Baltimor and john Hopkins.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Ekphrasis, Description and Realism in Ahmad Mahmoud's The Pilgrim under the Rain

Alireza Omidbakhash1/**Razieh Aran**2/**Hesam Khaloei**3

1: Assistant Professor of English Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran: Corresponding Author (alirezaomidbakhash@gmailo.com)

2: Master of Persian Language and Literature, Yazd University

3: PhD student of Persian language and literature, Shahid Bahonar University, Kerman, Iran

With the advent of realist novels in the nineteenth century, description has called the attention of scholars in humanities and especially in literary studies. Due to its significance in realist works, in this research, the description and its role are studied in Ahmad Mahmoud's *The Pilgrim under the Rain* which is known as a realist work. Ahmad Mahmoud is one of the prominent contemporary writers whose works and style are influenced by environment and geography .In this study, he has been selected as the leader of the fictional school of the southern region of Iran, because his works have attracted many readers since the 1930s due to the climate conditions of his stories, the style of his life, the use of fluent language along with the southern dialect and the choice of social topics. The collection of his short stories titled *The Pilgrim under the Rain*–(1346/1967) includes twelve short stories that outline the main lines of the author's favorite styles and themes and concerns with simple expressions and content. Ahmad Mahmoud shows that he is the master of using description in this work which highlights events, characters, places, and situations through description. His descriptions give the story a playful mood and also a realist touch. The author's purpose in using description is to show the suffering and failure of the people of the Southern region. In so doing, he presents to the readers, directly or indirectly, poverty and tyranny perceived in his work. The research method in this study is descriptive-analytical achieved through a qualitative method.

Keywords: Ahmad Mahmoud, The Pilgrim under the Rain, Description.

- Omidbakhash. A, Razan. R, Khaloei. H. (2023). Ekphrasis, description and realism in Zairi's short story collection under the rain, 14(31), 31-64.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27101.2097

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۳۱ ـ ۶۴ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۲/۱۷ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۵/۳۰ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱

اکفراسیس، توصیف و رئالیسم در مجموعه داستان کوتاه «زائری زیر باران»

علیرضا امیدبخش* ۱ / راضیه آران ۲ / حسام خالوئی۳
۱: استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبائی (نویسنده مسئول) alirezaomidbakhash@gmailo.com
۲: کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
۳: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران

چکیده: *عنصر توصیف، همواره از پایه‌های اساسی ادبیات داستانی، با هر سبک نوشتاری محسوب می‌شود؛ امّا نمود آن در آثار رئالیستی، از تشخّص بیشتری برخوردار است؛ زیرا فضای کافی برای ارائهٔ یک توصیف کلامی، یعنی اکفراسیس، جهت تجسّم هرچه بهتر مخاطب، باز است. در دهه‌های اخیر، نظریه‌های متعدّدی از کارکردهای توصیف در آثار مختلف نظریه‌پردازان غربی مطرح شده و در باب اهمیت این عنصر، سخن‌ها رفته است. بر همین اساس، اثر رئالیستی زائری زیر باران، از احمد محمود، مبنای پژوهش قرار گرفت. احمد محمود از جمله نویسندگان برجسته و ممتاز دوران معاصر است که محیط و جغرافیا بر زبان و سبک نویسندگی او اثر گذاشته است. این برداشت، بدون شک، به‌دلیل قدرت عنصر توصیف در داستان‌های اوست. مجموعهٔ زائری زیر باران، شامل دوازده داستان کوتاه است. این داستان‌ها در عین سادگی بیان و محتوا، ترسیم‌کنندهٔ سبک توصیف‌گرای نویسنده در بیان مضامین و دغدغه‌های غالب اوست. با تعمّق و غور در این مجموعه، به‌درستی درمی‌یابیم که توصیف، از جوهره‌های اصلی این اثر محسوب می‌شود و نحوهٔ روی‌دادن حوادث، احوال شخصیت‌ها و موقعیت‌ها با قلم توصیف‌گرای نویسنده، جهانی هنری را می‌آفریند. این توصیفات، به داستان، حالت نمایش‌نامه می‌دهند و رئالیستی‌اند. در این پژوهش درمی‌یابیم که هدف نویسنده از توصیف، نشان‌دادن درد و رنج و ناکامی مردم جنوب است و به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، فقر و استبداد حاکم بر جهان داستانی خود را به خواننده القا می‌کند. این پژوهش با شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است. سعی شده ضمن بیان اجمالی مفاهیم اکفراسیس و توصیف (تاریخچه و کارکردهای توصیف)، توصیفات موجود در اثر رئالیستی مذکور با ذکر شواهد کافی، بررسی شده و هدف نویسنده از آوردن این‌گونه توصیفات نقد شود.*

کلیدواژه: *احمد محمود، داستان، زائری زیر باران، توصیف، کارکردهای توصیف، رئالیسم.*

– امیدبخش، علیرضا؛ آران، راضیه؛ خالوئی، حسام (۱۴۰۲). سطوح انتزاع، تقابل و پارادوکس در سوانح احمد غزالی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۷-۳۰.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27101.2097

۱. مقدّمه

در ادبیات کهن فارسی، توجّه به عنصر توصیف، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است و شعرا و نویسندگان، به‌طور چشمگیری از عنصر توصیف استفاده کرده‌اند. توصیف، نوعی شیوهٔ بیان است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان زمان‌ها، مکان‌ها، اشخاص و اعمال آن‌ها (کنش‌ها)، امور انتزاعی و اشیا را در داستان به تصویر کشید. توصیفات ممکن است به‌صورت عینی، ذهنی یا تلفیقی از هر دو باشند و باعث پویایی داستان شوند. هدف توصیف، مجسّم‌کردن موضوع برای خواننده و برجسته‌ساختن جزئیات مهم و معنادار و تأکید بر آن‌هاست؛ به‌گونه‌ای که احساسات نویسنده به خواننده القا شود. توصیف فقط محدود به شعر و ادب نیست؛ بلکه در بسیاری از هنرهای دیگر، مانند تاریخ‌نویسی، فنّ سخنوری، قضا، بازرگانی و... نیز کاربرد دارد.

در بلاغت جدید، توصیف، نوعی از بیان است که به تأثیری که دنیا بر حواس ما می‌گذارد، مربوط می‌شود. توصیف، اشیای دنیای بیرونی را در یک محدودهٔ زمانی ایستا به مخاطب ارائه می‌دهد (اعلایی و شکریان، ۱۳۹۵: ۹۰). فراوانی توصیف در داستان‌های کوتاه معاصر باعث شده است در ادبیات واقع‌گرا و ناتورالیسم از جایگاه مهم و ویژه‌ای برخوردار باشد. امروزه توصیف، اغلب به‌گونه‌ای است که بدون دخالت نویسنده و شرح و تفسیر او، داستان را روایت می‌کند. در واقع، توصیف نقش روایی دارد. با همهٔ این تعاریف، جداسازی توصیف و روایت در داستان، کار پیچیده‌ای است. «توصیف و روایت به‌عنوان دو گونهٔ ساختاری در نظر گرفته می‌شوند که در تعامل دائم قرار دارند. همواره توصیف در روایت و متقابلاً روایت در توصیف وجود دارد» (Hamon, 1993: 91).

احمد محمود (۱۳۱۰ – ۱۳۸۱) از جمله داستان‌نویسان رئالیست ایران است که آثار درخشانی به‌صورت رمان و مجموعه‌داستان دارد. او با نگاهی دقیق به زمانه و اجتماع خود، حوادث و رویدادهای دهه‌های سی تا دوران جنگ تحمیلی را به تصویر می‌کشد. «رمان‌ها و بعضی از داستان‌های بلند او را می‌توان تاریخ تمثیلی و پرمعنای مردم ایران در این دوره دانست» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۵۶). آثار وی حاصل زندگی و تجربهٔ اوست. وی با داشتن بیش از چهل سال فعّالیت ادبی و خلق بیش از پانزده اثر، از نویسندگان پرتلاش و مطرح ادبیات معاصر ایران محسوب می‌شود. ایشان نویسنده‌ای واقع‌گرا، آرمان‌گرا با گرایش سیاسی و پیرو ایدئولوژی سوسیالیسم است. شخصیت‌پردازی‌های استادانه، دقّت در ریزه‌کاری‌های داستان و رمان، پرهیز از درازگویی و دل‌مشغولی دائمی او با سیاست و زندان و شکنجه و فقر و نابرابری اقتصادی و اجتماعی، پرداختن به واقعیت‌های ملموس زندگی اجتماعی، کوتاهی جمله‌ها، نزدیکی بسیار به زبان گفتاری و بیان زندگی مردم در دوره‌های آن‌ها، از ویژگی‌های آثار اوست (شریفی، ۱۳۸۶: ۹۲). از آنجایی که نویسنده متولّد اهواز است، توانسته در پردازش رفتارها و طبقات مختلف مردم آن دیار، آداب و رسوم و ساختار جامعه و مصائب و مشکلات مردم آن منطقه، موفّق عمل کند. «در ایران، کمتر خانواده‌ای را می‌توان یافت که زخم سیاست نخورده باشد. مهاجرت‌ها، تبعیدها و دربه‌دری‌ها بخشی از زندگی سیاسی ماست و این سرنوشت محتوم ماست و به ما تحمیل شده» (گلستان، ۱۳۷۴: ۴۶ و ۴۷).

احمد محمود، زادهٔ سال ۱۳۱۰ در اهواز، از مجموعه داستان ناتورالیستی *مول* (۱۳۳۸) تا *قصّهٔ آشنا* (۱۳۷۰) راه درازی را پیموده است. داستان‌های نخستین او از آثار هدایت و چوبک متأثّرند. در *همسایه‌ها* (۱۳۵۳) و *داستان یک شهر* (۱۳۶۰) تأثیر فلسفهٔ اجتماعی را می‌بینیم. محمود شیوهٔ واقع‌گرایی را با شیوهٔ بیان تأثیرات حسّی مدرنیست به هم آمیخته است؛ ازاین‌رو توانسته در مقایسه با آثار نخستین خود، گام بلندتری در بیان ابهامات هستی آدمیان و روابط اجتماعی آن‌ها بردارد (دستغیب، ۱۳۹۱: ۶۸۵ و ۶۸۶). دوران نویسندگی محمود را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: دورهٔ آغازین نویسندگی

(۱۳۳۳-۱۳۴۶)، دورهٔ میانی (۱۳۴۶-۱۳۵۷) که دوران پختگی نویسندگی او و هم‌زمان با انتشار رمان *همسایه‌ها* است و سومین دورهٔ داستان‌نویسی وی که از سال ۱۳۵۷ شروع شد (عبداللّهیان، ۱۳۷۹: ۱۳۳). در داستان‌های احمد محمود، مردم ساده و رنجوری را می‌بینیم که در فضای شهری جنوب ایران، سرسختانه تلاش می‌کنند و زندگی پرتلاش، پررنج و پرحادثه‌ای در میان خیل هجوم مدرنیته دارند. «آثار احمد محمود، همچون محمود دولت‌آبادی، در زمرهٔ ادبیات اقلیمی قرار می‌گیرد. البته با این تفاوت که عرصهٔ کار دولت‌آبادی، جامعهٔ روستایی و عشایری است؛ درحالی‌که احمد محمود بیشتر به جامعهٔ شهری جدید و مناسبات و مسائل آن نظر دارد» (آقایی، ۱۳۸۳: ۱۱۲). رمان‌های وی، دقیق، آشکار و حقیقی است؛ به همین دلیل، خواننده را جذب می‌کند. در آثار احمد محمود کمتر دیده می‌شود که از طبقهٔ زیردست و محروم، آشکارا حمایت شود یا پرخاشی مستقیم و آشکار به ظلم و ستم صورت گیرد. زبان احمد محمود، شُسته‌ورُفته و اغلب متناسب با معنا و محتوای آثارش است. نثر محمود، از نثر گفتاری آل‌احمد، برای داستان مناسب‌تر و کارآمدتر است و خصوصیات بیان روایتی دارد که هدفش تصویر و تجسّم زندهٔ حوادث است (میرصادقی ، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

مجموعه داستان *زائری زیر باران* از دوازده داستان کوتاه تشکیل می‌شود. این داستان‌ها در عین سادگی بیان و محتوا، ترسیم‌کنندهٔ خطوط اصلی سبک و مضامین و دغدغه‌های غالب نویسنده است که در سال ۱۳۴۶ انتشار یافت و پس از آن، به چاپ‌های متعدّد رسید. نویسنده در این مجموعه، محیط‌ها، فضاها، صحنه‌ها و پوشش‌ها را با جزئیات کامل توصیف می‌کند و فقر و نداری در جای‌جای داستان‌ها به‌وفور دیده می‌شود. زندگی روستایی و غلبه و قدرت ثروتمندان نیز بسیار خوب به نمایش گذاشته شده است.

در این پژوهش کوشیده‌ایم علاوه بر بیان اجمالی طرز برخورد نویسنده با مسائل، تفکّرات و شرایط اجتماعی زمان او که در اثر مذکور به‌طور آشکار دیده می‌شود، با

تکیه بر نظریه‌های ارائه‌شده در حوزهٔ توصیف و کارکردهای آن در ادبیات، به بررسی توصیف‌های مجموعه‌داستان *زائری زیر باران*، اثر احمد محمود بپردازیم.

توصیف انواع مختلفی دارد؛ امّا در چارچوب محدود این مقاله، امکان پرداختن به همهٔ این گونه‌ها فراهم نیست؛ بنابراین، در این پژوهش، تنها به بررسی توصیف شخصیت‌ها، حالات، مکان‌ها، فضا و نیز نقش عنصر توصیف در روایت داستان‌ها می‌پردازیم.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینه‌های مختلف زندگی و آثار احمد محمود، اعم از سبک‌شناسی و ویژگی‌های زبانی-بلاغی و عناصر داستانی و روایت، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. همچنین در پژوهش‌های زیادی به بررسی جایگاه و کارکرد توصیف در آثار مختلف داستانی پرداخته شده است؛ امّا تاکنون پژوهشی مستقل و جامع در زمینهٔ توصیف یا کارکردهای توصیف در مجموعه داستان *زائری زیر باران* صورت نگرفته و در تمامی پژوهش‌ها اغلب، تحلیل فکری و محتوایی داستان‌های وی مدّنظر بوده است؛ بنابراین، انجام چنین پژوهشی ضروری به نظر می‌رسد. در اینجا لازم است به‌صورت اجمالی، به معرّفی برخی پژوهش‌ها بپردازیم که آثار و زندگی احمد محمود را بررسی کرده‌اند:

لیلی گلستان (متولّد ۱۳۲۳) طی مصاحبه‌ای با احمد محمود، کتاب *حکایت حال* را در سال ۱۳۷۴ منتشر کرد. در این کتاب، محمود ویژگی‌های سبک‌شناختی آثارش را به‌صورت اجمالی بیان کرده است. عبدالعلی دستغیب (متولّد ۱۳۱۰) در سال ۱۳۷۸ در کتاب *نقد آثار احمد محمود*، داستان‌های او را نقد و ارزیابی محتوایی کرده است. غلامرضا پیروز (متولّد ۱۳۴۰) در سال ۱۳۸۹ در مقاله‌ای با عنوان «مهم‌ترین وجوه سبک‌شناختی داستان‌های احمد محمود»، عناصر زبانی و شاخصه‌های سبکی برخی آثار احمد محمود را ارزیابی کرده است. این محقّق همچنین کلّیاتی دربارهٔ میراث نویسندگی احمد محمود به دست می‌دهد. آناهید اجاکیانس در مجموعه مقالاتی در پنج شماره،

در سال‌های ۱۳۸۳ و ۱۳۸۴ با عنوان «مروری بر آثار احمد محمود»، علاوه بر معرّفی یکایک داستان‌ها و ارائهٔ خلاصه‌ای از آن‌ها، به عناصر داستانی و مضامین داستان‌ها پرداخته و گاهی برخی ویژگی‌های سبک‌شناختی آثار را نیز بیان کرده است. علاوه بر نمونه‌های ذکرشده، مقالاتی نیز در سایت‌های مختلف اینترنتی وجود دارد که در آن‌ها به ارزیابی بُعد فکری، روانی، سیاسی و... آثار محمود پرداخته‌اند.

۲. توصیف[1]

بررسیِ توصیف در انواع ادبی، همواره مدّنظر پژوهشگران بوده است؛ زیرا عنصر توصیف، از ارکان مهم ادبیات داستانی به شمار می‌آید؛ چه این ادبیات در قالب‌های کلاسیک منظوم باشد و چه در قالب داستان‌های مدرن منثور. اصطلاح توصیف، واژه‌ای است برگرفته از ریشهٔ عربی «و ص ف» در باب تفعیل که در فرهنگ‌های قدیم عربی، عربی به فارسی، همچنین در فرهنگ‌های قدیم فارسی به فارسی و نیز در متون ادبی قبل از قرن هشتم، مطلقاً وجود ندارد. از آنجا که این واژه در فرهنگ‌های فارسی، نظیر *آنندراج* و *ناظم‌الاطّباء* راه یافته است، به‌حتم می‌توان ادّعا کرد که این واژه برساختهٔ فارسی‌زبانان است (رضوانیان و احمدی شیخلر، ۱۳۹۶: ۲).

هر متن داستانی از طرفی، اعمال و رویدادهایی را نشان می‌دهد که داستان را می‌سازند و از طرف دیگر، به بازنمایی اشیا و شخصیت‌ها می‌پردازد که به آن، توصیف می‌گویند. بنابراین وقتی نویسنده به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند، در واقع تصویری از دنیای بیرون ارائه می‌دهد. اینجاست که توصیف شکل می‌گیرد. توصیف در فنّ سخنوری یونان باستان، پیرو بیان دقیق و شرح جزئیات در منطق یونانی بوده است که شاید بتوان آن را به‌مثابهٔ یک عبارت مجزّای استدلالی تعبیر کرد (بصیرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۰).

1. Description

توصیف در بلاغت یونان باستان، ذیل واژهٔ اکفریسیس[1] بحث می‌شود و معنی آن، «آوردن آنچه به‌وضوح در برابر دیدگان به تصویر کشیده شده» است (Kennedy, 2009: 203). برای آموزش و تقویت مهارت‌های گفتاری و نوشتاری دانش‌آموزان بین سنین دوازده تا پانزده سال در یونان باستان، مجموعه‌ای از تمرین‌های بلاغی مقدّماتی وجود داشت که به آن‌ها پروجیم نسماتا[2] یا تمرین‌های مقدّماتی می‌گفتند که شامل چهارده مقوله بود (idem: 203-206): ۱. اسطوره؛ ۲. روایت؛ ۳. حکایت؛ ۴. حکمت؛ ۵. تکذیب؛ ۶. تأیید؛ ۷. ابتذال؛ ۸. تحسین؛ ۹. طعن؛ ۱۰. قیاس؛ ۱۱. تشخیص؛ ۱۲. توصیف؛ ۱۳. مباحثه؛ ۱۴. استدلال (Aygon, 2004: 9-20؛ Web, 2009: 61-86). اگرچه چنین شیوهٔ آموزشی تا دوران امپراطوری روم نیز ادامه داشت، توصیف و پرداختن به آن به‌عنوان یکی از نقاط کور گفتمان ادبی غرب شناخته شده است. بررسی کتاب‌های مرجع ادبی، از جمله فرهنگ‌های واژگان ادبی همچون *ابرمنز*[3]، *کادن*[4] *چایلدز* و *فاولر*[5] و *بلدیک*[6] که از ابتدایی‌ترین ابزار پژوهش و جست‌وجو در گفتمان‌های ادبی هستند، این ادّعا را تأیید می‌کند. در هیچ‌کدام از این کتاب‌ها نه‌تنها مدخل توصیف یا اکفریسیس وجود ندارد، بلکه ذیل مداخل دیگر هم هیچ اشاره‌ای به آن نشده که حاکی از همان نقطهٔ کور در گفتمان ادبی غرب است.

توصیف در قرن نوزدهم در رمان‌های رئالیستی، به‌صورت جدّی مطرح و پدیدار می‌شود؛ امّا در دههٔ هفتاد و هشتاد میلادی است که فرمالیست‌ها و ساختارگرایان دربارهٔ توصیف نظریه‌پردازی کرده و توجّه ادبا و منتقدان را به این مقوله جلب می‌کنند. در آغاز قرن بیست‌ویکم، عصر مطالعات میان‌رشته‌ای، که در آن، مرزهای بین ادبیات و غیرادبیات به‌طور فزاینده‌ای درهم تنیده است، توصیف، بار دیگر به‌عنوان یک موضوع

1. Ekphrasis / Ecphrasis
2. Progymnasmata
3. M.H. Abrams
4. J.A. Cuddon
5. Childs, P., & Fowler, R.
6. Chris Baldick

نظری و کلیدی برای تفکّر در همهٔ رشته‌ها و حتّی به‌عنوان شیوه‌ای جدید مطرح شده است که بر پایهٔ آن می‌توان با خوانشی جدید و نزدیک به واقعیت، از دام‌های هرمنوتیک اومانیستی گریخت.

در میان نظریه‌پردازان غربی، چند تن به‌طور تخصّصی در آثار پژوهشی خود، جایگاه توصیف را کاویده‌اند. از میان این نظریه‌پردازان می‌توان به آدام[1]، پتی‌ژان[2]، هامون[3]، گوستاو لانسون[4]، رومن یاکوبسن[5] و ریفاتر[6] اشاره کرد (Hamon, 2011: 2).

پیش از این ذکر شد که واژهٔ توصیف، به‌دلیل گستردگی جنبه‌های آن، تعریف‌ناپذیر بوده است؛ امّا چند تن از نظریه‌پردازان، تعاریفی از آن بیان کرده‌اند. ریکاردو می‌گوید که توصیف، اشیای جهان بیرون را در یک سکون زمانی به ما القا می‌کند (Ricardou, 1978: 75). بر اساس همین تعریف، عنصر توصیف با نوعی تعلیق زمانی یا رکود همراه است (اعلایی و شکریان، ۱۳۹۵: ۹۰)؛ پس هیچ توصیفی را در داستان‌ها نمی‌توان یافت که روند روایت را برای زمانی محدود، متوقّف نکند و سرعت تعریف و نقل داستان از زبان راوی را کند نسازد. این عنصر در نوع ادبی امروزی، هم‌زمان با تحوّلات اجتماعی، با تصوّر و تخیّل ترکیب شد و در طول قرن هجدهم، به‌خصوص در رمان قرن هجدهم و نوزدهم (مکتب رئالیسم)، انواع مختلف توصیف و منظره‌پردازی را به وجود آورد. تودوروف[7] سه فرض اصلیِ زیربنای نقد توصیفی را برمی‌شمارد: «۱. در توصیف فرض می‌شود که مقولات سخن ادبی ثابت‌اند. فقط ترکیب، جدید است و قالب همیشه یکسان می‌ماند. ۲. در توصیف، اعتقاد بر این است که مقولات زبانیِ یک متن به‌طور خودکار در سطح ادبی هم اعتبار دارند. ۳. در

1. Adam
2. Petit Jean
3. Hamon
4. Gustav Lanson
5. Roman Jacobsen
6. Rifater
7. Todorov

توصیف، نظم و ترتیب موجود در عناصر متن اهمیتی ندارد. توصیف معمولاً ساختارهای بوطیقایی را در قالب تنگِ مکان می‌ریزد» (اسکولز[1]، ۱۳۷۹: ۲۰۵ و ۲۰۶).

در ادبیات کهن فارسی، فراوانی استفاده از توصیف‌ها و نوع توصیف‌هایی که در متون به کار می‌رود، با سبک و نوع متن و دورهٔ آفرینش اثر، ارتباط مستقیم دارد. توصیف‌ها از نوع عینی، ذهنی، معمولی، خاص یا فردی و اختصاصی هستند. توصیف همواره به جزئیات داستان می‌پردازد که شامل ترسیم و شرح مکان‌ها، زمان‌ها، شخصیت‌ها، حالات و صحنه‌های اجتماعی است؛ ازاین‌رو، دنیایی را ترسیم می‌کند که ماجرایی یا داستانی در آن رخ می‌دهد. رمان‌نویسان قدیمی در آثار خود، شرح‌هایی طولانی از شخصیت‌ها و محیط داستان که ملال‌آور بود، ارائه می‌دادند و بدین‌وسیله به توصیف می‌پرداختند.

ابراهیم یونسی (۱۳۹۰-۱۳۰۵) ضمن ارائهٔ تعریفی از توصیف، برای آن، انواعی برمی‌شمارد: جریانی که به یاری آن، خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنیم، توصیف نامیده می‌شود که کاری است بس دشوار و پیچیده و نباید به هیچ وجه آن را سرسری گرفت یا سرهم‌بندی کرد. برای انجام این کار، از سه شیوه استفاده می‌شود: ۱. توصیف یا توضیح مستقیم: در این شیوه، نویسنده از زبان خود یا از زبان یکی از اشخاص داستان، خصوصیات اشخاص داستان را به خواننده می‌گوید. از این نوع توصیف، امروزه کمتر استفاده می‌شود. ۲. توصیف به یاری گفت‌وگو: در این شیوه، نویسنده اشخاص داستان را به حرف می‌آورد و کاری می‌کند که خود با بیان و گفتار خویش، خواننده را در جریان خصوصیات خود بگذارند، همان کاری که مردم می‌کنند. ۳. توصیف به یاری آکسیون: در این شیوه، نویسنده اشخاص داستان را به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان، خواننده را با خصوصیات آن‌ها آشنا می‌کند. بهترین و مؤثرترین راه این است که نویسنده این سه شیوه را به هم بیامیزد (رک: یونسی، ۱۳۸۴: ۳۰۱).

---

1. Robert E. Scholes

به اعتقاد یونسی طبیعی‌ترین و مؤثّرترین راه برای نشان‌دادن خصوصیات اشخاص، استفاده از آکسیون و گفت‌وگوست. در آکسیون دو نکته اهمیت دارد: نخست، انتخاب اشخاص داستان و دوم، تعداد اشخاص داستان. انتخاب اشخاص داستان، بستگی به نوع داستان دارد. این اشخاص، داستان را در اختیار دارند یا اشخاص در اختیار داستان هستند. آکسیون داستانی که با حوادث سروکار دارد، قوی است. هر داستان یک یا دو شخصیت اصلی دارد؛ امّا ممکن است در کنار شخصیت‌های اصلی، تعدادی شخصیت دیگر نیز در داستان حضور داشته باشند. در همهٔ داستان‌ها، شخصیت‌های اصلی در مقدّمهٔ داستان و روایت وجود دارند. در این داستان‌ها نویسنده، به‌شکلی خواننده را درگیر حوادث و اشخاص داستان می‌کند که می‌توان گفت اشخاص و حوادث، کاملاً واقعی هستند. اساس این داستان بر توصیفات ساده، مستقیم و عملی استوار است. توصیف مستقیم یا ساده، خواننده را مستقیماً در جریان صحنهٔ داستان و واکنش شخصیت‌ها قرار می‌دهد. همچنین خصوصیات و قیافهٔ ظاهری شخصیت‌های داستان و مکانی را که حادثه‌ها در آن روی می‌دهند، توصیف می‌کند. در این نوع توصیف که از زبان خود نویسنده است، نباید سخن به درازا کشیده شود. در توصیف، حافظه و تخیّل، مهم‌ترین ابزار کار نویسنده‌اند؛ بنابراین، نویسنده برای توصیف اشخاص یا محیط داستان خود، از حافظه و خیال خویش یاری می‌جوید (همان: ۴۳۵).

در گذشته، وصف ساده و جزئی حالات و حرکات و قیافهٔ اشخاص باب بود؛ امّا امروزه نویسنده می‌کوشد اشخاص داستان را به گفت‌وگو و عمل وادارد و کاری کند که با گفتار و رفتار خود، شخصیت خویش را در معرض تماشای خواننده قرار دهند. این وصف با رعایت ایجاز در کلام، تأثیر خاصّی در ذهن خواننده می‌گذارد. توصیف ساده باید طبیعی و مؤثّر باشد تا به واقعیت صدمه نزند و جملات و الفاظ باید ساده و با دقّت انتخاب شده باشند.

نویسندگان جدید با استفاده از شیوه‌های غیرمستقیم، خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنند. در داستانی که گفت‌وگوی اندکی دارد، نویسنده برای نمایاندن

خصوصیات اشخاص داستان، به‌ناچار از توصیف مستقیم استفاده می‌کند (همان: ۳۰۵). نویسنده هنگامی که صحنه‌ای را توصیف می‌کند، باید از پرداختن به جزئیات نامربوط پرهیز کند و عناصر مهم و اساسی را برگزیند. اگر توصیف، بیشتر بر صحنه متمرکز باشد، به آن، توصیف صحنه‌محور می‌گویند و اگر تأکید و تمرکز توصیف، بیشتر متوجّه شخصیت و رویداد باشد، به‌ترتیب توصیف شخصیت‌محور و توصیف رویدادمحور نامیده می‌شود. در توصیف شخصیت‌محور، شخصیت در مرکز توصیف قرار دارد و نویسنده به بازنمایی ویژگی‌های او می‌پردازد. ممکن است در توصیف صحنه‌محور، توصیف شخصیت یا رویداد هم وجود داشته باشد؛ امّا هدف اصلی توصیف، نشان‌دادن صحنه و لوازم آن است. در توصیف رویدادمحور، ممکن است صحنه یا شخصیت‌ها هم توصیف شده باشند؛ امّا باید توجّه داشت که هدف اصلی توصیف، روشن‌کردن جزئیات و ابعاد مختلف رویداد است (دادخواه تهرانی، ۱۳۸۳: ۲۴۱ و ۲۴۲).

در تعریف توصیف گفته شد که توصیف، مکانی است که در روند حوادث داستانی وقفه ایجاد می‌کند و باعث خلّاقیت خواننده می‌شود و نوعی مکث در جریان روایت به وجود می‌آورد. همچنین نگاهی ایستا به متن دارد و زمان‌های مناسب آن، زمان‌های حال و ماضی استمراری است. توصیف روایی، توصیفی است که ذهن را متوجّه توصیف و کارکردهای آن می‌کند. همچنین فضای روایی داستان را به ذهن خواننده القا می‌کند. توصیف با استفاده از اشیایی که در داستان وجود دارد و اشاراتی که خارج از داستان صورت می‌گیرد و با توجّه به توالی زمان، به بیان روایی می‌پردازد و باعث جابه‌جایی در روایت می‌شود (همان: ۸۶).

موضوعات توصیف، شامل طبیعت و عناصر آن، مکان‌ها، زمان‌ها، شخصیت‌های مختلف داستانی، امور انتزاعی و اشیاست. نویسنده با انتخاب جنبه‌هایی از طبیعت و حالات شخصیت‌ها، رویدادهای داستان را باورپذیر می‌سازد و به‌وسیلهٔ ارتباط با مضمون و درون‌مایه، باعث پویایی داستان می‌شود. او ضمن ارائهٔ تصویری غیرزمانی از جهان، با اهمیت‌بخشیدن به اشیا و اشخاص از نظر مضمونی و درون‌مایه‌ای، موجبات پویایی

داستان را فراهم می‌آورد. در توصیف، واقعه و رخدادی وجود ندارد؛ بلکه زمانی که داستان متوقّف شده است، نویسنده به شرح جزئیات مربوط به عناصر داستان می‌پردازد تا داستان را از حالت تکراری‌بودن و یکنواختی درآورد یا توضیحات مهمّی دربارهٔ شرایط مختلف روایت، در اختیار خواننده قرار دهد. در بیشتر توصیف‌ها ابتدا نویسندگان از یک مقدّمهٔ نقلی استفاده می‌کنند؛ بنابراین، هر اثر ادبی و داستانی که ماجرایی را روایت می‌کند، هرچقدر توصیفات آن بیشتر باشد، آن داستان غنی‌تر و مؤثّرتر و در واقع، آن داستان وصفی‌تر است.

۱-۲. جنبهٔ بلاغی توصیف

در اینجا نیاز است به جنبهٔ بلاغی عنصر توصیف، اشاره‌ای داشته باشیم. همان‌طور که گفته شد، توصیف یکی از ابزارهای مهم و تأثیرگذار برای به تصویر کشیدن دنیای خارج انسان‌هاست؛ چه به‌صورت آزموده‌شده از طرف نویسنده و چه شنیده‌شده از زبان دیگران. همین موضوع موجب شده است عنصر توصیف، با ادبیات داستانی، به‌ویژه مکتب رئالیسم، پیوندی تنگاتنگ داشته باشد. نویسنده به‌طور مداوم از این عنصر برای تجسّم‌بخشیدن به تخیّلات مخاطب استفاده می‌کند. «فرمالیست‌ها زبان را عاملی محرّک برای تجسّم احساسات می‌دانستند و معتقد بودند زبان بصری می‌تواند احساسات را به‌صورت تجسّمی به نمایش درآورد و توجّه خواننده را جلب کند» (فدایی وشکی و نظری، ۱۴۰۱: ۲۱۴ و ۲۱۵).

کاری که نویسنده انجام می‌دهد، در دو بُعد صورت می‌پذیرد: اینکه صفتی برای اشخاص روایت به کار گیرد و برجسته‌ترین ویژگی‌های آنان را بیان کند یا با بخشیدن تصویری از فضای روایت، مثل شخصیت‌ها و صحنه‌ها به مخاطب، بدون آنکه از صفتی استفاده کند، عنصر توصیف را پیش ببرد. این عمل، موجب اثرگذاری بیشتر داستان بر ذهن و روان مخاطب می‌شود. هدف بلاغی هر عنصری در ادبیات، چیزی جز افزایش اثربخشی با تأکید بر جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسی نیست.

۲-۲. کارکردهای توصیف

به‌طور کلّی، کارکردهای توصیف را می‌توان به شرح زیر برشمرد:

۱. واقع‌نمایی: بارت[1]، کارکرد توصیف را بیان حقیقت واقع می‌داند که همهٔ انواع توصیف را در بر می‌گیرد و نویسنده به توصیف صحنه‌هایی می‌پردازد که با احساسات درونی‌اش و حوادث داستان همخوانی دارد.

۲. جداسازی: باید بدانیم که همهٔ توصیف‌ها کارکرد حتمی‌شان، جداسازی و تفکیک بن‌مایه‌های پویاست.

۳. عاطفی: آن‌گاه که شاعر یا نویسنده به توصیف احوال روحی و روانی شخصیت‌های داستان می‌پردازد و سعی دارد چگونگی غم‌ها، آرزوها و هیجانات درونی شخصیت‌های داستان را به خواننده منتقل کند تا وی را تحت‌تأثیر قرار دهد و با داستان همراه کند، از کارکرد عاطفی بهره می‌جوید.

۴. کنایه‌ای: نوعی کارکرد توصیفی است که شاعر یا نویسنده به کمک آن از بیان، توصیف و تصویری سود می‌جوید تا مفهومی دیگر را به‌طور غیرمستقیم به خواننده منتقل کند. براعت استهلال‌ها در سرآغاز داستان‌ها چنین کارکردی دارند.

۵. آرایه‌ای: این کارکرد از کهن‌ترین کارکردهای توصیف در ادبیات است. توصیف زیبایی‌ها که شاعر یا نویسنده قصد دارد با توجّه به اصل زیبایی‌شناختی (استتیک)، تصاویر را به زیبایی توصیف کند.

۶. مقدّمه‌ساز: بن‌مایه‌های توصیفی، زمینه‌ساز و مقدّمه‌ساز بن‌مایه‌هایی هستند که موقعیت اوّلیهٔ داستان را به تصویر می‌کشند و شرایط را برای ایجاد گره در داستان و حضور یک بن‌مایهٔ کنشی-روایی فراهم می‌آورند.

۷. تعلیقی: در این کارکرد، نویسنده کیفیتی را در حوادث داستان پدید می‌آورد که خواننده را به ادامهٔ خواندن ماجرا مشتاق‌تر می‌کند؛ به‌گونه‌ای که شخصیت‌ها را در دوراهی و موقعیت‌های دشوار که همراه با شک و تردید است، قرار می‌دهد.

---

1. Roland Barthes

۸. توضیحی: منظور از این کارکرد، آن بخش از توصیف است که راوی با غرض و جهت‌دهی‌های خاص، آن را به‌صورت توضیحی - ظاهراً اضافی- در متن می‌گنجاند. توصیفی که باعث می‌شود دربارهٔ خصایص شخصیت‌های داستان توضیح داده شود تا زمینه را برای گسترش پیرنگ فراهم آورد (دری، ۱۳۹۲: ۲۵-۲۹).

۹. خبری: کارکرد خبری در جست‌وجوی شخصیت‌های داستان یا فضای زندگی شخصیت‌های داستان است.

اکفراسیس[1]

این مفهوم بر دو پایه استوار است: کلمه و تصویر. از این منظر، مفهومی مناسب برای مطالعات بینارشته‌ای به حساب می‌آید. امروزه اکفراسیس را با تعریفی کلیشه‌ای، «توصیف کلامیِ یک اثر دیداری» (افضلی، ۱۳۹۵: ۵) معرّفی می‌کنند؛ امّا این مبحث را باید در فلسفه و بلاغت ریشه‌یابی کرد. در اصل یونانی، این مفهوم در فنّ خطابه، جزء توانایی‌ها و فنون به شمار می‌آمده و عبارت بوده است از توصیف جامع، رسا و بلیغ از یک چیز. این اصطلاح را می‌توانیم در متون آموزش سخنوری با عنوان «پروگوموناسماتا» بیابیم (پروانه‌پور و بینای مطلق، ۱۳۹۶: ۲۴).

با سیر در برخی واژه‌نامه‌ها از جمله *چمبرز*، به این مهم یقین پیدا می‌کنیم که این واژه، ریشه‌ای یونانی دارد و به نوشته‌ای گفته می‌شود که به توصیف یک اثر هنری می‌پردازد و می‌تواند شگردی بلاغی باشد. در واقع، اکفراسیس روشی ذهنی است که نویسنده و شاعر با آن، یک تصویر خیالی را وصف می‌کند. این تصویر می‌تواند یک بنا باشد یا یک قسمت از طبیعت که ظرفیت پردازش هنری دارد. «یک شعر اکفراستیک، از این منظر، توصیفی است واضح و روشن از یک منظره یا به‌صورت کلّی یک کار هنری. به‌طور کلّی، یک شعر اکفراستیک، شعری است که ملهم یا متأثّر از یک آفرینش هنری باشد.»[2].

1. Ekphrasis
2. The Poetry Foundation, Glossary Terms; Ekphrasis (ac-cessed 27 April 2015)

رئالیسم[1]

رئالیسم، مکتبی ادبی- هنری است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، در تضاد و مخالفت با مکتب رمانتیسم در اروپا و آمریکا رونق گرفت. رمانتیسم به منِ فردی و درون‌گرایی و اوهامات ذهنی توجّه داشت و فرار از واقعیت، مشخّصهٔ اصلی آن بود. در نتیجه، هدف اصلی مکتب رئالیسم بر بازتاب واقعیت و روابط اجتماعی در جوامع مختلف، با زبانی ساده و بی‌پیرایه معطوف شد. جهانی که با صنعتی‌شدن، جایگاه انسان را به خطر می‌انداخت. «واقع‌گرایی، انسان را به‌طور اختیاری از محیطی که در آن مشغول زندگی و فعالیت است، جدا نمی‌کند؛ بلکه برعکس، به درک و تجسّم دیالکتیک روابط اجتماعی، توأم با تضادهای واقعی آن‌ها می‌پردازد» (رافائل[2]، ۱۳۵۷ : ۲۱). در مکتب رئالیسم، اصل بر این است که نویسنده در اثر خود، خیال را چندان به کار نگیرد؛ بلکه با بی‌طرفی، تنها راوی یک داستان باشد. داستانی در باب زندگی مردم رنج‌کشیده، ضعیف و کارگران و پیشه‌ورانی که تا آن زمان در هنر و ادبیات جایی نداشتند. نویسندگان رئالیست می‌کوشیدند زندگی مردم زمان خود را به‌شکلی کاملاً عینی و واقعی در آثار خود منعکس کنند. رئالیست‌ها منتقدان اصلی نظام طبقاتی جامعهٔ خود بودند. «شخصیت‌های آثار رئالیستی عموماً از مردمان طبقهٔ پایین اجتماع هستند. نویسندهٔ رئالیست بر آن است که تجربه‌های واقعی را به خواننده منتقل کند و به این علّت، به توصیف دقیق جزئیات آدم‌ها و رفتارها می‌پردازد» (رضایتی کیشه‌خاله و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۹۱).

۳. معرّفی مجموعه‌داستان *زائری زیر باران*

زائری زیر باران، مجموعه‌ای است از دوازده داستان کوتاه از احمد محمود. بیشتر قصّه‌های این مجموعه، از نظر مکانی در جنوب ایران اتّفاق می‌افتند و صمیمیت و فرهنگ گرم و دلپذیر مردم جنوب، از میان زمینهٔ اصلی داستان‌ها خود را به‌خوبی نشان

1. Realism
2. Max Raphael

می‌دهد. احمد محمود در داستان‌های مجموعهٔ *زائری زیر باران*، به ترس‌ها و ناامیدی‌ها پرداخته و در هیچ مقیاسی، به القای امید واهی راضی نمی‌شود. او مهم‌ترین دغدغه‌ها و چالش‌های پیش‌روی اولاد آدم را در قالب داستان‌هایی به تصویر می‌کشد که در آن، ترس، نزاع برای بقایی آزادانه، سرگردانی، بی‌اعتمادی، لغزش قلب و نابودی هر چیزی که انسان باورهایش را بر آن استوار ساخته، زمینهٔ اصلی است. محمود در این مجموعه، قصّه‌گوی زوال‌ها و وحشت‌هاست و دلش نمی‌خواهد بیهوده به کسی امید بدهد و سرانجام در مرحلهٔ عمل، این امید مثل تابوتی بی‌گور، روی دست صاحبش بماند. قصهٔ «ترس»، جدالی برای زیستن و آزادزیستن است. «از دلتنگی» حکایت‌گونه‌ای از سرگردانی است. «برخورد» از هجوم ماشین به روستا می‌گوید. روستایی که نمی‌داند با این هیولای خستگی‌ناپذیر چه کند. «در سایهٔ سپیدارها» قصّهٔ تلخ بی‌اعتمادی است به نشانهٔ ویرانی برای همه‌چیز.

٤. توصیف در *زائری زیر باران*

به‌کارگیری توصیف، باعث غنای تصویرپردازی در اثر احمد محمود شده است. از آنجا که بیشتر این توصیفات، ساده و مستقیم‌اند، فهم و درک آن برای مخاطب عامّه نیز آسان است. در این مجموعه، تناسب خوبی میان لفظ و معنا، یعنی دو سطح بیرونی و درونی اثر دیده می‌شود. در این اثر، لمس جزئیات و حالات، در سطحی پذیرفتنی ممکن شده است. محمود برای توصیف، علاوه بر اینکه از روش مستقیم سود می‌جوید، عنصر گفت‌وگو را هم در خدمت توصیفات خود درمی‌آورد. در این مجموعه، برخلاف توصیف‌های غیرپویا و ایستا که با حذف آن، متن دچار خلل و کاستی می‌شود، توصیفات میان صحنه‌های آن در حرکت است و پویایی خود را به رخ مخاطب می‌کشد. وجه خلّاق و دربرگیرندهٔ چنین توصیفاتی است که باعث می‌شود به خواننده، تصویری واقعی و ذهنی از داستان ارائه شود. این گفته‌ها مزیتی است که بر زیبایی، گیرایی و جذّابیت آثار محمود می‌افزاید. باید توجّه داشت که نوع بالفعل توصیف در مجموعهٔ *زائری زیر باران* با زمینهٔ اصلی داستان و کنش شخصیت‌ها ارتباط مستقیم دارد، نه اینکه

نویسنده صرفاً برای پرکردن جاهای خالی از آن بهره جسته باشد. توصیفات این مجموعه، اغلب از زبان راوی صورت می‌گیرد که به این شیوهٔ توصیف، «تلخیص» یا «گفتن» می‌گویند. توصیف، جوهرهٔ اصلی این داستان‌ها محسوب می‌شود که نحوهٔ روی‌دادن حوادث، احوال شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را در بر می‌گیرد. این توصیفات، دنیای بیرون را وصف می‌کنند و همین بر جنبهٔ رئالیستی اثر می‌افزاید. دربارهٔ شخصیت‌های داستان نیز زمانی که توصیف رئالیستی به‌خوبی بر آنان می‌نشیند، نوعی هویت به دست می‌آورند و مخاطب می‌تواند با شخصیت‌ها هم‌ذات‌پنداری داشته باشد.

توصیفات رئالیستی، توصیف‌های ملموسی هستند که نویسنده از شخصیت ارائه می‌دهد. ابتدا به معرّفی تصویری شخصیت‌ها می‌پردازد و سپس خواننده را با ویژگی‌های روانی و خصلت‌های رفتاری وی آشنا می‌کند. اغلب در این‌گونه توصیفات، واقع‌نمایی، حرکات، ژست‌ها و ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها بیانگر خلق‌وخو و حتّی طبقهٔ اجتماعی آن‌هاست. احمد محمود در این مجموعهٔ داستانی از روش اکفراسیس بهره برده است. اکفراسیس دال بر نوعی کلام است که زبان را در خدمت تصویر قرار می‌دهد. بیشترین مواردی که نویسنده در این داستان به توصیف آن پرداخته است، عبارت‌اند از:

۱-۴. توصیف شخصیت‌ها، مکان‌ها، حالات روحی و روانی و ظاهر اشخاص

بیشتر توصیفات احمد محمود با کارکرد واقع‌نمایی، عاطفی، مقدّمه‌ساز و توضیحی همخوانی دارند. آگاهی کامل محمود از همهٔ زمینه‌های فرهنگی، اخلاقی و اجتماعیِ شخصیت‌های آثارش موجب شده خواننده بین خود و حقیقت آن شخصیت، فاصله‌ای حس نکند. این موضوع، موجب زیبایی توصیفات وی می‌شود و خواننده نیز شخصیت‌های داستان را به‌راحتی می‌پذیرد و خود را با داستان و شخصیت‌هایش همراه می‌کند؛ امّا نکتهٔ مهم و حائزاهمیت این است که احمد محمود با آگاهی کامل، به توصیف فضای فقر، نکبت و تهی‌دستی مردم پایین‌دست جامعه در آثارش پرداخته و برای عمق‌بخشیدن به آن، به ترسیم شخصیت‌ها و قهرمانان داستان و حالتی از فقر

می‌پردازد و سیمای محرومیت را در چهره‌هایشان مجسّم می‌کند که در جای‌جای اثر پیداست (امرایی و جلیلیان، ۱۳۹۵).

۲-٤. توصیف شخصیت‌ها و حالات

توصیف شخصیت‌های داستانی در داستان‌ها و رمان‌ها یکی از برجسته‌ترین انواع توصیف به شمار می‌آید. در چنین داستان‌هایی، گویی داستان‌پرداز، آگاهانه با توصیف شخصیت‌ها، عیار و ارزش هر یک از قهرمانان را برای خواننده تبیین می‌کند و علایق و آرزوهای خواننده را سمت‌وسو می‌دهد؛ تا جایی که مخاطب، خود را همراه شخصیت داستان می‌یابد و او را با خود همراه می‌کند تا از توفیق شخصیت مطلوبش شادمان شود و از ناکامی‌اش دچار اضطراب و بی‌قراری. این توصیف‌ها گاه بیانگر صورت و حالات ظاهری قهرمانان است و گاه وصف احوال درونی آنان در برابر ناملایمات. گاه هریک از این دست توصیف‌ها را شخص سوم روایت می‌کند و گاه حدیث نفس و واگویه‌هایی است که در چالش‌های فکری، از زبان شخصیت‌های مختلف به بیان درمی‌آید (دری، ۱۳۹۲: ۳۰).

توصیف شخصیت‌ها ممکن است مستقیم یا غیرمستقیم باشد. در توصیف مستقیم، شخصیت‌های داستان با صراحت و آشکارا معرّفی می‌شوند و خواننده به‌طور مستقیم با ویژگی‌های روحی، اخلاقی و اجتماعی آن‌ها آشنا می‌شود (خشنودی چروده و ربّانی خانقاه، ۱۳۹۲: ۱۶۶). توصیفات مستقیم شخصیت، از زبان خودِ شخصیت یا از زبان راوی یا شخصیت‌های دیگر داستان بیان می‌شود؛ امّا در توصیف غیرمستقیم، «نویسنده، شخصیت را غیرمستقیم در ضمن رویدادهای داستان وارد صحنه می‌نماید» (رضایی، ۱۳۸۲: ۴۷) و خواننده از طریق اعمال، اندیشه‌ها و احساسات و حالات درونی، آنان را از یکدیگر بازمی‌شناسد. توصیفات غیرمستقیم از طریق کنش، گفت‌وگو، محیط و ظاهر بیرونی شخصیت‌ها انجام می‌گیرد.

احمد محمود در آثار خود، توجّه ویژه‌ای به شخصیت‌های داستان دارد و به‌صورتی ملموس و دست‌یافتنی، چهرهٔ شخصیت‌های داستان را ترسیم و توصیف می‌کند. او به‌خوبی از پسِ توصیفات برآمده است. محمود ابتدا طرحی ساده همراه با توصیفات جزئی در داستان به

وجود می‌آورد و سپس حادثه را شرح می‌دهد و داستان را دقیق و ماهرانه بازگو می‌کند. بارزترین ویژگی زبانی احمد محمود، کوتاهی جملات و تعددّ افعال است. این ویژگی، القاکنندهٔ نوعی حرکت و پویایی است که در تصویر و توصیف اتّفاق می‌افتد (پیروز، ۱۳۸۹: ۱۷۱). این خصوصیات در سرتاسر اثر مدّنظر محمود مشاهده می‌شود. در برخی داستان‌ها به‌ویژه داستان «برخورد»، توصیفات، اغلب کارکرد عاطفی و آرایه‌ای دارند؛ زیرا تشبیهات ساده و استعاره در این توصیفات به چشم می‌خورد.

۱-۲-٤. کارکرد واقع‌نمایی، عاطفی و توضیحی توصیف شخصیت‌ها

توصیف عملی، توصیفی است که شامل رنگ، قد، صفات جذّاب، صفات تنفّرانگیز، سن، شیوهٔ لباس‌پوشیدن، حالات روحی و روانی و قیافه است. احمد محمود در این شیوه، بسیار زیبا و دقیق عمل کرده است؛ به‌طوری که با توصیف دقیق و همراه با جزئیات، به این توفیق دست یافته که ظاهر شخصیت‌ها تجسّم‌پذیر باشد. نویسنده، بیشتر شخصیت‌های داستان‌ها را از نظر جسمانی توصیف کرده است:

«مرد، دراز بود و استخوانی و خمیده با پوستی آفتاب‌سوخته و نگاهی همچون نگاه اسب، نجیب و بردبار» (محمود، ۱۳۸۵: ۹).

«زن، کوتاه بود و پهن با پاهای زمخت و گردن گوشتالو که گرما نفسش را گرفته بود و عرق، پیراهن ململ سفیدش را چرک و خیس کرده بود» (همان: ۱۱).

«موی مجعّد فرهاد برق می‌زد. دهانش گشاد بود، گونه‌هاش بزرگ و پیشانیش بلند... فرهاد، بلندقامت بود. مچ‌های دستش پهن بود با پنجه‌هایی درشت و سخت» (همان: ۹۹).

«عبدی لاغر بود و بالابلند بود و پوزه‌اش به پوزهٔ روباه می‌ماند، با نگاهی کم‌سو و دهانی سرد و چهره‌ای از آبله، مشبّک» (همان: ۸۸).

توصیف قیافه و پوشش مباشر و مهندس:

«گونه‌های استخوانی مباشر برجسته می‌نمود و سبیل جوگندمی انبوهش از دو طرف پایین ریخته بود. لب‌های کلفت و تیره‌رنگ مباشر با لبخندی از هم باز شد و حال مهندس

را پرسید. مهندس دست‌ها را تو جیب شلوار تنگ خاکی‌رنگ فروبرد، آرنج‌ها را به پهلو چسباند و نرم و شمرده حرف زد» (همان: ۱۲۶).

نویسنده در برخی داستان‌ها به توصیف حیوانات نیز می‌پردازد و ظاهر آن‌ها را به تصویر می‌کشد. در داستان «انتر تریاکی»، فیروز را که نام میمونی است، در قامت قهرمان داستان، چنین توصیف می‌کند:

«فیروز خمار بود، به گوشهٔ چشم‌های گِرد و کدرش اشک نشسته بود. جمجمهٔ کوچک، پیشانی کوتاه و پرمو، ابروهای برجسته، فک‌ها و پوزهٔ جلوآمده‌اش رو گردن فرسوده و ناتوانش سنگینی می‌کرد» (همان: ۶۸).

در جایی دیگر به توصیف گربهٔ داستان می‌پردازد:

«معومعوی گربه آمد. حالا خود گربه بود که با پوست گل‌باقلایی‌رنگ و تهی‌گاهی فرورفته و پستان‌های آویزان، آرام از پلّه‌های بام پایین می‌آمد» (همان: ۱۰).

توصیفاتی که به‌عنوان توصیف ظاهر شخصیت‌ها در این قسمت، در جایگاه شاهد آمده، تمامی کارکردی واقع‌نمایی را دارند. نویسنده با توصیف دقیق ظاهر شخصیت‌های موجود در داستان، خواننده را با دنیایی عجیب روبه‌رو نمی‌کند؛ بلکه به او یادآور می‌شود که فضای داستانی او کاملاً برگرفته از واقعیت است. پس کارکرد توضیحی نیز به‌خودیِ‌خود، محصول دیگر این قسمت است؛ چراکه مطمئناً نویسنده برای هر کنشی، شخصیتی را انتخاب می‌کند که خصوصیات ظاهری آن کنش را نیز دارا باشد و به جنبهٔ رئالیستی و واقع‌نمایی متن کمک کند.

در توصیف حالات باید حالات بیرونی و درونی یا حالات روحی و جسمی اشخاص داستان را در نظر داشت. حالات بیرونی شامل خشم، نفرت، محبّت، شادی، غم و... است که از اشخاص داستان سر می‌زند و معمولاً کنش را به وجود می‌آورد؛ امّا حالت درونی، حالتی است که در درون فرد اتّفاق می‌افتد و فرد، قدرت یا تمایل ابراز آن را ندارد و خود زمینه‌ای برای کنش‌های بعدی می‌شود. اغلب حالات درونی در این مجموعه‌داستان به‌صورت تک‌گویی و حدیث نفس بیان می‌شود.

در اینجا حالت سخن‌گفتن مادر را بازگو می‌کند که حالتی بیرونی محسوب می‌شود: «مادر، نفس‌زنان و لندلندکنان گفت: این چه معنی می‌ده؟» (همان: ۱۴).

توصیفات درونی فرد در داستان «بود و نبود» که به‌صورت حدیث نفس است و لبخند تمسخرش به تماشاگران نشان از بی‌اهمیت‌بودن موضوع برای شخصیت است، حسّ کنجکاوی و تعجّب تماشاگران را برمی‌انگیزد:

«زیر چشم به قیافهٔ تماشاگران نگاه کرده بودم که پچ‌وپچ، مثل سرطان توشان ریشه دوانده بود... و لبخند تمسخری که تمام پهنای صورتم را پر کرده بود، بیشتر متعجّب و کنجکاوشان کرده بود» (همان: ۲۶).

شخصیت اصلی و قهرمان داستان «بود و نبود»، حالات درونی یکی از شخصیت‌های داستان به‌نام بابک را که سرشار از گیجی، غم و همچنین غم درونی زندانیان است، توصیف می‌کند:

«گیجی و سرگشتگی تو چشمانش دودو می‌زد و من هرگز پاپی او نمی‌شدم. می‌دانستم که اگر سربه‌سرش بگذارم... غم گنگی که لبریز از افکار تیره و آرزوهای یخ‌زدهٔ زندانیان بود، به تمام دیوارها چسبیده بود» (همان: ۳۳).

حالات درونی، همان حالت‌های بالفعل هستند که بروز پیدا نکرده‌اند. در اینجا حالت ناراحتی و اشتیاق بابک را به تصویر می‌کشد. حالتی که از نگاه و قیافهٔ شخص، فهمیده می‌شود:

«بابی کنار باغچه نشسته بود و نگاه مشتاقش به کبوتری بود که رو دیوار غوغو می‌کرد و دور ماده‌اش می‌گشت. از قیافهٔ بابی توانستم بفهمم که ناراحت است» (همان).

تمامی نمونه‌های یادشده، کارکرد وجه عاطفی توصیفات را به‌خوبی نمایان می‌کنند. در این حالات، چه بیرونی و چه درونی، نشانی از شادی نیست؛ ولی نویسنده عملکردی پذیرفتنی در خلق یک اثر هنری داشته؛ زیرا خواننده را با این توصیفات، از نظر روحی تحت‌تأثیر قرار داده است.

۱-۱-۲-٤. گزینش واژه‌های خاص

در این مجموعه، با شیوه‌های متفاوت دیگری از قلم محمود آشنا می‌شویم که در توصیف شخصیت‌ها از آن بهره گرفته است. یکی از این شیوه‌ها کاربردی زبانی دارد و آن، گزینش واژه‌های خاص است. زمانی که یک متن ادبی را بررسی می‌کنیم، نمی‌توانیم به گزینش واژگان در آن، بی‌توجّه باشیم. واژه باید در متن مدّنظر بررسی شود، نه جای دیگر. ایجاد یک توازن و تناسب میان کلمات، مخاطب را در موقعیت بهتری برای درک مفهوم متن قرار می‌دهد. واژه‌ها در واقع واحد سنجیدن اندیشه هستند (لوریا[1]، ۱۳۶۸: ۸۲). این واژه‌ها هستند که خَلق شکل هنری و درخشش آن را برعهده دارند. هیچ شکّی نیست که یک نویسنده با گزینش و کاربرد واژگانی خاص، حالات روحی و روانی خود را نیز بیان می‌کند و نویسنده‌ای که سعی دارد هرچه بیشتر خود و فضای اطراف خود را آن‌گونه که هست، بیان کند، وجه عاطفی و رئالیستی آن نوشته را ارتقا می‌دهد. فروید[2] در این باب می‌گوید: «راز هر بیماری روانی را از کاربرد بیش از اندازهٔ پاره‌ای از واژه‌ها که حکایتگر وسوسهٔ اوست، می‌توان دریافت» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۹).

باید توجّه داشت که توانایی محمود در توصیفات آن‌چنان زیاد است که گاه با کاربرد و گزینش واژه‌های خاص، روحیهٔ شخصیت‌های داستان را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. در اینجا با استفاده از واژهٔ «حسرت»، فضای غم‌بار حاکم بر شخصیت داستان را به‌طور غیرمستقیم به خواننده منتقل می‌کند:

«تپهٔ پستی را که پوشیده از گل حسرت بود دور زد و به جاده رسید» (محمود، ۱۳۸۵: ۱۲۴).

در جایی دیگر، از فعل «غرّید» برای القای حالت خشم و عصبانیت شخصیت بهره می‌گیرد. همچنین با استفاده از کارکردی بلاغی، در داستان «ترس»، با جملهٔ انشایی «خفه شو»، خشم یکی از شخصیت‌های داستان را این‌گونه نشان می‌دهد:

1. Alexender Romanovich Luriia
2. Sigmund Freud

«دندان‌های یحیی رو هم رفت و غرّید: گفتم خفه شو» (همان: ۵۱).

اگر در داستان «انتر تریاکی» غور کنیم، خواهیم دید که نویسنده چگونه به‌خوبی همهٔ حالات درونی و بیرونی و افکار حیوان (فیروز) را توصیف کرده است:

«حالتی کرخت و بیمارگونه به او دست داد. چشم‌های گِردش، گردتر شد... زمان و مکان، طوماروار در هم پیچید. مثل اینکه طعم نارگیل و طعم موز رسیده‌ای را که خوب می‌شناخت، زیر زبان حس می‌کرد. بوی مرطوب و سکرآور درختان جنگلی تو دماغش پیچ می‌خورد» (همان: ۶۹ و ۷۰).

همهٔ مثال‌های بالا تأیید می‌کنند که محمود تا چه اندازه به وجه عاطفی توصیفات باور دارد و می‌داند که مخاطب برای هم‌ذات‌پنداری با دنیای فقر و تبعیض داستان‌های او، باید کمی دچار ناراحتی و غم، همراه با تفکّر شود. نبودِ چنین عنصری یقیناً می‌تواند سطح یک داستان رئالیستی را تنزّل دهد. بیش از آنکه توصیفات ظاهری در کنش‌های روایت دخیل باشند، این توصیفات عاطفی هستند که می‌توانند توجیه‌کنندهٔ کنش‌های شخصیت‌ها بوده و سطح روایت را گسترش بخشند. اینجاست که می‌بینیم تا چه اندازه توصیفات واقع‌نما، عاطفی و توضیحی، در جهت یکدیگرند و هم‌پوشانی دارند؛ امّا این بحث نباید فراموش شود که محمود بیشترین موفّقیت را در القای وجوه مختلف توصیفی، با گزینش واژگان خاص انجام داده است.

۲-۱-۲-٤. استفاده از زبان بدن

روش دیگر محمود در توصیف شخصیت‌های داستان‌هایش در مجموعهٔ *زائری زیر باران*، استفاده از زبان بدن شخصیت‌های داستان است. زبان بدن تقریباً نیمی از ارتباطات انسان را تشکیل می‌دهد (Sussman, 1992: 69). محمود می‌داند که انسان می‌تواند ارتباط کلامی/گفتاری خود را در قبال مخاطب، پنهان کند یا قطع سازد؛ امّا هیچ‌گاه قدرت این را نخواهد داشت که ارتباط زبان بدن خود با مخاطب قطع کند. ارتباطی که از طریق زبان بدن برقرار می‌شود، می‌تواند شامل حوزه‌های عاطفی و اجتماعی شخصیت‌ها شود. این نوع ارتباط، گسترهٔ عظیمی از رفتارهای انسانی را در بر می‌گیرد که این رفتار، خود به پیامی تفسیر می‌شود

و دارای معنایی شاخص است و همین موجب می‌شود این رفتار غیرکلامی، تبدیل به ارتباطی غیرکلامی شود (علمایی، ۱۳۹۰: ۱۷۲).

«هنوز لیوان اول را نخورده بودم که بابی آمد. مثل همیشه رنگ‌پریده و دوست‌داشتنی بود. کمی گیج و متفکّر به نظر می‌رسید. خودش را انداخت روی صندلی و به بطری اشاره کرد... لیوانم را برداشتم و سرکشیدم و گفتم: تو چه فکری هستی؟

ته‌ماندهٔ شیشه را خالی کرد و شانه‌هایش را بالا انداخت.

هیچ... همین‌طور... » (همان: ۲۰).

«غلام چشم‌ها را چپ کرد. زبان را بیرون کشید و ادا درآورد.» (همان: ۴۷).

«ابروهای مباشر بالا رفت و چین‌های پیشانیش در هم آمیخت.

– عقل نداره؟... یعنی چی؟ ... با ده تا تنهٔ خرما درست شده.

مهندس مأیوسانه سر تکان داد.

اصلاً خبری از تنهٔ خرما نیست» (همان: ۹۴).

در همین زمینه، توصیفاتی از محمود می‌خوانیم که ترس و اضطراب فضای داستان را با زبان بدن شخصیت‌ها نقّاشی می‌کند:

«علی‌ناز لب تکان نمی‌داد. با انگشت‌های درشت خود بازی می‌کرد و رگ آن‌ها را می‌شکست و همچنان راست به چشمان مالک می‌نگریست» (همان: ۱۴۷).

ذکر این نکته هم خالی از لطف نیست که محمود در توصیف حالات، از روشی پیروی می‌کند که جنبهٔ سینمایی و تصویری به داستان‌هایش می‌دهد:

«صدای تبرها برید، نفس‌ها تو سینه‌ها حبس شد و نگاه‌ها رو لبان مباشر سکته کرد» (همان: ۱۲۸).

۳-٤. توصیف مکان‌ها و فضاها

فضا، رنگ و هوایی است که خواننده به‌محض ورود به دنیای اثر ادبی استنشاق می‌کند. فضا جزئیات محیط داستان را در بر می‌گیرد (محمّدی بدر و ارشادی، ۱۳۹۲: ۱۳). با فضاسازی و توصیف جزئیات فضای داستان است که نویسنده تلاش می‌کند به

مخاطب نشان دهد با چگونه فضایی روبه‌روست و آیا دنیای واقعی او را متجلّی می‌سازد یا برگرفته و اقتباسی از دنیای واقعی است. خواننده با فضای داستان می‌تواند برای دقایقی هم که شده، از فضایی که او را احاطه کرده است، فاصله بگیرد و درگیر ارتباطات فضایی شود که شخصیت‌ها و کنش‌های داستان را در بر می‌گیرد.

توصیف مکان نیز ابزاری است برای آفرینش فضای داستان که با توجّه به حرکات شخصیت‌ها در مکان و ارتباط شخصیت و مکان تحقّق می‌یابد. توصیف مکان و فضا در داستان، کمک بزرگی به سیر حوادث و توضیح و تفصیل آن کرده و باعث پیشبرد بیشتر داستان می‌شود. همچنین به‌وسیلهٔ آن، خواننده به این احساس می‌رسد که در دنیای واقعی زندگی می‌کند، نه در دنیای خیالی (سادات‌الحسینی و میرزایی، ۱۳۹۳: ۱۸). مکان، یکی از عناصر اساسی تشکیل‌دهندهٔ داستان است، به‌خصوص داستان مدرن. در داستان‌های کهن و کلاسیک هم می‌توان به بررسی آن پرداخت. همان‌گونه که گفته شد، اهمیت مکان در داستان، بیشتر به‌دلیل وجه هنری آن و قراردادن حوادث داستان در دل خود است؛ امّا نباید از این نکتهٔ مهم غافل ماند که اهمیت بنیادین عنصر مکان در داستان، این است که خود می‌تواند به «فضا» مبدّل شود و عناصر داستانی را از حوادث تا روابط میان شخصیت‌ها، درون خویش قرار دهد و جریان روایت را بسازد. باید دقّت داشت که مکان، عنصری زائد در داستان نیست؛ بلکه با اَشکال و مفاهیم مختلفی می‌تواند بروز کند و حتّی گاهی خود، هدف نویسنده واقع شود (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۳).

۱-۳-٤. توصیف فضای فقر و مسکنت

احمد محمود با استفاده از عنصر توصیف و صحنه‌پردازی، به‌خوبی حقّ مطلب را ادا کرده و فضا و مکان داستان‌ها را از همان ابتدای داستان به تصویر کشیده و با استفاده از واژگان مناسب، اندوه و غم را به خواننده القا کرده است. گویا غم و اندوه حاکم بر داستان، ناشی از فقر و تهی‌دستی است که شخصیت‌های داستان با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنند و این نشئت‌گرفته از دنیای واقعی و شرایط حاکم بر جامعهٔ آن روز ایران است. محمود با توصیفاتی که از ظاهر شخصیت‌های داستانی خود ارائه می‌دهد، فقر و مسکنتی را

که در میان آنان موج می‌زند، به تصویر می‌کشد و به مخاطب تلنگر می‌زند که این، داستان طبقات فرودست جامعه است. وی با توصیفِ «پابرهنه» و «یکتاپیرهن‌بودن» پسربچّه‌ها و دختربچّه‌ها، چهره‌ای تلخ از فلاکت حاکم بر مردمان جنوب، در سطح بیرون داستان، نقّاشی می‌کند.

«جمعیتی قریب به پنجاه نفر، لخت و پاپتی، در انتظار قطار مسافربری، جلو باشگاه راه‌آهن رو پاشنه‌های پا چندک زده‌اند.

جوان‌ها خمیازه می‌کشند، دست‌ها را تو جیب شلوارهای نخ‌نما فروکرده‌اند و ران‌ها را به هم فشار می‌دهند» (محمود، ۱۳۸۵: ۳۴).

«دختربچّه‌ها و پسربچّه‌ها، یکتاپیراهن، پاپتی و زردنبو، رو ماسه‌های مرطوب ساحل، تو هم می‌لولیدند و حرف می‌زدند» (همان: ۸۷).

«بچّه‌ها با چوب‌دستی‌های کوتاه، موی ژولیده، پای برهنه و یک‌لاپیراهن، جلو تراکتور می‌دویدند و از هیبتش تعجّب می‌کردند» (همان: ۹۸).

در جای‌جای این مجموعه‌داستان، وجود نظام ارباب–رعیّتی در میان روستاییان منطقهٔ جنوبی ایران مشخّص است. تقابلی که مدرنیته و سرمایه‌داری با سنّت و دست خالی تودهٔ مردم دارد، در فضای داستان‌ها کاملاً مشهود است. با توجّه به توصیفات نویسنده می‌توان دریافت که روستاییان از آمدن تراکتور ناراضی هستند و آن را باعث بیکاری و فقر هرچه بیشتر مردم می‌دانند. در داستان «برخورد»، جنگ بین سنّت (مردم روستا) و مدرنیته (تراکتور و ماشین‌آلات کشاورزی) به‌روشنی دیده می‌شود:

«خورشید کف آسمان می‌لغزید. آسمان صاف بود و بی‌تکان. باد ملایمی می‌وزید که سوزی همراه داشت. برزگران با یأسی که به جانشان نشسته بود به تراکتور می‌نگریستند و به گاوها می‌اندیشیدند که بی‌مصرف تو صحرا ولو بودند» (همان: ۱۳۴).

«مهندس لبخندی زد و گفت: هان خان محمّد، از کار تراکتور خوشت میاد؟

صدای دو رگهٔ خان محمّد که از بیخ گلو بیرون می‌زد، زیر صدای پرتوان تراکتور خفه می‌شد.

– این تراکتور برای زندگی ما دهنشینا نفرین گیراس» (همان: ۹۹) .

توصیف فضای بی‌رحمی صاحبان سرمایه و اربابان در قبال مردم بی‌دفاع:

«توان از زانوهای علی‌ناز بریده بود. نفسش به شماره افتاده بود و گونه و گردنش ورم کرده بود. پرقدرت به جلو می‌تاخت و تازیانه سوت‌کشان تو هوا می‌گشت و... علی‌ناز به زانو درآمد و لحظه‌ای بعد به سینه رو زمین افتاد و به دنبال اسب، رو خارها و سنگ‌ها کشیده شد... » (همان: ۱۴۸).

«به سر ارباب قسم، اگه تا شب تموم نکنین، همه رو به چوب می‌بندم. هرچه ترکهٔ گز تو این جنگل هس، رو کفلاتون خُرد می‌کنم... آن‌قدر به سر و صورتتون می‌زنم که مثه گراز سقط‌شده ورم کنین» (همان: ۹۵).

۲-۳-٤. توصیف مکان‌های عمومی

در این مجموعه‌داستان، نویسنده با جزئیاتی کامل، مکان‌های عمومی را به تصویر کشیده است:

«دکان، مربّع بود با سقفی کوتاه و چراغی که از سقف آویزان بود و زیلویی به کفَش و تخت چوبی پایه‌کوتاهی کنار دیوارش و چراغ سه‌فتیله‌ای که دود می‌کرد و شیشه‌های خالی عرق و دیگ سیاه دودزدهٔ لوبیا» (همان: ۹۷).

«تو قهوه‌خانهٔ مرشد خنک بود و درختان پایه‌کوتاه تو حیاط درندشت قهوه‌خانه، سر تو هم فروبرده بودند و سطح حوض فیروزه‌ای‌رنگ قهوه‌خانه که دورتادور پاشویه‌اش تنه‌های بلورین قلیان بود، با جنبش ماهی‌های زرو و قرمز...» (همان: ۱۰۳).

می‌بینیم که توصیف اشیا در مکان داستان، با چنان دقّتی صورت می‌پذیرد که مخاطب از دنیا و اشیای اطراف خود غافل می‌شود و مکانی را تصوّر می‌کند که نویسنده، جزئیات آن را توصیف کرده است. حال این غفلت می‌تواند جنبهٔ لذّت داشته باشد یا درد.

در جای دیگر، با توصیف اشیا، بناها و موجودات و ذکر جزئیات آن‌ها، نشان می‌دهد که داستان در چه فضایی اتّفاق افتاده است:

«از عدل‌های پارچه، واگن‌های متروک، دیوارهای آجری انبارها، شیروانی‌ها، زمین و... از کلبه‌های کارگران بخار گرم برمی‌خیزد. سگ‌ها با تهی‌گاه‌های فرورفته که غالباً دست‌ها و پاهاشان زیر چرخ‌های قطار، مانده و قطع شده است... ساختمان بزرگ گمرک با کاشی‌های فیروزه‌ای‌رنگش می‌درخشد» (همان: ۴۲).

۳-۳-٤. توصیف فضا و شرایط جغرافیایی

در جای‌جای داستان، رطوبت و گرمی هوا، به خواننده القا می‌شود. چنین توصیفاتی به مخاطب می‌فهماند که قوّهٔ تخیّل خود را در چه نوع آب‌وهوایی به فعلیت دربیاورد. محمود آن‌چنان اقلیم جنوب را خوب توصیف می‌کند که گویی خواننده در همان فضای جنوبی ایران قرار دارد. همچنین توصیف اقلیم جنوب، صحبت از شط و شرجی‌بودن هوا نشان‌دهندهٔ تأثیر جغرافیایی محیط زندگی نویسنده بر اثر اوست:

«صبح که می‌شد، شرجی همراه سرزدن خورشید آغاز می‌شد. ظهر، گرما از گرده‌ها تسمه می‌کشید. عصر، به‌تدریج تک هوا می‌شکست و غروب که نرمه بادی از شمال وزیدن آغاز می‌کرد، شهر نفس می‌کشید» (همان: ۵۷).

«شب، گرم بود. شرجی رفته بود و باد داغ آغاز شده بود که از جنوب می‌آمد و تیغ می‌کشید و پوست را می‌چزاند» (همان: ۹۵).

«باد افتاده بود. صدای دریا افتاده بود. بازار مساح گرم بود. هوا دم داشت و رطوبت، نفس را سنگین می‌کرد» (همان: ۱۹۵).

«گرما حجم بازار عبدالحمید را پر کرده بود و آدم‌ها تک‌وتوک بودند و وارفته و عطر میوه‌ها و سبزی‌ها که زیر شلّاق گرما می‌پژمردند، فضای نموک و شرجی‌زدهٔ بازارچه را می‌انباشت و عرق از هفت‌بند دکان‌دارها می‌ریخت» (همان: ۱۰۴).

از این توصیفات می‌توان دریافت که داستان‌ها در چه جغرافیایی جریان دارند. از طرف دیگر، در برخی صحنه‌ها محمود بدون توصیف مستقیم فضای جغرافیایی، با روشی غیرمستقیم، شرایط اقلیمی را به تصویر می‌کشد. برای مثال، در خطّهٔ جنوب،

اختلاف دمای شب و روز زیاد است و این را نویسنده در داستان‌های خود قرار داده تا خواننده با شرایط جوّی جنوب ایران بیشتر آشنا شود.

روز گرمای بی‌مصرف دارد و شب سوزناک و سرد است:

«و سرما تو تنش دوید و سوز به گوش‌هایش تیغ کشید. خورشید دوباره بیرون زد و گرمای بی‌مصرف خود را رو شهر پاشید» (همان: ۸۰).

نویسنده با توصیف دریا، شط، بلم، ماهی‌گیران و صحبت از کارون، فضا و محیط جنوب را هنرمندانه پیش‌روی مخاطب می‌گذارد و او را آگاه می‌کند که داستان در خوزستان و جنوب اتّفاق می‌افتد:

«بریم لب شط، از پلّه‌های پل که بریم بالا، درست روبه‌روی عرق‌فروشی خیّامیم. صدای پای چلاب و صدای پای فرهاد رو ماسه‌های کنار کارون خفه می‌شد و آب زلال، مهتابی‌های پل را بازمی‌تافت و... بلم‌های مهارشده رو سطح آب بازی می‌کردند و عرب‌ها رو بلم‌ها ماهی‌های شانک را به سیخ کشیده بودند و آتش برافروخته بودند و... بوی زهم ماهی زنده که از کارون برمی‌خاست، هوای دم‌دار کنار رودخانه را انباشته بود» (همان: ۱۰۹).

محمود در داستان‌های خود، با تکیه بر رئالیسم، قصد دارد فصل‌های طبیعی را نیز در فضای داستان‌های خود توصیف کند؛ چراکه مخاطب، هم می‌تواند تصویرسازی بهتری داشته باشد و هم با شرایط اقلیمی جنوب در فصل‌های مختلف آشنا شود.

توصیف تابستان و گرمای طاقت‌فرسا:

«تابستان، زودرس بود. صبح که می‌شد، شرجی، همراه سرزدن خورشید آغاز می‌شد. ظهر، گرما از گرده‌ها تسمه می‌کشید. عصر، به‌تدریج تک هوا می‌شکست و غروب که نرمه بادی از شمال وزیدن آغاز می‌کرد، شهر نفس می‌کشید» (همان: ۵۷).

از توصیف زیر چنین برمی‌آید که داستان در پاییز رخ داده است:

«خورشید دوباره پنهان شد و نم‌نم باران، زمین را تر کرد. غروب سر می‌رسید. هوا سرد و موذی بود» (همان: ۷۷).

توصیف فضای طبیعت با کارکرد عاطفی و آرایهٔ تشخیص:

«گرمایی مرطوب، هوا را سنگین کرده بود. آخرین ستاره‌های دیرپا در دامان صبح می‌مردند. فلق در شرق می‌دمید و دشت اندک‌اندک رنگی روشن می‌گرفت» (همان: ۱۴۰).

«قلّهٔ جبال بارز لحظه‌به‌لحظه روشن‌تر می‌شد. خورشید به‌نرمی از پشت کوه سر می‌کشید و دشت خاکستری‌رنگ را روشن می‌کرد. تیرگی زدوده می‌شد و درختان دوردست که چون خطی تیره می‌نمودند، از هم جدا می‌شدند و شکل می‌گرفتند. باد ملایمی می‌وزید و سطح آرام جوی‌های فراوانی را که همچون رگ در تن گستردهٔ دشت دویده بودند، به لرزه می‌انداخت» (همان: ۱۳۱).

به‌طور کلّی، می‌توان گفت تمام تشبیهات موجود در این اثر، ساده، مفرد و محسوس هستند و تمام ارکان تشبیه در آن وجود دارد:

«سقف شکم داده بود. خط سفید موریانه‌ها رنگ اخرایی چندل‌ها را بریده بود. باد داغ لوله می‌شد و از بادگیر تو می‌زد و تو اتاق مثل کلاف رها می‌شد و پخش می‌شد و سر می‌کوفت به دیوارها» (همان: ۱۹۰).

۵. نتیجه‌گیری

با بررسی‌های صورت‌گرفته، توصیف، نقش مهمّی در تصویرسازی اشخاص، اماکن، فضا و حوادث داستان ایفا می‌کند. این تصویرسازی‌ها گاه برای زیبایی داستان و گاه برای توضیح و تفسیر در متن داستان یا شکل‌دادن به جریان روایت آورده می‌شوند تا خواننده را به موضوع و حوادث و شخصیت‌های داستان هدایت کنند.

مجموعهٔ داستانی *زائری زیر باران*، اثر احمد محمود، داستان فقر و نداری مردم جنوب و روستاییانی را به تصویر می‌کشد که در مقابل تغییر و تحوّلاتی که آن را مایهٔ بدبختی می‌دانند، واکنش نشان می‌دهند. در این اثر که شامل دوازده داستان کوتاه است، نویسندهٔ رئالیست، بخشی از زندگی واقعی را بازگو می‌کند. اغلب داستان‌ها در هوای شرجی و دم‌کردهٔ تابستان جنوب ایران اتّفاق افتاده و کاربرد واژگان و کنایات محاوره و عامیانه و مناسب، نشان‌دهندهٔ لهجهٔ مردم جنوب است. در این اثر، توصیف به‌عنوان عنصر غالب محسوب می‌شود و نویسنده در پرداختن به توصیف به‌عنوان عنصر مهم و

تشکیل‌دهندهٔ داستان، به‌خوبی عمل کرده و به موفّقیت رسیده است. همچنین این توصیفات در پیشبرد عمل داستانی بسیار مؤثّر بوده‌اند. نویسندهٔ رئالیست علاوه بر توصیف شخصیت‌ها که شامل رفتار و کردار و به‌طور کلّی، حالات جسمی و روحی و قیافهٔ ظاهری آن‌هاست، با دقّتی خاص، مکان و فضای داستان را در برابر خواننده ترسیم کرده و او را با توصیف‌های زیبا، با کوچه‌ها و خیابان‌های داستان آشنا می‌کند. تمام داستان‌های این مجموعه با توصیف مکان و فضایی که داستان در آن اتّفاق افتاده است، آغاز می‌شود. هدف نویسنده از توصیف، نشان‌دادن درد و رنج و ناکامی مردم جنوب است که با وجود منابع نفتی و ذخایر فراوان، در فقر به سر می‌برند. این موضوع به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، بدبختی و استبداد را به خواننده القا می‌کند. همچنین درون‌مایهٔ داستان، تغییر و تحوّل در روند زندگی مردم شهر را با استخراج نفت و بازشدن پای بیگانگان به شهر، به‌خوبی نشان می‌دهد.

توصیفات در این مجموعه به هیچ عنوان زائد و دور از دنیای داستان و بی‌ارتباط با موضوع یا حادثهٔ مدّنظر نیستند و گاهی با تشبیهات ساده و ملموس آمیخته‌اند. برخی توصیفات با کارکرد عاطفی و آرایه‌ای عرضه می‌شوند. توصیفات، طولانی و ملال‌آور نیستند؛ بلکه چنان دقیق، ملموس، مستقیم و با جزئیات ذکر شده‌اند که هم خواننده را برای خواندن ادامهٔ داستان ترغیب می‌کنند و هم خواننده می‌تواند با مجسّم‌کردن حوادث و شخصیت‌ها، خود را با داستان همراه کند؛ گویی حوادث در پیش چشم او اتّفاق می‌افتند. اغلب توصیفات از زبان راوی و در برخی داستان‌ها از زبان یکی از شخصیت‌های داستان بیان می‌شوند و تک‌گویی درونی در داستان‌ها به چشم می‌خورد. برای مثال، داستان کوتاه «در سایهٔ سپیدارها»، داستانی از زبان یکی از شخصیت‌هاست که مجهول است و نام و نشان ندارد و از ابتدا تا انتهای داستان، با واژهٔ «من» معرّفی می‌شود. داستان «بود و نبود» نیز از زبان یکی از شخصیت‌هاست.

منابع

- آقایی، احمد (۱۳۸۳)، **بیداردلان در آینه (معرّفی و نقد آثار احمد محمود)**، تهران: به‌نگار.
- ا سکولز، رابرت (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
-اعلایی، مینا و محمّدجواد شکریان (۱۳۹۵)، **کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی**، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۴۲، صص ۸۷-۱۱۸.
-افضلی، پویا (۱۳۹۵)، **اکفراسیس**، ترجمهٔ مؤدّب میرعلایی و سیاوش عظیمی، چ۱، تهران: چشمه.
-امرایی، آرش و سیدحمدالله جلیلیان (۱۳۹۵)، **تصویرسازی، توصیف و شخصیت‌پردازی در رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود**، همایش ادبیات فارسی معاصر، ایرانشهر، دانشگاه ولایت.
- بحراوی، حسن (۱۹۹۰م)، **بنیه الشّکل الرّوائی**، بیروت: المرکز الثقافی العربی.
-بصیرزاده، الهام، منوچهر تشکّری و مهوش قویمی (۱۳۹۱)، **بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان**، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۱۹، صص ۷۷-۱۰۳.
-پروانه‌پور، مجید و سعید بینای مطلق (۱۳۹۷)، **تمایز معنای فلسفی- بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیس در مطالعات کلمه-تصویر**، دوفصلنامهٔ شناخت، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، صص ۲۳-۴۴.
-پیروز، غلامر ضا (۱۳۸۹)، **مهم‌ترین وجوه سبک شناختی داستان‌های احمد محمود**، بهار ادب، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۶۷-۱۸۴.
-خشنودی چروده، بهرام و میثم ربّانی خانقاه (۱۳۹۲)، **شخصیت‌پردازی در حکایت‌های مرزبان‌نامه**، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۷-۱۸۰.
-دادخواه تهرانی، مهدی (۱۳۸۳)، **تحلیل زبان روایت در تاریخ بیهقی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد.
-دری، زهرا (۱۳۹۲)، **نقش و کارکرد بن‌مایه‌های توصیفی در منظومهٔ ویس و رامین**، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال۴ ، شمارهٔ ۴، صص ۱۹-۴۴.
-رافائل، ماکس (۱۳۵۷)، **نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)**، ج۱، ترجمهٔ محمّدتقی فرامرزی، تهران: شباهنگ.

-رضایتی کیشه‌خاله، محرّم، علی صفایی سنگری و سیدحسن سیدنژاد جلودار (۱۳۹۸)، **جلوه‌های هنجارگریزی رئالیسم ایرانی در شعر دورهٔ پهلوی دوم**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۸۷-۲۱۲.

-رضایی، عربعلی (۱۳۸۲)، **واژگان توصیفی ادبیات**، تهران: فرهنگ معاصر.

-رضوانیان، قدسیه و احمد احمدی شیخلر (۱۳۹۶)، **توصیف در داستان رستم و سهراب**، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۴۴، صص ۱-۳۲.

-سادات‌الحسینی، راضیه سادات و فرامرز میرزایی (۱۳۹۳)، **کارکردهای توصیف در رمان حین ترکنا الجسر**، زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ ۱۱، صص ۱-۲۶.

-شریفی، محمّد (۱۳۸۶)، **فرهنگ ادبیات فارسی**، تهران: معین و نو.

-عبدالعلی، دستغیب (۱۳۹۱)، **از دریچهٔ نقد**، دفتر اول، تهران: مؤسسهٔ خانه کتاب.

-عبداللّهیان، حمید (۱۳۷۹)، **کارنامهٔ نثر معاصر**، تهران: پایا.

-علمایی، نسیبه (۱۳۹۰)، **قرآن از نگاهی دیگر؛ بررسی ارتباط غیرکلامی در قرآن و آموزه‌های روان‌شناسی**، بیّنات، شمارهٔ ۷۱، صص ۱۷۰-۱۹۰.

-غیاثی، محمّدتقی (۱۳۶۸)، **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری**، چ۱، تهران: شعله‌اندیش.

-فدایی وشکی، زهره و ماه نظری (۱۴۰۱)، **کاربرد تصویرهای زبانی (واژگانی-نحوی) در طومار شیخ شرزین**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۷، صص ۲۱۱-۲۳۸.

-گلستان، لیلی (۱۳۷۴)، **حکایت حال (گفت‌وگو با احمد محمود)**، تهران: کتاب مهناز.

- لوریا، الکساندر (۱۳۶۸)، **زبان شناخت**، ترجمهٔ حبیب‌اللّه قاسم‌زاده، چ۱، ارومیه: انزلی.

-محمّدی بدر، نرگس و سمیه ارشادی (۱۳۹۲)، **بررسی تطبیقی عناصر فضا در منظومه‌های لیلی و مجنون نظامی گنجوی و مکتبی شیرازی**، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ۱، شمارهٔ ۳، صص ۱۱-۲۶.

-محمود، احمد (۱۳۸۵)، **زائری زیر باران**، چ ۷، تهران: معین.

-میرصادقی، جمال (۱۳۸۲)، **داستان‌نویسان نام‌آور معاصر ایران**، تهران: اشاره.

-یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، **هنر داستان‌نویسی**، چ۸، تهران: نگاه.

-Abrams, M., Harpham, G. (2015). **A Glossary of Literary Terms. India: Cengage Learning**.

- Aygon, J. P. (2004). **Pictor in fabula: l'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque** (Vol. 280). Peeters Pub & Booksellers.

- Baldick, C. (2008). **The Oxford dictionary of literary terms: Oxford paperback reference**.

-Childs, P., & Fowler, R. (2006). **The Routledge dictionary of literary terms**. Routledge.
- Cuddon, J. A. (2012). **A dictionary of literary terms and literary theory**. John Wiley & Sons.
- Hamon, Philippe (1972) **"Qu'est-ce qu'une description", in Poetique**, Ne 12. Paris, Le Seuil.
- _____ (2011) **"Le descriptif, ce delaisse de l'imperialisme narratologique…"**, (Entretien avec Hamon Philippe, Par Guillaume Bellon), in Revue Recto/Verso. Ne 7. Septembre 2011.
- Kennedy, G. A. (2009). **A new history of classical rhetoric**. In *A* New History of Classical Rhetoric. Princeton University Press.
- Ricardou, Jean (1978) **Nouveaux problemes du roman. Paris, Le Seuil. Col**. Poetique.
- Webb, R. (2009). **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Practice and Theory** (Farnham).
- Lyle Sussman- COMEX (THE COMMUNICATION EXPERIENCE IN HUMAN RELATIONS), Translated by Ali-Akbar Farhangi & Hosein Fraraji, 1998 outh-western publishing.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Stylistic analysis of prose of Qajar period newspapers

Hasan Zolfaghari*1 **/Effat Hasani Kochaki**2
1:Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran: Corresponding Author (Zolfaghari_hasan@yahoo.com)
2: Master of Persian Language and Literature, Tarbiat Modarres University

Although the role of the press can be examined from a social, political and cultural perspective, it cannot be ignored that the emergence and expansion of the press has had a profound effect on our language; In particular, the influence of Persian prose on the press is undeniable. The press has a prominent place in the contemporary history of our country; Thus, the study of developments related to the contemporary history of our country without considering the role of the press will be incomplete. Stylistic analysis of the prose of twenty newspapers from the early years of journalism to the end of the Qajar period is the main subject of this research. In this research, an attempt has been made to examine the stylistic features of these newspapers in five related phonetic, lexical, syntactic, rhetorical and ideological layers. For this review, we selected 50% of the text of an issue from each newspaper. In this study, the citation research method was used and to answer the questions and information required, we also referred to the content of sources and references related to the research topic in the form of books, articles and dissertations. The results show that in the phonetic layer; Some historical variables are evident. Also, the music and the song resulting from the rhyme and the phonology (repetition of a phoneme) have somewhat added to the beauty of the text. In the lexical layer; Political codes, Shari'a, and Arabic and foreign interpretations have a high frequency. One of the characteristics of the syntactic layer is that it shortens most sentences as well as uses a basic style. In addition, a high percentage of the way to remove verbs is related to symmetry. In the ideological layer, the influence of layered stylistics, lexical and syntactic layer is well evident. Also, the stylistic features of the newspapers of this period were compared with the prose of the literary genre of the same period.

Keywords: Stylistics, Contemporary prose, Prose of the press, Qajar period.

- Zolfaghari. E, Hasani Kochaki. (2023). Stylistic analysis of prose of Qajar period newspapers, 14(31), 65-98.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.10721.1970

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۶۵ ـ ۹۸ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۰۶/۰۱ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۱۸ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۸

تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر روزنامه‌های دورهٔ قاجار

حسن ذوالفقاری * ۱ / عفّت حسنی کوچکی ۲

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس (نویسنده مسئول) Zolfaghari_hasan@yahoo.com

۲: کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرّس

چکیده: *اگرچه نقش مطبوعات، بیشتر از منظر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بررسی‌پذیر است، این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که پیدایش و گسترش مطبوعات، تأثیرات فراوانی بر زبان ما داشته، به‌ویژه تأثیرپذیری نثر فارسی از مطبوعات، انکارناپذیر است. مطبوعات در تاریخ معاصر کشور ما جایگاه برجسته‌ای دارد؛ به‌طوری‌که مطالعهٔ تحوّلات مربوط به تاریخ معاصر کشورمان بدون در نظر گرفتن نقش مطبوعات، ناقص خواهد بود. تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر بیست روزنامه از سال‌های آغازین روزنامه‌نگاری تا پایان دورهٔ قاجار، موضوع اصلی این پژوهش است. سعی شده است ویژگی‌های سبکی این روزنامه‌ها در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک، در ارتباط باهم بررسی شود. برای این کار، از هر روزنامه، پنجاه‌درصد متن از یک شماره را انتخاب کردیم. در این پژوهش، از روش تحقیق استنادی استفاده شده است. برای پاسخ‌گویی به سؤال‌های مدّنظر و اطّلاعات لازم، به محتوای منابع و مآخذ مرتبط با موضوع تحقیق، در قالب کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه مراجعه کردیم. نتایج نشان می‌دهد در لایهٔ آوایی، برخی متغّیرهای تاریخی مشهود است. همچنین موسیقی و آهنگ ناشی از سجع و جناس و واج‌آرایی (تکرار یک واج) تا حدودی بر زیبایی متن افزوده است. در لایهٔ واژگانی، رمزگان سیاسی و شریعت و تعابیر عربی و بیگانه، از بسامد زیادی برخوردار است. از مشخّصه‌های لایهٔ نحوی می‌توان به کوتاه‌نویسی بیشتر جملات و همچنین کاربرد سبک هم‌پایه اشاره کرد. همچنین درصد زیادی از لایهٔ نحوی، به حذف افعال بی‌قرینه مربوط است. در لایهٔ ایدئولوژیک، تأثیرگذاری سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ واژگانی و نحوی به‌خوبی مشهود است. ضمناً به مقایسهٔ ویژگی‌های سبکی روزنامه‌های این دوره با نثر گونهٔ ادبی همان دوره پرداخته شده است.*

کلیدواژه: *سبک‌شناسی، نثر معاصر، نثر مطبوعات، دورهٔ قاجار.*

– ذوالفقاری، حسن؛ حسنی کوچکی، عفت (۱۴۰۲) سبک‌شناسی، نثر معاصر، نثر مطبوعات، دورهٔ قاجار.. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۶۵- ۹۸ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.10721.1970

۱. مقدّمه

روزنامه‌نگاری به‌معنای رایج آن، از اوایل قرن هفدهم در اروپا آغاز و در نیمهٔ دوم قرن سیزدهم هجری، اندک‌اندک در ایران رواج یافت. پژوهشگران معتقدند نخستین شمارهٔ نشریهٔ ماهانهٔ ایرانی به‌نام «کاغذ اخبار» پس از یک «اعلام‌نامه»، در روز دوشنبه، ۲۵محرّم‌الحرام۱۲۵۳ منتشر و پس از مدّت کوتاهی تعطیل شد. دومین نشریهٔ ایرانی، «زاهریرادی باهر» (اشعهٔ نورانی) بود که در سال ۱۲۶۵ق در ارومیه به زبان آشوری انتشار یافت. در سال ۱۲۶۷ق سومین نشریهٔ ایرانی به‌دستور میرزاتقی‌خان امیرکبیر به‌صورت هفتگی منتشر شد و به «وقایع اتّفاقیه» معروف گردید. در سال ۱۲۷۷ق این نشریه با عنوان «روزنامهٔ دولت علّیهٔ ایران» به کار خود ادامه داد. در سال ۱۲۸۳ق به‌دستور ناصرالدین شاه که مایل بود همانند اروپایی‌ها روزنامه‌های متعدّد داشته باشد، روزنامهٔ دولت علّیهٔ ایران به چهار روزنامهٔ دولتی بدون تصویر، دولتی مصوّر، ملّتی و علمی تقسیم شد و بدین ترتیب، روزنامه‌نگاری و روزنامه‌خوانی در ایران رواج یافت. به‌تدریج عناوین و انواع مطبوعات در کشور افزایش پیدا کرد. با آغاز حکومت محمّدعلی شاه در سال ۱۳۲۵ق مطبوعات رشد چشمگیر و همه‌جانبه‌ای یافت؛ به‌طوری که در این سال، ۹۹ نشریه به چاپ رسید. همین روال در دورهٔ مشروطه و بعد از آن ادامه یافت و همگام با تحوّلات سیاسی- اجتماعی، نشریه‌های مناسب با روش‌های مختلف پا به عرصه وجود گذاشتند و در دوره‌های کوتاه و بلند، به فعالیت‌های مطبوعاتی پرداختند.

اگرچه نقش مطبوعات، بیشتر از نظر اجتماعی، سیاسی و فرهنگی حائزاهمیت است، این نکته را نمی‌توان نادیده گرفت که مطبوعات در ادبیات ما نقشی مؤثّر داشته‌اند، به‌ویژه تأثیرپذیری نثر فارسی از مطبوعات، انکارناپذیر است. عوامل فرهنگی و اجتماعی باعث شده است گروهی از مردم ایران، زبان رسانه‌هایی چون روزنامه و مجلّه را زبان معیار بدانند. هر جامعه‌ای باید زبان معیاری داشته باشد تا بتواند آن را به‌عنوان مهم‌ترین عامل ارتباطی در میان افراد جامعه به کار ببرد. هرچه الگوهای زبانی غیرمعیار رواج پیدا کنند، به مرور زمان، به‌جای الگوهای معیار پذیرفته می‌شوند؛ در نتیجه، زبان از لحاظ

جنبه‌های مختلف، معیوب و ناقص می‌شود. شاید در ظاهر بتواند به نقش ارتباطی خود ادامه دهد؛ امّا قواعد آن فرومی‌ریزد و صرف و نحو آن دچار تغییر و اشکال می‌شود.

رشد مطبوعات در کشور و تنوّع و تعدّد آن‌ها، مسئولان مطبوعات را بر آن داشت تا بنا به ضرورت مسائل اقتصادی و سیاسی، دامنهٔ نشر را گسترش دهند و بر شمارگان خود بیفزایند. لازمهٔ توفیق در این کار، مقبولیت در نزد عامّهٔ مردم بود؛ ازاین‌رو، متصدّیان مطبوعات، چاره‌ای جز ساده‌کردن مطالب خود در سطح فهم عموم مردم و تحریک حساسیت‌های جداگانهٔ مثبت و منفی آن‌ها نداشتند. این امر، بیشترین جنبهٔ تأثیرگذاری مطبوعات در سبک نثر فارسی بوده است.

مطبوعات در تاریخ معاصر کشور ما جایگاه برجسته‌ای دارند؛ به‌طوری‌که مطالعهٔ تحوّلات مربوط به تاریخ معاصر کشورمان بدون در نظر گرفتن نقش مطبوعات، ناقص خواهد بود. از جمله وقایعی که مطبوعات در ترویج مبانی و ویژگی‌های آن نقش فعّالی داشتند، جنبش مشروطیت است. این جنبش به ظهور جنبش مطبوعاتی فرصت داد و مردم شاهد نشر مطبوعات متعدّد و بی‌سابقهٔ آن زمان بودند. از این دوره، روزنامه‌نگاری قدرت یافت و کشور وارد مرحلهٔ جدیدی شد و با توجّه به شرایط سیاسی یک‌صدسالهٔ اخیر، توانست نقش بسزایی در تغییر سبک نثر فارسی ایفا کند و آن را به‌سوی سادگی پیش ببرد.

در دوران حکومت قاجار، حوادثی رخ داد که در پی آن، ضرورت دستیابی به علوم و فنون جدید، احساس شد. با توجّه به این ضرورت، افرادی مانند عباس میرزا و امیرکبیر برای بهبود اوضاع کشور تلاش‌هایی کردند. تلاش این دو در قالب ورود صنعت چاپ و روزنامه‌نگاری نتیجه داد. با عنایت به اینکه آغاز فرهنگ هر کشوری، به رشد و شکوفایی رسانه‌ها و مطبوعات وابسته است، در کشور ما هم شروع این رشد و شکوفایی مطبوعات و رسانه‌ها از دورهٔ قاجار بود.

در این پژوهش با برداشتن نخستین گام‌های علمی و تحلیلی، به تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر بیست روزنامهٔ انتشاریافته در محدودهٔ زمانی عصر قاجار (از آغاز تا ۱۲۹۹) پرداخته

می‌شود. در این پژوهش کوشیده‌ایم به این پرسش پاسخ دهیم که نثر مطبوعات در عصر قاجار، از نظر سبک‌شناسی چه ویژگی‌هایی دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ نثر مطبوعاتی و آسیب‌های آن، پژوهش‌های زیادی انجام و طرح‌های فراوانی اجرا شده است؛ امّا به‌طور خاص دربارهٔ نثر مطبوعاتی دورهٔ قاجار، پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. خاتمی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های نثر مطبوعاتی»، بر مبنای سه روزنامه و سه مجلهٔ سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ به بررسی ویژگی‌های نثر این دوره پرداخته و ویژگی‌هایی همچون استفاده از واژه‌ها و ترکیبات کهن، استفاده از اصطلاحات عامیانه، جابه‌جایی ارکان جمله، مطابقت موصوف و صفت، استفاده از مصادر جعلی و واژه‌ها و ترکیبات عربی را در مطبوعات بررسی‌شده مشخّص کرده است. حاج‌آقابابایی (۱۳۸۷) در پژوهشی با عنوان «طبقه‌بندی و بررسی نثر متون عرفانی و فلسفی عصر قاجار»، به بررسی ویژگی‌های نثر و طبقه‌بندی موضوعی متون برجستهٔ این حوزه پرداخته و شاخص‌ترین کتاب‌هایی را که در عصر قاجار، در این موضوعات نوشته شده، بررسی کرده است. غلامی (۱۳۸۹) در پژوهش «بررسی ویژگی‌های نثر روزنامه‌نگاری دربار قاجار»، با نشان‌دادن تصویری از فضای روزنامه‌نگاری دربار قاجار، به معرّفی ویژگی‌های نثر روزنامه‌ای دربار پرداخته و دلایل افول آن را بیان کرده است. انصاری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های زبانی و محتوایی (فکری) روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه»، به بررسی ویژگی‌های زبانی، محتوایی، ادبی و همچنین مقایسهٔ اجمالی نثر روزنامهٔ وقایع اتّفاقیهٔ با برخی متون هم‌روزگار آن پرداخته است. دارابی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «تجدّد از دیدگاه روزنامه‌نگاران و روزنامه‌های عصر ناصری (اختر، قانون وحبل‌المتین)» این سه روزنامهٔ مهم را تجزیه و تحلیل و نقش آن‌ها را در ورود و گسترش ابعاد نظری و عملی تجدّد در جامعهٔ ایران بررسی کرده است. شبستری و نوزاد (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «مطبوعات و روزنامه‌نگاری در دوران مشروطه و تأثیر آن بر شیوهٔ نگارش»، به بررسی سبک نثر مطبوعات در دورهٔ مشروطه و

پیامدهای تحوّلات سبکی نثر پرداخته‌اند. بازرگان و غلامی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به بررسی ویژگی‌های نثر روزنامه‌نگاری دهخدا پرداخته و شیوه‌هایی را که وی در مبارزهٔ زبانی خویش از آن‌ها استفاده کرده، نشان داده‌اند. احمدی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه و تحلیل ساختار روزنامه‌های ملّانصرالدین و صور اسرافیل»، به بررسی ویژگی‌های ساختاری این دو روزنامه و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها پرداخته است. کاردگر و مهدی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نقد و تحلیل و سبک‌شناسی اوّلین بحر طویل فارسی»، ابتدا به شرح مختصری از این پیچیدگی‌ها پرداخته و سپس ویژگی‌های سبک‌شناسانهٔ آن را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی کرده‌اند. استاجی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «ویژگی‌های صوری و زبانی برخی از روزنامه‌ها از دورهٔ قاجار تا دوران معاصر»، ویژگی‌های صوری و زبانی روزنامه‌های دورهٔ قاجار، مشروطه، پهلوی، انقلاب و دوران معاصر را بررسی کرده است. مستعلی پارسا (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی سبک‌شناسانهٔ شعر دورهٔ بازگشت»، با ذکر نمونه‌ها و داده‌های آماری، به میزان موفقیت یا شکست نسبی این تقلیدهای شاعرانه پرداخته است. رشیدی و محمّدی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی و نقد اصطلاحات سبک‌شناسی و نقد ادبی در شعر سنّتی تا قرن یازدهم»، ضمن تبیین اهمیت مفهوم سبک، اصطلاحاتی را که ناظر بر این مفهوم است، تحلیل کرده‌اند. دهقانی اشکذری و ملّاابراهیمی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «نقد سبک‌شناسانهٔ اشعار اجتماعی شیخ احمد وائلی (تحلیل زبانی)» کوشیده‌اند به کشف زوایای زبانی پنهان اشعار اجتماعی شیخ احمد وائلی بپردازند. آن‌ها از این منظر، اشعار وی را در سطوح آوایی، لغوی و نحوی به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بررسی کرده‌اند. راسخ مهند و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «خشونت گفتاری در مطبوعات: مطالعهٔ موردی روزنامه‌های فارسی»، سیر تغییر کاربرد خشونت در زبان فارسی را بر اساس پیکره‌ای طبیعی و واقعی از مطبوعات پرمخاطب این زبان و ارتباط آن را با تحوّلات اجتماعی و سیاسی مهم هر دهه نشان داده‌اند. آن‌ها از این طریق، به الگویی شناختی از زبان فارسی بر مبنای سیر تغییر خشونت در این زبان و بازنمود آن در مطبوعات فارسی دست یافته‌اند.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد عوامل سیاسی و اجتماعی بر الگوی تغییر روند خشونت زبان فارسی در مطبوعات تأثیرگذار بوده‌اند. خیرآبادی (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «الگوی معناشناختی ارزش‌گذاری؛ رهیافتی نو در تحلیل انتقادی گفتمان‌های مطبوعاتی» نشان می‌دهد می‌توان متون خبری را در سطوح تازه‌ای مبتنی بر ویژگی‌های معنایی تحلیل کرد.

۳. روش و دامنهٔ پژوهش

بررسی نثر روزنامه‌ها به روش سبک‌شناسی لایه‌ای صورت گرفته و روزنامه‌ها از سال‌های مختلف آغازین روزنامه‌نگاری تا پایان دورهٔ قاجار (۱۲۹۹)، به‌صورت تصادفی انتخاب شده‌اند. روزنامه‌های منتخب را در لایه‌های آوایی (متغیّر آوایی، واج‌آرایی، سجع و جناس)، واژگانی (رمزگان، تعابیر عامیانه، فرنگی‌مآبی، عربی‌مآبی، کهن‌گرایی، تکرار و ترادف)، نحوی (طول جمله، ساختار بلاغی جمله، حذف افعال بی قرینه و ...)، بلاغی و ایدئولوژیک بررسی کردیم. برای این بررسی، از هر روزنامه ۵۰درصد متن از یک شماره را انتخاب کردیم. در این مطالعه، از روش تحقیق استنادی استفاده شد و برای پاسخ‌گویی به سؤالات مدّنظر و کسب اطّلاعات لازم، به محتوای منابع و مآخذ مرتبط با موضوع تحقیق که در قالب کتاب‌ها، مقاله‌ها و پایان‌نامه بود، مراجعه کردیم. روزنامه‌های منتخب به شرح زیر است:

نام روزنامه	شمارهٔ روزنامه	سال چاپ روزنامه	نام روزنامه	شمارهٔ روزنامه	سال چاپ روزنامه
وقایع اتّفاقیه	۲۶۵-۳۷۴	۱۲۷۲ق/ ۱۲۳۸ش	مجلس	۷۳-۹۰	۱۳۲۴ق/ ۱۲۸۵ش
دولت علّیهٔ ایران	۴۷۷- ۵۶۸	۱۲۷۷ق/ ۱۲۳۹ش	روح‌القدس	۳-۲۷	۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۶ش
ایران	۷-۸۹۷	۱۲۸۸ق/ ۱۲۵۰ش	صبح صادق	۴۲-۱۵۰	۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۶ش
اختر	۹-۱۰	۱۲۹۲ق/ ۱۲۵۴ش	صور اسرافیل	۱-۲۰	۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۶ش
شرف	۵-۶۰	۱۳۰۰ق/ ۱۲۶۱ش	ندای وطن	۳۰-۱۷۸	۱۳۲۵ق/ ۱۲۸۶ش
حکمت	۱۸-۹۳۵	۱۳۱۰ق/ ۱۲۷۱ش	مساوات	۲۱-۲۹	۱۳۲۶ق/ ۱۲۸۷ش
ناصری	۸-۱۲	۱۳۱۱ق/ ۱۲۷۲ش	ایران نو	۲۱-۲۲۲	۱۳۲۷ق/ ۱۲۸۸ش

تربیت	۴۰-۳۵۰	۱۳۱۵ق/ ۱۲۷۶ش	نوبهار	۵-۸۰	۱۳۳۳ق/ ۱۲۹۴ش
ثریّا	۸-۴۰	۱۳۱۷ق/ ۱۲۷۸ش	رعد	۵۸-۱۲۳	۱۳۳۷ق/ ۱۲۹۸ش
اطّلاع	۹-۵۳۷	۱۳۲۳ق/ ۱۲۸۴ش	تجدّد	۵۰-۵۱	۱۳۳۸ق/ ۱۲۹۹ش

٤. مبانی نظری

٤-١. مطبوعات عصر قاجار

مطبوعات در ایران، ۸۹ سال عمر خود را در دورهٔ قاجار، ۵۳ سال را در دورهٔ پهلوی و بقیه را در دوران جمهوری اسلامی ایران گذرانده‌اند. ۸۹ سال حیات مطبوعات در عهد قاجار را می‌توان به هشت دورهٔ فرعی تقسیم کرد: «دورهٔ محمّدشاه، دورهٔ ناصرالدین شاه، دورهٔ مظفّرالدین شاه تا صدور فرمان مشروطیت، مشروطهٔ اوّل از به توپ بستن تا فتح تهران، مشروطهٔ دوم تا ۱۳۳۶ق، از ۱۳۳۶ق (۱۲۹۶ش) تا کودتای سوم اسفند۱۲۲۹، از کودتا تا انقراض قاجار» (قاسمی، ۱۳۷۹: ۱۵).

قدمت اوّلین روزنامهٔ ایرانی به‌طور تقریبی به ۱۹۰ سال قبل برمی‌گردد. این روزنامه (کاغذ اخبار) را میرزا صالح شیرازی در سال ۱۲۵۳ق (۱۲۱۷ش) در زمان حکومت محمّدشاه قاجار منتشر کرد. انتشار این روزنامه به‌صورت نامرتّب بود؛ امّا برخلاف آن، روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه که امیرکبیر آن را منتشر کرد، شکل منظّمی داشت. این روزنامه سال‌ها به‌صورت هفتگی چاپ می‌شد.

بعد از بر تخت نشستن مظفّرالدین شاه تا زمان وقوع انقلاب مشروطه، کم‌کم چاپ و نشر روزنامه‌های فارسی در داخل و خارج افزایش یافت. در همین زمان بود که روزنامه‌های آزاد و غیردولتی نیز مانند روزنامه‌های دولتی، رشد چشمگیری پیدا کرد. این روزنامه‌ها همراه با روزنامه‌هایی مثل ثریّا (در مصر) و حبل‌المتین (در کلکته)، سبب آشنایی ایرانیان با تحوّلات اقتصادی و سیاسی جهان شد و موجب گردید مردم از حقوق قانونی خود مطّلع شوند. همین مسائل باعث شد پژوهشگران انقلاب مشروطه، مطبوعات را علّت شکل‌گیری مشروطه بدانند. در خصوص نقش نشریات در این دوران، نویسندهٔ کتاب *ایران بین دو انقلاب* می‌گوید: «از شش ماه بعد از آغاز انقلاب تا ده ماه پس از تشکیل مجلس شورا، شمارهٔ روزنامه‌ها و مجلات به صد عنوان رسیده بود. اکثر آن‌ها

عناوینی خوش‌بینانه، ملّی‌گرایانه و تندرو داشتند: ترقّی، بیداری، وطن، آدمیت، اتّحاد، امید و عصر نو. شدیداللّحن‌ترین و پرطرف‌دارترین نشریات را اعضای سازمان مخفی منتشر می‌کنند. به نظر می‌رسید روشن‌فکران پس از سال‌ها سکوت اجباری، اکنون برای بیرون‌ریختن همهٔ افکار سیاسی تازهٔ خود، به انتشار مجلّه و روزنامه روی آوردند» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۱۱).

در زمان سلطنت ناصرالدین شاه ۳۶ نشریه (ادواری) و تعداد اندکی شب‌نامه منتشر شد. در دورهٔ مظفرالدین شاه ۵۸ نشریه (ادواری) در داخل کشور و تعداد ۲۰ نشریه در خارج منتشر می‌شد. نام چهل نشریه با نام نگارنده و مدیر روزنامه‌های ذکرشده در کتاب *خاطرات من* یا *تاریخ صدسالهٔ ایران* ذکر شده است. روزنامه‌های این دوره، خواه دولتی و خواه ملّتی، در بیان نظر خود آزاد بودند و بیشتر به بیان مسائل اجتماعی و سیاسی می‌پرداختند. همچنین «مندرجات جراید این دوران، نه‌تنها متوجّه فعالیت‌های داخلی و انتقاد از امور داخلی حکومت بود، بلکه قسمت مهمّی از نوشته‌های این دوره به امور حاکمیت و استقلال ملّی ایران اختصاص داشت و روزنامه‌نگاران این دوره علیه نفوذ خارجیان و رقابت انگلیس و روس در ایران مبارزه می‌کردند» (مولانا، ۱۳۹۷: ۱۱۸). از دیگر خصوصیات روزنامه‌های دورهٔ مظفّری می‌توان به همکاری رهبران انقلابی و اصلاح‌طلبان و آزادی‌خواهان و روزنامه‌نگاران اشاره کرد. همچنین کسانی که از وضع ایران ناخشنود و آمادهٔ مبارزه علیه استبداد بودند، محیط بسیار مناسبی برای شکوفایی روزنامه‌نگاران پدید آورده بودند؛ به‌طوری که خصایص انقلابی و نویسندگی و آزادی‌خواهی در همه دیده می‌شد. ویژگی دیگر مطبوعات این دوره، رواج روزنامه‌های غیردولتی بود. این تحوّل در زمان سلطنت ناصرالدین شاه فرصت تحقّق پیدا نکرد و در مدّت کوتاهی توانست هدف و رسالت خود را در قبال مردم مشخّص کند. تعریف‌هایی که از روزنامه‌های غیردولتی ارائه می‌شد، متنوّع بود. «منظور از روزنامهٔ آزاد، روزنامه‌ای است که دولت یا حکّام وقت در ولایات، در طبع آن دخالتی نداشتند و به‌دست اشخاص غیردولتی اداره می‌شده است» (صدرهاشمی، ۱۳۶۳: ۹).

محمّدعلی شاه در سال ۱۲۸۶ش به سلطنت رسید. ابتدا علاقهٔ چندانی به روزنامه‌نگاری نشان نداد؛ به‌طوری که در دوران حکومت خود سعی کرد به قانون مشروطیت خاتمه دهد. برخی روزنامه‌ها مانند صور اسرافیل، علاوه بر جنبهٔ سیاسی، دارای ویژگی‌های ادبی نیز بودند. این روزنامه با مقالات علی‌اکبر دهخدا، در میان روشن‌فکران و ادیبان بسیار مشهور شد. در میان روزنامه‌های این دوره، روح‌القدس با مقاله‌های کنایه‌آمیز خود، محمّدعلی شاه را خشمگین کرد و پذیرش انقلاب مشروطه و نتایج آن را بیش از پیش برای محمّدعلی شاه دشوار ساخت. حدود یک سال پس از کودتای محمّدعلی شاه، از قانون اساسی و مشروطیت در تهران خبری نبود و در همین دوران، روزهای تاریک مطبوعات ایران شروع شد. از به توپ بستن مجلس تا سقوط محمّدعلی شاه، بازار مطبوعات فارسی برون‌مرزی به‌علّت استبداد شاه و فشار دولت پیشرفت کرد. چاپ و انتشار چند روزنامه در تهران ادامه یافت؛ ولی کانون چاپ و نشر به بیرون از تهران و حتّی خارج از کشور کشیده شد (رک: طباطبایی، ۱۳۷۵: ۱۴۶).

بعد از آنکه محمّدعلی شاه از ایران فرار کرد؛ یعنی سال ۱۳۲۷ق، احمد شاه به‌جای او بر تخت سلطنت نشست. در این دوران، بسیاری از نویسندگان مطبوعات که در زمان محمّدعلی شاه در خارج از کشور بودند، به ایران بازگشتند و در این حرفه، رونقی ایجاد کردند و مطبوعات ایران، وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد.

آنچه در مطبوعات حزبی این دوره درج می‌شد، خشن و منتقدانه بود. احمد شاه به‌دلیل سنّ کم و نیز رقابت شدیدی که بین دولت‌های قدرتمند بر سر تصاحب منابع ایران وجود داشت، قادر به ادارهٔ امور نبود؛ به همین دلیل، اختلاف و دشمنی زیادی بین مطبوعات و حکومت به وجود آمد. این مسئله موجب تضعیف و توقیف مطبوعات می‌شد؛ به‌گونه‌ای که چند روزنامه، همان زمان در تهران توقیف شد. در این دوران، دولت‌های مختلف برای ایستادگی در برابر مطبوعات سعی کردند قوانینی را تصویب کنند. این رویدادها هم‌زمان با دورهٔ مجلس دوم بود. از این زمان به‌بعد، مطبوعات از نظر انعکاس حوادث و بیان مطالب، ابزاری برای توسعهٔ ایده‌های دو گروه سیاسی شدند.

جنگ قلمی که بین این دو گروه سیاسی شکل گرفته بود، مانع توسعهٔ مطبوعات می‌شد. «همچنین نشر بعضی مطالب در این سال‌ها علیه دولت روسیه (که سبب حوادث ناگوار در ایران شد)، سبب خشمگین‌شدن روس‌ها و شکایت آن‌ها شد. حتّی به مرحلهٔ توقیف و تعهّد رسید. بعدها نیز با سانسور مطبوعات قبل از چاپ، عرصه بر مطبوعات تنگ شد» (قاسمی، ۱۳۹۴: ۳۶). با تغییر و تحوّل سیاسی که سال‌های بعد اتّفاق افتاد و همچنین استعفای احمد شاه و انقراض سلسلهٔ قاجار، مطبوعات سیاسی و حزبی و منفرد این دوره از تاریخ ایران، روزهای آخر خود را سپری می‌کرد.

٤-۲. سبک‌شناسی لایهٔ آوایی

سبک‌شناسی لایه‌ای، از به هم آمیخته شدن علم سبک‌شناسی و شیوهٔ فرمالیسم‌ها شکل می‌گیرد. «سبک‌شناسی لایه‌ای، متن را در پنج لایه بررسی می‌کند. این لایه‌ها سطوح و واحدهای تحلیل در زبان هستند و عبارت‌اند از: لایهٔ آوایی، لایهٔ نحوی، لایهٔ معناشناسیک و کاربردشناسیک» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

۵. تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر روزنامه‌های دورهٔ قاجار

زبان مطبوعات این عصر را از منظر زبانی، می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ اول، آغاز عصر قاجار تا سلطنت محمّدشاه که هیچ نوآوری در نثر دیده نمی‌شود. اندک نوآوری‌هایی که قائم‌مقام در نثر خود آورد، باعث شد این دوره، اندکی با دوره‌های قبل متفاوت شود. دورهٔ دوم، سلطنت ناصرالدین شاه را در بر می‌گیرد که نویسنده‌های ایرانی با انواع جدید ادبی، مثل روزنامه‌نویسی و ترجمهٔ آثار غربی و نمایش‌نامه‌نویسی آشنا شدند. در این دوران، ترجمهٔ آثار غربی، به‌ویژه داستان‌ها و رمان‌هایی مثل *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* انجام گرفت. دورهٔ سوم که دوران سلطنت مظفّرالدین شاه تا انقلاب مشروطه است، نویسندگان ایرانی تلاش کردند به خود هویت ببخشند و فقط از آثار غربی تقلید نکنند. موضوعاتی مثل قانون و آزادی و دموکراسی، در آثار این دوره راه یافت. در همین دوران بود که کم‌کم نثری ساده به تقلید از اروپاییان شکل گرفت و نثر به‌سمت ساده‌نویسی و ساده‌گویی سوق پیدا کرد.

اکنون برای بررسی دقیق‌تر و علمی‌تر موضوع، نثر این دوره را در قالب سبک‌شناسی لایه‌ای، در پنج لایه بررسی می‌کنیم:

۵-۱. لایهٔ آوایی

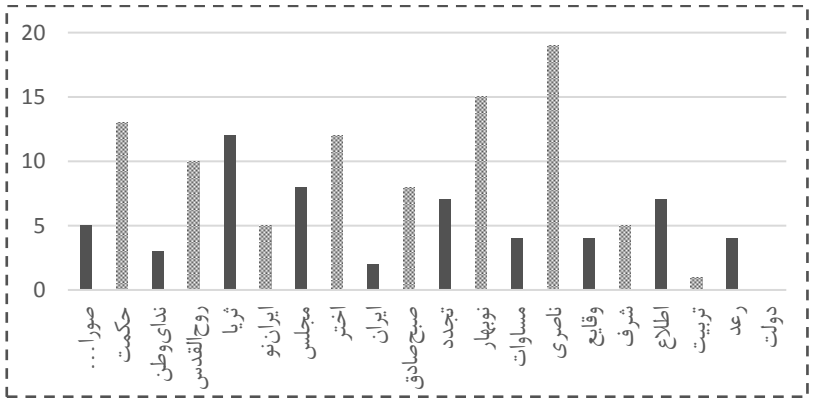
خواننده با اوّلین چیزی که در اثر مواجه می‌شود، لایهٔ آوایی و تغییراتی است که در سطح تلفّظ و آوای آن اثر حس می‌کند. بررسی این تفاوت‌ها در متن‌های مختلف، در مبحث سبک‌شناسی اهمیت دارد؛ زیرا به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم دربارهٔ نویسنده یا دورهٔ اثر، اطّلاعاتی می‌دهد. به عبارت دیگر، نحوهٔ کاربرد واحدهای آوایی، سبک‌شناسی آوایی است و در لایهٔ آوایی، تفاوت‌های آوایی در زبان بررسی می‌شود. تفاوت‌های آوایی یک واژه در مقایسه با تلفّظ رایج آن می‌تواند ناشی از عوامل جغرافیایی، سنّی، جنسیتی، تاریخی و گاه حتّی جسمی و فیزیولوژیکی و نیز تأثیرات زیبایی‌شناسیک باشد. «سبک‌شناسی آوایی، ارزش و کاربرد آواها و تأثیرات زیبایی‌شناسیک و نقش آن‌ها را در سبک سخن مطالعه می‌کند. بخش عمدهٔ زیبایی‌های موسیقیایی، حاصل لایهٔ آوایی است» (همان: ۲۴۸).

از آنجایی که تغییرات آوایی به سطح بیرونی زبان مربوط می‌شود، بررسی سبک‌شناسی از این نظر، به تأثیر زیبایی‌شناسیک آواها در ساحت آرایه‌هایی مثل سجع و جناس و واج‌آرایی و وزن می‌پردازد. نثر، فاقد موسیقی بیرونی (وزن و قافیه) است. موسیقی درونی، نتیجهٔ کاربرد سجع و جناس در نثر است. این نکته در سطح بلاغی بررسی می‌شود؛ امّا ما آن را در لایهٔ آوایی بررسی می‌کنیم و در لایهٔ بلاغی، برخلاف سطح آوایی، صورت‌های معنایی که در معنا نیز اثرگذار هستند، بررسی می‌شوند. همچنین در این بخش به بررسی تغییرات آوایی، در قالب عنوان متغیّر تاریخی پرداخته می‌شود.

متغیّر تاریخی: در تحلیل لایهٔ آوایی روزنامه‌ها، متغیّر تاریخی، بیشتر از متغیّرهای دیگر (جغرافیایی، سنّی، جنسیتی و...) نمود پیدا کرد؛ به‌طوری که از ۱۵۵ نمونهٔ به‌دست‌آمده در همهٔ روزنامه‌ها، روزنامهٔ تربیت با ۱ مورد و روزنامهٔ ناصری با ۱۹ مورد،

به‌ترتیب، کمترین و بیشترین بسامد را دارند. در روزنامهٔ دولت، نمونه‌ای مشاهده نشد. این تغییر در نوع نوشتار و تلفّظ واژه‌ها، بیش از اینکه ناشی از تفاوت‌های جغرافیایی و لهجه‌ای باشد، به‌دلیل تأثیرات آن دورهٔ تاریخی است. برخی از واژه‌ها مثل «پطرزبورغ»، به احتمال زیاد از ابتدا این‌گونه تلفّظ می‌شد و بعدها تلفّظ آوایی جدیدی پیدا کرد. حذف واج در یک واژه مثل «اروپ» به‌جای اروپا، هرچند اندک، ولی با هدف ایجاز و اختصار در متن بود. استفاده از سجع و جناس و واج‌آرایی که درصد بیشتری از متغیّر تاریخی دارد، به نظر می‌رسد بیشتر به‌صورت اتّفاقی بوده و احتمال اندکی داده می‌شود که هدف، زیبایی‌بخشی و موسیقی‌بخشیدن به متن باشد؛ اگر هم چنین بوده باشد، هدف، بیرون‌آوردن متن از حالت اخباریِ صرف بوده است.

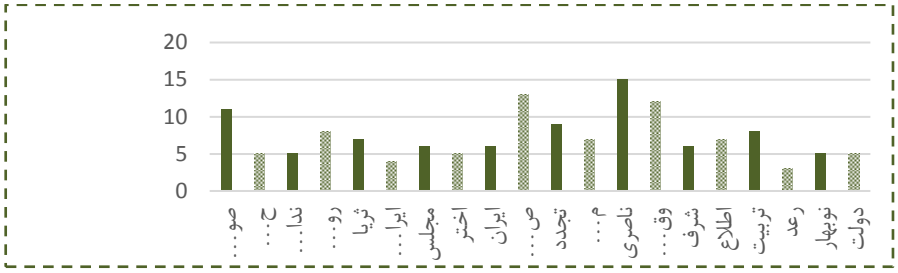
- «از این طرف، روزنامه‌های پترسبرک و روم از وقوع نامزدی... می‌گویند» (شمارهٔ ۹، ص ۱۳۱).
- «در این نمره فقط به درج یک تلفون او که در ایّام محاصرهٔ تبریز به لشکر ظلم فرمان‌فرمایی می‌نمود» (شمارهٔ ۲۹، ص ۱).
- «از قراری که روزنامهٔ طیمس خبر می‌دهد، دولت ایطالیه قرار داده است» (شمارهٔ ۱، ص ۴).
- «دول انگلیس و آمریک و آلمان...» (شمارهٔ ۹، ص ۱).
- «حکومت پطرزبورغ آن را رفع نمود» (شمارهٔ ۳۵۰، ص ۱۷۲۰).



نمودار متغیّر تاریخی در روزنامه‌ها

سجع: استفاده از سجع در این روزنامه‌ها به‌شکل ساده و ابتدایی به چشم می‌خورد. آنچه در این قسمت بررسی شد، سجع متوازی و مطرّف است. سجع متوازی که عبارت است از هماهنگی رَوی در پایان کلمه‌ها و هم‌وزن‌بودن آن‌ها، از نظر موسیقیایی ارزش بیشتری دارد و پس از آن، سجع مطرّف قرار دارد که هماهنگی رَوی در پایان کلمه‌هاست. استفاده از سجع در مثال‌های زیر، در پایان پارهٔ کلامی یا به‌صورت دو کلمهٔ صحیح در کنار هم، بدون هیچ واسطه‌ای دیده می‌شود یا صفت‌های یک موصوف با کمک سجع در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. از ۱۵۱ نمونه، روزنامهٔ ایران نو با ۴ و روزنامهٔ ناصری با ۱۵ مورد، به‌ترتیب، کمترین و بیشترین بسامد کاربرد سجع را دارند.

- «عبادات بدنیه و سیاسات مدنیه را حاوی‌ست» (شمارهٔ ۳، ص۴).
- «از مساعدت‌ها و معاضدت‌های معظمٌ‌له انتفاع حاصل کنند» (شمارهٔ ۷۳، ص۲).
- «مغلوبیت و مغبونیت خودشان، در پیش چشم خود مشاهده می‌کنند» (شمارهٔ ۵۰، ص۱).
- «از ادانی و اقاصی به اقدام و نواصی از در ضراعت و استیمان درآمد» (شمارهٔ ۵۶۸، ص۲).



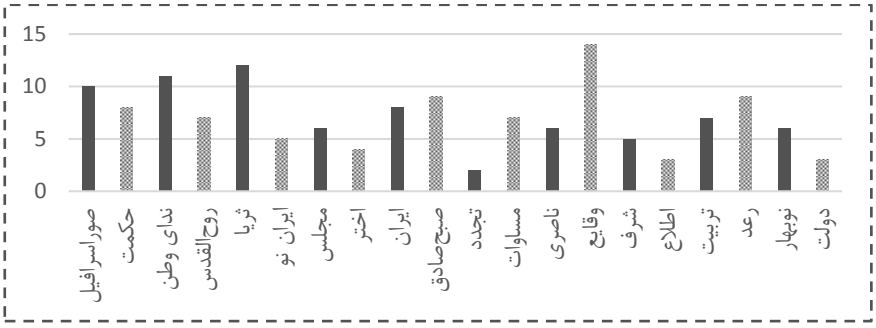
نمودار کاربرد سجع در روزنامه‌ها

واج‌آرایی: در قسمت‌هایی از روزنامه‌های این دوره، بازی‌های آوایی دیده می‌شود که می‌توان آن را ذیل عنوان واج‌آرایی بررسی کرد. این برجستگی‌های آوایی از تکرار یک واج تشکیل می‌شوند. در مقولهٔ واج‌آرایی، روزنامهٔ تجدّد با ۲ و روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه با ۱۴ نمونه، کمترین و بیشترین بسامد را دارند.

- «تبصّص و تجسّس و تدلّس اجانب و توغّل و تداخل همسایگان و تعدّی و تطاول آن‌ها... در هم نپوشید» (شمارهٔ ۹۳۵، ص۲).

- یکی از خیابان‌های معظم مسکو مرکز فعالیت موتوریست‌ها و موردعلاقه و توجّه کلّیهٔ جهانیان خواهد بود» (شمارهٔ ۲۱، ص۵).

- «با حضور وزراء عظام و ارباب دوایر و مهام به جلایل امور دولتی و معظمات مهام مملکتی اشغال می‌فرمایند» (شمارهٔ ۷، ص۱).

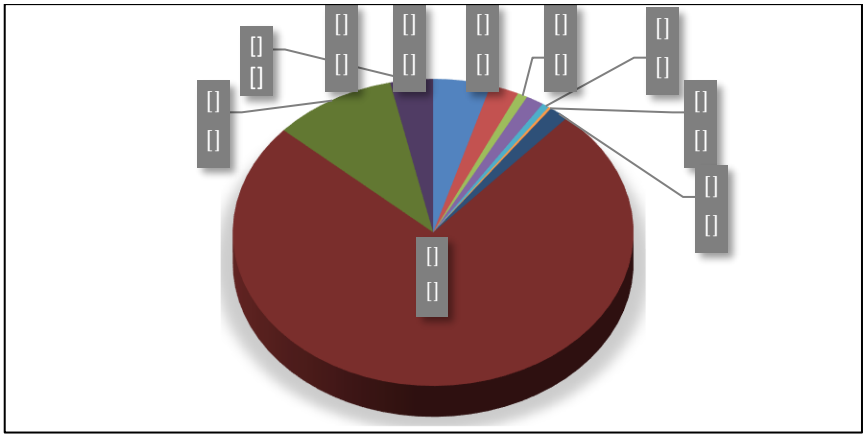


نمودار واج‌آرایی در روزنامه‌ها

۵-۲. لایهٔ واژگانی

آنچه بیشتر از هر چیزی هویت یک متن را مشخّص می‌کند، واژگان آن متن است که سبک و سیاق آن متن را به جهتی سوق می‌دهد. بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها در طول تاریخ، دچار تغییراتی می‌شوند و از نظر ویژگی‌های ساختمانی و گونه‌های دلالت و مختصّات معنایی، انواع متنوّعی دارند. این تنوّع طیف‌های واژگانی، زمینهٔ تنوّع سبکی را پدید می‌آورد؛ ازاین‌رو، برای سبک‌شناسی، کاربردهای برجسته، معنادار و نقشمند یک نوع واژه یا یک طبقهٔ واژگانی در متن، اهمیت دارد.

بررسی متن از لحاظ واژگان رمزی، عامیانگی و شکوهمندی، کهن‌گرایی، کاربرد واژه‌های بیگانه، کاربرد واژه‌های عربی و تکرار و ترادف، از جنبه‌های سبک‌شناسی در لایهٔ واژگانی است که در نمودار زیر، بسامد تکرار آن را می‌توان دید:



نمودار بسامد تکرار مصادیق لایهٔ واژگانی

رمزگان: یکی از روش‌های رسیدن به جهان‌بینی پنهان در متن، بهره‌بردن از طریق رمزگان است. با توجّه به اوضاع و شرایط سیاسی آن دوران، اصطلاحات و رمزگان سیاسی و در کنار آن، واژگان مربوط به شریعت، بسامد زیادی دارد؛ به‌طوری که در این مقوله، رمزگان سیاسی با ۴۳۸، رمزگان شریعت با ۱۱۸، رمزگان نظامی با ۷۳،

رمزگان اقتصادی با ۴۱، رمزگان اسلامی با ۲۹ و رمزگان فلسفی با ۱۲ مورد، به‌ترتیب بیشترین تا کمترین تعداد را دارند. این واژگان با ۵درصد، بیشترین بسامد را دارند. بعد از آن، واژگان مربوط به شریعت با ۲درصد نقش پررنگ‌تری ایفا می‌کنند. نوع رمزگان در لایهٔ واژگانی، میزان وابستگی و نسبت نویسنده و مؤلّف را با جهان‌بینی و نهادهای قدرت مشخّص می‌کند.

رمزگان سیاسی:

- «در پارلمان و مجلس مقدّس شورای ملّی... سی کرور نفوس ایران رئیس مجلس...» (روح‌القدس، شمارهٔ ۲۷، ص۴).

- «در قاموس حزب بلشویک استعمار و استثمار وجود ندارد» (ایران نو، شمارهٔ ۲۱، ص۱).

- «در عرض ۵ سال تمام بین حکومت استبدادی و حکومت ملی را نداده» (مجلس، شمارهٔ ۷۳، ص۱).

رمزگان شریعت:

- «تلگرافی اجمالی از مجلس جشن... در شب عید ولادت حضرت ثامن‌الائمّه علیه آلاف الثّناء و التّحیّه نگارش یافت» (ایران، شمارهٔ ۷، ص۴).

- «حجّةالاسلام‌والمسلمین آخوند ملّاکاظم خراسانی که به عزم زیارت آستانهٔ مقدّسهٔ رضویه حرکت فرمودند» (صبح صادق، شمارهٔ ۴۲، ص۴).

- «بحمداللّه تعالی روز دوشنبه ۱۶محرّم به‌همّت غیورانه...کنده شد» (مساوات، شمارهٔ ۲۹، ص۷).

عامیانگی: هر بافت متنی از دو جهت (رسمی و عامیانه)، واژه‌های خاصّ خودش را دارد. تعابیر عامیانه، واژه‌هایی هستند که در گروه‌های پایین جامعه رایج می‌شود. در نثر روزنامه‌ای، درصد عامیانگی کم است. در دهه‌های اوّل این دوره که روزنامه‌نگاری، تنها در خدمت دربار و دولت بود و به خواست و دستور آن‌ها نوشته می‌شد، روزنامه‌نگاران تلاش می‌کردند از واژه‌هایی استفاده کنند تا از شکوه و اعتبار اجتماعی

زیادی برخوردار باشند. در دهه‌های بعد، با توجّه به اینکه ساده‌نویسی کم‌کم داشت رایج می‌شد و روزنامه‌ها در اختیار عامّهٔ مردم قرار می‌گرفت، اندکی واژگان عامیانه وارد نثر مطبوعات شد. در مقولهٔ کاربرد تعابیر عامیانه، از ۸۱ نمونهٔ به‌دست‌آمده، مجلس، اختر، ایران، تجدّد و دولت با ۱ و صور اسرافیل با ۱۰ مورد، کمترین و بیشترین بسامد را دارند. با توجّه به اینکه روزنامه‌نگاری از آغاز، زیرنظر دربار و دولت انجام می‌شد و بیشترین مخاطبان روزنامه‌ها آن‌ها بودند، سعی می‌شد از تعابیر و واژگان فاخر و رسمی استفاده شود و از تعابیر عامیانه به‌ندرت استفاده می‌شد.

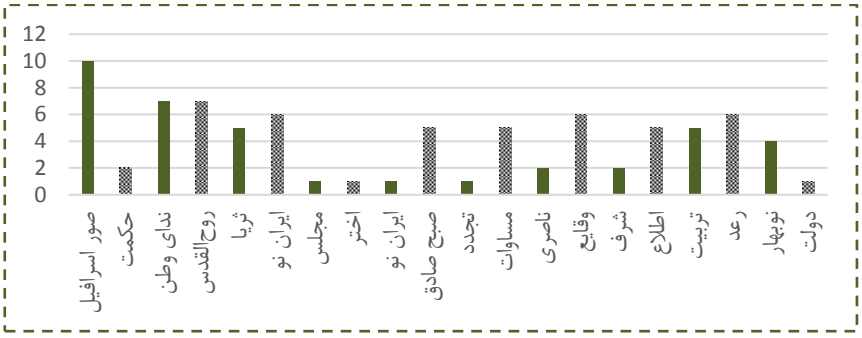
- «میدان به‌دست عدّهٔ همکاران آن‌ها داده که راه‌آهن را بچپانید» (ایران‌نو، شمارهٔ ۲۱، ص۲).

- «پس از چندهزار سال اسارت و دربه‌دری عموم ملت به دست آورده» (مساوات، شمارهٔ ۲۱، ص۴).

- «چقدر این گمان از مسئله خارج و از موضوع پرت است» (مساوات، شمارهٔ ۲۱، ص۴).

- «از جمله اراجیف شمرد» (اطّلاع، شمارهٔ ۵۳۷، ص۳).

- «آب تمامی آن‌ها و اراضی بلوچستان که دخلی به آب کوهک ندارد» (دولت، شمارهٔ ۴۷۷، ص۲).



نمودار تعابیر عامیانه در روزنامه‌ها

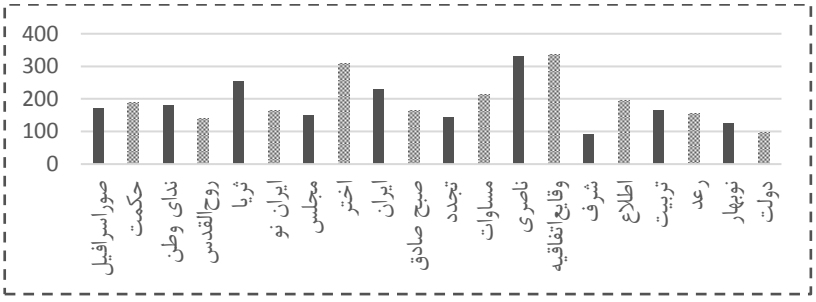
عربی‌مآبی: در سال‌های اوّلیهٔ این دوره، با توجّه به وقایع اتّفاقیه، اختر، دولت و ایران، در مقایسه با سال‌های پایانی این دوره، درصد عربی‌مآبی بسیار بود؛ چنان‌که متن را به‌شدّت دچار تکلّف می‌کرد و برای کسانی که با ادبیات عرب آشنایی نداشتند، فهم این‌گونه واژگان و در نتیجه، فهم مطالب، دشوار می‌شد. از تعداد ۳۸۰۲ واژهٔ عربی به‌دست‌آمده از روزنامه‌ها، روزنامهٔ شرف با ۹۲، روزنامهٔ اختر با ۳۱۰، روزنامهٔ ناصری با ۳۳۰ و روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه با ۳۳۵ واژه، به‌ترتیب کمترین تا بیشترین بسامد را دارند.

- «جمیع مایحتاج انسانی را الی یوم القیمه بیان کرده» (روح‌القدس، شمارهٔ ۳، ص۴).

- «دو شهر را که روزانه فقط چند اتومبیل در آن ایاب‌وذهاب می‌کنند» (ایران نو، شمارهٔ ۲۱، ص۵).

- «بقای آقایان کما فی السّابق بوکالت تصویب شد» (مجلس، شمارهٔ ۷۳، ص۳).

- «جلّ شأنه که اوهام ذوی‌الافهام از ادراک کنه جلالش مبهوت بادیهٔ حیرت و افکار ذوی‌العقول از استنباط مدارج کمالش مستغرق بحر فکرت است» (ناصری، شمارهٔ ۱، ص۲).



نمودار عربی‌مآبی در روزنامه‌ها

تعابیر بیگانه: تعابیر بیگانهٔ به‌کاررفته در روزنامه‌ها بیشتر فرانسوی و روسی بود. بیشتر این تعابیر به سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۲۹۹ مقارن با انقلاب مشروطه برمی‌گردد. نویسندگان تصمیم گرفتند برای خودشان هویت مستقل ایجاد کنند و دست از ترجمهٔ آثار اروپاییان بردارند. به‌دلیل ارتباط با کشورهای اروپایی، بسیاری از واژگان فرنگی و بیگانه وارد نثر

فارسی شد. چون فرهنگی مناسب برای معادل‌یابی در آن زمان وجود نداشت، بسیاری از این واژه‌ها را به همان شکل فرنگی به کار می‌بردند. با برقراری رابطهٔ پایدار با دولت‌های خارجی و شکل‌گرفتن هستهٔ دستگاه‌های اداری، به تقلید از مدل‌های اروپایی سعی کردند سبک دشوار را کنار بگذارند و از زبان اداری آن‌ها (به‌خصوص فرانسه و انگلیس و روس) تقلید کنند. آشنایی با شیوه‌های خوراک و پوشاک و آداب اجتماعی فرنگی‌مآبی باعث شد در سال‌های اوّلیه کم‌کم و بعد از آن به‌سرعت، صدها واژهٔ مربوط به آن را وارد زبان فارسی کنند. در مقولهٔ کاربرد تعابیر بیگانه، از ۵۰۵ واژه، روزنامهٔ دولت با ۰، روزنامهٔ ثریا با ۸ و ایران نو با ۶۶ واژه، به‌ترتیب کمترین تا بیشترین بسامد را دارند.

- «در کنترات او شرط شده بود که مداخله در امور پلتیکی و مذهبی نکنند» (مجلس، شمارهٔ ۷۳، ص۲).
- «دیسپلین در ادارات باید باقی و محفوظ بماند» (تجدّد، شمارهٔ ۵۱، ص۲).
- «مسیو تیزا به عضویت پارلمنت مجارستان منتخب شد» (شمارهٔ ۶۰، ص۲).
- «راپورت بدهند که اقدامات لازمه به عمل آید« (رعد، شمارهٔ ۱۲۳، ص۲).

با کهنه‌گرایی و تعابیر کهن در نثر روزنامه‌ای مواجه نشدیم. اگر هم باشد، بسیار کم است. لغات و تعابیر مترادف و تکراری دیده می‌شود که بیشتر برای تأکید بر مفهوم جمله و مطلب است. در مقولهٔ تکرار لغات، از ۹۳ نمونهٔ به‌دست‌آمده از همهٔ روزنامه‌ها، ایران با ۰، مجلس، ثریّا و شرف با ۱ و وقایع اتّفاقیه با ۱۴ مورد، کمترین تا بیشترین بسامد را دارند. در مقولهٔ بررسی کلمات مترادف، از ۱۷۵ نمونهٔ به‌دست‌آمده، روزنامهٔ ثریّا با ۱ و روزنامهٔ تجدّد با ۲۷ مورد، کمترین و بیشترین بسامد را دارند. تکرار و ترادف، بیشتر برای تأکید به کار می‌رفته است.

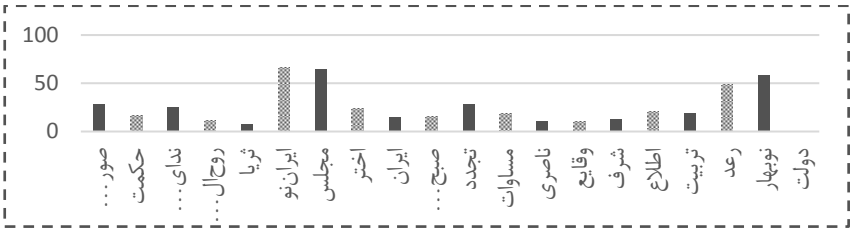
- «بروید بروید که فرقهٔ احرار دیر یا زود دسته‌دسته از دنبال می‌رسند» (صور اسرافیل، شمارهٔ ۱، ص۸).

- «نواقص حکومت دستوری را خودشان تکمیل تکمیل تواند نمود» (مجلس، شمارهٔ ۹۰، ص۴).

- «در هر لباس که بودند از شیاطین یا حور به دسائس و حیله و مکر و خدعه» (ندای وطن، شمارهٔ ۱۷۸، ص۴).

- «در ادای وظیفه و تکلیف به تهاون و تکاسل خو گرفته» (اختر، شمارهٔ ۱۰، ص۱۵۲).

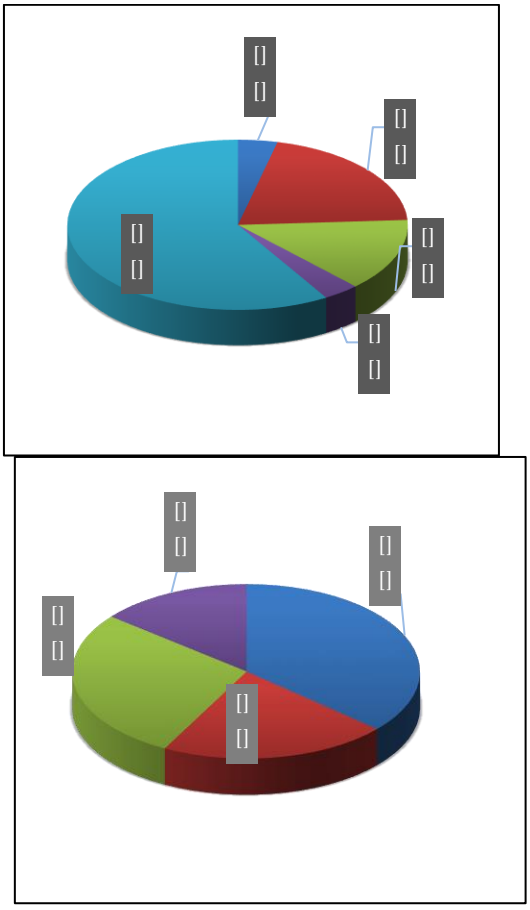
- «مرشال بزرگ اعلیحضرت امپراطور و مرشال بزرگ اعلیحضرت امپراطریس جناب معزّی‌الیه را خواهند پذیرفت» (وقایع اتّفاقیه، شمارهٔ ۲۶۳، ص۱۶۷۹).



نمودار تعابیر بیگانه در روزنامه‌ها

۵-۳. لایهٔ نحوی

«به رابطهٔ بین صورت‌های زبانی در جمله و چگونگی همنشینی و چیدمان واژه‌ها در جمله، علم نحو می‌گویند. برای مشخّص‌کردن ویژگی‌های نحوی سبک یک نویسنده یا سبک یک اثر باید میزان خروج آن از زبان معیار تعیین شود. نحو معیار، شکل عادی قرارگرفتن اجزای جمله در هر زبان است که بدون برجستگی است. در این لایه، مواردی چون کیفیت نظم واژه‌ها در جمله (جابه‌جایی در ساختار نحوی)، طول جمله‌ها (بلندی و کوتاهی)، پیوستار بلاغی جمله‌ها (هم‌پایگی و وابستگی)، وجهیت و حذف افعال بررسی می‌شوند» (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۵۰). مواردی دیگر مثل عطف‌های متوالی، فاصله‌افتادن میان اجزای فعل مرکّب و تتابع افعال، در بخش بررسی انحرافات مطبوعات این دوره بررسی خواهد شد.



نمودار بسامد تکرار مصادیق لایهٔ نحوی

در بررسی لایهٔ نحوی، درصد جمله‌های دراز بیشتر است؛ به‌گونه‌ای که تعداد جملات طولانی با یک فعل، ۸۲ مورد و جملات طولانی متّصل یا تودرتو، ۱۸۸ مورد است. از آنجا که نویسندگان این مطبوعات از یک دوره به‌بعد (از روزگار پادشاهی ناصرالدین‌شاه)، کم‌کم تصمیم گرفتند سبک دشوار را رها کنند و به ساده‌نویسی روی آورند، سعی کردند جملاتی درخور حوصله و فهم عامّه بیاورند. سبک این روزنامه‌ها تا حدّی وام‌دار جملات هم‌پایه (با ۳۷درصد) و کاربرد فراوان واو عطف است که به تکرار در متن کاربرد یافته است. این موضوع به سبک پرشتاب متن کمک می‌کند.

چند نمونه درازنویسی:

«جناب مستطاب آقامیرزا محمّد ندیم‌باشی همایونی که از جمله برآوردگان این عهد خجسته و میمون و از تربیت‌یافتگان مخصوص آستان مقدّس همایون و با حسن صفات و محسّنات اخلاق آراسته و از شوائب نواقص پیراسته می‌باشند» (ناصری، شمارهٔ ۱، ص۷).

«نوّاب والا شاهزاده عظام آقای نایب‌السلطنه و سایر شاهزادگان عظام و امیرزادگان گرام وزراء و امرا فخام و سرداران و صاحب‌منصبان عسگریه و سایر وجوه طبقات چاکران دربار دولت نیز حسب‌الدّعوهٔ جناب وزیر و خصوص در آن بساط ضیافت حاضر و به شرف حضور حضرت اشرف ولایت... نایل بودند» (تجدّد، شمارهٔ ۷، ص۱).

سبک هم‌پایه:

«مردم نادان دهاتی متقلّب را در پرورش کرم و رسانیدن محصول و استحصال به حال خود نگذاشتند و قوانین مخصوصه برای آن معیّن کردند و مکاتب متعدّده برای تعلیم آن صنعت باز نمودند» (اختر، شمارهٔ ۱۰، ص۱۴۸).

سبک پیوسته:

«حکم فرموده‌اند که در خلوت مشورت‌خانهٔ خاصّه وزراء، این اوقات مشغول نوشتن یک قانون محکمی برای نظم کلّیهٔ قشون و جبه‌خانه و... باشند که بعد از این، از آن قرارداد ابداً متخلّف نشود» (دولت، شمارهٔ ۴۷۷، ص۱).

سبک گسسته:

«قبل از ظهر، آقای سردار همایون، معاون وزارت جنگ، به عمارت باستیان تشریف برده. اثاثیه و قورخانهٔ موجودی آنجا را معاینه و از آنجا به سربازخانه... تشریف آورده. به تمام اطاق‌ها و مریض‌خانه و غیره... سرکشی فرمود... تعلیمات لازمه برای دروس و تنظیمات داخلی مدرسه داده‌اند» (رعد، شمارهٔ ۱۲۳، ص۲).

سبک متّصل (تودرتو):

«اگرچه این اخبار چون به تواتر به ما رسیده و می‌رسد، نمی‌توان تکذیب کرد؛ ولی با این همه نتوان از نظر دور داشت که بلاشک غلّه و حبوبات کمیاب است. در این صورت، قرص حکومت محلّی است که به هر وسیله که ممکن است از اطراف به طهران غلّه جلب نماید و نگذارد مردم از دست بروند که پایتخت از هر جهت همیشه باید معمور باشد» (ثریّا، شمارهٔ ۸، ص۲).

فعل در وجه وصفی: فعل در وجه وصفی (آن هم به شیوهٔ غلط) در روزنامه‌ها بسیار پرکاربرد بوده است. با آوردن فعل در وجه وصفی، جملات به سبک هم‌پایه در این نوع نثر زیاد می‌شد. در مقولهٔ کاربرد فعل در وجه وصفی، از ۳۸۹ نمونهٔ به‌دست‌آمده، روزنامهٔ ندای وطن با ۵، ثریّا با ۶ و اختر با ۴۲ مورد، کمترین و بیشترین بسامد را دارند.

- «در ساعتی خوب، دروازه را باز کرده و مردم را آسایش کلّی در عبورومرور به هم رسیده» (دولت، شمارهٔ ۴۷۷، ص۲).

- «همه شخصاً مثل ذات مقدّس تو پاک و بی‌گناه و مبرّا بوده و آنچه را که ملّت به آن‌ها نسبت دادند و به آن گناه آن‌ها را گرفته» (صور اسرافیل، شمارهٔ ۱، ص۲).

- «هیجان وخیم صنعتی و سیاسی ظهور کرده... اعتصاب عمومی شروع گشته... انقلابیون و ضدّانقلابیون تشکیلات خود را مرتّب کرده. عملجات معادن... اعتصاب نموده» (رعد، شمارهٔ ۸، ص۴).

حذف فعل بی‌قرینه: در روزنامه‌ها با نثر عادی، سه درصد حذف فعل بی‌قرینه دیده شد و در نثر ادبی، یک درصد. فراوانی حذف فعل در روزنامه‌ها به این سبب بود که نویسنده برای ایجاز و اختصار و کوتاه‌کردن جمله، از این شیوه استفاده می‌کرد؛ بدون توجّه به اینکه این اختصار ممکن است در فهم جمله مشکل به وجود آورد. در مقولهٔ حذف فعل بی‌قرینه، از ۸۶ نمونه، روزنامهٔ حکمت، تجدّد، وقایع و تربیت با ۱ و روزنامهٔ شرف و اطّلاع با ۰ مورد، کمترین تعداد و روزنامهٔ رعد با ۱۳ و مساوات با ۱۲ مورد، بیشترین بسامد را دارند.

- «از نزدیک‌شدن کوچک‌ترین مأمورین ناحیه با اوی ممانعت [به عمل آمد] و شب‌ها به اتّفاق (بال) بساط قمار را دائر [می‌کردند] و بالاخره زمینه فراهم می‌گردد» (ایران نو، شمارهٔ ۲۱، ص۲).

- «وکلای محترم از هر بلدیه برای ترقّی وطن انجمن‌های بلدیه تشکیل [دادند] و به احیای حیات با کمال و ارشاد برای نوباوگان مدرسهٔ تربیت و ادب فراهم نموده» (صبح صادق، شمارهٔ ۴۲، ص۲).

- «اوّلین ماه دوم مجلس شروع [شد] و روزی است که باید یک اعتبارنامهٔ بی‌تکلیف در پارلمان موجود نباشد» (نوبهار، شمارهٔ ۵، ص۱).

جابه‌جایی ارکان جمله: میزان جابه‌جایی ارکان جمله در نثر روزنامه‌ای این دوره، ۴درصد است. از ۷۳ نمونهٔ شمارش‌شده، روزنامه‌های صبح صادق، اختر، حکمت، ناصری و نوبهار با ۱ و ندای وطن و ثریّا با ۱۰ مورد، کمترین و بیشترین بسامد را دارند.

- «بدبختانه در مملکت ما خود آن‌ها هستند مخل به نظام و دشمن امنیت و سرحدات» (ندای وطن، شمارهٔ ۳۰، ص۳).

- «در هر شهری تکلیف تماشای تیاتر و کارخانه و جبه خانه مدرسهٔ نظامی و... که یک نوع احترام است کرده رعایت احترام شاه را» (وقایع اتّفاقیه، شمارهٔ ۲۶۳، ص۱۶۷۴).

٥-٤. لایهٔ بلاغی

در بررسی لایهٔ بلاغی، تعدادی جناس و سجع و واج‌آرایی بود که بنا به دلایلی که در بررسی لایهٔ آوایی گفته شد، آن‌ها را در آن بخش ذکر کردیم. از آنجا که هدف مطالب روزنامه، نقل اخبار است، آرایه‌های بلاغی در آن‌ها کمتر به چشم می‌خورد، مگر تعدای تضمین و استناد به بیت و مصراع‌های عربی و فارسی:

- «بودم آن روز من از طایفهٔ دُردکشان/که نه از تاک نشان بود و نه از تاک‌نشان» (روح‌القدس، شمارهٔ ۳، ص۱).

- «ذات نایافته از هستی بخش/ کی تواند که شود هستی‌بخش» (تربیت، شمارهٔ ۴۰، ص۱۵۸)

- «کل مولد یولد علی الاسلام / الا ابواه یهودانه و ینصرانه» (روح‌القدس، شمارهٔ ۲۷، ص۱)

- «اری خلل الرماد و میض النار / و لو شک ان یکون لها ضرام» (حکمت، شمارهٔ ۱۸، ص۱)

همچنین در برخی از این روزنامه‌ها به‌صورت انگشت‌شمار، آیات و احادیث عربی آمده است:

- «لاحول و لا قوّة الا باللّه» (ثریّا، شمارهٔ ۴۰، ص۴).

- «والسلام و قد تغیّرت احواله الیوم عما کانت علیه» (تربیت، شمارهٔ ۳۵۰، ص۱۷۱۴).

- «و تَرَی النّاسَ سُکاری و ما هُم بِسُکاری» (حکمت، شمارهٔ ۱۸، ص۷).

تنها مجموعهٔ کم‌حجم *چرند و پرند* دهخدا که در آن، آرایهٔ بلاغی زیادی وجود دارد، در پاورقی روزنامهٔ صور اسرافیل آورده شده است و دلیل آن، انتخاب زبان طنز برای موضوعات سیاسی روز است. موضوع این مجموعه، انتقاد سیاسی‌اجتماعی است با زبان نیش‌دار و طنزآمیز که در زبان فارسی کم‌سابقه است. در بقیهٔ موارد، بنا بر اقتضای نثر معمول و رعایت حال خواننده، نمی‌توان نثر ادبی را برگزید و آن را از لایهٔ بلاغی بررسی کرد.

۵-۵. لایهٔ ایدئولوژی

ایدئولوژی، اعتقاد به ارزش‌هایی است که در نظر شخص گوینده یا نویسنده، طبیعی به نظر می‌رسد. گاهی نسبت میان واژگان و این اعتقاد، بسیار روشن و طبیعی است. بازتاب ایدئولوژی در عناصر زبان، در همهٔ سطوح آن، از نظام آوایی گرفته تا واژگان و ساخت‌های نحوی و عناصر بلاغی، بررسی‌پذیر است. سبک‌شناس یا مفسّر ادبی بر مبنای سرنخ‌ها و اشارات موجود در متن و نیز با استفاده از متون دیگر که در حکم

ساختارهای درونی‌شدهٔ ایدئولوژیک هستند، به تعبیرهایی منسجم از متن دست می‌یابد. «انسجام، عامل اساسی در ساختن و بازسازی ایدئولوژیک امور در کلام است» (فرکلاف[1]، ۱۹۸۹: ۹۹).

تأثیر ایدئولوژیک در لایهٔ واژگانی، از طریق بررسی پیوند متن با بافت بیرونی آن شناخته می‌شود. رمزگان، شاخص‌های زبانی و نشان‌داری واژه‌ها، عناصری هستند که متن را با بافت‌ها و زیرمتن‌های اجتماعی و فرهنگی پیوند می‌زنند. رابطهٔ معنادار واژگان با ایدئولوژی و قدرت را می‌توان با بررسی بسامد رمزگان‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و دیگر ساختارهای اجتماعی نشان داد. همچنین شاخص‌هایی که نویسنده برای افراد و نهادها به کار برده است و بسامد واژه‌های نشان‌دار در سخن وی، نشان‌دهندهٔ پیوند متن با ایدئولوژی هستند. «به عبارتی، رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است. هر رمزگان، نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان، بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر، از جمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار و اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره، به‌واسطهٔ زبان قابل‌توصیف است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، ایدئولوژی حاکم بر نثر مطبوعات و نیز نثر ادبی این دوره، ایدئولوژی سیاسی است؛ به‌خصوص اینکه از یک دهه به بعد در این دوره، با انقلاب مشروطه و وقایع سیاسی آن مواجه هستیم. انقلاب مشروطه و پیامدهای آن، تعداد بی‌شماری از مفاهیم سیاسی را با خود آورد که اغلب از فرانسه یا ترکی عثمانی و روسی به فارسی وارد شدند.

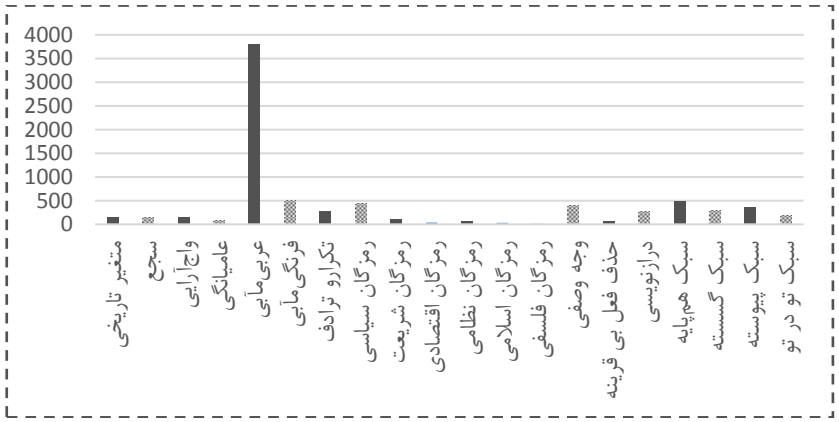
٦. جمع‌بندی

جدول زیر، بسامد تکرار ویژگی‌های سبکی روزنامه‌های عصر قاجار را نشان می‌دهد:

جدول بسامد تکرار ویژگی‌های سبکی روزنامه‌های عصر قاجار

1. Norman Fairclough

ویژگی‌های سبکی	متغیر تاریخی	سجع	واج‌آرایی	عامیانگی	عربی‌مآبی	فرنگی‌مآبی	تکرار	ترادف	رمزگان سیاسی	رمزگان شریعت	رمزگان اقتصادی
تعداد	۱۵۵	۱۵۱	۱۴۲	۸۱	۳۸۰۲	۵۰۵	۹۳	۱۷۵	۴۳۸	۱۱۸	۴۱
ویژگی‌های سبکی	جابه‌جایی ارکان	وجه وصفی	حذف فعل بی‌قرینه	درازنویسی	سبک هم‌پایه	سبک پیوسته	سبک گسسته	سبک تو در تو	رمزگان نظامی	رمزگان اسلامی	رمزگان فلسفی
تعداد	۷۳	۳۹۸	۶۸	۲۷۰	۴۸۴	۳۷۲	۲۸۲	۱۸۸	۷۳	۲۹	۱۲



نمودار بسامد تکرار ویژگی‌های سبکی روزنامه‌های عصر قاجار

با توجّه به نمودار، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی روزنامه‌های این دوره، کاربرد فراوان واژگان و تعابیر عربی است؛ زیرا زبان متون این دوره، منشیانهٔ درباری است و مطبوعات هنوز با همان زبان، آمیخته است. بیشترین تفاوت نثر مطبوعات این دوره با نثر معیار فارسی امروزه، کاربرد لغات فارسی به شیوهٔ عربی (جمع‌بستن با نشانه‌های عربی، مطابقت صفت و موصوف از نظر تأنیث، تنوین، یت مصدرساز و الـ تعریف) است. با توجّه به اینکه فرهنگستان اوّل از سال ۱۳۱۳ش شکل گرفت، فرهنگ خاصّی برای معادل‌یابی واژگان تا قبل از سال ۱۳۰۰ وجود نداشت. تعداد کمی از

نویسندگان سعی می‌کردند یا بر این اعتقاد بودند که نباید واژگان بیگانه را به کار برد و باید به فکر معادل‌یابی بود. در برخی از روزنامه‌های این دوره، عین واژهٔ بیگانه به کار می‌رفت. آشنایی با غرب و مظاهر تمدّن غربی، کم‌کم خود را در نثر مطبوعات این دوره نشان داد. البته در سال‌های پیش از ۱۲۸۵ به کار بردن تعابیر بیگانه بسیار اندک بود. در روزنامهٔ وقایع اتّفاقیه ده نمونه و در روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران هیچ نوع تعبیر بیگانه‌ای مشاهده نمی‌شود؛ امّا با شکل‌گیری جنبش مشروطه و انتشار روزنامه‌هایی مثل مجلس، نوبهار و ایران نو، درصد به‌کارگیری این اصطلاحات و تعابیر بیگانه به‌شدّت افزایش یافت. عربی‌مآبی (تا قبل از ۱۲۸۵) بسامد زیادی داشت؛ به‌خصوص در طلوع روزنامه‌نگاری. در روزنامه‌هایی مانند وقایع اتّفاقیه (در سال ۱۲۳۸) ۳۳۵، اختر (در سال ۱۲۵۴) ۳۱۰ و ناصری (در سال ۱۲۷۲) ۳۳۰ تعبیر و اصطلاح عربی وجود دارد که در دورهٔ بعد از مشروطه، با حضور کمتری مواجه هستیم. همچنین عامیانگی نثر اندک بود؛ زیرا روزنامه‌نگاری در خدمت دولت و دربار قرار داشت.

کاربست عناصر سبک نثر ادبی در نثر مطبوعات، بنا بر عادت وجود دارد. ویژگی‌هایی مانند کوتاه‌نویسی، عربی‌مآبی، استشهاد به آیات و احادیث و ابیات و مصرع‌های عربی و فارسی رایج است؛ امّا نه به دشواری و تکلّف نثر ادبی این دوره. در مقابل، عامیانگی و کاربرد تعابیر عامیانه بیشتر دیده می‌شود و طبعاً مخاطب عامّه برای این گونهٔ زبانی، دلیل اصلی آن است. همین ویژگی در مطبوعات دوره‌های بعد، با شدّت بیشتری به چشم می‌خورد. تعابیر بیگانه، جز برخی لغات ترکی- مغولی دیده نمی‌شود. ساختمان جملات در نثر روزنامه‌ای، بیشتر سبک هم‌پایه و در نثر ادبی، سبک جملات از نوع گسسته است؛ یعنی جملات کوتاه و مستقل از هم، مفهوم را می‌رسانند. درست‌تر این است که بگوییم سرشت یک گفتمان ادبی با غیرادبی متفاوت است؛ چون گفتمان ادبی در بافت اجتماعی قرار ندارد و متن‌های غیرادبی با کنش‌های اجتماعی زندگی روزمرّهٔ ما پیوند دارند؛ درحالی‌که این نکته دربارهٔ متن‌های ادبی صدق نمی‌کند. هدف نثر یک روزنامه، دادن اخبار و اطّلاع در خصوص حوادث و رویدادهای همان زمان

است و عموم مردم به‌طور مستقیم این نثر را مطالعهٔ نمی‌کنند؛ امّا یک اثر ادبی مثل *سرگذشت حاجی بابا* گرچه اثری است که در آن از اوضاع جامعه انتقاد می‌کند و از شرایط آن دوره و حوادث آن گزارش می‌دهد، سرشت ادبی دارد.

درازنویسی و جملات طولانی در نثر روزنامه‌ای این دوره وجود دارد؛ امّا درصد آن کمتر است. کاربرد جمله‌های طولانی و درصد درازنویسی در روزنامه‌های این دوره، در نوسان است. در روزنامه‌ای مثل وقایع اتّفاقیه (سال ۱۲۳۸) ۳ نمونه درازنویسی دیده می‌شود. ایران (سال ۱۲۵۰) ۳۶ و اختر (سال ۱۲۵۴) ۴۰ نمونه درازنویسی دارد. چند سال بعد، در روزنامه‌ای مثل شرف (سال ۱۲۶۱) درازنویسی به‌شدّت کم می‌شود و تنها با ۲ نمونه مواجه هستیم. بعد از سال ۱۲۸۵ در روزنامهٔ مجلس ۱۷، در رعد ۲۳ و در روزنامهٔ نوبهار (۱۲۹۹) ۴ نمونه درازنویسی دیده شد. تا قبل از سال ۱۲۸۵ حذف بی‌قرینهٔ فعل در روزنامه‌ها دیده نمی‌شود و اگر هم باشد، درصد بسیار کمی دارد؛ امّا بعد از سال ۱۲۸۵ بیشتر دیده می‌شود. در روزنامهٔ مساوات (سال ۱۲۸۷) ۱۲ و در روزنامهٔ رعد (سال ۱۲۹۸) ۱۳ نمونه وجود داشت. کاربرد فعل در وجه وصفی، مانند درازنویسی، در این برههٔ زمانی در نوسان بود. در وقایع اتّفاقیه (سال ۱۲۳۸) ۲۱، در ایران‌نو (سال ۱۲۸۸) ۲۷، در مجلس (۱۲۸۵) ۳۷ و در اختر (سال ۱۲۵۴) ۴۰ نمونه دیده شد که نشان‌دهندهٔ حالت نوسان است. کاربرد اصطلاحات و رمزگان سیاسی در تمام این دوره‌ها دیده می‌شود؛ امّا بعد از مشروطه، یعنی بعد از سال ۱۲۸۵ شدّت این کاربرد بیشتر می‌شود؛ به‌طوری که بیشترین بسامد را در روزنامه‌های بعد از سال ۱۲۸۵ می‌بینیم. تا قبل از این، در کنار اصطلاحات سیاسی، از شریعت و تعابیر مربوط به شریعت نیز استفاده می‌شد.

۷. نتیجه‌گیری

بررسی نثر مطبوعات از این نظر اهمیت دارد که در ساده‌نویسی و ایجاد نثر نوین فارسی بسیار مؤثّر بوده است. تحلیل سبک‌شناسانهٔ نثر بیست روزنامه از سال‌های آغازین روزنامه‌نگاری تا پایان دورهٔ قاجار، در پنج لایهٔ آوایی (متغیّر تاریخی، واج‌آرایی، سجع و جناس)، واژگانی (رمزگان، عامیانگی، کهن‌گرایی، فرنگی‌مآبی، عربی‌مآبی، تکرار و

ترادف)، نحوی (طول جمله، پیوستار بلاغی و سبک جمله، جابه‌جایی ارکان جمله، حذف بی‌قرینهٔ فعل، کاربرد وجه وصفی)، بلاغی و ایدئولوژیک نشان می‌دهد:

۱. مطبوعات در ایران، ۸۹ سال از عمر ۱۹۰سالهٔ خود را در دورهٔ قاجار گذرانده و سه دوره را از منظر زبانی و تحوّلی نثر طی کرده است. دورهٔ اول، آغاز عصر قاجار تا سلطنت محمّد شاه است که هیچ نوآوری در نثر دیده نمی‌شود. دورهٔ دوم، سلطنت ناصرالدین شاه را در بر می‌گیرد که نویسندگان ایرانی با انواع جدید ادبی، مثل روزنامه‌نویسی و ترجمهٔ آثار غربی و نمایش‌نامه‌نویسی آشنا شدند. دورهٔ سوم که دوران سلطنت مظفّرالدین شاه تا انقلاب مشروطه است، نویسندگان ایرانی تلاش کردند به خود هویت ببخشند و فقط از آثار غربی تقلید نکنند. موضوعاتی مثل قانون و آزادی و دموکراسی در آثار این دوره راه یافت.

۲. در تحلیل لایهٔ آوایی روزنامه‌ها، متغیّر تاریخی بیش از متغیّرهای دیگر (جغرافیایی، سنّی، جنسیتی و...) نمود پیدا کرد. سجع در این روزنامه‌ها به‌شکل ساده و ابتدایی به چشم می‌خورد و بازی‌های آوایی دیده می‌شود.

۳. در لایهٔ واژگانی، با توجّه به اوضاع و شرایط سیاسی آن دوران، اصطلاحات و رمزگان سیاسی و در کنار آن واژگان مربوط به شریعت، از بسامد زیادی برخوردار است. همچنین با عنایت به اینکه روزنامه‌نگاری از آغاز، زیرنظر دربار و دولت انجام می‌شد و بیشترین مخاطبان روزنامه‌ها آن‌ها بودند، سعی می‌شد از تعابیر و واژگان فاخر و رسمی استفاده شود. درصد عربی‌مآبی بسیار است؛ زیرا نویسنده هنوز در چنبرهٔ همان سنّت‌های گذشته قرار دارد. تعابیر بیگانهٔ به‌کاررفته درروزنامه‌ها بیشتر فرانسوی و روسی بودند.

۴. در لایهٔ نحوی، درصد جمله‌های دراز بیشتر است. کاربرد فعل در وجه وصفی (آن هم به شیوهٔ غلط) و نیز حذف فعل بی‌قرینه به قصد ایجاز و اختصار و کوتاه‌کردن، بسیار دیده می‌شود.

۵. در لایهٔ بلاغی، آرایه‌های بلاغی کمتر به چشم می‌خورد، مگر تعدادی تضمین و استناد به بیت و مصراع‌های عربی و فارسی یا آیات و احادیث عربی که به‌صورت انگشت‌شمار آمده است.

۶. در لایهٔ ایدئولوژی، دیده می‌شود که بر نثر مطبوعات، ایدئولوژی سیاسی حاکم است. انقلاب مشروطه و پیامدهای آن، تعداد بی‌شماری از مفاهیم سیاسی را با خود آورد.

منابع

- احمدی، طاهره (۱۳۹۱)، **مقایسه و تحلیل ساختار روزنامه‌های ملانصرالدین و صور اسرافیل**، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تبریز، دانشکدهٔ ادبیات.
- استاجی، اعظم (۱۳۹۵)، **بررسی ویژگی‌های صوری و زبانی برخی از روزنامه‌ها از دورهٔ قاجار تا دوران معاصر**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
- انصاری، زهرا (۱۳۹۰)، **بررسی ویژگی‌های زبانی و محتوایی (فکری) روزنامهٔ وقایع‌اتفاقیه**، ادبیات پارسی معاصر، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱-۲۳.
- آبراهامیان، یرواند (۱۹۸۲)، **ایران بین دو انقلاب**، ترجمهٔ احمد گل‌محمّدی. تهران: فارسی.
- بازرگان، محمّدنوید و علی غلامی (۱۳۹۰)، **بررسی ویژگی‌های نثر روزنامه‌نگاری دهخدا**، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی (پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب)، سال ۷، شمارهٔ ۱۱، صص ۳۴۵-۳۶۶.
- براون، ادوارد (۱۳۳۷)، **تاریخ ادبیات و نشریات ایران در دورهٔ مشروطیت**، ترجمهٔ محمّد عباسی، تهران: بی‌نا.
- بهروزی، مهرناز و فاطمه صحرانورد (۱۳۹۶)، **بررسی گفتمان‌های سیاسی عهد ناصری با رویکرد به مطبوعات فارسی برون‌مرزی روزنامهٔ اختر**، فصلنامهٔ تاریخ. سال ۸، شمارهٔ ۳۱، صص ۷-۳۷.
- حاج‌آقابابایی، محمّدرضا (۱۳۸۷)، **طبقه‌بندی و بررسی نثر متون عرفانی و فلسفی عصر قاجار**، متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۳۸، صص ۱۰۱-۱۱۲.
- خاتمی، احمد (۱۳۸۴)، **ویژگی‌های نثر مطبوعاتی**، نشریهٔ فرهنگ، شمارهٔ ۵۵، صص ۴۵-۶۴.

- خیرآبادی رضا و معصومه خیرآبادی (۱۳۹۶)، **الگوی معناشناختی ارزش‌گذاری؛ رهیافتی نو در تحلیل انتقادی گفتمان‌های مطبوعاتی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱۵، صص ۶۵-۸۸.

- دارابی، زینب (۱۳۹۰)، **تجدّد از دیدگاه روزنامه‌نگاران و روزنامه‌های عصر ناصری (اختر، قانون، حبل‌المتین)**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

- دهقان‌نژاد، مرتضی (۱۳۹۰)، **تجدّد از نگاه روزنامه‌نگاران و روزنامه‌های عصر ناصری**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اصفهان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

- دهقانی اشکذری، کمال و عزّت ملاابراهیمی (۱۳۹۸)، **نقد سبک‌شناسانهٔ اشعار اجتماعی شیخ احمد وائلی (تحلیل زبانی)**، پژوهش‌نامهٔ نقد ادب عربی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۱۹-۱۵۰.

- راسخ‌مهند، محمّد، مجتبی علیزاده صحرایی، راحله ایزدی‌فر و رقیه سلیمیان (۱۳۹۷)، **خشونت گفتاری در مطبوعات: مطالعهٔ موردی روزنامه‌های فارسی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۳۵-۱۶۴.

- رسول‌اف، رسول (۱۳۸۹)، **نخستین‌های روزنامه‌نگاری ایران**، تهران: جامعه‌شناسان.

- رشیدی، مرتضی و فهیمه محمّدی (۱۳۹۵)، **بررسی و نقد اصطلاحات سبک‌شناسی و نقد ادبی در شعر سنّتی تا قرن یازدهم**، همایش ملّی ادبیات غنایی، اصفهان.

- رومی، سیروس (۱۳۸۳)، **تاریخ مطبوعات فارس؛ دورهٔ قاجار**، شیراز: بنیاد فارسی‌شناسان.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: نشر علم

- سعیدی، سیدمحمّد (۱۳۸۳)، **روزنامه‌نگاری عصر ناصری**، ش ۴. دانشگاه بیرجند: ادبیات و علوم انسانی.

- شهبازی‌نژاد، مرضیه (۱۳۹۳)، **بررسی آموزش در مطبوعات دورهٔ قاجار**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه اراک، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

- صدرهاشمی، محمّد (۱۳۶۴)، **تاریخ جراید و مجلات ایران**، ج۱، چ۲، اصفهان: کمال.

- صفی‌نژاد، جواد (۱۳۶۳)، **دورهٔ روزنامه‌های شرف و شرافت**، تهران: بساولی.

- طباطبایی، محیط (۱۳۷۵)، **تاریخ تحلیلی مطبوعات ایران**، تهران: بعثت.

- غلامی، علی (۱۳۸۹)، **بررسی ویژگی‌های نثر روزنامه‌نگاری دربار قاجار**، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی (پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب)، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۱۶۷-۱۸۸.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)**، تهران: سخن.
- فرکلاف، نورمن (۱۹۸۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، گروه مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- قاسمی، فرید (۱۳۷۲)، **راهنمای مطبوعات ایران عصر قاجار**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کاردگر، یحیی و نرگس مهدی (۱۳۹۱)، **نقد و تحلیل و سبک‌شناسی اوّلین بحر طویل فارسی**، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، صص ۳۵۳-۳۷۰.
- ل، رابینو (۱۳۸۰)، **روزنامه‌های ایران از آغاز تا سال ۱۳۲۹ق/ ۱۲۸۹ش**، ترجمه و تدوین جعفر خمامی‌زاده. چ۲، تهران: اطّلاعات.
- مستعلی پارسا، غلامرضا (۱۳۹۵)، **نقد و بررسی سبک‌شناسانهٔ شعر دورهٔ بازگشت**، متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۶۸، صص ۷-۳۹.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Examine languagealitys effects in *Fereshteha khodkoshi kardand*'s

Mehrdad Zarie*1/Esmat Khoeini2
1: Ph.D. student of Persian language and literature of Kharazmi University: Corresponding Author (mehrdadzarie990@yahoo.com)
2: Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University

Reza Barahani in the 70s proposes a new theory called "languageality". The aim of which is the freedom of language from the shackles of meaning, conventional imagery and other issues that he believes are imposed on language. Baraheni's theory attracted some attention as much that Seyyed Mehdi Mousavi tried to use some of these topics in the old form of lyric poetry. *Fereshteha khodkoshi kardand* is mentioned as the first collection of postmodern sonnets. In the language of this collection's sonnets, there are certain grammatical approaches that indicate his influence on Baraheni's theory of linguistics. In the present study, with a descriptive-analytical approach and by the method of poetry language library, this work has been studied in two axes of grammar and syntax. In the morphology part, the deviation that Mousavi has done under the influence of Barahani in the field of Letters and compounds has been examined and in the syntax section of the deconstructions that have taken place as a result of escape from patriarchal syntax and launcher displacements application are explained. In the end, it was found that the confusion of vocabulary and sentence syntax showed a disturbed and chaotic structure in the text of the sonnet, which, while different, lacks the necessary aesthetics and emotion.

Keywords: languageality, postmodern sonnets, Reza Barahani, Seyyed Mehdi Mousavi.

-Zarie, M., Khoeini, E. (2023). Examine languagealitys effects in Fereshteha khodkoshi kardand's, 13(30), 99-130.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.26409.2063

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣١ ـ بهار ١٤٠٢
صفحات ٩٩ ـ ١٣٠ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۱۲/۰۶ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۲۸ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۰۶

بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند»

مهرداد زارعی * ۱ / عصمت خوئینی ۲

۱: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (نویسنده مسئول) mehrdadzarie990@yahoo.com

۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده: *رضا براهنی در دههٔ هفتاد، نظریهٔ جدیدی را با عنوان زبانیت مطرح کرد که غایتش آزادی زبان از قید معنا، تصویرسازی‌های متداول و دیگر عواملی است که به عقیدهٔ وی به زبان تحمیل می‌شود. نظریهٔ براهنی، نگاه‌هایی را به خود معطوف کرد؛ تا جایی که سیدمهدی موسوی درصدد برآمد برخی از این مباحث را در قالب غزل به کار گیرد. از «فرشته‌ها خودکشی کردند» موسوی به‌عنوان نخستین مجموعه غزل پست‌مدرن یاد می‌شود. در زبان غزل‌های این مجموعه، برخوردهای دستوری خاصّی وجود دارد که حاکی از تأثیرپذیری موسوی از نظریهٔ زبانیت براهنی است. در پژوهش حاضر، با رویکردی توصیفی- تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای، زبان اشعار این اثر در دو محور صرف و نحو بررسی شده است. در بخش صرف، هنجارگریزی‌هایی که موسوی به تأسّی از براهنی در حوزهٔ مفردات و ترکیبات انجام داده و در بخش نحو، ساختارشکنی‌هایی که در نتیجهٔ کاربست گریز از نحو پدرسالار و جابه‌جاسازی پرتابی صورت گرفته، بررسی و تبیین شده است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده حاکی از آن است که به هم ریختن بافت واژگان و نحو جملات، ساختاری پریشان و آشفته را در متن غزل به نمایش گذاشته که در عین متفاوت‌بودن، فاقد زیبایی‌شناسی و عاطفهٔ لازم است.*

کلیدواژه: *زبانیت، غزل پست‌مدرن، رضا براهنی، سیدمهدی موسوی.*

- زارعی، مهرداد؛ خوئینی، عفت (۱۴۰۲) بررسی جلوه‌های زبانیت در «فرشته‌ها خودکشی کردند». مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۹۹- ۱۳۰ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.26409.2063

۱. مقدّمه

عنوان غزل پست‌مدرن به جریانی از غزل‌سرایی اطلاق شده است که در دههٔ هشتاد ایجاد شد و چند سالی است به یکی از جریان‌های فعّال شعر معاصر تبدیل شده است. شاعران این جریان می‌کوشند به‌زعم خود، مؤلّفه‌های پست‌مدرنیسم را در قالب کلاسیک غزل بگنجانند. از ویژگی‌های این نوع غزل می‌توان به بازی‌های زبانی، هنجارگریزی‌های دستوری و تصرّفات نحوی در زبان اشعار برای ایجاد چندصدایی و تمرکززدایی از شعر، ناقص‌گذاشتن محتوا و فرم، پریشان‌گویی و گسیخته‌نویسی اشاره کرد. شاخص‌ترین چهرهٔ این جریان که به نوعی پیشرو آن نیز محسوب می‌شود، سیدمهدی موسوی است. اشعار مجموعهٔ *فرشته‌ها خودکشی کردند* موسوی را می‌توان نخستین تجربه در زمینهٔ غزل پست‌مدرن به شمار آورد.

آنچه در مواجههٔ اوّلیه با غزل‌های مجموعهٔ *فرشته‌ها خودکشی کردند*، توجّه مخاطب را جلب می‌کند، زبان خاصّ این غزل‌هاست. سیدمهدی موسوی در مصاحبه‌ای به تأثیرپذیری‌اش از رضا براهنی (۱۳۱۴ش) اشاره کرده است: «خود من تأثیرم از دکتر براهنی بیشتر بوده. البته من خودم هرگز در کارگاه‌های آقای براهنی شرکت نداشته‌ام» (حسینی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۹). او در جای دیگر نیز در تأیید همین موضوع گفته است: «آن زمان البته کارگاه‌های دکتر براهنی تشکیل می‌شد که ایشان البته تأکید داشتند بر شعر سپید و البته شعر آزاد بگوییم بهتر است یا همان شعر بی‌وزن. من در این فضا با بچه‌های کارگاه ایشان آشنا شدم و کم‌کم با فلسفهٔ پست‌مدرن آشنایی پیدا کردم» (تاج‌بخش، ۱۳۹۱). بر این اساس، می‌توان گفت موسوی حتّی اگر در هنجارشکنی‌های زبانی اشعار نخستین مجموعهٔ خود، مستقیم به ساختارشکنی‌های زبانی براهنی نظر نداشته، بدون شک تحت‌تأثیر اشعار و آموزه‌های او و هم‌نوعانش (همچون علی باباچاهی) و فضایی که در دههٔ هفتاد در عرصهٔ شعر منثور شکل گرفت، بوده است؛ به همین دلیل، در ادامه، ضمن بررسی زبان اشعار *فرشته‌ها خودکشی کردند*، به برخی شباهت‌ها که میان ساختارشکنی‌های زبانی موسوی و براهنی وجود دارد، اشاره می‌کنیم، با این فرض که

موسوی در این نمونه‌ها به‌دلیل اثرپذیری‌هایی که خود بدان اشاره می‌کند، می‌توانسته تحت‌تأثیر براهنی و نظریهٔ «زبانیت» او بوده باشد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ بررسی زبانی مجموعهٔ *خطاب به پروانه‌ها* سرودهٔ رضا براهنی، تاکنون این پژوهش‌ها انجام شده است:

خوئینی و کبکی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی *خطاب به پروانه‌ها* از منظر دستور زبان فارسی» به بررسی نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی در مجموعهٔ *خطاب به پروانه‌ها* پرداخته و در پایان نتیجه گرفته‌اند که هنجارگریزی‌های صرفی براهنی در این مجموعه، اغلب با موفقیت همراه بوده، ولی ساختارشکنی‌های نحوی او موفقیت‌آمیز نیست؛ زیرا با متلاشی کردن قواعد حاکم بر جمله، ارتباط خواننده را با شعر قطع می‌کند. شفق و بحرانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد با تأکید بر شعر رضا براهنی»، ابتدا نظریهٔ زبانیت براهنی را به‌اختصار معرّفی کرده و سپس از خلال دیدگاه‌های جدید وی، مؤلّفه‌های اصلی شعر زبان را ارائه داده‌اند. آن‌ها پس از ارزیابی شعر براهنی، به‌عنوان نمایندهٔ شاخص این جریان، به این نتیجه دست یافته‌اند که در شعر براهنی نیز مانند نیما و شاملو، میان نظریهٔ شعری و اجرای شعری، شکاف‌هایی وجود دارد.

در زمینهٔ بررسی زبان در غزل پست‌مدرن، این پژوهش صورت گرفته است:

اکبری و سالاری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی زبان و بازی‌های زبانی در غزل پست‌مدرن ایران» کو شیده‌اند بازی‌ها و ترفندهای بحث‌برانگیز در حوزهٔ زبان غزل پست‌مدرن را بررسی کنند. البته در این مقاله، فراتر از مباحث مربوط به زبان، مباحث بلاغی، هنجارشکنی در قالب شعر و حتّی استفاده از علائم سجاوندی نیز در شعر برخی از شاعران جریان غزل پست‌مدرن معرّفی و بررسی شده است. گرچه در بخش منابع این مقاله، اثر مدّنظر ما ذکر شده، نمونه‌ای از آن در متن مقاله نیامده است. هاشمی و باقری خلیلی (۱۳۹۵) در مقالهٔ « شیوه‌ها و کارکردهای هنری حذف عناصر کلام در

غزل‌های پست‌مدرن»، یکی از رایج‌ترین شیوه‌های برجسته سازی زبان را نزد شاعران پست‌مدرن، حذف پیاپی عناصر کلام می‌دانند. در این مقاله با بررسی غزل‌های پست‌مدرن، شگردهای حذف در چهار شیوهٔ حذف فعل، حذف بخشی از کلمه، حذف جمله یا بخشی از آن و فشرده‌کردن جمله‌ها شناسایی و مهم‌ترین کارکردهای هنری و بلاغی حذف‌ها تشریح شده است.

دربارهٔ تأثیرپذیری سیدمهدی موسوی و غزل پست‌مدرن از نظریهٔ زبانیت براهنی، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و این مسئله برای نخستین‌بار در این مقاله مطرح می‌شود.

۳. براهنی و زبانیت

یکی از حادثه‌های مهمّ شعر معاصر، انتشار *خطاب به پروانه‌های* رضا براهنی در سال ۱۳۷۴ بود. براهنی با انتشار این کتاب، به‌دنبال گسست تئوریک از همهٔ جریان‌های شعری پیش از خود، اعم از کلاسیک و نو بود. او در مؤخّرهٔ مانیفست‌گونهٔ این کتاب، با عنوان «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، به تعبیر خودش با گذر از شعر نو نیمایی، نوعی شعر زبان‌محور را پایه‌گذاری کرده و تئوری «زبانیت» را مطرح می‌کند. زبانیت از دید براهنی، یعنی آزادی زبان شعر از قید معنا و نحو و مسائل دیگری که بر زبان تحمیل می‌شود. به نظر وی، زبان باید از واسطه و ابزاربودن رها شود. «سال‌ها ممارست به ما یاد داده است که به زبان به‌صورت پدیده‌ای نگاه کنیم که اوّلاً وسیله نیست و ثانیاً در هر نوبت که ما از آن برای شعر استفاده می‌کنیم، آن به درون خود برمی‌گردد و می‌شود چیز غیرقابل‌پیش‌بینی‌ای که تمامی قوانین را باید به هم بزند، حتّی قوانین سنّتی خود را و دستور و نحو سنّتی خود را، تا زبانیت خود را به‌عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری، حفظ و به‌سوی آینده پرتاب کند» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۹۳). براهنی در نظریهٔ خود به‌دنبال به هم زدن تمام ساختارهای معهود زبان است تا از این طریق به قول خودش، از کالایی‌شدن و شیءشدگی زبان جلوگیری کند. «کلمات را جنس‌به‌جنس بکنید، از آن‌ها سلب جنسیت به‌ظاهر ذاتی آن جنسیت بکنید و آن‌ها را به‌سوی جنسیت‌های دیگر

برانید و برای آن‌ها دستوری از جنس دیگری بنویسید که جدا از جنسیت دستور زبان و یا پارودی و مسخرهٔ آن جنسیت دستوری است» (همان: ۱۸۹). به نظر وی، در این هنگام است که زبان، معنای زبان‌بودن خود را در برابر ما می‌گذارد (همان: ۱۹۰). براهنی در نظریهٔ خود، مسائلی نظیر زبان در خدمت زبان و جنون زبان، شیزوفرنی زبانی و... را مطرح می‌کند تا به اثبات محوریت زبان و نیز این مسئله بپردازد که اساساً شعریت شعر در زبان خلاصه می‌شود.

به نظر می‌رسد براهنی پیش از *خطاب به پروانه‌ها* نیز به در هم شکستن قواعد زبان و آنچه بعدها زبانیت نامید، می‌اندیشیده است. او در کتاب *طلا در مس* می‌گوید: «زبان را آزاد کنید، جهان آزاد شده است. زبان را حبس کنید، جهان حبس شده است. من می‌گویم زبان را به‌سوی جنون برانید. همهٔ چارچوب‌ها، قانون‌ها، قراردادها و استخوان‌هایش را بشکنید، هر عضوی را قطعه‌قطعه کنید و بعد به‌شکلی دیگر، به‌شکلی که چهرهٔ واقعی ما را نشان بدهد، درون فردفرد ما را نشان بدهد، آن را بیافرینید. دیگر این ادب و ادیب و مؤدّب‌نمایی بس است. این زبان را به اتاق‌های خوابتان ببرید» (براهنی، ۱۳۸۰: ۴۷۸). او چارچوب اصلی نظریهٔ شعری جدید خود را به‌شکلی مبسوط و البته کمی نامنسجم در «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» ترسیم کرد. سپس در سال‌های بعد، با انتشار چند یادداشت کوتاه و بلند در نشریات، به تکمیل و توضیح آن پرداخت. براهنی در سال ۱۳۸۳ در مقاله‌ای با عنوان «نظریهٔ زبانیت در شعر»، بحث زبانیت را بیشتر معرّفی کرد. او در این مقاله، شعر فارسی را خسته می‌پندارد و معتقد است باید خستگی را با روش‌هایی از میان بُرد که شامل این موارد می‌شود: شکستن جمله، سلب اولویت و سلسله‌مراتب و پدرسالاری از جمله، برگرداندن جمله به‌سوی اوّل جمله، کلمه را از نو به‌خاطر شعر لمس کردن و کشف زبان‌بودن زبان را اصل قراردادن. به نظر وی، سلسله‌مراتب کلامی، وحدت شعری، بدیع و عروض و وزن و حتّی بی‌وزنی قراردادی و نیز فرمالیسم‌های جدید که از سر ناچاری پیشنهاد شده‌اند، همه باید دور ریخته شود (همان، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

بخشی از مباحثی که براهنی در نظریهٔ زبانیت خود مطرح می‌کند، پیش‌تر توسّط فیلسوفان و نظریه‌پردازان غربی بیان شده بود. مسئلهٔ تهی‌شدن زبان از معنای اوّلیهٔ خودش در شعر و خودارجاعی زبان، در غرب توسّط متفکّرانی همچون یاکوبسن[1]، سارتر[2]، بارت[3] و زبان‌شناسان مطرحی چون مارتینه[4] و هالیدی[5] مطرح شده بود. نمی‌توان پذیرفت براهنی با توجّه به تسلّطش به زبان انگلیسی، دست‌کم با برخی از این نظریات آشنا نبوده باشد؛ هرچند خود در مؤخّرهٔ *خطاب به پروانه‌ها*، تنها از نیچه[6]، دریدا[7]، هایدگر[8]، فوکو[9] و لیوتار[10] یاد می‌کند و به آن‌ها ارجاع می‌دهد.

یاکوبسن ضمن نقش‌های شش‌گانه‌ای که برای زبان تعریف کرده است، در شعر، جهت‌گیری پیام را به‌سوی خود پیام می‌داند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷)؛ به این معنی که در شعر، دال‌ها لزوماً به مدلول‌هایی که در زبان برایشان تعریف شده، ارجاع نمی‌دهند و پیام و معنای نشانه‌ها در خود شعر شکل می‌گیرد. سارتر نیز زبان را در شعر، خودارجاع می‌داند: «چون شاعر خارج از زبان است، به‌جای آنکه کلمات همچون دلالاتی باشند که او را از خودش بیرون ببرند و به میان اشیا بیفکنند، شاعر آن‌ها را چون دامی برای صید واقعیت گریزپا می‌بیند... و چون شاعر چنان‌که گفتیم، کلمه را «استعمال» نمی‌کند (یعنی آن‌را به‌عنوان وسیله به کار نمی‌برد)، پس از میان معانی متعدّد یک کلمه، فقط یک معنی را برنمی‌گزیند» (سارتر، ۱۳۴۸: ۲۰). بارت نیز معتقد است شعر می‌کوشد دوباره نشانه را به‌معنای خود شیء‌ها[11] تبدیل کند نه معنای واژه‌ها. «ازاین‌روست که شعر

1. Roman Jakobson
2. Jean-Paul Sartre
3. Roland Barthes
4. André Martinet
5. M. A. K. Halliday
6. Friedrich Wilhelm Nietzsche
7. Jacques Derrida
8. Martin Heidegger
9. Michel Foucault
10. Jean-François Lyotard
11. Things

لانگ را آشفته می‌کند و تا جایی که می‌تواند تجرید مفهوم را افزایش می‌دهد، قراردادی‌بودن نشانه را تشدید می‌کند و پیوند میان دال و مدلول را تا مرز ممکن امتداد می‌دهد» (بارت، ۱۳۸۶: ۶۱).

زبانیت براهنی گاه به این دست نظریات، قرابت چشمگیری دارد. وی در مؤخّره‌اش می‌نویسد: «شعر، بزرگ‌ترین اتّفاقی است که برای زبان می‌افتد؛ یعنی زبان به‌عنوان زبان برای زبان مطرح می‌شود: وقتی‌که ذهن زبان از ارجاع به بیرون و از تکرار و تقلید بیرون، از ابژه قراردادن چیزهای دیگر دست بکشد و صرفاً به بیان مکانیسم‌هایی بپردازد که حافظهٔ زبان، انگار از آن‌ها پاک شده است» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۹۰). در بخشی دیگر از همین مؤخّره، پس از آوردن مثال‌هایی از سپهری و شاملو و انتقاد از شیوهٔ بیان آن‌ها نوشته است: «[در شعر این دو] عمل نوشتن در خدمت چیزی است خارج از خود نوشتن، درحالی‌که باید همه‌چیز در خدمت نوشتن دربیاید تا عمل نوشتن فی‌نفسه اتّفاق بیفتد» (همان: ۱۸۶).

از نظر براهنی، در شعر چیزی به وجود می‌آید که آن را «بافت مشترک» می‌خواند و در این بافت مشترک، نه معنای تک‌تک کلمات، بلکه معنای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر و نه صدای تک‌تک کلمات که حاصل صدای ارجاعی آن‌ها به یکدیگر است که اهمیت می‌یابد. از این منظر، کلمات در شعر، نه آینه‌ای در خود، بلکه آیینه‌دار یکدیگرند و از اینجاست که مسئلهٔ ارجاع‌پذیری شعر به درون و ارجاع‌ناپذیری آن به خارج مطرح می‌شود (همان: ۱۷۵). این سخنان، بسیار شبیه سخنان نظریه‌پردازان یادشده است؛ امّا نظریهٔ او در مقایسه با همان نظریات نیز دارای انحرافاتی است؛ به‌طوری که در این تمثیل، آینه‌داری کلمات روبه‌روی یکدیگر، در نهایت به ارجاع بی‌نهایت دال‌ها به یکدیگر می‌انجامد. او با این تمثیل در پی آن است که بگوید در شعر، معنا تا بی‌نهایت متکثّر است و به‌همین دلیل، معنای نهایی هرگز به دست نمی‌آید. در اینجاست که نظریهٔ براهنی، یک تفاوت عمده با دیدگاه سارتر و بارت پیدا می‌کند. در دیدگاه سارتر، زبان در شعر، پیامی/معنایی غیر از آنچه در زبان روزمرّه از کلمات مستفاد می‌شود، می‌آفریند؛

نه اینکه خالی از هرگونه معنا باشد. «اینکه می‌گوییم که شاعر بر روی کلمات مکث می‌کند... نه بدان معناست که کلمات در نظر او فاقد هرگونه دلالتی باشند... اگر معنی نبود، الفاظ چون اصواتی میان‌تهی یا خطوطی کج‌ومعوج می‌آشفتند» (سارتر، ۱۳۴۸: ۱۸). براهنی در زبانیتش اساساً در پی آن است که شعر هیچ معنا و پیامی را ایجاد نکند. «هر شعری زبان را به رخ می‌کشد و یا آن را به جلوی صفحه می‌آورد، به آن صورتی که از طبقه‌بندی مسائل از زمان فردینان دُسوسور، به‌ویژه رومن یاکوبسن تا به امروز داشته‌ایم؛ ولی مسئلهٔ زبانیت، سودای دیگری است که نه‌تنها هرمنوتیک مدلول‌ها، بلکه هرمنوتیک دال‌ها را هم می‌شکند، تفسیرناپذیری را تعطیل می‌کند، زبان را به ریشه‌های تشکیل و تشکّل زبان برمی‌گرداند. جملهٔ خالی از معنا و بی‌معنا را هم بخشی از وجود زبان می‌شناسد» (براهنی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). براهنی در پی آن است که با در هم شکستن اجزای زبان، متنی بی‌معنا بسازد.

طرحی که براهنی درمی‌اندازد، به مذاق عدّه‌ای خوش می‌آید و شاعرانی چون شمس آقاجانی، شیوا ارسطویی و رزا جمالی این شیوهٔ شاعری او را پی می‌گیرند. در این میان، به نظر می‌رسد سیدمهدی موسوی تحت‌تأثیر براهنی و نظریات وی، درصدد برمی‌آید پیشنهاد براهنی را در قالب کلاسیک غزل پیاده کند. برخی نمودهای زبانیت براهنی را می‌توان در غزل‌های وی مشاهده کرد.

٤. بررسی جلوه‌های زبانیت در غزل‌ها

فرشته‌ها خودکشی کردند، مجموعه‌شعری است که بخش عمدهٔ آن را غزل تشکیل می‌دهد، در کنار چند قصیده و مثنوی که همان ویژگی‌ها و بوطیقای غزل‌ها بر آن‌ها حاکم است. در برخی از غزل‌های این مجموعه، شاعر با زبان، برخورد متفاوتی دارد. زبان او در این غزل‌ها پر از هنجارگریزی‌های دستوری خاص، به‌ویژه در محور جانشینی است. برای مثال، به غزل زیر توجّه کنید:

نگاه کن به خودت روی سمت تخته‌سیاه نگاه کن به زن یک دقیقه از اشباح
جنون گرفته‌ای از می‌توانیم عاشق جنون گرفته‌ای از هی نگاه کن به ماه

و ماه نیست فقط دختـــری‌ست نیمه‌تمـام / کـــه از «تو» آمده و می‌رود به‌سمت «آه»
نه‌اینکه من گولت زد، تو گول خورده شدی / نه اینکه حیله فقط ر...و... ب.... الف... روباه
بخواب دختر بی‌کامـــپیوتری و حال / چقـــدر «قبـــلاً» بودی چقدر بی‌ناگاه
چقدر در وسط زن محـــاصره شده‌ای / چقـــدر می‌ترســـی، از رسیدن به سیاه
چقدر صندلی‌ات مثل قبل گم شده است / چقدر بعـــد، چقدر و چقدر... نه! کوتاه
بشـو درازترین لحـــظهٔ قشـــنگِ بدِ / درازِ پـــاکِ درازِ کشیـــدهٔ به گـــناه!
مـرا پنـــیر شبیهـــی که قهوه می‌مـوشی / مرا تهیّـــج هیچی که هیـــچ‌وقت بخواه
هنـــــوز زنـدانم که پس از درون من / تمـــام زندگی‌ات ممکن است راه و راه
شبیـــــه دیـدن می‌مانی ای همیشهٔ دور / شبیه دیـــدن تبدیل می‌شـــود به نگاه

(موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، در هم ریختن نحو زبان، پرش‌های ناگهانی، التفات‌ها و حذف‌های نابجا و... موجب ایجاد زبانی غیرمتعارف در این غزل شده است. البته همهٔ غزل‌های موسوی در این مجموعه، از این دست نیستند و ساختارشکنی‌های زبانی در غزل‌های او به‌صورت پراکنده در میان برخی ابیات به کار رفته است. با توجّه به تأثیرپذیری موسوی از آرای رضا براهنی که خود به آن اشاره کرده، به نظر می‌رسد در این زمینه می‌توان رفتارهای زبانی متفاوت او را در غزل‌هایش، نمود نظریهٔ زبانیت براهنی دانست. غزل فوق را با این شعر براهنی مقایسه کنید:

مردی مرا هماره به بوی تو می‌رَوانَد/ زیباست فصل کبوتر به چابهار/ قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد/ حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رَواند/ یک زن نمی‌رَوانَد/ مرا به او بخواهانید شخصاً مرا نمی‌خواهد (براهنی، ۱۳۹۴: ۹۱).

در این پژوهش به تبارشناسی زبان متفاوت اشعار موسوی و بررسی ویژگی‌های آن می‌پردازیم. در ادامه، دخل‌وتصرّف‌های وی را در زبان، در دو محور صرف و نحو

بررسی خواهیم کرد؛ زیرا چنان‌که جفری لیچ[1] می‌نویسد، تمایز میان انواع مختلف هنجارگریزی‌های دستوری را باید در دو حوزهٔ صرف و نحو زبان بررسی کرد (Leech, 1969: 44).

٤. ١. صرف

صرف، آن بخش از تحقیقات دستوری است که کلمه‌ها و اجزای سازندهٔ جمله را به‌لحاظ ساخت و ویژگی‌هایشان به‌صورت جداگانه بررسی می‌کند. «موضوع صرف یا سازه‌شناسی عبارت است از: سازه، کلمه، اجزای کلام، ترکیب، اشتقاق، سازه‌شناسی لغوی، لغت‌سازی و واج‌های سازه‌ای» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۲۴).

موسوی به تأسّی از نظریات براهنی، کلمات را صرفاً دال‌هایی نمی‌بیند که در نظام نشانگی زبان، نقش ازپیش‌تعیین‌شده و معنای مشخّصی دارند؛ بلکه در موارد متعدّد، خود کلمه را به‌عنوان یک شیء یا هدف غایی در نظر می‌گیرد که می‌تواند معانی مختلفی بیافریند و با دست‌کاری اجزای آن، دال‌های متفاوتی به مخاطب عرضه کند؛ به‌همین دلیل، در اشعار خود در ساخت کلمات تصرّف می‌کند. تصرّفات زبانی موسوی در حوزهٔ صرف و به تعبیر براهنی، «جنس‌به‌جنس کردن کلمات» در شعر او را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد:

١-١-٤. مصدر جعلی

موسوی گاه با افزودن تکواژهای صرفی فعل به اسم، صفت یا حتّی قید، نوعی ساخت زبانی ارائه می‌دهد که در اصطلاح به آن «مصدر جعلی» می‌گویند.[2] دلیل این نام‌گذاری آن است که در این ساخت، کلمه در اصل، مصدر، یعنی مفهوم اصلی فعل بدون دلالت بر زمان و شخص و شمار نیست؛ بلکه با افزودن نشانهٔ مصدری یدن، اندن، انیدن به آخر

1. Geoffrey Neil Leech

۲. باطنی برای مصدر جعلی، از عنوان فعل تبدیلی استفاده کرده است، بدین اعتبار که در این ساخت، اسم یا صفتی به فعل تبدیل می‌شود (باطنی، ۱۳۷۱: ۵۵). او یکی از راه‌های گسترش زبان فارسی را استفاده از فعل‌های تبدیلی می‌داند (همان: ۵۴-۶۳).

کلمهٔ غیرفعلی، از آن کلمه مصدر می‌سازند و آن را نظیر فعل در زمان‌های مختلف صرف می‌کنند.

در اشعار موسوی، ایجاد فعل از این ساخت صرفی، گاه با اسم صورت می‌گیرد: «مرا پنیر شبیهی که قهوه می‌موشی» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)؛ «و هی تو را بکتابد» (همان: ۶۴). گاه با قید: «به واژه‌ای که بهیچد» (همان: ۱۷) و گاه با جزء غیرفعلی افعال ترکیبی: «مرا بمفنجران» (موسوی، ۲۰۰۳: ۲)؛ «بهار را سپریدن» (همان: ۲۷)؛ «بمعنیاندی این واژه‌های ابتر را» (همان: ۱۰۸)؛ «بحرکت از خودت، از هرچه می‌رود به سکون» (همان: ۹۲). موسوی در مصراع «و بگرد دور خودت، مرا به سر گیجان» (همان: ۸)، گیجان را در معنی گیج کن به کار برده است و در مصراع «بلبم لبان مرا، بزاق را حل کن» (همان: ۱۰)، منظور از «بلبم»، بر روی بلم لب بگذار است.

این‌گونه فعل‌سازی، در تاریخ زبان فارسی سابقهٔ دیرینه‌ای دارد و حتّی در زبان پهلوی، ساختن فعل از مادّهٔ اسم بسیار رایج بوده است. در فارسی دری نیز این ساخت تا قرن هفتم رواجی نسبی داشته است؛ امّا به نظر می‌رسد از این قرن به‌بعد، اهل زبان، ساختن فعل‌های تازه از مادّهٔ اسم را روا نداشته و از آن پرهیز کرده‌اند (ناتل خانلری، ۱۳۹۵: ۷۳)؛ به‌همین دلیل، فعل‌هایی که طرزی افشار، شاعر عصر صفوی، با این ساختار در اشعار خود به کار گرفته، در تنها تذکره‌ای که از وی در آن یاد شده، به شوخی گرفته شده است (نک: نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۴۰۸).

براهنی نیز در اشعار خود از این شیوه برای ساخت افعال جدید استفاده کرده است. کاربرد چنین فعل‌هایی در غزل‌های موسوی، این قبیل فعل‌سازی‌های رضا براهنی را تداعی می‌کند: «پیانو می‌شوپند» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۱۱)؛ «حالا شایدیدن تو بایدیدن من گشته» (همان: ۶۴).

٤-۱-۲. تصرّف در زمان و شخص افعال

موسوی گاه فعل را به‌شکلی نامتعارف به کار می‌برد. برای مثال، در مصراع «نه اینکه من گولت زد، تو گول خورده شدی» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱۰۰)، در جملهٔ نخست، برای فاعل

اوّل‌شخص، فعل را به‌صورت سوم شخّص آورده و در جملهٔ دوم که طبق قاعده باید از ماضی ساده استفاده می‌کرد، فعل را به‌صورت ماضی اخباریِ در جریان به کار برده است. او در مصراع زیر، فعل را در محلّی که باید در حالت متعدّی بیاید، به‌صورت لازم به کار گرفته است: «مرا بمیر، مرا هیچ کن و دود... برو» (همان: ۲). در این مصراع نیز با استفاده از همکرد نامتعارف، چنین ترکیبی ساخته است: «کنار انجمن شعر هی قدم خوردیم» (همان: ۶۶). در مصراع «پس از دو سال دویده‌شدن به بن‌بستِ» (همان)، دویده‌شدن را به سیاق فعل دیده‌شدن ساخته است.

در اشعار براهنی، از این قبیل دست‌بردن در افعال را می‌توان مشاهده کرد: «یک زن نمی‌رواند/مرا به او بخواهانید» (براهنی، ۱۳۹۴: ۹۱)؛ «او آن کسی است که این‌ها را می‌آوراند» (همان: ۹۲)؛ « انگار هرگز نبوده بودند» (همان: ۳۲).

در مصراع «تو بی‌گناه مرده‌ام ای هرزهٔ نجیب» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۰)، موسوی در فعل موجود به‌جای ضمیر متّصل «ای»، از ضمیر «ام» استفاده کرده است. این کار او یادآور سطر «اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌خوابانَمَم، نمی‌بینَمَم» (براهنی، ۱۳۹۴: ۸۵) براهنی است. براهنی دربارهٔ آن می‌گوید: «ضمیر مفعولی اوّل‌شخص را در آخر فعل می‌گذاریم؛ چراکه در این جمله تا ته دیدن زبان، یعنی آن «م» اوّل‌شخص مفعولی، گمشدهٔ آخر فعل را پیداکردن و آن را به ته فعل چسباندن» (همان: ۱۹۱).

۳-۱-٤. ناتمام‌گذاشتن واژه‌ها

براهنی آنگاه‌که در پی نشان‌دادن پایانی ناگهانی است که در محتوای جمله اتّفاق می‌افتد، واژه‌ای را ناتمام رها می‌کند. برای مثال، در این جمله برای اینکه از هوش رفتن ناگهانی را القا کند، جمله را چنین می‌آورد: «از هوش می» (همان: ۸۵). نمونهٔ دیگر: «عاشق‌تر از همیـ../ مثل همین تو که در یک هما...» (همان).

موسوی این تکنیک براهنی را نیز چند بار به کار گرفته است: «من جیغ می... ساکت نشستم زیر باران» (موسوی، ۲۰۰۳: ۴۰)؛ «we live این‌همه یکدف ... اِ... اِ ... نرو برگرد» (همان: ۱۱۴)؛ «فرو.. کمک... که فرو... ما فقط فرورفتیم» (همان: ۹۸). البته او

غالباً انتهای جمله را نیمه‌تمام رها کرده است: «گفتند آبروی زن اینجا به... گریه کرد» (همان: ۵)؛ «اگرچه آخر این شعر را که... باخبری!» (همان: ۱۵)؛ «غزل نباید ادامه... که بیت آخر توست» (همان: ۶۵).

٤-١-٤. نام‌آوا

شاعر *فرشته‌ها خودکشی کردند*، گرایش خاصّی به کاربرد نام‌آوا در شعرهای این مجموعه دارد. نام‌آوا در دستور زبان و زبان‌شناسی، به واژه‌هایی گفته می‌شود که از صداهای موجود در طبیعت گرفته شده و بیانگر اصوات مختلف هستند (انوری و گیوی، ۱۳۸۶: ۱۰۴). از جملهٔ این نام‌آواها در اشعار موسوی می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: «یک حسّ تازه مثل میو نه! میومیو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳)؛ «تتق‌تتق تت‌تق‌تق به شعر کوبیدی» (همان: ۶۷)؛ «که می‌زند در مغز من بام...بام...جدایی» (همان: ۴۷) و همچنین نام‌آواهایی چون بامب، قدقد و هق‌هق.

٤-١-٥. ترکیب‌های جدولی

ترکیب‌سازی، امکان ویژه‌ای است در اختیار شاعران توانمند که در القای عاطفه و بار معنایی مدّنظر شاعر بسیار مؤثّر است. برای مثال، ترکیب «روزگارآلود» اخوان ثالث در کنار رساندن معنای دیرینگی، بار معنایی منفی را نیز به مخاطب القا می‌کند. همچنین ترکیب‌سازی، در متمایز و نوکردن زبان شعر تأثیر چشمگیری دارد. غزل‌های موسوی به‌لحاظ حضور ترکیبات در آن‌ها بسیار ضعیف‌اند. وی نه‌تنها چندان دست به ترکیب‌سازی نزده، بلکه ترکیب‌های رایج نیز در غزل‌های او حضور بسیار کم‌رنگی دارند. ظاهراً تنها ترکیبی که او ساخته، «مسخره‌آمیز» است.

ترکیب‌سازی می‌تواند از عوامل ایجاز و اقتصاد زبانی نیز به شمار آید و با توجّه به این خاصیتش به شگردی در دست شاعران معناگرا و سمبولیست درآید تا به‌وسیلهٔ آن، در شعر خود لایه‌های مختلف معنایی ایجاد کنند. موسوی به این پتانسیل بی‌نظیر موجود در زبان، توجّهی نداشته، ولی در ساختن ترکیبات جدولی، یعنی ترکیباتی اضافی که از

به هم ریختن خانوادهٔ کلمات به دست می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۹۳) کوشا بوده است:

«برای شاعر پوکی که هیچ‌وقت نزیست/ چقدر هی بدوم در دویدن زردت» (موسوی، ۲۰۰۳: ۵۹)؛ «کشیده می‌شود از من ملافه‌های عبوس» (همان: ۱۸)؛ «یک انتظار زرد!... و یک عشق لعنتی» (همان: ۴۶)؛ «چشمان قهوه‌ای... و پایان صورتی» (همان)؛ «زن فکر راه‌راه قشنگی‌ست» (همان: ۷۰)؛ «شروع می‌شود از اسم گیج من شک‌ها» (همان: ۸۹)؛ «در انحنای خیس زمان جابه‌جاشدن» (همان: ۹۷)؛ «میان لحظهٔ خیس رهاشدن خوابید» (همان: ۹۸).

وجود این ویژگی در غزل‌های موسوی را نیز می‌توان یکی از اثرپذیری‌های وی از جریان‌های پست‌مدرن دههٔ هفتاد در حوزهٔ شعر منثور، به‌ویژه زبانیت براهنی به شمار آورد. براهنی که در پی قطعه‌قطعه‌کردن زبان برای ساختن مجدّد آن است (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۷۶)، بارها کلمات نامتجانس را در زنجیرهٔ کلام کنار هم قرار داده و از این راه، ترکیبات جدولی در اشعارش شکل گرفته است: «استخری از طراوت پاشیدن در شیشهٔ شکسته» (همان: ۱۰۲)؛ «زمان تب‌زده را برکهٔ دقایق و ساعات پاشویه داد» (همان: ۱۰۹)؛ «مار هلال که از سقف روح می‌گذرد» (همان:۱۲۰).

این ترکیبات تصادفی، مجموعه‌ای از استعاره و مجاز و تمثیل را می‌آفرینند؛ امّا از آنجا که این ترکیب‌سازی‌ها از سر نوعی نیاز روحی و حاصل حسّ‌وحال و تأمّلی خاص نیستند، از عنصر عاطفی بی‌بهره‌اند و در نتیجه، بر مخاطب تأثیر کمتری دارند.

٦-١-٤. استفاده از تعابیر و کلمات محاوره‌ای

موسوی در موارد متعدّدی در غزل‌هایش از افعال و عبارات کنایی جدید استفاده کرده است که در گفت‌وگوهای روزمرّه و زبان محاوره به کار می‌روند؛ مانند: «بریز در وسط من، مرا بریز یهو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۲)، «پنجول می‌کشید و کشیدم دو پاکت» (همان: ۳)؛ «و من اجازه ندارم عزیز جا بزنم» (همان: ۱۰)؛ «می‌خواهی آسمان را بالا بیاوری» (همان: ۱۱)؛ «فقط دلی است که از برّه سربه‌راه‌تر است» (همان: ۱۶)؛ «پشت پا زدن به

من هنر که نیست» (همان: ۲۳) و نمونه‌های دیگر در صفحات ۵، ۱۴، ۲۰، ۲۷، ۴۲، ۶۳، ۷۲، ۱۰۶، ۱۰۷ و ۱۱۳.

او همچنین در چند جا از تلفّظ محاوره‌ای کلمات استفاده کرده است: «کشیده می‌شود از من ملافه‌های عبوس» (همان: ۱۸)، ملافه به‌جای ملحفه؛ «صعود کن به زمین، بامب! کفتر مضحک» (همان: ۲۲)، کفتر به‌جای کبوتر؛ «ولم نمی‌کند این عشق، عشق لامصب» (همان: ۳۲)، لامصب به‌جای لامذهب؛ «بشور با اشکت حجم دیدهٔ تر را» (همان: ۱۱۴)، بشور به‌جای بشوی. بهره‌گرفتن از کنایات محاوره‌ای، زبان را برای خوانندگان، آشنا و صمیمی‌تر می‌کند. این نوع به‌کارگیری، به‌خودیِ‌خود نمی‌تواند ایراد به شمار آید، بلکه باید دید این کلمات در ترکیب با سایر اجزای جمله، در بستر جمله چگونه نشسته‌اند. کلمات محاوره‌ای در غزل‌های موسوی با توجّه به نزدیکی بافت جملات به کاربرد روزمرّهٔ زبان، غالباً ناهنجار جلوه نمی‌کنند.

این خصیصه در شعرهای براهنی نیز دیده می‌شود. «براهنی در شعرهایش کم‌وبیش به گفتار عادی و زبان محاوره گرایش دارد» (باباچاهی، ۱۳۸۹، ج۱: ۳۵۰). برای نمونه: «می‌مرد با من امّا پیشم می‌آمد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۳۵)؛ «روزی گفت: چرا ول نمی‌کنی؟/.../ امّا اگر تو دوستم داری مادر چه صیغه‌ایست؟» (همان: ۷۹)؛ «و خواستگار جوان و شق‌ورق و گل‌به‌دست که من گفتم» (همان: ۹۶).

در غزل‌های موسوی، کلماتی وجود دارد که شاید بتوان آن‌ها را رکیک یا حتّی ممنوع خواند؛ مانند آنچه در این مصراع‌ها به کار رفته است: «کثافت احمق عشق من چقدر خری!» (موسوی، ۱۳۹۳: ۱۵)؛ «من احمقم، گهم، لجنم، من خرم غزل» (همان: ۹۳)؛ «تو دیو هستی! گم شو کثافت هرزه» (همان: ۸۳). حضور کلماتی از این دست در ادبیات ما بیشتر به گونه‌های هزل و هجو تعلّق دارد و در عرصهٔ اشعار جدّی و رسمی، شاید بتوان گفت نخستین بار توسّط شاعرانی همچون نصرت رحمانی (۱۳۷۹-۱۳۰۸) با بسامد چشمگیر در شعر به کار رفت که البته واکنش‌های تندی را نیز برانگیخت (نک: شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۲: ۸۶ و ۸۷). البته رحمانی این قبیل کلمات را در اشعار نو

استفاده کرده و در غزل چنین کلماتی استفاده نشده است. گره‌خوردگی غزل با عرفان و مفاهیم والا، به این قالب، جایگاه و حرمتی خاص بخشیده که در طول تاریخ، مانع ورود هر موضوع و واژه‌ای به آن شده است؛ امّا موسوی که کمر بر ساختارشکنی بسته، در این زمینه نیز پیش‌گام شده و واژگانی از این دست را به غزل راه داده است.

۷-۱-٤. ساخت صفت تفضیلی از غیرِ صفت مطلق

در زبان فارسی، صفت تفضیلی، با افزودن «تر» به آخر صفت مطلق پدید می‌آید (انوری و گیوی، ۱۳۸۶: ۱۶۰)؛ امّا موسوی در چند جا به کلماتی که صفت نیستند و به‌لحاظ دستوری نمی‌توان به‌صورت تفضیلی بیان کرد، «تر» یا «ترین» افزوده است: «زن از همیشه فاصله‌تر داشت» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۸)؛ «چنان گلی و چنان گل‌تر از خودت هستی» (همان: ۷۵)؛ «لوکوموتیوترین لحظهٔ جهان میم است» (همان: ۱۱۰).

می‌توان برای این اقدام موسوی، وجهی زیبایی‌شناسانه در نظر گرفت و آن را از جمله اقدامات زبانی جالب‌توجّه او دانست. به نظر می‌رسد موسوی برای القای شدّت یک ویژگی در جملات خود، کلماتی را که از مقولهٔ دستوری صفت به شمار نمی‌روند، با افزودن «تر» به‌صورت تفضیلی بیان کرده است. البته این ویژگی در شعر شاعران هنجارشکنی نظیر مولوی (۶۰۴-۶۷۲ق) نیز سابقه دارد:

در دو چشم من نشین ای آن‌که از من من‌تری تا قـمـر را وانمایم کز قمر روشن‌تری
(مولوی، ۱۳۷۰: ۵۲۸)

۸-۱-٤. واژه‌سازی نامأنوس و واژه‌های مدرن

موسوی در مسیر نوآوری‌هایش در اشعار این مجموعه، سه واژهٔ جدید ساخته است: «هزاروسیصدوشصتاد مرد نامأنوس» (موسوی، ۱۳۹۳: ۱۸)، «چه مردگی قشنگی است بودن مجنون» (همان: ۴۲)، «شدم از آنچه به من درس مردگی می‌داد» (همان: ۱۱۳)؛ «دوباره برگشتن به دوبارگی درون» (همان: ۴۲).

اصطلاح واژه‌های مدرن را برای اشاره به وام‌واژگانی برگزیده‌ایم که به‌واسطهٔ فنّاوری و زندگی مدرن، به زبان فارسی وارد شده‌اند و پیش‌تر دست‌کم در عرصهٔ غزل

به کار گرفته نشده بودند؛ مانند کلماتی که در غزل‌های موسوی حضور دارند: تانگو، سانچو، کوانتومی، لابیرنتی، پست‌مدرنیسم، ماراتن، روبان، کادو، رستوران، منو، پالتو، اتومبیل، پاکت، قلّاده، جاز، نوشابه، جادوگر، ترافیک، بوق، فیلم، پیک، ماتیمریا، ماژیک، مقوّا، سکانس، پیانو، تلفن، ادکلن، پنالتی، گل، تخمه، آکواریوم، کک‌ومک، ساک، ترن، چک، آپارتمان، طاعون، رژ، تشنّج، شلّیک، کات، ویدئو، تلویزیون، ریل، بمب، آلمان، موبایل، گیتار، جعبه، انجمن، پلیس، مرز، سرنگ.

در این زمینه نمی‌توان گفت موسوی ضرورتاً از براهنی متأثّر بوده است؛ امّا شایان ذکر است که از این دست کلمات مدرن در اشعار براهنی نیز دیده می‌شود. کلماتی همچون اُریب، جلگه، قزل‌آلا، باستورکیتون، شوپن، میکل‌آنژ، میکروفون، هواپیما، مترو، چمدان، کوپه، بودا، نُت، بلشویسم، جان لنین، گالینگور، گراور، هرمس، ارکستر، نیویورک، کارت بلانش، کنسول، پاپیروس، سالن، پیانو و ادیپ.

صِرف حضور واژهٔ جدید، به شعر جدید منجر نمی‌شود؛ بلکه واژگان جدید باید در بستر شعر، حضور خود را توجیه کنند و در ساختار کلّی شعر، با توجّه به معنای جدیدی که مدّنظر شاعر است، فضای جدیدی را به وجود بیاورند. موسوی واژه‌های جدید را بنا به ضرورت و اقتضای کلام نمی‌آورد؛ بلکه به نظر می‌رسد خودِ آوردن این کلمات جدید، هدف غایی است.

۹-۱-٤. بازی‌های صوری

گاه در اشعار موسوی، ساختارشکنی‌هایی زبانی مشاهده می‌شود که نمی‌توان در اشعار *خطاب به پروانه‌ها* الگوی آن را یافت؛ امّا به نظر می‌رسد با توجّه به گسترده و بی‌حدبودن هنجارگریزی‌ها در نظریهٔ براهنی، او در پی نوآوری‌های مبتنی بر این قبیل نظریات، این ساختارشکنی‌ها را در زبان آورده است.

او در این مصراع‌ها با فاصله‌انداختن میان حروف یک کلمه، به‌دنبال انتقال مفهوم مدّنظر خود است: «درست ساعتِ... انگار آفَ.. ریده شدم!» (همان: ۷۹)؛ «و تکّه‌تکّه... به یک شعر مش... ترک رفتیم» (همان: ۶۶).

وی گاه کلماتی را بین دو کلمهٔ پس و پیش از خود تقسیم کرده است؛ بدین معنا که بخش ابتدایی یک واژه را به سه نقطه ختم می‌کند و در ادامه، با افزودن حروفی از یک کلمهٔ دیگر، واژهٔ ابتدایی را به یک کلمهٔ جدید بدل می‌کند. برای نمونه: «مرا از اینکه چرا... هی چرا...غ روشن کن! (همان: ۲۲)؛ «می‌سوزم و می‌سوزم و می‌سوت می‌زن» (همان: ۳۶)؛ «چرا نشسته‌ای این...جای زن اگر مردی؟» (همان: ۶۷)؛ «به رستوران خوش...م آمد، بله بفرمایید» (همان: ۱).

موسوی خود این شگرد را «مسخ کلمه» نامیده و دربارهٔ آن گفته است: «حتّی گاهی برای نشان‌دادن جریان سیّال ذهن و معنای چندبُعدی کلمات، از آن‌ها بدون تکرار در دو جملهٔ متفاوت استفاده می‌شود یا حتّی یک کلمه به کلمه‌ای دیگر مسخ می‌شود؛ مثلاً شاعر می‌گوید: «می‌دز/دمت که گرم/بشو از رسوخ من». در اینجا «دزدم» و «گرم» هر دو متعلّق به دو جملهٔ گوناگون هستند که مطمئناً بر وجود رابطه‌ای علّت و معلولی بدون هیچ توضیح و حاشیه‌ای در جمله‌های پیاپی اشاره دارد و در واقع هر جمله را چنان علّت دیگری می‌داند که گویی قسمتی از وجود خویش را از آن‌یک به عاریت گرفته است» (موسوی، ۲۰۱۱).

۱۰-۱-٤. هنجارشکنی‌های از سر خام‌زبانی

در غزل‌های موسوی، ایرادات دستوری ناشی از خام‌زبانی نیز دیده می‌شود. گاه او می‌کوشد آن را در پوشش ساختارشکنی زبانی عرضه کند. او در موارد متعدّد هرجا که فعل «کرد» را نتوانسته در وزن مصراع بگنجاند، از فعل «نمود» استفاده کرده است: «چقدر سعی نمودی ز من فرار کنی» (همان: ۶۸)؛ «و مرد قصّه همین‌که نشست و گریه نمود» (همان: ۸۰)؛ «همیشه فرق‌نمودن، همیشه زنده‌نبودن» (همان: ۲۷)؛ «پیدا نموده شاید مجنون بهتری» (همان: ۱۱).

همچنین در چند جا از مخفّف حرف «از»، یعنی «ز» استفاده کرده است که در زبان امروزی جایگاهی ندارد و ناشی از سهل‌انگاری و مسلّط‌نبودن بر زبان است.

موسوی در این مصراع به‌خاطر پرکردن وزن، «ی» نسبت اضافه به صفت افزوده است: «بخواب دختر بی‌کامپیوتری و حال» (همان: ۱۰۰). او حتّی در مصراع «حالا ادای زندگی را درمیارم» (همان: ۳۶)، فعل را به اقتضای رعایت وزن عروضی، به‌صورت محاوره به کار برده است.

گاهی نیز به نظر می‌رسد سعی کرده خلأ وزنی را با شکستن کلمه و تکرار بیجا و افزودن پسوند و پیشوند و مواردی از این دست، پر کند و آن را به‌عنوان یک هنجارشکنی زبانی جلوه دهد: «کات! تو نمی ته وانی از خود... زندگی کن» (همان: ۳۷)؛ «نیامدند به تشییع بی‌جنازهٔ او» (همان: ۵۹)؛ « دیوانه‌ام، دیوانه‌ام، دیوانه‌ام، دی.../ وان ن ن... گفتن این شعر یعنی» (همان: ۴۷).

استفاده از شکل مخفّف کلمات که سنخیتی با زبان امروز ندارد و کاربردش به قصد برجسته‌سازی زبانی هم نبوده است و موارد دیگری را که یاد کردیم، باید سهل‌انگاری و تن‌زدن شاعر از درگیرشدن با چالش زبان- عروض دانست. منظور ما از چالش زبان- عروض، فرایندی است که در آن، شاعر کلاسیک‌گو باید مفهوم مدّنظر خود را در مصراع که واحد عروضی شعر فارسی محسوب می‌شود، بدون حشو و نقص بگنجاند و این مهارت، نیازمند چیرگی و توانایی شاعر است.

٤-۲. نحو

نحو، مطالعهٔ قواعد ترکیب و کنار هم آمدن اجزای جملات در دستور است. «نحو، بخشی از دستور زبان است که از روابط کلمات باهم گفت‌وگو می‌کند و شامل سه مبحث عمده است: ۱. گروه؛ ۲. جمله؛ ۳. جمله‌واره یا نیمه‌جمله یا جملهٔ کوچک» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۹۷).

در هنجارگریزی نحوی معمولاً با نمونه‌هایی از قبیل جابه‌جایی عناصر سازندهٔ جمله، گریز از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز از آرایش واژگانی بی‌نشان زبان[۱]، حذف یا کاربرد نابجای عناصر زبانی، مطابقت‌نداشتن عناصر سازندهٔ جمله و کاربرد فعل لازم با مفعول صریح، سروکار خواهیم داشت (Leech, 1969: 45). دشوارترین آشنایی‌زدایی در شعر، آن است که در قلمرو نحو زبان اتّفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، محدودترین امکانات است. آن تنوّعی که در حوزهٔ باستان‌گرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل‌تصوّر نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۰).

بیشتر هنجارشکنی‌های براهنی، در نحو زبان وی روی داده است. براهنی این ساختارشکنی‌های نحوی را «گریز از سلطهٔ نحو پدرسالارانه بر زبان شعر» می‌خواند. نحو پدرسالار در نظر وی، ساختارهایی قراردادی است که زبان را در قیدوبند درآورده است (براهنی، ۱۳۷۸: ۱۶). این ساختارهای قراردادی شامل نحو نرمال، معنا و مسائل دیگری است که زبان، حامل آن‌هاست و از پیش بر زبان تحمیل شده است؛ به‌همین دلیل، در برخی از شعرهای براهنی، فقدان انسجام و ارتباط منطقی میان اجزای جمله و سطرها با یکدیگر، به‌خاطر برخی دست‌کاری‌های صرفی و نحوی، سبب بی‌معنایی شده است که در نظر براهنی، رسیدن به اصل زبان و آخرالزّمان زبان است. «زبان برای زبان‌شدن باید مدام خود را در خطر بی‌معناشدن غرق کند تا حوزه‌های جدید زبانی را با قراردادن آن‌ها در دوردست، با کش‌دادن درک لذّت آن‌ها قابل‌لمس کند» (همان: ۱۶).

علی باباچاهی، سردمدار دیگر شعر آوانگارد دههٔ هفتاد، تصرّفات در حوزهٔ زبان را جانشین عناصر بلاغی در شعر می‌داند و می‌نویسد: «در این‌گونه شعر، تصرّف در نحو،

۱. منظور از آرایش واژگان بی‌نشان، ترتیبی نحوی است که گویشوران زبان‌های مختلف در بین اجزای جمله رعایت می‌کنند. لیچ، آرایش واژگانی بی‌نشان انگلیسی را فاعل، فعل، مفعول، متمّم می‌داند (Leech, 1969: 45).

تصرّف در عرف بیان، ایجاد تعلیق در جمله‌ها، جمله‌های نیمه‌تمام، سرپیچی از ایجازهای تعریف‌شده و... در شعر، بازی با زبان یا بازی زبانی، جانشین قدرت‌های بلاغی زبان می‌شود و قدرت زبانی نیز تعریف جدید می‌یابد» (باباچاهی، ۱۳۷۶: ۲۹۴، به‌نقل از احسانی اصطهباناتی و صرفی، ۱۴۰۰: ۱۸).

از آنجا که در نظر اینان ساختارشکنی‌هایی که در حوزهٔ نحو زبان صورت می‌گیرد، تقریباً بی‌حدّومرز است، ساختارشکنی‌های موسوی در این حوزه را می‌توان پیرو چنین نظریاتی در نظر گرفت.

۱-۲-٤. جملات آشفته

در بررسی لایهٔ نحوی، یعنی چیدمان واژگان و نظم دستوری جمله در غزل‌های موسوی، با در نظر گرفتن تغییرات محدودی که به‌واسطهٔ وزن عروضی در اشعار دارای قالب کلاسیك اتّفاق می‌افتد، اغلب ابیات دارای چیدمان نحوی متعارف‌اند؛ امّا در کنار این ابیات، بیت‌ها و گاه غزل‌هایی وجود دارند که شاعر در آن‌ها دست به هنجارشکنی و تصرّفات نحوی زده و حاصل این هنجارشکنی‌ها، ابیاتی از این دست شده است:

دلم هدیه شده در دل محاصره‌ام   روبان آبی زن روی جعبهٔ کادو

(موسوی، ۲۰۰۳: ۱)

برخلاف قاعدهٔ نحوی، «دل محاصره‌ام» پس از نقش‌نمای اضافهٔ «در» قرار گرفته و در نقش دستوری متمّم ظاهر شده است و ناتمام‌ماندن مصراع دوم بیت را به نحوی مبهم کرده که معنای درستی از آن استنباط نمی‌شود. یا در این بیت:

مرا کنار خودت تا خودت دراز بکن   اتل‌متل که از این پای عشق بچّه نشو

(همان: ۲)

واژگان جزء دوم مصراع نخست، با توجّه به جایگاه مدلولی شان در نظام نشانگانی زبان فارسی، ارتباط معنایی منطقی با جزء اوّل مصراع ندارند و جابه‌جایی بی‌قاعدهٔ ارکان جملهٔ دوم، بیت مبهمی را آفریده که برداشت معنی از آن به‌سختی ممکن است. در اشعار تأویل‌پذیر دارای ابهام هنری اصیل، نظام حاکم بر متن به‌گونه‌ای است که

هاله‌ای از معانی ممکن و احتمالی را حول متن ایجاد می‌کند. در این آثار، با وجود روابط صوری و زبانی پذیرفتنی بین عناصر متن، این روابط به نحوی است که هر دالّی به مدلول‌هایی گوناگون دلالت می‌کند و خواننده با توجّه به تجربهٔ ذهنی خود، به کشف معانی احتمالی متن مبادرت می‌کند. برای نمونه می‌توان به شعر «برف» نیما یوشیج (۱۳۳۸-۱۲۷۶) اشاره کرد. نحوگریزی در این ابیات، به بی‌معنایی و حتّی مهمل‌بودن انجامیده است. برخلاف متن‌های تأویل‌پذیر اصیل که خواننده با آن درگیر است تا به تأویل و برداشتی فردی برسد، در این شعرها، این شاعر است که با متن، درگیر در هم ریختن نحو، ساختمان واژگان و طرح معناهای معهود می‌شود.

آقا ادب نداشته از در نیامده　　خیلی برای پنجره ممنون نداشته

(همان: ۳۰)

در چنین ابیاتی که رسیدن به معنا برای مخاطب دشوار است، ارتباط خواننده با پیام مختل می‌شود. ابیات و اشعاری از این دست را می‌توان بی‌محتوا یا لااقل بی‌منطق دانست؛ زیرا چنانچه در متنی، دریافت خواننده ممکن نباشد، طبق الگوی ارتباطی یاکوبسن، در آن متن زمینه یا تماس از دست رفته است. به عقیدهٔ رومن یاکوبسن، هر الگوی ارتباطی، متشکّل از یک پیام است که از سوی گوینده بیان می‌شود و یک گیرنده یا مخاطب که پیام را دریافت می‌کند؛ امّا این فرایند به یاری اجزایی دیگر، چون زمینه که مفهوم پیام است و رمزگان که مجموعه‌ای از نشانه‌های معنادار برای گیرنده و فرستنده است، ارتباط را میسّر می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۷ و ۳۸). با توجّه به این الگوی ساده، اگر یکی از عناصر ارتباط موجود نباشد، قطعاً معنا حاصل نخواهد شد.

جنون گرفته‌ای از می‌توانیم عاشق　　مرا تهیّج هیچی که هیچ‌وقت بخواه

(همان: ۱۰۰)

می‌توان دید که به هم ریختن جایگاه نحوی اجزای زبان، بدون غرض بلاغی خاصّی، چگونه موجب نشستن بی‌قاعدهٔ واژه‌ها در این بیت شده است. هم بلاغیون قدیم و هم معاصران، اتّفاق‌نظر دارند که یکی از راه‌های افزودن بلاغت سخن، بازی با

موقعیت واژه در جمله و بخشی از زیبایی‌های سخن، حاصل دست‌کاری در ساخت دستوری و نظم طبیعی جمله است؛ امّا باید دانست که «دستورگریزی سخن ادبی، به‌معنای خطای نحوی و سخن‌گفتن خلاف الگوهای دستوری نیست، بلکه به‌معنای بازی در محدودهٔ قواعد زبان و به تعبیر دیگر، بازی روی بند زبان است» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۲۷۸ و ۲۷۹). در بیت زیر، با قطع خلاف الگوی نحو زبان و حذف‌های بی‌قرینه مواجه هستیم:

هنوز زنـدانم که پس از درون من تمام زندگی‌ات ممکن است راه و راه

(همان: ۱۰۰)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، شاعر با در هم ریختن چینش استاندارد نحو جملات و شکستن هنجارهای نحوی، سعی در ارائهٔ شعری جدید و خاص و شاید به‌زعم خود، چندصدایی و حتّی چندمعنایی کرده است؛ امّا به نظر می‌رسد این اقدامات نحوی او بیشتر، هنجارستیزی‌هایی هستند که به اختلال در غایت اصلی زبان، یعنی رسانگی منجر شده‌اند. خروج از زبان معیار به دو شکل رخ می‌دهد: «یکی فراهنجاری، یعنی خروجی که به هنری‌شدن زبان و شکل‌گیری خلّاق می‌انجامد و دیگر، هنجارستیزی یا خروجی که به جانب آشفتگی و تخریب نظم معنایی در زبان می‌گراید» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۱). دست‌کاری‌های نحوی موسوی در غزل‌هایش بیشتر از نوع دوم هستند.

موسوی در این ساخت‌شکنی‌های نحوی نامتعارف، تحت‌تأثیر اقدامات شاعران پست‌مدرن دههٔ هفتاد و در رأس آنان رضا براهنی است. شاعران پست‌مدرن دههٔ هفتاد معتقد بودند اگر نقش رسانگی و ارجاعی زبان از بین برود، رویهٔ ادبی زبان برجسته می‌شود و رخ می‌نماید؛ به همین دلیل، در اشعارشان زبان را به‌شکلی نامتعارف و غریب به کار می‌گرفتند (طاهری، ۱۳۹۳: ۳۴۲). روشن است که به‌دلیل ارتباط تنگاتنگ ذهن با زبان، هرگونه نوآوری زبانی راستین باید محصول ذهنیت و تحوّلات اندیشگانی باشد. تا زمانی که شاعر نتواند نگرش تازه‌ای به هستی داشته باشد، به زبان جدید نیز دست نخواهد یافت و در هم ریختن نحو کلام، به خالی‌کردن کلام از هرگونه معنا نمی‌انجامد؛

چراکه کلمات در هر زبان، دلالت‌های از پیش موجودی دارند که به آن‌ها الصاق شده است و به هم ریختن زنجیر کلام، تهی کردن آن از هرگونه معنی و رسیدن به ذات زبان نیست.

یدالله رؤیایی (۱۴۰۱-۱۳۱۱) که با طرح «شعر حجم»، یکی از چهره‌های برجستهٔ شعر آوانگارد محسوب می‌شود، معتقد است: «شعر نمی‌تواند معناهایی را که انسان به زبان داده است، از زبان بگیرد، بلکه برعکس با ارجاع‌آفرینی‌های تازه که می‌کند، امکانی تازه به آن -زبان- می‌دهد» (رؤیایی، ۱۳۹۳: ۲۷). وی نیز در نقد نظریات امثال براهنی می‌گوید: «حق نداریم حادثه‌جویی‌های لن‌ترانی وارد زبان بکنیم که یعنی داریم نحو می‌شکنیم» (همان: ۲۴).

٤-۲-۲. تغییر کاربردهای نحوی مقولات صرفی

براهنی در اشعار خود، مقولات دستوری را در محور کلام به‌جای یکدیگر به کار می‌گیرد. او در مؤخّره‌اش، اصطلاحی با عنوان «جابه‌جا سازی پرتابی» مطرح می‌کند و آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «شاعر باید یک حوزهٔ خلّاقه را از جا بکَند و در حوزه‌های دیگر، از طریق به هم زدن قوانین جملهٔ خطّی، زمان خطّی، مکان خطّی، آن را درحال جابه‌جا شدن، زمان‌به‌زمان شدن، فضابه‌فضا شدن به صورت پرتابی بروز دهد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۱۴۰). او این اصطلاح را در مقابل آنچه «جانشین سازی استعاری و نمادی در شعر نیما» می‌خواند، به کار می‌برد. براهنی معتقد است نیما «به‌رغم مساعی فراوانش در آوردن زبان جدید، بیشتر در شعر از طریق جانشین سازی استعاری و نمادی عمل کرده است تا جابه‌جاسازی پرتابی» (همان). وی همچنین می‌گوید: «چگونه شعر از طریق جابه‌جاسازی به وجود می‌آید؟ برای این کار لازم است وظایف آحاد دستوری جمله جابه‌جا شوند» (همان: ۱۸۸). سپس یک سطر از شعر خود را به‌عنوان مثال می‌آورد: «اسبی شبیه سبز که از یک ستاره به آن سرسرا سکوت سرازیر ساز» (همان). نمونه‌های متعدّد دیگری از این تغییر مقولهٔ دستوری را در اشعار او می‌توان یافت؛ نظیر: «گل می‌چکد به روی نمی‌دانم/.../از دوست‌داشتنی‌تر

از با نیست» (همان: ۹۹)؛ «اغمای آن‌سوی مردن چقدر جزبه‌جزئی‌شدن دارد» (همان: ۱۰۲).

زبان، نظام است؛ یعنی اجزای آن بر اساس قواعد و ضوابطی مشخّص در کنار هم قرار می‌گیرند تا زبان به هدف غایی خود دست یابد. در برنامهٔ کمینه‌گرای[1] چامسکی[2]، نظام زبان، متشکّل از دو بخش نظام محاسباتی[3] و فهرست واژگان[4] است. فهرست واژگان، مجموعه‌ای از عناصر واژگانی جهت استفاده در فرایندهای نحوی است و بخش محاسباتی زبان به‌وسیلهٔ سه عملیات انتخاب، ادغام و حرکت واژگان، اشتقاق جمله را انجام می‌دهد. دیسیلیو[5] و ایساک[6] در پژوهش خود دربارهٔ ماهیت فرایند ادغام، مشخّص کردند که بخش محاسباتی زبان در انتخاب، ادغام و حرکت واژگان به جایگاه‌های مختلف در جمله، تنها از واژگان و سازه‌هایی استفاده می‌کند که مشخّصه‌های واژی نحوی آن‌ها نسبت به یکدیگر، اصل «رابطهٔ شمول متناسب» را رعایت کنند (نک: ساداتی نوش‌آبادی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۶۳-۱۹۶). بر این اساس، دستورگریزی‌های نحوی که به ادبیت کلام می‌انجامند، از این اصل تبعیت می‌کنند و در عین حال که پیام را انتقال می‌دهند، موجب ایجاد تازگی و پیامی مضاعف در کلام می‌شوند. چنانچه هنجارگریزی‌های دستوری از این اصل تبعیت نکنند، موجب اختلال در اصل رسانگی زبان می‌شوند، بی آنکه ظرافت و زیبایی خاصّی به کلام ببخشند.

موسوی نیز بارها طبقهٔ دستوری واژه‌ها را تغییر می‌دهد و به تعبیری، «واژه‌گردانی» می‌کند. او بارها کلمات را در جایگاهی نحوی غیر از آنچه در دستور برایشان تعریف شده است، به کار می‌برد. برای مثال، در این نمونه‌ها که در حالت معمول باید از اسم یا صفت استفاده شود، قید به کار برده است:

---

1. Minimalist program
2. Noam Chomsky
3. Computational System
4. numeration
5. Anna Maria Di Sciullo
6. Isac

«آقا همیشه منتظر هیچ تازه‌ای است» (موسوی، ۲۰۰۳: ۳۰)؛ «چقدر قبلاً بودی چقدر بی‌ناگاه» (همان: ۱).

در این بیت، به‌جای قید «چند»، «هیچ» را به کار برده است:

«از هیچ مرد جمع شده توی ساک خود/ از هیچ زن سوار شده بعد یک ترن» (همان: ۱۷).

«واژه‌هایی مثل هیچ، هنوز و همیشه، در جمله، تنها قید واقع می‌شوند» (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۳: ۱۰۵) و به‌دلیل همین نقش اختصاصی است که قید مختص نام گرفته‌اند؛ امّا چنان‌که ملاحظه می‌شود، موسوی از قیدهای مختص در نقش نحوی دیگری جز قید استفاده کرده است. علی‌پور از این هنجارشکنی زبانی به «تغییر هویت شاخصه‌های دستوری» تعبیر کرده و آن را اقدامی برای ایجاد ساخت‌های نحوی تازه و در نهایت، رسیدن به شعر ناب دانسته است (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۹۷).

موسوی در مصراع «صعود کن به زمین، بامب! کفتر مضحک» (همان: ۲۲)، به‌جای فعل مرکّب «سقوط کن»، از «صعود کن» استفاده کرده است. او همچنین در مصراع «زنی که عاشق بمیرد و مرد از خود بخندد» (همان: ۳۴)، به‌جای حرف اضافهٔ «به»، حرف اضافهٔ «از» را به‌کار برده است. مثال‌هایی دیگر در خصوص نشاندن کلمات در غیر چینش نحوی و معنایی رایج، عبارت‌اند از: «چقدر در وسط زن محاصره شده‌ای» (همان: ۱۰۰)؛ «که از تو آمده و می‌رود به‌سمت آه» (همان: ۱)؛ «نگاه کن به خودت روی سمت تخته‌سیاه» (همان).

۳-۲-٤. استفاده از ترکیب و جمله در محلّ یک واژه

موسوی گاه در محور کلام، در محلی که بر اساس نحو معیار، تنها یک کلمه قرار می‌گیرد، از ترکیب و جمله استفاده می‌کند:

«میان شعر به عاشق‌شدن تجاوز کن» (همان: ۱۳)؛ «شبیه هیچ ندارم بدون تو اصلاً» (همان: ۶۳)؛ «و بی‌نهایت دیوار من تمام شدم» (همان: ۶۵)؛ «نگاه کن به زن یک دقیقه از اشباح» (همان: ۱۰۰)؛ «جنون گرفته‌ای از هی نگاه کن بر ماه» (همان).

٤-۲-٤. کلمات لولایی

پیش‌تر در بخش صرف، به یکی از ساختارشکنی‌های موسوی با عنوان «مسخ کلمه» اشاره کردیم. در نحو ابیات او نیز گاه با یک شیوهٔ خاصّ کاربرد کلمه مواجه می‌شویم که از آن به «کلمات لولایی» تعبیر می‌کنیم؛ به این اعتبار که کلمه همچون لولا در میان دو جمله قرار می‌گیرد و در عین حال که موجب اتّصال دو جمله است، در هر جمله، حضوری مستقل دارد و بدون ارتباط با جملهٔ دیگر، تکمیل‌کنندهٔ معنای آن جمله است. در مصراع «وسط که فال بگیرم تو را ورق بزنم» (همان: ۲)، «بگیرم» همکرد فعل ترکیبی جملهٔ نخست (فال بگیرم) و فعل جملهٔ بعدی (تو را بگیرم) است. در مصراع «لعنت به مرد... باد... به در زد فرار کرد» (همان: ۳۰)، «باد» فعل دعایی جملهٔ نخست و فاعل جملهٔ دوم است.

٥-۲-٤. تقدیم صفت بر موصوف در گروه‌های اسمی

موسوی همچنین در چند جا، قاعدهٔ وابسته‌های وابسته در گروه‌های اسمی را به هم زده و صفت را مقدّم بر موصوفش آورده که خود مضافٌ‌الیه هستهٔ آن گروه است. برای مثال: «و ارتفاع سپید آپارتمان کم نیست» (همان: ۲۹)، به‌جای ارتفاع آپارتمان سپید؛ «صدای خیس سماور در انتظار مرد» (همان: ۹۴)، به‌جای صدای سماور خیس؛ «صدای خیس کمربند و نالهٔ پاییز» (همان: ۸۴)، به‌جای صدای کمربند خیس. مانند این موارد در شعر براهنی: «به سحر گرم مرمر لمبرهایش می‌ریخت» (براهنی، ۱۳۹۴: ۳۹)؛ «شانه در تهی سینه‌های عاشق‌هاشان بردند» (همان: ۵۴). البته این شگرد دستوری که دارای کارکردی بلاغی و بُعد جمال‌شناسانه است، پیش‌تر در اشعار شاعرانی چون سهراب سپهری (۱۳۵۹-۱۳۰۷) و فروغ فرّخزاد (۱۳۱۳ـ ۱۳۴۵) به کار رفته است. سهراب می‌گوید: «آشنا هستم با سرنوشت ترِ آب، عادت سبز درخت» (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۴۵).

٦-۲-٤. استفاده از جملات انگلیسی در ابیات

مهدی موسوی در چند غزل، جمله‌ای انگلیسی را در میان شعر آورده است: «الو سلام... How are you ... که عاشقم... که Hello / و رقص بندری مرد با زن تانگو» (موسوی، ۲۰۰۳: ۱).

گنجاندن عبارت و جملهٔ انگلیسی در چارچوب عروض فارسی، مهارت و توانایی خاصّی می‌طلبد؛ امّا این کارها بر شعریت اثر نمی‌افزاید و نمی‌توان برای آن، جنبه‌ای هنری قائل شد و صرفاً می‌توان آن را یک تفنّن ادبی دانست.

٤. ۲. ۷. تکرار بخشی از جمله در تمام شعر

شاعر *فرشته‌ها خودکشی کردند*، در چند جا، یک کلمه یا عبارت را در مصراع‌های شعر تکرار کرده است. برای مثال، در غزلی با مطلع: «هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج بار گسست/ هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج آدم مست!» (همان: ۲۱)، عبارت «هزاروسیصدوپنجاه‌وپنج» را در تمامی مصراع‌ها تکرار کرده است. او در غزلی دیگر (همان: ۸۵)، تمامی مصراع‌ها را با واژهٔ «احمقانه» و در غزلی دیگر (همان: ۱۰۵) با «تو آمدی» آغاز کرده است. تفاوت این تکرارها با آنچه با عنوان مقولهٔ تضمین در شعر کلاسیک وجود دارد، این است که شاعران کلاسیک با این کار در پی قدرت‌نمایی و نشان‌دادن تسلّط خود بر زبان بوده‌اند؛ امّا موسوی بیش از آنکه به‌دنبال قدرت‌نمایی باشد، در پی نوآوری و تجربیات جدید است.

در شعر براهنی نیز نظیر این‌گونه تکرارها دیده می‌شود. در شعر «حتّی اگر صدا، صدای آخر دنیا باشد» (براهنی، ۱۳۹۴: ۲۸)، او «پنجاه‌وپنج» را در تمام سطرهای شعر آورده است.

نمونه‌های دیگری از هنجارگریزی‌های گفته‌شده در سطرهای پیشین را می‌توان در صفحات ۱۱، ۱۵، ۱۸، ۲۲، ۲۸، ۳۸، ۴۶، ۸۱ *فرشته‌ها خودکشی کردند* مشاهده کرد. در خصوص چنین هنجارگریزی‌هایی باید گفت آنگاه‌که شاعر تنها در پی شکستن معیارها و هنجارها در شعر باشد تا از صورت‌های به‌کاررفتهٔ زبان در اشعار پیش از سروده‌های خود بگریزد، از جوهرهٔ اصلی شعر و هنر که عاطفهٔ ناشی از یک شهود شاعرانه است،

بازمی‌ماند. هر نوآوری در عرصهٔ زبان به‌وسیلهٔ هنجارگریزی، بهرهٔ زیباشناختی نخواهد داشت؛ زیرا تصرّف در دستگاه صرفی و نحوی زبان، اوّلاً باید طبق قواعد نهفته در ذات زبان صورت گیرد و ثانیاً برآمده از حادثهٔ ذهنی آفرینندهٔ شعر باشد. حادثه‌ای که شاعر نتواند با واژگان و جملات مألوف، آن را بیان کند و به‌ناچار در لحظهٔ آفرینش شعر، زبان را برای القای آن واقعهٔ روحی و عاطفی، دگرگون‌تر به کار گیرد. «حضور آنچه ماورای تجربه‌های عمومی و مشترک است، در زبانی که از همان کلمات و همان بافت و ساختی شکل گرفته است که با آن تجربه‌های عمومی و قابل‌درک همگان بیان می‌شود، زبان را از خصلت و وظیفهٔ طبیعی خود که انتقال معنی و تجربه‌های مشترک است عاری می‌سازد و آن را بدل به مجموعه‌ای از دال‌های بدون مدلول در نظام نشانه‌شناختی زبان می‌سازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۵۶)؛ درحالی‌که در غزل‌های موسوی از چنین تکانه‌های عاطفی و روحی، نشانی نمی‌یابیم.

۵. نتیجه‌گیری

مهدی موسوی در *فرشته‌ها خودکشی کردند*، تحت‌تأثیر نظریات براهنی و در پی ایجاد تحوّلی در قالب کلاسیک غزل در حوزه‌های صرفی و نحوی زبان اشعارش، دست به تصرّفاتی زده است. در این زمینه، در محور صرفی زبان غزل‌هایش، ساختارشکنی‌هایی در مفردات و ترکیبات انجام داده است که بعضاً خلّاقانه‌اند؛ امّا غالباً باعث پریشانی تصاویر و ابهام در فضای بیت می‌شوند. موسوی در حوزهٔ مفردات سعی کرده واژه‌های جدیدی را در غزل وارد کند؛ امّا غزل‌های وی به‌لحاظ حضور ترکیبات در آن‌ها بسیار ضعیف هستند. در محور نحو نیز به اَشکال مختلف، در غزل‌هایش به هنجارشکنی زبانی پرداخته که گاهی به پراکندگی و گسیختگی ساختار کلّی غزل منجر شده است.

با نگاهی به ساختارشکنی‌های زبانی موسوی درمی‌یابیم که غالباً این رفتارهای زبانی او نه‌تنها قابلیت برداشت معنی‌های گوناگون را ایجاد نکرده، بلکه اساساً کلام را به‌سمت بی‌معنایی سوق داده است. این قبیل اشعار و ابیات، در کنار نداشتن اصل رسانگی، از

وجهۀ جمال‌شناسانه نیز بی‌بهره‌اند و چنین به نظر می‌رسد که به‌کارگیری «زبانیت»، در نهایت به حذف «ادبیت» انجامیده است. این دسته از اشعار در این مجموعه، فاقد کلیدی‌ترین عنصر شعر، یعنی عاطفه و احساس هستند.

به هم ریختن ساختار صرفی واژگان و نحو جمله‌ها، تغییر در نقش دستوری کلمات، دست‌بردن در زمان فعل‌ها، پرش‌های ناگهانی، حذف‌های بیجا و موارد دیگر، در کل، ساختاری پریشان و آشفته را در متن غزل به نمایش گذاشته که در عین متفاوت‌بودن، فاقد جنبۀ زیبایی‌شناسی است.

منابع

– احسانی اصطهباناتی، محمّدامین و محمّدرضا صرفی (۱۴۰۰)، **باباچاهی و مؤلّفه‌های زبانی شعر پست‌مدرن**، فصلنامۀ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارۀ ۲۳،صص ۷-۳۶.

– انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۳)، **دستور زبان فارسی ۲**، چ۳، تهران: فاطمی.

– بارت، رولان (۱۳۸۶)، **اسطوره، امروز**، ترجمۀ شیرین‌دخت دقیقیان، چ۴، تهران: نشر مرکز.

– باطنی، محمّدرضا (۱۳۷۱)، **پیرامون زبان و زبان‌شناسی**، تهران: فرهنگ معاصر.

– براهنی، رضا (۱۳۷۸)، **چگونه پاره‌ای از شعرهایم را گفتم**، بایا، شمارۀ ۱ و ۲، فروردین و اردیبهشت، صص۱۲-۱۹.

– ـــــــــــ (۱۳۸۰)، **طلا در مس**، ج۱، تهران: زریاب.

– ـــــــــــ (۱۳۸۳)، **نظریۀ زبانیت در شعر**، کارنامه، شمارۀ ۴۶ و ۴۷، آذر و دی۳، صص ۱۳۰ـ۱۳۸.

– ـــــــــــ (۱۳۹۴)، **خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم**، چ۷، تهران: نشر مرکز.

– پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، **در سایۀ آفتاب**، چ۲، تهران: سخن.

– تاج‌بخش، بهرنگ (۱۳۹۱)، **غزل پست‌مدرن (مصاحبه با سیدمهدی موسوی)**، وبلاگ هنر بدون مرز، به نشانی: http://honarbedunemarz.blogfa.com/post-264.aspx به‌روزرسانی: یکشنبه ۲مهر۱۳۹۱.

– حسینی‌نژاد، هادی (۱۳۹۱)، **تأثیرگذاری و جریان‌سازی؛ مسئله این است**، روزنامۀ آرمان، دوشنبه ۲۳بهمن۱۳۹۱، ص ۹.

– رؤیایی، یدالّه (۱۳۹۳)، **عبارت از چیست**، چ۲. تهران: نگاه.

– ساداتی نوش‌آبادی، سیدمهدی و همکاران (۱۴۰۰)، **نقش مشخّصه‌های نحوی در تعیین ترتیب ادغام سازه‌ها در اشتقاق جمله**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۶۳-۱۹۶.

– سارتر، ژان پل (۱۳۴۸) **ادبیات چیست؟**، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمانه.

– سپهری، سهراب (۱۳۸۷)، **هشت کتاب**، چ۴۷. تهران: طهوری.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۹)، **موسیقی شعر**، چ۱۲، تهران: آگه.

– ــــــــــــ (۱۳۹۲)، **با چراغ و آینه**، چ۴، تهران: سخن.

– صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.

– طاهری، قدرت‌اللّه (۱۳۹۳)، **بانگ در بانگ**، تهران: علمی.

– علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.

– فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، **سبک‌شناسی (نظریه‌ها و رویکردها)**، تهران: سخن.

– ــــــــــــ (۱۳۹۷)، **نظم نحوی و نقش آن در ادبیّت سخن**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۸۱، صص ۲۶۱-۲۸۶.

– فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴)، **دستور مفصّل**، چ۲، تهران: سخن.

– لنگرودی، شمس (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج۲، تهران: مرکز.

– موسوی، سیدمهدی (۲۰۰۳)، **فرشته‌ها خودکشی کردند**، استکهلم: نشر الکترونیکی مانیها.

– ــــــــــــ (۲۰۱۱)، **شناسه‌های غزل پست‌مدرن**، سایت متن نو، به نشانی: http://www.matneno.com/?p=1167، به‌روزرسانی ۲۳ژانویهٔ ۲۰۱۱.

– مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۷۰)، **گزیدهٔ غزلیات شمس**، به کوشش محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: امیرکبیر.

– ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۵)، **دستور تاریخی زبان فارسی**، به‌کوشش عفّت مستشارنیا، چ۱۰، تهران: توس.

– نصرآبادی، میرزا محمّدطاهر (۱۳۱۷)، **تذکرهٔ نصرآبادی**، به‌کوشش حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان.

– وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۳)، **دستور زبان فارسی (۱)**، چ۶، تهران: سمت.

– Leech, G.N. (1969), **A Linguistic Guide to English Poetry**, New York: Longman.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Stylistics of layers of Farrokhi Yazdi's poems based on Dr. Fotouhi's stylistics

Alamdar Zinatpour1/**Amir Hosein Hemmati***2/ **Mazaher Nikkhah**3

1: Ph.D. student of Persian language and literature of Azad Islamic University-Shahrkord

2: Associate Professor of Persian Language and Literature, Azad Islamic University-Shahrkord: Corresponding Author (hemmatiamir580@yahoo.com)

3: Assistant professor of Persian language and literature Azad Islamic University-Shahrkord

Layered stylistics is a method of contemporary stylistics that examines and analyzes works in a textual manner based on the layers that create them (lexical, phonetic, syntactic, rhetorical, and ideological). Using layered stylistics, one can achieve the characteristics of individual style, ideas and ideology that govern the text of the poet or writer. The main question of the research is how can the stylistic features of Farokhi's poetry be studied and determined using layered stylistics? This research deals with the descriptive-analytical method and library method to study the stylistic features of Farrokhi's poetry collection with a layered stylistic approach. After analyzing the characteristics of Farrokhi's individual style in the lexical layer, the frequency of sensory words is glorious with structural codes. From the stylistic feature of the syntactic layer, we can point to the shift from the standard syntax, the emphasis on the verb and the institution, as its tools, which has led to the formation of a continuous and active syntactic style. By examining the syntactic layer in the sections of word quality, markup arrangement, style and structure of sentences, etc., each section has a special stylistic feature. The verb and the institution have the most movement in the sentence level and the frequency of compound and simple sentences has caused the combined style. Sentence structures have rhetorical continuity. In the aspect of verbs, they have a predictive and then an emotional aspect and a high frequency. In terms of constraints, time and state constraints have a high frequency. In the grammatical sound section, the text has an active sound due to the frequency of transitive and quasi-unknown verbs, and also the expressive sound is the last component of light sound in Farrokhi.

Keywords: Farrokhi Yazdi; Poetry Divan; Layered stylistics; Critical discourse ana

-Zinatpour, A., Hemmati, A., Nikkhah, M. (2023). Stylistics of layers of Farrokhi Yazdi's poems based on Dr. Fotouhi's stylistics, 13(30), 131-160.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.25741.2022

مجله علمی
مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی

سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲

صفحات ۱۳۱ ـ ۱۶۰ (علمی ـ پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۱۰/۰۹ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۰۳ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۳

سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار فرّخی یزدی با تکیه بر کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی

علمدار زینت پور۱ / امیرحسین همّتی*۲ / مظاهر نیکخواه ۳

۱: دانشجوی دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.

۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. (نویسنده مسئول)

(hemmatiamir580@yahoo.com)

۳: استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.

چکیده: *سبک‌شناسی لایه‌ای، شیوه‌ای از سبک‌شناسی معاصر است که آثار را به شیوهٔ درون‌متنی و بر اساس لایه‌های به‌وجودآورنده (واژگانی، آوایی، نحوی، بلاغی و ایدئولوژیک) بررسی و تحلیل می‌کند. با بهره‌گیری از سبک‌شناسی لایه‌ای می‌توان به ویژگی‌های سبک فردی، اندیشه‌ها و ایدئولوژی حاکم بر متن شاعر یا نویسنده دست یافت. سؤال اصلی پژوهش این است که چگونه می‌توان ویژگی‌های سبکی شعر فرّخی یزدی (۱۲۶۸-۱۳۱۸ش) را با بهره‌گیری از سبک‌شناسی لایه‌ای بررسی و مشخّص کرد؟ این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و روش کتابخانه‌ای، به بررسی ویژگی‌های سبکی دیوان اشعار فرّخی با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای می‌پردازد. از ویژگی‌های سبک فردی فرّخی در لایهٔ واژگانی می‌توان به بسامد واژگان حسّی و شکوهمند با رمزگان ساختاری و از ویژگی سبکی لایهٔ نحوی، به جابه‌جایی از نحو معیار و تأکید بر فعل و نهاد به‌عنوان ادوات آن اشاره کرد که به شکل‌گیری سبک پیوسته و فعّال نحوی منجر شده است. با بررسی لایهٔ نحوی در بخش‌های کیفیت واژه‌گزینی، چیدمان نشان‌دار، سبک و ساختمان جملات و... هر بخش، ویژگی سبکی ویژه‌ای دارد. فعل و نهاد، بیشترین جابه‌جایی را در سطح جملات داشته و بسامد جملات مرکّب و ساده، سبب ایجاد سبک تلفیقی شده است. ساختمان جملات دارای پیوستگی بلاغی است. در بخش وجهیت افعال، وجه اخباری و سپس عاطفی و امری بسامد زیادی دارند. در وجهیت قید، قیدهای زمان و حالت، دارای بسامد بیشتر هستند. در بخش صدای دستوری، متن به‌واسطهٔ بسامد افعال متعدّی و شبه مجهول، دارای صدایی فعّال بوده و همچنین صدای رسا، آخرین مؤلّفهٔ سبک فرّخی است.*

کلیدواژه: *فرّخی یزدی، دیوان اشعار، سبک‌شناسی لایه‌ای، تحلیل گفتمان انتقادی.*

- زینب پور، علمدار؛ همتی، امیرحسین؛ نیکخواه، مظاهر (۱۴۰۲) سبک‌شناسی لایه‌ای اشعار فرّخی یزدی با تکیه بر کتاب سبک‌شناسی دکتر فتوحی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۱۳۱-۱۶۰ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.25741.2022

۱. مقدّمه

فرّخی یزدی از گروه شاعران کلاسیک است که هرچند در کاربرد قالب‌های شعری، از شیوهٔ سنّتی پیروی می‌کند، از لحاظ مضامین و درون‌مایهٔ اجتماعی و سیاسی و انعکاس مسائل روز، می‌توان او را جزء شاعران نوآور به شمار آورد. شهرت اصلی فرّخی در غزل سیاسی است؛ امّا در قالب‌های دیگر همچون رباعی و مسمّط، مهارت خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. غزل سیاسی یا به تعبیر دیگر، غزل نیمه‌سیاسی فرّخی، با زبان امروز سروده شده است، هرچند خمیرمایهٔ اصلی آن قدیمی است. شعر فرّخی به زبان مردم و توده‌هاست؛ چون او شاعر مردم است نه شاعر ستمگران و بیکاران و شبه‌روشن‌فکران و معمّاپسندان (رک: فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۱۴۰). فرّخی شخصیتی عمیق و چندبُعدی دارد و زندگی، مبارزات، اندیشه‌ها و اشعار و آثار قلمی او را از جهات گوناگون می‌توان تحقیق و بررسی کرد.

اشعار فرّخی در زمرهٔ آثار انتقادی است و حاوی نکات، اطّلاعات و انتقادات مربوط به جامعهٔ ایران عصر رضاخان است. به‌منظور مطالعهٔ سبک‌شناسانه و فهم بهتر این اشعار، از میان روش‌های سبک‌شناسانه که در دهه‌های اخیر به تنوّع و کثرت آن افزوده شده، روش سبک‌شناسی انتقادی را برای تحلیل و بررسی این اثر انتخاب کردیم. سبک‌شناسی انتقادی، اصطلاحی است «برای اشاره به آن دسته از آثار سبک‌شناختی که روش‌هایی را بررسی می‌کنند که در آن‌ها مفاهیم اجتماعی از طریق زبان آشکار می‌شوند» (نورگارد[1]، ۱۳۹۷: ۲۷). این گرایش از علم سبک‌شناسی، به‌دنبال ظهور تحلیل گفتمان انتقادی و به‌عنوان رویکردی تأثیرگذار در بررسی نقش ایدئولوژی در مطالعات زبان، ظهور و گسترش یافت (Jeffries, 2014: 408).

یک اثر ادبی، در سبک‌شناسی لایه‌ای، در پنج لایهٔ ایدئولوژیک، آوایی، بلاغی، نحوی و واژگانی بررسی می‌شود. «از مزایای این روش آن است که بهره‌گیری از روش‌های متنوّع را در هر لایه امکان‌پذیر می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸). همچنین

1. Nina Norgard

«مشخّصه‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها را در هر لایه به‌صورت مجزّا مشخّص می‌کند، کشف و تفسیر پیوند مشخّصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان می‌سازد و از آشفتگی، تحلیل و تداخل داده‌ها و دیدگاه‌ها جلوگیری می‌کند و در نهایت، امکان کاربرد نگرگاه‌ها و روش‌های مناسب را فراهم می‌آورد» (همان: ۲۲۷).

هدف از مطالعات سبک‌شناسی، کشف و تبیین ویژگی‌های حاکم بر متون و بررسی شاخصه‌هاست که «از رهگذر تحلیل عناصر سبک‌ساز، از جمله ساختارهای زبانی و لغوی اثر، اندیشه و عواطف گوینده و کارکرد صنایع ادبی و بلاغی، به تبیین سبک فردی نویسنده می‌پردازد» (مقیاسی و فراهانی، ۱۳۹۳: ۴۱)؛ در نتیجه، «بهترین روش برای مطالعهٔ سبک، با هدف کشف رابطهٔ قدرت و ایدئولوژی، روش لایه‌ای است» (درپر، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

در سبک‌شناسی لایه‌ای، لایهٔ واژگانی از مبانی کاربردی تحلیل و نقد ویژگی‌های سبکی یک اثر به شمار می‌آید و «بهترین موارد شناخته‌شده در مطالعاتی که دربارهٔ ایدئولوژی و زبان صورت می‌گیرد، تحلیل واژگان است» (ون دایک[1]، ۱۳۸۶: ۹۳)؛ زیرا تحلیل آثار ادبی از این مجرا، راهی است برای تفسیر عقاید و باورهای ارزشی که با بررسی ابعاد مختلف سطوح ادبیات و گفتار، محقّق می‌شود.

این پژوهش به بررسی اشعار فرّخی یزدی، در لایه‌های واژگانی و نحوی می‌پردازد و بسامدهای معنادار هر لایه را تحلیل می‌کند.

۱-۱. بیان مسئله

فرّخی یزدی از شاعران بزرگ عصر مشروطه و دوران بیداری است. وی در یزد و از خانواده‌ای فقیر برخاست و تحصیلات مقدّماتی را در مدرسهٔ مرسلین انگلیسی یزد به پایان رساند. استعداد شاعری فرّخی در همان دوران نوجوانی، پشت نیمکت‌های مدرسه شکوفا شد. پانزده‌ساله بود که به‌دلیل سرودن اشعار آزادی‌خواهانه، از مدرسه اخراج شد

1. Teun Adrianus van Dijk

و چندی به کارگری پرداخت. در دوران پیدایش مشروطیت، به آزادی‌خواهان پیوست و فعالیت‌های سیاسی خود را آغاز کرد (رک: آرین پور، ۱۳۸۷: ۵۳).

با گسترش مشروطه‌خواهی، روشن‌فکران تجدّدخواه بر رابطهٔ میان عقب‌ماندگی سیاسی و اجتماعی ایران از یک سو و ادبیات کهن از سوی دیگر تأکید می‌کردند. پس از وقوع انقلاب مشروطه، نخستین کوشش‌ها برای عدول از هنجارهای شعر کلاسیک صورت گرفت و اشعاری منتشر شد که تابع قواعد کهن وزن یا جایگاه قافیه نبود. لاهوتی، رفعت، خامنه‌ای و فرّخی یزدی، شاعرانی بودند که چنین آثاری خلق کردند. این شاعران از منظر تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی، بسیار اهمیت دارند. «فرّخی یزدی همراه با سرودن شعر، به روزنامه‌نگاری نیز پرداخت و با مقالات تند و آتشین در کنار اشعار سیاسی- انتقادی‌اش، حکّام و عاملان ظالمی چون وثوق‌الدّوله و ضیغم‌الدّوله را آماج سرزنش و نقدهای تند و بی‌پروا قرار می‌داد» (حکیمیان، ۱۳۵۷: ۳۱۷).

نگارندگان در این تحقیق، جامعهٔ آماری *دیوان فرّخی یزدی* را در دو لایهٔ واژگانی و نحوی، با رویکردی آماری-تحلیلی، تحلیل سبک‌شناسی کرده‌اند. تقسیم‌بندی مباحث پژوهش، بر اساس عناوین کتاب *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها* اثر محمود فتوحی انجام شده است.

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ سبک‌شناسی شعر فرّخی، پژوهش‌هایی به‌صورت کتاب، مقاله و پایان‌نامه و رساله‌های دکتری صورت گرفته است؛ ولی در خصوص سبک‌شناسی انتقادی شعر فرّخی، پژوهشی از این منظر انجام نشده است. در ادامه، به معرّفی پژوهش‌هایی که تا حدّی با موضوع این مقاله ارتباط دارند، پرداخته می‌شود.

ملک ثابت (۱۳۸۳) در مقالهٔ «اندیشه‌های دینی در اشعار فرّخی یزدی»، به بنیان‌های دینی در اشعار فرّخی اشاره داشته و مسائلی چون خداشناسی، معادشناسی، توجّه به پیامبران و اولیای الهی، معارف قرآن و اخلاق دینی را در اشعار وی بررسی کرده است. صادق‌زاده (۱۳۸۵) در مقالهٔ «بررسی سبک نثر مقالات فرّخی یزدی» به این موضوع

اشاره دارد که فرّخی، خودش بسیاری از سرمقالات و بعضی از مقالات را می‌نوشته و از نظر سبک انتقادی و گرایش‌های سیاسی و پیام‌رسانی در نثر مشروطیت، حائز اهمیت است. پورآلاشتی و عباسی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل زبانی اشعار فرّخی یزدی بر اساس نظریهٔ زیباشناسی انتقادی»، ابتدا مفاهیم اصلی در زیبایی‌شناسی انتقادی، چون انتقاد در هنر یا اثر ادبی، منش ایدئولوژیکی، قوّهٔ سیاسی- هنر، هنر انقلابی و خودمختاری در هنر را بررسی کرده‌اند. نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که شاعر در حوزهٔ زبان، از رهگذر ترکیبات خاص، زبان حماسی، ایجاد تحوّل معنایی در تعبیرات رایج در غزل، کاربرد لغات فرنگی و اصطلاحات عامیانه، نگرش انتقادی خاصّ خویش را اراده کرده است. رحم‌دل (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تاریخ سیاسی معاصر و تأثیر آن در تحوّل ادبی عصر فرّخی یزدی»، ضمن بررسی زمینه‌های ایجاد نهضت مشروطیت و تاریخ سیاسی معاصر، به میزان تأثیر جریان‌های سیاسی بر شعر فرّخی پرداخته است. سلطانی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بن‌مایه‌های دینی در دیوان فرّخی یزدی»، بیان می‌کند که فرّخی از جمله نویسندگان و شعرای نادر دورهٔ مشروطه است که متفاوت با جریان حاکم دین‌ستیزی و تجدّدگرایی اغلب شاعران و روشن‌فکران، دارای بنیان فکری مذهبی و ایدئولوژیک است و با دیدهٔ احترام به مذهب می‌نگرد. او مضامین و بن‌مایه‌های مذهبی و دینی فراوانی را در شعر خود به کار گرفته و از این مضامین در آگاهی‌بخشی و بیدارکردن جامعه و ظلم‌ستیزی و عدالت‌پروری بهره برده است. نصیری سلوش و حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «سبک شعر فرّخی یزدی»، اشعار فرّخی را به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران دورهٔ مشروطه، در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی و تحلیل کرده‌اند. آن‌ها عقاید سیاسی و اجتماعی و دینی او را بر پایهٔ گزارش‌هایی از اشعارش دریافته و رابطهٔ اوضاع سیاسی و اجتماعی دورهٔ مشروطه را با تحوّلات ادبی، زبانی و فکری شاعر مشخّص کرده‌اند. رادفر (۱۳۸۹) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «ذهن و زبان فرّخی»، به این نتیجه رسیده است که صدای رسای فرّخی هنوز از لابه‌لای اشعار و سخنانش، چه در روزنامهٔ طوفان و چه در مجلس به‌عنوان نماینده، به‌خوبی احساس می‌شود. او چون خود از طبقهٔ محروم جامعه

بوده، دردها و رنج‌های مردم را لمس می‌کرده و لحظه‌ای نتوانسته است سکوت کند. موسوی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «تحلیل اندیشه و سبک شعری فرّخی یزدی»، سبک شعری و ویژگی‌های ادبی، فکری و زبانی غزلیات فرّخی را بررسی و تحلیل کرده است. با توجّه به نتایج تحقیق، می‌توان بسامد بالای تشبیه در شعر فرّخی را به‌عنوان یک ویژگی سبکی بارز وی به شمار آورد. از نظر مختصّات زبانی، فرّخی در شعر خود کوشیده است مطابق فهم و درک عوام سخن بگوید و بنویسد؛ به همین دلیل، زبان شعر او بسیار ساده و عامیانه است. استفاده از واژگان کهن فارسی، توجّه به ایران باستان و تلمیحات اساطیری و مفاخره در اشعار وی را می‌توان از دیگر ویژگی‌های سبک شعری فرّخی یزدی به شمار آورد.

با بررسی پیشینهٔ تحقیق مشخّص شد که این اثر هنوز به‌طور جامع و کامل، تحلیل سبک‌شناسی نشده و ضرورت انجام پژوهشی مستقل در موضوع سبک‌شناسی شعر انتقادی فرّخی احساس می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. لایهٔ واژگانی

در شرح و تبیین «واژه»، فدایی وشکی می‌گوید: «واژه‌ها اوّلین و مهم‌ترین ابزار عینی‌کردن و بروز عواطف و اندیشه‌های شاعرانه است. واژه‌ها واحدهای موسیقایی و معناساز زبان را پدید می‌آورند و اجزای سازنده‌های گوناگونی هستند که در کارگاه خیال شاعر و نویسنده شکل می‌گیرد؛ به همین دلیل، هرچه دامنهٔ اندیشه گسترده‌تر باشد، واژه‌های متنوّع‌تر با بار معنایی بیشتری موردنیاز است. هرچه گنجینهٔ واژگانی اثری وسیع‌تر و دارای تنوّع بیشتری باشد، تصویرهای ساخته‌شده از خیال آن‌ها جنبهٔ هنری و زیبایی بیشتری پیدا می‌کند» (فدایی وشکی، ۱۴۰۱: ۲۱۸). لایهٔ واژگانی، یکی از لایه‌های بنیادین در شکل‌گیری یک اثر ادبی به شمار می‌آید؛ زیرا واژگان نقش مهمّی در شاکلهٔ سبک فردی ایفا می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت تنوّع سبک، بستگی به واژگان در کلام شاعر یا نویسنده دارد. «بسیاری سبک را هنر واژه‌نویسی می‌دانند و در

کار شناخت سبک‌ها بیش از هر چیز، چشم بر واژگان دوخته‌اند. این نگرگاه چندان بی‌پایه نیست؛ زیرا واژه، هم شناسنامه‌دارتر از دیگر سازه‌های زبان است و هم چونان انسان، زنده و پویاست» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۹).

در مطالعهٔ لایهٔ واژگانی، مؤلّفه‌هایی از قبیل اشاره‌گر (شاخص‌های اشخاص، مکان، زمان)، واژگان حسّی و انتزاعی، عامیانگی و شکوهمندی، عموم و خصوص، کهن‌گرایی و واژه‌سازی، رمزگان، نشان‌دار و بی‌نشان و دیگر مؤلّفه‌های ترادف، تضاد و تکرار بررسی می‌شوند. بررسی بسامدهای به‌دست‌آمده، ارتباط مؤلّف را با متن و مخاطب مشخّص می‌کند.

۲-۱-۱. اشاره‌گر

عنصر زبانی اشاره‌گر، مقیّد به بافت موقعیتی است؛ یعنی به مکان، زمان یا شخصیتی ا شاره دارد که از طریق باز شنا سی موقعیت اجرای سخن شناخته می شود. «ا شاره‌گر اجتماعی، عنوان، صفت و لقبی است که به اقتضای موقعیت اجتماعی افراد انتخاب می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۶۲). از طریق نام مکان‌ها، زمان‌ها، عنوان و لقب اشخاص هم می‌توان تأثیرات ایدئولوژیک متن را شناسایی کرد. با بررسی اشعار فرّخی، شاخص اشخاص، بسامد بیشتری در مقایسه با شاخص زمانی و مکانی دارد. شاخص‌های اشخاص به‌کاررفته، گویای مخاطبان شاعر است و شاخص مکانی، بیشتر به دربند، صحرا، کوه، گلستان، جهان، ایران، گیتی و کشتی اشاره دارد که بیانگر حالات روحی و روانی شاعر است. همچنین دیگر شاخص‌های مکانی، از جمله مجلس، عدلیه و ایران، حاکی از دیدگاه سیا سی حاکم بر ا شعار فرّخی ا ست. شاعر نام خود را به‌عنوان شاخص، وارد متن کرده است که بیشترین بسامد آماری را داراست. اگر شاخص ا شخاص، د سته‌بندی شود، می‌توان گفت مربوط به دایرهٔ ژانر سیا سی (مجلس، عدلیه، ایران، روس، کاخ، ایوان، جامعه) و گروه دوم مربوط به ژانر مذهبی و اخلاقی است، از جمله زاهدانه، بیت‌المال، زاهد، بخت، اقبال، شیخ. شاخص مردم، بیانگر دیدگاه کلّی‌نگری فرّخی است.

۲-۱-۲. رمزگان

رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است. هر رمزگان، نظامی از دانش است که امکان تفسیر، تولید و دریافت متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. «زبان، بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر، از جمله رمزگان‌های آداب، اطوار، اشارات، پوشاک، غذا، نظام‌های حرکتی و غیره، به‌واسطهٔ زبان، قابل‌توصیف است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۱).

مفهوم رمز در نشانه‌شناسی، بسیار بنیادی است؛ زیرا «معنای نشانه به رمزی که در آن قرار گرفته بستگی دارد. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب، باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌شود» (چیدلر[1]، ۱۹۹۷: ۲۲۱).

رمزگان شاخص‌های زبانی و نشان‌داری واژگان، از عناصری هستند که متن را با بافت‌ها و زیرمتن‌های اجتماعی و فرهنگی پیوند می‌دهند. «رابطهٔ معنادار واژگان با ایدئولوژی و قدرت را می‌توان با بررسی بسامد رمزگان‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و دیگر ساختارهای اجتماعی نشان داد» (همان: ۲۶۰). در آثار بررسی‌شده، بسامد رمزگان ساختاری، بیش از رمزگان فرایندی است. واژگان ساختاری، حضوری آشکارتر و ملموس‌تر دارند، به واقعیت و قطعیت نزدیک‌ترند و با دیدگاه و باور شاعر تناسب دارند. رمزگان ساختاری اشعار فرّخی، با توجّه به ایدئولوژی متن و محتوا، به‌ترتیب بسامد عبارت‌اند از:

الف. سیاسی- اجتماعی

این رمزگان به‌گونه‌ای است که مخاطب را با توجّه به قالب غزل، به ژانر اشعار سیاسی و اجتماعی و زیرژانرهای آن‌ها سوق می‌دهد که در تحلیل گفتمان نقد و تحلیل یاری می‌رساند. شاعر با توجّه به بافت شعر، به رمزگان سیاسی اهمیت زیادی داده و هدف آن، تشویق مخاطبان به مبارزه و قیام است؛ چنان‌که شاعر، نام آزادی را روح‌بخش جهان دانسته است. فرّخی در غزلیاتش با رمزگان سیاسی، اجتماعی و مذهبی، رمزگان فرایندی

1. Daniel Chandler

را به وجود آورده است؛ به‌گونه‌ای که رمزگان فرایندی، کارکردی برای بیان‌کردن ژانر سیاسی و اجتماعی دارد. یکی از رمزگان‌های سیاسی در شعر فرّخی، واژهٔ آزادی است. در شعر فرّخی، واژهٔ آزادی در ساخت هجده ترکیب به کار رفته است.

قسم به عزّت و قدر و مقام آزادی که روح‌بخش جهان است نام آزادی
(فرّخی: ۱۸۱)

ز آزادی جهان آباد و چرخ کشور دارا پس از مشروطه با افزار استبداد می‌گردد
(همان: ۱۵۷)

پیوستن به صف آزادی‌خواهان و ورود در حزب دموکرات یزد و سپس عزیمت به تهران و همکاری با حزب دموکرات تهران، به فرّخی بینشی سیاسی بخشیده بود. اوج واردشدن در چرخهٔ سیاسی حکومت، زمانی است که به‌عنوان نمایندهٔ اقلیت از حزب دموکرات یزد به مجلس راه یافته بود؛ چنان‌که می‌گوید: «شاعر سخن‌شناسم سایس وطن‌پرستم». انتشار روزنامهٔ طوفان و ارائهٔ مقالات و اشعار آتشین در برابر حاکمان و دولتمردان وابسته و مستبد، غوطه‌وری فرّخی را در گرداب مخاطره‌آمیز سیاست نشان می‌دهد:

گر خطرها داشت دریای سیاست فرخی حالیا ما با توکّل، دل بر این دریا زدیم
(همان: ۱۰۴)

شاعر معتقد است علم سیاست[1] انصاف نمی‌شناسد، راستی و صداقت ندارد و پیوسته متغیّر است. در زندان وثوق‌الدّوله، وی را مخاطب قرار داده و به‌دلیل از دست رفتن استقلال وطن، شِکوه سر می‌دهد:

گر بگویی کس ندارد قصد ایران، گویمت در سیاست راستی، انصاف در پولتیک نیست
(همان: ۲۳)

نمونه‌های دیگر عبارت‌اند از: سرمایه، دارایی، عدالت، مجلس، تمدّن، قانون، ملّت، بشر، وطن، استبداد، ظلم، ستم، انقلاب، کارگر و دهقان.

---

1. politic

ب. حماسی

عناصر حماسی در اشعار فرّخی، تنها به‌عنوان زیور شاعرانه (تلمیح) به خدمت گرفته نمی‌شود، بلکه هدف دیگر آن، برجسته‌سازی از رهگذر کهن‌گرایی است. زبان او زبان یک دردمند واقعی است که رنج و مشقّت را لمس کرده و با هدف تحوّل و دگرگونی در اوضاع حاکم و با تمسّک به این عناصر برای تحریک مردم، با عمق وجود به انتقاد از شرایط موجود می‌پردازد. شخصیت‌های حماسی، به‌شکل هدفمند در دیوان او حضور دارند؛ زیرا می‌خواهد شکوه و عظمت گذشتهٔ ایران را به مخاطب گوشزد کند؛ چراکه در عصر او کشور ایران از آن جامعهٔ آرمانی فاصله گرفته است. واژگان حماسی به‌صورت مختلف، ۱۳۵ بار در اشعارش به کار رفته و یکی از ویژگی‌های زبانی اوست.

کنون که ملّت روس است با مجاعه دوچار — گه تهمتنی است ای سلالهٔ سیروس
(فرّخی:۱۵۱)

ز فقر، آه جگرگوشگان کیکاووس — سزد اگر دل سیروس را کباب کند
(همان: ۱۰۵)

ز بیداد فزون آهنگری گمنام و زحمتکش — علمدار علم چون کاوهٔ حدّاد می‌گردد
(همان:۱۲۰)

ج. اخلاقی، مذهبی، عرفانی

آزادگی و پایبندی به آن، یکی از برجسته‌ترین اصول اخلاقی در نظر فرّخی است و زندگی او همواره با این افتخار، قرین بوده است.

با طبع بلند، قصر قیصر هیچ است — دارایی دارا و سکندر هیچ است
با خانه‌به‌دوشی به بر همّت ما — صد قافله گنج‌خانهٔ زر هیچ است
(همان: ۲۱۵)

خود تو می‌دانی نی‌ام از شاعران چاپلوس — کز برای سیم، بنمایم کسی را پای‌بوس
(همان: ۱۸۹)

مفهوم اخلاقی دیگری که در اشعار فرّخی به چشم می‌آید، کمک به نیازمندان است:

بر اسب پیلتن ای شه اگر سوار شدی تفقّدی به گدای پیاده باید کرد
(همان: ۳۳)

مفاهیم عرفانی و مذهبی نیز در اشعار فرّخی دیده می‌شود. هرچند بسامد زیادی ندارد، حاکی از توجّه او به قدرت القایی و انگیزشی عناصر مذهبی است.

به کوی باده‌فروشان قدم گذار و ببین به دور جام چو جمشید جم جلال مرا
(همان: ۱۴۸)

با فقر و فنا خو کن، زین عالم دون بگذر بنگر چه شد اسکندر با آن همه دارایی
(همان: ۱۵۳)

سربه‌سر غافل و پامال شد ایمان از کفر گوییا در تن ما عرق مسلمانی نیست
(همان: ۱۱۰)

در شرع ما که خدمت خلق از فرایض است انصاف طاعتی است که کم از نماز نیست
(همان: ۱۱۱)

جدول ۱- رمزگان فرایندی

رمزگان فرایندی با کارکرد سیاسی-اجتماعی	رمزگان فرایندی با کارکرد دینی، اخلاقی، مذهبی و عرفانی	رمزگان فرایندی با کارکرد حماسی
نام آزادی، احترام آزادی، بیچارگی عموم، غم ملّت، خرمن ابنای بشر، دشمن وطن، صبح استبداد، ظلم مکرّر، بیداد ضحّاکی و ظالم مظلوم‌کُش، خدای انقلاب،	چشمهٔ آب خضر، طبع بلند، همّت، کوی باده‌فروشان، فقر و فنا، اسلام‌پرست، حمزهٔ نام‌آور، خدا، خداوند و...	سلالهٔ سیروس، کاوهٔ حدّاد، بیداد فزون آهنگری، قارن، گرشاسپ، شاپور ساسان، رستم، گودرز، گیو، طوس و...

دسترنج کارگر، بیرق سرخ مساوات، مجلس اشرافی و...		

از آنجا که رمزگان، عنصری است که می‌توان به‌وسیلهٔ آن از ورای متن به زیرمتن‌ها و بافت‌ها دست یافت، با تأمّل در اشعار فرّخی، از اوضاع حاکم بر زمانی که شاعر می‌زیسته، درمی‌یابیم که جامعه، فضایی سیاسی داشته است که جست‌وجو در تاریخ آن دوران، از همین نتیجه حکایت می‌کند.

۲-۱-۳. نشان‌داری واژگان

نشان‌داری، مفهومی زبان‌شناختی است و بیشتر ناظر به معنای ضمنی واژگان در کنار معنای صریح آن‌هاست. واژگان در کنار معناهای صریحی که دارند، عموماً حاوی مفاهیمی ضمنی نیز هستند که جایگاه فرهنگی- اجتماعی آن‌ها را تعیین می‌کند؛ بنابراین، «زبان‌شناسان، واژگان را برحسب اینکه آیا نسبت به معنای صریح خود، جهت‌گیری خاصّی دارند یا خیر، به دو گروه واژگان نشان‌دار و بی‌نشان تقسیم کرده‌اند» (عبّاسی، ۱۳۹۳: ۶۰). گونه‌های نشان‌داری عبارت‌اند از: صوری، توزیعی، معنایی، موقعیتی و التزامی. همهٔ واژگان به‌طور یکسان، حامل ذهنیت و نگرش نویسنده نیستند. برخی خنثی هستند؛ یعنی از معانی ضمنی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی خالی‌اند و برخی دیگر، حامل معانی ضمنی و ارزش‌گذارانه هستند. بر این اساس، «زبان‌شناسان، واژگان را به دو دستهٔ بی‌نشان و نشان‌دار تقسیم کرده‌اند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۲). شایان ذکر است «واژگان بی‌نشان به آن دسته از امکانات زبان (آواها، واژگان، نحو) گفته می‌شود که ساده، عادی، خنثی و همگانی‌اند و آن را بخش پیش‌الگو یا ارزش‌های پایهٔ زبان هم می‌نامند و این واژگان طبیعی‌ترین، ساده‌ترین و در عین حال، بنیادی‌ترین واژگان زبان هستند که هسته‌ای هم نامیده می‌شوند» (همان: ۲۶۳). با بررسی صورت‌گرفته در اشعار فرّخی، مشخّص شد که شاعر از واژگان بی‌نشان بهره برده است و حضور واژگان نشان‌دار، چندان محسوس نیست؛ در نتیجه، فردیت شاعر در اشعار

منعکس نشده است. شاعر در انتخاب واژگان شعرش، معتدل عمل می‌کند و نگاهش خنثی و بی‌طرفانه است.

تا حیات من به دست نان دهقان است و بس جان من سر تا به پا قربان دهقان است و بس
رازق روزی‌ده شاه و گدا بعد از خدای دست خون‌آلود بذرافشان دهقان است و بس
(فرّخی: ۱۵۲)

۲-۱-٤. واژگان مترادف و متضاد و تکرار

فتوحی بررسی واژگان مترادف، متضاد و تکراری را به‌عنوان یک مؤلّفهٔ سبکی معرّفی کرده است؛ امّا «برخی این مؤلّفه‌ها را به‌منظور بررسی نحوهٔ ارتباط نویسنده با مخاطب معرّفی می‌کنند» (درپر، ۱۳۹۳: ۱۲۴). با بررسی اشعار فرّخی، واژگان تکراری، بسامد بیشتری در مقایسه با واژگان مترادف و متضاد دارند. بسامد زیاد واژگان تکراری، بیانگر تأکید در بیان مفاهیم ذهنی و باورهای شاعر است و جهت‌گیری نویسنده را نشان می‌دهد. بیشترین بسامد واژگان تکرارشده را می‌توان در دایرهٔ رمزگان‌ها و شاخص‌ها جست‌وجو کرد.

جدول ۳- نظریه در واژه‌ها

رمزگان		نشان‌داری		اشاره‌گر			دیگر مؤلّفه‌ها		
ساختاری	فرایندی	نشان‌داری	بی‌نشان	زمان	مکان	اشخاص	تضاد	تکرار	ترادف
۸۶درصد	۱۴درصد	۱درصد	۹۹درصد	۲۰درصد	۲۸درصد	۵۲درصد	۱۴درصد	۶۸درصد	۱۸درصد

۲-۱-۵. عامیانگی و شکوهمندی

هریک از دو بافت رسمی و عامیانه، واژگان خاصّ خود را دارند. «تعابیر عامیانه، واژگان و تعبیرهایی است که در میان گروه‌های پایین جامعه رایج می‌شوند. این بخش

از زبان در موقعیت‌های رسمی، پذیرفتنی نیست؛ زیرا نامأنوس، ناهموار، تند و گاه دور از ادب و گستاخانه است. در سویهٔ مقابل، واژگانی فاخر قرار دارند که دارای شکوه و اعتبار اجتماعی بالایی هستند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۳). واژگانی که فرّخی در اشعارش استفاده کرده، دارای بافت رسمی هستند که بیانگر موقعیت و پایگاه اجتماعی شاعر در جامعه است. تسلّط واژگان رسمی بر متن، بر اثر بسامد زیاد وجه اخباری و سخن‌گفتن قاطعانه است.

با هزاران رنج بردن گنج عالم هیچ نیست　　دولت آن باشد ز در، بی انتظار آید تو را
دولت هر مملکت در اختیار ملّت است　　آخر ای ملّت به کف کی اختیار آید تو را؟
(فرّخی: ۷۹)

۲-۱-٦. عموم و خصوص

در این مبحث، به بررسی واژگانی شعر، از منظر عام یا خاص و نیز اسم نوع یا اسم جنس بودن پرداخته می‌شود. «اسم خاص آن است که تنها بر یک فرد معیّن از افراد نوع دلالت کند و اسم خاص، کمتر از اسم عام، وابسته می‌گیرد و جمع می‌شود» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۸۴). با توجّه به بررسی‌های صورت‌گرفته، در اشعار فرّخی، بسامد واژگان عام بیشتر است؛ در نتیجه، سبک شاعر، ذهنی و دایرهٔ معنایی و محور جذب مخاطب و درجهٔ تصویری و نمایشی‌بودن متن آن نیز به‌مراتب محدود است.

دوش یارم زد چو بر زلف پریشان شانه را　　موبه‌مو بگذشت زیر بار دل‌ها شانه را
نیست عاقل را خبر از عالم دیوانگی　　گر ز نادانی ملامت می‌کند دیوانه را
(فرّخی: ۷۹)

۲-۱-۷. کهن‌گرایی و واژه‌سازی

هنجارگریزی واژگانی، یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن، زبان خود را برجسته می‌کند؛ «بدین ترتیب که برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژهٔ زبان هنجار، واژه‌ای جدید می‌آورد یا می‌آفریند» (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۳)؛ بنابراین، هم کاربرد واژگان کهن و قدیمی و هم ساختن واژگان تازه، هر دو منجر به خروج از هنجار عادی

زبان و نهایتاً تمایز سبکی می‌شود. «واحدهای زبان (تکواژها، واژگان، عبارات و ساخت‌های نحوی) بر پیشانی خود، مُهر زمان دارند؛ این یعنی هویت تاریخی و تاریخ‌مندی زبان» (فتوحی، ۱۳۹۱ :۲۵۴).

فرّخی یزدی تحت‌تأثیر جریان‌های سیاسی و اجتماعی و برای ایجاد زبانی حماسی در اشعار خویش، به احیای واژگان قدیمی و کاربرد آن پرداخته و بسیاری از واژه‌ها، افعال و حروف اضافه را در زبان شعر خویش به کار گرفته است. ساخت کهن‌گرا در شعر فرّخی به‌لحاظ آشنایی او با متون گذشته و تأثیری که از سازوکارهای شعر گذشته پذیرفته، بسیار متنوّع و گسترده است؛ به‌طوری که کاربرد فراوان واژه‌های باستانی، یکی از مشخّصه‌های سبکی فرّخی است. وی با کاربرد بجا و شایستهٔ واژه‌ها و بافت‌ها و ساخت‌های کهن، با توانایی بی‌نظیر خود، در حُسن گزینش و ترکیب و هماهنگی بین زبان و محتوا، زبانی اصیل و فخیم و باصلابت آفریده است.

رهروان عشــق هریک خسرو عهد خــودند　　بی‌سران راه حق را حاجت دیهیم نیست
(فرّخی: ۲۵)

تا مگــر از زردرویی رخ بتابـیم ای رفــیقان　　چهـرهٔ ما را ز خون سرخ دشمن غازه باید
(همان: ۲۷)

نوک کلک فرّخی در آمـهٔ خـون شد شناور　　تا که طوفانی نماید این محیط بی‌کران را
(همان: ۸۶)

۲-۱-۸. واژگان حسّی و ذهنی

در تعریف واژگان حسّی و ذهنی آمده است: «واژگانی که بر عقاید، کیفیات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند، انتزاعی‌اند و واژگانی که بر اشیای واقعی و محسوس دلالت دارند، عینی و حسّی‌اند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۱). بررسی واژگان حسّی و ذهنی، به شناسایی سبک حسّی یا ذهنی آثار می‌انجامد. با بررسی اشعار فرّخی، بسامد واژگان حسّی، بیش از انتزاعی ارزیابی می‌شود؛ بنابراین، سبک واژگانی شاعر، سبکی محسوس،

نمایشی و شفّاف و روشن است و تصاویر، مدلول واضح‌تری را در ذهن مخاطب می‌سازند؛ ازاین‌رو، مخاطب با ابهام کمتری در شعر فرّخی روبه‌روست.

گل‌رنگ شد در و دشت از اشک‌باری ما چون غیر خون نبارد ابر بهاری ما
با صدهزار دیده، چشم چمن ندیده در گلستان گیتی، مرغی به خواری ما
(فرّخی، ۱۳۸۵: ۷۸)

با توجّه به شواهد بالا آشکار می‌شود که فرّخی بر انتقال صریح مفاهیم و اندیشه‌های خود به ذهن مخاطب اهتمام دارد.

جدول ٤- واژه‌گزینی در لایهٔ واژگانی

واژه‌گزینی							
حسّی	ذهنی	عام	خاص	عامیانه	فاخر	کهن‌گرایی	واژه‌سازی
۵۷درصد	۴۳درصد	۶۱درصد	۳۹درصد	۹درصد	۹۱درصد	۵۳درصد	۴۷درصد

۲-۲. لایهٔ نحوی

در لایهٔ نحوی، با بررسی اشعار از رهگذر دستور زبان فارسی، می‌توان به اندیشهٔ شاعر دست یافت. «در این لایه، نظم واژه‌ها و جابه‌جایی در ساختار نحوی جمله‌ها، ساده، مرکّب و پیچیده‌بودن آن‌ها، استقلال و تناوب جمله‌ها و نیز بررسی مقولهٔ وجهیت، از جمله مواردی است که می‌تواند موردتوجّه قرار گیرد. در این میان، بررسی مؤلّفهٔ وجهیت، در فعل جملات و بندها در تعیین میزان قطعیت متن و نیز مطالعهٔ رابطهٔ قدرت میان گوینده و مخاطب، اهمیت ویژه‌ای دارد» (سالک، ۱۴۰۰: ۲۰۷).

فتوحی در معرّفی الگویی برای مطالعهٔ سبک‌شناسی یک اثر در لایهٔ نحوی، به این نکته اشاره می‌کند که سبک‌شناسی در لایهٔ نحوی، به موضوع چیدمان واژگان و نظم دستوری کلمه می‌پردازد. «نحو منظّم، مولود ذهن نظام‌مند است. ساخت اندیشه، با نحو، پایهٔ پیوند آشکارتری دارد تا با واژه. کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، نوع جمله‌ها، کیفیات وجه و زمان، همگی بیانگر نوع اندیشه‌اند؛ بنابراین، کیفیات روحی و ذهنیات پنهان گوینده در عناصر نحوی، بیشتر خودنمایی می‌کند. باید از رهگذر همین

عناصر نحوی نشان‌دار، ردّپای سبک و اندیشه و دل‌سپردگی گوینده به موضوعات را دنبال کرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۷). منظور از بررسی نحوی، بررسی قواعد حاکم بر شیوهٔ ترکیب واژگان و شکل‌گرفتن جمله‌ها در یک زبان است. در این کاربرد، نحو در برابر صرف (تکواژشناسی یا دانش ساخت واژه) قرار دارد.

در لایهٔ نحوی، مؤلّفه‌هایی از قبیل پیوند جمله‌ها، پیوستار بلاغی جمله‌ها، چیدمان طبیعی جمله، چیدمان نشان‌دار، زمان، طول جمله‌ها، صدای دستوری، کیفیت واژه‌گزینی در جمله و وجهیت، با شرح و جزئیات بیشتر بررسی شده است. مؤلّفه‌های فوق را می‌توان به دو دسته که میزان قطعیت متن و ویژگی ساختمان و سبکی جمله را مشخّص می‌کنند، تقسیم کرد؛ امّا در این مقاله، هر مؤلّفه، مجزّا بررسی می‌شود.

۲-۲-۱. پیوند جمله

از دیرباز، دو ساخت نحوی ساده و مرکّب رایج در گفتار، ملاک تمایز دو نوع سبک مقطّع و سبک ترکیبی بوده است. رابطهٔ دستوری میان جمله‌های هر متن، چهار نوع سبک نحوی گسسته، هم‌پایه، وابسته، متّصل و تودرتو را متمایز می‌کند. «پیوستار دستوری، حاصل همکاری عناصر زبانی، مانند حرف ربط، شرط، پیوندها و وابسته‌سازهاست. نهایتاً این دو عامل معنایی و صوری هستند که یک متن را منسجم می‌سازند» (همان: ۲۸۰).

در این بخش، جملات از منظر ساده، هم‌پایه و مرکّب بررسی شده‌اند. جملات مرکّب و سپس هم‌پایه دارای بسامد زیادی هستند که سبک فرّخی را وابسته ساخته‌اند؛ یعنی جملات در آن، حامل اندیشه‌های وابسته به هم هستند.

در چنگ تار زلفت، تا نیمه‌شب دل من چون نی نوا نمودی، چون دف خروش کردی
(فرّخی: ۱۷۹)

دل می‌تپد به سینهٔ تنگم ز سوز عشق چون مرغ بی‌پری که به کنج قفس بماند
(همان: ۱۳۹)

جدول ۵- پیوند جملات

پیوند جمله		
مرکّب	ساده	هم‌پایه
۵۲درصد	۱۹درصد	۲۹درصد

۲-۲-۲. پیوستار بلاغی جمله‌ها

در اصطلاح زبان‌شناختی، پیوستار بلاغی عبارت است از پیوند و جاذبهٔ مولکولی میان جمله‌های یک پاراگراف. این مسئله در مباحث تحلیل گفتمان و آموزش سبک و نگارش، با این پرسش مطرح می‌شود: «واحدهای اندیشه (جمله‌ها) تداوم دارند یا گسسته‌اند؟» (فروزنده، ۱۳۹۳ :۱۰۷)، جملات موجود در ابیات فرّخی دارای پیوستگی ارزیابی می‌شوند که این مقوله نشان می‌دهد شاعر در بیان جملات، رعایت‌کنندهٔ تداوم منطقی اندیشه و توالی آن‌ها بوده است. نکتهٔ مهم آن است که علاوه بر پیوستار دستوری، دارای پیوستار معنایی نیز هست. پیوستار یا انسجام معنایی، از سازگاری منطقی زمان و زبان، ارتباط گزاره‌ها و معانی ضمنی با دانش عمومی ما و سازگاری آن‌ها با مشخّصه‌های نحوی کلام حاصل می‌شود.

۲-۲-۳. چیدمان طبیعی در جمله

زبان معیار در سبک‌شناسی، مبنای کشف و شناسایی هنجارگریزی‌های سبکی است؛ بنابراین، در بررسی نحو هر متن، باید میزان خروج از معیارهای آن متن بر اساس نحو پایه یا هنجار سنجیده شود. نحو پایه، عبارت است از نظم سازندهٔ زبان. «اگر نحو پایه را عبارت از نظم عادی ساخت‌های جمله‌ها در یک زبان تعبیر کنیم، در این صورت، قواعد نحوی پایه در یک زبان، بر اساس پرکاربردترین ساخت‌های نحوی آن تدوین می‌شود و شامل ساختارهای معمولی و متعادل جمله‌های زبان است که بیشترین جمله‌های یک زبان با آن تولید می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱ :۲۷۰). هنجارگریزی و جابه‌جایی از نحو معیار در اشعار فرّخی، با فاصلهٔ آماری کمی بسامد دارد؛ چنان‌که میزان جابه‌جایی و عدم‌جابه‌جایی، یکسان است. زبان فرّخی در اشعارش، ساده و گاه دور از پیچیدگی در

جای‌گردانی نحوی است. جابه‌جایی ارکان در اشعارش، بسامد زیادی ندارد و پایبندی او را به نحو پایه، آشکار می‌سازد.

با توجّه به مبحث جای‌گردانی نحوی، ارکان جمله و اشعار فرّخی بررسی شده است تا میزان جابه‌جایی و میزان حذف هریک مشخّص شود و از این طریق بتوان به سبک فردی شاعر دست یافت. بیشترین جابه‌جایی را فعل و سپس نهاد در اشعار فرّخی داشته‌اند؛ بنابراین، انجام عمل، رخداد و ادوات مربوط به عملِ صورت‌گرفته و سپس نهاد و چگونگی رخداد عمل برای شاعر اهمیت دارد. در بخش حذف ارکان جمله، فعل، بیشترین و نهاد، کمترین حذف را داراست.

۲-۲-٤. چیدمان نشان‌دار

نحوشناسان امروزی در برابر نظم پایه یا نحو معیار، نظم نشان‌دار را مطرح می‌کنند. «اگر در یک متن، نظم عادی نحو، به‌خاطر تأکید بر بخشی از کلام تغییر کند و ساختاری غیرمتداول و نامعمول و متفاوت با نظم پایه داشته باشد، نشان و تشخّص خاصّی خواهد یافت» (همان: ۲۴۷). بر این اساس، هنجارگریزی نحوی جملات بررسی شد تا از این طریق، میزان تأکید و اهمیت ذهنی شاعر بر ارکان جمله مشخّص شود. بررسی صورت‌گرفته به این شیوه است که کدام‌یک از ارکان جمله در آغاز قرار گرفته‌اند. بسامد هنجارگریزی فعل ۲۸درصد است که ناشی از تفکّر و دیدگاه خاص شاعر در خصوص افعال و رخداد و ادوات و عناصر وابسته به آن است. جابه‌جایی نهاد ۲۱درصد است. تقدیم فعل بر ارکان جمله در شعر فرّخی، بیشترین بسامد را در میان انواع هنجارگریزی نحوی دارد.

کن نظام شهر را موقوف بهر امتحان　　تا بدانـــی این حقایق درخور تشکیک نیست
(فرّخی: ۲۴)

می‌کند تهدید ما را این بنای ارتجاع　　منهدم این کاخ را از صدر تا دروازه باید
(همان: ۲۷)

تقدیم فعل بر نهاد:

حال ما یک چند دیگر گر بدین‌سان بگذرد بدتر از ماضی شود ایام استقبال ما
(همان: ۲۱)

تقدیم فعل بر مسند:

گر کشته‌شدن باشد پاداش گنهکاری ای بس تن بدکاران کز دار نگون باید
(همان: ۴۸)

تقدیم فعل بر مفعول:

در بیت زیر، مفعول در پایان جمله و بعد از فعل آمده است.

به هنگام سیه‌روزی علم کن قد مردی را ز خون سرخ‌فام خود بشوی این رنگ‌زردی را
(همان: ۱۱)

جدول ٦- آمار کلّی ارکان جمله

نهاد		فعل		مفعول	مسند	قید	متمّم
بسامد	محذوف	بسامد	محذوف				
۵۴درصد	۴۶درصد	۶۱درصد	۸درصد	۴۱درصد	۳درصد	۲۱درصد	۶۸درصد
چیدمان نشان‌دار (جابه‌جایی در آغاز جمله قرارگرفتن)							
۲۱درصد		۲۸درصد		۱۲درصد	۹درصد	۱۱درصد	۱۹درصد

۲-۲-۵. زمان

عامل زمان در جمله، نشان‌دهندهٔ میزان فاصلهٔ گوینده یا نویسنده با موضوع است. تغییر فاصلهٔ گوینده با واقعیت، زاویهٔ دید و ذهنیت وی را تغییر می‌دهد؛ ازاین‌رو، «عامل زمان، متغیّر مهمّی در میزان واقع‌گرایی متن و شیوهٔ نگاه مؤلّف به امور به شمار می‌رود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۱). افعال ماضی ساده بیشترین بسامد را دارند که بیانگر زیادشدن فاصلهٔ گوینده با واقعیت و اصل حادثه است و اطمینان گوینده دربارهٔ خبر، کاهش می‌یابد؛ امّا «کاربرد فعل ماضی ساده برای بیان عملی است که در گذشته انجام گرفته، بدون توجّه به دوری و نزدیکی زمان» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۴: ۴۱). بسامد آماری مضارع ساده با اختلاف زیاد، چشمگیر است. بسامد افعال مضارع، بیانگر کم‌شدن فاصلهٔ

شاعر از اشعارش است و اینکه موضوعات بیان‌شده با افعال مضارع، موضوعات همیشگی شاعر هستند. به‌طور کلّی، بسامد استفاده از زمان گذشته و حال، بیش از زمان آینده است.

علم شد در جهان فرهاد در جانبازی شیرین نه هرکس کوه‌کن شد در جهان فرهاد می‌گردد
(فرّخی:۱۲۰)

استخوان بشکسته‌ایم امّا به ایمان درست خاک استغنا به فرق مومیایی کرده‌ایم
(همان: ۱۶۰)

خود تو می‌دانی نی‌ام از شاعران چاپلوس کز برای سیم بنمایم کسی را پای‌بوس
(همان: ۱۸۹)

جدول ۷- زمان افعال

مضارع اخباری	مضارع التزامی	مضارع ساده	آینده	امری	ماضی ساده
۱۳درصد	۳درصد	۲۰درصد	۱درصد	۷درصد	۴۴درصد
ماضی نقلی	نقلی مستمر	نقلی بعید	ماضی التزامی	ماضی استمراری	
۲درصد	۱درصد	۱درصد	۳درصد	۵درصد	

۲-۲-٦. طول جملات

جمله، بلندترین واحد سازمانی در نحو است و اگر هر ساخت نحوی، شکلی از یک واحد اندیشه باشد، می‌توان از رهگذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد؛ زیرا «طول جملات، نسبتی با میزان درنگ و تأمّل گوینده در یک واحد فکری دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۷۵). جملات به‌کاررفته در اشعار فرّخی، هفت، هشت و پنج کلمه‌ای هستند که نشان‌دهندهٔ تعادل معنا و لفظ در سبک شاعر است. شاعر تمایلی به ساخت جملات طولانی ندارد و این نکته را آشکار می‌سازد که شاعر در بیان معنا، لفظی مساوی و متناسب با آن در نظر گرفته است که این مطلب، مرتبط با مقولهٔ «مساوات» در علم معانی است.

تا فرّخی از سرّ غم عشق خبر شد رجحان دهد از هر خبری بی‌خبری را
(فرّخی: ۸۹)

جدول ۸- بسامد طول جملات

طول جملات					
یک کلمه	دو کلمه	سه کلمه	چهار کلمه	پنج کلمه	شش کلمه
۵درصد	۷درصد	۹درصد	۱۰درصد	۱۲درصد	۱۰درصد
هفت کلمه	هشت کلمه	نه کلمه	ده کلمه	یازده کلمه	دوازده کلمه
۱۰درصد	۱۱درصد	۸درصد	۶درصد	۴درصد	۳درصد
سیزده کلمه	چهارده کلمه	پانزده کلمه	شانزده کلمه	هفده کلمه	
۱درصد	۱درصد	۱درصد	۱درصد	۱درصد	

۲-۲-۷. صدای دستوری و سبک

بخشی از رابطهٔ سبک و اندیشه، در صدای دستوری بازتاب می‌یابد. منظور از صدای دستوری، رابطهٔ میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت‌کنندگان در فرایند فعلی (فاعل، مفعول و...) است. صدای دستوری در کنار دیگر وجوه فعل، مانند زمان، نمود، وجهیت و حالت شناخته می‌شود. صداهای دستوری عبارت‌اند از: صدای فعّال، منفعل، انعکاسی، میانی، سببی و دوجانبه.

با استفاده از افعال لازم، متعدّی، اسنادی و شبه مجهول، صدای سبکی اشعار فرّخی بررسی شده است. از آنجا که بسامد افعال متعدّی و شبه مجهول، صدای فعّال و بسامد افعال لازم و اسنادی، صدای منفعل دارند، با توجّه به بسامد افعال متعدّی (۵۱درصد و شبه مجهول ۳درصد)، اشعار فرّخی، صدایی فعّال دارند. صدای فعّال و مؤثّر، بیان‌کنندهٔ انجام یک عمل توسّط عنصر اصلی جمله (نهاد) است. «وقتی نهاد جمله کنشگر یا عامل

فعل باشد، جمله، صدای فعّال و مؤثّر دارد. این صدا ازآن‌رو فعّال نامیده می‌شود که عمل از جانب کنشگر که پویاترین یا فعّال‌ترین بخش جمله است، جاری می‌شود و در کلام بسط پیدا می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۵).

آن زلف مشک‌بو را تا زیب دوش کردی　　سرو بنفشه‌مو را عنبرفروش کردی
(فرّخی: ۱۷۹)

کن روان از خون دل جو در کنار خویشتن　　تا مگر آن سـرو دلجو در کنار آید تو را
(همان: ۸۰)

از دیگر صداهای دستوری، می‌توان انعکاسی، سببی، میانه و دوجانبه را نام برد. صدای انعکاسی آن است که در نحو، فاعل و مفعول یا کنشگر و کنش‌پذیر، یک مرجع دارند. صدای میانی در همهٔ زبان‌ها نیست. این صدا در جمله‌ای حضور دارد که فعل لازم در آن ظاهری فعّال دارد. صدای دوجانبه در جمله‌ای شنیده می‌شود که فاعل و مفعول، فعلی را به‌طور متقابل اجرا می‌کنند. «در صدای سببی، نهاد جمله سبب وقوع فعل است نه کنشگر و فاعل واقعی» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۱۱). با بررسی صورت‌گرفته، اشعار فرّخی، صدایی انعکاسی دارند که فعّال است. «صدای انعکاسی، زمانی است که فاعل و مفعول یا مبتدا و خبر در جمله یک مرجع دارند و بازتاب فعل به خود فاعل برمی‌گردد» (همان: ۳۰۰).

فرّخی کاین ادبیات سروده است خشن　　عذرخواه است صمیمانه ز ابناء وطن
(فرّخی: ۲۰۵)

منصور که در عدلیه قادر شده است　　دیر آمده زود از مصادر شده است
هشتادویک ابلاغ خلاف قانون　　از جانب آن جسور صادر شده است
(همان: ۱۷۹)

صدای دستوری ممکن است ایستا یا پویا باشد. «صدای ایستا آن است که یک عمل برای فاعل در یک محدودهٔ زمان معیّن انجام شده و خاتمه یافته است و صدای پویا یا دینامیک آن است که تداوم رخ‌دادن یک فرایند را بیان می‌کند» (همان: ۳۰۱). این

موضوع در کتاب‌های دستور زبان، با عنوان افعال تداومی و لحظه‌ای بیان شده است. با تعریفی ساده‌تر، «افعال لحظه‌ای به افعالی گفته می‌شود که عملشان در یک لحظه رخ می‌دهد و در ادامه، جریان پیدا نمی‌کند. افعال تداومی، افعالی را می‌گویند که عملشان در یک لحظه اتّفاق می‌افتد؛ امّا ادامه پیدا می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۴: ۳۹). با بررسی صورت‌گرفته، اشعار فرّخی، صدایی ایستا دارند.

گنج عزّت کنج عزلت بود آن را دل چو یافت دیگرش از بی‌نیازی حاجت گنجینه نیست
(فرّخی: ۱۱۲)

تا رفیقان چون به یک‌رنگی دورنگی می‌کنند از چه تفسیر دورنگی را زرنگی می‌کنند
(همان)

جدول ۹- صدای دستوری

بررسی افعال			
لازم	متعدّی	اسنادی	شبه مجهول
۱۶درصد	۵۱درصد	۳۰درصد	۳درصد
صدای دستوری			
انعکاسی	میانی	دوجانبه	سببی
۸۴درصد	۶درصد	–	۶درصد
صدای دستوری			
ایستا		پویا	
۴۶درصد		۵۴درصد	

۲-۲-۸. وجهیت

وجهیت عبارت است از میزان قطعیت گوینده در بیان یک گزاره که به‌طور ضمنی، به‌وسیلهٔ عناصر دستوری نشان داده می‌شود و بیان‌کنندهٔ منظور یا قصد کلّی گوینده یا درجهٔ پایبندی او به واقعیت یک گزاره یا باورپذیری، اجبار و اشتیاق به آن است. وجه، مقوله‌ای نحوی-معنایی است که نظر و دیدگاه گوینده را در جمله در خصوص موضوع

سخنی که بیان می‌کند، نشان می‌دهد. وجه در ساختمان بند از آن جهت اهمیت دارد که حاکی از جهت‌گیری‌های خاص نویسنده است به آنچه می‌گوید (رک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۵).

۲-۲-۸-۱. وجهیت در فعل

وجهیت در فعل جمله و قید نمود دارد. کتاب‌های دستور زبان فارسی وجهیت در فعل را در سه وجه اخباری، امری و التزامی معرّفی کرده‌اند؛ امّا در این پژوهش، وجوه ذکرشده توسّط فتوحی، مبنای کار قرار گرفته است. در اشعار فرّخی، وجه اخباری و سپس وجه‌های عاطفی و امری با فاصلهٔ آماری بسیار، نمود دارند. بسامد زیاد وجه اخباری، بیانگر وقوع قطعی یک رخداد و ارتباط نزدیک شاعر با رخدادهاست؛ بنابراین، بسامد زیاد وجه اخباری، شاعر را در ارتباطی نزدیک با مفاهیم شعری‌اش نشان می‌دهد و مخاطب را متوجّه دغدغه‌های درونی او می‌کند. وجه عاطفی دربردارندهٔ شور و هیجان و احساسات نسبتاً زیاد شاعر است. بسامد وجه امری نیز بیانگر حاکمیت و قطعیت شاعر در انجام کارهاست. میزان اندک وجه تمنّایی، بیانگر فقدان امید، آرزو و دعا در شاعر است و فرّخی به‌گونه‌ای محافظه‌کارانه برخورد کرده است.

وجه اخباری:

انقلاب ما چه شد از دست ناپاکان شهید　　نیست غیر از خون پاکان خون‌بهای انقلاب
(فرّخی: ۹۲)

تا تو را در راه آزادی تن صد چاک نیست　　نیستی در پیش یاران پیشوای انقلاب
(همان)

وجه عاطفی:

خوار و زار و بی‌کس و بی‌خانمان و دربه‌در　　با وجود این همه غم، شاد و خرسندیم ما
کشتی ما را خدایا ناخدا از هم شکست　　با وجود آنکه کشتی را خداوندیم ما
(همان: ۸۰)

وجه امری:

فتوحی تعریف وجه امری را در ذیل وجه التزامی آورده و وجه امری را نشان‌دهندهٔ جهت‌گیری و حالت گوینده به اجرای یک عمل از نوع درخواست، توصیه، اجبار و فرمان بیان کرده است (رک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۵).

کن روان از خون دل جو در کنار خویشتن تا مگر آن سرو دلجو در کنار آید تو را
فرّخی بسپار جان وز انتظار آسوده شو گر به بالینت نیامد در مزار آید تو را
(فرّخی: ۸۰)

۲-۲-۸-۲. وجهیت در قید

با بررسی قید و وجهیت آن می‌توان به دیدگاه نویسنده پی برد. قیدها حامل دیدگاه گوینده دربارهٔ موضوع‌اند و شدّت و ضعف تلقّی، باور و دل‌بستگی وی را به عقاید و ایدئولوژی‌ها نشان می‌دهند. «از طریق بررسی قیدها همچنین میزان واقع‌گرایی و منطقی‌بودن یا آرمان‌گرایی و احساساتی‌بودن سبک گوینده را می‌توان بازشناسی کرد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). شعر فرّخی زمانمند و مبتنی بر قید حالت است. قیدهای حالت عموماً بیانگر حالات مستی و بی‌خودی و ناراحتی بوده و قیدهای زمان بیشتر بر شب، صبحدم و سحر دلالت دارند. بسامد قید زمان بیانگر منطقی‌بودن شاعر است که به زمان انجام کارها دقّت می‌کند. بسامد قید حالت، بیانگر شخصیت احساساتی شاعر است. وجود دو بُعد شخصیتی منطقی و احساساتی در کنار یکدیگر، شخصیتی جالب را نشان می‌دهند که شاعر سعی بر غلبهٔ منطق بر احساسات دارد.

مرگ هم در شب هجران به من ارزانی نیست بی‌تو گر زنده بمانم ز گران‌جانی نیست
(فرّخی: ۱۷)

خرّم آن روزی که در میخانه با می‌خوارگان تا به شب از نشئهٔ می، های‌وهویی داشتیم
(همان: ۱۶۳)

از خلال مبحث وجهیت می‌توان ساختار نحوی با محتوای وجهیت را این‌گونه بیان کرد: وجهیت، کیفیت و چگونگی بیان امور و موضوع از جانب گوینده است. جهت‌گیری گوینده در کلام، نوع رابطهٔ او را با شنونده مشخّص می‌کند و می‌توان از

آن با عنوان «نقش بینافردی سخن» یاد کرد. بررسی وجهیت، کار بازنشانی نقش‌ها و معانی ساخت‌های زبانی را آسان می‌کند؛ به‌گونه‌ای که از جنبه‌های روان‌شناختی زبان و سبک مؤلّف، می‌توان اطّلاعات دقیق‌تری به دست آورد. از طریق بررسی وجهیت، میزان پایبندی متن به عقاید و ایدئولوژی‌ها مشخّص می‌شود.

جدول ۱۰- وجهیت

وجهیت در فعل								
تمنّایی	التزامی	شرطی	امری	تردیدی	پرسشی	تأکیدی	عاطفی	اخباری
۱درصد	۲درصد	۳درصد	۱۴درصد	۱درصد	۷درصد	۱۲درصد	۱۳درصد	۴۷درصد

وجهیت در قید								
مختص	تنوین‌دار	کیفیت	حالت	زمان	مکان	کمیت	تکرار	پرسشی
۱۴درصد	۲درصد	۲درصد	۲۲درصد	۳۶درصد	۵درصد	۵درصد	۴درصد	۱۰درصد

۳. نتیجه‌گیری

فرّخی در بخش واژه‌گزینی، از واژگان حسّی بهره برده است. واژگان حسّی سبب شکل‌گیری سبک محسوس و نمایشی شده است. بسامد واژگان عام، بیانگر گسترش دایرهٔ تخاطبی اشعار است. یکی از ویژگی‌های برجستهٔ سبکی اشعار فرّخی، بسامد واژگان شکوهمند و کهن‌گرایی و واژه‌سازی است. استفاده از واژگان کهن یا نوواژه‌ها باعث تمایز سبکی می‌شود. ساخت کهن‌گرا در شعر فرّخی به‌لحاظ آشنایی او با متون گذشته و تأثیری که از سازوکارهای شعر گذشته پذیرفته، بسیار متنوّع و گسترده است. در بخش تأثیر ایدئولوژیک واژه، بسامد رمزگان ساختاری، سبب نزدیکی واژگان شعر به قطعیت و واقعیت شده و شاعر تحت سیطرهٔ نظام زندگی اجتماعی است. شاخص اشخاص، بیشترین بسامد را در مقایسه با شاخص‌های مکانی و زمانی دارد. فرّخی در وهلهٔ اوّل، خود را و سپس اشخاص دایرهٔ ژانرهای سیاسی و مذهبی را وارد متن کرده که بیانگر دایرهٔ مخاطبان شاعر است. در مبحث نشان‌داری و بی‌نشانی واژگان، واژگان بی‌نشان که ساده، خنثی و عادی هستند، بسامد دارند. این واژگان به واقعیت نزدیک

هستند که ویژگی متون علمی است نه ادبی. متون ادبی باید حامل واژگان نشان‌دار باشند و دیدگاه و ذهنیت نویسنده، نمود پیدا کند. از دیگر نکات بررسی‌شده، مؤلّفه‌های تکرار، تضاد و مترادف است. بسامد زیاد تکرار، نشانگر تأکید شاعر بر مفاهیم ذهنی خود است.

با بررسی لایهٔ نحوی در بخش‌های کیفیت واژه‌گزینی، چیدمان نشان‌دار، سبک و ساختمان جملات و... هر بخش، ویژگی سبکی خاصّی دارد. در بخش واژه‌گزینی، چیدمان طبیعی جملات از نحو معیار جابه‌جایی دارد. فعل و نهاد بیشترین جابه‌جایی را در سطح جملات داشته‌اند و این امر، مشخّصهٔ چیدمان نشان‌دار است. از آنجا که جابه‌جایی ارکان جمله، انگیزهٔ فردی دارد، رخداد عمل و فعل و ادوات آن برای شاعر مهم است. طول جملات هفت و هشت‌کلمه‌ای، بیانگر تناسب کلام با محتواست. بسامد جملات مرکّب و ساده، سبب سبک تلفیقی شده است. ساختمان جملات دارای پیوستگی بلاغی هستند. در بخش وجهیت افعال، وجه اخباری و سپس عاطفی و امری، بسامد زیادی دارند. این مسئله، بیانگر سخن‌گفتن شاعر از جایگاه بالا و دانایی اوست. در وجهیت قید، قیدهای زمان و حالت دارای بسامدی زیاد هستند؛ بنابراین، زمان و چگونگی رخداد عمل برای شاعر اهمیت دارد. زمان افعال ماضی، نشانگر تمرکز فکری شاعر در گذشته است. در بخش صدای دستوری، متن به‌واسطهٔ بسامد افعال متعدّی و شبه مجهول، دارای صدایی فعّال است. این صدای فعّال بر صدای انعکاسی سبک نیز تأثیرگذار بوده است. همچنین صدای رسا آخرین مؤلّفهٔ صدای سبک در فرّخی است.

منابع

- آرین پور، یحیی (۱۳۸۷)، **از نیما تا روزگار ما**، ج۳، چ۵، تهران: زوّار.
- چیدلر، دانیل (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ۳ ،تهران : سورهٔ مهر.
- حسن پورآلاشتی، حسین و رضا عباسی (۱۳۸۹)، **تحلیل زبانی اشعار فرّخی یزدی بر اساس نظریهٔ زیباشناسی انتقادی**، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش۱۷، صص ۱۱۴-۱۴۵.
- حکیمیان، ابوالفتح (۱۳۵۷)، **فهرست مشاهیر ایران**، تهران: دانشگاه تهران.

– درپر، مریم (۱۳۹۳)، **سبک‌شناسی لایه‌ای: توصیف و تبیین بافتمند سبک نامهٔ شمارهٔ یک غزالی**، ادب‌پژوهی، شمارهٔ ۲۷، صص ۱۱۵-۱۳۶.

– رادفر، معصومه (۱۳۸۹)، **ذهن و زبان فرّخی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور.

– رحم‌دل، غلامرضا (۱۳۸۹)، **تاریخ سیاسی معاصر و تاثیر آن در تحوّل ادبی عصر فرّخی یزدی**، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۹، صص ۳۸-۵۴.

– سالک، امیرحسین و محمّد امیر جلالی (۱۴۰۰)، **سبک شناسی انتقادی نامهٔ شاه تهماسب صفوی به سلطان سلیمان عثمانی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۹۷-۲۳۲.

– سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: قصّه.

– سلطانی، منظر (۱۳۹۱)، **بن‌مایه‌های دینی در دیوان فرّخی یزدی**، مجلهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۳-۱۹.

– صادق‌زاده، محمود (۱۳۸۵)، **بررسی سبک نثر مقالات فرّخی یزدی**، کاوش‌نامهٔ یزد، شمارهٔ ۱۳، صص ۴۹-۷۰.

– صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.

– _____ (۱۳۹۱)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.

– عبّاسی، پریا (۱۳۹۳)، **نقد و بررسی سبک‌شناسانهٔ اشعار میمنت میرصادقی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه الزهرا.

– فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.

– _____ (۱۳۸۸)، **سبک‌شناسی ادبی سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی‌سازی زبان**، فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی، شمارهٔ ۴۱، صص۲۴ -۴۱.

– فدایی وشکی، زهره و ماه نظری (۱۴۰۱)، کاربرد **تصویرهای زبانی (واژگانی- نحوی) در طومار شیخ شرزین**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۲۷، صص ۲۱۱- ۲۳۸.

– فرّخی یزدی، میرزا محمّد (۱۳۸۵)، **دیوان اشعار**، تصحیح حسین مکّی، چ۸، تهران: امیرکبیر.

– فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، **دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی**، دو جلد، تهران: امیرکبیر.

– _____(۱۳۸۴)، **دستور مفصّل امروز؛ بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید**، چ۲، تهران: سخن.

– فروزنده، مسعود و امین بنی‌طالبی (۱۳۹۳)، **ابزارهای آفرینندهٔ انسجام متنی و پیوستار بلاغی در ویس و رامین**، شعرپژوهی، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۷- ۱۳۴.

– مقیاسی، حسن و سمیرا فراهانی (۱۳۹۳)، **سبک‌شناسی خطبهٔ ۲۷ نهج‌البلاغه**، پژوهش‌نامهٔ نهج‌البلاغه، شمارهٔ ۷، صص ۴۱-۶۲.

– ملک ثابت، مهدی (۱۳۸۳)، **اندیشه‌های دینی در اشعار فرّخی یزدی**، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۹-۱۶۴.

– موسوی، مهرانگیز (۱۳۹۰)، **تحلیل اندیشه و سبک شعری فرّخی یزدی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید رجایی.

– نصیری سلوش، سیّده‌زهره و عبدالله حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۵)، **سبک شعر فرّخی یزدی**، مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۳، صص ۱۵۹-۱۸۱.

– نورگارد، نینا (۱۳۹۷)، **فرهنگ سبک‌شناسی**، ترجمهٔ احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: مروارید.

– وحیدیان، کامیار (۱۳۹۴)، **دستور زبان**، تهران: سمت.

– ون دایک، تئون ای. (۱۳۸۶)، **نظرات و ایدئولوژی‌ها در مطبوعات**، ترجمهٔ زهرا حدّاد و کوثر شهنی، رسانه، سال ۱۸، شمارهٔ ۴، صص ۸۵-۱۱۸.

– Jeffries, L. (2010), **Critical Stylistics: The Power of English**, Houndmils, Basingstoke: Palgrave Macmillan

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Analysis of the Discursive Logic of the Author-Narrator's Continuous Metatexts in the Shazdeh Hamam by Papoli Yazdi

Kayhan Saeedi*1/Seyyed Ahmad Parsa2
1: Master's student of Persian language and literature, University of Kurdistan
2: Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan: Corresponding Author (dr.ahmadparsa@gmail.com)

The subject of the present study is to analyze of the discursive logic of the author-narrator's continuous metatexts in the *Shazdeh Hamam* by *Papoli Yazdi* (1327-) based on the metatextuality of the *Genette (1930-2018)*. *Shazdeh Hamam* is the autobiography of *Mohammad Hossein Papoli Yazdi*, five volumes of which have been published so far and the first volume has been reprinted 34 times up to now, which shows the good popularity of this book. Part of this popularity in addition to the author-narrator's style prose, honesty, and frankness in revealing the facts, is related to its continuous metatexts; because the author, once in the role of narrator, recounts the events of his life and another time, in the role of a researcher, analyzes them. This issue turns the author-narrator an impartial narrator to an intervening narrator. The present study intends to analyze the discursive logic of continuous metatexts in the first volume of the book *Shazdeh Hamam* using descriptive–analytical method and the theory of Genette metatextuality. The reason to choose the first volume is the distance between the writing and the occurrence of events in which the existence of metatexts and their discursive logic are illustrated vividly. Also, the model of *Theo Van Leeuwen*'s legitimation which offers four strategies for accreditation, moral evaluation, rationalization, and myth-making, has been used in this article. The result shows that achieving the desired situation forms the core of the author-narrator discourse; a discourse that is based on the critique of the current situation. This criticism which is the product of the author's knowledge, practical experience, his expertise, education and teaching in prestigious European universities, has made him to use metatexts in explaining the cause, interpretation, enlightenment, solution presentation, and the cases like this.

Keywords: metatextuality, the discursive logic, Shazdeh Hamam, autobiography, Papoli Yazdi

-Saeedi, K., Parsa, A. (2023). Analysis of the Discursive Logic of the Author-Narrator's Continuous Metatexts in the Shazdeh Hamam by Papoli Yazdi, 13(30), 161-190. Doi: 10.22075/jlrs.2022.25127.1993

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣١ ـ بهار ١٤٠٢
صفحات ١٦١ ـ ١٩٠ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۰۸/۱۲ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۰۶ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف–راوی در شازده حمام پاپلی یزدی

کیهان سعیدی* ۱ / سید احمد پارسا ۲

۱: دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

۲: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول) dr.ahmadparsa@gmail.com

چکیده: *شازده حمام، زندگی‌نامهٔ خودنوشت محمّدحسین پاپلی یزدی (متولّد ۱۳۲۷) است که تاکنون پنج جلد از آن منتشر گردیده و با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شده است. موضوع پژوهش حاضر، تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف–راوی در شازده حمام پاپلی یزدی، بر اساس فرامتنیت ژرار ژنت (۱۹۳۰–۲۰۱۸) است. این پژوهش به شیوهٔ توصیفی– تحلیلی و بر اساس فرامتنیت ژنت و تحلیل گفتمان ون لیوون صورت گرفته است. جامعهٔ آماری این پژوهش، کتاب پنج‌جلدی شازده حمام و حجم نمونه، جلد اوّل این کتاب است که تاکنون ۳۴ بار تجدید چاپ شده است. دلیل انتخاب جلد اوّل، فاصلهٔ نگارش و وقوع رخدادها در آن است که وجود فرامتن‌ها و منطق گفتمانی آن‌ها را بهتر ترسیم می‌کند. تجزیه و تحلیل داده‌های این پژوهش، بر اساس تحلیل محتوا صورت گرفته است. نتیجه نشان می‌دهد در این کتاب، شاهد فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف– راوی هستیم که موجب شده از آن‌ها در تعلیل، تفسیر، روشنگری، نقد وضعیت موجود، ارائهٔ راهکار و نمونه‌هایی از این دست استفاده کند که در متن پژوهش به‌تفصیل به آن‌ها پرداخته شده است.*

کلیدواژه: *فرامتنیت، منطق گفتمانی، شازده حمام، زندگی‌نامهٔ خودنوشت، پاپلی یزدی.*

– سعیدی، کیهان؛ پارسا، سید احمد (۱۴۰۲) تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف–راوی در شازده حمام پاپلی یزدی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۱۶۱–۱۹۰ .
Doi: 10.22075/jlrs.2022.25127.1993

۱. مقدّمه

پیوند دانش‌های گوناگون علوم انسانی، موجب پدیدآمدن رویکردهای تلفیقی کارآمدی در حوزهٔ بینامتنیت[1] شده است. ژرار ژنت[2] فرامتن را یکی از اقسام پنج‌گانهٔ ترامتنیت[3] قرار داده است. از دیدگاه او، فرامتنیت[4] رویکرد تأییدی یا انکاری دربارهٔ یک متن است که نویسنده یا ناقدی در خارج از متن، آن را ارائه می‌دهد. در بسیاری از متون روایی فارسی، به فرامتن‌های درون‌متنی برمی‌خوریم که از سوی نویسنده با اهداف مختلف، از جمله تفسیر، تعلیل، ارائهٔ راهکار و... نوشته شده است. این فرامتن‌ها گفتمان خود نویسنده هستند و مؤلّف- راوی را از راوی بی‌طرف به راوی-مفسّر تبدیل می‌کنند. به‌رغم اهمیت این فرامتن‌های پیوسته، تاکنون به گونهٔ بایسته به آن‌ها توجّه نشده است. پژوهش حاضر برای رفع این کاستی، به تبیین چرایی و تعیین کارکردها و مؤلّفه‌های گفتمانی فرامتن‌ها در زندگی‌نامهٔ خودنوشت *شازده حمام* می‌پردازد و می‌کوشد منطق گفتمانی فرامتن‌های مؤلّف-راوی را در گفتمان روایی نویسنده تحلیل کند.

۲-۱. بیان مسئله

کتاب *شازده حمام*، اتوبیوگرافی محمدحسین پاپلی یزدی (۱۳۲۷-) است که تاکنون پنج جلد از آن چاپ شده است. نوع زندگی مؤلّف- راوی، نشست‌وبرخاست او با اقشار فرودست و فرادست جامعه، تحصیل و تدریس در دانشگاه‌های داخل و خارج، مسافرت‌های فراوان، تناسب رشتهٔ تحصیلی (جغرافیای انسانی) با رویکردهای او در این کتاب، در کنار نثر شیوای مؤلّف- راوی، پیراستگی متن از واژه‌ها و اصطلاحات دشوار، صداقت، صراحت و وجود فرامتن‌های پیوستهٔ او موجب شده هر مخاطبی با هر سنّ‌وسالی به اقتضای درک خود، مطالب را دریابد و همین مسئله، کتاب را با استقبال فراوان روبه‌رو کرده است. ۳۴ بار تجدید چاپ تا تاریخ نگارش این مقاله، به‌خوبی مؤیّد

1. Intertextuality
2. Gerard Genette
3. Transtextuality
4. Metatextuality

این ادّعاست. به نظر می‌رسد علاوه بر نکات یادشده، بخشی از این استقبال، مربوط به فرامتن‌های پیوستهٔ آن بوده که یکی از تفاوت‌های بارز این کتاب با کتاب‌های دیگر از این نوع است. پاپلی یزدی در این کتاب، یک بار در نقش راوی، به بازگویی وقایع زندگی خود می‌پردازد و دیگر بار در نقش یک پژوهشگر، به تحلیل آن می‌پردازد. تحلیلی که چنان استادانه در قالب فرامتن‌های پیوسته جای گرفته که به‌سختی تفکیک‌پذیر است. خواننده در این کتاب، با دو نقش مؤلّف- راوی و مؤلّف- مفسّر روبه‌روست که محصول فاصلهٔ زمانی وقوع رخدادها و نگارش آن‌هاست. این فاصله در جلد اوّل کتاب بیشتر و در جلدهای بعدی کمتر است. در جلد اوّل، خواننده با کودکی مواجه است که راوی زندگی خود است؛ امّا از آنجا که این نگارش در زمان پختگی نویسنده صورت گرفته، در جای‌جای کتاب، شاهد فرامتن‌های پیوسته هستیم که در آن‌ها مؤلّف به اقتضای کلام، به تفسیر، تعلیل، روشنگری، سنجش و مقایسه، اقناع مخاطب و از همه مهم‌تر ارائهٔ راهکار برای اصلاح جامعه و ترسیم آرمان‌شهر مدّنظر خود می‌پردازد. همین مسئله، مؤلّف- راوی را از راوی بی‌طرف به راوی مداخله‌گر تبدیل می‌کند.

پژوهش حاضر بر آن است تا با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از نظریهٔ فرامتنیت ژنت، به تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوسته در جلد اوّل کتاب *شازده حمام* بپردازد. فاصلهٔ زمانی وقوع رخدادها و نگارش آن، دلیل اصلی انتخاب جلد اوّل بوده است. در تحلیل داده‌ها، منطق گفتمانی مؤلّف- مفسّر با استفاده از شیوه‌های تحلیل گفتمان و تحلیل محتوا تجزیه و تحلیل شده است. پژوهش حاضر در همین زمینه می‌کوشد به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. دلایل به‌کارگیری فرامتن‌ها از سوی مؤلّف- راوی چیست؟

۲. مؤلّفه‌های تشکیل منطق گفتمانی فرامتن‌های مؤلّف- راوی در کتاب *شازده حمام* کدام است؟

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ نظریهٔ فرامتنیت ژنت پژوهش‌هایی صورت گرفته که به نظر می‌رسد از میان آن‌ها تنها روضاتیان و گرامی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به تقسیم‌بندی دوگانهٔ فرامتن‌های پیوسته و گسسته اشاره کرده‌اند. بررسی‌های دقیق انجام‌گرفته نشان می‌دهد تا تاریخ تدوین این پژوهش، فقط چهار مقاله دربارهٔ اتوبیوگرافی *شازده حمام* نوشته شده است.

محسنیان‌راد و نگهبان مروی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به بررسی و تحلیل سنّت، مدرنیته و شرایط جوامع درحال گذار در کتاب *شازده حمام* پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده در اثر خود، بیش از هر چیز، به توصیف یک جامعهٔ سنّتی پرداخته است. جامعه‌ای که برخلاف انتظار، با گذشت زمان رو به سنّتی‌ترشدن است. به‌طور کلّی، رویکرد نویسنده به مضمون سنّت، منفی است و از دید او مردم به‌سوی سنّت‌های منفی درحال حرکت هستند و سرعت مدرن‌شدن به‌کندی پیش می‌رود. پناهی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به بازنمایی اخلاقیات در کتاب *شازده حمام* می‌پردازند و نشان می‌دهند که ویژگی‌های اخلاقی از قبیل مناعت طبع، احترام به ریش‌سفیدها، مهمان‌نوازی، اخلاق پهلوانی، ایثار و دوری‌جستن از حسد، در این روایت به چشم می‌خورد. کشاورزی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای به بررسی مفهوم عدالت اجتماعی در ادبیات با تکیه بر ادبیات داستانی و رمان *شازده حمام* پرداخته است. نویسنده به مفهوم عدالت اجتماعی در این کتاب می‌پردازد و در آن، به نمونه‌هایی مانند تبعیض جنسیتی اشاره می‌کند. پناهی و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ کوتاه خود به بازنمایی وضعیت زنان در کتاب *شازده حمام* به شیوهٔ تحلیل محتوا پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر زنان کتاب *شازده حمام*، زنانی ستمدیده و قربانی فرهنگ مردسالارانهٔ جامعهٔ ایرانی هستند. البته در این اثر، زنان کنشگر و قهرمان نیز که با تقدیر خود جنگیده‌اند، کم نیستند.

نگاهی به پژوهش‌های یادشده نشان می‌دهد تاکنون پژوهشی در خصوص بررسی کتاب *شازده حمام* از منظر تحلیل گفتمان فرامتن‌های پیوسته انجام نگرفته و نوشتهٔ حاضر، اوّلین کوشش در این زمینه است.

٤-۱. ضرورت و اهمیت تحقیق

درک بهتر گفتمان و ایدئولوژی مؤلّف در متن، آگاهی از نقدها، نظریات و راهکارهای او، تغییر نگرش خوانندگان و پژوهشگران این نوع آثار در بازشناسی و بازخوانی فرامتن‌های پیوسته و به تبع آن، درک بهتر متن، پژوهش در این زمینه را از اهمیت بسزایی برخوردار می‌سازد.

۲. چارچوب و الگوی نظری پژوهش

بینامتنیت یکی از نظریه‌های جدید قرن بیستم است. این نظریه را اوّلین‌بار ژولیا کریستوا[1] (۱۹۴۱-)، با الهام از نظریهٔ گفت‌وگومندی و چندصدایی میکائیل باختین[2] (۱۹۷۵-۱۸۹۵)، برای هرگونه ارتباط میان متون گوناگون مطرح کرد و بعدها پژوهشگران دیگری همچون رولان بارت[3] (۱۹۸۰-۱۹۱۵)، لورانژنی[4] (۱۹۴۹-)، میکائیل ریفاتر[5] (۱۹۲۴-۲۰۰۶) و ژرار ژنت به آن پرداختند. ژنت با گسترش این مسئله، آن را ترامتنیت نامید که بینامتنیت یکی از اقسام پنج گانهٔ آن است. فرامتنیت، پیرامتنیت[6]، سرمتنیت[7] و بیش‌متنیت[8] دیگر اقسام ترامتنیت هستند. فرامتنیت بر اساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده که ژنت آن را چنین معرّفی کرده است: «سومین گونهٔ استعلای متنی که من فرامتنیت می‌نامم، رابطه‌ای است که اغلب به آن تفسیر می‌گویند و موجب پیوند یک متن با متن دیگری می‌شود که بدون اینکه لازم باشد از آن نقل کند یا نامی از آن ببرد، درباره‌اش سخن گوید؛ چنان‌که هگل[9] در پدیدارشناسی روح به‌طور تلویحی و گویا بی‌صدا نودورامو را یادآوری می‌کند. این رابطه به بهترین شکل، همان نقد است.

---

1. Julia Kristeva
2. Mikhail Bakhtine
3. Roland Barthes
4. Laurent Jenny
5. Michael Riffaterre
6. Paratextuality
7. Arcitextuality
8. Hypertextuality
9. Georg Wilhelm Friedrich Hegel

به‌طور طبیعی، برخی از فرامتن‌های نقد و تاریخ نقد همانندگونه بسیار مطالعه شده‌اند؛ امّا مطمئن نیستم که آن را با تمام توجّهی که شایستهٔ آن و جایگاه رابطهٔ فرامتنیت است، انجام داده باشند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: به نقل از ژنت۹۲).

امّا گونه‌ای دیگر از فرامتن‌ها در متون ادب فارسی، به‌ویژه در متون روایی کلاسیک به چشم می‌خورد که از سوی نویسنده-راوی مطرح می‌شود و در موارد زیر، با فرامتن‌های مطرح‌شده از سوی ژنت، متفاوت است:

۱. فرامتن‌های مدّنظر ژنت، متن دومی است که پس از متن اوّل منتشر می‌شود و دربارهٔ آن توضیح می‌دهد. این توضیح می‌تواند از جنس تفسیر، تشریح، تأیید، تبلیغ، نقد، ردّ و انکار متن باشد؛ بنابراین، این نوع فرامتن، خارج از متن اوّل قرار دارد و مؤلّف دیگری آن را می‌نویسد؛ مانندِ شرحی بر *بوستان* سعدی یا تفسیری از قرآن کریم که همگی در قالب فرامتن چاپ می‌شوند. «برای مثال، انواع تفاسیر کتب مقدّس، به نوعی تفسیر، تشریح و توضیح هستند؛ امّا بسیاری از آثار فلسفی همچون *تهافت التهافت* ابن‌رشد در ردّ و انکار *تهافت الفلاسفهٔ* غزالی نوشته شده است. همچنین بسیاری از نقدها نیز به تأیید و تبلیغ یک اثر می‌پردازند. فرامتنیت که ژنت به آن نپرداخت، نیاز به تأمّل بیشتری دارد» (همان: ۹۳).

از آنجا که فرامتن‌های مدّنظر این پژوهش، اوّلاً جدا از متن نیستند و اغلب در دل متن جای گرفته‌اند و ثانیاً نه از سوی افراد دیگر، بلکه از سوی خود نویسنده نوشته شده‌اند، در پژوهش حاضر، با نام فرامتن‌های پیوسته از آن‌ها نام می‌بریم.

۲. فرامتن‌های مدّنظر، برخلاف نظریهٔ ژنت، تنها برای جلب مخاطب نیست؛ بلکه اهداف دیگری چون روشنگری، تعلیل، استنتاج، گفتمان نویسنده و... را بیان می‌کنند.

۳. این فرامتن‌ها به تناسب متون، به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بیان می‌شوند. بیان مستقیم از زبان نویسنده- راوی است که در کتاب *شازده حمام* از همین روش استفاده شده است. در روش غیرمستقیم که بیشتر مربوط به متون نثر روایی کلاسیک است، در قالب آیات، احادیث، اشعار، امثال و حکم، جملات معترضه و... می‌آید.

۴. گاه در متون کلاسیک، فرامتن‌ها در اوّل متن‌ها قرار می‌گیرند و به‌مثابهٔ راهنما برای ورود به متن هستند که در متون امروزی می‌توان عناوین را جزو آن‌ها قرار داد؛ با این تفاوت که عناوین در متون قدیم، با اطناب و شرح بیشتری همراه بودند. «فرامتن‌های تفسیری، تبیین‌کنندهٔ یک متن و نقدها ارزیابی‌کنندهٔ آن‌اند. سرشت متن‌ها و فرامتن‌ها متفاوت است؛ زیرا متن‌ها به دنیای خلق و آفرینش و فرامتن‌ها به ساحت نقد تعلّق دارد. کوتاه آنکه هیچ فرامتنی بدون وجود یک متن شکل نمی‌گیرد؛ درحالی‌که متن‌هایی وجود دارد که فرامتنی به آن‌ها تعلّق ندارد» (روضاتیان و گرامی، ۱۳۹۷: ۲۶).

ژنت تنها در باب پیرامتنیت به تقسیم‌بندی دوگانه‌ای به نام‌های گسسته و پیوسته قائل است؛ امّا به نظر می‌رسد فرامتن‌ها را نیز می‌توان به دو گروه فرامتن‌های پیوسته و گسسته تقسیم کرد. به اعتقاد نگارندگان، ژنت این تقسیم‌بندی را تنها در باب پیرامتنیت عرضه کرده است؛ امّا فرامتن‌ها نیز می‌توانند به دو صورت گسسته و پیوسته در ارتباط و تعامل با متن قرار گیرند. همچنین از آنجا که فرامتن‌های پیوسته، بیانگر دیدگاه‌ها و گفتمان نویسنده دربارهٔ تأیید، انکار، تفسیر، ارائهٔ راهکار و... است و جنبهٔ نقّادانه دارد، از الگوی تحلیل گفتمان مشروعیت‌سازی تئو ون‌لیوون[1] (۱۹۴۷-) که چهار راهکار اعتباربخشی، ارزیابی اخلاقی، عقلانی‌سازی و اسطوره‌سازی را برای آن ارائه می‌دهد، در این مقاله استفاده شده است (رک: لیوون، ۱۳۹۵: ۲۱۲)؛ زیرا «تحلیل گفتمان باید متن را تحلیل کند و بگوید چهرهٔ زیرین آن چیست. کالبدشکافی کند و بگوید گوینده (یا نویسنده) چه افکار پنهانی داشته است و چهرهٔ پنهان او را آشکار سازد» (یارمحمّدی، ۱۳۹۳: ۳۹ و ۴۰). به دیگر سخن، تحلیل گفتمان با تحلیل گفتار متفاوت است. در تحلیل گفتار، به ویژگی‌های روبنایی یا ظاهری یک جمله یا متن (مانند آوا، دستور، واژگان و...) پرداخته می‌شود؛ امّا «در گفتمان‌شناسی، لایه‌های عمیق و باطنی متن و ژرف‌ساخت آن با توجّه به روساخت و واقعیت‌های زبانی و ارتباط آن‌ها با انواع قدرت‌های اجتماعی، کاوش می‌شود» (باقری و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۶).

---

1. Theo Van Leeuwen

۳. تجزیه و تحلیل

نویسندهٔ *شازده حمام* با به‌کارگیری فرامتن‌های پیوسته در طی روایت، حضور خود را در متن برجسته می‌کند و با ارائهٔ نظرها و جبهه‌گیری‌های شخصی، ضمن ارتباط بیشتر با خواننده، ایدئولوژی‌های خود را هم در لابه‌لای خاطرات مطرح می‌کند که اغلب بیانگر گفتمان خود نویسنده است که در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۳-۱. تبیین دلایل و چرایی به‌کارگیری فرامتن‌ها

دلایل متعدّدی وجود دارد که باعث می‌شود نویسنده از فرامتن‌های مختلفی استفاده کند که ما آن دلایل را بر اساس فراوانی، به‌ترتیب در نمودار الف بیان کرده‌ایم.

۳-۱-۱. تعلیل

بیان علّت برای یک موضوع، معمولاً هم به روشنگری مطلب مدّنظر کمک می‌کند و هم از ابهام پدیدآمده برای مخاطب می‌کاهد؛ زیرا خواننده هنگام مرور خاطرات نویسنده و رخدادهای زندگی او ممکن است با پرسش‌هایی دربارهٔ چرایی وقوع آن‌ها مواجه شود. بیان فرامتنِ تعلیل می‌تواند پاسخی برای این قبیل سؤالات باشد. به نظر می‌رسد دلیل بیشتربودن این مورد از سایر موارد فرامتنی، همین مسئله باشد (رک: نمودار الف).

در مثال زیر، نویسنده، کاهش زورخانه‌ها را عاملی برای زوال اخلاق در میان مردم می‌داند و پهلوان‌پروری جامعهٔ سنّتی را بر قهرمان‌پروری جامعهٔ امروزی ترجیح می‌دهد:

«من فکر می‌کنم یکی از دلایلی که اخلاق مردم در این زمانه دگرگون شد، همین کاهش زورخانه‌ها و از بین رفتن اخلاق پهلوانی و پهلوان‌پروری است. در عصر جدید که ما همه قهرمان‌پرور شده‌ایم و قهرمانان هم برای خود در درجهٔ اوّل، حق و حقوق مادّی قائل شدند و معیارهای مادّی مثل قیمت خانه، نوع ماشین و غیره ملاک سنجش شده است، دیگر چه انتظاری از گسترش روحیهٔ مردی و مردانگی است؟... کم‌کم در کنار زورخانه‌ها، باشگاه‌ها پیدا شد و جوانانی که به پرورش اندام می‌رفتند، تلاش داشتند که لباس تنگ بپوشند و بازوهای خود را بیرون بگذارند (که البته باید این‌ها را هم تشویق

کرد) و در خیابان‌ها بالا و پایین بروند. کاری که از نظر پهلوانان مذموم بود» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۸: ۲۱۳ و ۲۱۴).

در جایی دیگر، نویسنده، فاصلهٔ طبقات اجتماعی را عاملی برای کاهش تعصّب به ناموس می‌داند؛ یعنی نگاه طبقاتی به قشر فرودست جامعه، مانع ازدواج می‌شده و یکی از عواملی که همواره جوامع بشری را به‌سوی جدایی سوق داده، فاصلهٔ طبقاتی از حیث فقر و غناست:

«یکی از دلایلی که تعصّب به ناموس کاهش یافت، همین جدایی‌گزینی جغرافیایی طبقات اجتماعی و تجمّع طبقات خاص در محلّات خاص است. وقتی نگاه بچّه‌پول‌دار محلّه به دختر فقیر همسایه می‌افتاد یا برعکس و برادرهای دختر می‌دانستند که این نگاه منجر به ازدواج نمی‌شود یا اگر بشود، وصلت، وصلهٔ ناجور است و فقیری می‌آید می‌خواهد از مال بابای آن‌ها ارث ببرد، غیرتشان خیلی گل می‌کرد و آتشی می‌شدند و چاقو می‌کشیدند. در حقیقت، ریشه و بخش مهمّی از تعصّب و غیرت ناموس عصر جاهلیت، زمینهٔ اقتصادی و اجتماعی داشت تا دفاع از خواهر و فک‌وفامیل. بخش مهمّی از دفاع از ناموس، دفاع از ثروت و پول و ارث پدر بود تا دفاع از دخترعمو، دخترداییی که با ازدواج با او، ثروت خانوادگی در خانواده محفوظ می‌شد. وقتی مردم با شرع انور آشنا شدند، تعصّب به ناموس، زمینهٔ دینی و فرهنگی پیدا کرد» (همان: ۱۲۶ و ۱۲۷).

مصادیق دیگر: صفحات ۲۱، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۴۷، ۹۶، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۵۱، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۰ و ۲۲۱.

۳-۱-۲. تفسیر

در *شازده حمام*، نویسنده در دو نقش نویسنده- راوی و مفسّر- راوی حضور پیدا می‌کند. او ابتدا مانند یک دوربین، فقط ناظر حوادث است و رویدادها و افعال شخصیت‌ها را همان‌طور که اتّفاق افتاده‌اند، روایت می‌کند (راوی بی‌طرف). گاه می‌بینیم در حین روایت، مطابق ذوق و نظر شخصی و البته بر مبنایی منطقی تفسیر می‌کند و به قضاوت رویدادها می‌نشیند و با ارائهٔ راهکار، راهی برای بهتر زندگی‌کردن نشان

می‌دهد (راوی مداخله‌گر) و این همان وجه تمایز این اثر با دیگر آثار مشابه است که در قالب اتوبیوگرافی نوشته شده‌اند. به‌عنوان نمونه، نویسندهٔ *شازده حمام* در بخشی از روایت خویش، به زندگی فقیرانهٔ زنان محلهٔ خود اشاره می‌کند:

«در آن زمان، کلّ زندگی سکینه بی‌بی رباب ملّا کمتر از ۵۰ تومان ارزش داشت. نصف یک زیلوی پارهٔ ده‌هاساله، یک قابلمه، دو تا بشقاب و یک چراغ سه‌فتیله‌ای و یک رختخواب و بالش پاره، زندگی او را تشکیل می‌داد» (همان: ۳۷).

تا اینجا جملات راوی است و آنچه را در خاطر دارد، روایت می‌کند. به عبارت دیگر، نویسنده در نقش راوی خردسالی به روایت وقایع آن دوران می‌پردازد؛ امّا در این قسمت از متن، مؤلّفه‌های فقر و جامعهٔ زنان، باعث می‌شود نویسنده به منطق گفتمانی روی بیاورد. نویسنده این بار در نقش مفسّر- راوی ظاهر شده و از اینجا به‌بعد، حضور او در متن آشکار می‌شود و در آن، صدای خودِ او را می‌شنویم که تفسیر می‌کند و راهکار ارائه می‌دهد:

«مناعت طبع یعنی این. من همیشه فکر می‌کنم که باید زن‌های خانه‌دار بی‌سرپرست را بیمه کرد. مردمی که از طریق کمیتهٔ امداد و جشن عاطفه‌ها پول دریافت می‌کنند، احساس حقارت می‌کنند. به خیّرین هم احساس برتری از اینکه کار خیری کرده‌اند دست می‌دهد. البته مشارکت در امور خیر خوب است؛ ولی این کارها مال صد سال قبل است. حتّی صدها سال قبل، از طریق وقفیات خیلی محترمانه‌تر به مردم فقیر کمک می‌شد» (همان: ۳۷ و ۳۸).

مصادیق دیگر: صفحات ۲۴، ۲۹، ۳۳، ۵۸، ۸۶، ۸۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۴، ۱۸۶، ۲۰۶ و ۲۱۶.

۳-۱-۳. ارائهٔ راهکار

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، نویسنده قصد ندارد فقط گزارشی از وضع موجود را به مخاطب ارائه کند یا اینکه فقط آن را به نقد بکشد؛ بلکه هرجا مناسب می‌بیند، راهکاری ارائه می‌دهد تا به اصلاح وضع موجود بپردازد. راهکارهای او اغلب برخاسته از تقابل

سنّت و مدرنیته است که او آن را به‌خوبی درک کرده است؛ زیرا سخن از مسائلی چون بیمه‌کردن کارگران و زنان بیوه یا حمایت سازمان‌های مردم‌نهاد از بچّه‌های یتیم، اغلب مفاهیمی امروزی هستند و در گذشته‌های دور، نمود کمتری داشته‌اند. بنابراین، باید نوگرایی را تجربه کرد تا کاستی‌های سنّت، بهتر نمود یابد و بتوان برای آن راهکار ارائه کرد.

در *شازده حمام*، گفتمان آرمان‌گرایانهٔ نویسنده در ضدّیت با استبداد و استثمار دورهٔ پهلوی هویت می‌یابد. در این کتاب، نمونه‌ای از استثمار پهلوی، بهره‌کشی از کودکان است که نویسنده بارها از آن انتقاد می‌کند و راهکار ارائه می‌دهد:

«من نمی‌دانستم در این دنیای وانفسا که عموی ۷۰سالهٔ میلیونر می‌خواهد حقّ برادرزادهٔ ۱۸سالهٔ محتاجش را بخورد، باید حقّ خود را گرفت. چه تعداد از عموها و دایی‌های این کشور و این دنیای خاکی با داشتن امکانات زیاد، حقّ بچّه‌های برادر و خواهر خود را خورده‌اند؟ خدا می‌داند. عموهایی مثل عموی من که در خانهٔ ویلایی ۳۰۰۰ متری زندگی می‌کردند و همیشه نوکر، کلفت و آشپز داشتند و برادرزاده‌اش به نان شب محتاج بود و او حقّش را می‌خورد، کم نیستند. پس باید برای بچّه‌های یتیم این مملکت تشکیلاتی ایجاد گردد که از آن‌ها حمایت کند و حقوق آن‌ها را از بدهکاران به‌طور جدّی مطالبه کند. البته دادستان خود را قیّم بچّه‌های یتیم می‌داند؛ ولی دادستان کافی نیست. باید NGO (سازمان‌های مردم‌نهاد) درست کرد. کار مردم باید در دست مردم باشد. البته دادستان سال ۱۳۴۵ وظیفهٔ قانونی‌اش را انجام داده بود. خدا بیامرزدش. بچّه‌ها معمولاً تابع احساسات هستند و ارزش پول را نمی‌دانند، به‌ویژه اگر در فقر بزرگ شده باشند، نمی‌دانند پول به چه درد می‌خورد» (همان: ۶۵).

مصادیق دیگر: صفحات ۳۷، ۳۸، ۷۰، ۷۱، ۸۷، ۱۷۱، ۱۹۷، ۲۳۳ و ۲۳۴.

۳-۱-٤. درس گرفتن از گذشته جهت جبران کاستی‌ها

نویسندهٔ *شازده حمام*، دو جهان متفاوت را تجربه کرده است. ابتدا کودکی به‌نام حسین بوده که در دهه‌های ۱۳۳۰ به‌بعد در یزد زندگی می‌کند. او از همان زمان به‌دنبال

کسب علم و آگاهی است. به کتابخانهٔ شهر می‌رود تا حکمت افلاطون را بخواند؛ امّا کتابدار او را از کتابخانه بیرون می‌کند. در جلسات قرآنی آقای نجفی شرکت می‌کند تا قرآن بیاموزد؛ امّا او را راه نمی‌دهند. حال همین کودک، بر مسند تدریس نشسته و استاد دانشگاه شده است. بدیهی است که از گذشته درس بگیرد و کسب تجربه کند. در نمونهٔ زیر، نویسنده ضمن نتیجه‌گیری، به نظام آموزشی نیز انتقاد می‌کند و شیوهٔ درست تعلیم را یادآور می‌شود:

«امّا من از این برخورد تند آقای نجفی اندرز گرفتم. وقتی خود معلّم شدم، سعی کردم هرگز با هیچ دانشجویی این‌چنین برخورد نکنم. اگر مرحوم نجفی خدابیامرز، بچّه‌های محلّه را به جلسهٔ قرآن جذب کرده بود، هم جلسه‌اش پایدارتر می‌شد و همیشه خون جدید در رگ‌های جلسه بود و هم شاید امروز صدها قرآن‌خوان و عمل‌کننده به قرآن در محلّهٔ ما اضافه می‌شد» (همان: ۷۸).

مصادیق دیگر: صص ۱۷، ۳۳، ۳۵، ۷۹، ۱۲۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۲ و ۲۱۰.

۳-۱-۵. تعریض

یکی دیگر از دلایل به‌کارگیری فرامتن‌ها، تعریض است؛ یعنی نویسنده در قالب کلمه یا عبارتی، غیرمستقیم و پوشیده، آن معنایی را که در نظر دارد، بیان می‌کند و در عین حال، با گوشه‌زدن به کسی یا تفکّری، مقصود خود را به اغراض گوناگون که بر نقد استوار است، می‌رساند.

«تعریض معمولاً کنایه‌ای است خصوصی که بین دو نفر ردّوبدل می‌شود و معمولاً جمله‌ای است اخباری که مکنیٌ‌عنه آن هشدار به کسی یا نکوهش یا تنبیه و یا سخره‌کردن باشد و ازاین‌رو مخاطب را آزرده می‌کند و در عرف می‌گویند فلانی به فلانی گوشه زد. تعریض در مورد کسی یا کسانی جنبهٔ کنایی دارد و ممکن است در مورد دیگران مطلبی عادی قلمداد شود» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۸۸).

در نمونهٔ زیر، نویسنده، داستان یک میلیاردر را می‌گوید که تنها مشکل او بی‌سوادی است و این با شخصیت پاپلی یزدی که عضوی از جامعهٔ علمی کشور است، ولی میلیاردر

نیست، در تناقض است. همین موضوع باعث می‌شود او به زبان تعریض، از نظام آموزشی کشور انتقاد کند. در مثال زیر، بیان افتخارات علمی یا کاربرد پیاپیِ واژهٔ استاد، مدح خود نیست؛ بلکه تعریضی به ناتوانی مالی یک استاد دانشگاه است:

«عبّاس، پسر آغلام، هم‌شاگردی من که ۶ کلاس سواد دارد، خود مدیر شرکتی است که صاحب دو کارخانه با بیش از ۸۵۰ کارگر است. من وقتی استاد پایهٔ ۱۸ دانشگاه بودم و برندهٔ جایزهٔ کتاب سال و پژوهشگر نمونهٔ سال، صاحب ۶۰ مقالهٔ علمی و صاحب‌امتیاز فصلنامهٔ علمی- پژوهشی تحقیقات جغرافیایی، عضو مرکز ملّی تحقیقات علمی فرانسه و استاد مدعو دانشگاه سوربن، می‌خواستم در سال ۱۳۸۱ در تهران یک آپارتمان ۶۰متری بخرم... من می‌دانستم که عبّاس پسر آغلام، وضعش خوب است؛ ولی من استاد دانشگاه خیلی نمی‌فهمم وضع خوب یعنی چه؟... خانم و بچّه‌های عبّاس، هم‌شاگردی من، منتظر دوست بابایشان بودند که استاد دانشگاه است... بالاخره گفت حسین جان، چه آپارتمانی می‌خواهی؟ یکی از دوستان من تازه ساختمان ۲۲طبقه‌ای را اطراف نیاوران تمام کرده است... من دیگر لازم ندیدم که بگویم آمده‌ام یک آپارتمان ۶۰متری با استفاده از وام ۶میلیون تومانی که به اساتید دانشگاه می‌دهند بخرم، آمده‌ام صلاح‌دید کنم که خوب است یا نه» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۸: ۱۵۳ و ۱۵۴).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۸، ۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۸۲ ، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۷ و ۲۱۸.

۳-۱-٦. ابراز عواطف

یکی از نشانه‌های حضور نویسنده در متن، ابراز احساسات و عواطف به رویدادها و اشخاصی است که بیان می‌کند. البته به باور ما، پشت هر احساس و عاطفه‌ای، عقیده و تفکّری نهفته است؛ مثلاً هنگامی که ما در خصوص یک موضوع ابراز رضایت می‌کنیم، نشان از یک باور قلبی دارد یا اگر نفرت و انزجار خود را به کسی نشان می‌دهیم، معلوم است که در زندگی، عملاً او را از خود طرد می‌کنیم. در مثال زیر، نویسنده به حال زنان جامعهٔ خود افسوس می‌خورد و با بیچاره‌خواندن آن‌ها، احساس و عواطف خود را ابراز

می‌کند که بیانگر گفتمان حمایت از زنان نیز است:

«یکی از زن‌ها که شوهرش ۳۰ سال از خودش بزرگ‌تر بود و سه سال بود به بمبئی رفته بود، التماس می‌کرد که شوهرش طلاقش بدهد و شوهرش اصلاً به نامه‌هایش پاسخ نمی‌داد. فقط گاه‌گاه برای او پول می‌فرستاد. بیچاره این زن‌ها» (همان: ۱۶۹).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۸، ۲۴، ۴۵، ۷۱، ۱۷۱، ۲۰۲ و ۲۱۷.

۳-۱-۷. روشنگری

گاه فرامتن‌های نویسنده در خدمت روشن‌شدن مطالب قرار می‌گیرد. این مسئله بیشتر در جایی است که مطلب، نیاز به توضیح بیشتر داشته باشد؛ مثلاً گاهی نویسنده معنای کلمه یا اصطلاحی را که ممکن است خواننده نداند، در قالب جملهٔ معترضه، برای توضیح بیشتر شرح می‌دهد، بدون آنکه ایدئولوژی خاصّی را مدّنظر داشته باشد. به نظر می‌رسد معلّمی ایشان در دانشگاه و توضیح مطالب موجب شده باشد گاهی مثلاً هنگام ذکر برخی اصطلاحات قدیمی یا محلّی یزد، این احساس نیاز در او پیش آید و به توضیح آن‌ها بپردازد:

«برخی از خانه‌ها آب بریده داشتند. آب بریده یعنی راهرویی (کوره) فرعی به طول چندین متر تا چندین ده متر از زیر خانه‌ای تا مجرای اصلی کوره قنات ایجاد می‌کردند تا آن خانه بتواند از طریق چاه یا جوب به آب دست یابد» (همان: ۱۷).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۳، ۶۹، ۹۰، ۱۷۶، ۱۸۰ و ۱۹۵.

۳-۲. مؤلّفه‌های تشکیل منطق گفتمانی فرامتن‌ها

آنچه بر ارزش اثر *شازده حمام* افزوده و آن را از سایر آثار مشابه، متمایز ساخته، این است که نویسنده صرفاً به‌دنبال تحلیل گفته‌های خود نیست، بلکه اگر برای موضوعی دلیل می‌آورد یا مطلبی را تفسیر می‌کند یا به کسی تعریض می‌زند یا راهکاری ارائه می‌دهد، قصد دارد ایدئولوژی پنهان خود را هم در قالب آن جملات نشان دهد؛ بنابراین، این‌گونه جملات، حضور راوی، نظرها و جبهه‌گیری‌های شخصی او یا به تعبیر دیگر، گفتمان او را در متن روایت نمایان می‌کنند. حال، سؤال مهم اینجاست که چه مؤلّفه‌هایی

باعث می‌شود نویسنده به منطق گفتمانی روی بیاورد؟ سهم کدام یک بیشتر است و چرا؟

در ادامه، آن مؤلّفه‌ها را بر اساس فراوانی، به‌ترتیب نمودار ب بیان می‌کنیم و به پاسخ این سؤالات می‌پردازیم.

۱-۲-۳. نقد فقر مادّی

نگاهی به نمودار ب نشان می‌دهد مؤلّفهٔ فقر مادّی، بیشترین تأثیر را در رویکرد نویسنده به فرامتن و بیان گفتمان خود داشته است. علّت این موضوع، ناشی از این است که نویسنده کودکی‌های خود را روایت می‌کند. کودکی‌هایی که در یتیمی و زیر سایهٔ فقر سپری شده است. او می‌گوید که در کلاس سوم ابتدایی، جغرافیای پستی و بلندی‌ها را با جغرافیای اجتماعی و جغرافیای فقر، لمس و زندگی کرده است؛ پس بدیهی است که پرداختن به فقر، بیشتر در گفتمان نویسنده منعکس شده باشد.

بارزترین مصداق فقر مادّی، گرسنگی و نبود یا کمبود مواد غذایی است که نویسنده با بهره‌گیری از واژهٔ غیرهسته‌ایِ نان، آن را به‌خوبی منعکس می‌کند. گفتنی است واژگان هسته‌ای، طبیعی‌ترین واژگانی هستند که اهل سخن به کار می‌برند، بدون آنکه معنا و منظوری در آن‌ها نهفته باشد؛ امّا واژگان غیرهسته‌ای، بار ایدئولوژیکی و گفتمانی دارند.

«راه‌های متعدّدی برای رده‌بندی واژگانی وجود دارد، من‌جمله اینکه بنا بر قول ماکارتی (۱۹۹۰) تمام لغات زبان از شأن و کارکرد مساوی برخوردار نیستند. برخی به‌سبب نقش خاصّ خود در مرکز قرار می‌گیرند و بعضی دیگر حالت حاشیه‌ای را دارند. با توجّه به این ویژگی، کارتر (۱۹۸۷: ۹) واژگان را به دو گروه کلان هسته‌ای و غیرهسته‌ای تقسیم می‌کند و می‌گوید اصطلاح واژگان هسته‌ای به آن عناصری از شبکهٔ واژگانی زبان اطلاق می‌شود که بی‌نشان هستند؛ یعنی این کلمات طبیعی‌ترین، بنیادی‌ترین و ساده‌ترین اقلام واژگانی هستند که در اختیار اهل زبان قرار دارند» (یارمحمّدی، ۱۳۹۳: ۶۶).

در مثال زیر، نان، تعبیری غیرهسته‌ای برای واژهٔ غذاست. در جملهٔ «وقتی نان خوردیم...»، مبنای انجام کار، بر خوردن نان و غذا گذاشته می‌شود. یکی از دلایلش این

است که ایرانیان برای گندم و نان، ارزش فراوانی قائل شده و همواره آن را نماد برکت به شمار می‌آورند. از سوی دیگر، نان معمولاً کمترین قیمت را داراست؛ پس برای کاربران آن، حیاتی‌ترین و ضروری‌ترین نوع غذا به شمار می‌رود. همین قیمت کم باعث می‌شود مصرف نان در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد فقر باشد و غذای فقیران محسوب شود؛ امّا اگر نهاد جمله می‌گفت: «وقتی نماز خواندیم...»، مبنای انجام کار بر عبادت گذاشته می‌شد؛ پس در چنین جوامعی که نماز سرلوحهٔ کلامشان است، ایدئولوژی دینی جایگاه ویژه‌ای دارد.

«وقتی نان خوردیم، ما می‌خوابیم و پدر و مادرم با هم طناب مویی برای آقا اسدالله درست می‌کنند» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۸: ۱۰۲).

نمونه‌ای دیگر:

«بچّه‌های همسایه بیشتر کتک می‌خوردند تا نان، چه برسد به گوشت و پلو. خودم بارها دیدم که یک همسایه (همان مادر حسین ص) شب‌ها سیب‌زمینی آب‌پز می‌کرد. او صبر می‌کرد تا بچّه‌هایش با شکم گرسنه خواب بروند. پاسی از شب گذشته، آن‌ها را بیدار می‌کرد و می‌گفت آبگوشت آماده است» (همان: ۹۸).

نویسنده به ابعاد گوناگون فقر مادّی می‌پردازد که از نگاه او استثمار کودکان کار، جامعهٔ طبقاتی، جغرافیای یزد و مهاجرت به‌عنوان علّت یا نتیجهٔ فقر، سهم بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند. نگارندگان به‌سبب پرهیز از اطناب، خواننده را به مصادیق دیگر فقر مادّی ارجاع می‌دهند که در صفحات ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۷، ۳۸، ۴۲، ۴۷، ۴۸، ۵۵، ۶۱، ۶۵، ۶۶، ۹۵، ۹۷، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۴۴، ۱۶۵، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۹۹، ۲۰۰ و ۲۰۶ آمده است.

۲-۲-۳. تقابل سنّت و مدرنیته

بر اساس نمودار ب، بعد از فقر مادّی، اغلب فرامتن‌ها از روند تقابل سنّت و مدرنیته تحلیل‌پذیر هستند؛ زیرا همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نگارندهٔ *شازده حمام* در دو

موقعیت ظاهر می‌شود: یک بار در زمان وقوع حوادث، در جامعه‌ای سنّتی که در جلد اوّل خاطرات، تمام کودکی‌های او در آن اتّفاق افتاده است و یک بار هم در زمان نگارش آن، در جامعه‌ای که با سنّت فاصلهٔ زیادی دارد. علاوه بر آن، نویسنده هنگام نگارش سرگذشت خودنوشت خویش، جوامع دیگری را تجربه کرده، تحصیلات آکادمیک خود را در دانشگاه‌های معتبر اروپایی گذرانده، به استادی دانشگاه رسیده و در دانشگاه‌های داخل و خارج تدریس کرده است. انتقادات او به نظام سخت‌گیرانهٔ آموزش‌وپرورش رژیم پهلوی، نشان از تأثیر نظام آموزش دانشگاهی سوربُن فرانسه دارد که او را وادار به نقد و ارائهٔ راهکار در این زمینه می‌کند و هم‌زمان به تقابل سنّت و مدرنیته روی می‌آورد. همین دو جهان متفاوت باعث می‌شود هنگام مرور خاطرات، اغلب با این تقابل، فرامتن‌های خود را تفسیر کند. این موضوع به او قدرت تحلیل و نقد می‌دهد و زمینه‌ای برای قیاس فراهم می‌کند. در نمونهٔ زیر، نویسنده هم‌زمان نگاهی انتقادی به آموزش سنّتی و مدرن دارد:

«هرگاه خوابم می‌گرفت یا حواسم پرت می‌شد، ترکهٔ ملّا حواس مرا سر جایش می‌آورد. هنوز عصر مدرنیته، عصر روان‌شناسی، عصر فرزندسالاری و آموختن با تشویق آغاز نشده بود. بازی‌گوشی می‌کردی، کتک می‌خوردی. ترکهٔ انار خیس و اگر لازم می‌شد فلک هم می‌شدی. شاید هم خاصیت همین ترکه‌ها و فلک‌ها بود که در عصری که ویراستار نبود، املا و انشای بچّه‌ها خیلی بهتر از بچّه‌های عصر ویراستاری بود» (همان: ۲۶).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۹، ۴۳، ۷۸، ۷۹، ۹۲، ۹۳، ۱۰۳، ۱۴۴، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۶، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۱ و ۲۳۶.

۳-۲-۳. نقد فقر فرهنگی

به‌طور عام، امروزه فقیر به کسی گفته می‌شود که درآمد کافی برای ادارهٔ زندگی خود نداشته باشد؛ امّا فقر فقط مادّی نیست و گونه‌های زیادی دارد. به نظر می‌رسد

مهم‌ترین نوع فقر، فقر فکری و فرهنگی است؛ زیرا هیچ امر فردی و اجتماعی، خارج از حیطهٔ فرهنگ نیست و فرهنگ، مجموعه‌ای از باورها، سنّت‌ها و آداب و رسوم است که تمام موازین دینی، اخلاقی، عقلانی و اقتصادی را در یک جامعه شامل می‌شود.

پاپلی در جایی از کتاب، از برخورد مردم جامعه‌اش با دیوانگان و افرادی که از ضریب عقلی کمی برخوردارند، سخن می‌گوید و ضمن نگرشی نکوهش‌گرانه، آن را به نقد می‌کشد و در آخر، با آوردن نام میشل فوکو[1] (۱۹۲۶-۱۹۸۴) و سایر فلاسفه‌ای که دربارهٔ دیوانگان و زندانیان کتاب‌های فلسفی نوشته‌اند، از راهکار «اقتدار کارشناس» که یکی از زیرمجموعه‌های الگوی مشروعیت‌سازی لیوون است، بهره می‌گیرد تا به سخن خود اعتبار بخشد و از ستمی که بر دیوانگان می‌رود، مشروعیت‌زدایی کند:

«ستمی که بر این بیچاره‌ها [یعنی دیوانگان] می‌رفت شاید از ستمی که بر زن‌های بیوه و بچّه‌های یتیم می‌رفت بیشتر بود. باید میشل فوکو و سایر فلاسفه‌ای که دربارهٔ دیوانگان و زندانیان[2] کتاب‌های فلسفی نوشته‌اند این مسائل را حلّاجی کنند. آیا دیوانگان را باید از دید مارکسیستی و جایگاه طبقات اجتماعی آن‌ها تحلیل کرد؟» (همان: ۲۱۷).

رفتار مردم در جامعهٔ سنّتی آن زمان یزد که تابعی از رفتار همهٔ ایرانیان با این قشر ستمدیده است و مقایسهٔ آن با برخورد مردم در قرون وسطی که میشل فوکو در *تاریخ جنون* به آن اشاره کرده است، کندی روند مدرنیته را در ایران به‌خوبی نشان می‌دهد. «مردم به [بیمارستان] بیستر می‌رفتند تا ببینند که نگهبان چگونه مثل معرکه‌گیرهایی که میمون‌ها را در بازار مکارهٔ سن‌ژرمن دست‌آموز می‌کردند، دیوانه‌ها را در معرض تماشای مردم می‌گذارد. بعضی از زندانبان‌ها به‌دلیل مهارتشان در وادارکردن دیوانه‌ها به انواع رقص و بندبازی به زورِ چندین ضربه شلّاق، شهرت خاص داشتند» (فوکو، ۱۳۸۸: ۸۱).

1. Michel Foucault

۲. در اینجا نویسنده به‌طور ضمنی به دو کتاب میشل فوکو به نام‌های *تاریخ جنون* و *مراقبت و تنبیه* اشاره می‌کند که اوّلی به دیوانگان و دومی به زندانیان پرداخته است.

هر اندازه از سنّت فاصله می‌گیریم، این نوع نگاه تغییر می‌کند و سرانجام به تولّد آسایشگاه می‌انجامد؛ یعنی پذیرش جنون و برخورد درست با آن بر اساس حقیقتی انجام شد که انسان‌ها مدّت‌های طولانی از درک آن عاجز بودند. فوکو می‌گوید: «عصر رنسانس هرچند خشونت جنون را مهار کرد، به آن مجال داد آزادانه ابراز وجود کند. عصر کلاسیک امّا با اِعمال زوری غریب، صدای آن را خاموش کرد» (همان: ۴۹). در جایی دیگر اشاره می‌کند: «در ابتدای قرن نوزدهم، انسان از مشاهدهٔ این امر که دیوانگان همچون محکومان عادی یا زندانیان سیاسی مورد بی‌مهری و بدرفتاری بودند، برمی‌آشفت؛ امّا در طول قرن هجدهم معتقد بودند که زندانیان استحقاق وضعیتی بهتر از این دارند که با دیوانگان همنشین باشند» (همان: ۲۱۵).

یکی دیگر از جلوه‌های فقر فرهنگی، داستان پذیرفتن تکنولوژی است. در مثال زیر، نویسنده از آمدن ماشین لباس‌شویی می‌گوید که عدّه‌ای آن را نمی‌پذیرفتند؛ چون فکر می‌کردند لباس را آب نمی‌کشد و لباس‌ها نجس می‌مانند؛ امّا تفسیر نویسنده از این موضوع چنین است که نجس و پاکی برای بیشتر پول‌دارها بحث اعتقادی نبود، بلکه بحث طبقات اجتماعی و استثمار طبقهٔ کارگر توسّط ثروتمندان بود:

«تازه وقتی پول و تکنولوژی پیدا شد، مگر عدّه‌ای فوری ماشین رخت‌شویی خریدند؟ عدّه‌ای از زن‌های پول‌دار که در خانه کلفَت داشتند، می‌گفتند پول بدهیم ماشین رخت‌شویی بخریم که کلفتمان بیکار بماند. این‌گونه زن‌های پول‌دار برای توجیه نخریدن ماشین می‌گفتند ماشین لباس‌شویی چون لباس را آب نمی‌کشد، لباس‌ها نجس می‌ماند، باید لباس آب کشیده شود... پس نجس و پاکی برای بیشتر پول‌دارها بحث اعتقادی نبود، بحث طبقات اجتماعی و استثمار طبقهٔ کارگر توسّط ثروتمندان بود. البته در سال‌های اوّلیهٔ ورود ماشین رخت‌شویی، عدّه‌ای واقعاً بحث اعتقادی داشتند. این افراد تا سال‌ها وقتی ماشین لباس‌ها را می‌شست، برای اینکه لباس‌ها پاک شود، آن‌ها را آب می‌کشیدند و سپس روی بند برای خشک‌شدن آویزان می‌کردند. این داستان پذیرش تکنولوژی هم مبحث زیبایی است که کسی باید دربارهٔ آن داستان‌ها بنویسد» (پاپلی

یزدی، ۱۳۹۸: ۲۹).

سادگی مردم، خشونت علیه زنان و هوا و هوس در جامعه، از مصادیق دیگر فقر فرهنگی است که در صفحات ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۲۴، ۴۳، ۷۸، ۷۹، ۹۲، ۹۳، ۱۰۰، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۰ ، ۲۰۶، ۲۱۷ و ۲۱۸ آمده است.

٤-۲-۳. نقد نظام آموزشی

پس از فقر و تقابل سنّت-مدرنیته، نویسنده بیشترین نگاه انتقادی را به نظام آموزشی کشور دارد. شاید به این دلیل که خود عضوی از جامعهٔ علمی کشور است و تأثیر نظام آموزش دانشگاهی، او را وادار به نقد و ارائهٔ راهکار می‌کند. او از محتواهای درسی، بی‌سوادی نظام آموزشی، هدررفتن استعدادها و وضعیت معیشتی معلّمان انتقاد می‌کند:

«در شرایط فعلی، فشار اقتصادی روی معلّمین موجب شده است که شأن معلّم نزد دانش‌آموز کاسته شود. دبیری که تاکسی‌سرویس امثال شاگرد خودش است، کجا می‌تواند پدر روحانی او باشد» (همان: ۱۷۱).

نویسنده در کتاب خود، به تعلیم و تربیت اهمیت فراوانی می‌دهد. از نظر او کیفیت آموزشی زمانی بالا می‌رود و معنا می‌یابد که فراگیران، از کارکردن معاف باشند؛ زیرا باعث به هدر رفتن استعدادها می‌شود:

«وقتی می‌بینم که دانشجویم در دورهٔ دکترا برای امرار معاش، تاکسی‌رانی می‌کند یا کیف سامسونتش را کنار خیابان احمدآباد مشهد و سر میدان ولیّ عصر تهران پهن می‌کند و شمع‌های عروسکی می‌فروشد، خیلی خوب می‌فهمم که چرا پاسخ سؤالات را درست نمی‌دهد» (همان: ۱۹۹ و ۲۰۰).

مصادیق دیگر: صفحات ۲۶، ۷۰، ۷۱، ۷۸، ۸۴، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۶۱، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۰۱ و ۲۰۲.

۵-۲-۳. نقد تبعیض زنان

اثر روایی *شانزده حمام*، نمایی واقعی از وضعیت زنان را در ایران، با نگاهی مردم‌شناسانه نشان می‌دهد. نتایج حاصل از بررسی فرامتن‌های پیوسته نشان می‌دهد

ازدواج‌های اجباری، نداشتن حقّ رأی، فقدان حقوق جنسیتی برابر و فقر و بهره‌کشی که همگی جلوه‌هایی از تبعیض علیه زنان است، با بسامد زیاد در این کتاب مشاهده می‌شود:

«از روزی که یادم می‌آید زن‌ها استثمار شده بودند و هیچ‌گونه پشتوانهٔ مالی و اجتماعی نداشتند. فقر بیداد می‌کرد. اکثر آن‌ها در اتاق‌های خانه‌های بی آب و برق زندگی می‌کردند. در اتاق‌هایی که تا نصفه بیشتر فرش نداشت» (همان: ۳۵).

در گفتمان زیر، نسبت‌دادن صفت بیچاره به دختربچّه‌ها و تشبیه آن‌ها به موش و استفاده از تعبیر غیرهسته‌ای «چپیدن» که معنای ظلم و فشار را در خود دارد، همه بیانگر وضعیت دختربچّه‌ها به‌عنوان جنس ستمدیدهٔ جامعه و بیانگر گفتمان نویسنده در حمایت و طرف‌داری از زنان است:

«بیچاره این دختربچّه‌ها که در دهات باید در مزرعه کار می‌کردند و در شهر مثل یک موش روزها از صبح سحر تا غروب می‌چپیدند توی کارگاه شعربافی تا نان خود را درآورند و در ۱۱سالگی زندگی را کنار یک مرد ۶۰-۷۰سالهٔ تریاکی می‌گذراندند. تازه وقتی ۱۸-۲۰ساله می‌شدند، شوهرشان می‌مرد و بیوه می‌شدند. شانس می‌آوردند، زن یک فقیر دیگری می‌شدند. شانس نمی‌آوردند، تمام عمر را در حسرت یک لحظه که دست مردی زیر سرشان قرار گیرد، سپری می‌کردند و با بدبختی چند تا بچهٔ قدونیم‌قد را بزرگ می‌کردند» (همان: ۲۴).

نویسنده در مثالی دیگر، به آزادی زنان معنا می‌بخشد. از دیدگاه او، آزادی‌خواهان همواره حقّ خود را خواهند گرفت. برای مشروعیت‌بخشیدن به این سخن، از اعتبار ستّارخان و باقرخان، دو مبارز آزادی‌خواه، کمک می‌گیرد. همچنین آنجا که از کاندیدای ضدّ زن نام می‌برد، به گونه‌ای بیانگر گفتمان نویسنده در بارهٔ حضور زن در اجتماع است:

«روزی در دفتر یک کارشناس‌ارشد معاونت پژوهشی وزارت علوم بودم که کاندیدای نمایندگی هفتمین دورهٔ مجلس شورای اسلامی شده و موردتأیید شورای نگهبان هم واقع شده است. این کارشناس محترم که با هم‌فکران خود گروهی را درست

کرده بود و در محلّ اداری و ساعات اداری داشت طرح تبلیغاتشان را شرح می‌داد، گفت در گروه ما هیچ زنی نیست. ما معتقدیم جای زن در آشپزخانه است. زن باید در خانه و در آشپزخانه بماند. پیش خود گفتم برای معصومه، سکینه و زری که حالا بین ۶۴ تا ۸۰ سال دارند، بنویسم تا از یزد به تهران بیایند و تکلیفشان را با این کاندیدای ضدّ زن روشن کنند. مطمئن هستم اگر آن‌ها به تهران می‌آمدند، با لنگه‌کفش، دهان این کارشناس محترم و کاندیدای مجلس هفتم را خونین می‌کردند. بعد خودم خندیدم و گفتم کتک‌زدن که روش دموکرات‌ها و آزادی‌خواهان نیست. اگرچه دموکرات‌ها و آزادی‌خواهان هم خیلی این‌دست و آن‌دست می‌کنند، امّا همیشه معصومه‌ها، سکینه‌ها [و] زری‌ها خواهند بود و حقّ خود را خواهند گرفت و الّا کار این زن‌های بی‌سواد و فقیر کوچه‌پس‌کوچه‌های ۴۵ سال قبل یزد، کمتر از کار ستّارخان و باقرخان سردار و سالار ملّی خدابیامرز نیست. البته آن کاندیدای ضدّ زن هم رأی نیاورد و به مجلس راه نیافت» (همان: ۱۹۴ و ۱۹۵).

مصادیق دیگر: صفحات ۳۳، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۱۴۳، ۱۶۹، ۱۸۰، ۱۹۱، ۱۹۲ و ۱۹۴.

٦-۲-۳. نقد نظام سیاسی

اهمیت به اعتقادات ملّی، وطن‌پرستی و اندیشهٔ مردم‌گرایانه در فرامتن‌های پیوسته، گفتمان ناسیونالیستی پاپلی یزدی را تشکیل می‌دهد. در این گفتمان، وحدت و یگانگی به‌عنوان هستهٔ مرکزی در کنار وطن‌پرستی، استقلال و آزادی قرار داده می‌شود و معنایی گفتمانی می‌یابد. در مثال زیر، نویسنده با استفاده از راهکار «عقلانی‌سازی» و رویکرد «تأثیرمحوری»، به‌عنوان یکی دیگر از زیرمجموعه‌های الگوی مشروعیت‌سازی لیوون، می‌خواهد از دخالت بیش از حدّ دولت در همهٔ امور، مشروعیت‌زدایی کند؛ زیرا هم کار ادارهٔ مملکت را خراب می‌کند، هم مانع از ساخت‌وسازهای مردمی می‌شد و هم باعث فرار مغزها و سرمایه‌ها از ایران. «گاهی عقلانی‌کردن یک عمل با توجّه به تأثیرات و نتایجی که به همراه دارد، توجیه می‌شود» (Leeuwen, 2007: 100-101).

«در کلّ کشور و از جمله در یزد، ابتدای عصر مدرنیسم، بخش خصوصی فعّال‌تر از

بخش دولتی بود... این دخالت بیش از حدّ دولت در همهٔ امور، کار ادارهٔ مملکت را خراب کرد. حالا هم می‌خواهند با قوانین دولتی، بخش خصوصی را فعّال کنند. این نشدنی است. مردم می‌خواهند کارخانه بسازند. مملکتشان را بسازند. ایجاد اشتغال کنند. دولتی که نه طرح دارد نه برنامهٔ آمایش سرزمین و طرح جامع توسعه، ۲ سال مردم را می‌دواند تا مجوّز و پروانهٔ ساخت کارخانه صادر کند. بعد می‌گویند چرا مغزها و سرمایه‌ها از ایران فرار می‌کنند؟!» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۸: ۱۲۹).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۴، ۱۵۱، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۱۰، ۲۳۳ و ۲۳۴.

۳-۲-۷. نقد نظام اقتصادی

بارزترین نگاه انتقادآمیز نویسنده را به اقتصاد، می‌توان در فرامتن‌هایی دید که از کاهش ارزش پول فعلی، نظام سرمایه‌داری و وضعیت نامطلوب آب شرب سخن می‌گوید؛ مثلاً در فرامتن زیر، نویسنده به وضعیت نامطلوب لوله‌کشی و تأمین آب شرب اشاره می‌کند که به گفتهٔ او، در سال ۱۳۸۳ هنوز در بسیاری از روستاها این مشکل وجود داشته است:

«تأمین آب شرب مسئله‌ای بود. وقتی من کلاس نهم بودم، شهر یزد لوله‌کشی شد؛ ولی تا حدود ۲ سال در لوله‌ها آب نبود. از آن‌ها هوا خارج می‌شد. (در سال ۱۳۸۳ هنوز بسیاری از روستاها از جمله روستاهای نزدیک مشهد مثل روستای فاز [باژ]، زادگاه فردوسی، روستای پرمه، روستای معین‌آباد، حسین‌آباد، همه در زیردست سدّ کارده، آب خوردن نداشتند و از لوله‌هایشان به‌جای آب، هوا بیرون می‌آمد)» (همان: ۹۳ و ۹۴).

مصادیق دیگر: صفحات ۳۷، ۶۰، ۶۱، ۶۳، ۶۴، ۷۲، ۸۲، ۸۳، ۱۰۰، ۱۲۹، ۱۶۰ و ۲۰۵.

۳-۲-۸. نقد اعتقادات خرافی

در بخشی از روایت‌ها، پاپلی به برخی اعتقادات خرافی در آن زمان اشاره می‌کند. این اعتقادات نشان از سادگی و ناآگاهی مردم داشت که غالباً با سوءاستفادهٔ برخی از بزرگان مذهب روبه‌رو شده و به نام دین به مردم عرضه می‌شد؛ به این معنا که همان

سادگی را بهانه و دستاویزی می‌کردند تا سخنان خود را به کرسی بنشانند.

«باورهایی که در کودکی در مغز آدم فرومی‌رود، بیرون‌کردنش کار بسیار مشکلی است. خدابیامرزد آن معلّم خوب، آقای فرحناک را که تشخیص داد حرف یک منبری را باید یک روحانی نقض کند، وگرنه معلوم نبود چه اندازه ما بچّه‌ها باید از ترس جنّ و غول در عذاب باشیم» (همان: ۱۷۶).

به نظر می‌رسد سخن شخصیت‌های روحانی به‌دلیل موقعیت اجتماعی خود، اغلب دارای تأثیرگذاری بیشتر بوده است؛ ازاین‌رو، نقض سخن آنان نیز بیشتر از سوی کسانی از جنس خودشان می‌تواند در مردم عادی مؤثّر افتد. مردم عادی حتّی در صورت آگاهی و علم به موضوع، اغلب جسارت چنین کاری را ندارند؛ چون فضای حاکم بر جامعه‌ای که دینی باشد، آن‌ها را طرد می‌کند و به حاشیه می‌راند. سخن فوکو در کتاب *تاریخ جنون*، مؤیّد این نظر است: «تأثیر شدیدی که بعضی از وعّاظ افراطی به جا می‌گذارند [و] وحشت نامتعارفی که از عقوبت اخروی خطاکاران در دل مردم ایجاد می‌کنند، در اذهان و روان‌های ضعیف، انقلابی بر پا می‌کند. بسیاری از زنان بستری در بیمارستان مونتلیمار، در پی اقامت هیئتی مذهبی در شهر، روح این زنان بی‌وقفه در معرض ضربه بود؛ زیرا هیئت مذهبی صحنه‌های وحشتناکی از عقوبت اخروی را بی توجّه به عواقب آن، برای مردم توصیف می‌کرد. این بیماران فقط از ناامیدی، انتقام، عقوبت و مانند آن سخن می‌گفتند. یکی از آن‌ها به هیچ وجه نمی‌خواست معالجه شود؛ زیرا گمان می‌کرد در جهنّم است و هیچ‌چیز نمی‌تواند آتشی را که می‌پنداشت وجودش را به نیستی می‌کشاند، خاموش کند» (فوکو، ۱۳۸۸: ۲۰۵ و ۲۰۶). فوکو در ادامه می‌گوید: «بالاخره اینکه قداست کشیش به این دستورات جنبهٔ مطلق می‌داد و تصوّر سرپیچی از آن‌ها به ذهن کسی راه نمی‌یافت» (همان: ۲۰۷).

مصادیق دیگر: صفحات ۱۱، ۴۳، ۴۵، ۴۹، ۵۰، ۵۸، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۷۹ و ۱۸۰.

۹-۲-۳. نقد اخلاقیات

نویسندهٔ *شازده حمام* در لابه‌لای روایات خود، مخصوصاً آنجا که دربارهٔ زورخانه

و پهلوان‌پروری می‌گوید، به مسائل اخلاقی هم اشاره می‌کند و اغلب با این تفکّر که اخلاقیات در جامعهٔ مدرنیته سقوط کرده یا رنگ باخته است، آن را به نقد می‌کشد. در نمونهٔ زیر، عقیدهٔ نویسنده چنین است که معنویات که جلوه‌ای از آن ساده‌زیستی است، در جامعهٔ مدرنیته رنگ باخته است. او از تجمّلات این روزگار، به زرق‌وبرق یاد می‌کند. زرق‌وبرق، ترکیبی غیرهسته‌ای برای واژهٔ شکوه و جلال است که معادل ایدئولوژیکی آن را می‌توان هر چیز جِلف و نمایشی در نظر گرفت. نویسنده، نگاهی منفی به زرق‌وبرق توخالیِ این روزگار دارد و آن را باعث سقوط اخلاقیات و نتیجهٔ مدرنیته می‌داند:

«اخلاص و اعتقاد مردم به خداوند و بزرگان دین این‌چنین بود. آری آن‌ها ساده زندگی می‌کردند و ساده می‌مردند. غم هیچ‌چیز نداشتند. همهٔ کسانی که پنداشته بودند بابامراد خُل و دیوانه شده است، دنبال جسد او با شرمندگی اشک می‌ریختند. هنوز هم قبر او در سید صحرای یزد مورد مراجعهٔ مردم است و از بابامراد، مراد می‌خواهند. وقتی صفای آن روحانی پوستین‌پوش خرسوار (شیخ غلام‌رضا فقیه خراسانی) که اتاق‌های خانهٔ محقّرش جز بوریا هیچ نداشت و این بابامراد خاک‌نشین و مانند آن‌ها را در آن دوره به یاد می‌آورم و با زرق‌وبرق روزگار فعلی مقایسه می‌کنم، سقوط اخلاقیات را می‌بینم. سقوطی که شاید نتیجهٔ مدرنیته و درگیری امور معنوی با امور دنیوی است» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۸: ۲۲۱).

نویسنده همچنین در موارد متعدّد، از جملات دعایی برای افراد استفاده کرده و برایشان طلب خیر می‌کند؛ امّا از این‌گونه جملات، با کارکردهای مختلفی بهره می‌گیرد تا بتواند ایدئولوژی خود را هم بیان کند. علاوه بر این، نویسنده با ارائهٔ این فرامتن‌ها می‌کوشد ضمن فراهم‌آوردن زمینه‌ای جهت مقایسهٔ افراد یک صنف برای خوانندگان خود، به تأیید خوبی‌ها بپردازد و زشتی‌ها را تقبیح کند.

در نمونهٔ زیر، عادل و وظیفه‌شناس‌بودن دادستان، بهانه‌ای است که نویسنده برای او طلب خیر کند. او اجاره‌نشین‌شدن دادستان را در ۲۵ سال سابقهٔ خدمت و داشتن پست دادستانی فرمانداری کلّ یزد، نتیجهٔ شرافت و درستکاری‌اش می‌داند و دعا برای چنین

آدمی نشان می‌دهد نویسنده، فضایل اخلاقی را همچون انصاف، شرافت و درستکاری، تکریم می‌کند؛ پس این دعای خیر، گفتمان نویسنده را هم در تأیید مطلب می‌رساند:

«دادستان چک را تحویل من داد و به آمیرزا علی‌اکبر گفت شما مسئله‌تان را با برادرزادهٔ خود در خارج از اتاق من حل کنید. ایشان حالا خودش به تکلیف رسیده است و می‌تواند تصمیم بگیرد. خدا بیامرزد آن دادستان را که مردی شریف و قاضی درستکاری بود. عمویم فکر کرده بود چون صاحب‌خانهٔ او است، می‌تواند در او نفوذ کند. فارغ از آنکه اگر آن مرد شریف، درستکار نبود، با وجود بیش از ۲۵ سال سابقهٔ خدمت و داشتن پست دادستانی فرمانداری کل یزد، اجاره‌نشین نمی‌شد» (همان: ۶۴).

به نظر می‌رسد در جوامع سنّتی، پایبندی به اصول اخلاقی، ارزش‌های دینی و به‌طور کلّی، هنجارهای پذیرفته‌شده، بیش از دیگر جوامع است؛ زیرا یکی از پیامدهای پدیدهٔ جهانی‌شدن، تبادل پرشتاب فرهنگ‌هاست که از آمیختگی آن‌ها ممکن است باورهای یک ملّت به خطر بیفتد. جهان مدرنیته، جهان سرمایه‌داری است؛ جهانی که در آن، معنویات طرفداری ندارد؛ جهانی که از طریق برنامه‌های ماهواره‌ای یا سایت‌های اینترنتی، بی‌اعتقادی یا حداقل سست‌اعتقادی را برای جوامع به ارمغان می‌آورد. مدرنیته‌شدن و مدرنیته فکرکردن، در ذات خود بد نیست؛ بلکه شیوهٔ برخورد با آن مهم است. در جهانی که رو به یکی‌شدن قدم برمی‌دارد، دیگر سنّت‌مداری و زندگی در روستاهای دورافتاده ممکن نیست؛ پس برای یک زندگی بهتر باید با این جریان همراه شد؛ امّا ارزش‌های خود را محترم شمرد.

مصادیق دیگر: صفحات ۲۱۱، ۲۱۳ و ۲۱۴.

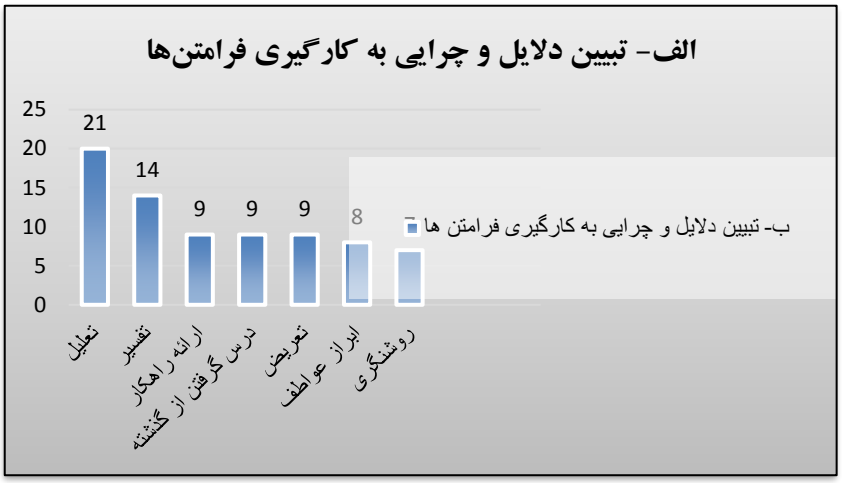
نتیجه‌گیری

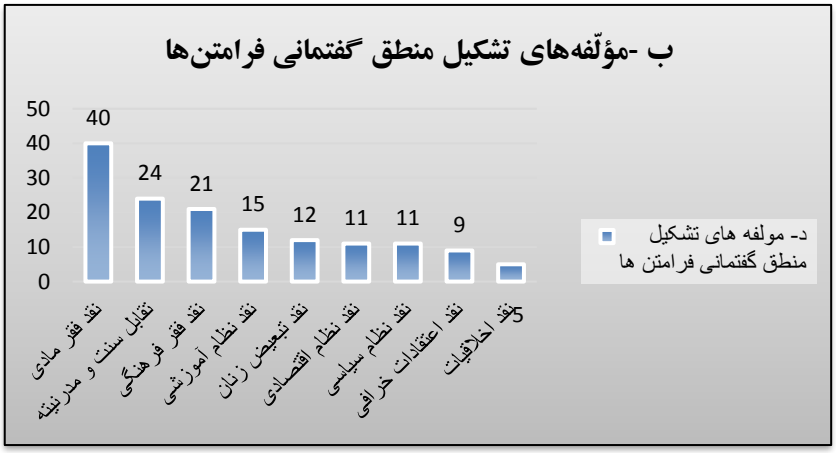
تحلیل منطق گفتمانی فرامتن‌های پیوستهٔ مؤلّف- راوی در جلد اوّل کتاب *شازده حمام* پاپلی یزدی نشان می‌دهد در تبیین دلایل و چراییِ به‌کارگیری فرامتن‌ها از سوی مؤلّف- راوی، به‌ترتیب، تعلیل، تفسیر، ارائهٔ راهکار، درس‌گرفتن از گذشته برای جبران کاستی‌ها، تعریض، ابراز عواطف و روشنگری، بیشترین نکاتی هستند که نویسنده را

وادار به استفاده از فرامتن می‌کنند. در این میان، سهم تعلیل از همه بیشتر است و این، با مؤلّفهٔ نقد که اساس منطق گفتمانی نویسنده را تشکیل می‌دهد، کاملاً همخوانی دارد؛ زیرا نویسنده زمانی می‌تواند انتقاد سازنده داشته باشد و در مسیر بهبود کاستی‌ها و اقناع مخاطب، او را با خود همراه کند که برای گزاره‌های خود دلیل بیاورد تا خواننده نیز همان برداشتی را اتّخاذ کند که نویسنده ابراز کرده است و قضاوت او را بپذیرد. تعلیل در القای حسّ باورپذیری سخن، مؤثّر است.

در بخش دوم تجزیه و تحلیل، نشان داده شد مؤلّفه‌های نقد فقر مادّی، تقابل سنّت و مدرنیته، نقد فقر فرهنگی، نقد نظام آموزشی، نقد تبعیض زنان، نقد نظام سیاسی، نقد نظام اقتصادی، نقد اعتقادات خرافی و نقد اخلاقیات، به‌ترتیب، بیشترین و مهم‌ترین نکاتی هستند که در خصوص اصلاحگری و ارائهٔ راهکار، باعث تشکیل منطق گفتمانی نویسنده شده‌اند. همچنین گفتمان‌های نویسنده بر منطقی پذیرفتنی استوار بوده و از روندهای مختلفی تفسیرپذیر است که استفاده از الگوی مشروعیت‌سازی ون‌لیوون و واژگان غیرهسته‌ای، مؤیّد این نظر است. از میان همهٔ راهکارهایی که پاپلی ارائه می‌دهد، اندیشهٔ مردم‌گرایی و دعوت به اتّحاد و یکدستگی، بدون توجّه به اختلافات، بیش از همه به چشم می‌خورد. اندیشهٔ مردم‌گراییِ فارغ از اختلافات، ایده‌ای است که مجموعه‌ای گسترده از تنوّعات و تمایزات را پنهان می‌سازد و تصوّری از جامعهٔ آرمانی را که در آن، افراد با تکیه بر مشترکات خود در پی زندگی مسالمت‌آمیز، تفاهم و تساهل‌اند، ارائه می‌کند؛ در نتیجه، نویسنده انسان‌ها را به‌عنوان سوژه و کارگزار ترغیب می‌کند تا برای تحقّق چنین آرمانی، دست به فعّالیت بزنند.

پیوست





منابع

- باقری، بهادر، محمّد رضایی و علی ملامحمّدی (۱۴۰۰)، **بررسی مجموعهٔ «آخر شاهنامه» مهدی اخوان ثالث از منظر تحلیل انتقادی گفتمان**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۵، صص ۶۹-۱۰۰.

- پاپلی یزدی، محمّدحسین (۱۳۹۸)، **شازده حمام**، ج۱ و ۲، چ۳۴، تهران: گوتنبرگ.

- پناهی، مهین، مهدی محسنیان‌راد و مرضیهٔ نگهبان مروی (۱۳۹۷)، **بررسی سیمای زن در کتاب شازده حمام**، کنفرانس بین‌المللی دستاوردهای نوین پژوهشی در علوم انسانی و مطالعات اجتماعی و

فرهنگی، تهران، ۱۷خرداد، صص ۱-۶.

-_____ (۱۳۹۷)، **تأمّلی بر اخلاقیات در کتاب شازده حمام**، اوّلین کنفرانس ملّی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات، تهران، صص ۱-۷.

- روضاتیان، مریم و نجمه گرامی (۱۳۹۷)، **فرامتن‌های سلامان و ابسال**، مجلهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، صص ۲۵-۴۶.

- شمیسا، سیروس (۱۳۹۲)، **بیان**، چ۲، تهران: میترا.

- فن‌لیوون، تئو (۱۳۹۵)، **ساخت گفتمانی مشروعیت‌سازی**، در مجموعه مقالات تحلیل گفتمان سیاسی؛ امر سیاسی به‌مثابهٔ یک برساخت گفتمانی، ترجمهٔ امیر رضایی‌پناه و سمیّه شوکتی مقرّب، چ۱، تهران: تیسا، صص ۲۱۱-۲۳۰.

- فوکو، میشل (۱۳۸۸)، **تاریخ جنون**، ترجمهٔ فاطمه ولیانی، چ۷، تهران: هرمس.

- کشاورزی، عظیم (۱۳۹۷)، **بررسی و تحلیل ربط و نسبت عدالت اجتماعی و رمان با تأکید بر رمان شازده حمام**، فصلنامهٔ اورمزد، شمارهٔ ۴۵، صص ۴-۲۲.

- محسنیان‌راد، مهدی و مرضیهٔ نگهبان مروی (۱۳۹۷)، **بررسی و تحلیل سنّت، مدرنیته و شرایط جوامع درحال گذار در کتاب شازده حمام**، فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۱-۳۰.

- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، **ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها**، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۵۶، صص ۸۳-۹۸.

- یارمحمّدی، لطف‌اللّه (۱۳۹۳)، **درآمدی به گفتمان‌شناسی**، چ۲، تهران: هرمس.

-Van Leeuwen, Theo (2007), **Legitimation in Discourse and Communication**, Sage publications, (London, Los Angeles, New Dehli and Singapore), Vol. 1(1), pp. 91-112.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Rhetorical function of sentence moods in Garshaspnamehpoem and the story of Bijan and Manizheh from Shahnameh

Yahya Talebian*1/**Gholamreza Mastali Parsa**2/ **Hamid Amini Asalemi** 3

1: Professor of Persian Language and Literature, University of Allameh Tabataba'i: Corresponding Author (ytalebian@gmail.cim)

2: Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Allameh Tabataba'i

3: PhD Student of Persian Language and Literature, University of Allameh Tabataba'i

In the rhetorical and discourse studies of literary works, the study of the moods of the sentences is of great importance. The mood of the sentence expresses the poet's certainty in his words and exposes the extent of his relationship with the audience. The subject of the sentence and the effect of its cognition on the writer-reader relationship in traditional rhetoric and semantics has been considered by great rhetoricians such as Abdul Qahir Jorjani, Sakaki and Qazvini in the field of statement and composition. In western linguistics, modern critics and linguists such as Michael Halliday and Roger Fowler have also introduced the mood of the sentence more extensively than traditional rhetoric, examining it as the most important element in the interactive function of language. In this research by descriptive-analytical method, we examine different types of sentence moods (imperative, interrogative, conditional along with vocative, benedictory and descriptive moods) and analyze each one's situation and function within about 3000 sentences in Garshaspnameh poem from Asadi Tousi and the story of Bijan and Manijeh from Ferdowsi's Shahnameh. In this regard, first we have analyzed the different moods of the artworks in the mentioned range, then we have entered the statistics obtained from the studies in the tables representing the distribution in terms of number and percentage so that by referring to numerical statistics, an accurate comparison between the artworks can be established. The results show that the main burden of information flow is on the dialogue atmosphere and because the variety of moods throughout the narrative has disrupted the monotonous framework, unparalleled dynamics can be seen in the artworks. Knowing the effect of dialogue on the expression of emotions, Ferdowsi has purposefully used it. The large number of sentences with interrogative, imperative, benedictory and vocative moods compared to Garshaspnameh will prove this claim. Although the use of imperative, descriptive and especially interrogative moods is considered as the textual values of the two artworks, but the story of Bijan and Manijeh can be considered more challenging than Garshaspnameh due to the greater dispersion of sentences with interrogative moods.

Keywords: Rhetoric, Semantics, Functional Linguistics, Mood of Sentence, Indirect Speech, Garshaspnameh poem, The story of Bijan and Manijeh.

-Talebian, Y., Parsa, Gh. M., Amini Asalemi, H. (2023). Rhetorical function of sentence moods in Garshaspnamehpoem and the story of Bijan and Manizheh from Shahnameh, 13(30), 191-214.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27062.2094

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۱۹۱ـ ۲۱۴ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۲/۱۱ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۳/۰۷ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۱۱

کارکرد بلاغی وجوه جملات در منظومهٔ گرشاسپ‌نامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه

یحیی طالبیان * ۱ / غلامرضا مستعلی پارسا ۲ / حمید امینی اسالمی۳
۱: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی (نویسنده مسئول) Ytalebian@gmail.com
۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
۳: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

چکیده: *در مطالعات بلاغی و گفتمانی آثار ادبی، بررسی وجوه جملات، از اهمیت زیادی برخوردار است. وجه جمله، بیانگر قطعیت شاعر در کلام خویش است و میزان ارتباط وی با مخاطبان را نشان می‌دهد. در بلاغت سنّتی و علم معانی، بلاغیونی چون جرجانی، سکاکی و قزوینی به وجه جمله و تأثیر شناخت آن بر روابط نویسنده و خواننده، در محدودهٔ خبر و انشا توجّه داشته‌اند. در زبان‌شناسی غرب، زبان‌شناسان مدرن، مانند هلیدی و فاولر نیز وجه جمله را با گستردگی بیشتر در مقایسه با بلاغت سنّتی، معرّفی و آن را به‌عنوان مهم‌ترین عنصر در کارکرد تعاملی زبان بررسی کرده‌اند. در این پژوهش، با روش توصیفی- تحلیلی، به بررسی انواع وجوه جمله (امری، پرسشی، شرطی و...) و تحلیل وضعیت و کارکرد هریک در حدود ۳۰۰۰ جمله‌واره از منظومهٔ گرشاسپ‌نامهٔ اسدی و داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی پرداخته‌ایم. بدین منظور، نخست به تحلیل و بررسی وجوه جملات پرداخته و سپس آمار حاصل را در جداول نمایانگر پراکندگی، به‌صورت تعداد و درصد درج کرده‌ایم تا بتوان قیاسی دقیق میان دو اثر برقرار کرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد بار اصلی رفت‌وآمد اطلاعات، برعهدهٔ فضای گفت‌وگوست و چون تنوّع وجوه در طول روایت، چهارچوب تک‌صدایی را بر هم زده است، پویایی بی‌نظیری در آثار دیده می‌شود.*

کلیدواژه: *دانش بلاغت، علم معانی، زبان‌شناسی نقش‌گرا، وجه جمله، کنش کلامی غیرمستقیم، منظومهٔ گرشاسپ‌نامه، داستان بیژن و منیژه.*

- طالبیان، یحیی؛ پارسا، مستعلی؛ امینی اسالمی، حمید (۱۴۰۲). کارکرد بلاغی وجوه جملات در منظومهٔ گرشاسپ‌نامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۱۹۱-۲۱۴.

Doi: 10.22075/jlrs.2022.27062.2094

۱. مقدّمه

یکی از مباحثی که در مطالعات بلاغی و تحلیل گفتمانی آثار ادبی، مانند *منظومهٔ گرشاسپ‌نامهٔ* اسدی توسی و *داستان بیژن و منیژهٔ* فردوسی حائز اهمیت است، مبحث وجوه جملات و شناخت تأثیر آن‌ها بر بلاغت کلام است. وجه یک جمله اگرچه از دریچهٔ ساختار نحوی کلام ظهور می‌کند، از محدودهٔ نحو فراتر رفته و باید آثار آن را در ارتباط میان متکلّم و مخاطبان جست‌وجو کرد؛ به عبارت دیگر، شناسایی کیفیت ارتباط میان طرفین گفت‌وگو، در شناخت انواع وجوه در کلام مؤثّر واقع می‌شود. ردّپای مبحث وجه جمله در علم معانی را می‌توان در دیدگاه جرجانی (۴۰۵–۴۷۵ق) با تأکید بر اهمیت مخاطب در انتخاب جنس خبر از طرف گوینده جست‌وجو کرد (جرجانی، ۱۹۸۴: ۳۳۰–۳۳۲). البته بلاغیون بعدی، از جمله سکاکی (۶۲۶ق) و قزوینی (۷۳۹ق) نیز دست به تقسیم‌بندی‌هایی دراین‌باره زده‌اند. برای مثال، نوع خبر را به مقتضای حال و مخاطب، به سه دسته تقسیم کرده‌اند: خبر ابتدایی، طلبی و انکاری. نتیجهٔ بررسی سه قسم خبری آن است که با شناخت نوع خبر در کلام، می‌توان به مخاطبِ هدف پی برد (سکاکی، ۱۹۷۳: ۷۳ و ۷۴؛ قزوینی، ۱۹۹۹: ۲۱).

در بلاغت سنّتی، شناخت وجه جمله که مربوط به مطالعات معانی ثانویهٔ جملات انشایی[(۱)] است، حول محور دانش معانی بررسی شده است. کلام انشایی به دو نوع طلبی و غیرطلبی تقسیم شده که البته دربارهٔ زیرمجموعهٔ هر قسم، اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. برخی انشای طلبی را شامل مواردی چون امر، نهی، استفهام، تمنّا و ندا دانسته‌اند (نک: آق‌اولی، ۱۳۱۵: ۲۱۰)؛ درحالی‌که در دیگر کتاب‌های معانی، انشای طلبی بر چهار قسم امر، نهی، استفهام و ندا آمده است. انشای غیرطلبی نیز به‌طور قراردادی به مدح، ذمّ، تعجّب، قَسم، ترجّی و دعا تقسیم‌بندی شده است (تجلیل، ۱۳۸۵: ۳۲). مطالعات بلاغی حول مبحث وجه جملات، در میان زبان‌شناسان و تحلیلگران گفتمان، از جمله مایکل هلیدی[1] (۲۰۱۸–۱۹۲۵) جایگاه ویژه‌ای دارد. هلیدی برای زبان، کارکردی تعاملی بین

1. Michael Halliday

نویسنده و خواننده متصوّر است که بارزترین نشان آن، وجه جملات است. وی وجه جمله را نمودی از ارتباط میان نویسنده و خواننده می‌داند که مبتنی بر عرضه و تقاضاست. این ارتباط معمولاً در قالب خبر، پرسش، تردید، فرمان، پیشنهاد، پاسخ‌گویی و انتقال اطّلاع کهنه و نو بروز می‌کند (Halliday, 1985: 96-97). وجود انواع وجوه در جمله، روابط معنایی، لفظی، نحوی و نیز چینش واژگانی را در متن، تحت‌تأثیر قرار خواهد داد؛ ازاین‌رو، وجوه جمله را می‌توان در انسجام[1] یک اثر ادبی مؤثّر دانست (باباخانی، حیدری و سپه‌وند، ۱۳۹۹: ۷۲).

یک اثر ادبی، گفتمانی اجتماعی است که در آن، ارتباطی محسوس میان نویسنده و خواننده وجود دارد و شناخت وجهیت کلام، نمایانگر این ارتباط و عاملی مؤثّر در روایتگری یک داستان است. «وجهیت بر همهٔ ویژگی‌های گفتمانی‌ای دلالت دارد که به نگرهٔ گوینده/نویسنده، به ارزش درستی محتوای گزاره‌ایِ گفته و در عین حال به رابطهٔ وی با مخاطبش مربوط می‌شود» (فاولر[2]، ۱۳۹۰: ۳۰).

۱-۱. ضرورت نظری پژوهش

از ویژگی‌های داستان *بیژن و منیژه* و منظومهٔ *گرشاسپ‌نامه*، بسامد زیاد تعاملات میان افراد است که بیشتر در قالب گفت‌وگوها بروز یافته و بستر مناسبی برای خلق انواع وجوه غیرخبری ایجاد کرده است. از آنجا که به معانی ثانویهٔ وجوه غیرخبری جملات در *گرشاسپ‌نامه* و داستان *بیژن و منیژهٔ شاهنامه* کمتر توجّه شده است، بر آنیم تا انواع وجوه غیرخبری جملات و اغراض بلاغی آن‌ها را در دو اثر حماسی، با توجّه به آمار، بررسی و مقایسه کنیم. همچنین نتایج پژوهش می‌تواند میزان تأثیر اسدی توسی از فردوسی را در بهره‌مندی از گفت‌وگوها برای انتقال اغراض بلاغی، گزارش کند.

۱-۲. پرسش اصلی و روش تحقیق

1. cohesion
2. Roger Fowler

هدف اساسی پژوهش، شناخت و مقایسهٔ شگردهای فردوسی و اسدی توسی در بهره‌مندی از انواع وجوه جمله در روایات برای انتقال اغراض بلاغی است. در همین زمینه، پرسش اصلی تحقیق آن است که از میان وجوه امری، پرسشی، شرطی، دعایی و ندایی، کدام وجه، نقش بیشتری در انتقال معانی ثانویه داشته است. به‌منظور دریافت پاسخ، ۳۰۰۰ جمله‌واره از هر اثر با روش توصیفی- تحلیلی بررسی شده است. محدودهٔ نمونه‌ها از منظومهٔ *گرشاسپ‌نامه* در یک بازهٔ پیوستهٔ متنی و شامل بخش‌های «آغاز داستان، ص۲۱ تا پاسخ گرشاسپ به نزد بهو، ص۱۰۰» و در خصوص داستان بیژن و منیژه از *شاهنامهٔ* فردوسی، محدوده‌ای شامل بخش‌های «آغاز داستان، ص۳۰۳ تا گفتار اندر بازآمدن رستم با بیژن از توران به ایران‌زمین، ص۳۹۷» است. آمار به‌دست‌آمده، در قالب جدول به‌صورت تعداد و درصد دسته‌بندی شده و به تحلیل هرکدام با استناد به آمار پرداخته شده و نتیجهٔ نهایی به دست آمده است.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ انواع وجوه جملات در آثار منظوم و منثور فارسی، پژوهش‌های متعدّدی یافت می‌شوند که هریک به نتایج درخورتوجّهی انجامیده‌اند. از میان این پژوهش‌ها، می‌توان به موارد زیر که بیشترین همخوانی‌ها را با تحقیق پیش‌رو دارند، اشاره کرد:

سیدقاسم و نوح‌پیشه (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد گفتمانی وجه جمله در تاریخ بیهقی»، به روش محدود، به بررسی وضعیت جمله در *تاریخ بیهقی* پرداخته‌اند. محدودهٔ تحقیق، بررسی کارکرد سه وجه غیرخبری (امری، پرسشی و عاطفی) و نیز کارکرد وجه شرطی بوده است. همچنین از جملات عاطفی، مناداها و از جملات با وجه امری، جمله‌های دعایی را بررسی کرده‌اند. از نتایج مهم تحقیق، تأثیر گفت‌وگوها در ایجاد وجوه مختلف جمله و در پی آن، ایجاد پویایی در متن بیان شده است. هادی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «کارکرد بلاغی وجه جمله در خسرو و شیرین نظامی»، به مطالعهٔ وضعیت وجه جمله در شعر نظامی با تأکید بر منظومهٔ *خسرو و شیرین* پرداخته و کارکرد وجوه امری، پرسشی و ندایی و نیز وجه شرطی را در این اثر بررسی کرده‌اند.

از نتایج مهمّ تحقیق می‌توان به یافتن ارتباطی دوسویه میان گوینده و مخاطب از کانال گفت‌وگوها که محلّ تولید انواع وجوه جمله است، اشاره کرد.

با توجّه به پژوهش‌های مذکور و از آنجا که عنصر گفت‌وگو به‌عنوان منشأ ایجاد وجوه مختلف جمله در متن معرّفی شده است، کوشیده‌ایم با تعیین بسامد گفت‌وگوها، تأثیرات آن را بر وجه جمله در *گرشاسپ‌نامه* و *بیژن و منیژه*، بررسی و مقایسه کنیم.

۲. انواع وجوه جمله در دو اثر

مهم‌ترین بخش مطالعات ژرف‌ساختی جمله، ورود به مبحث وجه جملات است (فاولر، ۱۳۹۰: ۳۰)؛ چراکه در خلال شناخت وجه جملات می‌توان اندیشه و غور نظر متکلّم را دریافت کرد. وجه جمله، میدان ردّوبدل‌شدن آرای متکلّم با مخاطب است. میدانی که انتظار و درخواست گوینده را به شنونده می‌رساند. هلیدی وجه جمله را حاصل کارکرد تعاملی زبان می‌داند (Halliday & Matthiessen, 2004: 106). پس هرچه وجوه جملات، تنوّع و بسامد بیشتری داشته باشند، پویایی و چندصدایی متن نیز به همان میزان افزایش می‌یابد. در جملات با وجه خبری که بیشترین پراکندگی وجوه جملات در دو اثر را شکل داده‌اند، از آن جهت که شاعر، تنها به انتقال خبر اکتفا می‌کند، ارتباطی با حداقل پویایی برقرار می‌شود که فقط یک طرف، مجال سخن‌گفتن می‌یابد؛ امّا در خصوص جملات با وجه امری و پرسشی، شرایط دیگری برقرار است. در جملاتی که در پی آن‌ها پرسشی صورت می‌گیرد یا فرمانی داده می‌شود، عملاً از مخاطب درخواست می‌گردد به گفت‌وگو وارد شود و پاسخی را ارائه دهد. این تعامل دوطرفه در مسیر گفتمان، به پویایی بیشتر فضای گفت‌وگو می‌انجامد.

در دستور زبان فارسی، معمولاً وجه یک جمله در چهار نوع پرسشی، امری، خبری و عاطفی بررسی می‌شود (انوری و گیوی، ۱۳۸۵: ۱۹۷). اکنون بحث کنش کلامی مستقیم و غیرمستقیم پیش می‌آید که همسو با نظریهٔ کنش گفتاری[۲] آستین[۱] (۱۹۱۱-۱۹۶۰) است. کنش کلامی مستقیم، حالتی بی‌نشان است که در راستای وجه جمله قرار دارد

1. John Langshaw Austin

(Austin, 1962: 43-44)؛ امّا در آثار منظوم و حماسی، احتمال تطابق‌نداشتن وجه جمله با کنش کلامی، بسیار زیاد است. در چنین آثاری، شاعر با رعایت بافت موقعیتی، از جملات با وجه پرسشی، برای فرمان‌دادن بهره می‌برد؛ به عبارت دیگر، کنش کلامی، غیرمستقیم می‌شود. از آنجا که کارکرد وجوه غیرخبری در دو اثر حماسی، ارزش بلاغی بیشتری دارد، به بررسی تمامی این وجوه می‌پردازیم و ضمن تعیین پراکندگی هر وجه، مقایسه‌ای تحلیلی از کارکرد بلاغی هرکدام، در دو اثر صورت خواهد گرفت.

جدول ۱- پراکندگی انواع وجوه در ۳۰۰۰ جمله‌واره از دو اثر

اثر	*گرشاسپ‌نامه*		*بیژن و منیژه*	
نوع وجه	تعداد	درصد	تعداد	درصد
امری	۸۳	۲/۷	۱۱۹	۳/۹
دعایی	۲۶	۰/۸	۷۶	۲/۵
پرسشی	۵۸	۱/۹	۱۲۹	۴/۳
ندایی	۲۶	۰/۸	۴۹	۱/۶
شرطی	۱۱۵	۳/۸	۸۴	۲/۸
وصفی	۱۸۶	۶/۲	۱۳۲	۴/۴
کل	۴۹۴	۱۶/۲	۵۸۹	۱۹/۵

بر اساس جدول ۱ حدوداً ۱۶/۲درصد از *گرشاسپ‌نامه* را وجه غیرخبری تشکیل داده است. این مقدار در مقایسه با *بیژن و منیژه* که ۱۹/۵درصد وجه غیرخبری دارد، مقدار کمتری را نشان می‌دهد. باید توجّه داشت که دو اثر تا حدّ زیادی گفت‌وگومحور هستند که این امر، درصد جملات با وجوه غیرخبری را افزایش داده است. این دو اثر اگرچه آثاری حماسی با مضامین پهلوانی، همراه با توصیفات پی‌درپی هستند، نمی‌توان نقش گفت‌وگوها را در پیشبرد داستان نادیده گرفت. شایان ذکر است بسامد زیاد گفتمان‌ها در بیژن و منیژه، با روح داستان که ترکیبی از روایت پهلوانی و عاشقانه است، سازگار می‌نماید. فردوسی با آگاهی کامل از ظرفیت گفت‌وگو در نمایش عواطف

شخصیت‌های داستان، به‌گونه‌ای هدفمند از این عنصر مهم در اثر خود بهره برده است. تعداد زیاد جملات با وجوه پرسشی، امری، دعایی و ندایی در مقایسه با *گرشاسپ‌نامه*، سندی بر اثبات این ادّعاست.

۱-۲. جملات با وجه امری

بیژن و منیژه در میان جملات با وجه غیرخبری، جمله‌های امری بیشتری را در مقایسه با *گرشاسپ‌نامه* در خود جای داده است. طبق جدول شمارهٔ ۱، ۳/۹درصد از جمله‌های بررسی‌شده از *بیژن و منیژه*، وجه امری دارند. وجه امری به‌سبب ظرفیت برانگیزانندگی خود برای ایجاد یک ارتباط زبانی و راه‌اندازی تعامل کلامی میان افراد، از اهمیت زیادی برخوردار است. «جهت‌گیری به‌سمت مخاطب و طرح نقش ترغیبی زبان، بارزترین نمود دستوری خود را در عبارات ندایی و امری می‌یابد» (Jakobson, 1960: 250). معمولاً جملات امری در خلال گفتمان دو شخص که یک طرف از نظر سیاسی و اجتماعی برتر از دیگری است، رخ می‌دهد. البته این بدان معنا نیست که همواره تمامی جملات با وجوه امری، متعلّق به تعاملات بالادستان با زیردستان است. به‌سبب اهتمام ویژهٔ دو شاعر در ساخت گفت‌وگوهای میان‌فردی در افراد با جایگاه‌های مهم سیاسی، انتظار می‌رود آمار پراکندگی جملات امری، غیرثابت بوده و دستخوش تغییرات شود. بزرگ‌ترین عامل وجود این بی‌ثباتی، رعایت جایگاه سیاسی از سوی یک شخص و استفاده از وجه امری غیرمستقیم با به‌کارگیری ساخت نحوی خاصّ موقعیتی است. توجّه فردوسی به وجوه جملات و رعایت آن توسّط اشخاص در گفت‌وگو، حائز اهمیت است:

خردمنـــد شـــاهی و مـــا کهتـــرا　　تـو خـود چشـم دل بـاز کـن بهتـرا
نگـه کـن کـزین کـین کـه گسـتردیا　　ابـا شـاه ایـران، چـه بـر خوردیـا؟

(شاهنامه، ۱۳۷۱: ۳۳۲/۳)

در *گرشاسپ‌نامه*، حدوداً ۱۷ بار از جملات با وجه امری از نوع غیرمستقیم استفاده شده که بیشتر این جملات در خلال گفت‌وگوهای میان زیردستان با بالادستان خود بوده است:

نـــه نیکـــو بُـــود بـــددلی شـــاه را | نـــه بگذاشـــتن خـــوار بـــدخواه را
چـه کشـور شـود پـر ز بیـداد و کـین | بُـــود همچـــو بیمـــاری انـــدوهگین
نباشـد پزشـکش کسـی جـز کـه شـاه | کـه درمـانش سـازد بـه گـنج و سـپاه

(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۷۳)

در ابیات بالا، گرشاسپ خطاب به مهراج شاه به‌شکل امر غیرمستقیم، مفهوم حمله به سپاه بهو را می‌رساند؛ امّا آن را در قالب جملات با وجوه خبری می‌آورد؛ زیرا سخن میان یک فرودست با بالادست است. این‌گونه غیرمستقیم‌گویی‌ها موجب اطناب در کلام می‌شود؛ زیرا گوینده برای ایجاد فضایی همسو با معنای بلاغی، نیاز به سخن‌پردازی‌ها و مثال‌آوری‌های متعدّد دارد تا جانب خود را از کلامی دستوری به طرف مقابل حفظ کند. باید در نظر داشت که جملات امری غیرمستقیم، تنها مختص به گفت‌وگو میان زیردست و بالادست و نتیجهٔ رعایت جایگاه و محافظه‌کاری‌ها نیست. گاه در گفت‌وگو میان پدر با فرزند نیز با جملات امری به‌شکل غیرمستقیم روبه‌رو می‌شویم. برای مثال، توصیهٔ اثرط به گرشاسپ در فرمان‌برداری و مجاملت با ضحّاک و نگاه‌داشت اندازهٔ خویش نزد وی، همگی در قالب جملاتی با وجه خبری و شناسهٔ آزاد، امّا با غرض بلاغی امر و نهی‌گونه آمده است:

ز کِهتـــر پرســـتیدن و خوشخویســـت | ز مِهتـــــر نوازیـــــدن و نیکویســـــت

(همان: ۶۸)

در مثالی از *بیژن و منیژه*، پدر با امر غیرمستقیم، به خامی و بی‌تجربگی پسر اشاره دارد و در پوشش کلامی، وی را از رفتن به نبرد با گرازان باز می‌دارد:

جـــوان گرچـــه دانـــا بـــود بـــا گهـــر | اَبـــــی آزمـــــایش نگیـــــرد هنـــــر
بـــد و نیـــک هرگونـــه بایـــد کشـــید | ز هـــر تلـــخ و شـــوری بایـــد چشـــید

(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۰۹/۳)

کاربرد جملات خبری با اغراض بلاغی به‌صورت امر غیرمستقیم در *بیژن و منیژه*، در مقایسه با *گرشاسپ‌نامه*، نمود بیشتری دارد. دو شاعر در اغلب جملاتی که با امر غیرمستقیم همراه هستند، شخصِ هدف را مشخّص نکرده‌اند و شناسهٔ جملات، مبهم و

نامعیّن رها شده است تا مخاطب، خود به منظور پی ببرد. این‌گونه حذفیات در شناسهٔ جملات، محدودهٔ مخاطبان فعل امر را آزاد می‌کند و زبان گوینده را محتاط جلوه می‌دهد.

۱-۱-۲. برخی وجوه امری خاص و کاربرد معنایی آن‌ها

۱-۱-۱-۲. عجز و استرحام

برای جملات با وجه امری، در کتاب‌های معانی، اغراض بلاغی، نظیر تعجیز و خواهش ذکر شده است (آق‌اولی، ۱۳۱۵: ۲۱-۲۳). وجوه امری در دو اثر، گاه نه در معنای ظاهری خود و امر به مخاطب، بلکه به‌منظور اظهار درماندگی و استرحام به کار رفته‌اند:

ز گرگین دهد دادِ من شهریار (*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۴۱/۳)

اگرچه وجه کلام، امری است، از آن جهت که گفت‌وگو میان زیردست (گیو) با بالادست (کیخسرو) برقرار است، کاربرد معنایی غیر از امر ایجاد شده و مفهوم خواهش و التماس را می‌رساند.

سه جام از خداوند این رز بخواه　　به من دِه، رهان جانم از رنج راه

(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴ :۲۴)

۲-۱-۱-۲. شریک‌سازی مخاطب در امری

گاه متکلّم برای ایجاد اشتراک فکری و شکل‌دادن ارتباطی مستحکم‌تر میان مخاطب و جریان داستان، کلام خود را با وجه امری می‌آورد. امر در این حالت، نه جنبهٔ تحمیلی دارد و نه آموزشی، بلکه یادآوری و گوشزد مفاهیمی است که هم گوینده و هم شنونده بر درستی و قطعیت آن‌ها واقف هستند:

ز کردار گفتار برمگذران　　مگو آنچه دانش نداری در آن

(همان: ۶۷)

در چنین جملاتی می‌توان گسترهٔ خطاب امر را از مخاطب خاصّ گویندهٔ سخن فراتر برد و مخاطب کلام را عام در نظر گرفت:

بـه راهـی کـه هرگـز نرفتـی مپـوی　　بَـــرِ شـــاه، خیـــره مبَـــر آب‌روی
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۰۹/۳)

۲-۱-۲. برخی ساختارهای نحوی خاص در جملات امری

۲-۱-۲-۱. آوردن چند وجه امری برای تقویت فرمان

بهـــو را ببنـــد و همان‌جـــا بـــدار　　بـــه درگـــاه مهـــراج بـــرکُن بـــه دار
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴ :۶۹)

بدو گفت گرگین کـه بـاز آر هـوش　　ســخن بشــنو و پهــن بگشــای گــوش
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۳۸/۳)

۲-۱-۲-۲. آوردن «همی» با فعل امر

جزء صرفی «می/همی» به جمله، مفهوم استمرار و دوام در امری را خواهد داد (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۱۰۸)؛ ازاین‌رو، شاعر با آوردن (می/همی) در جمله و نزدیک‌کردن آن به فعل امر، مخاطب را در استمرار رعایت امر مدّنظر ترغیب می‌کند:

چـــو دریـــا نمایـــدت دُرّ خوشـــاب　　همی‌جـــوی دُرّ و همـــی تـــرس از آب
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۶۸)

۲-۱-۲-۳. خلق تقابل و تضاد امری

تو تا ایدری، شاد زی، غم مخور (همان: ۳۴)

پری‌چهر (دختر گورنگ)، جمشید را به شادزیستن دعوت می‌کند و در ادامه، مفهوم شادی و خرّمی را در تقابل با غم قرار می‌دهد تا تأکیدی مضاعف بر اهمیت شادبودن جمشید ایجاد کند.

۲-۲. جملات با وجه دعایی

در این دو اثر، بیشتر جملات دعایی حول مضمون طلب طول عمر، جاودانگی تخت و پایگاه هستند که نمودی آیینی و سنّتی در گفت‌وگوهایی از این دست را نشان می‌دهد. جملات دعایی به‌شکل رسمی و دربارِی آن، معمولاً با فعل «باد» همراه هستند. فعلِ «باد» را می‌توان یکی از پرتکرارترین افعال در ساختار نحوی بیشتر جملات دعایی در این دو اثر دانست:

که جاوید بادا ترا تختْ‌جای　　نیابد جز از تختِ تو بختْ جای
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۴۰/۳)

لبت گفت جاوید پرخنده باد　　در این خانه بودنت فرخنده باد
چو خورشید بی کاست بادی و راست　　بداندیش چون ماه بگرفته کاست
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۴۰)

به نظر می‌رسد جملات دعایی، زبانی قراردادی هستند و غالباً بدون تغییر در ساخت نحوی و آرایش واژگانی می‌آیند که این امر در هر دو اثر به‌صورت چشمگیر دیده می‌شود. اگر جملات دعایی در فضایی غیر از فضای سلسله‌مراتب سیاسی باشد، مثلاً دعای پسر برای پدر که کلام، رنگ‌وبویی صمیمی در فضایی اجتماعی دارد، می‌توان جملاتی را با وجه دعایی و در ساختی متفاوت‌تر با نوع پیشین مشاهده کرد:

بمانـاد بـر تـو چنـین جـاودان　　دل و زور و پیـل و هُـش موبـدان
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۳۵/۳)

چنین گفت کای بخت پیشت رهی! (*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۱۹)

در اوّلین نگاه، این حذف فعل دعایی «باد» است که خودنمایی می‌کند. از آنجا که بستن جملهٔ دعایی با فعلِ باد، کلام را رسمی‌تر از حالت معمول آن می‌کند، در بیشتر جملات دعایی، با زبان صمیمی و دور از رعایت سلسله‌مراتب درباری و نظامی، یا از این فعل استفاده نمی‌شود یا به‌جای آن سعی شده فعل جمله به‌شکل درخواست و تمنّا بیاید؛ برای مثال، تبدیل فعل «بماند» به «بماناد» در نمونهٔ *بیژن و منیژه*.

۳-۲. وجه پرسشی

جملات پرسشی به‌سبب دارابودن معنای درخواستی، موجب خروج متن از شکل یک‌صدایی صِرف به چندصدایی می‌شوند. ۱/۹درصد جمله‌های بررسی‌شده از *گرشاسپ‌نامه* و ۴/۳درصد جمله‌ها از *بیژن و منیژه*، دارای وجه پرسشی هستند. جملات با وجه پرسشی، از منظر رفتار، روح و جریان گفتمان، با وجه امری تفاوت بسیاری دارند. وقتی جمله امری باشد، امرکننده معمولاً منتظر پاسخ از سوی مخاطب نیست و همین مسئله موجب پویانبودن و فقدان چرخش کلام میان طرفین سخن می‌شود؛ امّا در وجه

پرسشی، پرسشگر، خواهان پاسخی متناسب از مخاطب خود است که این موضوع در فضای متن، نوعی چالش ایجاد می‌کند. با در نظر داشتن آمار درج‌شده در جدول شمارهٔ ۱، داستان *بیژن و منیژه* را می‌توان به‌واسطهٔ پراکندگی بیشتر جملات با وجوه پرسشی، چالش‌برانگیزتر از *گرشاسپ‌نامه* دانست.

در هر دو اثر، وجه پرسشی مانند وجه امری، جنبهٔ بالادستی و فرودستی ندارد و در پرسش‌ها هر شخصیت این اجازه را دارد که از مخاطب خود سؤال کند. البته این امر در *گرشاسپ‌نامه* نمود بیشتری دارد؛ زیرا اسدی آزادی بیشتری را برای زیردستان در پرسش مقابل بالادستان قائل شده است. با این حال، تک‌بُعدی‌بودن گفت‌وگوها و بسامد زیاد جملات با نمود امر و نهی در گرشاسپ‌نامه، در مقایسه با *بیژن و منیژه*، تعداد وجوه جملات پرسشی این اثر را به میزان معناداری کاهش داده است. البته جملات پرسشی بسیاری در هر دو اثر یافت می‌شوند که در آن‌ها پرسشگر در پی دریافت پاسخ نیست؛ زیرا کنش کلامی این جملات پرسشی نه بر دریافت پاسخ، بلکه به ایجاد شگفتی، تأسّف، امر غیرمستقیم و گاه بیان انکار معطوف می‌شود. شاعر از بُعد معنای اوّلیهٔ جملات پرسشی صرف‌نظر کرده و ادات پرسشی برای وی فقط ابزار تقویت معنای ثانویه هستند.

۱-۳-۲. بیان شگفتی

کجـــا او شـــدی از دَم زهربیـــز؟ دو منـــزل بُـــدی دام و دد را گریـــز
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۵۴)

و گـر خاسـت انـدر جهـان رسـتخیز کـه بفروختـی آتـش مهـر تیـز؟
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۱۸/۳)

۲-۳-۲. بیان خشم و اندوه

نبینـی کـزین بـدکُنش دختـرم چـه رسـوایی آمـد بـه پیـران سـرم؟
(همان: ۳۳۲)

(← *شاهنامه*، ب۳۶۷)

بـه گرشاسـپ گفـت اثـرط ای شـوربخت ز شاه از چـه پـذرفتی ایـن جنـگ سـخت؟
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۵۲)

۳-۳-۲. پرسش با غرض امر غیرمستقیم

نگـه کـن کـزین کـین کـه گسـتردیا ابـا شـاه ایـران چـه بـر خوردیـا؟
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۳۲/۳)

در بیت بالا، هدف پیران از سؤال‌کردن، آگاهی‌دادن به افراسیاب از عواقب کینه‌توزی با ایرانیان است. وی برای رعایت مراتب درباری و نگاه‌داشت قدر شاه، در لفّافه، افراسیاب را به اجتناب از ایجاد هرگونه کینه‌ورزی با کیخسرو و پهلوانان انتقام‌جوی ایرانی امر می‌کند. در مثال زیر نیز گرشاسپ در قالب جمله‌ای پرسشی، مهراج شاه را به تعجیل در تدابیر نبرد با بهو، به‌شکل غیرمستقیم امر کرده است:

سـپهدار گفتـا: چـه سـازی درنـگ؟ بیـارای رفـتن پـذیره بـه جنـگ
(*گرشاسپ‌نامه*،۱۳۵۴: ۷۳)

٤-۳-۲. پرسش با هدف اقرار یا انکار

بپیچیـد بـر خویشـتن بیژنـا کـه چـون رزم سـازم برهنـه تنـا؟
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۲۳/۳)

بِه از خوب‌کاری بـه گیتی چـه چیز؟ کـی انـدر رسـم مـن بـدین روز نیـز
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۴۱)

در مجموع، تعداد پرسش‌هایی که به‌منظور کسب پاسخ مطرح شده، با پرسش‌هایی که برای هدفی غیر از اطّلاع‌یابی پرسیده شده‌اند، برابری می‌کند. این امر در هر دو اثر صدق می‌کند. در این میان، وجه پرسشی با کنش کلامی غیرمستقیم در *بیژن و منیژه*، بیشتر از *گرشاسپ‌نامه* است. همچنین «چه/ چرا» را می‌توان پرتکرارترین قیدهای پرسشی در دو اثر دانست:

بـه فرزنـد گفـت: ایـن جـوانی چراسـت؟ به نیـروی خـویش ایـن گمـانی چراسـت؟
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۰۹/۳)

(← *شاهنامه*، ابیات ۴۵۱ و ۴۵۲)

نگـویی مـرا کـز چـه ایـن روزگـار گریزانـی از مـن چـو کاهـل ز کـار؟
دو چشـم تـرا دیـدنم سـرمه بـود کنـون از چـه گشته‌سـت آن سـرمه دود؟
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۳۸)

(← *گرشاسپ‌نامه*، ص۶۴، ب۴)

گفتنی است در برخی جملات، قیدهای پرسش در معنا تغییرشکل داده‌اند. برای مثال، در دو بیت مذکور از *گرشاسپ‌نامه*، هر دو قید پرسش «چه» در معنا به‌صورت «چرا» خوانش می‌شوند. از دیگر ویژگی‌های نحوی جملات پرسشی در دو اثر، حذف حرف پرسشی «آیا» در ابتدای جمله است که موجب جلوگیری از رسمی‌سازی پرسش‌ها و ایجاز در سخن شده است. این‌گونه جملات پرسشی، کمترین صورت اطناب را دارند و پرسشگر به خلاصه‌ترین حالت، تنها مطلب هدف را از مخاطب پرسیده و در اغلب موارد، شیوهٔ رسمی پرسش که با «آیا» آغاز می‌شود را نمی‌پسندد. در نمونهٔ زیر، جملهٔ پرسشی در حالت رسمی، به‌شکل «آیا بدین جنگ بندی میان؟» می‌آید:

بـه گرشاسـپ گفـت: ای هژبـر ژیـان چـه گـویی؟ بـدین جنـگ بنـدی میـان؟
(همان: ۶۵)

گاه در دو اثر، جملات با وجه خبری یافت می‌شوند که با غرض بلاغی پرسشی همراه هستند، بدون آنکه از ادات پرسش در نحو آن‌ها استفاده شده باشد. جملات در ظاهر، دارای وجه خبری هستند؛ امّا با دقّت در مفهوم بلاغی، غرض پرسشی و چراییِ آن‌ها انکارناپذیر است:

ز سـر تـاج فرهنـگ بفکنـده‌ای ز تـن جامـهٔ شـرم برکنـده‌ای
(همان: ۳۸)

معنای بلاغی نمونهٔ بالا، فارغ از وجه خبری آن، به‌شکل «چرا از سر، تاج فرهنگ را افکنده‌ای؟ چرا از تن، جامهٔ شرم را کنده‌ای؟» آمده است و ارزش بلاغی آن، زمانی پدیدار می‌شود که به ساختار دستوری کلام و شیوهٔ انتقال معنی بلاغی توسّط شاعر توجّه شود.

٤-۲. جملات با وجه ندایی

جملات با وجه ندایی، مانند جملات امری، سطح گفت‌وگوها را در اثر بالا می‌برند و روایت را پویاتر می‌کنند. با استناد به جدول ۱، در ۳۰۰۰ جمله‌واره از *گرشاسپ‌نامه*، حدود ۲۶ بار و در *بیژن و منیژه* حدود ۴۹ بار منادا استفاده شده است. در نظم، کارکرد ارجاعی جملات، اهمیت کمتری دارد و آنچه مدّنظر است، کارکرد عاطفی آن‌هاست. در این حالت، مفهوم ندادادنِ صِرف مخاطبان کنار رفته و معانی بلاغی چون ملامت، تعظیم، اظهار دوستی و شگفتی برجسته می‌شود. منادا در شعر، زمانی پدید می‌آید که شاعر، از نقاب راوی خارج می‌شود و نگاه واسطه‌گرایانهٔ خود را به داستان کنار می‌گذارد و مستقیم از دید اشخاص، در تقابل با داستان سخن می‌گوید. جملات دارای منادا از آن جهت که بار خطاب و خوانش زیادی در اشاره به مخاطب دارند، باید حاوی اطّلاعات ارزشمندی باشند و حجم زیادی از معنا را منتقل کنند. منادا فارغ از اهمیت اطّلاعاتی که به جمله می‌دهد و مخاطب را در شنیدن جمله هوشیار می‌سازد، گاه دربردارندهٔ بار عاطفی و تقویت حسّ همدردی است:

چراگاه ما بود و فریادِ ما　　ایا شاهِ ایران بده دادِ ما
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۰۸/۳)

به جم گفت: کای خسته از رنج راه　　درین سایه‌گاه از چه کردی پناه؟
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۲۵)

۱-٤-۲. کارکرد ساختار نحوی جملات ندایی

جملات با وجه ندایی را در دو اثر، از نظر ساختاری می‌توان به سه دستهٔ کلّی ساده (تک‌کلمه‌ای)، مرکّب (شامل ترکیب‌های اضافی، وصفی و عطفی) و موصولی (منادا همراه با جملهٔ موصول) تقسیم کرد.

۱-۱-٤-۲. جملات ندایی ساده

جملات ندایی ساده به معنای اصلی و اوّلیهٔ جمله توجّه دارند و از یک کلمه تشکیل می‌شوند که از منظر بلاغی، نمی‌توان ارزش چندانی برای آن‌ها متصوّر شد:

پری‌چهره را دید جم ناگهان　　بدو گفت ماها! چه بینی نهان؟
(همان: ۲۴)

بدان پهلوانا و آگاه باش　　همیشه فروزندهٔ گاه باش
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۳۸/۳)

۲-۱-٤-۲. جملات ندایی مرکّب

این جملات به‌علّت داشتن ترکیب وصفی، اضافی یا عطفی، حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را در کلام ایجاد می‌کنند:

بگوی ای بنفرین شوریده‌بخت　　که بر تو نزیبد همی تاج و تخت
(همان: ۳۳۴/۳)

تو ای زاغ‌چهر بداندیش سست　　همی خویشتن را ندانی درُست
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۷۷)

۳-۱-٤-۲. جملات ندایی موصولی

در چنین حالتی، منادا معمولاً همراه با جملهٔ صله می‌آید:

به گرگین یکی بانگ برزد بلند　　که ای بد کُنش ریمن پُرگزند
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۴۰/۳)

(← *شاهنامه*، ابیات ۴۶، ۶۹ و ۲۹۶)

خروشان ز بامش یکی دیده‌دار　　که ای بیهُشان! نیست جانتان به کار
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۵۷)

(← *گرشاسپ‌نامه*، ص ۶۰ ، ب۵ و ص۷۹، ب۷)

۲-۵. جملات با وجه شرطی

بسامد جملات با وجه شرطی در دو اثر، به‌شکلی هدفمند زیاد است. اصولاً وجوه شرطی، مانند جملات با وجه پرسشی، به‌سبب معنای دوگانه‌ای که در پی دارند، اطمینان و قطعیت داستان را کاهش داده‌اند. از آنجا که آثار حماسی و پهلوانی همواره با صحنه‌های پراضطراب نبرد، رویدادهای پرتنش و رجزخوانی‌های همراه با تمسخر،

استهزا، دریغ، دلسوزی و... تعریف می‌شوند (ربیعی و شاه‌سنی، ۱۴۰۱: ۱۶۸)، در متن داستانی دو اثر نیز با عدم‌قطعیت و ثبات داستانی روبه‌رو خواهیم بود:

اگـر جنـگ سـازی و مـن جنـگ را — همیشـه بشـویم بـه خـون چنـگ را
ز تورانیـان مـن بـدین خنجـرا — بُبـرم فـراوان سـران را سـرا
گـرَم نـزد سـالار تـوران بـری — بخـوانم بـرو داسـتان، آوری!
تـو خواهشـگری کـن مـرا زو بـه خـون — سـزد گـر بـه نیکـی بُـوی رهنمـون

(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۲۴/۳)

چـه گردیـد ایـدر چـه جـای شماسـت؟ — کـز آن‌سـو نشـیمنگه اژدهاسـت
اگـر زان دره سـر یکـی برکشـد — هـم ایـن جایگـه‌تان بـه دَم درکشـد

(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۵۷)

جملات با وجه شرطی، در برخی از موارد و تحت شرایطی خاص، در معنای جملات امری استفاده می‌شوند که این نوع جایگزینی وجه را می‌توان از مهم‌ترین کنش‌های کلامی غیرمستقیم برای وجوه شرطی دانست:

بـدین چـاره گرشاسـپ بایـد همـی — وگـر زود نایـد نشـاید همـی

(همان: ۶۵)

جملهٔ شرطی بالا بیانگر دو غرض بلاغی است: ۱. انتقال میزان اضطراب متکلّم و وخامت اوضاع؛ ۲. مفهوم بلاغی و ثانویه از نوع امر غیرمستقیم که به شتاب در فرستادن گرشاسپ اشاره دارد. چنین شیوهٔ انتقال پیام غیرمستقیم با استفاده از ظرفیت جملات با وجوه شرطی را در اثر دیگر نیز می‌توان یافت:

اگـر مـا بـه نزدیـک آن جشـنگاه — شـویم و بتـازیم یـک روزه راه
بگیـریم ازیشـان پری‌چهـره چنـد — بـه نزدیـک خسـرو بَـریم ارجمنـد

(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳/۳۱۵)

۱-۵-۲. وجه شرطی نشان‌دار

جایگاه حرف شرط «اگر» در دو اثر و در حالت بی‌نشان آن، آغاز جمله است که این شکل در بیشتر مواقع رعایت شده است. در ۳۰۰۰ جمله‌واره از منظومهٔ *گرشاسپ‌نامه*، حدوداً ۹۷ بار حروف شرط آمده که ۴۷ بار به‌صورت نشان‌دار (در میان

جمله یا در پایان آن) است؛ درحالی‌که در همان محدوده از *بیژن و منیژه*، حدوداً ۸۰ بار حروف شرط ذکر شده که از این تعداد، ۳۳ بار در آغاز جمله قرار نداشته است. این موضوع، نشان می‌دهد شاعران به عناصری که پیش از حرف شرط می‌آورند، توجّه بیشتری داشته و درصدد برجسته‌سازی آن‌ها بوده‌اند:

گهر گرچه افتد به کف بی‌سپاس　　گرامی بوَد نزد گوهرشناس
(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۴۱)

(← *گرشاسپ‌نامه*، ص۴۳، ب۸ و ص۷۸، ب۱۰)

بدین کار اگر تو نبندی میان　　نیاید پذیره هزبر ژیان
(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۶۲/۳)

(← *شاهنامه*، ابیات ۳۰۰ و ۹۲۷)

با توجّه به جابه‌جایی حرف شرط از ابتدای جمله به میانهٔ آن، مشاهده می‌شود که این انتقال، نقشی تأکیدکننده بر عنصر مقدّم به ارمغان آورده است:

بدین کار اگر تو نبندی میان ← صورت بی‌نشان ← اگر تو بدین کار میان نبندی

با بررسی جایگاه عناصر دستوری در این نمونه، این معنا دریافت می‌شود که ارزش پیامی «این کار» به‌واسطهٔ نقش تأکیدی حرف شرط متأخّر، حتّی از نهاد جمله (تو) نیز بیشتر بوده است.

۶-۲. جملات با وجه وصفی

وجه وصفی، اسم مفعولی است که حالت قیدی و وصفی دارد (ناتل‌خانلری، ۱۳۹۱: ۳۳۶-۳۳۹) که امروزه تنها به جنبهٔ توصیفی آن توجّه می‌شود. بسامد زیاد توصیفات در دو اثر، ما را بر آن داشت تا وجه وصفی جملات را در تقسیم‌بندی وجوه قرار دهیم و مهم‌ترین کارکرد بلاغی آن را بررسی کنیم. داستان حماسی/پهلوانی، روایتی تصویری است که هرچه بر جزئیات صحنه‌ها افزوده شود، خواننده، لذّت بیشتری می‌بَرد و برای ادامهٔ داستان ترغیب می‌شود. در دو اثر، جملات با وجه وصفی معمولاً بدون فعل و

پشت‌سرهم آمده‌اند و مهم‌ترین کارکرد بلاغی آن، ایجاد نوعی سکته در مسیر روایت و بازسازی فضای پر از جزئیات، از حال‌وهوای داستان است:

چو سیل از شکنج و چو آتش ز جوش — چو برق از درخش و چو رعد از سرش بیشه از موی و چون کوه، تن — چو دودش دَم و همچو دوزخ دهن

(*گرشاسپ‌نامه*، ۱۳۵۴: ۵۳)

به کردار گلگون گودرز موی — چو خنگ شباهنگ فرهاد روی
چو سیمرغ پای و چو پولاد سُم — چو شبرنگ بیژن سر و گوش و دم

(*شاهنامه*، ۱۳۷۱: ۳۳۹/۳)

همان‌طور که مشاهده می‌شود، پیش از ورود روایت به فضایی بدیع، چند دسته جملات با وجه وصفی و پیاپی آمده تا زمان کافی برای راوی در ترسیم و جای‌گیرساختن فضای پر از جزئیات در ذهن مخاطب، پیش از ادامهٔ رویداد به وجود بیاید. شیوهٔ معمول فردوسی و اسدی در توصیفات صحنه، این‌گونه است که در ابتدای روایت یک رخداد، پس از بازنمایی بخشی از داستان، بلافاصله چند جملهٔ وصفی و اغلب بدون فعل می‌آورند تا مخاطب با کسب اطّلاعاتی چون زمان، مکان و چگونگی امر در رویداد، دید عمیق‌تری به فضای موجود پیدا کرده و خود را برای ارائهٔ داستان مهیّا کند. باید در نظر داشت که چنین توصیفاتی معمولاً اطناب به همراه دارند؛ امّا برخی آثار مانند اشعار حماسی/پهلوانی، نیاز به وصف موقعیتی و زمانی و حالت دارند که اگر شاعر با استفاده از جملات کوتاه بتواند به ابعاد مختلف یک تصویر بپردازد، نوعی ایجاز در عین اطناب را ایجاد می‌کند؛ ازاین‌رو، فردوسی و اسدی را می‌توان در شیوهٔ توصیفات پیاپی و در عین حال موجز، موفّق دانست.

۳. مقایسهٔ پراکندگی وجوه در مضامین مشابه

از آنجا که «پراکندگی انواع وجوه جملات، به‌طور کامل، وابسته به مضامین و فضای غالب روایت می‌باشد» (ون‌دایک، ۱۳۸۹: ۲۳)، دو روایت از هر اثر، با مضامین و فضای

مشابه با اثر دیگر انتخاب شده است تا ضمن بررسی پراکندگی انواع وجوه، مقایسه‌ای نیز میان دو شاعر در بهره‌مندی از وجوه مختلف در فضای مشابه روایتی صورت گیرد.

جدول ۲- پراکندگی انواع وجوه در رویدادهای مشابه از دو اثر

داستان	نصیحت گیو به بیژن		نصیحت اثرط به گرشاسپ		نبرد بیژن با گرازان		نبرد گرشاسپ با چهار ببر	
وجه	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
امری	۷	۹/۷	۵۷	۴۲/۲	۵	۷	–	۰
پرسشی	۸	۱۱/۱	–	۰	–	۰	–	۰
شرطی	۳	۴/۱	۱۰	۷/۴	۲	۲/۸	–	۰
ندایی	۴	۵/۵	–	۰	۲	۲/۸	–	۰
وصفی	۲	۲/۷	۳	۱/۴	۱۴	۱۹/۷	۱۶	۲۶/۶
دعایی	۳	۴/۱	–	۰	–	۰	–	۰

با توجه به جدول ۲، در بخش «نصیحت گیو به بیژن»، با برتری جملات با وجوه غیرخبری (امری و پرسشی) روبه‌رو هستیم؛ زیرا رویداد، مبتنی بر سؤال و جواب و امر و نهی پدر به پسر و اصطلاحاً گفت‌وگومحور است. روایت نصیحت گیو، روایتی دوسویه و همراه با چند جملهٔ امری (۷ بار) در جهت نصیحت است و شاعر، فضایی گسترده را برای ورود دیگر وجوه ایجاد کرده است؛ امّا با بررسی بخش داستانی مشابه، یعنی «پند اثرط به گرشاسپ»، شاهد فضایی بسته‌تر هستیم؛ زیرا فضای غالب روایت بر اساس ۵۷ وجه امری (ترکیبی از امر و نهی)، بر دستورهای پدر به پسر محصور شده است. تفاوت عمدهٔ دو بخش مذکور این است که گیو، سخن‌گوی تام نیست و بیژن با وی در اثنای پند پدر، به پرسش (۸ بار) و گفت‌وگو پرداخته است؛ امّا در آن سو، تمامی جملات امر و نهی از طرف اثرط است و شاعر، فضای گفت‌وگومحور را میان پدر و پسر در نظر نداشته که نتیجهٔ آن را در تعداد بسیار زیاد جملات امری در این بخش مشاهده می‌کنیم. با در نظر داشتن رویداد «نبرد گرشاسپ با چهار ببر»، اگرچه اسدی توسی بیشتر از

جملات خبری برای گزارش روایت بهره برده، وجه غالب جملات غیرخبری از نوع وصفی (۱۶ بار) بوده است. در گزارش «نبرد بیژن با گرازان» نیز غلبهٔ وجه وصفی (۱۴ بار) را بر دیگر وجوه می‌بینیم، با این تفاوت که فردوسی در این بخش نیز فضا را برای مداخلهٔ وجوه دیگر، مانند امری، شرطی و ندایی آماده کرده است.

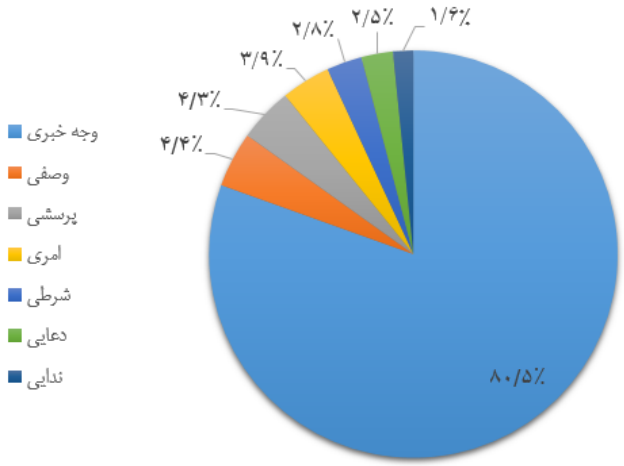
٤. نتیجه‌گیری

با بررسی ۳۰۰۰ جمله‌واره از داستان *بیژن و منیژه* و منظومهٔ *گرشاسپ‌نامه* می‌توان گفت فردوسی و اسدی توسی با ارائهٔ روایتی مبتنی بر گفت‌وگو و تعامل شخصیت‌ها، زمینه‌ساز ایجاد انواع وجوه غیرخبری در روایت خود شده و میان خود و مخاطبان، گونه‌ای ارتباط بلاغی را برقرار کرده‌اند؛ تا حدّی که کاربرد وجوهی چون پرسش، امر و توصیف، به یکی از ارزش‌های متن دو اثر تبدیل شده است. فضای گفت‌وگو بین افراد، بار اصلی رفت‌وآمد اطّلاعات را بر عهده دارد. از آنجا که وجود چندین وجه در طول روایت، چهارچوب تک‌صدایی را بر هم زده، آثار مذکور، پویایی بی‌نظیری را ایجاد کرده‌اند؛ زیرا در اغلب مواقع، این پهلوانان و اشخاص داستانی هستند که با تعاملات با یکدیگر، به پیشبرد حوادث یاری می‌رسانند. البته این نکته را باید در نظر داشت که *گرشاسپ‌نامه* در مقایسه با *بیژن و منیژه*، از درصد تک‌صدایی بیشتری در گفت‌وگوهای اختصاصی (پدر با پسر) برخوردار است و دلیل این ادّعا، بیشتربودن پراکندگی وجوه امری در طول چنین گفت‌وگوهایی است.

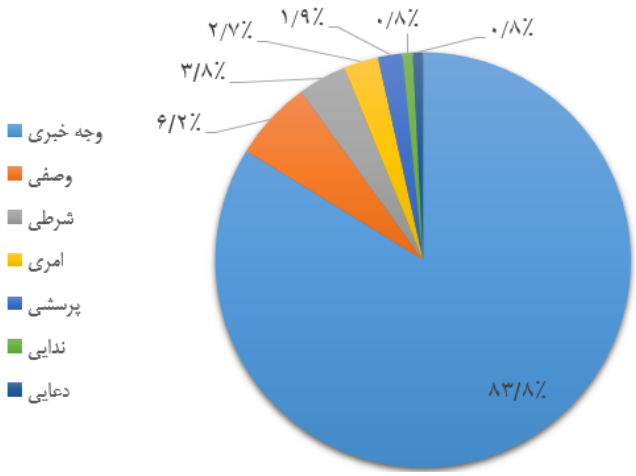
وجوه جملات در دو اثر، تأثیر نسبتاً مستقیمی از سنّت درباری و ملاحظات سیاسی و محافظه‌کاری‌های رایج عصر گرفته‌اند. اغلب پرسش‌ها و مخصوصاً اوامر، از سوی فرد با جایگاه سیاسی و اجتماعی بالاتر به مخاطب فرودست صورت گرفته است؛ امّا گاهی برای نمایش گستاخی و نام‌جویی پهلوان یا در شرایط اضطرار که با درخواست یاری همراه است؛ تا حدّی مراتب طرفین نادیده گرفته می‌شود. در این خصوص، فرودستان به جملات با وجه غیرمستقیم روی می‌آورند. استفاده از جملات با وجه شرطی، از پرتکرارترین شیوه‌های دو شاعر در جایگزین‌کردن وجه امری در

گفت‌وگوها و نیز مؤثّرترین راهکار در انتقال اغراض و معانی ثانویه بوده است. جملات با وجه ندایی نیز در مرتبهٔ گریز بوده و گاه با نادیده‌گرفتن جایگاه سیاسی و اجتماعی افراد و ایجاد صمیمیت با مخاطب، جسارت پرسش و امرکردن را به وجود آورده‌اند.

در شرایط نبرد و اضطراب که موقعیتی بی‌ثبات تلقّی می‌شود، جملات شرطی و پرسشی، نقش مهمّی در بازتاب بهتر تعلیق، تردید و احوالی از این قبیل داشته‌اند. جملات با وجه وصفی، بیشتر در نقش پاسخی برای نیاز تصویرسازی در دو اثر بوده‌اند. دو شاعر برای اجتناب از اطناب حاصل از پرداختن به جزئیات و فضاسازی‌های رایج، وجوه وصفی پیاپی را در دستور کار قرار داده‌اند تا به موجزترین شکل ممکن، به توصیف فضای رویدادها بپردازند. پراکندگی وجوه خبری و غیرخبری در ۳۰۰۰ جمله‌واره از هر اثر، در دو نمودار زیر نمایش داده شده است.



نمودار ۱- پراکندگی انواع وجوه در ۳۰۰۰ جمله‌واره از *بیژن و منیژه*



نمودار ۲- پراکندگی انواع وجوه در ۳۰۰۰ جمله‌واره از *گرشاسپ‌نامه*

پی‌نوشت

۱. از نظر لغوی، انشا مترادف با پرورش‌دادن و ایجادکردن است و در اصطلاح ادبی، به کلامی گفته می‌شود که صدق و کذبی را به خود نمی‌پذیرد (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۶۰).

۲. جان آستین از پیشگامان نظریه‌پرداز در مبحث کنش گفتاری است که نظریهٔ خود را در سال ۱۹۵۳ با عنوان «چگونه صحبت کنیم: چند شیوهٔ ساده» طی دوازده سخنرانی در دانشگاه هاروارد مطرح کرد. کنش گفتاری غیرمستقیم، از سوی آستین با اصطلاح Illocutionary Art در نظریهٔ کنش گفتاری وی مطرح شد که بر اهتمام به معنای انجام پذیرفتن عملی با بهره‌گیری از یک پاره‌گفتار Utterance تمرکز دارد (رک: Austin, 1955: 12 ؛ Searle, 1976: 8).

منابع

- آق‌اولی، حسام‌العلما (۱۳۱۵)، **دُرَرالأدب**، شیراز: بی‌نا.
- اسدی توسی، علی‌بن‌احمد (۱۳۵۴)، **گرشاسپ‌نامه**، تصحیح حبیب یغمایی، چ۲، تهران: طهوری.
- انوری، حسن و احمد گیوی (۱۳۸۵)، **دستور زبان فارسی**، ویراست سوم، تهران: فاطمی.
- باباخانی، طاهر، علی حیدری و مسعود سپه‌وند (۱۳۹۹)، **انسجام در ابیات مغانه‌ای خاقانی و حافظ بر اساس الگوی نظام‌مند هلیدی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۷۱-۱۰۸.

– تجلیل، جلیل (۱۳۸۵)، **معانی و بیان**، ویراست دوم، چ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
– جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۴)، **دلائل الاعجاز فی القرآن**، با تعلیقات محمود محمّد شاکر، قاهره: مکتبة الخانجی.
– ربیعی قهفرخی، حمید و علی‌محمّد شاه‌سنی (۱۴۰۱)، **نقش رجز در شاهنامه و کارکرد بلاغی آن**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۷، صص ۱۸۲-۱۴۵.
– سکاکی، ابویعقوب یوسف‌بن‌ابی‌بکر (۱۹۳۷م)، **مفتاح‌العلوم**، قاهره: مطبعة المصطفی.
– فاولر، راجر (۱۳۹۰)، **زبان‌شناسی و رمان**، ترجمهٔ محمّد غفاری، تهران: نی.
– فردوسی (۱۳۷۱)، **شاهنامه**، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، ج۳، کالیفرنیا: بنیاد میراث ایران.
– قزوینی (خطیب)، جلال‌الدین محمّد (۱۹۹۹)، **الایضاح فی العلوم البلاغه**، قاهره: مؤسّسة المختار.
– مازندرانی، محمّدهادی (۱۳۷۶)، **انوارالبلاغه**، به‌کوشش محمّدعلی غلامی‌نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
– ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۱)، **دستور زبان فارسی**، چ۲۳، تهران: توس.
– ون‌دایک، تئون (۱۳۸۹)، **مطالعهٔ گفتمان: مطالعاتی در تحلیل گفتمان**، ترجمهٔ پیروز ایزدی و همکاران، تهران: دفتر مطالعات توسعهٔ رسانه‌ها.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Rhetorical analysis of descriptions of three Kurdish folk poems

Seyyed Hasan Tabatabaei1/**Farasat Dezhdah***2

1: Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Semnan

2: PhD Student of Persian Language and Literature, University of Semnan: Corresponding Author (f.dezhdah97@gmail.com)

Folk tales can be explored from different aspects and dimensions, including rhetorical dimension. In this article, three Kurdish stories of "Shoor Mahmud and Marzingan", "Sheikh Farrokh and Khatun Esti" and "Shaykh Sanan" which have been compiled by Qaderi Fattahi Qaderi have been analyzed and analyzed rhetorically. The descriptions mentioned in these stories have found special rhetorical effects in accordance with the thoughts and lives of Kurdish speakers.

In addition to rhetorical study of the descriptions of these stories, we have adapted them to similar examples in Persian order texts and folk poetry. The result of this analysis and adaptation is that these three Kurdish folk systems are intellectually and linguistically similar to the Khorasani style and are rich in terms of literary types, but in comparison with the examples of Persian order texts, the simile element has a higher frequency in them.

Further searches in the rhetorical analysis of these stories showed that the simile-driven rhetoric of these stories has similarities with the rhetoric of folk lyrics, especially folk dobits, but there are also several cases in these stories that are special and unique and there are not about the same authors searching for them in official literature and folk poetry.

Keywords: Rhetorical Analysis, Description, Sheikh Sanan, Sheikh Farrokh and Khatun Estehi, Shoormohammoud and Marznyga.

-Tabatabaei, S.H.,Dezhdah, F. (2023). Rhetorical analysis of descriptions of three Kurdish folk poems, 13(30), 215-242.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27062.2094

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۲۱۵ـ ۲۴۲ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۲/۰۸ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۵/۳۱ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۵

تحلیل بلاغی توصیفات سه منظومهٔ عامیانهٔ کُردی

سیدحسن طباطبایی ۱ / فراست دژداه ۲*

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول) f.dezhdah97@gmail.com

چکیده: *داستان‌های عامیانه، از جنبه‌ها و ابعاد مختلف، از جمله بُعد بلاغی شایستهٔ بررسی هستند. در این مقاله، سه داستان کُردی «شورمحمود و مرزینگان»، «شیخ فرخ و خاتون استی» و «شیخ صنعان» که به‌اهتمام قادر فتّاحی قاضی گردآوری شده، از نظر بلاغی تحلیل و بررسی شده است. توصیفاتی که در این داستان‌ها آمده، متناسب با اندیشه و زندگی گویشوران کُرد، جلوه‌های بلاغی ویژه‌ای یافته است. ضمن بررسی بلاغی توصیفات داستان‌های مذکور، آن‌ها را با نمونه‌های مشابه در متون نظم فارسی و اشعار عامیانه تطبیق داده‌ایم. حاصل این تحلیل و تطبیق‌ها آن است که این سه منظومهٔ عامیانهٔ کُردی از نظر فکری و زبانی، شباهت زیادی به سبک دورهٔ خراسانی دارند و به‌لحاظ انواع ادبی نیز از نوع غنایی هستند؛ امّا در مقایسه با نمونه‌های متون نظم فارسی، عنصر تشبیه در آن‌ها بسامد زیادی دارد. جست‌وجوهای بیشتر در تحلیل بلاغی داستان‌های مذکور نشان داد بلاغت تشبیه‌محور این داستان‌ها با بلاغت اشعار عامیانه، به‌ویژه دوبیتی‌های عامیانه، همانندی‌هایی دارد؛ امّا نمونه‌های متعدّدی نیز در این داستان‌ها وجود دارد که خاص و منحصربه‌فرد است و در حدود جست‌وجوی نگارندگان، مشابهی برای آن‌ها در ادبیات رسمی و اشعار عامیانه یافت نشد.*

کلیدواژه: *تحلیل بلاغی، توصیف، شیخ صنعان، شیخ فرخ و خاتون استی، شورمحمود و مرزینگان.*

– طباطبایی، سیدحسن؛ دژداه، فراست (۱۴۰۲) تحلیل بلاغی توصیفات سه منظومهٔ عامیانهٔ کُردی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۲۱۵-۲۴۲ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.27062.2094

۱. مقدّمه

هر داستان یا شعری برای ظهور، به توصیف نیاز دارد. در توصیف، از کلمات و جملاتی با اغراض خاص همچون بیان واقعیت یا اهداف هنری و ادبی استفاده می‌شود. توصیف در ادبیات، به‌خصوص ادبیات شفاهی دارای اهمیت بسزایی است. هر ژانری، تصاویر و توصیفات مخصوص به خود را دارد. در ژانر غنایی، توصیفات عاشقانه، آینهٔ عواطف و احساسات و رنج‌های عاشق در راه رسیدن به معشوق است. هر فرهنگ و ادبیاتی نیز با نوجّه به نگرش خاصّ خود، از این روابط عاشقانه، توصیفات ویژه‌ای ارائه می‌دهد.

در این پژوهش، سه داستان «شورمحمود و مرزینگان»، «شیخ صنعان» و «شیخ فَرْخ و خاتون اَستی» را که متعلّق به ادبیات فولکلور غنایی کُردی است، از نظر تعبیرات و توصیفات متناسب با فرهنگ و اقلیم مردمان کُرد، بررسی و تحلیل می‌کنیم. گفتنی است این تعبیرات و توصیفات در نمونه‌های غنایی مشابه فارسی نظیر ندارد و این باعث می‌شود با بررسی آن‌ها به نگرش و دیدگاه خاصّ این گویشوران پی ببریم؛ بنابراین، آن دسته از توصیفاتی را مدّنظر قرار می‌دهیم که ویژهٔ گویش کُردی و حاصل فرهنگ، اقلیم و نوع زندگی خاصّ این گویشوران در مقایسه با سایر مردمان است.

به داستان‌های فولکلور کُردی، در اصطلاح، بیت یا باو می‌گویند. «اگر در ساختمان بیت‌ها دقّت نماییم، آن‌ها را بندبند خواهیم یافت. هر بند، از چند مصراع هم‌قافیه به وجود می‌آید. گاهی کلمات قافیه، اندک شباهتی با یکدیگر ندارند. مصراع‌های هر بند از لحاظ وزن هم ممکن است با یکدیگر اختلاف داشته باشند» (فتّاحی قاضی، ۱۳۴۸: ۱). بیت‌ها وزن عروضی ندارند، بلکه وزن آن‌ها سیلابی است و بر هجا، صوت و آهنگ بنا شده است. اشعار هجایی اصولی دارند که بر «وزن پرتکرار واحدهای زمانی ضربی (ضرب‌آهنگ) در فواصل منظّم، مبتنی است. ضرب‌آهنگ الزاماً با تکیهٔ واژه منطبق نیست. کمیّت هجاها نقشی خاص ایفا می‌کند» (لازار[1]، ۱۳۷۵: ۲۷۹).

1. Gilbert Lazard

این داستان‌ها ابعاد هنری خاصّ خود را دارند و جزو ادبیات عامیانه هستند. همچنین از لحاظ فرهنگی، آداب و رسوم و عقاید قومیتی، تحلیل آن‌ها سودمند است و از نظر جنبه‌های زیبایی‌شناسی یا بلاغت نیز شایان نوجّه هستند. با مطالعهٔ دقیق بیت‌ها درمی‌یابیم که راویان، برای جذب مخاطب، علاوه بر مضمون و مفاهیم محتوایی، به شکل بیان و گزینش عبارات و واژگان نیز توجّه داشته‌اند. گویندگان، کلام خود را که بیشتر حامل توصیفات است، با انواع آرایه‌های لفظی و معنویِ بدیعی و بیانی، از جمله تشبیه، استعاره، کنایه و اغراق آمیخته‌اند تا در جان و ضمیر مخاطب خود اثر بگذارند و این میراث را به آن‌ها انتقال دهند.

ادب شفاهی به‌اندازهٔ ادب رسمی اهمیت دارد؛ به‌خصوص از این نظر که با بررسی آثار شفاهی، به اندیشه و توصیفات فرهنگ مردمانی که آن را طی سالیان حفظ کرده‌اند، پی می‌بریم. کُردها همواره سعی کرده‌اند اصالت و فرهنگ دیرین خود را حفظ کنند و این میراث گران‌بها را به نسل‌های بعد از خود انتقال دهند.

قادر فتّاحی قاضی، یکی از حافظان زبان و ادبیات کُردی است. او داستان‌ها و حتّی ضرب‌المثل‌های کُردی شفاهی را جمع‌آوری و ثبت کرده است. در این پژوهش می‌خواهیم توصیف‌ها و تعبیرهایی را که مخصوص این گویش است، از نظر بلاغت بررسی کنیم؛ زیرا به فولکلور کُرد، به‌ویژه به داستان‌های شفاهی منظوم، از این منظر کمتر توجّه شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ توصیفات و تعبیرات بلاغی در سه داستان شورمحمود و مرزینگان، شیخ صنعان، شیخ فرخ و خاتون استی، پژوهشی صورت نگرفته است؛ امّا منتظرپناه (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار روایی بیت کُردیِ شورمحمود و مرزینگان بر اساس نظریهٔ پراپ»، الگوهای ریخت‌شناسی بیت شورمحمود و مرزینگان را به دست آورده است.

۳. مبانی نظری پژوهش

۳-۱. ادبیات فولکلور

همان‌طور که ذکر شد، سه اثر مدّنظر ما، شورمحمود و مرزینگان، شیخ صنعان و شیخ فرخ و خاتون استی، جزو ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند. ادب عامیانه، دانش و هنری است که در برابر ادب رسمی قرار گرفته است. شاعران و نویسندگان، ادب رسمی را از درون ادب عامیانه برگزیده‌اند، آن را صیقل و تراش داده و به ثبت و ضبط رسمی درآورده‌اند. می‌توان این چنین برداشت کرد که این شاعران و نویسندگان بر اندیشه و زبان ساده و بی‌آلایش عامیانه، لباسی فاخر پوشانده‌اند که با انواع صناعات ادبی زینت داده شده است. «شما هر رشته از دانش‌ها یا هنرها را که در نظر بگیرید، خواهید دید که این دانش، روزی در میان مردم پدید آمده و به‌سعی دانشوران روزبه‌روز رشد کرده و توسعه یافته و مدرسه‌ها و دانشگاه‌ها برای تدریس آن به فعّالیت پرداخته‌اند» (محجوب، ۱۳۷۴: ۳۸).

ادبیات عامّه، بخشی از هنری است که در قالب نظم و نثر یا چیزی شبیه به آن، در میان مردم آفریده شده است. «در مجموع می‌توان چنین گفت که ادبیات عامیانه، آن بخش از متون نظم و نثری است که به‌صورت مکتوب یا شفاهی در میان مردم عامی، نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه به آیندگان رسیده و حامل افکار، باورها، احساس‌ها، تخیّلات و پندها و... است. از رابطهٔ فرهنگ عوام با ادبیات عامیانه می‌توان به چنین برداشتی رسید که در میان آن‌ها رابطهٔ عموم و خصوص مطلق وجود دارد؛ یعنی هر ادبیات عامیانه‌ای جزو فرهنگ عوام است؛ امّا فقط بعضی از فرهنگ عوام، ادبیات عامیانه است» (احمدی، ۱۳۹۷: ۴).[۱] در کتاب *ولادیمیر پراپ*[۲] *و قصّهٔ شفاهی جهانی*، دربارهٔ قصّهٔ شفاهی، تعریف مشخّصی ارائه نشده است و این نکته را لازم دانسته‌اند که ملاک صدق قصّهٔ شفاهی، به بافت آن داستان یا قصّه بستگی دارد. «قصّهٔ شفاهی، روایت شفاهی متعلّق به

۱. برای اطّلاعات بیشتر، رک: حسن ذوالفقاری و بهادر باقری (۱۳۹۱)، «جنبه‌های بلاغی داستان‌های عامیانه»، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۳، شمارهٔ ۶، صص ۲۳-۴۸.

2. Vladimir Yakovlevich Propp

گروهی مردم بی‌سواد است. البته همیشه احتمال آلوده و آمیخته‌شدن قصّهٔ شفاهی با فرهنگ ادبی وجود دارد. احتمال اندکی آمیختگی را نمی‌توان به‌کلّی نادیده گرفت؛ زیرا گروه‌های بی‌سواد غالباً با طبقات جامعه در ارتباطند» (جیلت[1]، ۱۳۹۷ :۲۶).

بنا بر این مقدّمات، ارزش کار گردآوری و پژوهش در حوزهٔ ادبیات شفاهی مشخّص می‌شود؛ زیرا قسمت ریشه‌ای و بزرگی از میراث فرهنگی و معنوی اقوام و ملل را شامل شده و در صورت بی‌نوجّهی به آن، بخش مهمّی از این میراث گران‌قدر به فراموشی سپرده می‌شود.

۳-۲. ادبیات فولکلور کُردی

در کنار ادبیات رسمی، قومیت‌ها فرهنگ و ادب عامیانهٔ خاصّ خود را دارند. از مطالعهٔ تاریخ ادبیات ملّت‌ها به این نتیجه می‌رسیم ملّت‌هایی که سطح معلومات و سواد آن‌ها کمتر است، نظم یا نظمِ آمیخته به نثر در میان آن‌ها معمول است؛ برای نمونه، شعر در میان عرب‌های دوران جاهلیت، با وجود بی‌سوادی و نبودِ کتابت، رشد و پیشرفت چشمگیری داشته است. بر این اساس، کُردها نیز به‌عنوان قومی گسترده و پراکنده، ادبیات عامّهٔ پرباری دارند. «سادگی حاصل از رهیدن از قیود و قوانین ادبی و علمی، سبب صمیمیت و صداقت در فولکلور شده است. وسعت و غنای فولکلور کُردی، نوجّه بسیاری از مستشرقین از جمله مینورسکی[2]، ویلچفسکی، مان و... را به خود جلب کرده است. بی‌گمان ملّت کُرد از لحاظ فولکلور، یکی از ملل بسیار غنی جهان است و دلیل این هم نه آن است که ادبیات مکتوب قدری دیرتر در میان کُردها رواج یافت؛ بلکه زندگی بخصوص کُرد و اَشکال متفاوت حیات و تحوّلات پی‌درپی در این اَشکال، موجبات غنا و گستردگی را فراهم آورده است و این ویژگی، یکی از دلایل اهمیت فولکلور کُردی بود» (رحیمیان، ۱۳۹۳: ۴۹). واسیلی نیکیتین[3]، مورّخ روسی، دربارهٔ فولکلور کُردی می‌گوید: «ادبیات کُردی بیش از هر چیزی، خود فولکلور کُردی است.

1. eter Gillette
2. Vladimir Fyodorovich Minorsky
3. Vasili Nikitine

در این فولکلور نه‌تنها آثار پیشینیان به چشم نمی‌خورد، بلکه رهنمودها و پندهایی در آن یافت می‌شود که در زمان ما نیز شایان نوجّه و ارزش است و روزبه‌روز بر غنای آن افزوده می‌شود» (نیکیتین، ۱۳۹۰: ۵۸۰).

۳-۳. توصیفات و تعبیرات بلاغی

تصویرسازی، با ادراک نشانه‌هایی به وجود می‌آید که نویسنده یا شاعر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. زمانی انتقال مفهوم صحیح و دقیق انجام می‌شود که ذهن و زبان گوینده با ذهن و زبان مخاطبش یکی باشد. «هر کلمهٔ حسّی چهار جنبه دارد: شیء (مصداق خارجی)، دال یا نشانه (نام)، عکس ذهنی (ایماژ) و مفهوم. با ادراک هر نشانه، بلافاصله تصویر زبانی آن در ذهن حاضر می‌شود. در ایماژ زبانی، رابطهٔ میان دال و مدلول، یک رابطهٔ منطقی است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۰). این واقعی‌ترین تصویر است؛ یعنی آنچه گوینده می‌گوید، عیناً در واقعیت حاضر، ملموس و حسّی است. این شیوه، مختصّ وقایع روزمرّهٔ مردمان عادی است. تصویر، عنصر اصلی و سازندهٔ ادبیات، به‌خصوص شعر است و تأثیر زیادی در التذاذ مخاطب دارد. «پوتبنیا[1]، نظریه‌پرداز ادبی، هنر را اندیشیدن در قالب تصاویر می‌داند و معتقد است که بدون تصویر، هیچ هنری، به‌ویژه هیچ نوع شعری وجود ندارد» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۵: ۳۱). شایان ذکر است «زبان روزمرّه آکنده از واژگان حسّی و تصاویر عینی است؛ زیرا مردم کوچه و بازار کمتر از واژگان تجریدی و اسم‌های معنی استفاده می‌کنند. زبان آن‌ها زبان عینیت و قطعیت است و سبک واقع‌گرا نیز بر شالودهٔ همین عینیت و قطعیت استوار است» (همان: ۵۱).

٤. تحلیل بلاغی بیت‌های کُردی و مقایسهٔ آن با نمونه‌های مشابه فارسی

٤-١. خلاصه‌ای از پیرنگ بیت‌ها

پیرنگی از بیت‌های شفاهی «شورمحمود و مرزینگان»، «شیخ صنعان» و «شیخ فرخ و خاتون استی» را برای آگاهی مخاطب بیان می‌کنیم.

نام داستان	شورمحمود و مرزینگان	شیخ صنعان	شیخ فرخ و خاتون استی

1. Potebnia

مقدّمه	مامه‌رش و جهانگیر برای اتّحاد بیشتر، فرزندان خود، مرزینگان و شورمحمود را برای هم نامزد می‌کنند.	مجلس شیوخ برای انتخاب رئیس در بغداد تشکیل می‌شود.	شیخ مجید و شیخ داوود دو برادرند که در لنگرزمین سکونت دارند. دو فرزند دارندبه نام‌های شیخ فرخ و خاتون استی.
کشمکش	فوت پدر شورمحمود در کودکی، پشیمانی مامه‌رش از نامزدی دخترش	شیخ صنعان با ریاست غوث گیلانی مخالفت می‌کند. حضرت غوث، شیخ را نفرین می‌کند.	سخن‌گفتن شیخ فرخ در شکم مادر. ابراز علاقه به دخترعموی خود، خاتون استی که چند سالی از او بزرگ‌تر است. ترس اطرافیان از او باعث می‌شود بعد از تولّد، او را در اسطبل بیندازند تا حیوانات او را بکُشند یا از سرما یخ بزند.
تعلیق	مامه‌رش شورمحمود را به جنگ می‌فرستد. شورمحمود موفّق بازمی‌گردد.	غوث گیلانی دختر شاهرخ، شاه فرنگ را به‌صورت پرنده‌ای درمی‌آورد و نزد شیخ صنعان می‌فرستد.	نجات شیخ فرخ توسّط حیوانات، نفرین‌کردنِ والدین خود و مرگ آن‌ها، رفتن به خانهٔ عمویش و بزرگ‌شدنش توسّط خاتون استی
بحران	مامه‌رش با اقوام و خدم و حشم کوچ می‌کند تا مرزینگان را از شورمحمود دور کند. به پلبان می‌گوید به شورمحمود بگوید که مرزینگان خود را غرق کرده است.	شیخ صنعان شیفته و عاشق دختر ترسا می‌شود.	فرارسیدن زمان ازدواج خاتون استی، مخالفت و کشته‌شدن خواستگار خاتون استی به‌علّت حسادت شیخ فرخ

نقطهٔ اوج	شورمحمود بعد از شنیدن خبر مرگ دروغینِ مرزینگان، پلبان را کشته و خود را در آب غرق می‌کند.	دختر چهار شرط روی از قبله به میخانه آوردن، قرآن‌سوزاندن، زنّاربستن و هفت سال خوکبانی را شرط وصال قرار می‌دهد. شیخ صنعان نیز قبول می‌کند.	علاقهٔ شدید شیخ فرخ به خاتون استی، فراخوانده‌شدن شیخ فرخ به بغداد توسّط قطب زمان، شیخ انور، ازدواج خاتون استی با چوپان علی‌رغم میلش، دل‌تنگی شیخ فرخ برای خاتون استی در بغداد که به صلاح دین و شریعت نبود.
گره‌گشایی	بعد از آنکه مرزینگان منوجّه فریب‌کاری پدرش و مرگ شورمحمود می‌شود، خود را به آب انداخته و می‌کُشد.	شاگردان شیخ صنعان با تضرّع از حضرت غوث طلب بخشش می‌کنند. او نیز دعا می‌کند و شیخ به‌یک‌باره به خود می‌آید. دختر ترسا نیز منقلب شده و به‌دنبال شیخ صنعان می‌رود. در نهایت، این دو به وصال هم می‌رسند.	خاتون استی به شیخ فرخ نامه می‌نویسد که به‌نزد او بازگردد. شیخ فرخ نیز با وجود مخالفت قطب، این کار را می‌کند؛ امّا خاتون استی بیمار می‌شود و سپس فوت می‌کند. این مرگ به نفع و صلاح شیخ فرخ است. شیخ فرخ دوباره به بغداد برمی‌گردد.

٤-٢. تصاویر و تعابیر بلاغی در سه بیت

٤-٢-١. کارکرد تصاویر تشبیهی

«عادی‌ترین و ساده‌ترین صورت خیالی، به‌ویژه تشبیه یک شیء حسّی به یک شیء حسّی دیگر، در پایین‌ترین سطح ادراک حسّی قرار دارد. وقتی شاعر، رابطه‌ای میان اشیا

و امور حسّی کشف می‌کند، در واقع، تصویری می‌سازد که مقبول عقل و ادراک حسّی است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۳).[۱]

٤-۳. توصیف عاشق و معشوق

اوّلین و پربسامدترین توصیف در متن‌های عاشقانه، توصیف شکل و شمایل عاشق و معشوق است.

بار خاتون استی (شیخ فرخ) اطلس و قطنی و کیمخوا و گلاب است (خاتون استی/ ۱۴).[۲]

در این بیت، سه صنعت جمع، تنسیق‌الصّفات و مراعات‌النّظیر را می‌بینیم. شیخ فرخ که شخصیت عاشق را دارد، به پارچه‌های اطلس، قطنی و کیمخوا، شاید به‌لحاظ لطافت، گران‌بهایی و نرمی تشبیه شده است. چهارمین مشبّهٌبه (گلاب) با سه مشبّهٌبه اوّل که نوعی پارچه و قماش‌اند، تناسبی ندارد. «اجزای یک عبارت علاوه بر روابط ظاهری که با یکدیگر دارند، هریک با اجزای دیگری هم که در آن عبارت خاص حاضر نیستند، روابطی دارند» (باقری، ۱۳۷۱: ۶۹). این رابطهٔ ظاهری در سه مشبّهٌبه اوّل رعایت شده است و در ارتباط باهم رابطه‌ای تکمیلی دارند؛ امّا گلاب مایع خوش‌بویی است که کارکردی متفاوت با سایر مشبّهٌبه‌ها دارد. کنار هم آمدن گلاب و پارچه که از یک جنس نیستند، باعث بر هم خوردن نظم همنشینی جمله شده است. گلاب، جانشین واژه‌ای شده است که احتمالاً می‌بایست معنای نزدیک‌تر و هم‌جنس‌تری با سایر اجزا می‌داشت. «اسم دیگری از این قبیل می‌توانست بیاید؛ ولی هرگاه یکی از اجزای این مقوله در پیام حاضر شد، بقیهٔ اجزا را نفی می‌کند؛ لذا برعکس مورد اوّل که رابطهٔ اجزای حاضر در پیام، رابطهٔ تکمیلی بود، در اینجا وجود یکی از اجزا مانع حضور اجزای دیگر می‌شود؛ به همین دلیل، رابطهٔ هریک از اجزای پیام را با دیگر اجزای مقولهٔ دستوری

---

۱. برای اطّلاعات بیشتر، رک: رضا صادقی شهپر (۱۳۹۶)، «تشبیه در اقلیم داستان (بررسی تشبیهات اقلیمی در داستان‌های پنج حوزهٔ اقلیمی نویس ایران)»، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۸۹-۲۲۲.

۲. روش ارجاع: نام کتاب/شمارهٔ بیت.

خود که می‌توانند به‌جای یکدیگر بیایند و معنی جمله را تغییر دهند، رابطهٔ جانشینی می‌گویند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۱).

در *لغت‌نامهٔ دهخدا* نزدیک‌ترین واژه به این کلمه، کیمخاست. «کیمخا: پارچهٔ ابریشمی زردوزی‌شده، کیمخاب. کمخا: جامهٔ منقّش که با الوان مختلف بافته شده باشد» (دهخدا: ۱۸۸۴۵). در *لغت‌نامهٔ دهخدا* دربارهٔ کیمخت آمده است: «پوست کفل و ساغری اسب و خر است که به نوعی خاص دباغت کنند و بعضی گویند کیمخت دانه‌هایی است که در آن پوست می‌باشد.» قُطنی «نوعی قماش ابریشمین و در عرف هندوستان مشروع خوانند. مرکّب است از قطن به‌معنی پنبه و یای نسبت» (همان: ۱۸۸۶۷).

با نوجّه به معانی آمده از کیمخوا در لغت‌نامهٔ *دهخدا* (پارچهٔ ابریشمی و نوعی پوست دباغی‌شده)، می‌توانیم ایهام را در این تشبیه در نظر بگیریم. ایهام، «به گمان افکندن است و این صنعت چنان بود که لفظی ذومعنیین به کار دارد: یکی قریب و یکی بعید تا خاطر سامع، نخست به معنی قریب رَود و مراد قائل، معنی غریب باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۶۵). به این ترتیب، بار خاتون استی یا همان شیخ فرخ (عاشق)، دو معنیِ پوست دباغی‌شدهٔ ستور و پارچهٔ ابریشمی و زردوزی‌شده را هم‌زمان به ذهن متبادر می‌کند، با توجّه به این نکته که این توصیف از زبان رقیب شیخ فرخ بیان می‌شود.

خاتون استی سیب است، گلابی است، انار است (خاتون استی/ ۲۱).

معشوق را به سه میوهٔ سیب، گلابی و انار تشبیه کرده است. آوردن این سه میوه باهم به‌عنوان صفات معشوق (تنسیق‌الصّفات) چندان در ادب فارسی معمول نیست و جالب‌تر آنکه گلابی را به‌عنوان مشبّهٌ‌به برای بیان زیبایی معشوق آورده‌اند که در ادب رسمی و حتّی در ادب شفاهی، در حدود جست‌وجوی نگارندگان، سابقه ندارد. در این تشبیه، تمام وجود یک انسان را در برابر مشبّهٌ‌به سیب آورده‌اند. نمونه‌هایی از این نوع تشبیه یا نزدیک به آن، در برخی منابع ملاحظه شد؛ مثلاً خطاب «ای سیب کوچولوی اصفهان» در یکی از سفرنامه‌ها (اورسل[1]، ۱۳۸۲: ۳۵۴)، لقب سیبویه برای یکی از دانشمندان و ارتباط آن با کلمهٔ سیب و جایگاه سیب در باورهای عامیانهٔ مربوط به عشق و ازدواج.

1. Ernest Orsolle

گولپینارلی[1] دربارهٔ سیبویه نوشته است: «بسیار کسان این لقب را داشتند. نخستین‌بار عمرو بن عثمان بن قنبر به این لقب خوانده شده است. دیگران را از باب تشبیه، با این لقب خوانده‌اند. این کلمه از سیب و اویه ترکیب شده است. بعضی گفته‌اند که چون مادرش در کودکی او را با سیب بازی می‌داد و یا سبب آنکه گونه‌هایش رنگ سیب داشته، به این لقب خوانده شده است» (گولپینارلی، ۱۳۷۴: ۱۰۹). در کتاب *اردبیل در گذرگاه تاریخ*، دربارهٔ سیب و اهمیت آن در آیین‌های مربوط به عشق و ازدواج می‌خوانیم: «رسم بر این بود که داماد سه تا سیب به پشت عروس بزند؛ بدین معنی که قبلاً سه عدد سیب در جیب خود می‌گذاشت... داماد از پنجرهٔ بالاخانه یا پشت‌بام، مقداری نقل سفید که با پول نقره قاتی بود و به سر وی می‌ریخت... سیب‌ها نصیب آن کسی از این عدّه می‌شد که زودتر از دیگران خود را بدان‌ها می‌رسانید» (صفری، ۱۳۷۰: ۱۶۰).

زردی ای گل‌اندام، مانند خورشید زرد، به آب انگور و به مل پرورش یافته است (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۹۱).

برخلاف بیت قبل که مشخّص نبود وجه شبه مشخّصاً چه چیزی است، در این بیت، یک تشبیه مرکّب به کار رفته است. «در تعریف تشبیه مرکّب، تنوّع بسیار است؛ امّا محصول همهٔ آن تعریفات این است که تشبیه مرکّب، تشبیهی است که اوّلاً وجه شبه و ثانیاً مشبّهٌبه در آن مرکّب باشد. به بیانی دیگر، مقصود از مرکّب، حصول وجه شبه است از ترکیب در هیئت انتزاعی به نحوی که آن وجه شبه نیز صورت ویژهٔ خود را داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۸؛ آهنی، ۱۳۵۷: ۱۳۰). هدف از این تشبیه، گسترش مشبّه در بستری از تصاویر متعدّد و متنوّع است. در این نوع تشبیه، وجه شبه تصویری انتزاعی و پیچیده است؛ مانند همین تشبیه که وجه شبه، اندام زرد و درخشان و لطیف معشوق است. اندامی که ابتدا به‌لحاظ لطافت به گُل تشبیه شده و بعد، همین اندام مانند خورشید زرد و درخشان است و با آب انگور و شراب پرورش یافته است. می‌توان

2. Abdülbaki Gölpınarli

هنری‌ترین یا بلیغ‌ترین نوع تشبیه را «تشبیه معنی به صورت دانست؛ زیرا معانی موهوم را با صورت‌های حسّی مشهود ممثّل می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۰).

نمونه‌ای را که مشابهت اندکی با این تعبیرات دارد، در شعر نظامی می‌بینیم:

در آب نیلگون چون گل نشسته　　پرندی نیلگون تا ناف بسته
همه چشمه ز جسم آن گل‌اندام　　گل بادام و در گل مغز بادام

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۴۸)

در این نمونه، از گل بادام و مغز بادام که نرم هستند، تشبیهی نزدیک به نرمی و لطافت موجود در بیت‌های کُردی را می‌توان دید.

نمی‌دانم این کرکس کچل چیست. دائم آشیانه و لانه بر پشت تو نهاده است (شیخ فرخ/ ۱۵، ۱۷، ۱۸ و ۲۰).

کرکس حیوانی مُردارخوار است که سری تاس و بدون پر دارد. گفته می‌شود کرکس‌ها برخلاف سایر پرندگان، آشیانه نمی‌سازند. در اینجا شیخ فرخ که گفته می‌شود بر پشت یا کولِ خاتون استی است، مانند کرکسی کچل، انگل‌وار بر پشت خاتون استی لانه و آشیانه کرده و با تنبلی، زحمت خود را به دوش خاتون استی انداخته است. کرکس با مردار ارتباط دارد. در اینجا هم با نوجّه به همین مُردارخواریِ کرکس، به نظر می‌رسد در تشبیهی مضمر، رقیبان شیخ فرخ، خاتون استی را به مرداری تشبیه کرده‌اند که خوراک کرکس است. در ادبیات فارسی، این تشبیه سابقه‌ای ندارد.

در اشعار شاعران فارسی، بیشتر به رابطهٔ کرکس با مردار در طیفی عرفانی و انتزاعی نوجّه شده است؛ مانند این بیت مولانا:

ما را مطار زان سوی قاف است در شکار　　ما قصد صید مرده چو کرکس نمی‌کنیم

(مولوی/۱۷۱۲)

در معنای نزدیک به بیت کُردی می‌توان به ابیاتی از *خسرو و شیرین* نظامی نوجّه کرد که در آن، شیرین به خسرو توصیه می‌کند معشوق را از راه درست به دست بیاورد نه از راه مردارخواری.

حلالی خور چو بازان شکاری　　مکن چون کرکسان مردارخواری

چو شاهین بازمانـــد از پریدن ز گنجـــشکش لگد باید چشیدن
کسی کاو جنگ شیران آزماید چـــو شیر آن به که دندانی نماید
(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۷۸)

٤-۳-۱. توصیف چهرهٔ معشوق

یکی از ویژگی‌های مهمّ ادبیات غنایی، توصیف معشوق است. در این بیت‌های کُردی نیز نوجّه به معشوق، بسامد زیادی دارد. جزئیات چهره و حالات معشوق، بسیار با ظرافت و دقّت توصیف شده است. البته لازم است رنگ اقلیمی و فرهنگی و سلیقهٔ عمومی را هم در این توصیفات در نظر داشت. تشبیهات اغلب صریح و آشکار هستند.

[موهایت] گویی گیاه بند و خاو است که تازه سر از زیر بهمن درآورده است (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۱۸).

خاو، گیاه معطّر و خوش‌بویی است که در کوهستان می‌روید.

زلف سیاهت گویی ریحان سیاه است که شبانه به آن آب داده‌اند، کس به آن دست نزده است، افسرده نشده است، دست به آن نخورده است (همان/ ۱۹).

مو و زلف معشوق از نظر زیبایی، عطرآگینی، سیاهی، بلند و دوتابودن، نوجّه همگان را جلب می‌کرده است. در توصیفات کُردی، مو و زلف از نظر خوش‌بوبودن و تازگی، به گیاهان معطّر و خوش‌بوی بند، خاو و ریحان سیاه تشبیه شده است. ریحان به‌عنوان گیاهی خوش‌بو شناخته شده است؛ امّا نمونهٔ مشابهی با این معنی که زلف سیاه را به ریحان خوش‌بویی که شبانه به آن آب داده باشند، تازه و باطراوت و دست‌نخورده باشد، در توصیفات فارسی وجود ندارد. از توصیفات نزدیک به بیت کُردی می‌توانیم به تعابیری نظیر زلف عنبرین، زلف مشکین، زلف سنبل، زلف بنفشه، زلف مشکین کلاله، زلف چو عنبر خام، زلف سمن‌سای و... اشاره کرد. حافظ، تعبیر زلف سیاه را بسیار به کار برده و در نمونه‌هایی نیز با کمی چاشنی طعنه و دل‌خوری از آن استفاده کرده است.

دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس که چنان زو شده‌ام بی‌سروسامان که مپرس
(حافظ، غزل ۲۷۱)

جگرم را بریده است، زلفش خام است، بر سر گونه‌اش ایستاده است، سان گرفته‌اند به گام (شیخ صنعان/ ۱۹).

زلف خام اصطلاحاً به موی لَخت و صاف گفته می‌شود. در اینجا زلف معشوق که لَخت و پرپشت است، مانند لشکری است که برای سان‌دیدن گام برمی‌دارد و بر گونه‌ها ریخته شده است. چنین توصیفی تقریباً شامل نوعی آشنایی‌زدایی است. آشنایی‌زدایی «بر زدودن غبار عادت از واقعیت روزمرّهٔ زندگی دلالت دارد و زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز می‌سازد. تمهیدات ادبی و هنری سازه‌ها به‌سبب کاربرد فراوان، تکراری می‌شوند و توانایی القا و ایجاد غرابت و تازگی در متن را از دست می‌دهند و کار هنرمند، فعّال‌کردن هنر سازه‌های ازکارافتاده با نظام‌بخشی جدید و شخصی خود است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۶). این توصیفات در مقایسه با توصیفات معمول در ادبیات فارسی، آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود.

پرچم زلفش مانند گل و ریحان بر سر شانه نگاه می‌اندازد، بلفظ عطر پخش می‌کند (شیخ صنعان/ ۲۶).

عصرها وقتی که خرده پرچم بر سرگونهٔ نازک فرود می‌آیند، گژنیژ[1] گوشواره‌ها مانند گل بهار شکفته می‌شوند. به امر حق دست الهی شبنم یخزدهٔ پاییزی بر آن‌ها می‌بارید (شورمحمود و مرزینگان/ ۱۵).

گوشواره‌های معشوق به‌شکل گلبرگ‌های گشنیز است و آن‌قدر این جواهرات زنده و درخشان‌اند که گویی روی آن، قطرات شبنم پاییزی یخ بسته است.

ابرویش گویی کمان است که از دست کیخسرو بیرون آمده و زه آن را کشیده است (شیخ فرخ/ ۴۲).

تشبیه ابرو به کمان در بسیاری از تشبیهات ادب فارسی آمده است:

کمان ابرویش گر شد گره‌گیر
کرشمه بر هدف می‌راند چون تیر (نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۱)

۱. همان گشنیز است. قطعات ریز و دنباله‌داری که با ظرافت به بدنهٔ اصلی گوشواره متّصل شده است و در هنگام راه‌رفتن تکان می‌خورد.

امّا اینکه زه این ابرو را که مانند کمان است، کیخسرو کشیده باشد، در ادبیات فارسی وجود ندارد.

ابرویت در نظر من به پر دال سیاه می‌ماند؛ گویی فقیه مستعد [مکتبی] با قلمش کشیده است (شورمحمود و مرزینگان/ ۵۲).

در این تشبیه، ابرو را از نظر سیاهی به پر کلاغ مانند کرده که فقیه مکتبی آن را با قلم و جوهر سیاه خود نقّاشی کرده است. نزدیک‌ترین معنایی که شاید با این تشبیه قرابت داشته باشد، این بیت در توصیف رودابه از *شاهنامهٔ* فردوسی است:

دو چشمش بسان دو نرگس به باغ مژه تیرگی برده از پرّ زاغ (فردوسی، ۱۳۹۳: ۴۶۷)

دو چشم رودابه را مانند گل نرگس و مژه‌های رودابه را مانند پر زاغ سیاه می‌داند.

تعبیراتی چون زلف خام و پرچم زلف که به گل و ریحان تشبیه شده، ابروی کمانی که از دست کیخسرو پرتاب شده و ابروی سیاهی که با دوات مکتب‌خانه سیاه شده است، در ادبیات فارسی دیده نمی‌شود.

گویی دراج ابلق و غاز و کلنگ است و سراسیمه شده است. زیباقامت و چشم‌عقابی است (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۷۶).

چشم‌عقابی، ترکیب کنایی مرکّب است و با نوجّه به بافت متن، به‌معنای چشمی است به زیبایی چشم عقاب. امروزه از این ترکیب، بیشتر تیزبینی مراد است.

در سنّت ادبی به رنگ دراج که دورنگ است، به این شکل اشاره نشده و اغلب به ملازمات ابلق، دراج با تیهو و تذرو توجّه شده است؛ مانند این بیت نظامی:

ز تیهو و دراج و کبک و تذرو نیابی تهی سایهٔ بید و سرو (نظامی، ۱۳۸۶: ۱۲۰)

در این بیت، تیهو، دراج، کبک و تذرو در همنشینی با یکدیگر آمده‌اند. کلنگ نیز در *لغت‌نامهٔ دهخدا* این‌گونه معنی شده است: «پرنده‌ای است کبودرنگ و درازگردن، بزرگ‌تر از لک‌لک که او را شکار کنند و خورند و پرهای زیر دم او را بر سر زنند» (دهخدا: ۱۳۴۴). به نظر می‌رسد در این بیت کُردی، وجه شبهِ حاصل از همنشینی دراج، غاز و کلنگ، اشاره به گردن زیبا و سفید معشوق باشد. در ادبیات فارسی، تصویرهایی

مشابه وجود دارد که در آن‌ها پرندهٔ کلنگ نیز به کار رفته و معنای نزدیکی با ابیات کُردی دارد:

شبگیر زند نعره کلنگ از دل مشتاقان　　وز نعره‌زدن طعنه زند نعره‌زنان را
(سنایی، ۱۳۸۸، قصیدهٔ ۹)

چون کبوتر نشوم بهرهٔ کس بهر شکم　　گردن‌افراشته زآنم ز همالان چو کلنگ
(همان، قصیدهٔ ۹۸)

تذرو عقیق‌روی، کلنگ سپیدرخ　　گوزن سیاه‌چشم پلنگ ستیزه‌کار
(فرّخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۵۰۰)

ابلق را در ادب فارسی با تشبیهات اضافی، مانند ابلق روز و شب، ابلق روزگار و ابلق ایّام به کار برده‌اند. در بیت فولکلور، تشبیه معشوق به دراج، غاز، کلنگ و عقاب (تنسیق‌الصّفات)، «اغراق در صفات معشوق است که یکی از ویژگی‌های شعری سبک خراسانی است و در شاعرانی چون منوچهری و عنصری و فرّخی سیستانی بسامد داشته است» (محجوب، ۱۳۴۵: ۹۹-۱۵۵).

چشمش گویی ستارهٔ زهره و مشتری است (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۴۲).

خاتون استی چشمش در نظر من ماه و ستاره شده است (همان/ ۵۷).

تشبیه چشم به اجرام آسمانی زهره، مشتری و ماه و ستاره، به این شکل در ادب فارسی معمول نبوده است. از نزدیک‌ترین تشبیهات به کُردی شاید بتوان به این بیت انوری اشاره کرد:

از چشم ستاره‌بار خون افشانم　　گر چشم بود ستاره را خون گرید
(انوری، ۱۳۶۴: ۱۷۵۰)

در این بیت، چشم با وجه شبه سوسوزدن در هنگام اشک‌ریختن، به ستاره تشبیه شده است نه به‌علّت زیبایی ستاره.

چشمت در نظر من به تیر پَرِ صقر می‌ماند. صقر گاه‌گاه خود را به آسمان صاف می‌افکند و گاه‌گاه خود را به زیر پارهٔ ابر می‌اندازد (شورمحمود/ ۶).

نگاه معشوق مانند تیری است که از پر عقاب (شاهین) درست شده است و به‌طرف عاشق پرتاب می‌شود. چشم معشوق، عقابی است که گاهی تا آسمان می‌رود؛ یعنی چهره و چشمان خودش را به عاشق نشان می‌دهد و حجاب از چهره برمی‌دارد و گاهی این چشمان، زیر ابر که همان روبند یا برقع است، مخفی می‌شود.

نزد من چشمش کبوتر است و لانه از او گم شده است. نزد من برّهٔ کوچک دنبالهٔ گلّه است (همان/ ۵۷).

این سطر در توصیف چشمان مضطرب معشوق آمده است. چشم معشوق به کبوتری تشبیه شده که لانه‌اش را گم کرده و در جست‌وجوی لانه‌اش آشفته و پریشان است. این نوع تشبیه تقریباً کمیاب است و در آثار پیشینیان حضور ندارد. فقط در *دیوان حافظ شیرازی* و *دیوان شمس تبریزی*، دل به کبوتری تشبیه شده است که برای رسیدن به معشوق، شوق پریدن و شکار دارد.

یا رب مگیرش ارچه دل چون کبوترم افکند و کشت و عزت صید حرم نداشت

(*دیوان حافظ شیرازی*، غزل ۷۸)

دل چو کبوتری می‌پرد ز بام تو هست خیال بام تو قبلهٔ جانش در هوا

(*دیوان شمس*، ۱۳۸۴: غزل ۴۴)

در ادامه آمده است:

نزد من چشمش برّهٔ کوچک دنبالهٔ گلّه است (شورمحمود/ ۵۷).

دوباره حالت اضطراب چشم را به برّهٔ کوچکی تشبیه می‌کند که از گلّه‌اش جدا افتاده است. در نمونه‌های فارسی، در *خسرو و شیرین*، برّه به‌عنوان ارسال‌المثل آورده شده است. جالب است که نظامی، کبوتر و برّه را در دو بیت پشت‌سرهم آورده که تا حدودی یادآور این ابیات کُردی است:

کبوتربچّه چون آید به پرواز ز چنـــگ شه فتد در چنگل باز

بره در شیرمستی خورد باید که چون پخته شود گرگش رباید

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۸۰)

در دوبیتی‌های کوهی کرمانی نمونه‌ای داریم که با تصویر مذکور، قرابت نسبی دارد:

مثال بره تازه رگائی　　همیشه یاد مادر می‌کنی دل

(کوهی کرمانی، ۱۳۴۷: ۶۸)

نزدیک‌ترین معنی به بیت کُردی، شاید داستان حضرت موسی(ع) و برّهٔ فراری از گلّه باشد:

روزی از روزهـــا کلیـــم خدا　　کـــه زدی گـــام در حـــــریم وفا

در شبـــــانی به ره نهـــاد قـدم　　برّه‌ای کـــــرد نـــاگه از رمـــــه رم

برّه هـــر ســـو دوان و او در پی　　کرد بســـــیار کوه و هامـــــون طی

آخرش سست شد ز سختی رگ　　دســـت و پا ســـوده بازماند ز تگ

موسی او را گرفت و پیش نشاند　　اشک رحمت به روی خویش فشاند

(جامی، ۱۳۸۶: ۱۵)

در این ابیات هم سرآسیمگی و آشفتگی برّه مشهود است که همین موضوع، شفقت و مهربانی حضرت موسی(ع) را به برّه برمی‌انگیزد.

چشمت گویی آهو است. تازه تفنگ‌چی را دیده است. مگر تو از قرچهٔ[1] سوختن دل من آگاه نیستی؟ (شیخ فرخ/ ۱۶)

در ابیات کُردی، مانند بیت بالا، چشم معشوق به آهوی مضطربی تشبیه شده که ناگهان شکارچی را دیده است. در ابیات فارسی، به نمونه‌ای که صراحتاً به حالت اضطراب و نگرانی چشم معشوق اشاره داشته باشد، برنخوردیم. تنها نظامی گنجوی، معشوق را آهویی می‌داند که با چشمش آهوان را و با زلفش شیر را شکار می‌کند:

از آهوی چـــشم نافه‌دارش　　هم نافه هم آهوان شکارش

وز حلقهٔ زلف وقت نخجیر　　بر گـــــردن شیر بست زنجیر

(نظامی، ۱۳۹۰: ۴۰۸)

چشمت به خرگوشی می‌ماند که وحشت‌زده از پیش شکارچیان و سوارکاران می‌گریزد (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۷۵).

۱. قرچه: صدای سوختن هیزم

در این بیت هم مانند بیت قبل، به اضطراب خرگوشی اشاره شده که با وحشت از مقابل شکارچی‌ها و سواران، سرآسیمه فرار می‌کند. این بیت به تابلوی نقّاشی می‌ماند که در ذهن مخاطب ترسیم می‌شود. در نمونه‌های فارسی، بر خواب خرگوش تأکید شده و از شکار و اضطراب خبری نیست. به نمونه‌های زیر نوجّه کنید:

تا ظن نبری که این زمین بیهوش است بیدار دو چشم بسته چون خرگوش است

(*دیوان شمس*، رباعیات، ۲۶۴)

به چشم آهوان آن چشمهٔ نوش دهد شیرافکنان را خواب خرگوش

(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۳۰)

گرچه آهوسرینی ای دل‌بند خواب خرگوش دادنم تا چند

(همان: ۶۳۴)

همان طور که ذکر شد، تأکید بیت بر خواب خرگوش است نه اضطراب و ترس شکار. در *مرصادالعباد* نجم رازی بیتی آمده است که اضطراب آهو از حملهٔ صیادان را نشان می‌دهد:

لقمه با بیم جان زند آهو زان ندارد شکنبه و پهلو

(نجم‌الدین رازی،۱۳۹۲: ۸۶)

در ابیات زیر، به چشم جلّاد و خون‌ریز معشوق اشاره شده است:

چشمت گویی جلّاد است، وقت آدم‌کشتن و تیغ‌زدن است (شیخ فرخ/ ۷۵).

چشمم گویی جلّاد دولت‌هاست (همان/ ۳۳).

در این تشبیه، چشم معشوق به جلّادی مانند شده که درحال شمشیرزدن و آدم‌کشتن است. حالت چشمان غضب‌آلود معشوق، مانند جلّاد است. در بیت دیگر هم دوباره چشم معشوق را به جلّاد دولت‌ها و قدرت‌ها تشبیه کرده است. در ادبیات فارسی گرچه بر خون‌ریزی و غارتگری چشم معشوق تأکید زیادی شده است، به نمونهٔ دقیق مشابه این تشبیه برخورد نکردیم. تنها نمونه‌ای که شباهتی به نمونهٔ کُردی دارد، بیتی از محتشم کاشانی است که غمزهٔ معشوق را برتر و خطرناک‌تر از جلّاد می‌داند.

نام جلّاد بر آن غمزه منه کاندر قتل　　کار جلّاد نباشد زدن خنجر ناز

(محتشم کاشانی، ۱۳۸۷: غزل ۳۰۶)

زیباقامت و چشم‌عقابی است (شیخ فرخ و خاتون استی/ ۷۶).

مشبّهٌ‌به‌هایی که برای چشم معشوق آورده شده، چشم پرندگان است: چشم عقابی، چشمی که به آهویی ترسیده از تفنگ‌چی تشبیه شده، چشم خرگوشی که از شکارچیان ترسیده یا چشم کبوتری که تفنگ‌چی به آن ساچمه (گلوله‌های کوچک سربی) زده است. در واقع با بهره‌گیری از ظرافت حاصل از روزمرّگی و اشتغال مردم کردستان به شکار، این مشبّهٌ‌به‌های متفاوت و خارق‌العاده را به وجود آورده‌اند. جالب است که همین چشمی را که هراسان، زیبا، فریبنده و شاید مظلوم و نگران است، در همین بیت‌ها با وجه شبه قرمزی و خون‌ریزی، به جلّاد دولت‌ها و پیالهٔ خونین حکومت یا جلّاد قسی‌القلبی تشبیه کرده‌اند که از شدّت دلیری، چشمانش قرمز شده است.

با گوشهٔ چشم بر من می‌نگرد، هلو و انجیر به هم آمیخته است (شیخ صنعان/ ۹).

با نگاه چشم او حاجی از راه مکّه برگشته‌اند (شیخ فرخ/ ۱۸).

در توصیف طرز نگاه معشوق، تعبیر گوشهٔ چشمی که انگار هلو و انجیر را باهم مخلوط کرده، در ادبیات فارسی سابقه ندارد. این تصویرآفرینی و مضمون، ساخته‌وپرداختهٔ زندگی طبیعی و سادهٔ مردم کُرد است. اوج کشش و جذبهٔ یک نگاه چقدر می‌تواند گیرا و مسحورکننده باشد که حاجی را که قصدش رفتن به مکّه و دیدار معبود خود است، از راه حج بازگرداند! این مصداق اغراق است.

من از مژه‌ای که گویی تیر است و در کمانش نهاده‌ای، دست برنمی‌دارم دراج ابلق سر بال کبود (همان/ ۵۲).

مژه را به پرنده‌ای تشبیه کرده است که چشم آن دراج سیاه و سفیدی است. اشاره به شکل ظاهری چشم دارد که اطراف سیاهی آن را سفیدی گرفته و مژگان کبودرنگ، مانند انتهای کبودرنگ بال پرنده است. می‌توان به‌یقین این تشبیه را نوعی خاص از آشنایی‌زدایی و تازگی و ابداع حاصل از زندگی طبیعی دانست. در ادبیات فارسی، معنایی نزدیک به این توصیف یافت نشد.

گونه‌ات در نظر من به گل کوهستان‌ها می‌ماند، غنچه است، تازه شکوفه داده است (همان/ ۱۹).

گونه‌اش گویی برف است و بر سر آن قطرهٔ خون باریده است (همان/ ۴۲).

گونه‌اش مانند شراب اخلر است، خال‌هایش این ور و آن ور است، جفت‌اند مانند آقا و نوکر، گردنش حوض کوثر است (همان/ ۱۵).

گونه‌ات قندآب است، تازه در پیاله ریخته شده است (همان/ ۶۴).

گونه‌اش مانند شکوفهٔ انجیر است، هلو و انجیر در هم آمیخته است؛ یعنی زنجیرهٔ زلفان است (همان/ ۸۸ و ۸۹).

گونه‌ات مانند درّ لعل است، زلفش به‌مثل ساقهٔ گیاه است (همان/ ۱۱۳ و ۱۱۴).

گونه که بخشی از صورت یا چهرهٔ معشوق را تشکیل می‌دهد، در بیت‌های کُردی از نظر لطافت، زیبایی و تازگی، به گل‌های کوهستان مانند شده که نرم و لطیف است یا مانند غنچه‌ای است که تازه شکفته شده است. وجه شبه تمام این تشبیهات، سفیدی است. یکی از زیباترین و هنرمندانه‌ترین توصیف‌ها که آن را می‌توان نقّاشی نامید، تصویر سفیدی برف‌گونه‌ای است که قطره‌های خون (قرمزیِ گونه) بر آن ریخته شده است. گونهٔ سفیدی که به قندآب تشبیه شده است نیز توصیفی هنرمندانه است. بیشتر مشبّهٌ‌به‌ها از اسامی ذات هستند. «اسم ذات آن است که وجودش قائم به خود باشد نه به دیگری. این‌گونه اسم‌ها معمولاً به حواس درمی‌آیند؛ مانند کتاب، چشم، دیوار» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۱۸۳).

به‌طور خلاصه، مشبّهٌ‌به‌هایی که برای گونه آمده است، گل کوهستان، غنچهٔ تازه‌شکفته، برفی که بر سر آن قطرهٔ خون باریده، قندآب و شکوفهٔ انجیر است.

خندهٔ نمکین او مانند صدای غاز و کلنگ از گردنش پخش می‌شود (همان/ ۴۳).

تقریباً نمونهٔ مشابهی در ادبیات فارسی یافت نشد که در آن، خنده‌ای نمکین و دلنشین با صدای پرندگان غاز و کلنگ همراه باشد. حافظ خنده‌ای را که شیرین باشد، در این بیت آورده است:

ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند　　مشتاقم از برای خدا یک شکر بخند

(حافظ، غزل ۱۸۰)

این تصویرآفرینی‌ها حاصل تجربهٔ روزانهٔ مردمانی است که در کوه و دشت زندگی کرده‌اند. علّت بدیع و نوبودن این تشبیهات، منشأ و منبع ایجاد این بیت‌هاست. در ادبیات رسمی، با این نوع زندگی عامیانه و شاید بدوی آشنایی نداریم. شاید توصیف، «همان رونویسی از طبیعت است. شاعر به گل و شبنم و نسیم، به چشم سر می‌نگرد و همّت ذهن بدوی، مقصور بر کشف واقعیت طبیعت است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۰). این تصاویر، حاصل تجربهٔ عامیانه است. نوعی تجربه که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد. شاید بتوان گفت در یک دوره از تاریخ، همهٔ انسان‌ها شاعر بوده‌اند. در آن دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت در شگفت می‌شدند و هر نوع ادراک حسّی از محیط برای آن‌ها تازگی داشت، حیرت‌آور بود و نام‌نهادن بر اشیا، خود الهام شعری بود. دیدن صاعقه یا احساس جریان رودخانه و سقوط برگ‌ها بدون هیچ‌گونه نسبتی با زندگی انسان، خودبه‌خود تجربهٔ ابتدایی و بیداری شعری و شعوری بود؛ یعنی همه بیدار بودند؛ امّا بعد، حوزهٔ استعداد تجربه‌های شعری محدود می‌شود، خواب سنگین می‌شود و فقط بعضی از مردم، بیداری و استعداد بیدارشدن دارند. کشف هریک از قوانین طبیعت، خود نوعی بیداری است، نوعی تجربه است، نوعی شعر است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۹).

گاهی به تشبیهات تمثیل‌گونه، یعنی تشبیهاتی که مشبّه و مشبّهٌ‌به هر دو مرکّب هستند، برمی‌خوریم:

خاتون استی گفت: ای پدر های‌های سواران [بلند] است و.... خدا چنان فرخ را بر دل من شیرین کرده، آن‌قدر دلخواه است. گوشت اگر لاغر هم باشد، همیشه بر سر نان_سفره_است (شیخ فرخ/۴۳).

در این نمونه، شیرینی و دلخواهی شیخ فرخ در نظر خاتون استی، با اینکه واقعاً شیرینی و مطلوبیتی برای دیگران ندارد، به گوشت لاغری تشبیه شده است که در عین کمی و لاغری، بر سر سفره می‌نشیند.

زن حسان مرد است (شورمحمود/ ۷۸).

حسان، سنگی است که با آن چاقو را تیز می‌کنند؛ یعنی زن با گفتارش مرد را به هر کاری وادار می‌کند و عامل برانگیزانندهٔ مرد است. وجه شبه، قدرت‌بخشیدن و تیزکردن است.

چنین توصیفاتی حاصل ناخودآگاهی گویندگان این داستان‌ها و گویشوران است که به‌صورت طبیعت ذاتی آن‌ها درآمده است؛ به‌گونه‌ای که این تصویرها را با همان زبان طبیعی خود بیان می‌کنند. این داستان‌ها صبغهٔ اقلیمی دارند. در داستان اقلیمی «عموماً بر وجود عناصر مشترکی همچون فرهنگ و معتقدات مردمی، آداب و رسوم و ویژگی‌های محیط طبیعی و بومی و شیوه‌های تفکّر و احساس مردم یک منطقه تأکید شده است» (صادقی شهپر، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

در این مقاله فقط به جنبهٔ توصیفات بلاغی توجّه کرده و در حدّ امکان، تأثیر اقلیم را در این تصاویر نشان داده‌ایم. داستان‌های مذکور از منظر اقلیمی و از ابعاد و جوانب مختلف، نیاز به دقّت نظرهای فراوانی دارند. تأثیرات محیطی و جغرافیایی را نمی‌توان نادیده گرفت؛ همانند وصف‌های زیبا و دل‌انگیز منوچهری از تأثیر محیط سرسبز ری و سواحل آبسکون یا وصف‌های طبیعت‌گرای رودکی از تأثیر شهرهای سمرقند و بخارا.

این بیت‌ها به‌لحاظ طبیعی‌بودن ذهن و زبان گویندگان و سادگی و روشنی مضمون و معنی، شباهت بسیاری به سبک خراسانی دارند. «معانی شعر این دوره، تعقید و پیچیدگی ندارد. اندیشه‌ها و تخیّل‌های شعرا بسیار ساده و روشن است» (شجیعی، ۱۳۴۰: ۴۰). این اشعار غنایی درام هستند؛ امّا با نوجّه به رنگ‌ها و توصیفاتی که در این بیت‌ها به کار رفته است، می‌توان شادی و نشاط و سرزندگی روستایی را مشاهده کرد. وصف و تشبیه، اصلی‌ترین مشخّصهٔ این بیت‌هاست. در داستان‌های غنایی، استعاره، صنعت اصلی است؛ امّا در این بیت‌ها تشبیه، غالب است. «وصف در شعر این دوره، مقام و برجستگی ممتازی دارد و مهم‌ترین وسیلهٔ هنرنمایی شاعر است. زیباترین تابلوهای بدیع طبیعت است» (همان: ۶۳). تشبیهات بیشتر مربوط به معشوق است و او محوریت دارد.

اغراق بر تمام توصیفات مخصوصاً توصیفاتی که مربوط به معشوق است، چیرگی دارد. تشبیهات بیشتر از نوع محسوس به محسوس است و بسامد بیشتری در مقایسه با معقول به محسوس دارد.

این بیت‌ها از نظر فکری نیز به سبک خراسانی شباهت دارند. واقع‌گرا هستند و تا حدودی، در آن‌ها از امور ذهنی و خیالی پیچیده، خبری نیست. البته اگر امروزه این تشبیهات را ناآشنا می‌دانیم، به‌علّت تغییر سبک زندگی و اقتضائات زندگی شهری است.

خلاصه‌ای از تعبیرات و توصیفات فولکلور کُردی

ظاهر عاشق و معشوق	۱. تشبیه معشوق به گلابی و انار؛ ۲. نرمی و نازکی بدن معشوق به خورشید درحالی‌که در شراب پرورش یافته است؛ ۳. عاشق به کرکس و معشوق به مردار
موی/ زلف سیاه	۱. گیاه خاوبند؛ ۲. ریحان سیاه؛ ۳. ساقهٔ گیاه؛ ۴. بر سر گونهٔ معشوق سان گرفته‌اند
ابرو	۱. کمانی که زه آن را کیخسرو کشیده است؛ ۲. پر کلاغ؛ ۳. با دوات مکتبی سیاه شده است
چشم	۱. دراج ابلق، غاز، کلنگ و عقاب؛ ۲. ستارهٔ زهره و مشتری؛ ۳. تیر پر صقر؛ ۴. کبوتر و برهٔ گم‌شده؛ ۵. آهویی که تفنگ‌چی را دیده است؛ ۶. خرگوشی که شکارچی را دیده است؛ ۷. جلّاد و خون‌ریز
نگاه معشوق	۱. هلو و انجیر به‌هم‌آمیخته؛ ۲. برگردانندهٔ حاجی از مکّه
مژه	۱. گل و شادابی؛ ۲. برفی که بر آن خون چکیده است؛ ۳. آبی که تازه در پیاله ریخته شده است؛ ۴. شکوفهٔ انجیر و هلوی به‌هم‌آمیخته؛ ۵. مروارید لعل (سرخ)
خندهٔ نمکین	۱. صدای پرندگان غاز و کلنگ

۵. نتیجه‌گیری

– با مطالعهٔ دقیق داستان‌های عامیانه کُردی دریافتیم که راویان برای تصویرآفرینی، آن‌ها را به صنایع ادبی، از جمله تشبیه، استعاره، کنایه و اغراق آراسته‌اند.

– با اینکه در ادب غنایی، بیشتر استعاره کاربرد دارد، در این ابیات، تشبیه غالب است، مانند آنچه در ژانر حماسه دیده می‌شود. بیشتر تشبیهات حسّی به حسّی است. با آمدن صفت‌های پی‌درپی برای یک موصوف، اغراق به وجود آمده است. توصیفات انتزاعی بسیار کم است و شاید آن چیزی هم که ما آن را به‌علّت ناآشنایی با فضا انتزاعی می‌دانیم، برای گویشوران و مخاطبانش حسّی و ملموس باشد؛ زیرا توصیفات، بیشتر حاصل مشاهدهٔ طبیعت و زندگی روزمرّهٔ مردم است.

– در توصیف‌هایی که دربارهٔ شخصیت معشوق آمده، به هر دو جنبهٔ جسمی و رفتاری او توجّه شده است. هم در توصیف زیبایی ظاهر و هم در رفتار، تشبیه به پرندگان و میوه‌ها، بسامد دارد.

– ابیات کُردی از نظر فکری، زبانی و تصویرآفرینیِ بدیع و نو، نزدیک به سبک خراسانی است. با مقایسهٔ اجمالی دریافتیم که بیشترین شباهت را از نظر تصویرآفرینی با شاعران این عصر دارد. البته همان‌طور که ذکر شد، ابیات کُردی ذاتاً سبک و توصیفات ویژه‌ای دارند که در آثار کمتر شاعری می‌توانیم شبیه آن را بیابیم و شباهت‌هایی که در مقایسهٔ ابیات کُردی و فارسی یافتیم، اندک است؛ امّا در فولکلور، مثلاً در دوبیتی‌های کوهی کرمانی، گاه نمونه‌های مشابه با این تشبیهات یافت می‌شود.

– تشبیهات ضرب‌المثل‌گونه که بر پایهٔ تشبیه ایجاد شده‌اند نیز تأمّل‌برانگیز هستند. در این نمونه‌ها تأثیر تجربه و اقلیم گویندگان آشکار است.

– از انواع آرایه‌های بلاغی که در این بیت‌ها بسامد دارد، می‌توانیم به تنسیق‌الصّفات، مراعات‌النّظیر، ایهام، انواع تشبیه حسّی به حسّی و حسّی به عقلی، تشبیه مرکّب، تشبیه کنایی و تشخیص اشاره کنیم.

– برای دریافت مفهوم این بیت‌ها باید از زمینهٔ ذهنی، اساطیری و دینی این آثار، مانند اندیشه‌های اهل حق یا یارسان آگاهی داشت.

منابع

- اورسل ارنست (۱۳۸۲)، **سفرنامهٔ قفقاز و ایران**، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- آهنی، غلامحسین (۱۳۵۷)، **معانی و بیان**، تهران: مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی.
- احمدی، جمال (۱۳۹۵)، **تاریخ ادبیات کُردی از آغاز تا جنگ جهانی اوّل**، سقز: گوتار.
- انوری، محمّدبن‌محمّد (۱۳۶۴)، **دیوان انوری**، تصحیح سعید نفیسی، تهران: سکه پیروز.
- باقری، مهری (۱۳۷۱)، **مقدّمات زبان‌شناسی**، چ۲، تبریز: دانشگاه تبریز.
- جامی خراسانی، عبدالرحمن‌بن‌احمد (۱۳۸۶)، **مثنوی هفت اورنگ**، تهران: اهورا.
- جیلت، پیتر (۱۳۹۷)، **ولادیمیر پراپ و قصّهٔ شفاهی جهانی**، ترجمهٔ پگاه خدیش، تهران: علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۵)، **لغت‌نامه**، تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.
- الرازی، شمس‌الدین محمّدبن‌قیس (۱۳۸۸)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّدبن‌عبدالوهاب قزوینی، چ۱، تهران: علم.
- رازی، نجم‌الدین (۱۳۹۲)، **گزیدهٔ مرصادالعباد**، به انتخاب و مقدّمهٔ محمّدامین ریاحی، چ۲۳، تهران: علمی.
- رحیمیان، شیرمرد (۱۳۹۳)، **سرآغاز و سیر ادبیات داستانی کُردی**، تهران: رامان سخن.
- سلیمی، هاشم (۱۳۸۰)، **نگاهی به فولکلور کُردی**، فصلنامهٔ مطالعات ملی، سال ۲، شمارهٔ ۸، صص ۱۳۹-۱۶۸.
- سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدودبن‌آدم (۱۳۸۸)، **دیوان سنایی غزنوی**، تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران: سنایی.
- شجیعی، پوران (۱۳۴۰)، **سبک شعر پارسی در ادوار مختلف** (بخش نخست)، تهران: موسوی.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ۶، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۶)، **شاعر آینه‌ها**، چ۲، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، چ۱، تهران: سخن.
- صادقی شهپر، رضا (۱۳۹۱)، **حوزه‌های پنج‌گانهٔ اقلیمی‌نویسی در ادبیات داستانی معاصر ایران**، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۷، صص ۹۹-۱۲۴.
- صفری، بابا (۱۳۷۰) **اردبیل در گذرگاه تاریخ**، اردبیل: دانشگاه آزاد واحد اسلامی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، **بلاغت تصویر**، چ۱، تهران: سخن.

- فرّخی سیستانی، علی‌بن‌جولوغ (۱۳۸۰)، **دیوان حکیم فرّخی سیستانی**، تصحیح محمّد دبیرسیاقی، چ۶، تهران: زوار.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، **شاهنامه**، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، چ۱، تهران: سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸)، **دستور مفصّل امروز**، چ۳، تهران: سخن.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۵)، **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات**، تهران: اهورا.
- کاشانی، محتشم (۱۳۸۷)، **دیوان محتشم کاشانی**، تصحیح اکبر بهاروند، چ۴، تهران: نگاه.
- کوهی کرمانی، حسین(۱۳۴۷)، **هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران**، تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.
- گولپینارلی عبدالباقی (۱۳۷۴)، **نثر و شرح مثنوی شریف**، ج۲، ترجمه و تصحیح توفیق ه. سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- لازار، ژیلبر (۱۳۷۵)، **وزن شعر پارتی**، ترجمهٔ م. میثمی، مجلهٔ فرهنگ، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۷۷-۳۱۰.
- محجوب، محمّدجعفر (۱۳۷۴)، **ادبیات عامیانهٔ ایران (مجموعه مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)**، ج۱ و ۲، به‌کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- محمّدی، حمید (۱۳۸۹)، **آشنایی با علوم بلاغی (معانی، بیان، بدیع)**، قم: هاجر.
منظومهٔ شور محمود و مرزینگان (۱۳۴۸)، ترجمهٔ قادر فتاحی قاضی، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- منظومهٔ شیخ فرخ و خاتون استی (۱۳۵۱)، ترجمهٔ قادر فتاحی قاضی، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- منظومهٔ کردی شیخ صنعان (۱۳۴۶)، ترجمهٔ قادر فتاحی قاضی، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- مولانا جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۸۴)، **دیوان شمس تبریزی**، تصحیح جلال‌الدین همایی، چ۱، تهران: بدرقهٔ جاویدان.
- ______________ (۱۳۹۰)، **مثنوی معنوی**، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چ۵، تهران: هرمس.
- نیکیتین، واسیلی (۱۳۹۰)، **کُرد و کردستان**، ترجمهٔ محمّد قاضی، تهران: نیلوفر.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Investigation of phonological and lexical balance in Anvari's sonnets

Vahid Alibeygi1/**Amolbanin Nikkhah Nori***2

1: Ph.D. in Persian language and literature, teacher at Farhangian University of Tehran

2: Ph.D. in Persian language and literature, teacher at Zabol University: Corresponding Author (nickhahnoori@yahoo.com)

The music of poetry is one of the most beautiful and appealing elements of poetic texts, which is found in Anvari's sonnets, which is accompanied by repetition and balance. Anvari, with the help of phonetic balance, and the use of a slight balance, used many different metaphors in his poetry, which increased the rhythm of his sonnets. He balances the types of repetitions with a slight balance so that repetitive consonants and vowels with a high frequency of consonants "D", "R" and enjoyment of the long vowel "A" are the lyrics. In the discussion of lexical balance, Anvari uses a variety of repetitions of a complete linguistic form, which is well known by repeating the types of nouns, verbs, and words in the beginning, between and in the rhyme position, so that repetition of the verb in the rhyme position is more frequent. He uses the complete repetition of a linguistic form in the form of menadas and sentences, and by using; a repetition of an incomplete linguistic form makes it possible to use a variety of puns in the sonnet, which is more pronounced with repetition of puns and lines. . Thus, it can be said that Anvari has given certain music to his sonnets using a variety of consonants and repeating a complete and incomplete linguistic form. We have identified in Anvari's sonnets, and then analyzed each of them, specifying the frequency of each in the form of graphs.

Keywords: Anvari, phonetic balance, lexical balance, sonnet.

- Alibeygi, V., Nikkhah Nori, A. (2023). Investigation of phonological and lexical balance in Anvari's sonnets, 13(30), 243-268.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27315.2113

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۲۴۳ـ ۲۶۸ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۳/۰۷ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۵/۰۱ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰

بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری

وحید علی‌بیگی ۱ / امّ‌البنین نیکخواه نوری *۲
۱: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرّس دانشگاه فرهنگیان تهران
۲: دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرّس دانشگاه زابل (نویسنده مسئول)
nickhahnoori@yahoo.com

چکیده: *موسیقی شعر، از عوامل زیبایی و جذّابیت متون منظوم است. این عامل در غزل‌های انوری، جلوه‌ای دیگر یافته و با تکرار و توازن همراه است. انوری به‌کمک توازن آوایی و بهره‌گیری از توازن کمّی، اوزان مختلف‌الارکان زیادی را در اشعارش به کار برده که این امر، سبب افزایش ضرب‌آهنگ غزل‌های او شده است. وی با توازن کمّی، به انواع تکرار دست می‌زند؛ به‌طوری که با تکرار انواع همخوان و واکه با بسامد زیاد صامت «د» و «ر» و بهره‌گیری از مصوّت بلند «آ»، غزل‌های شورانگیزی سروده است. انوری در بحث توازن واژگانی، از انواع تکرار یک صورت زبانی کامل بهره می‌برد که این امر با تکرار انواع اسم و فعل و حرف در آغاز، میان و جایگاه قافیه، به‌خوبی مشهود است؛ به‌طوری که تکرار فعل در جایگاه قافیه، از بسامد بیشتری برخوردار است. وی تکرار کامل یک صورت زبانی را به‌شکل منادا و جمله به کار گرفته و با بهره‌گیری از تکرار یک صورت زبانی ناقص، موجب می‌شود انواع جناس را در غزل به کار گیرد. این امر با تکرار جناس مضارع و خط، نمود بارزتری می‌یابد. انوری با بهره‌گیری از انواع توازن، با رعایت انواع همخوان‌ها و تکرار یک صورت زبانی کامل و ناقص، موسیقی خاصّی به غزل‌هایش بخشیده است. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی صورت گرفته است. ابتدا مباحث توازن آوایی و واژگانی را در غزل‌های انوری شناسایی و سپس ضمن تحلیل آن‌ها، بسامد هرکدام را در قالب نمودار مشخّص کرده‌ایم.*

کلیدواژه: *انوری، توازن آوایی، توازن واژگانی، غزل.*

- علی‌بیگی ، وحید؛ نیکخواه نوری ، امّ‌البنین (۱۴۰۲) بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۲۴۳-۲۶۸ .
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27315.2113

مقدّمه

یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذاری متن بر مخاطبان، وجود عناصر زبانی موجود در آن‌هاست. «عناصر زبانی موجود در متن، با در نظر گرفتن معانی صریح یا تلویحی آن‌ها قرائنی گویا برای راهیابی به جهان‌بینی گویندگان آثار تلقّی می‌شوند» (جعفری قریه‌علی، ۱۴۰۱: ۹۷). عناصر زبانی به کمک موسیقی در شعر سبب می‌شوند هیجانات روحی آدمی به‌خوبی توصیف شود. اهمیت موسیقی شعر تا جایی است که شفیعی کدکنی، استحکام و انسجام شعر را به میزان برخورداری شعر از موسیقی وابسته می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۷۴)؛ بنابراین عوامل موسیقی‌ساز یک شعر، «زبان شعر را از زبان روزمرّه و عادی، به اعتبار آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقیایی، سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند» (همان: ۳۱۷).

یکی از عواملی که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد، توازن است. توازن، یعنی برخورداری سطح و ظاهر کلام شعری از یک نظم موسیقیایی، به‌طوری که باعث تشخّص زبان شود و آن را از زبان عادی ممتاز کند. «توازن، یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل‌بررسی باشد. این توازن، از تکرار کلامی حاصل می‌شود و از وزن عروضی و قافیه گرفته تا تکرار واج‌ها، واژه‌ها و جمله‌ها، در چارچوب آن قرار می‌گیرد» (بارانی، ۱۳۸۲: ۶۳). اصلی‌ترین مبحث توازن، تکرار است. موریس گرامون[1]، زبان‌شناس فرانسوی، دربارهٔ اهمیت تکرار می‌گوید: «کلماتی که دارای تکرارها باشند، چنانچه بیانگر حرکت یا صدایی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرّر می‌شود؛ یعنی تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوّه القاگر است و ارزش آن، زمانی آشکار می‌شود که اندیشهٔ به‌بیان‌آمده با چنین تکراری، تناسب و ارتباط داشته باشد» (پویان، ۱۳۹۱: ۳۹). توازن به چند دسته تقسیم می‌شود که با روش‌های مختلف، متون نظم را گوش‌نواز می‌سازد. توازن در انواع قالب شعری وجود دارد؛ امّا در غزل، نمود

1. Morice Grammont

بارزتری می‌یابد. این امر در غزل‌های انوری نیز به‌خوبی مشهود است. در این پژوهش، به بررسی توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری پرداخته شده است.

مسئلهٔ پژوهش

یکی از مباحثی که فرمالیست‌ها را به کندوکاو واداشته، هنجارافزایی در شعر است. از عوامل هنجارافزایی که بیش از همه، منتقدان حوزهٔ زبان را به خود مشغول کرده، توازن آوایی و واژگانی است. توازن آوایی و واژگانی که بر اساس تکرار و توالی به وجود آمده است، از عوامل مهم و اصلی موسیقیایی شعر به شمار می‌آید که شعر را از یکنواختی و روزمرّگی خارج می‌کند. همچنین دریافت و درک توازن در شعر، سبب می‌شود خواننده از موسیقی حاصل از توازن، لذّت بیشتری کسب کند.

در این پژوهش بر آن شدیم تا توازن آوایی و واژگانی را در غزل‌های انوری و موسیقی حاصل از آن‌ها را با تعیین بسامد و ارائهٔ نمودار بررسی کنیم.

روش پژوهش

در این تحقیق، ابتدا مبانی توازن آوایی و واژگانی را با روش توصیفی ـ تحلیلی شرح داده‌ایم. سپس، برای اثبات آن، از صد غزل ابتدایی *دیوان انوری* به‌عنوان نمونهٔ جامعه آماری استفاده کرده و میزان بسامد هریک را در قالب نمودار، تبیین و تفسیر کرده‌ایم.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع این پژوهش، تاکنون مطالعات زیر به انجام رسیده است:

مقالهٔ «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی» نوشتهٔ هاشمیان و شریف‌نیا (۱۳۹۳)، مقالهٔ «کارکرد توازن آوایی و واژگانی در برجسته‌سازی اشعار شمس لنگرودی» نوشتهٔ مخبریانی و نیکخواه (۱۳۹۷) و مقالهٔ «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور» نوشتهٔ روحانی و عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱).

با توجّه به پیشینهٔ تحقیق مذکور، دربارهٔ توازن آوایی و واژگانی در غزل‌های انوری تاکنون تحقیق جامعی صورت نگرفته و این پژوهش از نوآوری برخوردار است.

۱. توازن آوایی

توازن آوایی، اوّلین مبحثی است که در غزل‌های انوری بررسی می‌شود. در توازن آوایی، «واحدهای زنجیری را بر اساس طبیعت آوایی آن‌ها در دو گروه واکه‌ها و همخوان‌ها طبقه‌بندی می‌کنند» (حق‌شناس، ۱۳۷۱: ۷۳). تکرارهای آوایی می‌توانند در قالب یک واج، چند واج درون یک هجا، کلّ هجا و توالی چند هجا باشند. در بافت آوایی کلام، نشانه‌های آوایی به‌صورت آواهای زنجیری و آواهای زبرزنجیری ایفای نقش می‌کنند. «آواهای زنجیری، آن دسته از مختصّه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها به‌عنوان واحد آواهای زنجیری بر دو گونه‌اند: صامت (همخوان) و مصوّت (واکه)» (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۸۱). چامسکی[1] نیز معتقد است توانش زبانی با سه گروه از قواعد ارتباط می‌یابد که عبارت‌اند از: قواعد صوتی یا آوایی، قواعد نحوی و قواعد معنایی» (باقری، ۱۳۷۵: ۱۵۹). توازن آوایی، ذیل چند مبحث بررسی می‌شود:

۱-۱. توازن آوایی کمّی

اوّلین مبحثی که ذیل توازن آوایی در غزل‌های انوری بررسی می‌شود، توازن آوایی کمّی با کاربرد موسیقی اوزان به‌کارگرفته‌شده در قالب مدّنظر است. موسیقی و به‌کارگیری اوزان مناسب در شعر، نقش عمده‌ای در جذب مخاطب دارد. فرمالیست‌ها دراین‌باره بر موسیقی و عناصر آوایی، تأکید فراوانی داشتند. آن‌ها مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر را موسیقی و وزن می‌دانستند. از نظر آنان، وزن از مهم‌ترین ارکان موسیقی شعر است؛ زیرا «وزن وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند و در مطالعهٔ چیزهای موزون، دقّت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند» (ریچاردز[2]، ۱۳۷۵: ۱۱۷). خواجه نصیرالدین طوسی نیز معتقد است «وزن، هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار» (طوسی، ۱۳۶۹ :۲۲). شفیعی کدکنی دربارهٔ وزن شعر می‌گوید: «مجموعهٔ آوایی موردبحث ما به‌لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها، اگر از نظام خاصّی برخوردار

1. Noam Chomsky
2. Richards

باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹)؛ بنابراین می‌توان گفت وزن همان ریتم در شعر است. «ریتم موسیقایی، تناوب صداها در زمان است. ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است» (تودوروف[1]، ۱۳۹۲: ۱۵۹). می‌توان نتیجه گرفت «عناصر آوایی شعر در درجه‌ای از اهمیت قرار دارد که می‌توان گفت شعر، گفتاری است در بافت آوایی خود، سازمان‌یافته و مهم‌ترین عامل سازندهٔ آن، وزن است» (مدرّسی، ۱۳۸۸: ۳۰۳). در غزل‌های انوری، توازن آوایی کمّی به سه صورت وجود دارد:

۱-۱-۱. متفق‌الارکان

بحور متّفق‌الارکان از تکرار متوالی مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن و فعولن به دست می‌آیند که نمونه‌های آن در غزل‌های انوری مشاهده می‌شود.

بیا ای جان بیا ای جان، بیا فریاد رس ما را — چو ما را یک نفس باشد، نباشی یک نفس ما را
ز عشقت گرچه با دردیم و در هجرانت اندر غم — وز عشق تو نه بس باشد، ز هجران تو بس ما را
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۶)

در تقطیع ارکان بیت فوق مشخّص می‌شود این غزل از تکرار متوالی «مفاعیلن» (هزج مثمن سالم) ساخته شده است که نشان‌دهندهٔ متّفق‌الارکان‌بودن بحر این غزل است. همچنین غزل زیر با این مطلع:

جرمی ندارم بیش از این کز جان وفا دارم ترا — ور قصد آزارم کنی هرگز نیازارم ترا
زین جور بر جانم کنون، دست از جفا شستی به خون — جانا چه خواهد شد فزون، آخر ز آزارم ترا
(همان: ۴۶۶)

وزن شعر: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (رجز مثمّن سالم)

و غزل زیر با این مطلع:

نگفتی کزین پس کنم سازگاری — به نام ایزد الحق نکو قول یاری
بهانه چه جویی کرانه چه گیری — بیا در میان نه به حق هرچه داری
(همان: ۵۵۳)

1. Tzvetan Todorov

وزن شعر: فعولن فعولن فعولن فعولن (متقارب مثمّن سالم)

۲-۱-۱. مختلف‌الارکان

وزن مختلف‌الارکان، از دیگر زیرمجموعه‌های توازن آوایی کمّی است که در آن، وزن‌های شعر فارسی از بحور مختلفی تشکیل شده است. بسامد این‌گونه توازن کمّی در غزل‌های انوری، از نمود بیشتری برخوردار است:

ای کرده خجل بتان چین را　　بازار شکسته حور عین را
بنشانده پیاده ماه گردون　　برخاسته فتنهٔ زمین را

(همان: ۴۶۷)

وزن شعر: مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف)

ترتیب توالی ارکان، نشان‌دهندهٔ مختلف‌الارکان‌بودن آن است.

نمونه‌های دیگر:

گر باز دگرباره ببینم مگر او را　　دارم ز سر شادی بر فرق سر او را
با من چو سخن گوید جز تلخ نگوید　　تلخ از چه سبب گوید چندین شکر او را

(همان: ۴۶۷)

وزن شعر: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف)

دل بی‌تو به صدهزار زاریست　　جان در کف صدهزار خواریست
در عشق تو ز اشک دیده دل را　　الحق ز هزار گونه یاریست

(همان: ۴۷۸)

وزن شعر: مفعول مفاعلن فعولن (هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف)

۳-۱-۱. متناوب‌الارکان

در اوزان متناوب‌الارکان، شاعر از نظم خاصّی در کاربرد بحور شعری بهره می‌گیرد؛ بدین صورت که دو وزن را پشت‌سرهم به تناوب تکرار می‌کند. این نوع توازن در غزل‌های انوری دارای بسامد کمی است.

مثال:

خه‌خه به نام ایزد آن روی کیست یا رب　　آن سحر چشم و آن رخ، آن زلف و خال و آن لب

در وصـف حسن آن لـب ناهیـد چنگ مطرب   بـر چـرخ حسـن آن رخ خـورشـید بـرج کوکـب
(همان: ۴۶۹)

وزن شعر: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمّن اخرب)

تا ماه‌رویم از مـن رخ در حجیب دارد   نه دیده خواب یابد نه دل شکیب دارد

هم دست کامرانی دل از عنان گسسته   هم پای زنـدگانی جان در رکیب دارد
(همان: ۴۸۷)

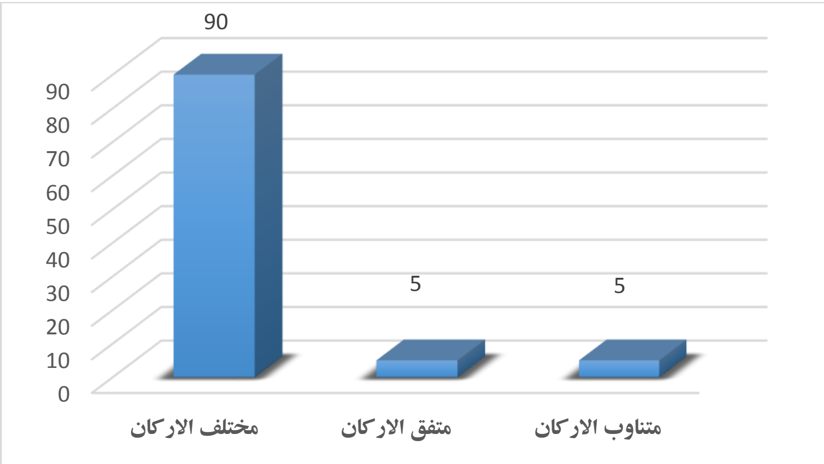
وزن شعر: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمّن اخرب)

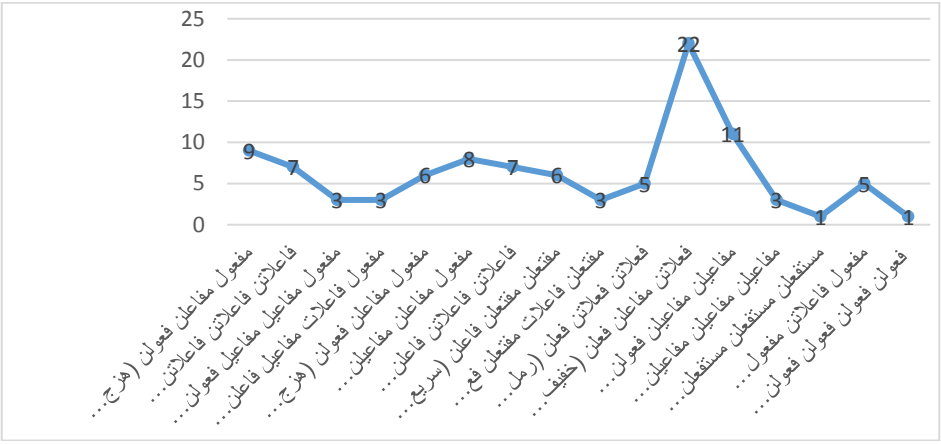
نه در وصال تو بختم به کام دل برساند   نه در فراق تو چرخم ز خویشتن برهاند

چـو بـرنشیـند عمـرم مـرا کجا بنشیند   اگـر زمـانـه بخـواهـد کـه با توام بنشاند
(همان: ۴۹۹)

وزن شعر: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (مجتث مثمّن مخبون)

نمودار زیر، میزان بسامد هریک از توازن کمّی را در غزل‌های انوری نشان می‌دهد.





نمودارهای فوق بیانگر این است که در بخش توازن کمّی، شاعر از اوزان مختلف‌الارکان با بحر «فعلاتن مفاعلن فعلن» بیشترین بهره را برده و در مقابل، از اوزان متناوب‌الارکان و متّفق‌الارکان کمتر استفاده کرده است.

۲-۱. توازن آوایی کیفی (توازن واجی)

توازن آوایی کیفی، از دیگر مباحثی است که ذیل مبحث توازن آوایی بررسی می‌شود. در توازن آوایی کیفی، صامت‌ها و مصوّت‌ها با تناسب و هماهنگی خاصّی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و با تکرارشان گونه‌ای توازن موسیقایی پدید می‌آورند و بر موسیقی شعر می‌افزایند.

در این بخش، تنها به تکرار آوایی درون یک هجا پرداخته خواهد شد؛ بنابراین «ابتدا باید به تحلیل واج‌ها، سپس هجاها و پس از آن، واژه‌ها پرداخت» (ثمره، ۱۳۹۴: ۱۲۷). از آنجا که تکرارشدن صامت‌ها (همخوان‌ها) و مصوّت‌ها (واکه‌ها) در زبان هنجار و گفتار به‌طور عادی کمتر رخ می‌دهد، این شیوه در چارچوب فرایند برجسته‌سازی جای می‌گیرد. «در این نوع توازن، به آن دسته از تکرارهای آوایی پرداخته می‌شود که درون یک هجا تحقّق می‌یابند؛ به عبارت دیگر، توازن واجی، از تکرار واحد زبانی کوچک‌تر از واژه ایجاد می‌شود. شاعر با انتخاب واژگانی که دارای واج‌های خاصّی هستند، به برجستگی آوایی دست می‌زند و حتّی گاهی تصویری از آنچه را قرار است به یاری واژه و تصویر بیان کند، به‌وسیلهٔ آن واج‌ها القا می‌کند. توازن واجی از نظر اینکه دارای ارزش

موسیقایی باشد، به هفت گروه قابل‌تقسیم است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۴ و ۱۸۵) که در ادامه، به توضیحاتی دربارهٔ هرکدام می‌پردازیم.

۱-۲-۱. تکرار همخوان

در این نوع تکرار، یک صامت (همخوان) در چندین واژه تکرار می‌شود. شمیسا برای این نوع تکرار صامت‌ها، اصطلاح «هم‌حروفی» را به کار برده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۷). همایی نیز تحت عنوان «اعنات»، همین صنعت را معرّفی می‌کند؛ ولی کاربرد آن را به قافیه محدود می‌سازد (همایی، ۱۳۹۴: ۷۴). مراد از هم‌حروفی یا واج‌آرایی، کاربرد آگاهانه و گاه ناآگاهانهٔ یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج‌آرایی، همان است که در شعر اروپایی به آن، قافیهٔ آغازین می‌گویند و در آن، شرط است که حروف اوّل کلمات، یکسان باشد؛ ولی «در واج‌آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) است. سابقهٔ این صفت یا ظرافت لفظی، بس کهن است. هفت‌سین معروف نیز نباید با این تناسب لفظی بی‌ارتباط باشد» (خرّمشاهی، ۱۳۸۵: ۷۶). واج‌آرایی و هم‌حروفی در بعضی کتاب‌ها با عنوان هماهنگی القاگر دیده می‌شود. «آنچه امروز، هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۹). این تکرار و توازن به شیوه‌های مختلفی در غزل‌های انوری نمود دارد.

۱-۲-۱-۱. تکرار همخوان آغازین

در این نوع تکرار، صامت‌های آغازین چند واژه تکرار می‌شوند.

تکرار همخوان «ج»: در پیش جنیبت جمالت — از جسم پیاده گشته جان‌ها (انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۸)

تکرار همخوان «د»: داند همه‌کس که آن چه طعنه‌ست — ندانست بتا در این دهان‌ها (همان)

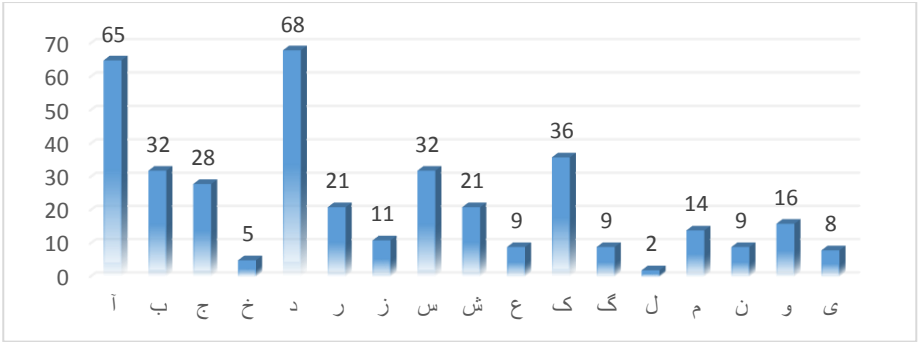
تکرار همخوان «ع»: نگویی کاین چنین عید و عروسی — طرب در روزه عشرت در نمازست (همان: ۴۷۵)

تکرار همخوان «ک»: کس را کمر وفا مفرمای کان طرف به هر میان دریغست (همان)

تکرار همخوان «س»: عقل بر سخت لبت را به سخن گفت اینست آنکه در مهد همی طفل سخن‌سنج کند (همان: ۵۰۴)

تکرار همخوان «گ»: ما به گرد درش همی‌گردیم گر چه او گرد ما نمی‌گردد (همان: ۴۸۴)

نمودار زیر، میزان بسامد تکرار همخوان آغازین در صد غزل ابتدایی *دیوان انوری* را نشان می‌دهد.



۲-۱-۲-۱. تکرار همخوان وسط

در تکرار همخوان وسط، یک واج در وسط واژگان تکرار می‌شود که موسیقی زیبایی در شعر ایجاد می‌کند.

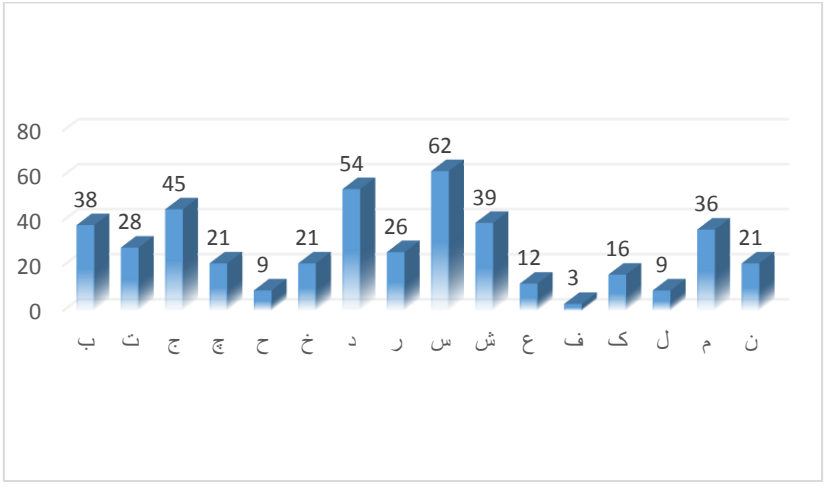
تکرار همخوان وسط «ر»: نظارگیان روی خوبت چون درنگرند از کران‌ها (همان: ۴۶۸)

تکرار همخوان وسط «ش»: نقشی نگاشت خطش از مشک سوده بر گل دامن فکند زلفش بر روز روشن از شب (همان: ۴۶۹)

تکرار همخوان وسط «س»: گـل رخـسـار تـو چـون دسـته بسـتند / بـهـار و بـاغ در مـاتـم نشـسـتـند (همان: ۵۰۳)

تکرار همخوان وسط «ش»: عقـل را چشـم خـوشش در نرد عشق / می‌دهـد شش ضـرب و ششدر می‌کند (همان: ۵۰۵)

نمودار زیر، بسامد تکرار همخوان وسط در صد غزل ابتدایی *دیوان انوری* را نشان می‌دهد.



۳-۱-۲-۱. تکرار همخوان پایانی

در این نوع توازن، واج به‌صورت مکرّر در پایان واژگان تکرار می‌شود.

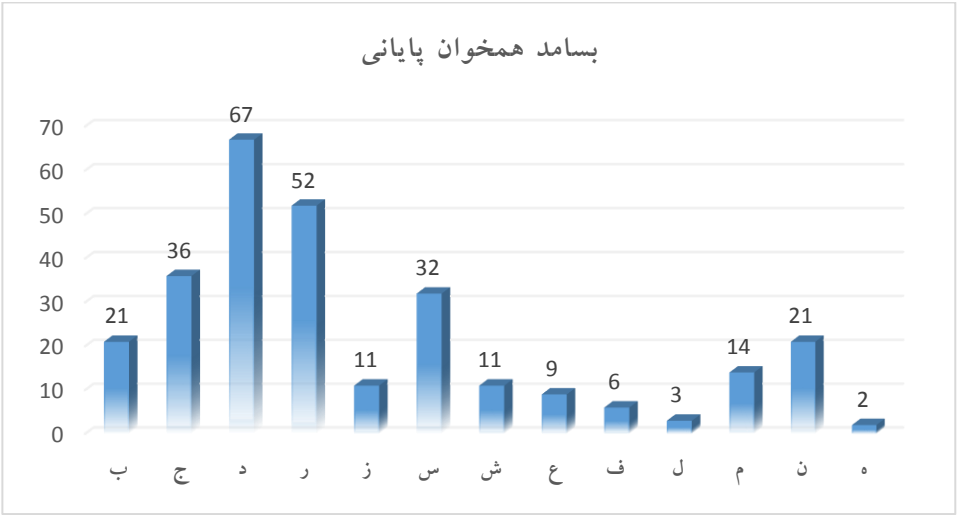
تکرار همخوان پایانی «ر»: آب رخان من مبر، دل رفت و جان را درنگر / تیمار کار من بخور، کز جان خریدارم ترا (انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۶)

تکرار همخوان پایانی «ر»: در چنبـر زلـف کـرده پـنهـان / دسـتـار سپهـر چـنـبـری را (همان: ۴۶۷)

تکرار همخوان پایانی «د»: دل بـرد و جـمال کـرد پـنـهـان فریـاد کـه ظـلـم آشـکارست (همان: ۴۷۳)

تکرار همخوان پایانی «ه»: لعلت به خنده توبهٔ کروبیان شکسته جزعت به غمزه پردهٔ روحانیان دریده (همان: ۵۴۶)

نمودار زیر، بسامد تکرار همخوان پایانی را در صد غزل ابتدایی *دیوان انوری* نشان می‌دهد.



۲-۲-۱. تکرار واکه‌ای

توازن واجی ممکن است از تکرار واکه (مصوّت) در چند واژه ایجاد شود. شمیسا برای تکرار مصوّت‌ها، اصطلاح «هم‌صدایی» را ذکر کرده است (شمیسا،۱۳۸۱: ۸۰) . صفوی دراین‌باره می‌گوید: «از آنجا که کاربرد چنین اصطلاحی می‌تواند به این سوءتعبیر منجر شود که تنها واکه‌ها صدا دارند و نمی‌توان صدایی برای همخوان قائل شد، ترجیح دارد که اصطلاح تکرار واکه‌ای در اینجا به کار رود» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۸۹). نمونه‌های آن در غزل‌های انوری به اَشکال زیر مشهود است.

۱-۲-۲-۱. تکرار آغازین واکه

توازن و تکرار ممکن است در آغاز واژگان اتّفاق افتد که این موضوع در غزل‌های انوری بیشتر به‌صورت تکرار مصوّت بلند دیده می‌شود:

آتش دل گرچه پنهان می‌کنم　　آب چشمم آشکارا می‌کند
(انوری، ۱۳۶۴: ۵۰۵)

از دور بدیدم آن پری را　　آن رشک بتان آذری را
(همان: ۴۶۷)

دارم ز آب و آتش یاقوت و جزع تو　　در آب دیده غرق و بر آتش جگر کباب
(همان: ۴۶۹)

۲-۲-۲-۱. تکرار میانی واکه

گاهی تکرار مصوّت بلند در میان واژگان مشهود است که این نوع توازن در انواع واکه (آ- ای- او) در غزل‌های انوری نمود بیشتری یافته است.

ای غارت عشق تو جهان‌ها　　بر باد غم تو خان و مان‌ها
(همان: ۴۶۸)

بردارد ار بخواهد زلف و رخش به یک ره　　ترتیب کفر و ایمان آیین کیش و مذهب
(همان: ۴۶۹)

جرم رهی دوستی روی تست　　آفت سودای دلش موی تست
(همان: ۴۷۱)

گر مرا روزگار یارستی　　کار با یار چون نگارستی
(همان: ۵۴۹)

بوسه‌ای خواستم نبخشیدی　　ناله‌ها کردم و نبخشودی
(همان: ۵۵۲)

۳-۲-۲-۱. تکرار پایانی واکه

تکرار پایانی واکه نیز در غزل‌های انوری، توازن زیبایی را خلق کرده که نمونه‌های زیر، گویای این مطلب است.

کـــز بـــهـــر خـدای را کـــرایـــی؟ گـفـتـا بـه خـدا کـه انـوری را
(همان: ۴۶۸)

دردا و حسرتا که به‌جز بار غم نماند با ما به یادگاری از آن روزگار ما
(همان)

نـاز دیـگـــر مـی‌کـنـی هـر سـاعـتی شـاد بـاش احسنـت زیـبا کرده‌ای
(همان: ۵۴۸)

وعـده‌هـایـی دهـــی بـــدان دیـــری پـس پشیـمـان شوی بدین زودی
(همان: ۵۵۲)

٤-۲-۲-۱. تکرار مصوّت کوتاه

از دیگر مصادیق توازن و تکرار واکه‌ای، تکرار مصوّت کوتاه است که در غزل‌های انوری نمود کمتری دارد.

تکرار مصوّت کوتاه «َ» انوری از خوی بد توست خوار از سخن دشمن بدگوی نیست
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۸۰)

تکرار مصوّت کوتاه «ِ» چنان ترسد دل از هجرِ تو گویی شبِ هجرانِ تو روزِ وفاتست
(همان: ۴۷۱)

تکرار مصوّت کوتاه «ِ» مرا لبانِ تو باید، شکر چه سود کند به‌جایِ مهرِ تو مهری دگر چه سود کند
(همان: ۵۰۴)

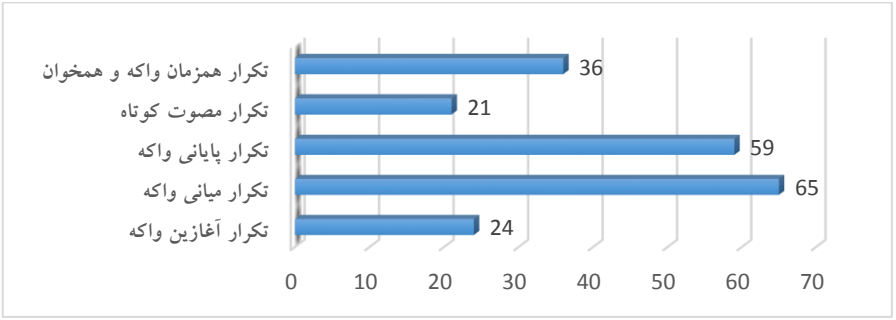
تکرار مصوّت کوتاه «ُ» دل و دین می‌بری و عهد و قولت چو حال و کار دُنیا بی‌ثُباتست
(همان: ۴۷۲)

٥-۲-۲-۱. تکرار واکه و همخوان

گاهی تکرار واکه و همخوان به‌طور هم‌زمان سبب توازن می‌شود که این امر در غزل‌های انوری کاملاً بارز است:

تکرار واکهٔ «و» و هم‌خوان «ن» زین جور بر جانم کنون، دست از جفا شستی به خون جانا چه خواهد شد فزون، آخر ز آزارم ترا
(همان: ۴۶۶)

تکرار واکهٔ «ا-ی» و هم‌خوان «ن»	هان ای صنم خواری مکن، ما را فرا زاری مکن	آبم به تاتاری مکن، تا دردسر نارم ترا (همان)
تکرار واکهٔ «آ» و هم‌خوان «ر»	بودیم بر کنار ز تیمار روزگار	تا داشت روزگار ترا در کنار ما (همان: ۴۶۸)



۲. توازن واژگانی

کاربرد موسیقی شعر در متون منظوم، گاهی از طریق آواها صورت می‌گیرد که ذیل توازن آوایی به آن پرداخته شد و گاهی شاعر به کمک واژگان، به زیباسازی شعر خود اقدام می‌کند؛ ازاین‌رو، واژه و جای کاربرد آن در متون، نقش مهمّی در ایجاد موسیقی و جلب‌توجّه مخاطبان دارد. «کلمهٔ خوب یا بد وجود ندارد؛ بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و نظام شعر[1] است که واژه‌های شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد؛ چنان‌که اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته باشد، چه‌بسا در نظام شایستهٔ شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد» (الیوت[2]، ۱۳۷۵ : ۶۷). بنابراین واژه‌های سازندهٔ شعر، نقش

1. Texture
2. Thomas Stearns Eliot

مهمّی در ایجاد شگفتی و لذّت و زیباییِ حاصل از آن دارند. «واژه‌ها در زمرهٔ اصوات‌اند. برخی از آن‌ها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوشایند و این، تدبیر شاعر است که در موقعیت‌های گوناگون، از هرکدام به‌خوبی استفاده کند» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴).

توازن بین واژه‌ها وقتی اهمیت دارد که خواننده به شناخت و درک مفهوم واژگان مدّنظر شاعر در متن برسد. «یکی از شرایط مهمّ ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی، وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا و سازه‌های کوچک‌تر متن، از قبیل واژه دارد» (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۵). از جمله روش‌های موجود برای ایجاد توازن کلامی در روساخت زبان، استفاده از توازنی است که از طریق تکرار در واژه‌های زبان پدید می‌آید. همچنین باید یادآور شد «از آنجا که شعر، یکی از قالب‌های زبان ادبی است و آنچه سبب شکل‌گیری زبان ادبی می‌شود، فرایند برجسته‌سازی است؛ لذا کاربرد تکرار برای رسیدن به اغراض زیباشناسی و معنایی، از مواردی است که انسجام هنری ابیات را در پی دارد» (باباخانی و دیگران، ۱۳۹۹: ۸۸)؛ ازاین‌رو، از تکرار واژگان که سبب ایجاد توازن و زیبایی در شعر می‌شود، با نام توازن واژگانی یاد می‌شود. «توازن واژگانی در سطح تحلیل واژ- واجی قابل‌طرح و بررسی است و محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۱۷/۱-۳۱۳)؛ بنابراین «توازن واژگانی، گروهی از صناعاتی را به دست می‌دهد که در چهارچوب هجا نمی‌گنجد؛ بلکه می‌تواند کلّ یک واژه، یک گروه و حتّی مجموعه‌ای از واژه‌های درون یک جمله را شامل شود. این نوع توازن، چه در واژه اتّفاق افتد و چه در گروه، گاه از همگونی کامل آوایی پدید آمده و گاه در چهارچوب تکرار ناقص آوایی، قابل‌بررسی است» (علوی‌مقدّم، ۱۳۸۱: ۱۲۰). به گفتهٔ صفوی، «توازن واژگانی، آن دسته از تکرارهایی را شامل خواهد شد که در سطح تحلیل صرفی، قابل‌بررسی‌اند» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۷۷). بر این اساس، تکرار واژه‌ها و نسبت آن‌ها با یکدیگر، توازنی را پدید می‌آورد که موسیقی می‌آفرینند، بسته به اینکه واژه‌های تکرارشونده در چه نقاطی از شعر قرار گیرند و چه نسبتی با هم برقرار کنند. توازن واژگانی، خود به چند دسته تقسیم می‌شود که ذیل این مبحث، در غزل‌های انوری به آن خواهیم پرداخت.

۲-۱. تکرار واژگانی یک صورت زبانی کامل

تکرار واژگانی کامل یک صورت زبانی به این معنی است که «پایه‌های واژگانی در عین همگونی و تناسب آوایی و موسیقیایی، ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند» (آقاحسینی و زارع، ۱۳۹۰: ۱۱۷). در این شیوه، یک عنصر دستوری (واژه) عیناً تکرار می‌شود. این تکرار می‌تواند به شیوه‌های مختلف صورت پذیرد، از جمله تکرار آغازین (در آغاز هر مصراع یا بیت، در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار پایانی (در پایان هر مصراع یا بیت (مقیّد به همنشینی پس از قافیه، آزاد نسبت به قافیه)، در پایان مجموعه‌ای از مصراع‌ها یا ابیات)، تکرار میانی (بدون فاصله، با فاصله)، تکرار در آغاز و پایان یا تکرار در پایان و آغاز.

۲-۲. تکرار واژگانی یک صورت زبانی کامل تک‌واژه‌ای

در این بخش از توازن واژگانی، تکرارهایی در آغاز ابیات صورت می‌گیرد که باعث افزایش موسیقی شعر می‌شود که در غزل‌های انوری نیز نمونه‌هایی می‌توان مشاهده کرد.

۲-۲-۱. تکریر

«تکریر، یعنی واژه در کلام پشت‌سرهم عیناً تکرار شود» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۵۹). این توازن در غزل‌های انوری دارای بسامد چشمگیری است:

روزگار تو نیک شوریده‌ست　　عشق کاریست، کار کار تو نیست
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۷۹)

هم یاد کنند گه گه آخر　　خدمتگاران اوّلین را
(همان: ۴۶۶)

ترسان‌ترسان به طنز گفتم　　آن مایهٔ حسن و دلبری را
(همان: ۴۶۷)

خه‌خه به نام ایزد آن روی کیست یا رب　　آن سحر چشم و آن رخ آن زلف و خال و آن لب
(همان: ۴۶۹)

ناز تنهات بود عادت و بس　　خوش‌خوش اکنون جفا درافزودی
(همان: ۵۵۲)

۲-۲-۲. تکرار آغازین اسم

جانا اگر به جانت بیابم گران نباشی　　جانم مباد اگر به عزیزی چو جان نباشی
(همان: ۵۵۷)

دو هاروت تو گردی بود جانبر　　دو یاقوت تو شد جان‌پرور امروز
(همان: ۵۲۰)

سیم را گر سوی او خوانم ز سنگ راه او　　سیم همچو ناقهٔ صالح ز سنگ آید به‌در
(همان: ۵۱۷)

۳-۲-۲. تکرار میانی اسم

مگذار مرا به ناز اگرچند　　خوب آید ناز نازنین را
(همان: ۴۶۶)

از پای تا به سر همه عشقت شدم چنانک　　در زیر پای عشق تو گم گشت سر مرا
(همان)

زان بتر کز عشق هستم مست با خصمان او　　می‌بباید بردن او مستی به هشیاری مرا
(همان: ۴۶۷)

ور نکردی خوار تیمار توام در چشم خلق　　وز غم و تیمار تو تیمارداری دارمی
(همان: ۵۵۸)

ای بخت نامساعد، آخر تو خود چه چیزی　　ای یار ناموافق، آخر تو با که مانی
(همان: ۵۶۰)

٤-۲-۲. تکرار پایانی اسم

هیچ دانی که سر صحبت ما دارد یار　　سر بپیوند چو من باز فرود آید یار
(همان: ۵۱۸)

جمالت عشق می‌افزاید امروز　　رخت غارت‌کنان می‌آید امروز
(همان: ۵۲۰)

چارهٔ عشق تو نداند کس　　نامهٔ وصل تو نخواند کس
(همان)

که را در شهر برگویم غم دل　　که آمد در دو عالم محرم دل؟
(همان: ۵۲۲)

۲-۲-۵. تکرار آغازین فعل

گفت به احوال خویش سخت فرومانده‌ای گفتم تدبیر؟ گفت یافتن غم‌گسار
گفت در اندوه خویش شحنهٔ کار تو کیست؟ گفتم صبر است گفت صبر کند زیر بار
(همان: ۵۱۸)

دیدی که پای از خط فرمان برون نهادی دیدی که دست جور و جفا باز برگشادی
(همان: ۵۵۰)

۲-۲-۶. تکرار میانی فعل

با من چو سخن گوید جز تلخ نگوید تلخ از چه سبب گوید چندین شکر او را
(همان: ۴۶۷)

هان ای صنم خواری مکن، مارا فرا زاری مکن آبم به تاتاری مکن، تا دردسر نارم ترا
(همان: ۴۶۶)

۲-۲-۷. تکرار پایانی فعل

گر ترا روزی ز ما یاد آمدی دل کجا از غم به فریاد آمدی
(همان: ۵۵۱)

رایت حسن تو از مه برگذشت با من این جور تو از حد درگذشت
(همان: ۴۸۱)

۲-۲-۸. تکرار آغازین حرف

ز عشق تو نهانم آشکارست ز وصل تو نصیبم انتظارست
(همان: ۴۷۲)

بر مه از عنبر عذار آورده‌ای بر پرند از مشک مار آورده‌ای
بر حریر از قیر نقش افکنده‌ای بر گل از سنبل نگار آورده‌ای
(همان: ۵۴۸)

۲-۲-۹. تکرار میانی حرف

دل و دین می‌بری و عهد و قولت چو حال و کار دنیا بی‌ثبات است
(همان: ۴۷۰)

گفتم که ز عشوه‌های عشقت هستیم ز عمر بر زیان‌ها

(همان: ۴۶۸)

بر سیم ساده بیخته از مشک سوده گرد بر برگ لاله ریخته از قیر ناب آب

(همان: ۴۶۹)

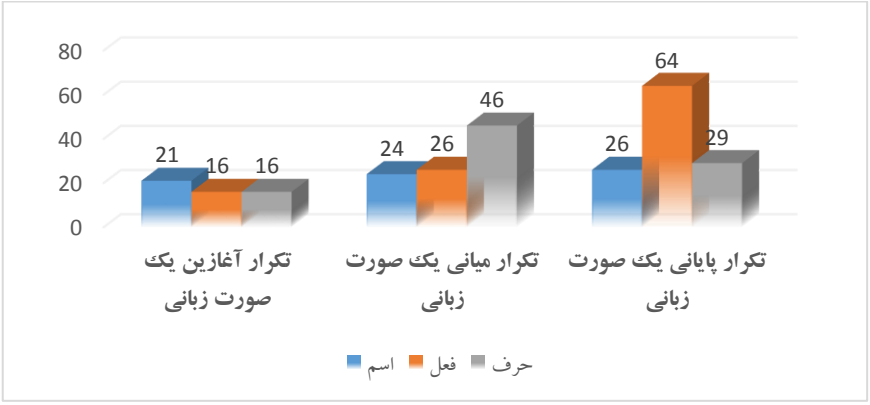
۲-۲-۱۰. تکرار پایانی حرف

ای کرده خجل بتان چین را بازار شکسته حور عین را

(همان: ۴۶۷)

از دور بدیدم آن پری را آن رشک بتان آزری را

(همان: ۴۶۸)



۲-۳. تکرار واژگانی یک صورت زبانی کامل چندواژه‌ای

۲-۳-۱. منادا

یا رب این یا رب بی‌فایده چیست آخر این را اثری بایستی

(همان: ۵۵۰)

ساقی اندر خواب شد خیز ای غلام باده اندر جام جان ریز ای غلام

(همان: ۵۲۳)

بیا ای جان بیا ای جان بیا فریاد رس ما را چو ما را یک نفس باشد نباشی یک نفس ما را

(همان: ۴۶۶)

۲-۳-۲. جمله

سردرد عشق او را این عیش عادت غم　　بیمار هجر او را این مرگ صورت تب
(همان: ۴۶۹)

من دوست ندارم که تو را دوست ندارم　　تو شرم نداری که ز من شرم نداری
(همان: ۵۵۷)

آن کیست که او را چو کف پای تو روییست　　وآن کیست که او را به کف از دست تو مالیست؟
(همان: ۴۷۸)

باز ماندم در غم و تیمار او تدبیر چیست　　باز عاجز گشتم اندر کار او تدبیر چیست
(همان)

بیدلم ای یار همچنان که تو دیدی　　دیده گهربار همچنان که تو دیدی
(همان: ۵۵۳)

آخر ای جان جهان با من جفا تا کی کنی　　دست عهد از دامن صحبت رها تا کی کنی
(همان: ۵۶۱)

مرا لبانِ تو باید، شکر چه سود کند　　به جای مِهر تو مهری دگر چه سود کند
(همان: ۵۰۴)

٤-۲. تکرار واژگانی یک صورت زبانی ناقص

تکرار واژگانی یک صورت زبانی ناقص، به‌معنی تکرار یک یا چند واژه با توالی یکسان با گونه‌های متفاوت انواع جناس (مضارع، مطرّف، زاید، وسط، قلب، اشتقاق و...) است. در این شیوه، واژه‌هایی تکرار می‌شوند که عیناً مثل یکدیگر نیستند؛ امّا از نظر آوایی و تلفّظ، شباهت‌هایی باهم دارند. تکرار واژگانی ناقص به چند بخش تقسیم می‌شود که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۱-٤-۲. جناس خط

جناس خط، به جناسی گفته می‌شود که دو رکن در نقطه‌گذاری تفاوت دارند. در تعریف این جناس، همایی می‌گوید: «آن است که ارکان جناس در کتابت، یکی و در تلفّظ و نقطه گذاری، متفاوت باشد» (همایی، ۱۳۹۴: ۵۶).

ای کرده در جهان، غم عشقت سمر مرا　　وی کرده دست عشق تو زیر و زبر مرا
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۶)

مـرا وقتـی خـوشست امـروز و حالی قـدح‌هـا پـر کـنید و حجـره خـالی
(همان: ۵۵۸)

۲-٤-۲. جناس مضارع

جناس مضارع، «جناسی است که اختلاف در صامت‌های آغازین آن بسیار کم باشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۲). همایی می‌گوید: «اگر مخرج دو حرف مختلف، یعنی آهنگ تلفّظ آن‌ها به یکدیگر نزدیک (قریب‌المخرج) باشد، آن را جناس مضارع گویند و اگر مخرج حروف از هم دور (بعیدالمخرج) باشد، آن را جناس لاحق نامند» (همایی، ۱۳۹۴: ۶۸).

خـام خـوانـنـدم کـه تـوبـه بشکنم چـون تـو بـا من با می و جام آمدی
(انوری، ۱۳۶۴ : ۵۵۲)

یـک گـام بـه کام دل خودکامه نهادم سـرگشته همه عمر در آن گام بماندم
(همان: ۵۱۸)

۳-٤-۲. جناس اشتقاق

جناس اشتقاق آن است که «کلمات در آن از یک خانواده باشند یا حروف آن‌ها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد، خواه از یک ریشه مشتق شده باشند، مانند رسول و رسیل یا از یک مادّه مشتق نباشند؛ امّا حروف آن‌ها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که در ظاهر، توهّم اشتقاق شود، از قبیل الفاظ آستان و آستین» (همایی، ۱۳۹۴: ۷۴).

زیـن قـرن قـرین تو نیابد کس تا چـون تو یکی به صد قران یابد
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۸۳)

زردرویم ز چـرخ دنـدان‌خـای تیـره‌رایـم ز عـمـر مـحنـت‌زای
(همان: ۵۴۸)

٤-٤-۲. جناس زائد

جناس زاید «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد و آن حرف زاید، گاه در اوّل، وسط و آخر کلمه است» (همایی، ۱۳۹۴: ۶۲). این جناس در غزل‌های انوری به سه صورت مشهود است:

۲-٤-٤-۱. جناس مطرّف یا مزید

«آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد و آن حرف زاید، گاه در اوّل کلمه است» (همان). در تعریفی دیگر نیز آمده است: «جناس زائد آن است که کلمهٔ متجانس، از دیگری به حرفی زیادت باشد» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۴۰).

زارم انـدر کار او وز کار او هر ساعتی　　کـرد باید پیش خلق انکار و بیزاری مرا
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۷)

دل بـی تـو بـه صـدهـزار زاریـست　　جـان در کـف صـدهـزار خـواریست
(همان: ۴۷۸)

۲-٤-٤-۲. جناس وسط

در این نوع جناس، «یکی از کلمات متجانس نسبت به دیگری، یک حرف در وسط، اضافه دارد» (همایی، ۱۳۹۴: ۶۳). نمونه‌هایی از جناس وسط در غزل‌های انوری:

دل بـی‌رحـم تـو رحیـم شـــود　　گـر ز حـــال دلـــم شـــود خبـــرت
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۷۰)

تـا تـــرا جـان جهـــان خـوانـد انوری　　در جـهـــان شـوری پـدیـدار آمـــده‌ست
(همان: ۴۷۲)

در من‌یزید وصلش جانی جوی نیرزد　　ای انوری چه لافی چندین ز قلب و قالب
(همان: ۴۶۹)

بـوســه نـدهـــی مـگـــر بـه جانی　　آری هـمـه خـمـر بـا خـمـــارست
(همان: ۴۷۳)

۳-٤-٤-۲. جناس مذیّل

از دیگر مصادیق توازن واژگانی ناقص که ذیل مبحث جناس به آن پرداخته شده، جناس مذیّل اســت. در این نوع جناس، «زیادت در آخر کلمه اســت» (همایی، ۱۳۹۴: ۶۳).

مگـذار مـرا بنـاز اگـر چنـد خـوب آیـد نـاز نـازنیـن را
(انوری، ۱۳۶۴: ۴۶۷)

جانا به جان رسید ز عشق تو کار ما دردا کـه نیستت خبر از روزگـار مـا
(همان: ۵۶۸)

بـا مـات در نگیرد مـاییم و نیم‌جانی یا مرگ جان گزایم یا وصل خوش گوارت
(همان: ۴۷۰)

۳. نتیجه‌گیری

یکی از اساسی‌ترین لوازم شعر فارسی، ضرب و آهنگین‌بودن است. بدون ضرب و آهنگ مندرج در وزن و ساختار شعر، شعر فارسی واقعیت خود را از دست می‌دهد. همچنین وجود وزن، ریتم خاصّی به شعر می‌بخشد که به اَشکال گوناگون در اشعار شاعران دیده می‌شود. این خصیصهٔ شعری در غزل‌های انوری به‌صورت چشمگیری نمود دارد. با تحلیل‌های انجام‌شده در شعر وی مشخّص شد وزن عروضی، به‌خصوص اوزان مختلف‌الارکان، بیشترین جلوه را در غزل‌های انوری دارد؛ به‌طوری که با بررسی صد غزل ابتدایی دیوان شعرش معلوم شد شاعر حدود ۹۰ غزل را در اوزان مختلف‌الارکان سروده که از این تعداد، بیشترین بسامد به بحر «خفیف مسدّس مخبون: فعلاتن مفاعلن فعلن» اختصاص یافته است. در بخش توازن کمّی نیز شاعر از تکرار همخوان و واکه بهره برده که از این میان، بیشترین میزان بسامد، مربوط به همخوان «د»، «ر» و واکهٔ «آ» است که از این حیث، توجّه انوری به مصوّت بلند «آ» مشهود است. در بخش توازن واژگانی، شاعر از تکرار یک صورت زبانی کامل در جای‌جای ابیات بهره برده است؛ به‌طوری که انواع اسم، فعل و حرف را در آغاز، میان و پایان ابیات به کار گرفته که از این نظر، بسامد فعل در جایگاه قافیه، از فراوانی بیشتری برخوردار است. انوری در بخش تکرار یک صورت زبانی ناقص، انواع جناس را به کار گرفته، به‌طوری که تکرار جناس خط و مضارع با بسامد زیاد، آهنگی خاص به اشعارش بخشیده است. این امر با تحلیل و تفسیر غزل‌های انوری و اثبات انواع توازن آوایی و واژگانی در این قالب شعری، برای

مخاطبان اثبات‌پذیر است که در پایان هر بخش، با نمودار و تعیین بسامد، تبیین شده است.

منابع

- آقاحسینی، حسین و زینب زارع (۱۳۹۰)، **تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی**، فصلنامهٔ زبان و ادبیات پارسی، شمارهٔ ۴۴، صص ۱۰۱-۱۲۷.
- الیوت، تی. اس. (۱۳۷۵)، **برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی**، ترجمه و تألیف سیدمحمّد دامادی، چ۳، تهران: علمی.
- انوری، اوحدالدین محمّد (۱۳۶۴)، **دیوان انوری**، به‌کوشش سعید نفیسی، تهران: سکّه.
- بارانی، محمّد (۱۳۸۲)، **کارکرد ادبی زبان و گونه‌های آن**، مجلهٔ فرهنگ، شمارهٔ ۴۶ و ۴۷، صص ۵۵-۷۰.
- باباخانی، طاهره، علی حیدری و مسعود سپه‌وندی (۱۳۹۹)، **انسجام در ابیات مغانه‌ای خاقانی و حافظ بر اساس الگوی نظام‌مند هلیدی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۷۱-۱۰۸.
- باقری، مهری (۱۳۷۵)، **مقدّمات زبان‌شناسی**، تهران: قطره.
- پویان، مجید (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجّه به دیدگاه‌های موریسگرامون**، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۵، شمارهٔ ۳، صص۳۵-۴۳.
- تودوردف، تزوتان (۱۳۹۲)، **نظریهٔ ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: دات.
- ثمره، یدالله (۱۳۹۴)، **آواشناسی زبان فارسی**، تهران: مرکز دانشگاهی.
- حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۷۱)، **آواشناسی (فونتیک)**، تهران: آگاه.
- خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵)، **حافظ‌نامه**، چ۱۶، تهران: علمی و فرهنگی.
- ریچاردز، ای. ا (۱۳۷۵)، **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: علمی.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۴)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج۱، چ۵، تهران: سورهٔ مهر.
- صهبا، فروغ (۱۳۸۴)، **مبانی زیبایی‌شناسی شعر**، مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۳، صص ۹۰-۱۰۹.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۴)، **موسیقی شعر**، چ۸، تهران: آگه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **نگاهی تازه به بدیع**، چ۱۳، تهران: فردوس.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۹)، **معیارالاشعار**، به‌اهتمام جلیل تجلیل، تهران: جامی.
- علوی مقدّم، مهیار (۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، چ۲، تهران: سمت.
- عمرانپور، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر**، نشریهٔ گوهر گویا، سال ۱، شمارهٔ ، صص ۱۵۳-۱۸۰.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴)، **دستور مفصّل امروز**، تهران: سخن.
- جعفری قریه‌علی، حمید (۱۴۰۱)، **کارکرد تقابل‌های واژگانی در اعتبارسنجی بیت‌های ماندگار**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۷، صص ۹۱- ۱۲۴.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، **آواها و القاها (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)**، تهران: هرمس.
- مدرّسی، یحیی (۱۳۸۸)، **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- شمس قیس، محمّدبن‌قیس (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، چ۳، تهران: زوّار.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۴)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چ۳۳، تهران: سخن.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Rhetorical inventions of Amir Khosrow Dehlavi

Mojahed Gholami[1]

1: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran (mojahed.gholami@pgu.ac.ir)

Amir Khosrow Dehlavi (725-651 AH.) is one of the most knowledgeable and capable writers and poets and at the same time one of the lesser known figures of Persian literature. Amir Khosrow, was born in 1253 in a place called Patiyali, Uttar Pradesh. His real name was Ab'ul Hasan Yamin al-Din Khosrow whereas Amir Khosrow was his pen name. Also known as Amir Khosrow Dehlavi, this creative classical poet was associated with the royal empires of more than seven rulers of Delhi. The life history of Amir Khosrow is truly an inspiring one and he is considered to be one of the first recorded Indian dignitaries who are also a household name. Known for his immense contribution in literature and music, this legendary personality was born of a Turkish father and an Indian mother in a village in India. His fame in our time is much less than his fame in his time. The lack of accurate editions of his work and the scant research on his life, writings, and poems confirm this claim. Amir Khosrow has tended to innovate in music and rhetoric. He has innovations in these two areas. In the third article of "Rasa'il al-Ijaz" or "Ijaz-e Khosrawi", entitled "Fi al-Latayf men al-Masnouāt", this poet has spoken about the word ornaments created by him. He also in this article talked about the changes he made in the old word ornaments. Among the authors of Persian rhetorical books, Seyf Jam Herawi, the author of "Jame 'al-Sana'i va al-Aouzan" (before 778 AH), for the first time attributed inventions in rhetoric to him. Also this work has been continued by the Vaez Kashfi in "Badāye al-Afkar fi Sanaye al-Ash'ar" (between 875 and 910 AH.), Azad Belgerami in "Sobhat al-Marjan fi Asāre Hendoustan" (1177 AH.) and "Ghezlan al-Hind" (1178 AH.), and Allameh Shebli Nomani (d. 1332 AH.) in the "Sher Al-Ajam". Thus, a number of rhetorical inventions have been attributed to this poet. These speech ornaments have Arabic names. This article has been written with the aim of narrating and analyzing opinions about Amir Khosrow's rhetorical inventions. The method was analytical-descriptive and based on library sources. First, unknown rhetorical inventions are defined. Then the background of those inventions and similar ones in Persian rhetorical works are analyzed. Because it should be clarified whether their attribution to Amir Khosrow is correct or not? The impact of these inventions on the aesthetics of poetry has also been investigated.

Keywords: Rhetoric, Rhetorical Inventions, Oratory, Amir Khosrow Dehlavi, Rasa'il al-Ijaz (Ijaz-e Khosrawi).

- Gholami, M. (2023). Rhetorical inventions of Amir Khosrow Dehlavi, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies of Semnan University*, 13(30), 269-294.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.27295.2111

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۲۶۹ـ ۲۹۴ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۳/۰۵ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۵/۱۰ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۳۰

مختَرَعات بلاغی امیرخسرو دهلوی

مجاهد غلامی[۱]

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران mojahed.gholami@pgu.ac.ir

چکیده: *امیرخسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵ق) از ادیبان و شاعران آگاه و توانا و در عین حال، از چهره‌های کمتر شناخته‌شدهٔ ادبیات فارسی است که در روزگار خویش، شهرتی بیش از زمانهٔ ما داشته است. این ادّعا را نبودِ تصحیح‌های پیراسته از آثار وی و کم‌بودن پژوهش‌ها در احوال، نوشته‌ها و سروده‌هایش تأیید می‌کند. امیرخسرو به نوآوری در موسیقی و بلاغت گرایش داشته و در هر دو قلمرو ابداعاتی دارد. او در رسالهٔ سوم از رسائل الاعجاز یا اعجاز خسروی، موسوم به فی اللّطایف من المصنوعات، از صنعت‌های ابداعی خود و نیز تصرّفاتی که به رسم جدید در صنعت‌های قدیم داشته، سخن گفته است. در انتساب شماری از اختراعات بلاغی و ابداعات بدیعی به وی، در میان بلاغیون، فضل تقدّم با سیف جام هروی، مؤلّف جامع الصّنایع و الاوزان (پیش از ۷۷۸ق) است. ادامهٔ کار هروی را فضلایی چون واعظ کاشفی در بدایع الافکار فی صنایع الاشعار (بین ۸۷۵ تا ۹۱۰ق)، آزاد بلگرامی در سبحة المرجان فی آثار هندستان (۱۱۷۷ق) و غزالان الهند (۱۱۷۸ق) و علّامه شبلی نعمانی (ف. ۱۳۳۲ق) در شعرالعجم پی گرفته‌اند. بدین ترتیب، چند مختَرَع بلاغی به نام این شاعر ثبت شده است؛ از جمله ذوالّلسانین، ایهام ذوالوجوه، ترجمةاللّفظ، ردیف‌المعنیین، عزل‌اللّسان، قلب‌اللّسان، حامل موقوف، فارس‌العراب، تسجیع لفّ و نشر، مبادلةالرّأسین، ضمن‌اللّفظ و نثراللّفظ. در این جستار که با هدف گزارش و سنجش آرا در مخترعات بلاغی امیرخسرو، به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی، مبتنی بر سندکاوی فراهم آمده، ابتدا تعریفی از صنعت‌های کمترشناختهٔ مذکور ارائه شده است. سپس با واکاوی تحلیلی پیشینهٔ این صنایع و مشابه آن‌ها در آثار بلاغی فارسی، درستی یا نادرستی ادّعای انتسابشان به امیرخسرو دهلوی، ارزیابی گردیده و دربارهٔ ارزش‌های این صنعت‌ها در زیبایی‌شناسی شعر، سخن گفته شده است.*

کلیدواژه: *بلاغت، مختَرَعات بلاغی، بدیع، امیرخسرو دهلوی، رسائل الاعجاز (اعجاز خسروی).*

- غلامی، مجاهد (۱۴۰۲) مختَرَعات بلاغی امیرخسرو دهلوی. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۲۶۹-۲۹۴ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.27295.2111

۱. مقدّمه

در زمانهٔ ما امیرخسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵ق) از شاعران کمتر شناخته‌شدهٔ پارسی‌گوست و به بیان دیگر، وی از آن دسته شاعرانی است که اگرچه در تراز نظامی، سعدی، مولوی و حافظ نیست، در روزگار ما به همان اندازه نیز که شایستهٔ وی است، بر سر زبان‌ها نیفتاده و آثارش خوانده نشده است؛ تا چه رسد به آنکه درباره‌اش پژوهش‌های سخته‌ای انجام گرفته باشد. همچنین هنوز از بیشتر نوشته‌ها و سروده‌هایش، تصحیح پیراسته‌ای صورت نپذیرفته است؛ چنان‌که برخی پژوهشگران با نگاهی علمی به موضوع، نشان داده‌اند بنا بر اشتباهات بسیار در تصحیح موجود از *دیوان امیرخسرو*، تا چه اندازه بازنگری و تصحیح دوبارهٔ آن ضرورت دارد (مستعلی پارسا و حافظیان، ۱۳۹۵). از او با عنوان «یکی از بزرگ‌ترین شاعران پارسی‌گوی و از چهره‌های بسیار درخشان ادبی و تاریخی جهان اسلام» (مجتبایی، ۱۳۹۲: ۲۷) نام برده‌اند. اگر ارزیابی شعر شاعران به نموداری سپرده شود که محورهای چهارگانه‌اش زیبایی‌های هنری و فنّی، پشتوانهٔ فرهنگی، گستردگی در جامعه و زمینهٔ انسانی و بشری عواطف باشد، امیرخسرو را همچون مسعود سعد و عراقی، از شاعرانی دانسته‌اند که در هیچ‌یک از محورهای این نمودار، درخشندگی خاصّی ندارند؛ امّا از هرکدام به مقداری برخوردارند و این باعث می‌شود هماره مقام نه‌چندان بلندشان ثابت بوده و در همان محدودیتی که ابعاد شعرشان دارد، نوعی اعتدال داشته باشند. همین اعتدال نیز یکی از رمزهای توفیقشان است؛ برخلاف کسانی مثل زلالی و قاآنی که طی تاریخ ادبیات، اوج و حضیض به خود دیده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۵۰ و ۱۵۱). با وجود این، نمی‌شود مقبولیت امیرخسرو را در مقاطعی از تاریخ ادبیات ایران، به‌ویژه نزد هم‌وطنانش نادیده گرفت و از کنار آن بی‌اعتنا گذشت. این مقبولیت، گاه شدّتی اغراق‌آمیز نیز گرفته است؛ برای نمونه، از جای‌جای *جامع الصّنایع و الاوزان* که چند دهه پس از درگذشت امیرخسرو، در دهلی نوشته شده است، از فراوانیِ ستایش‌های مؤلّف در حقّ او و آثارش، استنباط مقبولیت امیرخسرو در آن ایّام دشوار نیست. اینکه حافظ نیز در مقام مفاخره، از شکّرشکن‌شدنِ طوطیان هند از قند پارسیِ شعرش که به بنگاله می‌رود، با ایهام،

شکّرینگی و پختگی شعر خود را با شعر امیرخسرو دهلوی که به «طوطی هند» شهره بوده است، سنجیده، خبر از شهرت و محبوبیتی می‌دهد که امیرخسرو حتّی پس از درگذشتش، در سرزمین خود داشته است. بنا بر دید و داوری سیف جام هروی، استادان شعر دَه تن‌اند: فردوسی، انوری، سنایی، خاقانی، نظامی، عبدالواسع جبلی، ظهیر فاریابی، کمال‌الدّین عبدالرزّاق، سعدی و امیرخسرو دهلوی که هرکدام در بعضی اوصاف و مقاصد نظم سرآمدند؛ جز آنکه امیرخسرو در جمیع انواع مقاصد و اوصاف، درجهٔ کمال را دارد و از تمامی این شاعران برتر است (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۴۶ و ۲۴۷).

دربارهٔ قدرت سخنوری امیرخسرو گفته‌اند که او «از طرفی، شعر را به صرافت طبع و از اوان کودکی آغاز کرد و قادر بود که به هر نحو می‌خواهد در آن عمل کند و از طرفی دیگر، در حین تتبّع و تحقیق دیوان‌های استادان، تحت‌تأثیر شیوه‌های آنان قرار می‌گرفت و با طبع نیرومند و بسیار روان و مقتدر خود، بی رنج و تعبی، آثار آنان را به همان شیوه‌ای که داشتند جواب می‌گفت» (صفا، ۱۳۶۹، ج۲/۳: ۷۸۶). همچنین به گفتهٔ مصحّح دیوان او، اینکه امیرخسرو از ۶۹۸ تا ۷۰۱ق، یعنی طی چهار سال، خمسهٔ خود شامل پنج مثنوی و هجده‌هزار بیت را به پایان رسانده است، پیداست که تا چه اندازه در شاعری، قدرت طبع داشته است (امیرخسرو دهلوی، مقدّمه، ۱۳۶۱: نُه). او را علاوه بر شاعری، در نقد ادبی نیز کاربلد دانسته و با قراردادنش در ردیف کسانی چون کولریج[1]، وردزورث[2]، گوته[3] و شیلر[4]، درباره‌اش چنین نوشته‌اند: «در بین شاعران بزرگ معنی‌آفرین گذشته، امیرخسرو دهلوی این مزیّت را دارد که در عین حال، منتقد برجسته‌ای نیز هست. البته آرای انتقادی او نه‌فقط به‌صورت ملاحظات نظری در جای‌جای مثنوی‌هایش آمده است، بلکه مخصوصاً در مقدّمهٔ بعضی دیوان‌هایش از جمله دیوان *غرة‌الکمال* و *بقیّة‌نقیّه*، تا حدّی جنبهٔ نقد علمی پیدا کرده است و این مزیّت نقّادی،

1. Coleridge
2. Wordsworth
3. Goethe
4. Schiller

او را در بین شاعران معروف جهان در ردیف کالریج، وردزورث، شیلر و گوته، از جمله کسانی ساخته که با قریحهٔ آفرینندگی، استعداد انتقادی را نیز واجد بوده‌اند» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۸: ۷۵).

دورهٔ امیرخسرو، دورهٔ تأثیرپذیری موسیقی هندی از موسیقی ایرانی نیز بود و امیرخسرو، خود از کسانی بود که در پیونددادن موسیقی هندی و ایرانی به یکدیگر، به‌مثابهٔ نمودهایی از فرهنگ این دو سرزمین، کارهای تازه‌ای کرد. ایجاد دوازده مقام در موسیقی و اختراع سازهای سیتار و طبله را به او نسبت داده‌اند. او بنا بر دانش موسیقیایی خود، در آفرینش ایهام‌های موسیقیایی، مقدّم بر حافظ و موثّر بر وی بوده است (نک: اسماعیلی و قاسمی‌نیا، ۱۳۹۵: ۷). در ارزش کوشش‌های امیرخسرو در تلفیق فرهنگ هندی و ایرانی، به‌ویژه در زمینهٔ موسیقی گفته شده است که او گشایندهٔ راهی بود که پس از ابوریحان بیرونی تقریباً بسته مانده بود (نک: میرزاخان بن فخرالدّین محمّد، ۱۳۵۴: چهارده).

یکی دیگر از گزاره‌های موجود در کارنامهٔ هنری- ادبی این شاعر که در میان دیگر شاعران به آن تشخّص یافته، مخترعات بلاغی وی و نوآوری‌هایی است که در صنعت‌های بدیعی داشته است. نوآوری‌های بلاغی که آگاهانه بنا بر الگویی از پیش اندیشیده شده یا ناآگاهانه، به‌مثابهٔ برون‌دادهای ذوقی در لحظه‌های قرارگرفتن در جذبهٔ سرودن اتّفاق می‌افتد، دربارهٔ هر شاعری می‌تواند مصداق داشته باشد. از مصنوع‌سرایانی که تبدیل‌شدن اشعارشان به انبانی از صنعت‌های عجیب‌وغریب را استادی و کاربلدی در شعر تعبیر می‌کنند تا لطیف‌طبعانی که به گفتهٔ پل والری[1] می‌دانند که صنعت‌های هنری به ویتامین‌های موجود در میوه‌ها می‌مانند که دیده نمی‌شوند، ولی تأثیر خود را می‌گذارند؛ آنچه باعث شده است از میان انبوه شاعران پارسی‌گو، بتوان جستاری را به مخترعات بلاغی و بدعت‌های امیرخسرو دهلوی در بدیع اختصاص داد، اشارات خود وی به این موضوع در مقالهٔ سوم *رسائل الاعجاز* (*اعجاز خسروی*) موسوم به «فی اللّطایف من المصنوعات» و سپس توجّه برخی بلاغیون به هنرنمایی‌ها و نوآوری‌های او در این

1. Paul Valéry

قلمرو است. این اتّفاق در خصوص دیگران کمتر افتاده و زیر گردوغبار ماندن هنرنمایی‌ها و نوآوری‌های آن‌ها، رهاورد ناخوش این سهل‌انگاری است.

امیرخسرو شاعری است که به ساختن صنعت‌های بدیعی، تصرّف در آن‌ها یا ارائهٔ شواهد نغز برایشان شهرت یافته و ذکر ابداعات و اختراعات وی دراین‌باره، بر خامهٔ مؤلّفان کتاب‌های بلاغی و تذکره‌ها جاری بوده است. متفنّن‌بودن در شعر که عبدالرّحمان جامی (۷۹۳-۸۷۱ق)، ویژگی امیرخسرو دانسته (جامی، ۱۳۸۱: ۱۰۶)، از آن حدّی که منظور جامی است، یعنی طبع‌آزمایی مقتدرانه و موفّق امیرخسرو در انواع قوالب شعری فراتر می‌رود و قدرت‌نمایی در قلمرو بدیع، ساختن صنعت‌های نو و تصرّف در صنعت‌های موجود را نیز در بر می‌گیرد. همچنین شیرعلی‌خان لودی در دیباچهٔ *تذکرهٔ مرآت الخیال* (۱۱۰۲ق) از ایجاد برخی صنعت‌ها توسّط امیرخسرو سخن گفته و خوانندگان را برای آگاهی‌یافتن از آن‌ها، به مصنّفات وی رهنمون شده است: «صنایعی که در متقدّمین، از امیرخسرو دهلوی و در متأخّرین، از شیخ حبیب‌الله اکبرآبادی سر زده، به قالبِ گفت درنیاید و موقوف بر مطالعهٔ مصنّفات ایشان است» (شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۷).

ثبت برخی ابداعات بدیعی به نام امیرخسرو دهلوی، نخست، مدیون سیف جام هروی (نیمهٔ اوّل قرن هشتم و نیمهٔ اوّل قرن نهم)، نویسندهٔ *جامع الصّنایع و الاوزان* است. سیف هروی جدا از آنکه بارها در کتاب خود که باید پیش از سال ۷۷۸ق نوشته شده باشد، به احترام و اکرام از امیرخسرو با عنوان «خسرو شاعران» نام برده و به اشعار وی استشهاد کرده و بخشی را نیز به مخترعات بلاغی وی اختصاص داده است. همچنین در دیگر جاها از *جامع الصّنایع*، برخی مخترعات امیرخسرو یا تصرّفات وی را در بعضی صنایع بیان کرده و برای آن‌ها شواهدی از شعر وی آورده است.

ملّاحسین واعظ کاشفی، مؤلّف *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* (بین ۸۷۵ تا ۹۱۰ق)، دومین کسی است که از مخترعات بلاغی امیرخسرو سخن گفته است؛ امّا نه با گشودن فصلی جداگانه برای این موضوع، بلکه به‌طور پراکنده و در زیرمجموعهٔ برخی صنعت‌ها.

پس از این دو، آزاد بلگرامی در *سبحة المرجان فی آثار هندستان* (۱۱۷۷ق) و تحریر فارسی آن با نام *غزالان الهند* (۱۱۷۸ق)، در فصلی جداگانه، مخترعات بلاغی امیرخسرو را بررسی کرده است. همچنین علّامه شبلی نعمانی (ف. ۱۳۳۲ق)، با پیش چشم داشتن آثار و آرای او و نیز *اعجاز خسروی* امیرخسرو، دربارهٔ هنرنمایی‌های بلاغی وی سخن گفته و نمونه‌هایی نیز به دست داده است. برخی دیگر از ادیبان و نویسندگان کتاب‌های بلاغی نیز به شعر امیرخسرو دهلوی استشهاد کرده و آن را ستوده‌اند؛ امّا نسبت‌دادن اختراعات و ابداعاتی در صنایع شعری به امیرخسرو و توضیح دربارهٔ آن‌ها، پس از *رسائل الاعجاز* خودِ او، کار افرادی است که در بالا از آن‌ها نام برده شد و در ادامه، به گزارش و سنجش آرایشان می‌پردازیم.

۱-۱. روش پژوهش

روش پژوهش در این جستار، توصیفی- تحلیلی است. اطّلاعات لازم از راه سندکاوی و بر بنیاد منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده است. جامعهٔ آماری، برخی کتاب‌ها و نوشته‌های بلاغی فارسی بوده که در توضیح و تکمیل مطالب، راهگشا تشخیص داده شده‌اند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

به نظر می‌رسد تاکنون پژوهش در خصوص اختراعات و ابداعات امیرخسرو دهلوی در بلاغت و بدیع، به سطرهایی از کتاب *نقد ادبی در سبک هندی*، نوشتهٔ محمود فتوحی (۱۳۸۵) منحصر باشد. او در پایان بحث دربارهٔ دو کتاب آزاد بلگرامی، *سبحة المرجان* و *غزالان الهند*، یک صفحه را صرفاً به معرّفی (و نه نقد و بررسی) مندرجات این دو کتاب دربارهٔ ابداعات امیرخسرو در بدیع اختصاص داده است. نوشتهٔ فتوحی، دو اشکال دارد: ۱. فتوحی در کتاب خود با استناد به *سبحة المرجان فی آثار هندستان* و *غزالان الهند* بیان کرده است که بلگرامی اختراع پنج صنعتِ ابوقلمون، تدارک، مادّه‌تاریخ، زُبُر و بیّنات را به امیرخسرو دهلوی نسبت داده است. این اشتباهی آشکار است. در مقالهٔ سومِ *سبحة المرجان*، با عنوان «فی نوع من مستخرجات الامیرخسرو الدهلوی: ابوقلمون و ثمانیة انواع قدیمات» آشکارا بیان شده که آزاد فقط ابوقلمون را اختراع امیرخسرو

دانسته و در این مقاله، قصد توضیح این صنعت همراه با هشت صنعت قدیمی (التدارک، التلمیع، التعمیه، التاریخ، الزُبر، البیّنات، دائرةالتّاریخ و التصغیر) را دارد. در فصل سوم *غزالان الهند* نیز که تحریر فارسی *سبحة المرجان* است، آزاد تحت عنوان «در بیان صنعتی از امیرخسرو»، به توضیح البوقلمون پرداخته و سپس در فصل چهارم، سه صنعت قدیم (الزُبر، البیّنات و دائرةالتّاریخ) را بررسی کرده است. ۲. فتوحی چه در ویراست اوّل کتاب که با نام *نقد خیال* (۱۳۷۹) انتشار یافته و تا آن زمان، اطّلاعات چندانی از نویسندهٔ *جامع الصّنایع و الاوزان*، یعنی سیف جام هروی، در دست نبوده است و چه در ویراست بازنگری‌شدهٔ آن، نسخهٔ خطّی این کتاب را در اختیار داشته و بدان ارجاع داده است. در این کتاب، بخشی جداگانه و جامع به مخترعات خسرو شاعران (امیرخسرو دهلوی) اختصاص یافته که کامل‌تر و مفصّل‌تر از نوشتهٔ آزاد بلگرامی دراین‌باره است و از جهت فضل تقدّم بر آن نیز اهمیت دارد؛ با وجود این، فتوحی هیچ اشاره‌ای به مطالب این بخش نکرده و از آن غفلت ورزیده است.

۲. ابداعات بدیعی امیرخسرو دهلوی

فقط با به دست دادن سیاهه‌ای از صنعت‌های ابداعی منتسب به امیرخسرو، کار کاملی صورت نخواهد گرفت؛ ازاین‌رو، به‌دلیل غریبگی برخی از این صنعت‌ها یا نام‌هایشان، ابتدا تعریفی از آن‌ها ارائه شده است. در ادامه، پس از بیان آنکه انتساب این صنعت‌ها به امیرخسرو، به‌ترتیب توسّط چه کسانی و در کدام کتاب‌ها صورت گرفته، با واکاوی سابقهٔ آن صنعت‌ها به گونهٔ تقویمی، درستی یا نادرستی انتساب‌ها ارزیابی شده است.

۲-۱. دورویی: این صنعت در *جامع الصّنایع*، در شمار مخترعات امیرخسرو آمده (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۰) و چنان است که بتوان بیت را به دو زبان، مثلاً فارسی و عربی یا فارسی و هندی خواند. حسینی نیشابوری در *بدایع الصّنایع* (۸۹۸ق) آن را با نام‌های مقروءاللّغتین و مقروءاللّسانین و کاشفی در *بدایع الافکار* با نام‌های ذواللّسانین و مضمون‌اللّغتین، با همان بیت شاهد از امیرخسرو که در *جامع الصّنایع* آمده، ذکر کرده‌اند (نک: حسینی نیشابوری، ۱۳۸۴: ۱۴۸؛ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۵۳)؛ ولی هیچ‌کدام دربارهٔ اینکه

این صنعت ساختهٔ امیرخسرو است، سخنی نگفته‌اند؛ با وجود این، کاشفی اختراع مصحّف ذوالّلسانین را به امیرخسرو نسبت داده است (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۶). تفاوت مصحّف ذوالّلسانین با ذوالّلسانین و دورویی آن است که در مصحّف ذوالّلسانین، بیت را مشروط به تصحیف و تغییر نقطه‌ها به دو زبان بتوان خواند و معنا کرد. هرچند کاشفی دربارهٔ ذوالّلسانین نیز «اندک تفاوتی در کتابت» و «اندک تغییری در حرکت» را جایز دانسته است، اینکه ذوالّلسانین و مصحّف ذوالّلسانین را دو صنعت جداگانه در شمار آورده، وجهی ندارد. در این بخش، نوآوری آزاد بلگرامی در *سبحة المرجان* در حدّ نامیدن صنعتی به «ابوقلمون» است که آن را اختراع امیرخسرو دانسته (آزاد بلگرامی، ۲۰۱۵: ۳۱۶)؛ زیرا گونه‌های ابوقلمون در این کتاب، یعنی ذوالوجهین و قلب‌اللّسانین، به‌ترتیب، همان مصحّف ذوالّلسانین (در *بدایع الافکار*) و قلب‌اللّسان (در *جامع الصّنایع*) است. همچنین شواهد شعری ذکرشده در ذیل این صنعت، مصادیق صنعت «ذوالمعنیین غامض» است، نه ذوالّلسانین و مصحّف ذوالّلسانین. ذوالمعنیین غامض در *جامع الصّنایع*، بیرون از بخش مخترعات امیرخسرو، پیشینه دارد و جالب آنکه سیف هروی از اختراع آن توسّط امیرخسرو سخنی نگفته است. در ذوالمعنیین غامض که گونه‌ای ایهام به‌مثابهٔ «مهم‌ترین ترفند دومعنایی» (صحرایی سرمزده، ۱۳۹۴: ۱۰۴) است (چراکه برای قدما در ایهام، تنها یک معنا که همان معنای دورِ واژه است پذیرفتنی بوده و از این بابت، میان ایهام با صنعت‌هایی چون ذوالمعنیین و ایهام ذی‌الوجوه تفاوت می‌گذاشته‌اند)، واژه علاوه بر زبان فارسی، به زبان عربی یا هندی هم معنایی دارد که با آن معنا نیز بیت، تفسیرپذیر است. برای نمونه، در بیت زیر از قمرالدّین خان، واژهٔ «کدو» به هر دو معنای آن در فارسی و هندی آمده است. کدو در فارسی به‌معنای ظرف شراب و در هندی به‌معنای گاهی است:

گفتم در این بهار گهی باده می‌کشی از ناز گفت آن بت هندی: کدو کدو

از آنجا که آزاد می‌خواسته تطبیقی نیز میان بلاغت فارسی و بلاغت هندی به دست داده باشد، در *غزالان الهند* که بدین منظور نوشته شده، ابوقلمون را به‌عنوان صنعتی از امیرخسرو، به ذوالمعنیین غامض منحصر داشته و دیگر دربارهٔ ذوالوجهین و قلب‌اللّسانین

چیزی نگفته است. در کتاب اخیر، شواهد شعریِ ارائه‌شده توسّط آزاد، همگی مصادیق ذوالمعنیین غامض‌اند.

چنان‌که گفته شد، ذوالمعنیین غامض را می‌توان همان ایهام دانست و آن را ساختهٔ امیرخسرو دانستن نیز جای چون‌وچرا دارد؛ مگر آنکه بگوییم ایهام در شعر پیشینیان بر مدار معانیِ فارسی و عربی واژه می‌گردیده و در شعر امیرخسرو و دیگر پارسی‌گویان هند، به معنای واژه در زبان هندی نیز توجّه شده است. برای مثال، هندویی از عبدالجلیل بلگرامی پرسیده است که حقّ تعالی فرموده: لا رَطبٍ وَ لا یابِسٍ الّا فی کِتابٍ مُبین؛ آیا در قرآن، ذکر «کان» که یکی از مقتدایان هنود است، آمده و بلگرامی در جواب گفته: آری، آنجا که فرماید: کانَ مِنَ الکافَرین و می‌دانیم که نظیر این بازی با معنای فارسی و عربی «کان»، در *چهار مقاله* (حدود ۵۵۰ق) سابقه دارد؛ آنجا که اسکافی این‌گونه نغز، نوح‌بن‌منصور سامانی را از چیرگی تاش اسپهسالار بر ماکان کاکوی می‌آگاهاند: «پس اسکافی دو انگشت کاغذ برگرفت و بنوشت: اَمّا، مَاکان فَصَارَ کَاسْمِهِ وَالسّلامُ» (نظامی عروضی، ۱۳۲۷: ۱۶).

همچنین در بیتی از صانع بلخی، شاعر سدهٔ چهارم هجری، می‌خوانیم:

همواره سری کار تو بـا نیکان باد　　تو میر شهید و دشمنت ماکان باد

(*تاریخ سیستان*، ۱۳۸۱: ۳۰۸)

ذواللّسانین یا دورویی با نام «دورو» در *شعر العجم* آمده است (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۴۸/۲). در تعریف علّامه شبلی نعمانی از این صنعت، منعی در تصحیف بیت نیست؛ ازاین‌رو، صنعت دورو در *شعر العجم*، هم می‌تواند دربردارندهٔ دورویی و ذواللّسانین باشد و هم دربردارندهٔ مصحّف ذواللّسانین.

یادآور می‌شود که در *ابدع البدایع*، «ذولسانین» بدون اشاره به نقش امیرخسرو در اختراع آن تعریف شده و مؤلّف، پس از ارائهٔ شواهدی بیان کرده که «*مقامات حمیدی* نیز مثالی برای این صنعت آورده است» (قریب گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۴۸)؛ امّا برخلاف عامّهٔ بلاغیون، صاحب *درّهٔ نجفی*، ذولسانین را همان ملمّع دانسته که صنعت دیگری است و

با ذواللّسانین (ذولسانینِ) منسوب به امیرخسرو تفاوت دارد؛ زیرا ملمّع یا ذولسانین بنا به تعریف *درّهٔ نجفی* آن است که «مصرعی را پارسی و مصرعی را عربی گویند و لسان دیگر هم ممکن است، اختصاص به فارسی و عربی ندارد» (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۰ و ۱۶۱).

۲-۲. ایهام ذوالوجوه: این صنعت و دو صنعت بعدی، یعنی «ترجمةاللّفظ» و «ردیف‌المعنیین»، گونه‌ای از ایهام‌اند. ایهام، صنعتی نیست که تا زمان امیرخسرو ناشناخته بوده و توسّط وی ساخته شده باشد. آنچه باعث شده نام امیرخسرو در پیوند با این صنعت، تا حدّی بر سر زبان‌ها بیفتد، نوآوری و قدرت‌نمایی او در این بیت است:

پیلتن شاهی و بسیار است بارت بر سریر　　زین مرنج ای ابر و باغ ار گویمت بسیار بار

از واژهٔ ایهام‌مند «بار» در مصراع دوم، در پیوند با سایر واژه‌ها هفت معنا (گرانی و استواری، باردادن و به خدمت پذیرفتن، بارنده، ببار در وجه امر، مرتبه و کرّت، ثمر و نیکوکار) برمی‌آید؛ حال آنکه انگارهٔ رایج دربارهٔ ایهام آن بوده که واژه را یک معنای دورِ پذیرفتنی و یک معنای نزدیکِ ناپذیرفتنی باشد. در *حقایق الحدائق* و *بدایع الافکار*، اشتمال واژه بر سه معنا، ایهام تام نامیده شده است (رامی تبریزی، ۱۳۸۵: ۵۸؛ واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۰). به نظر می‌رسد کاشفی، نخستین کسی است از بلاغیون که با استشهاد به بیت بالا، ذیل صنعت «ایهام ذوالوجوه»، توجّه‌ها را به کار امیرخسرو جلب کرده باشد (نک: کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۰). در *جامع الصّنایع*، ذیل صنعت «ذوالمعانی» که همان ایهام ذوالوجوه در *بدایع الافکار* است، به‌رغم مقتضای مقام، نه از امیرخسرو و نه از بیت او سخنی به میان نیامده و این جای درنگ است؛ زیرا سیف جام هروی را چنان ارادتی به امیرخسرو است که محال می‌نماید مجالی برای نام‌بردن از او و استشهاد به اشعارش فراهم بیاید و از آن پرهیز کند. نویسندهٔ *تذکرهٔ مرآت الخیال* (۱۱۰۲ق) در احوال امیرخسرو، با اشاره به کثیرالتّألیف‌بودن او، به ذکر بیت معروف وی که «در صنعت ایهام ذی‌الوجوه واقع شده و عجب‌تر از آن کسی نگفته است» اکتفا کرده و نوشته است: «این بیتِ امیر را تا امروز هیچ‌کس جواب نتوانست رسانید» (شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۳۹). در *غزالان الهند* به بیان این عبارت که «امیرخسرو دهلوی ایهام را تا هفت معنی رسانید»

(آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۵۱) بسنده شده و در *شعر العجم* هم جز آنکه این صنعت به «محتمل المعانی» تغییر نام داده، کار دیگری صورت نگرفته است.

کسانی که این شگرد بلاغی امیرخسرو را به‌شکلی گزارش کرده‌اند، آشکار است که در برابر آن، احساس شگفتی داشته‌اند و این ناشی از بی‌خبری آنان از منظومهٔ حیرت‌انگیز ایهام‌ها و انواع تناسب‌های واژگانی شعر حافظ بوده است.

از معاصران، نصرالله تقوی، صنعت «بوقلمون» را در کتاب خود بازآورده و توضیح داده است. چنان‌که دیدیم، این صنعت در آثار بلاغی آزاد بلگرامی پیشینه دارد و اینکه بوقلمون را جزو صنایعی دانسته‌اند که برای نخستین‌بار در کتاب *هنجار گفتار* نصرالله تقوی معرّفی شده (کاردگر، ۱۳۹۶: ۵۰)، درست نیست. تقوی پس از تعریف بوقلمون به صنعتی که در آن لفظی برحسب زبان‌های مختلف، معانی متعدّد داشته باشد و کلام با همهٔ آن‌ها معنا بدهد، به بیت معروف امیرخسرو در ایهام ذوالوجوه استشهاد کرده است، با این برداشت تازه که در این بیت، واژهٔ «بار» در عربی به‌معنای نیکوکار و در فارسی به معانی بارنده و میوه است و بیت با هر سه، معنای درستی دارد (تقوی، ۱۳۱۷: ۲۶۷). شایان ذکر است این صنعت با این تعریف، چنان‌که پیش‌تر با ارجاع به *جامع الصّنایع* گفته شد، ذوالمعنیین غامض است نه ابوقلمون.

۲-۳. ترجمةاللّفظ: آنچه بدین نام در *جامع الصّنایع* جزو مخترعات بلاغی امیرخسرو آمده و شبلی نعمانی از آن به‌عنوان «ایجادات خاصّ او» سخن گفته (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۴۹/۲)، صنعتی است که در آن، برگردان عربی یا هندیِ یکی از دو واژه که کنار هم قرار گرفته‌اند، واژهٔ کناری آن می‌شود. در مصراع «سودای رخ تو کُشت ما را»، ترجمهٔ واژه «کُشت» به زبان اردو می‌شود «ما را»؛ یعنی همان واژهٔ کناری‌اش. با این حساب، ایهام ترجمه در کتاب *نگاهی تازه به بدیعِ* سیروس شمیسا (نک: شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۳۹)، کشف تازه‌ای نیست و گذاشتن نامی نو بر صنعتی قدیمی است. البته حدود یک سده پیش از شمیسا، محمّدحسین قریب گرکانی (۱۳۰۵-۱۲۲۲)، از علمای اواخر دورهٔ قاجار، در *ابدع البدایع* و *قطوف الرّبیع فی صنوف البدیع*، صنعت مذکور را ایهام ترجمه

و ایهام‌التّرجمه (قریب گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۰؛ همان، ۱۳۸۹: ۷۴) نام نهاده و طرفه آنکه، در *ابدع البدایع*، آن را از مستدرکات خود دانسته است. افزون بر این، آشنایان با ادبیات فارسی می‌دانند که اگر امیرخسرو در ترجمةاللّفظ کاربلد هم بوده باشد، این صنعت را ساختهٔ او دانستن تا چه اندازه اشتباه است. تنوّقی که امیرخسرو دراین‌باره کرده، آن است که به‌دلیل آشنایی‌اش با زبان‌های مختلف، زبان هندی را نیز در این صنعت دخالت داده و بافت کلام را چنان آراسته است که ترجمهٔ واژه‌ای به زبان هندی، واژهٔ کناری آن بشود، وگرنه پیش از امیرخسرو و هم‌زمان با او، این صنعت بنا بر ترجمهٔ عربی- فارسی واژه، در شعر دَری، نمونه‌های نغز فراوان دارد:

ای چاکری جاه تو را لایق آسمان　　وی بندگی رای تو را در خور آفتاب
(انوری، ۱۳۷۶: ۲۱/۱)

آفتاب، فارسی‌شدهٔ واژهٔ خور (زبان پهلوی) است.

از درون خود مشو بیرون دمی　　نانْت اگر باید همی خور خون دمی
(عطّار، ۱۳۸۵: ۳۸۴، ب۳۳۲۵)

خون، فارسی‌شدهٔ واژهٔ دم (زبان عربی) است.

شود غزالهٔ خورشید صید لاغر من　　گر آهویی چو تو یک‌دم شکار من باشی

خورشید، پارسی‌شدهٔ واژهٔ غزاله (زبان عربی) است.

اگر هم‌جواری واژه‌هایی که میان آن‌ها چنین نسبتی برقرار است، شرط نباشد و فاصله‌افتادن میان آن‌ها جایز باشد، بسیار بیش از این‌ها می‌شود از شعر دَری و از نثر مصنوع پارسی، مثال آورد:

- بر لوح شکستهٔ کشتی، تمنّی جاریهٔ بهشتی پخته (زیدری نسوی، ۱۳۹۹: ۴۱).
- نیم‌شبی راه گرفته می‌راندم و بر عزم خوی اسپ در عَرق نشانده می‌رفت (همان: ۸۶).

۲-٤. ردیف‌المعنیین: ردیف المعنیین که در *جامع الصّنایع* با تعریفی نه چندان دقیق، در فهرست مخترعات امیرخسرو آمده، امکان‌پذیربودنِ دوگانه‌خوانی ردیف به‌شکل مفرد و مرکّب است. به تعبیر مؤلّف، «از یک لفظ ردیف، دو معنی تمام و مفید مستفاد شود» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۶). واعظ کاشفی این صنعت را شبه ایهام نامیده و از یک‌سو با ارائهٔ تعریف بهتری از آن و از دیگر سو با ذکرنکردن عبارتی که بر اختراع این صنعت توسّط امیرخسرو اشاره داشته باشد (نک: کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۱)، حقّ مطلب را درست‌تر ادا کرده است.

۲-۵. عزل‌اللّسان: سیف جام هروی این صنعت را این‌گونه تعریف کرده است: «در خواندن این ترکیب، زبان به کام نمی‌رسد.» او آن را جزو مخترعات بلاغی امیرخسرو آورده است (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۳). کاشفی نام این صنعت را «توصیل» گذاشته و برای آن، به همان ابیات امیرخسرو که در *جامع الصّنایع* آمده، استشهاد کرده (نک: همان: ۱۵۵)، ولی دربارهٔ اینکه این صنعت، اختراع امیرخسرو باشد، سخنی نگفته است. این صنعت را «واصل‌الشّفتین» (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۶۶؛ شمیسا، ۱۳۸۱: ۹۴) و «لب‌پیوند» (کزّازی، ۱۳۷۳: ۱۷۳) نیز نامیده‌اند و عکس صنعت «تفصیل» یا «واسع‌الشّفتین» است. در تفصیل، هنگام خواندن شعر، لب‌ها به یکدیگر برخورد نمی‌کنند و در توصیل، خواندن الفاظ شعر، با برخورد پیاپیِ لب‌ها به یکدیگر همراه است. اگر بخواهیم دقیق دیده باشیم، «معجزة الألسنة و الشفاه» در *شعر العجم* که جزو هنرنمایی بلاغی امیرخسرو آمده (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۴۹/۲)، به صنعت تفصیل شبیه است. بنا بر تلقّی شبلی نعمانی، در معجزة الألسنة و الشفاه، هنگام خواندن شعر، «لب هیچ تکان نمی‌خورد، بلکه الفاظ فقط از حلق خارج می‌گردد» (همان). این دست صنعت‌ها را می‌شود مجموعاً بازی‌های لب و زبان خواند. تا زمان امیرخسرو و حتّی تا یک سده پس از وی، از این صنعت‌ها اگر هم آگاهانه در اشعار به کار رفته باشد، نام و نشانی در کتاب‌های بلاغی نیست و چنان‌که گفته شد، نخستین بار، صاحب *بدایع الافکار* به برخی از آن‌ها توجّه داده است.

امّا در نگاهی ارزیابانه، وقتی می‌توان در این صنعت‌ها جاذبهٔ زیبایی‌شناختی دید که مثلاً این حرکت و حالت لب‌ها و زبان، در تناسب با موضوع شعر، توان القایی داشته و تداعی‌کنندهٔ آن باشد، وگرنه اینکه کلام به‌گونه‌ای ترتیب یافته باشد که لب‌ها و زبان را هنگام خواندن به حرکت درآورد یا نه، به‌خودیِ‌خود چه ارزش زیبایی‌شناختی دارد؟

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت　　لبم از بوسه‌ربایان بَر و دوشش باد

در این بیت از حافظ شیرازی، جداماندن لب‌ها از یکدیگر و بازشدن‌های پیاپی دهان هنگام خواندن مصراع اوّل، تداعی‌کنندهٔ دریدگیِ چشم برای دیدن و بلعیدن یار و جمع‌شدن لب‌ها هنگام خواندن مصراع دوم، تداعی‌کنندهٔ غنچه‌شدگی لب‌ها برای بوسیدن اوست (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۱۹).

همچنین در بیتی از براعت استهلال پرآوازهٔ فردوسی در داستان رستم و سهراب، فراوانی مصوّت‌های بلند و بازماندن پیاپی دهان هنگام خواندن آن، علاوه بر تداعی حرص و سیری‌ناپذیری آدمی، رفتار «آز» را نیز به نمایش درمی‌آورد. در اساطیر ایران، آز پتیاره‌ای است که همواره دهانش برای بلعیدن باز است و اگر چیزی برای بلعیدن نیابد، خود را می‌بلعد.

همه تـــا درِ آز رفتــه فـــراز　　به کس بر نشد این در راز باز

(فردوسی، ۱۳۹۸: ۲۶۱/۱)

۲-٦. قلب‌اللّسان: آن است که مقلوب بیتی فارسی، بیتی عربی شود. در *جامع الصّنایع*، *سبحة المرجان* و *شعر العجم*، اختراع این صنعت به امیرخسرو نسبت داده شده است. آزاد بلگرامی و شبلی نعمانی آن را قلب‌اللّسانین نامیده و برخلاف سیف هروی و شبلی نعمانی که آن را صنعتی جداگانه قلمداد کرده‌اند، آزاد بلگرامی آن را یکی از گونه‌های ابوقلمون در شمار آورده است. تا سدهٔ نهم هجری، مفصّل‌ترین توضیح دربارهٔ صنعت قلب، در *ترجمان البلاغه* (رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۵-۲۰) و پس از آن، در *بدایع الافکار* آمده است؛ امّا نه رادویانی و نه واعظ کاشفی، هیچ‌کدام به این شکل از مقلوب که در آن با قلبِ مصراع‌ها، عبارت‌هایی به زبان عربی یا زبانی دیگر حاصل شود، اشاره نکرده‌اند و گویا چنین شگرد بدیعی در شعر پارسی به نظرشان نرسیده است.

۲-۷. معمّیات: در کتاب‌های بلاغی فارسی، پیشینهٔ پرداختن به معمّا به‌عنوان یک آرایهٔ بلاغی، به *حدایق السّحر* رسیده و اگر لغز یا چیستان را نیز گونه‌ای معمّا بدانیم، به *ترجمان البلاغه* می‌رسد. جای شگفتی نیست که با گذشت زمان، شاعران در این صنعت نیز چون صنعت‌های دیگر، دست‌کاری‌هایی کرده و آن را به‌شکل‌های دیگر درآورده و پیچیده‌تر کرده باشند؛ ازاین‌رو، قرارگرفتن این صنعت در شمار مخترعات بلاغی امیرخسرو، از بابت ابتکار او در ایجاد شکل‌های تازه‌ای از آن است. در *جامع الصّنایع*، سخن‌گفتن دربارهٔ چهار گونه معمّا با نام امیرخسرو همراه است: معمّای مصوّر، معمّای موشّح، معمّای محرّف و معمّای مُبدل.

در معمّای مصوّر، شاعر با بیان مشبّهٌ‌به‌های مناسب، به‌شکلی کنایی، حرفی از حروف الفبا را قصد می‌کند؛ مثلاً از نیزه «الف» را، از ارّه «س» را و از هلال و نعل «ع» را. در معمّای موشّح، از بخشی از واژه، یکی از حروف الفبا به همان شکل که صدا زده می‌شود، استخراج می‌شود و از ترکیب مسمّیات آن‌ها یک نام به دست می‌آید؛ چنان‌که از واژهٔ عمیم حرف «میم»، از واژهٔ رشحی حرف «ح»، از واژهٔ بازپسین حرف «سین» و از واژهٔ مجنون حرف «نون» بیرون می‌آید و جمع مسمّیات این‌ها می‌شود «محسن». معمّای محرّف چنان است که به طریق ایهام، از بیتی که دارای معنای قریب است، با افزودن به حروف یا کاستن از آن‌ها بنا بر شیوه‌نامهٔ رمزآلودی که در بیت آمده، نامی بیرون می‌آید که همان معنای بعیدِ مدّنظر شاعر است. تفاوت معمّای مبدل با معمّاهای قبل، آن است که از برگردان واژه به زبان عربی یا زبان‌های دیگر، نامی که مدّنظر شاعر است برمی‌آید؛ مثلاً واژهٔ آفتاب، ما را به نام «شمس» که مدّنظر شاعر است، رهنمون می‌شود.

سیف جام هروی، اختراع معمّای مصوّر و معمّای موشّح را از اساس به امیرخسرو نسبت داده و در فصل مخترعات بلاغی وی آورده است. او بیرون از این فصل، معمّای محرّف و معمّای مبدل را معمّاهایی دانسته که پیش‌تر وجود داشته‌اند؛ امّا امیرخسرو آن‌ها را لطیف‌تر به کار برده و شکلی نو از آن‌ها را عرضه کرده است؛ چنان‌که معمّای مُبدل

را که بدون وجود قرینه‌ای دالّ بر ناگزیریِ ترجمهٔ لفظ به زبان دیگر مرسوم بوده، به‌شکل معمّای مبدل با قرینه درآورده است (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۱۸۹ و ۱۹۰). انتظار داریم واعظ کاشفی پس از سیف جام هروی، نخستین کسی باشد که دربارهٔ معمّاهای اختراعی امیرخسرو سخن گفته باشد. کاشفی هنگام معرّفی معمّا و گونه‌بندی آن که با اقتباس‌هایی از *حلل مطرّز* همراه بوده، نامی از امیرخسرو و نوآوری‌اش در معمّاسازی نبرده است؛ امّا موقع معرّفی «التوشیحات» و برشمردن شکل‌های بسیار آن، «موشّح مرشّح» را از نوادر صنایع و غرایب بدایع دانسته و گفته است که آن از مخترعات بلاغی امیرخسرو دهلوی است (نک: کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۲۰). موشّح مرشّح همان صنعتی است که پیش‌تر با نام معمّای موشّح در *جامع الصّنایع* آمده است. می‌توان میان ایهام مرکّب در *بدایع الافکار*، با معمّای مصوّر در *جامع الصّنایع* نیز همانندی‌هایی سراغ گرفت؛ امّا در آنجا هم کاشفی از اینکه امیرخسرو دستی در ساختن یا نوکردن این صنعت داشته، حرفی نزده است. آزاد بلگرامی، شبلی نعمانی و شیرعلی‌خان لودی نیز بدین قلمرو، یعنی معمّاهای اختراعی امیرخسرو، ورودی نداشته‌اند.

۲-۸ . حامل موقوف متولّد و مستزاد حامل: «حامل موقوف متولّد» را با نام‌های دیگری از قبیل «حامل موقوف» و «موقوف‌الآخر»، از مخترعات یا موضوعات بلاغی امیرخسرو دانسته (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۶؛ واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۶۰؛ شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۴۹/۲) و همگی به نمونه‌ای که در زیر آورده شده، استشهاد کرده‌اند و شاید از روی دست یکدیگر نوشته باشند. در این صنعت، مصراع‌ها موقوف‌المعانی‌اند تا مصراع پایانی و مصراع پایانی نیز در معنا موقوف به واژهٔ محذوفی است که به حدس فهمیده می‌شود؛ چنان‌که در این شعر، مصراع چهارم، موقوف به واژهٔ محذوف «نبینی» است:

در حُسن تو را کسی نماند الّا خورشید که هر صبح برون آید تا
خدمت کند و پای تو بوسد امّا بینی تو به‌سوی او چو پا بوسد یا

تفاوت این صنعت با «ارصاد و تسهیم» در آن است که اوّلاً ارصاد و تسهیم در یک بیت اتّفاق می‌افتد و ثانیاً واژه‌ای که به حدس فهمیده می‌شود، محذوف نیست.

توجّه به موقوف‌المعانی در شعر، در کتاب‌های *المعجم*، *معیار جمالی* و *حقایق الحدائق* پیشینه دارد و بلاغیون، تحت عنوان‌های «تضمین»، «ترشیح» و «موقوف»، به گزارش آن پرداخته‌اند. در *حقایق الحدائق*، نُه گونه موقوف بررسی شده و برای آن‌ها شواهدی آمده است؛ ازاین‌رو، آنچه باعث می‌شود ادّعاهای مذکور در خصوص اختراع امیرخسرو در این حوزه را تحمّل کنیم، صرفاً تصرّفی است که او در این صنعت کرده و در سرودهٔ چهاربیتی بالا، مصراع‌های اوّل تا سوّم را به یکدیگر موقوف داشته و مصرع چهارم را بی آنکه معنای آن در مصراعی دیگر تکمیل شود، موقوف گذاشته است.

همچنین بر بنیاد تصرّفی که امیرخسرو از بابِ موقوف‌ساختن مصراع‌ها به یکدیگر در مستزاد کرده، اختراعِ گونه‌ای از آن، موسوم به «مستزاد حامل» (نک: سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۱۹۷) یا «مستزاد موقوف» (نک: واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۶۲) به او نسبت یافته است. در این صنعت (یا قالب شعری)، ابیات در معنا موقوف به الفاظ مستزادند و بدون آن‌ها ابیات یا بیت پایانی شعر، در معنا ناقص است؛ حال آنکه، به ادّعای مؤلّفان *جامع الصّنایع* و *بدایع الافکار*، در مستزاد به شیوهٔ متقدّمان، ابیات در معنا کامل بودند و الفاظ مستزاد، حکم زینت شعر را داشتند و نبودشان خللی در معنا ایجاد نمی‌کرد.

۲-۹. فارس‌العراب، تسجیع لفّ و نشر، مبادلةالرّأسین، ضمن‌اللّفظ، نثراللّفظ: این پنج صنعت را فقط موّلف *جامع الصّنایع*، ساختهٔ امیرخسرو دانسته است. «فارس‌العراب» آن است که الفاظ شعر یا نثر، همگی عربی باشند. در «تسجیع لفّ و نشر» که آمیختن لفّ و نشر به سجع است، فضل تقدّم با دیگران، از جمله عبدالواسع جبلی است؛ امّا امیرخسرو علاوه بر آنکه به شعر عبدالواسع جبلی در این صنعت جواب داده، در شعری دیگر، با تصرّفاتی در این صنعت، آن را به طرز جدیدی بیان کرده است:

کجا خیزد چو تو سروی جوان و نازک و نوبر　　شکرگفتار و شیـــــرین‌کار و گل‌رخســـار و مه‌پیکر
نباشد چون لب و اندام و گیسو و برت هرگز　　شکر شیرین و گل رنگین و شب مشکین و صبح انور
(سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۹)

همچنین سیف جام هروی، خود با پیش چشم داشتن اشعار بالا، اشعاری در صنعت «ترصیع لفّ و نشر» ساخته است. در «مبادلةالرّأسین»، اوّلین حرفِ دو لفظ مجانس با یکدیگر مبادله می‌شود؛ مثلاً در مصراع «گر رسم کرم داری در کوچه درم کاری»، حرف اوّل «کرم» و «درم» و نیز حرف اوّل «داری» و «کاری» مبادله شده است. آشکار است که اگر قرار باشد چنین مواردی را صنعت و ارائه‌دهندگانشان را مخترع بنامیم، تا چه اندازه باید سیاههٔ اختراعات بلاغی را گسترش دهیم. شایسته است مواردی از این دست را که احتمالاً جز یکی دو نمونهٔ بی‌روح نیز ندارند، نوعی کاربرد در صنعت‌های موجود بدانیم و از آن‌ها بگذریم.

در ادامه، هروی با اذعان به تقدّم سوزنی سمرقندی (ف.۵۶۲ یا ۵۶۹ق) در «نظم‌النّثر»، این صنعت را با توجّه به تصرّفاتی که امیرخسرو در آن کرده، جزو مخترعات او آورده است. تعریف سیف هروی از این صنعت، آن است که قطعات نثر و از جمله مکتوبات، با همان چینش واژه‌ها منظوم شود. این صنعت را ازاین‌رو که در آن، بخشی از واژه‌های انتهای مصراع، در آغاز مصراع بعد می‌آید، می‌توان همان آرایهٔ «مُدرج» تلقّی کرد که در ادبیات انگلیسی به Broken Rhyme مشهور است و کاربرد آن در شعر عربی، بسیار بیشتر از شعر فارسی است. در کتاب‌های بلاغی فارسی، قدیمی‌ترین اشاره به این صنعت را در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* (پس از ۶۲۸ق) می‌توان دید. آنجا که شمس قیس در بیان اوصاف ناپسندیده که در کلام منظوم آید، به توضیح «تضمین» پرداخته و یکی از وجوه آن را این دانسته که بخشی از واژه در آغاز مصراع بعد بیاید. شمس قیس این جنس مضمّن را در شعر عرب قبیح می‌داند؛ ولی در شعر فارسی، آن را خالی از مزه ندانسته و نوشته است: «چون در اشعار پارسی، این جنس تفریقات الّا در نظمی که بر سبیل هزل [و ظرافت] گویند، نیفتد[...] توقیف معانی ابیات [بر یکدیگر] چندان قبیح نباشد که آن را در معایب شعر باید آورد، بلکه ازین جنس افتد که سخت بدیع و نادر باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۲۹۱-۲۹۳).

در *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی* که با پیش‌رو داشتن *المعجم* نوشته شده است، با انتقاد به نظر شمس قیس رازی بیان شده که تضمین انواعی دارد و «هیچ نوع از آن مستهجن نیست و آنچه اساتذهٔ مقدّم، این نوع را در عیوب قوافی آورده‌اند، بی‌توجیه است» (شمس فخری، ۱۳۸۹: ۲۳۶ و ۲۳۷).

«ضمن‌اللّفظ» به‌مثابهٔ یکی دیگر از صنعت‌های ساخته‌شدهٔ امیرخسرو به ادّعای مؤلّف *جامع الصّنایع*، از دو دیدگاه جای تأمّل دارد: از بابت توجّهی که برای نخستین‌بار در کتاب‌های بلاغی فارسی به این صنعت شده و نیز از بابت سهل‌انگاری در استشهادنکردن به شعر حافظ در ذیل آن، به‌عنوان پادشاه بی‌همتای این قلمرو. در این صنعت، الفاظ می‌توانند متضمّن الفاظ دیگری باشند که با یکدیگر از جهاتی تناسب دارند؛ مثلاً در بیتِ

در حلقهٔ خدّام کمر مردانه مشکل که تو بی‌درنگ بستن خواهی

الفاظ «خدّام» و «مردانه»، متضمّن الفاظ متناسب «دام» و «دانه» و الفاظ «مشکل» و «درنگ»، متضمّن الفاظ متناسب «مشک» و «رنگ» هستند (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۱۳).

این قبیل شیرین‌کاری‌های زیبایی‌شناسیک در شعر حافظ پنهان نمانده و در روزگار ما برخی از پژوهشگران بدان راه برده و بر آن نام‌هایی چون «تصحیف تناسب» (ضیایی حبیب‌آبادی، ۱۳۸۱) نیز گذاشته‌اند. «در نظم و نثر قدیم فارسی، گاه در یک مصراع یا یک بیت یا یک عبارت، دو کلمه یا بیشتر یافته می‌شود که اگر تغییری در نقطه‌ها یا حرکات یا نقطه‌ها و حرکات یکی از این دو کلمه یا چند کلمه داده شود یا همزه‌ای حذف گردد یا سرکشی افزوده یا کاسته شود، میان آن دو یا چند کلمه، نوعی تناسب (مراعات نظیر، طباق و...) حاصل می‌آید که زیباست و حافظ به ایجاد این‌گونه زیبایی رغبتی دارد. این صنعت از جمله زیبایی‌هایی است که محقّقان شعر حافظ -ظاهراً- بدان التفاتی نداشته‌اند» (سروشیار، ۱۳۷۸: ۶۰). بنا بر آنچه گفته شد، وجود این صنعت در

شعر پیشینیان و تجلّی نغزترین نمونه‌های آن در شعر حافظ، اعتبار ادّعای اختراع آن توسّط امیرخسرو را مخدوش می‌سازد.

۲-۱۰. وصل‌الحروفین و اربعةالحرف: در ابتدای این جستار گفته شد که به اذعان شبلی نعمانی، برخی از صنعت‌هایی که او ذیل هنرآزمایی‌های امیرخسرو آورده، پیش‌تر وجود داشته‌اند و امیرخسرو از بابت قدرت‌نمایی در کاربرد آن‌ها در آثار خویش، در آن صنایع، نام‌بردار شده است. وصل‌الحروفین و اربعةالحرف که مصداق‌های اعنات یا لزوم مالایلزم‌اند، از همین دست صنعت‌ها هستند که اگرچه اختراع امیرخسرو نبوده‌اند، او توانسته برای آن‌ها نمونه‌های خوبی ارائه دهد. در وصل‌الحروفین، الفاظ به‌تمامی از حروفِ به هم چسبیده تشکیل یافته‌اند. اربعةالحرف نیز چنان است که در نظم یا نثر، تنها از چهار حرف «ا»، «و»، «ه» و «ی» استفاده شده باشد. به گفتهٔ شبلی نعمانی، این صنعت، «جزو مفاخر امیر شمرده شده و چندین سطر عبارت بامعنی در این صنعت نوشته» (شبلی نعمانی، ۱۳۶۸: ۱۴۹/۲). هرچند حق آن است که این صنعت‌ها و مشابهات آن‌ها مثل «رقطا»، «اسنان منشار»، «تدبیج»، «تحت‌النقاط»، «فوق‌النقاط» و... را سوءتفاهم‌هایی دربارهٔ معاییر زیبایی‌شناختی شعر و تفنّن‌هایی از سر بی‌دردی بدانیم. برخی بر این‌ها نام «سخن‌بازی» گذاشته‌اند (محبّتی، ۱۳۸۶: ۱۸۴).

جدول ۱- صنعت‌های بدیعی که اختراع آن‌ها به امیرخسرو دهلوی نسبت یافته است

جامع الصّنایع (قبل از ۷۷۸ق)	بدایع الافکار (۸۷۵-۹۱۰ق)	سبحهٔ المرجان (۱۱۷۷ق)	غزالان الهند (۱۱۷۸ق)	شعر العجم (قبل از ۱۳۳۲ق)
دورویی	ذواللّسانین* مضمون اللّغتین* مصحّف ذواللّسانین	ابوقلمون- ذوالوجهین	البوقلمون	دو رو
	ایهام ذوالوجوه*		ایهام در هفت معنا	محتمل‌المعانی
ترجمةاللّفظ				ترجمةاللّفظ
ردیف‌المعنیین	شبه ایهام*			

عزل‌اللّسان	توصیل*			معجزة الألسنة و الشفاه
قلب‌اللّسان		قلب اللّسانین		قلب‌اللّسانین
معمّای مصوّر	معمّای مصوّر*			
معمّای موشّح	موشّح مرشّح			
معمّای محرّف				
معمّای مبدل				
حامل موقوف متولّد	حامل موقوف			موقوف‌الآخر
مستزاد حامل	مستزاد موقوف			
فارس‌العراب، تسجیع لفّ و نشر، مبادلةالرّأسین، ضمن‌اللّفظ، نثراللّفظ				
				وصل‌الحروفین، اربعةالحرف

نشانهٔ ستاره در بالای برخی صنعت‌ها به‌معنای تصریح‌نشدن به نام امیرخسرو در آن کتاب است.

نتیجه‌گیری

امیرخسرو دهلوی، شخصیتی فرهنگی- ادبی است که به پیروی و سرمشق‌گیری از دستاوردهای پیشینیان اکتفا نکرده و کوشیده است در قلمروهایی نظیر موسیقی و بلاغت نیز نوآوری‌هایی داشته باشد. در این دو قلمرو کامروا بوده و توانسته ایجاد مقام‌های موسیقیایی، ابداع برخی سازها و اختراعاتی در صنایع بدیعی را به نام خود ثبت کند. گذشته از سخنان امیرخسرو در مقالهٔ سوم *رسائل الاعجاز* دربارهٔ اختراع صنعت‌های تازه توسّط او یا تصرّفاتش در صنعت‌های قدیمی به رسم جدید، دست‌کم در چهار اثر از آثار بلاغی فارسی، دربارهٔ مخترعات بلاغی امیرخسرو سخن گفته شده است: *جامع*

الصّنایع و الاوزان نوشتهٔ سیف جام هروی، *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* نوشتهٔ ملّاحسین واعظ کاشفی، *سبحهٔ المرجان فی آثار هندستان* و *غزالان الهند* نوشتهٔ آزاد بلگرامی و *شعر العجم نوشتهٔ* علّامه شبلی نعمانی.

در برخی از این آثار، فصلی مجزّا به مخترعات بلاغی او اختصاص یافته و در برخی دیگر به‌طور پراکنده و ذیل معرّفی صنایع، به نوآوری‌های امیرخسرو اشاره و به قطعاتی از شعر او استشهاد شده است. استبعادی ندارد که در آثار بلاغی دیگر، غیر از چهار اثر پیش‌گفته نیز گهگاه مطالبی دراین‌باره به چشم بیاید که عمدتاً هم رونوشت‌برداری از آرای هروی، کاشفی، آزاد بلگرامی و شبلی نعمانی است.

برخی از مخترَعات بدیعی منتسب به امیرخسرو عبارت‌اند از: ذواللّسانین (دورویی)، ایهام ذوالوجوه، ترجمةاللّفظ، ردیف‌المعنیین، عزل‌اللّسان، قلب‌اللّسان، حامل موقوف متولّد، مستزاد موقوف، فارس‌العراب، تسجیع لفّ و نشر، مبادلةالرّأسین، ضمن‌اللّفظ و نثراللّفظ.

ابداعات امیرخسرو در بدیع که از اظهار فضل و ابراز ورزیدگی و مهارت در سخن‌آوری نیز تهی نبوده است، سه گونه‌اند: ۱. اختراع صنایع تازه؛ ۲. تصرّف در صنایع بدیعی موجود و ارائهٔ شکل تازه‌ای از آن‌ها؛ ۳. التزام صنایع مهجور و به دست دادن نمونه‌های درخور برای صنعت‌هایی که اگرچه پیش‌تر وضع شده‌اند، به‌دلیل دشواری، چنان‌که باید و شاید کسی از عهده‌شان برنیامده است.

نگاه دوقطبی به موضوع و درست یا نادرست ارزیابی‌کردن آرای بلاغیون در انتساب برخی ابداعات بدیعی به امیرخسرو، حقّ مطلب را چنان‌که باید و شاید ادا نمی‌کند؛ مثلاً «ذوالمعنیین غامض» را اگر از این نظر بنگریم که چیزی جز ایهام نیست، در انتساب اختراع آن به امیرخسرو به دیدهٔ تردید و تعجّب می‌نگریم و اگر در آن حتّی به‌عنوان شکلی از ایهام، نوعی نوآوری سراغ بگیریم، امیرخسرو را مخترع آن خواهیم دانست؛ ازاین‌رو، ترجیح داده شد به‌جای ارزیابی دوگزینه‌ای آرای بلاغیون، زیر هر صنعت با بیان پیشینهٔ احتمالی آن در کتاب‌های بلاغی فارسی، انتساب اختراع آن به امیرخسرو توصیف و تحلیل شود.

از این نکته نیز نباید غفلت کرد که بخشی از وجههٔ امیرخسرو دهلوی در ابداعات بدیعی و شگفتی افراد از هنرنمایی‌های او را باید به حساب توجّه امیرخسرو به زبان هندی و نقش‌آفرینی آن در تازگی‌بخشیدن به صنعت‌های موجود گذاشت.

منابع

- آزاد بلگرامی، غلامعلی (۲۰۱۵م)، سبحة **المرجان فی آثار هندِستان**، به‌کوشش محمّد سعید الطریحی، بیروت: دارالرافدین.

- ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، **غزالان الهند**، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر.

- اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، **مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۷، شمارهٔ ۱۳، صص ۷-۳۲.

- امیرخسرو دهلوی، ابوالحسن یمین‌الدّین (۱۳۶۱)، **دیوان امیرخسرو دهلوی**، تصحیح سعید نفیسی، به‌کوشش م. درویش، تهران: جاویدان.

- انوری، علی‌بن‌محمّد (۱۳۷۶)، **دیوان انوری**، تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی، چ۵، تهران: علمی و فرهنگی.

تاریخ سیستان (۱۳۸۱)، تصحیح محمّدتقی بهار، تهران: معین.

- تقوی، نصرالله (۱۳۱۷)، **هنجار گفتار**، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

- جامی، نورالدّین عبدالرّحمان (۱۳۸۱). **بهارستان**، تصحیح اسماعیل حاکمی، چ۴، تهران: اطّلاعات.

- حافظ، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۶۲)، **دیوان حافظ**، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چ۳، تهران: خوارزمی.

- حسینی نیشابوری، امیر برهان‌الدّین عطاءالله محمود (۱۳۸۴)، **بدایع‌الصّنایع**، تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

- رادویانی، محمّدبن‌عمر (۱۳۶۲)، **ترجمان‌البلاغه**، تصحیح احمد آتش، چ۲، تهران: اساطیر.

- رامی تبریزی، شرف‌الدّین حسن‌بن‌محمّد (۱۳۸۵)، **حقایق‌الحدائق**، تصحیح سیّدمحمّدکاظم امام، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸)، **دفتر ایّام: مجموعهٔ گفتارها، اندیشه‌ها و جست‌وجوها**، چ۴، تهران: علمی.

- زیدری نسوی، شهاب‌الدّین محمّد خرندزی (۱۳۹۹)، **نفثةالمصدور**، تصحیح امیرحسن یزدگردی، تهران: طوس.

- سروشیار، جمشید (۱۳۷۸)، **بسوخت دیده ز حیرت: نقدی به تصحیح جدیدی از دیوان حافظ**، نشر دانش، سال ۱۶، شمارهٔ ۹۴، صص ۵۵-۷۱.

- سیف جام هروی (۱۳۹۹)، **جامع الصّنایع و الاوزان**، تصحیح زینب صادقی‌نژاد، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، **موسیقی شعر**، چ۱۳، تهران: آگه.

- _____ (۱۳۸۷)، **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، چ۵، تهران: سخن.

- شمس فخری اصفهانی (۱۳۸۹)، **معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی**، تصحیح یحیی کاردگر، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

- شمس قیس رازی (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: زوّار.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **نگاهی تازه به بدیع**، چ۱۳، ویراست دوم، تهران: فردوس.

- شیرعلی‌خان لودی (۱۳۷۷)، **تذکرهٔ مرآت‌الخیال**، تصحیح حمید حسنی و بهروز صفرزاده، تهران: روزنه.

- صحرایی سرمزده، فاطمه (۱۳۹۴)، **بلاغت توریه و تفاوت آن با توجیه و کنایه**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۶، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۰۳-۱۱۶.

- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: فردوس.

- ضیایی حبیب‌آبادی، فرزاد (۱۳۸۱)، **تصحیف تناسب در شعر حافظ**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۵۶ و ۵۷، صص ۵۴-۶۷.

- عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۸۵)، **منطق‌الطّیر**، تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چ۳، تهران: سخن.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **نقد ادبی در سبک هندی**، ویراست دوّم، تهران: سخن.

- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۹۸)، **شاهنامه**، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، چ۴، تهران: سخن.

- کاشفی، کمال‌الدّین حسین واعظ (۱۳۶۹)، **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، تصحیح میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران: مرکز.

- کاردگر، یحیی (۱۳۹۶)، **فنّ بدیع در زبان فارسی: بررسی تاریخی- تحلیلی صنایع بدیعی از آغاز تا امروز**، تهران: صدای معاصر.

- کزّازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۳)، **زیباشناسی سخن فارسی: بدیع**، تهران: کتاب ماد.
- قریب گرکانی، محمّدحسین (شمس‌العلما) (۱۳۸۹)، **قطوف الرّبیع فی صنوف البدیع**، تصحیح مرتضی قاسمی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- _____ (۱۳۷۷)، **ابدع‌البدایع**، تصحیح حسین جعفری، تبریز: احرار.
مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۹۲)، **بنگاله در قند پارسی: گفتارهایی در روابط فرهنگی ایران و هند**، تهران: سخن.
- محبّتی، مهدی (۱۳۸۶)، **بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن**، چ۲، تهران: سخن.
- مستعلی پارسا، غلامرضا و حمیدرضا حافظیان (۱۳۹۵)، **ضرورت تصحیح دوبارهٔ دیوان امیرخسرو دهلوی**، فصلنامهٔ مطالعات شبه قارّه، سال ۸، شمارهٔ ۲۸، صص ۹۱-۱۰۶.
- میرزاخان بن فخرالدّین محمّد (۱۳۵۴)، **تحفة الهند**، ج۱، تصحیح نورالحسن انصاری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- نجفقلی میرزا (آقا سردار) (۱۳۶۲)، **درّهٔ نجفی**، تصحیح حسین آهی، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
- نظامی عروضی، احمدبن‌عمر (۱۳۲۷)، **چهار مقاله**، تصحیح محمّد قزوینی، چ۲، تهران: کتاب‌فروشی اشراقی.
- نعمانی، شبلی (۱۳۶۸)، **شعر العجم**، ترجمهٔ سیّدمحمّدتقی فخر داعی گیلانی، تهران: دنیای کتاب.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

journal of
Linguistic and Rhetorical Studies
Semnan University

The Analysis of the Motif of the "Thom on the Wall" In the Collection of Lyric Poems of Sa'eb

Morteza Ghasemi1*/ **Hosein Hasanrezaei**2/**Noshin Ghasemi**3

1: Assistant Professor of Persian Language and Literature at Farhangian University: Corresponding Author (morteza_ghasemi59@yahoo.com)

2: Assistant Professor of Persian Language and Literature at Farhangian University

3: Master of Persian literature

Nowadays, in stylistic studies, as well as in the criticizing and analyzing of literary works, the study of motives is one of the important factors of cognition styles and one of the main instruments of measurement and critique in terms of their frequency and function. Among the styles of Persian poetry, The Indian style and among the Indian style poets, Saeb came to enjoy the motif as one of the most prominent features of the Indian style and Sa'eb poetry. In this research, Motif, means the words by which the poet relies on illustration, theme design, and the creation of associate network, such as dew, bubbles, tear of kebab and paper flowers. “Thom on the wall” is one of the most popular motifs with more than 90 repetitions in Sa'eb poetry. Based on the various features and aspects of this motif, he created various themes and images. In this paper the researcher applied a descriptive-analytic method to analyze the illusion cluster of this element to study the of Sa'eb's image on its basis.

Key words: Indian Style, Sa'eb, Motif of the Thom on the wall, Image, Associate network.

- Ghasemi, M., Hasanrezaei, Hosein., Ghasemi, Noshin. (2023). The Analysis of the Motif of the "Thom on the Wall" In the Collection of Lyric Poems of Sa'eb, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies of Semnan University*, 13(30), 295-320.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.25800.2031

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۲۹۵ـ ۳۲۰ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۰/۱۰/۱۶ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۴/۱۳ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۱

تحلیل بن‌مایهٔ «خار سر دیوار» در غزلیات صائب

مرتضی قاسمی* ۱ / حسین حسن‌رضایی ۲ / نوشین قاسمی ۳

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان (نویسندهٔ مسئول) morteza_ghasemi59@yahoo.com

۲: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

۳: کارشناس ارشد ادبیات فارسی

چکیده: *امروزه در مطالعات سبک‌شناختی و نیز نقد و تحلیل آثار ادبی، بررسی بن‌مایه‌ها (موتیف یا موتیو) از نظر بسامد و کارکرد آن‌ها، یکی از ارکان مهم شناخت سبک و از ابزارهای اصلی سنجش و نقد به شمار می‌رود. در میان سبک‌های شعر فارسی، سبک هندی و از بین شاعران سبک هندی، صائب در بهره‌گیری از بن‌مایه سرآمد است؛ به‌گونه‌ای که این امر، یکی از برجسته‌ترین خصایص سبک هندی و شعر صائب قلمداد می‌شود. در این جستار، منظور ما از بن‌مایه، واژگان، ترکیب‌ها، تصویرها، عبارت‌های کلیشه‌ای یا هر عنصر تکرارشونده‌ای است که شاعر بر محور آن‌ها تصویرسازی، مضمون‌پردازی و ایجاد شبکهٔ تداعی می‌کند. «خار سر دیوار» از بن‌مایه‌های پرکاربرد با بیش از نود بار تکرار در شعر صائب است. او بر اساس ویژگی‌ها و جنبه‌های مختلف این بن‌مایه، مضامین و تصاویر متعدّد و متنوّعی آفریده که در این مقاله کوشیده‌ایم با روش توصیفی-تحلیلی، خوشهٔ خیال این عنصر و تصویرگری صائب بر محور آن را تجزیه و تحلیل و بررسی کنیم. دستاورد پژوهش، نشانگر آن است که صائب به‌مدد قدرت تخیّل شگفت‌انگیزش، از منظرهای متفاوت به یک پدیدهٔ واحد می‌نگرد و در هر نگاه، معنایی تازه بر آن می‌افزاید و مضمونی نو می‌آفریند.*

کلیدواژه: *سبک هندی، صائب، بن‌مایه، موتیف، تصویر، شبکهٔ تداعی، خار سر دیوار.*

- قاسمی، مرتضی؛ حسن رضایی، حسین؛ قاسمی، نوشین (۱۴۰۲) تحلیل بن‌مایهٔ «خار سر دیوار» در غزلیات صائب. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۲۹۵-۳۲۰ .

Doi: 10.22075/jlrs.2022.25800.2031

مقدّمه

با تغییر اوضاع سیاسی- اجتماعی و روی کار آمدن صفویان، سبک هندی برای نوجویی، نوگرایی و گریز از تقلید و تکرار و ابتذال که دامن‌گیر شاعران عصر تیموری شده بود، به وجود آمد. بنیان این سبک بر کشف مضمون تازه و خلق «معنی بیگانه» استوار است؛ تا جایی که می‌توان آن را هدف غایی شاعران هندی‌گوی دانست؛ ازاین‌رو، آن‌ها تمام تلاش خود را صرف تازگی خیال‌ها و تعدّد و تنوّع تصویرها می‌کردند و در این زمینه، از ابزارهای مختلف بهره می‌جستند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها، استفادهٔ حداکثری از بن‌مایه‌ها (موتیف یا موتیو) است. «در هیچ دوره‌ای به‌اندازهٔ روزگار صفویه، موتیوها در پدیدآمدن شعر، نقش بنیادین نداشتند» (خاکپور، ۱۳۹۲: ۳۷).

در غزلیات صائب، هم بن‌مایه‌های قدیمی و کلیشه‌ای و هم بن‌مایه‌های جدید، بسیار به چشم می‌خورد. یکی از زمینه‌ها و موضوعات شایان بررسی در شعر صائب، کشف بن‌مایه‌های نو و معرّفی و تحلیل آن‌هاست. در این مقاله، نگارندگان به معرّفی «خار سر دیوار» به‌عنوان یکی از بن‌مایه‌های نوظهور در غزلیات صائب پرداخته‌اند. گفتنی است اگرچه این بن‌مایه در اشعار کلیم کاشانی و طالب آملی کاربرد دارد، صائب بسیار بیشتر از آن‌ها از این بن‌مایه سود جسته است.

پیشینهٔ تحقیق

ضرورت پرداختن به بن‌مایه‌ها در شعر سبک هندی، به‌عنوان یک مشخّصهٔ سبکی، بر کسی پوشیده نیست. این امر دربارهٔ شعر صائب، به‌عنوان برجسته‌ترین شاعر شاخهٔ ایرانی سبک هندی، بیشتر ضرورت دارد؛ زیرا باعث شناخت بیشتر سبک و شیوهٔ سخنوری این شاعر بزرگ و قدرت تخیّل و کشف معنی بیگانه یا معنی نازک و گاه معنی دور می‌شود. در این زمینه، مقالاتی نگاشته شده، ولی دربارهٔ خار سر دیوار تاکنون هیچ پژوهشی انجام نشده است. برخی از مهم‌ترین منابع نزدیک به کار ما عبارت‌اند از:

شفیعی کدکنی (۱۳۶۶)، در کتاب *شاعر آینه‌ها*، تعریفی اجمالی از بن‌مایه یا موتیو ارائه کرده و سپس از کوشش شاعران سبک هندی برای واردکردن موتیوهای جدید به قلمرو شعر و نیز گسترش موتیوهای قدیمی سخن گفته است. وی همچنین در بخش

پایانی کتاب، فرهنگی از موتیوهای جدید و قدیمی گسترش‌یافته در سبک هندی ارائه کرده است. این اثر برای پژوهش‌های بعد از خود، یکی از مراجع اصلی به شمار می‌رود. جواد مرتضایی (۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل موتیوهای نو و سنّتیِ همراه با تغییر زاویهٔ دید در شعر صائب»، با بررسی پنجاه غزل صائب (از قوافی مختلف)، به اجمال و اختصار، به معرّفی هفت موتیو سنّتی و یازده موتیو جدید در شعر صائب پرداخته است. وی پس از نقل معنی هر موتیو از *فرهنگ اشعار صائب* یا *لغت‌نامهٔ دهخدا*، یک بیت از *دیوان صائب* را به‌عنوان شاهد آورده است. خلیل حیدری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «شبکهٔ تداعی خیال در غزلیات کلیم کاشانی»، معتقد است کلیم، موتیف‌ها را از حاشیه به مرکز خیال‌بندی و خیال‌آفرینی آورده است. وی پس از تعریف موتیف، به ذکر برخی موتیف‌ها در شعر کلیم، از جمله کاغذباد، کاغذ آتش‌زده، رنگ پریده، آبله، بسمل، سیلاب و سوزن می‌پردازد. یکی از موتیف‌های نقل‌شده، خار سر دیوار است که دربارهٔ آن می‌نویسد: «خار سر دیوار از موتیف‌های سبک هندی است و قبل از کلیم، در شعر طالب آمده است.» سپس سه بیت از اشعار کلیم را نقل می‌کند. خاکپور (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نگاه انتقادی و تحلیلی به جایگاه معنایی و ساختاری چند موتیو در شعر صائب»، سعی کرده است ضمن تحلیل جایگاه ساختاری و معنایی برخی از موتیوهای غریب و مهجور در شعر صائب، اهمیت و تأثیر آن‌ها را در چگونگی به وجود آمدن مضمون‌های باریک و برقراری پیوند تقابلی نشان دهد. او پس از معرّفی هر موتیو، زنجیرهٔ تداعی (مجموع واژگان مرتبطی را که هر موتیو همراه خود در بیت حاضر می‌کند) را نیز مشخّص کرده و برای هر موتیو، چند بیت به‌عنوان شاهد از *دیوان صائب* آورده است. سرور یعقوبی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بن‌مایه‌های دریایی در تصویرهای شعری صائب تبریزی»، به معرّفی و تحلیل اجمالی موتیوهای مرتبط با دریا از قبیل دریا، موج، حباب، کرانه، صدف و... در شعر صائب پرداخته است. عصمت اسماعیلی (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی موتیو خط در دیوان نظیری و غزل‌های صائب»، موتیو خط را در شعر این دو شاعر بررسی کرده است. فریدون طهماسبی (۱۳۹۹) در مقالهٔ

«تحلیل و بررسی بن‌مایهٔ حباب و کارکردهای تعلیمی در شعر صائب تبریزی»، به پرکاربردترین بن‌مایهٔ شعر صائب از منظر اخلاقی پرداخته و به عناصری چون اسیر هوا بودن حباب، پوچ‌بودن، بادپیمایی، سبک‌سری، سر به باد دادن، بی‌مغزبودن، کوتاه‌عمری و ... اشاره کرده و در اثبات آن، ابیاتی از صائب آورده است.

روش پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی است. ابتدا بسیاری از غزلیات صائب برای کشف بن‌مایه‌ها مطالعه شد و سپس از میان بن‌مایه‌های متعدّد، خار سر دیوار انتخاب گردید. پس از آن، از لوح فشردهٔ «دُرج» برای کشف همهٔ ابیات کمک گرفته شد و با *دیوان صائب* به‌تصحیح محمّد قهرمان، مطابقت انجام گرفت.

۱. بن‌مایه

بن‌مایه (موتیف یا موتیو) اصطلاحی است که در حوزه‌های مختلف از قبیل موسیقی، نقّاشی، هنرهای تجسّمی و نمایشی و ادبیات (شعر و داستان)، کاربرد، تعاریف و مصادیق متفاوتی دارد.[۱] در اینجا با ذکر دو تعریف و جمع‌بندی آن، به موضوع اصلی خود می‌پردازیم. در *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، در تعریف بن‌مایه آمده است: «بن‌مایه یا موتیف (موتیو) در ادبیات، عبارت است از درون‌مایه، تصویر خیال، اندیشه، عمل، موضوع، وضعیت و موقعیت، صحنه، فضا و رنگ یا کلمه و عبارتی است که در اثر ادبی واحد یا آثار ادبی مختلف تکرار شود» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ذیل بن‌مایه). محمود فتوحی در کتاب *سبک‌شناسی* خود، بن‌مایه را چنین تعریف کرده است: «بن‌مایه عبارت است از هر عنصر تکرارشونده در اثر ادبی که حساسیت‌آفرین باشد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۶).

در این مقاله، منظور از بن‌مایه، واژگان، ترکیب‌ها، تصویرها، عبارت‌های کلیشه‌ای یا تکیه‌کلام و به عبارتی، هر عنصری است با بسامد زیاد که شاعر بر محور آن‌ها به‌طور متعدّد و متنوّع، تصویرسازی، مضمون‌پردازی و ایجاد شبکهٔ تداعی می‌کند؛ مانند زلف، شبنم، گل، حباب، شمع، آینه، گردباد، سرمه، اشک، سرو، کاغذباد، گل کاغذی،

۱. برای تعاریف مختلف بن‌مایه، علاوه بر فرهنگ‌های متعدّد، می‌توان به مقاله‌های «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟» نوشتهٔ محمّد تقوی و الهام دهقان، «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها و کارکردها» از محمّد پارسانسب و «مضمون، مایهٔ غالب و نماد» از کلود دو گرو با ترجمهٔ احمد سمیعی مراجعه کرد.

مخمل، مسواک و... .

پس از تعریف اجمالی بن‌مایه، به توضیح ویژگی‌های مهمّ آن می‌پردازیم. نخستین و اصلی‌ترین ویژگی بن‌مایه، تکرارشوندگی است. تکرار، صفت ذاتی بن‌مایه است؛ یعنی اگر عنصری مکرّر ذکر نشده باشد، آن را نمی‌توان بن‌مایه به شمار آورد. فقط واژگانی می‌توانند بن‌مایه تلقّی شوند که به‌طور مکرّر، دست‌مایهٔ مضمون‌آفرینی و محور تصویرسازی قرار گرفته باشند. برای تکرار، نمی‌توان رقم مشخّصی تعیین کرد. در مطالعهٔ یک اثر، عناصری که بسامد آن‌ها توجّه مخاطب را به خود جلب کند، مصداق تکرار به شمار می‌روند. بسامد بن‌مایه‌ها متفاوت است؛ به‌عنوان مثال، در غزلیات صائب، بن‌مایهٔ «حباب» حدود ۵۰۰ بار، «خمیازه» ۱۵۵ بار، «عینک» ۲۷ بار و «شیشهٔ ساعت» ۸ بار به کار رفته است (بر مبنای جست‌وجو در لوح فشردهٔ دُرج۳ و مطابقت با *دیوان صائب تبریزی*). هرچه بسامد بیشتر باشد، حاکی از علاقهٔ فراوان و نگاه ویژهٔ شاعر به آن شیء یا پدیده است.

دومین ویژگی بن‌مایه، حساسیت‌برانگیزی و جلب‌توجّه است. «یک حادثه به‌خودیِ‌خود موتیف نیست؛ امّا وقتی تکرار می‌شود، حساسیت مخاطب را برمی‌انگیزد و نشان می‌دهد که معنا و مقصودی پشت این تکرار وجود دارد» (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸: ۲۱)؛ ازاین‌رو، خواننده سعی می‌کند با دقّت و توجّه، دلایل این تکرار و جوانب مختلف آن را دریابد که همین جست‌وجو، او را به درک بهتر مفهوم شعر و کشف زوایای پنهان و معانی ضمنی محتمل در آن، رهنمون می‌شود.

ویژگی سوم بن‌مایه، تشخّص‌یافتگی و برجستگی است.[1] این خصیصه نیز مانند ویژگی دوم، نتیجه و حاصل ویژگی اوّل، یعنی تکرارشوندگی است. تکرارِ یک عنصر در یک متن، موجب تمایز و برجستگی آن در مقایسه با دیگر عناصر می‌شود.

نکتهٔ شایان ذکر دیگر این است که بن‌مایه به‌معنی مدّنظر در این مقاله، «نقش

---

۱. در مقالهٔ «بن‌مایه‌های نمادین در شعر سهراب سپهری»، پس از ذکر دو تعریف از بن‌مایه، به دو ویژگی اصلی آن، یعنی «عنصر مهم و برجسته‌بودن» و «تکرارشدن» تأکید شده است (قاسمی، ۱۳۹۸: ۲۷۰).

ساختاردهنده به کلّیت اثر ادبی را ندارد و به بن‌مایهٔ مسلّط... بدل نمی‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۴۱). واژگان تکرارشوندهٔ تصویرساز در شعر، به‌مثابهٔ قطره‌هایی از اقیانوس اثر ادبی هستند که نمی‌توانند کلّیت اثر ادبی را تحت‌الشّعاع خود قرار دهند؛ امّا بن‌مایهٔ مسلّط بر اثر هنری، «مفاهیمی است از نوع تجربه‌های جهان‌شمول که همیشه با آدمی بوده‌اند؛ مثل مرگ، حسد، جنون، عشق، آزادی، عدالت» (همان، ۱۵۱).

گفتیم که بن‌مایه، محور تصویرسازی و ایجاد شبکهٔ تداعی می‌شود. اکنون لازم است برای فهم بهتر مطلب، از دو اصطلاح «تصویر» و «شبکهٔ تداعی»، تعریفی ارائه شود. «تصویر عبارت است از هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۴ و ۴۵).

شبکهٔ تداعی عبارت است از مجموعهٔ تناسب‌ها و پیوندهای لفظی، معنایی و خیالی میان اجزا و الفاظ یک بیت که حاصل آن، بیش از آنکه گزارندهٔ پیام اصلی بیت باشد، توجّه مخاطب را به رابطه‌ها جلب می‌کند و موجب تداعی معانی ناگفته و اشارات ضمنی در ذهن خواننده می‌شود.[۱]

۲. کاربرد و کارکرد بن‌مایه در شعر صائب

از سده‌های آغازین تاریخ شعر فارسی تاکنون، همواره بن‌مایه در شعر حضور داشته است. با تحوّل دوره‌ها و سبک‌ها، ضمن آنکه بن‌مایه‌های جدیدی وارد شعر شده‌اند، بسیاری از بن‌مایه‌های قدیمی همچنان به حیات خود ادامه داده و در اثر کاربردهای مکرّر و کلیشه‌ای، به سنّت‌های ادبی بدل شده‌اند. تا قبل از عهد صفوی و پیدایش سبک هندی، استفاده از بن‌مایه‌ها در ساختن شعر، یک مشخّصهٔ سبکی به شمار نمی‌رفته است؛ «امّا در میان شاعران سبک هندی، این سنّت ادبی تقریباً همه‌گیر بوده و آگاهانه صورت گرفته

۱. در مقالهٔ محمود فتوحی با عنوان «مضمون در فنّ شعر سبک هندی»، تعریف صریح و مستقیمی از شبکهٔ تداعی ارائه نشده است؛ اماً به‌صورت غیرمستقیم و جسته‌وگریخته، مطالبی دربارهٔ شبکهٔ تداعی آمده که نگارندگان مقالهٔ حاضر، با جمع‌بندی آن‌ها به این تعریف دست یافته‌اند.

است و در نتیجه، به‌دلیل بسامد بالا، از ویژگی‌های سبکی محسوب شده است» (اسماعیلی، ۱۳۹۳: ۸). در سبک‌شناسی، آنچه کاربرد یک عنصر را تبدیل به ویژگی سبکی یک شاعر یا یک دورهٔ شعری می‌کند، بسامد و ظهور مکرّر آن است.

کاربرد بن‌مایه در سبک‌های خراسانی و عراقی را هرگز نمی‌توان با سبک هندی مقایسه کرد. در سبک هندی، هم واردکردن بن‌مایه‌های جدید به عرصهٔ شعر و هم استفاده از بن‌مایه‌های قدیمی، بسیار بیشتر و چشمگیرتر از ادوار پیشین است. گویندگان این شیوهٔ سخنوری چون پیوسته به‌دنبال مضمون تازه و معنی ناگفته بودند، به بن‌مایه‌ها به‌عنوان یکی از ابزارهای اصلی در پدیدآوردن شعر نگاه می‌کردند؛ بنابراین، در این سبک، استفاده از بن‌مایه، با علم و آگاهی و برای رسیدن به هدفی مشخّص و از پیش تعیین شده صورت گرفته است؛ درحالی‌که شاعران دوره‌های قبل، اغلب به مقتضای شعر و حال‌وهوای آن، از بن‌مایه‌ها استفاده می‌کردند. در بین شاعران سبک هندی، صائب و بیدل که اوّلی در شاخهٔ ایرانی سبک هندی سرآمد است و دومی در شاخهٔ هندی آن، بیش از دیگران بر پایهٔ بن‌مایه‌ها، تصویرسازی و مضمون‌پردازی کرده‌اند.

بن‌مایه‌ها در غزلیات صائب دو دسته‌اند: ۱. بن‌مایه‌های قدیمی مانند شبنم، حباب، سرو، شمع و زلف؛ ۲. بن‌مایه‌های جدید مانند کاغذ ابری، عینک، بَهله، خار سر دیوار، شیشهٔ ساعت، دعای جوشن و سنگ یده.

اگر دستهٔ نخست را قدیمی خوانده‌ایم، تنها به‌دلیل سابقهٔ کاربرد آن‌ها در آثار پیشینیان است، وگرنه صائب، تصویرآفرینی و مضمون‌پردازی و ایجاد شبکهٔ تداعی بر محور هریک از آن‌ها را، هم از جهت تعدّد و هم از نظر تنوّع، چنان گسترش داده که گویی آن‌ها در شعر صائب، حیاتی دوباره یافته‌اند و «آنچه قدما در باب آن‌ها گفته‌اند، بسیار اندک است و قابل‌اغماض» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۱).

یکی از دلایل تکرار واژه‌ها و ترکیب‌ها و بسامد زیاد آن‌ها در شعر صائب این است که او می‌خواهد با تصویرسازی‌های متعدّد، متفاوت و گاه متناقض دربارهٔ یک عنصر، قدرت تخیّل و نوآوری خود را به خوانندهٔ شعر خویش نشان دهد و بدین‌گونه، ساحت

شاعری خویش را از تهمت تقلید و ابتذال پاک نگه دارد. ساختن شبکه‌های تداعی فراوان و تصویرهای گوناگون از یک عنصر، «حاصل نگریستن شاعر به یک پدیده یا موضوع به‌عنوان ابزار شعری خویش است؛ از همین رو، شاعر، تمام جنبه‌های پیدا و پنهان آن را در نظر می‌گیرد و با تعبیرها و تصویرهای مختلف از آن استفاده می‌کند» (طباطبایی، ۱۳۹۳: ۸۴).

یکی از شگردهای ایجاد معنی بیگانه و مضمون نو در سبک هندی، به‌ویژه شعر صائب، خلق تصویرهای گوناگون از یک بن‌مایه با استفاده از تغییر در زاویهٔ دید است. مراد از تغییر در زاویهٔ دید، «برداشت‌های متنوّع از یک حقیقت و ماهیت ثابت است» (محمّدی، ۱۳۷۴: ۱۲۹ و ۱۳۰). شبنم، حباب، سرو و بسیاری از واژه‌های دیگر، هرکدام صدها بار در غزلیات صائب، دست‌مایهٔ تصویرسازی و ابزار مضمون‌آفرینی واقع شده‌اند. این امر جز به مدد نگرش‌های مختلف و زاویه‌های دید متفاوت حاصل نمی‌شود. نگاه صائب به یک پدیده، در هربار، یک مضمون جدید و یک شعر نو در پی دارد؛ چراکه او از چشم‌اندازهای گوناگون به آن می‌نگرد و در هر نگاه، پیوندی پنهان و رابطه‌ای تازه میان آن پدیده و مفاهیم و امور دیگر کشف می‌کند و آنچه را که پیش از او دیگران با چشم غیرمسلّح ندیده و درنیافته‌اند، او با چشم مسلّح به تخیّل می‌بیند. «ذهن مضمون‌آفرین، آینه نیست که عکس شیئی را همیشه به یک شکل ثابت بازتاب دهد. شیء در التقای با محتوای ذهن، آگاهی و احساس شاعر و در طی حالات مختلف درونی وی، هر لحظه به‌گونه‌ای دریافته می‌شود؛ به همین دلیل، از یک امر کوچک مثل نقطه یا ذرّه، یک عمر سخن می‌توان گفت» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۳۲).

۳. خارِ سرِ دیوار

برای اینکه کسی نتواند از روی دیوار، وارد باغ (گلستان، گلشن و...) شود، بوته‌های خشک خار را بر سر دیوار می‌نشاندند و ریشه و پایهٔ آن را در گِل فرومی‌بردند تا محکم و استوار بماند. به این خار، خار سر دیوار می‌گفتند. خار سر دیوار چندین ویژگی دارد که صائب بر محور هریک از آن‌ها، مضامین و تصاویر متعدّد و متنوّعی خلق کرده و از این عنصر، یک خوشهٔ خیال ساخته است. در ادامه، با ذکر این ویژگی‌ها و نقل شواهد،

به تحلیل این بن‌مایه در غزلیات صائب می‌پردازیم.

۳-۱. محافظ و نگهبان باغ

گلشنی را که بود دیدهٔ گلچین در پی　　مژه بر هم نزند خار سر دیوارش

(۲۳۹۸/۵)[۱]

در این بیت، خار سر دیوار، محور تداعی است و این تداعی از اینجا آغاز می‌شود که خار بر گرداگرد دیوار باغ، شبیه مژه بر اطراف چشم است؛ بنابراین، صائب به‌جای اینکه بگوید خار سر دیوار به‌دقّت از باغ محافظت می‌کند، از تعبیر «مژه بر هم نزدن» بهره می‌گیرد و اکنون که پای مژه به میان آمد، به‌جای «قصد و نیّت گل‌چیدن»، تعبیر «دیده در پی گلشن داشتن» را به کار می‌برد.

باغی که در او بلبل آتش‌نفسی هست　　محتاج به خار سر دیوار نباشد

(۲۱۱۴/۴)

بلبل، عاشق گل است و غیرتش برنمی‌تابد که دیگری به گل نزدیک شود؛ بنابراین، با وجود بلبل، نیازی به خار سر دیوار برای محافظت از باغ نیست.

هر قَدَر در چمن حُسن تو گل افزون شد　　شرمِ بی‌رحم به خار سر دیوار افزود

(۱۷۳۰/۴)

خار سر دیوار شود پنجهٔ گلچین　　گر چهرهٔ گل، رنگ حیا داشته باشد

(۲۱۱۰/۴)

همچنان‌که خار سر دیوار از باغ و گل‌ها نگهبانی می‌کند، شرم و حیا نیز اجازه نمی‌دهد کسی به معشوق آسیبی برساند؛ ازاین‌رو، در این دو بیت، شرم و حیا به خار سر دیوار تشبیه شده است. علاوه بر این تشبیه، در بیت سوم، بین چمن، گل و خار، حُسن و گل، حُسن و شرم، بی‌رحم و خار سر دیوار، رابطهٔ مجاورت وجود دارد.

در بیت بعدی، بین خار و پنجه، رابطهٔ مشابهت وجود دارد (پنجهٔ نیمه‌باز شبیه بوتهٔ

---

۱. ارجاعات شعر صائب، به دیوان شش‌جلدی وی به‌کوشش محمّد قهرمان (۱۳۷۵) صورت گرفته است. رقم سمت راست، شمارهٔ جلد و رقم سمت چپ، شمارهٔ صفحه است.

خار است). چهرهٔ گل و رنگ حیا نیز رابطهٔ مجاورت ظریفی دارند. چهرهٔ گل، سرخ است و حیا اگر رنگی داشته باشد، جز رنگ سرخ نیست. اگر گل، حیا داشته باشد، پنجهٔ گلچین به‌جای آنکه او را بچیند، برای او خار سر دیوار می‌شود و از او نگهبانی می‌کند.

نمی‌گردد صفِ مژگان، نگاهِ شوخ را مانع　　حجابِ بوی گل، خار سر دیوار کی گردد؟

(۱۳۸۱/۳)

همچنان که مژه‌ها نمی‌توانند مانع نگاه شوخ و گستاخ شوند، خار سر دیوار نیز با وجود نگهبانی از باغ، نمی‌تواند مانعِ خروج بوی گل شود. بیت دارای اسلوب معادله است و در این ساختار، صف مژگان، معادل خار سر دیوار و نگاه شوخ، معادل بوی گل است.

بوی گل می‌بَرَد از کار، تماشایی را　　حاجتی نیست به خار سر دیوار ترا

(۲۴۳/۱)

اغراق و تصویرسازی زیبای این بیت نشان می‌دهد بوی گل، تماشاگر را مدهوش می‌کند و نیازی به خار سر دیوار برای مراقبت از گل نیست.

۳-۲. پای در گِل داشتن

صائب در چهار بیت، این ویژگی خار را نکوهیده و آن را از عیوب خار دانسته و تنها در یک بیت، آن را حُسن خار تلقّی کرده است.

نیستی خار سر دیوار، پا در گِل مباش　　همچو شبنم خیمه زن هر دم به جای تازه‌ای

(۳۲۴۲/۶)

خار سر دیوار، پایش در گل فرورفته است؛ ازاین‌رو، هیچ تحرّک و تکاملی ندارد و همیشه در یک وضعیت ثابت باقی است؛ امّا شبنم با تابش آفتاب بخار می‌شود و به‌سوی خورشید بالا می‌رود؛ بنابراین، پویا و متحرّک است. علاوه بر این، بین خار سر دیوار و خیمه، رابطهٔ مشابهت ظریفی برقرار است؛ زیرا هر دو پای در گِل دارند.

صائب در جای دیگر می‌گوید:

ترا که برگِ سفر هست همچو شبنمِ گُل　　چرا ز روزنِ خورشید سر به در نکنی؟

(۳۳۶۱/۶)

دست، کوتاه ز دامانِ گُل و پا در گِل　　حالِ خار سر دیوارِ گلستان داریم
(۲۷۵۱/۵)

خار، عاشق گل است؛ امّا پا در گِل داشتن موجب کوتاهی دستش از دامان گُل شده است. در این بیت، شبکهٔ تداعی از رهگذر وجود رابطهٔ مجاورت بین واژه‌ها ایجاد شده است: دست و پا، دست و دامان (به اعتبار دست به دامن کسی شدن)، پا و دامان (به اعتبار پا در دامن کشیدن)، گُل و گِل (به اعتبار داشتن جناس)، گُل و خار و گلستان، گِل و دیوار (به اعتبار آن که دیوار از گِل ساخته شده است) و دست و پا و خار (به اعتبار آنکه خار در دست و پا می‌خلد).

درآ در حلقهٔ باریک‌بینان تا شود روشن　　که خارِ پای در گِل، بر سر دیوار می‌رقصد
(۱۵۱۹/۳)

خار سر دیوار با آنکه پای در گِل دارد و اسیر و گرفتار است، همچنان می‌رقصد (ناظر به جنبش و حرکت خار در اثر وزش باد). این معنی را کسی درمی‌یابد که باریک‌بین و دقیق باشد. حلقهٔ باریک‌بینان، یعنی جمع انسان‌های دقیق‌نگر، ولی در این بیت، اشارهٔ ظریفی نیز به خارهای باریکِ نشسته بر حلقهٔ دیوار باغ دارد. روشن، یعنی آشکار، ولی اکنون که سخن از دیدن در میان است، صائب از این واژه استفاده کرده تا با دیدن تناسب داشته باشد؛ زیرا روشن هم می‌تواند به‌معنی روشنی فضا و محیط باشد که لازمهٔ دیدن است و هم به‌معنی نور و روشنی چشم (فروغ بینایی). حلقه با توجّه به روشن، تداعی‌کنندهٔ حلقهٔ چشم نیز هست.

خار دیوارم که از برگ و نوا بی‌طالعم　　از ثباتِ خویش، در نشو و نما بی‌طالعم
(۲۶۰۲/۵)

پای در گِل بودنِ خار سر دیوار باعث ثبات قدم اوست؛ امّا این ثبات موجب بی‌تحرّکی و سستی در رویش و نشو و نما شده است.

بی ثباتِ پا، گُل از نظّاره چیدن مشکل است　　خارِ دیوارِ گلستان شو، گلستان را ببین
(۲۹۹۳/۶)

صائب در این بیت، با تغییر زاویهٔ دید، پای در گِل داشتن خار سر دیوار را تحسین کرده و آن را نشانهٔ ثبات قدم و استقامت و پایداری خار می‌داند و معتقد است خار سر دیوار از رهگذر این ثبات قدم توانسته گل‌های باغ را تماشا کند. تعبیر «گل از نظاره چیدن»، مناسب‌ترین و زیباترین تعبیری است که می‌توان برای خار سر دیوار به کار برد؛ چراکه او دستش به گل نمی‌رسد و تنها می‌تواند از نظاره گل بچیند.

۳-۳. خشک و بی‌برگ و بی‌ثمر بودن

خار سر دیوار به این اعتبار، بهار و خزانش یکی است. نه نشو و نما دارد و نه برگ و نوا و از ملازمت گلشن، جز جلوهٔ خشکی نصیب او نیست. کوتاه سخن آنکه، خار سر دیوار رمزی است برای اوج ناامیدی از حیات و رویش و سرسبزی. صائب این معانی را در قالب مضمون‌ها و تصویرهای متعدّد و متنوّع بیان کرده است:

چون خار، رخت بر سر دیوار برده‌ایم　　ترکِ بهارِ نشو و نما داده‌ایم ما
(۳۷۷/۱)

چه عجب گر ز بهاران به نوایی نرسید　　فیضِ خار سر دیوار به پایی نرسید
(۱۷۶۰/۴)

صائب در این بیت با حسن تعلیل می‌گوید علّت بینوایی خار در بهار این است که فیضش به پایی نرسیده است. مراد از فیض، عقده‌گشایی خار از آبلهٔ پای رهگذران است. در بیتی دیگر می‌گوید:

خاری که در این مرحله بیکار نماید　　از آبلهٔ پای طلب، عقده‌گشایی است
(۱۰۶۳/۲)

خار سر دیوار چون بر بلندی واقع است، این توفیق را ندارد که آبلهٔ پایی را باز کند. نکتهٔ دیگر اینکه فیض در این بیت، ایهام تناسب دارد؛ زیرا در اینجا به‌معنی لطف و عنایت است؛ امّا معنی دیگر آن، ریزش و روان‌شدن آب، با عمل خار که آب آبله را جاری و روان می‌سازد تناسب دارد. ضمناً تقابل سر و پا و رابطهٔ تضاد بین آن‌ها، به

زیبایی بیت افزوده است. خار بر سر دیوار قرار دارد و پا روی زمین.

خار دیوارم، خزان و نوبهارِ من یکی‌ست نخلِ امّیدی ندارم تا به بار آید مرا
(۷۵/۱)

خار دیوارم، برومندی نمی‌دانم که چیست جلوهٔ خشکی‌ست صائب، روزی از گلشن مرا
(۸۶/۱)

خار دیوارم که از برگ و نوا بی‌طالعم از ثباتِ خویش، در نشو و نما بی‌طالعم
(۲۶۰۲/۵)

چرب نرمی ز رقیبانِ ستمکار مجو گلِ بی‌خار ز خار سر دیوار مجو
(۳۱۶۳/۶)

۳-٤. خوارترین و بی‌مقدارترین اجزا و اعضای باغ

خلوتِ اندیشه‌ام چون غنچه لبریزِ گل است خار دیوار است هر نقشی که بیرون از من است
(۵۴۵/۲)

آنچه درون خلوت اندیشه است، همه گل است و ارزشمند و دنیای بیرون از آن، همه خار است و بی‌ارزش.

عاشق ز خاکساری، بی‌بهره است از وصل دیوار بوستان را از گُل، نصیب، خار است
(۱۰۸۸/۲)

دیوار باغ، عاشق گل است؛ امّا از خاکساری، از وصل گل بی‌بهره است و تنها خار، نصیب اوست. خاکساری در این بیت، اوج ظرافت صائب را در انتخاب واژه می‌رساند؛ زیرا دیوار از خاک ساخته شده و خاکسار است.

چنان سرشار افتاده‌ست صائب، خارخارِ من که بر گِردِ سرِ خارِ سرِ دیوار می‌گردم
(۲۶۶۸/۵)

صائب در این بیت می‌گوید: وجود من چنان از شوق و عشق لبریز شده است که حتّی به خار سر دیوار (کم‌ارزش‌ترین جزء باغ) نیز عشق می‌ورزم و به دور آن می‌گردم. در *برهان قاطع* که در عصر صائب نگاشته شده، در تعریف خارخار آمده است: «کنایه از خلجان و تعلّق خاطر... که ابتدای میل و خواهش به چیزی باشد و بقیهٔ میل و خواهش را هم گفته‌اند» (خلف تبریزی، ۱۳۷۶، ج۲: ذیل خارخار). معین در پانویس همان صفحه نوشته است: «خلجان و تعلّق خاطر و اندیشه که ضمیر آدمی [را] بر طلب و کنجکاوی وادارد... در آدمی عشقی و دردی و خارخاری و تقاضایی هست که اگر صدهزار عالم ملک او شود که نیاساید و آرام نیابد» (*فیه ما فیه*: ۶۴). این واژه در این بیت، برای ایجاد تناسب با خار آورده شده است.

می‌توان گفت که بویی ز محبّت بُرده‌ست نازِ گل هرکه ز خار سر دیوار کشد
(۱۶۷۷/۴)

این بیت، مفهومی مشابه بیت قبل دارد. شاعر معتقد است هرکه به خار سر دیوار به‌اندازهٔ گل عشق بورزد، بویی از محبّت به مشام او رسیده است.

از برگ‌ریزِ حادثه آسوده‌خاطریم از گل به خار، صلح چو دیوار کرده‌ایم
(۲۸۳۴/۵)

موضوع بیت بالا، وارستگی و قناعت است. صائب می‌گوید: ما چون وارسته و قانع هستیم، از گل (وجود عزیز و نازنین)، به خار سر دیوار (عنصر منفور و بی‌ارزش) قناعت کرده و راضی و خرسندیم.

در بیت‌های زیر نیز خار سر دیوار، از میان اجزای باغ، خوارترین و بی‌مقدارترین است؛ امّا در اینجا سخن از خارِ دیوارِ باغِ معشوق است که غالباً معنی استعاری نیز دارد؛ ازاین‌رو، این بیت‌ها را جداگانه نقل می‌کنیم.

آن‌که بر خار سر دیوار حسرت می‌کشید این زمان از گلشنِ او گل به دامن می‌بَرَد
(۱۱۵۱/۳)

می‌زند ناخن به دل، خار سر دیوار تو چون تماشایی نظر بردارد از گلزار تو؟
(۳۱۳۷/۶)

مگر با خار دیوارش نظربازی کنم ورنه گلِ این بوستان، بارِ تماشا برنمی‌دارد
(۱۴۳۹/۳)

ما ز خار سر دیوار، گلِ خود چیدیم تا نصیب که شود وصلِ گلِ بی‌خارش
(۲۳۹۸/۵)

در بیت‌های بالا، خار سر دیوار، استعاره از دشنام، حرف تلخ، رفتار تند و به‌طور خلاصه، جور و جفای معشوق است و گل، استعاره از مهر و وفا و عشق و دوست‌داشتن او.

۳-۵. سربلندی و بالانشینی

صائب، سرِ دیوار را مقام و منزلتی بلند برای خار دانسته و از آن با تعبیراتی چون اوج اعتبار، بالانشینی و سربلندی یاد کرده است. در سه بیت زیر، صائب معتقد است خار به‌دلیل خسیس و فرومایه بودن و بی‌حاصلی و نالایقی، شایستگی چنین اعتبار و مقامی را ندارد:

ارزانیِ خسیس بود اوج اعتبار خارِ خلنده بر سر دیوار خوش‌تر است
(۹۳۲ /۲)

در این بیت، خلنده‌بودن (در پای مردم فرورفتن و آزاررساندن) دلیل فرومایه‌بودن خار دانسته شده است. اوج اعتبار، ارزانیِ فرومایه باد؛ زیرا در اوج اعتبار، آزارش به دیگران نمی‌رسد؛ همچنان‌که خار بر سر دیوار، در پای کسی فرونمی‌رود.

خار دیوار گلستانم که از بی‌حاصلی می‌کشم خجلت ز اوج اعتبار خویشتن
(۲۹۱۹ /۶)

در این بیت، «بی‌حاصلی» دلیل شایسته‌نبودن خار برای نشستن در اوج اعتبار دانسته شده است.

سبزه در دست و پای افتاده‌ست　　خار، بالانشینِ دیوار است
(۱۰۷۹ /۲)

این بیت، انتقادی است از عاطل و باطل ماندن انسان‌های شایسته و تصرّف مقام‌های بلند و کارهای خطیر توسّط افراد نالایق.

در بیت زیر نیز، نشستن بر سر دیوار، نشانهٔ سربلندی خار دانسته شده است؛ امّا در اینجا برخلاف بیت‌های قبل، صائب بر این باور است که خار به‌سبب بی‌برگی (رهایی از تعلّقات)، استحقاق و شایستگی احراز چنین مقامی را دارد:

سربلندی، ثمرِ بی‌برگی‌ست　　خار را جا به سر دیوار است
(۱۱۰۴/۲)

«ثمر بی‌برگی» ترکیب پارادوکسی زیبایی است. بی‌برگی نه‌تنها متضمّن بی‌حاصلی، بلکه وضعیتی بدتر از آن است؛ زیرا درخت ممکن است حاصل نداشته باشد، ولی دارای برگ باشد.

در چهار بیت بالا، صائب، سر دیوار را اوج اعتبار، بالانشینی و سربلندی دانسته است؛ امّا در بیت زیر، با تغییر زاویهٔ دید، آن را جایگاه و مقامی نازل می‌خواند:

پیداست جست‌وجوی خسیسان کجا رسد　　معراج خار تا سر دیوار بیش نیست
(۱۰۰۸ /۲)

تلاش انسان‌های فرومایه برای رسیدن به مراتب متعالی، چندان فایده‌ای ندارد؛ چنان‌که خار نمی‌تواند بالاتر از سر دیوار عروج کند.

۳-۶. بی‌آزاری

خار را از لحاظ محلّ استقرار می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱. خار راه؛ ۲. خار گل و گیاه؛ ۳. خار سر دیوار. خار راه در پا و خار گل در دست فرو می‌رود؛ امّا خار سر دیوار در دست و پا نمی‌خلد و بی‌آزار است.

گر مرا نیست چو خار سر دیوار گُلی　　گُلم این بس که ز من زخم به پایی نرسید
(۱۶۵۴ /۴)

عطیه‌ای‌ست که چون خار بر سر دیوار به پای خلق خلیدن ز من نمی‌آید
(۴/ ۱۹۳۱)

اگرچه خار این بستانم امّا خار دیوارم ز دست کوته من دل خراشیدن نمی‌آید
(۳/ ۱۵۵۸)

چه عجب گر ز بهاران به نوایی نرسید فیض خار سر دیوار به پایی نرسید
(۴/ ۱۷۶۰)

شاعر در بیت اوّل، خلیدن خار در پا را «زخم‌رساندن» خوانده است؛ امّا در بیت چهارم با تغییر زاویهٔ دید، «فیض به پا رساندن» (بیت چهارم را پیش‌تر تفسیر کرده‌ایم). واج‌آرایی حرف «خ» در بیت دوم و سوم، به‌طور ضمنی، عمل خار، یعنی خلیدن و خراشیدن را به ذهن متبادر می‌کند.

۳-۷. دست‌کوتاه بودن (دست به گل نرسیدن و بی‌آزاری)

دستِ کوتاه خار به این اعتبار است که دستش به گل نمی‌رسد و نیز آزاری به کسی نمی‌رساند.

دست، کوتاه ز دامان گُل و پا در گِل حال خار سر دیوار گلستان داریم
(۲۷۵۱/۵)

دست من چون خار دیوار است از گل بی‌نصیب ورنه دارد دامن گل هر سر خاری جدا
(۹/۱)

از نگاه خشک، منعِ چشمِ من انصاف نیست دستِ گل چیدن ندارم، خار دیوارم ترا
(۱۶/۱)

اگرچه خار این بستانم امّا خار دیوارم ز دست کوته من دل خراشیدن نمی‌آید
(۱۵۵۸/۳)

در بیت‌های اوّل تا سوم، کوتاه‌بودن دست خار به اعتبار نرسیدن به دامان گل و محروم‌ماندن از وصال اوست؛ امّا در بیت چهارم، این کوتاهی به‌دلیل آزارنرسانیدن به

دیگران است.

۳-۸. تماشاگر گُل با نگاه خشک و محروم از وصال

نگاه خشک، یعنی نگاه صِرف که هیچ‌گونه لذّت دیگری از قبیل اشاره‌کردن با چشم (چشمک‌زدن)، ابراز عشق یا برخورداری از وصال، همراه آن نباشد. در تداول امروز، به آن، نگاه خشک‌وخالی می‌گوییم. البته باید دانست نگاه خشک، ناظر به خشکی خار سر دیوار نیز هست.

از نگاه خشک، منع چشم من انصاف نیست　　دستِ گل چیدن ندارم، خار دیوارم ترا
(۱۶/۱)

خار دیوارم، وبال دامن گل نیستم　　رزق من نظّارهٔ خشکی‌ست از گلزار خویش
(۲۳۷۴/۵)

ما که قانع ز بهاریم به نظّارهٔ خشک　　ادب این است که خار سر دیوار شویم
(۲۷۵۶/۵)

غیر از نگه دور، چو خار سر دیوار　　از گلشن حُسن تو مرا برگ طرب نیست
(۱۰۶۹/۲)

معراج من این بس که چو خار سر دیوار　　از دور تماشایی گلزار تو باشم
(۲۸۶۰/۵)

۳-۹. گردن‌کشیدن از دیوار برای دیدن گل

ما چو خار از هر سر دیوار گردن می‌کشیم　　شبنم گستاخ را بنگر کجا آسوده است
(۵۸۴/۲)

شبنم بر دامن گل می‌نشیند و از وصال او بهره‌مند می‌شود؛ درحالی‌که خار باید از سرِ دیوار گردن بکشد و از دور، گل را تماشا کند؛ ازاین‌رو، خار سر دیوار به شبنم رشک می‌برد.

این بوستان کیست که مژگانِ آفتاب　　چون خار، گردن از سر دیوار می‌کشد
(۱۹۷۹/۴)

مژگان آفتاب، استعاره از پرتوهای خورشید است. صائب در ابیات بسیاری، خار را

به مژگان تشبیه کرده است؛ امّا در این بیت، پرتوهای خورشید را چون مژگان خورشید فرض کرده و سپس مژگان خورشید را به خار سر دیوار مانند کرده است.

در نظرها اعتبارت نیست چون موی زیاد تا چو خار از هر سر دیوار گردن می‌کشی
(۳۲۵۸/۶)

تا وقتی چون خار از هر دیواری گردن می‌کشی تا به گل (معشوق) نظر کنی، صاحب‌نظر نیستی و اعتباری در نظربازی نداری؛ همچنان‌که موی زیاد (موی دماغ) مزاحم است و اعتباری ندارد.

۳-۱۰. خارِ سرزنش با نیش زهرآلود

چون خار را بر سر دیوار می‌زنند، صائب از آن به خار سرزنش (سر+زنش [اسم مصدر از زدن] یعنی بر سر زدن) تعبیر کرده است. خار سرزنش، اضافهٔ تشبیهی است.

سر نمی‌پیچم ز خار سرزنش دیوارِوار تیغ را جا بر سر خود می‌دهم کهسارِوار
(۲۲۰۹/۵)

تیغ در این بیت، ایهام تناسب دارد: معنی اوّل آن یعنی شمشیر، در بیت مدّنظر است که مراد از آن، نوک و قلّهٔ کوه است؛ امّا معنی دومِ تیغ که خار باشد، با خار در مصرع اوّل تناسب دارد.

همچو دیوار ز بس واله این گلزارم سرِ مویی خبر از سرزنش خارم نیست
(۷۹۲/۲)

دقّت صائب در کاربرد کلمات و ترکیبات، وصف‌ناشدنی است. در این بیت، تعبیر «سر مویی» برای ایجاد تناسب با سرزنش خار آورده شده است. سر با سرزنش تناسب دارد و مو شبیه خار است.

نیست از خار سر دیوار، گلشن را گزیر نیش زهرآلود ارباب حسد نوش من است
(۵۴۶/۲)

در این بیت، نیش زهرآلود ارباب حسد، به خار سر دیوار تشبیه شده است.

۳-۱۱. تشبیه خار و مژگان چشم به یکدیگر

شباهت ظاهری خار و مژگان به یکدیگر، موجب ساخت این تشبیه است؛ امّا چون مژگان به‌طور ذاتی نازنین و عزیز است و خار سر دیوار، خوار و بی‌مقدار و نیز به اعتبار اوصاف گوناگون، صائب، تشبیهات مختلفی از این دو ساخته است که ابتدا تشبیه مژگان به خار را از جهات گوناگون بررسی می‌کنیم.

۳-۱۱-۱. تشبیه مژگان به خار

۳-۱۱-۱-۱. به اعتبار خوار و بی‌مقداربودن خار و با هدف تحقیر مژگان

نمی‌بینی ز استغنا به زیر پا، نمی‌دانی که آخر می‌شود خار سر دیوار، مژگان‌ها

(۳/۱)

خار دیوار است چون از اشک شد مژگان تهی ابر بی‌باران بود دستی که شد ز احسان تهی

(۳۲۸۳/۶)

در بیت نخست، شاعر توصیه می‌کند مغرور نباش. همین مژگانی که با آن، زیر پایت را نگاه نمی‌کنی، سرانجام با مرگ و از بی‌ارزشی، به‌عنوان خار سر دیوار استفاده می‌شود. در بیت دوم، با اسلوب معادله‌ای که مهم‌ترین مشخّصهٔ سبکی صائب است، می‌گوید: مژگانِ تهی از اشک، مانند خار سر دیوار است؛ همان‌طور که دست بی‌بخشش همانند ابر بی‌باران است.

۳-۱۱-۱-۲. به اعتبار ثابت و بی‌حرکت‌بودن خار

چشم در حالت حیرت، به‌طور ثابت باز می‌ماند و پلک نمی‌زند و در نتیجه، مژه‌ها به یکدیگر برخورد نمی‌کنند و مانند خار سر دیوار، جنبش و حرکتی ندارند.

چون زنم مژگان به یکدیگر، که مژگان مرا حیرت گلزار او خار سر دیوار کرد

(۱۱۶۱/۳)

خار دیوار می‌شود مژه‌اش هرکه آید به سیر گلزارش

(۲۴۵۵/۵)

هر دو بیت، مفهوم یکسانی دارند: هرکه گلزار معشوق را تماشا کند، از حیرت،

مژگانش مانند خار سر دیوار ثابت و بی‌حرکت می‌شود.

۳-۱۱-۱-۳. به اعتبار بر عهده گرفتن وظیفهٔ خار که محافظت از باغ است

شبنمِ گستاخ گردد حلقهٔ بیرون در　　هر کجا مژگان من خار سر دیوار شد
(۱۱۸۹/۳)

شبنم یکی از عاشقان گل محسوب می‌شود و در بین آن‌ها از همه برخوردارتر است؛ چراکه بر دامن گل می‌نشیند. صائب به اعتبار همین ویژگی، آن را «گستاخ» خوانده است. اگر مژگان من همچون خار سر دیوار محافظ باغ باشد، شبنم گستاخی که بر دامن گل می‌نشیند، حلقهٔ بیرون در می‌شود و حتّی اجازهٔ ورود به باغ را نمی‌یابد.

نسیمِ بی‌ادب بر گِردِ بوی گل نمی‌گردد　　اگر مژگان بلبل خار دیوار چمن باشد
(۱۵۰۲/۳)

بلبل یکی دیگر از عاشقان گل است. بر این اساس، صائب معتقد است اگر مژگان بلبل، نقش محافظت از باغ را چون خار سر دیوار بر عهده بگیرد، غیرت عشق اجازه نمی‌دهد نسیم بی‌ادب حتّی به گِرد بوی گل بگردد.

۳-۱۱-۱-٤. به اعتبار گردن‌کشیدن خار از سر دیوار برای تماشای گل‌ها

پاین بوستان کیست که مژگان آفتاب　　چون خار، گردن از سر دیوار می‌کشد
(۱۹۷۹/۴)

در اینجا، مژگان آفتاب، مانند خار از سر دیوار گردن می‌کشد تا بوستان را تماشا کند.

۳-۱۱-۲. تشبیه خار به مژگان

۳-۱۱-۲-۱. برای تمجید و تعظیم خار

نظر چون از گل بی‌خار این گلزار بردارم؟　　که چون مژگان دواند ریشه در دل، خار دیوارش
(۲۳۸۱/۵)

تا چه در پیراهن گل‌های بی‌خارش بود　　ناز مژگان است در سر، خار دیوار ترا
(۱۴/۱)

در بیت اوّل، اغراق و ظرافت و نازکی خیال شاعر را می‌بینیم. می‌گوید: هرگز نمی‌توانم از معشوق (گل بی‌خار) چشم بردارم؛ زیرا خارِ دیوار باغ او همچون مژگان، عزیز است و ناز دارد و در دل عاشقان ریشه می‌دواند. در بیت دوم نیز خار سر دیوار به‌اندازهٔ مژگان، ناز و عشوه دارد.

۳-۱۱-۲-۲. با هدف برتری دادن خار بر مژگان (تشبیه تفضیل)

خار دیوار تو از مژگان بود گیرنده‌تر　　هر سر مو از تو چون زلف است دلبند دگر
(۲۲۳۳/۵)

از صف مژگان خوش‌چشمان بود گیرنده‌تر　　دامن نظّاره را خار سر دیوار تو
(۳۱۳۷/۶)

در دو بیت بالا، خار دیوار معشوق، نه‌تنها به مژگان تشبیه شده، بلکه دل‌رباتر از آن دانسته شده است.

۳-۱۲. معیار خرّمی باغ و رشد گل‌ها

صائب، خار سر دیوار را معیار قدکشیدن گل‌ها و فراوانی آن‌ها می‌داند. در این زمینه از چندین تصویر بهره می‌گیرد که در هر تصویر، با تخیّلی نو مواجه می‌شویم. در بیت‌های زیر، از بسیاریِ گل‌ها و قدکشیدن آن‌ها، خار سر دیوار، مانند رگ لعل به نظر می‌رسد. رگ لعل، رگهٔ سیاه‌رنگی است در لعل. خار تیره‌رنگ در میان سرخی گل‌ها، همچون رگ لعل است:

ز جوش گل، رگ لعل است خار بر سر دیوار　　ز لاله، پنجهٔ مرجان شده‌ست مژگان‌ها
(۳۲۷ /۱)

ز جوش لاله و گل، خار بر سر دیوار　　شده‌ست همچو رگِ لعلِ آب‌دار امروز
(۲۳۱۸/۵)

در بیت زیر می‌گوید از هجوم لاله و گل، خار سر دیوار مانند زبان ماری شده که امان می‌طلبد:

از هجوم لاله و گل، بر سر دیوار، خار چون زبان مارِ زنهاری به زنهار آمده‌ست
(۵۸۰/۲)

در بیت زیر، فراوانی گل‌ها و قدکشیدن آن‌ها، با تصویری بسیار پیچیده بیان شده است:

چه خرّم گلستانی، خوش بلنداقبال بستانی که از مژگان بلبل آب نوشد خار دیوارش
(۲۳۸۱/۵)

آب نوشیدن خار سر دیوار از مژگان بلبل، نشان‌دهندهٔ اوج قدکشیدن گل‌های باغ است، به‌گونه‌ای که وقتی بلبل روی آن‌ها می‌نشیند و اشک شوق از مژگان جاری می‌کند، اشک‌هایش روی خار سر دیوار می‌ریزد و این‌گونه خار سر دیوار از مژگان بلبل آب می‌نوشد. در این بیت، واژهٔ «خرّم» به‌طور مستقیم به فراوانی گل‌های باغ و واژهٔ «بلند» به‌طور غیرمستقیم به بلندی قامت گل‌های این گلستان اشاره دارد. این بیت را می‌توان مصداق «خیالِ دور» به شمار آورد که یکی از راه‌های آفرینش آن، «ایجاد نسبت‌های دور میان اجزای تصویر» (فتوحی، ۱۳۹۹: ۱۱) است.

سرانجام در این بیت، پنهان‌شدن خار سر دیوار تا گردن در میان گل‌های باغ، تصویری دیگر از رشد و نمو گل‌ها عرضه می‌کند:

ز چشم بد، خدا این باغ و بستان را نگه دارد که پنهان است در گل تا به گردن، خار دیوارش
(۲۳۸۰/۵)

در سه بیتی که در ادامه می‌آید نیز خار سر دیوار، معیار بلندی و اوج است: در بیت اوّل، نشانهٔ رشد و نمو لاله و گل و در بیت دوم و سوم، معیار جوشش و فراوانی خون و اشک خونین. در این بیت‌ها خار سر دیوار به سرپنجهٔ مرجان تشبیه شده است. مرجان، سنگ سرخ‌رنگ قیمتی به‌صورت شاخه‌شاخه است؛ به همین دلیل، صائب آن را دارای پنجه دانسته و مشبّهٌ‌به خار سر دیوار قرار داده است:

خار دیوار به سرپنجهٔ مرجان ماند چمن از لاله و گل بس که شفق گون شده است
(۷۶۶/۲)

حلقهٔ خار بر گرداگرد دیوار باغ از انعکاس رنگ سرخ لاله و گل، شبیه سرپنجهٔ مرجان شده است.

ز غیرتِ رخِ او خون گُل چنان زد جوش که خار بر سر دیوار شد چو مرجان، سرخ
(۱۱۳۵/۲)

از شدت حسادت گل بر زیبایی معشوق، خون گل چنان به جوش آمد و فوران کرد که خار سر دیوار نیز از اثر آن، مانند پنجهٔ مرجان سرخ شد.

شود خار سر دیوارها چون پنجهٔ مرجان به روی خاک اگر سرپنجهٔ مژگان برافشانم
(۲۷۰۵/۵)

حاصل بیت، اغراق در فراوانی اشک خونین شاعر است. می‌گوید اگر من اشک خونینم را بر زمین بیفشانم، آن‌قدر این اشک‌ها بالا می‌آید که حتّی خار سر دیوار را نیز مانند پنجهٔ مرجان سرخ می‌کند. در این بیت، خار، مرجان و مژگان، دارای رابطهٔ مشابهت هستند، به این اعتبار که هر سه، شکل پنجه دارند.

٤. نتیجه‌گیری

شاعر برای سرودن شعر و آفریدن مضمون، از ابزارهای گوناگون استفاده می‌کند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها بن‌مایه است. شاعران سبک هندی، به‌ویژه صائب، چون تمام همّت خود را صرف جست‌وجوی معنی بیگانه و مضمون تازه می‌کردند، بیش از دیگران از بن‌مایه بهره برده‌اند. «خار سر دیوار» یکی از صدها بن‌مایهٔ به‌کاررفته در شعر صائب است که او بیش از نود بار با آن، تصویر ساخته است.

از تجزیه و تحلیل تصویرها و مضمون‌های ایجادشده بر پایهٔ خار سر دیوار و تفکیک و دسته‌بندی آن‌ها این نتیجه حاصل شد که صائب در هر نگاه به یک پدیده، یک معنی از آن کشف می‌کند و یک مضمون نو می‌سازد. خار سر دیوار، یک پدیدهٔ واحد است؛ امّا صائب به مدد تخیّل پویا و ذهن جویا، این پدیدهٔ واحد را هر بار به‌شکلی تازه می‌بیند و در هر نگاه،

یک تصویر بدیع و یک مضمون ناگفته از آن می‌سازد. آنچه برای صائب اهمیت دارد، تنوّع و تکثّر در تصویرها و مضمون‌هاست؛ ازاین‌رو، وی از منظرهای متفاوت به یک پدیده می‌نگرد و این تغییر زاویهٔ دید، گاه موجب بروز تناقض در سخن او می‌شود که البته همین متناقض‌گویی، خود یکی از شگردهای صائب در نوآوری و دستیابی به معنی بیگانه است.

منابع

- اسماعیلی، عصمت (۱۳۹۳)، **مطالعهٔ تطبیقی موتیو خط در دیوان نظیری و غزل‌های صائب**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، شمارهٔ ۹، صص ۷-۲۸.

- تقوی، محمّد و الهام دهقان (۱۳۸۸)، **موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۲، شمارهٔ ۸، صص ۷-۳۱.

- حیدری، خلیل (۱۳۸۹)، **شبکهٔ تداعی خیال در غزلیات کلیم کاشانی**، نشریهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۹۴، صص ۱۴- ۱۷.

- خاکپور، محمّد (۱۳۹۲)، **نگاه انتقادی و تحلیلی به جایگاه معنایی و ساختاری چند موتیو در شعر صائب، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز**، سال ۶۶، شمارهٔ ۲۲۸، صص ۳۳-۶۰.

- خلف تبریزی، محمّدحسین‌بن‌خلف تبریزی (۱۳۷۶)، **برهان قاطع**، ج۲، به‌اهتمام محمبد معین، چ۶، تهران: امیرکبیر.

لوح فشردهٔ درج ۳ (کتابخانهٔ الکترونیکی شعر فارسی) (۱۳۸۶)، تهران: شرکت مهرارقام رایانه.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۶)، **شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل**. چ۱، تهران: آگاه.

- صائب تبریزی (۱۳۷۵)، **دیوان**، تصحیح محمّد قهرمان، چ۳، تهران: علمی و فرهنگی.

- طباطبایی، سیدمهدی (۱۳۹۳)، **بن‌مایهٔ حباب و شبکهٔ تصویرهای آن در غزلیات عبدالقادر بیدل دهلوی**، متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۸، شمارهٔ ۶۲، صص ۸۱-۱۲۳.

- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چ۱، تهران: سخن.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ۱، تهران: سخن.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۵)، **مضمون در فنّ شعر سبک هندی**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۹، شمارهٔ ۳۴، صص ۱۱۹-۱۵۶.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۹)، **تماشای هستی از چشم مور: مبانی تجربهٔ باریک‌اندیشی در سبک هندی**، ایران‌نامگ (فصل‌نامهٔ ایران‌شناسی)، شمارهٔ ۳، صص ۸۹-۱۰۵.

- قاسمی، مرتضی (۱۳۹۸)، **بن‌مایه‌های نمادین در شعر سهراب سپهری**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۲۶۵-۲۹۲.

- محمّدی، محمّدحسین (۱۳۷۴)، **بیگانه مثل معنی: نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی**، چ۱، تهران: میترا.

- مرتضایی، جواد (۱۳۸۹)، **نقد و تحلیل موتیوهای نو و سنّتیِ همراه با تغییر زاویهٔ دید در شعر صائب**، مجموعه مقالات الکترونیکی پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت‌معلّم سبزوار، صص۲۳۳۴-۲۴۴۶.

- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، چ۱، تهران: کتاب مهناز.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

The Qualitative Assessment of Arabic translation of Seirolebad Elalmaad based on Antoine Berman's theory

Ali Mohammad Moazeni1/ **Ali Ansarshahri**2/**Ali Afzali**3*/**Masood Fekri**4

1: Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran

2: PhD Student of Arabic Language and Literature, University of Tehran

3: Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Tehran: Corresponding Author (Ali.afzali@ut.ac.ir)

4: Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Tehran

The translation of Molana's books as a one of the greatest literary works of Persian literature is considerable with the modern theories of translation's skills, structurally and contently. Antoine Berman with his theory "Endances eformantes" (deconstruction tendencies), emphasized on the importance of the others and underscored the main text and he believed that the translators must be respect the first text and be faithful toward it. In this paper, by using Process-oriented descriptive translation studies, we examine the Arabic translation of Seirolebad Elalmaad by Yusef Abdulfattah using the eight parameters of Berman's theory: Rationalization, Clarification, Ennoblement, Glorification, and the Destruction of underlying Networks of Signification, Quantitative and Qualitative impoverishment. The conclusion shows that the main reasons of deviation in Arabic translation from Seirolebad Elalmaad belongs to: translator's lack of acquaintance to Persian language, the grammatical and lexical differences between Arabic and Persian and naturally it is resulting from the unconformity of culture, civilization, and tradition of these two nations.

Key words: Seirolebad Elalmaad, Yusef Abdulfattah, Antoine Berman, Endances eformante.

- Moazzeni, A., Ansarshahri, A., Afzali, A., Fekri. M. (2023 The Qualitative Assessment of Arabic translation of Seirolebad Elalmaad based on Antoine Berman's theory, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies of Semnan University*, 13(30), 321-348.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.28980.2199

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣١ ـ بهار ١٤٠٢
صفحات ٣٢١ـ ٣٤٨ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۸/۲۲ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۹/۳۰ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۴

ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی *سیر العباد الی المعاد* سنائی غزنوی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن

علی‌محمّد مؤذّنی ۱ / علی انصارشهری ۲ / علی افضلی* ۳ / مسعود فکری۴

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

۲: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

۳: دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) Ali.afzali@ut.ac.ir

۴: دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

چکیده: *رابطهٔ میان سرودن شعر و ترجمهٔ شعر، رابطهٔ تفکّر و تأمّل است. هر مترجم شعر در درجهٔ اوّل، یک تأویلگر متن است و تأویل‌های خود را بازنویسی و بازسرایی می‌کند. نزدیک‌کردن خوانش‌های مترجم به متن اصلی، مستلزم شناخت جهان و زبان شاعر است. البته این به‌معنای ارائهٔ معناهای بسته نیست؛ بلکه پی‌بردن به آن معنای غایی متن است که گسترهٔ تأویل‌های بی‌پایان را در خود نهفته دارد؛ یعنی حسّ ناب متن. آنتوان برمن در نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ خود، با هدف برجسته‌ساختن اهمیت دیگری و فرهنگ بیگانه در ترجمه و احترام به غرابت و بیگانگی متن اصلی، بر این اعتقاد است که مترجم باید از جهت شکل و محتوا، مقیّد به متن مبدأ و وفادار به آن باشد. در این جستار، با روش توصیفی- تحلیلی و از منظر مطالعات توصیفی فرایندمدار ترجمه، ترجمهٔ عربی یوسف عبدالفتّاح از کتاب سیر العباد الی المعاد بر اساس هشت مورد از مؤلّفه‌های تحریف متن از دیدگاه برمن بررسی می‌شود که عبارت‌اند از: عقلایی‌سازی، واضح‌سازی، اطناب کلام، آراسته‌سازی، تخریب سیستم زبانی، تخریب اصطلاحات و عبارات، غنازدایی کیفی و غنازدایی کمّی. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد علّت اصلی انحراف ترجمهٔ عربی سیر العباد الی المعاد از متن اصلی، ناآشنایی مترجم با زبان فارسی، تمایزات مربوط به ساختار دستوری و همچنین تطابق‌نداشتن کامل دامنهٔ اطلاق واژه‌ها در دو زبان عربی و فارسی است که طبیعتاً ناشی از اختلاف فرهنگ، تمدّن، عادات و رسوم دو قومی است که به این دو زبان سخن می‌گویند.*

کلیدواژه: *سیر العباد الی المعاد، یوسف عبدالفتّاح، آنتوان برمن، نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه.*

– موذنی، علی‌محمد؛ انصارشهری، علی؛ افضلی، علی؛ فکری، مسعود (۱۴۰۲) ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی سیر العباد الی المعاد سنائی غزنوی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات ۳۲۱-۳۴۸.

Doi: 10.22075/jlrs.2022.28980.2199

۱. مقدّمه

۱-۱. بیان مسئله

شعر، شاخص‌ترین نوع ادبی است و در عصر ارتباطات، به‌عنوان نوعی رابطهٔ ادبی- فرهنگی به شمار می‌آید که مردم جهان را با یکدیگر پیوند می‌دهد. مترجم، نقش بسیار مهمّی در پیوند میان فرهنگ جوامع ایفا می‌کند؛ چراکه با ارائهٔ یک ترجمهٔ ادبی خوب و صحیح، فرهنگ و سنن زبان مبدأ را با کلامی شیوا و سلیس و روان به زبان مقصد منتقل می‌کند. مترجم آنگاه می‌تواند کار تحویل شعر را به فرهنگ و زبان مقصد، تمام‌شده بداند که این هر دو جنبه را منتقل کرده باشد. ترجمه، پیمودن راهی است که از واگرایی زبان‌ها به‌سبب تمایز نهادی آن‌ها، به هم‌گرایی زبان‌ها می‌رسد (رک: صلح‌جو، ۱۳۹۱: ۴۷؛ صفوی، ۱۳۷۱: ۱۶).

اگرچه برخی از نظریه‌پردازان معتقدند ترجمهٔ شعر به شعر ممکن است دارای زیبایی‌های کلام باشد، برگردان درستی از آن شعر نخواهد بود؛ زیرا در زبان‌های مختلف، ترتیب به کار بردن آواها و واژگان با یکدیگر اختلاف دارند؛ در نتیجه، اگر مترجم برای ترجمهٔ شعر، دارای استعداد شعری و ادبی نباشد یا اطّلاعات و آگاهی لازم در خصوص فرهنگ و آداب و سنن یکی از دو زبان مبدأ و مقصد را نداشته باشد، منجر به از بین رفتن روح شعر و مضامین آن می‌شود و شعری که در یک زبان و فرهنگ، بسیار ارزشمند به شمار می‌آید، پس از ترجمه، به شعری سست و فرومایه و حتّی نامفهوم در زبان مقصد تبدیل می‌شود و شناخت نادرستی از ارزش‌های هنری یک فرهنگ به خوانندگان خود ارائه می‌دهد. به‌رغم وجود نظریه‌پردازانی چون کانولی که ترجمهٔ شعر را ارزشمندترین قالب ترجمه می‌دانند، نظریه‌های کلاسیک، «شعر را همواره هنری دانسته‌اند که به ترجمه درنمی‌آید» (ملکی، ۱۳۸۰: ۲۶).

باید توجه داشته باشیم که شعر دارای خاستگاه و بستر زبانی ویژه و منحصربه‌فرد است؛ چراکه در شعر، بیان انواع احساسات شاعر با کلمات و وزن شعر عجین شده است. جاحظ (۱۶۳-۲۵۵ق) دربارهٔ ترجمهٔ شعر می‌گوید: «شعر را نمی‌توان ترجمه کرد. هرگاه ترجمه شود، پیوند آن می‌گسلد و وزنش در هم می‌ریزد و زیبایی‌اش از بین می‌رود و

خاستگاه شگفتی آن تباه می‌گردد» (جاحظ، ۱۹۷۹: ۲۱). پیوند در نظر جاحظ، همان حکمتی است که آن را مختصّ شعر عربی می‌داند. در دیدگاه جاحظ، آنچه در شعر ترجمه‌پذیر نیست، وزن شعر عربی است که ترجمه، قادر به انتقال شایستهٔ اوزان منحصر به زبان مبدأ به زبان مقصد نیست. از نظر جاحظ، وزن شعر، معجزه‌ای است که تأثیرش در ترجمه باطل می‌شود. کانولی در این زمینه معتقد است: «نویسنده احساسات خود همچون ترحّم، خشم، شادی، اندوه، بی‌تفاوتی و... را در لحن و تأکیدات و در انتخاب کلمات نشان می‌دهد. اگر مترجم هنگام ترجمهٔ متن، این احساسات را درنیابد و به ترجمهٔ لفظی و فاقد وزن کلام بسنده کند، متن را قلب می‌کند، هرچند که به گمان خود، با این کار به متن وفادار مانده است» (کانولی، ۱۹۹۹: ۱۱۴).

ترجمهٔ شعر در قالب شعر عملاً غیرممکن است و اگر هم ممکن و دارای زیبایی کلام باشد، برگردان درستی از آن شعر نخواهد بود؛ زیرا در زبان‌های مختلف، ترتیب به کار بردن آواها و واژگان با یکدیگر اختلاف دارد. اگرچه زبان فارسی و زبان عربی شباهت‌هایی با یکدیگر دارند، به‌گونه‌ای که آمیختگی واژگان عربی و فارسی در اشعار زبان فارسی و عربی بسیار دیده می‌شود، ترجمهٔ شعر فارسی به عربی عیناً و دقیقاً مطابق با آن نخواهد بود و ترجمهٔ آن، یک برگردان تقریبی است. جرج هنری لوئیس[1] (۱۸۱۷–۱۸۷۸) دراین‌باره می‌گوید: «بهترین ترجمه‌ها تقریبی هستند و اغلب هم نتایج خوبی نمی‌دهند. ترجمه ممکن است شعری خوب باشد و یا ممکن است تقلیدی خوب از شعری دیگر باشد. حتّی ممکن است ترجمه از متن اصلی هم بهتر باشد؛ ولی هیچ‌گاه برگردان کامل نخواهد بود و یا به عبارت دیگر، هیچ‌وقت همان چیزی نخواهد بود که در اصل بوده و همان تأثیر را در ذهن خواننده نخواهد گذاشت» (ناظمیان، ۱۳۸۱: ۸)؛ بنابراین هر زبان، خاستگاه فرهنگی خاصّ خود را دارد و معنای واژگان، دارای ریشه‌های عمیقی در فرهنگ و زبان هر جامعه‌ای است. ددیکیوس[2] به نقل از ولادیمیر اوگنف در

1. George Henry Lewes
2. Dedecius

کتاب خود دربارهٔ شعر معاصر، ارزش ترجمه را بیش از هر چیز دیگر، با این معیار می‌سنجد که «آیا ترجمه، بخشی از ادبیات بومی شده است یا نه؟» (ددیکیوس، ۱۳۷۱: ۳۸)؛ یعنی ترجمه برای انتقال حداکثر شعر، باید تا حدّ امکان، رنگ‌وبوی متن اصلی را داشته باشد.

۱-۲. آنتوان برمن و نظریهٔ او دربارهٔ نقد ترجمه

آنتوان برمن[1] (۱۹۴۲-۱۹۹۱) مترجم، نظریه‌پرداز، فیلسوف و تاریخ‌نگار علم ترجمه است. وی متأثّر از فلسفهٔ رمانتیک آلمانی‌ها و کسانی چون والتر بنیامین[2] و هانری مشونیک[3]، گونهٔ دیگری از نقد ترجمه را پیش می‌کشد. نقد ترجمه آن‌گونه که برمن ارائه می‌دهد، حاصل خوانش و تفکّر بوده و بسیار به نقد ادبی نزدیک است. محور دیدگاه ترجمه‌شناختی برمن، احترام به متن بیگانه و دیگری است و از این جهت، با ارائهٔ نظریهٔ «گرایش‌های ریخت‌شکنانه»[4]، دیدگاه‌های قوم‌گرایانه و معطوف به زبان مقصد در کار ترجمه را مورد انتقاد و سنجش قرار می‌دهد. وی هرگونه تغییر در سبک نویسنده، ساختار زبان، اطناب کلام و حتّی تغییر در نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی را از عوامل تحریف متن برمی‌شمارد.

این سیستم از سیزده مؤلّفه تشکیل می‌شود که عبارت‌اند از: عقلایی‌سازی، شفّاف‌سازی، اطناب کلام، غنایی‌زدایی کیفی، غنایی‌زدایی کمّی، تفاخرگرایی، همگون‌سازی متن، تخریب ضرب‌آهنگ، تخریب شبکه‌های معنایی مستتر در متن، تخریب یا بومی‌سازی شبکه‌های زبانی زبان‌های محلّی، تخریب سیستم زبانی و تخریب اصطلاحات (رک: احمدی، ۱۳۹۲: ۱). آنتوان برمن با مطرح‌کردن مبحث اخلاق در ترجمه، به تعریف هدف از ترجمه می‌پردازد. به باور او، ترجمه، نوشتن و منتقل‌کردن است؛ امّا این نگارش و انتقال، تنها در سایهٔ هدف اخلاقی حاکم بر ترجمه که همانا قول دیگری به‌عنوان دیگری است، معنا می‌یابد. البته نظریه‌پردازان دیگری هم وجود دارند

1. Antoine Berman
2. Walter Benjamin
3. Henri Meschonnic
4. Endances déformantes

که مفهوم امانت‌داری[1] را عنصر اساسی یک ترجمهٔ جدّی می‌دانند (رک: الشیخ، ۲۰۱۰: ۱۴۵؛ پیم[2]، ۱۳۹۳: ۶؛ هازو[3]، ۱۳۹۳: ۹۹؛ أمطوش، ۲۰۱۴: ۲۳۴).

۱-۳. روش پژوهش و پرسش‌های آن

این پژوهش، ترجمهٔ عربی کتاب *سیر العباد الی المعاد*[4] *سنائی غزنوی* را از منظر مطالعات توصیفی فرایندمدار ترجمه[5] بررسی می‌کند. این شیوه به فرایند ترجمه یا خود عمل ترجمه می‌پردازد (هولمز[6] و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۳). این مسئله که وقتی مترجم، متن جدید و کم‌وبیش مشابهی در زبانی دیگر خلق می‌کند، در جعبهٔ سیاه کوچک ذهن او چه اتّفاقی می‌افتد، موضوع گمانه‌زنی‌های بسیار نظریه‌پردازان ترجمه، از جمله آنتوان برمن بوده است.

نگارندگان، ترجمهٔ عربی را از منظر هشت نمونه از مؤلّفه‌های نظریهٔ آنتوان برمن (عقلایی‌سازی، واضح‌سازی، اطناب کلام، آراسته‌سازی، تخریب سیستم زبانی، تخریب اصطلاحات و عبارات، غنازدایی کیفی و غنازدایی کمّی) که هم اهمیت بیشتر و هم قابلیت انطباق بهتر بر این ترجمه دارند، بررسی می‌کنند و سعی دارند با پرهیز از تکرار مکرّرات در خصوص زندگی یا ادبیات سنائی غزنوی و با بهره‌گرفتن از مهم‌ترین شرح *سیر العباد الی المعاد* که مُتّصف به دقّت والای علمی است، به استقرای تام و بررسی کامل ترجمهٔ عربی آن بپردازند تا بتوانند از این رهگذر، برای دو سؤال مهمّ زیر، پاسخی درخور بیابند:

---

1. Fidelity
2. Anthony Pym
3. Samuel Hazo

۴. این کتاب با عنوان *مثنویات سنائی غزنوی* در ۲۰۸ صفحه، دویست‌ودهمین کتاب منتشرشدهٔ المشروع القومی للترجمه است که در مصر، بهترین آثار ادبی و علمی جهان را به عربی ترجمه کرده است. در این کتاب، هفت مثنوی *عقل‌نامه* (۲۴۲ بیت)، *عشق‌نامه* (۵۷۹ بیت)، *سنایی‌آباد* (۵۴۷ بیت)، *تحریرالقلم* (۶۳ بیت)، *طریق‌التّحقیق* (۸۸۳ بیت)، *کارنامهٔ بلخ* (۴۹۲ بیت) و *سیر العباد الی المعاد* (۷۹۸ بیت) به عربی ترجمه شده‌اند.

5. Process- oriented descriptive translation studies
6. James Holmes

۱. یوسف عبدالفتّاح در برگردان عمق احساس و ادراک ظریف تنیده‌شده در تار و پود شعر سنائی غزنوی به زبان عربی، تا چه اندازه به متن اصلی وفادار بوده است؟

۲. مؤلّفه‌های نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن تا چه اندازه در ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی یوسف عبدالفتّاح مؤثّر است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات و پژوهش‌های صورت‌گرفته را می‌توان به چهار دسته تقسیم‌بندی کرد:

دستهٔ اوّل شامل پژوهش‌هایی است که به سنائی غزنوی پرداخته‌اند و بسیار فراوان‌اند که از بین آن‌ها می‌توان به مقالات هادی و همکاران (۱۳۹۸) و نیکخواه نوری و همکاران (۱۴۰۰) اشاره کرد.

دستهٔ دوم به نقد و بررسی ترجمه‌های عربی آثار فاخر ادب پارسی پرداخته‌اند که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مقالات افضلی (۱۳۹۴)، سیدان (۱۳۸۸)، حسینی (۱۳۸۵)، موسوی (۱۳۸۱) و مسگرنژاد (۱۳۷۵) اشاره کرد. غالب این پژوهش‌ها به شیوهٔ سنّتی و بدون بهره‌گیری از نظریهٔ خاصّی در ارزیابی کیفی ترجمه، به نقد آن اقدام کرده‌اند.

دستهٔ سوم شامل پژوهش‌هایی است که به معرّفی بنیان‌های تئوریک نظریهٔ آنتوان برمن پرداخته‌اند؛ مانند مقالات احمدی (۱۳۹۲)، زنده‌بودی (۱۳۹۰) و مهدی‌پور (۱۳۸۹). این مقالات، ترجمهٔ نظریهٔ آنتوان برمن از زبان فرانسه یا شرح و ترجمهٔ آن بوده و به‌دلیل دقیق‌بودن، منبع اوّل و اختصاصی پژوهش‌های فارسی هستند که مبنای کارشان نظریهٔ برمن است.

دستهٔ چهارم شامل تحقیقاتی است که به تطبیق این نظریه بر ترجمهٔ برخی آثار ادبی اقدام کرده‌اند. مقالات افضلی (۱۳۹۶ و ۱۳۹۵) دربارهٔ تعریب *مخزن‌الاسرار* نظامی توسّط عبدالعزیز بقوش و تعریب *گلستان* سعدی توسّط جبرائیل المخلع، دلشاد و همکاران (۱۳۹۴) دربارهٔ ترجمهٔ فارسی شهیدی از *نهج‌البلاغه*، صمیمی (۱۳۹۱) دربارهٔ ترجمهٔ فارسی داستان *تّپه‌هایی چون فیل‌های سفید* و کریمیان (۱۳۹۰) در خصوص ترجمه‌های قاسم روبین از آثار مارگریت دوراس[1]، از این جمله است.

1. Marguerite Duras

با وجود این، تحقیقات و جست‌وجوهای بسیار طولانی نگارندگان در منابع کتابخانه‌ای، الکترونیکی و اینترنتی نشان داد دربارهٔ ترجمهٔ عربی یوسف عبدالفتّاح از آثار سنائی عزنوی، تاکنون هیچ پژوهش مستقلّی به زبان‌های عربی و فارسی، خواه در حوزهٔ معرّفی و بررسی خودِ اثر و خواه دربارهٔ نقد ترجمهٔ آن، انجام نگرفته است.

۲. نقد و بررسی

۲-۱. عقلایی‌سازی

عقلایی‌سازی به ایجاد تغییر در ساختار نحوی و شیوهٔ علامت‌گذاری متن مبدأ مربوط می‌شود. در این صورت، مترجم با توجّه به نظم گفتمان مقصد، جملات و زنجیرهٔ جملات را بازتولید و مرتّب می‌کند و به نظم درمی‌آورد. برمن معتقد است نثر، از قبیل رمان، رساله و... به‌دلیل برخورداری از ویژگی‌های تکرار، تعدّد جملات، جمله‌های موصولی و معترضه و جملات بلند و جملات بدون فعل، دارای ساختاری شاخه‌شاخه است و مترجم با عقلایی‌سازی، این ساختار شاخه‌شاخه را به ساختاری خطّی تبدیل می‌کند؛ به‌عنوان مثال، مترجم برای جملاتی که در متن مبدأ بدون فعل هستند، فعل می‌آورد، جملات بلند را کوتاه می‌کند و بـه‌اصطلاح، جملات را می‌شکند یا جملات معترضه را جابه‌جا یا اضافه و کم می‌کند. در حقیقت، برمن فرایند عقلایی‌سازی را تحریفی در متن اصلی به شمار می‌آورد و آن را رد می‌کند.

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

ای به هنگام خوبی و زشتی سائق ابر و قائد کشتی (سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۰)

- ترجمهٔ بیت:

یا من یملکُ قوّةً قادرةً علی الخیرِ و الشرّ، تسوقُ السحابَ و تُسیّرُ السُفنَ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۰).

اشکال:

شاهد عقلایی‌سازی هستیم که در آوردن افعال «تسوق» و «تُسیّر» نمایان می‌شود؛ بنابراین باید دو کلمهٔ «سائق» و «قائد» همچنان به‌صورت اسم ترجمه شوند؛ یعنی به‌جای تسوقُ و تُسیّرُ، دو کلمهٔ «سائق» و «مُسیّر» به کار رود.

پیشنهاد رفع اشکال:

یا من وقتَ الخیرِ و الشرِّ، سائقُ السحابِ و مُسیّرُ السُفُنِ.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

عاملانش سه نار و نور و ظلم　　بارگیرش دو اشهب و ادهم

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۱)

- ترجمهٔ بیت:

لها ثلاثةُ عوالم، عالمُ النار، عالمُ النور، عالمُ الظلمة، یحملُها عاملان هما اللیلُ و النهارُ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۵).

اشکال:

طبق نظریهٔ آنتوان برمن، تغییر در ترجمهٔ اسم به فعل، بر عقلایی‌سازی دلالت دارد. در اینجا مترجم در مصرع دوم، «بارگیرش» را به‌صورت فعل «یحمل» ترجمه کرده است که بر عقلایی‌سازی دلالت می‌کند؛ بنابراین، «بارگیرش» باید همچنان به‌صورت معادل آن در عربی که «حامل» است، ترجمه شود.

پیشنهاد رفع اشکال:

لها ثلاثةُ عاملونَ عاملُ النارِ و عاملُ النورِ و عاملُ الظلمةِ، حاملاها اللیلُ والنهارُ.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

دیدهٔ حال‌بین چو بگشادم　　چون ستوران بخوردن افتادم

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۲)

- ترجمهٔ بیت:

و عندما فتحتُ عینی فی الواقع، فلم أرَ نفسی إلّا آکلة و شاربة مثل البهائم (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۵ و ۱۵۶).

اشکال:

طبق نظریهٔ آنتوان برمن، تغییر در ترجمهٔ فعل به اسم، از مصادیق عقلایی‌سازی است که در مصرع دوم، مترجم، فعل «به خوردن افتادم» را به‌صورت دو اسم «آکله» و «شاربه» ترجمه کرده که مصداق عقلایی‌سازی است؛ بنابراین، فعل همچنان باید به‌صورت فعل ترجمه شود.

پیشنهاد رفع اشکال:

وعندما فتحتُ عینی علی الواقع، بدأتُ آکلُ و أشربُ مثلَ البهائم.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

مژده مژده کز این‌چنین تحویل　　رستی از زخم تیغ عزرائیل

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۸۹)

- ترجمهٔ بیت:

أبشِر أبشِر فبهذا التحویلِ قد تحرّرتَ من انحناءةِ سیفِ عزرائیل (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۷۱).

اشکال:

در مصرع اوّل، «مژده» را که اسم است، به‌صورت فعل امر «أبشر» ترجمه کرده است. این تغییر، بر عقلایی‌سازی دلالت می‌کند، اگرچه امکان آوردن اسم، یعنی مصدر «بشارهٔ» نیز وجود دارد؛ بنابراین، از معادل کلمهٔ «مژده» در عربی که «بشارة» است، می‌توان استفاده کرد.

پیشنهاد رفع اشکال:

بشارةً بشارةً، فبهذا التحویلِ، قد تحرّرتَ من إصابةِ سیفِ عزرائیلَ.

۲-۲. شفّاف‌سازی

شفّاف‌سازی، به‌نوعی به فرایند عقلایی‌سازی مربوط می‌شود؛ با این تفاوت که عقلایی‌سازی در سطح ساختار نحوی جملات صورت می‌گیرد؛ امّا شفّاف‌سازی مربوط به روشنگری در سطح معنایی است. طبق این نظر، مطلبی که در متن اصلی به‌صورت تعریف‌نشده و مبهم مطرح می‌شود، در متن مقصد به‌شکل تعریف‌شده و شفّاف درمی‌آید؛ یعنی مترجم با افزودن کلمه یا کلماتی به متن، دست به روشن‌ساختن متن می‌زند. شایان ذکر است که برمن، خود بر وابستگی عمل ترجمه به شفّاف‌سازی صحّه می‌گذارد؛ امّا مخالفت وی از طرفی، به فروکاستن چندمعنایی به تک‌معنایی و شرح و توضیح مواردی مربوط می‌شود که در متن اصلی نباید روشن باشد و از طرف دیگر، به حشو و افزودن واحدهای معنایی که به اطناب کلام (مورد بعدی تحریف از نظر وی) منجر می‌شود.

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

تا بدانی که هرچه رام نه‌اند　　همه جز چون تو باد نام نه‌اند

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۴)

- ترجمهٔ بیت:

و اعلَم أنّ کلّ مَن لیس لدیهِ استعدادٌ لمعرفةِ هذه الرموزِ، فهو کالریحِ لا وزنَ له ولا وقارَ (عبدالفتّاح، ۱۵۱:۲۰۰۰).

اشکال:

در این بیت، شفّاف‌سازی مشاهده می‌شود و مترجم اقدام به ترجمهٔ مفهوم بیت کرده است؛ یعنی مترجم به‌جای ترجمهٔ بیت، به روشنگری مفهوم بیت پرداخته است که طبق نظریهٔ آنتوان برمن، هرگونه روشنگری که با تغییر در معنی یا افزودن کلمه یا کلماتی صورت گیرد، نشانهٔ شفّاف‌سازی است که پذیرفتنی نیست.

پیشنهاد رفع اشکال:

و اعلم أنّ کلّ مَن لیس لدیه استعدادٌ للمعرفةِ فلاجَدوی منه.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

پس مرا از برای هر گون بَرخ　　کرد نُه ماه جلوه بر نُه چرخ

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۷)

- ترجمهٔ بیت:

و من أجلِ الکمالِ فی هذا الجسم، عرضتنی علی تسعةِ أفلاک فی تسعةِ أشهرٍ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۳).

اشکال:

کلمهٔ «بُرخ» به‌معنی «بهره» و «نصیب» است که آن را به‌صورت «الکمال فی هذا الجسم» ترجمه کرده است. مترجم به‌جای ترجمهٔ خود کلمه، با ذکر کلماتی دیگر، توضیح بیشتری برای روشنگری در معنی ارائه کرده است که بر شفّاف‌سازی دلالت دارد.

پیشنهاد رفع اشکال:

و من أجلِ أی نصیبٍ عرضتنی علی تسعةِ أفلاک فی تسعةِ أشهُرٍ.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

او همی‌بافد از برای شما　　در سرای فنا قبای بقا

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۷)

- ترجمهٔ بیت:

یرسل الخیرات من عالم البقاء، حتی یجعلکم من أهل البقاء (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۸).

اشکال:

مترجم به‌جای ترجمهٔ بیت،مفهوم آن را ترجمه کرده است که بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن، این تغییر با هدف روشنگری در معنی، مصداق شفّاف‌سازی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

إنّه ینسجُ لکم فی دارِ الفناءِ جبةَ البقاءِ.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

همه پرباد همچو نای اتبان　　هر یکی با سه گردن و دو دهان

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۶۹)

- ترجمهٔ بیت:

لم یکن لدیها سوی صفة الطمع، التی تحرّک لها أعناقها و أفواهها (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۶۲).

اشکال:

مترجم به‌جای ترجمهٔ بیت، مفهوم آن را ترجمه کرده که بیانگر مؤلفهٔ شفّاف‌سازی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

کُلّهم منفوخون مثلَ نای أتبان، لکلّ منها ثلاثةُ رقابٍ وفمانِ اثنانِ.

۲-۳. اطناب کلام

برمن نیز همانند تمام مترجمان و نظریه‌پردازان، بر این نکته واقف است که هر ترجمه‌ای، از متن اصلی‌اش طولانی‌تر است. او این اطناب کلام را حاصل دو فرایند عقلایی‌سازی و شفّاف‌سازی می‌داند. وی همچنین معتقد است مترجم ایدهٔ فشردهٔ متن مبدأ را باز می‌کند. او این کار را تهی‌شدگی می‌نامد که تأثیری در غنابخشیدن به جان کلام ندارد؛ ازاین‌رو، بر آن جملهٔ معروف خود (افزوده هیچ نمی‌افزاید) تأکید می‌کند و افزوده را صرفاً بی‌ثمر و در جهت انباشته‌کردن حجم متن می‌داند. به اعتقاد برمن، اطناب کلام، پایهٔ زبان‌شناختی ندارد و گرایشی جدایی‌ناپذیر از ترجمه شده است.

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

قلم جنبش و وقوف تویی　　تختهٔ اوّل حروف تویی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۱)

- ترجمهٔ بیت:

أنتَ الذی تَحدّدُ الحرکةَ و السکونَ (الوقوف) و أنتَ لوحُ الأصواتِ الأوّلِ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۰).

اشکال:

در مصرع اوّل، فعل «تحدّد» را افزوده است که موجب تراکم و انباشته‌شدن حجم متن می‌شود، بدون اینکه نیازی به ذکر آن باشد و با نبودِ آن نیز معنی ناقص نخواهد بود؛ بنابراین، وجود آن، نشان‌دهندهٔ اطناب کلام است.

پیشنهاد رفع اشکال:

أنتَ قلمُ الحرکةِ و السکونِ، و أنتَ لوحُ الحروفِ الأولُ.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

یافتم بر کران روم و حبش　　شهری اندر میان آتش خوش

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۸)

- ترجمهٔ بیت:

وجدتُ بینَ الروم و الأحباشِ، مدینةً طیبةً سعیدةً وَسطَ النیرانِ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۳).

اشکال:

معادل عربی کلمهٔ «خوش»، «طیبه» است؛ بنابراین، آوردن کلمهٔ «سعیده» ضرورتی نداشت و وجود آن منجر به انباشته‌شدن متن شده و این افزودن، نشان‌دهندهٔ اطناب کلام است.

پیشنهاد رفع اشکال:

وجدتُ بینَ الروم و الأحباشِ،مدینةً طیبةً وَسطَ النیرانِ.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

زرد چهرهٔ خزان ز اسرافست　　سبز جامهٔ بهار از انصافست

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۰)

- ترجمهٔ بیت:

فبهجة الربیع وخضرته من العدل و الإنصاف، و صفرة الخریف و قبحه من عدم الإعتدال (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۵).

اشکال:

آوردن «بهجه» بر اطناب کلام دلالت دارد؛ همچنان‌که بیان «العدل»، مصداق اطناب کلام است. بیان «قبحه» نیز بر اطناب کلام دلالت دارد. افزودن هر سه کلمه ضرورت نداشت و موجب طولانی‌شدن متن ترجمه شده است.

پیشنهاد رفع اشکال:

صفرةُ وجهِ الخریفِ من الإسرافِ، خضرةُ حلّةِ الربیعِ من الإنصافِ.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

زان چراگاه و راه برگشتم　　عاشق راه و راهبر گشتم

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۴)

- ترجمهٔ بیت:

فأعرضتُ عن مراعی الوحوش و البهائم، و أصبحتُ عاشقا للمرشد و الطریق (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۷).

اشکال:

آوردن کلمه‌های «الوحوش» و «البهائم» که ضرورتی نداشت و موجب انباشته‌شدن متن شده، مصداق اطناب کلام است.

پیشنهاد رفع اشکال:

رجعتُ من ذلک المرعی و الطریقِ و أصبحتُ عاشقا للمرشدِ و الطریقِ.

۲-۴. غنازدایی کیفی

بنا بر عقیدهٔ برمن، این نوع تحریف، جایگزین‌کردن کلمات و اصطلاحات با کلمات و اصطلاحاتی است که از لحاظ غنای معنایی و آوایی و طنین کلمات، در سطح واژهٔ مبدأ نیستند. تحریفی که برمن از آن سخن می‌گوید، شاید یکی از سخت‌ترین مسائل موجود در کار ترجمه و یکی از دشوارترین وظایف هر مترجمی باشد. هر زبانی با توجّه به ساختار و کلمات و آواهای موجود در آن، دارای برخی کلمات و بازی‌های کلامی است که بار معنایی و تصویرسازی خاصّ خود را دارد و برگرداندن آن‌ها غالباً بسیار دشوار است. شاید گاهی بشود با شباهت‌های آواییِ آن‌ها روش بدیعی آفرید؛ امّا همواره این امکان وجود ندارد.

نمونهٔ اوّل:

- بیت فارسی:

باغ را هم تو پشت و هم رویی　　شاخ را هم تو دایه هم شویی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۱)

- ترجمهٔ بیت:

أنتَ ظاهرُ الحدائقِ و باطنُها و أنتَ مُلقِّحُ الأغصانِ و مُنشیها (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۰).

اشکال:

کلمهٔ «پشت» به «باطن» ترجمه شده است. همچنین دو کلمهٔ «دایه» و «شو» به‌ترتیب به «ملقّح» و «مُنشی» ترجمه شده‌اند که موارد یادشده، مصداق غنازدایی کیفی است؛ زیرا مترجم کلماتی در سطح کیفی کلمه‌های فارسی ذکر نکرده و این تغییر در معنی کلمات، از نظر آنتوان برمن، تحریفی در ترجمه و مصداق غنازدایی کیفی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

أنتَ ظهرُ الحدیقةِ و ظاهرُها أیضاً، أنتَ مُرضعُ الأغصان و زوجُها أیضاً.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

میوه‌دارانش سرنگون از تاب　　همچو سایهٔ درخت بر لب آب

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۸)

- ترجمهٔ بیت:

أشجارُها تَبدُو مقلوبةً من الحرارةِ، کَما لو کانت تری ظلالها فی الماء (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۴).

اشکال:

«از تاب» به «من الحرارة» ترجمه شده که نادرست است و باید به‌صورت «من شدة الالتواء» ترجمه شود که بیانگر غنازدایی کیفی است. همچنین مصرع دوم به «کَما لو کانت تری ظلالها فی الماء» ترجمه شده که مصداق غنازدایی کیفی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

أشجارُها مقلوبةٌ من شدِّة الالتواءِ، کظلِّ الشجرةِ علی حافّةِ الماءِ.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

سیرت عدل چیست آبادی　　صورت ظلم چیست بیدادی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۰)

- ترجمهٔ بیت:

ما صورةُ العدلِ سوی الإصلاحِ و ما صورةُ الموتِ إلّا الدمارُ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۵).

اشکال:

در مصرع اوّل، کلمهٔ «سیرت» را به‌جای «باطن»، به «صورة» ترجمه کرده است که مصداق غنازدایی کیفی است. همچنین «آبادانی» را به‌جای «العمران»، به «الاصلاح» ترجمه کرده است که مصداقی دیگر برای غنازدایی کیفی است. کلمهٔ «بیدادی» نیز در زبان عربی دارای معنی «جور» است که به «الدمار» ترجمه شده و مصداقی دیگر برای غنازدایی کیفی است. مورد دیگر برای غنازدایی کیفی، ترجمهٔ «ظلم» به «الموت» است.

پیشنهاد رفع اشکال:

ما باطن العدل؟ العمران، ما صورة الظلم؟ الجور.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

حلق او هفت بود و دندان شش　　سر سوی آب و دم سوی آتش

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۷۹)

- ترجمهٔ بیت:

هذا الحوت ذو حلوق تسعة و أنیاب ستّة، رأسه فی الماء و ذیله فی النار (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۶۷).

اشکال:

در مصرع اوّل، کلمهٔ «هفت» به «تسعه» ترجمه شده، در صورتی که ترجمهٔ درست آن، «سبعه» است. این خطا بیانگر غنازدایی کیفی است. همچنین در مصرع دوم، «سر سوی» به «فی» ترجمه شده، در صورتی که تعریب درست، عبارت است از مواردی همچون نحو، باتّجاه، إلی و... که این نیز نشانهٔ غنازدایی کیفی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

هذا الحوتُ ذو حلوقٍ سبعةٍ و أنیابٍ ستّةٍ، رأسُهُ باتّجاهِ الماءِ و ذیلُهُ باتّجاهِ النارِ.

۲-۵. غنازدایی کمّی

در این نوع تحریف، سخن از هدررفتن واژگانی است. برمن معتقد است گاهی برای یک مدلول، چندین دال وجود دارد و انتخاب یک دال، به غنایی‌زدایی کمّی منجر می‌شود (رک: مهدی‌پور، ۱۳۸۹: ۴).

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

گه به نیسان ز گل نگینه کنی　　گه به دی ز آب آبگینه کنی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۲)

- ترجمهٔ بیت:

تجعلُ الربیعَ بهجاً بالأزهارِ الناضرةِ، و تجمّدُ الثلجَ من الماءِ الباردِ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۱).

اشکال:

کلمات «گه»، «نیسان»، «نگینه»، «دی» و «آبگینه» ترجمه نشده‌اند که مصداق غنازدایی کمّی است و معادل آن‌ها به‌ترتیب، «احیاناً»، «نیسان»، «فصّ»، «دی» و «زجاج» است.

پیشنهاد رفع اشکال:

أحیاناً فی نیسانَ تُحوّلُ الوردَ إلی الفصّ، و أحیاناً فی دی تُحوّلُ الماءَ إلی الزجاجِ.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

ورچه پیموده‌ای به چالاکی　　شیب و بالای کرهٔ خاکی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۳)

- ترجمهٔ بیت:

و هی تمرُّ علی جمیعِ الأماکنِ فی الکرةِ الأرضیِّة (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۱).

اشکال:

«شیب و بالای» و «چالاکی» و «ورچه» ترجمه نشده است که بر غنازدایی کمّی دلالت دارد.

پیشنهاد رفع اشکال:

رغمَ أنّک قد مررتَ بخفّةٍ بمُنحدراتِ و مُرتفعاتِ الکرةِ الأرضیِّة.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

چون در و حدّ حجره را بشمرد　　رفت و از بهر مصلحت بسپرد

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۲)

- ترجمهٔ بیت:

و عندما حدود الجسم من أجل المصلحة (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۵).

اشکال:

در مصرع اوّل، از ترجمهٔ کلمه‌های «در»، به‌معنی باب، صرف‌نظر شده که بر غنازدایی کمّی دلالت دارد. همچنین از تعریب «حجره» که به‌صورت «حجره» یا «غرفه» است، چشم‌پوشی شده که مصداق غنازدایی کمّی است و نیز فعل ماضی «بشمرد» که معادلش «أحصی» است، ترجمه نشده که بیانگر غنازدایی کمّی است. در مصرع دوم نیز از ترجمهٔ فعل ماضی «رفت» صرف‌نظر شده که نشان‌دهندهٔ غنازدایی کمّی است. معادل مناسب برای این فعل، «ذهب» یا «انطلق» است.

پیشنهاد رفع اشکال:

و عندما أحصی البابَ و الحدودَ و الغُرفَ ذَهبَ من أجلِ المصلحة.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

بخور اکنون ز بهر دارو را　　کژدم و مار و کوه جادو را

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۸۴)

- ترجمهٔ بیت:

إلتهم لتنجو فی الحال العقارب و الثعابین و السحرة (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۶۹).

اشکال:

از ترجمهٔ کلمهٔ «دارو» صرف‌نظر شده که بیانگر غنازدایی کمّی است. «دارو» در زبان عربی به‌معنی «دواء» است. در مصرع دوم نیز کلمهٔ «کوه» ترجمه نشده است. کوه در زبان عربی به‌معنی «جبل» است؛ بنابراین، ترجمه‌نشدن آن، نشانهٔ غنازدایی کمّی است.

پیشنهاد رفع اشکال:

إلتهِم مِن أجلِ الدواءِ فی الحالِ العقاربَ و الثعابینَ و جبلَ السَحَرةِ.

۲-۶. تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن

این گرایش، نوع جمله‌ها و ساخت‌های استفاده‌شده را در بر می‌گیرد. کاربرد زمان (دستوری) یکی از این سیستم‌بندی‌هاست. استفاده از این یا آن نوع جملهٔ تابع، منطق‌سازی، واضح‌سازی و اطناب، این سیستم را تخریب می‌کند.

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

چند فرّاش کوی‌ها باشی چند نقّاش روی‌ها باشی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۳)

- ترجمهٔ بیت:

أنتَ فرّاشُ الجبالِ و الطُرقِ، أنتَ نقّاشُ الصورِ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۱).

اشکال:

اسلوب جملهٔ تعجّبی و پرسشی به اسلوب جملهٔ خبری ترجمه شده و این به‌معنی تبدیل ساختار جمله به ساختاری دیگر و مصداق تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن است.

پیشنهاد رفع اشکال:

کم تکونُ فرّاشَ الجبالِ؟! و کم تکونُ نقّاشَ الصورِ؟!

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

لگدی بر اثیر و دریا زن خیمه بر تارک ثریّا زن

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۴)

- ترجمهٔ بیت:

تَضربُ بالقدمِ البحارَ و الأثیرَ، و تَضربُ خیمتَهُ علی الثُریّا (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۴).

اشکال:

استفاده از فعل مضارع به‌جای امر در ترجمهٔ مصرع اوّل، مصداق تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن است؛ زیرا مترجم، فعل «زن» را که امر از مصدر «زدن» است، به‌صورت فعل مضارع «تضرب» آورده است. در ترجمهٔ مصرع دوم نیز ترجمهٔ امر فعل

«زن» به‌صورت مضارع فعل «تضرب» آمده که بر تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن دلالت دارد.

پیشنهاد رفع اشکال:

إضربِ بالقدمِ البحارَ و الأثیرَ، واضرِب خیمتَهُ علی الثُّریا.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

حیوان را به رتبت و مقدار　　دایه و مطبخی و خوان‌سالار

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۵)

- ترجمهٔ بیت:

ترعَی الحیوانَ بحسبِ منزلةِ کلِّ واحدٍ و قَدرِه، و تمنحُهُ الطعامَ الکافی لَهُ (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۲).

اشکال:

تبدیل جملهٔ اسمیه در مصرع اوّل به جملهٔ فعلیه، مصداق تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن است. این تبدیل در مصرع دوم نیز صورت گرفته است که بر تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن دلالت دارد.

پیشنهاد رفع اشکال:

للحیوان حسب رتبته و عدده، هی مُرضع ومُطعمة و راعیه.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

مهره بر عرض در همی‌سفتند　　وانگه از روی لاف می‌گفتند

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۹۴)

- ترجمهٔ بیت:

یستبدلون الجهل و السفاهة و الحماقة بالعلم و المعرفة و الحکمة (عبدالفتّاح، ۱۳۴۸: ۱۷۴).

اشکال:

در مصرع اوّل، فعل «همی‌سفتند» بر زمان ماضی استمراری دلالت دارد؛ امّا به‌صورت فعل «یستبدلون» که مضارع است ترجمه شده که تغییر از زمان ماضی به مضارع است و بر تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن دلالت دارد. در مصرع دوم نیز فعل «می‌گفتند» بر زمان ماضی استمراری دلالت دارد؛ امّا به‌صورت فعل مضارع «یقولون» ترجمه شده که مصداق دیگری برای تخریب سیستم‌بندی‌های زبانی متن است.

پیشنهاد رفع اشکال:

کانوا یستبدلون الجهلَ و السفاهةَ و الحماقةَ بالعلمِ و المعرفةِ و الحکمة ثمُّ کانوا یقولون إدّعاء.

۲-۷. تخریب اصطلاحات و عبارات

از نظر آنتوان برمن، صنایع لفظی، عبارات، ضرب‌المثل‌ها و... که در واقع منتج از زبان قومی هستند، در زبان‌های دیگر نیز عناصر متناظر خود را می‌یابند. در ترجمهٔ سنّتی فرانسوی، مترجمان مایل‌اند به‌دلیل غلبهٔ اندیشهٔ قوم‌مدارانه، در مقابل اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها و عبارات بیگانه، معادل فرانسوی را قرار دهند. در حقیقت، معادل‌سازی، نوعی ضربه به سخن‌دانی اثر است. از سوی دیگر، هر زبانی دارای اصطلاحات خاصّ خود است و ترجمهٔ آن‌ها چه از نظر لفظی و چه از راه معادل‌یابی، کاری بس دشوار و حتّی غیرممکن می‌نماید.

نمونهٔ اول:

- بیت فارسی:

سوی پستی رسیدم از بالا　　حلقه در گوش ز «اهبطوا منها»

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۴)

- ترجمهٔ بیت:

و أُنزلتُ إلی العالم السفلی مُجبَرا غیرَ مختارٍ بمقتضی أمرِهِ «اهبِطوا مِنها» (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۲).

اشکال:

معادل عبارت «حلقه در گوش» در زبان فارسی، بر اطاعت کامل و محض دلالت دارد که مترجم، این اصطلاح نشئت‌گرفته از فرهنگ و زبان فارسی را به‌صورت «غیرمختار» ترجمه کرده که تغییری در اصطلاح قومی است و از نظر برمن، نشانهٔ تحریف در ترجمه و مصداق تخریب اصطلاحات و عبارات است.

پیشنهاد رفع اشکال:

نزلتُ من الأعلی إلی الأسفلِ عبداً مُطیعاً اهبطوا منها.

نمونهٔ دوم:

- بیت فارسی:

همه غمناک طبع و خرّم‌دین　　همه بسیارخوار و اندک‌بین

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۲)

- ترجمهٔ بیت:

کلها سیئة الطبع غیرمهتمّة بالدین، مقلّدة لانظر لها و لا تدبّر (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۶).

اشکال:

اصطلاح «بسیارخوار» به‌صورت «مقلّده» ترجمه شده که معادل مناسبی نیست و تخریب اصطلاحات و عبارات است. همچنین در ترجمهٔ اصطلاح «اندک‌بین»، شاهد تخریب اصطلاحات و عبارات هستیم؛ زیرا این اصطلاح را به‌صورت «لانظر لها و لاتدبّر» ترجمه کرده است.

پیشنهاد رفع اشکال:

کلّها سیئة الطبع الجمیعُ أکّالة و ضیّقة النظر.

نمونهٔ سوم:

- بیت فارسی:

در سفر سال و ماه چون نسناس　　لیک بر جای همچو گاو خراس

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۵۲)

- ترجمهٔ بیت:

فی حرکة دائمة علی مرور الأیّام کالنسناس، ولکنّها لاتتجاوز أماکنها (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۶).

اشکال:

در مصرع اوّل، «در سفر سال و ماه» به «علی مرور الأیّام» ترجمه شده که مصداق تخریب اصطلاحات و عبارات است. همچنین مصرع دوم به «ولکنّها لاتتجاوز أماکنها» ترجمه شده که این نیز مصداق تخریب اصطلاحات و عبارات است.

پیشنهاد رفع اشکال:

فی رحلةِ السنةِ و الشهرِ کالنسناسِ، ولکنّها ثابتةٌ فی المکانِ کبقرِ خراس.

نمونهٔ چهارم:

- بیت فارسی:

موش چون گربه طفل‌خوار درو　　مار چون خوک ثفل‌خوار درو

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۶۳)

- ترجمهٔ بیت:

و رأیتُ الفأر الذی یأکل طفله کالقطة، و الثعبان الذی یأکل الروث و القاذورات (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۶۰).

اشکال:

در مصرع اوّل، اصطلاح «طفل‌خوار» به‌صورت جملهٔ «یأکل طفله» ترجمه شده که ترجمهٔ یک اصطلاح به جملهٔ فعلیه است و خروج از ترجمهٔ اصطلاح بوده و بر مصداق تخریب اصطلاحات و عبارات دلالت دارد. در مصرع دوم نیز «ثفل‌خوار» به‌صورت «یأکل الروث و القاذورات» بیان شده که تحریف در ترجمهٔ اصطلاح و مصداقی برای تخریب اصطلاحات و عبارات است.

پیشنهاد رفع اشکال:

الفأرُ مثلُ القطةِ آکلُ الطفلِ، الثعبانُ مثلُ الخنزیرِ آکلُ الروثِ.

۲-۸. آراسته‌سازی یا تفاخرگرایی

برمـن این گرایش را «افلاطونی» می‌خواند و آن را نتیجهٔ کار مترجمانی می‌داند که متن مقصد را از لحاظ فرم و شکل، زیباتر از متن اصلی درمی‌آوردند. وی معتقد است این گرایش مربوط به حسّ زیبایی‌شناختی افرادی می‌شود که معتقدند هر گفتمانی باید گفتمانی زیبا باشد. برمن تفاخرگرایی را در نظم، «شاعرانه‌کردن» و در حوزهٔ نثر، «بلیغ‌کردن» می‌خواند و آن را شامل «تولید جملات فاخر، با بهره‌گرفتن از متن اصلی، به‌عنوان مادّهٔ اوّلیه» تعریف می‌کند. در واقع، برمن کار این مترجمان را بر هم زدن سبک و فرم متن اصلی می‌داند که بدون در نظر داشتن چندوچون متن اصلی، صرفاً به‌خاطر خوانا، برجسته و فاخربودن متن مقصد، آن هم به بهانهٔ انتقال بهتر معنا، به متن اصلی توجّهی نکرده‌اند و دست به بازنویسی و تمرین سبکی از متن اصلی می‌زنند.

نمونه:

- بیت فارسی:

تیر گل چند بر نشانه زنی　　زلف شمشاد چند شانه زنی

(سنائی غزنوی، ۱۳۴۸: ۲۴۳)

- ترجمهٔ بیت:

تُفتح الورودُ کالسّهام علی شجرةِ الوردِ، مثل طرّةِ الحبیبِ علی القوام السروی (عبدالفتّاح، ۲۰۰۰: ۱۵۱).

اشکال:

تفاخرگرایی عبارت است از زیباتربودن متن مقصد از متن مبدأ به‌لحاظ فرم و شکل، با تولید جملات فاخر که در این ترجمه، شاهد آن هستیم؛ یعنی مترجم در مقایسه با بیت فارسی، از سطح بالاتری در ترجمه به عربی بهره برده است.

پیشنهاد رفع اشکال:

کَم تَرمی السهامَ نحوَ الهدفِ و کَم تُمشّطُ طُرَّةَ الحبیبِ السروی القوام.

۳. نتیجه‌گیری

علّت اصلی انحراف ترجمهٔ عربی اشعار فارسی، ناآشنایی مترجم با زبان فارسی و تمایزات مربوط به ساختار دستوری و همچنین نداشتن تطابق کامل دامنهٔ اطلاق واژه‌ها در دو زبان عربی و فارسی است که طبیعتاً ناشی از اختلاف فرهنگ، تمدّن، عادات و رسوم دو قومی است که به این دو زبان سخن می‌گویند.

تمام مؤلّفه‌های تحریف متن از نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن در متن ترجمه مشاهده می‌شود؛ ولی از میان همهٔ آن‌ها، تفاخرگرایی کم‌بسامدترین عامل بود. البته چنین نتیجه‌ای پیش‌بینی‌پذیر بود؛ زیرا مترجم در برابر متن فاخر و بسیار ادیبانهٔ شعر فارسی، اساساً فرصتی برای عرض اندام در زبان مقصد نیافته است.

یوسف عبدالفتّاح هرچند در ترجمهٔ خویش، صادقانه تلاش کرده هیچ عبارتی را از قلم نیندازد، در عمل، در مواردی بسیار که سنائی غزنوی از آرایه‌های ادبی و به‌خصوص کنایه و استعاره استفاده کرده، در ترجمه موفّق نبوده و فقط عبارات را به‌صورت تحت‌اللّفظی و بدون توجّه به مفهوم اصلی، به عربی برگردانده است. در کنار معادل‌های ادیبانه و شاعرانه، گاهی با برخی برابرگزینی‌ها در ترجمهٔ اشعار مواجه می‌شویم که گیرایی چندانی ندارند. در این امر، نکته‌ای اساسی تأثیرگذار بوده و آن پایبندی به محتوای متن اصلی توسّط مترجم و پرهیز از فاصله‌گرفتن از معانی هستهٔ واژگان است که در برخی موارد، خواندن ترجمه را بدون نگاه و توجّه به متن اصلی، با کمی تردید یا سؤال همراه کرده و زیبایی ترجمه را خدشه‌دار می‌کند. مترجم در فهم معانی گوناگون و چندبُعدی شعر فارسی و انتقال و رعایت لحن در ترجمهٔ آن به عربی، به‌دلیل اینکه اساساً شاعر توانمندی نبوده، موفّقیت چشمگیری کسب نکرده است. تلاش عبدالفتّاح در سراسر ترجمه این بوده که راهبرد ترجمهٔ خویش را بر روشی تقلیدی و قیاسی (حفظ قالب اصلی و به‌کارگیری قالب متقارن فرهنگی) بنا سازد؛ با این حال، در ترجمهٔ بسیاری از ابیات، قادر به رعایت این قاعده و تطبیق آن نیست.

منابع

– احمدی، محمّدرحیم (۱۳۹۲)، **آنتوان برمن و نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانه؛ معرّفی و بررسی قابلیت کاربرد آن در نقد ترجمه**، دوفصلنامهٔ نقد زبان و ادبیات خارجی، سال ۶، شمارهٔ ۱، صص ۱-۲۱.

– افضلی، علی و عطیه یوسفی (۱۳۹۵)، **نقد و بررسی ترجمهٔ عربی *گلستان* سعدی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن،** دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۶، شمارهٔ ۱۴، صص ۶۱-۸۳.

– افضلی، علی و مرضیه داتوبر (۱۳۹۶)، **ارزیابی کیفی ترجمهٔ عربی هفت‌پیکر نظامی بر اساس نظریهٔ آنتوان برمن؛ مطالعهٔ موردی کتاب *العرائس السبع* اثر عبدالعزیز بقوش،** فصلنامهٔ مطالعات ترجمه، سال ۱۵، شمارهٔ ۵۸، صص ۷۱-۸۶.

– افضلی، علی و مریم‌السادات منتظری (۱۳۹۴)، **نقد و بررسی ترجمهٔ عربی عمر الشبلی از غزلیات حافظ**، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی حافظ، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی،صص ۱۳۷-۱۵۸.

– أمطوش، محمّد (۲۰۱۴)، **التأویل و الترجمه**، عراق: دار نیبور للطباعة و النشر و التوزیع.

– پیم، آنتونی (۱۳۹۳)، **نگاهی دوباره به جایگاه اخلاقی مترجم**، ترجمهٔ میرمحمّد خادم‌نبی، فصلنامهٔ مترجم، سال ۲۳، شمارهٔ ۵۵، صص ۶۷-۷۹.

– جاحظ، عمربن‌بحر (۱۹۷۹)، **الحیوان**، ۶ جلد، تحقیق عبدالسلام هارون، بیروت: دارالهلال.

– حسینی، سیدمحمّد (۱۳۸۵): **نقد و نظر: ترجمهٔ *دیوان حافظ* به زبان عربی«أغانی شیراز»**، پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ ۳، صص ۵۵-۷۵.

– ددیکیوس، ک. (۱۳۷۱)، **ترجمه: میان محدودیت و آزادی**، ترجمهٔ عبدالله کوثری، فصلنامهٔ مترجم، سال ۲، شمارهٔ ۶، صص ۳۷-۴۲.

– دلشاد، شهرام و همکاران (۱۳۹۴)، **نقد و بررسی ترجمهٔ شهیدی از *نهج‌البلاغه* بر اساس نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن**، دوفصلنامهٔ مطالعات ترجمهٔ قرآن و حدیث، شمارهٔ ۴، صص ۹۹-۱۲۰.

– زنده‌بودی، مهران (۱۳۹۰)، **از خود و دیگری و گرایش‌های تحریفی در گفتمان ترجمه‌شناختی آنتوان برمن تا ترجمه‌ناپذیری**، فصلنامهٔ مطالعات ترجمه، سال ۹، شمارهٔ ۳۴، صص ۲۳-۳۷.

– سنائی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۴۸)، **مثنوی‌های حکیم سنایی به انضمام شرح *سیر العباد الی المعاد***، تهران: دانشگاه تهران.

– سیدان، الهام و سیدمحمّدرضا ابن‌الرسول (۱۳۸۸)، **نقد و بررسی عبارات بحث‌انگیز *گلستان* سعدی در ترجمهٔ عربی آن (*روضة الورد*)**، پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، سال ۳، شمارهٔ ۲، صص ۹۱-۱۰۸.

– الشیخ، سمیر (۲۰۱۰)، **الثقافة و الترجمة**، بیروت: دار الفارابی.

– صفوی، کورش (۱۳۷۱)، **هفت گفتار دربارهٔ ترجمه**، چ۱۱، تهران: نشر مرکز.

– صلح‌جو، علی (۱۳۹۱)، **گفتمان و ترجمه**، چ۶، تهران: نشر مرکز.

– صمیمی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، **بررسی ترجمهٔ داستان *تپه‌هایی چون فیل‌های سفید* بر اساس سیستم تحریف متن آنتوان برمن**، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۶۵، صص ۴۴-۵۰.

– عبدالفتّاح، یوسف (۲۰۰۰)، **مثنویات حکیم سنائی**، قاهره: مطابع إدارة المطبوعات و النشر.

– کانولی، دیوید (۱۹۹۹)، **ترجمهٔ شعر**، دایرةالمعارف مطالعات ترجمهٔ راتلج، ترجمهٔ محمّدعلی موسوی فریدنی، فصلنامهٔ زنده‌رود، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۱۳-۱۲۳.

– کریمیان، فرزانه و منصوره اصلانی (۱۳۹۰)، **نقش وفاداری به یک نویسنده در ترجمه: بررسی مقابله‌ای ترجمه‌های قاسم روبین از آثار مارگریت دوراس**، فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه، سال ۴۴ ، شمارهٔ ۳ ، صص ۱۱۹-۱۳۶.

– مسگرنژاد، جلیل (۱۳۷۵)، **نظری کوتاه به کتاب *روضة الورد* ترجمهٔ عربی کتاب *گلستان* سعدی از استاد محمّد فراتی**، نشریهٔ آشنا، شمارهٔ ۳۳، صص ۷۱-۷۶.

– ملکی، دودمان (۱۳۸۰)، **بازنگری چند نظریه در ترجمهٔ شعر**، نشریهٔ گلستانه، شمارهٔ ۳۰، ص۲۶-۲۷.

– موسوی، کمال (۱۳۸۱)، **نقد و تحلیلی بر کتاب *گلستان روضة الورد***، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال ۲، شمارهٔ ۲۸، صص ۲۹-۴۲.

– مهدی‌پور، فاطمه (۱۳۸۹)، **نظری بر روند پیدایش نظریه‌های ترجمه و بررسی سیستم تحریف متن از نظر آنتوان برمن**، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ۴۱، صص ۵۷-۶۳.

– نیکخواه نوری، امّ‌البنین، مصطفی سالاری و بهروز رومیانی (۱۴۰۰)، **بررسی توازن واژگانی در غزل‌های سنائی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۴، صص ۲۰۵-۲۳۴.

– هادی، روح‌الله، میترا گلچین، محمّدرضا ترکی و سیما رحمانی‌فرد (۱۳۹۸)، **انتقاد اجتماعی و بازی آیرونی در ذهن و زبان سنائی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۳۴۷-۳۷۸.

– هازو، ساموئل (۱۳۹۴)، **وفاداری تا حدّ نامرئی‌شدن**، ترجمهٔ فریده حسن‌زاده مصطفوی، فصلنامهٔ مترجم، سال ۲۴، شمارهٔ ۵۶، صص ۹۹-۱۰۹.

– هولمز، جیمز و همکاران (۱۳۹۰)، **بازاندیشی ترجمه**، ترجمهٔ مزدک و کاوه بلوری، تهران: نشر قطره.

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 14, Consecutive Number 31, Spring 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

The Study of Images of Nature Elements in the Poetry of Children and Adolescent Poets

Alireza Nabiloo1*/ **Maryam Baghi**2/**Fatemeh Niazi**3

1: Professor of Persian Language and Literature, University of Qom: Corresponding Author (dr.ar_nabiloo@yahoo.com)

2: Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Qom

3: PhD Student of Persian Language and Literature, University of Qom

The translation of Molana's books as a one of the greatest literary works of One of the main sources of imagery in the poetry of children and adolescents is t he elements of nature. In this research, ten natural phenomena have been selected in the poems of 27 poets of different periods of time. The research method is library, analytical and statistical. First, the number of images used is extracted, then the contribution of each of the poets in creating the original images is determined. According to the data in Table one,the most frequent new images are related to the rainbow (0.72), the sun and the moon (0.64) and the lowest images related to wind and breeze (0.43) and spring (0.35). In table two, the original images of each of the poets are collected. Jafar Ebrahimi 3/ 17, Asadullah Shabani 9/ 11, Qaisar Aminpour 8/ 8 are the most illustrative poets. Due to the nature, purpose and attention to the needs and minds of young children, poets who have written more for this group of poems, have less time to illustrate. Poets have used various imaginative techniques of sensory-abstract similes, eloquence, discernment and sensuality. In these illustrations, most of these elements have been used: human features, nature and products, objects, safe and place, animals, special terms.

Key words: Images, elements of nature, poetry of children and adolescents.

- Nabiloo, A., Baghi, M., Niazi, f. (2023) The Study of Images of Nature Elements in the Poetry of Children and Adolescent Poets, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies of Semnan University*, 13(30), 349-378.
Doi: 10.22075/jlrs.2022.26995.2087

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۱ ـ بهار ۱۴۰۲
صفحات ۳۴۹ـ ۳۷۸ (علمی ـ پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۲/۰۶ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۰۴/۲۲ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۴/۲۲

بررسی تصاویر عناصر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان

علیرضا نبی‌لو*۱ / مریم باقی ۲ / فاطمه نیازی ۳

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم (نویسندهٔ مسئول) dr.ar_nabiloo@yahoo.com

۲: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

۳: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

چکیده: *یکی از منابع اصلی تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان، عناصر طبیعت است. در این پژوهش، ۱۰ عنصر از عناصر طبیعت در شعر ۲۷ شاعر در سال‌های گوناگون انتخاب شده است. شیوهٔ پژوهش، کتابخانه‌ای، تحلیلی و آماری است. ابتدا تعداد تصاویر به‌کاررفته استخراج شده و سپس سهم هریک از شاعران در خلق تصاویر ابتکاری مشخّص شده است. طبق داده‌های جدول شمارهٔ ۱، پربسامدترین تصاویر تازه مربوط به رنگین‌کمان (۷۲درصد) و خورشید و ماه (۶۴درصد) و کمترین تصاویر مربوط به باد و نسیم (۴۳درصد) و بهار (۳۵درصد) است. در جدول شمارهٔ ۲، تصاویر ابتکاری هریک از شاعران جمع‌آوری شده است. بر این اساس، ابراهیمی (۱۷/۳درصد)، شعبانی (۱۱/۹درصد) و امین پور (۸/۸درصد) تصویرسازترین شاعران هستند. به‌دلیل ماهیت، هدف، توجّه به نیازها و ذهن خردسالان، شاعرانی که بیشتر برای این گروه شعر سروده‌اند، مجال کمتری برای تصویرسازی داشته‌اند؛ به همین دلیل، با وجود پرکاری، محمود کیانوش ۳/۳درصد و شکوه قاسم‌نیا ۰/۵درصد از کلّ تصاویر را خلق کرده‌اند. شاعران از شگردهای مختلف تصویرآفرینی، مانند تشبیه‌های حسّی و انتزاعی، حسن تعلیل، تشخیص و حس‌آمیزی بهره برده‌اند. عناصر استفاده‌شده در تصویرسازی‌ها عبارت‌اند از: ویژگی‌های انسانی، طبیعت و رویدادنی‌ها، اشیا، زمان و مکان، حیوانات، اصطلاحات خاص و رنگ.*

کلیدواژه: *تصویر، عناصر طبیعت، شعر کودک و نوجوان.*

- نبی‌لو، علیرضا؛ باقی، مریم؛ نیازی، فاطمه (۱۴۰۲) بررسی تصاویر عناصر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان. مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان، شماره ۳۱، صفحات۳۴۹-۳۷۸ .
Doi: 10.22075/jlrs.2022.26995.2087

۱. مقدّمه

تصویر، یکی از مباحث اصلی در بلاغت کهن و مدرن است. تخیّل، اساسی‌ترین عامل تصویرآفرینی در شعر، معادل «ایماژ»[1] در ادبیات غرب و شامل «مجموعه امکانات بیان هنری است که در شعر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائهٔ تصاویر ذهنی می‌سازد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۰). آفرینش تصویر، ارتباط تنگاتنگی با تجربیات زیستهٔ شاعر دارد و عاطفه، نقش تعیین‌کننده‌ای در کیفیت آن ایفا می‌کند؛ زیرا ترجمان حالات روحی شاعر است. «تصویر اگر فاقد زیبایی و قدرت القا برای بیان عواطف باشد، هیچ‌گونه ارزشی ندارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۰۴). تلاش شاعر برای تصرّف ذهنی و ایجاد ارتباط بین انسان و طبیعت، عنصر معنوی شعر و خیال است. او می‌کوشد واقعیات مادّی و معنوی را در قالب صور گوناگون خیال و تصویرهای ذهنی بازنمایی کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۲).

تصویر را می‌توان از جهت ایستایی و پویایی، به دو نوع سطحی و عمیق تقسیم کرد. در تصاویر سطحی که با سطح خارجی و حسّی اشیا سروکار دارد، «جهان و اشیا همان‌گونه که هستند در ذهن بازتاب می‌یابند و دستخوش تصرّف خیال شاعر نمی‌شوند؛ بلکه ذهن او همچون آینه در برابر طبیعت قرار دارد و طبیعت را همان‌گونه که هست، بازمی‌نمایاند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۳). برخلاف تصاویر سطحی که حسّی و عینی و زودیاب هستند، تصاویر عمیق، در تجربه‌های عارفانه و رازناک شاعر ریشه دارند. این تصاویر فراحسّی به‌سادگی درک‌شدنی نیستند؛ زیرا «شاعر از اعماق دریای ناخودآگاه خویش، از ژرفای اقیانوس جان الهی‌اش، مروارید معنا را به سطح زبان می‌آورد و در صورت یک شیء مادّی می‌ریزد تا نشانی از آن مکاشفه و شهود بر جای بگذارد» (همان: ۶۵). با آنکه شگفتی‌آفرینی، رمز زیبایی و تازگی تصویر است، شاعران بر پایهٔ تجربیات خود و به شرط رعایت اعتدال در سه عنصر اصلی شعر، یعنی عاطفه، خیال و قدرت احضار کلمه، می‌توانند در تصویرسازی موفّق باشند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۹: ۲۶۶).

1. Image

دوره‌های مختلف شعر فارسی از نظر تصویر، ویژگی‌هایی دارند که با توجّه به رویکرد غالب شاعران در هر دوره شکل گرفته است. اشعار دورهٔ نخست و سبک خراسانی بر پایهٔ طبیعت‌گرایی و تصویرهای مبتنی بر واقعیت با رنگی از امپرسیونیسم[1] همراه است که این ویژگی در برخی شعرهای معاصر و ادبیات کودک نیز تعمیم‌پذیر است (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۷۲). این ویژگی را می‌توان با سبک رمانتیک‌های[2] غربی مشابه دانست که در همدلی با طبیعت مشترک هستند؛ برای مثال، شعر «باران» گلچین گیلانی، پویایی و بالندگی تصویر را به‌عنوان شعری رمانتیک در حیطهٔ شعر کودک نشان می‌دهد که «احساس بازگشت به کودکی، لحظه‌ای شاعر را رها نمی‌کند. تجربهٔ عاطفی واحد در تمام شعر، پابه‌پای تصویرها پیش می‌رود. تصویرها به حرکت درمی‌آیند، درست مانند تصویرهای یک فیلم. شاعر پشت پنجره می‌ایستد، تماشا می‌کند، باران می‌بارد، گنجشک‌ها می‌پرند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

در شعر کودک و نوجوان به‌دلیل برجسته‌بودن نقش مخاطب، تصویرسازی ذهنی با تصاویر کلامی همراه است. شعر کودک از نظر ذات، با شعر به‌معنای عام آن تفاوت ندارد. آنچه این دو را از هم متمایز می‌کند، میزان توانایی شاعر در تطبیق خود با تجربیات مخاطبان است. با رسمیت‌یافتن کودکی و مفهوم آن در ادبیات معاصر، «ادبیات ناب کودکان بدین معنا که هنر و زیبایی ساختار شعر و داستان، با طبع لذّت‌جوی کودک سازگار باشد، موردتوجّه واقع شد» (سخاوی و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۴۷). در شعر کودک، شاعر همچون کودکان با واژه‌ها بازی می‌کند و خیال خود را به تصویر می‌کشد. با توجّه به طیف وسیع مخاطبان شعر کودک و نوجوان، تصویرها از حسّی و بیان مستقیم واقعیات که مخصوص خردسالان است، به‌سوی تصاویر پیچیده با غلبهٔ عاطفه و هم‌رنگی واقعیت با دریافت درونی شاعر پیش می‌رود. این رویکرد به‌دلیل جایگاه شعر در زبان‌آموزی خردسالان است؛ زیرا یکی از کارکردهای شعر برای این مخاطبان، فراگیری مجموعه

1. Impressionism
2. Romantic

قواعد زبانی است و در گروه‌های سنّی بالاتر، محتوا و تصویر برجسته می‌شود (محرّمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۴۲).

۱-۱. بیان مسئله و شیوهٔ پژوهش

ادبیات کودک به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات فارسی، از حدود یک سده به این‌سو رسمیت یافت. شاعرانی که مخاطبان خود را از میان کودکان و نوجوانان برگزیده‌اند، به طبیعت به‌عنوان یکی از منابع اصلی تصویرسازی شعری توجّه کرده‌اند. در این پژوهش، دَه عنصر از عناصر طبیعت، از نظر تصویرآفرینی بررسی شده‌اند. گسترهٔ زمانی از سال‌های گوناگون، از ۱۳۱۹ که شعر باران گلچین گیلانی سروده شد تا دههٔ ۱۳۹۰ را در برمی‌گیرد. در انتخاب شاعران نیز ۲۷ شاعر از طیف‌های مختلف شاعران پیشرو، مانند گلچین گیلانی (۱۳۵۱-۱۲۸۸) و یمینی شریف (۱۳۶۸-۱۲۹۸)، شاعران صاحب‌سبک، مانند کیانوش (۱۳۹۹-۱۳۱۳)، امین‌پور (۱۳۸۶-۱۳۳۸)، شاعران شناخته‌شده، مانند رحماندوست (۱۳۲۹)، ابراهیمی (۱۳۳۰)، کشاورز (۱۳۴۱)، شعبانی (۱۳۳۷)، بیوک ملکی (۱۳۳۹)، شعبان‌نژاد (۱۳۴۲) و شاعران جوانی مانند زیتا ملکی (۱۳۶۷) در نظر گرفته شده است.

شیوهٔ پژوهش، کتابخانه‌ای، تحلیلی و آماری است. ابتدا بسامد هر واژه و تصاویر ساخته‌شده از آن مشخّص شده، سپس تعداد هر تصویر در شعر شاعران، تصاویر کلیشه‌ای و سهم هریک از شاعران در بلوغ تصاویر تعیین شده است. ترتیب نام شاعران در تصاویر ابتکاری هر بخش، با در نظر گرفتن تقدّم زمانی است، با این توضیح که سعی شده به سال سرودن شعرها توجّه شود تا بررسی سیر تکامل تصاویر و تصویرسازی هریک از شاعران عینی‌تر گردد؛ با این حال، هم‌زمانی بعضی از شاعران از یک سو و آثار متعدّد بعضی از آن‌ها در سال‌های مختلف از سوی دیگر، امکان رعایت این اصل را به‌طور کامل ناممکن کرده است. ممکن است شاعری در یکی از عناصر، تصویر ابتکاری نداشته باشد. در جدول شمارهٔ ۲ سهم هر شاعر از تصاویر مشخّص شده و در هر بخش، تنها نام شاعران تصویرساز آمده است. در ادامه، به تحلیل داده‌ها بر اساس جدول‌ها و عوامل مؤثّر در تصاویر می‌پردازیم.

شایان ذکر است امکان دسترسی به آثار شاعران، نقش مهمّی در نتیجهٔ این پژوهش داشته است. بعضی از شاعران، مانند جعفر ابراهیمی، پرکارتر از بقیه هستند و در گروه شاعران خردسال‌سرا، مانند شکوه قاسم‌نیا، تصاویر کمتر و محدوتر است.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

دو اثر ارزندهٔ *صور خیال در شعر فارسی*، نوشتهٔ شفیعی‌کدکنی (۱۳۷۸) و *بلاغت تصویر*، نوشتهٔ محمود فتوحی (۱۳۸۵) منبع بسیاری از پژوهش‌ها در زمینهٔ تصویرهای شعری است. مقاله‌های «*بررسی و تحلیل بسامد تصاویر لاله در شعر فارسی*» و «*بررسی تصاویر شعری بلبل در ادبیات فارسی*»، نوشتهٔ نبی‌لو (۱۳۸۸ و ۱۳۹۴)، پژوهش‌هایی دربارهٔ بلوغ تصاویر شعر فارسی هستند. از میان پژوهش‌هایی که در حوزهٔ ادبیات کودک دربارهٔ تصاویر شعری انجام شده است، می‌توان به کتاب *از این باغ شرقی*، تألیف پروین سلاجقه (۱۳۸۶) اشاره کرد که نویسنده در فصلی از آن، به نمونه‌هایی از ایماژهای توصیفی- واقعی، تخیّلی، کلامی و کنشی پرداخته است. دیگر آثاری که در حیطهٔ بلاغت و تصویرهای شعر کودک و نوجوان نوشته شده‌اند، عبارت‌اند از: مقالهٔ «زبان و تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان» از شریف‌نسب (۱۳۸۱) با موضوع بررسی تصویرآفرینی از طریق آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و هنجارگریزی در شعرهای منتخب، مقالهٔ «عیار فنّی تصویرسازی و تخیّل‌آفرینی در اشعار نوجوانانهٔ قیصر امین‌پور» از گودرزی (۱۳۸۸) با رویکرد شگردهای تصویرآفرینی شاعر، پایان‌نامهٔ «بررسی جنبه‌های بلاغی شعر کودک پیش‌دبستانی با تأکید بر اشعار افسانه شعبان‌نژاد، شکوه قاسم‌نیا، اسدالله شعبانی و ناصر کشاورز» نوشتهٔ استقامت (۱۳۸۸)، مقالهٔ «سبک‌شناسی کاربرد تصاویر تشبیهی در شعر کودک و نوجوان» از محمودی و کیچی (۱۳۹۲) و مقالهٔ «بررسی صور خیال در شعر شاعران کودک و نوجوان» نوشتهٔ لویمی (۱۳۹۸). با این حال، هیچ تحقیقی با معیارها و شیوهٔ پژوهش حاضر در شعر کودک و نوجوان انجام نگرفته است.

۳-۱. ضرورت و اهمیت تحقیق

با آنکه شعر کودک و نوجوان در روزگار ما از شاخه‌های مورد توجّه شعر معاصر است، بررسی تصاویر شعری و میزان خلّاقیت و ایستایی و پویایی تصاویر شعری شاعران، به‌طور جدّی تحلیل نشده است؛ چنان‌که در پیشینهٔ پژوهش دیده می‌شود، بیشتر نمونه‌ها موردی است و جای بررسی کلّی با مستندات آماری و تحلیلی برای مشخّص‌شدن سیر تحوّل تصویرهای شعری خالی است. این پژوهش می‌تواند در ابعاد مختلف پدیده‌ها و موتیف‌های[1] شعر کودک و نوجوان تعمیم داده شود و دورنمای کامل‌تری از سیر بلاغی آن را نشان دهد.

۲. بحث

یکی از موتیف‌های اصلی شعر کودک و نوجوان، طبیعت و جلوه‌های آن است. نخستین مواجههٔ کودکان با جهان و دریچهٔ آشنایی آن‌ها با زبان، خیال و زندگی از طریق طبیعت است. شاعران کودک و نوجوان با استفاده از پدیده‌های طبیعت می‌کوشند منطق طبیعی کلام را به منطق شاعرانه که دلخواه مخاطبانشان است، تبدیل کرده و در این راه، با تصاویر کلامی، به پرورش ذهنی کودکان کمک کنند. از میان عناصر متعدّد طبیعت، دَه عنصر آسمان، خورشید و آفتاب، ماه و مهتاب، برف، باد و نسیم، صبح، رنگین‌کمان، بهار، باران و ابر انتخاب شده‌اند و به‌ترتیب، مطابق آنچه در مقدّمه توضیح داده شد، بررسی می‌شوند.

۲-۱. آسمان

۱. آسمان آبی، نیلی، نیلگون (یک تصویر در شعر ده شاعر)

۲. آسمان و پر، پرنده، مرغ، پرواز/ ستاره (هر تصویر در شعر هفت شاعر)

۳. آسمان و صدا، حرف/ زمین، سنجاق‌زدن به زمین (هر تصویر در شعر پنج شاعر)

۴. آسمان و شعر، شاعر، سرود، ترانه/ دل، دل‌سپردن/ پنجره، پنجره‌های غریب/ کبوتر، بال کبوتر/ دست، دست‌فشردن، کوتاهی دست، شستن دست و رو (هر تصویر در شعر چهار شاعر)

1. motif

۵. آسمان و چشم/ خدا، رنگ خدایی، دیدن خدا/ سیاهی/ رنگی‌بودن/ شب، اسب شب، شب قدر/ خنده/ اذان، بوی اذان، نماز/ دفتر، پارگی دفتر/ زمین، خاک/ غم، غمگینی، بی‌غمی/ آب، بوسیدن در آب/ نوشتن/ شادی، رنگ شادی/ قلب/ درخت، درخت سیب، کُندهٔ درخت/چیدن (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۶. آسمانی‌بودن/ زیر آسمان بودن/ آسمان و چشم‌گشودن/ چشم‌دوختن/ دوستی، رنگ دوستی/ گنبد/ سفیدی/ رعد و برق/ باغ/ سکوت، سکوت خیس/ کهکشان/ کلاغ/ چشمه/ لباس، پیراهن/ چهره، صورت/ نوشتن/ سینه/ رهایی/ کوچه، مسافران کوچه‌ها/ ورق، ورق‌زدن/ مهربانی/ صاف/ سنگ، پاره‌سنگ/ دختر/ در آب افتادن/ طاق/ نور، چکیدن نور (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۷. آسمان و چادر/ غروب/ رنگ شیرینی/ نقره‌ای/ چشم‌روشنی/ بغض/ مهربانی/ لحاف/ مدرسه/ پرده/ بی آفتاب/ گرما/ دریا/ آهنگ/ دوری/ دویدن تا غروب/ پرشدن گوش/ گریه/ همّت/ گرگ و میش/ آزادی از مه/ هم‌رازی/ سرکشیدن/ قدکشیدن/ رفت‌وآمد/ خیال/ فکرکردن/ یخ‌بستن/ محوشدن/ حوض/ سقف شب/ پدر/ تیرگی/ بی‌کرانگی/ سوگواری/ تنگ بلور/ انتظار/ گردونه/ خط‌کشیدن/ خط‌خطی‌بودن/ آفریدن/ عکس/ آویختن تصویر/ خسته نباشی گفتن/ سفره/ چرخ‌زدن/ گل‌ریختن/ بهمن/ سبزی/ آغوش/ سادگی/ به یاد آوردن/ کتاب قصّه/ بام/ هدیه/ پراکندن در حیاط قدیمی/ پرکشیدن/ گل سرخ/ کهنگی/ سردی/ شهر/ گل‌بوته/ پیرمرد/ خاطره/ شکوفه/ گرفتن/ تنها/ راه/ آینه/ قیرریختن/ پروانه‌های رنگ‌ووارنگ/ مینا/ چسبیدن/ دیس/ تیله‌بازی/ مستطیل/ پنبه‌پوش/ کاج/ دوده‌بندان/ سرماخوردن/ چتر سرخ/ چکیدن از نگاه/ آشنایی بال پرستو/ ناز/ جاده/ تازگی/ یخ‌بستن/ سیر/ بوسیدن/ شنیدن/ فردا/ زندگی/ آمدن/ سوره‌سوره/ به انتها رفتن/ گفت‌وگو/ پاسخ/ چتر سرخ/ طبل/ تحسین (هر تصویر در شعر یک شاعر)

از بررسی ۲۹۲ کاربرد آسمان و ترکیب‌هایی مانند آسمان آبی، نیلی و نیلگون در کنار تصاویر به‌کاررفته در شعرها، چنین برمی‌آید که آسمان، یکی از پرکاربردترین

جلوه‌های طبیعت در شعر کودک و نوجوان است. از میان ۱۷۷ تصویر موجود در اشعار، ۹۴ تصویر تازه شناسایی شد؛ به این معنی که تصاویر گاه از حدّ کلیشه‌ها فراتر نرفته‌اند؛ مانند گریه و خندهٔ آسمان، آسمان پرستاره، صدای اذان در آسمان، چشم‌دوختن و نگریستن به آسمان و گاه شاعران با نگاه نو به تصویرسازی پرداخته‌اند. سهم شاعران در این تصویرآفرینی عبارت است از: یمینی شریف: دو تصویر/ کیانوش: سه تصویر/ امین‌پور: ده تصویر/ رحماندوست: دو تصویر/ ابراهیمی: پانزده تصویر/ شعبانی: چهارده تصویر/ شعبان‌نژاد: یک تصویر/ بیوک ملکی: سه تصویر/ کشاورز: یک تصویر/ علاء: یک تصویر/ پوروهّاب: دو تصویر/ حمزه‌ای: چهارده تصویر/ مزینانی: هفت تصویر/ اسلامی: دو تصویر/ لطف‌الله: دو تصویر/ محقّق: سه تصویر/ شفیعی: یک تصویر/ صالحی: سه تصویر/ رهنما: یک تصویر/ پاک‌آیین: دو تصویر/ مهرپرور: پنج تصویر.

۲-۲. خورشید، آفتاب

۱. خورشید، آفتاب و خنده/ لبخند (هر تصویر در شعر هشت شاعر)

۲. خورشید، آفتاب و مهربان، مهر/ دل، دل‌سپردن (هر تصویر در شعر شش شاعر)

۳. خورشید، آفتاب و نور، نورانی/ تابش/کوه، قلّه/ گرم/ صبح، بامداد، سپیده (هر تصویر در شعر چهار شاعر)

۴. خورشید، آفتاب و نگاه، نوازش نگاه، شاخهٔ نگاه/ خانه/ چشم، چشم باز کردن، پیش چشم داشتن/ درخشش/ دل‌گرفتگی/ گل، گل‌کردن، گل سرخ، پرپرشدن/ رخساره، چهره، گونه (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۵. خورشید، آفتاب و بوسه/ خواب ناز، خفته/ بو/ زمین، عشق به زمین/ عکس/ بچّه، کودک شاد/ سلام/ خانم‌بودن/ غروب/ زیبا/ ابر/ آینه/ شنیدن/ زیر آفتاب بودن/ نوشتن/ باغ، هزار باغ/ پدر، پدر جان (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۶. خورشید، آفتاب و تازگی/ نشانه/ پرتقال زرد/ دوستی/ افق/ دزدیدن از کوچه/ ایستادن/ چتر/ اسب/ لالایی/ روز شادی/ پرنده/ حوض/ احترام/ کاشتن/ غم/ شکفتن میان پنجره/ غنچه/ خال سرخ/ نقاب‌انداختن/ آزادی/ غرق‌شدن کوچه‌ها/ همنشینی/ آزادمرد/ سوزندگی/ گریختن به چاه مغرب/ نورافشانی/ خوردن/ سحر/ مهمانی/ یک

استکان/ پیراهن پروانه/ ماهی سرخ/ لانه‌کردن/ سبد/ سینه/ شب‌های سیاه/ آویختن/ آبرو/ نمازگزار/ چتر طلایی/ چتر محبّت/ هدیه/ هم‌بازی/ گل‌تاج/ خستگی/ مادر جان/ روگرفتن از جهان/ دمیدن/ دختر/ بهتربودن/ گم‌شدن/ آمدن/ تصویر مه‌گرفته/ دست/ آواز/ باران/ روشنی/ ره‌توشه/ ساختمان دوطبقه/ پرکشیدن/ شکفتن/کهکشان/ معنا/ پیغام/ شوروشر/ دلارایی/ گوهر دانایی/ گاهواره/ حیرانی/ شکل تنهایی/ تکثیرشدن/ چکیدن/ عبور کجاوه/ پیشانی/ فروریختن/ آشوب/ رسیدن/ فندک/ بقچه/ سوختن فردا/ سرک‌کشیدن/ چراغ/ صدا/ لب دریای خزر/ جنگل/ پاک‌کردن خط/ دوش/ قرص/ آیه‌آیه/ سردی/ بی‌حوصلگی/ تکّه/ شوهر/ در کنج خزیدن/ مردهٔ کبود/ دیوار/ سرسره/ پاییز/ بید/ پنبه‌زارها/ زرپاشی/ شرق/ منظومه/ بوی پگاه/ خون/ افتادن در آب/ قاب‌گرفتن/ کندوی زنبور/ کلاه/ چرخ‌زدن/ لانه‌کردن/ خبر/ قِل‌خوردن (هر تصویر در شعر یک شاعر)

دومین عنصر پرکاربرد در اشعار مدّنظر، خورشید با ۱۷۵ بار تکرار است که ۱۵۴ تصویر به وجود آورده است. در میان این تصاویر، ۱۰۵ تصویر تازه دیده می‌شود. تصویر خورشید در آسمان، از تصاویر کلّی و عمومی‌است؛ با این حال، گاه شاعران تصویری تازه از این رویداد ساخته‌اند که جالب‌توجّه است؛ مانند «خورشید در آسمان هنگام ظهر» که از آن به چسبیدن به سینهٔ آسمان تعبیر شده است (زیتا ملکی، ۱۳۹۴: ۱۲). بسامد تصاویر نو شاعران را در ادامه می‌بینیم:

گلچین گیلانی: دو تصویر/ یمینی شریف: سه تصویر/ کیانوش: پنج تصویر/ امین‌پور: ده تصویر/ رحماندوست: هشت تصویر/ ابراهیمی: دوازده تصویر/ شعبانی: سه تصویر/ شعبان‌نژاد: سه تصویر/ محقّق: یک تصویر/ بیوک ملکی: سه تصویر/ کشاورز: سه تصویر/ قاسم‌نیا: یک تصویر/ علاء: سه تصویر/ پوروهاب: دو تصویر/ حمزه‌ای: نُه تصویر/ مزینانی: سه تصویر/ اسلامی: یک تصویر/ لطف‌الله: یک تصویر/ شفیعی: یک تصویر/ زیتا ملکی: یک تصویر/ موسویان: یک تصویر/ مرادی: یک تصویر.

۳-۲. ماه، ماهتاب

۱. ماه، مهتاب و حوض، ذهن حوض/ صدا، رنگ صدا/ زیبایی/ شب، شب‌پرست (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۲. ماه، مهتاب و نگاه/ تابیدن/ آب/ رختخواب، خوابیدن/ برق/ روشن/ سلام‌کردن/ صورت (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۳. ماه، مهتاب و تاریکی/ درخت/ کهکشان/ نگین/ حریر/ رقص نرم/ پرتقال/ خوش‌آمدگویی/ سیب سرخ/ سجاده/ ایستادن/ نور/ چراغ/ هم‌نشینی/ هم‌بازی/ قرص/ سکوت/ بلور/ خندهٔ نرم/ سرود/ چشم/ کوچ/ پریدن/ پشت/ خدا/ دل‌سوختن/ یارنشدن/ مادر جان/ دامن/ بازی در آینه/ بوسیدن/ تور/ محوشدن/ خط‌های درهم/ شکافتن با نگاه/ دختر/ کاسهٔ شیر/ پیچ‌وتاب/ بازشدن کلاف/ قاب عکس/ چکیدن از لب بام/ پیاله/ کبوتر/ سیم‌پاشی به دریا/ قطره‌قطره جوشیدن/ موج‌موج/ جدایی/ گل/ فرار/ شنیدن حرف (هر تصویر در شعر یک شاعر)

بسامد واژه‌های ماه و مهتاب در شعرها ۸۱ مورد است. شاعران ۶۹ تصویر شعری را به کار برده‌اند که ۴۷ تصویر، تازه است. در این تحلیل نیز تصویر ماه در آسمان به‌دلیل کلیشه‌شدن و رابطه با دو عنصر خورشید و آسمان، در ساختار تصاویر در نظر گرفته نشده است. تصویرسازترین شاعران این بخش عبارت‌اند از: یمینی شریف: چهار تصویر/ کیانوش: سه تصویر/ امین‌پور: دو تصویر/ رحماندوست: چهار تصویر/ ابراهیمی: هشت تصویر/ شعبانی: دو تصویر/ شعبان‌نژاد: سه تصویر/ بیوک ملکی: یک تصویر/کشاورز: سه تصویر/ علاء: یک تصویر/ حمزه‌ای: سه تصویر/ مزینانی: پنج تصویر/ اسلامی: چهار تصویر/ لطف‌الله: سه تصویر/ شفیعی: یک تصویر.

٤-۲. برف

۱. برف و بارش (یک تصویر در شعر ده شاعر)

۲. برف و کلاغ/ سرما/ آب‌شدن، آب‌شدن از خنده (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۳. برف و آدم‌برفی/ دانه/ سیم، نقره/ پر/ مو/ یخ/ تگرگ/ کلاه/ جامه، تن‌پوش/ کوچه و خیابان (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۴. برف و کودکی/ سکوت/ دل/ پنبه‌زن/ دستکش/ گچ سفید/ پای پدر/ شهر/ کلّهٔ گنجشک/ تیر چراغ‌برق تهران/ نیمه‌شب/ زهر/ گردوغبار/ شعر سپید/ نقطهٔ سیاه روی بوم/ مه/ عمو/ قدم‌زدن/ مژده/ مردن/ یلدا/ یاکریم/ بید/ تکاندن/ ماشین/ صدای هق‌هق تلخ دیوار/ کبوتران/ چنار/ کاج/ تور عروس/ رنگ شیر/ باغ/ فرش سپید/ عقاب گمشدهٔ کوه بینالود/ بوته/ لحاف/ دنیا/ ظرف شستن (هر تصویر در شعر یک شاعر)

از ۸۱ بار کاربرد برف در شعرها، ۵۶ تصویر ساخته شده است که نشانه‌هایی از ۳۶ تصویر نو در آن‌ها دیده می‌شود. این تصاویر نو هرچند اندک و کم‌شمارند، به‌لحاظ داشتن ساختار حلقوی جالب‌توجّه‌اند؛ مانند «صدای هق‌هق تلخ دیوار در برف» (شعبان‌نژاد ۱۳۷۴: ۲۹) و «رابطهٔ برف و نقطهٔ سیاه روی بوم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۴).

نوآوری شاعران در تصویرسازی با برف چنین است: یمینی شریف: شش تصویر/ کیانوش: دو تصویر/ ابراهیمی: نُه تصویر/ شعبانی: سه تصویر/ شعبان‌نژاد: سه تصویر/ بیوک ملکی: یک تصویر/ کشاورز: یک تصویر/ اسلامی: چهار تصویر/ لطف‌الله: یک تصویر/ صالحی: دو تصویر/ موسویان: یک تصویر/ مرادی: دو تصویر/ حسن‌زاده: یک تصویر.

۵-۲. باد، نسیم

۱. باد، نسیم و های‌وهوی، هوهو (یک تصویر در شعر هفت شاعر)

۲. باد، نسیم و وزش (یک تصویر در شعر پنج شاعر)

۳. باد، نسیم و قاصد، خبررسان، خوش‌خبر/ نرم/ شاخ و برگ، شاخسار/ گل و گلبرگ، گل سرخ (هر تصویر در شعر چهار شاعر)

۵. باد، نسیم و بو/ سخن، حرف، گفت‌وگو (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۶. باد، نسیم و بید/ عبور، گذشتن/ مهربان/ باغ/ گریز، گریزان/ شعر/ بازی/ نفس، هم‌نفسی/ گله/ تند/ گنجشک/ ابر/ اسب/ دست/ تکان/ دختر، دخترک (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۷. باد، نسیم و تماشاچی/ شنیدن/ رهسپاری/ پرنده/ کودک/ قلقلک/ جنبیدن گهواره/ سرانگشتان/ صداکردن/ بهانه/ کوچه/ نماز درخت/ موسیقی شناور/ نشانهٔ خدا/ خفیف/ حسود/ هرزه‌گردی/ غوغا/ گیسوان/ مادر/ بی‌قراری/ برداشتن کلاه/ آغوش/ شکوفه/ گل‌بوته/ بادبادک/ ساده/ ملایم/ دم صبح/ لشکر بزرگ/ هجوم/ پرواز/ خاطرات/ نگاه/ راهنمایی/ مهرگان/ جوجه/ توفان/ جان‌بخش/ روح افزا/ بی‌رحم/ رها/ کوه/ فرمانده/ سبزه/ بازشدن/ از جا کندن/ موج/ بیدار/ بی‌خانگی/ بلبل/ اسفند/ سفر/ تازگی/ آشنایی/ بوسه/ کم‌پیدایی/ لباس‌های زمخت/ قسم/ سازنوازی/ پروانه/ شعر/ دویدن/ کمانچه‌زدن/ برادری/ رهگذر/ همراهی/ گیسوان مادر/ حوض آب/ نامهربان/ خزندگی/ محبّت/ نرگس/ پیاده‌رو/ جاده/ پنجره/ شادی/ رقص/ سوار/ سرد/ صدا/ خال/ بازیگوش/ لرزش/ رفتن/ سبک/ شانه‌زدن/ شیههٔ اسب/ کودک/ بر سر زدن/ تماشاچی/ جداشدن/ شبگرد/ سایه‌ها/ بالارفتن/ حسّ خوب/ آشنا/ بی‌پروا فکر/ شتاب (هر تصویر در شعر یک شاعر)

واژه‌های باد و نسیم با فراوانی ۱۸۰ مورد، یکی از عناصر تصویرآفرین طبیعت در نگاه شاعران است. از ۱۴۰ تصویر به‌کاررفته، به ۶۱ تصویر تازه برخوردیم که گاهی نمودهایی از بازسازی تصاویر کلیشه‌ای در آن‌ها دیده می‌شود؛ مانند دو تصویر «باغ گل سرخ در آغوش باد» و «بادهای رها در نفس بلبل» (پاک‌آیین، ۱۳۹۲: ۲۸).

نوآوری شاعران در تصویرسازی باد و نسیم چنین است: یمینی شریف: شش تصویر/ امین‌پور: ده تصویر/ ابراهیمی: هجده تصویر/ شعبان‌نژاد: یک تصویر/ بیوک ملکی: سه تصویر/ کشاورز: سه تصویر/ علاء: پنج تصویر/ حمزه‌ای: دو تصویر مزینانی: یک تصویر/ لطف‌الله: یک تصویر/ محقّق: دو تصویر/ صالحی: چهار تصویر/ رهنما: یک تصویر/ پاک‌آیین: دو تصویر.

۶-۲. صبح

۱. صبح و شب (یک تصویر در شعر سه شاعر)

۲. صبح و رسیدن/ سبزقبا/ فردا/ فکر/ اتاق/ امروز/ برف/ مرطوب/ نان‌گرفتن/ جیک‌جیک/ نوشیدن/ نبض روستا/ صمیمانه/ تازگی/ تولّد/ کینه/ کوچه‌های شیری/

جلد اوّل کتاب/ پلّه/ وقت نماز/ شادی/ خروس‌خوانی/ لبریز از محبّت/ روشنایی/ سلام/ رگبار آواز/ نوک بلبل/ یک کوه غم/ باران پاک/ روز بهاری/ رسیدن/ صبحانه/ زیبا/ شاخه/ گرسنه/ کم‌حرف (هر تصویر در شعر یک شاعر)

تصویرسازی شاعران از صبح، محدود و بیشتر تکراری است. حاصل ۶۶ بار تکرار صبح در شعرها، ۳۵ تصویر است که ۲۱ مورد از آن‌ها تازگی دارد. تعداد تصویرهای ابتکاری شاعران عبارت‌اند از: امین‌پور: یک تصویر/ ابراهیمی: یک تصویر/ شعبان‌نژاد: دو تصویر/ بیوک ملکی: سه تصویر/ علاء: یک تصویر/ حمزه‌ای: دو تصویر/ اسلامی: چهار تصویر/ محقّق: سه تصویر/ شفیعی: دو تصویر/ زیتا ملکی: دو تصویر.

۲-۷. رنگین‌کمان

۱. رنگین‌کمان و پل (یک تصویر در شعر شش شاعر)

۲. رنگین‌کمان و شعر (یک تصویر در شعر دو شاعر)

۳. رنگین‌کمان و باغ/ روزهای خوب/ آسمان/ زندگی/ رویش/ همسایه/ جاده/ زیبا/ رنگین/ مداد/ خواب گل/ رؤیا/ خداوند/ تاب‌بستن/ هفت‌رنگ/ آذرخش/ گل‌کردن/ شیشهٔ شعر/ فوّاره در حوض/ خمیدن قامت (هر تصویر در شعر یک شاعر)

هرچند بسامد رنگین‌کمان در شعرها اندک است (۲۷ بار)، ۱۶ تصویر تازه از مجموع ۲۲ تصویر، نشان‌دهندهٔ این است که شاعران کوشیده‌اند هر بار نگاهی تازه به این پدیده داشته باشند؛ با این حال، ۱۵ شاعر هیچ تصویری از رنگین‌کمان ندارند. پرتکرارترین تصویر، «پل رنگین‌کمان» است که نخستین‌بار در مجموعهٔ *باغ نغمه‌ها*، سرودهٔ یمینی شریف (۱۳۵۲) به کار رفته است.

شاعران تصویرساز این عرصه عبارت‌اند از: امین‌پور: دو تصویر/ ابراهیمی: شش تصویر/ شعبانی: دو تصویر/ بیوک ملکی: یک تصویر/ کشاورز: یک تصویر/ پوروهّاب: یک تصویر/ محقّق: یک تصویر/ مرادی: دو تصویر.

۲-۸. بهار، نوبهار

۱. بهار، بهاران و بو (یک تصویر در شعر هفت شاعر)

۲. بهار، بهاران و گل، عطر گل، گل کردن/ سبز/ تازه (هر تصویر در شعر پنج شاعر)

۳. بهار، بهاران و نسیم/ قاصد، پیک/ درخت/ غنچه (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۴. بهار، بهاران و پاییز، خزان/ رنگ/ مسافر، سفر/ رخت، پیراهن/ دست/ باغ/ سبز/ شعر/ باران/ تبسّم، لبخند/ فکر/ جاودانه (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۵. بهار، بهاران و ارغوان/ ماندگار/ گریه/ پرستو/ خرّم/ طواف کردن/ نفس کشیدن/ روسری برگ/ سلام/ سایهٔ گرم/ سبزپوش مهربان/ صحرا/ دل/ رنگ دشت/ شیرینی/ خنده/ جاری یاد/ مدرسه/ زمستان/ چکیدن/ دست/ دوست‌داشتن/ مهر/ قلم‌مو/ نفس/ لبخند/ بند رخت/ پیداشدن/ نغمه/ سرنای پیرمرد/ طرح خواب/ تصادف نگاه‌ها/ برگ/ پنجره/ کلاغ/ شروع لطیف/ چراغ‌قرمز در چهارراه/ شکوفه/ شادی/ پرستو/ گلگون/ خون/ قانون/ جوانه/ آرزو/ زنگ آغاز/ صبح/ چشم روز/ گله کردن/ بشارت/ بیداری/ چلچله/ زندگی/ خدا/ شنیدن بو/ آسمان/ کاشتن/ نشانه/ پرده و قالی/ وزیدن/ جست‌وجو/ شکفتن/ آهنگ/ زندگی/ پشت در خانه/ ماندگار (هر تصویر در شعر یک شاعر)

واژهٔ بهار و مترادف‌های آن (نوبهار، بهاران) ۱۳۰ بار در شعرها آمده است. از ۸۸ تصویر شناسایی‌شده، ۳۱ تصویر، ابتکاری است. سهم هریک از شاعران در تصویرآفرینی چنین است: یمینی شریف: دو تصویر/ کیانوش: یک تصویر/ امین‌پور: سه تصویر/ ابراهیمی: هشت تصویر/ شعبانی: دو تصویر/ شعبان‌نژاد: دو تصویر/ بیوک ملکی: سه تصویر/ کشاورز: یک تصویر/ حمزه‌ای: سه تصویر/ اسلامی: یک تصویر/ لطف‌الله: یک تصویر/ محقّق: یک تصویر/ شفیعی: یک تصویر/ صالحی: یک تصویر/ زیتا ملکی: یک تصویر.

۹-۲. باران

۱. بارش باران (یک تصویر در شعر چهارده شاعر)

۲. باران و هوا (یک تصویر در شعر شش شاعر)

۳. باران و بو (یک تصویر در شعر پنج شاعر)

۴. زیر باران بودن/ باران و نم‌نم/ خداوند، خدا (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۵. باران و شعر، شعرخوانی/ تگرگ/ شب/ انتظار/ ترانه/ مهربان/ شستن/ زمین، خاک/ شرشر/ شمال/ گریه/ پنجره/ زندگی/ پیغام، پیام/ باغ، رخ‌شستن باغ/ بلور/ آب، آب‌خوردن/ دامن/ رقص/ شیشه/ روز/ صدا، صدازدن/ نور/ قطره/ دانه/ محبّت/ درخت (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۶. باران و حسّ‌وحال تازه/ همزاد تنهایی قورباغه/ پاییز/ بوسه/ خواب/ چتر محبّت/ لطف/ نماز/ شکفتن/ بهشت دنیا/ صدای قدم‌های خیس/ تولّد/ بی‌غم/ تصویرکشیدن/ باد/ نوشتن با جوهر/ خوردن/ عشق/ ترافیک/ شلوغی/ تصادف/ آزردگی/ دوست‌داشتن/ پاک/ دل/ ساز/ انتها/ چشم/ رگبار/ گرز آتشین/ چکّه‌چکّه رازگفتن/ سماع/ کوچه/ حوض/ مروارید/ گوارا/ زیبا/ جاروکردن شهر/ برگ/ نشانه/ قاب پنجره/ شمال/ اندیشه/ صحبت/ دل‌انگیز/ جاگرفتن/ نور/ تق‌تق/ رعد/ شاپرک/ ریزریز/ چلّهٔ زمستان/ دامن درّه/ گوهر/ گوهرفشانی/ بی‌هنگام/ مشت/ سیلی/ شانه‌زدن مه/ آواز/ پنجره/ شاخسار گل/ بانوی شالیزار/ صدا/ دست/ گربه/ خواب روستا/ پیام سبز رستن (هر تصویر در شعر یک شاعر)

در نگاه شاعران، باران بهانه‌ای است تا دریچهٔ خیال‌پردازی را به رویشان بگشاید؛ به همین دلیل، ۱۲۸ بار از آن استفاده کرده‌اند. در میان ۱۰۶ تصویر به‌کاررفته در شعرها، ۵۶ تصویر نو دیده می‌شود. نقش هریک از شاعران در این زمینه چنین است: گلچین گیلانی: هفت تصویر/ یمینی شریف: شش تصویر/ محقّق: یک تصویر/ کیانوش: یک تصویر/ امین‌پور: چهار تصویر/ رحماندوست: دو تصویر/ ابراهیمی: شش تصویر/ شعبانی: سه تصویر/ شعبان‌نژاد: سه تصویر/ ملکی: یک تصویر/ کشاورز: یک تصویر/ قاسم‌نیا: یک تصویر/ علاء: سه تصویر/ پوروهّاب: دو تصویر/ حمزه‌ای: یک تصویر/ لطف‌الله: ده تصویر/ صالحی: یک تصویر/ زیتا ملکی: یک تصویر/ مرادی: یک تصویر/ مهرپرور: یک تصویر.

۱۰-۲. ابر

۱. ابر و تیرگی، سیاهی (یک تصویر در شعر نُه شاعر)

۲. ابر و باریدن (یک تصویر در شعر هشت شاعر)

۳. ابر و سر به آسمان (هر تصویر در شعر هفت شاعر)

۴. ابر و پاره‌پاره‌بودن (یک تصویر در شعر پنج شاعر)

۵. ابر و گریه/ شعر، شب شعر/ گروه، فوج/ کوه، گردن کوه/ پر، پریدن/ سپید/ خیس، تر/ چادر، چادرزدن (هر تصویر در شعر سه شاعر)

۶. ابر و مهربانی/ اسب/ سپاه/ خیال/ رعد و برق/ لحاف، لحاف خز/ صدا/ دوردست/ چیدن/ بید/ هوا/ پاک کن/ سرد/ شیشه، پشت شیشه (هر تصویر در شعر دو شاعر)

۷. ابر و سایه/ صمیمیت/ بی‌خیال/ طبل/ سنگ/ سینه/ کودک/ کودکی/ قاتی‌شدن/ نوشتن/ اشک/ چیرگی/ پلّکان/ سپاه/ آفتاب/ قیچی‌کردن/ راه‌بستن/ صدای گریهٔ کودک/ بی‌خیالی/ حرف/ غم/ شادی/ شمشیربازی/ پنبهٔ شناور/ توفان/ مه/ رختخواب/ آه/ گم‌شدن نگاه/ شیشه/ ناله/ مادری/ بی‌کرانی/ فیل/ نوجوانی/ نگاه بغض‌آلود/ گفت‌وگو/ دل‌آشفته/ نغمهٔ امید/ ترسیدن/ آزادی/ هم‌آوازی گنجشک/ حرکت/ چکّه‌چکّه قصّه‌گویی/ باران‌زایی/ قهقهه/ پخش‌وپلای سبز و جلبکی/ تکان‌دادن/ دوستی/ ستاره/ دلیر/ نازک/ انبوه/ سبک/ خواب/ خانهٔ خوب و بد فردا/ چیدن/ تکیه‌کلام/ باغ زرد/ غرّش/ شب/ آمدن/ کنارآمدن/ ایستادن/ آوردن/ بردن/ پیچیدن دور خود/ همراهی/ لحظه‌ها/ انتظار/ راه‌رفتن/ سفر/ راهنما/ شکوفه‌بار/ پیام/ نام/ عابران/ نامه/ مادر/ افتادن/ هم‌بازی/ حرکت/ امید/ ایستادن/ راه‌بستن/ ابتدا/ پاک‌شدن/ ضجّه از غم/ سرکشیدن قطره/ اشک/ جواب روشن به نامه/ دود داغ/ لحظه‌ها/ باروری/ نعره/ گله‌گله/ پس‌زدن/ سایه (هر تصویر در شعر یک شاعر)

میزان استفادهٔ شاعران از واژهٔ ابر ۱۶۵ بار در مقابل کلّ تصویرهای به‌کاررفته (۱۴۰ تصویر) جالب‌توجّه است. ۷۴ تصویر نو نشان‌دهندهٔ نگرش مثبت شاعران در تصویرسازی با ابر است. نتیجهٔ ارزیابی تصاویر نو شاعران چنین است: گلچین گیلانی: یک تصویر/ یمینی شریف: سیزده تصویر/ کیانوش: سه تصویر/ امین‌پور: شش تصویر/ رحماندوست: چهار تصویر/ ابراهیمی: یازده تصویر/ شعبانی: یک تصویر/ ملکی: پنج تصویر/ کشاورز: دو تصویر/ قاسم‌نیا: یک تصویر/ علاء: سه تصویر/ پوروهّاب: دو

تصویر/ حمزه‌ای: یک تصویر/ مزینانی: دو تصویر/ اسلامی: سه تصویر/ لطف‌الله: هفت تصویر/ صالحی: سه تصویر/ پاک‌آیین: چهار تصویر/ موسویان: یک تصویر/ مرادی: دو تصویر.

داده‌های جدول شمارهٔ ۱ نشان می‌دهد بسامد و تکرار عناصر به فراوانی تعداد تصاویر ابتکاری منجر نشده است. برای نمونه، می‌توان از آسمان نام برد که با وجود اینکه ۱۷۷ تصویر شعری دارد، ۵۳درصد از کلّ تصاویر، ابتکاری و تازه هستند و از این نظر، با تصاویر ابتکاری ابر برابری می‌کند. رتبهٔ نخست تصاویر تازه، متعلّق به رنگین‌کمان است (۷۲درصد) که با وجود کم‌کاربردبودن، کوشش شاعران در تصویرآفرینی جالب‌توجّه است. جدول نشان می‌دهد که ۶۸درصد تصاویر خورشید و ماه ابتکاری هستند. این امر حاکی از آن است که شاعران برای گذر از کلیشه‌های سنّتی تلاش کرده‌اند از نمودهای زندگی امروزی استفاده کنند. برف با ۶۴درصد، صبح ۶۰درصد، آسمان و ابر ۵۳درصد، باران ۵۲درصد، باد و نسیم ۴۳درصد و بهار و نوبهار با ۳۵درصد، به‌ترتیب کمترین نوآوری را در تصویرسازی دارند.

در جدول شمارهٔ ۲ سهم هریک از شاعران در ابداع تصویرهای شعری بررسی شده است. با توجّه به مجموعه‌های شعری در دسترس از شاعران، آمار و ارقام به‌دست‌آمده نشان می‌دهد در شعر شاعرانی که مخاطب خردسال (گروه‌های الف و ب) دارند، به‌دلیل محدودیت تجربه‌های زندگی و درک و دریافت آن‌ها، مجال چندانی برای تصویرسازی وجود نداشته است. در این شعرها، عناصر طبیعت، کارکرد روایی و توصیفی دارند. با رشد عقلی و عاطفی کودک (گروه ج) و رسیدن به دوران نوجوانی (گروه‌های د و ه)، شاعران در تصویرسازی آزادتر بوده‌اند. بر همین اساس، ۰/۵درصد از کلّ تصاویر ابتکاری متعلّق به شکوه قاسم‌نیا، ۳/۶درصد مربوط به مصطفی رحماندوست و ۳/۳درصد از آنِ افسانه شعبان‌نژاد است. ویژگی مشترک تصاویر شعری این شاعران، توجّه به تخیّل کودکانه و تأکید بر زبان روزمرّه و آشنای آن‌هاست. در سرودهٔ زیر،

رقص شاخه‌های بید در مسیر صدای نمناکی که بوی باران دارد، نشانگر پویایی تصویر است:

یک نفر باغ را صدا می‌کرد/ با صدایی که بوی باران داشت/ در مسیر صدای نمناکش/ شاخه‌های چنار رقصیدند (شعبان‌نژاد، ۱۳۷۴: ۲۲).

اگرچه بیشتر شعرهای گلچین گیلانی در حال‌وهوای بزرگ‌سالی است، نام او با شعر «باران» در ذهن چند نسل از کودکان ایرانی ماندگار شده است. نشانهٔ این نوستالژی دلخواه، تلمیح و تضمین این شعر در سروده‌های امین‌پور، ابراهیمی، شعبانی و لطف‌الله است. در شعر زیر، شاعر با وجود حفظ موسیقی شعر گلچین، کوشیده است از عناصر زندگی شهری استفاده کند و ضمن خاطره‌بازی با این شعر، روایتگر زندگی روزگار خود باشد:

باز باران با ترافیک/ با هیاهوی فراوان/ می‌خورد بر سقف ماشین/ می‌خورد سطح خیابان/ باز باران با شلوغی/ با توقّف، گاز، ترمز... (لطف‌الله، ۱۳۹۴: ۱۷).

سهم تصاویر ابتکاری گلچین گیلانی در این سروده ۸/۱درصد است که با تصاویر خلّاقانهٔ یمینی شریف برابری می‌کند.

کیانوش از نظر فنّی و هنری به جوانب شعر احاطه دارد و ۳/۳درصد تصاویرش تازه هستند. در تصاویر شعری او تأثیر یمینی شریف مشهود است و خودش بر شاعران پس از خود تأثیر کتمان‌ناپذیری دارد. او با برجسته‌کردن خیال در شعر کودک، بزرگ‌ترین تحوّل را در گذر از جنبهٔ فنّی به جنبهٔ هنری شعر کودک به وجود آورده است.

از میان تصاویر ابداعی مدّنظر، ۸/۸ درصد متعلّق به امین‌پور است. تفاوت عمدهٔ شعر نوجوانانه و بزرگ‌سالانهٔ او در رعایت اعتدالی است که در تصویرسازی‌ها دارد. امین‌پور کوشیده است با توجّه به اقتضای شرایط ذهنی مخاطبان و مضمونی که در شعر نوجوانان در نظر داشته است، از تصاویر انتزاعی و پیچیدهٔ شعر بزرگ‌سالان استفاده نکند. او مانند کیانوش، از شاعران تأثیرگذار در جریان شعر کودک و نوجوان معاصر است.

ابراهیمی از شاعران پرکار است. ۱۷/۳درصد از تصاویر شعر او ابتکاری است و در مرتبهٔ نخست جدول قرار دارد. نکتهٔ جالب‌توجّه در شعر او، اندیشهٔ تصویری است که حاصل نگرش‌ها و احساسات وی به دنیای پیرامون و درونش است:

برف می‌بارد به روی کوه/ مثل یک شعر سپید/ آرام/ دانه‌های برف، چه بسیار/ چه انبوه!/ آسمان چون مادری ساکت/ بدون برف/ با محبّت/ با نوازش باز می‌ریزد (ابراهیمی، ۱۳۹۴: ۲۱).

اسدالله شعبانی پس از ابراهیمی، در غنی‌کردن تصاویر شعری، نقش بسزایی دارد (۱۱/۹درصد). او از تصاویر به‌هم‌پیوسته که بیشتر در توصیف طبیعت و پدیده‌های آن است، برای پیوند انسان و طبیعت استفاده می‌کند و تصاویری ساده و عاطفی می‌آفریند.

بیوک ملکی۴/۴، کشاورز ۲/۹، علاء ۳/۱، مزینانی ۳/۳، محقّق ۲/۲، پوروهّاب ۱/۶، حمزه‌ای ۶/۲، لطف‌الله ۴/۸، اسلامی ۳/۵ و صالحی ۲/۵درصد از تصاویر ابتکاری را آفریده‌اند. پس از آن‌ها، پاک‌آیین، مرادی و شفیعی هریک با ۱/۴درصد در غنای تصاویر سهیم هستند. تلاش شاعران برای عبور از کلیشه‌ها گاهی به روایت‌های ساده امّا تازه از عناصر می‌انجامد؛ مانند «رابطهٔ کلاغ‌های کاغذی و بهار پرده و قالی» در شعر بیوک ملکی و «دخترک شاد و سبزگیسوی باد که مثل ابر آزاد است» در شعر صالحی:

فضای سوختهٔ باغ/ پر از کلاغ زغالی است/ ولی کنار من اینجا/ بهار پرده و قالی است (ملکی، ۱۳۹۵: ۲۴).

درخت هم‌نفس باد/ و باد دخترک شاد و سبزگیسویی/ که چون ستاره بلند است و مثل ابر آزاد/ «چقدر باد قشنگ است» (صالحی، ۱۳۸۶: ۷).

کمترین سهم شاعران در گسترش تصویرها متعلّق به مهرپرور ۱/۱درصد، زیتا ملکی ۹درصد، رهنما ۳درصد و موسویان ۱درصد است. ویژگی این شاعران که آثارشان متعلّق به دههٔ ۱۳۹۰ است، جسارت در ورود به عرصه‌های تازهٔ خیال و گاه تصویرهای حلقوی و تودرتو بوده که با در نظر گرفتن آثار محدود آن‌ها، تأثیرشان در رشد تصاویر جالب‌توجّه است. «مهمان‌شدن به یک استکان خورشید» از این دست تصویرهاست:

*همیشه این تویی/ که پیش می‌آیی/ وقتی هوا پس است/ و من و شمعدانی‌ها را/ به یک استکان خورشید/ مهمان... (*موسویان، ۱۳۹۴: ۲۸).

نکتهٔ دیگر در بسامد تصاویر شاعران، نقش اقلیم و جغرافیا، شرایط روحی، دیدگاه‌های شخصی و اعتقادی و درون‌مایهٔ شعرهاست؛ برای مثال، به نظر می‌رسد هوای مه‌گرفتهٔ و بارانی شمال، فرصتی برای دیدن رنگین‌کمان در آسمان برای شاعری مانند گلچین گیلانی فراهم نکرده است؛ درحالی‌که این تجربه در دشت‌های فراخ و محیط روستایی که ابراهیمی از آن‌ها یاد می‌کند، بیشتر بوده است. در عوض، تجربهٔ گلچین از ابرهای به‌هم‌پیوسته و متراکم و باران، به اقتضای محیط جغرافیایی، بیش از سایر شاعران است. بر همین اساس، بررسی تصویرهای شعری هریک از شاعران، علاوه بر اینکه گویای سیر شکل‌گیری و بلوغ تصاویر است، دنیای درونی آن‌ها را هم به ما نشان می‌دهد.

شاعران از شگردهای مختلف تصویرآفرینی، از تشبیه‌های حسّی و انتزاعی گرفته تا حسن تعلیل، تشخیص و حس‌آمیزی استفاده کرده‌اند که تشخیص با ۴۳/۶درصد، بیشترین کاربرد را دارد. هرچه شاعران از دایرهٔ تکرار خارج می‌شوند و تجربه‌های شخصی خود را در تصویرسازی دخیل می‌کنند یا منطق شاعرانه را بر منطق زبانی ترجیح می‌دهند، آشنایی‌زدایی و تصویرآفرینی پررنگ‌تر می‌شود. برای نمونه، تصاویر برخی از شاعران از آسمان را مرور می‌کنیم: «آسمان پنبه‌پوش (یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۸۴)، «یک آسمان شکوفهٔ شادی» (کیانوش، ۱۳۹۳: ۶)، «دفتر پاره‌پارهٔ آسمان» (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۱۸)، «بوی اذان در آسمان» (رحماندوست، ۱۳۶۹: ۱۸)، «سوگواری آسمان» (شعبانی، ۱۳۹۳: ۱۹)، «نگاه آبی آسمان» (بیوک ملکی، ۱۳۹۵: ۱۲)، «آسمانی از پرنده» (اسلامی، ۱۳۸۷: ۸)، «آسمان کهنه و سرد» (حمزه‌ای،۱۳۹۰: ۱۴). هیچ‌یک از این تصاویر، شگفتی‌آفرینی تصویر مزینانی را ندارد:

مدرسه دیوار دارد/ گربه دارد، سار دارد/ آسمانش مستطیل است/ ابرهایش شکل فیل است (مزینانی، ۱۳۷۹: ۱۸).

فاصلهٔ آسمان نیلگون شعر کیانوش تا نگاه سوررئالیستی مزینانی، نمونه‌ای از بلوغ تصاویر است. همچنین بعضی از شاعران با بازسازی تصاویر، سیر تکامل تصاویر را

پیموده‌اند. این ویژگی در شعرهای دهۀ ۱۳۹۰ نمود بیشتری دارد؛ مانند «موسیقی شناور باد» (شفیعی، ۱۳۹۶: ۲۶). همچنین مثال‌های زیر:

درخت باران/ می‌چرخید و می‌خواند/ می‌چرخید و می‌خواند/ و مشت‌مشت/ شکوفه‌هایش بر زمین می‌ریخت (مهرپرور، ۱۳۹۴: ۱۶)

درخت خشک گفت :آه/ غروب/ لای شاخه‌های نازکش شکفت/ پرتقال ماه (اسلامی، ۱۳۹۶: ۲۹)

جدول شمارۀ ۱

پدیده	کاربرد	تعداد کل تصاویر	تصاویر ابتکاری	میانگین تصاویر ابتکاری (درصد)
آسمان	۲۹۲	۱۷۷	۹۴	۵۳
خورشید	۱۷۵	۱۵۴	۱۰۵	۶۸
ماه	۸۱	۶۹	۴۷	۶۸
برف	۸۱	۵۶	۳۶	۶۴
باد	۱۸۰	۱۴۰	۶۱	۴۳
صبح	۶۶	۳۵	۲۱	۶۰
رنگین‌کمان	۲۷	۲۲	۱۶	۷۲
بهار	۱۳۰	۸۸	۳۱	۳۵
باران	۱۲۸	۱۰۶	۵۶	۵۲
ابر	۱۶۵	۱۴۰	۷۴	۵۳

جدول شمارۀ ۲

شاعر	آسمان	خورشید و	ماه و ماهتاب	برف	باد و نسیم	صبح	رنگین کمان	بهار و نوبهار	باران	ابر	درصد
گلچین گیلانی	–	۲	–	–	–	–	–	–	۷	۱	۱/۸
یمینی شریف	۲	۳	۴	۶	۶	–	–	۲	۶	۱۳	۸/۱
کیانوش	۳	۵	۳	۲	–	–	–	۱	۱	۳	۳/۳

امین‌پور	۱۰	۱۰	۲	–	۱۰	۱	۲	۳	۴	۶	۸/۸
رحماندوست	۲	۸	۴	–	–	–	–	–	۲	۴	۳/۶
ابراهیمی	۱۵	۱۲	۸	۹	۱۸	۱	۶	۸	۶	۱۱	/۳ ۱۷
شعبانی	۱۴	۳۳	۲	۳	–	–	۲	۲	۳	۱	/۹ ۱۱
شعبان‌نژاد	۱	۳	۳	۳	۱	۲	–	۲	۳	–	۳/۳
بیوک ملکی	۳	۳	۱	۱	۳	۳	۱	۳	۱	۵	۴/۴
کشاورز	۱	۳	۳	۱	۳	–	۱	۱	۱	۲	۲/۹
قاسم‌نیا	–	۱	–	–	–	–	–	–	۱	۱	۰/۵
علاء	۱	۳	۱	–	۵	۱	–	–	۳	۳	۳/۱
پوروهّاب	۲	۲	–	–	–	–	۱	–	۲	۲	۱/۶
حمزه‌ای	۱۴	۹	۳	–	۲	۲	–	۳	۱	۱	۶/۲
مزنیانی	۷	۳	۵	–	۱	–	–	–	–	۲	۳/۳
اسلامی	۲	۱	۴	۴	–	۴	–	۱	–	۳	۳/۵
لطف‌الله	۲	۱	۳	۱	۱	–	–	۱	۱۰	۷	۴/۸
محقّق	۳	۱	–	–	۲	۳	۱	۱	۱	–	۲/۲
شفیعی	۱	۱	۱	–	۲	۲	–	۱	–	–	۱/۴
صالحی	۳	–	–	۲	۴	–	–	۱	۱	۳	۲/۵
رهنما	۱	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	۰/۳
پاک‌آیین	۲	–	–	–	۲	–	–	–	–	۴	۱/۴
زیتا ملکی	–	۱	–	–	–	۲	–	۱	۱	–	۰/۹
موسویان	–	۱	–	۱	–	–	–	–	–	۱	۰/۵
مرادی	–	۱	–	۲	–	–	۲	–	۱	۲	۱/۴
حسن‌زاده	–	–	–	۱	–	–	–	–	–	–	۰/۱
مهرپرور	۵	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	۱/۱

جدول شمارهٔ ۲

فنون ادبی	تشبیه	استعارهٔ مصرحه	تشخیص	اغراق	مجاز	کنایه	تناقض	تلمیح	حس‌آمیزی	حسن تعلیل	جناس	لف و نشر	تضمین
درصد	۳۱/۵۱	۴/۲۱	۴۳/۶	۴/۲۱	۱/۹۵	۷/۳۶	۰/۴۵	۱/۲	۲/۲۵	۱/۵	۱/۳۵	۰/۱۵	۰/۱۵

۳. موضوعات تصاویر

۳-۱. ویژگی‌های انسانی: *آسمان*: (دل/ دل‌سپردن/ دست/ دست‌فشردن/ کوتاهی دست/ دست و رو شستن/ سیر/ چشم/ خنده/ غم/ بی‌غمی/ شادی/ نوشتن/ قلب/ هدیه/ خاطره/ زندگی بوسیدن/ زیر آسمان بودن/ چشم/ چشم‌گشودن/ چشم‌دوختن/ دوستی/ سکوت) * *خورشید*: (خنده و لبخند/ مهربان/ مهر/ دل/ دل‌سپردن/ نگاه/ چشم/ چشم باز کردن/ پیش چشم داشتن/ بوسه/ خواب ناز/ خفته/ دل‌گرفتگی/ عشق به زمین/ بچه، کودک/ سلام) *ماه (زیبا/ صدا/ شب‌پرست/ نگاه/ خوابیدن/ سلام‌کردن/ صورت/ کامل/ خوش‌آمدگویی/ ایستادن/ هم‌نشینی/ سرود/ چشم/ پشت/ دل‌سوختن) *برف: (مو/ سکوت/ دل/ پای پدر/ عمو/ قدم‌زدن/ مژده/ مردن/ ظرف‌شستن/ کودکی/ شعر سپید) *باد: (تماشاچی/ جداشدن/ شبگرد/ بالارفتن/ حسّ خوب) *صبح: (رسیدن/ صمیمانه/ فکر/ نان‌گرفتن/ نوشیدن/ نبض/ تازگی/ تولّد/ کینه/ شادی/ محبّت/ سلام/ آواز/ غم/ صبحانه/ زیبا/ گرسنه/ کم‌حرف) * *رنگین‌کمان*: (همسایه/ زیبا/ رنگین/ خواب/ تاب‌بستن/ خمیدن قامت) * *بهار*: (تازه/ قاصد و پیک/ مسافر/ سفر/ دست/ تبسّم، لبخند/ فکر/ جاودانه/ ماندگار/ گریه/ طواف‌کردن/ نفس‌کشیدن/ سلام/ سبزپوش مهربان/ دل/ خنده/ یاد/ دوست‌داشتن/ مهر/ پیداشدن/ پیرمرد/ نگاه/ شادی/ خون/ چشم/ گله‌کردن/ بشارت/ بیداری/ جست‌وجو/ آرزو) *باران : (شعر/ شعرخوانی/ انتظار/ مهربان/ شستن/ گریه/ رقص/ صدازدن/ محبّت/ حسّ‌وحال/ بوسه/ خواب/ لطف/ تولّد/ بی‌غم/ تصویرکشیدن/ نوشتن) *ابر: (تَرشدن/ گریه/ گروه/ فوج/ گردن/ مهربان/ سپاه/ محبَت/ خیال/ صدا)

۳-۲. طبیعت و رویدنی‌ها: *آسمان: (آب/ درخت/ درخت سیب/ کُندهٔ درخت/ رعد و برق/ چشمه/ دریا/ مه/ گل/ گل‌بوته/ شکوفه/ گرما/ سرما) *خورشید: (کوه/ قلّه/ گرما/ گل سرخ/ پرپرشدن گل/ گل‌کردن/ باران/ شکفتن/ بید/ پرتقال/ غنچه/ کاشتن) * *ماه*: (آب/ برق/ درخت/ پرتقال/ سیب/ دریا/ موج/ گل) * *برف*: (دانه/ یخ/ تگرگ/ گردوغبار/ مه/ بید/ چنار/ کاج/ بوته/ سرما) * *باد* :(شاخ و برگ/ گل/ گلبرگ/ سرما/ بید/ درخت/ شکوفه/ گل‌بوته/ موج/ نرگس/ توفان/ کوه/ سبزه) * *صبح*:

(برف/ کوه/ شاخه) *رنگین‌کمان:* (روییدن/ گل/ آذرخش) *بهار:* (گل/ درخت/ غنچه/ باغ/ صحرا/ دشت/ شکوفه/ جوانه/ کاشتن/ شکفتن/ ارغوان/ وزیدن) *باران:* (هوا/ تگرگ/ شرشر آب/ قطره/ دانه/ درخت/ شکفتن/ رگبار/ برگ/ رعد/ مه/ شاخسار گل) *ابر: (کوه/ رعد و برق/ هوا/ بید/ مه/ پنبه/ سرما)

۳-۳. اشیا: *آسمان: (حوض/ پنجره/ دفتر/ گنبد/ لباس و پیراهن/ ورق/ سنگ/ طاق/ چادر/ لحاف/ پرده/ گردونه/ عکس/ سفره/ کتاب قصّه/ آینه/ مینا/ دیس/ طبل) *خورشید: (عکس/ چتر/ حوض/ پنجره/ سرسره/ کجاوه/ خانه/ قاب/کلاه)* ماه: (قرص/ حوض/ رختخواب/ نگین/ حریر/ سجّاده/ چراغ/ بلور/ دامن/ آینه/ کاسه/ کلاف/ عکس/ پیاله) *برف: (سیم و نقره/ گچ/ تیر چراغ‌برق تهران/ ماشین/ تور عروس/ فرش سپید/ لحاف) *باد: (گهواره/ کلاه/ بادبادک/ لباس‌های زمخت/ پنجره) * صبح: (جلد اوّل کتاب/ پلّه) *رنگین‌کمان: (پل/ مداد/ شیشه/ حوض) *بهار: (رخت و پیراهن/ روسری بزرگ/ قلم‌مو/ بند رخت/ سرنا/ پنجره/ چراغ قرمز در چهارراه/ پرده/ قالی) *باران: (بلور/ دامن/ شیشه/ چتر/ ساز/ مروارید)

۳-٤. زمان و مکان: *آسمان: (زمین و خاک/ باغ/ کوچه/ بام/ شهر/ مدرسه/ حیاط قدیمی/ صبح/ بامداد/ سحر/ شب/ شب قدر/ بهمن) *خورشید: (خانه/ لب دریای خزر/ مزرعه/ پاییز/ باغ/ زمین/ پاییز/ شرق/ روز) *ماه: (شب) *برف: (کوچه و خیابان/ شهر/ نیمه‌شب/ یلدا/ باغ) *باد: (باغ/ کوچه/ صبح و دم صبح/ مهرگان/ حوض/ اسفند/ پیاده‌رو/ جاده) *صبح: (شب/ فردا/ اتاق/ امروز/ روستا/ کوچه/ وقت نماز/ روز) * رنگین‌کمان: (باغ/ روزهای خوب/ جاده) *بهار: (پاییز، خزان/ مدرسه/ روز/ پشت در خانه) *باران: (شب/ شمال/ باغ/ روز/ پاییز/ انتها/ کوچه/ حوض/ چلّهٔ زمستان/ درّه/ بی‌هنگام/ روستا) *ابر: (خانه/ فردا/ باغ/ شب/ ابتدا)

۳-۵. مفاهیم غیرمادّی: *آسمان: (اذان/ بوی اذان/ نماز/ آسمانی‌بودن/ خدا/ بی‌آفتاب/ آهنگ/ خیال/ بی‌کرانگی/ سوره‌سوره/ کهنه/ سرود/ دیدن خدا) *خورشید: (درخشش/ بو/ نشانه/ سوزان/ فروریختن/ تکثیرشدن/ چکیدن/ شهر) *ماه: (خدا) *برف: (بارش/ دنیا/ نقطه) *باد: (نرم/ بو/ نشانهٔ خدا/ بازشدن/ سایه) *صبح: (مرطوب) *

رنگین‌کمان: (زندگی/ خداوند/ گل‌کردن) *بهار: (بو، عطر/ سایه/ شیرینی/ قانون/ زنگ آغاز/ زندگی/ خدا/ نشانه/ آهنگ) * باران: (بوی خدایی/ ترانه/ زندگی/ پیغام/ نماز/ ترافیک/ تصادف/ گرز آتشین/ نشانه) *ابر: (سایه)

۳-۶. حیوانات و ویژگی آن‌ها: *آسمان: (مرغ/کبوتر/ اسب/ کلاغ/ گرگ/ میش/ پرکشیدن/ پرنده/ پر/ پرواز/ پروانه‌های رنگ‌ووارنگ) *خورشید: (اسب/ پرنده/ پروانه/ ماهی سرخ/ لانه‌کردن/ پرکشیدن/ کندوی زنبور) *ماه: (کبوتر) *برف: (کلاغ/ گنجشک/ زهر/ عقاب/ یاکریم/ کبوتر/ پر) *باد: (گنجشک/ اسب/ پرنده/ پرواز/ جوجه/ بلبل/ پروانه/ خزنده/ اسب) *صبح: (سبزقبا/ جیک‌جیک/ خروس/ بلبل) * بهار: (پرستو/ چلچله/ کلاغ) * باران: (قورباغه/ شاپرک/ گربه) *ابر: (اسب/ فیل/ گنجشک/ پریدن)

۳-۷. اصطلاحات خاص: *آسمان: (رنگ خدایی/ رنگ دوستی/ شعر آسمان/ دوده‌بندان/ پنبه‌پوش/ سکوت خیس/ به انتهای آسمان رفتن/ آسمان خط‌خطی/ شیرینی غم/ چکیدن نور/ سقف شب) *خورشید: (غرق‌شدن کوچه‌ها/ گوهر دانایی/ شکل تنهایی/ چتر محبّت) *ماه: (ذهن حوض/ رقص نرم/ خندهٔ نرم/ چکیدن از لب بام/ قطره‌قطره جوشیدن) *برف: (آب‌شدن از خنده/ صدای هق‌هق تلخ دیوار) *باد: (موسیقی شناور) * رنگین‌کمان: (شعر رنگین‌کمان) *بهار: (شعر بهار/ چکیدن بهار/ طرح خواب بهاری/ شروع لطیف/ شنیدن بو) * باران: (بهشت دنیا/ صدای قدم‌های خیس/ چکه‌چکه رازگفتن *ابر: (چکه‌چکه قصّه‌گویی/ گم‌شدن نگاه)

۳-۸. رنگ: *آسمان (آبی/ نیلی و نیلگون/ رنگی/ سفید/ نقره‌ای/ تیرگی/ سرخ) *خورشید: (سرخ/ زرد) *ماه: (سرخ) *برف: (سیاه/ رنگ شیر/ سفید) *باد: (سرخ) * صبح: (شیری) * رنگین‌کمان: (هفت رنگ) * بهار: (سبز/ گلگون) * ابر: (سیاه/ سپید/ سبز و جلبکی/ زرد)

۳-۹. مفاهیم نجومی: *آسمان:* (ستاره/ کهکشان/ غروب/ نور/ روشن) *خورشید:* (افق/ کهکشان/ غروب/ منظومه/ نور/ نورافشانی/ تابش/ روشن) *ماه:* (شب/ تابیدن/ روشن/ تاریک/ کهکشان/ نور) *صبح:* (روشن) *باران* : (نور) *ابر:* (ستاره)

در بررسی موضوعات تصاویر روشن شد که شاعران بیشتر از ویژگی‌های انسانی استفاده کرده‌اند. این نکته بیانگر اهمیت تشخیص (انسان‌وارگی و جاندارانگاری) در شعر کودک و نوجوان است. شاعران در پیوند با دنیای خیال‌انگیز مخاطبان، عناصر طبیعت را مورد خطاب قرار می‌دهند. طبیعت و روییدنی‌ها، اشیا، زمان و مکان، مفاهیم غیرمادّی، حیوانات، اصطلاحات خاص و رنگ، از دیگر موضوعات تصویرساز هستند. کاربرد اصطلاحات نجومی در پایین‌ترین مرتبه قرار دارد.

٤. نتیجه‌گیری

عناصر طبیعی، بخش مهمّی از تصاویر شعری شاعران کودک و نوجوان را تشکیل می‌دهند. بررسی شعر ۲۷ شاعر از سال ۱۳۱۹ (تاریخ سرایش شعر باران گلچین گیلانی) تا دهۀ ۱۳۹۰ نشان می‌دهد که رنگین‌کمان هرچند از نظر کاربرد در پایین‌ترین سطح قرار دارد، به‌لحاظ تصاویر ابتکاری با ۷۲درصد در صدر است و پس از آن، به‌ترتیب تصاویر ابتکاری از خورشید و آفتاب و ماه و مهتاب ۶۸درصد، برف ۶۴درصد، آسمان و ابر۵۳درصد و باران ۵۲درصد در ردیف پرشمارترین قرار دارند. باد و نسیم با ۴۳درصد و بهار و نوبهار با ۳۵درصد در ردۀ پایین این جدول قرار دارند.

تحلیل تصاویر نو در کنار تصاویر کلیشه‌ای نشان می‌دهد ابراهیمی ۱۷/۳، شعبانی ۱۱/۹، امین‌پور ۸/۸ و یمینی شریف ۸/۱درصد از تصاویر تازه را آفریده‌اند. در شعر خردسالان و کودکان بنا به محدودیت دانش، ذهنیت و هدف‌های آموزشی، عناصر طبیعت، کارکرد روایی و توصیفی دارند و تصاویر، بیشتر عینی و حسّی هستند. هرچه سنّ مخاطبان بیشتر می‌شود و به شعر نوجوانانه نزدیک می‌شویم، شاعران مجال بیشتری برای خلق تصاویر انتزاعی، پیچیده و گاه چندلایه و حلقوی می‌یابند؛ ازاین‌رو، شاعران پرکار کودک‌سرا مانند رحماندوست (۳/۶)، کیانوش (۳/۳) و قاسم‌نیا (۰/۵) تصاویر ابتکاری کمتری در مقایسه با شاعران شعر نوجوان دارند. این نکته را هم نباید از نظر

دور داشت که پرکاری یا کم‌کاری شاعران و مجموعه‌های شعرهای در دسترس آن‌ها، در روند نتایج به‌دست‌آمده تأثیر مستقیم دارد. همچنین شاعران از شگردهای گوناگون هنری مانند تشخیص، تشبیه، حسن تعلیل، حس‌آمیزی برای تصویرسازی استفاده کرده‌اند. از بررسی موضوعات تصاویر چنین برمی‌آید که به‌ترتیب ویژگی‌های انسانی، طبیعت و رویدنی‌ها، اشیا، زمان و مکان، مفاهیم غیرمادّی، حیوانات، اصطلاحات خاص و رنگ، بیشترین حضور را دارند و کمترین نقش متعلّق به مفاهیم نجومی‌است. با توجّه به داده‌های آماری می‌توان گفت کاربست عناصر طبیعت در شعر ابراهیمی بهتر از دیگران است؛ زیرا در فراوانی کاربرد فنون بلاغی و آفرینش تصاویر تازه موفّق‌تر است.

منابع

- ابراهیمی، جعفر (شاهد) (۱۳۸۶)، **رازهایی در باد**، چ۱، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۰)، **تا کجای آسمان**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **پروانه خواهر من است**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- اسلامی، مریم (۱۳۸۷)، **نامه‌ات همین الان رسید**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۳)، **صدای پای لک‌لک‌ها**، چ۱، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۶)، **خداحافظی در خیابان پاییز**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۵)، **مثل چشمه مثل رود**، چ۴، تهران: سروش.
- _____ (۱۳۸۶)، **به قول پرستو**، چ۱، تهران: نشر افق.
- _____ (۱۳۸۷)، **ظهر روز دهم**، چ۳، تهران: سروش.
- پاک‌آیین، پدرام (۱۳۹۲)، **سفرنامهٔ بوی گل**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، **سفر در مه**، تهران: نگاه.
- پوروهّاب، محمود (۱۳۸۴)، **همیشه کسی هست**، چ۱، مشهد: به‌نشر.
- _____ (۱۳۸۶)، **درخت خانهٔ ما**، تهران: کتاب نیستان.
- حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹۴)، **وقتش رسیده کمی پسته بشکنیم**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- حمزه‌ای، رودابه (۱۳۹۰)، **مجموعه‌ای از مهربانی**، چ۲، تهران: سورهٔ مهر.
- رحماندوست، مصطفی (۱۳۶۹)،**کوچه‌های آبی**، چ۱، تهران: محراب قلم.
- _____ (۱۳۹۳) **بابا آمد نان آورد**، چ۶، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

- _____ (۱۳۹۶)، **کاش حرفی بزنی**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- رهنما، شاهین (۱۳۹۲)، **آبی لبخند**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سخاوی، لطیفه، منا علی‌مددی و حسین محمّدی (۱۳۹۹)، **بررسی جادوی مجاورت در شعر کودک (با تأکید بر شعر ناصر کشاورز، شکوه قاسم‌نیا، محمّدکاظم مزینانی و نیلوفر بهاری)**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۱۹-۲۵۰.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۶)، **از این باغ شرقی**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۸)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ۷، تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۹)، **موسیقی شعر**، چ۲۰، تهران: آگه.
- شفیعی، کمال (۱۳۹۴)، **چتری برای پرنده**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۶)، **در سکوت ماسه‌ها**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شعبان‌نژاد، افسانه (۱۳۷۴)، **شیشهٔ آواز**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **یک شعر بی‌طاقت**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۶)، **چتری از گلبرگ‌ها**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- شعبانی، اسدالله (۱۳۸۶)، **ساز شاخه‌ها**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۳)، **ساز من جیرجیرک**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۳)، **پروانه و گل سر**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **رنگین‌کمان کودکان**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- صالحی، آتوسا (۱۳۸۶)، **دلم برای تو تنگ است**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- علاء، افشین (۱۳۸۷)، **نسیم، دختر باد**، چ۳، تهران: قدیانی.
- _____ (۱۳۹۳)، **به‌یاد کانون**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چ۶، تهران: سخن.
- قاسم‌نیا، شکوه (۱۳۸۷)، **به خاطر خروسه**، چ۲، تهران: قدیانی.
- قاسم‌نیا، شکوه و دیگران (۱۳۷۶) **آب و مهتاب**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کشاورز، ناصر (۱۳۷۶)، **آه پونه**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **پر زرد قناری**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۵)، **کلاغ زرد**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کیانوش، محمود (۱۳۸۲)، **طوطی سبز هند**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۲)، **زبان چیزها**، چ۴، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۳)، **بچه‌های آسمان**، چ۴، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **جم جمک**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لطف‌الله، داوود (۱۳۸۵)، **پرنده و فال**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

- _____ (۱۳۸۷)، **کسی ابرها را تکان می‌دهد**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۴)، **کنار ایستگاه دل**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- محقّق، جواد (۱۳۸۹)، **باران بهانه بود**، چ۲، تهران: پیدایش.
- محرّمی، رامین، خدابخش اسداللهی، شکرالله پورالخاص و پیام فروغی‌راد (۱۳۹۶)، **بررسی و تحلیل عیوب فصاحت در شعر کودک**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۴۱-۱۵۸.
- مزینانی، محمّدکاظم (۱۳۷۹)، **کلاغ‌های کاغذی**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۸۶)، **سورهٔ سیب**، چ۲، تهران: مؤسّسهٔ نشر آثار امام‌خمینی.
- _____ (۱۳۹۴)، **هم‌نوایی نسیم و برگ**، چ۱، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ملکی، بیوک (۱۳۹۴)، **چرا تو سنگی**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- _____ (۱۳۹۵)، **باز با باران**، چ۳، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ملکی، زیتا (۱۳۹۴)، **زندگی با دور تند**، چ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- موسویان، انسیه (۱۳۹۴)، **چهارشنبه‌های بستنی**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- میرفخرایی، مجدالدّین (۱۳۸۹)، **مجموعه اشعار گلچین گیلانی**، گردآوری و تدوین کامیار عابدی، چ۱، رشت: فرهنگ ایلیا.
- مهرپرور، ملیحه (۱۳۹۴)، **ستاره‌ها که بیفتد**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- مرادی، مهدی (۱۳۹۴)، **آوازهای سیب‌زمینی**، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- یمینی شریف، عباس (۱۳۶۹)، **نیم قرن باغ شعر کودکان**، چ۴، تهران: روش نو.