دانشگاه تهران
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
۷۶۲۷-۲۶۷۶
سال۹، شمارهٔ۱ ، بهار ۱۳۹۹

عنوان‌ها

تصریح و تعادل در ترجمهٔ کلیله و دمنه: باب شیر و گاو ۱
محسن پیشوایی علوی و پروین یوسفی

تحلیل تصعید و تلطیف تمایلات روانی پنجگانه در غزلیات سعدی ۲۳
محمدحسن حسن‌زاده نیری و زهره صفدری

تحلیل استعاره‌روانکاوی داستان کودکانهٔ «یک داستان محشر»: برپایهٔ نظریهٔ ناخودآگاه زبانی ۴۳
امیرحسین زنجانبر، فاطمه بستانی و غلامحسین کریمی‌دوستان

ایهام موسیقایی در «مثنوی نه سپهر» امیر خسرو دهلوی ۶۷
امیدوار عالی محمودی

تصویرهای زنجیره‌ای در شعر شفیعی‌کدکنی ۸۵
سعید کریمی قره‌بابا

بررسی اقتباسات قرآنی در دیباچه تفسیر خزائن الانوار و معادن الاخبار خاتون آبادی ۱۰۳
علی محمد موذنی، رسول جعفریان و طاهره سادات حسینی موحد

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی:
۲۳۸۲-۹۸۵۰
۷۶۲۷-۲۶۷۶
سال ۹، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۹

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیرمسئول: غلامحسین کریمی‌دوستان
سردبیر: علی‌محمد مؤذنی

هیئت تحریریه

جان‌الله کریمی مطهر
استاد دانشگاه تهران

کورش صفوی
استاد دانشگاه علامه طباطبایی

تیمور مالمیر
استاد دانشگاه کردستان

محمدرضا ترکی
دانشیار دانشگاه تهران

شیرزاد طایفی
دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

حبیب‌الله عباسی
استاد دانشگاه خوارزمی

روح‌الله هادی
دانشیار دانشگاه تهران

باقر صدری‌نیا
استاد دانشگاه تبریز

مدیر داخلی: محرّم باستانی
ویراستار: .دکتر سعید قاسمی پرشگوه
ویراستار انگلیسی: سعید کشاورز افشار
کارشناس اجرایی: .....

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir
وبگاه: http://jlcr.ut.ac.ir
تلفن: ۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱ **فکس:** ۶۶۹۷۸۸۸۵-۰۲۱
قیمت: ۱۰۰۰۰۰ ریال

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

دوفصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*
شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

دوفصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریه‌ای علمی ـ پژوهشی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالیانه دو شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البته ویراستار مجله در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله با احتساب چکیدهٔ فارسی نباید بیش از بیست صفحه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ تلفن نویسنده در صفحهٔ جداگانه‌ای ضمیمه شود.

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است. درضمن، مقاله‌های ارسال‌شده، بازگردانده نخواهد شد.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع، چکیدهٔ انگلیسی.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم YK Mitra و اندازهٔ ۱۴ با فاصلهٔ سطر ۱/۱ در محیط واژه‌پرداز ۲۰۱۰ نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا و پایین صفحه هر کدام ۵ سانتی‌متر و از راست و چپ هر کدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۲ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۳ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، نیازی به تورفتگی نیست و اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطرهای دوم به بعد، نیم سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۳ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات. نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند؛ مثل (ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۲۵).

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خط مورّب مشخص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۴۲۶/۲).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داد شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخص خواهد شد.

ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

ـ اسم نویسندگان هنگام ارجاع به منابع غیرفارسی در داخل متن، به خط فارسی نوشته شود.

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهور قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محل نشر، نام ناشر.

ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری، کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

ـ درصورتی‌که نام مؤلف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ارجاع به مقاله

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجله، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد فقط در گیومه می‌آید و مطلقا کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، اما نام مجله یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخهٔ خطی و اسناد

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محل نگهداری.

ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. شایان ذکر است ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفظ آنها دشوار است، در مقابل همان نام و داخل پرانتز آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی می‌آید؛ البته تا حد امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
تصریح و تعادل در ترجمهٔ کلیله و دمنه: باب شیر و گاو محسن پیشوایی علوی و پروین یوسفی	۱
تحلیل تصعید و تلطیف تمایلات روانی پنج‌گانه در غزلیات سعدی محمدحسن حسن‌زاده نیری و زهره صفدری	۲۳
تحلیل استعاره‌روانکاوی داستان کودکانهٔ «یک داستان محشر»: برپایهٔ نظریهٔ ناخودآگاه زبانی/ امیرحسین زنجانبر، فاطمه بستانی و غلامحسین کریمی‌دوستان	۴۳
ایهام موسیقایی در «مثنوی نه سپهر» امیر خسرو دهلوی امیدوار عالی محمودی	۶۷
تصویرهای زنجیره‌ای در شعر شفیعی‌کدکنی سعید کریمی قره‌بابا	۸۵
بررسی اقتباسات قرآنی در دیباچه تفسیر خزائن الانوار و معادن الاخبار خاتون آبادی علی محمد موذنی، رسول جعفریان و طاهره سادات حسینی موحد	۱۰۳

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۱ تا ص۲۲)
10.22059/jlcr.2020.263774.1083
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Explication in the Translation of Kalila and Dimna: "The Lion and the Ox"

Mohsen PishvaiiAlavi[1]
Assistant professor of the language and literature of Kurdistan University
Parvin Yousefi
Ph.D. Candidate of Arabic Language and Literature, Bu Ali Sina University
Received: 30, November, 2017 & Accepted: 5, February, 2018

Abstract

Translation as one of the main factors in universalizing a work of art plays a significant role in the relationship between various nations and cultures. It offers an interactive context for two thoughts, and opens up new intellectual horizons for them. Kalila and Dimna, written by Ibn al-Muqaffa and Translated by Abu'l-Ma'ali Nasrallah from Arabic into Persian, is one of the most important texts of Persian literature. It has attracted the attention of a large number of researchers. Having been translated in different stages of history, translators have manipulated its text to suit their tastes. One kind of manipulation is explication which was first introduced and theorized by Jean Darbelnet as one of the strategies of translation. This study examines the process of explication in Abu'l-Ma'ali Nasrallah's translation of the story of "The Lion and the Ox" in Kalila and Dimna. Research findings demonstrate that the translator has employed all types of explication in the levels of meaning and discourse, namely replacement, reference, deletion, coherence, and elaboration. Furthermore, they show that elaboration is the most frequent type of explication.

Keyword: Explication, Translation, Kalila and Dimna, Abu'l-Ma'ali Nasrallah, Ibn al-Muqaffa.

1 . Email of the corresponding author: mpishvaiialavi@yahoo.com

تصریح، تعادل و تبیین در ترجمهٔ *کلیله و دمنه*: باب شیر و گاو

محسن پیشوایی علوی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
پروین یوسفی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۲۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۴

چکیده

ترجمه به عنوان یکی از اصلی‌ترین عوامل جهانی شدن یک اثر ادبی، نقش مهمی در ارتباط بین ملت‌ها و فرهنگ‌های مختلف دارد. این عنصر زبانی بستر تعامل و کنش و واکنش میان دو اندیشه را فراهم می‌کند و افق‌های فکری جدیدی را به روی این دو می‌گشاید. یکی از مهم‌ترین متون ادبی که از دیرباز تاکنون توجه بسیاری از محققان را به خود جلب نموده، *کلیله و دمنهٔ* ابن‌مقفع است که ابوالمعالی نصرالله منشی آن را از عربی به فارسی ترجمه کرده‌است. در دوره‌های مختلف، هنگام ترجمهٔ این کتاب از زبان سانسکریت به زبان‌های دیگر، مترجمان بر حسب ذوق خویش و در گذر زمان دخل و تصرفاتی را اعمال نموده‌اند که یکی از آن‌ها تصریح یا شفاف‌سازی است. این تکنیک در عصر جدید، نخستین بار به وسیلهٔ داربلنه، به عنوان یکی از استراتژی‌های ترجمه مطرح و فرضیه و چارچوب آن تعیین شد. این پژوهش با ماهیت توصیفی- تحلیلی به بررسی نحوهٔ بازنمود فرایند تصریح در ترجمهٔ نصرالله منشی پرداخته‌است. بدین منظور، باب «شیر و گاو» از *کلیله و دمنه* انتخاب و موارد تصریح استخراج شده‌است. یافته‌ها نشان می‌دهد که مترجم قرن‌ها پیش به عنوان یک نظریه‌پرداز ترجمه، از تمام انواع تصریح در سطح معنا و کلام، از قبیل جانشینی، ارجاع، حذف، انسجام منطقی و تبیین استفاده کرده‌است و از این میان، «تبیین» نسبت به دیگر موارد، بسامد بالاتر و «تصریح در سطح معنا» بسامد کمتری دارد.

واژه‌های کلیدی: تصریح، تعادل ترجمه‌ای، *کلیله و دمنه*، نصرالله منشی، ابن‌مقفع.

۱. مقدمه

کتابی که امروزه به نام‌های گوناگون *کلیله و دمنه*، انوار سهیلی، عیار دانش، *کلیلهٔ بهرامشاهی*، *همایون‌نامه* و *افسانه‌های بیدپا* در ادبیات جهان معروف است، اثری تمثیلی از زبان حیوانات می‌باشد. این متن گرانبها به جمع امتیازهای برجستهٔ ادبی و مضامین و محتوای عالی ممتاز و درخور ترجمه از زبانی به زبان دیگر است. منبع اصلی این کتاب، ادبیات غنی و کهنسال سانسکریت است که برزویه در عصر ساسانیان، آن را به زبان پهلوی ترجمه کرده‌است. بعد از او، ابن‌مقفع در نیمهٔ اول قرن دوم هجری این کتاب را از

[۱]. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mpishvaiialavi@yahoo.com

زبان پهلوی به عربی برگرداند و در دورهٔ سامانیان، رودکی آن را به نظم کشید. نصرالله منشی در عصر غزنویان، در نیمهٔ اول قرن ششم هجری (۵۳۸ـ۵۳۹ق.)، *کلیله و دمنه* را به فارسی دری ترجمه کرد. از این رو، *کلیله و دمنه* آمیزه‌ای از حکمت برهمنان هندوش، جهان‌بینی پزشک هوشمند ایرانی برزویه، دانش و آزاداندیشی ابن‌مقفع و سرانجام، نبوغ هنر و افسون‌سازی خامهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی گرد آمده‌است (ر.ک؛ انزابی‌نژاد، ۱۳۷۲: ۲). طه ندا از *کلیله و دمنه* با توجه به داشتن ترجمه‌های مختلف، به عنوان یکی از مظاهر مهم ادبیات تطبیقی نام برده‌است (ر.ک؛ ندا، ۱۳۸۰: ۱۲۰). می‌توان گفت در شرایط کنونی که متون زیادی از زبان‌های مختلف به زبان فارسی ترجمه می‌شود و اغلب نارساست، کشف شیوهٔ ترجمهٔ نصرالله منشی، پیشگام نثر فنی، با روش ترجمهٔ آزاد که سبب اقبال همگانی به *کلیله و دمنه* شده‌است، می‌تواند راهگشای ترجمهٔ موفق آثار ادبی باشد؛ زیرا ترجمهٔ منسجم و شیوهٔ واژه‌گزینی او نمونهٔ موفقی در ترجمهٔ آثار ادبی بوده‌است و برای انتقال و مفاهیم زبان مبدأ، قالب‌های تازه‌ای در زبان مقصد آفریده، به طوری که هیچ بخشی از صورت و معنا از بین نرفته‌است. او شاهکاری را به ادبیات فارسی عرضه نموده‌است که زبان فارسی تا ابد بدان اظهار سرافرازی می‌نماید. وی همانند دیگر مترجمان برای هنرنمایی خود و بهتر جلوه دادن و غنای حکایات در متن عربی، دخل و تصرف‌هایی در *کلیله و دمنه* انجام داده‌است و با دمیدن روحی تازه در آن باعث شهرت بخشیدن بدان شده‌است. به عقیدهٔ مشتاق‌مهر:

> «تصرف منشی در *کلیله*، به برداشت قدما به ترجمهٔ متون بازمی‌گردد که ترجمهٔ ادبی را با آرایش متن و عبارت‌پردازی یکی انگاشته‌است و آن را عرصه‌ای برای نمایش استعداد و معلومات ادبی خود دانسته‌است و این به معنای آزادی در حذف و اضافات و نیز جرح و تعدیل مطالب متن اصلی برای مترجم است» (مشتاق‌مهر، ۱۳۷۹: ۱۰۵ـ۱۰۸).

علت دخل و تصرف ابوالمعالی، علاوه بر غنای حکایات عربی، ناهمسانی نظام‌های زبانی و تفاوت‌های ساختاری میان دو زبان عربی و فارسی است که موجب ایجاد ابهام در ترجمه می‌شود و مترجم را وادار می‌کند برخی تغییرات اجباری یا اختیاری را در ترجمه ایجاد نماید، تا به واسطهٔ آن، ترجمهٔ روان، منسجم و قابل فهم‌تری از زبان مبدأ به زبان مقصد ارائه دهد و تفاوت‌های ساختاری زبان، مسبب بروز ابهام نشود. اولین محققانی که این گونه تغییرات را به طور نظام‌مند توصیف کرده‌اند، دو محقق فرانسوی به نام‌های «وینی و داربلنه» است. از نظر این دو محقق، برخی ویژگی‌های سبکی یا تفاوت‌های معنایی ظریف متن مبدأ را نمی‌توان بدون تغییر به زبان مقصد انتقال داد (ر.ک؛ خزاعی‌فر،

۱۳۹۱: ۴۷). در این راستا، تکنیک‌های زیادی از سوی این دو محقق مطرح شده که «تصریح» یکی از آن‌هاست (ر.ک؛ ماندی، ۱۳۹۲: ۱۰۶). نصرالله منشی به دور از هر نوع تکلف زبانی، برای ایجاد تعادل و انسجام در ترجمه، این تکنیک را دستمایهٔ کار خود قرار داده‌است. نگارندگان این مقاله درصدد برآمده‌اند تا انواع تصریح در سطح معنا و کلام، و نیز عناصر آن را از قبیل جانشینی، ارجاع، حذف و... که در ایجاد انسجام و ارتباط معنایی بین جمله‌های متن مؤثرند، در ترجمهٔ باب شیر و گاو *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی به تصحیح مجتبی مینوی بررسی نمایند و با روشی توصیفی تحلیلی به دو سؤال اساسی پاسخ دهند: یکی اینکه رویکرد تصریح در ترجمهٔ باب شیر و گاو *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی چگونه جلوه‌گری نموده‌است؟ دیگر اینکه مؤلفه‌های تصریح تا چه میزان در ترجمهٔ باب شیر و گاو نمودار شده‌است و بیشترین و کمترین بسامد مربوط به کدام یک از انواع تصریح است؟ تاکنون در زمینهٔ تصریح و تعادل ترجمه‌ای دربارهٔ باب شیر و گاو *کلیله و دمنه*، پژوهش مستقلی صورت نگرفته، اما بدون شک پیرامون *کلیله و دمنه* و کلیات آن، آثار درخور توجهی نوشته شده‌است که این آثار یاریگر ما در این پژوهش بوده‌اند. مهم‌ترین این پژوهش‌ها، صرف‌نظر از کتاب‌های تألیفی، چنین است:

ـ بصیری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی روشمند ترجمهٔ ابوالمعالی نصرالله منشی از *کلیله و دمنه*»، با در نظر گرفتن فنون ترجمه و تلقی قدما از ترجمهٔ آثار در سطوح عوامل درون‌متنی، به بررسی ترجمهٔ ابوالمعالی پرداخته‌است.

ـ تقی‌زاده و امیریان (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی عناصر داستان در *کلیله و دمنهٔ* فارسی و عربی باب شیر و گاو»، تفاوت عناصر داستان این باب، از جمله شخصیت‌پردازی، زبان، پیرنگ و... را در ترجمهٔ ابن‌مقفع و نصرالله منشی بررسی کرده‌اند.

ـ فاضلی و پرویزی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی زیبایی‌شناسی نحوی در *کلیله و دمنهٔ* فارسی و متن عربی ابن‌مقفع» اصول زیباشناسی دستوری را در *کلیله و دمنه* تبیین نموده‌اند و نشان داده‌اند که چگونه نحویان می‌توانند با گریز از زبان هنجار و برهم زدن معادلات زبان معیار در داستان‌پردازی و بیان حکایات، سخن مؤثر بگویند.

ـ حیدری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «بررسی بعضی اختلاف‌های *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه»، به برتری ترجمهٔ نصرالله منشی و لغزش او در دخل و تصرف پرداخته‌است.

ـ معین‌الدّینی (۱۳۸۲) در مقالهٔ «شگردهای ایجاد انسجام متن در *کلیله و دمنه*»، عناصر انسجام متن در سه دستهٔ دستوری، لغوی و منطقی را بررسی کرده‌است.

ـ غفرانی (۱۳۵۸) در مقالهٔ «پژوهشی دربارهٔ سبک ابن‌مقفع و ابوالمعالی در *کلیله و دمنه*»، به مقایسهٔ همه‌جانبهٔ متن عربی ابن‌مقفع با بهرامشاهی پرداخته‌است و اختلافات موجود میان آن دو را بررسی کرده‌است.

ـ غفرانی (۱۳۵۶) در مقالهٔ «عرض و تحلیل کتاب *کلیله و دمنه*»، به بررسی اسلوب ابن‌مقفع در ترجمهٔ این کتاب پرداخته، حکایت‌های آن را به صورت گذرا تحلیل نموده‌است.

ـ غفرانی (۱۳۵۵) در مقالهٔ «پژوهشی دربارهٔ شیوهٔ فنی داستان‌های *کلیله و دمنه*»، شیوهٔ نگارش ابن‌مقفع را در *کلیله و دمنه* بررسی‌کرده‌است و تأثیر فرهنگ پهلوی در زبان عربی را نشان داده‌است.

۲. محتوای باب شیر و گاو *کلیله و دمنه*

این باب، از اصلی‌ترین باب‌های *کلیله و دمنه* و طولانی‌ترین آن‌هاست. داستان و حوادث آن حول محور شیر، گاو و دو شغال به نام‌های *کلیله و دمنه* می‌چرخد. در خلال این حکایت اصلی، پانزده حکایت فرعی نیز در آن گنجانده شده‌است تا هم برای خوانندگان تنبّه و بیداری باشد و هم مطلب بهتر بیان شود و این خود نشان از اهمیت این باب دارد. داستان شیر و گاو از این قرار است: بازرگانی فرزندان خود را به جهاد و کوشش در کسب معاش توصیه می‌کند. یکی از فرزندان برای تجارت قصد سفر می‌کند و دو گاو به نام‌های شنزبه و نندبه را با خود به همراه می‌برد. گاوها در بین راه، در لجنزاری فرومی‌روند. آن‌ها را از لجنزار بیرون می‌آورند، اما یکی از آن‌ها (شنزبه) توان راه رفتن را از دست می‌دهد و از ادامهٔ راه بازمی‌ماند و بازرگان او را رها می‌کند. بعد از مدتی، گاو بهبود می‌یابد و به مرغزاری خوش و خرم راه پیدا می‌کند و پس از چندی، فربه، تنومند و قوی می‌شود و به سبب برخورداری و سرمستی نعره سر می‌دهد. مرغزاری که گاو در آن می‌خرامد، در حاکمیت شیری است که بر دیگر حیوانات حکمرانی می‌کند. شیر که تا آن زمان گاوی ندیده، صدای او را نشنیده بود، با شنیدن نعرهٔ گاو، سراسر وجودش را وحشت فرامی‌گیرد و دم نمی‌زند. دمنه که خودخواه‌تر و حریص‌تر است و قصد دارد تا به هر حیله‌ای به دربار شیر تقرب جوید، از این ترس و وحشت شیر استفاده می‌کند و به نزد او می‌رود، تا سبب ترسش را جویا شود. دمنه درمی‌یابد که صدای گاو او را ترسانده‌است. سرانجام، گاو را نزد

شیر می‌آورد و از آن پس، میان شیر و گاو دوستی نزدیکی ایجاد می‌شود و گاو محرم اسرار شیر می‌گردد. این مسئله باعث حسادت دمنه می‌شود و می‌بیند که جای او از سوی گاو اشغال شده‌است. نقشه‌ای برای هلاکت گاو می‌کشد و با سخن‌چینی و فتنه‌گری، شیر را وادار می‌کند تا گاو را به قتل برساند. در تمام این مراحل، کلیله همراه دمنه است و با وی مخالفت می‌ورزد. شیر بعد از کشتن گاو بسیار اندوهگین می‌شود و به یاد دانش، خِرَد و صمیمیت گاو می‌افتد. دمنه سعی می‌کند او را از این حالت خلاصی دهد، اما پس از مدتی، دروغ دمنه نیز فاش می‌شود و با خواری به انتقام خون گاو کشته می‌شود (ر.ک؛ منشی، ۱۳۸۳: ۵۹ـ۱۲۲).

۳. تصریح در ترجمه

«نظریهٔ ترجمه» به نظریه‌ای گفته می‌شود که به توصیف نظام‌مند روابط بین متغیرهای ترجمه می‌پردازد و از این رهگذر، تأثیر هر یک از متغیرها را بر معلول، یعنی متن ترجمه‌شده بررسی می‌کند. همچنین، «مترجم، کیفیت ترجمه، هدف ترجمه و تأثیر ترجمه بر مخاطب از جمله متغیرهایی هستند که امکان بررسی و مطالعهٔ روابط بین آن‌ها، در قالب یک نظریهٔ ترجمه امکان‌پذیر است» (حقانی، ۱۳۸۶: ۴۳ـ۴۴). ترجمه، یک عمل زایشی و ادبی است و شخصیت و سبک مترجم خواه‌ناخواه در آن بروز می‌کند. مترجم از رهگذر تغییر و تبدیل‌هایی که در ترجمه انجام می‌دهد، حضور خود را نیز در متن ترجمه نشان می‌دهد و متن را در حد انتظار یا درک خواننده ترجمه می‌کند. لذا به منظور انسجام و پیوستگی متن مبدأ مجبور می‌شود تغییراتی را انجام دهد. البته او برای دخل و تصرف در متن، الزاماتی را باید رعایت کند؛ از جمله: متن زبان مبدأ را بدون افزایش یا کاهش به زبان مقصد برگرداند، تأثیر متن مبدأ را به طور کامل به زبان مقصد منتقل کند، سبک به‌کار رفته در متن زبان مبدأ را در زبان مقصد رعایت نماید، ساخت دستوری متداول را رعایت کند و از ساختمان دستوری زبان مبدأ متأثر نباشد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۶). چهار ویژگی اصلی، ترجمه را از دیگر متون متمایز می‌سازد: تصریح[1]، متوازن‌سازی[2]، ساده‌سازی[3]، و طبیعی‌سازی[4] (ر.ک؛ بیکر، ۱۹۹۶م.: ۵۶). از میان این ویژگی‌ها، تصریح برای پیشگیری از به وجود آمدن ابهام بر اثر اختلاف دو زبان، مانند زبان عربی و فارسی به

1. Exploitation
2. Level lingait
3. Simplification
4. Normalization

مترجم کمک زیادی می‌کند. از آنجا که نَفْس ترجمه با توضیح و تفسیر همراه است، تصریح و شفاف‌سازی در حوزهٔ کاری مترجمان، اغلب از اصول لازم هر ترجمه‌ای محسوب می‌شود (ر.ک؛ کریمیان و اصلانی، ۱۳۹۰: ۱۲۴). از این رو، نقش تصریح در ترجمه انکارناپذیر است. با رعایت نکردن آن، ترجمه نیز مبهم، گنگ و نارسا می‌شود و خواننده در بخش‌هایی از متن، ارتباط میان الفاظ و عبارات قبل و بعد و به تبع آن، پیوند معانی و انسجام آن‌ها را با یکدیگر گم می‌کند و در درک متن دچار سردرگمی می‌شود. در یک جمع‌بندی، «تصریح» عبارت است از گرایش همه‌جانبه به شفاف‌سازی به جای ابهام‌سازی. این تکنیک شاخ و برگ دادن به پیام متن مبدأ در زبان مقصد است، از رهگذر ارائهٔ اطلاعاتی که در متن مستتر شده، یا فرض بر این است که خوانندهٔ متن مبدأ از آن‌ها باخبر است. به هر روی، نمونه‌های تصریح عبارتند از: گنجاندن عبارات توضیحی مکمل، آشکار کردن تلویحات، برطرف کردن ابهام‌ها و افزودن حروف ربط برای آنکه خوانش‌پذیری متن افزایش یابد. راهبرد تصریح، در عین حال می‌تواند در زمرهٔ ساده‌سازی یا طبیعی‌سازی و برعکس نیز قرار گیرد (ر.ک؛ حری، ۱۳۹۰: ۲۸ـ۲۹).

۵. واکاوی تصریح در ترجمهٔ باب شیر و گاو

۵ـ۱. تصریح در سطح معنا

مفاهیم، عبارات، اصطلاحات و واژگانی در حوزه‌های گوناگون هر متنی وجود دارد که گاهی ترجمهٔ صرف آن‌ها نمی‌تواند وافی به مقصود باشد و مترجم باید در این گونه موارد، روشنگری و شفاف‌سازی را در ترجمهٔ خود در پیش گیرد و با افزودن اطلاعاتی در متن مقصد، تلاش نماید تا خلاء اطلاعاتی میان متن و خواننده را پر کند تا وی بتواند با متن ارتباط برقرار کند و آن را دریابد.

تصریح در سطح معنا، در ترجمهٔ نصرالله منشی در باب مذکور به دلیل فاصلهٔ زمانی زیاد میان دو نوع ترجمه (یعنی نثر فنی و مصنوع دورهٔ نصرالله منشی و نثر ساده و روان دورهٔ ابن‌مقفع) نمود کمتری یافته‌است و بسامد پایین‌تری دارد. برخی از شواهد این ادعا چنین است:

> «قَد قِیلَ لاَ یُوَاظِبُ عَلَی بَابِ السُّلطَانِ إِلَّا مَنْ یَطْرَحُ الأَنَفَةَ وَیَحمِلُ الأَذَی وَیَکْظِمُ الغَیْظَ وَیَرْفَقُ بِالنَّاسِ وَیَکْتُمُ السِّرَّ فَإِذَا وَصَلَ إِلَی ذَلِکَ فَقَدْ بَلَغَ مُرَادَهُ» (ابن‌مقفع، بی‌تا:۱۲۰): «هر که درگاه ملک را ملازم گردد و از تحمل رنج‌های صعب و تجرّع شربت‌های بدگوار تجنب ننماید و تیزی آتش خشم به صفای آب حلم بنشاند و شیطان

هوا را به افسون خِرَد در شیشه کند و حرص فریبنده را بر عقلِ رهنمای استیلا ندهد و بنای کارها بر کوتاه‌دستی و رأی راست نهد و حوادث را بر وفـق و مـدارا تلقـی نمایـد، مراد هرآینه در لباس هرچه نیکوتر، او را استقبال کند» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۵).

در این نمونه، در متن مبدأ، معنای صرف جملهٔ « يَطْرَحُ الأَنَفَةَ » برای خواننـده مفهـوم نیست. لذا مترجم در ترجمهٔ متن مقصد به روشنگری و شفاف‌سازی معنایی پرداخته‌است و با تأویل نمودن و گسترش معنای آن در متن ترجمه، سعی در انتقال هرچـه بهتـر معنـای جمله کرده‌است و مخاطب را در دریافت معنای آن یاری نموده‌است.

«فَقَالَتِ الأُنثَى: قَدْ عَرَفْتُ فی بَدءِ الأَمْرِ أَنَّ هَذَا الأَمْرَ كَائِنٌ» (ابن‌مقفع، بی‌تـا: ۱۷۲):

«ماده چون آن بدید، اضطراب کرد و گفت: من می‌دانستم که با آب بازی نیست و تو به نادانی بچگان به باد دادی و آتش بر من بباریدی. ای خاکسار، باری تـدبیری انـدیش» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

در متن اصـلی، ابـن‌مقفـع بـا آوردن واژهٔ «کـائن»، از گسـترش محتـوای معنـایی آن صرف‌نظر کرده‌است. این واژه برخی از مفهوم‌های معنایی زبـان مقصـد را در بـر نـدارد و نویسنده نتوانسته‌است مأموریت خود را در قبال اصلی‌ترین هدف ترجمه، یعنی انتقال معنا، به بهترین شکل ممکن انجام دهد. بنابراین، فرایند درک متن برای خوانندهٔ زبان مقصد با دشواری مواجه می‌شود. لذا مترجم با روبه‌رو کردن مخاطب با معانی صریح و روشن و بـا هدف انتقال بهتر پیام خود، معنا و مقصود متن زبان مبدأ را به او تفهیم کرده‌است.

«وَأَمَّا الْعَاجِزَةُ فَلَمْ تَزَلْ فِی إِقبَالٍ وَ إِدْبَارٍ حَتَّی صِیدَتْ» (ابن‌مقفع، بی‌تـا: ۱۵۲): «و آن که غفلت بر احوال وی غالب و عجز در افعال وی ظاهر بود، حیران و سـرگردان و مدهوش و پای‌کشان، چپ و راست می‌رفت و در فراز و نشیب می‌دوید تا گرفتار شـد» (منشی، ۱۳۹۲: ۹۲).

در شاهد فوق که مربوط به داستان صیاد و ماهیان می‌باشد، کلمهٔ کوتاه «العـاجزة» در زبان مقصد به چند جملـه تبـدیل شـده‌اسـت. متـرجم در اینجـا، اندیشـهٔ اصـلی مـتن را دریافته‌است، اما بدون ایجاد تغییر در مفهوم متن، ترجمهٔ آن روان و قابل فهم نخواهد بود؛ زیرا بسیاری از واژگانی که مفهوم آن‌ها در زبان مبدأ شناخته‌اند، فاقد معـادل واژگـانی در زبان مقصد هستند و بدین منظور، مترجم با آوردن نزدیک‌ترین مترادفات، نتیجهٔ مطلـوبی را در زبان مقصد به دست داده‌است.

«فَلَطَمَ الرَّجُلُ رَأسَهُ وَقَالَ: يَا قَومُ هَلْ سَمِعْتُم أَوْ رَأَيْتُمْ أَنَّ الْبُزَاةَ تَخْتَطِفُ الصِّـبْيَانَ»

(ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۸۰): «امین فریاد برآورد که: محال چرا مـی‌گـویی؟! بـاز، کـودک را چگونـه برگیرد؟!» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

در این نمونه، مترجم با آگاهی از موضوع و جوّ حاکم بر مـتن، بـه جـرح و تعـدیلاتی دست زده‌است و ترجمه را وسیله‌ای در خـدمت پیـام قـرار داده‌اسـت. او بـا دسـتکاری در صورت متن، به منظور رساندن پیام، تلاش کرده‌است تا خواننده پیام متن را دریابد؛ چراکه تعدیل نکردن آن سبب ایجاد اشکالاتی در دریافـت پیـام مـی‌شـود؛ زیـرا در مـتن مبـدأ، نویسنده متن را به صورت سؤالی آورده‌است و جواب آن برای مخاطب مشخص نیسـت و مترجم در ترجمه با تعویض عبارات آن در زبان مقصد، به محال بودنش تصریح کرده‌است.

۵ـ۲. تصریح در سطح کلام

مترجم باید اصل انسجام و پیوستگی را در متن ترجمه، متناسـب بـا انسـجام و پیوسـتگی متن مبدأ، اما بر پایهٔ انسجام سازگار با نظام زبان فارسی و نیز بر اساس اصل انتقال پیـام، محتوا و بلاغت به متن مقصد، مورد دقت و عنایـت قـرار دهـد (ر.ک؛ قلیـزاده، ۱۳۸۰: ۲۲۲). پاپای در مقالهٔ خود با عنوان «شفاف‌سازی» می‌گوید که شفاف‌سازی، تکنیکـی در ترجمـه است که با تغییری در ساختار یا محتوا در ارتباط است. به‌علاوه، وی صریح‌سازی، افزودن حرف ربط و ارتقای اطلاعات زبانی را از جمله روندهای شفاف‌سازی می‌داند که مترجمان ملـزم بـه رعایـت آن‌هـا هسـتند (ر.ک؛ پهلـوان‌نـژاد، ۱۳۸۸: ۱۳۲). انسـجام زبـانی یـا پیونـد (Cohesion)، ارتباطی است بین اجزاء و عناصر درونی متن و پدیده‌ای زبـانی (دسـتوری) است. پیوند را به سه نوع تقسیم کرده‌اند: پیوند دستوری، واژگانی و ربطـی (ر.ک؛ صـلح‌جـو، ۱۳۷۷: ۲۳) که در اینجا به سبب اهمیت موضوع، به بررسی انسجام دستوری مـی‌پـردازیم. انسجام دستوری به سه صورت خود را نشان مـی‌دهـد: جانشـینی، ارجـاع و حـذف (ر.ک؛ لطفی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱).

۵ـ۲ـ۱. جانشینی

جانشینی، یکی از اقسام تصریح در سطح کلام است که به معنای جـایگزین کـردن یـک عنصر به جای عنصر دیگری از جمله است، تا از تکرار یک مطلب که پیش از ایـن تقریـر شده‌است و از آن سخن به میان آمده، جلوگیری به عمـل آیـد. در زبـان عربـی، اشـکال گوناگونی از جانشینی یافت می‌شود که در دو سطح جانشـین‌هـای اسـمی و فعلـی قابـل تشخیص است. در جانشین‌های اسمی می‌توان برخی از واژه‌ها را قـرار داد؛ مثـل «هـذا»،

«ذلک» و... که در موقعیت‌هایی، جانشین کلمات دیگری از جمله می‌شوند. این امر بارها در این زمینه نمود پیدا کرده‌است و در ترجمهٔ ابوالمعالی، این عناصر جانشینی مشخص شده‌است و به صورت افزایش واژگانی ظهور یافته تا با آشکار کردن این عناصر، ترجمه‌ای واضح، شفاف و بلیغ به عرصهٔ نمایش گذاشته شود. نمونه‌های برجستهٔ جانشینی چنین است:

«وَإِنَّما حَدَّثْتُکَ بِهَذَا الحدیثِ لِتَعْلَمَ أنَّ القِتَالَ مَعَ الأَسَدِ لا أرَاهُ لَکَ رَأیاً» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۳)؛ «و این افسانه بدان آوردم تا بدانی که هیچ دشمن را خوار نشاید داشت» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

در عبارت فوق، «هذا» جانشین «افسانهٔ طیطوی» شده که دمنه از پیش آن را برای گاو بازگو نموده‌است تا از گلاویز شدن ناگهانی با شیر امتناع کند و به دلیل فاصله‌ای که میان این واژه و عنصر جانشین افتاده‌است، چه بسا با اشاره نکردن به واژهٔ افسانه، مخاطب نتواند تشخیص دهد که «هذا» جایگزین چه چیزی شده‌است و مترجم با ذکر واژه، تعادل و انسجام را در ترجمه برقرار کرده‌است.

«وقَالَت هَذا المَکانُ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۷)؛ «گفت: این چاهست» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۷).

«فَقُلنَ لَه: مَا یَمُنُّ عَلینَا بذَلکَ غَیْرُک» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۳)؛ «گفتند: نیکو رایی است، لکن نقل بی‌معونت و مظاهرت تو ممکن نیست» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۴).

دو نمونهٔ مذکور از حکایات «شیر و خرگوش» و «ماهیان و مرغ ماهیخوار» برگزیده شده‌است که در خلال داستان شیر و گاو ذکر شده‌اند. در نمونهٔ اول، «مکان» جانشین «چاه» شده‌است و مترجم به ذکر دوبارهٔ «چاه» تصریح کرده‌است تا مخاطب بدون تفحص، منظور نویسنده را از واژهٔ مکان دریابد و در مثال دوم، «ذلک» جانشین «نقل» شده‌است. از آنجا که مرغ ماهیخوار از ماهیان می‌خواهد که به آبگیری دیگر نقل مکان کنند و بعد به توصیف آبگیر جدید برای ماهیان می‌پردازد و ماهیان می‌گویند که این «نقل مکان» بدون مساعدت تو ممکن نیست، مترجم با تعیین و بیان دوبارهٔ واژهٔ «نقل» شفاف‌سازی کرده‌است تا مخاطب به سهولت عنصر مورد نظر را دریابد و ناچار به تفکر و خوانش مجدد نگردد.

«قَالَ کَلِیلَةُ: أمَّا إنْ قُلْتَ هَذَا أوْ قُلْتَ هَذَا فَإنِّی أخَافُ عَلَیکَ مِنَ السُّلْطَانِ فَإنَّ صُحْبَتَهُ خَطِرَةٌ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۰۱)؛ «کلیله گفت: اگر رأی تو بر این مقرر است و

عزیمت در امضای آن مصمم، باری نیک برحذر باید بود که بزرگ‌خطری است» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

در این عبارت، «هذا» جانشین «عزم راسخ درصدد اجرای تصمیم» شده‌است و این در حالی است که دمنه درصدد آن برآمده تا نزد شیر برود و نزد او رتبت و مکانت یابد و کلیله او را برحذر می‌دارد. سپس دمنه به موعظه و نصیحت کلیله می‌پردازد و این موعظه باعث ایجاد فاصله میان عزم دمنه و عنصر جانشین شده‌است و سبب گردیده تا مخاطب نداند که منظور از «هذا» چیست. لذا مترجم با تکیه بر شفاف‌سازی و ذکر دوبارهٔ تصمیم دمنه و تفسیر آن برای مخاطب، بر صراحت متن خویش افزوده‌است و تعادل و انسجام میان اجزای جمله برقرار کرده‌است. شواهد فراوانی از این قبیل در باب مذکور یافت می‌شود که از ذکر آن‌ها صرف‌نظر می‌نماییم و به ذکر شمارهٔ صفحات مربوط بسنده می‌کنیم (ر.ک؛ همان: ۷۲، ۸۱، ۸۶، ۸۷، ۱۰۹ و ۱۱۳).

۵ـ۲ـ۲. ارجاع

در هر زبانی، با سلسله‌ای از واژه‌ها یا عبارت‌ها روبه‌رو می‌شویم که تفسیر و توضیح آن‌ها نیازمند بیان واژه‌ها یا عبارت‌های دیگری است که این نوع واژه‌ها یا عبارت‌ها، با در نظر گرفتن واژه یا عبارت «مرجع»، قابل توضیح هستند:

«به فرایند بازگشت یک واژه به مرجع خود، اصطلاحاً ارجاع گفته می‌شود. به طور طبیعی، هر واحد ارجاعی، یک مرجع دارد. می‌توان ارجاع را عملی دانست که گوینده یا نویسنده با بهره‌گیری از صورت های زبانی، شرایطی را برای شنونده یا خواننده فراهم می‌نماید که وی را قادر به شناخت پدیده‌ها می‌سازد. مراد از صورت‌های زبانی، همان عبارت های ارجاعی هستند که شامل اسامی خاص، عبارت های اسمی معرفه یا نکره و ضمایر می‌شوند» (لطفی، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

این ارجاع ممکن است برون‌متنی یا درون‌متنی باشد، اما ارجاعاتی که در این باب به‌کار رفته‌اند، همگی ارجاعات درون‌متنی هستند؛ از جمله:

«إنَّ الارتِفَاعَ إلَی الْمَنْزِلَةِ الشَّرِیفَةِ شَدِیدٌ والانْحِطَاطَ مِنْهَا هَیِّنٌ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۱۷)؛ «بررفتن بر درجات شرف، بسیارمؤونت است و فرود آمدن از مراتب عز، اندک عوارض» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۴).

در این شاهد، مرجع ضمیر در واژهٔ «مِنْهَا»، کلمهٔ «المَنزِلَةِ الشَّرِیفَةِ» است که ابوالمعالی در ترجمه به آن تصریح نموده‌است. بدین ترتیب، منظور از ضمیر «ها» برای مخاطب آشکار شده‌است و با ذکر دوبارهٔ مرجع، انسجامی معادل متن مبدأ صورت پذیرفته‌است و معنای آن برای خواننده روشن و باعث شفاف‌سازی این امر شده که رسیدن به مراتب

رفیع برای انسان بسیار سخت است و فرود آمدن از این مراتب رفیع، بسیار سهل می‌باشد. این ترجمه علاوه بر شفاف‌سازی، با نوعی تأکید نیز همراه است.

«فَقَصَّ عَلَیهِ قِصَّتَهُ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۳۱)؛ «گاو قصهٔ خود را بازگفت» (منشی، ۱۳۹۳: ۷۴).

در این نمونه نیز مرجع ضمیری که در فعل «قَصَّ» مستتر شده، کلمهٔ «گاو» است که مترجم با تصریح مرجع باعث تعادل و انسجام متن شده‌است و ابهام موجود را در ذهن مخاطب زدوده تا به شک نیفتد که منظور از این ضمیر، کدام یک از شخصیت‌های داستان است.

«ثُمَّ أَخَذَتَاهَا فَطَارَتَا بِهَا فِی الْجَوِّ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۱)؛ «بطان چوبی بیاوردند و باخه میان آن به دندان بگرفت محکم، و بطان هر دو جانب چوب را به دهان برداشتند و او را می‌بردند و به اوج هوا رسیدند» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

نمونهٔ فوق مربوط به حکایت لاک‌پشت و مرغابی‌هاست که در ضمن داستان شیر و گاو آمده‌است. در اینجا، ضمیر «الف» در فعل «أَخَذَتَا» و «طَارَتَا» به «بَطَّان»، و ضمیر متصل «ها» در فعل «أَخَذَتَاهَا» به «باخه» بازمی‌گردد و نیز مرجع ضمیر «ها» در کلمهٔ «بِها» به «چوب» عائد است. در اینجا، ابن‌مقفع به دلیل تمایز میان ضمایر مذکر و مؤنث در زبان عربی، خود را از تکرار نام آن‌ها بی‌نیاز کرده‌است و در متن خود پیاپی از این ضمایر سود برده‌است، بدون اینکه ابهامی برای مخاطب زبان مبدأ به وجود بیاورد. این مسئله یکی از چالش‌های عمدهٔ مترجم به شمار می‌رود؛ زیرا اگر در برگردان زبان فارسی ضمیر بیاورد، حتماً مخاطب زبان مقصد، درک درستی از متن نخواهد داشت و قادر نخواهد بود ضمیرهای مذکر را از مؤنث تمییز دهد و در نتیجه، کار ترجمه از هدف اصلی خود بازمی‌ماند که همانا انتقال مفهوم بین دو زبان است. از این رو، نصرالله منشی در ترجمهٔ خود برای رفع این ابهام، به ارجاع ضمایر به مرجع خود اقدام نموده‌است، تا از این ابهام مخل در معنی دوری جوید و این گونه میان انتقال مفهوم در ترجمهٔ زبان مبدأ به زبان مقصد، تعادل و انسجام را برقرار می‌کند. این تمایز ضمایر دربارهٔ تمام شواهدی که در عنوان ارجاع ذکر شده‌اند نیز صدق می‌کند. این قبیل شواهد در صفحات ۶۸، ۷۱، ۷۳، ۸۸، ۹۱، ۹۲، ۱۰۰ و ۱۱۴ از *کلیله و دمنه* قابل مشاهده‌است.

۵ـ۲ـ۳. حذف و تقدیر

نقطهٔ شروع سخن از حذف، نظریهٔ معروفی است که حذف را آن چیزی تعریف می کند که ناگفته باقی مانده‌است. از این رو، هیچ گونه تصریحی از آنچه که گفته‌شده وجود ندارد:

«حذف در جایی است که برخی از پیش‌انگاشته‌ها در ساختار وجود دارند و عنصری از یک جمله به قیاس با عناصر قبلی (از پیش‌انگاشته) در متن حذف می‌شود» (لطفی، ۱۳۹۰: ۱۳۸).

در زبان عربی، در برخی شرایط ممکن است پاره‌ای از جمله حذف شود. برخی از این محذوفات، لازم و برخی، جایز است. حذف فعل، مبتدا، خبر، عامل حال و عامل ظرف، جواب شرط، صفت، موصوف، مضافٌ‌إلیه و... از جمله موارد حذف در زبان عربی است. آشکار کردن و تصریح این محذوفات و مقدرات در ترجمه، برای روشنگری و شفافیت معنایی و روانی کلام حائز اهمیت است. کاربرد این تکنیک، یکی از ویژگی‌های بیانی *کلیله و دمنه* است که در باب شیر و گاو به‌وفور یافت می‌شود. یافتن محذوفات و انعکاس آن در ترجمه به شفافیت معنایی کمک می‌کند. در نمونه‌های زیر، مترجم کوشیده است تا با یافتن محذوفات و ذکر آن‌ها، ترجمه‌ای روان و قابل فهم برای مخاطب ارائه دهد:

«زَعَمُوا أنَّ غَدِیراً کَانَ فِیهِ ثَلاَثُ سَمَکَاتٍ؛ کَبِّسَةٌ وَأَکْیَسُ مِنْهُمَا وعَاجِزَةٌ»

(ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۵۰)؛ «آورده‌اند که در آبگیری (از راه، دور و از تعرض گذریان مصون)، سه ماهی بود؛ دو حازم، یکی عاجز» (منشی، ۱۳۹۳: ۹۱).

ذکر صفت برای فهم بهتر متن در ترجمه ضروری به نظر می‌رسد، تا برای خواننده مشخص گردد که آبگیری که ماهیان در آن می‌زیستند، «از راه، دور و از تعرض گذرکنندگان مصون» بوده‌است. مترجم به این امر توجه داشته‌است و صفت را در پرانتز ذکر کرده تا مفهوم برای خواننده شفاف گردد.

«فَانْطَلَقَت الأَرْنَبُ إِلَی جُبٍ فِیهِ مَاءٌ غَامِرٌ صَافٍ، فَاطَّلَعَتْ فِیهِ وقَالَتْ: هَذَا الْمَکَانُ، فَاطَّلَعَ الأَسَدُ فَرَأَی ظِلَّهُ وَظِلَّ الْأَرْنَبِ فِی الْمَاءِ وَلَمْ یَشُکَّ فِی قَولِهَا وَوَثَبَ إِلَیهِ لِیُقَاتِلَهُ فَغَرِقَ فِی الْجُبِّ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۷)؛ «خرگوش (پیش ایستاد) و او را به سَرِ چاهی (بزرگ) برد که (صفای آن چون آینه‌ای شک و یقین صورت‌ها بنمودی و اوصاف چهرهٔ هر یک برشمردی) و گفت: این (چاهست) و (من از وی می‌ترسم). (اگر مَلِک مرا در بر گیرد، او را نمایم)، و شیر (او را در بر گرفت) و به (چاه) فرونگریست، خیال خود و از آنِ خرگوش بدید. (او را بگذاشت) و خود را در چاه افکند و غوطی خورد و نَفْس خونخوار و جان مردار به مالک سپرد» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۷).

حکایت شیر و خرگوش از جمله حکایت‌های فرعی باب شیر و گاو است. داستان آن از این قرار است که شیر، سلطان جنگل، فرمان داده بود که هر روز یکی از حیوانات طعمهٔ او شود و هنگامی‌که نوبت به خرگوش می‌رسد و او نمی‌خواهد طعمهٔ شیر شود، نقشه‌ای

می‌کشد و به شیر می‌گوید: خرگوشی را برای غذای امروزت آورده بودم که در راه شیری آن را از من گرفت و در چاهی مخفی شد. شیر هم خشمگین می‌شود و درصدد برمی‌آید تا با چنین شیری بجنگد. خرگوش هم او را بر سَرِ چاهی می‌برد و خود در میان دو دستان او می‌نشیند، و هنگامی‌که شیر سایهٔ خود و خرگوش را در آب می‌بیند، به قصد جنگ به درون چاه می‌جهد. در این داستان، مترجم برخی توضیحات را که در متن مبدأ حذف و در تقدیر است، ذکر آن را در ترجمه برای فهم بهتر مخاطب ضروری دانسته‌است و با ذکر و بسط دادن آن‌ها ابهامات احتمالی را که ممکن بود در ذهن مخاطب ایجاد شود، کاهش داده‌است؛ از جمله اینکه چرا شیر و خرگوش در کنار هم ایستاده‌اند و چگونه نقشهٔ خرگوش عملی شده‌است. وی دیالوگ‌های «من از وی می‌ترسم» و «مَلِک من را در بر بگیرد، تا او را نمایم» را به دیالوگ‌های خرگوش اضافه کرده‌است، تا عملی شدن نقشهٔ خرگوش را شفاف‌تر جلوه دهد و آن را با وضوح بیشتری برای خواننده قابل فهم کند، بدین صورت که شیرِ مهاجم این گونه سایهٔ شیری که خرگوش را بغل کرده، دیده‌است و خود را در چاه انداخته‌است. صفت چاه را نیز که در متن مبدأ حذف شده، در ترجمه ذکر کرده‌است تا مشخص شود که خرگوش چاه بزرگی را انتخاب کرده، تا مرگ شیر حتمی باشد و نقشه‌اش عملی شود. وی در توصیف صاف و زلال بودن آب چاه نیز اغراق کرده تا خواننده دریابد که سایهٔ شیر و خرگوش به‌وضوح در آن منعکس شده‌است.

«ثُمَّ إنَّ دِمْنَةَ تَرَکَ الدُّخُولَ عَلَی الأَسَدِ أَیَّاماً کَثِیرَةً ثُمَّ أَتَاهُ عَلَی خَلْوَةٍ مِنْه» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۷)؛ «دمنه از زیارت شیر تقاعد نمود تا روزی فرصت جست و در خلأ پیش او رفت چون (دژمی)» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۸).

«تَوَجَّهَ دِمْنَةُ إِلَی کَلِیلَةَ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۵)؛ «دمنه (شادمان و تازه‌روی) نزدیک کلیله رفت» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۴).

«فَجَاءَتِ البَطَّتانِ لِوَدَاعِ السُّلَحْفَاةِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۱)؛ «بطان به نزدیک باخه رفتند و گفتند: به وداع آمده‌ایم. (پَدرود باش ای دوست گرامی و ای رفیق موافق. باخه از درد و فرقت و سوز هجرت بنالید و از اشک بسی دُرّ و گهر بارید)» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۱).

اساس کار منشی در ترجمهٔ *کلیله و دمنه* بر توصیف است. در این زمینه نیز هر جا که داستان این امکان را فراهم آورده، به توصیف پرداخته‌است. در نمونهٔ اول، وی به توصیف ناراحتی دمنه پرداخته‌است و در نمونهٔ دوم، حالت خوشحالی او را بیان کرده، در حالی که

در متن مبدأ، این صفت‌ها حذف شده‌اند و در تقدیر هستند و مترجم با ذکر دوبارهٔ آن‌ها، حالتِ شخصیت‌ها را برای مخاطب تشریح کرده، حس مورد نظر را به خواننده منتقل نموده‌است. در شاهد سوم نیز که حکایت باخه و مرغابی‌هاست، مترجم به توصیف تشویش‌های باخه پرداخته، ولی در متن مبدأ، ابن‌مقفع نگرانی‌های باخه را توصیف نکرده‌است و مترجم به وسیلهٔ این توصیف‌ها که لبریز از تشبیه‌ها و کنایه‌هاست و باعث زیبایی و غنای داستان شده، فکر و احساس شخصیت‌های داستان را به مخاطب منتقل کرده‌است و علاوه بر شفاف‌سازی، بارِ عاطفی و احساسی را نیز بر فضای داستان حاکم نموده‌است.

«وَ كَانَ قَرِيباً مِنْهُم أَجَمَةٌ فِيهَا أَسَدٌ عَظِيمٌ وَهُوَ مَلِكُ تِلكَ النَّاحِيَةِ وَمَعَه سِبَاعٌ كَثِيرَةٌ وَذِئَابٌ وَبَنَاتُ آوَى وثَعَالِبُ وَفُهُودٌ ونُمُورٌ وَكَانَ هَذَا الأَسَدُ مُنْفَرِداً بِرَأيِهِ دُونَ أَخْذٍ بِرَأيِ أَحَدٍ مِنْ أَصْحَابِهِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۱۵)؛ «در حوالی آن مرغزار، شیری بود و با او وحوش و سباع بسیار، همه در متابعت و فرمان او، و او جوان و رعنا و مستبد به رأی خویش» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۱).

«وَكَانَ فِيمَنْ مَعَهُ مِنَ السِّبَاعِ إِبْنَا آوَى يُقَالُ لِأَحَدِهِمَا كَلِيلَةٌ وَلِلآخَرِ دِمْنَةٌ. وَكَانَا ذَوَيْ دَهَاءٍ وَعِلْمٍ وأَدَبٍ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۱۶)؛ «و در میان اتباع او، دو شگال بودند: یکی را کلیله نام بود و دیگری را دمنه و هر دو دهای تمام داشتند و دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بود» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۲).

ذکر صفت موصوف برای معرفی شخصیت‌های داستان ضروری به نظر می‌رسد، تا در ابتدای داستان برای خواننده مشخص گردد که شیر جوان و رعنا، مستبد به رأی خویش، و دمنه حریص‌تر و بزرگ‌منش‌تر بوده‌است و نصرالله منشی به آن توجه داشته‌است و برای فهم بهتر، آن را در ترجمه ظاهر کرده، در حالی که ابن‌مقفع به آن اشاره‌ای نکرده‌است. مواردی از این قبیل و نیز از قبیل حذف مفعولٌ‌به، مفعولٌ‌له، خبر، حال، تمیز، مضافٌ‌إلیه و... در باب شیر و گاو در صفحات ۶۴، ۸۵، ۸۷، ۹۲، ۱۱۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۰، ۱۴۳ و ۱۵۲ یافت می‌شود.

۵ـ۲ـ۴. انسجام منطقی یا پیوستگی

انسجام منطقی، انسجامی است که در آن، رابطهٔ میان جمله‌ها و جمله‌واره‌ها نه از راه واژگان و دستور، بلکه از راه استنباط منطقی و محتوایی درک می‌شوند. در فرایند پیوستگی، اطلاعات و دانش مشترک میان متکلم و مخاطب باعث ایجاد ارتباط در متن

می‌شود. پیوستگی به تجربه‌های مشترک میان افراد و بافت و موقعیت کاربرد متن بستگی دارد (ر.ک؛ شیری، ۱۳۸۲: ۱۰) و «هر گفته یا نوشته‌ای در جریان رساندن پیام به مخاطب، حقایقی را مسلّم فرض می‌کند و در نتیجه، اشاره‌ای به آن نمی‌کند» (صلحجو، ۱۳۷۷: ۱۱). نویسنده مطمئن است که خواننده یا به آن اطلاعات نیاز ندارد، یا اینکه خودش آن اطلاعات را دارد. این ویژگی در هر متنی با هر مخاطبی وجود دارد (ر.ک؛ همان: ۱۲)؛ چراکه هر متن در بافت موقعیتی خاصی صورت می‌گیرد و به همین دلیل، نیازی نیست که مخاطب و نویسنده در گفتمان خود به ذکر جزئیات و اطلاعات مسلّمی بپردازند که برای آن‌ها روشن و شفاف است؛ زیرا در غیر این صورت، کلام دچار اطناب می‌شود و فرایند ارتباط را مختل می‌سازد. نصرالله منشی برای نشان دادن پیوستگی و ارتباط و تناسب میان جمله‌ها و عبارت‌ها، به تصریح مطالبی پرداخته که در متن مبدأ نیامده‌است. در این راستا، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

> «فَانْطَلَقَ السَرَطَانُ مِنْ سَاعَتِهِ إِلَى جَمَاعَةِ السَّمَکِ فَأَخْبَرَهُنَّ بِذَلِکَ فَأَقْبَلْنَ إِلَى الْغُلْجُومِ فَاسْتَشَرْنَه وَ قُلْنَ لَه إِنَّا أَتَيْنَاکَ لِتُشِيرَ عَلَيْنَا، فَإِنَّ ذا الْعَقْلِ لاَ يَدَعُ مُشَاوَرَةَ عَدُوِّهِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۲ـ۱۴۳)؛ «پنج‌پایک برفت و ماهیان را خبر کرد و جمله نزدیک او آمدند و او را گفتند: المستشار مؤتمن، و ما با تو مشورت می‌کنیم و خردمند در مشورت، اگرچه از او دشمن چیزی پرسد، شرط نصیحت فرونگذارد، (خاصه در کاری که نفع او بدو بازگردد و بقای ذات تو به دوام تناسل ما متعلق است). در کار ما چه صواب بینی؟» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۳).

این نمونه مربوط به حکایت پنج‌پایک و مرغ ماهیخوار می‌باشد که در آن اطلاعات متن مبدأ با صراحت و وضوح بیشتری به ترجمه انتقال یافته‌است و در اینجاست که برای مخاطب این سؤال پیش می‌آید که چه ارتباطی میان مشورت و آموختن راه صواب به دشمن یا یاری دادن او برای رهایی از شرّ دشمن وجود دارد؟ همچنین، چرا خردمند اگر دشمن از او چیزی بپرسد، شرط نصیحت فرونمی‌گذارد؟! نویسنده این وقایع را مسلّم فرض نموده، به آن اشاره‌ای نکرده‌است، اما مترجم با ذکر جملهٔ «خاصه در کاری که نفع او بدو بازگردد، و بقای ذات تو به دوام تناسل ما متعلق است»، جواب سؤال مقدر را که همانا نفع یاری رساندن به دشمن، به خود او نیز برمی‌گردد و سبب بقای ذات او نیز می‌شود، پاسخ گفته‌است و خلأهای معنایی را پر نموده، تا مخاطب عبارت‌ها را گسسته و بی‌ربط نداند و پیوستگی و انسجام میان جمله‌ها را متوجه شود.

«شَکَا ذَلِکَ إِلَی صَدِیقٍ لَهُ مِنْ بَنَاتِ آوَی وَقَالَ لَهُ: أُرِیدُ مُشَاوَرَتَکَ فِی أَمرٍ قَدْ عَزَمْتُ عَلَیهِ، وَقَالَ لَهُ: وَمَا هُوَ؟ قَالَ الْغُرَابُ: قَدْ عَزَمْتُ أَنْ أَذْهَبَ إِلَی الأَسْوَدِ إِذَا نَامَ فَأَنْقُرَ عَیْنَیْهِ فَأَفْقَأَهُمَا لَعَلِّی أَسْتَرِیحُ مِنْهُ. قَالَ ابْنُ آوَی: بِئْسَ الْحِیلَةُ الَّتِی احْتَلْتَ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۴۰ـ۱۴۱)؛

«شکایت آن بر شگال که دوست وی بود، بکرد و گفت: می‌اندیشم تا خود را از بلای این ظالمِ جان‌شکر باز رهانم. شگال پرسید: به چه طریق قدم در این کار خواهی نهاد؟ می‌خواهم چون مار در خواب شود، ناگاه چشم‌های جهان‌بینش برکنم، تا در مستقبل نورِ دیده و میوهٔ دل من از قصد او ایمن گردد. شگال گفت: این تدبیر بابت خرمندان نیست!» (منشی، ۱۳۹۳: ۸۱).

این نمونه از حکایت زاغ و مار در باب شیر و گاو استخراج شده‌است. در اینجا نیز مترجم برای شفاف‌سازی و انسجام ترجمه، به جای جملهٔ «أمرٌ قَدْ عَزَمْتُ مِنْه»، عبارت «خود را از بلای این ظالم جان‌شکر باز رهانم» و نیز به جای «لَعَلِّی أَستَرِیحُ منه» عبارت «تا در مستقبل نور دیده و میوهٔ دل من از قصد او ایمن گردد» را آورده‌است و با مبالغه به وسیلهٔ آوردن استعاره‌های زیبایی، هدف نویسنده را به‌وضوح بیان کرده‌است و مراد از جمله‌های متن مبدأ را به‌خوبی در متن مقصد بازتاب داده‌است.

«ثُمَّ أَخَذَتَاهَا فَطَارَتَا بِهَا فِی الْجَوِّ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۱).

«بطان چوبی بیاوردند و باخه میان آن به دندان بگرفت محکم، و بطان هر دو جانب چوب را به دهان برداشتند و او را می‌بردند و به اوج هوا رسیدند» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۲).

نمونهٔ دیگری که در آن متن مبدأ وافی به مقصود نیست و انتقال پیام از آن به متن مقصد به‌سهولت امکان‌پذیر نمی‌باشد و سبب ایجاد ابهام و سؤال در ذهن مخاطب می‌شود و از این رو، مترجم ناگزیر از تصریح در فرایند ترجمه شده، داستان باخه و مرغابی‌هاست که در متن اصلی فقط به این اشاره شده که مرغابی‌ها باخه را به اوج آسمان می‌برند، ولی چگونگی انجام این عمل به‌صراحت بیان نشده‌است. لذا در ذهن مخاطب این سؤال پیش می‌آید که مرغابی‌ها به چه طریقی لاک‌پشت را به پرواز درآوردند؟ این امر، مخل انتقال پیام است و پیوستگی و انسجام متن را دچار مشکل می‌کند. بدین منظور، مترجم برای رفع این ابهام و پاسخ به سؤالاتی که به یقین در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود، به تصریح دست یازیده‌است و به تشریح چگونگی انجام این عمل پرداخته، موجب اقناع مخاطب شده‌است.

«فَإِنَّ الرَّجُلَ الأَدِيبَ الرَّفِيقَ لَو شَاءَ أَن يُبْطِلَ حَقّاً أَوْ يُحِقَّ بَاطِلاً لَفَعَلَ: كَالمُصَوِّرِ المَاهِرِ الَّذِي يُصَوِّرُ الحِيطَانَ صُوَراً كَأَنَّهَا خَارِجَةٌ وَلَيْسَتْ بِخَارِجَةٍ وَأُخْرَى كَأَنَّهَا دَاخِلَةٌ وَلَيْسَتْ بِدَاخِلَةٍ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۲۱).

«چه مرد خردمند چرب‌زبان، اگر خواهد حقی را در لباس باطل بیرون آرد و باطلی را در معرض حق فرانماید و نقاش چابک‌قلم صورت‌ها پردازد که در نظر انگیخته نماید و مسطح باشد و مسطح نماید و انگیخته باشد و هرگاه که مَلِک هنرهای من بدید و بر نواختِ من حریص‌تر از آن گردد که من بر خدمت او» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۶).

این عبارت‌ها از زبان دمنه بیان شده‌است که می‌خواهد به درگاه مَلِک تقرب جوید، در حالی که کلیله می‌خواهد او را از این عمل بازدارد. سپس دمنه به مثالِ نقاش استناد می‌کند که در متن اصلی نویسنده، منظور دمنه از استناد به شاهد مثال بیان نشده‌است؛ چراکه این استناد را امر مسلّمی دانسته، درک آن را بر عهدهٔ مخاطب نهاده‌است و این می‌تواند مانع درک و فهم درست مخاطب از پیام مورد نظر شود و در نتیجه، مترجم برای رعایت انسجام و تعادل، مقصود دمنه را از بیان شاهد مثال با مبالغهٔ زیبایی در آخر بیان کرده‌است و راه انتقال پیام را از متن مبدأ به متن مقصد هموار نموده‌است.

۵ـ۲ـ۵. هندسهٔ تبیین

در *لسان‌العرب*، در معنای «تبیین» چنین آمده‌است: «التبیین: الإیضاح، والتبیین أیضاً: الوضوح» (ابن‌منظور، ۱۴۱۴ق.: مادهٔ «بین»). این واژه را دهخدا «هویدا کردن» معنی کرده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «تبیین») و در *فرهنگ معین*، به معنای «بیان کردن، روشن کردن و توضیح» تعریف شده‌است (معین، ۱۳۷۱: ذیل «تبیین»). بنابراین، تبیین، آشکارسازی همراه با روشنایی بیشتر است. افزوده‌های نصرالله منشی در ترجمه، گاهی از حد «تصریح» بالاتر می‌رود؛ یعنی از شاخصه‌های «تصریح» فراتر می‌رود، ولی با «تفسیر» هم متفاوت است و به لحاظ حجم هم کمتر از «تفسیر» است، به گونه‌ای که حد وسط میان «تصریح» و «تفسیر» می‌باشد و نامی که برای شاخصهٔ ترجمهٔ ایشان می‌توان نهاد، «تبیین» است. نمونه‌های این تکنیک چنین است:

«فَمَنْ ضَيَّعَ شَيْئًا مِنْ هَذِهِ الأَحْوَالِ لَمْ يُدْرِكْ مَا أَرَادَ مِنْ حَاجَتِهِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۱۱)؛ «و هر که از این چهار خصلت، یکی را مهمل گذارد، روزگار حجاب مناقشت پیش مرادهای او بدارد» (منشی، ۱۳۹۳: ۴۰).

«وَ أَمَّا الثَّورُ فَإِنَّهُ خَلَصَ مِنْ مَكَانِهِ وَانْبَعَثَ، فَلَمْ يَزَلْ فِي مَرْجٍ مُخَصَّبٍ كَثِيرِ الْمَاءِ وَ الْكَلَأِ فَلَمَّا سَمِنَ وَأَمِنَ جَعَلَ يَخُورُ وَيَرْفَعُ صَوْتَهُ بِالْخُوَارِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۱۵).

«و شنزبه را به مدت انتعاشی حاصل آمد و در طلب چراخور می‌پویید، تا به مرغزاری رسید و آراسته به انواع نبات و اصناف و ریاحین. از رشک او رضوانْ انگشتِ غیرت گَزیده و در نظارهٔ او، آسمان چشم حیرت گشاده. چون یک‌چندی آنجا ببود، قوّت گرفت و فربه گشت. بَطَرِ آسایش و نعمت بدو راه یافت و به نشاط هرچه تمام‌تر بانگی بکرد بلند» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۱).

«قَالَ: لَمْ أَزَلْ مُلاَزِماً بَابَ الْمَلِكِ رَجَاءً أَنْ يَحْضُرَ أَمْرٌ فَأُعِيْنَ الْمَلِكَ فِيهِ بِنَفْسِي وَ رَأْيِي» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۲۳).

«گفت بر درگاه مَلِک مقیم شده‌ام و آن را قبلهٔ حاجت و مقصد امید ساخته و منتظر می‌باشم که کاری افتد و من آن را به رأی و خِرَد کفایت کنم» (منشی، ۱۳۹۳: ۶۷).

«فَقَصَّ عَلَيهِ قِصَّتَهُ فَقَالَ لَهُ ٱلأَسَدُ أَصْحِبْنِي وَأَلْزَمْنِي فَإِنِّي مُكْرِمُكَ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۳۱).

«گاو قصهٔ خود را بازگفت. شیر فرمود که اینجا مقام کن و از شفقت و اکرام، مبرّت و انعام ما نصیبی تام یاوی» (منشی، ۱۳۹۳: ۷۴).

«فَلَمَّا رَأَى دِمنَةُ أَنَّ الثَّورَ قَدْ اِخْتَصَّ بِالأَسَدِ دُونَهُ وَدَونَ أَصْحَابِهِ وَأَنَّهُ قَد صَادَ صَاحِبَ رَأيِهِ وخَلَوَاتِهِ وَلَهْوَهِ، حَسَدَهُ حَسَداً عَظِيماً وَبَلَغَ مِنْهُ غَيْظُهُ كُلَّ مَبْلَغٍ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۳۲).

«و چون دمنه بدید که شیر در تقریب گاو چه ترحیب می‌نماید و هر ساعت در اصطفا و اجتبای وی می‌افزاید، دستِ حسد سرمهٔ بیداری در چشم وی کشید و فروغ خشم آتش غیرت در مفرش وی پراکند، تا خواب و قرار از وی بشد» (منشی، ۱۳۹۴: ۷۴).

«فَاتَّفَقَ أَن غِيضَ ذَلِكَ الْمَاءُ. فَجَاءَتِ البَطَّتانِ لِوَدَاعِ السُّلَحْفَاةِ» (ابن‌مقفع، بی‌تا: ۱۷۱).

«ناگاه دست روزگار غدار، رخسار حال ایشان بخراشید و سپهر آینه‌فام صورت مفارقت بدیشان نمود و در آن آب که مایهٔ حیات ایشان بود، نقصان فاحش پیدا آمد. بطان چون آن بدیدند، به نزدیک باخه رفتند و گفتند: به وداع آمده‌ایم. پدرود باش ای دوست گرامی و ای رفیق موافق. باخه از درد فرقت و سوز هجرت بنالید و از اشک بسی دُرّ و گهر بارید» (منشی، ۱۳۹۳: ۱۱۱).

تکنیک تبیین در *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی نمودِ چشمگیری دارد و در باب شیر و گاو، تصریح نسبت به سایر موارد تصریح، بسامد بالاتری دارد. همان گونه که از نمونه‌های

مذکور برمی‌آید، نصرالله منشی در تبیین، با بهره‌گیری از آرایه‌های لفظی و معنوی، مهارت‌ها و فنونی را به‌کار برده که موجب اثربخشی سخنان خود شده‌است و افق نگرش خواننده را ارتقا بخشیده‌است. او در تبیین، روش منحصربه‌فرد و مخصوص خود را دارد، به گونه‌ای که علاوه بر ابلاغ منظور و مقصود نویسنده، متن او را نیز بازآفرینی کرده‌است. لذا می‌توان گفت که ترجمهٔ او، خلق دوبارهٔ متن است و اگر بگوییم این متن اثر مستقلی است، سخن گزافی نگفته‌ایم. وی با آوردن سجع‌های پیاپی، رعایت موازنه و استناد به اشعار و مَثَل‌ها چنان در ادبیات فارسی تأثیرگذار بوده که نثر قرن ششم به شیوهٔ ابوالمعالی نامگذاری شده‌است. می‌توان این سبک او را ترجمه ننامید؛ زیرا او افزون بر تبیین، آرایه‌های بیانی و بدیعی، اشعار فارسی و عربی متعددی را نیز به عنوان استشهاد به متن خود اضافه کرده‌است که هیچ کدام در متن عربی وجود ندارد. ابیات این ترجمه، حاکی از آشنایی عمیق او به زبان و ادبیات عربی است، طوری که در این اثر، هنر ابن‌مقفع را با نبوغ خود درآمیخته‌است. عوفی در *لباب‌الألباب*، در ستایش او می‌نویسد:

> «تا دَور آخرزمان و انقراض عالم، هر کس رسالتی نویسد و یا در کتابت تنوقی کند، مقتبس فواید او تواند بود؛ چه ترجمهٔ *کلیله و دمنه* که ساختهٔ اوست، دست مایهٔ کتّاب و اصحاب صنعت است و از منشآت پارسیان هیچ تألیف آن اقبال ندارد» (عوفی، ۱۳۶۱: ۲/ ۹۲).

۶. نتیجه

یافته‌های پژوهش بیانگر موارد زیر است:

الف) کتاب *کلیله و دمنهٔ* ابن‌مقفع در نیمهٔ اول قرن ششم هجری از زبان تازی، با قوّت قلم توانای ابوالمعالی نصرالله منشی به زبان پارسی وارد شد و هدایت ذوق سلیم و نبوغ کم‌نظیر او ترجمه‌ای آفرید که تطوری شگرف در نثر فارسی پدید آورد.

ب) ماهیت زبان و تفاوت‌های ساختاری بین زبان‌ها به مترجم این امکان را نمی‌دهد تا ترجمه‌ای ارائه کند که آینهٔ تمام‌نمای متن زبان مبدأ باشد، اما مترجم می‌تواند با اعمال تعدیل‌ها و تغییرهایی که در این جستار به بخشی از آن‌ها پرداخته شد، اصلی‌ترین عنصر هر متن، یعنی مفهوم متن را به بهترین شکل ممکن منتقل کند.

ج) برای ایجاد تعادل ترجمه‌ای، فرایند تغییر در ترجمه، امری اجتناب‌ناپذیر است. وینه و داربلنه اولین محققانی هستند که به صورت نظام‌مند تغییرات اختیاری را توصیف و تکنیک‌های آن را بیان کرده‌اند؛ از جمله تصریح و انواع آن در سطح معنا و کلام، از قبیل ارجاع، جانشینی، حذف و انسجام منطقی و تبیین.

د) کاربست تصریح از شاخصه‌های سبک‌شناختی نصرالله منشی به شمار می‌آید و جنبه‌هایی را که در آن ابن‌مقفع به صورت تلویحی بیان کرده، با بسط و گسترش آن به کمک انواع تصریحات، نکات مبهم را برای مخاطب شفاف‌سازی نموده‌است و از رهگذر تغییر و تبدیل‌هایی که انجام داده، حضور خود را در ترجمه نشان داده‌است. بسامد این شاخصه، نشانگر آن است که او رویکردی مخاطب‌محور در ترجمه دارد؛ چراکه با تصریح در ترجمه موجبات درک و دریافت بیشتر و بهتر معنا و مفاهیم را برای مخاطب فراهم و خلأهای معنایی را پر کرده‌است. با تصریح در سطح کلام در حوزه‌های انسجام یا پیوند، نوعی ربط و پیوستگی در متن مقصد تعادل برقرار نموده‌است تا ایده‌ای از یک معنای تازه از *کلیله و دمنهٔ* ابن‌مقفع به دست آید. مترجم با تأویل و گسترش معنای واژه‌ها و اصطلاحات موجود در متن مبدأ، با آوردن نزدیک‌ترین مترادفات تلاش نموده‌است تا خواننده درک بهتری از معنا و مفهوم زبان مبدأ داشته باشد.

هـ) از منظر ساختار تصریح، نصرالله منشی به تصریح از نوع تبیین به عنوان پربسامدترین شگرد برای بر جای گذاشتن اثر انگشت خود در متن استفاده کرده‌است و تبیین او سرشار از تکیه‌کلام‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها و تشبیهاتی است که علاوه بر شفاف‌سازی، در اوج فصاحت و بلاغت نشسته‌است. از میان اقسام تصریح، تصریح در سطح معنا نسبت به دیگر موارد بسامد کمتری دارد.

و) تصریح همراه با تشریح خلاقانه، علاوه بر این باب، در تمام ابواب *کلیله و دمنه* مشهود است و این روش نقش مهمی را در پیشبرد داستان و تفهیم آن به مخاطب ایفا کرده‌است. از این رو، تأثیری ورای تأثیر متن ابن‌مقفع بر خواننده دارد.

منابع

ابن‌مقفع، عبدالله (بی‌تا)، *کلیله و دمنه*، بیروت، دارالکتب العلمیة.

ابن‌منظور، محمدبن مکرم (۱۴۱۴ق.)، *لسان‌العرب*، چ۳، بیروت، دارصادر.

انزابی‌نژاد، رضا (۱۳۷۲)، *گزیدهٔ کلیله و دمنه*، چ۲، تهران، جامی.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۸)، «بررسی جنبه‌های شفاف‌سازی در برخی از ترجمه‌های فارسی به انگلیسی *گلستان سعدی* بر مبنای بافتی متناظر»، *جستارهای ادبی*، د ۴۲، ش ۱۶۶، صص ۱۲۹ـ۱۴۶.

تقی‌زاده، فرناز و طیبه امیریان (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر داستان در *کلیله و دمنه* فارسی و عربی (باب شیر و گاو)»، *پژوهش‌های نقد ادبی*، د ۱، ش ۳، صص ۱۰۳ـ۱۳۱.

حری، ابوالفضل (۱۳۹۰)، «سبک در ترجمه: راهکارهای فردی صالح حسینی از رهگذر همگانی‌های ترجمه در ترجمهٔ *خشم و هیاهو*»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ش ۶۲، صص ۲۳ـ۴۲.

حقانی، نادر (۱۳۸۶)، *نظرها و نظریه‌های ترجمه*، تهران، امیرکبیر.

حیدری، علی (۱۳۸۷)، «بررسی بعضی اختلاف‌های *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه»، *نشریهٔ علوم انسانی*، دانشگاه الزهراء، س ۱۷ و ۱۸، ش ۶۸ـ۶۹، صص ۴۵ـ۶۱.

خزاعی‌فر، علی (۱۳۹۱)، *ترجمهٔ متون ادبی*، چ ۹، تهران، سمت.

دلشاد، شهرام، سید مهدی مسبوق و مقصود بخشش (۱۳۹۴)، «نقد و بررسی ترجمهٔ شهیدی از *نهج‌البلاغه* بر اساس نظریهٔ گرایش‌های ریخت‌شکنانهٔ آنتوان برمن»، *مطالعات ترجمهٔ قرآن و حدیث*، د ۲، ش ۴، صص ۹۹ـ ۱۲۰.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران، دانشگاه تهران.

شیری، علی‌اکبر (۱۳۸۲)، «مفهوم انسجام و انواع آن»، *آموزش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۶۸، صص ۹ـ۱۵.

صلح‌جو، علی (۱۳۷۷)، *گفتمان و ترجمه*، چ ۱، تهران، مرکز.

عوفی، محمد (۱۳۶۱)، *تذکرهٔ لباب‌الألباب*، تصحیح محمد قزوینی، تهران، رازی.

غفرانی، محمد (۱۳۴۴)، «*کلیلة و دمنة* فی العربیة والفارسیة»، *الدراسات الأدبیه*، ش ۲۵ و ۲۶. صص ۱۰۲ـ۱۱۴.

ـــــــــــ (۱۳۵۵)، «پژوهشی دربارهٔ شیوهٔ فنی داستان‌های *کلیله و دمنه*»، ش ۲۵. صص ۳۲ـ۴۶.

ـــــــــــ (۱۳۵۶)، «عرض و تحلیل کتاب *کلیله و دمنه*»، ش ۳۰.

ـــــــــــ (۱۳۵۸)، «پژوهشی دربارهٔ سبک ابن‌مقفع و ابوالمعالی در *کلیله و دمنه*»، ش ۳۲ و ۳۳. صص ۴۱ـ۵۶.

قلی‌زاده، حیدر (۱۳۸۰)، *مشکلات ساختاری ترجمهٔ قرآن*، چ ۱، تبریز، مؤسسهٔ تحقیقاتی دانشگاه تبریز.

لطفی‌پور، مهدی (۱۳۹۰)، «پیوستگی متنی سوره‌های *قرآن کریم*»، *مطالعات قرآن و حدیث*، س۴، ش ۲ (پیاپی ۸)، صص ۱۲۹ـ۱۵۰.

ماندی، جرمی (۱۳۹۱)، *معرفی مطالعات ترجمه و نظریه‌ها و کاربردها*، ترجمهٔ علی بهرامی و زینب تاجیک، چ ۱، تهران، رهنما.

مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۷۹)، «تلقی قدما از ترجمهٔ ادبی»، *نشریهٔ زبان و ادب*، د ۵، ش ۱۱، صص ۱۰۳ـ۱۱۳.

معین، محمد (۱۳۷۱)، *فرهنگ فارسی*، چ ۸، تهران، امیرکبیر.

معین‌الدّینی، فاطمه (۱۳۸۲)، «شگردهای ایجاد انسجام متن در *کلیله و دمنه*»، *فرهنگ*، د ۱۶، ش ۴۶ و ۴۷، صص ۳۰۳ـ۳۲۶.

ندا، طه (۱۳۸۰)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ زهرا خسروی، چ ۱، تهران، فرزان.

نصرالله منشی، ابوالمعالی (۱۳۹۳)، *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران، امیرکبیر.

Baker, Mona (1996). *Corpus-Based Translation Studies; The Challenges that lie ahead*. Harold Somers (Ed.) Terminology, LSP and Translation. Amsterdam: John Benjamin's.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۲۳ تا ص ۴۲)
10.22059/jlcr.2020.291931.1358
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Analysis of the Process of Sublimation and Stylization of the Five Psychological Tendencies in Sa'di's Sonnets

Mohammad Hassan Hassanzadeh Niri
Associate Professor of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Zohreh Safdari[1]
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Received: November, 5, 2019& Accepted: February, 12, 2020

Abstract
Psychoanalysis can be an approach for better understanding of literary works. In this approach, topics such as the conscious, the sub/preconscious, and the unconscious are of great importance,because literary works are important manifestations of the unconscious, including the suppressed desires or repression that have come to pass over to ego and take place there as time passes.The artist who is the poet here, sublimating his desires by using artistic tricks and figures of speech, and is trying to represent them in his/her literary works in a way that even the reader will experience the same pleasure, and that is why all works of art, especially literary works, are a very good platform for psychoanalytic criticism. In this descriptive analytical study, a brief description of the five categories of psychoanalysis, namely masochism, sadism, voyeurism, homosexuality and fetishism is assumed, and then their implicit and explicit applications in Saadi's sonnets is extracted and classified. It is concluded that, first of all, Saadi was represented them in his sonnets with relatively high frequencies and second of all by using poetic artistry and rhetorical tricks he has tried to recite and sublimate them in the best possible way. So sublimating can be named as one of the important factors in creating pleasure by reading Saadi's poems.

Keywords: psychoanalysis, literature, unconscious, sublimation, Saadi's sonnets.

1 . Email of the corresponding author: safdari_zohreh@yahoo.com

تحلیل تصعید و تلطیف تمایلات روانی پنج‌گانه در غزلیات سعدی

محمدحسن حسن‌زاده نیری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
زهره صفدری[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴/ ۹۸/۸ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۱/۲۳/ ۹۸

چکیده

نقد روانکاوی، رویکرد مهمی در عرصهٔ شناخت بهتر و عمیق‌تر آثار ادبی است. در این رویکرد، مباحثی مانند ضمیر «خودآگاه»، «نیمه‌خودآگاه» و «ناخودآگاه» اهمیت بسیاری دارد؛ زیرا آثار ادبی یکی از تجلی‌گاه‌های مهم ضمیر ناخودآگاه است که دربردارندهٔ کام‌ها و آرزوهای سرکوب‌شده‌ای است که به مرور زمان به سوی این ضمیر راه یافته، در آن جای‌گیر شده‌است. هنرمند و در اینجا شاعر، تمایلات وازدهٔ خود را والایش می‌کند و با استفاده از ترفندهای هنری و آرایه‌های ادبی به نحوی آن‌ها را در آثار خود منعکس می‌سازد که خوانندهٔ آن آثار به التذاذ ادبی دست می‌یابد و درست به همین سبب، همهٔ آثار هنری، به‌ویژه آثار ادبی بستر بسیار مناسبی برای نقد روانکاوانه هستند. در این پژوهش تحلیلی- توصیفی، ضمن ارائهٔ توصیف مختصری از مقوله‌های روانکاوی پنج‌گانه، یعنی «خودآزاری»، «دگرآزاری»، «دیده‌بانی»، «عشق به هم‌جنس» و «بت‌وارگی»، بازتاب‌های پیدا و پنهان آن‌ها را در غزلیات سعدی استخراج کرده، به طبقه‌بندی آن‌ها پرداخته و به این نتیجه رسیده‌ایم که سعدی اولاً این مقوله‌ها را با بسامد نسبتاً بالایی در غزلیات خود بازتاب داده‌است، ثانیاً با استفاده از هنر شاعری و ترفندهای بلاغی، آن‌ها را به بهترین شکل ممکن، تصعید، تلطیف و بیان کرده‌است، تا آنجا که می‌توان «والایش» را یکی از عوامل مهم التذاذ ادبی از شعر سعدی دانست.

واژه‌های کلیدی: نقد روانکاوانه، ناخودآگاه، والایش، التذاذ ادبی، غزلیات سعدی.

۱. مقدمه

ادبیات و روانکاوی، پیوند استواری با یکدیگر دارند و به باور برخی محققان، روانکاوی با بهره‌گیری از ادبیات، خود را نامگذاری می‌کند. یکی از مواردی که روانکاوها بدان اشاره کرده‌اند، اینکه بررسی آثار ادبی با استفاده از یافته‌های این دانش، نتایج درخور توجهی در پی دارد. از جملهٔ این بزرگان، می‌توان از فروید (پدر علم روانکاوی) نام برد که روانکاوی را کلیدی مطمئن برای گشودن آثار ادبی می‌داند. از دیدگاه او، آفرینندگان آثار ادبی در

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: safdari_zohreh@yahoo.com

نمایاندن ناخودآگاه و جریان‌های پشت پردهٔ آن، با روانکاوها همسو و همگام هستند. یکی از بزرگ‌ترین خدمات روانکاوی به علوم انسانی، نشان دادن این مسئله بود که کوچک‌ترین حرکات و کوتاه‌ترین سخن انسان، معنی‌دار است و متن، بازتاب کلامی مسائل روان‌شناختی خالق خود است که به کمک تفسیر لایه‌های ناخودآگاه، می‌توان به آن‌ها دست یافت. هر عبارت آشکار در متن، دربردارندهٔ محتوایی پنهانی است که از ضمیر ناخودآگاه، امیال و آرزوهای ناکام آن حکایت می‌کند؛ (ر.ک. مجتهدی: ۱۳۹۴) تمایلات سرکوب‌شده و آرزوهایی که هنرمند آن‌ها را در برترین وجه خود به والایش رسانده‌است. بر همین اساس، می‌توان نتیجه گرفت آثار هنری، دارای مفهوم و معرف شخصیت هنرمند هستند.

هنرمندان به طور کلی، و شاعران به صورت ویژه، جزء افرادی هستند که امیال، آرزوها و خواست‌های واپس‌زدهٔ خویش را که طی سالیان در ضمیر ناخودآگاه آن‌ها جای گرفته‌است و ظاهر نشده، در اثر خویش هویدا می‌سازند؛ یعنی با دقت در آثار هنرمندان و تفسیر لایه‌های پنهان موجود در اثر به این نتیجه خواهیم رسید که آنچه مشاهده می‌شود، همان مواردی است که در گذر زمان به ناخودآگاه هنرمند منتقل شده، پس از گذشت سالیان به شکلی متعالی خود را نشان می‌دهند. در واقع، اثر هنرمند انعکاس‌دهندهٔ لایه‌های درونی وی است. موضوع مورد بحث ما در این پژوهش، بررسی و تحلیل تعدادی از مؤلفه‌های روانی در علم روان‌شناسی، از جمله مازوخیسم، سادیسم، دیده‌بانی و غیره و نیز ارتباط آن‌ها با غزلیات سعدی است؛ یکی از بزرگ‌ترین شاعران پهنهٔ ادبیات فارسی که اندیشه‌هایی چندگانه را در قالب موضوعی واحد ریخته‌است و در چهارچوب مضمونی زیبا و بی‌نظیر می‌سراید. سخن او در حد اعجاز است و نمی‌توان معیارهای مشخصی را برای بررسی اشعار او تعیین کرد.

شاعران قرن هفتم با توجه به شرایط و اوضاع اجتماعی، نسبت به شاعران دوره‌های پیشین، به درون‌گرایی و عواطف خود بیشتر توجه نشان دادند. در نتیجه، میزان تخیل آنان افزایش یافت و این تخیل را با آرایه‌هایی از جمله تشبیه و استعاره به معرض نمایش گذاشتند. سعدی یکی از شاعرانی است که نازک‌اندیشی‌ها و تخیل‌های ناب و زیبای خویش را به کمک این آرایه‌ها جان می‌بخشد.

۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ دادن به پرسش‌های زیر است:

۱ـ با توجه به چه عواملی می‌توان مؤلفه‌های روانکاوی در آثار به‌جامانده از شاعر یا نویسنده را تفسیر کرد؟

۲ـ چه مواردی ما را به سوی اثبات کاربرد مؤلفه‌های روانکاوی (سادیسم، فتیشیسم و غیره) در غزلیات سعدی رهنمون می‌سازند؟

۳ـ آیا نشانه‌هایی از مؤلفه‌های یادشده (مازوخیسم، دیده‌بانی، سادیسم و غیره) در غزلیات سعدی وجود دارد؟

۳. فرضیه‌های پژوهش

۱ـ اثبات نظریهٔ روانکاوی مبنی بر اینکه برخی از مواردی که در لایه‌های ضمیر ناخودآگاه قرار دارد و از دید دیگران پنهان می‌باشد، در آثار هنرمندان قابل رؤیت است.

۲ـ نشان دادن این موضوع که امیال سرکوب‌شدهٔ موجود در ضمیر ناخودآگاه می‌تواند سبب پیدایش آثار گرانقدری در حالت والایش شود.

۳ـ اثبات وجود نشانه‌هایی در اشعار سعدی مبنی بر حضور مؤلفه‌های روانکاوی (سادیسم، فتیشیسم و...) در آن.

۴. اهداف پژوهش

۱ـ آشکار کردن مؤلفه‌های روانکاوانه (سادیسم، مازوخیسم، فتیشیسم و...) در غزلیات سعدی.

۲ـ نقد و تحلیل مؤلفه‌های روانکاوی موجود (سادیسم، مازوخیسم، فتیشیسم و...) در غزلیات سعدی.

۵. پیشینهٔ پژوهش

از جمله کارهایی که پیش از این پژوهش انجام شده‌است، عبارتند از:

ـ *شاهدبازی* سیروس شمیسا که در آن به شکلی گسترده به بررسی عشق به هم‌جنس در ادبیات فارسی پرداخته شده‌است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۱).

ـ *تاریخ مذکر* که رضا براهنی معشوق بودن مرد در اشعار تغزلی فارسی را با ارائهٔ دلایلی بیان و ثابت کرده‌است (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۶۳).

ـ *روانکاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا* به قلم علی شریعت کاشانی که چگونگی کاربرد نظریهٔ روانکاوی و برخی از مفاهیم آن را در بررسی آثار ادبی و هنری به دست می‌دهد (ر.ک؛ شریعت کاشانی، ۱۳۹۳).

ـ کتاب *از فروید به حافظ* که علی فلاتی در آن به مواردی مانند مانیه‌تیسم، هیپنوتیسم، روان‌شکافی اشعار حافظ و غیره پرداخته‌است (ر.ک؛ فلاتی، ۱۳۴۹).

ـ پایان‌نامه‌ای با عنوان «عاشق‌آزاری در منظومه‌های *لیلی و مجنون*، *خسرو و شیرین* و *هفت‌پیکر* نظامی» که ناهید مهرابی نتایج خوبی در آن ارائه داده‌است (ر.ک؛ مهرابی، ۱۳۹۴).

ـ پایان‌نامهٔ «مازوخیسم در *دون‌ژوان* اثر بایرن و *یادداشت‌های زیرزمین* داستایوفسکی» از سیاوش دودیر در دانشگاه علامه طباطبائی که به زبان انگلیسی است (ر.ک؛ دودیر، ۱۳۹۱).

ـ رسالهٔ «نقش اختلالات روانی در تاریخ تصوف» به قلم علی‌اکبر ضیائی که مؤلف رفتارهای دینی حلاج را از دیدگاه عصب‌روانی، عصبی و رفتاری بررسی کرده‌است، تا از این طریق، به آخرین دستاوردهای علمی دربارهٔ طبیعت تجربه‌های دینی غیراصیل دست یابد (ر.ک؛ ضیائی، ۱۳۹۳).

وجه تمایز پژوهش حاضر نسبت به پژوهش‌های مذکور در این است که علاوه بر مؤلفه‌های بررسی‌شده در این آثار، توجه مؤلفان پژوهش حاضر به مواردی معطوف شده که نه‌تنها در هیچ اثری به آن پرداخته نشده‌است، بلکه در گامی فراتر، مؤلفه‌های مورد نظر را در غزلیات سعدی بررسی کرده‌اند که در هیچ یک از آثار نامبرده به آن‌ها پرداخته نشده‌است. در ادامه، برای آشنایی ذهن با چگونگی ساختار مقاله، به توضیح گذرای واژه‌های کلیدی می‌پردازیم.

۶. تبیین و توضیح واژه‌های کلیدی

۶ـ۱. خودآگاه[1]، نیمه‌خودآگاه[2] و ناخودآگاه[3]

سه ساحت مهم خودآگاه، نیمه‌خودآگاه و ناخودآگاه که برگر آن را «دسته‌بندی هندسی شهرت» می‌نامد (ر.ک؛ برگر، ۱۹۳۳؛ به نقل از: دارابی، ۱۳۸۸: ۳۹)، جزء مهم‌ترین موضوعات در حیطهٔ شناخت فرد است که از دید روانکاوها و روان‌شناسان باید به آن‌ها توجه شود و با تبیین و تحلیلی آن‌ها وضعیت روانی انسان‌ها را دریافت. ناخودآگاه، مهم‌ترین و بزرگ‌ترین بخش ذهن است که دربردارندهٔ تمایلات سرخورده و منبع انرژی روانی است. اندیشه‌هایی که با عبور از ذهن در کسری از ثانیه، حالت ناخودآگاه خود را به‌آسانی به حالت آگاه تبدیل می‌کنند، «پیش‌آگاه»[4] نام دارند. خودآگاه، قسمت روشن روان است و شخص به حالات

1. Conscious
2. Preconscious
3. Unconscious
4. Preconscious

روانی خود آگاهی دارد. این بخش از ذهن با دنیای واقعی ارتباط مستقیم دارد. محتویات ضمیر ناخودآگاه، در صورت تعالی، به موارد ارزشمندی مبدل و موجب خلق آثار بی‌بدیل هنری و انواع هنرهای دیگر می‌شود. همین تغییر و تبدل در علم روانکاوی، «تصعید» یا «والایش» نام دارد.

۶ـ۲. فرایند تصعید[1] یا والایش

آخرین پیامد سرکوب هیجانی، تصعید است که طی آن، انرژی هیجانی سرکوب‌شدهٔ فرد به صورت مفید و با قصد انجام کارهای خلاقانه بروز می‌یابد (ر.ک؛ هارلوک، ۱۳۹۴: ۲۴۶). والایش، عملی است که به کمک آن می‌توان احساسات هیجان‌انگیز غریزی را از حالت اولیهٔ خود به سوی موارد دیگر سوق داد (ر.ک؛ هدفیلد، ۱۳۵۱: ۳۳۰) و هنگامی که هدفی دست‌نیافتنی است، تغییر مسیر داده، از راه دیگر به هدف می‌رسد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۵: ۲۲۲). در واقع، تمایلات واپس‌زده‌ای است که متعالی شده، به صورت گونه‌های ارزنده‌ای تجلی می‌یابد. این تغییر جهت، سبب می‌شود هوس‌های زشت و غرایز ناپسند به ابداعات مفیدی بدل شوند که همین فعل و انفعال‌ها سرچشمهٔ انواع هنرها محسوب می‌شوند.

فروید تصعید را واکنشی دفاعی روانی می‌داند که در برابر احساس حقارت و بی‌کفایتی، از شخص محافظت می‌کند و همین تجلی درستِ انگیزه‌های واپس‌زده است که باعث رضایت خاطر فرد می‌شود و او را در جایگاه مورد قبول جامعه قرار می‌دهد (ر.ک؛ نوری، ۱۳۶۸: ۵۱). او «تمام کوشش‌های فرهنگی و موفقیت‌ها را به عنوان نتایج تحریکات اولیه، والایش‌یافته می‌داند» (راس، ۱۳۷۳: ۱۰۲).

۷. تصعید مقوله‌های پنج‌گانه در غزلیات سعدی

مقوله‌های مدّ نظر این پژوهش که در ارتباط با ناخودآگاه و والایش است، شامل این موارد است: ۱ـ عشق به هم‌جنس[2] ، ۲ـ آزاردوستی[3] ، ۳ـ دگرآزاری[4] ، ۴ـ دیده‌بانی[5] و ۵ ـ بت‌وارگی[6]. البته بحث دربارهٔ این مقوله‌ها دامنه‌دار و عمیق است و ما در این پژوهش، از منظر ادبی به آن‌ها نگریسته و توجه داشته‌ایم.

1. Sublimation
2. Homosexuality
3. Masochism
4. Sadism
5. Voyeurism
6. Fetishism

روان‌شناسان اعتقاد دارند نباید این نابهنجاری‌ها را نشانهٔ بیماری دانست. از دیدگاه آنان، انواع مختلف نابهنجاری‌ها را چه به صورت خفیف، چه به صورت شدید، در تمام افراد می‌توان مشاهده کرد (ر.ک؛ فروید، ۱۳۸۶: ۱۰۱ و جونز، ۱۳۵۰: ۲۶۷). از دید روانکاوان، انسان متعارف کسی است که تمام مراحل یادشده را بدون ذره‌ای توقف پیموده باشد و در هر مرحله، فقط به اندازهٔ لازم آن بماند. با توجه به اینکه شرایط برای تکوین یافتن شخص به‌ندرت فراهم می‌شود. بنابراین، کمتر کسی یافت می‌شود که متعارف باشد.

با مطالعهٔ آثار هنرمندان می‌توان صفات و احوال نفسانی غالب بر آن دوره را شناخت. تحلیل روانکاوی یک اثر می‌تواند به فهم و درک مسائل معماگونهٔ یک اثر بسیار کمک کند و ابزاری دقیق و کامل برای خواندن و فهم کلمات و جملاتی باشد که در اثر نوشته نشده، ولی مدّ نظر نویسنده بوده‌است.

۷ـ۱. عشق به هم‌جنس

عشق به هم‌جنس را می‌توان یکی از پردامنه‌ترین نابهنجاری‌ها خواند. روان‌شناسی، به‌رغم اینکه در مراحل اولیه، این مقوله را در ردیف بیماری‌های روانی به شمار می‌آورد، اما پس از سالیان دراز، با مطالعات علمی به این نتیجه رسید که تلقی هم‌جنس‌گرایی به عنوان یک بیماری، پایهٔ علمی ندارد و نمی‌توان آن را جزء بیماری‌های روانی دانست (ر.ک؛ جرارد و لندسمن، ۱۳۸۷: ۳۰۴). در سال ۱۹۷۴ میلادی، انجمن روان‌پزشکی آمریکا عشق به هم‌جنس را از فهرست بیماری‌های روانی خارج کرد (*Understanding Mental Disorders*…, 2015) و انجمن «طبقه‌بندی آماری بین‌المللی بیماری‌ها و مشکلات مربوط به سلامتی»، عنوان کرد: «گرایش جنسی به‌خودی‌خود یک اختلال تلقی نمی‌شود» (*International Statistical Classification, F66*). پس از آن، کشورهای دیگری نیز همین نظر را تأیید و عملی کردند (Bayer, 1987: 34). پژوهش درباره گرایش‌های جنسی، نخست با مطالعات آلفرد چارلز کینزی[1] (۱۸۹۴ـ۱۹۵۶م.) آغاز شد (Kinsey, at al. 1948. 1953). وی با انتشار دو کتابِ *رفتارهای جنسی در زن* (۱۹۵۳) و *رفتارهای جنسی در مرد* (۱۹۴۸) و ابداع مقیاس کینزی یا سنجش دگرجنس‌گرا–هم‌جنس‌گرا، توانست تا حدودی دیدگاه رایج دربارهٔ هم‌جنس‌گرایی را تغییر دهد و تصورات عموم را درباره غیرطبیعی بودن عشق به هم‌جنس رد کند. او معتقد بود عشق به هم‌جنس، عملی عادی و

1. Alfred Charles Kinsey:

در جهت دیگرْ رفتارهای جنسی است (*American Psychological Association*, 2009: 22 , 30).

عشق به هم‌جنس، یکی از مواردی است که بخشی از ادبیات را به خود اختصاص داده‌است. شمیسا در *شاهدبازی*، به صورت مبسوط به بحث و بررسی در این زمینه پرداخته‌است. در *سیر غزل در شعر فارسی* نیز مجدد بر این مورد تأکید کرده که معشوقِ تغزلات، مرد است. برخی محققان، این مسئله را حقیقتی اجتماعی در آن دوران می‌دانند که از دیدگاه آن‌ها لازم است امروزه ما آن را بدون تعصب بپذیریم (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰ـ۵۳). رضا براهنی نیز در کتاب خود، *تاریخ مذکر* که در سال ۱۳۵۱ برای نخستین بار به چاپ رساند، بر این موضوع صحه می‌گذارد و می‌گوید در اشعار تغزلی فارسی، «معشوق ناب زن، بسیار کم است و توصیف‌هایی که شاعران ایران از معشوق می‌کنند، توصیفی است از مردان با خصائص زنان» (براهنی، ۱۳۶۳: ۳۶). او معتقد است بیشتر «مرد» هدف اشعار عاشقانهٔ شاعران بوده‌است تا زن، و در این اشعار، آن‌چنان چهرهٔ زن مستتر و پنهان است که گویا جسم و پیکرهٔ پسر جوانی را اندکی تغییر داده، به مجسمهٔ مسخ‌شدهٔ یک زن بدل کرده‌اند (ر.ک؛ همان). در کنار این موارد، شفیعی کدکنی نیز در کتاب *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، به این نکته اذعان دارد که «اصولاً معشوق شعر غنایی ادب فارسی، موجودی است کلّی که حتی نمی‌شود تشخیص داد که مرد است یا زن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۳).

با دقت در ابیات و اشعار هر دیوان، موارد متعددی از این مقوله یافت می‌شود؛ چنان‌که شیخ اجل در بیت پنجم از غزل ۲۵۰ می‌فرماید:

«گر کند میل به خوبان دل من، عیب مکن کاین گناهی است که در شهر شما نیز کنند»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۳۳۶).

یا در بیت دهم از غزل ۱۲۹ آمده‌است:

«نام سعدی همه جا رفت به شاهدبازی وین نه عیب است که در ملت ما تحسین است»

(همان: ۱۹۴).

اوج تصویرسازی و بیان معجزه‌وار سعدی در این غزل، همچون دیگر اشعارش به چشم می‌خورد. او با یاری جستن از امور محسوس و با استفاده از آرایه‌های ادبی، به خلق تصاویری شگرف می‌پردازد. در نخستین بیت، با استفاده از استفهام انکاری قصد دارد بر این نکته تأکید کند که سخن و وعظ دیگران به گوش عاشق، هیچ است و بین عاشق و

دانایی، فرسنگ‌ها فاصله وجود دارد. او به سرزنش دیگران بی‌اعتناست و خودش غمی جدا از دیگران دارد. در بیت پنجم، شاعر صریحاً اعلام می‌کند که سبزهٔ خط را دوست دارد و نه سبزه‌ای که در دشت و دمن می‌روید. او به طور غیرمستقیم افرادی را که مانند خودش نیستند و به سبزهٔ خط عشق نمی‌ورزند، «حیوان» خطاب می‌کند که از عشق بی‌بهره هستند و فقط به سبزه‌های ظاهری روییده در دشت دل می‌سپارند.

«لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟ طاقت وعظ نباشد سَرِ سودایی را
دیده را فایده آن است که دلبر بیند وَر نبیند چه بُوَد فایده بینایی را
عاشقان را چه غم از سرزنش دشمن و دوست یا غم دوست خورَد یا غم رسوایی را
همه دانند که من سبزهٔ خط دارم دوست نه چو دیگر حَیَوان سبزهٔ صحرایی را»

(همان: ۳۴).

شاعر در غزل ۱۱، در بزم طرب و در کنار معشوقی قرار دارد که در بیت سوم به طور مستقیم به «پسر» بودن او اشاره می‌کند:

«دوش ای پسر مَی خورده‌ای، چشمت گواهی می‌دهد
باری حریفی جو که او، مستور دارد راز را»

(همان: ۱۹).

در ادامه از «ترک تیرانداز» سخن می‌گوید و چشمان مست او که عاشق را اسیر خود کرده‌است:

«چشمان ترک و ابروان، جان را به ناوک می‌زنند
یا رب که داده‌است این کمان، آن ترک تیرانداز را»

(همان: ۱۹).

شاعر در غزل ۲۹۲، از دهان و لب، قد و قامت، چشم، ابرو و موی مجعد، نحوهٔ سخن گفتن و رفتار و یا حتی دندان‌های یاری سخن می‌گوید که بی‌تردید مذکر است. او به‌زیبایی با الفاظی که نه تکرار در آن است و نه پیچیدگی و الفاظی دور از ذهن و ناآشنا، معشوق مذکری را به تصویر می‌کشد که در زیبایی همتا ندارد:

«شیرین‌دهانِ آن بُتِ عیّار بنگرید دُر در میان لعلِ شکربار بنگرید
سنبل نشانده بر گُلِ سوری نگه کنید عنبر فشانده گِردِ سمنزار بنگرید»

(همان: ۴۲۹).

در دیوان سعدی، نمونه‌های شعری از این دست فراوان است و شاعر یا به طور مستقیم لفظ «پسر» را آورده، یا اینکه از تُرک لشکری و کمان‌دار سخن گفته، یا با آوردن

واژه‌هایی چون «خط سبز»، ما را به سوی این وادی رهنمون می‌سازد که معشوق، مذکر است.

۷ـ۲. خودآزاری یا مازوخیسم

کسانی که برای خود درد و رنج می‌آفرینند و به پیشباز مرگ و شکنجه می‌روند، به این ناهنجاری مبتلا هستند و «این قبیل بیماران ممکن است خود مستقیماً موجبات آزار دیدن خویش را فراهم کنند و یا سخت بکوشند تا شخص دیگری به آنان آزار برساند» (پاینده، ۱۳۹۴: ۱۱۴). مازوخیسم، سادیسمی محسوب می‌شود که رجعت آن به سوی اگوی خود است و «مشاهدات روانکاوانه به ما اطمینان می‌دهند که شخص مازوخیست خودش هم در لذت آزار رساندن به خود سهیم است» (فروید، ۱۳۹۷: ۳۴). خودکم‌بینی مازوخیست ممکن است به صورت‌های دیگری نیز بروز کند که تمایل به قربانی شدن، فداکاری زیاد در راه معشوق و نیز از دست دادن تمام شخصیت و موجودیت در راه مطلوب، از جملهٔ آن‌هاست. در این حالت، فرد با از دست دادن استقلال خود، «میل شدید به محبت را می‌پروراند و به صورت درمانده، وابسته می‌شود» (لاندین، ۱۳۷۸: ۲۹۹). بر اساس تعریف *دائرةالمعارف بریتانیکا* از این ناهنجاری، چنانچه با دیدی آزادتر به آن نگاه کنیم، می‌توان گفت مازوخیسم به رفتار فردی گفته می‌شود که به دنبال تحقیر یا مورد سوءاستفاده واقع شدن است.

بحث دربارهٔ نسبت شعر سعدی و مسائل روانی، از جمله خودآزاری و غیره به این معنی نیست که سعدی به لحاظ روانی، مشکلاتی از این دست داشته‌است، بلکه قصد ما در این پژوهش، نشان دادن این نکته است که آیا می‌توانیم گفته‌های سعدی را با مقوله‌های خودآگاه و ناخودآگاه و مسائل روانی تطبیق دهیم یا نه. در فرهنگ و عرف و ادبیات فارسی، خودآزاری و دیگر مسائل اشاره‌شده، امری بدیهی و پذیرفتنی است، ولی از دید روانکاو، این مقوله در حیطهٔ انحراف روانی می‌گنجد. براهنی نیز در *تاریخ مذکر* بر این مسئله تأکید دارد که صورت اغراق‌شدهٔ روحیهٔ عاطفی موجود در شعر تغزلی فارسی، جنبهٔ مازوخیستی داشته‌است (ر.ک؛ براهنی، ۱۳۶۳: ۳۸)، همان گونه که شمیسا در *شاهدبازی* و شفیعی کدکنی در *ادوار شعر فارسی* نیز به آن اذعان دارند؛ برای نمونه، غزل ۲۵۷ به طور کامل بر مدار همین مقوله می‌گردد. عاشق هر آنچه از معشوق به او می‌رسد، جان‌بخش و شیرین می‌داند. هنگامی که معشوق شمشیر برکشد، حاضر است با تمام وجود جان عزیز خود را فدای او سازد و یا حتّی جان را برای فدا کردن در راه معشوق، مختصر و ناچیز

می‌شمارد. تیغ و شمشیری که از جانب یار بر او فرود می‌آید تا جانش را بستاند، برای او در حکم تاج سر است که مایهٔ عزت او می‌شود. سعادت و سربلندی عاشق، زمانی است که سر را در راه معشوق بدهد. شاعر کسی را که از بلاها بهراسد، سرزنش‌می‌کند و معتقد است او عاقل است که اندیشیده در این راه قدم می‌گذارد. از دیدگاه او، عاشقی که جان فدا کند، مجنون است و راه و شیوهٔ او، راهی جز راه عاقلان است:

«از دست دوست هرچه ستانی، شکر بُوَد — وَز دست غیر دوست تَبَرزَد تبر بُوَد
شرط وفاست آنکه چو شمشیر برکشد — یار عزیز، جان عزیزش سپر بُوَد
گر جان دهی و گر سَرِ بیچارگی نهی — در پای دوست هرچه کنی، مختصر بُوَد
ما سر نهاده‌ایم، تو دانی و تیغ و تاج — تیغی که ماهروی زند، تاج سر بُوَد
مشتاق را که سر برود در وفای یار — آن روز روز دولت و روز ظفر بُوَد
ما ترک جان از اول این کار گفته‌ایم — آن را که جانْ عزیز بُوَد در خطر بُوَد
آن کز بلا بترسد و از قتل غم خورَد — او عاقل است و شیوهٔ مجنون دگر بُوَد»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۳۷۷).

از این دست ابیات در اشعار سعدی به‌وفور یافت می‌شود. نه‌تنها سعدی، بلکه تمام عرصهٔ شعر فارسی، مملو از این مفهوم است؛ عاشقی که هر گونه آزار از سوی معشوق را بر خود روا می‌داند و زهری را که معشوق به او بدهد، همچون عسل می‌پندارد:

«گَرَم تو زهر دهی، چون عسل بیاشامم — به شرط آنکه به دست رقیب نسپاری»

(همان: ۸۲۴).

عاشق در این زمینه چنان پیش رفته‌است که چنانچه معشوق به او بد بگوید و او را سگِ درگاه خویش بخواند، راضی است و آن را بخششی از سوی معشوق تلقی می‌کند:

«بدم گفتی و خرسندم، عَفاکَاللّه نکو گفتی — سگم خواندی و خشنودم، جَزاکَاللّه کرم کردی»

(همان: ۷۸۴).

سعدی معتقد است که وصال دوست، ارزش تحمل هر گونه بلا و سختی را دارد. از دیدگاه او، عاشق مجبور و محکوم به پذیرش بلایای محبوب است (بندگان را نه گزیر است و نه حکمت به گریز) و باید خویش را به چنین گردابی مبتلا و تشویق کند. او شرط وصال را گرفتاری در چنین دامی می‌داند و خویش را به تحمل چنین دردهایی توصیه می‌کند:

«سعدی اگر طالبی، راه رو و رنج بر — یا برسد جان به حلق، یا برسد دل به کام»

(همان:۱۴۶).

۷ـ۳. دگرآزاری یا سادیسم

طبق *دائرةالمعارف بریتانیکا*، اصطلاح «سادیسم» گاهی برای توصیف افرادی استفاده می‌شود که به طور هدفمند بی‌رحم هستند و از تحقیر دیگران در اجتماع لذت می‌برند. چنانچه شخص به روش‌هایی عمل کند که امکان ایجاد اختلال یا آسیب به دیگران را داشته باشد، به‌ویژه آسیب رساندن به افرادی که راضی به این عمل نیستند، گفته می‌شود که شخص به سادیسم مبتلاست. سادیسم به معنای ایجاد درد، تحقیر، ترس یا نوعی آسیب جسمی یا روانی به شخص دیگری برای دستیابی به لذت است (Brown, 2015) و «در حالت آزارگری، تمایل به حکومت کردن بر دیگران و بهره‌کشی از آن‌ها وجود دارد. نیاز به قدرت تا بدانجا پرورش می‌یابد که دیگران از آن رنج می‌برند» (لاندین، ۱۳۸۷: ۲۹۹).

یکی دیگر از مواردی که به لحاظ روانکاوی می‌توان نمونه‌هایی از آن را در اشعار سعدی یافت و نسبت آن را با شعر سعدی تبیین کرد، دگرآزاری است. موردی که در اینجا لازم است به آن اشاره شود، این است که سادیسم، از جمله مؤلفه‌هایی است که در وجود عاشق نیست. همهٔ مواردی که به آن‌ها برمی‌خوریم، از جانب معشوق به عاشق می‌رسد؛ چه در پهنهٔ ادبیات و چه در جهان واقع، عاشق، محروم از یار و ستمدیده‌ای است که از آزار و اذیت به دور است. در مجموع، می‌توان گفت معشوق سبک عراقی، تحت تأثیر حملهٔ مغول و حوادث مربوط به آن در ادبیات ایران، ستمکاره‌ای خونریز است که هیچ ترحمی به حال عاشق ندارد و عاشق در مقابل او سَرِ تسلیم فرود می‌آورد. شفیعی کدکنی بر این باور است که:

> «به هر حال، معشوق، موجودی است قدسی، دست‌نیافتنی، ظالم، جابر و خونخوار که تقریباً نوعی بیماری سادیسم دارد و عاشق هم به بیماری مازوخیسم دچار است. معشوق آزار می‌دهد و عاشق هم آدمی است که از آزار معشوق لذت می‌برد!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۴).

سادیسم و لذت خاص از آن، در یک حیطهٔ نمادین در ادبیات رخ می‌دهد و یک طرف آن، معشوق قرار دارد که همچون فردی ستمگر و خونخواره است و در مقابل او، عاشق است که نقش قربانی را به عهده دارد. او مجموعه‌ای از رفتارها، کنش‌ها، برخوردهای این فضا را می‌سازد تا لذت حاصل از آن جریان یابد و مشاهده شود.

در غزل ۳۲، از همان نخستین بیت، شاعر به جفای معشوق و ستمکاره بودن او اشاره می‌کند. در ابیات دیگر این غزل نیز دوباره با این موارد روبه‌رو می‌شویم. از یک سو، عاشقان بی‌پروایی هستند که معشوق، آن‌ها را می‌کشد و نابود می‌کند و از سوی دیگر،

معشوقی که با وجود شواهدی مبنی بر ستمکاره بودن او، خود را بی‌گناه جلوه می‌دهد. معشوق چنان در جفا و ستمگری پیش رفته که گویا از کودکی تحت تربیت معلمی بوده‌است، تا این موارد را به او آموزش دهد. در کل، می‌توان گفت معشوق غزلیات فارسی، به‌ویژه از قرن ششم به بعد، گویا فرمانروایی است که حکم از آنِ اوست و عاشق، حق هیچ گونه اعتراضی در مقابل او ندارد، برخلاف تغزل‌های پیش از آن که معشوق در ردهٔ پایین در نظر گرفته می‌شد و در یک کلام، می‌توان گفت قدر و مقامی نداشت و پَست بود.

«معلمت همه شوخیّ و دلبری آموخت — جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت
غلام آن لب ضحاک و چشم فتانم — که کید سِحر به ضحاک و سامری آموخت
بلای عشق تو بنیاد زهد و بیخ ورع — چنان بکند که صوفی قلندری آموخت
به خون خلق فروبرده پنجه کاین حنّاست — ندانمش که به قتل که شاطری آموخت»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۱).

در این غزل، ضمن موارد اشاره‌شده، تناسبی بین «ضحاک» و «ستم و ظلم» نیز وجود دارد. ضحاک با آن همه ستمگری، در مقابل ستم و ظلم معشوق، هیچ نیست و گویا ضحاک تحت تعلیم معشوق قرار گرفته‌است!

در غزل ۱۴۰ نیز دوباره با همین موارد مواجه هستیم؛ معشوقی که جفاپیشه است و نالهٔ عاشق هیچ تأثیری بر دل بی‌رحم او ندارد. چشم خونخوارهٔ معشوق به جنگ با عقل و هوش آدمیان برمی‌خیزد؛ عشقی که بنای عقل را خراب می‌کند و مؤمن را از ایمان خویش به دور می‌کند، ولی هیچ کدام برای معشوق اهمیتی ندارد. با همهٔ این تفاسیر، باز هم سعدی بر سَرِ حرف و پیمان خویش است و حاضر نیست از عشق خود روی بگرداند:

«چشمت چو تیغ غمزهٔ خونخوار برگرفت — با عقل و هوش خلق به پیکار برگرفت
عشقت بنای عقل به‌کلی خراب کرد — جورت درِ امید به‌یکبار برگرفت
با هر که مشورت کنم از جورِ آن صنم — گوید بباید دل از این کار برگرفت
سعدی به‌خفیه خونِ جگر خورد بارها — این بار پرده از سَرِ اسرار برگرفت»

(همان: ۲۰۸).

سعدی با تمام غم‌های موجود در راه عشق و معشوق، باز هم سکوت را ترجیح می‌دهد و گویا خود نیز ناراحت است که این بار لب به سخن گشوده و شکایت کرده‌است.

در اشعار سعدی، اگرچه بارها و بارها به جفای معشوق و ستمگری او اشاره شده، ولی در عین حال، سعدی روحیهٔ خوشباشی خود را حفظ کرده‌است و غزل ناامیدی نمی‌سراید،

بلکه حتّی اگر غمی نیز هست، آن را با غم کامل نمی‌سراید و در آن، رگه‌هایی از امید و به پایان رسیدن ایام غم و ناراحتی به چشم می‌خورد.

۷ـ۴. فتیشیسم یا بُت‌وارگی

واژۀ «فتیش» در زبان انگلیسی به معنی «بُت» بوده، در همۀ انسان‌ها به گونه‌های مختلف قابل مشاهده است. در فتیشیسم، یک شیء برای شخص، حالت بُت پیدا می‌کند. افراد مبتلا به این انحراف، به جای دوست داشتن جفت خویش، به یکی از اعضا یا اشیای او علاقۀ مفرط دارند (ر.ک؛ آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۱۲۹). بر اساس *کتابچه‌ای دربارۀ طبقه‌بندی بین‌المللی بیماری‌ها* در سال ۲۰۰۵ میلادی، «فتیشیسم» استفاده از اشیای بی‌جان در جایگاه محرکی برای رفتارهای شخص است. این مورد در صورتی می‌تواند خطرساز باشد که شخص از حالت اعتیاد خود به این رفتار، در رنج و عذاب باشد (Et b OMS, 2007).

آلفرد بینت[1] (۱۸۸۷م.) نخستین دانشمندی است که به مطالعه دربارۀ این مقوله پرداخته‌است. در فتیش، شخص به دیدن یا لمس شیئی مانند کفش، لباس، انگشتر و غیره، یا قسمت خاصی از بدن، همچون مو و غیره علاقه‌مند است؛ زیرا همۀ این موارد به گونه‌ای با بدن فرد مقابل در ارتباط است. از دیدگاه او، دو نوع فتیشیسم وجود دارد: یکی، **«فتیشیسم کوچک»** و دیگری، **«فتیشیسم واقعی»**. دربارۀ اولی، شخص به شیء خاصی علاقه و تمایل شدید دارد، ولی این میل، جایگزین معشوق وی نمی‌شود. دربارۀ دومی، میل و علاقۀ شخص به شیء، تا اندازه‌ای است که جانشین معشوق او می‌شود و با مشاهده آن شیء، حتی معشوق خویش را فراموش می‌کند (Binet, 1887: 167).

در ادبیات فارسی، سخن گفتن از زلف یار، لب، دهان، قد و قامت از دیرباز وجود داشته‌است و در واقع، جزء سنت‌های شعری محسوب می‌شود. می‌توان گفت همین مورد است که در روانکاوی با عنوان فتیشیسم از آن یاد می‌شود. علاقۀ فراوان به تمام چیزهایی که به نوعی به معشوق مربوط است.

سعدی در غزل ۱۶ با یادآوری زلف و بناگوش یار خویش، از گل و سنبل یادی نمی‌کند؛ یعنی علاقۀ عاشق به زلف معشوق، او را از هرچه جز آن بازمی‌دارد:

«نگذرد یاد گل و سنبلم اندر خاطر تا به خاطر بُوَد آن زلف و بناگوش مرا»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۲۷).

1. Alfred Binet

محور و مرکز غزل ۴۷ بر مدار زیبایی و در عین حال، بی‌اعتنایی معشوق به عاشق می‌گردد. شاعر در نخستین بیت این غزل، از موی یار سخن می‌گوید که دامی برای عاشقان است، تا آن‌ها را به بلا بیفکند:

«سلسلهٔ موی دوست، حلقهٔ دام بلاست هرکه در این حلقه نیست، فارغ از این ماجراست»
(همان: ۷۲).

او دیدن ابروی دوست را در حکم «عید» می‌شمارد و همین برای او کفایت می‌کند:

«دیگران را عید اگر فرداست ما را این دم است روزه‌داران ماه نو بینند و ما ابروی دوست»
(همان: ۱۶۳).

خاک درگاه معشوق برای شاعر، همچون «آب حیات» است که به او زندگی می‌بخشد؛ خاکی که معشوق بر آن قدم گذاشته‌است:

«آب حیات من است، خاک سَرِ کوی دوست گر دو جهان خرمی است، ما و غم روی دوست»
(همان: ۱۶۰).

شاعر محو و حیران دشنه‌ای است که در دستان معشوق است، حال آنکه معشوق قصد کشتن او را دارد:

«حیران دست و دشنهٔ زیبات مانده‌ام آهنگ خون من چه دلاویز می‌کنی»
(همان: ۹۰۹).

گوشوارهٔ معشوق چنان از او دل برده‌است که دیگر ستارهٔ پروین با آن همه زیبایی و درخشش به چشمش نمی‌آید:

«از آن ساعت که دیدم گوشوارش زِ چشمانم بیفتاده‌است پروین»
(همان: ۶۹۶).

۷ـ۵. دیده‌بانی

این مؤلفه در افرادی مشاهده می‌شود که از دیدن لذت می‌برند. چنانچه این ناهنجاری شامل تصعید شود، به صورت پژوهش‌های هنری، علمی و ادبی در افراد به ظهور می‌رسد. در *لغتنامهٔ آنلاین کمبریج* نیز دربارهٔ این واژه آمده‌است: «فعالیت لذت بردن از تماشای مخفیانهٔ سایر افراد در شرایط خاص و زندگی خصوصی دیگران به طور کلی» (ر.ک؛ dictionary.cambridge.org).

دیده‌بانی در معنای روانکاوی آن، با «چشم‌چرانی» یکی است، ولی شدت و ضعف دارد. در ادبیات، با توجه به لطافت سرشار موجود در آن، این ناهنجاری در ضعیف‌ترین حالت آن

وجود دارد؛ یعنی همان نگریستن عادی عاشق به معشوق و لذتی که به واسطهٔ آن برای عاشق ایجاد می‌شود:

«تو را در آینه دیدن جمالِ طلعت خویش — بیان کند که چه بوده‌است ناشکیبا را
بیا که وقت بهار است تا من و تو به هم — به دیگران بگذاریم باغ و صحرا را
به جای سرو بلند ایستاده بر لب جوی — چرا نظر نکنی یار سروبالا را؟
شمایلی که در اوصاف حُسن ترکیبش — مجال نطق نمانَد زبان گویا را
که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد؟ — خطا بُوَد که نبینند روی زیبا را»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۹: ۶).

شاعر با الفاظی روان و زیبا، معانی بلندی می‌آفریند. سخن دربارهٔ معشوق و زیبایی‌های اوست که شاعر به کمک صفات و تصاویری، آن را می‌ستاید. این موارد، تعین‌های خود زیبایی نیستند، بلکه آثار به‌جا مانده از این تجلی هستند. در مجموع، سعدی زیبایی را همیشه به وسیلهٔ موارد دیگری شرح می‌دهد. او پس از آن، از سرو سخن می‌گوید تا در کنار آن، با استفاده از تشبیه تفضیلی، قامت یار را بر سرو ترجیح دهد. در چندین بیت (۲، ۴، ۵ و ۶) از چهرهٔ زیبای یار و بهره‌ای سخن می‌گوید که جمال زیبای او به دیگران می‌رساند. همین تشبیهات و استعارات هستند که زیبایی غزل را صدچندان می‌کنند.

سعدی در ادامهٔ ابیات، کسی را که به روی یار نظر نکند و بدون مشاهده، نظری دربارهٔ جمال معشوق دهد، نادان تلقی می‌کند. او با وجود تمام سختی‌های راه عشق، بازهم امیدوار است که تیرگی و درازی مدت فراق پایان پذیرد و به وصال یار دست یابد.

با توجه به توضیحات، می‌توان به این نکته دست یافت که در این غزل، دیده‌بانی بارها بیان شده‌است و محور اصلی این غزل، به طور کلی بر پایهٔ این مؤلفه استوار است؛ یعنی همان وحدت موضوع که پیش از این نیز دربارهٔ آن سخن گفتیم. موضوع، همان جمال یار و نگریستن به آن است که به کمک تصاویری دیگر، آن را بازسازی می‌کند. عاشق از دیدن یار لذت می‌برد و هیچ چیز را با آن معاوضه نمی‌کند:

«دیده از دیدار خوبان برگرفتن مشکل است — هرکه ما را این نصیحت می‌کند، بی‌حاصل است
یار زیبا گر هزارت وحشت از وی در دل است — بامدادان روی او دیدن صباح مقبل است
آن که در چاه زنخدانش دل بیچارگان — چون ملک محبوس در زندان چاه بابل است
پیش از این من دعوی پرهیزگاری کردمی — بازمی‌گویم که هر دعوی که کردم باطل است
آن که می‌گوید نظر در صورت خوبان خطاست — او همین صورت همی‌بیند، زِ معنی غافل است
گر به صد منزل فراق افتد میان ما و دوست — همچنانش در میان جان شیرین منزل است

سعدی آسان است با هر کس گرفتن دوستی لیک چون پیوند شد خو، باز کردن مشکل است»
(همان: ۱۱۳).

سخن، بیشتر حول محور زیبایی یار است و تصاویر و اندیشه‌های گوناگون در خدمت تجسم موضوع و رساندن مطلب مورد نظر شاعرند. او به ساده‌ترین واژه‌ها، مفاهیمی عالی می‌بخشد و پیامی نو را عرضه می‌کند. ابیات ۱، ۲ و ۸ به طور کامل دربارهٔ دیدن معشوق و نگریستن به اوست. سعدی سخن دیگران مبنی بر نگاه نکردن به روی یار را بی‌فایده می‌داند و آن‌ها را افرادی می‌داند که غافل از معنا هستند و فقط به ظواهر توجه دارند. سایر ابیات هم اگرچه به موارد دیگر پرداخته‌است، ولی باز هم در ارتباط با همین مقوله هستند. آنجا که دم از عدم پرهیزگاری می‌زند، در واقع، مبیّن این مفهوم است که در مقابل زیبایی یار، طاقت از کف می‌دهد و قوهٔ پرهیزگاری برای او باقی نمی‌ماند. شاعر از همهٔ ابزارها، تصاویر و آرایه‌هایی همچون استعاره و تشبیه استفاده کرده‌است، تا نشان دهد زیبایی یار موجب می‌شود به او بنگری و این نگریستن با لذتی وافر همراه است که جایگزینی برای آن وجود ندارد. سعدی با حالتی طنزگونهٔ آمیخته به عتاب می‌گوید، حتّی اگر فرض را بر این بگذاریم که نگریستن به چهرهٔ زیبارویان کفر محسوب می‌شود، باز هم من از این برنخواهم گشت؛ زیرا برای من در حکم دین و آیین است:

«خود گرفتم که نظر بر رخ خوبان کفر است من از این بازنگردم که مرا چون دین است»
(همان: ۱۳۴).

می‌توان گفت دیده‌بانی در روانکاوی، همان نظربازی در ادبیات و اشعار فارسی است که در اشعار بسیاری از شاعران به طور چشمگیری وجود دارد.

۸. نتیجه

در این پژوهش، غزلیات سعدی با توجه به برخی از مؤلفه‌های روانکاوی بررسی شد که نتیجهٔ آن گویای این است که مقوله‌های اشاره‌شده در روانکاوی، یعنی مازوخیسم، سادیسم، دیده‌بانی، عشق به هم‌جنس و فتیشیسم، به میزان زیادی در اشعار سعدی یافت می‌شود.

این نتیجه ما را به این امر رهنمون می‌کند که پیوند بسیار نزدیکی میان آرای روانکاوان و ادبیات وجود دارد، همان طور که روانکاوان بزرگ، از جمله فروید نیز به این امر اشاره کرده‌اند و اذعان داشته‌اند که شاعران پیش از روانکاوان با مباحث روان‌شناسی آشنا بوده‌اند و می‌توان این موضوع را با بررسی آثارشان دریافت.

خودآزاری که بیشترین درصد را در غزلیات سعدی بـه خـود اختصـاص داده، یکـی از درون‌مایه‌های اصلی ادبیات عاشقانه و عارفانه اسـت کـه در اشـعار سـعدی نیـز بـه‌وفـور مشاهده می‌شود. دیدن یار و غرق لذت شدن از زیبایی او، در رتبهٔ پس از مازوخیسم قـرار دارد. دگرآزاری نیز از جمله خصوصیات معشوق در ادبیات است که بسیار در اشعار سـعدی به چشم می‌خورد و می‌توان گفت با فتیشیسم در یک رده قرار دارند و میزان تکرار آن‌هـا به یک اندازه است. عشق به هم‌جنس، آخرین مقولهٔ بررسی‌شده در این جستار اسـت کـه سابقه‌ای بسیار طولانی در ادبیات دارد و در اشعار سعدی، با میزان شایستهٔ تـوجهی از آن مواجه می‌شویم. او در بسـیاری از اشـعارش، از معشـوق خـود بـا عنـوان «پسـر»، «تُـرک خونخوار» و «تُرک لشکری» یاد می‌کند و گاهی نیز بـا سـبزهٔ خـط و امثـال آن مشـخص می‌کند که معشوق از جنس مؤنث نیست.

در نتیجه، می‌توان گفت همهٔ مقوله‌های موجود در روانکاوی که در این جستار به آن‌ها اشاره شده‌است، در غزلیات سعدی به شکلی گسترده وجود دارد. این امر، اشتراک و پیونـد بسیار نزدیک ادبیات و روانکاوی را به‌خوبی نشان می‌دهـد. اینکـه گفتـه شـده‌اسـت کـه روانکاوی با زبان ادبیات سخن می‌گوید، با وجود این شواهد، رنگ و لعاب بیشتری به خود می‌گیرد و خود را بیش از پیش نشان می‌دهد.

منابع

احمدی، علی‌اصغر (۱۳۹۵)، *روان‌شناسی شخصیت از دیدگاه اسلامی*، چ ۱۳، تهران، امیرکبیر.

جرارد، سیدنی ام. و تد لندسمن (۱۳۸۷)، *شخصیت سالم از دیدگاه روان‌شناسی انسان‌گرا*، ترجمهٔ فرهـاد منصف، چ ۱، اصفهان، انتشارات جهاد دانشگاهی.

راس، آلن اُ. (۱۳۷۳)، *روان‌شناسی شخصیت (نظریه‌ها و فرایندها)*، ترجمهٔ سیاوش جمال‌فر، چ ۱، تهـران، بعثت.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷)، *فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان*، چ ۲، تهران، ابن‌سینا.

براهنی، رضا (۱۳۶۳)، *تاریخ مذکر؛ فرهنگ حاکم و محکوم*، تهران، آذر.

پاینده، حسین (۱۳۹۴)، *نقد ادبی و دمکراسی؛ مقالهٔ فروید و نقد ادبی*، چ ۳، تهران، نیلوفر.

جونز، ارنست (۱۳۵۰)، *اصول روانکاوی*، ترجمهٔ هاشم رضی، چ ۳، تهران، آسیا.

دودیر، سیاوش (۱۳۹۱)، «مازوخیسم در دون‌ژوان اثر بـایرن و یادداشـت‌هـای زیـرزمین داستایوفسـکی»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه علامه طباطبائی تهران.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۹)، *دیوان غزلیات سعدی*، شرح و توضیح خلیل خطیب رهبـر، تهـران، مهتاب.

دارابی، جعفر (۱۳۸۸)، *نظریه‌های روان‌شناسی شخصیت (رویکرد مقایسه‌ای)*، چ ۱، تهران، آییژ.

لاندین، رابرت دبلیو. (۱۳۷۸)، *نظریه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چ ۱، تهران، ویرایش.

لغت‌نامه آنلاین کمبریج (dictionary.cambridge.org).

شریعت کاشانی، علی (۱۳۹۳)، *روان‌کاوی و ادبیات و هنر از فروید تا ژاک دریدا*، چ ۲، تهران، نظر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، چ ۵، تهران، علمی.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴)، *نقد ادبی*، چ ۳، تهران، میترا.

ـــــــــــ (۱۳۸۱)، *شاهدبازی*. تهران، فردوس.

ـــــــــــ (۱۳۸۶)، *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران، علم.

ضیائی، علی‌اکبر (۱۳۹۳)، *نقش اختلالات روانی در تاریخ تصوف*، تهران.

فروید، زیگموند (۱۳۸۶)، *روان‌کاوی ۲ (رئوس نظریه روانکاوی: تکوین کارکرد جنسی)*، *فصلنامهٔ فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ش ۲۲، ص ۱۳.

ـــــــــــ (۱۳۹۷)، *کودکی را می‌زنند (گزیده‌ای از مقالات بالینی روانکاوی فروید)*، گردآوری و ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده، تهران، نی.

فلاتی، علی (۱۳۴۹)، *از فروید به حافظ*، تهران، مؤسسه مطبوعاتی فرخی.

مجتهدی، حسین (۱۲۳۱)، «گفت‌وگو با حسین مجتهدی در خصوص ارتباط تاریخ و روانکاوی»، تهران، (مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی) مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی.

مهرابی، ناهید (۱۳۹۴)، «عاشق‌آزاری در منظومه‌های لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و هفت‌پیکر نظامی»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سمنان.

نوری، مهدی (۱۳۶۸)، *رشد و تکامل شخصیت بهنجار و نابهنجار*، چ ۱، انتشارات کلمه ـ دانشگاه آزاد اسلامی کرج.

هارلوک، الیزابت بی. (۱۳۹۴)، *روان‌شناسی شخصیت با تأکید بر تحلیل عوامل مؤثر بر شخصیت*، ترجمهٔ پرویز شریفی درآمدی و محبوبه حاج‌نوروزی، چ ۳، تهران، آوای نور.

هدفیلد، ژ. آ. (۱۳۵۱)، *روان‌شناسی و اخلاق*، ترجمهٔ علی پریور، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

هلر، شارون (۱۳۹۳)، *دانشنامهٔ فروید*، ترجمهٔ مجتبی پردل، چ ۳، تهران، ترانه.

Bayer, Ronald (1987). *Homosexuality and American Psychiatry: The Politics of Diagnosis* . Princeton University Press. ISBN 4-5

Binet, A (1887), "Du Fétichisme dans l'Amour", Revue Philosophique, Presses de l'Université du Québec, Pp. 143-167.

Brown, George R. (2015), *Sexual Sadism Disorder*, Merck Manual website; http://www.merckmanuals.com/professional/SearchResults?query=sexual+sadi.

Et b OMS (2007), *Classification Internationale des Maladies et Autres Problèmes de Santé*, lire en ligne [archive], «V».

International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (2016), 10th Revision (ICD-10).

Kinsey & et al. (1953), *Sexual Behavior in the Human Female*. Philadelphia: W.B. Saunders.

Kinsey, A.C. & et al. (1948), *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia: W.B. Saunders.

Report of the American Psychological Association Task Force on Appropriate Therapeutic Responses to Sexual Orientation. (2009), American Psychological Association, Pp. 22-33.

Understanding Mental Disorders: Your Guide to DSM- (2015), American Psychiatric Association, 5th Ed, American Psychiatric Publishing.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۴۳ تا ص ۶۶)
10.22059/jlcr.2020.281883.1258
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

A Psycho-metaphoric Analysis of Childish Story: "Something from Nothing", Based on the Theory of Linguistic Unconscious

Amir Hossein Zanjanbar[1]
M.A. Student Computational Llinguistics, University of Tehran
Fateme Bostani
M.A. Student Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.
Gholamhossein Karimi Doostan
Professor, Linguistics Department, University of Tehran
Received: May, 22, 2019 & Accepted: January, 14, 2020

Abstract

Jacques Lacan knows the language as the "Trojan horse" which is given to us by the "other," but within it, there are some soldiers hiding and occupying all our existence. He not only considers a linguistic structure for the unconscious, but also believes that it is born of language. Unlike Freud's theory of the unconscious, which is based on biological drives, the most important paradigm of Lacanian "linguistic unconscious" is the concept of "meta other," which, during the child's development, spreads in the imaginary order, symbolic order, and real order respectively and overshadows the existence of fundamental concepts such as unconscious, language, superego, ego-ideal, and desire. Since applying the theory of the linguistic unconscious to literature is a post-structuralist approach and the purpose of post-structuralism is to reread the text, the purpose of this study is to reread Phoebe Gilman's Something from Nothing based on the paradigms of this theory and the metaphors in the visual text and written text of the book. Critics' neglect of interdisciplinary approaches to children's literature, their one-dimensional and merely figurative view of metaphor instead of using it to analyze stories, and most importantly, the scarcity of research in the field of analytical critique of children's literature in Iran, call for research in this field. Thus, the present study employs Lacanian psychoanalysis to answer two fundamental questions regarding Something from Nothing: What are the metaphors and tropes based on the linguistic unconscious that make rereading of the text possible? Through what mechanisms do these metaphors and tropes lead to the production of meaning?

Keywords: Linguistic unconscious, Post-structuralist Criticism, Lacan, Child's story, Subjectivity, metaphor, Semiotics.

1 . Email of the corresponding author: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

تحلیل استعاره‌ـ روان‌کاوی داستان کودکانهٔ «*یک داستان محشر*»: بر پایهٔ نظریهٔ ناخودآگاهِ زبانی

امیرحسین زنجانبر[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی رایانشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
فاطمه بستانی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران
غلامحسین کریمی دوستان
استاد زبان‌شناسی، دانشگاه تهران تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۴

چکیده

لکان نه‌تنها ناخودآگاه را دارای ساختار زبان، بلکه آن را زاییدهٔ زبان می‌داند. مهم‌ترین کلیدواژهٔ نظریهٔ «ناخودآگاه زبانی» مفهوم زبان‌شناختیِ «دیگری بزرگ» است که در سایهٔ نظام سه‌گانیِ ساحت‌های «واقعی، خیالی، نمادین» مفاهیم روانکاوانهٔ بنیادینی چون ناخودآگاه، اگو، میل و غیره را بازتعریف می‌کند. دیگری بزرگ دلالت بر نظم نمادینی دارد که خود را بر فرایند سوبژکتیویته تحمیل می‌کند. از آنجا که هم رویکرد ناخودآگاه زبانی، هم متنِ «یک داستان محشر» بر فرایند تحمیلیِ تکوینِ سوژه تمرکز دارند، لذا آن رویکرد برای تحلیل این متن اختیار شده‌است. با التفات به اینکه رویکرد ناخودآگاه زبانی، روشی پساساختگرا است و هدف پساساختگرایی، دگرخوانی متن، هدف از پژوهش حاضر دگرخوانشی است که از تلاقی بایسته‌های روانکاوانهٔ این نظریه با رهیافت‌های استعاریِ نهفته در متن حاصل می‌آید. از آنجا که لکان استعاره و مجاز را مجرای تحقق سوژه می‌داند، پژوهشِ پیش‌رو به روش تحلیلی‌توصیفی، ضمن کشف استعارات و مَجازهای مرتبط با سوبژکتیویته، در پی چگونگی نقش این استعاره‌ها و مجازها در بازخوانیِ روان‌کاوانهٔ متن می‌باشد. کم‌توجهی پژوهشگران ادبیات کودک به رویکردهای بین‌رشته‌ای، نگاه تک‌بعدی و صرفاً آرایه‌ایِ آن‌ها به استعاره، و نیز تغافل از خوانش‌های نشانه‌شناختیِ داستان ضرورت پژوهش را انکارناپذیر می‌نماید. این پژوهش برای نخستین‌بار از نظریهٔ لکان برای خوانش بینامتنیِ دو متن نوشتاری و تصویری بهره می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: ناخودآگاه زبانی، لکان، نقد پساساختگرا، داستان کودک، سوبژکتیویته، نشانه‌شناسی، استعاره.

۱. مقدمه

پیوسته دو نگاه متفاوت نسبت به استعاره، شاکلهٔ گفتمان‌ها بوده‌است: یکی نگاه ارسطویی مبتنی‌بر اختصاص آرایه‌ایِ استعاره به زبان شعر و نه زبان علم، دیگری نگاه افلاطونی مبتنی‌بر لاینفک بودنِ استعاره از زبان، اعم از علمی یا شعری. «در نیمهٔ دوم قرن بیستم، صنایع بلاغی یا دست‌کم معانی معرفت‌شناختی آن‌ها دوباره مورد توجه ساختگرایانی چون

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

استروس و یاکوبسن، و پساساختگرایانی چون دریدا و لکان، و شناخت‌شناسانی چون لیکاف و جانسون قرار گرفت» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۱۶). این گرایش‌های نظری نه‌تنها زبان بی‌استعاره را قابل تصور نمی‌دانند، بلکه نقش صور بلاغی به‌ویژه استعاره را در ساختن واقعیت می‌دانند، نه در انتقال آن. در همین راستا، لکان استعاره را مجرای برساختن واقعیت، به‌ویژه مجرای برساختن سوژه، می‌داند؛ به‌طوری‌که در دههٔ پنجاه اعلام می‌کند: سوژه اثر دال‌ها است و از طریق استعاره و مجاز مرسل محقق می‌شود. به گفتهٔ موللی، مجاز و استعاره دو مقوله‌ای هستند که لکان به‌ترتیب به‌جای دو اصطلاح فرویدیِ «جابه‌جایی» و «نمادسازی» به‌کار گرفته‌است. فروید «جابه‌جایی» و «نمادسازی» را دو شاخصهٔ اصلی تفکر ناخودآگاه می‌دانست (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۸۷). دیوید لاج، با استناد به نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازیِ یاکوبسن، می‌گوید: نمادسازی با قطب استعاری زبان (در محور جانشینی) متناظر است و جابه‌جایی با قطب مجازی (در محور همنشینی) (فالر و دیگران،۱۳۹۷:۵۱). در پژوهش پیش‌رو استعاره اعم از عناصر بیانی‌ای نظیر استعاره، تمثیل، سمبل، و نماد فرض شده‌است و متفاوت از مجاز مرسل. به زبان دیگر، استعاره عبارت است از جانشینی هر چیزی (هر واحد زبانی) به‌جای چیز دیگر (واحد زبانی دیگر) در محور جانشینی و بر اساس مشابهت. از همین رو «استعاره»، در پژوهش حاضر، هم ناظر به ای.دی.امِ (اصطلاح) روان‌کاوانهٔ آن می‌باشد و هم ناظر به اصطلاح ادبی‌اش. به‌عبارت دقیق‌تر، این پژوهش بر آن دسته از استعاره‌های ادبیِ نهفته در متن (اعم از استعاره، تمثیل، نماد) متمرکز است که یا مستعارمنهِ آن یک مفهوم روانکاوانه است، یا مستعارمنه آن خود از منظر علوم روانکاوی یک استعاره (نمادسازی و همانندسازی) به‌شمار می‌آید. می‌توان به استعارات ادبی‌ای که مستعارمنه آن در یکی از دو حالت فوق صدق کنند «استعارهٔ ادبیِ روانکاوانه» اطلاق کرد. درواقع، «تحلیل استعاره‌ـ روانکاوی» نوعی تحلیل نشانه‌شناختی است که در «تحلیل نشانه‌روان‌کاوی رمان نوجوان مسابقه دات‌کام با رویکرد واسازی» (زنجانبر و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۹ـ۸۲) از آن با عنوان «تحلیل نشانه‌ـ روانکاوی» یاد شده‌است. «*یک داستان محشر*»، ظاهراً داستان بازیافت و حفاظت از محیط زیست است، اما درواقع، کل داستان استعاره‌ای است از فقدانِ عارض‌شده بر ناخودآگاه. برخلاف فروید که ناخودآگاه را دیگی جوشان و فاقد نظم می‌انگاشت، لکان برای ناخودآگاه نظم و ساختاری زبانی قائل است. با توجه به اینکه در داستانِ چندرسانه‌ایِ مذکور نقش روایی رسانهٔ تصویر کمتر از نقش رسانهٔ نوشتاریِ آن نیست، هدف از پژوهش حاضر کشف استعاراتی در خرده‌روایت‌های تصویری و نوشتاریِ کتاب است که در اثر همکردهای بینارسانه‌ای به دگرخوانی متن کمک می‌کنند. بنابراین، پژوهش پیش رو، بایسته‌ها و

کلیدواژگان نظریهٔ ناخودآگاه زبانی را فهرست نموده، سپس بر اساس آن فهرست، با روشی تحلیلی- توصیفی پاسخگوی دو پرسش خواهد بود: اولا، کدام مجازها و استعارات در متنِ چندرسانه‌ایِ مذکور تظاهرِ نظام سه‌گانهٔ سوژه‌بودگیِ لکان و سایر کلیدواژه‌های نظریهٔ او می‌باشند؟ ثانیا، این مجازها و استعارات طی چه سازوکاری دگرخوانشی از متن، با محوریت سوبژکتیویته، ارائه می‌دهند. «سوبژکتیویته به‌مثابهٔ مفهومی انتقادی، ما را به در نظر گرفتن این مسئله فرا می‌خواند که هویت از کجا و چگونه سر برمی‌آورد، تا چه حدی قابل درک است و تا چه میزان امری است که بتوان بر آن تأثیر و کنترل داشت» (هال، ۱۳۹۵: ۱۲). فهرست کلیدواژگان و بایسته های نظریهٔ مذکور که با عنوان مبانی نظری در این پژوهش آمده‌است، چیزی بیشتر، دقیق‌تر و بعضاً متفاوت است از آنچه که در درس‌نامه‌های نظریه های ادبی و یا مقالات ادبی تاکنون موجود بوده‌است. از آنجا که در گسترهٔ در گسترهٔ ادبیات داستانی کودک و نوجوان در ایران، نقدی با نظریهٔ لکانی انجام نشده‌است، بنابراین، گشایش دریچه‌ای به این منظر ضروری می‌نماید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

لکان با بازخوانی اصطلاحات فروید، کمک شایانی به فلسفهٔ قرن بیستم در فرانسه، نظریات نقد، و روانکاوی نموده‌است. در ایران مقالاتی چند در مورد خوانش لکانی به رشتهٔ تحریر در آمده‌است. سه پژوهش «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لکان» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۷ـ۴۶)، «خوانش شعر ایمان‌بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوی لکان» (ابراهیمی، ۱۳۹۰: ۱ــ۲۴)، «خوانش لکانی از شعر ندای آغاز اثر سهراب سپهری» (سعیدی، ۱۳۹۲: ۱۰۰ـ۱۱۸) با شیوهٔ تحلیلی یکسان و درخصوص ژانری همسان (شعر نیمایی) انجام شده‌است. در هر سه پژوهش صرفا سه‌گانهٔ نظریهٔ لکان پیاده‌سازی و سایر بایسته‌های آن نادیده انگاشته شده‌است. «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه» (محسنی، ۱۳۸۵: ۸۵ـ۹۸) نگاهی نسبتا زبانشناختی دارد. «خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور» (حیدری و فرد، ۱۳۹۳: ۴۱ـ۶۱)، «عشق متنی، تجربه عشق در کتاب عشق روی پیاده‌رو» (نجومیان، ۱۳۹۱: ۹۷ـ۱۱۷)، «خوانش لاکانی از امر سیاسی در رمان همسایه ها» (حیدری و فرد، ۱۳۹۳: ۴۳ــ۶۶)، «خوانش لکانی رمان عامه پسند پریچهر» (صابری و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۱ـ۱۴۱)، و «خوانشی لاکانی از شازده‌احتجاب» (یزدخواستی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۱۱ــ۱۳۹) از دیگر مقالاتی هستند که وفق رویکرد لکانی تحریر شده‌اند.

۳. مبانی نظری

در این بخش فهرست وسیعی از کلیدواژگان نظریهٔ ناخودآگاه زبانی معرفی می‌شود. این فهرست مشتمل است بر: نام‌پدر و فالوس، سامان‌های سه‌گانهٔ «خیالی، نمادین، واقعی»،

زنجیرهٔ گفتمان دوگانی، ناخودآگاه، میل، اگو، سوژهٔ شکافته، خودِ آرمانی، مطلوب گمشده، آرمان‌خود، دیگری بزرگ، اختگی نمادین و بیگانگی، مجاز و استعاره، تلفیق رانهٔ مرگ و زندگی، علامت واحده، ابژهٔ کوچکِ (a)، فانتزی، و ژوئیسانس.

۳ـ۱. نام‌پدر و فالوس

«هر گونه تحققی در زندگی که بتواند ورای مرگ و نابودی رفته در نسل‌های بعدی تداوم پیدا کند، منبعی جز نام‌پدر ندارد» (موللی، ۱۰۷:۱۳۸۶)، مثل هویت اسمی افراد جامعه که نسل به نسل متکی بر هویت اسمیِ پدر است (منظور از پدر به‌لحاظ مادّی نیست بلکه منظور، ساحت استعاریِ پدری است) (ر.ک؛ همان: ۹۲). لکان پدر را صاحب فالوس (قضیب) می‌داند و فالوس را دال فقدان.

۳ـ۲. تریلوژی سوژه‌بودگی

لکان برای وجود نفسانی یا سوژه‌بودگی سه وجه قائل است: سامان خیالی، نمادین، و واقعی. او رابطهٔ این سه وجه را به حلقه‌های گره بُرومه در هندسهٔ موضعی تشبیه می‌کند که اگر یک حلقه از این سه‌گانه حذف شود، دو حلقهٔ دیگر نیز از هم جدا می‌شوند (ر.ک؛ همان: ۶۸).

شکل۱) گره برومه

۳ـ۲ـ۱. سامان خیالی[۲]

مرحله‌ای پیشازبانی است و هستهٔ آن، مرحلهٔ آینه‌ای[۳]. مرحلهٔ آینگی از شش‌ماهگی آغاز می‌شود، تا هجده‌ماهگی ادامه می‌یابد. در این مرحله، کودک برای نخستین‌بار به شناخت تصویر خود در آینه نائل می‌آید (می‌تواند به‌جای تصویر در آینه، متوجهٔ سایه یا هر انعکاس دیگری از خود شود)، «نخستین عنصری که کودک خود را با آن تطبیق می‌دهد، چیزی جز تصویر او نیست» (همان: ۱۵۸)، «اما هنوز میان خود و دیگری، به‌ویژه مادر، جداسازی نمی‌کند؛ به زبان دیگر، از دیدگاه فروید، کودک در مراحل نخستین زندگی، توان جداسازی میان ذهن و عین، و میان خود و واقعیت بیرونی را ندارد» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۲۲۵) اما چندی بعد، دست از توهّمِ «اتحادِ مادرـ کودک» می‌کشد، مادر را جداازخود درک می‌کند؛ یعنی بازتعریفی از مادر به‌مثابهٔ «دیگری» دارد. این فرایند باعث ایجاد این توهّم می‌شود که میل مادر به‌تمامی متوجه اوست. بدین‌ترتیب، کودک و مادر درگیر رابطه‌ای دوسویه می‌شوند. تکوین سامان خیالی تا دورهٔ اودیپی ادامه می‌یابد. کودکِ اودیپی متوجه میل مادر به پدر

شده، با پـذیرش «نام‌پدر»، به‌عنوان رقیبی که مرجعِ میل مادر است، وارد سـامان نمـادین می‌شود.

۳ـ۲ـ۲. سامان نمادین[۴]

همان «**دیگری بزرگ**[۵]» است. اولین شرط دسترسی به سامان نمـادین، قبـول پـدر اسـت. برخلاف مرحلهٔ پیشازبانیِ آینگی که مادر بر مسند قدرت است، در این مرحله پدر در اقتدار است و کودک جدایی و عدول از اتحادِ مادرـ کودکی را با دخالت پـدر بـه شـکل نمـادین می‌آموزد. کودک پسر که در رقابت با پدر برای تصاحب مادر قـرار دارد، مـی‌کوشـد بـرای ورود به گفتمان مادر، از تطابق با پدر بهره ببرد، لذا خود را با پدر همانندسـازی و از نظـام نشانه‌ایِ او استفاده می‌کند. ازهمین‌رو، زبان و نظام نمادین از طریق پدر به فرزنـد منتقـل می‌شود.

۳ـ۲ـ۳. سامان واقعی[۶]

حفره‌ای در سامان نمادین است. سامان نمادین (**دیگری بزرگ**) مرکـززدوده اسـت؛ یعنـی حول فقدان و حفره‌ای موسوم به «امر واقع» پدید می‌آید. امر واقع، همان جهان است، قبل از تکه‌تکه شدن به‌وسیلهٔ زبان. امر واقع همیشه برای سوژه گم‌شده است، چراکـه همـواره وساطت زبان، دریافت تحریف‌شده‌ای از آن را به سوژه عرضه می‌نماید و مـانع دسترسـیِ بی‌واسطه به آن می‌شود. این دوره، نماد چیزهایی است که سوژه به آن‌ها دسترسی ندارد.

۳ـ۳. زنجیرهٔ گفتمان دوگانی

لکان قائل به دو زنجیرهٔ گفتمانی است که همزمان و به موازات یکدیگر فعال مـی‌شـوند: یکی، «زنجیرهٔ سخن» که در سطح اگو (خودآگاه) رخ می‌دهد و دیگـری، زنجیـرهٔ «تفکـرِ ناخودآگاه». این دو عمدتاً مستقل از یکدیگرند و اگر ارتباطی بیابنـد، ارتباطشـان فراتـر از سطح دال‌ها نخواهدبود (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۵۱)؛ چراکه ناخودآگاه انباشتِ همـان دال‌هـایی است که خودآگاه آن‌ها را واپس رانده‌است. (لازم به تأکید اسـت کـه ناخودآگـاه انباشـتِ دال‌ها است، نه انباشت مدلول‌ها. مثلا ممکن است در «زنجیرهٔ سخن» طی لغزشی زبـانی، «تفکر ناخودآگاه» به‌جای «ترازو» دالّ هم‌آوای «آرزو» را جانشین کند، درحـالی‌کـه ایـن دو دال، هیچ رابطه‌ای مدلولی باهم ندارند.)

۳ـ۴. ناخودآگاه

زنجیره‌ای از دال‌هاست که از برخورد نظام نمادین ترافردی (زبـان) و بینـافردی بـا سـوژه پدید می‌آید. دارای ساختاری مبتنی‌بر دال‌های زبانی است و دال‌های آن از طریـق فنـونِ مکنون در زبان، که مجاز و استعاره از آن جمله‌اند، تجلی می‌یابند (ر.ک؛ مـوللی، ۱۳۸۶: ۲۷).

«سوژهٔ ناخودآگاه لکان برخلاف فروید، دارای عاملیت و فاعلیتِ قصدی و خودآیین نیست، بلکه گفتمان **دیگری** است» (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

۳ـ۵. میل

«نیاز، خواسته، و میل در نظریهٔ لکانی نوعی سه‌گانهٔ مفهومی‌ـ واژگانی تشکیل می‌دهند» (جانستون، ۱۳۹۴: ۵۳). فروید خواسته‌ها را زیستی می‌داند. لکان با وجود اینکه منکر پایهٔ زیست‌شناختی ذهن نیست، آن‌ها را ابژه‌های زبان‌شناختی می‌بیند. «نیاز» را برای نامیدن احتیاجات زیستی و «میل» را در مفهومی روانی به‌کار می‌گیرد (ر.ک؛ پالمر، ۱۳۹۵: ۹۳). در دورهٔ پیشاکلامی، وقتی نیازهای زیستی با حرکاتی طبیعی، مثل گریه یا تغییر حالت چهره، بیان می‌شود و والدین با برآوردن آن‌ها واکنش تشویقیِ مثبتی به بیانِ طبیعی مذکور نشان می‌دهند، کم‌کم «نیاز» (که امری زیستی و طبیعی است) را از طریق جفتِ «نیازـ بیان» در آگاهیِ کودک، طبیعت‌زدایی و آن را به «خواسته» (که امری زبان‌شناختی است) بدل می‌کنند. بنابراین، «نیازها با ترجمه شدن به خواسته‌ها، واجد مازادهایی می‌شوند که دارای اهمیتی فراتر از اهمیت زیستی‌اند» (جانستون، ۱۳۹۴: ۵۶). میل نه در پی ارضا، بلکه در پی تداوم خویش است. لذا از دالی به دال دیگر می‌پرد و هرگز به تثبیت نمی‌رسد. ازطرفی، «میل» موجودیتش را از دیگری می‌گیرد و دیگری نیز از دیگری. پس مُسری است. «میل **دیگری**» اشاره دارد به «**دیگری**» هم به‌عنوان حالت مضافٌ‌إلیهیِ فاعلی و هم به‌عنوان حالت مضاف‌إلیهی مفعولی‌اَش. یعنی، نقش مضاف‌الیهیِ «**دیگری**» به سه معنا به‌کار رفته‌است: میلی که از آنِ **دیگری** است (استعمار شدنِ سوژه در میل‌ورزی)، باب میل **دیگری** واقع‌شدن (تأیید سوژه توسط دیگری)، و میل به **دیگری** (تمایل سوژه به دیگری).

۳ـ۶. اگو (منِ نفسانی)

امری خیالی است. چراکه «با توجه به تصویری که فرد از هم‌نوع خویش دارد، شکل و سامان می‌گیرد و این مهم قبل از همه، ناشی از تصویری است که آینه به او ارائه می‌دهد» (موللی، ۱۳۸۶: ۱۹). لکان برخلاف فروید و دکارت معتقد است: «اگو، سوژه نیست، اُبژه است؛ به دیگر بیان، به‌رغم آنچه شعور خودآگاه می‌گوید، اگو جایگاه عاملیتِ خودآیین، محل استقرارِ منِ فاعلی آزاد و حقیقی که سرنوشت خود را رقم می‌زند، نیست» (جانستون، ۱۳۹۴: ۴۰).

۳ـ۷. سوژهٔ شکافته (سوژهٔ خط‌خورده ($))

«سوژه، چیزی نیست جز شکاف بین دو شکل غیریّت: اگو به‌منزلهٔ دیگری و ناخودآگاه به‌منزلهٔ گفتمان **دیگری**» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۷). لکان به ایجاد شکاف بین اگو و ناخودآگاه

جداسازی (اسپالتانگ[۷]) می‌گوید. «این شکاف محصول کارکرد زبان در جریان اولین لحظات سخن گفتن ما در کودکی است» (همان: ۱۰۷).

۳ـ۸. من مطلوب (خودِ آرمانی)

هستهٔ اگو از حس نارسیستیِ «خودِ آرمانی» در بازخوردش با آینه، در مرحلهٔ آینگی، شروع به شکل‌گرفتن می‌کند و بعد از مرحلهٔ آینگی نیز با تماشای آینهٔ نگاهِ دیگران (سایر اگوها و دیگری‌های کوچک) ادامه می‌یابد.

۳ـ۹. مطلوب گمشده (چیز فرویدی)

مطلوب گمشده، در سامان واقعی قرار دارد، نه در سامان نمادین. بنابراین مدلول نیست؛ یعنی با هیچ دالی نمادین نمی‌شود. «اتحاد با مادر» مطلوب گمشده محسوب می‌شود و مادرِ پیشازبانی در جایگاه «چیزِ فرویدی» است. «چیز» نامی است که لکان از فروید وام گرفته‌است برای ماهیت شبح‌گون و نام‌ناپذیری که تمام گسترهٔ تجربهٔ کودکانهٔ پیشازبانی را در بر می‌گیرد. از ابتدا به‌معنای واقعی کلمه وجود ندارد، صرفا هنگامی‌که وساطت زبان این اتحادِ بی‌واسطه و دال‌ناپذیرِ تجربهٔ پیشازبانی را زایل می‌کند، خلق و منجر به شکافتگی سوژه می‌گردد (ر.ک؛ لواین، ۱۳۹۷: ۵۸).

۳ـ۱۰. کمال مطلوب (آرمان‌خود)

غایت هدف اگو، رسیدن به آرمان‌خود است (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). برخلاف خود آرمانی که در سامان خیالی است، آرمان‌خود مربوط به سامان نمادین است. «نقطهٔ هویت‌یابی نمادینِ من است. نقطه‌ای در "دیگری بزرگ" که از آن، خودم را نظارت و داوری می‌کنم» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۱۱). آرمان‌خود سوبژکتیویته‌ای است از «شبکهٔ معیارها و آرمان‌های اجتماعیِ نمادینی که سوژه در حین دوران آموزش درونی می‌کند» (همان: ۱۱۲).

۳ـ۱۱. دیگری بزرگ

دیگری بزرگ را لکان با «O» بزرگ نمایش می‌دهد و دلالت بر نظم نمادینی دارد که تک‌تک سوژه‌ها و اگوها را به‌صورت پنهان مجبور به پیروی از میل و ارادهٔ خود می‌کند. بر سوژهٔ خاصی دلالت ندارد و می‌تواند به شکل قانون، زبان، دین، خدا و... تظاهر کند. همچنین، می‌تواند مجازاً در هیئت فردی نیز سوبژکتیو شود؛ مثلاً: پلیس نمایندهٔ قانون است و به‌علاقهٔ جزء به کل می‌تواند مجازاً به قانون، به‌عنوان **د**یگری بزرگ، دلالت کند.

۳ـ۱۲. اختگی نمادین و بیگانگی

«من خودم را در زبان شناسایی می‌کنم، اما تنها با از دست دادن خود در آن، به‌مثابهٔ یک شی» (Lacan,1977:86). کودک بین حفظ هویتش و سلطهٔ **د**یگری بزرگ (زبان) مجبور است که سلطهٔ زبان را انتخاب کند. لکان به این انتخاب می‌گوید: «انتخاب واداشته»

(فینک،۱۰۷:۱۳۹۷) و سلطهٔ تدریجی زبان را «فرایند بیگانگی» می‌خواند. زبان (دیگری بزرگ) به‌عنوان «یک عاملیت بی‌نام و نشان، گفتارها، ژست‌ها و حرکاتمان را به ما دیکته می‌کند» (ژیژک،۱۴:۱۳۹۵). «اختگی عبارت است از شکاف بین آنچه منِ بلاواسطه هستم و عنوان نمادینی که شأن و اقتدار خاصی به من اعطا می‌کند.» (همان: ۴۹).

۳ـ۱۳. علامت واحده

فروید به وحدت در کثرت التفات دارد، اما لکان بیشتر به کثرت در عین وحدت. لکان پیدایش «اگو» را بسانِ پیدایش اعدادِ طبیعی از صفر می‌داند. صفر عدم است اما در دستگاه ریاضیِ پئانو، عددِ «یک» با استفاده از صفر تعریف می‌شود: عدد «یک»، عبارت است از کاردینال مجموعه‌ای که صفر را به‌عنوان عضو در خود دارد. عدد «دو» کاردینال مجموعه‌ای است که صفر و یک را دارد. بدین ترتیب، تعریف اعداد به‌صورت بازگشتی ادامه می‌یابد. صفر را نمی‌توان به‌عنوان واحدِ شمارش در نظر گرفت، ولی برای حصول توالی اعداد ناچاریم که بدان ارزشی غیرصفر بدهیم؛ گویی صفر را می‌توان مساوی یک دانست. لکان «تساوی نادرستِ یک با صفر» را «اشتباه محاسباتی» می‌خواند. اگو نیز مانند اعدادِ طبیعی، موجودیتی است برساخته و برخاسته از عدم (ر.ک؛ موللی، ۱۳۸۶: ۱۷۳).

۳ـ۱۴. مجاز و استعاره

استعاره عبارت است از: وجود یک دال که در محور جانشینی جایگزین دالی دیگر شده‌است؛ مثلاً بیمار فروید، به نام «هانس‌کوچولو»، اسب را جانشین پدر می‌کند. مجاز مرسل عبارت است از: دلالت دالی که در محور همنشینی، جایگزین دالی دیگر می‌شود. این همنشینی می‌تواند به‌علاقهٔ جزئیت و کلیت باشد؛ مثل وقتی که پرخوریِ مرضی، دالی بر تمایلات لیبیدوی دهانی (بوسه) است.

۳ـ۱۵. تلفیق رانهٔ مرگ و زندگی

رانهٔ مرگ و رانهٔ زندگی روی یک نوار موبیوس واقع شده‌اند که با شروع از یکی می‌توان به دیگری رسید، همان گونه که هگل و اسپینوزا هستی را ادامهٔ نیستی می‌دانستند.

۳ـ۱۶. ابژهٔ کوچک (a)

بدفهم‌ترین الگووارهٔ (پارادیم) نظریهٔ لکان مفهوم ابژهٔ (a) است. کودک می‌خواهد ابژهٔ میل مادر باشد، اما میل مادر به دالّ نخستین (فالوس) گرایش دارد. بنابراین، شکافی در اتحاد مادرـ کودک ایجاد می‌شود. ابژهٔ (a)، ته‌ماندهٔ این اتحادِ فرضی است که سوژهٔ شکافته در قالب فانتزی به آن درمی‌آویزد، تا با توهّم تمامیت، جلو انشقاق خود را گرفته، به رضایت ژوئیسانسی برسد. لکان این ته‌مانده را موضوع میل دیگری بودن، یا علتـ میل یا ابژهٔ کوچک (a) می‌گوید. «ابژهٔ (a)، احساس مداومی است مبنی‌بر اینکه چیزی از زندگی ما

گمشده است، یا فاقدش هستیم» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۲۲). روایت اولیهٔ لکان از ابژهٔ (a) همان «چیز فرویدی» یا «مطلوب گمشده» است. لکان ابژهٔ (a) را در دوره‌های مختلف با دلالت‌های گوناگون به‌کار گرفته‌است. دههٔ ۱۹۵۰ ابژهٔ a را متعلق به سامان خیالی می‌دانست و اگو را به‌مثابهٔ «دیگری». اگوی سوژه را با a (خمیده) و اگوی اشخاص دیگر را درمقابل با $\acute{a}$ نمایش می‌داد. از ۱۹۶۶ میلادی، با افزودن پرانتز، ابژهٔ (a) را متعلق به سامان واقعی دانست و آن را به‌عنوان آخرین باقی‌ماندهٔ اتحاد فرضیِ مادرـ فرزند به‌کار برد (ر.ک؛ فینک، ۱۳۹۷: ۱۸۷).

۳ـ۱۷. فانتزی

> «صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن، قهرمان داستان است. فانتزی همواره بیانگر تحقق و ارضای آرزویی است... و عموماً ترکیبی از عناصر آگاهانه و ناخودآگاه است که بین دو قطب واقعیت و خیال قرار می‌گیرد... فانتزی از خودارضایی و ارضای توهّم‌آمیز رانه سرچشمه می‌گیرد... لذتی که از فانتزی می‌بریم نه ناشی از دستیابی به ابژهٔ آن بلکه ناشی از به روی صحنه آوردنِ میل است» (هومر، ۱۳۹۰: ۱۲۰–۱۲۱).

فانتزی حاصل رابطهٔ سوژهٔ شکافته است با ابژهٔ (a). لکان این رابطه را با علامت لوزی نشان می‌دهد: $\$\diamond a$ (ر.ک؛ فینک،۱۳۹۷:۱۳۰).

۳ـ۱۸. ژوئیسانس[۸]

برخلاف «اصل لذتِ» فروید که مبتنی‌بر اجتناب از تألم است، ژوئیسانس، مثل خاراندن، لذتی همراه با درد است. دو نوع است: یکی ژوئیسانسی است که در دورهٔ پیشانمادی، به‌خاطر توهمِ اتحادِ مادرـ کودک حاصل می‌آید (J_1) و دیگری لذتی همراه با رنج که در دورهٔ پسانمادی به‌سبب ته‌ماندهٔ توهّمِ اتحادِ مادرـ کودک به‌صورت فانتزی به سوژهٔ شکافته‌شده دست می‌دهد (J_2) (همان: ۱۳۲).

۴. داده‌ها

۴ـ۱. خلاصهٔ روایت تصویری

کتاب شامل دو داستان موازی است: یکی داستان مصوری است از ماجرای ژوزف و روآنداز آبی‌رنگی که پدربزرگش برایش دوخته‌است و دیگری، داستانی صرفاً تصویری از زندگی دو موش که در قالب پاورقی به تصویر کشیده شده‌است. تصاویر کتاب، یک خانهٔ دوطبقه را نشان می‌دهند. در طبقهٔ همکف، پدربزرگ و مادربزرگ ژوزف زندگی می‌کنند. آن‌ها نیمی از اتاق را پرده کشیده‌اند تا پدربزرگ بتواند در آن سوی پرده به شغل خیاطی بپردازد. در طبقهٔ دوم، مادر و پدر ژوزف زندگی می‌کنند و مشابه با طبقهٔ پایین، اتاق آن‌ها نیز از طریق پرده دو قسمت شده‌است، تا پدر ژوزف در یک سوی پرده به کفش‌دوزی مشغول

باشد. ذیل این ساختمان دوطبقه، طبقه‌ای دیگر نیز دیده می‌شود که فقط بـرای مخاطـب قابل‌رؤیت است، اما از دید ساکنانش پنهان؛ چراکه این طبقه زیر کف‌پوشِ طبقهٔ همکـف قرار دارد و موش‌ها در آن ساکن‌اند. متن نوشتاری در فضای سفید بـین همـین طبقـهٔ پنهـان و سـاختمان دوطبقه نوشته شده‌است. متن صـرفاً دربـارهٔ زنـدگی ژوزف است و از زندگی مـوش‌هـا هـیچ نمـی‌گویـد. داستان با تصویر پدربزرگ، که درحال دوختن روآنداز ژورف است آغاز می‌شـود. در صـفحهٔ بعـد، ژوزف در گهواره‌ای مقابل آینه خوابیده‌است.

شکل(۲)

شکل۲: موش‌ها زیرکف‌پوش ساکن‌اند. متنِ نوشتاری، در وسط صفحه، یعنی درست بین تصـویر سکونت‌گاه موش‌ها و تصویر سکونت‌گاه خانوادهٔ ژوزف نوشته شده‌است. ژوزف در گهواره خوابیده و تصویرش در آیینه بازتاب یافته‌است.

۴ـ۲. خلاصهٔ روایت کلامی

پدربزرگ برای ژوزف روانداز می‌دوزد. ژوزف قرار است به‌زودی به دنیا بیاید. سرقیچی‌های اضافی‌اش از طبقهٔ همکف، به طبقهٔ پنهانِ زیر کف‌پوش می‌افتد. موش‌های زیر کف‌پوش سرقیچی‌ها را بازیافت می‌کنند و آن‌ها نیز برای بچه‌هایشان، که در صـفحهٔ بعـد بـه دنیـا می‌آیند، روانداز می‌دوزند. پس از مدتی، روانداز کهنه می‌شود. مادر از ژوزف می‌خواهد آن را دور بیندازد. ژوزف مایل نیست دور بیاندازد، چون اعتقاد دارد که پـدربزرگش مـی‌توانـد درستش کند. پدربـزرگ از روانداز یک کُت درمی‌آورد. باز سرقیچی‌های اضافی بـه طبقـهٔ زیر همکف می‌افتد و موش‌ها این‌بار برای بچه‌هایشان لباس می‌دوزند. کت کهنه می‌شود. مادر از ژوزف می‌خواهد که دورش بیندازد، اما او مایل نیست که دور بیانـدازد، پـس آن را در اختیار پدربزرگ می‌گذارد تا جلیقه‌ای از آن درآورد. با سرقیچی‌های اضـافی، مـوش‌هـا پرده می‌دوزند و با پرده، اتاقشان را دو بخش می‌کنند. ژورف با جلیقه به مدرسـه مـی‌رود. متناظراً در پایین صفحه، تصویر بچه‌موش‌ها در مدرسهٔ موش‌ها دیده می‌شـود. از تصـویر کتاب برمی‌آید که بچهٔ دوم خانواده به دنیا آمـده‌است. جلیقه، کـهـــنه مـی‌شـود. مـادر از ژوزف مـی‌خواهـد جلیقـهٔ کهنـه را دور بینـدازد. ژوزف نمـی‌پـذیرد. بـاز آن را در اختیـار پـــدربزرگ می‌گذارد. پدربزرگ آن را کوتاه کرده، از آن کروات درمی‌آرود. باز سرقیچی‌ها می‌ریزد. موش‌ها زاد و ولد بیشتـری می‌کنند و از سرقیچی‌ها رومیزی، روتختـی، و غیـره می‌دوزند. کروات کهنه می‌شود. پدربزرگ از کروات کهنه دکـمه درست می‌کند. موش‌هـا

از بازیافت سرقیچی‌ها مجهزتر می‌شوند. ناگهان ژوزف متوجه گم شدن دکمه می‌شود. ژوزف از دکمهٔ گم‌شده، «*یک داستان محشر*» درست می‌کند. بنابراین، کل داستان محصول همان ماجرای مفقود شدن دکمه است. ازهمین‌رو، در تصویر صفحهٔ پایانی، همان کتابی را در دستان ژوزف می‌بینیم که ما در حال خواندن آن هستیم.[۹]

۵. تحلیل و خوانش لکانی

این بخش وفقِ فهرست کلیدواژگان مبانی نظری، دگرخوانشی از داستان ارائه می‌دهد.

۵ـ۱. زبان

این داستان با سه رسانه یا سه گونه زبان سروکار دارد: «زبان تکلم» که می‌تواند نوشتاری یا گفتاری باشد و شامل صورتِ نوشتاریِ متن و نیز شامل گفتگوهای کلامیِ شخصیت‌های داستان است، دیگری «زبان تصویر» که صامت و مکمل صورت نوشتاریِ متن است، و سومین زبان «نظام نمادین پوشاک» است که با نگاه رولان بارت زبان فرهنگی‌ـ اجتماعی به‌شمار می‌آید. زبانِ نمادینِ پوشاک، در این داستان، شالودهٔ ارتباطی اپیسودها و میانجیِ دو زبانِ تصویری و کلامی است. درواقع، زبان نمادین پوشاک جزئی از پیرنگ داستان (ژرف‌ساخت) است و تغییر آن به‌منزلهٔ تغییر محتوای داستان است، درحالی‌که زبان تصویر و زبان تکلم در سطح فرم روایت (روساخت) می‌باشند.

۵ـ۲. سامان آینگی

بنا بر آنچه در تصاویر کتاب دیده می‌شود: طبقهٔ همکف به‌وسیلهٔ پرده‌ای به دو بخش تقسیم شده‌است و مشابه آن، طبقهٔ فوقانی نیز با پرده‌ای به دو بخش. بنا بر شواهدی که در ادامه به آن اشاره خواهدشد، یک سوی پرده استعاره‌ای است از مرحلهٔ آینگی و سوی دیگرِ پرده استعاره‌ای از مرحلهٔ نمادین (برای سهولت، از این پس، به این دو بخش از اتاق، به‌ترتیب، اتاق آینگی و اتاق نمادین اطلاق می‌شود). در اتاق آینگی، کودک در گهواره خوابیده‌است و تصویرش کاملاً در آینهٔ مقابلش نقش بسته (شکل۲). طی نمای بعدی و نیز نمای بعدترِ آن، که همین اتاق به تصویر کشیده می‌شود، آینه از نما کم‌کم فِیداَوت[۱۰] می‌شود. یعنی در صفحهٔ بعد، در تصویر اتاقِ آینگی، نیمی از آینه حذف و فقط نیمی از آن دیده می‌شود. در نماهای بعدی، که ژوزف از مرحلهٔ آینگی بیرون رفته‌است و وارد مرحلهٔ نمادین شده، در استعاره‌ای متناظر، آینه کاملاً از تصویر اتاقِ آینگی فیداَوت شده‌است؛ تا اینکه در صفحات بعدتر، دومین فرزند به دنیا می‌آید. همزمان با ورود بچهٔ دوم، دوباره تصویر آینه (که نماد مرحلهٔ آینگیِ کودک دوم است) در اتاق آینگی ظاهر (فِیداین) می‌شود و حضور آینه در اتاق آینگی، در مجاورت کودک دوم، تا پایان کتاب حفظ می‌شود. ژوزف پس از بیرون رفتن از اتاق آینگی و تا پایان کتاب هرگز بازگشتی به این اتاق ندارد.

از سوی دیگر، مادرها (مادربزرگ و مادر ژوزف) تا پایان کتاب فقط در اتاق آینگی دیده می‌شوند (شکل۴) و هرگز در اتاق نمادین (که کارگاه‌های پدر و پدربزرگ است،) حضور ندارند (این یک تصویرِ استعاری است که اشاره دارد بر اینکه در سامان آینگی، مادرها در مسند قدرت‌اند و در سامان نمادین پدرها). لبخند والدین، گرد گهوارهٔ ژوزف، دال بر فرایند طبیعت‌زدایی کردن از «نیازها»ی کودک است (شکل۲). به‌عبارتی، در مرحلهٔ خیالی، واکنش‌های تشویقیِ اطرافیان (لبخند والدین) نیازهای طبیعیِ کودک را تبدیل به «خواسته» می‌کند.

۵ـ۳. خودِ آرمانی

تصویر ژوزف در آینه، تصویری استعاری از پدیدهٔ انطباق در مرحلهٔ آینگی است و بر انطباق ژوزف (یعنی: انطباق a خمیده) با تصویر خودش (یعنی: با $\acute{a}$ خمیده، به‌عنوان «خود آرمانی») دلالت دارد[۱۱]. ازطرفی یک «تصویر» بالذات و فی‌نفسه به‌خاطر ماهیتِ عَرَضی و غیرواقعی‌اش دلالت دارد بر خیالی بودنِ ساحت «خود آرمانی».

۵ـ۴. دیگری بزرگ

دیگری بزرگ، عرف و نظام نمادینی است که مطابق با آن، مادر و پدربزرگ کهنگی لباس را نقص تلقی می‌کنند و اصرار دارند بر اصلاح لباس ژوزف مطابق با میل این نظام. «میل به‌وسیلهٔ **د**یگری بزرگِ مرکززدوده، [یعنی] همان سامان نمادین، ساختار می‌یابد. آنچه من بدان میل می‌ورزم، از پیش به‌وسیلهٔ **د**یگری بزرگ، یعنی فضای نمادینی که در درونش سکنی دارم، تعیین می‌شود» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۵۹). نظام نمادینِ لباس، مجازا (به‌علاقهٔ جزء به کل) دلالت دارد بر کلیهٔ نظام‌های نمادینی که در فرایند رشد و پرورش دخیل هستند؛ مانند فرهنگ، زبان، مدرسه، دین، تاریخ و... .

۵ـ۵. میل و انتخاب واداشته

میل مادر و پدربزرگ از آنِ خودشان نیست، بلکه میلی عمومی از سوی «**د**یگری بزرگ» است که فقط از دهان مادر (به‌مثابهٔ عروسک سخنگوی **د**یگری بزرگ) و نیز از دستان پدربزرگ صادر می‌شود. مادر همچون عروسکی سخن‌گو در پایان هر اپیسود، جملهٔ مکانیکیِ «دیگر وقتش رسیده که بیاندازی‌اش دور» را تکرار می‌کند. پدربزرگ اگرچه خودش خیاطی می‌کند، اما فاعلی خودآیین نیست. یک خیاطِ اعتباری است که به میل **د**یگری بزرگ، یعنی به میل عمومیِ نظام پوشاکیِ جامعه، می‌بُرد و می‌دوزد. از آنجا که میل درگیر زنجیره‌های استعاری و مجازیِ زبان می‌شود، میل عمومی است و نه خصوصی (ر.ک؛ پالمر، ۱۳۹۵: ۹۴). خیاطی کردن‌های پدربزرگ جهت اصلاح پوشش ژوزف بیانگر این است که: نه ژوزف، نه پدربزرگش و نه دیگران از طریق زبان (نظام نمادین پوشاک)

صحبت نمی‌کنند، بلکه زبان (نظام نمادین پوشاک)، به‌عنوان **دیگری** بزرگ، از طریق آن‌ها صحبت می‌کند و آن‌ها را ابژهٔ خود ساخته‌است. در همین راستا، نظریهٔ مارکسیستیِ بُت‌وارگی کالا دربارهٔ بت‌وارگیِ لباس در قالب «احضار ایدئولوژیکیِ» آلتوسری سر برمی‌آورد که ناظر بر «توهّم انتخاب» است، انتخابی اجباری که لکان به آن «انتخاب واداشته» و فریدمن به آن «توهم انتخاب» (Friedman,1999:vii) می‌گوید.

۵ـ۶. آرمان‌خود

پدربزرگ، نقش آرمان‌خود را دارد. ژوزف پیوسته سعی می‌کند خودش را با او همسان‌سازی نماید. هر بار لباس کهنه‌اش را در اختیار پدربزرگ می‌گذارد تا هر جور که او صلاح می‌داند، برایش ببُرد و بدوزد. هر بار از پوشیدن لباسی که پدربزرگ برایش می‌دوزد، احساس شادی و رضایت می‌کند (همان‌گونه که در مرحلهٔ آینـــــگی، از دیدن تصویرش ـ به‌عنوان دیگری ـ احساس شادی و شعف کرده‌بود و در برابر آینه خودش را با تصویرش منطبق). در کارگاهِ پدربزرگ (در اتاق نمادین)، آینه‌ای برای پرو لباس وجود دارد، اما هر بار ژوزف پشت‌به‌آینه و روبه پدربزرگ ایستاده، لباس جدیدش را برانداز می‌کند تا در آینهٔ نگاهِ تأییدیِ پدربزرگ، زیبایی لباس خود را بپسندد.

شکل(۳)

شکل۳: در طول داستان، حتی تنها باری که ژوزف روبه آینه در اتاق کار پدربزرگ می‌ایستد باز هم به پدربزرگ پشت نمی‌کند بلکه درکنار او می‌ایستد و درحالی‌که لباس خود را برانداز می‌کند، نگاه تأییدآمیز پدربزرگ را ازطریق تصویرِ داخل آینه دنبال می‌کند.

میل ژوزف، میل پدربزرگ است و میل پدربزرگ، میل **دیگری** بزرگ (میل نظام نمادین پوشاک در جامعه)؛ یعنی **دیگری** بزرگ مجازاً (به‌علاقهٔ جزء به کل) در هیئت فردیِ پدربزرگ سوبژکتیو شده‌است.

۵ـ۷. نام‌پدر

هر باری که مادر به ژوزف برای کهنگی لباس اعتراض می‌کند، ژوزف برای رضایت مادر (برای تصاحب مادر) سعی می‌کند لباس خود را پیش پدربزرگ ببَرد (یعنی سعی در همانندسازی با پدربزرگ می‌کند تا مادر را بار دیگر تصاحب کند). پدربزرگ، جانشین استعاری پدر و یک دال فالوسی است و هر بار پس از تذکر مادر، ژوزف از گفتمان او (گفتمان نام‌پدر) برای آرام کردن مادر استفاده می‌نماید (سعی می‌کند فقدان فالوسیِ مادر

را با همانندسازی با نام‌پدر جبران کند). پدربزرگ مانند پدر، نماد قانون، قدرت، محدودیت و یک «نام‌پدر» است. پدر نیز رونوشتی از پدربزرگ است؛ چراکه دقیقاً روی اتاق پدربزرگ به شغلی مشغول است که به‌لحاظ استعاری، همان شغل پدربزرگ است: شغل هر دو، تعمیر و تولید پوشاک است؛ یکی لباس می‌دوزد و دیگری کفش. هم‌مسیریِ شغلی آن‌ها نشان می‌دهد که پدر از زمان کودکی‌اش تا به حال توانسته‌است به‌خوبی ضرب‌المثلِ «پسر کاو ندارد نشان از پدر/ تو بیگانه خوانش! مخوانش پسر!» را سرلوحهٔ خود قرار دهد. حالا نوبت ژوزف است و این میل دیگری بزرگ، از طریق سوبژکتیو شدن در هیئت پدر و پدربزرگ، چونان نام خانوادگی از نسلی به نسل دیگر تسری پیدا می‌کند.

شکل(۴)

شکل۴: در این تصویر، پدر با فیگورِ دست‌های باز جلوی آینه ایستاده‌است و لباس خودش را قضاوت می‌کند. کفش و لباس، هر دو، استعاره‌هایی از «نقاب یونگ» یا «ایگوی فروید» یا «نقاب جنسیتی لکان» می‌باشند. شغل پدر و پدربزرگ به‌لحاظ استعاری تولید نقاب اجتماعی برای افرادی مثل ژوزف است.

۵ـ۸. اختگی و بیگانگی

چگونگی پوشاک ژوزف «انتخابی واداشته» است که نظام نمادین پوشاک (زبان)، آن را از طریق دست‌های پدر و پدربزرگ (که هر دو تجلی نام‌پدرند) به فرزند و نوه (و درمفهومی استعاری: به تمام سوژه‌واره‌های تحت نظامِ زبانیِ پوشاک) اجبار می‌کند؛ یعنی پدربزرگ با تحمیل زبان نمادینِ پوشاک، ژوزف را به اختگی نمادین و بیگانگی می‌کشد. درعین حال، این تحمیل علی‌الظاهر با لبخند طرفین همراه است، چراکه با توهم انتخاب همراه است.

۵ـ۹. سامان نمادین

«در تعابیر لکان، نام‌پدر تعبیری برای قوانین، تمدن و فرهنگ است» (هومر، ۱۳۸۸: ۸۳). پدرها در کارگاه (در اتاق نمادین) کارشان این است که میانجی انتقال ارادهٔ دیگری بزرگ (که اراده‌ای در سامان نمادین است) به نسل بعد، به‌ویژه به ژوزف، باشند؛ یعنی از راه دوختن پوشاک (لباس به‌مثابهٔ نقابی اجتماعی یا کفش به‌مثابهٔ پای‌افزار پیروی) او را در هر مرحله از رشد، به جامعه‌پذیری نزدیک‌تر کنند و سرانجام رونداز او را تبدیل کنند به کراوات (که در نظام پوشاک، نماد بزرگ شدن است) و در پایان به دکمهٔ مفقوده. «کارکرد سامان نمادین این است که بیاموزد نقاب اجتماعی مهم‌تر است از واقعیت صریح و بی‌واسطهٔ فردی که آن نقاب را به چهره زده‌است» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۱۱۲). در اتاق نمادین،

آینه‌ای قرار دارد که در تمام تصاویر دیده می‌شود. این نشان می‌دهد دورهٔ آینه‌ای (مجازاً سامان خیالی) تا همیشه با دورهٔ نمادین (اتاق نمادین) هم‌زیستی خواهد داشت و «ما ناگهانی وارد زبان و صورت نمادین نمی‌شویم، بلکه ابتدا وارد سامان خیالی می‌شویم و پس از آن، برای همیشه سامان خیالی به طریقی با سامان نمادین هم‌زیستی می‌کند» (پالمر، ۱۳۹۵: ۹۶). بعد از اینکه ژوزف از مرحلهٔ آینگی خارج و وارد سامان نمادین می‌شود، در تصاویر کتاب، پرده‌ای اتاق را به دو بخش تقسیم می‌کند: یک بخش مربوط به مادرهاست (اتاق آینگی) و بخش دیگر مربوط به کارگاه پدرهاست (اتاق نمادین). تا قبل از ورود ژوزف به سامان نمادین، اثری از این پردهٔ تقسیم‌کننده در تصاویر دیده نمی‌شود؛ یعنی متنِ تصویری، تمثیلی از ترتیب ظهور سامان نمادین بعد از سامان خیالی است.[۱۲]

۵ـ۱۰. دیگری‌های کوچک

مدرسه، یک دیگری کوچک است که مجازاً (با علاقهٔ جزء به کل) دلالت بر دیگری بزرگ دارد. ژوزف خودش را در آینهٔ هم‌کلاس‌ها می‌بیند؛ یعنی «سعی می‌کند در نگاه آن دیگری تحسین و تمجیدی نسبت به خود ببیند و اگر دیگری تصویری شایسته و مناسبی از او بازنتاباند، او این آینه را از ارزش خواهدانداخت» (فانون،۱۳۵۵:۲۲۵). در تنها صحنه‌ای که از مدرسه نشان داده شده‌است، ژوزف هر دو دستش را به‌گونه‌ای باز کرده‌است که انگار خودش را در آینه تماشا می‌کند. ژوزف با همان فیگوری روبه‌روی دانش‌آموزان در قابِ درِ کلاس ایستاده‌است که در چند صفحهٔ قبل‌تر، پدرش جلوی قاب آینه در کارگاه خیاطی ایستاده‌است (شکل۴ و شکل۵). همنشینیِ این دو تصویر (همسانیِ فیگور پدر در مقابل آینه، با فیگور ژوزف در برابر همکلاس‌ها)، بر همسانیِ کارکرد آینه و همکلاسی‌ها (به‌عنوان دو مصداق از دیگری‌های کوچک) دلالت دارد. خودنگریِ ژوزف در آینهٔ همکلاسی‌ها استعاره‌ای از تطابق سوژه است با دیگری‌های کوچکی که آن‌ها نیز خود سوژه‌های اختهٔ دیگری بزرگ‌اند.

شکل(۵)

شکل۵: در این تصویر، ژوزف با فیگورِ دست‌های باز جلوی هم‌کلاس‌هایش ایستاده‌است و در آینهٔ هم‌کلاسی‌ها، که به‌مثابهٔ دیگری‌های کوچک‌اند، به دنبال تأیید خودانگاره‌اش است.

حیرت همهٔ هم‌کلاسی‌ها و معلم (به‌عنوان دیگری‌های کوچک) از جلیقهٔ ژوزف، استعاره‌ای است که عمومیت میل دیگری بزرگ (نظام نمادین پوشاک) را نشان می‌دهد و یادآور کلام ویتگنشتاین مبنی‌بر عمومیت زبان (دیگری بزرگ) است.

۵ـ۱۱. لانهٔ ناخودآگاه

از آنجا که محل سکونت موش‌ها در زیر پای ساکنان منزل، یعنی زیر کف‌پوش، است و برای هیچ‌یک از ساکنان قابل‌رؤیت نیست، بنابراین استعاره‌ای از ناخودآگاه و سطح زیرینِ ناآگاهی است. مکانی است مربوط به غرایز حیوانی. موش‌ها استعاره‌ای از حیوانی بودن این مکان‌اند، (علاوه بر این، موش به دلیل سکونت در سوراخ‌های تاریک زیرزمینی، نمادی از لایهٔ تاریک و پنهان ناخودآگاه است[۱۳])، اما لکان برخلاف فروید، به حیوانی بودن ناخودآگاه اعتقادی ندارد. «ضمیر ناآگاه نه‌تنها مخزن غرایز حیوانی نیست، بلکه ذات آن در تعلق قانون است و دارای ساختار زبان تکلم است» (موللی، ۱۳۸۶: ۲۳). ازاین‌رو، در لانهٔ ناخودآگاه، موش‌ها کنش‌های انسانی دارند، حتی بچه‌هایشان بسانِ ژوزف به مدرسه می‌روند تا زبان حیوانیِ خودشان را بیاموزند. ساختار صفحه‌بندی کتاب به شکلی استعاری، سطح ناخودآگاه (لانهٔ موش‌ها) را که مربوط به سطح زیرینِ ساختار روانی محسوب می‌شود، در ذیل هر صفحه به‌صورت پاورقی، به موازات تصاویر سکونت‌گاه ژوزف (سطح آگاهی) به تصویر کشیده‌است.

۵ـ۱۲. زنجیرهٔ گفتمان دوگانی

در چارچوب زبان نمادین پوشاک، هر صفحه دو زنجیرهٔ گفتمان موازی را به نمایش می‌گذارد: یکی «زنجیرهٔ سخن» است که مربوط به سطح اگوست و شامل مجموعهٔ تصاویر خانوادهٔ ژوزف در بالای هر صفحه به همراه متن نوشتاریِ داستانِ زندگی ژوزف است و دیگری، «تفکر ناخودآگاه» که در پاورقیِ هر صفحه به‌صورت زنجیره‌ای از تصاویر صامت، داستان زندگی موش‌ها را روایت می‌کند. زبانِ نمادینِ پوشاک نقش میانجی و شالودهٔ ارتباطی این دو گفتمانِ موازی را بازی می‌کند. موش‌ها درگیر نظام زبانی‌ای مشابه با زبان نمادین پوشاکِ خانوادهٔ ژوزف هستند. این دو زنجیرهٔ گفتمانِ موازی (گفتمان مربوط به زنجیرهٔ سخن و گفتمان مربوط به تفکر ناخودآگاه) مستقل‌اند و تنها وجه ارتباطی آن‌ها سرقیچی‌هایی است که به‌مثابهٔ دال از «زنجیرهٔ سخنِ» بالای صفحه (سطح آگاهی) جدا می‌شود و با تبدیل شدن به دالی برای «تفکر ناخودآگاه» به سطح ناخودآگاه (لانهٔ موش‌ها در پاورقی) سرازیر می‌شود و برای همیشه در آنجا می‌ماند. یعنی در چارچوب نظام نمادینِ پوشاک، دال‌های نظام زبانیِ تفکر ناخودآگاه (پرده‌ها، رومیزی‌ها، و البسهٔ موش‌ها در پایین صفحه)، برساختهٔ دال‌های زنجیرهٔ سخن (سرقیچی‌های نظام نمادینِ پوشاکِ ژوزف در

بالای صفحه) می‌باشند. روایتِ تصویریِ داستانِ مربوط به موش‌ها از کلاژکردن همین سرقیچی‌های واپس‌رانده ساخته می‌شود. ساکنان طبقهٔ بالا (سطح آگاهی) بنا به میل دیگری بزرگ (به میل نظام نمادین پوشاک) سرقیچی‌ها را به لانهٔ زیرین (سطح ناخودآگاه) می‌ریزند (یعنی: ناخودآگاه جولانگاه گفتمانِ «دیگری» و برساختهٔ زبان است). صدای موش‌ها نه در روایت کلامیِ داستان شنیده می‌شود و نه به گوش ژوزف و سایر ساکنان طبقات بالا (سطح آگاهی) می‌رسد. «ضمیر ناآگاه، عین زبان تکلم است، ولی زبانی است که پیام آرزومندانهٔ آن در عین کارگزاریِ مداوم به‌ندرت به گوش ما می‌رسد» (همان: ۲۷). از آنجا که این داستان درواقع، خودزندگی‌نامه‌ای است که خود ژوزف آن را به رشتهٔ تحریر کشیده‌است، پس طبیعی است که متن کلامی (نوشتاریِ) داستان چیزی از زندگی موش‌ها (ناخودآگاه) روایت نکند؛ چراکه «زنجیرهٔ سخن» کنشی در سطح آگاهانهٔ اگو است، اما زندگی موش‌ها در خودآگاهی ژوزف قرار ندارد.

۵ـ۱۳. سامان واقعی

امر واقع رؤیت‌پذیر نیست، فقط فرایند «تغییر امر واقع» (وقتی تحت سلطهٔ امر نمادین قرار می‌گیرد) قابل‌رؤیت است. بنابراین، فقط تغییر امر واقع در قالبِ «استعارهٔ فرایند کاهشیِ» تبدیلِ رواندازِ ژوزف، از رواندار بودن تا کت شدن، جلیقه شدن، کراوات شدن، دکمه شدن و سرانجام، هیچ شدنش رؤیت‌پذیر است. اگر امر واقعِ واقعی بر اساس علامت‌گذاریِ لکان با R_1 نمایش داده شود (فینک، ۱۳۹۷: ۷۶)، R_1 پارچه‌ای است که هنوز دست پدربزرگ به آن نخورده‌است (در داستان، «پارچه» دیده نمی‌شود؛ چراکه اگر امر واقع R_1 بدون تحریف به رؤیت برسد، منجر به تروما می‌شود. لذا هیچ‌گاه سوژه با امور واقعِ واقعی مواجه نمی‌شود، بلکه فقط با امور واقعِ نمادین‌شده روبه‌رو می‌شود). رواندار، حکم R_2 را خواهد داشت که از تحریف R_1 به دست پدربزرگ تولید شده‌است (یعنی حکم امر واقعیِ نمادین‌شده را خواهد داشت) و به همین ترتیب، کُت حکم R_3، جلیقه حکم R_4، کراوات R_5، دستمال R_6، دکمه R_7، و فقدان، حکم ابژهٔ کوچک (a) را.[۱۴]

۵ـ۱۴. مطلوب گمشده

متعلق به سامان واقعی است. بنابراین به‌عنوان یک امر واقع، همیشه در فقدان است. مطلوب گمشده، چیزی جز اتحاد و همانیِ دورهٔ پیشاکلامیِ کودک با مادر نیست (اتحادِ مادرـ کودک از ابتدا وجود نداشته‌است که حالا بخواهد مفقود شود، اما کودک، بعد از دست یافتن به زبان، باورش بر این است که: در مرحلهٔ پیشازبانی این اتحاد مادرـ کودکی وجود داشته‌است. ازطرفی، با توجه به اینکه عنوان اصلی داستان، «یک چیزی از هیچ چیز[۱۵]» (Gilman,1993) است، (گرچه به نام «*یک داستان محشر*» ترجمه شده‌است)،

بنابراین عنوان اصلی داستان، استعاره‌ای از «چیز فرویدی» است که هیچِ ازلی- ابدی است. اتحاد ژوزف- مادر در قالب استعارهٔ «لباس کودکی» به‌وسیلهٔ دستان پدربزرگ (نام‌پدر) سرکوب و به هیئت سرقیچی تدریجاً به ناخودآگاه ریخته شده‌است. آخرین یادگار از مطلوب گمشده (اتحاد مادر- فرزند)، دکمهٔ اتصال شلوار با بالاپوش است. گم شدن دکمه (یعنی گسست کامل شلوار از بالاپوش)، مانند بریدن بندِ ناف، سبب گسست همیشگی از دنیای مبتنی‌بر «اصل لذتِ» اتحادِ مادر- فرزندی و ورود به دنیای مبتنی‌بر «اصل واقعیتِ» بزرگسالی است. (واقعیت با امر واقع تفاوت دارد. امر واقع مربوط به سامان واقعی است، ولی واقعیت مربوط به سامان نمادین و خیالی).

۵-۱۵. فانتزی a◇$، ابژهٔ کوچک (a)، و ژوئیسانس (J_2)

ابژهٔ کوچک (a) از آنجا که متعلق به سامان واقعی است، نه نمادین، بنابراین به‌زبان‌آمدنی نیست. ابژهٔ (a) حس نوستالوژیکی است که شکافِ درونیِ ژوزفِ بالیده (سوژهٔ شکافته) را هم پدید می‌آورد، هم در قالب خلق فانتزی a◇$ (در قالب نوشتن خودزندگی‌نامهٔ این داستان) آن را پر می‌کند. لذتی که از یادآوری ژوئیسانسِ دورانِ اتحادِ مادر- فرزندی (J_1) به ژوزفِ بالیده دست می‌دهد، لذتی همراه با رنج (ژوئیسانس ثانویه (J_2)) است. از منظر لکان، ژوئیسانس هدف غاییِ سوژه است؛ لذتی بی‌پایان که تلفیقی از رنج فقدان و لذت یادآوری است.

۵-۱۶. سوژهٔ شکافته ($)

صفحه‌بندی به گونه‌ای است که متن در فاصلهٔ بین دو تصویرگری بالایی و پایینیِ صفحه نوشته شده‌است؛ یعنی متنِ نوشتاری به‌منزلهٔ پراتیکِ زبانی، بین تصویرِ سکونت‌گاه ژوزف، به‌مثابهٔ اگو (سطح آگاهی)، و تصویر لانهٔ موش‌ها، به‌مثابهٔ سطح ناخودآگاه، جدایی افکنده‌است. این استعاره‌ای سیمامعنایی است از سوژه‌ای که زبان بین اگو و ناخودآگاهش شکاف انداخته‌است (متن نوشتاری، مجاز از زبان است). این جداسازی (اسپالتانگ) از اولین صفحه آغاز می‌شود و تا صفحهٔ یکی‌به‌آخر ادامه می‌یابد، تا فرایند اختگیِ سوژه توسط زبان را به نمایش بگذارد. در آخرین صفحه، ناگهان این شکافِ استعاری از صفحه‌بندی محو می‌شود. در آخرین صفحه، فقط این جمله دیده می‌شود: «یک داستان محشر» (گیلمن، ۱۳۹۷: ۲۸)؛ یعنی در آخرین صفحه، ژوزف با نوشتن «یک داستان محشر» (یا نوشتن داستانِ «چیزی از هیچ‌چیز») یک فانتزی می‌سازد که با به خدمت گرفتن ابژهٔ (a)، آن شکاف درونی را پر می‌کند. این دوره «دورهٔ حسرت بازگشت به دورهٔ پیشازبانی با انجام دادن کارهای نمادین، مثل نقاشی، نوشتن، موسیقی و یا به طور کلی، هنر است» (فروید و

لکـان، ۱۳۸۸:۶۳). دکمه استعاره‌ای از «واسطهٔ اتصال» است و مفقود شدن آن بـه انشـقاق و دوپارگی لباس (دوپارگی و شکافتگی سوژه) می‌انجامد.

۵ـ۱۷. تلفیق رانهٔ مرگ و رانهٔ زندگی

عنوان اصلی ـ «یک چیزی از هیچ[۱۶] چیز» ـ مبین این است که: با نگاه مستقیم، هیچ چیز پیدا نیست؛ اما با اندکی «کژ نگریستن» انگار یک چیزی هست. بـه عبـارتی دیگـر، «کـل واقعیت، جلوه‌ای از آنامورفوسیس، سایه‌ای از هیچ چیز است و آنچه در نگاه مستقیم به آن می‌بینیم، یک هیچ چیزِ آشوبناک است» (ژیژک، ۱۳۹۵: ۹۷) عنوانِ «یک چیزی از هیچ چیز» تمثیلی از تلفیق رانهٔ مرگ و زندگی است. «لکان به تقلید از هگل می‌گوید: واژه، نـابودی شیء است» (موللی، ۱۳۸۶: ۸۴). در انطباق با گفتهٔ لکـان، داسـتان مـذکور (واژه) از نـابودی شیئی به‌نام دکمه (اتحاد کودک‌ـ مادر) زندگی یافته‌است. لذا تلفیقی از رانهٔ مرگ و زنـدگی است. از طرفی، بنابه عرفِ پسامدرنیست‌هایی مثل موریس بلانشو که از روی «*هزارو یک شب*» الگوبرداری کرده‌اند، نوشتن داستان استعاره از زندگی است و پایان یافتنش، استعاره از مرگ (McHale, 2004: 230). لذا نوشتن داستان «یک چیزی از هیچ چیز»، چیـزی جـز تناسخ لباس کودکی نیست.

۵ـ۱۸. اگو

نام اصلی داستان، «یک چیزی از هیچ چیز» است. این نام دو دلالـت اسـتعاری دارد: اولاً، دلالت دارد بر خلق شدن یک چیزی (یک داستان) از هیچ (از نیستی دکمه). ثانیـا، خلـقِ «یک داستان از نیستیِ دکمه»، تمثیلی است از «خلق یک اگو از نیستی». چراکه با توجه به اینکه لکان معتقد است اگو یک چیزی است که از فقدان (از هیچ) ساخته مـی‌شـود، پـس خَلق و تکوینِ اگوی ژوزفِ بالیده‌شده در پایان داستان، مستعارٌمنهِ نام اصلی داستان اسـت و ناظر بر «اشتباه محاسباتی» لکان مبتنی‌بر تسـاوی صـفر بـا یـک: «بـه نظـر ژ.آ. میلـر، می‌توانیم چنین تصور کنیم که فرایند بیگانگی، سوژه را به‌صـورت مجموعـهٔ تهـی تولیـد می‌کند؛ نمادی که نیستی را با علامت‌گذاری یا بازنمایی آن به چیـزی تبـدیل مـی‌کنـد» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۱۹). علاوه بر دلالت استعاریِ نام داستان بر فرایند خلق اگو، افتادن تصـویر ژوزف بر روی آینه نیز حاوی نوعی دلالت استعاری است. تصویرگر کتاب، تصویر ژوزف را در گهواره کشیده‌است؛ تصویرِ این تصویر، در آینه بازنمایی شده‌است. با توجـه بـه اینکـه تصویر ماهیتاً نوعی نیستی است[۱۷]، لذا پدیداریِ یک تصویر (پدیداریِ تصویرِ توی آینه) از تصویری دیگر (از تصویرِ طراحی‌شدهٔ توی کتاب)، دالٍّ بر پدیداریِ هستی از نیستی است. لبّ کلام اینکه: همهٔ این‌ها استعارات و تمثیلاتی هستند از پدید آمدن «هستیِ خیالیِ اگـو از نیستی».

۵ـ۱۹. مجاز و استعاره

در لانهٔ موش‌ها (ناخودآگاه)، زبان تصاویر، مانند زبان تکلمی انسان، قائم بر دو محور است: یکی در محـور همنشـینی که فِـرم به فــرم به‌صورت افقی، دال‌هـای تصـویری (پـایین صفحه) در کنار هم می‌نشینند و داستان خطیِ موش‌ها را روایـت مـی‌کننـد و دیگـری در محور جانشینی که به‌صورت عمودی نظیر به نظیر با تصاویر مربـوط بـه منـزل ژورف (در بالای صفحه) قرینه‌سازی می‌شوند؛ مثلاً وقتی در تصـویر بـالای صـفحه، کـلاس ژوزف نشان داده می‌شود، متناظراً در پایین صفحه، بچه‌موش‌ها در کلاس درس نشسته‌انـد؛ بـه عبارت دیگر، تصویر کلاس موش‌ها (در ناخودآگـاه)، جانشـین تصـویر کـلاس ژوزف (در خودآگاه) شده‌است. بنابراین زبانِ بی‌کلامِ داستانِ تصویریِ موش‌ها (زبـان ناخودآگـاه) بـه قول یاکوبسن مبتنی است بر دو محور: از یک سو، بر محـور همنشـینی (قطـب مجـازیِ زبان) و از سوی دیگر، بر محور جانشینی (قطب استعاری زبان). بعلاوه، با توجه بـه اینکـه زبانِ روایتِ موش‌ها در ذیل صفحه (زبان ناخودآگاه)، زبانی بدون کلام و مبتنی بر تصویر است، می‌توان زبان ناخودآگاه را استعاره‌ای از زبان مرحلهٔ آینگی (که آن هم پیشاکلامی و صرفاً تصویری است،) دانست. بنابراین، تقابل «متنِ نوشتاریِ» داستان با «تصاویرِ» پاورقی تمثیلی از تقابل «سامان نمادین» با «سامان خیالی» است. در راستای همین تفسیر، در پایان که ژوزف داستانی به نام «یک داستان محشر» را می‌نویسد، نوشتن، به‌عنوان استعاره‌ای از سامان نمادین، به ژوزف سیطره پیدا می‌کند و بدین‌ترتیب ژوزف با نوشـتن داسـتانِ خـود کاملا به سامان نمادین (دورهٔ بزرگسالی) تشرف می‌یابد. ازهمین‌رو، بعد از این کـه ژوزف داستانش را به رشتهٔ تحریر در می‌آورد، لبخند بر لبان خانواده‌اش می‌نشیند. لبخند خانواده، ناشی از سیطرهٔ میلِ دیگری بزرگ (تشرف به سامان نمادین) است.

۵ـ۲۰. علامت واحده

اولا، مرز دو اتاق نمادین و آینگی یک پردهٔ لرزان است، نه یک دیوار مسـتحکم. در واقـع این دو بخش تجلی اعتقاد لکان به «کثرت در عین وحدت» است؛ چراکـه اتـاق آینگـی و اتاق نمادین به‌واسطهٔ ممیزیِ پرده، بدل به کثرتی شده‌انـد کـه تـوی یـک اتـاق وحـدت یافته‌اند. ثانیا، حضور آینه در کارگاه خیاطی (اتاق نمادین)، تمثیـل هـم‌آمیـزیِ دو سـامان آینگی و نمادین است. ثالثا، نام اصلی کتاب، «یک چیزی از هیچ چیزی»، نیـز نمایشـی از «علامت واحدهٔ» لکانی است. رابعا، در پایان داسـتان، خودزنـدگی‌نامـهٔ ژوزف (کتـابی کـه ژوزف آن را می‌نویسد) استعاره‌ای از علامت واحده است؛ چراکه به قول لواین کلیت واحدِ کتاب، به‌عنوانِ اثری هنری، با گره زدن ساحت‌هایی متکثـر (سـاحت خیـالی، نمـادین، و واقعی) باعث خودسازگاریِ خالق آن اثر هنری (ژوزفِ نویسنده) می‌شود (لواین، ۱۳۹۷ : ۴۶) .

۶. نتیجه

برجستگیِ جنبهٔ تعلیمیِ داستان‌های کودک باعث کم‌توجهی منتقدین به خوانش‌های فلسفی- روانی آن‌ها شده‌است. کمااینکه در داستان موردِ پژوهش نیز ظاهرا مسئلهٔ بازیافت و محیطزیست خوانشِ مسلط و برجسته است؛ اما درواقع با دگرخوانشی پساساختگرا مشخص می‌شود که موضوع داستان مذکور فرایندِ سیطرهٔ زبانِ نمادینِ پوشاک بر ناخودآگاهِ سوژه است. سیطرهٔ زبان اجتماعی پوشاک استعاره‌ای از سلطهٔ **دیگری** بزرگ است که مانع دسترسیِ بی‌واسطهٔ سوژه به امر واقع می‌شود. به‌عبارت دیگر، «یک داستان محشر» گفتمانی استعاری است درمورد دسترس‌ناپذیریِ ازلی- ابدیِ «واقعیت» در اثر حجاب زبان و تسلط میل **دیگری** بر ناخودآگاه سوژه. اگرچه زبانِ نمادینِ پوشاک در این داستان استعاره‌ای از **دیگری** بزرگ است اما خودِ مفهوم **دیگری** بزرگ بر ابژهٔ خاصی دلالت نمی‌کند، بلکه مفهومی است که هاله‌ای از مفاهیمی را در بر می‌گیرد که هیچ‌کدام از آن مفاهیم نمی‌تواند به‌تنهایی در مرکز این هاله قرار بگیرند. پیرامون این مرکزِ زدوده‌شده مفاهیمی هستند که در ساختن طرحواره‌های ذهنی سوژه دخیل‌اند، مفاهیمی مانند زبان تکلم، نظام نمادینِ قراردادهای نانوشتهٔ اجتماعی، آموزش‌وپرورش، دین، فرهنگ و غیره. همین **دیگری** بزرگ است که از لحظهٔ تولد، زبانِ ناخودآگاه و حتی امیال سوژه را طی فرایند رشد برمی‌سازد و امر واقع را مرحله به مرحله بیش از پیش دسترس‌ناپذیر می‌کند. در داستانِ مورد پژوهش، زنجیرهٔ تکوینِ سوژه در قالبِ شگردِ «استعارهٔ فرایند کاهشی» به نمایش در آمده‌است. بنا به تعریف این پژوهش، «استعارهٔ فرایند کاهشی» یکی از شگردهای روایی داستان‌های کودک است که با نمایشِ فرایند کوتاه شدنِ یکی از تعلقات سوژه، به‌شکلی استعاری، فرایند بزرگ شدن و جامعه‌پذیریِ سوژه (کودک) را به تصویر می‌کشد. شیوهٔ تحلیل استعاره- روانکاویِ معرفی‌شده در پژوهش حاضر برای سایر داستان‌های کودکانهٔ مبتنی‌بر «استعارهٔ فرایند کاهشی» نیز قابل تعمیم است؛ چراکه این پژوهش نشان می‌دهد: در داستان‌های مبتنی‌بر استعارهٔ فرایند کاهش، عامل فرایند کاهش، چیزی نیست مگر **دیگری** بزرگ. از آنجا که در این‌گونه داستان‌ها، «فرایند کاهش» استعاره‌ای از «فرایند افزایش سوژه‌شدگی» و جامعه‌پذیریِ سوژه است، بنابراین می‌توان **دیگری** بزرگ را عامل فرایند کاهشِ اتحادِ مادر- فرزندیِ نخستین یا به‌طور معادل، عامل افزایش فرایند سوژگی تعبیر کرد.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. Nom du pére and phallus 2. Imaginary order 3. Mirror stage 4. Symbolic order 5. Object petit A / the Meta Other/ big Other 6. Real order 7. Fr: Spaltung (En: Splitting)/ barring 8. Jouissance

۹. همسانیِ تصویر جلد کتابی که در دست خواننده است با تصویر جلد کتابی که درون همان کتاب به آن اشاره شده‌است، یک شگرد داستان‌پردازانه موسوم به «همانی تراجهانی» می‌باشد (زنجانبر، ۱۳۹۸).

۱۰. در سینما، وقتی می‌خواهند گذشتِ یک بازهٔ زمانی را نشان دهند، دوربین را بدون حرکت یا اصطلاحاً بدون موشن روی نمای مورد نظر ثابت می‌کنند و رفته‌رفته نور را محو و تصویر را تاریک می‌کنند. سپس با افزایش تدریجی نور نمایی دیگر را نمایش می‌دهند. این روش اتصالِ دو نمای متفاوت را به‌منظور نمایش گذشتِ زمان، به ترتیب، فیداَوت و فیداین می‌گویند.

۱۱. در هنر، کارکرد آینه برای انطباق تصویر با «خود آرمانی» به‌کرّات دیده می‌شود. در این‌باره، لکان به نقاشی «دختری در برابر آینه» از پیکاسو (۱۹۳۲م، موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک) اشاره می‌کند (ر.ک؛ لواین، ۱۳۹۷: ۴۰).

۱۲. البته لکان متأخر، برخلاف لکان اولیه، اعتقاد دارد که سامان خیالی نسبت به سامان نمادین پیشینی نیست، بلکه به تبع امور نمادینی که والدین در خودشان درونی کرده‌اند، روابط نیاز- بیانِ زیستیِ کودک که در حوزهٔ سامان نمادین نبوده‌است، نیز دستخوش سامان نمادین می‌شود.

۱۳. تحت یک خوانشِ بعید، می‌تواند تلمیحی به بیمار معروفِ «موش‌مرد» فروید نیز تلقی شود.

۱۴. فرمول استعارهٔ «فرایند کاهشی» برای نمایش مستعارمنهِ «صیرورتِ سوژگی» در بسیاری از داستان‌های کودکانهٔ مبتنی‌بر محوریت «سنت تشرف» دیده می‌شود، مثلا «لولوی قشنگ من» (انوری، ۱۳۸۷)، «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹۴)، «آرزوهای یک سنگ» (راستی، ۱۳۹۴ : ۴)، «یک نوک کوچولو» (شمس، ۱۳۹۴ : ۲۰) با نمایشِ مرحله به مرحله کوتاه شدنِ سوژه، فرایند بزرگ شدن و جامعه‌پذیریِ سوژه (کودک) را به شکلی استعاری موضوع داستان قرار داده‌اند.

15. Something from nothing

۱۶. دالِّ «هیچ» در عنوان اصلی داستان، در معنای روان‌کاوانه‌اش استعاره است اما با استناد به کتب بیان، در معنای ادبی‌اش، استعاره نیست بلکه سمبل یا نماد محسوب می‌شود؛ چراکه به‌جای یک دلالت خاص، شبکه‌ای از دلالت‌ها را به همراه دارد: واقعیت، دکمه، ژوئیسانس اولیهٔ نابودشده، دالّ تهیِ فالوس، زندگی، میل اعتباری، زبان، و غیره. اما در این پژوهش استعاره معنایی تعمیم‌یافته دارد و شامل سمبل و تمثیل نیز می‌شود.

۱۷. به‌ویژه در اشعار سبک هندی، تصویر بودن معادلِ «نیستی» دانسته می‌شود. صائب می‌گوید: چه عجب! غنچهٔ تصویر شود شادیِ مرگ.

منابع

ابراهیمی، سیدرضا (۱۳۹۰)، خوانش شعر "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد" فروغ فرخزاد از دیدگاه تحلیل روانکاوی ژاک لکان، *زبان و ادب فارسی*، س۳، ش ۹، صص ۱ـ ۲۴.

انوری، زهرا (۱۳۸۷)، *لولوی قشنگ من*، تصویرگر: افرا نوبهار، تهران، کانون پرورشی فکری کودکان.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

پالمر، دونالد (۱۳۹۵)، *ساختارگرایی و پساساختارگرایی*، ترجمهٔ مهشید کریمایی، چ ۱، تهران، شیرازهٔ کتاب ما.

پاینده، حسین (۱۳۸۸)، نقد شعر "زمستان" از منظر نظریهٔ روانکاوی لکان، *زبان و ادب فارسی*، ش ۴۲، صص ۴۶ـ۲۷.

جانستون، ایدرین (۱۳۹۴)، «ژاک لکان»، *دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد*، ترجمهٔ هیمن برین، چ ۱، تهران، ققنوس.

حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۳)، خوانش لکانی روان‌پریشی رمان بوف کور، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، د ۱۸، ش ۲، صص۴۱-۶۱.

حیدری، فاطمه و میثم فرد (۱۳۹۳)، خوانش لکانی از امر سیاسی در رمان همسایه‌ها، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، د ۵، ش ۱۶، صص۴۳-۶۶.

راجر، فالر و دیگران (۱۳۹۷)، *زبانشناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چ ۶، تهران، نی.

راستی، مجید و دیگران (۱۳۹۴)، «آرزوهای یک سنگ»، مجموعهٔ یک اسم و چند قصه: "سنگ"، تصویرگر: عاطفه شفیعی‌راد، تهران، چکه.

زنجانبر، امیرحسین و فاطمه بستانی و حسین زارع (۱۳۹۸)، «تحلیل نشانه‌روانکاوی رمان نوجوان "مسابقه‌دات‌کام" با رویکرد واسازی»، *پژوهش‌های زبانی*، د ۱۰، ش ۱، صص ۵۹ـ۸۲.

زنجانبر، امیرحسین (۱۳۹۸)، شگرد روایی «همانی تراجهانی» در داستان‌های کودک‌ونوجوان: با رویکرد هستی‌شناختی، *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، د ۳، ش۲ ، صص ۲۹۳–۳۲۵.

ژیژک، اسلاوُی (۱۳۹۵)، *لکان به روایت ژیژک*، ترجمهٔ فتاح محمدی، چ ۳، زنجان، نشر هزارهٔ سوم.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، چ ۲، تهران، قصه.

سعیدی، عبدالرضا (۱۳۹۲)، «خوانش لکانی از شعر "ندای آغاز" اثر سهراب سپهری»، *شعرپژوهی*، س ۵. ش ۳، صص ۱۰۰ـ۱۱۸.

شمس و دیگران (۱۳۹۴)، «یک نوک کوچولو»: مجموعهٔ یک اسم و چند قصه: "مداد"، تصویرگر: ایلگار رحیمی، تهران، چکه.

صابری، فاطمه‌نسا و مصطفی صدیقی و فرامرز خجسته (۱۳۹۷)، خوانش لکانی رمان عامه‌پسند پریچهر، *نقد و نظریه ادبی*، س ۳، ش۲، پ۶، صص ۱۲۱–۱۴۱.

فانون، فرانس (۱۳۵۵)، *پوست سیاه صورتکهای سفید*، ترجمهٔ محمدامین کاردان، تهران، خوارزمی.

فروید، زیگموند و ژاک لکان (۱۳۸۸)، «بررسی نظریات روانکاوی در دو فیلم آلفرد هیچکاک»، *گلستانه*، ترجمهٔ سید شهاب‌الدّین ساداتی، ش ۱۰۰، صص ۶۰ـ۶۶.

فینک، بروس (۱۳۹۷)، *سوژهٔ لکانی*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری، چ ۱، تهران، ققنوس.

گیلمن، فوئب (۱۳۹۷)، *یک داستان محشر*، ترجمهٔ نسرین وکیلی و پدرام مهین‌پور، چ ۶، تهران، مبتکران.

لواین، استیون زد. (۱۳۹۷)، *لکان در قابی دیگر*، ترجمهٔ مهدی ملک، چ ۱، تهران، شَوَند.

محسنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «ژاک لکان زبان و ناخودآگاه»، *پژوهش زبان‌های خارجی*، ش ۳۸، صص ۸۵ـ۹۸.

مولّلی، کرامت (۱۳۸۶)، *مبانی روان‌کاوی فروید لکان*، چ ۳، تهران، نی.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱)، عشق متنی تجربه عشق در کتاب "عشق روی پیاده‌رو" مصطفی مستور، *فصلنامه نقد ادبی*، س۵، ش ۱۸، صص ۹۷–۱۱۷.

هال، دونالد ای (۱۳۹۵)، *سوبژکتیویته در ادبیات و فلسفه*. چ ۱، تهران، دنیای اقتصاد.

هومر، شون (۱۳۹۶)، *ژاک لکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سید محمدابراهیم طاهایی، چ ۵، تهران، ققنوس.

هنرکار، لیلا (۱۳۹۴)، *خط سیاه تنها*، تصویرگر: زهرا کیقبادی، تهران، علمی‌وفرهنگی.

یزدخواستی، حامد و فؤاد مولودی (۱۳۹۱)، خوانشی لکانی از شازده‌احتجاب، *ادب‌پژوهی*، ش ۲۱، صص۱۱۱–۱۳۹.

Friedman, Lawrence. (1999). *The horizontal Society*, New Haven. CT: Yale University Press.

Gilman, Phoebe. (1993). *Something from nothing*. New York: Scholastic Press.

Lacan, Jacques. (1977). *Ecrits: A Selection*, trans: Alan Sheridan. New York: Norton.

McHale, Brian (2004). *Postmodern Fiction*. New York and London: Routledge.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۶۷ تا ص ۸۴)
10.22059/jlcr.2020.269151.1308
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Musical Ambiguity in Amīr Khusrau Dehlavī's Nine Skies

Omidvar Ali Mahmoudi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Izeh Branch, Izeh, Iran
Receive: April, 27, 2019 & Accepted: February, 13, 2020

Abstract
Amīr Khusrau Dehlavī, the Indian Persian-speaking mystic and musician, is the link between three the rich Iranian, Islamic, and Indian cultures. In order to understand the link between the poetic traditions of Persian language and music properly, it is important to recognize his invaluable contributions to poetry and music and his combining these two for articulation of concepts. Nine Skies, Dehlavī's masnavi, is among the most reliable works and is replete with musical terms. Musical ambiguity is one of the outstanding rhetorical figures in Nine Skies. Thus, it significantly helps us recognize the effect of music on Dehlavī's elaboration of poetic concepts. The present study intends to address musical ambiguity as a literary device in this work.

Keywords: Amīr Khusrau Dehlavī, Musical ambiguity, Masnavi, Nine Skies, Ambiguity.

1 . Email of the corresponding author: o.alim@iezhiau.ac.ir

ایهام موسیقایی در مثنوی«نُه سپهر» امیرخسرو دهلوی

امیدوار عالی محمودی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایذه، ایذه، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۰۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۴

چکیده
امیرخسرو دهلوی، شاعر، عارف و موسیقیدان بزرگ فارسی‌زبان هند، حلقهٔ اتصال و پیوند سه فرهنگ غنی، ایرانی ـ اسلامی و هندی است. شناخت خدمات ارزندهٔ او در حوزهٔ شعر و موسیقی و پیوند این دو در بیان مفاهیم، برای درک درست از رابطهٔ فرهنگ شعری زبان فارسی با موسیقی، بسیار مهم است. مثنوی ارزشمند«نُه سپهر» او از جمله منابع قابل اعتنا و اعتمادی است که سرشار از مفردات، ترکیبات و اصطلاحات مربوط به علم موسیقی است. ایهام موسیقایی، یکی از بارزترین ویژگی‌های بدیعی این اثر است. بنابراین، برای شناخت اهمیت موسیقی در پرورش مفاهیم شعری امیرخسرو، منبعی بسیار مهم به شمار می‌رود. در این پژوهش، کوشش شده‌است تا بازتاب صنعت ادبی ایهام موسیقایی در این اثر بررسی و گزارش شود.

واژه‌های کلیدی: امیرخسرو دهلوی؛ ایهام موسیقایی؛ مثنوی، مثنوی نه سپهر؛ ایهام.

۱. مقدمه
روابط دیرین و پیوند دو فرهنگ غنی ایران و هند، از روزگار باستان تاکنون در توسعه و گسترش علوم و هنر، و شناخت ظرفیت‌های دو فرهنگ از یکدیگر مؤثّر بوده‌است. ایرانیان در سرزمین هند، به یُمن آشنایی و اشتراکات فرهنگی و تاریخی دو ملت، توانستند هم از غنای فرهنگ هند بهره‌مند شوند و هم با عرضهٔ داشته‌های ارزشمند فرهنگی خود، به فرهنگ میزبان نیز خدمات شایانی ارائه دهند. آنچه نتیجهٔ این دادوستد فرهنگی شده‌است و امروزه به‌عنوان میراثی گرانبها از این پیوند خجسته به یادگار مانده، فرصت مغتنمی است تا هم خویش و هم خویشان دیرین خود را بهتر بشناسیم.
آثار به‌جامانده از ابزار موسیقی در سنگ‌نگاره‌ها، الواح گِلی و فلزی و نیز متون کهن ایرانی، نشانگر آن است که پیوند ایرانیان با موسیقی و بهره‌مندی از مواهب آن بسیار کهن و ریشه‌دار است:

> «در چغامیش دزفول، انگاره‌ای متعلق به حدود ۳۵۰۰ سال پیش از میلاد وجود دارد... در این نگاره، نوازندهٔ چنگ زانو زده و سرگرم نوازندگی است و نوازندهٔ طبل با دست‌های

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: o.alim@iezhiau.ac.ir

باز به نوازندگی می‌پردازد و خواننده‌ای کـه دسـت را در کنـار گـوش گذاشـته، سـرگرم خوانندگی است. همچنین، نوازنده‌ای نیز در حال نواختن یک ساز بـادی اسـت. ایـن‌هـا همه نشان از قدمت موسیقی در ایران از یک سو و پیوند آن با دیگر موسیقی‌های اقوام بیگانه دارد» (پورمند، ۱۳۷۹: ۹).

پس از سقوط ساسانیان و چیرگی اعراب، روزگار موسیقی نیز دیگرگونه شد و «برگ نوا تبه شد و ساز طرب نماند» (حافظ ، ۱۳۷۷: ۳۱۰). بسیاری از ایرانیان، جلای وطن کردند و رهسپار سرزمین‌های دیگر و از آن جمله، هندوستان شدند. ایرانیان در سرزمین هنـد و در کنار مردمی که رنگ الفت دیرینی با هم داشته‌اند، شادی‌ها و دلتنگی‌های خود را به زبان موسیقی زمزمه می‌کردند و به مرور زمان، از مصاحبت و پیوند خجسـتهٔ ایـن دو فرهنـگ، میراثی ارزشمند و ماندگار فراهم آمد که امروز به پشتوانهٔ آن فرصت می‌یابیم تا دادوسـتد دو فرهنگ غنی هند و ایران را مرور کنیم.

با آنکه در ابتدا گروهی از مسلمانان نه‌تنها به موسیقی روی خوش‌نشان نمی‌دادند، بلکه گاه به طور جدّی بر تحریم آن نیز تأکید می‌ورزیدند و تنها به گونه‌ای محدود از موسـیقی و آواز، اجازهٔ عرضه می‌دادند، اما نقد خوش هنر و موسیقی که همواره سکّهٔ رایج جان‌های عاشق و روح‌های لطیف بوده‌است، باارزش‌تر از آن بود که بتوان «بَهرِ دلِ عامی چنـد» آن را انکار کرد، لذا ایرانیان مسلمان به مرور زمان، موسیقی کمال‌گرا و سازنده را احیاء کردند و کسانی همچون، یعقـوب‌بـن اسـحاق کنـدی (م. ۱۲۸ ق.)، ابونصـر فـارابی (م. ۳۳۹ ق.)، ابن‌سینا (م. ۴۲۸ ق.)، خواجه نصیرالدّین طوسی (م. ۶۷۲ ق.)، قطب‌الـدّین شـیرازی (م. ۷۱۰ ق.)، امیرخسرو دهلوی (م. ۷۲۵ ق.) و... در توسعهٔ علم موسیقی کوشش بسـیاری کردنـد و خدمات ارزنده‌ای ارائه دادند.

اگرچه فتح جغرافیایی سرزمین هند به کمک شمشیر و تیغ مردان جنگجوی مسـلمان ممکن شد، اما عارفان و صوفیان باصفای مسلمان با زبان محبت و عشق، چهرهٔ رحمـانی اسلام را در سرزمین هند، بیش و پیش از شمشیر غضب غازیان، بر مردم عرضه داشتند و توانستند فاتح قلوب عامهٔ مردم باشند. جالب اینکه غالب این عارفـان و صـوفیان، عمـدتاً ایرانی و از ناحیهٔ خراسان بوده‌اند، به گونه‌ای که «چهـار سلسـلهٔ معـروف تصـوّف، یعنـی؛ چشتیه، سهروردیه، قادریه و نقشبندیه که در شبه‌قارهٔ هند شکل‌گرفته است، مؤسسان هـر چهار سلسله، ایرانی‌الأصل بوده‌اند» (آریـا، ۱۳۶۵: ۴۱). این امر، یعنی پیشـاهنگی صـوفیان و عارفان ایرانی در ارائه و گسترش دین اسلام در شبه‌قارهٔ هند، عـلاوه بـر نهادینـه کـردن مفاهیم رحمانی دین اسلام، باعث گسترش هنر، به‌ویژه موسیقی ایرانی در ایـن سـرزمین

نیز شد، به گونه‌ای که بی‌شک می‌توان گفت: «یکی از عواملی که در انتشار موسیقی خراسان اسلامی در هندوستان تأثیر فراوان داشته، همانا مجالس وجد و حال و محافل رقص و سماع صوفیه بوده‌است» (همان: ۴۲). صوفیان، عارفان و حکمای بزرگ اسلامی با استفاده از ظرفیت وسیع هنر موسیقی کمال‌یافته، آن را در خدمت تحکیم مبانی دینی به کار بستند. سماع صوفیان عمدتاً همراه با آلاتی مثل دف، نی، تار، چنگ، رباب و... اجرا می‌شد. موسیقی و سماع هم در مکتب عارفان و صوفیان مسلمان، و هم در فرهنگ و تمدن هند، برای تعالی روح انسانی به‌کار گرفته می‌شد:

> «هندوان، اولین هنری را که از آسمان برای بشر فرستاده شد، موسیقی می‌دانند و عرفا موسیقی را بهترین وسیله برای اظهار لطیف‌ترین اسرار الهی می‌دانند. تصوّف، موسیقی اصیل ایرانی را مانند بسیاری دیگر از قالب‌های هنری برگزید و آن را پرداخت و تحوّل بخشید، تا اینکه به صورت مرکَبی درآمد که مورد توجه آن بود» (نصر، ۱۳۷۳: ۱۷۴).

امیرخسرو دهلوی یکی از مؤثّرترین سفیران دانش و فرهنگ ایران در سرزمین هند بود که با شناخت عمیق فرهنگ و هنر ایرانی- اسلامی و هندی، نقش مهمی در پیوند پایدار دو فرهنگ داشت. او هم شاعری بلندآوازه و هم موسیقی‌دانی برجسته بود. هم‌آمیزی این دو هنر، بارزترین ویژگی سخن او محسوب می‌شود، به گونه‌ای که بسیاری از تشبیهات، استعارات، کنایات، ایهامات و... در شعر او زیرساختی موسیقایی دارد. در این میان، ایهام تناسب موسیقایی در شعر او، به‌ویژه مثنوی *نُه سپهر*، جلوه‌ای چشمگیر دارد. امیرخسرو به سبب تسلط و آشنایی کامل با موسیقی دو ملت، بخت و اقبال آن را یافت تا با پیوند موسیقی هندی و ایرانی، پرده‌ها، ردیف و آهنگ‌های ماندگار و مؤثّری پدید آورد. از آنجا که او به چندین هنر آراسته بود و در حوزه‌های مختلف، به‌ویژه شعر و موسیقی نیز استادی مسلّم و سرشناس بود، تأثیر موسیقی بر شیوهٔ سخنوری او، می‌تواند موضوعی جالب توجه باشد. با توجه به اهمیت ایهام موسیقایی در اشعار امیرخسرو دهلوی، سؤال مطرح‌شده این است: آیا در مثنوی *نُه سپهر* او، مفردات و اصطلاحات موسیقی در معنی ایهامی به‌کار رفته است؟ در این پژوهش، کوشش شده‌است تا به این پرسش پاسخ داده شود که شاعر چگونه از اصطلاحات موسیقی در خلق ایهام موسیقایی بهره برده‌است. امیرخسرو هم شاعری بزرگ و هم موسیقیدانی پرآوازه بود و بی‌شک تلفیق این دو هنر مهم در وجودی واحد، فرصت مغتنمی برای آفرینش هنری ایهام موسیقایی است. این تحقیق کوششی برای درک و گزارش این نوع از صنعت بدیعی ایهام است.

در این پژوهش، تحلیل محتوای متن *نُه سپهر* امیرخسرو دهلوی، برای یافتن ایهام موسیقایی از طریق گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی با روش توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته‌است. به دلیل آمیختگی و درهم تنیدگی موسیقی و شعر در زبان فارسی، تاکنون تحقیقات مفصّل، جامع و بسیار ارزشمندی در این موضوع صورت پذیرفته‌است که هر کدام از این تحقیقات و آثار می‌تواند مایهٔ الهام و پیشینه‌ای قابل برای این تحقیق باشد که در ادامه، به پاره‌ای از این آثار اشاره می‌شود.

ـ دو اثر «حافظ و موسیقی» (۱۳۶۷) و «منوچهری و موسیقی» (۱۳۶۳) اثر حسینعلی ملاّح، «موسیقی شعر» (۱۳۵۸) اثر محمدرضا شفیعی کدکنی، «موسیقی در ادبیات» (۱۳۸۰) اثر طغرل تهماسبی و مجموعهٔ شرح و اشارات بهاءالدّین خرمشاهی در «حافظنامه» (۱۳۸۰) و... اما به طور ویژه، دربارهٔ موسیقی در آثار امیرخسرو دهلوی تحقیقات محدودی انجام شده‌است که به چهار مقاله در این زمینه اشاره می‌شود:

ـ صباح‌الدّین عبدالرّحمن در مقاله‌ای با عنوان «ستایش زادگاه در آثار امیرخسرو دهلوی» در مجلهٔ *نامهٔ پارسی* (زمستان ۱۳۷۷، شمارهٔ ۴)، ضمن بررسی برشمردن دلایل امیرخسرو در رجحان سرزمین هند بر دیگر ممالک، به اهمیت و جایگاه او در موسیقی پرداخته‌است.

ـ عباس کی‌منش در مقاله‌ای با عنوان «امیرخسرو و موسیقی دیوان او» در مجلهٔ *حافظ* (سال ۱۳۸۷، شمارهٔ ۵۸)، به بررسی موسیقی در دیوان اشعار امیرخسرو پرداخته‌است.

ـ منصوره ثابت‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد و ویژگی موسیقی در ذهن و زبان امیرخسرو دهلوی» در فصلنامهٔ *زبان و ادب فارسی* (۱۳۹۰، سال سوم، شمارهٔ ۶)، به بررسی بسامد لغات و اصطلاحات موسیقی در دیوان اشعار امیرخسرو پرداخته‌است.

ـ عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با شاعران هم سبک؛ خواجو و امیرخسرو» در مجلهٔ *مطالعات زبانی- بلاغی* (سال ۷، شمارهٔ ۱۳) به موضوع ایهامات موسیقایی در شعر این سه شاعر و مقایسهٔ آن‌ها با هم پرداخته‌است.

۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش، کوششی است برای پاسخ دادن به پرسش زیر:

ـ آیا در مثنوی *نُه سپهر* مفردات و اصطلاحات موسیقی در معنی ایهامی به‌کار رفته‌است؟

۳. معرفی امیرخسرو دهلوی

۳ـ۱. امیرخسرو و موسیقی

یکی از چهره‌های موفق در زمینهٔ موسیقی در دورهٔ اسلامی، «یمین‌الدّوله امیرخسرو دهلوی» (م. ۷۲۵ ق.) صوفی و شاعر بزرگ فارسی‌زبان هند است. امیرخسرو را باید نابغه‌ای جامع‌الأطراف و آراسته به چندین هنر دانست. شاعری، زبان‌دانی و موسیقی‌دانی از جمله هنرهایی است که وی بدان‌ها سرآمد و ممتاز بوده‌است. ظهور و تجلّی این مجموعه از علوم و هنر در وجودی واحد، از او شخصیتی ممتاز و کم‌نظیر ساخته‌است. به جرأت می‌توان گفت و پذیرفت که حافظهٔ فرهنگی او گنجینه‌ای گران‌بها از اندیشه‌های هندی‌ـ ایرانی و اسلامی است و تلاقی معنی‌دار این سه فرهنگ بزرگ بشری در یک تن، امری نادر است. در واقع، «اندیشهٔ خسرو، حلقهٔ اتصال افکار مردم ایران، هند و مردم آسیای میانه و ماوراءالنهر است» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۸). امیرخسرو از مریدان برجستهٔ «نظام‌الدّین اولیاء» و از دلبستگان به طریقت «چشتیه»، یکی از بزرگ‌ترین نحله‌های صوفیّه در هند و جهان اسلام بوده‌است و از آنجا که:

> «سماع یکی از اصول مهم طریقهٔ چشتیه بوده[است]... شیخ نظام‌الدّین اولیاء همچون اسلاف خود در بر پای داشتن مجالس سماع بسیار سعی داشت و به آن اهمیت می‌داد؛ چنان‌که از شیخ محمود اودهی ـ یکی از خلفای وی ـ نقل می‌کنند که هرگاه شیخ می‌خواست سماع بشنود، امیرخسرو دهلوی و امیرحسن قوّال که در علم موسیقی عدیم‌المثال بودند، حاضر می‌شدند...» (آریا، ۱۳۶۵: ۱۴۵).

با این همه، امیرخسرو نه‌تنها مریدی دلبسته و دیندار بود، بلکه شاعر و موسیقی‌دان بزرگی نیز بود و با آنکه «مردان مذهبی اسلام، موسیقی را حرام می‌دانستند، ولی آلات موسیقی ساختِ امیرخسرو به زندگی فرهنگی دربار شاهی غنا می‌بخشید و در عین حال، به گردهمایی‌های معنوی در خانقاه خواجه نظام‌الدّین اولیاء روحی تازه می‌دمید» (عبدالرحمن،۱۳۷۷: ۵۰). کوشش‌های ارزشمند او در زمینهٔ موسیقی و تلفیق آن با برداشت‌های دینی، چیزی نیست که بتوان بی‌تفاوت از کنار آن گذشت؛ چراکه شناخت قسمت مهمی از اندیشه‌های عارفان و صوفیان مسلمان و تفاوت آن با زهد خشک زاهدان در گرو فهم درست از جایگاه موسیقی در باور آنان است:

> «در فرهنگ و سنّت اسلامی ما، موسیقی خود هدف نبوده‌است و فقط از آن رو ارزشمند است که آدمی را نسبت به امکانات خدادادی خود مطلع می‌سازد. تأثیر تصوّف در

موسیقی سنتی، بیش از هر چیز در همین امر است که تصوّف، موسیقی را مرکَبی برای عروج به عالم معنا دانسته‌است» (بهارلو، ۱۳۹۱: ۶۰).

۳ـ۲. اهمیّت امیرخسرو در موسیقی هند

وجود امیرخسرو در دربار شاهان مسلمان هند، هم برای موسیقی هندی و هم برای موسیقی ایرانی، فرصتی مغتنم بود؛ چراکه «او توانست موسیقی هند را از یکنواختی و رکود نجات دهد و آن را مفید و متنوع گرداند» (تمیم‌داری، ۱۳۷۲: ۱۱) و در واقع، «وی با به‌کارگیری نبوغ سرشار و سرزندهٔ خود، سدّ بین این دو مکتب را از میان برداشت و با تلفیق نغمه‌های هندی و ضرب‌آهنگ‌های فارسی، لحن جدیدی به موسیقی هند اضافه نمود» (عبدالرّحمان، ۱۳۷۷: ۴۸). اگرچه امیرخسرو اولین کسی نبود که به شناخت و بررسی توانمندی‌های موسیقی هندی و ایرانی پرداخت، اما «کوشش‌های [او] در راه تلفیق فرهنگ هندی با فرهنگ ایرانی، به‌ویژه در حوزهٔ موسیقی راهی را گشود که بعد از ابوریحان بیرونی تقریباً مسدود مانده بود» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۸). افزون بر این:

> «در هند دو مکتب موسیقی کلاسیک سنتی وجود دارد: یکی مکتب «سنگیت» در شمال و دیگری مکتب "کارنات" در جنوب. دگرگونی‌های بنیادی که در موسیقی شمال (هند) روی داده‌است و عناصر موسیقی ایرانی را در آن وارد کرده‌اند، بیشتر مدیون کوشش‌های امیرخسرو دهلوی است» (ارشاد، ۱۳۷۹: ۲۲۵).

تأثیرگذاری ایرانیان در موسیقی هند و نیز تأثرپذیری ایرانیان از موسیقی هند، موضوعی مهم است؛ چراکه شکل‌گیری این تبادل فرهنگی و ناز و نیاز هنری، بر بنیان‌های مشترک و مستحکمی استوار بوده‌است:

> «امروزه نوعی موسیقی ویژه در هند داریم که بدان «هندوستانی موسیقی» می‌گوییم. این موسیقی با مشارکت موسیقی ایرانی و آسیای مرکزی در موسیقی سنتی هند ادغام شده‌است و شیوه‌ای نو به وجود آورده که امیرخسرو سهم بزرگی در این امر داشت» (بتناگر، ۱۳۸۲: ۲۸). همچنین، «[او] در موسیقی ایران و هند، چیره‌دست بود و لقب "نایک" یافته بود. سازی به نام سه‌تار (سیتار) از اختراعات اوست و طبله‌کوب و خوش‌خوان نیز بود» (مشایخ فریدنی، ۱۳۶۶: ۳۰ـ۳۱).

جمع این امور به‌ظاهر متضّاد و بازتاب آن در آثار امیرخسرو، یکی از وجوه جالب توجه و مهم شخصیت علمی و ادبی اوست. وی «به سبب اطلاعات جامعی که از موسیقی دارد، در به‌کارداشتن اصطلاحات موسیقایی، ابتکاری معنی‌آفرین عرضه نموده‌است و در پیوند مضامین شعر با موسیقی، جدّی بلیغ مبذول داشته‌است» (کی‌منش، ۱۳۸۷: ۱۲۷).

۳ـ۳. معرفی *نُه سپهر* امیرخسرو دهلوی

امیرخسرو مثنوی «*نُه سپهر*» را که شامل نُه فصل (= نُه سپهر) است، در سال ۷۱۸ هجری قمری به نام قطب‌الدّین مبارک‌شاه خلجی نوشته‌است. در این اثر، هر سپهر یا فصلی به بحری متفاوت از دیگر سپهرها سروده شده‌است. تنوع بحور و موسیقی و نیز به‌کارگیری مفاهیم، اشارات، اصطلاحات و... موسیقایی در این اثر، نخستین ویژگی بارز آن است. اولین بار در سال ۱۹۵۰ میلادی (۱۳۲۹ه.ش) شخصی به نام «محمدوحید میرزا» در کلکتهٔ هند، این اثر را تصحیح و چاپ سنگی کرده‌است.

۴. بحث و بررسی

رشیدالدّین وطواط در قرن ششم هجری در تعریف ایهام گفته‌است:

> «چنان بُوَد که دبیر یا شاعری در نظم یا نثر، الفاظی به‌کار بَرَد که آن لفظ را دو معنی باشد: یکی قریب و دیگری غریب؛ و چون سامع، آن لفظ بشنود، حالی خاطرش به معنی غریب رود و مراد از آن لفظ خود معنی غریب بُوَد» (وطواط، ۱۳۳۲: ۳۱).

نویسندگان بعد از او نیز این معنی را پذیرفته‌اند و برای آن زیرمجموعه‌هایی تعریف کرده‌اند که ایهام تناسب یکی از آن‌هاست.

در تعریف ایهام تناسب گفته‌اند: «آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشند» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷۶). بر اساس نوع مناسبت «معنی دیگر الفاظ» نیز ایهام تناسب را به انواعی تقسیم کرده‌اند که حداقل می‌توان به ایهام واژگانی و ایهام نحوی اشاره کرد.

ایهام واژگانی، «به ایهامی گفته می‌شود که یکی از دو معنایش معنای قاموسی واژه باشد و معنای دیگرش نام خاص باشد» (چناری، ۱۳۹۲: ۱۲۸). گاهی معنای دیگر لفظ، اصطلاح یا ابزار و آلاتی مربوط به علم موسیقی است. در این صورت، عنوان «ایهام موسیقایی» پیشنهاد می‌شود؛ مثلاً در بیت زیر از حافظ:

«تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر که مرغ نغمه‌سرا ساز خوش‌نوا آورد»
(حافظ ، ۱۳۷۷: ۲۸۹).

دو ترکیب «باده به چنگ آوردن» و «راه صحرا گرفتن» در معنی به دست آوردن باده و به صحرا رفتن است، اما «چنگ، راه و باده» در معنی غایب و اراده‌نشده، از ابزار و اصطلاحات موسیقی هستند که «نغمه»، «ساز» و «نوا» در مصرع دوم، این معنی را تقویت می‌کنند، چون معنی غایب، از اصطلاحات موسیقی است. بنابراین، این نوع از ایهام تناسب را «ایهام موسیقایی» می‌نامیم. در ادامه، ابیاتی از مثنوی «نُه سپهر» (تصحیح محمدوحید

میرزا) که عمدتاً اصطلاحات کمتر شناخته‌شدهٔ موسیقی در آن‌ها بصورت ایهام موسیقایی به‌کار رفته‌است، آورده می‌شود (و آنچه به عنوان شاهد مثال آورده می‌شود، تنها مشتی نمونهٔ خروار است):

«بیشتر در قبه‌ها مطرب زنان چنگ در دل‌های مشتاقان زنان»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۷۹).

معنی حاضر «قبه» در این بیت، «برآمدگی و خرگاه» است و معنی غایب آن، «هفتمین مقام از مقامات هفتگانهٔ موسیقی ایران در عصر بهرام گور، پادشاه ساسانی [است] که به نام‌های «گوه» و «گوشت» هم آمده‌است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۳۸). قبه در این معنی غایب، با کلمات «مطرب، چنگ و زنان (از مصدر زدن و نواختن)» تناسب دارد. چون قبه در معنی اراده‌نشده با کلماتی در بیت تناسب دارد و جنس این کلمات از نوع اصطلاحات موسیقی است، لذا نوع ایهام را ایهام موسیقایی نامیده‌ایم (با توجه به نوع مناسبتی که معنی حاضر و معنی غایب کلمات در کلام با هم دارند، ایهام را به انواعی تقسیم کرده‌اند که در اینجا به سبب رعایت اختصار، از دسته‌بندی و بیان جزئی انواع ایهام خودداری شده‌است).

«از نوای **چکاوکان** خراب شده هر رود آب رود رباب»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۷۱).

در این بیت، کلمات «نوا»، «چکاوک»، «رود» و «رباب» از اصطلاحات موسیقایی هستند، ولی تنها لفظ «چکاوک» در دو معنی لغوی و اصطلاحی موسیقی به صورت ایهام به‌کار رفته‌است. معنی حاضر «چکاوک»، پرندهٔ معروف کوچک و خوشخوان است و لفظ «نوا» مناسب این معنی است و در معنی غایب، «نام نوایی در دورهٔ ساسانی بوده‌است و نیز یکی از گوشه‌های دستگاه همایون (چکاوه)» (پورمند، ۱۳۷۹: ۲۳۳) که «این گوشه به صورت کرشمه نیز ثبت شده‌است» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۳۳) و «گوشه‌ای از دستگاه همایون شباهتی تام به گوشهٔ ابوالچپ دارد و در غالب ردیف‌ها مندرج و بین خوانندگان و نوازندگان متداول است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۵۳). چکاوک در این معنی اراده‌نشده با کلمات «رود»، «رباب» و «نوا» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

هریک اندر ره زدن ز آهنگ ریز کافر فرغانه و اعراب حجیز»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۴).

معنی حاضر «ره زدن»، دزد است و لفظ «کافر» مناسب این معنی است. معنی غایب آن، «سرود گفتن، آهنگ زدن، ساز نواختن و نوازدن [است]» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل کلمهٔ راه

زدن») که در این معنی اراده‌نشده با کلمات «آهنگ ریز»، «فرغانه» و «حجیز» که هر سه از اصطلاحات موسیقی هستند (و بعداً توضیح داده خواهد شد،) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«فرغانه» در معنی حاضر، ناحیه‌ای آباد و حُسن‌خیز در ترکستان است و در معنی غایب (موسیقایی)، «نام شعبه‌ای از موسیقی که آن را نهاوندک خوانند» (همان: ذیل «فرغانه») که در این معنی غایب و اراده‌نشده، با «آهنگ ریز»، «ره زدن» و «حجیز» در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«حجیز» (حجاز) ممال حجاز در معنی حاضر، سرزمین معروف، شامل مکّه، مدینه، طائف و اطراف آن‌هاست و در معنی غایب، «نام لحنی است از موسیقی ایران که در اشعار قدما آمده‌است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۴۸). شاهد مثال:

«شاهدان می‌کَنند خانهٔ زهد مطربان می‌زنند راه حجیز»

(سعدی، ۱۳۷۱: ۶۲۵).

«حجیز» در معنی غایب و اراده‌نشده (موسیقایی)، با الفاظ «فرغانه» و «ره زدن» (در معنی غایب) و «آهنگ ریز» (در معنی حاضر)، ایهام تناسب موسیقایی دارند.

اَعراب حجاز روزگاری در راهزنی و غارتگری معروف بودند و این پیشینه بیشتر به روزگار بی‌دینی و کافری (بی‌ایمانی) آنان برمی‌گشت. با این توضیح، ایهام و چندمعنایی در الفاظ «حجیز»، «ره زدن» و «کافر» آشکارتر می‌شود. ضمن اینکه انتساب کفر به ترکان فرغانه هم از بابِ دل و دین بردن است و هم دلربایی در رقص و راه نواختن و سرودخوانی (کافران فرغانه و حجاز هر یک به نوعی در راهزنی بوده‌اند):

« **زاغ** بط نول و هزار افغانش زار طرفه زاغی کو زند **دستان‌هزار**»

(دهلوی، ۱۹۵۰ :۵۳۹)

«زاغ» در معنی حاضر، کنایه از «قلم» است و در معنی غایب، «از الحان عهد ساسانیان [بوده‌است]» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۷۲) که در این معنی غایب، با «دستان زدن» و «هزاردستان» ایهام تناسب موسیقایی دارند.

معنی حاضر «هزار» در ترکیب «دستان‌هزار»، عدد «هزار» است و معنی غایب آن، پرندهٔ خوشخوان بلبل یا عندلیب است که در این معنی غایب، با «هزاردستان» که به معنی «نغمه و ترانه [و نیز] به رشته‌هایی که بر دستهٔ سازها بسته می‌شود، در قدیم دستان می‌گفتند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۱۰)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«... هست تیر اندر تَهِ او جای‌گیر زهره پاکوبان **کمان‌کش** سوی تیر»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۵۹۲).

«شو **کمان‌کش** بـرقص در بـم و زیـر تا شود **کشته** عالمی بی‌تیر»

(همان: ۳۱۷).

معنی حاضر «کمان» (کمان‌کش) در بیت نخست، ابزار جنگی معروف است که بدان تیر اندازند. در این معنی، با اصطلاح «در تَه پا جای‌گیـر شـدن»، و الفـاظ «کشـیدن» و «تیـر» تناسب دارد. معنی غایب کمان، «قِسمی ساز از جنس رباب کـه بـه شـکل کمـان اسـت، کمانچه» (معین، ۱۳۸۶: ذیل «کمان») و نیز «آنچه بعضـی از ذوات‌الأوتـار را بـدان نوازنـد، بـه کشیدن آن بر اوتار؛ چون ویلن؛ مقابل زخمه» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «کمان») که در این معنـی اراده‌نشده، با کلمات «پای کوبیدن» و «زهره» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

در بیت دوم، معنی حاضر «کمان‌کش»، کمانچه نواختن است و رقـص و بـم و زیـر از مناسبات این معنی است. معنی غایب آن، کمان جنگی است که کشتن در مصـرع دوم از مناسبات آن است (در ترکیب کمان‌کش (کمانچه‌نواز)، شاعر تصور حالت گشـاد و بسـت دسـت نوازندگان کمان و دست‌افشانی رقصـندگان و خـم و راسـت آوردن دسـت تیرانـدازان را بـا هـم درآمیخته‌است تا صحنه‌ای غنایی- حماسی را در کلام بپروراند).

«کمانکش» را در بیت دوم هم می‌توان به صورت قید حالت (مجازاً تیر انـداختن) و هـم در معنی موسیقایی (کمانچه‌نواز) و هم به صـورت فعـل امـر (کمـان بکـش) خوانـد (ایهـام خوانشی).

معنی حاضر «کُشته» در بیت دوم، کشته شدن و مردن است و لفظ «تیـر» از مناسـبات این معنی است و در معنی غایب، «کُشته، نام گوشه یا لحنی از موسیقی قدیم ایران اسـت که تنها نام آن برجای مانده است [و] گوشه‌ای از دستگاه همایون می‌باشد» (حدادی، ۱۳۷۶: ۴۵۹). بنابراین، «کُشته» در این معنی غایب و اراده‌نشده، با الفاظ «کمان‌کـش»، «رقـص» و «بم و زیر» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«مـی‌سـتیزی بـه **گـوش‌هـای** دراز خواهمت **خرکمان کشیدن** باز»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۱۰)

معنی حاضر «گوش»، دندانه‌ای بر سَرِ کمان است که زه را بـه دور آن پیچنـد (دو سَـرِ کمان) و «ستیز کردن» و «کشیدن» از مناسبات همین معنی است. در معنی غایب، مخفّـف «گوشه» است که «اصطلاحی در موسیقی [است]؛ مثل گوشهٔ پنجگاه، گوشهٔ سیخی، گوشهٔ طرب و...» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گوشه») و در این معنـی اراده‌نشـده، بـا اصـطلاح «خرکمـان کشیدن» (در معنی موسیقایی که بعداً توضیح داده خواهد شد،) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «خرکمان»، ابزاری است که در ساخت کمان تیراندازی به‌کار رود و اصطلاحات «ستیز کردن»، «گوش‌های دراز داشتن و کشیدن» از مناسبات و ملائم این معناست. اما در معنی غایب، اصطلاحی در موسیقی که عبارت است از: «قطعهٔ چوبی از جنس عناب و یا شمشاد که به صورت مورّب (کج) روی پوست کاسهٔ کمانچه قرار گیرد» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۹۶). بنابراین، همان گونه که توضیح داده شد، «خرکمان» در معنی اراده‌نشده (غایب) با «گوش» در معنی اراده‌نشده (غایب)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«روبه اندر دوادو عامه همچو بازیگری به هنگامه»
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۶۴۱)

«باغبان **گل** را به هر **هنگامه** برد مطرب رهزن زِ مستان جامه برد»
(همان: ۳۶۹)

در بیت اول، معنی حاضر «هنگامه»، معرکه‌گیری قصه‌گویان و امثال ایشان است و لفظ «بازیگری» و «دوادو عامه» از مناسبات این معنی است. معنی غایب «هنگامه»، «دو نُت هم‌اسم با شرط فواصل یک‌هشتم...» (حدادی، ۱۳۷۶: ۶۷۸) در موسیقی است که در این معنی غایب، با لفظ «بازیگری» (رقاص)، «مطرب» و «رهزن» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «گل»، گیاه و درختچهٔ معروف است و لفظ باغبان از مناسبات این معنی است. معنی غایب آن، «نام نوایی است در موسیقی قدیم» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گل») و «راه گل[1] نام نغمه‌ای از موسیقی» (برهان قاطع، ۱۳۶۲، ذیل «راه گل») است و در این معنی اراده‌نشده و غایب، با کلمات «مطرب» و «راه زدن» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

شاهد مثال:

«قمریان راه گل و نوش لبینا راندند صلصلان باغ سیاووشان با سروستاه»
(منوچهری دامغانی، ۱۳۷۰: ۱۸۲).

یکی از معانی اصطلاح «گل هنگامه»، «گل جنگ» است، به معنی گلی که حریفان جنگ‌آور برای هم می‌فرستند، به نشانهٔ درخواست کشتی گرفتن و مبارزه (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «گل جنگ») که در اینجا، معنی اراده‌نشده و غایب است. همچنین، «گل هنگامه» «از اصطلاحات فواصل، معادل اُکتاو (پرده) است که برای درجهٔ هشتم گام به‌کار رفته‌است» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۸۷) که این معنی هم در اینجا، معنی غایب و اراده‌نشده است. بنابراین، از دو لفظ «گل» و «هنگامه» که جداگانه در مصرع اول بیت دوم حضور دارند، ترکیب «گل هنگامه» به ذهن متبادر می‌شود که چون یکی از معانی غایب تداعی‌شده از اصطلاحات موسیقی است، می‌توان آن را ایهام تناسب موسیقایی نامید (در اصل ایهام

تبادر موسیقایی) (کلمات «مطرب»، «بازیگر» و «رهزن»، در تقویت تداعی معنی غایب موسیقایی مؤثر هستند).

معنی حاضر «رهزن» (راه زدن)، دزد و قطاع‌الطّریق است که «جامه بردن» از مناسبات این معنی است و معنی غایب آن، «سرود گفتن و نغمه خواندن و ساز نواختن» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۴۸) است که با لفظ «مطرب» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«چنگی از تأثیر آن **خندان‌هلال** در نشاط و شادمانی ماه و سال»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۴).

معنی حاضر «هلال» در ترکیب «خندان‌هلال»، «انگشت نوازنده» است که ساز چنگ از تأثیر آن به صدا درمی‌آید. معنی غایب آن، ابزاری در موسیقی است متشکل «از قطعات برنجی به شکل هلال که تعداد بسیار زیادی از زنگ‌های کوچک از آن آویخته‌است و آن را روی دستهٔ بلندی که بالایش کلاهکی به شکل بقعه قرار داشت، نصب می‌کردند و با هر حرکت، زنگ‌ها به صدا درمی‌آمدند» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۵۷۸). در این معنی غایب، با کلمات «چنگی»، «شادمانی» و «نشاط» ایهام تناسب موسیقایی دارد. ضمن اینکه معنی غایب دیگر «هلال»، شکل ماه نو است که در این معنی با کلمات «سال» و «ماه» ایهام تناسب دارد.

«در میان بحر و رودش جابه‌جای گشته در بازیگری **دو پنج پای»**

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۹۵).

معنی حاضر «رود»، «دریا و رودخانه» است که «جابه‌جا شدن» و «در میان» از مناسبات این معنی است و در معنی غایب، از اصطلاحات شناخته‌شدهٔ موسیقی است که با الفاظ «بحر»، «بازیگری» و «دو پنج پای بازیدن»، ایهام تناسب موسیقایی دارد («دو پنج پای» از اصطلاحات رقص در هنگام حرکت دادن پا، مثل دو پا، سه پا و... است).

«گنجشک که **حلق زد** زِ گرمی حلقش زده ارغنون به نرمی»

(همان: ۴۰۴).

در این بیت، معنی حاضر «حلق زدن گنجشگ»، «آواز گرم و شورانگیز» آن است و در معنی غایب، اصطلاحی در موسیقی است و «فارابی حلق آدمی را اشرف آلات ذوات‌النفخ نامیده‌است و حنجرهٔ انسان که مرکز اصوات است، در موسیقی قدیم، از زمرهٔ آلات بادی محسوب می‌شده‌است» (ستایشگر،۱۳۸۱: ۳۸۱). همچنین، «اصطلاح حلق متصرف در موسیقی به معنی حنجره‌ای است که در تصرف و اختیار خواننده باشد» (پورمند، ۱۳۷۹: ۲۴۱). بنابراین،

«حلق زدن» در معنی غایب با «ارغنون زدن» که «سازی است بادی (ذوات‌النفخ) و یونانیان به آن ارگانون می‌گویند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۹)، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«حلـق بلبـل شـد **خراشـیده** زِ خـار خون چکیدش هر دمی زَ افغانِ زار»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۶۸).

معنی حاضر «خراشیدن»، «زخمی شـدن» اسـت و کلمـات «خـار و خـون چکیـدن» از مناسبات این معنی است و معنی غایب آن، «زخمه زدن بـر رشـته‌هـای سـازهایی، ماننـد قانون، چنگ، سه‌تار، دوتار و یا چگور را که با سرانگشتان نوازنده عملی می‌شود، خراشیده می‌گویند» (حـدادی، ۱۳۷۶: ۱۸۵). در این معنی غایب، با کلمات «حلق»، «دم» و «زار» (همگی در معنی غایب،) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «هر دم»، «هر لحظه» (قید زمان) است و معنی غایب آن در موسیقی، آواز و دمیدن در نای، شیپور و... است که در این معنی غایب، با کلمات «خراشـیده» در معنـی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد («خون» نیز در معنـی حاضـر، بـا لفـظ «دم» در معنـی غایب، ایهام ترجمه است).

«خاست چون در هـوا نـوای کلنـگ[۲] چرغ، شهنای ساخت، شاهین، چنگ»

(دهلوی،۱۹۵۰: ۲۷۵).

در این بیت، کلمات «شهنای»، «ساختن»، «شـاهین»، «چنـگ» و «نـوا» از اصـطلاحات موسیقی هستند. معنی حاضر «شاهین»، پرندهٔ شکاری معروف است که چنگ‌هایی قوی و تیز برای شکار دارد. «چنگ ساختن» (آماده کردن چنگال بـرای شـکار) و «چـرغ» (پرنـدهٔ شکاری سیاه‌چشم) از مناسبات معنی حاضر هستند. معنـی غایـب «شـاهین»، «یـک نـوع نی‌لبک سه‌سوراخی بوده که با انگشتان یک دست نواخته می‌شد و با دست دیگر، نوازنـده طبل می‌زد» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۴۷) و در این معنی غایب، با «نوا» (در معنی حاضـر)، «چنـگ» (در معنی غایب) و «شهنای» (در معنی حاضر) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

معنی حاضر «چنگ»، «چنگال» است و معنـی غایـب آن، «سـازی اسـت کـه روی آن پوست کشند و اوتار آن را ملاوی از ریسـمان مـویین بندنـد و مـلاوی را پـرده خواننـد و بیست‌وچهار وتر بر آن بندند و...» (حدادی، ۱۳۷۶: ۱۵۵) که در این معنی، با سه کلمهٔ «نوا» و «شهنای» (در معنی حاضر) و «شاهین» (در معنی غایب) ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«شهنای ساختن»، در معنی حاضر، صدای آواز پرندهٔ شـکاری چـرغ اسـت و در معنـی غایب، «شاه‌نای»[۳] (شهنای) «نای ممتاز در نوع خود، سرنا» (ستایشـگر، ۱۳۸۱: ۹۴) را گوینـد. دهخدا به نقل از *برهان قاطع* و *فرهنگ جهانگیری* «شـاهنای» را سـازی ترکـی و همـان

سورنا دانسته‌است (ر.ک؛ دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «شاهنای»). بنابراین، این لفظ در معنی غایب، با «شاهین» در معنی حاضر (پرندهٔ شکاری) و در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«کژک بر دمامه شده کش‌خرامی به بازی و چربک‌گری پیش خامی»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۶۲۵).

در این دو بیت، کلمات و ترکیبات «کژک»، «دمامه»، «کش خرامیدن»، «بازیگری» و «خام»، همه از اصطلاحات موسیقی هستند، ولی تنها لفظ «خام» در دو معنی حاضر و غایب به‌کار رفته‌است و با کلمات دیگری در بیت ایهام تناسب دارند. «خام» در معنی حاضر «ناپخته و نابلد» است که «بازی» و «چربک‌گری» از مناسبات آن است و در معنی دور، اصطلاحی در موسیقی به معنی پوستی است که بر دهل کشند و در این معنی غایب، با «دمامه» و «کژک» ایهام تناسب موسیقایی دارد.

«گر به طرب‌های غزل می‌رسی‌ام خوان به ره هندوی این **پارسی‌ام**»

(دهلوی، ۱۹۵۰: ۲۱۰).

در این بیت، کلمات «طرب»، «غزل»، «خواندن»، «ره هندی و پارسی» همه از اصطلاحات موسیقی هستند. معنی حاضر «پارسی»، اشعار پارسی امیرخسرو است. لفظ «غزل» (قالب شعری) و خواندن (قرائت کردن) با این معنی تناسب دارد. معنی غایب «پارسی»، «نام گوشه‌ای از موسیقی قدیم ایرانی که در کتب متقدمان آمده‌است» (حدادی، ۱۳۷۶: ۸۹) که در این معنی اراده‌نشده با کلمات «طرب»، «راه» (لحن و نغمه) و «خواندن» (آواز برآوردن)، «غزل» (شعر ملحون) و «راه هندی» (مقام و پردهٔ هندی) ایهام تناسب موسیقایی دارد. (معنی ظاهر بیت این است که غزل‌های پارسی مرا به لحن و آهنگ هندیان بخوان).

«باز را سوی **اشکنه** هوسی دل بدان اشکنه ربوده بسی»

(دهلوی،۱۹۵۰: ۲۷۶).

معنی حاضر «اشکنه»، «رقص و بازی» است و معنی غایب آن، «نام یکی از نواهای موسیقی در دورهٔ ساسانی است» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «اشکنه») که در این معنی غایب، با «دلربایی کردن» ایهام تناسب موسیقایی دارد. همچنین، «نام خورشی است پُر آب و با سبزی خشک، کشک و غیره می‌پزند و انواعی دارد» که هوس داشتن بدان از مناسبات این معنی غایب است. «هوس‌باز» به «اشکنه» هم می‌تواند از روی هوس به خوراکی و هم هوس به رقصیدن باشد و دلربایی در استخدام فهم هر دو مفهوم می‌تواند مؤثر باشد. امیرخسرو در جایی دیگر به معنای موسیقایی «اشکنه و شکن» اشاره کرده‌است:

«رقصشان گه اشکنه، گاهی شکن گفتشان هم جادوی و هم فتن»
(دهلوی،۱۹۵۰: ۳۸۲).

«گفت درّاجش منه از خوی خام بر اصول **فاخته** توحید نام»
(همان: ۳۷۳).

«فاخته»، مرغی معروف است که «به جهت آوازش آن را کوکو، قمری، فانیز و صلصل هم گویند» (دهخدا، ۱۳۵۲: ذیل «فاخته») و لفظ «درّاج» مناسب معنی حاضر است. در اصطلاح موسیقی، اصول فاخته، «نوع یازدهم از هفده بحر اصول موسیقی قدیم است که آن را فاختهٔ ضرب هم خوانند. همچنین، نام لحنی در موسیقی قدیم است» (پورمند، ۱۳۷۹: ۱۹۰). همچنین، «نام صوتی ضربی از ضرب‌های فارسی؛ چنان‌که یک‌بحری و دوبحری» (حدادی، ۱۳۷۶: ۳۸) و نیز «اصول فاخته را به هندی «سور فاخته» گویند» (رامپوری، ۱۳۶۲: ذیل «فاخته»). در این معنی غایب، با کلمه‌ای در متن ایهام تناسب ندارد، ولی به نظر می‌رسد «توحید» از اصطلاحات موسیقی باشد، هرچند در هیچ یک از منابع موجود، اشاره‌ای بدان یافت نشد. امیرخسرو در جایی دیگر گفته‌است:

«فاخته گفت از همه من برترم زانکه توحید است گفتار ترم»
(دهلوی، ۱۹۵۰: ۳۷۴).

«زخم اَر چه که بر تو من کنم ساز طرفه که **شکسته** می‌شوم باز»
(همان:۴۱۲).

در این بیت، کلمات «زخم»، «ساز»، «طرفه» و «شکسته» از اصطلاحات موسیقی هستند. «شکسته» در معنی حاضر، اسم مفعول از مصدر «شکستن» است و در معنی غایب، «از گوشه‌های اصلی دستگاه ماهور است. شکسته، گام ماهور را در سوم‌گام، یک ربع پرده تقلیل می‌دهد» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۱۰۹). همچنین، «گوشه‌ای از دستگاه ماهور [است] که در آواز افشاری و بیات ترک هم اجرا می‌شود...» (حدادی،۱۳۷۶: ۳۵۵). در این معنی اراده‌نشده، با الفاظ «زخم» (زخمه) و «ساز» در معنی غایب، ایهام تناسب موسیقایی دارند.

۵. نتیجه

مثنوی «نُه سپهر» در پرتو آموخته‌ها و اندوخته‌های امیرخسرو دهلوی، دایرةالمعارفی جامع از اصطلاحات، ترکیبات و مفردات موسیقایی است که مطالعه و بررسی آن‌ها برای دوستداران و پژوهندگان موسیقی، به‌ویژه کسانی که در پی شناخت کاربرد ایهامی موسیقی در کلام هستند، فرصتی مغتنم و ارزشمند است. پیرنگ و بنیاد این اثر بر تنوّع اوزان و بحور شعر فارسی است و این امر در کنار اشارات و ایهامات فراوان و متنوع

موسیقایی، ویژگی بارز این اثر شده‌است، به گونه‌ای که فهم و درک درست ژرف‌ساخت بسیاری از ابیات این اثر، با شناخت مفاهیم موسیقی ممکن می‌شود. به نظر می‌رسد که شاعر در آفرینش ایهام تناسب موسیقایی در کلام، تعمّد و اصرار داشته‌است، بدین صورت که بسامد ایهام تناسبی که یکی از طرفین معنی (معنی حاضر یا معنی غایب) در آن از اصطلاحات موسیقی باشد، از انواع ایهام تناسب‌های شناخته‌شده بسیار بیشتر است. همین امر در استعاره و تشبیه نیز صدق می‌کند؛ یعنی عمدتاً زیرساخت تشبیهات و استعارات به‌کار رفته در این اثر، موسیقایی است. با مطالعهٔ این اثر متوجه می‌شویم که ذهن و زبان امیرخسرو آنچنان با موسیقی درآمیخته‌است که اشارات موسیقایی بدون هیچ تکلّف و تصنّعی پا به ساحت شعر او می‌گشاید و نرم و آهسته در سایهٔ روشن ایهام، معانی چندگانه‌ای می‌آفرینند.

۶. پی‌نوشت‌ها

۱ـ این نوا و آواز به نام «آهای گل» هنوز هم در میان ایل بختیاری رایج است، بدین گونه که در هنگام جشن عروسی، زنان و دختران خوشخوان، اشعار عاشقانهٔ شورانگیزی را همراه با دست زدن و به صورت آوازخوانی تک‌نفره و جواب دست‌جمعی، «آهای گل» می‌خوانند. این آواز و نوا بسیار قدیمی است (نگارنده).

۲ـ احتمال می‌دهم «نوای کلنگ» نام لحن یا آهنگی کهن باشد، ولی در هیچ یک از منابع اشاره‌ای بدان دیده نشد.

۳ـ بزرگ‌ترین استاد نوازندهٔ این ساز بسم‌الله خان از نوازندگان فقید هند و متولد شهر بنارس بوده‌است.

منابع

ارشاد، فرهنگ (۱۳۷۹)، *مهاجرت تاریخی ایرانیان به هند*، چ ۲، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

آریا، غلامعلی (۱۳۶۵)، *طریقهٔ چشتیه در هند و پاکستان و خدمات پیروان این طریقه به فرهنگ اسلامی و ایرانی*، تهران، زوار.

بهارلو، علیرضا و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۱)، «جایگاه هنر و موسیقی در آرا و اندیشهٔ مولانا»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۶۱، صص ۵۹ـ۶۵.

پورمند، مهران (۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف موسیقی کهن ایرانی*، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

تمیم‌داری، احمد (۱۳۷۲)، «پیوندهای فرهنگی ایران و هند»، *مجلهٔ کیهان فرهنگی*، ش ۹۹، صص ۱۰ـ۱۳.

چناری، امیر (۱۳۹۲)، «نگاهی نو به ایهام در بدیع فارسی»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س ۲، صص ۱۱۵ـ۱۳۴.

بتناگر، چندر شیکهر (۱۳۸۲)، «آفرینش‌های هنری امیرخسرو»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ش ۷۵ـ۷۶، صص ۲۶ـ۳۳.
حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۷)، *دیوان حافظ*، تصحیح قزوینی و غنی، چ ۷، تهران، اساطیر.
حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، *فرهنگنامهٔ موسیقی ایران*، تهران، توتیا.
خلف تبریزی، محمدبن حسین(۱۳۶۲)، برهان قاطع(دورهٔ پنج جلدی)، به کوشش محمد معین، تهران، امیرکبیر.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، *لغت‌نامه*، تهران، سازمان لغت‌نامه.
دهلوی، امیرخسرو(۱۹۵۰م)، مثنوی نُه سپهر، تصحیح محمد وحیدمیرزا، کلکته، هند: بپشت مشن پریس.
راستگو، محمد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی*، تهران، سمت.
رامپوری، غیاث‌الدّین محمد (۱۳۶۲)، *غیاث‌اللغات*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، کانون معرفت.
ستایشگر، مهدی (۱۳۸۱)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، ج ۱ و ۲، تهران، اطلاعات.
سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین (۱۳۷۱)، *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، ققنوس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر*، چ ۱۰، تهران، آگه.
شمس، بهاءالدّین (۱۳۸۳)، *موسیقی در عهد باستان*، تهران، نور.
عباس رضوی، سید اطهر (۱۳۸۰)، *تاریخ تصوف در هند*، ترجمهٔ منصور معتمدی، ج ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
عبدالرّحمن، صباح‌الدّین (۱۳۷۷)، «ستایش زادگاه در آثار امیرخسرو دهلوی»، *نامهٔ پارسی* (آکادمی شبلی)، ش ۴، صص ۲۸ـ۶۶.
عمید زنجانی، عباسعلی (۱۳۶۷)، *تحقیق و بررسی در تاریخ تصوف*، تهران، دار الإسلام.
فارابی، ابونصر (۱۳۷۵)، *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
کی‌منش، عباس (۱۳۸۷). «امیرخسرو و موسیقی دیوان او». *حافظ*، ش ۵۸، صص ۱۱۵ـ۱۳۳.
مشایخ فریدنی، محمدحسین (۱۳۶۶)، «امیرخسرو دهلوی طوطی هند»، *کیهان فرهنگی*، ش ۴۸، صص ۲۶ـ۳۱.
معین، محمد (۱۳۸۶)، *فرهنگ فارسی*، چ ۲۴، تهران، اساطیر.
منوچهری دامغانی، احمد (۱۳۷۰)، *دیوان منوجهری*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.
نصر، سید حسن (۱۳۷۳)، «تصوف و تأثیر آن در موسیقی»، *فصلنامهٔ هنر*، ش ۲۶، صص ۱۶۹ـ۱۷۸.
وطواط، رشیدالدّین (۱۳۶۲)، *حدائق السحر فی دقایق الشعر*، تهران، کتابخانهٔ طهوری و سنایی.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، انتشارات اهورا.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شماره۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص ۸۵ تا ص ۱۰۱)
10.22059/jlcr.2019.281583.1254
Print ISSN: 2382-9850 & Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Chained Images in Shafiei Kadkani's Poetry

Saeed Karimi Qarababa[1]
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payame Noor University
Received: May, 18, 2019 & Accepted: November, 23, 2019

Abstract

Shafiei Kadkani is famous for employing images that make his poetry more coherent. These images are called chained images in the present study. In this type of imagery, the final part of each stanza is repeated in the initial part of the following stanza and the repetition is conducted repeatedly. The scholars of rhetoric refer to this type of figure of speech as a verbal stylistic device and name it as "motetabe," "tashaboh al-atraf," and "zubatnein." These terms have some drawbacks, as they do not represent the characteristics we intend to assign to Shafiei Kadkani's imagery. The examples appearing in traditional books on rhetoric tend to be naïve and artificial while Shafiei Kadkani merges images with a novel perspective and deep philosophical world-view. These chained images have links with the poet's characteristics such as his cultural awareness and social and naturalistic ideas. This type of imagery dates back to classical Persian poetry and prose and folk literature, but is employed even in modern Persian poetry and world literature. In chained imagery the higher the number of loops used, the higher the poem's musical value would be. However, the number of loops should not be more than four or five, as the reader would be confused otherwise. The present study attempts to investigate the chained images in Shafiei's poetry in detail.

Keyword(s): Poem, Shafiei Kadkani, Chained images, Rhetoric, Figure of speech.

1. Email of the corresponding author: karimisaeed58@pnu.ac.ir

تصویرهای زنجیره‌ای در شعر شفیعی کدکنی

سعید کریمی قره‌بابا[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۲۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۲

چکیده

در میان تصویرهای متنوع شعر شفیعی کدکنی، نوعی تصویر گسترده به چشم می‌خورد که هم یکی از مشخصه‌های سبکی او محسوب می‌شود و هم از عواملی است که باعث انسجام در محور عمودی شعرش می‌گردد. ما این نوع تصویر را «تصویر زنجیره‌ای» نام نهاده‌ایم. در تصویر زنجیره‌ای، آخرین پاره از یک بند، در ابتدای بند دیگر تکرار می‌شود و این تکرار، چند بار به صورت متوالی انجام می‌گیرد. هدف مقالهٔ حاضر آن است که تصویرهای زنجیره‌ای را در شعر شفیعی شناسایی‌کند و نحوهٔ کاربرد این نوع تصاویر را در شعر او به روش بلاغی و تطبیقی تحلیل نماید. نویسندگان کتب بدیع، این شیوه را صنعتی لفظی انگاشته‌اند و آن را ذیل نام‌هایی چون «متتابع»، «تشابه‌الأطراف» و «ذوبطنین» تعریف‌کرده‌اند. این تعریف‌ها ایرادهایی دارد و مشخصات تصویر مورد نظر ما را به‌دقت روشن نمی‌سازد. شفیعی کدکنی ضمن ترکیب این نوع تصویر با نگاه تازه و جهان‌بینی فلسفی، عمق و معنایی انسانی به این صنعت بخشیده‌است. تصویرهای زنجیره‌ای مؤلفه‌های دیگر شعر شفیعی، مانند الهام‌پذیری از شاعران فرنگی، اندیشه‌های اجتماعی و طبیعت‌گرایی را آینگی می‌کند. این تصویر در نثر و نظم کهن فارسی، ادبیات عامیانه (هیچانه‌ها و قصه‌ها)، شعر نو فارسی و یا حتّی شعر جهان سابقه دارد و اشعار بعضاً زیبایی با استفاده از این تصویرپردازی خلق شده‌است.

واژه‌های کلیدی: شعر، شفیعی کدکنی، تصویر زنجیره‌ای، بدیع، صنعت لفظی.

۱. مقدمه

محمدرضا شفیعی کدکنی از شاعران نامدار و فرهیختهٔ معاصر است. زبان، بیان و اندیشه‌های خاص وی باعث شده‌است تا شعرش در نیم قرن اخیر، همواره از سوی مخاطبان، به‌ویژه مخاطبان ادب‌شناس به شکل چشم‌گیری مورد استقبال قرار گیرد. با این توصیف، بررسی ابعاد مختلف شعر او یکی از بایسته‌های نقد ادبی معاصر محسوب می‌شود. در مقالهٔ حاضر، ما از میان تصویرهای گوناگون در شعر شفیعی کدکنی، نوعی تصویر ویژه را مطالعه کرده‌ایم. این تصویر گسترده را که غالباً با رویکردهای طبیعت‌گرایانه نیز

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: karimisaeed58@pnu.ac.ir

گره‌می‌خورد، «زنجیره‌ای» نام نهاده‌ایم و چندوچون آن را در شعر شفیعی بررسی کرده‌ایم و به ذکر سابقهٔ آن در ادبیات پرداخته‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

با آنکه دربارهٔ شعر شفیعی کدکنی رسالات مفردهٔ متعددی نوشته شده‌است و در هر کدام نیز بخشی نسبتاً مفصل به تحلیل صور خیال یا تصویر در شعر وی اختصاص یافته، اما هیچ یک حتّی اشاره‌ای نیز به این نوع تصویر نداشته‌اند. در این میان، مقالهٔ «شکل و ساخت شعر شفیعی» در مجموعه‌مقالات «سفرنامهٔ باران» یک استثناست. این مقاله به صورتی علمی و روشمند، انواع ساختارهای شعر شفیعی را بازنموده‌است. مؤلف یکی از این انواع ساختارها را «ساختار غنچه‌ای» نامیده‌است که دقیقاً همان تصویر مدّ نظر ما در مقالهٔ حاضر است. فتوحی در جُستار خود چهار نمونه از شعر شفیعی را نقل کرده که بر اساس ساختار غنچه‌ای شکل گرفته‌است. وی این ساختار را از دیدگاهی فلسفی به نگرش هستی‌شناسیک شفیعی مربوط می‌داند:

> «در نگرش هستی‌شناسیک شفیعی، هستی کلیتی است که اجزای آن هر کدام متکی به دیگری و در درون دیگری است. ایدهٔ "غنچه‌ای بودن هستی" و تودرتویی آن، دستگاه فلسفی منسجمی است که محصول آن، ساخت‌های منسجم و پیوستهٔ شعری است» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

گمان ما بر آن است که عنوان «ساخت زنجیره‌ای» بر ساخت غنچه‌ای ترجیح دارد؛ چراکه عناصر و اجزای این تصویر لزوماً در همه جا درون همدیگر قرار نمی‌گیرد، بلکه شاعر آن‌ها را مانند حلقه‌های یک زنجیر به یکدیگر متصل می‌کند. علاوه بر مثال‌های ذکرشده در مقالهٔ فتوحی، ما چهار مورد دیگر را نیز در شعر شفیعی یافته‌ایم که در ادامه نقل خواهد شد. فتوحی در مقالهٔ یادشده، تنها از زاویه‌ای فلسفی به این ساخت نگریسته‌است، لیکن مقالهٔ پیش رو قصد دارد تا آن را صرفاً از حیث ادبیات و بلاغت تبیین کند و به این سؤالات پاسخ دهد که این نوع ساخت در ادبیات رسمی یا فولکلور و نیز در ادبیات جهان سابقه دارد یا نه و آیا شفیعی به سبب مطالعات گسترده‌اش در پروراندن این ساخت، به آن نمونه‌ها نظر داشته‌است یا نه. دلایل زیبایی و تأثیرگذاری آن چیست؟ چه انواع و اقسامی می‌توان برای آن قائل شد؟ آیا می‌توان جایگاهی برای این نوع ساخت در طبقه‌بندی آرایه‌های ادبی در کتب بلاغت یافت؟ این نوع ساخت چه ارتباطی با سایر وجوه و مؤلفه‌های شعر و اندیشهٔ شفیعی می‌تواند داشته باشد؟

۳. روش پژوهش

یکی از شیوه‌های رایج در نقد ادبی، نقد بلاغی است. مسئلهٔ مهم در نقد بلاغی، فهم علل زیبایی متون ادبی است. بازشناسی زیبایی‌های متون ادبی، با نگاهی بر اساس بلاغت، به کشف و درک ارزش‌های هنری آن‌ها منجر می‌شود. در این مقاله، ابتدا تصویرهای زنجیره‌ای را بر پایهٔ اصول و موازین بلاغت بررسی کرده‌ایم و آنگاه در بخش دیگر، تحقیق را به شیوهٔ تطبیقی پیش برده‌ایم:

> «پژوهش تطبیقی، پژوهشی است که به تلاقی ادبیات در زبان‌های مختلف، یافتن پیوندهای پیچیده و متعدد ادب در گذشته تا حال و به طور کلّی، ارائهٔ نقشی که پیوندهای تاریخی در تأثیر و تأثر داشته‌است، چه از جنبه‌های اصول فنّی و چه از دیدگاه جریان‌های فکری می‌پردازد» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۳۲).

۴. طرح و بحث

تصویر، جوهرهٔ شعر قلمداد می‌شود و «دی لوئیس شاعر انگلیسی معتقد است که تصویر، عنصر ثابت شعر است. درایدن تصویرسازی را به خودی خود اوج حیات شعری می‌داند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸ـ۹). تصویر، وجه ممیّز ادبیات با گفتار علمی است و بررسی آن در مطالعهٔ شعر اهمیت بسیار دارد. شاعران با آفرینش تصاویر و با بهره‌گیری از توان خلاقهٔ خود، عاطفه و فکر خویش را تجسم می‌بخشند و در مخاطبان خود التذاذ و شگفتی ایجاد می‌کنند. در واقع، «آنچه که تا حدی به حفظ کیفیت‌های ویژه تجربهٔ عاطفی شاعر و فضای ذهنی وی کمک می‌کند، صورت‌های گوناگون خیال است که به طور کلی، به آن‌ها تصویر[1] می‌گوییم» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۸). برای شناخت جهان‌بینی یک شاعر، باید خصوصیات تصویرهای او را تحلیل نمود؛ چراکه «تصویر، اساس تخیل شاعرانه است و نیروی جهان‌بینی شاعر در یک تصویر، منتهای فشردگی خود را نشان می‌دهد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۴۵). تصویرسازی را می‌توان از ابعاد گوناگون در بوتهٔ نقد نهاد. تصویر، بالذّات با روان‌شناسی، فلسفه و تتبعات ادبی ارتباط می‌یابد. در ادبیات، دانش بلاغت عهده‌دار پژوهش در امر تصویر است، به‌ویژه علم بیان، روش فهمیدن تصویرها را به بحث می‌گذارد.

در این مقاله، می‌خواهیم تا تصویر را صرفاً از دریچهٔ ادبیات واکاوی کنیم. البته منظور ما از تصویر در این مقاله، بسی فراتر و گسترده‌تر از صور خیال مطرح در علم بیان (تشبیه،

1.Image

استعاره، کنایه، مجاز و نماد) است؛ چنان‌که شفیعی کدکنی می‌نویسد: «ما تصویر را با مفهوم اندکی وسیع‌تر می‌آوریم که شامل هر گونه بیان برجسته و مشخص باشد، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد؛ مثلاً گاهی آوردن صفت؛ چندان که در بسیاری از موارد در *شاهنامه* دیده می‌شود...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۶).

شفیعی کدکنی از زمرهٔ شاعرانی است که تصاویر متنوع و رنگارنگی را در شعر خود خلق کرده‌است و شعر او از این حیث، بسیار غنی و مایه‌ور است. یکی از محققان، اشعار «م. سرشک» را از نظر پویایی تصویر، فوق‌العاده قوی و تأثیرگذار ارزیابی کرده‌است (ر.ک؛ بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۰۹). محققی دیگر نیز صور خیال شعر شفیعی را موزه و گنجینه‌ای کم‌نظیر از حیث تخیل و تصویر دانسته‌است (ر.ک؛ فولادوند، ۱۳۸۸: ۱۶۲).

به هر حال، شفیعی کدکنی سبک خاص خود را در تصویرسازی دارد و بررسی تصاویر شعر وی نشان می‌دهد که این تصاویر بیشتر در محور عمودی شعر به‌کار گرفته‌شده‌اند. تصاویر شعر شفیعی از ایجاز دور هستند، به گونه‌ای که می‌توان گفت تصاویر موجز در شعر او اندک است و گاه شیوهٔ روایی کلام، تصویرها را در تمام ساختار شعر پراکنده‌است. این امر به حس حرکت و جنبش در شعر وی کمک شایانی کرده‌است (ر.ک؛ روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۹۱: ۶۶).

در شعر شفیعی کدکنی، به نوعی خاص از تصویر برمی‌خوریم که در میان تصاویر دیگر شعر او، تشخص خاصی دارد. به‌کارگیری چندبارهٔ این تصویر نشان می‌دهد که شاعر علاقهٔ ویژه‌ای به آن دارد. این تصویر می‌تواند در بررسی هنر و اندیشهٔ شفیعی اهمیت بسزایی داشته باشد. برای اولین بار در شعر «در این شب‌ها»، از مجموعهٔ «آیینه‌ای برای صداها» این تصویر را ملاحظه می‌کنیم:

«درین شب‌ها،// که گل از برگ و برگ از باد و باد از ابر می‌ترسد؛// درین شب‌ها،// که هر آیینه با تصویر بیگانه‌ست؛// و پنهان می‌کند هر چشمه‌ای// سرّ و سرودش را// چنین بیدار و دریاوار// تویی تنها که می‌خوانی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۲۴).

شفیعی این شعر را که به «م. امید» تقدیم کرده، در سال ۱۳۴۶ سروده‌است. آخرین بار نیز این تصویر را در شعر «پاسخ» می‌بینیم: «صدا،// آرایش مرغ است// و مرغ،// آرایش شاخ درخت باغ.// درخت، آرایش صبح است و// صبح از باغ در اشراق؛// کنون دریافتی کز چه// ندارد زندگی آرامشی،// وقتی صدایی نیست// در آفاق؟» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۸).

این شعر یکی از پنجاه شعری است که برای اولین بار در نوروز سال ۱۳۹۲ در مجلهٔ *بخارا* به چاپ رسیده‌است. تاریخ سرایش هیچ یک از این پنجاه شعر در ذیل آن‌ها درج

نشده‌است. اگر به‌ناچار تاریخ سرایش شعر «پاسخ» را حدود همین سال ۱۳۹۲ بدانیم، در آن صورت باید گفت که شفیعی کدکنی در طول نزدیک به نیم قرن شاعری خویش، علاقه‌اش به این نوع تصویر را وانهاده‌است و همواره دلبستگی خود به این نوع تصویر را با روساخت‌های گوناگون در دفترهای شعرش ابراز کرده‌است. این نوع تصویر با هشت بار کاربرد در حقیقت، تبدیل به یکی از مشخصه‌های سبکی شعر شفیعی شده‌است.

در این نوع تصویر، حدیث از حدیث می‌شکافد. آخرین پاره از بند پیشین، در ابتدای بند سپسین قرارمی‌گیرد و همین طور بندها به صورت متوالی پیش می‌رود. نمودار این تصویر را چنین می‌توان ترسیم کرد:

«+ + + + + **الف** (از) یا (در) یا (Ø) **ب** است. **ب** (از) یا (در) یا (Ø) **ج** است. **ج** (از) یا (در) یا (Ø) **د** است. **د** (از) یا (در) یا (Ø) **و** است و إلخ».

در واقع، در این شیوه، مسند (یا وابستهٔ مسند، مانند مضافٌ‌إلیه یا صفت) بند قبلی، مسندٌ‌إلیه بند بعد واقع می‌شود و یا مفعول غیرصریح (متمم) جملهٔ پیشین، در مقام مسندٌ‌الیه بند پسین می‌نشیند. به دو مثال دیگر از این قِسم تصویر در شعر شفیعی توجه کنید:

ـ «شاخه در باد و تصویر در آب// آب در جوی و جوبار در باغ// باغ در نیم‌روز بهاری// وین همه، در شُدآیند، جاری» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۵۴).

ـ «نخست، عشقی است سبز// و عشق، در قلب سرخ// و قلب، در سینهٔ پرنده‌ای می‌تپد// که با دل و عشق خویش// همیشه را خرّم است.// پرنده بر ساقه‌ای است// و ساقه بر شاخه‌ای// درخت در بیشه‌ای// و بیشه در ابر و مه// و ابر و مه گوشه‌ای زِ عالم اعظم است.// کنون به دست آورید// مساحت عشق را// که چندها برابر عالم است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۲۱۹).

اکنون سؤال این است که این نوع تصویر جالب توجه را در کدام ردیف از طبقه‌بندی آرایه‌های ادبی که در کتاب‌های بدیعی طرح شده‌است، می‌توان گنجاند؟ در حدود جست‌وجوهای نگارنده، شبیه‌ترین صنعت به این نوع تصویر، صنعتی است که اهل ادب آن را «متتابع» گویند. در کتاب *بدایع‌الأفکار فی صنایع‌الأشعار*، این صنعت چنین تعریف شده‌است:

> «در اصطلاح شعری را گویند که در وی سخنْ پیاپی شده باشد؛ و [نیز] شعری را گویند که در وی، سخن از یکدیگر انگیزند و هر لفظی که ایراد کنند، به تبعیت، چیزی [آرند، در] لفظی دیگر؛ و این را به واسطهٔ اتصال الفاظ به یکدیگر، متصل نیز گویند و الحق صنعتی لطیف و صیغتی شریف است» (واعظ کاشفی، ۱۳۹۶: ۱۴۰).

سپس واعظ کاشفی این مثال‌ها را از مولوی و سعدی نقل کرده‌است:

ـ «سه چیز تو از سه چیز دائم به عذاب: روی از خط و خط زِ زلف و زلفت از تاب.
سه چیز من از سه چیز همواره خراب: جان از دل و دل زِ دیده و دیده زِ آب»
ـ «گَرَم بازآمدی‌محبوب سیم‌اندام سنگین‌دل گُل از خارم برآوردی و خار از پای و پای از گل»
(همان).

اینکه واعظ کاشفی می‌گوید: «متتابع الحق صنعتی لطیف است»، اندکی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد، البته کاملاً بستگی دارد به اینکه تا چه اندازه خوش و طبیعی بیفتد. سعدی در این بیت شاهد، به شکلی طبیعی و دلنشین این زنجیره‌ها را پشت سر هم چیده‌است، ولی مثال نخست، تصنعی و کوششی است و از این نظر، اساساً با شعر مولانا که حاصل کشش‌ها و جوشش‌های روحانی است، بیگانه می‌نماید. از این رو، کزازی، مصحح کتاب، در قسمت گزارش می‌نویسد: «این رباعی در شمار رباعی‌های مولانا در دیوان وی آورده نشده‌است. در نسخهٔ «ش» به جای مولوی، «لوکری» آمده‌است» (همان: ۲۹۶). لیکن صنعت متتابع در کتب بدیعی دیگر نیامده‌است، یا مؤلف این نوشته، در جایی دیگر صنعتی به این نام نیافت. در کتاب *ابدع‌البدایع* که به اذعان اخوان ثالث، مفصل‌ترین و آخرین تألیف معتبر فارسی در فن بدیع است (ر.ک؛ اخوان ثالث، ۱۳۵۲: ۵۷)، از صنعتی به نام «تشابه‌الأطراف» سخن رفته‌است که تعریف آن به صنعت «متتابع» همانندتر است. شمس‌العلمای گرکانی ذیل تشابه‌الأطراف می‌نویسد: «در اینجا، مراد آن است که متکلم لفظ آخر بیت را در اول بیت دیگر اعاده کند، لفظ آخر مصراع را در اول مصراع دیگر بیاورد و بعضی آن را «موصول» نامیده‌اند» (شمس‌العلمای گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۶). سپس نویسندهٔ کتاب *ابدع‌البدایع* دو مثال از شعر عرب و دو مثال از شعر فارسی آورده‌است که ذکر آن‌ها موجب اطالهٔ کلام می‌شود، لیکن یکی از شواهد فارسی را که سرودهٔ سلمان ساوجی است، در اینجا می‌آوریم:

«ای **ابر** بهار، **خار** پروردهٔ توست ای **خار**، درون **غنچه** خون‌کردهٔ توست
ای **غنچه**، عروس باغ در پردهٔ توست ای باد صبا این همه آوردهٔ توست»
(همان)

در ابیات فوق، چون میان کلمات تکرارشونده (ابر، خار و غنچه) فاصله افتاده‌است و در نتیجه، از ارزش زیبایی‌شناختی این صنعت کاسته شده، شمس‌العلما به‌ناگزیر این توضیح را ارائه کرده‌است که «اگر در اجزای مسمط، این صنعت به‌کار برده شود که فاصلهٔ تکرّرات کمتر باشد، البته بدیع‌تر است» (همان). پس مسلم می‌شود که در این «صنعت/ تصویر» هرقدر فاصلهٔ پاره‌های تکرارشونده به هم نزدیک‌تر باشد، به همان اندازه نیز ارزش

موسیقایی و بالتبع، ارزش زیبایی‌شناختی آن ارتقا می‌یابد. چون شمس‌العلما تصور کرده که مثال برای این صنعت، اندک است (و یا شاید با انگیزهٔ قدرت‌نمایی)، خودش دست به‌کار شده، دو بیت برای نشان دادن این صنعت ساخته‌است:

«هر یک به شرح صدر، صدری به قدر و گاه — گاه علوّ قدر، قدرش فزون زِ ماه
ماه فلک شکوه، کوه وقار و جاه — جاهش به وزن عقل، عقلش مرید راه»
(همان).

می‌بینید که این ابیات بسیار تصنعی و ساختگی است و شمس‌العلماء با تلاش روح‌فرسا توانسته‌است که این مثال را برای صنعت تشابه‌الأطراف مهیا کند. بسیار دشوار است که از درون این صنعت، تصویر دلنشین و زیبایی عرضه کرد. انصاف باید داد که تصاویر شفیعی در این عرصه تا چه مایه خلاقانه است و از این مثال‌های خنک و بی‌روح چه مقدار فاصله دارد و هرگز کوششی و تصنعی به چشم نمی‌آید.

شمس‌العلماء صنعت «ذوبطنین» را نیز صنعتی چون تشابه‌الأطراف انگاشته، در توضیح آن گفته‌است: «مقصود از این صنعت آن است که آخر جمله‌ای را در اول جمله‌ای دیگر اعاده کند» (شمس‌العلمای گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۴۷). با آنکه شمس‌العلماء گفته که امثلهٔ بسیار برای این صنعت می‌توان آورد، اما باز چند مثال از سروده‌های خود را ذکر کرده‌است!

ایراد این تعریف‌ها در آن است که اولاً جامع و مانع نیست و با یکدیگر تداخل می‌یابد. تعریف صنعت «ردّ الصدر علی العجز» را نیز می‌توان داخل در تعریف ذوبطنین دانست. تفاوت صنعت ردّ الصدر علی العجز با تصویر مورد نظر ما آن است که در ردّ الصدر علی العجز، تکرار واژه‌ها حالتی زنجیره‌ای پیدا نمی‌کند. اشکال دیگر این تعریف‌ها آنجاست که صنایعی از این قبیل را صرفاً لفظی می‌دانند و آن را تنها به تکرار واژه‌ها در سطح کلام تقلیل می‌دهند. اگر تصویر زنجیره‌ای مورد بحث این مقاله را از لحاظ تکرار واژه‌ها بررسی کنیم، فقط ارزش موسیقایی خواهد داشت، ولی آن امری که تصاویر زنجیره‌ای شفیعی را دلنشین و جذاب می‌کند، پیوند خوردن این صنعت لفظی با یک ایده یا مضمون فکری است. اگر در پسِ این صنعت، جهان‌بینی والا و یا نگاه تازه‌ای نباشد، از این نوع تصویرها جز تکرار بی‌ثمر و بی‌هدف کلمات، اثری باقی نخواهد ماند و آن گونه که در ادامه و در مبحث «هیچانه‌ها» خواهیم دید، در آن حالت، این تکرارهای بی‌پایان فقط به ریتم و موسیقی خواهد افزود و نه چیز دیگر. مشکل دیگر آن است که بدیع‌نگاران سنتی متن ادبی را لزوماً شعر می‌دانند و نثر را عاری از خاصیت‌های شاعرانگی می‌پندارند؛ چنان‌که صاحب *قابوس‌نامه* می‌گوید: «نثر چون رعیت است و نظم چون پادشاه» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۶:

۱۹۰). در صورتی که برای همین صنایع متتابع یا تشابه‌الأطراف، به‌مراتب مثال‌های زیبا و طبیعی‌تری را می‌توان در نثر فارسی، به‌ویژه نثر صوفیه سراغ گرفت. طول یکسان مصراع‌ها در شعر کلاسیک، برای شاعران گذشته محدودیت‌هایی ایجاد می‌کرد و مانع از آن می‌شد که آنان نمونه‌های خلاقانه‌تری را مثلاً برای متتابع یا تشابه‌الأطراف بیافرینند. شاید راز توفیق شفیعی نیز آن است که با روی آوردن به سرایش شعر نیمایی، به فضای آزادانه‌تری در این حوزه‌ها دست یافته‌است. به هر روی، در بدیع سنتی، از صنعتی که دقیقاً نظیر تصویرهای زنجیره‌ای شفیعی باشد، یاد نشده‌است؛ چراکه «تکرار واژه، انحای مختلفی دارد که در کتب سنتی به همهٔ آن‌ها نپرداخته‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۱).

۴ـ۱. پیشینهٔ تصویر زنجیره‌ای در ادبیات

چنان‌که گفتیم، این نوع تصویر در ادبیات ما سابقه دارد و نظایر آن را در متون ادبی قدیم می‌توان مطالعه نمود. در اینجا مشخصاً به پنج دسته از انواع متون اشاره می‌کنیم که تصویر زنجیره‌ای در آن‌ها دیده‌می‌شود و برای هر کدام مثال‌هایی می‌آوریم. تأثیرپذیری در ادبیات، مقولهٔ پیچیده‌ای است و دقیقاً معلوم نیست که شفیعی در آفرینش تصویر زنجیره‌ای به کدام یک از نمونه‌های ذیل نظر داشته‌است.

۴ـ۱ـ۱. نظم و نثر کهن

در بخش پیشین، مثال‌هایی را از شعر کلاسیک نقل کردیم که در کتب بلاغت مندرج بود. در نثر گذشتگان، به‌ویژه نثر صوفیهٔ فارسی یا عربی، نمونه‌های چنین صنعتی فراوان است، با این توضیح که به مرز تصویر شدن نرسیده‌اند و مخاطبان از درون این عبارات، تصویر ذهنی نمی‌سازند. شواهد زیر از آن جمله هستند:

«درویشی، دریای بلاست و بلاهای وی جمله عزّ است. عزّ نصیب غیر است، مبتلا در عین بلاست. وی را از عزّ چه خبر؟ تا آنگاه که از بلا به مُبلی نگرد، آنگاه بلاش بجمله عزّ گردد، و عزّش جمله وقت، و وقتش جمله محبّت، و محبّتش مشاهدت...» (هجویری، ۱۳۸۳: ۳۹).

ـ «نَفْس به محلّ دل رسید، و دل به درجهٔ جان، و جان به مرتبهٔ سرّ، و سرّ به صفت قرب» (همان: ۴۱۵).

از آنجا که شفیعی در کتاب‌های نظم و نثر گذشته مطالعه و غور فراوان داشته‌است، بعید نیست که ناخودآگاه از رهگذر مداقّه در این متون، دست به خلق چنین تصاویری زده‌است.

۴ـ۱ـ۲. شعر معاصر

چنان‌که گفتیم، شفیعی برای نخستین بار در شعری که به سال ۱۳۴۶ سروده، از تصویر زنجیره‌ای بهره برده‌است. پیش از شفیعی کدکنی، شاملو و سپهری این نوع تصویر را در شعر آورده‌اند. شاملو شعر «کیفر» را چنین آغاز کرده‌است:

«در اینجا چار زندان است؛// به هر زندان دو چندان نقب، در هر نقب چندین حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر...// از این زنجیریان، یک تن، زنش را در تب تاریک بهتانی به ضرب دشنه‌ای کشته‌است...» (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۳۳).

این شعر در سال ۱۳۳۶ سروده شده‌است و چنان‌که مشاهده می‌شود، تصویری چهارلختی و نسبتاً طولانی است. شفیعی در برخی از اشعارش تحت تأثیر شاملوست. ذکر جزءجزء این تأثیرپذیری از حوصلهٔ این مقال بیرون است. آیا احتمال دارد که سرتاسر و خصوصاً بند اول این شعر، چنان شفیعی را تحت سیطرهٔ خود گرفته که در ذهن ناخودآگاهش رسوب کرده‌است و بعدها به صورت تصاویر زنجیره‌ای نوآیین دیگری ظاهر شده‌است؟

سهراب سپهری نیز این تصویر را در «صدای پای آب» ساخته‌است که آن را یکی از پیش‌نمونه‌های تصویر زنجیره‌ای در شعر شفیعی می‌توان خواند: «چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب// اسب در حسرت خوابیدن گاریچی// مرد گاریچی در حسرت مرگ..» (سپهری، ۱۳۸۲: ۲۸۱).

شمیسا دربارهٔ این بیت می‌نویسد:

«اسبِ آخر مصراع اول، در اول مصراع دوم و گاریچی آخر مصراع دوم، در اول مصراع سوم تکرار شده‌است. صنعتی که در کتب بدیع سنتی چندان بدان توجه نشده‌است و اسم معروف و مشخصی ندارد (ارتفاع)، نوعی از ترکیب کلام است... البته ردّ الصدر علی العجز (گاری- گاریچی) و ردّ العجز إلی الصّدر (اسب- اسب، گاریچی- گاریچی) هم دارد» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۵).

با رجوع به کتاب‌های مهم بدیعی، صنعتی به نام ارتفاع یافته نشد. به احتمال زیاد، عنوانی است که خود شمیسا به این صنعت داده‌است و پُربیراه نیست؛ چراکه در این تصویر، بسان یک سکانس سینمایی دوربین/ راوی، ابتدا روی جزئیات، زوم (Zoom) می‌کند و آنگاه به‌آرامی و مرحله‌به‌مرحله حرکت می‌کند، بالا می‌آید، اوج می‌گیرد و سرانجام، لوکیشن[1] را در کلّیت خود نشان می‌دهد.

۴-۱-۳. شعر جهان

جز این موارد، مثال‌هایی در شعر جهان هم از این تصویرهای زنجیره‌ای می‌توان یافت. شعر ذیل از محمود درویش، شاعر معاصر فلسطین، نمونه‌ای از آن‌هاست:

1. Location

«سینهٔ او را گشتند،// جز دلش هیچ نیافتند.// دل او را گشتند،// به‌جز خَلقش نیافتند.// صدایش را گشتند،// به‌جز اندوه او چیزی نیافتند.// اندوهش را گشتند،// به‌جز زندان او هیچ نیافتند.// زندانش را گشتند،// به‌جز خود را در بند نیافتند.// آوازخوان آواز می‌خواند// و شامگاه، شامگاه بود» (درویش، ۱۳۸۹: ۱۵۳ـ۱۵۴).

شعر «بخشایش» از «شیرکو بیکس» شاعر پرآوازهٔ کُرد (۱۹۴۰ـ۲۰۱۳ م.)، شاهد دیگری از این نوع تصویرهاست:

«نسیم از گل// طلب بخشش کرد.// چون می‌شد آرام‌تر بر او بوزد!// گل از زنبور// طلب بخشش کرد// که می‌شد// بیشتر لُپ‌هایش را بمکد،// اما اجازه نداد!// زنبور هم از زن زنبوردار// طلب بخشایش کرد،// چون از عمد نیشش نزده بود// و اشتباهی بود!// اما زن زنبوردار// رو به مردش گفت:// باید تو هم ده‌ها بار از من// طلب حلالیت کنی// چون امروز// مثل زنبور نر// دراز کشیده و استراحت کردی// و یک کمکِ کوچک هم به من نکردی!» (بیکس، ۱۳۹۲: ۱۰).

نگارنده به‌رغم تلاش‌های بسیار، از سال سرایش این دو شعر آگاه نشد. مقصود از آوردن این شعرها، بیشتر نشان دادن نظایر تصویرهای زنجیره‌ای در شعر ملل دیگر است. شفیعی خود اعتراف می‌کند که از جوانی تا امروز شیفتهٔ خواندن شعر ملل دیگر بوده‌است و در این زمینه می‌نویسد:

«به قول طلبه‌ها، علم اجمالی دارم که بسیاری از حال و هواهای شعر فرنگی یا مضامین آن، آگاه و نه‌آگاه، وارد ضمیر من شده‌است. بعضی از این موارد را خودم یادآور شده‌ام؛ زیرا در لحظهٔ سرودن شعر می‌دانسته‌ام که چه چیزی در ذهن من بوده‌است. در این گونه موارد، در بالای شعر یا در حاشیه نوشته‌ام: «به هنگام قرائت پُل سلان» یا «اونگارتی» یا «برشت». در مواردی هم این مسئله، الهام‌پذیری مغفول بوده‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۰).

۴ـ۱ـ۴. هیچانه‌ها

هیچانه‌ها بافته‌هایی موزون هستند که معمولاً در هر زبان و فرهنگی برای کودکان سروده می‌شود:

«هیچانه، گونه‌ای شعر که کودکان هنگام بازی‌های گروهی یا حرکات بدنی می‌خوانند. شعر «عمو زنجیرباف» نمونه‌ای مشهور از این گونه شعرهاست. هیچانه‌ها برخلاف مفهومی که از نامشان گرفته می‌شود، بی‌معنا و پوچ نیستند، بلکه به سبب وزن و ریتمی که دارند، بسیار شورانگیز و برانگیزنده هستند و از آنجا که بیشترین جذابیت‌ها برای کودکان در موسیقی نهفته‌است، دستمایهٔ خوبی برای حرکت، ورزش و بازی‌های کودکان‌اند» (عطاری، ۱۳۷۶: ۱۴۴۷).

در هیچانه‌ها نیز گاه تصاویر زنجیره‌ای مشاهده می‌شود؛ مثلاً در این هیچانه:

«دویدم و دویدم// سر کویی رسیدم،// دوتا خاتونی دیدم،// یکیش به من آب داد،// یکیش به من نون داد. // نون را خودم خوردم، // آب را دادم به زمین، // زمین به من سبزه داد، // سبزه رو دادم به بُزی.// بُزی به من پشکل داد، // پشکل را دادم به نانوا، // نانوا به من آتش داد، // آتش را دادم به زرگر، // زرگر به من قیچی داد، // قیچی را دادم به درزی، // درزی به من قبا داد» (مهتدی، ۱۳۸۷: ۲۲).

۴ـ۱ـ۵. قصه‌های عامیانه

در برخی قصه‌های عامیانه نیز چنین ساختی مشاهده می‌شود. در کتاب *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، به آخرین گروه از قصه‌ها، عنوان «قصه‌های زنجیره‌ای» اطلاق شده‌است که دقیقاً ژرف‌ساختی شبیه به تصویرهای زنجیره‌ای دارد. مارزُلف چهارده قصه را ذیل این مقوله گنجانده‌است. نقل مختصر یکی از آن قصه‌ها را در اینجا می‌آوریم:

«قصهٔ نخست، «چرا این کار را می‌کنی؟» نام دارد. در این قصه، (الف) سنگ، گردو را می‌شکند. مادر می‌پرسد چرا. (ب) سنگ: چرا علف روی من سبز می‌شود؟ (ج) علف: چرا کُرّه مرا می‌چرد؟ (د) کرّه: چرا گرگ مرا گاز می‌گیرد؟ (هـ) گرگ: چرا سگ به من پارس می‌کند؟ (و) سگ: چرا پیرزن به من فقط خرده‌نان می‌دهد؟ (ز) پیرزن: چرا موش به سفره من راه پیدا می‌کند؟ (ح) موش: چرا گربه مرا می‌خورد؟ (ط) گربه گستاخانه می‌گوید: چون طبیعت او چنین است» (مارزلف، ۱۳۷۱: ۲۵۴).

۴ـ۲. ارتباط تصویرهای زنجیره‌ای با مؤلفه‌های دیگر شعر شفیعی

در نقد و بررسی شعر شفیعی، همواره باید چند مشخصه یا مؤلفه را در نظر داشت که دربارهٔ آن‌ها سخن خواهیم گفت، اما نکتهٔ مهم آن است که غالب این مؤلفه‌ها با تصویرهای زنجیره‌ای در پیوند است؛ به عبارت دیگر، تصاویر زنجیره‌ای، برخی از حوزه‌های معنایی شعر شفیعی را آینگی می‌کند. این مؤلفه‌ها به قرار زیر است.

۴ـ۲ـ۱. الهام از شاعران فرنگی

شفیعی شاعری بسیاردان و جامع‌الأطراف است و علاوه بر ادبیات فارسی، بر شعر و ادبیات عرب هم احاطه دارد. او حتی به زبان انگلیسی نیز مسلط است و ترجمهٔ کتاب «تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا» نوشتهٔ رینولد نیکلسون از تسلط وی بر این زبان گواهی دارد. در شعر، ادبیات و نقد ادبی مغرب‌زمین نیز مطالعات بسیاری انجام داده‌است. اطلاعات و دانش گستردهٔ فرهنگی او از فلسفه و ادبیات جهان در شعرش بازتاب یافته‌است. شعرهای «دیباچه»، «چرخ چاه»، «اضطراب ابراهیم»، «دود»، «در ستایش عشق و برگ بی‌درخت» در همدلی با فدریکو گارسیا لورکا، آلبر کامو، سورن کیرکگورد، برتولد برشت،

اکتاویو پاز و پُل سلان سروده شده‌اند. شعر «دود» بر اساس تصویر زنجیره شکل گرفته‌است:

«کومهٔ خُردی، در دل بیشه// بیشه درون سبزجزیره// سبزجزیره، در دل دریا// دودی از بام کومه بَر شده آنجا،// روزی اگر زان میانه دود نباشد،// وای به کومه!// وای به بیشه!// وای به دریا!» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۴۵۴).

بر پیشانی این شعر چنین نقش بسته‌است: «در اندیشهٔ برتولد برشت». ایدهٔ مرکزی این شعر، اهمیت جایگاه انسان را در کائنات یادآور می‌شود و با ترسیم یک تصویر زنجیره‌ای تصریح می‌کند که این انسان است که به تمامیت هستی معنا می‌بخشد و اگر انسان نباشد، جهان بی‌معنی است.

۴ـ۲ـ۲. اندیشه‌های اجتماعی

شعر «م. سرشک» در برخی از دفترهای قبل از انقلاب، به‌ویژه دو دفترِ «از زبان برگ» و «در کوچه‌باغ‌های نشابور»، رنگی اجتماعی‌ـ سیاسی دارد. شفیعی در این دو دفتر، مبارزهٔ مسلحانه را می‌ستاید و مخاطبان را با اجمال و ابهام به ستیز با حکومت وقت فرامی‌خواند. جالب آن است که یکی از تصاویر زنجیره‌ای شفیعی با درون‌مایه‌ای اجتماعی پرورش یافته‌است و فضای آکنده از خفقان و استبداد آن سال‌ها را توصیف می‌کند:

«درین شب‌ها،// که گل از برگ و برگ از باد و باد از ابر می‌ترسد؛// درین شب‌ها،// که هر آیینه با تصویر بیگانه است.// و پنهان می‌کند هر چشمه‌ای// سرّ و سرودش را// چنین بیدار و دریاوار// تویی تنها که می‌خوانی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۲۴).

۴ـ۲ـ۳. طبیعت‌گرایی

طبیعت‌نگری و طبیعت‌ستایی روح شعر شفیعی را تشکیل‌می‌دهد. جنبه‌های مختلف شعر او پیوندی تنگاتنگ با مظاهر طبیعت یافته‌است و باید گفت که همهٔ تصاویر زنجیره‌ای در شعر شفیعی با طبیعت مرتبط است. از باب نمونه، شعر زیر را بخوانید:

«پروانه‌ای// بر برگ‌های آسمان‌گون گل ابری// و برگ‌ها// در باد و// باد آکنده از باران// و باد و باران در زلال روشنای صبح// و صبح// از آن صبح‌های ناب بیداران» (شفیعی کدکنی، ۱۳۲: ۲۱۴).

۴ـ۲ـ۴. تأکید بر حرکت و پویش

مفهوم حرکت و رویش در شعر «م. سرشک» موج می‌زند. این وجه از شعر شفیعی، البته به نحوی با طبیعت‌گرایی و اندیشه‌های اجتماعی او در ارتباطی گسست‌ناپذیر است و «شفیعی یکی از شاعران معاصر است که مضمون حرکت و پویایی در شعر و اندیشهٔ وی به گونه‌ای

برجسته نمود یافته‌است» (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۹۱: ۴۵). تصویر زنجیره‌ای در شعر زیر حول درون‌مایهٔ حرکت تکوین یافته‌است: «نسیمی ورق می‌زند برگ‌های سپیدار را://
که دریاست زین رود و این رود// از قطرهٔ ابر و ابر// از زه و زاد دریاست» (همان: ۴۴۵).

۴ـ۲ـ۵. اندیشه‌های فلسفی

گرایش‌های فلسفی، یکی از خصیصه‌های پررنگ شعر شفیعی، به‌ویژه در دفتر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» است. تعداد قابل اعتنایی از اشعار این مجموعه، تفکراتی کمابیش فلسفی را دربارهٔ انسان، جهان و زندگی انعکاس می‌دهد و «دقیق‌تر و مناسب‌تر آن است که «م. سرشک» را شاعری اندیشه‌ورز بدانیم و شعرش را سروده‌هایی که با اندیشه پیوند خورده‌است» (عابدی، ۱۳۷۷: ۶). همچنین، «در پنج دفتر [از مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی]، فراوان به اشعاری برمی‌خوریم که حاوی مضامین فلسفی و هستی‌شناختی هستند» (بشردوست، ۱۳۷۹: ۲۶۴). شفیعی در شعر «شرح تجرید»، با یاری گرفتن از تصویر زنجیره‌ای، تأملی فلسفی را دربارهٔ زندگی مطرح می‌کند:

«پشت این ابرها می‌توان گفت — آسمان است و آن کهکشان‌ها
پشت آن کهکشان‌ها، جهانی است، — بی‌کران فارغ از این نشان‌ها،
باز در بی‌نشان‌ها توان گفت، — هستی گسترانیده باقی‌ست.
کس نداند ولیکن همین‌جا — پشت این واژهٔ «زندگی» چیست؟»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۴۶۰).

۴ـ۳. ارزش بدیعی تصویر زنجیره‌ای

بدیهی است که بخش اعظم ارزش بدیعی این نوع تصویر، مرهون تکرار واژه‌ها در انتها و ابتدای هر بند است. تصویر زنجیره‌ای قبل از هر چیز به حوزهٔ بدیع لفظی مربوط می‌شود و جنبهٔ لفظی دارد و موسیقی کلام را از نظر روابط آوایی غنی‌تر می‌کند، اما از بررسی تصاویر زنجیره‌ای در شعر شفیعی چنین استنباط می‌شود که تعداد این بندها نباید از چهار پنج تا بیشتر باشد که در آن صورت، از ارزش هنری تصویر کاسته خواهد شد. اصولاً در خلق تصویرهایی از این دست، نباید سررشتهٔ سخن از دست شاعر در برود و خواننده نیز نباید ردّ کلام را گم کند. اگر تعداد بندهای زنجیره‌ای زیادتر شود، در آن صورت، وارد مقولهٔ هیچانه‌ها می‌گردد؛ چراکه «موضوع در هیچانه‌ها، کمتر به تفکر و ادراک نیاز دارد و بیشتر تحرک‌زا و هیجان‌آور است» (عطاری، ۱۳۷۶: ۱۴۴۷). خواننده تا چهار پنج مورد را می‌تواند همراه با شاعر و با تمرکز دنبال کند و خوش‌نوایی و ابتکاری بودن آن را درک کند، اما اگر تعداد بندها زیادتر شود، رشتهٔ سخن را رها می‌کند و فقط به ریتمیک بودن

کلام گوش می‌سپارد. «م. سرشک» در شش موضع از تصاویر زنجیره‌ای دوحلقه‌ای استفاده‌کرده‌است که برای مثال، سه مورد از آن‌ها را ذکر می‌کنیم:

ـ «باغ پرباران و باران پُر از باغی نمایان بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۹۸).

ـ «شاید آوازخوان شد زِ شادی// یا که شادیش زآوازخوانی است» (همان: ۲۰۰).

ـ «هر پیامی که نجیب،// هر نجیبی که پیام.// هر کلامی که بلند،// هر بلندی که کلام» (همان: ۳۵۲).

این تصویرهای زنجیره‌ای دولختی را در علم بدیع، «طرد و عکس» نامیده‌اند:

> «طرد و عکس که آن را تبدیل و عکس تنها نیز گفته‌اند، یکی از صنایع لفظی بدیع است؛ بدین قرار که مصراع اول را با تقدیم و تأخیر کلمات در مصراع دوم تکرار کنند» (همایی، ۱۳۸۶: ۷۳).

تصویرهای زنجیره‌ای دولختی در ادبیات فارسی بسیار به‌کار رفته‌است. به نظر می‌رسد که هرچه تعداد حلقه‌ها افزون‌تر می‌شود، این صنعت از حیث بدیعی زیباتر و گوش‌نوازتر نیز می‌شود. با وجود این، چنان‌که گفتیم، تعداد حلقه‌ها نباید از حد معقول فراتر برود. شاید همین بیم از تکرارهای بی‌پایان و بی‌مورد و نه چندان دل‌چسب است که باعث شده تا همایی ذیل توضیح صنعت طرد و عکس چنین مرقوم دارد:

> «پیداست که این تکرار باید چنان باشد که موجب رونق و حُسن کلام گردد و بر ضعف و سُستی طبع شاعر حمل نشود، وگرنه اجتناب کردن از این گونه تکرارها بهتر و با آرایش سخن مناسب‌تر است» (همان).

نکتهٔ مهم دیگری که پیش از این نیز بر آن تأکید کردیم، ترکیب این صنعت لفظی با نگاه جدید و جهان‌بینی فلسفی، عرفانی، دینی و زیبایی‌شناختی است. ارزشمندی تصاویر زنجیره‌ای شفیعی به آن است که با اندیشه‌های اجتماعی و فلسفی و نیز طبیعت‌گرایی گره خورده‌است. اگر این تلفیق هنرمندانه نبود، این صنعت/ تصویر بسیار خشک و خالی می‌نمود و به تکرار بی‌روح الفاظ منجر می‌شد.

۵. نتیجه

شعر شفیعی انسجام و ارتباط معنایی در محور عمودی دارد. یکی از عوامل پیوستگی و انسجام کلیت شعر را تداوم تصویر دانسته‌اند. تصویرهای شفیعی عمدتاً گسترده‌است و گاه سراسر یک شعر را تنها یک تصویر شکل‌می‌دهد. در میان تصویرهای گستردهٔ شعر شفیعی، نوعی تصویر دیده‌می‌شود که ما آن را تصویر زنجیره‌ای نامیده‌ایم. شفیعی هشت بار این نوع تصویر را در اشعارش به‌کار گرفته‌است و به نحوی امضای شخصی شفیعی در

شعرش محسوب می‌شود. در تصویر زنجیره‌ای، کلمهٔ پایانی یک بند را در ابتدای بند بعدی می‌آورند و این تکرارها چهار پنج بار ادامه پیدامی‌کند. بدیع‌نگاران سنتی- به صورت مبهم- متوجه این شیوه از تکرار شده‌است و عنوان‌های متفاوتی، مانند متتابع، تشابه‌الأطراف، ذوبطنین و موصول بدان‌داده‌اند. آن‌ها به این روش تکرار، نه از بُعد تصویر، بلکه بسان یک صنعت لفظی نگریسته‌اند. شفیعی علاوه بر خوش‌نوایی کلام، از این صنعت به منزلهٔ یک تصویر بهره برده‌است. این نوع تصویر در نثر و نظم کهن فارسی، ادبیات عامیانه (هیچانه)، شعر نو فارسی و یا حتّی شعر جهان سابقه دارد و اشعار بعضاً زیبایی با استفاده از این تصویرپردازی خلق شده‌است. از سوی دیگر، تصویرهای زنجیره‌ای با دیگر مختصات شعر شفیعی، مانند آگاهی‌های وسیع فرهنگی، اندیشه‌های اجتماعی و طبیعت‌گرایی پیوند خورده‌است. نگاه تازه و جهان‌بینی فلسفی، عرفانی و اجتماعی شفیعی ژرفایی زیبایی‌شناختی به این نوع تصاویر بخشیده‌است و آن‌ها را از حد یک صنعت لفظی ساده فراتر برده‌است. در تصویر زنجیره‌ای، هر اندازه تعداد حلقه‌ها بیشتر باشد و کلمات تکرارشونده نزدیک‌تر به هم قرار گیرند، ارزش موسیقایی بیشتری ایجاد خواهد شد، ولی نباید تعداد حلقه‌ها یا لخت‌ها بیش از چهار پنج مورد باشد؛ چراکه در آن صورت، خواننده سررشتهٔ کلام را گم خواهد کرد و دیگر نخواهد توانست شعر را با تمرکز دنبال کند. در آن حالت، تصویر زنجیره‌ای خاصیت تصویری‌اش را از دست می‌دهد و به تکرار خشک و بی‌روح کلمات محدود می‌شود. تصویرهای زنجیره‌ای دوحلقه‌ای که به نحوی می‌توان آن را صنعت طرد و عکس خواند، در شعر شفیعی زیاد به‌کار رفته‌است. این موارد را باید پیش‌نمونهٔ آفرینش هشت تصویر زنجیره‌ای با حلقه‌های متعدد در شعر شفیعی تلقی کرد.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۲)، «آیات موزون‌افتاده *قرآن کریم*»، *یادنامهٔ علامه امینی*، به کوشش جعفر شهیدی و محمدرضا حکیمی، چ ۱، تهران، شرکت سهامی انتشار.

براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، ج ۲، چ۱، تهران، مؤلف.

بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹)، *در جستجوی نیشابور ازندگی و شعر محمدرضا شفیعی کدکنی)*، چ ۱، تهران، ثالث و یوشیج.

بی‌کس، شیرکو (۱۳۹۲)، «چند شعر از شیرکو بی‌کس»، *نشریهٔ باختر*، ترجمهٔ فریاد شیری، س ۲۴، ش ۱۷۹۱.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو*، چ۱ (ویراست جدید)، تهران، نگاه.

درویش، محمود (۱۳۸۹)، *اگر باران نیستی نازنین، درخت باش*، ترجمهٔ موسی اسوار، چ۱، تهران، سخن.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱)، «حرکت در اندیشه و شعر شفیعی کدکنی (م. سرشک)»، *بوستان ادب*، س ۴، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، صص ۴۵ـ۷۰.
سپهری، سهراب (۱۳۸۲)، *هشت کتاب*، چ ۳۶، تهران، طهوری.
شاملو، احمد. (۱۳۸۲)، *مجموعه آثار احمد شاملو*، دفتر یکم: شعر، چ ۴، تهران، نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹)، *آیینه‌ای برای صداها*، چ۳، تهران، سخن.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۲)، *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، چ۳، تهران، سخن.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۳)، *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۹، تهران، آگاه.
ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران)*، چ ۱، تهران، سخن.
ـــــــــــــــــ (۱۳۹۲)، «در لحظهٔ حضور (پنجاه شعر منتشر نشده از شفیعی کدکنی)»، *بخارا*، س ۱۵، ش ۹۲، صص ۷ـ۳۵.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، چ ۹، تهران، فردوسی.
ـــــــــــــــــ (۱۳۷۶)، *نگاهی به سهراب سپهری*، چ ۷، تهران، مروارید.
شمس‌العلمای گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، چ۱، تبریز، احرار.
عابدی، کامیار (۱۳۷۷)، «نیمیش از حقیقت و نیمی زِ یادها»، *جهان کتاب*، س ۳، ش ۹ و ۱۰، ص ۶.
عطاری، مهسان. (۱۳۷۶)، «هیچانه»، *دانشنامهٔ ادب فارسی*، به سرپرستی حسن انوشه، چ ۱، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن قابوس (۱۳۸۶)، *قابوس‌نامه*، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۱۵، تهران، علمی‌ـ فرهنگی.
غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳)، *ادبیات تطبیقی*، ترجمهٔ مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی، چ۱، تهران، امیرکبیر.
فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «شکل و ساخت شعر شفیعی»، *مجموعه‌مقالات سفرنامهٔ باران؛ نقد و تحلیل و گزیدهٔ اشعار شفیعی کدکنی (م. سرشک)*، چ۲، تهران، سخن.
فولادوند، عزت‌الله (۱۳۸۸)، *مردی است می‌سراید (شعر و زندگی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی)*، چ۲، تهران، مروارید.
مارزُلف، اولریش (۱۳۷۱)، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، چ۱، تهران، سروش.
مهتدی، فضل‌الله (۱۳۸۷)، *قصه‌های صبحی*، ج ۱، به کوشش لیما صالح رامسری، چ۱، تهران، معین.
واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدّین حسین (۱۳۶۹)، *بدایع‌الأفکار فی صنایع الأشعار*، ویراسته و گزاردهٔ میرجلال‌الدّین کزازی، چ۱، تهران، مرکز.
هجویری، علی‌بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف‌المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمود عابدی، چ۱، تهران، سروش.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۶)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ۲۶، تهران، هما.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۹
(از ص۱۰۳ تا ص ۱۲۱)
10.22059/jlcr.2020.295804.1403
Print ISSN: 2382-9850 &Online ISSN:2676-7627
http://jlcr.ut.ac.ir

A Review of Quranic Adaptations in the Preface of Khatoun Abaadi's Khazaen al-Anvaar va Maaden al-Akhbar

Alimohammad Moazzeni
Professor Persian Literature Department of Tehran University Tehran Iran
Rasoul Jafarian
Professor of History Tehran University, Tehran, Iran
Tahereh Sadat Hosseini Movahed[1]
Ph.D. Candidate in Persian Literature, Alborz Campus of Tehran University, Tehran, Iran
Received: January, 12, 2020 & Accepted: February, 11, 2020

Abstract
The aesthetic appeal of Quran has always been one of the main reasons for fascinating its readers. Adaptation is one of the rhetoric means to grant credit, richness, and admissibility while fascinating more audiences and, eventually, persuading and satisfying them. Khazaen al-Anvaar va Maaden al-Akhbar (meaning "Treasuries of Lights and Sources of Stories" in English), a mystical and literary exegesis which has been published, surveyed, and corrected in recent years, was written by Mir Mohammad Reza ibn Mohammad Khatoun Abaadi during the Safavid era. The book's preface, which contains 14 "treasuries," is of special importance. In fact, these treasuries define perquisites and requirements for exegesis of Quran. In the third treasury, Khatoun Abaadi discusses novel literal, spiritual, and expressional instruments in detail and then, explains Quranic sciences. Hence, from this perspective, this book is a significant example for writing prefaces. This research aims to perform a quantitative and qualitative analysis of the usage of adaptation in Khatoun Abaadi's book. Results of the research demonstrate that by artistic use of sound and music and literary devices such as pun and allusion, Khatoun Abaadi presents a novel and effective form of adaptation.

Keywords: Quran, Adaptation, Repetition, Consonantal, Induction, Khatoun Abaadi.

1 . Email of the corresponding author: tahereh.movahed@ut.ac.ir

بررسی اقتباسات قرآنی در دیباچهٔ تفسیر *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار* خاتون‌آبادی

علی‌محمد مؤذنی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
رسول جعفریان
استاد تاریخ دانشگاه تهران، تهران، ایران
طاهره سادات حسینی موحد[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، پردیس البرز دانشگاه تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۱

چکیده

جمال ادبی و اعجاز هنری *قرآن کریم* همواره یکی از عوامل اصلی جذب مخاطب بوده‌است. اقتباس یکی از شیوه‌های بلاغی است که می‌تواند با اعتبار، ضمانت، وجاهت، غنا و مقبولیت بخشیدن به متن، موجب جلب بیشتر مخاطبان و سرانجام، اقناع آنان گردد. تفسیر *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار* از تفاسیر ادبی ـ عرفانی دورهٔ صفویه است که در سال‌های اخیر مورد تحقیق، تصحیح و چاپ قرار گرفته‌است و آن را در قرن دوازدهم هجری قمری، عالم، محدث و مفسر ادیب دورهٔ صفویه، «میرمحمد رضا بن محمد مؤمن خاتون‌آبادی» آن را نوشته‌است. از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این تفسیر، مقدمهٔ چهارده‌خزانه‌ای آن است. در واقع، خزائن مزبور پیش‌نیازها و علوم مورد نیاز مفسران *قرآن کریم* را تبیین می‌کند. مؤلف در خزانهٔ سوم، به‌تفصیل به شرح صنایع بدیع لفظی و معنوی، بیان و آنگاه به تشریح علوم قرآنی پرداخته است و از این منظر، نمونهٔ اعلایی از مقدمه‌نویسی را برای اهل فن رقم زده‌است. پژوهش حاضر به کمک روش مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوه‌های توصیف، تحلیل و مقایسه، استفادهٔ هنرمندانه خاتون آبادی از هنرسازهٔ اقتباس در دیباچهٔ اثرش را از دو منظر کمّی و کیفی بررسی کرده‌است و نشان داده که وی با بهره‌گیری از اقتباسات (کامل، ناقص و منقطع) و استفادهٔ هنری از آهنگ، اصوات، تکرار و خاصیت القاگری آن‌ها و با به‌کارگیری سایر صنایع بدیع لفظی و معنوی، همچون تلمیح، جناس و مراعات نظیر در کنار اقتباسات قرآنی، جلوه‌ای بدیع و تأثیرگذار از اقتباس را به نمایش گذاشته‌است.

واژه‌های کلیدی: *قرآن*، اقتباس، تکرار، خاتون‌آبادی، صامت، القاگری.

۱. مقدمه

قرآن کریم در آیاتی چند، مسلمانان را به کنکاش در مفاهیم و اسرار خود فراخوانده‌است؛ آیاتی از قبیل:(**بِالْبَيِّنَاتِ وَالزُّبُرِ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ:** [زیرا آنان را] با دلایل آشکار و نوشته‌ها [فرستادیم]، و این *قرآن* را به سوی تو فرود آوردیم، تا برای مردم، آنچه را به سوی ایشان نازل شده‌است، توضیح دهی، و امید که آنان بیندیشند) (النحل/ ۴۴) و (**لَقَدْ أَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ كِتَابًا فِيهِ ذِكْرُكُمْ أَفَلَا تَعْقِلُونَ:** در حقیقت، ما کتابی به سوی شما نازل کردیم که

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: tahereh.movahed@ut.ac.ir

یاد شما در آن است. آیا نمی‌اندیشید؟!) (الأنبیاء/ ۱۰). به این ترتیب، مسلمانان برای درک بیشتر کلام وحی، رفته‌رفته علوم صرف و نحو، قرائت، لغت و بلاغت را پدید آوردند. «پیدایش آثاری نظیر الفاظ القرآن، معانی القرآن، غریب القرآن، نظم القرآن، اعجاز القرآن، دلائل الإعجاز، اسرار البلاغة و سرّ الفصاحة از قرن دوم هجری به بعد، شاهد این مدعاست» (ر.ک؛ خطیبی، ۱۳۹۰: ۶۳). البته پیدایش این علوم فقط برای درک جلوه‌های هنری *قرآن کریم* نبود، بلکه این دانش‌ها ابزاری برای درک تعالیم و اسرار گستردهٔ آن، یعنی علم تفسیر شدند. لازم به ذکر است که در صدر اسلام، تفسیر *قرآن* شفاهی و به وسیلهٔ پیامبر(ص) و اصحاب ایشان انجام می‌شد.

> «بدان که اصحاب رسول(ص) ایشان که در تفسیر *قرآن* سخن گفته‌اند، چهار کس معروف هستند: علی‌بن أبی‌طالب(ع)، ابن‌عباس، ابن‌مسعود و أبیّ بن کعب. از این میان، علی(ع) در علم تفسیر از همه برتر و افضل بود: «قال ابن‌عباس: علیٌّ علم علماً علمه رسول‌اللّه، ورسول‌اللّه علّمه اللّه، فعلم النّبی مِن علم اللّه، وعلمُ علیّ مِن علم النّبی، وعِلمِی مِن علم علی(ع) وما علمی وعلم اصحاب محمد(ص) فی علم علیّ إلاّ کقطرة فِی سبعة بحر» (رکنی یزدی، ۱۳۹۳: ۱۹).

علم تفسیر پس از شکل‌گیری به حرکت خود در سده‌های بعد ادامه داد و مفسران شیعه و سنی با روش‌های گوناگون روایی، عقلی، نقلی، کلامی، عرفانی و... به کنکاش در آیات *قرآن* و کشف اسرار و معانی آن پرداختند. «*ترجمهٔ تفسیر طبری* از ارزنده‌ترین نثرهای فارسی دری به شمار می‌رود و به گواهی مقدمهٔ ابن‌اثیر، آنگاه که امیر سامانی تفسیر درازدامن طبری را که از بغداد، در چهل مصحف بیاورده بودند ـ می‌بیند و فوایدش را دشوار می‌یابد، از علمای ماوراءالنهر جواز ترجمهٔ آن را استفتاء می‌نماید» (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۵۳۸). علم تفسیر پس از شکل‌گیری به حرکت خود در سده‌های بعد تا عصر ما نیز ادامه داده‌است. از بین کتب تفسیری متقدم بر دورهٔ صفویه، *تفسیر کشاف* از جارالله زمخشری که با تکیه بر علوم بلاغی، معانی و بیان نوشته شده‌است، موارد استناد و ارجاع زیادی در میان تفسیرنویسان دارد. زمخشری آشکارا علوم معانی و بیان را بهترین توشه برای مفسران *قرآن* دانسته‌است. به عقیدهٔ او، «بدون این دو دانش، مفسر نمی‌تواند به دلالات *قرآن* راه یابد و به اشارات و لطایف قرآنی و جمال بلاغی و اعجاز آن، که عرب را به کرنش وادار ساخته، آگاه شود» (ر.ک؛ شوقی، ضیف، ۱۳۹۰: ۲۹۷). اما تفسیرنویسی در دورهٔ صفویه، یعنی عصر مورد پژوهش این مقاله که «عصر تدوین دانش‌های شیعی» را به آن نسبت داده‌اند، علاوه بر روش‌های پیشین، با رویکردی خاص جریان یافت؛ بدین معنی که

تفسیرنویسان سده‌های پیشین، تفاسیر خود را بر اساس روایات منقول از صحابه و نیز عقاید اهل تصوف می‌نوشتند، ولی اغلب مفسران این دوره برای پی بردن به اعماق معانی *قرآن*، از روایات منقول از معصومین(ع) بهره می‌بردند و عده‌ای نیز در دیباچه‌ها و خطب آغاز تفاسیر خویش بر روش روایی خود تأکید می‌کردند؛ برای نمونه، مولی فتح‌الله‌کاشانی[۱]، مفسر قرن دَهُم، در مقدمهٔ *تفسیر منهج‌الصادقین* خویش چنین می‌نویسد: «و چون مقصد اقصی و مطلب اعلی از این منتخب، ایضاح طریق ائمهٔ صادقین است به حجج واضحه و الزام مخالفین به براهین باهره. از این جهت، مسمی شد به *منهج‌الصادقین فی إلزام المخالفین*» (کاشانی، ۱۳۳۰: ۳).

۲. معرفی تفسیر *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار*

از تفسیرهای ادبی- عرفانی که عالم، فقیه، محدث و ادیب سرشناس، میرمحمدرضا بن محمد مؤمن خاتون‌آبادی آن را در قرن دوازدهم نوشته‌است و مریم ایمانی خوشخو آن را برای نخستین بار در سال ۱۳۸۶ تصحیح نموده، در مؤسسهٔ پژوهشی میراث مکتوب چاپ شده‌است. این تفسیر شامل یک فاتحه و چهارده خزانه است و تفسیر سورهٔ حمد تا پایان سورهٔ نساء را در بر می‌گیرد. بررسی منابع تاریخی نشان می‌دهد که خاتون‌آبادی موفق به ادامهٔ این تفسیر نشده، لذا این تفسیر پس از سورهٔ نساء ادامه نیافته‌است. وی در خطبهٔ آغاز کتاب، دو هدف را از نگارش این تفسیر ذکر کرده‌است:

> «و از تفاسیر شیعه، آنچه جامع فواید عظیمه و فرائد جسیمه است و جمهور ارباب دانش و بینش از آن بهره‌مندِ حظ وافرند، به عربی تألیف شده، و اواسط‌النّاس از استشمام روایح فهم آن نصیبی نبرده‌است و از تفاسیر فارسیه، چیزی که مقنع طبایع ارباب ذهن و ذکا، و مضامین آن از کتب معتبرهٔ بین‌العلماء و مستندش به ائمهٔ هدا رسیده باشد، کمیاب. بنابراین، مدتی بود که به خاطر فاتر این بی‌بضاعت می‌رسید که ان‌شاءالله تفسیری کامل و شرحی بر *قرآن* نویسد....» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۲).

هم‌چنین، او از تأخیر به‌وجودآمده در نگارش تفسیر ناراضی است و علت آن را مسافرت‌های پی‌درپی و عدم استقرارش در یک مکان ذکر می‌کند، تا آنکه در سال ۱۱۱۷ هجری قمری به تبریز وارد می‌شود و بنا به خواهش «برادران دینی و خلاّن یقینی»، به تألیف آن مشغول می‌شود. در پایان دیباچه نیز نام کامل کتاب را ذکر می‌کند: «آن را به *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار فی منقبة الأئمة الأخیار* موسوم ساختم» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۵). نثر دیباچه یا خطبهٔ آغاز تفسیر، نثر متکلف و مصنوعِ آمیخته به صنایع بدیع لفظی و معنوی و بیان و نیز مشحون به اقتباسات قرآنی است و نویسنده به شیوهٔ *گلستان* سعدی،

هر قسمت از کلام را با اشعاری که زاییدهٔ طبع و قریحهٔ ادیبانهٔ اوست، مزیّن و مؤکد کرده‌است. اما آنچه در این تفسیر خودنمایی می‌کند، خزانهٔ چهارده‌قسمتی آن است که تفاسیر *منهج‌الصادقین* در قرن دَهُم (اثر مولی فتح‌الله کاشانی) با مقدمهٔ دَه‌فصلی، *صافی* (اثر ملاّمحسن فیض کاشانی) در قرن یازدهم با مقدمهٔ دوازده‌قسمتی، *البرهان* (اثر علامه سیدمحمدهاشم بحرانی) در قرن یازدهم با مقدمهٔ شانزده‌قسمتی از پیشتازان این گونه مقدمه‌ها هستند. تفسیر مورد بحث این مقاله نیز مقدمه‌ای چهارده‌قسمتی با نام «خزانه» دارد. از مقایسهٔ مقدمه‌های مذکور می‌توان نکات مهمی را استخراج کرد و آن، تسلط روحیهٔ اخباری‌گری در بین نویسندگان علمای عصر صفویه است. همچنین، تمام این مقدمه‌ها در مسائل مربوط به *قرآن*، تفسیر به رأی، قرائت‌های هفت‌گانه، اسناد و اعتبار آن، ثواب قرائت و حفظ *قرآن*، تحریف و تأویل *قرآن* اشتراک دارند. اما نقطهٔ برتری مقدمهٔ *خزائن‌الأنوار* بر سایر مقدمه‌ها در این است که خاتون‌آبادی در خزانهٔ سوم، با اقتباس از آیات زیر، بر گستردگی اسرار، مفاهیم و متون *قرآن* تأکید می‌کند و فراگیری علوم بلاغی را برای پی بردن به آن‌ها امری ضروری و لازم می‌داند: (**...وَ لَا رَطْبٍ وَلَا يَابِسٍ إِلاَّ فِی كِتَابٍ مُبِينٍ**: و هیچ تر و خشکی نیست، مگر اینکه در کتابی روشن [ثبت] است) (الأنعام/ ۵۹) و (**... مَا فَرَّطْنَا فِی الْكِتَابِ مِنْ شَیْءٍ**: ... ما هیچ چیزی را در کتاب [لوح محفوظ] فروگذار نکرده‌ایم) (الأنعام/ ۳۸). او پس از شرح معنای حکمت و انواع آن، علوم بلاغی شامل صنایع بدیع لفظی و معنوی (چهل‌ونه صنعت) و بیان را به صورتی موجز و مختصر شرح می‌دهد و برای هر یک نیز شواهدی از *قرآن* می‌آورد. اکنون به ذکر یک نمونه از صنایع بدیع لفظی که در خزانهٔ سوم آمده‌است، بسنده می‌شود: «صنعت ازدواج: آن چنان است که در کلام مسجعِ مقفی، دو لفظ به یک وزن و یک ردیف یا بیشتر به یکدیگر مقارن دارند. کقوله: (**جِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۷۹). خزانهٔ سوم با شرح علم معانی و علوم قرآنی ادامه می‌یابد و آنگاه با قصیده‌ای در شأن خاتم‌الأئمة المعصومین (علیهم‌السلام) که سرودهٔ خود اوست، پایان می‌یابد.

۳ شرح ایام حیات خاتون‌آبادی

خاتون‌آبادی در خطبهٔ تفسیر، خود را بدین گونه معرفی کرده‌است: «... تراب اقدام مؤمنین، خادم اخیار انبیاء سالکین و ائمهٔ اجلهٔ راشدین، ابن‌محمد مؤمن خاتون‌آبادی، محمدرضا امامی المتخلص بمطلع الإصفهانی» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۹). از تاریخ دقیق تولد وی اطلاع درستی در دست نیست، لیکن مورخان به اتفاق، او را زادهٔ نیمهٔ اول قرن دوازدهم هجری

دانسته‌اند. اجداد او از سادات حسینی ساکن در مدینه بودند و نسب آنان به حسن افطس، نوهٔ امام زین‌العابدین(ع) می‌رسد. یکی از این سادات به نام «حسن»، به دعوت حاکم خراسان به مشهد می‌رود و دختر حاکم را به همسری می‌گیرد و نقیب‌النقبای خراسان می‌شود. پس از وفات وی، فرزندانش به شهرهای قم و اصفهان مهاجرت می‌کنند؛ از جمله، عمادالدّین بن حسن‌بن جلال‌الدّین که سرسلسلهٔ خاندان خاتون‌آبادی است. او در پی بروز طاعون در اصفهان، به خاتون‌آباد، یکی از روستاهای اصفهان می‌ورد و تا پایان عمر در آنجا می‌ماند. از این رو، احفاد و اولادش «خاتون‌آبادی» نامیده شده‌اند[۲]. خاندان خاتون‌آبادی همواره از عالمان، مدرسان و افراد سرشناس روزگار خویش و منصب‌دار امامت نماز جمعه[۳] بودند. از وی سه اثر به جای مانده‌است: ۱ـ *ابواب‌الهدایه* که دربارهٔ آن اطلاع کافی در دست نیست. ۲ـ *جنات‌الخلود* در شرح اسماء حسنی، معرفت انبیاء و تواریخ معصومین و سلاطین اموی و عباسی. ۳ـ تفسیر ادبی‌ـ عرفانی *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار* که اثر مورد بحث این مقاله است.

۴ مبانی نظری اقتباس

اقتباس به عنوان یکی از روش‌های استشهاد از *قرآن کریم* با اعتبار، ضمانت و مقبولیت‌بخشی به بافت کلام اسباب توجه مخاطبان را فراهم می‌کند و سرانجام، موجب اقناع[۴] آنان می‌شود. «اقتباس از مادهٔ «قبس» بر وزن قفس، به معنی مختصری از آتش است که از مجموعه‌ای جدا می‌کنند. این واژه سه بار در *قرآن* آمده‌است» (ر.ک؛ شریعتمداری، ۱۳۹۳: ۵۳۸/۳).

ـ **(إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى:** هنگامی که آتشی دید، پس به خانوادهٔ خود گفت: درنگ کنید؛ زیرا من آتشی دیدم. امید که پاره‌ای از آن برای شما بیاورم، یا در پرتو آتش، راه [خود را باز]یابم) (طه/ ۱۰).

ـ **(إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ:** [یاد کن] هنگامی را که موسی به خانوادهٔ خود گفت: من آتشی به نظرم رسید. به‌زودی برای شما خبری از آن خواهم آورد، یا شعله آتشی برای شما می‌آورم. باشد که خود را گرم کنید) (النمل/ ۷).

ـ **(يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءَكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ:** آن روز مردان و زنان منافق به کسانی که ایمان آورده‌اند، می‌گویند: ما را مهلت دهید، تا از نورتان [اندکی] برگیریم. گفته می‌شود:

بازپس برگردید و نوری درخواست کنید. آنگاه میان آن‌ها دیواری زده می‌شود که آن را دروازه‌ای است: باطنش رحمت است و ظاهرش روی به عذاب دارد) (الحدید/ ۱۳).

اقتباس در لغت، «واگرفتن آتش می‌باشد... و این صنعت را به سبب آن اقتباس گفته‌اند؛ چنان‌که از فراگرفتن آتش، صاحب آن را نور و ضیایی حاصل می‌شود. از ایراد آن لفظِ مقتبس نیز در شعر ضیایی ظاهر می‌گردد» (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۷). نویسندگان کتب بلاغی نظرات متفاوتی دربارهٔ منبع اقتباس دارند. از برآیند نظرات آنان، این نتیجه به دست می‌آید که منبع اقتباس می‌تواند آیات *قرآن*، احادیث، مسائل فقهی، اشعار و سخنان نغز دیگران باشد، اما رایج‌ترین و پربسامدترین منبع اقتباس در متون ادب فارسی، *قرآن کریم* و احادیث معصومین(ع) است.

> «*درّهٔ نجفی* اقتباس را مترادف تضمین و متضمن می‌خواند و آن را زیرمجموعه تلمیح می‌داند و در تعریف متضمن که آن را مترادف اقتباس می‌داند، نامی از *قرآن* و حدیث نمی‌برد و تنها بهره‌گیری از شعر دیگران را در تعریف آن می‌آورد و با توجه به تعریف‌هایی که کتب بدیعی از اقتباس کرده‌اند، این صفت با تضمین و تلمیح آمیخته می‌شود» (ر.ک؛ کاردگر، ۱۳۹۶: ۲۰۳).

سید محمود نشاط، اقتباس را تضمین آیات و احادیث نامیده‌است: «تضمین منحصر به اشعار نیست و ممکن است از حدیثی مشهور و آیه‌ای از *قرآن کریم* و یا از امثال مشهور بزرگان باشد» (نشاط، ۱۳۴۶: ۲۶۱). محمدحسین گرکانی ضمن ارائهٔ تعریف اقتباس، آن را به «پسندیده» و «ناپسند» تقسیم کرده‌است: «اقتباس، آن است که متکلم در نثر یا نظم چیزی از *قرآن* یا حدیث درج نماید، نه به طور نقل و روایت، و اگر در مقام حکمت، موعظه و اخلاق باشد، حُسن موقع نام دارد و اگر در تغزلات باشد، از راه ادب خارج شده‌است» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۴). گرکانی به نقل از نابلسی در *نفحات* می‌گوید: «اقتباس ناپسند آن است که مؤدّی شود به شبیه به خدا و رسول(ص)؛ چنان‌که گویند: یکی از بنی‌مروان به عریضه‌ای که در شکایت از عامل وی بود، چنین نوشت: إِنَّ أَلِينَاءَ إِيَابَهُمْ ثُمَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۷۸). جلال‌الدّین همایی نیز اقتباس را به بهره‌گیری از آیهٔ *قرآن* یا حدیث یا بیت معروفی محدود کرده‌است. متأسفانه عده‌ای از نویسندگان مقالات ادبی، اقتباس را به‌اشتباه به استناد از ایشان جزء سرقات ادبی مطرح کرده‌اند، در صورتی که نتیجه‌گیری چنین استنادی صحیح نیست و هرچند همایی در فصل سرقات ادبی، مبحث اقتباس را مطرح کرده‌است، ولی در دو جا بر این نکته تأکید دارد که اقتباس جزء سرقات ادبی نیست و در آغاز فصل سرقات ادبی، یازده مثال عنوان ذکر کرده‌است و در ذیل آن

متذکر شده که این یازده عنوان که ما اختیار کرده‌ایم، مشتمل بر مطالبی در توضیح و تفسیر آن‌ها، و نیز متناسب با فصل سرقات ادبی است؛ خواه واقعاً جز سرقات ادبی باشد؛ مثل نَسْخ و انتحال، خواه تنها تهمت سرقت باشد؛ مانند توارد و پاره‌ای از اقسام اقتباس (ر.ک؛ همایی، ۱۳۷۰: ۳۵۷). سپس او در ادامه، بار دیگر به جدایی اقتباس از سرقات ادبی اشاره می‌کند:

> «پیداست که دربارهٔ اقتباس از احادیث مأثوره و آیات قرآنی احتمال سرقت نمی‌رود و نیز اقتباس اشعار معروف و آثار گویندگان مشهور نیز از تهمت سرقت مبرّاست؛ چه خود این شهرت و معروفیت قرینه‌ای است که انتحال و سرقت در کار نبوده‌است» (همایی، ۱۳۷۰: ۳۹۰).

سید محمد راستگو اقتباس را ذیل اثرپذیری گزاره‌ای مطرح نموده‌است و اهداف زیر را برای آن برشمرده‌است:

> «بهره‌گیری از *قرآن* و حدیث با مقصد و غرض‌های گوناگونی انجام می‌پذیرد: تبرک و تیمن، تبیین و توضیح، تعلیل و توجیه، تشبیه و تحلیل، تخدیر و تحریض، تزیین و تجمیل، استشهاد و استناد، نکته‌نمایی، فخرفروشی، هنرنمایی و... پیداست که چه بسا پاره‌ای از این‌ها یکی و با هم زمینه‌ساز اقتباس می‌توانند باشند» (راستگو، ۱۳۹۳: ۳۰).

در تفسیر *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار*، تمام اقتباس‌های قرآنی به وسیلهٔ نقش‌نمای اضافه به بافت اصلی کلام پیوسته‌اند.

۵. پیشینهٔ پژوهش

۵ـ۱. پیشینهٔ اقتباس‌های متون نثر

در بررسی‌های انجام‌شده از پایگاه‌های اطلاع‌رسانی، فهرست‌های کتابخانه‌ای دربارهٔ اقتباس‌های قرآنی، نتایج زیر به دست آمده‌است:

۱ـ موضوع اقتباس به عنوان یکی از زیرمجموعه‌های صنایع بدیع معنوی در تمام کتاب‌های بدیع عربی و فارسی مورد بررسی قرار گرفته‌است.

۲ـ بررسی پژوهش‌های اقتباسات قرآنی نشان می‌دهد که پژوهشگران عرصهٔ متون نثر به بررسی اقتباس‌های قرآنی تا قبل از قرن هشتم پرداخته‌اند.

۳ـ تاکنون هیچ اثر مستقل دربارهٔ اقتباس‌های قرآنی دیباچه‌ها، به‌ویژه دیباچه‌های دورهٔ صفویه نوشته نشده‌است.

۵ـ۲. پیشینهٔ آواها و القاها

دربارهٔ تأثیر آواها و القای معانی حاصل از تکرار آن‌ها که در بخش اقتباس این پژوهش بررسی کرده‌ایم، آثار زیر وجود دارد:

۱ـ «آوا و القا، رهیافتی به شعر اخوان ثالث» از مهوش قدیمی (۱۳۸۳).

۲ـ «بررسی زیبایی‌شناسی تکرار در *قرآن کریم*» از فرحناز شاهوردی (۱۳۹۳).

۳ـ مقالهٔ «اعجاز آواها در القای معانی *قرآن* با تکیه بر سورهٔ زلزله و القارعه» (۱۳۹۴).

۴ـ مقالهٔ «آواها و القاها در *نفثة‌المصدور*» از زهرا حبیبی‌زاده و غفار برج‌ساز (۱۳۹۵).

۵ـ «آوا و معنا در *شاهنامه*» از علیرضا شعبانلو و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۵).

حاصل اینکه پژوهش حاضر برای نخستین بار، جستاری است از اقتباس‌های دیباچهٔ تفسیر *خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار* از متون نثر دورهٔ صفویه که در سال‌های اخیر مورد تحقیق، تصحیح و چاپ قرار گرفته‌است.

۶. روش تحقیق و گردآوری اطلاعات

بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیل، توصیف و مقایسهٔ یافته‌ها انجام یافته‌است.

۷. یافته‌های پژوهش

۷ـ۱. کمّیت نقل آیات در *خزائن‌الأنوار*

کمّیت نقل آیات در *خزائن‌الأنوار* به شیوه‌های زیر انجام پذیرفته‌است:

الف) «اقتباس کامل» که در آن نویسنده به فراخور متن به نقل کامل آیهٔ *قرآن* می‌پردازد.

ب) «اقتباس ناقص» که در آن نویسنده با توجه به محتوای کلام به بخش مختصری از آیه بسنده می‌کند.

ج) «اقتباس منقطع» که در آن نویسنده با توجه به محتوای کلام، آیه را به قطعات کوچکتری تقسیم می‌کند و آن‌ها را متناسب با محتوای مورد نظر در بافت کلام جای می‌دهد.

موارد فراوانی از اقتباسات کامل و ناقص در شعر و نثر فارسی وجود دارد، اما اقتباس منقطع شیوهٔ بدیعی از اقتباس است که پس از بررسی سی دیباچهٔ نثر عصر صفوی به وسیلهٔ نگارندگان یافت شده‌است. قبل از خاتون‌آبادی، فقط ملاحسین واعظ کاشفی در دیباچهٔ روضة‌الشهدا بدین گونه آیات قرآنی را اقتباس کرده‌است:

❑ **آیه:** (**الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ**: [همان] کسانی که چون مصیبتی به آنان برسد، می‌گویند: ما از آنِ خدا هستیم و به سوی او بازمی‌گردیم) (البقره/ ۵۶).

روضة‌الشهدا:

«الّذین و این صابران که استحقاق بشارت دارند، آنانند که به حکم الهی و فرمان پادشاهی إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ، چون برسد ایشان را مصیبتی و بلیتی و نکبتی، قَالُوا گویند که از روی اخلاص به طریق اختصاص که إِنَّا لِلّه به‌درستی که ما از آنِ خداوندیم، که به کمند بندگی او در بندیم. پس هرچه از خواجه به بنده رسد و از مالک بر مملوک واقع گردد، جز تسلیم و انقیاد و رضا به حکم قضا چاره نباشد و إِنَّا إِلَيْهِ و ما به سوی مجازات و مکافات او رَاجِعُون بازگردندگانیم؛ یعنی رجوع ما به حضرت او خواهد بود» (کاشفی، ۱۳۳۰: ۹).

خاتون‌آبادی در *خزائن‌الأنوار* از نظر کمّیت نقل آیات قرآنی، از سه شیوهٔ کامل، ناقص و منقطع استفاده کرده‌است که از این میان، شیوهٔ اقتباس ناقص نسبت به بقیه بسامد بیشتری دارد. در دیباچهٔ *خزائن‌الأنوار* یک مورد شیوهٔ نقل مقطع نیز یافت شد.

۷ـ۲. اقتباس از نظر کیفیت ارتباط با محتوای متن

این گونه کاربرد اقتباس، دو نوع است:

الف) برداشت عینی: اقتباس آیه کاملاً در ارتباط با محتوای آیه است؛ به عبارت دیگر، محتوای آیه با محتوای کلام نویسنده کاملاً تطابق دارند.

ب) برداشت ذوقی: محتوای آیه با محتوای کلام نویسنده مطابقت ندارد و برداشت‌های شخصی نویسنده در انتخاب آیه مؤثر بوده‌است. در این نوع کاربرد، سعی نویسنده بر آن است که محتوای آیه را همسو با کلام خود به‌کار ببرد. هر دو شیوهٔ اقتباس کیفی به فراخور متن، اهدافِ تأیید و تأکید، تشریح و توضیح، تشبیه و تمثیل را دنبال می‌کند.

۷ـ۳. اقتباس‌های ابداعی خاتون‌آبادی

خاتون‌آبادی در بهره‌گیری از اقتباس‌های قرآنی، از صنایع بدیع لفظی و معنوی نیز همسو و همراه با بافت مقتبس استفاده کرده‌است. این صنایع عبارتند از: تکرار، جناس و مراعات نظیر که علاوه بر ایجاد موسیقی داخلی، موسیقی معنایی نیز ایجاد می‌کنند. تکرار از صنایع بدیع لفظی و برگرفته از *قرآن* و یکی از جلوه‌های بلاغی آن است. این تکرارها در واژه‌ها، اعم از صامت و مصوّت (همخوان و واکه)، واژگان شامل اسم، فعل و حرف، جمله‌ها، ساختارهای نحوی، معناها و قصص نمود دارند. تکرار در *قرآن* از طریق برجسته‌سازی در خدمت لفظ و معناست و بدین سبب است که قصص قرآنی در هر بار تکرار، محتوای جدیدی به مخاطب عرضه می‌دارد و از این رو، تمام تکرارها در *قرآن* هدفمند هستند. آرایهٔ تکرار از *قرآن کریم* و ادبیات عرب به متون نثر و نظم فارسی راه

پیدا کرده‌است. بسیاری از آرایه‌ها، از قبیل انواع جناس، سجع، ترصیع، موازنه، قلب و عکس، ردّ الصدرعلی العجز و... بر پایهٔ تکرار شکل گرفته‌اند. پژوهشگران ادب فارسی تکرار را بیشتر در حوزهٔ شعر بررسی کرده‌اند؛ مثلاً محمدرضا شفیعی کدکنی موسیقی داخلی و معنوی شعر را نتیجهٔ تکرار می‌داند: «منظور از موسیقی داخلی یا درونی، مجموعهٔ تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شکل ممکن است وجود داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۶). همچنین، «هر نوع تناسبی را توسعاً می‌توانیم در قلمرو آهنگ قرار دهیم و آنچه قدما طباق، تضاد، مراعات نظیر و... خوانده‌اند، همه تناسب‌های معنوی مفاهیم و کلمات است و این تناسب‌ها نوعی آهنگ در درون شعر به وجود می‌آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۷)؛ عنصری که به اقتباسات *خزائن‌الأنوار* جلوه‌ای بدیع و خاص بخشیده‌است. در واقع، خاتون‌آبادی با بهره‌گیری از ذوق و قریحهٔ شاعری خویش و با استفاده از تکرارهای القاگر کوچکترین واحد آوایی زبان، یعنی واج، به اقتباس‌های قرآنی جلوه‌ای بدیع و خاص داده‌است. نظریهٔ القاگری واج‌ها به طور مدون به وسیلهٔ موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، مطرح شد.

> «آنچه را امروزه «هماهنگی القاگر»[1] می‌نامند، جلوه‌ای[2] است حاصل انتخاب واژه‌هایی به وسیلهٔ شاعر که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی تناسب دارند. شاعر با توسل به این جلوه‌ها، بی‌آنکه نیاز به توصیف یا شرحی دقیق و جزءبه‌جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر خود را تداعی کند و آن‌ها را در ذهن خواننده بیدار سازد. هر دو دستهٔ همخوان‌ها و واکه‌ها در ایجاد هماهنگی القاگر مؤثرند» (ر.ک؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹ـ۲۰).

در دیباچهٔ *خزائن‌الأنوار*، تکرارهای صامت‌ها و مصوت‌ها فراوانند، اما آنچه در این مقاله بررسی شده، تکرارهای آوایی همسو با اقتباس‌های قرآنی و خاصیت القاگری آن‌هاست که سایر صنایع بدیع لفظی و معنوی نیز در این مسیر با آن‌ها همراه شده‌اند.

۷ـ۴. بررسی نمونه‌ها و شواهد امثال

□ **آیه: (لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ:** که قطعاً از حالی به حالی برخواهید نشست) (الإنشقاق/ ۱۹).

○ ***خزائن‌الأنوار:*** «... بر زبرابجد خطّهٔ خاک و زیر زبرجد نُه سفینهٔ سماک، به مداد و شنجرفِ غسق و شفق و لاجورد این صدف معلّق، سرمشق **(لَتَرْكَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ)** نگارد» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۲).

---

1 . Suggestive Harmonic
2 . Effect

آیه از نظر کمّیت نقل به شیوهٔ کامل و از نظر کیفیت به هدف تشریح و در ارتباط با محتوای متن به‌کار رفته‌است. از میان آواهای تکراری این متن، صامتِ «ق» نمودِ آوایی بیشتری دارد. «صامتِ «ق» از هم خوان‌های انسدادی است یعنی به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج است» (ر.ک؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳).

> «خصوصیت آوایی حرف «قاف» که با حالت انفجاری خود در تلنگر زدن و هوشیار ساختن مخاطب مؤثر می‌افتد، باعث شده تا در بسیاری از آیات که حول تصویرهای قیامت و خبر دادن از رستاخیز است، از این حرف و خاصیت صوتی آن به زیباترین شکل استفاده شود» (ر.ک؛ شاهوردی، ۱۳۹۳: ۱۳۵).

«همچنین تأثیر صوتی «قاف» تا آن حد مؤثر است که نام سوره‌هایی که اغلب در وصف قیامت و حوادث وابسته به آن هستند، حاوی این حرف است: «قارعه، قیامه، واقعه، انشقاق، قمر، الحاقه» » (شاهوردی، ۱۳۹۳: ۱۳۶). بنابراین، تکرار آوای «ق» در بافت کلام، همسو با بافت مقتبس، با هدف بیداری و آگاه ساختن انسان برای تحولات و دگرگونی‌هایی است که در هر مرحله از زندگی با آن‌ها مواجه خواهد شد. همچنین، واژهٔ «طبق» در بافت مقتبس، در هم‌نشینی با عبارت «نُه سفینهٔ سماک»، طبقات آسمان را به ذهن انسان متبادر می‌کند.

❑ **آیه: (لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ:** [که] براستی انسان را در نیکوترین اعتدال آفریدیم) (التین/ ۴).

○ ***خزائن‌الأنوار:*** «دیهیم لازم‌التکریم **(لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ)** بر تارکِ مبارکِ وی گذاشت» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۳).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ اقتباس کامل به متن پیوسته‌است و از نظر کیفیت، به هدف توصیف به‌کار رفته‌است و محتوای کلام با محتوای آیه مطابقت دارد. مصوت بلند «ای» که از مصوت‌های روشن و زیرترین مصوت زبان است، در بافت کلام و بافت مقتبس تکرار شده‌است. «این واج، به‌ویژه بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد؛ فریاد شور و هیجان، تحسین و ستایش و نیز فریاد یأس و ناامیدی» (ر.ک؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۲۲). لذا تکرار این مصوت در همسایگی بافت مقتبس، در رساندن مفهوم آیه ـ انسان برترین آفریده ـ کمک می‌کند.

❑ **آیه: (اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کَمِشْکَاةٍ فِیهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِی زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ کَأَنَّهَا کَوْکَبٌ دُرِّیٌّ یُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَکَةٍ زَیْتُونَةٍ لاَ شَرْقِیَّةٍ وَلاَ غَرْبِیَّةٍ یَکَادُ زَیْتُهَا یُضِیءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَی نُورٍ یَهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ یَشَاءُ وَیَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِکُلِّ شَیْءٍ عَلِیمٌ:** خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او،

چون چراغدانی است که در آن چراغی، و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجستهٔ زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش ـ هرچند بدان آتشی نرسیده باشد ـ روشنی بخشد. روشنی بر روشنی است. خدا هرکه را بخواهد، با نور خویش هدایت می‌کند و این مَثَل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست) (النور/ ۳۵).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «قنادیل زجاجی (**كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ**) و مصابیح (**يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ**) برافراشته‌است» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۴).

آیه به شیوهٔ اقتباس منقطع و مانند اقتباسات ملاحسین واعظ کاشفی در دیباچهٔ *روضة‌الشهدا* به متن کلام پیوسته‌است و از نظر کیفیت، به هدف تشبیه و محتوای کلام با متن مقتبس همسوست. واژه‌های «قنادیل»، «زجاجی» و «مصابیح» در بافت کلام با واژه‌های «زَیتُهَا» و «یُضِیءُ» شبکه‌ای گسترده از مراعات نظیر تشکیل داده‌اند و القاگر معنای نور و روشنی، و به دنبال آن، هدایت هستند. همچنین، واژه‌های «قنادیل» و «مصابیح» فاصله‌ای از نوع فواصل متوازن *قرآن* دارند. فواصل قرآنی که در فارسی آن‌ها را «سجع» می‌نامند، بر اساس جناس شکل گرفته‌اند. «فاصلهٔ متوازن، آن است که کلمات قرینه در وزن متفق و در حرف پایانی مختلف باشند» (خرقانی، ۱۳۹۲: ۱۶۷)؛ مانند واژگان «المبثوت» و «المنفوش» در آیهٔ (**يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ * وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ**) (القارعه/ ۴ـ۵).

❑ **آیه:** (**أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلاَّ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلاً**: یا گمان داری که بیشترشان می‌شنوند، یا می‌اندیشند؟ آنان جز مانند ستوران نیستند، بلکه گمراه‌ترند) (الفرقان/ ۴۴).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «تا دُردکشان بادهٔ ضلالت و طغیان، گم‌گشتهٔ ظلمتکدهٔ طول امل و مستوقدان مرحلهٔ (**إِنْ هُمْ إِلاَّ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ**) به اعلام رفیعهٔ جاه و جلال این دوده برگزیده، به چشمه‌سار حیات ابدی رسیده» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۴).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ اقتباس ناقص و از نظر کیفیت، به هدف تشبیه به بافت کلام پیوسته‌است و با محتوای کلام در ارتباط می‌باشد. هم‌نشینی واج‌های هم‌آوای «ظ» در بافت کلام و «ض» در بافت مقتبس، القاکنندهٔ ظلمت و تاریکی و سرانجام، گمراهی هستند. صامتِ «ل» از همخوان‌های روان و از واج‌های پرتکرار *قرآن* است که در مجاورت با متن مقتبس، از بسامد تکرار بیشتری برخوردار است. «همخوان‌های روان، همان طور که از نامشان پیداست، در حقیقت، حالت و کیفیت لیزی، لغزش و سیال بودن را تداعی

می‌کنند» (ر.ک؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳). لذا تکرار این همخوان در متن تفسیر القاکنندهٔ لغزش و سقوط به سوی پستی است.

❑ **آیه:** (**سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذِی بَارَکْنَا حَوْلَهُ لِنُرِیهُ مِنْ آیَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ**: منزّه است آن [خدایی] که بنده‌اش را شبانگاهی از مسجدالحرام به سوی مسجدالأقصی ـ که پیرامون آن را برکت داده‌ایم ـ سیر داد، تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم؛ که او همان شنوای بیناست) (الإسراء/ ۱).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «آن راکبِ بُراقِ برق انتهای (**سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۵).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ اقتباس ناقص و با هدف تشریح، به بافت کلام پیوسته‌است. همچنین، آیه با متن کاملاً تطابق دارد. واژگان «راکب»، «براق»، «برق» و «أسری» شبکه‌ای از مراعات نظیر ایجاد کرده‌اند و در خدمت مفهوم آیه و مناسب شأن نزول آن، یعنی معراج پیامبر(ص) هستند. «واکهٔ «آ» از آواهای درخشان است که در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به‌کار می‌رود» (ر.ک؛ قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶). لذا مصوت «آ» در مجموعِ بافت کلام و بافت مقتبس، کاربست دوسویه دارد: یکی، توصیف معراج شگفت‌انگیز پیامبر(ص) و دیگری، توصیف شخصیت بلندمرتبهٔ ایشان.

❑ **آیه:** (**وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَی**: سوگند به اختر [=*قرآن*] چون فرود می‌آید) (النجم/ ۱).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «کوکبِ همایون‌موکبِ (**وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَی**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۵).

بین واژهٔ «کوکب» با واژهٔ «نجم» رابطهٔ ترادف وجود دارد که سبب برجسته‌سازی این واژه در متن عبارت شده‌است. همچنین، واجِ «ک» از صامت‌های انفجاری است و صامت‌های انفجاری، چنان‌که پیش از این نقل شد، القاکنندهٔ شدت، عظمت و هیبت هستند. با تأمل در ترجمهٔ آیه و بررسی کتب تفسیری که «نجم» را استعاره از «*قرآن*» دانسته‌اند، خاتون‌آبادی از تکرار این واج در القای عظمت نزول *قرآن* و مفهوم این آیه کمک گرفته‌است. آیهٔ (**کَلَّا إِذَا دُکَّتِ الْأَرْضُ دَکًّا دَکًّا**) (الفجر/۲۱) نیز به‌کارگیری واج «ک» در بیان شدت و عظمت قیامت کاملاً مشهود است.

❑ **آیه:** (**فَکَانَ قَابَ قَوْسَینِ أَوْ أَدْنَی**: تا [فاصله‌اش] به قدر [طول] دو [انتهای] کمان یا نزدیک‌تر شد) (النجم/ ۹).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «شمسهٔ ایوان معلّی‌مکانِ (**فَکَانَ قَابَ قَوْسَینِ أَوْ أَدْنَی**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۵). آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ کامل و از نظر کیفیت، به هدف توصیف و در ارتباط کامل با

محتوای متن به‌کار رفته‌است. واژهٔ «مکان» در بافت کلام، در مجاورت با واژهٔ «فَکَان» از آیه، فاصله‌ای شبیه فواصل متوازی *قرآن* ایجاد کرده‌است. زیباترین و خوش‌آهنگ‌ترین فاصله‌های قرآنی، فاصله‌های متوازی هستند. «فاصلهٔ متوازی، آن است که واژه‌های به‌کاررفته در فرجام آیات، هم در وزن و هم در حرف پایانی (روی) یکسان باشند» (خرقانی، ۱۳۹۲: ۱۶۳)؛ مانند واژگان «مرفوعة» و «موضوعة» در آیهٔ (**فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ**) (الغاشية/ ۱۳ـ۱۴).

❑ **آیه:** (**وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ:** و تو را جز رحمتی برای جهانیان نفرستادیم) (الأنبياء/ ۱۰۷).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «آن مهرِ تابناکِ (**وَ مَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ اقتباس کامل و از نظر کیفیت، با هدف تشریح، به متن کلام پیوسته‌است و کاملاً با محتوای کلام مطابقت دارد. ترکیب وصفی «مهر تابناک» در بافت کلام و «رَحْمَةً» در متن آیه، همسو با شأن نزول و مفهوم آن به‌کار رفته‌است. همچنین، «مهر تابناک» استعاره از «وجود پیامبر(ص)» است که برای عالمیان رحمت و مورد خطاب آیه است. افزون بر این، واکهٔ درخشان «آ» که پیش از این خاصیت القاگری آن نقل شد، در عبارت تفسیر و همسو با متن آیه تکرار شده، برای توصیف عظمت و شوکت شخصیت بزرگوار پیامبر(ص) است.

❑ **آیه:** (**مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِنْ رِجَالِكُمْ وَلَكِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ وَ كَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا:** محمّد پدر هیچ یک از مردان شما نیست، ولی فرستادهٔ خدا و خاتم پیامبران است و خدا همواره بر هر چیزی داناست) (الأحزاب/ ۴۰).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «مهر عنوان (**وَلَكِنْ رَسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۶).

آیه از نظر کمیت نقل، به شیوهٔ اقتباس و از نظر کیفیت، به هدف تشریح و در ارتباط کامل با محتوای متن است. ترکیب اضافی «مهر عنوان» در بافت کلام، در مجاورت واژهٔ «خاتم» در متن مقتبس، سبب ایجاد شبکهٔ مراعات نظیر و موسیقی معنوی عبارت تفسیر شده‌است؛ زیرا پایان دادن به یک شیء در حقیقت، نوعی مهر زدن به آن است. علاوه بر این‌ها، تکرار واکهٔ درخشان «آ»، همان خاصیت القاگری در آیات پیشین، یعنی توصیف شخصیت والای پیامبر(ص) را دارد.

❑ **آیه:** (**أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكاً عَظِيمًا:** بلکه به مردم، برای آنچه خدا از فضل خویش به آنان عطا کرده‌است، رشک می‌ورزند. در

حقیقت، ما کتاب و حکمت را به خاندان ابراهیم دادیم و به آنان ملکی بزرگ بخشیدیم) (النساء/ ۵۴).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «شاه والاجاه ملائک‌سپاه، ظلّ ابدی‌التظلیل إله، که نادی منادی منابر شهود، خطبهٔ (**وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكاً عَظِيماً**) در خطهٔ دارالملک خلودش انشاد فرمود» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۰).

آیه از نظر کمّیت متن، به شیوهٔ اقتباس ناقص و از نظر کیفیت، به هدف تمثیل به‌کار رفته‌است و کاربست آیه دربارهٔ شاه سلیمان صفوی و این قسمت از متن دیباچه، توصیف حکومت اوست. واژگان «سپاه»، «نادی»، «منادی»، «منابر»، «خطبه»، «خطه» و «دارالملک» در دو طرف بافت مقتبس، همراه با ترکیب «ملکاً عظیماً» که همگی از لوازم حکومت و فرمانروایی هستند، شبکهٔ مراعات نظیر گسترده‌ای در متن تفسیر تشکیل داده‌اند. تکرار واکهٔ درخشان «آ» نیز همانند موارد پیشین، القاگر فخامت، عظمت و بزرگی است، با این تفاوت که خاتون‌آبادی، چنان‌که ذکر شد، آن را در بیان عظمت شاه سلیمان صفوی به‌کار برده‌است.

❑ **آیه: (إِنَّهُمْ لَهُمُ الْمَنْصُورُونَ:** که آنان [بر دشمنان خودشان] حتماً پیروز خواهند شد) (الصافات/ ۱۷۲).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «طنطنهٔ شوکت روزافزونش، مطلع لوای (**إِنَّهُمْ لَهُمُ الْمَنْصُورُونَ**)» (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۰).

آیه از نظر کمیت نقل، به شیوهٔ اقتباس کامل و از نظر کیفیت، به هدف تمثیل به‌کار رفته‌است. در اینجا نیز خاتون‌آبادی کاربست آیه را برای محتوای متن، یعنی پیروزی شاه سلیمان صفوی به‌کار برده‌است. همخوان روان «ل» با خاصیت القاگری خود در بافت کلام و متن آیه تکرار شده‌است و القاکنندهٔ روانی و سرعت در پیروزی می‌باشد، ضمن اینکه واژهٔ «لوا» در بافت کلام با واژهٔ «منصورون» در متن آیه تناسب دارد.

❑ **آیه: (وَإِنَّ جُنْدَنَا لَهُمُ الْغَالِبُونَ:** و سپاه ما هرآینه غالب‌آیندگانند) (الصافات/ ۱۷۳).

❍ ***خزائن‌الأنوار:*** «کوکبهٔ موکب همایونش، طغرای غرّای (**وَإِنَّ جُنْدَنَا لَهُمُ الْغَالِبُونَ**) (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۰).

آیه از نظر کمیت نقل، به شیوهٔ اقتباس کامل و از نظر کیفیت، به هدف تمثیل استفاده شده‌است و خاتون‌آبادی محتوای آیه را با محتوای متن همسو کرده‌است. واژگان «کوکبه»، «موکب» و «همایون» در بافت کلام همراه با «جند» در بافت مقتبس، شبکهٔ مراعات نظیر تشکیل داده‌اند. تکرار صامت «ک» که قبلاً خاصیت القاگری آن ذکر شد، در کنار واژهٔ

«جند» در متن آیه، القاکنندهٔ هیبت است، خاتون‌آبادی آن را در وصف سپاهیان شاه سلیمان به‌کار برده‌است. همچنین، تکرار صامت «غ» و آوای حاصل از آن القاکنندهٔ درشتی، خشونت و هیبت سپاهیان وی است.

□ **آیه:** (**وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ**: و برای ما مَثَلی آورد و آفرینش خود را فراموش کرد. گفت: چه کسی این استخوان‌ها را که چنین پوسیده‌است، زندگی می‌بخشد؟) (یس/ ۷۸).

○ ***خزائن‌الأنوار:*** «روایح نسیم عنبرشمیم مه‌اش، چون نَفَس مسیحا، نمونهٔ (**يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ**) (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۳).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ ناقص و از نظر کیفیت، با هدف تشبیه استفاده شده‌است و خاتون‌آبادی محتوای آیه را برای توصیف آب و هوای جان‌بخش تبریز به‌کار برده‌است. تلمیح «نَفَس مسیحا» در بافت کلام، همسو با مفهوم احیا و زنده کردن در متن مقتبس به‌کار گرفته شده‌است و موسیقی معنوی موجود در عبارت را ایجاد کرده‌است. همچنین، واژهٔ «شمیم» در بافت کلام، با واژهٔ «رمیم» در بافت مقتبس، فاصله‌ای از نوع فواصل متوازی *قرآن* ایجاد کرده‌اند که پیش از این شرح داده شد.

□ **آیه:** (**يُبَشِّرُهُمْ رَبُّهُمْ بِرَحْمَةٍ مِنْهُ وَرِضْوَانٍ وَجَنَّاتٍ لَهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُقِيمٌ**: پروردگارشان آنان را از جانب خود، به رحمت، خشنودی و باغ‌هایی [در بهشت] که در آن‌ها نعمت‌هایی پایدار دارند، مژده می‌دهد) (التوبة/ ۲۱).

○ ***خزائن‌الأنوار:*** «سرسبزی باغستان اِرَم‌بنیادش مسودهٔ (**وَجَنَّاتٍ لَهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُقِيمٌ**) (خاتون‌آبادی، ۱۳۸۶: ۱۳).

آیه از نظر کمّیت نقل، به شیوهٔ ناقص و از نظر کیفیت، با هدف تشبیه استفاده شده‌است. در این عبارت، سرسبزی تبریز به طراوت و شادابی بهشت تشبیه گردیده‌است. واژگان «باغ» و «ارم» در بافت کلام، در ارتباط با واژگان «جنات» و «نعیم» در بافت مقتبس، در ترادف و تناسب با یکدیگر به‌کار رفته‌اند و شبکهٔ مراعات نظیر تشکیل داده‌اند.

۸. نتیجه

۱ـ تمام اقتباس‌های قرآنی تفسیر *خزائن‌الأنوار*، از نظر قواعد دستوری زبان فارسی به شیوهٔ اضافه شدن از طریق نقش‌نمایِ اضافهٔ «اِ» یا «ی» به عبارت اصلی پیوسته‌اند.

۲ـ اقتباس‌های قرآنی در دیباچهٔ تفسیر *خزائن‌الأنوار*، از نظر کمّیت، علاوه بر نقل کامل و نقل ناقص، به شیوهٔ خاص اقتباس منقطع، به بافت اصلی کلام اضافه شده‌اند. نگارندگان

این شیوهٔ خاص را پس از بررسی دیباچهٔ نثر عصر صفویه، فقط در دیباچهٔ روضة‌الشهدا کاشفی در ابتدای قرن دهم مشاهده کرده‌اند.

۳ـ متن دیباچهٔ تفسیر *خزائن‌الأنوار* در بسیاری از اقتباس‌های قرآنی، با محتوای آیه منطبق بوده‌است.

۴ـ خاتون‌آبادی در کاربست اقتباس‌های قرآنی اهدافِ «تشریح»، «توصیف»، «تشبیه» و «تمثیل» را دنبال می‌کند.

۵ـ همراه ساختن اقتباس با دیگر صنایع بدیعی، از قبیل تکرار، جناس و مراعات نظیر، ویژگی خاص اقتباس‌های قرآنی تفسیر *خزائن‌الأنوار* است که در این میان، تکرار اصوات و نغمات حروف و خاصیت القاگری آن‌ها، اقتباس‌های قرآنی را بدیع، زیبا و تأثیرگذار کرده‌است.

۶ـ مقدمهٔ چهارده‌قسمتی تفسیر *خزائن‌الأنوار* نوع تکامل‌یافته‌ای از شیوهٔ تفسیرنویسی را در عصر خود نشان می‌دهد. خاتون‌آبادی در خزانهٔ سوم این مقدمه، با تشریح علوم قرآنی و بلاغی، علوم مورد نیاز مفسران را ارائه داده‌است.

۹. پی‌نوشت‌ها

۱ـ ر.ک؛ دورهٔ دوجلدی *دانشنامهٔ قرآن* به کوشش بهاءالدّین خرمشاهی.

۲ـ ر.ک؛ سایت *دانشنامهٔ جهان اسلام*، مدخل خاتون‌آبادی.

۳ـ یادآوری می‌شود که مسئلهٔ نماز جمعه و وجوب تخییری یا عینی آن در عصر غیبت، مورد بحث بسیاری از علمای صفویه بوده‌است و رساله‌های متعددی در این زمینه نوشته شده‌است. در این زمان، شیعیان به دلیل عدم اقامهٔ نماز جمعه، مورد انتقاد علمای سنّی قرار گرفتند و در کنار آن، توجه عالم برجسته‌ای مانند محقق کرکی به این مسئله، سبب شد تا زمینهٔ اقامهٔ آن در ایران فراهم شود. برای اطلاع بیشتر به کتاب صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست نوشته رسول جعفریان رجوع شود.

۴ـ می‌توان در یک متن عادی، با استفاده از روش‌های زیر به جذب مخاطب و اقناع آنان پرداخت. مؤلفه‌های اقناعی عبارتند از: تهدید، تشویق، ارجاع اسناد، تحلیل، عناوین و القاب، حکایت، اطناب و تشبیه که اقتباس‌های قرآنی از گونهٔ استشهاد هستند (برگرفته از کتاب *نثر فارسی در سپهر سیاست* نوشتهٔ مریم صادقی).

منابع

قرآن کریم، ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند.

جعفریان، رسول (۱۳۹۱)، *صفویه در عرصهٔ دین، فرهنگ و سیاست*، ۳ ج، چ ۳، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
خاتون‌آبادی، سید محمدرضا بن محمد مؤمن (۱۳۸۶)، *تفسیر خزائن‌الأنوار و معادن‌الأخبار*، ترجمهٔ مریم ایمانی خوشخو، چ ۱، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
خرقانی، حسن (۱۳۹۲)، *زیباشناسی قرآن از نگاه بدیع*، چ ۱، مشهد، دانشگاه علوم اسلامی.
خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۸۹)، *دانشنامهٔ قرآن و قرآن پژوهشی*، ۲ ج، چ ۳، تهران، ناهید و دوستان.
خطیبی، حسین (۱۳۹۰)، *فن نثر در ادب فارسی*، چ ۴، تهران، زوار.
راستگو، سید محمد (۱۳۹۳)، *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*، چ ۱۱، تهران، سمت.
رکنی یزدی، محمدمهدی (۱۳۹۳)، *گزیدهٔ متون تفسیر فارسی*، چ ۱، قم، سمت و بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
شاهوردی، فرحناز (۱۳۹۳)، *بررسی زیبایی‌شناسی تکرار در قرآن کریم*، چ ۱، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
شریعتمداری، جعفر (۱۳۹۳)، *شرح و تفسیر لغات قرآن*، ۴ ج، چ ۴، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، *ادوار شعر فارسی*، چ ۳، تهران، سمت.
شوقی، ضیف (۱۳۹۰)، *تاریخ تطور علوم بلاغت*، ترجمهٔ محمدرضا ترکی، چ ۲، تهران، سمت.
صادقی، مریم (۱۳۹۴)، *نثر فارسی در سپهر سیاست*، چ ۱، تهران، صدای معاصر.
کاردگر، یحیی (۱۳۹۶)، *فن بدیع در زبان فارسی (بررسی تاریخی، تحلیلی صنایع بدیع از آغاز تا امروز)*، چ ۱، تهران، صدای معاصر.
کاشانی، فتح‌الله (۱۳۳۰)، *منهج‌الصادقین*، ۱۰ جلد، تهران، علمی.
کاشفی، حسین (۱۳۳۰)، *روضة‌الشهدا*، تهران، اسلامیه.
گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، *ابدع البدایع*، چ ۱، تبریز، احرار.
نشاط، سید محمد (۱۳۴۶)، *زیب سخن یا علم بدیع فارسی*، تهران، شرکت چاپ و انتشار کتب ایران.
همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۰)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چ ۷، تهران، هما.

Table of Contents

Explication in the Translation of Kalila and Dimna: "The Lion and the Ox" 1
Mohsen Pishvaii Alavi and Parvin Yousefi

Analysis of the Process of Sublimation and Stylization of the Five Psychological Tendencies in Sa'di's Sonnets 23
Mohammad Hasan Hasanzadeh Niri and Zohreh Safdari

A Psycho-metaphoric Analysis of Childish Story: "Something from Nothing", Based on the Theory of Linguistic Unconscious / Amir Hossein Zanjanbar, Fateme Bostani and Gholamhossein Karimi Doostan 43

Musical Ambiguity in Amīr Khusrau Dehlavī's Nine Skies 67
Omidvar Ali Mahmoudi

Chained Images in Shafiei Kadkani's Poetry 85
Saeed Karimi Qarababa

A Review of Quranic Adaptations in the Preface of Khatoun Abaadi's Khazaen al-Anvaar va Maaden al-Akhbar 103
Alimohammad Moazzeni, Rasoul Jafarian and Tahereh Sadat Hosseini Movahed

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN
2382-9850
2676-7627
No. 1, Vol. 9, Spring 2020

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abolhasan Amin Moghaddasi
Editor-in-chief: Ali-Mohammad Moazzeni

Editorial Board

Mohammad Reza Torki
Associate Professor of University of Tehran
Kavous Hasanli
Professor of University of Shiraz
Bagher Sadriniya
Professor of University of Tabriz
Koorosh Safavi
Professor of University of Allameh Tabatabaee
Shirzad Tayefi
Associate Professor of University of Allameh Tabatabaee
Habibollah Abbasi
Professor of University of Kharazmi
Janollah Karimi
Professor of University of Tehran
Teymoor Malmir
Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawaher L'al Nehru Dehli
Rooholla Hadi
Associate Professor of University of Tehran
Executive Director: Moharam Bastani
Editor: Saeid Keshavarz Afshar
Executive Expert (Secretary): Saeid Ghasmi Parshkoou

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University، Enqelab Ave، Tehran، Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66978885 **Fax:** +9821-66978885
Price: 10000 RIs

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

University of Tehran
Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575
7627-2676
No.1 , Vol 9, Spring 2020

Table of Contents

Explication in the Translation of Kalila and Dimna: "The Lion and the Ox" 1
Mohsen PishvaiiAlavi and Parvin Yousefi

Analysis of the Process of Sublimation and Stylization of the Five Psychological Tendencies in Sa'di's Sonnets / Mohammad Hasan Hasanzadeh Niri and Zohreh Safdari 23

A Psycho-metaphoric Analysis of Childish Story: "Something from Nothing", Based on the Theory of Linguistic Unconscious/ Amir Hossein Zanjanbar, Fateme Bostani and Gholamhossein Karimi Doostan 43

Musical Ambiguity in Amīr Khusrau Dehlavī's Nine Skies 67
Omidvar Ali Mahmoudi

Chained Images in Shafiei Kadkani's Poetry 85
Saeed Karimi Qarababa

A Review of Quranic Adaptations in the Preface of Khatoun Abaadi's Khazaen al -Anvaar va Maaden al-Akhbar / Alimohammad Moazzeni, Rasoul Jafarian and Tahereh Sadat Hosseini Movahed 103