دانشگاه تهران
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۹۵۷۵-۲۳۸۲
سال ۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹

عنوان‌ها

استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی ۱
محمدحسن حسن‌زاده نیری و علی‌اصغر حمیدفر

تحلیل «صنعت فرهنگ» در رمان خاطرات اردیبهشت از جعفر مدرس صادقی ۲۵
الناز خجسته زنوزی و محبوبه مباشری

تذکرهٔ افضل و تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف آن ۴۳
ابراهیم خدایار

تأثیر «نظریه آشوب» در تقویت سویه‌های پسامدرن داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» ۶۷
محمدریاض رئیسی، محمدعلی محمودی و عبدالعلی اویسی‌کهخا

علل دگرگشت نام شخصیت‌ها در قصه‌های مثنوی ۸۹
افسانه سعادتی و محسن محمدی فشارکی

شگردهای قصر در اشعارحافظ، معیار ساختار زبان و بلاغت فارسی ۱۱۳
فرهاد کاکه‌رش و حسین آریان

بلاغت وجهیت در شعر مدحی دربار غزنوی ۱۳۳
مصطفی موسوی و سیاوش گودرزی

تحلیل ساختار و لحن دو غزل از سعدی ۱۵۳
پونه ناشر و عباسعلی وفایی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۹، شمارهٔ ۳، پاییز 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: ۶۶۹۷۸۸۸۵ـ۰۲۱ **فکس:** ۶۶۹۷۸۸۸۵ـ۰۲۱
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
استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی محمدحسن حسن‌زاده نیری و علی‌اصغر حمیدفر	۱
تحلیل «صنعت فرهنگ» در رمان خاطرات اردیبهشت از جعفر مدرس صادقی الناز خجسته زنوزی و محبوبه مباشری	۲۵
***تذکرهٔ افضل* و تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف آن** ابراهیم خدایار	۴۳
تأثیر «نظریه آشوب» در تقویت سویه‌های پسامدرن داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» محمدریاض رئیسی، محمدعلی محمودی و عبدالعلی اویسی کهخا	۶۷
علل دگرگشت نام شخصیت‌ها در قصه‌های مثنوی افسانه سعادتی و محسن محمدی فشارکی	۸۹
شگردهای قصردراشعارحافظ، معیار ساختار زبان و بلاغت فارسی فرهاد کاکه رش و حسین آریان	۱۱۳
بلاغت وجهیت در شعر مدحی دربار غزنوی مصطفی موسوی و سیاوش گودرزی	۱۳۳
تحلیل ساختار و لحن دو غزل از سعدی پونه ناشر و عباسعلی وفایی	۱۵۳

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Literary Metaphor and the Conceptual Metaphor

Mohammad Hassan Hassanzadeh Niri
Associate Professor of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
AliAsghar Hamidfar[1]
Ph.D Candidate of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Received: 3, September, 2019; Accepted: 26, October, 2019

Abstract

It has been about four decades since George Lakoff and Mark Johnson brought up the notion of conceptual metaphor in their book Metaphors We Live By (1980). Since then, this theory has found numerous followers and accordingly it has been applied to Persian linguistic and literary researches as well. This essay contends that these two thinkers were not in fact the originator of conceptual metaphor and that, as Richards says, the theorization of this type of metaphor goes back to the olden times. The article attempts to compare literary and conceptual metaphor through the thoughts of Islamic and western masters of eloquence and the definitions of literary and conceptual metaphor that they have given in order to highlight the point that the definition of these two kinds of metaphor should be distinctly recognized and the consideration of one should not result in the overlooking of the other. Considering these two types as the same, undermines their value and independence and may even force the mind to choose one and ignore the other- there are cases in which this has happened or at least some writers have intended to do so. On the one hand George Lakoff's insistence on rejecting traditional definitions of metaphors in his essay titled "The Contemporary Theory of Metaphor" (1993) and on the other hand the enthusiastic acclamation of conceptual metaphor in recent years are some of the reasons for doing this study. In this article, however, neither of these two notions are denied and efforts are made to consolidate the status of both of them. So the outcomes of conceptual metaphor in both language and literature are illustrated and it is argued that this new type of metaphor does not cause limitation to literary metaphor, but can be an appropriate element in linguistic and literary studies.

Keywords: Literary metaphor, Conceptual metaphor, George Lakoff, Mark Johnson, Paul Ricœur.

1. Email of the corresponding author: a.a.hamidfar@gmail.com

استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی

محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامهٔ طباطبائی، تهران، ایران
علی‌اصغر حمیدفر[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۶/۱۲؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۸/۴
(از ص ۱ تا ص ۲۳)

چکیده

از زمانی که جرج لیکاف و مارک جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم* (۱۹۸۰م.) بحث استعارهٔ مفهومی را مطرح کرده‌اند، نزدیک به چهار دهه می‌گذرد که در این سال‌های نسبتاً طولانی، نظریهٔ آنان طرفداران بسیاری یافته و در بررسی‌های زبانی و پژوهش‌های ادبی فارسی نیز نگاه به اندیشهٔ این دو زبان‌شناس آمریکایی، جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده‌است. در این مقاله، ابتدا اشاره‌ای به این نکته می‌شود که این دو صاحب‌نظر، درواقع مبدع و بنیان‌گذار استعارهٔ مفهومی نبوده‌اند و همان‌طور که ریچاردز گفته است، سابقهٔ این گونه از استعاره به زمانی بسیار دورتر بازمی‌گردد؛ سپس، به مدد دیدگاه‌های صاحب‌نظران اسلامی و غربیِ بلاغت و تعاریفی که از استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی به دست داده‌اند، به تفاوت‌های این دو نوع از استعاره پرداخته می‌شود تا بر این نکته تأکید شود که هر یک از این دو تعریف از استعاره باید در جای خود پذیرفته شوند و نمی‌توان با پذیرش یکی، دیگری را نادیده گرفت. یکی دانستن این دو مقوله، ارزش ذاتی و استقلال هر دو را مختل می‌کند و حتی ممکن است ذهن را به انتخابِ یکی و نادیده گرفتن دیگری واردار کند؛ همچنان‌که این اتفاق کمابیش رخ داده است، یا دست‌کم کسانی به دنبال رقم‌زدن چنین اتفاقی بوده‌اند. از یک‌سو، اصرار جرج لیکاف در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» (۱۹۹۳م.) برای نادرست دانستنِ تعریف‌های سنتی استعاره و از سوی دیگر، اقبال شیفته‌واری که طی سالیان اخیر به استعارهٔ مفهومی شده‌است، از علل شکل‌گیری این مقاله بوده‌اند. با این حال، در این نوشته، با دیدهٔ انکار به هیچ یک از دو مقوله نگاه نکرده‌ایم و برای تثبیت جایگاه هر دو مفهوم تلاش شده‌است. بنابراین، دستاوردهای استعارهٔ مفهومی، هم در زبان و هم در ادبیات تبیین شده و این نتیجه حاصل شده‌است که این گونهٔ نوظهور، بدون آنکه عرصه را بر استعارهٔ ادبی تنگ کند، می‌تواند در پژوهش‌های زبانی و ادبی، ابزار بسیار مناسبی باشد.

واژه‌های کلیدی: استعارهٔ ادبی، استعارهٔ مفهومی، لیکاف، جانسون، ریچاردز.

۱. مقدمه

پیدایش استعارهٔ مفهومی را می‌توان در ادوار پیش از لیکاف و جانسون جستجو کرد. این نوع نگاه به استعاره، پیشینه‌ای طولانی دارد. با اینکه بسیاری از دیدگاه‌های غربی در حوزهٔ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: a.a.hamidfar@gmail.com

استعاره و تشبیه، غالباً مشابه دیدگاه‌های ایرانی- عربی بوده‌اند، نگاه‌های کمابیش متفاوتی نیز وجود داشته که ایور آرمسترانگ ریچاردز (۱۸۹۳ـ۱۹۶۵م.) به اهمّ آن‌ها اشاره کرده‌است. او دربارهٔ مهم‌ترین سرمنشأ نگاه فراگیر به استعاره، به شلّی (۱۷۹۲ـ۱۸۲۲م.) اشاره می‌کند که گفته‌است:

«زبان بالضّروره استعاری است؛ یعنی روابط قبلاً ناشناختهٔ اشیاء را نشان می‌دهد و شناخت آن‌ها را تداوم می‌بخشد.... بنابراین، اگر شاعران نو به خلق مجدد تداعی‌هایی که از هم پاشیده‌اند، اقدام نکنند، زبان کارایی خود را نسبت به اهداف اصیل‌ترش [یعنی] گفتگو و معاشرت انسان‌ها از دست می‌دهد» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

ریچاردز این سخن شلّی را استثنایی می‌خواند و بر آن است که ادیبان توجهی به آن نکرده‌اند. فلاسفه نیز عملکردی بهتر از ادبا نداشته‌اند و تنها عالمان تاریخ زبان را یک گام پیش‌تر می‌داند که در اثنای مباحث خود به این نکته رسیده‌اند که هر واژه‌ای پس از ریشه‌یابی به یک استعاره می‌رسد. سپس، وی سخنی از جِرِمی بنتام را که به گفتهٔ او خلفِ بیکن و هابز است، چونان تأییدی بر آنچه گفته شد، بازگو می‌کند: «ذهن و همهٔ اعمالش تخیلی هستند» (همان: ۱۰۱). نیز، این نوع نگاه به استعاره را در آرای کالریج، بردلی و ویهینگر نشان می‌دهد (ر.ک؛ همان). خودِ ریچاردز نیز هیچ کلامی را خالی از استعاره نمی‌بیند و بر آن است که در هیچ بافتی به‌آسانی نمی‌توان استعاره را از کلام زدود (ر.ک؛ همان: ۱۰۲). این یعنی آنکه ریچاردز استعاره را بسیار فراتر از استعارهٔ ادبی می‌داند. وی می‌گوید: «استعاره اصل همه‌جا حاضر در زبان است و با تیزبینی محض قابل رؤیت است، به طوری که... ما قادر نیستیم بدون استعاره سه جملهٔ یک کلام سیال عادی را بیان کنیم» (همان: ۱۰۱ـ۱۰۲). در کنار دیدگاه‌های ریچاردز، نگاه‌های متفاوتی نیز همواره وجود داشته‌است؛ از جمله: پُل ریکور (۱۹۱۳ـ۲۰۰۵م.) توسعه دادن معنای استعاره را از سَرِ ناآگاهی از منشاء آن می‌داند و بر آن است که تفاوت جهان استعاره را با دنیای قیاس فلسفی نشان دهد (ر.ک؛ ریکور، ۱۳۹۴: ۱۴ـ۱۵). سخنان او در تبیین تفاوت‌های استعاره با قیاس، به نحوی ردّ دیدگاه‌هایی است که استعاره را گسترش می‌دهند. ریکور ضمن برشمردن برخی علل شباهت‌آفرین بین دیدگاه‌های ادبی با دیدگاه‌های فلسفی، به نکته‌ای اشاره می‌کند که در تبیین نگاه او بسیار گویاست: «چندمعنایی منظم هستی و چندمعنایی پوئتیک به طور ریشه‌ای در سطوح متمایزی پیش می‌روند. گفتمان فلسفی، خود را همچون یک نگهبان سختگیر معرفی می‌کند که از بسط نظام‌مند معنا مراقبت می‌کند، در مقابل بسط آزاد معنا در پوئتیک» (همان: ۱۶). رهایی و بی‌کرانگی استعاره در نظر ریکور، حدی ندارد؛ اما هرچه باشد، از چارچوب‌های خشک فلسفی که مبتنی بر قیاس هستند، بسیار دور است. بخش

اول این سخن(بی‌کرانی استعاره)، با آنچه لیکاف و جانسون گفته‌اند و به آن خواهیم پرداخت، تناسب دارد؛ اما قسمت دوم آن، با بخشی از تعاریف استعارهٔ مفهومی در تعارض است؛ زیرا استعارهٔ مفهومی بسیاری از قیاس‌های منطقی و فلسفی را نیز در بر می‌گیرد.

یکی از حوزه‌هایی که در دهه‌های اخیر، به نحوی با نظریات جدید غربی در تعارض ظاهری قرار گرفته، حوزهٔ استعاره است که با روی کار آمدن مبحث «استعارهٔ مفهومی»[۱] در دیدگاه‌های لیکاف[۲] و جانسون[۳]، بعضاً ارزش ذاتی آن نادیده انگاشته شده‌است. بحث استعارهٔ مفهومی یا ادراکی، بیش از همه وامدار اندیشه‌های جرج لیکاف و مارک جانسون است. این نظریه با وجود مخالفان و منتقدانی که داشته، همچون انفجاری بزرگ، بر بسیاری از حوزه‌ها و دانش‌ها اثرگذار بوده‌است. استعارهٔ مفهومی که ثمرهٔ رویکردهای مفهومی و شناختی به حساب می‌آید، نگاه تازه‌ای است به چگونگی پدید آمدنِ فرایندهای ذهنی و تبدیل شدن آن‌ها به عناصر زبانی که در هیئت کنونی، حاصل هم‌اندیشی لیکاف و جانسون است و برای نخستین بار در سال ۱۹۸۰ میلادی، در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*[۴] مطرح شد (ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۷). ثمرهٔ تفکرات لیکاف و جانسون، نگاهی تازه به دنیای زبان از دریچهٔ یک مقولهٔ بلاغی کهن بود. این دو با گسترش معنای استعاره، دنیای زبان و اندیشه را مقهور ساختارهای استعاری دانستند و به این نتیجه رسیدند که شناخت از دریچهٔ استعاره صورت می‌پذیرد و ذهن انسان، غالباً ناخودآگاه در حال به عاریت گرفتن مفاهیم و معناهای حوزه‌های مفهومی گوناگون و به‌کار بستن آن‌ها در حوزه‌های مفهومی دیگر است. لیکاف و جانسون در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، تصریح می‌کنند: «نظام ادراکی ما که بر پایهٔ آن فکر می‌کنیم، یا فعالیت‌هایی را انجام می‌دهیم، ماهیتاً استعاری است» (به نقل از: ساسانی، ۱۳۹۰: ۲۰) و «ما مدعی هستیم که بیشتر نظام مفهومی عادی ما، استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۷۷). در این مختصر، به تقابل بی‌دلیلی پرداخته می‌شود که میان استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی ایجاد شده، تا نشان داده شود که این تقابل و تعارض دلیلی ندارد و سخنان لیکاف، به‌ویژه در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» برای نادرست خواندن تعاریف سنتی استعاره و به کرسی نشاندن دیدگاه و تعریف خود از استعاره، از آغاز ناروا بوده‌است؛ چنان‌که تلاش کسانی نیز که در ردّ استعارهٔ مفهومی سخن رانده‌اند، روا نیست.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های زیادی با محوریت استعارهٔ مفهومی شکل گرفته که نگاهی هرچند گذرا به همهٔ عناوین آن‌ها، در این مقاله نمی‌گنجد. به‌ندرت هم نگاه‌های مخالفی پدید آمده که در ردّ استعارهٔ مفهومی، یا دست‌کم انتقاد از نفوذ گستردهٔ آن در پژوهش‌های

فارسی سخن رانده‌اند؛ از جمله مقالهٔ «نقد و تحلیل و مقایسهٔ استعاره‌های سنتی با استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون» را می‌توان نام برد که نگاهی انتقادی، بلکه انکاری به دیدگاه‌های لیکاف و جانسون دارد. در این مقاله آمده‌است: «آیا تقلید محض از مباحث دیگر زبان‌ها بدون توجه به زیرساخت‌های دو زبان، صدمه زدن به زبان فارسی نیست؟... استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون چه ارمغان جدیدی برای زبان فارسی داشته‌است که این اندازه با شتاب به تطبیق آن با بیشتر مباحث متون فارسی می‌پردازند؟» (مختاری و همکاران، ۲۰۱۸م.: ۱۰). مختاری و همکاران وی در مقالهٔ خود کوشیده‌اند تا از استعارهٔ ادبی دفاع کنند و در مقابلِ استعارهٔ مفهومی– دست‌کم رواج بی‌رویهٔ آن در فرهنگ ایرانی– بایستند؛ اما افزون بر آنکه ردّ استعارهٔ مفهومی برای اثبات استعارهٔ ادبی، پذیرفتنی و منطقی نیست، برخی یافته‌ها و داده‌های مقالهٔ ایشان نیز اساساً قابل دفاع نیست. در بحث مشترکات تعاریف لیکاف و جانسون با تعاریف سنتی از استعاره نوشته‌اند: «در هر دو نظریه، "شباهت" اصل زیرساخت‌ها و نگاشت‌های استعاری هستند که به سبب وضوح آن نیاز به شواهد نیست» (همان: ۱۸). اتفاقاً چنان‌که خواهیم دید، یکی از عللی که در این مقاله مطرح می‌شود تا تفاوت استعارهٔ مفهومی با استعارهٔ ادبی شرح داده شود، همین زیرساخت تشبیهی است. بهره‌مندی این حوزه از زیرساخت تشبیهی، به‌ظاهر ممکن است بدیهی به نظر برسد، اما همانندی چندانی میان زیرساخت استعارهٔ مفهومی با زیرساخت استعارهٔ ادبی وجود ندارد و نمی‌توان این دو را از حیث مبتنی بر تشبیه بودن، یکی دانست. نکتهٔ دیگری که در مقالهٔ یادشده محل بحث است، تشکیک در ارزشمندی استعارهٔ مفهومی و کاربرد آن در زبان و ادبیات فارسی است؛ در حالی که اتفاقاً– چنان‌که در همین مقاله گفته خواهد شد– استعارهٔ مفهومی در تحلیل متون ادبی نیز ابزار بسیار کارآمدی است.

۳. چند پرسش

برای مقایسهٔ دو استعارهٔ مورد بحث، در آغاز چند پرسش به ذهن می‌آید؛ از جمله:

ـ آیا استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ ادبی در یک زمینه هستند و می‌توان با روی کار آمدن استعارهٔ مفهومی، استعارهٔ ادبی را نادیده گرفت؟

ـ جایگزینی استعارهٔ مفهومی به جای استعارهٔ سنتی، چه دستاورد یا آسیبی در حوزهٔ ادبیات دارد؟

ـ آیا با وجود استعارهٔ ادبی، نیازی به پیدایش استعارهٔ مفهومی بوده‌است؟

ـ اهمیت استعارهٔ مفهومی در حوزهٔ ادبیات چیست؟

برای یافتن پاسخ‌ها، پس از مرور تعاریف و چارچوب‌های استعارهٔ مفهومی و استعارهٔ ادبی، به مقایسهٔ این دو عرصه پرداخته می‌شود.

۴. تعاریف استعارهٔ سنتی

تعریف‌های گذشتگان و معاصران از استعاره، تا حد زیادی مشابه یکدیگر است؛ بنابراین، به ارائهٔ چند تعریف بسنده می‌شود:

– ارسطو: «استعاره عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۹).

– سیسرون: «استعاره صورت مختصرشدهٔ تشبیهی است که در قالب یک واژه بیان می‌گردد» (اکو و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۴).

– «استعاره، صورت کوتاه‌شدهٔ تشبیه است که در یک کلمه فشرده شده‌است. این کلمه طوری در جایگاهی که به آن تعلق ندارد، قرار می‌گیرد که انگار به راستی جای خود آن است و اگر قابل دریافت باشد، مایهٔ التذاذ می‌شود، اما اگر حاوی هیچ شباهتی نباشد، مطرود می‌شود» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۲۵).

– سکاکی: «هرگاه صفت مشترکی بین دو ملزوم یافتی که حقیقت‌های متفاوتی داشتند و آن صفت در یکی از آن دو ظهور و بروز چشمگیرتری داشت و تو بر آن بودی تا با برابر نشان دادن آن‌ها، طرفِ ضعیف‌تر را به طرفِ قوی‌تر بپیوندی، اسمِ ملزوم قوی‌تر را بر ملزوم ضعیف‌تر می‌گذاری و با این کار ادعا می‌کنی که ملزوم ضعیف‌تر، از جنس ملزوم قوی‌تر است. آنگاه با تنها آوردن آن[۵]، راه را بر تشبیه و مانندگی می‌بندی[۶]. بدین شیوه، با برابر نهادن ملزومات، لوازم را نیز برابر جلوه می‌دهی و به آنچه خواسته‌ای، دست می‌یابی...» (سکّاکی، ۱۴۰۷ ق: ۳۷۴).

– همایی: «استعمال لفظ در غیر معنی اصلی، باید مناسبتی داشته باشد که آن مناسبت را علاقه می‌گویند... . در صورتی که علاقهٔ میان معنی مجازی و حقیقی، علاقهٔ مشابهت باشد، آن را استعاره می‌گویند» (همایی، ۱۳۶۸: ۲۴۹ـ۲۵۰).

تعریف‌های دیگر بلاغیان معاصر ایرانی و عرب نیز کمابیش مشابه همین سخن همایی هستند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳؛ هاشمی، ۱۳۹۱: ۳۱۳ـ۳۱۴ و...).

– یاکوبسن[۷]: «کلام در دو جهتِ معنایی مختلف ادامه می‌یابد؛ یعنی گذار از هر موضوع به موضوع دیگر، یا بر اساس مشابهت آن دو یا بر اساس مجاورت آن‌ها صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول، شیوهٔ استعاری است و برای مورد دوم، شیوهٔ مجازی...» (فالر و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۹)؛ یعنی از دید یاکوبسن نیز– با وجود جنونی که به دنیای تخییل و هنرِ زبانی نسبت می‌دهد– استعاره عبارت است از: «جانشینی واژه‌ای به جای واژهٔ دیگر، به علاقهٔ مشابهت». تعریف استعاره بر اساس سخنان ارسطو و بسیاری دیگر از غربیان، یک تفاوت عمده با تعاریف علمای ایرانی– اسلامی دارد. طبق نظر او، همین که ادات تشبیه حذف شود، استعاره به وجود می‌آید. طبق این تعریف، تشبیه بلیغ نیز

استعاره است، تشبیه مؤکد نیز همین طور. هرچند در تعریف امثال سیسرون تصریح شده که تنها با ماندن مشبهٌبه است که استعاره پدید می‌آید، این دیدگاه فراگیر نشده‌است و از دیرباز، غربیان هم بازماندن مشبهٌبه را استعاره(Metaphor) دانسته‌اند، هم بازماندن مشبه و مشبهٌبه را بدون ادات تشبیه؛ چیزی که در آثار فارسی و عربی، تشبیه بلیغ دانسته می‌شود، نه استعاره. در زیرساخت‌های استعارهٔ مفهومی نیز با چنین استعاره‌هایی سروکار داریم؛ یعنی بنیادی که در استعارهٔ مفهومی «استعاره» خوانده شده، در فارسی و عربی تشبیه بلیغ است. از این منظر، شاید اگر این دیدگاه در ایران شکل می‌گرفت، آن را «تشبیه مفهومی» می‌نامیدند. نیز، به نظر می‌رسد بهتر بود این دیدگاه در فارسی «تشبیه مفهومی» ترجمه می‌شد، نه «استعارهٔ مفهومی».

در آثار بلاغی ایرانی- عربی، همواره تأکید شده که اگر مشبه یا ادات تشبیه در سخن ظاهر شوند، استعاره به وجود نیامده‌است، حتی اگر مشبه به‌گونه‌ای اشاره‌وار ذکر شده باشد! ابن‌اثیر و سکّاکی بسیار کوشیده‌اند تا این تفاوت را تبیین کنند و راه را بر استعاره نامیدنِ تشبیهات مضمرالأدات(بلیغ و مؤکّد) ببندند (ر.ک؛ ابن‌اثیر، بی‌تا: ۷۲/۲ و سکّاکی، ۱۴۰۷ ق.: ۳۵۴ـ۳۵۵). نیز، در *المطوّل* بحث مستوفایی در این زمینه وجود دارد و به‌خوبی تفاوت تشبیه با استعاره تبیین شده‌است (ر.ک؛ تفتازانی، ۲۰۱۳م.: ۵۷۹ـ۵۸۰). همین بحث که برگرفته از *تلخیص‌المفتاح* خطیب قزوینی است، در *الإیضاح* وی نیز عیناً آمده‌است (ر.ک؛ خطیب قزوینی، ۲۰۰۳م.: ۲۱۲ـ۲۱۳).

۵. تعاریف استعارهٔ مفهومی

استعاره به نظر بیشتر مردم ابزاری برای تخیلِ شاعرانه و آرایش بلاغی و موضوعِ زبانِ غیرعادی است، نه زبانِ عادی روزمره؛ اما در استعاره فقط مشخصهٔ زبان، یعنی واژه‌ها تعبیر می‌شود، نه اندیشه یا رفتار؛ از این رو، بیشتر مردم فکر می‌کنند که بدون استعاره می‌توان به طور کامل روزگار گذراند. برعکس، ما دریافته‌ایم که استعاره در زندگی روزمرهٔ ما نه‌تنها در زبان، بلکه در اندیشه و عمل نیز نفوذ دارد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۹).

لیکاف و جانسون از همان آغاز به جای به دست دادن تعریفی دقیق از نظریهٔ خود، بنای خود را بر تکذیب تعاریف سنتی نهاده‌اند؛ یعنی به جای آنکه بگویند استعارهٔ مفهومی چیست، گفته‌اند استعارهٔ مفهومی «چه نیست». لیکاف در آغاز مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» می‌نویسد:

> «در نظریه‌های کلاسیک زبان، استعاره موضوعی زبانی تلقی می‌شود، نه موضوعی مربوط به اندیشه. فرض بر آن بود که بیان استعاری و قلمرو زبان روزمره و معمول دو دنیای کاملاً متفاوت و سلب‌کنندهٔ یکدیگرند: زبان روزمره، عاری از استعاره است و استعاره از سازوکارهایی بیرون از

قلمرو زبان معمول روزمره بهره می‌گیرد. نظریهٔ کلاسیک طی قرن‌ها چنان بدیهی تلقی شده‌است که بسیاری از مردم به این نکته پی نبرده‌اند که این فقط یک نظریه بوده‌است. این‌طور نبوده‌است که این نظریه را درست تلقی کنند، بلکه در طی این دوره، نظریهٔ استعاره قطعی و تردیدناپذیر تلقی شده‌است...» (اکو و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳۵ـ۱۳۶).

لیکاف و جانسون ادعا کردند:

«عمدتاً بر اساس شواهد زبانی دریافته‌اند بخش اعظم نظام مفهومی هرروزهٔ ما از ماهیتی استعاری برخوردار است. اندیشهٔ استعاری، اصلی طبیعی و همه‌جا حاضر است که در زندگی به شکل خودآگاه و ناخودآگاه به‌کار می‌رود. ما دربارهٔ اشیاء به شیوه‌ای که آن‌ها را تجسم می‌کنیم، سخن می‌گوییم و این امری کاملاً جدید و البته ریشه‌دار[۸] در تجربه و فرهنگ ماست و از این رو، استعاره نه‌تنها موجب وضوح و گیرایی بیشتر اندیشه‌های ما می‌شود، بلکه ساختار ادراکات و دریافت‌های ما را نیز تشکیل می‌دهد. همچنین، آن‌ها به این نتیجه رسیدند که مفاهیم انتزاعی در حوزهٔ نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود؛ یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش، مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک می‌کنیم. آن‌ها این نوع استعاره را که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و اساساً مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایهٔ امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است، "استعارهٔ مفهومی یا ادراکی" نامیدند» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۳ـ۱۲۴).

ـ «استعاره، سازوکاری شناختی است که از طریق آن یک قلمروی تجربی به طور تقریبی بر قلمروی تجربی دیگر نگاشت می‌شود، به طوری که قلمروی دوم تا حدودی از طریق قلمروی اول درک می‌گردد» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰)[۹].

ـ «استعاره‌ها و مجازها اغلب به صورت زبانی تظاهر پیدا نمی‌کنند[۱۰]؛ اما می‌توان آن‌ها را از طریق حالت‌ها یا دیگر ابزارهای ارتباطی غیرزبانی بیان کرد یا ممکن است اصلاً در ارتباط مطرح نشوند و تنها ناخودآگاه، انگیزهٔ برخی رفتارهایمان باشند» (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰م.: ۱۵۶ـ۱۵۸؛ به نقل از: بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۳ـ۱۴). در مجموع، با اینکه لیکاف و جانسون غالباً از تعریف دقیق نظریهٔ خود طفره رفته‌اند، می‌توان تعریف استعارهٔ مفهومی را از خلال مباحث ایشان برداشت کرد. استعارهٔ «بحث جنگ است»، یکی از مثال‌های پرتکرار در اثر این دو نظریه‌پرداز است. ایشان معتقدند جمله‌ها و عباراتی نظیر آنچه در ادامه می‌آید، دلیلی هستند برای اینکه زیرساخت استعاریی به نام «بحث جنگ است[۱۱]» وجود دارد:

... چون من از شما گنده‌ترم. (ارعاب) ... چون اگر گوش نکنی، من می‌دانم و تو... . (تهدید)

... چون من رئیس‌ام. (قدرت) ... چون تو کودنی. (توهین)

... چون تو معمولاً اشتباه می‌کنی. (تحقیر)... (ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۸۵).

با همین مثال‌ها می‌توان تعریف نسبتاً دقیقی از سخنان لیکاف و جانسون دریافت کرد: استعارهٔ مفهومی زیرساختی تشبیهی است که برخاسته از چند بافت مرتبط و به‌هم‌پیوسته است، حتی اگر همهٔ آن‌ها بروز نیافته باشند. ضمن اینکه، آن زیرساختِ تشبیهی در ذهن کسانی که از آن استفاده می‌کنند، به صورت ناخودآگاه بروز پیدا کرده‌است. لیکاف و جانسون بارها تأکید کرده‌اند که استعارهٔ مفهومی به شکل ناخودآگاه پدید می‌آید: «نظام مفهومی ما چیزی نیست که معمولاً نسبت به آن هشیار باشیم» (همان: ۱۰). با این تعریف، به‌درستی بسیاری از بنیادهای هستی‌شناختی بشر از یک تشبیه نشئت گرفته‌اند. از این منظر، می‌توان تشبیه و در کُل، تخیل را نخستین گام‌های شناختی بشر دانست که به کمک آن می‌توانسته با تشبیه امور ناشناخته به امور بسیار آشنا و ناگزیر زندگی، نخستین گام‌ها را برای شناخت هستی بردارد. با این حال، باید پذیرفت که این رویکرد هیچ گاه از میان نرفته و همواره ادامه یافته‌است؛ چنان‌که در زندگی پیشرفتهٔ امروزی هم ادامه دارد و نمودهای آن را در کتاب لیکاف و جانسون می‌توان یافت. به قول ریچاردز، پیوستگی زبان با تشبیه[۱۲] چنان است که بدون آن نمی‌توان سه جملهٔ پیاپی ساخت. این استعاره‌ها استعاره‌هایی ازلی- ابدی هستند. در مقابلِ دیدگاه سنتی دربارهٔ مرگِ استعاره‌ها، لیکاف و جانسون معتقدند که «غنی‌ترین استعاره‌ها و مجازها که بنیاد تجربهٔ فیزیکی مستقیم‌تری دارند، به‌ندرت، اگر هم موردی دیده شود، می‌میرند» (به نقل از: بارسلونا و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۴). فعلاً چند نکتهٔ محل اختلاف در این تعاریف وجود دارد که از آن میان می‌توان به «خودآگاهی یا ناخودآگاهی»، «زیرساخت تشبیهی یا غیرتشبیهی»، «شبکه‌ای بودن استعارهٔ مفهومی» و «حضور استعاره در بافت زبان یا فراتر از آن» اشاره کرده، به بررسی آن‌ها پرداخت؛ اما برای روشن شدن تفاوت‌ها، به برخی نظرهای لیکاف در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» هم اشاره می‌شود و سرانجام، به تحلیل همهٔ این تفاوت‌ها خواهیم پرداخت.

۶. تعاریف کهن استعاره از نگاه لیکاف

با اینکه هر دو استعارهٔ ادبی و مفهومی، در جای خود مفیدند، لیکاف کوشیده‌است برای اثبات استعارهٔ مفهومی، به نقد و حتّی طرد استعارهٔ ادبی بپردازد. وی برای رسیدن به این هدف، وجود برخی پیش‌فرض‌ها در اذهان پیشینیان را دلیل پیدایش تعریف سنتی از استعاره دانسته‌است که به نظر او، تعریف ناروایی است؛ گویی لیکاف نخواسته تفاوت‌های این دو عرصه را بپذیرد و بر آن بوده که استعاره چیزی غیر از استعارهٔ مفهومی نیست. آنجا که لیکاف استعاره‌های سنتی را آسیب‌شناسی می‌کند؛ یعنی در مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره» (۱۹۹۳م.) پنج نکته را به مثابهٔ بنیادی‌ترین پیش‌فرض‌ها در تعاریف سنتی استعاره برمی‌شمارد و از این رهگذر، استعاره‌های «کلاسیک» را «تعبیر نادرست از استعاره»

می‌خواند؛ یعنی لیکاف استعارهٔ سنتی و تعریف‌ها و چهارچوب‌های آن را از اساس نادرست می‌داند. پیش‌فرض‌هایی که به نظر لیکاف در ذهن پیشینیان بوده‌اند و سبب شده‌اند تا استعاره را به شکلی غیر از استعارهٔ مفهومی تعریف کنند، عبارتند از:

ـ زبان متعارف روزمره، به طور کلی، حقیقی است و استعاری نیست.

ـ همه چیز را می‌توان با زبان حقیقی و بدون استعاره درک کرد.

ـ تنها زبان حقیقی می‌تواند محتمل صدق و کذب باشد.

ـ تمام تعاریف ارائه‌شده در فرهنگ لغت یک زبان، حقیقی هستند و استعاری نیستند.

ـ مفاهیم به‌کار رفته در دستور زبان حقیقی هستند و هیچ کدام استعاری نیستند (Lakoff, 1993: 187؛ به نقل از: هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۱ـ۱۲۲ و نیز ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۳۲۴).

اکنون با محوریت هر یک از تفاوت‌های یادشده و نیز با محوریت نکات پنج‌گانه‌ای که لیکاف بر آن‌ها انگشت نهاده‌است، تلاش می‌شود هم تفاوت‌های این دو حوزه به‌دقت نشان داده شود، هم ضمن ردّ نظر لیکاف در نادرست خواندن تعاریف سنتی، چگونگی بهره‌مندی ادبیات از استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی تبیین گردد.

۷. شمول هر یک از استعاره‌های ادبی و مفهومی

یکی از تفاوت‌های عمدهٔ تشبیه ادبی با تشبیه مفهومی (استعارهٔ مفهومی)، شمول آن‌هاست. تشبیه و استعارهٔ ادبی بر مبنای مانندگی خیال‌انگیز چیزی یا چیزهایی به چیزی یا چیزهای دیگری شکل می‌گیرند، اما در استعارهٔ مفهومی، همهٔ انواع مجاز هم در شمار استعاره قرار گرفته‌اند. استعاره تنها نوعی از مجاز است که زیرساخت تشبیهی دارد. با این حال، لیکاف و جانسون انواع دیگر مجاز[۱۳] را نیز در شمار استعاره‌های مفهومی قرار داده‌اند (ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۴۹ـ۵۵). همچنین، استفاده از جهات «بالا» و «پایین» به جای بیش و کم یا خوب و بد و... نیز در شمار استعارهٔ مفهومی قرار داده شده‌است.

به اذعان مکرر خودِ لیکاف و جانسون در کتاب‌شان، اصلاً زیرساخت تشبیهی از ملزومات استعارهٔ مفهومی نیست: «استعاره‌ها می‌توانند مبتنی بر شباهت‌ها باشند، گرچه در بسیاری موارد، این شباهت‌ها خود مبتنی بر استعاره‌های متعارفی هستند که اساس آن‌ها شباهت نیست» (همان: ۱۸۵). در موارد دیگر هم، مثل «نزدیک بودن شدتِ اثر است» (همان: ۱۶۰)، اگر هم زیرساخت تشبیهی وجود داشته باشد، خیال‌انگیز نیست و با تشبیه‌ها و استعاره‌های ادبی متفاوت است. شدت اثر، لازمهٔ نزدیک بودن است؛ یعنی در آن، مجاز لازم و ملزوم وجود دارد. در چنین مواردی، می‌توان با تأویل به تشبیه رسید، البته تشبیهی که چندان خیال‌انگیز نیست، یا اصلاً خیال‌انگیزی ندارد.

۸. خودآگاهی یا ناخودآگاهی

در بحث استعارهٔ مفهومی به‌درستی تصریح شده که استعارهٔ مفهومی به صورت ناخودآگاه شکل می‌گیرد. البته در زبان همین گونه است و استفاده‌های اهل زبان از حوزه‌های مفهومی به جای یکدیگر، غالباً ناخودآگاه صورت می‌گیرد. حتی اگر یک کنایه، تشبیه یا استعارهٔ ادبی در زبان به‌کار برود، احتمال ناخودآگاهی آن بسیار بیشتر از آگاهانه بودنِ آن است. وقتی کسی می‌گوید «فلان کس منحرف شده‌است»، آگاهانه به این زیرساخت تشبیهی (استعارهٔ مفهومی) نیندیشیده که «زندگی مانند یک مسیر است»، تا بر اساس این زیرساخت، روی آوردن یک نفر به کارهای ناشایست را «انحراف» بنامد؛ اما در ادبیات، استعاره‌ها و تشبیه‌ها خودآگاه و اندیشیده به وجود می‌آیند و اگر بخواهیم ناخودآگاهی را در تشبیهات و استعاره‌های ادبی نیز دخیل بدانیم، دست‌بالا می‌توانیم تأثیر محیط و دانش فرد بر گزینش وجه‌شبه‌ها و مشبهٌ‌به‌ها را نمودی از ناخودآگاهی در این عرصه تلقی کنیم[۱۴]؛ نمودی کم‌رنگ که البته چندان هم مؤثر نیست. گونهٔ دیگری از ناخودآگاهی در سخنان شاعرانی که مغلوب وجد و حال بوده‌اند، دیده می‌شود؛ مانند سروده‌های مولوی که اشعار زیادی را به‌بداهه سروده‌است و می‌توان پدید آمدن استعاره و تشبیه را در سخن او، گونه‌ای از ناخودآگاهی قلمداد کرد؛ اما باز هم با ناخودآگاهی در استعارهٔ مفهومی متفاوت است. شاعری که ارتجالاً تشبیه یا استعاره‌ای پدید می‌آورد، دست‌کم پس از پیدایش آن تشبیه یا استعاره، متوجه است که وارد این عرصه شده‌است؛ اما ما در سخنان خود از استعاره‌های مفهومی بسیار زیادی استفاده می‌کنیم که نه پیش از پیدایش و نه پس از آن توجهی به زیرساخت تشبیهی آن نداریم؛ پس وجه خودآگاهی در ساختن تشبیه‌ها و استعاره‌های ادبی، در بافت ادبی کاملاً مشهود است و شاعران همواره در تلاش بوده‌اند زیباترین و تازه‌ترین تشبیهات و استعاره‌ها را پدید بیاورند. چنین تلاش و تفکری، به‌ندرت ناخودآگاه صورت خواهد پذیرفت و «زبان مجازی، دانسته در نظام کاربرد حقیقی زبان تصرف می‌کند» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۲). قیدِ «دانسته» در سخن هاوکس، به معنی خودآگاهی در ساختن استعاره‌ها و تشبیهات ادبی است. در نتیجه، اینکه قدما با فرض خودآگاهی، استعاره را تعریف کرده و خودآگاهی را دربارهٔ استعارهٔ ادبی ناگزیر دانسته‌اند، باعث نشده که «تعریف نادرستی از استعاره» به دست دهند. اتفاقاً چنین پیش‌فرضی لازمهٔ تعریف آنان بوده‌است؛ زیرا تعریف آنان، استعاره و تشبیه ادبی بوده که خودآگاهی از اصول آن است.

۹. زیرساخت تشبیهی

در استعارهٔ مفهومی، تشبیه‌هایی که زیرساخت هستند، غالباً با هدف خیال‌انگیزی یا اغراق پدید نیامده‌اند، بلکه هدف آن‌ها توضیح و روشنگری دربارهٔ مشبه[۱۵] است. تشبیه «رابطهٔ عاشقانه به سفر»، یا «تشبیه زندگی به راه»، زمینه‌هایی هستند که به شکل خودکار پدید آمده‌اند و خیال‌انگیزی و اغراق‌آمیزی از علل پیدایش آن‌ها نبوده‌است. اگر هم در آن‌ها خیال‌انگیزی باشد، غالباً محسوس نیست؛ زیرا این زیرساخت‌ها اصلاً در ذهن گوینده نبوده‌اند. یک اهل زبان، «ناخودآگاه» جمله‌ای همچون «رابطهٔ ما به بن‌بست رسیده‌است» را می‌سازد و ابداً به وجود زیرساخت تشبیهی «عشق، سفر است»، نمی‌اندیشد. از این رو، استعاره در معنای ادبی و سنتی آن، زیرساخت تشبیهی اغراق‌آمیز و خیال‌انگیز دارد و وجه روشنگری در آن کم‌رنگ است. اما در استعارهٔ مفهومی، از یک سو، وجود زیرساخت خیال‌انگیز لزومی ندارد و از سویی دیگر، هدف از آن زیرساخت‌های تشبیهی، توضیح و روشنگری است. در بسیاری از تعریف‌های کهن، «روشن گرداندن مشبه» در شمار اهداف تشبیه قرار گرفته‌است، به گونه‌ای که تقریباً نادر است متن بلاغی کهنی که به این خبط دچار نشده باشد. این تعریف بیشتر با تشبیه‌های علوم تجربی و منطق سازگار است؛ یعنی بسیاری از دانشمندان و بلاغیان سنتی، تعریفی غیردقیق از تشبیه به دست داده‌اند که نیازمند اصلاح و توضیح بیشتر است. در عالم ادبیات، می‌توان پیدایش تشبیه را با هدف اغراق در وجه‌شبه دانست و بر این اساس، مشبهٌبهی انتخاب می‌شود که وجه‌شبه در آن بروز و ظهور بیشتری داشته باشد. بنابراین، کارکرد تشبیه در عالم ادبیات، روشن گرداندن و تقریب به ذهنِ وجه‌شبه در وجود مشبه است، نه روشن‌گرداندن مشبه! تفاوت عمدهٔ تشبیه در عالم ادبیات و خارج از آن این است که تشبیه ادبی می‌کوشد به مدد مشبهٌبه‌هایی که بهرهٔ بیشتری از وجه‌شبه دارند، مشبه را فراتر از آن چیزی که واقعاً هست، در ذهن مخاطب بنشاند، اما در تشبیه‌های غیرادبی (علمی)، با آوردن شبیه‌ترین چیزها، مشبه را آن گونه که واقعاً هست، توصیف می‌کنند. بسیاری از تشبیه‌هایی که زیرساخت استعارهٔ مفهومی هستند، به نوع اخیر نزدیک‌ترند. سیروس شمیسا به‌درستی «مبتنی بر کذب بودن» را از ویژگی‌های تشبیه در عالم ادبیات به حساب آورده‌است[۱۶] (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۶ـ۶۷) که این ویژگی در زیرساخت‌های استعارهٔ مفهومی، کم‌رنگ است. افزون بر این، در بسیاری از مواردی که استعارهٔ مفهومی دانسته شده‌اند (در آثار لیکاف و جانسون) اصلاً زیرساخت تشبیهی وجود ندارد و آنچه هست، غالباً مجاز است.

۱۰. وحدت استعارهٔ ادبی و شبکه‌ای‌بودن استعارهٔ مفهومی

شبکه‌ای بودن استعارهٔ مفهومی نیز دیگر تفاوت آن با استعاره‌های ادبی است. یک استعارهٔ مفهومی، در حقیقت، زیرساخت تشبیهی است که بر اساس شبکه‌ای از مفاهیم مرتبط با هم شکل می‌گیرد و بی‌آنکه بروز یابد، می‌توان آن را تعیین کرد. چنان که در استعارهٔ مفهومی «عشق سفر است» دیده می‌شود، این استعاره حاصل یک مجموعهٔ به‌هم‌پیوسته است که می‌توان چند مورد از زمینه‌های پیدایش آن را بر اساس مثال‌های خود لیکاف و جانسون به دست داد:

«ببین چه مسافتی [در عشق] آمده‌ایم.
ما بر سرِ دوراهی هستیم.
هر کدام از ما ناگزیر راه خود را ادامه خواهد داد.
اکنون نمی‌توانیم برگردیم.
فکر نمی‌کنم این رابطه به جایی برسد...» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۶۱).

از مجموع این جمله‌ها و تعبیرها می‌توان به این نتیجه رسید که در تقدیر، عشق همچون سفر دانسته شده‌است؛ اما در استعاره‌های ادبی، در سطح واژه یا در سطح جمله، با یک تشبیه مواجه هستیم که بخشی از آن را آشکارا می‌بینیم (مشبهٌ‌به) و بخش دیگری از آن (مشبه) حذف شده‌است. این تفاوت نیز نشان می‌دهد که این دو مفهوم یکی نیستند و نمی‌توان با پذیرش یکی از آن‌ها، دیگری را نادیده گرفت و تعریف قدما را نادرست خواند. بر اساس تعاریف کلاسیک غربی نیز مشبه و مشبهٌ‌به ذکر شده‌اند و ادات تشبیه حذف شده‌است که باز هم نسبتی با استعارهٔ مفهومی ندارد.

نکتهٔ دیگر، چگونگی ارتباط استعاره با زیرساخت تشبیهی آن است. در ادبیات، یک استعاره(مصرحه) در حقیقت، تشبیهی است که تنها مشبهٌ‌به آن بر جای مانده‌است و دیگر ارکان به تقدیر رفته‌اند؛ یعنی برای بازگرداندن استعاره به تشبیه، اگر استعاره دقیق درک شده باشد، راهی طولانی طی نمی‌شود؛ اما زیرساخت تشبیهی در استعارهٔ مفهومی، تأویلی است؛ یعنی برای یافتن تشبیهی که در زیرساخت بوده، لازم است چند قرینه و جمله در کنار هم قرار داده شود؛ راهی که لیکاف و جانسون برای همهٔ مثال‌های خود طی کرده‌اند.

۱۱. جدایی زبان و ادبیات از یکدیگر

لیکاف در بند اول از نکات پنج‌گانه‌ای که آن‌ها را پیش‌فرض‌های بلاغیان سنتی در تعریف نادرست استعاره دانسته، بر آن است که بر اساس دیدگاه‌های کلاسیک، زبان روزمره به‌کلی از زبان ادبی تهی است! وجود هزاران کنایه، ضرب‌المثل، مصراع‌های مشهور،

استعاره‌ها و تشبیه‌های خیال‌انگیز ادبی و... در زبان روزمرهٔ مردم، تقریباً در همهٔ زبان‌ها، ناقض این سخن است. اگر مراد لیکاف این بوده که از نظر ادیبان و بلاغیان سنتی، استعاره مختص ادبیات است و در زبان غیرادبی اصالت ندارد، درست است؛ اما سخن اینجاست که در هر زبانی، به فراخور بافت، موقعیت، دانش هر یک از گویشوران و عوامل دیگر، زبان روزمره به نسبت‌های مختلف از چاشنی ادبیات نیز بهره‌مند است. پس استعاره به معنای ادبی آن، هم در ادبیات وجود دارد و هم در قالب یک چاشنی در زبان روزمره به‌کار می‌رود. استعارهٔ ادبی در عالم ادبیات اصالت دارد و حضورش در زبان معمول و روزمره، حضوری میهمان‌گونه است؛ اما استعارهٔ مفهومی، یک مقولهٔ زبان‌شناسانه است که هم در زبان کاربرد دارد و هم در پژوهش‌های ادبی بسیار سودمند است. لیکاف با آوردن این بند، سخن ادیبان را که گفته‌اند زبان حقیقی از استعاره تهی است، نادرست می‌خواند، آنگاه با نشان دادن مصادیق فراوان از وجود استعاره در معنای استعارهٔ مفهومی در زبان معمول، سخن ادیبان و بلاغیان سنتی را بی‌اساس جلوه می‌دهد، اما اولاً استعارهٔ ادبی چونان یک چاشنی در زبان معمول هم وجود دارد و کسی از ادیبان یا اهل بلاغت منکر این آمیختگی نشده‌است، ثانیاً آنچه لیکاف «استعاره» نامیده، به دلایلی که پیش از این گفته شد، برای قدما استعاره نبوده‌است که به فکر حضور آن در زبان یا غیر آن بوده باشند.

۱۲. وظیفهٔ استعاره

در تعریف استعارهٔ مفهومی، می‌بینیم که دو ویژگی استعاره از نظر لیکاف و جانسون، «وضوح» و «گیرایی» است. این توصیف کاملاً درست است؛ اما تنها دربارهٔ استعارهٔ مفهومی. استعارهٔ ادبی باعث «گیرایی» گفتار می‌شود؛ اما قاعدتاً هدفش «وضوح» و «روشنگری» نیست. استعاره– چه در بافت ادبی و چه هنگامی‌که در زبان روزمره به کار می‌رود– باعث گیرایی بیشتر سخن و تأثیر افزون‌تر آن بر شنونده می‌شود؛ اما چون در استعارهٔ ادبی از زبان غیرمستقیم استفاده می‌شود، بعید است موجب روشن‌تر شدن سخن شود. چنان که ارسطو نیز گفته‌است: «هیچ‌کس به وقت تدریس هندسه، زبان فخیم به‌کار نمی‌گیرد!» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۲۳). اصولاً در استعارهٔ ادبی، باید بنیاد تشبیهی وجود داشته باشد تا استعاره به وجود بیاید؛ یعنی استعاره عبارت است از مجاز به علاقهٔ مشابهت. اما در استعارهٔ مفهومی، همهٔ مجازها استعاره هستند. بر این اساس، بسیاری از جملات و عبارات، وجه استعاری می‌یابند و در نتیجه، بیشتر مفاهیم را در بر می‌گیرند؛ به گونه‌ای که «با آن‌ها زندگی می‌کنیم» و یا حتّی نمی‌توانیم بی‌مدد استعاره سخن بگوییم. این اختلاف حاصل تفاوت تعریف‌ها و گسترش معنای استعاره و تعمیم آن به بسیاری از حوزه‌های دیگر است.

با توجه به این نکات، بهتر است این گونهٔ نوظهور همواره «استعارهٔ مفهومی» خوانده شود تا با استعارهٔ ادبی خلط نشود. حال آنکه در تعاریف جدید، به جای آنکه نام تازه‌ای بر یافتهٔ نوظهور گذاشته شود، نام استعاره به مثابهٔ یک صنعت ادبی تغییر داده شده، استعارهٔ شعری (Poetic Metaphor) خوانده شده‌است (ر.ک؛ اکو و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۳۸)؛ پس استعارهٔ ادبی به معنای مجاز به علاقهٔ مشابهت، ابزار مناسبی برای تقویت تفاهم نیست؛ اما در ذات زبان، انواع همپوشانی‌های مفهومی که مجازهای مختلف هم از این دست هستند، به تقویت تفاهم می‌انجامند و در نتیجه، استعارهٔ مفهومی در همهٔ عرصه‌ها به‌کار می‌آید، اما جولانگاه استعارهٔ ادبی، فقط ادبیات است.

۱۳. صدق و کذب در استعاره

در سومین بندی که لیکاف آن‌ها را پیش‌فرض‌های پدیدآورندهٔ استعارهٔ کلاسیک دانسته، به این نکته پرداخته شده که تنها زبان حقیقی صدق و کذب را برمی‌تابد. این سخن البته از منظری درست است؛ اما باعث نمی‌شود تعاریف استعارهٔ ادبی نادرست ارزیابی شوند. زبان ادبیات، زبان عاطفی است و همچون زبان منطق و علم، استدلالی نیست، حتی در مشهورترین تشبیهات ادبی نیز بنای شاعر یا خواننده بر صدق و کذب نیست. وقتی سیمایی به ماه، بالایی به سرو یا لبی به لعل تشبیه می‌شود، گوینده با هدف اغراق در وجه شبه موردنظر خود، چنین تشبیهی را ساخته‌است. در نتیجه، نه خودش و نه مخاطبانش به برابری قامت معشوق و بالای سرو معتقد نیستند؛ پس در تعریف کلاسیک استعاره، صدق و کذب جایی ندارد و حتّی می‌توان گفت: «چون اکذب اوست احسن او»؛ اما صدق و کذب در سطحی دیگر، در حوزهٔ استعاره و تشبیه ادبی نیز وجود دارد؛ برای مثال، در تشبیه باید وجه یا وجوه مشترکی بین طرفین باشد تا تصدیق شود و اگر به جای تشبیه چهره به ماه و قامت به سرو، جای مشبهٌ‌به‌ها عوض شود و سیمای کسی به سرو و قامت او به ماه مانند شود، چنین تشبیهی البته تکذیب خواهد شد، مگر آنکه هدف ثانویه‌ای در بین باشد(مثل طنز یا هجو)؛ پس صادق و کاذب نبودن زبان مجازی، اولاً عیبی به حساب نمی‌آید، ثانیاً در سطح متفاوتی، در زبان مجازی نیز صدق و کذب وجود دارد. در نتیجه، این حوزه نیز علتی پذیرفتنی برای آن نیست که به‌نادرستی دیدگاه‌های قدما حکم داده شود.

۱۴. سنجش دو مقولهٔ متفاوت

طبق تعاریف سنتی استعاره، بهترین بستر برای انتقال مفاهیم، همان زبان غیراستعاری است؛ یعنی لیکاف به‌درستی به این زمینهٔ ذهنی قدما اشاره کرده‌است؛ اما در استعارهٔ مفهومی، هرگاه گزاره‌ای از یک حوزهٔ مفهومی به حوزهٔ مفهومی دیگری برود، استعاره

است؛ پس نمی‌توان تعریف استعارهٔ مفهومی را که بسیار فراگیر است، در نظر داشت و بر اساس آن، تعریف استعارهٔ سنتی را که به یک مقولهٔ جزئی می‌پردازد، نادرست انگاشت. بنا به دلایل متعددی که به آن‌ها اشاره کردیم، این کار، مصداق «سنجش دو مقولهٔ متفاوت» است و روا نمی‌نماید؛ برای مثال، استعارهٔ ادبی شامل «الف»، «ب» و «پ» می‌شود؛ اما استعارهٔ مفهومی، از «الف» تا «ی» را در بر می‌گیرد؛ پس این دو، تفاوت‌های زیادی با یکدیگر دارند و در نتیجه، نمی‌توان استعارهٔ ادبی را بدان سبب که از «ت» تا «ی» را در بر نمی‌گیرد، نادرست پنداشت.

۱۵. معنای حقیقی ـ معنای مجازی در سطح واژه

لیکاف بر این نکته نیز تأکید کرده که در تعریف‌های کلاسیک از استعاره، این پیش‌فرض وجود دارد که معنای استعاری واژه‌ها، چیزی غیر از معنای حقیقی آن‌هاست. این رویکرد باز هم برخاسته از همان «سنجش دو مقولهٔ متفاوت» است؛ زیرا طبق تعاریف اصیل، استعاره، یعنی عاریت گرفتن واژه‌ای از یک حوزهٔ معنایی برای قرار دادن آن در حوزهٔ معنایی دیگر، به شرطی که رابطهٔ مستعارٌمنه با مستعارٌله، رابطهٔ تشبیهی باشد؛ یعنی در زیرساخت، مستعارٌله همان مشبه باشد و مستعارٌمنه همان مشبهٌبه. با این تعریف، البته که معنای استعاری، چیزی غیر از معنای قاموسی است. چنین ارتباطی به این شکل در استعارهٔ مفهومی نیست و این هم از مواردی است که لیکاف آن را در تعارض با استعارهٔ مفهومی یافته‌است و بدین سبب، استعارهٔ سنتی را نادرست خوانده‌است.

۱۶. معنای حقیقی– معنای مجازی در سطح جمله

به گفتهٔ لیکاف، این برداشت در اندیشهٔ سنتی وجود دارد که نحوهای موجود در زبان، همه حقیقی هستند و مجازی در کار نیست. باز هم تفاوت تعریف‌ها باعث شده چنین تعارضی پدید بیاید. البته که در زبان، هم گزاره‌های حقیقی و هم مجازی وجود دارد. اصولاً مجاز مقوله‌ای نیست که مختص ادبیات باشد. مجازهای خیال‌انگیز، به‌ویژه مجاز به علاقهٔ مشابهت (استعاره) اصالتِ ادبی دارند، اما دیگر مجازها، هم در زبان ادبی و هم در زبان معمول کاربرد دارند. حتّی بسیاری از مجازها معلول کم‌کوشی زبان هستند؛ از این رو، بیشتر زبانی هستند تا ادبی. اقتصاد زبانی، سخنور را وامی‌دارد تا مثلاً به جای «همهٔ مردم شهر آمده بودند»، بگوید: «همهٔ شهر آمده بودند»، یا اصلاً بگوید: «شهر آمده بود»؛ پس قائل شدن به وجود چنین پیش‌فرضی در ذهن ادیبان و بلاغت‌دانان سنتی روا نیست؛ چون کسی زبان را از مجاز خالی ندانسته‌است، اما دانشمندان سنتی بر آن‌اند که مجازهای هنری، به‌ویژه استعاره، کارکرد ادبی دارند. همچنان‌که پیش از این هم گفته شد، اگر این

صور ادبی به زبان معمول و روزمره راه بیابند، وامگیری زبان از دنیای هنری ادبیات است؛ پس اینکه استعارهٔ ادبی در همهٔ ساحات زبان نیست و استعارهٔ مفهومی حضوری گسترده در انواع کارکردهای زبان دارد، باز هم به تفاوت این دو عرصه بازمی‌گردد؛ از این رو، نباید تعاریف سنتی را به دلیل اینکه استعاره را به گونه‌ای تعریف کرده‌اند که مجازها را در بر نمی‌گیرد، نادرست دانست. حاصل سخن باز هم این است که دلیلی برای تقابل و تعارض تعریف‌های سنتی و مفهومی استعاره وجود ندارد و این دو می‌توانند هم‌زیستی ثمربخشی داشته باشند. یک‌کاسه‌کردن تمام مجازها (اعم از استعاره و غیر از آن) و استعاره‌های جهتی و برخی موارد دیگر، بدان سبب بوده تا استعارهٔ مفهومی، به اندازهٔ تمام کارکردهای ذهن و زبان گستردگی یابد. اما استعاره در معنای ادبی، چنین هدفی نداشته‌است و در نتیجه، چنین فراگیری هم ندارد. پس تعاریف سنتی هم که ناظر بر استعارهٔ ادبی بوده‌اند، نادرست نیستند و هدف این دو متفاوت است.

۱۷. استعاره در زبان یا فراتر از آن

بر اساس تعاریف استعارهٔ مفهومی، ممکن است استعاره اصلاً در زبان متجلی نشود و در حرکات و حالات، یا به قرائن دیگر منتقل شود. با توجه به اینکه استعاره در معنای سنتی آن، چه در سطح واژه و چه در سطح جمله، با صورت مکتوب یا ملفوظ سروکار دارد، این هم از دیگر تفاوت‌های استعارهٔ مفهومی با استعارهٔ ادبی است. در تشبیه و استعارهٔ ادبی نیز درآمیختن دو دنیای متفاوت در ذهن شکل می‌گیرد؛ اما صورت زبانی آن است که استعاره یا تشبیه نامیده می‌شود؛ ولی استعارهٔ مفهومی ممکن است در یک حرکت یا حالت یک شخص تجلی یابد، بی‌آنکه بر زبان آید یا نوشته شود.

۱۸. اهمیت استعارهٔ مفهومی

بر اساس آنچه تا اینجا گفتیم، ممکن است این تصور ایجاد شود که هدف ما دفاع از استعارهٔ ادبی و ردّ استعارهٔ مفهومی است؛ در حالی که اهمیت استعارهٔ مفهومی حتی در بررسی‌های ادبی قابل نادیده گرفتن نیست. استعارهٔ مفهومی در پژوهش‌های ادبی ثمرات فراوانی دارد، به‌ویژه در کشف جهان‌بینی شاعران بسیار کارآمد است. استعارهٔ مفهومی بر اساس دیدگاه‌های لیکاف و جانسون، یک اصل و چند فرع دارد. اصل همان است که از مجموع جمله‌های یک حوزه دریافته می‌شود که اساس آن‌ها یک جملهٔ تشبیهی است که همهٔ آن شبکهٔ به‌هم‌پیوسته، زادهٔ همان یک جمله هستند. جمله‌های مشهوری نظیر «بحث جنگ است»، یا «عشق سفر است»، در این شمارند؛ اما انواع مجازها و نیز انواع تبیین‌های جهتی، مانند «زیاد بالاست» یا «کم پایین است»، فروع استعارهٔ مفهومی هستند که در ذهن

بیشتر کسانی که استعارهٔ مفهومی را اساس یک پژوهش ادبی قرار می‌دهند، جایی ندارند. غالباً همان محور اصلی استعارهٔ مفهومی، اساس پژوهش‌ها قرار می‌گیرد.

۱۹. ثمربخشی استعارهٔ مفهومی در ادبیات

در تخصصی‌ترین گونه‌های ادبی نیز باز نگاه استعارهٔ مفهومی(وجه اصلی و بنیادین آن)، این ظرفیت را دارد که به درک بهتر متون کمک کند؛ برای مثال، در غزل زیر از سعدی، یک استعارهٔ مفهومی آشکار به چشم می‌آید که بی‌آنکه با استعاره‌های ادبی در تعارض باشد، به درک بهتر غزل کمک می‌کند:

«زاندازه بیرون تشنه‌ام، ساقی بیار آن آب را — اول مرا سیراب کن، وانگه بده اصحاب را
... مقدار یار همنفس، چون من نداند هیچ‌کس — ماهی که بر خشک اوفتد، قیمت بداند آب را
وقتی در آبی تا میان، دستی و پایی می‌زدم — اکنون همان پنداشتم، دریای بی‌پایاب را
امروز حالی غرقه‌ام، تا با کناری اوفتم — آنگه حکایت گویمت، درد دل غرقاب را
گر بی‌وفایی کردمی، یرغو به قاآن بردمی — کان کافر اعدا می‌کشد، وین سنگدل احباب را
فریاد می‌دارد رقیب، از دست مشتاقان او — آواز مطرب در سرا، زحمت بُوَد بوّاب را
سعدی! چو جورش می بری، نزدیک او دیگر مرو — ای بی‌بصر! من می‌روم؟ او می‌کَشَد قلاب را»

(سعدی شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۲۵).

بر اساس دیدگاه‌های لیکاف و جانسون، می‌توان جملهٔ «عشق دریا است» را یکی از زیرساخت‌های بنیادین این غزل دانست؛ زیرا در این سروده، سخنانی به میان آمده که مؤید وجود این زیرساخت هستند؛ از جمله:

ـ عاشق همچون ماهی است که از آب بیرون افتاده‌است.
ـ کسی که تا کمر در آب باشد، از مخاطرات آن آگاه نیست.
ـ کسی که آب از سرش بگذرد، احتمال غرق شدن و مردنش زیاد می‌شود.
ـ غرق‌شده تا زمانی‌که در دام امواج است، نمی‌تواند حالش را شرح دهد.
ـ کسی که از غرق شدن نجات یافته‌است و دریا او را به کناری افکنده، می‌تواند از مصائب
ـ غرق شدن سخن بگوید[۱۷].
ـ ماهی که به دام افتاده، اختیاری از خود ندارد و هر سوی بکشندش، می‌رود.

نگاه فراگیری که می‌توان از دریچهٔ استعارهٔ مفهومی به متون ادبی انداخت، شاید با هیچ ابزار دیگری امکان‌پذیر نباشد؛ زیرا با ورود به ژرفاها و زیرساخت‌ها، پرده از نوع نگاه شاعران و نویسندگان برمی‌دارد و جهان‌بینی آنان را آشکار می‌سازد؛ برای مثال، همین استعارهٔ «عشق دریاست» را می‌توان در آثار سعدی و بسیاری از عاشقانه‌ها و عارفانه‌های شاعران دیگر جستجو کرد و دریافت که چنین نگاه جامع و فراگیری تا چه اندازه می‌تواند در بررسی متون ادبی به ژرف‌نگری بینجامد.

۲۰. بنیاد و اصالت استعارهٔ سنتی

چنان‌که گفته شد، وجود عناصر ادبی در زبان روزمره، دلیل اصالت آن‌ها در زبان نیست و این عناصر همچنان در قلمرو ادبیات جای دارند؛ اما نکتهٔ قابل توجه، این است که ادبیات و ظرفیت عاطفی گسترده‌ای که دارد، برای تقویت زبان و تأثیرگذاری بیشتر کلام، دستاویز استواری است که از دیرباز در فرهنگ‌های مختلف به‌کار گرفته شده‌است. ارسطو هنرها را به دو دسته تقسیم می‌کند: یک دسته هنرهایی هستند که در ادامهٔ کار طبیعت سیر می‌کنند، مشخصاً می‌توان ابزارسازی را در این گروه جای داد. دستهٔ دیگر، هنرهایی هستند که از طبیعت محاکات می‌کنند (ر.ک: کاپلستون، ۱۳۷۵: ۴۱۱/۱ـ۴۱۲). این دسته که حاصل تخیل بشر و بازتاب هنری طبیعت در قالب‌هایی است که آفریدهٔ خود اویند، همان چیزی است که امروزه هنر دانسته می‌شود و ادبیات (شعر) همواره از زمان ارسطو و شاید پیش از آن، در این شمار بوده‌است. ادبیات (شعر) به مثابهٔ یکی از گونه‌های هنر[۱۸]، با زمینهٔ مادی آن (زبان)، اشتراک‌های متعددی دارد، اما در واقع، چنان از زبانِ معمول متمایز است که بررسی آن با دستاوردهای دانش زبان‌شناسی هرگز کامل نخواهد بود و ضرورتاً باید در کنار بهره‌مندی از یافته‌های ارزشمند زبان‌شناسی، با ابزارهای خاص خودش بررسی شود.

۲۱. نتیجه

در مقام جمع‌بندی، می‌توان به چند نکته اشاره کرد؛ اگر تقابل استعارهٔ مفهومی با استعارهٔ ادبی مطرح نمی‌شد، اصولاً نوشتهٔ حاضر و بسیاری دیدگاه‌های این‌گونه شکل نمی‌گرفتند؛ زیرا اهمیت استعارهٔ مفهومی بر کسی پوشیده نیست و اگر سخنی در این نوشته به میان آمده، در مقابله با تقابلی است که به نظر ما بی‌دلیل پدید آمده‌است، نه اصل استعارهٔ مفهومی. به چند دلیل نمی‌توان استعارهٔ مفهومی را جایگزین استعارهٔ ادبی دانست؛ از جمله:

استعارهٔ ادبی خودآگاه و اندیشیده شکل می‌گیرد؛ اما استعارهٔ مفهومی غالباً ناخودآگاه پدید می‌آید.

– استعارهٔ ادبی بر اساس تشبیه ادبی– که ویژگی خیال‌انگیزی و اغراق‌آمیزی دارد– پدید آمده‌است؛ اما زیرساخت استعارهٔ مفهومی، لزوماً اغراق‌آمیز و خیال‌انگیز نیست. اگر هم باشد، به دلیل پوشیده بودنش به چشم نمی‌آید.

– یک استعارهٔ ادبی، وابسته به یک تشبیه پایه است؛ اما در استعارهٔ مفهومی، شبکه‌ای از روساخت‌ها به مدد تأویل، به یک زیرساخت تشبیهی می‌رسند.

– استعارهٔ ادبی پدیدآمده از یک یا دو رکن از ارکان تشبیه است[۱۹]؛ اما روساخت در استعارهٔ مفهومی، آنگاه که در کنار چند ساختار مشابه قرار بگیرد، به زیرساخت تشبیهی بازمی‌گردد؛ یعنی بازگشت استعارهٔ ادبی به زیرساخت تشبیهی آن، بازگشتی مستقیم است؛ اما بازگشت استعارهٔ مفهومی به زیرساختش، بازگشتی تأویلی است.

– استعارهٔ ادبی تنها به معنی مجاز به علاقهٔ مشابهت است؛ اما استعارهٔ مفهومی تمام انواع مجاز، بسیاری از جابه‌جایی گزاره‌ها، بسیاری از توصیف‌ها و تعریف‌ها و... را نیز در بر می‌گیرد.

– استعارهٔ ادبی حتّی در گسترده‌ترین ساختارهایش(تبعیه، تمثیلی، مرکب و...) جزءنگر است؛ اما استعارهٔ مفهومی، همواره نگاهی فراگیر دارد.

– استعارهٔ ادبی تنها در بافت زبان(اعم از گفتار یا نوشتار) شکل می‌گیرد؛ اما استعارهٔ مفهومی در قالب عناصری فرازبانی نیز پدید می‌آید؛ عناصری همچون حالت‌های مختلف چهره و... اصرار برای انکار دیدگاه‌ها و تعاریف سنتی دربارهٔ استعاره و جایگزینی تعریف جدید، اصراری بیهوده و نارواست؛ زیرا این دو از یک مقوله نیستند.

موارد پنج‌گانه‌ای که لیکاف به عنوان پیش‌فرض‌های ادیبان و بلاغیان سنتی مطرح می‌کند تا از این طریق به نادرستی دیدگاه آنان رأی بدهد، یا از پایه روا نیستند، یا نمی‌توان آن‌ها را دلیلی برای ردّ تعاریف سنتی و جایگزینی دیدگاه جدید دانست.

وظیفهٔ استعارهٔ مفهومی، روشنگری است؛ اما در استعارهٔ ادبی، چنین کارکردی منطقی نیست و وجود ندارد. استعاره و تشبیه ادبی، برای تبیین و روشنگری وجه شبه در وجودِ مشبه پدید می‌آیند، نه برای تبیین مشبه؛ از این رو، روشنگری را نمی‌توان وجه مشترک استعارهٔ ادبی و استعارهٔ مفهومی دانست.

استعارهٔ مفهومی با وجود تفاوت‌هایی که با استعارهٔ ادبی دارد، بسیار ارزشمند است و می‌توان از آن، هم در بررسی‌های زبانی و هم در بررسی‌های ادبی بهرهٔ فراوان برد. استعارهٔ مفهومی یک بنیاد اصلی دارد؛ بدین سان که از مجموع تعبیرها و مفاهیم موجود در یک حوزه، دانسته می‌شود که همهٔ آن‌ها بر اساس یک تشبیه مادر و نهفته ساخته شده‌اند که این بخش از استعارهٔ مفهومی در پژوهش‌های ادبی کاربرد فراوانی دارد؛ اما اینکه انواع مجازها، توصیف‌های جهتی(زیاد بالاست، کم پایین است و...) در شمار استعارهٔ مفهومی قلمداد شوند، از فروع آن است که در بررسی‌های ادبی، چندان کارایی ندارد.

یکی از عواملی که باعث شده بررسی‌های ادبی، ذیل بررسی‌های زبانی قرار داده شوند، یکی دانستن زبان و ادبیات است؛ اما چنان‌که اشاره‌ای هم شد، این دو از یک مقوله

نیستند و بررسی این دو حوزه بر اساس قواعد و ملاک‌های مشترک، به هر دو ساحت آسیب خواهد رساند.

پی‌نوشت‌ها

۱. این دیدگاه با کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، در سال ۱۹۸۰ میلادی رواج یافته‌است.

2. George Lakoff.

3. Mark Johnson.

4. *Metaphors We Live By*

۵. یعنی حذف مشبه و ذکر مشبهٌبه.

۶. یعنی به حوزهٔ استعاره و این‌همانی وارد می‌شوی.

۷. شاید رومن یاکوبسن نخستین کسی باشد که به طور جدی ادبیات را جدا از زبان‌شناسی نمی‌دانست و همواره بر آن بود تا شعرشناسی را ذیل زبان‌شناسی بگنجاند (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۷۷: ۹۸). با توجه به این رویکرد، می‌توان آرای او را در بررسی‌هایی این‌گونه، جدی‌تر گرفت؛ زیرا چنان‌که می‌بینیم، لیکاف و جانسون نیز از دریچهٔ زبان‌شناسی به ادبیات نگریسته‌اند.

۸. تعبیر «جدید و البته ریشه‌دار» به این معنی است که اصطلاح «ریشه‌دارِ» استعاره در خدمت یک تعریف «جدید» قرار گرفته‌است.

۹. این تعریفی است که بارسلونا از استعارهٔ مفهومی به دست می‌دهد و حاصل درک او از دیدگاه‌های لیکاف و جانسون است؛ اما تعریفِ خود نظریه‌پردازان نیست.

۱۰. به نظر می‌رسد که این جمله باید به یکی از این دو صورت باشد: «استعاره‌ها و مجازها همیشه به صورت زبانی تظاهر پیدا نمی‌کنند»، یا «استعاره‌ها و مجازها اغلب به‌صورت زبانی تظاهر پیدا می‌کنند».

۱۱. همچنان که گفته شد، این جمله که در قاموس فارسی و عربی، تشبیه بلیغ است، در فرهنگ غربی استعاره دانسته می‌شود؛ زیرا صورتی است کوتاه‌شده از جملهٔ «بحث مانند جنگ است». در تعاریف ایرانی‌ـ عربی، تشبیه باید باز هم کوتاه‌تر شود و تنها مشبهٌبه باقی بماند تا بتوان آن را استعاره نامید.

۱۲. در ترجمهٔ آسیابادی از سخن ریچاردز، «استعاره» آمده‌است، اما بنا به استدلال‌هایی که در این نوشته آورده شد، در چنین مواردی بهتر است Metaphor را «تشبیه» ترجمه کنیم، نه استعاره.

۱۳. در ترجمهٔ کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، به جای «مجاز» از واژهٔ «کنایه» استفاده شده که بی‌تردید با توجه به تعاریف امروزی، نادرست است؛ زیرا مصادیق آن، انواع مجاز هستند و ارتباطی با کنایه ندارند؛ مثل «جزء به جای کُل»، «تولیدکننده به جای محصول» و... . این خطا از آنجا ناشی شده که واژهٔ Metonymy در واژه‌نامه‌ها هم به معنای کنایه و هم به معنای مجاز آمده است. اما از فحوای کلام و مصادیقی که در متن آمده، آشکار می‌شود که این واژه باید «مجاز» ترجمه می‌شد، نه کنایه؛ همچنان‌که فرزانه طاهری در ترجمهٔ Metonymy، «مجاز مرسل به علاقهٔ لازم و ملزوم» را آورده‌است (ر.ک؛ هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۵).

۱۴. مثلاً شاعری که با طبیعت مأنوس است، بیشتر از طبیعت محاکات می‌کند، شاعری که اهل زهد و عرفان است و این مفاهیم بر ذهن او غلبه دارند، در تصویرسازی و تشبیه‌آفرینی نیز غالباً متأثر از همین دنیاست و... .

۱۵. در این زمینه، در ادامه توضیحی داده خواهد شد؛ زیرا در برخی آثار بلاغی کهن، روشنگری نیز از وظایف تشبیه دانسته شده‌است.

۱۶. بسیاری از صاحب‌نظران بر این سخن شمیسا خرده گرفته‌اند، اما به واقع، سخن او بدین معنی است که در تشبیه (و البته استعاره)، طرفین در بهره‌مندی از وجه‌شبه برابر نیستند و شاعر ادعای برابری می‌کند. در نتیجه، کذب در اینجا به معنای همان اغراقی است که در ذات تشبیهات و استعاره‌های ادبی نهفته است؛ چراکه اگر این اغراق و ادعا نباشد، دیگر تشبیه به معنای ادبی وجود نخواهد داشت.

۱۷. چنین کسی در اندیشهٔ سعدی، البته «مرده‌ای است که دریای عشق، جسد او را به ساحل انداخته‌است». در نتیجه، او نمی‌تواند برای دیگران از مصائب این راه سخن بگوید، بلکه دیگران با دیدن جسم بی‌جان او درمی‌یابند که پایان راه عاشقی چیست.

۱۸. در اینجا مراد از هنر، معنای امروزی آن است، نه هنر به معنای توانایی‌های خاص که در متون کهن فارسی آمده‌است یا تخنه در آثار افلاطون.

۱۹. بر اساس قواعد بلاغت فارسی- عربی، اگر یک رکن باقی بماند، استعاره ایجاد می‌شود؛ اما چنان‌که گفته شد، بر اساس قواعد بلاغی غربی، اگر دو رکن (مشبه و مشبهٌبه) بدون ادات تشبیه بیایند، استعاره پدید آمده‌است.

منابع

ابن‌اثیر، ضیاءالدّین (بی‌تا)، *مثل‌السائر فی أدب الکاتب و الشاعر*، قدّمه و علّق علیه احمد الحوفی و بدوی طبانة، چ ۲، قاهره، دار نهضة مصر للطبع و النشر.

اکو، اومبرتو و دیگران (۱۳۹۰)، *استعاره مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی*، ترجمهٔ گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، چ ۲، تهران، سورهٔ مهر.

بارسلونا، آنتونیو (گردآورنده) (۱۳۹۰)، *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*. ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران، چ۱، تهران، نقش‌جهان.

تفتازانی، سعدالدّین مسعود (۲۰۱۳م.)، *المطوّل (شرح تلخیص مفتاح‌العلوم)*، تصحیح و شرح عبدالحمید هنداوی، چ ۳، بیروت، دار الکتب العلمیة.

خطیب قزوینی، جلال‌الدّین محمد (۲۰۰۳م.)، *الإیضاح فی علوم البلاغة المعانی والبیان والبدیع*، تصحیح و شرح ابراهیم شمس‌الدّین، چ ۱، بیروت، دار الکتب العلمیة.

ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲)، *فلسفهٔ بلاغت*، ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی، چ۱، تهران، قطره.

ریکور، پُل (۱۳۹۴)، *استعاره و پارادایم‌های ترجمه*، ترجمهٔ مهرداد پارسا و دیگران، ویراستاری مهرداد پارسا، چ۱، تهران، شَوَند.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، «شعرشناسی مکتب پراگ»، *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*، ش ۱۰۵، صص ۱۰۶_۹۷.

سکّاکی، ابویعقوب یوسف (۱۴۰۷ق.)، *مفتاح‌العلوم*، تصحیح نعیم زرزور، چ۲، بیروت، دار الکتب العلمیة.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *بیان*، چ ۲، ویراست ۳، تهران: میترا.

فالر و دیگران (۱۳۸۱)، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چ۲، تهران، نی.

کاپلستون، فردریک (۱۳۷۵)، *تاریخ فلسفه*، ترجمهٔ سید جلال‌الدّین مجتبوی، ج ۱، چ ۳. تهران، علمی و فرهنگی.

لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۷)، *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* (به پیوست مقالهٔ «نظریهٔ معاصر استعاره»)، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چ۱، تهران، آگاه.

مختاری، مسروره و همکاران (۲۰۱۸م.)، «نقد و تحلیل و مقایسهٔ استعاره‌های سنتی با استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون»، *هنر زبان*، د ۳، ش ۱. صص ۷_۲۶.

الهاشمی، احمد (۱۳۹۱)، *جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البدیع*، چ ۸، قم، اسماعیلیان.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، ش ۱۲، صص ۱۴۰_۱۱۹.

هاوکس، ترنس (۱۳۸۰)، *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ ۲، تهران، مرکز.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۶۸)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ ۶، تهران، هما.

Al-Hāshemi, A. (2012). *Jawāher al-Balāgha fi al-ma'āni va al-Bayān va al-Badi'*, Ghom, Esmāeeliān.

Al-Taftazani, Sa'ad al-Din Masud .(2013). *Al-Mutawwal (Sharh'u Talkhis al-Miftah il Ulum)*. By Abd al-Hamid Hendawy, Beirut, Dār al kotob al ilmiyah, [In Persian].

Barcelona, A. (2000). *Metaphor and metonymy at the crossroads: a cognitive perspective*, Persian Translation, Translated by Farzan sojoudi and els. Tehran, Naghsh Jahan, [In Persian].

Copleston, F.(1996). *A History of Philosophy*, Persian Translation. Translated by Seyed Jalal al-Din Mjtabavi, Tehran, Elmi va Farhangi, [In Persian].

Eco, U. and els .(2011). *Metaphor: Base of Thought and Beauty creation*, Persian Translation, Translated by Farhad Sasani and els, Tehran, Soureye Mehr, [In Persian].

Fowler, R. & els .(2002). *Linguistics and cirthical theory*, Persian Translation, Translated by Maryam Khouzan & Hosein Payande, Tehran, Ney, [In Persian].

Hāshemi, Z. (2010). "Conceptual Metaphor Theory in Lakoff and Johnson□s viewpoint", Journal *Literature studies*, 12. pp 119-140, [In Persian].

Hawkes, T. (2001). *Metaphor*. Persian Translation, Translated by Farzāneh Tāheri, Tehran, Markaz, [In Persian].

Homāei, Jalāl al-Din (1989). *Eloquence Skills and Literary Arts*, Tehran, Homā, [In Persian].

Ibn Athir, Diyā' ad-Dīn. (BITA) *al-Mathal al-sā'ir, ed*, By Ahmad al-howfy & Badwi Tabāna, Cairo, Nahdet Misr Publishing Group.

Khatib al-Qazwini, Jalal ad-Din Muhammad (2003). *al-Īḍāḥ fī 'ulūm al-balāghah*. By Ibrahim Shams al-Din, Beirut, Dār al kotob al ilmiyah.

Lakoof, G. & Johnson, M. (2018). *Methaphors We Live By*, Persian Translation, Translated by Jahānshāh Mirzābeigi, Tehran, Agah.

Mokhtari, M. and els. (2018). "The Criticism, Analysis, and Comparison of Metaphors whith Lakoff and Johnson□s Conceptual Metaphors", Journal *Language Art*. 3(1). pp 7-26. Shiraz, Iran, [In Persian].

Richards, I. A. (2003). *The Philosophy of Rhetoric*. Persian Translation. Translated by Alimohammad Asiabadi. Tehran, Ghatre.

Ricoeur, P.(2015). *Metaphor and the Paradigme of Translation*. Persian Translation. Translated by Mehrdad Parsa. Tehran, Shavand.

Sajoudi, F .(1998). " Prague school of poetry". Journal *Literary Tex Research*. Issue 105. pp 97-106, [In Persian].

Shamisa, S .(2006). *Figurative Language*. Revised Edition. Tehran, Mitra [In Persian].

Skaki, Abū Ya□qūb Yūsuf (1986), *Miftah al-'Ulum*. By Naeem Zarzour. Beirut, Dār al kotob al ilmiyah.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Analysis of “Culture Industry” in Ordibehesht Diary by Jafar Modarres Sadeghi

Elnaz Khojaste Zenuzi[1]
Ph.D Candidate of Persian Language and Literature, Alzahra University, Iran
Mahboobe Mobasheri
Associate Professor of Persian Language and Literature Alzahra University, iran.
Received: 21, October, 2019; Accepted: 13, January, 2020

Abstract

Cultural identities in contemporary societies are influence of “cultural industry” or "mass culture" that is liar, median and extemporaneously theory and influence of Frankfurt school scientist as an important theory in the world. Therefore, “Culture industry” is a material and pseudo category and have no generic, dynamism and animal spirits. Whole of this is false and chimerical asked in contemporary consumption societies that remove people from original culture and attained material and intellectual expectations by programmed goals. Therefore, the society exploited by capitalist powers and consumed by his commodities. Now, modern human influence of west consumable culture. Consumable human in consumption society, is living and thinking by economic powers ideals and is relocating with his original culture value. *Ordibehesht Diary* by Jafar Modarres Sadeghi, is among of decade of 90 in contemporary Iranian literature; in other words a period of contemporary history that urbanized middle rank of society is involved to apparent of modernism and “cultural industry” and forgot trueborn origin thinking through cultural industries capitalist and schematic goals. This roman and cling of “cultural industry” has a character who is a bad symbol of modern human and just is consuming everything over plus and is severing of spiritual live ultimately. This research, by descriptive and analytical method, has review and analyze category of “cultural industry” and sociology dimension. Accordingly, narrator of this roman is a lonely man that satisfied with over plus consumption, west material culture and attend to medial culture, because in his society has any original and good thing. Consequently, this character is a symbol of "One-Dimensional man" according of Marcuse's views. That kind of contemporary character is influencing of "Alienation" and is reflecting this entire characteristic in this roman. Now, we are critic and analyzing this theory in this roman as a good and suitable choice.

Keywords: Frankfurt school, culture industry, over consumption, ordibehesht Diary, Modarres Sadeghi.

1 . Email of the corresponding author: ekhojaste92@yahoo.com

تحلیل «صنعت فرهنگ» در رمان *خاطرات اردیبهشت* از جعفر مدرس صادقی

الناز خجسته زنوزی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران
محبوبه مباشری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء(س)، تهران، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۷/۲۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳
(از ص ۲۵ تا ص ۴۲)
علمی – پژوهشی

چکیده

هویت‌های فرهنگی در جوامع معاصر تحت تأثیر مقولهٔ «صنعت فرهنگ» یا «فرهنگ توده»، که از زیرمجموعهٔ آرای مکتب فرانکفورت است، به پدیده‌ای کاملاً مادّی و کاذب تبدیل شده و تحت تأثیر این پدیدهٔ نوظهور، مفهوم فرهنگ کاملاً از اصالت و پویایی خود دور افتاده است. «صنعت فرهنگ»، حاصل خواسته‌های کاذب و غیرواقعی جوامع است که تودهٔ مردم را از فرهنگ اصیل دور می‌سازد و براساس اهدافی کاملاً برنامه‌ریزی‌شده، سطح انتظارات مادّی و فکری آنان را دستکاری می‌کند تا زیر سلطهٔ قدرت‌های سرمایه‌داری قرار گیرند و کالاهای فکری و صنعتی آن‌ها را به‌عنوان یک نیاز مبرم تلقی کرده و مصرف کنند. امروزه فرهنگ مصرفی غرب، الگوی فکری انسان مدرن شده‌است. انسانِ مصرفی طبق خواستهٔ قدرت‌های اقتصادی زندگی و فکر می‌کند و حتی به‌خاطر همراهی با این جریان فکری، با ارزش‌های اصیل فرهنگی خویش به مقابله برمی‌خیزد. رمان *خاطرات اردیبهشت* اثر جعفر مدرس صادقی، از جمله رمان‌های نوشته‌شده در دههٔ نود شمسی است؛ یعنی برهه‌ای از تاریخ معاصر که طبقهٔ متوسط شهری، به‌شدت درگیر ظواهر مدرینته و مصرف‌گرایی می‌شود و به‌واسطهٔ اهداف برنامه‌ریزی‌شدهٔ صنعت فرهنگ، خاستگاه‌های فکری اصیل خویش را به دست فراموشی می‌سپارد. شخصیت اصلی به عنوان نمادی از یک انسان مدرن، کاری جز مصرف‌گرایی و پیروی از فرهنگ توده ندارد، تا جایی که از بُعد معنوی خود کاملاً دور می‌افتد. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی درصدد است مقولهٔ «صنعت فرهنگ» و ابعاد آن را در این اثر تحلیل کند. بر اساس پژوهش‌های انجام‌گرفته، به نظر می‌رسد راوی در جامعه‌ای مدرن زندگی می‌کند که بنیان مدرنیته در آن، از خاستگاه‌های فرهنگی و اجتماعی اصیل تهی شده است. وی فردی تنهاست که خلأ روحی خود را با دست‌آویز قراردادن فرهنگ غرب، مصرف‌گرایی و روی آوردن به صنعت رسانه پر می‌کند؛ زیرا جامعه چیزی جز این را در دسترس وی قرارنداده ست. ازاین‌رو،می‌توان او را نمادی از انسان تک‌ساختی مارکوزه دانست و معیارهای ازخودبیگانگی را در این شخصیت، تحلیل کرد.

واژه‌های کلیدی: مکتب فرانکفورت، صنعت فرهنگ، *مصرف‌زدگی*، *خاطرات اردیبهشت*، مدرس صادقی.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ekhojaste92@yahoo.com

۱. مقدمه

۱ـ۱. چارچوب نظری مکتب فرانکفورت

مکتب فرانکفورت که با عنوان نظریهٔ «چپ نو» نیز شناخته می‌شود، نتیجهٔ کار مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی دانشگاه فرانکفورت است که در سال ۱۹۲۳ میلادی با سرمایه‌گذاری کارخانه‌داری به‌نام «فیلیکس وایل» به منظور نقد آرای مارکسیسم تأسیس شد. گرایش‌های ضدسرمایه‌داری مکتب فرانکفورت، بیانگر جهت‌گیری‌های شعاری یا تقلید آموزه‌های افراطی و انقلابی‌گرایانهٔ مارکس یا پیروی کورکورانه از مواضع سیاسی رادیکالیسم نیست، بلکه بر تحلیل دقیق و واقع‌گرایانهٔ عناصر و جریان‌های اصلی سرمایه‌داری و ریشه‌یابی تاریخی روند تکامل آن‌ها استوار است. «اصحاب این مکتب هم راست‌کیشی نوظهور مارکسیسم علمی را که از اتحاد شوروی سر برآورده بود، زیر سؤال بردند و هم به روایت‌های سازش‌کارانهٔ سوسیالیسم دولتی که در آلمان پس از جنگ جهانی اول باب شده بود، تن نمی‌دادند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۰۵). در همین دوره، ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو کتاب دیالکتیک روشنگری[1] را به‌عنوان نظریهٔ مکتب انتقادی به انتشار رسانده و به این اصل مهم اشاره کردند که روشنگری و نیروی عقل به جای تلاش برای رهایی نوع بشر و سرکوب سلطه، به ابزاری برای تسلط ایدئولوژی سلطه‌گر تبدیل شده‌است. روشنگری، «همواره کوشیده‌است تا آدمیان را از قید و بند ترس رها، و حاکمیت و سروری آنان را برقرار سازد. با این حال، کرهٔ خاکی که اکنون به‌تمامی روشن گشته، از درخشش ظفرمند فاجعه تابناک است» (هورکهایمر و آدورنو، ۱۳۸۵: ۲۹).

از آنجا که مفهوم انتقادی مبنای همهٔ فعالیت‌های فکری و فلسفی اعضای مؤسسه بود، به «نظریهٔ انتقادی» موسوم شد. از جمله مهم‌ترین محوریت‌های فکری این مکتب می‌توان به این موارد اشاره کرد: «هویت فردی، روابط خانوادگی، شخصیت اقتدارگرا، صنعت فرهنگ، دیوان‌سالاری پیچیده و روبه‌گسترش، دولت، اقتدار، سیاست، فرهنگ و اقتصاد...» (نوذری، ۱۳۹۴: ۲۰۸).

۱ـ۲. زیبایی‌شناسی انتقادی و صنعت فرهنگ

یکی از مهم‌ترین مباحث نظریهٔ انتقادی، فرهنگ و هنر است. نظریه‌پردازان مکتب فرانکفورت،

1. Enlightenment Dialectics

فرهنگ را به دو بخش «اصیل» و «توده‌ای» تقسیم کرده‌اند و معتقدند فرهنگ و هنر، تحت تأثیر جامعهٔ مدرن که مارکوزه آن را جامعهٔ تک‌ساحتی می‌نامد، به کالایی تجاری تبدیل شده و معامله می‌شود و در خدمت نظام حاکم و اهداف رژیم‌های توتالیتری قرار می‌گیرد. مارکوزه در کتاب *انسان تک‌ساحتی*، تأکید می‌کند که حتّی ساحت زیباشناختی نیز در اثر فعالیت مخرب رسانه‌های جمعی، از هستی تهی می‌شود و در نتیجه، آثار فرهنگ روشنفکری نیز دچار ازخودبیگانگی و به صورت کالاها و خدمات عرضه می‌شود:

«ارزش‌های فرهنگی به شکل کالای روزمره درآمده، به ابتذال گراییده‌است. در این شرایط، تنها چیزی که به‌حساب می‌آید، ارزش‌های مبادلاتی است. حقیقت، متاعی است که از رونق افتاده، نظام جامعه بر بنیان ارزش‌های مبادلاتی مستقر شده‌است و ارزش‌های دیگر به دور افکنده شده‌اند» (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۸۹).

در اندیشهٔ مارکوزه، به نکاتی در زمینهٔ زیباشناسی انتقادی دست می‌یابیم:

«آزادی تخیل، شرط پویایی هر تمدن است، هنر و زیبایی قادرند تا در سطح فردی از انجماد و روزمرگی پیشگیری کند و در مناسبات اجتماعی نیز مانع اضمحلال فرد در سیطرهٔ جامعه شوند، هنر هم نیروی سازش با محیط است و هم بستری برای طغیان علیه آن، نظم درونی اثر هنری، نظمی مستقل است که در برابر نظم رایج در دنیای واقعی قرار می‌گیرد و صورتی تازه را برای چینش امور در عالم واقع پیشنهاد می‌کند، هنر یعنی دگرگونی تجربهٔ زیستی انسان، هنر یعنی پیشنهاد و الگویی تازه، هنر رویی به‌سوی نفی حیات موجود دارد و رویی در اثبات حیات مطلوب، صورت محتمل یک جامعهٔ آزاد را تنها در اثر هنری می‌توان یافت» (آرام، ۱۳۹۳: ۱۸).

تئودور آدورنو دربارهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی بر این باور است که «در تجربه‌های هنری، پریشانی و به پرسش کشیدن فهم، مؤلفه‌ای مقدم و اصلی است... هنر درک و فهم ما را به تردید می‌افکند و معلوم می‌کند که کارکرد اصلی آن‌ها، با آنچه بدان تظاهر می‌کنند، متفاوت است» (حیدری، ۱۳۸۷: ۷۱). آدورنو هنر را رویدادی منفی تعریف کرده‌است و از همین‌جا، موضع وی را «زیبایی‌شناسی منفی[1] «نام نهاده‌اند. آدورنو کوشیده‌است وجوه منفی هنر را در آرای خویش بیان کند: «در نگاه او، هنر ضد صورت، و به عبارت دیگر، فُرمی از فهم است که در مقایسه با فرم‌های جاری و متعارف به نحو دیگر عمل می‌کند» (همان: ۷۶). مفاهیمی چون هنر و فرهنگ

1. Negative aesthetics

عامه، فرهنگ انبوه و نظایر آن، به زعم آدورنو، مفاهیم نادرستی هستند. امروزه فرهنگ، برخاسته از عناصری اصیل نیست، بلکه حاصل خواسته‌های کاذب و غیرواقعی است.

«تولیدکنندگان (فرهنگی) ممکن است برای افزایش فروش و بازاریابی هرچه بیشتر، دست به تبلیغات فریبنده‌ای زده و آن‌ها را تحت عنوان «صدای جدید دیگر» به خوردِ خلایق بدهند، لیکن معنا و احساسی که در این تولیدات جدید نهفته است، به طور اساسی دگرگون شده‌است.» (مارکوزه، ۱۳۶۸: ۱۱۷).

ازاین‌رو، نگرانی عمدهٔ نظریه‌پردازان انتقادی از صنعت فرهنگ را می‌توان حول دو محور مهم زیر دانست: اول اینکه صنعت فرهنگ، پدیده‌ای است ویرانگر که به صورت مجموعه‌ای از عقاید از پیش بسته‌بندی‌شده، تولید انبوه گشته و به کمک رسانه‌های جمعی به خوردِ توده‌ها داده می‌شود. دوم اینکه نظریه‌پردازان انتقادی، نگران تأثیرات مخرب، سرکوبگر، تحمیق‌کننده و منفعل‌ساز این صنعت بر توده‌ها هستند.

۱ـ۳. دربارهٔ نویسنده

جعفر مدرس صادقی در سال ۱۳۳۳ در اصفهان متولد شد و تاکنون هفت مجموعه‌داستان کوتاه و هجده رمان از این نویسنده به چاپ رسیده است. ماجرای این رمان، از این قرار است که پیرمردی برای فرار از تنهایی خود می‌خواهد به‌روز شود، اما این وضعیت سرانجام برایش دردسرساز می‌شود. راوی تمام این ماجراها را به صورت مجموعه‌خاطراتی که در خیابان ادریبهشت که منزل معشوقه‌اش در آنجا واقع است، به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. وی که سه سال است همسر خود را از دست داده، درصدد است خاطرات پراکندهٔ خود را مدون کند. در این حین، با زنی به نام نوشین که زن چندان سربه‌راهی نیست، آشنا می‌شود. این دوستی، گویی آرزوها و رؤیاهای خفته‌اش را بیدار کرده و موجب می‌شود وی در زندگی خود، رسوایی‌هایی به بار آورد. راوی در دوران پیری، حال و هوای جوانی به خود می‌گیرد، عاشق می‌شود، مد روز می‌شود، مست می‌کند، حشیش می‌کشد، جین‌های تنگ می‌پوشد و تک‌تک رفتارهایی را در پیش می‌گیرد که از تلویزیون و نمادهای فرهنگ غربی پذیرفته‌است. *خاطرات اردیبهشت*، مجموعه‌ای از اتفاقاتی است که راوی در پی یک عشق بی‌محتوا تجربه می‌کند.

۲. مسئلهٔ پژوهش

جامعه‌شناسی، پیوندی ناگسستنی با ادبیات دارد؛ زیرا یکی از اصلی‌ترین رسالت‌های ادبیات،

کندوکاو در شرایط اجتماعی است. امروزه جوامع به‌شدت درگیر سلطهٔ فرهنگ مادّی غرب شده‌اند و تأثیرات سوء این فرهنگِ دستکاری‌شده و غیرواقعی در بندبند جامعهٔ ما رسوخ کرده و «صنعت فرهنگ» نیز با تبلیغات گستردهٔ خود به این جریان دامن زده‌است. ازاین‌رو، پژوهش حاضر درصدد است پیش از هر چیز، به این دو پرسش پاسخ دهد: «تأثیرپذیری از فرهنگ مصرفی غرب، چگونه بر ابعاد گوناگون زندگی روزمرهٔ جامعهٔ ایرانی تأثیر می‌گذارد؟» و «تبعات این فرهنگ، چگونه در رمان فارسی نمود می‌یابد؟».

۲ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ آثار مدرس صادقی با توجه به جذابیت و تنوع آن، پژوهش‌هایی در قالب رساله و مقالات صورت گرفته‌است که عنوان این پایان‌نامه‌ها و رسالات، بر اساس سال تحریر آن‌ها به‌شرح زیر است:

ـ نقد روان‌کاوانهٔ رمان‌های گاوخونی، بیژن و منیژه و شاه‌کلید از جعفر مدرس صادقی با تکیه بر آرای فروید و یونگ (۱۳۹۱)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، الناز خجسته، به راهنمایی محبوبه مباشری.

ـ مدرنیته در آثار جعفر مدرس صادقی (۱۳۹۱)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ساجده سلیمی، به راهنمایی شیرزاد طایفی.

ـ بررسی رئالیسم جادویی در رمان‌های گاوخونی، چاه‌به‌چاه، سپیده‌دم ایرانی و داستان کوتاه خوف شرق بنفشه(۱۳۹۵)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، سمیرا آزادی، به راهنمایی علیرضا محمودی

از مهم‌ترین مقالات منتشرشده در این زمینه، به شرح زیر است:

ـ «*خوانشی فرویدی از رمان گاوخونی*» (۱۳۹۱)، حامد یزدخواستی و فؤاد مولودی، مجلهٔ نقد ادبی.

ـ «بررسی و مقایسهٔ ویژگی‌های شیوهٔ جریان سیال ذهن در ادبیات داستانی و فیلم اقتباسی بر اساس الگوی یاکوبسن (با محوریت شازده احتجاب، درخت گلابی و گاوخونی)» (۱۳۹۴)، سیده فاطمه حجازی، محمود عزیزی و سعید ذوالنوریان، کنفرانس بین‌المللی هنر و محیط زیست.

ـ *«نقد شالوده‌شکنانهٔ داستان گاوخونی با تکیه بر نظریهٔ تقابل‌های دوگانهٔ دریدا»* (۱۳۹۴)، الناز خجسته، همایش سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.

ـ *«نقد کهن‌الگویی رمان گاوخونی»* (۱۳۹۵)، محبوبه مباشری و فاطمه درویشی، همایش سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، بیشتر این آثار دربارهٔ نقد رمان گاوخونی است و تاکنون در این زمینه و دربارهٔ این رمان، پژوهشی صورت نگرفته‌است.

۳. نقد زیبایی‌شناسی انتقادی *خاطرات اردیبهشت* از منظر آرای آدورنو و مارکوزه

به باور آدورنو، هر اثر هنری یک محتوای درونی دارد:

«اثر هنری همزمان امور را به چالش می‌کشاند (دیستوپیا) و در عین حال، پیشنهاد می‌دهد که چیزها و امور چگونه بهتر از آن چیزی باشند که هستند (آرمان اتوپیا)، اما عملاً همان‌ها را دست‌نخورده باقی می‌گذارد (در میان اتوپیا و دیستوپیا)» (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲: ۴۲).

فرم هر اثر، خواننده را به فهم محتوای آن رهنمون می‌سازد. بنابر همین استدلال، ابتدا به تحلیل فرم در این اثر خواهیم پرداخت؛ سپس اثر حاضر از منظر زیبایی‌شناسی انتقادی تحلیل می‌شود.

طبق آرای آدورنو و مارکوزه، در خوانش اثر باید فرم آن را فارغ از زمینه‌های دلالت‌گرانه، نشانه‌شناختی، تاریخی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی بررسی کرد: «تعمق در یک متن، فقط در تمرکز بر خودِ اثر و شکل آن است؛ دقتی است که اساساً جز در شکل، در چیز دیگری خودنمایی نمی‌کند و هیچ دلالتی به موردی غیر از آن ندارد» (احمدی، ۱۳۹۶: ۳۰۱). فرم، توجه مخاطب را صرفاً روی خود متن آن معطوف می‌کند:

«یک اثر ادبی، شیء کلامی بی‌زمان و مستقل (خودبسنده) است. خوانندگان و قرائت‌ها ممکن است تغییر کند، اما متن ادبی ثابت باقی می‌ماند و مجموعه‌ای از معانی را پدید می‌آورد که هیچ ترکیب دیگری از کلمات نمی‌تواند آن را بازتولید کند» (تایسن، ۱۳۸۷: ۲۰۹).

خاطرات اردیبهشت شامل ۳۱ بخش است. زبان اثر، بی‌تکلف و روان است، با لحن صمیمانه‌اش به مخاطب نزدیک می‌شود و در ضمن، از عامیانه‌نویسی دوری می‌گزیند. بنابراین، سلامت زبانی در عین فصاحت، صمیمیت لحن و ایجاز لفظی و معنوی در جملات مشهود است. روایت داستان از نوع درونی و راوی از نوع اول‌شخص مفرد است. راوی متقن و

قابل اعتمادی نیز دارد؛ زیرا به بی‌پرواترین و گستاخانه‌ترین رفتارهایش در داستان اعتراف می‌کند: «راوی معتمد، شخصی است که خواننده برداشت یا اظهار نظر وی را دربارهٔ داستان، گزارشی موثق از حقیقت داستانی در نظر می‌گیرد» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۷). راوی می‌خواهد بدون رعایت حال دوروبَری‌هایش زندگی کند و به هیچ چیز و هیچ کس هم فکر نمی‌کند. حتّی عاشق زنی می‌شود که با شوهرش سازگار نیست، جدا از او زندگی می‌کند، با مردان زیادی رابطه دارد و سی‌وپنج شش سالی هم بیشتر ندارد.او حتی برای دوستی با زنی در این سن و سال دلیل می‌تراشد:

«وقتی دختر آدم که پارهٔ تن آدم است، وقت نمی‌کند (سری بزند)، خواهر و خواهرزاده‌ها و برادر و برادرزاده‌ها که عذرشان معلوم است که چقدر موجه است. تازه تلفن هم کار را بدجوری ساده کرده‌است. با یک زنگ، حال و احوالی می‌پرسی و خودت را خلاص می‌کنی! تکیه‌کلام همهٔ آدم‌ها، از سَرِ کار و بیکار، بازنشسته و مشغول: بدجوری گرفتارم. می‌دونم. خیلی هم خوب می‌دونم. خودِ من هم یک‌زمانی سخت گرفتار بودم. اما الان نیستم و می‌خواهم جوری زندگی کنم که عشقم می‌کشد!» (مدرس صادقی،۱۳۹۳:۹).

راوی گفته‌های خود را در کنار نقل‌قول‌های دیگران، بدون هیچ گونه نشانهٔ سجاوندی، با قرینه‌های زبانی، لفظی و معنوی پی‌درپی می‌آورد و می‌خواهد نوعی «شتابزدگی» و «بی‌پروایی» را نشان دهد که البته، همین زبان شتابزده با زمانهٔ مدرن و پرشتاب وی، تناسب دارد و جملات کوتاه و پشت‌سرهم، بدون قرینهٔ لفظی یا معنوی، این مفهوم را به‌خوبی می‌رساند. وقتی صحبت از وقایع جدی و مهم زندگی است، همه چیز با شتابزدگی بیان می‌شود، اما وقتی سخن از سرخوشی‌های زودگذر است، وقایع را با ذکر جزئیات تعریف می‌کند.روایت داستان، خطی است و وقایع، بدون ابهام و پیچیدگی مطرح می‌شود. زبان اثر با محتوای آن تناسب دارد؛ زیرا به بررسی تأثیر جنبه‌های منفی فرهنگ امپریالیستی و نیز جنبه‌های زندگی در یک جامعهٔ مصرفی می‌پردازد:

«تهمینه بعد از بریدن کیک و تولدبازی گفت: خب، خیلی خوش گذشت و اشاره کرد به من که یعنی پاشو بریم.

ـ نوشین گفت: به همین زودی؟!

ـ تهمینه گفت: بابای من مست کرده. آمد بالای سرم. آرنجم را گرفت که از سَرِ جام بلندم کند.

ـ گفتم: تهمینه جان، جای من خیلی خوبه. من یه عمری بود دنبال یک چنین جایی بودم. دستش را کنار زدم. هر کاری کرد، بلند نشدم. گفت: دیروقته باباجون. از خَرِ شیطون بیا پایین! لجبازی نکن! پاشو بریم! نوشین هم خسته شده. می‌خواد بخوابه. هرچه اصرار کرد، از سَرِ جام تکان نخوردم. به هر مکافاتی، تهمینه را راهی کردیم رفت» (همان: ۱۱۶).

زبان رمان شتابزده و بریده‌بریده است و جملات، بدون قرینه و علایم سجاوندی کنار یکدیگر قرار گرفته‌است. نویسنده در قالب همین زبان لاابالی توانسته ذهن مخاطب را به دغدغه‌های مصرفی و عوامانهٔ وی نزدیک کند. زبان به‌خوبی در خدمت محتوا قرار گرفته‌است و پیش از هر چیز، جایگاه «صنعت فرهنگ» را در این اثر نمایان ساخته است.

۳ـ۱. تحلیل مقولهٔ «صنعت فرهنگ» در رمان *خاطرات اردیبهشت*

به‌عقیدهٔ مارکس، انسان در جامعهٔ سرمایه‌داری به موجودی ازخودبیگانه تبدیل شده است، زیرا نسبت به وضعیت تاریخی و طبقاتی خود ناآگاه است و وضعیت تولید و تقسیم ثروت، ارتباط او را از طبیعت راستین خود قطع کرده است. چنان که مارکوزه نیز در تأیید آرای مارکس می‌گوید:

«وقوف به ازخودبیگانگی، برای افرادی که از طریق زندگانی مادی و صوری خود با جامعهٔ صنعتی پیوسته و متحد شده‌اند و ارضای خاطر خود را در برآوردن نیازهای موجود در این جامعه می‌دانند، کاری دشوار است. مسئلهٔ اتحاد فرد و جامعه، تصوری بی‌اساس نیست و به‌تمامی واقعیت است. واقعیتی که گسترش حالت ازخودبیگانگی انسان‌ها را در یک جامعهٔ صنعتی توجیه می‌کند و کاملاً جنبهٔ عینی یافته است. اندیشه ازخودبیگانه، در مظاهر یک زندگانی ازخودبیگانه فرو می‌رود. در این جامعه‌ها، به انسان از یک ساحت می‌نگرند و این نگرش در تمامی شئون زندگانی او راه می‌یابد» (مارکوزه،۱۳۹۴:۴۷).

وضعیت تاریخی موجود، نوعی ازخودبیگانگی و سرگشتگی روحی را در وجود راوی رقم می‌زند. راوی نیز تحت همین وضعیت، به موجودی ازخودبیگانه تبدیل شده است. در پاسخ به این وضعیت، بر اساس نظریهٔ انتقادی، جوامع معاصر برحسب وابستگی به سرمایه‌داری دولتی و انحصاری، شرایطی را فراهم آورده‌اند که عمدهٔ زمینه‌های فرهنگی و هنری را کالاسازی می‌کنند:

«طرفداران وضع موجود توزیع قدرت و ثروت، با مجهز شدن به نیروهای درون‌زایی که مالکیت و نظارت را متمرکز می‌سازند، از تمام ابزار اقتصادی ـ سیاسی و فرهنگی برای دفاع از وضع موجود

استفاده می‌کنند. در نتیجه، بیشتر حوزه‌های حیات فرهنگی نیز به خدمت گرفته می‌شوند و به صورت کنترل آگاهی افراد درمی‌آیند. همزمان خودِ فرهنگ نیز به صورت یک «صنعت» ظاهر می‌گردد» (نوذری، ۱۳۹۴: ۲۷۵).

رشد و تکامل صنعت فرهنگ موجب تضعیف عقلانیت و اعتبار هنر مستقل می‌شود و قدرت چالش‌برانگیز آن را روزبه‌روز ضعیف‌تر می‌کند. معنای فرهنگ بومی نیز در معرض نابودی قرار می‌گیرد؛ زیرا غرور و شورشگری و روحیات ناهمنوا و ستیزه‌جویانهٔ موجود در این فرهنگ‌ها از آن‌ها گرفته می‌شود. غالباً آن‌ها را در دل جدیدترین و آخرین مُدها و مدل‌ها استحاله و ادغام می‌کند و آن‌چنان هر روز، هر ساعت و هر لحظه به تکرار و تبلیغ آن‌ها می‌پردازد که مخاطبان را از هر گونه محتوای شورشی، رادیکال و انقلابی آن منزجر می‌سازد. معنا و احساسی که در این تولیدات جدید نهفته‌است، به طور اساسی دگرگون شده‌است. اینک معنایی تهی و خلسه‌آور را انتقال می‌دهند.

۳ـ۲. بررسی جایگاه تلویزیون و رسانه

راوی فردی تنهاست و خلاء روحی خود را با مصرف «رسانه» پُر می‌کند: «هر روز می‌رفتیم بیرون و یک برنامه‌ای جور می‌کردیم: سینما، تئاتر، نمایشگاه نقاشی، نمایشگاه عکس، سخنرانی...» (مدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۷۹).

البته بازدید از نمایشگاه نقاشی یا عکس، یک رفتار فرهنگی نیست، بلکه مفهوم «اُبژه‌شدگی» را می‌رساند. راوی می‌پندارد این رفتارها کاملاً از زمینه‌ای روشنفکری و فرهنگی برخوردار است. حتّی به نظر می‌رسد که مدرس صادقی نیز آن را فرهنگ روشنفکری به‌شمار می‌آورد، اما در واقع چنین نیست. در یک جامعهٔ مصرفی، فرد به اُبژه‌ای تبدیل می‌شود که رسانه‌ها وی را هدف معانی مورد نظرشان قرار داده و ساختار فکری و شخصیتی او را تغییر می‌دهند. می‌توان گفت: «قرائت یک متن، اعم از نقاشی، عکس یا نوشته، همواره برآیند جایگاه اجتماعی، به علاوهٔ جایگاه‌های گفتمانی خاص است. قرائت واجد ساختار است؛ چراکه ساختار دسترسی به گفتمان‌های متفاوت را جایگاه اجتماعی تعیین می‌کند» (استوری، ۱۳۸۹: ۴۱).

راوی در آغاز این اثر، وقتی از خاطرات همسرش در زمان حیات می‌گوید، غالباً توضیح می‌دهد که تفریح اصلی او تماشای تلویزیون، به‌ویژه فوتبال و برنامه‌های ورزشی است که از عناصر اصلی «صنعت فرهنگ» است:

«زنم سه سال پیش به رحمت ایزدی پیوست. رفته بودم پیاده‌روی. وقتی که برگشتم، دیدم روی کاناپهٔ جلوی تلویزیون دراز به دراز افتاده‌است و نَفَس نمی‌کشد. کنترل تلویزیون هم توی دستش. تلویزیون روی کانال یک بود. دعوای ما همیشه سَرِ همین بود. من می‌زدم روی کانال سه و از همهٔ برنامه‌ها هم فقط ورزشی تماشا می‌کردم و از ورزشی هم فقط فوتبال و از فوتبال هم فقط بازی تیم‌های اروپایی، اما او می‌زد روی کانال یک و هیچ انتخابی هم توی کارش نبود، همه را از دَم تماشا می‌کرد» (مدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۸).

به اعتقاد آدورنو:

«رویدادهای ورزشی و تلویزیونی که فرهنگ انبوه بسیاری از ویژگی‌های خود را از آن وام می‌گیرد و متقابلاً این وقایع نیز از مضامین محبوب فرهنگ مذکور به‌شمار می‌روند، عامدانه از هر گونه معنا تهی گشته‌اند. این‌ها چیزی نیستند جز رویدادهای ورزشی و برنامه‌های تلویزیونی. لذا گسترش و اشاعهٔ تلویزیون و ورزش به تمامی حوزه‌ها نیز نقش مهمی در زوال بُعد زیباشناختی ایفا کرده‌است» (کانرتون، ۱۳۹۳: ۳۱۱).

تلویزیون سرگرمی غالب اجتماعی و پیش‌زمینه‌ای برای گرایش راوی به مصرف «صنعت فرهنگ» در سطح کلان است. وقتی به تفریح با زنان و رفتارهای مصرف‌گرایانه روی می‌آورد، با پدیدهٔ تلویزیون خاموش مواجه می‌شویم؛ زیرا اکنون رفتاری دیگر جایگزین تماشای تلویزیون شده، تنهایی راوی را پر کرده‌است: «سَرِ شب که نوشین آمد، دوش گرفته بودم، کت و شلوار تازهٔ تر و تمیزی تنم کرده بودم و نشسته بودم روبه‌روی تلویزیون خاموش» (همان: ۱۳۲). باید گفت: «تلویزیون عامه‌پسندترین جلوهٔ فرهنگ در قرن بیست‌ویک است. بی‌تردید می‌توان گفت که در سرتاسر جهان، مردم برای گذراندن اوقات فراغت خود، بیش از هر کار دیگری تلویزیون تماشا می‌کنند» (استوری، ۱۳۸۹: ۲۹). مارکوزه تلویزیون را بخشی از تشکیلات مدیریت و سلطه در جامعه‌ای تک‌ساحتی می‌داند:

«با کنترل اطلاعات و شیفتگی افراد به ارتباطات جمعی، آگاهی، مدیریت و محدود شده‌است. فرد به‌راستی نمی‌داند چه اتفاقی می‌افتد. ماشین، مقهورکنندهٔ سرگرمی و خودِ سرگرمی، او و دیگران را در وضعیت بی‌هوشی که در آن تمام افکار مضر گرایش به حذف دارند، فرومی‌برد و همه را یکسان می‌سازد» (کلنر، ۱۳۹۲: ۳۷).

تلویزیون بخشی از تشکیلات سلطهٔ اجتماعی است که با هدفی دقیق، اجزای جامعه را سازماندهی می‌کند: «مطالعات فرهنگی بریتانیایی با طرح این ادعا که رسانه‌ها سپر بلای گسترهٔ وسیعی از

مشکلات اجتماعی شده‌اند، تصویرسازی‌های منفی از رسانه‌ها و مصرف‌گرایی، لذت‌گرایی جوانان و ماتریالیسم افراطی و نیز خشونت و مصرف‌گرایی روبه‌رشد را زیر سؤال می‌برد» (همان: ۴۱).

در نتیجه، راوی نیز به نمادی از «انسان تک‌ساحتی» تبدیل می‌شود. تلویزیون، نقاشی، نمایشگاه، فوتبال، ورزش و ثبت خاطرات، همگی از مظاهر مصرف رسانه در جامعه‌ای است که ذهن اُبژه را به شکلی کاملاً برنامه‌ریزی‌شده مورد هدف قرار داده، آن را به ساختار دلخواه خود درآورده‌است.

۳ـ۳. تحلیل مبحث «انباشتگی و وفور»

راوی که در زمان حیات همسرش با فوتبال و تلویزیون سرگرم است، پس از فوت وی، مدام با نوشین یا آذر وقت‌گذرانی می‌کند، مست می‌کند، حشیش می‌کشد، جین‌های رنگارنگ و تنگ می‌پوشد، به سینما، کافه‌گردی، خرید و پاساژگردی و رستوران‌گردی می‌رود. در تحلیل این وضعیت، باید گفت مصرف بر تمام وجوه زندگی ما چنگ انداخته‌است. نقطه‌ای که کلیهٔ فعالیت‌ها به همان شیوهٔ ترکیبی، منطقاً با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. مسیر رضایتمندی از مصرف، از پیش ترسیم و ساعت‌به‌ساعت برنامه‌ریزی شده، به‌ظاهر جنبهٔ فرهنگی پیدا کرده‌است:

«در پدیدارشناسی مصرف، این مناسب‌سازی کلی زندگی، کالاها، اشیاء، خدمات، رفتارها و روابط اجتماعی، نمایانگر مرحله‌ای تکمیل‌شده و مصرف‌شده در یک سیر تکاملی است که از فراوانی صرف آغاز می‌شود، از شبکه‌های مفصل‌بندی‌شدهٔ اشیاء گذر می‌کند و به شرطی شدن کامل کنش و زمان و شبکه‌ای از محیط‌های نظام‌مند منتهی می‌شود» (بودریار، ۱۳۸۸: ۲۱).

در گفتگوی بین راوی و تهمینه می‌خوانیم:

«گفتم: تهمینه جان، امشب وقت داری بریم خرید؟

گفت: چه خریدی؟!

گفتم: می‌خوام یه شلوار برای خودم بخرم.

گفت: شلوار؟! تو که این همه شلوار داری.

گفتم: از این شلوارهای پارچه‌ای خسته شدم. می‌خوام یه شلوار جین برای خودم بخرم.

خندید. گفت: شلوار جین؟!

گفتم: چیه؟ خنده‌دار بود؟

گفت: آخه جین اصلن به تو نمیاد.

گفتم: چرا نمیاد؟ یه جینی می‌خرم که بیاد...» (مدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

در دنیای مصرفی، آدمی هرچه می‌خرد، باز هم جا برای افزایش میزان مصرف وجود دارد. بازهم پوشاک نپوشیده و غذای نخورده وجود دارد. او در اوج تنهایی احساس می‌کند که مصرف، به‌خوبی دغدغه‌ها و کمبودهایش را سامان می‌بخشد. بودریار معتقد است:

«انباشتگی و وفور، قطعاً یکی از چشمگیرترین ویژگی‌ها در توصیف جوامع مصرفی است. فروشگاه‌های بزرگ همراه با انواع کالاهای تجملی و گوناگون، مواد غذایی رنگارنگ، پوشاک سری‌دوزی که لبریز از کالاست، نمایی جذاب و گیج‌کننده از وضعیت مصرف به‌دست می‌دهد. در این جهان پرطمطراق، غذا و پوشاک، کاری جز تحریک اشتهای افراد ندارند» (بودریار، ۱۳۸۸: ۱۵).

انباشتگی، جهان راوی را به تصرف درآورده‌است؛ چنان‌که امروزه جهانِ زندگی ما را تسخیر کرده‌است. تنهایی انسان مدرن، پدیده‌ای شایع در جهان معاصر ماست، اما چگونگی برخورد با آن، شرایط اجتماعی و روانی فرد و جامعه را تعیین می‌کند. راوی به عنوان نماینده‌ای از انسان مدرن، تنهایی خود را با جهانی انباشته از مصرف و کالای مازاد، کاملاً اشباع، و همین او را کاملاً گیج و مسخ کرده‌است؛ چنان‌که رفتارها و منش او را به انحطاط کشانده‌است:

«لباس‌های تازه‌ام را پوشیدم و با ریخت و قیافهٔ تازه‌ام رفتم پیش نوشین. اولش جا خورد و تا چند دقیقه‌ای فقط دور من می‌چرخید و از خنده داشت روده‌بر می‌شد، اما بعد شروع کرد به تعریف کردن. تنها ایرادی که گرفت، این بود که شلواره کمی گشاد است. یک کمربند چرمی هم لازم داشتم. با یک کاپشنی که با این شلوار و پیراهن جور دربیاید. همان شب رفتیم خرید. با ماشین من. خیابان جمهوری، پشت سفارت، گاندی و یکی دو جای دیگر که نوشین بلد بود. یک کاپشن لی خریدم، با شلواری که نه گشاد بود، نه تنگ، با کمربند چرمی و یک جفت کفش کلارک» (همان: ۱۴۲).

خرید و پاساژگردی که در نقدهای جامعه‌شناختی، نمایانگر بعدی از یک جامعهٔ مصرفی است، نمادی کاذب از سلطهٔ فرهنگ عامه و نیز انباشتگی و وفور کالای مازاد به شمار می‌آید: «پاساژ چون فضایی برای عرصهٔ امر متوسط و هنجارمند، مکانی است که در آن، امر عامه‌پسند بازتولید می‌شود، تا سبک جدیدی از زندگی را به مثابهٔ امر مصرفی در جامعه تکثیر کند» (کاظمی، ۱۳۹۴: ۶۹). این مصرف‌زدگی به بازتولید مفاهیم امپریالیستی در جامعه بازمی‌گردد و با

دستکاری ضمیر ناخودآگاه انسان مدرن، حوزهٔ فکری او را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

«شاید تصدیق آسیب‌پذیری روانی در حوزهٔ مصرف کالا، راحت‌تر از تأیید آن در حوزهٔ کار باشد. بنا به سنت، مصرف حوزه‌ای دلالت‌گر تلقی می‌شود و به همین سبب، نمایان شدن ویژگی‌های فردی ـ و امیال جنسی ـ را در آن بیش از سایر حوزه‌ها مجاز می‌دانند» (ریچاردز، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

راوی فکر می‌کند قدرت عشق او را به شیک‌پوشی و شکم‌چرانی ترغیب کرده‌است، اما در اصل، دلیل این وضعیت آن است که در معرض مصرف قرار گرفته و به‌تعبیری، او قربانی مصرف است: «در جوامع امروز، وسایل معیشت با هدف و غایت زندگی درآمیخته‌است و کیفیت، قربانی کمیت گردیده‌است» (مارکوزه، ۱۳۹۴: ۵۳).

از راوی گرفته تا نوشین، آذر، تهمینه یا اردشیر، همگی تنها هستند و برای رهایی از تنهایی، یا در پی سرگرمی با عشق‌های زودگذر، یا در حال مصرف‌گرایی و روی آوردن به «صنعت فرهنگ» هستند. خرید، کافه‌گردی، شب‌نشینی، سینما و تئاتر، پاتوق‌نشینی و رستوران‌گردی، همگی از مظاهر بازتولید «فرهنگ توده» در جامعهٔ مدرن است که شخصیت‌های داستان به‌شدت با آن‌ها درگیرند. تولیدکنندهٔ اغلب این عناصر در فرهنگ عامه نیز یا قصد فروش کالا، فرهنگ یا خدمات کالاسازی‌شدهٔ خود را دارند یا درصدد هستند مفاهیم خاصی به مصرف‌کننده القا سازند تا مصرف‌کننده در جایگاه مخاطب بتواند ارزش مدّ نظر تولیدکننده را به یک جامعهٔ مصرفی القا کند و اشاعه دهد:

«اردشیر از تنهایی‌هایش می‌گفت. بعد می‌نشستم باش یک گپی می‌زدم و یک سیگار علف می‌پیچید، می‌کشیدم و تابلوهایش را تماشا می‌کردم و خواهش می‌کردم تابلوهایی را هم که به دیوار نیست و آن پشت و پَسَل‌ها قایم کرده‌است، بیاورد تماشا کنم و آخر سر یکی از تابلوهاش را می‌خریدم و بعد با هم می‌رفتیم بالا یک سری می‌زدیم به نوشین که تنهایی بُغ کرده بود یه گوشه و می‌نشستیم یک گپی می‌زدیم و دوباره یک سیگاری (حشیش) می‌پیچید، می‌کشیدیم، و آن وقت نوشین دعوام می‌کرد و می‌گفت تو نباید سیگاری بکشی و به اردشیر می‌گفت تو نباید عرق بخوری و برای خودش هم می‌ریخت، می‌خورد و تا صبح می‌نشستیم سَرِ میز» (مدرس صادقی، ۱۳۹۳:۱۷۴).

شخصیت‌ها برای غلبه بر تنهایی، می‌خورند، می‌کشند، می‌نوشند و خرید می‌کنند و این، یعنی نمودی بارز از «انباشتگی و وفور» در جامعهٔ مصرفی که تولیدکننده با مقاصد گوناگون سیاسی، اجتماعی و به‌ویژه اقتصادی در این زمینه وارد عمل می‌شود. با وجود این، «شاید دست‌اندرکاران جوامع سرمایه‌داری در پی همخوانی بین رمزگذاری با رمزگشایی فرهنگ کالایی باشند، اما

نمی‌توانند چنین همخوانی را تجویز یا تضمین کنند» (استوری، ۱۳۸۹: ۳۴).

در این اثر، ردّ پایی از نقد «صنعت دانش» نیز به‌چشم می‌خورد. در کنار «صنعت فرهنگ»، نظریه‌پردازان انتقادی به تجزیه‌وتحلیل و انتقاد از پدیدهٔ دیگری به نام «صنعت دانش» می‌پردازند: «منظور از «صنعت دانش» اشاره به جریان‌هایی است که با تولید دانش سروکار دارند (برای مثال، دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی و مؤسسات تحقیقاتی ــ پژوهشی) و به صورت ساختارهایی مستقل و خودگردان درآمده‌اند.» (ریتزر، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

«صنعت دانش» به عنوان زیرمجموعهٔ «صنعت فرهنگ»، پدیده‌ای است که با کالایی‌سازی دانش، تنها در پی کسب درآمد و شهرت است، نه گسترش و اشاعهٔ دانش. نمونهٔ برجستهٔ آن «کتاب‌سازی» و چاپ آثاری است که اغلب به دلیل تهی بودن از بارِ علمی و هنری، مورد استقبال خواص و عوام قرار نمی‌گیرد و تنها تلاشی برای کالایی کردن «صنعت فرهنگ» و اشاعهٔ «فرهنگ توده» است:

> «یک بار رفتیم کافهٔ شاعری که تهمینه می‌شناخت و با تهمینه که می‌رفتیم، مشتری‌ها را وِل می‌کرد و می‌آمد می‌نشست سَرِ میز ما. کتابی را که دَه سال پیش با سرمایهٔ شخصی چاپ کرده بود و هنوز مانده بود روی دستش، چیده بود روی قفسهٔ پشت پیش‌خان، چند نسخه پهلوی هم، از سمت جلد، و به همان قیمت دَه سال پیش می‌فروخت» (مدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

در مجموع، انسان تنهای مدرن با همین مصرف صنعت فرهنگ است که توانسته به بقای جسم مادّی خود ادامه دهد؛ چراکه بُعد معنوی‌اش به واسطهٔ همین وابستگی به «صنعت فرهنگ» از میان رفته‌است.

۴. نتیجه

با بررسی و تحلیل *خاطرات اردیبهشت*، به نظر می‌رسد که چارچوب فکری و مصرفی غرب در رمان معاصر ایرانی به‌شدت رسوخ یافته است؛ تا حدی که شخصیت اصلی به مصرف بیش‌ازحد «رسانه‌ها»، «تلویزیون» و «کالا» می‌پردازد. «رسانه‌محوری» و «وفور و انباشتگی»، دو پیامدی است که «صنعت فرهنگ» در طرز فکر راوی *خاطرات اردیبهشت* بر جای گذاشته‌است و وی را به موجود مصرفی افراط‌گرایی تبدیل کرده‌است که مدام می‌خرد، می‌پوشد، می‌گردد، می‌خورد و می‌کشد! وی تصور می‌کند انسانی روشنفکر است؛ اما در واقع، یک انسان تک‌ساحتی است که مظاهر امپریالیسم، ذهن وی را به بردگی کشیده است. در این میان، غرب

به انسان‌ها القا می‌کند که با مصرف «صنعت فرهنگ» به درجهٔ علم و روشنفکری می‌رسند و این، یکی از اصلی‌ترین زمینه‌هایی است که آن‌ها را با هدف روشنفکرنمایی، به سوی مقاصد اقتصادی خودش پیش می‌برد. در نتیجه، باید گفت راوی به عنوان انسان تنهای مدرن، برای پُر کردن خلاء ناشی از تنهایی، ناخودآگاهانه به مصرف‌زدگی روی آورده و باید اذعان داشت این خواسته‌ای دستکاری‌شده است. این مسئله، امروزه به پدیده‌ای همه‌گیر در فرهنگ ایرانی تبدیل شده‌است و هر یک از طبقات جامعه را با انگیزه‌های مختص خود دستکاری می‌کند و فریب می‌دهد.

منابع

آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر (۱۳۸۵)، *دیالکتیک روشنگری*، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

آرام، علیرضا (۱۳۹۳)، «بُعد زیبایی‌شناسی و قاعدهٔ طلایی (نگاهی به تعامل هنر و اخلاق در اندیشهٔ هربرت مارکوزه)»، *کیمیای هنر*، ش ۱۲، صص ۲۹ـ۴۸.

احمدی، بابک (۱۳۹۶)، *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، تهران: مرکز.

استوری، جان (۱۳۸۹)، *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: آگه.

بودریار، ژان (۱۳۸۸)، *جامعهٔ مصرفی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران، ثالث.

تایسن، لویس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

حیدری، احمدعلی (۱۳۸۷)، «نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت و هنر منفی در آرای تئودور آدورنو»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، ش ۱۰، صص ۳۵ـ۶۰.

ریتزر، جورج (۱۳۹۰)، *نظریه‌های جامعه‌شناختی*، ترجمهٔ عزیزالله علی‌زاده، تهران: فردوس.

ریچاردز، بری (۱۳۸۸)، **روانکاوی فرهنگ عامه**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: ثالث.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

شاهنده، نوشین و حسینعلی نوذری (۱۳۹۲). «هنر و حقیقت در نظریهٔ زیبایی‌شناسی آدورنو»، *مجلهٔ حکمت و فلسفه*، س۹، ش ۳، صص ۶۳ـ۸۱.

کاظمی، عباس (۱۳۹۴)، *پرسه‌زنی در زندگی روزمرهٔ ایرانی*، تهران: فرهنگ جاوید.

کانرتون، پُل (۱۳۹۳)، *جامعه‌شناسی انتقادی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: کتاب آمه.

کلنر، داگلاس (۱۳۹۲)، *نظریهٔ انتقادی از مکتب فرانکفورت تا مکتب پسامدرن*، ترجمهٔ محمدمهدی وحیدی، تهران: سروش.

مارکوزه، هربرت (۱۳۶۸)، *بُعد زیبایی‌شناختی*، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: اسپرک.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴)، *انسان تک‌ساحتی*، ترجمهٔ محسن مؤیدی، تهران: امیرکبیر.

مدرس صادقی، جعفر (۱۳۹۳)، *خاطرات اردیبهشت*، تهران: مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبـوی، تهـران: آگاه.

نوذری، حسینعلی (۱۳۹۴)، *نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی*، تهران: آگه.

Aaraam, A. (2014)," Bo'de zibayishenasi va gha'edeye tala'I (negahi be ta'amole honar va akhlagh dar Andisheye Marcuse)", *kimiaye honar*, shomaareye 12, pp 29 – 48, [in Persian].

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2006), *Dialectic of enlightenment. Tarjomeye Morad farhadpoor va Omid Mehregan*, Tehran: Gaame No, [in Persian].

Ahmadi, B. (2017), *Haghighat va zibaa'I (darshaye falsafeye honar)*, Tehran: Markaz, [in Persian].

Bodriar, J. (2009), *Jaame'eye masrafi, Tarjomeye pirooz izadi*, Tehran: Saales, [in Persian].

Cannerton, P. (2014), *Jaame'eshenaasie Enteghaadi*, Tarjomeye Hasan Chaavoshian, Tehran: Ketebe Aame, [in Persian].

Heidari, A. (2008), "Nazariyeye enteghadie maktabe Frankfurt va honare manfi dar aaraaye Theodor Adorno", *Pazhooheshnameye fahangestaane honar*, shomaareye 10, pp 35-60, [in Persian].

Hoseinali , N. (2015), *Nazariyeye Enteghaadie maktabe Frankfur dar olume Ejtemaa'I va Ensaani*, Tehran: Aagah, [in Persian].

Kaazemi, A. (2015), *Parsezani dar Zendegie Roozmarreye Irani*, Tehran: Farhange Jaavid, [in Persian].

Kellner, D. (2013), *Nazariyeye Enteghaadi az maktabe Frankfurt ta maktabe postmodern, Tarjomeye Mohammadmahdi Vahidi*, Tehran: Soroush, [in Persian].

Makkaric, I. R. (2005), *Daaneshnaameye nazariyehaaye adabie mo'aaser*, Tarjomeye Mehraan Mohaajer va Mohammad Nabavi, Tehran: Aagaaah, [in Persian].

Marcuse, H. (1989), *Ensaane Taksaahati*, Tarjomeye Mohsen Mo'ayyedi, Tehran: Amirkabir, [in Persian].

Marcuse, H. (2015), *Bode Ziba'ishenaakhti*, Tarjomeye Dariush Mehrjoo'I, Tehran: Esparak, [in Persian].

Modarres Sadeghi, J. (2014), *Khaateraate Ordibehesht*, Tehran: Markaz, [in Persian].

Richards, B. (2009), *Ravaankaavie farhange Aame*, Tarjomeye Hosein

Paayande, Tehran: Saales, [in Persian].

Rimmon-Kenan, S. (2008), *Ravaayate dastani: Bootighaaye Mo'aaser, Tarjomeye Abolfazl Horri*, Tehran: Niloofar, [in Persian].

Ritzier, J. (2011), *Nazariyehaye Jame,e Shenakhti*, Tarjomeye Azizollah Alizade, Tehran: Ferdows, [in Persian].

Shaahande, N. va Nozari, H. (2013), "Honar va haghighat dar nazariyeye ziba'ishenasi Adorno", *Majalleye Hekmat va falsafe*, seri 9, shomaaraye 3, pp 63-81, [in Persian].

Story, J. (2010), *Motale'ate farhangi darbareye farhange aame*, tarjomeye Hosein Paayande, Tehran: Aagah, [in Persian].

Tyson, L. (2008), *Nazariyehaaye Naghde adabie moaaser*, Tarjomeye Maaziyaar Hoseinzaade va Faateme Hoseini, Tehran: Negaahe Emruz va Hekaayate ghalame novin.

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293895.1383
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Afzal's Biography of Poets (Tadhkirah-ye Afzal) and the Analysis of his Critical Ideas

Ebrahim Khodayar[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature at Tarbiat Modares University (TMU)
Received: 11, December, 2019 & Accepted: 6, October, 2020

Abstract

Afzal Makhdoum Pirmasti is a poet and biography writer from Herat, Bukhara (death: 1916). In the introduction of his Tadhkirah-ye Afzal al-Tazkar fi Zekr al-Sho'ara va al-Ash'ar, also known as Afzal's Biography of Poets he declares that he wrote the book by order of the emir of the Emirate of Bukhara, Abd al-Ahad Khan (1886-1910), in 1904 about 137 poets of Bukhara and the Persian speaking regions — who lived in Bukhara — from 1787/1788 until the year of compiling the book. There is little known about this author and his writing. The information about him in the sources in Afghanistan, Tajikistan, and Uzbekistan are not without errors. Thus, this study aims to introduce Afzal's Biography of Poets and critical ideas. To achieve this aim, the article seeks to find out who Afzal Makhdoum was, what his critical ideas about biography were, and what role his book had in Persian literary biography writing of Transoxiana. The findings show that Afzal's Biography of Poets is a piece of independent, regional, contemporary prose in the Persian language and that it played a significant role in the area and is considered as one of the main sources containing the biography of the 19th- and 20th- century poets of Transoxiana. His critical ideas could be classified into four categories: historical-interpretive, moral, socio-political, and rhetoric-aesthetic. However, it was written by the order of the emir. As a result, he considered the court and the personal interests of the emir in presenting critical views. Yet, due to the important role he played in reviving the names and works of his contemporary poets in Bukhara, he immediately attracted the attention of poetry and literature enthusiasts of this period so that his book has always been one of the main sources for researches on the literature of Bukhara and its related areas.

Keywords: Afzal Makhdoum Pirmasti, Afzal-al-Tazkar fi Zekr-al-Sho'ara va al-Ash'ar, Persian literary biography writing, Transoxiana.

1. Email of the corresponding author: hesam_kh1@modares.ac.ir

تذکرهٔ افضل و تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف آن*

ابراهیم خدایار[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۹/۲۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۶/۱۲
(از ص۴۳ تا ص ۶۶)
علمی – پژوهشی

چکیده

افضل‌مخدوم پیرمستی، ادیب، شاعر و تذکره‌نویس هراتی‌تبار بخارایی (ف۱۳۳۴ق/۱۹۱۶م) است. افضل بنابر اشارهٔ خود در مقدمه، تذکرهٔ *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* مشهور به *تذکرهٔ افضل* را به سفارش امیر وقت بخارا، عبدالاحدخان (حک.۱۳۰۳–۱۳۲۸ق/ ۱۸۸۶–۱۹۱۰م)، در سال ۱۳۲۲ ق/۱۹۰۴م در شرح حال صدوسی‌وهفت (۱۳۷) شاعر معاصر خود در محیط ادبی بخارا و مناطق فارسی‌زبان مرتبط با این امارت را که در بخارا اقامت داشتند، از سال ۱۲۰۲ ق/۱۷۸۷–۱۷۸۸م تا سال تدوین تذکره تألیف کرد. آگاهی‌های ما در زبان فارسی دربارهٔ این تذکره و مؤلف آن بسیار ناچیز و بعضاً نادرست است. اطلاعات مندرج در منابع پژوهشی افغانستان، تاجیکستان و ازبکستان نیز خالی از خطا نیست. مسئلهٔ این پژوهش معرفی تذکره، تذکره‌نویس و تحلیل دیدگاه‌های انتقادی مؤلف آن است. نگارنده برای تبیین این مسئله با استفاده از روش تحلیل محتوا و دستاوردهای رویکرد ژانری به متن به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های ذیل است: افضل‌مخدوم پیرمستی کیست و دارای چه دیدگاه‌های انتقادی در تذکره است؟ *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* چه نقشی در جریان تذکره‌نویسی ادبی فارسی ماوراءالنهر در آغاز سدهٔ بیستم در بخارا داشته است؟ نتایج تحقیق نشان داد این اثر، تذکرهٔ مستقلِ منثور ناحیه‌ای ـ عصری به زبان فارسی است که نشانه‌هایی از لهجهٔ بخارایی را با خود به همراه دارد. دیدگاه‌های انتقادی مؤلف را می‌توان در ذیل چهار عنوان «تاریخی ـ تحلیلی، اخلاقی، سیاسی ـ اجتماعی و بلاغی ـ جمال‌شناسانه» تحلیل کرد. هرچند این تذکره‌نویس به سفارش امیر وقت تذکرهٔ خود را تألیف کرد و درنتیجه در ارائهٔ دیدگاه‌های انتقادی، پسند دربار و علائق شخص امیر را دخالت داد، به دلیل نقشی که در احیای نام و آثار شاعران معاصر خود در محیط ادبی بخارا ایفا کرد، بلافاصله مورد توجه علاقه‌مندان شعر و ادب این دوره واقع شد؛ به‌گونه‌ای که همواره یکی از منابع تألیف و تحقیق پژوهشگران دربارهٔ حیات ادبی محیط بخارا و مناطق مرتبط با آن بوده است.

واژه‌های کلیدی: تذکره‌نویسی ادبی فارسی، افضل بخارایی، *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار*، ماوراءالنهر

۱. مقدمه

امارت بخارا، یکی از سه خان‌نشین منطقهٔ ماوراءالنهر در ۱۲۸۵ق/۱۸۶۸م با امضای معاهدهٔ صلحی که با هشتمین سال حکومت امیر مظفر منغیتی (حک.۱۸۶۰–۱۸۸۶م) مصادف بود، به‌ناچار تحت‌الحمایگی حکومت تزار روس را پذیرفت (باسورث، ۱۳۸۱: ۵۵۳–۵۵۴؛

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: hesam_kh1@modares.ac.ir
* مقاله مستخرج از طرح پژوهشی نگارنده با نام «هفتصد سال تذکره‌نویسی در آسیای مرکزی» است که با حمایت صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور در حال اجراست.

غفورف، ۱۹۹۷: ۲/ ۹۸۷-۹۹۵). این امارت در این سال‌ها تحت تأثیر مستقیم ورود روسیه به ماوراءالنهر و اشغال بخش‌های وسیعی از سرزمین تحت حاکمیت امارت‌های موجود در این منطقه واقع شده و در حال تجربهٔ دوران جدیدی بود. هرچه بود نزاع‌های داخلی ماوراءالنهر از بین رفته بود و منطقه در آرامش نسبی روزگار می‌گذراند. درست در سومین سال تحت‌الحمایگی امارت بخارا و پس از یک دورهٔ فترت طولانی ۱۷۹ ساله، قاری رحمت‌الله واضح، شاعر و تذکره‌نویس ایرانی‌تبار بخارایی (۱۲۳۳-۱۳۱۱ق/ ۱۸۱۸-۱۸۹۳/۱۸۹۴م)، تذکرهٔ *تحفة‌الاحباب فی تذکرة‌الاصحاب* را در سال ۱۲۸۸ق/۱۸۷۱م با درج شرح حال و نمونهٔ شعر ۱۴۸ شاعر منطقهٔ بخارا و محیط‌های وابسته به آن در جهان فارسی‌زبان به رشتهٔ تحریر درآورد (واضح، ۱۹۷۷: دوشنبه: دانش، ۲۲۶ص). این در حالی بود که تذکره‌نویس کمترین حمایتی از دربار برای تألیف تذکره دریافت نکرده بود. با مرگ امیر مظفر فرزند شاعرش، امیر عبدالاحدخان، حکومت را در سال ۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م به‌دست گرفت. این امیرِ شاعر برای جبران غرور از دست‌رفتهٔ امارت به دامان شعر پناه برد و با حمایت شاعران درصدد احیای دربارهای شکوهمند گذشته برآمد. وی علاوه بر حمایت از شاعران و عالمان درباری به فکر تألیف تذکره‌ای در ثبت شرح حال شاعران معاصر خود برآمد، به همین دلیل یکی از عالمان بخارا را رسماً مأمور این کار کرد. همین‌گونه بود که افضل پیرمستی معروف به افضل‌مخدوم متخلص به افضل (ف۱۳۳۴ق/۱۹۱۶م) در سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م مأمور تألیف تذکره‌ای در شرح حال شاعران محیط ادبی بخارا و مناطق مرتبط با این امارت شد. وی با سرمشق قرار دادن تذکرهٔ *تحفة‌الاحباب فی تذکرة‌الاصحاب* تدوین تذکرهٔ خویش را آغاز و در همان سال به پایان رساند.

۱-۱. بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی *تذکرهٔ افضل* و تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف تذکره است. نگارنده برای تبیین این مسئله به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های ذیل است: افضل‌مخدوم پیرمستی کیست و تذکره‌نویس دارای چه دیدگاه‌های انتقادی است؟ تذکرهٔ *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* چه نقشی در جریان تذکره‌نویسی ادبی فارسی ماوراءالنهر در آغاز سدهٔ بیستم در بخارا دارد؟ فرض نویسنده بر این است که افضل از گروه عالمان وابسته به جریان درباری بخاراست که اصالتی هراتی دارد. وی پس از مهاجرت پدر به امارت بخارا در سال‌های آغازین نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم هجری در پیرمست، یکی از ولایت‌های این امارت، به‌دنیا آمد و پس از پایان دورهٔ تحصیلات معمول در بخارا مدتی را در رکاب شاهزاده بخارا، محمدصدیق حشمت بخارایی (۱۲۸۲-۱۳۵۰ق)، به‌سر برد و پس از عزل این شاهزاده از امور دولتی، به شغل امامت مساجد و قضاوت در روستاهای امارت بخارا پرداخت و در تنگدستی و گمنامی روزگار گذراند تا اینکه در چند

سال منتهی به سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م به یکباره بنا به دلایلی که بر ما معلوم نیست، محبوب دربار امیر واقع شد و از طرف وی مأموریت یافت تا تذکرهٔ شاعران معاصر خود را تألیف کند. افضل با الگوگیری از تذکرهٔ واضح در مدت یک سال اثر خود را در شرح حال و نمونهٔ اشعار صد و سی و هفت (۱۳۷) تن شاعر تألیف و به‌زودی مورد توجه شخص امیر و دیگر علاقه‌مندان ادبیات فارسی قرار گرفت. دیدگاه‌های انتقادی وی را می‌توان در ذیل چهار عنوان «تاریخی ـ تحلیلی، اخلاقی، سیاسی ـ اجتماعی و بلاغی و جمال‌شناسانه» تحلیل کرد. تذکره‌نویس در تمام این رویکردها از دریچهٔ پسند دربار به شعر و شاعران پرداخته، در مورد شخصیت و شعر آنان قضاوت کرده است. این تذکره به‌رغم وابستگی به دربار نقش بارزی در ثبت شرح حال و نمونهٔ اشعار شاعران سدهٔ سیزدهم و نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم هجری بخارا و محیط‌های ادبی وابسته به آن دارد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش و جنبهٔ نوآوری آن

۱-۲-۱. در میراث تذکره‌نویسی بخارا (۱۸۹۴-۱۹۱۸م): نخستین شرح حال کوتاه از شاعر در تذکره‌های ناتمام حشمت به ثبت رسیده است (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۷۲۸ تاشکند، ورق۲۳آ، تاریخ شروع تألیف ۱۳۱۲ق/۱۱۸۹۴-۱۸۹۵م و تکمیل آن در سال‌های بعد؛ نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۷۲۹ تاشکند، ۸ب، شروع تألیف ۱۹۰۵/۱۳۲۳ و تکمیل آن در سال‌های بعد). دومین شرح حال وی در تذکرهٔ خودش در سال ۱۹۰۴/۱۳۲۲م دیده می‌شود (۱۳۳۶: ۲۸-۲۹) که مانند دیگر شرح حال‌های مندرج در تذکره بسیار کلی‌گویانه و فاقد اطلاعات حداقلی از دوران زندگی شاعر است. در این زندگی‌نامه از سال تولد، استادان، آثار، مناصب حکومتی، سفرها و معاصران هیچ خبری نیست. پس از تألیف *تذکرهٔ افضل* و بالاگرفتن شهرت نویسندهٔ آن، تمام تذکره‌ها و آثار تحقیقی بعد از وی به شرح حال تذکره‌نویس پرداخته و دربارهٔ زندگی، شعر و نقش تذکرهٔ یادشده در تألیف تاریخ ادبیات تاجیکانِ فارسی‌زبان در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم اظهار نظرکرده‌اند. در تذکرهٔ عبدی، تألیف‌شده در سال ۱۳۲۲/۱۳۲۱ق۱۹۰۴م (۱۹۸۳: ۴۰-۴۱)، *تذکار اشعار* صدرضیا، تألیف‌شده در سال ۱۳۲۴ق/ ۱۹۰۷/۱۹۰۶م (۱۳۸۰: ۴۳-۴۷) و تذکرهٔ محترم، تألیف‌شده در سال ۱۳۲۶ق/۱۹۰۸م (۱۹۷۵: ۲۹-۳۴) اطلاعات کوتاه و گاه کلی‌گویانه دیده می‌شود. میرزا سلیم بخارایی (نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و ابتدای سدهٔ بیستم)، حاکم وقت شهرسبز، معروف به سلیم‌بیک در مجموعهٔ سلیمی که به سفارش خود وی از سوی عبدالمنان‌بن عبدالوهاب در ذیل *تحفةالاحباب فی تذکرةالاصحاب واضح بخارایی* تقریر و چاپ‌شده، اشارهٔ بسیار کوتاهی به افضل و شعر وی کرده است (۱۳۳۲ق/۱۹۱۴م: ۳۱۰-۳۱۱). در سال ۱۳۳۶ق/۱۹۱۸م *تذکرهٔ افضل* در تاشکند با سرمایه و سفارش سلیمی بخارایی و با خط عبدالمنان‌بن عبدالوهاب و تغییرات ایجادشده از سوی این خطاط در ۱۵۲ص در

حاشیهٔ *باغ ارم* (همان، ۱-۱۵۲) به چاپ رسید. پولادجان قیوم‌اف (۱۸۸۵-۱۹۶۴م)، نویسندهٔ *تذکرهٔ قیومی* این تذکره را در سال‌های حیات خود به ازبکی ترجمه کرده بود که تاکنون به چاپ نرسیده است. نسخهٔ خطی این ترجمه در تاشکند نگهداری می‌شود (قیوم‌اف[1]، ۱۹۹۸: مؤخرهٔ سیاره سمندراوا، ۶۸۶).

۱-۲-۲. در میراث پژوهشگران دورهٔ شوروی (۱۹۲۴ به بعد): صدرالدین عینی در *نمونهٔ ادبیات تاجیک*، تألیف‌شده در ۱۹۲۵م، نخستین بار به زندگی و شعر افضل در دورهٔ تشکیل جمهوری‌های پنج‌گانه در آسیای مرکزی پرداخته و در بستر ایدئولوژی دورهٔ شورایی دربارهٔ میراث وی قضاوت کرده است. با این‌همه، از جادهٔ انصاف خارج نشده و به‌رغم انتقاد صریح به درباری بودن نویسنده و اشاره به ارزیابی‌های نادرست تذکره‌نویس در بارهٔ شاعران، ازجمله احمد دانش و دلکش بخارایی (۱۹۲۶: ۲۹۳، ۳۰۲)، از وی به نیکی یاد کرده و نوشته است: «بنابر خاطر امیر در این کتاب شعرا را صریحاً تنقید نکرده، سره و سقط را در یک قطار جلوه داده است، مع ذالک به ادبای معاصرین به سبب احیای نامشان منت بزرگ نهاده است» (۱۹۲۶: ۲۱۹). صدرضیا در نوشته‌های خود پس از انقلاب بخارا افضل را برخلاف سال‌های پیش از انقلاب که به نیکی و فضل ستوده بود (۱۳۸۰: ۴۳)، به‌سختی از دمِ تیغ انتقاد گذراند. دستمایهٔ این انتقاد سخت، هجو احمد دانش و دو شاعر دوستدار وی، دلکش و عنایت بخارایی، از سوی وی بودند: «از آنجاکه بی‌تمیزی و بی‌پرهیزی در نهادِ او [افضل] مستولی بود، حقوق ثابتهٔ او [دانش] را کأن لم یکن انگاشته، دو نفر خدمتگران او را... که هرکدام محبوب اهل جهان و مرغوب زمان بودند... هجو نمود» (۱۳۷۷: ۱۲۲). هادی‌زاده در کتاب خود ادبیات تاجیک در نیمهٔ دوم عصر نوزده به زندگی و آثار افضل عطف توجه نشان داده و تذکرهٔ وی را به‌طور اجمال توصیف و تحلیل کرده است. این زندگی‌نامه و تحلیل پس از وی مأخذ تمام پژوهشگران در تاجیکستان واقع و به آن ارجاع داده شده است (هادی‌زاده[2]، ۱۹۶۸: ۵۱-۵۳، ۲۶۶؛ کریم[3]، ۱۹۷۴: ۳۸-۳۹؛ جلیل‌اوا[4]، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۵-۱۹۶؛ هادی‌زاده، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۶؛ حبیب‌اف[5]، ۱۹۹۱: ۷۲-۷۶). هادی‌زاده با اشاره به درباری بودن تذکره، نکتهٔ دیگری در انتقاد به تذکره‌نویس افزوده و گفته است مؤلف پس از ورود به دربار در حق معاصران و حتی کسانی امثال دانش بخارایی که سمت استادی بر وی داشتند، نمک‌ناشناسی کرده و انتقادهای ناروایی در حق آن‌ها که عموماً شاعران مخالف سیاست‌های دربار بودند، روا داشته است؛ بنابراین به مخاطبان گوشزد کرده که به هنگام مطالعهٔ این تذکره به این موارد توجه داشته باشند (۱۹۶۸: ۵۳). هادی‌زاده شش نسخهٔ خطی

1 . Қайюмов
2. Ҳодизода
3. Карим
4. Ҷалилова
5. Ҳабибов [Абибов]

به شماره‌های ۲۳۰۳، ۸۴۹، ۷۲۷۹، ۶۳، ۱۴۶۷، ۲۷۳۲ در مؤسسهٔ شرق‌شناسی ابوریحان بیرونی تاشکند و دو نسخه به شمارهٔ C۱۹۴۳ و C۱۶۴۲ در مؤسسهٔ خلق‌های آسیای میانه در فرهنگستان علوم شوروی در لنینگراد (ИХО АФ СССР) (1968: 52)، در مجموع هشت نسخه، از این تذکره را معرفی کرده و نسخه‌های ۲۳۰۳ تاشکند و C۱۶۴۲ روسیه را معتمدترین و صحیح‌ترین نسخه‌ها دانسته است. عبدالغنی میرزایف هفت نسخهٔ خطی از *تذکرهٔ افضل* در ابوریحان بیرونی تاشکند را بدون ارزیابی اهمیت نسخه‌ها معرفی کرده که نسخهٔ شمارهٔ ۵۳۳۲ در فهرست هادی‌زاده نیست. وی به نسخهٔ ۱۶۴۲ لنینگراد هم اشاره کرده است (۱۳۴۵: ۵۵۹). در مقالهٔ دکتر عبدالرزاق زهیر، دانشیار وقت زبان پشتو و دری دانشگاه تاشکند، با نام «افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار یا تذکرهٔ افضل» جمعاً ده نسخه شامل نه نسخه در ابوریحان بیرونی تاشکند و یک نسخه در لنینگراد (۱۶۴۲) معرفی شده است که نسخه‌های شمارهٔ ۵۳۳۲ و ۱۹۴۳ ابوریحان بیرونی افزون بر فهرست هادی‌زاده و میرزایف است (۱۳۵۰: ۷۱–۷۸). از محتوای این مقاله چنین برمی‌آید که زهیر با اصل قرار دادن نسخهٔ ۲۳۰۳ بیرونی تاشکند که یک سال پس از تألیف و احتمالاً زیر نظر مؤلف کتابت شده است (۱۳۲۳ق) و استفاده از نسخه‌های ۶۳ و ۲۷۳۲ تاشکند و ۱۶۴۲ لنینگراد به‌عنوان نسخه‌بدل، *تذکرهٔ افضل* را تصحیح کرده است؛ اما تا زمان نگارش این نوشته نه در ازبکستان و نه در تاجیکستان و افغانستان هیچ اطلاعی از سرنوشت چاپ و انتشار این تصحیح به دست نگارنده نرسیده است. زهیر در مقالهٔ «تذکره‌نگاری در ادب دری» که دو سال پس از مقالهٔ نخست آن را نوشته است، از چاپ تصحیح خود سخنی به میان نیاورده و تنها تعداد نسخه‌های خطی این تذکره را در لنینگراد به دو نسخه افزایش داده است (۱۳۵۲: ۸۶).

۱-۲-۳. در منابع فارسی (ایران و افغانستان): خلیلی افغان در *تاریخ هرات* (۱۳۰۹: ۲۰۶/۲)، عبدالرسول خیام‌پور در *فرهنگ سخنوران* (چاپ نخست ۱۳۴۰، چاپ دوم ۱۳۶۸، ۱/ ۷۶) و نقوی در *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان* (۱۳۴۷: ۷۲۸) چند سطر دربارهٔ هویت تذکره‌نویس و تذکره ثبت کرده‌اند که چاپ سنگی در بخارا از خلیلی و سال چاپ از نقوی نادرست است. تنها منبع خیام‌پور در فرهنگ یادشده کتاب موسوم به ذیل مجموعهٔ سلیمی است که خود ذیلی بر *تحفةالاحباب فی تذکرةالاصحاب واضح بخارایی است*. عبدالغنی میرزایف در مقالهٔ «منابع ادبی در حدود دوره‌های شانزده و اوایل بیست و اهمیت آن» چند سطر دربارهٔ تذکره و مؤلف آن نوشته است. نویسندهٔ اخیر تعداد شاعران تذکره را ۱۲۰ نفر دانسته که نادرست است (۱۳۴۵: ۵۵۹). عبدالرزاق زهیر در سال ۱۳۵۰ش مقاله‌ای با نام «*افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار یا تذکرهٔ افضل*» در نشریهٔ *آریانا* در کابل به چاپ رسانده و دربارهٔ تذکره و نویسندهٔ آن اطلاعات بیشتری را با توجه به نسخه‌های خطی آن ارائه کرده است.

زهیر در این مقاله افضل را «از نویسندگان عالی‌مقام و از دانشمندان بلندپایهٔ عصر اخیر هرات» دانسته و وی را تذکره‌نویسی «چیره‌دست، ادیب سخنور و شاعر نکته‌سنج» شماریده است (زهیر، ۱۳۵۰: ۷۲). هراتی دانستن وی خالی از تسامح نیست. وی تباری هراتی داشته؛ اما خود در روستای کجدمک[1] از توابع پیرمست[2] بخارا به دنیا آمده است. زهیر در ادامه بدون اشاره به گمنامی و زندگی سخت وی پیش از پیوستن به دربار، تنها به دورهٔ پایانی زندگی تذکره‌نویس و پیوند با دربار امیر عبدالاحد خان پرداخته و پس از اشاره به حمایت میرزا عبادالله، والی ولایت (در اصل کارگزار امیر در امور املاک) و دستگیری ملا میر بدرالدین، قاضی‌القضات بخارا، برای تألیف تذکره در برداشتی کاملاً ناصواب چنین استنباط کرده که ملا برهان خواجه متخلص به توفیق وی را در تألیف تذکره راهنمایی کرده است (۱۳۵۰: ۷۲). این در حالی است که افضل در خاتمهٔ تذکره با نوشتن عبارت «به رهنمونی توفیق»، توفیق الهی را در نظر داشته است نه راهنمایی توفیق شاعر؛ چراکه شخص مورد اشاره براساس نص صریح *تذکرهٔ افضل* در سال ۱۳۱۰ق، یعنی درست دوازده سال پیش از تألیف تذکره از دنیا رفته بوده است (افضل، ۱۳۳۶: ۳۵). زهیر در سال ۱۳۵۲ در مقالهٔ «*تذکره‌نگاری در ادب دری*» نشریهٔ *ادب* کابل ضمن ارائهٔ اطلاعات درست دربارهٔ نویسنده، امیرِ سفارش‌دهنده، سال تألیف و سال و مکان چاپ سنگی تذکره، شمار شاعران تذکره را ۱۳۷ تن دانسته است که باید آن را در بین تمام پژوهشگران افضل تا امروز استثنا دانست (زهیر، ۱۳۵۲: ۸۵-۸۶). در *تاریخ تذکره‌های فارسی* (گلچین معانی، ۱۳۶۳: ۱/۳۴-۳۵)؛ *دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای مرکزی* (آتشین‌جان، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۱۶؛ انوشه [به سرپرستی]، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۱۵؛ کوتی، ۱۳۸۰: ۱/ ۲۸۷)؛ *دانشنامهٔ جهان اسلام* (منفرد، ۱۳۸۰: ۶/ ۷۷۳)؛ *از ساقه تا صدر* (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۰۵-۱۰۷)؛ *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی ازبکستان (قرن بیستم تاکنون)* (وفایی و دیگران، ۱۳۸۵: ۶۳-۶۴) و *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی* (دادبه و ملا احمد، ۱۳۸۵: ۱۴/ ۷۲۵) اطلاعات دانشنامه‌ای بسیار مختصر و بعضاً نادرست برگردان‌شده از آثار پژوهشگران تاجیک و مدخل‌های دانشنامه‌ای تاجیکستان دربارهٔ تاریخ درگذشت افضل و سال، محل چاپ و شمار شاعران تذکره دیده می‌شود که مجموع آن‌ها با احتساب مطالب تکراری به پانصد کلمه هم بالغ نمی‌شود. این در حالی است که صحت مطالب تاجیکی نیز خود در مواردی درخور تأمل و نیازمند تصحیح است. آنچه در این مقاله دربارهٔ *تذکرهٔ افضل*، نویسندهٔ آن و نیز تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف خواهد آمد، با نگاه انتقادی و نقد منابع پیش‌گفته به نگارش درآمده و علاوه بر جامعیت آن در بخش زندگی تذکره‌نویس و تذکره، در بخش تحلیل دیدگاه‌های انتقادیِ مؤلف کاملاً نوآورانه است و در هیچ‌یک از منابع یادشده سخنی دربارهٔ آن دیده نمی‌شود.

1. Kajdomak
2. Pirmast

۲. بحث و بررسی

۲-۱ دربارهٔ تذکره‌نویس: افضل پیرمستی معروف به افضل‌مخدوم یا ملاافضل پیرمستی متخلص به افضل (ف۱۳۳۴ق/۱۹۱۶م)، فرزند محمداشرف صدیقی هروی حنفی، شاعر و تذکره‌نویسِ هراتی‌تبار بخارایی است. پدر شاعر، محمداشرف در نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم از هرات به امارات بخارا مهاجرت کرده و در روستای کجدمک از توابع پیرمست امارات بخارا سکنی گزیده بود. افضل در همین روستا زاده شد و به کمال رسید. سال تولد تذکره‌نویس نامشخص است. حشمت بخارایی (۱۲۸۲-۱۳۵۰ق) در *تذکرةالشعرای* خود که در سال ۱۳۱۲ق/۱۸۹۴-۱۸۹۵م در حال تألیف آن بوده، افضل را چهل‌ساله دانسته است (نسخهٔ خطی، شمارهٔ ۲۷۲۸ تاشکند، ۲۳آ، به نقل از هادی‌زاده، ۱۹۶۸: ۲۲۶). به نظر می‌رسد این سال نادرست باشد؛ چراکه اگر از این تاریخ چهل سال کم کنیم، عدد ۱۸۵۴م به دست می‌آید. با توجه به فوت شاعر در سال ۱۳۳۴ق/۱۹۱۶م باید عمر تذکره‌نویس را در سال فوت، ۶۲ (شصت‌ودو) سال بدانیم که با توجه به کهنسال بودن وی در زمان تألیف تذکره به سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م کمی دور از واقعیت می‌نماید. در هر صورت هیچ قرینهٔ دیگری در *تذکرهٔ افضل* یا دیگر منابع دربارهٔ سال تولد وی به دست نیامد. هادی‌زاده با توجه به همین موضوع سال تولد وی را سال‌های چهلم سدهٔ نوزدهم دانسته است (۱۹۶۸: ۵۱). افضل برای ادامهٔ تحصیل به بخار کوچید و به بالاترین درجهٔ تحصیل، یعنی ختم کتاب‌های متداول نظام آموزشی مدارس آن روز بخارا نائل شد. وی در همین سال‌ها در ستاره‌شناسی، پزشکی، رمل و حساب نیز به گفتهٔ نعمت‌الله محترم (۱۹۷۵: ۲۹) و صدرضیا (۱۳۸۰: ۴۳) به‌غایت بهره‌مند و از امثال و اقران خویش پیشی گرفته بود. تذکره‌نویس پس از اتمام تحصیل مدتی به سمت قضاوت و امامت در ناحیهٔ پیرمست منصوب شد و از این طریق مخارج زندگی خود و فرزندانش را تأمین می‌کرده است؛ با این همه به گفتهٔ حشمت «بنابر قلت استعداد به هر کوی که دست دراز می‌نمود، پا از آن دایره به اندک مدتی عقب می‌نهاد» (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۷۲۸ تاشکند، ۲۳آ). چه اظهارنظر حشمت را به دلیل مسائل شخصی و اینکه تذکره‌نویس برای رعایت حال ممدوح در تذکرهٔ خود نامی از وی در زمرهٔ شاعران نبرده است، درخور اعتنا ندانیم، چه اینکه آن را مطابق با واقعیت بدانیم، افضل در سال‌های منتهی به تألیف تذکرهٔ *تحفةالحباب فی تذکرةالاصحاب* واضح بخارایی، یعنی سال ۱۲۸۸ق/۱۸۷۱م هنوز به شاعری شهره نشده بود؛ چراکه زندگی و شعر وی در این تذکره[1] نیامده است؛ این در حالی است که افضل در این سال‌ها نزدیک به سی‌وپنج تا چهل سال داشته است؟! به هر روی شاعر در این سال‌ها گمنام بود و به قول صدرضیا هیچ روزگار خوشی نداشت، حتی وقتی در سال‌های هفتادم سدهٔ نوزدهم که در ولایت چهارجو در خدمت حاکم منطقه، شاهزاده حشمت، روزگار می‌گذراند؛ آن‌گونه که انتظار داشت، از آسودگی خاطر و رفاه حال برخوردار نبود. افضل پس از مرگ امیرمظفر در سال ۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م و حبس خانگی

حشمت از سوی برادرِ تازه به تخت نشسته‌اش، تنها حامی خود را از دست داد و روزگار بسیار سخت‌تر از گذشته را تجربه کرد. بعدها همین حشمت که در حبس خانگی به شاعری و تذکره‌نویسی روی آورده، در *تذکرةالشعرای* خود، زندگی وی را در سال ۱۳۱۲ق که در صحرا به امامت اشتغال داشته، ثبت کرده است (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۷۲۸ تاشکند، ۲۳آ). در سه چهار سال منتهی به سال ۱۳۲۲ق که دلایلش بر ما دانسته نیست، ستارهٔ بخت به یک‌باره به افضل رو نمود. شاعر به دربار فراخوانده و از سوی امیر به تألیف تذکره‌ای درباری مأمور شد. گویا شروع و خاتمهٔ تذکره در سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م انجام پذیرفت و امیر به میرزا عبادالله میرآخور، املاک‌دار خود در پیرمست، دستور داد تا به پاس این خدمت، عمارتی ارم‌نمون برای تذکره‌نویس در روستای زادگاهش، کجدمک، ساخته شود (صص۲۸-۲۹). افضل بنابر نقل عینی در روز دوشنبه دوازدهم ذی‌الحجهٔ ۱۳۳۴ق [برابر با ۱۰ اکتبر ۱۹۱۶م] در روستای کجدمک وفات کرد و در خانه‌اش به خاک سپرده شد (۱۹۲۶: ۲۲۰). موسوی گرمارودی تنها پژوهشگری است که به این موضوع عطف توجه نشان داده و تاریخ ۱۹۱۶م را ثبت کرده است (۱۳۸۸: ۱۰۵). به جز *تذکرهٔ افضل* و پاره‌ای قصاید، غزل‌ها و اشعار پراکندهٔ در قالب‌های دیگر که در تذکره‌ها و بیاض‌های نوشته شده در پایان سدهٔ نوزدهم و ابتدای سدهٔ بیستم در بخارا دیده می‌شود، ما اثر دیگری از وی سراغ نداریم. میراث ادبی افضل در دورهٔ خود برخلاف بیدل‌گرایان محیط ادبی بخارا که به تعقید و پیچیدگی می‌گرایید، میل به سادگی داشت و به‌رغم عنایت به ابوالمعانی، بیدل دهلوی، هم در نظم و نثر روان و غالباً عامه‌فهم بود. عینی نخستین کسی است که به این ویژگی افضل اشاره کرده است: «افضل قاعده‌دان‌ترین شعرای عهد آخرین است. در میدان خیلای بیدلی نمی‌براید. نظم و نثر را به‌غایت روان و ساده می‌سراید» (عینی، ۱۹۲۶: ۲۱۹؛ و نیز رک: زهیر، ۱۳۵۰: ۷۱-۷۸؛ هادی‌زاده، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۶؛ حبیب‌اف، ۱۹۹۱: ۷۲-۷۶).

۲-۲ دربارهٔ تذکره: تنها اثر باقی‌مانده از افضل‌مخدوم پیرمستی، تذکرهٔ *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* مشهور به *تذکرهٔ افضل* است. اثر افضل تذکرهٔ مستقلِ منثور ناحیه‌ای ـ عصری به زبان فارسی است.[۲] هادی‌زاده در کتاب *ادبیات تاجیک در نیمهٔ دوم عصر نوزدهم* دربارهٔ مقدمهٔ *تذکرهٔ افضل* اظهارنظر کرده و نوشته است: «این مقدمه را افضل به زبان تاجیکی نوشته است» (۱۹۶۸: ۵۳). به نظر می‌رسد این اظهارنظر مطابق با تاریخ تحولات زبان در ماوراءالنهر کمی عجولانه باشد. مقدمهٔ افضل بازخورد زبان معیار رایج در سراسر جهان فارسی‌زبان است که در این دوره از قلم یکی از تذکره‌نویسان بخارا با زبان منشیانه با تمایل به سمت کاربرد سجع‌ها و قرینه‌های نه‌چندان دل‌آزار با واژه‌های عربی و فارسی آشنا در این محیط آراسته شده است؛ بنابراین اگر بخواهیم دربارهٔ زبان در *تذکرهٔ افضل* داوری کنیم بهتر است، برای یافتن ویژگی‌های لهجهٔ بخارایی به سراغ متن تذکره برویم

نه مقدمه که مؤلف تمام توان خود را در زمینهٔ سنت نثرنویسی منشیانه که به نثر فنی تمایل دارد، به‌کار گرفته است. با این همه تذکرهٔ افضل از منظر مسئلهٔ زبان و تحول آن از فارسی به تاجیکی و نیز انعکاس ویژگی‌های آوایی، واژگانی و نحوی لهجهٔ محلی بخاراییان در نثر تذکره‌نویس و برخی غزل‌ها و قطعاتی که به لهجهٔ بخارایی ثبت شده، واجد کمال اهمیت است. *تذکرهٔ افضل* از نظر تاریخ ورود واژه‌های روسی به زبان عامهٔ فارسی مردم بخارا و آشنایی آن‌ها با زبان‌های بیگانه هم حائز اهمیت فراوان است. از نکات جالب توجه دربارهٔ زبان در این تذکره، اشارهٔ تذکره‌نویس به زبان روسی و هندی در ذیل زندگی محمدامین حکیم متخلص به امینی/ امین، روسی ذیل زندگی مینا میانکالی (همان ۱۴۰) و روسی و مغوتی [؟][۳] ذیل گلشنی بخارایی (افضل، ۱۳۲۲: ۱۶۸) است. محیط ادبی بخارا در این دوره از منظر زبان در تسخیر ملکهٔ زبان پارسی است. تذکره‌نویس نیز همنوا با امیر که به زبان ترکی (ازبکی) مسلط است، مسحور زیبایی‌های زبان فارسی است و بنا به اشارهٔ صریح مؤلف هیچ قصدی در ثبت شعری به غیر از این زبان ندارد: «این کتاب گنجایش اشعار ترکی نداشت» (همان، ۸۲)؛ با این همه مخاطب کمترین تقابلی بین زبان فارسی و ترکی در سراسر تذکره نمی‌بیند؛ بنابراین موضوع زبان در این تذکره هویتی نیست، بلکه جنبهٔ تمایز و تشخص دو زبان نسبت به یکدیگر و دیگر زبان‌های رایج و شایع در منطقه از جمله عربی و روسی دارد. مخاطب در ضمن شرح حال شاعران مجموعه در ذیل زندگی‌نامهٔ چهارده شاعر به نقش زبان در میراث ادبی آن‌ها و تسلط شاعر به زبان خاص اشاره و تنها در زندگی امیر عبدالاحدخان دو مخمس ترکی شاعر را ثبت کرده است. این دو مخمس تنها شعرهای ترکی موجود در این تذکره هستند (همان، ۸۸-۹۰). تذکره‌نویس در شرح حال افقر بخارایی و صمیمی غجدوانی با اشاره به تسلط شاعران به زبان‌های ترکی و تاجیکی تنها به ثبت شعر فارسی آن دو بسنده کرده است (همان، ۲۳، ۷۷). اشاره به زبان تاجیکی در مقابل ترکی در این تذکره از نوادر است و ما تا سال ۱۹۲۴م که زبانی به نام تاجیکی برای جمهوری خودمختار تازه تأسیس تاجیکستان برگزیده شد، هیچ‌گاه به کاربرد این واژه به‌جای فارسی برنمی‌خوریم. تنها گویا در سفرنامهٔ میر عزت‌الله هندی در سال ۱۸۱۳م برای اهل شهر خوقند زبان تاجیکی، یعنی فارسی به‌کار برده شده است (شکورزاده، ۱۳۷۴: ۴۴). تذکره ازنظر ساختار به دو بخش قابل تقسیم است: ۱. مقدمه؛ ۲. متن. تذکره‌نویس در مقدمه (همان، ۲-۱۴) پس از حمد و نعت خداوند، پیامبر اکرم (ص) و خلفای چهارگانه به مدح امیر بخارا، حامی و سفارش‌دهندهٔ تذکره، سیدامیر عبدالاحدخان پرداخته و در پایان این بخش ضمن ارائهٔ دیدگاه‌های خود دربارهٔ شعر و شاعری، به دستور امیر یادشده برای تألیف تذکره اشاره کرده است. تذکره‌نویس بنابر اشارهٔ صریح در مقدمهٔ تذکره که دیگر پژوهشگران نیز آن را تأیید کرده‌اند، اثر را به سفارش امیر عبدالاحدخان

(حک.۱۸۸۶-۱۹۱۰م) در سال ۱۳۲۲ق/۱۹۰۴م در شرح حال و نمونهٔ اشعار شاعران محیط ادبی امارت بخارا و دیگر شاعران فارسی‌زبان یا دوزبانهٔ محیط‌های ادبی ماوراءالنهر، ایران، افغانستان و هندوستان که در بخارا اقامت داشتند و در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۳-۱۳۲۲ق زنده بودند یا در همین سال‌ها از دنیا رفته‌اند، تألیف کرده است: و آن آفتابِ جهان‌تاب و عالی‌جنابِ قمرکاب... این هیچ‌مدانِ نالایق را با آنکه هزاران از خود فائق می‌دید، به تألیف آن مأمور گردانید... با همه نالایقی در آن سبیل جسارت نموده آن را *افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* موسوم نمودم (همان، ۱۴). سال آغاز تألیف تذکره روشن نیست؛ اما اتمام آن با توجه به ماده‌تاریخ‌های متعدد که مشهورترین آن را امیرِ شاعر به نام «فضایل‌نشان» یافته بود و گویا مؤلف نیز دوست داشته حتی کتاب به همین نام شهره شود (همان، ۱۵۲)، به‌روشنی مشخص است، حتی اگر قطعه تاریخ مؤلف را مبنا قرار دهیم، تاریخ شروع و اتمام تذکره نیز همین سال خواهد بود: «*"فضایل‌نشان" از زبانِ مبارک/به نام و به تاریخِ تدوین عیان شد*» (همان، ۸۴).عینی در *نمونهٔ ادبیات تاجیک* به شمار شاعران *تذکرهٔ افضل* نپرداخته است. برخی از پژوهشگران همچون عینی در این زمینه سکوت کرده، اما عموم پژوهشگران در دورهٔ متأخر در ایران و تاجیکستان به هادی‌زاده ارجاع داده‌اند، جز میرزایف که تعداد آن را ۱۲۰ تن ثبت کرده است (۱۳۴۵: ۵۵۹). دلیل این موضوع نبودِ نسخهٔ منقح از کتاب است که تاکنون سمت چاپ نیافته. هادی‌زاده، در کتاب *ادبیات تاجیک در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم* (دوشنبه، ۱۹۶۸) که به اغلب نسخه‌های خطی این تذکره در ازبکستان و روسیه دسترسی داشته است، شمارِ دقیق شاعران تذکره را نه براساس نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ که شمار شاعران آن ۱۳۷ تن است و نه با تکیه‌بر نسخهٔ چاپ سنگی سال ۱۳۳۶م/۱۹۱۸م تاشکند که شمار شاعران آن ۱۳۳ تن است، شمار شاعران را ۱۳۵ شاعر دانسته است (۱۹۶۸: ۵۳). براساس چاپ سنگی، ما با شرح حال و نمونه اشعار ۱۳۳ شاعر آشنا می‌شویم. این در حالی است که عبدالمنان‌بن عبدالوهاب، خطاط و مرتب این تذکره به ذوق و میل شخصی تغییراتی چند در متن تذکره ایجاد کرده و سپس به چاپخانه سپرده بود؛ بنابراین تعداد شاعران تذکره بیش از ۱۳۳ نفر است. خطاط نام پنج شاعر را از چاپ خود حذف کرده و یک نفر را به تذکره افزوده است. فکری، کاشف، مذنب، مطوی و ناظم پنج شاعری هستند که نگارنده نام آن‌ها را در نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ تاشکند دیده است (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ تاشکند، ۱۵۸ب، ۱۶۵آ، ۱۹۱آ-۱۹۲آ، ۱۸۸آ، ۲۰۷ب) و راجی نمنگانی تنها شاعری است که خطاط آن را با توجه به دیگر منابع به نسخهٔ چاپی خود افزوده است و ما در نسخهٔ خطی یادشده نامی از این شاعر نمی‌بینیم (۱۳۳۶: ۵۶-۵۷). هادی‌زاده ضمن نام بردن برخی تغییرات صورت گرفته در تذکره، شاملِ اختصار شعر برخی شاعران، حذف حکایت‌های خرد از احوال آنان و حذف نام برخی از شاعران خرد و گمنام به نام دو شاعر (افسر و فصیح) اشاره کرده است (۱۹۶۸: ۵۳) که ازقضا نام افسر در صفحات ۲۲-۲۳ نسخهٔ چاپی

دیده می‌شود؛ اما نه در نسخهٔ خطی ۲۳۰۳ و نه در نسخهٔ چاپ سنگی سال ۱۳۳۶ق نام شاعری به نام فصیح دیده نمی‌شود؛ بنابراین عجالتاً تعداد شاعران *تذکرهٔ افضل* را باید براساس نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ صدوسی‌وهفت شاعر دانست. علاوه بر این تغییر، خطاط به هنگام نوشتن و تدوین نهایی تذکره، برخی از شرح‌حال‌ها را کوتاه‌تر کرده یا چیزی متناسب با تاریخ تدوین از خود به آن افزوده است یا اینکه برخی از نمونه اشعار را از متن تذکره ساقط کرده. گفته شد که خطاط به میل خود برخی تغییرات را در متن ایجاد کرده است. یکی از این تغییرات افزودن به‌ندرت تاریخ فوت شاعر در فاصلهٔ تألیف تذکره (۱۳۲۲ق) تا سال چاپ آن (۱۳۳۶ق) است. وی در شرح حال باکی بخارایی سال فوت شاعر را که در سال ۱۳۲۷ق رخ داده، به متن افزوده است، این در حالی است که در متن نسخهٔ خطی عبارت «الان متقید و متعلق مهم امامت گذر علاقه‌بندان بخاراست» دیده می‌شود (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ تاشکند، ۴۶ب، نسخهٔ چاپ سنگی، ۱۳۳۶: ۳۳). وی در ذیل شرح حال گلشنی بخارایی (نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ تاشکند، ۱۶۵ب؛ نسخهٔ چاپ سنگی، ۱۳۳۶: ۱۱۹–۱۲۰) یک غزل شیر و شکر پنج بیتی به زبان فارسی و مغوتی [؟]و یک رباعی شیر و شکر به زبان فارسی و روسی را از متن اصلی حذف کرده است. تذکره پس از تألیف به‌سرعت در میان عامهٔ مردم و شاعران ماوراءالنهر شهرت یافت و تقریباً بودن استثنا تمام تذکره‌نویسان بعدی ازجمله عبدی، حشمت، صدرضیا، محترم و سلیمی به تذکره ارجاع داده و از مواد آن برای تألیف تذکرهٔ خود بهره برده‌اند. عینی در *نمونهٔ ادبیات تاجیک* در ذیل زندگی و شرح حال ۲۱ شاعر این بخش، ۲۴ بار به *تذکرهٔ افضل* ارجاع داده و نمونهٔ اشعار آن را ثبت کرده است (۱۹۲۶: ۲۲۱–۴۹۵). هادی‌زاده در تألیف *ادبیات تاجیک در نیمهٔ دوم عصر نوزده* این اثر را از منابع مهم تحقیق این دوره دانسته و به آن ارجاع داده است.اطلاعات فشردهٔ تذکره در جدول زیر دیده می‌شود:

حجم	استقلال	وجه ادبی	صورت	شمول	لحن	ابداع و اصالت	محل نگارش
کامل	مستقل	منثور	ساده	ناحیه‌ای ـ عصری	جدی	توصیفی ـ تحقیقی	بخارا

۳. دیدگاه‌های انتقادی در *تذکرهٔ افضل*

تذکرهٔ افضل تذکره‌ای کاملاً درباری است؛ بنابراین تذکره‌نویس به هنگام تدوین مواد خام تذکره و حتی انتخاب نام شاعران به شدت ملاحظات شخص امیر را در نظر گرفته است؛ به این معنی که میزان دوری و نزدیکی شاعر به دربار و درنتیجه رعایت حال مخدوم و ممدوح در غالب موارد باعث شده تذکره‌نویس از جادهٔ انصاف خارج شود و در حق بعضی

شاعران داوری‌های نادرستی ابراز کند. افضل‌مخدوم پیرمستی دربارهٔ شاهین (افضل، ۱۳۳۶: ۶۲-۶۳)، سامی (همان، ۶۱)، ذوفنون (همان، ۵۳)، دانش (همان، ۴۸-۴۹) و صهبا (همان، ۷۵) آشکارا از جادهٔ انصاف خارج شده، گاهی به دیدهٔ تحقیر به آن‌ها نگریسته است و زمانی روزگار سخت شاعر و فلاکت‌های وی را به گردن فلک دوار انداخته و گاهی از کنار سرگذشت شاعر معزول از دربار به سکوت گذشته است. در این زمینه سرگذشت احمد دانش، بنیانگذار جریان معارف‌پروری و روشنگری بخارا، بسیار عبرت‌آموز است. تذکره‌نویس در برابر اهانت‌های دربار به شخصیت این شاعر، نویسنده و روشنفکر بخارا کاملاً سکوت کرده و حتی خود نیز با آن‌ها همراه شده است و به وی به دیدهٔ تحقیر نگریسته و همهٔ گناه معزولی را به گردن این مصلح اجتماعی انداخته است. تذکره‌نویسی احمد دانش را که خود نادرهٔ جهان خلقت و آفرینش دانسته بود (همان، ۴۸)، در پایان این‌گونه معرفی کرده است: «در اواخر از آن‌جا که زبان به ناشکری می‌گشاد از نظر عاطفت پادشاه زمان برافتاد، او را بنابر کهن‌سالی و صاحب‌کمالی به کتابخانه‌داری جعفر خواجه نقیب سرافرازی بخشیده، بی‌نصیب نگذاشته‌اند» (همان، ۴۹). اگر بخواهیم دیدگاه‌های انتقادی صاحب تذکره را که بیشتر ارتباط مستقیم با شعر شاعران دارد تحلیل کنیم، آن‌ها را می‌توان ذیل «رویکردهای تاریخی ـ تحلیلی، اخلاقی، سیاسی ـ اجتماعی و بلاغی ـ جمال‌شناسانه» صورت‌بندی کرد.

۳-۱ رویکرد تاریخی ـ تحلیلی (مقایسه‌ای ـ تطبیقی): افضل‌مخدوم پیرمستی شاعر دربار است. وی به سفارش امیری مأمور تألیف تذکره شده است که او را به‌رغم واقعیات مسلم تاریخی که هیچ اراده‌ای در مقابل قدرت روزافزون تزار روس نداشت و خود و تمام امارتش یکسره تحت تابعیت قدرت خارجی درآمده بود، «اسکندرتسخیر» و «سلیمان‌تجمل» خطاب می‌کرد (همان، ۹۱). تقریباً بسیاری از قضاوت‌های مربوط به حوزهٔ شخصیتی شاعران با ملاحظهٔ ارتباط آن‌ها با دربار گره خورده است؛ بدین معنی که اگر شاعری با دربار ارتباط خوبی داشته، شعرش نیز بلندپایه و آبدار نشان داده است. افضل‌مخدوم در ارزیابی ملا امیر سیدجان متخلص به نظمی که رئیس دارالاحتساب امارت بخارا بود، چنان اغراق‌آمیز لب به قضاوت گشوده که اگر کسی اشعارش را نخوانده باشد، فکر می‌کند با سعدی ثانی روبه‌رو شده است: «مقدم و مقتدای شعرا و مکرم و پیشوای فصحاست. بالتخصیص بعد از آن‌که بعضی اشعارش به شرف دست‌بوسی اعلی‌حضرت خلافت‌پناهی رسیده و عز قبولی دیده، از اعاظم سخنوران و افاضل بلغای زمان معدود گردیده» (همان، ۱۴۴-۱۴۵). کیست که نداند که نظمی و امثال نظمی‌ها هیچ جایگاه و پایگاهی در شعر فارسی ماوراءالنهر در مقابل امثال دانش، شاهین و واضح نداشتند و ندارند، در صورتی که دانش، شاهین و واضح به دلیل دوری از دربار سال‌های سختی را در پایان عمر سپری کردند و مورد بی‌مهری همین تذکره‌نویس نیز قرار گرفتند.

در محیط ادبی بخارا به رغم سیر قهقرایی ادبی که از تتبع بیدل دهلوی نفسش به بند آمده بود، مفاخرات ادبی کم‌وبیش دیده می‌شود. تذکره‌نویس در شرح حال تمکین بخارایی

او را یگانهٔ دهر دانسته و در توصیفش چنین نگاشته است: «به گمان مؤلف اوراق، مومی‌الیه در معنی‌پروری طاق است و در سخنوری یکتای آفاق، پیشرو متفنان اسالیب سخن و باخبر از هر فن، عدیم‌العدیل، مفقودالبدیل، نکته‌سنج بی‌مثال و دانشمند شیرین‌مقال...» (همان، ۴۱). از قضا تمکین خود را شاعری به قول همین تذکره‌نویس «هم‌بازوی خاقانی و هم‌ترازوی قاآنی» می‌پنداشت و در «قدح و جرح اشعار متأخرین» بسی دلیری داشت (همان، ۴۰۹). ظهوری هراتی که در شعر مقلد حافظ شیرازی بود و «اکثر اشعار حضرت خواجه را تضمین فرموده»، مقام شاهین بخارایی را بالاتر از انوری نهاده و در کلامش بوی نظامی، جامی و فردوسی استشمام کرده است (همان، ۸۳). از نکات انتقادی جالب توجه این تذکره، ارزیابی‌هایی است که به طور غیرمستقیم در رد و تحقیر یک شاعر از طرف شاعر دیگر ذکر کرده است. صدالبته این‌گونه مسائل با هدف تخریب رقبای دربار از زبان یکدیگر بوده است تا امیر نفس راحتی بکشد. افضل مخدوم در شرح حال ذوفنون بخارایی که رنج دیوانگیِ خودساخته را به خدمت در دربار برگزیده بودند، داستانی نقل می‌کند که در آن قهرمان اصلی، یعنی احمد دانش که سمت استادی وی را نیز دارد، شاگرد به اصطلاح شهرت‌پرست را به سخنی تنبیه می‌کند. عینی (۱۹۲۶: ۳۰۵) نه تنها هیچ اشاره‌ای به این داستان نکرده، بلکه ذوفنون را شاگرد رشید دانش شماریده است. مشخص نیست اساساً داستانی را که افضل نقل کرده است، واقعیت دارد یا که برساختهٔ مجیزگویان دربار است.:

> نقل است که مشارالیه در اوایل نقشهٔ مهر خود را به این مصرع که «*شد حکیم عبدالمجید ذوفنون*» قرار داده ... به سمع میر احمد مخدوم اوراق متخلص به دانش رسیده، او فرموده که از این مصرع دل‌ها را بی‌حضوری است و مصرعی دیگر او را لازم تا که مردمان کوچه‌گرد در هر کوی از آن فرد بیت، کمیت اشتهار بر هر سوی دوانند و آن فرد این است: *از بخارا تا به قرش داد ک...ن/ شد حکیم عبدالمجید ذوفنون*. هنگامی‌که این خبر به گوش ذوفنونِ شهرپرست رسید به چالاکی مهر خود را شکست و دم درکشید (۱۳۳۶: ۵۲-۵۳).

۳-۲ رویکرد اخلاقی: انعکاس هنجارهای عرفی و شرعی اخلاق در *تذکرهٔ افضل* را باید تابع اخلاق حاکم بر دربار دانست. این هنجارها عمدتاً در چهارچوب ارزش‌های دینی و عرفی‌ای قابل ارزیابی است که از سوی امیر و عالمان درباری تعریف می‌شده است. تذکره‌نویس در مقدمهٔ تذکرهٔ خود آشکارا به این موضوع اشاره کرده و نوشته است:

> آدمیان را در سیرت، اقتدا به سلاطین زمان است. وقتی زمام زمان به دست پادشاهی عادل و کامل باشد که بر مدارج انواع فضل و کمال مترقی بود، جوهر ناطقه‌اش به زیور اصناف علوم و افضال متحلی، چنانچه در این عهد خرمی‌مهد که در سلطنت این پادشاه کامکار جهان مدار است... (همان، ۱۳).

ما در این بخش قصد نداریم معیارهای دینی یا عرفی اخلاقی جامعهٔ بخارای اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم میلادی را تحلیل کنیم، بلکه با توجه به شواهد موجود در شرح حال و نمونهٔ اشعار منتخب، قصد داریم براساس داوری‌های تذکره‌نویس، اجمالاً با

دنیای اخلاقی حاکم بر دربار و شاعران منتخب تذکره‌نویس آشنا شویم و چشم‌انداز به‌نسبت روشنی را از پسندها و ناپسندهای این دوره ترسیم کنیم. جامعهٔ بخارای پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم، جامعه‌ای بود که بر اثر سقوط در دامان روسیهٔ تزاری، از هر نظر تحت فشار بود. اقتصاد در حال فروپاشی این امارت نیمه‌مستقل در کنار فشارهای این امارت از داخل و نبود ارتباط خارجی با همسایگان، پاسخ‌گوی نیازهای اولیهٔ مردم ساکن امارت نبود. علاوه بر همهٔ این گرفتاری‌ها، شیوهٔ اخلاقی زیست امیران بخارا در این دوره به‌گونه‌ای بود که در غالب موارد زندگی را بر مردم سخت تنگ کرده بود. حکومت برای درامان ماندن از اعتراض‌های احتمالی مردم که بیشتر اوقات و تا قبل از سال ۱۹۰۵م هیچ امیدی به اصلاح امور نداشتند، مجبور می‌شد، به هر شکل ممکن جامعه را اداره کند. طبیعی بود در کنار میل فطری مردم به هنجارهای دینی و مذهبی که صدها سال در بستر طبیعی با آن انس گرفته بودند، کردار عملی امارت و هیئت حاکمه نیز در آن‌ها تأثیر می‌گذاشت. یکی دیگر از این موارد، سنت اجتماعی شاهدبازی بود که در دستگاه پادشاهان جهان، به‌ویژه مشرق‌زمینان، سابقهٔ دیرینه داشت. همین سنت فرهنگی ناپسند در زندگی بسیاری از شاعران دربار و شخص امیر رسوخ کرده بود. عینی در شرح حال امیر عبدالاحدخان این‌گونه نوشته است:

«امیر عبدالاحدخان به‌غایت عیاش و شاهدباز بود، لیکن در این باره هم بسیار پول اسراف نمی‌کرد. برای این کار یک دسته سرباز سوارهٔ خاصه ایجاد کرد که منسوبین این دسته همه آماده بودند» (عینی، ۱۹۲۳: ۹۶).

تذکره‌نویس هرچند به‌طور مستقیم در تذکرهٔ خود به این موضوع معترض نشده است، منتقد ذیل شرح حال و نمونهٔ اشعار چند تن از شاعران محیط ادبی دربار که بعضاً برخی از آن‌ها درباری هستند، با این پدیده آشنا می‌شود. غزل‌ها و قطعه‌هایی که با نام موشح در تذکره ثبت شده، یادگار همین سنت فرهنگی است. شاعر در این نوع شعرها نام معشوق پسر خود را به طریق توشیح در حروف آغازین مصرع‌های نخست ابیات یا در موشح‌های دواسمه، مصرع‌های دوم بند نیز دلدادگی خود را به وی نشان داده است. ما در ذیل شرح حال املح بخارایی با غزل موشح محمدصالح‌جان (همان، ۲۴-۲۵)، تائب بخارایی با قطعهٔ موشح حمیدجان (همان، ۲۵) و منظم بخارایی با غزل دواسمهٔ سعدالله‌جان و فتح‌الله‌جان (همان، ۱۳۶-۱۳۷) مواجه می‌شویم. شرح حال تائب بخاری در *تذکرهٔ افضل* در این زمینه جالب توجه است: «مومی‌الیه مردی بوده عشق‌پیشه و محبت‌اندیشه، دل‌شیفتهٔ جمال جانان و ریشش جاروب راه بتان...» (همان، ۳۹). گویا وی پس از مدتی خدمت در رکاب سپاهیان دربار «بنابر ناشکری... مقهور و راندهٔ دربار معدلت آثار گردیده»، مجبور می‌شود تخلص خود را از دبیر به تائب تغییر دهد. بدیهی است این ماجرا تمام داستان اخلاق در بخارا نبود. بودند شاعران نجیبی همچو دانش، شاهین و واضح که در سایهٔ ارزش‌های دینی سالم و بی‌آلایش، پاکدامنی خود را با

هیچ چیز معامله نکردند و با خریدن رنج معزولی از دربار و دوری از نعمت چند روزهٔ آن، آزادانه زندگی زیستند. گروهی نیز همچون ذوفنون بخارایی با دیوانگی خودساخته خویشتن را از غلتیدن به دامن دربار نجات دادند. پیروان راستین طریقت‌های عرفانی کبرویه و نقشبندیه نیز مطابق سیرهٔ اولیای خود، زیستی عفیف و پرهیزکارانه داشتند، هرچند گروه اخیر همیشه از زمان شکل‌گیری در ماوراءالنهر در سایهٔ قدرت حاکمان زندگی می‌کردند و کمتر توانستند خود را از حکومت جدا کنند. *تذکرهٔ افضل* ازنظر انتخاب شعر با معیارهای اخلاقی نیز خیلی سربلند نیست. تذکره‌نویس آنجا که پای شعر با مضامین طنز، هزل و هجو به میان می‌آید، پایش لغزیده است؛ هرچند در کل با زیرکی تمام با موضع‌گیری در این زمینه، خود را مخالف دهن به دهن شدن با هجوگویان نشان داده و با تضمین این بیت صائب تبریزی شاعران را البته نه برای صرف همنوایی با ارزش‌های اخلاقی، بلکه برای در امان ماندن از شر بداخلاقان از این کار بر حذر داشته است: «*دهـــن خویش به دشنام میالا صائب/ کاین زرِ قلب به هرکس بدهی بازدهد*» (همان، ۶۹). افضل در شرح حال آفرین بخارایی و هجو وی در حق شاهین بخارایی (همان، ۲۲)، افسر بخارایی و هزل‌های وی (همان، ۲۲)، شیخ بابی و مجادلهٔ هجوی وی با دلکش بخارایی (همان، ۶۸-۶۹) و ملا برهان قانع و هجوهای وی دربارهٔ تمکین بخارایی (همان، ۱۱۵-۱۱۶) و نیز اشعار طنزآمیز وی در شکایت از به اصطلاح خدمتکار کم‌شعورش (همان، ۱۱۶) به‌تقریب همهٔ مرزهای ناگفتنی و ناشنیدنی را شکسته است؛ به‌گونه‌ای که حتی بازنویسی همین اشعار به قول تذکره‌نویس «رنگین» و با مضامین «طیبت‌آیین» امروز هم عرق شرم به چهره می‌آورد (همان، ۱۱۵-۱۱۶).در مجموع داوری‌های اخلاقی افضل نسبت به شاعران معاصر تابع نماد قدرت است و همیشه سعی کرده به اصطلاح هوای شاعران دربار را داشته باشد و در مقابل شاعران بزرگ مخالف با دربار و کسانی که به هر شکلی مانند او نمی‌اندیشیدند، به‌رغم اعتراف به بزرگی آن‌ها، به شکلی بنوازد. وی در حق شاهین بخارایی این‌گونه قضاوت کرده است: «کارش به‌جایی کشید که رتبهٔ خود را از همه بالا دید... از این غافل که نفس آدمی را وقتی‌که از مبدأ و معاد تذکر نیست، در هیچ مرکزی تقرر نیست» (همان، ۶۳). مصرع پیشنهادی دانش بخارایی برای مهر شاگردش ذوفنون را پیشتر خواندیم و دیدیم که چگونه نویسنده قصد داشت این دو را با این داستان، مضحکهٔ عام و خاص کند (همان، ۵۳).

۳-۳ رویکرد سیاسی ـ اجتماعی (محل‌گرایی، قوم‌گرایی، تمایلات مذهبی و جنسیتی): اگرچه بر اثر ورود روسیه به منطقه و اشغال آن، نزاع‌های دائمی امارت‌های بخارا با دیگر خان‌نشین‌های منطقه و همسایه‌ها که عمدتاً ریشه در گرایش‌های محل‌گرایانه و قوم‌گرایانه داشت، از بین رفته بود و بر اثر این وقایع، امیر شاعر بخارا به خود اجازه می‌داد بر غزل‌های ترکی امیر عمرخان خوقندی (حک.۱۸۱۰-۱۸۲۲م) که روزگاری دشمن خونی اجدادش بود،

مخمس بسراید (افضل، ۱۳۳۶: ۸۸-۹۰)، همچنان درگیری‌ها و تقابل‌های دینی (جهود ـ اسلام) و مذهبی (شیعه ـ سنی) در منطقه باقی مانده بود. افضل در شرح حال مظطرب بخارایی ضمن نقل حکایتی منظوم از شاعر به تقابل‌های دینی میان یهودیان بخارا و مسلمانان اشاره کرده است. ماجرا از آن‌جا آغاز می‌شود که شاعر طی مثنوی طنزآمیزی «که متضمن به صفت صورت بزرگ مهیبی» است که «ازبرای تماشا در سیرگاه تعبیه شده بود» به روابط ناسالم دینی این دو گروه ساکن در بخارا می‌پردازد. شاعر ضمن شعر، باری صورت زشت و مهیب موصوف را «ارمنی‌صفت» می‌نامد و در ادامه در بستر گفت‌وگوی تماشاگران یهودی، آن‌ها را ابله و کودن خطاب می‌کند (همان، ۱۳۴).اما بخش مهمی از توصیف تنش‌های مذهبی در جامعهٔ آن روز بخارا به تقابل شیعه و سنی بازمی‌گردد. شاعر در شرح حال سامی بخارایی (همان، ۶۱-۶۲)، شرعی بخارایی (همان، ۶۶-۶۷)، شیخ بابی (همان، ۶۸)، گوهری (همان، ۱۲۰)، میرزا جهانگیر مجنون ایرانی (همان، ۱۲۹) و قاری رحمت‌الله واضح (همان، ۱۴۷) مستقیم و غیرمستقیم این تقابل‌ها را به تصویر کشیده، هرچند با زیرکی تمام تلاش کرده است خود را در مقام توصیف‌گری صرف و بی‌طرف به مخاطب بشناساند. تذکره‌نویس در ذیل شرح حال سامی و شرعی آشکار از تقابل‌های اهل سنت بخارا با جامعه شیعیان سخن گفته است. تذکره‌نویس در ضمن معرفی آثار سامی بخارایی با اشاره به کتاب *فضیحات‌الشیعه* از این ادیب (همان، ۶۱)، یک قطعه از هجویات نامبرده را در حقِ حاج اسماعیل کشمیری، متخلص به منیر، ثبت کرده که سراسر اهانت به مذهب این شاعر است: «*منیرِ رافضیِ بی‌ضیا مرا بد گفت/ نرنجم از چه مرا تیغِ انتقامی هست// سگ است، شاربِ خمر است، رافضیِ دنی است/ نگیرد اهلِ هنر خرده بر سگِ بدمست*» (همان، ۶۲). مؤلف در شرح حال عبدالعظیم شرعی، از بی‌اعتنایی مردم بخارا به رغم فضل و کمال دانش وی سخن رانده و افزوده که: «آن‌قدر کمال او را وقعی نمی‌نهادند و زبان به طعن او می‌گشادند، حتی که بعضی اطوار و اوضاع منکره و نالایق را به او نسبت می‌دادند» (همان، ۶۶). یکی از همین اطوار و اوضاع منکره و نالایق نسبت تشیع به وی بوده است: «بعضی او را شیعه می‌خواندند و بعضی افعال شنیعی بر زبان می‌راندند» (همان‌جا). مؤلف در ادامه با زیرکی تمام این تهمت‌ها را از اساس به‌زعم خود دروغ می‌پندارند و می‌افزاید: «مشارالیه از اهل سنت و جماعت است» (همان‌جا). توصیفات وی از سه شاعر ایرانی‌تبار دیگر مقیم بخارا، شیخ بابی، گوهری و مجنون، همراه با سکوت و گاهی طعنه است: «مجنون، زبون ملاجهانگیر است... گفتارش کثیرالتکلف، بعضی محل توقف» (همان، ۱۲۹). نگاه مؤلف به قاری رحمت‌الله واضح بخارایی نیز که از ایرانی‌تباران بخاراست، درخور توجه است. وی واضح را اصلاً ایرانی نمی‌داند؛ اما اعتراف می‌کند که «فضل مهیمن متعال از راه چاره‌سازی جماعه‌ای از ایرانیان را به مهم‌پردازی او گماشته و تنی چند مشفق و مهربان را بر آن داشته در همه سال و جمیع احوال متصدی و متکفل معاش و مایحتاج او بوده» (همان، ۱۴۷). هر چند در غالب منابع ماوراءالنهر وی را بخارایی معرفی کرده‌اند (عینی، ۱۹۲۶: ۲۵۴-۲۶۰، هادی‌زاده، ۱۹۶۸: ۱۸۳-۱۹۵، حبیب‌اف، ۱۹۹۱: ۱۰۶). *تذکرهٔ افضل* از منظر تمایلات جنسیتی،

همانند جامعهٔ بخارای آن دوره کاملاً مردانه است و ما صدای زنان را در این تذکره خاموش می‌بینیم. از این منظر نه شاعر زنی در بخارا وجود داشت که تذکره‌نویس قدرت انتخاب داشته باشد و گویا هیچ شاعر مردی دربارهٔ زنان شعر نسروده تا بتوان از *لابه‌لای* شعرهای برگزیده دربارهٔ این جنس قضاوت کرد. ما نمی‌توانیم هیچ تذکره‌نویس این دوره را به این دلیل شماتت کنیم. در تذکرهٔ *بیست‌وسه ادیبه* نوشتهٔ تاجی عثمان[1] (استالین‌آباد: ۱۹۵۷) ما به نام هیچ بانوی شاعری در این دوره برنمی‌خوریم.

۳-۴ رویکرد بلاغی ـ جمال‌شناسانه: تذکره‌نویس هرچند در جای‌جای تذکره به فراخور شعر و زندگی شاعران، داوری‌های بلاغی و جمال‌شناسانه کرده و از این راه ذوق انتقادی خود را به رخ مخاطب کشیده است، ما در مقدمهٔ اثر پس از حمد و ثنای پروردگار و ستایش پیامبر و خلفای چهارگانه و بیان فضیلت‌های پادشاه زمان با دیدگاه‌های بلاغی و جمال‌شناسانهٔ مؤلف بیشتر آشنا می‌شویم. این دیدگاه‌ها کاملاً برآمده از سنت تذکره‌نگاری فارسی است و تقریباً هیچ نکتهٔ تازه‌ای را نمی‌توان دربارهٔ مباحث مربوط به شعر و ماهیت آن، شرایط شاعری، جایگاه شعر شاعران در نظام خلقت و مباحث مربوط به بلاغت و شاخه‌های سه‌گانهٔ آن پیدا کرد، هر چه هست تکرار سخن پیشینیان است حداکثر با بیانی به‌نسبت یکدست در تمام تذکره که منشیانه است و خاص‌پسند: شعر موهبتی الهی است که هر شاعر مطابق استعداد فطری خود می‌تواند از آن بهره‌مند شود؛ شاعران پادشاهان اقلیم سخن‌اند؛ خداوند به قلم و آنچه می‌نویسد، سوگند یاد کرده است؛ دانایان با نادانان برابر نیستند. تذکره‌نویس در این بخش با استناد به حدیثی از حضرت علی(ع) و مثلی حدیث‌گونه از معصوم(ع) با عناوین «الناس بزمانهم اشبه منهم بآبائهم» و «الناس علی دین ملوکهم» به‌طور غیرمستقیم شاعران را به متابعت امیر وقت دعوت کرده است، به‌ویژه آنکه امیر را کامل و عادل می‌داند و به زیور اصناف علوم متحلی می‌شمارد: «شهریاری که مفاتیح خزائن فضل و کمال منثوراً و منظوماً به کف اوست» (همان، ۱۳). مخاطب با این مقدمه متوجه می‌شود که با چه نوع تذکره‌ای و چه رویکردی در نقد ادبی مواجه است، به‌ویژه آنکه مؤلف برای بیان این مقاصد به قرآن کریم، احادیث منسوب به رسول اکرم(ص) و احوال بزرگان دین(ع) و شاعران بزرگ زبان فارسی از جمله نظامی گنجوی و بیدل دهلوی استناد کرده و به قول معروف به تشیید مبانی فکری خود پرداخته است تا امکان قبول آن را در نزد مخاطب افزایش دهد (همان، ۱۲-۱۳). اگر بنا باشد مجموع دیدگاه‌های انتقادی تذکره‌نویس را در حوزهٔ بلاغی و جمال‌شناسی شعر صورت‌بندی کنیم، گزاره‌های زیر را در این باره می‌توانیم بیان کنیم: ۱. تذکره‌نویس در معرفی شاعر، به‌ویژه در چند عبارت قرینهٔ مسجع نخست که به معرفی شاعر اختصاص دارد، پیش از هر چیز به فکر کلماتی است که سجع‌ها و

1. Тоҷӣ Усмон

قرینه‌های خود را کامل کند؛ بنابراین از هر فرصتی برای این هدف خود بهره برده، حتی اگر در ادامه مجبور شده باشد شاعر موردنظر را برخلاف تعریف و تمجید نخست، نقد کند. وی در معرفی هجری بدخشانی، یکی از صدها قاضی گمنام دربار بخارا که گاهی از سر تفنن قافیه‌سنجی کرده و چند بیتی برای خالی نبودن عریضه سروده است، ابتدا چنین دادِ سخن داده: «حلالِ مشکلاتِ علومِ عربیه، کشافِ معضلاتِ فنونِ ادبیه، بلبلِ گلستانِ سخن‌رانی، ملا اسماعیل بدخشانی...» (همان، ۱۴۹) و در ادامه دربارهٔ شعر همین نابغهٔ دهر نوشته است: «از آنجا که در دانش و بینش بلاقصور است، اگر به‌ندرت غشی و رکاکتی در اشعارش موجود شود، بنابر نومشقی معذور است» (همان‌جا). ۲. در بوطیقای نقد وی قضاوت‌های گروه خواص که «صاحب رأی مستقیم و طبع سلیم» هستند (همان، ۲۱)، در شعرشناسی بسیار مهم است؛ بنابراین در موارد متعدد با استناد به پسند خواص در مورد شعر شاعران داوری کرده است. وی دربارهٔ احمد بخارایی (همان، ۱۷)، بندهٔ بخارایی (همان، ۳۳) و تائب بخارایی (همان، ۳۹)، از عبارت تقریباً یکسان «عامهٔ اشعارش مقبول خواص بلغا نبوده» یا «عامهٔ اشعارش به نزدیک خواص چندان مقبولی ندارد» استفاده کرده است. ۳. قواعد شعریه برای تذکره‌نویس و همان گروه خواص بلغا کاملاً روشن بوده؛ به همین دلیل در تذکره طبق عهد ذهنی با مخاطب و با استناد به همین قواعد در مورد شعر شاعران داوری کرده است. افضل در نقد شعر احمد بخارایی با بیان اینکه «اشعارش اندکی از مراعات قواعد شعریه دور و مجهور است»، آن را از قبول خواص برکنار دانسته (همان، ۱۷) و در نقد بندهٔ بخارایی، شعرش را از نظر خواص بلغا دورنگ دانسته، با آوردن تمثیل «پنجهٔ شش‌انگشتی» شعرش را ناپسند شمرده و نوشته است: «اگر نبودی انگشت ششم، مرغوب نمودی» (همان، ۳۳). ۴. نکتهٔ دیگری که با تکیه بر آن می‌توان نویسنده را به قضاوت آگاهانه در شعر متصف دانست، مطابقت دیدگاه‌های وی با اصطلاح جریان‌شناسی در نقد ادبی معاصر است. افضل با استفاده از اصطلاحاتی نظیر سیاق، طرز و عباراتی نزدیک به همین مضامین در مورد رواج شعر با محتوای خاص در میان جمعی از شاعران محیط ادبی بخارا داوری کرده است. از خلال داوری‌های وی در مورد شاعران بخارا با گروه شاعران معماسرا، طنز، هزل و هجوسرا، عارفانه‌سرا، عاشقانه‌سرا، درباری و ممدوحی آشنا می‌شویم. محافل ادبی‌ای که به نقد و تحلیل شعر شاعران پیشین، به‌ویژه بیدل اشتغال داشتند یا گروهی با تشکیل محافل ادبی در جای‌جای بخارا به گفتهٔ تذکره‌نویس به تفسیر شعر می‌پرداختند یا مشاعره می‌کردند، بخشی از جریان‌های حاکم بر ادب بخاراست که در این تذکره و در خلال شعر شاعران منتخب تذکره منعکس شده است.

۴. نتیجه

تذکره‌نویسی ادبی فارسی در ماوراءالنهر در نیمهٔ دوم سدهٔ سیزدهم هجری/ نوزدهم میلادی به دلیل برقراری آرامش نسبی در منطقه پس از یک دورهٔ فترت طولانی نزدیک

به دو سده‌ای رونقی دوباره گرفت. در این میان، ادیبان بخارا نقش مهمی در راه احیای این سنت دیرین ایفا کردند. در پاسخ به پرسش‌های پژوهش مشخص شد افضل‌مخدوم پیرمستی از ادیبان و تذکره‌نویسان هراتی‌تبار نامدار آغاز سدهٔ چهاردهم هجری/ بیستم میلادی در بخاراست که با تألیف *تذکرهٔ افضل‌التذکار فی ذکرالشعراء و الاشعار* مشهور به *تذکرهٔ افضلی* در سال ۱۹۰۴م نقش مهمی در تاریخ تذکره‌نویسی ادبی فارسی در ماوراءالنهر ایفا کرده است. *تذکرهٔ افضل* تذکرهٔ مستقلِ منثور ناحیه‌ای ـ عصری به زبان فارسی است. هرچند این تذکره‌نویس به سفارش امیر وقت تذکرهٔ خود را تألیف کرد و درنتیجه در ارائهٔ دیدگاه‌های انتقادی، پسند دربار و علائق شخص امیر را دخالت داد، به دلیل نقشی که در احیای نام و آثار شاعران معاصر خود در محیط ادبی بخارا ایفا کرد، بلافاصله مورد توجه علاقه‌مندان شعر و ادب این دوره واقع شد و در پس از اضمحلال امارت بخارا در سال ۱۹۲۰م و تشکیل جمهوری‌های پنج‌گانه در سال ۱۹۲۴م نیز همواره یکی از منابع تألیف و تحقیق پژوهشگران دربارهٔ حیات ادبی محیط بخارا و مناطق مرتبط با آن بوده است. نتایج این پژوهش در تصحیح اطلاعات منابع موجود در فارسی و تاجیکی دارای اهمیت خاص خود است.

یادداشت‌ها

۱. در شرح حال افضل در *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه* به صفحات ۳۱۰-۳۱۱ *تحفةالاحباب* ارجاع داده شده که نادرست است. چاپ انتقادی این تذکره ۲۲۶ صفحه بیشتر ندارد (آتشین‌جان، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۱۶).

۲.برای آگاهی از طبقه‌بندی تذکره‌ها ر.ک: مسعودی (۱۳۸۵: ۱۴/ ۷۱۶-۷۲۰) و شفیعیون (۱۳۹۳: ۸۵-۱۰۴).

۳.دربارهٔ این زبان اطلاعی بیش از آنچه در متن آمده است، نیافتم.

منابع

آتشین‌جان، تبسم (۱۳۸۰)، «افضل‌مخدوم پیرمستی» در *دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه*، به سرپرستی حسن انوشه، ج۱، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۱۶.

افضل‌مخدوم پیرمستی (۱۳۳۶ق)، *افضل‌التذکار فی ذکر الشعراء و الاشعار*، در حاشیهٔ *باغ ارم*، تاشکند: بی‌نا، (چاپ سنگی).

ـــــــــــ (۱۳۲۳ق)، *افضل‌التذکار فی ذکر الشعراء و الاشعار*، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۲۳۰۳ مخزن نسخ خطی ابوریحان بیرونی تاشکند ازبکستان.

انوشه، حسن [به سرپرستی] (۱۳۸۰)، «افضل‌التذکار فی ذکر الشعراء و الاشعار»، *دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه*، ج۱ و۲، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۱۵.

باسورث، کلیفورد ادموند، (۱۳۸۱)، *سلسله‌های اسلامی جدید: راهنمای گاهشماری و تبارشناسی*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

حشمت، محمدصدیق توره (تاریخ شروع تألیف ۱۳۱۲ق/۱۸۹۴–۱۸۹۵م و تکمیل آن در سال‌های بعد)، *تذکرةالشعراء*، ۲ جلد، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۲۷۲۸ (ج یکم)، مخزن نسخ خطی ابوریحان بیرونی تاشکند ازبکستان.

ـــــــــــــ (شروع تألیف ۱۳۲۳ق/۱۹۰۵م و تکمیل آن در سال‌های بعد)، *تذکرةالشعراء*، نسخهٔ خطّی شمارهٔ ۲۷۲۹، مخزن نسخ خطی ابوریحان بیرونی تاشکند ازبکستان.

خلیلی افغان [خلیل‌الله] (۱۳۰۹)، *آثار هرات*، به اهتمام عبدالعظیم جان پسر نایب‌سالار، ج۲، هرات، فخریه سلجوقی.

خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۶۸)، *فرهنگ سخنوران*، ۲ج، چ۲، تهران، طلایه.

دادبه، اصغر و میرزا ملا احمد (۱۳۸۵)، «تذکره‌نویسی در ماوراءالنهر و افغانستان» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۱۴، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۷۲۲–۷۲۶.

زهیر، عبدالرزاق، (۱۳۵۰)، «افضل‌التذکار فی ذکر الشعراء و الاشعار یا تذکرهٔ افضل»، *آریانا* [دانشگاه کابل]، س۲۹، ش۴، ۷۱–۷۸.

ـــــــــــــ (۱۳۵۲)، «تذکره‌نگاری در ادب دری»، *ادب* [دانشگاه کابل]، س۲۱، ش۲، ۷۵–۸۷.

سلیمی بخارایی، میرزا سلیم‌بیک اینانق (۱۳۳۲ق)، *ذیل سلیمی بر تحفةالاحباب فی تذکرةالاصحاب مع تاریخ کثیره و مجموعهٔ سلیمی*، تاشکند، عارف حسن‌جان‌اف، (چاپ سنگی).

شکورزاده، میرزا (۱۳۷۴)، «چرا در تاجیکستان ادبیات فارس و تاجیک یا تاجیک و فارس می‌گویند؟»، *آشنا*، س۵، ش۲۷، ۴۴–۴۷.

شفیعیون، سعید (۱۳۹۳)، «گذری دیگرگون بر تذکره‌های ادبی». *فنون ادبی*، س۶، ش۲ (پیاپی۱۱)، ۸۵–۱۰۴.

صدر ضیا، محمدشریف‌جان مخدوم (۱۳۸۰)، *تذکار اشعار*: شرح حال برخی از شاعران معاصر تاجیکستان و نمونه‌هایی از شعر آنان، متن علمی انتقادی با ضمیمه به اهتمام سحاب‌الدین صدیق‌اف، به کوشش محمدجان شکوری بخارایی، تهران، سروش.

ـــــــــــــ (۱۳۷۷)، *نوادر ضیائیه*، به کوشش میرزا شکورزاده، تهران، سروش.

عبدی، عبدالله خواجه (۱۹۸۳م)، *تذکرةالشعراء*، با تصحیح و مقدمهٔ اصغر جان‌فدا، زیرنظر سحاب‌الدین صدیق‌اف، دوشنبه، دانش.

عینی، صدرالدین (۱۹۲۳م)، *تاریخ امیران مانغیتیهٔ بخارا*، تاشکند، نشریات دولتی ترکستان.

ـــــــــــــ (۱۹۲۶م)، *نمونهٔ ادبیات تاجیک*، مسکو، نشریات مرکزی خلق جماهیر شوروی سوسیالیستی.

غفورف، باباجان (۱۹۹۷)، *تاجیکان*، ۲ج، دوشنبه، عرفان.

کوتی، سپیده (۱۳۸۰)، «تذکره‌نویسی فارسی در آسیای میانه» در *دانشنامهٔ ادب فارسی: ادب فارسی در آسیای میانه*، به سرپرستی حسن انوشه، ج۱، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۲۸۶–۲۹۲.

گلچین معانی، احمد (۱۳۶۳)، *تاریخ تذکره‌های فارسی*، ج۱، چ۲، تهران، کتابخانهٔ سنایی.

مسعودی، عبدالله (۱۳۸۵). «تذکره‌نویسی» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، ج۱۴، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۷۱۶–۷۱۹.

محترم، حاجی نعمت‌الله (۱۹۷۵م)، *تذکرةالشعراء*، با تصحیح و مقدمهٔ اصغر جان‌فدا، زیرنظر اصغر کمال عینی، دوشنبه، دانش.

منفرد، افسانه (۱۳۸۰)، «تذکره‌نویسی فارسی» در *دانشنامهٔ جهان اسلام*، زیرنظر غلامعلی حداد عادل، ج۶، تهران، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، ۷۷۲–۷۷۴.

میرزایف، عبدالغنی (۱۳۴۵)، «منابع ادبی در حدود دوره‌های شانزده و اوایل بیست و اهمیت آن»، مهر، س۱۲، ش۸، ۵۵۵ـ۵۶۱.

موسوی گرمارودی، سیدعلی (۱۳۸۸)، *از ساقه تا صدر: شعر و زندگی شعرای تاجیکستان در قرن بیستم*، ویراست۲، تهران: قدیانی.

نقوی، علیرضا (۱۳۴۷)، *تذکره‌نویسی فارسی در هند و پاکستان*، تهران، علمی.

واضح، قاری رحمت‌الله (۱۳۳۲ق)، *تحفةالاحباب فی تذکرةالاصحاب مع تاریخ کثیره و مجموعه سلیمی، به اهتمام سلیم‌بیک ایناق سلیم*، تاشکند، مطبعهٔ عارف جان‌اف، (چاپ سنگی).

ـــــــــــ (۱۹۷۷م)، *تحفةالاحباب فی تذکرةالاصحاب*، با مقدمه و تصحیح اصغر جان‌فدا، زیرنظر عبدالغنی میرزایف، دوشنبه، دانش.

وفایی، عباسعلی (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی ازبکستان (قرن بیستم تاکنون)*، تهران، الهدی.

Abdi, A. Kh. (1983). *A Biography of Poets* (edited by Asghar Janfada and Sahab al-Din Seddighov), Dushanbe, Danesh, [In Persian].

Afzal Makhdoum P.(1905). *Afzal-al-Tazkar fi Zekr-al-Sho'ara va al-Ash'ar,* Manuscript No. 2303, Uzbekistan: The Center of Abu Rayhan al-Biruni Manuscript in Tashkent, [In Persian].

———— .(1917). *Afzal-al-Tazkar fi Zekr-al-Sho'ara va al-Ash'ar,* in the margin of *Bagh-e Eram*, Tashkent, No. Publ. (Lithography), [In Persian].

Aini, S. (1923). *A History of Manghitieh rulers of Bukhara*, Tashkent, Public Journals of Turkistan, [In Persian].

————.(1926). *Example of Tajik Literature*, Moscow: Central Publications of the People's Socialist Soviet Union, [In Persian].

Anousheh, H. (Ed. 2002). "Afzal-al-Tazkar fi Zekr-al-Sho'ara va al-Ash'ar". *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in Central-Asia*, Tehran, The Publication Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance, vol. 1, Page 115, [In Persian].

Atashinjan, T. (2002). "Afzal Makhdoum Pirmasti" In H. Anousheh, *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in the Central-Asia*, Tehran, The Publication Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance, vol. 1, Page 116, [In Persian].

Bosworth, K. E. (2002). *The new Islamic Dynasties: A chronological and genealogical manual.* Tehran, The Center of Studies on Islam and Iran, [In Persian].

Dadabeh, A. and Molla-ahmad, M. (2006). "Biography writing in Transoxiana and Afghanistan", In K. Mousavi Bojnourdi, *The great Islamic Encyclopedia*, Tehran, Center of the Great Islamic Encyclopedia, Vol. 14, Page 722-726, [In Persian].

Ghafurov, B. 1998, *Tajiks*, 2 vol., Tajikistan, Dushanbe, Erfan, [In Persian].

Golchin Ma'ani, A. (1984). *History of Persian Tazkirah* (Persian Biography of Poets), Vol. 1, Eds. 2, Tehran, Sanayi Library, [In Persian].

Heshmat, M. S. T. (1894-1895). *A Biography of Poets* (2 volumes), Manuscript No. 2728 (vol. 1), Uzbekistan, The Center of Abu Rayhan al-Biruni Manuscript in Tashkent, [In Persian].

————————.(1905). A *Biography of Poets*, Manuscript No. 2729. Uzbekistan, The Center of Abu Rayhan al-Biruni Manuscript in Tashkent Manuscript in Tashkent, [In Persian].

Khalili Afghan, KH. (1930). *Monuments of Herat*, with try 'Abd al-Azim Jan son of Nayeb Salar, Vol. 2, Herat, Fakhriyyeh Soltani, [In Persian].

Khayyampour, A. (1989). *Dictionary of Speakers*, Tehran, Talayeh, [In Persian].

Kouti, S. (2001). "Persian Biography writing in the Central-Asia", In H. Anousheh, *Encyclopedia of Persian literature: Persian literature in the Central-Asia*, Tehran, The Publication Center of Ministry of Culture and Islamic Guidance, vol. 1, Page 286-292, [In Persian].

Masoudi, A. (2006). "Biography writing", In K. Mousavi Bojnourdi, *The great Islamic encyclopedia*, Tehran, Center of Encyclopedia of Great Islam. Vol. 14, Page 716-719, [In Persian].

Mirzaev, A. (1966). "Literary resources between the 16th and early 20 centuries and their significance". *Mehr*, Year 12, Issue 8, Page 555-561, [In Persian].

Mohtaram, H. N.(1975). *A Biography of Poets* (edited by Asghar Janfada and Kamal Aini), Dushanbe, Danesh, [In Persian].

Monfared, A. (2001). "Persian Biography writing". In Gh. Haddad Adel, *The great Islamic encyclopedia*, Tehran, Center of Islamic Encyclopedia. Vol. 6, Page 772-774, [In Persian].

Mousavi Garmaroudi, S. A. (2006). *From the Stem to the Top: Tajik poets' poetry and life in the 20th century*, Eds. 2, Tehran, Ghadyani.

Naghavi, A. (1968). *Persian Biography of Poets writing in India and Pakistan.* Tehran, Elmi, [In Persian].

Sadr-e ziya, M. Sh. (1998). *Ziyayiyeh's Rarities*, with try M. Shakourzada, Tehran, Soroush, [In Persian].

Sadr-e ziya, M. Sh. (2001). *A Biography of Poets: A critical text* (edited by Sahab al-Din Seddighov and Mohammadjan Shakouri Bukharayi, Tehran, Soroush, [In Persian].

Salimi-ye Bukharayi, M. (1914). *Appendix's Salimi on Tohfat al-Ahbab fi Tazkarat al-Ashab with Tarikh-e Kasira and Salimi Collection*, Tashkent, Arefjanov, (Lithography), [In Persian].

Shafieioun, S. (2014). "A survey of literary biographies". *Literary Devices*, Year 6, Issue 11, Page 85-104, [In Persian].

Shkourzada, M. (1995). “Why in Tajikistan they say Persian and Tajik literature or Tajik and Persian?”, *Ashena*, Year 5, Issue 27, Page 44-47, [In Persian].

Vafaei, A. (Ed,1966). *Encyclopedia of Persian language and literature in Uzbekistan: since the 20th century (in Persian),* Tehran, Alhoda, [In Persian].

Vazeh, Gh. R. (1977). *Tohfat al-Ahbab fi Tazkarat al-Ashab* (edited by Asghar Janfada and Abdol Ghani Mirzaev), Dushanbe, Danesh, [In Persian].

————.(1914). *Tohfat al-Ahbab fi Tazkarat al-Ashab: With Tarikhe Kasire and Salimi collection* (edited by Salim Beyg Inagh Salim) (lithography), Tashkent, Arefjanov, [In Persian].

Zahir, A. (1971). “Afzal-al-Tazkar fi Zekr-al-Sho’ara va al-Ash’ar or Tazdkirah-ye Afzal”, *Ariyana*, [Kabul University], Year 39, Issue 4, Page 71-78, [In Persian].

————.(1973). “Biography writing in the literature of Dari”, *Adab*, [Kabul University], Year 21, Issue 2, Page 75-87, [In Persian].

Карим, У. (1974). *Адавиёти Тоҷик дар Нимаи Дуюми Асри XVlll, Ва Аввали Асри XlX,* Қ. 1. Таҳти Назари Расул Ҳодизода, Душанбе, Дониш, [In Tajik].

Қайюмов, П. 1998, *Тазкираи Қайюмий*. 3ж. Тошкент, Ўзрфа Қўлёзмалвр Институти Тарихий Нашриёт бўлими, [In Uzbek.[

Усмон, Т. (1957). *Бисту се Адиба*, Столинобод, Нашриёти Давлатии Тоҷикистон, [In Tajik].

Ҳабибов [Абибов], А. (1991). *Ганҷи Зарафшон*, Душанбе, Адиб, [In Tajik].

Ҳодизода, Р. (1968). *Адавиёти Тоҷик дар Нимаи Дуввўми Асри XlX.* Қ.1, Душанбе, Дониш, [In Tajik].

————.(1988) “Афзал-ут-Тазкор фи Зикриш-шуаро ва-Ашъор” дар *Энциклопеидяи Адабиёт ва Санъати Тоҷик*, Ҷилди 1-ўм, Иҷрокунандаи фазифаи Сармуҳаррир Ҷ. А. Азизқулов, Душанбе, Сарредакцияи илмии Энциклопедияи советии тоҷик, С.196, [In Tajik].

Ҷалилова, М. (1988). “Афзал Махдуми Пирмастй” дар *Энциклопеидяи Адабиёт ва Санъати Тоҷик*, Ҷилди 1-ўм, Иҷрокунандаи фазифаи Сармуҳаррир Ҷ. А. Азизқулов, Душанбе, Сарредакцияи илмии Энциклопедияи советии тоҷик, С.195, [In Tajik].

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293574.1376
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Impact of Chaos Theory on Reinforcing Postmodern Strains of the "The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra" Fiction

Mohammad Reyaz Raeisi
Ph.D Candidate of Persian language and literature, Sistan and Baluchestan University, Zahedan. Iran.
Mohammad Ali Mahmoodi[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Zahedan. Iran.
Abdolali Oveisi Kahkha
Associate Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Zahedan. Iran.
Received: 6, December, 2019 & Accepted: 10, May, 2020

Abstract
The Nocturnal Harmony of the Wood Orchestra" by Reza Ghasemi is one of the most significant postmodern stories in Persian literature. It tells the life of a group of Iranian immigrants and exiles living in France who are still struggling with their original culture and beliefs. Chaos theory, which is one of the well-known and widely used theories in physics and meteorology, is reflected in this story. Since this story is a piece of metafiction, the author/narrator consciously refers to the chaos theory and in particular to the butterfly effect. This study, after introducing the most characteristic features of chaos theory, reads "The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra" in light of this theory. It uses a descriptive-analytical method to investigate the effect of chaos theory on the postmodern aspects of this fiction and on the lives and destinies of the characters. We seek to show how the manifestation of a scientific theory in the story reinforces its postmodern aspects. Chaos theory is used in various sciences. It talks about nonlinear events and processes based on uncertainty. The manifestation of chaos theory in this story distinguishes it from others. According to this theory, complex and turbulent phenomena and events are the result of multiple causes and constantly affect each other. These kinds of phenomena are sensitive to their initial conditions and their various components, based on the butterfly effect, self-similarity, dynamic adaptation, and strange attractors, show a kind of order in disorder or a quasi-chaotic situation. The results of this study show that the chaos theory, through disturbing and unfamiliar propositions, highlights the postmodern aspects of the story and at the same time justifies the confusion of the characters while coordinating the form and content. This theory describes the intertwined and complex lives and fates of the characters in a postmodern way and shows the effects of small variables on large events and the fates of the characters.

Keywords: The Nocturnal Harmony of the Wood Orchestra , Reza Ghasemi, Postmodern fiction, Chaos theory, Butterfly effect.

1. Email of the corresponding author: mahmoodi122@yahoo.com

تأثیر «نظریه آشوب» در تقویت سویه‌های پسامدرن داستان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها»

محمدریاض رئیسی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
محمدعلی محمودی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
عبدالعلی اویسی کهخا
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۹/۱۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۲/۲۱
(از ص۶۷ تا ص۸۷)
علمی- پژوهشی

چکیده

داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* اثر رضا قاسمی یکی از شاخص‌ترین داستان‌های پسامدرن ادبیات فارسی است. این داستان زندگی گروهی از مهاجران و تبعیدی‌های ایرانی ساکن فرانسه را روایت می‌کند که هنوز هم گرفتار مشکلات ناشی از فرهنگ و اعتقادات اولیه خود هستند. نظریه‌ی آشوب که یکی از نظریه‌های شناخته‌شده و پرکاربرد در علوم فیزیک و هواشناسی است در این داستان تجلی پیدا کرده است. ازآنجا که این داستان پسامدرن، حالت فراداستان دارد، نویسنده/راوی به‌طور آگاهانه به نظریه‌ی آشوب و به‌خصوص ویژگی بال پروانه‌ای آن اشاره می‌کند. این پژوهش، پس از معرفی و بیان شاخص‌ترین ویژگی‌های نظریه‌ی آشوب، برمبنای این نظریه به خوانش داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* می‌پردازد و با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی تأثیر نظریه‌ی آشوب در تقویت سویه‌های پسامدرن این داستان و زندگی و سرنوشت شخصیت‌ها می‌پردازد و در پی آن است که نشان دهد چگونه تجلی یک نظریه‌ی علمی در داستان، به تقویت سویه‌های پسامدرن آن می‌انجامد. نظریه‌ی آشوب در علوم مختلف کاربرد دارد و از رویدادهای غیرخطی و فرآیندهای مبتنی بر عدم قطعیت سخن می‌گوید. تجلی نظریه‌ی آشوب در این داستان آن را از سایر داستان‌ها متمایز کرده است. بر اساس این نظریه، پدیده‌ها و رویدادهای پیچیده و آشفته، حاصل علل متعدد هستند و به‌طور مداوم بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. این نوع پدیده‌ها به شرایط اولیه خود بسیار حساس واجزای مختلف آن‌ها مبتنی بر اثر بال پروانه‌ای، خود همانندی، سازمان‌دهی پویا و جاذب‌های غریب است که در مجموع گونه‌ای از نظم در بی‌نظمی یا وضعیتی شبه‌آشفته را به نمایش می‌گذارند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نظریه‌ی آشوب با گزاره‌های آشفته‌ساز و آشنایی‌زدا، سویه‌های پسامدرن داستان را برجسته‌تر کرده و در عین هماهنگی ساخت و محتوا، آشفتگی شخصیت‌ها را توجیه می‌کند. نظریه‌ی آشوب، زندگی و سرنوشت درهم‌تنیده و پیچیده‌ی شخصیت‌ها را به شیوه‌ای پسامدرن تشریح می‌کند و تأثیر متغیرهای کوچک را در حوادث بزرگ و سرنوشت شخصیت‌ها نشان می‌دهد.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mahmoodi122@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها؛ رضا قاسمی؛ نظریه آشوب؛ داستان پسامدرن؛ اثر بال پروانه‌ای.

۱.مقدمه

نظریه‌ی آشوب برای نخستین بار توسط ادوارد لورنز در علم هواشناسی مطرح شد. این نظریه به بررسی پدیده‌های پیچیده و آشفته می‌پردازد و تأثیر متغیرهای مختلف را در آن پدیده‌ها بررسی می‌کند و علوم مختلف برای تحلیل پیچیدگی‌های خود از آن بهره می-برند. علوم انسانی و مطالعات ادبی هم از این رهیافت‌ها بی‌بهره نبوده‌اند و در غرب کوشش‌هایی برای کاربرد این نظریه در تحلیل متون ادبی صورت گرفته است.

انجمن «اس ال اس» در آمریکا و اروپا درباره کاربرد نظریه‌ی آشوب در ادبیات فعالیت می‌کند. «در همین دوره‌ای که نظریه جدید آشوب شهرتی یافته است، اشتیاق ایجاد ارتباط میان ادبیات و علم، دانشگاه را تسخیر کرده است. انجمن ادبیات و علم (اس ال اس– اکنون ادبیات و علم و هنرها) در سال ۱۹۸۵ تأسیس شد و تاکنون به‌سرعت رشد پیداکرده است» (parker, 2007: xii).

داستان پسامدرن از دستاوردهای علمی برای تأکید بر گزاره‌های پسامدرن بهره می‌برد: «نویسنده‌ی پست‌مدرن برای به بازی گرفتن واقعیت و امر واقع به‌سوی دانش گرایش پیدا می‌کند و بیش از هر حوزه‌ی بشری دیگر با دنیای فراواقع سر و کار دارد» (بزرگمهر و زیور عالم،۱۳۹۳: ۸). داستان پسامدرن *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* اثر رضا قاسمی، عرصه تجلی نظریه‌ی آشوب است، شخصیت‌های آن گرفتار نوعی آشفتگی هستند و این امر تأثیر قابل‌توجهی در پیچیدگی داستان دارد. زندگی و سرنوشت شخصیت‌های این داستان بدون توجه به این نظریه در هاله‌ای از ابهام خواهد بود؛ تجلی نظریه‌ی آشوب سویه‌های پسامدرن آن را تقویت می‌کند؛ زیرا نظریه آشوب و پسامدرنیسم اشتراکات زیادی با یکدیگر دارند و هر دو محصول تغییر نگاه فلسفی زمانه هستند. شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن نسبت به شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک و مدرن آشنایی‌زدایی قابل‌توجهی دارند و تبیین کنش‌های آن‌ها بر مبنای نظریه‌ی آشوب تفاوت‌های آن‌ها را روشن‌تر می‌کند. شخصیت پسامدرن گرفتار هویت‌پریشی، پارانویا و تناقض است و زندگی ذهنی، زبانی و اجتماعی او سرشار از عدم قطعیت‌هاست. چنین وضعیتی نیاز به مفاهیمی ویژه برای تحلیل و تبیین دارد که نظریه‌ی آشوب می‌تواند به‌مثابه نوعی استعاره‌ی مفهومی چنین وضعیتی را به خوبی تبیین کند.

«طبق نظر رابرت شاو، شما نمی‌توانید چیزی را بفهمید مگر آنکه استعاره‌ای مناسب اجازه درک درست آن را به شما بدهد. بنابراین، برای فهمیدن درست نظریه بی‌نظمی باید وجود آن را به‌طور استعاره‌ای نه‌تنها در علوم فیزیک و ریاضی، بلکه حتی علوم انسانی جستجو کرد. ازاین‌رو، ادبیات می‌تواند یکی از زمینه‌هایی باشد که به‌گونه‌ای استعاره‌ای این نظریه را به کار می‌گیرد»(بیگلری و قادری سهی،۱۳۹۸: ۱۲).

پژوهش حاضر پس از مرور نظریه‌ی آشوب و تشریح سویه‌های پسامدرن داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*، به تبیین تجلی نظریه‌ی آشوب در این داستان می‌پردازد و پس‌ازآن زندگی و سرنوشت شخصیت‌ها را بر اساس نظریه‌ی آشوب تحلیل می‌کند.

۱ـ۱. سؤالات پژوهش

۱. کاربست نظریه‌ی آشوب در داستان چگونه سویه‌های پسامدرن آن را برجسته‌تر می‌کند؟

۲. نظریه‌ی آشوب چگونه می‌تواند آشفتگی شخصیت‌های داستان را تبیین و تحلیل کند و تأثیر آشفتگی را در زندگی و سرنوشت آن‌ها نشان دهد؟

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

نظریه‌ی آشوب یکی از شناخته‌شده‌ترین نظریه‌های قرن بیستم است. این نظریه در مطالعات ادبی هم کاربرد دارد و برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته عبارت‌اند از:

۱. «طراحی و آشفتگی: تحلیل آشوبناکی داستان پسامدرن آمریکا»(۲۰۰۲). ام کونته، جوزف. این کتاب از نخستین پژوهش‌هایی است که نظریه‌ی آشوب را در مطالعات ادبی به کاربرد و نظم درون بی‌نظمی‌های تعدادی از داستان‌های پسامدرن را بررسی می‌کند و از نخستین پژوهش‌هایی است که در این موضوع نوشته شده است.

۲. «تجلی ادبیات پسامدرن در نمایشنامه‌های علمی با تأکید بر نمایشنامه‌ی آرکادیا اثر تام استوپارد»(۱۳۹۳). بزرگمهر، شیرین و زیور عالم احسان. این مقاله در پی اثبات پسامدرن بودن این اثر و شیوه کاربست نظریه‌ی آشوب در چهارچوب روایی این نمایش‌نامه است.

۳. سیاره‌ای خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان همنوایی شبانه ارکستر چوب-ها(۱۳۸۹).هوروش، منا. این مقاله با استفاده از نظریات منتقدان پسامدرنیسم و مفاهیمی همچون برجسته‌سازی، وجودشناسی، دور باطل و عدم‌قطعیت نشان می‌دهد که تکنیک-های پسامدرنیستی این داستان، عاریه‌ای نیست بلکه نتیجه طبیعی روایتی است که به

آشفتگی ذهن انسان معاصر می‌پردازد. اما تاکنون داستان پسامدرن ایران و به‌خصوص شخصیت پسامدرن از منظر نظریه‌ی آشوب مورد بررسی قرار نگرفته است.

۱ـ۳. خلاصهٔ داستان

این داستان روایت زندگی مردی به نام یدالله است که از ایران به فرانسه مهاجرت کرده و در یک اتاق محقر از یک ساختمان شش طبقه زندگی می‌کند. سایر ساکنان این ساختمان ایرانیانی هستند که به دلایل متعدد مهاجرت کرده‌اند. راوی که شخصیت اول داستان است در سن چهارده‌سالگی حادثه‌ی مهمی را پشت سر گذاشته و دچار تثبیت شخصیت شده است. یدالله/راوی در چهارده‌سالگی و در ایران جامانده و به‌گونه‌ای رمزگونه حتی نمی‌تواند خودش را در آینه مشاهده کند. سایر شخصیت‌های داستان ازجمله اشمیت و همسرش، بندیکت، سید، رعنا و پروفت، شخصیت‌هایی مسئله‌دار هستند و از انواع بحران‌های روحی رنج می‌برند؛ اما مسئله زمانی برای راوی بغرنج‌تر می‌شود که یکی از ساکنان ساختمان به نام پروفت خود را مأمور خدا می‌داند و برای خود رسالتی الهی قائل می‌شود. پروفت، سید و یدالله/راوی را می‌کشد. روای در عالم برزخ گرفتار دو شخصیت مشابه نکیر و منکر می‌شود که او را بازخواست می‌کنند. راوی مدت‌ها پیش داستانی به نام «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نوشته که گوشه‌ای خاک می‌خورده اما در جریان بازخواست‌ها متوجه می‌شود که داستانش بدون اجازه او چاپ شده و به طرز عجیبی سرنوشت ساکنان ساختمان با سرنوشت شخصیت‌های داستانش یکسان است.

۲. مبانی نظری

۲ـ۱. نظریه آشوب[1]

در نیمهٔ قرن بیستم بسیاری از دانشمندان علوم مختلف در پژوهش‌ها و آزمایش‌های علمی خود متوجه نوعی آشفتگی شدند و با توجه به علم آن زمان این آشفتگی‌ها برای آن‌ها قابل توجیه نبود. آن‌ها بعدها نوعی «نظم در بی‌نظمی» را مشاهده کردند و دریافتند که میان پدیده‌های آشفته و پیچیده مجموعه‌ای از رفتارها و الگوهای منظم اما غیرقابل پیش‌بینی و گاه اتفاقی، قابل‌مشاهده است؛ الگوهایی که تا پیش از آن شناخته‌شده نبود.

1. Chaos theory

یکی از مهم‌ترین یافته‌های آنان این بود که متغیرهای کوچک، تأثیر زیادی در نتایج پایانی دارد.

«chaos در لغت به معنی درهم‌ریختگی، آشفتگی و بی‌نظمی است و مترادف آن در مکانیک، تلاطم[1]است. این واژه به معنی فقدان هرگونه ساختار یا نظم است و معمولاً در محاورات روزمره، آشوب و آشفتگی نشانه بی‌نظمی و سازمان‌نیافتگی به نظر آورده می‌شود و جنبه منفی دارد؛ اما با پیدایش نگرش جدید و روشن شدن ابعاد علمی و نظری آن امروزه دیگر بی‌نظمی و آشوب به مفهوم سازمان‌نیافتگی، ناکارآیی و درهم‌ریختگی تلقی نمی‌شود. بلکه بی‌نظمی وجود جنبه‌های غیرقابل پیش‌بینی و اتفاقی در پدیده‌های پویاست که ویژگی‌های خاص خود را داراست»(حاجی کریمی،۱۳۸۹: ۳۴).

محور مباحث نظریه‌ی آشوب وجود چنین جنبه‌های غیرقابل پیش‌بینی و اتفاقی در پدیده‌هاست. «آشوب اکنون همچون وضعیتی توصیف می‌شود که بین یک حالت جبرگرایی کامل و یک حالت کاملاً تصادفی قرار دارد»(Conte,2002: 24). اغلب پدیده‌های انسانی مانند پدیده‌های طبیعی، بسیار پیچیده هستند و آشفتگی از ویژگی‌های بارز آن‌هاست؛ به طور کلی «تئوری آشوب، نظام‌های غیرخطی و پویا را مطالعه می‌کند و چهارچوب مفهومی سودمندی برای پدیده‌های غیرقابل پیش‌بینی و پیچیده پیشنهاد می‌دهد»(اکوانی و موسوی‌نژاد،۱۳۹۳: ۱۵۰). منظور از نظام‌های غیرخطی و پویا، نظام‌هایی است که از یک الگو، خطمشی و مسیر مشخص پیروی نمی‌کند و حساسیت آن‌ها به متغیرها و شرایط مختلف، بسیار زیاد است. داستان پسامدرن یکی از این پدیده‌های غیرخطی و پویاست و شخصیت پسامدرن بیش از سایر عناصر داستانی، چنین ویژگی‌هایی دارد.

۲ـ۲. ویژگی‌های پدیده‌های آشوبی

چهار ویژگی برجسته در نظام‌های آشوبناک عبارت‌اند از: ۱. اثر پروانه‌ای، ۲. خودهمانندی، ۳. سازگاری پویا و ۴. جاذب‌های غریب.

۱. اثر پروانه‌ای[2]

منظور از اثر پروانه‌ای این است که شرایط اولیه پدیده‌ها در شرایط پایانی آن‌ها تأثیر زیادی دارد و به‌ظاهر نوعی وضعیت پیش‌بینی ناپذیر بر آن‌ها حاکم است. این فرآیند

1. turbulence
2. BUTTERFLY EFFECT

پیش‌بینی ناپذیر به اثر پروانه‌ای مشهور است. مثال مشهور آن این است که بال زدن یک پروانه در برزیل می‌تواند باعث طوفان در آمریکا شود.

یکی از تعریف‌های رایج نظریه‌ی آشوب بر همین ساحت پروانه‌ای متمرکز است: «طبقه جدیدی از علم که با سیستم‌هایی سروکار دارد که تکامل آن‌ها به حساسیت بسیار بالا نسبت به شرایط اولیه وابسته است» (حسینی،۱۳۹۶: ۱۸۱).

۲. خودهمانندی[1]

در یک نظام آشوبی، اجزاء، مشابه کل خود هستند و یا به تعبیری دیگر کل، مشابه اجزای خود است. خودهمانندی یعنی اجزای مختلف گرایش به شبیه شدن به یکدیگر دارند. این ویژگی میان عناصر مختلف هماهنگی به وجود می‌آورد و در پدیده‌های اجتماعی، کنش-گران مختلف به یک نوع هماهنگی دست می‌یابند؛ اهداف آن‌ها به هم شبیه می‌شود و زندگی‌شان به هم گره‌خورده و از یکدیگر تأثیر می‌پذیرد. این ویژگی خودهمانندی در ریاضیات و مبحث هندسه‌ی فراکتال‌ها هم قابل‌مشاهده است. «فراکتال‌ها ساختارهای هندسی با ابعاد پیچیده‌اند، آن‌ها دارای خواص مهمی هستند که رویدادهای غیرخطی را مشخص می‌کنند» (guastello and others, 2009: 16). در هندسه اشکال و اجسامی که دارای ساختار پیچیده و خودهمانند هستند فراکتال نامیده می‌شوند:

> «نظام‌های آشوبی دارای خاصیت خودهمانندی یا خودمانایی هستند (نظریه هندسه فراکتال) در معادلات آشوبی الگوهای ترسیمی نشان‌دهنده‌ی نوعی شباهت بین اجزا و کل هستند، بدین ترتیب که هر جزئی از الگو همانند کل است»(اکوانی و موسوی نژاد،۱۳۹۳: ۱۵۱).

نظریه هندسه فراکتالی پس از هندسه اقلیدسی مطرح شد و یکی از انواع هندسه نااقلیدسی به شمار می‌رود. هندسه اقلیدسی ماهیتی تقلیل‌گرا دارد و اشکال و طرح‌های پیچیده را به اشکال و طرح‌های ساده‌تر فرو می‌کاهد.

> «این هندسه حاصل نظریه آشوب و خوانش ترسیمی آن و از شاخه‌های جدید ریاضیات با ارائه مفهوم جدیدی از بعد فیزیکی و مفاهیمی مانند خودهمانندی و خودتمایلی است که در برابر تفسیر و شبیه‌سازی اشکال مختلف طبیعت انعطاف‌پذیری بی‌نظیری نشان داده است. نظریه آشوب و هندسه فراکتالی کاربردهای وسیعی در علوم انسانی، هنر، گرافیک رایانه‌ای، تحلیل هنری پیداکرده است»(مبینی و فتح‌اللهی،۱۳۹۳: ۷).

در تحلیل متون ادبی و هنری هم می‌توان از الگوی هندسه فراکتالی بهره برد.

---

1. SELF–SIMILARITY

۳. سازگاری پویا[1]

پدیده‌های انسانی پیچیده، مانند پدیده‌های طبیعی در عین بی‌نظمی، تمایل شدیدی به سازگاری با محیط و زمینه‌ی اجتماعی دارند. «نظام‌های پویا بدون نیاز به عوامل خارجی به خود، سازمان می‌دهند؛ که این سازمان‌دهی براثر رفتار تک‌تک اعضا به وجود می‌آید و تا مرز بی‌نهایت ادامه خواهد یافت»(اکوانی و موسوی‌نژاد،۱۳۹۳: ۱۵۱). افراد در زندگی اجتماعی به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه خود را با محیط تطبیق می‌دهند و گاهی محیط را هم مطابق سلیقه‌ی خود تغییر می‌دهند؛ این تأثیرپذیری دوجانبه و پویاست.

۴. جاذب‌های غریب[2]

جاذب‌های غریب یا عجیب، الگوهای مشخصی است که در پدیده‌های آشوبی و پیچیده وجود دارد، به عبارت دیگر جاذب‌های غریب الگویی است که در بی‌نظمی‌ها مشاهده می‌شود. فرآیند غیرخطی بودن و عدول از هرگونه کانون مشخص در داستان پسامدرن، نشان‌دهنده‌ی جاذب‌های غریب است. در حالی که جاذب‌های کانونی و مشخص محصول نگاه نیوتنی در علم است که پایه و مرکزی مشخص برای پدیده‌ها قائل است: «جاذب‌های نقطه‌ای و دوره‌ای پایه‌های فیزیک نیوتنی کلاسیک است که بیانگر نوعی الگوی منظم و باثبات در حرکت پدیده‌ها و روابط آن‌هاست»(همان: ۱۵۱)؛ شخصیت‌های داستان‌های پسامدرن کانون مشخصی ندارند و از الگوی مشخصی پیروی نمی‌کنند؛ پیش‌بینی ناپذیر هستند اما درعین‌حال با مطالعات دقیق‌تر مشخص می‌شود که می‌توان نوعی الگو را در آن‌ها مشاهده کرد.

> «در اوایل دهه ۱۹۶۰ ادوارد لورنز در تحقیقات خود جاذبه دیگری را کشف کرد که توسط دیوید روئل و فلوریس تاکنس جاذبه‌های عجیب نامیده شد. برخلاف سایر جاذبه‌ها، این جاذبه‌ها نه نقطه‌ای و نه دوره‌ای بود، رفتاری که سیستم ارائه می‌داد هرگز خودش را تکرار نمی‌کرد. این جاذبه‌های عجیب محصول غیرخطی بودن روابط پدیده‌ها و تعامل‌پذیری آن‌هاست» (مهری،۱۳۸۱: ۲۴).

جاذب‌های غریب از ویژگی‌های مهم پدیده‌های آشوبی است؛ زیرا محققان علوم مختلف پس‌ازآنکه در تحقیقات خود با پدیده‌ها و نظام‌های آشفته و پیچیده مواجه شده

---

1. DYNAMIC ADAPTATION
2.STRANGE ATTRACTORS

بودند، مادامی که جاذب‌های غریب یا الگوهای منظم اما پیش‌بینی‌ناپذیر را کشف نکرده بودند، قادر به تجزیه و تحلیل آن‌ها نبودند.

۳. بحث و بررسی

داستان پسامدرن «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» اثر رضا قاسمی، هم در تکنیک و ساخت و هم در محتوا دارای سویه‌های پسامدرن است. شخصیت‌های این داستان به شیوه‌های مختلفی در هم تنیده شده‌اند و زندگی‌شان به طرق مختلف به هم گره خورده و کوچک‌ترین کنش و واکنشی از هرکدام از آن‌ها بر زندگی دیگری تأثیر می‌گذارد. برخی از مشخصه‌های این گره خوردگی که در آن‌ها مشترک است عبارت‌اند:

۱. تبعیدی بودن ۲. هم‌وطن بودن ۳. همسایه بودن ۴. شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مشترکی را پشت سر گذاشتن ۵. چشم‌انداز روشن نداشتن.

این ویژگی‌ها به‌خوبی می‌توانند بر مبنای نظریه‌ی آشوب، بازخوانی شوند و نظم درونی وقایع و کشمکش‌های داستان را در عین بی‌نظمی ظاهری، نمایان سازند. در داستان مورد بحث به دلیل هماهنگی خوب ساخت و محتوا، متغیرهای متعدد آشفته‌ساز در عین ظاهر آشفته در پاره‌ای از مواقع نوعی انسجام و هماهنگی را به نمایش می‌گذارند. این آشنایی‌زدایی نتیجه تفاوتی است که داستان پسامدرن با داستان کلاسیک و مدرن دارد: «پسامدرنیسم نوعی جدید و افراطی از بدعت گزاری را در ادبیات داستانی رواج می‌دهد؛ نگرشی به‌مراتب شکاکانه‌تر از نگرش مدرنیست‌ها را مطرح می‌سازد»(لاج و دیگران،۱۳۹۴: ۲۰۲)؛ درنتیجه خواننده‌ای که با داستان رئالیستی کلاسیک و یا حتی مدرن خو گرفته ممکن است در تحلیل آشفتگی داستان، شخصیت و سوژه پسامدرن سردرگم شود.

«جان بارت در «*ادبیات نفس تازه کردن*» می‌گوید: مؤلف پسامدرنیست آرمانی مورد نظر من صرفاً به بی‌اعتبار کردن پدران مدرنیست سده بیستمی یا پدربزرگ‌های پیشامدرنیست سده نوزدهمی خود، یا صرفاً به تقلید کردن از آن‌ها نمی‌پردازد. او بدون لغزیدن به درون ساده‌دلی اخلاقی یا هنری، صناعت پردازی پیش پاافتاده، پول‌پرستی به شیوه رایج در خیابان مدیسن، یا خامی ساختگی یا واقعی به دنبال داستانی می‌گردد که جاذبه‌ای دموکراتیک‌تر از «متنی برای هیچ» بکت داشته باشد. رمان پسامدرنیستی آرمانی، به‌نوعی از نزاع میان واقع‌گرایی و ناواقع‌گرایی، شکل‌گرایی و محتواگرایی، ادبیات ناب و ادبیات متعهد، داستان گزیده و داستان بی‌بها فراتر می‌رود» (مک‌هیل،۱۳۹۵: ۱۵). پیچیده بودن داستان پسامدرن حاصل علل متعددی است:

«طنز، استعاره، تجاهل، ایهام، ایجاز، ابهام، کلیشه‌سازی، تقلید، ابتذال، عدم قطعیت و هر صنعت ادبی که بتواند موجب پیچیده‌گویی شود، ابزار مناسب برای نوشتن اثر پست‌مدرنیسم است» (نوذری،۱۳۸۰: ۱۱۰).

داستان پسامدرن به دلیل جوهر سیال، مرکزگریز، آشنایی‌زدا و ماهیت تعریف‌گریز خود قابلیت انعطاف‌پذیری زیادی دارد و در زمان‌ها و مکان‌های مختلف سویه‌های متفاوتی را به نمایش می‌گذارد. این نظریه به‌خوبی می‌تواند حوادث اجتماعی، سیاسی، ساختارهای پیچیده، داستان پسامدرن و شخصیت‌های آشنایی‌زدا، آشفته و پیچیده آن را تبیین و تشریح کند. داستان مدرن و به‌خصوص شخصیت مدرن به‌مثابه یک جزء از آن، اغلب پیچیده است اما مشخصه داستان و شخصیت پسامدرن آشفتگی است. نوعی آشفتگی که از برهم‌کنش متغیرهای مختلف حاصل می‌شود و درعین‌حال نوعی از نظم را به نمایش می‌گذارد. این نوع الگوها از ماهیتی پیچیده برخوردارند. داستان پسامدرن هم، روایت خطی را کنار می‌گذارد و به‌صورت خودآگاه ماهیتی پیچیده یا آشفته پیدا می‌کند؛ زیرا «باور نداشتن به راستای خطی تاریخ، مسئله‌سازترین وجه پسامدرن است» (یزدانجو،۱۳۸۷: ۸).

این داستان سویه‌های فراداستانی هم دارد؛ «فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند» (وو،۱۳۹۷: ۸). همچنین «فراداستان متکی بر برداشتی از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ است: وقوف به این‌که در مورد کوچک‌ترین ذرات تشکیل‌دهنده‌ی ماده، هرگونه فرآیند موجد آشفتگی و بی‌نظمی بزرگی است» (همان: ۱۰).

۳ـ۱. بررسی شخصیت‌های داستان بر مبنای نظریه آشوب

شخصیت محوری داستان راوی اول‌شخص است که یدالله نام دارد و داستان حول محور خودش می‌چرخد. سایر شخصیت‌های مهم داستان عبارت‌اند از: پروفت، اریک اسمیت و زنش، سید، رعنا، فریدون، گابیک، فاوست مورنائو، بغل‌دستی؛ هرکدام از این شخصیت‌ها چندین اسم دیگر هم دارند.

زندگی و سرنوشت این شخصیت‌ها به صورت‌های مختلفی درهم‌تنیده و آشفته است. اکنون این در هم تنیدگی و آشفتگی شخصیت‌های داستان را در ساحت‌های چهارگانه نظریه‌ی آشوب مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۳ـ۱ـ۱. ساحت اثر پروانه‌ای شخصیت‌ها

از آن‌جا که پدیده‌ی آشوبی، حالت بال پروانه‌ای دارد، در حالت عدم قطعیت به سر می‌برد و به شرایط اولیه خود بسیار حساس است، در این داستان، زندگی کنونی و آینده شخصیت راوی هم وابسته به حادثه‌ای است که در سن چهارده‌سالگی برای او رخ داده. راوی می‌گوید شرایط مبدأ مهاجرتش یعنی ایران در شرایط مقصد مهاجرت او یعنی فرانسه بسیار تأثیرگذار است:

«من که کشورم را ترک کرده بودم برای آنکه به همه‌چیز من کار داشتند حالا احساس می‌کردم نفرین‌شده‌ای هستم که وقتی هم به قبر بگذارندم به جایی خواهم رفت که به همه‌چیز من کار خواهند داشت» (قاسمی،۱۳۹۳: ۸۶). مقصود راوی این است که شرایط اولیه زندگی در شرایط اکنون زندگی‌اش تأثیر بسیار زیادی دارد و هرچند که اکنون در کشور و موقعیتی متفاوت زندگی می‌کند اما بازهم تأثیر رخدادها و شرایط اولیه زندگی بسیار تأثیرگذار است:

«دیگر داشت باورم می‌شد که سرنوشت هم چیزی است مثلث شکل. من از خانه‌ی پدر گریخته بودم چون دائم دو چشم سرزنش بار مرا می‌پایید. در پایتخت تا آمدم شانه‌هایم را از بار این وزنه‌های هراس‌آور بتکانم آن دو چشم ملامت‌گر به قدرت رسیده بود؛ و حالا این‌جا، داشت نفسم کمی بالا می‌آمد، سر و کله‌ی رعنا پیدا شده بود»(قاسمی،۱۳۹۳: ۹۴).

منظور راوی از «دو چشم سرزنش بار» اعمال قدرت پدرسالاری و از «دو چشم ملامت‌گر پایتخت» قدرت حاکم است؛ این مورد همچون الگویی است که به‌طور مداوم برای شخصیت‌های داستان تکرار می‌شود و زندگی‌شان را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد. این شواهد نشان می‌دهد که حوادث داستان بسیار به یکدیگر وابسته هستند و متغیرهای اولیه هرچند به‌صورت پیچیده و آشفته، در سرنوشت پدیده‌ها و شخصیت‌ها تأثیر زیادی دارد. اگرچه این وابستگی‌ها مبتنی بر روابط علت و معلولی است اما این روابط علت و معلولی از نوع خطی و نظام‌مند نیست؛ مؤلف در متن داستان به حالت پروانه‌ای اشاره می‌کند:

«می‌گویند حرکت بال پروانه‌ای در چین می‌تواند به توفانی مهیب در شیکاگو بدل شود. حالا حرکت نوک چراغ پروفت داشت به چیزی بدل می‌شد من نمی‌دانم؛ اما یک‌چیز روشن بود: حرکت آغاز شده بود!» (همان: ۱۰۶). بال زدن یک پروانه در چین، نشانه‌ای از یک پدیده بسیار کوچک است که به صورتی غیرمنتظره، شگفت‌انگیز و همراه با متغیرهای بی‌شمار دیگر می‌تواند به توفانی مهیب در شیکاگو که نشانه‌ای از یک رویداد بسیار بزرگ و مهم است منجر شود. در بخشی از داستان، باد پنجره اتاق راوی را با خود می‌برد و این

مسئله مقدمه‌ای می‌شود برای برجسته کردن تجلی نظریه‌ی آشوب در متن داستان و به‌خصوص گره‌خوردگی و خاصیت بال پروانه‌ای زندگی و سرنوشت شخصیت‌های داستان و این پرسش فلسفی که ما تا کجا مسئول اعمال خود هستیم؛ راوی/مؤلف به‌طور آگاهانه به این مطلب اشاره می‌کند:

«چه حادثه‌ای ناگوارتر از این‌که باد پنجره‌ات را ببرد و نفهمی به کجا؟ ما تا کجا مسئول اعمال خود هستیم؟ من می‌خواستم پنجره‌ی اتاقم را ببندم اما توفانی بی‌هنگام آن را از جا کند؛ و با خود برد. حالا پنجره‌ی اتاق من سرنوشت مستقل خودش را دارد. ممکن است به‌جای قطع کردن سر عابر نگون‌بخت، پایش را بشکند. یا فقط به جراحتی سطحی اکتفا کند؛ اما این به معنای پایان هستی این عمل نیست فرض کنیم درجایی فرود آید که هیچ عابری نیست. صدای در هم شکستن مهیب پنجره‌ی شیشه‌ای روی آسفالت، حالا، تکثیر می‌شود و در چند جهت به حرکت خود ادامه می‌دهد» (قاسمی،۱۳۹۳: ۱۶۱).

ادامه این روایت از تأثیر رویدادها بر شخصیت‌های داستان حکایت می‌کند:

«اندکی بعد صدای مهیب برخورد پنجره‌ی شیشه‌ای با آسفالت خیابان همان ضربه مناسبی است که زن کلانتر به آن نیاز دارد تا دریابد که هر صدایی بندیکت را اذیت نمی‌کند. در این لحظه یادش می‌افتد به حرف فریدون و تصمیم عجیبی می‌گیرد. ادامه‌ی این اتفاق تبدیل به نسیم ملایمی می‌شود یا توفانی در شیکاگو عجالتاً به من مربوط نیست»(همان: ۱۶۱).

این واقعه به‌ظاهر کم‌اهمیت، سرانجام در سرنوشت اکثر شخصیت‌ها تأثیرگذار خواهد بود:

«حرکت چیزی به لطافت ابریشم هم می‌توانست همان فاجعه‌ای را بیافریند که حرکت بال پروانه: در خیابان از زنی ساعت را می‌پرسید. زن می‌ایستد و به ساعتش نگاه می‌کند: «پنج و ده دقیقه» این پرسش برای شما عملی است خاتمه یافته؛ اما خود این عمل، مثل هیولایی نوزاد، بی‌اعتنا به شما، به هستی مستقل ادامه می‌دهد. همان چند ثانیه کافی است تا زن که به‌سرعت وارد ایستگاه مترو شده است، قطاری را که در همان لحظه راه افتاده، از دست بدهد. دو دقیقه بعد قطار دیگری از راه می‌رسد زن سوار می‌شود. چند ایستگاه آن‌طرف‌تر تصادمی وحشتناک با قطاری که از سمت مقابل می‌آید باعث از دست رفتن تعدادی از مسافران می‌شود. زن که می‌توانست با قطار قبلی برود به خاطر یک عمل ساده شما نامش در فهرست قربانیان این تصادف رقم می‌خورد» (همان: ۱۶۳-۱۶۴).

این شواهد نشان می‌دهد که کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها پس از وقوع، به یک هستی مستقل می‌رسد. پس‌ازآن خود سوژه اگرچه ممکن است بسیار تأثیرگذار باشد اما در حیات و آینده «کنش‌های دارای هستی مستقل» یا به تعبیری دیگر پیامد رفتارهای خود، تأثیری نخواهد داشت و اینجاست که ثابت می‌شود در این داستان با شخصیت‌هایی

پسامدرن مواجه هستیم که کنترلی بر پیامد رفتار خود نداند. همان‌گونه که رفتارها و کنش‌های شخصیت «سید» سرانجام، ناخواسته زندگی خودش و راوی را نابود می‌کند:

«جمع و تفریق سید درست بود، اما با همه‌ی تیزهوشی حساب یک‌چیز را نکرده بود: این‌که دیوار آن چیزها از کاغذ هم نازک‌تر است و در اتاقی چسبیده به اتاق من، کسی زندگی می‌کند که حسرت می‌خورد چرا وقتی زنش را در بغل آن لندهور فرنگی دید کار را به خدا حواله‌کرد و سرش را گوش تا گوش نبرید. پاسخ مساعدی که سید به رعنا داد ارتعاش صوتی ساده‌ای بود که میان لب و دندان او زاده شد و چند روز بعد هم در ادامه‌ی حرکت مستقلش تبدیل به چاقویی شد که نوک تهدیدش نصیب گلوی او شد و کمی بعد، تیغه‌ی شکافنده‌اش تا دسته نصیب من» (همان: ۱۶۷).

با اندکی تأمل درمی‌یابیم که این ارتعاش صوتی ساده که به قول راوی میان لب و دندان سید زاده می‌شود حالت بال پروانه‌ای پیدا می‌کند و در انتهای داستان یکی از مهم‌ترین نقطه‌های آغاز فرآیندی است که درنهایت به مرگ سید و راوی منتهی می‌شود؛ در حقیقت یک فعالیت فیزیکی ناچیز که ممکن است فقط اندکی از مولکول‌های هوا را جابه‌جا کرده باشد آن‌چنان تأثیری دارد که به مرگ شخصیت‌ها منجر شود. توجه به حوادث کوچک اولیه که اغلب پیچیده، آشفته و غیرقابل پیش‌بینی است و پیش‌ازاین به آن‌ها توجه نمی‌شد یکی از دستاوردهای نظریه‌ی آشوب است. در مطالعات مربوط به شخصیت داستانی هم تا پیش‌ازاین به رویدادهای آغازین و کنش‌های کوچک اولیه اندکی توجه می‌شد اما اکنون به یاری این نظریه می‌توان اهمیت این کنش‌ها و رفتارهای کوچک آغازین شخصیت‌ها را در سرنوشت آن‌ها مشخص کرد.

نکته‌ای دیگر که اهمیت حرفه راوی و تأثیر او بر زندگی و سرنوشت سایر شخصیت‌ها را نشان می‌دهد این است که او به نویسندگی روی آورده است، حرفه‌ای مهم که باعث می‌شود سرنوشت شخصیت‌هایش را در اختیار بگیرد و بر سرنوشت عده‌ی بیشتری (خوانندگان) تأثیر بگذارد:

فاوست مورنائو گفت: «شما می‌توانستید عمله باشید و صبح تا شب آجر بالا بیندازید و اگر هم مرتکب خطایی شدید آجر فقط روی سرخودتان خراب شود؛ اما با این چیزهایی که به‌هم بافته‌اید زندگی عده‌ای را ازهم پاشیده‌اید. بغل‌دستی گفت: «آن بنده خدایی که به خاطر شما خودش را به آب و آتش زد به دیوانگی متهم کردید!» فاوست مورنائو گفت: «اریک فرانسوا اشمیت بیچاره دق کرد وقتی کتاب شما را خواند!» بغل‌دستی گفت: «رعنا از فرط ناراحتی خودش را انداخت زیر قطار!» (قاسمی،۱۳۹۳: ۶۵).

اتخاذ حرفه نویسندگی یک کنش بسیار مهم است که تأثیرات زیادی را در جهان پیرامون و مخاطبان بر جای خواهد گذاشت و به این دلیل است که فاوست مورنائو به همراه بغل‌دستی‌اش که تمثیلی از نکیر و منکر هستند که در شب اول قبر به سراغ فرد مرده می‌آیند، مرگ سایر شخصیت‌ها را هم به گردن راوی/مؤلف می‌اندازد. اعتقادات اولیه انسان خاصیت اثر پروانه‌ای دارد و مدت‌ها به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه در ذهن و زبان باقی خواهد ماند:

«در فرهنگی که با آن بار آمده بودم، سگ موجودی بود نجس که کمترین تماس با او باعث آلودگی می‌شد و تا غسل نمی‌کردی برای خودت هم قابل‌تحمل نبودی. از این گذشته سگ موجودی بود که اگر کسی را می‌خواستند طلسم کنند به قالب او درش می‌آوردند... با این نوع تربیت کنار آمدن با سگ‌ها آسان نیست. حتی اگر مدت‌ها باشد که به همه‌چیز و ازجمله این چیزها اعتقاد نداشته باشی» (قاسمی،۱۳۹۳: ۲۷-۲۸). «با سگ کوچکی مواجه شدم که موهای فرفری داشت و شباهتی غریب به بره‌ای کوچک. بی‌اختیار دویدم و بغلش کردم. همان‌جا بود که فهمیدم آن اعتقادات پیشین، گرچه به لحاظ محتوا، دیگر وجود ندارند اما به لحاظ شکل همچنان به حیاط خود ادامه می‌دهند. به عبارت دیگر من از سگ تا وقتی اکراه داشتم که شبیه سگ بود. همچنان که پیش‌ازاین تا حدی این اکراه را نسبت به بزها داشتم که در واقع بره‌هایی بودند با ظاهر سگ» (همان: ۲۸).

شخصیت راوی یک شخصیت آشفته است و از بیماری پارانویا رنج می‌برد. راوی در اثر حادثه‌ای که در سن چهارده‌سالگی در ایران برای او رخ داده دچار تثبیت شخصیت شده، گاه و بی‌گاه دچار وقفه‌های زمانی می‌شود و زمان‌پریشی و مکان‌پریشی یکی از مشخصه‌های مهم ذهنیت او به‌مثابه یک تبعیدی است، رویدادهای دوران نوجوانی در آینده او تأثیر زیادی دارد و تمام ذهن و زبان او را تسخیر کرده؛ این همان مشخصه‌ی اصلی نظریه آشوب است که یک پدیده نسبت به حالت اولیه خود بسیار حساس است. با نگاهی به داستان معلوم می‌شود که راوی در دنیای چهارده‌سالگی خود، در ایران، جامانده، دنیایی آشفته و پریشان که رویدادهای به‌ظاهر کوچک تبعات بسیار زیادی برای او داشته است. به عبارت دیگر زاویه کم آغازین به‌مرور گسترده‌تر می‌شود، آن‌گونه که گویی ارتباطی با دوران آغازین خود ندارد؛ اما اگر به‌طور دقیق به موضوع بنگریم درمی‌یابیم که شرایط اکنون ریشه در متغیرهای آغازین دارد. شرایط مبدأ مهاجرت یعنی ایران در شرایط مقصد مهاجرت یعنی فرانسه به طرز قابل‌توجهی تأثیرگذار است. تمامی شخصیت‌ها ازجمله خود راوی، سید، فریدون و همسرش، رعنا و پروفت به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه، پنهان و آشکار از شرایط اولیه کشور مبدأ مهاجرت خود رنج می‌برند. در این داستان هم

شرایط به‌ظاهر ساده و کم‌اهمیت ابتدایی در نهایت به شرایطی بغرنج تبدیل می‌شود. سید و راوی به طرز مبهمی کشته می‌شوند. راوی پس از مرگ به‌صورت مسخ‌شده در قالب سگ صاحب‌خانه ظاهر می‌شود؛ چیزی که همیشه از آن واهمه داشته است. راوی در سطرهای آغاز داستان می‌گوید که مثل یک اسب وقایع را بو کشیده و پیش‌بینی می‌کند و از قضا تمام پیش‌بینی‌های او یعنی مرگ و مسخ به واقعیت می‌پیوندد. این رویکرد فراداستانی نشانه‌ای از گزاره‌های نظریه‌ی آشوب است یعنی همه پدیده‌ها بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و هر حادثه و رویدادی و هر انسان یا حیوانی به طرز شگفت‌آوری سهمی در رویدادهای جهان دارد؛ سهمی بیشتر ازآنچه بشر تاکنون گمان می‌برده است. وقتی‌که بال زدن یک پروانه -که خود تاکنون نشانه‌ای از یک امر بسیار کم‌اهمیت بوده، تحت شرایطی می‌تواند به طوفان منجر شود سایر پدیده‌های کوچک هم می‌توانند تأثیر زیادی در جهان داشته باشد. در داستان هم تمام گفته‌ها، اندیشه‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها بسیار مهم است، آن‌هم در داستان پسامدرن که شخصیت‌ها سیال و همواره در حال تحول و صیرورت هستند.

۳ـ۱ـ ۲. ساحت خود همانندی شخصیت‌ها

خود همانندی یعنی جزء نماینده کل باشد و شخصیت در این داستان به‌عنوان یکی از عناصر با کل داستان هماهنگی کامل دارد. این داستان همچون یک پدیده آشفته است و شخصیت‌های داستان همه آشفته و سرگردان هستند. راوی در شروع داستان، آشفتگی و ترس‌هایش را این‌گونه ترسیم می‌کند: «مثل اسبی بودم که پیشاپیش وقوع حادثه را حس کرده باشد دیده‌ای چطور حدقه‌هایش از هم می‌درند و خوفی را که در کاسه‌ی سرش ایستاده باد می‌کند توی منخرین لرزانش؟ دیده‌ای چطور شیهه می‌کشد؟» (همان: ۷). یا درجایی دیگر سخن از انسان ایرانی است که همواره امر و نهی می‌کند اما مخاطب را در یک حالت ترس و وحشت نگه می‌دارد و او را درحالی‌که در هاله‌ای از ابهام گرفتار است رها می‌کند:

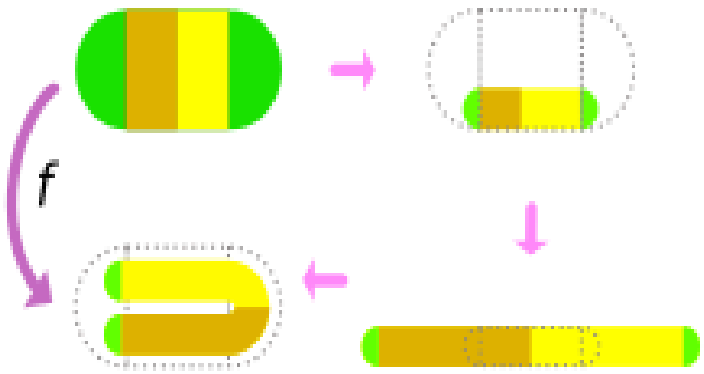
« یکی می‌گفت: منه در میان راز با هرکسی — که جاسوس هم‌کاسه دیدم بسی
یکی می‌گفت: مکن پیش دیوار غیبت بسی — بود کز پسش گوش دارد کسی،...،
یکی می‌گفت: مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است
یکی می‌گفت: مکن خواجه بر خویشتن کار سخت

راحتتان کنم، همه‌اش نصیحت بود؛ همه‌اش نهی؛ هیچ‌کس هم نگفت که چکار باید کرد» (همان: ۱۲).

چنین شرایطی است که شخصیت‌های آشفته را به وجود می‌آورد و این شخصیت‌ها به همراه سایر عناصر پسامدرنیستی در نهایت داستان پسامدرن آشفته را به وجود می‌آورند. درواقع چنین نمونه‌هایی جزءهایی هستند که با داستان به‌مثابه‌ی یک کل هماهنگی کامل دارند.

همان‌گونه که پیش‌ازاین اشاره شد در ریاضیات، هندسه فراکتال نماد آشوب است و مبحث حساب دیفرانسیل و انتگرال به دنبال ساده‌سازی و تقلیل‌گرایی است و می‌خواهد خطوط پیچیده را به خطوط راست تقلیل دهد؛ اما «این شاخه از ریاضیات قادر به بررسی فراکتال‌ها نیست، زیرا هرچقدر هم بازه کوچک انتخاب شود قابل تقلیل به خط راست نیست، اکثر اجسام موجود در طبیعت دارای شکل فراکتالی هستند. هندسه فراکتالی به‌عنوان اساس نظریه آشفتگی، برای بررسی این‌گونه اشکال به وجود آمد» (صفری،۱۳۹۰: ۶۶). برای فهم نظام‌های پیچیده باید از روش‌های متفاوتی بهره برد و خاطر نشان کرد که:

«دو نوع فرآیند عامل تشکیل فراکتال هستند: انبساط و تاشدگی. اگر مجموعه‌ای از نقاط نزدیک به هم را در لحظه‌ای خاص به‌عنوان شرایط اولیه سیستم آشفته در نظر بگیریم با گذر زمان و تکامل سیستم این نقاط بنا به خاصیت حساسیت به شرایط اولیه از یکدیگر بسیار دور می‌شوند. ازآن‌جا که این نقاط تا بی‌نهایت از یکدیگر دور نمی‌شوند، در نظام‌های آشفته، ساز و کار تاشدگی ممکن است مجدداً آن‌ها را به یکدیگر نزدیک کند. مثال مشهوری به نام «تبدیل نعل اسبی» وجود دارد که این فرایند را به‌خوبی بیان می‌کند»(صفری،۱۳۹۰: ۶۸):



(شکل ۱: مکانیسم انبساط و تاشدگی)

این شکل نماد آشفتگی زمانی و مکانی است و نشان می‌دهد که دونقطه اگرچه ممکن است براثر انبساط از یکدیگر فاصله بگیرند اما ممکن است براثر تاشدگی دوباره به یکدیگر نزدیک شوند، در فراکتال‌ها و اشکال پیچیده و همچنین در ذهنیت شخصیت‌های

پسامدرن با مجموعه‌ای از انبساط‌ها و تاشدگی‌ها روبه‌رو هستیم که در مجموع منجر به آشفتگی بیشتر داستان پسامدرن می‌شوند؛ اگرچه راوی، پروفت، سید، رعنا و سایر شخصیت‌ها در آغاز خاستگاه مشترک دارند و ذهنیات آن‌ها به هم نزدیک است اما براثر مهاجرت که نوعی فرآیند انبساط است هم از لحاظ فکری و هم جغرافیایی مدتی از هم دور می‌شوند اما پس از چندی براثر فرآیند تاشدگی دوباره در یک آپارتمان در فرانسه به هم می‌رسند و باز هم از نظر مکانی، زمانی و ذهنی به هم نزدیک می‌شوند، آن گونه که گویی اجزای مختلف یک شکل فراکتالی در کنار هم قرار گرفته‌اند و بدین‌سان زندگی و سرنوشت شخصیت‌ها، بسیار به هم شبیه شده است. در واقع آنان اجزایی از یک جامعه هم‌شکل هستند که به دلیل مشابهت و همگرایی‌شان همواره گرایش به پیوند نزدیک با یکدیگر دارند: «او هم مثل من هنوز در زندگی‌اش کسی نشده بود و از این نظر ما شباهت غریبی به هم داشتیم. من و او آن‌قدر باهم تفاوت داشتیم که شبیه هم شده بودیم»(قاسمی،۱۳۹۳: ۳۱-۳۲). همچنان که جامعه ایران یک جامعه فراکتالی آشفته و غیر نظام‌منداست اما بازهم این بی‌نظمی دارای الگوهای خاصی است که در بسترهای خاصی می‌توان از آن معنا برداشت کرد: « درحالی‌که نوعی ساخت‌مندی در جوامع مدرن غربی حاکم است، در ایران فرآیندهای آشفته ساز شکلی فراکتالی از اندیشه را ایجاد کرده‌اند که با بررسی مقطعی جامعه نیز خواص آشفته آن قابل تشخیص است»(صفری،۱۳۹۰: ۷۰)؛ در نتیجه داستان ایرانی هم می‌تواند آیینه‌ی جامعه‌ی فراکتالی و آشفته خود باشد و شخصیت‌های داستانی تصویری از انسان آشفته ایرانی باشند.

۳ـ۱ـ۳. ساحت سازگاری پویا

در این ساحت، سخن از سازگاری شخصیت‌ها با محیط و شرایط اجتماعی است. راوی/نویسنده داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* وضعیت آشوبی داستان را به یاری سایر شخصیت‌ها ازجمله، پروفت، سید و رعنا ترفیع می‌دهد. همه‌ی شخصیت‌ها در ساختمان محل زندگی خود در فرانسه پس از مدتی به یک تعادل آشوبی رسیده‌اند. همه در کنار هم به زندگی بدون نظم یکدیگر خو گرفته‌اند. به عبارت دیگر آن‌ها تعامل خوبی با محیط یا زمینه اجتماعی برقرار می‌کنند. «میل به یکپارچگی تلاشی است برای نفی هویت فردی و می‌دانیم سید که همواره علاقه به یکپارچه کردن اتاق‌ها داشته، عمر کوتاهی داشته است. در فرهنگ پسامدرن، اصولاً هویت در معنای مطلقش وجود نخواهد داشت»(کریمی،۱۳۹۷: ۹۱).

این شخصیت‌ها پس‌ازآنکه به یک تعادل نسبی می‌رسند راوی/مؤلف در یک ترفند پسامدرن، مسئولیت سرنوشت خود و شخصیت‌هایش را نمی‌پذیرد. علاوه بر راوی، سایر شخصیت‌ها هم خود را مسئول اعمال خود نمی‌دانند. از داستان هم این‌گونه برمی‌آید که شخصیت‌ها مسئول رفتار خود نیستند درست همان‌گونه که اندیشمندان پسامدرنیسم هم، چنین دیدگاهی دارند و این مطلب با موضوع کلی داستان هماهنگی دارد:

«کتاب «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» را من سال‌ها پیش نوشته بودم، خیلی پیش‌تر از آنکه همه‌ی آن اتفاقات رخ بدهد، داستانی کاملاً خیالی. در آن هنگام هیچ‌کدام از شخصیت‌ها را هم نمی‌شناختم. حتی سید و رعنا را. بعد زندگی‌ام شبیه این کتاب شد» (قاسمی، ۱۳۹۳: ۱۴۲). در واقع همه این شخصیت‌ها و راوی بخش‌هایی از یک فرآیند آشوبی هستند که به همراه روایت، پیرنگ و موضوع درمجموع یک سیستم آشوبی به وجود آورده‌اند و هم در شکل و محتوا و هم در شیوه‌ی روایت به خودسازمان‌دهی رسیده‌اند. عناصر داستان و شخصیت‌ها و رویکرد مؤلف نشان می‌دهد که شباهت‌ها و پیوندهای زیادی با یکدیگر دارند. هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان چه در ایران و چه در فرانسه خود را مسئول رفتار خود نمی‌داند.

۳ـ۱ـ۴. ساحت جاذب‌های غریب

در این داستان، شاخص‌ترین جاذب‌های غریب یا الگوهایی که شخصیت‌ها اغلب از آن‌ها تبعیت می‌کنند عبارت‌اند از: ۱. ناهمخوانی فرهنگی–اجتماعی میان کشور مبدأ و مقصد تبعید همراه با نوعی تعریض به شرایط نامساعد زندگی در کشور مبدأ ۲. پارانویا و رفتار هیستریک شخصیت‌ها و نداشتن هویت مستقل ۳. ترکیب سنت و مدرنیته و روایت پسامدرن. این الگوها به‌مثابه نظمی پیچیده اما پنهان هستند که در زندگی شخصیت‌های پسامدرن داستان وجود دارند و نقش زیادی در زندگی و سرنوشت شخصیت‌ها بازی می‌کنند. به‌عنوان مثال راوی، سگ را نجس می‌داند و از آن می‌ترسد اما بعدها به دلیل زندگی در فرانسه نظرش تغییر می‌کند: «من از سگ نمی‌ترسیدم؛ یعنی مدت‌ها بود که دیگر نه از دیدنش وحشتی داشتم و نه از لمس کردنش اکراه. رسیدن به این مرحله البته آسان نبود. در فرهنگی که با آن بار آمده بودم. سگ موجودی بود نجس که کمترین تماس با او باعث آلودگی می‌شد و تا غسل نمی‌کردی برای خودت هم قابل تحمل نبودی» (همان: ۲۷).

این مطلب نشان‌دهنده‌ی ناهمخوانی فرهنگی– اجتماعی میان ایران و فرانسه و درعین‌حال همراه با نوعی تعریض به رفتار نامساعد با حیوانات در کشور مبدأ است. بدین صورت جاذب‌های غریب الگوهای پنهان فرآیندهای آشفته و پیچیده را آشکار می‌کند.

۵. نتیجه

داستان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* به‌مثابه‌ی یک داستان پسامدرن، به دلیل تجلی خودآگاه نظریه‌ی آشوب، در شکل و محتوا هماهنگی کامل دارد. شخصیت‌های این داستان اغلب افرادی هستند که از ایران به فرانسه مهاجرت کرده و آن‌جا با مسائلی مواجه می‌شوند که هنوز هم بوی وطن می‌دهد. این حوادث و رفتارها نتیجه ویژگی‌های اثر پروانه‌ای، خودسازمان‌دهی، خودهمانندی و جاذب‌های غریب است که ویژگی‌های بارز یک پدیده آشوبی هستند. در این داستان از میان ویژگی‌های نظریه‌ی آشوب، ویژگی اثر بال پروانه‌ای ملموس‌تر و برجسته‌تر است. ویژگی‌های مشترک اغلب شخصیت‌ها و خاستگاه مشترک آن‌ها در مجموع وضعیتی آشفته برای شخصیت‌ها رقم می‌زند که باعث می‌شود به‌شدت بر یکدیگر تأثیر بگذارند. زندگی و سرنوشت شخصیت‌ها بسیار به یکدیگر و به شرایط اولیه آن‌ها و سرزمین اولیه‌شان وابسته است. آشفتگی شخصیت‌ها، سویه‌های پسامدرن داستان را برجسته‌تر می‌کند و تصویری شفاف‌تر از سوژه‌ها و جوامع پسامدرن ارائه می‌دهد. راوی، سید، رعنا، پروفت، گابیک، فاوست مورنائو و سایر شخصیت‌های پسامدرن، از هویت به مفهوم پیشین آن برخوردار نیستند بلکه جزئی هستند از یک کل آشفته پسامدرن؛ بدین سان نظریه‌ی آشوب سویه‌های پسامدرن داستان را تقویت کرده است.

منابع

اکوانی، سیدحمدلله و سیدولی موسوی‌نژاد(۱۳۹۳)، «هویت اسلامی–ایرانی از دیدگاه نظریه آشوب و پیچیدگی»، *جامعه‌شناسی کاربردی*، سال بیست و پنجم، شمارهٔ چهارم. ۱۴۹–۱۶۷.

بزرگمهر، شیرین و احسان زیور عالم(۱۳۹۳)، «تجلی ادبیات پست‌مدرن در نوشته‌های علمی با تأکید بر نمایشنامه آرکادیا اثر تام استوپارد»، *نامه هنرهای نمایشی موسیقی*، شمارهٔ ۱۰، ۵–۲۱.

بیگلری، معصومه و بهزاد قادری سهی(۱۳۹۸)، «دلالت‌های معرفت‌شناختی از منظر زیبایی‌شناسی نظریه آشوب در نمایشنامهٔ آرکادیا اثر تام استوپارد»، *پژوهش ادب معاصر جهان*، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۱، ۵–۲۱.

حاجی کریمی، بابک(۱۳۸۹)، «نظریه آشوب و کاربرد آن در تصمیم‌گیری‌های سازمانی»، *علوم رفتاری*، شمارهٔ ۳، ۲۴–۳۹.

حسینی، سیدمحمدحسین. ۱۳۹۶. «درآمدی انتقادی بر نظریه‌های آشوب و پیچیدگی»، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، سال هفدهم، شمارهٔ ششم، ۱۷۵–۲۰۸.

صفری، بهروز(۱۳۹۰)، «نظریه آشفتگی و آشفتگی اجتماعی در ایران»، *مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۴، ۶۲–۸۵.

قاسمی، رضا(۱۳۹۳)، *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها*، چاپ ۱۳، تهران: نیلوفر.

کریمی، فرزاد(۱۳۹۷)، *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*، چاپ اول، تهران: انتشارات روزنه.
لاج، دیوید و دیگران (۱۳۹۴)، *نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
مبینی، مهتاب و نوشین فتح‌اللهی(۱۳۹۳)،« بررسی جایگاه هندسه فراکتال در هنر و چگونگی ظهور آن در هنرهای تجسمی»، *نشریه پیکره*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶. ۷-۲۳.
مک‌هیل، برایان(۱۳۹۵)، *داستان پسامدرنیستی*، ترجمهٔ علی معصومی، چاپ دوم، تهران: ققنوس.
مهری، علی(۱۳۸۱)، «کاربرد نظریه بی نظمی در سازمان‌ها»، *نشریهٔ تدبیر*، شمارهٔ ۱۲۹، ۲۲-۲۷.
نوذری، حسینعلی(۱۳۸۰)، *پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.
وو، پاتریشا(۱۳۹۷)، *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی پور، چاپ دوم. تهران: چشمه.
یزدانجو، پیام(۱۳۸۷)، *ادبیات پسامدرن*، چاپ دوم. تهران: مرکز.

Akvani, S. H. and Mousavi, N. S. V. (2014), "Islamic-Iranian Identity from the Perspective of Chaos and Complexity Theory", Applied Sociology, Twenty-fifth year, fourth issue. 149-167, [In Persian].

Biglery, M. and Behzad, G. S. (2019), "Epistemological Implications from the Aesthetic Perspective of Chaos Theory in Tom Stoppard's Play of Arcadia", Research in Contemporary World Literature, Volume 24, Number 1, 5-21, [In Persian].

Bozorgmehr, S. And Zivaralam, E. (2014), "Manifestation of Postmodern Literature in Scientific Writings with Emphasis on the Play of Arcadia by Tom Stoppard", Letter of Musical Performing Arts, No. 10, 5-21, [In Persian].

Conte, J. M. (2002), Design and Debris a caotics of postmodern amarican fiction , Alabama: The university of Alabama press.

Guastelo, S. J and others (2009), Chaos and complexity in psychology : the theory of nonlinear dynamical systems, first published, Cambridge ,Cambridge university press.

Haji Karimi, B. (2010). "Chaos Theory and its Application in Organizational Decision Making", Behavioral Sciences, No. 3, 24-39, [In Persian].

Hosseini, S. M. H. (2017), "A Critical Introduction to Theories of Chaos and Complexity", Critical Research Journal of Humanities Texts and Programs, Year 17, Number 6, 175-208, [In Persian].

Karimi, F. (2018), Subject Analysis in Postmodern Iranian Fiction, First Edition, Tehran: Rozaneh, [In Persian].

Lodge, D. et al (2015), Novel Theories from Realism to Postmodernism, translated by Hossein Payendeh, third edition, Tehran: Niloufar, [In Persian].

McHale, B. (2016), Postmodernist Story, translated by Ali Masoumi, Second edition, Tehran: GHoghnoos, [In Persian].

Mehri, A. (2002), "Application of Disorder Theory in Organizations", Tadbir Magazine, No. 129, 22-27, [In Persian].

Mobini, M. and Nooshin F. (2014), "Study of the Position of Fractal Geometry in Art and How it Appeared in the Visual Arts",Peykereh Magazine, Volume 3, Number 6. 7-23, [In Persian].

Nozari, H. (2001), Postmodernity and Postmodernism, Second Edition, Tehran: Naghsh Jahan, [In Persian].

Parker,J. A (2007), Narrative Form and Chaos Theory in Sterne, Proust, Woolf, and Faulkner, Newyork: palgrave.

Qasemi, R. (2014), Night harmony of the Wood Orchestra, 13th edition, Tehran: Niloufar, [In Persian].

Safari, B. (2011), "Theory of Turmoil and Social Turmoil in Iran", Iranian Journal of Social Studies, Volume 5, Number 4, 62-85, [In Persian].

Woo, P. (2018), Metafiction, translated by Shahreyar Waqfipour, Second Edition. Tehran: Cheshmeh.

Yazdanjoo, P. (2008), Postmodern Literature, Second Edition. Tehran: Markaz, [In Persian].

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

The Causes of Changing the Names of the Characters in the Tales of Mathnawi

Afsaneh Saadati
Post-Doctoral Researcher at Persian Language and Literature University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Mohsen Mohammadi Fesharaki[1]
Associate Professor Persian Language and Literature University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Received: 10, May, 2020 & Accepted: 12, May, 2020

Abstract

Examining the names of characters has a fundamental application in the analysis of fiction. Characters often play an important part in the theme because of their names and in most cases, readers understand the theme with their help. Therefore, names are always influential in determining the encounter with the text and its context. In narratology, the question of how writers introduce the characters of their stories to the reader is of great importance; naming anything is like creating it. Choosing the right name for fictional characters is one of the most artistic ways to introduce characters and direct the reader's attention to them. But changing characters' names is one of the most innovative ways of characterization. By adopting such an approach to characterization, Rumi seeks to convey information to the audience in a way that is consistent with his mystical insight — breaking norms and mocking the boundaries of storytelling to achieve meaning. Since in the Islamic structure of Mathnawi the opportunity to introduce characters is little, the narrator introduces the characters of his stories to the reader in a very effective and concise way, which is specific to mystical language. Changing the letters is a technique that is chosen by the narrator of Mathnawi as a new way of characterization in line with this brevity. The research shows such changes are important in terms of semiotics and creative characterization. The changes in the names of the characters of the tales of Mathnawi can be studied in three areas: linguistic, syntactic, and literary. The causes of these changes include conveying feelings, observing rhythm, changing the personalities in the course of the story, the narrator's attachment to the fictional characters, the narrator's humor, some narrators who lie, changing the point of view, and making the story interesting and appealing to the reader.

Keyword: Transformation, Naming, Mathnavi, Rumi, Characterization.

1 . Email of the corresponding author: fesharaki311@yahoo.com

علل دگرگشت نام شخصیت‌ها در قصه‌های مثنوی

افسانه سعادتی
پژوهشگر پسادکترا زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
محسن محمدی فشارکی[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۶/۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱/۱۲
(از ص ۸۹ تا ص ۱۱۲)
علمی- پژوهشی

چکیده

بررسی نام شخصیت‌ها، کاربردی بنیادین در تحلیل داستان‌ها دارد. شخصیت‌ها اغلب به واسطهٔ نامشان، نقش خود را در درون‌مایه ایفا می‌کنند و خوانندگان نیز در بیشتر موارد به مدد آن‌ها با درون‌مایه ارتباط برقرار می‌کنند؛ بنابراین نام‌ها، همواره به نحوی در تعیین فضای مواجههٔ با متن و بافتار بیرونی آن تأثیرگذارند. از نظر روایت-شناسان، این پرسش که نویسندگان چگونه شخصیت‌های داستان‌هایشان را به مخاطبان نشان خواهند داد، از اهمیت بسیاری برخوردار است. نام‌گذاری هر چیزی به مثابهٔ آفرینش آن چیز است و گزینش نام مناسب برای اشخاص داستانی، یکی از هنری‌ترین شگردها در پرداخت شخصیت و معرفی آن‌ها به مخاطبان است؛ اما دگرگشت نام اشخاص یکی از بدیع‌ترین روش‌ها در شخصیت‌پردازی است. مولوی با اتخاذ چنین رویکردی در شخصیت‌پردازی، ضمن انتقال اطلاعات به مخاطبان در پی دست یافتن به راهی است که با بینش عرفانی او نیز سازگار باشد؛ شکستن هنجارها و به سخره گرفتن مرزهای داستان‌گویی برای رسیدن به دانهٔ معانی. ازآنجا که در ساختار اسلیمی مثنوی، فرصت معرفی شخصیت‌ها، اندک است، بنابراین راوی، شخصیت‌های داستان‌های خود را به صورت بسیار اثرگذار و با ایجاز که خاص زبان عرفانی است به خوانندگان معرفی می‌کند. تغییرات نام‌گذاری‌ها، شگردی است که در جهت همین ایجاز در نهایت به عنوان شیوهٔ تازه شخصیت‌پردازی از سوی راوی مثنوی انتخاب می‌شود. این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی و توصیفی نشان می‌دهد که برخی از دگرگشت‌ها در ساحت ظاهری صورت پذیرفته و از نظر نشانه‌شناسی و شخصیت‌پردازی خلاقانه اهمیت یافته‌اند. به طور کلی، علل دگرگشت نام-گذاری شخصیت‌های قصه‌های مثنوی در سه حوزهٔ زبانی، نحوی و ادبی قابل بررسی است و از جمله عوامل دگرگشت نام‌ها، می‌توان به انتقال حس عاطفی، رعایت وزن، تغییر شخصیت در روند داستان، تعلق خاطر راوی نسبت به اشخاص داستانی، طنازی راوی، دروغ‌گویی راویان درون داستانی، تغییر زاویهٔ دید، التفات و تنوع بخشیدن برای جذاب ساختن داستان و جذب مخاطب اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: دگرگشت، نام‌گذاری، مثنوی معنوی، جلال‌الدین مولوی، شخصیت‌پردازی.

۱. مقدمه

یکی از شگردهای هنری مولانا در پرداخت شخصیت، گزینش نام مناسب برای افراد قصه است؛ اما دگرگشت نام شخصیت‌ها، یکی از چالش‌های مخاطبان مثنوی در ارتباط‌گیری با این متن است. برای بعضی از نویسندگان، اعطای نامی زیبنده به شخصیت، مرحله‌ای

۱. رایانامهٔ نویسنده مسئول: fesharaki311@yahoo.com

وسواس‌برانگیز و گاه تصمیمی سرنوشت‌ساز است؛ زیرا نام، بخشی از هویت یک شخص را می‌سازد، و می‌تواند گویای بخشی از ویژگی‌های شخصیتی هر فرد باشد. کاربرد نام‌ها، تأثیر زیادی در ترسیم و توصیف ویژگی شخصیت‌های قصه دارد و از همان آغاز، تصویر و تصور معینی از حالات، کردار و گفتار آنان در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. نویسندگان اندرزگو، اغلب در نام‌گذاری‌ها بسیار تمثیل‌گرا هستند و گزینش نام از سوی آن‌ها، همواره با ملاحظات و تأملاتی صورت می‌پذیرد (لاج، ۱۳۹۱: ۸۱). باید گفت که نام‌ها، دارای حواشی ارزشی هستند، که این حواشی در خود واژگان نهفته نیست و متناسب با میزان و نحوهٔ استفاده هنری شاعر اهمیت می‌یابند و معنادار می‌شوند؛

«غنای ارزشی واژگان نه به دلیل دلالت مستقیم و معنای قاموسی آن‌هاست، بلکه این مفهوم ضمنی یا رمزی واژه است که از قوتی بیش‌تر برخوردار است. در برخورد با اثر ادبی، تداخل در افق معنایی خواننده نیز تنها از این طریق ممکن است. خواننده با ورود در هالهٔ معنایی کلمات که از ارزش‌های ضمنی واژه محسوب می‌شود، ممکن است در دنیای اثر قرار گرفته و لذت ببرد» (آقاحسینی و الگونه، ۱۳۸۸: ۱۷۰).

استفاده از نام، یکی از زمینه‌های بسیار مساعد برای پرداخت شخصیت است. وقتی نویسنده‌ای، نامی را برای شخصیّت خود انتخاب می‌کند، این نام، اتفاقی نیست؛ بلکه بار عاطفی و اجتماعی دارد که نشان‌دهندهٔ خاستگاه فکری نویسنده است (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۴). نام یک شخصیّت ازلحاظ معنایی، تاریخی و حتی نحوی می‌تواند تا حد زیادی بازگوکنندهٔ خصلت‌ها و ویژگی‌های فکری و منشی آن شخصیّت باشد؛ یک نام‌گذاری از همان ابتدا، تصور مشخصی را از شخصیّت در ذهن خواننده ایجاد می‌کند (اخلاقی،۱۳۷۷: ۲۰۱). نام، سرنخ شالودهٔ شخصیت محسوب می‌شود؛ سرنخی که کمک می‌کند تا آن جنبه از شخصیت که مدنظر نویسنده است، برجسته و نمایان شود. رولان بارت معتقد است که «در باب هر نام خاص باید دقیقاً تأمل کرد؛ زیرا نام خاص اگر بتوان گفت؛ شاه دال‌هاست و معانی ضمنی‌اش غنی و اجتماعی و نمادین هستند» (قویمی، ۱۳۸۸: ۵۳). او در به کار گرفتن نام‌های خاص در آثارش، وسواس زیادی داشت: «به نام‌های خاص، حساسم ... بارها به این فکر افتاده‌ام که پیروزی نویسنده‌ای در رمان به موفقیت او در یافتن نام‌های درست برای شخصیت‌ها بستگی دارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۲۳/۱).

اجتناب از گزینش نام‌های تکراری یا حتی برعکس، انتخاب اسامی عامی که در برخی آثار دراماتیک چنان جا افتاده‌اند که عملاً خاص شده‌اند، وادی دیگری از ذهن نویسندهٔ نام‌جوست (امامی، ۱۳۷۳: ۳۶)؛ در حالی که به گفتهٔ اسکات کارد، انتخاب نام‌های گوناگون در

یک داستان، موجب سردرگمی خوانندگان می‌شود. او با بیان اینکه یکی از ویژگی‌های رمان‌های روسی، استفاده از نام، نام‌خانوادگی، کنیه و نام مستعار برای یک شخصیت است، بر آن است که انتخاب چنین شیوه‌ای برای شناسایی اشخاص در داستان، مخاطبان را سرگردان خواهد کرد (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۸۴). هویت شخصیت در گرو عدم ابهام و این همانی در نام‌گذاری اوست. حال تصور کنید در یک متن از شخصیتی واحد به طور متوالی به چندین نام یاد شود: یک‌بار «ژان»، یک‌بار «پیر»، یک‌بار «مرد سیاه‌موی» و بار دیگر «مرد چشم‌آبی» بدون آنکه هیچ نشانه‌ای دال بر ارجاع واحد در کار باشد؛ ژان نه به یک بلکه به چهار شخصیت اطلاق می‌شود؛ در این صورت می‌توان گفت که متن نسبت به آنچه بازنمایی می‌کند، نامتیقن است (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۵۲). «گاهی مبتدی‌ها با نام‌های شخصیت‌ها بازی می‌کنند؛ چون می‌ترسند که اگر یک نام را بارها و بارها به کار ببرند، «تکراری» بشود. تکرار نام‌ها، معمولاً اشکالی ندارد؛ نام‌ها، شیوه‌های سبکی نیستند، آن‌ها مانند علائم راهنمایی ما را در طول مسیر داستان هدایت می‌کنند و به ما می‌گویند چه کسی، چه می‌کند. در موارد خاص و نادری هم که تکرار نام، واقعاً ناخوشایند باشند، راه حل آن را از پیش داریم: استفاده از ضمیر» (اسکات کارد، ۱۳۸۷: ۸۵).

گاهی نویسندگان به این دلیل نام‌ها را به بازی می‌گیرند که می‌خواهند از طریق نام-های جایگزین، اطلاعاتی را منتقل کنند. مولوی نیز با در پیش گرفتن چنین رویکردی ضمن انتقال اطلاعات به مخاطبان در پی دست یافتن به نوعی شخصیت‌پردازی هنری است؛ این نوعِ بدیع از شخصیت‌پردازی با بینش عرفانی او نیز سازگار است؛ شکستن هنجارها و به سخره گرفتن مرزهای داستان‌گویی برای رسیدن به دانهٔ معانی:

ای برادر، قصه چون پیمانه‌ای است — معنی اندر وی مثال دانه‌ای است
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۳۶۲۲ و ۲/۳۶۲۳)

وی در جای دیگری می‌گوید:

اختلاف خلق از نام اوفتاد — چون به معنی رفت آرام اوفتاد
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۲/۳۶۸۷)

در گذر از صورت و از نام خیز — از لقب وز نام در معنی گریز
(همان: ۴/۱۲۸۵)

نگارندگان در این مقاله که حاصل طرح پژوهشی جامعی است، بر آنند تا در شش دفتر و در کل داستان‌های مثنوی، علل دگرگشت نام شخصیت‌ها را تحلیل کنند و از این طریق میزانی به دست آورند تا راوی روایت‌های مثنوی را بهتر ارزیابی کند.

«علل دگرگشت نام شخصیت‌های قصه‌های مثنوی»، موضوع تازه‌ای است که پیشینه ندارد تنها می‌توان در این خصوص به کتاب «روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی» (۱۳۹۱) از سمیرا بامشکی اشاره نمود که ذیل عنوان زاویهٔ دید(کانونی‌سازی، جهت‌گیری و مرکز آگاهی) اشاراتی به این موضوع داشته است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۳-۳۱۹). عباس خیرآبادی نیز به طور جسته‌وگریخته در بخش پایانی کتاب «*ظرف آب زندگی*» (۱۳۸۴)، برخی نکته‌ها را در این زمینه یادآور شده، اما دربارهٔ نام و نام‌گذاری شخصیت‌های داستانی، تاکنون پژوهش‌های اندکی صورت گرفته[۱]، که از آن جمله می‌توان به مقاله‌های «*نام‌گزینی در در روزگار سپری‌شدهٔ دولت‌آبادی*» (۱۳۸۷) از قهرمان شیری، «نام‌شناسی شخصیت‌های قصه‌های عامیانهٔ فارسی با تکیه بر فیروز شاه» (۱۳۹۳) از زهراالسادات طاهری قلعه نو و دیگران، «*نام‌گزینی زنان در داستان‌های هزار و یکشب*» (۱۳۹۰) از مریم حسینی و حمیده قدرتی و «نشانه‌شناسی نام شخصیت‌های نمایشی در نمایش‌نامهٔ مرگ فروشنده» (۱۳۸۸) از سعید اسدی و فرید فرهنگ اشاره کرد.

۲. نام‌گذاری و شخصیت‌پردازی

نظریه‌پردازان داستان، اغلب، روش‌های شخصیت‌پردازی را به دو دستهٔ مستقیم و غیر مستقیم تقسیم کرده‌اند. در روش مستقیم، نویسنده، دربارهٔ شخصیت خود به صراحت نظر می‌دهد؛ اما نویسندگان در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از عوامل زیر یاری می‌جویند: «۱. کنش؛ ۲. گفتار؛ ۳. نام؛ ۴. محیط؛ ۵. وضعیت ظاهری» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۲) (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۶-۹۲). یکی از هنری‌ترین کارها در این نوع شخصیت‌پردازی‌ها، انتخاب نام مناسب برای افراد داستان است. همان‌گونه که نام نیکو نهادن بر فرزند به گفتهٔ عنصرالمعالی[۲] از وظایف والدین است، در داستان‌ها نیز خلق نام‌های معنادار و مناسب بر عهدهٔ نویسنده است. شگردهای نام‌گذاری نویسنده در داستان از موضوعات علم نام‌شناسی داستانی است. نام‌شناسی، علمی است که به تحلیل و ارزیابی و نیز ریشه‌یابی صوری و معنایی نام‌ها می‌پردازد، و به چند شاخهٔ اصلی تقسیم می‌شود که مهم‌ترین آن، مطالعهٔ اسامی افراد است.

«نام‌شناسی داستانی از بخش‌های تازهٔ علم نام‌شناسی است که به طور عمده به سیاست نام‌گذاری و ارجاعی نویسندهٔ داستان توجه می‌کند. ارجاع یا دلالت عبارت است از نامیدن، معرفی و اشاره به فردی، موضوعی و یا شیئی» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۶۱). جورج لیکاف، زبان‌شناس آمریکایی معتقد است که ارجاع در داستان به چهار شکل انجام می‌شود: ۱. اسم خاص ۲. توصیف ۳. اسم عام(یا نوع و جنس) ۴. ضمیر (همان: ۱۶۳)؛ بنابراین نام، یک نشانهٔ قراردادی است که هویت صاحب نام را آشکار می‌سازد. شیمل، اسلام‌شناس آلمانی، در کتاب «نام‌های اسلامی» به اهمیت اسم و پاره‌ای از ویژگی‌های آن اشاره کرده، می‌نویسد: «اسم، بخشی از شخصیت یک فرد است و حتی می‌توان گفت خود شخص است» (شیمل، ۱۹۸۹: ۱۳۷). فیلیپ هامون، نشانه‌شناس فرانسوی، معتقد است که اسم یک شخصیت می‌تواند به چهار صورت ویژگی‌های او را بیان کند:

۱. ارتباط بصری: هامون دو حرف o و I را مثال می‌زند که o می‌تواند در اسم شخصیتی که چاق است و I برای فرد بلندقد به کار رود.

۲. ارتباط آوایی: در این مورد می‌توان به نام‌آواها اشاره کرد که ارتباط میان دال و مدلول واضح است. به طور نمونه، ساختمان اسم و آوای بعضی از نام‌های داستانی، به گونه‌ای است که صلابت و هیبت خاصی به صاحب نام می‌دهد؛ مانند اشکبوس، طیطون.

۳. گاهی نویسندهٔ داستان، نامی برای شخصیت مورد نظر انتخاب می‌کند که آن را مشکل می‌توان تلفظ کرد و با این شیوه، خصوصیات شخصیت مورد نظر را غیرمستقیم به خواننده القا می‌کند؛ مانند قسطنطنیه.

۴. به‌کارگیری اسامی نمادین: نویسنده با این شیوهٔ نام‌گذاری، اطلاعاتی را پیشاپیش دربارهٔ شخصیت مورد نظر به خواننده می‌دهد: آقای وجدانی (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۲-۱۳۴).

برای نمونه در نخستین قصهٔ مثنوی، نام زرگر، دارای بافتی نمادین است و با زردوستی و دنیاطلبی او مطابقت دارد. این شخصیت در نهایت به دلیل همین خصلت زرطلبی، جان خویش را از دست می‌دهد. در حکایت «غلام هندو کی به خداوندزادهٔ خود پنهان هوای آورده بود ...»، راوی با گزینش نام فرج بر پویایی داستان افزوده است. کنش این شخصیت، دقیقاً نقطهٔ مقابل نام اوست؛ دلالت واژگانی فرج← آسودگی، گشایش در اندوه و سختی و از بین رفتن غم؛ اما ابعاد شخصیتی فرج← گستاخی، بی‌عفتی و نفاق است.

۳. معرفی شخصیت‌های قصه‌های مثنوی

ازآنجا که در ساختار اسلیمی مثنوی، فرصت معرفی شخصیت‌ها اندک است، بنابراین راوی، شخصیت‌های داستان‌های خود را به صورت بسیار اثرگذار و با ایجاز (که خاص زبان عرفانی است) و به صورت فشرده به خوانندگان معرفی می‌کند. تغییرات نام‌گذاری‌ها، شگردی است که در جهت همین ایجاز، در نهایت به عنوان شیوهٔ تازهٔ شخصیت‌پردازی از سوی راوی مثنوی انتخاب می‌شود.

۳ـ ۱. نحوهٔ دگرگشت نام‌گذاری‌ها

ضمن اشاره به این نکته که برخی از دگرگشت‌ها در ساحت ظاهری صورت پذیرفته، از نظر نشانه‌شناسی و شخصیت‌پردازی خلاقانه اهمیت دارند، اساساً نحوهٔ تغییر نام‌گذاری شخصیت‌ها در مثنوی در سه حوزهٔ زیر قابل بررسی است: ۱. **زبانی: تخفیف‌ها؛ آوایی:** شاه← شه (۱/۳۸) شبان← چوپان (۲/۱۷۷۷)؛ **ایجازی:** خوارزمشاه← خوارمشه (۶/۳۴۵۹)؛ **معادل‌ها:** رگ‌زنی← فصاد (۵/۲۰۱۸) خباز← نانبا (۶/۳۲۲۴) قنق← مهمان (۵/۳۶۴۷) اشتری← بختیی (۳/۴۰۹۳) و **مترادفات:** درویش← گدا (۶/۱۲۵۵)؛ در حکایت «آن سه مسافر مسلمان و ترسا و جهود که به منزل قوتی یافتند و ...» راوی در بیتی می‌گوید:

مؤمن و تـــرسا جهـــود و گـــبر و مـــغ جمله را رو سوی آن سلطان الغ

(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۶/۲۴۱۸)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود؛ مؤمن در عنوان قصه، مسلمان خوانده‌شده؛ ازاین‌جهت در بیت بدون مترادف آمده؛ اما گبر، مترادف جهود و مغ، مترادف ترسا قرار گرفته است.

۳ـ۲. **نحوی: القاب:** فاروق← عمر(۱/۲۲۰۹)؛ **شاخص‌ها:** معتمد← خواجه (۶/۳۶۰) و **مناداها**[۳]: مسلمان← [ای] سلیم گول (۶/۲۴۹۱)؛ **صفت جانشین اسم:** بی‌ندید← پدر (۶/۳۷۶۸) فرمان-پذیر← شیخ محمد سررزی (۵/۲۶۸۶)؛ **انواع ک:** خادم← خادمک (۲/۲۲۶). راوی تنها در یک مورد(قصهٔ «امتحان پادشاه، دو غلام را» پس از آنکه شخصیت غلام نیک‌خو را از ابتدا با صفات مثبت معرفی می‌کند، ناگهان در میانهٔ داستان، او را «غلامک» می‌خواند) دربارهٔ این پسوند که نوعی دخالت راوی در گزارش داستان محسوب می‌شود، توضیح داده است (۲/۸۶۵). راوی در همین داستان و در ابتدا، آن غلام را «شیرین‌زبان» معرفی می‌کند؛ اما در اواسط داستان، وی تبدیل به «گنده‌جان» می‌شود. همین غلام از سوی غلام دیگر، «بحرِ جان» نامیده می‌شود؛ با این اوصاف، چنانچه غلام سیاه، تعارف می‌کند، چنین تعارفی

پسندیده نیست. اگر راست می‌گوید و نظر او این است، بنابراین باید آدم ساده‌لوحی باشد. بامشکی این موارد را ذیل عنوان کانونی‌سازی توجیه‌پذیر می‌کند (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۸۳-۳۱۹) **رابطه‌ها** (عام و خاص) یا (خاص و عام): (۱/۳۵۲۸) / نکره و معرفه (معرفه و نکره): یکی← سیلی‌زن (۳/۱۳۸۱)؛ جنس و نوع: مرغ← طوطی (۱/۲۵۸)؛ **ترکیب‌ها:** وصفی: بلال← بلال باوفا (۶/۹۵۲)؛ **اضافی:** رسول← رسول روم (۱/۱۵۳۱) **ضمایر:** طبیبان← ایشان: (۱/۱۰۴) **۳. ادبی:** زیرساخت این تغییر مربوط به یکی از صنایع ادبی می‌شود: کافرک← اژدها: (۵/۲۸۳)؛ (اژدها در اینجا استعاره از کافر پرخور است)؛ مرغ← عندلیب (۱/۱۸۲۹) (عندلیب در اینجا مجاز از طوطی به نطق آمدهٔ بازرگان است) خرگوش← شغال (۳/۲۸۰۹)؛ خر← گوساله (۳/۶۶۶) (گوساله در اینجا مجاز از خر روستایی است)؛ اژدها/ مار← کرمی (تلمیح به معجزهٔ حضرت موسی دارد) (۲۴۴۴-۵/۲۴۴۵). در کنار این مطالب باید به شخصیت‌های ترکیبی هم اشاره کرد که راوی، یک نام مشخص برای آن‌ها در نظر گرفته است: **ترکیبی:** فقیه+ شریف← شاهان (۲/۲۱۷۷)؛ هامان+ فرعون← دو پلید (۴/۲۷۰۷)؛ صوفی+ قاضی← دو خصم (۶/۱۵۶۶)؛ گاو+ اشتر= رفاق (۶/۲۴۷۵). راوی، شخصیت‌های گروهی را نیز با نام‌های گوناگون می‌آورد: نصارا← خلق/ خلایق/ امت عیسی/ قوم وفااندیش (۳۶۳، ۶۶۴، ۶۶۷، ۶۶۸، ۱/۶۹۷). البته ناگفته نماند که گاهی حوزهٔ تغییرات نام‌گذاری، از اشخاص (انسانی و مافوق طبیعی) داستان فراتر رفته و شامل گیاهان، حیوانات (در داستان‌های غیرفابلی)، اشیاء، مکان، معانی، زمان و اعداد هم شده است؛ برای نمونه خروب← گیاهی سبز و تر/ حشیش (۱۳۷۴ و ۴/۱۳۷۵)؛ خر← بسته‌دهن (۵/۲۳۶۶)؛ مصحف← معظم جوهرا (۳/۱۸۶۸)؛ دستار← مندیل (۳/۳۱۲۳) چاه← دام (۱/۱۱۸۸) خاک← ضعیف زال ظالم/ خاک نژند (۵/۱۶۵۰)؛ باد← بئس القرین (۶/۴۶۷۷)؛ عشق← تندباد (۶/۹۰۳)؛ خانه← حانوت (۶/۴۳۲۴) سبزوار← دشمن‌کده (۵/۸۶۴) عراق← بغداد (۱۰۴۱/۳)؛ کوه قاف← حبر نکو/ سخن‌گوی خبیر رازدان/ خلق بسیط (۳۷۱۴ و۳۷۳۳ و ۴/۳۷۳۶). در حکایت «آن عاشق که از عسس گریخت در باغی ...»، مدت فراق عاشق از معشوق از هفت سال به هشت سال تغییر کرده است (۴/۳۰۴). شاید ریشهٔ چنین تغییری به اختلال حافظه و فراموشی راوی بازگردد. به هر روی طبیعی است که فی‌البداهه بودن مثنوی می‌تواند مهم‌ترین دلیل برای بروز چنین اشتباهی باشد؛ راوی با تمام بزرگی خود، یک انسان است و انسان نیز مصون از خطا و لغزش نیست؛ اما دربارهٔ مثنوی یک مسئله را نیز باید در نظر داشت؛ مدت به نظم درآمدن این اثر تقریباً ۱۵ سال به طول انجامیده و در این مدت، متن بارها و بارها، به

وسیلهٔ مولوی ویرایش شده و مورد بازبینی قرار گرفته است؛ اما به نظر می‌رسد این موارد، تعمداً اصلاح نشده است: در داستان «آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» به جای ۱۲ حکم «ده طومار و دو»، ۱۸ حکم داده می‌شود (اب ۴۶۵/۴۶۶/۴۶۷/۴۶۸/ ۴۶۹/۴۷۰/۴۷۲/۴۷۳/۴۷۴/۴۷۵/۴۷۶/۴۸۰/۴۸۲/۴۸۵/۴۹۰/۴۹۳/۴۹۵/۴۹۶)؛ در «قصهٔ آن مرغ گرفته که وصیت کرد و ...» از سه پندی که مرغ برای خلاصی خود باید بدهد، پند اول را وقتی داد که هنوز در دست صیاد بود و راوی می‌گوید:

آنچه بر دست است این است آن سخن که محالی را ز کس باور مکن
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۴/۲۲۵۱)

ولی قدری پایین‌تر، زمانی که مرغ، رهایی یافته، اشاره به پندهای خود می‌کند، می‌گوید:

وان **دوم پندت** بگفتم کز ضلال هیچ تو باور مکن قول محال
(مولوی، ۱۳۷۸ الف ۴/۲۲۶۰)

۳ـ ۳. علل دگرگشت نام‌گذاری‌ها

۳ـ ۳ـ ۱. انتقال حس عاطفی

دلیل دگرگشت گاهی برای رساندن حس عاطفی(تحبیب یا تنفر و ...) صورت پذیرفته است؛ در «حکایت آن مؤذن زشت‌آواز که در فرستادن بانگ نماز داد و مرد کافری او را هدیه داد»، دختر به جهت تحبیب، پدر مورد خطاب قرار گرفته است:

باورش نامد بپرسید از دگر آن دگر هم گفت آری ای پدر
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۵/۳۳۸۲)

۳ـ۳ـ۲. رعایت وزن

در بسیاری از موارد، عامل دگرگشت نام شخصیت، رعایت وزن در ابیات بوده است؛ برای نمونه راوی، کنیزک داستان «خر و خاتون» را در بیتی برای آنکه با «اشک» (الاغ در زبان ترکی) هم‌قافیه کند، «نرگسک» می‌خواند (۵/۱۳۴۳)؛ در حالی که پیش‌تر از او با عنوان «عجوز» یاد کرده بود (۵/۱۳۳۶). دگرگشت نام‌گذاری در این داستان به این صورت است: کنیزک← کنیز/ عجوز/ نرگسک/ اوستاد/ استا/ استاد خوش؛ خاتون← زال ستیر/ زن/ قحبه/ خاتون احمق/ حریص/ زن بدبخت.

۳ـ۳ـ۳. تغییر شخصیت در روند داستان

تغییر شخصیت در روند داستان و اقتضائات بافتی داستان، عامل دیگری برای دگرگشت نام‌گذاری است.

«مسلماً شخصیت‌ها، دارای گوهره‌ای هستند که به صورت دوره‌ای در آن‌ها ثابتند؛ این گوهره، شخصیت را در موقعیت‌های خاص قرار می‌دهد و موقعیت‌ها به صورت دیالکتیکی، صفاتی از شخصیت بیرون می‌کشند که همین‌ها هم پس از انباشت، ممکن است آن گوهره را تغییر دهند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۵۰).

برای نمونه در «حکایت در بیان توبهٔ نصوح کی ...»، نصوح چنین معرفی می‌شود: نصوح← مردی/ مرد شهوانی/ عشیق/ زشت‌کار/ **بدنهاد**/ مسکین/ **پارسا**، یا در حکایت «در سبب ورود این حدیث مصطفی (صلوات الله علیه) که الکافر یأکل فی سبعة امعاء...»، کافر این گونه معرفی می‌شود: یک زفت و بی‌ندید← بو قحط عوج ابن غز/ گبر/ حیله-ساز/ گمراه/ مبتلا/ مهمان/ کافرک (ک: تحقیری)/ اژدها/ جزو مهین/ ظالم/ زشت/ غوی/ عرب/ خصم/ پیل‌تن/ شهید حق/ **فتی**. راوی در این داستان، کافر را کافرک خوانده، که حقیر و پست پنداشتن او به سبب قرارگیری در برابر شخصیت پیامبر است. پیامبر در داستان مذکور چنین معرفی می‌شود: پیغمبر← شاه/ مهمان‌دار سکان افق/ مصطفی/ رسول/ رحمة للعالمین/ نبی/ یدلله/ مهتر/ کل زمین/ کل/ قبلهٔ جهان/ شه.

۳ـ۳ـ۴. تعلق خاطر راوی نسبت به یک شخصیت

در قصهٔ «اعتراض کردن معترضی بر رسول علیه‌السلام...»، اعتراض‌کننده به دلیل قرارگیری در برابر پیامبر (شخصیت محبوب مولوی) این‌طور معرفی می‌شود: معترضی← بو الفضولی/ بی‌ادب/ اعتراض کننده/ عرب/ سرددم/ گنده‌مغز/ گنده‌مخ/ گیج گاج/ لجوج بی‌صفا/ غبی/ ظاهرنگر/ پسر/ عنود. پیامبر هم چنین معرفی می‌شود: رسول[علیه‌السلام]← پیمبر/ رسول/ پیغمبر/ مصطفی قندخو/ شه/ النجم/ سلطان عبس/ دانای نهان/ خوب‌فر/ نبی/ مصطفی. پیامبر، شخصیتی است که راوی، بی‌قرار و شیفته و شیدای اوست. شاید هیچ چیز به اندازهٔ اسم، عنوان و اوصاف پیامبر در قصه‌ها (و حتی فراتر از آن در سراسر مثنوی) تکرار نشده باشد. در داستان «رفتن مصطفی[علیه السلام] به عیادت صحابی ...»، پیغامبر[علیه السلام]← رسول بی‌ندید/ مصطفی/ پیمبر/سلطان/ شه/ تو، در «قصهٔ فریاد رسیدن رسول[علیه السلام] کاروان عرب را...»، رسول[(ع)]← مغیث هر دو کون/ مصطفی/ فخر البشر خیرالوری/ ماه‌روی قندخو/ شاعر/ عزیز/ محمد/ بحرخو، در «قصهٔ منافقان و مسجد ضرار ...»، نبی← پیغمبر/ رسول حق/ رسول مهربان رحم‌کیش/ لطیف/ پیمبر/ ظریف، در داستان «نظرکردن پیغامبر[علیه السلام] به اسیران ...»، پیغامبر← آگاه‌شیر/ رسول صدق/ شاه/ سلطان، در «قصهٔ یاری خواستن حلیمه...»، مصطفی← شهنشه/ محتشم‌شاهی/ طفل رشید/ دردانه/ کودک/ احمد/ طفل/ فرزند/ در یتیم/ کیمیا، در خرده‌روایت تلمیحی «تفسیر

یا ایهاالمزمل» (۴/۱۴۵۳)، نبی← بوالهرب، در قصهٔ «هلال کی بندهٔ مخلص بود خدای را صاحب بصیرت...»، مصطفی← کس/ شهنشاه کسان/ مه/ سلطان/ شهنشه/ قطب دوران زمان/ احمد/ محترم/ رسول بی‌ندید/ آفتاب، و در داستان «در آمدن ضریر در خانهٔ مصطفی علیه‌السلام و گریختن عایشه رضی الله عنها ...»، مصطفی علیه‌السلام← پیغمبر/ نوابخش تنور هر خمیر/ میر آب/ ساقی معرفی می‌شود. این تعبیرها و توصیف‌ها، همگی حاکی از ارادت و اخلاص و هیجان راوی نسبت به شخصیت پیامبر است، که گاهی به دلیل همین غلبهٔ هیجانات روحی از خود بی‌خود می‌شود و آشکارا اعلام می‌کند:

باز دیوانه شدم من ای طبیب باز سودایی شدم من ای حبیب
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۲/۱۳۸۱)

در قصهٔ «ایاز و حجره داشتن او جهت چارق و پوستین و گمان آمدن خواجه تاشانس را کی ...» راوی، ایاز(پروتاگونیست) را چنین معرفی می‌کند: بنده، عشیق، محبوب، شاه شاهان، شاه‌ساز، بندهٔ شه و در مقابل سی معتمد یا امیران(آنتاگونیست) را به این صورت می‌آفریند: خواجه‌تاشان، سرهنگان، نمامان، امیران خسیس قلب‌ساز، امینان، گندکان، مجرمان. راوی با شاه‌ساز خواندن ایاز و نمام خواندن امینان، جانبداری و عدم جانبداری خود را از این شخصیت‌ها عیان می‌سازد. این مسئله در وجه دیگر این داستان و در معرفی سلطان محمود نمایان‌تر خواهد شد. راوی، سلطان(شخصیت محبوب خود) را چنین معرفی می‌کند: شاه، سلطان، شهریار، شاه قاصد، شه، شاه جهان، شاه مجید، دل‌فروز، ماه، استاره.

۳ـ۳ ـ۵. طنازی و طیبت راوی

گاهی نیز دلیل دگرگشت را باید در طنازی و طیبت راوی جست‌وجو کرد. در داستان «آن عجوزه کی روی زشت خویشتن را جندره و گلگونه می‌ساخت...»، عجوزه چنین معرفی می‌شود: عجوزه← کمپیر نود ساله کلان/ عجوز سالخورد/ قحبه/ خریف/ مستخیف/ عجوز/ پلید/ **نگین**/ قحبهٔ قدید بی‌ورود/ عجوز دردبیس، یا در حکایت «آن پادشاه‌زاده کی پادشاهی حقیقی بوی روی نمود...»، ساحرهٔ جادوگر چنین معرفی می‌شود: کمپیرکی جادو← عجوزهٔ کابلی/ عاشق کمپیر زشت/ سیه‌دیوی/ کابولی زنی/ آن نود ساله عجوز گنده.../ گنده‌پیر/ کمپیر/ کمپیرک/ پیره‌زن/ عجوزه/ زال/ عروس ناامید/ جادوی کمپیر/ **یار کهن**، پادشاه(راوی درون داستانی)، در لاغ‌گویی با فرزندش، از ساحره با عنوان یار کهن یاد می‌کند.

۳ـ۳ـ۶. دروغ‌گویی و ساده‌لوحی شخصیت‌های داستانی

دروغ‌گویی و ساده‌لوحی اشخاص داستانی یا انکار حقیقت از سوس آن‌ها دلیل دگرگشت نام‌گذاری شده است؛ برای نمونه در حکایت «آن صیادی که خویشتن در گیاه پیچیده بود»، صیاد خود را تارک دنیا معرفی می‌کند تا راحت‌تر بتواند مرغ زیرک را به دام بیندازد. در حکایت «خر و روباه در بیان آنکه کسی توبه کند و پشیمان شود و باز ...»، خر بعد از اعتماد نخست به روباه و مشاهدهٔ فریب، او را لعین/ ناجوانمرد/ عنود/ عدو/ زشت‌رو/ بئس‌القرین می‌خواند؛ اما برای بار دوم نمی‌خواهد دروغ و فریب روباه را باور کند؛ از این رو، او را معین و مشفق می‌خواند و به همراه او به بیشه یا قتلگاه خود می‌رود.

۳ـ۳ـ۷. تغییر زاویهٔ دید

تغییر زاویهٔ دید نیز موجب دگرگشت نام‌گذاری شده است. در حکایت «مرید شیخ حسن خرقانی[قدس الله سره]»، راویان درون داستانی(مرید و همسر شیخ)، حسن خرقانی را به شیوهٔ متمایزی(یکی مثبت و دیگری منفی) معرفی می‌کنند: **مثبت:** شاه شیرین‌نام/ ذوفنون/ جلیل/ خدیو/ سعید/ شاه امروزینه و فردا/ مقبول روح/ قطب دیار/ شیخ دین← راوی: مرید. **منفی:** سالوس/ زراق تهی/ لاف‌کیش/ کاسه‌لیس/ طبل‌خوار/ جبرئیل← راوی: زن شیخ حسن خرقانی. دگرگشت نام‌گذاری‌ها که از سوی راویان درون داستانی صورت گرفته، در نهایت به راوی برون داستانی(کارگردان اصلی) برمی‌گردد. ظهور چنین اوصافی از زبان همسر شیخ، یعنی واقعاً یک تیپ از شیوخ به همین صورت در دنیای واقعیِ راوی برون داستانی وجود داشته‌اند. اهتمام راوی، با ارائهٔ شخصیت مخلوط[۴] و کولاژی[۵] از شیخ، موجب تمایز او از سایر شیوخ شده است. «فاکتورهای مشخصی از شناخت و احساسات شخصیت کانون‌ساز بر روایت کانونی‌سازی شده تأثیر می‌گذارد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۹). راوی برون داستانی موافق با مرید و به صورت جانبدارانه‌ای، شیخ حسن خرقانی را چنین معرفی می‌کند: شیخ با صدق و نیاز/ شاه/ خوش‌سراینده‌دهن/ شیخ نامدار. این راوی، همسر شیخ را نیز که از ابتدا در عنوان «حرم شیخ» می‌نامید، به سبب کنش ناسزاگویی او به شیخ، «طعانه» نام می‌نهد. «باید تأکید شود، مهم‌ترین تعریف شخصیت بر اساس مشارکت در دایرهٔ کنش‌هاست» (بارت، ۱۳۸۷: ۶۲). عناوین در مثنوی، نقش مهمی در چنین شخصیت‌پردازی‌ها دارند و اغلب ناهمگونی‌ها در این بخش به چشم می‌آید.

۳ـ ۳ـ ۸. التفات

حمیدرضا توکلی در بخشی از کتاب «*از اشارت‌های دریا* (بوطیقای روایت در مثنوی)»، شخصیت‌پردازی مولوی را در مثنوی در افق فرازمانی و از نظر تاریخی به بحث گذاشته،

بر آن است که «گونه‌ای بی‌اعتنایی به هویت تاریخی شخصیت‌ها و تعینات فضا و موقعیت داستان در مثنوی دیده می‌شود که به نظر می‌رسد، آگاهانه توسط راوی انجام گرفته» (توکلی، ۱۳۸۹: ۵۶۷) که سرانجام این بی‌اعتنایی، به تناقض‌هایی در این زمینه انجامیده است.

کوه یحیی را نه سوی خویش خواند؟ قاصدانش را به زخم سنگ راند؟
گفت: ای یحیی! بیا در من گریز تا پناهت باشم از شمشیر تیز
(مولوی، ۱۳۷۸ : ۱۸۴۴–۱/۱۸۴۵)

فروزانفر احتمال می‌دهد که این داستان مربوط به الیاس نبی باشد (فروزانفر، بی‌تا: ۷۲۷)، یا در داستان «امیر کردن رسول(ع) جوان هذیلی را ...»، مولوی در نسب اسامه اشتباه کرده و او را هذیلی نامیده است (استعلامی، ۱۳۶۹: ج۴: ۳۹۸). این شیوه به گفتهٔ زرین‌کوب، طرز بیان مولوی است (زرین‌کوب، ۱۳۶۸، ج ۱: ۴۵–۴۴) و در نظرگاه پورنامداریان به نوعی التفات و «در تغییر بی‌قرینهٔ متکلم و به تبع آن مخاطب» ربط دارد؛ شیوه‌ای که به پندار پورنامداریان ملهم از «ساختار بنیانی قرآن» است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹–۳۲۵). فلسفهٔ چنین برداشتی، موجه جلوه دادن اشتباهات در مثنوی بوده است. نمونه‌هایی دیگر از این موارد را می‌توان در داستان «ابلیس و معاویه» (۲۷۶۵–۲/۲۷۶۶) سراغ گرفت. اگر معاویه، امیر بوده، پس در آن دوران، پیامبر در قید حیات نبوده است و اگر داستان در زمان حیات رسول اکرم است، پس معاویه هم یکی از صدها مسلمان مدینه است و قصری نداشته است. در داستانِ «نظر کردن پیامبر به اسیران و ...»، اسیران خود را آلب ارسلان می‌خوانند؛ در حالی که این تشبیه از نظر زمانی نادرست است. آلب ارسلان، صدها سال بعد ظهور می‌کند (۳/۴۴۸۲).

۳ـ ۳ـ ۹. تنوع بخشیدن به داستان

تنوع بخشیدن به داستان برای دلنشین ساختن آن و جذب مخاطب، عامل دیگری برای دگرگشت نام‌گذاری شخصیت‌هاست: برای نمونه در داستان «آمدن آن زن کافر با طفل شیرخواره به نزدیک مصطفی...»، طفل شیرخواره← کودک/ طفل صغیر/ طفل رضیع و کودک دوماهه خوانده می‌شود. این نحوهٔ نام‌گذاری شبیه به سبک‌های خبردهی ژورنالیستی برای جذاب کردن مطلب است.

با آنکه دایرهٔ واژگان ذهنی راوی، بسیار غنی بوده و با نبوغ فوق‌العاده برای هر آن‌چه اراده می‌کرده، واژهٔ بدیع از ذهن وقاد خود بیرون می‌کشیده و جهت نام‌گذاری اشخاص به کار می‌بسته است، ولی در برخی قصه‌ها، انتخاب اسم برای اشخاص قصه‌ها تکراری شده است: برای نمونه، «فلک‌پیمای چُستِ چُست‌خیز» در معرفی بایزید و با اندکی تغییر «فلک-پیمای میمون‌بال چست» در معرفی بلال یا «خوش‌خصال» در معرفی بلال و صدر جهان،

«نیکوخصال» در معرفی حضرت یوسف و حضرت موسی و با اندکی تغییر، «شه نیکوخصال» در معرفی فرعون، «خوش‌خطاب» در معرفی پیامبر اکرم و موسی کلیم الله و «گدای ژنده‌دلق» در معرفی طالب روزی حلال بی‌کسب در عهد داوود(ع) و فرعون آمده است. گفتنی است که گاهی در بین تغییرات نام‌گذاری‌ها، دو وجه مثبت و منفی برای یک شخصیت به کار می‌رود؛ برای نمونه در قصهٔ «مجاوبات موسی(ع) که صاحب عقل بود با فرعون که صاحب وهم بود»، ایسیه (آسیه) در خطاب به فرعون، او را «دل‌سیه/ شه نیکوخصال/ کلک(کچل+ ک تصغیر)[۶]» می‌خواند. موسی نیز پس از آنکه فرعون را «سهمناک/ غدار/ طاغی/ وقیح/ جنب/ کژباز/ تند و خون‌خوار/ زشت‌کیش/ لجوج/ عدو/ ناپذیر/ زنگی/ شقی» می‌خواند، وی را ارجمند خطاب می‌کن. دلیل لین‌اللسانی آسیه و موسی در برخی خطاب‌ها چیست؟ آیا می‌توان احتمال داد که طرز تلقی خاص راویان درون داستانی تا حدود زیادی تحت تأثیر بینش راوی برون داستانی بوده است؟

پس بد مطلق نباشد در جهان بد به نسبت باشد این را هم بدان
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۴/۶۵)

نگاه خاکستری به گفتهٔ روان‌شناسان، اساساً به این حکم می‌رسد که هیچ شخصی نه سفید مطلق است نه سیاه مطلق. به هر روی، فرعون از آن شخصیت‌هایی است که در مثنوی، دو چهرهٔ متناقض دارد. کریم زمانی بر آن است که این تناقض به روحیهٔ عاطفی و پرنوسان آسیه برمی‌گردد. انقروی هم می‌گوید: احتمال دارد که فرعون، آن لحظه نزد آسیه اظهار ایمان کرده باشد یا ممکن است آسیه بر سبیل مدارا چنین گفته باشد. برخی نیز این تناقض را به شخصیت مذبذب فرعون نسبت می‌دهند که البته در تواریخ نیز ثبت شده است. نیکلسن هم بر این عقیده است که نیکوخصال، نوعی مداهنه است برای برانگیختن من بهتر فرعون. حاج امدلله مکی هم نیکوخصال را کلمه‌ای برای تلطف و دلجویی و نوعی فال نیک زدن می‌داند (زمانی، ۱۳۷۳: ۷۳۷).

۴. از دگرگشت نام تا لغزانی شخصیت

در اینجا برای ایضاح بحث، نمونه‌ای را از نخستین داستان مثنوی مطرح می‌سازیم. داستان پادشاه و کنیزک از جمله داستان‌هایی است که تاکنون از سوی پژوهشگران زیادی نقد و تحلیل شده است؛ اما این داستان هنوز نتوانسته ذهن استدلالگر مخاطبان را مجاب سازد. روایت‌شنو در بادی امر متوجه این مسئله نمی‌شود که چه تفاوتی بین عشق پادشاه به کنیزک و عشق کنیزک به زرگر وجود دارد. چرا عشق پادشاه به کنیزک و عشق کنیزک

به زرگر، از یکدیگر متمایز یا شاید برتر است؟ اصلاً چرا باید یک پادشاه، عاشق کنیزکی در شاهراه بشود؟ کنیزک چه امتیازی نسبت به شه‌دخت‌ها داشته که توانسته پادشاه را بی-قرار سازد؟ کنیزک چرا عاشق زرگر است؟ راوی چرا عشق نامتعارفی(عشق یک زن به مرد آن هم در آن زمان) را دست‌مایهٔ اوج‌گیری داستان خود ساخته است؟ چرا رفتار پادشاه با طبیب الهی عاشقانه است؟ چرا پادشاه باید متابع فرمان طبیب الهی شود؟ چرا پادشاه و طبیب الهی، کمر به قتل زرگر بستند؟ و در نهایت، چرا راوی نسبت به پادشاه تعصب[۷] دارد و سعی در موجه نشان دادن قتل زرگر از سوی او و حکیم غیبی دارد؟ این تناقض‌ها و پرسش‌های علت و معلولی موجب می‌شود تا چهرهٔ شخصیت‌های اصلی قصه به ویژه، پادشاه و طبیب الهی دگرگون شود.

چگونگی تبدیل یک شخصیت الهی (حکیم غیبی) به شخصیت زمینی، آن هم در هیئت یک قاتل در داستان «پادشاه و کنیزک»، راوی را به صرافت می‌اندازد تا در مقام پاسخ برآید؛ اما واقعاً توانسته است روایت‌شنو[۸] را به طور کامل اقناع و صورت داستان را ترمیم کند؟ یا این داستان مانند مجسمهٔ قدیس متی میکل آنژ، ناتمام رها می‌شود و شنونده را به مقصد نمی‌رساند.

در هم تنیدگی دو سطح ژرف‌ساخت و روساخت هر روایت داستانی، این امکان را برای راوی فراهم می‌سازد تا بخشی از روایت را به تمهیدات روساختی واگذار کند و تناقضات ژرف‌ساختی به تناقضات روساختی کشانده شود. در داستان «پادشاه و کنیزک»، روایت‌شنو در سطح روساختی نیز کم‌وبیش با ابهام‌ها و پرسش‌هایی مواجهه است؛ یکی از این ابهام‌ها در بخش نام‌گذاری شخصیت‌های داستان است که به دیدگاه روان‌شناختی و مفهومی سیمپسون بسیار نزدیک است؛ «دخالت آگاهی و شناخت راوی در حوادث داستان» (خادمی، ۱۳۹۱: ۸). چرا راوی در یک جا از حکیم غیبی با عنوان طبیب و در جای دیگر حکیم یاد می‌کند[۹]؟ دربارهٔ طبیبان مدعی نیز چنین است؛ در جایی، آن‌ها، حکیمان خوانده می‌شوند؛ در حالی که در متون ادب فارسی، به ویژه متون عرفانی و حکمی بین دو نام طبیب و حکیم تفاوت قائل می‌شده‌اند و غالباً این دو نام در این منابع با یکدیگر تقابل دارند.

حکیمیم، طبیبیم، ز بغداد رسیدیم بسی علتیان را ز غم باز خریدیم
(مولوی، ۱۳۷۸ ب: غ ۱۴۷۴، ج۳)

«طبیب» که صرفاً به جسم انسان و مسائل مربوط به آن اشتغال دارد، در تقابل با «حکیم» که ورای جسم، به جان و روان نیز توجه می‌کند، نهاده می‌شود که در غالب موارد از طنز و تمسخر نیز در حق طبیب جسمانی خالی نیست (مولائی، ۱۳۷۴: ۵۵۳). راوی می‌گوید باید در علاج این حکیم، سحر مطلق را دید؛ یعنی بدون آنکه قاروره بگیرد، به درمان بپردازد و بیماری را درست تشخیص دهد؛ اما برخلاف انتظار روایت‌شنو:

رنگ رو و نبـــــض و قاروره بـــــدید هم علاماتش هم اسبابش شنید
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۱/۱۰۳)

حکیم غیبی نیز ابتدا مانند طبیبان مدعی به معاینهٔ جسمانی کنیزک می‌پردازد. جالب است که در غزلیات شمس، در بیتی در این باره چنین می‌خوانیم:

حکیـــمان خبـــیریم که قـاروره نگیریـــم که ما در تن رنجور چو اندیشه دویدیم
(مولوی، ۱۳۷۸ ب: ۲۲۴)

بنابراین شاید به این دلیل که حکیم غیبی در درمان کنیزک، قاروره گرفته، گاهی طبیب خوانده شده است؛ اما مگر نه این است که راوی دربارهٔ این طبیب چنین گفته بود؟!:

در علاجـــش ســـحر مـــطلـــق را بـــبین در مزاجش قدرت حق را ببین
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۱/۶۵)

پس چرا این حکم، دربارهٔ طبیبان نمی‌تواند صادق باشد؟! آن‌ها نیز در بخش دیگری از روایت داستان، حکیم خوانده شده‌اند؛ در حالی که از درمان کردن عاجز آمدند و پی به حال درون کنیزک نبردند:

شـــه چو عـــجز آن حـــکیمان را بـدیـد پابرهنه جانب مسجد دوید
(مولوی، ۱۳۷۸ الف: ۱/۵۵)

پس طبیبان اگر حکیم هم بشوند، از درمان عاجزند؛ چون مدعی و اهل غرور هستند و به گفتهٔ راوی(دخالتگر) به خداوند تکیه نکرده‌اند. راوی درصدد است تا جانبدارانه با «ولی» خواندن حکیم غیبی، عمل قتل زرگر را به نحو شایسته‌ای توجیه کند. دگرگشت‌ها و لغزانی نام‌گذاری در این داستان به این صورت است: شاه← سلطان مه/ عمر/ صیاد؛ کنیزک← رنجور/ او/ بیمار/ مه‌روی/ دختر؛ طبیبان← حکیمان/ ایشان؛ ولی← غریبی/ حکیم حاذق/ امین/ صادق/ فاضلی/ شخصی/ پرمایه‌ای/ آفتابی/ مهمان/ مهمان غیب/ معشوق/ مصطفی/ مولی/ طبیب الهی/ مجتبی/ مرتضی/ طبیب/ حکیم خارچین/ حکیم/ پدر؛ زرگر← سمرقندی زرگر/ مرد/ مرد زرگر/ زرگر شنگ فضول/ لطیف‌استاد کامل-

معرفت/ مرد غریب/ آهو/ روباه/ پیل؛ دو رسول← رسولان/ حاذقان/ کافیان؛ حکیم غیبی+ پادشاه← هر دو بحری آشناآموخته؛ زرگر+ کنیزک← هر دو صحبت‌جوی.

می‌بینیم که شناخت و برداشت راوی در روایت دخیل شده و روایت‌شنو در روساخت داستان به دلیل لغزانی نام‌گذاری دچار ابهام شده است. حکیم و ولی خواندن طبیب الهی از مقولهٔ لغزانی است؛ زیرا از نظر ماهوی بین طبیب، حکیم و ولی، فرق، بسیار است.

۵. ردیابی دگرگشت‌ها در دیگر قصه‌های مثنوی

نگارندگان در این بخش، داستان‌هایی از مثنوی را به بحث می‌گذارند که شخصیت‌های آن‌ها، دارای بیشترین نوسان هستند یا آنکه دلایل دگرگشت و در مواردی لغزانی و ناهمگونی شخصیت (این موارد به صورت درشت‌تر نشان داده شده‌اند) برای روایت‌شنو به طور کامل مشخص نشده است. راوی با شخصیت‌پردازی‌هایی از این دست روایت‌شنو را مشتاق و البته نامطمئن در فضای مبهم روایت رها کرده است.

نام قصه/نام دفتر	شخصیت← دگرگشت یا لغزانی
داستان آن پادشاه جهود کی... /۱	امیران← مریدان/دوستان/ امرا؛ **وزیر**← **حکیم رخنه‌جو**/ **وزیرک**/ کافروزیر/ پیشوا/ آن مرد/ مقبل
پادشاه جهود دیگر کی در هلاک .../۱	**پادشاه**← شه/ جهود سگ/ جهود/ سگ/ شاه/ یهودی/ شیطان/ ناکس/ شه/ دیو/ **شمن**
بیان توکل و ترک جهد گفتن نخچیران به شیر/۱	**شیر**← **حکیم باخبر**/ امیر/ خداوند/ شاهنشه/ عوان/ ا ستم‌نما؛ نخچیران← قوم/ طایفه نخجیر/ جبریان/ خسان/ عدو/ ابلهان/ جمله وحوش؛ خرگوش← ناخلف/ عنود/ شیرگیر
قصهٔ اعرابی درویش و ماجرای زن.../۱	زن← ستیره/ جفت/ دلبر؛ اعرابی درویش← مرد عرب/ اعرابی/ غریب/ عرب/ شوی/ گدا/ شوهر؛ خلیفه← نایب رحمان خلیفهٔ کردگار/ شاه شنگ/ شه/ امیرالمؤمنین/ شاهنشاه/ سلطان/ شاه خوب باخبر/ شه وهاب/ دریای جود.
کبودی زدن قزوینی بر شانه‌گاه .../۱	قزوینی← پهلوان؛ **دلاکی**← سنی/ **حکیم**[۱۰]/ اوستاد
خدو انداختن خصم در روی امیرالمؤمنین علی[کرم الله وجهه] و .../۱	خصم← پهلوانی/ مبارز/ نومسلمان/ جوان/ گبر/ کافر/ غلام؛ علی← باز پرافروخته/ باز عنقاگیر شاه/ سپاه‌اشکن/ ترازوی احدخو/ تبار و اصل و خویش/ فروغ شمع کیش/ چراغ چشم جو/ دریای نور
التماس کردن همراه عیسی[علیه السلام]../۲	همراه عیسی← ابله/ بیمار؛ عیسی← همراه آن نام سنی
اندرز کردن صوفی خادم را .../۲	**صوفیی**← **حکمت‌گزار**/ پدر/ شیخ؛ خادم← رسول اهل/ خادمک/ برادر
اعتماد کردن بر تملق و وفای خرس/۲	ابله← شیرمردی/ مرد/ بردبار/ برادر/ شخص/ جوان/ خفته/ آن مغرور؛ یکی←

	بوالفضولا/ یار/ عاقل/ مسلمان/ دوست صاحب دل/ عاقلی/ آن مرد ناصح
تنها کردن باغبان صوفی و فقیه و علوی.../۲	شریف← سید/ شریف نامدار/ سلطان/ شه‌زاده؛ فقیه+ شریف← رفیقان/ شاهان/ یاران؛ باغبان← باغبان بو الفضول؛ مرد ملتجی؛ ظالم
بیدار کردن ابلیس معاویه را /۲	مردی← ابلیس شقی/ مدبر/ دزد/ فرشته/ آتش/ اوستاد جمله دزدان/ عدو/ مختصم/ سگ/ داعی/ غماز/ دایه/ راهزن/ کافر/ حسود/ بلیس/ فتنه/ عنکبوت/ بلیس خلق‌سوز فتنه‌جو/ شیطان/ عزازیل/ فتنهٔ هر شریف و هر خسیس؛ **معاویه**← امیر/ **تاجر**/ **غریب**/ میر/ میرداد/ باز اسپید
قصهٔ اعرابی و ریگ در جوال کردن .../۲	فیلسوف← حدیث‌انداز/ حکیم اهل و حر/ حکیم/ نیک‌مرد/ حکیم خوش‌سخن؛ اعرابی←عرابی/ وجه العرب/ عرب
فریفتن روستایی شهری را .../۳	شهری← خواجه/ پهلوان/ کریم/ خواجه حازم/ خواجه سلیم/ نیکان/ ناجوانمردا/ همره ده ساله؛ شهری+ فرزندان← مغروران؛ شاه← سلطان؛ روستایی← نااوستا/ ابله/ طرار/ خیره‌سر؛ خر← گوساله
قصهٔ خواب دیدن فرعون آمدن موسی.../۳	افسوسیان← خلق؛ فرعون← گدای ژنده‌دلق/ پادشاه/ امیر/ شهنشه/ قباد/ شه/ شاه/ خدیو/ شاه مکین/ دغا/ فرعون عنود/ حریف/ پادشا ؛ اسرائیلیان← اسیران/ خاینان؛ زن← عروس/ جفت/ زن عمران/ مادر موسی؛ عمران← مسکین؛ طفلکان← کودکان؛ زنان← زنان نوزاده/ موسی← کودکی/ طفل/ پسر/ مجتبی/ حکیم/ خاص الخاص درگاه اله؛ ساحران← جادوان/ پدر← بابا/ ساحر مرده/ باب؛ دو ساحر← دو مرد/ دو درویش/ فرزندان/ آن دو/ دو ساحر بچه/ دو یار/ ساحران/ سابقان/ صفدر و پهلوان
خرده‌روایت نوح و کنعان(۱۳۰۸/۳)	نوح← بابا/ پدر/ اوستاد؛ کنعان← مهین/ جوان/ عنیف/ ادبیر
حکایت آن شخص کی در عهد داود.../۳	آن شخص← این/ یکی/ سست‌ریش/ مدبر/ گدا/ فقیر/ ابله طرار/ ظالم گیج غبی/ دغا/ لوند/ مهین/ فروشندهٔ دعاها/ کور/ عمو/ بوالکرم/ گدای ژنده‌دلق/ مدعی علیه/ کشندهٔ گاو؛ خلق← مردم/ عامه مظلوم‌کش ظالم-پرست؛ آن شخص+ صاحب گاو← خصمان/ دو خصم؛ صاحب گاو← مسلمان/ دغا/ خصم/ مدعی/ خواهان گاو/ غلامی/ لعین/ عنود/ سگ/ گاو/ قلتبان/ جوان/ بخت کور/ دادخواه/ خونی؛ داوود نبی← نبی الله/ داوود/ شه/ داوود پیمبر/ نبی مجتبی
مثال رنجور شدن آدمی ... و حکایت معلم/۳	معلم← اوستاد/ اوستا/ استا/ خواجه/ مرد/ کریم/ استاد ما[۱۱]؛ یکی زیرکتر← ذکی/ یار مصر؛ زن← عجوزه؛ کودکان← قوم پسند
قصهٔ دقوقی رحمة الله علیه و .../۳	دقوقی← خواجه/ منقطع از خلق/ منفرد از مرد و زن/ مشفقی/ شفیعی/ امام خلق/ صدر مهین/ عزیز/ با فروز/ پاک‌دوست/ یگانه/ امام چشم‌روشن در صلا/ مقتدای نامدار/ پهلوان/ فضول؛ هفت مرد← هفت ارسلان/ قوم/ گروه مجتبی/ شاهان/ جماعت/ اهل کرم/ رمه؛ خلق← منکران/ بی‌نوایان/ خلایق؛ بدسگالان← اهل کشتی

استدعاء آن مرد از موسی زبان /۳	آن مرد← مرد جوان/ مرد/ مرد سلیم/ حریص/ صاحب خانه/ مغرور خام/ مرد خبیث/ برادر/ پسر/ استا/ خواجه/ آن شخص/ بدبخت خام؛ موسی← جواد/ موسی کلیم‌الله/ کلیم/ نیکوخصال؛ خروس← امیر کاذبان/ خروس ژاژخا/ مؤذن/ پاسبان آفتاب/ رقیب آفتاب
پیدا شدن روح القدس به صورت آدمی بر مریم /۳	روح‌القدس← روح‌الامین/ خوبی بی‌نقاب/ امین حضرت/ شاه/ صاحب علم/ رسول حق؛ مریم← عمران‌زاده، ستی
عزم کردن آن وکیل از عشق/۳	صدر جهان← قمر/ میر/ یار/ شه خشمگین/ روح‌الامین/ مخدوم/ مطاع/ شه/ معشوق/ عنقای حق/ دوست؛ وکیل← بندهٔ صدر جهان/ بی‌خبر/ عاشق خونابه‌ریز/ شحنهٔ صدر جهان/ معتمد/ مهندس/ استاد/ مسکین/ بخاری/ احمق یک‌لخت/ عاشق/ گدا/ آواره/ خسته جگر/ تشنه‌دهان/ مزعفرروی؛ یاران← دوستان
گفتن آن جهود علی را کرم الله وجهه /۴	علی← هوشمند/ امیرالمؤمنین/ امیر/ مرتضی؛ جهود← عنود/ گیج گول/ فضول/ بی‌یقین/ زشت‌خو/ عنکبوت
قصهٔ سبحانی ما اعظم شانی .../۴	ابویزید← فقیر محتشم/ بایزید/ ذوفنون/ آزادمرد/ پیر/ صاحب قران/ دو عالم درج در یک پیرهن؛ مریدان← ملحدان
قصهٔ مجاوبات موسی علیه‌السلام کی .../۴	موسی← رسول ذوالجلال/ بنده‌زاده / استاجادویی/ کریم/ باز/ کلیم‌الله؛ فرعون← سهمناک/ غدار/ طاغی/ وقیح/ جنب/ کژباز/ تند و خون‌خوار/ زشت-کیش/ لجوج/ عدو/ ناپذیر/ ارجمند/ زنگی/ شقی/ دل‌سیه/ شه نیکوخصال/ کلک/ شاه / ستیزه‌رو/ کیقباد/ شاه چین/ خسروا؛ ایسیه← ستیر؛ هامان← وزیر/ کور کمپیری/ پشت ملک / قطب مقدرت/ گمراه/ لعین/ صاحب؛ هامان + فرعون← دو پلید
خشم کردن پادشاه بر ندیم و شفاعت کردن شفیع... /۴	پادشاهی← شه/ شاهنشاه؛ عمادالملک← ندیم/ کریم/ شفیع/ مخلص/ دلدار/ ناصح/ یار حمید/ جبرئیل؛ ندیم← مغضوب/ مجرم/ مرد/ مجنون/ ابراهیم
صفت کردن مرد غماز و نمودن صورت کنیزک مصور در کاغذ و عاشق شدن خلیفهٔ مصر/۵	مؤمنان← مظلومان؛ حوری← کنیزک/ ماه/ مه/ زن/ بت شیرین‌لقای ماه‌رو/ خورشیدرو/ کنیز/ خاتون/ پلید/ مهرافزای/ خوب‌روی؛ خلیفهٔ مصر← کی‌قباد/ خلیفهٔ گول/ خلیفه/ شاه؛ شاه موصل← شاه نر؛ پهلوان← امیر/ زن‌پرست/ شیر مست نر/ سرلشکر/ رستم صد زال/ امین/ لالا/ امیر/ عزیز
حکایت غلام هندو کی به خداوندزادهٔ خود پنهان هوای آورده بود .../۶	هندوبنده← غلام خرد/ غلامک/ غلام/ هندوی مادرغری/ گراتک/ خوش-مشتری/ فرج/ هندو/ هندوک/ خاین ابلیس‌خو/ باریک‌ریس/ خسته/ ننگ مهین
داستان آن مرد که وظیفه-ای داشت از محتسب تبریز .../۶	محتسب تبریز← محتسب متوفی/ بدرالدین عمر/ محتسب/ کریم/ حبیب/ خواجه/ کریم بس‌شگفت/ ولی‌نعمت/ مرتجی/ غوث ابناءالسبیل/ بحر/ آفتاب/ عنقای غیب/ میکائیل راد/ پشت و پناه هر نبیل/ مستطاب/ محترم/ همایون

	خواجه/ خواجهٔ بیدار/ خواجهٔ معطی المنی؛ شخص وام کرده← مرد/ درویش/ غریب/ غریب ممتحن/ مهمان جدید/ ضیف
مفتون شدن قاضی بر زن جوحی و در صندوق ماندن ۶/...	جوحی← شوی/ شو/ خصم/ مرد/ بی‌خرد/ کوته‌نمد/ ستار؛ زن← نگار/ سرو سهی/ کنیزک/ صنم/ شکرلب/ حریف/ چست‌زن؛ قاضی← قاضی زیرک/ فتی

۶. نتیجه

یکی از شگردهای هنری مولانا در پرداخت شخصیت، گزینش نام مناسب برای افراد قصه است؛ اما دگرگشت نام شخصیت‌ها به یکی از چالش‌های مخاطبان مثنوی در ارتباط‌گیری با این متن درآمده است. در ساختار اسلیمی مثنوی، فرصت معرفی شخصیت‌ها، اندک است؛ بنابراین راوی، شخصیت‌های داستان‌های خود را به صورت بسیار اثرگذار و با ایجاز (که خاص زبان عرفانی است) و به صورت فشرده به خوانندگان معرفی می‌کند. دگرگشت نام‌گذاری، شگردی است که در جهت همین ایجاز و در قالب شخصیت‌پردازی هنری توساز سویط راوی مثنوی برگزیده می‌شود. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که علل دگرگشت نام‌گذاری‌های شخصیت‌های قصه‌های مثنوی اساساً در سه حوزهٔ زبانی، نحوی و ادبی قابل بررسی است. عوامل دگرگشت نام‌ها نیز شامل انتقال حس عاطفی، رعایت وزن، تغییر شخصیت در روند داستان، هیجان، دخالت‌گری و تعلق خاطر راوی نسبت به اشخاص داستان، طنازی راوی، دروغ‌گویی راویان درون داستانی، تغییر زاویهٔ دید، التفات و تنوع بخشیدن برای دلنشین ساختن داستان و جذب مخاطب بوده است.

پی‌نوشت

۱. در فرهنگ اسلامی توجه به نام و بررسی آن با عنایت به آیهٔ «علّمَ آدَمَ الأسماءَ کُلّها...» (۳۱:۲) و حدیث «الأسماء تُنَزّل مِن السّماء» پیشینه‌ای دیرینه دارد.

۲. «... اول چیزی باید که نام خوش بر او نهی که از جملهٔ حق‌های پدران بر فرزندان، یکی آن است که او را نام خوش نهد» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۲: ۱۴۷).

۳. در منادا‌ها گاه به شیوهٔ التفات به جای قهرمان قصه، خوانندهٔ واقعی مورد خطاب قرار می‌گیرد.

۴. در شخصیت‌پردازی مخلوط، نویسنده، اطلاعات قبلی را که در ذهن دارد، به شیوهٔ بسیار هنری بیان می‌کند (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۶۶).

۵.«کولاژ (collage)، از اصطلاحات نقاشی است و به معنای چسباندن عناصر گوناگون جدا از هم به یکدیگر و پدید آوردن یک پردهٔ نقاشی واحد است» (برودل، ۱۳۷۵: ۳۴۴).

۶. «انتخاب یکی از دو نام با بار مثبت و در مقابل نام دیگر با بار منفی، مؤلفه‌ای گفتمان‌مدار است» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۶۷).

۷. راوی در برابر برخی نام‌ها و القاب، واکنش خاصی از خود نشان می‌دهد؛ مانند نام‌هایی چون شیر، خلیفه، شاه و ... از آنجا که به طور معمول این اسامی، تمثیل‌ها و مشبه‌به‌هایی برای گرامی‌ترین چیزها، مثل پیر، مراد، روح و

خداوند هستند، بنابراین اگر این اشخاص در داستان، نقش منفی هم داشته باشند، راوی از اینکه آن‌ها را کاملاً منفی نشان دهد، اجتناب می‌ورزد در نهایت شاید آن‌ها را مورد شماتت قرار دهد. نمونه‌هایی از این دست، توجیه و کمرنگ کردن عمل شاه شهوت‌ران در قصهٔ «عاشق شدن خلیفهٔ مصر و ...» (۵/۳۹۵۹) یا می‌بارگی امیر در قصهٔ «حکایت آن امیر که غلام را گفت که می بیار ...» (۵/۳۴۴۲) و مورد اعجاب‌آور دیگر، پادشاه جهود که با آتش سخن می‌گوید که البته این روایت، تا حدود زیادی «اصحاب اخدود» را نیز به ذهن متبادر می‌کند.

۸. گنجاندن روایت تلمیحی، قرآنی و معتبر موسی و خضر در بطن این داستان و قیاس تلویحی عملکرد حکیم غیبی با خضر نشان از اهتمام راوی برای حقیقت‌مانندی حوادث داستان است. خارخار راوی در جهت اقناع روایت-شنو و قیاس نابه‌جای آن‌ها (مقایسهٔ حکیم غیبی با خود) برای بار دیگر در داستان درونه‌ای «طوطی و بقال» خود را نشان می‌دهد. شکوائیه‌های راوی در سراسر مثنوی از روایت‌شنو که انتقادی بر حقیقت‌مانندی داستان داشته‌اند، از برخی از قرائن محرز می‌شود. (۳/۴۲۳۲). در داستان «سجده کردن یحیی در شکم مادر مسیح را»، راوی پس از طرح ایراداتی که بر ساحت داستان از سوی روایت‌شنو وارد آمده، او را ابله می‌خواند و می‌گوید: ای زبون (خطاب به روایت‌شنو) به دنبال معنی این حکایت باش و همچو شین به صورت افسانه نچسب (۳۶۱۵ و ۲/۳۶۱۶).

۹. به نظر می‌رسد راوی، نظام قراردادی کلمات را به بازی گرفته و مخاطب و فهم او را از معنای واژه یکسره از یاد برده است. این گونه رفتار کودکانه با زبان، گفتهٔ پیاژه را فرایاد می‌آورد؛ «معنای واژه‌ها برای کودک خردسال پایدار نیست. در واقع، واژه‌ها برای چنین کودکانی معنایی کاملاً شخصی دارد تا معنایی که مورد قبول عموم باشد. در این راستا، واژه‌ها، نمایانگر نمادهای خصوصی- ذهنی هستند» (جینز برگ و سیلویا اوپر، ۱۳۷۱: ۱۳۷).

۱۰. دلاک به واسطهٔ فروبردن سوزن(دقه زدن) (جراحی کوچک) در پوست قزوینی در اینجا، حکیم خوانده شده است.

۱۱. اضافه شدن استاد به ما، روایت‌شنو را در فضای فراداستان وارد می‌کند، که در بدعت‌گذارانه‌ترین شکل‌هایش ممکن است متضمن تردید دربارهٔ امکان نیل به حقیقت در ادبیات داستانی باشد (لاج و وات، ۱۳۸۹: ۲۱۷).

منابع

آقاحسینی، حسین و مسعود آلگونه جونقانی، (۱۳۸۸)، «هالهٔ ارزشی واژگان»، *جستارهای ادبی*، شمارهٔ ۱۶۵: صص ۱۶۱-۱۸۰.

اخلاقی، اکبر، (۱۳۷۷)، *تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار*، چاپ اول، اصفهان: فردا.

اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، چاپ اول، اصفهان: فردا.

استعلامی، محمد، (۱۳۶۹)، *شرح مثنوی*، تهران: زوار.

امامی، مجید، (۱۳۷۳)، *مقدمه‌ای بر مبانی شخصیت‌پردازی در سینما؛ بررسی ساختار، تجلی و ابعاد شخصیت دراماتیک*، تهران: برگ.

بارت، رولان، (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

بامشکی، سمیرا، (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی*، تهران: هرمس.

برودل، دیوید، (۱۳۷۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ج دوم، ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.

توکلی، حمیدرضا، (۱۳۸۹)، *از اشارت‌های دریا*، تهران: مروارید.

جینزبرگ، هربرت و سیلویا اوپر، (۱۳۷۱)، *رشد عقلانی کودک از دیدگاه پیاژه*، ترجمهٔ فریدون حقیقی و فریده شریفی، تهران: فاطمی.

خادمی، نرگس، (۱۳۹۱)، «الگوی روایی سیمپسون در یک نگاه»، *نقد ادبی*، سال سوم، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۶-۷.

ریمون کنان، شلومیث، (۱۳۷۸)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

زرین‌کوب، عبدالحسین، ، (۱۳۶۸)، *سرّ نی*، ج۱، چ ۱۱، تهران، علمی.

زمانی، کریم، (۱۳۷۳)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، تهران: اطلاعات.

عنصرالمعالی کیکاوس، (۱۳۸۲)، *گزیدهٔ قابوس‌نامه*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

فروزانفر، بدیع الزمان، (بی‌تا)، *شرح مثنوی شریف*، تهران: زوار.

قویمی، مهوش،(۱۳۸۸)، *«ارزش توصیفی نام‌ها در داستان هزار و یکشب»*، جهان هزار و یکشب، به کوشش جلال ستاری، تهران: مرکز.

مندنی پور، شهریار، (۱۳۸۳)، *ارواح شهرزاد، شگردها و فرم‌های داستان نو*، تهران: ققنوس.

مولایی، محمد سرور، (۱۳۷۴)، *«روان درمانی در ادب فارسی»*، نامهٔ شهیدی، تهران: طرح نو.

مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، (۱۳۷۸ الف)، *مثنوی (نسخه نیکلسون)*، مقدمه محی‌الدین الهی قمشه‌ای، یک جلدی، به کوشش ناهید فرشاد مهر، تهران: محمد.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۸ ب) ، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح و حواشی فروزانفر، تهران، امیرکبیر.

لاج، دیوید، (۱۳۹۱)، هنر داستان نویسی (با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن)، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نی.

لاج، دیوید و وات، ایان (۱۳۸۹)، *نظریه‌های رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

هرمن، دیوید، (۱۳۹۳)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ حسین صافی، تهران: نی.

یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.

Quran, chapter II: Qom.

Aghahoseeini, H, Algoneh joneghani, M. (2009). Haleye arzeshi vazhegan, *Jostar adabi*, Issue 165, pages: 161-180, [in Persian].

Ahmadi, B. (1991). *Sakhtar va tavil matn*, first volume, Tehran: Markaz, [in Persian].

Akhlaghi, A. (1998). *Tahlil sakhtari mantegh alteir Ataar*, Isfahan: Farda, [in Persian].

Bameshki, S. (2012). *Ravayat shenasi dastanhaye mathnawi*, Tehran: Hermes, [in Persian].

Bart, R. (2008). *Daramadi bar tahlil sakhtari revayatha*, Translated by mohammad ragheb, Tehran: farhang saba.

Bordwell, D. (1996). *Revayat dar film dastani*, Translated by Tabtabaie, Tehran: Bonyad sinamaie farabi.

Card, S. (2008). *SHakhsiyat pardazi va zaviyeye did dar dastan*, Translated by KHosravi, Ahvaz: Rasesh.

Emami, M. (1994). *Moghadame bar mabanyeh shakhsiyat pardazi dar sinama* , Tehran: Barg, [in Persian].

Estelami, M. (1990). *SHarhe Mathnawi*, Tehran: zavvar, [in Persian].

Forozanfar, B, (n.d), *SHarhe Mathnawi sharif*, Tehran: Zavvar, [in Persian].

GHavimi, M. (1968). *Arzeshe tosifi namha dar dastan hezaro yek shab*, Tehran: Markaz, [in Persian].

Herbert, G, Opper, S. (1992). *Roshde aghlani Kodak az didgahe piazhe*, translated by Haghighi and sharifee, Tehran: fatemi.

KHademi, N. (2012). Olgoye revaee simpson dar yek negah, spring, Volume5, Number17; Pages: 7-35.

Lodge, D. (1971). *Honare dastan nevisi*, Translated by Rezaee, Tehran: Ney.

Lodge, D, what, A. (2010). *Nazareye roman*, Translated by Hosein Payandeh, Tehran: Nazar.

Mandani poor, SH. (1963). *Arvahe Shahrzad (shegerdha va formhaye dastan no)*, Tehran: GHoghnoos, [in Persian].

Mavlawi, J. (1958a). *Mathnawi*, Tehran: Mohammad, [in Persian].

————. (1958b), *Divan kabir*, Tehran: Amirkabir, [in Persian].

Molaee, M. (1954). Ravan darmani dar adab farsi, nameye shahidi, Tehran: Tarheno, [in Persian].

Okhovvat, A. (1992). *Dastore zabane Farsi*, Isfahan: nashre Farda, [in Persian].

Pornamdarian, T. (2001). *Dar sayeye aftab*, Tehran: sokhan, [in Persian].

Schimmel, A. (1989). *Islamic names*, London, Edinburgh university press, page: 137.

SHlomith, R. (1967). *Revayate dastani*, Translated by Horry, Tehran: Nilofar.

Tavakoli, H. (2010). *Az esharathaye darya*, Tehran: Morvarid [in Persian].

Todorov, T. (2009). *Botighaye nasr*, Translated by Ganji por, Tehran: Ney.

Voshmgir, O. (1962). *GHabosnameh*, Tehran: sherkat sahami ketabhaye jibi, [in Persian].

Yarmohammadi, L. (1963). *Gofteman shenasi rayej va enteghadi*, Tehran: Hermes, [in Persian].

Zamani, K. (1953). *SHarhe jameh Mathnavi*, Tehran: Etelaat, [in Persian].
Zarin kob, A. (1989). *Sere ney*, volume 1, Tehran: Elmi, [in Persian].

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

Palace's Techniques in Hafez's Poems, the Criterion for Persian Language and Structure

Farhad Kakarash[1]
Assistant Professor of language & Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Iran
Hossein Arian
Assistant Professor of language & Literature, Islamic Azad University, Zanjan Branch, Iran
Received: 19, June, 2018 & Accepted: 8, September, 2018

Abstract

There is no doubt that great Persian poets such as Ferdowsi, Saadi, Hafez and Nezami are the architect, criterion, acid test and preserver of language, language identity and Persian eloquence. One of the cornerstones of Persian language and eloquence is Hafez Shirazi. Hafez's poems have been studied and analyzed from different approaches. In the present study attempt has been made to examine the imposed restriction in Hafez's speech and understand what methods exist in Persian language for creating restriction in speech to be worthy of attention as far as art's esthetics approach, eloquence and applied semantics are concerned. To do so, while extracting and categorizing restrictive cases and providing generalizable rulesare dealt, various issues have been conducted Hafez's art and as enjoying the above linguistic techniques. Mentioning palaces in Persian language have been made more with yardstick of palace's eloquence in Arabic language without attention to Persian language specific structure whereas they have different structures in speech's highlighting. Furthermore, other cases also exist that have not been paid attention to. In the present study which has been carried out using descriptive analysis and quantitative and qualitative design aiming at attaining yardsticks and criteria for analyzing Persian literary texts in semantics approach. Therefore attempts have been made while examining the way comparing the principles in semantics with Persian language structure through data analysis, offering a model for artistic speech assessment is developed. To do so, following studying and examining Hafez's sonnets and analyzing eloquence-syntax structure, some selections of his poems have been organized. Hafez uses restriction words constantly even though it may be regarded more ordinary and less importance in view point of literary criticism but in literature which is the arena for meta norms and escaping the norms, a master and rhetorician as Hafez even has enjoyed the above technique in a way that has not impaired speech. Therefore, the analysis of Hafez's poems from the point of view of semantics, especially bound and restriction, can be the grammatical and linguistic basis in Persian rhetoric.

Keywords: Hafez, Persian Language, Rhetoric, Arrest, Rhetoric, Embossing, Honesty.

1. Email of the author: farhad_kakarash@yahoo.com

شگردهای قصر در اشعار حافظ، معیار ساختار زبان و بلاغت فارسی

فرهاد کاکه‌رش[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد،ایران
حسین آریان
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان،ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۳/۲۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۶/۱۷
(از ص ۱۱۳ تا ص ۱۳۱)
علمی- پژوهشی

چکیده

تردیدی نیست در این‌که شاعران بزرگ ایرانی چون فردوسی، سعدی، حافظ، نظامی و... معمار، معیار، محک و حافظ زبان و هویت زبان و بلاغت فارسی هستند. یکی از این استونه‌های زبان و بلاغت فارسی، حافظ شیرازی است. شعر حافظ تاکنون از رویکردهای مختلف بررسی و تحلیل‌شده است. در این مکتوب سعی شده با بررسی ساختار زبانی حصر ایجادشده در کلام حافظ دریابیم که در زبان فارسی چه روش-هایی برای ایجاد حصر در کلام وجود دارد که از دیدگاه زیبایی‌شناسی هنر و علم بلاغت و همچنین معنی‌شناسی کاربردی قابل‌توجه باشد. به این منظور ضمن استخراج و دسته‌بندی موارد حصر و ارائه قوانین قابل‌تعمیم، به هنر و لطف سخن حافظ در بهره‌گیری از این ترفند زبانی نیز اشاره‌شده است. اشارات قصر در زبان فارسی بیشتر با معیار بلاغت قصر در زبان عربی، بدون توجه به ساختار خاص زبان فارسی بوده است درحالی‌که اساساً ساختاری متفاوت در برجسته‌سازی کلام دارند. ضمن این‌که موارد دیگری نیز وجود دارد که موردتوجه قرار نگرفته است. در این پژوهش که به روش توصیفی و تحلیلی وهم کمی و کیفی صورت گرفته است با هدف دست‌یابی به معیارها و موازینی برای تحلیل متون ادب فارسی از دیدگاه علم معانی شکل‌گرفته است. لذا سعی شده ضمن بررسی چگونگی تطبیق اصول موجود در این علم با ساختار زبان فارسی از طریق تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، الگویی نیز برای سنجش کلام هنری از این دیدگاه ارائه شود. به این منظور پس از مطالعه و نقد و بررسی غزلیات حافظ در این زمینه و تجزیه‌وتحلیل ساختار نحوی- بلاغی گزیده‌ای از اشعارش، سامان داده‌شده است؛ ضمن استخراج و دسته‌بندی موارد حصر و ارائه قوانین قابل‌تعمیم به‌عنوان معیار ساختار زبان و بلاغت فارسی، به هنر و لطف سخن حافظ در بهره‌گیری از این ترفند زبانی نیز اشاره‌شده است. حافظ از واژه‌های حصر هم پیوسته استفاده می‌کند. هرچند ممکن است از دیدگاه نقد ادبی عادی‌تر و کم‌اهمیت‌تر تلقی شود،اما ادبیات که عرصه فرا هنجاری‌ها و گریز از هنجارهاست، سخن‌شناس و استادی همچون حافظ حتی از این الگو نیز به شیوه‌ای بهره گرفته که از لطف کلام کاسته نشده است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، زبان فارسی، معانی، قصر، بلاغت، برجسته‌سازی، هنجارشکنی.

۱. رایانامه نویسنده مسئول: farhad_kakarash@yahoo.com

۱.مقدمه

این‌که حافظ بزرگ‌ترین شاعر غزل‌سرای زبان و ادبیات فارسی است تردیدی نیست؛ چنان بزرگی که تاکنون سایه‌سار شعر و سخن وی، نه‌تنها بر ادب فارسی بلکه بر بلندای ادبیات جهانی می‌درخشد و این نورش پیوسته در فزایندگی است. بی‌تردید ویژگی تأثیرگذاری و دل‌نشینی شعر حافظ در اولین برخورد، بر هر خواننده‌ی اشعارش، نمایان است و دلپذیر؛ این ویژگی خصوصاً در توجه ِحافظ به شگردهای بلاغی در حصر و قصر. آشکارتر می‌گردد. آنچه بالاتر از این‌ها در مورد حافظ هست و کمتر از آن سخن رفته است این است که زبان حافظ معیار ساختار زبان فارسی به‌ویژه در هنر بلاغت است.

قصر یا فروگرفت بابی از علم معانی است که به آن «حصر»، «تخصیص» و «اختصاص» هم می‌گویند (شیرازی،۱۳۷۵: ۸۶/۲) در توصیفی دیگر، قصر در لغت به معنی حبس است و در اصطلاح اثبات حکم است برای آنچه در کلام ذکرشده و نفی حکم از ماسوای او است. (آق اولی،۱۳۸۱: ۱۰۷) حصر درواقع اثبات مؤکد حکمی است برای محکوم‌علیه. به‌عبارت‌دیگر حصر روشی برجسته است برای ایجاد تأکید در کلام. بنابراین در ادبیات که شاخصه مهم آن برجسته‌سازی است، بسیار کاربرد دارد.

شاعر یا نویسنده به اقتضای اهدافی که در سر دارد برای تأثیرگذاری و نفوذ هرچه بیشتر در ذهن خواننده از این ترفند زبانی بهره می‌گیرد. ادیب هنرمند همواره در پی اثبات، استدلال یا تحلیل گزاره‌هایی است که معمولاً ادعایی هستند و استفاده از این روش به موفقیت او در این امر، کمک شایانی می‌نماید. جالب‌توجه است که شکل‌گیری حصر با اهدافی که گوینده در ذهن دارد ارتباط مستقیم دارد. به‌عبارت‌دیگر، حصر و قصر، روش مؤثری است برای ایجاد تأکید در کلام و برجسته‌سازی. این رفتار زبانی در اصطلاح علم معانی انحصار و اختصاص یک ویژگی به کسی یا چیزی، همچنین انحصار فرد یا شیء را در یک ویژگی، حصر یا قصر می‌نامند. حصر و قصر به‌خصوص در ادبیات بسیار کاربرد دارد. به همین جهت در علوم بلاغی بحث مفصلی در این زمینه طرح گردیده که در چند مبحث موردبررسی و دقت نظر قرارگرفته است. این مباحث عبارت‌اند از: طرق قصر، قصر به اعتبار حقیقت و مجاز (حقیقی و ادّعایی)، قصر به اعتبار طرفین (قصر صفت بر موصوف یا بالعکس)، قصر بر اساس باور مخاطب (افراد، تعیین و قلب) و اهداف قصر. ازآنجاکه علم معانی بر اساس خطابه و مسائل مربوط به آن شکل‌گرفته است؛ توجه به تفاوت‌های زبان گفتار و نوشتار همچنین تفاوت زبان و ادبیات، در علوم بلاغی ضروری به نظر می‌رسد.

ازاین‌روی هریک از عناوین مذکور می‌تواند با توجه به این نکات مورد بازبینی قرار گیرد و مجدداً نقد و بررسی شود. به‌عنوان‌مثال بحث از قصر به اعتبار حقیقت، در عرصه ادبیات که دنیای مجازهاست چندان موردتوجه نیست؛ درحالی‌که قصر مجازی (ادّعایی) در این حوزه، کاربردی چشمگیر دارد. بنابراین بحث در مورد قصر حقیقی و انواع آن فقط در حدّ شناخت و معرفی قصر مجازی مطرح است و نه بیش از آن. همچنین در مورد قصر به اعتبار طرفین یعنی قصر صفت در موصوف یا قصر موصوف در صفت نیز باید گفت این مبحث با توجه به اهداف قصر اهمیت پیدا می‌کند و ذیل این بخش قابل‌طرح و بررسی است. از طرفی علمای علم بلاغت در مورد اصطلاح «صفت و موصوف» اشاره‌کرده‌اند که در اینجا مراد از صفت و موصوف، صورت دستوری آن نیست؛ بلکه مراد صفت معنایی است که قائم به غیر باشد.[۱] بنابراین تشخیص نوع قصر به اعتبار طرفین به‌ویژه در ادبیات فارسی که صفت و موصوف تنها در جایگاه دستوری خود تعریف‌شده‌اند، با ابهام همراه می‌گردد و نیاز به توضیح و توجیه دارد. بحث در مورد قصر به اعتبار باور مخاطب نیز، که پیش‌ازاین در خطابه مطرح بوده، نیاز به تأمل بیشتری دارد. زیرا ازآنجاکه تشخیص باور مخاطب امری نسبی و متغیّر است؛ نمی‌تواند یک امر علمی ثابت باشد. به‌خصوص در ادبیات که ویژگی آن در گیرکردن ذهن مخاطب با خلاف مقتضای ظاهر سخن گفتن برای تأثیرگذاری و اقناع است، تعیین نوع قصر به‌صورت افراد، تعیین یا قلب، امری قطعی و مسلّم نیست. به‌عنوان‌مثال در مصرعی مانند: «نیست در لوح دلم جز الف‌قامت یار» با توجیهات مختلف، نوع قصر می‌تواند افراد، تعیین یا قلب در نظر گرفته شود. باید توجه داشت همه مباحث مطرح‌شده در مورد حصر و قصر با اهداف قصر مرتبط بوده و این ارتباط مهم‌ترین مسئله‌ای است که می‌تواند از دیدگاه نقد ادبی، معنی‌شناسی کاربردی و زیبایی‌شناسی ادب مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد. از این میان بیش از همه ارتباط مستقیم شکل‌گیری قصر بر اساس اهداف است؛ یعنی انتخاب در محور هم‌نشینی و جانشینی یا به‌اصطلاح همان گزینش و چینش ویژه باهدفی معیّن. با توجه به موارد یادشده، این مسئله مطرح است که برای ارزیابی و سنجش زیبایی‌های زبانی در ادبیات فارسی از دیدگاه علم معانی، چه معیارها و موازینی را می‌توان در نظر گرفت که با ساختار آن زبان سازگاری داشته باشد؟ در پژوهش حاضر با توجه به همه نکات بالا، شیوه‌های ایجاد قصر بر اساس ساختار زبان فارسی در کلام ادبی بر اساس غزلیات حافظ- به‌عنوان مقدمه‌ای برای تحقیق در مورد حصر و قصر- جهت نقد و بررسی برگزیده‌شده است.

۱-۱.پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیشینه بررسی حصر یا قصر در آثار بلاغی فارسی، می‌توان گفت که طرح این مسئله که بلاغت سنتی به‌طورکلی نیاز به نگرشی نوین دارد و لازم است مباحث آن مورد بازبینی قرار گیرد، مطلب تازه‌ای نیست. مدّت‌هاست که پژوهشگران و منتقدان ادبی به‌ضرورت این امر پی برده و لزوم تجدیدنظر در این مباحث را مورد تأکید قرار داده‌اند. محمود فتوحی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «نگاهی انتقادی به مبانی نظری و روش‌های بلاغت سنتی»، همایش انجمن ترویج و زبان فارسی، به توضیح و تشریح این رویکردها می‌پردازد. سید محمود طبیب حسینی با ترجمهٔ مقاله‌ای از امین الخولی با عنوان «نواندیشی در بلاغت»، درج در آیینه پژوهش، شمارهٔ ۱۰۵-۱۰۶، به طرح دیدگاه‌های جدید در این حوزه پرداخته است. ازجمله پژوهش‌های دیگری در این عرصه که موضوعات نوین بلاغت از منظر زبانشناسی را مطرح کرده‌اند، می‌توان به این مقالات اشاره کرد:

اسماعیل شفق (۱۳۹۳)، مقالهٔ «سنجش صدق و کذب در گزاره‌های ادبی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دانشگاه تهران، صص ۸۲-۱۰۲.

یکی از پژوهشگرانی که تقدم فضل در این موضوع دارند (مرحوم) خسرو فرشید ورد است که در آثار متفاوت تلاش کرده است ضمن مطرح کردن نقد بلاغت سنتی با مقایسه بلاغت عربی و اروپایی، بلاغت فارسی را برجسته و مستقل ارائه دهند. مباحث تأکید و قصر در زبان فارسی (فصل سوم در جلد دوم) از کتاب «درباره ادبیات و نقد ادبی» و مباحثی دیگر از کتب دستور وی، می‌تواند پیشینه‌ای برای این مقال در نظر گرفته شود. فنون بلاغت اگر بر اساس صحیحی نوشته شود از ابزارهای خوب و مفید نقد ادبی به شمار می‌رود و در نقد زیباشناسی شعر و ادبیات می‌تواند نقش مهمی داشته باشد. فرشید ورد برای نوشتن کتب بلاغی جدید فارسی پیشنهادهایی دارد که بعضی از آنان قابل‌تأمل‌اند. وی برای تجدیدنظر و بازنویسی و بازآفرینی در کتاب‌های بدیع، معانی و بیان معتقد است که: «کتاب‌های جدید بلاغت باید بر اساس آثار درجه اول نویسندگان و شاعران و بر پایه بهترین نمونه‌های ادب عوام نوشته شود و در تدوین و قواعد مربوط به بلاغت باید روح شعر و ادب فارسی را در نظر گرفت نه چیز دیگر را.»(فرشید ورد، ج ۳۸۱:۱۳۸۲/۲) و در ادامه جهت تسهیل در تدوین بلاغت جدید فارسی مسائل بدیع و بیان و معانی و عروض را در نه عنوان کلی جمع‌بندی کرده تا محقق بیانی با داشتن اطلاعات

کافی و ذوق سلیم به نوآوری در آن‌ها بپردازد و یکی از عنوان‌های نه‌گانه کلی را تأکید (و حصر) نشانه گرفته است. (همان،۳۸۵)

صیاد کوه و دیگران (۱۳۹۴)، «بررسی و نقد کارکرد حصر و قصر در غزلیات حافظ» مجله علمی پژوهشی کاوش نامه (دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۳۰، تابستان و پاییز ۱۳۹۴، صفحه ۱۹۵-۲۳۲) (اگرچه نگارنده‌ی این سطور پژوهش حاضر را در بررسی علم معانی از چهار سال قبل آغاز کرده است اما مقاله اخیر به پژوهش ما نزدیک‌تر است). نگارندگان پس از نقل برخی از تعاریف حصر و قصر و بیان نقش آن در تأثیر و زیبایی سخن، اسلوب حصر در غزلیات حافظ تحتِ سه عنوان بررسی کرده‌اند: ۱ ـ الفاظِ (ادات) حصر ساز؛ ۲ ـ حصر به‌وسیله نحوِ زبان؛ ۳ ـ تکیه و درنگ. یکی از منابع اصلی آن‌ها هم مباحث مذکور فرشید ورد بوده است. هرچند که نکات قابل‌توجهی را یادآور شده‌اند اما روش ما در این مقال به‌گونه‌ای دیگر به حصرهای حافظ توجه کرده‌ایم و باور داریم که بازهم می‌توان به گونه‌های دیگر از شکن زلف اشعار حافظ در همین زمینه سخن گفت.

بنابراین با توجه به تفاوت‌های ساختاری زبان‌های گوناگون و نقش‌ها یـا کارکردهـای متنوع زبان و تغییر ارزش‌های زیبایی‌شناسی در دوره‌های مختلف، لازم اسـت معیارهـای موجود در بلاغت برای سنجش کلام ادبی بازنگری، متحول و احیا شود. تاکنون، سـاختار بحث حصر و قصر و شیوه‌های ایجاد آن‌هم در زبان فارسی ماننـد مباحـث دیگـر بلاغـی تحت تأثیر بلاغت عرب و بر اساس ساختار این زبان مطرح‌شده است. چه در زبان عربی و چه در زبان فارسی، دو الگو برای ایجاد قصر وجود دارد: الگوی استفاده از واژه‌های حصـر آفرین و روش‌های خاص بدون استفاده از این واژه‌ها. از میان آثاری که درزمینهٔ بلاغت به زبان فارسی تألیف شده، تنها در چند اثر به‌جز روش اول به برخی از شیوه‌های ایجاد قصر با روش دوم نیز اشاره‌شده است که آن‌هم همان شیوه‌های مطرح‌شده خاص زبـان عربـی است و با ساختار زبان فارسی کاملاً سازگاری ندارد. به‌عنوان‌مثال زیـن‌الـدین زاهـدی در کتاب *«روش گفتار»* یا محمد خلیل رجائی در *«معالم‌البلاغه»* به روش‌های هشتگانه ایجـاد قصر اشاره می‌کنند که دقیقاً همان مباحث زبان عربی است (زاهدی، ۱۳۲:۱۳۴۶)؛ مانند عطف به «لا» پس از اثبات یا استفاده از کلمه «انّما» و غیره. حتی در کتاب «اصول علم معانی در زبان فارسی» علی‌رغم عنوان کتاب باز همین روش‌ها برای حصر و قصر معرفی‌شده است. به‌عنوان‌مثال: قصر به حروف نفی، وجود حرف تحقیق، تقدیم خبر و تأخیر مبتـدا و...(رضـا نژاد،۲۷:۱۳۶۷)

ذبیح‌الله صفا و جلیل تجلیل تنها به الگوی استفاده از ادات قصر اشاره‌کرده‌اند (صفا،۱۳۶۹:۳۰) و سیروس شمیسا علاوه بر آن، به یک روش دیگر -یعنی تکرار با حذف ادات – نیز اشاره‌ای دارد (شمیسا، ۱۳۷۵ :۱). بدیهی است برای ارائه الگوهای متعدد شیوه‌های ایجاد حصر در زبان فارسی لازم است متونی از ادب فارسی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد. این تجزیه‌وتحلیل باهدف دست‌یابی به معیارها و موازینی برای تحلیل متون ادب فارسی از دیدگاه علم معانی و دیدگاه‌های جدید در این عرصه انجام می‌گیرد. برای نمونه، به اشعاری که از شگرد حصر بلاغی برخوردار است، پرداخته‌شده و از طریق تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، الگویی نیز برای سنجش کلام هنری از این دیدگاه ارائه‌شده است.در این پژوهش که به روش توصیفی و تحلیلی وهم کمی و کیفی صورت گرفته است سعی شده با بررسی ساختار زبانی حصر ایجادشده در کلام حافظ دریابیم که در زبان فارسی چه روش‌هایی برای ایجاد حصر در کلام وجود دارد که از دیدگاه زیبایی‌شناسی هنر و علم بلاغت همچنین معنی‌شناسی کاربردی قابل‌توجه باشد. به این منظور ضمن استخراج و دسته‌بندی موارد حصر و ارائه قوانین قابل‌تعمیم، به هنر و لطف سخن و حافظ در بهره‌گیری از این ترفند زبانی نیز اشاره‌شده است.

۲.شگردهای ایجاد قصر و حصر اشعار حافظ

بررسی‌های انجام‌شده روی حافظ نشان می‌دهد که الگوهای متعدّد و متنوّعی برای ایجاد این ویژگی در کلام هنری وجود دارد که از این میان الگوی استفاده از واژه‌های حصر آفرین از بالاترین بسامد برخوردار است. ازاین‌روی بیش از موارد دیگر موردتوجه قرارگرفته و همه آثار بلاغی به این روش اشاره‌کرده‌اند.

۲-۱.روش‌های ایجاد حصر با استفاده از واژه‌های حصر آفرین

استفاده از این روش تشخیص حصر را ساده‌تر می‌نماید. بنابراین ممکن است از دیدگاه نقد ادبی عادی‌تر و کم‌اهمیت‌تر تلقی شود. البتّه در ادبیات که عرصه فرا هنجاری‌ها و گریز از هنجارهاست، سخن‌شناسان و استادانی همچون حافظ حتی از این الگو نیز به شیوه‌ای بهره گرفته‌اند که از لطف کلام کاسته نشده و بیان همچنان بدیع می‌نماید:

هرچه جز بار غمت بر دل مسکین من است　　برود از دل من و ز دل من آن نرود
(حافظ،۱۳۷۰:۱۳۹)

غیرازاین نکته که حافظ زتو ناخشنوداست　　در سراپای وجودت هنری نیست که نیست
(حافظ،۱۳۷۰:۴۷)

پاسبان حرم دل‌شده‌ام شب همه‌شب تا در این پرده جز اندیشه او نگذارم
(همان،۲۰۲)

در هر یک از نمونه‌های بالا شاعر در کنار استفاده از واژه‌های حصر آفرین از امکانات دیگر زبانی- اعم از امکانات لفظی و معنایی مانند تکرار، تضاد، استثنای منقطع، جابه‌جایی ارکان یا تصویر آفرینی- بهره گرفته، حصر را از حالت عادی فراتر برده و به آن صورت هنری بخشیده است.

به‌طورکلی استفاده از واژه‌های حصر آفرین مانند جز (به‌جز)، الّا، بس (بس است)، مگر، غیر (به غیر)، ورای، خلاف، بیرون از و...در دیوان حافظ و از بسامد بالایی برخوردار است:

۲-۱-۱. جز و به‌جز [۲]

از میان واژه‌های حصر آفرین، «جز و به‌جز» بیشتر به کار گرفته‌شده است:

در صومعه زاهد و در خلوت صوفی جز گوشه ابروی تو محراب دعا نیست
(همان،۴۴)

۲-۱-۲. مگر [۳]

دریغا عیش شبگیری که درخواب سحربگذشت
ندانی قدروقت ای دل مگروقتی‌که درمانی
(همان،۲۹۹)

۲-۱-۳. غیر (غیر از و به غیر):

باغبان چو من زینجا بگذرم حرامت باد گر به‌جای من سروی غیر دوست بنشانی
(همان،۲۹۷)

غیرازاین نکته که حافظ زتوناخشنوداست به غیر خال سیاهش که دید به دانه
(همان،۴۷)

بر آتش رخ زیبای او به‌جای سپند تا در این پرده جز اندیشه او نگذارم
(همان،۲۶۷)

۲-۱-۴.بس (بس است) [۴]

حافظ وظیفه تو دعا گفتن است وبس دربند آن مباش که نشنید یا شنید
(حافظ،۱۳۷۰:۱۵۲)

۲-۱-۵.ورای، خلاف و بیرون از:

ورای طاعت دیوانگان زما مطلب که شیخ مذهب ما عاقلی گنه دانست
(همان،۱۹۹)

نکته ۱:

در پاره‌ای موارد واژه حصر آفرین، به‌تنهایی یا گاهی همراه با بخشی ازجمله، حذف می‌شود. این نکته خود موجب برجستگی بیشتر شده، بر بلاغت سخن می‌افزاید:

سخن غیر مگو با من معشوقه پرست کز وی وجام می‌ام نیست به کس پروایی
(همان،۳۰۹)

جز سخن معشوقه سخن غیر مگو... که جز از وی و جام می‌ام ...

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست دری دگر زدن اندیشه تبه دانست
(همان،۳۰)

جز این در دری دگر زدن...

نکته ۲:

به‌جز واژه‌های حصر آفرین، گاهی برخی از قیدها و ضمایر تأکیدی؛ مانند «تنها»، «هم» به معنی (همچنین)، «همین» و «همان» به معنی «فقط» به‌کاررفته‌اند. حتی گاهی ضمیر مشترک «خود» علاوه بر تأکید، حصر نیز ایجاد کرده است:

در خانقه نگنجد اسرار عشق‌بازی جام می مغانه **هم** با مغان توان زد
(همان،۹۷)

گفتا اگر بدانی **هم** اوت رهبر آید(همان،۱۴۴)

چنان‌که ملاحظه می‌شود در ابیات بالا واژه «هم» جایگزین کلمه «فقط» شده یا در نمونه‌های زیر که با واژه‌های «خود و همین» حصر ایجادشده است.

۳.روش‌های ایجاد حصر بدون استفاده از واژه‌های حصر آفرین

گذشته از روش مذکور (استفاده از واژه‌های حصر آفرین)، در زبان فارسی ازجمله شعر حافظ، الگوهای دیگری نیز برای ایجاد حصر وجود دارد؛ [۵] ازجمله:

۳-۱-۱.ایجاد حصر با نفی یا اثبات حکم تنها برای مقصور

نفی حکم از دیگران و اثبات آن فقط برای یک فرد یا گروه معیّن و یا بالعکس اثبات حکم برای دیگران و نفی آن از یک نفر، حصر می‌آفرینند:

حافظ برو که بندگی پادشاه وقت گر جمله می‌کنند تو باری نمی‌کنی
(حافظ،۱۳۷۰:۳۰۳)

زیبایی هنری این طرز و شیوه خاص، بازی با ذهن خواننده و بزرگ‌نمایی از طریق تضاد و در کنار هم نشاندن شمول و تخصیص امر است.

نکته ۱:

گاهی نفی و اثبات به شکلی غیرمستقیم مطرح می‌شود. به عنوان مثال در نمونه زیر که البتّه تلمیح و تخصیص، برجستگی ویژه‌ای به حصر حاصل از آن داده است:

بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم ملک آن توست و خاتم ،فرمای هرچه خواهی
(همان،۳۰۸)

یعنی تابش انوار اسم اعظم فقط برای توست؛ پادشاهی عالم نیز مختص توست...

۳-۲-۲. ایجاد حصر با نفی مشابهت با غیر:

نفی مشابهت با دیگران نیز حصر آفرین است:

در خلوص منت ار هست شکی تجربه کن کس عیار زرخالص نشناسد چو محک
(حافظ،۱۳۷۰:۱۸۸)

۳-۲-۳. اثبات این‌همانی و ایجاد حصر:

گاهی اثبات این‌همانی برای دو امر نیز حصر می‌آفریند:

به دُرد و صاف ترا حکم نیست خوش درکش که هرچه ساقی ما کرد عین الطاف است
(همان،۲۸)

گر خمر بهشت است بریزید که بی دوست هر شربت عذبم که دهی عین عذاب است
(همان،۱۹)

یعنی چیزی جز عذاب نیست.

۳-۲-۴. شمول حکم و افاده حصر:

گاهی قیودی مانند «همه»، «هرچه» یا «جمله» علاوه بر تأکید بر شمول، نفی هر حکم دیگر را نیز القا می‌کنند، بنابراین حصر آفرین خواهند بود. به‌عنوان‌مثال بهاءالدین خرمشاهی [۶] بیت زیر را چنین تفسیر کرده است:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست خیال آب و گل در ره بهانه
(همان،۲۶۸)

یعنی، در بزم و بساط آفرینش جز خدا هیچ‌کس وجود حقیقی ندارد... در نمونه‌های زیر نیز قید «همه» علاوه بر تأکید بر شمول، حصر نیز ایجاد کرده است:

دلت به وصل گل ای بلبل صبا خوش باد که در چمن همه گلبانگ عاشقانه تست
(همان،۲۲)

یعنی چیزی جز گلبانگ عاشقانه تو نیست

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست
(همان،۳۷)

نکته جالب توجّه آن است که این شمول، وحدتی به وجود می‌آورد که به حصر منتهی می‌گردد. بنابراین جمله بالا این معنا را القا می‌کند که جهان چیزی جز سراب نیست یا جهان فقط سراب است.

نکته:

گاهی ملاحظه می‌شود شاعر حکمی می‌دهد که شمول دارد اما با طرح یک شرط، استثنایی به وجود می‌آورد که حصر را با بزرگ‌نمایی القا می‌کند:

نیست در بازار عالم خوشدلی ورزانکه هست شیوه رندی وخوشباشی عیّاران خوش است
(حافظ،۱۳۷۰:۲۸)

یعنی تنها خوش‌دلی موجود در بازار عالم شیوه رندی و... است.

۳-۲-۵. استفهام انکاری و افاده حصر:

گاهی استفهام انکاری حصر آفرین نیز هست:

این لطایف کزلب لعل تومن گفتم که گفت وین تطاول کز سرزلف تومن دیدم که دید
(همان،۱۵۰)

یعنی کسی جز من نگفت و کسی جز من ندید.

چو کحل بینش ما خاک آستان شماست کجا رویم بفرما ازین جناب کجا
(همان،۲)

جایی جز این درگاه نداریم یا نمی‌توانیم برویم.

نکته:

در پاره‌ای موارد ملاحظه می‌شود شاعر با ترکیب شرط و استفهام، طرح ایجاد حصری مؤکّد و برجسته را پی می‌ریزد: (۷)

گر نثار قدم یار گرامی نکنم گوهر جان به چه‌کار دگرم بازآید
(همان،۲۰)

گوهر جان را جز برای نثار در قدم یار نمی‌خواهم.

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم عاشقان را نبود چاره به‌جز مسکینی
(همان،۳۰۴)

۳-۲-۶. جمله صله و افاده حصر:

گاه مقید کردن برخی از ارکان جمله- مانند نهاد یا مسندالیه، مفعول، قید زمان، مکان و غیره- به قید وصف یا با جمله صله، حصر به وجود می‌آورد؛ مانند:

مسندالیه مقید

آن‌کس است اهل بشارت که اشارت داند ا هست بسی، محرم اسرار کجاست
(حافظ،۱۳۷۰:۱۳)

نکته

زمان مقید:

شور شراب عشق تو آن نفسم رود ز سر　　کاین سر پرهوس شود خاک در سرای تـو
(همان،۲۵۷)

یعنی تنها آن دم که...

نکته ۱:

گاهی به‌جای استفاده از واژه‌های حصر آفرینی که متمم‌ساز هستند– مانند به‌جز، مگر و...– جمله صله به شکلی به‌کاررفته است که حصر را با تأکید بیشتری مطرح می‌سازد.

نکته ۲:

در جمله مرکبی که شامل جمله صله است، اگر پایه و پیرو هردو منفی باشد حصر با حکم مثبت تحقق می‌یابد. این شیوه بیان نیز از تأکید بیشتری برخوردار است:

بااین‌همه هرآن کـه نـه خـواری کشـید　　ازو هر جا که رفت هیچ‌کسش محترم نداشت
(همان،۵۰)

۳-۲-۷. تسویه و افاده حصر:

گاه شاعر با طرح یک تسویه، حصر را بسیار هنرمندانه و با برجستگی خـارق‌العـاده‌ای ارائه می‌کند:

مـا شـیخ و واعـظ کمتـر شناسـیم　　یـا جـام بـاده یـا قصّـه کوتـاه
(همان،۲۶۱)

یعنی فقط جام باده.

اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعـاگویم　　جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شـکر خـا را
(حافظ،۲،۱۳۷۰)

یعنی درهرصورت فقط دعاگو هستم.

۳-۲-۸. تکرار و افاده حصر:

با تکرار یکی از ارکان جمله نیز علاوه بر تأکید، حصر در کلام ایجاد می‌شود:

دوای تـو دوای توسـت حـافظ　　لـب نوشـش لـب نوشـش لـب نـوش
(همان،۱۷۹)

رواق منظـر چشـم مـن آشـیانه توسـت　　کرم نما و فرود آ که خانه خانـه توسـت
(همان،۲۲)

۳-۲-۹. عطف و همراهی و افاده حصر:

گاهی شاعر با عطف دو عنصر ضمن نشان دادن همراهی یا ملازمت، حصر نیز بـه وجـود می‌آورد:

یاران هم‌نشین همه از هم جدا شدند　　مـــاییم و آســـتانه دولـــت‌پنـــاه تـــو
(همان،۲۵۶)

درویش را نباشـد بـرگ سـرای سـلطان　　ماییم وکهنه دلقی کاتش در آن توان زد
(همان،۹۷)

سزای تکیـه گهـت منظـری نمـی‌بیـنم　　منم ز عالم و ایـن گوشـه معـیّن چشـم
(همان،۲۱۳)

۳-۲-۱۰. ایجاد حصر با تکیه روی رکنی از ارکان کلام:

در اکثر موارد مؤکّد ساختن یک رکن از ارکان جمله با قرار دادن تکیه‌کـلام بـر آن رکـن، حصر به وجود می‌آورد:

ابروی دوست گوشه محراب دولت است　　آنجـا بمـال چهـره و حاجـت بخـواه ازو
(همان،۲۵۸)

یعنی فقط آنجا و فقط از او...

موارد تکیه‌بر ارکان جمله را می‌توان به‌صورت زیر دسته‌بندی نمود:

تکیه‌بر نهاد:

آشـــنایان ره بـــدین معنـــی برنـــد　　در ســـرای خـــاص بـــار عـــام نیســـت
(حافظ،۱۳۷۰:۴۶)

حافظ جناب پیر مغان جای دولت اسـت　　من ترک خاک‌بوسـی ایـن درنمـی‌کـنم
(همان،۲۲۱)

تکیه‌بر گزاره:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشـب اسـت
یا رب این تـأثیر دولـت در کـدامین کوکـب اسـت
(همان،۲۰)

در میخانه‌ام بگشا که هیچ ازخانقه نگشود　　گرت باوربودورنه سخن ایـن بـودو مـاگفتیم
(همان،۲۳۲)

نکته:

گاهی علاوه بر تکیه روی یک رکن از ارکان جمله، همراه شدن رکن باصفت‌های اشاره یا مقید شدن با جمله توصیفی، به‌شدت تأکید می‌افزاید و حصر برجسته‌تر مطرح می‌گردد:

من نخواهم کرد ترک لعـل یـار و جـام مـی　　زاهدان معذورداریـدم کـه ایـنم مـذهب اسـت
(همان،۲۰)

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیرافتد　　تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شـاهینم
(همان،۲۲۳)

تکیه‌بر مسندالیه:

لبت شکر به مستان داد و چشمت می به می‌خواران — منم کز غایت حرمان نه با آنم نه با اینم
(همان،۲۲۳)

نام نیک ار طلبد از تو غریبی چه شود — تویی امروز درین شهر که نامی داری
(همان،۲۸۱)

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن — منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن
(همان،۲۴۶)

تکیه‌بر متمم:

سالک از نور هدایت ببرد راه به دوست — که به‌جایی نرسد گر به ضلالت برود
(حافظ،۱۳۷۰:۱۲۹)

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر — به بند و دام نگیرند مرغ دانا را
(همان،۳)

کار از تو می‌رود مددی‌ای دلیل راه — کانصاف می‌دهیم و ز ره افتاده‌ایم
(همان،۲۲۹)

تکیه‌بر مضاف‌الیه:

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم — بنده عشقم و از هردو جهان آزادم
(همان،۱۹۸)

رسم عاشق‌کشی و شیوه شهرآشوبی — جامه‌ای بودکه برقامت او دوخته بود
(همان،۱۳۲)

تکیه‌بر مفعول:

من اگر نیکم و گر بدتو برو خود راباش — هرکسی آن درود عاقبت کار که کشت
(همان،۵۱)

۳-۲-۱۱. تخصیص و افاده حصر:

گاهی اختصاص، حصر را نیز القا می‌کند:

بر اهرمن نتابد انوار اسم اعظم — ملک آن توست و خاتم فرمای هرچه خواهی
(همان،۳۰۸)

۳-۲-۱۱. امر به انجام دادن تنها یک کار یا نهی از آن و ایجاد حصر:

گاهی شاعر با امر یا نهی مخاطب را در یک حکم، محدود نموده منحصر به انجام یا منع از آن می‌نماید که خود وسیله‌ای است برای ایجاد حصر:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن — تا در این پرده جز اندیشه او نگذارم
(همان،۴۹)

یعنی تنها در پی آزار دیگران مباش و غیرازاین هرچه خواهی انجام بده.

دولت از مرغ همـایون طلـب و سـایه او　　زان که با زاغ و زغن شهپر دولـت نبـود
(حافظ،۱۳۷۰:۱۳۰)

۳-۲-۱۳. حصر معنوی:

گاهی شاعر بدون استفاده از الگوهای مشخص، حصر را به‌صورت غیرمستقیم و از راه معنا القا می‌کند. در این صورت متن به‌اصطلاح متنی گشوده است که خواننده نیز در آفـرینش هنری نقش پیدا می‌کند. حافظ در این زمینه بسیار هنرمندانه عمل کرده است:

من ازین طـالع شـوریده بـه رنجـم ورنـی　　بهره‌منداز سرکویت دگری نیست که نیست
(همان،۴۷)

یعنی تنها من به دلیل طالع شوریده بهره‌مند از سر کویت نیستم.

عاشــقان را گــر در آتــش مــی‌پســندد لطــف
دوست تنگ‌چشمم گرنظردر چشمه کوثر کـنم
(همان،۲۱۷)

۳-۲-۱۳. خبر ادعایی و ایجاد حصر:

ادبیات عرصه خبرهای ادّعایی است که در بسیاری موارد حصر را نیز القا می‌کند:

ابروی دوست گوشه محراب دولت است　　آنجـا بمـال چهـره و حاجـت بخـواه ازو
(همان،۲۵۸)

۴. نکاتی دیگ ر از ارزش زیباشناختی حصر در حافظ

در ادبیات استفاده از حصر به‌ویژه به کمک واژه‌های حصر آفرین، اسـتثنایی در کـلام بـه وجود می‌آورد که سخن‌گو برای غافلگیری خواننده یا مخاطب از آن بهـره مـی‌جویـد. در نمونه‌های شاعرانه یا هنری‌تر این غافلگیری به‌گونه‌ای است که درک آن زیرکی، تیزبینی و ریزبینی خاصی را می‌طلبد:

حافظ از دولت عشق تـو سـلیمانی شـد　　یعنی از وصل تواش نیست به‌جزبادبه دسـت
(حافظ،۱۳۷۰:۲۵)

با یک بررسی اجمالی می‌توان دریافت که معمولاً سخنور از حصر به چند منظور کلـی بهره می‌گیرد که عبارت است از:

۴-۱. برجسته‌سازی یا بزرگنمایی مطلب یا ادعای شاعرانه:

چنان‌که قبلاً نیز اشاره شد گزاره‌ها را در ادبیات می‌توان بـه دو نـوع گـزاره‌هـای زبـانی و معمولی و گزاره‌های ادعایی یا شاعرانه تقسیم نمود که درواقع گونـه دوم بیشـتر موضـوع بحث قرار می‌گیرد. درهرصورت گاهی شاعر یک مطلب ساده زبانی را با استفاده از حصر و زبان شعر برجسته‌تر نشان می‌دهد و برشدت تأکید آن می‌افزاید مثلاً:

فراق و وصل چه باشد رضای دوست طلب　　کـه حیـف باشـد ازو غیـر او تمنّـایی
(همان،۳۱۰)

جز نقد جان به دسـت نـدارم شـراب کـو　　کان نیـز بـر کرشـمه سـاقی کـنم نثـار
(همان،۱۵۴)

نکته:

باید توجه داشت که گاه از حصر برای برجسته‌تر نشان دادن تحقیر یا تقلیل نیـز اسـتفاده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در نمونه زیر حصر جان به‌عنوان تنها چیز به‌جای مانده برای عاشق که با یای بیان تحقیر نیز همراه شده، مطلب را با تأکید بیشتری نشان ادا کرده است:

دانی مراد حافظ ازین دردو غصه چیست　　از تـو کرشـمه‌ای و ز خسـرو عنـایتی
(همان،۲۷۴)

یا در این نمونه که بیانگر تقلیل و تحقیر است:

حافظ ز خوبرویان بختـت جـز **ایـن‌قـدر**　　نیست گرنیستت رضایی حکم قضا بگردان
(حافظ،۱۳۷۰:۲۴۱)

۴-۲. استثنای منقطع و تأکید بر گزاره ادبی:

استثنای منقطع معمولاً در گزاره‌های ادبی کاربرد می‌یابد. حصری که بـه‌وسـیله اسـتثنای منقطع به وجود می‌آید، ارزش هنری بیشتری پیدا می‌کند:

ماجرای دل‌خـون گشـته نگـویم بـاکس　　زآنکه جز تیغ غمت نیست کسی دمسازم
(همان،۲۱۱)

غـــم گیتـــی گـــر از پـــایم درآرد　　بـه‌جـز سـاغر کـه باشـد دسـتگیرم
(همان،۲۰۸)

۴-۳. اثبات شاعرانه ادعا و بزرگنمایی:

استدلال و ذکر دلیل شاعرانه برای اثبات حکم با استفاده از حصر درواقع کلام را با تأکیـد بیشتر همراه می‌سازد:

چون غمت را نتوان یافت مگر در دل‌شاد　　ما به امید غمـت خـاطر شـادی طلبـیم
(همان،۲۳۱)

او را بـه چشـم‌پـاک تـوان دیـد چـون هـلال　　هر دیده جـای جلـوه آن مـاه‌پـاره نیسـت
(همان،۴۶)

۴-۴.ارائه تصاویر شاعرانه و برجسته‌سازی آن به کمک حصر:

پاسبان حرم دل‌شـده‌ام شـب همـه‌شـب　　تـا دریـن پـرده جـز اندیشـه او نگـذارم
(همان،۲۰۲)

ور چو پروانه دهد دست فراغ بالی　　جز بـدان عـارض شـمعی نبـود پـروازم
(همان،۲۰۹)

۴-۵. نوعی هنجارشکنی خلاف مقتضای ظاهر سخن گفتن با حصر:

یکی دیگر از شاخصه‌های کلام ادبی خلاف مقتضای ظاهر بودن آن یا به‌عبارت‌دیگر هنجارشکنی است که ممکن است لفظی یا معنایی باشد. آنچه در بحث حصر و قصر مصداق می‌یابد استفاده از قصر قلب به این منظور است که در این صورت خواننده یا مخاطب با نوعی هنجارشکنی معنایی روبه‌رو می‌گردد که دور از انتظار اوست و از جاذبه خاصی برخوردار است:

در مذهب ما باده حلال است ولیکن بی روی توای سرو گل‌اندام حرام است
(حافظ،۱۳۷۰:۱۹۴)

مگر به روی دل‌آرای یار ما ورنی به‌هیچ‌وجه دگر کار برنمی‌آید
(همان،۱۴۸)

۵. نتیجه

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که:

– قصر یا حصر در زبانشناسی و بلاغت زیرمجموعه موضوع تأکید قرار می‌گیرد.

– تحلیل اشعار حافظ از دیدگاه علم معانی به‌ویژه قصر و حصر می‌تواند معیار، محک و حافظ زبان و هویت زبان و بلاغت فارسی باشد. با بررسی ساختار زبانی حصر ایجادشده در کلام حافظ درمی‌یابیم که در زبان فارسی روش‌هایی برای ایجاد حصر در کلام وجود دارد که از دیدگاه زیبایی‌شناسی هنر و علم بلاغت و همچنین معنی‌شناسی کاربردی می‌تواند قابل‌توجه باشد. به این منظور در این پژوهش،ضمن استخراج و دسته‌بندی موارد حصر و ارائه قوانین قابل‌تعمیم، به هنر و لطف سخن حافظ در بهره‌گیری از این ترفند زبانی نیز اشاره‌شده است.

– گرچه معیارهای سنجش کلام هنری در اکثر موارد همان موازین وضع‌شده در معانی سنتی است؛ اما موازین نوین علاوه بر اینکه برای سنجش آثار نوین کاربرد بیشتری دارد برای بررسی برخی از آثار کلاسیک نیز می‌تواند ملاک قرار گیرد. به‌عنوان‌مثال بر اساس نظریه‌های امروز ابهام و پیچیدگی هنری کلام نه‌تنها عیب نیست؛ بلکه هنر هم هست و در برابر آن روشنی و آشکاری مطلب که موجب تک معنایی می‌گردد و به مخاطب مجال تأمل و تفکر نمی‌دهد، موردانتقاد این پژوهش‌گران است.

– علمای بلاغت در زبان عربی به شیوه‌های متعددی برای ایجاد حصر اشاره‌کرده‌اند که در زبان فارسی نیز همانند مباحث دیگر علم معانی، بدون توجه به ساختار خاص زبان فارسی به همین روش‌ها اشاره‌شده است درحالی‌که بسیاری از این موارد با ساختار زبان

فارسی سازگار نیست. ضمن این‌که موارد دیگری نیز وجود دارد که موردتوجه قرار نگرفته است و بررسی غزلیات حافظ بهترین گواه بر این مسئله است.

پی‌نوشت‌ها

۱.در کتاب *جواهر البلاغه* آمده است: منظور از صفت در اینجا صفت معنوی است که بر معنی دلالت دارد که قائم به چیزی است، خواه لفظ دلالت‌کننده بر آن جامد یا مشتق، فعل یا غیر فعل باشد. پس منظور از صفت چیزی است که به غیر خود نیاز دارد تا به آن متکی باشد. ماند فعل و نظیر آن و منظور از آن صله نحوی که نعت نامیده می‌شود، نیست (هاشمی،۲۲۷:۱۳۸۰) در پاورقی. زاهدی نیز در کتاب *روش گفتار* همین مسئله را تکرار می‌کند. (زاهدی،۱۳۴۶:۱۳۰)

۲.جز و به‌جز:

نمونه‌های دیگر از دیوان حافظ:

غ ۴، ب ۷/ غ ۲۶، ب ۴/ غ ۳۶، ب ۸/ غ ۳۸، ب ۱/ غ ۴۷، ب ۲/ غ ۶۴، ب ۴/ غ ۶۸، ب ۱۱/ غ ۶۹، ب ۱/ غ ۷۱، ب ۱/ غ ۷۷، ب ۱/ غ ۹۲، ب ۷/ ۲۰۰، ب ۳/ غ ۲۰۵، ب ۷/ غ ۲۱۰، ب ۵/ غ ۲۱۹، ب ۴/ غ ۲۲۰، ب ۷/ غ ۲۴۲، ب ۴/ غ ۲۵۸، ب ۳/ غ ۲۶۲، ب ۶/ غ ۳۰۸، ب ۵/ غ ۳۲۰، ب ۴/ غ ۳۲۵، ب ۲۰/ غ ۳۲۸، ب ۶/ غ ۳۲۸، ب ۷/ غ ۳۳۰، ب ۹/ غ ۳۳۱، ب ۳ و ب ۸/ غ ۳۵۴، ب ۱ و ب ۶/ غ ۳۷۹، ب ۷/ غ ۳۸۸، ب ۹/ غ ۳۸۹، ب ۸/ غ ۳۹۹، ب ۴/ غ ۴۲۲، ب ۸/ غ ۴۴۱، ب ۳/ غ ۴۷۳، ب ۶ و ب ۷.

۳.مگر: نمونه‌هایی دیگر از دیوان حافظ:

غ ۵۳، ب ۵/ غ ۹۹، ب ۱۰/ غ ۲۳۳، ب ۴/ غ ۲۵۷، ب ۲/ غ ۳۶۴، ب ۸/ غ ۴۵۲، ب ۱۰/ غ ۴۶۷، ب ۷/ غ ۴۷۴، ب ۴.

۴. نمونه‌های دیگر:

-حافظ: غ ۴۸، ب ۲/ غ ۲۶۳، ب ۴/ غ ۲۶۴، همه ابیات/ غ ۲۶۵، همه ابیات/ غ ۴۴۱، ب ۸-

۵. برخی از کتاب‌های بلاغی به مواردی اشاره‌کرده‌اند که البته اکثر الگوهای ارائه‌شده برگرفته از ساختار زبان عربی است. به‌عنوان‌مثال در کتاب‌های: روش گفتار تألیف زین‌الدین زاهدی یا آیین سخن از ذبیح‌الله صفا.

غلامحسین رضا نژاد نیز به چند مورد از الگوهای زبان فارسی در کتاب اصول علم بلاغت در زبان فارسی اشاره‌کرده که قابل نقد است.

۶. بهاءالدین خرمشاهی، ۱۳۷۱، حافظ‌نامه، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، بخش دوم، ص ۱۱۴۷.

۷. نمونه‌های دیگر:

تنها فایده دیده، دیدن است و جز آن نیست.

من که خواهم که ننوشم به‌جز از راوق — خم چه کنم گر سخن پیر مغان ننیوشم
(حافظ،۲۱۴:۱۳۷۰)

گرم نه پیر مغان در به روی بگشاید — کدام در بزنم چاره از کجا جویم
(همان،۲۳۸)

کاری جز شنیدن سخن پیر مغان نمی‌توانم انجام دهم.

دل بدان رود گرامی چه کنم گر ندهم — مادر دهر ندارد پسری بهتر ازین
(همان،۲۵۳)

منابع

آق اولی، عبدالحسین، (۱۳۸۱)، درر الادب در فن معانی، بیان، بدیع، شیراز: معرفت.

تجلیل، جلیل (۱۳۶۵)، *معانی و بیان*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
خرمشاهی ، بهاءالدین (۱۳۷۱) *حافظنامه*، تهران: علمی و فرهنگی.
رضا نژاد (نوشین)، غلامحسین (۱۳۶۷)، *اصول علم بلاغت* در زبان فارسی، تهران: الزهرا.
زاهدی، زین‌الدین جعفر (۱۳۴۶)، *روش گفتار مشهد*: چاپخانه دانشگاه فردوسی.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، *معانی و بیان*، تهران فردوس.
شیرازی، احمد امین (۱۳۷۵)، آیین بلاغت، ج ۲، تهران، اسلامی
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، *مختصری در معانی و بیان*، تهران: ققنوس.
صیاد کوه، اکبر (۱۳۸۵)، «*بررسی و نقد کارکرد حصر و قصر در غزلیّات حافظ*» مجله علمی پژوهشی کاوش نامه،دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۳۰، تابستان و پاییز ۱۳۹۴، صفحه ۱۹۵-۲۳۲
فرشید ورد، خسرو(۱۳۸۲)، درباره ادبیات و نقد ادبی، جلد ۲، تهران، امیرکبیر
Aq Oli, A.(2002). Doraro Al-Adab dar Ma'ani, Bayan, Badie, Shiraz:Entesharate Maarefat, [In Persian].
Farshid Word, K.(2003). Darbaree adbiat v naqde adabi, jeld 2, Tehran, Amirkabir, [In Persian].
Khorramshahi, B.(1992). Hafeznameh, Tehran: entesharate elmi ,farhangi, [In Persian].
Resa Nejad, (Noushin), G. (1988). osule elme balaghat dar zabane farsi, Tehran: Entesharate Al Zahra [In Persian]..
Safa, Z. (1970). Mokhtsari dar Ma'ani v Bayan, Tehran: Entesharate Virginalia, [In Persian].
Sayad Kooh, A.(2006) "Barrasi qasr v hasr dar qazaliat Hafez " Majaleye Kavoshnameh, Dovre 16, Shomrre 30, tabestan v paeez. 2015, pp. 195-232, [In Persian].
Shamisa, S.(1996). Meaning verbis et sententiis amplificare Tehran: Entesharate Ferdows, [In Persian].
Shirazi, A. A.(1996) Balaqat, jelde 2, Tehran, intsharat eslami, [In Persian].
Tajlil, J.(1396). Ma'ani, Bayan, Tehran: markaze nashre daneshgahi.
Zahedi, Z. J.(1967).Raveshe goftar, Mashhad: Daneshgahe Ferdowsi Mashad, [In Persian].

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال۹، شمارهٔ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Rhetorics of Modality in the Panegyrical Poetry of the Ghaznavid Court

Mostafa Musavi[1]
Associate Professor Persian Language and Literature, University of Tehran, Iran.
Siavash Goodarzi
Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, University of Tehran, Iran.
Received: 13, July, 2019 & Accepted: 27, August, 2019

Abstract

Literature is constructed by language. Therefore, we can use linguistic theories in literary studies. Among these theories, functionalism is more appropriate for rhetorical studies because, in addition to particular clauses and the text as a whole, functionalists pay special attention to the context in which the text was written — and this is the fundamental of rhetoric. To functionalists, every clause has three basic roles called metafunctions. One of these metafunctions is establishing an interaction between the utterer and the addressee. This metafunction has various components including modality. Modality refers to a collection of the speaker's judgments regarding what they say and the uncertainty which they apply to the clauses. A significant part of Persian literature is panegyric poetry. The Ghaznavid Court was one of the most important supporters of the panegyrists. The main components of the context, in panegyric poetry, are the poet, the person who is being praised, and the position which the praised person holds. This study aims at analyzing the influence of these components on the usage of modality in Ghaznavid panegyric poetry in order to find out any possible patterns and rules in the extant poems of this period. Furthermore, the poems which do not follow the aforesaid rules are analyzed according to their historical context. The article argues that the promotion of the praised person, from "prince" to "king" (sultan), cause changes in the poet's rhetorical and poetical approach in using modality. In more accurate words, as a result of the promotion of the praised person the poet uses less modal elements in his panegyrics. In addition, although changes in the position of the poet or the praised person mostly do not lead to significant alterations in the quantity of the modal components, such alterations do occur in some circumstances such as rivalries for achieving political dominance.

Keywords: Modality, Panegyric, Panegyric poetry, Ghaznavids, Ghaznavid Poetry.

1 .Email of the author: mmusavi@ut.ac.ir

بلاغت وجهیت در شعر مدحی دربار غزنوی

مصطفی موسوی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ایران.
سیاوش گودرزی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۲۲/ ۴ / ۹۸ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۵ /۶ / ۹۸
(از ص ۱۳۳ تا ص۱۵۲)
علمی ـ پژوهشی

چکیده

ادبیات از زبان ساخته شده است. بنابراین می‌توان در پژوهش‌های ادبی از نظریّه‌های زبان‌شناختی سود جست. از میان این نظریه‌ها، نقشگرایی برای مطالعهٔ بلاغت آثار ادبی مناسب‌تر است زیرا نقشگرایان در کنار جمله‌واره‌های منفرد و کلیت متن، به بافت شکل‌گیری متن (اقتضای حال و مقام) نیز توجه ویژه‌ای می‌کنند و این امر زیربنای بلاغت است. به‌تعبیر نقشگرایان، هر پارهٔ سخن سه نقش اساسی و هم‌زمان دارد که آنها را فرانقش می‌نامند. یکی از این فرانقش‌ها برقراری رابطهٔ دوسویه بین گوینده و مخاطب است. این فرانقش اجزای گوناگونی دارد و یکی از آنها وجهیت است. وجهیت مجموعه‌ای است از قضاوت گوینده نسبت به آنچه می‌گوید و نیز عدم‌قطعیتی که بر جمله‌واره‌ها حمل می‌کند. از سوی دیگر، بخش مهمی از سنّت ادب فارسی، مدیحه‌سرایی است و یکی از مهم‌ترین حامیان مدیحه‌سرایان، دربار غزنوی بوده است. در شعر مدحی، اساسی‌ترین مؤلفه‌های مؤثر بر اقتضای حال و مقام، شخص شاعر، شخص ممدوح و مقام او هستند. در این پژوهش کوشیده‌ایم که تأثیر این مؤلفه‌ها را بر کاربرد وجهیت در اشعار مدحی دربار غزنوی بسنجیم و تا جای ممکن، با بررسی اشعار بازمانده، به قواعدی دست یابیم. همچنین داده‌هایی را که در این قواعد نمی‌گنجند، بنابر شرایط تاریخیِ مؤثر بر سرایش متن، تحلیل کنیم. بدین ترتیب، به‌عنوان نتایج این تحقیق می‌توان گفت که تغییر جایگاه ممدوح در طول زمان (از شاهزادگی به سلطنت) در هر حال منجر به تغییر موضع شاعر بر اساس کاربرد وجهیت می‌شود، به این صورت که ترفیع رتبهٔ ممدوح باعث می‌شود شاعر در ستایش او از عناصر وجهی کمتری استفاده کند. در سوی دیگر، تغییر شخص ممدوح یا شاعر عموماً مقدار کاربرد وجهیت را تغییر معناداری نمی‌دهد. ذکر قید «عموماً» به این دلیل است که چنان‌که گفته شد، پدیداریِ بافت خاص موقعیتی که وضعیت ویژه‌ای را حکم‌فرما کند (مثلاً منازعات و تسویه‌حساب‌های سیاسی در راستای کسب و تحکیم قدرت) می‌تواند مستقیماً در میزان کاربرد وجهیت باعث تغییراتی شود.

واژه‌های کلیدی: وجهیت؛ مدیحه؛ شعر مدحی؛ غزنویان؛ شعر غزنوی.

۱.مقدمه

ادبیّات از زبان ساخته شده است و هرچند زبان متن ادبی اجزایی بسیار هماهنگ و طرح‌مند دارد، این طرح‌ها در سرشت زبان وجود دارند، نه آنکه مختص زبان ادبی باشند.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mmusavi@ut.ac.ir

البته این مطلب سطح ادبیّات را پایین نمی‌آورد بلکه ارزش زبان را بالا می‌برد زیرا بر مبنای آن مشخص می‌شود که زبان چه پیچیدگی‌ها و شگفتی‌هایی دارد (هلیدی، ۱۳۷۶: ۷۴ـ۷۵). به‌هرتقدیر شناخت «زبان متن»، خصوصاً متن ادبی، می‌تواند یکی از شیوه‌های مهم تحلیل باشد و نسبت به سازوکار اجزای متن بینشی عمیق ایجاد کند.

بررسی‌های زبانی متن به‌طور کلّی رویکردی کهن است ولی متن‌پژوهی زبان‌شناسانهٔ روزگار ما با مطالعات زبان‌مدارانهٔ گذشته تفاوت‌هایی دارد: اولاً امروزه نظریّه‌های زبان‌شناختی، چارچوب‌های نظری یگانه و فراگیر و نیز روش‌های مشخّص تحلیل وجود دارند که به پژوهش‌ها شکل و جهت می‌دهند؛ ثانیاً در مطالعات زبان‌شناسانهٔ امروز، هر اثر ادبی یک کلّ متشکّل دانسته می‌شود که هماهنگی شگردها و اجزای آن را باید یکجا و در ارتباط با هم بررسی کرد (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۶۸ـ۷۱).

در زبان‌شناسی نظری امروز می‌توان سه رویکرد غالب را تفکیک کرد: زبان‌شناسی شکل‌گرا، زبان‌شناسی نقشگرا و زبان‌شناسی شناختی (دبیرمقدّم، ۱۳۸۳: ۹) اما از این میان کدام‌یک بیشتر به‌کار موشکافی متن ادبی می‌آید؟

در دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ بعد آن، زبان‌شناسی شکل‌گرا مهمترین گرایش نظری ادب‌پژوهی بود اما تدریجاً مشخص شد چندان به‌کار مطالعهٔ ادبیّات نمی‌آید (فالر، ۱۳۸۱ ب: ۸۱) زیرا با پیشرفت مطالعات گفتمانی و زبان‌شناسی اجتماعی روشن شد که معنی متن را حتماً باید در زمینهٔ اجتماعی‌اش بررسید و این مخالف دیدگاه شکل‌گرایان بود (فالر ۱۳۸۱ الف: ۲۶). شکل‌گرایان بر تحلیل جمله متمرکزند و به‌سیاق علوم طبیعی با زبان برخوردی ایزوله و آزمایشگاهی می‌کنند. بدین‌ترتیب در بررسی‌های خود اثرگذاری بافت را بر گزینش‌های متنیِ مؤلف دخیل نمی‌کنند و نتیجتاً نمی‌توانند این گزینش‌ها را به‌دقت توصیف و تحلیل کنند (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۷۵ـ۷۶).

پس از افول گرایش‌های شکل‌گرا در مطالعهٔ ادبیات، از اوایل دههٔ ۱۹۸۰ رویکردهای نقشگرا مرکزیت یافتند (کاتانو، ۱۳۸۴: ۱۱۸). توجه نقشگرایانه به زبان از دههٔ ۱۹۲۰ آغاز شده بود (مشکوةالدینی، ۱۳۷۶: ۹۳) و از دههٔ ۱۹۶۰ یکی از زبان‌شناسان تأثیرگذار نقشگرا، به نام مایکل هلیدی، خود را به‌عنوان نظریه‌پردازی مهم مطرح کرد (کامینگز، ۲۰۰۶: ۱۹۶). وی در دههٔ ۱۹۸۰ مدلی از دستورزبان انگلیسی، به نام دستورزبان نقشگرای نظام‌مند منتشر کرد. این مدل از آن زمان تا امروز یکی از پرکاربردترین ابزارهای زبان‌شناختی برای مطالعهٔ ادبیات بوده است.

نقشگرایان در بررسی هر اثر به سه سطح قائل‌اند: ۱. جمله‌واره[۱] ؛ ۲. متن[۲] ؛ ۳. گفتمان.[۳] بررسی جمله‌واره برای شکل‌گرایان غایت تحلیل است ولی نقشگرایان از بررسی جمله‌واره شروع کرده، از آن به تحلیل ساخت‌های بزرگتر و سپس به توضیح کلّیت اثر می‌رسند. بدین‌ترتیب در رویکرد نقشگرا به ساختی بزرگتر از جمله‌واره، به نام «متن»، توجه می‌شود. در سطح متن، روابط ساختاری پیچیده‌تری بررسی می‌شوند که نقش مهمی در شاکلهٔ اثر دارند. نقشگرایان همچنین تأثیر بافت موقعیت[۴] را بر متن بسیار مهم می‌دانند و درنتیجه، پس از مطالعهٔ ساختار متن، آن را در بافت خود قرار می‌دهند و وارد سطح «گفتمان» می‌شوند (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۷۶ـ۷۷). آنچه نقشگرایان بافت موقعیت می‌خوانند، در ماهیت تقریباً همان «اقتضای حال و مقام» در مطالعات بلاغی سنّتی اسلامی است. بدین‌ترتیب، رویکرد نقشگرا را می‌توان رویکردی مناسب، برای بررسی‌های بلاغی به‌شمار آورد.

۲. مبانی نظری نقشگرایی هلیدی

۲ـ۱. فرانقش‌های زبان

از منظر نقشگرایی هلیدی، بشر زبان را اساساً به دو نیّت به‌کار می‌برد؛ یکی درک و فهم محیط اطراف خود و دیگر، برقراری رابطهٔ متقابل با افراد دیگر. وی این دو نقش اصلی و عمومی را «فرانقش»[۵] و به‌ترتیب، فرانقش‌های «اندیشگانی»[۶] و «بین‌الافرادی»[۷] می‌نامد. انسان برای آنکه این دو فرانقش را با یکدیگر بیامیزد و به‌اقتضای حال و مقام به‌کار گیرد، در زبان خود از فرانقش «متنی»[۸] سود می‌برد. بدین‌ترتیب در هر جمله‌واره از زبان بشر هم‌زمان سه چیز رخ می‌دهد: انعکاس واقعیّت پیرامون (فرانقش اندیشگانی)، دادوستدِ زبانی با دیگران (فرانقش بین‌الافرادی) و سامان‌یافتن پیام (فرانقش متنی) (۱۹۸۵: xiii).

۲ـ۲. فرانقش بین‌الافرادی، عنصر وجه و مؤلفهٔ وجهیت

در هر جمله‌واره فرانقش بین‌الافرادی معطوف به کارکرد دوسویهٔ زبان است: زبانْ گوینده و مخاطب را درگیر می‌کند. درنتیجه به‌کارگیری‌اش «عملی دوطرفه» یا به‌عبارت دقیق‌تر،

1. text
2. clause
3. discourse
4. context of situation
5. metafunction
6. ideational
7. interpersonal
8. textual

«تعامل» است. در این تعامل، گوینده گاهی به مخاطب اطلاعاتی می‌دهد (خبر)، مثلاً «ساعت دو می‌آیم»؛ گاهی از او اطلاعاتی می‌خواهد (پرسش)، مثلاً «ساعت چند می‌آیی؟»؛ گاهی به او پیشنهاد می‌کند که کاری برایش کند (پیشنهاد)، مثلاً «می‌توانم همراهت بیایم»؛ گاهی نیز از او می‌خواهد که کاری بکند (فرمان)، مثلاً «ساعت دو بیا» (رک. هلیدی و متیسن، ۲۰۱۴: ۱۳۵).

بخشی از جمله‌واره که نقش تعامل را ایفا می‌کند، «عنصر وجه» [1] است. این عنصر از فاعل [2]، عملگر صرفی [3] و ادات‌های وجهی [4] تشکیل می‌شود (همان: ۱۴۴ـ۱۵۰ و ۱۵۶ـ۱۵۷). ارزیابی و قضاوت گوینده نسبت به آنچه می‌گوید، در عنصر وجه بروز می‌یابد. همچنین اگر میزان قطعیت جمله‌واره‌ها را طیفی در میان دو قطبِ مثبت و منفی درنظر بگیریم، نباید انتظار داشته باشیم که جمله‌واره‌ها همیشه در یکی از این دو قطب قرار بگیرند بلکه در موارد فراوانی میان این طیف جای دارند. این عدم‌قطعیت نیز گونه‌ای از ارزیابی گوینده است و بنابراین در اجزای عنصر وجه ظاهر می‌شود. به مجموعهٔ قضاوت گوینده و عدم‌قطعیتی که او بر جمله‌واره‌ها حمل می‌کند، وجهیت [5] می‌گویند (همان: ۱۴۴).

همان‌طور که گفته شد، اجزای عنصر وجه چنین‌اند:

۱. فاعل: معتبر بودن جمله‌واره به فاعل وابسته است. به‌عبارت دقیق‌تر، گوینده چیزی را فاعل جمله‌واره قرار می‌دهد که بخواهد «مسئولیت معتبر بودن» جمله‌واره را بر آن هستار حمل کند؛

۲. عملگر صرفی: بخشی از گروه فعلی است که دو کارکرد عمده دارد: اول پیوند زدن جمله‌واره با زمان اصلی؛ دوم دخیل کردن ارزیابی گوینده و وجهیت در کلام. برای مثال، در جمله‌وارهٔ «او رفته بود»، «بود» زمان اصلیِ گذشته را نشان می‌دهد و در جمله‌وارهٔ «باید رفت»، «باید» ارزیابی گوینده و وجهیت را؛

۳. ادات وجهی: این نوع ادات که مشخصاً و منحصراً بیانگر وجهیت جمله‌واره است، عموماً به‌صورت قید می‌آید اما گاهی نیز ممکن است خود به‌صورت یک جمله‌واره ظاهر شود. به چنین کاربردی، اصطلاحاً «استعارهٔ دستوری» [6] گفته می‌شود؛ مثلاً «احتمال دارد برویم»

1. Mood element
2. Subject
3. Finite operator
4. Modal adjuncts
5. Modality
6. Grammatical Metaphor

به‌جای «احتمالاً برویم». ادات‌های وجهی معانی بین‌الافرادی گوناگونی دارند و ارزیابی‌های متنوعی را بروز می‌دهند. بر همین اساس به دو دستهٔ اصلی تقسیم می‌شوند:

الف) ادات وجه[1]: بیانگر وجهیت، زمان یا شدت است (همان: ۱۸۷ـ۱۸۸). بیان وجهیت در زبان فارسی به سه شکلِ «احتمال» (مثلاً بی‌تردید، شاید)، عادت (مثلاً هرگز، تا ابد)، الزام (مثلاً باید، لزوماً) صورت می‌گیرد. زمان و شدت نیز با ادات‌هایی همچون به‌زودی، سرانجام، اکنون، و اصلاً، فقط، کلاً بیان می‌شوند.

ب) ادات تفسیری[2]: بیانگر نظر گوینده دربارهٔ کلیت سخن است (همان: ۱۹۰)؛ مثلاً: خوشبختانه، بالفرض، موقّتاً، شکرِ خدا.

در مجموع، هرچه کلام وجهی‌تر باشد، عدم‌قطعیت آن و رودربایستی گوینده بیشتر است و جای‌گیری کلام در دو قطب مثبت یا منفی، قطعیت، تحکم یا آمریت را می‌رساند.

۳. مبنای بررسی و تحلیل آماری

هنگامی‌که ویژگی‌های متن را بررسی می‌کنیم، برای آنکه از اجتهادها شمّی و حسّی بپرهیزیم و بتوانیم نتیجه‌ای بگیریم مبتنی بر شواهد متقن، باید ویژگی‌های مذکور را به‌دقّت بشماریم و برمبنای آمار عینی سخن بگوییم. پس از پایان شمارش باید اعداد به‌دست‌آمده را با روشی علمی و معیّن تحلیل کنیم. اگر بررسی ما صرفاً محدود به شمارش ویژگی‌ها و به‌دست‌دادن تعداد و بسامد هریک از آنها باشد، به‌تنهایی کافی و کارآمد نخواهد بود.

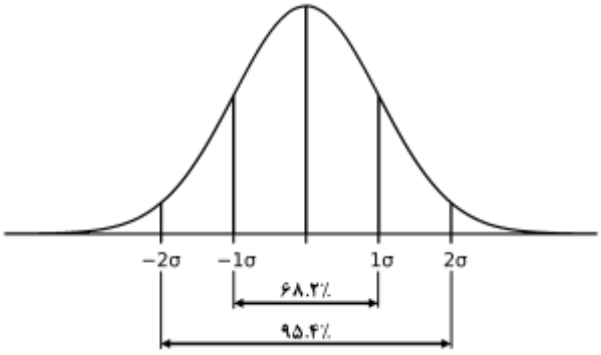
بسیاری از ویژگی‌های هر متن به‌تعدادی معمولی و به‌هنجار در متون به‌کار رفته‌اند و کاربرد آنها را باید «بی‌نشان» دانست اما بسامد بعضی دیگر بسیار بیشتر یا کمتر از ویژگی‌های دیگر است و «نشان‌دار» نامیده می‌شوند. ویژگی‌های نشان‌دار بیان‌کنندهٔ انحراف و خروج از حالت معمولی‌اند و قاعدتاً باید توضیحی برای نابه‌هنجاری آنها به‌دست داد. درواقع ویژگی‌های بی‌نشانْ بسامدی «نزدیک به هم» دارند و همین نزدیکی است که باعث می‌شود آن‌ها را «به‌هنجار» بدانیم.

شاید در وهلهٔ نخست به‌نظر برسد که «نزدیک‌بودن بسامد ویژگی‌های بی‌نشان» شاخصی دل‌بخواهی است و بر پایه‌ای محکم استوار نیست اما در ادامه معیاری کمّی و سنجیدنی تبیین خواهد شد تا بتوان با اطمینان ۹۵٪ ویژگی‌های نشان‌دار را از بی‌نشان

1. Mood Adjunct
2. Comment Adjunct

تشخیص داد. برای اطمینان از درستی تشخیصمان میزان احتمال ۹۵٪ را تعیین کردیم زیرا آماردانان معمولاً احتمالاتِ کمتر از ۵٪ را نزدیک به محال ارزیابی می‌کنند.

مطابق قضایای علم آمار، در بررسی‌هایی با بیش از ۳۰ نمونه اگر میانگین کل داده‌ها را مرکز قرار دهیم، ۹۵٪ داده‌ها در فاصله‌ای معیّن و محاسبه‌پذیر نسبت به مرکز قرار می‌گیرند و ۵٪ دیگر، دورتر از این فاصله پراکنده می‌شوند. به‌عبارتی دیگر ۹۵٪ داده‌ها در محدوده‌ای مشخص تجمع می‌کنند و بنابراین نمی‌توان با اطمینان ۹۵٪ یا بالاتر آن‌ها را «دور از میانگین» دانست. بدین‌ترتیب اگر بخواهیم با اطمینان ۹۵٪ حکم به «دوری از مرکز» و نشان‌داری یک ویژگی بدهیم، بسامد آن ویژگی باید خارج از محدودهٔ مذکور باشد. این محدوده که آن را در این پژوهش، مشخصاً «گسترهٔ هنجار» خواهیم خواند، به‌لحاظ ریاضیاتی و آماری با کمک شاخص‌های میانگین و انحراف معیار به‌دقت محاسبه‌شدنی است.



شکل ۱. پراکندگی داده‌ها در فواصل یک و دو برابر انحراف معیار از مرکز

در ادامه با بیان یک مثال مطالب فوق را ملموس خواهیم کرد: فرض کنید تعداد وجوه فعل را در ده داستان نخست شاهنامه شمرده‌ایم و از مجموع ۲۵۰۰ فعل بررسی‌شده، ۴۵۰تای آنها التزامی بوده‌اند. در این میان، داستان کیومرث ۲۰۰ فعل داشته و در این ۲۰۰ فعل، ۵۰ مرتبه وجه التزامی به‌کار رفته است. حال می‌خواهیم ببینیم آیا کاربرد وجه التزامی در داستان کیومرث، تفاوت معناداری با کاربرد آن وجه در داستان‌های دیگر دارد یا نه. به‌عبارتی می‌خواهیم ببینیم وجه التزامی در داستان کیومرث نشان‌دار استفاده شده است یا بی‌نشان. با این هدف می‌توانیم جدول زیر را رسم کنیم:

	داستان کیومرث	مجموع
وجه التزامی	۵۰	۴۵۰
مجموع افعال	۲۰۰	۲۵۰۰

جدول ۱: کاربرد فرضی وجه التزامی در ده داستان ابتدایی شاهنامه

بنابر فرمول‌های آماری، «گسترهٔ هنجارِ» استفاده از وجه التزامی در داستان کیومرث، بین ۱۱ تا ۲۳ درصد است اما طبق جدول بالا، وجه التزامی در این داستان به‌میزان ۲۵٪ به‌کار رفته است (یعنی ۵۰ مورد از ۲۰۰ مورد) و این میزان بیشتر از گسترهٔ هنجار است. پس بنابر مثال فرضی ما، کاربرد وجه التزامی در داستان کیومرث بسامدی نشان‌دار دارد و باید آن را تحلیل کرد و توضیح داد.

۴. توصیف کاربرد وجهیت در متون بررسی‌شده

از میان شاعرانی که در دورهٔ نخست حکومت غزنویان، در مدح افراد این خاندان شعر سروده‌اند، مدایح بازمانده از پنج تن حجم نسبتاً بیشتری (بیش از ده بیت) دارد. این پنج شاعر عسجدی، عنصری، فرخی، فردوسی و منوچهری‌اند که مجموعاً پنج تن از خاندان غزنوی را ستوده‌اند: محمود بن سبکتگین، نصر بن سبکتگین، یوسف بن سبکتگین، مسعود بن محمود و محمد بن محمود.

همچون بسیاری از متون دیگر، در شعر تمامی این شاعران نیز کم و بیش عناصر وجهی به‌کار رفته است. این عناصر محدود به یک یا چند گونهٔ خاص نیستند و از تمام انواع این عناصر در آنها دیده می‌شود. نمونه‌هایی از ابیات وجهی به‌تفکیک نوع عناصر، در ادامه بیان می‌شود:

الف) احتمال

هرآینه هنری کان ز آسمان آید — فراختر بود اندر مجال او میدان
(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۱۹)

مگرش دیدی شاهان کمربسته گهی — دیده‌ای هیچ شهی بسته بدین زیب کمر؟
(فرخی، ۱۳۸۰: ۱۰۶)

عاقبت کار او در دو جهان خیر کرد — عاقبت کار او خیر بود لاجرم
(منوچهری، ۱۳۸۴: ۷۱)

ب) عادت

گهی ز گرد سپاهش زمانه سرمه کند — گهی به خویشتن اندر دمد به‌جای عبیر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۶۸)

ز خشمش تلخ‌تر چیزی نباشد در جهان هرگز — ز تلخی خشم او نشگفت اگر الوا شود حلوا

(فرخی، ۱۳۸۰: ۲)

تا نکند کس شمار جنبش چرخ و فلک، تا نکند کس پدید منبعِ جذرِ اصم،
شاد روان باد شاه شاد دل و شادکام گنجش هر روز بیش، رنجش هر روز کم
(منوچهری، ۱۳۸۴: ۶۲)

همیشه تن آباد با تاج و تخت ز درد و غم آزاد و پیروزبخت
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸/۱)

پ) الزام

پیش مردان ملک را نبود خطر، لیکن ملک چون تو باید با خطر تا ملک از او گیرد خطر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۰۲)

چنان ملک را باید که باشدی هر روز خزانه پردرم و پرسلیح و پردینار
(فرخی، ۱۳۸۰: ۱۳۷)

زنهار تا نگویی با او حدیث من تو بر زبان خویش، دگر باره زینهار
(منوچهری، ۱۳۸۴: ۳۱)

ت) زمان

بزرگواران چون نفع خدمتش دیدند طلب نکرد کسی نیز در جهان اکسیر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۸۵)

هنوز رایتش از گرد راه چون نسرین هنوز خنجرش از خون تازه چون گلنار
(فرخی، ۱۳۸۰: ۵۱)

نیک و بد این عالم پیش و پس کار او زودا که تو دریابی، زودا که تو بنگاری
(منوچهری، ۱۳۸۴: ۱۰۶)

بدانست کآمد زمانِ سخن کنون نو شود روزگار کهن
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۶/۱)

تو گفتی هر یکی زیشان یکی کشتی شده زان‌پس
خله‌اش دو پای و پیلش دست و مرغابیش کشتیبان
(عسجدی، ۱۳۳۴: ۳۳)

ث) شدّت

خدایگانی کز قوّت خرد دل او به دست طبع نبودست هیچ‌گونه اسیر
(عنصری، ۱۳۶۳: ۸۲)

گر سزاوار هوا کام و هوا یابد و بس آنچه او یابد، مخلوق ندیده‌ست بخواب
(فرخی، ۱۳۸۰: ۱۶)

این نکردش اختیار الّا به حق و راستی وآن نبودش جز به‌خیر و جز به‌عدل آموزگار

(منوچهری، ۱۳۸۴: ۲۸)

ببخشد درم هرچه یابد ز دهر همه آفرین جوید از دهر بهر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸/۱)

ج) تفسیر

داد را گر گرد برخیزد ز شادروان او همچو عقل روشن اندر جان نوشروان شود
(عنصری، ۱۳۶۳: ۳۴)

بیداد نباشد، سزد، ار سر بفرازد هر شاه که او را چو محمد پسر آید
(فرخی، ۱۳۸۰: ۳۹)

از لشکر و جز لشکر، از رعیت و جز رعیت مختار تویی بالله، بالله که تو مختاری
(منوچهری، ۱۳۸۴: ۱۰۶)

تو گفتی هر یکی زیشان یکی کشتی شده زان‌پس
خله‌اش دو پای و پیلش دست و مرغابیش کشتیبان
(عسجدی، ۱۳۳۴: ۳۳)

حال سؤال اینجاست که آیا تغییر در اقتضای حال و تنوع در بافت موقعیت، میزان استفاده از عناصر وجهی ستایش را دگرگون می‌کند یا نه. برای آنکه بتوانیم به این پرسش پاسخ درست و دقیقی بدهیم، ناچاریم عناصر مؤثر در بافت موقعیت را یک‌به‌یک تغییر دهیم و تأثیر این تغییر را در کاربرد وجهیت بررسی کنیم.

در رابطهٔ تعاملیِ میان شاعر و ممدوح، عناصر مؤثر در بافت موقعیت را چنین می‌توان برشمرد: الف) شخص شاعر؛ ب) شخص ممدوح؛ پ) جایگاه (مقام و منصب درباری) ممدوح. حاصل ضرب این سه مؤلفه در یکدیگر، جدول ۲ را پدید می‌آورد که در آن، تعداد کلی جمله‌واره‌های بررسی‌شده در این پژوهش (اعم از وجهی و غیروجهی) نشان داده شده است.

در هریک از آزمایش‌های موردنظر، باید حتماً از سه مؤلفهٔ بافتی مذکور (یعنی شخص شاعر، شخص ممدوح و جایگاه او) دوتا را ثابت و یکی را متغیر بگیریم. در این صورت اگر تغییری در کاربرد وجهیت پدیدار شود، می‌توان دلیلش را به مؤلفهٔ متغیر نسبت داد. مواردی که شرایط لازم آزمایش را دارند، به شرح زیر انتخاب شده‌اند:

۱. برای بررسی تأثیر شاعر بر بیان وجهیت، ممدوحانی را در نظر گرفته‌ایم که وقتی مقامی معیّن داشته‌اند، بیش از یک شاعر آنها را مدح گفته باشند: محمود را در جایگاه سلطان، چهار شاعر (عسجدی، عنصری، فرخی و فردوسی) مدح گفته‌اند؛ مسعود را در جایگاه سلطان،

سه شاعر (عنصری، فرخی و منوچهری) ستوده‌اند؛ نصر را نیز در جایگاه سپهسالار، سه شاعر (عنصری، فرخی و فردوسی) مدح کرده‌اند و یوسف در جایگاه سپهسالار ممدوح دو شاعر (عنصری و فرخی) بوده است.

۲. برای بررسی تأثیر شخص ممدوح بر بیان وجهیت، شاعرانی را در نظر گرفته‌ایم که بیش از یک ممدوح را در مقامی مشخص ستوده باشند: فرخی سه تن از سلاطین (محمود، مسعود و محمد)، دو تن از شاهزادگان (مسعود و محمد) و دو تن از سپهسالاران غزنوی (نصر و یوسف) را ستوده است. همچنین، عنصری دو تن از سلاطین (محمود و مسعود) و دو تن از سپهسالاران آن دودمان (نصر و یوسف) را مدح گفته است.

۳. برای بررسی تأثیر جایگاه ممدوح بر بیان وجهیت، شاعرانی را در نظر گرفته‌ایم که ممدوحی بخصوص را در بیش از یک مقام ستوده باشند: فرخی هم مسعود و هم محمد را در دو جایگاه شاهزادگی و سلطنت مدح کرده است.

ممدوح	جایگاه	شاعر					مجموع
		عسجدی	عنصری	فرخی	فردوسی	منوچهری	
محمود	سلطان	۵۹	۱۰۲۶	۱۰۱۵	۸۶	ـ	**۲۱۸۶**
مسعود	سلطان	ـ	۷۵	۲۹۶	ـ	۳۲۷	**۶۹۸**
	شاهزاده	-	-	۹۱	-	-	**۹۱**
محمد	سلطان	-	-	۶۶	-	-	**۶۶**
	شاهزاده	-	-	۹۵۸	-	-	**۹۵۸**
نصر	سپهسالار	-	۳۸۹	۱۱۴	۱۳	-	**۵۱۶**
یوسف	سپهسالار	-	۱۲۱	۴۲۰	-	-	**۵۴۱**
مجموع		**۵۹**	**۱۶۱۱**	**۳۴۵۵**	**۹۹**	**۳۲۷**	**۵۵۵۱**

جدول۲:. تعداد جمله‌واره‌های بررسی‌شده

۴ـ۱. تأثیر شاعر

مطابق آنچه پیش‌تر توضیح داده شد، برای بررسی تأثیر شخص شاعر بر کاربرد وجهیت، دو مؤلفهٔ شخص ممدوح و جایگاهش را ثابت در نظر گرفته و کاربرد وجهیت را در مدایح شاعران مختلف بررسی کرده‌ایم.

حاصل این آزمایش‌ها در جدول ۳ نشان داده شده است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده آن است که در چند مورد، کاربرد کلّی وجهیت در اشعار مدیحه‌سرایان، با تمام اختلافاتی که دارند، تقریباً وضعیتی مشابه و یک‌دست دارد، به‌نحوی که نمی‌توان کمی یا زیادیِ این کاربرد را در شعر هیچ‌یک از ایشان، معنادار و تحلیل‌پذیر دانست.

این موارد عبارت‌اند از: محمود در مقام سلطان؛ نصر در جایگاه سپهسالار و یوسف در منصب سپهسالار. همچنین وجهیت در مدایح هر سه شاعری که مسعود را در زمان سلطنت ستوده‌اند، به‌صورت نشان‌دار به‌کار رفته است.

جایگاه	ممدوح	شاعر	گسترهٔ هنجارِ کاربرد وجهیت	درصد واقعیِ کاربرد وجهیت	نتیجه
سلطان	محمود	عسجدی	۰ تا ۲۶ درصد	۵	بی‌نشان
		عنصری	۶ تا ۲۰ درصد	۱۱	بی‌نشان
		فرخی	۳ تا ۱۷ درصد	۱۴	بی‌نشان
		فردوسی	۰ تا ۲۴ درصد	۳	بی‌نشان
سلطان	مسعود	عنصری	۱۰ تا ۴۰ درصد	۸ (کمتر از هنجار)	نشان‌دار
		فرخی	۱۸ تا ۳۹ درصد	۱۶ (کمتر از هنجار)	نشان‌دار
		منوچهری	۵ تا ۲۳ درصد	۳۳ (بیشتر از هنجار)	نشان‌دار
سپهسالار	نصر	عنصری	۰ تا ۱۲ درصد	۸	بی‌نشان
		فرخی	۰ تا ۱۸ درصد	۴	بی‌نشان
		فردوسی	۰ تا ۲۶ درصد	۸	بی‌نشان
سپهسالار	یوسف	عنصری	۰ تا ۲۰ درصد	۱۰	بی‌نشان
		فرخی	۲ تا ۱۸ درصد	۱۰	بی‌نشان

جدول ۳: نتایج آزمایش‌های مربوط به بررسی تأثیر شاعر بر کاربرد وجهیت

۴ـ۲. تأثیر شخص ممدوح

در دستهٔ دیگری از آزمایش‌ها که برای بررسی تأثیر شخص ممدوح طراحی شده‌اند، دو مؤلفهٔ شخص شاعر و جایگاه ممدوح را ثابت و شخص ممدوح را متغیّر گرفته‌ایم. به‌عبارتی مدایحی را بررسی کرده‌ایم که یک شاعر برای افرادی که مقامی خاص

داشته‌اند، سروده است. جزئیات این بررسی‌ها در جدول ۴ نشان داده شده است. طبق نتایج به‌دست‌آمده، در چند مورد، کاربرد کلّی وجهیت بی‌نشان است و تفاوت شخص ممدوح، باعث تغییر معناداری در سوگیری وجهی و عدم‌قطعیت کلام نشده است. این موارد بی‌نشان عبارت‌اند از: مدایح فرخی برای سلاطین؛ مدایح فرخی برای سپهسالاران؛ مدایح عنصری برای سلاطین و مدایح همین شاعر برای سپهسالاران. همچنین در بررسی‌های انجام‌گرفته، مدایح فرخی برای شاهزادگان حاوی موردی نشان‌دار است. او در مدح مسعود از عناصر وجهی به‌صورت عادی بهره برده ولی در مدح محمد، کمتر از حد عادی و هنجار این عناصر را به کار گرفته است.

شاعر	مقام ممدوح	شخص ممدوح	گسترهٔ هنجارِ کاربرد وجهیت	درصد واقعیِ کاربرد وجهیت	نتیجه
فرخی	سلطان	محمود	۷ تا ۲۱ درصد	۱۴	بی‌نشان
		مسعود	۴ تا ۲۲ درصد	۱۶	بی‌نشان
		محمد	۱ تا ۲۸ درصد	۵	بی‌نشان
فرخی	**شاهزاده**	مسعود	۱ تا ۲۴ درصد	۲۲	بی‌نشان
		محمد	**۱۴ تا ۳۰ درصد**	**۱۳** (کمتر از هنجار)	**نشان‌دار**
فرخی	سپهسالار	نصر	۰ تا ۲۱ درصد	۴	بی‌نشان
		یوسف	۰ تا ۱۱ درصد	۱۰	بی‌نشان
عنصری	سلطان	محمود	۱ تا ۱۵ درصد	۱۱	بی‌نشان
		مسعود	۰ تا ۲۳ درصد	۸	بی‌نشان
عنصری	سپهسالار	نصر	۲ تا ۱۸ درصد	۸	بی‌نشان
		یوسف	۰ تا ۱۸ درصد	۱۰	بی‌نشان

جدول ۴: نتایج آزمایش‌های مربوط به بررسی تأثیر شخص ممدوح بر کاربرد وجهیت

۴ـ۳. تأثیر مقام ممدوح

برای به‌دست آوردن میزان تأثیر مقام و جایگاه ممدوح بر کاربرد عناصر وجهی، باید دو مؤلّفهٔ بافتی دیگر (یعنی شخص شاعر و ممدوح) را ثابت بگیریم؛ یعنی اشعاری را بررسی کنیم که یک شاعر در زمان‌های متفاوتی برای ممدوح خود گفته و ممدوح در طول این زمان‌ها مقام‌های متنوعی داشته است. جزئیات این آزمایش‌ها در جدول ۵ آمده است.

نتایج این بررسی‌ها نشان می‌دهد که تغییر مقام ممدوح کاملاً بر کاربرد وجهیت اثرگذار است: وقتی ممدوحان از شاهزادگی به سلطنت ترفیع یافته‌اند، شاعران به‌طور معناداری از عناصر وجهی مدایح خود کاسته‌اند.

شاعر	شخص	مقام	گسترهٔ هنجارِ	درصد واقعیِ	نتیجه

	ممدوح	ممدوح	کاربرد وجهیت	کاربرد وجهیت	
فرخی	مسعود	شاهزاده	۷ تا ۲۵ درصد	۲۲	بی‌نشان
		سلطان	**۱۶،۲ تا ۲۸ درصد**	**۱۵،۹** (کمتر از هنجار)	**نشان‌دار**
فرخی	محمد	شاهزاده	**۲ تا ۷ درصد**	**۱۳** (بیشتر از هنجار)	**نشان‌دار**
		سلطان	۳ تا ۲۲ درصد	۵	بی‌نشان

جدول ۵: نتایج آزمایش‌های مربوط به بررسی تأثیر مقام ممدوح بر کاربرد وجهیت

۵. تحلیل داده‌ها

۵ـ۱. تأثیر فحوای جمله‌واره‌ها بر تحلیل

چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، وجهیت کلام بیانگر قضاوت گوینده دربارهٔ قطعیت و صدق کلام است. حال باید دید کاربرد نشان‌دار وجهیت چه القاها و معانی ضمنی‌ای می‌تواند در بر داشته باشد. این معانی و القاها در موقعیت‌های گوناگون متفاوت‌اند، مثلاً اگر گوینده از مخاطب خود چیزی بخواهد، به هر اندازه که ابراز ادب یا رودربایستی بیشتری لازم باشد، باید جمله‌واره‌های وجهی‌تری به‌کار ببرد زیرا اگر وجهیت کلام او کم باشد، نشان می‌دهد که نسبت به مخاطب با تحکم و از جایگاهی برتر سخن می‌گوید. همچنین اگر گوینده در مقام وعظ یا اِخبار باشد، هرچه کمتر از وجهیت استفاده کند، مطلب خود را با قطعیت بیشتری ارائه داده است: واعظی که قطبی سخن می‌گوید، این را القا می‌کند که از حقایقی ازلی و ابدی و متقن خبر می‌دهد. به همین قیاس در کلام ستایش‌آمیز، وجهیت کمتر بیانگر اطمینان بیشتر گوینده از صفاتی است که به ممدوح منسوب می‌کند. پس القاگر ارادت قلبی شاعر به ممدوح است و نشان می‌دهد که او را خالصانه مدح می‌گوید. بدین ترتیب، می‌بینیم که فحوای جمله‌واره‌ها در تعبیراتی که از کاربرد وجهیت می‌شود، مؤثر و تعیین‌کننده است. در مدایح فارسی، شاعر معمولاً تنها به ستایش ممدوح نمی‌پردازد بلکه گاهی در ضمن جمله‌واره‌های ستایش‌آمیز خود، جمله‌واره‌های دیگری نیز درج می‌کند که فحوایی غیر از مدح دارند. شاعر در این جمله‌واره‌ها گاه به وصف چیزی می‌پردازد، گاه از حالات روحی یا روزمرهٔ خود خبر می‌دهد، گاه واقعه‌ای را تعریف می‌کند، گاه جمله‌واره‌های دیگر را پرورش و آب‌وتاب می‌دهد، گاه از ممدوح درخواستی می‌کند و... . بدین ترتیب اگر جمله‌واره‌های تشکیل‌دهندهٔ متن مدایح را دارای دو نوع فحوای مدحی و غیرمدحی بدانیم، مشخص است که کاربرد وجهیت در هرکدام از این دو نوع فحوا متفاوت است: مقدار وجهیت در جمله‌واره‌های ستایش‌آمیز رابطهٔ معکوس دارد با بیان صمیمی ستایش و مدح صادقانه و خالصانه. همچنین در جمله‌واره‌های غیرمدحی هرچه

عناصر وجهی بیشتر به‌کار رفته باشند، نشان می‌دهد که شاعر خود را کوچک‌تر از ممدوح می‌داند و خطاب به او با رودربایستی بیشتری سخن می‌گوید.

۵ـ۲. موارد نشان‌دار و تحلیل‌پذیر تحقیق

همان‌طور که گفته شد، در میان اطلاعات به‌دست‌آمده از بررسی‌ها و آزمایش‌های این تحقیق، مقدار کاربرد عناصر وجهی در چند مورد نشان‌دار و در چند مورد بی‌نشان است. بر اساس این موارد می‌توان گزاره‌های زیر را استنتاج و بیان کرد:

۱. تغییر شاعر به‌طور کلی بر میزان کاربرد عناصر وجهی مؤثر نیست اما این مؤلّفه استثنائاً در مدایح سلطان مسعود، مقدار کاربرد وجهیت را تغییر داده است؛

۲. تغییر شخص ممدوح به‌طور کلی بر میزان کاربرد عناصر وجهی مؤثر نیست اما این مؤلّفه استثنائاً در مدایح فرخی برای شاهزادگان غزنوی، بر مقدار کاربرد وجهیت تأثیر داشته است؛

۳. تغییر مقام ممدوح به‌طور کلی بر میزان کاربرد عناصر وجهی مؤثر است چنان‌که تغییر مقام مسعود و محمد غزنوی از شاهزادگی به سلطنت، در تمام مدایح بررسی‌شده بر مقدار کاربرد وجهیت اثر گذاشته است.

در گزارهٔ سوم قاعده‌ای بیان شده است که بنابر بررسیِ اشعار به‌جای‌مانده از شاعران غزنوی، استثنائی برایش نیافته‌ایم ولی در دو گزارهٔ اول و دوم به موارد استثنائی برخورده‌ایم که می‌باید در ادامه تحلیل شوند تا مشخص شود چرا در این موارد، هنجارهای ذکرشده در این دو گزاره نقض شده‌اند. پیش از آغاز تحلیل موارد استثنائی، بنابر آنچه در بخش ۵ـ۱ گفتیم، لازم است جمله‌واره‌هایی را که مشخصاً فحوای مدح دارند، از جمله‌واره‌های دیگری جدا کنیم که در خلال مدح سروده شده‌اند و به‌خودی‌خود ستایش ممدوح را نمی‌رسانند. با این تقسیم‌بندی، نتایجی حاصل می‌شود که در جدول ۶ آمده و مبنای تحلیل ما خواهد بود.

همان‌گونه که در جدول ۶ دیده می‌شود، در مورد استثنائی نخست (مدح شاعران برای سلطان مسعود) جمله‌واره‌های مدحی تماماً بی‌نشان و جمله‌واره‌های غیرمدحی تماماً نشان‌دارند. همچنین در مورد استثنائی دوم (مدایح فرخی برای شاهزادگان)، تغییر ممدوح باعث کاربرد بسیار کمِ وجهیت در جمله‌واره‌های ستایش‌آمیز شده است.

مورد استثنائی	مؤلفهٔ متغیر	جمله‌واره‌های مدحی	جمله‌واره‌های غیرمدحی	مجموع
مدایح شاعران برای	عنصری	بی‌نشان	**نشان‌دار** (کمتر از گسترهٔ	**نشان‌دار** (کمتر از

سلطان مسعود			هنجار)	گسترهٔ هنجار)
	فرخی	بی‌نشان	**نشان‌دار** (کمتر از گسترهٔ هنجار)	**نشان‌دار** (کمتر از گسترهٔ هنجار)
	منوچهری	بی‌نشان	**نشان‌دار** (بیشتر از گسترهٔ هنجار)	**نشان‌دار** (بیشتر از گسترهٔ هنجار)
مدایح فرخی برای شاهزادگان	مسعود	بی‌نشان	بی‌نشان	بی‌نشان
	محمد	**نشان‌دار** (کمتر از گسترهٔ هنجار)	بی‌نشان	**نشان‌دار** (کمتر از گسترهٔ هنجار)

جدول ۶: تعیین نشان‌داری وجهیت در جمله‌واره‌های متن به‌تفکیک فحوای مدحی و غیرمدحی

با توجه ویژه به تفکیک فحواها (مدحی و غیرمدحی)، هر دو مورد استثنائی را از منظر تحلیل بافت‌محور می‌توان وابسته به نزاع‌های مشهور دربار غزنوی بر سر جانشینی سلطان محمود غزنوی دانست.

سلطان محمود در ۴۰۶ق مسعود را به‌عنوان ولیعهد خود برگزید (بیهقی، ۱۳۸۸: ۲۰۹) اما در اواخر عمر، نسبت به این انتخاب مردد شد و محمد را جانشین خود دانست (همان: ۲۰۹ـ۲۱۱؛ شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۶۳ـ۶۶). پس از وفات محمود، عده‌ای از درباریان که نظر نهایی سلطان را معتبر می‌دانستند، محمد را به تخت نشاندند و عدهٔ دیگری که وی را توانای مملکت‌داری نمی‌دانستند، به یاری مسعود برای پادشاه‌شدن پرداختند. البته نهایتاً همان بزرگانی نیز که جانب محمد را گرفته بودند، به مسعود گرویدند و محمد را بازداشت کردند و تخت ملک را بی‌دردسری مهیای پادشاهی مسعود ساختند (برای تفصیل مطلب و تطبیق منابع گوناگون با هم، رک. فروزانی، ۱۳۸۴: ۱۸۵ـ۱۹۲). البته سپس‌تر مسعود این بزرگان را که در ابتدا حامی محمد بودند، به بهانه‌هایی از میان برداشت و همین امر، موجبات بدگمانی و سردی روابط باقی اطرافیان محمد نسبت به مسعود شد (رک. همان: ۱۹۸ـ۲۰۱).

در موارد خارج از هنجارِ نخست (مدح شاعران برای سلطان مسعود) از میان شاعران بررسی‌شده، فرخی و عنصری هم دربار محمود و هم دربار مسعود را درک کرده‌اند اما منوچهری اساساً برکشیدهٔ مسعود بوده و سابقه‌ای در دربار محمود نداشته است. ظاهراً منوچهری جوان با بسیاری از شاعران سالخوردهٔ دربار مسعود که بازماندهٔ دربار قبل بوده‌اند، مشکلات فراوانی داشته ولی درعوض سلطان به او با نظر لطف می‌نگریسته است (رک. دهقانی، ۱۳۹۶ ب: ۱۲ـ۱۸). بدین‌ترتیب، می‌توان تفاوت واضحی میان منوچهری از یک سو و فرخی و عنصری از سوی دیگر یافت که بر کاربرد وجهیت در شعر ایشان تأثیر گذاشته است: هر سهٔ این شاعران به‌میزان مشابه و نزدیک در جمله‌واره‌های ستایش‌آمیز

خود از عناصر وجهی سخن گفته‌اند اما در جمله‌واره‌های غیرستایشی، فرخی و عنصری در مقایسه با منوچهری سلطانِ جوان را با زبانی غیروجهی‌تر خطاب قرار داده‌اند زیرا اولاً رابطه‌ای نسبتاً سرد با این ممدوح داشته‌اند و ثانیاً در مقام پیرانی جهاندیده، جمله‌واره‌ها را با قاطعیت بیشتر و رودربایستی کمتری بیان کرده‌اند. در نقطهٔ مقابل، منوچهری جمله‌واره‌های وجهی را با بسامدی شگفت‌انگیز و بسیار فراتر از گسترهٔ هنجار (رک. جدول ۳) به‌کار برده است. او جوانی بوده که در میان شاعران دربار پایگاه استواری نداشته است و هیچ نمی‌توانسته با سلطان به‌گونه‌ای قاطع سخن بگوید.

مورد خارج از هنجار دیگر (مدایح فرخی برای شاهزادگان)، مربوط به تغییر شخص ممدوح است. فرخی هم محمد را و هم مسعود را در زمان شاهزادگی‌شان ستوده ولی مقدار عناصر وجهی را در جمله‌واره‌های ستایش‌آمیز برای محمد و مسعود متفاوت به‌کار برده است. جمله‌واره‌های مدحیِ شاهزاده محمد نسبت به جمله‌واره‌های مدحیِ شاهزاده مسعود، با بسامدی کمتر از گسترهٔ هنجار وجهی شده‌اند. به‌عبارتی فرخی شاهزاده محمد را با اطمینان خاطر بیشتر و عقیدهٔ قلبی راسخ‌تری ستوده است. فرخی از وابستگان دربار امیر محمد غزنوی بوده است و تعدد مدایحی که برای او سروده، گواه این مطلب است (رک. دهقانی، ۱۳۹۶ الف: ۱۵ـ۱۶). بدین‌ترتیب طبیعتاً با او رابطه‌ای گرم داشته و او را از صمیم دل مدح گفته است.

۶. نتیجه

همان‌طور که دیده شد (رک. بخش ۴ـ۳) تغییر جایگاه ممدوح در طول زمان (از شاهزادگی به سلطنت) درهرحال منجر به تغییر موضع شاعر بر اساس کاربرد وجهیت می‌شود، به این صورت که ترفیع رتبهٔ ممدوح باعث می‌شود شاعر در ستایش او از عناصر وجهی کمتری استفاده کند. در سوی دیگر، تغییر شخص ممدوح یا شاعر عموماً مقدار کاربرد وجهیت را تغییر معناداری نمی‌دهد. ذکر قید «عموماً» به این دلیل است که چنان‌که گفته شد، پدیداریِ بافت خاص موقعیتی که وضعیت ویژه‌ای را حکم‌فرما کند (مثلاً منازعات و تسویه‌حساب‌های سیاسی در راستای کسب و تحکیم قدرت) می‌تواند مستقیماً در میزان کاربرد وجهیت باعث تغییراتی شود.

منابع

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۸)، *تاریخ بیهقی*، تصحیح محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی، ۲ج، تهران: سخن.

حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۸۲)، «زبانشناسی و نقد ادبی»، *زبان و ادبِ فارسی در گذرگاه سنّت و مدرنیته*، تهران: آگه، ص۶۳ـ۷۹.

دبیرمقدّم، محمد (۱۳۸۳)، *زبانشناسیِ نظری: پیدایش و تکوینِ دستورِ زایشی*، ویراست ۲، تهران: سمت.
دهقانی، محمد (۱۳۹۶ الف)، *فرخی سیستانی*، تهران: نی.
دهقانی، محمد (۱۳۹۶ ب)، *منوچهری*، تهران: نی.
شبانکاره‌ای، محمد بن علی (۱۳۶۳)، *مجمع الانساب*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
عسجدی، عبدالعزیز بن منصور (۱۳۳۴)، *دیوان عسجدی*، تصحیح طاهری شهاب، تهران: طهوری.
عنصری، حسن بن احمد (۱۳۶۳)، *دیوان استاد عنصری بلخی*، تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: سنایی.
فالر، راجر (۱۳۸۱ الف)، «بررسی ادبیّات به‌منزلهٔ زبان»، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ حسین پاینده و مریم خوزان، ویراست ۲، تهران: نی، ص۱۹ـ۳۸.
فالر، راجر (۱۳۸۱ ب)، «ادبیّات به‌منزلهٔ کلام»، *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ حسین پاینده و مریم خوزان، ویراست ۲، تهران، نی، ص۸۱ـ۸۹.
فرخی، علی بن جولوغ (۱۳۸۰)، *دیوان حکیم فرخی سیستانی*، تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، ۸ج، تهران: دبا.
فروزانی، ابوالقاسم (۱۳۸۴)، *تاریخ غزنویان*، تهران: سمت.
کاتانو، جیمز (۱۳۸۴)، «سبک‌شناسی»، ترجمهٔ فرزین قبادی، *نامهٔ فرهنگستان*، دورهٔ ۷، ش۴ (مسلسل: ۲۸)، زمستان ۱۳۸۴، ص۱۱۲ـ۱۲۱.
مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۶)، *سیر زبانشناسی*، مشهد، دانشگاه فردوسی.
منوچهری، احمد بن قوص (۱۳۸۴)، *دیوان منوچهری دامغانی*، تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران، زوار.
هلیدی، مایکل (۱۳۷۶)، «زبان و ادبیّات»، *به‌سوی زبانشناسی شعر؛ رهیافتی نقشگرا*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: مرکز، ص۷۲ـ۸۷.
Asjadi, A. (1955), *Divan-e Asjadi*, ed Taheri Shahab, Tehran, Tahuri, [in Persian]
Beyhaqi, A. (2009). *Tarikh-e-Beyhaqi*, ed. Mohammad Ja'far Yahaqqi and Mahdi Seyyedi, 2vols, Tehran, Sokhan, [in Persian]
Catano, J .(2005). "Sabkshenasi" ("Stylistics"), tr Farzin Qobadi, *Name-ye Farhangestan*, n28 (Winter 2005), pp112-121, [in Persian]
Cummings, M. (2006). "Halliday, Michael A. K.", ed. Keith Brown, *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Elsevier, Vol. 5, pp. 196-197.
Dabirmoqaddam, M. (2004). *Zabanshenasi-ye Nazari: Peydayesh va Takvin-e Dastur-e Zayeshi*, 2nd ed, Tehran, Samt, [in Persian]
Dehqani, M. (2008a). *Farokhi-ye Sistani*, Tehran, Ney, [in Persian]
Dehqani, M. (2008b). *Manuchehri*, Tehran, Ney, [in Persian]

Farrokhi, A. (2001). *Divan-e Hakim Farrokhi-ye Sistani*, ed Sayyed Mohammad Dabir-Siaqi, Tehran, Zavvar, [in Persian]

Ferdowsi, A. (2007). *Shahname*, ed Jalal Khaleqi Motlaq, 8 vols, Tehran, Deba, [in Persian]

Foruzani, A. (2005). *Tarikh-e Qaznavian*, Tehran, Samt, [in Persian]

Fowler, R. (2002a). "Barresi-ye Adabiyyat Be Manzale-ye Zaban" ("Poetics as Language"), *Zabanshenasi va Naqd-e Adabi*, tr Hoseyn Payande and Maryam Khuzan, 2nd ed, Tehran, Ney, pp19-38, [in Persian]

Fowler, R. (2002b). "Adabiyyat Be Manzale-ye Kalam" ("Literature as Discourse"), *Zabanshenasi va Naqd-e Adabi*, tr Hoseyn Payande and Maryam Khuzan, 2nd ed, Tehran, Ney, pp81-89, [in Persian]

Haqshenas, M. (2003). "Zabanshenasi va Naqd-e Adabi", *Zaban va Adab-e Farsi dar Gozargah-e Sonnat va Modernite*, Tehran, Agah, pp63-79, [in Persian]

Halliday, M. A. K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*, 1st, London, Edward Arnold.

Halliday, M. A. K. (1997), "Zaban va Adabiyyat" ("Language and Literatue"), *Be Suye Zabanshenasi-ye She'r: Rahyafti Naqshgera*, tr Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran, Markaz, pp72-87, [in Persian]

Halliday, M. A. K. and Matthiessen, Christian (2014), *Halliday's Introduction to Functional Grammar*, 4th, London, Routledge.

Manuchehri, A. (2005). *Divan-e Manuchehri-ye Damqani*, ed Sayyed Mohammad Dabir-Siaqi, Tehran, Zavvar, [in Persian]

Meshkat-od-dini, M. (1997). *Seyr-e Zabanshenasi*, Mashad, University of Firdawsi, [in Persian]

Onsori, H. (1984). *Divan-e Ostad Onsori-ye Balkhi*, ed Sayyed Mohammad Dabir-Siaqi, Tehran, Sanayi, [in Persian]

Shabankare'i, M. (1984). *Maja' al-Ansab*, ed Mirhashem Mohaddes, Tehran, Amirkabir, [in Persian].

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۹، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹
10.22059/jlcr.2020.293133.1370
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Analyzing The Structure and The Tune in Two of Saadi's Poems

Pooneh Nasher[1]
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Saveh Branch, Saveh, Iran.
Abbasali Vafaie
Professor of Persian Language and Literature Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Received: 27, August, 2016 & Accepted: 15, August, 2017

Abstract

One of the forms of Persian literature is lyrics, which affords the widest horizon in expressing emotion and receiving emotional and sensory experiences. Tone is the color the speaker adds into the words, and in Saadi's lyrics there exist many different tones, which are intertwined. These tones play a crucial role in expressing his artistic and emotional message to the reader. Elements such as poetic form, rhythm, syllables, the meaning of words, sentence structures, and descriptive and poetic imagery are some of the items that form tone. Any literary work contains one or more tones and understanding them is so crucial that perceiving the expressed meaning depends on this understanding. The discussion of tone is related to the field of semantics, because the debate as to whether or not the tone is chosen in accordance with the audience's mood goes back to that field. Each word is a unit of language that conveys a message from the speaker to the audience. To convey in the best possible way, the will of the speaker and the expectations of the audience should be considered. In order to speak in accordance with his audience's mood, Saadi expresses the most difficult meanings in the simplest way. Bringing difficult meanings in the form of simple words is Saadi's art, and understanding these difficult meanings depends on perceiving Saadi's tone. The present article is an attempt to understand Saadi's lyrics through his word choice, imagery, repetitions, and coordinating rhythm. The purpose of this study is to understand Saadi's tone in two of his poems by extracting those tone-making elements from the text. Understanding the tone-making elements in the poetry of Saadi is possible by expanding the area of research in this field, while by ignoring some of the factors his message fails to be received properly.

Keywords: Lyrical literature, Lyrics, Saadi, Tone, Meaning.

1. Email of the author: nasher_p108@yahoo.com

تحلیل ساختار و لحن دو غزل از سعدی

پونه ناشر[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد ساوه، ایران.
عباسعلی وفایی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۶/۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۵/۲۴
(از ص ۱۵۳ تا ص ۱۷۳)
علمی ـ پژوهشی

چکیده

یکی از انواع ادب فارسی، ادب غنایی است که واجد وسیع‌ترین افق، در بیان عواطف و دریافت تجربه‌های عاطفی و حسی است. لحن رنگ‌آمیزی عاطفی کلام است و در غزل‌های سعدی، لحن‌های متنوعی به هم گره خورده‌اند. هم‌جواری این الحان، در انتقال پیام عاطفی گوینده نقش بسزایی دارد. عناصر شعری چون قالب شعر، وزن، هجاها، معنی واژه‌ها، ساختمان جمله‌ها و تصاویر توصیفی و صور خیال از عوامل شکل‌دهندهٔ لحن محسوب می‌شوند. در هر اثری یک یا چند لحن وجود دارد و دریافت لحن یک اثر از چنان اهمیتی برخوردار است که درک پیام متن در گرو دریافت آن است. موضوع لحن به حوزهٔ علم معانی مرتبط است زیرا بحث از اینکه لحن به مقتضای حال مخاطب است یا نه به آن حوزه بازمی‌گردد. هر کلامی، یک واحد زبانی محسوب می‌شود که انتقال‌دهندهٔ پیامی، از گوینده به مخاطب است. برای آنکه انتقال به بهترین وجه انجام گیرد، ضروری است که کلام مطابق و مناسب با ارادهٔ گوینده و انتظار مخاطب بیان شود. سعدی دشوارترین معانی را به ساده‌ترین شیوه بیان می‌کند تا متناسب با مخاطبان خود (مردم) سخن گفته باشد. آوردن معانی دشوار در قالب الفاظ ساده هنر سعدی است و دریافت آن معانی دشوار در گرو شناخت لحن سعدی است تا به جادوی وی پی ببریم. مقاله حاضر پژوهشی است برای شناخت لحنِ غزلیات سعدی که با استفاده از گزینش واژگان، تصویرهای مناسب، دقت در شیوهٔ چینش آن‌ها، بهره‌گیری از تکرارها و هماهنگ کردن موسیقی کلام تحقق یافته است. مساعی نگارندگان در این بررسی بر آن است که با استخراج عناصر لحن ساز از متن، به لحن سعدی در دو غزل وی، دست یابد و در صورت گسترش عرصهٔ پژوهش، دست‌یابی به اصول و پایه‌های سازندهٔ لحن در سعدی ممکن خواهد شد؛ و نادیده گرفتن برخی از این عوامل سبب می‌گردد تا پیام گوینده به درستی دریافت نشود و شنونده را به خطا سوق دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات غنایی، غزل، سعدی، لحن، معنا.

۱. مقدمه

موضوع لحن به حوزهٔ علم معانی مرتبط است زیرا بحث از اینکه لحن به مقتضای حال مخاطب است یا نه به آن حوزه بازمی‌گردد. هر کلامی، یک واحد زبانی محسوب می‌شود

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: nasher_p108@yahoo.com

که انتقال‌دهندهٔ پیامی، از گوینده به مخاطب است. برای آنکه انتقال به بهترین وجه انجام گیرد، ضروری است که کلام مطابق و مناسب با ارادهٔ گوینده و انتظار مخاطب بیان شود (پورنامداریان،۱۳۸۰:۱۱). گوینده با استفاده از عناصر تشکیل‌دهندهٔ لحن از قبیل وزن، هجا، موسیقی، معنی اولیه و ثانویه واژگان، تصاویر توصیفی و صور خیال، موقعیتی را می‌سازد تا زمینهٔ رسانگی پیام را فراهم نماید. زبان ادبیات و غزل، زبان عاطفه است گوینده با افزودن این زبان به عناصر فوق، پیامش را سازگاری و نرمش می‌بخشد و مخاطب در صورت دریافت همهٔ این عناصر به درک لحن متن نائل می‌شود.

لحن در لغت به معنی آواز خوش و موزون و یا آهنگ و صوت است. در نقد ادبی «لحن» معادل واژهٔ «تُن»[1] و عبارت است از نگرش و احساس گوینده یا نویسنده نسبت به محتوی پیام که از طریق فضاسازی زبان ایجاد می‌شود (عمران پور،۱۳۸۴: ۹).

لحن در شعر «سلوک شاعر است برای توصیف و برجسته‌نمایی موضوع و حس و حالی که توسط همه عناصر در شعر، آفریده شده است» (ارشد نژاد، ۱۳۷۷: ۷۵)

مقاربت دو اصطلاح لحن[2] و فضا[3] نیازمند به دقت درک در آنهاست. *لارنس پرین* لحن را، طرز تلقی گوینده و مخاطب از موضوع می‌داند و معتقد است که لحن، رنگ یا معنی احساسیِ اثر ادبی است که در انتقال معنا نقشی بسزا دارد (پرین، ۱۳۷۶: ۸۷). مقاربت معنایی دو واژه لحن، فضا یا اتمسفرگاه سبب تداخل معنایی آنها می‌شود. در تعریف *پرین* این تداخل مشهود است، در تعریف *کادن* از فضا و رنگ، تفکیک معنایی این دو واژه آشکار نیست. او می‌گوید: «فضا احساس، حالت و کیفیتی ملموس است که به ادراک فوق حسی و حسی متوسل می‌شود و اثر هنری آن را ایجاد می‌کند.»(گری،۱۳۸۲: ۳۵) اما میر صادقی فضا را به گونه‌ای تعریف می‌کند که به خوبی از لحن متمایز می‌شود. وی می‌گوید: «هوایی را که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوقِ اثر ادبی استنشاق می‌کند، فضا و رنگ می‌گویند.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۳۲) شمیسا هم در تعریف لحن میان این دو اصطلاح تمایز می‌نهد و معتقد است که «لحن یا تُن احساسی است که گوینده می‌خواهد، منتقل کند اما حالت یا فضا، احساس و تأثیری است که خواننده درمی‌یابد و این دو همیشه یکی نیستند.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۹۵)

1. Tone
2. Tone
3. Mood

لحن از ابزارهای دست‌یابی به مضمون و مفهوم شعر است و زمانی کارآیی می‌یابد که گوینده بتواند موضوع و لحن را متناسب سازد. انواع مختلفی از لحن در شعر قابل احصاء است که با توجه به دریافت‌های متنوع مخاطب قابل توسیع است. دکتر حمیدیان لحن را دو گونه می‌شمارد: موضعی و کلی. لحن موضعی در جزئیات اثر و برحسب نوع مخاطب پدید می‌آید و لحن کلی در سراسر اثر و صرف نظر از جزئیات آن نمودار است همچون لحن حماسی، غنایی، تعلیمی، طنزی، خشک، رقیق و غیره که این لحن مشخص‌کنندهٔ جوهر کلی اثر ادبی است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۵۹). این پژوهش، غزل‌های سعدی را در دو گونهٔ عارفانه، عاشقانه بررسی نموده و سپس به عناصر شکل‌دهندهٔ لحن در این غزل‌ها پرداخته است و شیوهٔ این تحقیق، تحلیلی- توصیفی است. از آنجا که موضوع «لحن» در داستان‌نویسی کاربرد دارد، در این زمینه پژوهش‌های بیشتری انجام شده است؛ اما در بررسی لحن، در شعر، غالب پژوهشگران به شعرای معاصر چشم داشته‌اند مانند مقاله بررسی لحن در شعر اخوان از مهدی دهرامی. از میان شاعران کلاسیک، حافظ بیش از سایرین موردتوجه قرار گرفته است و آثاری چون *کوچهٔ رندان* (عبدالحسین زرین‌کوب) مکتب حافظ (منوچهر مرتضوی) *گمشدهٔ لب دریا* (تقی پورنامداریان) اهمیت و نقش لحن را در کلام حافظ یادآوری کرده‌اند. احمد رضی و سهیلا فرهنگی در مقالهٔ لحن تعلیمی در دیوان حافظ، به بحث لحن در غزل‌های تعلیمی حافظ پرداخته‌اند؛ اما در بررسی «لحن»، کلام سعدی مورد مداقه قرار نگرفته است شاید بدان سبب که کلام وی را دیریاب ندانسته و شعر وی را فاقد گره و دشواری معنایی برشمرده‌اند؛ اما حقیقت آن است که سعدی دشوارترین معانی را به ساده‌ترین شیوه بیان می‌کند تا متناسب با مخاطبان خود (مردم) سخن گفته باشد. آوردن معانی دشوار در قالب الفاظ ساده هنر سعدی است و دریافت آن معانی دشوار در گرو شناخت لحن سعدی است تا به جادوی وی پی ببریم. هدف این تحقیق ارائه تصویری از لحن، در دو غزل سعدی است. این پژوهش بر آن است تا با بررسی عوامل شکل‌دهندهٔ لحن در غزل‌های سعدی، بر نقش لحن در فهم متن تأکید نماید.

۲. عوامل ایجادکنندهٔ لحن

لحن با همهٔ عناصر سبکی مرتبط است، پس همهٔ عناصر شعری در ایجاد لحن دخالت دارند برخی از این عوامل صوری هستند؛ مانند قالب، وزن و هجاهای شعر که در خدمت

صورت شعر می‌باشند. برخی دیگر از عوامل لحن ساز، معنایی‌اند؛ مانند تصاویر توصیفی، معنی واژگان (اولیه و ثانویه) و چینش آن‌ها که در خدمت معنای شعر می‌باشند.

الف: عوامل صوری (آوایی) لحن ساز

قالب: انتخاب قالب شعر با مضامین مورد نظر گوینده تناسب دارد. اشعاری که در قالب غزل سروده می‌شوند از نظر لحن با سایر قالب‌ها متفاوت‌اند. در غزل غالباً لحن نرم، لطیف، عاطفی، شکوه آمیز، حسرت‌آمیز و ... است. شمیسا در تفاوت غزل و تغزل می‌گوید: لحن تغزلات، شاد و لحن غزل غمگنانه است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۷۹).

صامت‌های آغازین و پایانی واژه‌ها و تکرار آن‌ها

تکرار صامت‌ها، در ایجاد لحن مؤثر است. گوینده می‌تواند با هم‌جواری برخی از آواهای خاص، لحن را شدت و سرعت بخشد یا آن را کند سازد. گوناگونی اوزان شعر فارسی بیانگر حالات روحی و روانی گوینده است مثلاً وزن‌هایی که با هجاهای کوتاه در کنار هم قرار می‌گیرند و یا با هجاهای کوتاه شروع و پایان می‌یابند، برای لحن‌های شاد و شورانگیز مناسب‌تر هستند.

ب: عوامل معنایی (بلاغی) لحن ساز

صور خیال: یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ لحن، صور خیال است. عنصری که در خدمت دریافت‌های حسی گوینده است. آنگاه که موضوعی، حس گوینده را برمی‌انگیزاند و او، از احساس لبریز می‌گردد عناصری تصویری را برای بیان تجربهٔ خویش به کار می‌گیرد که بیانگر حس او هستند و گوینده سعی می‌نماید تا آن احساس را از طریق تصاویر خلق‌شده به مخاطب منتقل نماید آن‌گونه که به احساس مشترکی منتج شود.

واژگان: واژه‌ها از ابزارهای عینی کردن مفاهیم و تصاویر شعری محسوب می‌شوند که در شکل دادن لحن نقش مؤثری دارند و حس و حالات گوینده را منتقل می‌نمایند واژگان استفهامی، اصوات، حروف استثناء، قیدها و ... واژگانی هستند که لحن را به صورت جزئی تغییر می‌دهند. تناسب لحن واژگان با موضوع از ضروریاتی است که گویندهٔ هوشمند به آن توجه دارد و حس و عاطفه خویش را برای گزینش مناسب آن‌ها به کار می‌گیرد تا تجربهٔ حسی و عاطفی خود را به مخاطب القا کند. اینک با توجه به مطالب فوق، عوامل لحن ساز را در دو غزل سعدی می‌کاویم.

۱. تحلیل عناصر سازندهٔ لحن در غزل شمارهٔ یک

بر من که صبوحی زده‌ام خرقه حرام است — ای مجلسیان راه خرابات کدام است
با محتسب شهر بگویید که زنهار — در مجلس ما سنگ مینداز که جام است
هر کس به جهان خرمیی پیش گرفتند — ما را غمت ای ماه پری چهره تمام است
برخیز که در سایه سروی بنشینیم — کان جا که تو بنشینی بر سرو قیام است
دام دل صاحب نظرانت خم گیسوست — وان خال بناگوش مگر دانهٔ دام است
با چون تو حریفی به چنین جای درین وقت — گر باده خورم خمر بهشتی نه حرام است
غیرت نگذارد که بگویم که مرا کشت — تا خلق ندانند که معشوقه چه نام است
دردا که بپختیم درین سوز نهانی — وآن را خبر از آتش ما نیست که خام است
سعدی مبر اندیشه که در کام نهنگان — چون در نظر دوست نشینی همه کام است

(غزل ۷۷، ط: ۴۳۸)

سعدی در این غزل از برخی اصطلاحات و تعبیرات رایج عارفانه بهره گرفته است چون صبوحی زده، خرقه، مجلسی، خرابات، دوست، صاحب‌نظر، حریف، باده، خمر بهشتی، غیرت، نظر و واژگانی چون محتسب، حرام و مجلسیان را در نفی زهد و وعظ ریایی به کار بسته است. البته ستیز سعدی با فریبکاری زاهدان و متشرعان به شدت و حدّت حافظ نیست زیرا «مشی و منش سعدی اساساً بر اعتدال و پرهیز از گزافه رَوی در هر چیز، استوار است و روح و سرشت غزل سعدی اخلاص، ارادت، خاکساری خویش در برابر معشوق و گردن نهادن به خواست اوست. در چنین فضایی کمتر جایی برای آویزش و درگیری با زاهدان ریا پیشه یا صوفیان سالوس باقی می‌ماند.» (حمیدیان، ۱۳۹۳: ۱۱۲-۱۱۱)

عارفانگی غزل سعدی بیش از آنکه نشانه‌های صریح و قطعی داشته باشد از حال و فضای کلی آن قابل دریافت است، حضور برخی واژگان در ایجاد این فضا مؤثر است.

۱ـ۱. عناصر آوایی لحن: که شامل قالب، وزن، هجاها و واج‌ها می‌گردد. در ذیل به بررسی این عناصر در غزل مورد بررسی می‌پردازیم.

قالب: غزل. وزن: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف) که از اوزان پرکاربرد در شعر فارسی است. ردیف: «است» و کلمهٔ روی «ام» است. در بیت اول، بیت پنجم و مصرع دوم بیت هشتم حضور هجای بلند «آ» چشمگیر است. در مصرع‌های اول بیت سه، چهار و شش کثرت هجای کوتاه مشاهده می‌شود. تکرار واژه، جمله، هجا تأکید بر شدت دارد و مفهوم مضاعف به خود می‌گیرد؛ و تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوه القاگر است. در بیت پنجم هجای بلند «آ» در خدمت بیان احساساتی است که اوج می‌گیرد

و هجای کوتاه در مصرع‌های فوق برای بیان احساسات نرم و تأسف‌بار و حزن‌آلود به کار گرفته شده است. لحن موضعی کلام در بیت‌های این غزل به شرح زیر است:

۱ و ۲: خبری (اعلامی)، ۴: ترغیبی، ۵: وصفی، ۷ و ۶: خبری (اعلامی)، ۳ و ۸: عاطفی (توأم با حسرت)، ۹: عاطفی (همدلی شاعر با خودش)

تکرار واژهٔ «کام» در بیت ۹ تکرار واژهٔ «سرو» در بیت چهارم، تکرار «که» در بیت ۷ و همایی حروف اضافه «با به در» در بیت ۶ به زیبایی موسیقایی غزل افزوده است.

۱ـ ۲. عناصر واژگانی لحن: همان‌گونه که در جدول شماره یک آمده است: در کل غزل ۲۷ فعل به کار رفته و بسامد افعال چشمگیر است. بر اساس فرآیند و تعداد مشارکان، فعل‌ها به صورت زیر قابل تقسیم هستند:

رابطه‌ای: «۱۱ فعل» که دو مشارک دارد نهاد و مسند. فعل‌های رابطه‌ای از ابزارهای توصیف محسوب می‌شوند./ مادی– رفتاری: «۱۱ فعل» که یک مشارک دارد و رفتارهای جسمی و روانی موجود جاندار را بازمی‌تاباند، پیام این نوع افعال متوجه گوینده است./ مادی– کلامی: «۲ فعل» که دو مشارک دارد. گوینده و مخاطب و در جمله‌های مرکب کاربرد دارد./ وجودی: «۲ فعل» که از هستی یا نیستی یک مشارک سخن می‌گوید. «و آن را خبر از آتش ما نیست که خام است»/ ذهنی: ۱ فعل که دو مشارک دارد، یکی گوینده و دیگری آنچه درک و حس می‌نماید. «سعدی مبر اندیشه»

سعدی در ساختار دستوری جمله‌ها از افعال یک مشارکی و دو مشارکی به صورت مساوی بهره برده است. در شعر، واژگانی که در مفهوم اولیه و ثانویه قرار دارند، نقش بسزایی در انتقال پیام ایفا می‌کنند بسامد این گونه واژگان در غزل سعدی فراوان است که با توجه به جدول شماره یک به تفصیل به بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود.

صبوحی زده در دو معنی، کسی که صبحگاهان، عادت به نوشیدن شراب دارد و یا آنکه به غم عشق دچار است و تسکینی می‌طلبد. افزودن واژه «زده» به صبوحی عادت و تکرار فعل را می‌رساند. چون آفت‌زده و مصیبت‌زده. / مجلسیان در دو معنی اهل درس و شرح و یا آنکه جلوس کرده است./ سنگ انداختن در بیت دوم علاوه بر معنی ظاهری «پرتاب سنگ» معنای «مانع‌تراشی» را به ذهن متبادر می‌کند./ تمام در بیت سوم با ماه در معنی «ماه کامل» و با غم در معنی «کافی» است./ برخیز دو معنی برخاستن و اراده کردن را می‌رساند و از عبارت در سایهٔ نشستن علاوه بر معنی ظاهری، مورد حمایت قرار دادن را می‌توان دریافت کرد و قیام در مصرع دوم علاوه بر معنی برخاستن، نماد و نشانهٔ احترام

به دیگری را در خود دارد. «بر» حرف‌اضافه است و معنی وجوب را می‌رساند./ صاحب‌نظر با دو معنی قابل تفسیر است آنان که اهل بصیرت و آگاهی هستند و یا آنکه نظر به زیبایی دارد./ حریف، همکار، هم پیاله و یا مدعی مخالف. با توجه به مصرع دوم، معنی اول منظور نظر است./ کُشت، در معنی مردن و یا در آستانه مرگ قرار گرفتن و نام به معنی اسم ظاهری و یا شناختن. اگر چه بین دو معنی پیوندی ذاتی وجود دارد./ پختن در بیت هشتم، نقطه مقابل خامی است اما با آتش تداعی گر پختن در معنی ظاهری آن است. آتش علاوه بر معنی ظاهری بیانگر دردی سوزنده است. خامی با پختن معنی صوری و ظاهری دارد اما با بی‌خبری معنی ناآزمودگی را منتقل می‌نماید./ اندیشه در دو معنی فکر کردن و تشویش به خود راه دادن قابل دریافت است. واژهٔ کام که جناس تام دارد در دو معنی دهان و آرزو آورده شده است و از واژهٔ نظر دو معنی پیشگاه و مورد اقبال واقع‌شدن را می‌توان استنباط نمود. شرح فوق به روشنی بیانگر نبوغ چشمگیر سعدی از واژگان و استفاده از معانی ثانوی آن‌هاست.

وجه افعال، از دیگر عوامل بیانگر لحن است. در این غزل ۲۷ جمله وجود دارد و فقط یک جمله فاقد فعل است. (حذف) وجه ۱۷ فعل خبری، ۶ فعل التزامی، ۳ فعل امری (یک مورد ترغیبی و دو مورد نهی) و ۱ فعل پرسشی است. سعدی در این غزل برای بیان توصیف‌ها از فعل‌های خبری استفاده می‌نماید و بخشی از بار عاطفی کلام را بر دوش سایر اجزاء جمله می‌نهد.

با توجه به اطلاعات مندرج در جدول شمارهٔ یک، از دیگر عناصر عاطفی این غزل به منادی، اصوات و قیدها می‌توان اشاره کرد که بار عاطفی غزل غنایی را بردوش دارند. ای مجلسیان در بیت اول و ای ماه پریچهر در بیت سوم و سعدی (حذف ندا) در بیت نهم، شبه جمله‌هایی هستند که به غزل حیات می‌دهد زیرا گوینده با مخاطب قرار دادن خود یا شخصی دیگر، به کلمات زندگی می‌بخشد و با حضور و رویارویی شخصی دیگر، لحن کلام عوض می‌شود برای مثال در مصراع اول شاعر به توصیف حال خود می‌پردازد و در مصراع دوم با مخاطب قرار دادن مجلسیان (در معنی اهل درس و فحص) به تعریض راه خرابات را از آنان می‌پرسد و قاعدتاً این سؤال باید بی‌پاسخ بماند زیرا مجلسیان را به خرابات راه نباشد. در بیت چهارم منادی، صفت جانشین اسم است. جنبهٔ توصیفی دارد و در بیت نهم سعدی با مخاطب قرار دادن خویش، به تسلی و دلداری خود می‌پردازد و با منطقی که بر همهٔ رفتارهای وی حاکم است عواطفش را سامان می‌بخشد و به اندکی

قناعت می‌نماید. اصوات از بار عاطفی فراوانی برخوردارند. این بار عاطفی را شاعر می‌تواند در خدمت ایجاد لحن‌های خاصی بگیرد. در غزل موضوع پژوهش، در بیت دوم «زنهار» صوت تحذیر است که با کاربرد آن، محتسب از مانع‌تراشی منع می‌شود و جالب‌تر اینکه سعدی، محتسب را مخاطب قرار نمی‌دهند بلکه برای او پیغام می‌فرستد و او را هشدار می‌دهد.

در بیت هشتم «دردا» صوت افسوس و حسرت است که در آغاز جمله آورده شده است و شاعر بر شدت درد خود و بی‌خبری غافلان از این درد، حسرت می‌خورد. واژگان دیگری چون «کدام» در بیت اول وجه فعل را استفهامی و جمله را به تغییر لحنی وا می‌دارد که توأم با تعریض است. «مگر» در بیت پنجم اگر چه قید استثنا یا استفهام است اما بیانگر امری محتوم و قطعی است که خال دانهٔ دام گیسو است. «اگر» در بیت ششم عدم قطعیت فعل را می‌رساند و متمم‌های زمانی و مکانی مصراع اول بخشی از این عدم قطعیت هستند (با چون تو حریفی- به چنین جای- درین وقت) یعنی با حضور حریفی چون تو، ماهیت باده را به خمر بهشتی مبدل می‌سازد و سپس حرام بودن آن ساقط می‌شود در واقع بیت حامل دو شرط است حضور حریف و با حضور وی، باده‌خواری کردن. حرف شرط اگر در باده‌خواری می‌تواند نگاهی به قبح شرعی و اجتماعی این فعل هم داشته باشد./ «که» در بیت هفتم به معنی چه کسی نهاد جمله است و لحن پرسشی به بیت نمی‌دهد اما با به کارگیری حروف ربط پیوستگی، جمله‌های مرکب و تو در تو می‌سازد. این غزل، از نظر تناسب واژگانی منسجم و پیوسته است چه در محور افقی (درون جمله‌ای) چه در محور عمودی (بینا جمله‌ای) و با نگاهی کلی به تناسب واژگان، لحن غزل به آسانی قابل فهم است در ذیل به تناسب واژگان در ابیات نظری می‌افکنیم:

بیت اول: مجلسیان، خرقه، صبوحی زده، خرابات، حرام / بیت دوم: محتسب، سنگ انداختن/ بیت سوم: ماه، تمام، خرمی، غم/ بیت چهارم: برخیز، بنشینم، بنشینی، قیام/ بیت پنجم: گیسو، بناگوش، دام و دانه/ بیت ششم: حریف، باده، خمر بهشتی، حرام/ بیت هفتم: غیرت، خلق، معشوقه/ بیت هشتم: سوز، آتش، پخته، خام/ بیت نهم: اندیشه، نظر، کام، نهنگان، دوست. در خلق تصاویر توصیفی، بیت پنجم، توصیفی نسبتاً کامل از معشوق است و در ابیات دیگر خواننده یا شنونده با عبارت‌های توصیفی چون صبوحی زده، ماه پریچهر، سوز نهانی مواجه است.

۳ ـ۱. عناصر بلاغی (صور خیال): سعدی بار عاطفی و لحن غزل را بیشتر به واژگان و چینش آنها سپرده است تا استفاده از صور خیال. در ذیل به برخی از عناصر صور خیال که در این غزل مورد استفاده قرار گرفته اشاره می‌کنیم:

– در زمینهٔ تشبیه، در بیت پنجم خم گیسو به دام و خال بناگوش به دانه تشبیه شده است و در بیت ششم منوط به تحقق شرایط، یار به حریف و باده به خمر بهشتی مانند شده‌اند و در بیت هشتم سوز نهانی به آتش. در ترکیب وصفی ماه پریچهر، شاعر مشبه را به جای مشبه آورده است؛ و ترکیب اضافی کام نهنگان، جایگزین شرایط دشوار و سختی است که با نظر دوست تسهیل می‌گردد و نظیرش در کلام سعدی موجود است (هزار بادیه سهل است با وجود تو رفتن)

– کُشت در زمینهٔ مجاز، واژه کُشت در بیت ۷ مجاز از دردمند گرداندن و صدمه زدن است به علاقهٔ ملازمت. واژهٔ آتش در بیت ۸ مجاز از درد و آثار مترتب بر آن است به علاقهٔ ملازمت یا علت و معلولی. در زمینهٔ رمز و نماد، در بیت اول خرقه، رمز و نماد صوفیان است و صبوحی زده، نماد خروج از هنجارهای شرعی و اجتماعی است. در بیت چهارم، قیام نماد احترام و بزرگداشت است. در بیت دوم، محتسب نماد منع و سخت‌گیری است.

– در زمینهٔ کنایه، در بیت دوم سنگ انداختن کنایه است از مانع ایجاد کردن و مشکل تراشی.

جدول شمارهٔ ۱– عناصر واژگانی و بلاغی سازندهٔ لحن در غزل شمارهٔ یک

ش ب	فرآیند فعل	واژگان دوگانه	واژگان عاطفی	واژگان قیدی	وجه	تناسب واژگانی	تصاویر توصیفی	تشبیه	استعاره	مجاز	رمز	کنایه	جان بخشی
۱	وجودی رابطه ای رابطه ای	صبوحی زده مجلسی	منادی (ای مجلسیان) استفهام (کدام)	–	خبری (۲) پرسشی (۱)	مجلسیان، خرقه حرام، صبوحی زده و خرابات	صبوحی زده ام	–	–	–	خرقه صبوحی زده	–	–
۲	کلامی رفتاری رابطه ای	سنگ انداختن	صوت (زنهار)	–	التزامی امر (نهی) خبری	محتسب- (سنگ انداختن) جام	سنگ میندار که جام است	–	–	–	محتسب	بینگ انداختن	–
۳	رفتاری رابطه ای	تمام	منادی (ای ماه پریچهر)	–	خبری (۲)	ماه تمام خرمی و غم	ماه پریچهر	–	ماه پریچهر	–	–	–	–
۴	رفتاری رفتاری رفتاری رابطه ای	قیام نشستن در سایه سرو پرطبر در	–	–	آمری (ترغیبی) التزامی (۲) خبری	برخیز، بنشینیم بنشینی، قیام تکرار سرو نشستن	–	–	–	–	قیام (احترام)	–	قیام به سرو
۵	رابطه ای رابطه ای	صاحب نظر	–	مگر	خبری (۲)	گیسو، بناگوش، دام و دانه	کل بیت	خم گیسو به دام خال بناگوش به دانه	–	–	–	–	–
۶	رفتاری رابطه ای	حریف	–	اگر چون چنین در این وقت	التزامی خبری	بادهٔ خمر بهشتی حرام و حریف	–	پاز به حریف باده به خمر بهشتی	–	–	–	–	–
۷	رفتاری کلامی رفتاری رفتاری رابطه ای	کشت نام	–	که (چه کسی)	خبری (۲) التزامی	تکرار (که) غیرت، خلق و معشوقه	–	–	–	کشت	–	–	–
۸	رفتاری وجودی رابطه ای	پختن آتش خام	صوت دردا		خبری (۲)	سوز- آتش پخته- خام تکرار مصوت بلند (آ) در مصرع دوم	سوزنهانی آتش	سوز نهانی به آتش	–	آتش	–	–	–
۹	ذهنی رفتاری رابطه ای	نظر کام	منادی سعدی (ای)		امر (نهی) التزامی خبری	اندیشه نظر کام بهنگان دوست و تکرار کام	–	–	کام نهنگان	–	–	–	–

۲. تحلیل عناصر سازندهٔ لحن در غزل شمارهٔ دو

شعر غنایی عاشقانه مانند شعر تعلیمی دامنه‌ای گسترده دارد و از آنجا که بیان‌کنندهٔ حس، شور، عاطفه و عشق است، در زمره محبوب‌ترین نوع ادبیات به شمار می‌رود. غزل‌های عاشقانهٔ سعدی انسانی، زمینی و ملموس‌اند. زبان در این گونه غزل‌ها چنان شورانگیز است که کشف علل و اسباب آن پنهان می‌ماند. مخاطب سعدی در غزل‌های عاشقانه فعال و برون‌نگر است. در ذیل به بررسی لحن، در غزلی عاشقانه می‌پردازیم.

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران — کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران
هر کو شراب فرقت روزی چشیده باشد — داند که سخت باشد قطع امیدواران
با ساربان بگویید احوال آب چشمم — تا بر شتر نبندد محمل به روز باران
بگذاشتند ما را در دیده آب حسرت — گریان چو در قیامت چشم گناهکاران
ای صبح شب نشینان جانم به طاقت آمد — از بس که دیر ماندی چون شام روزه داران
چندین که برشمردم از ماجرای عشقت — اندوه دل نگفتم الا یک از هزاران
سعدی به روزگاران مهری نشسته در دل — بیرون نمی‌توان کرد الا به روزگاران
چندت کنم حکایت شرح این قدر کفایت — باقی نمی‌توان گفت الا به غمگساران

(غزل ۴۵۰، ط: ۶۲۸)

۲ـ۱. عناصر آوایی لحن

قالب: غزل. وزن: مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب) از اوزان پر کاربرد شعر فارسی است. ردیف، قافیه و روی: این غزل فاقد ردیف و کلمه‌های قافیه: یاران، امیدواران، باران، گناهکاران، روزه داران، هزاران، روزگاران و غمگساران است. حروف قافیه «اران» است.

سازگاری آوایی این غزل، از جمله دلایلی است که نغمه‌سرایان آن را به عنوان ترانه خوانده‌اند. تکرار واج‌ها و هجاها، الگویی آهنگین به کلام می‌دهد که خود نوعی موسیقی است. آواهای ابیات علاوه بر نقش موسیقایی، هماهنگ با دیگر واحدها، خود القاء کنندهٔ معنی و بیانگر عواطف هستند. دکتر شفیعی کدکنی از این مبحث با عنوان جادوی مجاورت یاد می‌کند(ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۵-۲۴).

نمونه‌هایی از جادوی مجاورت در این غزل

تکرار «ب» و «آ» در مصراع اول و مصراع پنجم/ تکرار «ر» و «ز» در مصراع دوم/ تکرار «آ» در بیت چهارم/ تکرار «س» و «ش» و «ن» در بیت پنجم/ تکرار «ب» و «ن» در بیت هفتم/ تکرار «ن» و «ت» و «ب» در کل بیت؛ «ک» در مصراع اول و «گ» در مصراع دوم همین بیت/ تکرار واژهٔ «به روزگاران» در بیت هفتم/ تکرار حرف‌اضافه «از» در بیت ششم/ آوردن «با» در آغاز مصرع اول بیت سوم و «تا» در مصرع دوم همین بیت/ هماوایی حکایت و کفایت در بیت هشتم/ تکرار الّا در محور عمودی بیت‌های شش و هفت و هشت.

از داده‌های آوایی این غزل، لحن موضعیِ ابیات، چنین استنباط می‌شود:

بیت ۱، استدعایی و عاطفی و جهت پیام مخاطب و گوینده است/ بیت ۲ و ۴ و ۵، وصفی است و به توصیف جدایی و حال گوینده می‌پردازد/ بیت ۳، ترغیبی- استدعایی و مخاطب را برمی‌انگیزد تا کاری انجام دهد/ بیت ۶، عاطفی و جهت پیام به سوی گوینده است/ بیت ۷، خبری (ادعایی) که گوینده ضمن مخاطب قرار دادن خویش، در جستجوی منطق پیام است/ بیت ۸، عاطفی و همدلی، گوینده با اظهار بیزاری از شرح جدایی، در جستجوی همدردی برای خویش برمی‌آید.

۲ـ۲. عناصر واژگانی لحن

در کل غزل ۱۹ فعل به کار رفته است که دو فعل محذوف می‌باشند. ده مورد از این افعال مادی- رفتاری هستند و یک مشارک در آن حضور دارد، ۴ فعل کلامی است و گوینده و

مخاطب مشارکان آن هستند، سه فعل رابطه‌ای است که غالباً افعال به قرینه معنایی حذف شده‌اند و یک فعل ذهنی و یک فعل وجودی است.

کاربرد افعال در این غزل نشان می‌دهد که موضوع و فرآیند مورد جستجو در غزل مادی، انسانی و محسوس است و عوالم ذهنی موضوع مناقشه نیست. بسامد فراوان افعال یک مشارکی، احوال گوینده را بازتاب می‌دهد که به مونولوگ مشغول است البته حضور چهار فعل کلامی روشن می‌نماید که گاه گوینده با مخاطب سخن می‌گوید. گوینده در بیت اول و آخر با مخاطب سخن می‌گوید و در بیت سوم مخاطب جمع است و مجهول. چنانکه در غزل شمارهٔ یک هم چنین بود.

گویی سعدی پیام‌های تحذیری و استدعایی خود را با واسطه به مخاطب می‌رساند. با توجه به اطلاعات مندرج در جدول شمارهٔ ۲، در زمینهٔ واژگانی که دو معنی اولیه و ثانویه دارند، این غزل غنای شمارهٔ یک را ندارد و در ذیل به بررسی این واژگان می‌پردازیم.

– «تا» در بیت اول حرف‌اضافه‌ای است که معنی استمرار تا نهایت را می‌رساند. «تا» بی‌نهایت گریستن را القاء می‌کند و ابر بهاری شدت گریستن را.

ناله خواستن از سنگ– در این مورد دکتر شفیعی کدکنی می‌گوید: این مصرع در اصل «کز سنگ گریه آید» بوده است اما این تصرف هنرمندانهٔ ذوق جامعه بوده است که صورت گز سنگ ناله خیزد را جانشین سخن سعدی کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۵).

اگر «گریه آید» مدنظر باشد، سنگ‌باران خورده در بهار، گریان تصور شده است و اگر «ناله خیزد» موردنظر باشد معنی دوگانه‌ای قابل استنباط است. به این معنی که صدای برخورد باران شدید بهاری با سنگ، به ناله مانند شده است و یا مصرع دوم را می‌توان از لحاظ معنایی منفک از مصرع اول به این معنا که شدت غم و داغ جدایی سبب شده که سنگ با همهٔ سختی خود به ناله درآید. در هر صورت باید به یگانگی گوینده با موضوع قایل شد که به صورت دو شگرد استعاری جاندار انگاری یا شخصیت بخشی بروز می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۳: ۷۴–۷۰).

– «روزی» در بیت دوم علاوه بر قید زمان، بیانگر واحد زمانی اندک است تا درد فراق را بزرگ جلوه نماید. در مصراع دوم واژهٔ «امید» به سبب حضور واژگان امیدواران از همراهی با قطع حذف شده است. واژهٔ شراب در این مصرع به صورت متعارف به کار برده نشده زیرا غالباً در شراب، سرمستی و سرخوشی آن مدنظر بوده و معمولاً جایگزینی مناسب

برای عشق است اما در اضافهٔ تشبیهی شراب فرقت، گوینده به تلخی آن توجه داشته است، فعل چشیدن این معنا را تائید می‌نماید.

– آب، دو معنای آب و گریه را به ذهن متبادر می‌سازد. مجاورت با چشم معنای «گریه» را قطعی می‌نماید. روز باران، علاوه بر معنی ظاهری روز بارانی که سبب در گل ماندن کاروان می‌گردد شدت گریستن را می‌تواند بیان کند (چشم بارانی). شب نشینان، در دو معنی در شب‌ماندگان و یا آنان که شب بیدارند به کار رفته است.

– آب، چنانکه در سطرهای فوق آورده شد، دو معنا را القا می‌کند اما مقارنه آب با دیده معنای اشک را قطعی می‌سازد. آب حسرت، ترکیبی اضافی است از آن جهت که حسرت‌زدگی محرک اشک ریختن و اندوه می‌شود. مصرع دوم این ادعا را تائید می‌کند زیرا در قیامت هم چشم گناهکاران به همین سبب گریبان است از «بگذاشتند» دو معنی رها کردن و وانهادن به خود و به حسرت دچار کردن قابل برداشت است.

– طاقت به معنی توانایی و تحمل است، آوردن طاقت با آمدن قدری غریب می‌نماید و برای دریافت معنا باید کل عبارت به طاقت آمدن را در نظر گرفت مانند جان به لب رسیدن در زبان امروزی. ظاهراً حرف‌اضافه «به» مخصوص این ترکیب است؛ صبح در دو معنیِ ظاهری و امیدواریِ بعد از سختی و دشواری کاربرد دارد. ماندن در دو معنی اقامت کردن و درنگ کردن به کار می‌رود که در این بیت معنی دوم موردنظر است.

– یک و هزار علاوه بر کاربرد شمارشی که دارند، در محاوره، نشانهٔ قلت و کثرت هستند.

نشستن (مهر بر دل) دو معنی جلوس و ماندگار شدن را توأماً دارد و بیرون کردن علاوه بر معنی خروج، زدودن و برکندن را هم القاء می‌کند.

وجه افعال در غزل مورد بررسی، غالباً خبری است این جمله‌ها جنبهٔ روایی، توصیفی و ادعایی دارند. از ۱۹ فعل به کار گرفته شده در غزل، وجه ۱۴ فعل خبری، ۴ فعل التزامی و یک فعل امری استدعایی است. افعال التزامی در سه بیت اول بار عاطفیِ غزل را افزون می‌سازند. فعل‌های اسنادی که غالباً در خدمت توصیف هستند، به قرینه حذف شده‌اند.

بخشی از بار عاطفی غزل از طریق ابزارهای دیگری چون منادی، قید و حروف تأمین می‌شود که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم.

- تا در بیت اول استمرار و دوام را می‌رساند.
- روزی، تلخی جدایی را مقید می‌سازد.
- تا در بیت سوم به علت محمل بستن ساربان توجه دارد و تعلیل است.

- را در بیت چهارم رأی فک اضافه است و میان دیده و ما فاصله انداخته است تا دو معنای ما را وانهادند تا دیدهٔ ما را پر از حسرت کردند، به دست آید.
- ای صبح شب نشینان، ندا و منادی است که در ابتدای سطر قرار گرفته و بعد از جمله‌ای خبری، لحن خطابی در مصرع دوم تکرار شده است که حکایت از نارضایتی دارد و با کاربرد تمثیل شام روزه داران، شنونده یا خواننده در این اعتراض سهیم شده است. صبح شب نشینان با شام روزه داران و صبح با شام تقابل دارد. در صبح و شام، معنای امید موج می‌زند، اشتراک شب نشینان و روزه داران در امید به تغییر شرایط است.
- قید «بس» بر بسیاری درنگ و توقف دلالت می‌کند و اعتراض گوینده را موجه می‌سازد.
- از قید ۲۱
- ۴ مرکب «چندین» هم تکرار و هم کثرت را می‌توان دریافت کرد که با اِلّا در مصرع دوم، محصور می‌شود زیرا چندین، بیان عدد مجهول و نامعین است. قید استثناء اِلّا، به لحن جملهٔ بعد از خود قطعیت می‌بخشد و جالب اینکه در سه بیت آخر در محور عمودی تکرار شده‌اند.
- به روزگاران در بیت هفتم دو بار آورده شده است که در اولی به زمان آغازین و در دومی به زمان پایانی اشاره دارد؛ و اِلّا آن را محصور ساخته است.
- چند در بیت هشتم چون چندین در بیت ششم، نشان‌دهندهٔ تکراری است که گوینده استمرار آن را مفید نمی‌داند زیرا مخاطب واجد شرایط نیست و این تکرار در وی مؤثر نمی‌افتد. عدم تأثیر را از واژهٔ اِلّا می‌توان دریافت که گوینده با حصر مخاطب به غمگساران، در جستجوی آنان برمی‌آید.

مطابق داده‌های جدول شماره دو، تناسب واژگانی غزل مورد بررسی به شرح زیر است:

گریستن، ابر، بهار / ناله، وداع، یار/ شراب، چشیدن/ قطع، سخت/ [امید] و امیدواران/ ساربان، شتر، محمل/ آب، دو چشم، روز باران/ دیده، چشم، گریان، آب/ قیامت، حسرت، گناهکار/ صبح و شام/ صبح شب نشینان و شام روزه داران/ شب نشینان و روزه داران/ جان، طاقت/ عشق و اندوه / یک و هزار / چندین، شمردن/ نشستن، بیرون کردن/ حکایت، شرح، گفتن/ چند، باقی.

بررسی گستردهٔ واژگانی این غزل به خوبی نشان می‌دهد که غزل لحنی مالآمال از اندوه دارد و با مخاطبی مبهم آغاز می‌شود و با او هم به پایان می‌رسد. پایان غزل، پایان اندوه عاشق نیست زیر گوینده با جستجوی غمگسارانِ اندوهگین، خود را می‌جوید.

تصاویر توصیفی غزل عبارت‌اند از: گریستن چون ابر بهار، بستن محمل بر شتر در روز بارانی، چشمان گریان، گناهکاران در قیامت، درنگ ناخوشایند صبح و شام برای شب نشینان و روزه داران، ماجرای عشق را برشمردن. این تصاویر غالباً یا حسی هستند و یا از امری حسی استنباط می‌شوند.

۲ـ۳. عناصر بلاغی (صور خیال): سعدی در بهره جستن از عواملی که معنا و لحن را دشوار می‌سازد، امساک می‌ورزد. ابزارهای صور خیال وی در غزل موضوع پژوهش به شرح زیرند.

- در زمینهٔ تشبیه شدت گریهٔ خود را به باران بهار مانند می‌کند. مشبه محذوف است و از فعل بگریم قابل استنباط است. در بیت دوم فراق و جدایی را به شراب تلخی مانند می‌کند که از چشیدن می‌توان، تلخی آن را دریافت. در بیت پنجم صبح شب نشینان و شام روزه داران به هم مانند شده‌اند و وجه شبه این دو انتظار طاقت‌فرسای طلوع و غروب است. در بیت هفتم، تشبیه مضمری وجود دارد که دل به خانه‌ای تشبیه شده که مهر، مهمان آن است و ماندن و رفتن چنین مهمانی با گذر زمان میسر می‌گردد.
- ترکیب «صبح شب نشینان» اضافه تعلقی است. شب نشینان آنانند که از درنگ شب اندوهگین هستند چون بیماران؛ آنان امید به طلوع صبح دارند شاید دشواری‌ها پایان گیرد. آب، در دو معنی حقیقی و مجازی کاربرد دارد. به قرینه ملازمت، با چشم و دیده به معنی اشک.
- محمل بستن، نشانه و نماد اراده و قصدِ رفتن است. در میان عامه یک و هزار نماد قلت و کثرت است.
- در دل نشستن، کنایه است از استقرار یافتن و ماندگار شدن.
- در بیت اول چه به گریهٔ سنگ قائل باشیم و چه نالهٔ سنگ، جان پنداری رخ داده است و شاعر در بیت پنجم با مخاطب قرار دادن صبح، از حس هم‌جوشی با طبیعت فراتر رفته و به همدلی و یگانگی با آن دست یافته است.

جدول شمارهٔ ۲- عناصر واژگانی و بلاغی سازندهٔ لحن در غزل شمارهٔ دو

شماره بیت	فرآیند فعل	واژگان دوگانه	واژگان عاطفی	واژگان قیدی	وجه	تناسب واژگانی	تصاویر توصیفی	تشبیه	استعاره	مجاز	رمز	کنایه	جان‌بخشی
۱	رفتاری رفتاری رفتاری	ناله خاستن	تا	–	امر (استدعایی) التزامی خبری	گریستن- ابر- بهار ناله- وداع یار	بگریم چون ابر در بهاران	گریه ابر در بهار	–	–	–	–	ناله سنگ
۲	رفتاری رابطه‌ای ذهنی	روزی و شراب	–	روزی	التزامی خبری خبری	شراب چشیدن قطع- سخت- [امید] امیدوار	–	شراب فرقت	–	–	محمل بستن	–	–
۳	کلامی رفتاری	آب و روز باران شب نشینان	دیدهٔ ما (فک اضافه)	تا (تعلیل)	التزامی التزامی	ساربان- شتر- محمل آب دو چشم- روز باران	تا بر شتر نبندد محمل به روز باران	–	–	آب	–	–	–

–	ای صبح	ا
–	–	–
–	–	یک هزار
–	–	–
–	–	–
–	صبح شب نشینان چون شام روزه داران	–
چشم گناهکاری در قیامت گریان است	کل بیت	ماجرا را برشمردن
دیده– چشم– گریان– آب قیامت– گناهکاران حسرت	صبح– شام شب نشینان– روزه داران– جان– طاقت	عشق و اندوه یک و هزار چندین، شمردن
خبری خبری	خبری خبری	خبری خبری
–	از بس	چندین و اِلّا
–	ای صبح شب نشینان	[ای] سعدی
آب و بگذاشتند	به طاقت آمد ماندن صبح	یک و هزاران
رفتار رفتاری	رفتاری رفتاری	رفتاری کلامی
۴	**۵**	**۶**

۷	وجودی رفتاری	مهری نشسته بیرون کردن		به روزگاران اَلّا	خبری خبری	نشستن و بیرون کردن تکرار به روزگاران	–	تشبیه ضمنی در نشستن مهر و بیرون کردن مهر و				در دل نشستن
۸	کلامی رابطه‌ای کلامی			چندت این قدر اَلّا	خبری خبری خبری	حکایت، شرح و گفتن چند، باقی	–					

نتیجه

از داده‌های استخراج‌شده از دو غزل مورد بررسی در سه زمینهٔ آوایی، واژگانی و صور خیال، نتایج زیر حاصل‌شده است. اگر چه این نتایج قابل تسری به سایر غزل‌های سعدی نیست و فقط قابل انطباق بر همین دو غزل است. نحوه و شیوه انجام کار را، می‌توان در زمینهٔ سایر غزل‌ها به کار گرفت تا به نگاهی جامع، در لحن غزل‌های سعدی دست یافت. لحن کلی دو غزل (عارفانه و عاشقانه) عاطفه محور است. تحلیل آماری فرایندها نشان می‌دهد که پربسامدترین فرایند به کار رفته در این دو غزل، فرایند رفتاری و رابطه‌ای است که بر عینی بودن مضامین و زمینی بودن آن‌ها تأکید دارد. وجه غالب افعال خبری است و بسامد بالای آن در دو غزل مورد بررسی، بیانگر ارتباط نزدیک سعدی با رخدادها است. شدت و ضعف قیدها، ندا و مناداها و اصوات در حوزه واژگانی نه تنها لحن سازند بلکه بازتاب‌دهنده نگرش سعدی درباره موضوع‌اند. (وجهیت). هر دو غزل دارای لحن‌های موضعی متنوع ولی مشترک هستند مانند وصفی، ترغیبی، استدعایی و اعلامی. در میان عناصر لحن ساز، (آوا، واژگان و صور خیال) در هر دو غزل بخش واژگان، قوی‌تر است اگر چه غزل دوم در همین زمینه نسبت به غزل اول کاستی‌هایی دارد. از نظر نویسندگان این مقاله قوت سعدی در بهره‌گیری از واژگان ناشی از توانایی‌های زبانی وی و توجه به

مخاطبی است که از زبان استفاده می‌نماید. بسامد و شیوهٔ بهره بردن از صور خیال، به عنوان عامل لحن ساز، در این دو غزل نشان می‌دهد که سعدی در استفاده از عواملی که بر دشواری کلام بیفزاید، جانب احتیاط را نگه می‌دارد و بسامد اندک صور خیال و عدم پیچیدگی تصاویر به کار برده شده، صحت این ادعا را به اثبات می‌رساند.

منابع

ارشد نژاد، شهرام (۱۳۷۷) *فن شعر انگلیسی*، تهران، گیل.

پرین، لارنس (۱۳۷۶) *دربارهٔ شعر*، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) بلاغت و گفت‌وگوی متن، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت‌معلم، شمارهٔ ۳۲، صص ۳۷-۱۱.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۲) *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران، نشر مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۷۷) به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، نشر مهتاب.

ـــــــــــ (۱۳۹۳) سعدی در غزل، تهران، نیلوفر.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۵) *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران.بی‌نا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷) جادوی مجاورت، *مجلهٔ بخارا*، سال اول، شمارهٔ ۲، مهر و آبان صص ۲۵-۲۴.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) *انواع ادبی*، تهران، فردوس.

عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۴) عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*،دوره ۶ ، شماره ۹- ۱۰، سال ۱۳۸۲، صص ۱۴۹-۱۲۷.

فتوحی، محمود (۱۳۹۳) *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.

گری، مارتین (۱۳۸۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، ترجمه منصوره شریف‌زاده، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میر صادقی، جمال (۱۳۸۵). *عناصر داستان*، تهران، سخن.

Arshadnezhad,SH, (1998) *fane sheer engilisi*, Tehran, gil, [in Persian].

Fotohi,M, (2014) *belaghat tasvir*,Tehran, sokhan,[in Persian].

Grey.M, (2003) *farhang estelahat adabi*, tarjomeh mansoreh sharifzadeh, Tehran, pazhoheshgah olom ensani va motaleat farhangi, [in Persian].

Hamidian, S, (1998) be koshesh Khatib rahbar kh,Tehran,nashr mahtab, [in Persian].

Hamidian,S, (2014) *saadi dar ghazal*,Tehran,niloofar [in Persian].

Hamidian, S, (1993) *daramadi bar andisheh va honar ferdosi*,Tehran, nashr markaz, [in Persian].

Anasor dastan,Tehran, sokhan, [in Persian].

Omranpoor, M, (2004) *avamel ijad*, taghir va tanavo va naghsh lahn dar sheer, *faslname pazhohesh haye adabi*, dore 6, shomare 9 va 10, sal 1382, safhe127-149, [in Persian].

Perin, L, (1997) *darbare sheer*, tarjomeh fatemeh rakei,Tehran, etelaat, [in Persian].

Poornamdarian, T, (2001) belaghat va goft o goy matn, daneshkade adabiyat va olom ensani, *daneshgah tarbiyat moalem*, shomare32,safhe11-37, [in Persian].

Saadi, M, (1996) *koliat saadi*, tashih mohammadali froghi, Tehran, negah [in Persian].

Shafei kadkani, M, (2012) *rastakhiz kalamat*, Tehran, sokhan [in Persian].

Shafei kadkani, M, (1998) jadoy mojaverat, *majale Bokhara*, sal aval, shomare 2, mehr va aban safhe 24-25, [in Persian].

Shamisa, S, (1999) *anvae adabi*, Tehran, ferdos, [in Persian].

Table of Contents

The Literary Metaphor and the Conceptual Metaphor 1
Mohamad Hasan Hasanzade Neery and AliAsghar Hamidfar

Analysis of "Culture Industry" in Ordibehesht Diary by Jafar Modarres Sadeghi / Elnaz Khojaste Zenuzi and Mahboobe Mobasheri 25

Afzal's Biography of Poets Tadhkirah-ye Afzal and the Analysis of his Critical Ideas / Ebrahim Khodayar 43

The Impact of Chaos Theory on Reinforcing Postmodern Strains of the "The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra" Fiction / Mohammad Reyaz Raeisi, Mohammad Ali Mahmoodi and Abdolali Oveisi Kahkha 67

The Causes of Changing the Names of the Characters in the Tales of Mathnawi / Afsaneh Saadati and Mohsen Mohammadi Fesharaki 89

Palace's Techniques in Hafez's Poems, the Criterion for Persian Language and Structure / Farhad Kakarash and Hossein Arian 113

Rhetorics of Modality in the Panegyrical Poetry of the Ghaznavid Court / Mostafa Musavi and Siavash Goodarzi 133

Analyzing The Structure and The Tune in Two of Saadi's Poems / Pooneh Nasher and Abbasali Vafaie 153

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 3, Vol. 9, Autumn 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
No.3 , Vol 9, Autumn 2020

Table of Contents

The Literary Metaphor and the Conceptual Metaphor 1
Mohamad Hasan Hasanzade Neery and AliAsghar Hamidfar

Analysis of "Culture Industry" in Ordibehesht Diary by JafarModarres Sadeghi 25
Elnaz Khojaste Zenuzi and Mahboobe Mobasheri

Afzal's Biography of Poets Tadhkirah-ye Afzal and the Analysis of his Critical Ideas 43
Ebrahim Khodayar

The Impact of Chaos Theory on Reinforcing Postmodern Strains of the «The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra Fiction» 67
Mohammad Reyaz Raeisi, Mohammad Ali Mahmoodi and Abdolali Oveisi Kahkha

The Causes of Changing the Names of the Characters in the Tales of Mathnawi 89
Afsaneh Saadati and Mohsen Mohammadi Fesharaki

Palace's Techniques in Hafez's Poems, the Criterion for Persian Language and Structure / Farhad Kakarash and Hossein Arian 113

Rhetorics of Modality in the Panegyrical Poetry of the Ghaznavid Court 133
Mostafa Musavi and Siavash Goodarzi

Analyzing The Structure and The Tune in Two of Saadi's Poems 153
Pooneh Nasher and Abbasali Vafaie

قیمت ۱۰۰/۰۰۰ ریال