بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و دوم، شمارهٔ ۴۸
بهار ۱۴۰۰

پردیس علوم انسانی و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و دوم، شمارهٔ ۴۸، بهار ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: استاد دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّات علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۴۱۲۸

ایمیل: kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر زهره احمدی‌پور اناری (استادیار دانشگاه فرهنگیان)، دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّد ایرانی (دانشیار دانشگاه رازی)، دکتر محمود براتی (استاد دانشگاه اصفهان)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)، دکتر حمید جعفری قریه‌علی (دانشیار دانشگاه ولی عصر «عج» رفسنجان)، دکتر یدا.. جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا حاج بابایی (استادیار دانشگاه علامه طباطبایی)، دکتر بهجت‌السادات حجازی (دانشیار دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی (دانشیار دانشگاه سمنان)، دکتر اصغر شهبازی (استادیار دانشگاه فرهنگیان شهرکرد)، دکتر مهدی ملک‌ثابت (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمود مدبّری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر محمّدرضا نجّاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر گلپر نصری (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدجعفر یاحقی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(Original Research) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. بـا توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

- **مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:**

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

- **مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.**
- **زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.**
- **حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.**
- **ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.**
- **رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.**
- **نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.**
- **مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:**

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نـام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

- **مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.**

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦٧٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندۀ بیان مسأله، سابقۀ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازۀ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوۀ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارۀ مجلّه، صفحۀ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامۀ زبان و ادبیّات فارسی، دورۀ ۱۲، شمارۀ ۲۷، صص١٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالۀ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحۀ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامۀ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلاّت علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۳۱۲۳٤۱۲۸-۰۳۵۵

ایمیل: kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

نقد و بررسی ضبط و انتساب ابیاتی به رودکی سمرقندی در فرهنگ عجایب‌اللّغه ۹
دکتر زهرا نصیری شیراز، دکتر نصرالله امامی، سجاد دهقان

بررسی زبان در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری قهستانی ٤۹
پروانه صانعی، دکتر حسین آقاحسینی، دکتر سیدمرتضی هاشمی

ساقی‌نامه (و مغنی‌نامه)، یکی از ضد نوع‌های حماسه ۷۹
دکتر سکینه عباسی

فرایند شکل‌گیری ساخت بلاغیِ «عطف وجوه» ۱۱۵
دکتر فرهاد محمّدی

بررسی پیرنگ، شخصیّت‌پردازی و زاویه‌دید در زندگی‌نامهٔ خودنوشت «آن سال‌ها» ۱۳۹
دکتر زهره احمدی‌پور اناری، دکتر موسی غنچه‌پور، مریم مظفّری‌نژاد راوری

تحلیل محتوایی و ساختاری نقیضه‌های ناصر فیض ۱٦۵
مجید دانائی، دکتر مجید پویان، دکتر یدالله جلالی پندری

بررسی روایت مرگ در سه رمان جنگ با تکیه بر نظریهٔ ژنت ۲۰۳
فاطمه حسینی اسحق‌آبادی، دکتر محمّد پارسانسب، دکتر حسین بیات

بررسی شگردها و الگوهای طنزپردازی در اشعار محمّدعلی افراشته ۲۳۱
دکتر اسد رجب نواز بیجارپس

Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ٤۸-۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.1.1

نقد و بررسی ضبط و انتساب ابیاتی به رودکی سمرقندی در فرهنگ عجایب‌اللّغه *

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر زهرا نصیری شیراز[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر نصرالله امامی
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
سجاد دهقان
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

عجایب‌اللّغه فرهنگ لغتی فارسی به‌فارسی تحریر یافته در حدود نیمهٔ اول قرن دهم است، همراه با شواهد متعدّد از اشعار شاعران پارسی‌زبان، که یگانه دست‌نویس آن در کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۲۱۹۲ نگهداری می‌شود. این اثر را فردی به‌نام «ادیبی»، در دورهٔ سلاطین عثمانی به‌رشتهٔ تحریر درآورده و محمود مدبری آن را در سال ۱۳۸۹ براساس نسخهٔ مذکور، تصحیح کرده‌است. مطابق بررسی‌های صورت‌پذیرفته در ثبت لغات و ضبط شواهد شعری، بوضوح مشخص است که ادیبی برای تألیف اثرش، از منابع لغت پیش از خود، بویژه، _لغت فرس_ و _صحاح‌الفرس_، بهره برده و به‌همین جهت، فرهنگ حاضر را می‌توان منبعی مستند برای بازیابی و تصحیح اشعار پراکندهٔ شاعران پیشگام و بی‌دیوان دانست.

یکی از این شاعران رودکی سمرقندی است که مؤلف در نود و دو موضع، ابیاتی به‌نام وی ثبت کرده‌است. از آنجا که این اثر تا کنون، در هیچ‌یک از دیوان‌های چاپی (به‌تصحیح نفیسی و دیگر مصححان پس از وی)، مورد استناد و استفاده نبوده، ضروری است تا دربارهٔ برخی از ابیات که در این اثر، به‌نام

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: z.nasirishiraz@scu.ac.ir

رودکی ثبت شـده و در دیوان‌های چاپی نیامده، بحث شـود. همچنین، از آن‌جا که مصـحح فرهنگ (محمود مدبری)، بنابه دلایلی، تنها به یادآوری انتسـاب و پاره‌ای توضـیحات مختصـر در ضـبط واژه و ابیات بسنده کرده، ضرورت دارد موارد مذکور بررسی شود.

در پژوهش حاضـر، ده بیت از این موارد بررسـی می‌شـود. حاصـل این مطالعه بدین صورت است که ادیبی چهار بیت را به‌نام رودکی آورده، حال آن‌که این ابیات در اصـل، متعلق به‌شـاعرانی دیگر اسـت. ما دربارهٔ انتسـاب درست و اصلاح پاره‌ای ایرادات در ضبط لغات و ابیات در این پژوهش به‌طور مفصل بحث کرده‌ایم. نکتهٔ دیگر که در این فرهنگ دیده‌می‌شود، انتساب برخی ابیات رودکی به‌شاعران دیگر است، ابیاتی که در انتسـاب آنها به رودکی تاکنون تردیدی وجود نداشته، دربارهٔ این ابیات که تعدادشان شش مورد است نیز بحث کرده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ عجایب‌اللّغه، ادیبی، رودکی، تصحیح متن، تحول واژگان، انتساب اشعار.

۱- مقدّمه

عجایب‌اللغه، فرهنگ لغتی فارسـی به فارسـی در حدود ۱۷۰۰ واژه است. از مقدمهٔ این اثر، پیداسـت که ظاهراً، فردی به نام «ادیبی» آن را در نیمهٔ نخسـت قرن دهم به‌رشـتهٔ تحریر درآورده اسـت (ر.ک: مدبری ← ادیبی، مقدمهٔ مصـحح: دوازده). از این اثر، تنها یک نسـخهٔ خطّی بدون تاریخ کتابت موجود اسـت که به شـمارهٔ ۲۱۹۲ در کتابخانهٔ مجلس، نگهداری می‌شـود. با توجّه به شـواهد و قراین موجود در نسخه، می‌توان گفت که کتابت آن در قلمرو عثمانی صـورت گرفته و تألیف آن مصـادف با عصـر سـلیمان عثمانی و قدرت داشـتن اسـکندر چلبی، یعنی در فاصـلهٔ سـال‌های ۹۲٦ (سـال جلوس سلطان) و ۹٤۱ (سال قتل اسکندر چلبی) بوده است (ر.ک: همانجا).

در این فرهنگ، همانند *لغت فرس* اسدی، لغات بر اساس حرف آخر چینش شده و برای اغلب واژه‌ها، یک یا چند بیت -که بیشـتر آنها از شـاعران سده‌های چهارم و پنجم هجری اسـت-، شـاهد آمده اسـت. از جملهٔ این شـاعران، می‌توان به‌رودکی، منجیک ترمذی، ابوشـکور، دقیقی، عنصری بلخی، فرخی، فردوسی و ... اشاره کرد (ر.ک: همان،

مقدمهٔ مصحح: پانزده). بعلاوه، در میان شواهد شعری، نام شاعرانی از سده‌های ششم و هفتم تا عصر مؤلف نیز به‌چشم می‌خورد (ر.ک: همانجا). با وجود این، به‌نظر می‌رسد ادیبی برای ضبط لغات و شواهد شعری شاعران پیشگام از چند نسخهٔ خطی *لغت فرس* و *صحاح‌الفرس* و ... هم بهره برده باشد.

همانند اشتباهاتی که گریبانگیر سایر فرهنگ‌های لغت فارسی شده، اثر حاضر نیز خالی از دخل و تصرف و اشتباهات مکرر مؤلف و یا کاتب نسخه نبوده است. مدبری در مقدمهٔ این فرهنگ پاره‌ای از ایرادات کلی موجود در نقل شواهد را بیان کرده است؛ بدین‌صورت که مؤلف «نام بعضی شاعران را به چند صورت آورده است» و گاه «نام بعضی شاعران را بکلّی، نادرست ضبط کرده» است. در برخی مواضع نیز «نقل شاهد شعری به نام شاعرانی است که در منابع و مآخذ مختلف به نام گویندگان دیگری ضبط شده است». همچنین گاه، کاتب فراموش کرده نام شاعر بیت را قید کند و «در پاره‌ای از موارد، شاهد مثال، مناسب معنی کلمه نیست» (ر.ک: همان، مقدمهٔ مصحح: پانزده–هجده). محمود مدبری دربارهٔ ضبط شواهد شعری در فرهنگ حاضر، نوشته است: «اختلافات شواهد ابیات با فرهنگ‌ها بسیار است. به نظر می‌آید بسیاری از ابیات را برای سهولت فهم و قرائت وزن شعر، دستکاری کرده باشد» (همان، هجده).

مدبری که در سال ۱۳۸۹ این اثر را بر اساس یگانه نسخهٔ خطّی آن تصحیح کرده دربارهٔ روش تصحیح خود، در مقدمه کتاب، نوشته که خود کم‌تر در متن نسخه دخل و تصرف داشته و جز در مواردی معدود، در متن نسخه دست نبرده است. در عین حال، تصریح دارد که ایرادات موجود در نسخه را در حاشیه تصحیح کرده و برای این منظور، به سایر فرهنگ‌های لغت نظیر *لغت فرس* اسدی، *صحاح‌الفرس*، *فرهنگ قواس*، *مجمع‌الفرس* و ... مراجعه کرده است (ر.ک: همان، بیست و دو).

ادیبی در این فرهنگ، ۹۲ بار از رودکی نام برده و از آنجا که این فرهنگ در تدوین کتاب *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی* (اثر نفیسی در دو چاپ ۱۳۱۹ و ۱۳٤۱)،

و دیگر دیوان‌های چاپی در ایران و تاجیکستان مورد استناد نبوده، بررسی شواهد تازه و ضبط‌های منحصربه‌فرد آن برای ادامهٔ روند رو به رشد رودکی‌پژوهی، ضرورتی انکار ناپذیر است. همچنین از آنجا که در این فرهنگ، ابیاتی به رودکی منسوب است که در دیوان وی نیامده و بنوعی تکلیف آنها با وجود تصحیح اثر، مشخص نشده، اهمیت این ضرورت برای رودکی‌پژوهان، تدوین‌کنندگان ابیات برجای مانده از رودکی سمرقندی در ایران و تاجیکستان و نیز دوست‌داران شعر کهن فارسی نمایان‌تر می‌شود.

در پژوهش حاضر، با توجّه به نکات یاد شده، ده بیت از شواهد منسوب به‌رودکی در این فرهنگ با مراجعه به سایر منابع، نقد و بررسی خواهد شد که دارای ایراداتی جدّی در انتساب و ضبط لغات و شواهد شعری هستند. شایان ذکر است که پژوهش حاضر را می‌توان تکمله‌ای مفصّل بر کار مدبری –مصحح فرهنگ *عجایب‌اللغه*– دانست و نه نقدی بر آن تصحیح؛ زیرا همچنان که خود مصحح نیز تصریح داشته، در باب ابیات بررسی شده در پژوهش حاضر، ایشان تنها در زمینهٔ انتساب و ضبط واژه، به انتساب و ضبط‌های متفاوت دیگر منابع اشاره کرده و جز مواردی معدود –آن هم در زمینهٔ لغت– درصدد اثبات چیزی برنیامده است و از آنجا که مصحح محترم در تصحیح اثر –به ویژه ابیات این پژوهش– نظرهای خود را بیان نکرده، تنها ایرادی که به آن می‌توان وارد کرد، بلاتکلیف ماندن ابیات یا مصراع‌های برساخته و انتسابات اشتباه است که اگر این موارد با نقد و بررسی اثر روشن نشوند، ورود آنها به دیوان‌های چاپی صدمات جبران ناپذیری به شعر رودکی وارد خواهد کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

به‌دلیل اهمیت برخی ضبط‌ها و ابیات تازه در فرهنگ *عجایب‌اللغه*، تاکنون برخی پژوهشگران از این فرهنگ در بازیافت و تصحیح اشعار شاعران، سود جسته‌اند. مدبری در کتاب *شرح احوال شاعران بی‌دیوان* و شواربی‌مقدم در تصحیح دیوان منجیک ترمذی

(ر.ک: شـواربی مقدم ← منجیک ترمذی، مقدمهٔ مصـحح: سی و نه – چهل)، آیدنلو در مقالهٔ «تُخشـان؛ تصـحیح واژه‌ای تصحیف شده در شاهنامه»، (ر.ک: آیدنلو،۱۳۹۲:۱٤۳). همچنین نصرالله امامی و همکاران در مقالهٔ «بررسی ابیاتی نویافته از رودکی در فرهنگی ناشـناخته»، (ر.ک: امامی و همکاران،۱۳۹۷:۳٦) و زهرا نصیری شیراز و همکاران نیز در پژوهشـی با عنوان «بررسـی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در فرهنگ *لغت حلیمی* (*شـرح بحر الغرائب*)» (ر.ک: نصیری شیراز و همکاران،۱۳۹۷: ۱۰–۱۱–۱۳–۱۵–۱٦)، شـواهد و ضبط‌هایی تازه از ابیات را ارائه داده‌اند که در هیچ یک اشاره‌ای به ابیات بررسی شده در پژوهش حاضر نشده است.

جز آثار مذکور، پژوهشـگران در چند دههٔ اخیر، مقالاتی در باب تصـحیح، بررسـی انتسـاب و معرفی ابیات نویافته به‌جامعهٔ علمی ارائه داده‌اند که در هیچ‌یک از این آثار، نقلی از فرهنـگ حاضـر و ابیات تازهٔ آن به‌نام رودکی دیده نمی‌شـود (برای پرهیز از افزایش حجم پژوهش حاضر خوانندگان محترم می‌توانند برای بررسی بیشتر دربارهٔ این قسـم پژوهش‌ها به‌مقالهٔ «بررسـی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در *فرهنگ حلیمی* (*شرح بحرالغرائب*)» مراجعه کنند: ر.ک: نصیری شیراز و همکاران،۱۳۹۷: ۲–۳).

۳. ابیاتی که انتساب آنها به رودکی مردود است

ابیـاتی که در ادامه به‌بررسـی آنها خواهیم پرداخت، ابیاتی هسـتند که قطعاً از رودکی نیسـتند و تنها در این اثر یا یکی دو منبع دیگر به‌نام رودکی ضـبط شـده است. علاوه‌بر انتساب، ضبط لغات و ابیات نیز دارای ایراداتی هستند که پس از بررسی منابع دیگر آنها را نقد خواهیم کرد.

۳-۱.

یکی جامه و بادروده [که[۱]] قوت دگر این همه بیشی و برسریست

(ادیبی،۱۳۸۹:۱۲۷)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «بادروده» به‌معنی «آنکه مردم را از آن ناچار بود چون خورد و پوشش»، به‌نام رودکی آورده است:

(همان، بی‌تا:۱۲۸)

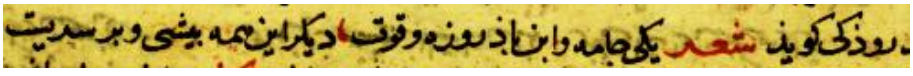
در این فرهنگ ضبط واژهٔ «بادروده»، ضبط بیت و انتساب آن به‌رودکی، دارای سه ایراد است: نخست اینکه ادیبی در ضبط واژهٔ «بادروده»، مرتکب اشتباه تحریفی شده است؛ زیرا در فرهنگ‌های لغت این واژه مکرراً به‌صورت «بادروزه»، به‌کار رفته است (ر.ک: اسدی طوسی، ۱۳۱۹:۲٤۷؛ حلیمی، بی‌تا: برگ۲۰؛ اوبهی، ۱۳٦٥:۹۱؛ جاروتی، ۱۳٥٦:۲۲۳؛ *فرهنگ فارسی مدرسهٔ سپهسالار*، ۱۳۸۰:٦۳؛ تبریزی، ۱۳٤۲:۲۱۰،ج۱؛ جمال‌الدین انجو، ۱۳٥۹: ۱۸۷–۱۸۸؛ دهخدا، ۱۳۷۸: ذیل بادروزه و ...). هرچند کاربرد این واژه در متون کم‌سابقه است[۲]، امّا مؤلف برخی از فرهنگ‌ها، بجز صورت مذکور، به‌دو صورت «بادروژه» و «باروزه[۳]»، نیز اشاره کرده‌اند. با وجود این، بجز این سه صورت، صورت دیگری برای آن در فرهنگ‌های معتبر لحاظ نشده؛ مگر آنکه در نسخه‌ای این واژه دستخوش تغییر و تحولات گویشی یا بدخوانی کاتبان شده باشد (مانند ضبط «بادروده» در فرهنگ حاضر که صورتی محرَّف از «بادروزه» یا باد روذه است).

ایراد دوم، ضبط نادرست مصراع نخست است. کاتب (یا مؤلف)، این مصراع را با اختلاف: «بادرودهٔ قوت»، ضبط کرده که برای حفظ وزن می‌بایست «قُوت» (به معنی: خوراک، غذا، روزی و ...) را به صورت «قُوَت» (مخفف قُوَّت به معنی نیرو، توان و ...)، خوانش کرد؛ حال آنکه با این قرائت، معنی بیت مخدوش و مغلوط می‌شود.

ضبط مصراع نخست در منابع دیگر بدین صورت است: *لغت فرس* تصحیح اقبال و *صحاح‌الفرس*: «یکی جامه وین بادروزه که قوت» (اسدی طوسی، ۴۱۹:۱۳۱۹؛ نخجوانی، ۲۶۳:۱۳۴۱)؛ *لغت فرس* نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملی تبریز «یکی جام و این باذروزه و قوت» (اسدی طوسی، ۷۶۶ق:۳۴۷)؛ *فرهنگ رشیدی* و *مجمع‌الفرس*[۴] «یکی جامه وین بادروزه ز قوت» (تتوی،۱۹۶:۱۳۳۷؛ سروری کاشانی،۲۰۳:۱۳۳۸).

در اینجا چون مقدّم و مؤخر بیت را نداریم، نمی‌توانیم به صراحت دربارهٔ ضبط صحیح بیت نظر بدهیم. به همین جهت ما دو ضبط را قابل توجّه می‌دانیم: یکی ضبط «یکی جامه و بادروزه ز قوت» دیگر ضبط «یکی جامهٔ بادروزه و قوت». ضبط اخیر، ضبط پیشنهادی است و در نسخه‌بدل‌ها نیست. در این ضبط که احتمال درست بودن آن بیشتر مطرح است، «جامهٔ بادروزه»، به معنی «جامه‌ای که هر روز آن را می‌پوشند» است. همچنین «قوت بادروزه». البته در اینجا «بادروزه»، حذف به قرینهٔ لفظی است. یعنی مراد شاعر «یکی جامهٔ بادروزه و قوت بادروزه» بوده است که «بادروزه» به قرینه حذف شده است. این احتمال نیز مطرح است که «بادرزوه» صفتِ «قوت» نباشد و در اصل معنای بیت چنین باشد: «یک دست لباس که هر روز آدم آن را بپوشد و قوتِ لایموت کافی است. بیش از آن هرچه باشد، اضافی است.

ایراد سوم انتساب اشتباه بیت به‌نام رودکی است. مطابق بررسی ما در منابع خطّی و چاپی فرهنگ‌های فارسی، تاکنون تنها در حاشیهٔ نسخهٔ خطی *لغت فرس* اسدی کتابخانهٔ ملی تبریز (معروف به حاشیهٔ نسخهٔ نخجوانی) به‌نام رودکی آمده‌است:



(حاشیهٔ نسخهٔ خطّی *لغت فرس* نخجوانی، ص۳۴۷)

در سایر منابع از جمله *لغت فرس* تصحیح اقبال[۵] و *صحاح‌الفرس*، بیت منسوب به‌کسایی و در *فرهنگ رشیدی* و *مجمع‌الفرس*، منسوب به‌سنایی است. ریاحی نیز بیت مورد بحث را جزو اشعار کسایی نقل کرده و نوشته‌است:

«به نام رودکی و سنایی هم نوشته‌اند، اما در دیوان سنایی نیامده و ظاهراً از کسایی است به‌دلیل این‌که ناصرخسرو قصیده‌ای در استقبال از آن دارد:

خرد چون به جان و تنم بنگریست　　از این هر دو بیچاره بر جان گریست

و در بیت زیر، ظاهراً به‌بیت کسایی نظر داشته است:

مراد خدای از جهان مردم است　　دگر هرچه بینی همه بر سری است»

(ریاحی،۱۳۸۶:۱۰۰،ح۲۴۳)

اداره‌چی گیلانی نیز این بیت را همانند ضبط *لغت فرس* و *صحاح‌الفرس*، جزء اشعار باقی‌ماندهٔ کسایی نقل کرده است (ن.ک: اداره‌چی گیلانی،۱۳۷۰:۲۹۸). با وجود این، به‌نظر می‌رسد انتساب بیت به‌نام رودکی در فرهنگ مورد بحث و حاشیهٔ *لغت فرس* نخجوانی، از یک منبع مشترک و البته اشتباه صورت پذیرفته باشد. در هر دوی این منابع، اشتباهات فاحش زیادی، چه در ضبط و چه در انتساب ابیات، مشاهده می‌شود؛ به‌همین جهت فعلاً، تا به‌دست آمدن شواهد و منابع مستندتر تعلق بیت به‌کسایی با توجه به دو منبع *لغت فرس* و *صحاح‌الفرس*، محتمل‌تر به‌نظر می‌رسد.

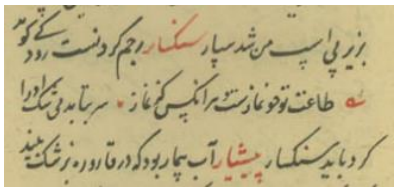
شایان ذکر است که مدبری در چاپ خود صرفاً به‌اختلاف ضبط «بادرزوه و باروزه» و نام شعرا (کسایی و سنایی) در سه فرهنگ: *لغت فرس*، *صحاح‌الفرس* و *مجمع‌الفرس*، اشاره کرده (ر.ک: همان،۱۳۸۹:۱۲۷،ح۲-۳) و دربارهٔ اشتباه بودن انتساب بیت به نام رودکی در فرهنگ مورد بحث، سکوت کرده است.

۳-۲.

طاعت تو چو[۶] نمازست و هر آنکس کز نماز　　سر بتابد بی‌شک او را کرد باید سنگسار

(ادیبی،۱۳۸۹:۳۹)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «سنگسار»، به‌نام رودکی نقل کرده است:



(همان، بی‌تا:٤١)

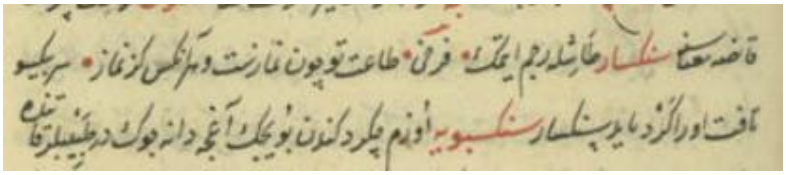
کار مؤلف یا کاتب در ضبط این بیت دو اشکال دارد: ایراد نخست ضبط واژهٔ «چو» در مصـراع اول است. کاتب این واژه را در نسخه به صورت «حو» (=چو) نوشته است. به‌نظر می‌رسد اسقاط حرف «ن» از انتهای این واژه سهواً رخ‌داده؛ زیرا در سایر منابع این واژه به صورت «چون»، ضبط شده و همین درست‌تر است.

ایراد دوم متوجه صـحت انتسـاب آن است؛ تنها در این اثر، بیت به رودکی منسوب اسـت. در همهٔ منابعی که بیت مورد بحث به اسـتشـهاد واژهٔ «سـنگسار» آمده، شاعر آن صـراحتا فرخی معرفی شـده اسـت (ر.ک: اسـدی طوسـی،١٤٦:١٣١٩؛ همان،٩٢:١٣٦٥؛ نخجوانی،١٠٨:١٣٤١؛ وفـایی[٧]، ١١٩:١٣٧٤؛ حلیمی، بی‌تـا: برگ١٠٣). همچنین این بیت در *دیوان فرخی سیستانی* بیت چهل و هشتم از قصیده‌ای است با مطلع زیر، که در مدح سلطان محمود و ذکر شکار او سروده شده:

ای مبارک پی جهاندار و همایون شهریار ای ز بهر نام نیکو دین و دولت را بکار

(فرخی سیستانی،٧٤:١٣٨٠)

شـایان ذکر اسـت که در نسخه‌های دیوان فرخی، مصراع دوم بیت با اختلاف: «سر بیکسـو تافت او را کرد باید سنگسار» (همان،٨٠:١٣١١؛ همان،٧٨:١٣٨٠)، ضبط شده در حالی که بجز حلیمی مؤلفان سایر فرهنگ‌ها مصراع دوم را همانند ادیبی ضبط کرده‌اند.



(حلیمی، بی‌تا: برگ١٠٣)

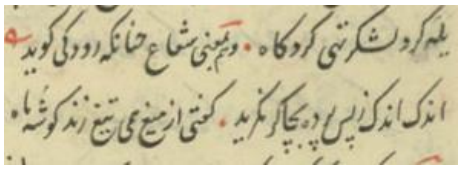
مدبری در تصحیح فرهنگ *عجایب‌اللغه*، به نکات فوق در ضبط بیت و انتساب آن به رودکی، اشاره نکرده و در متن، این بیت را مطابق نسخه اساس خود، متعلق به رودکی دانسته‌است.

۳-۳.

انـدک اندک ز پس پرده به چاکر نگرید گفتی از میغ همی تیغ زند گوشهٔ ماه

(ادیبی،۱۳۸۹:٦۸)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «تیغ» به‌معنی «شعاع»، به‌نام رودکی آورده است:



(همان، بی‌تا:۷۰)

همان گونه که در مقدمه اشاره کردیم، فرهنگ‌های لغت نقش بسزایی در امر بازیابی اشعار شاعران پیشگام دارند. گاه برخی از این آثار در ثبت لغات و شواهد عیناً از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند. به عنوان مثال، ما از *لغت فرس* نسخه‌هایی در دست داریم که هم‌خانواده‌اند؛ یعنی شواهد و لغات جز در مواردی معدود، یکسان است؛ بر این اساس، اگر خطایی در یک نسخه بر خلاف سایر نسخ دیده شود، قابل پی‌گیری است و مشخص می‌شود که خطای موجود از کجا نشأت گرفته است. (برای بررسی بیشتر دربارهٔ نسخه‌های لغت فرس و نسخه‌های هم‌تبار، بنگرید به: اسدی طوسی،۱۳٦۵: ۵-۱٦).

اگر ما در پیشینهٔ ضبط بیت در منابع مستند، تنها یک نسخه یا کتاب داشته باشیم که بیتی را به‌نام رودکی ضبط کرده باشد و دیگر منابع و خانواده‌های نسخ خطی، شاهد را

به‌نام شـاعری دیگر نقل کرده باشـند، می‌توان در انتسـاب بیت به‌نام رودکی به‌طور جد تردید کرد.

با عنایت به‌این موضوع و ضبط سایر منابع و تنوع آنها، انتساب این بیت به رودکی، که تنها در این اثر دیده می‌شـود، به‌احتمال زیاد اشـتباه مؤلف یا کاتب یا ضـعف نسخهٔ منقولٌ‌عنه است.

در منابعی که در ادامه نقل خواهیم کرد، شاهد اختلاف ضبط هستیم، امّا اختلاف در انتساب، نه؛ این خود نشان‌دهندهٔ آن است که انتساب بیت به رودکی به‌دلیل بی‌احتیاطی مؤلف یا ناآگاهی او از خطای منبع مورد استفادهٔ او بوده است.

برای روشـن شـدن این موضوع نخست به‌بررسی منابع مستند این بیت می‌پردازیم: در سـرچشمه‌های شعر شاعران پیشگام، برای جستجوی این بیت می‌بایست به‌دو طیف از منابع مسـتند مراجعه کرد که نخسـتین آن فرهنگ‌های لغت اسـت؛ در ادامه ضـبط فرهنگ‌هایی که این بیت را به‌عنوان شاهد آورده‌اند، ارائه می‌شود:

الف. در *لغت فرس* تصحیح پاول هرن(Paul Horn)، بیت بدین صورت ضبط شده است:

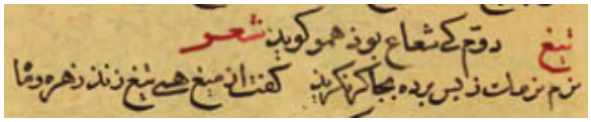
از پس پرده نهـانی سـوی چاکر نگرید　　گفتی از میغ همی تیغ زنـذ گوشـهٔ مـاه
(اسدی طوسی،۵۸:۱۸۹۷)

در تصـحیح دبیرسـیاقی نیز به تبعیت از تصـحیح هرن، ضبط بیت به همین صورت است (ر.ک: همان،۸۳:۱۳۳۶).

ب. در *لغت فرس* تصحیح اقبال بیت با اختلاف زیر آمده است:

نرم نرمـک ز پس پرده بچـاکر نگرید　　گفت از میغ همی تیغ زند زهره و ماه
(همان،۲۳۲:۱۳۱۹)

اقبال این ضبط را بر اساس حاشیهٔ نسخهٔ *لغت فرس* نخجوانی برگزیده است:



(همان،۱۳۱۲:۸۱)

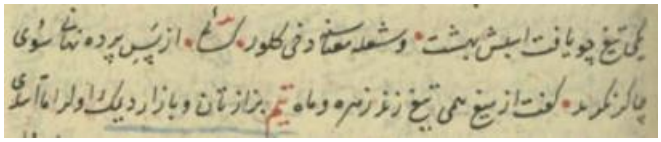
در فرهنگ *صحاح‌الفرس* و *فرهنگ وفایی* نیز بیت به همین صورت و با اختلاف: «نگریست» و «گفتی»، در مصراع اول و دوم، ضبط شده است[۸] (نخجوانی،۱۳٤۱:۱٦۲؛ وفایی،۱۳۷٤:٦٤).

ج. در منابع زیر، مؤلفان، بیت را با تلفیقی از ضبط‌های یادشده آورده‌اند.

لغت حلیمی:

از پس پرده نهانی سوی چاکر نگرید گفت از میغ همی تیغ زند زهره و ماه

(حلیمی، بی‌تا: برگ۵۲)



(*لغت حلیمی*، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس برگ۵۲)

لغت فرس نسخهٔ پنجاب (اسدی طوسی،۱۳٦۵:۱۳۵) و *مجمع‌الفرس*:

نرم نرمک ز پس پرده بچاکر نگرید گفتی از میغ همی تیغ زند گوشهٔ ماه

(سروری کاشانی،۱۳۳۸:۳۰۲)

با این گزارش مشخص می‌شود در ضبط بیت، «اندک اندک» در میان دیگر متون سابقه ندارد؛ بنابراین می‌تواند از مقولهٔ تصرفات مؤلف یا یکی از کاتبان مرتبط با نسخهٔ *عجایب‌اللغه* تلقی شود. همچنین در همهٔ منابع فوق، بیت به کسایی منتسب است و این انتساب دقیق‌تر است. زیرا همان‌گونه که بیان شد، پراکندگی منابع لغت و اتفاق همهٔ آنها بر سر انتساب بیت به نام کسایی، تردیدی برای صحت این انتساب به کسایی باقی

نمی‌گذارد؛ مگر این‌که با توجه به گزارش بعدی، بیت مورد بحث ضبطی دیگرگونه از یک بیت رودکی بوده باشد که کسایی از آن استقبال کرده باشد.

و اما طیف دوم منابع، تذکره‌های فارسی است؛ در تذکرهٔ *لباب‌الالباب*، دو بیت منسوب به کسایی آمده که مصراع دوم بیت نخست آن، بسیار شبیه ضبط‌های فوق است:

دستش از پرده برون آمد چون عاج سپید　　گفتی از میغ همی تیغ زند زهره و ماه
پشت دستش بمثل چون شکم قاقم نرم　　چون دم قاقم، کرده سر انگشت سیاه
(ریاحی،۱۳۸٦: ۹۲-۹۳)

در *لباب‌الالباب* هر دو بیت در ذکر احوال و اشعار کسایی مروزی با اختلاف «آمده» در مصراع نخست، ضبط شده است (عوفی،۱۳٦۱:۲/۳٦). در *عرفات‌العاشقین* نیز عیناً ضبط فوق آمده است (اوحدی بلیانی،۱۳۸۹:٦/۳٤۹۷)؛ امّا هدایت در *مجمع‌الفصحاء* با اختلاف «دستی»، در هر دو بیت و در *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری*، با اختلاف «دستی» در مصراع نخست و «کف دستی» در مصراع سوم ضبط کرده است(هدایت،۱۳۸۲:۱/۱۷۲۷؛ همان،۱۲۸۸:۲۸۹).

با مقایسهٔ ضبط‌های دو طیف از منابع مذکور، کاملاً مشخص است که ما با دو بیت متفاوت روبه‌رو هستیم و همین امر موجب سردرگمی برخی از فرهنگ‌نویسان شده؛ تا جایی که برخی سعی کرده‌اند میان همهٔ این ضبط‌ها، ضبطی تلفیقی را برگزینند. فارغ از ضبط عجایب‌اللغه و اختلافات جزئی، در یک نگاه کلّی اختلافات ضبط بیت بدین صورت است:

مصراع اول: از پس پرده نهانی سوی چاکر نگرید؛ نرم نرمک ز پس پرده بچاکر نگرید.

مصراع دوم: گفتی از میغ همی تیغ زند گوشهٔ ماه؛ گفتی از میغ همی تیغ زند زهره و ماه.

تا اینجا مصـراع اول ایرادی از نظر تکرار مصراع با بیت نخست قطعهٔ مذکور ندارد؛ ایراد اصـلی مصـححان نظیر ریاحی و سـپانلو و ... متوجّه مصـراع دوم است. یعنی اگر ضبط «گفتی از میغ همی تیغ زند زهره و ماه» را بپذیریم، این مصراع عیناً تکرار می‌شود.

ریاحی هر دو صورت را در حاشیهٔ قطعهٔ مذکور آورده و آن را به‌منزلهٔ روایت دیگر (یا نسخه‌بدلی) از بیت نخست دانسته است (ر.ک: ریاحی،۱۳۸٦:۹۲،ح ۱۹۰). امّا اختلاف مصـراع‌های نخسـت به‌گونه‌ای نیسـت که ضبط فرهنگ‌ها را یکسو نهیم و آن را نادیده بگیریم.

سپانلو نیز در مقالهٔ «بیتی بازیافته از چکامهٔ بخارا» (مجله گوهران، بهار۱۳۸۳، شمارهٔ ۳)، نگاه خود را به این قطعه معطوف کرده و در توضیحات خود احتمال داده که مصراع دوم این بیت، با توجّه به تکرار آن در بیت نخسـت قطعه، شـاید صحو کاتب بوده باشد (ر.ک: سـپانلو،۱۳۸۳:۱۳٦)؛ وی همچنین در پایان یادداشت خود، از مخاطبان می‌خواهد که با توجه به ویژگی‌های سبک خراسانی و شعر کسایی، نیمهٔ گم‌شدهٔ مصراع نخست را بسرایند و به دفتر مجله ارسال کنند تا از میان آنها بهترین سروده برگزیده شود!

این یادداشـت البته با استقبال استاد خالقی مطلق همراه می‌شود؛ ایشان در یادداشتی با عنوان «دسـتی از پرده برون آمد (نامه‌ای از آن سـوی آب‌ها)» (مجله گوهران، زمستان ۱۳۸۳، شماره ٦، ص۱٤٦) برای تکمیل مصراع نخست دو مصراع دیگر می‌سراید!

از نظر ما، بعید نیست هر سه بیت از یک قطعه باشند. در میان اشعار سبک خراسانی ابیاتی به‌چشـم می‌خورد که گاه یک مضـمون مشـترک یا مصراعی عیناً در ابیات پس و پیش بیت یا قصـیده، تکرار شده است. به عنوان مثال این دو بیت کسایی در یک قصیده و پشت سر هم آمده است:

جـام کبود و سـرخ نبیـد آر، کـآسـمان گویی کـه جـامهـای کبود اسـت پر نبیـد
جـام کبود و بـادهٔ سـرخ و شـعاع زرد گویی شـقایق اسـت و بنفشه‌ست و شنبلید

(ریاحی،۱۳۹٦:۷۸)

تکرار در دو مصـــراع نخســـت ابیات فوق، کاملاً بارز اســـت. بنابراین اگرچه این احتمال وجود دارد روایت فرهنگ‌نویســـان متقدم نظیر اســـدی طوســـی و نخجوانی با روایـت عوفی متفـاوت بـاشـــد، امّـا این احتمال نیز وجود دارد که بیت مورد بحث به صورت زیر دو بیت متفاوت از یکدیگر باشند:

دستش از پرده برون آمد چون عاج سپید　　گفتی از میغ همی تیغ زنـد زهره و ماه

نرم‌نرمـک ز پس پرده بـه چـاکر نگریـد　　گفتی از میغ همی تیغ زند گوشـهٔ ماه[۹]

(از پس پرده نهانی سوی)

با وجود این، با توجّه ویژگی‌های سـبکی شاعر (اگر بپذیریم تکرار را در این سطح جایز می‌دانسته)، می‌توان این موضوع را حل کرد.

دودیگر این‌که ممکن اسـت سـرایندهٔ ابیات مورد بحث، دو شـاعر باشند که یکی از دیگری اسـتقبال کرده و مصـراعی را عیناً از او وام گرفته باشـد. به‌عنوان نمونه، در مثال زیر این اسـتقبال بدون ذکر نام شـاعر صـورت گرفته و کاملاً مشـهود است. رودکی در قطعه‌ای سروده است:

شاهی که به روز رزم از رادی　　زرّین نهـد او بـه تیر در پیکـان

تا کشـتهٔ او از آن کفن سـازد　　تـا خسـتهٔ او از آن کند درمان

(رودکی،۱۳۸٦:٤۹)

پس از رودکی سـراینده‌ای نامعلوم، در مدح سـلطان مودود (از پادشـاهان غزنوی) سروده است:

سـلطان زمانه شاه مودود آنک　　از بهر عـدو ز زر کنـد پیکـان

تـا کشـتهٔ او از آن کفن یابد　　تـا خسـتهٔ او از آن کند درمان

(مبارک‌شاه،۱۳٤٦:۲٦۸)

انجام سـخن، این‌که اولاً انتساب بیت به‌نام رودکی در فرهنگ *عجایب‌اللغه* نادرست اسـت؛ ثانیاً ضـبط «اندک اندک» در مصراع نخست، از زمرهٔ دستکاری کاتبان و صاحبان

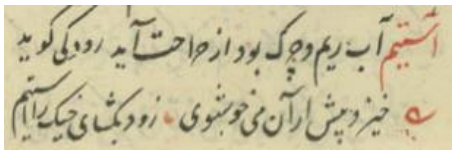
فرهنگ‌های لغت بوده؛ ثالثاً آن گونه که مصححان دیوان کسایی و برخی محققان می‌پندارند که بیت مضبوط در فرهنگ‌های لغت، روایتی دیگر از بیت مضبوط در تذکره‌های فارسی از جمله *لباب‌الالباب* است، لزوماً، صحیح نیست و این احتمال نیز وجود دارد که این بیت جزئی از قطعهٔ مذکور باشد.

۳-٤.

خیز و پیش آر آن می خوشبوی زود بگشای خیک را استیم

(ادیبی،۱۳۸۹:۱۰۱)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «استیم» به معنی «آب ریم و چرک بود [که] از جراحت آید»، به رودکی منتسب کرده است:



(همان، بی‌تا:۱۰٤)

با نگاهی به سایر منابع که این لغت و شاهد بیت را نقل کرده‌اند، مشخص می‌شود مؤلف در تعریف واژه، ضبط مصراع نخست و انتساب بیت، مرتکب سه اشتباه شده که در ادامه، به آنها اشاره خواهیم کرد.

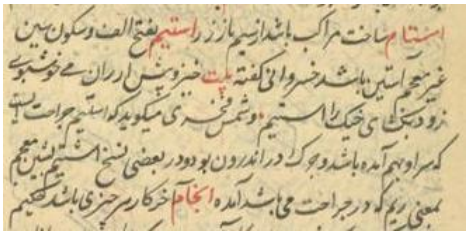
نخست، به منابع و چگونگی انتساب و ضبط بیت در آنها می‌پردازیم: از میان نسخه‌های موجود از *لغت فرس* اسدی، این بیت تنها در نسخهٔ مورخ ۷۳۳ (ه.ق) مضبوط در کتابخانهٔ واتیکان، نقل شده و مصححان *لغت فرس* پاول هرن، اقبال و دبیرسیاقی بر اساس این نسخه، لغت مذکور و شاهد آن را ضبط کرده‌اند[۱۰] (ر.ک: اسدی طوسی،۱۸۹۷:۹۳؛ همان،۱۳۱۹:۳٤۸؛ همان،۱۳۳٦:۱۳۹).

از آنجا که دبیرسیاقی همانند پاول هرن نسخهٔ خطی مذکور را مبنای تصحیح خود قرار داده‌اند، ضبط بیت در این دو منبع یکسان و به صورت زیر است:

خیز پیش آر از آن می خوشبوی زود بگشای خیگ را استیم

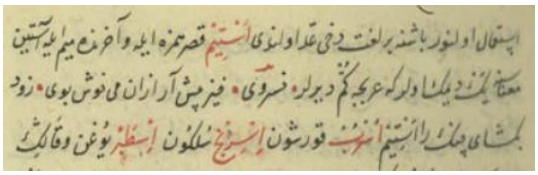
با وجود این‌که اقبال بیت را مستقیماً از تصحیح پاول هرن نقل کرده، اما ضبط وی با دو اختلاف «خیز و پیش آر» و «خیک»، نسبت به این چاپ همراه است. در هر سهٔ این منابع، لغت «استیم» را به صورت «آستین»، معنی کرده‌اند و بیت مورد بحث نیز منتسب به **خسروی** است. همچنین پاول هرن نام «امیر خسرو» را از سه منبع «*لغت حلیمی* نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ موزهٔ آسیائی سن پطرسبوغ»، «*فرهنگ رشیدی* چاپ کلکیته» و «*فرهنگ شعوری*»، در حاشیه نقل کرده است.

دبیرسیاقی در تصحیح *مجمع‌الفرس*، بجز ضبط «خوش بو»، عیناً، همانند اقبال عمل کرده است (سروری کاشانی،۱۳۳۸:٦٨). در *صحاح‌الفرس* نیز، ضبط واژه و بیت همانند *لغت فرس* تصحیح اقبال است، با این تفاوت که بیت به **فرخی** منتسب است (ر.ک: نخجوانی،۱۳٤۱:۲۱۵). همچنین، در *فرهنگ وفایی* -که مؤلف آن را تحت تأثیر *صحاح‌الفرس* نگاشته، مصراع نخست بیت با اختلاف «خیز و پیش آر زان»، به **خسروانی** منتسب است[۱۱]:



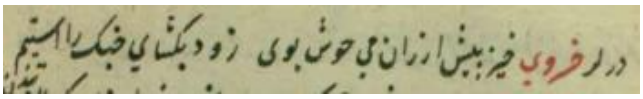
(وفایی،۱۰۰۱[ه.ق]: برگ٦٨)

در دو نسخهٔ *لغت حلیمی* (نسخهٔ کتابخانهٔ مجلس و کتابخانهٔ ملی)، ضبط واژه، شاهد بیت و انتساب، همانند *لغت فرس* تصحیح هرن است؛ جز این‌که مصراع دوم بیت در این دو نسخه با اختلاف «چنگ را استیم»، ضبط شده است:



(حلیمی، بی‌تا، برگ۱۳)

شـایان ذکر اسـت که در نسخهٔ مورخ (۹۲۹ق) کتابخانهٔ ملّی، به‌جای «از آن»، «**زان**» ضبط شده است:



(همان،۹۲۹[ه.ق]: برگ۱۷)

در *فرهنگ رشـیدی* تنها مصـراع دوم بیت و با اختلافی اندک (زور بگشای) همانند *لغت حلیمی* ضـبط شده است (تتوی،۱۱۷:۱۳۳۷). همچنین در *فرهنگ شعوری* نیز –که مؤلف آن تحت تأثیر *لغت حلیمی* اسـت– ضـبط فرهنگ *لغت حلیمی* نسـخهٔ کتابخانهٔ مجلس مشـاهده می‌شـود، امّا در این اثر بر خلاف دو نسـخهٔ مذکور، بیت به **امیرخسرو** منتسب است (شعوری،۱۱۵۵: برگ۱۱۷، ج۱).

در همـهٔ منابعی که تاکنون از آنها نام بردیم، «اسـتیم»، به معنی «آسـتین»، آمده نه «چرک و ریم و ...». تتوی در *فرهنگ رشـیدی* و سـروری در فرهنگ *مجمع‌الفرس*، هر دو بیان داشـته‌اند که ابوحفص سـغدی در فرهنگی که اکنون به دسـت ما نرسـیده، این لغت را به معنی «دهانهٔ ظروف»، به کار برده و به همین بیت متمسک شده است[۱۲] (ر.ک: تتوی،۱۱۸:۱۳۳۷؛ سروری کاشانی،۶۸:۱۳۳۸).

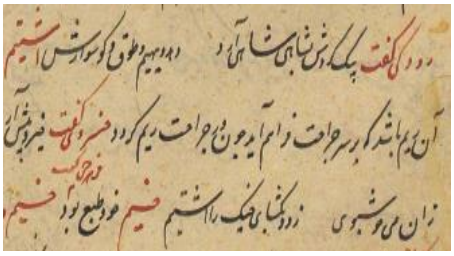
پس، اولین ایراد جدی مؤلف *عجایب‌اللغه*، تعریف نادرستی است که برای این واژه آورده اسـت. فسـاد معنی مترتب بر ضبط مذکور، از آن‌جا برای مخاطبان آشکارمی‌شود که در بیت مورد بحث، سـخن از خوش‌بویی می همچون مشک است و نه چرک و ریم خارج شده از درون خیک (خیگ)، که ماده‌ای متعفن و بوی‌ناک است.

تعریفی که مؤلف برای واژهٔ «استیم» آورده، در واقع مربوط به واژهٔ «**ستیم**» است: «آن ریم و خون بود که سر جراحت فراهم آید و آن اندر آن بماند» (اسدی طوسی،۱۳۱۹:۳٤۱). در *لغت فرس* تصحیح پاول هرن، این واژه چنین تعریف شده است: «ستیم آن آب بوذ که در ریش جراحت بوذ اول خون بوذ پس ریم گردذ ستیم خوانندش. روذکی گفت:

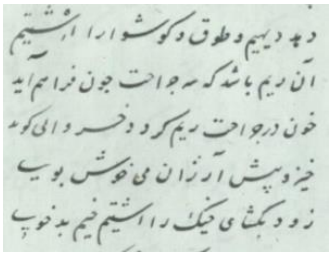
گفت فردا بینی اورا[۱۳] پیش تو خوذ بیاهنجم ستیم از ریش تو

(همان،۱۸۹۷:۹٤)

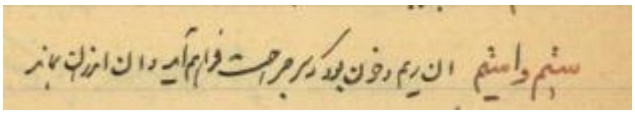
به نظر می‌رسد مؤلف فرهنگ *عجایب‌اللغه* در تدوین اثر خود، واژه، تعریف آن و شاهد بیت را از یک خانواده از نسخه‌های *لغت فرس* دریافت کرده باشد؛ زیرا در برخی از نسخه‌های موجود از این نسخه‌های هم‌خانواده *لغت فرس*، واژهٔ اشتیم با تعریفی متمایز از دیگر نسخه‌های *لغت فرس* به همراه شاهد بیت مورد بحث آمده که به خسروی و خسروانی، منسوب است:



(*لغت فرس* کتابخانهٔ ملی برگ٤٧)



(*لغت فرس* کتابخانهٔ ایاصوفیا برگ۸۲)



(اسدی طوسی،۱۲۹۷:٦٦)

دهخدا دربارهٔ این واژه نوشته است: «در حاشیهٔ فرهنگ اسدی نخجوانی بیت مذکور به معنی ریم جراحت آمده ولی استیم در این شعر به معنی آستین و مجازاً، دهانه است چنانکه مظفری گوید:

بگشای بشادی و فرخی ای جان جهان استیم[۱٤] خی
کامروز بشادی فرارسید تاج شعرا خواجه فرخی»
(دهخدا،۱۳۷۸: ذیل استیم)

ایراد جدّی دیگر، مربوط به انتساب نادرست بیت به رودکی است، که در هیچ یک از منابع مورد استفادهٔ ما سابقه ندارد. در اغلب این منابع شاعر «خسروی»، «خسروانی» و «امیرخسرو»، قید شده که نشان می‌دهد نام شاعر می‌باید خسروی یا خسروانی باشد نه رودکی یا فرخی. مدبری در کتاب *شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان*، این بیت را جزو اشعار به‌جای مانده از «خسروری سرخسی»، شاعر بزرگ دربار آل زیار در سدهٔ چهارم هجری، ذکر کرده است (ر.ک: مدبری،۱۳۷۰:۱۸۰). با وجود این، شاید مؤلف *عجایب‌اللغه* در تحریر اثر خود، نیم‌نگاهی نیز به واژهٔ «ستیم» و شاهد بیت مذکور از رودکی داشته و با توجّه به این‌که شباهت‌هایی در ساخت واژگانی این دو واژه بوده، در ضبط نام شاعر دچار خطا شده باشد (الله اعلم).

ایراد دیگر مربوط به ضبط مصراع نخست است؛ کاتب نسخه در این موضع نیز همانند مواضعی دیگر که حرف یا کلمه‌ای را جا انداخته، «از» یا «ز» از مصراع اول را احتمالاً به دلیل حواس‌پرتی یا کم‌دقّتی، اسقاط کرده و بنابراین لازم می‌آمد رفع این نقصان، در تصحیح بیت لحاظ شود.

حاصل سخن دربارهٔ بیت مورد بحث این است که اولاً مؤلف فرهنگ *عجایب‌اللغه* در تعریف واژهٔ «استیم» به معنی «آب چرک و ریم»، اشتباه کرده، این اشتباه، محصول استفاده از یک خانوادهٔ نسخ خطی *لغت فرس* اسدی است؛ دوم این‌که انتساب بیت به رودکی اگرچه در منبع حاضر یگانه است، امّا این انتساب نیز همانند تعریف واژه اشتباه

بوده و با توجّه به تواتر منابع، به احتمال زیاد بیت از شاعری به نام خسروی سرخسی (م. قرن چهارم ه.ق) است؛ سوم این‌که کاتب «از» یا «ز» را از مصراع نخست انداخته است[۱۵].

٤. انتساب اشتباه ابیاتی از رودکی به دیگر شاعران

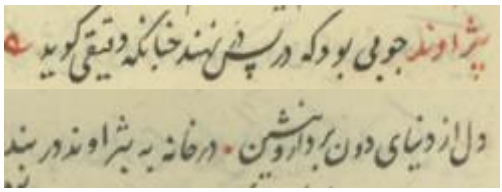
از میان شواهد موجود در فرهنگ *عجایب‌اللغه*، ما تعداد شش بیت را در ادامه بررسی خواهیم کرد که همگی یک خصوصیت بارز دارند؛ این ابیات همگی با توجّه به استناد متواتر منابع معتبر، نظیر *لغت فرس* و سایر فرهنگ‌های لغت به نام رودکی، از جمله ابیات مسلّم رودکی تا به امروز محسوب می‌شوند؛ اما در *عجایب‌اللغه*، این ابیات به شاعرانی دیگر نظیر: دقیقی، بوشکور، فردوسی و ابوالعباس، منسوب شده که اشتباه هستند. (مگر آنکه سندی کهن و قطعی مبنی بر تأیید انتساب بیت به هر کدام از این شاعران در آینده یافت شود). اکنون به‌بررسی این قسم شواهد و انتساب آنها در فرهنگ حاضر و سایر منابع می‌پردازیم:

٤-١.

دل از دنیای دون بردار و بنشین در خانه به پژاوند در بند

(ادیبی،۱۳۸۹:۲٦)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «پژاوند[۱٦]» به‌معنی «چوبی بود که در پس در نهند»، به‌نام **دقیقی** ضبط کرده‌است:



(همان،بی‌تا:۲٦-۲۷)

مدبری در حاشیه نوشته است: «در کتب لغت این بیت با تغییرات زیاد وزنی دیگر به رودکی نسبت داده شده» (همان،۱۳۸۹:۲۵،ح۵). نفیسی در چاپ نخست این بیت را با استناد به *لغت فرس* چاپ هرن (اسدی طوسی،۱۸۹۷:۲۸)، نسخهٔ مورخ (۸۷۷ه.ق) و نسخهٔ مورخ(۷۲۱ه.ق)، و در چاپ دوم با استناد به دو چاپ دیگر از *لغت فرس* چاپ اقبال و چاپ دبیرسیاقی (همان،۱۳۱۹:۸۷؛ همان،۱۳۳۶:۳۶) و *صحاح‌الفرس* (نخجوانی،۱۳۴۱:۷۵)، آن را جزو ابیات پراکندهٔ رودکی ضبط کرده است:

دل از دنیا بردار و بخانه بنشین پست فرابند در خانه بفلج و بپژاوند

(نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۵۵؛ همان،۱۳۴۱:۵۲۲)

با وجود این مشخص است که صورت اصیل بیت همان است که در سرچشمهٔ اصلی خود، یعنی فرهنگ‌های *لغت فرس* و *صحاح‌الفرس* آمده و بیت وارد شده در *عجایب‌اللغه* را شخصی پیش از وی در منابع به‌صورت مخدوش ضبط کرده و ادیبی یا شخصی دیگر آن را به صورت مذکور ساده‌تر کرده است.

شاهد این مدعا ضبط‌های متفاوت دو *فرهنگ قواس* و *دانشنامهٔ قدرخان* است؛ در *فرهنگ قواس* ضبط بیت بدین صورت است:

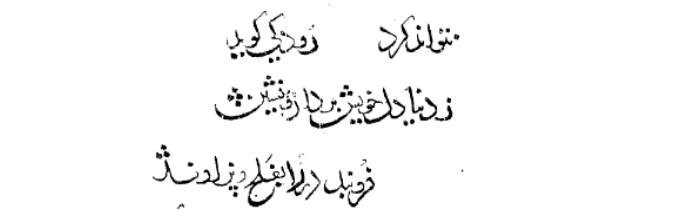
بردار دل از دنیا بنشین تو بخانهٔ خویش بربند در خانه بفلج و بپژاوند

(قواس غزنوی،۱۳۵۳:۱۲۷)

فاروقی نیز این بیت را با ضبطی کاملاً متفاوت در *دانشنامهٔ قدرخان* ارائه داده‌است:

ز دنیا دل خویش بردار و بنشین فروبند در را بفلج و پژاوند

(فاروقی،۸۰۷ه.ق: برگ۴۵)



(*دانشنامهٔ قدرخان*، نسخهٔ عکسی دانشگاه تهران برگ ۴۵)

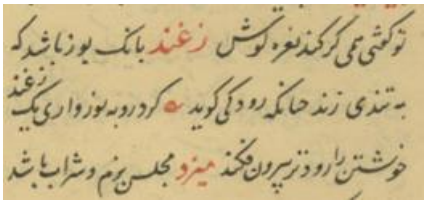
این دو فرهنگ چنان‌که ذکر شد، ضبطی متفاوت با سایر فرهنگ‌ها ارائه داده‌اند و چنین به‌نظر می‌رسد که مأخذ آنها برای ضبط بیت نسخهٔ مغلوطی از *لغت فرس* اسدی بوده و در این صورت هر کدام به‌نحوی سعی در اصلاح آن داشته‌اند.

٤-٢.

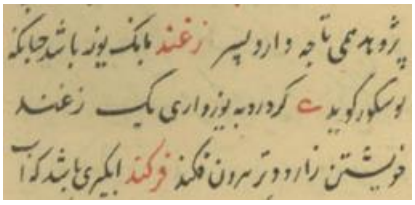
کرد روبه یوزواری یک زغند[17] خویشتن را زودتر بیرون فکند

(ادیبی،۱۳۸۹: ۲۷-۳۱)

ادیبی این بیت را دو بار ذیل واژهٔ «زغند» به‌معنی «بانگ یوز باشد که به تندی زند»، ضبط کرده‌است. وی در یک موضع بیت را به‌نام رودکی و در موضعی دیگر به‌نام **بوشکور** نقل کرده‌است:



(همان،بی‌تا:۲۸)



(همان، ۳۱)

بیت مورد بحث از جمله ابیات پراکندهٔ باقی‌مانده از مثنوی *سندبادنامه* در داستان «روباه و کفشگر و اهل شارستان» است (ر.ک: دبیرسیاقی،۱۳۳٤:۲۲۳؛ رودکی،۱۳۹۱[الف]:۱۷٦) که نفیسی آن را از نسخه‌های خطّی و منابع لغت با اختلاف «خویشتن را زان میان»، در هر دو چاپ *محیط زندگی...رودکی*، ضبط کرده‌است (ر.ک: نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۸۳؛ همان،۱۳٤۱:۵۳۵). این منابع[18] عبارت اند از: *لغت فرس* چاپ هرن، اقبال و دبیرسیاقی (ر.ک: اسدی طوسی،۱۸۹۷:۲۹؛ همان،۱۳۱۹:۸۹؛ همان،۱۳۳٦:۳۸)، *فرهنگ رشیدی* (تتوی،۱۳۳۷:۷۸٦)، *مجمع‌الفرس* (سروری

کاشانی،۱۳۳۸:۷۰۰)، *فرهنگ شعوری* (شعوری:۱۱۵۵،برگ٤۹، ج۲)، *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری* (هدایت،۱۲۸۸:٤۳٤)، *صحاح‌الفرس* (نخجوانی،۱۳٤۱:۷۹).

بنابراین، انتساب بیت به بوشکور در فرهنگ *عجایب‌اللغه*، هیچ‌وجهی ندارد و به‌نظر می‌رسد این اشتباه، ناشی از اغماض کاتب در موضع دوم ضبط بیت باشد.

شایان ذکر است که مصراع دوم این بیت در تصحیح نفیسی و به تبعیت از آن در سایر چاپ‌های دیوان رودکی، با اختلاف «خویشتن را زان میان»، ضبط شده است (میرزایف،۱۹۵۸:۵۵۸؛ رودکی،۱۳۷٤:۵۳؛ همان،۱۳۷۸:۷۷؛ همان،۱۳۸٦:۱۰۱؛ همان،۱۳۸۷:۲٤۷؛ همان،۱۳۸۸:۲۳۰؛ همان،۱۳۹۱الف:۷۸؛ همان،۱۳۹۱ب:۸۸؛ همان،۱۳۹٦:۲۳۰؛ جنیدی جعفری،۱۳۹٤:۲۷٤). در برخی فرهنگ‌ها نظیر *لغت فرس* تصحیح پاول هرن، دبیرسیاقی، *صحاح‌الفرس* این مصراع با اختلاف «خویشتن را شد بدر»، در *فرهنگ شعوری*، *وفایی* و ...، با اختلاف «خویشتن را از میان»، ضبط شده است. همچنین در *لغت‌نامه* ضبط «خویشتن را شد بدان»، به عنوان نسخه‌بدل آمده است(دهخدا،۱۳۷۸: ذیل روبه).

با این حساب ضبط فرهنگ *عجایب‌اللغه* را می‌بایست ضبطی تازه دانست. اما با بررسی نسخه‌بدل‌های فوق، می‌توان سیر تغییر و تحول ضبط مصراع را از سرچشمهٔ آن بدین صورت تشریح کرد:

اگر بپذیریم ضبط نسخهٔ مادر به صورت «شد بدر» بوده، این ضبط در خوانش بعد به صورت «تندتر»، تغییر یافته است؛ بدنویس بودن نسخهٔ مادر یا بدخوانی کاتب، همواره موجب تبدیل حروف همسان به یکدیگر در متون شده و این عمل در فن کتابت «تحریف» نام دارد. تحریف معمولا به دلیل بدخوانی رخ می‌دهد و شباهت حروف در خط و زبان فارسی این معضل را در متون تشدید می‌کند. (دربارهٔ «تحریف» بنگرید به: مایل هروی،۱۳۸۰:۲٤۵).

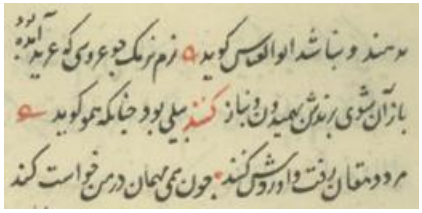
تغییر «تندتر» به «زودتر»، در ضبط یک واژه، تبدیل یک واژه به مترادف آن است که این امر نیز سلیقه‌ای بوده و معمولا کاتبان قرن ۸ به بعد از آن استقبال می‌کرده‌اند. در فرهنگ حاضر نیز چنین دستکاری‌هایی دیده می‌شود. بنابراین، روند این تغییر را می‌توان بدین صورت نشان داد: «شد بدر» > «تندتر» > «زودتر». با وجود این، ضبط فرهنگ حاضر اگرچه ضبطی تازه است، امّا ضبطی مردود و برساخته به نظر می‌رسد. ناگفته نماند که در فرآیند تصحیح متون، این گونه ضبط‌ها می‌تواند به مصححان در بازیابی صورت اصیل ابیات کمک شایانی کند. همچنین شایان ذکر است که رواقی در تازه‌ترین تصحیح از دیوان رودکی، ضبط «شد بدر» را از میان ضبط‌های موجود برگزیده است (ر.ک: رواقی،۱۳۹۹: ۷۹ و ٤۷۷).

۳-٤.

مرد دهقان رفت و آوردش کنند چون همی مهمان در من خواست کند

(ادیبی،۱۳۸۹:۳۱)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «کنند» به‌معنی «بیلی بود»، به‌نام **ابوالعباس**، آورده است:



(همان،بی‌تا:۱۷)

ادیبی پیش از این بیت، بیتی دیگر را به‌شاهد واژهٔ «غرید»، به‌نام ابوالعباس آورده و در اینجا نام شاعر را «همو» نوشته است. مدبری نیز در حاشیهٔ آن نوشته است: «ظاهراً منظور از «همو» ابوالعباس است که بیت قبل ازوست. اما این بیت در فرس و صحاح به رودکی منسوب است» (همان،۱۳۸۹:۳۱،ح ٤).

این بیت بر وزن *کلیله و دمنهٔ منظوم* رودکی است و قطعاً انتساب آن به ابوالعباس اشتباه است (ر.ک: نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۸٤؛ همان،۱۳٤۱:۵۳۵).

در *لغت فرس* و *صحاح‌الفرس* و منابع دیگر، مصراع نخست با اختلاف «مرد دینی»، ضبط شده (ر.ک: اسدی طوسی،۱۳۱۹:۹۰؛ نخجوانی،۱۳٤۱:۸۳) و همین ضبط درست است. موضع این بیت در داستان مربوط به حکایت «موش و زاهد و میهمان او» است: «تبری طلب تا سوراخ را بگشایم و بنگرم که او را ذخیرتی و استظهاری هست که بقوّتِ آن اقدام می‌تواند نمود. درحال، تبر بیاوردند ...» (نصرالله منشی،۱۳۸۹:۱۷۳).

شایان ذکر است که دو بیت دیگر از این داستان به دست ما رسیده که نشان می‌دهد ضبط «دینی» درست است و ضبط «دهقان»، کاملاً برساخته است:

گفت دینی را که این دینار بود کین فژاگن موش را پروار بود

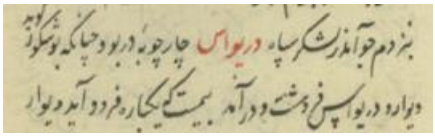
(رودکی،۱۳۹۱الف:۷۵)

٤-٤.

دیوار و دریواس فروهشت و درآمد بیم است که یکبار فرود آید دیوار

(ادیبی،۱۳۸۹:۵۹)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «دریواس» به‌معنی «چارچوب در»، به‌نام **بوشکور** ضبط کرده‌است:



(همان،بی‌تا:٦۱)

مدبری در حاشیهٔ بیت نوشته است: «در فرهنگ‌ها به رودکی منسوب است»(همان،۱۳۸۹:۵۹،ح۱). شایان ذکر است که در نسخه، «یکبار» به صورت«**یکباره**»، ضبط شده؛ اما مصحح در حاشیه به این اختلاف اشاره نکرده است.

نفیسی در چاپ اول و دوم *محیط زندگی، احوال و اشعار رودکی*، این بیت را ضمن قطعه‌ای با مطلع زیر جزء اشعار رودکی نقل کرده‌است:

ای عاشـــق دلداده بدین جای ســـپنجی همچون شمنی شیفته بر صورت فرخار

(نفیسی،۱۳۱۹:۹۹۹؛ همان،۱۳٤۱:۵۰۱)

نفیســی مصــراع نخست بیت مورد بحث را با اختلاف «درواز و دریواز فروگشت و برآمد»، ضبط کرده و به این منابع ارجاع داده است: *لغت فرس* چاپ اقبال (ر.ک: اسدی طوســـی۱۹٦:۱۳۱۹)، *فرهنگ جهانگیری*، *فرهنگ رشـــیدی* (تتوی،۱۳۳۷: ٦٦۱-٦٦۲)، *مجمع‌الفرس* (ســروری کاشانی،۵۲۷:۱۳۳۸)، *فرهنگ شعوری* (شعوری،٤۱۵:۱۱۵۵،ج۱)، *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری* (هدایت،۳۷۵:۱۲۸۸)، *صحاح‌الفرس* (نخجوانی،۱٤۳:۱۳٤۱). نفیسی ضبط «درواز و دریواز» را بر اساس برخی نسخه‌های خطّی *مجمع‌الفرس* برگزیده (ر.ک: ســروری کاشــانی،۵۲۷:۱۳۳۸،ح۵) در حالی‌که غالب فرهنگ‌های مذکور «دیوار و دریواس»، ضبط کرده‌اند[۱۹].

همچنین در همـهٔ فرهنـگ‌های لغت (بجز برخی از نســـخه‌های خطی *لغت فرس*: نســـخهٔ خطّی مورخ ۷۲۱ق (ر.ک: اســـدی طوســـی،۱۳۱٤: برگ۳۷؛ همان،٤۳:۱۲۹۷) و نســـخهٔ خطّی ســـفینهٔ تبریز (برگ۳۰۹) و حاشـــیهٔ نســـخهٔ خطّی *لغت فرس نخجوانی* (ص٦٦) و *فرهنگ فارسـی مدرسهٔ سپهسالار* (ص۱۰۸) که نام شاعر را ندارند و فرهنگ *عجایب‌اللغه* که به‌نام بوشـکور اسـت) این بیت ذیل واژهٔ «دریواس»، به‌نام رودکی ضبط شـــده و دیگر جای شـــبهه‌ای باقی نمی‌ماند که ضـــبط اصـــلی واژه «دریواس» و بیت از رودکی است.

تنها در صـــورتی می‌توان به این ضـــبط و انتســـاب با دیدهٔ تردید نگاه کرد که منبعی معتبرتر از این منابع یافت شـود و یافته‌های پیشـین را نقض کند. (برای بررسـی بیشـتر دربارهٔ واژهٔ «دریواس»، بنگرید به: رواقی،۱۳۹۹: ۲۰۳).

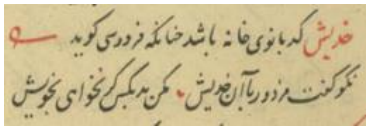
نکتهٔ دیگر دربارهٔ ضبط *عجایب‌اللغه*، «فروهشت و درآمد» است که در بین منابع مورد جستجوی نگارندگان جستار حاضر سابقه نداشته است. بررسی این ضبط نیاز به تأمل بیشتری در منابع دارد که به‌دلیل کمبود برخی از آنها به پژوهش‌های بعدی واگذار خواهد شد.

٤-۵.

نکو گفت مزدور با آن خدیش مکن بد به کس گر نخواهی به خویش

(ادیبی،۱۳۸۹:٦۳)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «خدیش» به معنی «کدبانوی خانه»، به‌نام **فردوسی** ضبط کرده‌است:



(ادیبی،۱۳۸۹:٦٦)

مدبری در حاشیه برای این بیت یادداشتی نیاورده است. نفیسی در بخش ابیات پراکنده از بحر متقارب، با استناد به منابع متعددی بیت مورد بحث را جزء اشعار رودکی نقل کرده‌است (نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۹۹؛ همان،۱۳٤۱:٥٤۲). این منابع عبارت است از: *لغت فرس* چاپ هرن، اقبال و دبیرسیاقی (ر.ک: اسدی طوسی،۱۸۹۷:۵۳؛ همان،۱۳۱۹:۲۰٦؛ همان،۱۳۳٦:۷۵)، *فرهنگ رشیدی* (تتوی،۱۳۳۷:۵۷٤)، *مجمع‌الفرس* (سروری کاشانی،۱۳۳۸:٤٤۳)، *فرهنگ شعوری* (شعوری،۱۱۵۵:۳٦۷،ج۱)، *لغت حلیمی* (حلیمی، بی‌تا: برگ٦۳)، و فرهنگ متعلق به کتابخانهٔ مدرسهٔ علوم سیاسی تهران.

شایان ذکر است که نفیسی در استنادات خود، این بیت را به *صحاح‌الفرس* نیز ارجاع داده؛ اما در این فرهنگ بیت به‌نام «حکیم **سوزنی**»، ضبط شده است (نخجوانی،۱۳٤۱:۱۵۰). همچنین نفیسی در حاشیهٔ چاپ نخست تصریح کرده است که

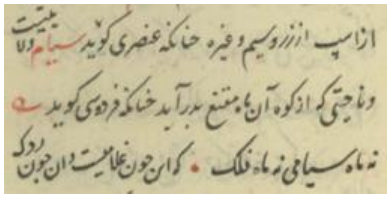
بیت مورد بحث در *لغت شاهنامه* (*لغت شهنامه* عبدالقادر بغدادی) بدون نام شاعر ضبط شده (ر.ک: نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۹۹،ح۷)؛ حال آن که بنا به گفتهٔ خدیو جم (مصحح فرهنگ *معجم شاهنامه*)، شواهد ابیات موجود در این فرهنگ، برگرفته از *معجم شاهنامه* طوسی است[۲۰] (ر.ک: العلوی الطوسی،۱۳۵۳:۱٤۹). با این حال، چون در *معجم شاهنامه* بیت به‌نام **فردوسی** ضبط شده (ر.ک: همان: ٤۷)، احتمالاً، بغدادی نیز با توجه به *معجم شاهنامه* بیت را ضبط کرده است. با وجود این، شاید ضبط بیت و انتساب آن به فردوسی در فرهنگ *عجایب‌اللغه* نیز با توجّه به *معجم شاهنامه* طوسی باشد؛ زیرا در همهٔ منابع مذکور بجز *صحاح‌الفرس*، بیت مورد بحث به‌نام رودکی ضبط شده است.

٤-٦.

نه ماه سیامی نه ماه فلک که این چون غلامیست و آن چون ردک

(ادیبی،۱۳۸۹:۹۸)

ادیبی این بیت را ذیل واژهٔ «سیام» به معنی «ولایتی است و ناحیتی که از کوه آن ماهِ مقنّع به‌در آید»[۲۱]، به‌نام **فردوسی**، ضبط کرده است:



(ادیبی،بی‌تا:۱۳۸۹)

مدبری در یادداشتی نوشته است: «در فرس و صحاح و مجمع «رودکی» ذکر شده و بیت شاهد بدین صورت است:

نه ماه سیامی نه ماه فلک که اینت غلامست و آن پیشکار»

(همان،۱۳۸۹:۹۸،ح۱)

همچنین ایشـــان در حاشـــیهٔ ضـــبط «ردک» -که در متن جلوی آن علامت ســـوال گذاشته- نوشته است: «شاید زرک» (همانجا،ح۲).

نفیسـی در هر دو چاپ *محیط زندگی...رودکی*، بیت را به صـورت فوق (یادداشت مدبری)، ضـبط کرده و به منابع متعدد و معتبری نظیر *لغت فرس* اسـدی، *صحاح‌الفرس* نخجوانی و ...،[۲۲] ارجاع داده اسـت (نفیسـی،۱۳۱۹:۹۹۵؛ همان،۱۳٤۱:۵۰۱). اما مهم‌ترین نکته دربارهٔ ضـبط مصـراع دوم و انتسـاب بیت به فردوسـی این اسـت که شواهد نشان می‌دهـد ادیبی و پس از وی عبـدالقـادر بغـدادی برای ضـــبط واژه و بیـت از فرهنگی منحصربه‌فرد در باب *لغات شاهنامه* سود جسته باشند (دربارهٔ فرهنگ‌های شاهنامه ر.ک: خطیبی،۱۳۷۹: ٤۰-٤۷). به هرحال، در *فرهنگ شـهنامه* عبدالقادر بغدادی ضـبط بیت با اختلافی جزئی نسـبت بـه *عجایب‌اللغه* «نه ماه سـیام و نه...»، آمده اسـت (العلوی الطوسی،۱۳۵۳:۱٦۷).

«رَدک» مخفف «ریدک» به معنی غلام بچه اسـت (ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل ریدک). حذف «پیشـکار» و جایگزینی «ردک» به جای آن در پایان مصـراع دوم، به‌احتمال بسیار زیـاد برای پر کردن وزن و جور کردن قافیه بوده و فردی که در آن دســت برده، آن را متناسـب با واژهٔ «غلام»، آورده و نشـان‌دهندهٔ آشـنائی وی با لغات بوده اسـت. بنابراین ضـــبط بیت و انتســـاب آن در فرهنگ *عجایب‌اللغه* و فرهنگ *لغت شـــهنامه* عبدالقادر بغدادی مردود است.

۵. نتیجه‌گیری

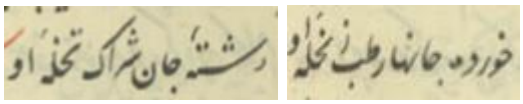
نقد و بررسـی منابع مسـتند اشـعار رودکی به‌ویژه فرهنگ‌های لغت که سهم بسزایی در بازیابی سـروده‌های شـاعران پیشـگام داشته‌اند، می‌تواند به مصححان و پژوهشگران در فهم دقایق و نقاط ضعف و قوت هر یک از آنان، کمک شایانی بکند.

ما، در پژوهش حاضر با توجّه به‌این مهم، یک فرهنگ لغت فارسی به فارسی را، با شواهد متعدد از رودکی بازمانده از قرن دهم هجری قمری، بررسی و تعداد ده بیت از آن را نقد کردیم. چهار بیت نخست، ابیاتی بودند که انتساب آنها به‌رودکی مردود است و در آن تردیدی نیست؛ ما این نکته را با مراجعه به‌منابع متعدد، با تفصیل بیشتری نسبت به‌تصحیح و یادداشت‌های مدبری (مصحح *عجایب‌اللغه*) تبیین کردیم. در بخش دوم مقاله، شش بیت دیگر بررسی شد که در منابع پیشین به‌نام رودکی ضبط شده، اما ادیبی آنها را به شاعرانی دیگر منسوب کرده است. علاوه بر این، دربارهٔ ضبط ابیات و لغات نیز بحث کردیم و نقاط ضعف و قوت این فرهنگ را با توجّه به دیگر فرهنگ‌ها نشان دادیم.

امید است در آینده، هر یک از سرچشمه‌ها و منابع مستندی که شعر شاعران پیشگام را در خود دارد و بعضاً بدون نقد و بررسی کار مؤلف یا کاتب آن، مستقیماً مورد استفادهٔ مصححان و پژوهشگران واقع می‌شود، با دقتی افزون‌تر بررسی گردد و نقاط ضعف و قوت آنها نموده شود تا در امر خطیر بازیابی شعر شاعران پیشگام، که سنگ بنای کاوش‌های سایر محققان جامعهٔ ادبی محسوب می‌شود، کمتر گرفتار لغزش و خطا شویم.

پی‌نوشت‌ها

۱- مدبری (مصحح کتاب) حرف «که» را بر اساس ضبط سایر فرهنگ‌ها به این مصراع افزوده و علامت میان دو کروشه، حاکی از تصحیح قیاسی وی است. با توجّه به این تصحیح، ایشان می‌باید مصراع نخست را بدین صورت خوانش کرده باشد: «یکی جامه و بادروده قوت». حال آنکه کاتب مصراع فوق را بدین صورت نوشته است: «یکی جامه و بادرودهٔ قوت» و گویا مصحح محترم همزهٔ بالای حرف «ه» را نادیده گرفته است. در دو تصویر زیر نیز همزهٔ حرف «ه»، بالای واژه‌های «رشته»، «تخله» و «نخله»، به صورت ریز کتابت شده است:



(ادیبی،بی‌تا:١٢٨)

٢- برای بررسی شواهد بنگرید به بیتی دیگر از کسایی (ر.ک: اسدی طوسی،١٣١٩:٢٤٧؛ ریاحی،١٣٨٦:١٠٤)، *تفسیر کمبریج* (١٣٤٩:١/٣٦)، *مقامات حمیدی* (بلخی،١٣٦٥:٢٢)، *تاج‌المآثر*(به نقل از *فرهنگ رشیدی* ر.ک: تتوی،١٣٣٧:١٩٦) و شاید شاهنامه فردوسی (ر.ک: دهخدا،١٣٧٨: ذیل بادروزه؛ فردوسی١٣٨٦:٣/٦٣).

٣- در *سامی فی الاسامی*، به‌صورت «جامهٔ بادروژه»، به کار رفته است (ر.ک: صادقی،١٣٨١:٢٢). تویسرکانی در *فرهنگ جعفری* و سروری در *مجمع‌الفرس*، علاوه بر «بادروزه»، «باروزه» را نیز به‌همان معنی بادروزه آورده‌اند(ر.ک: تویسرکانی،١٣٦٢:١٠٧؛ سروری کاشانی،١٣٣٨:٢٠٣) هم‌چنین برای بررسی بیشتر این واژه (ر.ک: خامسی هامانه،١٣٩٢:١٤١).

٤- مصراع دوم در این فرهنگ به صورت: «دگر زین همه بیشی و سیریست»، ضبط شده است.

٥- این بیت در چهار نسخهٔ خطی از نسخه‌های موجود *لغت فرس* اسدی (نسخهٔ مورخ٨٧٧ق، نسخهٔ کتابخانهٔ ایاصوفیا، نسخهٔ کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران و نسخهٔ کتابخانهٔ ملی) آمده که همهٔ آنها بیت را به کسایی نسبت داده‌اند. ناگفته نماند که این نسخه‌ها از مجموع نسخ *لغت فرس* در یک خانواده قرار می‌گیرند.

٦- در نسخه به‌صورت «حو» و بدون نقطه ضبط شده است.

٧- در تصحیح تن هوی جو(Ten Hyo Jo)، مصراع نخست با اختلاف: «طاعت او»، ضبط شده که در هیچ نسخه‌ای از نسخ دیوان فرخی و فرهنگ‌های لغت سابقه ندارد.

٨- هر دو واژهٔ «تیغ» را به معنی «شعاع آفتاب و ماه» آورده‌اند.

٩- «گوشهٔ ماه» در برخی از دیوان‌های شعری آمده است. به عنوان نمونه:

گوشهٔ ماه ز برقع بنما تا چو هلال شود انگشت‌نمای همه عالم رویت

(ساوجی،١٣٧١:٤٠٠)

چو بردارد نقاب از گوشهٔ ماه برآید نالهٔ صد یوسف از چاه

(نظامی،١٣٩٢:٣٤٩)

آن سمن‌عارض من کرد بناگوش سیاه　　دو شب تیره برآورد ز دو گوشهٔ ماه

(فرخی سیستانی، ۱۳۸۰:۳۵۹)

۱۰- در *لغت فرس* تصحیح مجتبایی و صادقی، این لغت و شاهد آن ضبط نشده است.

۱۱- در نسخهٔ چاپی این فرهنگ به تصحیح تن هوی جو، شاهد بیت نقل نشده است (ر.ک: وفایی،۱۳۷٤:۲۱).

۱۲- در این دو اثر و فرهنگ و وفایی و برخی فرهنگ‌های دیگر، نوشته‌اند که واژهٔ «استیم» به صورت «اشتیم» نیز به نظر رسیده است.

۱۳- این ضبط در منابع دست‌خوش تغییرات متعددی شده است. «فردا بکشم اورا»، «فردا نشتر آرم»، «دایم نشتر آرم» و ... برخی از نسخه‌بدل‌های این مصراع است.

١٤- ضبط دهخدا در این وضع به همین صورت است و ذیل واژهٔ آستین، به صورت «آستین»، آورده است. در فرهنگ اسدی نسخهٔ نخجوانی (اسدی طوسی،۱۳۱۲:۱۸۰)، *صحاح‌الفرس* (نخجونی،۱۳٤۱:۳۰۰)، *لغت حلیمی* (حلیمی،بی‌تا، برگ۷۱) و ... ذیل واژهٔ «خی» به معنی «خیک»، این واژه به صورت «آستین»، ضبط شده است.

۱۵- مدبری در تصحیح فرهنگ *عجایب‌اللّغه*، بیت را به نام رودکی ضبط کرده و در پانویس، انتساب بیت را به نام خسروی در فرهنگ *لغت فرس* و *مجمع‌الفرس* و به انتساب فرخی در *صحاح‌الفرس* و خسروانی در نسخه‌بدل‌های *مجمع‌الفرس* یادآور شده است. ضمناً، وی با توجّه به همین منابع، معنی «دهانهٔ ظروف» و «آستین» را متذکر شده است (ر.ک: ادیبی،۱۳۸۹:۱۰۱،ح۲).

١٦- دربارهٔ واژهٔ «پژاوند»، نیز مطابق جستجوی ما، شاهد متقدمی برای کاربرد این واژه یافت نشد. امّا در همهٔ فرهنگ‌های لغت، واژه به این صورت و صورت‌های دیگر نظیر «پژوند»، «پژاون» و ... نیز آمده است (ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل پژاوند، پژوند و پژاون). رواقی در بخش تعلیقات دیوان رودکی، دربارهٔ ریشهٔ این واژه اظهار نظر نکرده و به ذکر دو شاهد اکتفا کرده است که یکی شکل دیگری از واژه «بژافند» است (ر.ک: رواقی،۱۳۹۹: ۳۲۵). به هر روی، از آنجا که شکل واژه «پژاوند» در اغلب منابع لغت به همین صورت است، دربارهٔ احتمال ارتباط آن با صورت‌های دیگر نظیر «پشتابند» (=پشتبند) و ...، می‌بایست درنگ کرد.

۱۷- در برخی از فرهنگ‌ها به صورت «ژغند»، ضبط شده است. معنی مصراع نیز چنین است: «روباه غرّشی یوزوارانه کرد».

۱۸- در برخی از منابع مصراع نخست با اختلاف «ژغند» و مصراع دوم در *لغت فرس* چاپ هرن و نسخهٔ ۸۷۷ ه.ق با اختلاف «شد بدر» ضبط شده است (ر.ک: نفیسی،۱۳۱۹:۱۰۸۳،ح۷-۸).

۱۹- در *فرهنگ انجمن‌آرا* به صورت «درواز و دریواس»، ضبط شده است.

۲۰- البته، ضبط مصراع نخست این بیت در *لغت شهنامه* به صورت «چه خوش گفت آن مرد با آن خدیش» است که با ضبط معجم *شاهنامه* (همسان با ضبط *عجایب‌اللغه*)، متفاوت است.

۲۱- دهخدا به نقل از چند فرهنگ، دربارهٔ سیام آورده است: «نام کوهی است مابین سمرقند و تاشکند و بسمرقند نزدیک است. گویند مقنع خراسانی که او را حکیم بن عطا می‌گفتند بزور سحر و شعبده مدت دو ماه از چاهی که در عقب کوه سیام کنده بود، ماهی برمی آورد و آن ماه از پس آن کوه طلوع می‌کرد و تا پنج فرسخ در پنج فرسخ نور آن ماه می‌تافت». وی دو شاهد از شعر فرخی نیز برای واژهٔ «سیام» آورده که نام یک کوه است (برای مطالعهٔ بیشتر در این باره، ر.ک: دهخدا،۱۳۷۸: ذیل سیام).

۲۲- برای مشاهده شماره صفحات برخی از این منابع، (ن.ک: رودکی،۱۳۸۶:۳۵،ح۱).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ادیبی (۱۳۸۹)، *عجائب‌اللّغه* (فرهنگ فارسی به فارسی)، به‌تصحیح محمود مدبری، کرمان: مرکز انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان.

۲. _____ (بی‌تا)، *عجایب‌اللّغه*، نسخه خطّی کتابخانهٔ مجلس، شماره۲۱۹۲.

۳. اسدی طوسی، ابومنصور علی‌بن احمد (۱۲۹۷)، *فرهنگ فارسی (لغت فرس)*، نسخهٔ خطّی تصحیح و تحریر سعید نفیسی از روی نسخهٔ مورخ ۷۲۱ق، کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، شمارهٔ۵۵۳۲.

٤. _____ (۱۸۹۷م)، *کتاب لغت فرس*، به سعی و اهتمام پاول هرن، برلین(شهر: گُتِنْگَن): مطبع دیتریخ.
٥. _____ (۱۳۱۲)، نسخهٔ خطّی *لغت فرس* نخجوانی با عنوان «مشکلات در پارسی دری» به خطّ عبرت نائینی، کتابت شده از روی نسخه‌ای به تاریخ ٧٦٦ و کتابت حسام‌الدین حافظ ملقب به نظام تعریفا، کتابخانه مجلس، ش ٥٥٦٩.
٦. _____ (۱۳۱٤)، *فرهنگ اسدی طوسی*، کتابت عبدالوهاب حسینی، کتابت از روی نسخه‌ای به تاریخ ۷۲۱ق، کتابخانه مجلس، شمارهٔ بازیابی ۱٥٦۱۱.
۷. _____ (۱۳۱۹)، *کتاب لغت فرس*، تصحیح عباس اقبال، تهران: مجلس.
۸. _____ (۱۳۳٦)، *لغت فرس*، به‌کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابخانه طهوری.
۹. _____ (۱۳٦٥)، *لغت فرس «لغت دری»*، تصحیح فتح‌الله مجتبایی و علی‌اشرف صادقی، تهران: خوارزمی.
۱۰. _____ (۷۲۱ه.ق)، *لغت فرس اسدی طوسی*(بخشی از سفینهٔ تبریز)، کتابت ابوالمجدتبریزی، کتابخانهٔ مجلس، ش ۱٤٥۹۰.
۱۱. _____ (۷۲۲ق)، *لغت فرس*، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملک، شمارهٔ ٥۸۳۹.
۱۲. _____ (بی‌تا[الف])، *فرهنگ حضرت صدرالافضل ابومنصور علیّ‌بن احمد الاسدیّ الطوسیّ*، (بی‌کا)، نسخهٔ خطی متعلق به جلال‌الدین همایی، کتابخانهٔ ملّی ایران، شمارهٔ۲۰۳۸۸، شمارهٔ کتابشناسی ملی ۲٦۸۸۸۰۰.
۱۳. _____ (بی‌تا[ب])، *لغهٔ الفرس* (کتاب اللغهٔ بالفارسیه)، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ایاصوفیه، شماره٤۷٤۳.
۱٤. اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۹)، *عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین*، تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کار و آمنه فخر احمد، جلد ۳، تهران: میراث مکتوب.

١٥. بلخی، حمیدالدین ابوبکربن عمر محمودی (١٣٦٥)، *مقامات حمیدی*، به‌تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران: نشر دانشگاهی.
١٦. تبریزی، محمد حسین‌بن خلف (١٣٣٥)، *برهان قاطع*، به‌اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.
١٧. تتوی، عبدالرشیدبن عبدالغفور (١٣٣٧)، *فرهنگ رشیدی*، به‌کوشش محمد عباسی، تهران: انتشارات کتابخانه بارانی.
١٨. *تفسیر کمبریج* (١٣٤٩)، به‌تصحیح جلال متینی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
١٩. تویسرکانی، محمد مقیم (١٣٦٢)، *فرهنگ جعفری*، تصحیح تحشیه و تعلیق سعید حمیدیان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
٢٠. جاروتی، ابوالعلاء عبدالمؤمن (١٣٥٦)، *فرهنگ مجموعةالفرس*، به تصحیح عزیزالله جوینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
٢١. جمال‌الدین انجو، حسین‌بن حسن (١٣٥٩)، *فرهنگ جهانگیری*، به‌کوشش رحیم عفیفی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
٢٢. حافظ اوبهی، سلطان علی هروی (١٣٦٥)، *تحفةالاحباب*، به‌کوشش فریدون تقی‌زاده طوسی، نصرت‌الزمان ریاضی هروی، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
٢٣. حلیمی، لطف‌الله (٩٢٩-٩٣٠)، *شرح بحرالغرائب*، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ ملّی، شماره ثبت ٥-١٨١١٨.
٢٤. _____ (بی‌تا)، *شرح بحرالغرائب*، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس، شماره بازیابی ٨٦١.
٢٥. دهخدا، علی‌اکبر (١٣٧٨)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
٢٦. رواقی، علی (١٣٩٩)، *سروده‌های رودکی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
٢٧. رودکی، جعفربن محمد (١٣٧٤)، *دیوان رودکی*، شرح و توضیح منوچهر دانش‌پژوه، تهران: توس.

٢٨. _____ (١٣٧٨)، *دیوان شعر رودکی* (با شرح و توضیح)، پژوهش تصحیح و شرح جعفر شعار، تهران: قطره.
٢٩. _____ (١٣٨٦)، *دیوان اشعار رودکی*، تصحیح ویرایش و توضیح نصرالله امامی، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
٣٠. _____ (١٣٨٧)، *دیوان اشعار ابوعبدالله جعفر بن محمّد رودکی*، متن علمی انتقادی با کوشش و اهتمام رسول هادی‌زاده و علی محمدی خراسانی، دوشنبه: پژوهشگاه فرهنگ فارسی-تاجیکی.
٣١. _____ (١٣٨٨)، *دیوان اشعار رودکی*، تصحیح و مقابلهٔ نادر کریمیان سردشتی، تهران: بنیاد فرهنگی هنری رودکی.
٣٢. _____ (١٣٩١الف)، *دیوان ابوعبدالله جعفرابن محمدابن حکیم ابن عبدالرحمان ابن آدم رودکی سمرقندی*، تهیه، تصحیح، پیشگفتار و حواشی قادر رستم، زیر نظر صفر عبدالله، برگردان شاه‌منصور شاه‌میرزا، تهران: مؤسسه فرهنگی اکو.
٣٣. _____ (١٣٩١ب)، *دیوان رودکی*(با توضیح و نقد و تحلیل اشعار)، کامل احمدنژاد، تهران: کتاب آمه.
٣٤. _____ (١٣٩٦)، *دیوان رودکی* (١٠٩٨ بیت به دست آمده تا امروز و شرح احوال وآثاراو)، تصحیح جهانگیر منصور، چاپ سوم، تهران: دوستان.
٣٥. ریاحی، محمدامین (١٣٨٦)، *کسایی مروزی: زندگی، اندیشه و شعر او*، چاپ دوازدهم، تهران: علمی.
٣٦. ساوجی، سلمان (١٣٧١)، *دیوان سلمان ساوجی*، با مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: سلسله نشریات «ما».
٣٧. سروری کاشانی، محمد قاسم‌بن محمّد (١٣٣٨)، *فرهنگ مجمع‌الفرس*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتابفروشی علمی.

٣٨. شعوری، حسین‌بن عبدالله (١١٥٥)، *فرهنگ شعوری*(لسان‌العجم)، چاپ سنگی، قسطنطنیه: دارالمطبعهٔ معموره.

٣٩. علوی طوسی، محمد بن الرضا بن محمد (١٣٥٣)، *معجم شاهنامه*، تصحیح و تألیف و ترجمه حسین خدیو جم، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

٤٠. عوفی، محمد (١٣٦١)، *لباب‌الالباب*، بسعی و اهتمام ادوارد براون، ترجمه محمد عباسی، تهران: کتاب فروشی فخر رازی، جلد٢.

٤١. فاروقی، اشرف‌ابن شرف المذکر (٨٠٧ق)، *دانشنامهٔ قدرخان*، نسخهٔ عکسی کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، ش٤٦٣٨.

٤٢. فرخی سیستانی، علی‌بن جولوغ (١٣٨٠)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ ششم، تهران: زوّار.

٤٣. فردوسی، ابوالقاسم (١٣٨٦)، *شاهنامه*، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر سوم، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

٤٤. *فرهنگ فارسی مدرسه سپهسالار*(منسوب به قطران) (١٣٨٠)، تصحیح دکتر علی‌اشرف صادقی، تهران: سخن.

٤٥. قواس غزنوی، فخرالدّین مبارکشاه (١٣٥٣)، *فرهنگ قواس*، به‌تصحیح نذیر احمد، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

٤٦. مایل هروی، نجیب (١٣٨٠)، *تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطّی*، تهران: کتابخانه مجلس.

٤٧. مبارک‌شاه، محمد بن منصور بن سعید (١٣٤٦)، *آداب‌الحرب و الشجاعه*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

٤٨. مدبری، محمود (١٣٧٠)، *شرح احوال شاعران بی‌دیوان در قرن‌های ٣، ٤، ٥ هجری قمری*، تهران: پانوس.

٤٩. منجیک ترمذی، علی‌بن محمّد (١٣٩١)، *دیوان منجیک ترمذی*، به کوشش احسان شواربی مقدّم، تهران: میراث مکتوب.
٥٠. میرزایف، عبدالغنی (١٩٥٨)، *ابوعبدالله رودکی و آثار منظوم رودکی* (تحت نظر ی. براگینسکی)، استالین‌آباد: نشریات دولتی تاجیکستان.
٥١. نخجوانی، هندوشاه (١٣٤١)، *صحاح‌الفرس*، به‌اهتمام عبدالعلی طاعتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
٥٢. نصرالله منشی (١٣٨٩)، *ترجمهٔ کلیله و دمنه انشای ابوالمعالی نصرالله منشی*، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
٥٣. نظامی، الیاس‌بن یوسف (١٣٩٢)، *خسرو و شیرین*، تصحیح بهروز ثروتیان، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
٥٤. نفیسی، سعید (١٣١٩)، *احوال و اشعار ابوعبدالله جعفر بن محمّد رودکی*، جلد٣، تهران: شرکت کتابفروشی ادب.
٥٥. _____ (١٣٤١)، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، چاپ دوّم، تهران: انتشارات کتابخانهٔ ابن‌سینا.
٥٦. وفایی، حسین (١٠٠١ه.ق)، فرهنگ وفائی، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ١٥٣٣٦.
٥٧. _____ (١٣٧٤)، *فرهنگ فارسی* (معروف به فرهنگ وفایی)، براساس نسخه‌های خطّی موجود در چین، به تصحیح تِن هوی جو، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
٥٨. هدایت، رضاقلی‌خان (١٢٨٨)، *فرهنگ انجمن‌آرای ناصری*، به‌اهتمام حاج سیداسمعیل کتابچی و اخوان فرزندان مرحوم حاج سید احمد کتابچی، اسلامیه، چاپ سنگی، طهران: کتابفروشی.

٥٩. _____ (١٣٨٢)، *مجمع‌الفصحاء*، به‌تصحیح مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر، جلد یکم.

ب) مقاله‌ها

١. آیدنلو، سجاد (١٣٩٢)، «تُخشان؛ تصحیح واژه‌ای تصحیف شده در *شاهنامه*»، فرهنگ‌نویسی، شمارهٔ ٧، صص١٣٨-١٦١.

٢. امامی، نصرالله و مژگان شیرمحمدی و سجاد دهقان (١٣٩٧) «بررسی ابیاتی نویافته از رودکی در فرهنگی ناشناخته»، *شعرپژوهی* (بوستان ادب)، سال دهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ٣٦، صص١٧-٤٤.

٣. خالقی‌مطلق، جلال (١٣٨٣)، «دستی از پرده برون آمد: نامه‌ای از آن سوی آب‌ها»، *گوهران*، شمارهٔ ٦، صص١٤٦-١٤٦.

٤. خامسی هامانه، فخرالسادات (١٣٩٢)، «تحلیل و بازنمود اهمیت لغوی تفسیر قرآن کمبریج»، *سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، شماره٢١، صص١٢٧-١٥٢.

٥. خطیبی، ابوالفضل (١٣٧٩)، «نگاهی به فرهنگ‌های شاهنامه از آغاز تا به امروز»، *نامهٔ فرهنگستان*، ش١٥، صص٣٧-٥٧.

٦. دبیرسیاقی، منوچهر(محمد) (١٣٣٤)، «رودکی و سندبادنامه»، یغما سال هشتم، شمارهٔ ٩ (پیاپی ٨٩)، صص٢١٨-٢٢٣.

٧. سپانلو، محمدعلی (١٣٨٣)، «بیتی بازیافته از چکامه بخارا»، *مجله گوهران*، شمارهٔ ٣، صص١٣٣-١٣٨.

٨. صادقی، علی‌اشرف (١٣٨١)، «بحثی درباره فرهنگ عربی به فارسی «المرقاة» و مؤلف آن»، *نشر دانش*، شمارهٔ ٤، صص١٨-٣١.

٩. نصیری شیراز، زهرا و نصرالله امامی و سجاد دهقان (١٣٩٧)، «بررسی ابیات تازه و منسوب به رودکی سمرقندی در فرهنگ *لغت حلیمی(شرح بحرالغرائب)*»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، شمارهٔ چهارم (پیاپی ٤٠)، صص١-٢٠.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۷۷-٤۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.2.2

بررسی زبان در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری قهستانی*

(مقالهٔ پژوهشی)

پروانه صانعی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
دکتر حسین آقاحسینی[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
دکتر سیّد مرتضی هاشمی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

نزاری قهستانی (٦٤٥ ـ ۷۲۱ هـ ق) شاعر سده های هفتم و هشتم هجری است. وی در روستای فوداج از توابع بیرجند به‌دنیا آمد و در همانجا درگذشت. دربارهٔ دلیل تخلّص وی اختلاف‌نظر وجود دارد؛ برخی سبب تخلّص وی را به نزاری، لاغری و ضعیفی وی یا انتساب او به نزارمستنصربن اسماعیل می‌دانند (ر.ک: صفا، ۱۳۷۸: ۷۳٤). نزاریه یکی از فرقه‌های اسماعیلیّه است که پس از مرگ المستنصر بالل،ه در ایران و سرزمین‌های خلافت شرقی شکل‌گرفته‌است. چنین به نظرمی‌رسد که یکی ازدلایل بی‌توجّهی به او و آثارش، مذهب او باشد. اثر مهم نزاری منظومه ازهر و مزهر است. از آنجا که «درهیچ‌یک از کتاب‌نامه‌ها و دایرةالمعارف‌ها اثری به نام ازهر و مزهر یافت نشده است. اشاره نزاری را به این که منظومه ازهر و مزهر بازآفرینی یک حماسه باستانی است باید به عنوان یک شیوه متعارف ادبی تلقی کرد» (بای‌بوردی،۱۳۷۰: ۸۸).

داستان ازهر و مزهر، ده هزار و ششصد و دوازده بیت دارد که در سال ۷۰۰ هجری در قالب مثنوی و بحر هزج مسدّس در مدتی کمتر ازیک‌سال به نظم درآمده است. این مثنوی، داستانی عاشقانه است و به نظر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: h.aghahosaini@gmail.com

می‌رسد شاعر در سرودنش، به آثاری چون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی نیز نظر داشته است. درواقع، ازهر و مزهر یک منظومه حماسی- غنایی است.

واژه‌های کلیدی: ازهر و مزهر، زبان حماسی، زبان غنایی، نزاری قهستانی، ویژگی‌های زبانی.

۱- مقدّمه

خلاصهٔ داستان چنین است: مزهر فرزند مقتحم از قبیله بنی اوس، عاشق دخترعموی خود ازهر که دختری عفیف و پاکدامن است می‌شود و با یکدیگر عقد می‌کنند. اما مزهر پس از فوت پدرش به دلیل سخاوت و بذل اموال، ثروت پدری را به باد می‌دهد. برادران ازهر در طمع به همسری درآوردن خواهر خود به همسری هلیل، ثروتمند ستمگراز قبیله بنی غسان، مزهر را در دریا و سپس جزیره‌ای گرفتار می‌کنند. قهرمان زن منظومه زنی وفادار و شجاع است که لباس رزم می‌پوشد و در جنگ‌ها شرکت می‌کند. مزهر با کمک پادشاه یمن بر هلیل رقیب عشقی خود غلبه می‌کند و دو دلداده به وصال یکدیگرمی‌رسند.

۱-۱- شرح و بیان مسأله پژوهش

شناخت نوع ادبی هر اثر، در مطالعات ادبی بسیار حائز اهمّیت است. اما تقسیم‌بندی آثار به انواع ادبی معمولاً براساس درون مایه و محتوای آن صورت می‌گیرد. به جهت ایرادات اساسی این روش (ازجمله اینکه گاهی یک اثر درون مایه و محتوای غنایی دارد اما ویژگی‌های علمی زبان آن، حماسی است یا برعکس) محققان بررسی‌های زبان‌شناسانه را پیشنهاد می‌دهند.

در این روش، هر اثر به سطوح مختلف دسته‌بندی می‌شود: سطح اول: سطح آوایی و موسیقایی: حوزه‌های وزن عروضی، قافیه، ردیف و آوا را بررسی می‌کند؛ سطح دوم: سطح واژگان و نحوی: به انواع واژگان غنایی (کمی و کیفی)، چینش فعل و غیره در

این سطح توجه شده است؛ سطح سوم: سطح بلاغی و ادبی: که شامل بررسی صنایع ادبی است. در این سطح، اعتبار صنایع حیطهٔ بیان و بدیع سنجیده می‌شود؛ در سطح چهارم: شاخص‌های محتوایی: توجه به توصیفات و اطناب، درونگرایی، غیرتخیلی بودن، بسامد بالا و حضور فعال زنان و همچنین زبان زنانه و لطیف مورد توجه قرارمی‌گیرد.

مثنوی ازهر و مزهر نزاری قهستانی براساس تقسیم بندی پیشین، یک منظومه غنایی است. اما ویژگی‌های زبانی این اثر چندان با معیارهای زبان غنایی مطابق نیست. براین اساس بررسی زبان‌شناسانهٔ اثر مذکور می‌تواند درک درستی از نوع ادبی این منظومه ارائه دهد. هدف از این پژوهش تعیین نوع زبان این منظومه با استفاده از معیارهای علمی نوع‌شناسی است.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ پژوهش بر روی منظومهٔ ازهر ومزهر تنها دو پژوهش انجام شده است:

۱- حسن بساک و فاطمه بیگم سیدعصایی، «مقایسهٔ وامق و عذرای ظهیری کرمانی و ازهر ومزهر نزاری قهستانی» (۱۳۹۶): در این پژوهش مؤلفین به وجوه تشابه داستانی و محتوایی دو اثر پرداخته‌اند. مشابهت‌های ساختاری، روند داستان، وجود افراد ظالم و مظلوم ازاین جمله است. شجاعت وامق و شکست‌های مزهر و تفاوت طریقه آشنایی از وجوه افتراق دو منظومه دانسته شده‌است.

۲- سید مهدی رحیمی و همکاران، «تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومه ازهر و مزهر نزاری قهستانی»(۱۳۹۷): در پژوهش مذکور براساس ویژگی‌های دستوری برخی از ویژگی‌های سبکی این اثر به شیوهٔ آماری بررسی شده است. چینش بی‌نشان غالب در منظومه، جملات کوتاه و صریح، عدم ابهام و غیره از نتایج این پژوهش است.

براین اساس تاکنون پژوهشی در جهت تعیین نوع زبانی این اثر انجام نشده است.

۱-۳- اهمیّت و ضرورت پژوهش

اهمیّت و ضرورت این پژوهش از آن جهت است که منظومهٔ ازهر و مزهر همواره از حیث زبانی به عنوان زبان غنایی شناخته می‌شود و این دیدگاه به جهت محتوای عاشقانه و وزن غنایی آن است. اما بادقت در ویژگی‌های زبانی اثر مورد بحث، می‌توان نتیجه متفاوتی را گرفت. نتایج حاصل از این پژوهش می‌تواند دیدگاه‌های موجود نسبت به زبان این اثر را تغییر داده وسایر پژوهشگران با دلایل متقن به زبان حماسی اثر پی ببرند.

۱-٤- شیوهٔ پژوهش

شیوهٔ این پژوهش اسنادی- کتابخانه‌ای همراه با تحلیل آماری براساس استقرای‌تام است. بنابراین با استفاده از دیدگاه‌های چندتن از نظریه‌پردازان غربی (مانند: لیچ (Leitch)، اسکات بروستر (Scott Brewster) و جز آنها) و همچنین نظرات نظریه‌پردازان داخلی (مانند: کورش صفوی، علی‌محمدحق‌شناس، زرقانی و شفیعی کدکنی)، نوع زبان در منظومه ازهر و مزهر تعیین می‌شود. همچنین، در زمینهٔ آواسنجی، از نرم افزار سیمیا – توسط محمدجواد عظیمی- استفاده شده است.

برای بررسی ساحت زبان در این اثر، چهار سطح پیش‌بینی شده است، سطح اول: سطح آوایی و موسیقایی: این سطح به ویژگی‌های خاص آوایی و موسیقایی زبان در حوزه‌های وزن عروضی، قافیه، ردیف، آوا می‌پردازد. سطح دوم: سطح بلاغی و ادبی است و به بررسی صنایع ادبی می‌پردازد. سطح سوم: سطح واژگان و نحوی است و سطح چهارم: شاخص‌های محتوایی زبان مورد توجه قرارمی‌گیرد. بررسی استفاده از انواع واژگان غنایی (کمی و کیفی)، مباحث مرتبط با چینش فعل، میزان استفاده از ابیات و وضعیت استفاده از انواع فعل در این سطح مورد توجه است (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۲٤).

۲- بحث و بررسی

۲-۱-بررسی شاخصه‌های آوایی و موسیقایی مثنوی ازهر و مزهر

ذوق و قریحهٔ شـــاعر برای بروز خود نیاز به لوازمی دارد تا از آنها اســـتفاده کند و این ذوق و قریحه را در جایگاه صحیح خود بروز دهد. از جمله مهم‌ترین ابزار، انتخاب نوع وزن عروضـی مناسب است. وزن عروضی می‌تواند انواع حالات و انفعالات را از شاعر به مخاطب القا کند و مخاطب را با شـــعر همراه ســـازد. تبحر شـــاعر پیش از آن‌که در ســرودن کلمات مشخص شود، در انتخاب نوع وزن عروضی و هماهنگی آن با محتوای شــعر تعیین می‌شــود. چنانچه این همخوانی محتوا و وزن رعایت نشــود، اثر هرچند هم قوی و محکم باشــد، نمی‌تواند در مخاطب تأثیرگذارد و درنتیجه، مقصــود شــاعر کمتر حاصــل می‌شــود. از این رو شعرا برای سرایش انواع شعر چه حماسی، چه غنایی و چه عرفانی و غیره به وزن توجه ویژه داشته‌اند.

برخی از اوزان با ضــرب آهنگ سنگین و برخی با ضرب آهنگ شاد و سبک فضای شــعر را با نوع ادبی تطبیق می‌دهند. «همیشــه تالیفی از الفاظ که در آن‌ها شــماره نســبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشــتر باشــد، حالت عاطفی شــدیدتر و مهیّج‌تری را القا می‌کند و به عکس برای حالات ملایم‌تر که مســـتلزم تأنی و آرامش هســـتند، وزن‌هایی به‌کار می‌روند که هجای بلند در آن بیشتر باشد» (خانلری، ۱۳٤۷: ۲۵۷).

از نظر وزن عروضی مثنوی ازهر و مزهر در وزن هزج مسدس مقصور سروده شده اســت. هزج به معنی آواز طرب‌انگیز و سرود مفرّح است. اوزان این بحر با اشعار عمدتاً عاطفی یا طربناک مناســـبت دارد و از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان فارســـی اســـت (ر.ک: مدرســی،۱۳۸٤: ۳۲۳). در بحر هزج ســالم، تعداد هجاهای کشیده سه برابر هجای کوتاه اســـت (مفاعیلن). این افزایش هجای به میزان ســـه برابر، افزایش آرامش در این بحر و تأنی بیشتر شاعر برروی مضامین را در پی دارد. امّا در بحر حماسی (فعولن) هجای بلند

دو برابر هجای کوتاه است. بر این اساس وزن و موسیقی عروضی منظومه تابع زبان غنایی است.

در بررسی موسیقی یک شعر ردیف جایگاه ویژه‌ای دارد. زیرا همانطور که وزن به شعر، زیبایی سحرآمیزی می‌بخشد و آن را شورانگیز می‌سازد، تکرار و اشتراک الفاظ، ریتم و آهنگ شعر را قوام می‌بخشد و اصلی‌ترین نقش ردیف ، تأثیر موسیقایی آن است. چون مکررشدن الفاظ و کلمات همسان و هم‌صدا، در پایان مصراع و بعد از قافیه، موسیقی آهنگینی را می‌آفرینند که جان‌نواز و زیباست. این التذاذ و کشش، در نقش‌آفرینی و خیال‌انگیزی شعر مؤثر است. همچنین، وحدت آوایی و جذب صامت‌ها و مصوت‌ها در بیت، بعد از قافیه، باعث هم‌نوایی می‌شود. این‌گونه ردیف، شاعر را به جذب صامت و مصوت‌های همسان در درون مصراع برمی‌انگیزد.

در زبان حماسی ردیف کم، ساده و کوتاه است (ر.ک: نقوی،١٣٨٤: ١٨٠). ردیف‌های بلند و زیاد، جوش و جان حماسه را می‌گیرند و در اثر کمبود جا، شاعر مجبور به اضافه حشو و زواید در ابیات بعد می‌شود (ر.ک: حمیدیان، ١٣٨٣: ٤٤٣). اما ردیف در زبان غنایی عنصر حیاتی محسوب می‌شود. زیرا زبان غنایی به‌شدت وابسته به تأثیرموسیقایی ابیات است و ردیف بیش از هرعنصر دیگر می‌تواند خاصیت موسیقایی شعر را افزایش دهد.

بنابر پژوهش حاضر کمتراز چهل درصد از کل منظومه ازهر و مزهر (٤٠٤٢ بیت) ردیف دارد. همچنین بیش از نود و دو درصد از کل ردیف‌ها ساده و کوتاه اعم از: اسم، افعال، حرف و غیره هستند:

به غارت داد از آن پس یرتگه را اجازت کرد واگشتن سپه را
بسوزد سنگ را بر من دل آخر که را پیش آمدست این مشکل آخر؟
سرشکی از مژه دزدیده می‌ریخت به دامن در ز درج دیده می‌ریخت
(نزاری قهستانی،١٣٩٤: ١٥٥ و ١٩٩ و ٣٤٤)

ابیات بالا نمونه‌ای از موارد فراوان استفاده از ردیف ساده در این منظومه است. بر این اساس، شاعر بیشتر به زبان حماسه در این بخش نظر داشته است و سعی کرده تا بر جنبهٔ حماسی زبان بیفزاید و همین مورد تاحدزیادی از جنبه موسیقایی منظومه کاسته است.

موسیقی درونی نیز یکی از عواملی است که می‌تواند وجه ممیز زبان انواع ادبی باشد. این موسیقی علاوه بر خلق زیبایی برای شعر، مانند: قافیه، وزن و ردیف باعث تفکیک انواع ازیکدیگر می‌شود. ترکیب آواها، واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها می‌تواند نرمی، سختی، آرامش و سایر احساسات را به بهترین نحو منتقل کند. در زبان غنایی، به جهت افزایش بارعاطفی شعر و نرمی زبان، رهگذر مناسبی برای استفاده هرچه بیشتر از موسیقی درونی است. در زبان حماسی نیز می‌توان با ترکیب موسیقی درونی و سایر عناصر کوبش و استواری زبان حماسه را در شعر القا کرد. در بخش موسیقی درونی می‌توان موارد زیر را بررسی کرد:

الف: واج‌آرایی

در زبان‌شناسی، آوا و واج تفاوت آشکاری دارند: «صداهای زبان از دو دیدگاه مورد مطالعه قرارمی‌گیرند، اگر از جهت چگونگی تولید و مشخصات فیزیکی مورد بررسی قراربگیرند، آن‌ها را «آوا» می‌نامند. اما اگر آواها از نظر تعداد آن‌ها در یک زبان خاص و چگونگی ایجاد تفاوت معنایی مورد مطالعه قرار گیرند، «واج» نامیده می‌شوند» (حق‌شناس، ۱۳۷٤: ١٦). حروفی که تلفظ یکسان دارند، یک واج محسوب می‌شوند و یا مصوت‌های کوتاه که نشانه‌ای در حروف الفبا ندارند، حرف به شمار نمی‌آیند، درحالی که هرکدام یک واج به حساب می‌آیند. تکرار آوا پنج نقش عمده را در شعر ایفا می‌کند: ۱- انتقال معنا ۲- تأکید بر مفهوم اصلی ۳- انتقال احساس ٤- افزایش موسیقی ۵- ایجاد انسجام (ر.ک: بهادری و شیری،۱۳۹۲: ۹۰).

بعضی از پژوهشگران مدعی هستند که آواهای زبان، واحدهایی بی‌معنا نیستند و میان آوا و معنا رابطه مستقیمی وجود دارد (هینتن(Hinton)،١٩٩٤): «آواها همانند دیگر عناصر زبان می‌توانند دارای معنا باشند» (جنیس و نکولس (Janis B. Nuckolls)،١٩٩٩: ٢٢٥). موریس گرامون (Maurice Grammont) معتقداست، چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، می‌تواند آن را القا کند. اصوات نرم برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسبند و اصوات بم برای بیان احساسات و افکار سنگین، جدی، تأسف‌بار و حزن‌آلود. گرامون کوشید با پژوهش دربارهٔ شکل‌گیری نام آواها و رابطه لفظ و معنا در این‌گونه کلمات در زبان‌های مختلف به ضوابط و قواعدی میان معنا، آوا و القای بار عاطفیشان دست یابد (ر.ک:پویان، ١٣٩١: ٣٨-٤٠).

ادبیات شناختی مدعی است که بعضی آواها ذاتاً انتقال دهنده یا دربردارندهٔ معنا هستند و این توانایی در اختیار شاعران قراردارد. پیروان این دانش معتقدند، آواهای موجود در شعر حتی سریع‌تر و راحت‌تر از کلمات، معنا و احساس شاعر را به شنونده منتقل می‌کنند. مثلاً صامت‌های /ر/، /س/، /ش/ با مفهوم آسودگی و آرامش همراه است (تسور(Tsur) ،١٩٩٢). «حروف زنگ خاصی دارند و هر زنگ در ذهن شنونده اثر خاصی ایجاد می‌کند. مثلاً حرف «ل» از آواز به هم خوردن آب حکایت می‌کند: قُل-قُل» (خانلری،١٣٤٧: ٢٤٨). از این‌رو ویژگی‌های مختلف آواها و جایگاه تولید و نحوه تلفظ آن‌ها موجب شده است که هر آوا (واج) انعکاس‌دهنده حس یا مفهوم خاصی باشد.

حالت اندام‌های گفتار در هنگام ادای مصوت‌ها به‌طورطبیعی با تلفظ صامت‌ها فرق دارد و مصوت‌ها به مراتب راحت‌تر و آسان‌تر بیان می‌شوند. چون هوای بازدم بدون برخورد با مانعی در دهان، خارج می‌شود. بهادری و شیریان اعتقاد دارند که در صامت‌ها نیز صامت‌های روان، سهل‌تر از صامت‌های سایشی و سایشی‌ها آسان‌تر از انسدادی‌ها

تلفظ می‌شـوند. این خصوصیات می‌تواند به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه درنشان دادن منظور یا احساس شاعر و گوینده مؤثر باشد (ر.ک: بهادری و شیری،۱۳۹۲: ۹۳). مثلاً:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود و آن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

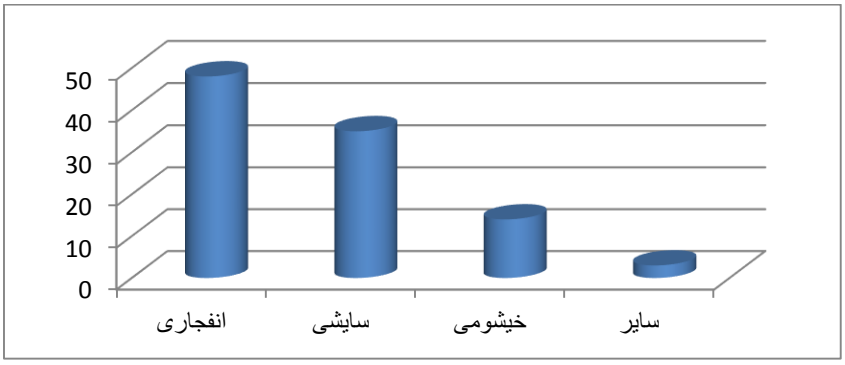
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۰۸)

بســـامد آوای «آ» در این بیت ناله و فغان را برای مخاطب تداعی می‌کند و مخاطب تحت تأثیر این آوا مفهوم شاعر را بهتر درمی‌یابد.

در زبان غنایی معمولاً آواهای ســـایشـــی بر ســـایرآواها تقدم دارند و این از تأثیر آرام‌بخش این آواها گرفته شـده اسـت. «سـایشی‌ها، صدای سایش و صفیری دارند و با دمش نرم همراه هستند. همخوان‌های لرزشی و روان نیز به نرمی بر زبان جاری می‌شوند وکیفیت لیزی، لغزش و ســـیالی را تداعی می‌کنند» (ذاکری و همکاران،۱۳۹٦: ۱۱۳). اما در زبان حماســـی آواهای انفجاری و انســـدادی بیشـــتر مورد اســـتفاده قرارمی‌گیرند. این آواها باعث می‌شـوند تا احسـاسات حاصل از هیجان و صلابت به‌خوبی منعکس شوند. «همخوان‌های انسـدادی به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارجند و وجود پیاپی این همخوان‌ها ســـبک را منقطع نشـــان می‌دهد. بنابراین در بیان اصـــوات خشـک و مکرر به‌کارمی‌روند و در نتیجه لحنی را می‌آفرینند که به‌شدت مناسب حماسه است.

احســـاســـاتی که انســـان را به نفس نفس می‌اندازد، هیجانات تند و تکان‌دهنده مثل: خشـم مفرط، تردید، آشـفتگی درونی و ذهنی، طنزنیشـدار و خشـن بیشـتر در حماسه کاربرد دارد. ازدحام همخوان‌های انسـدادی که همانا کوبندگی و استواری و طنطنه لحن را در پی دارد، درمیدان‌های رزم اسـتفاده می‌شـود» (همان: ۱۱۵). زبان غنایی به نسـبت زبان حماسـی، باید نرم‌تر، رسـاتر و ملایم‌تر باشـد. صـدای «زیر» آلات موسـیقی که در مجالس موسـیقی نواخته می‌شـوند، درمقایسـه با صـدای «بم» طبل، کوس و درای این واقعیت را تأیید می‌کند. در شعر غنایی نیز آواهای انفجاری کمتر می‌توانند کاربرد داشته

باشـد (ر.ک: پارسـاپور، ۱۳۸۳: ۲۵۸). براساس این دیدگاه، آواهای منظومهٔ ازهر و مزهر بدین شرح است:



نمودار بسامد آواها در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری

بر اسـاس این نمودار، میزان آواهای انفجاری (انسـدادی) بیش از دیگر آواهاسـت. این آمار بیانگر تسـلط روح حماسـه بر موسـیقی این مثنوی اسـت. این آواها دربیان اصوات خشک و مکرر به‌کارمی‌روند و درنتیجه، لحنی را می‌آفرینند که به‌شدت مناسب حماسـه اسـت. کاهش آواهای سـایشی و خیشومی، زبان این منظومه را از قطب غنایی دور می‌سازد و آن را مناسب صحنه‌های جنگ و درگیری می‌کند.

ب: استفاده از فرآیندهای واجی

منظور از فرآیندهای واجی اعمال تخفیف و تشـدیدها به جهت ایجاد آواسـت. این نوع فرآیندواجی در زبان غنایی چندان کاربردی ندارد، ولی در زبان حماسی به فراخور زمان سـرایش، وزن و محتوا از فرآیندهای واجی اسـتفاده می‌شـود. این اسـتفاده به جهت ایجادشـدت در موسـیقی، القای پیام و غیره اسـت (ر.ک: شـهبازی و همکاران،۱۳۹۰: ۱۵۷).

در کـل منظومهٔ ازهر و مزهر ۷۰۳ مورد (هفت درصـــد) تخفیف و ۱٦۸ مورد (دو درصـد) مشـددکردن به‌چشـم می‌خورد. نمونه‌های زیر مؤید این نکته است که شاعر با این فرآیندهای واجی در پی انتقال مفهوم خاصی بوده است:

گـرفـتـنـد از هـوا انـدک حـیـاتی ز نو ســـرشـــان شـــد امّیـد نجـاتی
(نزاری،۱۳۹٤: ۲۷۵)

در این بیت شـاعر با مشـدد کردن واژه «امید» و انتقال تکیه بیت به این واژه، نقش تصویری و محور هم‌نشینی را افزایش داده است.

مکن با عشـــق گســـتاخی بهش باش چه جای منطق اسـت آنجا خمش باش
(همان: ۲۸۵)

تخفیف در این بیت نیز باعث برجسـته‌سـازی هشـدار بیت و افزایش انتقال مفهوم پیـام بیت (تقابل عشـــق و عقل) شـــده اســـت. بنابراین منظومه ازهر و مزهر از نظر فرآیندهای واجی به زبان حماسه نزدیک‌تر است.

۲-۲- بررسی شاخصه‌های بلاغی و ادبی

درزمینه شاخصه‌های بلاغی و ادبی زبان غنایی و حماسی دو قطب روبه‌روی هم هستند. زبان غنایی به جهت زیبایی‌آفرینی، جزو زبان‌های پیچیده است. بسامد بالای صنایع ادبی مانند: اسـتعاره، تشـبیه، کنایه، ایهام و غیره سـبب می‌شـود تا زبان غنایی برخلاف زبان حماسـی دارای سـطح زبانی دشـوار باشـد. چنانچه شـاعری مانند نظامی به اسـتفاده از صـنایع و خلاقیت در آن‌ها علاقه‌مند باشد، این سطح به بالاترین حد زیبایی و دشواری می‌رسـد. صنایع ادبی این مجال را به شاعر می‌دهند تا اطناب ایجاد کند و در توصیفات خود تمام جزئیات را مطرح نماید.

شـعر غنایی از آنجا که شـعری توصـیف محور است، ظرفیت بالایی برای استفاده از صنایع ادبی اعم از بیان، معانی و بدیع را دارد. به همین جهت است که در اشعار غنایی،

گاه شـعرا تا جایی درگیر توصـیف و استفاده از صنایع ادبی می‌شوند که اصل روایت یا مقصـود فراموش می‌گردد.اما در زبان حماسـی به گفته اغلب محققان ازجمله شـفیعی کدکنی به علت فضـای خاص اسـاطیری و حماسـی، نفس حوادث دارای غرابت و پیچیدگی اسـت و اگر سـراینده بخواهد با تصـویری که نیازمند تأمّل اسـت، خواننده را درگیرکند از صـراحت و روشـنی کلام او کاسـته می‌شـود (ر.ک: شفیعی کدکنی،١٣٨٩: ٤٥٢). همچنین، حماسـه دارای ایجاز اسـت و از میان آرایه‌های ادبی بیشـتر تشـبیهات محسـوس بـه محسـوس، اسـتعارات، کنـایـات و مجـازهـا وجود دارنـد (ر.ک: رستگارفسایی،١٣٥٣: ٥٥).

صنایع ادبی منظومهٔ ازهر و مزهر بدین شرح است:

١- اغراق: در زبـان غنـایی اغراق چنـدان جـایگـاهی نـدارد. تنها مبالغه در زیبایی معشـوق اسـت که معمولاً تابع سنت‌های ادبی عصر شاعر است. اما در زبان حماسه این صـنعت تا حد غلو ارتقا پیدا می‌کند. «اغراق جزو ذاتیات حماسـه است» (شمیسا،١٣٨٩: ٩٦). البته شـعر هرچه از قرن ٤ هـ و حماسـه‌سـرایی فردوسـی فاصـله می‌گیرد، اشـعارحماسـی به جهت آمیختگی با ابیات غنایی، قدرت و صـلابت خود را ازدسـت می‌دهنـد. تـاجایی که درحد مبالغه تنزل پیدا می‌کنند. اثری مانند ازهر و مزهر که دارای صـحنه‌های حماسی فراوانی است در بیشتر موارد، صلابت، فخامت و کوبندگی حماسه را ندارد:

بـه کف در، نیزهٔ قـاهر چو ثعبـان　　بـه میـدان رفـت چون پـاکیزه لعبـان
برآورد از جگر چون رعـد، بـانگی　　که صـد جان در صـف عشّـاق دانگی
(نزاری،١٣٩٤: ١٣٥ و ٢٥٧)

این دو بیت توصـیف مزهر اسـت که به میدان جنگ می‌رود. مصراع اول بیت اول کاملاً حماسـی اسـت، اما مصـراع دوم واژه «پاکیزه لعبان» از فخامت و صـلابت حماسه کاسته و بیت را تنزل داده است. در بیت دوم نیز، مصراع دوم باعث کاهش صلابت بیت

شـده و نمی‌تواند، فخامت حماسـه را به مخاطب منتقل کند. در بیش از ۷۰ درصـد کل ابیات این منظومه، نکته فوق دیده می‌شود.

چو درمیـدان به یکدیگر رسـیدند چو شـیر شـرزه بر هم می‌غریدند

(همان: ۱۲۹)

این بیت نیز اگرچه تمام شـرایط ابیات حماسـی را رعایت کرده است، اما نحو زبان به شـکل غنایی (آمدن فعل در انتهای جمله) اسـت و نتوانسـته مقصود حماسه را کاملا برآورده کند. به این ترتیب در حد بیت مبالغه‌آمیز است.

براساس این پژوهش، درمنظومه ازهر و مزهر بیش ازهفتاد درصد کل ابیات از انواع اغراق، مبالغه و غلو اسـتفاده شـده و صنعت ادبی اول این منظومه است. در این منظومه بیست عنوان جنگ افراد مختلف با یکدیگر وجود دارد، ولی به دلایل بیان شده حماسی بودن آن‌ها به چشم نمی‌آید.

۲- تشـبیه: در زبان غنایی به جهت تکلف و پیچیدگی زبان، تقدم صـنعت بلاغی از آنِ استعاره است. پس از آن، تشبیه مهم‌ترین صنعت محسوب می‌شود. البته در بین انواع تشـبیه نیز اضـافه تشـبیهی، تشبیه بلیغ و تشبیه تفضیل درصدر اهمیت قراردارند. اگرچه نسبت به دوره، سبک و دید شاعر این موارد می‌تواند کم و زیاد شود ولی براساس ذات زبان غنایی که پیچیدگی و تکلف اسـت، در تشـبیه نهایت تکلف در اضـافه تشـبیهی و تشبیه بلیغ دیده می‌شود. زیرا تشبیه مفصّل با دارا بودن تمام ارکان، تشبیه مجمل و موکد با داشـتن حداقل سـه جزء نمی‌توانند مخاطب را درگیر شـعر و زبان نگهدارند. در زبان حماسـی بیشترین بسامد استفاده ازتشبیه، تشبیه محسوس به محسوس است. زیرا باعث تحرک و پویایی تصـاویرمی‌شـود. همچنین برخلاف زبان غنایی تشـبیه مفصّل و مجمل بسیار کاربرد دارد.

بر اسـاس این پژوهش، تعداد تشـبیهات مفصّل و مجمل به حدود ٦۰۰ می‌رسد که شش درصد ابیات این منظومه را شامل می‌شود. این میزان پس از اغراق بیشترین درصد

است. همچنین، بیش از ۸۰ درصد طرفین کل تشبیهات اعم از: مجمل، مفصّل، مضمر و غیره محسوس هستند:

نهنگانی چو دریا آدمی‌خوار هژبرانی چو ابر آتشین‌بار
بگردش ده هزاران گرگ خون ریز به کینش کرده دندان همچو سگ تیز
هلیل منهزم از قهر و تشویر چو گرگی گرسنه گردن به زنجیر
چو در میدان به یکدیگر رسیدند چو شیر شرزه بر هم می غریدند
(نزاری،١٣٩٤: ١٢٠و ١٨١و ٢٠٣و ٧٠)

در این ابیات و بسیاری دیگر، علاوه بر اغراق و تشبیه محسوس، یکی از طرفین حیواناتی هستند که وجه حماسی دارند. این حیوانات شامل: گرگ، اسب، سگ، یوز، عقاب، باز، پیل، سمندر، مار، نهنگ و جز آن هستند. این نکته مؤیّد غلبهٔ زبان حماسه بر غنایی در این منظومه است.

۳-استعاره: حرکت زبان از سمت تشبیه به سمت قطب استعاری باعث پیچیدگی و تصنع زبان می‌شود. اما ادّعای یکسانی استعاره در برابر ادّعای مشابهت و هم‌شکلی در تشبیه، از تخیّل بیشتری برخورداراست و زبان را به سمت تکلف سوق می‌دهد. در زبان غنایی، استفاده وسیعی از انواع استعاره به‌ویژه استعاره مرشحه و استعاره مکنیه می‌شود. به عبارت دیگر هرچه صنعت ادبی، بیشترباعث پیچیدگی زبان شود، استفاده از آن نیز بیشتر می‌شود. اما در زبان حماسه، اصل بر سادگی است. شمیسا اعتقاد دارد استفاده از استعاره مصرحه‌ای که مشبه محذوف آن پهلوانان باشد، در حماسه زیاد است (ر.ک: شمیسا،١٣٨٩: ٩٦)؛ از این رو، نباید حماسه‌سرا با استعاره‌های پیچیده ذهن خواننده را از اصل ماجرا دورکند. در غیراین صورت تصاویر به ایستایی و سکون می‌رسند.

استفاده از استعاره در منظومه ازهر و مزهر نزاری تنها یک درصد ابیات منظومه را دربرمی‌گیرد و اغلب استعاره‌ها، استعاره مصرحه مجرده است:

چو بر طشت نگون خورشید چون طاس برون آمد ز بستر آل عبّاس

(نزاری،١٣٩٤: ١٨٨)

این بیت در توصیف صبح نبرد است. استعاره‌های مصرحه مجرده «طشت نگون» و «بسترآل عباس» به تداعی تصویر کمک شایانی کرده است.

٤- سایر عناصر بلاغی: از دیگر صنایع بلاغی می‌توان به مجاز، کنایه، تضاد، تمثیل و غیره اشاره کرد. درصد استفاده از این صنایع درکل ابیات منظومه ناچیزاست. اما به جهت پیوند ساختمان ابیات و افزایش زیبایی شعر استفاده شده است:

مجاز:

چو پیلی مست عشق، آشفته برخاست میان بربست و رخش پیلتن خواست

(نزاری،١٣٩٤: ٩٣)

این بیت مجاز عام و خاص را در خود دارد.

کنایه:

علم بر راست کوی او فرو زد به آتش در شد و آبی برو زد

(همان: ٥٢)

نکته مهم در صنایع بلاغی این منظومه آن است که عناصر تشکیل دهندهٔ آن‌ها اغلب حماسی است. به عبارت دیگر واژگان و ترکیبات استفاده شده در صنایع ادبی، در حیطه زبان حماسی است.

٢-٣- بررسی شاخصه‌های واژگانی

بررسی واژگانی در این پژوهش از جنبه‌های گوناگون صورت گرفته است. نتایج این بررسی‌ها بدین شرح است:

الف) محسوس یا معقول بودن واژگان: شاید عمده‌ترین تفاوت زبان حماسی و غنایی در مبحث واژگان است. در زبان غنایی استفاده از واژگانی که برای معقولات و احساسات درونی استفاده می‌شوند، نظیر: غم، مهر، شرم، دل (ضد دل صنوبری)، آشنایی، دوستی، هوا و هوس، پری، مینو و غیره به‌شدت بالاست. برعکس در زبان حماسی واژگان عمدتا به محسوس دلالت دارند.

ب) نوع و جنس واژگان[1]: احمدی می‌گوید: برای قضاوت در باب واژگان و وارد کردن هر واژه در مدار زبان، یکی از مهم‌ترین اصول، توجه به مخاطبان و عناصر بیرونی زبان است. برخی از واژگان بر طبق سنت شعری و توسّعاً فرهنگی، جزء عناصر غنایی یا حماسی یک متن محسوب می‌شوند. مانند: عناصر و واژگان مرتبط با عشق، بزم و متعلقات آن. این موضوع با دیدگاه یاکوبسن (Jakobson) درباره «عامل مسلط» شباهت دارد. نظر وی این است که روح مسلط بر یک اثر، مسلط و دگرگون کننده سایر عناصر است(ر.ک: احمدی،١٣٧٠، ٧٨).

بر این اساس، شاعری که در نوع ادبی غنایی شعر می‌سراید، به مدد زبان و سنت ادبی و فرهنگی، در انتخاب و گزینش واژگان به بار معنایی و پس از آن چینش در محور جانشینی دقت فراوان می‌کند تا پیام منتقل شده متناسب با اهداف و ویژگی‌های زبان غنایی باشد. واژگان زبان غنایی دارای ویژگی‌های خاصی هستند. کلمات یا خود، بار عاطفی دارند و یا در ترکیب، این بار برآن‌ها تحمیل می‌شود. مثلا کلمه «گل» خود بار عاطفی دارد و می‌تواند هم به‌صورت مستقل و هم‌به‌صورت ترکیب جزو بالاترین بسامدهای واژگانی باشد. واژه «چنگ» که دارای معانی «دست،پنجه، نوعی ساز» هست، چنانچه مقصود غنایی داشته باشد، با ترکیباتی نظیر: ناله چنگ، نوای چنگ، چنگ ناهید،

[1]- مقصود از نوع و جنس واژگان در این پژوهش بررسی جنبه غنایی یا حماسی بودن واژه است.

خروش چنگ و غیره استفاده می‌شود. به‌طور کلی واژه‌هایی که مستقل یا در ترکیب، توان انتقال مفاهیم غنایی را نداشته باشند، بسیار کم استفاده می‌شوند.

این قاعده در زبان حماسی هم صادق است. بنابراین همان‌طور که زبان غنایی واژگان و ترکیبات خاص خود را دارد، زبان حماسه هم واژگان و تعابیری دارد که برخی مانند خالقی مطلق قدمت آن‌ها را به پیش از فردوسی رسانده‌اند (ر.ک: خالقی مطلق،۱۳۸۱: ۳۵۲). واژگان حماسی مانند: جنگاور، خون، گرز، پتک، خدنگ، افعی، عدو، فتح و غیره در شعر حماسی بسامد بالایی دارد.

این پژوهش با بررسی ۱۲۱ واژهٔ غنایی و ۱۲۱ واژهٔ حماسی و تکرار آن در کل منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری، به حدود ٥٨٤٠ واژه غنایی (٥٥ درصد) و ۳٥٥٠ واژه حماسی (٣٤ درصد) دست یافت. بنابراین آمار پراکندگی و بسامد واژگان غنایی بیش از واژگان حماسی است. البته، دامنهٔ استفاده از واژگان حماسی نیز گسترده است. به عبارت دیگر، بسامد و تکرار واژگان غنایی بیش از واژگان حماسی است. این آمار مؤیّد این نکته است که در عصر نزاری، شعرا، علی‌رغم همهٔ کوشش خود برای سرایش حماسه، آنچنان که شایسته و بایسته بوده است، نتوانستند از عهده سرایش آن برآیند. از نظر نوع و جنس واژگان، در این منظومه، تقدم با زبان غنایی است.

ج) کیفیت و تأثیرگذاری واژگان: این بخش شامل بررسی ترکیبات، کیفیت ساخت واژگان و تأثیرگذاری آن‌ها در دو زبان غنایی و حماسی می‌شود. نزاری در ساخت تعبیرات، ترکیبات و استفاده از واژگان غنایی نتوانسته ابداعی انجام دهد. او به پیروی از پیشینیان خود همان ترکیبات و غیره را استفاده کرده و در برخی موارد حتی در سطح پایین‌تری از آن‌ها در این مورد عمل کرده است.

اگرچه از واژگان غنایی استفاده شده و آنها بسامد بالایی دارند، ولی این واژگان تأثیرگذاری اندکی دارند و نتوانستند زبان منظومه را به سمت قطب غنایی سوق دهند علت این امر آنست که نزاری در ساخت ترکیبات و ابداعات شاعر صاحب سبکی

نیست. او از میراث شعرای دیگر استفاده می‌کند و براساس اوضاع روحی خود و شرایط اجتماعی عصـر، اقدام به تبع‌آزمایی در قالب مثنوی کرده است. برخی از ترکیبات غنایی مورد استفاده نزاری به شرح زیر است:

جدول ١- برخی ترکیبات غنایی منظومه ازهر و مزهر نزاری

ردیف	واژه غنایی	ترکیبات
١	گل	گلشـکر، گل‌خودرو، غنچه گل، گلستان، گلشن، گلبرگ، گل اندام، دامن گـل، گـل خنـدان، گلزار، گلنار، گلرخ، گل پژمرده، گلگون و غیره.
٢	بزم	بزم‌آرای، بزم شاهی.
٣	بت	بت لشکرشکن، بت چالاک، بت لاغرمیان، بت مهوش.
٤	عشق	گنج عشـق، هندوی عشـق، غم عشـق، جام عشق، برق عشق، لوح عشـق، هنگامه عشـق، بنای عشـق، شـورعشق، قضای عشق،محیط عشق، سوزعشق و غیره.
٥	ابرو	طاق ابرو، کمان ابرو.
٦	عاشق	عیاران عاشـق، حسـاب عاشـق، حصـارعاشـق، دین عاشـق، عاشق بیچاره وغیره .
٧	شکر	تنگ شکر، شکرریز، شکرلب، شکرنوش، شکرچیدن، شکرشکن.

سـایرترکیبـات غنـایی در این منظومـه نیز مـانند جدول بالا، ابتکار چندانی ندارد. همچنین در بـافت بیت نیز تأثیرگذاری ضـعیفی دارند. به‌طوری که نمی‌توان ترکیب را مهم و قابل توجه تلقی کرد:

کجـا آن تـازه گلبرگ شـکربـار شـکر چیدن ز گلبرگش به خروار

(نظامی، ١٣٨٨: ١٦٣)

به روی و رأی چون خورشید روشن به رنگ و بوی چون گلبرگ و گلشن

(نزاری، ١٣٩٤: ٣١١)

واژه «گلبرگ» در شعر هردو شاعر به کار رفته است. اما در شعر نظامی استعاره از لب معشوق است و توانسته با تبحر خاصی ترکیب را قدرتمند کند. از «گلبرگ شکر چیدن» و «گلبرگ تازه شکربار» قطب غنایی زبان را مستحکم‌تر کرده است ولی «رنگ گلبرگ» در شعر نزاری تاثیرچندانی بر زبان غنایی متن نداشته است.

جدول ٢- برخی ترکیبات حماسی در منظومه ازهرو مزهر نزاری

ردیف	واژه حماسی	ترکیبات
١	شمشیر	شمشیربازی، کمرشمشیرجوزا، باران شمشیر، نیش شمشیر، شمشیروداع، آوازه شمشیرتیز، شمشیرآفات وغیره .
٢	تیغ	عکس تیغ، تیغ گوهرآگین، حدّتیغ، تیغ عالم افروز، تیغ آشفته سر، تیغ براق، تیغ جهانسوز، تیغ آدمی‌خوار، تیغ آذرافروز، تیغ طعنه وغیره.
٣	لشکر	محیط لشکر، لشکراصفر، لشکرشکسته، لشکرقهارجرار، لشکرناپاک‌کیشان.
٤	شیر	شیرخشم آلود، زهره شیر، زن شیرنرافکن، شیرگرسنه، جنگ شیرکارزاری، پنجه شیران نشگتی، شیرعاجز، نره شیر طعمه اندوز، شیرگربز وغیره.
٥	گرگ	گرگ خون‌ریز، دندان گرگ، گرگ گرسنه گردن به‌زنجیر، گرگ آشتی، گرگ دربند.
٦	رزم	رزم گران، سلاح رزم بار، طناب رزم، بساط رزم، غبار‌رزم.
٧	خون	بحرخون، موج خون، جام پرخون، جوی خون، آس خون‌گردان، حنانه خون، وادی خون‌خوار، نعره خون‌ریز، گرداب خون، خونی جفت وغیره.

اما در زمینهٔ واژگان حماسی، نزاری عملکرد بهتری داشته است. لغات حماسی اگرچه تنها ٣٤ درصد کل واژگان را تشکیل می‌دهد ولی ازنظرکیفیت و تأثیرگذاری در سطح بالایی هستند.

سایرترکیبات حماسی این منظومه، همانند ترکیبات بالا، بیشتر ابداعی نزاری هستند و برقطب زبان حماسی اثر نیز تاثیرگذاری بالایی دارند و قطب حماسی زبان تقویت شده است.

٢-٣-١- نحو زبان

الف) چینش فعل: آهنگ بیت بیش از هر عاملی به چینش کلمات و نحو بیت یا مصراع بستگی دارد. از آنجا که نحو بیت به‌شدت تحت‌تأثیر فعل است، قرارگرفتن فعل می‌تواند، نقش تعیین کننده‌ای در این زمینه داشته باشد. در زبان حماسه، قرارگرفتن فعل در اول مصراع باعث کوبش و صلابت زبان و نیز آهنگ خیزان می‌شود (ر.ک: شمیسا،١٣٨٩: ١٠٣). اما در زبان غنایی نحو زبان متفاوت است. اصل در زبان غنایی نرمی و آهنگ افتان بیت یا مصراع است. به همین جهت چنانچه فعل در جمله محذوف نباشد، محل قرارگیری فعل یا اواسط مصراع است یا براساس چینش زبان فارسی، فعل در آخر مصراع واقع می‌شود که می‌تواند ردیف یا قافیه شود.

بنابر یافته‌های این پژوهش چینش فعل درمنظومه مذکور از زبان غنایی تبعیت می‌کند. معمولاً شاعر در ابیاتی که داستان را روایت می‌کند، چینش معمول زبان را دارد؛ امّا آنجا که به توصیف صحنه‌های جنگ و قهرمانان میدان نبرد، وصف عاشق و معشوق و فضاهای عاشقانه، توصیف شب و روز، طلوع وغروب خورشید وغیره می‌پردازد، زبانش ادبی شده و نحو زبان تغییر می‌کند (ر.ک: رحیمی و همکاران،١٣٩٧: ١٨٩). به همین جهت اگرچه زبان منظومه بیشتر به سمت قطب حماسی گرایش دارد ولی آهنگ جملات افتان شده است.

از سوی دیگر، کوبش لازم برای منظومه حماسی در اکثرابیات این منظومه دیده نمی‌شود. علت این امر آن است که سبک عراقی در اوج خود قراردارد واین سبک به زبان غنایی گرایش دارد. البته با افول روح حماسه در قرن هفتم هجری، غلبه عرفان و روح تقدیرگرایانه بر سیطره ادبیات فارسی (که نتیجه حمله مغول و نابودی کشور و تخریب شکوه ایرانی) مرتبط است. اگرچه نزاری تمام همت خود را صرف سرایش اثری حماسی با پس زمینه عربی کرده؛ ولی براساس اوضاع ادبیات در آن عصر به این مهم نائل نشده است و این اثر کمتر در ردیف منظومه‌های حماسی قرارمی‌گیرد.

ب) نوع فعل: معمولاً استفاده از فعل می‌تواند به شکل‌گیری زبان اثر کمک شایانی کند. از میان افعال زبان فارسی، فعل ساده به جهت ساختمان سهل‌تر امکان قرارگرفتن در هر کجای وزن بیشتر استفاده می‌شود. اما براساس اصل سادگی زبان در زبان حماسه، علی‌القاعده، میزان استفاده از فعل ساده باید در شعر حماسی بیشتر باشد؛ زیرا شاعر چنانچه در پی افعال مرکب باشد از بیان حماسه غافل می‌شود.

در کل منظومه و در بین افعال آشکار آن، میزان بسامد فعل ساده بسامد بالایی دارد. همچنین در زبان حماسی افعال پیشوندی مهم تلقی می‌شوند. زیرا پیشوند در افعال پیشوندی نقش تأکیدی دارد و دراکثر موارد اگر پیشوند از اصل فعل برداشته شود، تغییری در فعل ایجاد نمی‌شود. مانند: فروریختن، برافراختن، بربستن وغیره (ر.ک: پارساپور، ۱۳۸۳: ١٦٢). درواقع، پیشوند آهنگ فعل را از افتان به خیزان تغییر می‌دهد و برای ضرب آهنگ حماسه مناسب‌تر است. بسامد فعل پیشوندی در این منظومه پس از افعال ساده، بیشتر از افعال دیگر است. شاعر با افزایش افعال پیشوندی سعی کرده تا فضای حماسی را برای خواننده تداعی کند. این بسامد بالا موید نزدیکی زبان منظومه، به زبان حماسی است.

۲-٤- بررسی شاخصه‌های محتوایی

۱- برونگرایی

در شعر غنایی توجه به درون شاعر اهمیت فراوان دارد. جواری می‌گوید: آن‌گاه که بشر احساسات و آرزوهای خود را سرکوب شده یافت و جوابی از بیرون دریافت نکرد، به سوی درون‌گرایی رفت و از درون ریزش کرد و باعث به‌وجودآمدن نوعی از اشعار، به نام غنایی شد (ر.ک:جواری،۱۳۸۳: ۱۳۸). «ازنظر فکری شعر حماسی بیرون‌گرا و آرمانی است و شعر غنایی درون‌گرا و سوبژکتیو است. زیرا مسائل عاطفی مطرح می‌شود و عشق‌گراست نه عقل‌گرا» (شمیسا،۱۳۸۹: ۱۳٦).

از جمله شیوه‌هایی که میزان درون‌گرایی یا برون‌گرایی یک اثر را مشخص می‌کند، بسامد ضمایر است. شعر غنایی، از آن جهت که به منِ شاعر اهمیّت می‌دهد و بسامد تکرار ضمایر اول شخص مفرد در آن بالاست. برعکس زبان حماسی که سوم شخص است و زبان تعلیمی که دوم شخص را مدنظر دارد. «زبان شعر غنایی کاملا جنبه انفسی دارد و بیشتر از «من» شاعر سخن می‌گوید» (شمیسا،۱۳۸۸: ٦). ضمایر جمع هم به همین ترتیب دسته‌بندی می‌شوند و «ما» نشانه زبان غنایی و «شما» نشانه زبان حماسی به حساب می‌آید (ر.ک: مشتاق مهر و همکاران،۱۳۹۵: ۱۹۵).

یافته‌های این پژوهش به استفاده حدودا بیش از ۱۲۰۰ مرتبه از ضمایر «تو» و «شما» (حدود چهل درصد) در این کل منظومه اشاره دارد. این میزان برای ضمایر «من» و «ما» حدودا ۸۰۰ مرتبه (بیست و پنج درصد) است.

به صدجان دروفا با تو دویی نیست — مبین صورت که صورت معنوی نیست
ز تو بوی وفا داری نیاید — تو آنی کز تو این یاری نیاید
شما ای قوم، آخر شرم دارید — خدا و خلق را آزرم دارید
شما آنچه از شما آمد بکردید — کنون سوی وطن‌گه بازگردید

(نزاری، ۱۳۹٤: ۲٤، ۷۵، ۱۳۹، ۱٤٦)

بنابراین برونگرایی منظومه مذکور نیز از غلبه زبان حماسه حکایت دارد.

۲- جنسیت زبان

اصطلاح زبان زنانه یا زبان مردانه از سه منظر قابل بیان است:

الف) به اعتقاد شمیسا : تفاوت گفتاری گویندگان از حیث جنسیت که در نقد معاصر به آن پرداخته می‌شود (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۹: ۳۳۱).

ب) ویژگی‌های زبانی در یک اثر از سوی شخصیت‌های زن و مرد.

ج) لطافت و نرمی بیان که از آن با عنوان زبان زنان یاد می‌شود (ر.ک: محمدابراهیمی و همکاران،۱۳۹۷: ۳۵). «در منظومه‌های غنایی یک نوع لطف و رقّت و زیبایی و گیرندگی زنانه مشهود می‌شود که درست مقابل اشعار و گفتار پهلوانی و مردانه و با صلابت است که از خواص منظومه‌های حماسی است» (صورتگر،۱۳٤۸: ۱۲۲).

بنابراین، شعر و زبان غنایی به مقتضای موقعیت می‌تواند زبان را به سمت قطب زنانه یا مردانه سوق دهد. اگر در تمجید یا در گفتگوی معشوق باشد، قطب زنانه فعال می‌شود و در ورای این موقعیت، زبان به فرم قبلی بازمی‌گردد. اما در زبان حماسی همواره قطب مردانه فعال است. حتی شخصیت‌های زن بشکلی مردوار وصف می‌شوند و چنانچه پرده‌نشین و منفعل باشند، توضیح و تصویر زنانهٔ آنها کمتر بیان می‌شود. زبان غنایی در مردانه‌ترین حالت ممکن، بشکل عادی زبان، جریان دارد، ولی برای قطب زنانه، از همهٔ امکانات خود استفاده می‌کند.

یافته‌های این پژوهش مؤیّد غلبه زبان مردانه در منظومهٔ مذکوراست. اگرچه این اثر برخلاف سنت شعر فارسی، زن را موجودی کمال‌یافته و باوفا معرفی می‌کند و او را هم‌سنگ با مردان می‌داند:

وفـای زن نـگـر ای مـرد آخـر　　نـمـی‌جـنـبـد دلـت زیـن درد آخر
زن مردانـه‌وش بـانگی بر او زد　　کـه از دود نـفـس، آتـش در او زد
(نزاری،۱۳۹٤: ۹۷و۲۱٦)

امّا همچنان، به زنان از دید مردانه نگاه می‌شـود. ازهر، بانوی این داستان، اگرچه به فرمان برادران و غسـان سـرفرود نمی‌آورد و همواره مخالفت خود با ازدواج اجباری را اعلام می‌کنـد؛ ولی همچنان، چهرهٔ زن منفعل و خانه‌نشـین را دارد، برخلاف شـیرین نظامی که زن فعّال داستان است.

۳- تخیل

در شـعر غنایی، بر خلاف حماسـه، شـاعر به جهت درون‌گرایی، از دنیای درون الهام می‌گیرد. همین علت، سبب می‌شود تا شاعرغنایی آنچه را حس می‌کند «بی کم و کاست بیـان کند و راه برای تخیل و دنیای بیرون محدود شـود» (ر.ک: جواری،۱۳۸۳: ۱۳۹). زرین‌کوب شعر و زبان غنایی را «متأثّر از حس» می‌داند و منشأ آن را درون بیان می‌کند. به همین جهت، درمنظومه‌های عاشـقانه، عرصـهٔ تخیل و اغراق‌ها را «تنگ» تصـورکرده است (ر.ک: زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱٤۳).

محدود بودن تخیل، باعث محدود شـدن اغراق‌های نمایشـی و حماسـه محور می‌شود. البته شـاعر غنایی هم در برخی موارد، برای بیان مسـائل مرتبط با زیبایی معشـوق، از مبالغه استفاده می‌کند، ولی بسامد آن بسیار محدود و اندک است.

بر اساس این پژوهش، درمنظومهٔ ازهر و مزهر نزاری حدبالایی از تخیل وجود دارد و تمام صحنه‌های جنگ، مشحون از اغراق‌ها و تخیلات فراوان است:

بزد یـک نعره و زد بر میـانش　　زمـانـه خـوانـد مـزهـر پـهلوانش
تنش یک نیمه بر روی زمین بود　　دگر نیم از تنش بر پشـت زین بود
(نزاری،۱۳۹٤: ۱۳۱)

علاوه بر این موارد، توصیفات دیگری نیز وجود دارد که اغراق و تخیل عنصر اصلی آن است. نمونهٔ دیگر، سفردریایی مزهر، ماجرای انداختن وی به دریا و اتفاقات جزیرهٔ بت‌پرستان است:

وگر همچون شما قومی درافتاد — نخستین روز خلعت‌ها فرستاد
دگر روز آن سگ نفرین‌نشانه — زند بر هر یکی صد تازیانه
کند روز دوم هم این علامت — بگیرد خون مجروحان تمامت
ز خون، لختی به دریا برفشانند — دگر، باقی به بالا برفشانند
چو شد روز سیوم مشتی ثعابین — کشند آن خستگان را بر عقابین
به پیش بت همه شب در نمازند — صباحی را کباب از مرده سازند....

(همان: ۳۲۰)

این موارد در منظومه‌های حماسی پیش از نزاری هم بسیار نادر است و براین اساس با زبان حماسه بیشتر سازگاری دارد.

٤- بسامد پایین حضور زنان و دختران

در ادب حماسی، زنان، تنها پرده‌نشینانی هستند که یا منفعل هستند و یا بسیار کم دیده می‌شوند. زنانی مانند: گردآفرید، فرنگیس، هما و جز آنها، در مقایسه با حضور و نقش‌آفرینی مردان، بسیار کم‌رنگ هستند. در عرفان نیز بسیار بندرت، حضور زنان دیده می‌شود. اما زبان و شعر غنایی مشحون از وجود فعال و پررنگ زنان است، زنانی که حتی اگر به مقدار کم هم در روند ماجرا و اشعار باشند؛ باز، تأثیرگذاری بالایی دارند.

در منظومه ازهر و مزهر زنانی نظیر ازهر، مادر مزهر، دختراصفر، صفیه و غیره در صحنه هستند؛ ولی هیچ‌کدام نقش مؤثّر و فعالی ندارند. درمقابل، مردانی نظیر: مزهر، غسان، عنبسه، شیبه، هلیل، امیردمشق، عوف عروه، صمصام، میمون ارقم، اصبع و غیره نقش کاربردی و مهم دارند.

ازنظر محتوایی نیز منظومه ازهر و مزهر نزاری به زبان حماسه نزدیک‌تر است.

۳- نتیجه‌گیری

برای مطالعه زبان یک اثر باید کلیه شاخصه‌های آوایی، بلاغی، واژگانی و محتوایی آن را بررسی کرد. نتایج این پژوهش با بررسی اسنادی-کتابخانه‌ای و تحلیل آماری داده‌ها براساس نظریه صورت‌گرایان به این شرح است:

۱-در زمینه وزن عروضی (هزج مسدس مقصور) و جنسیت (غنایی) واژگان منظومه ازهر و مزهر نزاری تابع زبان غنایی است.

۲- ازنظر ردیف، واج‌آرایی، فرآیندهای واجی، شاخصه‌های بلاغی و ادبی، محسوس بودن و تأثیرگذاری واژگان و شاخصه‌های محتوایی به زبان حماسه نزدیک‌تر است. ردیف در این اثر کم و ساده، بسامد آواهای انفجاری، تخفیف و تشدیدها بالاست.

۳- شاخصه‌های بلاغی نیز به ترتیب اغراق، تشبیه محسوس و مفصّل و استعاره مصرحه بیشترین استفاده را دارند.

٤- واژگان در این اثر، عمدتاً، محسوسات هستند و تأثیرگذاری واژگان حماسی به جهت ابداع و استفادهٔ بجا بالاست.

۵- شاخصه‌های محتوایی نظیر: برونگرایی (افزایش ضمایر «تو» و «شما»)، جنسیت مردانه زبان، حضور کم‌رنگ زنان و تخیل بالای توصیفات، با قواعد زبان حماسه برابری می‌کند. براساس آنچه بیان شد، زبان این منظومه به‌اختصار به شرح زیر است:

جدول ۳- نتایج اختصاری پژوهش

ردیف		ویژگی	زبان غنایی	زبان حماسی
شاخصه‌های آوایی و موسیقایی	۱	وزن عروضی	✓	
	۲	ردیف		✓
	۳	واج‌آرایی		✓
	٤	فرآیندهای واجی		✓
شاخصه‌های بلاغی و ادبی	٥	اغراق، تشبیه، استعاره وغیره		✓
شاخصه‌های واژگانی	٦	محسوس یا معقول		✓
	۷	جنسیت	✓	
	۸	کیفیت و تأثیرگذاری		✓
شاخصه‌های محتوایی	۹	برونگرایی، جنسیت مردانه زبان، تخیلی بودن، بسامد کم زنان		✓

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چ۹. تهران: مرکز.

۲. بای‌بوردی، چنگیز غلامعلی (۱۳۷۰)، زندگی و آثار نزاری، ترجمه مهناز صدری، تهران: علمی.

۳. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسه زبان غنایی و حماسی با تکیه بر خسرو وشیرین و اسکندرنامه نظامی، تهران: دانشگاه تهران.

٤. جواری، محمدحسین (۱۳۸۳)، انواع ادبی، تبریز: یاس نبی.

۵. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷٤)، آواشناسی(فونتیک)، تهران: آگاه.
٦. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنرفردوسی، چ۲، تهران: ناهید.
۷. خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱)، نگاهی به هزاربیت دقیقی و سنجش با سخن فردوسی، در کتاب سخن‌های دیرینه، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.
۸. رستگارفسایی، منصور(۱۳۵۳)، تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز: دانشگاه شیراز.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چ٤، تهران: نی.
۱۰. سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۱)، کلّیّات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). صورخیال در شعرفارسی، چ۱۲، تهران: آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، کلیات سبک‌شناسی، چ۳، تهران: میترا.
۱۳. _____ (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چ۵، تهران: میترا.
۱٤. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.
۱۵. صفوی،کورش (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات، نظم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱٦. صورتگر، لطفعلی (۱۳٤۸)، منظومه‌های غنایی ایران، چ۲، تهران: ابن‌سینا.
۱۷. مدرسی، حسین (۱۳۸٤)، فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، تهران: سمت.
۱۸. نزاری قهستانی (۱۳۹٤)، مثنوی ازهر و مزهر، به‌کوشش محمود رفیعی، تهران: هیرمند.
۱۹. نقوی، نقیب (۱۳۸٤)، شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه قافیه و ردیف)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ب) مقاله‌ها

۱. بهادری، محمدجلیل و شیری، علی اکبر(۱۳۹۲)، «نقش و کارکرد آواها در شعرفارسی (با بررسی شعرحافظ)»، زیباشناسی ادبی، دوره٤، ش۱۷، صص۸٤-۱۱۷.

۲. پویان، مجید (۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موریس گرامون»، بهارادب، س۵، ش۳، صص۳۹-٤٥.
۳. ذاکری، گیتا و همکاران (۱۳۹٦)، «آوا و معنا در شاهنامه»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، س۹، ش۱، بهار، پیاپی۳۱، صص۹۸-۱۲۰.
٤. رحیمی، سیدمهدی و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومه ازهر و مزهر نزاری قهستانی»، دوفصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، س۹، ش۱۸، پاییز و زمستان، صص ۱٦٥- ۱۹۱.
٥. شهبازی، اصغر و ملک ثابت، مهدی(۱۳۹۰)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، فصل‌نامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش۲٤، بهار، صص ۱٤۳-۱۷۹.
٦. مشتاق مهر، رحمان و سردار بافکر (۱۳۹٥)، «شاخص‌های صوری و محتوایی ادب غنایی»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س۱٤، ش۲٦، بهار و تابستان، صص ۱-۲۸.
۷. ناتل خانلری، پرویز (۱۳٤۷)، زبان شعر، مجله سخن، دوره ۱۸، آبان، صص ۲٤۸-۲٥۸.

ج) پایان‌نامه

۱. محمدابراهیمی، آسیه و همکاران (۱۳۹۷)، تبیین زبان غنایی در منظومه خسرو وشیرین نظامی و نظایرآن، رساله دکترا، به راهنمای: دکتر حسین آقاحسینی دهاقانی، دانشگاه اصفهان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

د) منابع لاتین

1. Hinton, Nicholas (1994), Sound Symbolism, Cambridge: Cambridge University Press.
2. Janis, B, Nuckolls (1999), Annuall Review of Anthropology, Vol. 28.
3. Tesur, Reuven (1992), What Makes Sound Patterns Experessive?, Duke University Press.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۱۱٤-۷۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.3.3

ساقی‌نامه (و مغنی‌نامه)، یکی از ضد نوع‌های حماسه *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر سکینه عباسی[۱]
دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

ساقی‌نامه (و مغنی‌نامه) یکی از گونه‌های غیرمستقل ادب رسمی پیش از قرن هشتم هجری و گونهٔ شعری مستقل پس از این دوره است که اغلب در قالب مثنوی و بحر متقارب سروده‌شده و در آن، شاعر با تصاویر خمری، اغراضی چون اغتنام‌فرصت، باده‌نوشی و لذّت، گذشت عمر و بی‌وفایی روزگار را با اعتراض به سنت رایج جامعه بیان‌می‌کند.

در این پژوهش، ابتدا، به بررسی ریشه‌ها و علل آفرینش ساقی‌نامه به‌عنوان یک نوع ادبی، از میان نوع‌ها و ضدنوع‌ها پرداخته‌می‌شود؛ سپس، نشانه‌های پرکاربرد آن و پیام آنها از رهگذر مقایسه با هم‌تباران ساقی‌نامه (خمریه، قصیده، غزل، رباعیات خیام) نقد خواهدشد. در ادامه نیز به تحلیل شیوهٔ بیان هنری این نوع ادبی و ضرورت اجتماعی و روانشناسی سرودن آن اشاره‌می‌شود و در نهایت، محتوای ساقی‌نامه بررسی‌می‌گردد.

حاصل کار نشان‌می‌دهد ساقی‌نامه‌های بنیادین یکی از ضد نوع‌های حماسه و قصیده‌اند که از مجرای ذهن شاعران حکیم و فیلسوف زاییده‌شده‌اند و ساقی (مغنی) و شراب (موسیقی) و روزگار و من شاعر مهم‌ترین نشانه‌های آن هستند که از طریق بیان کمینه‌گرایانه، تقابل‌گرایانه؛ انشایی با ابزار دیالوگ یک‌طرفه، نگرش موجود در باب ماهیت و چیستی انسان و جهان هستی را به چالش‌می‌کشند.

واژه‌های کلیدی: ساقی‌نامه، شعر غنایی فارسی، گفتمان، اصالت‌احساس، فردیت، شراب.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱٤ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٦/۰۳
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: abbasisakineh@ymail.com

۱- مقدّمه

۱-۱- تعریف موضوع

در ادبیات جهان عموماً و در ادب فارسی خصوصاً دستهٔ بزرگی از اشعار غنایی وجود دارد که در آن، شاعر با بهره‌بردن از تصاویر خمری، اغراضی همچون دم‌غنیمت‌شمری، عشق‌به‌لذّت، باده‌نوشی، گذشت عمر و ناپایداری روزگار را با محور *انتقاد به وضعیت موجود* یا بدون آن بیان‌می‌کند. این نوع اشعار را می‌توان در یک گروه و دستهٔ خاص (نوع ادبی) «Genre» و مستقل قرار داد که شعر «دم‌غنیمت‌شمری» (Carpe diem)[۱] نامیده‌می‌شوند. یکی از زیر گونه‌های (Kind) این نوع شعر «ساقی‌نامه (و مغنی‌نامه)» است که از نظر گفتمان و کارکرد فردی-اجتماعی با گونه‌های مشابه متفاوت است.

ساقی‌نامه در شعر فارسی نظمی است که در قالب مثنوی و در بحر متقارب گفته‌شده‌باشد. برخی ساقی‌نامه را خارج از بحر و قالب شعری دانسته‌اند که به شمارش خواص و فواید شراب پرداخته و مهم‌ترین آنها دفع‌غم و آگاهی‌یافتن بر هستی و اساساً، بسیار ساده است (فرزاد به نقل از رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۷۳).

مغنی‌نامه نیز نوعی شعر است در وزن و قالب شاهنامه و خطاب به مغنی و همانند و درآمیخته با ساقی‌نامه. در ساقی‌نامه ابیات خطاب به ساقی در موردی مستقل است و فاقد توالی فکری است، ولی در مغنی‌نامه، متکلم به مغنی دستور می‌دهد تا شش سرود متوالی را که مجتمعاً روشنگر جریان فکری و احساسی اوست و هر یک از آنها نتیجه ناگزیر و منطقی سرود قبلی او و مقدمه سرود بعدی اوست، بنوازد یا بسراید (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۷۱).

اوّلین ساقی‌نامه مستقل به *حافظ‌شیرازی* (وفات ۷۹۱ هـ . ق) نسبت‌داده و گفته‌شده تعداد ابیات آن ۱۵۱-۵۸ بیت بوده‌است. پس از حافظ، *ظهوری‌ترشیزی* (۱۰۲٤ هـ . ق) ٤۵۰۰ بیت و ۷۸ عنوان ساقی‌نامه‌ای متأثر از حافظ سرود و سپس *میرزا طاهر قزوینی* مثنوی در ٤۵۰۰ بیت و ۱٦۷ عنوان سرود که بیشتر به «شهرآشوب» مانند است.

از نظر عروضی، هفتاد و هشت درصد ساقی‌نامه‌ها در بحر متقارب و قالب مثنوی سروده‌شده‌اند. فخرالدّین‌اسعد گرگانی، نظامی‌گنجوی، امیرخسرو دهلوی، خواجوی‌کرمانی، حافظ، جامی، هاتفی، پرتوی‌شیرازی، مولانا امیری، میرزا شرف‌جهان قزوینی و قاسم گنابادی از معروف‌ترین ساقی‌نامه‌سرایان هستند (همان، ۲۵۹).

ساقی‌نامه در ادوار اوّلیّهٔ شعر فارسی، غیرمستقل بوده و از قرن هشتم هجری به‌بعد مستقل شده‌است[۲]. در این نوع شعر، شاعر به گونه‌های مختلف از ساقی درخواست «می» می‌کند، سپس با روکردن به مغنّی، از او سرودی مناسب حال خود می‌طلبد (صفا، ۱۳٦٦: ٦۱۹).

۱-۲- پیشینه پژوهش

دربارهٔ ساقی‌نامه دو گروه پژوهش پیش‌روست؛ *دسته اوّل* به تعریف و دسته‌بندی ساقی‌نامه‌ها توجه‌نموده‌اند، *گروه دوم* نیز به نقد این نوع شعر در پیوند با عرفان، سایر گونه‌های دم‌غنیمت‌شمر و نیز حماسه پرداخته‌اند. قدیم‌ترین آنها «تذکرهٔ میخانه» تألیف عبدالنبی‌فخرالزمانی‌قزوینی (۹۹۸-۱۰٤۱ ه) (و ذیل آن تذکرهٔ‌پیمانه نوشته احمد گلچین‌معانی) است که برخی از اشعار ساقی‌نامه‌ای را به همراه ساقی‌نامه‌سرایان معرفی‌نموده‌است. اثر دیگر، نوشتهٔ میرهدایت حصاری با نام «*تذکرهٔ ساقی‌نامه‌سرایان آذربایجان*» (۱۳۸٤) است که به معرفی ساقی‌نامه‌سرایان توجه‌کرده‌است. نیز احمد حسینی‌کازرونی در مقاله «نگرشی به ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی» (۱۳۸۵) به شرح حال مختصر ساقی‌نامه‌سرایان و اشعار آنها توجه‌نموده‌است.

از گروه دوم، ذبیح‌الله‌صفا، سیروس‌شمیسا و منصور رستگار فسایی بترتیب، در کتاب «تاریخ ادبیات ایران» (۱۳۷۰، ج۵: ۱۷۳۰-۱۷۳٦)، «انواع ادبی» (۱۳۷۳) و «انواع شعر فارسی» (۱۳۸۰)، مقالاتی درباره ساقی‌نامه نوشته‌اند. احترام رضایی نیز در کتاب «ساقی‌نامه در شعر فارسی» (۱۳۸۸) به بررسی مضامین ساقی‌نامه‌ها و ارتباط آنها با

خمریات عرب پرداخته‌است. شهرزاد شیدا در مقالهٔ «ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی» (۱۳۸۵-۱۳۸٦)، زرین‌چیان در مقالهٔ «تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناختی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی» (۱۳۵۵) و میرهاشمی در مقالهٔ «نکته‌ای چند درباره تحول شکلی و معنایی ساقی‌نامه‌ها (با تأکید بر تذکرهٔ میخانه) (۱۳۹۳)» بترتیب پیوند ساقی‌نامه با اشعار خمری عرب، انواع ساقی‌نامه‌ها و سرایندگان آنها و پیام عرفانی این گونه شعری را بررسی‌نموده‌اند.

بجز این، در دستهٔ پژوهش‌های مربوط به نقد ساقی‌نامه، به دو گروه دیگر باید توجه نمود: گروه اوّل مواردی است که ساقی‌نامه را در پیوند با اشعار خیام بررسی‌نموده‌اند. پارسا و آزاد مظهری با مقالهٔ «ساقی‌نامه نزدیک‌ترین نوع ادبی به رباعیات خیام» (۱۳۸۹) و کمالی با مقالهٔ «نگاهی به ساقی‌نامه، خمریات و دیتی‌رمب» (۱۳۹۳) در این حوزه قابل برشمردن‌اند. در گروه دوم ارتباط ساقی‌نامه و هم‌تباران آن با حماسه مورد توجه پژوهشگران بوده‌است. اسلامی‌ندوشن در کتاب «جام جهان‌بین» (۱۳۷٤)، قنبری در کتاب «خیام‌نامه» (۱۳۸٤)، جلالی‌پندری در مدخل «حملهٔ حیدری» (۱۳۸۹) و شهبازی در مقاله «تأثیر ساقی‌نامه بر آمیختگی زبان حماسی و غنایی در حملهٔ حیدری راجی کرمانی» (۱۳۹۸) به بررسی زبان حماسی در ساقی‌نامه و هم‌تباران آن و درآمیختگی زبان نوع ادبی حماسه و نوع ادبی دم غنیمت‌شمر از شعر خیام گرفته تا شاهنامه و حماسه‌های دینی پرداخته‌اند.

چنانکه پیداست علل شکل‌گیری ساقی‌نامه (و مغنی‌نامه)، قرارگرفتن آن در یک گروه خاص به عنوان نوع ادبی یا یک زیرمجموعه (گونه)، نوع تخیل ایجادکننده و پیوند گفتمان آن با مخاطب، جایگاه زبان و بیان این نوع شعر نقد نشده‌است. در این پژوهش کوشش‌می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ‌داده‌شود.

۱-۳- پرسش‌های پژوهشی

۱- آیا ساخت و بافت ساقی‌نامه آن را در یک نوع ادبی خاص قرارمی‌دهد؟

۲- جایگاه شاعر و مخاطب در ساقی‌نامه چگونه است؟

۳- زبان و بیان گفتمان ساقی‌نامه چه ساختاری دارد؟

٤- تخیل و منِ شاعر در ساقی‌نامه چگونه است؟

۲. بحث و بررسی

۲-۱- ساقی‌نامه، نوع یا گونه ادبی؟

نوع ادبی (Genre) به طبقه‌ای از متون اطلاق‌می‌شـــود که اوّلاً دارای تعریف تاریخی و فرهنگی بوده و متغیر باشـــند و دوم این که فرم بیرونی، درونمایه، وجه، کارکرد بیرونی، نســـبـت انواع بـا یکدیگر، مخاطب اوّلیّه، زمینهٔ گفتمانی و مصـــرف ژانر و ســـرانجام ویژگی‌های بلاغی، سبکی و بیانی از شاخصه‌های آن باشد (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹۵-۲۹٦). از این‌رو در شـناسـایی تعریف و بازتعریف انواع ادبی ابتدا شایسته‌است به توصـــیف دقیق ویژگی‌هـای آثـاری[۳] کـه ظرفیـت قرارگرفتن در یـک طبقه‌بندی دارند، توجه‌نمود. در مرحله‌دوم باید به بررسـی‌های بینامتنی توجه‌کرد که از رهگذر آن نسـبت آثار ادبی درون یک ژانر/ طبقه بررسی‌می‌شود و با معیار قراردادن شباهت‌های خانوادگی تعریفی نســـبی از یـک نوع ادبی بر مبنـای فهم و تفســـیر آثـار و مطالعات تاریخ ادبی ارائه‌نمود و در مرحلهٔسوم به فرامتن‌ها (متغیرهای برون‌متنی) توجه‌کرد و کارکرد بیرونی آنها را در هر دورهٔ خاص مشخص‌نمود.

متغیر بودن ژانرها در ادبیات با توجه به دگردیسـی پیوسـتهٔ آنها آشـکارمی‌شود. در ادبیات فارسی، نه تنها میان پدیدآمدن، دگردیسی و دگرگونی انواع ادبی با «فرامتن»[٤]های اطراف آنهـا از جهـت محتوایی و ســـاختاری می‌توان‌پیوند برقرارکرد، بلکه افزون برآن می‌توان بین یک قالب ادبی (Form) خاص و شـــرایط فرامتنی آنها نیز پیوند قائل شـــد.

برای‌نمونـه، میـان رواج فرم ادبی حماســه و اســطوره‌ها، کارنامک‌ها، ســفرنامه‌ها و عجایب‌نامه‌ها اشـتراکات فراوانی وجوددارد تا جایی‌که بخشـی از سفر قهرمانان حماسی از عجایب‌نامه‌ها و ســفرنامه‌ها متأثر اســت و یا ســرگذشــت این قهرمانان از روی سرگذشت خدایان اساطیری یا انسان‌های واقعی کارنامک‌ها بازسازی‌شده‌است.

از سوی‌دیگر، میان ساخت پدید آمدن ساقی‌نامه از دل شعر حماسی و تصویرآفرینی باســتان‌گرایانه و بیان مضــامینی همچون بی‌وفایی دنیا، دم‌غنیمت‌شــمری، باده‌نوشــی، درخواست از ساقی و مغنی برای دادن‌باده و نواختن‌ساز، با روساخت خمریات و اشعار خمری ارتباط تنگاتنگی وجوددارد. بنابراین، باید در جســتجوی چگونگی شــکل‌گیری این‌گونهٔ ادبی از میان حماسه‌ها و البته خمریات بود؛ ردیابی یک نوع ادبی از میان ژانرها و آنتی‌ژانرها.

با ذکر این مقدمه، درباره نوع (Genre) یا «گونه»بودن (Kind, Type) ســاقی‌نامه بهتر اســت ریشـهٔ شـعر سـاقی‌نامه‌ای را در اشعار پیش از اسلام جستجوکرد. به گزارش مورخین ایرانی عربی‌نویس پیش از اســلام، مضــمون ســرودهای قدیم ایرانی که برابر با «شـعر» عربی اسـت، رامش‌افزایی (تطریب) و بیان شـوق‌وشور (تشویش) بوده است. نه مدح در آنها دیده‌می‌شـود نه هجو و نه نز؛ نه در آنها سـخن از جنگ و حوادث در میان اسـت نه ذکر حسب‌ونسب و کارهای بزرگ و ستایش و نکوهش و نه توصیف اسب و اشــتر و وحوش بیابان و باد و باران و مراتع (ابوحاتم‌رازی به نقل از تفضــلی، ۱۳۷٦: ۳۱۳). با این وصـف، شـعر غنایی ایران قدیم، بی‌پرده و بی‌نقاب، دربارهٔ شـادی و شور بوده و عـاری از انـدوه و دل‌مردگی و نیز وصــف در قـالب شــراب یا هر چیز دیگر بوده‌است.

با این‌که در حوزهٔ ادب غنایی درباری (رسـمی) پیش از اسـلام، نگرش منفی به دنیا وجودنداشـته، شـواهدی از تأثیرپذیری اندیشـهٔ ایرانی از ادیان مسیحی، هندی، مانوی و تفکرات یونـانی، کـه مـایـه‌های نوعی عرفان در آن وجود دارد. در اندیشــهٔ ایران عهد

ساسانی مندرج در متون دینی و فلسفی دیده‌می‌شود که اندوه و شادی دنیا را شایستهٔ اعتنا نمی‌داند و «جهان را کاروانسرایی می‌داند که مردمان را بدان راهگذر افتد ... هر چند توانگری مطلوب است، فقر شرافتمندانه بر ثروتمندی غیر عادلانه برتری دارد». (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۳: ۱۱٤) تحت‌تأثیر این افکار، خوش‌بینی نخستینی که بنیان دین زرتشتی و محرک مردمان به کار و کوشش بوده، پژمرده و گسیخته‌شده که حاصل آن باورمندی به نوعی جبر و واکنش بیرونی آن میل به زهد و ترک بود[۵] (زینر به نقل از اسلامی‌ندوشن، ۱۳۹۳: ۱۱٦).

پس از اسلام، در شعر غنایی فارسی دو انگارهٔ موازی دیده‌می‌شود: در دستهٔ اوّل، نگرش‌های اغتنام‌فرصت وجود دارد که در اشعار رودکی (۲٤٤-۳۲۹ هـ. ق) و ابوشکور بلخی (۳۰۰ هـ. ق)، که از طبقه حکما بودند، دیده‌می‌شود؛ در دستهٔ‌دوم، اشعار در تصویرپردازی و مضمون‌سازی متأثر از شعر خمری عرب، به وصف شراب و لوازم آن و باده‌نوشی و آثار پس از نوشیدن روی‌آورده‌اند.

در نتیجهٔ نگرش دوم، شادی در گرو لذّت (عشق‌های زمینی و شادخواری) در ادبیات تغزلی و مدحی در قالب قصیده پدیدار شده‌است. این نوع شعر در دربار و شاعران وابسته‌به‌دربار رواج‌داشت. شواهد نگرش اوّل، از زبان شهیدبلخی و رودکی بدبینی به دنیا و باده‌نوشی به‌عنوان اکسیر فراموشی است:

اگر غم را چو آتش دود بودی — جهان تاریک بودی جاودانه
در این گیتی، سراسر گر بگردی — خردمندی نیابی شادمانه
(شهیدبلخی،۱۳۷٤: ۳٤)

شاد زی با سیاه چشمان شاد — که جهان نیست جز فسانه و باد
ز آمده، شادمان نباید بود — وز گذشته نکرد باید یاد
باد و ابر است این جهان، افسوس — باده پیش آر، هر چه بادا باد
(رودکی، ۱۳۷٦: ۷٤)

در سمت دیگر ادب فارسی، طبقهٔ روشنفکر غیر درباری (اغلب دهقانان و حکما)، واکنش‌های ذهنی فراخودآگاه جمعی ایرانی را در قالب حماسه حفظ‌نموده و آثار حماسی فراوانی به نظم و نثر خلق کردند که همگی تحت تأثیر خداینامه، کارنامک‌ها و متون پیش از اسلام و البته ادب شفاهی قرارداشت.

حماسه که بر پایه «خردورزی» و ستایش آن بنانهاده‌شده‌بود، در پی یک دورهٔ طولانی نبرد اقوام ایرانی با غیر ایرانیان، وجود انواع بحران‌های فرهنگی، اقتصادی، سیاسی شکل‌گرفت و سبب تغییر و تحول در حوزهٔ اندیشه ایرانی گردید. معلول این حوادث، ورود *دو فرایند مهم ناخودآگاه* جمع «اسطوره‌ای‌کردن افراد تاریخی» و «تاریخی‌کردن افراد اسطوره‌ای» به حوزهٔ اندیشهٔ ایرانی بود (ر.ک. عباسی، ۱۳۹٤: مقدمه).

سه دسته حماسه به دنبال این فشارها شکل‌گرفت که بترتیب پس از حمله اسکندر مقدونی (۳۲۸-۳۳۰ م)، حملهٔ اعراب مسلمان (٦۳۳-٦۵۱ م، ۱۲-۳۳ ه) و حملهٔ تدریجی اقوام ترک بویژه مغولان (۱۲۱۹-۱۲۵۸ م، ٦۱٦-٦۵٦ ه) ایجادشده‌بود. *حماسهٔ ملی، حماسهٔ تاریخی و حماسهٔ دینی*. بدیهی است که به‌دنبال تغییرات کارکردی در حماسهٔ ملی، دو گونهٔ اخیر پدیدآمد. کارکرد گروه اوّل که ایجاد حس ملیت‌گرایی و وطن‌دوستی است در گروه دوم به ستایش طولانی از یک شخصیت تاریخی تبدیل‌شد و در گروه سوم منقبت یک شخصیت دینی یا مذهبی محوریت اثر قرارگرفت.

از تلاقی دو نوع شعری که یکی مبتنی بر اصل «لذّت» بود و دیگری با «خرد» سازگاری‌داشت، نوعی در ادبیات فارسی شکل‌گرفت که گرچه به دنبال «لذّت» بود، امّا خودآگاه، خرد ورزیدن را در بهره‌بردن از این جهان می‌جست. به همین‌دلیل، در *روساخت* از ادب تغزلی خمری و در حوزهٔ *معنا*، به دنبال آموزش‌دادن فلسفه خاص خود یعنی اغتنام فرصت بود. در این مورد، دو عامل *دل‌زدگی و فرار از نازش به*

پیشینیان و نیز *واگویه‌های تغزلی و عاطفی به‌شدّت حس‌گرا*، راه را برای شکل‌گیری بیان متقابل[۶] (Counterstatement) گشود.

در این بیان، قالب و ساختار حماسه با نشانه‌های شعر خمری، گفتمان جدید فلسفی را در ادبیات ترسیم‌نمود که آغاز آن را می‌توان در حماسه حکیم طوس (۳۲۹-٤١٦ ه) و کمی پیش از آن، در حکمت ایران باستان یافت. این بستر بسیار خلاق بود و از یک گفتمان کوتاه در سطح حماسه و سپس رباعی[۷]، به سازه‌ای جداگانه کشیده‌شد که ابتدا، ضمن بیان شاعر آورده‌می‌شد و سپس، مستقل‌گردید؛ امّا در شکل اوّلیّه خود دوام‌نیاورد و با اندیشهٔ عرفان درآمیخت و زبان این اندیشه گردید. این سازهٔ جدید که از سوی شاعران، ساقی‌نامه نامیده‌شد، دارای ویژگی‌های زیر بود:

۱) قالب این نوع شعر در ابتدا مثنوی و بحر آن متقارب یا هزج بود؛ ۲) فراموش‌کردن اندوه و صفای درون، اعتراض و مفاخره، آزادی از چارچوب‌های پذیرفته‌شده اجتماعی کهن و نو، با درخواست شراب از ساقی، آرزوی شاعر بود که البته در حد انشا باقی‌می‌ماند؛ ۳) درج حکمت‌ها در بستر برشمردن ویژگی‌های شراب[۸] که در این نوع شعر، برای دفع غم و آگاهی‌یافتن بر هستی بود؛ ٤) دارای شیوهٔ بیان کمینه‌گرا بود؛ ۵) کارکرد شعر و گفتمان اجتماعی آن نیز شیوه‌ای اعتراضی داشت.

کهن‌ترین نمونهٔ باقی‌مانده از اشعار ساقی‌نامه‌ای بنابه‌نظر برخی از شعرشناسان و مورّخین ادبی، ساقی‌نامه فخرالدّین‌اسعد گرگانی (٤٤٦ هـ.ق) است (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۸-۷۹) و (گلچین‌معانی، ۱۳٤۰: مقدمه). برخی دیگر، حکیم نظامی‌گنجوی (٦۰۷ /٦۱۲ هـ . ق) در *اسکندرنامه* را اوّلین ساقی‌نامه‌سرای فارسی در شمار می‌آورند (وحید دستجردی به نقل از رضایی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). ساقی‌نامه در ادوار بعد، با پیش‌روی شاعرانی چون شاه‌شجاع (۷۸٦ هـ . ق) و حافظ‌شیرازی (۷۹۱ هـ . ق)، استقلال‌یافت و در روندی روبه‌رشد، در قرن دهم هـ به اوج خود رسید و تا دوران معاصر تداوم‌یافت.

براین‌اساس، نوع‌ها و ضد نوع‌ها[۹] به موازات یکدیگر حرکت‌می‌کنند و گاه در هم تنیده‌می‌شوند. از آنجا که حماسه‌ها، بویژه، حماسهٔ حکیم‌طوس، سرگذشت شاهان و پهلوانان و زیبارویانی است که از بزرگ‌ترین قدرت‌ها برخوردار بوده‌اند، با اینهمه، نه قدرت و نه نعمت، نه جوانی و نه زیبایی هیچ‌یک نتوانسته آنها را از نهیب روزگار، در امان‌نگاه‌دارد، بزرگ‌ترین آینهٔ عبرت قوم بوده و هستند.

بیان‌های ابتدایی ستایش‌گری باده و اغتنام‌فرصت از شاهنامه آغاز شد، تا جایی‌که پیش از خیام با بسامد بیشتر در شعر فردوسی دیده‌می‌شود. به‌عنوان‌نمونه، سرگذشت سه پهلوان–شاه یعنی ایرج، سیاوش و کیخسرو بسیار اهمیت‌دارند. بخشی از سخنانی که از زبان سیاوش در شاهنامه آمده چنین‌است:

بیا تا به شادی دهیم و خوریم　　چو گاهِ گذشتن بود، بگذریم
چه بندی دل اندر سرای سپنج؟　　چه نازی به گنج و چه نالی ز رنج؟
(فردوسی، ۱۳۷۹: ج۳،۱۵۲)

در این مورد، برخلاف هنجار ادب‌غنایی که از قالب قصیده و غزل و اوزانی نظیر هزج برای بیان لذّت (عشق شادی، تفریح و ...) و یا بدبینی نسبت به روزگار و گذشت آن بهره‌می‌برد (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۷۷–۸۵)، قالب مثنوی و بحر متقارب که برای بیان داستان در ادبیات فارسی رواج‌داشته‌است، به‌کارگرفته‌شد تا شعر مضمون‌محور ساقی‌نامه‌ای بیان‌گردد؛ بدین‌معنا که در حالی‌که قالب، مناسب بیان روایی بود، اندیشه مضمون‌مدار ماند.

بر این‌اساس تاریخچه سرایش اّلین شعر فردیت‌گرای فارسی که پیش از این عهد صفوی دانسته‌شده‌بود (عباسی و دیگران، ۱۳۹٤: ۷۱)، بهتر است در ساقی‌نامه‌های اوّلیّهٔ شعر فارسی جستجوشود. در این کنش و واکنش، انواع در ادبیات‌فارسی دو *نوع جانشین‌ساز (حماسه)* و نیز *ضد نوع (ساقی‌نامه)* خلق‌نموده‌اند.

به‌بیان دیگر، اگرچه دیدگاه‌های دم‌غنیمت شمر در ادب غنایی فارسی پیش از ظهور حماسه نیز دیده‌می‌شود، این دیدگاه‌ها وابسته به باستان‌گرایی نیست. گفتمان ضد نوعی حماسه که منجر به آفرینش ساقی‌نامه شده از خودِ حماسه‌ها آغاز گردیده و بجز *شاهنامه*، در *اسکندرنامهٔ نظامی* و *ویس‌و رامین فخرالدّین‌اسعد گرگانی* دیده‌می‌شود که بن حماسی–عاشقانه دارند. قالب مثنوی و بحر متقارب ساقی‌نامه و تصویرآفرینی باستان‌گرایانه با نام شاهان و بزرگان پیشین، یادگار همین تأثیر است.

بدین‌ترتیب، اندیشهٔ اغتنام‌فرصت که در ابتدا به‌صورت کیفیت ادبی[۱۰] (Literary Quality) در اشعار شاعرانی نظیر رودکی و ابوشکور بلخی دیده‌می‌شد و از مجرای اندیشه‌های پیش از اسلام به شاهنامه نیز راه‌یافته‌بود، بتدریج راه استقلال را پیمود و با گفتمانی متفاوت، در قرن هشتم هجری با آفریده‌شدن ساقی‌نامه‌های شاه شجاع و حافظ نوعی جداگانه شد. البته، با ظهور بحران‌های جدید فکری و فرهنگی، در ادوار بعد، شکلی جداگانه از ساقی‌نامه خلق‌شد که با انواع اوّلیّه از نظر ساختار و معنا و گفتمان فاصله‌داشت. این‌گونه، موضوع پژوهش حاضر نیست.

۲-۲- مضمون (شراب و ساقی)

مهم‌ترین مضامین به‌کار رفته در شعر ساقی‌نامه‌ای «شراب» و «ساقی» است. شراب در ارتباط با خون، به‌سبب رنگ قرمز و نیز ویژگی‌اش به‌عنوان عصارهٔ یک گیاه، چالش‌برانگیزترین نوشاک انسانی در طول تاریخ بوده‌است. کاربرد این نوشیدنی که خاستگاه دینی و آیینی داشته، گاه در شادترین و دورترین لذایذ مادی انسانی محوریت داشته و گاه در معرفت‌شناسی و عرفان، رمز دستاورد معنوی و فرابشری بوده‌است.

پس از حذف قربانی‌های آیینی در ادیان، این عصاره جانشین «خون قربانی» گردید. شراب در یونان «همان خون دیونوسیوس (خدای‌شراب) و رمز جاودانگی، در چین پس از آمیخته‌شدن با خون نماد عمر طولانی، در آیین دائو، وسیلهٔ آماده‌سازی برای ورود به

مناسک و آیین‌های خاص دینی[۱۱]، در مسیحیت نماد خون مسیح، در میان عبرانیان نماد قربانی سوختنی، در هند رمز جاودانگی، در تورات نماد شادی و خوشدلی و برکت خدا بر آدمیان، در عرفان نماد معرفت و عشق الهی است. در اسلام شراب رمز لذّت‌جویی کفرآمیز بوده» (ژان شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ج٤، ٤۷-۵۱) و منع‌شده‌است.

پس از ورود این نماد در آیین‌ها و آداب و رسوم کهن، از همان مجرا به ادبیات نیز راه‌یافت. ارتباط دین و ادبیات بر این پیوند افزود تا جایی‌که گونهٔ خاصی از شعر در شرح ماجراجویی‌های خدای شراب و لذّت سروده‌شد که در یونانی «دیتی‌رمب» خوانده‌می‌شد (Cuddon, 1984: 231).

در ادبیات عرب نیز گونه‌ای از شعر رواج‌یافت که مطلع آن توصیف شراب و تفاخر به آن بود. بستر شکل‌گیری این نوع شعر دربار و مجالس اشرافی بود. این نوع اشعار، «خمریات» نامیده‌می‌شدند. در ادبیات فارسی، منوچهری‌دامغانی (۵۳۲ هـ.ق) و فرخی‌سیستانی(٤۲۹ هـ. ق) متأثر از شعر عرب، در این وادی داد سخن در داده‌اند. در ادوار بعد شراب و مضامین وابسته‌به‌آن همچون «ساقی» و «مطرب» و «جام» و موارد دیگر سمبول و رمز جاودانگی و عشق مادی و عشق معنوی (عرفانی) قرارگرفتند. یکی از انواع ادبی که در روساخت و کاربرد نشانه‌ها متأثر از شعر خمری شد، ساقی‌نامه بود.

«ساقی» به‌خودی خود، در این نوع شعر اهمیت ندارد، بلکه به آن سبب که دارندهٔ شراب و بخشندهٔ آن به شاعر جهت رفع اندوه است، مهم است. یکی از تفاوت‌های جدّی کارکردی نقش ساقی در شعر تغزلی (غزل و قصیده) با ساقی‌نامه همین است. در نوع اخیر، ساقی گاه چنان اهمیت‌می‌یابد که یا خودِ معشوق است و یا اکسیری به عاشق می‌بخشد که در جهت فراموشی اندوه هجران معشوق یا مست‌نمودن عاشق به یاد معشوق مؤثر است.

بیا ساقی از شادی نوش و ناز یکی شربت آمیز عاشق نواز

(فخرالزمانی، ۱۳٤۰: ۲۰)

در ساقی‌نامه‌های اوّلیّه چون معشوقی در میان نیست، ساقی چنین نقشی ندارد. در همین آثار نشانه‌ها (ساقی، شراب) در آفرینش تصاویر مرکب (تشبیه) حسی‌به‌حسی و حسی‌به‌عقلی یا عقلی‌به‌حسی مؤثرند. در این تصویرسازی، شراب محوریت دارد که تشخّص‌می‌یابد و می‌تواند به کی‌خسرو و جم پیام بفرستد یا قارون و دیگر بزرگان را به حسادت وادارد. این تصاویر مبتنی بر وجه شباهت (استعاره و تشبیه) است. در این مورد رویگردانی شاعران از تصویرسازی عینی مبتنی بر تشبیه و استعاره (تجربی) به تصویرسازی ذهنی بر اساس وصف‌سازی تفضیلی وابسته به تشبیه ذهنی نیز درخور توجه‌است. گریز از تصاویر عینی در عرصه ساقی‌نامه از عصر حافظ آغاز شده و اندک‌اندک، استعاره جای آن را گرفته‌است. در عرصهٔ استعاره نیز استعاره‌های ذهنی و بیان‌های پارادوکسی و حس‌آمیزی این میدان را پر کرده‌است.

یک طرف تشبیه یا استعاره مادّی و طرف دیگر آن انتزاعی یا هر دو سمت انتزاعی است. عنصر رنگ موجود در این تصاویر قرمز، زرد و سیاه است. جام همواره آتشی در درون خود دارد که نقاب مدح و ریا را از بین‌می‌برد؛ در وجود شاعر گرمی و نور ایجادمی‌کند؛ از نور خورشید مایه‌می‌گیرد؛ جام جهان‌بین است و خون رنگین رز که چون آتشی که در خز زنند درون شاعر را می‌سوزاند؛ چون چراغ مغان همواره روشن است؛ چون جام فریدون زرین است و گرمای آن خواب را از بین‌می‌برد؛ بکری پوشیده‌روی است که عطش رسیدن به شوی دارد، آتش‌سرشت است (نظامی‌گنجوی، ۱۳۷۰: ۳۳۳)؛ عمر دراز می‌بخشد و سرگشا است؛ بینایی را به چشم باز می‌گرداند، اندیشه‌سوز است و آتش زرتشتی و ملائک آن را سرشته‌اند (حافظ شیرازی به نقل از گلچین معانی، ۱۳٦۸: ۹٦).

بیان شاعر در وصف می یا موسیقی به بیان رجزخوانی پهلوانان حماسه می‌ماند که می و نوای سازی از ساقی و مغنی طلب‌می‌کند که مثل و مانند نداشته‌باشد. در اینجا، نبرد تن‌به‌تن دو پهلوان جای خود را به کشمکش ذهنی شاعر و سنت رایج جامعه و

اعتراض می‌دهـد. این محور بر انشـــا می‌چرخـد؛ بـه‌همین دلیـل، پیروزی از میدان آن بیرون‌نمی‌آید. یگانه پهلوان آن نیز خود شاعر است.

رجزخوانی در سـاقی‌نامه به تک‌بیت‌ها یا دوبیت‌های پیوسـته دنبال‌می‌شود و در آن، شـــاعر گونـه‌ای از می را می‌طلبـد کـه پیش ازآن، در هیچ جـامی، برای هیچ‌کســـی ریخته‌نشده‌باشد یا سرودی را می‌خواهد که پیش‌از این برای کسی نواخته‌نشده‌باشد.

اجزا و نشـــانه‌های این تصـــویرپردازی از ادب داســـتانی کهن ملی یا دینی و حتی فولکلوریک[۱۲] وام‌گرفته‌شده‌است. در حالی‌که مشبه ساقی (و مغنی) و شراب (و نوا)، منِ شـاعر است، نام اشخاصی همچون جمشید، کاووس، ضحاک، کیخسرو، ایرج، منوچهر، پیران، افراسـیاب، زردشـت، قارون، سـکندر، عیسـی، شـداد، فرعون و نشانه‌های مکانی مانند بهشـت، دوزخ، باغ، چین و ختن و زنگ و روم و پدیده‌های طبیعت نظیر سـیل و طوفان و زلزله و عناصـر چهارگانه، خورشـید و ماه و سـتارگان و برخی از نشـانه‌های موهوم مانند غول و دیو و پری در گروه مشبه‌به جای‌دارند.

شـعر فارسـی بسـیار کوشـیده تا در دوره ۱۵۰۰ ساله خود، اندیشه ایرانی را در دو قالب خردورزی یا اشـــراق با دو کنش‌گر بزرگ «روزگار» و «شـــراب» در قالب بیانی نمادین معرفی‌نماید تا هر مخاطب به فراخور نیاز خود برداشـــت معنایی نماید. «من» و «سـاقی» (مغنی) و «شـراب» (موسـیقی) و «روزگار» در شعر فارسی به‌ترتیب «خودآگاه شـاعر» (Ego)[۱۳]، «ناخودآگاه پر جوش‌وخروش و تسلیم‌ناپذیر شاعر (فرامن)» (Super Ego)، «ابزار دور شدن و عدم وابستگی به دیگری» و سرانجام «وجود غیر یا دیگری که سر سازش با انسان ندارد» بوده‌است.

این خودآگاه شاعر است که در وادی آزمایش‌های بزرگ روزگار، با ابزار شراب در پی جسـتجوی فرامن (معشـوق) خود است. معشوق آرمانی که زیبایی‌هایش عقل از سر شـــاعر ربوده و تا هزار ســـال پس از ظهور شـــعر غنایی رخ‌نمی‌نماید، همین ناخودآگاه شـاعر اسـت که در پیکرهٔ آنیما (Anima) در غزل و قصیده جلوه‌گر است. به‌همین‌دلیل

او را در فراسو و غیر از جهان خاکی باید جست. این فلسفه اشراقی ایرانی است که به رغم چالش‌های عظیم فکری و فرهنگی در هزارتوی ادب غنایی جلوه‌گر است.

اگر سوژهٔ غزل، «فرامن» شاعر است، سوژهٔ ساقی‌نامه، «من» است. همین امر حافظ را وامی‌دارد که «من» (خودآگاه) و «ساقی» (ناخودآگاه) را باهم همراه‌سازد که لشکر «غم» (روزگار) را نابود سازد. در این‌مورد آنچه خیام بی‌باکانه به‌عنوان شعر رسمی و اجتماعی خود سروده، ساقی‌نامه‌سرایان اوّلیّه آن را به‌عنوان شعر شخصی و فردی و غیر رسمی خود سروده‌اند و در نتیجه، با دو گونه عصیانگری سانسور شده و عصیانگری فاش روبروهستیم: دستهٔ اوّل، به شاعران ساقی‌نامه‌سرا بازمی‌گردد و دستهٔ دوم، خاصّ خیام است.

جدول ۱- نمادها در ساقی‌نامه و هم تباران‌ادبی

ویژگی‌ها	قصیده/ شعر خمری	غزل	رباعیات خیام	ساقی‌نامه
من شاعر	من واقعی	من شاعر	خود (self) شاعر	من غنایی (قهرمان)
ساقی/ مغنی	معشوق زمینی	معشوق آرمانی (آنیما)	ساقی واقعی	خود (self) شاعر
شراب	واقعی	ناخودآگاه شاعر	واقعی	ناخودآگاه شاعر
معشوق	زن/ مرد واقعی	معشوق آرمانی	وقت	معشوق ندارد
روزگار	ناملایمات	ناملایمات	هستی و زمان ـ مکان	وجود غیر[۱۴]
جهان‌بینی	اصالت حس	آرمانگرایی	اصالت اندیشه	آرمان‌گرایی
بیان	اغلب خبری	اغلب انشایی	خبری	انشایی
پایه اندیشه	لذّت	اشراقی	تردید و شک	گریز از تکرار
ریشه	درباری	روشنفکری قدسی	روشنفکری غیر قدسی	روشنفکری غیر قدسی

۲-۳- شیوه بیان هنری

شیوه بیان در ساقی‌نامه ایجازگویی در محور افقی و اطناب یا تکرار در محور عمودی خیال است. در بیان موجز، به دلیل کوتاهی بیش از حد که برآمده از نیازی اجتماعی است، هیچ مجالی برای پرداختن به «خیال» وجود ندارد، مگر طنز، اسلوب‌معادله و تمثیل از ابزار بیان این الگوی ادبی در ساقی‌نامه است. این جنبش «پاسخی است به نیاز جامعه‌ای که رفته‌رفته، از غموض هنری به‌تنگ‌آمده‌است و تجربه‌های هنری صادق و سرراست و غیرتقلبی را می‌خواهد که نمادگرایی، پیام محوری و خودنمایی کمتری در آن بیاید» (صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۳٦).

در ساقی‌نامه، بیان موجز از دل‌خستگی ناشی از پرگویی روایی حماسه و وصف‌های طولانی لذت مادّی در مقدّمه قصیده زاییده‌شده‌است؛ چنانکه با وجود دارا بودن قالب مثنوی که خاص روایت است، در بیان ساقی‌نامه اندیشهٔ شاعر در یک یا دو بیت تمام‌می‌شود. این ابیات در سیر عمودی شعر ارتباط معنایی ندارند و حذف هر کدام (تک‌بیت یا دو بیت) خللی به پیام شعر واردنمی‌کند.

در ادبیات روایی، شاعر خسته از بیان حوادث پشت‌سرهم و نه به‌علّت‌هم، اندکی به‌خود می‌آید و اغتنام‌فرصت را کار می‌بندد. شخصیت‌های پی‌درپی روایت حماسی و نقش‌های فراوان آنان، جای خود را به «من شاعر» و طلب او از ساقی و مغنی می‌دهد. از طرف دیگر، در این تصاویر، جایی برای صنعت‌پردازی بیان خمری و وصف ساقی و می و انواع جام نیست. می چون صافی است و وجود فرد را صفامی‌بخشد و از ریا و دو رنگی فاصله‌گرفته‌است، درخور ستایش است. صفای فرد در برابر شاهان پیشین سنجیده‌می‌شود که دیگر حضور ندارند.

ایجازگویی در شعر صوفیه و اشعار فلسفی خیام نیز دیده‌می‌شود و با عبور از صافی اندیشه حافظ به‌عنوان یکی از پیشگامان سبک اصفهانی (و هندی) به تک‌بیتی‌های اسلوب‌معادله‌ای رسید. برخی علّت کاربرد قالب کوتاه توسط شاعران را در ثبت اندیشه

و لحظات کوتاه و زودگذر شاعرانه جستجو کرده‌اند (شمیسا،۱۳۷۳: ٦٧)، امّا پیوند اشعاری که متأثر از ناخودآگاه فردی شاعران (رباعیات خیام، دوبیتی و رباعی صوفیه، اشعار سبک هندی) است با قالب کوتاه شعری، ریشه در فرهنگ دینی ـــ تعلیمی ایرانی نیز دارد.

مضمون ساقی‌نامه با تنوع تباری فراوان در توصیفات خمری قصیده، رباعیات خیام‌نیشابوری، تغزل قصاید، غزلیات و رباعیات عرفانی و عاشقانه و ساقی‌نامه‌های مستقل تکرار شده‌است. آنچه در زبان و بیان این نوع اشعار حفظ‌شده، کوتاه‌سخن‌گفتن است. برای شاعری که می‌خواهد مضامین فلسفی را در قالب مثنوی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، رباعی یا هر قالب دیگر بیان‌نماید، تفاوتی‌نمی‌کند قالب چیست. اندیشه وی در هرحال در دو یا چهار مصرع تکرارمی‌شود:

بیا ساقی آن جام آیینه‌فام　　به من ده که بر دست به، جای جام
چو زان جام کیخسرو آیین شوم　　بدان جام روشن، جهان‌بین شوم
(نظامی، ۱۳۷۰: ۳۳۵)

نیروی خلّاقه درونمایه این نوع اشعار، صورت اثر را در قالب دو بیت‌های به‌هم‌پیوسته یا تک‌بیت‌های متوالی ساخته‌وپرداخته‌می‌کند که از تجربهٔ زندگی کاملاً شخصی شاعر سر بر می‌آورد؛ چنان‌که گویی با رشد اندامی پرورانده‌شده‌است. از این جهت، یکی از راست‌نماترین «Verisimilitude» و بی‌پرده‌ترین شعر حوزه ادب رسمی غنایی فارسی، ساقی‌نامه است. در این دوبیت‌ها یا تک‌بیت‌ها که شاعر به‌صورت کاملاً موجز، نظر خود را در باب «هستی» و «خویش» طرح‌می‌کند، گونه‌ای ایجازگویی کهن در کار است.

از دیگر مشخصات بیان ساقی‌نامه استفاده از ساختار «انشایی» با وجوه امری (در معنای آرزو، دعا، استرحام، تهدید، ارشاد، تخییر، بیان عجز شنونده، تعجب و ریشخند) ندا، تمنّی و ترجّی، نفی و استفهام به‌جای ساختار «خبری» است. این نکته بسیار مهم

است و فصل ممیّز ساقی‌نامه از گونه‌های تباری خود -به‌ویژه شعر خیام- نیز هست. همین‌امر سبب تحمّل‌پذیر شدن آن گردیده‌است؛ زیرا اگر ساختار خبری داشت، شاعر آن همچون خیام، «دهری» خوانده‌می‌شد و مورد اعتراض قرارمی‌گرفت.

ویژگی دیگر ساقی‌نامه، «بیان متقابل» است. انتقاد نیازمند بیان متقابل و اعتراض به وضع موجود است. از آنجا که احساس انسان «تکرار» را دوست‌دارد و عقل از تکرار رویگردان است، شاعر ساقی‌نامه‌سرا برخلاف هنجار شعر حماسی و غنایی (قصیده) - که وابستگی به دربار و بزرگان (به‌عنوان روند اندیشه غالب جامعه) را در هاله‌ای از تقدس بازتاب‌می‌دهند- اشخاص و نشانه‌های کهن دینی و غیر دینی (ممدوحان و شاهان) را در تقابل با سطح خود قرارمی‌دهد تا بدان‌جایگاه که خود را هم‌سطح یا فراتر از آنها می‌پندارد. به‌این‌ترتیب ساقی‌نامه یک «حماسه فردی» است و آخرین بخش حماسه‌ها (بزم)، پس از پیروزی را تداعی‌می‌کند برای تک‌تک افرادی که پیش از این حس کهتری نسبت به شاه داشتند و اکنون حس برابری با او یا فراتر رفتن از او را دارند.

در حوزهٔ مضامین نیز، تقابل مرگ و زندگی، لحظه در برابر روزگار، خوشی و ناخوشی، آزادی در برابر اسارت، عدالت و ظلم، خود شاعر و بزرگان، آزادگی در برابر هنجارهای پذیرفته شده در جامعه و ... از ویژگی‌های ماهوی ساقی‌نامه است.

از دیگر ویژگی‌های بیان در ساقی‌نامه، وابستگی آن به «من» شاعر است که ربطی به زمان و مکان ندارد و گونه‌ای حدیث نفس (Interior Monologue) شاعر وگفت‌وگوی او با خویشتن است؛ همین اندک بخش روایتگری ناخودآگاه، قالب مثنوی را مناسب آن ساخته‌است. با این‌حال، عریانی، برهنگی و پرده‌دری من شاعر وابسته به قالب، بحر، زمان و مکان قرار نگرفته‌است. در این خودگویه و دیالوگ یک‌طرفه، همه‌چیز در حد انشاء مانده و روایت دو بیت‌دو بیت یا تک‌بیتی ادامه‌پیدا می‌کند. ابیات گرچه در طول شعر، با یکدیگر ارتباط پیدامی‌کنند امّا به صورت مستقل نیز معنا دارند.

آنچه شاعر غزل‌سرا با نقاب و دو پهلو گویی درباره می و مستی و ساقی می‌گوید، شاعر ساقی‌نامه‌گوی در قاب واقعیت بازتاب‌می‌دهد.

۲-٤- فردیت در اندیشه شاعران ساقی‌نامه‌سرا

بـه‌طورکلی، در ادبیـات ایران، همچون ادبیات هند و یونان، پس از تغییرات ژرف در اثر اسـتیلای اقوام بیگانه، ادبیات از صـورت یا وجه حماسی و برون‌گرا به وجه درون‌گرا و رمانتیک دگرگون‌شـد و دسـت‌مایه خلق‌های‌ادبی گردید. این اتفاق پیش از حوزه ادب رسمی در بستر ادب‌عامه رخ‌داده‌بود.

در میدان کشمکش، اشعار اجتماعی (که مبتنی بر روح‌جمع یا ناخودآگاه‌جمع بود)، جای خود را به شـعر شـخصی داد. یکی از این زورآزمایی‌ها، شکل‌گیری نوعی از شعر بود که با وجود داشتن قالب و وجه حماسی مفهومی شخصی را انتقال‌می‌داد.

سـاقی‌نامه از ابتدای شکل‌گیری، نوعی شعر در بحر متقارب و لحن و وجه حماسی بود که مضـامین فلسفی مبتنی بر دم‌غنیمت‌شمری را انتقال‌می‌داد؛ امّا نگرش‌های متفاوت شـکل‌گرفته در جامعه عصـر صـفوی پیام و مضـمون این نوع شـعر را از نوع «فردی واقع‌گرا» به نوع «عرفانی نمادگرا و تمثیلی» دگرگون‌کرد. خفقان و فشـار شـدید اندیشه ایـدئولوژیـک مجـالی برای انتقاد اجتماعی و فردی باقی‌نگذاشـت تا شـاعران بتوانند سـاقی‌نامه را با اصـالت اوّلیّه خود بسـرایند. بنابراین همچون تغزل قصیده که ابتدا عشق زمینی را بیان می‌کرد و سپس مستقل (غزل) شد و در دوران بعد با عرفان (غزل عرفانی) پیوند خورد، ساقی‌نامه نیز راه عرفان و انزوا را در پیش‌گرفت.

بـه‌این‌ترتیـب، ملاحظـه می‌شـود کـه تغییر و تحول انواع ادبی متأثر از تغییرات و تحولات اجتماعی و نیز ظهور شـاعران و ادیبان بزرگ هر دوره اسـت. امّا سـیر تحول اندیشـه ناخودآگاه بشر هم در آن مؤثر بوده‌است: اگر بپذیریم ریشه تراژدی در قربانی و آیین‌های وابسـته به آن اسـت، اشـعار مبتنی بر لذّت نیز ریشـه در ایّام خوشـی و شادی

بی‌حدومرز انسان و البته آگاهانه وی دارند و اشعار اغتنام‌فرصت بر اساس بینش فلسفی آفریده‌می‌شوند. بنابراین ساقی‌نامه یک تراژدی است که مایهٔ آن تنهایی انسان است؛ یأس فلسفی و بویژه اجتماعی در شرایطی که اجتماع شاعر در حالت دوزخی است؛ بیگانگان نابخرد بر مسند تکیه‌زده‌اند و بی‌مایه‌ترین افراد ملازم ایشان هستند و در ستایش و مدح آنها می‌سرایند.

حاصل این حوادث اجتماعی حرکت اندیشه شاعران ایرانی از بازنمایی هنری (محاکات) برتر به محاکات فروتر بود. در محاکات برتر، مضمون شعر، نگاه معطوف‌به‌مرکز (Centripetal) است و مورد خطاب چه معشوق، چه دوست و چه مقام کبریایی باشد، چیزی را در خود دارد که گویی درباریان به پادشاه نگاه‌می‌کنند یا مجلسیان دربار به خطیب چشم‌دوخته‌اند یا تماشاگران به بازیگر خیره‌شده‌اند (فرای، ۱۳۷۷: ۷۷–۷۸). چون شاعر وجه محاکات برتر، درباری و مشاور و موعظه‌گر و سخنران عمومی یا استاد بلاغت بی‌بدیلی است و دوران وجه محاکات برتر دورانی است که تئاتر مستقر حرمت خود را بازمی‌یابد و واسطهٔ اصلی انواع ادبی روایت‌مدار نظیر حماسه می‌شود. (همانجا) شاعر گریزان از مرکز (دربار و اندیشه قدسی) در حاشیه به بیان اندیشه انتقادی خود پرداخت. به‌همین‌دلیل شعر او فردیت یافت و نتیجه سنخی آن هم ظهور نوعی رمانتیسم بود که بر مدار تکوین مضمونی قرارداشت و تقابل ذهن و عین، حالت ذهنی و اوضاع و احوال بیرونی، داده‌های فردی و اجتماعی یا حسی، ویژه آن گردید. در این دوره شاعر مضمون‌گرا (من شاعر یا قهرمان غنایی)، جانشین قهرمان روایت (حماسه) شد. به‌همین‌دلیل است که در ساقی‌نامه‌ها بیان اندیشه مهم است نه تصویرگری می و معشوق.

در این مورد، ساقی‌نامه دارای سه بخش خطاب‌گر، خطاب‌گیر و متن است. خطاب‌گر آن، قهرمان غنایی است. مقصود از قهرمان لیریک و دیگر برابرهای آن، در مکتب صورتگرایان روس، آن بخش از وجود شاعر است که روی در خواننده دارد. آن

بخشی که ما آن را شخصیت شاعرانه (Poetical personality) یا خویشتن غنایی (lyric self) می‌خوانیم. این صورت است که پشت همه‌چیز می‌ایستد و پشت هر چیزی که شاعر انجام‌می‌دهد و در تمام آفریده‌های او حضور دارد. در این لحظه‌ها من شاعرانه توانایی آن را ندارد تا خویشتن‌خویش را باز شناسد، به‌ناچار باید از امر بیرونی (External object) سود جوید، امر بیرونی که در هماهنگی با او و رویارویی با او ایستاده‌است.

شاعر ساقی‌نامه‌سرا بر این زمین غریبی تنهاست که حس‌می‌کند با ابزاری خاص باید از جهانی که آن را بیگانه می‌پندارد، بگریزد. وی در جایگاه دیگری با عدول از خویشتنداری نسبت به می و شراب (منع‌شده‌های رسمی جامعه)، دیگری می‌شود متفاوت از شاعران زمانه. همین دیگری‌شدن، آغاز گفت‌وگو است و شکل‌گیری نظام گفتمانی که در آن از عمق وجود شاعر پیام اعتراض فوران‌می‌کند. او با تفاوت‌های اندیشه‌اش، نیرویی و تهدیدی یا فرصتی برای فرد یا گروه متقابل فراهم‌ساخته‌است. هر آن‌چه شاعر ساقی‌نامه‌سرا با اعتراض به اندیشه‌های موجود در باب خود و هستی در قالب نشانه‌های اپیکوری طرح‌می‌کند، در بیان طرف مقابل عکس آن است.

پیش‌فرض کنش ارتباطی شاعر با جامعه وجود «خود او» و «دیگری یا غیر او» است. این پیش‌فرض ابتدا بر مدار تبری‌جستن از زندگی شاهان می‌گردد که زمانی قدرت مایشاء بوده‌اند و اکنون، همچون دیگران، در چرخش روزگار، نیست‌شده‌اند. شاعری که به دنبال اغتنام‌فرصت و لذّت‌جویی‌است و تمایز اندیشه خود را از شاعران داستان‌سرا طرح‌می‌کند از ذهنیت قدسی و اسطوره‌ای حماسه گذر کرده و اوّلین بارقه‌های فردیت‌گرایی را به شعر فارسی وارد کرده است.

این تمایز در اندیشه خیام مستقل شکل‌گرفته و وابسته به دل‌زدگی از حماسه یا لذّت‌جویی تکراری نیست؛ بلکه از دل نگاه فلسفی او به ماهیت هستی و انسان ایجادشده‌است و در قالب بیان خبری، ارائه‌می‌شود، در حالی‌که در ساقی‌نامه‌های اوّلیّه

از دل نگاه به سرگذشت نوع انسان و قدرتمندترین آنها یعنی شاهان و بزرگان پیشین جوشیده‌است.

تفاوت اصلی این شاعران با ساقی‌نامه‌سرایان دوره دوم (تمثیلی-عرفانی قرن دهم به‌بعد)، «مرکزگریزی» آنهاست؛ آنها بی‌آنکه بخواهند خود در مرکز باشند، نقش اجتماعی خویش را در حاشیه ایفامی‌کنند. طبیعی است که حاشیه‌ای‌بودن اعتراف و اندوه و گاه طنز این گروه در نظام‌های حاکم سبب‌می‌شود آنها از گروه‌های دیگر متفاوت‌باشند. ساقی‌نامه‌سرایان به هیچ مرکزیتی تعلق ندارند؛ نه در این جهان و نه در جهان دیگری که اندیشه قدسی آن را تعریف‌می‌کند.

ساقی‌نامه در سیر رشد و رواج خود، پیش از رسیدن به عهد صفوی و جدانمودن راه خود از مدل‌های ابتدایی، ابتدا به یک «کیفیت ادبی» تبدیل‌شده که اوج آن در شعر حافظ قابل بررسی‌است. بن- اندیشه‌های ساقی‌نامه در شعر حافظ درونی شده‌است با همان ساختار و معنا؛ در حالی‌که غزل او را می‌خوانیم میل به پشت‌پا زدن به دنیا و بی‌وفایی آن، باده‌نوشی و شادخواری، اندیشه ایران باستان، دم‌غنیمت‌شمری و مانند آن، دنبال‌می‌شود. در کمتر غزلی از حافظ نشانه‌ای از این موارد به‌چشم‌نمی‌خورد. با این‌که در این اشعار، برخی از فرازهای اندیشهٔ عرفانی نیز دنبال‌می‌شود، هیچ‌گاه از اندیشه فلسفی پیشین، جدایی ندارند. با این همه، حافظ باز هم زبان نمادین غزل را رهاکرده و ساقی‌نامه‌ای مستقل سروده که در آن از نمادپردازی و تصنع در باب جلوه‌های نمادین شراب عبور کرده‌است.

تبدیل‌شدن یک نوع ادبی به یک کیفیت ادبی یا بالعکس، جهانی و وابسته به ساختار اندیشه انسان است نه زمان خاص یا مکان خاص. رویگردانی طبقه متوسط و نیمه‌روشنفکر شهری از طبقه اشراف به‌علل مختلف و پیمان‌بستن این طبقه با هم در اعتراض به طبقه مرفه، مهم‌ترین عامل شکل‌گیری اشعار دم‌غنیمت‌شمرانه است (بنگرید به مسعودی، ۱۳۹۵: ۳۹۱). نتیجهٔ دل‌زدگی که از اوضاع و احوال زمانه و اهل آن،

ناپایداری دنیا و تکرار مهم‌ترین ویژگی ساقی‌نامه است، این نوع شعر به مخاطب امکان‌می‌دهد که در فشار روانی فرد (من شاعر) شرکت‌نماید و در لذّت او نیز سهیم‌باشد.

ساقی‌نامه در واقع رجزخوانی شاعر خسته و بدبین و منتقد است که با بدگویی از روزگار آغازمی‌شود. در این روند شاعر یا «خودشاه‌پندار» می‌شود و به مفاخره روی‌می‌آورد و یا اینکه «لذّت‌جویی» را طریق کار خود قرارمی‌دهد.

لحن ساقی‌نامه‌ها مانند آهنگ سازهای موسیقی ایرانی کاملاً غمگین است. آنها همچون موسیقی شخصی هستند و نوستالژی پیش از اسلام را یادآوری‌می‌کنند. دستگاه موسیقی ساقی‌نامه ضربی (ضرب سنگین) در ماهور هستند (به نقل از دهخدا و معین، ذیل ساقی‌نامه).

با وجود تداوم بحران‌های اجتماعی و شرایط نابرابر برای رشد این گونهٔ ادبی که نیروی حیاتی‌اش انتقاد بود، جولانگاهی وجود نداشت. در ساقی‌نامه که عاطفه شاعر و احساسات او بر حسب مقتضیات شخصی و شرایط بیرونی و محیطی و بیرونی او از محدوده زمان‌ومکان فراتر رفته و با لحن انتقادی جایگاه فلسفی وجود خود در هستی را به‌چالش‌می‌کشید، در ادوار بعد، به‌سبب وجود ساختار طبقاتی جامعه و نظام حکومتی استبدادی و ایدئولوژیک مانع رشد و تداوم آن در شکل اوّلیّهٔ خود گردید و اشکال متفاوتی را آفرید.

ساقی‌نامه‌ها به لحاظ تاریخی سه دسته‌اند:

دستهٔ اوّل همان نمونه‌های اوّلیّه یا بنیادی هستند که اغلب یا غیرمستقل و در میانهٔ داستان‌ها سروده‌شده‌اند و یا ساقی‌نامه مستقل نظیر ساقی‌نامه شاه‌شجاع و حافظ هستند که کاملاً فردی هستند و بیان آنها حاکی از واقعیت و تجربهٔ زیستی یا اصالت احساس شاعران دارد. این نوع ساقی‌نامه‌ها ضد نوع حماسه محسوب‌می‌شوند؛

دستهٔ دوّم ساقی‌نامه‌های مستقلی هستند که اغلب، پس از عهد صفویه، سروده‌شده‌اند و از هنجارهای ساقی‌نامه، عدول‌کرده‌اند و با مباحث عرفانی درآمیخته‌اند. در این نمونه‌ها شراب بندرت، واقعی و اغلب نمادین است. بنابراین *ساقی‌نامه تمثیلی* است نه واقعی و بنوعی، ادامه شعر عرفانی فارسی است. این «گونه» در جای دیگر مورد بررسی‌قرارگرفته‌است.

گروه سوّم ساقی‌نامه‌های معاصراند که در آنها، فریاد شاعر از عدالت و بی‌عدالتی است و تصاویر به‌کاررفته در این نوع ادبی از زندگی طبقات فرودست جامعه مایه‌گرفته‌است و نه طبقهٔ اشرافی نظیر آنچه هوشنگ ابتهاج سروده‌است.

گرچه نحوهٔ ارائه هر سه یکی است، امّا غرض از بیان یکی نیست؛ در یکی مباحث عرفانی مطرح است و در دیگری دغدغهٔ شاعر، اندوه از گذشت عمر و تکرار و بی‌وفایی دنیا و به‌طور کلی اعتراض است و در گونهٔ سوم مفاهیم اجتماعی مطرح‌است.

اگر شاهنامه صف‌آرایی آرزوهای ایرانی در برابر نیروهای بیگانه است که در زبان تصویر خیالی و اسطوره‌ای خود را نشان‌می‌دهند، ساقی‌نامه فرار از تفاخر بوده و نشان از استقلال اندیشه و پشت‌پازدن به همه نازش‌ها دارد. به قول وسلوفسکی (Veselovsky) «تاریخ ادبیات عبارت است از تاریخ اندیشه‌های اجتماعی در تجربه تصاویر شاعرانه و صورت‌هایی که آن را بیان‌می‌دارد» (وسلوفسکی به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۶۳).

در ساقی‌نامه‌های اوّلیّه، ابداً، از عشق خبری نیست؛ شاعر خودآگاه با تفاخر و غرور و به دور از هر نوع نقاب از ساقی می و از مغنی سرود طلب‌می‌کند تا دنیا و آنچه در آن است را به‌باد انتقاد بگیرد. شراب ساقی‌نامه، خودیابی است نه خود به مثابه دیگری. گونه‌ای جدال با تجارب دینی و عرفانی است؛ رهاشدن از قاب آموزه‌های رسمی است.

۲-۵- ضرورت اجتماعی ساقی‌نامه

ساقی‌نامه کلان‌الگویی است در همهٔ فرهنگ‌ها که وابسته به زمان و مکان خاصی نیست و بخشی از نظام شعر را بر عهده‌دارد. شاعر این نوع شعر همچون عنصری سرکش و متفاوت با بیانی خبری، به‌مثابه «دیگری» در برابر قدرت‌های حاکم در همه اشکال سیاسی، مذهبی، اجتماعی و اقتصادی می‌ایستد و هماوردی او با قدرت‌های حاکم از نشانه‌های پویایی و بالندگی جامعه است؛ چرا که هر نظامی برای پیش‌رفتن به دیگری نیاز دارد تا با درگیری با او ایستا و ساکن‌نگردد. این نوع شعر با سرکشی از قوانین مرسوم و حاکم، تعادلی میان من و جامعه شاعر به‌وجود می‌آورد که برای هر دو سوی این موازنه لازم است. «شاعر به این نوع شعر نیاز دارد تا با نقد طنز آمیز و آگاهی بخش او عدالت فردی اجتماعی را تجربه‌کند و حاکمیت به آن نیاز دارد تا صدای جامعه باشد و طغیان فردی او جای طغیان اجتماعی را بگیرد» (مسعودی، ۱۳۹۵: ۳۹۱).

شعر ساقی‌نامه‌ای یک شعر دیگری همیشگی اجتماعی است که بودنش رمز بقا و تعادل جامعه و ضرورت انکار ناپذیر هر دورهٔ اجتماعی است. به‌همین‌دلیل، در لابه‌لای اشعار همهٔ شاعران فرازهایی از اندیشه ساقی‌نامه‌ای دیده‌می‌شود.

کارکرد اجتماعی ساقی‌نامه نوعی روان‌درمانی است. در این حوزه ایده‌هایی مطرح‌می‌شود مانند رهایی‌بخشی، آزادی درون (شادی عمیق درون)، نیاز همیشگی به آزادی فردی برای پذیرش ضعف‌ها و شکست‌ها، دردها و رنج‌ها از آنچه رسمی و هنجار اجتماع است. این نوع شعر منبع روایتی آزادی‌فردی است؛ آزادی‌درون، ایده‌ای که هر شخصی در خود آزادی درونی را می‌طلبد.

۲-٦- محتوای ساقی‌نامه‌ها

چنان‌که گفته‌شد، در ادوار مختلف تاریخ بشر بر اثر تحولات اجتماعی مختلف و دگرگونی نگرش شاعران، نوعی از شعر پدید آمد که شراب را نه به‌سبب تقدس خدایان

یا تفاخر در نوشیدن آن و نه به سبب نمادینگی آن وارد شعر نمود. این نوع اشعار که خودآگاه سروده‌می‌شد، فلسفه‌ای خاص به‌نام دم‌غنیمت‌شمری را بیان‌می‌نمود که ویژگی اصلی آن، گسستگی «زمان» از اصل «لذّت» بود. بدین‌معنا که شاعر چنین شعری پذیرفته که لذّت در عرصه تجربه دارای محدودیت فراوانی است؛ زودگذر و ناپایدار است. فرای (۱۹۹۱ م.) این نوع شعر را یکی از انواع «کمدی غنایی» می‌داند که ایهام در آن کمتر است و مبتنی بر لحظه‌ای از عشرت است. چنین شعری خواه ذهنی و خواه عینی، دارای فضای گسستگی است. شاعر مست هم که باشد معمولاً اختیار کامل عقل خود را دردست‌دارد و در لحظه لذّت از زمان گسسته است. بسیاری از اشعار مربوط به لذّت با نوعی بینش معصومیت مرتبط است. شاعران بزرگ اپیکوری از هوراس گرفته تا دیگران همگی محدودیّت لذّت در عرصه تجربه را پذیرفته‌اند؛ یعنی قبول‌کرده‌اند که لذّت در ورطه شب بی‌پایان زودگذر است (فرای، ۱۳۷۷: ۳۵۵-۳۵٦).

رفته‌رفته این نوع شعر در ادب حماسی و ادب تغزلی راه‌یافت و به‌دنبال نقد لذّت و قدرت طبقات مرفّه جامعه همچون شاهان (گذشته) و بزرگان و طبقه اشراف (معاصر شاعر) از سوی شاعران و با بهره‌گیری از نشانه‌های باستانگرایانه و دینی، مدلی دیگر پدیدآورد که گرچه به اسلاف خود شباهت بسیار داشت، امّا با آن تفاوت‌هایی نیز داشت. تفاوت اصلی در شیوه بیان انشایی یا خبری و انتقاد شدید آنها بود.

در اشعار دم‌غنیمت‌شمر که شاعر-فیلسوف سرایندهٔ آن است و به‌نام بنیاگذار آن اپیکورس (۳٤۱-۲۷۱ق.م)، اپیکوریسم (Epicorism)[۱۵] خوانده‌می‌شود و در ادبیات فارسی نماینده آن خیام، در ادبیات عرب، ابوالعلای‌معرّی (۳٦۳-٤٤۹ هـ . ق) و در ادب غرب، هوراس (٦۵-۸ ق.م) و پیروان او نماینده آن هستند، شاعر با زبان طنز و بیان خبری و اعتراض، به اندیشه‌هایی که به جهان دیگری بجز این جهان باور دارند، از مخاطب می‌خواهد که با ارزش‌گذاری به وقت بر پایه لذّت، گذران عمر نماید (ر.ک. به رضایی، ۱۳۹۰: ۳۸۵).

اگر بپذیریم تفکر مفهوم را تولیدمی‌کند و خلاقیت هنر صـور نوعی را، این تصاویر بیش از هر چیز تقویت امر تجربه‌شـده را تجسـم‌می‌بخشـد، امّا نه در جهت آرمانی تو خالی، بلکه کثرتی را در صورتی خیالی نشان‌می‌دهد که ساختار قوی و روشن آن، معنی و مفـاد تجربه‌های معمولی غیر متمرکز زندگی را به‌مقبولیت‌می‌رسـاند (دیلتای، ۱۳۹٤: ۱۹۰-۱۹۱).

در سـاقی‌نـامـه‌هـا ابعـاد ریـاکارانهٔ زمان خود را در هر شـکلی و در هر حکمی برجای‌می‌گذارند؛ سـاقی و مغنی هر دو متعلّق به روایت شـاعراند. ریای زمانه، ملال از پنـدپذیری از زندگی شـاهان و بزرگان گذشـته، ناپایداری دنیا، مرگ عزیزان و اغتنام فرصـت، لذّت‌بردن از زمان همگی حاصـل اصـالت‌حس شـاعر است. همهٔ این فرایندها قبل از این‌که به موضـوع خاص شـعر فرد برخورد کند، در جریان اسـت و به شـاعر امکان‌می‌دهد بالفعل آنها را در روندی پیکرپذیر با درجه‌ای عالی بازآفرینی‌نماید.

مقولهٔ «زمان» در ساقی‌نامه مهم‌ترین مسأله است. «زمان روایت» در آن همواره زمان «حال» است و مبتنی بر گفت‌وگوی یک‌طرفهٔ من غنایی شاعر است، «زمان مورد نقد» در اثر، «روزگار» اسـت که کلیتی مطلق و نقدناپذیر اسـت و سـرانجام «زمان سرایش شعر» اسـت که ابداً وابسـته به سـن‌وسـال شاعر نیست؛ یعنی نمی‌توان گفت این شعر در ایام پیری شاعر سروده‌شده یا در ایام جوانی وی.

هرگاه پرسـش از «چیسـتی انسـان» در ذهن شـاعر شـکل‌بگیرد، همان زمان، زمان سـرودن چنین شـعری اسـت، خواه جوانی باشد و خواه پیری. برخلاف نظر عده‌ای که چنین شـعر را شـعر ایام پیری شـاعر می‌دانند (شـریفی، ۱۳۹۵: ۲۷). بینش شاعر در این لحظـه زندگی را همان‌گونه بازنمایی‌می‌کند که به آن می‌اندیشـد؛ یعنی در همان لحظه نگریسـتن بـدون هیچ ادعـایی در بـاب یقین مطلق. نیز هیچ تردیـدی در این نگـاه وجودندارد، تنها آنچه مهم‌است ملال شاعر از تکرار است. شراب و موسیقی ابزار تلنگر زدن و رهاکردن شـاعر از همین تکراراند؛ تکرار مرگ و زندگی، مسـتی و هوشـیاری،

فرادستی و فرودستی و ... . منشأ این تقابل نیز همان کارکرد خرد است که برعکس تخیل که به شباهت‌ها می‌نگرد، به تفاوت‌ها توجه‌می‌کند. به‌همین‌دلیل در شعری که بنای تخیلی ندارد، تصویرپردازی عبث است و بیان طولانی بی‌معنا.

به‌هرحال، گفتمانی که در ساقی‌نامه‌ها مطرح‌است به‌رغم شباهت با نمونه اغتنام‌فرصت که پر از نشانه‌های روساختی کامیابی مادّی و جسمی است، روساخت کمال‌گرایانه را به‌زبان‌می‌آورد. اگر خیام فضای مورد نظر خود را در جهت پرسش از «عین معرفت» به‌کارمی‌گیرد، ساقی‌نامه‌سرایان به «نشانه‌ها»ی آن می‌پردازند:

در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست — او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزند دمی در این معنی راست — کاین **آمدن** از کجا و **رفتن** به کجاست
(خیام، ۱۳٦۹: ٤٥)

هرچند دلم ز عشق محروم‌نشد — کم ماند ز **اسرار** که مفهوم نشد
واکنون که به چشم عقل درمی‌نگرم — معلومم شد که هیچ معلوم نشد
(همان: ٦۱)

چو آگه‌نشد کس ز **راز سپهر** — سرت‌گردم ای ساقی خوب چهر
بده می که مستی و دیوانگی — بسی به ز فرهنگ و فرزانگی
(اختر گرجی به نقل از گلچین معانی،۱۳٦۸: ٦۷)

امّا در شعر ساقی‌نامه‌ای، شیوهٔ انتقاد شاعر با بیان انشایی در پیوند است و اگرچه مبتنی بر اصالت‌اندیشهٔ اوست، در پیوند با لحظه سرودن همان شعر است. گونه‌ای دیدگاه آموزشی در این شعر نهفته است که مخاطب را دعوت به «آزادی» از هنجارهای اجتماعی‌موجود می‌کند.

در این شعر، شادمانی وجوددارد. اعتراض این شعر بر بزرگان است و اعلام این هشدار که حتی آنها نیز رفتنی هستند. به‌همین‌دلیل، از قالب روایت خارج‌نشده و با گفت‌وگوی یک‌طرفه دنبال‌می‌شود. شرح زبان‌حال در یک شعر، کوتاه امّا پیوسته است،

بی‌آنکه منتظر شنیدن پاسخی از سوی ساقی یا مغنی باشد. در این شعر، به‌سبب بیان‌های انشـــایی و نه خبری شـــاعر، گونه‌ای اندوه و تلخی را در خود دارد. بنابراین، اگر شـــعر اغتنام‌فرصت «کمدی غنایی» است، شعر ساقی‌نامه‌ای «تراژدی غنایی»[۱۶] است.

ســاقی‌نامه در ابتدا خوانشی نو از مفهوم زندگی بوده و صراحت، طنز و عصیانگری از ویژگی‌های آن محســوب شده است. سوژهٔ آن فلسفه‌ای خاص مبتنی بر نازش به جام به‌عنوان ابزار آزادی‌بخشی و فراترپنداری آن از همه چیز، مخاطب قرار دادن ساقی، سیر روزگار، پشـــت‌پازدن به عقل و خرد، فروتر پنداری کاخ شـــاهان و ســـپاه و خدم‌وحشـــم ایشـــان، رندی و قلندری و عشـــرت‌کردن بوده‌است. این سوژه با شیوه بیان خبری، سبب طعن و انکار بوده اســـت چنانکه در شـــعر خیام دیده‌می‌شـــود. با این نگرش انشایی‌شدن بیان، در اشـــعار عرفانی و انواع آن به‌تدریج محبوبیت‌یافت و تبدیل به ســـبک یا کیفیتی هنری شد و ایستادگی دربرابر انواع تابوها را وجههٔ کار خود قرارداد.

توجـه بـه شـــعری متفـاوت بـا رویکردی مرکز گریز، گروه‌هایی را بوجودآورد که همیشه پشت‌پردهٔ ناخودآگاه جمعی با کارکرد مؤثر خود، بخشی از نیازها و ضرورت‌های اجتماعی را صـادقانه مرتفع‌می‌کنند. این اشـعار بی‌آنکه بخواهند در مرکز ادبیات رسـمی باشند، همواره، نقش اجتماعی‌شان را در حاشیه ایفامی‌کنند.

۳. نتیجه‌گیری

۱- دسـتهٔ بزرگی از اشعار غنایی در ادبیات جهان وجود دارد که در آن شاعر با بیان خمری، غرض اغتنام‌فرصـــت، را با محوریت اعتراض بیان‌می‌نماید. این نگرش ابتدا یک کیفیت ادبی بوده و ســـپس اســـتقلال ژانری یافته و گفتمانی متفاوت از هم‌تباران خود با مخاطب دارد، ســاقی‌نامه اســت که در ســه گروه ساقی‌نامه‌های اوّلیّه یا بنیادین (موضوع مقاله حاضـر)، ســاقی‌نامه‌های تمثیلی و ساقی‌نامه‌های اجتماعی قابل‌دسته‌بندی‌است. این

نوع شـعر از دل حماسه و بر وزن و بحر زاییده‌شده امّا یکی از ضد نوع‌های آن است و از نظر ساختاری، از مجموعه‌ای از تک‌بیتی یا دوبیت‌های پیوسته‌تشکیل‌شده‌است.

۲- ساقی‌نامه به‌دلیل دارا بودن اندیشه خردگرا، از نظر بیان هنری دارای ویژگی‌های خاصـی نظیر بیان انشـایی، بیان متقابل، گفت‌وگوی یک‌طرفه در روایت یا خودگویی و کوتاه‌گویی است.

۳- مهم‌ترین مضـامین در این نوع شـعر، من «خودآگاه شـاعر»، سـاقی (مغنی) «ناخودآگاه پر جوش‌وخروش و تسلیم‌ناپذیر شاعر»، «شراب» (موسیقی) «ابزار دور شدن و عدم وابستگی به دیگری» و سرانجام (روزگار) «وجود غیر یا دیگری که سر سازش با انسـان ندارد» بوده‌اسـت. در این شـعر، عشـق و معشـوقی وجودندارد. این نشـانه‌ها در تصـویرپردازی، مشبه‌هایی هستند که با مشبه‌به‌های انتزاعی مقصود شاعر را بیان‌می‌کنند. جهان‌بینی شـاعر مبتنی بر آرمان‌گرایی بوده و پایهٔ اندیشـه، گریز از تکرار اسـت و ریشه این نوع نگرش، روشـنفکری غیر قدسـی اسـت. این مختصات ساقی‌نامه را از هم‌تباران خود جدا می‌کند و شایسته قرارگرفتن د ردسته‌ای خاص می‌نماید.

٤- محتوای سـاقی‌نامه پرسش از نشانه‌های معرفت است و نه عین معرفت؛ چنان‌که در شـعر اپیکورها دیده‌می‌شـود. این نوع شناخت با مقوله پرداخت انواع «زمان» در شعر انعکـاس‌یـافته‌اسـت: «زمان روایت» که در آن همواره زمان «حال» اسـت و مبتنی بر گفت‌وگوی یک‌طرفه من غنایی شـاعر است، «زمان مورد نقد» در اثر، که «روزگار» است و کلیّتی مطلق و نقدناپذیر اسـت و سرانجام «زمان سرایش شعر» است که ابداً وابسته به سـن‌وسـال شـاعر نیسـت؛ هرگاه پرسـش از «چیستی انسان» در ذهن شاعر شکل‌بگیرد، همان زمان، زمان سرودن چنین شعری است، خواه جوانی باشد و خواه پیری.

پی‌نوشت‌ها

۱- یکی از گونه‌های نزدیک به این نوع شعر در ادب کلاسیک جهان، دیتی‌رمب است که در یونانی به سرودی اطلاق‌می‌شود که موضوع آن شرح ماجراجویی‌های دیونوسیوس، خدای شراب، سرمستی و پایکوبی بوده‌است (Cuddon, 1984: 231).

۲- در این مقاله ساقی‌نامه‌های بنیادین (غیر مستقل اوّلیّه) و ساقی‌نامه مستقل حافظ و شاه شجاع بررسی‌شده‌اند و در مقاله «ساقی‌نامه یکی از ضد نوع‌های حماسه یا قصیده» (۲) ساقی‌نامه‌های قرن دهم هـ. ق تا دوران معاصر بررسی‌خواهندشد تا چالش قانون مقاله که اغلب ساختار ۲۳ صفحه‌ای ۲۳ سطری است، مانع از حق ادای مطلب نشود. ساقی‌نامه‌های اوّلیّه از نظر بافتار و معنا و گفتمان با مخاطب و نیز علل خلق، با ساقی‌نامه‌های ثانویه که از دوره صفویه به بعد رواج‌یافت، متفاوت است.

۳- برای «گونه» ادبی تعاریف متعددی و گاه متفاوتی در دو گروه مباحث ارسطویی و رمانتیک‌های مدرن وجود دارد و گاه مفهومی نزدیک به ژانر برای آن در نظر گرفته‌شده‌است، در این صورت برای زیر مجموعه‌های یک ژانر اصطلاح زیر گونه ادبی به‌کار می‌رود. با این‌حال آثاری که زیرمجموعه یک ژانر مادر (مترو ژانر) قرار می‌گیرند، یک «زیر گونه» ادبی خوانده‌می‌شوند. برای نمونه در ژانر مادر آثار دم‌غنیمت‌شمر، خمریات، ساقی‌نامه‌ها و زیر گونه‌های دیگر جای‌می‌گیرند (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵: ۳۹۱).

٤- فرامتن در رویکردهای نوین نقد روایت‌شناسانی نظیر ژرار ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸ م.) بررسی بوطیقایی است که از ایده ایجاد یک نقشه یا بخش‌بندی ثابت، غیرتاریخی و ابطال‌ناپذیر از عناصر ادبی دست کشیده و در عوض به مطالعه مناسباتی (سیال و غیر ثابت) بپردازد که متن را به شبکه‌ای که معنای خود را از آن می‌گیرد، پیوند می‌دهد. فرامتنیت ژنت جایگزین بینامتنیت از دیدگاه بوطیقای ساختاری است (آلن، ۱۳۹۷: ١٤٦).

۵- رئوس این اندیشه در رساله شکندگمانیک‌ویچار قابل بررسی‌است.

٦- شکل‌گیری شاخه‌های متفاوت فکری، عقیدتی و اجتماعی سبب ایجاد گروه هایی با ویژگی‌ها و کارکردهای خاص شد و بر نقش گروه-سوژه‌هایی تأکید نمود که با ایستادن در برابر قدرت یا قانون حاکم به سوژه‌ای متفاوت تبدیل‌شدند. طغیان گفتاری این گروه در ادبیات شکل بیان متقابل خوانده‌می‌شود. همین تفاوت آغاز گفت‌وگو است. در یک تقابل دوگانی دو قطب نه تنها با یکدیگر باید در تضاد باشند، بلکه در چهارچوب یک تضاد قطبی به هم وابسته‌اند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۹۸).

۷- رباعی واژه‌ای عربی است که خود پژوهشگران عرب آن را «ترانه» یا «دوبیتی» فارسی نامیده‌اند. بنابراین این نوع شعر اصالت ایرانی دارد و نشان از بیان دل‌گویی و زبان حال شاعر در این قالب دارد که ایجاز اساس آن است (شریفی، ۱۳۹۵: ۱۰).

۸- به‌نظر می‌رسد تصاویر می و جام و شراب و مانند این‌ها از از مفاخرات کمیابی و گرانی شراب از مجرای خمریات عرب به شعر فارسی راه‌یافته‌است.

۹- ضد نوع یا آنتی‌ژانر از این مبحث در نقد ادبی ریشه‌می‌گیرد که ژانرها را مستقل از یکدیگر و بدون توجه به روابط بیناژانری نمی‌توان‌بررسی‌نمود. اوّلاً ژانرها در ارتباط با یکدیگر شکل‌می‌گیرند و هویت‌می‌یابند، ثانیاً ژانرها در خلأ وجودندارند بلکه هر ژانری در تقابل یا رقابت با ژانرهای دیگر شکل‌می‌گیرد. در این مورد اصطلاح ژانر معکوس (Counter Generes) یا فرم‌های معکوس وضع‌شده‌است. سوم اینکه برخی متون و احتمالاً بیشتر آنها متعلق به یک ژانر نیستند و در دل چندین ژانر قرار می‌گیرند (مونته به نقل از زرقانی، ۱۳۹۵: ۲۳٤).

۱۰- منظور از کیفیت ادبی، رواج و کاربرد شبه مضمونی خاص در ادبیات است که هنوز تبدیل به یک جریان فکری ادبی نشده‌است (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۱۳).

۱۱- در آیین‌های تدفین و خاکسپاری تصاویری در مقبره‌ها یافت‌شده که اشکالی از تاک و انگور چینی در آن هست و نشان از جاودانگی این درخت و ثمر آن می‌دهد (شوالیه و گربران، ج٤، ص۵۰).

۱۲- مثال فولکلوریک؛

مغنی دف و چنگ را ساز ده — به آیین خوش نغمه آواز ده
فریب جهان فتنه روشن است — ببین تا چه زاید شب آبستن است

(حافظ شیرازی به نقل از گلچین‌معانی، ۱۳٦۸: ۲۰)

۱۳- این اصطلاحات از رویکرد نقد روانشناسی کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹٦۱ م.) وام‌گرفته‌شده‌است (یاوری، ۱۳۷٤: ۲۲).

۱٤- وجود غیر یا دیگری (Otherness) به معنای ناخود (طرف گفتگو) بر متفاوت‌بودن (من و تو/خود و دیگری) دلالت‌می‌کند. تکوین «دیگری» نقطه آغاز ارتباط و گفتگو است (مسعودی، ۱۳۹۵: ۳۸۷).

۱۵- اپیکوریسم، طرفداری از زیبایی و لذت است. اندیشه این گروه تمایل به ماتریالیسم داشته‌است. البته منظور این گروه از لذت، جسمانی نبوده بلکه لذت در اطاعت از عقل و زندگی بر طبق موازین خرد بود ... خردمندی رهاندن خویش از شر شهوت، پرخوری، خرافات مذهبی و ترس از مرگ است و پرهیز از رقابت، حسادت، شهرت طلبی و تحصیل آرامش‌درون (کاردر، ۱۳۹۵: ۱۵۱).

۱۶- علامه‌دهخدا ساقی‌نامه را دنباله خمریه می‌داند (دهخدا، ذیل ساقی‌نامه) محمد ترابی آن را یادگار ایّام حرمان می‌داند برعکس خمریه که یادگار ایام خوشی‌ولذّت دربار است (ترابی، ۱۳۷۱: ۲۲۰). گروهی نیز ریشه ساقی‌نامه را در شعر عرفانی دانسته‌اند زیرا بسیاری از اصطلاحات این نگرش فکری در ساقی‌نامه آمده‌است (رضایی، ۱۳۹۰: ۱۸۵-۱۸۶).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آلن، گراهام (۱۳۹۷)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدان‌جو، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

۲. ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، *سیاه‌مشق*، تهران: نشر کارنامه.

۳. ارشاد، فرهنگ (۱۳۹٤)، *کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات*، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.

٤. اسلامی‌ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۲)، *جام جهان‌بین*، تهران: نشر قطره.

۵. بیر، جیلین (۱۳۸۳)، *رمانس*، ترجمه سودابه دقیقی، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

٦. تفضلی، احمد (۱۳۷٦)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله‌آموزگار، تهران: نشر سخن.

۷. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۳)، دیوان، از روی نسخه قدسی (کامل‌ترین نسخه)، به تصحیح و کوشش علی‌اکبر امید، تهران: نشر نظم.

۸. خیام، غیاث‌الدین ابوحفص عمر بن ابراهیم (۱۳٦۹)، رباعیات، به کوشش محمدعلی فروغی،تهران: انتشارت اسماعیلیان.

۹. دبیر سیاقی، محمد (۱۳۷٤)، هزار سال شعر فارسی، تهران: علمی ـ فرهنگی.

۱۰. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۹)، لغت‌نامه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱. رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰)، *انواع شعر فارسی (مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو پارسی)*، چاپ دوم، شیراز: انتشارات‌نوید.

۱۲. رضایی، احترام (۱۳۹۰)، *ساقی‌نامه در شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: نشر امیرکبیر.
۱۳. رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفربن‌محمد (۱۳۷٦)، دیوان اشعار، براساس نسخه سعید نفیسی و ی‌براگینسکی، چاپ دوم، تهران: نشر نگاه.
۱٤. زرقانی، مهدی و محمدرضا قربان‌صباغ (۱۳۹۵)، *نظریه ژانر (نوع ادبی ـــ رویکرد تحلیلی تاریخی)*، تهران: نشر هرمس.
۱۵. شریفی، فیض (۱۳۹۵)، *خیام و پساخیامیان*، تهران: انتشارات نگاه.
۱٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس)*، تهران: نشر سخن.
۱۷. _____ (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه (درآمدی بر سبک‌شناسی نگاه‌عرفانی)*، چاپ چهارم، تهران: نشر سخن.
۱۸. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، *انواع ادبی*، چاپ‌چهارم، تهران: انتشارات‌فردوس.
۱۹. شوالیه، ژان و آلن‌گربران (۱۳۸۵)، *فرهنگ نمادها*، تهران: انتشارات‌جیحون.
۲۰. صفا، ذبیح‌اله (۱۳٦٦)، *تاریخ ادبیات ایران*، تهران: فردوس.
۲۱. طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۵)، جامعه‌شناسی غزل فارسی، تهران: علمی ـ فرهنگی.
۲۲. فرای، نورتروپ (۱۳۷۷)، *تحلیل نقد*، ترجمه صالح‌حسینی، تهران: انتشارات‌نیلوفر.
۲۳. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹)، *شاهنامه* بر اساس چاپ‌مسکو، به‌کوشش سعید حمیدیان، چاپ‌پنجم،تهران: نشر قطره.
۲٤. فخرالزمانی، عبدالنبی (۱۳٤۰)، *تذکره میخانه*، به‌کوشش احمد گلچین‌معانی، تهران: اقبال.
۲۵. قنبری، محمدرضا (۱۳۸٤)، خیام‌نامه، تهران: انتشارات زوار.
۲٦. گاردر، یوستاین (۱۳۹۵)، *دنیای سوفی*، ترجمه دکتر مهدی سمسار، تهران: انتشارات جام.
۲۷. گلچین‌معانی، احمد (۱۳٦۸)، *تذکره پیمانه*، تهران: کتابخانه سنایی.

۲۸. مسعودی، شیوا. (۱۳۹۵)، *کارنامه تلخکان (بازشناخت اطوار تلخکی و دلقکی با نگاهی به متون نمایشی امروزی، میانگاهی و کهن)*، چاپ دوم، تهران،: نشر نیلوفر.
۲۹. مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۰)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، تهران: نشر آگه.
۳۰. نظامی گ‌نجوی، الیاس‌ابن‌محمد (۱۳۷۰)، *اسکندرنامه*، به‌کوشش حسین پژمان بختیاری، تهران: نشر پگاه.
۳۱. ولک، رنه و آستین‌وارن (۱۳۹۰)، *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ سوم، تهران: نشر نیلوفر.

ب) مقاله‌ها

۱. ترابی، محمد (۱۳۷۱)، «حکیم نظامی و ساقی‌نامه در شعر فارسی»، مجله ادبیات دانشگاه تهران، ش ۳و ٤، سال ۲۹، صص ۲۰۱-۲۲۰.
۲. جلالی‌پندری، یدالله (۱۳۸۹)، «حمله حیدری»، مندرج در دانشنامه جهان اسلام، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، تهران، بنیاد دایره المعارف اسلامی، ج١٤، صص ۲۰۹-۲۱۳.
۳. رحمدل، غلامرضا (١٣٨٦)، «مقایسه اغتنام فرصت در اندیشه‌های حافظ و خیام»، مجله ادب‌پژوهی، شماره۲، صص ۱۱۷-١٤١.
٤. زرین‌چیان، غلامرضا (۱۳۵۵)، «ساقی‌نامه در ادب‌فارسی»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، ش ٤٧، صص ٥٧١-٥٨٦.
٥. شهبازی، اصغر (۱۳۹۸)، «تأثیر ساقی‌نامه بر آمیختگی زبان حماسی و غنایی در حمله حیدری راجی‌کرمانی»، مجله کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، پیاپی ٤٠، صص ۱۵۳-۱۸۰.
٦. صابرپور، زینب (۱۳۸۸)، «داستان کوتاه مینی‌مالیستی»، *مجله نقد ادبی*، سال دوم، ش٥، صص ۱۳۵-١٤٦.
۷. کمالی، محمود (۱۳۹۳)، «نگاهی به ساقی‌نامه، خمریات و دیتی‌رمب»، *مجله پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، ش ۲۲، صص ۳۰-٤١.

۸. محجوب، محمدجعفر (۱۳۳۹)، «ساقی‌نامه ـ مغنی‌نامه»، *مجله سخن*، دوره ۱۱، صص ۷۸-۷۹.

۹. میرهاشمی، مرتضی (۱۳۹۳)، «نکته‌ای چند درباره تحول شکلی و معنایی ساقی‌نامه‌ها با تأکید بر تذکره میخانه»، مجله زبان و ادبیات فارسی، سال چهارم، شماره۲، صص ۸۱-۹۹.

ج) منابع لاتین

1. Cudden, J.A. (1984), A Dictionary of Literature Terms, New York: Pinguin Book.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۱۳۸-۱۱۵
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.4.4

فرایند شکل‌گیری ساخت بلاغیِ «عطف وجوه»*
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر فرهاد محمّدی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات کردی دانشگاه کردستان

چکیده
بین چگونگی ساخت نحوی و بلاغت، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد؛ از یک‌سو، اغراضِ بلاغی و معانی موردِ نظر با سازوکارهای نحوی بیان می‌شود و از سوی دیگر، کیفیت اجزای نحویِ کلام نیز تابع بیانِ معانی و اغراض بلاغی است. در این مقاله، یکی از مهمترین ساخت‌های نحوی در زبان فارسی از منظرِ بلاغت بررسی می‌شود که در گذشته از «عطفِ دو جمله به هم» که فعل‌های آنها از نظرِ وجهی متفاوت هستند، برای القای اغراض بلاغی چون نمایشِ «قطعیّت در وقوع فعل» استفاده شده است. در این راستا، با ذکر مثال‌هایی از آثار شاعرانِ گذشته، فرایندِ شکل‌گیری و تکاملِ ساخت نحویِ عطفِ وجوه توضیح داده می‌شود؛ این‌که چه تغییر و تحولاتی در نحوِ زبان فارسی صورت گرفته تا ساخت موردِ نظر به شکل کنونی درآمده است. همچنین، بیان می‌شود که تفاوت بلاغیِ هریک از صورت‌های پیشینِ عطفِ وجوه نسبت به هم چگونه است و عطف وجوه نسبت به آنها چه امتیازِ بلاغی دارد. حاصل پژوهش نشان می‌دهد که سیر تکاملی ساخت نحویِ «عطفِ وجوه» از ساختِ شرطی شروع می‌شود و در ادامه، به ساخت نحوی «بیان نتیجه» و سپس به ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» ختم می‌شود و در نهایت، ساخت نحویِ «عطف وجوه» شکل می‌گیرد. برای تأیید چنین سیر تکاملی‌ای، کافی است که هریک از این ساخت‌های نحوی به یکدیگر تبدیل و با هم مقایسه شوند.

واژه‌های کلیدی: زبان فارسی، ساخت نحوی، بلاغت، عطفِ جمله به جمله، عطفِ وجوه.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: f.mohammadi@uok.ac.ir

۱- مقدّمه

پیش از هرچیز، باید دانست که در حالتِ عادی و در دستور چه جملاتی به هم عطف می‌شوند و این جملات چه ویژگی‌ها و خصوصیاتی دارند. با دانستنِ این موضوع (عطف دستوری) بهتر می‌توان تمایزِ عطف بلاغیِ جملات را با عطفِ دستوری دریافت. دو جمله در حالتِ عادی از نظر دستوری زمانی به هم عطف می‌شوند که همپایه باشند؛ یعنی از نظر ساختمانی، هیچ عنصری تابعِ عنصرِ دیگر نباشد و بین جملات، نسبتِ معادل حاکم باشد (باطنی، ۱۳۸۵: ٦٤). در چنین حالتی، فعلِ جملات معمولاً از نظر «وجه» و «زمان» یکسان است و دو جمله از نظر معنایی، متوالی هستند:

شد موسم سبزه و تماشا *برخیز و بیا* به سوی صحرا

(سعدی، ۱۳۸۹: ٦٦۱)

دو فعلِ «برخیز و بیا» که به هم عطف شده‌اند، از نظر وجهی، امری هستند؛ زمانِ آنها نیز حال است و از نظرِ معنایی هم تحقّق و فعلیّت‌یافتنِ آنها دارای توالی است. امّا چنانچه وجهِ فعل جملاتی که به هم عطف شده‌اند، متفاوت باشد یا این که رابطهٔ معناییِ دو جمله، متوالی نباشد، عطفِ آنها برای القای اغراض و مقاصد بخصوصی، صورت گرفته است. در واقع، آن نوع عطفی از نظر بلاغی مهم و قابلِ توجّه است که جملاتِ آنها ناهمپایه باشند.

با توجّه به واژهٔ عطف در عنوان این مقاله، ذهن ناخودآگاه به مبحث «وصل» در دانش معانی معطوف می‌شود و ممکن است این تصوّر به وجود آید که موضوعِ حاضر، تکرار همان بحثِ «وصل» است. برای روشنگری در این زمینه، لازم است توضیحاتی دربارهٔ «وصل و فصل» و تفاوت «عطف وجوه» با آن داده شود. در قضیهٔ وصل و فصل که یکی از مباحث مهمّ دانش معانی در بلاغت محسوب می‌شده است، بحث بر سر این است که در چه مواقعی دو جمله باید با نشانه‌هایی چون «واو» به هم عطف شوند و در چه مواقعی نباید این کار صورت بگیرد[۱] (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱٦۷).

در مبحث «فصل» گفته شده است که اگر یکی از جملات، خبری و دیگری انشایی باشد (= کمال انقطاع)؛ یا این‌که بین دو جمله رابطهٔ علّت و معلولی یا ترتیب زمانی حاکم باشد (= کمال اتصال) و یا جملهٔ دوم جواب سؤال مقدّری برای جملهٔ اول باشد (= شبه کمال اتصال) در هیچ کدام از این حالات دو جمله به هم وصل نمی‌شوند (همان: ۱٦۹).

امّا مبحث «وصل» در کتاب‌های بلاغت، عمدتاً، دربارهٔ مواردی مطرح شده است که بین دو جمله از نظر خبری یا انشایی، مناسبت کامل برقرار باشد، یعنی جملات از یک نوع باشند، مثلاً، هر دو جمله خبری یا امری باشند (رضانژاد، ۱۳٦۷: ۳۸۸-۳۸۹). اگر «عطف وجوه» با مباحث وصل و فصل در بلاغت کلاسیک سنجیده شود، با هر کدام از آنها بگونه‌ای، ناهمخوانی خواهد داشت؛ زیرا از یک طرف، مطابق قاعدهٔ «وصل»، دو جمله باید از نظر لفظی و معنایی وجه یکسان داشته باشند[۲]، در حالی که در این مورد وجه جمله‌ها مختلف است و از طرف دیگر، طبق قاعدهٔ «فصل» جمله‌های «عطف وجوه» به دلیل اختلاف وجه، نباید بین آنها نشانهٔ وصل بیاید.

برای توجیه چنین تناقضاتی، یا باید دربارهٔ اصول «وصل و فصل» تجدید نظر شود و دایرهٔ موضوعی آنها به چند حالتِ سطحی محدود نشود تا نسبت به چنین مواردی ناکارآمد جلوه نکند یا این‌که قضیهٔ ساختِ «عطف وجوه» باید مخالف مبانی بلاغی تلقّی شود. هدفِ ما ورود به چنین بحثی نیست و اگر این مطالب را بیان کردیم، صرفاً برای این بود که نشان داده شود «عطف وجوه» در بحثِ «وصل و فصل» نمی‌گنجد. در واقع، این ساخت، شکلِ تکامل‌یافته و بلاغت‌محور ساخت‌های دیگری است که جملاتِ آنها در اصل، به هم عطف نمی‌شده‌اند و دلیل شکل‌گیریِ آن، نمایش اغراض بلاغی بوده است که در ادامه به این مطالب اشاره می‌شود.

۱-۲ پیشینهٔ پژوهش

شفیعی‌کدکنی (۱۳۸۳: ۷۸۰)، را باید اولین کسی دانست که به ساختِ «عطف وجوه» در زبان فارسی اشاره کرده و آن را گونه‌ای از مقولهٔ هنر بلاغی شمرده است؛ البتّه نه در قالب مقاله‌ای مستقل یا مدخلی ویژه در یک کتاب، بلکه ایشان هنگام شرح و توضیح *منطق‌الطّیر* در یکی از بیت‌ها این شگرد نحوی را کشف کردند و عنوان مذکور را بر آن نهادند. غیر از اشارات ایشان کار دیگری در رابطه با موضوع عطف وجوه انجام نشده است. البتّه دربارهٔ اغراض بلاغی در استفاده از این ساختار نحوی و نیز سیر شکل‌گیری آن تاکنون بحثی مطرح نشده است و در این جستار سعی بر این است که این جنبه‌ها واکاوی شود.

۱-۳ تبیین روش کار

برای انجام این پژوهش، طرح کار بر مبنای این گزارهٔ بدیهی گذاشته شد که ساختِ «عطف وجوه» بدون پیش‌زمینهٔ زبانی، شکل نگرفته و حتماً الگوهای پیشینی وجود داشته که با تغییر و دستکاریِ آنها، چنین ساختی شکل گرفته است. افزون بر این، شاعران و ادیبان، بی‌دلیل و بدون انگیزهٔ بلاغی از این ساخت استفاده نکرده‌اند. بنابراین، تعیین ساخت‌ها و صورت‌های پیشین که ساختِ «عطف وجوه» با دخل و تصرّفِ زبانی در آنها به وجود آمده و نیز تعیین هدف و انگیزهٔ استفاده از آن مهّم و لازم دانسته شد.

بر همین اساس، نمونه‌هایی از «عطف وجوه» در شعر شاعران استخراج شد و با تحلیل آنها از نظر کارکردی و ارتباط معناییِ سازه‌ها، ساخت‌های نحویِ دیگری که قابل تبدیل بدان بودند، شناسایی شدند. این ساخت‌ها عبارت بودند از: «بیان شرط»، «بیان نتیجه» و «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» که این سه مورد همراه با ساختِ «عطف وجوه» از یک جنس هستند و یک مجموعه را تشکیل می‌دهند.

پس از گردآوریِ ساخت‌های نحویِ هم‌خانواده، آنها را با هم مقایسه کردیم تا نقش و ارزش هریک از آنها در بیان معنا و القای اغراض بلاغی مشخّص شود. همچنین، برای درکِ چگونگی شکل‌گیری ساخت نحوی-بلاغیِ «عطف وجوه»، لازم بود که فرایندِ تبدیل این ساخت‌ها به یکدیگر تبیین و تشریح شود. بنابراین، روش تحقیق مبتنی بر تحلیل کارکردیِ ساخت‌های نحویِ مورد بررسی و نیز تشریح چگونگیِ تبدیل آنها به یکدیگر است.

در مرحلهٔ تبدیلِ ساخت‌ها به یکدیگر، سیر شکل‌گیریِ آنها در نظام زبانی مدّ نظر بوده است تا بتوان نظمی را در بینِ آنها مشاهده کرد و مشخّص شود که در هر ساخت چه تغییراتی رخ داده تا ساختِ دیگر شکل گرفته است. البتّه منظور از سیر شکل‌گیری، صرفاً سیر تاریخی نیست که تقدّم و تأخّر تاریخی را در ساخت‌های مورد بررسی نشان دهیم؛ بلکه منظور ترتیبِ آنها در نظام درونی زبان فارسی است. علت، این است که از نظر منطقی شکل‌گیری ساخت «عطف وجوه» از روی الگوهای زبانیِ دیگری بوده است که چگونگیِ تغییر را برای به دست دادنِ ساختِ جدید فراهم کرده‌اند. در مرحله‌ی تعیین ارزش بلاغیِ ساخت‌های نحوی نیز، آنها را از منظر شدّت و ضعف در بیان معنا و القای اغراضِ بلاغی مقایسه کرده‌ایم تا دقیقاً، تفهیم شود که تغییر و تحوّلاتِ صورت‌گرفته برای شکل‌گیریِ ساختِ «عطف وجوه» به منظور تطابقِ فرم با معنا و اغراض بلاغی بوده است.

به طور خلاصه، در این مقاله که موضوعِ آن دربارهٔ ساخت نحویِ «عطف وجوه» است، در پی آنیم که به این دو پرسش اصلی پاسخ دهیم:

۱- این ساخت نحوی برای بیانِ چه معنا و غرضِ بلاغی شکل گرفته است و شاعران و ادیبانِ گذشته از این ساخت نحوی برای بیانِ چه معنا و غرض بلاغی استفاده می‌کرده‌اند؟

۲- فرایند شـــکل‌گیریِ این ســـاخت نحوی چگونه بوده و چه مراحلی را طی کرده است؟

۲- طرح موضوع

همان‌طور که ذکر شـــد، نخســـتین بار، محمّدرضـــا شـــفیعی‌کدکنی متوجّهِ زیبایی و بلاغتِ عطفِ دو جمله‌ای شـد که فعلِ آنها از نظر وجهی، با هم تفاوت دارد. ایشـان در توضـــیحِ بیت زیر از *منطق‌الطّیر* به این نکتهٔ بدیع اشـــاره نموده‌اند و نمونه‌هایی را نیز از عطار و دیگر شاعران برای آن ذکر کرده‌اند:

تو سرِ خود گیر و رفتی مردوار ســـر فرورفتـه مرا بـا او گـذار

(عطار، ۱۳۸۳: ٤٤٤)

«عطفِ امر و ماضـی با یکدیگر در این سـاخت بسیار شایع بوده است و نوعی هنر بلاغی به حساب می‌آمده است ... و آن را باید «عطف وجوه» خواند» (همان: ۷۸۰). این سـاختِ نحوی اتّفاقی شـکل نگرفته است؛ بلکه پیش از آن قطعاً مراحلِ دیگری در نحوِ زبان فارســی تجربه شـده تا چنین صـورتی به دسـت آمده اسـت. بنابراین، برای درکِ کارکرد بلاغی و جنبهٔ زیبایی‌شـناسـیکِ سـاخت نحویِ «عطف وجوه» نخسـت باید به رابطـهٔ معناییِ دو جمله با هم توجّه کرد. با مشـــخّص‌کردنِ نوع رابطهٔ بین جملات، آن غرضِ بلاغی که در آثار ادب فارسـی برای القای آن از ساخت نحویِ مورد نظر استفاده شـده اسـت، معیّن می‌گردد. سپس لازم است که سیر شکل‌گیری و تکاملِ آن را تشریح کرد و نشـان داد که صورت ابتداییِ آن چگونه بوده و چه فرایندها و ساخت‌های نحویِ دیگری را طی کرده تا به شـکل کنونی در آمده است. همچنین، باید دقیقاً تبیین شود که در این سـیر تکاملی، هر سـاخت نسـبت به ساختِ قبلی، چه تغییر و تحوّلاتی را از سر گذرانده و از نظرِ بیان اغراض بلاغی چه تفاوتی با آن صورتِ پیشین دارد.

با تأمّل در ابیات زیر از آثار سعدی، *حدیقهٔ* سنایی و *دیوانِ* حافظ چندین نکتهٔ اساسی به دست می‌آید که کاملاً چگونگیِ شکل‌گیری و تکاملِ ساخت نحویِ «عطف وجوه» را نشان می‌دهد:

بزرگی بایدت، بخشندگی کن — که دانه تا نیفشانی، نروید
(سعدی، ۱۳۸٤: ب: ۷۳)

ز دعوی پُری، زان تهی می‌روی — *تهی آی تا پُرمعانی شوی*
ز هستی در آفاق سعدی‌صفت — *تهی گرد و بازآی پُرمعرفت*
(سعدی، ۱۳۸٤: الف: ۱۲۸)

خویشتن را وداع کن، رستی — عقد با حور، بی‌گمان، بستی
(سنایی، ۱۳۷٤: ۳۰۲)

تا فضل و عقل بینی، بی‌معرفت نشینی — یک نکته‌ات بگویم: *خود را مبین و رستی*
(حافظ، ۱۳٦۲: ۸٦۸)

با استناد به همین چند بیت از سنایی، سعدی و حافظ و با استفاده از فرایند تبدیلِ ساخت‌ها به یکدیگر می‌توان استنباط کرد که:

۱- سیر شکل‌گیری و تحوّلِ ساخت نحویِ «عطف وجوه» را باید از ساختِ شرطی دنبال کرد؛

۲- ساختِ شرطی مستقیم به ساختِ نحویِ «عطف وجوه» تکامل نیافته است، بلکه نخست به ساخت نحویِ «بیان نتیجه» تبدیل شده، سپس طیِ فرایندِ دیگری به ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» تحوّل یافته است؛

۳- ساخت نحویِ «بیان نتیجه» شکلِ تکامل‌یافتهٔ شرط محسوب می‌شود و ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» نیز مرحلهٔ بالاترِ «بیان نتیجه» است و ساخت نحویِ «عطفِ وجوه» هم مرحلهٔ تکامل‌یافته‌ترِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» به شمار می‌رود.

در واقع، ساختِ بیان شرط چندین دگرگونی را از سر گذرانده تا شکلِ «عطف وجوه» به دست آمده است.

٤- فعل‌های ساخت نحویِ «عطفِ وجوه» در ابتدا به هم عطف نمی‌شده‌اند و این امر در مراحل تکامل‌یافته‌تر صورت می‌گرفته است. در ادامه این فرایندها را یکی‌یکی تشریح می‌کنیم تا کاملاً جریان چگونگیِ تبدیلِ ساخت‌ها به هم تبیین شود و همچنین مشخّص گردد که جهتِ تمام این تحوّلات، جنبهٔ بلاغی داشته است.

۳- ساخت نحویِ شرط

با توجّه به بیتِ زیر از سعدی دقیقاً مشخّص است که منشأ شکل‌گیری ساخت نحویِ «عطف وجوه» را باید از ساختِ شرط پیگیری کرد تا بتوان به صورتِ منظم چگونگی تغییر و تحوّلات را نشان داد:

گرم ره نمایی، رسیدم به خیر و گر گم کنی، بازماندم ز سیر

(سعدی، ۱۳۸٤: الف: ۱۹۸)

فعلِ جملهٔ جواب شرط در اصل مضارع بوده است که برای نشان‌دادنِ قطعیّت در تحقّقِ فعل، به جای آن از فعل ماضی استفاده شده است که این امر یکی از شیوه‌های بلاغی در تأکید بر وقوعِ فعل است. صورت اصلی و اولیهٔ جمله چنین بوده است: «گَرَم ره نمایی، می‌رسم به خیر».

در شکل سادهٔ بیان شرط، وجهِ جملهٔ شرط، التزامی و وجه جملهٔ جواب شرط، اخباری است. همین شکلِ سادهٔ بیانِ شرط در موقعیت‌های خاص، می‌تواند با تغییراتی، یک مرحله تکامل یابد و به شکلِ دیگری درآید که صورتِ تکامل‌یافته‌تر محسوب می‌شود؛ بدین صورت که برای تأثیر بیشتر وجه جملهٔ جوابِ شرط از اخباری یا التزامی به امری تغییر می‌یابد و ادات شرطِ «اگر» نیز به سبب عدم نیاز بدان حذف می‌شود. این قضیه مربوط به موقعیت‌هایی است که گوینده راهکاری را که مخاطب برای عملی نیاز

دارد، مطرح می‌کند. در چنین حالتی چون «خواهی» یا «بایدت» در کلام وجود دارد، ذکر ادات شرطِ «اگر» حشو خواهد بود، مانندِ بیتِ زیر:

گنج خواهی، در طلب رنجی ببر خرمنی می‌بایدت، تخمی بکار

(سعدی، ۱۳۸۹: ۷۲٤)

شکلِ ساده و ابتدایی جملهٔ نخست از بیت مذکور چنین است: «اگر گنج می‌خواهی، باید در طلب رنج ببری»[۳]. حال اگر بخواهیم شکلِ تکامل‌یافته‌تری از ساختِ سادهٔ شرط را در بیتِ پیشین از سعدی نشان دهیم، بدین صورت خواهد بود:

ساختِ اولیه و سادهٔ بیان شرط: «اگر مرا راه نمایی، به خیر می‌رسم».

شکلِ تکامل‌یافته‌ترِ بیان شرط: «خواهی به خیر رسم، مرا راه بنما».

بنابراین، صورتِ پیشرفتهٔ ساختِ سادهٔ بیانِ شرط چنین است: (خواهی + جملهٔ شرط + جواب شرط = امر) یا (جملهٔ شرط + بایدت + جواب شرط = امر). البتّه موقعیتِ کاربردی این صورت‌ها متفاوت است و هر یک در موقعیتِ مناسب خود به کار می‌رود که موضوعی جدا از بحث کنونی است و مطالعهٔ جداگانه‌ای را می‌طلبد. به هر حال، ساختِ شرطی که صورت ابتدایی و بیان عادیِ موضوع است، در مسیرِ دگرگونی و تکامل به ساخت نحویِ «بیان نتیجه» تحوّل می‌یابد و ساخت‌های دیگری همچون ساخت نحویِ «جملهٔ امری (عامل) + جملهٔ امری (معمول)» که در ادامه به ساختِ «عطفِ وجوه» تکامل می‌یابد، از همین ساختِ «بیان نتیجه» گرفته می‌شود؛ بنابراین برای درکِ زنجیروار از موضوع، باید تبدیل و تحوّلاتی را که از ساختِ «شرط» به ساختِ «بیان نتیجه» صورت می‌گیرد، تشریح کرد.

٤- ساخت نحویِ «بیان نتیجه»

با تغییر و تحوّلاتی که در ساختِ «خواهی/ بایدت + جواب شرط + جملهٔ شرط» صورت می‌گیرد که خودِ این ساخت، شکلِ پیشرفته‌تر از ساخت سادهٔ بیانِ شرط است،

ساخت نحویِ «بیان نتیجه» به دست می‌آید که باید آن را شکل بلیغ‌ترِ صورت قبلی (یعنی ساخت پیشرفته‌ترِ شرط) قلمداد کرد. فرمول ساختِ «بیان نتیجه» چنین است: جملهٔ امر که عامل است، در ابتدا ذکر می‌شود، سپس جملهٔ التزامی که معمول و نتیجه است، پس از حرفِ «تا»ی بیانِ نتیجه می‌آید:

ز دعوی پُری، زان تهی می‌روی *تهی آی تا پُرمعانی شوی*

(سعدی، ۱۳۸٤: الف: ۱۲۸)

با مقایسهٔ صورت‌های «ساختِ سادهٔ شرط»، «ساختِ پیشرفتهٔ شرط» و «بیان نتیجه» از این بیت، هم چگونگیِ تبدیل از ساخت شرط به ساختِ «بیانِ نتیجه» کاملاً نمایان می‌شود و هم می‌توان حالتِ تکاملی را در این تغییر و دگرگونی‌ها درک کرد که متضمنِ نکته‌های بلاغی است:

ساخت سادهٔ شرط: «اگر تُهی بیایی، پُرمعانی می‌شوی»؛

ساختِ پیشرفتهٔ شرط: «خواهی پُرمعانی شوی، تهی آی»؛

ساختِ بیانِ نتیجه: « تهی آی تا پُرمعانی شوی».

در این ساخت نحوی حرف ربط «تا» مفهوم نتیجه را دربردارد. همین ساخت نحویِ «بیان نتیجه» باز با تغییراتی که در آن صورت می‌گیرد، به ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» تبدیل می‌شود که نسبت به ساختِ قبلی (یعنی بیان نتیجه) تکامل‌یافته‌تر است.

۵- ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم»

منظور از این ساختِ نحوی، عطفِ دو جملهٔ امری است که بین دو جمله، رابطهٔ معناییِ «عامل و معمول» حاکم باشد، یعنی جملهٔ امریِ نخست، عامل تحقّقِ جملهٔ دوم است. فرایند شکل‌گیری این ساختِ نحوی که از ساخت نحویِ «بیان نتیجه» به دست می‌آید، چنین است که نخست حرفِ «تا»ی بیان نتیجه به حرفِ «وِ» عطف، تغییر می‌یابد و

سپس، وجهِ جملهٔ بیان نتیجه که دارای وجه التزامی است و در جایگاه جملهٔ دوم قرار دارد از التزامی به امری تغییر می‌یابد؛ در نتیجه، آنچه از اعمالِ تغییرات در ساخت نحویِ «بیان نتیجه» به دست می‌آید، ساختِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» خواهد بود:

ز هستی در آفاق سعدی‌صفت *تهی گرد و بازآی پُرمعرفت*

(سعدی، ۱۳۸٤: الف: ۱۲۸)

اگر مصراعِ دومِ این بیت را که دارای ساختِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» است به صورت‌های قبلیِ آن بازگردانیم که همان ساخت‌های نحویِ «شرط ساده»، «شرط پیشرفته» و «بیان نتیجه» بوده است، سیر تکاملی در این تحولّات بهتر قابل دریافت است:

ساختِ سادهٔ شرط: «اگر از هستی تُهی گردی، پُرمعرفت بازآیی»؛

ساختِ پیشرفتهٔ شرط: «خواهی پُرمعرفت بازآیی، از هستی تُهی گرد»؛

ساختِ بیان نتیجه: «از هستی تُهی گرد تا پُرمعرفت بازآیی»؛

ساختِ عطف دو جملهٔ امری به هم: «ز هستی تُهی گرد و پُرمعرفت بازآی».

در ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» شاید تصوّر شود که چنین عطفی به دلیلِ این که وجهِ فعلِ هر دو جمله یکسان است، به ظاهر بدیع و قابلِ توجّه به نظر نیاید؛ امّا با تأمّل در رابطهٔ معناییِ دو جمله بلاغتِ آن بهتر نمایان می‌شود.

همان‌طور که اشاره شد، ترتیب معناییِ جملات در این ساخت نحوی چنین است که جملهٔ امرِ اول، عامل است و جملهٔ امرِ دوم، منتَج از آن؛ در واقع تحقّقِ فعل دوم منوط به فعلیّت‌یافتنِ فعل نخست است و در نتیجه، هر موردی که دو جملهٔ امری به هم عطف شده باشد، جزو این موضوع نیست؛ بلکه حتماً، باید رابطهٔ معناییِ مذکور در بین آنها حاکم باشد.

این رابطهٔ معنایی در بینِ دو جملهٔ امری در مواقعی بهتر قابل دریافت است که دو جمله از یک جنس نباشند. یعنی هر دو امرِ مثبت نباشند، بلکه یکی امر منفی (= نهی) و دیگری امر مثبت باشد. چنانچه جنس دو جمله یکسان باشد، این رابطه تا حدودی

پنهان است. با مقایسهٔ دو نمونهٔ زیر این مسأله بهتر نمایان می‌شود. وضوحِ رابطهٔ «عامل و معمول» در مثال اول نسبت به مثال دوم تا حدودی بیشتر است:

آب حیات زیر سخن‌های خوب اوست آبِ حیات را بخور و جاودان مَمیر
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۰۵)

رودکیا! برنَوَرد مدح همه خلق مدحَت او گوی و مُهر دولت بستان
(رودکی، ۱۳۸۰: ۳۸)

با توجّه به این که چنین عطفی به سادگی قابل تبدیل و بازگرداندن به ساخت‌های «شرطی» و «بیان نتیجه» است، یقیناً، «عطفِ دو جملهٔ امر به هم» با ترتیبِ معناییِ «عامل و معمول»، مرحله‌ی بالاتر از دو ساخت شرطی و بیان نتیجه محسوب می‌شود.

به کارگیریِ ظرافت نحویِ عطف دو جملهٔ امر برای القای اغراض بلاغی تنها در شعر وجود ندارد تا آن را مربوط به اقتضای وزن بدانیم، بلکه در نثر نیز نمونه‌هایی را از آن می‌توان مشاهده کرد: «چون شیخ بشنید، نعره‌ای زد و گفت: راست باز و پاک باز و امیر باش» (میهنی، ۱۳۷٦: ج۱: ۲۱٦)؛ حتّی در گفتارهای عادیِ روزمره نیز از این فرم زبانی استفاده می‌شود، مانندِ این جمله: «پُرسا باش و دانا باش» یا «بپرس و دانا باش».

در این ساخت نحوی حتماً باید دو جمله به هم عطف شوند. در صورت عدمِ عطفِ آنها، فرمِ زبانی با معنا تطابق نخواهد داشت و همین عدمِ عطف، نقصِ بلاغی محسوب می‌شود. بنابراین، هرگاه دو جملهٔ امری طوری در پیِ هم بیایند که بین آنها رابطهٔ معناییِ «عامل و معمول» حاکم باشد، اگر به هم عطف نشوند، بلاغت رعایت نمی‌شود و معنا فرم زبانیِ خود را نمی‌یابد. البتّه منظور این نیست که جمله در این حالت نادستوری خواهد بود، بلکه منظور این است که گرچه شکل بدون عطف دو جمله همین معنا را القا می‌کند، امّا از نظر زیبایی صورت و افادهٔ دقیق معنا و نیز تطابق ساخت با معنا، شکل عطف دو جمله بلیغ‌تر و فصیح‌تر است.

بر اساس همین موضوع، در دو بیتِ زیر از صائب، بهتر آن بود که بینِ دو جملهٔ امر «و» عطف قرار می‌گرفت و عدمِ عطف آنها که در دیوانِ او ضبط شده است، چندان بلیغ نیست؛ زیرا صورتِ عطف دو جمله نسبت به حالتِ عدم عطف، بلاغی‌تر است. این کاستی شاید ناشی از تصرّفِ کاتبان بوده باشد که به دلیلِ عدم توجّه به این نکتهٔ بلاغی، صورتِ عدم عطفِ دو جملهٔ امر را ضبط کرده‌اند، البتّه مسألهٔ وزن عروضی نیز بدون تأثیر نبوده که شکلِ عطف دو جمله ضبط نشده است:

درونِ خانه‌ی خویش هر گدا شهنشاهی است — *قدم برون منه از حدِّ خویش، سلطان باش*
هوای نفس تو را ساخته است مرکبِ دیو — *به زیرِ پای در آور هوا، سلیمان باش*
(صائب، ۱۳٦۵: ج۵: ۲٤۱۱)

ساخت نحویِ «عطف وجوه» پس از همین ساخت، یعنی «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» شکل گرفته است. در حقیقت حاصلِ تغییر و تحوّلاتِ نحوی که در ساخت‌های «بیان نتیجه» و «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» صورت می‌گیرد، شکل‌گیریِ ساخت نحویِ «عطف وجوه» را در پی داشته است.

٦- ساخت نحویِ «عطف وجوه»

با تأمّل در بیتِ زیر از *الهی‌نامه* عطار و مقایسهٔ دو مصراعِ آن با هم و همچنین با استناد به بیتِ سنایی که قبلاً هم ذکر شد، می‌توان دریافت که حالتِ پیش از عطفِ وجوه چنین بوده است که دو جمله به هم عطف نمی‌شده‌اند و فرایند عطفِ آنها در تجربه‌های تکامل‌یافته‌تر صورت گرفته است:

حسد بیرون کن از خود، شاد گشتی — ز حق راضی شو و آزاد گشتی
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۷۷)

خویشتن را وداع کن، رستی — عقد با حور بی‌گمان بستی
(سنایی، ۱۳۷٤: ۳۰۲)

صورت‌های «بیان نتیجه» و «عطفِ دو جملهٔ امری» از مصراع نخست بیتِ عطار چنین بوده است:

ساخت نحوی «بیان نتیجه»: «حسد بیرون کن از خود تا شاد گردی».

ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری»: «حسد بیرون کن از خود و شاد گَرد».

تغییراتی که در مسیر شکل‌گیریِ ساخت نحوی «عطف وجوه» بر ساخت نحویِ «بیان نتیجه» رخ داده، حذف حرفِ «تا» و تبدیلِ فعلِ جملهٔ دوم از مضارع به ماضی بوده است. صورتی که با این تغییرات به دست می‌آید، همان است که در مصراعِ نخست از بیتِ عطار و بیت مذکور از سنایی مشاهده می‌شود.

با توجّه به این که در ابتدا صورت غیرِ عطف از ساختِ مورد نظر در نحو زبان فارسی تجربه شده و در مراحلِ بعدی حالت عطفِ آنها کشف شده است، فرایند تبدیل ساختِ «عطفِ دو جملهٔ امری» به ساختِ «امر + ماضی» بدین گونه بوده است که حرفِ عطف از بینِ دو فعل امر حذف شده و فعلِ جملهٔ دوم از وجه امری به ماضی تغییر کرده است. البتّه، در شعر شاعران کلاسیک نمونه‌هایی نیز وجود دارد که دو جملهٔ امر و ماضی با حرف ربطِ «که»، نشانهٔ بیان نتیجه یا تعلیل، به هم پیوسته شده‌اند، مانند نمونهٔ زیر:

سغراقِ آسمانت چون کرد آن چنانت　　بیگانه شو ز عالم کز خویش هم برَستی

(مولوی، ۱۳۶۳: ج۶: ۱۸۹)

همین قضیه نشان می‌دهد که حاصلِ تبدیل ساختِ «عطف دو جملهٔ امری» به ساختِ «امر + ماضی» در ابتدا به دو شکل بوده است: یکی این‌که بینِ دو جمله هیچ حرفی نیامده است، مانندِ «خویشتن را وداع کن، رستی»، دیگر این‌که بینِ دو جمله حرفِ «که» ذکر شده است، مانندِ مصراع دوم از بیت مولوی. در هر حال در مرحلهٔ تکامل‌یافته‌تر، دو جمله، یعنی امر و ماضی، با «واو» به هم عطف شده‌اند و ساختِ

«عطف وجوه» به دست آمده است: «حسد بیرون کن از خود و شاد گشتی»، «بیگانه شو ز عالم و از خویش هم برَستی».

حال، برای این که تمام مراحلِ گفته‌شده عیناً و عملاً نمایان شود، مصراع نخست از بیتِ سنایی را از ساده‌ترین شکل، یعنی ساختِ سادهٔ شرط، تا تکامل‌یافته‌ترین صورت که ساختِ «عطف وجوه» باشد، نشان می‌دهیم تا دقیقاً معلوم شود که صورت‌های پیش از شکل‌گیری ساختِ «عطف وجوه» چگونه بوده است و نحو زبان فارسی چه تجربه‌هایی را گذرانده است تا این ساخت شکل گرفته است:

ساختِ سادهٔ شرط: «اگر خویشتن را وداع کنی، می‌رهی/ رهایی می‌یابی»؛

ساختِ پیشرفتهٔ شرط: «خواهی برَهی، خویشتن را وداع کن»؛

ساختِ بیان نتیجه: «خویشتن را وداع کن تا برَهی/ رهایی یابی»؛

ساختِ عطفِ دو جملهٔ امری به هم: «خویشتن را وداع کن و برَه/ رهایی‌یاب»؛

ساختِ عدم عطفِ «امر به ماضی»: «خویشتن را وداع کن، رستی»؛

ساختِ پیوند امر و ماضی با حرفِ «که»: «خویشتن را وداع کن که رستی»؛

ساختِ عطف وجوه: «خویشتن را وداع کن و رستی».

بنابراین به طور خلاصه فرایند شکل‌گیری ساخت نحویِ «عطف وجوه» بدین صورت بوده است: ساخت نحویِ شرط به ساخت نحویِ «بیان نتیجه» تحوّل می‌یابد، سپس ساخت نحویِ «بیان نتیجه» به ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» تبدیل می‌شود و در نهایت طی فرایندی ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» به ساخت نحویِ «عطف وجوه» تکامل می‌یابد.

ساختِ «عطف وجوه» نیز همانند ساختِ «عطف دو جملهٔ امری» تنها مختص به شعر نیست تا آن را مربوط به اقتضای وزن و احیاناً قافیه بدانیم، بلکه در نثر نیز که هیچ‌یک از این ضرورت‌ها حضور ندارد، نمونه‌هایی مشاهده می‌شود که نقش و کارکرد بلاغیِ آن را بیشتر تأیید می‌کند، مانندِ این نمونه: «پنداشت و مَنیِ تو حجاب است؛ از

میـان برگیر و به خدای رســـیدی» (میهنی، ۱۳۷٦: ج۱: ۲۸۷). تا ندانیم که از ســـاختِ «عطف وجوه» برای بیان چه معانی و اغراضـی استفاده می‌شود، زیبایی آن به‌خوبی درک نمی‌شود.

۷- تعیین غرضِ بلاغی

صـورت‌های مذکور از مفهومِ واحد، از شـکلِ سـاده که سـاختِ شـرط باشـد تا شـکلِ پیشـرفته و تکامل‌یافته که سـاختِ «عطف وجوه» باشـد، نسبت به هم در القای اغراضِ بلاغی متفاوت هسـتند و لازم اسـت که شـدّت و ضـعفِ آنها را در بیان اغراض بلاغیِ مورد نظر نشـان داد. با مقایسـهٔ سـاخت‌های نحویِ زیر از یک موضـوع و تأمّل در سیر تکاملی که از سـاختِ (۱ الف) تا سـاختِ (٤) صـورت گرفته است، می‌توان به اغراضِ بلاغی در دگرگونیِ ساخت‌های نحوی پی برد:

(۱ الف): گر در مذهبِ عشـق آیی، از این جمله می‌رهی/ خواهی رَسـت (سـاختِ سادهٔ شرطی)؛

(۱ ب): خواهی از این جمله برَهی، در مذهبِ عشق آی (ساختِ پیشرفتهٔ شرطی)؛

(۲): در مذهبِ عشق آی تا از این جمله برَهی (ساخت بیانِ نتیجه)؛

(۳): در مذهبِ عشق آی و از این جمله برَه (ساخت عطف دو جملهٔ امری به هم)؛

(٤): عاقل متفکر بود و مصلحت‌اندیش *در مذهب عشـــق آی و از این جمله برَســـتی*
(سعدی، ۱۳۹٤: ۱۰٤) (= ساختِ عطف وجوه)

با دقّت در فرایندِ تحوّلات در ســاخت‌های نحوی مزبور مشــخّص اســت که تمام تغییرات حول جزء «معمول»، یعنی فعلِ دوم، رخ می‌دهد تا وابستگی و تأثّرِ هرچه بیشترِ آن به جزء «عامل»، یعنی فعلِ اول، نشـان داده شود و فرم و قالبِ زبانی به شکلی درآید که این حالتِ وابستگی را نشان دهد. بنابراین، انگیزهٔ بلاغی که برای القا و بیانِ آن، تغییر و تحوّلاتِ سـاختاری در سـاخت‌های نحوی از سـاده‌ترین صورت تا تکامل‌یافته‌ترین و

بلیغ‌ترین صورت انجام شده، نشان‌دادن قطعیّت و یقینی‌بودنِ تحقّقِ موضوعِ مورد نظر است؛ با این تفاوت که هر ساخت نسبت به ساختِ قبلی، دارای شدّت و تأکیدِ بیشتری در القای این غرض بلاغی است. البتّه با توجّه به مقتضای حال، موقعیت کاربردیِ هریک از ساخت‌های نحویِ مذکور فرق می‌کند و هرکدام از صورت‌ها برای برجستگی و تشخّص‌بخشی به یکی از اجزای کلام است که به کار می‌رود.

مفهوم یا عملی که با ساختِ شرطی بیان می‌شود، تحقّقِ آن معمولاً با احتمال و امکان همراه است؛ زیرا در این ساخت، وابستگی فعل‌های دو جمله و تأثیر و تأثّری که نسبت به هم دارند، چندان قوی نیست؛ بنابراین لازم است که برای قطعیّت‌بخشی به وابستگیِ فعل‌ها، تغییر و تحوّلاتی در ساختِ نحوی رخ دهد.

اوّلین تغییری که در ساخت نحوی شرط برای این منظور رخ می‌دهد، تغییر در زمانِ فعل جملهٔ جواب شرط است که یک واحد زمانی به عقب برده می‌شود و زمان فعل از مضارع به ماضی تغییر می‌یابد. با وجود این تغییر، باز میزانِ القای قطعیّت، شدّت لازم را ندارد و امکان شکّ مخاطب نسبت به آن وجود دارد. در نتیجه، برای شدّت‌بخشی به القای همین قطعیّت و یقین است که فرایند تبدیلِ ساخت‌های نحوی از ساختِ شرط شروع شده و به ساختِ «عطف وجوه» خاتمه یافته است.

در ساخت‌های «شرطی» و «بیان نتیجه» این امکان وجود دارد که مخاطب نسبت به مسأله یقین نداشته باشد، امّا شدّتِ تأکید و مبالغهٔ ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری» از دو ساختِ دیگر بسیار بیشتر است و غرضِ اصلی از به کارگیریِ چنین ساختی این است که قطعیّت تحقّق فعل و حالتِ مورد نظر نشان داده شود.

همچنین، در ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری» تأثیر مستقیمِ جملهٔ نخست بر جملهٔ دوم در صورت کلام نمایان و برای مخاطب نیز ملموس است، در حالی که در دو ساخت نحویِ دیگر، یعنی شرط و بیان نتیجه، چنین حالتی وجود ندارد.

در ساخت شرطی امکانِ استفاده از قیدهای تأکید وجود دارد، امّا در ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری» این امکان وجود ندارد. خودِ همین عدم امکانِ استفاده از قید تأکید در این ساخت بر این نکته دلالت می‌کند که خودِ ساخت نحوی، عملِ قید تأکید را در ذاتِ خود داراست؛ بنابراین برای تأکید بر مسأله، مطمئن‌ساختنِ مخاطب و حتمیّت‌جلوه دادنِ قضیه بوده است که ساخت شرطی و بیانِ نتیجه تبدیل به ساختِ عطفی شده‌اند.

در ساختِ «عطف وجوه» نیز بین دو فعل/ جمله، رابطهٔ معناییِ «عامل و معمول» حاکم است و فعل دوم (معطوف) در گروِ فعل اول است و از نظر معنایی، نتیجهٔ آن محسوب می‌شود:

گرم عذاب نمایی به داغ و درد جدایی شکنجه صبر ندارم، *بریز خونم و رستی*

(سعدی، ۱۳۹٤: ۱۰٦)

چنانچه این ساخت را به ساختِ «عطف دو فعلِ امر» برگردانیم، تفاوت بلاغی و اغراضی که از آنها مدّ نظر بوده است، نمایان می‌شود: «بریز خونم و برَه». در ساختِ «عطف وجوه» چون فعل دوم ماضی است، بر محقّق‌الوقوع بودنِ فعل یا حالتِ مورد نظر دلالت دارد؛ در نتیجه شدّتِ تأکید و مبالغهٔ آن بسیار بیشتر است. در حالی که از ساختِ «عطف دو فعل امر به هم» چنین برمی‌آید که عمل، هنوز تحقّق نیافته است و قرار است که تحقّق یابد. بنابراین از نظر بلاغی و القای مقاصدِ درونی، ساخت نحویِ «عطف وجوه» شکل بلیغ‌تر و مرحلهٔ تکامل‌یافته‌ترِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» محسوب می‌شود.

به‌طوخلاصه، می‌توان گفت که برای تأکید بر وقوع فعل و نمایشِ قطعیّتِ وابستگی فعلِ دوم (فعل جواب شرط) به فعلِ اول (فعل جملهٔ شرط) ساختِ «شرطی» به ساختِ «بیان نتیجه» تحوّل یافته است و در ادامه، همین ساختِ «بیان نتیجه» به ساخت نحویِ

«عطف دو جملهٔ امری به هم» تبدیل شـده اسـت و این سـاخت نیز در مرحلهٔ بالاتر به ساختِ «عطف وجوه» تکامل یافته است.

در پایان لازم است چند نکته یادآوری شودد:

نکتـهٔ اول) گرچـه شـاید بتوان سـاخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» را الگوبرداری شده از نحو و بلاغتِ زبان عربی دانست، امّا ویژگی و امتیاز خاصی دارد که باعثِ برتریِ آن شـده اسـت. در نحو عربی، سـاخت شـرطی به سـاختِ عطفی تبدیل نمی‌شـود، بلکه تنها اداتِ شـرط حذف می‌شود و دو فعلِ مورد نظر به صورتِ امری یا امر و مضـارعِ مجزوم به ترتیبی در کلام قرار می‌گیرند که فعلِ عامل (شـرط) نخست و فعـل معمول (جواب شـرط) با مکث (= ویرگول) پس از آن می‌آید[٤]؛ در حالی که در سـاخت نحوی زبان فارسـی، دو فعل علاوه بر این که از صـورت التزامی و اخباری به امری درمی‌آیند، با «و» نیز به هم عطف می‌شوند که همین عطف دو جمله محور زیبایی و بلاغت این ساخت به شمار می‌رود:

آز بگـذار و پـادشـاهی کن گـردنِ بـی‌طـمـع بـلـنـد بـود

(سعدی، ١٣٨٤: ب: ١٠٦)

نکتهٔ دوم) همان‌طور که از مثال‌های ذکرشـده در متن برمی‌آید، غالب نمونه‌هایی که در آثار ادبی برای سـاخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» ذکر شده است، مربوط به صـیغهٔ دوم شخص مفرد (= مخاطب) است و کاربرد دو صیغهٔ غایب و متکلّم چندان نمودی ندارد. با وجود این قضـیه، نباید تصـوّر کرد که این ساخت نحوی تنها در صیغهٔ مخاطب کاربرد دارد و در دو صـیغهٔ دیگر نمی‌تواند کاربرد داشـته باشـد. همین نمونهٔ اخیر از سـعدی را در نظر بگیریم: «آز بگذار و پادشاهی کن». مفهوم این جمله می‌تواند با همان رابطهٔ «عامل و معمول» در صـیغه‌های غایب و متکلّم نیز به صـورتِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» نمودار شود:

صیغهٔ غایب: «آز بگذارد و پادشاهی کند»؛

صیغهٔ متکلّم: «آز بگذارم و پادشاهی کنم».

البتّه در این‌گونه موارد، زمان فعلِ جمله‌ها در شدّتِ وضوح رابطهٔ «عامل و معمول» بسیار تأثیرگذار است. اگر زمان فعل‌ها مربوط به گذشته باشد، این رابطه چندان واضح نیست؛ امّا چنانچه زمان فعل‌ها حال یا آینده باشد، رابطهٔ معناییِ مذکور واضح‌تر است.

در دو مثال زیر، اگرچه رابطهٔ دو جمله از نظر زمانی تناوبی است و عطفِ آنها در نگاه نخست چندان مهّم جلوه نمی‌کند، از نظر معنایی همین رابطهٔ «عامل و معمول» در بین آنها برقرار است و چون زمان فعل‌ها مربوط به گذشته است، این رابطهٔ معنایی چندان جلب توجّه نمی‌کند. حال، اگر زمان را از گذشته به حال تبدیل کنیم، هم رابطهٔ مذکور دریافتنی‌تر می‌شود و هم نقش زمانِ جمله‌ها در شدّت و ضعف این مسأله:

گفتم که عهد بستم وز عهدِ بد برَستم گفتا: چگونه بندی چیزی که من شکستم؟
(مولوی، ۱۳٦۳: ج٤: ۳٦)

مالکِ خود را همیشه غصّه گدازد ملکِ پری‌پیکری شدیم و برَستیم
(سعدی، ۱۳۹٤: ۷۳)

صورتِ زمان حال از مثال نخست: «عهد می‌بندم و ز عهدِ بد می‌رهم»؛

صورتِ زمان حال از مثال دوم: «ملکِ پری‌پیکری می‌شویم و می‌رهیم».

نکتهٔ سوم) در دو ساخت نحویِ «عطف وجوه» و «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» هر موردی، هنر بلاغی نیست، تنها مواردی دارای جنبه‌های بلاغی و زیبایی‌شناسیک هستند که اوّلاً، قابلیتِ آن را داشته باشند که به یکدیگر تبدیل شوند، یعنی این امکان وجود داشته باشد که هر یک از ساخت‌های «عطف وجوه» و «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» به یکدیگر تبدیل شوند؛

ثانیاً، هر کدام از این دو ساخت، قابلیتِ بازگرداندن به دو ساخت نحویِ «شرط» و «بیان نتیجه» را داشته باشد؛

ثالثاً، باید بینِ دو جمله یا دو فعل رابطهٔ «عامل و معمول» برقرار باشد.

بنابراین نمونه‌هایی مانندِ موارد زیر که در آنها فعلِ امر به مضـارع یا ماضـی عطف شـده اسـت، از نوعِ عطف‌های بلاغی نیسـتند که در آنها جملهٔ اول، عامل و علّتِ جملهٔ دوم اسـت؛ زیرا رابطهٔ معناییِ بین دو جمله، «عامل و معمول» نیسـت، بلکه *تناوبی* یا *همپایگی* اسـت که در آن عملی پس از عمل دیگر به وقوع پیوسته است. همچنین، هیچ غرض و نکتـهٔ بلاغی در آنهـا وجود نـدارد که بتوان گفت برای القای آن غرضِ بلاغی بوده است که از ساخت نحویِ مورد نظر استفاده شده است:

گل گفت که آبِ قدمش خیره مریز　　مـا دسـتِ گلابگیر *گرفتیم و گریز*
(انوری، ۱۳۷۲: ج۲: ۹۹۹)

چون راست که در پای کشم دامنِ صبر　　عشـق تو گریبانِ دلم *گیرد و کشد*
(همان، ج۲: ۱۰۰۲)

او ز تو رو درکشـد ای پُرسـتیز　　بنـدهـا را *بگسـلد وز تو گریز*
(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۹۳)

۸- نتیجه‌گیری

سـاخت نحویِ «عطف وجوه» یکی از بارزترین مصـداق‌های ارتباطِ نحو با بلاغت در زبان فارسی است که عامل اصلی در شکل‌گیری آن، القای اغراض بلاغی بوده است. در آثار ادبی گذشته از این ساخت نحوی برای القای غرض بلاغیِ «قطعیّت در انجام فعل»، «نمایش وابسـتگی فعل دوم به فعل اول»، «رابطهٔ تأثیر و تأثّری در بین دو جمله» و نیز یقین‌بخشـی بـه مخاطب مبنی بر این که تحقّقِ عملِ مورد نظر حتمی و یقینی اسـت، استفاده می‌شده است.

با توجّه به این که ساخت‌های نحوی «عطف وجوه»، «بیان نتیجه» و «عطف دو فعل امری به هم» به نحوی متضـمن مفهومِ شـرط هسـتند، صـورت اولیه و ابتدایی تمام این سـاخت‌ها، سـاخت نحویِ «شـرط» بوده اسـت؛ در نتیجه سـیرِ تحوّلی که در نحو زبان

فارسی صورت گرفته است تا ساخت نحویِ «عطف وجوه» شکل بگیرد، بدین گونه بوده است که در ابتدا «ساخت نحویِ شرط» به «ساخت نحویِ بیان نتیجه» تبدیل شده است؛ سپس در فرایندِ بعدی ساخت نحویِ «بیان نتیجه» نیز به ساخت نحویِ «عطف دو جملهٔ امری به هم» تغییر یافته است. در نهایت ساخت نحویِ «عطف وجوه»، مستقیم یا غیر مستقیم، از همین ساخت نحویِ «عطفِ دو جملهٔ امری به هم» به دست آمده است. از نظر کارکرد بلاغی، ساختِ «عطف وجوه» در بیان معنا نسبت به ساخت‌های دیگر بلیغ‌تر و قطعیّت آن در تحقّق فعل نیز بسیار بیشتر است.

پی‌نوشت‌ها

۱- برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که بحث وصل و فصل در زبان فارسی اساساً به حوزهٔ دستور و آیین نگارش مربوط می‌شود تا حوزهٔ معانی؛ به همین سبب این بحث در زبان فارسی، مخصوصاً امروزه، چندان مهّم نیست. اهمیت آن برای گذشتگان نیز به دلیل فقدان نقطه‌گذاری در گذشته بوده است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱٦۸).

۲- مواردی نیز هست که دو جمله با وجود اختلاف وجه، باز به هم عطف شده‌اند که البتّه، در چنین مواردی بین دو جمله اتحاد معنایی وجود دارد و اختلاف آنها تنها لفظی است، مانند این آیه: «إنّی أُشهِدُ اللهَ و اشهَدوا ...» (هود/ ٥٤) که جملهٔ دوم گرچه لفظاً، انشایی است، امّا در معنا، خبری است و با جملهٔ اول تناسب کامل دارد (هاشمی، ۱۳۸۸: ج۱: ۳٥۸).

۳- به صورت دیگری نیز می‌توان شکل‌گیریِ این ساخت از شرط را توجیه کرد که مناسب‌تر می‌نماید؛ بدین شکل که اگر در ساخت سادهٔ شرط جای جملهٔ شرط و جوابِ شرط عوض شود و وجهِ جملهٔ جوابِ شرط از اخباری یا التزامی به امری تغییر یابد، شکل پیشرفتهٔ شرط به دست می‌آید. با این توضیح، باید گفت که صورت ابتدایی مصراعِ «گنج خواهی در طلب رنجی ببر» چنین بوده است: «اگر در طلب رنج ببری، گنج خواهی یافت». در این حالت صورتِ پیشرفتهٔ ساخت سادهٔ بیانِ شرط باید چنین باشد: (خواهی + جواب شرط + جملهٔ شرط) یا (جواب شرط + بایدت + جملهٔ شرط).

٤- در زبان عربی هرگاه فعل مضـارع پس از فعل امر، یکی از مصداق‌های طلب، بیاید، مجزوم می‌شود که البتّه حرف «إن» شرطیه در ابتدای جمله مضمر است، مانندِ «اِسأل تَعلَم»، «اَطِع تَغنَم» (شهابی، ۱۳۸۵: ٤٤-٤٥).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم.

۲. انوری ابیوردی، اوحدالدین محمّدبن‌محمّد (۱۳۷۲)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران، علمی و فرهنگی.

۳. باطنی، محمّدرضـا (۱۳۸۵)، *توصـیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، چاپ هفدهم، تهران، امیرکبیر.

٤. حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳٦۲)، *دیوان حافظ*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی.

۵. رضـانژاد، غلامحسـین (۱۳٦۷)، *اصـول علم بلاغت در زبان فارسی*، تهران، انتشارات الزهراء.

٦. رودکی، جعفربن‌محمّد (۱۳۸۰)، *دیوان شعر رودکی*، پژوهش، تصحیح و شرح جعفر شعار، چاپ دوم، تهران، قطره.

۷. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۹٤)، *غزلهای سعدی*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران، سخن.

۸. _____ (۱۳۸٤الف)، *بوسـتان سعدی*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هشتم، تهران، خوارزمی.

۹. _____ (۱۳۸٤ب)، *گلسـتان سـعدی*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

۱۰. _____ (۱۳۸۹)، *کلیات سعدی*، تصحیح محمّدعلی فروغی، چاپ پانزدهم، تهران، امیرکبیر.
۱۱. سنایی، ابوالمجدودبن‌آدم (۱۳۷٤)، *حدیقهٔالحقیقه و شریعهٔالطریقه*، مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ محمّد روشن، تهران، نگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *معانی*، چاپ هفتم، تهران، میترا.
۱۳. شهابی، علی اکبر (۱۳۸۵)، *اصول النحو*، چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۱٤. صائب تبریزی، محمّدعلی (۱۳٦۵)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمّد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی.
۱۵. عطار نیشابوری، فریدالدین محمّدبن‌ابراهیم (۱۳۸۳)، *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و توضیح محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
۱٦. _____ (۱۳۸۷)، *الهی‌نامه*، مقدمه، تصحیح و توضیح محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ سوم، تهران، سخن.
۱۷. ناصرخسرو قبادیانی، ابومعین (۱۳۵۷)، *دیوان اشعار*، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل با همکاری دانشگاه تهران.
۱۸. مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳٦۳)، *کلّیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۱۹. میهنی، محمّد بن منوّر (۱۳۷٦)، *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید (۲جلدی)*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ چهارم، تهران، آگه.
۲۰. الهاشمی، احمد (۱۳۸۸)، *جواهر البلاغه*، ترجمه و شرح حسن عرفان، چاپ دهم، قم، نشر بلاغت.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۱٦٤-۱۳۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.5.5

بررسی پیرنگ، شخصیّت‌پردازی و زاویه‌دید در زندگی‌نامهٔ خودنوشت «آن سال‌ها»*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر زهره احمدی‌پور اناری[۱]
دکتر موسی غنچه‌پور
استادیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فرهنگیان کرمان
مریم مظفّری‌نژاد راوری
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فرهنگیان کرمان

چکیده

زندگی‌نامه، یکی از قالب‌های روایی است. خاطره و سفرنامه نیز از گونه‌های زندگی‌نامه هستند. زندگی‌نامه از یک سو تاریخ است؛ زیرا رخ‌دادهای واقعی در آن گزارش می‌شود و از سوی دیگر، شبیه داستان است؛ زیرا اشخاص زندگی‌نامه، مانند شخصیّت‌های داستانی توصیف می‌شود و خواننده روایت، را دنبال می‌کند و از خود می‌پرسد: بعد چه خواهد شد؟ با توجه به شباهت‌های زندگی‌نامه با داستان، در این تحقیق، به عنصر «پیرنگ»، «شخصیّت‌پردازی» و «زاویه دید» پرداخته می‌شود تا روشن گردد که آیا زندگی‌نامه پیرنگ داستانی دارد؟ شخصیّت‌پردازی اشخاص زندگی‌نامه، چه اندازه شبیه شخصیّت‌پردازی داستان است و نیز معلوم گردد زاویه‌دید در زندگی‌نامه چه ویژگی‌هایی دارد.

این پژوهش که با روش توصیف و تحلیل انجام گرفته، نشان داد که پیرنگ در زندگی‌نامه و داستان، تفاوت بسیار دارند؛ زیرا روایات نویسندهٔ زندگی‌نامه اغلب به ترتیب تاریخی است و او در بیان خود به خاطر حفظ عنصر رمز، در بیان خود امساک نمی‌ورزد. نویسندهٔ زندگی‌نامه، در شخصیّت‌پردازی، ملاحظاتی را رعایت می‌کند و شخصیّت‌پردازی اغلب از نوع توصیف مستقیم نویسنده است. زاویه دید در «آن سال‌ها»،

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰٦ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٦/۰۳
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: ahmadypoor@yahoo.com

اول شـخص است و در مواردی که شخصیّت‌های دیگر توصیف می‌شوند از زاویه دید سوم شخص استفاده می‌شود. همچنین در زندگی‌نامه‌نویسی از تک‌گویی بیرونی بسیاراستفاده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: آن سال‌ها، محمّدجعفر یاحقی، زندگی‌نامه، داستان، شخصیّت‌پردازی، زاویه‌دید، پیرنگ.

۱- مقدّمه

زندگی‌نامه (Biography) به معنی تاریخ زندگی یا دوره‌ای از زندگانی یک شـخص در حدود اطّلاعاتی اسـت که نویسـنده از احوال وی دارد (رستگار فسایی،۱۳۹۷: ۳۲۲). از نوشـته‌های خواندنی در هر زبان، خاطرات یا یادداشـت‌هایی اسـت که گاه، اشخاص در گزارش احوال خود می‌نویسـنـد. این‌گونه آثار را در اصـطلاح، «حسـب‌حال» هم می‌گویند(همان:۳۲۵).

زندگی‌نامهٔ خودنوشـت (Autobiography) به آثاری اطلاق می‌شود که شرح حال افراد و رخ‌دادهای زندگی آنان، ضـمن تحلیل و توصـیف جریان‌های فکری، سـیاسی و اجتماعی زمان ایشـان، به قلم خود آن اشـخاص نوشـته شـده باشـد. از وجوه اهمیّت زندگی‌نامه آن اسـت که این قالب نوشتاری، یکی از نیازهای فرهنگی را مرتفع می‌سازد. در هر عصـری نیـازهـای جـدیـدی برای خواننـدگان و نویسـندگان پدید می‌آید که زنـدگی‌نـامه‌ها می‌کوشـند به این نیازها پاسـخ گویند. یکی از این نیازها، بازخوانی و بازآفرینی میراث معنوی، هویّت تاریخی و شجره‌نامه‌های خانوادگی است (ملائی توانی، ۱۳۸۸: ۱٤٦).

زندگی‌نامه‌نویسـی در ایران سـابقهٔ طولانی دارد، به طوری که گذشـته از اجزای خدای‌نامه، حتّی بعضـی کتیبه‌ها مانند کتیبهٔ بیستون را می‌توان از نوع شرح حال به شمار آورد. رساله پهلوی «*کارنامه اردشیر بابکان*»، نمونه‌ای است از این گونه آثار که ظاهراً در عهد سـاسانی نظایر زیادی داشته است. کتب تذکره عرفا و تذکره شاعران نیز زندگی‌نامه هسـتند (امیری‌خراسـانی و فرخ‌نیا، ۱۳۹۷: ۱۲۷). زندگی‌نامه‌نویسی به صورت یک قالب

ادبی، در قرن هفدهم به ادبیات غرب راه یافت. در این قرن، زندگی‌نامه‌های متعدّدی نوشته شد که از آن میان *زندگی‌نامه پلوتارک* از جان درایدن (John dryden)، شهرت بسزایی دارد. درایدن، نخستین نویسنده‌ای بود که کاربرد زندگی‌نامه‌نویسی را درک کرد (همان : ۱۲۸).

«*آن سال‌ها*» یک مجموعه دوجلدی است که شرح بخشی از زندگی محمّدجعفر یاحقی را در بر دارد و در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسیده‌است. جلد اول این کتاب، مربوط به خاطرات کودکی و نوجوانی نویسنده است که با عنوان فرعی «یادهای کودکی و نوجوانی» چاپ شده و دفتر دوم هم مربوط به اتّفاقات دوران دانشجویی و روزگار جوانی محمّدجعفر یاحقی است که عنوان فرعی آن «یادهای جوانی و سال‌های دانشجویی» است. این زندگی‌نامه، روایتی واقعی از زندگی ایشان است که بسیار مهیّج هم هست؛ زیرا خواننده انگار در حال خواندن داستان است و دائم می‌خواهد بداند که بعد چه اتفاقی می‌افتد.

زندگی‌نامه شبیه داستان است، اما پرسش اصلی این است که زندگی‌نامه چه اندازه شبیه داستان است؟ و چه تفاوت‌هایی با داستان دارد؟ برای پاسخ به پرسش فوق، سه عنصر داستانی «پیرنگ» (Plot)، «شخصیّت‌پردازی» (Characterization) و «زاویه دید» (Point of view) در «*آن سال‌ها*» بر اساس منابع اصلی داستان‌نویسی (از جمله *عناصر داستان* و *جنبه‌های رمان*) بررسی می‌شود و سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های این سه عنصر داستانی در این زندگی‌نامه در مقایسه با داستان تحلیل و توصیف می‌شود.

۲- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ زندگی‌نامه‌نویسی و عناصر داستانی در زندگی‌نامه، این پژوهش‌ها انجام شده است: یوسفی در کتاب ارزشمند «دیداری با اهل قلم» (۱۳۶۷) ضمن معرفی و نقد کتاب «شرح زندگانی من» خاطر نشان کرده است ویژگی‌هایی چون دقّت نظر، توصیفات دقیق

و نمایش منش‌ها و اشـخاص گوناگون موجب شـده که قسـمت‌هایی از «شرح زندگانی من» داستان‌گونه باشد.

فراگنر در کتاب «خاطرات‌نویسـی ایرانیان» (۱۳۷۷) با نگرشـی علمی خاطرات امین الدوله و ظهیرالدوله را از نظر شـیوهٔ نگارش و دیدگاه نویسـنده نقد کرده اسـت و در بخش دوم کتاب به معرفی سـفرنامه‌ها، خودسـرگذشـت‌نامه‌ها و زندگی‌نامه‌های دورهٔ قاجار پرداخته است.

ایروانی در مقالهٔ «نگاهی به خاطره‌نویسـی و مقایسـه آن با زندگی‌نامه و سـفرنامه» (۱۳۸٦) خاطره‌نویسـی را یکی از گونه‌ها و زیر مجموعه‌های زندگی‌نامه شـمرده اسـت (ایروانی، ۱۳۸٦: ۷۹).

ملائی توانی در مقاله‌ای با عنوان «اصـول و مبانی سـرگذشـت‌نگاری: ملاحظاتی دربارهٔ روش‌شناسی زندگی‌نامه‌نویسی» (۱۳۸۸) به دسته‌بندی برخی از انواع زندگی‌نامه، اهمّیّت زندگی‌نامه‌نویسـی، منابع زندگی‌نامه‌نگاری، نقد زندگی‌نامه و روش‌های پژوهش در سـرگذشـت‌نگاری می‌پردازد. این مقاله به زندگی‌نامه‌های خود نوشـت و عناصـر داستانی در آن نپرداخته است.

از جمله مقالاتی که در آن عناصر داستانی خاطره (که گونه‌ای از زندگی‌نامه است) بررسـی شـده، مقاله‌ای اسـت با عنوان «عناصر داستانی خاطره‌نوشته‌های دفاع مقدّس با تأکید بر اثر دختر شـینا» (زارع، ۱۳۹۷). نویسـنده در این مقاله، ادعا کرده اسـت که در خاطره نیز مانند داسـتان، از عناصـر «شخصیّت»، «زاویه‌دید» و «پیرنگ» استفاده می‌شود. نویسندهٔ مقاله با ذکر مثال‌هایی از رخدادهای کتاب «دختر شینا»، علّت‌هایی برای هر یک از رخ‌دادها ذکر کرده و بدین صـورت وجود «پیرنگ» را در خاطره‌نوشـته، ثابت کرده است.

همچنین، در مقـالهٔ «بررسـی تطبیقی «الایّام» طه حسـین و «روزها»ی محمّدعلی اسـلامی ندوشـن» (ایرانمنش؛ نصـر اصفهانی، ۱۳۹۱) زندگی‌نامه از نظر «طرح» بررسی

شده است، اما «طرح» در آن، نه به عنوان یک عنصر داستانی، بلکه به مثابهٔ یکی از لوازم هر نوع نوشته معرفی شده و با عبارت کلّی (حرکت از نقطهٔ «از» به سوی «به») تعریف شده است.

۳- بحث

در ابتدا باید روشن شود که زندگی‌نامه و داستان، چه شباهت‌ها و چه تفاوت‌هایی دارند. در زندگی‌نامه همچون «داستان»، شرح زندگی انسان‌ها و اخلاق و روحیّات آنها روایت می‌شود، بنابراین، نویسندهٔ زندگی‌نامه شخصیّت‌پردازی می‌کند. زندگی‌نامه زاویه‌دید هم دارد؛ زیرا روایت شخصیّت‌های زندگی‌نامه نیازمند زاویه‌دید است. زندگی‌نامه طرح یا پیرنگ هم دارد؛ اما کاربرد این عناصر داستانی ویژگی‌های خاصی دارد. زیرا زندگی‌نامه شرح واقعی یک زندگی است، در حالی که «ادبیات داستانی» (Fiction) در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبهٔ تاریخی و واقعیش غلبه کند اطلاق می‌شود» (میرصادقی،۱۳۹٤ :۲۹). با توجه به تعریف «ادبیات داستانی»، تفاوت ذاتی زندگی‌نامه و داستان روشن می‌شود؛ رخ‌دادهای زندگی‌نامه بر مبنای واقعیّت است و داستان بر مبنای «تخیّل» نویسنده به وجود می‌آید و این نکته تفاوت‌های اساسی در کاربرد عناصر داستانی، به‌ویژه پیرنگ داستان و زندگی‌نامه به وجود می‌آورد.

زندگی‌نامه شبیه آثار داستانی است؛ زیرا داستان‌ها نیز دربارهٔ آدم‌ها هستند؛ داستان‌ها را نیز نویسندگان بر اساس زندگی و تجارب شخصی خود می‌نویسند، گرچه ضمن نوشتن با کمک تخیّل خود آنها را بهتر می‌کنند یا تغییر می‌دهند (آزبورن، ۱۳۸۷: ۳۹). عنصر مشترک بین زندگی‌نامه و داستان، تأثیر عاطفی و احساسی آنهاست و علاقه به شنیدن ادامه ماجرا -که یکی از خصلت‌های بارز داستان است- در زندگی‌نامه نیز وجود دارد؛ زیرا هم داستان و هم زندگی‌نامه، متن روایی هستند.

قابل ذکر است که گاه پژوهشگران با مسامحه، زندگی‌نامه را نیز چون داستان در نظر گرفته‌اند؛ چنان که در مقایسهٔ دو زندگی‌نامهٔ *روزها*، نوشتهٔ اسلامی ندوشن و *الأیام* نوشتهٔ طه حسین آمده است: «از لحاظ سبک داستان‌نویسی می‌توان به شباهت‌هایی اشاره نمود: دکتر طه حسین و دکتر اسلامی ندوشن، هر دو از فارغ التحصیلان دانشگاه سوربن در فرانسه می‌باشند و...» (ایرانمنش، نصر اصفهانی، ۱۳۹۱: ۲۲). در این نقل قول نویسندگان سبک داستان‌نویسی را به معنی «روال ذکر روی‌دادها و مضامین زندگی‌نامه» به کار برده‌اند.

۱-۳- پیرنگ

داستان، نقل رشته‌ای از حوادث است که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته است، اما پیرنگ، نقل حوادث با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلولی است (فورستر، ۱۳۸٤: ۱۲۱). ارسطو تعریف صریحی برای پیرنگ داده است و پیرنگ را «ترکیب کننده حوادث» و «تقلید از عمل» دانسته است» (میرصادقی،۱۳۷٦: ٦۲).

ارسطو می‌گوید پیرنگ، تقلید از عمل است، حال این سوال باید پاسخ داده شود که آیا «زندگی‌نامه»، «تقلید از عمل» است؟ یا این‌که زندگی‌نامه «نقل عین عمل» است؟ برای روشن شدن مطلب، نویسندهٔ زندگی‌نامه را به عکّاس و نویسندهٔ داستان را به نقّاش تشبیه می‌کنیم. پس زندگی‌نامه، مانند عکس است و داستان مانند نقاشی؛ عکّاس در زشتی و زیبایی پدیده‌ها در عکس و تناسب اندازه‌های آن و رنگ‌آمیزی آن نقشی ندارد؛ در حالی که نقاش دربارهٔ زشتی و زیبایی نقش، تناسب، کمیّت و کیفیّت آن تصمیم می‌گیرد و طرّاحی می‌کند و مشخص می‌سازد که آن را چگونه رسم کند. بنابراین به نظر می‌رسد زندگی‌نامه، «تقلید از عمل» نیست.

تولستوی «جنگ و صلح» را با تقلید از دیده‌ها و شنیده‌های خود از کشور روسیه نوشت؛ شخصیّت‌ها و حوادث در «*جنگ و صلح*»، عینی و واقعی نیست، بلکه تقلیدی

از واقعیت است، اما در «*آن‌سال‌ها*» شخصیّت‌ها واقعی هستند نه تقلیدی، حوادث نیز واقعی هستند. طبعا واقعی بودن شخصیّت‌ها و رخ‌دادها سبب تفاوت پیرنگ خواهد شد.

گفته‌شده‌است «پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعهٔ سازمان‌یافتهٔ وقایع است. این مجموعهٔ وقایع و حوادث، با رابطهٔ علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب شده است» (میرصادقی،۱۳۷٦: ٦٤). در برابر این سخن میرصادقی نیز پرسش دیگری به ذهن می‌رسد: مگر زندگی‌نامه فقط ترتیب و توالی وقایع نیست؟ آیا نویسندهٔ زندگی‌نامه، رابطهٔ حوادث را با رابطه علّت و معلولی به هم پیوند داده است؟ زندگی‌نامه، بیان عینی واقعیت‌های زندگی است و طبق این پیش‌بینی، نویسنده نباید وقایع و رخ‌دادها را طوری بچیند که علّت و دلیل آن منطقی به نظر رسد.

نویسندهٔ زندگی‌نامه، حوادث را همان طور که اتفاق افتاده و بر اساس دلائل واقعی که در زندگی وجود داشته است، تعریف می‌کند و این نکته دربارهٔ خاطره هم صدق می‌کند. نویسندهٔ خاطره هم طرحی برای منطقی بودن رابطهٔ علّت و معلولی حوادث نمی‌ریزد؛ بلکه خاطرات به همان ترتیب و بر اساس همان دلائل که در واقعیت اتفاق افتاده است، نقل می‌شوند. به همین سبب، نویسندهٔ داستان به باورپذیر بودن رخ‌دادهای داستان می‌اندیشد، اما نویسندهٔ زندگی‌نامه در اندیشهٔ دقیق بودن اطّلاعات و اتّفاقات است. به همین دلیل عبارت‌های تأکیدی در این زمینه بسیار دیده می‌شود و نویسنده خاطرنشان می‌سازد که آنچه می‌نگارد عین واقع است:

خوب به یاد دارم که بسیار شب‌های عادی چراغی روشن نمی‌کردیم (یاحقی، ۱۳۹٦،ج۱ :۲۷).

روشنایی آن قدیم‌ترها که من به یاد می‌آورم با چراغ موشی و کمی هم با چراغ روغنی بود (همان:۲۹).

یادم می‌آید آن شب وقتی به خانه باز می‌گشتیم ابتدایش اندکی خواب بر من چیره شده بود (همان:۲٦).

نویسنده‌ای دربارهٔ پیرنگ و زندگی گفته‌است: «زندگیِ واقعی، به نظر پیرنگ ندارد. وقتی فکر می‌کنم که یک پیرنگ می‌تواند چه قدر مفید و در واقع ضروری باشد نسبت به زندگی یک عداوت شدید پیدا می‌کنم» (Doubtfire، ۱۳۸۸: ۹۱، به نقل از Compton-Burnett,Ivy). منظور نویسنده آن بوده که حوادث زندگی را نمی‌توان پس و پیش یا کم و زیاد کرد؛ در این صورت آیا نویسندهٔ زندگی‌نامه می‌تواند چیزی بر حوادث واقعی بیفزاید یا آن را تغییر دهد؟

البته برخی پژوهندگان نظرشان خلاف این است و می‌گویند که زندگی‌نامه و خاطره هم مانند داستان، طرح و پیرنگ دارد؛ چنان‌که کتاب «*دختر شینا*» را - که شامل خاطرات دفاع مقدس است- دارای پیرنگ دانسته و گفته‌اند: «پیرنگ اثر دختر شینا، آن را از روایت تاریخی متمایز کرده است؛ زیرا همان طور که اشاره شد در روایت تاریخی فقط ترتیب منطقی حوادث بر حسب توالی زمانی رعایت شده است و رابطه علّی در آن وجود ندارد، اما پیرنگ این اثر بر پایه رابطهٔ علّت و معلولی بنا شده است» (زارع و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۹۹).

به هر حال، در برابر این سخن که: پیرنگ انتخاب نویسنده در زمینه حوادث و ترتیب زمانی آنهاست (مک کی، ۱۳۸۲: ۳۰)، باید این نکته روشن شود که در زندگی‌نامه‌نویسی و خاطره‌نویسی آیا نویسنده حوادث را انتخاب می‌کند؟ انتخاب حوادث در زندگی‌نامه چه تفاوتی با انتخاب حوادث در داستان دارد؟ پاسخ آن است که نویسندهٔ زندگی‌نامه، در انتخاب واژه‌ها، انتخاب لحن، انتخاب توصیف‌های واقعی و انتخاب رخ‌دادها از میان تجربه‌های زیسته، آزاد است، اما نویسندهٔ داستان در انتخاب اصل داستان و تمام جزییات و کلیات آن به صورت نامحدود و در حدود تخیّل خود آزاد است.

پیرنگ انواعی دارد؛ از جمله:

- پیرنگ خطی (Linear): که شروع و میانه و پایان دارد و در آن حوادث به ترتیب نقل می‌شود؛

- پیرنگ اپیزودی (Episodic): آن است که یک حادثه یا اپیزود کوتاه با شخصیّت‌ها و موضوع مشترکی، به اپیزودهای دیگری مرتبط می‌شود؛

- پیرنگ انباشتی (Cumulative): پیرنگی است با مقدار قابل توجهی از تکرار عبارت، تکرار جمله یا تکرار حادثه که در آن با هر تکرار یک جنبهٔ تازه‌ای به داستان اضافه می‌شود؛

- پیرنگ دایره‌ای (Circular): در این نوع پیرنگ، شخصیّت‌ها در پایان داستان به موقعیتی می‌رسند که در ابتدای داستان داشته‌اند (Soe,2010).

روشن است که پیرنگ زندگی‌نامه شرایط متفاوتی دارد، اما به هر حال زندگی‌نامه اگر پیرنگی هم داشته باشد از نوع خطی است؛ زیرا حوادث به ترتیب نقل می‌شود.

ساختمان همه پیرنگ‌ها -چه پیچیده و چه ساده- از سه بخش «آغاز»، «میانه» و «پایان» تشکیل می‌شود. پیرنگ با واقعه‌ای -که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است- شروع می‌شود. این واقعه در میانه، بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام در پایان به اوج خود می‌رسد (مستور،۱۳۸٦: ١٦). نوع داستان هرچه باشد، اوج لازم است. هرقدر هم توصیف قوی و مناسب باشد و هر اندازه هم اشخاص داستان خوب بدرخشند، داستان باید لحظه قاطعی داشته باشد، چنان لحظه‌ای که بتوان آن‌را به عنوان عالی‌ترین نقطهٔ علاقه داستان بازشناخت.

پرسش: آیا زندگی‌نامه شروع و میانه و پایان دارد؟ آیا در زندگی‌نامه عناصر پیرنگ، از جمله تعلیق و نقطهٔ اوج وجود دارد؟ «آن سال‌ها» مثل بسیاری از زندگی‌نامه‌ها فصل‌بندی شده است و هر فصل شروعی زیبا با نثری ادبی و لحنی مطنطن دارد که اغلب با توصیف همراه است، اما این توصیف‌ها در ابتدای فصل شبیه شروع داستان

نیســـت، زیرا اغلب ماجرایی شـــروع نمی‌شـــود، بلکه حرف‌هایی بیان می‌شـــود. جریان روایت هم چنان دقیق و ادبی و آرام اســت که کمتر می‌توان نقطه اوجی در ســراسر این زندگی‌نامه مشـــاهده کرد. عبارت زیر از موارد معدودی اســـت که جریان روایت اوج می‌گیرد و راوی از زلزله سال ۱۳٤۷ فردوس سخن می‌گوید:

«هنوز آفتاب پر به کوه نزده بود که از مشـهد خارج می‌شدیم با هول و دلهره و من در آشـــوب خیالات زلزله: مادرم، خواهرها و برادرم، آه خدایا! الان کجایند؟» (یاحقی، ۱۳۹٦، ج۲: ۲٤۰)

از سـوی دیگر، عنصر راز، یا غافل‌گیری در بنای «پیرنگ» اهمّیّت فراوانی دارد و از تعلیق توالی زمانی نتیجه می‌شـــود. راز، لازمهٔ پیرنگ اســـت و بدون فراســـت و هوش نمی‌توان آنرا دریافت. هر جزیی از کردار یا گفتار پیرنگ باید جایی و مقامی داشته باشد و مبتنی بر ایجاز و فارغ از اطناب باشد؛ حتی طرح پیچیده هم باید مطالب اساسی را در برگیرد و زوائد در آن دیده نشود (فورستر، ۱۳۸٤: ۱۲۱–۱۱۸).

فورســـتر (Forster) می‌گوید «راز»، لازمهٔ طرح اســـت و از تعلیق زمانی، ناشـــی می‌شـود. برای مثال، در داستان داش آکل، داش آکل عاشق مرجان می‌شود، اما مرجان تا بعد از مرگ داش آکل این راز را نمی‌فهمد. حتی خواننده هم در آخر داســـتان غافلگیر می‌شود وقتی می‌فهمد که داش آکل با طوطی درد دل می‌کرده است. غافل‌گیری خواننده هم به علّت آن است که نویسنده تا پایان داستان این راز را برملا نکرده و به عهده تعلیق انداخته اســت. حال باید پرســید آیا در زندگی‌نامه، نویســنده رازی را کتمان می‌کند که بخواهد بعدها آن را آشکار و خواننده را غافلگیر سازد؟ قطعاً پاسخ منفی است.

در کتاب «آن سـال‌ها» نویسـنده قصد غافلگیری ندارد ، حتی گاهی عاقبت برخی از مســائل را زودتر اعلام می‌کند. برای مثال، در جایی می‌نویســد «پدرم در زندگی غیر از زن و فرزند، غم دیگری هم داشـت و آن برادر محجورش بود که سی و چند سال روی دســـتش ماند» (یاحقی،۱۳۹٦،ج۱ : ٤۰). خواننده از همان ابتدا، متوجه می‌شـــود که تا

سال‌ها راوی و خانواده‌اش درگیر مسائل عمو هستند. در جای دیگری نیز نویسنده عاقبت کار عمو را اعلام می‌کند: «غلامحسین صفوی دیگر به دنیای ما آدم‌هایی که هیچ گاه در کمال عقل خود شک نمی‌کنیم، بازنگشت و سی و چند سال پدرم را شیدای شب و روز خویش نگه داشت» (همان: ۷۷). بدین ترتیب، راوی، عاقبتِ مهم‌ترین مشکل خانوادهٔ خود را، اطلاع می‌دهد.

پایان کتاب نیز نمایانگر موفّقیّت نویسنده در سال‌های بعد است و نویسنده قصد کتمان ندارد:

«تابستان ۱۳۵٤ قرار بود آدمی دیگر بشوم، قرار بود پا بر ستیغ آرزوها بگذارم که گذاشتم...» (یاحقی،۱۳۹٦، ج۲: ٤۲٤).

در سخن فورستر یک نکته دیگر نیز باید بررسی شود. فورستر می‌گوید پیرنگ باید مبتنی بر امساک و فارغ از اطناب باشد؛ در حالی که «زندگی‌نامه» همواره با اطناب همراه است. زندگی‌نامه‌نویس تلاش می‌کند هر چه دقیق‌تر بنویسد، از این رو بیش‌تر می‌نویسد؛ زیرا هدف از نوشتن داستان و زندگی‌نامه متفاوت است.

ساختار داستان باید چنان هنرمندانه رسم شود تا خواننده در قالب یک ساختار بی‌نظیر و هنری، معنایی را درک کند که نویسنده غیرمستقیم بدان اشاره کرده است و ابهام هنریِ آن باعث می‌شود که برداشت‌های متفاوتی از آن حاصل شود؛ امّا در زندگی‌نامهٔ خودنوشت، نویسنده می‌خواهد با ذکر سرگذشت خود، تجارب خود را به دیگران با شفّافیّت منتقل کند، چنان‌که فصل اول «آن سال‌ها» فقط توصیف «چراغو» (شب‌نشینی) است؛ در این فصل هیچ اتفاقی روی نمی‌دهد و هیچ شخصیّتی معرفی نمی‌شود. فصل دوم نیز بیشتر توصیف است. این توصیف‌ها نمایانگر اطناب در کلام است که پیرنگ داستانی را ضعیف می‌سازد. نمونهٔ دیگر اطناب در کتاب «آن سال‌ها» ذکر بیش از بیست انشا در فصل ۳۹ است؛ انشاهایی که دانش‌آموزان دکتر یاحقی نوشته

بودند. این موارد نشـان می‌دهد که باید پیرنگ زندگی‌نامه را کاملاً متفاوت با داسـتان در نظر آوریم؛ زیرا ساختار و ظرفیت‌های زندگی‌نامه متفاوت است.

دکتر یوسـفی نیز به این نکته اشاره کرده است: «حسب حال مانند داستان نیست که بتوان آنچه را با کلیّت و وحدت داسـتان هم‌آهنگ نمی‌نماید زائد پنداشـت» (یوسـفی، ۱۳٦۷، ج۲: ٤۰۷).

در مطـالعـات صـــورتگرایـان روس نیز منظور از پیرنگ، همان جانب هنری تنظیم وقایع اسـت که یک اثر ادبی خلّاق را به وجود می‌آورد، اما در اصطلاح ایشان «داستان» (Story) چیزی اســـت در حـدود گزارش وقـایع روزمرّه، بـدون هیچ گونـه خلّاقیّتی. نمونه‌اش صـــفحه حوادث روزنامه‌ها (شـــفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ :۱۸٤–۱۸۵). با توجه به آنچه شفیعی نقل کرده است پیرنگ تنظیم وقایع است. آیا در زندگی‌نامه از جمله در «آن ســـال‌هـا» وقـایع به نحوی هنری پس و پیش شـــده‌اند یا فقط به ترتیب مثل حوادث روزنامه، ذکر شده‌اند؟ به نظر می‌رسد زندگی نامه‌نویس به تنظیم وقایع نمی‌پردازد.

در پـایـان بحث پیرنگ، ذکر یک نکته ضـــروری اســـت: امروزه روایت، در علوم مختلف، به معنای کلی‌ترِ نقل تجربه‌ها، به کار می‌رود و پیرنگ را چنین تعریف کرده‌اند: « در بیانی کلّی، می‌توان پیرنگ را بیانگر زنجیره‌ای از حوادث و روی‌دادها در داســـتان دانســـت و مبنایی که این حوادث بر آن اســـاس، در هم تنیده می‌شـــوند، راویان حوادث واقعی که تجربه‌های زیســـتهٔ خود را بیان می‌کنند، ممکن اســـت از طرح خود یا پیرنگ روایت خویش، علی‌رغم تبعیّت از آن در بیان حوادث، آگاهی نداشـته باشـند» (عطاران، ۱۳۹۵: ۱۵).

در عبارت فوق، ذکر این نکته که ممکن اســـت راوی از پیرنگ خود خبر نداشـــته بـاشـــد، به این دلیل اســـت که راویان این روایت‌ها و تجربه‌های واقعی، خود طرح یا پیرنگ روایت را نمی‌ریزند، بلکه رخ‌دادها همان گونه که روی داده و به همان ترتیب و با همان دلائل نقل می‌شود.

اگر با این دیدگاه، پیرنگ را متّصل کنندهٔ بخش‌های روایت بدانیم پیرنگ را از مقام یک عنصر هنری تنزّل داده‌ایم. با این تصوّر اخیر، مقاله هم پیرنگ دارد چون نویسندهٔ مقاله نیز در چارچوب خاصّی مطلبی را می‌نویسد که شروع و میانه و پایان دارد.

جدول ۱- تفاوت پیرنگ در داستان و زندگی‌نامه

پیرنگ در داستان	پیرنگ در زندگی‌نامه
پیرنگ در داستان، تقلید از عمل است.	پیرنگ در زندگی‌نامه، نقل تجربه است.
در داستان نویسنده، حوادث و شخصیّت‌ها را خلق می‌کند.	در زندگی‌نامه، حوادث و شخصیّت‌ها آن گونه که دیده و شنیده شده، توصیف می‌شود.
نویسندهٔ داستان، ماجراها را طوری انتخاب و تنظیم می‌کند که روابط علّت و معلولی آن منطقی باشد.	در زندگی‌نامه، ماجراها واقعی است و روابط علّت و معلولی آن منطقی و واقعی است.
در داستان، عنصر راز و غافل‌گیری وجود دارد.	در زندگی‌نامه، راز و غافل‌گیری نیست؛ زیرا ۱-نویسنده چیزی را کتمان نمی‌کند؛ ۲- احتمالاً خواننده شخصیّت زندگی‌نامه را از قبل می‌شناسد.
در داستان، نویسنده همه چیز را نمی‌گوید	در زندگی‌نامه، همه چیز مفصّل، دقیق و کامل بیان می‌شود.
در داستان، نویسنده می‌خواهد خواننده داستان را باور کند.	در زندگی‌نامه، نویسنده می‌خواهد خواننده صداقت و دقت نویسنده را باور کند.

در پایان، ذکر این نکته لازم است که به غیر از پیرنگ، اصطلاحی وجود ندارد که مفهوم «متّصل کننده اجزای روایت» را در بر داشته باشد. بدین سبب، به نظر می‌آید بهتر باشد که پیرنگ به دو گونه تقسیم شود:

۱) پیرنگ داستانی: که در آن، نویسنده با تخیّل خود طرحی می‌ریزد و حوادث و شخصیّت‌های داستان را انتخاب می‌کند و معمول آن است که خواننده از پیرنگِ هنرمندانه شگفت‌زده شود؛

۲) پیرنگ روایی: که در آن، نویسنده ترتیب نقل حوادث را همان گونه که اتفاق افتاده و با دقت نقل می‌کند.

۲-۳- شخصیّت و شخصیّت‌پردازی

اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند، شخصیّت (Character) می‌نامند. شخصیّت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیّت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیّت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیّت‌پردازی می‌خوانند (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۱۲۲).

با توجه به تعریف شخصیّت، افراد و توصیف آن‌ها در زندگی‌نامه، مصداق کامل و همه جانبهٔ شخصیّت و شخصیّت‌پردازی نیستند؛ زیرا افراد زندگی‌نامه، مخلوق نویسنده نیستند، بلکه اشخاص واقعی هستند امّا از سوی دیگر، شخصیّت‌پردازی مهم‌ترین عاملی است که زندگی‌نامه را به داستان شبیه می‌سازد.

جریانی که به یاری آن، خواننده را با اشخاص داستان آشنا می‌کنیم توصیف نامیده می‌شود. برای انجام این کار از سه شیوه استفاده می شود: ۱) توصیف یا توضیح مستقیم؛ ۲) توصیف به یاری گفتگو؛ ۳) توصیف به یاری عمل.

بهترین و مؤثّرترین راه این است که نویسنده این سه شیوه را به هم بیامیزد، روش نخست -یعنی توصیف یا توضیح مستقیم- بویژه، اگر تنها به کار رود، بسیار خسته کننده است (یونسی،۱۳۸٤: ۳۰۱).

شخصیّت‌های داستانی را به انواعی تقسیم کرده‌اند که مهم‌ترین آنها عبارت اند از:

- شخصیّت ایستا و پویا: شخصیّت ایستا از ابتدا تا پایان داستان تغییر نمی‌کند؛ امّا شخصیّت پویا در جریان رخ‌دادهای داستان، متحوّل می‌شود (امیری و فرخ‌نیا،۱۳۹۷: ۱۱۷).

- شخصیّت ساده و شخصیّت جامع: منظور از شخصیّت ساده فردی است که تنها با یکی از وجوه انسانی خود در داستان حضور می‌یابد. شخصیّتی که تنها شناخت مخاطب از او ترسو بودن و یا خرافی بودن و یا مغرور بودن اوست، شخصیّتی ساده است. در مقابل، اگر شخصیّتی با تمام وجوه خود، در داستان حضور پیدا کند شخصیّتی جامع خواهد یافت. معمولاً، وجود هردوی این شخصیّت‌ها در داستان ضروری است. شخصیّت‌های ساده گاه برای تقویت و پررنگ کردن شخصیّت‌های جامع مورد استفاده قرار می‌گیرند (مستور،۱۳۸٦: ۳۵-۳٤).

شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه شبیه شخصیّت‌پردازی در داستان است. شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه «*آن سال‌ها*» ویژگی‌های زیر را دارد:

الف) شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه، بیشتر از طریق شرح و توصیف مستقیم صورت می‌گیرد؛ گفت‌و گو در زندگی‌نامه «آن سال‌ها» به‌ندرت دیده می‌شود؛ زیرا روایت با شرح و توصیف مستقیم نقل می‌شود و نویسنده، سرگذشتی را از گذشتهٔ دور نقل می‌کند. زندگی‌نامه، روایت سرگذشت سال‌های بسیار دور است؛ از این رو روایت به صورت زنده و با نقل گفت‌وگوها و توصیف اعمال نقل نمی‌شود؛ در نتیجه، توصیف رفتار و نقل گفتار شخصیّت‌ها در زندگی‌نامه کمتر از داستان دیده می‌شود و بیشتر نویسندهٔ زندگی‌نامه، شرح می‌دهد. {این نکته در بخش زاویه دید بررسی خواهد شد.}

ب) زندگی‌نامه از نظر طول و تفصیل، شبیه رمان است و زندگی‌نامه‌نویس، فرصت لازم برای شخصیّت‌پردازی دارد. یاحقی با حوصلهٔ کافی به پردازش شخصیّت‌ها، از جمله به شرح شخصیّت خود، مادر، پدر و عمویش پرداخته است. یکی از نکات مثبت شخصیّت‌پردازی در این کتاب آن است که نویسنده دربارهٔ شخصیّت پدر یا عمو یا سایر اشخاص، فقط خوبی‌ها را نگفته، بلکه نکات قابل انتقاد را نیز دربارهٔ شخصیّت‌های زندگی‌نامه آورده است. این یکی از تفاوت‌های اصلی شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه است که نویسنده درباره اشخاص دیگر قضاوت می‌کند، چنان‌که در فصل ۲۸ کتاب، علاوه بر توصیف استادان دانشکدهٔ ادبیات مشهد، دربارهٔ شخصیّت و کار آنها قضاوت هم می‌شود.

ج) نویسنده در مورد خصوصیات ظاهری مثل قد، چهره، اندام و لباس شخصیّت‌های خانواده خود، صحبت چندانی به میان نیاورده و این نکته می‌تواند از تفاوت‌های شخصیّت‌پردازی در داستان و زندگی نامه باشد، به ویژه توصیف مادر؛ زیرا نویسندهٔ زندگی‌نامه، در توصیف برخی از شخصیّت‌هایی که به او بسیار نزدیک هستند ملاحظاتی برای خود دارد و نمی‌توان مثالی از این گونه توصیفات ظاهری درباره اشخاص اصلی کتاب در این روایت پیدا کرد.

شخصیّت‌های اصلی در زندگی‌نامه «آن سال‌ها» عبارتند از:

شخصیّت راوی

راوی یا نگارنده، شخصیّت اصلی زندگی نامه‌است که با توضیح و توصیف مستقیم، دوران کودکی و نوجوانی و بزرگسالی خود را به نگارش درآورده است. راوی شخصیّتی پویاست و همین باعث توجّه خواننده به داستان زندگی اوست؛ با بزرگ شدن مسائل زندگی را بهتر می فهمد و قوی‌تر می‌گردد. در جلد دوم کتاب «آن سال‌ها» تحوّل شخصیّت راوی بخوبی دیده می‌شود؛ راوی «دل به ملکوت آسمان‌ها می‌فرستد» و «راز را با معبود خود در میان می‌گذارد» (یاحقی، ۱۳۹٦، ج۲: ۵۰)، او که «در کودکی از جمع

گریزان» بود در راه علم و دانش با دوستان همراه می‌شود (همان: ٦٧) و در مخزن کتابخانه‌ها و کتابفروشی‌ها، سیر و سیاحت می‌کند (همان:۷۲) و « مشتری پر و پا قرص کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات» می‌شود (همان: ۱۲۸)، «دغدغهٔ سفر و دیدن جاهای ندیده» در وجودش پنجه می‌افکند (همان: ۲۸۳).

در عبارت زیر، راوی به تحوّل روحی خود اشاره کرده است:

«دنیای تازهٔ من آغاز شده بود. دیگر، نمی‌توانستم جریان رازها را کشف کنم. چیزی به بزرگی یک سرزمین در ذهنم گسترش می‌یافت. دیگر، می‌توانستم خودم را فراموش کنم. شهرم که به اندازهٔ همهٔ عالم برایم مهم بود، از هر سو گسترش می‌یافت، حسّ جغرافیایی غریبی در من زبانه می‌کشید و تا مرزهای بزرگ وطنم گسترده می‌شد. من آن سال معنای بزرگ شدن و قد کشیدن را دریافتم و خودم را در کشالهٔ زمان وسعت دادم.» (همان: ۲٥٦).

آنچه دربارهٔ تحوّل احوال راوی و فعالیت‌های او گفته شد نشان می‌دهد که راوی شخصیّتی جامع دارد و جنبه‌های علاقه به خانواده، اجتماع، دوستان، علم و دانش، باورهای معنوی و عشق به وطن در او دیده می‌شود.

شخصیّت پدر

یکی از شخصیّت‌های اصلی کتاب، پدر نویسنده است که اعمال و رفتار او، زندگی این خانواده را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد؛ پدر، دارای شخصیّتی بسیار معتقد، مذهبی، متشرّع و پای‌بند به سنت‌ها و نیز خانواده بود. او مهربان و بسیار دلواپس و نگران آیندهٔ برادر مجنون و شیدای خویش بود؛ آن گونه که حتی خوشی و راحتی خانواده خود را، فدایِ با او بودن کرد. پدری که از لحاظ مالی، یکی از متموّلین و تجّار شهر خویش و مردی جاافتاده و نامدار بود (یاحقی،۱۳۹٦، ج۱: ۷٦) و به خاطر مراقبت از برادر خود در زندگی دست‌بسته شده بود (همان: ٤٠)، چنانکه همین دلسوزی‌ها، او را به سمت ناداری و فقر کشاند. او اسوه صبر و تحمّل است. بارها در «پنجهٔ شاهینی زیر دست و

پای عمو پرپر می‌زند» اما به دیگران می‌گوید: «چیزی نیست، اخوی شوخی می کند! امروز غذا اذیتش کرده است.» یا «چیزی نیست، اخوی کسالت دارد، خوب می‌شود.» (همان:۸۱).

شخصیّت مادر

نقش مادر به عنوان یکی از شخصیّت‌های اصلی این روایت، در زندگی نویسنده، بسیار مهم و ارزنده است؛ چنانکه در طول روایت، مدیون بودن نویسنده به مادرش، این زن صبور و مهربان و زحمت‌کش و نیز همدم خوب زندگی و یک پای کار در کنار پدر و دیگران، بخوبی، نمایان است:

«من بدون آنکه خیلی هم «بچّه ننه» باشم، به مادرم تعلّق خاطر بیشتری نشان می‌دادم، نه که من بدهم، همهٔ عوامل دست به دست هم می‌داد تا او مرا بیشتر دوست داشته باشد» (همان: ٤۱).

شخصیّت عمو

در داستان‌نویسی، «شخصیّت مقابل» (Foil) یکی از انواع شخصیّت‌هاست که در برابر شخصیّت‌های اصلی قرار می‌گیرد تا آن شخصیّت‌ها، بهتر نشان داده شوند (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۹۱). در زندگی‌نامهٔ «*آن سال‌ها*»، شخصیّت عمو، یک شخصیّت مقابل است که با وجود او، ویژگی‌های شخصیّت راوی، صبر و مسئولیت‌شناسی پدر و رنجوری مادر راوی آشکار می‌شود.

غلام حسین صفوی مشهور به صفوی، عموی نویسنده است که در عنفوان جوانی به دلایل نامعلوم، مجنون و سرگشته می‌شود، شخصیّت صفوی از اشخاص قابل توجه داستان است. با شخصیّت‌پردازی قوی، خواننده، شخصیّت صفوی را چنان که بوده، تصوّر می‌کند. راوی برای شخصیّت‌پردازی، از گفتن واقعیت‌های تلخ و شیرین رفتارهای عمو صفوی، ابایی ندارد و حتی گاه از صفات و توضیحات زننده و تلخ سود

جوید. عمو در «آن سال‌ها»، شخصیّتی ساده دارد؛ زیرا فقط جنبهٔ جنون و پیامدهای آن از قبیل سرکشی، پرخاشگری، لجبازی و ترش‌رویی از او دیده می‌شود.

۳-۳- زاویه دید

زاویه دید در داستان، فرم و شیوهٔ روایتی داستان است که نویسنده به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر زاویه دید، روش نویسنده در گفتن داستان است (مستور،۱۳۸٦: ۳۵). زاویه دید ممکن است درونی باشد یا بیرونی. در زاویه دید درونی، داستان از زاویه دید اول شخص گفته می‌شود، اما در زاویه دید بیرونی داستان از زاویه دید سوم شخص نقل می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷٦: ۳۸۷-۳۸٦).

«در زندگی‌نامه‌های خودنوشت یا اتوبیوگرافی، راوی، اوّل شخص است. در این نوع دیدگاه، راوی داستان یکی از شخصیّت‌هاست که ممکن است اصلی یا فرعی باشد. در این نوع داستان‌ها، راوی به شکلی در پیش‌بردِ داستان سهم دارد و در مورد دیگر شخصیّت‌ها قضاوت می‌کند. در عین حال، شخصیّت‌ها را از افکار و احساسات و انگیزه‌های خود آگاه می‌سازد. این نوع دیدگاه، ترکیبی از دیدگاه سوم شخص یا دانای کل نمایشی و اول شخص است» (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۸۱-۸۰).

به عبارت روشن‌تر، هرگاه راوی از خود می‌گوید اول شخص و هر گاه درباره دیگران صحبت می‌کند زاویه دید سوم شخص است. راوی اول شخص، مخاطب را با سهولت بیش‌تری در متن داستان فرو می برد. در واقع خواننده احساس می‌کند که یکی از اشخاص داستان، درحال نقل داستانی برای اوست. از این رو، به این دیدگاه، «دیدگاه درونی» هم می‌گویند (مستور،۱۳۸٦: ٤۲).

در ذیل زاویه دید اول شخص، دو گونه فرعی از شیوه روایت قابل ذکر است:

۱) «دیدگاه تک‌گویی درونی (Interior monologue) گونه‌ای از زاویه دید اول شخص است که راوی با گفتن ذهنیّات خود، داستان یا به عبارتی رخ‌دادها، کنش‌ها و

گفت‌وگوهای شخصیّت‌ها و رابطه‌ها را بازگویی می‌کند. چون در این حالت، فرض بر این است که مخاطبی وجود ندارد، راوی حرف‌های خود را به نحو پراکنده و بی‌نظم و قاعده‌ای بیان می‌کند. قواعد معمولی نباشد» (بی نیاز، ۱۳۸۷: ۸۵).

۲) دیدگاه تک‌گویی بیرونی (External monologue) گونه‌ای از دیدگاه اول شخص است که راوی با گفتن ذهنیّات خود، داستان را بازگو می کند؛ امّا با این فرض که کسی مخاطب اوست. به علّت وجود مخاطب، شیوه گفتارش به لحاظ نحوی از سامان مرسوم و معمول برخوردار است (همان: ۸۵).

زاویه‌دید اول شخص از این نظر که نویسنده سریع‌تر می‌تواند از زمان حال به گذشته برود بر زاویه دید سوم شخص مزیّت دارد، چراکه در این زاویه‌دید دیگر نیازی به ایجاد فضایی برای استفاده از شیوه‌های غیرمستقیم نیست. خاطراتی که از زبان اول شخص بیان می‌شود طبیعی‌تر و صادقانه‌تر است (بیشاپ، ۱۳۸۳ : ۱۰٤).

با توجه به این نکته که در این مقاله، عناصر داستانی در زندگی‌نامه به صورت تطبیقی بررسی می‌شود باید به این نکته بپردازیم که آیا زاویه دید در زندگی‌نامه مانند زاویه دید در داستان است؟ چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟ بدین سبب ابتدا مهم‌ترین ویژگی‌های زاویه‌دید در زندگی‌نامهٔ «آن سال‌ها» معرّفی می‌شود: الف) زاویه دید در کتاب «آن سال‌ها» اوّل شخص است و هرگاه نویسنده دربارهٔ دیگران سخن می‌گوید از زاویه دید سوّم شخص استفاده می‌کند. برای مثال فصل ۳۰ از کتاب «آن سال‌ها» که دربارهٔ مسائل سیاسی و اجتماعی است با زاویه‌دید سوم شخص نقل شده است (یاحقی، ۱۳۹٦، ج۲ :۱۹۳-۲۰۰)؛ ب) در کتاب «آن سال‌ها»، راوی اوّل شخص از تک‌گویی بیرونی بسیار بهره برده است تا از ذهنیّات خود گزارش سودمندی به خواننده ارائه کند؛

نمونه‌ای از تک‌گویی بیرونی در «آن سال‌ها»:

«زمین مادرِ بزرگ ماست و سرزمین ما زادبوم ما، مادرمان که ما را به جان پرورده و به خون دل برآورده‌است. پس اگر به زمین تعلّق خاطر داریم و آن را بر هر چه جز آن

ترجیح می‌نهیم یـا اگر بـه ســـرزمین و زادوبوم خود دل می‌بندیم و از آن نمی‌توانیم به آسانی دل برداریم، از آن است که به یک ندای درونی پاسخ می‌گوییم» (همان: ۲۵٦).

«به یاد نمی‌آورم که چرا آن سـال‌ها، این همه از مدرسه رفتن واهمه داشتم؛ این قدر هسـت که به مادر و محیط خانه بسـیار انس گرفته بودم و برای یک لحظه هم که شـده بود، بی دلیـل نمی‌توانســـتم از خانه و مادر جدا باشـــم ... از بچّه‌ها خوشـــم نمی‌آمد، حرف‌هایشـان گاهی برایم ناگوار و سـنگین می‌آمد، همه‌اش احساس می‌کردم که من با آنها مناسبتی ندارم. آخر بزرگ‌ترها خیلی اذیتم می‌کردند؛ لجم را در می‌آوردند.» (همان: ۱۷۵).

پ) یکی از برجســـتگی‌های زاویه دید، در «*آن ســـال‌ها*» آن اســـت که راوی اوّل شـخص در موارد متعدّد دربارهٔ خود مانند شـخص دیگری سـخن گفته اسـت؛ مثلاً، به جای استفاده از ضمیر «خود»، از لفظ «کودک» استفاده کرده‌است:

«اکنون می‌توانم چشـمان خیره کودکی را در نظر بیاورم که در دامن مادر به فضـای غبارآلود ماشـین برکپور خیره مانده اسـت و در حرکت ناهموار ماشین و دست‌اندازهای بی امان جاده، تکانی می‌خورد و دل به خواب نمی‌دهد» (همان: ۵۸– ۵۵).

در عبارت زیر نیز منظور از «جوکی غریب» راوی زندگی‌نامه است:

«آن ســـال هـا در اطـاق چهـار پنج متری خانه‌ای واقع در انتهای آن کوچهٔ باریک، می‌توانسـتی سـراغ یک جوکی غریب و نوجوان را بگیری که دست ردّ به سینهٔ روزگار گذاشـته و درِ همهٔ کامیاری‌های مقتضـای جوانی را، به روی خود بسـته است» (همان: ۵۰).

در عبارت زیر نیز منظور از «یکّگی آواره از کویر» نویسنده است:

«یکگی آواره از کویر، اینک جفت خود را یافته بود، میلان هفتم خیابان ضـد موعد و میعاد این جفتی بود که دیگر بعد از این تا پایان چهار سـال دانشـکده ادبیات مشـهد، کسی آنها را جدای از هم نمی‌توانست به نظر بیاورد.» (همان: ٦۹).

همچنین، در این عبارت راوی اول شـخص، به جای ضـمیر «من»، از لفظ جوانک شـهرستانی استفاده کرده است: «نظر معلّم‌ها حسابی به طرف من جلب شده بود. هر بار کـه معلّمی ورقـه‌هـا را به کلاس می‌آورد، تقریباً همه منتظر بودند که ورقهٔ من را به رخ آنها بکشد و تلویحاً بگوید از این بچّه شهرستانی و بی‌ادّعا، درس خواندن را یاد بگیرید ... این موقعیّت دم افزون حسابی نام آن جوانک شهرستانی را بر سر زبان‌ها انداخته بود» (همان: ۱۰۸).

به نظر می‌رسـد در شـیوهٔ اخیر، یاحقی از اسـلامی‌ندوشـن تقلید کرده باشـد؛ زیرا نمونه‌هایی این چنینی در کتاب روزها نیز دیده می‌شود:

«کودک می‌پنداشـت که کبوده مرکز دنیاسـت و چه اندازه هم بزرگ است» (اسلامی ندوشن، ۱۳٦۳: ۱۹).

ت) زاویه‌دید در زندگی‌نامه «*آن سـال‌ها*» ویژگی دیگری نیز دارد؛ در زندگی‌نامه از شـیوهٔ فراخ‌منظر (Panorama) و شـیوهٔ نمایشـی(Scene) استفاده می‌شود و استفاده از شیوهٔ فراخ منظر بیش‌تر است. شیوهٔ فراخ‌منظر، چشم‌انداز پهناوری دارد و اغلب با شرح و توصیف همراه است، اما شیوهٔ نمایشی لحظه‌های خاص را ثبت می‌کند. شیوهٔ نمایشی معمولاً با ذکر جزییات و اسـتفاده از گفت‌وگو همراه است و زمان حوادث در آن تا حد ممکن کوتاه می‌شود (میرصادقی، :٥٤٧-٥٤۹).

شـیوهٔ فراخ‌منظر مانند دوربینی اسـت که از بلندی و از فاصـله‌ای صـحنه‌ها را ثبت می‌کند، اما شیوهٔ نمایشی شخصیّت‌ها را از فاصله بسیار نزدیکی و با نشان دادن جزییات و صـحبت‌هایشـان نشـان می‌دهد. مهم‌ترین ویژگی روایی «*آن سـال‌ها*» به عنوان یک زندگی‌نامهٔ خودنوشت آن است که شیوه فراخ منظر در آن بسیار دیده می‌شود. البته این ویژگی متناسـب با اهداف نوشـتن زندگی‌نامه اسـت؛ زیرا نویسـندهٔ زندگی‌نامه هدف اصـلیش نشـان دادن فرهنگ و زنده نگه‌داشـتن عناصـر ارزشـمند مادّی و معنوی تاریخ است.

در زندگی‌نامه‌نویسی می‌توان از ظرفیت‌های عنصر زاویه دید به خوبی استفاده کرد. واقعی بودن شخصیّت‌ها و رخ‌دادها سبب تفاوت قابل توجه پیرنگ و شخصیّت‌پردازی در داستان و زندگی‌نامه می‌شود، اما امکانات زاویه دید هم در داستان و هم در زندگی‌نامه قابل استفاده می‌باشد.

٤- نتیجه‌گیری

زندگی‌نامهٔ خودنوشت یکی از گونه‌های زندگی‌نامه است که در آن، راوی شرح زندگی خود را می‌نویسد. زندگی‌نامه به سبب اطّلاعات سودمندی که در آن ارائه می‌شود مورد توجّه قرار می‌گیرد، مخصوصاً اگر راوی شخصیّت شناخته‌شده‌ای باشد. جذّابیت دیگر زندگی‌نامه آن است که مانند داستان است و از عناصر داستانی مخصوصا شخصیّت‌پردازی بهره‌مند می‌باشد.

با توجّه به شباهت‌های زندگی‌نامه و داستان، در این تحقیق عناصر داستانی پیرنگ، شخصیّت‌پردازی و زاویه دید در «آن سال‌ها» بررسی شد. نتایج تحقیق نشان داد که پیرنگ در زندگی‌نامه با پیرنگ داستانی تفاوت‌های زیادی دارد و در واقع پیرنگ به معنی واقعی و هنری، چنان که در داستان دیده‌می‌شود، در زندگی‌نامه (و خاطره) وجود ندارد؛ زیرا پیرنگ تقلید از عمل است؛ اما زندگی‌نامه گزارش عینی عمل است؛ در پیرنگ حوادث و شخصیّت‌ها بر اساس تخیّل نویسنده خلق می‌شود؛ اما در زندگی‌نامه حوادث همان طور که اتّفاق افتاده نقل می‌شود؛ «راز» عنصر لازم پیرنگ است؛ اما در زندگی‌نامه دیده نمی‌شود، زیرا «راز» با به‌تأخیرانداختن نقل حوادث و پنهان نگه‌داشتن برخی مسائل جهت غافلگیر ساختن خواننده به وجود می‌آید، اما در زندگی‌نامه، عنصر راز دیده نمی‌شود.

قابل ذکر است که امروزه اصطلاح «پیرنگ» برای قالب‌های غیر داستانی مثل زندگی‌نامه، خاطره و گزارش‌های روایی به کار می‌رود و منظور از آن «پیونددهندهٔ

اجزای قالب به بهترین ترتیب» است، به همین سبب بهتر است در این زمینه، دو اصطلاح داشته باشیم: ۱) پیرنگ روایی: به معنای رشتهٔ پیوند اجزای روایت از جمله خاطره و زندگی‌نامه؛ ۲) پیرنگ داستانی: به معنای رشتهٔ پیوند اجزای داستان به نحو هنری.

شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه همانند شخصیّت‌پردازی در داستان با سه روش توصیف نویسنده، نقل گفت‌وگو و کنش شخصیّت‌ها انجام می‌شود، اما اغلب نویسنده برای شخصیّت‌پردازی از توصیف مستقیم استفاده می‌کند و به همین علّت استفاده از گفت‌وگو بسیار کم است. ویژگی دیگر آن است که شخصیّت‌پردازی در زندگی‌نامه با ملاحظاتی همراه است؛ چنان‌که نویسندهٔ «آن سال‌ها» در توصیف هیأت ظاهری اعضای خانواده خود چیزی نگفته است. همچنین، نویسندهٔ زندگی‌نامه نظر شخصی خود را در مورد شخصیّت‌ها بیان و همواره آن‌ها را قضاوت می‌کند، در صورتی که در داستان شخصیّت‌ها از سوی نویسنده قضاوت نمی‌شوند.

بررسی «آن سال‌ها» نشان داد که تمام ظرفیّت‌های هنری و بلاغی زاویه دید (به عنوان یکی از عناصر داستانی) در زندگی‌نامه قابل استفاده است. راوی «آن سال‌ها» زندگی خود را با اوّل شخص روایت می‌کند و در مواردی که راوی، دیگران را توصیف می‌کند از زاویه دید سوّم شخص استفاده می‌کند و هرگاه بخواهد از ذهنیّات و افکار خود بگوید از تک‌گویی بیرونی بهره می‌برد. شگرد دیگر راوی در استفاده از زاویه دید آن است که نویسنده در موارد متعدّدی به جای استفاده از ضمیر «من» یا «خود» از لفظی مانند کودکی، جوانکی استفاده می‌کند و زاویه دید از اول شخص به سوم شخص تغییر می‌یابد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آزبورن، برایان د./ سایر،ریچارد (۱۳۸۷)، *چگونه زندگی نامه بنویسیم؟* ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

۲. اسلامی‌ندوشن، محمّدعلی (۱۳٦۳)، *روزها*. تهران: انتشارات یزدان.

۳. امیری‌خراسانی، احمد و مهین‌دخت فرخ‌نیا (۱۳۹۷)، *مبانی نگارش و پژوهش*، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

٤. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۷)، *درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی*، تهران: افراز.

۵. بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۳)، *درس‌هایی درباره داستان نویسی*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

٦. دات فایر، دایان (۱۳۸۸)، *فن رمان‌نویسی*، ترجمهٔ محمّدجواد فیروزی، تهران: نگاه.

۷. رستگار فسایی، منصور (۱۳۹۷)، *انواع نثر فارسی*، تهران: انتشارات سمت.

۸. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس*، تهران: انتشارات سخن.

۹. عطاران، محمّد (۱۳۹۵)، *پژوهش روایی: اصول و مراحل*، تهران: دانشگاه فرهنگیان.

۱۰. فورستر، ادواردمورگان (۱۳۸٤)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه.

۱۱. مستور، مصطفی (۱۳۸٦)، *مبانی داستان کوتاه*، تهران: نشر مرکز.

۱۲. مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی*، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی. تهران: هرمس.

۱۳. میرصادقی، جمال (۱۳۷٦)، *عناصر داستان*، انتشارات: سخن.

۱٤. یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۹٦)، *آن سالها*، تهران: انتشارات معین.

۱۵. یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۷)، دیداری با اهل قلم، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

۱٦. یونسی، ابراهیم (۱۳۸٤)، *هنر داستان نویسی*، تهران: انتشارات نگاه.

ب) مقاله‌ها

۱. ایرانمنش، مریم (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی *الایام* طه حسین و *روزهای* محمّدعلی اسلامی ندوشن»، *ادبیات تطبیقی*. دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، س ٤، ش ۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، صص ۲٤-۱.

۲. ایروانی، محمّدرضا (۱۳۸٦)، «نگاهی به خاطره‌نویسی و مقایسه آن به زندگی‌نامه و سفرنامه»، *زبان و ادبیات فارسی*، سال سوم، شماره ۸، صص ۷۳-۱۰۰.

۳. زارع، الهام و همکاران (۱۳۹۷)، «عناصر داستانی خاطره نوشته های دفاع مقدس با تاکید بر اثر دخترشینا»، *متن پژوهی ادبی*، سال ۲۲، شماره۷٦، تابستان۱۳۹۷، صص۲۱۳-۱۹۱ .

٤. ملائی توانی، علیرضا (۱۳۸۸)، «اصول و مبانی سرگذشت نگاری: ملاحظاتی درباره روش‌شناسی زندگی نامه نویسی»، *تاریخ نگری و تاریخ نگاری*، سال نوزدهم، دور جدید، شماره ۳، پیاپی ۸۰، پاییز ۱۳۸۸ ،صص۱٦۵-۱٤۱.

ج) منابع لاتین

Soe, K. (2010, June 11). *Types of plot*. Retrieved March 27, 2020 from https://www.southshoreinternational.org.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۲۰۲-۱٦٥
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.6.6

تحلیل محتوایی و ساختاری نقیضه‌های ناصر فیض*
(مقالهٔ پژوهشی)

مجید دانائی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر مجید پویان[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر یدالله جلالی پندری
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
این نوشتار به تحلیل محتوایی و ساختاری نقیضه‌های شاعر طنزپرداز معاصر، ناصر فیض، در چهار مجموعه‌شعر طنزآمیز او («املت دسته‌دار»، «نزدیک ته خیار»، «فیض‌بوک» و «فیضاً له») پرداخته است. نگارندگان بر آن بوده‌اند تا تعریفی دقیق از نقیضه ارائه دهند و بر اساس آن کوشیده‌اند نقیضه‌های ناصر فیض را واکاوی نمایند. در زمینهٔ محتوایی نقیضه‌های فیض ضمن خنداندن مخاطبان و بهره‌گیری از عناصر طنزآمیز، انتقادهایی را در حیطهٔ مسائل اجتماعی، اقتصادی، اخلاقی، فرهنگی و سیاسی مطرح ساخته است. در زمینهٔ ساختاری، نقیضه‌های فیض با اعمال قواعدی در قلمرو زبان، موسیقی، معنا و تصویر، ناسازگاری‌هایی را پدید آورده است که با ساختار نقیضه‌ها همسویی دارد؛ به‌عنوان مثال، شاعر در ساختار زبانی از طریق واژه‌سازی، بازی زبانی، جمع‌الجمع‌سازی، عامیانه‌نویسی و ... مهارت‌های خود را نشان داده است. در زمینهٔ موسیقی شعر، با برهم‌زدن قواعد معمول در وزن و قافیه و ردیف، فضای متناسبی را پدید آورده؛ به لحاظ معنایی دست به آشنایی‌زدایی زده و در عرصهٔ خیال‌پردازی، تصاویری طنزآمیز و کاریکاتوروار خلق کرده است.

واژه‌های کلیدی: نقیضه‌پردازی، ناصر فیض، شعر طنز، شعر معاصر.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰٥/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٥/۰٦
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: pooyan@yazd.ac.ir

۱- مقدّمه

شعر نمودی فرهنگی ادبی از مسائل جوامع به شمار می‌آید و شاعر به مدد سرودن و آفرینش هنری، حرف‌ها و انتقادها و افکار و احساس‌های خود را بیان می‌کند و اوضاع زمانه را به تصویر می‌کشد. به تعبیر یکی از پژوهشگران «اصولاً میان اثر ادبی و اوضاع اجتماع، رابطه‌ای وجود دارد که کشف آن رابطه، اصل و اساس ادراک آن اثر قرار می‌گیرد. همچنین از آنجا که شاعر، عضوی از اعضای جامعه است، می‌توان او را چون موجودی که تلاش می‌کند از ابزاری مانند زبان به‌عنوان مواد اولیهٔ شعرش استفاده کند، مطالعه کرد. شاعران غالباً مستقیم و غیرمستقیم، آگاهانه یا ناآگاهانه مانند هر شهروند دیگری در برابر مسائلی که در جامعه اهمّیّت دارند، واکنش نشان می‌دهند و در جریانات زمان خود شرکت می‌کنند» (زیرک، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

یکی از انواع پرمخاطب شعر، شعر طنز است. شاعران طنزپرداز از دریچه‌های تازه‌ای به پدیده‌ها می‌نگرند و در صافی ذهن خود، موضوع‌هایی را غربال می‌کنند که کمتر به چشم می‌آیند. همین امر، نوعی طراوت و تازگی را برای مخاطب پدید می‌آورد و سبب می‌شود او هم نقطه‌های دیده‌نشده را از نظر بگذراند. در همین ارتباط، نقیضه‌پردازی یکی از نوع‌های ادبی تقلیدی و طنزآمیز است که گوینده از رهگذر آن، مقاصد خود را بیان می‌کند. نقیضه‌گویی‌ها در اغلب مواقع، به قصد طنز و انتقاد و سرگرمی و شوخ‌طبعی مطرح می‌شوند. گاه نیز به خط قرمزها نزدیک می‌شوند و حتی در موضوعات هزل و هجو از خط قرمزها نیز عبور می‌کنند.

هدف اصلی این نوشتار، بررسی و تحلیل نقیضه‌های شاعر طنزپرداز معاصر، ناصر فیض در مجموعه اشعار طنزآمیز «املت دسته‌دار» (۱۳۸٤)، «نزدیک ته خیار» (۱۳۸۸)، «فیض‌بوک» (۱۳۹۲) و «فیضاً له» (۱۳۹۵) است. نگارندگان در این نوشتار در پی پاسخ به این پرسش‌ها هستند:

۱) چه مقدار از حجم اشعار شاعر در چهار مجموعهٔ یادشده به نقیضه‌سرایی اختصاص یافته است؟

۲) شاعر در نقیضه‌ها چه نوع مفاهیمی را به مخاطبان انتقال داده است؟

۳) در ساختار نقیضه‌ها از چه شگردهایی استفاده شده است؟

٤) شاعر تا چه میزان در به‌کارگیری این نوع ادبی موفق بوده است؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی و جست‌وجوی نگارندگان این مقاله در منابع معتبر پژوهشی، در ارتباط با تحقیق حاضر هیچ نوشتهٔ مستقلی تألیف نشده است؛ امّا پژوهش‌هایی در ارتباط با نقیضه‌پردازی انجام شده که می‌توان آنها را در دو دسته جای داد: برخی از این پژوهش‌ها با تکیه بر مسائل نظری نقیضه‌پردازی نوشته شده است؛ از جمله:

۱) اخوان ثالث، مهدی، «نقیضه و نقیضه‌سازان»، (۱۳۷٤).

اخوان در این کتاب، ضمن تعریف و بیان انواع نقیضه، نمونه‌های مشابه ازجمله تزریق، تزویر، مجابات و ... را نیز بررسی کرده است.

۲) قاسمی‌پور، قدرت، «نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر»، (۱۳۸۸).

این مقاله به بیان دیدگاه‌های فرمالیست‌های روسی دربارهٔ نقیضه و ارتباط آن با بینامتنیت و ساختارشکنی پرداخته است.

۳) صدریان، محمّدرضا، «تحلیل تعاریف نقیضه»، (۱۳۸۹).

نگارنده در این مقاله با تأکید بر نظریهٔ گفت‌وگویی باختین و با توجه به دیدگاه‌های ژنت و بارت، می‌کوشد تا تعریف درستی از نقیضه و پارودی به دست دهد.

٤) فلاح قهرودی، غلامعلی و زهرا صابری تبریزی، «نقیضه و پارودی»، (۱۳۸۹).

این نوشتار در عین بررسی انواع اصلاحات مربوط به حوزهٔ نقیضه، به مشخص‌کردن تفاوت‌ها پرداخته و ضمن به‌کارگیری اصطلاح نقیضه، به این نتیجه رسیده که نقیضه معادل بورلسک به کار برده می‌شود.

۵) عرب‌نژاد و دیگران، «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی»، (۱۳۹۵).

به اعتقاد نگارندگان این مقاله، اصطلاحات مهمی چون پاستیش و گروتسک و ارتباط آنها با پارودی نادیده انگاشته شده است؛ ازاین‌رو به صورت تطبیقی اصطلاحات مربوط به پارودی و نقیضه فارسی بررسی گردیده است.

برخی دیگر از پژوهش‌ها نیز به بررسی و تحلیل نقیضه‌پردازی در اثر یا آثار یک نویسنده یا شاعر نقیضه‌پرداز پرداخته‌اند؛ ازجمله:

۱) زیرک، نصرالله، «تحلیل ساختار و کارکرد پارودی دیوان البسهٔ نظام قاری یزدی»، (۱۳۹۰).

به اعتقاد نگارنده این مقاله، پارودی (Parody) در شعر نظام قاری یکی از شیوه‌های بیان غیرمستقیم در انتقادهای اجتماعی و شاخه‌ای از ادبیات طنازی است که ضمن نشاندن لبخند بر لبان مخاطب، دیدگاه انتقادی شاعر را با کاریکاتوری از کلمات نشان می‌دهد.

۲) کاسی، فاطمه و محمّدصادق بصیری، «جلوه‌های نقیضه در دو داستان پریزاد و پریمان و مشی و مشیانه اثر صادق چوبک»، (۱۳۹٤).

نویسندگان این مقاله پس از تعریف نقیضه و ویژگی‌های آن، به شیوهٔ تحلیلی، جایگاه آن را در نظریه‌های ادبی چون فرمالیسم، ساختارگرایی، ساخت‌شکنی و همچنین منطق گفت‌وگویی بررسی کرده‌اند و بر اساس آن به بررسی این دو داستان صادق چوبک پرداخته‌اند.

۳) عرب‌نژاد، زینب و دیگران، «چرایی و چگونگی ساختار نقیضه‌پردازی در کتاب عقایدالنساء»، (۱۳۹٤).

نویسندگان این مقاله ضمن بررسی انواع نقیضه، کارکرد این تکنیک و هدف کاربرد این روش را در کتاب عقایدالنساء مورد بررسی قرار داده‌اند.

٤) عرب‌نژاد، زینب، ١٣٩٦، «وجوه نقیضه‌پردازی در اشعار نظام‌الدین قاری یزدی»، (١٣٩٤).

هدف نگارنده در این مقاله پرداختن به ساختار، اغراض، اشکال و محتوای دیوان اشعار نظام‌الدین قاری یزدی با استفاده از روش تحلیل و توصیف است.

اگرچه آثار یادشده در جهت نوشتن این جستار سودمند است، امّا هیچ‌یک ارتباط مستقیمی با موضوع اصلی مقاله ندارد. گفتنی است نوشتار حاضر در راستای پژوهش‌های دستهٔ دوم قلمداد می‌شود؛ یعنی به بررسی ابعاد و وجوه محتوایی و ساختاری نقیضه‌پردازی در آثار یک شاعر معاصر (ناصر فیض) می‌پردازد.

۳- بحث نظری

با توجه به آنکه در زمینهٔ تعریف درست و دقیق نقیضه اختلاف نظر وجود دارد، ابتدا تعاریف مختلف این اصطلاح بررسی و نقد می‌شود. سپس نگارندگان می‌کوشند تا تعریف واحد و جامعی از آن ارائه دهند.

۳-۱- نقیضه از چشم‌انداز پژوهشگران

نقیضه از ریشهٔ نقض در زبان عربی است. «لغت‌نامه‌ها آن را به معانی شکستن استخوان، ویران کردن عمارت، از هم گسلاندن رشته و بر هم زدن پیمان درج کرده‌اند. این کلمه در قرآن، هفت بار، به صورت اسم و فعل در معنی شکستن پیمان (بقره/۲۷، نساء /۱۵۵، انفال /٥٦، رعد/۲۰ و ۲۵، نحل/۹۱) و یک بار نیز در معنای گسستن رشته (نحل/۹۲) به کار رفته است» (فلاح قهرودی و صابری تبریزی، ۱۳۸۹: ۲۱). معادل

انگلیسی نقیضه، Parody و معادل فرانسوی‌اش Parodie از واژهٔ لاتین Parodia و واژهٔ یونانی Paroidia ریشه گرفته است (نک: اصلانی، ۱۳۸٤: ۸۲).

مهدی اخوان ثالث ازجمله کسانی است که به صورت جدّی نخستین تحقیقات علمی در ارتباط با نقیضه را در سال ۱۳۵۵ در هفته‌نامهٔ هنر (ضمیمهٔ روزنامهٔ اطلاعات) منتشر کرد. بعد از درگذشت اخوان، ولی‌الله درودیان یادداشت‌های وی را تنظیم و تدوین کرد و به صورت منسجم در کتابی با عنوان «نقیضه و نقیضه‌سرایان» در سال ۱۳۷٤ به چاپ رسانید. اخوان در کتاب خود، بتفصیل، دربارهٔ نقیضه و نقیضه‌سرایان صحبت کرده و دربارهٔ وجوه مختلف این اصطلاح، سخن رانده است. وی پس از تحلیلی طولانی دربارهٔ نقیضه، به این نتیجه رسیده است که از دو دریچه می‌توان به این اصطلاح نگریست:

۱) نقیضه در شعر به معنای نقض و شکستن و جواب مخالف جِدّ و جدالی [است] برای مقابله و نظیرگویی یا رد و تخطئهٔ شعر شاعری دیگر، یا کلاً اثر ادبی و فکر دیگری اعم از شعر و نثر ... که آن را می‌توان «نقیضهٔ جِد» نامید؛

۲) نقیضه به معنای پارودی (Parody) فرنگان که آن را می‌توان «نقیضهٔ هَزل» نامید (نک: اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۲۹).

نکتهٔ مهم دیگری که اخوان ثالث در زمینهٔ نقیضه‌پردازی بدان توجه کرده این است که نقیضه قالب ادبی مشخصی نیست که اهل قلم از آن به‌عنوان تقلیدی طنزآمیز استفاده کنند؛ چراکه نقیضه ممکن است در هر شکل و قالبی به کار رود. بنابراین نقیضه وجهی معنایی است که در هر قالب و ساختار خاصی رخ می‌نمایاند.

به تعبیر خود اخوان، «باید دانست که نقیضه اسم و اصطلاح محتوا و غرضِ نوعی سخنِ منظوم و منثور است، نه اسم شکل و قالب قسمی شعر یا نثر. یعنی نمی‌توان گفت فی‌المثل رباعی، قصیده، مثنوی، قطعه، نقیضه و ...؛ بلکه باید گفت مثلاً مدح، مرثیه، غنا، روایت، تمثیل، حماسه، هجا، نقیضه و ... و این نکته‌ای اصلی و مهم است؛ زیرا که

می‌بینیم و خواهیم دید که در همهٔ اقسام سخن و قوالب و اشکال کلام، نقیضه ممکن است نوشت و سرود و غالباً، نوشته‌اند و سروده. یعنی باید بر اسامی مقاصد و اغراض شعر و سخن، این را هم بیفزاییم؛ زیرا نقیضه برای اغراضی است که بعضی مردم هنری و سخنور از دیرباز، در همهٔ زبان‌ها داشته‌اند و دارند» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۳۸).

علی‌اصغر حلبی به جای کاربرد لفظ «نقیضه» از «پارودی» نام می‌برد و بر آن است که «قلب اشیاء و الفاظ» یکی از برجسته‌ترین ابزارها برای هجاگویی و دگرگون کردن چیزها و واژه‌هاست و پارودی را نوعی از قلب و تغییر می‌داند که یکی از پایه‌های هجا در ادبیات و موسیقی است و در شعر، به این معناست که شاعری از اشعار دیگران اقتباس می‌کند، خواه برای هجو و تخطئه و تحقیر او و خواه برای مسخرگی و شوخ‌طبعی خودش» (ر.ک.: حلبی، ١٣٦٤: ٦٧). او در بحث نقیضه به جنبهٔ منفی آن (هجو و هزل) نظر داشته است.

حسن جوادی، نقیضه را تقلید یا نظیرهٔ طنزآمیز می‌شمارد و آن را از فنون عمدهٔ طنز و دارای انواع مختلف می‌داند که به وسیلهٔ تحریف و مبالغه، موجب سرگرمی و استهزا و گاهی تحقیر می‌شود (ر.ک.: جوادی، ١٣٦٥: ٢٠). این پژوهشگر به جنبه‌های دیگر نقیضه نیز توجه داشته است.

سیما داد در «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، نقیضه را نوعی جواب می‌داند و معتقد است: «نقیضه (جواب) در لغت باژگونه جواب گفتن شعر کسی برای مهاجات و هجوگویی است و در اصطلاح، نوعی تقلید سخره‌آمیز ادبی می‌باشد. شاعر و نویسندهٔ نقیضه‌ساز از سبک، قالب و طرز نگارش نویسنده یا شاعری خاص تقلید می‌کند؛ ولی به جای موضوعات جدّی و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم‌اهمّیّت می‌گنجاند تا درنهایت، اثر اصلی را بنحوی تمسخرآلود، جواب گفته باشد» (داد، ۱۳۸۰، ذیل نقیضه).

بهمنی مطلق و مالکی نیز، همانند سیما داد، نقیضه را نوعی جواب غیرجد برمی‌شمارند و معتقدند: «جواب غیرجد، نوعی جواب که شاعر با حفظ وزن، قافیه، و ردیفِ یک شعر جدی، مضمون آن را به شکلی ریشخندآمیز و تحقیرکننده دگرگون می‌کند که نام دیگر آن نقیضه است. به عبارت دیگر، شاعر نقیضه‌گو عملی را مانند کاریکاتوریست انجام می‌دهد و جوابی به شعر می‌دهد که به طرز مضحکی، در موضع تعارض با شاعر اول است» (بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹٤: ۷۸).

در «فرهنگنامهٔ ادبی فارسی» آمده است: «نقیضه گونه‌ای جواب است که به تقلید از اثر ادبی دیگری، گفته شده و در آن، شاعر یا نویسندهٔ نقیضه‌ساز ضمن شباهت نقیضهٔ متن تقلیدی با اثر اصلی متن تقلیدشده، سبک و لحن و نگرش یا افکار شاعر یا نویسنده را مسخره می‌کند یا خنده‌دار نشان می‌دهد» (انوشه، ۱۳۷۹: ۱۳۷٦).

محمّدرضا اصلانی نیز معتقد است «نقیضه، به‌عنوان اصطلاح ادبی به تقلید اغراق‌آمیز و مضحک از یک اثر ادبی مشخص اطلاق می‌شود. در این تقلید که می‌تواند از کلمات، سبک، نگرش، لحن یا بیان عقاید نویسنده باشد، سایهٔ اثر اصلی همواره محسوس است. البته باید در نظر داشت در نقیضه‌نویسی، اثر ادبی دوم استقلال هنری خاص خود را دارد» (اصلانی، ۱۳۸٤: ۸۲).

به اعتقاد قاسمی‌پور «نقیضه عبارت است از متنی که متن یا گونه ادبی «جدی» دیگری را سرمشق خود قرار می‌دهد و به تمسخر و تقلید مضحکه‌آمیز آن می‌پردازد. البته، نقیضه فقط به معنای تقلید مضحکه‌آمیز نیست؛ بلکه هر نقیضه‌ای علاوه بر تقلید مضحکه‌آمیز و تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود، شامل نوعی جهت‌گیری انتقادی و تعریض‌آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی نیز هست» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

۳-۲- تحلیل تعریف نقیضه

چنانکه ملاحظه می‌شود، هریک از پژوهشگران از چشم‌انداز خود، به تعریف نقیضه پرداخته‌اند: برخی آن را در قید «جواب غیرجد گنجانده‌اند»؛ برخی صرفاً آن را در «هزل و مسخرگی» محدود کرده‌اند؛ برخی آن را با «پارودی» مقایسه کرده‌اند؛ برخی به جنبهٔ «تقلیدی‌بودن از سبک و لحن» آن توجّه داشته‌اند و برخی آمیزه‌ای از این ویژگی‌ها را مطرح ساخته‌اند.

نکتهٔ حائز اهمّیّت این است که بیشتر محققان به سیر تطور این اصطلاح -چه در قلمرو ادبیات فارسی و چه در قلمرو ادبیات عربی و چه در قلمرو ادبیات غربی- توجه نداشته‌اند و این بی‌توجّهی سبب شده تا تعاریفی متعدد و مختلف، ارائه شود. به نظر می‌رسد محققان باید نخست بر تطور این واژه در ادبیات فارسی متمرکز می‌شدند و تغییراتی را که از ابتدا تا امروزه در معنای این اصطلاح افتاده بررسی می‌کردند و سپس، همین تطور را در زبان‌های دیگر دنبال می‌کردند و اگر تطابقی میان اصطلاحات بوده آن را مطرح می‌ساختند.

بنابراین، می‌توان گفت هر یک از تعاریف ذکرشده از منظری درست است، امّا لزوماً دقیق نیست؛ زیرا اصلاح نقیضه فقط محدود به یک دورهٔ زمانی بوده است. حتی پژوهشگرانی که به تطبیق اصطلاح نقیضه با معادل این واژه در زبان‌های اروپایی پرداخته‌اند، به جهت بررسی نکردن تحول تاریخی اصطلاح نقیضه، اختلاف نظر پیدا کرده‌اند. به‌عنوان مثال، در دانشنامهٔ «دانش‌گستر»، نقیضه در مقابل دو اصطلاح پارودی (حفظ شکل و تغییر معنا) و تراوستی (Travesty: حفظ معنا و تغییر شکل) قرار داده شده است (ر.ک.: رامین و دیگران، ۱۳۸۹: ذیل نقیضه)؛ درحالی‌که صدریان (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل تعاریف نقیضه»، معتقد است نقیضه‌سازی در ادبیات اروپایی نوعی تقلید ناهمگون است که با عنوان «برلسک» (Burlesque) از آن یاد می‌شود و برلسک به دو نوع برلسک عالی (سبک و قالب عالی ولی موضوع و محتوای پست؛ شامل پارودی و

سخره حماسه) و برلسک پست (سبک و قالب پست و موضوع و محتوای عالی؛ شامل هودیبراستیک (Hudibrastic) و تراوستی) تقسیم می‌شود. عرب‌نژاد و دیگران (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی»، معتقدند که نقیضه‌های فارسی معادل پاستیش (Pastiche) در ادبیات انگلیسی هستند.

از آنجا که یکی از اهداف این مقاله، ارائهٔ تعریفی درست و دقیق از نقیضه است – و نه تطبیق این اصطلاح با نوع مشابه غربی آن– تلاش می‌شود تا بر اساس شواهد ادبی و تحولات فرهنگی و اجتماعی این تعریف به دقیق‌ترین شکل ممکن بیان گردد. درمجموع به نظر می‌رسد که در شعر قدیم، نقیضه بیشتر نوعی جواب‌گویی، رقیب‌طلبی، دعوی‌داری، دشمن‌پنداری و هجوگویی بوده است که با توجه به ساختار اثر اصلی، آفریده می‌شده است؛ چنانکه شواهد آن در اشعار غضایری رازی، قطران تبریزی، خاقانی شروانی، اثیرالدین اخسیکتی، عثمان مختاری، سوزنی سمرقندی و برخی شاعران دیگر مشاهده می‌شود. به مرور زمان، اهداف دیگری در نقیضه‌ها ظاهر می‌شوند و به این ترتیب نقیضه‌ها کاربردهای تازه‌ای می‌یابند. انتقاد از ساختارهای نادرست اجتماعی و ابتذال‌های فرهنگی و افراط‌های هنری از جمله مهم‌ترین کارکردهایی است که در نقیضه‌ها بیان می‌شوند؛ به‌عنوان مثال کتاب «اخلاق‌الاشراف» عبید زاکانی نقیضه‌ای بر کتاب «اوصاف‌الاشراف» خواجه‌نصیرالدین طوسی در انتقاد از اوضاع اجتماعی زمانه است و «رسالهٔ تعریفات» وی نیز نقیضه‌ای بر کتاب‌های لغت به شمار می‌آید. (ر.ک.: میرصادقی، ۱۳۷٦: ذیل نقیضه) همچنین عبید «در رسالهٔ صدپند که درویش‌نامه نیز نامیده شده است به تقلیدی هجوآمیز از پندنامه‌هایی می‌پردازد که از انواع مهم ادبی به شمار می‌آیند و به جهت کثرت و بی‌مایگی، در معرض ابتذال قرار گرفته بودند» (فلاح‌قهرودی و صابری‌تبریزی، ۱۳۸۹: ۲٤).

گاه نیز دشـــمن‌تراشـــی‌ها و انتقادها و ابتذال‌ها کم‌رنگ می‌شـــوند و طنزپردازی‌ها و سـرگرمی‌ها قوّت تازه‌ای می‌یابند. اوج این خلاقیت‌ها را می‌توان در آثار بسـحاق اطعمه شیرازی و نظام‌الدین قاری یزدی جست‌وجو کرد.

آنچه میان همهٔ تطورات ادبی و تحولات تاریخی در زمینهٔ این اصـــطلاح مشـــترک بوده این اسـت که نقیضـه در همهٔ دوره‌ها، تقلیدی طنزآمیز از سـاختار یک اثر به شمار می‌رفته و آنچه مختلف بوده اهدافی بوده که از طریق نقیضـه‌ها حاصـل می‌شـده. گاهی هـدف جواب دادن محترمانه به کســـی بوده، گاهی جواب با هجو و هجا، گاهی طنز و سرگرمی و مهمل‌گویی و گاهی انتقاد بوده است.

درمجموع، در ارتباط با نقیضـه، می‌توان گفت نقیضه نوعی تقلید طنزآمیز هنرمندانه است که با تأثیرپذیری از ساحت ساختار آثار ادبی شکل می‌گیرد و برای مقاصدی چون جواب گفتن، دشـمنی ورزیدن، به استهزاء گرفتن، فحش‌دادن، خنداندن، سرگرم‌ساختن، انتقادکردن و... به کار می‌رود.

در دوران گذشـته، مهم‌ترین کتاب‌های برجای‌مانده در زمینهٔ نقیضه‌نویسی عبارت‌اند از: دیوان اشـعار بسـحاق اطعمه، دیوان اشـعار نظام قاری، اخلاق‌الاشـراف عبید زاکانی، خارسـتان حکیم قاسـمی کرمانی، ملستان میرزا ابراهیم‌خان تفرشی و... در دوران معاصر برخی مقالات دهخدا در چرندپرند یا قضـــیه‌های صـــادق هدایت در وغ‌وغ‌ســـاهاب یا نوشـــته‌های فریدون توللی در التفاصـــیل، تذکرةالمقامات ابوالفضـــل زرویی نصـــرآباد، دیپلمات‌نامهٔ یوسـفعلی میرشکاک و جوامع‌الحکایات منوچهر احترامی در زمرهٔ نقیضه‌ها به شمار می‌روند.

گفتنی است نقیضه‌ها صرفاً، به تقلید از اثر نویسنده یا شاعری نوشته نمی‌شده؛ بلکه گـاه تقلیـدی طنزآمیز از نوع خـاص متونی بوده کـه حالت افراط‌گونگی و ابتذال در آن رســـوخ کرده اســـت. به‌عنوان مثال، کتاب «عقایدالنســـاء» (کلثوم ننه) اثر آقاجمال‌الدین

خوانساری نقیضه‌ای برجای‌مانده از دورهٔ صفوی است که بر اساس الگوپذیری از «رساله‌های عملیه» با موضوع نقد عقاید خرافی زنان آن عصر نوشته شده است.

همچنین، کتاب «مَقویم» نوشتهٔ میرزارضاخان افشار نیز نقیضه‌ای است که با الگوپذیری از «تقویم‌های قمری» آن زمان که هر روز در آن به کاری اختصاص داشته، نوشته شده است. «تذکرهٔ یخچالیّه» نوشتهٔ میرزا محمّدعلی مذهب اصفهانی (بهار) نیز با الگوپذیری از تذکره‌نویسی‌ها به نگارش درآمده است.

٤- بحث

اکنون که تعریف مشخصی از نقیضه به دست دادیم، نقیضه‌های یکی از شاعران طنزپرداز معاصر یعنی ناصر فیض را واکاوی می‌نماییم. ابتدا، شرح مختصری از زندگی وی را بیان می‌کنیم و سپس، در دو ساحت محتوا و ساختار به تحلیل تکنیک‌های شاعر در نقیضه‌ها می‌پردازیم.

٤-۱- نگاهی گذرا به زندگی و آثار ناصر فیض

ناصر فیض در سال ۱۳۳۸ در قم به دنیا آمد. وی شاعری را با شعر جد از سال ۱۳٦۳ شروع کرده است. نخستین شعرهای وی پس از رفتن به جبهه و در حال و هوای جنگ تحمیلی با موضوع دفاع مقدس سروده شده است:

رفتیم به جبهه کربلا را دیدیم　　خواندیم خدا را و خدا را دیدیم
ما حج ننمودیم و طوافش کردیم　　ما سعی نکردیم و صفا را دیدیم
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ١٤)

بعد از جنگ، به شعر طنز رو می‌آورد. وی دربارهٔ اینکه چرا به حوزهٔ طنز متمایل شده، می‌نویسد: «همین که می‌توانم با پرداختن به «هیچ» مخاطب را بخندانم احساس می‌کنم از یک توانایی برخوردارم که شاید در هر کس نباشد» (فیض، ۱۳۹۵: ۲۲).

ناصر فیض با چاپ اوّلین مجموعهٔ اشعار طنزش به نام «املت دسته‌دار» (۱۳۸٤) در جوامع ادبی و هنری، مطرح می‌گردد. چهار سال بعد، مجموعه شعر طنز «نزدیک ته خیار» (۱۳۸۸) چاپ می‌شود. در سال ۱۳۹۲ مجموعه شعر طنز دیگری از وی با عنوان «فیض‌بوک» به چاپ می‌رسد. کتاب «فیضاً له» (۱۳۹۵) نیز آخرین کتاب او در حوزهٔ شعر طنز قلمداد می‌شود.

بررسی دقیق کتاب‌های یادشده نشان می‌دهد شاعر در هر یک از آثار خویش، اشعاری در نوع نقیضه سروده است. در «املت دسته‌دار» ۸ شعر نقیضه، در «نزدیک ته خیار» ۱۸ شعر نقیضه و در «فیض‌بوک» ۱۲ شعر نقیضه به چشم می‌خورد. تمام کتاب «فیضاً له» نیز نقیضه‌هایی است که بر اساس تک‌بیت‌های حافظ شیرازی سروده شده است[۱]. درمجموع این آثار، بیشترین نقیضه‌ها به تأثیرپذیری از حافظ سروده شده است.

این تقلید هوشمندانه نشان می‌دهد که فیض نه‌تنها تحت تأثیر فصاحت و بلاغت کلام حافظ قرار گرفته و نمودهای خلاقانهٔ آن را در کلامش نشان داده، بلکه باعث گردیده که شاعر از طنزپردازی‌ها و رندی‌های حافظ نیز متأثر شود و در خلال آن به انتقادهای مختلف دست یازد؛ به‌عنوان مثال حافظ غزلی با مطلع «گل در بر و می در کف و معشوق به کام است» دارد که ناصر فیض نقیضهٔ آن را چنین سروده است:

گل در بر و می در کف و معشوق به کام است — من مانده‌ام اینجا که حلال است؟ حرام است؟
بااینکه به فتوای دل اشکال ندارد — گر یار پسندید تو را کار تمام است
در مذهب ما باده حلال است، ولی حیف — در مذهب اسلام همین باده حرام است
شد قافیه تکرار ولی مسأله‌ای نیست — چون شاعر این بیت طرفدار نظام است ...[۲]

جدول ۱- تعداد نقیضه‌های حافظانه و غیرحافظانه در مجموعه‌ها

نام مجموعه	تعداد نقیضه‌های حافظانه	تعداد نقیضه‌های غیرحافظانه
املت دسته‌دار	۷	۱ (احمد عزیزی)
نزدیک ته خیار	٦	۱۲ شعر (مولوی، سعدی، قصاب کاشانی، مجذوب‌علی‌شاه، میرزاحسین مشرف اصفهانی، سهراب سپهری، سیدرضا محمّدی، محمّدسعید میرزایی (۲شعر)، کورش کیانقلعه‌سردی، علی داوودی، رسول یونان)
فیض‌بوک	٦	٦ شعر (سیمین بهبهانی، هوشنگ ابتهاج، محمّدعلی بهمنی (۲ شعر)، بهمن صباغ‌زاده، حمیدرضا شکارسری)
فیضاً له	۱۰۰ تک‌بیت	-

علاوه بر نقیضه‌های یادشده، ناصر فیض نقیضه‌هایی نیز سروده است که نه بر اساس تقلید از شعر یک شاعر بلکه بر اساس تقلید از یک نوع یا قالب خاص است؛ مانند نقیضه‌هایی که بر اساس قالب ترانه یا غزل مدرن یا شعر سپید سروده شده که هدف اصلی شاعر در آن، نقد چنین نوع‌ها یا قالب‌هایی است که شکلی از افراط و ابتذال به خود گرفته‌اند.

٤-۲- تحلیل محتوایی نقیضه‌ها

اصولاً نقیضه‌ها به قصد خنداندن، سرگرم‌ساختن، به‌سخره‌گرفتن، هجو گفتن و انتقادکردن سروده می‌شوند. در اشعار ناصر فیض بیشتر نقیضه‌ها با هدف خنداندن یا انتقاد کردن سروده شده‌اند؛ چنانکه در نقیضه‌ای با مطلع:

کســـی بیـایـد و ذوق مرا بگیرانـد　　عروس شـــعر مرا در جهان بگرداند

می‌گوید:

نتیجه این‌که فقط این نقیضه را گفتم　　برای آن‌کـه شـــما را کمی، بخنداند

(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۲۵)

اگرچه شاعر به هجو و هزل نیز عنایتی دارد و معتقد است «اگر هجو نبود ادبیات ما چیزی کم داشـت» (فیض، ۱۳۸۸: ۱۸)، بااین‌حال رد پایی از هجو و هزل در اشـعار وی دیده نمی‌شود و خود شاعر نیز به این مسأله اذعان دارد:

من اگر هزل نگفتم گلـه از من نکنید　　هی نگویید که تالی سمرقندی نیست

(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ٤۹)

حتی در نقیضـــه‌ای که در ذم یکی از شـــاعران ســـروده، اگرچه حرف هجو را پیش می‌کشـد، امّا در عمل اثری از این مدعا در این شـعر دیده نمی‌شود و در حد یک تهدید و تعریض باقی می‌ماند:

رســید مژده که اشـــعار بد نخواهد ماند　　چنانکه شـعر جناب اسد نخواهد ماند...

مگر به هجو من ای دوست ماندگار شوی　　کســـی کـه از قلمم اوفتد نخواهد ماند

(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱۳۵)

امّـا بخش قابل‌توجهی از نقیضـــه‌پردازی‌های فیض محملی برای انتقادهای مختلف شـده است. از آنجا که یکی از رسالت‌های شاعر، بویژه شاعر طنزپرداز و نقیضه‌سرا، نقد معضلات اجتماعی و دغدغه‌های فرهنگی و اخلاق انسانی است، این موضوع‌ها در ابعاد مختلفی در شعر شاعر انعکاس می‌یابند.

در ادامه، به ذکر ابعاد مختلف این انتقادها می‌پردازیم.

٤-۲-۱- انتقادهای اجتماعی

فیض در خلال نقیضه‌هایش در حوزهٔ آفات اجتماعی به مسائلی همچون رشوه‌گیری برخی مسئولان، بی‌مسئولیتی مدیران، فرار مغزها از وطن و... توجه داشته است؛ به‌عنوان مثال برای اینکه گسترهٔ ابعاد رشوه‌گیری را نمایان سازد می‌گوید:

احتراماً رشوه می‌گیرد ز خلق چون رئیس خویش، دربان نیز هم
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ٦۸)

شاعر به معضلات روزمره‌ای که مردمان سرزمینش با آن دست‌به‌گریبان هستند توجه‌داشته و آنها را برجسته کرده است. مسألهٔ آلوده بودن آب شرب در برخی شهرها و بی‌تدبیری مسئولان به‌جهت پیدانکردن راه‌حلی مناسب برای رفع آن در قالب نقیضه‌ای تلخ جلوه‌گر شده است:

خاک، آلوده مهم نیست که آب، آلوده چه کسی گفت فقط هست شراب آلوده
من که گشتم ولی افسوس ندیدم هرگز فاضلابی که نگشته است به آب آلوده
چه کنم آب گل‌آلود به خوردم ندهند که صفایی ندهد آب تراب آلوده
کوچه، میدان، وسط شهر، اتاق من و تو چیست تا نیست در این شهر خراب آلوده؟
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦۳)

دغدغهٔ اجتماعی دیگر در نظرگاه فیض، موضوع نخبه‌گریزی یا فرار مغزهاست. اگرچه شاعر عرق خاصی به وطنش دارد؛ امّا از اینکه هم‌وطنانش چنین عرقی ندارند، متعجب است:

بوی وطن که می‌وزد من که ز حال می‌روم در عجبم چرا کسی میل وطن نمی‌کند؟
تا به حساب آهوان رفته خطای شیرها نافه به هیچ علتی، میل ختن نمی‌کند
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۲٤)

شاعر گاهی نیز با چشم‌انداز طنز به توصیف مسائلی می‌پردازد که اگرچه در اسلام، منع شده، امّا نمودهای آن در جامعه دیده می‌شود:

الا یـا ایهـا الســـاقی ادر کـأسـاً و ناولها — از آن می‌ها که قطعاً می‌برد رنگ غم از دل‌ها
نـه از آن می که آدم گاه می‌بیند زبانم لال — ظروف خالی‌اش افتاده بر شـن‌های ساحل‌ها
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱٤۷)

٤-۲-۲- انتقادهای اقتصادی

توجّه به معضـــلات اقتصـــادی و مشـــکلاتی که از طریق آن برای مردم پیش می‌آید از دغدغه‌های فیض است. شاعر خود را تافتهٔ جدا بافته از مردم نمی‌داند؛ ازاین‌رو در قالب نقیضه به نقد گرانی می‌پردازد:

دارم از نرخ گزافش گله چندان که مپرس — که چنان زو شده‌ام بی‌سروسامان که مپرس
تـا زدم هر چه پس‌انداز خودم را به دلار — افت کرد آنقدر این قیمت تومان که مپرس...
قیمـت آب گران بود گران‌تر هم شـــد — چه بگویم به تو از گندم و از نان که مپرس
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۷۰و۷۱)

شـــاعر در بیـانی تلخ و گزنده و اغراق‌آمیز، این گرانی و بی‌ثباتی در قیمت‌ها را به حدی اسـف‌بار می‌داند که معتقد اسـت فکرکردن به آن خود منجر به تشـدید قیمت‌ها می‌شود:

فکر و ذکرت شـده بالا نرود قیمت مرغ — لحظه‌ای فکر کنی، باز، گران خواهد شد
فی‌المثل یک‌شـــبه بالا نرود نرخ هویج — نرخ روزانهٔ آن را که ضمان خواهد شد؟
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۷۳)

بـه اعتقاد فیض در چنین شـــرایطی انتظار افزایش حقوق نیز بی‌فایده و نگران‌کننده است:

گفتم بـه «تهران امروز» مـاهـانـه‌ام را بیفزا — خندید و گفت ای برادر، باشـد؛ ولی جا ندارد
گفتم سه تا پسته وقتی نرخش حدود هزار است — یک دیزی آن هم سـه‌ترکه این قدر معنا ندارد
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

از سوی دیگر، این مشکلات در مواقعی پیش می‌آید که بهره‌مندی از الگوی اصلاح مصرف نه‌تنها رعایت نمی‌شود بلکه منابع مختلف طبیعی نیز به هدر می‌رود:

چنین که می‌رود اســـراف بی‌امان از آب　　به غیر خاطره‌ای پشت سد نخواهد ماند
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱۳۵)

وابسـتگی اقتصاد به واردات محصولات و نبود تولید داخلی از جمله دیگر انتقادات اقتصادی فیض است:

چرا ماتم نباشد چین که پیش‌ازاین فقط چین بود　　چـرا امروز تـأمین می‌کنـد حتی هـل مـا را
نه‌تنها هل، گز و ســوهان قم هم یحتمل چینی اســت　　ز کـار عـامـلان دنبـال کن کـارامـل مـا را
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

درنهایت، شـاعر حتی به یارانه‌ای که از سـوی دولت به مردم اعطا می‌شـود به دیدهٔ انتقاد می‌نگرد و از آن، با اقتباس از ترکیب «حافظ»، با عنوان «لطف به انواع عتاب آلوده» یاد می‌کند:

مهر ماهانهٔ دولت به دل من ننشـســت　　آه از این لطف بـه انواع عتاب آلوده
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦٤)

٤-۲-۳- انتقادهای اخلاقی

انتقادهای اخلاقی فیض حول‌وحوش مســائلی مطرح می‌شـــود که اگرچه بر تحذیر آن تأکید می‌شـود، باز به شکل بارز و چشم‌گیری در بطن زندگی ایرانیان قرار گرفته است. سخن‌چینی و حرف‌پراکنی از جمله ایراداتی است که فیض مطرح کرده است:

حرف در گوشـــی کـه در بم می‌زنی　　می‌رســـد تـا قم خراســـان نیز هم
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ٦۸)

رشـتهٔ انتقادهای اخلاقی در نقیضـه‌های فیض حتی به مسـائل ورزشـی نیز کشـیده می‌شود و یکی از مسائل مهم فسادانگیز و غیراخلاقی، یعنی تبانی‌کردن تیم‌های ورزشی با یکدیگر مطرح می‌شود:

برای آنکه تیمی را ببازانند معلوم اســت　　اگر داور تبانی کرده باشد، هَند لازم نیست
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۷۹)

توجه به حقوق بشـر و جنگ ملت‌ها علیه یکدیگر از دیگر موضـوع‌هایی اسـت که فیض بدان پرداخته است:

من دعا می‌کنم ای کاش پس‌ازاین هرگز　　هیچ قنـداقـه نگردد بـه خشـــاب آلوده

(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦٥)

فیض حتی به حقوق حیوانات توجه داشـــته و از اینکه انســـان‌ها حق حیات را از جانداران می‌گیرند انتقاد می‌کند:

تمام آهوان را آدمی یک روز خواهد خورد　　ولی هرگز نخواهـد خورد چیزی جز گیاه آهو

(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۵۹)

٤-۲-٤- انتقادهای فرهنگی

بیشـــترین انتقـادات فرهنگی فیض در ارتبـاط بـا بی‌اعتنـایی بـه هنر و هنرمنـد، بویژه بی‌اعتبارشدن شعر و ادب و غزل است. به تعبیر شاعر،

چه افرادی از شعر دیم‌دیم‌دادام در غیاب غزل سود بردند
و آن وقت من مثل این‌ها که خیلی مدرن‌اند
تو را روی آواز یک زاغ خواهم نشانید

(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۲۳)

شـاعر، آسـمان ادب را از غبار «جفنگیات»، تیره‌وتار می‌بیند و از اینکه قبای قول و غزل زیر دست‌وپای نااهلان افتاده شکوه سر می‌دهد:

قبای قول و غزل شـد پلاس و زیرانداز　　کلـه برای ادب زین نمـد نخواهـد مـانـد
شـد آسـمان سخن تیره در غبار جفنگ　　ستاره‌ای پس‌ازاین در رصد نخواهد ماند

(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱۳۵)

فیض معتقد است این شاعران تازه‌به‌دوران‌رسیده برای اینکه دیده شوند، روزی چند بار از انجمنی به انجمنی دیگر می‌روند:

باید که شیوهٔ سخنم را عوض کنم　　شد شد؛ اگر نشد، دهنم را عوض کنم
گاهی برای خواندن یک شعر، لازم است　　روزی سه بار، انجمنم را عوض کنم
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۷٦)

بنابراین، نباید از این قسم شاعران اتوکشیده، ظاهرپرست و پای‌منقل‌نشین انتظار داشت که چهرهٔ درخشانی در میانشان ظهور کند:

اتوکشیده‌ترین شاعران اهل وطن　　شدند بعد دو شعر خفن رگال‌پرست
به غیر هر سده یک شاعر انتظاری نیست　　از این جماعت بی‌کرسی زغال‌پرست
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۹۷)

در چنین اوضاعی ناشران نیز به این دل‌خوش می‌کنند که آمار چاپ فلان کتاب به این دلیل زیاد است که شاعر یا نویسندهٔ بزرگی ظهور کرده است:

ناشران دلخوش آمار رمان یا شعرند　　شاعری نیست در این شهر کتاب‌آلوده
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦٤)

٤-۲-۵- انتقادهای سیاسی

فیض تمایل چندانی برای ادای انتقادات سیاسی ندارد؛ زیرا معتقد است برخی افراد جریانات سیاسی به دنبال فرصت‌طلبی برای کسب منافع خود هستند و شاعر را در این میان سرزنش یا قربانی می‌کنند:

یکی از بزرگان اهل تمیز　　که آوردن نام او هست جیز
به من گفت حرف حسابی نزن　　مگو قرمز و حرف آبی نزن
فضولی مگر این که آن سوی آب　　چه سرمایه‌ها خفته در هر حساب؟...
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱٤۹)

بااین‌حال، گاه از طریق نقیضه‌سازی بر اساس اشعار مشهوری که آوازخوانان معروف آن را خوانده‌اند بتلویح وقایع سیاسی را به تصویر می‌کشد:

یک شب آتش در ستاد ما فتاد　　شور و غوغا در دل اعضا فتاد...
تا شود ایجاد از این اقداممان　　فرصت شغلی برای دیگران
تا کسانی که قَدَر در این فن اند　　بار دیگر بر ستاد آتش زنند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ١٤٤)

وی همچنین، معتقد است که با دو کلمه حرف حساب، کلام آلوده و خدشه‌دار نمی‌شود:

بگذارید هماهنگ نباشد شعرم　　با دو مصرع نشود حرف حساب آلوده
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦٤)

فیض با طنزی کوتاه، امّا نیش‌دار و تناقض‌وار، موضوع «آزادی» را این گونه هدف می‌گیرد:

فکر کن آزاد آزادی، ولی　　فکر کن گاهی به زندان نیز هم
(ناصر فیض، ١٣٨٤: ٦٩)

٤-٣- تحلیل ساختاری نقیضه‌ها

از آنجا که اساس نقیضه‌ها بر طنز استوار است و در طنز نوعی ناسازگاری میان عناصر سازندهٔ متن وجود دارد، بنابراین تحلیل ناسازگاری‌های مختلف در سطح کلام حائز اهمّیّت است؛ زیرا «ناهماهنگی طنزساز، خوشایند و غافلگیرکننده است؛ چون دستکاری در نظم‌ها و دست‌اندازی به نظام‌هاست. طنزهای بزرگ دست‌اندازی به قلمرو حقایق بزرگ است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۷۷). این ناسازگاری‌ها در حوزه‌های مختلف ازجمله حوزهٔ زبان، موسیقی، معنا و تصویر اتفاق می‌افتد.

در ادامه، به تحلیل مهم‌ترین این ناسازگاری‌ها در نقیضه‌های ناصر فیض می‌پردازیم.

٤-۳-۱- ناسازگاری‌های زبانی

منظور از ناسازگاری‌های زبانی، خلاقیت‌هایی است که در حوزهٔ زبان در سطح واژه‌ها، ضمایر، افعال، اسامی و ... روی می‌دهد. در نقیضه‌های ناصر فیض ناسازگاری‌های زبانی، پربسامدترین ناسازگاری‌ها به شمار می‌روند. در ادامه به تحلیل این موارد می‌پردازیم.

٤-۳-۱-۱- واژه‌بازی

یکی از روش‌های خلاقانهٔ فیض در نقیضه‌ها تبدیل واژه‌ها به اسم‌های زنانه است. شاعر به تقلید از این بیت حافظ:

راستی خاتم فیروزهٔ بواسحاقی خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۲)

و با جابه‌جایی یک حرف یعنی تبدیل «ت» به «ن» و ایجاد اسم خاص کامل، طنز شیرینی آفریده است؛ یعنی «خاتم فیروزهٔ بواسحاقی» را به «خانم فیروزهٔ بواسحاقی» تغییر داده است. فیروزهٔ بواسحاقی در شعر حافظ با ایهامی ظریف هم به ایام خوش حکومت شاه شیخ ابواسحاق و هم به معدن بواسحاقی که از معادن مشهور فیروزه در نیشابور بوده اشاره دارد (ر.ک.: خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۷۵۹)؛ درحالی‌که در شعر ناصر فیض این عبارت ایهام‌دار به نام و نام‌خانوادگی خانمی تبدیل شده است:

در عوض خانم فیروزهٔ بواسحاقی که گل سرسبد شعر به هر محفل بود
گرچه اشعار پر از مسئله و ناقص داشت لیک در آنچه که می‌خواست دلم کامل بود
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۳۰)

بازی با اسامی زنانه در دیگر نقیضه‌های فیض نیز دیده می‌شود. شاعر به تقلید از بیت زیر از حافظ:

صبحدم از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت　　قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۳۹)

با تبدیل کلمهٔ «عرش» به «حمام»، و تبدیل کلمهٔ «قدسیان» به «قدسی» فضایی طنزآمیز خلق کرده است:

دوش از حمام می‌آمد صدایی ناشناس　　کیست با قدسی که شعر حافظ از بر می‌کنند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

در جایی دیگر با لفظ «پری» و درهم‌آمیختگی معنای قدیم و جدید واژه، طنز خلاقانه‌ای ایجاد کرده است:

آن یار که آراسته با نام پری بود　　سرمایه‌ام از کار و تلاش بصری بود
آن مار پری‌چهره و این یار پری‌نام　　تحصیل من از درس کلاس نظری بود
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۹۹)

فیض حتی با نام برخی گل‌ها که امروزه بیشتر برای اسامی زنانه استفاده می‌شود، نقیضه ساخته است:

گر به نرگس بشود خیره شقایق نه عجب　　چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۹۹)

این نوع خلاقیت زبانی در نمونه‌های دیگر که حاصل تقابل معنای دیروزی و امروزی واژگان است نیز رخ می‌دهد؛ مثلاً کارگر شدن در گذشته به معنی «مؤثر واقع شدن» به کار می‌رفته؛ درحالی‌که امروز در معنای «شغل کارگری پیداکردن» به کار می‌رود:

کردم روانه هر چه پسر داشتم به شهر　　باشد کز آن میانه یکی کارگر شود
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۸۰)

یکی دیگر از تکنیک‌های طنزآفرینی فیض در این قلمرو «با ضـمایر» است. شاعر به قصد تعریض یا تمسخرِ برخی شاعرانی که راه افراط را در این زمینه پیش گرفته‌اند[۳]، به تکرار بی‌جهت ضمایر در نقیضه‌ها متوسل شده است:

هر کجـا من نروم تو نروی مـا نرویم　　صرفه کرده است اگر حضرت ایشان نرود
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۵۲)

یا:

بـا ضـــمیر من تو او مـا و شـــمـا　　گـاه لازم هســـــت ایشـــان نـیـز هم
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ٦۹)

٤-۳-۱-۲- واژه‌سازی

منظور از واژه‌ســازی، ســاخت واژه‌هایی اســت که در زبان معیار به کار نمی‌رود؛ امّا در زبان طنز محملی برای خنده و ســـرگرمی می‌شـــود. در مثال زیر «تَرتَرکردن» به معنای دوباره‌تر کردن برای مخاطبان تازگی دارد:

گاه نخ را وقت سوزن کردنش تر می‌کنند　　گر نرفت آن تو درش آورده ترتر می‌کنند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۰۵)

در نمونهٔ دیگری شـاعر برای ادای معنای «متحول‌شـدن» از عبارت «ایجادکردن حوّل‌ها» بهره می‌گیرد:

از آن می‌ها که از دل می‌برد هول خماری را　　و در حـال من و تو می‌کنـد ایجـاد، حوّل‌ها
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱٤)

فیض در جایی دیگر به لفظ «ناولها» توجه داشـته اسـت. مصـدر مناوله برای «ناولها» در شـعر معروف حافظ (الا یا ایها السـاقی ادر کأسـاً و ناولها) در معنی «رسـاندن» اسـت؛ درحالی‌که فیض آن را در تعبیر فارسـیانهٔ خود در معنای «کسانی که ول(رها) نیستند» به کار برده است:

خیابان شـــد قرق با ادعای حل مشـــکل‌ها و مشکل شد عبور از شهر بر ول‌ها و ناول‌ها
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۸٤)

٤-۳-۱-۳- ابهام‌سازی

یکی از تکنیک‌های فیض در نقیضـه‌سـازی ابهام‌سازی است. ابهام‌سازی از این لحاظ در نقیضـه‌سازی ارزشمند است که باعث پاشیدگی یا تودرتویی معانی می‌شود. همچنین، از طریق آن، تأویل‌پذیری در متن صـــورت می‌گیرد و ســـبب می‌گردد کشـــف معنا برای مخاطب قطعیت نداشـته باشـد. گفته شده «ابهام امکاناتی برای ژرف‌نگری و واکنش‌های خواننـده فراهم می‌کند و خواننده را از محدودهٔ متن و مرزهای آن فراتر می‌برد و آزادی اندیشـــیدن را به ارمغان می‌آورد» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۹). دراین‌ارتباط، فیض گاهی برای ایجاد ابهام از ضمایر مبهم استفاده می‌کند:

گر که با این، نشود مشکل هرکس آسان شرط عقل است که هرگز عقب آن نرود
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۵۱)

گاهی از اسم مکان‌های مبهم بهره می‌جوید:

من نخواهم به کسی گفت کجا باید رفت آن‌کـه بی‌اذن پـدر تـا لـب ایوان نرود
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۵۱)

در برخی موارد، از واژگان مبهم به جهت پنهان‌سازی هویت افراد کمک می‌گیرد:

هـرکـجـا پـا مـی‌گـذاری مثـل ایکس یـا اداراتـی از ایـن‌ســـان نـیـز هـم
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ٦۸)

در پاره‌ای موارد، برای افزایش ابهام، کلیشه‌های زبانی را در شعر دخیل می‌سازد:

عشـق یک چیز لطیف است زمختش نکنید عشـق یک پردهٔ زیباسـت ولی توری نیست
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۵٦)

یا:

صد بار گفته‌ام به همه دوستان خویش هر چیز را که زود نباید هوا کنند
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱٤۱)

گاهی نیز ابهام را در معنای کلام می‌گنجاند. چنانکه در مثال‌های زیر واژهٔ «هم» در بیان معنای کلام این ابهام را ایجاد می‌کند:

هر که تابستان برایش مشکل است فصل سرما و زمستان نیز هم
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱٤۱)

٤-۳-۱-٤- جمع‌سازی

کاربرد جمع‌الجمع‌ها در زبان معیار غلط محسوب می‌شود؛ امّا در زبان طنز و در نقیضه‌پردازی‌ها باعث آشنایی‌زدایی در زبان می‌گردد؛ «اراذل‌ها، منازل‌ها، مسائل‌ها، جداول‌ها» در غزلی با همین التزام، از جملهٔ جمع‌الجمع‌ها هستند:

من آنجا بودم امّا اشتباهی هم نمی‌کردم گرفتند اشتباهاً بنده را هم با اراذل‌ها
مرا بردند آنجایی که نامش رفته از یادم گروهی را هم آوردند آنجا از منازل‌ها
به آنها گفتم آخر جرم من؟ گفتند می‌فهمی که جرمت بستگی دارد به خیلی از مسائل‌ها
اگر تنها نشستی روی جدول اینکه جرمی نیست ولی گویی نشستی با کسی روی جداول‌ها
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۸٤ و ۸۵)

٤-۳-۱-۵- مصدرهای جعلی یا ساختگی

به کار بردن مصادر جعلی به تقلید از برخی شاعران سبک‌آفرین همچون طرزی افشار، در نقیضه‌های ناصر فیض نیز دیده می‌شود. فیض در غزلی با ردیف «خودم» از قوافی‌ای استفاده کرده که همگی مصادر جعلی هستند:

شـــش بار پیش هم که در آیینه زل زدم　　از خـاطرم نرفتـه که گرخیدم از خودم...
آن شـخص ناشـناس که آمد درون من　　جا تنگ شد برایم و کوچیدم از خودم...
آری از آســمان به زمین می‌توان رسـید　　من هم به این رسیدم و شعریدم از خودم
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۳۸)

٤-۳-۱-٦- عامیانه‌نویسی

فیض با به کار بردن واژه‌های عامیانه و صـــمیمی در نقیضـــه‌های خویش ضـــمن ایجاد فضـایی تعامل‌آمیز بین خود و مخاطب، بسـتری را برای تقابل واژه‌هایی فراهم می‌سازد که به آســانی و به راحتی در شــعر قرار نمی‌گیرد. درحقیقت، فضــای طنزآمیز حاکم بر نقیضـه موجب می‌شود این قبیل واژگان مجالی برای جلوه‌گری پیدا کنند؛ واژگانی چون پیزوری، همین‌جوری، دنگ‌وفنگ، شـــیک‌وپیک، ددری، شـــل‌شـــلکی، راه به راه، هی، مِن‌مِن، ماما، پادادن، یحتمل، پر بدک و...:

عاشـــقی لایق هر آدم پیزوری نیســـت　　پسرم عشق که یک چیز همین‌جوری نیست
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۵۵)

یا:

مـا بـدان مقصـــد عالی نتوانیم رســـید　　با همین شـــل‌شـــلکی رفتن و با گامی چند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

٤-۳-۱-۷- محاوره‌نویسی

فیض در نقیضـــه‌هایش در کنار واژگان عامیانه از الفاظ محاوره‌ای نیز بهره می‌جوید. این تکنیک هنرمندانه نه‌تنها ناسازگاری میان کلمات معیار و محاوره را آشکار می‌سازد، بلکه عاملی برای پرکردن وزن محسوب می‌شود:

دیگر بس اسـت این همه اشکی که ریختم　　یـا رب نذار صـــورت من خیس‌تر شـــود
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۷۹)

یا:

بعضـــیا عین یـه گـاوند تعجب نکنید　　چشـــم انعـام مـدارید ز انعـامی چنـد
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

گفتنی اســـت فیض علاوه بر بـه‌کـارگیری واژگـان عـامیـانه و محاوره، از واژگان منســوخ‌شــده به قصــد طنازی و طنزپردازی نیز اســتفاده می‌کند. واژهٔ «تفو» (آب دهان افکندن) در بیت زیر چنین است:

دیگر به قفل یا به کلید احتیاج نیســـت　　وقتی تفو بـه لـذت دنیـا کنـد کســـی
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

٤-۳-۱-۸- مکررنویسی

یکی از ترفنـدهای فیض برای ایجاد توجه مخاطب در نقیضـــه، اســـتفاده از واژگان یا جملات یا ابیات تکراری اســت؛ گویی که این نوع تکرارها همچون زنگ هشـدار توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و بسامد بیش‌ازحد آن علاوه بر آنکه ساختار موسیقایی کلام را تحت تأثیر قرار می‌دهد، حشـوگویی و مهمل‌نویسی را موجب می‌شود؛ ازاین‌رو هم خنده بر لبان مخاطب می‌نشیند و هم بر اهمّیّت موضوعی خاص تأکید می‌شود.

به‌عنوان مثال، فیض در شعر «عشق یک چیز لطیف است» کلام خود را با بیت:

عـاشـــقی لایق هر آدم پیزوری نیســـت　　پسرم عشق که یک چیز همین‌جوری نیست

آغـازیـده و دوباره در بیت نهم، مصـــراع دوم را با تغییردادن یک کلمه تکرار کرده است:

عشـــق منظومهٔ زیبای پریشـــانی‌هاســـت　　پسرم عشق که یک حس همین‌جوری نیست
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

ناگفته نماند مضمون غزل که پند پدر به پسر است با بیان این نوع مکررگویی کاملاً سازگاری دارد. مکررنویسی حتی در اشعاری که مردف هستند مجالی برای شاعر فراهم می‌سازد تا توانایی و قدرت مضمون‌سازی خود را در نقیضه‌گویی نمایان سازد.

قصیدهٔ بلند چهل و دو بیتی کلید(۱) در مجموعه «نزدیک ته خیار» با ردیف «کلید» و با تکرار واژهٔ «قفل» که به تأثیر از شعر کورش کیان قلعه سردی سروده شده، از جملهٔ این دست نقیضه‌ها به شمار می‌رود:

وا می‌شود به عادت معمول با کلید　　هر قفل و در به دست شما هست تا کلید
درها بدون شک همگی باز می‌شوند　　در قفلشان فرو برود هر کجا کلید
وقتی که قفل باز شود با فشار دست　　یعنی که قفل واشده امّا نه با کلید...
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۸)

این قبیل تکرارها گاهی نیز در کلمات یک بیت، خود را عیان می‌سازند:

ای جان حدیث ما بر دلدار گو　　شاید به لطف او بر ما نیز بر شود
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۸۰)

٤-۳-۲- ناسازگاری‌های موسیقایی

برخی شوخی‌های زبانی در نقیضه‌ها با دستکاری در لایه‌های موسیقایی رخ می‌دهد. این ناسازگاری‌ها گاه در موسیقی بیرونی اشعار یعنی وزن نقیضه‌ها جلوه‌گر می‌شوند؛ چنانکه شاعر خود به این موضوع اعتراف می‌کند:

شعرم این بار پریشان شده پا تا به سرش　　تو در این معرکه از وزن پریشان که مپرس
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۷۲)

یکی از ابتکارهای جالب توجه فیض در قلمرو وزن نقیضه‌ها، استفاده از ریتم‌ها یا صداها به جای واژگان است:

چون می از خم به سبو رفت و گل انداخت نقاب　　من و دیم‌دیم دارارام و دیری‌ریم‌رامی چند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۳۹)

شاعر از این طریق ضمن جلب توجه مخاطب به تعریض شعر شاعرانی پرداخته که از دست افاعیل عروضی به تنگ آمده‌اند:

بلبـل طبع من اگر لـب بـه ترانـه واکند طوطی طبع هیچ‌کس تن‌تنن نمی‌کنـد
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

برجسـته‌سـازی قوافی خاص یا قافیه‌بازی، از جمله دیگر ظرافت‌های موسیقایی در نقیضـه‌های فیض به شـمار می‌رود. شـاعر در نقیضـه‌ای با عنوان «خطاسـت تا همدان» ضـمن برگزیدن کلماتی همچون اسـد، سد، نمد، رصد و ... وقتی به بیت آخر رسیده با ایهامی ظریف از قافیهٔ «مستند» استفاده کرده است:

بـه اسـتنـاد همین قـافیـه همین غزلم بـدون قـافیـهٔ «مسـتنـد» نخواهد ماند
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ۱۳٦)

این ظرافت در قافیه‌گزینی در بیت پایانی نقیضـه‌ای دیگر که شاعر از قوافی‌ای چون شـراب، تراب، خراب، خواب، حسـاب و... اسـتفاده کرده به شکلی لطیف‌تر هم نمودار شده است:

حاصـل ذوق من این نیسـت، خدا می‌داند کـه شـود آخر شـعرم بـه «غراب» آلوده
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ٦۵)

تقابل واژگانی قافیه نیز موضـوع شـایان توجه دیگری اسـت که در نقیضـه‌ها نمود یافته است. شاعر ضمن انتخاب قوافی معمول در زبان شعر از واژگان نامعمول که کمتر در شـعر به کار گرفته می‌شوند بهره برده و همین تقابل سبب جلب توجه مخاطبان شده اسـت. فیض ضـمن برگزیدن واژه‌هایی چون «مشـکل‌ها و محمل‌ها» برای قافیه از واژه‌هایی چون «خوشـگل‌ها و ریمل‌ها» نیز اسـتفاده کرده اسـت. در جایی دیگر قوافی «سخن و پیرهن» را با «ترن و مه‌شکن» قافیه کرده است.

٤-۳-۳- ناسازگاری‌های معنایی

منظور از ناسـازگاری‌های معنایی کاربرد بی‌معنا یا ناآشـنای کلام است. «کاربرد واژه‌های تازه و غیرمعمول و مهجور یکی از ویژگی‌های بارز «تزریق» و البته آسـان‌ترین راه برای رسیدن به سبکی منحصربفرد است. کاربرد لغات دخیل و بیگانه و اصطلاحات خاص و

زبان پیشه وران تا ساخت مصادر جعلی و لغات مستحدث معنی گرا یا معنی گریز از روش های رسیدن به این مقصود است». (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۵).

شاعر در حوزهٔ معنا دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و معانی را از حالت طبیعی خود خارج می‌کند؛ به‌عنوان مثال، گاهی، چنان زبان را به کار می‌گیرد که معنای مشخص یا محرزی نمی‌توان از آن مستفاد کرد.

شعر «کنزالمعانی» در کتاب «نزدیک ته خیار» به تأثیرپذیری از اشعار میرزاحسین مشرف اصفهانی سروده شده که به جهت بی‌معنابودن، در حوزهٔ نقیضه‌پردازی، مؤثّر افتاده است:

فریاد خیار اگرچه دور است — نزدیک ته خیار شور است
وقتی که الاغ توی کاسه است — دریاچه غروب صبح ماسه است
ماهیچه که آخرش چه دارد — در کوچهٔ شب کلوچه دارد
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۰۹)

بی‌معناگویی گاه به شکل مهمل‌گویی جلوه‌گر می‌شود:

من از خجالت خود آب می‌شوم که پسر — شبیه کاسهٔ آبی به سر کشید مرا
از این حکایت مهمل نتیجه می‌گیریم — پسر به جای پدر بیشتر کشید مرا
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ٤٥)

گاه نیز از طریق بی‌ربط‌گویی یا پرت‌وپلاگویی عیان می‌گردد:

دو بیت آخر این شعر کلاً چیز بی‌ربطی است — مگر این قسمت از شعرم کند راضی دل ما را
دو متر و کمتر از هشتاد سانتی‌متر از عرض است — که هفده متر طولش هم ندارد قابل ما را
(ناصر فیض، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

٤-۳-٤- ناسازگاری‌های تصویری

فیض، در حیطهٔ تصویرسازی متناسب با فضای نقیضه‌پردازی سعی کرده از ترفندهایی بهره گیرد که برای مخاطب طنزآمیز باشد. درک دقیق این تصاویر به جهت ابهامی که در آن وجود دارد سبب خیال‌انگیزی آن شده است:

دوست دارم غزلم چیز بلندی نشود ورنه، جون همگی، دست من اینجوری نیست
(ناصر فیض، ۱۳۸٤: ٥٦)

تخیلات شاعر در خلق تصاویر کاریکاتوری هم در نوع خود جالب توجه است:

مطمئن هستند روز داوری جایی است که اندر آنجا خلق را با بیل پنجر می‌کنند
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۱۰٦)

علاوه بر موارد یادشده باید گفت که فیض روش‌های خاصی نیز در سرودن برخی نقیضه‌ها در پیش گرفته است. یکی از این روش‌ها آوردن اشعار دیگران در نقیضه‌هاست؛ یعنی شاعر در خلال نقیضه‌ای که بر اساس یک شعر خاص سروده، اشعاری از دیگر شاعران آورده است؛ مثلاً فیض بر روی یکی از اشعار علی داوودی با مطلع:

هر شب میان مقبره‌ها راه می‌روم شاید هوای زیستنم را عوض کنم
(داوودی، ۱۳۸۸: ۱۷۸)

نقیضه‌ای ساخته که در آن از شاعران دیگر (مولانا و میرزادهٔ عشقی) تأثیر پذیرفته است:

دستی به جام باده و دستی به زلف یار پس من چگونه پیرهنم را عوض کنم
مرگا به من که با پر طاووس عالمی یک موی گربه وطنم را عوض کنم
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۷۹)

در جایی دیگر فیض برای یکی از اشعار قصاب کاشانی با مطلع:

تا کی به بزم شوقِ غمت جا کند کسی؟ خون را به جای باده تمنا کند کسی؟
(قصّاب کاشانی، ۱۳٦۳: ۲٥۳)

نقیضه‌ای ساخته که در آن، تحت تأثیر حافظ و صائب نیز بوده است:

عمر کلید خود منما صـــرف ناکســـان　　حیف از طلا که خرج مطلا کند کسی...
در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست　　خوب است اینکه قفل کسی واکند کسی...
یک عمر می‌توان سـخن از قفل یار گفت　　فکری بر این قصـــیدهٔ غرا کند کســـی
(ناصر فیض، ۱۳۸۸: ۵۵)

روش دیگر فیض در نقیضـه‌سـرایی این اسـت که برای یک بیت، چند بیت نقیضـه سـاخته اسـت؛ مثلاً برای بیت مشـهور و مطلع غزل حافظ چند بیت نقیضـه‌ای سـروده است:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را　　به دســت آورده با دل درحقیقت کامل ما را

یا:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را　　من از روی ادب باید دل او را به دست آرم

یا:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را　　به دستش می‌دهم کاری که بار آخرش باشد
(ناصر فیض، ۱۳۹۵: ۱۱ و ۱۲)

۵- نتیجه‌گیری

چنانکه ملاحظه شـد اصـطلاح نقیضـه در زبان فارسـی تغییر معنایی پیدا کرده است. بر اسـاس شـواهد سـبک‌شـناختی، نخستین نقیضه‌ها بیشتر به قصد بگومگوهای شاعرانه و جواب‌گویی‌های حرمت‌شـکنانه و دشـمن‌ورزانه یا قدرت‌مندی‌های شـاعرانه سـروده می‌شـده؛ امّا به مرور زمان تبدیل به نوعی انتقادگری و طنزپردازی شـده و گاه حالت سـرگرم‌کننـدگی یافته اسـت. این نوع ادبی در ادبیات مغرب‌زمین، با عنوان «پارودی» شناخته شده است. پارودی هم به‌مانند نقیضه با اهداف مختلفی سروده می‌شده و در هر دوره‌ای شـکلی خاص به خود گرفته است. بنابراین مقایسهٔ پارودی در ادبیات فرنگی با نقیضـه در ادبیات فارسـی معیار مشـخص و دقیقی پیدا نمی‌کند. این نوع ادبی به انحاء

مختلف در فرهنگ‌ها و تاریخ‌ادبیات‌های ملل از گذشته تا حال وجود داشته و بسته به کاربرد آن، حالتی خاص یافته است.

بنابراین بهتر است در هر فرهنگ و سرزمینی متناسب با تحولات تاریخی و اجتماعی و فرهنگی و ادبی، معنای دقیق اصطلاح مورد نظر نمایانده شود. با توجه به تحقیقات انجام‌گرفته می‌توان گفت نقیضه در ادبیات فارسی نوعی تقلید طنزآمیز هنرمندانه است که با تأثیرپذیری از ساحت ساختار آثار ادبی شکل می‌گیرد و برای مقاصدی چون جواب گفتن، دشمنی ورزیدن، به استهزاء گرفتن، فحش‌دادن، خنداندن، سرگرم‌ساختن، انتقادکردن و... به کار می‌رود.

بررسی اشعار ناصر فیض نشان می‌دهد که این شاعر معاصر به سرودن نقیضه‌ها علاقه داشته است. یک مجموعه شعر او به نام «فیضاً له» به صورت کامل به بیان بیت‌های نقیضه‌ای متأثر از دیوان حافظ اختصاص داده شده است. بیشتر نقیضه‌های فیض متأثر از اشعار حافظ بوده و این انتخاب هوشمندانه حاکی از این است که فیض هم به اشعاری که در حافظهٔ عمومی مردم وجود داشته و آن را شنیده‌اند، نظر داشته و هم در عمل با اشعار خواجهٔ شیراز انس داشته و از رندی‌های او تأثیر پذیرفته است. گفتنی است نقیضه‌پردازی‌های فیض عمدتاً در قالب‌هایی چون غزل، مثنوی و قصیده آشکار می‌شود.

از لحاظ محتوایی، فیض ضمن اینکه بر لبان مخاطبانش خنده می‌نشاند، انتقادهایی را مطرح می‌سازد و از این طریق ژرف‌ساخت نقیضه‌های خود را نمایان می‌سازد؛ ازاین‌رو محتوای اشعار او در محور عمودی، منسجم و حول‌وحوش یک موضوع خاص نیستند و اغلب حالت متنوّع دارند. فیض در زمینهٔ موضوعات اجتماعی به مسائلی همچون رشوه‌گیری مسئولان، بی‌مسئولیتی مدیران، فرار مغزها و... توجه کرده است. در حیطهٔ معضلات اقتصادی بیشتر از همه دغدغهٔ فقر و گرانی را داشته؛ در ارتباط با انتقادات اخلاقی، بیشتر به نقد رفتارهای شخصی افراد پرداخته و در زمینهٔ انتقادهای

فرهنگی، دغدغه‌های شخصی اهل فرهنگ و فضل و ادب را مطرح ساخته و تمایل چندانی برای بیان انتقادات سیاسی نداشته است.

فیض متناسب با ساختار نقیضه‌ها به بیان ناسازگاری‌هایی در حیطهٔ زبان، موسیقی، معنا و تصویر پرداخته است. ناسازگاری‌های زبانی، عمده‌ترین تکنیک فیض در قلمرو ساختاری به شمار می‌رود. وی از طریق بازی با واژه‌ها (مثلاً تبدیل خاتم فیروزهٔ بواسحاقی به خانم فیروزهٔ بواسحاقی) یا از طریق ساختن واژه‌های من‌درآوردی (مثلاً تَرتَرکردن به معنی دوباره تر کردن) یا از طریق کاربرد مبهمات (مثلاً چیز، مورد، ایکس و...) یا از طریق جمع‌الجمع‌ها (مدارس‌ها، منازل‌ها، جداول‌ها و...) یا از طریق کاربرد مصادر جعلی (مثلاً گرخیدن، شعریدن و...) یا از طریق محاوره‌نویسی، عامیانه‌نویسی و... مکررگویی نمودهای زبانی ناسازگار را آشکار کرده است. در قلمرو موسیقی نیز با دستکاری در وزن و قافیه و ردیف، هم فضای شعری متناسبی آفریده و هم مجالی برای نمودارکردن توانایی خود در مضمون‌پردازی پیدا کرده است. به لحاظ معنایی، از ترفندهایی چون مهمل‌گویی، بی‌ربط‌گویی و آشکارگویی بهره برده است. در زمینهٔ صورخیال هم به مدد تخیل طنزآمیز خود تصویرهای بدیع و کاریکاتوروارِی خلق کرده است.

پی نوشت‌ها

۱- در حال حاضر، ناصر فیض کتابی نیز با عنوان «حافیض» که دربرگیرندهٔ ۶۰ غزل نقیضه به تقلید از شعر حافظ است، زیر چاپ دارد.

۲- این شعر در دیدار شاعران با رهبر معظم انقلاب در ماه مبارک رمضان (۱۳۹۵) توسط شاعر خوانده شده است.

۳- تعریض فیض به شاعرانی است که ضمایر را به شکلی خاص به کار برده‌اند؛ از جمله این شعر از حمید مصدّق: «چه کسی می‌خواهد من و تو ما نشویم؟/خانه‌اش ویران باد!/ من اگر ما نشوم، تنهایم!/ تو اگر ما نشوی، خویشتنی.../ از کجا که من و تو/ شور یکپارچگی را در شرق/ باز بر پا نکنیم؟»

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰)، نقیضه و نقیضه‌سازان، تهران: زمستان.

۲. انوشه، حسن (۱۳۷٦)، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی (گزیدهٔ اصطلاحات و مضامین و موضوعات ادب فارسی)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳. حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۵)، دیوان اشعار به تصحیح رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر.

٤. حلبی، علی‌اصغر (۱۳٦٤)، تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران، تهران: بهبهانی.

۵. خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۹)، حافظ‌نامه، تهران: علمی و فرهنگی.

٦. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی) (۱۳۸۰)، تهران: مروارید.

۷. داوودی، علی (۱۳۸۸)، مردگان بسیارند (گزیده اشعار)، چاپ دوم، تهران: تکا.

۸ . رامین، علی و کامران فانی و محمّدعلی سادات (۱۳۸۹)، «نقیضه یا پارودی»، دانشنامهٔ دانش‌گستر، تهران: دانش‌گستر، صص ۱۳۸۰-۱۳۸۲.

۹ . فتوحی، محمود (۱۳۹۵)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.

۱۰. فیض، ناصر (۱۳۸٤)، املت دسته‌دار، تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. _____ (۱۳۸۸)، نزدیک ته خیار، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲. _____ (۱۳۹۲)، فیض‌بوک، تهران: سورهٔ مهر.

۱۳. _____ (۱۳۹۵)، فیضاً له، تهران: کتاب قاف.

۱٤. قصّاب کاشانی، سعید (۱۳٦۳)، دیوان قصّاب کاشانی، به کوشش جواهری وجدی، تهران: سنایی.

۱۵. موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۰)، دگرخند؛ درآمدی کوتاه بر طنز و هزل و هجو در تاریخ و تاریخ معاصر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات تاریخ معاصر ایران.
۱٦. میرصادقی، میمنت (۱۳۷٦)، واژه‌نامهٔ هنر شاعری، تهران: کتاب مهناز.

ب) مقاله‌ها

۱. اصلانی، محمّدرضا (۱۳۸٤)، «نگاهی به چند اصطلاح و موضوع رایج در هنر طنز» نشریهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شمارهٔ۷۳، صص۷۸-۸۳.
۲. بهمنی مطلق، یدالله و مرضیه مالکی (۱۳۹٤)، «بررسی مفهوم تعارض و انواع آن در فن جواب در شعر فارسی از آغاز قرن ششم»، نشریهٔ کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال٦، شمارهٔ۱، صص۷۱-۹٤.
۳. جوادی، حسن (۱۳٦٥)، «تقلید مضحک و کنایهٔ طنزآمیز»، نشریهٔ آینده، سال۱۲، شمارهٔ۳و٤، صص۱۲-۱۸.
٤. زیرک، نصرالله (۱۳۹۰)، «تحلیل ساختار و کارکرد پارودی در دیوان البسهٔ نظام قاری یزدی»، نشریهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)، شمارهٔ۲۹، صص۱۳۸-۱٥٥.
٥. شفیعیون، سعید (۱۳۸۸)، «تزریق نوعی نقیضه هنجار ستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی»، نشریهٔ ادب پژوهی، شماره دهم، صص۲۷-٥٦.
٦. صدریان، محمّدرضا (۱۳۸۹)، «تحلیل تعاریف نقیضه»، نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ۱۸، صص۱۷۱-۲۰۲.
۷. عرب‌نژاد، **زینب** و دیگران (۱۳۹٥)، «اصطلاح‌شناسی تطبیقی نقیضه و پارودی»، نشریهٔ ادبیات تطبیقی، سال۸، شمارهٔ۱٥، صص۲٤٥-۲٦۷.
۸. فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، نشریهٔ زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ٦۲، صص۱۷-۳٦.

۹. فلاح قهرودی، غلامعلی و زهرا صابری تبریزی (۱۳۸۹)، «نقیضه و پارودی»، نشریهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شمارهٔ٤، صص۱۷-۳۲.
۱۰. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، «نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر»، نشریهٔ نقد ادبی، سال۲، شمارهٔ٦، صص۱۲۷-۱٤۷.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۲۲۹-۲۰۳
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.7.7

بررسی روایت مرگ در سه رمان جنگ با تکیه بر نظریهٔ ژنت*
(مقالهٔ پژوهشی)

فاطمه حسینی اسحاق‌آبادی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی
دکتر محمّد پارسانسب[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی
دکتر حسین بیات
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده
با وجود اهمّیّت عنصر اندیشه در قالب رمان، بیشتر داستان‌نویسان جنگ در ایران، با تکیه بر ترسیم صحنه‌های دلخراش این واقعه، از توجّه به جنبهٔ فلسفی آن، بازمانده‌اند؛ از این رو، آثار آنها، بیشتر به «رمان حادثه» شباهت دارد. بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ رمان‌های جنگ، با رویکردی اندیشه‌محور، به مطالعهٔ این آثار پرداخته و کمتر، به جنبهٔ فلسفی آنها توجّه کرده‌اند.

پژوهش حاضر، با تکیه بر نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت (Gerard Genet) و روش توصیفی-تحلیلی، به خوانش روایی مرگ در سه رمان جنگ می‌پردازد تا دریابد که نویسندگان این رمان‌ها، تا چه اندازه توانسته‌اند با نگاهی فلسفی، به روایت این پدیده بپردازند. نتایج حاصل از این پژوهش، نشان می‌دهد که حادثهٔ مرگ در رمان‌های یادشده، بسامد بالایی دارد و معمولاً، با درنگ و ذکر جزئیات روایت می‌شود. نویسندگان این رمان‌ها، تلاش کرده‌اند تا با تکیه بر صحنه‌های دلخراش مربوط به مرگ شخصیت‌ها، مظلومیت آنها را تصویر کنند و مخاطب را با خود همراه سازند؛ از این رو، بعد عاطفی رمان‌های مذکور، در مقایسه با جنبهٔ فلسفی آنها، قوّت بیشتری دارد؛ امّا در رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، نویسنده، علاوه بر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٦/۰۳
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: parsanasab63@yahoo.com

توجّه به جنبهٔ عاطفی، با رویکردی فلسفی نیز به این موضوع می‌پردازد و شخصیت اصلی داستان را در کشاکش انتخاب بین مرگ و زندگی قرار می‌دهد و بدین ترتیب، با وجود آن که وی، حادثهٔ مرگ را به شکلی واقع‌گرایانه و با ذکر جزئیات ترسیم می‌کند، از توجه به ابعاد فلسفی این پدیده نیز غفلت نمی‌ورزد.

واژه‌های کلیدی: رمان جنگ فارسی، مرگ، درنگ توصیفی، روایت‌شناسی.

۱- مقدّمه

دانش روایت‌شناسی (Narratology)، به مطالعهٔ ساختاری انواع روایت، بویژه داستان می‌پردازد. ژرار ژنت (Gerard Genet)، نظریه‌پرداز فرانسوی، با تکیه بر عناصر نظم روایی، وجه و لحن در روایت، مؤلفه‌های اصلی متن را مشخص می‌کند؛ از این رو، نظریهٔ وی، برای تحلیل انواع ادبی، بویژه رمان، راهگشا به نظر می‌رسد. از سوی دیگر، مرگ، یکی از مهم‌ترین و قدیمی‌ترین بن‌مایه‌های[1] ادبیّات جهان به‌شمار می‌آید و در طول تاریخ، نحله‌های فکری گوناگون، به این پدیده، نگاه‌هایی مختلف داشته‌اند که می‌توان بازتاب آنها را در ادبیّات ملل نیز مشاهده کرد. به‌دلیل رابطهٔ تنگاتنگ مرگ با جنگ، این بن‌مایه، در آثاری که دربارهٔ این حادثه نوشته شده‌اند، محوریت بیشتری دارد.

رمان، داستان بلند و بیان نقلی منثوری است با تفصیلات درخور توجّه و بغرنج و معین که به‌طور تخیلی، با تجربهٔ انسانی سر و کار دارد و وسیلهٔ توالی پیوستهٔ رویدادهایی است که دربردارندهٔ گروهی از اشخاص، در فضایی معیّن است (وبستر، ۱۹٤٦: ۲، به نقل از: دستغیب، ۱۳۸٦: ۹).

چنانکه پژوهشگران گفته‌اند، در اوایل قرن هجدهم میلادی، تکامل برخی از انواع ادبی پیشین، مانند رمانس (Romance) و پیکارسک (Narrative Picaresque)، منجر به شکل‌گیری رمان شد (ر.ک.: فرهنگ اصطلاحات ادبی: مدخل رمان)؛ امّا به اعتقاد منتقدان، این گونهٔ ادبی، در ایران، چندان قدمت ندارد و در قرن بیستم، به‌دلیل گسترش

مطبوعـات و نهضـــت ترجمـه، بـه ادبیّـات فارســی راه می‌یابد (ر.ک.: بالائی، ۱۹۹۸: ۲۳۰_۲۳۱).

برخی از رمـان‌نویســان، بویژه پس از وقوع جنـگ‌های جهانی، به بن‌مایهٔ جنگ و تبعات آن، توجه کرده‌اند. با شـروع جنگ هشت‌سالهٔ ایران و عراق، نویسندگان کشور ما نیز تصـــمیم گرفتند این واقعه را در قالب رمان ثبت کنند؛ از این رو، رمان‌های متعددی نگاشته شد که نویسندگان آنها، با نگرش‌هایی متفاوت، به ثبت وقایع جنگ پرداختند.

بخشـی از این رمان‌ها، به شرح رشادت رزمندگان در جبهه‌های جنگ می‌پردازند و شـهادت، اصلی‌ترین موضوع آنهاست. بیشتر این آثار، در زمان جنگ و به قلم رزمندگان نوشـته شـده‌اند. در این دوره، نویسـندگان ادبیّاتی را مفید می‌دانسـتند که به افشاگری و تهییج به اقدام اجتماعی منجر شود (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۳: ۸۸۹).

بـه گفتـهٔ پژوهشـــگران، در دههٔ هفتاد، با فاصـــله‌گرفتن از جنگ و تغییر فضـــای اجتماعی، نویسندگان جنگ نیز تلاش می‌کنند تا با تکنیک‌های داستان‌نویسی آشنا شوند و به خلق آثاری بپردازند که علاوه بر انتقال پیام، از جنبهٔ هنری نیز دارای ارزش باشـــند (ر.ک.: همان: ۹۳۱).

این پژوهش، با هدف مطالعه در میزان فاصله‌گرفتن رمان‌های جنگ از بعد عاطفی و توجه به رویکرد فلســفی، با تکیه بر بن‌مایهٔ مرگ، به خوانش روایی ســه رمان جنگ می‌پردازد؛ چرا که رویداد مرگ، با جنگ، ارتباطی تنگاتنگ دارد و بررســی آن، می‌تواند نموداری از نگاه نویسنده به این پدیده را ترسیم کند.

رمان‌های «زمین سـوخته»، «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» و «شطرنج با ماشین قیامت»، جامعهٔ آماری این پژوهش را تشـــکیل می‌دهند که دارای جنبهٔ واقع‌گرایی هســـتند و به پدیدهٔ مرگ نیز پرداخته‌اند. این رمان‌ها از آنجا که به تکنیک‌های داستانی توجه کرده‌اند، در زمرهٔ آثار جریان‌ساز جنگ به شمار می‌روند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

مقالاتی که به روایت‌شناسی رمان‌های جنگ یا بن‌مایهٔ مرگ در داستان‌های فارسی پرداخته‌اند، پیشینهٔ این پژوهش را شکل می‌دهند که به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود:

امیراحمدی و دیگران، در مقالهٔ «آموزه‌های تعلیمی مرگ‌اندیشی در رمان کلیدر» (۱۳۹۷)، به بازتاب وجوه متفاوت مرگ در این اثر و جنبه‌های تعلیمی آن پرداخته‌اند.

شهرام پرستش و عبّاس جان‌نثاری، در مقالهٔ «روایت جنگ ایران و عراق در رمان» (۱۳۹۰)، با استفاده از نظریهٔ روایت‌شناسی پل ریکور (Paul Riceour) به مقایسهٔ ساحت مرگ و زندگی، در رمان‌های «عقرب بر پله‌های راه‌آهن اندیمشک»، «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» و «نه آبی نه خاکی» پرداخته‌اند. نویسندگان این مقاله، با رویکردی متفاوت از پژوهش حاضر، به روایت‌شناسی این سه رمان جنگ پرداخته‌اند و با استناد به گزاره-رخدادهای موجود در رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، ساحت زندگی را در این اثر، وجه غالب دانسته‌اند. این مقاله، به دلیل تمرکز بر موضوع مرگ، با پژوهش حاضر ارتباط می‌یابد؛ امّا نویسندگان آن، از نظریه‌ای متفاوت با این مقاله استفاده می‌کنند و بیش از توجه به تکنیک‌های داستانی، به جنبه‌های محتوایی رمان‌های جنگ می‌پردازند.

سیّدعلی قاسم‌زاده و همکارانش، در مقالهٔ «مقایسهٔ عنصر زمان در روایت‌پردازی رمان‌های به هادس خوش آمدید و سفر به گرای ۲۷۰ درجه بر مبنای نظریهٔ ژرار ژنت» (۱۳۹۳)، اثر اخیر را نمایندهٔ نگاه مردانه به جنگ دانسته‌اند. این مقاله، به دلیل تمرکز بر زمان روایی و استفاده از نظریهٔ ژنت، با پژوهش حاضر ارتباط دارد؛ امّا این کار، به‌طور خاص، به روایت موضوع مرگ می‌پردازد. از سوی دیگر، مقالهٔ یادشده، تنها عنصر زمان در روایت را بررسی می‌کند و به دیگر عناصر روایت، مانند راوی و دیدگاه، نمی‌پردازد.

محمّدمهدی ابراهیمی‌فخاری، در مقالهٔ «مرگ‌اندیشی، انواع و خصوصیات آن در داستان مدرنیستی فارسی» (۱۳۹۷)، تصویر مرگ و ویژگی‌های آن را در داستان‌های

بوف کور، عزاداران بیل، سنگر و قمقمه‌های خالی، ملکوت، شازده احتجاب و خروس، مطالعه می‌کند.

با توجه به اهمّیّت بن‌مایهٔ مرگ در رمان‌های جنگ و اندک‌بودن پژوهش‌های موجود در این زمینه، مقالهٔ حاضر، با تکیه بر نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، به خوانش روایی مرگ در این آثار می‌پردازد.

۱-۲- نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

ژرار ژنت، روایت‌شناس فرانسوی، میان داستان و متن روایی، تمایز قائل می‌شود. به عقیدهٔ او، داستان حوادثی را دربرمی‌گیرد که بر اساس توالی زمان اتفاق می‌افتند؛ امّا متن روایی، شامل دخل و تصرفات نویسنده در داستان نیز می‌شود. او این دخل و تصرف‌ها را در سه بخش زمان روایی (Tense)، وجه (Mood) و لحن (Voice)، بررسی می‌کند. در این بخش، هر یک از موارد یادشده، به اختصار توضیح داده می‌شود.

۱-۲-۱- زمان روایی

زمان داستان، یکی از مهم‌ترین عناصر روایی در نظریهٔ ژرار ژنت محسوب می‌شود. این مبحث، به مقایسهٔ نظم و ترتیب وقوع رخدادها، مدت زمان و دفعات آنها، در داستان و متن می‌پردازد. بر این اساس، «ژنت سه نوع رابطهٔ زمانی میان زمان داستان و متن را مطرح می‌کند: نظم، تداوم و بسامد» (تولان، ۲۰۰۱: ۹۹).

الف. نظم (Order)

اصطلاح نظم، توالی زمانی رخدادها را بررسی می‌کند. بر این اساس، یک روایت، از نظر زمانی، می‌تواند به گذشته بازگردد یا به زمان آینده برود. ژنت، این نوع تغییرات زمانی را زمان‌پریشی (Anachronism) می‌نامد. به گفتهٔ وی، اگر راوی به یادآوری رویدادهایی بپردازد که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، زمان‌پریشی گذشته‌نگر رخ می‌دهد و

اگر حوادثی را روایت کند که هنوز به وقوع نپیوسته‌اند، زمان‌پریشی آینده‌نگر رقم می‌خورد (ر.ک.: تولان، ۱۹۹۰: ٥٦).

ب. تداوم (Duration)

زمان متن، لزوما با زمان داستان برابر نیست؛ بلکه می‌تواند فشرده‌تر یا طولانی‌تر از آن باشد. چنانکه روایت‌شناسان گفته‌اند، اگر زمان رخ‌دادن یک رویداد در متن، طولانی‌تر از زمان آن در داستان باشد، «درنگ توصیفی» (Descriptive pause) نامیده می‌شود. در حالت دیگر، زمان متن با زمان داستان برابری می‌کند که صحنهٔ نمایشی (isochronous Presentation) نام دارد. در شکل سوم یا چکیده (Summary)، زمان متن، در مقایسه با زمان داستان، حجمی کمتر را به خود اختصاص می‌دهد و وقایع داستان، در متن به‌شکل خلاصه روایت می‌شوند. در حالت حذف (Ellipsis) نیز سرعت روایت متن، از داستان پیشی می‌گیرد؛ به گونه‌ای که برخی وقایع، از متن حذف می‌شوند (ر.ک.: مارتین، ۱۹۸۱: ۹۱).

پ. بسامد (Frequency)

بسامد چیست و انواع متفاوت آن، چه تأثیری در روایت ایجاد می‌کند؟ «منظور از بسامد، تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و نقل آنها در متن است.» (تولان، ۱۹۹۰: ٥٥) به گفتهٔ روایت‌شناسان، یک حادثه می‌تواند در داستان و متن، یک بار اتفاق بیفتد که بسامد منفرد (Singulative) نام دارد. واقعه‌ای که در داستان یک بار رخ دهد؛ امّا در متن چند بار روایت شود، بسامد مکرر (Repetative) خوانده می‌شود. گاهی نیز یک حادثه، در داستان چند بار اتفاق می‌افتد؛ امّا در متن یک بار روایت می‌شود که آن را بسامد بازگو (Iterative) نامیده‌اند (ر.ک.: ریمون کنان، ۲۰۰۲: ۷۸).

۱-۲-۲- وجه

این عنصر روایی، در نظریهٔ ژنت، اهمیت زیادی دارد؛ زیرا به بررسی فاصلهٔ (Distance) روایت با داستان و دیدگاه (Point of view) می‌پردازد که هر دو، در چگونگی روایت، تأثیری بسزا دارند.

الف. فاصله (Distance)

این مبحث، به مطالعهٔ انواع گفتار در متن می‌پردازد. چنانکه روایت‌شناسان گفته‌اند، گفتار شخصیت‌ها می‌تواند به‌شکل مستقیم (Direct reported speech)، روایت شود؛ یعنی نویسنده، گفتگوی شخصیت‌ها را بدون دخل و تصرّف در آنها، نقل‌کند. در شکل دوّم، گفتار شخصیت‌ها به‌صورت غیر مستقیم (Indirect reported speech) روایت می‌شود و نویسنده، محتوای کلام شخصیت‌ها را به زبان خود درمی‌آورد. در شکل آخر که گفتار غیرمستقیم آزاد (Free indirect speech) نام دارد، آنچه در ذهن شخصیت می‌گذرد، با ذهن و زبان نویسنده ترکیب می‌شود و در بیان آن، اصطلاحات هر دو نفر به کار می‌رود (ر.ک.: تایسن، ۲۰۰٦: ۳۷٤).

ب. دیدگاه

در یک داستان، کسی که وقایع را می‌بیند، با کسی که آنها را می‌گوید، یکسان نیست. نویسنده با تعیین زاویهٔ دید، داستان را از نگاه یکی از شخصیت‌ها روایت می‌کند. بر این اساس، داستان می‌تواند از دیدگاه درونی (Internal focalization)، بیرونی (External focalization) یا فاقد کانون (Non-focalization) روایت شود.

۱-۲-۳- لحن

ژنت در بحث از لحن، به نوع راوی و رابطهٔ او با موقعیت‌های زمانی و مکانی و نیز کانون زمان روایت می‌پردازد. راوی، بر اساس جایگاهی که در آن قرار دارد، می‌تواند درون‌داستانی (Homodiegetic) یا برون‌داستانی (Heterodiegetic) باشد. در مبحث

لحن، به زمان روایت نیز پرداخته می‌شود. بیشتر داستان‌ها حوادثی را روایت می‌کنند که در زمان گذشته رخ می‌دهند؛ امّا در برخی روایت‌ها یا بخشی از آنها، برای ملموس ساختن حوادث، از زمان حال استفاده می‌شود.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- خوانش روایی مرگ در رمان «زمین سوخته»[۲]

«زمین سوخته»، سوّمین رمان احمد محمود، در سال ۱۳۶۱ به چاپ رسید. نویسنده که پس از حملهٔ عراق، سفری به اهواز، زادگاه خود داشت، تجربه‌های خود از حضور در این شهر جنگ‌زده را در قالب این رمان، منعکس ساخت که در آن به گفتهٔ منتقدان، خشونت حاصل از جنگ را به‌خوبی تصویر می‌کند (ر.ک.: دستغیب، ۱۳۸۳: ۳۵۱). جنگ و مشکلات حاصل از آن برای مردم عادی که ناخواسته، با آن دست به گریبان شده‌اند، بن‌مایهٔ اصلی این داستان را شکل می‌دهد. پژوهشگران، این اثر را حد فاصل رمان‌های دفاع مقدس و داستان‌های ضد جنگ محسوب می‌کنند؛ چرا که «زمین سوخته»، جنگ را با نگاهی واقع‌گرایانه به تصویر می‌کشد و از دو دستهٔ دیگر که آن را پدیده‌ای مقدس یا سراسر زشتی می‌دانند، فاصله دارد (ر.ک.: صنعتی، ۱۳۸۹: ۱۸۶).

روایت این رمان با نظم خطی، واقع‌گرایی آن را تقویت می‌کند. نویسنده در روایت مرگ، هشت بار از زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده می‌کند که شصت درصد از کل موارد را تشکیل می‌دهد. برخی از وقایع رمان نیز با اندکی فاصله‌گذاری روایت می‌شود که در داستان، تعلیق ایجاد می‌کند؛ برای نمونه، راوی در حین تشییع جنازهٔ باران، آگاهی مادر او از شهادت پسرش، در ساعاتی قبل را به یاد می‌آورد.

زمان‌پریشی آینده‌نگر دربارهٔ مرگ، در این رمان پنج نمونه دارد که بیشتر آنها، با نگرانی شخصیت‌ها از مرگ، ارتباط دارد: «پول و پله‌ای ندارم که دست زن و بچه‌هام را

بگیرم و از ئی خراب‌شـده برم بیرون ... پس باید بمونم و با ترکش خمپاره، مثل گوشت قربانی، آش و لاش شم ...» (محمود، ۱۳٦۱: ۷۲)

اگرچه زمان‌پریشـی‌های داسـتان، روایت را دچار گسست زمانی می‌سازد و سرعت آن را کنـد می‌کند، علاوه بر ایجاد تنوع در شـــیوهٔ روایت، اطلاعاتی تازه را به مخاطب می‌دهد؛ زیرا بیشـتر آنها، از نوع برون‌داسـتانی هسـتند: «وقتی که دزدها، تو سـربالائی رازان، گردنه را سـنگ‌چین کردند و کامیون حاج تریاک را خالی کردند و دسـت و پا و دهانش را بستند، باران پانزده سالش بود» (همان: ۲۳٦).

این رمان، در ۳۲۹ صفحه، به شرح سه ماه از روزهای آخر تابستان و شروع جنگ، تا اواخر آذر ماه سـال ۱۳۵۹ می‌پردازد و به‌طور میانگین، سـه و نیم صفحه را به روایت هر روز، اختصـاص می‌دهد. البته سـرعت داسـتان، در مواقع زیادی، شـتاب بیشـتری می‌گیرد؛ یعنی بسـیاری از شـبانه‌روزهایی که در طول این سه ماه اتفاق می‌افتد، از رمان حذف می‌شـود. از سـوی دیگر، وقایع برخی از روزها، با سرعتی کمتر روایت می‌شود: برای نمونه، روز مرگ خالد، برادر راوی، دوازده صـفحه را به خود اختصـاص می‌دهد. این حادثه، یکی از وقایع تأثیرگذار داسـتان و از نقطه‌های اوج آن به شمار می‌آید. شرح بی‌تابی‌های شـاهد و تشییع جنازهٔ خالد، موجب کند شدن روایت و تقویت وجه عاطفی این ماجرا می‌شـود. راوی در این صحنه حضور ندارد؛ امّا حادثهٔ شهادت خالد، از زاویهٔ دید شاهد، روایت می‌شود:

شـــاهد، بی هیچ حرفی، دوباره بالاتنه‌اش را تکان می‌دهد و باز، آهســـته به حرف می‌آید: «... کاش نذاشـته بودمت بری برادر! ... کاش نرفته بودی، کاش با هم رفته بودیم ... آخ برادر! ... حالا به کی بگم؟ حالا چطور بگم؟ ... چطور بگم که بیمارستان چطوری لرزید؟ ... که تا حمید را گذاشـتم و برگشـتم، چطوری صـدا و دود و آتش، پارکینگ بیمارستان را بلعید! ... حالا به کی بگم برادر خوبم؟! ...» (محمود، ۱۳٦۱: ۱۳۵).

پنجاه مورد از نمونه‌های مربوط به مرگ در این رمان، با درنگ و ذکر جزئیات روایت می‌شود که نیمی از کل موارد را تشکیل می‌دهد و در بیشتر آنها، راوی، دیده‌های خود از مرگ آشنایانش را روایت می‌کند. درنگ او در مرگ شخصیت‌ها و تأکید بر نمایش صحنه‌های خون‌بار، سرعت روایت را کند می‌سازد و همدلی خواننده را برمی‌انگیزد.

در مواردی که راوی، شاهد صحنهٔ مرگ افراد نیست، معمولاً آن را به صورت چکیده روایت می‌کند. اگرچه این نمونه‌ها، در رمان تعدادی اندک دارند و شامل ۲۱ مورد می‌شوند، در ترسیم مرگ، به‌شکل رویدادی روزمره، نقشی مهم دارند: «میگ‌ها که محلهٔ طالقانی خرمشهر را می‌کوبیده‌اند، دو پسرش، هر دو با هم، ترکش خورده‌اند و جابه‌جا، شهید شده‌اند.» (همان: ۱٦۹).

در طول داستان، ۲۸ بار از صحنهٔ نمایشی برای روایت مرگ استفاده می‌شود که واقع‌گرایی رمان را افزایش می‌دهد. این موارد که گفتگوهای شخصیت‌ها دربارهٔ این حادثه را شامل می‌شود، به حوادث گوشه و کنار شهر می‌پردازد که راوی در آنها حضور ندارد:

«تمام فلکه را داغون کردن.

انگار می‌خواستن پل سفید رو بزنن!

خدا می‌دونه چند تا کشته شده!

می‌گن یازده تا!» (محمود، ۱۳٦۱: ۳۲)

در طول این داستان، ٤۱۹ بار، از گفتار مستقیم استفاده می‌شود. بعضی منتقدان، از وفور دیالوگ‌پردازی در این رمان، انتقاد کرده‌اند و معتقدند که این شنیده‌ها، در پیشبرد داستان نقشی ندارند، به آن شکلی گزارش‌گونه داده‌اند و رمان را به یک مستند نزدیک کرده‌اند (ر.ک.: سلیمانی، ۱۳۸۰: ۱۱۲)؛ امّا به نظر می‌رسد که استفاده از گفتار مستقیم، علاوه بر آن که از تفوق راوی بر داستان می‌کاهد، زمینهٔ چندصدایی را در این رمان

فراهم می‌کند. از سوی دیگر، چنانکه پژوهشگران اشاره کرده‌اند، گفتگوهای این رمان، یکی از شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در آن محسوب می‌شود؛ چرا که گفتارهای هر یک از شخصیت‌های داستان، خصوصیات اخلاقی و اجتماعی او را ترسیم می‌کند (ر.ک.: بهبودی، ۱۳۹٤: ۹۳).

در گفتارهای مستقیم دربارهٔ مرگ، تک‌گویی یا گفتگوی اشخاص، به‌صورت کامل، در متن می‌آید:

«خشونت را با خشونت جواب می‌دهیم!

قلم پاشون رو خرد می‌کنیم!

باید از رو جسدمون بگذرن!

پاشون به شهر برسه؟! ... آتیششون می‌زنیم!» (محمود، ۱۳٦۱: ۲۸)

٥٤ مورد از گفتارهای این رمان، به مرگ اختصاص دارد که سیزده درصد از کل نمونه‌ها را تشکیل می‌دهد. محدودیت راوی اوّل‌شخص و حضور نداشتن او در همهٔ رویدادها، موجب می‌شود که در مواردی، نویسنده از گفتار غیرمستقیم نیز استفاده کند:

«بعد، آرام و شمرده، از مش‌ابرام می‌گوید که تو اردوگاه سکته کرده‌است و جابه‌جا مرده‌است و از کاظم حاج تقی می‌گوید که یک روز، پیش از ظهر، فشار خونش بالا می‌رود و تا تو جیپ اردوگاه سوارش کنند و به جایی برسد، تمام می‌کند.» (همان: ۲۳۰).

اشارات گوناگون به مرگ، در این رمان، بسامدی بالا دارد (صد مورد)؛ امّا این واقعه، در طول داستان، ٤۸ بار رخ می‌دهد که در ٤٥ مورد (۹۳ درصد)، شکل منفرد دارد؛ یعنی روی‌دادن حادثه در داستان و روایت آن در متن، یک بار صورت می‌گیرد. سه مورد نیز به شکل مکرر روایت می‌شود که با مرگ خالد، پدر باران و پدر راوی ارتباط دارد. استفاده از بسامد مکرر برای روایت مرگ، در کنار درنگ توصیفی، سرعت روایت را کند می‌کند و اهمّیّت این وقایع از نگاه راوی را مشخص می‌سازد.

نویسنده در این رمان، از دیدگاه خارج از روایت استفاده می‌کند. «این نوع نقطهٔ دید، ارزیابی احساسات شخصیت‌ها، معنای کنش آنها و تشخیص اهمّیّت رویدادها را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد.» (پرینس، ۱۹۸۲: ۵۷). در این حالت، راوی که در مقایسه با دیگر شخصیت‌ها، اطلاعاتی کمتر دارد، به مشاهدهٔ ماجرا می‌پردازد:

«راستی شنیدی که حسین سوتی کشته شد؟

نه! ... حالا دارم از تو می‌شنفم!

چرا ... کشته شد؟ ... ترکش خمپاره خورد. می‌گن ضد انقلاب از تو شهر خمپاره می‌زنه!» (محمود، ۱۳٦۱: ۱۷۲)

روایت حوادث از کانون بیرونی، راوی را در جایگاهی بی‌طرف، قرار می‌دهد که تنها، به نقل آنها می‌پردازد. نویسنده با انتخاب این کانون روایت، شخصیت‌های زیادی را وارد داستان می‌کند و به تغییرات حاصل از جنگ، در زندگی روزمرّهٔ آنان می‌پردازد. از سوی دیگر، انتخاب این دیدگاه، به داستان شکلی گزارشی می‌دهد و آن را به رمان حادثه نزدیک می‌کند؛ چرا که در این زاویهٔ دید، راوی از احوال و افکار شخصیت‌های داستان، چندان اطلاع ندارد.

نویسنده با انتخاب راوی درون‌داستانی اوّل‌شخص، جنبهٔ عاطفی داستان را حفظ می‌کند. او در جایگاه من ناظر، داستانی را نقل می‌کند که با وجود حضور در آن، نقش چندانی در پیش‌برد حوادث، ندارد. در مواردی نیز، جایگاه راوی اوّل‌شخص، به دانای کل تغییر می‌یابد؛ زیرا او گاهی به روایت صحنه‌هایی می‌پردازد که خود در آنها حضور ندارد؛ امّا رخدادها، دیالوگ‌ها، افکار و احساسات شخصیت‌ها را روایت می‌کند. برخی از منتقدان، این چرخش در جایگاه راوی را نشانهٔ بی‌توجّهی نویسنده دانسته‌اند (ر.ک.: زنوزی جلالی، ۱۳۸۷: ۲۷۳)؛ امّا این تغییر مکان، عامدانه به نظر می‌رسد؛ زیرا علاوه بر ایجاد تنوّع در روایت، زمینه‌ساز چندصدایی در داستان نیز می‌گردد.

از منظر زمان تاریخی، این رمان، به روایت سه ماه نخست جنگ ایران و عراق می‌پردازد؛ امّا از نظر زمان داستانی، در حال جریان دارد. نویسنده، به‌دلیل روایت یک حادثهٔ تاریخی، تلاش می‌کند تا با انتخاب زمان حال، جنگ را به‌صورت زنده به تصویر بکشد و آن را از شکل یک حادثهٔ تاریخی تمام‌شده، خارج سازد. این کار که موجب هم‌ذات‌پنداری بیشتر مخاطب با وقایع رمان می‌شود، در افزایش واقع‌گرایی داستان و ملموس شدن آن، تأثیری بسزا دارد؛ زیرا مخاطب احساس می‌کند که وقایع، هم اکنون در حال وقوع است.

در مجموع، این رمان، تصویری واقع‌گرایانه از پدیدهٔ مرگ به نمایش می‌گذارد. وفور توصیف‌ها از صحنهٔ مرگ افراد و بسامد بالای این حادثه، بار احساسی داستان را افزایش می‌دهد. شخصیت‌های رمان «زمین سوخته»، در جدال فلسفی با زندگی و مرگ نیستند و مرگ‌اندیشی در این رمان، بیش از آن که جنبهٔ فلسفی داشته باشد، تحت تأثیر ابعاد روان‌شناختی شخصیت‌ها قرار دارد که ناخواسته، درگیر حوادث جنگ شده‌اند. آنان دل‌بستهٔ زندگی هستند و جنگ را به علّت برهم‌زدن روال عادی زیستن، پدیده‌ای مذموم می‌پندارند. مرگ، یکی از دل‌مشغولی‌های اصلی راوی به شمار می‌آید و او در خلوت خود، به ترس از آن می‌اندیشد:

«بد جوری حالم خراب است. اگر امشب، نیمه‌های شب، یک همچین حالی بهم دست بدهد و خودبه‌خود خوب نشوم و لحظه‌به‌لحظه، ضربان قلبم بیشتر شود و ... فکر می‌کنم که به دکتر شیدا تلفن کنم و حالم را بگویم.» (محمود، ۱۳۶۱: ۳۱۲)

۲-۲- خوانش روایی مرگ در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»[۳]

رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، نوشتهٔ احمد دهقان، در سال ۱۳۷۵ به چاپ رسید و جوایز بیست سال داستان‌نویسی، چهارمین دورهٔ کتاب سال دفاع مقدّس و بیست سال ادبیّات پایداری را از آن خود کرد. پروفسور پل اسپراکمن (Paul Sprachman)، با

ترجمهٔ این رمان به زبان انگلیسی و انتشار آن در آمریکا، برای نخستین بار، رمان جنگ فارسی را به جهانیان معرّفی کرد.

برخی از منتقدان، این رمان را به دلیل استفاده از شگردهایی مانند «شروع از وسط» و افزایش بحران و تنش در ساختار پیرنگ، در زمرهٔ داستان‌هایی می‌دانند که با نگاهی مدرن، به روایت جنگ می‌پردازد (ر.ک.: خدادادی، ۱۳۹٦: ۷۷ــ۸۱)؛ امّا به عقیدهٔ عدّه‌ای دیگر، این اثر، به‌دلیل طرح خطّی، از پیچیدگی‌های ساختاری فاصله دارد (ر.ک.: حسن‌بیگی، ۱۳۹۲: ۱۹۲). حقیقت آن است که این داستان، از نظر پرداختن به جزئیات حادثهٔ جنگ، رمانی نو محسوب می‌شود؛ امّا از منظر فرم روایت، به‌ندرت از مؤلّفه‌های رمان مدرن استفاده می‌کند. وقایع این رمان، به‌شکل منظّم و خطّی روایت می‌شوند که واقع‌گرایی آن را تقویت می‌کنند و زمان‌پریشی در آن، به اندازه‌ای نیست که نظم خطّی روایت را مشوش سازد. این نمونه‌ها، در بیشتر موارد، با کاهش سرعت روایت، بر حجم متن می‌افزایند و در خطّ سیر رخدادها و پویایی روایت، تغییری ایجاد نمی‌کنند. زمان‌پریشی‌های گذشته‌نگر در این رمان، عواطف و احساسات راوی را نمایش می‌دهند:

«هیچ چیز از یادمان نرفته. مگر می‌توان از یاد برد؟ آن روز یازده دست بر روی هم قرار گرفت و خمپاره‌ای کنارمان ترکید و اوّلین دست، همان جا از ما جدا شد. آن روز یازده مرد بودیم؛ یازده مردی که بزرگ‌ترینمان، نرمه‌مویی رو صورتش روییده بود. حال پنج نفریم و تنها پنج نفر. امشب هفت ماه و هجده روز از آن شب می‌گذرد. چه زود گذشت و چه زود جمعمان کم شد.» (دهقان، ۱۳۷۵: ۱٤۳ـ۱٤٤)

«سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، در ۲٤۸ صفحه، به روایت یازده روز از زندگی جوانی به نام ناصر می‌پردازد. داستان از زمان اعلام عملیات و رفتن ناصر به جبهه آغاز می‌شود و با بازگشت او به خانه، پایان می‌گیرد. در این رمان، روایت شتابی کند دارد و بیشتر وقایع، مانند حمله‌های شبانه، محاصره و شهادت رزمندگان، با درنگ توصیفی روایت می‌شود. گزینش نویسنده از صحنه‌های جنگ و کشته شدن شخصیت‌ها، اهمّیّت این

رخداد را از نظر او نشـان می‌دهد. نمایش مبسـوط حادثهٔ مرگ، کنش شـخصـیت‌ها و جزئی‌نگری راوی در این موضوع، در واقع‌گرایی رمان، نقشی برجسته ایفا می‌کند:

«جنازه‌ای کف جاده افتاده که از بقایای لباس سبز پلنگی‌اش، می‌فهمم سرباز دشمن اسـت که پخش شده کف جاده، لهیده و به لاستیک ماشین‌های عبوری چسبیده و دیگر چیزی ازش باقی نمانده. چندشـم می‌شود. حالت تهوّع می‌گیردم. دهانم پر آب می‌شود. با دسـت گلویم را می‌فشـارم و صـورتم را به باد می‌سـپارم تا اسـتفراغ نکنم.» (دهقان، ۱۳۷۵: ۱۲۷)

نویسـنده در این اثر، بر متن حوادث جنگ، تأکید دارد و با درنگ در مجروح شدن رزمنـدگان یا شـــهادت آنها، خشـــونت این پدیده را مجسّـــم می‌کند. ذکر جزئیات و توصیف‌های او از این موارد، داستان را گسترش می‌دهد و علاوه بر ایجاد تعلیق، موجب ملموس شدن حوادث و تأثیرگذاری عاطفی بیشتر بر خواننده می‌گردد؛ بویژه در مواردی که شـهادت دوسـتان راوی روایت می‌شـود. این توصـیف‌های مکرّر، زمان داسـتان را متوقف می‌سـازد و متن را پیش می‌برد. نویسنده با هدف تأکید بر بن‌مایهٔ مرگ، به بسط قسـمت‌هایی خاص از روایت می‌پردازد تا خشـونت جنگ و مظلومیت رزمندگان را به مخاطب القا کند. در این رمان، ۷۲ حادثهٔ مربوط به مرگ وجود دارد که از میان آنها، ٥٤ مورد (۷۵ درصد)، با درنگ روایت می‌شود.

در این رمان، شتاب مثبت در روایت مرگ، به‌ندرت دیده می‌شود و مواردی که به صـورت خلاصه روایت می‌شوند، مربوط به شخصیت‌هایی هستند که در داستان حضور نداشـــته‌اند و راوی با آنها، رابطهٔ عاطفی ندارد، مانند دو برادر رســـول که به‌صـــورت مختصـر، به شـهادت آنها اشـاره می‌شود. در کلّ داستان، تنها دو نمونهٔ مختصر از حادثهٔ مرگ دیده می‌شود و حذف آن نیز در این رمان، نمونه‌ای ندارد؛ زیرا نویسنده بر نمایش حـادثهٔ مرگ و جزئیات دلخراش آن تأکید دارد و در غالب موارد، این واقعه را با درنگ

روایت می‌کند. با وجود این که در صحنهٔ نمایشی، شتاب به صورت ثابت درمی‌آید، گاهی توصیف‌های متعدّد در گفتگوها نیز شتاب روایت را منفی می‌سازند:

«سر چهارراه، دو تا تویوتا پر نیرو رو زدن. ما از همین جا می‌دیدیم. به خدا همه گریه کردن. اگه بدونین چه صحنه‌ای بود! یکیشون آتیش گرفته بود و تو جاده می‌دوید طرف عقب. تا نصفه‌های جاده هم رفت و عاقبت افتاد.» (دهقان، ۱۳۷۵: ۱۵۲)

کند شدن سرعت روایت در حوادث دربارهٔ مرگ، نشان می‌دهد که این موضوع برای نویسنده، اهمّیت زیادی دارد. او از نمایش این صحنه‌های دلخراش، ابایی ندارد و به‌طور خاص، بر آنها تأکید می‌ورزد. به این ترتیب، چهرهٔ خشونت‌بار جنگ که بویژه در مرگ تجلّی می‌یابد، عیان می‌شود و به تقویت وجه عاطفی روایت می‌انجامد.

در رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، به‌دلیل تعدّد شخصیت‌ها، مکالمه بین آنها، جلوه‌ای بارز دارد. نویسنده در بیشتر موارد، افکار شخصیت‌ها را با استفاده از گفتار مستقیم روایت می‌کند. استفاده از این نوع گفتار، فاصلهٔ راوی با بیان روایت را کم، تماس و درگیری مخاطب با وقایع داستان را زیاد و ریتم روایت را کند می‌کند. پانزده مورد از گفتگوهای این رمان، به مرگ اختصاص دارد که نه نمونه از آنها، به شهادت شخصیت‌ها و چگونگی آن می‌پردازد و به شکل مستقیم روایت می‌شود.

«از دیگر مباحثی که بهتر بود در داستان به آن پرداخته می‌شد، طرح مقولهٔ انسان، هنگام رویارویی با مرگ و نیستی است» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸٤: ۳۸). اگرچه راوی و دوستانش، در بحبوحهٔ نبرد، هر لحظه انتظار مرگ را می‌کشند، کمتر دربارهٔ آن، با یکدیگر گفتگو می‌کنند. این نکته، از موارد ضعف رمان محسوب می‌شود؛ زیرا انگیزهٔ شخصیت‌ها برای نبرد مشخّص نیست و خواننده، از افکار و عواطف آنها دربارهٔ مرگ، اطّلاعی ندارد. تنها سه نمونه از گفتگوهای مربوط به مرگ، به صحبت جدّی دربارهٔ این مقوله، اختصاص دارد؛ از این رو، رویکرد فلسفی نویسنده به مرگ، در سفر به گرای ۲۷۰ درجه، چندان شاخص نیست.

مرگ بیشتر اشخاص، به‌صورت منفرد و شهادت دوستان راوی، به‌شکل مکرّر روایت می‌شود که از میان آنها، شهادت علی، دوست صمیمی راوی، هفت مورد و شهادت مهدی و اصغر، پنج مورد را به خود اختصاص داده‌اند. در روایت‌های مکرّر، راوی مرگ دوستانش را به یاد می‌آورد و خاطرات آنها را در ذهن خود، تداعی می‌کند. در این موارد، حادثه هر بار از دیدگاه ناصر روایت می‌شود و در قضاوت خواننده، تغییری نمی‌دهد، بلکه تنها تأثّر عاطفی ایجاد می‌کند:

«لحظه‌ای چهرهٔ علی از جلو صورتم دور نمی‌شود؛ چین‌های رو پیشانی، گونه‌های کشیده، چشمان بسته و ردّ خونی که از گوشهٔ دهانش سرازیر شده بود تو یخه‌اش.» (دهقان، ۱۳۷۵: ۱٦۸)

به دلیل کند بودن سرعت روایت در حوادث دربارهٔ مرگ، از بسامد بازگو استفاده نمی‌شود. بسامد مکرّر، تکرار معنی‌دار واقعهٔ مرگ از سوی نویسنده را نشان می‌دهد که به ایجاد تعلیق در روایت نیز می‌انجامد. به‌کاربردن این نوع بسامد برای روایت مرگ، علاوه بر درنگ‌های توصیفی، به افزایش بعد عاطفی این مقوله نیز منجر می‌شود.

وقایع داستان، در بیشتر مواقع، به‌شکل بیرونی کانونی می‌شود. در این حالت، راوی در مقایسه با دیگر شخصیت‌ها، اطّلاعاتی کمتر دارد و از افکار آنها آگاه نیست: «می‌گوید: احمد که جبهه است! نمی‌توانم جلوی خودم را بگیرم. قدم جلو می‌گذارم و با ناباوری می‌گویم: اِ ... جبهه است، کی رفته؟» (همان: ۱۱).

اگرچه ناصر در داستان حضور دارد، قهرمان آن نیست و بیشتر، به نقل حوادثی می‌پردازد که آنها را مشاهده می‌کند؛ بنابراین، او در زمرهٔ راوی درون‌داستانی، اوّل‌شخص و من ناظر قرار می‌گیرد. در برخی موارد نیز به‌دلیل محدودیت این نوع راوی، خود او در صحنه حضور ندارد و حادثه، از دیدگاه شخصیتی دیگر روایت می‌شود: «مهدی به رسول و عبدالله، نگاه می‌کند و وقتی می‌بیند توجّهشان به جای دیگری است، می‌گوید: ابوالفضل خورد. به یک‌باره می‌گویم: خورد؟ یعنی چی؟ می‌گوید: یه خمپاره خورد جلو

سنگرش. ترکش درست خورده تو صورتش. اصلا نمی‌شد شناختش.» (دهقان، ۱۳۷۵: ۱۳۶)

نقل رویدادها از زاویهٔ دید بیرونی، موجب می‌شود که قضاوت‌های راوی، کمتر به داستان راه پیدا کند و او صرفاً، نقش روایتگری را به عهده داشته باشد. این نکته، به‌دلیل کاستن از موضع‌گیری‌های مستقیم راوی، بعد هنری روایت را افزایش می‌دهد. از سوی دیگر، استفاده از راوی اوّل‌شخص، بعد عاطفی روایت را پررنگ می‌کند. اگرچه ناصر قهرمان داستان نیست و بیشتر به نقل اتّفاقاتی می‌پردازد که برای دیگر شخصیت‌ها رخ می‌دهد، حضور بی‌واسطهٔ او در صحنهٔ نبرد، به‌دلیل ملموس‌ساختن گزارش‌های وی، موجب هم‌دلی مخاطب با او می‌شود. زمان تاریخی این رمان، به دی ماه سال ۱۳۶۵ و عملیات کربلای پنج مربوط می‌شود؛ امّا زمان داستانی آن، در حال اتّفاق می‌افتد که رویدادهای داستان را برای مخاطب ملموس می‌کند.

در مجموع، حادثهٔ مرگ در این رمان، بسامدی بالا دارد که اهمّیت موضوع برای نویسنده را نشان می‌دهد. بیشتر شخصیت‌هایی که خواننده، از ابتدای رمان با آنها آشنا می‌شود، به شهادت می‌رسند و حادثهٔ جان باختن آنان، با درنگ توصیفی روایت می‌شود. به دلیل تأکید بر جزئی‌نگری در ترسیم مرگ، روایت این حادثه، در «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، شکلی تراژیک دارد و تأثیرگذاری آن، بیشتر در قلمرو عاطفی باقی می‌ماند.

۲-۳- خوانش روایی مرگ در «شطرنج با ماشین قیامت»[۴]

رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، نوشتهٔ حبیب احمدزاده، در سال ۱۳۸۵ توسّط انتشارات سورهٔ مهر، به چاپ رسید و موفّق به کسب جوایز زیادی شد. پروفسور پل اسپراکمن (Paul Sprachman)، مترجم رمان به‌زبان انگلیسی، عقیده دارد که این داستان، در مقایسه با آثار پیش از خود، از خاطره‌نگاری فاصله می‌گیرد و در قالب یک

اثر تمثیلی، بـا نگـاهی متفاوت و فلســفی، به مقولهٔ جنگ می‌پردازد (ر.ک.: احمدزاده، ۱۳۸۵: ۳۳۳).

زمان در «شـطرنج با ماشـین قیامت»، شکل خطّی دارد؛ امّا این الگو، در مواردی که راوی خاطرات خود را یادآوری می‌کند، مخدوش می‌شـود. زمان‌پریشی‌های داستان، در سـیر روایت تنوّع ایجاد می‌کند و احاطهٔ گذشته بر ذهن راوی را نشان‌می‌دهد. این نکته، در روایت بن‌مایهٔ مرگ که یکی از دل‌مشـغولی‌های اصـلی راوی به شـمار می‌آید، نمود بیشـتری دارد. برخی از این زمان‌پریشـی‌ها، به‌صـورت گذشـته‌نگر اتّفاق می‌افتند؛ یعنی راوی وقایعی را روایت می‌کند که پیش از شـروع داسـتان، رخ‌می‌دهند، مانند شـهادت جواد که چهار بار، به‌صـورت گذشـته‌نگر برون‌داسـتانی تکرار می‌شود و اطّلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که از آنها خبر ندارد: «پدر جواد سـاکت ماند و سـربه‌زیر. مثل همیشـه آرام بود. حتّی وقتی خبر شهادت تنها پسرش را به او دادیم ....» (همان: ٦٦).

برخی از این وقایع، مانند شـهادت زن سـبزی‌فروش و ماجرای کارخانهٔ بستنی مهر نیز به‌صـورت درون‌داسـتانی هسـتند و با وجود آن که یک بار در طول داسـتان روایت شده‌اند، راوی باز هم آنها را یادآوری می‌کند. در این موارد، زمان‌پریشی‌ها دارای کارکرد عاطفی هستند و تلاطم ذهنی و روحی راوی را نیز به تصویر می‌کشند.

«شـطرنج با ماشـین قیامت»، در ۳۲۸ صـفحه، به روایت سـه روز از زندگی راوی می‌پردازد. این رمان شـتابی منفی دارد و به‌طور میانگین، حدود صد صفحه را به روایت هر روز اختصـاص می‌دهد. حوادث داستان، در بیشتر موارد، با درنگ، روایت می‌شود و مرگ نیز از این مقوله، مسـتثنی نیسـت. در این رمان، ٣٤ مورد از موارد دربارهٔ مرگ، با درنگ روایت می‌شوند که ۵۸ درصد از کلّ موارد را تشکیل می‌دهند.

مرگ‌اندیشـی، یکی از دل‌مشـغولی‌های اسـاسـی راوی این رمان به شـمار می‌آید. نویسنده، در عین توصیف جزئیات دلخراش صحنهٔ مرگ که به عینی شدن فضا و تهییج احسـاسـات مخاطب می‌انجامد، از توجّه به حالات درونی شـخصیت‌ها و افکار آنان در

مواجهه با مرگ نیز غفلت نمی‌کند؛ از این رو، بیش از آن که به توصیف حوادث دربارهٔ مرگ بپردازد، به افکار راوی و حالات او در مواجهه با این پدیده توجّه دارد، مانند ماجرای کارخانهٔ بستنی مهر.

راوی که پس از مجروح شدن دوستش، پرویز، مسئولیت پخش غذا را به عهده دارد، درمی‌یابد که اجساد شهدا، در سردخانهٔ کارخانهٔ بستنی مهر و در مجاورت بستنی‌ها، نگهداری می‌شود. این ماجرا، به قدری او را تحت تأثیر قرار می‌دهد که بستنی‌ها را در رودخانه می‌ریزد و تا مدّت‌ها، این تصویر را با خود مرور می‌کند. بخشی دیگر از افکار راوی، به ترس او از مرگ دیگران مربوط می‌شود. او که مأموریت کشف رادار عراقی را بر عهده دارد، خود را مسئول جان اطرافیانش می‌داند و از کشته‌شدن آنها، می‌هراسد.

در این رمان، حوادث دربارهٔ مرگ، مانند کشته‌شدن زن سبزی‌فروش، با درنگ و ذکر جزئیات توصیف می‌شود:

«هر دو با فشار، قطعه را بالا کشیدند. جسم زن از گردن، با قطعه بالا آمد و بعد، آرام‌آرام، از آن جدا شد. تکاور کوتاه‌قد، با پشت دست، دهانش را گرفت و به گوشهٔ دیوار پناه برد تا استفراغ نکند. میلهٔ مفتولی آج‌دار، از پشت گردن زن وارد شده و از سمت دیگر خارج شده بود.» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱٤۳)

صحنه‌های نمایشی دربارهٔ مرگ نیز در داستان بیست نمونه دارد که ۳٤ درصد از کلّ موارد را تشکیل می‌دهد و بخشی از آنها، به شوخی با مرگ می‌پردازد:

«خب، آقا پرویز! به امید خدا، جهنّم که رفتی، از دریچه‌اش نگاه کن؛ ببین که ما داریم تو بهشت فوتبال بازی می‌کنیم! یه وقت دلت آب نشه ها! خب، باید برم. کاری نداری؟» (همان: ٦۹)

روایت مختصر حادثهٔ مرگ، در این رمان، تنها چهار نمونه دارد که شامل شش درصد از مجموع موارد می‌شود، مانند زمانی که راوی از فرمانده، سراغ دوستانش را

می‌گیرد و او، به‌دروغ، خبر شـهادت آنها را می‌دهد: «حرف آخرته؟ خودت خواستی ... هیچ! هر دوشون شهید شدن!» (همان: ۳۱٦)

برخلاف رمان‌هایی که پیشتر به آنها پرداخته شد، این داستان، کمتر به حوادث مرگ و شـرح جزئیات آنها می‌پردازد؛ امّا تعمّق در حالات درونی راوی و افکار او، از سرعت روایت می‌کاهد. البته حادثهٔ مرگ در داسـتان، نمونه‌هایی دارد که راوی، آنها را با درنگ شـرح می‌دهد و واقع‌گرایی رمان را حفظ می‌کند؛ امّا این نمونه‌ها، در مقایسـه با مجموع موارد دربارهٔ مرگ، کمتر هسـتند و نویسنده، تا حدودی، میان رویکرد فلسفی به مرگ و نگاه عاطفی به این پدیده، تعادل برقرار می‌کند.

گفتارهای مسـتقیم دربارهٔ مرگ، در این رمان، بیست مورد هستند که بخشی از آنها، به نگرانی شخصیت‌ها از مرگ دیگران می‌پردازند:

«سرانجام اصفهانی بر تردیدش غلبه کرد.

موگما! یعنی واقعا شهید شده‌است؟

نه بابا! این مثل گربه هفت تا جون داره. ناراحتش نباش!

پس زنده‌است؟ خدا را شکر!» (احمدزاده، ۱۳۸۵: ۱۰۸)

افکار راوی دربارهٔ مرگ، در قالب تک‌گویی‌های او، ارائه می‌شود:

«ماشین در حال عبور بود و اکنون نیم‌رخ تابوت‌ها، در حال خارج‌شدن از دید؛ ولی سـؤال تازه‌ای ذهنم را مشـغول کرد: «در طرح خطرناکی که قاسـم، برای مبارزه با رادار ریخته بود، چند تا از این تابوت‌ها سهم ما می‌شد؟» (همان: ۱۱۰)

حـادثهٔ مرگ در این رمان، بندرت رخ می‌دهد؛ امّا این حوادث معدود، به صـورت مکرّر روایـت می‌شـونـد. تکرار این رویـدادهـای خـاص کـه گـاهی با یکدیگر پیوند می‌خورنـد ترس راوی از مرگ را تقویـت می‌کنـد و بـا افزایش جنبـهٔ عـاطفی روایت، احسـاسـات مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. راوی قهرمان داسـتان، خود، همهٔ این موارد را برای مخاطب رمان روایت می‌کند و مخاطب او، تنها در یک مورد تغییر می‌کند:

زمانی که برای راضی‌کردن گیتی به ترک خانه‌اش، ماجرای کشته‌شدن زن سبزی‌فروش را روایت می‌کند. در سایر موارد، مخاطب و راوی یکسان هستند و بسامدهای مکرّر، تنها بار عاطفی روایت را افزایش می‌دهند.

این داستان، با دیدگاه درونی روایت می‌شود و راوی اوّل‌شخص آن، در جایگاه من قهرمان قرار دارد؛ یعنی علاوه بر روایت داستان، در پیشبرد آن نیز ایفای نقش می‌کند. او بیش از آن که به حوادث دنیای بیرون بپردازد، فعل و انفعالات روحی خود در مواجهه با حوادث را توصیف می‌کند.

راوی در این رمان، مخاطبی مشخص ندارد و کنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها را به‌همراه تفسیرهای شخصی خود، نقل می‌کند. زمان تاریخی این رمان، به سه روز از پاییز سال ۱۳۵۹ اختصاص دارد و در زمان داستانی گذشته روایت می‌شود. بر خلاف دو رمان پیش که وقایع را در زمان حال روایت کرده‌اند، این داستان، حوادث را در زمان اصلی خود نقل می‌کند.

در مجموع، حادثهٔ مرگ در این رمان، بسامدی اندک دارد و چندان بر نمایش حوادث دلخراش تأکید نمی‌شود. نویسنده، بیشتر به توصیف حالات درونی و روحی راوی در مواجهه با مرگ می‌پردازد که موجب ارزش‌یافتن داستان از منظر روان‌شناختی می‌شود و آن را از یک رمان حادثه، فراتر می‌برد. بیشتر حوادث داستان، به‌صورت منفرد روایت می‌شود؛ امّا حوادث مربوط به مرگ، مانند کشته‌شدن زن سبزی‌فروش و ماجرای کارخانهٔ بستنی مهر، به‌صورت مکرّر روایت می‌شوند.

تکرار این حوادث در تک‌گویی‌های راوی، با تصویرکردن درگیری‌های درونی او، بعد عاطفی روایت را نیز تقویت می‌کند؛ امّا از آن‌جا که کشاکش اصلی این رمان، بر پایهٔ انتخاب بین مرگ و زندگی شکل می‌گیرد و راوی در طول داستان، با این موضوع دست و پنجه نرم می‌کند، رویکرد فلسفی نویسنده به مرگ، در مقایسه با دو اثر پیشین، اهمّیت بیشتری می‌یابد.

۳- نتیجه‌گیری

این مقـالـه، بـا هدف پژوهش در میزان فاصـــله‌گرفتن رمان‌های جنگ از بعد عاطفی و نزدیک‌شـدن به خوانش فلسفی از این پدیده، به مطالعهٔ بن‌مایهٔ مرگ، در سه رمان جنگ پرداخـت که نویســـندگان آنها، به لزوم پایداری در برابر دشـــمن، معتقد بوده‌اند. نتایج حاصـل از این پژوهش، نشان می‌دهد که حادثهٔ مرگ در این رمان‌ها، در بیشتر موارد، با درنگ و ذکر جزئیات روایت می‌شـــود و بســـامدی بالا دارد؛ به‌گونه‌ای که برخی موارد، به‌صـورت مکرّر روایت می‌شـوند تا تأثیر عاطفی بیشـتری ایجاد نمایند. در این رمان‌ها، راوی اوّل‌شـخص، به‌شـکل قهرمان یا ناظر، در داسـتان حضور دارد. روایت حوادث از نگاه این نوع راوی، موجب می‌شـود تا مخاطب، با او، هم‌دلی بیشـتری احسـاس کند و بعد عاطفی داستان، برجسته‌تر شود.

احمد محمود، تحت تأثیر فضـای جنگ، با پررنگ‌کردن صحنه‌های دلخراش دربارهٔ مرگ، تلاش می‌کند احسـاسـات مخاطب را برانگیزد تا با شخصیت‌های داستان، هم‌دلی نماید و در دنیای واقعی نیز با رزمندگان همراه شود.

احمد دهقان نیز با وجود فاصـله‌گرفتن از سـال‌های جنگ، می‌کوشـد تا به ترسـیم پلشـتی‌های این واقعه بپردازد؛ از این رو، صـحنه‌های دلخراش مربوط به مرگ، در رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، بسامدی بالا دارد. این رمان، صحنه‌هایی ملموس از مصائب جنگ را ترســـیم می‌کند؛ امّا از آن‌جا که نویســـنده، حادثهٔ مرگ را با نگاهی عاطفی به نمایش می‌گذارد، رویکرد فلســـفی به این پدیده، در طول داســـتان، چندان درخور توجّه نیست.

بر خلاف این دو اثر، در رمان «شـطرنج با ماشین قیامت»، نویسنده، از بسامد حادثهٔ مرگ می‌کاهد و به وضـــعیت روانی رزمندگان، در مواجنهه با این پدیده، بیشـــتر اهمّیّت می‌دهد. گفتگو دربارهٔ مرگ، در این اثر نمونه‌های چندانی ندارد؛ امّا از آن‌جا که کشاکش بین انتخاب مرگ و زندگی، یکی از بن‌مایه‌های اصـــلی این رمان محســـوب می‌شـــود،

رویکرد فلسفی نویسنده به مرگ، در مقایسه با رمان‌های دیگری که در این پژوهش بررسی شد، قوّت بیشتری دارد.

در مجموع، خوانش روایی مرگ در رمان‌های یادشده، نشان می‌دهد که بعد عاطفی مرگ در این آثار، بر رویکرد فلسفی نویسندگان به این موضوع، برتری دارد. این نکته در رمان«شطرنج با ماشین قیامت»، کم‌رنگ می‌شود؛ یعنی حادثهٔ مرگ و جزئیات دلخراش آن، بسامدی اندک دارد و اندیشیدن به مرگ، شکلی محوری‌تر می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که یکی از بن‌مایه‌های اصلی داستان را شکل می‌دهد.

بنابراین، از منظر روایت مرگ، رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، در مقایسه با دو داستان دیگر، از جنبهٔ عاطفی فاصله می‌گیرد و با خلق موقعیت‌هایی که با تفکّر و اندیشه، بیشتر ارتباط دارند، به یک رمان هنری نزدیک می‌شود. به نظر می‌رسد که فاصله‌گرفتن از سال‌های جنگ، موجب شده‌است تا نویسندگان این عرصه، فرصت بیشتری برای تأمّل در مسائل مربوط به این پدیده داشته باشند و علاوه بر ترسیم صحنه‌هایی که واقعیت جنگ را به نمایش می‌گذارد، با رویکردی فلسفی، به روایت این ماجرا بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

۱- بن‌مایه‌های داستانی، عناصر ساختاری-معنایی مانند کنش‌ها، اشخاص، حوادث، مفاهیم و ... هستند که بر اثر تکرار در قصّه‌ها، به عناصر تیپیک و نمونه‌وار بدل شده‌اند و در موقعیت‌های روایی خاص، به‌سبب تکرار، برجستگی و معنای ویژه می‌یابند. برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه، بنگرید به:

پارسانسب، محمّد (۱۳۸۸)، «بن‌مایه، تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و ...»، نقد ادبی، ش ۵: ۷ ـ ٤۰.

۲- برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ «زمین سوخته»، بنگرید به:

آقاخانی بیژنی، محمّد (۱۳۹٦)، «جلوه‌های ترس و اضطراب در زمین سوخته»، نقد ادبی، ش ۳۷: ۷ ـ ۲۸.

پیروز، غلامرضا، مهدی خادمی کولایی، حسین حسن‌پور آلاشتی و زهرا مقدّسی، (۱۳۹۲)، «تحلیل چند رمان واقع‌گرا در عرصهٔ دفاع مقدّس»، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، ش ۲۹: ۵۷ـ ۸۸.

حجازی، بهجت‌السّادات (۱۳۹۸)، *تحلیل سبک‌شناسانهٔ رمان‌های برجسته*، تهران: سورهٔ مهر.

محمودی، اعظم، بیژن ظهیری ناو و عسکر صلاحی (۱۳۹۵)، «بررسی مؤلّفه‌های پایداری در زمین سوخته»، مطالعات ادبیّات، عرفان و فلسفه، ش ۳: ۳٦٤ـ ۳۷۸.

۳- برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، بنگرید به:

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷٦)، «نقدی بر سفر به گرای ۲۷۰ درجه»، ادبیّات داستانی، ش ٤۳: ۱۱۱ـ ۱۱۸.

پرستش، شهرام و عبّاس جان‌نثاری (۱۳۹۰)، «روایت جنگ ایران و عراق در رمان»، تحقیقات فرهنگی ایران، ش ۱٤: ۲۱ـ ٥٦.

خادمی کولایی، مهدی و نسیم حسن‌پور ایلالی (۱۳۹۷)، «بررسی جلوه‌های ناتورالیسم در ادبیّات داستانی جنگ»، ادبیّات پایداری، ش ۱۸: ۱۲۱ـ۱٤۸.

شیشه‌گران، پرویز (۱۳۸۷)، *چهل کتاب*، تهران: گلگشت.

٤- برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ رمان «شطرنج با ماشین قیامت»، بنگرید به:

رضی، احمد و فائقه عبدالّلهیان (۱۳۸۹)، «تحلیل عناصر داستانی در رمان شطرنج با ماشین قیامت»، ادبیّات پایداری، ش ۳ و ٤: ۲۰۳ ـ۲۳۲.

زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۸٥)، «شطرنج با رزمنده‌ای که می‌خواست مات شود»، ادبیّات داستانی، ش ۱۰۳: ۳۲ ـ٤۱.

غفّاری، سحر و سهیلا سعیدی (۱۳۹۳)، «کارناوال‌گرایی در شطرنج با ماشین قیامت»، نقد ادبی، ش ۲٥: ۹۹ ـ۱۲۰.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آبرامز، م. ه. (۱۹۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، ویرایش سوّم، ترجمه: مهدی شهسواری، ۱۳۹۳، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی.

۲. احمدزاده، حبیب (۱۳۹۰)، شطرنج با ماشین قیامت، چاپّ هفدهم، تهران، سورهٔ مهر.

۳. بالائی، کریستف (۱۹۹۸)، پیدایش رمان فارسی، ترجمه: مهوش قویمی و نسرین خطّاط، ۱۳۷۷، تهران: انتشارات معین–انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

٤. بهبودی، انسیه (۱۳۹٤)، عیار بلور، تهران: سورهٔ مهر.

۵. پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸٤)، جنگی داشتیم، *داستانی داشتیم*، تهران: صریر.

٦. پرینس، جرالد (۱۹۸۲)، روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت، ترجمه: محمّد شهبا، ۱۳۹۱، تهران: مینوی خرد.

۷. تایسن، لوئیس (۲۰۰٦)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه: مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراستار: حسین پاینده، ۱۳۸۷، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

۸. تولان، مایکل (۲۰۰۱)، درآمدی نقّادانه–زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه: ابوالفضل حرّی، ۱۳۸۳، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۹. حسن‌بیگی، ابراهیم (۱۳۹۲)، جنگ و رمان‌هایش، تهران: سروش.

۱۰. خدادادی، فضل‌الله (۱۳۹٦)، بررسی ساختار پیرنگ در چند رمان دفاع مقدّس، تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۳)، کالبد شکافی رمان فارسی، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲. _____ (۱۳۸٦)، پیدایش رمان فارسی، شیراز: نوید شیراز.

۱۳. دهقان، احمد (۱۳۹۲)، سفر به گرای ۲۷۰ درجه، چاپ هفدهم، تهران: سورهٔ مهر.

۱٤. ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه: ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

۱۵. زنوزی جلالی، فیروز (۱۳۸۷)، *باران بر زمین سوخته*، چاپ دوّم، تهران: تندیس.
۱٦. سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۰)، *تفنگ و ترازو*، تهران: روزگار.
۱۷. صنعتی، محمّدحسین (۱۳۸۹)، *آشنایی با ادبیّات دفاع مقدّس*، تهران: پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدّس.
۱۸. مارتین، والاس (۱۳۹۱)، نظریه‌های روایت. ترجمه: محمّد شهبا، چاپ پنجم، تهران: هرمس.
۱۹. محمود، احمد (۱۳۸۸)، *زمین سوخته*، چاپ هشتم، تهران: معین.
۲۰. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳)، *صد سال داستان‌نویسی در ایران*، جلد ۳، چاپ سوّم، تهران: چشمه.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۲٦۰-۲۳۱
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.8.8

بررسی شگردها و الگوهای طنزپردازی در اشعار محمّدعلی افراشته*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر اسد رجب نواز بیجارپس[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین

چکیده

دهه‌های هزارو سیصد بیست و سی به دلیل وجود مسائل سیاسی-اجتماعی فراوان، دورهٔ رونق‌طنز در ادبیّات فارسی معاصر به شمار می رود. این مقاله به روش توصیفی، تحلیلی و با محوریّت تکنیک‌های بلاغی و زبانی طنز محمّدعلی افراشته (۱۲۸۷-۱۳۳۸)، شاعر معاصر، سعی در نمایش جلوه‌های تأثیر مفاهیم سیاسی-اجتماعی در طنز شاعر دارد. به این منظور، ابتدا بر اساس شواهد شعری، شگردهای طنز افراشته را منطبق بر نظریه‌های مشهور طنز، به دو دستهٔ شگردهای بلاغی و زبانی تقسیم کرده‌ایم. سپس هریک از این‌دسته‌ها را تحت عناوینی چون: نقیضه، عناصر مختلف بلاغی و روش‌هایی مانند: انواع آیرونی، کارکردهای زبانی، عناوین طنزآمیز و... طبقه‌بندی کرده‌ایم.

نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می دهد که افراشته به منظورارتقای وجه ادبی‌طنز و تاثیر بیشتر بر مخاطب، از شگردهای رایج وسبکی طنز، استفاده کرده و با بهره گیری از زبان تودهٔ مردم، بدون توجه به ملاحظات امنیّتی در عصر پهلوی دوم به انتقاد صریح از مسائل سیاسی، اجتماعی پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: محمّدعلی افراشته، طنز سیاسی- اجتماعی، تکنیک‌های زبانی و بلاغی طنز، عصر پهلوی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۰۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: asadrajabnavaz@gmail.com

۱- مقدّمه

واژهٔ طنز که در لغت، طعنه‌زدن، مسخره‌کردن، عیب‌جویی معنا شده، دراصطلاح، کلامی هنری و خنده‌انگیز است که با هدف اصلاح جامعه، از شخص، تیپ اجتماعی و یا موضوعی‌خاص، انتقاد می کند. هرچه در جامعه‌ای شرایط نامناسب بیشتر جلوه کند، ابزار طنز نقش مهمتری ایفا می‌کند. از این‌رو، نابسامانی‌های جامعه، ضعف‌های‌اخلاقی، فساد اجتماعی و اشتباهات بشری، به طنز کارکرد انتقاد و اصلاحگری می‌دهند.

با وجود برخی طنزهای شاخص در ادبیّات کلاسیک ما نظیر آثار عبید زاکانی و اشعار حافظ، ، طنز به معنای انتقاد سیاسی-اجتماعی، در گذشته، چندان رواج نداشته و از این رو در سیر تاریخی، بیشتر این نوع طنزها به بعد از انقلاب مشروطه مربوط است.

در عصر رضاخانی (۱۲۹۹-۱۳۲۰) به علّت عدم انعکاس مسائل عمقی در شعر، از میزان اشعار طنز کاسته و انتقادها، سطحی شد (شفیعی کدکنی،۱۳۵۹ :۵۰)؛ امّا دردورهٔ پهلوی دوم با رشد کمّی نشریات طنز و اشاعهٔ انتقاد صریح، طنز سیاسی-اجتماعی گسترش یافت و شاعران و نویسندگان طنز با آزادی بیشتری نسبت به دورهٔ قبل، دست به قلم بردند که محمّدعلی افراشته نیز در زمرهٔ آنهاست.

وی که در سال ۱۲۸۷ در روستای «بازقلعهٔ» سنگر ازتوابع رشت متولّد شد، از برجسته‌ترین چهره‌های طنز در شعر معاصر به حساب می‌آید. وضعیّت ایران در عصر شاعر، شرایط جغرافیایی گیلان و پیشتاز بودن این سرزمین در اندیشه‌های چپ‌گرا باعث انسجام افکار حزبی افراشته و پیوستن وی به حزب توده شد و در این راه، از دیگر هم‌حزبان خود، سبقت گرفت؛ به طوری که خود را شاعر تودهٔ ایران می‌دانست و مقامی بهتر از آن برای خود قائل نبود (افراشته، ۱۳۵۸ :٤٤).

تا قبل از دههٔ بیست، عمدهٔ شهرت افراشته در زمینهٔ اشعار گیلکی او بود؛ امّا شرکت در کنگرهٔ نویسندگان و خواندن دو شعر سمبلیک خود به نام‌های «پالتوی چهارده ساله» و «شغال محکوم» در حضور بزرگانی چون ملک‌الشعرای بهار، دهخدا، صادق هدایت،

آل احمد و...، نقش زیادی در شـهرت طنزهای افراشته، بویژه اشعار فارسی داشت. طنز در کارنامهٔ ادبی افراشـته جایگاه ویژه‌ای دارد. در اشـعار وی کارگران، دهقانان، پلیس و شـهربانی، بازاریان، تاجران، کارخانه‌داران و... موشـکافانه موضوع طنز شده‌اند. به همین دلیل، از وی با عنوان «صدای ادبیّات کارگری» نام برده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۹).

۲- ضرورت تحقیق

با وجود گذشـتن بیش از یک قرن از زندگی محمّدعلی افراشـته، زندگی و اشعار او در حوزهٔ تحقیقات ادبی مغفول مانده اسـت. اگرچه در سـال‌های اخیر کسـانی در صـدد معرّفی آثار شـاعر برآمده‌اند، لیکن این کوشش‌ها نیز بسیار محدود است. از طرف دیگر، اگرچه ممکن اسـت بیشـتر طنزهای سـیاسـی-اجتماعی هر عصـری (بویژه طنزهای ژورنالیسـتی) بیان اوضـاع روز یک جامعه باشـد، امّا بعدها محتوای آنها بخش مهمّی از تاریخ سیاسی-اجتماعی آن کشور خواهد بود. بنابراین کاوش در طنزهای ادبیّات معاصر از جمله راه‌های شناخت تاریخ معاصر ایران است.

۳- سابقهٔ تحقیق

از پژوهش‌های انجام شـده در ارتباط با اشعار محمّدعلی افراشته می‌توان به مقالات زیر اشاره‌کرد:

موسـوی در مقالهٔ «بازتاب قشـربندی اجتماعی در اشعار طنز نسیم شمال و افراشته» (۱۳۸۳) مهم‌ترین طبقات اجتماعی مثل مالک، دهقان وکارگر را در پژوهشـی تطبیقی با عنوان بررسی‌کرده است؛

پارس‌پور و خوئینی در مقالهٔ خود با عنوان «محتوای طنز در آثار محمّدعلی افراشته» (۱۳۹۵) با تحلیل محتوایی طنز در نظم و نثر افراشـته برخی از مهم‌ترین درونمایه‌های سیاسی- اجتماعی را در آثار وی کاویده‌اند؛

دکتر مهبود فاضلی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل انتقادی دو اثر طنزآمیز دیوان خروس لاری از ابوالقاسم حالت و مجموعه آثار محمّدعلی افراشته براساس الگوی ون لیوون» (۱۳۹۸)، پس از تحلیل و مقایسهٔ دو اثر یادشده به این نتیجه رسیده‌اند که قدرت‌های حاکم و فرایندهای ایدئولوژی دوران پهلوی دوّم بر میزان صراحت و پوشیدگی کلام در این دو اثر، تأثیر بسزایی داشته است.

نوشتار حاضر با مقاله‌های یاد شده تفاوت بنیادی دارد، به این صورت که در مقالهٔ نخست بحثی از تحلیل شگردهای طنز افراشته نیامده است. مقالهٔ دوّم به تحلیل محتوایی، مضمونی آثار افراشته متّکی است و بخش عمده‌ای از شاهد مثال‌ها از آثار منثور افراشته انتخاب شده است. موضوع مقالهٔ سوّم نیز اساساً با شگردهای طنزپردازی بیگانه است. علاوه بر این، موضوع پایان‌نامه‌های «بررسی ادبی، اندیشگانی اشعار محمّدعلی افراشته» (۱۳۹۰) و «صورت و محتوای طنز در آثار محمّدعلی افراشته» (۱۳۹۳) نیز به شعر و نثر افراشته اختصاص دارد.

به‌رغم این پژوهش‌ها، تاکنون پژوهشی مشخصاً با این عنوان صورت نگرفته است که این امر، به جنبه‌های نوآورانهٔ مقاله حاضر می‌افزاید. نگارنده در این مقاله کوشیده است تا با طبقه‌بندی طنز در شعر افراشته، و نقش عناصر زبانی و بلاغی در معناآفرینی طنز وی، نشان دهد محمّدعلی افراشته که کسانی نظیر شفیعی‌کدکنی، حسین جوادی، ابراهیم نبوی و... وی را طنزسرایی جامع‌الاطراف، صاحب سبک و تأثیرگذار در شعر معاصر فارسی دانسته‌اند، چگونه از طریق طنز و تکنیک‌های آن، نسبت به مسائل و معضلات جامعهٔ خویش به اعتراض برخاسته است. محورهای اساسی مقاله پاسخ به سؤالات زیر است:

۱- طبقه‌بندی شگردهای زبانی و بلاغی طنز در شعر افراشته به چه صورت است؟

۲- کدام شگردها در طنز وی پررنگ‌ترند؟

٤- بحث و بررسی

زمینه‌های طنز شعر افراشته بیشتر مرهون تکنیک‌هایی‌است که اساس بیشتر آنها منطبق با طبقه‌بندی طنزپژوهان معاصر است. برخی از شگردهای طنز وی، مانند به‌کارگیری عناصر مختلف صورخیال، بویژه کنایه‌های موصوفی و تشبیه به حیوانات، شخصیّت‌محور هستند و عامل کمیک در آنها ضعف‌های شخصیتی قربانیان طنز است. این شگردها با تقسیم‌بندی حسین جوادی منطبق است. وی شگردهای طنز را به دسته‌هایی چون کوچک‌کردن، بزرگ‌کردن، نظیرهٔ طنزآمیز، طعنه یا کنایهٔ طنزآمیز و...تقسیم کرده است (ر.ک.: جوادی، ١٣٨٤ :٧١-٢٣). شگردهایی مثل انواع آیرونی، موقعیّت‌محور هستند و غافلگیری و وقوع نامنتظرهٔ یک موقعیّت زمینه‌ساز طنز می‌شود (سلیمانی، ١٣٩٠ :٦٦ و اصلانی، ١٣٨٥ :٢٤١).

علاوه بر این شگردهای رایج، طنزهای افراشته شگردهای دیگری نیز دارد که در طبقه‌بندی دیگران، به آن اشاره‌ای نشده است و ما، دراین مقاله، با عنوان شگردهای «نوآورانه» به آن پرداخته‌ایم. نظیر عناوین طنزآمیز، واژه‌سازی و تیپ‌سازی. با تکیه بر تقسیم‌بندی‌های گوناگونی که از طنز ارائه داده‌اند، شگردهای طنزآفرینی افراشته شامل موارد زیر است:

٤-١- شگردهای بلاغی

با تحلیل سبک‌شناسانهٔ طنز افراشته می‌توان دریافت که برخی شگردها مثل عناصر بلاغی، به شیوهٔ رایج شاعران طنزسرا و مجلات فکاهی عصر شاعر است؛ امّا افراشته با کاربرد عناصر بلاغی در طنز و خلق طنزهای تمثیلی، فضایی را ترسیم کرده است تا علاوه بر خنده‌انگیزی، حقیقتی جدّی را بیان و با نشان دادن الگویی‌از اعمال و حرکات قربانیان طنز، از عملکرد آنان انتقاد کند. کاربرد عناصر بلاغی در طنز وی متنوّع است که در ادامه به آنها می‌پردازیم.

٤-۱-۱- انواع کنایه

اســـاس طنزآمیز بودن کنایه را در تناقض یا عدم تناســـب بین زندگی واقعی و آن نوع زندگی که فکر می‌کنیم باید باشـد می‌دانند (ر.ک.: سـلیمانی، ۱۳۹۰: ۳۸). کنایه به سبب بسـامد کاربردی، مشخصهٔ اصلی طنز افراشته است و به دلیل دربردارندهٔ زبان و فرهنگ مردم عادی، عامل اصلی مردمی‌بودن شعر وی محسوب می‌شود.

بیشـتر کنایه‌های وی متناسـب با اوضاع سیاسی-اجتماعی عصر شاعر، بیان دردهای مردم و مصـداق بارز این سـخن کزازی اسـت که گفته اسـت: «کنایات بازتاب زندگی مردمی اســـت» (کزازی، ۱۳٦۸: ۱۳۹). برخی از کنایه‌ها، بویژه عبارت‌های فعلی به مثل نزدیکند که این امر، شـعرش را هرچه بیشتر به مخاطب عام نزدیک می‌کند، نظیر «دم در جیب‌داشتن» (افراشته، ۱۳۵۸ :٤۷)، «اجاق کسی کوربودن» (همان:۷۳)، «پالان پشت‌کسی نهـادن» (همـان:۱۱٤) «مهرهٔ شـــطرنج بودن» (همـان:۱٦٤)، «پتـه روی آب انـداختن» (همان:۲۰۲)، «موس‌موس کردن» (همان: ۲۳۱) و... .

نوع دیگر، کنایه از گونهٔ موصـوف است: «کنایه از موصوف آن است که یک یا چند صـفت یا لقب از موصـوفی را بگویند و خود آن موصـوف را اراده کنند» (نوروزی، ۱۳۷٦: ٤۹۹). اوضـاع جامعهٔ ایران در عصـر شـاعر، همچنین پیوسـتگی‌های اجتماعی و درگیری‌های سـیاسـی، اعتراض و انتقاد افراشـته را نسـبت به برخی از شـخصـیّت‌ها برانگیخته است، مانند «صدی هشتاد» در بیت:

بـاز رو آمـده بـازار کســـاد صـــدی هشـــتـاد بـه رونق افتـاد

(افراشته، ۱۳۵۸ :۲۱۲)

صـدی هشتاد، کنایه از رشوه‌گیری و به پلیس و شهربانی در عصر شاعر اشاره دارد. از آن‌جا که در دهه‌های بیسـت و سـی به دلیل رشـوه‌گیری، به پلیس‌ها صـدی هشـتاد می‌گفتند، افراشـته نیز به طنز آنها را به همین نام خوانده اسـت. وی همچنین شهربانی و ژانـدارم را بـا تعبیر «امپراتور ده» توصـــیف می‌کنـد. از نظر وی، ژانـدارم‌هـا بـه خاطر

رشـوه‌هایی که از روسـتاییان می‌گرفتند، حاضـرنبودند به شهر برگردند چون زندگی در روسـتا را از اقامت در پایتخت بهتر می‌دانسـتند. از این رو، افراشته آنان را «مفتخور» نیز نامیده اسـت (همان: ١١٦). نمونه‌های دیگر، «زرخرید» کنایه از خدمتکار (همان: ۳۵)، «خرپول» کنـایـه از ثروتمنـد (همان: ٣٦)، «کیفدار» کنایه از مأمور مالیاتی (همان: ٦٧)، پرتغالی کنایه از حزب توده (همان: ١٤٥) و... هستند.

از نوآوری‌های افراشـته در قالب کنایه، بهره‌گیری ازکنایه‌های موصـوفی ابتکاری اسـت که خاص طنز وی است. وی با طفره‌رفتن از صراحت بیان و خلق معانی جذّاب، به گیرایی سخن و جذب مخاطب افزوده است. این نوع کنایه‌ها تلاش شاعر به واداشتن خوانندهٔ شـعرش، به تفکّر در مورد مسـائل جاری را نشان می‌دهد از این رو، پیکان نقد آنها روی در شـخصـیت‌های سیاسی، اداری دارد؛ مانند «یک هزار و یک فامیل» کنایه از خاندان محمّدرضـای پهلوی (همان: ۳۹)، «ناخنک‌چی»کنایه از مأموران شهربانی (همان: ١١٦)، «چی‌چی‌اک» کنـایـه از شـهرداران بی‌کفـایـت (همان:١٢١)، زورناچی کنایه از طرفداران سـلطنت شـاهنشـاهی (همان: ١٢٤)، «حلقه‌چی» کنایه از سـیّدضـیاء طباطبایی (همان:١٤٩) و... .

طیف دیگرکنایه‌های طنز افراشـته از نوع تعریض اسـت. تعریض «جمله‌ای اسـت اخباری که مکنّی عنه آن هشـدار به کسـی یا نکوهش یا تنبیه یا مسـخره‌کردن باشـد» (شـمیسا، ۱۳۷۵: ۲۷۳). افراشته بسیاری از انتقادهای خود را با تعریض بیان کرده است. آماج طنزهای تعریضی افراشته بیشتر سیاستمداران و دولتمردان جامعهٔ عصر اوست. وی در شعر «اخوی»، از زبان شخصی به برادر تاجرش، می‌گوید:

نـه وکیلم، نه وزیرم، نـه رئـیس‌الوزرا — حقش ایـن است که ضایـع‌نکنی وقـت مرا
درد بیکاری اگـر کرده تـو را زار و ذلیـل — در مجلس کـه نبـستـنـد بـرو پـیـش وکیل

(افراشته، ۱۳۵۸: ۲۸)

وی در این شعر به تعریض، وکلا و وزرا را افرادی بی‌توجّه به مشکلات و بیکاری مردم دانسته است. در شعر «عریضه» که نقیضه‌ای بر شعر «آکبلای» دهخدا است، به‌تعریض، وزرا، عدلیّه، نظمیّه را آدم‌های بی‌رحم و بی‌تفاوت به سرنوشت مردم دانسته است. در این شعر که از قول زنی بیوه است، مشخص نیست که «عریضه‌نویس» شکایت زن را خطاب به چه کسی باید بنویسد تا حق شوهرش استرداد شود (همان: ۹۹-۹۸). وی همچنین واردکنندگان کالاهای بی‌کیفیّت به داخل کشور را به طنز، «بزرگتران» نامیده و آنان را مثل حیوان، نادان معرفی کرده است.

از عملکرد این بزرگتران گل به آن گوشهٔ جمال خران
(همان: ۹۳)

در نظر شاعر، دولتمردان، از مغولان هم بی‌رحمتر هستند:

پیش که بریم این شکایت؟ رحمت به مغول از این حکایت!
(همان: ۹۵)

تعریض حتی در عنوان یکی از آثارش نیز دیده می‌شود. وی که در سال ۱۳۳۲ به شوروی سفر کرد، در بازگشت، سفرنامهٔ «پشت پردهٔ قو» را نوشت «که این عنوان تعریضی بود به کسانی که شوروی را پشت پردهٔ آهنین می‌خواندند» (صدر، ۱۳۹۵: ۱۲٤).

٤-۱-۲- انواع تشبیه

خنده و طنز در تشبیهات محمّدعلی افراشته در گرو چند عامل زیر است:

یک) «مشبه به» نامناسب:

بیشتر اوقات، اساس طنزآمیز بودن تشبیهات این شاعر به سبب مشبّه‌بهی است که از امور زشت و نامناسب انتخاب می‌شود؛ به عنوان مثال، وی ثروتمندان روزگارش را به مفتخوری متّهم و به «کود کاهو» تشبیه کرده‌است:

تو به قدر کود کاهو نشـدی مفید، عمری　　شده‌ای «جناب اشرف» به هوای مفت‌خوردن
(افراشته: ۱۳۵۸ :۸۱)

برخی تشبیهات وی، رنگ و بوی سیاسی دارد؛ مثلاً با تشبیه زنگنه (از سیاستمداران معروف) بـه «کنـه» و تشـــبیـه اربـاب بـه «گربـه»، به رفتارهای قربانیان طنز خود مثل تجمّل‌پرستی، ریاست‌طلبی، پرخوری، تنبلی و... اعتراض کرده است.

اندر این مملکت این مفتخور بی همه چیز　　هسـت چون گربهٔ مولا سـر هر سـفره عزیز
(همان: ۱۵۵)

گـــفـتـه‌انـد از جـای گـــرمـی زنـگـنـه　　ســـفـــت چسپـیـده اسـت مـانـنـد کـنـه
(همان: ۱۷۱)

وی همچنین در تشـــبیهـات «اربـاب بـه نخاله»، «لباس فقرا به لُنگ مندرس»، «دل اربـابـان به چدن»، «دلّال به میرغضـــب»، «دهان به گور» و... (همان: ۸۱-۲۲۱) به نقد مهم‌ترین مصائب اجتماعی روزگارش پرداخته است.

دو) وجه شبه دوگانه

گاهی تشـبیه، با وجه شـبهِ دوگانه همراه اسـت و استخدام موجود در وجه شبه و ایجاد معانی مختلف از طریق آن، طنزآفرین است:

... چیـه تـا چـارهٔ این کســاد شـــود؟　　تـــنـــگـــی رزق تـــا گشـــاد شـــود
(همان: ۱۹۸)

«گشـاد شـدن» در ارتباط با تنگی و رزق دارای معانی مختلف است و در ضمن، به تنگی معیشت مردم هم اشاره دارد.

همچنین، در بیت زیر، «حلقه به گوش بودن» برای دف، در معنای شـکل ظاهری و برای انسان در مفهوم شکیبایی در برابر مشکلات به کار رفته است:

اندرین دایره می‌باش چو دف حلقه به گوش　　گـر قـفـایـی خوری از دایرهٔ خویش مرو
(همان: ۷۷)

سه) تشبیه به حیوانات

گاهی تشبیه از نوع تشبیه به حیوانات است. «مدد گرفتن از تصویر حیوانات مقاصد جاه‌طلبانهٔ انسان را تحقیر می‌کند و از قدرت و منزلتشان کاسته و ارزش راستین آنها را نمایان می‌سازد» (حلبی، ۱۳٦٤: ٦۸). افراشته نیز درشعر «خلع‌ید انگلیس از نفت ایران»، «موریسن» وزیر انگلیس را در هیئت ظاهری به گراز و اعمالش را چون گربه‌ای دانسته که به دنبال مزه‌کردن غذاهای مختلف است (افراشته، ۱۳۵۸، ۵-۲۳٤). وی همچنین، در انتقاد از حرص و زیاده‌خواهی ژاندارم‌های اعزامی به روستاها، آنها را به «گربه‌های دله» تشبیه کرده است:

گربه را «پیشت» چون کنی برود　　«پیشت» گفتی مزاحمت نشود
«پیشت» بردار نیست این سرکار　　ورِ دستش، تفنگ هست و قطار ...
(همان: ۱۱)

گاهی، غرض طنزپرداز از تشبیه به حیوانات، اشاره به رفتار خاصّی از حیوان است که همه آن حیوان را به آن رفتار می‌شناسند، مانند «تشبیه به خوک در پروارشدن و روباه در نهانکاری و دزدی» (حلبی، ۱۳٦٤: ٦۸).

تشبیه و استفاده از نمادهای حیوانی در شعر «شغال محکوم» افراشته دیده می‌شود. در این شعر، شغال، نماد اربابانی است که در فصل درو محصول، در محل حاضر می‌شدند و بخشی از دسترنج روستاییان را از آنِ خود، می‌دانستند (افراشته، ۱۳۵۸: ۸۵).

٤-۱-۳- استفاده از مثل

کاربرد مثل‌ها نوعی بهره‌گیری از زبان تودهٔ مردم است و سخنور با ریختن معنایی گسترده در واژه‌هایی اندک، مسائل مختلف از جمله موضوع‌های سیاسی-اجتماعی را به زبان طنز، بیان می‌کند. کاربرد مثل در طنزهای افراشته متنوّع است. وی، گاه از مثل با

نمادهای حیوانی استفاده کرده‌است که رفتار منسوب به آن حیوان، موتیف طنزآمیز به مثل می‌دهد. البته جنبهٔ دیگر طنزآمیز بودن این‌گونه مثل‌ها، کاربرد استعاری نمادهای حیوانی بجای شخصیّت‌های سیاسی–اجتماعی‌است، نظیر:

سرنیزه به پشت تو که تا چاره‌نجویی کارکردن خر، خوردن یابو تو نگویی
(همان: ٦٥)

مصراع دوم به مثل معروف «کارکردن خر و خوردن یابو» اشاره‌دارد که در انتقاد از تنبلی و سوء استفاده از دسترنج دیگری است و به مناسبات ارباب–رعیتی در گیلان اشاره دارد. گاه، عنصر طنز در مثل، بر پایهٔ غافلگیری و اجتماع نقیضین است و برآورده نشدن انتظارات مخاطب، شگفتی وی را به همراه دارد؛ نظیر «خربزهٔ رسیده نصیب شغال می‌شود» (همان: ۱۱).

گاهی مثل‌ها با ساختاری تغییریافته، در طنز به کارمی‌روند. نظیر «دست ما کوتاه و خرما بر نخیل» که افراشته در تعریضی به نادانی کارکنان دستگاه قضا، مثل را به ضرورت شعر تغییر داده است. البته جنبهٔ نقیضه‌ای مثل که اقتفا به غزلی از حافظ است نیز، در تقویت طنز بیت مؤثر است:

السلام ای حضرت قاضی سلام مردم بلخ از شما راضی سلام
ای فقیه عالم و دانای راز دست ما کوتاه و خرما بس دراز
(همان: ٨٤)

همچنین، در بیت:

انگلیس و تو به هر صورت و حال سگ زرد است پسرعمّ شغال
(همان: ٢٢٦)

ضرب‌المثل «سگ زرد برادر شغال است» را به صورت تغییر یافته استفاده کرده است.

محمّدعلی افراشته همچنین از مثل‌های رایج در بین مردم نیز بهره گرفته است؛ نظیر «هرکه بامش بیش، برفش بیشتر»، «نابرده رنج، گنج میسّر نمی‌شود» (همان: ۵۹)، «رنگ

رخساره خبرمی‌دهد از سرّ ضمیر» (همان: ٦۲)، «زمستان تمام می‌شود و روسیاهی برای ذغال می‌ماند» (همان: ۲۳٦) و... .

٤-۱-٤- تلمیح

افراشته با استفاده از آرایهٔ تلمیح و با اشاره اعتراض‌آمیز به کارهای «پزشک احمدی و سرهنگ مختاری»، از خوانین و سیستم ارباب-رعیتی در روستاها انتقاد کرده است. وی خطاب به شغالی -که استعاره از اربابان ظالم روستاهای گیلان در دورهٔ شاعر است- می‌گوید:

... حال اگر توبه وصیت داری احمدی‌وار بگو مختاری
(همان: ۱٦۰)

وی هم چنین با یادآوری داستان حضرت نوح (ع) و طوفانی که ابتدا از تنور پیرزنی شروع شد، به طبقهٔ سلطه هشدار می‌دهد که مبادا به زیردستان ستم کنند که در این صورت، طوفان نوح وجودشان را نابود می‌کند:

...بالبداهه می‌شود دنیا خراب از تنور پیرزن می‌جوشد آب
(همان: ۸)

٤-۱-۵- علم معانی

عمده کار علم معانی دگرگونه استفاده کردن جملات امری، عاطفی، پرسشی و خبری است. مثلاً، غرض از جمله امری، انجام کاری یا طلب امری از موضع امری بالاتر است امّا گاهی هدف گوینده، خلق چیزی جز امر و دستور است. مثلاً، افراشته، در ابیات زیرخطاب به محمّدرضاشاه، فعل‌های امر «غارت کن و چپو کن» و... را دقیقاً در معنای نهی آن به کار برده است:

...غارت بکن چپو کن، آتش بزن، بسوزان... در نزد انگلستان، مانند امربَر شو...
حلقه به گوش نوکر عیناً تو چون پدر شو... ضمناً برای آمریک مانند یک سپر شو...
(همان: ۱۸۷)

مواردی مثل انکار، استعباد، توبیخ، اعتراض و... از اغراض بلاغی استفهام، هستند:

انکار:

چه تو فیر داری تو با خان دهاتی؟ چه فرق است بین تو و آن، دهاتی؟
(همان: ۱۱۳)

اعتراض و انکار:

خط مگر داری از آقای وزیر یا که دستور شفاهی ز امیر؟
(همان: ۱۵۹)

توبیخ:

بی‌شرافت به کدام استحقاق می‌کنی خربزه‌ها را قاچاق؟
(همان: ۱۵۹)

غرض ثانوی استفهام در ابیات فوق، اعتراض به اختلاف طبقاتی و سیستم ارباب-رعیّتی در روستاها بویژه قبل از اصلاحات ارضی سال ۱۳٤۱ و توبیخ کسانی است که از این قوانین حمایت می‌کردند.

٤-۱-٦- انواع آیرونی

آیرونی از مهم‌ترین شگردهای بلاغی است و به سبب ماهیّت نقیضی (پارادوکسیکال) خود، کاربرد زیادی در طنز دارد. افراشته از بین انواع مختلف آیرونی بیشتر از سه نوع آیرونی «کلامی»، «ناهمخوانی» و «بلاغی»، بهره گرفته‌است.

در آیرونی کلامی که گاهی بر «ضدّیت و مباینت لفظ بر معنا استوار است» (نیکوبخت ،۱۳۸۰ :۱۱٦)، نویسنده خلاف آن چیزی را می‌گوید که منظور دارد و خواننده هم به منظور اصلی او آگاه است. افراشته در چند شعر خود به جنگ‌افروزی و

تفرقه‌افکنی آمریکا در کشورهای دیگر اشاره کرده است. در شعر «حافظ صلح» خطاب به ترومن (Truman) (رئیس‌جمهور وقت آمریکا) وی را به طنز، مردی صلح‌طلب معرفی می‌کند، امّا از لحن کلام پیداست که منظورش خلاف این معناست:

حافظِ صلح جهانی ترومن　　صلح ول می‌کند از بمب‌افکن
از عطاهای جناب ایشان　　صدی هشتادِ کره صلح نشان
(افراشته، ۱۳۵۸: ۲۱۷)

این شگرد، گاهی به عنوان استعاره‌ای برای استهزاء، به کارگرفته می‌شود. افراشته با این روش، هندرسُن (Henderson) (سفیر وقت آمریکا در ایران) را جناب سفیر و حضرت مستطاب خوانده است:

ای جناب سفیر آمریکا　　باز گل کرده التفات شما
حضرت مستطاب هندرسن　　دست از ما بکش رهامان کن
(همان :۲۳۱)

گونهٔ دیگر آیرونی، نوع کلامی آن است که به تقابل‌سازی نیز معروف است و در تعریف آن گفته‌اند: «در کنار هم قراردادن اشیایی با اهمّیّت نامساوی» (حری، ۱۳۸۷: ۷۱). طنزپرداز در این شگرد با قراردادن پدیده‌های ناهمخوان در کنار یکدیگر، سعی می‌کند مفاهیمی نظیر افشای دروغ و ریا و توصیف بی‌عدالتی و نابرابری‌های جامعه را به مخاطب القاکند.

از مصادیق این نوع طنز، شعر «برف اغنیا و برف فقرا» افراشته است. وی در این شعر، با به کارگیری واژگانی متقابل چون سیخ کباب، دم و دود، دلبر مو طلا، ضرب تهرانی، رقص شرقی و... در مقابل کلماتی مثل: ولو، بی در و پیکر، گونی پاره، کفش و شلوار و کت کهنه، بوی پلو، گرسنه و... تضاد و اختلاف طبقاتی دو گروه «دارا و ندار» را بخوبی نشان داده است.

همان طور که از اسم شعر نیز برمی‌آید افراشته طیف وسیعی از واژگانی را که ذاتاً بار متضاد دارند در کنار هم قرار داده که این هم‌نشینی طنزآمیز است.

برفِ اغنیا:

توی این برف چه خوبست شکار، آی گفتی! گردش اندر ده ما آنور غار، آی گفتی!
ران آهویی و سیخی و کباب و دم و دود اسکی و ویسکی و آجیل آچار، آی گفتی!
مو طلا دلبر زاغ و تپل و سرخ و سفید با سیه چشم و سیه چرده نگار، آی گفتی!

برفِ فقرا:

توی این برف چه خوبست الو، آی گفتی! یک بغل، نصف بغل، هیزم مو، آی گفتی!...
یک دو تا گونی پاره که روی دوش کشیم نکند برف اثر در من و تو، آی گفتی!
گوشهٔ دنجی و گرمی، که توان چرت‌زدن کفش و شلوار و کتی کهنه و نو، آی گفتی!
(افراشته، ۱۳۵۸: ۱۰۷-۱۰۳)

آیرونی بلاغی نیز در طنز افراشته به کار رفته است. از ویژگی‌های این نوع آیرونی، ناهماهنگی وزن و موضوع شعر است (ر.ک.: وحیدیان کامیار، ۱۳۷٦: ۷۲). این مورد در مثنوی «اجرای‌قانون» از افراشته دیده می‌شود که انتقادی است طنزآمیز از مجریان قانون که خود از آن تخطی می‌کنند.

وی به دلیل هرج و مرج‌های داخلی، بی‌عدالتی دستگاه قضا و خطاکاری مجریان قانون، ایرانِ دورهٔ خود را به «بلخ» (معادل شهر هرت) مانند کرده است. شعر در بحر متقارب و به اقتفای فردوسی و دارای لحن جدّی و رسمی است. از این رو، خواننده انتظار اقدامات نظامی و دلاوری‌های مردان جنگی دارد:

شنیدم که در بلخ هفتاد رنگ تهی از حقیقت، پر از دنگ و فنگ
«پی مصلحت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند» ...
دلیران همه اسب‌ها زین کنند همه قلب‌ها مملو از کین کنند ...
(افراشته، ۱۳۵۸: ۹۱)

نکتهٔ طنزآمیز در این است که شعر تا ابیات پایانی به همین سبک ادامه پیدا کرده و شاعر از اقدامات شجاعانهٔ مجریان قانون در دفع مفاسد اجتماعی می‌گوید:

هر آنجا که دیـــــدند شـــیره‌کشـــی ابـــر هـــر کـــجـــا مـــنقـــل و آتـشی ...
مبـــــادا درنـــگ و تـــأمّـــل کـــننـــد در اجـــرای فـــرمان تعـــلّـــل کـــنند
کـه وافور و نی دوده بشـــکســـتـه باد در شـــیره‌کش خـانـه‌هـا بســـتـه بـاد ...
(همان: ۹۲)

علاوه بر ناهمگونی وزن و محتوای شـعر، تغییر غیرمنتظره‌ای لحن شعر به طنز نیز، خواننده را غافلگیر می‌کند.

رابین هملی طنزپرداز آمریکـایی در مورد نقش غـافلگیری در ایجـاد طنز می‌گوید: «اصـــل غیرقـابـل پیش‌بینی بودن خیلی مهم اســـت، مـا بـه چیزی که غافلگیرمان کند می‌خندیم ... برای این که با درک چیزی متفاوت جاخورده‌ایم» (سـلیمانی، ۱۳۹۰: ٦٦). ابیات پایانی شعر با طنز تلخی همراه است چون که مجریان قانون به جای انجام وظیفه، در قهوه‌خانه‌ای مشـغول استعمال مواد مخدّر هستند. عبارت «اجرای قانون با دود افیون» تعبیر متناقضـی اسـت که افراشـته به مدد آن، به وفور شـرابخانه‌ها و ناکارآمدی مجریان قانون در بستن مراکز فساد در عصر خود انتقاد کرده است:

...آهـای قـهـوه‌چی، آتش صاف و خوب مـــعـــطّل مـــکـــن داره میـــشه غـــروب
بـــیـاور کـــه اجـــرای قـانـون کـــنیـم دماغی تـــــر از دود افیـــــون کنیـــــم
(همان: ۹۲)

٤-۱-۷- توجیه

در این شـــیوه، طنزپرداز ســـعی می‌کند با عادی جلوه‌دادن نابســـامانی‌های جامعه و با توجیه‌کردن آنها به خواننده بفهماند که وجود این معایب در جامعه کاملاً عادی اســـت. البته این توجیه کاملاً تعمّدی است و خواننده نیز متوجه عمدی بودن آن می‌شود.

افراشـــته با دل‌خوش‌کردن مردم به عشـــق و دلدار، گرســـنگی، بی‌پولی و حکومت نظامی جامعه خود را توجیه کرده و آنها راکم اهمّیّت جلوه داده است:

نـــان نیست نـباشد کـه سر یـار، سلامت　　بـــیکاری و فـــقر است کـه دلـدار سلامت
مـا را چـه آجان آمده با موجر و منزل　　ما کشـتهٔ عشـقیم به صـد دل نه به یک دل
(افراشته، ۱۳۵۸ :۵۵)

نمونهٔ دیگر:

تو ای کـــــارگر رادیـــــو گـــــوش کن　　شکـــم را بـــکـــلّی، فـــراموش کـــن...
اگـر لـخـت و عـوری، چرا دلخوری؟　　که لختش قشـــنگ اســـت حور و پری...
(همان، ٦۹-٦۸)

٤-۱-۸- عناوین طنزآمیز

عناوین طنزآمیز را به دو دسـتهٔ ماجرایی و مضـمونی تقسـیم کرده‌اند. عناوین ماجرایی شـامل خلاصـه‌ای از حوادث حکایت و عناوین مضمونی دربردارندهٔ مضمون و پیام آن هسـتند (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۷). عناوین طنزهای افراشـته، با متن اشـعارش مرتبط است به طوری کـه بـدون توجـه بـه این عناوین، خواننده از درک نکات ظریف طنز بازمی‌ماند. بیشـتر این عناوین از نوع ماجرایی اسـت که با دقّت به آنها، بخشـی یا همهٔ موضـوع طنزهای افراشـته، نمایان می‌شود. نظیر «اجرای قانون» (افراشته، ۱۳۵۸، ۹۱)، «امپراتور ده (همان: ۱۱۳)، «مادرزور» (همان: ۱۳۳)، «بنگی عاقل‌نما» (همان: ۱۳٦)، «وکلای دیزی» (همان:۲۲۰) و... خندهٔ حاصل از این عناوین به دو علّت است:

۱) اسـتعاری بودن عناوین که باعث می‌شـود خواننده برای یافتن ارتباط عناوین و متن طنز به خواندن آنها ترغیب شـود. مثلاً، در شـعر «سخنرانی گرگ برای برّه» (همان: ۳٦)، گرگ اسـتعاره از کارفرمایانی است که در لباس برّه برای فریب کارگران، سخنرانی می‌کنند. همچنین، «تخم بی‌زرده» (همان: ۲۰۰)، (استعاره از حامیان برنامه‌های استعماری آمریکا در کشـورهای شـرقی از جمله ایران)، «زباله درگونی» (همان: ۲۲۹)، (استعاره از برخی چهره‌های سیاسی وقت و همچنین چتربازان اعزامی انگلستان به ایران).

۲) دلیل دیگر طنزآمیز بودن این عناوین، بکارگیری علائم سجاوندی است. افراشته از بین این علائم، بیشتر از علامت تعجب و به شکل‌های (! ،!! ، !!! ،!؟) و یک بار نیز از گیومه استفاده کرده است. صابری فومنی دلیل گذاشتن علامت تعجّب جلوی عناوین طنز را «سر نخ دادن» به خوانندهٔ عادّی دانسته است (صابری‌فومنی، ۱۳۷۳: ۲۵۳).

افراشته در عناوینی چون اجرای قانون! (افراشته، ۱۳۵۸: ۹۱)، قبلهٔ عالم! (همان: ۱٦۲)، آسوده بخوابید! (همان: ۱۲٤) و... در پی انتقال مفاهیمی چون شگفتی، تحقیر، نفرین، استهزا، هشدار و... به خوانندهٔ شعر خود است. همچنین یکی از هدف‌های کاربرد گیومه، برجسته‌کردن اصطلاحات خاصی است که توجّه و تفکّر خاصّی را می‌طلبد.

یکی از عناوین طنزهای افراشته که علامت گیومه («») دارد، شعر «سرقدم» است که شاعر در آن، نبود سرویس بهداشتی در شهر بزرگی چون تهران را با طنز به باد انتقاد می‌گیرد؛ شهری که علی‌رغم ساختمان‌های شیک، باغ‌ها و قصرهای فراوان، از نبود یک سرویس بهداشتی در عذاب است. این شعر انتقادی به شهردار و شهرداری‌ها است که به صورت نو، ایجاد شده بودند، ولی چندان از پس وظایف محوّله بر نمی‌آمدند. در سراسر دیوان شاعر تنها این شعر، کمی زبان دور از عفّت کلام دارد:

... شهر، دارای شهردار کلفت با تمام عوارض هنگفت
شهر دارای هیئت دولت ریدن آسان نمی‌کند ملّت
(همان، ٦۷)

٤-۱-۹- تیپ‌سازی

تیپ‌های «پیشه‌ور» در شعر «مالیاتی» و در هیئت شخصی به نام «مشهدی حسن»، «مقدس نماها» در شعر «کبله محمود تره‌بارفروش»، فقرا و اغنیا در شعر «برف» و... مهم‌ترین تیپ‌های افراشته محسوب می‌شوند (ر.ک.: افراشته، ۱۳۵۸).

بـه دلیـل جـانبداری افراشـــته از حزب توده و برخی گرایش‌های حزبی مربوط به دورانی سـپری شده، ضیایی تیپ‌سازی‌های او را در روزنامهٔ «چلنگر» شاخص یک دوره و تفکّر خاصی دانسته است (ضیایی، ۱۳۸۸: ۳۵۵).

امّا شفیعی‌کدکنی ضمن تأکید بر اهمّیّت تیپ‌سازی در طنز، نوع ادبی طنز را «تصویر هنری اجتماع نقیضین» دانسته و معتقد است که هرچه طنزپرداز در ساختن تیپ موفّق‌تر باشد، طنز وی ماندگارتر خواهد بود. وی هم‌چنین لطف و امتیاز شعر افراشته را ساختن تیپ‌های زنده‌ای دانسـته اسـت که در تاریخ قابل تکرار هسـتند (شـفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ٤٦٩).

به همین دلیل می‌توان مدّعی شـد که افراشـته با تیپ‌سـازی، شـعر خود را از گزند روزمرّگی و آسـیب زودمردگی نجات داده اسـت. همین امر باعث شـده است، خوانندهٔ امروز همانند مخاطبان دهه‌های بیسـت و سـی از شـعرش لذّت ببرد. مثلاً تیپ برساختهٔ شـاعر در شـعر عریضه، نمایندهٔ همهٔ زنان کارگری است که وضع مشابهی دارند و برای سیرکردن عائلهٔ خود به هر چیزی متمسّک می‌شوند.

شـفیعی‌کدکنی با تأیید بار عاطفی این شـعر، می‌گوید: «هنوز هم مرا به شدّت تحت تأثیر قرار می‌دهد و با عواطف من درگیر می‌شـود. هربار از خواندن گفتگوی زن کارگر با عریضـه‌نویس دم پسـتخانه، بغضـم ترکیده و گریسـته‌ام ... هنر اگر این نیسـت، پس چیسـت؟ (همان: ٤٦٦، پارس‌پور وخوئینی، ۱۳۹۵: ۱۲). اگر به پایان این شـعر بنگریم، می‌بینیم که شـخصـیّت زن در این شـعر زبان رسـای دیگران شـده و از بی‌توجّهی سردمداران و مسئولان حکومت وقت، نسبت به سرنوشت مردم می‌نالد:

... بنویس به شاه یا به وزیر یا جای دیگر — بنـویس بـه عدلیّه به نظمیّه بـه محضر
بنویس بـه یک آدم با رحـم و کـلانـتر — بایست عریضه بـه کجـا داد، آمـیرزا؟
بـایسـت کـه از مـا بکنـد یـاد، آمیرزا؟
(افراشته، ۱۳۵۸: ۹۸)

تیپ‌سازی می‌تواند زیرمجموعهٔ کوچک‌سازی در آفرینش طنز قرار گیرد که این ویژگی در شعر «شغال محکوم» افراشته دیده می‌شود. شعر، از شغالی می‌گوید که بعد از مدّت‌ها دستبرد به مزرعهٔ کشاورز فقیر به تله افتاده‌است و روستایی ساده دل، او را محاکمه و به اعدام محکوم می‌کند. تیپی که افراشته در این شعر خلق کرده، فئودالیسم حاکم و دستگاه اداری عصر شاعر است که با رشوه، فساد و سردواندن مردم، باعث سلب آسایش آنان بودند. افراشته در پایان شعر، ضمن اشاره طنزآمیز به اقدامات «پزشک احمدی و رکن‌الدّین مختاری»، به طبقهٔ کشاورز هشدار می‌دهد که اعدام یک شغال (اربابان ظالم) کافی نیست، بلکه باید همهٔ شغال‌ها اعدام شوند تا مردم با رهایی از فقر، حاکم بر سرنوشت خویش گردند» (همان:۱۵۸).

...حال اگر توبه وصیت داری — احمدی‌وار بگو مختاری
پوستت را کنم و کاه کنم — سر جالیز به دارت بزنم...
زالوی خون هزاران دهقان — حضرت اشرف و خان و اعیان
داشتی گر هنر و عقل و کمال — همه بودند به عرف و تو شغال
(همان، ۱۶۰-۱۵۸)

٤-۲- شگردهای زبانی

طنزهای زبانی، با هنجارشکنی آمیخته است. از این رو هرچه طنز، عنصر ساختارشکنی بیشتری داشته باشد، جذاب‌تر است.

٤-۲-۱- انواع نقیضه

کسی که نخستین بار نقیضه را در برابر پارودی فرنگیان قرارداد، علّامه‌قزوینی بود (قزوینی، ۱۳۳۸: ۱۲۲). از نقیضه به عنوان «نوعی فرار از تقلید محض» یادکرده‌اند (موسوی‌گرمارودی، ۱۳۸۸: ۷۲). از آن‌جا که پیدایش نقیضه‌ها، به اقتفای وزن و قافیهٔ شعر شاعران مشهور است، پس اگر خواننده، با مدل اصلی آشنا نباشد، به هنر طنزنویس

پی‌نمی‌برد. از حیث بسامد، نقیضه‌گویی ویژگی برجستهٔ طنزهای افراشته است که وی بیشتر از گونهٔ لفظی آن بهره گرفته است. این نامگذاری برگرفته از تقسیم‌بندی «جوزف شپلی» (Joseph Shapley) از انواع نقیضه است. وی نقیضه را به سه قسمت «لفظی»، «صوری» و «درونمایه‌ای» تقسیم می‌کند (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۳۹). افراشته، با مهارت خاصّی که در استفاده از اشعار مشهور پیشینیان، مانند سعدی، حافظ، نظامی و... داشت، با دخل و تصرّف در اشعار آنها و همانندسازی‌های لفظی، وزن، قافیه، نقیضه‌های لفظی ساخته است. به طوری که با کمی تسامح، کل اشعار وی را می‌توان نقیضهٔ لفظی از اشعار پیشینیان با مفهوم طنز اجتماعی-سیاسی دانست. مثلاً در شعر «پالتوی چهارده ساله» که نقیضه‌ای از لیلی و مجنون نظامی است، با سوژه قرار دادن «پالتوی خود» از فقر می‌گوید:

ای چهارده ساله پالتوی من — ای رفته سرآستین و دامن...
هرچند که رنگ و رو نداری — وارفته‌ای و اطو نداری
ای رفته به ناز و آمده باز — صد بار گرو دکان رزاز
خواهم ز تو از طریق یاری — امساله مرا نگاه داری
این بهمن و دی مرو تو از دست — تا سال دگر خدا بزرگ است

(افراشته، ۱۳۵۸: ٦-۷۵)

این شعر یک نمونه انتقاد از فقر توده‌های مردم است. پالتو در این شعر سمبلی است نه برای تنگدستی شاعر، بلکه برای تمام آنهایی است که وضع مشابهی‌دارند. اگر بپذیریم که از منظر نقد جامعه‌شناسی، اثر هنری مورد نظر با طبقهٔ اجتماعی آفرینندهٔ آن، مرتبط است (شیرانلو، ۱۳۵۸: ١٦٩)، دیدگاه افراشته نسبت به مسألهٔ فقر و غنا، به وضعیت شغلی و خانوادگی او برمی‌گردد.

تمایل افراشته به موضوع‌های اجتماعی بیشتر به خاطر کارکردن وی در کارخانهٔ سیمان و شهرداری و تجربیّات سخت در زندگی کودکی و نوجوانی است. دیگر نقیضه‌های لفظی وی عبارتند از: «شوفر مست»، «به شرط کارکردن»، «رادیو برای

کارگران»، «مزرع سبز فلک»، «تیرترقه‌ای» و «عریضه» که بترتیب نقیضه‌هایی از اشعار ناصرخسرو، غزلیّات و بوستان سعدی، مثنوی مولوی، حافظ و دهخدا هستند.

از ایراداتی که می‌توان به نقیضه‌های لفظی افراشته گرفت، شتاب‌زدگی، مسلک‌گرایی و شعارزدگی است که کمی از ارزش هنری آنها کاسته است. به همین دلیل گفته‌اند: «افراشته درست در آنجا که می‌کوشد کادر حزبی خوبی باشد، هنرمند بدی است» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۸۳).

نوع دیگر، نقیضهٔ صوری مبتنی بر سبک و شیوه بیان خاصّی بوده و با اتخاذ شیوهٔ خاص شاعران و یا نویسندگان مشخص، موضوعی خنده‌دار و مضحک انتخاب می‌شود. لحن، وزن، واژه‌ها و حتی سبک حکایت‌گویی که افراشته در شعر طنزِ «در زیر سرپوش» به کار گرفته است شبیه سعدی در بوستان است:

...یکی گربه در خانهٔ زال بود — که پیوسته اوقات بدحال بود
بشد گربهٔ خانهٔ تیمسار — به ماهی، پلنگی درآمد ز کار
به سی روز، آن گربهٔ مردنی — بشد قد تیمسار از خوردنی
کرا خواربار آمد از هنگ، مفت — چه خواهد شدن غیر گردن کلفت ...

(افراشته، ۱۳۵۸: ۱۸۱)

در برخی نقیضه‌ها، یک مصراع از یک اثر مشهور و مصراع دیگر از آن سراینده است. در این گونه نقیضه‌ها با ایجاد محتوا و یا دادن مفهوم جدید به مصراع استقبال شده، خنده و طنز پدید می‌آید. افراشته در انتقاد از نظام ارباب رعیّتی و به اقتفای «موش و گربه» و بیتی از «گلستان» می‌گوید:

«ای خردمند عاقل و دانا» ای رفیق عزیز دهقانا
«گر تضرّع‌کنی و گر فریاد» خان به تو مزرعه نخواهد داد
(افراشته، ۱۳۵۸: ۷٦)

از نقیضه‌های خاص در طنز افراشته، نوعی نقیضهٔ ملمّع است که البته بسامد بسیار کمی دارد و دلیل این امر نیز، به لازمهٔ ساده‌بودن طنز وی و توجّه به مخاطب عام برمی‌گردد. وی در انتقاد از هرج و مرج‌های اداری عصر خود، رئیس اداره‌ها را به «یزید» تشبیه کرده است. هارمونی ایجاد شده بین یزید و زبان عربی، به برجسته شده طنز شعر کمک بیشتری می‌کند:

می‌نشینم پشت میزم چون یزید قادرٌ فی کُلِّ شَی ما اُرید...
(همان، ۱۲)

٤-۲-۲- هنجارگریزی

هنجارگریزی که از شاخه‌های آشنایی‌زدایی است، «انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت با زبان متعارف است که نخستین بار، گروهی از فرمالیست‌های چِک آنرا مطرح‌کردند» (انوشه، ۱۳۷٦: ١٤٤٥). این سبک در شعر فارسی با «طرزی افشار» شناسانده شد. آشنایی‌زدایی در طنز افراشته به سه شکل: مصادر جعلی، جابه‌جایی در نویسه‌های فارسی و اشتباهات تعمّدی به کار رفته است. مصادر جعلی مثل:

می‌شعری و می‌خوانی و می‌چاپی انگار در نیمهٔ دی‌ماه یخی آمده بازار
(افراشته، ۱۳۵۸:٥٤)

وی همچنین، به جای «پینه‌زدن و اشاره کردن»، از پینه‌ایدن و اشاراتیدن استفاده کرده‌است (همان:۱۱۰-۱۵۱).

گاهی جابه‌جایی در نویسه‌های فارسی به شکل نامتعارف آن ایجاد طنز می‌کند. افراشته با مقطّع نوشتن کلمات در بیت زیر، بنوعی، لکنت زبان شخص را در برابر مافوقش نشان می‌دهد:

ارواح قلی کشور ایران چو بهشتی است صد ره ب...ب...بهتر زع...عهد ک...کیانست
(همان:۱۲٤)

نوع دیگر هنجارگریزی اشتباهاتی است که افراشته به صورت تعمّدی در طنزهای خود استفاده کرده است. شرط خنده‌داربودن در این نوع، این است که خواننده متوجّه عمدی بودن آنها بشود.

مثلاً، وی در شعر «وکلای دیزی» به مناسبت منفعت‌طلبی نمایندگان مجلس، آنها را عاشقان دیزی معرفی می‌کند و در بیتی طنزآمیز، به جای ذوالفقاری (از سیاستمداران وقت) از ذوالتغاری (صاحب ظرف بزرگ) استفاده کرده است که تلویحاً به پرخوری و زیاده‌خواهی نمایندگان اشاره دارد.

همچنین هستم غلام «اصل چار» ذوالتغاری هست با من هم قطار
(همان:۲۲۰)

و یا کاربرد تعمّدی دکتر نخی به جای دکتر نخعی، وکیل بندرعباس که با قاچاق پارچه و نخ منافع زیادی به جیب زده بود (همان: ۱٤۵). بازی کلامی نخی و نخعی، طنز بیت را تقویت کرده است. همچنین با استفاده عمدی «منگنه» به جای «زنگنه» (نظامی معروف آن روزگار) (همان: ۱۳۵) و بهره‌گیری از وجه شبه مشترک «تحت فشار قرار دادن»، معنای طنز آفریده و بیانگر این است که حکومت وقت از نیروهای نظامی به عنوان اهرم فشار بر مردم استفاده می‌کرده است.

٤-۲-۳- واژه‌های طنز به اشکال مختلف

یک) زبان محاوره، که به‌دلایلی نظیر اهمّیّت مخاطب و تلاش طنزپردازان به انتقال ساده پیام، پشتوانهٔ قدرتمندی برای طنزگویی و از اصلی‌ترین مؤلفه‌های طنز فارسی است. به عقیدهٔ یکی از پژوهشگران طنز، ملوین هلیتزر، (Helitze melvin) «برخی از کلمات به خودی خود بار طنزآمیز دارند و می‌شود از آنها در آثار طنز برای خنداندن مردم به خوبی استفاده کرد» (سلیمانی، ۱۳۹۰: ۲۷۰). بر این اساس، برخی از واژگان کوچه و بازاری در طنزهای افراشته از ویژگی ذاتی خنده‌انگیزی برخوردارند، نظیر «دیگ و پاتیل» (افراشته، ۱۳۵۸: ۳۸)، جنقولک (همان: ۱۲۵)، اشکلک (همان: ۱۳۳)، قاقالی لی (همان: ۱۳٦)، قلچماق (همان: ۱۵۲)، بقبقو (همان: ۲۰۱).

دو) مصدرهای ساختگی، مثل چایمان (چاییدن) (همان: ٦۳)، سلفیدن (به معنی پول دادن) (همان: ۷۱).

سه) کلمات فارسی به صورت شکسته، مانند اتول (اتومبیل) (همان: ۱٤۷)، سارا (تیمسارا) (همان: ۲۱۱) و... .

چهار) استفاده از کلمات گویش گیلکی در اشعارفارسی. افراشته از آنجا که خود گیلک بود، تبحّر خاصّی در به کارگیری کلمات گیلکی در اشعار به زبان رسمی داشت که چنین امری مخاطب را غافلگیر کرده و این تناقض ایجاد شده، خنده‌آور است، مانند تاچه (نوعی کیسه) (همان: ۱٤۵)، گرباز دمه (دستهٔ بیل) (همان: ۱٦۷)، مرغانه (تخم‌مرغ) (همان: ۱۷٦)، قایم (محکم) (همان: ۱۹۳) و... که وی این واژه‌ها را در لابه‌لای بیت‌های فارسی آورده است.

پنج) واژه‌های دشوار و بیگانه، مانند غزلقورت (همان: ۳۳)، اریگاتور (همان: ٤۰)، پروپاگاند (همان: ۵۷)، کنسولتاسیون (همان: ٦۳)، آرشین‌مالالان (همان: ۱۱۱)، فتولکا (همان: ۱٤۷) و... .

شش) ترکیب واژه‌های دوزبانه (عربی و فارسی) مانند بیت زیر:

فی‌النصیحه فی‌المثل فی‌الخرده‌ریز فی‌الکنایه فی‌الحکایه فی‌الگریز

(همان: ۱۳٦)

٤-۲-٤- واژه‌سازی

محمّدعلی افراشته با نام‌دهی به قربانیان طنز خود و اسم‌گذاشتن روی آنها، واژه‌های طنزآمیز ساخته است. منظور از نام‌دهی استفادهٔ نویسندگان مختلف از امکانات واژگانی زبان، برای نام‌گذاری گروه‌های مختلف است (سلطانی، ۱۳۸٤ :۱۲۷). اگرچه افراشته با این شگرد فضای شعرش را طنزآمیز کرده است، امّا عیب اصلی این شیوه این است که رسالت اصلی طنز یعنی اصلاح و سازندگی را کمی خدشه‌دار کرده و طنز را به هجو نزدیک می‌کند.

یکی از زیباترین طنزهای افراشته در خصوص مناسبات ارباب-رعیّتی، منظومهٔ «مفتخورالاعیان» نام دارد که به صورت یک گفتگوی دو نفره بین دو شخصیّت ارباب و «مشهدی حسن» است. این شعر، نظام فئودالی گیلان را در زمان شاعر به طرز هنرمندانه‌ای ترسیم می‌کند و علاوه بر این، تمام روابط و مناسبات این نظام را با طنزی قوی به نقد می‌کشاند. «مفتخورالاعیان» لقب طنزآمیزی است که افراشته، به یاری آن از عملکرد اربابان و خان‌های روستاها انتقاد کرده است (افراشته، ۱۳۵۸: ٦۱).

وی افرادی را که به ناحق از دسترنج کشاورزان استفاده می‌کنند، انگل‌الملک و ملک‌الموت خوانده است (همان: ۱۵۹-۸۰). همچنین دادن القابی نظیر «یاردانقلی» به رؤسای اداره‌ها (همان: ۱۰۸)، «عمدةالتّجار» به بازاریان و تاجران ثروتمندِ بی‌انصاف (همان: ۱۲۷) و...، بیانگر ناهنجاری‌هایی در سیستم اداری-اقتصادی جامعهٔ عصر شاعر است.

۵- نتیجه‌گیری

طنز در کارنامهٔ ادبی افراشته مفهوم گسترده‌ای داشته و تنوّع شگردهای مختلف طنز، بیانگر تسلّط وی بر این نوع ادبی است. نگاه افراشته به مقولهٔ طنز، نگاه لذت‌گرایانه و تفنّنی نیست، بلکه طنز وی از حالت شادی زودگذر به درآمده و به یک انتقاد سیاسی، اجتماعی بدل شده‌است.

در یک تقسیم‌بندی کلّی و با توجه به ساز و کارهای موجود در دنیای طنز، شگردهای طنز در شعر افراشته شامل دو دستهٔ شگردهای زبانی و بلاغی و شگردهای نوآورانه هستند. افراشته بخش عمده‌ای از اشعارش را با شگرد نقیضه‌گویی سروده‌است. به طوری که با کمی تسامح می‌توان کل اشعار فارسی وی را نقیضهٔ لفظی از شعر شاعران دیگر دانست. رویهٔ دیگر طنزهای افراشته، به‌کارگیری عناصر مختلف بلاغی است.

مشخصهٔ اصلی طنزهای افراشته کنایه است که خود شامل عبارت‌های فعلی، کنایه‌های موصوفی، ابتکاری و تعریضی است. طنزهای تشبیهی وی انواع مختلفی چون تشبیه حیوانی، تشبیه با وجه شبهٔ دوگانه و عمدتاً از گونهٔ محسوس به محسوس دارند.

ضرب‌المثل‌ها را با ویژگی‌هایی چون نمادهای حیوانی، عنصر غافلگیری و ساختار تغییریافته به کار گرفته است. بخش دیگر طنزهای افراشته طیف وسیعی از شگردها چون توجیه تعمّدی مفاسد، هنجارگریزی، انواع آیرونی و... را شامل می‌شود. آماج طنز وی در شگردهای مذکور بیشتر سیاستمداران داخلی و دولتمردان خارجی هستند. طنزهای وی کارکردهای زبانی نیز دارد.

به کارگیری لغات محاوره‌ای، واژگان فارسی به صورت شکسته و کلمات گویش گیلکی، به اشعار فارسی وی لطف خاصی بخشیده و در عوام فهم بودن و جذب مخاطب تأثیر بسزایی داشته‌اند. امّا آنچه طنز افراشته را از دیگران متمایز کرده، شگردهای سبکی وی است.

وی با انتخاب عناوین درست برای اشعارش، به ارتباط بین طنز و متن اصلی افزوده، با شگرد واژه‌سازی، ترکیبات جدید طنز ساخته و در نهایت شگرد تیپ‌سازی طنز وی را از گزند روزمرّگی در امان نگه داشته است. افراشته با هریک شگردهای مذکور طنزی گزنده آفریده و به انتقاد از یک مسالهٔ سیاسی–اجتماعی پرداخته است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اخوت، احمد (۱۳۷۱)، نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان: فردا.

۲. اصلانی، محمّدرضا (۱۳۸۵)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: کاروان.

۳. افراشته، محمّدعلی (۱۳۵۸)، برگزیدهٔ اشعار فارسی و گیلکی، به کوشش محمود اعتمادزاده (به‌آذین) تهران: نیل.

٤. _____ (۱۳۵۸)، مجموعهٔ آثار محمّدعلی افراشته، به کوشش نصرت‌الله نوح، تهران: حیدر بابا.

۵. انوشه، حسن و همکاران (۱۳۷٦)، دانشنامهٔ ادب فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

٦. جوادی، حسن (۱۳۸٤)، تاریخ طنز در ادبیّات فارسی، تهران: کاروان.

۷. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، دربارهٔ طنز، تهران: سورهٔ مهر.

۸. حلبی، علی‌اصغر (۱۳٦٤)، مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران، تهران: پیک.

۹. ساهر، حمید (۱۳۷۷)، سیر تحوّلات ۷۰ سال کاریکاتور در ایران، تهران: آتروپات کتاب.

۱۰. سلطانی، سیّدعلی‌اکبر (۱۳۸٤)، قدرت، گفتمان و زبان، تهران: نی.

۱۱. سلیمانی، محسن (۱۳۹۰)، اسرار و ابزار طنزنویسی، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، معانی و بیان، تهران: فردوس.

۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، تهران: توس.
۱٤. _____ (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه (در جست و جوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران)، تهران : سخن.
۱۵. شیرانلو، فیروز (۱۳۵۸)، گستره و محدودهٔ جامعه‌شناسی هنر وادبیّات، تهران: توس.
۱٦. صابری، کیومرث (۱۳۷۳)، گزیدهٔ دو کلمه حرف حساب، ج۲، تهران: موسسهٔ گل‌آقا.
۱۷. صدر، رویا (۱۳۹۵)، اندیشیدن با طنز (سیزده گفتگو)، تهران: مروارید.
۱۸. ضیایی، محمّدرفیع (۱۳۸۸)، پروندهٔ کاریکاتور، تهران: سورهٔ مهر.
۱۹. قزوینی، محمّد (۱۳۳۷)، یادداشت‌های قزوینی، به کوشش ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
۲۰. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳٦۸)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی، تهران: مرکز
۲۱. موسوی‌گرمارودی، سیّدعلی (۱۳۸۸)، دگرخند، تهران: انجمن قلم ایران.
۲۲. میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲، تهران: چشمه.
۲۳. نوروزی، جهانبخش (۱۳۷٦)، معانی و بیان، شیراز: کوشامهر.
۲٤. نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۰)، هجو در شعر فارسی، تهران: دانشگاه تهران.
۲۵. وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷٦)، بررسی منشأ وزن در شعر فارسی، مشهد، آستان قدس رضوی.

ب) مقالات

۱. پارس‌پور، آیدا و عصمت خوئینی (۱۳۹۵)، «محتوای طنز در آثار محمّدعلی افراشته»، زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲۹، صص ۱-۲٤.

۲. فـاضـــلی، مهبود و همکـاران (۱۳۹۸)، «تحلیل انتقادی گفتمان دو اثر طنزآمیز دیوان خروس لاری از ابوالقاسـم حالت و مجموعه آثار محمّدعلی افراشـته براساس الگوی ون لیوون»، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ٦٤، صص ۵۷ ـ ۸۸.

A survey of satire techniques and patterns in Mohammad Ali Afrashteh's poetry *

Dr. Asad Rajab Nawaz Bijarps [1]
PhD student in Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin

Abstract
Mohammad Ali Afrashteh is one of the most distinguished satirical poets in contemporary Persian poetry that has been neglected in literary research in spite of his fame. Using a descriptive-analytical method, this article seeks to show the effects of political and social concepts in the poet's satire and focuses on the rhetorical and linguistic techniques in satirical poems. At first, the famous satire theories are considered to classify his satirical techniques according to the poetic evidence in linguistic and rhetorical techniques. Then, these categories are assigned as subjects like parody, rhetorical elements, and techniques such as ironical expressions, linguistic functions, comic titles, and so on. The results show that Afrashteh has used both common and stylish satire techniques to improve the literary form of satire and influence the audience. Without noticing the security considerations in the second Pahlavi era, he has used the language of ordinary people to criticize the social and political issues explicitly.

Keywords: Afrashteh, Political and social satire, Satire techniques, Second Pahlavi era.

* Date of receiving: 2019/2/28 Date of final accepting: 2020/10/05
1 - email of responsible writer: asadrajabnavaz@gmail.com

A study of death narration in three war novels based on Genet's theory*

Fatemeh Hosseini Ishaqabadi
PhD student in Persian language and literature, Kharazmi University
Dr. Mohammad Parsansab [1]
Professor of Persian language and literature, Kharazmi University
Dr. Hossein Bayat
Assistant professor of Persian language and literature, Kharazmi University

Abstract

Despite the significance of contemplation in novel, most war novel writers have failed to deal with the philosophical aspect of death by overemphasizing the depiction of tragic scenes. Therefore, their novels are more of an event type. Most research works about war novels have studied them with an ideology-oriented approach and rarely attended to their philosophical aspects. In this search, by using Gerard Genet's narratology and a descriptive-analytic approach, the concept of death is examined in three war novels to understand how much war novels have been able to introduce the philosophical features of this phenomenon. As the results of this search show, the death event in these novels has repetitive frequency and is usually narrated with delay and details. The war narrators have put too much emphasis on heart-rending scenes of characters' death so as to draw the attention of the audience to the oppression done to those characters. In other words, the emotional aspect of these novels speaks louder than their philosophical aspect. In the novel *Chess with the Doomsday Machine*, the writer deals with both the emotional and philosophical facets of the subject and places the major character in a struggle to choose between life and death. Therefore, as a pragmatic requirement of narration, it is necessary to notice the philosophical aspect of the narrated concepts.

Keywords: Persian war novel, Death, Descriptive delay, narratology.

.

* Date of receiving: 2020/4/21 Date of final accepting: 2020/8/24
1 - email of responsible writer: parsanasab63@yahoo.com

Structural and content analysis of Naser Feyz's parody *

Majid Danaee
PhD student in Persian language and literature, Yazd University
Dr. Majid Pouyan [1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Yazd University
Dr. Yadollah Jalali
Professor of Persian Language and Literature, Yazd University

Abstract

This article aims at the content and structural analysis of the poetry of Nasser Feyz, a contemporary satirical poet, in his four comic collections (i.e., The Omlete with Handle, Near the Cucumber Stub, Feyzbook and Feyzanlah). The authors first provide a precise definition of parody and then, based on that, analyze the content and structure of Naser Feyz's parodies. In terms of the content, those parodies both make at the readers laugh at satirical elements and raises criticisms of social, economic, moral, cultural and political issues. From the structural point of view, the rules of language, music, semantics and imagery are applied to create graceful inconsistencies that are in line with the paradigmatic structure. For example, the poet has shown his skills in the realm of language through word verbal games, word-formation, double pluralization, and folklore.

Keywords: Parody, Naser Feyz, Comic poetry, Contemporary poetry.

* Date of receiving: 2019/7/12 Date of final accepting: 2020/6/26
1 - email of responsible writer: pooyan@yazd.ac.ir

A study of plot, character development and point of view in the autobiography Those Years *

Dr. Zohre Ahmadipooranari[1]
Dr. Mousa Ghonchepour
Assistant professors of Persian language and literature, Farhangian University of Kerman
Maryam Mozafari Nezhad Ravari
Graduate of Persian Language and Literature, Farhangian University of Kerman

Abstract
Biography is one of the narrative formats. Memoir and travelogue are in the same category with it. Biography is, on the one hand, similar to history because real events are reported and, on the other hand, like story because the persons in it are narrated as fictional characters. When through a bibliography, the reader follows it and asks himself: What will happen next? With regard to the given similarities of the biography and story, the present study investigates characterization, point of view and plot in a biography to see if there is a pattern in it. Moreover, it will clarify the extent to which the characteristics of biography and story resemble each other, and the features of the point of view in the biography. This research done by a descriptive-analytical method showed that the plot is greatly different in biography and story. The narrations of a biographer is often in a chronological order, and his speech is overt and in detail. The biographer takes into account the characterization of people, and it is often done through a direct description. The point of view in Those Years autobiography is the first-person, and, in the description of the other characters, it is the third-person. External monologues have also frequently been used in the autobiography.

Keywords: Those Years autobiography, Mohammad Ja'ffar Yahaqi, Story, Characterization, Point of view, Plot.

* Date of receiving: 2020/4/25 Date of final accepting: 2020/8/24
1 - email of responsible writer: ahmadypoor@yahoo.com

The process of forming the rhetorical structure of "moods conjunction" *

Dr. Farhad Mohammadi [1]
Assistant Professor of Kurdish Language and Literature, University of Kurdistan

Abstract
There is a close relationship between the quality of syntax structure and rhetoric. Rhetorical aims are expressed by syntactic structures, and the quality of syntax elements is influenced by conceptions and rhetorical aims. This paper deals with one of the most important syntactic structures in the Persian language. It regards the conjunction of sentences whose verbs are different. In the past, this structure was used in order to serve rhetorical aims, such as showing certainty in doing of verbs. It is, hereby, explained how this syntactic structure has been formed and what changes have occurred in the syntax of Persian language to cause this structure. References are also made to the differences among the studied forms.

Keywords: Persian language, Syntactic structure, Rhetoric, Conjunction of sentences, Conjunction of moods.

* Date of receiving: 2020/2/17 Date of final accepting: 2020/10/5
1 - email of responsible writer: f.mohammadi@uok.ac.ir

Saghinameh (and *Moghanninameh*) as an anti-genre epic*

Dr. Sakineh Abbasi [1]
PhD graduate in Persian literature and language, Yazd University

Abstract
Saghinameh (and *Moghani-nameh*) is an independent form of official literature dating back to the 8th century AH. Independent poetry after this period is often written in the form of Masnavi and Motaghareb, in which the poet with images of vinos expresses exaggerations such as frustration, wind, writing, and pleasure, passing through the life of life, and protesting against the popular traditions of the society. In this research, firstly, the roots of *Saghinameh* story are explored as a literary form, among genres and anti-genres. Then, the signs and messages frequently used in the book are critically studied through comparisons with its counterparts such as vinos poem, sonnets, odes and poems of Khayyam. Also, the artistic expressions of this kind of literature are analyzed along with the social necessity and psychology of its compilation. Ultimately, the content of the essay will be reviewed. The result of the study indicates that basic *Saghinamehs* are anti-epics and a poetic genre created by wise poets and philosophical minds, and the cupbearer (harpist), wine (music), time, and I, namely the poet, are the most important signs that challenge the existing attitude toward nature and the nature of man and the universe through a minimalist and opposing language articulated with one-way dialogues.

Keywords: *Saghinameh*, Persian lyric poetry, Discourse, Authenticity, Individuality, Wine.

* Date of receiving: 2020/5/3 Date of final accepting: 2020/8/24
1 - email of responsible writer: abbasisakineh@ymail.com

The study of the language in Azhar and Mazhar anthology authored by Nazari Ghohestani*

Parvaneh Saneei
PhD student of Persian languages and literature, University of Isfahan
Dr. Hosain Aghahosaini[1]
Professor of Persian languages and literatuer, University of Isfahan
Dr. Sayyed Mortaza Hashemi
Associate professor of Persian languages and literature, University of Isfahan

Abstract
Nazari Ghohestani is a 7th and 8th century poet. He was born in the village of Fodaj in Birjand and died there. There is disagreement about the reason for his nickname. Some have attributed his nickname 'Nazari' to his thinness and weakness or his relation to Nazar Mostansar Ibn Ismail. Azhar and Mazhar is the only poem of this poet written in the eighth century. This poem has always been considered as a lyric due to a Hazaj meter. But what seems contradictory is that lyrical verses are purely romantic and have very few descriptions of war. This research seeks to find the linguistic type of this poem through analytical work, statistical analysis and the SIMIA phonometric software. The prosodic and phonetic characteristics of the poem such as monorhym (low and simple verbs), high frequency of plosives and many abbreviations have given the poem proximity to the language of epic. Also, the rhetorical features are based on the frequency of exaggerations, similes and metaphors. These features provide evidence for the epic nature of the poem. The words in this work are mostly perceptible, and the epic impression created by the proper use of words is high. The content characteristics such as objective addresses with the pronoun "you", masculine gender of language, low presence of women, and high imaginative descriptions set the work close to the epic language.

Keywords: Azhar and Mazhar, Epic language, Lyrical language, Nazari Ghohestani, Linguistic features.

* Date of receiving: 2020/3/18 Date of final accepting: 2020/10/5
1 - email of responsible writer: h.aghahosaini@gmail.com

A review of the recording and attribution of verses to Rudaki Samarqandi in Ajayeb al-Loqaa dictionary*

Dr. Zahra Nasirishiraz[1]
Assistant Professor of Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
Dr. Nasrollah Emami
Professor of Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz
Sajjad Dehghan
MA graduate in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

Abstract
Ajayeb al-Loqaa is a Persian-to-Persian dictionary authored in the first half of the eleventh century along with numerous poems by Persian poets. The only hand-written copy of that dictionary is kept in the library of the parliament at no. 2192. It was written by a person named Adibi during the Ottoman period and edited by Modabberi in 2010. According to the studies on registering vocabulary and recording poetic works, it is obvious that Adibi used his earlier vocabulary sources, especially Loqat-e-Fors and Sehah al-Fors for his work. Therefore, the present dictionary can be considered as a documentary source for the retrieval and edition of the scattered poems of pioneering poets and those who have no anthology. One of these poets is Rudaki Samarqandi under whose name the author has recorded 92 instances of verses. Since this work has not been cited and used in any of the printed anthologies (edited by Nafisi and other subsequent editors), it was necessary to discuss some of the verses recorded in this work in the name of Rudaki but not mentioned in published anthologies. Since the editor of the dictionary (Mahmoud Modabberi), for some reason, has only mentioned the attribution of the poems and given some brief explanations of the words and verses, a comprehensive study was needed to shed light on the book contents for future scholars and editors of Rudaki's anthology.

Keywords: Ajayeb al-Loqaa dictionary, Adibi, Rudaki, Correction of texts, Vocabulary transformation, Poem attribution.

* Date of receiving: 2020/2/13 Date of final accepting: 2020/8/4
1 - email of responsible writer: z.nasirishiraz@scu.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

- A review of the recording and attribution of verses to Rudaki Samarqandi in Ajayeb al-Loqaa dictionary ……...4
Dr. Zahra Nasirishiraz, Dr. Nasrollah Emami, Sajjad Dehghan
- The study of the language in Azhar and Mazhar anthology authored by Nazari Ghohestani ……...5
Parvaneh Saneei, Dr. Hosain Aghahosaini, Dr. Sayyed Mortaza Hashemi
- Saghinameh (and Moghanninameh) as an anti-genre epic ……6
Dr. Sakineh Abbasi
- The process of forming the rhetorical structure of "moods conjunction" ……..7
Dr. Farhad Mohammadi
- A study of plot, character development and point of view in the autobiography Those Years ……..…..…..……8
Dr. Zohre Ahmadipooranari, Dr. Mousa Ghonchepour, Maryam Mozafari Nezhad Ravari
- Structural and content analysis of Naser Feyz's parody …… 9
Majid Danaee; Dr. Majid Pouyan; Dr. Yadollah Jalali
- A study of death narration in three war novels based on Genet's theory ……..10
Fatemeh Hosseini Ishaqabadi, Dr. Mohammad Parsansab, Dr. Hossein Bayat
- A survey of satire techniques and patterns in Mohammad Ali Afrashteh's poetry …….…….11
Dr. Asad Rajab Nawaz Bijarps

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazd.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 48

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God