دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵
سال ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۰

عنوان‌ها

بازخوانی رمان بوف کور از منظر فردیت یافتگی و سه‌گانی ۱
مختار ابراهیمی، علی تسلیمی و پرستو افراشته

تحلیل سیر روایت‌پردازی در داستان هزار و یکشب بر مبنای رویکرد نشانه-معناشناسی ۱۹
حسن بشیرنژاد، فاطمه دادبود، و حمیدرضا شعیری

تحلیل و نقد بلاغت و فصاحت در آثار بلاغی ۴۳
احمد رضایی

خوانش نشانه ـ جامعه شناسی رمان کودکانهٔ «خرسی که چپق می کشید»:با رویکرد مارکسیستی ۶۵
امیرحسین زنجانبر و غلامحسین کریمی‌دوستان

پژوهشی جدید در مبحث اضافه سمبلیک ۸۹
سیّد علی سهراب نژاد

استعاره جهتی در قصاید خاقانی با رویکرد شناختی ۱۱۳
مریم منوچهری و اسماعیل شفق

بررسی تصاویر شعری بنفشه درادبیات فارسی ۱۳۳
علیرضا نبی لو

معماری سازه های زبانی در نثر دیباچهٔ متون کهن (نگاه زبان شناختی به دیباچهٔ چند متن کهن فارسی) ۱۵۵
یداله نصراللهی و فرشته آهیخته

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۰، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۰

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
بازخوانی رمان بوف‌کور از منظر فردیت یافتگی و سه‌گانی مختار ابراهیمی، علی تسلیمی و پرستو افراشته	۱
تحلیل سیر روایت‌پردازی در داستان هزارویک شب بر مبنای رویکرد نشانه‌معناشناسی حسن بشیرنژاد، فاطمه دادبود و حمیدرضا شعیری	۱۹
تحلیل و نقد بلاغت و فصاحت در آثار بلاغی احمد رضایی	۴۳
خوانش نشانه ـ جامعه‌شناختی رمان کودکانهٔ «خرسی که چپق می‌کشید»: با رویکرد مارکسیستی / امیرحسین زنجانبر و غلامحسین کریمی‌دوستان	۶۵
پژوهشی جدید در مبحث اضافهٔ سمبلیک سید علی سهراب‌نژاد	۸۹
استعاره جهتی در قصاید خاقانی با رویکرد شناختی مریم منوچهری و اسماعیل شفق	۱۱۳
بررسیِ تصاویر شعری بنفشه در ادبیات فارسی علیرضا نبی لو	۱۳۳
معماری سازه‌های زبانی در نثر دیباچهٔ متون کهن (نگاه زبان شناختی به دیباچهٔ چند متن کهن فارسی) یداله نصراللهی و فرشته آهیخته	۱۵۵

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Spering, 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Reviewing the Novel "Boofe Koor" from the Perspective of Individuality and Trinity

Mokhtar Ebrahimi[1]& Ali Taslimiy[2]& Parastoo Afrashteh[3]

(1-18)

Abstract

Every life is the realization of a "whole," that is the realization of the "self." This realization is called individuality in Jungian psychology. Relying on Nietzsche's book Thus Spoke Zarathustra, Jung analyzes concepts such as "the subconscious mind" and the archetypes of "shadow," "positive anima," "negative anima," "chthonic mother," and "wise old man," and through this analysis, he explains the concept of individuation or attaining the status of "Superman." Individuation is the process by which the ego, as the center of self-awareness, is transferred to the "self," which is the innermost part of the subconscious. In this process, takes place in The Blind Owl, the various aspects of personality reach cognition and compatibility with each other, and self-awareness eventually becomes synchronized with the unconscious. The Blind Owl reflects the human search for individuation in the form of two real and symbolic journeys. This essay attempts to explore the idea of Nietzsche's "Superman." Studying the symbolic representations of the images of The Blind Owl, it also examines the role of trinity and its manifestation in the novel and its connection with individuality in Jung's theory. The most important conclusion of the article is that the reader understands how Hedayat uses various symbols such as the ethereal girl, the prostitute, cypress, lotus, and numbers to refer to the origins of the two ancient civilizations of India and Iran. It also shows that the narrator of The Blind Owl is Nietzsche's "Superman" who is trapped in the realm of existence and repeats a life in different places and times. The individual who appears in The Blind Owl, in symbolic and numerous forms—the narrator, the coffin-bearer, the uncle, the ethereal girl, the prostitute, the prostitute's mother, the nanny etc are the shadows of the narrator (eternal-man) who lives in different faces and different times and tries to reconcile with different aspects of his existence. In addition, The Blind Owl's narrator intends to overcome the inferior shadows of his existence to achieve the individuality referred to in Jung's theory. Showing the narrator's failure in trying to achieve individuality is the ultimate goal of The Blind Owl.

Keywords: Boofe koor, Jung, Freddie, Nietzsche, Trinity.

Received: 29, April, 2020 & Accepted: 6, December, 2020

10.22059/jlcr.2020.301854.1460
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: m.ebrahimi@scu.ac.ir
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Gilan, Gilan, Iran.
3. Ph.D Candidate of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

بازخوانی رمان بوف‌کور از منظر فردیت یافتگی و سه‌گانی

مختار ابراهیمی[۱]
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
علی تسلیمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان،گیلان، ایران.
پرستو افراشته
دانشجوی دکترای زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۹ / ۲ / ۹۹؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۵ /۹ / ۹۹
علمی – پژوهشی

چکیده

هر زندگی، محقق ساختن یک «کُل»، یعنی محقق ساختن «خویشتن» است. این تحقق، در روان‌شناسی یونگ، «تفرد» نامیده می‌شود. یونگ با تکیه بر «چنین گفت زرتشت نیچه»، به مفاهیمی چون ناخودآگاه روان و کهن‌الگوهای «سایه»، «آنیمای مثبت»، «آنیمای منفی»، «مادر جهان اسفل» و «پیر فرزانه» پرداخته‌است و از این رهگذر، مفهوم «فردیت» یا رسیدن به مرتبهٔ «انسان» کامل را شرح داده‌است. «تفرد» یا فردیت (Individuation)، فرایندی است که در آن، «من» (Ego) به عنوان مرکز خودآگاهی به «خود» (Self) که درونی‌ترین بخش ناخودآگاهی است، منتقل می‌شود. در این فرایند، سویه‌های گوناگون شخصیت به شناخت و سازگاری با یکدیگر رسیده‌است و سرانجام، خودآگاهی با ناخودآگاهی هماهنگ می‌شود. این فرایند در *بوف کور* هدایت اتفاق می‌افتد. روایت *بوف کور*، منعکس‌کنندهٔ حرکتِ انسانِ در جست‌وجویِ رسیدن به فردیت است که به شکل دو سفر واقعی و نمادین راوی نمایش داده می‌شود. در این جستار، تلاش شده‌است تا ضمن نمادگشایی از تصویرهای داستان، چگونگی ارتباط متن با ایدهٔ «اَبَرمرد نیچه» واکاویده شود. بررسی نقش سگانی و جلوهٔ آن در *بوف کور* و پیوند آن با فردیت‌یافتگی در نظریهٔ یونگ، از دیگر اهداف مقالهٔ حاضر است. مهم‌ترین نتیجهٔ حاصل از پژوهش پیش رو، این است که خواننده درمی‌یابد هدایت به چه شیوه از نمادهای متعددی چون دختر اثیری، لکاته، پیرمرد یوگی، سرو، نیلوفر، ری، بنارس، اعداد و دیگر نمادها برای اشاره به ریشه‌های دو تمدن کهن هند و ایران بهره گرفته‌است. همچنین، او نشان می‌دهد که راوی *بوف کور*، برابرنهاد انسان ازلی ـ ابدی در نظریهٔ نیچه است که در دایرهٔ هستی اسیر است و یک زندگی را در مکان‌ها و زمان‌های مختلف تکرار می‌کند. این انسان واحد که در متن *بوف کور*، در صورت‌های نمادین و متعدد «پیرمرد خنزرپنزری»، «راوی»، «پیرمرد یوگی»، «نعش‌کش»، «عمو»، «دختر اثیری»، «لکاته»، «مادر لکاته»، «دایه» و... ظاهر می‌شود، سایه‌های راوی (انسانی ازلی ـ ابدی) است که در چهره‌های مختلف و زمان‌های مختلف زندگی کرده، تلاش می‌کند با سویه‌های مختلف وجود خود آشتی کند. به‌علاوه، راوی *بوف کور*، قصد دارد با غلبه بر سایه‌های پست وجودش، به فردیتی برسد که در نظریهٔ یونگ به آن اشاره شده‌است. نشان دادن شکست راوی در تلاش برای رسیدن به فردیت، سرانجامِ روایت *بوف کور* است.

واژه‌های کلیدی: *بوف کور*، یونگ، فردیت، نیچه، سه‌گانی.

۱. مقدمه

نقد آثار ادبی بر مبنای نظریات یونگ، از نقدهای رایج در دهه‌های اخیر است. یونگ بین هنر، اسطوره، ادبیات و رؤیا ارتباط نزدیکی می‌بیند و معتقد است که ناخودآگاه (Unconscious)، منشاء اصلی رفتارهای بیرونی انسان از قبیل آفرینش هنری و ادبی است

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m.ebrahimi@scu.ac.ir

(ر.ک؛ فوردهام، ۱۳۹۷: ۴۵ـ۴۶). از این رو، بحث کهن‌الگوها را مطرح می‌کند که یکی از اساسی‌ترین بخش‌های نظریهٔ او را تشکیل می‌دهد و در ارتباط با ناخودآگاه معنا می‌یابد.

کهن‌الگو (Archetype)، از دیدگاه یونگ، الگوی رفتاری همهٔ انسان‌ها از آغاز آفرینش تاکنون است که با حصول شرایط متفاوت، با نمودهای متنوعی در خودآگاهی (Self conscious) انسان پدیدار می‌شود (ر.ک؛ یونگ، ۱۹۸۵م.: ۳۳) و نمونه‌های متعددی دارد که بعضی از آن‌ها مانند: سایه (Shadow)، آنیما (Anima)، نقاب (Persona) و تولّد مجدد، تأثیر بیشتری در روند تفرّد روانی دارند.

«فردیت» (Individuation) فرایندی است که در آن، «من» (Ego) به عنوان مرکز خودآگاهی به «خود» (Self) که درونی‌ترین بخش ناخودآگاهی است، منتقل می‌شود. در این نقل و انتقال که در واقع، حرکت از جزء (من، خودآگاهی) به سوی کُل (خود، ناخودآگاهی) است، سویه‌های گوناگون شخصیت به شناخت و سازگاری با یکدیگر رسیده، خودآگاهی و ناخودآگاهی با یکدیگر هماهنگ می‌شود (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۳: ۲۴۰)؛ به بیانی دیگر، در میان ساختارهای وجود انسان، «خود» نخستین ساختاری است که در کودکی شکل گرفته، برخلاف «من» که مرکز خودآگاهی است، هر دو بخش خودآگاه و ناخودآگاه را در بر می‌گیرد. همچنین، «خود» مانند مغناطیسی برای عناصر متمایز شخصیت و فرایندهای ناخودآگاه عمل می‌کند. با توجه به این مقدمه، باید گفت که در نظریهٔ یونگ، «من» مرکز خودآگاهی و «خود» مرکز ناخودآگاهی به شمار می‌رود. البته شایستهٔ توجه اینکه یونگ اصطلاح «خود» را به مفهوم رایج در شرق به‌کار برده‌است؛ یعنی اصطلاحی که از آن، مفهومی فلسفی استنباط می‌شود و در اندیشهٔ هندی، معنایی مشابه «اصلِ اعلی» یا «وحدت اعلای وجود» دارد. این اصطلاح در روان‌شناسی یونگ، کنشی است که همهٔ عناصر زن و مرد، خودآگاهی و ناخودآگاهی، خیر و شر، نر و ماده و غیره را به هم می‌پیوندد (ر.ک؛ فوردهام، ۱۳۹۷: ۱۰۰ــ۱۰۱) و در یک کلام، مسئول احساس هویت و پیوستگی در انسان است.

یکی از مهم‌ترین نشانه‌های شروع فرایند فردیت در وجود انسان، دغدغه‌های او دربارهٔ معنای زندگی، مرگ، چیستی زندگی و مسائلی از این دست است که موجب آشفتگی روحی او می‌گردد و سرآغاز شروع فردیت در انسان است. به باور یونگ، انسان در مسیر تکامل خویشتن، به لایه‌های درونی خویش سفر کرده، با لایه‌های مختلف شخصیتی خود

(کهن‌الگوها) آشنا می‌شود. بر این اساس، سفر ذهنی فرایند فردیت، با جریحه‌دار شدن شخصیت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود (ر.ک؛ یونگ، ۱۹۵۳م.: ۲۶۱). این رنج، همان طور که یونگ در توضیح مفهوم «سایه» بیان می‌کند، ناشی از نفی خود است؛ زیرا دیگریِ درون ما، به گونه‌ای بنیادین، با «خودِ آگاهانه ما» بیگانه است که منجر به نفی «خود» می‌شود. این اتفاق، زمانی پررنگ‌تر نمایان می‌شود که فرد تردید کند کدام یک از این دو باید وجود داشته باشد. علاوه بر این، سایه تا آن اندازه نیرومند است که فرد نمی‌تواند دریابد که او بر سایه سیطره دارد، یا سایه بر او (ر.ک؛ بیلسکر، ۱۳۹۸: ۸۴). این امر، همان تناقض و تعارضی است که راوی *بوف کور* با آن درگیر است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

هشتاد و چند سال از به وجود آمدن *بوف کور* گذشته‌است و این اثر هم‌چنان در دست خوانش‌های نو قرار دارد و به وسیلهٔ خوانندگان قدیم و جدید تألیف می‌شود. تاکنون هواداران و مخالفان *بوف کور* صدها مقاله و کتاب دربارهٔ آن نوشته‌اند. نخستین کتاب‌شناسی هدایت را ونسان مونتی در بهمن ماه ۱۳۲۰ در تهران چاپ کرد و قدیمی‌ترین یادبود او را حسن قائمیان در سال ۱۳۳۶ با عنوانِ «یادبودنامهٔ صادق هدایت» منتشر کرد. این نویسنده در سال ۱۳۴۳، چهار اثر دیگر دربارهٔ هدایت و آثارش چاپ کرد. بعد از این تاریخ، کتاب‌ها و مقالات زیادی نوشته شد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان از «خودکشی صادق هدایت» اثر اسماعیل جمشیدی (۱۳۵۱)، «کتاب صادق هدایت» اثر محمود کتیرائی (۱۳۴۹)، «صبح صادق» اثر مهرداد مهرین (۱۳۴۱)، «کتابشناسی صادق هدایت» اثر محمد گلبن (۱۳۵۶)، «نقد آثار هدایت» اثر عبدالعلی دستغیب (۱۳۵۷)، «آشنایی با صادق هدایت» اثر م. ف. فرزانه (۱۹۸۸م.)، «یادبودنامهٔ هشتادمین سالروز تولّد هدایت» اثر حسن طاهباز (۱۳۶۱) نام برد.

در میان نقدهای مختلف بر *بوف کور*، نقد و بررسی آثار هدایت با رویکرد روان‌شناسی، یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین خوانش‌هایی بوده که در درک خوانندگان از آثار هدایت تأثیر بسزایی داشته‌است. در زمینهٔ روان‌شناسی آثار هدایت، قدیمی‌ترین نقدی که به انجام رسیده، نقد محمدابراهیم شریعتمداری با عنوان «صادق هدایت و روانکاوی آثارش» (۱۳۵۴) بوده‌است.

به طور کلی، در زمینهٔ دانش روان‌شناسی و تأثیر آن در حوزهٔ ادبیات، باید یادآوری کرد که توجه به آراء و نظریه‌های فروید و یونگ، به عنوان دو نظریه‌پرداز بزرگ جهان، اهمیت

خاصی دارد. علاوه بر این، در حوزهٔ روان‌شناسی، نظریهٔ این دو اندیشمند، از پیشروترین و اساسی‌ترین نظریه‌ها در زمینهٔ روانکاوی و روانشناختی تلقی شده، بر تمام حوزه‌های دانش بشری تأثیرگذار بوده‌است. به همین سبب، پس از رواج گرفتن اندیشه‌های فروید و یونگ در سطح جهانی و آشنایی ایرانیان با مطالعات روان‌شناسی و نیز وارد شدن مطالعات این حوزه به ادبیات، نقد روان‌شناختی در کنار سایر نقدها و خوانش‌های فرویدی و یونگی آثار ادبی، جایگاه ویژه‌ای در نقادی پیدا کرد.

از سوی دیگر، در میان آثار ادبی، *بوف کور* به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار ادبی ایران و اثری که در تاریخ ادبیات داستانی ایران جریان‌ساز بوده، همواره مورد توجه بوده‌است. ضمن اینکه *بوف کور* به دلیل داشتن ویژگی‌های سورئالیستی خود، از جمله آثاری است که چنین نقدی را برمی‌تابد. از این رو، پژوهش‌های زیادی در این زمینه صورت گرفته‌است که از آن جمله می‌توان به کتاب‌ها و مقالاتی نظیر: «بازتاب اسطوره در *بوف کور* (ادیپ یا مادینه جان)» (جلال ستاری)، *داستان یک روح* (سیروس شمیسا)، «*بوف کور* و عقدهٔ ادیپی» (بهرام مقدادی)، «*بوف کور*، فروید و نقد ادبی» (رضا کاظم‌زاده)، «زندگی در آینه»، «روانکاوی و ادبیات: دو متن، دو انسان، دو جهان» (حورا یاوری)، «نقش سایه در *بوف کور*» (راحله صفوی) اشاره کرد که اغلب این پژوهش‌ها، با در نظر گرفتن نظریهٔ فروید، یونگ، لاکان و دیگران به یکی از وجوه این نظریات مانند: «عقدهٔ ادیپ»، کهن‌الگوی «سایه»، «خود»، «آنیما» و «آنیموس» (Animus) و... پرداخته‌اند. به طور نمونه، فردین حسین‌پناهی، در مقاله‌ای با عنوان «سیر تحول «نقش زن» در داستان‌پردازی هوشنگ گلشیری: یک شاخصهٔ سبکی و فکری»، ضمن تحلیل «آینه‌های دَرْدارِ» گلشیری به مقایسهٔ اثر گلشیری با *بوف کور* از منظر فردیت با دیدگاه بینامتنی پرداخته‌است.

هدف از پژوهش حاضر نیز خوانش *بوف کور* با نظریهٔ «فردیت‌یافتگی» یونگ است. با این تفاوت که نگارنده، با در نظر گرفتن انگارهٔ «سگانی» و نقش آن در ارتباط با فردیت به این روایت نگریسته‌است.

تعدادی از پرسش‌هایی که این پژوهش قصد دارد به آن پاسخ دهد، عبارت است از: «چگونگی بازتاب فردیت‌یافتگی در *بوف کور*»، «بررسی نمادهای مربوط به تثلیث»، «چگونگی ارتباط نیچه با یونگ و هدایت با این دو»، «نقش تثلیث در ارتباط با

فردیت‌یافتگی»، «چگونگی بازتاب انگـاره اَبَرمـرد نیچـه در *بـوف کـور*» و «چرایـی پیونـد نمادهای *بوف کور* با تثلیث آیینی هند و ایرانی».

۳. تفرد در روان‌شناسی یونگ

«تفرد» اصطلاحی است که یونگ آن را برای فرایندی به‌کار برده که در آن، شخص تبدیل به موجودی واحد، یکپارچه و همگن می‌شود و این تبدیل تا جایی ادامه پیدا می‌کنـد کـه یکتایی درونی، نهایی و قیاس‌ناپذیر، فرد را در بر گیرد. در نظریهٔ یونگ، تفـرد در معنـای «خویشتنِ خویش»، «به خود آمدن» یا «خودشکوفایی» به‌کار رفته‌است» (یونگ، ۱۳۹۵: ۳۶۶).

در داستان *بوف کور*، راوی در مسیر تفرد با سایهٔ خود برخورد کرده، تلاش می‌کند تـا خود را به سایه‌اش معرفی نماید: «شاید بتوانیم یکدیگر را بهتـر بشناسـیم» (هـدایت، ۱۳۸۳: ۱۰)؛ به بیانی دیگر، هدف او از معرفی خود به سایه، خودآگاهی است. یونگ بـر ایـن بـاور است که وجود سایه، بازنمود کسانی است که حاضر نیستند با فراتر رفتن از وضعیت کنونی بشر به کمال مطلق برسند. او در سخنرانی هفتم (از مجموعه سـخنرانی‌هـای بهـار سـال ۱۹۳۴) به کهن‌الگوی «سایه» پرداخته‌است و موضـوع مـورد توجـه او در ایـن سـخنرانی، مفهوم «اَبَرمرد» (Superman)، و صحنه‌ای که درباره‌اش سخن می‌گوید، «دیباچهٔ زرتشـت» است (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۹: ۱۳۲ـ۱۴۷).

تأثیر آموزه‌های یونگ در تحلیل «زرتشت نیچه» بر *بوف کـور* کـاملاً مشـهود اسـت و هدایت در روایت خود از مفاهیم یونگی بهره برده‌است. همچنین، به نظر می‌رسد که راوی *بوف کور*، شخصیتی مشابه نیچه یا برساخته‌ای از شخصیت او، به‌خصوص هنگام نوشـتن کتابِ *چنین گفت زرتشت* است. راوی مانند نیچـهٔ *کتـاب زرتشـت*، در ناخودآگـاه روان بـا بخش‌های وجود خود (آنیما، پیرفرزانه، سایه و نقاب) روبه‌رو می‌شود و مسیر تفرد را آغـاز می‌کند.

۳ـ۱. نقش «سایه» و «یوگی» در ارتباط با تفرد

در نظریهٔ یونگ، «سایه» بخش پَست ناخودآگاه روان است که مایل به انجام کارهایی است که انسان در حالت عادی، اجازهٔ آن را بـه خـود نمـی‌دهـد (ر.ک؛ فوردهـام، ۱۳۹۷: ۸۱). ایـن کهن‌الگو از همان ابتدای روایت وارد داسـتان *بـوف کـور* شـده‌اسـت؛ بـه عبـارتی دیگـر، شخصیت انتزاعی «سایه» در اولین صحنهٔ داستان به خواننده معرفی می‌شـود و تـا پایـان داستان، نقشی اساسی را در روایت ایفا می‌کند.

خواننده در صحنهٔ اول داستان که همواره نقشی کلیدی در داستان دارد، با راوی رنجوری آشنا می‌شود که از رنج خود سخن می‌گوید: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۹).در روان‌شناسی یونگ، عامل رنج انسان، برخورد او با سایه و احساس تعارض و تضاد با آن است. این احساس رنج دربارهٔ راوی *بوف کور* دیده می‌شود؛ به بیانی دیگر، او روایت خود را با شرح این رنج آغاز می‌کند؛ رنجی که از دیدگاه یونگ، از فقدان ارتباط با بنیادهای «ناخودآگاه» شخصیت و تک‌ساحتی گشتن وجود انسان ناشی می‌شود (ر.ک؛ شولتز، ۱۳۵۹: ۷۵). به همین دلیل، وجود سایه موجب آزار او شده، از آن احساس ترس می‌کند و در سراسر روایت، سایه‌های راوی در کریه‌ترین شکلِ خود ظاهر می‌شود؛ مانند: پیرمرد قاری با دندان زردِ کِرم‌خورده، لب‌شکری، پلکِ ناسور، عبای زرد پاره و رفتارهای چندش‌آور، یا لکاته‌ای که با گدای محله هم‌خوابه می‌شود، یا دایه با چهره‌ای زشت، زُمخت و رفتاری آمیخته با بدجنسی و حماقت، نمادهایی از سایهٔ اوست که با راوی در تضاد است. راوی در جایی، با صراحت به این سایه‌ها اشاره می‌کند و می‌گوید: «سایه‌هایی که من میان آن‌ها محبوس بوده‌ام» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱۵).طبق نظر یونگ، فردی که نخواهد با فراتر رفتن از وضعیت کنونی خود به کمال مطلق برسد، نمی‌تواند از سایهٔ خود عبور کند (ر.ک؛ بیلسکر، ۱۳۹۸: ۸۴). از طرفی، وجود راوی به دلیل هم‌سو بودن با «پیر فرزانه» (Wise Oldman)، میل به تمامیت و رسیدن به وجودی یکپارچه را دارد. ظاهر شدن پیر فرزانه بر او در کالبد «یوگی» (ر.ک؛ هدایت، ۱۳۸۳: ۱۳)، نمادی برای تمامیت و یکپارچگی ناخودآگاهانهٔ «خودِ» راوی پیش از زاده شدن است (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۹۵: ۲۹۶). به همین دلیل، از زمانی که راوی تصویر یوگی را از روزنهٔ پَستوی اتاقش (ناخودآگاه ذهن) می‌بیند، فرایند فردیت با راهنمای یوگی (پیر فرزانه) در او آغاز می‌شود.یونگ وجود سایه را خطری برای تمامیت «منِ» وجود می‌داند. به این دلیل، راوی *بوف کور* می‌خواهد خود را از سلطهٔ سایه نجات دهد و در واقع، هدفش از کشتن لکاته، از بین بردن بخش‌های شرم‌آور وجود و رسیدن به تفرد است.

۳ـ۲. سه‌گانی و ارتباط آن با مفهوم تفرد

۳ـ۲ـ۱. تعریف سه‌گانی

در اصول اعتقاد کاتولیک‌ها، تثلیث چنین تعریف شده‌است:

«پدر، همانی است که پسر است. پسر همانی است که پدر است و پدر و پسر همانی هستند که روح‌القدس است؛ یعنی در طبیعت خود، یک خدای واحد. هر یک از این سه شخص، همین واقعیت است؛ یعنی ذات، جوهر یا ماهیت الهی» (اصغری، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

«عدد» در بسیاری از سنّت‌ها، به‌ویژه در بابلی، هندی و فیثاغورثی، اصلی اساسی است که سراسر جهان عینی از آن ناشی می‌شود و منشاء همهٔ اشیاء و هماهنگی نهفتهٔ جهان به شمار می‌رود: «در میان چینی‌ها، اعداد فرد عبارت است از یانگ (Yang)، آسمانی، نامتغیر و فرخنده، و اعداد زوج به منزلهٔ ییِن (Yin) زمینی و متغیر دانسته می‌شود؛ به عبارتی دیگر، اعداد فرد نرینه و اعداد زوج مادینه هستند» (بهزادی، ۱۳۹۷: ۲۶).

۳ـ۲ـ۲. نماد «سه»

عدد «سه» از دیرباز رمز «کُل» محسوب می‌شود. در مکتب ابن‌عربی، «یک»، مبنا و سازندهٔ اعداد و «سه»، اولین عدد فرد شناخته می‌شود. در نمادشناسی، اعداد زوج، نماد کثرت و اعداد فرد، نماد وحدت هستند. در نتیجه، عدد «سه» اولین رویکرد به وحدتِ پس از تجلی ذات اقدس است و در بنای همهٔ ادیان بزرگ (ر.ک؛ شمیل، ۱۳۸۸: ۷۱ــ۹۷)، نشانهٔ سه‌گانه‌پرستی و وحدت دانسته می‌شود.

در تفکر ایرانیان باستان، سه‌گانه‌پرستی به شکل الههٔ‌ای جلوه‌گر شده که او را «اورمزد ـ متراث ـ اهرمن» می‌نامند (ر.ک؛ اصغری، ۱۳۸۹: ۱۲۹). همین الهه در هند به شکل خدای سه‌گانهٔ «برهما ـ شیوا ـ ویشنو» ظاهر شده‌است که مفاهیم مختلفی چون «عدد کُل»، «آغاز ـ میان ـ پایان»، «بدن ـ جان ـ روح»، «تولد، زندگی، مرگ»، «گردش دوران زندگانی، مرگ و زایش» دوباره را دارد (ر.ک؛ دادور و رحیمی، ۱۳۹۱: ۸).

۳ـ۲ـ۳. نماد «سه» در *بوف کور*

عدد در *بوف کور*، نقشی نمادین و قابل توجه دارد. یکی از این اعداد نمادین، عدد «سه» است که به شکل قابل توجهی تکرار می‌شود. تکرار عدد سه، نمادی برای انگارهٔ سه‌گانگی و مرتبط با مفهوم تفرد است. این مفهوم در *بوف کور*، با وجود متکی بودن بر نظریهٔ یونگ و دیدگاه نیچه دربارهٔ تثلیث (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۸۹: ۴۴۶)، با مفهوم باستانی آن در هند و ایران باستان مطابقت دارد؛ به بیانی دیگر، هدایت با کاربرد مفهوم سگانی در معنای باستانی و آریایی آن، پیشینهٔ ایرانی ـ هندی راوی را مورد توجه قرار داده‌است، خدای مذکر شیوا و راویی بدل‌شده به نیمچه خدا را به جای اَبَرانسان نیچه می‌نشاند و برای نشان دادن مفهوم تثلیث، از نمادهای ایران کهن بهره می‌برد.

در *بوف کور*، سه‌گانی، در سه تصویر مهم نمادینه شده‌است. این سه تصویر بـه شـرح زی است.

۳ـ۲ـ۳ـ۱. راوی ـ پیرمرد جوکی ـ دختر اثیری

اولین سگانی *بوف کور* در رؤیا یا الهام در ناخودآگاه راوی ظاهر می‌شود. هر سه ضلع این مثلث، جنبه‌های مثبت روان انسان و عامل رساندن او به کمال است. در ایـن تصـویر، زن اثیری نماد آنیمای مثبت روان و پیرمرد جوکی، کهن‌الگوی «پیر فرزانه» است. پیرمرد زیـر درخت سرو چمپاتمه زده (در حالت یوگی) است و دختر به او نیلوفر تعارف می‌کند. جـوان بودن زن اثیری، نمادی برای بی‌زمانی این کهن‌الگو و تصویر زن در «ناخودآگـاه جمعـی» (Collective unconscious) است که در طول اعصار، به طور مکرّر آشـکار شـده، بـا وجـود تغییر یا تعدیل، ثابت مانده‌است (ر.ک؛ فوردهام، ۱۳۹۷: ۸۸).

دختر در یک نیمه‌شب مه‌گرفته (نماد ناخودآگاه) به خانهٔ راوی می‌آید، بر تخـت او دراز می‌کشد و می‌میرد. راوی تصویر او را نقاشی کرده، بـدنش را قطعـه‌قطعـه مـی‌کنـد و در چمدان گذاشته، در محوطه‌ای خلوت در ری باستان دفن می‌کند. این عمل نمادین، در بر دارندهٔ این مفهوم است که تصویر زن غایی، در ذهن راوی (انسـانی آریـایی) برخاسـته از تصور اجداد راوی، از زن است که اجداد او آن را از گذشته‌های کهن تاکنون در درون خود حمل کرده‌اند. از طرف دیگر، پیرمرد و دختر نمادی برای پیوند دو تمدن آریایی و هنـدی، و اتصال این دو با هم (تعارف گل نیلوفر) و در عین حال، فاصلهٔ آن دو (جوی آب) با هـم باشد. علاوه بر این، وجود فاصله، دلالت بر عدم وجود تمامیت در روان راوی است.

آنیما در نظریهٔ یونگ، معادل شورمندی و عشق (ر.ک؛ بیلسکر، ۱۳۹۸: ۵۸) و دیدار بـا او، منبع آفرینش و الهام‌دهندگی در زمینهٔ هنر است. بنابراین، راوی بعد از دیدار با زن اثیـری (آنیما) دچار عشقی شیدایی شده، از یک فرد بی‌استعداد (نقاش روی جلد قلمدان بـی‌ذوق) به هنرمندی دارای نبوغ تبدیل می‌شود که می‌تواند دست به کشف و شهود بزند. در یـک کلام، دلیل نبوغ راوی، سفر به ناخودآگاهی، تجلی آنیما بـر او و راهنمـایی «پیـر فرزانـه» است.

به طور کلی، هدایت در پرداختن چهرهٔ پیرمرد یوگی کـه همـان راوی *بـوف کـور* یـا اَبَرانسان ایرانی نیچه است، به نظریهٔ یونگ و اسـتنباط کهـن‌الگـوی پیرفرزانـه در نظریـهٔ مرگ خدای نیچه توجه داشته‌است. یونگ با اشاره به این مفهوم در تفکر نیچه می‌گوید:

«آنگاه که پروردگار درمی‌گذرد، انسان باید جایگاه خود را از نو بشناسد. در چنان برهه‌ای، پدر همهٔ رسولان ـ یعنی پیرمرد فرزانه ـ باید ظهور کند و دیانت و حیاتی جدید بیاورد، تا حقیقتی نو پدید آید. نیچه می‌خواست که زرتشت چنین رسولی باشد» (یونگ، ۱۹۶۵م.: ۲۴).

از این روست که راوی *بوف کور*، در جایی به نیچه در *چنین گفت زرتشت* شبیه می‌شود و گاه حتی به هیئت خود نیچه درمی‌آید؛ به بیانی دیگر، در بخش اول داستان، راوی در قالب یوگی و منجی (نماد زرتشت) و در بخش دوم در قالب دیوانه‌ای روانی ظاهر می‌شود.

۳ـ۲ـ۳ـ۲. پدر ـ بوگام داسی ـ عموی راوی

سگانی دوم، در ماجرای پدر راوی، عموی او و بوگام‌داسی ظاهر شده، منجر به آزمایش مار ناگ می‌شود. مار ناگ نماد شیوا یا اسلحهٔ شیواست و همان طور که یونگ در کتاب کیمیاگری خود به آن اشاره کرده، اعداد زوج نماد زنانگی و در میان اعداد فرد قرار دارند و به صورت مار مرکوری (Serpens mercurii) که خود را خلق و نابود می‌کند، مجسم می‌شود (ر.ک؛ یونگ، ۱۳۷۳: ۵۱). از سوی دیگر، مثلث پدر راوی، عمو و بوگام‌داسی می‌تواند نماد شیوا (تمامیت) یا خدایی باشد که خود را خلق و نابود می‌کند.

در این مثلث، پدرِ راوی، عاشق بوگام‌داسی (رقاص معبد لینگام) می‌شود. بوگام‌داسی که در خدمت شیوا بوده، از خدمت اخراج شده، با پدر راوی ازدواج می‌کند. عموی راوی، عاشق بوگام‌داسی می‌شود و او را تصرف می‌کند. بوگام‌داسی آن‌ها را به آزمایش مار ناگ می‌فرستد و پدر یا عمو کشته می‌شود. آزمایش مار ناگ می‌تواند تعبیری برای انتقام شیوا از پدر راوی باشد؛ زیرا او بوگام‌داسی را از چنگ شیوا به‌در آورده‌است؛ به عبارتی دیگر، عنصری مخرب (پدر راوی) باید از میان برداشته شود. در این نبرد، یک ضلع مثلث از بین می‌رود که نمادی برای شومی، میرایی، خرابی یا دوگانگی است.

۳ـ۲ـ۳ـ۳. راوی ـ لکاته ـ پیرمرد خنزرپنزری

ماجرای پدر راوی، عمو و بوگام داسی در بخش دوم عیناً تکرار می‌شود؛ به بیانی دیگر، سگانی سوم را راوی، لکاته و پیرمرد خنزرپنزری تشکیل می‌دهند. راوی، عاشق لکاته، زن هوسباز خود است؛ زنی که با وجود تن دادن به پَست‌ترین مردان، حاضر نیست به راوی تن بدهد. این زن هرجایی، در داستان *بوف کور*، نماد کهن‌الگوی «آنیما» (آنیمای منفی) و جنبهٔ شهوانی وجود است. این کهن‌الگو در داستان‌ها و افسانه‌ها، اغلب در قالب روسپی، فریبکار یا ساحره ظاهر می‌شود. بنابراین، در روایت *بوف کور*، لکاته به صورت زنی دروغگو

دیده می‌شود که در جریان زناشویی با راوی او را فریب داده، خود را به راوی قالب کرده‌است. در این مثلث نیز راوی نمی‌تواند به لکاته دست پیدا کند و به تمامیت برسد. او در متن خاطرنشان می‌کند که همهٔ شخصیت‌ها بخش‌هایی از یک تن (راوی) است که تکثیر شده و به دنبال رسیدن به فردیت است. راوی ضمن اشاره به واقعیت سایه‌های وجودش می‌گوید: «هر کس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده‌است، ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب‌شکری دارد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۴۸). به همین دلیل است که راوی به «شباهت مضحک و دور» عمویش با خود اشاره می‌کند و از نگاه کردن به آیینه هراس دارد؛ زیرا «همه جا سایه‌های مضاعف خود» (همان: ۴۸) را می‌بیند و در تلاش است با از بین بردن سایه‌ها به فردیت برسد.

۴. پیوند سه‌گانی با فردیت‌یافتگی یونگ

در نظریهٔ یونگ، نَفْس (Self) یکی از انواع تصاویر ازلی و مبنای قوام یافتن فرد است. انسانی که در بدو تولد هنوز شکل نگرفته، با گذشت زمان، آرام‌آرام رشد کرده و با از سر گذراندن فرایند فردیت، تبدیل به وجودی کامل می‌شود. از دیدگاه یونگ، کیمیاگری، مثالی بارز از این تمامیت و وحدت اسرارآمیز است. یونگ در تشریح کیمیاگری، از «مرکوریوس» (خدای اسطوره‌ای رومی معادل هرمس) نام می‌برد که عنصری واجد ذاتی یگانه یا سه‌گانه است (ر.ک؛ یونگ،۱۳۷۳: ۳۴۳ـ۳۸۳). این عنصر که با کارکرد سه‌گانگی [یا تثلیث] در الهیات سنّتیِ مسیحی تناظر دارد، متشکل از همهٔ قطب‌های متضاد و نمادی از نَفْس، فرایند فردیت و ضمیر ناخودآگاه به شمار می‌رود (ر.ک؛ بیلسکر، ۱۳۹۸: ۱۲۱ــ۱۲۶). یونگ در کتاب «راز گل طلایی» (The secret of the Golden flower) توضیح می‌دهد که تمایز مورد نظر چینی‌ها در خصوص «ینگ» (نور) و «یین» (تاریکی) با ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه فردی قابل قیاس است. در ادامه، نتیجه می‌گیرد که امتزاج یَنگ و یین در آیین «تائو» (Tao) همان فرایند فردیت است که طبق آن، پاره‌های خودمختار روان (از جمله انواع عقده و همزاد مؤنث) با یکدیگر تلفیق شده‌است و پس از تکمیل به شکل‌گیری نَفْس منتهی می‌شود (ر.ک؛ ویلهلم، ۱۹۶۲م.: ۱۱ـ۱۶).

۵. سفر راوی به ناخودآگاه

با توجه به مقدمه‌ای که دربارهٔ فردیت گفته شد، باید دانست که فردیت به صورت خلاصه، به معنی توافق و آشتی با وجوهی از شخصیت است که اغلب نادیده گرفته می‌شود؛ به

بیان روشن‌تر، انسانِ فردیت‌یافته به واسطهٔ پذیرش ناخودآگاه خویش، به جایگاه یگانگی با همهٔ موجودات زنده (حتی موادآلی و نیز خود جهان هستی) می‌رسد. این وضعیت را راوی *بوف کور* تجربه می‌کند. او بعد از تجربهٔ فرایند فردیت، با طبیعت یگانه می‌شود و می‌گوید: «رابطه‌ای بین من و جریان طبیعت، بین من و تاریکی عمیقی که در روح من پایین آمده بود، تولید شده بود» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۹). وجود رهاشده از تن راوی، متمایل به عالم کُند و کِرختِ نباتی است: «در امواجی غوطه‌ور بودم که پُر از نوازش‌های اثیری بود. صدای قلبم را می‌شنیدم!» (همان: ۴۴). این فرایند به شکل سیر و سیاحت در مسیر پرپیچ‌وخم ناخودآگاه روان به شکلی دایره‌وار اتفاق می‌افتد و راوی به دور آن می‌چرخد. او در گذر از این سیر و سیاحت مارپیچی که آن را حقیقی‌ترین حالت در فرایند فردیت دانسته‌اند (ر.ک؛ فوردهام، ۱۳۹۷: ۱۲۸). ابتدا با «سایهٔ» خود دیدار می‌کند؛ زیرا هیچ گونه جامعیتی بدون شناسایی اضداد میسّر نمی‌شود: «در باز شد و عمویم وارد شد» (همان: ۱۴).

همچنین، وی کهن‌الگوی «آنیما» و «پیر فرزانه» را در «ناخودآگاه فردی» ملاقات می‌کند: «یک فرشتهٔ آسمانی جلو او ایستاده خم شده بود... پیرمردی قوزکرده زیر درخت سروی نشسته بود» (همان: ۱۵). افزون بر این، راوی با سایه‌های دیگر خود، یعنی «پیرمرد نعش‌کش» و «گورکن»، به اعماق ناخودآگاه جمعی و هزاره‌های دور در ری باستان سفر می‌کند: «فهمیدم که یک نفر هم‌درد قدیمی داشته‌ام. آیا این نقاش قدیم، نقاشی که روی این کوزه را صدها، شاید هزاران سال پیش نقاشی کرده بود، هم‌درد من نبود؟ آیا همین عوالم مرا طی نکرده بود؟» (همان: ۴۳).

همین سفر را راوی در بخش دوم داستان، در هزاره‌های دورتری تکرار می‌کند و سفر به «خوارزم باستان» و «ایرانویج» نماد فرورفتن در اعماق ناخودآگاه جمعی است. او تمام اتاق‌های خانهٔ دنیا را سرکشی می‌کند. هر اتاق نمادی از زمانی اسطوره‌ای است: «از اتاق‌های تودرتو می‌گذشتم» (همان: ۷۲). راوی در این سفر، کهن‌الگوی «مادر جهانِ اسفل» (Mother chthonic) را در چهرهٔ نمادین کوهی بازمی‌یابد: «نزدیک نهر سورن که رسیدم هیکل خشک و سخت کوه مرا به یاد دایه‌ام انداخت» (همان: ۷۳).

حاصل سفر به ناخودآگاه برای راوی *بوف کور*، یافتن «کوزه‌ای» است که مجلس نمادین پیرمرد یوگی و دخترِ نیلوفربه‌دست بر آن نقاشی شده‌است. این تصویر، نمادی از زندگی راوی یا بخش‌های وجود او در ناخودآگاه جمعی است که تکرار هزاران زندگی ماقبل او را بازگو می‌کند: «زندگی من همه‌اش یک فصل و یک حالت داشته» (همان:۵۰). به

همین دلیل است که او به هر طرف که می‌رود، به همین تصویر، یعنی به «خود» می‌رسد و اتفاقات به صورت «هم‌زمان» به یک نقطه ختم می‌شود: «چشمم را که مـی‌بسـتم، دنیـای حقیقی خودم به من ظاهر می‌شد» (همان: ۶۸).

مقصد راوی در سفر ناخودآگاه، همان نقطهٔ آغاز است و حـوادث بارهـا در یـک دایـره تکرار می‌شود. این تکرار، همان آموزه‌ای است که نیچه در *چنین گفت زرتشت*، آن را بسط داده‌است؛ یعنی اصلِ «تکرار ابدی». این اصل، تقریر مجدد نیچه از اندیشهٔ فلاسفهٔ یونـان باستان بود و مفهوم آن این است که تاریخ و زمان به جای توالی خطی، حرکتـی دورانـی دارند. بر این اساس، راوی که تکرارکنندهٔ هزاران زندگی ماقبل خود است، می‌داند که هـر اتفاق در زندگی کنونی او می‌تواند به هزاران سال قبـل از او مـرتبط باشـد و ایـن همـان چیزی است که ناخودآگاه جمعی نامیده می‌شود: «زندگی من همه‌اش یـک فصـل و یـک حالت داشته‌است؛ مثل این اسـت کـه در یـک منطقـهٔ سردسـیر و در تـاریکی جـاودانی، گذشته‌است» (همان: ۵۰).

زمانی که در ناخودآگاه وجود دارد، زمانی ازلی است و راوی به این واقعیت آگاه اسـت: «گذشته، آینده، ساعت، روز، ماه و سال همه برایم یکسان است» (همان: ۴۹). او تکـه‌هـای وجود «خود» را در «ناخودآگاه فردی و جمعـی» (منطقـهٔ سردسـیر و در تـاریکی جـاودانی) بازمی‌یابد و برای نخستین بار یاد می‌گیرد که «ناخودآگاه» خود را بشناسد: «به من نیاموخته بودند که به شب نگاه بکنم و شب را دوست داشته باشم» (همان: ۶۸).

سرانجامِ این سیر و سیاحت، رسیدن راوی به «خود» است و درست در چنین وضـعیتی است که خطر سفر به ناخودآگاه، او را گرفتار می‌کند؛ زیرا انسان در شناختِ ناخودآگاه، زیر سلطه «سنخ‌های باستانی» قرار مـی‌گیـرد و دچـار «خـودبزرگ‌بینـی» و «نفـخ» (Inflation) می‌شود. این اصطلاح را یونگ در شرح مسیر فردیت‌یافتگی و رسیدن به مرتبهٔ اَبَرمردی یا کمال به‌کار برده‌است. او این اصطلاح را از نظریات نیچه گرفته‌است و نیچه در این مـوارد تحت تـأثیر اسـطوره‌هـای ایرانـی و بازگشـت اَبَرانسـان در تفکـر ایرانیـان باسـتان قـرار داشته‌است.

۶. ایدهٔ اَبَرمرد در نظریهٔ یونگ

یونگ ایدهٔ اَبَرمرد را از نیچه و نیچه این ایده را از *چنین گفت زرتشت* استنباط کرده‌اسـت؛ به عبارت دیگر، ایدهٔ اَبَرمرد، بیان‌کنندهٔ دیدگاه نیچه دربارهٔ آینـدهٔ بشـری اسـت. او قصـد

داشته با تکیه بر مفهوم «اَبَرمرد»، اتکا به عقل و نیز خوار شمردن جسم به وسیلهٔ مسیحیت را به نقد بکشد.

یونگ نیز با استفاده از این ایده، فردیت‌یافتگی را شرح می‌دهد. در تئوری یونگ دربارهٔ فردیت‌یافتگی، انسانی که دچار «جنون بزرگ‌منشی» (Megalomania) شده‌است، نمی‌تواند مسیر رشد و تکامل اصیل شخصیت خود را به پایان برساند. به باور یونگ، شخص بعد از ورود به ناخودآگاه، دچار «هجومی از ناخودآگاهی» شده، خود را در نقطهٔ تقاطع همهٔ اعصار، از گذشته تا آینده می‌بیند (ر.ک؛ فوردهام، ۱۳۹۷: ۹۷ـ۱۰۰) و این نقطه‌ای است که می‌تواند مانع فردیت‌یافتگی شود؛ اتفاقی که برای راوی *بوف کور* می‌افتد.

۶ـ۱. آبرمرد در اساطیر ایرانی

در داستان‌های اساطیری ایران، کیومرث، نخستین انسان اسطوره‌ای، نمایندهٔ دو نیمهٔ «زندگی» و «نازندگی» است. او که با آفرینش نَفْس، به زمین هبوط کرده، از این هبوط شرمگین است و زمانی از شرمش رهایی می‌یابد که بتواند آفرینش خود را نابود کند (ر.ک؛ بهار، ۱۳۷۶: ۱۶۱). علاوه بر این، کیومرث با کشتن ماده دیوی به نام «ارزور» که از خواهش خود او به وجود آمده، می‌تواند بر خویشتنِ خود فائق شود.

به‌اختصار آنچه در اسطورهٔ کیومرث و بازگشت اَبَرمرد درخور توجه است، آغاز آفرینش با مرگ او و پایان آفرینش با تک‌پیکری شدن کیومرث در قالب «تنِ پسین» است. بر این اساس، کیومرث بعد از مرگ، به شکل یک پیکر کُروی، متشکل از اهورامزدا و تمام مردمان بار دیگر هستی یافته، تجلی خواهد کرد (ر.ک؛ راشد محصل، ۱۳۸۵: ۳۴) که به نوعی اَبَرمرد محسوب می‌شود؛ به عبارت دیگر، هستی یافتن کیومرث، معادل بازگشت اَبَرانسانِ نیچه، موعودِ زرتشت و انسانِ «فردیت‌یافته» یا بدون «سایهٔ» یونگ است و چیرگی بر سایه‌های وجود، در نظریهٔ یونگ، پیروزی‌بخش تکامل‌یافتهٔ خودآگاه انسان متشرّف، بر بخش‌های تاریک و مبهم ناخودآگاه است که منجر به وحدت خودآگاه و ناخودآگاه می‌شود (ر.ک؛ شرارد، ۱۹۵۶م.: ۱۴۱). این امر در روایت *بوف کور* نیز برای راوی آن اتفاق می‌افتد.

۶ـ۲. آبرمرد *بوف کور*

هدایت تحت تأثیر یونگ و تفسیری که او از تفکر نیچه به دست داده، انگارهٔ «اَبَرمرد» را برای ساختن شخصیت راوی *بوف کور* به‌کار گرفته‌است. او با تکیه بر آموزه‌های یونگ در زمینهٔ ناخودآگاه روان و نیز مفهوم «اَبَرمردِ» نیچه، شخصیت راوی را (که ترکیبی از «اَبَرمردِ نیچه» و «منجی زرتشت است»،) آفریده‌است و راوی، انسانی است که در جست‌وجوی خود

در مسیر تکامل، وارد ناخودآگاه می‌شود؛ به بیانی دیگر، راوی *بوف کور*، بعد از کشف ناخودآگاه، خود را از مردمی که در میانشان زندگی می‌کند، جدا می‌کند و متوجه می‌شود که «چه ورطهٔ هولناکی میان من (او) و دیگران وجود دارد» (همان: ۱۰). همچنین، مانند نیچه بعد از نقد خدا و مذهب، خدا را کنار گذاشته (همان کاری که نیچه کرده) و از مذهب انتقاد می‌کند. با این تفاوت که نیچه به «پیر فرزانه» متوسل شده، زرتشت را جایگزین خدا می‌کند، اما راوی، «خود» به جای خدای محذوف می‌نشیند.

۶ـ۲ـ۱. پایان سفر راوی

راوی *بوف کور* پس از سفر به ناخودآگاهی، بر سایه‌های خود غلبه می‌کند، اما نمی‌تواند به طور دائم سایه‌ها را از بین ببرد؛ زیرا صورت ازلی «ناخودآگاه جمعی» بر او مسلط شده، انباشته شدن با محتویات ناخودآگاه، موجب می‌شود به ورطهٔ خودبزرگ‌بینی سقوط کند؛ به بیانی دیگر، راوی با کشتن «آنیمای منفی» روان، با سایهٔ خود، یعنی «پیرمرد خنزرپنزری» یکی شده، تبدیل به انسانی خودمدار می‌شود. به همین دلیل، تکثر وجود راوی بعد از کشتن لکاته به قوّت خویش باقی می‌ماند و او در حالی از سفر ناخودآگاهی برمی‌گردد که مسیر فردیت را به شکل درستی طی نکرده و به فردیت نرسیده‌است: «هیکل خمیدهٔ پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش از شدت خنده می‌لرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود، افتان و خیزان می‌رفت، تا اینکه به‌کلّی پشت مه ناپدید شد».

۷. نتیجه

سفری که راوی به قصد رسیدن به فردیت و رسیدن به جایگاه انسان کامل (اَبَرانسان/ منجی) آغاز کرده‌است، منجر به تسلط «ناخودآگاه جمعی» و خودبزرگ‌بینی در او شده، موجب می‌شود راوی با نشستن بر جای «پیرمرد خنزرپنزری»، احساس بزرگ‌منشی یا «نیمچه‌خدایی» کند. در نتیجه، بین او و پیر فرزانهٔ وجودش گسست صورت می‌گیرد و نمی‌تواند به فردیت برسد.

منابع

آرتور، کریستین‌سن (۱۳۷۷)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران*، ترجمه و تحقیق ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، چشمه.

آموزگار، ژاله (۱۳۹۰)، «کیومرث»، *برگزیدهٔ مقالات فردوسی و شاهنامه‌سرایی*، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ۲۹۹ـ۳۰۷.

اصغری، محمدجواد (۱۳۹۸)، «تثلیث»، *کلام اسلامی*، ش ۷۴، صص ۱۱۶ـ۱۳۰.

بهار، مهرداد (۱۳۷۶)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، آگه.
بهزادی، رقیه (۱۳۷۹)، «مفهوم برخی اعداد در اساطیر و نزد اقوام کهن»، *کتاب ماه هنر*، ش ۲۷، صص ۲۸ـ۲۶.
بیلسکر، ریچارد (۱۳۹۸)، *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، مروارید.
پاکدامن، ناصر (۱۳۷۹)، *صادق هدایت، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی*، پاریس، کتاب چشم‌انداز.
دادور، ابوالقاسم و محمد رحیمی (۱۳۹۱)، «بررسی تحلیلی مظاهر و مضامین رقص شیوا»، *جلوهٔ هنر*، د ۴، ش ۲، صص ۵ـ۱۹.
راشد محصل، محمد تقی (۱۳۸۵)، *وزیدگی‌ای زادسپرم*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
شمیل، آنه‌ماری (۱۳۸۸)، *راز اعداد*، ترجمهٔ فاطمه توفیقی، قم، ادیان و مذاهب.
شولتز، دوان (۱۳۵۹)، «الگوی یونگ (انسان فردیت‌یافته)»، *آرش*، ترجمهٔ گیتی خوشدل، د ۵، ش ۱، صص ۷۲ـ۹۷.
فوردهام، فریدا (۱۳۹۷)، *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران، جامی.
هدایت، صادق (۱۳۸۳)، *بوف کور*، تهران، بی‌نا.
یونگ، کارل (۱۳۸۹)، *سمینار یونگ دربارهٔ زرتشت نیچه*، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران، قطره.
ـــــــــ (۱۳۹۵)، *خاطرات، رویاها و اندیشه‌ها*، تدوین آنیلا یافه، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد، به‌نشر.
ـــــــــ (۱۳۷۳)، *روان‌شناسی و کیمیاگری*، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد، آستان قدس رضوی بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
ـــــــــ (۱۳۸۳)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران، جامی.
ـــــــــ (۱۹۸۵)، *علم النفس*، ترجمهٔ نهاد خیاطه، سوریه، دارالحوار.

Amouzgar, ZH. (2011), kiyoumars, bargozideh-ye maghalat-e ferdowsi v shahnameh sorayi, Tehran, academy of Persian lLanguage and Literature, Pp. 299-307. [In Persian].
Artur, K. (1998), samples of first man and first king in Iran’s legendary history, translation and research by zhaleh amouzegar and ahmad-e tafazzoli, Tehran, Cheshmeh. [In Persian].
Asghari, M. (2019), trinity, published by kalam-e eslami, Vol. 2, No.74, Pp. 26-28. [In Persian].
Bahar, M. (1997), research in Iranian mythology, Tehran, Agah. [In Persian].
Behzadi, R. (2000), the concept of some numbers in mythology and ancient peoples, ketab-e mahe honar, Vol.9, 10, No.27, Pp. 26-28. [In Persian].
Bilsker, R. (2019), Jung’s theory, translated by hoseyn payandeh, Tehran, Morvarid. [In Persian].

Dadvar, A. rahimi, M. (2012), an analytical study on the manifestation and themes of raghse shiva, published by jelveh-ye honar, No.8, Vol.3 and 2. [In Persian].

Fordham, F. (2018), introduction to Jung's psychology, translated by masoud-e mir-baha, Tehran, Jami. [In Persian].

Hedayat, S. (2004), bouf-e kour, entesharat-e sadegh-e hedayat, Tehran. [In Persian].

Jung, C.G (2010), Jung's seminar on Nietzsche's zrathustra, translated by sepideh habib, Tehran, Ghatreh. [In Persian].

Jung, C.G , (2004), Man and his Symbols, Translated by Mahmoud Soltaniyyeh, Tehran, Jami. [In Persian].

_____,(1965), Memories, *Dreams, Reflections*.New York, Vintage Books.

_____, (1953) *Two Essays on Analyti\cal*, New York, pantheon, Bollingen series XX, VOL.7, p.188.

_____, (1985), psychology, translated by nahad khayateh: darolhevar. [In Persian].

_____, (1994), Peschology and Alchemy, Aranslated by Aarvin Afaramarzi, Mashhad, Astan-e Ghods-e Rrazavi, Bonyad-e Pazhouheshha-ye Eslami. [In Persian].

_____, (2016), Memories, Dreams, reflections, Translated by Pavin Faramarzi, Mashhad, Beh Nashr. [In Persian].

Pakdaman, N. (2000), sadegh hedayat: eighty two letters to hasan nourayi, ketab-e cheshmandaz, Paris.

Rashed-mohassel, M. (2006), vazidegihaye zadsparam, institute of science and cultural studies.

Schultz, D.P(1980), Jungian's pattern(individual human), translated by giti khoshde, published by arash,esfand,Vol 12,No1,Pp 72-97.

Shamil, A. (2009), the secret of numbers, translated by fatemeh towfighi, ghom, published by adyan v mazaheb.

Sherrard, P. (1956), *the marbl Threshin floor: studies in Modern Greek poetry*, Vallentine, Mitchell.

Wilhelm, R. (1962), *the Secret of the Golden Flower: A Chineses Book of Life*, rev. ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 2, Vol. 10, Summer 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

An Analysis on the Narration Process in "One Thousand and One Nights" based on Semio-Semantic Approach

Hassan Bashirnezhad[1] & Fatemeh Dadbood[2] & Hamid Reza Sahiri[3]

(19-42)

Abstract

The modern semio-semantic approach has gone beyond structuralism and entered the realm of narrative discourse, creating the conditions for the production and acquisition of meaning in discourse. This paper, examines the process of narrating in One Thousand and One Nights from a semio-semantic perspective by analyzing the movement from the narrative structure to the narrative discourse systems using the Greimas model. The purpose of the study is to discover how embedded narrative structures leak into the discursive structures of the story, and the tense (sensory-perceptual) space created by the narrative process controls and recreates the process of meaning production. Analysis of the narrative process in this work shows that narratives are never formed without the formation of a discourse system. On the other hand, the resistance of the narrator, Shahrzad, changes the emotional crisis and the lack of meaning in Shahriyar during the narration of several narratives to change the meaning of the presence of change. Using the tools of narrative language, he changes Shahriyar's socially deplorable situation and mental state, and finally Shahrzad's energy injection and practice in the discourse space has caused unfavorable stabilized conditions to become liberating conditions, and Shahriyar is confronted with a new meaning of life in the world. These changes are the result of his Dasein mutations after hearing the story. Shahriyar, in order to be himself and to fill his emotional vacuum, by being in the path of narration, takes away his previous Dasein and enters a new Dasein. In order to reach a new Dasein, he must first discard his faulty and critical previous Dasein in order to enter a new and improved Dasein. This is what puts him in front of another meaning of life and existence. The changes resulting from the Daseini mutation in existential discourse system are sometimes so profound that it is difficult to see a trace of the past. Perhaps it can be admitted about Shahriyar that he was accompanied by a great Daseini leap and the resulting changes were so profound that they were also observed by the people of that land.

Keywords: Semio-semantics, One Thousand and One Nights, Narrative discourse system, Narration, Graimes model.

Received: 19, July, 2020 & Accepted: 25, February, 2021

10.22059/jlcr.2021.305764.1503
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: h.bashirnezhad@cfu.ac.ir
Assistant Professor in Linguistics, Farhangian University, Tehran, Iran.
2. Ph.D Candidate in Linguistics, Islamic Azad University, Sari Branch, Sari, Iran.
3. Professor in French Language, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

تحلیل سیر روایت‌پردازی در داستان هزار و یک‌شب بر مبنای رویکرد نشانه– معناشناسی

حسن بشیرنژاد[۱]

استادیار زبان‌شناسی دانشگاه فرهنگیان تهران، ایران.

فاطمه دادبود

دانشجوی دکترای زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ساری، ساری، ایران.

حمیدرضا شعیری

استاد زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس تهران، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۲۹/ ۴ / ۹۹ ؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۰۷ /۱۲/ ۹۹

علمی – پژوهشی

چکیده

این مقاله، به بررسی روند روایت‌پردازی در داستان هزار و یک‌شب از دیدگاه نشانه‌معناشناسی با تحلیل سیرحرکت از ساختار روایی بر اساس الگوی کنشی گرمس می پردازد. رویکرد نشانه– معناشناسی نوین از ساخت‌گرایی پا فراتر گذاشته و وارد حوزهٔ گفتمان روایی شده است و شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان را به وجود آورده است .این پژوهش درصدد است تا دریابد که چگونه ساختارهای روایی تودرتو در روند روایت‌پردازیِ هزار و یک‌شب به فرآیند گفتمانی نشتی پیدا می‌کند و فضای تنشی (حسی – ادراکی) حاصل از روایت‌پردازی، فرآیند تولید معنا را کنترل و بازآفرینی می‌کند. تحلیل روند روایت پردازی در این داستان نشان می‌دهد که هرگز روایت‌ها بدون شکل‌گیری نظام گفتمانی شکل نمی‌گیرند. از طرفی، مقاومت راوی، شهرزاد، بحران عاطفی و نقصان معنا را طی روایت‌پردازی‌های متمادی در شهریار به استعلای معنای حضور تغییر می‌هد. وی با بهره‌گیری از ابزار زبان روایت، موقعیت نابسامان اجتماعی و شرایط روحی شهریار را تغییر می‌دهد و در نهایت تزریق انرژی و ممارست شهرزاد در فضای گفتمانی باعث شده است تا شرایط تثبیت شده نامطلوب به شرایط رهایی‌بخش تبدیل شود و شهریار در مقابلِ معنای جدیدی از زندگی و هستی در جهان قرار بگیرد. این تغییرات حاصل از جهش‌های دازاینیِ او بعد از شنیدن روایت پدیدار شده است. برای رسیدن به دازاین جدید، او ابتدا باید دازاین قبلیِ معیوبِ خود را نفی کند تا بتواند از آن دازاین بحران‌زده عبور کند و وارد دازاین جدید و بهبود یافته شود. این گفتمان روایی بُوشی است که در سیر روایت‌پردازی هزار و یک شب دیده می‌شود. سلب دازاین قبلی شهریار که دازاینی مخرب و ویرانگر بوده است مدت طولانی زمان برده است که ورود او را بعد از شب صد و چهل و ششم در دازاین جدید سبب شده و او با این روایت‌پردازی‌ها در چاله‌ی معنایی جدیدی افتاده است. این چاله معنایی دیگر زجرآور و کشنده نیست و او را از کرامت انسانی دور نمی‌کند و عدالت و دادگری را به او برگردانده است.

واژه‌های کلیدی: نشانه – معناشناسی، هزار و یک شب، نظام گفتمان روایی، روایت پردازی.

۱. مقدمه

در علم نشانه‌شناسی، از دههٔ هشتاد میلادی چرخش عظیمی رخ داده‌است. در واقع، این چرخش سمت‌وسویی به پدیدارشناسی، زیبایی‌شناسی، هستی‌شناسی و معنابخشی دارد. از طرفی، در تحلیل ساختار روایی (narrative structure)، مطالعات گسترده‌ای از قرن بیستم

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول مقاله: h.bashirnezhad@cfu.ac.ir

آغاز شده‌است که فرمالیست‌های روسی، مانند پراپ (Propp)، پیشگامان این عرصه بوده‌اند. در ادامهٔ کار آن‌ها، گرمس (Greimas)، تودوروف (Todorov) و ژنت (Genette) به بررسی ساختار روایی و ارائهٔ الگو پرداختند. ساختارگرایان برای انجام تحلیل‌های روایی، ابتدا به تجزیهٔ اجزای سازندهٔ روایت روی آوردند. از طرف دیگر، دیرزمانی است که زبان‌شناسان، تحلیل‌گران و پژوهشگران حوزهٔ تحلیل گفتمان توجه خاصی به رویکرد تولید و تفسیر معنا در نظام‌های گفتمانی دارند. به‌کارگیری نشانه‌ها برای رسیدن به معنا از مهم‌ترین پیامدهای حاصل از تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی است که دانستن و شناختن آن‌ها در جهان امروز بشری بسیار ضروری به‌نظر می‌آید. ظهور دیدگاه نشانه‌معناشناسی سرچشمهٔ مباحث بسیار مهمی در حوزهٔ روایت و زبان‌شناسی شده‌است. این دیدگاه به بررسی متون ادبی و روایی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های نظام‌های گفتمانی و سازوکار تولید معنا می‌پردازد. نگارندگان این جستار با تحلیل ساختار روایی *هزارویک شب*، درصدد هستند تا دریابند که آیا داستان‌سرایی در *هزارویک شب* با الگوی ساختار روایی گرمس سازگار است یا نه، و چگونه با این نوع ساختارها، روایت پای در گفتمان می‌گذارد و در کنشگر بیمار، یعنی شهریار، ایجاد تعلیق و تعویق کنش کرده‌است و باعث شده تا وی کنش اولیّهٔ خود را با تأثیرپذیری از زبان روایتِ شهرزاد متوقف سازد و وارد حیطهٔ گفتمان شود و ساختارهای روایی تودرتو در طول روایت‌پردازی *هزارویک شب* به فرایند گفتمانی نشتی راه پیدا کند و فضای تنشی (حسی‌ـ ادراکی) حاصل از روایت‌پردازی، فرایند تولید معنا را کنترل و بازآفرینی نماید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

روایت و روایت‌شناسی با تعریف‌های گوناگونی در حوزهٔ زبان‌شناسی و گفتمان مطرح می‌شوند و بسیاری از نظریه‌پردازان و صاحب‌نظران این عرصه بر اساس نوع مکتب و نگرش خود، تعریف‌ها و الگوهای بسیاری را ارائه داده‌اند. تحلیل‌گران و روایت‌شناسان مطرح، مانند ولادیمیر پراپ، رولان بارت (Roland Barthes)، تودوروف و بسیار دیگر با ارائهٔ الگو و نظریه به بررسی ساختارهای روایی پرداختند؛ به عنوان مثال، رولان بارت روایت را به معنی عام و کلی در نظر می‌گیرد و آن را در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری، مانند ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی، سینما، فکاهی، تاریخ، خبر و گفت‌وگو متجلی می‌داند (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷: ۱۸۵).

هر روزه و بارها ما روایت‌های گوناگونی می‌سازیم. از همان لحظه که واژه‌ها را کنار هم می‌چینیم، در واقع، دست به‌کار روایت‌پردازی زده‌ایم. به محض اینکه فعلی پس از فاعلی می‌آوریم، به احتمال زیاد وارد گفتمان روایی می‌شویم. اگر حضور روایت را تقریباً در تمام گفتمان‌های انسان‌ها بپذیریم، دیگر تعجب نمی‌کنیم که چرا برخی از نظریه‌پردازان روایت را هم مثل زبان، ویژگی مختص انسان می‌دانند (ابوت، ۱۳۹۷: ۲۴-۲۵). شاید جامع‌ترین نوشته دربارهٔ جهان‌شمولی روایت در میان انسان‌ها، همان سطرهای آغازین مقالهٔ برجستهٔ رولان بارت (۱۹۶۶) دربارهٔ روایت باشد که می‌گوید:

> «روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت در وهلهٔ نخست، انواع شگرفی از ژانرهای مختلف است که خود این ژانرها در ساحت‌های مختلفی توزیع شده‌اند؛ گویی هر ساحت، مستعد دریافت قصه‌های انسان باشد. روایت را می‌توان با زبان گفتاری و نوشتاری، با تصاویر ثابت و متحرک، با حرکات بدن و نیز با آمیزه‌ایی حساب‌شده از همهٔ این ساحت‌ها رساند. روایت در اسطوره و افسانه، حکایت، قصه، رمان کوتاه، حماسه، تاریخ، تراژدی، نمایشنامه، کمدی، پانتومیم، نقاشی (قدیسه اورسولا /Saint Ursula/ اثر کارپاچو/ Carpaccio/ را در نظر بگیرید)، شیشه‌ای نقشینه‌ها، سینما، کتاب‌های مصّور، اخبار و مکالمات حضور دارد» (رهنما،۱۳۹۴: ۱۹).

اگر بخواهیم از نشانه‌شناسی ساختارگرا در بررسی متون ادبی و روایی نام ببریم، یلمزلف از چهره‌های شاخص است که نظریهٔ سوسور دربارهٔ نشانه‌ها و نظام نشانه‌ایی را تکمیل، و به جای دال و مدلول، عناوین جدیدی را پیشنهاد کرده‌است. نشانه به اعتقاد او، منفک نیست و نمی‌توان آن را منزوی دانست. به همین دلیل، او چشم‌انداز نشانه‌ای را به چشم‌انداز زبانی تغییر داد. او برای زبان دو سطح قائل بود: سطح بیان و سطح محتوا (شعیری، ۱۳۸۸). گرمس در تکمیل سطح زبانی یلمزلف، سطح بیان را برون‌نشانه، سطح محتوا را درون‌نشانه و موضع‌گیری انتزاعی گفته‌پرداز یا سوژه (حضور جسمی تخیلی و نه جسمی واقعی) را در ارتباط با دو نشانهٔ جسمـ نشانه، یعنی جسمانه (corpse or body) می‌نامد. جسمانه پایگاهی است که احساس و ادراک سوژه در آن جای گرفته‌است و از آنجاست که مرزهای معنایی جابه‌جا می‌شوند (همان). گرمس (۱۹۸۷: ۱۲۲) در حوزهٔ نشانه‌ـ معناشناسی گفتمانی معتقد است که در اکثر داستان‌ها، روند حاکم بر حرکت متن به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود و این نقصان منجر به عقد قرارداد می‌شود. این قرارداد می‌تواند بین کنشگر با یک عامل دیگر داستان باشد، یا قراردادی باشد که کنشگر با خودش می‌بندد. بعد از قرارداد، کنشگر باید شرایط لازم را کسب کند و

اصطلاحاً در مرحلهٔ توانش قرار می‌گیرد و بعد از آن، این توانش‌های لازم کنشگر را وارد مرحلهٔ کنش می‌کند (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰).

۳. الگوی نظری

۳ـ۱. الگوی کنشی گرمس

در این بخش از جستار، به بررسی الگوی کنشی گرمس (Actional Pattern or Model) می‌پردازیم که یکی از پرکاربردترین الگوها در بررسی متون ادبی است. گرمس روایت‌شناسی خود را بر پایهٔ روش‌شناسی پراپ که در *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* (The Morphology of Fairy Tales) بنا نهاده بود، آغاز کرد. پراپ دستور زبان روایت را بر اساس شخصیت و خویشکارها یا نقش‌ویژه‌ها (Function) قرار داد. او خویشکاری‌های اندک‌شمار شخصیت‌ها را بسیار می‌دانست و معتقد بود که خویشکاری شخصیت‌های قصه، سازه‌های معنایی قصه هستند (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲). پراپ عملکرد کنشگران را در هفت حوزه تقسیم‌بندی می‌کند: حوزهٔ عمل قهرمان، حوزهٔ قهرمان دروغین، حوزهٔ عمل بازیگر، حوزهٔ عمل ضد قهرمان، حوزهٔ قهرمان بخشنده، حوزهٔ دختر پادشاه و حوزهٔ عمل درخواستگر (خراسانی، ۱۳۸۳: ۵). گرمس به جای هفت دسته شخصیت‌های پراپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه را پیشنهاد می‌کند که بنا به قاعده‌های معناشناختی شکل می‌گیرد. از نظر گرمس، در *معناشناسی روایت*، جمله‌های اسمی برای فهم قاعده‌های معنایی متن به‌کار می‌روند. همچنین، هر پی‌رفت (sequence) از تعدادی الگو که خود آنها *را الگوی کنش* نامیده، تشکیل شده‌است (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲). شش کنشگر الگوی گرمس عبارتند از:

ـ **فرستنده یا تحریک‌کننده:** او «کنشگر» را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد.

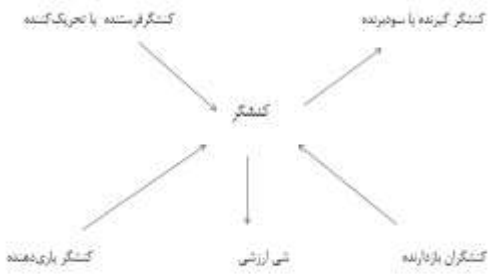
ـ **گیرنده:** کسی است که از کنشگر سود می‌برد.

ـ **کنشگر:** او عمل می‌کند و به سوی «شیءِ ارزشی» می‌گراید.

ـ **شیء ارزشی:** هدف و موضوع «کنشگر» است.

ـ **کنشگر بازدارنده:** کسی است که جلوی رسیدن کنشگر را به شیءِ ارزشی می‌گیرد.

ـ **کنشگر یاری‌دهنده:** او کنشگر را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۱۴).



نمودار ۱: الگوی کنشگر گرمس (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۷: ۱۱۲)

به طور کلی، می‌توان این طور بیان کرد که *الگوی کنش* گرمس در سه دسته قرار می‌گیرد. در واقع، در هر مناسبت، شخصیت با موضوع خاصی همراه می‌شود که عبارتند از: ۱ـ نسبت خواست و اشتیاق، ۲ـ ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر، ۳ـ نسبت پیکار. سرانجام، وی بر این باور است که «باید شخصیت‌ها را در گسترهٔ روایی، چونان الگوی کنش دید و نه در گسترهٔ معنایی و نقشی که بر اساس درونمایهٔ حکایت بر عهده دارند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۷۷).

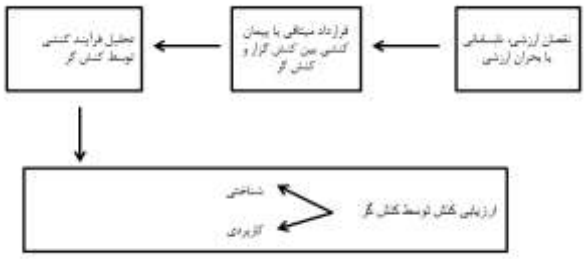
۳ـ۲. تحلیل نظام‌های گفتمان روایی بر اساس نشانه‌ـ معناشناسی

نشانه‌ـ معناشناسی روایی به بررسی ویژگی‌های روای روایت می‌پردازد تا بدین طریق بتواند شرایط تولید معنا را در گفتمان نشان دهد و علاوه بر این، به چگونگی دریافت معنا نیز می‌پردازد. حال، با گذر از نشانه‌معناشناسی ساختارگرا، به حوزهٔ نشانه‌ـ معناشناسی در تحلیل فرایند روایت‌پردازی می‌رسیم. گرمس نخست با ارائهٔ الگوی زایشی مطالعهٔ معنا به بررسی معنا بر اساس دستور روایی متن پرداخت و در آن، زمان احساس و درک را به عنوان یکی از پایگاه‌های مهم کشف معنا می‌دانست. بعدها گرمس به یافته‌های عمیق‌تری دربارهٔ معنا دست یافت که البته نمی‌توانیم بگوییم با نظریهٔ اول او در تضاد است، بلکه آن را کامل‌تر و عمیق‌تر کرده‌است و در کتاب *نقصان معنا* که به قلم شعیری (۱۳۸۹) برگردانده شده‌است، الگوی زایشی خود را یک الگویی پویا (dynamic) می‌دانست. بعدها گرمس نظام گفتمان روایی را مطرح می‌کند و معتقد است که در نظام گفتمانی، روند حرکت داستان به گونه‌ایی است که همه چیز از یک نقصان شروع می‌شود و این نقصان به عقد قرارداد منجر می‌شود (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰). بعد از ایجاد عهد و پیمان، کنشگر باید توان اجرای آن پیمان را در خود دیده باشد، تا بتواند وارد مرحلهٔ عملیاتی کنش شود. شعیری در کتاب *نشانه‌ـ معناشناسی ادبیات* (۱۳۹۵) خود به تحلیل گفتمان

ادبی در چارچوب الگوهای به‌دست آمده از نظریهٔ گـرمس پرداختـه‌اسـت و بـا توجـه بـه معیارهای نشانه‌ـ معناشناختی، آن‌ها را از یکدیگر تکفیک کرده‌است. ما نیز قصد داریم بـا استفاده از ویژگی‌های هـر یـک از نظـام‌هـای گفتمـانی در ایـن چـارچوب و بـر اسـاس طبقه‌بندی نظام گفتمانی در این کتاب، به بررسـی رونـد روایـت‌پـردازی *هزارویـک شـب* بپردازیم. برخی از انواع نظام گفتمانی روایی مطرح‌شده در این کتاب عبارتنـد از: گفتمـان کنشی، شَوشی و بُوشی (شعیری، ۱۳۹۵).

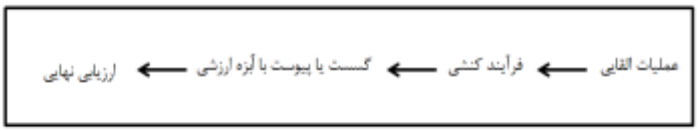
۳ـ۲ـ۱. نظام گفتمان روایی کنشی

در نظام گفتمان روایی کنشی، کنش به دنبال خلق یک شـرایط مطلـوب و کسـب ارزش است (شعیری، ۱۳۹۵). در تعریف این نظام، به سه واژهٔ کلیدی برای درک هرچه بهتر نظـام روایی مبتنی بر کنش اشاره می شود: کـنش (action)، ارزش (value)، تغییـر. ایـن نظـام دربرگیرندهٔ دو نظام دیگر است: نظام کنشی‌ـ تجویزی و نظام کنشی‌ـ القایی. نظام کنشی‌ـ تجویزی، نظامی است که در آن، تجویزی در راسـتای تحقـق یـک کـنش اسـت. اساسـاً گفتمان روایی با مؤلفهٔ کنش‌محور بودن، تلاش دارد تـا وضـعیت ناهنجـار و نابسـامان را تغییر دهد.



نمودار ۲: نظام گفتمان روایی کنشی‌ـ تجویزی

دومین نظام در نظام کنشی، نظام کنشی‌ـ القـایی اسـت. در نظـام تجـویزی، رابطـهٔ بـین کنشگر و کنش‌پذیر یک رابطهٔ بالا به پایین است و این مسئله بر اساس نوع برتری خاص کنشگر در گفتمان روایی است، اما همیشه این مسئله در نظام گفتمانی صدق نمـی‌کنـد و گاهی این رابطه به شکل موازی درمی‌آید و تقابل بـین دو کنشـگر، کمتـر و کمرنـگ‌تـر می‌شود و آن‌ها دیگر در برابر هم به تقابل و ستیزه نمی‌پردازند و دیگر یک کنشگر و یک کنش‌گزار نداریم، بلکه هر دو، کنشگر به حساب می‌آیند. اساس کارکرد القایی گفتمان بـر اصل «متقاعدسازی و تعامل» است.



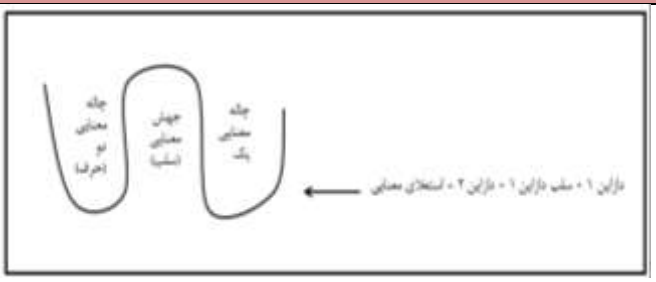
نمودار ۳: نمودار نظام گفتمانی القایی یا مجابی

۳ـ۲ـ۲. نظام گفتمان روایی شَوِشی

در نظام گفتمانی شَوِشی، شوش (state) می‌تواند در راستای بازسازی یا «احیای حضـور» و رابطهٔ عاطفی ازدست‌رفته باشد که در این حالت، ما با یک «شَوِش احیایی» مواجه هسـتیم و شوشگر در روند گفتمان روایی، رابطهٔ زیستی خود را مجدداً احیا می‌کند. فرایند شَوِشـی بر رابطهٔ حسی‌ـ ادراکی بین سوژه و دنیایی دارای احساس استوار است. گاهی ایـن رابطـه آن‌قدر عمیق است که سوژه خود را در دنیای بازیافت و احیاشده ذوب می‌کند و یک رابطهٔ تطابقی زیبایی شکل می‌گیرد. شَوِش‌گر برخلاف کنشگر، وارد عرصهٔ کنشـی نمـی‌شـود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد. او فقط دچار تغییر حالت می‌شود و این تغییر حالت، او را بـه نوعی از حالت قبلی متمایز می‌کند.

۳ـ۲ـ۳. نظام گفتمان روایی بُوِشی

هیچ چیزی برای یک سوژه مهم‌تر و سخت‌تر از «بودن» نیست. هر لحظه از حیات سوژه با مسئلهٔ «بودن» گره خورده‌است. منظور از بُوِش که معادل انگلیسـی آن را «اگزیسـتنس یـا بایش» می‌دانیم، به نحوهٔ حضور سوژه در زمان و مکان اشاره دارد کـه بـر اسـاس ارتبـاط حسی‌ـ ادراکی که با محیط پیرامون برقرار می‌کند، تعریف می‌شود. همان طور که سوژه در راستای بودن مستمر و پویاست و توقفی ندارد، نشانه‌ها نیز همواره در حال «شدن» هستند و تحول آن‌ها در «تحولِ بودنِ» خود پایـان نـدارد (شـعیری، ۱۳۹۵: ۱۲۵). «ایـرو تاراسـتی» (۲۰۰۹) که از بنیانگذاران نشانه‌ـ معناشناسی بُوِشی است، سبک بُوشـیِ حضـور را سـبکی می‌داند که در آن، شُوِش‌گر یک سوژهٔ بُوِشی است کـه پیوسـته در حـال «شـدن» اسـت. تاراستی معتقد است که شُوِش‌گر، دازاینی (جهان‌ـ بـودگی) را کـه در آن قـرار دارد، نفـی می‌کند. برای عبور از از این خلاء، اولین کنش، همان نفی دازاین است. شُوِش‌گر پـس از انجام یک جهش، به دازاین بعدی راه می‌یابد که در تضاد با دازاین قبلی قرار دارد؛ یعنـی دازاین قبلی همهٔ ارزش‌های خود را از دست می‌دهد و منجر به استعلای شُوِش‌گر بُوِشـی می‌گردد. در این حالت، شُوِش‌گر در دازاین متفاوتی قرار دارد و اُبژه‌ها معنای قبلی خـود را از دست می‌دهند و معنایی جدید به‌دست می‌آورند.



نمودار ۴: شکل نمودار استعلای معنایی (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۳۶)

۴. تحلیل داده‌های پژوهش

۴ـ۱. داستان‌های *هزارویک شب*

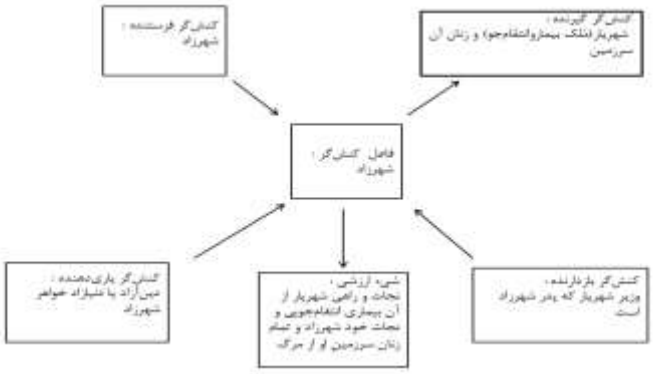
داستان‌های *هزارویک شب*، نام کتابی است کـه در سـال ۱۲۵۹ هجـری قمـری در دورهٔ محمدشاه قاجار به قلمِ عبداللطیف تسوجی/ طسوجی تبریزی از زبان عربی به زبان فارسی دوباره ترجمه شده‌است. این کتاب، برخلاف تصور بسیاری از پژوهشگران، تا اواخـر قـرن هفـدهم مـیلادی در جهـان ناشـناخته بـود. جهانیـان کشـف آن را مـدیون آنتـوان گالان(Antoine Galland) فرانسوی هستند. گالان با ترجمهٔ آن، برای اولین بار اروپاییان را با کتاب *هزارویک شب* آشنا کرد. دختری به‌نام «شهرزاد» این روایت‌ها را بـرای پادشـاه جوانی هر شب گفته‌است. پادشاه جوان که «شهریار» نام داشت، بـه علـت خیانـت همسـر خود، دست به انتقام می‌زند و هر شب دختری را به عقد خود درمی‌آورد و سحرگاهان روز بعد، او را به قتل می‌رساند! در این بین، دختر وزیر ملک شهریار، شهرزاد، دست بـه عمـل متحیرکننده‌ای زد و داوطلبانه درخواست ازدواج با پادشاه جوان را کرد. شهرزاد همان شب به شهریار می‌گوید که خواهری دارد که هر شـب بـا قصـه‌هـای او بـه خـواب مـی‌رود و درخواست می‌کند که همان شب خواهرش را به قصر بیاورند تا برای بار آخر برایش قصـه بگوید. دنیازاد، خواهر شهرزاد می‌آید و شهرزاد قصه‌گویی را آغاز می‌کند، شهریار هـم کـه مسحور این قصه شده بود، مهلت می‌دهدکه فردا شـب ادامـهٔ قصـه را بشـنود. بنـابراین، کشتن شهرزاد را موکول به بعد می‌کند و این قصه‌گویی‌ها هر شب ادامه پیدا کرد. شهرزاد از همان شب اول ازدواج، لب به سخن باز کرد و ملکِ جوان را با روایت پردازی خود وادار به شنیدن داستان‌ها می‌کند. با روایت‌های تودرتو، ملک قتل شهرزاد راهـر روز بـه عقـب انداخت. به این ترتیب، شهرزاد با سحر و جادوی کلام و نوع داستان‌سراییِ فوق‌العادهٔ خود تا *هزارویک شب* این روند را ادامه داد. در هر قصه، پندی برای پادشاهِ جوان وجود داشت.

کار روان‌درمانی او از طریق روایت پردازی آن‌قدر ادامه یافت، تـا اینکـه در پایـان هـزار و یکمین شب، دیگر اثری از رفتار انتقام‌جویانهٔ ملک دیده نمی‌شد.

۴ـ۲. کاربرد الگوی کنشی گرمس در تحلیل ساختار روایی *هزارویک شب*

در طول داستان‌سرایی، با راویان نهان و راویـان آشـکاری ماننـد شـهرزاد، یعنـی راوی و شخصـیت اصـلی داسـتان مواجـه هسـتیم و دیگـر روایـت‌پـردازان خُـرد، ماننـد دیگـر شخصیت‌های این داستان‌ها نیز گاهی خود راوی داستان خویش هستند و در ایـن فراینـد داستان‌سرایی شرکت دارند و ما را در طول روایت‌پردازی‌هـا، بـا گسسـت‌هـای فـراوان و حکایت‌های تودرتوی بسیاری مواجه می‌کنند که هر کدام، کنش مخصوص خود را دارند؛ به عنوان مثال، وقتی در داستان ابتدایی، شـهرزاد حکایـت «بازرگـان و عفریـت» را آغـاز می‌کند، می‌بینیم که در گسست اوّل، قصهٔ پیرمردی بیان می‌شود کـه در درون قصّـهٔ اول نقش اساسی را در رهایی‌بخشی بازرگان از دست عفریت و مرگ دارد و به حکایت «پیر و غزال» معروف است. در اینجا گسست در روایت اول به وجود آمده‌است که سرانجام، منجر به تغییر کنش عفریت شده‌است. سه حکایت در دل حکایت بازرگان و عفریت بـه وسـیلهٔ سه پیرمرد بازگو شده که نتیجهٔ این گسست، تغییـر کـنش مـرگ‌آور عفریـت بـه کـنش بخشش و در پایان، رهایی‌بخشی بازرگان از چنگ مرگ وعفریت بوده‌است. شخصیت‌ها و شیوهٔ روایت داستان در داستان از مقوله‌های بسیار حـائز اهمیـت در بررسـی متـون ادبـی دنیاست. به نظر می‌رسد که استفاده از تعدد شخصیت‌ها در طول روایت‌پردازی قابل تأمل است. از این شیوه، استفاده‌های زیادی در روایت‌پردازی *هزارویک شب* شده‌است: اوّل آنکه این روند داستان‌سرایی، ایجاد گسست بیشتری برای ایجاد وقفه‌های بیشتر بوده‌است، تا به کنش مطلـوب برسـند. دوم اینکـه ایـن نـوع روایـت‌گـری در داسـتان‌سـرایی، بـا خلـق شخصیت‌های متعدد، تعلیق، انتظار، توقف و تفکر بیشتری را در پی دارد؛ کاری که شهرزاد به عنوان کنشگر اصلی و فرستندهٔ پیام با استفاده از این نوع شیوهٔ داسـتان‌سـرایی انجـام داده‌است. کنش انتقام‌جویانه ملکِ جوان در شب‌های نخستین روایت‌پردازی شهرزاد، دچار تعلیق و انتظار شده‌است؛ انتظار برای شنیدن ادامهٔ داستان‌ها که خود با داستان‌های دیگـر تودرتو بوده‌است؛ زیـرا در ایـن رونـد، هـر شـب بـا روایـت تـازه‌ای *روبـرو* مـی‌شـد کـه شخصیت‌های آن ثابت نبودند، ضمن اینکه در داستان‌های بنیادین شهرزاد، امکانی بـرای تنفس شهرزاد نیز در این گسست‌ها ایجاد می‌شود، تـا بتوانـد روحیّـه و واکـنش شـهریار (گیرندهٔ پیام) را نیز ارزیابی کند و در واقع، او مدام در حال کنترل شهریار و شرایط موجود

است. این توقف و تعلیق با گسست‌های ایجادشده برای شهرزاد نیز حائز اهمیت است؛ زیرا او می‌تواند از وقفهٔ بین هر روایت بهره گیرد و به تغییر حالات شهریار واقف‌تر باشد. باید در نظر گرفته می‌شد که شهریار یک انسان عادی نیست. از نظر گرمس، پراپ و تودروف، هر روایت، یک «راوی» (روایت‌کننده) دارد. یک «محیط» داریم که در آن روایت رخ می‌دهد. یک «کنش‌گیر» یا روایت‌گیر (مخاطب) دارد و بعد هم «پیامی» که در واقع، باید از طریق روایت ارسال شود. از اینجاست که ما در پیچاپیچ روایت گم می‌شویم و حتی جهان‌ها واژگون می‌شوند و بعد دوباره همهٔ این‌ها سَرِ هم استوار می‌شوند. این بُعد در طول روایت داستانی بسیار قوی عمل می‌کند و تأثیر آن بر انسان‌ها بسیار زیاد خواهد بود.



نمودار ۵: الگوی کنشی روند روایت‌پردازی *هزارویک شب*

در بررسی روند داستان‌سرایی *هزارویک شب* بر اساس الگوی کنشی گرمس، شخصیت‌های اصلی را از نظر نوع کنش و کارکرد هر شخصیت به عنوان یک کنشگر تحلیل و مطالعه می‌کنیم: ۱ـ کنشگر: شهرزاد. ۲ـ کنشگر فرستنده: خودِ شهرزاد که داوطلب برای رفتن به دربار است. ۳ـ کنشگر گیرنده: شهریار و بعدها تمام زنان ایران. ۴ـ کنشگر بازدارنده: وزیر پدر شهرزاد. ۵ـ کنشگر یاری‌دهنده: دین‌آزاد یا همان دینازاد. ۶ـ شیء ارزشی: نجات شهریار از بیماری روحی و نجات شهرزاد و تمام زنان سرزمین شهرزاد از مرگ حتمی و سرانجام، امنیت ایجادشده و درمان شهریار انتقام‌جو و بیمار (به سبب فشارهای بیرونی مانند خیانت همسر و غلامان و...).

استفاده از این همه روایت و شخصیت‌های متعدد از مهم‌ترین عوامل گسست در طول روایت است که آن را به «روایت‌های تودرتو» با ماجراهای خاص خود کرده‌است. باید در نظر گرفت که مقولهٔ زیباشناسی در ساحت ادبی، فقط جنبهٔ زیبایی و تزیینی برای شهرزاد

با نقش کنشگر فرستنده در بیان این داستان‌ها ندارد، بلکه جنبهٔ حیاتی و بنیادی نیـز دارد، چون کاملاً به حیاتش بستگی دارد و در خلال این داستان‌ها، هر جایی که متوقف می‌شد و ادامهٔ داستان را برای شب دیگر رها می‌کـرد، دنیـازاد بـه عنـوان کنشـگر یـاری‌دهنـده اعتراض می‌کرد: «چرا متوقف کردی؟» و او در جواب می‌گفت: «اگر شاه یک شب دیگر به من مهلت دهد، ادامهٔ داستان را خواهم گفـت». او عمـداً داسـتان را در یـک نقطـه قطـع می‌کند. در طی این داستان‌سرایی‌ها، می‌بینیم که جز گفتگوهای خیلی کوتـاه، هـیچ نـوع واکنش خاصی از شهریار دیده نمی‌شود و در ظاهر بسیار خنثی عمل می‌کنـد؛ مـثلاً راوی اصلی، ولی نهان از چشم ما، از زبانِ شهریار بعد از شنیدن روایت‌های شـب اوّل در اصـل داستان می‌گوید: «من این زن را زنده می‌گـذارم، چـون سـرگرم‌کننـده اسـت. ایـن زن را می‌گذارم شب دیگری زنده بماند، تا روایت دیگری را تعریف کند». این اشتیاقِ درون ملک تا شب یک‌صدوچهل‌وهشتم ادامه دارد و در انتهای روایتِ «مرغابی و سنگ‌پشـت» شـاهد رخداد گفتمانی هستیم.

بهرام بیضایی (۱۳۹۰) این آغاز گفتمان را از شب یک‌صـدوچهل‌وهشـتم چنـین بیـان می‌کند که ملک شهریار گفت: «ای شهرزاد، مرا زاهد کردی و از کشـتنِ زنـان و دختـران پیشمان گشتم و از کردارِ ناصواب خود به ندامت اَنـدَرَم. اگـر از پرنـدگان حکـایتی داری، بازگو...». شهرزاد نیز پاسخ داد: «آری، ای ملـکِ جـوان‌بخـت». در ایـن شـب، در انتهـایِ حکایتِ «شبان و فرشته»، ملک باز هم بعد از حکایت مرغابی و سنگ‌پشت، لب به سـخن می‌گشاید و می‌گوید: «ای شهرزاد، از این حکایت به زهد و پرهیزم بیفزودی. اگر چیزی از حکایت وحشیان دانی، حدیث کن». شهرزاد پاسخ داد: «آری، ای ملک». بعد از آن، حکایت «روباه و گرگ» را برای مَلِک جوان روایت می‌کند. پس از *شب* یک‌صـدوچهل‌وهشـتم، در ادامه، شاهد گفتمان بین این دو هستیم؛ روایت‌هایی که از یک طرف، نجات‌بخشِ هستی و زندگی شهرزاد، و از طرف دیگر، التیام‌بخش روح زخم‌دیدهٔ ملک هستند. در اینجا، تـأثیر روانی روایت‌پردازی را بر شهریار بیمار به شکل مستقیم می‌توان مشاهده کرد.

۴ـ۳. نظام گفتمان روایی کنشـ تجویزی و کنشـ القایی در *هزارویک شب*

در بررسی روند داستان‌سرایی *هزارویک شب*، اولین کنش آغازین را شهریار انجام می‌دهد که با شیندن خبر خیانت همسرش، دچار نقصان معنای عاطفی می‌شود و کنش انتقام‌جویانهٔ خود را آغاز می‌کند. پیامد شدید این نقصان و فشار روحی باعث شده بود که او هر زنی را تنها یک شب به عقد خود درآورد و فردای آن روز به شمشیر آختهٔ جلادان

خود بسپارد. کنشگر دچار نوعی بحران کمّی شده‌است. وی دست به عملی می‌زند که آن نقصان را رفع کند. در واقع، این بحران و درد، بیرون از خود کنشگر، یعنی شهریار است. در اینجا، ارزش برای او، تصاحب قدرت بیشتر در برابر زنان است. از دست دادن یک هویت عظیم به نام شرافت، او را دچار بحران عاطفی با خود و هستی پیرامونش کرده‌است. در نتیجه، آغاز روایت‌پردازی *هزارویک شب* بر ساختار روایی- کنشی بوده‌است، اما در ادامهٔ مسیر روایت‌پردازی، این نظام کنشی جای خود را به مسیری شَوِش‌مدار و مبتنی بر بحران عاطفی (emotional crisis) و تعامل تنشی (tensional interaction) دو کنشگر اصلی روایت می‌دهد. اساساً رویکرد نشانه- معناشناسی در حوزهٔ گفتمان متفاوت است؛ زیرا فضاهای گفتمانی با هم متفاوتند. نمودار ۶ ، روند بیمارگونهٔ شهریار را پیش از آغاز روایت نشان می‌دهد که او را با بحران شدید عاطفی مواجه کرده‌است:

نمودار ۶: نمودار فرایند کنشی منفی شهریار با رویکرد ارزش کیفی

با بحران روحی حاصل از شرایط بیرونی، شهریار دچار کنش بیمارگونه شده‌است و حال، شهرزاد با دانستن این مسئله، پا به دربار می‌گذارد، اگرچه او می‌داند که جانش در خطر خواهد بود، اما اگر بتواند شرایط را تحت کنترل بگیرد و این بحران پیش‌آمده را مهار کند، می‌تواند ارزش‌آفرین باشد و این ارزش‌آفرینی هم می‌تواند دربرگیرندهٔ ویژگی کمّی و کیفی باشد. در اینجا، بر اساس «نظام گفتمان تجویزی»، گفتمان ما را با کنش‌گزاری مواجه می‌کند که در موقعیتی برتر قرار دارد و می‌تواند شهریار را وادار به انجام کنشی کند و این موقعیت برتر او، نه به لحاظ مقام که از نظر مقام درباری، او فقط دختر یک وزیر است، بلکه به عنوان روایت‌پرداز، به سبب دانش و آگاهی از روایت‌گری، وی را در مقام برتر قرار داده‌است و تلاش دارد تا شهریار را مجاب به شنیدن این روایت‌های پندآموز کند. این در حالی است که شهریار مقام اول کشور است و برتری قدرت غیرقابل مقایسه‌ای در برابر شهرزاد دارد. نمودار ۷ نشان‌دهندهٔ این مسئله است:

نمودار ۷: نمودار نظام روایی کنشیـ تجویزی *هزارویک شب*

در بررسی «نظام کنشیـ القایی» یا «ایجابی» در روند روایت‌پردازی شهرزاد، نشان می‌دهد که با پیش رفتن داستان *هزارویک شب*، یک وضعیت برابر به وجود می‌آید. شهرزاد داوطلبانه پا به دربار گذاشت و داستان‌سرایی خود را با هوشیاری بسیار در همان شب اوّل آغاز کرد، اما مجاب کردن شهریار برای شنیدن این روایت‌ها، بسیار سخت و شاید هم ناممکن بود. بعد از رفتن وزیر، شهرزاد دانا با خواهر کوچک‌تر خود، دنیازاد، شروع به گفتگو کرد و از شهرزاد خواست وقتی که به بارگاه مَلِک رفت، از شهریار بخواهد تا او (دنیازاد) در آنجا حاضر شود و آخرین داستان را برایش تعریف کند:

> «امّا شهرزاد خواهر کِهتر خود، دنیازاد را به نزد خود خوانده، با او گفت که: چون مرا پیش ملک برند، من از او درخواست کنم که تو را بخواهد. چون حاضر آیی، از من تمنّای حدیث کن، تا من حدیثی گویم. شاید که بدان سبب از هلاک برهم. ملک پذیرفت و دنیازاد را احضار کرد. شهرزاد از تخت خود پایین آمد و در کنار خواهر خود نشست...» (هزار و یک‌شب،۱۳۹۶: ۶۴).

دنیازاد گفت: «ای خواهر، من از بی‌خوابی به رنج اَندَرم. طرفه‌حدیثی برگو تا رنج بی‌خوابی از من بِبَرَد» (همان:۶۵). شهرزاد از ملک اجازه گرفت تا برای خواهرش روایتی را بازگو کند. به نظر می‌رسد که ملک نیز خوابش نمی‌برد و رغبتی هم به شنیدن حکایات پیدا کرده بود و لذا به شهرزاد اجازه داد.

نمودار ۸: نمودار نظام القایی یا مجابی *هزارویک شب*

۴ـ۴. نظام گفتمانی شَوِشی در *هزارویک شب*

در نظام گفتمانی شوشی (state discourse system) شوش‌گر برخلاف کنشگر وارد عرصهٔ کنشی نمی‌شود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد و فقط دچار تغییر حالت می‌شود. در طول روایت‌پردازی *هزارویک شب*، در واقع، شهریار یک «شوش‌گر» است که در طول روایت، از دنیای بسته و تاریک بیمارگونهٔ خود خارج می‌شود و به فضای بیرون و حضور با دیگری که در اینجا شهرزاد و در پایان، با افراد اجتماع و سرزمین خود است، پیوند می‌خورد. دنیای بیرونی او، یک دنیای واقعی با تعاملات اجتماعی و روابط انسانی تعریف می‌شد که سال‌ها از آن‌ها دور بوده‌است و اکنون او با این روایت‌ها بدون جنگ و چالش به دنیای بیرونی متصل می‌شود و حضور خود را به عنوان یک شوش‌گر حس می‌کند. از طرفی، شهریار می‌داند که واقعیت‌های بیرونی در حقیقت، عامل تغییر حضور شوش‌گری او شده‌اند، او را به یک کنشگر انتقام‌جو تبدیل کرده‌اند و اکنون در کنار شهرزاد و روایت‌های پندآموز که از دنیای بیرون برای او بازگو شده‌است، او را به یک شوش‌گر بهبودیافته تبدیل کرد و تمام این تغییرات بر اساس گفتمان‌های روایی رخ داده‌است و زبان و گفتار به عنوان عامل اصلی این تغییر در اوست. زبان در اینجا تلاقی بین دنیای بیرون و درون که دو حضور متفاوت هستند، زیباترین نقش خود را ایفا کرده‌است.

شهریار خود متوجه حضور جدید و تغییریافتهٔ خود می‌شود و به شهرزاد نیز آن را اعلام می‌کند و نوید می‌دهد که زاهد شده‌است و دست از قتل کشیده‌است و در نتیجه، این تلاقی و تداخل دنیای بیرون با حضور درونی او، وی را به «گفتمان فردیت‌یافته» می‌کشاند، یعنی زبان باعث می‌شود تا شوش‌گر یا شهریار، هم از حضور خودش در دنیای بیرون آگاه شده‌است و هم به مخاطب خود، یعنی شهرزاد نیز این حضور را نشان می‌دهد و او را باخبر می‌سازد. این یک گفتمان فردیت‌یافته در شهریار است. او به‌راحتی از احساسات متحول‌شدهٔ خود سخن می‌گوید و این یک شَوِش است که اکنون در وجود شهریار با احساسات مثبت حضور دارد. بر اساس این نظام، شَوِش در وضعیت چندسطحی با لایه‌ها متفاوت در شهریار دیده می‌شود: ۱ـ او با دنیای بیرون بار دیگر در تعامل مثبت قرار گرفته‌است. ۲ـ شهریار به حضور متفاوت خود نسبت به گذشتهٔ ناهنجارش آگاه است. ۳ـ او به‌تدریج حضور خود را به حضور دیگری پیوند می‌زند و او هم شهرزاد است که ناجی و راوی اوست. ۴ـ او به‌خوبی از حضور خودش و احساساتش آگاه شده‌است. ۵ـ شهریار

حضور خود را به عنوان یک ملک در سرزمین خـود در امـور مملکـت‌داری و عـدل و داد برجسته کرده‌است و شهرزاد و دیگر زنان را بخشیده، حکم برائت و آزادی آن‌ها را با نشان دادن احساسات خود نشان داد. ۶ـ شهریار حالا با درخواست روایت‌ها از شـهرزاد، حضـور برجسته‌تری در گفتمان دارد و این یک شَوِش‌گری آگاهانه در نظـام گفتمـانی بـه‌حسـاب می‌آید. در شرایط شَوِشی، در واقع، شَوِش‌گری مانند شهریار از قبـل برنامـهٔ هـدف‌منـدی ندارد و ناگهان وارد ماجراهایی می‌شود که در آن‌ها دخالتی نداشـت. او بـه‌تـدریج متوجـه حضور خود در موقعیتی که شهرزاد خلق کرده بود، می‌شود. شَوِش می‌تواند واکـنش‌هـای مختلفی را به همراه داشته باشد. شهریار نیز این واکنش‌های را پس از شَـوِش‌گـری خـود بروز می‌دهد. برخی از شَوِش‌گران می‌ترسند، فریاد می‌کشند و یا از شدّت شـادی یـا غـم بُهت‌زده می‌شوند و از حرکت بازمی‌ایستند. شهریار با احساسـی پُـر از نـدامت و پشـیمانی همراه است. او این احساس را در شب‌های ۱۴۶، ۱۴۸ و شب آخـر آن داسـتان‌هـا بـازگو می‌کند؛ احساسی از پشیمانی و احساسی از زهد و پرهیزکاری مجدد که شهرزاد در او زنده کرده بود و البته عشق را دوباره تجربه کرد. شهرزاد کـه خـالق ایـن موقعیـت شَوِشـی در شهریار است، نقش بسیاری در بازسازی و احیای مجدد شهریار ایفا کرده‌است. انتخاب نوع داستان‌ها، لحن و ریتم داستان‌ها، زمان روایت‌پردازی، انتخاب یـک کنشـگر یـاری‌رسـان (دنیازاد) و بسیاری از عوامل عاطفی از مواردی بود که شهرزاد به آن توجـه کـرده‌اسـت و مبدع شَوِش‌گری در شهریار شده‌است. این بسترسازی بی‌نظیر، کار هر کسی نیسـت، امـا شهرزاد از پسِ این کار به‌خوبی برآمده‌است و سوژه، یعنی شهریار در حال احیاء و بازگشت به وضعیت به‌سامان و هنجار است. شَوِش، یک تغییر و دگرگونی درونی است که به کمک عوامل بیرونی رخ می‌دهد و پدیدار می‌شود. در این شب، «نشتی روایـت بـه گفتمـان» بـه چشم می‌آید؛ زیرا در نظام شَوِشی، حضور بر التفـات و نـوعی رابطـهٔ حسـی‌ـ ادراکـی بـا چیزهاست و شهریار بار دیگر آهنگ حضور خود را برای دنیا می‌نوازد و در تطابق شدید با دنیای اطراف خود است. شهریار بار دیگر به زاهد بودن برگشت. واژه‌هایی مانند «زهـد» و «ندامت» در گفتهٔ او، نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های یک تطابق زیبا با هستی و پیرامون اوست.

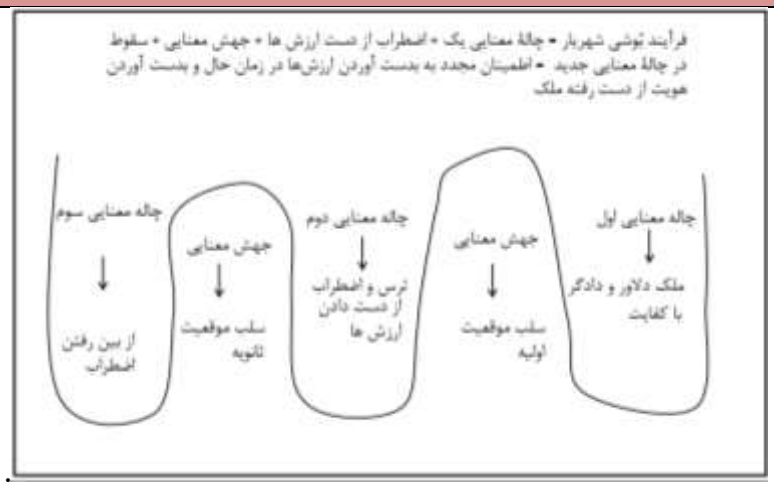
۴ـ۵. نظام گفتمانی بُوِشی در *هزارویک شب*

نظام بُوِشی، نظامی است که با «بودن» سروکار دارد؛ زیرا هیچ چیزی برای یک سـوژه بـه اندازهٔ «بودن» ارزشمند نیست. این بودن، بسیار سخت و گاهی طاقـت‌فرساسـت. «بـودن» بدین سبب حائز اهمیت است که یک لحظهٔ دیگر ممکن است آن «بودن» خاتمه یابد. بشر

همیشه در گذر از بودن‌هاست. این بودن، یک امر پویا و دائمی است و تا هستیم، بودن و جهان‌بودگی نیز خواهد بود. «بودن»، یعنی یک حضور واقعی از وجود. شهرزاد داستان‌های *هزارویک شب*، تمام این روایت‌ها را برای «یک بودن» روایت کرده‌است، برای «یک بودگی» که خود از مهم‌ترین مباحث نشانه‌ـ معناشناسی است. هر بودنی در دیدگاه نشانه‌ـ معناشناسی در قلمرو «بودن قبلی و بودن بعدی» قرار دارد. در نتیجه، با هر بودن جدید، بشر قصد دارد که به استعلای معنایی جدید دست یابد. بعد از نظام شَوِشی که یک نظام «شدن» است، نظام بُوِشی، آن «شدن» را به «بودن» تبدیل می‌کند، تا پایدار بماند. تاراستی با بیان دازاین (Dasein) که همان در جهان‌بودگی است، به این موضوع اشاره می‌کند که دازاین همان در جهان بودن با نشانه‌های عینی است و رفته‌رفته این نشانه‌های عینی به نشانه‌های روزمره تبدیل می‌شود. هر کسی در جهان، در دازاینِ خود قرار دارد و یک شَوِش‌گری مانند شهریار، درون دازاین خود به ناگاه با بحرانی مواجه می‌شود که احساس نقصان و خلاء عاطفی شدید می‌کند. شهریار برای عبور از این بحران عاطفی و خلاء ایجادشده، دازاین یا موجودیت خود را به عنوان یک شاه عادل نفی می‌کند و نشانه‌هایی از بی‌رحمی و انتقام در بودنِ او ظهور پیدا می‌کند. شهریار برای عبور از این دازاین که پُر از احساس خلاء و نقصان است، باید جهش از درون دازاین فعلی داشته باشد، تا به دازاین جدید برای یک شَوِش‌گری جدید و عبور از بحران دست یابد. عبور از دازاینِ بحران‌زده، منوط به این مسئله خواهد بود که دازاین فعلی معیوبِ خود را نفی کند، تا از آن رهایی یابد. شهرزاد برای اینکه شهریار بتواند جهان‌بودگی بیمارگونهٔ خود را رفع کند و از دازاین بحران‌زدهٔ خود عبور کند و وارد دازاینِ بدون بحران و نقصان عاطفی شود، به یاری او می‌شتابد و روایت‌ها هر کدام برایش یک «بودن» دوباره را رهنمون می‌سازند. شهریار در میان آن همه «بودنِ» شخصیت‌های داستان *هزارویک شب*، «بودن» خود را در درون دازاین دیگری یافت. نفی دازاین قبلی، یعنی حس انتقام‌جویی و رسیدن به دازاین جدید، یعنی زهد و پرهیزکاری، او را به عنوان یک شَوِش‌گر بُوِشی نیز تغییر داد. این استعلای معنایی در ملک، با نفی دازاین قبلی پدیدار شد. حالا بسیاری از اُبژه‌هایی که او آن‌ها را ارزش می‌دانست؛ مانند قدرت، کشتن، ایجاد رعب و وحشت در سرزمینش، حالا ارزش خود را از دست داده بودند. شهریار در دازاین جدید خود با معنای جدیدی از زیستن آشنا

می‌شود که یک تجربهٔ بُوِشی با دازاین متفاوت است. بودنِ فعلی با نفی بودن قبلی (بودن در برابر نه ـ بودن) رخ می‌دهد.

بسیاری از فلاسفه این حرکت از دازاین قبلی به سمت دازاین جدید و متفاوت را یک *جهش دازاینی* می‌دانند. تاراستی معتقد است با هر جهش، حرکت استعلایی دیگری به وجود می‌آید. شهریار با *تقابل با* «نه‌ـ بودن» پیش می‌رود، او قطعاً «آن بودن» را نمی‌پسندید که در طول روایت‌پردازی شهرزاد، برای عبور از دازاین مخرب و ویرانگر خود، به روایت‌ها گوش می‌داد و در شب ۱۴۸ از *هزارویک شب* در انتهای روایت «مرغابی و سنگ‌پشت» این جهش دیده می‌شود. او در طول ۱۴۸ شب، با دازاین قبلی خود جنگیده بود. در ابتدا حضور بُوِشی شَوِش‌گر، یعنی شهریار، او را با نشانه‌های بُوِشی درون دازاین خودش آگاه می‌کند. شهریار بهتر از هر کسی، به عنوان شُوِش‌گر بُوِشی از درون دازاین خود آگاه است و تلاش دارد تا از محتوای درونی دازاین خود فاصله بگیرد؛ همان محتوای که او را وادار به کنش‌های انتقام‌جویانه کرده‌است. این مسیر گذر از دازاین قبلی و رسیدن به درون دازاین جدید، با گسست‌ها و چالش‌های او را مواجه کرده‌است. در نظام بُوِشی، بودن و بُوِش داشتن، اصل اساسی این نظام است. پذیرش این امر به وسیلهٔ شهریار، بسیار کار سخت و شاید تا حدی غیرممکن به نظر می‌رسید. در ابتدا حضور بُوِشی شُوِش‌گر، یعنی شهریار، او را با نشانه‌های بُوِشی درون دازاین خودش آگاه می‌کند. شهریار بهتر از هر کسی، به عنوان شَوِش‌گر بُوِشی از درون دازاین خود آگاه است و تلاش دارد تا از محتوای درونی دازاین خود فاصله بگیرد؛ همان محتوایی که او را وادار به کنش‌های انتقام‌جویانه کرده‌است. این مسیرِ گذر از دازاین قبلی و رسیدن به درون دازاین جدید، او را با گسست‌ها و چالش‌هایی مواجه کرده‌است. در نظام بُوِشی، بودن و بُوِش داشتن، اصل اساسی این نظام است. پذیرش این امر به وسیلهٔ شهریار، بسیار کار سخت و شاید تا حدی غیرممکن به نظر می‌رسید.



نمودار ۹: فرایند بُوشی گفتمان روایی در شهریار *هزارویک شب*

در نمودار ۹، شهریار از پیش از شروع شدن روایت (پیشاروایت) تا بعد از روایت (پساروایت) در چندین چالهٔ معنایی افتاده، جهش‌های معنایی او ناپایدار بوده‌است و چندین شرایط سلبی در مسیرِ سیر حرکت دیده می‌شود. در چالهٔ معنایی دوم، او دچار عدم اطمینان به اطرافیانش می‌شود و در نهایت، یک کنشگر و شُوِش‌گر انتقام‌جو دردمند شده‌است. این عدم اطمینان، محیط پیرامون او را ناامن کرده‌است و او نیز تلاش می‌کند تا برای دیگران نیز محیط ناامنی بسازد، تا شاید اندکی دردهایش التیام یابد. با گفتمان روایی، او وارد چالهٔ معنایی جدیدی می‌شود که ترس و عدم ناامنی او در وی از بین می‌برد و با از بین رفتن این اضطراب و ترس، به دنیای پیرامون خود اعتماد می‌کند و چالهٔ معنایی او با جهش معنایی عظیمی همراه می‌شود. حالا او در منطقهٔ امن حضور خود در هستی رسیده‌است و این امر، او را توانمند و خرسند کرده‌است. او با توانمندی که به‌دست آورده، با افعال مؤثر توانستن، می‌خواهد دنیایی شاد و خالی از ظلم و انتقام بسازد و با فعل وجهی بایستن، به باید ساختن چنین جهانی همت کرده، به رعیت‌های سرزمین خود بیشتر توجه نموده‌است.

۵. نتیجه

الگوی تحلیل ساختار روایی از دیدگاه گرمس می‌تواند ابزار مناسبی برای رمزگشایی اجزای کلام در روایت‌پردازی باشد. بر اساس این الگو، تمام شش نوع کنشگر در این الگو، با شخصیت‌های داستان *هزارویک شب* مطابقت داشته‌اند. تمام تلاش شهرزاد به عنوان کنشگر اصلی و فرستندهٔ پیام و مسیری که او برای نجات خود و دیگران برگزید، در واقع،

نتیجه‌بخش بود. نوع ساختار روایت‌های *هزارویک شب*، یک ساختار تودرتو و کارکرد آن‌ها تعلیق، انتظار و یا حتّی گاهی تشویش و تنبیه و در نهایت، ترغیب برای رفع نقصان رفتاری او می‌گردد. گفتمان غالب در فرایند روایت‌پردازی *هزارویک شب*، از نوع نظام گفتمانی روایی القایی‌ـ ایجابی است و این مسئله حاکی از آن است که بشر در طول زندگانیِ خود تلاش دارد تا برای پیشبرد اهداف خود، از نظام گفتمانی القایی‌ـ ایجابی بهره گیرد؛ زیرا استفاده از نظام گفتمانی تجویزی در جهان مدرن، راه را برای اهداف بشریت می‌بندد و حتّی ممکن است شرایط نزاع و چالش را به وجود بیاورد. نظام گفتمانی القایی که انواع گوناگون دارد، شرایط بهتری برای ایجاد ارتباط و تعامل مهیا می‌سازد و راهگشای نظام‌های گفتمانی ادراکی‌ـ عاطفی خواهد شد. نگارندگان این مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که این نظام را برای رسیدن به اهداف فردی و اجتماعی در سطح جامعه، مفیدتر و کاراتر است. از دیدگاه گرمس، اُبژه زمانی معنادار می‌شود که در چرخهٔ رابطهٔ تعاملی قرار گیرد و بین کنشگران، گفتگو و مذاکره رخ دهد. نتایج بررسی نظام گفتمانی شَوِشی *هزارویک شب*، حاکی از آن است که ویژگی‌های نظام گفتمانی شَوِشی در روند روایت‌پردازی شهرزاد در شهریار دیده شده‌است؛ زیرا در این نظام، از بازسازی یا احیای حضور و رابطهٔ ازدست‌رفته صحبت می‌شود. در اینجا، شهریار به عنوان شَوِش‌گر اصلی در سیر روند روایت‌پردازی با کمک زبان و کلام روایت به یک بیداری درونی دست می‌یابد و خود را نادم می‌داند و تلاش می‌کند تا زاهد و پرهیزکار شود که در شب صدوچهل‌وهشتم بعد از حکایت «شبان و فرشته» و حکایت «مرغابی و سنگ‌پشت» او به عنوان یک شَوِشگر احیاکننده پا در عرصهٔ جدید زندگی می‌گذارد و می‌داند که این امر خطیر با دخالت و حضور زبان روایی امکان‌پذیر شده‌است. شهریار اکنون با زبان روایی ارتباط خود را با دنیای بیرون آغاز کرده و کاملاً به حضور خود در هستی آگاه است و سعی دارد احساسات درون خود را به عنوان شَوِشگر نشان دهد. او از دنیای گذشتهٔ خود و نشانه‌های آن فاصله گرفته‌است و حالا معنای جدیدی از دنیای کنونی در درون خود ساخته‌است. شهریار به عنوان یک روایت‌نیوش در روند داستان‌سرایی، حالا با وضعیت متفاوتی روبه‌رو است. نقصان عاطفی او با حضور شهرزاد و زبان روایت برطرف شده‌است و در انتظار رسیدن به کمال و کسب ارزش‌های انسانی با شهرزاد همراه می‌شود. شَوِش متبلور در او به یک حضور عاشقانه تبدیل شده‌است و استمرار این شَوِش منجر به تولید کارکردهای شناختی، حسی‌ـ ادراکی بیشتر و کنشی بین او و شهرزاد شده‌است. در چنین شرایطی می‌بینیم که

شهریار با ابزار روایت و گفتمان از کهنگی و فرسودگی نجات یافته‌است. پایداری و پویایی حالت درونی تغییریافتهٔ شهریار تا پایان *هزارویک شب* ادامه می‌یابد که این نشان‌دهندهٔ شَوِش قوی درون اوست. در تحلیل روند روایت‌پردازی *هزارویک شب* بر اساس نظام گفتمانی بُوِشی، دیده شده‌است که روند داستان‌سرایی *هزارویک شب* نیز با نظام بُوِشی مطابقت دارد. در روایت‌پردازی *هزارویک شب*، شهرزاد تمام تلاش خود را برای یک «بودن» به‌کار می‌گیرد، اما ابزارهای بودن (جهان‌بودگی)، ابزارهای خاصی هستند که شهرزاد با کمک این ابزارهای زبان روایت و کلام، معجزه‌آفرینی می‌کند. او با ابزار زبانی به «بودن» خود نیز مُهر تأیید می‌زند. این «بودن»، بودن جدیدی است و او را به استعلاء و معنای جدید می‌رساند؛ بودنی که هر روز ما نیز با آن دست‌وپنجه نرم می‌کنیم. مخاطب این روایت‌ها، یعنی شهریار نیز برای بودنِ خود و رفع خلاء عاطفی، با قرار گرفتن در مسیر روایت‌پردازی، دازاین قبلی خود را سلب می‌کند و وارد دازاین جدیدی می‌شود. برای رسیدن به دازاین جدید، او ابتدا باید دازاین قبلی و معیوب خود را نفی نماید، تا بتواند از آن دازاین بحران‌زده عبور کند و وارد دازاین جدید و بهبودیافته برسد. این گفتمان روایی بُوِشی است که در سیر روایت‌پردازی *هزارویک شب* دیده می‌شود. سلب دازاین قبلی شهریار که دازاین مخرب و ویرانگر در او بوده، مدت طولانی زمان برده‌است که ورود او را بعد از شب صدوچهل‌وششم در دازاین جدید شاهد هستیم و حالا در چالهٔ معنایی جدیدی با این روایت‌پردازی‌ها افتاده‌است. چالهٔ معنایی که دیگر زجرآور و کشنده نیست و او را از کرامت انسانی دور نمی‌کند و عدالت و دادگری را به او برگردانده‌است. دازاینی که او آن را در حال حاضر تجربه می‌کند، به عنوان یک سوژهٔ بُوِشی، جهش‌های دازاینی چندی را در طول زندگی‌اش تجربه کرده‌است و حالا او را در دازاین جدید و چالهٔ معنایی بهبودیافته‌ای قرار داده‌است. البته او تا آخر عمرش ردّ دازاین‌های قبلی را با خود خواهد داشت. از دیدگاه نشانه‌ـ معناشناسی، رهایی کامل از دازاین‌های قبلی امکان‌پذیر نیست. همین امر است که او را در مقابل معنای دیگری از زندگی و هستی قرار داده‌است. تغییرات حاصل از جهش دازاینی در نظام گفتمان بُوِشی، گاهی اوقات آن‌قدر عمیق است که به‌سختی ردّی از گذشته دیده می‌شود. شاید دربارهٔ شهریار بتوان اقرار کرد که او با جهش عظیم دازاینی همراه بوده‌است و تغییرات حاصل، بسیار عمیق است، به طوری‌که این تغییرات را مردمان آن سرزمین نیز مشاهده کرده‌اند؛ آنگاه که در آخر داستان، او به فقرا و مساکین رسیدگی

می‌کرد و با تمام رعایای خود به مهربانی برخورد می‌کرد. حالا از دیدگاه نشانه‌ـ معناشناسی، شهریار یک «سوژهٔ رهایافته» یا یک «بُوشگر رهایافته» است.

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷)، *سواد روایت*، ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما اشرفی، چ ۱، تهران، نشر اطراف.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

اخوّت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، اصفهان، نشر فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۹۷)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، آگه.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۰)، *هزار افسون کجاست؟*، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸)، *ریخت‌شناسی قصه*، ترجمهٔ مدیا کاشیگر، تهران، نشر روز.

دهقان، الهام و محمد تقوی (۱۳۸۹)، «موتیف چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟»، *نقد ادبی*، د ۲، ش ۸، صص ۳۱ـ۷.

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

ساداتی، سید شهاب‌الدّین (۱۳۸۷)، «روایت‌شناسی داستان حسن کچل از دیدگاه پروپ، گریماس و تودوروف»، *ماهنامهٔ گلستانه*، ش ۹۶، صص ۵۷ـ۶۱.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و علی ششتمدی (۱۳۹۱)، «نقد ساختاری طرح روایی در داستان»، *پژوهش زبان فارسی و ادبیات*، ش ۲۶، صص ۲۹ـ۱۴۹.

خراسانی، محبوبه (۱۳۸۳)، «ریخت‌شناسی *هزارویک شب*»، *پژوهش‌های ادبی*، د ۲، ش ۶، صص ۴۵ـ۶۶.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷)، *درآمدی بر ریخت‌شناسی هزارویک شب*، اصفهان، تحقیقات نظری.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، تهران، سمت.

عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰)، «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه‌ـ معناشناختی ماهی سیاه»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ش ۳، صص ۱۴۷ـ۱۷۱.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱)، *شخصّیت و شخصّیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران، نشر آن.

عچرش خیریه و همکاران (۱۳۹۵)، «مناسبات و کارکردهای قدرت در رمان *أجنحةالفراشة* از محمد سلماوی (بر اساس الگوی کنشی گرماس و نظریهٔ میشل فوکو)»، *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی*، ش ۱۳، صص ۷۱ـ۷۶.

علوی مقدم، مهیار و شهرام پورسهراب (۱۳۸۷)، «کاربرد الگوی کنشگر گرمس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی»، *گوهر گویا*، س ۲، ش ۸، صص ۹۵ـ۱۱۶.

قاسم‌نیا، شکوه و نرگس آبیار (۱۳۹۰)، *قصه‌های هزارویک شب؛ ادبیات ایران از دیروز تا امروز*، تهران، نشر پیدایش.

کوندرا، میلان (۱۳۸۶)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، قطره.

گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران، علم.

محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸)، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران، سروش.

معمارزاده، پیمان و سیدحسن فاضلی (۱۳۹۴)، «روایت‌شناسی داستان بیژن و منیژه بر اساس الگوی گریماس و ژنت»، *کنفرانس ملی آینده‌پژوهی علوم انسانی و توسعه*، شیراز.

هزارویک شب (۱۳۸۳)، ترجمهٔ عبدالطیف طسوجی تبریزی، تهران، نگاه.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و خدیجه محمدی (۱۳۹۴)، «الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تبابن (نمونه: تحلیل رمان *کولی کنار آتش* با الگوی کنشی گریماس)»، *ادبیات پارسی معاصر*، س ۵، ش ۲، صص ۱۳۹ـ۱۸۰.

یونسی، ابراهیم (۱۳۹۷)، هنر داستان‌نویسی، تهران، نگاه.

Abbasi, Ali and Hanieh Yarmand (2011), Crossing the Semantic Square to the Tension Square: A Study of the Semio-Semantic Sign of the Black Fish, *Research in Comparative Language and Literature*, Vol. 3, pp. 147-171. [in Persian].

Abbott, H. Porter (2018), *Narrative Literacy*, translated by Roya Pourazar and Nima Ashrafi, vol. 1, Tehran, Atraf Publications. [in Persian].

Abdollahian, Hamid (2002), *Character and Characterization in Contemporary Fiction*, Tehran, An publication. [in Persian].

Ahmadi, Babak (1991/2012), *Text Structure and Interpretation*, Tehran, Markaz. [in Persian].

Alavi-Moghadam, Mahyar and Shahram Poursohrab (2008), "Application of Greimas Activist Model in Critique of Nader Ebrahimi's Fictional Characters", *Gohar-e Goya*, Vol. 2, No. 8, pp. 116-95. [in Persian].

Barthes , Roland (1966), *Writing Degree Zero*, Translated by Annette Lavers and Colin Smith, New York, Hill and Wang.

Beizai, Bahram (2011), *Where is a Thousand Charms?* Tehran, Roushangaran and Women's Studies. [in Persian].

Dehghan, Elham and Mohammad Taghavi (2010), "What is a motif and how is it formed?" *Literary Criticism*, Vol. 2, No. 8. pp. 7-31. [in Persian].

Echresh Kheirieh et al. (2016), "Relationships and Functions of Power in Mohammad Salmawi's novel "Anjahta-al Farrashat" (Butterfly wings) based on Greimas action model and Michel Foucault's theory, *Journal of Critique of Arabic Literature*, Vol. 13, pp. 71-76. [in Persian].

Greimas, A. J. (1972), *Essais de Sémiotique Poétiques*, Paris, Larousse.

_____ (1983), *Structural Semantics; An Attempt at Method*, Tran. Daniel McDowell, Ronald Schieifer & Velie, Lincoln, Nebraska University Press.

_____ (1986), *Sémantique Structurale*, Paris, PUF.

_____ (2010), *Meaninglessness*, translated by Hamid Reza Sha'iri, Tehran, Alam. [in Persian].

Hassanzadeh Mir Ali, Abdullah and Ali Shashtamdi (2012), "Structural Critique of Narrative Design in Fiction", Persian *Language and Literature Research*, Vol. 26, pp. 299-149. [in Persian].

Hezar o yek Shab (2004), translated by Abdul Latif Tassoji Tabrizi, Tehran, Negah. [in Persian].

Jakobson, Roman (1987), *Language in Literature*, Ed. Krytyna Pomorska and Stephen Rudy, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.

Khorasani, Mahboubeh (2004), "The Morphology of the One Thousand and One Nights", *Literary Research*, Vol. 2, No. 6, pp. 45-66. [in Persian].

_____(2008) *An Introduction to the Morphology of Hezar o yek Shab*, Isfahan, Tahghighat-e Nazari. [in Persian].

Kundera, Milan (2007), *Aristotle and the Art of Poetry*, translated by Akbar Masoumbeigi, Tehran, Qatreh. [in Persian].

Memarzadeh, Peyman and Seyed Hassan Fazeli (2015), "Narrative of the story of Bijan and Manijeh based on the model of Greimas and Genet", *National Conference on the Future of Humanities and Development Research*, Shiraz. [in Persian].

Mohammadi, Mohammad Hadi (1999), *Methodology of Criticism of Children's Literature*, Tehran, Soroush. [in Persian].

Okhovvat, Ahmad (1992), *Grammar of the Fiction*, Isfahan, Farda Publishing[in Persian].

Parvini, Khalil and Hooman Nazemian (2008), "Vladimir Propp's Structuralist Model and Its Applications in Narratology", *Journal of Persian Language and Literature Research*, Vol. 11, pp. 183-203. [in Persian].

Propp, Vladimir (1985), *Theory and History of Folklore*, the University of Minnesota Press.

Propp, Vladimir (1989), *the Morphology of Fairy Tales*, translated by Media Kashigar, Tehran, Rooz Publishing. [in Persian].

Qasemnia, Shokooh and Narges Abyar (2011), *Tales of One Thousand and One Nights; Iranian literature from yesterday to today*, Tehran, Peydayesh Publishing [in Persian].

Rahnama, Houshang (2015), *Introduction to Narrative Studies*, Hermes Publications [in Persian].

Rimmon-Kenan, Shlomith (2008), *Narrative: Contemporary Poetics*, translated by Abolfazl Horri, Tehran, Niloufar. [in Persian].

Sadati, Seyyed Shahabuddin (2008), "Narrative of Hassan Kachal's story from the point of view of Propp, Graimas and Todorov", *Golestaneh Monthly*, Vol. 96, pp. 57-61. [in Persian].

Scholes, Robert (2018), *An Introduction to Structuralism in Literature*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Agah. [in Persian].

Shairi, Hamidreza (2012), *Fundamentals of Modern Semantics*, Tehran, Samat. [in Persian].

Yaghoubi Janbehsarai, Parsa and Khadijeh Mohammadi (2015), "Patterns of Structuralism and Postmodern Narratives: Interaction or Opposition (example: analysis of the novel “Gypsy by the Fire” with the action model of Greimas)", *Contemporary Persian Literature*, Vol. 5, No. 2, pp. 139-180. [in Persian].

Younesi, Ebrahim (2018), *the Art of Fiction Writing*, Tehran, Negah. [in Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Analysis and Critique of Rhetoric and Eloquence in Rhetorical Works

Ahmad Rezaei[1]

(43-64)

Abstract

Rhetoric and eloquence are among the terms that have attracted for researchers since the beginning of rhetorical works. In different periods, while discussing these terms, rhetoricians have tried to provide criteria for them. What is obtained through rhetorical books shows that after the early centuries in Islamic rhetoric, we are faced with tasteful criteria in this realm, criteria whose acceptance and application today are not without many flaws and such criteria cannot be used as measures for different texts, especially modern texts and new formats or types. In the present study, while examining, analyzing and criticizing the rhetoric and eloquence and categorizing the opinions of predecessors, we have tried to explain the terms with other component; components that can provide a clearer picture of the concepts of eloquence and rhetoric. It seems that to get a clearer understanding of such concepts and to avoid exploitative views, one can use the opinions of linguists about context types of context, as well as Roman Jacobson's communication theory and the six roles of language based on this theory; In other words, with the help of linguistic studies, the components of rhetoric and eloquence can be redefined in other ways which in addition to clarifying terms and avoiding aspects of taste, it is more inclusive. Accordingly, the various context of speech along with the roles of language can be considered as the central elements of rhetoric and eloquence. At the same time, according to Van Peer, literary and sacred texts are always "making context", they make their context based on the situation in which they are located; In other words,literary and sacred texts do not have a closed and unchangeable context. In addition, in this redefinition, we must consider the various textual, situational, cultural, and social contexts, along with a new understanding of communication theory and language roles, as components of rhetoric and eloquence.

Keywords: Rhetoric, Eloquence, Analysis, Criticism, Rhetorical books.

Received: 3, June, 2020 & Accepted: 13, October, 2020

10.22059/jlcr.2020.303887.1485
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: a-rezaei@qom.ac.ir
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

تحلیل و نقد بلاغت و فصاحت در آثار بلاغی

احمد رضایی[۱]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۲

علمی- پژوهشی

چکیده

بلاغت و فصاحت از جمله اصطلاحاتی است که از آغازین آثار بلاغی به زبان فارسی و عربی توجه محققان را جلب کرده‌است. بلاغیون در ادوار مختلف ضمن بحث و بررسی دربارهٔ این اصطلاحات کوشیده‌اند معیارهایی برای آن‌ها به‌دست دهند. آنچه از خلال کتاب‌های بلاغی به‌دست می‌آید، نشان می‌دهد پس از گذشت قرون اولیه در بلاغت اسلامی، با معیارهای ذوق‌مبنا و مکرّر در این قلمرو روبه‌رو هستیم و اصطلاحات مذکور نیز از این معیارها به دور نبوده‌اند؛ معیارهایی که امروزه پذیرش و کاربردشان خالی از خلل و ایراد فراوان نیست. در پژوهش حاضر، ضمن بررسی، تحلیل و نقد دو اصطلاح بلاغت و فصاحت و دسته‌بندی آرای پیشینیان، کوشیده‌ایم با مؤلفه‌های دیگر به تبیین بلاغت و فصاحت بپردازیم؛ مؤلفه‌هایی که می‌توانند چشم‌انداز روشن‌تری از مفاهیم فصاحت و بلاغت به‌دست دهند. به نظر می‌رسد برای دریافتی روشن‌تر از چنین مفاهیمی و پرهیز از دیدگاه‌های استحسانی می‌توان از آرای زبان‌شناسان در حیطهٔ بافت متن و انواع بافت‌های آن و نیز نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و نقش‌های ششگانهٔ زبان که مبتنی بر نظریهٔ مذکور است، یاری گرفت؛ به عبارت دیگر، می‌توان با کمک مطالعات زبان‌شناختی، مؤلفه‌های بلاغت و فصاحت را به گونه‌ای دیگر بازتعریف کرد که علاوه بر روشنی اصطلاحات و پرهیز از جنبه‌های ذوقی، شمول بیشتری داشته باشد. بر این اساس، بافت‌های گوناگون کلام به همراه نقش‌های زبان را می‌توان عناصر کانونی بلاغت و فصاحت به شمار آورد، ضمن اینکه بر اساس دیدگاه «ون پی‌یر»، متون ادبی و مقدس همواره در حال «بافت‌سازی» هستند؛ به سخنی دیگر، متون ادبی و مقدس بافت بسته و تغییرناپذیر ندارند، بلکه بر اساس موقعیتی که در آن واقع می‌شوند، دست به بافت‌سازی می‌زنند. منظور از بافت، هم بافتِ متنی است و هم بافت‌های موقعیتی، فرهنگی و اجتماعی. تغییر بافت‌های مختلف، افق متن را دگرگون کرده، طبعاً معنای آن را نیز تغییر می‌دهد و می‌تواند زمینهٔ تفسیرهای مختلف و تأویل‌های متعدد را در متن به وجود می‌آورد.

واژه‌های کلیدی: بلاغت، فصاحت، تحلیل، نقد، کتب بلاغی.

۱. مقدمه

بر پایهٔ آثار بلاغی در تمدن اسلامی، از همان روزگار نخست، بلاغیون به تعریف و تبیین دو اصطلاح بلاغت و فصاحت همت گماشته‌اند و کوشیده‌اند نخست تعریفی از این دو

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول مقاله: a-rezaei@qom.ac.ir

اصطلاح ارائه کنند، یا حدود و ثغوری برای آن در نظر بگیرند، آنگاه به سایر موضوعات این قلمرو بپردازند؛ به دیگر سخن، گویا ورود به حوزه‌های بلاغی، در گرو فهم این دو اصطلاح بوده‌است. نکتهٔ درخور توجه اینکه به‌رغم تمام کوشش‌هایی که برای تبیین یا تعریف اصطلاحات مذکور انجام شده‌است و با وجود تقسیم‌بندی‌هایی که در برخی آثار بلاغی به چشم می‌خورد، باز هم تعریفی عرضه نشده که اجماع همه یا اغلب محققان این حوزه را در پی داشته باشد. علاوه بر این، به نظر می‌رسد تقسیم‌بندی‌های عرضه‌شده، چارچوب مدون و مستدلی ندارد.

با بررسی آثار بلاغی در قلمرو فصاحت و بلاغت و با در کنار هم قرار دادن دیدگاه‌های مختلف، می‌توان دو ویژگی مبنایی را در بسیاری از این آثار ملاحظه کرد؛ دو مؤلفه‌ای که روشن نبودن یا نداشتن دریافت درست از این دو اصطلاح و بسیاری اصطلاحات مشابه را در پی داشته‌است:

۱ـ بررسی‌ها و آرای ذوق‌مبنا: در اغلب کتاب‌های بلاغی، خواننده با نظراتی مواجه می‌شود که بیش از اینکه استدلالی باشند، استحسانی و ذوقی هستند، البته این موضوع به معنای نفی دیدگاه‌های پژوهشگران صاحب‌نظر و طرد بسیاری از نظرات حائز اهمیت در خلال آثار بلاغی نیست، لیکن به نظر می‌رسد غلبه با نظرات ذوقی است.

۲ـ تکرار مطالب دیگران و نبودِ تحلیل و نقد: مختصهٔ دیگری که در این آثار بسیار به چشم می‌خورد، تکرار صِرفِ نظرِ دیگران است، بدون اینکه آراء و دسته‌بندی‌های مذکور نقد و بررسی شود. به نظر می‌رسد فقدان همین جنبهٔ انتقادی باعث شده بسیاری از مطالبی که شاید در بلاغت عربی کاربردی باشد، وارد حوزهٔ آثار بلاغی فارسی شود و بسیاری از محققان مقلد، بدون توجه به جنبه‌های مؤثر در بلاغت، از قبیل تفاوت‌های فرهنگی، زمینه‌های اجتماعی، ساختارهای زبانی و... کوشیده‌اند نمونه‌ها و مصداق‌هایی برای آن‌ها بیابند! به‌رغم اینکه پژوهشگرانی مانند جرجانی کوشیدند با طرح دیدگاه‌های متفاوتی مانند نظریهٔ نظم، بلاغت و فصاحت را از چشم‌انداز دیگری تعریف کنند، اما نظریهٔ او یا کسانی که بر ترکیب کلام پای می‌فشرند، در زیر سیطرهٔ آرای ذوق‌مبنای تکراری به محاق رفت.

به نظر می‌رسد برای تبیین فصاحت و بلاغت و ارائهٔ دریافتی روشن از این دو اصطلاح، می‌توان از انواع بافت‌های متنی، فرهنگی، اجتماعی و موقعیتی و نیز نظریهٔ ارتباطی زبان و نقش‌های ششگانهٔ آن بهره برد. از این رو، در پژوهش حاضر برآنیم که

ضمن بررسی دو اصطلاح بلاغت و فصاحت از منظر واژگانی و اصطلاح‌شناختی، دیدگاه‌های مختلف را دربارهٔ اصطلاحات مذکور، طبقه‌بندی، تحلیل و نقد کرده، آنگاه به پیوند نظریهٔ ارتباط و انواع بافت‌های موقعیتی و فرهنگی خواهیم پرداخت که به نظر می‌رسد در تبیین فصاحت و بلاغت مغفول مانده و می‌توانند مؤلفه‌های اصلی شناخت این دو اصطلاح به شمار آیند.

۱. تعریف بلاغت و فصاحت

نخستین موضوعی که در مبادی کتاب‌های بلاغی ملاحظه می‌شود، اهتمام و کوشش مؤلفان برای تعریف بلاغت و فصاحت است که گاهی بر معنای واژگانی این اصطلاحات و زمانی بدون توجه به معنای لغوی آن‌ها متمرکز بوده‌است.

۱ـ۱. تعریف واژگانی

می‌توان گفت یکی از آثاری که کوشیده‌است با توجه به معنای واژگانی بلاغت، تعریفی از این اصطلاح به‌دست دهد، *الصناعتین* ابوهلال عسکری است. عسکری نخست به معنای لغوی بلاغت پرداخته‌است و اشاره کرده که یکی از معانی بلاغت، به انتها رسانیدن است. آنگاه بر اساس همین معنای واژگانی، بلاغت را این گونه تعریف کرده‌است: «بلاغت به این سبب بلاغت نامیده می‌شود که معنا را به منتهای قلب شنونده می‌رساند و شنونده معنا را درمی‌یابد» (العسکری، ۲۰۰۶م.: ۱۳). ابن‌اثیر نیز در *مثل‌السائر* معنای واژگانی بلاغت را «رسیدن و به انتها رساندن» می‌داند و معتقد است کلام را به این دلیل بلیغ نامیده‌اند که به اوصاف لفظی و معنوی می‌رسد (ر.ک؛ ابن‌اثیر، بی‌تا: ۹۰). در آثار بلاغی فارسی نیز به معنای واژگانی بلاغت اشاره شده‌است (از جمله: ر.ک؛ گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۳).

۱ـ۲. تعریف اصطلاحی

در کنار تعریف‌های اندکی از بلاغت که بر معنای لغوی این اصطلاح استوار است، تعریف‌های فراوان و مکرری داریم که به معنای واژگانی اصطلاح مذکور توجه نداشته‌اند، یا دست‌کم در تعریف بلاغت بدان اشاره نمی‌کنند. هر یک از این تعریف‌ها بر ویژگی‌ها یا مؤلفه‌های خاصی متمرکز شده‌اند. می‌توان چنین تعریف‌هایی را بر اساس مختصاتی از بلاغت که بدان پرداخته‌اند، بدین گونه دسته‌بندی کرد:

۱ـ۲ـ۱. گزینش الفاظ، رساندن معنا در بهترین شکل

گویا نخستین جایی که با مفهوم بلاغت مواجه می‌شویم، *البیان والتبیین* جاحظ (۱۶۰ـ۲۵۵ ق.) است. جاحظ در تبیین بلاغت، اغلب از زبان دیگران سخن می‌گوید. بر همین منوال،

از زبان عمرو بن عبید، بلاغت را چنین تعریف می‌کند: «حدّثنی عمر الشّمری، قال: قیل لعمرو بن عبید: ما البلاغة؟ قال عمرو: فکأنّک إنّما ترید تخیّر الفاظ فی حسن الإفهام، قال: نعم» (جاحظ، بی‌تا/ ۱: ۱۱۶). ملاحظه می‌شود در این تعریف جاحظ که از زبان دیگران نقل شده، بر دو عامل گزینش لفظ و رساندن درست معنا تأکید شده‌است. پس از جاحظ، رمّانی (۲۹۶ـ۳۸۲/ ۳۸۴ ق.) در کتاب *النکت فی الإعجاز القرآن*، دیدگاه *البیان* را رد می‌کند. از نظر او، بلاغت رساندن یا تفهیم معنا نیست؛ زیرا ممکن است دو سخنور معناهایی را اعاده کنند، لیکن یکی بلیغ است و دیگری ناتوان، درمانده و لکنت‌دار. سرانجام، بلاغت را رساندن معنا به قلب در بهترین صورت لفظ می‌داند (ر.ک؛ الرمّانی، ۱۳۸۲: ۲۱).

۱ـ۲ـ۲. بلاغت، جایگاه کلام، ایجاز، اطناب و الفاظ نیکو

گروهی دیگر پس از بحث طولانی دربارهٔ بلاغت، آن را قرار دادن کلام در جایگاه آن همراه با اطناب و ایجاز از سویی و الفاظ نیکو از سوی دیگر دانسته‌اند. ابوهلال عسگری (۳۱۰/ ۳۲۰؟ / درگذشت پس از ۴۰۰ ق.) از جمله کسانی است که بلاغت را با مختصات مذکور تعریف کرده‌است: «بلاغت، قرار دادن کلام در جایگاه آن، همراه با اطناب و ایجاز درخور و الفاظی نیکوست» (عسکری، ۲۰۰۶م.: ۱۳ــ۱۸). پس از وی، ابن‌رشیق قیروانی (۳۹۰ـ۴۶۳ ق.) ضمن بیان دریافت‌های دیگر محققان از بلاغت، از جمله اینکه برخی آن را شناخت فصل و وصل دانسته‌اند و عده‌ای آن را استعارهٔ نیکو شمرده‌اند، گروهی بلاغت را به قدر فهم مخاطب سخن گفتن تعبیر کرده‌اند و... . سرانجام، ابن‌رشیق تعریف یا نظر ابوهلال را تکرار می‌کند: «بلاغت، قراردادن کلام در جایگاه آن، همراه با اطناب و ایجاز درخور و الفاظی نیکوست» (قیروانی، ۲۰۰۲م.: ۳۹۰). همچنین، سکّاکی (متوفای ۶۲۶ ق.) بر به‌کارگیری تشبیه، مجاز و کنایه در کلام بلیغ اشاره کرده‌است (ر.ک؛ سکّاکی، ۱۴۰۷ق.: ۲۵).

۱ـ۲ـ۳. بلاغت و نظم کلام

یکی دیگر از دیدگاه‌هایی که در تعریف بلاغت (و فصاحت) بسیار درخور توجه است، تعریف بلاغت به عنوان نظم کلام است. می‌توان این دیدگاه را منحصر به عبدالقاهر جرجانی (متوفای ۴۷۱/ ۴۷۴ ق.) دانست و یا دست‌کم بر این عقیده بود که جرجانی بسیار بیشتر از دیگران به بررسی جوانب چنین نظریه‌ای توجه داشته‌است. گویا جرجانی در ابتدای بحث، بلاغت و فصاحت را به یک معنا به‌کار برده‌است و تأکید می‌کند که پیوسته نظر محققان را دربارهٔ این دو اصطلاح مطالعه می‌کرده‌است و اشاره می‌کند حاصل دیدگاه

آنان در این تعریف خلاصه شده‌است: «بلاغت و فصاحت، عبارت است از نوعی نظم و ترتیب و قسمی تألیف و ترکیب» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۷ـ۳۸). سپس دلیل اعجاز کلام حق را در نظم آن می‌داند و معتقد است آنچه موجب شگفتی مخاطبان *قرآن* شد، مزایایی بود که از نظم *قرآن* بر آنان آشکار شد؛ خصایصی که در سیاق الفاظ *قرآن* با آن مواجه می‌شدند (ر.ک؛ همان: ۴۳). ویژگی‌های چنین نظمی از دید او عبارتند از:

۱ـ۲ـ۳ـ۱. تناسب الفاظ با یکدیگر در بافت کلام: الفاظ از این حیث که مجردند یا مفرد، فضیلتی نمی‌یابند، بلکه فضیلت الفاظ مربوط است به تناسب لفظی با لفظ دیگر که در کلام پیش از آن آمده، یا پس از آن قرار گرفته‌است (ر.ک؛ همان: ۴۹ـ۵۰). از نگاه جرجانی، دو کلمه بدون ملاحظهٔ جایگاه آن‌ها در نظم و تألیف کلام مزیتی نسبت به یکدیگر ندارند (مانند: لیث/ اسد)، مگر اینکه کلمه را به سبب نظم کلام و تناسب معنای آن با معانی الفاظ مجاور آن و برتری آن، از لحاظ اُنس با کلمات دیگر در نظر آوریم (ر.ک؛ همان: ۴۶ـ۴۷).

۱ـ۲ـ۳ـ۲. نظم، پیوستگی دلالتی است: مقصود از نظم کلمات آن نیست که الفاظ در گفتار دنبال هم قرار گیرند، بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت، به یکدیگر وابستگی داشته باشند و معانی به صورتی که عقل حکم می‌کند، به یکدیگر مربوط شوند (ر.ک؛ همان: ۵۴).

۱ـ۲ـ۳ـ۳. نظم و اندیشه: نظمی که بلغا آن را توصیف می‌کنند و به سبب آن مراتب بلاغت درجه‌بندی می‌شود، هنر و صنعتی است که در آن، ناگزیر از فکر کمک گرفته می‌شود (ر.ک؛ همان: ۵۵).

علاوه بر جرجانی، ابن‌اثیر در *مثل‌السائر* (ر.ک؛ ابن‌اثیر، بی‌تا: ۹۰) و سکّاکی در *مفتاح‌العلوم* (ر.ک؛ سکّاکی، ۱۴۰۷ق.: ۲۵)، از جمله شرایط کلام بلیغ را به‌کارگیری لفظ در پیوند با دیگر الفاظ دانسته‌اند و از این وضعیت با عنوان «ترکیب» یاد نموده‌اند.

۱ـ۲ـ۴. بلاغت: لفظ اندک و معنی بسیار

از دیگر تعریف‌های بلاغت که می‌توان از آن به تعریف «کمّی» تعبیر کرد، «لفظ اندک و معنای بسیار» است. از جمله کسانی که یکی از شروط بلاغت و فصاحت را لفظ کم و معنای بسیار می‌داند، ابن‌سنان خفاجی (متوفای ۴۶۶ ق.) است. وی معتقد است: «سخن باید موجز، مختصر، همراه با حذف بخش‌های اضافی کلام باشد، به گونه‌ای که با الفاظ اندک، معنی فراوانی بیان شود» (خفاجی، ۲۰۰۳م.: ۱۱۹). همین دیدگاه در *دقایق‌الأشعار* نیز تکرار شده‌است: «بلاغت و فصاحت آن است که متکلم سخنی گوید، نظم یا نثر که لفظ او اندک باشد و معنی بسیار» (تاج‌الحلاوی، بی‌تا: ۹۶).

۱ـ۲ـ۵. مقتضای حال و مقام

توجه به مقتضای حال در تعریف بلاغت، در بسیاری از کتاب‌های بلاغی، به‌ویژه کتاب‌های بلاغی به زبان فارسی دیده می‌شود. بلاغت در اصطلاح، مطابقهٔ کلام فصیح با مقتضای حال و مقام است؛ زیرا مقام ایجاز و اطناب، تأکید و عدم آن، تصریح، کنایه و امثال آن مختلف است و هر یک اقتضای نوعی کلام می‌نماید که اگر غیر از آن آورند، بلیغ نباشد (ر.ک؛ گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۳). همچنین، خان آرزو ضمن تعریف بلاغت به مطابقت با حال، اشاره می‌کند که احوال مختلف مستلزم کلام متفاوت است: «جایی حال، متناسب با تأکید است، گاهی مقام ایجاز و زمانی اطناب» (خان آرزو، ۱۳۸۱: ۱۰۲). این دیدگاه در آثار بلاغی دیگر، مانند *انوارالبلاغه* (ر.ک؛ صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۴۲)، *مدارج‌البلاغه* (ر.ک؛ هدایت، ۲۵۳۵: ۷)، *معانی و بیان* آهنی (ر.ک؛ آهنی، ۱۳۶۰: ۳) و بسیاری از دیگر آثار بلاغی دیده می‌شود.

۱ـ۲ـ۶. مقتضای حال، وافی به مقصود

علاوه بر تأکید برخی آثار بلاغی به مطابقت کلام با مقتضای حال، گروهی دیگر در کنار اقتضای حال، چند شرط دیگر نیز در تعریف کلام بلیغ آورده‌اند: «بلاغتِ کلام آن است که جمله، فصیح و برای بیان مقصود گوینده، وافی و رسا و مطابق و مقتضای حال و مقام باشد» (همایی، ۱۳۷۰: ۲۸). همایی علاوه بر تأکید بر فصاحت، روشنی کلام، اقتضای حال و رساندن (گوینده) به خواسته یا مافی‌الضمیر خویش را در تعریف بلاغت در نظر داشته‌است. همین تعریف در کتاب *بیان* شمیسا با اندکی دگرگونی آمده‌است: «مقصود از بلاغت این است که کلام، دلنشین، مؤثر و رسا و به اصطلاح وافی به مقصود باشد» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۴۴). واضح است که دلنشین یا مؤثر بودن کلام، چارچوب روشنی ندارد! آنچه در این فقرات و در تعریف بلاغت برجسته شده، «وافی به مقصود بودن» است.

۱ـ۳. وجوه بلاغت

علاوه بر تعریف بلاغت، اقسام بلاغت نیز از جمله موضوعاتی است که برخی از آثار بلاغی بدان اهتمام داشته‌اند. در این تقسیم‌بندی‌ها، درهم‌آمیختگی فراوانی دیده می‌شود؛ مثلاً در *البیان* جاحظ، وجوه بلاغت بدین‌صورت آمده‌است: اسحاق‌بن حسان قوهی از قول ابن‌المقفع در پاسخ به این پرسش که «بلاغت چیست؟»، نقل می‌کند که بلاغت، اسم جامعی است برای معانی که در وجوه زیادی دیده می‌شود، این وجوه عبارتند از: ۱ــ

سکوت، ۲ـ شنیدن، ۳ـ اشاره، ۴ـ احتجاج، ۵ـ جواب، ۶ـ ابتداء کلام، ۷ـ شعر، ۸ـ سجع، ۹ـ خطبه (خطابه) (ر.ک؛ جاحظ، بی‌تا/ ۱: ۱۱۵). بر این اساس، می‌توان گفت غرض وی از وجوه بلاغت، صورت‌هایی است که می‌توان در آن‌ها گونه‌ای بلاغت را در نظر گرفت. با توجه به چنین دیدگاهی، شاید بلاغت در شکلِ «سکوت» یا در گونهٔ «شنیداری» بسیار درخور توجه باشد. بلاغت در گونهٔ «سجع» محل تأمل است! اگر منظور این باشد که سجع نیز می‌تواند بر بلاغت کلام بیفزاید، اساس تقسیم‌بندی ارائه‌شده در هم می‌ریزد؛ زیرا در اینجا سخن بر سَرِ اقسام یا صُوَر بلاغت است، نه ابزار یا وسایل بلاغت. در تقسیم‌بندی دیگری، رمّانی بلاغت را دَه قسم می‌داند که عبارتند از: ایجاز، تشبیه، استعاره، وصل، فصل، تجانس، تصریف، تضمین، مبالغه و حسن‌البیان (ر.ک؛ الرمّانی، ۱۳۸۲: ۲۱). هنگامی که این تقسیم‌بندی را در کنار تقسیم‌بندی جاحظ قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم آنچه رمانی از آن با عنوان اقسام بلاغت یاد کرده، در واقع، «ابزار»ی است که می‌تواند در بلاغت کلام مؤثر واقع شود؛ به سخن دیگر، در اینجا بحث بر اقسام بلاغت نیست، بلکه سخن بر سَرِ ابزار بلاغت است. مواردی از این دست نشان‌می‌دهد که دریافت درستی دربارهٔ انواع بلاغت یا تمهیدات بلاغی در میان پژوهشگران نبوده‌است و آنان ابزار بلاغت را با اقسام آن درهم آمیخته‌اند.

۱ـ۴. بلاغت؛ لفظ و معنا

یکی دیگر از مباحث حوزهٔ بلاغت، توجه به جایگاه لفظ و معنا یا اهمیت یا رجحان یکی بر دیگری است. این موضوع نیز از کتاب‌های بلاغی آغازین، نظر محققان این حوزه را به خود معطوف داشته‌است؛ چنان‌که جاحظ از قول جعفربن یحیی، بلاغت را احاطهٔ لفظ بر معنا می‌داند، لیکن باید چهار شرط در آن رعایت شود:

الف) دقت در گزینش واژگان، ب) روشنی الفاظ و دوری از ابهام، ج) دوری از تکلف و تعقید، د) بی‌نیازی به تأویل (ر.ک؛ جاحظ، بی‌تا/ ۱: ۱۱۵). دقت در شروط چهارگانهٔ مذکور نشان می‌دهد آنچه برای جعفربن یحیی و به طریق اولی برای جاحظ اهمیت داشته، رسیدن به معنایی صریح، بدون ابهام و بی‌نیاز از تأویل است؛ به عبارت دیگر، وظیفهٔ اصلی الفاظ، معنارسانی است. لذا اگر از اهمیت لفظ، سخن به میان‌می‌آید، تنها به دلیل جایگاه آن در القای معنایی صریح است. در کنار این دیدگاه، می‌توان به نظر جرجانی اشاره کرد. جرجانی معتقد است علمای ادب در باب لفظ کوتاه آمده‌اند، لیکن دربارهٔ معنا به‌تفصیل سخن گفته‌اند (ر.ک؛ جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۹). سپس این پرسش را دربارهٔ اعجاز *قرآن* مطرح

می‌کند که آیا این اعجاز به دلیل معانی دقیق *قرآن* بوده، یا به سبب الفاظ آن! اگر به سبب الفاظ آن بوده، چه چیزی در الفاظ است که آنان را به عجز واداشته‌است؟ وی پاسخ می‌دهد آنچه موجب شگفتی آنان شد، مزایایی بود که از نظم *قرآن* بر آنان آشکار شد؛ خصایصی که در سیاق الفاظ *قرآن* با آن مواجه می‌شدند (ر.ک؛ همان: ۴۳)، لیکن سیاق الفاظ به‌تنهایی کارگشا نیست، بلکه باید کلمه را به سبب نظم کلام و تناسب معنای آن با معانی الفاظ مجاور آن و برتری آن را از لحاظ اُنس با کلمات دیگر در نظر آوریم (ر.ک؛ همان: ۴۶ـ۴۷). ابوهلال هم در رسالهٔ «التفضیل بین بلاغتی العرب والعجم»، در ویژگی‌هایی که برای شعر بلیغ برمی‌شمارد، از الفاظ در نظامی سازگار، سخن به میان آورده‌است: «الفاظ آن دلنشین باشد و معانی را به ذهن نزدیک کند، نظامی سازگار داشته باشد، جامهٔ الفاظ بر اندام معانی خوش نشیند» (عسکری، ۱۳۹۷: ۵۹). هرچند نظر ابوهلال دربارهٔ شعر است، می‌توان از خلال آن، دو ویژگی را برای بلاغت برشمرد: ۱ـ همراهی لفظ و معنا (بدون اینکه یکی را بر دیگری رجحان دهد). ۲ـ نظام سازگار که به گونه‌ای دیگر همان نظمِ جرجانی را به ذهن متبادر می‌کند.

۱ـ۵. ویژگی‌های انسان بلیغ

موضوع دیگری که جاحظ بدان پرداخته، شخص بلیغ است. وی از قول جعفربن یحیی نقل می‌کند که بلیغ، کسی است که سخنش واضح است و نیازی به تفسیر ندارد. همچنین، از قول عتابی می‌گوید بلیغ، کسی است که نیاز خویش را بدون تکرار، لکنت و یاری دیگری به تو تفهیم کند (ر.ک؛ جاحظ، بی‌تا/ ۱: ۱۱۶). برخی دیگر، بلاغت متکلم را ملکه‌ای دانسته‌اند که وی را بر ایراد کلام بلیغ قادر می‌کند (ر.ک؛ صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۴۴). این ویژگی به صورت توانایی متکلم بر تألیف کلام بلیغ (ر.ک؛ تقوی، ۱۳۶۳: ۹)، چیره‌زبانی، سخندانی و سخن‌پردازی (ر.ک؛ همایی، ۱۳۹۱: ۳۸) نیز آمده‌است. نهایتاً بلیغ را کسی دانسته‌اند که مافی‌الضمیر خود را به‌نیکویی بیان کند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۵). اندک تأملی در این ویژگی‌ها نشان‌می‌دهد که سخن جاحظ مبنی بر اینکه شخص بلیغ کسی است که سخنش به تفسیر و توضیح نیاز نداشته باشد و پذیرفتنی‌تر می‌نماید. سایر ویژگی‌های یادشده را نمی‌توان معیار روشن یا دقیقی برای متکلم بلیغ به شمار آورد.

۱ـ۶. فصاحت و معنای واژگانی

چنان‌که در تعریف بلاغت، برخی محققان، ابتدا به معنای لغوی این اصطلاح توجه کرده‌اند، فصاحت هم از این قاعده بر کنار نبوده‌است؛ مثلاً ابن‌اثیر معنای لغوی فصاحت را آشکارگی و ظهور می‌داند، به گونه‌ای که لفظ به تفصیل نیازمند نباشد: «هی الظّهور و البیان فی أصل الوضع اللّغوی و بهذا القول تتبیّن حقیقة الفصاحة؛ إنّ اللّفظ الفصیح هو الظاهر البین، مِن غیرالتفصیل» (ابن‌اثیر، بی‌تا: ۹۰). ابوهلال عسکری نیز در تعریف فصاحت، ابتدا به معنای لغوی آن می‌پردازد که عبارت است از: روشنگری. سپس تأکید می‌کند که با در نظر گرفتن چنین معنایی، فصاحت و بلاغت به یک معنا به‌کار می‌روند که عبارت است از: روشنگری و اظهار معنا (ر.ک؛ عسکری، ۲۰۰۶م.: ۱۳ــ۱۸). آثار دیگر، به‌ویژه آثار بلاغی فارسی (از جمله: گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۳؛ ناشر،۱۳۴۰: ۴ـ۱۲؛ خان آرزو، ۱۳۸۱: ۹۹ــ۱۰۲) به همین معنا اشاره کرده‌اند. با توجه به این معنا، نمی‌توان فصاحت را با بلاغت که به معنای به انتها رسیدن است، یکی دانست.

۱ـ۷. فصاحت و معنای اصطلاحی

اما از نظر اصطلاحی، تعریف‌هایی که از فصاحت ارائه شده‌است، هر یک به جنبه‌ای از آن اشاره می‌کند. بر اساس گرانیگاه این تعریف‌ها، می‌توان آن‌ها را به ترتیب زیر دسته‌بندی کرد.

۱ـ۷ـ۱. یکی بودن مفهوم بلاغت و فصاحت

جرجانی در کتاب *دلائل‌الاعجاز*، پس از بررسی نظرات علمای بلاغت نتیجه می‌گیرد که از نظر محققان این حوزه، بلاغت و فصاحت عبارت است از نوعی نظم و ترتیب، و قِسمی تألیف و ترکیب (ر.ک؛ جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۷ــ۳۸)؛ به عبارتی، بلاغت و فصاحت از نظر اصطلاحی تفاوتی ندارند و آنچه مهم است، جایگاه آن‌ها در نظم کلام است. البته خود جرجانی هم نظریهٔ بلاغی خویش را بر مبنای نظم استوار می‌کند، لیکن اشاره می‌کند که غرض وی از نظم، با آنچه پیشینیان گفته‌اند، متفاوت است. از دید جرجانی، مقصود از نظم، آن نیست که الفاظ در گفتار دنبال هم قرار گیرند، بلکه مقصود این است که در دلالت به هم وابسته باشند و معانی به صورتی که عقل حکم می‌کند، به یکدیگر مربوط شوند. بنابراین، شکی نیست در اینکه الفاظ از حیث اینکه الفاظ هستند، استحقاق نظم مخصوصی را ندارند (ر.ک؛ همان: ۵۴). پیش از جرجانی، ابوهلال عسکری با برشمردن شرایطی برای کلام فصیح و بلیغ، این دو را به هم پیوسته می‌داند. وی ویژگی‌هایی را

برای کلام فصیح و بلیغ برشمرده‌است که عبارتند از: ۱ـ معنای روشن، ۲ـ الفاظ آسان (در فهم)، ۳ـ سبک نیکو، ۴ـ احتراز از لفظ ناخوشایند، ۵ـ پرهیز از تکلف (ر.ک؛ عسکری، ۲۰۰۶م.: ۱۳ـ۱۸). ابوهلال شرط بلاغت را، معنایی با مفهوم و لفظی مقبول می‌داند.

این دیدگاه، یعنی پیوسته بودن بلاغت و فصاحت را می‌توان در *سرّ الفصاحه* نیز ملاحظه کرد. ابن‌سنان بدون تفکیک این دو اصطلاح، برای فصاحت و بلاغت سه شرط تعیین کرده‌است: ۱ـ لفظ اندک و معنی بسیار (سخن باید موجز، مختصر، همراه با حذف بخش‌های اضافی کلام باشد، به گونه‌ای که با الفاظ اندک، معنی فراوانی بیان شود). ۲ـ تناسب میان الفاظ که به دو گونه است: الف) تناسب الفاظ از نظر ساخت (تناسب لفظی)، ب) تناسب الفاظ از نظر معنایی (تناسب معنوی). ۳ـ معنای کلام، واضح، ظاهر و آشکار باشد و به فکر و تأمل نیاز نداشته‌باشد (ر.ک؛ خفاجی، ۲۰۰۳م.: ۱۱۹). حاصل سخن اینکه وی نیز پیش از جرجانی به جدایی‌ناپذیری بلاغت و فصاحت آگاه بوده‌است، اگرچه از نظم مورد نظر جرجانی سخن نرانده، به تناسب الفاظ و معانی و نیز چگونگی آن واقف بوده‌است و آن را پایهٔ اصلی بلاغت و فصاحت به‌شمار آورده‌است.

۷ـ۲. خلوص کلام و عاری بودن از دشواری

در حالی که جرجانی کوشیده تا بلاغت و فصاحت را به ساختار کلام پیوند دهد و بر پایهٔ جایگاه الفاظ در متن، دربارهٔ آن‌ها قضاوت کند، در بسیاری از آثار بلاغی، به‌ویژه آثار بلاغی فارسی، بدون توجه به چنین دیدگاه متن‌محوری، بلاغت یا فصاحتِ کلام را بدون توجه به جایگاه آن در متن، سنجیده و دربارهٔ آن نظر داده‌اند. گویا برخی از بلاغیون، از جمله تاج‌الحلاوی، فصاحت را بر اساس دیدگاهی تعریف کرده‌اند که معتقد است مؤلف باید کلام را فارغ از هر گونه پیچیدگی به مخاطب عرضه نماید؛ به تعبیری دیگر، اصل معناداری متن را اصلی قویم در شمار آوَرَد (ر.ک؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۹۵ـ۲۰۶). چنین رویکردی در باب فصاحت معتقد است: «ارباب معانی گویند: فصاحت، خلوص کلام است از بستگی و دشواری» (تاج‌الحلاوی، بی‌تا: ۹۶). بنابراین، از نظر تاج‌الحلاوی، هر آنچه موجبات دشواری متن را فراهم آورد، طبعاً از دایرهٔ فصاحت بیرون است.

۷ـ۳. فصاحت، دستور زبان، آثار ادبی

دیدگاهی دیگر فصاحت را کاربرد مرسوم کلمات در زبان دانسته، معتقد است که اهل زبان اغلب فصاحت دارند: منظور از فصاحت این است که کلمات، درست و مطابق مرسوم و نیز

کلام، روشن و استوار باشد و این مقصود عمدتاً برای اهل زبان (در گفتار) حاصل است و با تسلط بر دستور زبان و آشنایی با آثار ادبی تقویت می‌شود (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۵: ۴۴)؛ به تعبیری دیگر، گویشوران هر زبانی فصیح هستند، لیکن سروکار داشتن با آثار ادبی و آشنایی با دستور زبان، فصاحت آنان را تقویت می‌کند، یا سخن ایشان را فصیح‌تر می‌نماید.

۸. فصاحت کلمه و کلام

بسیاری از کتاب‌های بلاغی، فصاحت را مختص لفظ برشمرده‌اند. از این رو، از همان آغاز به تبیین شرایطی برای آن پرداخته‌اند. آنان فصاحت را به دو قلمرو کلمه و کلام تقسیم نموده، ویژگی‌هایی را برای هر یک برشمرده‌اند که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

۸ـ۱. ویژگی‌های لفظ فصیح

سرّ الفصاحه از جمله نخستین آثاری است که ضمن تأکید بر فصاحت کلمه، معتقد است هیچ لفظی فصیح نیست، مگر این هشت شرط را داشته باشد:

۱ـ مخارج حروفِ لفظ دور از هم باشند.

۲ـ تألیف حروف کلمه به گونه‌ای باشد که شنیدن آن نیکو باشد، به گونه‌ای که شنیدن برخی از واژگان، گوش‌نواز است و موجب احساس زیبایی نفسانی می‌شود که از غیر آن حاصل نمی‌شود.

۳ـ به قول جاحظ، کلمه از کلمات وحشی و کهنه نباشد.

۴ـ از واژگان عامیانه نباشد.

۵ـ در عرفِ زبان رایج باشد و از شواذ نباشد.

۶ـ کلمه، معنایی دیگر نداشته باشد که ذکر آن معنا ناپسند باشد.

۷ـ حروف سازندهٔ آن زیاد نباشد.

۸ـ کلمهٔ مصغر باید در جایگاهی باشد که در آن از چیزی لطیف، پنهان یا اندک سخن به میان می‌آید (ر.ک؛ خفاجی، ۲۰۰۳م.: ۱۱۹).

البته ویژگی‌هایی که ابن‌سنان ذکر می‌کند، برای واژگان عربی است، یا برخی از آن‌ها خاص این زبان است؛ مانند صورت مصغر واژه، لیکن بسیاری از این مختصات می‌تواند به صورت عام در زبان فارسی نیز کاربرد داشته باشد.

توجه به ساختار لفظ فصیح در آثار فارسی بسیار مختصر است و در قالب چهار ویژگی تکرار می‌شود: «فصاحت کلمه، حالتی است عارض بر آن، به سبب خلوص از تنافر حروف و غرابت و مخالفت قیاس و کراهت در سمع» (صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۰). این مختصات

کلمه در آثار دیگر به همین شکل تکرار شده‌است؛ از جمله در *دُرَر الأدب* آمده‌است: «فصاحت لفظ آن است که کلمه از چهار عیب سالم باشد: تنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس و کراهت در سمع» (ناشر،۱۳۴۰: ۴ـ۱۲). هرچند در برخی آثار، مؤلفان به گونه‌ای دیگر به ویژگی‌های لفظ فصیح اشارت کرده‌اند و آن را شامل «ادای درست کلمات»، «نداشتن لکنت»، «کاربرد الفاظ مورد تأیید بلغا» و «دوری از ترکیب‌های نامأنوس و ثقیل» دانسته‌اند (ر.ک؛ آهنی، ۱۳۶۰: ۳).

۸ـ۲. فصاحت کلام

یکی از دیدگاه‌های فراگیر دربارهٔ فصاحت که به‌ویژه در آثار بلاغی فارسی با آن مواجه می‌شویم، فصاحت کلام است؛ یعنی شروطی را برای کلام فصیح در نظر گرفته‌اند. این شروط که برگرفته از آثار بلاغی عربی است، در آثار فارسی تقلیل یافته، فراموش گردیده، یا بسیار تکرار شده‌است. این شروط عبارتند از: نداشتن ضعف تألیف، تعقید لفظی و معنوی. با این وصف، ویژگی‌های کلام فصیح در آثار مختلف نیز متغیر است؛ چنان‌که خان آرزو هنگام برشمردن شروط فصاحت کلام، از تنافر و فصاحت کلمات نیز یاد کرده‌است: «فصاحت کلام، خلوص آن است از ضعف تألیف و تنافر کلمات و تعقید، با فصاحت کلمات» (خان آرزو، ۱۳۸۱: ۹۹). این دیدگاه در آثار دیگر نیز تکرار شده‌است؛ به عنوان نمونه در *ابدع‌البدایع* آمده‌است: «فصاحت در اصطلاح، خالی بودن کلام است از ضعف تألیف و تنافر کلمات و تعقید لفظی و معنوی به شرط فصاحت کلمات آن» (گرکانی، ۱۳۷۷: ۲۳). در برخی آثار بلاغی، ویژگی‌های کلمه و کلام فصیح درهم آمیخته شده‌است و نداشتن لکنت زبان و کاربرد الفاظی را که زبانزد بلغاست، معیار فصاحت شمرده‌اند:

> «فصاحت، عبارت است از صراحت بیان و ادای لغات و کلمات بر وجهی که بر زبان گرانبار نگردد و لکنت پدید نیاید و به عبارت ساده‌تر، کلام باید از الفاظی که زبانزد بلغا نباشد و ضعف تألیف و تراکیب غیرمأنوس و الفاظ ثقیل و درشت خالی باشد» (آهنی، ۱۳۶۰: ۳).

زبانزد بودن کلام فصیح با تعبیر «مأنوس‌الإستعمال» نیز به‌کار رفته‌است (ر.ک؛ ناشر، ۱۳۴۰: ۴ـ۱۲). بر این اساس، ویژگی‌های کلام فصیح عبارت است: گرانبار نبودن بر زبان، کاربرد اهل ادب، مأنوس‌الإستعمال بودن. حال آنکه اغلب کتاب‌های بلاغی سه ویژگی نبودِ ضعف تألیف، تعقید لفظی و معنوی را شرط اصلی کلام فصیح برشمرده‌اند.

۹. فرق بلاغت و فصاحت

از دیگر موضوعاتی که بلاغیون در موضوع بلاغت و فصاحت بدان اهتمام داشته‌اند، تفاوت این دو اصطلاح بوده‌است. بررسی آرای محققان این حوزه نشان می‌دهد که دیدگاه آنان، به‌رغم تفاوت‌های اندک، بسیار به هم نزدیک است و می‌توان آن‌ها را به صورت زیر دسته‌بندی کرد.

۹ـ۱. فصاحت لفظ و بلاغت معنا

گسترده‌ترین نظری که از خلال آرای بلاغیون به‌دست می‌آید، انتساب فصاحت به لفظ و بلاغت به معناست؛ چنان‌که ابوهلال عسگری معتقد است فصاحت، کمال آلت بیان است و آلت بیان، متعلق به لفظ است، نه معنا، در حالی که بلاغت، رساندن معنا به قلب است و به همین دلیل، منحصر در معناست. حاصل اینکه از نظر وی، فصاحت مختص لفظ و بلاغت منحصر به معناست. وی برای اثبات این نظر، به طوطی اشاره می‌کند که او را فصیح می‌نامند، نه بلیغ؛ زیرا طوطی اداکنندهٔ حروف است، نه گذارندهٔ معنای آن‌ها: «وَمِنَ الدَّلِیلِ عَلَی أَنَّ الْفصَاحَةَ تَتَضَمَّن اللَّفظ، وَالبَلاَغَةُ تَتَنَاوَلُ المَعنِی أَنَّ البَبْغَاءَ یُسَمَّی فَصِیحاً، وَ لاَیُسَمَّی بَلِیغاً، إِذ هُوُ مُقِیمُ الحُروفِ وَلَیسَ لَهُ قَصدٌ إِلَی المَعنِی الَّذِی یُؤَدِّیه» (عسکری، ۲۰۰۶م.: ۱۳ـ۱۸). پس از وی، ابن‌سنان نیز فصاحت را مربوط به لفظ می‌داند و بلاغت را وصفی برای الفاظ و معانی (ر.ک؛ خفاجی، ۲۰۰۳م.: ۶۶). خفاجی بر اساس اینکه بلاغت شامل لفظ و معنا می‌شود، معتقد است: «هر بلیغی، فصیح است، لیکن هر فصیحی، بلیغ نیست» (همان: ۶۶). در نظر عده‌ای دیگر، هرچند بلاغت با معنا، و فصاحت با الفاظ در پیوند است و این دو در هم کنش متقابل دارند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۵: ۴۵).

۹ـ۲. بلاغت لفظ و معنا، فصاحت لفظ

در کنار دیدگاه‌هایی که بلاغت را مخصوص معنا و فصاحت را مختص لفظ می‌دانند، ابن‌اثیر دیدگاه متفاوتی ابراز کرده‌است. وی بلاغت را شامل الفاظ و معانی و نیز خاص‌تر از فصاحت به‌شمار می‌آورد. سپس تأکید می‌کند هر کلام بلیغی فصیح است، لیکن هر کلام فصیحی بلیغ نیست (ر.ک؛ ابن‌اثیر، بی‌تا: ۹۰). نکتهٔ دیگری که ابن‌اثیر بدان توجه کرده، مبحث«ترکیب» است؛ یعنی بلاغت در لفظ و معنا باید ناظر به ترکیب یا همان «بافت» کلام باشد (ر.ک؛ همان: ۹۰). می‌توان گفت قید «ترکیب» و اهمیت آن بعدها بسیار مورد توجه جرجانی قرار گرفت و وی نظریهٔ «نظم» خویش را بر پایهٔ همین موضوع بنیاد کرد.

۹ـ۳. فصاحت لفظی و معنوی

دیدگاه دیگری که در این حیطه مطرح شده، نظر سکّاکی است. سکّاکی فصاحت را به دو نوع تقسیم کرده‌است: ۱ـ «فصاحت لفظی» که دربردارندهٔ خلوص کلام از تعقید یا همان پیچیدگی‌های لفظی (= تنافر) است، به گونه‌ای که چون عسل شیرین و چون نسیم لطیف و روان باشد. ۲ـ «فصاحت معنوی» که مشتمل بر نظم معانی لطیف، روشن و بدون پیچیدگی است و دریافت مقصود در آن بدون مشکل است و الفاظ و معانی مطابق هم هستند (ر.ک؛ سکّاکی، ۱۴۰۷ق.: ۴۲۱). این نظر سکّاکی که فصاحت را شامل لفظ و معنا دانسته، در تقابل با دیدگاه ابن‌اثیر است که بلاغت را مختص لفظ و معنا می‌داند.

۹ـ۴. دیدگاه خطیب قزوینی

از نظر خطیب قزوینی، فصاحت، صفت کلمه، کلام و متکلم است، در حالی که بلاغت، صفت کلام و متکلم است؛ به سخنی دیگر، فصاحت شمول بیشتری دارد و شامل کلمه نیز می‌شود، در حالی که بلاغت فقط کلام و متکلم را در بر می‌گیرد. قزوینی نیز همان دیدگاه پیشینیان را تکرار می‌کند که هر کلام بلیغی فصیح است، لیکن هر کلام فصیحی بلیغ نیست. سپس تأکید می‌کند:

> «کلام فصیح ممکن است به مقتضای حال نباشد که در این صورت بلیغ نیست. عکس این حالت هم متصور است که کلامی به مقتضای حال باشد، اما بلیغ نباشد. حاصل اینکه کلام بلیغ هم به مقتضای حال است و هم فصیح خواهدبود» (قزوینی، ۲۰۰۰م.: ۴۹).

۱۰. جمع‌بندی دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ بلاغت و فصاحت

با در کنار هم نهادن آنچه در تبیین و تعریف بلاغت و فصاحت در آثار مختلف آمده‌است، می‌توان نظرات آنان را بدین سان دسته‌بندی نمود: ۱ـ توجه به لفظ در تعریف بلاغت. ۲ـ درهم‌آمیختگی مطالب. ۳. جدا کردن بلاغت و فصاحت. ۴ـ آرای جرجانی. ۵. دریافت‌های ذوقی. ۶. بی‌توجهی به بافت کلام. ۷. تکرار مطالب.

۱۱. بافت، بلاغت و فصاحت

چنان‌که پیش از این اشاره شد، در میان دیدگاه‌های گوناگون، تنها جرجانی است که تعریف بلاغت و فصاحت یا بلیغ و فصیح بودن را با متن، یا به زبان امروزین، با بافت متن پیوند داده‌است؛ موضوعی که در فصاحت و بلاغت فراموش شده، یا کمتر بدان توجه

شده‌است، لیکن در روزگار اخیر، با طرح دیدگاه‌های کاربردشناسانه و آثار افرادی چون بنونیست، مارتینه و... چارچوب زبان‌شناسی نقشگرا ـ سیستمی شکل گرفت. در این رویکرد، بافت کلام ـ چه زبانی، چه بافت جهان خارج ـ کانون توجه است؛ به عبارتی، هر عنصر زبانی با ارجاع نقش آن در کلّ سیستم توضیح داده می‌شود. اگر در دیدگاه چامسکی، نهایتاً زبان بخشی از روانشناسی محسوب می‌شد، در نظر امثال فرث، زبان محصول زندگی اجتماعی است که به منظور تعامل اجتماعی طرح‌ریزی شده‌است. در نظر او، معنا و «نقش در بافت» در گسترده‌ترین مفهوم آن، یکی است. چیزهایی که در این بافت وجود دارند، عبارتند از: انسان یا انسان‌های شرکت‌کننده، آنچه آنان می‌گویند و آنچه در جریان است (ر.ک؛ سورن، ۱۳۸۸: ۸۲ـ۸۴). بافتی که در اینجا مطرح می‌شود، فقط بافت متنی نیست، بلکه می‌تواند دربرگیرندهٔ مشارکان و موقعیت آنان (بافت موقعیتی) و نیز شرایط اجتماعی و فکری (بافت فرهنگی) باشد. به گفتهٔ مالینوفسکی (۱۸۸۴م.)، «زبان پدیده‌ای محصور به خود نیست، بلکه وابسته به جامعه‌ای است که در آن به‌کار می‌رود، به طوری که ارتباط و فهم متقابل میان انسان‌ها در صورتی ممکن است که طرفین ارتباط از مختصات فرهنگی و ویژگی‌های موقعیتی ناظر بر کنش کلامی باخبر باشند. بنابراین، بررسی زبان ممکن نیست، مگر با در نظر گرفتن کامل چارچوب‌های فرهنگی هر جامعه و ویژگی‌های خاص موقعیت کاربرد کلام» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۲۳ـ۲۴). چنان‌که ملاحظه می‌شود، مالینوفسکی بر دو مؤلفهٔ بافت موقعیتی و بافت فرهنگی تأکید می‌کند و ارتباط (درست) را ناظر به این دو عامل می‌داند. توجه به بافت فرهنگی، بعدها در دیدگاه‌های فرث نیز اهمیت درخوری پیدا کرد، به گونه‌ای که فرث تفسیر همهٔ متن‌های زبانی را به بافت اجتماعی معطوف کرد که متن در آن تولید شده‌است (Firth, 1975: 226). روند توجه به بافت موقعیت، بافت فرهنگی و بافت اجتماعی به صورت‌های دیگری نمود پیدا کرد؛ از جمله، کوک از نگرش بافتی و نگرش صورتگرایانه سخن به میان آورد. نگرش صورتگرا به ساخت زبان یا همان ویژگی‌های درون زبان اشارت دارد و نگرش بافتی به عناصر خارج از ساختار زبان، یعنی عناصری که در جهان بیرون یا در ذهن و ضمیر مشارکان قرار دارد (ر.ک؛ صفری دهکردی، ۱۳۹۲: ۵۱). آنچه در این دیدگاه‌ها و نظایر آن‌ها درخور توجه و امعان‌نظر است، اهمیت بافت و زمینهٔ متن است؛ به سخنی دیگر، پیوند متن و بافت یا زمینهٔ متن، پیوندی ناگسستنی است، البته ماهیت «زمینهٔ متن» می‌تواند دربردارندهٔ ابعاد مختلفی باشد؛ برای مثال، آنچه را شفرین (۱۹۸۷م.)، به عنوان

زمینهٔ متنی فیزیکی، فردی و شناختی توصیف می‌کند و یا آنچه را که ما به طور عـام بـه عنوان زمینه‌های متنی ویرایشی، تألیفی، زبان‌شناختی، فرهنگی و اجتماعی تولید و دریافت می‌شناسیم (ر.ک؛ نورگارد و دیگران، ۱۳۹۴: ۴۳ـ۴۴)، اما دربارهٔ متـون ادبـی و پیونـد آن‌هـا بـا بافت، ون پی‌یر نظر درخور توجهی دارد. وی هنگامی که از چگونگی بافـت متـون ادبـی سخن به میان می‌آورد، اصطلاحِ «بافت‌سازی» را به‌کار می‌گیرد. از دید وی، میزانِ« ادبیت» متون ادبی به ظرفیت بافت‌سازی آن‌ها وابسته‌است: «هرچه در یک متن ادبی، وابستگی به یک بافتِ ثابت کمتر باشد، اعتبار ادبی و ماندگاری آن در طول زمان بیشتر خواهد بود. اگر این متون به زبان‌های دیگر ترجمه شوند، با مخاطبان آن زبان نیز ارتباط برقرار می‌کنند و تنها مقوله‌ای که بر اساس آن می‌توان متن و بافت را به عنوان دو مفهوم متضـاد و در دو سَرِ یک طیف قرار داد، اعتبار ادبی است؛ به عبارت دیگر، هرچه میزان ادبـی بـودن یـک متن بیشتر باشد، وابستگی آن متن به موقعیت کلام یا بافت متعارف، کمتر اسـت. هرچـه متن بتواند در موقعیت‌های بدیع، لایه‌های بافتی جدید خلق کند؛ یعنی بافت‌سازی نماید و بافت‌های متعارف را از ذهن مخاطب بزداید، ادبیت بیشتری پیدا می‌کند. از جملهٔ این گونه آثار می‌توان از متون مقدس و اشعار شاعران بزرگ یاد کرد که در آن‌ها عناصـر متنـی در ذهن مخاطب بافت‌سازی می‌کنند و در موقعیت‌های کلامی جدید ظهور می‌یابنـد» (Van peer, 1991: 129). حاصل دیدگاه‌های مذکور را مـی‌تـوان بـدین‌صـورت خلاصـه کـرد: نخست اینکه زبان، یا دقیق‌تر بگوییم، تفسیر معنای زبـان در گـرو دریافـت بافـت اسـت. منظور از بافت، هم بافتِ متنی است و هم بافت‌های موقعیتی، فرهنگی و اجتماعی. تغییـر بافت‌های اجتماعی، افق متن را دگرگون کرده، طبعاً معنای آن را نیز تغییر می‌دهد. نکتـهٔ دوم عبارت است از دیدگاه ون پی‌یر. بر اساس این دیدگاه، متون ادبی، «بافت‌ساز» هستند؛ به سخنی دیگر، این متون موجب زدودن بافت‌های متعارف و ایجاد بافت جدیدی در ذهن مخاطب می‌شوند. شاید بتـوان گفـت همـین بافـت‌سـازی زمینـهٔ تفسـیرهای مختلـف و تأویل‌های متعدد را در متن به وجود می‌آورد.

با در نظر داشتن این مقدمات، می‌توان گفت یکی از عناصر اصلی بلاغت و فصاحت یا اصلی‌ترین آن‌ها، بافت‌های مختلف کلام است؛ چـه بافـت‌هـای متنـی، چـه بافـت‌هـای موقعیتی و فرهنگی. پذیرش این موضوع موجـب نفـی بسـیاری از دیـدگاه‌هـای پیشـین می‌شود.

چنان‌که ملاحظه شد، بسیاری از بلاغیون، بلاغت را به حوزهٔ معنا و فصاحت را به قلمرو لفظ مربوط می‌دانند، در حالی که با در نظر گرفتن بافت‌های گوناگون نمی‌توان این دو را از هم جدا کرد. نکتهٔ دیگر اینکه در همین نظرات، ویژگی‌هایی برای لفظ فصیح در نظر گرفته شده‌است؛ از جمله اینکه عامیانه نباشد، کلمه در زبان رایج باشد و... . چنین شرایطی با کانونی شدن بافت‌های متن خودبه‌خود منتفی می‌شود؛ زیرا ممکن است بافت متن اقتضا کند که از واژگان عامیانه استفاده کنیم، یا بر اساس ساختاری خاص، مثلاً در داستان، ناگزیر باشیم از کلمات نادر و دلایل متنی از این دست کمک بگیریم. لذا نمی‌توان از پیش، چارچوبی برای فصاحت متن در نظر گرفت، بلکه باید به بافت متن توجه کرد. با این اوصاف، خلوص کلام، انطباق با دستور زبان، روشن بودن معنا و ویژگی‌هایی از این دست خودبه‌خود به شرایط بافتی متن پیوند می‌خورد. در کنار چنین نظراتی است که اهمیت نظریهٔ «نظم» جرجانی دربارهٔ بلاغت و فصاحت روشن می‌شود.

۱۲. نظریهٔ ارتباطی، بلاغت و فصاحت

یکی دیگر از مسائلی که باید در مبحث فصاحت و بلاغت بدان توجه شود، نظریهٔ ارتباطی و نقش‌های زبان است. زبان‌شناسان زیادی به تبیین و توصیف زبان پرداخته‌اند که دیدگاه‌های آنان مکمل یکدیگرست، اما طرح شش‌جزئی یاکوبسن از ساختار منسجم‌تری برخوردار است. بر پایهٔ این طرح، فرستنده یا گوینده پیامی را برای مخاطب یا گیرنده می‌فرستد. این پیام رمزدار زمانی مؤثر است که معنایی داشته باشد و مخاطب برای درک همین معنا آن را رمزگشایی می‌کند. پیام از طریق مجرا یا کانالی به گیرنده منتقل می‌شود. فرستنده، گیرنده، پیام، رمزگان، موضوع و مجرای ارتباطی، شش عنصر این طرح را تشکیل می‌دهند. یاکوبسن معتقد است که توجه به هر یک از این شش مؤلفه، نقش متفاوتی را در زبان به همراه دارد. بر این اساس، اگر جهت‌گیری به طرف خود گوینده باشد، نقش زبان عاطفی است، اگر توجه به مخاطب باشد، نقش زبان ترغیبی خواهد بود و توجه به موضوع، نقش ارجاعی را در پی دارد. نقش فرازبانی حاصل تأکید بر رمزگان است و نقش همدلی نتیجهٔ جهت‌گیری به مجرای ارتباطی است، در حالی که نقش ادبی از جهت‌گیری به سوی خود پیام به‌دست می‌آید (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۷۳: ۳۱ـ۳۵). نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن و نقش‌های ششگانهٔ زبان بدین معناست که در هر ارتباطی بر یکی از نقش‌های زبان تأکید می‌شود و دیگر نقش‌ها تحت‌الشعاع آن قرار می‌گیرند. این موضوع به معنای حذف یا نادیده گرفتن دیگر نقش‌ها نیست، لیکن در مراتب بعدی قرار می‌گیرند. پذیرش

این نظریه در حیطهٔ بلاغت و فصاحت، مستلزم دگرگونی بنیادی در دیدگاه‌های پیشین بلاغت و فصاحت است که پیش‌تر از آن‌ها یاد کردیم. با در نظر داشتن نظریهٔ یاکوبسن و نقش‌های ششگانهٔ زبان، فصاحت و بلاغت معنای دیگری در این حیطه به خود می‌گیرد؛ یعنی بلاغت و فصاحت با توجه به جهت‌گیری زبان متفاوت می‌شود. اگر ارتباط مؤثر عبارت باشد از «انتقال پیامی معنادار از فرستنده به گیرنده از طریق مجرای درست ارتباطی، به گونه‌ای که گیرنده بتواند آن را رمزگشایی کند و متناسب با آن واکنش نشان دهد، هرگاه چنین فرایندی به نحو درست و مطلوب روی دهد، ارتباطْ مؤثر و پیامْ بلیغ و فصیح بوده‌است؛ چون واکنش مؤثر همان جهت‌گیری مورد نظر است. به هر حال، اگر چنین ارتباط مؤثری واقع شود، فرستندهٔ پیام به مطلوب خود دست یافته‌است و ارتباط یا نقش خاص زبان بدون مانع و رادعی محقق شده‌است. چنین موضوعی در هر کجا و با هر مخاطب روی دهد، حاکی از گونه‌ای بلاغت است. این ارتباط و نقش‌های حاصل از آن می‌تواند حاصل گفتار، نگاه، سکوت، حرکات بدن و... باشد. اساس کار در اینجا، انتقال و دریافت نقش مورد نظر در زبان پیام است. لذا بافت‌های گوناگون کلام به همراه نقش‌های زبان را می‌توان عناصر کانونی بلاغت و فصاحت به شمار آورد.

۱۳. نتیجه

با توجه به آنچه در تحلیل و نقد بلاغت و فصاحت آمد، می‌توان گفت دریافت‌های پیشینیان در این قلمرو، چند ویژگی دارد: درهم آمیختگی مطالب، دریافت‌های ذوقی، تکرار مطالب، بی‌توجهی به بافت متنی، موقعیتی، فرهنگی و اجتماعی. در این میان، برخی از اصطلاح «ترکیب» یاد کرده‌اند، لیکن باید نظریهٔ «نظم» جرجانی را بسیار درخور اهمیت بدانیم که در آن، از تناسب الفاظ با یکدیگر در بافت کلام، پیوستگی دلالتی و نظم اندیشه سخن رانده شده‌است. اما آنچه در آثار بلاغی بیشتر به چشم می‌خورد، تکرار مطالب بدون تحلیل و نقد آن‌ها، یا نوآوری در این قلمرو است.

امروزه می‌توان با یاری گرفتن از مطالعات زبان‌شناختی، مؤلفه‌های بلاغت و فصاحت را به گونه‌ای دیگر بازتعریف کرد که علاوه بر روشنی اصطلاحات و پرهیز از جنبه‌های ذوقی، شمول بیشتری داشته باشند. در این بازتعریف، باید بافت‌های مختلف متنی، موقعیتی، فرهنگی و اجتماعی را در کنار دریافتِ جدید از نظریهٔ ارتباط و نقش‌های زبان به عنوان مؤلفه‌های بلاغت و فصاحت در نظر بگیریم؛ به عبارتی، باید دید کلام در چه

موقعیتی منعقد می‌شود و جهت‌گیری آن چیست. اگر موقعیت کلام منطبق با جهت‌گیری یا برعکس بود، چنین کلامی بلیغ و فصیح یا به قول گذشتگان، وافی به مقصود است. از سوی دیگر، دیدگاه ون پی‌یر دربارهٔ بافت آثار ادبی و متون مقدس بسیار حائز اهمیت است. بر اساس این دیدگاه، متون ادبی و مقدس همواره در حال «بافت‌سازی» هستند. متون ادبی و مقدس بافتی بسته و تغییرناپذیر ندارند، بلکه بر اساس موقعیتی که در آن واقع می‌شوند، دست به بافت‌سازی می‌زنند.

منابع

آهنی، غلامحسین (۱۳۶۰)، *معانی و بیان*، تهران، بنیاد *قرآن*.

ابن‌اثیر، نصرالله‌بن محمد (بی‌تا)، *المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر*، تحقیقِ احمد الحوفی و بدوی طبانه، ج ۱، قاهره، دارالنهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، *خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد*، تهران، سروش.

تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد (بی‌تا)، *دقایق‌الاشعار*، تصحیح سید محمدکاظم امام، تهران، دانشگاه تهران.

تقوی، نصرالله (۱۳۶۳)، *هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی*، اصفهان، فرهنگسرای اصفهان.

جاحظ، ابوعثمان عمروبن بحر (بی‌تا)، *البیان والتبیین*، تحقیق علی بوملحم، بیروت، دار المکتب الهلال.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۳)، *دلائل الإعجاز فی القرآن*، ترجمهٔ سید محمد رادمنش، تهران، شاهنامه‌پژوهی.

خان آرزو، سراج‌الدّین علی (۱۳۸۱)، *عطیهٔ کبری و موهبت عظمی*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، فردوس.

الخفاجی، الأمیر أبی‌محمد عبدالله (۲۰۰۳م.)، *سرّ الفصاحه*، تحقیق النبوی عبدالواحد شعلان، قاهره، دار القبا.

الرمّانی، ابوالحسن علی‌بن عیسی (۱۳۸۲)، *النکت فی الإعجاز القرآن الکریم*، ترجمهٔ منصور پهلوان، تهران، نبأ.

سکّاکی، یوسف‌بن أبی‌بکر (۱۴۰۷ق.)، *مفتاح‌العلوم*، بیروت، دار الکتب العلمیة.

سورن، آ. ام. پیتر (۱۳۸۸)، *مکاتب زبان‌شناسی نوین در غرب*، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، تهران، سمت.

شمس‌العلمای گرکانی، محمدحسین (۱۳۷۷)، *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، انتشارات احرار.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، *معانی*، تهران، نشر میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳)، *معانی و بیان*، تهران، نشر میترا.

صالح مازندرانی، محمد هادی (۱۳۷۶)، *انوار البلاغه*، تصحیح محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران، میراث مکتوب.

صفری دهکردی، مهدی (۱۳۹۲)، *بررسی کنش‌های گفتاری در شعر حجم مطالعهٔ موردی آثار یدالله رؤیایی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

صفوی، کورش (۱۳۷۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱: نظم، تهران، نشر چشمه.

العسکری، ابوهلال (۱۳۹۷)، *برتری بین بلاغت عرب و عجم*، مقدمه، ترجمه و تعلیقات سیروس شمیسا، تهران، قطره.

ـــــــــــــ (۲۰۰۶م.)، *الصناعتین*، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت، المکتبة العنصریة.

قزوینی، محمدبن عبدالرحمن (۲۰۰۰م.)، *الإیضاح فی علوم البلاغة*، تحقیق علی بوملحم، بیروت، دار المکتب الهلال.

قیروانی، ابوعلی حسن (۲۰۰۲م.)، *العمده فی محاسن الشعر وآدابه*، تحقیق صلاح‌الدّین الهواری و هدی عودة، بیروت، دار المکتبة فی الهلال.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶)، *به سوی زبان‌شناسی شعر*، تهران، مرکز.

ناشر، عبدالحسین (۱۳۴۰)، *دُرَر الأدب*، شیراز، معرفت.

نورگارد، نینا، بئاتریکس بوسه و روسیو مونتوریو (۱۳۹۴)، *فرهنگ سبک‌شناسی*، ترجمهٔ احمد رضایی و مسعود فرهمندفر، تهران، مروارید.

هدایت، رضاقلی‌خان (۲۵۳۵)، *مدارج‌البلاغه*، به اهتمام حسین معرفت، شیراز، معرفت.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۹۱)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، هما.

ـــــــــــــ (۱۳۷۰)، *معانی و بیان*، تهران، هما.

Ahani, G. (1360), *Maāni va Bayan*, Tehran, Quran Foundation. [In Persian].

Ibn Aathir, N. (Nd), *The Proverb in the Literature of the Writer and Poet*, Ahmad Al-Houfi, Badawi Tabbaneh, Cairo, Dar Al-Nahda. [In Arabic].

Pournamdarian, T. (1998), *Khaneham Abryst, Nima's Poetry from Tradition to Modernity*, Tehran, Soroush. [In Persian].

Taj al-Halawi, A. (ND), *Daghyegh al-Ashar*, Corrected and with Notes by Seyyed Mohammad Kazem Imam, Tehran, University of Tehran Press. [In Persian].

Taghavi, N. (1363). *Hanjar-e Goftar*, Isfahan, Isfahan Cultural Center. [In Persian].

Jahez, A. (ND), *Al-Bayan va al-Tabeen*, Ali Bomolhem, Beirut, Dar al-maktab al-Hilal.

Jorjani, A. (2004), *Dalael al-Ejaz fi al-Qur'an*, Translation, Summarization and Analysis of Poems and Evidences by Seyyed Mohammad Radmanesh, Tehran, Shahnameh Pajoohi Publication. [In Persian].

Khan Arezoo, S. (2000), *Atiye Kobra va Mohebat Ozma*, Introduction and Correction by Sirus Shamisa, Tehran, Ferdows [In Persian].

Khafaji, M. (2003), *Serro Al-Fasahat*, Al-Nabi Abdul Wahid Shaalan, Cairo, Dar al-Qaba. [In Arabic].

Al-Rumany, H. (2003), *Al-Nokat fi Ejaz al-Quran*, Translated and Edited by Mansour Pahlavan, Tehran, Naba. [In Persian].

Sakki, Y. (1952), *Meftah al-Olum*, Beirut, Dar al-Kotob al-Elmiyeh. [In Arabic].
Soren, A. (2009), *Schools of Modern Linguistics in the West*, Translated by Ali Mohammad Haqhshenas, Tehran, Samt. [In Persian].
Shams al-Ulama Garkani, M. (1998), *Abda ul-Badaye*, By Hossein Jafari, Tabriz: Ahrar Publication. [In Persian].
Shamisa, S. (1996), *Maāni*, Tehran, Mitra. [In Persian].
———— (2004), *Bayān va Maāni*, Tehran, Mitra. [Persian].
Saleh Mazandarani, M. (1997), *Anvar al-Balaghat*, Edited by Mohammad Ali Gholami Nejhad, Tehran, Mirath-e Maktoob. [In Arabic].
Safari Dehkordi, M. (2013), *A Study of Speech Actions in Poetry, Case Study of Yadollah Royaee's Works*, M.Sc. Thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. [In Persian].
Safavi, K. (1994), *From Linguistics to Literature*, Vol. I: Poem, Tehran, Cheshmeh Publication. [In Persian].
Asghari, A. (2006), *Al-Sanāatain*, by Ali Mohammad al-Bojavi & Mohammad Abolfazl Ebrahim, Beirut, Almaktabat al-Onsoriah. [In Arabic].
Asghari, A .(2018), *Between the Rhetoric of Arabs and Ajam*, Introduction, Translation, and Comments by Sirous Shamisa, Tehran, Ghatreh. [In Persian].
Qazwini, M. (2000), *Al-Eyzah fi Olum al-Balaghat*, By Ali Boumelhem, Beirut, Dar al-Maktob al-Hilal. [In Arabic].
Qhirvani, (2002), *Al-Amadah fi Mahasen al-Sher va Adabeh*, Salah al-Din al-Hawary va Hoda Odat, Beirut, Dar al-Maktob al-Hilal. [In Arabic].
Mohajer, M, & Muhammad Nabavi (1997), *Towards the Linguistics of Poetry*, Tehran, Nash-e Markaz. [In Persian].
Nasher, A. (1961), *Dorar al-Adab*, Shiraz, Marefat. [In Persian].
Norgard, N & etal (2017), *Encyclopedia of Stylistics*, Translated by Ahmad Rezaei and Massoud Farahmandfar, Tehran, Morvarid. [In Persian].
Hedayat, R. (1976), *Madarej al-Balaghat*, By Hossein Marefat, Shiraz, Marefat. [In Persian].
Homaei, J. (1991), *Mani va Bayan*, Tehran, Homa Publication. [In Persian].
———— .(2011), *Fonun Balaght va Santa Adabi*, Tehran, Homa Publication. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

A Socio-semiotic Reading of the Children's Novel "The Pipe-Smoking Bear": Based on Marxist Approach

Amir Hossein Zanjanbar[1] **& Gholamhossein Karimi Doostan**[2]

(65-88)

Received: 17, September, 2020 & Accepted: 14, October, 2020

10.22059/jlcr.2020.310250.1543
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

Abstract

Introduction: Marx, the founder of the theory of Marxism, by emphasizing the internal contradiction of the class system, calls economic conditions the foundation of social consciousness. Marx and Engels envisaged a world in which globalized market forces reigned supreme, careless of the human damage they inflicted, and in wich the gap between rich and poor had widened intolerably. The Marxist critical heritage is a superlatively rich, fertile one and like any other critical metod, it has to be assessed by how much it illuminates work of arts, not just by whether its political hopes have been realized in practice. Whereas intersubjective conflicts in the novel of "The Pipe-Smoking Bear" is the product of economic conditions and their plot is based on the formation of bourgeois society, and class antagonisms in the transition from tradition to modernity; So this approach has been adopted, for that novel.

Purpose: Given that semiotics is a method of reading the text, which examines the relationships of signs and how the mechanism of meaning production; The present article, by descriptive analytical method, seeks to re-read the text by analyzing the signs that confirm the dependence of social relations on material conditions.

Questions: The question of research is how to semiotically read the text, relying on Marx's approach to sociological theories. In this regard, the present study is seeking answers for the fundamental question: which are the signs based on Marx's Theory of Classes that gives rise to different readings of the text? And how do re-reading the present text make sense within the framework of Marx's sociological theory?

Conclusions: The present article show that: The novel is a critical novel that reveals the effects of the discourse change resulting from the presence of modernity. In this novel, "the transformation of man into an income-generating animal" is a metaphor or symbol that signifies the alienation of subjects and their disconnection from their lost human-centered nostalgic world. This alienation leads to the dissolution of the family and then to the collapse of the human relations of the whole society.

Significance: The collapse of the Soviet Union, as the leader of the Marxist system, does not mean the complete inefficiency of this system. Reveals the need for research, the lack of sufficient attention to the committed paradigms of this system and the lack of interdisciplinary research in this field.

Novelity: This research uses for the first time in Iran Marx's Theory, for reading literary texts and uses the Marxist approach for reading literary texts of children.

Keywords: Marxism, Literary criticism, Marx, Semiotics, Child novel, Critical theory.

1. Email of the author: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir
MA in Children's and Young Adult Literature, Payame Noor University, South Tehran Branch, Tehran, Iran.
2. Professor Department of Linguistics, Tehran University, Tehran, Iran.

خوانش نشانه‌ـ جامعه‌شناختی رمان کودکانهٔ «خرسی که چپق می‌کشید» با رویکرد مارکسیستی

امیرحسین زنجانبر[۱]
کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور واحد تهران‌جنوب، تهران، ایران.
غلامحسین کریمی دوستان
استاد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۷؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۲۳
علمی ـ پژوهشی

چکیده

مارکس، بنیانگذار نظریهٔ مارکسیسم غربی، با تأکید بر تضاد درونی نظام طبقاتی، شرایط اقتصادی را زیربنای شعور اجتماعی می‌داند. نظریات او نه‌تنها زمینهٔ شکل‌گیری مکتب فرانکفورت را فراهم کرده، بلکه در دکترین برخی نظریه‌های انتقادی، همچون پسااستعماری، پسامدرن، فمنیسم و غیره نیز تأثیری بسزا داشته‌است. مارکس و انگلس جهانی را ترسیم می‌نمایند که در آن، نیروی جهانی‌شدهٔ بازار استیلا می‌یابد و نتیجهٔ این استیلا چیزی جز اضمحلال انسان نیست. از آنجا که «خرسی که چپق می‌کشید» رمانی دربارهٔ گذار از سنّت به مدرنیته است و شرایط اقتصادی شخصیت‌های آن، عامل شکل‌گیری قضاوت‌ها، تصمیم‌ها، بازنمایی‌ها و در یک کلام موجد شعور اجتماعی آن‌هاست، لذا این رویکرد برای آن رمان اختیار شده‌است. با توجه به اینکه نشانه‌شناسی، یک روش خواندن متن است که به بررسی روابط نشانه‌ها و چگونگی سازوکار تولید معنا می‌پردازد، مقالهٔ حاضر به روش تحلیلی ـ توصیفی، در پی بازخوانی متن از طریق تحلیل نشانه‌هایی است که مؤید وابستگی مناسبات اجتماعی به شرایط اقتصادی است. مسئلهٔ پژوهش، چگونگی دگرخوانش نشانه شناختی متن با تکیه بر رهیافت نظریات جامعه‌شناختی مارکس است. فروپاشی شوروی به عنوان سردمدار نظام مارکسیستی، و چرخش چین به سوی سرمایه‌داری باز، به معنای ناکارآمدی کامل این نظام نیست. از یک سو، فقدان توجه بسنده به پارادایم‌های متعهدانهٔ این نظام و از سویی دیگر، خلاء بهره‌گیری از رویکردهای میان‌رشته‌ای در خوانش متون، ضرورت این پژوهش را آشکار می‌نماید. خوانش حاصل از مقالهٔ پیش رو بیانگر این است که رمان مذکور، رمانی انتقادی است که عوارض تغییر گفتمان ناشی از حضور مدرنیته را آشکار می‌سازد. «دگردیسی انسان به حیوان درآمدزا» در این رمان، استعاره‌ای است که بر ازخودبیگانگی سوژه‌ها و قطع ارتباط آن‌ها از دنیای نوستالوژیک ازدست‌رفتهٔ انسانی دلالت دارد، ازخودبیگانگی که به اضمحلال خانواده و نیز فروپاشی روابط انسانی کلّ جامعه می‌انجامد. این پژوهش برای نخستین بار در ایران از نظریهٔ مارکس برای خوانش متون ادبی و از مارکسیسم برای تحلیل داستان کودک و نوجوان استفاده می‌کند.

واژه‌های کلیدی: مارکسیسم، نقد ادبی، مارکس، نشانه‌شناسی، رمان کودک، نظریهٔ انتقادی.

۱. مقدمه

«مطالعه در زمینهٔ مارکسیسم، صرفاً بازبینی و بازخوانی آرای مارکس است و بس» (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۰). مارکس (K. Marx) از جامعه‌شناسان آلمان و فلاسفهٔ پراگماتیسم (عمل‌گرا) است که با وارونه کردن «دیالکتیک هگلی» (Dialectics)، نظریهٔ مارکسیسم (Marxism) را بر پایهٔ ماتریالیسم دیالکتیک بنیان نهاد؛ یعنی خلاف ایده‌آلیسم هگلی که ایده (آگاهی و

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-3517-9798

شناخت) را مقدم بر مادّه می‌انگاشت، ماتریالیسم ریشهٔ هر گونه تغییر و تحول در ایده را مادّه می‌انگارد. بنابراین، آگاهی را زادهٔ پراتیک جهان مادّی می‌داند که در جامعهٔ سرمایه‌داری (Capitalism) از طریق طبقهٔ حاکم و از مجرای شرایط مادّی (اقتصادی) برساخته می‌شود. نظام مارکسیستی را نمی‌توان نظامی کاملاً شکست‌خورده دانست؛ چراکه پارادایم‌های متعهدانهٔ کارآمدی مانند عدالت، آزادی، آگاهی و برابری نیز در آن وجود دارد که همواره چراغ راه پسامارکسیست‌ها و برخی مکاتب انتقادی، مانند مکتب فرانکفورت (Frankfurt school) بوده‌است. «میراث انتقادی مارکسیسم، میراثی فوق‌العاده غنی و بارآور است و مانند هر روش انتقادی دیگر، باید آن را با این ملاک ارزیابی کرد که تا چه مایه آثار هنری را توضیح می‌دهد، نه اینکه آیا امیدهای سیاسی آن در عرصهٔ عمل تحقق یافته‌است یا نه» (Eagleton, 2002: viii). از منظر مارکسیسم، جامعه بافت مناسبات انسانی (روابط بیناسوژه‌ای) نیست، بلکه نظامی است مبتنی بر ابژه‌ها و قوانین ابژکتیو. «مارکس و انگلس (F. Engels) جهانی را مجسم می‌کنند که در آن، نیروی جهانی‌شدهٔ بازار استیلا می‌یابد، بی‌توجه به اینکه چه آسیب‌های انسانی را با خود به همراه می‌آورد (Ibid: ix). در واقع، وفق نظریهٔ «بُت‌وارگی کالا»ی (Fetishism of commodities) مارکس، به‌دلیل آگاهی کاذبی (False conscience) که فلسفهٔ اثبات‌گرای عصر روشنگری ایجاد نموده، جامعهٔ صنعتی مدرن، از یک سو، سوژه‌ها را تا حدّ ابژه تقلیل داده‌است و از سوی دیگر، ابژه‌ها را تا حدّ سوژگی استعلا. هدف پژوهش حاضر این است که با خوانشی نشانه‌شناختی نشان دهد، روابط برساختهٔ بینا‌ابژه‌ای (میان اشیاء) در جایگاهی بالاتر از روابط بیناسوژه‌ای (میان انسان‌ها) قرار دارد، به حدی که چگونگی مناسبات انسانی را شرایط مادّی تعیین می‌کند. این استعلاء باعث بیگانگی نیروهای تولید (کارگران) از کارشان، از زندگیشان و از خودشان می‌شود. در همین راستا، مقالهٔ پیش رو، ضمن گردآوری کتابخانه‌ای داده‌ها و ادبیات نظری، بر آن است تا به روش تحلیلی- توصیفی به دو پرسش پاسخ دهد: ۱- در رمان مذکور، نشانه‌های متنی متناظر با پارادایم‌های نظریهٔ مارکس کدام‌اند؟ ۲- این نشانه‌ها در بازخوانی متن در چارچوب نظریهٔ جامعه‌شناختی مارکس، چگونه معناآفرینی می‌کنند؟ از سال ۱۹۲۰ میلادی، بازنگری در بسیاری از مباحث مارکس صورت گرفت. در ۱۹۲۳، پیروان مکتب فرانکفورت با طرح نظریه‌هایی دربارهٔ سرمایه‌داری انحصاری، دولت صنعتی جدید، نقش فناوری در سرمایه‌داری انحصاری، نقش فرهنگ توده و رسانهٔ جمعی در بازتولید و زوال دموکراسی، راه مارکس را ادامه دادند (ر.ک؛ کلنر، ۱۳۹۴: ۱۵). آنتونی گرامشی (A. Gramsci) یکی از متفکران مارکسیستی است که فرهنگ را مورد توجه جداگانه‌ای قرار داد (ر.ک؛ جعفری و منصوری،

۱۳۹۷: ۱۲۱). در ۱۹۳۷، با سیطرهٔ امپریالیسم ژاپن بر چین، مارکسیسم در آسیای شرقی نیز شناخته شد. در چین، مائو (Mao Zedong) با تأکید بر لزوم فرادستی پرولتاریا (Proletariat) نظریهٔ مارکسیستی «ائتلاف» خود را بر پایهٔ اتحاد چهارگانهٔ پرولتاریا، دهقانان، خرده‌بورژوازی و جناح چپ بورژوازی (Bourgeoisie) بنا نهاد (ر.ک؛ مائو، ۱۳۵۶: ۲۴ـ۲۵). در امریکای لاتین، چگوارا (E. Che Guevara) علاوه بر لزوم تغییر اقتصادی و فرهنگی، به لزوم تغییر آگاهی انسان برای تحقق کمونیسم تأکید داشت (Young, 2001: 210). در ایران، به‌کارگیری رویکرد مارکسیستی برای تحلیل متون ادبی، به چند مقالهٔ «نقد رمان عصفور مِنَ الشّرق از نگاه جامعه‌شناسی مکتب فرانکفورت» (صیادی‌نژاد و نظری، ۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی سه اثر: *تائیس*، *درد دل ملاباقر*، و *پیوند مقدس* با رویکرد جامعه‌شناختی لوکاچ» (مسبوق و دیگران، ۱۳۹۶)، «تحلیل محتوایی رمان *آتش‌به‌اختیار*، اثر محمدرضا بایرامی، بر اساس جامعه‌شناسی رمان جورج لوکاچ و لوسین گلدمن» (مختاری، ۱۳۹۸) و «تحلیل و بررسی بازنمایی تاریخ اجتماعی در رمان تاریخی بر مبنای دیدگاه جورج لوکاچ» (حاتمی، ۱۳۹۸) محدود می‌شود و نیز به امثلهٔ درسنامهٔ *نقد ادبی* (ر.ک؛ تسلیمی، ۱۳۹۵: ۱۷۲ـ ۱۸۲) که در آن داستان‌های «*ندارد*» (درویشیان، ۱۳۵۶) و «*سه قطره خون*» (هدایت، ۱۳۴۴) با رویکرد مارکسیستی اجمالاً بررسی شده‌است.

۲. مبانی نظری

این بخش، فهرستی از کلیدواژگان نظریهٔ مارکس را معرفی می‌کند که سرفصل‌های آن عبارت‌اند: پرولتاریا و بورژوا به مثابهٔ دو طبقهٔ مبتنی بر شیوهٔ تولید، زیربنای (Base structure) اقتصادی و روبناهای (Superstructure) وابسته، دیالکتیک و نبرد طبقاتی (Class struggle)، ایدئولوژی و آگاهی کاذب، طبقهٔ درخود (Class in itself) و طبقهٔ برای خود (Class for itself) به مثابهٔ دو طبقهٔ مبتنی بر آگاهی، جامعهٔ مدرن بورژوازی، اتوپیای کمونیسم (Communism)، بردگی (Slavery) و جبر (Force) به‌مثابهٔ دو قطب متضاد با آزادی، سوژه از منظر مارکسیسم، تقابل ارزش مصرفی (Use value) و ارزش مبادله‌ای (Exchange value) کالا، بُت‌وارگی کالا و مفهوم بیگانگی (Alienation).

۲ـ۱. طبقات (Classes) اجتماعی ـ اقتصادی

از منظر مارکسیسم، «تفاوت‌های طبقهٔ اجتماعی ـ اقتصادی شکافی بسیار عمیق‌تر از تفاوت‌های دینی، نژادی، قومی و جنسیتی در میان مردم ایجاد می‌کند» (تایسن، ۱۳۹۷: ۹۷). از همین رو، «طبقه» به عنوان محصول «تقسیم کار اجتماعی» (Division of labour) در نظر گرفته می‌شود. در واقع، «تقسیم کار، نمایانگر تمایز و جدایی میان فعالیت بدنی (یدی) و فعالیت فکری است» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۷۴). بر اساس جایگاه سوژه در فرایند تولید و رابطه‌اش با ابزار تولید، مارکس جامعه را به دو طبقه بخش‌بندی می‌کند: طبقهٔ بورژوا

(سرمایه‌دار) و طبقهٔ پرولتاریا (کارگر). کسانی که مالک ابزار تولیدند، در جرگهٔ طبقهٔ بورژوا هستند و کسانی که فاقد آن‌اند، در جرگهٔ طبقهٔ کارگر قرار می‌گیرند. شیوهٔ زندگی طبقهٔ کارگر، مبتنی بر نیروی کار است. «نیروی کار» (Labour power)، توانایی یدی یا دانایی مهارتی کارگر است که در ازای دستمزد به سرمایه‌دار فروخته می‌شود (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۷: ۱۷۱).

۲ـ۲. زیربنا و روبنا

مارکسیسم پارادایم «شرایط مادّی» را به معنای شرایط اقتصادی به‌کار می‌بَرد (ر.ک؛ تایسن، ۱۳۹۷: ۹۷) و برخلاف ایده‌آلیست‌ها که فکر و ایده را مقدم می‌شمردند، «مارکس شرایط مادّی زندگی را عامل تعیین‌کنندهٔ وضع فکری و روحی افراد جامعه می‌داند» (ر.ک؛ غفاری و ابراهیمی، ۱۳۸۷: ۱۰۰). هر جامعه‌ای بر اساس شیوهٔ تولید اقتصادی خود، روبناهای فرهنگی، حقوقی، سیاسی، اخلاقی، هنری و مذهبی را رقم می‌زند. به‌رغم استقلال نسبی این روبناها از نظام اقتصادی، چگونگی شکل‌گیری آن‌ها (در تحلیل نهایی) قائم بر شرایط مادّی است؛ یعنی شیوهٔ تولید اقتصادی زیرساخت تمام روساخت‌هاست.

۲ـ۳. دیالکتیک

مارکس و انگلس اصطلاح دیالکتیک را از هگل وام گرفتند و مفهوم دیالکتیک را از پدیده‌های فیزیکی به وقایع اجتماعی تعمیم دادند. بر این اساس، هر سنتزی (Synthesis) حاصل دیالکتیک دو قطب متضاد، موسوم به تِز (Thesis) و آنتی‌تز (Antithesis) است. سنتز نه شبیه تِز است و نه شبیه آنتی‌تِز، بلکه موجودیتی جدید است که هم نسبت‌به تِز و هم نسبت‌به آنتی‌تِز استعلایافته‌تر است. تِز و آنتی‌تِز امری درونی هستند؛ به‌عبارتی دیگر، همواره موجودات در حال تغییر، شدن و تکامل هستند و این فراشد نتیجهٔ برخورد و دیالکتیک تضادهای ماهوی موجودات است: «تضاد میان نیروهای مولده و روابط اجتماعی، امری ذاتی است که خود منجر به پدید آمدن شکل جدیدی از روابط اجتماعی می‌شود... با دگرگونی ساخت اقتصادی، تمام روبنای جامعه دیر یا زود دگرگون می‌شود؛ به بیان دیگر، برخورد دیالکتیکی میان ساخت اقتصادی و ساخت غیراقتصادی موجب تکامل اجتماعی می‌گردد» (غفاری و ابراهیمی، ۱۳۸۷: ۱۰۱). این، «یعنی اینکه پیشرفت بستگی دارد به برخورد اضداد و متعاقباً ایجاد ساختارهای جدید پیشرفته‌تر» (هیوز و کرولر، ۱۳۹۶: ۲۶).

۲ـ۴. ایدئولوژی

«از دید مارکسیسم ایدئولوژی، نظامی عقیدتی یا به عبارت دیگر، محصول شرطی‌شدگی فرهنگی است» (تایسن، ۱۳۹۷: ۱۰۱) و «مارکس ظاهراً تعریف مشخصی از ایدئولوژی و طبقهٔ اجتماعی ارائه نکرده‌است» (جعفری و منصوری، ۱۳۹۷: ۱۲۶)؛ یعنی ایدئولوژی را در دوره‌های متفاوت، در معانی متفاوتی به‌کار برده‌است؛ از جمله به معنای جهان‌بینی و باورهای نسبتاً

منسجم یک طبقه. گاهی ایدئولوژی را در معنای «آگاهی کاذب» به‌کار می‌گیرد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۹۷: ۲۹ـ۳۰) و گاهی نیز آگاهی کاذب را نتیجهٔ بلافصل ایدئولوژی می‌گیرد؛ به عبارتی:«دنیای اطراف ما عینیت محض نیست و همهٔ امور در آن امور واقع نیستند، بلکه آنچه دنیای اطراف ما را تشکیل می‌دهد، چیزی است که با تفسیر برایمان موجودیت پیدا می‌کند و تفسیر ما از دنیای اطرافمان، تابعی است از ایدئولوژی مسلط بر جامعه و ذهن ما» (مطلب‌زاده، ۱۳۹۶: ۴۰).

همچنین، «در جامعهٔ بورژوایی چیزها نه چنان که به‌راستی هستند، بل به شکلی دیگر، شکلی که مارکس "باژگونهٔ واقعیت" خوانده‌است، نمایان می‌شوند» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۴). باژگونهٔ واقعیت، خودِ واقعیت نیست، بلکه فهم و بازنمایی واقعیت است که از طریق تجرید و مقوله‌ای کردن اشیاء به وسیلهٔ ایدئولوژی حاکم برساخته می‌شود.

۲ـ۵. آگاهی طبقاتی (Class consciousness)

مارکس طبقهٔ کارگری را از منظر آگاهی به دو دسته تقسیم می‌کند: طبقهٔ درخود و طبقهٔ برای خود. او معتقد است: «میان کارگری که نیروی کار خود را برای ادامهٔ زندگی مادّی خود و خانواده‌اش می‌فروشد و این را مبادله‌ای برابر می‌داند، با کارگری که خود را عضو طبقه‌ای اجتماعی می‌شناسد که از مواهب مادّی و معنوی بی‌بهره مانده‌است و با اینکه سازندهٔ ارزش افزوده و سود سرمایه‌داران است، باز زندگی سالم، امن و مطمئنی ندارد، تفاوت است. این دومی دارای آگاهی طبقاتی است؛ یعنی از رسالت تاریخی خود باخبر است» (همان: ۱۸). مارکس لازمهٔ تحقق جامعهٔ آرمانی (سوسیالیستی) را خروج پرولتاریا از آگاهی خصوصی (طبقهٔ درخود) و دستیابی به آگاهی جمعی (Collective consciousness) (طبقهٔ برای خود) می‌داند.

۲ـ۵ـ۱. طبقهٔ درخود

این گروه شامل کارگرانی است که صرفاً نسبت مشترک آنان با ابزار تولید باعث هم‌طبقگی و پیوستگی آن‌هاست؛ یعنی حلقهٔ اتصال اعضای این طبقه صرفاً دستمزدبگیر بودن و فاقد ابزار تولید بودن آن‌هاست.

۲ـ۵ـ۲. طبقهٔ برای خود

این گروه از کارگران صرفاً به سبب رابطهٔ مشترکی که با ابزار تولید دارند، خود را با سایر کارگران هم‌طبقه نمی‌دانند، بلکه به سبب منافع مشترک و تقابل مشترک خویش با طبقهٔ سرمایه‌دار، خود را در کنار سایر کارگران می‌بینند؛ یعنی این طبقه به آگاهی طبقاتی دست یافته‌اند (ر.ک؛ همان).

۲ـ۶. جامعهٔ بورژوازی

این جامعه، نتیجهٔ پیکار بورژوازی علیه نظام فئودالی است (ر.ک؛ همان: ۷۰). در این جامعه، نسبت جمعیت کارگر شهری به جمعیت روستانشین، به سود اولی دگرگون می‌شود، قدرت

تولید بالا می‌رود، بازارهای جهانی شکل می‌گیرد، و شیوه‌های جدیدی در زندگی فکری و فرهنگی، مناسبات اجتماعی و تولید ایجاد می‌شود (Marx & Engels, 1974: 484-492).

۲ـ۷. کمونیسم

تاریخ، مهد پیکار طبقات است. سرانجام، الیگارشی (Oligarchy) (حکومت متنفذان) با مقاومت پرولتاریا مواجه می‌شود. در این پیکار، هر طبقه‌ای خواهان غلبه بر طبقهٔ دیگر است. کمونیسم، ایدئولوژی غیرسرکوب‌گر و یک نظام سازماندهی اجتماعی است که خواستار غلبهٔ هیچ طبقه‌ای نیست، بلکه خواستار طبقه‌زدایی است. کمونیسم، مالکیت عمومی ابزار تولید را جایگزین مالکیت خصوصی می‌کند. به‌رغم اینکه فناوری صنعتی و شیوهٔ تولید مدرن حفظ می‌شود، روبناهای جدیدی در روابط اجتماعی ایجاد می‌شود که این بازساماندهی روبناها در جهت منافع هیچ طبقهٔ خاصی نیست، بلکه برای منافع کلّ جامعه است (ر.ک؛ کارور، ۱۳۹۴: ۱۷۳). مارکسیسم بر اساس موجبیت علّی تاریخ، وعدهٔ تحقق حتمی کمونیسم را می‌دهد. موجبیت علّی تاریخ بدین معناست که «رویدادهای گذشته به گونه‌ای علّی، حال را به وجود می‌آورند و به تبع آن، رویدادهای حال، نحوهٔ تحقق آینده را رقم خواهند زد» (خبازی کناری و سبطی، ۱۳۹۶: ۱۶۳).

۲ـ۸. بردگی

مارکس «آزادای» را بیشتر با افادهٔ دلالت سیاسی و اجتماعی به کار می‌برد، تا در معنای فلسفی. بنابراین بیشتر آنرا در تقابل با «بردگی» قلمداد می‌کند تا در تقابل با «جبر». «آزادی» افزایش امکان‌های اجتماعی و طبیعی است و در نقطهٔ مقابل، «ضرورت» به معنای تحدید این امکان‌ها. به نظر مارکس، «انسان در دل ضرورت‌ها، یعنی درون مناسبات متعین تاریخی و اجتماعی، به دنیا می‌آید و توانایی آن را ندارد که فراسوی این مناسبات برود» (احمدی، ۱۳۹۷: ۹).

۲ـ۹. سوژهٔ مارکسیستی

در نقطهٔ مقابل سوژهٔ دکارتی که ایدهٔ مطلق، شناسا، و تجرید گسسته‌ای از عمل و زندگی است، سوژهٔ مارکس قرار دارد که از پراکسیس، عمل و مناسبات اجتماعی جدا نیست؛ مناسباتی که خود ناشی از کنش‌های تولیدی هستند (ر.ک؛ همان: ۶۶).

۲ـ۱۰. انواع ارزش

ارزش افزوده، هدف نظام سرمایه‌داری است که با برساختن ارزش مبادله‌ای محقق می‌شود و ارزش مبادله‌ای در تقابل با ارزش مصرف قرار دارد.

۲ـ۱۰ـ۱. ارزش مصرف

«ارزش مصرف»، ارزشی کیفی است که کالا برای مالکش دارد و اصولاً «منش مفید یک چیز، ارزش مصرف می‌آفریند» (Marx, 1976: 126).

۲ـ۱۰ـ۲. ارزش مبادله‌ای

ارزش مبادله‌ای، ارزشی کمّی است که بنا بر آن ارزش، کالا معامله می‌شود. در واقع، «ارزش مبادله‌ای، شکل پدیدارشناختی دارد» (Ibid: 128) و متناسب با ارزش زمانی است که برای تولید آن کالا صرف شده‌است.

۲ـ۱۰ـ۳. ارزش افزوده (Surplus value)

ارزش افزوده همان سود کالاست که نتیجهٔ «کارافزونه» (Surplus labour) است. زمان کار برای تولید یک کالا به دو بخش تقسیم می‌شود: یک بخش از زمان صرف ارزشی می‌شود که با عنوان دستمزد به کارگر پرداخته می‌شود، تا کارگر به عنوان نیروی تولید بتواند به حیات خود ادامه دهد و با ادامهٔ حیات بتواند ادامهٔ چرخهٔ بازتولید کالا را تضمین کند، بخش دیگر هم کارافزونه است که سود یا همان ارزش افزوده را تولید، و هدف نظام سرمایه‌داری را محقق می‌کند.

۲ـ۱۱. بُت‌وارگی کالا (بیگانگی)

بُت‌وارگی کالا جریانی است که طی آن، نظام تولید از یک طرف، مناسبات اجتماعی را به مناسبات بینااژه‌ای فرومی‌کاهد و از طرفی دیگر، اُژه‌ها را تا سوژه‌ای با منش انسانی استعلاء می‌دهد (Ibid: 164-165). وقتی فرآوردهٔ تولیدی باعث رشد توانایی‌های جسمی و فکری کارگر (تولیدکنندهٔ بی‌واسطه) نشود و نیز تصمیم‌گیری و فراشد پیشرفت تولید را کسی جز کارگر تعیین کند، «کارگر از نیروی کار خود بیگانه می‌شود» (Ibid: 271). از آنجا که زندگی انسان همان فعالیت اوست، از زندگـــی خود و به همین ترتیب، از طبیعت نیز بیگانه می‌شود؛ زیرا «طبیعت، کالبد غیراندام‌وار اوست» (Marx & Engels, 1974: 275) و در ادامه، نسبت به مناسبات انسانی و نسبت به خودش نیز بیگانه خواهد شد.

۳. داده‌ها (خلاصهٔ داستان)

پدر «مَم‌ْرضا» همیشه گوشهٔ خانه دراز کشیده‌است، قصه می‌گوید، چای‌آبلیمو می‌خورد و چپق می‌کشد. در عوض، مادرش هر روز می‌رود علفی کوهی به نام «چمچمه» می‌چیند و به «کریم‌خسته» می‌فروشد و به‌جایش از کریم‌خسته شلغم و آبلیمو می‌خرد. غذای آن‌ها از صبح تا شب شلغم است! هر بار که مادر بابا را متهم به بیکاری و بی‌عاری می‌کند، بابا می‌رود دنبال کار، اما دَه دقیقهٔ بعد، دست‌ازپا درازتر برمی‌گردد. یک‌روز برخلاف همیشه می‌رود، اما برنمی‌گردد. مَم‌ْرضا که ماجرای «دختر خرس» را با روایت‌های متفاوت از مردم شنیده‌است، نگران می‌شود که مبادا بابا را هم همان خرسی به اسارت گرفته باشد که «دختر خرس» را برده‌است و یا نکند که خرس او را خورده باشد مَم‌ْرضا سراغ بابایش را از همه می‌گیرد، حتی از پیرمردهای آبادی که همیشه کنار چهارراه نشسته‌اند و به نورهای رنگارنگ چراغ‌راهنما خیره شده‌اند. پیرمردها حرف‌هایشان قابل‌فهم نیست. در نتیجه، مَم‌ْرضا مجبور می‌شود خودش به‌همراهی دوستش، «رعنا»، برای جستجوی بابایش با

دوچرخه به شهر کناری برود. پول ندارد که دوچرخه‌اش را تعمیر کند. پیش «اکبرپنچری» و «علی‌آپاراتی» می‌رود. آن‌ها وقتی متوجه می‌شوند که مَمْرضا پول ندارد، تعمیر را به همدیگر واگذار می‌کنند. مغازه‌های آن دو قبلاً یونجه‌فروشی بود، اما از وقتی که وسط چهارراه آبادی‌شان چراغ‌راهنما نصب شده، مغازه‌شان را به پنچرگیری تغییر کاربری داده‌اند. آن‌ها به‌نوبت می‌روند، توی جاده میخ می‌پاشند، تا ماشین‌ها پنچر شوند! مَمْرضا به جای پول تعمیر، قول می‌دهد که در مسیر شهر، میخ توی جاده بپاشد! مَمْرضا بابایش را در سیرک پیدا می‌کند. از چپقی که عکس تفنگ روی آن حک شده، متوجه می‌شود که خرسِ توی سیرک، بابایش است. به رعنا می‌گوید: «بابای من همین خرسی است که دارد چپق می‌کشد». رعنا باور نمی‌کند. مَمْرضا برمی‌گردد خانه و تفنگ بابا را برمی‌دارد و می‌رود سراغ مراد؛ شخصی که صاحب سیرک است. مراد را با اسلحه تهدید و سعی می‌کند بابایش را از توی قفس سیرک نجات دهد. مَمْرضا قفلِ در را باز می‌کند، اما دستش توان کشیدن دستگیره را ندارد. از خرس می‌خواهد که کمک کند تا دستگیره باز شود. مَمْرضا و رعنا خرس را در انباری خانه پنهان می‌کنند. بُزِ آقای اختیاری که وارد انباری می‌شود، آقای اختیاری متوجه حضور خرس می‌شود. بعد از افشای حضور خرس و جمع شدن مردم، مَمْرضا سعی می‌کند به مردم بفهماند که خرس بابای خودش است و خطری ندارد، اما هیچ کس باور نمی‌کند، تا اینکه مادر مَمْرضا را به عنوان قاضی پیش خرس می‌فرستند، تا تشخیص بدهد. سرانجام، مادر با ناراحتی حکم می‌دهد که خرس همان بابای مَمْرضاست! کریم‌خسته به مامان پیشنهاد می‌دهد با خرسی که می‌تواند چپق بکشد، می‌توان درآمدزایی کرد. برای همین، با برگه‌های دفتر مشق پسرش، بلیت درست می‌کند و پای بلیت‌ها را برای اینکه قابل جعل نباشد، مُهر می‌زند. مُهرش عکس یک آمپول گاوی است. این مُهر را وقتی که کریم‌خسته گاوها را آمپول می‌زد و برایشان نسخهٔ علفی می‌نوشت، می‌زد، تا بروند عطاری و دارو بگیرند. پسر کریم‌خسته به جای مدرسه، می‌نشیند توی مغازه و بلیت خرس می‌فروشد! پسر کریم‌خسته گوشش سنگین است، به طوری که وقتی خانم معلم کلاس را تعطیل اعلام می‌کند، او پای تخته به روخوانی خود ادامه می‌دهد. کریم‌خسته و مادر بعد از اینکه می‌بینند خرس شدن بابا به درآمدزایی منجر شده، خوشحال هستند و مامان دیگر با بابا بدرفتاری نمی‌کند. مامان چمچمه‌چینی را رها می‌کند و دیگر به‌جای شلغم، شکلات‌کاکائویی می‌خورد. مَمْرضا از اینکه بابایش دیگر نمی‌تواند قصه بگوید، ناراحت است. یک روز مَمْرضا صدای خانم معلم خود را می‌شنود که دارد با کسی دربارهٔ خرس شدن بابا حرف می‌زند. بعد از تعقیب معلم، مَمْرضا متوجه می‌شود، مراد (صاحب سیرک در شهر کناری)، همسر خانم معلم است و دختر خرس هم

خواهر خانم معلم. این خرس شدن بابا زیرِ سَرِ خواهر خانم معلم است. خواهر خانم معلم (دختر خرس)، از بچه‌های خرس مراقبت می‌کند. پدر مَمْرضا یک بار یکی از بچه‌های آن خرس را با تیر زخمی کرده‌است و بچه‌خرس وقتی به بیشه رسیده، مُرده‌است. برای همین، دختر خرس از او ناراضی است و عدم رضایتش باعث شده که بابای مَمْرضا خرس شود. بعد از خرس شدن، خانم معلم او را به همسرش (مراد) می‌دهد. بعد از اینکه مَمْرضا از دختر خرس خواهش می‌کند از پدرش اعلام رضایت کند، دختر خرس نمی‌پذیرد. اما یک روز، ناگهان وسط نمایش چپق کشیدن، خرس تبدیل به انسانی لخت و عور می‌شود که تماشاچیان از دیدن این صحنه فرار می‌کنند.

۴. بحث و تحلیل داده‌ها

داستان مذکور دورهٔ گذار از بافت خرد اجتماعی (روستا) به بافت نیمه‌کلان اجتماعی (شهر کوچک) را و نیز تقابل همزمان دو بافت نیمه‌کلان (شهر کوچک) و کلان (شهر بزرگ) را به نمایش می‌گذارد. این بخش درصدد است با استفاده از پارادایم‌های معرفی‌شده در مبانی نظری، خوانشی مارکسیستی از متن مذکور ارائه دهد.

۴ـ۱. گذار از جامعهٔ سنتی به بورژوایی

بستر رمان، شهر کوچکی است که دورهٔ گذار از جامعهٔ سنتی به جامعهٔ مدرن را تجربه می‌کند. این گذار با حضور تنها چراغ راهنمای آبادی (که نشانهٔ نمادین حضور «قانون مدنی» است،) آغاز می‌شود. در بدو نصب، هنوز کارکرد نمادینش (کارکرد راهنمایی و رانندگی آن) برای اهالی، طبیعی‌سازی نشده‌است. در چشم پیرمردها (بازماندگان سنت که درکی از مدرنیزه شدن ندارند،) چراغ راهنما به مثابهٔ نشانه‌ای شمایلی (نه نشانه‌ای نمادین و مبتنی بر قراردادهای اجتماعی) است که نورش با نور خورشید هیچ فرقی ندارد: «قبل‌ترها وقتی آفتاب از پشت ابرها بیرون می‌آمد، پیرمردها سروکله‌شان پیدا می‌شد. اما از وقتی که چراغ راهنمایی را وصل کردند، آن‌ها دیگر کاری به آفتاب ندارند. هر روز کنار دیوار می‌نشینند و به سبز و قرمز شدن چراغ راهنمایی نگاه می‌کنند» (راهنما، ۱۳۹۷: ۳۴).

در واقع، بازنمایی ذهنی پیرمردها از «چراغ راهنما» نسبت به بازنمایی خانم معلم از چراغ راهنما متفاوت است. برای پیرمردهای چروکیده، وجه شمایلی چراغ راهنما مورد توجه است و برای خانم معلم جوان، وجه نمادین آن. به قول مائو: «دهقانان (پیرمردهای چروکیدهٔ داستان)، به عنوان متحدان پرولتاریا، دارای صورت‌هایی از آگاهی هستند که برای روشنفکران (معلم داستان) دست‌نیافتنی است» (خدیو، ۱۳۸۷: ۲۳۴). برای سایر اهالی نیز ضرورت چراغ راهنما هنوز پذیرفته نشده‌است. انتظار کشیدن پشتِ چراغ برای کریم‌خسته و دیگران، خسته‌کننده، خنده‌دار و خجالت‌آور است: «روز اول که چراغ قرمز کاشته شد، همه خجالت می‌کشیدند پشت چراغ قرمز بایستند. هر کس پشت چراغ قرمز می‌ایستاد، خنده‌اش می‌گرفت» (راهنما، ۱۳۹۷: ۳۴). حتی مَمْرضا نیز برای چراغ راهنما از

فعل «کاشتن» به جای «نصب کردن» استفاده می‌کند (فعل «کاشتن» استعارهٔ تبعیهٔ ناخودآگاهانه‌ای از مستعارٌمنه «درخت» است). عبارتِ «کاشتن چراغ راهنما» بیانگر پس‌زمینه‌های روستایی ذهنی مَمْرضا است که با خصلت دهقانی او عجین است[۱]. در ادامه، این گذار از سنت به مدرنیته با حضور معلم در آبادی برجسته می‌شود. معلم تنها فرد قانون‌مداری است که هم به چراغ راهنما احترام می‌گذارد، هم خلاف نظام متداول معاملهٔ تهاتری اهالی (معاملهٔ کالابه‌کالا)، تنها با «نظام اقتصادی پول» دادوستد می‌کند: «همیشه از کریم‌خسته ماستِ کیسه‌ای می‌خرد، اما به جایش، چمچمه نمی‌دهد، پول می‌دهد. خانم معلم تنها کسی است که پشت چراغ قرمز می‌ایستد. او می‌گوید: آدم‌ها با قانون زنده هستند» (همان: ۲۰). این گذار، در تغییر کاربری مغازهٔ علی‌پنچری و اکبرآپاراتی (تغییر از یونجه‌فروشی به پنچرگیری) و نیز در تغییرات مکرر کاربری مغازهٔ کریم‌خسته دیده می‌شود. کریم‌خسته ابتدا آمپول به گاوها می‌زد! نسل گاو که در آبادی منقرض می‌شود (حذف نظام دام به عنوان مهم‌ترین رکن شغلی جامعهٔ روستایی) شغل خرید گیاهان کوهی از اهالی و فروختن آن به شهر کناری را اتخاذ می‌کند و سرانجام، با فروش بلیت‌های نمایش، کاملاً وارد دلالی، تجارتی کاذب و متفاوت با مشاغل جامعهٔ روستایی می‌شود: «با خط درشت رویش نوشت: میوه و تره‌بار کریم‌خسته؛ و زیر آن با خط ریز نوشت: خریدوفروش انواع و اقسام میوه و سبزیجات کوهی و غیرکوهی؛ و زیر آن با خط ریزتر از خط قبلی نوشت: پرتقال کوهی موجود است. آخرسر هم با خط خیلی‌خیلی ریزتر نوشت: اگر خواستید، آمپول گاو پذیرفته می‌شود!» (همان: ۱۰).

سلسله‌مراتب ریزنویسی کلمات روی تابلوی مغازه‌اش، بیانگر سلسله‌مراحل گذار از سنت و سلسله‌درجات تنزل قدرت نظام سنتی در تاریخ آبادی است. سنت به طور کامل از بافت مدرن رخت نمی‌بندد، بلکه به مرور کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود؛ مثلاً به‌رغم درشت نوشتن و برجسته‌سازی کلمهٔ «خریدوفروش»، هنوز گزینهٔ «آمپول‌زنی به گاوها» کاملاً از فهرست مشاغل کریم‌خسته حذف نشده‌است. حتی مُهر بلیت‌های نمایش (بلیت به مثابهٔ نظام اقتصادی مدرن) ردّ «آمپول‌زنی گاوها» (نماد اقتصاد سنّتی) را در خود دارد: «بلیت مسخره را از دستش گرفتم. زیر نوشتهٔ بدخط کریم، یک مُهر خورده بود. عکس یک آمپول کوچک بود. این مُهر مال وقتی بود که کریم به گاوها آمپول می‌زد» (همان: ۲۰۳). به‌علاوه، به‌رغم اتخاذ شغل مدرن، هنوز در پس‌زمینهٔ ذهنی و کلمات کریم‌خسته رنگ شغل سنتی‌اش (در قالب بسامد واژهٔ «گاو») تثبیت شده‌است و این نشان می‌دهد که کریم دارد دورهٔ گذار از سنت به مدرنیته را تجربه می‌کند: «اگر بلیت نخرین، تا غروب هم اینجا وایسین، گاو هم نمی‌بینین، چه برسه به خرس!» (همان: ۲۰۷)، «خجالت بکش! یک‌عالمه گاو جلوی من تلف شدن، این طوری ضجه نزدم» (همان: ۲۲۱)، «از اینجا گاو هم رد

نمی‌شه، برای چی وایسم؟» (همان: ۲۰). افزون بر این، در تغییر خوراک مامان از شلغم به شکلات کاکائویی نیز گذار به مدرنیسم مشهود است. اجرای یک سانس نمایش خرس برای اهالی شهر مجاور و نیز فروش چمچمه به شهر مجاور که از طریق کریم‌خسته محقق می‌شود، نشانهٔ حرکت به سوی ایجاد «بازارهای جهانی» است. همچنین، از دیگر نشانه‌های تمایل به ایجاد بازارهای جهانی، میخ‌پاشی اکبرپنچری و علی‌آپاراتی در جاده است که هر روز با هدف جذب مشتری‌های گذری خارج از آبادی انجام می‌شود.حضور پدر مَم‌رضا برای کار در سیرکی در شهر، دلالت بر «کوچ نیروی کار و رشد شهرنشینی» دارد و شهر شدن روستا (نصب چراغ راهنما و غیره) دلالت بر افول بافت روستایی و گسترش بافت شهری. تغییر نظام اقتصادی اهالی آبادی (مثل پول درآوردن مامان از به نمایش گذاشتن خرس، و دیگر تن به چیدن چمچمه ندادن) نیز مبیّن افول نظام مولّد و مفید دهقانی (رکود بهره‌برداری از مراتع و زراعت) است. کشتن بُزِ آقای اختیاری به وسیلهٔ خرسی که برای مردم نمایش اجرا می‌کند، تمثیلی از نابود شدن دام‌ها و دل‌مشغولی‌های روستاییان در اثر تغییر پراتیک حیوان، در فرایند مدرنیزم اقتصادی است. همان گونه که در جامعهٔ کلان‌شهری ما، مشاغل کاذبی بر اساس تغییر کلیشه‌های نگهداری حیوانات (نگهداری حیوانات غیرخانگی، مانند سگ و گربه به جای کلیشه‌های سنتی حیوانات خانگی، مانند مرغ و گوسفند) سَر برآورده‌است، در این رمان نیز حضور اقتصادیِ حیوانات وحشی با کاربری کاذب (نمایش درآمدزای خرس در بافتی خارج از زیستگاه طبیعی)، حیوانات اهلی (بُز) را نابود کرده‌است. حتی وقتی آقای اختیاری به دنبال احقاق حقش است، ساکنان جامعهٔ نمایش (کسانی که مسحور نمایش خرس چپق‌کش شده‌اند،) او را مستأصل می‌کنند. آقای اختیاری تنها کسی است که از شهر به روستا آمده‌است و دلش به نگهداری یک بُز (نگهدرای دام به شیوهٔ سنتی و غیرمکانیزه) خوش است، اما دلخوشی او با ظهور مدرنیسم در روستا نابود می‌شود و وقتی لب به اعتراض می‌گشاید، در اثر حمایت اهالی از نمایش خرس چپق‌کش (از مشاغل نوظهور کاذب) و زور تپانچهٔ کریم‌خسته به عقب‌نشینی تن می‌دهد. اوج نمایش قدرت سرمایه‌داری در صحنه‌ای رخ می‌دهد که کریم‌خسته با تقویت مالکیت خصوصی (یعنی با گذاشتن کیسه‌گونی‌ها دور حیاط)، مانع از دیدن عموم مردمی می‌شود که خرس توی حیاط را می‌خواهند مجانی ببینند: «دور تا دور حیاط خانه روی تمام حصارها را کیسهٔ گونی کشیده بود؛ همان کیسه‌هایی که به زن‌های شهر می‌داد، تا چمچمه‌ها را تویش بریزند. دیگر کسی نمی‌توانست به‌راحتی توی حیاط خانه را ببیند (ر.ک؛ همان: ۲۱۳). در این جامعه، حتی کیسه‌ها هم به عنوان ابزار گردآوری چمچمه، تغییر کارکرد می‌دهند و دستمایهٔ خصوصی‌سازی مدرنیته می‌شوند».

۴ـ۲. بُت‌وارگی کالا (بیگانگی)

پیش از دگردیسی، روابط بین کریم‌خسته و بابای مَم‌رضا روابط بیناسوژه‌ای است. یک بار لولهٔ تفنگ بابای مَم‌رضا به کمر کریم‌خسته برخورد کرده بوده، اما بابا بـه سـبب رفـاقتش حاضر شده سَرِ لوله را کوتاه کند: «لولهٔ تفنگ را کوتاه کرده بود، اما بعد از آن، تیرهایی که می‌زد، خیلی دور نمی‌رفت» (همان: ۱۳۸). پس از دگردیسی، دیگر طرفین گفتمـان را دو تـا سوژه تشکیل نمی‌دهند، بلکه یکی از طرفین از سوژگی به ابژگی تقلیل یافته‌است: «حرف زدنش مثل وقت‌هایی نبود کـه بـا هـم بـه شـکار مـی‌رفتنـد. آن موقـع‌هـا کـریم مثـل شاگردمدرسه‌ای پیش بابا حرف مـی‌زد» (همـان: ۱۹۶). کـریم دیگـر بابـای دگـردیس‌شـدهٔ مَم‌رضا را به چشم دوست و حتی به چشم انسان نمی‌بیند، به چشم ابژه، کالا یا ابزار تولید می‌بیند؛ درست مانند مراد که در شهر کناری از راه به نمایش گذاشتن او پول درمـی‌آورد: «مامان رفت توی فکر. کریم می‌خواست همان کاری را با بابایم بکند کـه آدم‌هـای شـهر کناری کرده بودند. از قیافهٔ مامان معلوم بود که راضی شده» (همان: ۹۴). همسرش نیز او را به چشم ابژهٔ مادّی می‌بیند و همهٔ مردم شهر جز مَم‌رضا و رعنا (که هر دو احساس فقدان پدر دارند) نیز به همین چشم به او نگاه می‌کنند. از طرفی، کالاهای اقتصـادی از جایگـاه ابـــژگی به جایگاه ســـوژگی استعلاء یافته‌اند. کریم‌خسته و مراد بر سَرِ تصاحب خرس به روی هم اسلحه می‌کشند. این، یعنی انسان‌ها در جایگاه حیوانات وحشی قرار گرفته‌انـد و در صورت نیاز، از کشته شدن مصون نیستند و نیز حیوانات بـه مثابـهٔ ابـژه‌ای اقتصـادی، جایگاه انسانی یافته‌اند و باید برای حفاظت از آن‌ها، انسان‌هـا را هـم نـابود کـرد: «کـریم تپانچه را جلو آورد و گفت: چه خبرته مردک؟! اینجا محل کسبه! مرد گفت: خوبه والاّ! بـا خرس مردم کاسبی راه انداختین، طلبکار هم هستین؟!» (همان: ۲۲۷). مردم علیه مراد بسیج می‌شوند و به‌رغم شلیک تیرهای هوایی مراد، متفرق نمی‌شـوند. خانـه بـه عنـوان محـل کسب قلمداد می‌شود. مادر از شمردن پول‌ها لذت می‌برد و آوازهای محلی سر می‌دهـد و برایش از دست رفتن هویت انسانی بابا مهم نیست!

۴ـ۳. سوژهٔ مارکسیستی

خرس به لحاظ توانایی بدنی و قوی‌هیکل بودن، نشانه‌ای شـمایلی از نیـروی کـار اسـت. خرس (کارگر یدی) حیوانی زبان‌بسته است که ماهیتاً قدرت موافقت یا مخالفت ندارد و به قول اسپیواک، برای صحبت کردن به عنوان یـک فرودسـت تـوان نـدارد. پـدر مَـم‌رضـا سوژه‌ای است که در اثر جبر اقتصادی، برای یافتن کار بیرون می‌رود و کـار را بـه قیمـت ازدست‌دادن هویت انسانی خود پیدا می‌کند. خرس بودن و کار کردن، دو روی یک سـکه هستند؛ زیرا صرفاً وقتی سوژه در سیرک و یا در آبادی پول درمی‌آورد که تبدیل به خرس شده‌است، اما زمانی که هویت انسانی خود را بازمی‌یابد، همه از او فـرار مـی‌کننـد، چـون

کسی برای انسان بودنش پول نمی‌دهد. سرمایهٔ یک کارگر یدی، نیروی کارش (خرس بودنش) است. در دوران پیشادگردیسی، بابای مَم‌ْرضا وظایف پدری (قصه‌گویی و مهربانی) را به‌جا می‌آورد، اما در عوض، خانواده‌اش همیشه مقروض است و همیشه از مشتقات شلغم تغذیه می‌کنند: «صبح شلغم با آبلیمو، ظهر شلغم با گلپر، و شب شلغم با آبلیمو و گلپر» (همان: ۱۰). نمی‌توان هم خرس نبود، هم مقروض نبود. در دوران دگردیسی، بابای مَم‌ْرضا، به عنوان خرس کارگر، اگرچه در شهر و در آبادی پول خوبی درمی‌آورد، اما «با کار خود بیگانه» است. کارگری که ارزش مبادله‌ای کارش را دیگران (در شهر، «مراد» و در آبادی، «کریم‌خسته») تعیین کنند و از فرآوردهٔ اقتصادی کارش، جز تأمین ملزومات حیاتی (خوراک شلغم و یک استانبولی چای آبلیمو) چیزی عایدش نشود (که آن هم صرفاً به سبب بازتولید نیروی کار به کارگر داده می‌شود)، با هویت و نیز با زندگی خود بیگانه می‌شود. این «بیگانگی با زندگی» به سبب خرس شدن (کارگر شدن) اتفاق افتاده‌است. بیگانگی از زندگی، ابتدا با استعارهٔ حیوان شدن (دگردیسی بابا) نشان داده شده‌است و آنگاه با واپس رانده شدن بابای مَم‌ْرضا به وسیلهٔ همسرش برجسته شده‌است. همسر سعی می‌کند اتاق، تشکِ بوگندو و حتی ظرف (استنابولی) غذای او را از جمع خانواده جدا کند: «وقت شام مامان می‌خواست آن طرف‌تر سفره بیندازد، اما آن‌قدر گفتم کنار بابا شلغم بخوریم که قبول کرد. بابا داشت شلغم‌های سوخته را می‌خورد. انگار برایش فرقی نداشت» (همان: ۱۸۴). در تقابل با وضعیت پیشادگردیسی (که کار بابا در آن دوران، قصه‌گویی و تعریف جوک‌های بی‌مزه بود)، دوران پسادگردیسی بابا با قطع ناخواستهٔ ارتباط کلامی با دیگران (به سبب بی‌زبانی ناشی از خرس‌شدگی) همراه است که مصداقی از بیگانگی با زندگی است. «دگردیسی» به عنوان شگردی نشانه‌شناختی و استعاری برای «بیگانه شدن از زندگی و از خانواده»، در داستان‌هایی همچون «مسخ» (کافکا، ۲۰۱۴م.) نیز مسبوق به سابقه است.

۴ـ۴. طبقات اجتماعی ـ اقتصادی

تقابل و تعامل خرس و کریم‌خسته، بیانگر تقابل و تعامل دو طبقهٔ پرولتاریا و بورژواست. کریم‌خسته یک نیروی فکری است که از هر فرصتی برای به‌خدمت‌گیری کارگران یَدی استفاده می‌کند. او زنان آبادی (مثل مادر مَم‌ْرضا) را به عنوان کارگران چمچمه‌چینی و حتی دوستان خود را (مثل بابای دگردیس‌شدهٔ مَم‌ْرضا را) کارگر نمایش‌های خود می‌سازد. کریم‌خسته خرده‌بورژوا و نخبهٔ اقتصادی محلی است که از موقعیت گذار سنت به مدرنیته به ارزش افزوده دست می‌یابد (مثلاً واسطهٔ انتقال فروش چمچمه‌ها از آبادی به شهر کناری است). وسیلهٔ نقلیهٔ او موتوری (ابزار جامعهٔ صنعتی) است که یک گاری (ابزار جامعهٔ فئودالی) به عقب آن وصل است. ترکیب موتور با گاری، استعاره‌ای از ترکیب شخصیتی

صاحب آن وسیلهٔ نقلیه است؛ چراکه کریم‌خسته نه مانند خانم‌معلم کاملاً جدا از جنس سنت است، نه مانند پیرمردهای چروکیدهٔ کنار چراغ راهنما مستحیل در سنت. کریم‌خسته اولین کسی است که چراغ‌قرمزها را رد کرده‌است و به آن افتخار می‌کند. رد شدن کریم‌خسته از چراغ‌قرمزها تمثیلی است از اینکه کریم‌خسته به‌رغم داشتن وسیلهٔ نقلیه (استفاده از ابزار مدرنیته)، هنوز با قوانین (فرهنگ مدرنیته) خو نگرفته‌است. کریم‌خسته ابتدا در طبقهٔ پرولتاریا و هم‌پیالهٔ بابای مَم‌رضا بوده‌است و با هم به شکار می‌رفتند، اما به‌تدریج خود را از این طبقه جدا کرده‌است. به شکار رفتن و دست خالی بازگشتن نشانه یا تمثیلی از بی‌نتیجه بودن تلاش‌های طبقهٔ کارگر است: «بعضی وقت‌ها هم بابا با دوستانش به شکار می‌رود، اما تا حالا که چیزی شکار نکرده‌است. فقط یک بار که شانزده‌نفری رفته‌بودند شکار، یک کبک زدند و به شانزده قسمت تقسیمش کردند!» (همان: ۱۰ــ۱۱). گوش پسر کریم‌خسته سنگین است و وقتی کلاس تعطیل می‌شود، پای تخته همچنان به روخوانی خود ادامه می‌دهد. نرسیدن صدای تودهٔ افراد به گوش طبقهٔ بورژوا در تمثیل کَر بودن پسر کریم‌خسته تجسم یافته‌است. روخوانی پسر کریم سَرِ کلاس بیانگر مونولوگی دونفره است؛ چراکه یک طرف این گفتمان را سوژه‌ای بورژوا (پسر کریم‌خسته) تشکیل می‌دهد که فقط زبان مشارکت با همکلاسی‌هایش را دارد، نه گوش!

نظام طبقات به صورت سلسله‌مراتبی است؛ مثلاً مامان مَم‌رضا که از به نمایش گذاشتن بابای خرس‌شده کسب درآمد می‌کند، خرده‌بورژواترین سطح را دارد؛ چراکه از بابای خرس‌شده (کارگر یدی در تحتانی‌ترین سطح این نظام) مستقیماً بهره‌کشی می‌کند. لذا در نظام طبقاتی مذکور، بابای خرس‌شده (کارگر) تحت سیطرهٔ تصمیمات مامان است. کریم با مدیریت فکری که دارد، در سطحی بالاتر از مامان تصمیمات مامان را هدایت می‌کند. در واقع، کریم خرده‌بورژوایی است که با اقناع مامان (با یک واسطه) دربارهٔ ساعات و چگونگی کار بابای خرس‌شده تصمیم‌گیری می‌کند. کریم حتی در تعیین شرایط مادّی بابا (لزوم تهیهٔ بلیت، مبلغ بلیت و مشوق‌های تبلیغی برای جذب مشتری) سیاست‌گذاری می‌کند.

۴ـ۵. زیربنا و روبنا

مناسبات اقتصادی تمام مناسبات انسانی را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. علی‌آپاراتی و اکبر پنچری به عنوان دو رقیب اقتصادی، پیوسته سَرِ مشتری با هم دعوا و کتک‌کاری می‌کنند، به یکدیگر بی‌اعتمادند، اما به سبب منافع مشترک اقتصادی، برای ریختن میخ در جاده با هم تعامل می‌کنند: «تو علف هم که می‌فروختی، همیشه دروغ می‌گفتی. الانم داری دروغ می‌گی. اگه میخ‌ها رو ریختی، پس چرا هیشکی نمیاد؟» (همان: ۴۱). هر دو رقیب، مدعی دوستی با پدر مَم‌رضا می‌شوند و با همین استدلال برای پنچرگیری

دوچرخهٔ مَم‌رضا با هم رقابت می‌کنند، اما وقتی می‌فهمند مَم‌رضا پول ندارد، گرفتن پنچری را به همدیگر احاله می‌کنند. مَم‌رضا به شرط میخ‌پاشی جاده و جذب مشتری از خارج آبادی، آن‌ها را مجاب به گرفتن پنچری می‌کند. کریم‌خسته دوستی با بابای مَم‌رضا را نادیده می‌گیرد و مَم‌رضا را ابزار تولید کارش می‌کند. پسر کریم‌خسته مدرسه نمی‌رود، تا بتواند بلیت‌های بیشتری بفروشد. مراد و کریم‌خسته (به مثابهٔ دو نمایندهٔ بورژوا) سَرِ مالکیت خرس (ابزار تولید) یکدیگر را تهدید می‌کنند. مادر مَم‌رضا قبل از اینکه به فکر استعمار اقتصادی پدر بیفتد، از خرس شدن او بسیار ناراحت است و به او کم‌توجهی می‌کند: «کلی آب از دهانش ریخته بود روی تشک، و فقط نصف بدنش روی تشک جا شده بود. مامان هم نشسته بود یک گوشه و زانوهایش را بغل کرده بود و زُل زده بود به بابای خرس‌شده‌ام!» (همان: ۱۸۶). اما پس از اینکه خرس شدنش به درآمدزایی می‌انجامد، مراقبت از خرس را جدی می‌گیرد؛ یعنی خرس شدن بابا برایش مهم نیست، بلکه نیاز مادّی او به این حیوان کارکن (اضمحلال خانواده) مهم است: «با بابا مهربان شده بود. دیگر شلغم نشُسته به او نمی‌داد. برایش چایی‌آبلیمو درست می‌کرد و توی یک استانبولی می‌ریخت، تا بابا هر وقت دلش می‌خواست چایی‌آبلیمو بخورد. بعضی وقت‌ها هم می‌رفت و آب دهان بابا را که از پوزه‌اش آویزان می‌شد، با یک کیسهٔ پارچه‌ای پاک می‌کرد» (همان: ۲۲۶).

۴ـ۶. ارزش افزوده

کریم‌خسته و مادر مَم‌رضا از نمایش خرسِ چپق‌کش کسب درآمد می‌کنند. پول حاصل از فروش بلیت‌ها ارزش مبادله‌ای نمایش است. مقداری از ارزش مبادله‌ای، صرف خرید یک استانبولی، چای‌آبلیمو و مقداری شلغم سوخته برای بابای خرس‌شده می‌شود. این پول که صرف نیازهای اولیهٔ نیروی کار (پدر خرس‌شده) می‌شود، تا حیات او تضمین شود و درآمدزایی‌اش ادامه پیدا کند، و نیز هزینهٔ توتون چپق و گونی‌های دور حیاط که برای مخارج اجرای نمایش لازم است، ارزش مصرفی کالا (ارزش مصرفی نمایش) به‌شمار می‌آید. مابه‌التفاوت ارزش مبادله‌ای نمایش (پول بلیت‌ها) و ارزش مصرفی (مخارج بابای خرس‌شده) را کریم با مادر تقسیم می‌کند. این مابه‌التفاوت را در نظام اقتصادی مارکس، «ارزش افزودهٔ» حاصل از نمایش می‌گویند.

۴ـ۷. ایدئولوژی (آگاهی کاذب)

ابتدا کسی قبول نمی‌کند که برای دیدن خرس باید پول بدهد، اما کریم‌خسته کم‌کم باور خرید بلیت را در مردم ایجاد می‌کند، تا بتواند با ایجاد این باور کاذب، منافعی به جیب بزند: «اولش همه غرغر کردند، ولی از روز بعدش همه خوشحال بودند. کریم‌خسته این‌ها را خوب می‌دانست. مردم پول می‌دادند، بابایم چپق می‌کشید!» (همان: ۲۲۰). گاهی مشوق‌های کاذبی مثل تماشای دو بار چپق کشیدن با یک بلیت را به مشتریان می‌دهد، تا برایشان توهم سود ایجاد کند: «مردم خوب و عزیز! چون بلیت خریدین، یه دَورِ دیگه هم می‌تونین

تماشا کنین» (همان: ۲۱۵). دگردیسی بابای مَمْرضا، عینی و محسوس است، در حالی که دگردیسی چپق بابا، عینی و محسوس نیست؛ یعنی دگردیسی چپق (استعلاء از یک ابزار معمولی مصرفی به ابزار تولید ارزش افزوده)، نامحسوس است. ایدئولوژی حاکم، چپق (ابژه) را استعلاء داده‌است؛ به عبارتی دیگر، کریم‌خسته چپقی را که در دوران پیشادگردیسی، کشیدنش هیچ ارزش مبادله‌ای خاصی نداشت، طی یک فرایند تبلیغی (آگاهی باژگونه) به عنوان کالایی دارای ارزش مبادله‌ای جا می‌اندازد و به‌تدریج حتی آن را به بُت‌وارگی و سوژگی استعلاء می‌دهد، به طوری که چپق مناسبات انسانی را به چالش می‌کشد، تا جایی‌که به سبب چپق‌کشی بابای مَمْرضا، اربابان رو به اسلحه‌کشی می‌آورند! در نقطهٔ مقابل، «قصه» نشانه یا استعاره‌ای از آگاهی واقعی است، اما ایدئولوژی حاکم نمی‌گذارد اهالی، قصه‌ها را واقعی تلقی کنند. ماجرای «دختر خرس» که واقعی‌بودن آن در انتهای داستان برای رعنا و مَمْرضا مسجل می‌شود، همچنان برای اهالی، قصه‌ای غیرواقعی تلقی می‌شود. مَمْرضا قصه‌ها را باور دارد، اما رعنا آن‌ها را غیرواقعی می‌داند: «رعنا با صدای بلند گفت: الکیه! الکیه! مگه غول‌ها دمپایی پاشون می‌کنند؟ بعد با صدای بلند خندید. از آن موقع، چیزهایی را که شاید رعنا باور نکند، به او نمی‌گویم» (همان: ۳۱). «چهارراه» ظاهراً دلالت بر مکان دارد، اما در واقع، به لحاظ نشانه‌شناختی بر «وضعیت سرگردانی و گم‌گشتگی در میان چند راه» دلالت دارد. پیرمردها نماد راهنماهای سنتی (ریش‌سفیدها و کدخداها) هستند و به همین دلیل، در جای‌جای داستان، مدام در محور همنشینی با چراغ راهنما قرار گرفته‌اند. درست است که در چهارراه چهار تا راه متفاوت وجود دارد، اما تا قبل از نصب چراغ راهنما، همیشه پیرمردهای کنار چهارراه می‌توانستند راه را به آدم‌های سرگردان آبادی نشان بدهند، به آدم‌هایی که یک چیزی را گم کرده‌اند و دنبالش می‌گردند:«حتی توی آن شهر بزرگی که کریم‌خسته چمچمه‌ها را می‌فروشد، مثل این چهارراه پیدا نمی‌شود! توی آن شهر، اگر کسی چیزی گم کند، نمی‌داند چه خاکی به سرش بریزد، اما توی شهر ما اگر کسی گوسفندی، مرغی، گاوی را گم کند، اولین جایی که سراغش می‌آید، این چهارراه است!» (همان: ۳۳).

بعد از اینکه آبادی شکل شهری به خود می‌گیرد، چراغ راهنمای کنار چهارراه (آگاهی کاذب مدرنیته) نمی‌تواند مَمْرضا را راهنمایی کند که از کدام راه می‌تواند پدر خرس‌شده‌اش را بازیابد. از طرفی، دیگر صدای پیرمردهای سَرِ چهارراه برای نسل جدید (مَمْرضاها) قابل فهم نیست: «آن‌ها واقعاً پیر هستند؛ آن‌قدر پیر که به‌سختی می‌شود صدایشان را شنید. بعضی وقت‌ها هم یک چیزهایی به هم می‌گویند، اما هیچ کس نمی‌فهمد. فقط خودشان می‌فهمند که چه چیزی می‌گویند. نمی‌دانم شاید خودشان هم نمی‌فهمند! قبل‌ترها وقتی آفتاب

از پشت ابرها بیرون می‌آمد، پیرمردها سروکله‌شان پیدا می‌شد، اما از وقتی که چراغ راهنما را وصل کردند...» (همان: ۳۴).

در سراسر داستان، به قطع ارتباط پیرمردهای چروکیده با جامعهٔ مدرن اشاره می‌شود. پیرمردها نگاه می‌کنند، اما چیزی را نمی‌بینند، چراکه این جامعهٔ مدرن برایشان معنایی را بازنمایی نمی‌کند: «آن‌ها هیچ وقت یک چیز را طور دیگر نگاه نمی‌کردند. به همه چیز و همه کس طوری نگاه می‌کردند که به چراغ راهنمایی» (همان: ۱۸۸). زمانی که همه به تماشای خرس چپق‌کش نشسته‌اند، پیرمردی که توی جمع است، اصلاً نگاه نمی‌کند: «یکی از پیرمردها به بابا نگاه نمی‌کرد. به روبه‌رو نگاه می‌کرد. مثل وقت‌هایی که به چراغ زُل می‌زد» (همان: ۲۱۴). انگار پیرمردها با این خرسی که صدایش را جامعهٔ مدرن نمی‌شنود و با محیط آن بیگانه است، به‌سادگی می‌توانند هم‌ذات‌پنداری کنند (هم‌ذات‌پنداری یک شخصیت پیر و یک شخصیت دگردیس‌شده در داستان *مسخ* (Kafka, 2014) نیز دیده می‌شود: سامسا نماد نان‌آور پیری است که از وقتی توان نان‌آوری ندارد، به صورت استعارهٔ دگردیسی سوسک، از طرف خانواده طرد و در اتاقکی تاریک رها می‌شود و هیچ خدمت‌کاری حاضر نمی‌شود در خانه‌ای که سوسکی چندش‌آور وجود دارد، خدمت کند، جز یک کُلفَتِ پیر).

۴ـ۸. بردگی

در سراسر داستان، بابا در بند ضرورت‌ها و تحدید امکان‌ها و فقدان حق انتخاب‌هاست. در دوران پیشادگردیسی متأثر از جبر مادر مَمْرضا و مشکلات معیشتی، مجبور به رفتن دنبال کار می‌شود. بعد به وسیلهٔ خواهر خانم‌معلم محکوم به دگردیسی می‌شود و آنگاه تحت جبر مراد، برای مردم شهر کناری، در سیرک نمایش اجرا می‌کند و در قفسی نگهداری می‌شود. بعد از فرارش از سیرک، به وسیلهٔ مَمْرضا و رعنا در انباری حصر می‌شود. پس از افشای خرس شدن، دور تا دورِ حیاط خانه را با گونی حصار می‌کشند و نمی‌گذارند بدون بلیت از بیرون حیاط دیده شود. بعد از رمزگشایی علت خرس‌شدگی و استراق سمع مَمْرضا و رعنا، بچه‌ها خرس را فراری می‌دهند، تا دوباره اسیر دست مراد و خانم‌معلم و کریم‌خسته نشود، اما زندگی تحت تعقیب چیزی جز اسارت نیست؛ چراکه «گسترهٔ آزادی، در عمل فقط جایی آغاز می‌شود که آن کاری که به وسیلهٔ ضرورت و سودمندی خارجی تعیین می‌شود، از بین برود» (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۱). اسپیواک (۱۹۸۸م.) (G. Ch. Spivak) فرودست را فاقد صدا می‌داند. صدا نشانه یا استعاره‌ای از توانش اعتراض است. وقتی خرسی توان حرف زدن ندارد، به معنای کارگری است که صدای اعتراض ندارد! وقتی پسر کریم‌خسته گوشش سنگین است، به معنای بی‌اثر بودن صدا در گوش بورژواهاست. وقتی جیغ دختر خرس از توی کوه شنیده می‌شود، برای اهالی صدایی نامفهوم است که تعابیر گوناگون و قصه‌سازی‌های متفاوت از آن می‌شود، اما هیچ کس تعبیر صادقی از آن صدای جیغ

نمی‌تواند ارائه بدهد، جز کسی که مثل مَم‌رضا به جرگهٔ کارگران «برای خود» ملحق شود و از نزدیک حرف‌های دختر خرس و غصه‌هایش را گوش بدهد. وقتی مَم‌رضا از پیرمردهای چروکیدهٔ کنار چهارراه سراغ پدرش را می‌گیرد و آن‌ها با صدایی نامفهوم پاسخ می‌دهند، صدایشان نشانگر نامفهوم بودن صدای سنت (صدای پیرمردها) در عصر ماشین و چراغ راهنما (مدرنیته و قوانین مدنی) است. فقدان این صداها در دوران پسادگردیسی (دوران ظهور مدرنیته) در تقابل با دورانی است که بابا صدایی برای قصه‌گویی (ارتباط با فرزند و خانواده) داشته‌است.

۴ـ۹. آگاهی طبقاتی

افراد طبقهٔ کارگر یا «درخود» هستند، یا «برای خود». مَم‌رضا از فقدانی که اقتصاد بر او تحمیل کرده‌است، آگاهی دارد و درصدد است که این فقدان پدر را رفع کند. با استدلال سعی می‌کند دیگرانی که حرف‌های او را دربارهٔ دگردیسی پدرش باور ندارند، اقناع کند. به مردم بفهماند این یک خرس نیست، این پدر است. به مادرش بفهماند که این خرس خطرناک نیست، بلکه پدری است که خانواده‌اش را دوست دارد: «یواشکی گفت: مَم‌رضا! پسرم! من می‌ترسم. اگه نصفه‌شب بلند بشه ما رو بخوره، چه خاکی سَرِمون کنیم؟ گفتم: اون باباست. باباها که بچه‌هاشون رو نمی‌خورن! زن‌هاشون رو هم نمی‌خورن!» (راهنما، ۱۳۹۷: ۱۸۴). مَم‌رضا می‌داند هنوز انسانیتی در پدر خرسش نهفته‌است که او را از سایر خرس‌های دگردیس‌نشده متمایز می‌کند: «این‌ها را گفتم که بگویم بابایم خرسِ خرس هم نبود، وگرنه خیلی راحت می‌توانست به جای شلغم، همین پسر دماغوی کریم‌خسته را بخورد که داشت بلیت بابایم را می‌فروخت!» (همان: ۲۰۲). بنابراین، مَم‌رضا نمایندهٔ طبقهٔ برای‌خود است و اول، از «فقدان» خودش (از نابودی هویت انسانی پدرش) آگاهی دارد. دوم، از «چگونگی» خرس شدن پدرش آگاهی دارد، اگرچه راهی برای بازیابی هویت بابا پیدا نمی‌کند: «هرچند بابای خرسم را دوباره آدم نکرد، اما دیگر همه چیز را می‌دانستم. فکر می‌کنم، یک بچه اگر بداند که بابایش چطوری خرس شده، برایش راحت‌تر باشد، تا نداند چطوری خرس شده. تازه برای رعنا هم خوب شد. دیگر مجبور نبود روزهای گم شدن بابایش را بشمرد. بابایش را آب برده بود. معلوم نبود به کجا، اما برده بود» (همان: ۲۷۴ـ۲۷۵).

سوم، سعی می‌کند دیگران را در برابر ایدئولوژی کاذب بورژوایی به آگاهی جمعی و حتی انقلاب دعوت کند؛ یعنی با نگاه پراگماتیستی، رهایی را در عمل (پراتیک) جستجو می‌کند، نه در ذهن (ایده). مَم‌رضا به‌رغم اینکه از گفتمان‌های هژمونیک (از خرس، از مراد، از معلم، از خواهر معلم) می‌ترسد و مانند رعنا مدام شلوارش را در مقابل آن‌ها خیس می‌کند، اما با تفنگ پدر به شهر می‌رود و با الیگارشی حاکم (مراد) مبارزه می‌کند، تا پدر خود را از قفس آن‌ها نجات دهد. اگرچه درب قفس محکم است و حتی نیروی باز کردن

در را ندارد، اما سعی می‌کند به پدر یادآوری کند که تو به عنوان خرس پرزور، خودت هم تلاش کن که دَرِ قفس را باز کنی. در نقطهٔ مقابل مَم‌رضا، دوستش رعنا قرار دارد که نمایندهٔ طبقهٔ درخود است؛ چراکه رعنا به‌رغم شمارش روزهای فقدان پدرش، نه باور می‌کند که پدرش دچار دگردیسی شده، نه باور می‌کند که پدرش مُرده‌است و نه تلاشی برای پیدا کردنش می‌کند. فقط تحمل می‌کند تا اوضاع خودبه‌خود درست شود: «گفتم: رعنا، تو چرا دنبال بابات نمی‌گردی؟! مگه نمی‌گی که نمرده؟! رعنا گفت: بابام نمرده، خودش برمی‌گرده» (همان: ۸۰). با همهٔ این احوال، فشارهای فقدان بر رعنا نیز بی‌اثر نبوده‌است و او را به کودکی درخود تبدیل کرده که دچار عارضهٔ وسواس فکری‌ـ عملی شمردن شده‌است: «گفتم: رعنا، بیا بنشین دوباره چوب‌های کلبهٔ بابات رو بشمار... . گفت: قبلاً شمرده‌ام» (همان: ۸۴). در این داستان، قصه‌ها نماد آگاهی واقعی هستند. برخلاف مَم‌رضا، رعنا (به عنوان نمایندهٔ طبقهٔ درخود) قصه‌ها را غیرواقعی می‌داند.

۴ـ۱۰. دیالکتیک

روابط بیناسوژه‌ای داستان، مملو از دیالکتیک‌های متفاوت است؛ مثلاً مامان زنی دارای شغل چمچمه‌چینی است، اما بابا مردی است خانه‌نشین و تنبل که حتی برای گذاشتن چوب در داخل بخاری هیزمی، به جای اینکه از جای خود بلند شود، بدنش را همان جور که نشسته‌است، کش می‌آورد تا دستش به بخاری برسد. بنابراین، از تضاد قطب بابا (تز) و قطب مامان (آنتی‌تز)، سنتز جدیدی به شکل خرس چپق‌کش به وجود می‌آید که نه از جنس تز است و نه آنتی‌تز. این سنتز جدید، با درآمدزایی و ایجاد تغییر شرایط مادّی خانواده، باعث تغییر رفتار مادر از حالت خشونت به حالت علاقه‌مندی نسبت به بابای خرس‌شده می‌شود. اگرچه ظاهراً در این سنتز (خرس شدن)، به جای استعلاء و تکامل، نوعی هبوط در هویت بابا دیده می‌شود، اما خرس شدن بابا اولاً به آگاهی او (از اینکه خرس‌ها برای شکار نیستند،) می‌انجامد، ثانیاً بابای پیشادگردیسی نسبت به جایگاه و طبقهٔ خود آگاهی ندارد (و در جرگهٔ طبقهٔ درخود است)، اما بابای پسادگردیسی به آگاهی طبقاتی می‌رسد (و به جرگهٔ طبقهٔ برای‌خود درمی‌آید) و این هدف مارکسیسم برای ایجاد تمهیدات انقلاب پرولتاریایی است.

۴ـ۱۱. کمونیسم

دگردیسی بابای مَم‌رضا با زمستان شروع می‌شود و بازیابی هویت انسانی او با پایان زمستان رقم می‌خورد: «زمستان داشت تمام می‌شد. آفتاب بیشتر روزها می‌تابید. برف‌ها و یخ‌ها داشتند آب می‌شدند. نزدیک بهار بود» (همان: ۲۷۹). فصل زمستان نشانهٔ دورهٔ خواب خرسی و سلطهٔ بورژوا، و بهار نشانهٔ ظهور آرمان‌شهر بی‌طبقه است. این تشبیه را می‌توان در نامگذاری کتاب مارکسیستی *زمستانِ داغِ طولانی سرمایه‌داری شروع شده‌است* (Barnes, 2005) نیز دید. طبقه‌زدایی علاوه بر ارتقای آگاهی طبقاتی، مستلزم رودررویی

انقلابی است. اسلحه در تمام تقابل‌های طبقاتی نقشی پررنگ و رهایی‌بخش دارد؛ چراکه «به‌سبب مقاومت قابل پیش‌بینی طبقات دارندهٔ مالکیت، در برابر انقلاب کمونیستی مورد نظر مارکس، پیکار برای سازماندهی مجدد جامعه در راستای منافع پرولتاریا یا طبقهٔ کارگر تقریباً به‌یقین خشونت‌آمیز خواهد بود» (کارور، ۱۳۹۴: ۱۷۳). مَم‌رضا با سَرِ لولهٔ تفنگ دَرِ قفس پدرش را باز می‌کند و او را نجات می‌دهد: «لولهٔ تفنگ را انداختم به چِفت قفس و زور زدم. چِفت تکان خورد» (راهنما، ۱۳۹۷: ۱۴۸). علامت اسلحه‌ای که روی چپق بابا حک شده، شاخص هویت باباست؛ یعنی مَم‌رضا با استناد به همین علامت اسلحهٔ روی چپق، پدر دگردیس‌شدهٔ خودش را شناسایی می‌کند. مَم‌رضا به مثابهٔ نمایندهٔ طبقهٔ برای‌خود، در مواجهه با مراد به مثابهٔ نمایندهٔ طبقهٔ بورژوا، صرفاً با تهدید اسلحه می‌تواند پدرش را از قفس سیرک فراری دهد. پدر مَم‌رضا کارگری است که همیشه موقع شکار دست‌خالی به خانه بازمی‌گردد؛ چراکه به سبب کوتاهی لولهٔ تفنگش، بُردِ تیرش کوتاه است و تیرش به هیچ شکاری نمی‌رسد. بنابراین، تفنگ نشانه یا نمادی از کلید مبارزهٔ طبقاتی برای رسیدن به آرمان‌شهر کمونیستی است. مائو، یکی از پیشاهنگان مارکسیست چین، با تأکید بر جنگ‌های چریکی معتقد است: «اهمیت مبارزهٔ مسلحانه، نه برخاسته از برخی ملاحظات نظامی، بلکه به سبب پیوندش با مبارزهٔ طبقاتی است» (خدیو، ۱۳۸۷: ۲۳۲). پس از اینکه بابای مَم‌رضا هویت انسانی خود را بازمی‌یابد، خانم معلم از آبادی آن‌ها می‌رود. دیگر جیغ‌های دختر خرس از کوه شنیده نمی‌شود، دیگر کسی از شهر کناری برای نمایش خرس نمی‌آید، دیگر کریم‌خسته نمی‌تواند از حیوان بودن بابا کسب درآمد کند و کُل ماجرای سوءاستفاده از اختلاف طبقاتی کارگران و بورژواها (ماجرای دگردیسی بابا) به قصه بدل می‌شود و آبادی آن‌ها به آرمان‌شهری بی‌طبقه نزدیک می‌شود: «ما دیگر صدای دختر خرس را نشنیدیم. خانم‌معلم هم مدتی بعد از شهر ما رفت. حالا بعدها که من بزرگ شدم و ازدواج کردم، می‌توانم برای بچه‌هایم قصهٔ مردی را تعریف کنم که خرس شد؛ خرسی که چپق می‌کشید!» (راهنما، ۱۳۹۷: ۲۸۲).

جنبش طبقهٔ پرولتاریا (آگاهی و حرکت مَم‌رضا) و به تبع آن، بازیابی هویت ازدست‌رفتهٔ بابا، سنتز تضادهای گذشته است؛ به عبارت دیگر، موجبیت علّی تاریخ تحقق وعدهٔ غایت‌اندیشانهٔ جامعهٔ کمونیسم را تضمین می‌کند.

۵. نتیجه

از نتایج خوانش حاصل از مقالهٔ پیش رو این است که نشان می‌دهد رمان مذکور، رمانی انتقادی است که عوارض تغییر گفتمان ناشی از حضور مدرنیته را آشکار می‌کند. «دگردیسی انسان به حیوان درآمدزا» استعاره یا نشانه‌ای است که بر ازخودبیگانگی سوژه‌ها و قطع ارتباط آن‌ها از دنیای نوستالوژیک انسان‌محور ازدست‌رفته دلالت دارد، نوعی

ازخودبیگانگی که به اضمحلال خانواده و نیز به فروپاشی روابط انسانی کل جامعه می‌انجامد. این رمان با کنار هم قرار دادن دو شخصیت (مَمْرضا و رعنا) که هر دو دچار فقدان مشابهی هستند، تفاوت دو طبقهٔ درخود و برای‌خود را به نمایش گذاشته‌است. طبقهٔ اولی منفعلانه در انتظار فرج می‌ماند و به تحمل شرایط تن می‌دهد، طبقهٔ دوم فعالانه در پی رفع فقدان به مبارزه با موانع برساختهٔ طبقهٔ حاکم برمی‌خیزد. در خوانش مارکسیستی، رمان مذکور با تأکید بر وجوه متعهدانهٔ نظریهٔ مارکسیسم، خواننده را به خودآگاهی دعوت می‌کند و وعدهٔ رستگاری و بازیابی جامعهٔ اتوپیایی طبقه‌زدایی‌شده را می‌دهد. شیوهٔ خوانش مارکسیستی مقالهٔ حاضر را می‌توان به سایر داستان‌هایی که مبتنی بر دگردیسی در بستر نظام سرمایه‌داری هستند، مانند داستان کودکانهٔ «خرسی که می‌خواست خرس باقی بماند» (Steiner, 1997) نیز تعمیم داد.

۶ پی‌نوشت‌ها

۱ـ به صورت مشابه، پس‌زمینهٔ سنتی «چمچمه» نیز در تمام مقایسه‌های ذهنی مَمْرضا مشهود است: «از دهان خرس بخار بیرون می‌آمد و بخارش خیلی بوی گندی می‌داد. حتی از چمچمهٔ گندیده هم بویش بدتر بود» (راهنما، ۱۳۹۷: ۳۴).

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *واژه‌نامهٔ فلسفی مارکس*، تهران، مرکز.

تایسن، لوئیس (۱۳۹۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، شرکت حکایت قلم نوین، نگاه امروز.

تسلیمی، علی (۱۳۹۵)، *نقد ادبی*، چ ۳، تهران، کتاب آمه.

جعفری، طاهره و محمدهادی منصوری (۱۳۹۷)، *درآمدی بر نظریه‌های فرهنگی*، تهران، بهمن برنا.

حاتمی، امیرحسین (۱۳۹۸)، «تحلیل و بررسی بازنمایی تاریخ اجتماعی در رمان تاریخی بر مبنای دیدگاه جورج لوکاچ»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، د ۲۴، ش ۱، صص ۴۳ـ۶۷.

خبازی کناری، مهدی و صفا سبطی (۱۳۹۶)، *ساختگرایی و پساساختگرایی: رویکرد فلسفی*، تهران، حکایت قلم نوین.

خدیو، طاهره (۱۳۸۷)، «مارکسیسم ایرانی در بستر مارکسیسم سه‌قاره‌ای»، *فرهنگ اندیشه*، د ۷، ش ۲۶ و ۲۷، صص ۲۲۷ـ۲۵۳.

درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۵۶)، «ندارد»، *از این ولایت*، چ ۳، تهران، شبگیر.

راهنما، سیدجواد (۱۳۹۷)، *خرسی که چپق می‌کشید*، چ ۳، تهران، هوپا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۲، تهران، سورهٔ مهر.

مختاری، مسروره (۱۳۹۸)، «تحلیل محتوایی رمان *آتش به اختیار*، اثر محمدرضا بایرامی، بر اساس جامعه‌شناسی رمان جورج لوکاچ و لوسین گلدمن»، *ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای*، د ۱، ش ۱، صص ۲۸۴ـ۳۰۲.

صیادی‌نژاد، روح‌الله و راضیه نظری (۱۳۹۳)، «نقد رمان *عصفورٌ مِنَ الشرق* از نگاه جامعه‌شناسی مکتب فرانکفورت»، *زبان و ادبیات عربی*، ش ۱۱، صص ۲۷ـ۵۲.

غفاری، غلامرضا و عادل ابراهیمی لویه (۱۳۸۷)، *جامعه‌شناسی تغییرات اجتماعی*، تهران، لویه، آگرا.
کارور، ترل (۱۳۹۴)، *فرهنگ‌نامهٔ مارکس*، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران، کلاغ.
کلنر، داگلاس (۱۳۹۴)، *نظریهٔ انتقادی: از مکتب فرانکفورت تا مکتب پسامدرن*، ترجمهٔ محمدمهدی وحیدی، چ ۲، تهران، سروش.
مائو، تسه‌دون (۱۳۵۶)، *منتخب آثار مائو*، پکن، اداره نشریات زبان‌های خارجی.
مسبوق، سید مهدی، رسول فتحی مظفری و طاهره اکبرنیا (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی سه اثر: *تائیس*، *درد دل ملاّ قربان‌علی*، و *پیوند مقدس* با رویکرد جامعه‌شناختی لوکاچ»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، د ۵، ش ۴، صص ۱۲۳ـ۱۴۷.
مطلب‌زاده، ناصر (۱۳۹۶)، *رویکردهای سیاسی در نقد ادبی*، تهران، تیسا.
هدایت، صادق (۱۳۴۴)، *سه قطره خون*، چ ۸، تهران، پرستو.
هیوز، مایکل و جی کرولر کرولین (۱۳۹۶)، *مبانی جامعه‌شناسی*، چ ۲، تهران، سمت.
Ahmadi, B. (2003), *A Dictionary of Marx's Philosophical Terms*, Tehran, Markaz. [In Persian].
Barnes. J. (2005), *The Long Hot Winter of Capitalism has Begue*, New York, Pathfinder Press.
Darvishian, A. A. (1975), *From This Country*, Tehran, Shabgir. [In Persian].
Eagleton, T. (2002), *Marxism and Literary Criticism*, London and USA Routledge.
Ghaffari, Gh. & A. Ebrahimi (2008), *Sociology of Social Change*, Tehran, Agra. [In Persian].
Hatami, A.H. (2019), "Thea Analysis of Representation of Social History in the Historical Novel Based on George Lukacs", *Research in Contemporary World Literature*, Vol. 24, No. 1. Pp 43-68. [In Persian].
Hedayat, S. (1963), *Three Drops of Blood*, Tehran, Parastoo. [In Persian].
Hughes, M. & C. J. Kroehler (2017), *Sociology: The Core*, Translated by M. Hooshmand & Gh. Rashid, Tehran, Samt. [In Persian].
Jafari. T. & M. Mansouri (2016), *An Introduction to Cultural Theories*, Tehran: Bahman Borna. [In Persian].
Kafka, F. (2014), *The Metamorphosis*, Translated by S. Bernofski, New York, W.W. Norton & Company.
Karver, T. (2015), *Marx Dictionary*, Translated by A. Ma'sumbeygi, Tehran, Kalagh. [In Persian].
Kellner, D. (2015), *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Translated by M. Vahidi, Tehran, Soroush. [In Persian].
Khabbazi Kenari, M. & S. Sebti (2015), *Constructivism and Poststructuralism: A Philosophical Approach*, Tehran, Hekayat-e-Ghalam-e Novin. [In Persian].
Khadiv, T. (2006), "Iranian Marxism in the Context of Continental Marxism", *Culture of Though*, Vol. 7, No. 26-27. Pp. 227-253. [In Persian].
Mao, T.T. (1962), *Selected Works of Mao Tse-tung*, Vol. 1, Pecan, Office of Foreign Language Publications. [In Persian].
Marx, K. & F. Engels (1974), *Collected Works*, Moscov, Prgress Publishers.
Marx, K. (1976), *Capital, A Critique of Political Economy*, Translated by B. Fowkes, Vol. 2, London, The Plican Marx Library.
Masbough, S., F. Muzaffari & T. Akbarnya (2018), "Comparative Study of Three Oeuvres Thaïs, Confabulation of Mullah Ghorbanali and Sacred Lien Relying on Theory Sociological of Lukács", *Comparative Literature Research*, Vol. 5, No. 4. Pp. 123-147. [In Persian].

Matlabzadeh, N. (2017), *Political Approaches in Literary Criticism*, Tehran, Tisa. [In Persian].

Mokhtari, M. (2019), "Content Analysis of Novel “Weapons Free” by Mohammad Reza Bayrami Based on Sociology of Novel Georges Lukacs and Lucien Goldman". *Literature and Interdisciplinary Research*. Vol. 1, No. 1. Pp. 284-302. [In Persian].

Rahnama, S. J. (2016), *The Pipe-Smoking Bear*, Tehran, Houpa. [In Persian].

Safavi, K. (2004), *From Linguistics to Literature*, Tehran, Soureh Mehr. [In Persian].

Sayyadinezhad, R. & N. Nazari (2015), "The Criticism on the Novel “Asfouro Melal Shargh” From the Frankfurt School of Sociology View", Vol. 11, No. 1. Pp. 29-52. [In Persian].

Spivak, G. Ch. (1988), "Can the Subaltern Speak?", *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), London, Macmillan. Pp. 271-313.

Steiner, J. (1977), *The Bear Who Wanted to Stay a Bear*, London, Hutchinson & Co.

Taslimi, A. (2014), *Literary Criticism*, Tehran, Ketab-e Ameh. [In Persian].

Tyson, L. (2016), *Critical Theory Today: A User-friendly Guide*, Translated by M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Tehran, Hekayat-e-Ghalam-e Novin. [In Persian].

Young, R.c. (2001), *Postcolonialism*. U.S.A, Blackwell Publishers.

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Making a New Inquiry about Symbolic Addition Discourse

Seyed Ali Sohrabnejhad[1]

(89-112)

Abstract

Symbolic addition is one of the most important and beautiful aspects of speech. Some of the literary works have achieved specific attraction by using symbolic addition. Persian writers have used this kind of speech in the best way from the beginning to the current time. In this addition, people and some living things are so specific and unique in some features and characteristics as if those features are recognizable for people just by their existence. Therefore, those features are regarded as a symbol for people. In symbolic addition, a person's or an animal's name is mentioned, then its function or its feature is attributed to the person or animal. In other words, addition is a symbol of a noun to which another noun has been attributes. For example, in two compounds of "the scale of justice" and "the morning of hope" scale is a symbol for justice and morning is a symbol for hope. Some writers regard symbolic addition as a kind simile addition. Of course, in this study, the researcher by analyzing and reviewing the theory has found that the symbolic addition can be divided into four types based on its usage in Persian poem and prose: 1. Sometimes the symbolic addition comes as a metaphorical addition; like the light of hope, in which light is a symbol of hope, on the other hand, hope is likened to light. 2. In a form of symbolic addition, the addition, tenor and noun in the genitive case, ground of comparison or related to ground of comparison.3. In another use of the symbolic addition, the addition, the explicit metaphor and noun in the genitive case, is ground of comparison or related to ground of comparison.4. The final point is that symbolic addition has only a symbolic aspect and there is no metaphorical deep structure or metaphorical surface structure in it. In this research, symbolic addition by its nature, its connection with poetic images, similar cases and different kinds of division has been reviewed completely based on descriptive-analytic method and according to speech grammar. This study has also used the most beautiful symbolic additions of different poets in different periods.

Keywords: poetic images, simile, symbolic addition, compound, meaning.

Received: 6, October, 2020 & Accepted: 22, February, 2021

doi 10.22059/jlcr.2021.309448.1537
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com.
Assistant Professor of Department of Persian Language and Literature, Izeh Branch, Islamic Azad University, , Izeh, Iran.

پژوهشی جدید در مبحث اضافهٔ سمبلیک

سید علی سهراب‌نژاد[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایذه، دانشگاه آزاد اسلامی، ایذه، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۱۵؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۴
علمی ـ پژوهشی

چکیده

اضافهٔ سمبلیک یکی از مهم‌ترین و زیباترین جلوه‌های بیانی است که به یاری آن برخی از آثار ادبی، جذابیت خاصی یافته‌اند. ادیبان پارسی‌زبان از همان آغاز تاکنون از این گونهٔ بیانی به نیکوترین شیوه بهره برده‌اند. در این نوع اضافه، افراد و موجودات در داشتن برخی از کنش‌ها و ویژگی‌ها، آن‌قدر خاص و بی‌همتا هستند که گویی آن ویژگی‌ها و کنش‌ها فقط با وجود آنان برای مردم شناخته می‌شود و آن‌ها سمبل و نماد برای آن به حساب می‌آیند. در اضافهٔ سمبلیک، نام فرد، حیوان یا چیزی آورده، سپس عملکرد ویژه یا شگردش به آن اضافه می‌شود؛ به عبارت دیگر، مضاف، سمبل یا نشانهٔ مضاف‌اُلیه است؛ مثلاً در دو ترکیبِ «میزان عدالت» و «صبح امید»، «میزان» سمبل و نماد برای «عدالت»، و «صبح» سمبل برای «امید» است. برخی از نویسندگان، اضافهٔ سمبلیک را صرفاً نوعی اضافهٔ تشبیهی به حساب آورده‌اند. البته نگارندهٔ این پژوهش با نقد و تحلیل این نظریه، به این نکته پی برده که اضافهٔ سمبلیک با توجه به شیوه‌های کاربردش در شعر و نثر فارسی به چهار گونه پدیدار می‌شود: : ۱–گاهی اضافه سمبلیک به صورت اضافه تشبیهی می آید؛ مانند نورِ امید که نور، سمبل امید است، از طرفی دیگر امید به نور تشبیه شده است. ۲–در گونه ای از اضافه سمبلیک، مضاف، مشبّهٌ به و مضاف اِلیه، وجه شبه یا مرتبط با وجه شبه است. ۳–در کابرد دیگرِ اضافه سمبلیک، مضاف، استعاره مصرحه و مضافٌ اِلیه، وجه شبه یا مرتبط با وجه شبه است. ۴–مورد پایانی این که اضافه سمبلیک فقط جنبه سمبلیک دارد و زیرساخت یا روساخت تشبیهی در آن وجود ندارد.
در این پژوهش، اضافهٔ سمبلیک از نظر ماهیت، ارتباط آن با صُوَر خیالی و موارد مشابه و تقسیم‌بندی انواع آن از نظر مصداق و نیز از نظر دستوری‌ـ بیانی به گونه‌ای جامع و به روش توصیفی ـ تحلیلی مورد بررسی و کاوش قرار گرفته‌است و زیباترین اضافه‌های سمبلیک از شاعران گوناگون در دوره‌های مختلف آورده شده‌است.

واژه‌های کلیدی: صُوَر خیالی، تشبیه، اضافهٔ سمبلیک، ترکیب، معنا.

۱. مقدمه

قلب ادبیات، «صُوَر خیالی»، یعنی مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه است که همچون ستارگان در جای‌جای آثار ادبی متبلور می‌شوند و زیبایی و جذابیت خاصی به این گونه آثار می‌بخشند. در این میان، استعاره و تشبیه زیرساخت و روساخت شباهت دارند. اضافهٔ

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: seyedali.sohrabnejhad@yahoo.com

سمبلیک یکی از مهم‌ترین و زیباترین جلوه‌های بیانی در گسترهٔ ادبیات است که در برخی موارد، زیرمجموعهٔ تشبیه و استعاره به حساب می‌آید. البته گونه‌های دیگری از اضافهٔ سمبلیک وجود دارد که هر کدام زیبایی خاصی دارد. در دوره‌های مختلف، شاعران و ادیبان از انواع اضافهٔ سمبلیک با مهارت تمام در ارائهٔ مضامین گوناگون بهره جسته‌اند. درک دقیق اضافهٔ سمبلیک و کاربردهای مختلف آن، موجب فهم عمیق آثاری خواهد بود که از این شگرد بیانی استفاده کرده‌اند.کتب دستوری و بلاغی سنّتی و نوین که ترکیب‌های اضافی مهم را بررسی و تبیین کرده‌اند، یا اضافهٔ سمبلیک را مطرح نکرده، یا بندرت به آن اشاره نموده‌اند. فقط سیروس شمیسا چند سطری در این زمینه، آن هم به‌اختصار نوشته‌است. البته همین چند سطر هم جای تأمل دارد. وی برای نخستین بار در کتاب *بیان*، اضافهٔ تشبیهی را به لحاظ وجه شبه به انواعی تقسیم کرده‌است؛ از آن جمله: ۱ـ اضافهٔ تلمیحی؛ مانند: «ماهی نَفْس». ۲ـ اضافهٔ سمبلیک؛ مانند: «کلاه سروری». پس از نظر ایشان، اضافه‌های تلمیحی ـ که در این بحث، موضوع کار ما نیست ـ و همهٔ اضافه‌های سمبلیک، زیرمجموعه اضافهٔ تشبیهی به حساب می‌آیند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۱۱ـ۱۱۳). اما چنان‌که مفصل‌تر خواهد آمد، اضافهٔ سمبلیک چهار گونه را شامل می‌شود که صرفاً یک گونه از آن، اضافهٔ تشبیهی به حساب می‌آید و هر یکی از دیگر گونه‌ها ویژگی‌های خاص خود را دارند.در این پژوهش، نخست اضافهٔ سمبلیک تعریف و پس از آن، نظر شمیسا در این زمینه نقد و بررسی شده‌است. سپس گونه‌های اضافهٔ سمبلیک از نظر ادبی ـ دستوری بیان، و با نمونه‌هایی زیبا از ادبیات فارسی تشریح شده‌است. در پی آن، مصادیق و مفاهیم اضافهٔ سمبلیک بخش‌بندی شده، برای هر بخش نیز توضیحی مختصر همراه با نمونه‌های زیبایی از شعر و نثر فارسی آمده‌است. پس از آن، کاربردهای نادر ترکیب یادشده در ادبیات ذکر شده، سپس نتیجهٔ پژوهش آمده‌است.

۲. پرسش پژوهش

ماهیت اضافهٔ سمبلیک چیست و انواع و تقسیم‌بندی آن کدام است؟

۳. فرضیهٔ پژوهش

اضافهٔ سمبلیک نوعی ترکیب اضافی است که در آن، مضاف، سمبل و نمادِ مضافٌ‌إلیه باشد. احتمالاً اضافهٔ سمبلیک از نظر ادبی، دستوری و معنایی تقسیم‌بندی گوناگونی دارد.

۴. پیشینهٔ پژوهش

در میان نویسندگان آثار بلاغی قدیم و جدید، تنها سیروس شمیسا در کتاب *بیان* و نیز در کتاب *بیان و معانی*، دربارهٔ اضافهٔ سمبلیک مطالبی را ـ آن هم به گونه‌ای مختصر و محدود ـ آورده‌است. البته نویسندگان دیگری نیز مطالبی مرتبط آورده‌اند؛ از آن جمله: پورنامداریان بحث مفصلی دربارهٔ رمز و سمبل در ادب فارسی بیان کرده‌اند (ر.ک؛ پورنامداریان،۱۳۸۶: ۱۴-۱۵). جلال ستاری نیز به تعریف رمز و رمزشناسی در آثار عرفانی پرداخته‌است (ر.ک؛ ستاری،۱۳۹۲: ۵۸) محمدرضا نصر اصفهانی و حافظ حاتمی هم در مقاله‌ای رمز و رمزگرایی در ادبیات عرفانی را بررسی کرده‌اند (ر.ک؛ نصر اصفهانی و حاتمی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)

پژوهشگران یادشده در موضوعات مرتبط با اضافهٔ سمبلیک، مانند نماد، رمز، رمزشناسی عرفانی، داستان‌های رمزی، سمبل و مانند آن، مطالب ارزنده‌ای نگاشته‌اند، اما تا کنون به اضافهٔ سمبلیک به صورت مستقل پرداخته نشده‌است.

۵. تعریف و تبیین اضافهٔ سمبلیک

۵ـ۱. تعریف اضافهٔ سمبلیک

پیش از تعریف اضافهٔ سمبلیک، نخست طرح معنای لغوی «سمبل»: «شیء یا موجودی که معرّف موجودی مجرد و اسم معنی است، نشانه، علامت، مظهر» (معین، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۹۱۸).

در تعریف اصطلاحی اضافهٔ سمبلیک چنین آورده‌اند: «مضاف، سمبل مضافٌ‌إلیه است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۸)؛ به عبارت دیگر، در این نوع اضافه، مضافٌ‌إلیه برجسته‌ترین کارکرد یا ویژگی مضاف است، به گونه‌ای که در میان افراد و چیزهای مشابه خود در آن عملکرد یا ویژگی، بی‌همتا و شاخص باشد؛ مانند: «کشتی نجات» در بیت زیر:

«جام باده چیست؟ کشتی نجات باده خور کز اوست مایهٔ حیات»
(بسطامی،۱۳۷۶: ۱۷۳).

«کشتی نجات»، اضافهٔ سمبلیک است؛ زیرا از یک طرف، «کشتی» سمبل نجات و رهایی است و از طرف دیگر، عموم مردم این رابطهٔ معنایی را می‌پذیرند. نمونه‌های دیگر:

تو یک نوبت ای "ابرِ رحمت" ببار که در پیش باران نپاید غبار!»
(سعدی، ۱۳۷۵: ۱۹۸).

«به چشمِ باز توان شب شناخت راه از چاه که شهریار "چراغ هدایت" است ای دوست!»
(شهریار، ۱۳۷۱: ۱۸۵).

«ابرِ رحمت» و «چراغ هدایت» هر دو اضافهٔ سمبلیک هستند؛ زیرا «ابر» سمبل رحمت و «چراغ»، سمبل هدایت است و مردم این نسبت را می‌پذیرند.

یادآوری می‌شود که به‌ندرت در مواردی، ترکیب وصفی نیز ترکیبی سمبلیک به حساب می‌آید:

«دل عاشقان بمیرد به "بهشتِ جاودانی" نه نوای دردمندی نه غمی نه غمگساری»
(اقبال لاهوری، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

«بر سَرِ آن جیفه گروهی نظار بر صفت "کرکس مردارخوار"»
(نظامی، ۱۳۷۹: ۱۲۶).

«بهشت جاودانی» و «کرکس مردارخوار» که دو ترکیب وصفی شمرده می‌شوند، ترکیب سمبلیک نیز به حساب می‌آیند، چون که «بهشت» سمبل جاودانگی و «کرکس» سمبل مردارخوری است.

۴ـ۲. تعریف شمیسا از اضافهٔ سمبلیک

به این دلیل که سیروس شمیسا تنها کسی است که به این مقوله ـ به گونه‌ای مختصر ـ پرداخته‌است، تعریف ایشان از اضافهٔ سمبلیک مطرح می‌شود، سپس بحث و بررسی‌های لازم می‌آید: «اضافهٔ سمبلیک، اضافهٔ سمبل به معنای آن سمبل است (اضافهٔ مشبهٌ‌به به مشبه)، یعنی مضاف، سمبل مضافٌ‌إلیه است؛ مثل «یوسف حُسن» در این مصرع: «یوسف حُسنی و این عالم چو چاه» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۸).

*** تحلیل بررسی نظر سیروس شمیسا**

تعریفی که شمیسا از اضافهٔ سمبلیک ارائه کرده‌است و مثال‌های که ذکر نموده، جای بحث و تأمل دارد؛ از آن جمله: این مضمون که در تعریف اضافهٔ سمبلیک، مضاف سمبل یا نشانهٔ مضافٌ‌إلیه به حساب آمده، کاملاً درست است؛ زیرا ترکیب «اضافهٔ سمبلیک» خود مبیّن این مدعاست، ولی اینکه اضافهٔ سمبلیک صرفاً به عنوان یکی از انواع اضافه‌های تشبیهی محسوب شده‌است، در همهٔ موارد نمی‌تواند صدق کند و می‌توان گفت که «فقط در برخی از موارد»، اضافهٔ سمبلیک، اضافهٔ تشبیهی به حساب می‌آید، «نه در همهٔ موارد» (این مطلب در صفحات بعد به طور کامل بررسی می‌شود). در همین مثالی که ذکر شده‌است:

«یوسف حُسنی و این عالم چو چاه، وین رسن صبر است بر امر الله»
(مولوی، ۱۳۷۹: ۲/ ۳۲۹).

ترکیب «یوسف حُسن» اضافهٔ سمبلیک است، اما در اینجا به هیچ وجه اضافهٔ تشبیهی به حساب نمی‌آید؛ زیرا تأویل جمله چنین است: «تو یوسف حُسن هستی»، یا به عبارت ساده‌تر: «تو مانند یوسف هستی از نظر حسن». در این ترکیب، وجه شبه (حُسن) به مشبهٌ‌به (یوسف) اضافه شده‌است. بنابراین، مواردی از این قبیل، اضافهٔ سمبلیک محسوب می‌شوند، ولی اضافهٔ تشبیهی نیستند.

۴ـ۳. بررسی سمبل و رابطهٔ آن با استعارهٔ مصرحه

قبل از بررسی سمبل و ارتباط آن با اضافهٔ سمبلیک، لازم است به ارتباط بین سمبل و استعارهٔ مصرحه اشاره‌ای شود. از دیدگاه اصطلاحی علم بیان، سمبل نیز مانند استعارهٔ مصرحه، ذکر مشبهٌ‌به و ارادهٔ مشبه است؛ البته با دو تفاوت:

۱ـ استعارهٔ مصرحه مشبهٌ‌بهی است که به یک مشبه محذوف اشاره دارد، ولی مشبهٌ‌به در سمبل غالباً بر یک مشبه خاص دلالت نمی‌کند، بلکه به دو یا چند مشبه اشاره دارد که از نظر معنی به هم نزدیک هستند (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۸۹ـ۱۹۰)، به‌گونه‌ای که نمی‌توان یکی از آنان را در نظر گرفت و از بقیه چشم‌پوشی کرد؛ مانند: واژهٔ «شمس» در غزلیات مولوی که بسیاری از مواقع سمبل واقع می‌شود؛ یعنی هم ممکن است به شمس تبریزی اشاره داشته باشد، یا به خورشید، یا به حق، یا به پیر کامل، یا... .

۲ـ در استعارهٔ مصرحه، ناچاریم که مشبهٌ‌به را به سبب وجود قرینهٔ صارفه در معنای غیر اصلی آن دریافت کنیم، اما در سمبل چون قرینهٔ صریحی نداریم، می‌توان آن را در معنای اصلی خود نیز دریابیم. جز این دو تفاوت، سمبل عین استعارهٔ مصرحه است؛ یعنی مانند استعارهٔ مصرحه، مشبهٌ‌به همواره حسی و مشبه (محذوف) ممکن است حسی یا عقلی باشد (ر.ک؛ همان: ۱۹۰).

به طور کلی، می‌توان گفت سمبل نوعی استعارهٔ مصرحه است که به چند مشبه محذوف اشاره دارد و می‌تواند در معنای حقیقی خود نیز فهمیده شود: «سمبل معمولاً بهترین کوشش و نهایت امکان برای بیان مطلبی است که چندان روشن نیست و بهترین ارائهٔ آن هم به صورت سمبل است» (همان: ۱۹۰).

۴ـ۴. وجوه اشتراک اضافهٔ سمبلیک با سمبل

سمبل و اضافهٔ سمبلیک دارای مشترکاتی هستند؛ از جمله:

۱ـ مفهوم سمبل یا نشانه در هر دو وجود دارد.

۲ـ همان طور که سمبل، مشبهٌبهی است که به چند مشبه اشاره دارد، گاهی مضاف در اضافهٔ سمبلیک، هم می‌تواند در جاها و کاربردهای خاص، به مشبه‌های متعدد اشاره داشته باشد. مثال برای سمبل:

«از تو گر سایه نشانی می‌دهد "شمس" هر دم نور جانی می‌دهد»
(مولوی، ۱۳۷۹: ۲/ ۹۳).

در این بیت، کلمهٔ «شمس» سمبل از شمس تبریزی، خورشید، حضرت حق و... می‌باشد.

مثال برای اضافهٔ سمبلیک:

«ای "آفتاب حُسن" برون آ دمی زِ ابر کان چهرهٔ مشعشع تابانم آرزوست»
(مولوی، ۱۳۷۱: ۲۰۳).

در شعر بالا، "آفتاب حُسن" اضافهٔ سمبلیک است؛ یعنی آفتاب، سمبل حُسن می‌باشد. از سویی دیگر، کلمهٔ «آفتاب» در این ترکیب، مشبهٌبهی است که به مشبه‌های متعدد، از جمله «خورشید»، «شمس تبریزی»، «حضرت حق» و... اشاره دارد.

۵ـ۵. تفاوت اضافهٔ سمبلیک با سمبل

۱ـ سمبل معمولاً یک واژه است و مشبهٌبه (مستعارٌ منه) محسوب می‌شود؛ مانند واژهٔ «دیو» در بیت زیر:

«"دیو" را وقتی که در زندان کنی با سلیمان قصد شادروان کنی!»
(عطار، ۱۳۸۳: ۲۵۹).

«دیو» در این بیت مشبهٌبه است، مشبه‌های محذوفِ آن (مستعارٌ له) ممکن است شیطان، هوای نَفْس، دلبستگی‌های دنیوی و غیره باشد. اما اضافهٔ سمبلیک به صورت ترکیب اضافی (دو واژه‌ای) است، به این صورت که مضاف آن معمولاً مشبهٌبه است و مضافٌ‌إلیه آن ممکن است مشبه یا جامع (وجه شبه) یا چیز دیگری باشد (چنانچه شرح آن به تفصیل خواهد آمد).

۲ـ کلمه‌ای که سمبل واقع می‌شود، سمبل یا نشانهٔ چیزی یا چیزهایی است که محذوف هستند؛ مانند مثال بالا که «دیو» سمبل هوای نَفْس یا شیطان است که محذوف هستند، ولی در اضافهٔ سمبلیک، مضاف، سمبل مضافٌ‌إلیه است؛ مانند «یوسف حُسن»؛ یعنی یوسف، سمبل حُسن است.

۶. گونه‌های اضافهٔ سمبلیک از نظر مصداق

۶ـ۱. اضافه‌های سمبلیک انسانی

برخی انسان‌ها در ادبیات فارسی، سمبل برخی مفاهیم شده‌اند، البته بعضی از این افراد آن‌قدر مشهورند که مفهوم سمبلیک آنان در زبان عامیانه نیز رواج گسترده‌ای دارد:

مادرِ عشق	«زاده است مرا "مادر عشق" از اول || صد رحمت و آفرین بر آن مادر باد!» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۳۳۴).
یارانِ وفا	«"یاران وفا" را بین، اخوان صفا را بین || در رقص که باز آمد، آن گنج به ویرانه» (مولوی، ۱۳۷۱: ۸۶۷).
قارونِ نعمت	«"قارون نعمت"، طماع گردد || در بخشش تو، گیرد گدایی» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۱۶۳).
لیلیِ حسن	«محمل "لیلی حُسن"، ناقه زِ وادی رساند || بر سَرِ مجنون عشق، شوق شتابان رسید» (محتشم، ۱۳۸۵: ۹۳).
فرهادِ عشق	«اگر خسرو نِیَم، "فرهاد عشقم"|| که از یاری بـه سَـر بـردم وفـا را!» (وحشـی، ۱۳۸۰: ۵۱۰).
عروس حُسن	«"عروس حسن" تو را هیچ درنمی‌یابد || به گاه جلوه، مگر دیدهٔ تماشایی» (عراقی، ۱۳۷۵: ۲۹۹).
اِخوان صفا	«زِ همراهان دین مردی ندیدیم || زِ "اِخوان صفا" گردی ندیدیم» (عطار، ۱۳۷۷: ۳۲۰).
زلیخای هوس	«تن ندادیم به آغوش "زلیخای هوس" || راضـــی از سلسلهٔ زلـف بـه زنجیر شـدیم» (صائب، ۱۳۸۳: ۵/ ۲۷۴۹).

۶ـ۲. سمبلیک پرندگان و حیوانات

در زبان‌های مختلف دنیا و از جمله در زبان و ادبیات فارسی، برخی حیوانات و پرندگان در میان مردم، سمبل برخی مفاهیم به حساب می‌آیند. البته در کتب تمثیلی- عرفانی، مانند *منطق‌الطیر* و امثال آن به گونه‌ای ویژه به این مفاهیم پرداخته شده‌است. نمونه‌هایی از این گونه از اضافه‌های سمبلیک در زیر یاد شده‌است:

همای سعادت	«پیرانه‌سر "همای سعادت"به من رسید || وقـت زوال، سـایـهٔ دولـت بـه مـن رسید» (صائب، ۱۳۸۳: ۴/ ۲۰۷۷).
گرگِ ستم	«شاه جهان مهدیْ‌ظفر، یعنی شبان دادگر|| ایام دجال دگر، "گرگِ ستم" زان پرورد» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۷۳۶).
سگِ وفا	«به آن که بر سر لطفی، مکُش زِ منّت خویشم ||"سـگ وفـای"خـود و بنـدهٔ محبـت خویشم» (وحشی، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

برهٔ عافیت	«یک چند بی‌شبانی حزمِ تو بوده‌اند || گرگ ستم سمین، "برهٔ عافیت" نزار» (انوری، ۱۳۷۶: ۱۸۳).
بلبلِ عشق	«بس کن ایرا "بلبل عشقش" نواها می‌زند || پیش بلبل چه محل باشد دم دراج را» (مولوی، ۱۳۷۱: ۹۹).
طوطیِ عقل	«با "طوطی عقل" خویش همدم || با بلبل عشق خود هم‌آواز» (عطار، ۱۳۹۲: ۶۶).
عُقابِ جَوْر	«چون "عقاب الجَوْر" آرندهٔ جَوْر || چون غُراب‌البَین آرندهٔ بیم» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۲۲۵/۲).
کرکسِ مردارخوار	«بر سَرِ آن جیفه گروهی نظار || بر صفت "کرکس مردارخوار"» (نظامی، ۱۳۷۹: ۱۲۶).
غُرابِ بین	«فغان ازین "غرابِ بین" و وای او || که در نوا فکندمان نوای او» (منوچهری، ۱۳۷۹: ۴۸).
بازِ ظفر	«چوگان حکم در کف و گویی نمی‌زنی || "باز ظفر" به دست و شکاری نمی‌کنی!» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۲۲۳).
جغدِ غم	«روح ریحی می‌ستاند، راح روحی می‌دهد || باز جان را می‌رهاند،"جغد غم" را می‌کُشد» (مولوی، ۱۳۷۱: ۳۰۳).

۶ـ۳. اضافه‌های سمبلیک در گیاهان

با عنایت به اینکه بشر از همان آغاز با گیاهان سروکار داشت و زندگی می‌کرد، برخی از گیاهان یا اجزای آن را همواره به عنوان سمبل برای برخی از معانی به حساب آورده‌است:

گلِ حُسن	«"گل حُسنی" که تا امروز بشکفت || به غیر از روی تو بستان ندارد!» (فرغانی، ۱۳۷۵: ۱۹۵).
خارِ ستم	«یا سَرِ "خارِ ستم" را بر دل خونین نشان || یا سراسر خیمه را از دامن بُستان بکَن» (بسطامی، ۱۳۷۶: ۲۴۸).
نهالِ امید	«به صبر یافت "نهالِ امید" نشو و نمایی || فتاد پادشهی عاقبت به فکر گدایی» (محتشم، ۱۳۸۵: ۳۱۹).
گلبنِ حُسن	«"گلبنِ حسنت" نه خود شد دلفروز || ما دم همت بر او بگماشتیم» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۰۳۰).
سروِ راستین	«هر آن کو سرکشی داند، مبادش سروری ای گل! || که "سرو راستین" دیدم سزاوار سرافرازی» (شهریار، ۱۳۷۱: ۱۲۵).

۵ـ۴. اضافه‌های سمبلیک در ابزارها

بسیاری از ابزارهای که ما غالباً در زندگی روزانه با آن سروکار داریم، از دیرباز سمبل برای مفاهیم گوناگون به حساب آمده‌اند؛ از آن جمله:

میزانِ عدالت	«شب و روز جهان در دلگشایی || به "میزان عدالت" گشت یکسان» (صائب، ۱۳۸۳: ۶/ ۳۵۹۹).
کشتیِ نجات	«جام باده چیست؟ "کشتی نجات" || باده خور کزو اوست مایهٔ حیات...» (بسطامی، ۱۳۷۶: ۱۷۳).
تاجِ افتخار	«هر ساله گوی حُسن به چوگان زلف توست || این "تاج افتخار" نه امسال می‌بری!» (شهریار، ۱۳۷۱: ۲۱۴).
چراغِ هدایت	«خرد را تو روشن بصر کرده‌ای || "چراغ هدایت" تو برکرده‌ای!» (نظامی، ۱۳۷۸: ۲).
بندِ بندگی	«جوابش داد یوسف کای خداوند! || منم پیشت به "بند بندگی" بند» (جامی، ۱۳۷۵: ۶۶۵).
کوسِ رحلت	«خَجِل آن کس که رفت و کار نساخت، || "کوس رحلت" زدند و بار نساخت» (سعدی، ۱۳۷۴: ۵۲).
خوانِ نعمت	«باران رحمت بی‌حسابش همه را رسیده و "خوان نعمت" بی‌دریغش همه جا کشیده» (همان: ۴۹).
پیلهٔ تنهایی	«بهار پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود || تنم به "پیلهٔ تنهایی" نمی‌گنجید» (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۷۸).
کلاهِ سروری	«اما "کلاه سروری" خسروانه را... || از تنگنای چاه رساندی به کهکشان!» (نادرپور، ۱۳۸۲: ۹۱۵).
کاسهٔ گدایی	«فغان که کاسهٔ زرین بی‌نیازی را || گرسنه‌چشمی ما "کاسهٔ گدایی" کرد!» (صائب، ۱۳۷۸: ۱۹۴).

۵ـ۶. اضافه‌های سمبلیک در مایعات

برخی از مایعات در ادبیات فارسی و در زبان عامه، به عنوان سمبک بعضی معانی آورده می‌شوند:

بارانِ رحمت	«فرو ریخت "باران رحمت" زِ میغ || فروشُست زنگار زنگی زِ تیغ» (نظامی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).
آبِ زندگی	«حیرتِ حُسن ترا نازم که در بزم وصال || جام"آب زندگی" از دست جان انداخته!» (عرفی، ۱۳۶۹: ۱۳۶).
شرابِ مستی	«تا لب می‌پرست او، داد "شراب مستیم" || مفتی شهر می‌خورد حسرت می‌پرستیم!» (بسطامی، ۱۳۷۶: ۲۳۸).
سیلِ فنا	«رسید "سیل فنایی" چه سیل آن که رهش || به مأمن منِ مجنون دشت مسکن بود!» (محتشم، ۱۳۸۵: ۸۲).
سرشکِ غم	«همان خشم و پیکار بار آورد || "سرشک غم" اندر کنار آورد» (فردوسی، ۱۳۷۸: ۱/ ۳۴۵).

۶ـ۶. اضافه‌های سمبلیک در زمان‌ها

به دلیل اینکه انسان در لحظات مختلف شبانه‌روز و در فصل‌های مختلف، حالات گوناگونی پیدا می‌کند، یا به امور خاصی می‌پردازد، ادیبان و حتی عموم مردم برخی از این زمان‌ها را سمبل برای مفاهیم ویژه‌ای آورده‌اند:

صبحِ امید	«بر آی از کوه صبر ای "صبح امید"|| دلم را چشم، روشن کن به خورشید» (نظامی، ۱۳۷۶: ۳۱۰).
شامِ غم	«در این تیرگی صبر کن "شام غم" را، || که از دامن شرق، ماهی برآید» (بهار، ۱۳۶۸: ۲۸۶).
شبِ ظلمت	«بیار باده که شب ظلمت است و شاهد نور || شراب کوثر و مجلس بهشت و ساقی حور» (خواجو، ۱۳۷۴: ۲۳۵).
بهارِ حُسن	«ای از هوس"بهار حُسنت" || در هر نَفَسم دمِ خزانی!» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۰۱۵).
روزِ کوشش	«به وقت همت و سعی و عمل، هوس راندیم || به"روز کوشش" و تدبیر، آرزو کردیم» (اعتصامی، ۱۳۸۴: ۳۵۷).
شبِ ناتوانی	«بر کوشش ایستادگی نمایید، پیش از آنکه روز کوشش در "شب ناتوانی" کشد» (مرقی کاشانی، ۱۳۶۶: ۴).
صبحِ بیداری	«"صبح بیداری" شود، گفتم مرا موی سفید || پردهٔ دیگر شد از غفلت برای خواب من!» (صائب، ۱۳۷۸: ۲۶۰).

۶ـ۷. اضافه‌های سمبلیک در مکان‌ها

بناها، سراها و مکان‌های مختلف، معانی متفاوتی را به انسان‌ها گوشزد می‌کنند. به همین دلیل، ادیبان و شاعران برخی از مکان‌ها را سمبل برخی مضامین آورده‌اند:

ساحلِ نجات	«"ساحل نجاتی" هست، ای غریق دریادل || تا خراج بستانی، زین خلیج طوفانی» (شهریار، ۱۳۷۱: ۱۱۷).
سرای امید	«به کریاس گفت ای "سرای امید" || خنک روز کاندر تو بُد جم شید!» (فردوسی، ۱۳۷۸: ۶/ ۱۰۳۷).
کهفِ امان	«سحاب رحمت و دریای فضل و کانِ کرم || سپهر حشمت و کوه وقار و "کهف امان"» (سعدی، ۱۳۸۳: ۱۴۶).
کلبهٔ احزان	«یوسف گمگشته بازآید به‌کنعان غم مخور || "کلبهٔ احزان" شود روزی‌گلستان غم مخور!» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲ / ۸۲۶).
بیابانِ فنا	«در "بیابان فنا" گم شدن آخر تا کی؟ || ره بپرسیم مگر پی به مهمات بریم!» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۰۳۸).

چاهِ وحشت	«در قعر دوزخند، نه جنّی، نه انسی‌اَند || در چاه وحشتند، نه یوسف نه بیژنند» (سنایی، ۱۳۷۵: ۱۱۶).
کوهِ وقار	«گفتند که تو خبر نداری || کان "کوهِ وقار" شد به صحرا» (انوری، ۱۳۷۶: ۵۰۳).
گوشهٔ سلامت	«در "گوشهٔ سلامت"، مستور چون توان بود || تا نرگس تو با ما، گوید رموز هستی؟» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۱۵۷).
راهِ نجات	«نمی‌روم قدمی راه بی‌اشارهٔ دل || که خضر "راهِ نجات" است استخارهٔ دل» (صائب، ۱۳۷۸: ۲۳۰).
کعبهٔ جلال	«عاکفان "کعبهٔ جلالش" به تقصیر عبادت معترف که: ما عَبَدنَاکَ حَقَّ عِبَادَتِک» (سعدی، ۱۳۷۴: ۵۰).
وادیِ حیرت	«بگردان روی زین "وادی حیرت" || که بر رویت روان کرد آب حسرت» (عطار، ۱۳۷۶: ۸۴).
گوشهٔ تنهایی	«ای درد توأم درمان، در بستر ناکامی || و ای یاد توأم مونس، در "گوشهٔ تنهایی"» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۲۵۱).

۸ـ۶. اضافه‌های سمبلیک تلمیحی

اضافهٔ سمبلیک مربوط به برخی از انسان‌ها، مکان‌ها و امثال آن، داستان یا روایتی تاریخی را به ذهن مخاطب القا می‌کند. در چنین ترکیب‌هایی، اضافهٔ سمبلیک و اضافهٔ تلمیحی به هم گره می‌خورد و با هم یکی می‌شود:

یوسفِ حُسن	«باز آن بدوی به هجده‌ای قلب || آن "یوسف حُسن" را خریده‌است» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۸۲).
زلیخای هوس	«تن ندادیم به آغوش "زلیخای هوس" || راضی از سلسلهٔ زلف به زنجیر شدیم» (صائب، ۱۳۸۳: ۵/ ۲۷۴۹).
خضرِ دانش	«من "خضرِ دانشم"، تو سکندرسیاستی || هرچند خضر پیش سکندر نکوتر است» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۱۰۳).
آبِ زندگی	«ابر اگر "آبِ زندگی" بارد || هرگز از شاخ بید بر نخوری» (سعدی، ۱۳۷۴: ۶۱).
یعقوبِ هجر	«بگو به یوسف، "یعقوبِ هجر" را دریاب || که بی زِ پیرهن نصرت تو، حبسِ عماست» (مولوی، ۱۳۷۱: ۲۱۹).
فرهادِ عشق	«اگر خسرو نَیَم، "فرهاد عشقم" || که از یاری به سر بردم وفا را» (وحشی،۱۳۸۰: ۵۱۰).
کلبهٔ احزان	«یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور || "کلبهٔ احزان"شود روزی گلستان غم‌مخور» (حافظ، ۱۳۷۵، ۲/ ۸۲۶).
مصرِ عزت	«همچو یوسف بگذر از زندان و چاه || تا شوی در "مصر عزت" پادشاه» (عطار، ۱۳۸۳: ۲۶۱).
قارونِ نعمت	«"قارون نعمت"، طمّاع گردد || در بخشش تو، گیرد گدایی!» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۱۶۳).

۶ـ۹. اضافه‌های سمبلیک در چیزهای دیگر

این بخش مربوط به امور ماورای طبیعت، عناصر اربعه و دیگر مواردی است که در بخش‌های دیگر نمی‌گنجند؛ چنان‌که خداوند مهربان، فرشته، بهشت و دوزخ بر پایهٔ منابع دینی از دیرباز در میان مردم، سمبل برای مفاهیم گوناگون بوده‌اند:

خدای رحمت	«چو اعتقاد کند گر کسش نیاید هیچ || "خدای رحمت" پس آنگهیش بنماید» (سنایی، ۱۳۷۵: ۶۲۲).
نورِ امید	«خوش آن رمزی که عشقی را نوید است || خوش آن دل کاندران "نور امید" است» (اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۱).
نسیمِ حیات	«سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم || که من "نسیم حیات" از پیاله می‌جویم!» (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۰۷۰).
بادِ پریشانی	«به جمعیت پناه آریم از "باد پریشانی" || اگر غفلت کند آهنگ ما هشیار هم باشیم» (فیض‌کاشانی، ۱۳۷۵: ۴۵۸).
آتشِ نیستی	«... اگر اینچه می‌کنی توانی‌که نکنی، پس"آتش نیستی" در معاملهٔ جملهٔ عمر خود زدی» (عطار، ۱۳۷۲: ۳۴).
ابرِ رحمت	«تو یک نوبت ای "ابر رحمت" ببار || که در پیش باران نپاید غبار!» (سعدی، ۱۳۷۵: ۱۹۸).
چشمِ یقین	«وین از همه طرفه‌تر که در"چشم یقین" || تو هیچ نه و از تو گرانی چندین» (سنایی، ۱۳۷۵: ۵۵۴).
درسِ عبرت	«"درسِ عبرت" خواند از اوراق من || هر که سوی من، به فکرت بنگریست» (اعتصامی، ۱۳۸۴: ۲۰۶).
بهشتِ جاودانی	«دل عاشقان بمیرد به "بهشت جاودانی" || نه نوای دردمندی نه غمی نه غمگساری» (اقبال‌لاهوری، ۱۳۸۲: ۱۹۲).
دوزخِ عذاب	«بوی بهشت می‌شنوم از ریاض لطف || گویی خلاص می‌شوم از "دوزخِ عذاب"» (محتشم، ۱۳۸۵: ۳۲۲).
فرشتهٔ رحمت	«گرفته ساغر عشرت "فرشتهٔ رحمت" || زِ جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده» (حافظ، ۱۳۷۵/ ۲: ۱۱۳۹).

۷. گونه‌های اضافهٔ سمبلیک از نظر ادبی ـ دستوری

نکتهٔ مهمی که به آن اشاره شد، اینکه همهٔ اضافه‌های سمبلیک را نمی‌توان زیرمجموعهٔ اضافهٔ تشبیهی به حساب آورد، بلکه باید به عنوان یک نوع ترکیب اضافی به طور مستقل مطرح و بررسی شود. در اضافهٔ سمبلیک، گاهی تشبیه و گاهی استعاره دیده می‌شود و بعضی مواقع هم با توجه به شیوهٔ کاربرد آن در متون نظم و نثر، هیچ کدام از جلوه‌های

بیانی در آن پدیدار نیست. در اینجا، به انواع کاربرد ادبی–دستوری اضافۀ سمبلیک در شعر فارسی به اختصار اشاره می‌شود.

۷ـ۱. اضافۀ تشبیهی

مواردی که اضافۀ سمبلیک به عنوان اضافۀ تشبیهی به‌کار می‌رود؛ مانند عبارت‌های«نور امید»، «کوه حلم»، «جغد غم» و «خار ستم» به ترتیب در ابیات زیر:

«خوش آن رمزی که عشقی را نوید است　　خوش آن دل کاندر آن "نور امید" است»
(اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۱).

«فلک از بحر علم او بخاری　　زمین از "کوه حلم" او غباری»
(عطار، ۱۳۷۶: ۲۱).

«روح ریحی می‌ستاند، راح روحی می‌دهد　　باز جان را می‌رهاند، "جغد غم" را می‌کُشد»
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳۰۳).

«یا سَرِ "خار ستم" را بر دل خونین نشان　　یا سراسر خیمه را از دامن بُستان بکن»
(بسطامی، ۱۳۷۶: ۲۴۸).

همۀ عبارات یادشده، اضافۀ سمبلیک هستند؛ زیرا مضاف، سمبل یا نشانۀ مضافٌ‌إلیه است. از طرف دیگر، مضافٌ‌إلیه‌ها مشبه، و مضاف‌ها مشبهٌ‌به هستند؛ به عبارت دیگر، در چنین مواردی، اضافۀ سمبلیک و اضافۀ تشبیهی به هم گره می‌خورند و با هم یکی می‌شوند.

۷ـ۲. تشبیه غیر اضافی

در گونه‌ای از اضافۀ سمبلیک، مضاف، مشبهٌ‌به و مضافٌ‌إلیه، وجه شبه یا مرتبط با وجه شبه است. در چنین کاربردی، اضافۀ سمبلیک، اضافۀ تشبیهی به حساب نمی‌آید، اگرچه مضاف، مشبهٌ‌به است، ولی مشبه آن معمولاً قبل از اضافۀ سمبلیک و به گونه‌ای جداگانه می‌آید و مضافٌ‌إلیه بارزترین صفت مضاف است:

«او "آفتابِ حُسن" است از پرده گر بتابد　　دهر خرف ز رویش طبع بهار گیرد!»
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۷۱).

در بیت بالا، «آفتابِ حُسن» اضافۀ سمبلیک است. «او» در آغاز بیت مشبه، «آفتاب» مشبهٌ‌به، و «حُسن» وجه شبه می‌باشد. بنابراین، نتیجه می‌گیریم که همۀ اضافه‌های سمبلیک، اضافۀ تشبیهی به حساب نمی‌آیند. مثال‌های دیگر از این گونه:

«پیری و بهر دستگیری تو　　قد من شد "عصای پیری" تو»
(هلالی جغتایی، ۱۳۷۵: ۲۴۵).

«عصای پیری» اضافۀ سمبلیک است؛ «قد» مشبه، «عصا» مشبهٌ‌به، «پیری» وجه شبه.

«بـر سَـرِ آن جیفـه، گروهـی نظـار　　بـر صـفت "کـرکس مردارخـوار»
(نظامی، ۱۳۷۹: ۱۲۶).

«کرکس مردارخوار» اضافهٔ سمبلیک است؛ «گروهـی» مشـبه، «کـرکس» مشـبهٌبـه، و «مردارخوار» وجه شبه. البته عبارت"کرکس مردارخوار" از موارد استثنایی است کـه اضـافهٔ سمبلیک، ترکیب وصفی است، نه اضافی.

۷ـ۳. استعارهٔ مصرحه

در سومین کاربرد اضافهٔ سمبلیک، مضاف، استعارهٔ مصرحه و مضافٌإلیه آن، جـامع (وجـه شبه) و مستعارٌ له آن هم بـه روال معمـول، محـذوف اسـت. در چنـین کـاربردی، اضـافهٔ سمبلیک با مبحث سمبل گره می‌خورد و یکی می‌شود؛ زیرا مستعارٌ له ممکن است حمـل بر چند چیز شود؛ مانند «یوسف حسن» در ابیات زیر:

« ای بـر سـرِ ره نشستـه ره مـی‌طلبـی،　　در خـرمن مـه فتـاده، مـه مـی‌طلبـی،
در چـاه ز نخـدانِ چنـین "یوسـف حسـن"　　خـود دلـو تـویی یوسـف و چـه مـی‌طلبـی!»
(مولـوی، ۱۳۷۱: ۱۴۲۲).

«می‌رسی مضطرب از گردِ ره ای"یوسف حُسن"　　دهشـت آورده دوان از لـب چـاه کـه تـو را؟»
(محتشم، ۱۳۸۵: ۵).

«یوسف حُسن» در ابیات بالا، اضافهٔ سمبلیک است، چون یوسف سمبل حُسن است. از طرف دیگر، «یوسف»، در این دو بیت، استعارهٔ مصرحه (و به عبارت دقیق‌تر، سمبل) است، « حُسن» جامع (یا وجه شبه) و مستعارٌ له آن که ممکن است معشوق زمینـی یـا آسـمانی باشد، محذوف است. در چنین کـاربردی، از اضـافهٔ سـمبلیک ـ چنانچـه گذشـت ـ چـون مستعارٌ له محذوف ممکن است بر بیش از یک چیز حمل شود.

۷ـ۴. اضافهٔ سمبلیک به دور از صُوَر خیال

مورد دیگر اینکه اضافهٔ سمبلیک فقط جنبهٔ سمبلیک دارد و زیرساخت یا روساخت تشبیهی ندارد و از نظر صُوَر خیال قابل بحث نیست. این گونه از اضافهٔ سـمبلیک غالبـاً بـا اضـافهٔ اقترانی یکی می‌شود و همراه با مفهوم اقتران می‌آید؛ مانند: «میـزان عـدالت» و «سرشـک غم» در ابیات زیر:

«شـب و روز جهـان در دلگشـایی　　بـه "میـزان عـدالت" گشـت یکسـان»
(صـائب، ۱۳۸۳: ۶/ ۳۵۹۹).

«همـان خشـم و پیکـار بـار آورد　　"سرشـک غـم" انـدر کنـار آورد»
(فردوسی، ۱۳۷۸: ۱/ ۳۴۵).

موارد یادشده، هم اضافهٔ سمبلیک هستند و هم اضافهٔ اقترانی.

۸. یک اضافهٔ سمبلیک با معانی متفاوت

یک اضافهٔ سمبلیک ممکن است در کاربردهای گوناگون خود در موقعیت‌های مختلف، معانی متفاوتی پیدا کند؛ مانند"یوسفِ حُسن" در مثال‌های زیر:

۸ـ۱. اضافهٔ تشبیهی

«با "یوسف حسن" تو نرستم　　زین عشق چو گرگ آدمی‌خوار!»
(فرغانی، ۱۳۷۵: ۷۸).

۸ـ۲. تشبیه غیر اضافی

«"یوسف حسنی" و این عالم چو چاه　　وین رسن صبر است بر امر اله»
(مولوی، ۱۳۷۹: ۲/ ۳۲۹).

۸ـ۳. استعارهٔ مصرحه

«اندر این چاه جهان، "یوسف حُسنی" است نهان　　من بر این چرخ ازو همچو رسن پیچیدم»
(مولوی، ۱۳۷۱: ۶۲۰).

۸ـ۴. سمبلیک به دور از صُوَر خیال

«باز آن بدوی به هجده‌ای قلب　　آن "یوسف حُسن" را خریده‌است»
(مولوی، ۱۳۷۱: ۱۸۲).

اضافه‌های سمبلیک دیگری مانند «باران رحمت» و «بهار حُسن» نیز همچون «یوسف حُسن» در ادبیات فارسی، در موقعیت‌های مختلف، با کاربردهای گوناگون آمده‌اند.

۹. موارد نادر در اضافهٔ سمبلیک

۹ـ۱. مضاف، سمبل برای مفاهیم مختلف

در برخی از اضافه‌های سمبلیک، مضاف به یک مفهومِ ویژه اختصاص پیدا نمی‌کند، بلکه سمبل برای مفاهیم گوناگون است؛ مثلاً طغراء به معنی «خطی که بر صدر نامه‌ها، بالای بسم‌الله می‌نوشته‌اند، به شکل قوس شامل نام و القاب سلطان وقت، و آن در حقیقت، حکم امضاء و صحهٔ پادشاه را داشته‌است» (معین، ۱۳۷۵: ۲۲۲۷/۲). ادیبان فارسی‌زبان، «طغراء» را سمبل برای بیش از دَه مفهوم آورده‌اند؛ از آن جمله: طغرای دولت، طغرای امان، طغرای نجات، طغرای فتح، طغرای سعد، طغرای بینش، طغرای نیکبختی، طغرای بی‌نیازی، طغرای اقبال، طغرای هنر و... . چند مثال شعری:

«به "طغرای دولت" زِ محمودیان　　به توقیع نسبت زِ داوودیان»
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۵).

«"طغرای امان" ما نوشت او　　کی از اَجلی به غرغر آییم؟»
(مولوی، ۱۳۷۱: ۵۹۳).

مثال دوم: «بهار» نیز در ادبیات فارسی، سمبل برای معانی گوناگونی آمده‌است:

«ای از هـــوس "بهـــارِ حســـنت" در هـــر نَفَســـم دمِ خزانـــی!»
(مولـــوی، ۱۳۷۱: ۱۰۱۵).

«شمع و گل چون بلبـل و پروانـه شـیدای توانَـد ای "بهـار زنـدگی" آخـر تـو شـیدای کـه‌ای؟»
(صـــائب: ۱۳۸۳: ۶/ ۳۲۴۳).

«رســـتخیز از زمـــین دل برخاســـت اهـــل دل را "بهـــار جـــان" آمـــد»
(فیض کاشانی، ۱۳۷۵: ۳۲۰).

۹ـ۲. چند چیز متفاوت، سمبل برای یک مفهوم

گاهی چند چیز متفاوت سمبل و نشانه‌ای برای مفهومی واحد می‌شوند؛ به عنـوان نمونـه، «نجات» یک مفهوم است که در ادبیات فارسی، چند چیز سمبل آن به حساب می‌آید:

«اگـر سـفینهٔ مـا، "سـاحل نجـات" ندیـد عجـب مـدار کـه ایـن بحـر را کنـاری نیسـت»
(اعتصـــامی، ۱۳۸۴: ۱۹۲).

«جـام بـاده چیسـت"کشـتی نجـات" بـاده خـور کـز اوسـت مایـهٔ حیـات»
(بســـطامی، ۱۳۷۶: ۱۷۳).

«مـرد نَبـوَد کـه گـرد خـود پویـد مـرد "راه نجـات" خـود جویـد»
(ســـنایی، ۱۳۹۴: ۳۴۱).

«زان جهان می‌آیم از رنجی که دیدم زین جهان لیـک "طغـرای نجـات" آن جهـان آورده‌ام»
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱/ ۳۴۲).

نمونهٔ دیگری که ادیبان فارسی‌زبان چیزهای زیـادی را بـه عنـوان سـمبل بـرای آن دانسته‌اند، «رحمت» است:

«چـو اعتقـاد کنـد گـر کسـش نیایـد هـیچ "خـدای رحمـت" پـس آنگهـیش بنمایـد»
(ســـنایی، ۱۳۷۵: ۶۲۲).

«فـرو ریخـت "بـاران رحمـت" زِ میـغ فروشسـت زنگـار زنگـی زِ تیـغ»
(نظـــامی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

«صـد هـزاران "ابـر رحمـت" فـوق تـو مـی‌ببـارد تـا فزایـد شـوق تـو»
(عطـــار، ۱۳۸۳: ۳۱۶).

«گرفتـه سـاغر عشـرت "فرشـتهٔ رحمـت" زِ جرعـه بـر رخ حـور و پـری گـلاب‌زده»
(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۳۹/۲).

۹ـ۳. دو اضافهٔ سمبلیک متضاد در کنار یکدیگر

گاهی شاعران و ادیبان دو اضافهٔ سمبلیک متضاد را در یک بیت یا در نثر ادیبانه می‌آورند که زیبایی و جاذبهٔ ویژه‌ای به کلام می‌بخشد؛ مانند: «تاج عزت» و «خاک مذلت» در شـعر زیر:

«تـا گـذارد گـردش ایـام و بیـزد دور چـرخ "تاج عزت" بر سری، "خاک مذلت" بـر سـری»
(هاتف اصفهانی، ۱۳۷۵: ۹۳).

یا «شب هجران» و «روز وصال» در این بیت:

«امـــروز رهـــینِ شـــکر او نتـــوان بـــود کـان"روز وصـال" هـم "شـب هجـران" بـود»
(انوری، ۱۳۷۶: ۶۸۲).

۹ـ۴. یک چیز سمبل برای دو مصداق متضاد

در ادبیات فارسی، به‌ندرت یک چیز سمبل برای دو مفهوم متضاد آورده شـده‌اسـت؛ مـثلاً حافظ در جایی «خرقه» را سمبل برای «پرهیزکاری» آورده‌است:

«فـدای پیـرهن چـاک مـاه‌رویـان بـاد هـزار جامـهٔ تقـوا و "خرقـهٔ پرهیـز"»
(حافظ، ۱۳۷۵، ۲/ ۸۵۲).

در جایی دیگر نیز «خرقه» را سمبل برای «سالوس و ریاکاری» به حساب آورده‌است:

«دلـم زِ صـومعه بگرفـت و"خرقـهٔ سـالوس" کجاسـت دیـر مغـان و شـراب نـاب کجـا؟»
(همان: ۱/ ۱۰۱).

۱۰. نتیجه

نگارنده در این پژوهش به نتایج زیر رسیده‌است:

۱ـ اضافهٔ سمبلیک با عنایت به کاربردش در ادبیات فارسی، معمولاً به چهار گونـه پدیـدار می‌شود:

الف) یا به صورت اضافهٔ تشبیهی می‌آید:

«زِ مشـرقی کـه ازو "آفتـاب حُسـن" تـو تافـت هـزار عـرش اگـر دیـدم مختصـر دیـدم»
(عطار، ۱۳۹۲: ۲۹۴).

ب) یا مضاف، مشبهٌ‌به، و مضافٌ‌إلیه آن، وجه شبه محسـوب مـی‌شـود و مشـبه، قبـل از اضافهٔ سمبلیک به صورت جداگانه ذکر می‌شود:

«او "آفتـاب حسـن" اسـت، از پـرده گـر بتابـد دهـر خـرف زِ رویـش، طبـع بهـار گیـرد»
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۷۱).

ج) در برخی از موارد، اضافهٔ سمبلیک به صورت استعارهٔ مصرحه یا به عبارت دقیق‌تر، بـه صورت سمبل یا نماد به‌کار می‌رود. در این کاربرد، مضاف، مستعارٌمنه، مضافٌ‌إلیه، جامع و مستعارٌله آن هم که معمولاً بر چند چیز حمل می‌شود، محذوف است:

«بگـــردان روی زیـــن "وادی حیـــرت" کـه بـر رویـت روان کـرد آب حسـرت»
(عطار، ۱۳۷۶: ۸۴).

در این مورد، اضافهٔ سمبلیک با مبحث سمبل یکی می‌شود.

د) گاهی اضافهٔ سمبلیک به گونه‌ای در شعر یا نثر فارسی به کار می‌رود که فقط جنبهٔ سمبلیک آن در نظر است و هیچ گونه ساختار یا زیرساخت تشبیهی در آن وجود ندارد:

«شب و روز جهان در دلگشایی به "میزان عدالت" گشت یکسان»

(صائب، ۱۳۸۳: ۶/ ۳۵۹۹).

۲ـ گونه‌های اضافهٔ سمبلیک معانی خود را بیشتر در مصادیق زیر آشکار می‌کنند:

الف) خداوند کریم، فرشتگان، بهشت و دوزخ و آنچه وابسته به آن است.

ب) انسان‌ها، به‌ویژه پیامبران، اولیاءالله و افراد برجسته.

ج) ابزارها.

د) برخی از حیوانات.

هـ) برخی از پرندگان.

و) برخی از زمان‌ها.

ز) برخی از مکان‌ها.

ح) برخی از گیاهان.

منابع

اعتصامی، پروین (۱۳۸۴)، *دیوان پروین اعتصامی*، با دیباچهٔ ملک‌الشعراء بهار، چ۲، تهران، نگاه.

اقبال لاهوری، محمد (۱۳۸۲)، *میکدهٔ لاهور (کلیات فارسی علامه اقبال)*، تصحیح و مقدمهٔ محمد بقائی، چ ۱، تهران، اقبال.

انوری، اوحدالدّین علی (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، با مقدمهٔ سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، چ ۱، تهران، انتشارات نگاه.

بهار، محمدتقی (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار محمدتقی بهار*، چ ۵، تهران، توس.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۶)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چ ۶، تهران، علمی و فرهنگی.

جامی، نورالدّین عبدالرحمن (۱۳۷۵)، *مثنوی هفت اورنگ*، به تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چ ۱۰، تهران، مهتاب.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۰)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد روشن، چ ۱، تهران، نشر سیمای دانش.

خاقانی، افضل‌الدّین بدیل (۱۳۷۵)، *دیوان اشعار*، ویراستهٔ میر جلال‌الدّین کزازی، چ ۱، تهران، نشر مرکز.

خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۷۵)، *حافظنامه*، چ ۷، تهران، علمی و فرهنگی.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدّین (۱۳۷۴)، *غزلیات خواجوی کرمانی*، به کوشش حمید مظهری، چ ۳، کرمان، انتشارات خدمات فرهنگی کرمان.

ستاری، جلال (۱۳۹۲)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، چ۴، تهران، انتشارات نشر مرکز.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدّین (۱۳۷۴)، *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ ۴، تهران، خوارزمی.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۳)، *گزیدهٔ قصاید سعدی*، انتخاب و شرح جعفر شعار، چ ۹، تهران، قطره.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۵)، *بوستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چ ۵، تهران، خوارزمی.
سنایی غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۷۵)، *دیوان حکیم سنایی غزنوی*، به اهتمام پرویز بابایی، چ ۱، تهران، نگاه.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۴)، *حدیقةالحقیقة و شریعةالطریقة*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چ ۸، تهران، موسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، *بیان*، چ ۳، تهران، فردوسی.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۳)، *بیان و معانی*، چ ۸، تهران، فردوسی.
شهریار، سیّد محمدحسین (۱۳۷۱)، *کلیات دیوان اشعار*، چ ۱۱، تهران، نگاه.
صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۸)، *مجموعهٔ رنگین‌گل (گزیدهٔ اشعار صائب)*، انتخاب و توضیح محمد قهرمان، چ ۶، تهران، سخن.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۳)، *دیوان صائب تبریزی*، به کوشش محمد قهرمان، چ ۳، تهران، علمی‌ـ فرهنگی.
عرفی شیرازی، محمد (۱۳۶۹)، *دیوان اشعار*، تصحیح جواهری (وجدی)، چ ۳، تهران، سنایی.
عراقی، فخرالدّین (۱۳۷۵)، *دیوان عراقی*، تصحیح سعید نفیسی، چ ۸، تهران، سنایی.
عطار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۷۲)، *تذکرة الأولیاء*، تصحیح و توضیح محمد استعلامی، چ ۷، تهران، انتشارات زوّار.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۶)، *اسرارنامه*، ویرایش محمد ابراهیمی، چ ۱، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۷)، *الهی‌نامه*، تصحیح عطاءالله تدین، چ ۱، تهران، مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۳)، *منطق‌الطیر*، تصحیح و شرح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۱، تهران، سخن.
ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۲)، *دیوان اشعار*، ویرایش کاظم عابدینی مطلق، چ ۷، تهران، انتشارات کتاب آبان.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹)، *دیوان اشعار*، با مقدمهٔ بهروز جلالی، چ ۷، تهران، مروارید.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، *شاهنامه*، چ ۲، تهران، سورهٔ مهر.
فرغانی، سیف (۱۳۷۵)، *گزیدهٔ اشعار سیف فرغانی*، انتخاب و توضیح محمد ترابی، تهران، سخن.
فروغی، عباس (۱۳۷۶)، *دیوان فروغی بسطامی*، پژوهش حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران، روزنه.
کاشانی، فیض (۱۳۷۵)، *دیوان فیض کاشانی*، مقدمه و تصحیح سید علی شفیعی، چ ۴، تهران، چکامه.
محتشم کاشانی، علی‌بن احمد (۱۳۸۵)، *دیوان محتشم کاشانی*، تصحیح و مقدمهٔ اکبر بهداروند، چ ۳، تهران، نگاه.

مرقی کاشانی، افضل‌الدّین (۱۳۶۶)، مصنفات، به تصحیح مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، چ ۲، تهران، خوارزمی.

معین، محمد (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی*، چ ۹، تهران، امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدّین محمد (۱۳۷۱)، *کلیات دیوان شمس تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، به اهتمام پرویز بابایی، چ ۱، تهران، انتشارات نگاه ـ نشر علم.

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۹)، *مثنوی معنوی*، شرح کریم زمانی، چ ۶، تهران، موسسهٔ اطلاعات.

نادرپور، نادر (۱۳۸۲)، *مجموعهٔ اشعار*، با نظارت پوپک نادرپور، چ ۲، تهران، نگاه.

نظامی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۷۹)، *مخزن‌الأسرار*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۴، تهران، قطره.

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸)، *شرفنامه*، حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۳، تهران، نشر قطره.

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۶)، *کلیات خمسهٔ نظامی*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی، چ۲، تهران، نگاه.

نصر اصفهانی، محمّد و حافظ حاتمی (۱۳۸۸)، «*رمز و رمز گرایی با تکیه بر ادبیات منظوم عرفانی*»، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، س۵، ش۱۶، صص ۱۰۴-۱۲۵

وحشی بافقی، کمال‌الدّین (۱۳۸۰)، *دیوان وحشی بافقی*، به کوشش پرویز بابایی، چ ۳، تهران، انتشارات نگاه.

هاتف اصفهانی، سید احمد (۱۳۷۵)، *دیوان هاتف اصفهانی، شرح حال هاتف*، عباس اقبال آشتیانی، چ ۲، تهران، نگاه.

هلالی جغتایی، بدرالدّین (۱۳۷۵)، *دیوان هلالی جغتایی*، تصحیح و مقدمهٔ سعید نفیسی، چ ۳، تهران، سنایی.

Anvari, Ouhad al-Din Ali (1997), *Anvari Divan, with introduction by Saeed Nafisi*, by Parviz Babaei, (1st ed.), Tehran, Negah Publications. [In Persian].

Arfi Shirazi, Mohammad (1990), *Poetry Divan, Jawaheri (Wajdi)*, (3rd ed.), Tehran, Sanai. [In Persian].

Attar Neyshabouri, Farid al-Din (1993), *Tazkerat al-Awliya*, correction and explanation of Mohammad Estelami, (7th ed.), Tehran, Zovar Publications. [In Persian].

Attar Neyshabouri, Fridaldin (1997), *Asrarnameh*, edited by Mohammad Ebrahimi, (1st ed.), Tehran, Safia Alisha Publications. [In Persian].

Attar Neyshabouri, Farid al-Din (1998), *Theology*, edited by Ataullah Tadayon, (1st ed.), Tehran, University of Tehran Publishing Institute. [In Persian].

Attar Neyshabouri, Farid al-Din (2004), *Manteghol Al-Tair*, correction and explanation by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, (1st ed.), Tehran, Sokhan. [In Persian].

Attar Neyshabouri, Fridaldin (2013), *Poetry Divan*, edited by Kazem Abedini Motlagh, (7th ed.), Tehran, Aban Book Publishing. [In Persian].

Bahar, Mohammad Taghi (1989), *Mohammad Taghi Bahar Poetry Divan*, (5th ed.), Tehran, Toos. [In Persian].

Etesami, Parvin (2005), *Parvin Etesami's Divan, with an introduction by the Queen of Spring Poets*, (2nd ed.),, Tehran, Negah. [In Persian].

Farrokhzad, Forough (2000), *Poetry Divan*, with introduction by Behrouz Jalali, (7th ed.), Tehran, Morvarid. [In Persian].

Ferdowsi, Abolghasem (1999), *Shahnameh*, (2nd ed.), Tehran, Surah Mehr. [In Persian].

Ferghani, Seif (1996), *Selection of Seif Ferghani's poems*, selected and explained by Mohammad Torabi, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Foroughi, Abbas (1997), *Foroughi Bastami's Divan*, Research by Hamidreza Ghelichukhani, Tehran, Rozaneh. [In Persian].

Hatef Esfahani, Seyed Ahmad (1996), *Divan Hatef Esfahani, Biography of Hatef*, Abbas Iqbal Ashtiani, (2nd ed.), Tehran, Negah. [In Persian].

Hilali Joghtaei, Badraldin (1996), *Divan Hilali Joghtaei, correction and introduction* by Saeed Nafisi, (3rd ed.), Tehran, Sanaei. [In Persian].

Iqbal Lahori, Mohammad (2003), *Lahore Meikadeh* (Allameh Iqbal Persian Generalities), correction and introduction by Mohammad Baghaei, (1st ed.), Tehran, Iqbal. [In Persian].

Iraqi, Fakhreddin (1996), *Iraqi Court*, edited by Saeed Nafisi, (8th ed.), Tehran, Sanai. [In Persian].

Jami, Noureddin Abdolrahman (1996), *Masnavi Haft Orang*, edited by Morteza Modarres Gilani, (10th ed.), Tehran, Mahtab. [In Persian].

Jami, Noureddin Abdolrahman (2001), *Poetry Divan*, by Mohammad Roshan, (1st ed.), Tehran, Simaye Danesh Publishing.[In Persian].

Kashani, Feyz (1996), *Divan Feyz Kashani*, Introduction and correction by Seyed Ali Shafiei, (4th ed.), Tehran, Chakameh. [In Persian].

Khaghani, Afzaluddin Badil (1996), *Poetry Divan*, edited by Mir Jalaluddin Kazazi, (1st ed.), Tehran, Markaz Publishing. [In Persian].

Khajavi Kermani, Kamaluddin (1995), *Ghazals of Khajavi Kermani*, by Hamid Mazhari, (3rd ed.), Kerman, Kerman Cultural Services Publications. [In Persian].

Khorramshahi, Baha'uddin (1996), *Hafeznameh*, (7th ed.), Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].

Marghi Kashani, Afzaluddin (1987), *Manuscripts*, edited by Mojtaba Minavi and Yahya Mahdavi, (2nd ed.), Tehran, Kharazmi. [In Persian].

Mohtasham Kashani, Ali Ibn Ahmad (2006), *Divan of Mohtasham Kashani*, correction and introduction by Akbar Behdarvand, (3rd ed.), Tehran, Negah. [In Persian].

Moin, Mohammad (1996), *Persian Culture*, (9th ed.), Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Naderpour, Nader (2003), *Collection of Poems*, under the supervision of Poopak Naderpour, (2nd ed.), Tehran, Negah[In Persian]. .

Nezami, Elias Ibn Yousef (1997), *Sharafnameh*, Margins And Correction by Hassan Vahid Dastgerdi, by Saeed Hamidian, (3rd ed.), Tehran, Qatreh Publishing. [In Persian].

Nezami, Elias Ibn Yusuf (2000), *Makhzanat al-Asrar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, by Saeed Hamidian, (4th ed.), Tehran, Qatreh. [In Persian].

Nezami, Elias Ibn Yusuf (1997), *Generalities of Khamseh Nezami*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, by Parviz Babaei, (2nd ed.), Tehran, Negah. [In Persian].

Nasr Esfahani, Mohammad and Hafez Hatami (2009), "Mysticism and cryptography based on the literature of mystical poetry", *Quarterly Journal of Mystical Literature and Mythology*, *5*(16), 104-125. [In Persian]

Pournamdarian, Taghi (2007), *Mysteries and Mysterious Stories in Persian Literature*, (6th ed.), Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].

Rumi, Jalaluddin Mohammad (1992), *Generalities of the Divan of Shams Tabrizi*, correction of Badi'at al-Zaman Forouzanfar, by Parviz Babaei, (1st ed.), Tehran, Negah Publications - Alam Publishing. [In Persian].

Rumi, Jalaluddin Mohammad (2000), *Masnavi Manavi*, Sharh Karim Zamani, (6th ed.), Tehran, Information Institute. [In Persian].

Saadi Shirazi, Moslehuddin (1995), *Golestan*, correction and explanation by Gholam Hossein Yousefi, edition 4, Tehran, Kharazmi. [In Persian].

Saadi Shirazi, Moslehuddin (2004), *Selection of Saadi's poems*, selection and description of Jafar Shaar, (9th ed.), Tehran, Qatreh. [In Persian].

Saadi Shirazi, Moslehuddin (1996), *Selection of Saadi's poems*, selection and description of Jafar Shaar, (9th ed.), Tehran, Qatreh. [In Persian].

Sanai Ghaznavi, Majdood Ibn Adam (1996), *Divan Hakim Sanai Gharnavi*, by Parviz Babaei, (1st ed.), Tehran, Negah. [In Persian].

Sanai Ghaznavi, Majdood Ibn Adam (2015), *Hadiqah al-Haqiqah and Sharia al-Tariqah*, edited by Mohammad Taghi Modarres Razavi, (8th ed.), Tehran, University of Tehran Publishing Institute. [In Persian].

Sattari, Jalal (2013), *An Introduction to the Cryptography of Mysticism*, (4thed.), Tehran: Markaz. [In Persian].

Shamisa, Sirus (1993), *Bayan*, (3rd ed.), Tehran, Ferdowsi. [In Persian].

Shamisa, Sirus (2004), *Expression and Meanings*, (8th ed.), Tehran, Ferdowsi. [In Persian].

Shamisa, Sirus (2004), *Divan of Saeb Tabrizi*, by Mohammad Ghahraman, (3rd ed.), Tehran, Theological-Cultural. [In Persian].

Shahriyar, Seyyed Mohammad Hossein (1992), *Generalities of Poetry*, (11th ed.), Tehran, Negah. [In Persian].

Saeb Tabrizi, Mohammad Ali (1999), *Ranginegol Collection (selection of Saeb poems*), selection and explanation of Mohammad Ghahraman, (6thed.), Tehran, Sokhan. [In Persian].

Vahshi Bafghi, Kamaluddin (2001), *Divan Vahshi Bafghi*, by Parviz Babaei, (3rd ed.), Tehran, Negah Publications. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

Directional Metaphor in Khaghani's Ballade with a Cognitive Approach

Maryam Manouchehri[1] & Esmail Shafagh[2]

(113-131)

Abstract

The metaphor industry has long been regarded as an aesthetic tool. In the new approach to cognitive linguistics, metaphor is recognized as a meta-linguistic tool that forms the conceptual system of man. Metaphor forms an important part of verbal communication And it comes so naturally to our lives that we sometimes fail to notice it in practice. From lakoffs point of view, metaphor is the way in which one sphere of experience is expressed in the sphere of another. The source domain is usually more objective and tangible than the destination domain. According to lykoff, metaphor is not a marginal element in our intellectual life; rather, it is an element in our perception of the culture and world around us. One of the types of conceptual metaphors is directional metaphor. Directional metaphors add to the concepts of spatial statements That these directions are rooted in our experiences on the one hand and make the conceptual systems beautiful on the other. The task of these types of metaphors is to establish coherence in our conceptual system. The Language used in ballades of khaghani because the of variety concepthe ballads in it is a suitable area for examining metaphor is from the point of cognitive semantics. Studying the ballads of khaghani with this view contributes to better understanding of the thoughts and thought. This is a descriptive and analytical study, It has studied the directional metaphors in Khaghani's poems. In khaghani metaphors, the upper and lower directions are used to give concepts a place. While depth and surface area were least used. In this research, the upward direction with positive and The downward direction was related to the negative Except in one case that signifies the upward direction of negative things and the downward direction of positive things.

Keywords: Metaphor, Cognitive Approach, Directional Metaphor, ballade, Khaghani.

1. Email of the author: m.manoochehri90@gmail.com
Ph. D Candidate of Persian Language and Literature, Bu Ali Sina University, Hamadan, Hamadan, Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature. Bu Ali Sina University Hamadan, Hamadan, Iran.

Received: 25, February, 2020 & Accepted: 20, September, 2020

10.22059/jlcr.2020.298471.1425
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

استعارهٔ جهتی در قصاید خاقانی با رویکرد شناختی

مریم منوچهری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
اسماعیل شفق[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۶؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۳۰
علمی ـ پژوهشی

چکیده

صنعت استعاره در گذشته به عنوان ابزاری زیبایی‌شناختی، ویژگی واژه‌ها و پدیده‌ای زبانی شناخته می‌شد. در رویکرد نوین زبان‌شناسی شناختی، استعاره به عنوان ابزاری فرازبانی شناخته می‌شود که نظام مفهومی ذهن انسان را شکل می‌دهد؛ یعنی یک استعاره، مفاهیم نظام‌مندی ارائه می‌دهد. بنابراین، بین استعاره‌ها ارتباطی به وجود می‌آید. جملاتی چون «در بحث شکستش دادم»، «استدلالش پیروز شد»، نمونه‌ای از استعارهٔ «بحث، جنگ است» می‌باشد. استعاره بخش مهمی از ارتباط‌های کلامی را شکل می‌دهد و آن‌قدر طبیعی به زندگی ما وارد می‌شود که گاهی در عمل متوجه آن نمی‌شویم. از دیدگاه لیکاف، استعاره روشی است که از طریق آن، یک حوزه از تجربه در قالب حوزه‌ای دیگر بیان می‌شود. حوزهٔ مبدأ معمولاً عینی‌تر و ملموس‌تر از حوزهٔ مقصد است. بنا بر نظر لیکاف، استعاره یک عنصر حاشیه‌ای در حیات فکری ما انسان‌ها نیست، بلکه عنصری است در ادراک ما که از فرهنگ و دنیای پیرامون‌مان محسوب می‌شود. یکی از انواع استعاره‌های مفهومی، استعارهٔ جهتی است. استعاره‌های جهتی، صورت‌های مکانی به مفاهیم می‌بخشند که این جهت‌ها از یک سو، ریشه در تجارب ما دارند و از سوی دیگر، سبب زیبایی نظام‌های مفهومی می‌شوند. وظیفهٔ این نوع از استعاره‌ها برقراری انسجام در نظام مفهومی ماست. زبان به‌کاررفته در قصاید خاقانی به علت تنوع مفاهیم موجود در آن، حوزهٔ مناسبی برای بررسی استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی است. بررسی قصاید خاقانی با این دیدگاه، ما را در شناخت بهتر اندیشه و جهان‌بینی خاقانی یاری می‌رساند. این پژوهش که با روش توصیفی و تحلیلی انجام شده، استعاره‌های جهتی را در قصاید خاقانی بررسی کرده است. در استعاره‌های خاقانی، بیشتر از جهت‌های «بالا» و «پایین» برای اعطای صورت مکانی به مفاهیم استفاده شده‌است، در حالی که «عمق، سطح، دور و نزدیک» کمترین کاربرد را دارد. در این پژوهش، جهت «بالا» با امور مثبت و جهت «پایین» با امور منفی مرتبط بود، جز در یک مورد که جهت بالا بر امور منفی و جهت پایین بر امور مثبت دلالت داشت.

واژه‌های کلیدی: استعاره، رویکرد شناختی، استعارهٔ جهتی، قصیده، خاقانی.

۱. مقدمه

استعاره از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده‌است و از آن به مثابهٔ ابزار زیبایی‌آفرینی استفاده می‌کرده‌اند. در سال ۱۹۸۰ میلادی، استعاره به وسیلهٔ لیکاف (Lakoff) و جانسون (Johnson) با انتشار کتاب *استعاره؛ چیزی که با آن زندگی می‌کنیم*

۱. رایانامه نویسندهٔ مسئول: erasht@com.ir

(Metaphors we live by)، مفهوم جدیدی به خود گرفت و تحول چشمگیری در معنی‌شناسی شناختی (Cognitive semantics)[۴] به وجود آورد. در رویکرد سنتی، به استعاره تنها به عنوان ابزاری آرایه‌ای می‌نگریستند، ولی در رویکرد جدید، به استعاره به عنوان سازوکاری ذهنی می‌نگرند. بنابراین، در رویکرد جدید به استعاره، دیگر استعاره ابزار زیبایی‌آفرینی مختص شعرا و نویسندگان نیست، بلکه همهٔ مردم در گفتار روزمرهٔ خود از آن بهره می‌گیرند. طبق نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی استعاره، در استعاره، ما یک حوزهٔ مفهومی را از طریق حوزهٔ مفهومی دیگر درک می‌کنیم؛ یعنی از حوزهٔ محسوس برای عینیت بخشیدن به حوزهٔ انتزاعی بهره می‌گیریم. بنا بر نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی استعاره، بسیاری از مفاهیم انتزاعی، ساختی استعاری دارند، هرچند ممکن است در سطح زبان آشکار نشوند. با وجود این، استعاره‌ها بر مفاهیم حاکم هستند. استعاره در معنای شناختی آن، پُلی برای درک مفاهیم انتزاعی و یا کمتر محسوس است. لیکاف و جانسون استعاره را به سه نوع استعاره‌های «ساختاری»، «هستی‌شناختی» و «جهتی» تقسیم کرده‌اند. در استعارهٔ جهتی، از جهات به مثابهٔ حوزهٔ مبدأ استفاده می‌شود. مکان، مفهومی است که همهٔ انسان‌ها با آن آشنا هستند و به‌خوبی آن را درک می‌کنند. یکی از ویژگی‌های مکان، جهت است؛ راست ـ چپ، بالا ـ پایین و... . انسان‌ها با درکی که از این جهات دارند، پاره‌ای از مفاهیم انتزاعی را با کمک آن‌ها عینیت می‌بخشند. برای روشن شدن موضوع به این جملات توجه کنید: «در اوج سلامتی به سر می‌برد»، «از خوشحالی داشت بال درمی‌آورد»، «از شرمندگی سرش را پایین انداخت»، «بیماری انسان را زمین‌گیر می‌کند» و « به گذشته خود پشت کرد».

در دو جملهٔ اول، سلامتی و شادی با جهت فیزیکی بالا، و جملهٔ سوم و چهارم با جهت فیزیکی پایین توصیف عینی شده‌اند. شرمندگی و بیماری، پایین است. در جملهٔ پنجم، جهت فیزیکی پشت را می‌بینیم، زمان گذشته پشتِ سَر است. اینکه شادی، سلامتی و بسیاری از امور مثبت با جهت بالا توصیف می‌شوند و غم و بیماری و بسیاری از امور منفی با جهت پایین، دلبخواهی و سلیقه‌ای نیست، بلکه از تجربه‌های ما در زندگی نشأت می‌گیرد.

هدف این پژوهش، بررسی زبان‌شناختی استعاره‌های جهتی موجود در قصاید خاقانی در دو مجموعهٔ *سِحر بیان* و *مالکِ مُلک سخن* در چارچوب رویکرد شناختی نظریهٔ معاصر

استعاره است. مسئلهٔ تحقیق این است که استعاره‌های جهتی در قصاید خاقانی چگونه مفاهیم انتزاعی را توصیف می‌کند و اینکه این استعارات چگونه با تجربه‌های انسان در زندگی روزمره انطباق می‌یابند!

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ استعاره از دیدگاه بلاغت سنتی در اشعار خاقانی، محققان بسیاری پژوهش کرده‌اند، اما تا کنون استعاره از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی (Cognitive Linguistics) در دیوان خاقانی مورد تحقیق و پژوهش واقع نشده است. احمد پارسا و فردین حسین‌پناهی مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های ترکیبی، گونه‌ای نویافته از استعاره در سروده‌های خاقانی شروانی» (۱۳۹۰) نوشته‌اند و در آن به معرفی گونهٔ جدیدی از استعارات در دیوان خاقانی توجه کرده‌اند که از دید علمای بلاغت دور مانده است. از نمونه‌های مشابه با این پژوهش می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «استعاره‌های جهتی در *قرآن* با رویکرد شناختی» نوشتهٔ عالیه کُرد زعفرانلو و خدیجه حاجیان اشاره کرد که در این پژوهش، استعاره‌های جهتی موجود در *قرآن* استخراج شده‌است و چنین نتیجه گرفته شده که همهٔ جهات اعتباری هستند؛ یعنی ممکن است شیئی در مقایسه با شیئی در مقام بالا باشد، ولی در مقایسه با شیئی دیگر در مرتبهٔ پایین‌تری باشد. مقالهٔ دیگر با عنوان «استعاره‌های جهتی *نهج‌البلاغه* از بُعد شناختی» نوشتهٔ حسین ایمانیان و زهره نادری است که نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که در استعارات *نهج‌البلاغه* جهت بالا همیشه دربردارندهٔ معنای مثبت و جهت پایین دربردارندهٔ معنای منفی نیست، بلکه این امر نسبی است و با توجه به جایگاه گوینده، مخاطب و موضوع و... متفاوت است.

۳. مبانی نظری پژوهش: استعارهٔ مفهومی و انواع آن

زبان‌شناسی شناختی یکی از سه دیدگاه مطرح در حیطهٔ زبان‌شناسی است که در دهه‌های اخیر پژوهشگران به آن توجه کرده‌اند. یکی از مهم‌ترین مباحث زبان‌شناسی شناختی، معنی‌شناسی شناختی است که «نخستین بار از سوی لیکاف مطرح شد و نگرشی را معرفی کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود ساخت. بر اساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست» (صفوی، ۱۳۹۲: ۳۶۳). معنی‌شناسی شناختی مبتنی بر رابطهٔ میان ذهن و زبان است. رویکرد معنی‌شناسان شناختی به زبان، این است که زبان آینهٔ محض نیست که جهان بیرون را منعکس می‌سازد، بلکه شیوهٔ مفهوم‌سازی هنرمند از جهان، مهم است (ر.ک؛ فضائلی و ابراهیمی، ۱۳۹۳: ۶۸). استعاره یکی از بنیادی‌ترین مباحث

مطرح در معنی‌شناسی شناختی است. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نخستین بار از سوی جرج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰م.) در کتابی با نام *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* مطرح شد. این نظریه از زاویه‌ای جدید به استعاره نگریسته است. قبل از مطرح شدن این نظریه، باور عموم بر این بود که استعاره مربوط به تخیل شاعرانه است و در زندگی روزمره جریان ندارد، ولی لیکاف و جانسون ثابت کردند استعاره در زندگی روزمره نیز جریان دارد؛ چراکه استعاره فقط در زبان نیست که ظاهر می‌شود، بلکه در تفکر نیز نمود می‌یابد. نظام مفهومی که در قالب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی استعاری دارد (ر.ک؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ برای مثال، وقتی در رابطهٔ عاشقانه می‌گوییم: «دیگر راه به جایی نمی‌بریم»، یا «رابطهٔ ما به بن‌بست رسیده‌است»، یا «بر سَرِ دو راهی هستیم»، در واقع، ذهن ما از حوزهٔ سفر بهره می‌گیرد و «عشق» را در تناظر با «سفر» فرض می‌کند و با استفاده از مفاهیم حوزهٔ سفر، عشق را توصیف و آن را ملموس می‌کند. جملات فوق عبارات زبانی هستند، ولی استعارهٔ مفهومی آن، این است: «عشق، سفر است»؛ یعنی گوینده در ذهن خود عاشقان را در تناظر با مسافران و موانع راه عشق را در تناظر با موانع سفر، آغاز و پایان رابطهٔ عاشقانه را در تناظر با آغاز و پایان سفر و... فرض می‌کند. روی همین اصل است که گفته‌اند: «ذهن، تافتهٔ جدابافته نیست، جزو این جهان است. با توجه به اینکه زبان، ساختهٔ ذهن است، زبان باید منعکس‌کنندهٔ ذهن و ذهن باید منعکس‌کنندهٔ جهان باشد» (زمردی و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۵). مهم‌ترین نکتهٔ این نظریه آن است که «استعاره فقط یک ویژگی سبکی زبان ادبی نیست، بلکه خود تفکر و ذهن دارای ماهیت استعاری است» (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۵۶).

در ادامه، به تفاوت نظریهٔ معاصر و دیدگاه سنتی به استعاره پرداخته می‌شود:

۱. استعاره در دیدگاه سنتی، مشخصهٔ واژه‌هاست؛ یعنی پدیده‌ای زبانی است، اما در نظریهٔ معاصر، استعاره ویژگی مفاهیم است، نه واژه‌ها.

۲. در دیدگاه سنتی، استعاره برای اهداف هنری و بلاغی به‌کار می‌رود. در نظریهٔ معاصر، استعاره برای درک بهتر مفاهیم به‌کار می‌رود، نه خلق زیبایی.

۳. در دیدگاه سنتی، استعاره مبتنی بر شباهت میان دو عنصر مقایسه شده است. در نظریهٔ معاصر، استعاره اساساً مبتنی بر شباهت نیست.

۴. در دیدگاه سنتی، استعاره کاربرد آگاهانهٔ کلمات است. در نظریـهٔ معاصـر، بـدون هـیچ تلاشی به وسیلهٔ عوام در زندگی روزمره استفاده می‌شود.

۵. در دیدگاه سنتی، استعاره صنعتی است که بدون آن هم کارمان راه می‌افتـد. در نظریـهٔ معاصر، نه تنها استعاره، اضافی و تزئینی نیست، بلکه فرایند اجتناب‌ناپذیر تفکر و استدلال بشری است (ر.ک؛ کوچش، ۱۳۹۳: ۵ـ۶).

لیکاف و جانسون مفهوم‌سازی را ماهیت اصلی استعاره می‌دانند. از نظر آنان، استفاده از حوزهٔ ملموس و ساده است که حوزه‌های معنایی پیچیده و انتزاعی را قابل فهم می‌سـازد. حوزهٔ ملموس در استعاره مفهومی، در جایگاه حوزهٔ مبدأ (Source domain)، و حوزهٔ انتزاعی در جایگاه حوزهٔ مقصد (Target domain) قرار می‌گیرد. استعاره نوعی شباهت بین حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد ایجاد می‌کند که با «نگاشـت» (Mapping) میـان ایـن دو حـوزه نشـان داده می‌شود؛ برای مثال در استعارهٔ مفهومی «عشق، سفر است»، عشـق بـه مثابـهٔ سـفر، یـک نگاشت است و عشق، سفر است، نام نگاشتِ آن است. در این استعاره، ما می‌پـذیریم کـه بین عشق و سفر نوعی شباهت وجود دارد. نگاشت، اصطلاحی است که از حوزهٔ ریاضیات گرفته شده‌است. بنابراین، استعارهٔ مفهومی دارای سه رکن است:

۱ـ نگاشت: تناظری که بین مفاهیم ذهنی و مفاهیم عینی وجود دارد؛

۲ـ قلمرو مبدأ: مجموعه‌ای که دارای مفاهیم عینی‌تر است؛

۳ـ قلمرو مقصد: مجموعه‌ای که دارای مفاهیم انتزاعی‌تر است.

در استعارهٔ مفهومی، رابطهٔ بین حوزهٔ انتزاعی و محسوس به وسیلهٔ یک گزاره بـه نـام «نگاشتِ استعاری» صورت می‌پذیرد.

لیکاف و جانسون ویژگی اصلی استعارهٔ مفهومی را ویژگی حوزه‌هـای مفهـومی بیـان کرده‌اند، نه ویژگی الفاظ زبانی منفرد و معانی آن‌ها؛ یعنی هر مفهومی از حوزهٔ مبدأ بـرای تبیین مفهوم دیگر از حوزهٔ مقصد به‌کار می‌رود (ر.ک؛ یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). استعاره‌هـای مفهومی بر اساس نقش شناختی خود به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. استعارهٔ ساختاری (Structural metaphor): در اسـتعارهٔ سـاختاری یـک مفهـوم در قالـب مفهوم دیگر سامان داده می‌شود:

> «یک موقعیت یا یک مفهوم که نامشخص است، با موقعیـت و مفهـومی کـه ابعـاد مشخص دارد، فهمیده می‌شـود و از یـک امـر مشـخص و دارای نظـم، بـرای سـاختن چارچوب مفهوم دیگر که نامشخص است، استفاده می‌شود. در این گونه استعاره، ساختار دقیقی از حوزهٔ مبدأ به ساختار مفهوم انتزاعی منتقل می‌شود» (حسینی، ۱۳۹۶: ۴۲).

۲. استعارهٔ جهتی (Orientational metaphor): در استعاره‌های مفهومی جهتی، حوزهٔ مقصد بر اساس جهات فیزیکی مفهوم‌پردازی می‌شود. در واقع، در این نوع استعاره:

> «فرد میان مفهوم انتزاعی و یک جهت فیزیکی، رابطهٔ متقابل برقرار می‌کند. استفاده از این جهت‌های مکانی برای مفهوم‌سازی، از این حقیقت ناشی می‌شوند که ما دارای بدنی با کارکردی خاص در محیطی فیزیکی هستیم. استعاره‌های جهتی به یک مفهوم غیرمکانی، جهت مکانی می‌بخشند» (پورابراهیم و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

۳. استعارهٔ هستی‌شناختی (Ontological metaphor): شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم انتزاعی به مثابهٔ مواد یا اجسام است. اساس این نوع استعاره، تجربهٔ انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج است و «در واقع، این نوع استعاره را می‌توان روش‌های درک و دریافت رخدادها، فعالیت‌ها، احساسات، عقاید و غیره به مثابهٔ اشیاء و اجسام دانست» (عباسی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۷۰).

۴. خاقانی

خاقانی شروانی شاعر قرن ششم هجری در سال ۵۲۰ هجری در شروان زاده شد. خاقانی پس از گذراندن دوران کودکی از حمایت عمویش کافی‌الدّین برخوردار می‌شود و نزد او علوم و فنون متداول را می‌آموزد. اشعار خاقانی بازتاب احساسات، افکار، دیده‌ها و شنیده‌های اوست. از اشعار خاقانی می‌توان به عقاید او پی برد، با ممدوحان او آشنا شد، از سفرهای او آگاه گشت و به شکایات و گله‌های او از روزگار و نیز غم و غصه‌های او در فراق عزیزانش پی برد. خاقانی در برخی از قصاید خود به گونه‌ای سخن گفته که جز اهل ادب توانایی فهم آن را ندارند؛ چراکه «وفور استعارات و کنایات دور از ذهن، به‌کارگیری دانش‌های گوناگون در شعر، استفاده از تلمیحات دینی، اساطیری و امثال آن‌ها، فهم بسیاری از قصاید او را اندکی دشوار کرده‌است» (پارسا، ۱۳۹۵: ۷). دشتی نیز شیوهٔ سخن‌سرایی خاقانی را اجتناب از سادگی و به‌کار بردن کنایه و استعاره بیان کرده‌است. گویا خاقانی سادگی را دون شأن شاعری خود، و آن را مناسب مردمان عادی می‌دانست! (ر.ک؛ دشتی، ۱۳۴۰: ۳۲).

حوادثی که در زندگی هر فرد روی می‌دهد، بی‌شک بر اندیشه و احساسات فرد تأثیر گذاشته، در کلامش انعکاس می‌یابد. خاقانی در شرح حوادث ناگوار زندگی خود، اشعاری سروده که بازتاب دنیای افکار اوست. از جمله حوادثی که بسیار بر افکار این شاعر زودرنج تأثیر گذاشته، در جای‌جای دیوانش بازتاب یافته، مرگ عزیزانش است. خاقانی مرثیه‌هایی در مرگ رجال حکومتی و مذهبی، همسر، فرزند و عمویش کافی‌الدّین دارد که «به تناسب فرد متوفی برای هر کدام از مرثیه‌های خود، لحن و سبک خاصی به‌کار می‌برد» (شانظری، ۱۳۹۴: ۱۳۹). «شعر برای خاقانی"بیان حال اهل درد" است. از این نظر، خیال و شدت احساس، او را به هیجان می‌آورد و چون سخن او از سَرِ درد است، لاجرم متأثر می‌سازد. مگر اینکه شنونده اهل درد نباشد و "پیام" او را درنیابد» (اردلان جوان، ۱۳۷۴: ۱۵).

خاقانی تا بیست‌وسه سالگی شاعری مداح و درباری بوده است:

> «تا اینکه سرانجام، با محبوبش، نخستین عشقش، آن دختر روستایی روبه‌رو آمده و عاشق او گشته و کرم‌وار در عشق "اصلی" خود سوخته‌است. این حادثه شاید هم هنگامی که در ملازمت شروانشاه منوچهر به شکار رفته بوده، اتفاق افتاده‌است. در *تحفة‌العراقین*، از اینکه در پایان بیست‌ودو سالگی توبه کرده و از خمر و مجالست با زیبارویان دوری گزیده، صحبت می‌کند. پیداست که بیداری فکری او با دلدادگیش همزمان روی داده است» (کندلی هریسچی، ۱۳۷۴: ۱۹۶).

محیط زندگی نیز بر افکار و اندیشه‌های فرد تأثیر می‌گذارد. در بررسی اشعار شعرا بدون توجه به محیط زندگیشان نمی‌توان به نتیجهٔ مطلوبی دست یافت، بلکه باید ریشهٔ افکار را در محیط جغرافیایی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی جست: «[خاقانی] مواد تصاویر شعری خود را از محیط زندگی اجتماعی، فرهنگی و طبیعی خود می‌گیرد و با ذهن خلاق، آفریننده و آگاه خود به آن‌ها جان می‌دهد و همین موضوع باعث حرکت و پویایی در تصویرگری او می‌شود و تصاویر او سرشار از مجموعهٔ رنگ‌ها، اشکال، معانی، حرکات و جنبش است» (اردلان جوان، ۱۳۷۳: ۶).

۵. تحلیل داده‌ها

مبنای گردآوری داده‌ها در پژوهش حاضر، قصاید خاقانی در دو مجموعهٔ *مالک مُلک سخن* و *سِحر بیان* برگزیدهٔ عباس ماهیار است. در این پژوهش، ۵۷ نمونه استعارهٔ مفهومی جهتی در قالب ۲۲ نگاشتِ استعاری بررسی شده‌اند که نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهت‌های «بالا و پایین»، «جلو و پشت»، «درون و بیرون»، «عمق و سطح»، و «دور و نزدیک» به صورت جداگانه ارائه شده است.

۵ـ۱. نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهت‌های «بالا و پایین»

۵ـ۱ـ۱. بی‌ارزش، پایین است ـ باارزش، بالاست:

«گوید که تو از خاکی، ما خاک توایم اکنون گامی دو سه بر ما نه، وَ اشکی دو سه هم بفشان» (خاقانی، ۱۳۸۵: ۲۷).

«پایهٔ منبر او گیرم و بر سر گیرم گر از این ناحیه نقلان به خراسان یابم» (همان، ۱۳۸۸: ۵۷۷).

«من که خاقانیم اَر نعل سمندش بوسم به خدا که افسر خاقان به خراسان یابم» (همان، ۱۳۸۸: ۵۷۷)

خاقانی در دو بیت فوق برای توصیف ارزشمندی از جهتِ فیزیکی «بالا» بهره گرفته است. بر سر گرفتن چیزی و به سمت بالا بردن آن به معنی با اهمیت دانستن آن است. شاعر گفته پایهٔ منبر ممدوح را می‌بوسم و بر سرم می‌گیرم.

«بادت زِ غایات هنر بر عرش رایات خطر در شأنت آیات ظفر از فضل دادار آمده» (همان: ۴۶۰).

۵ـ۱ـ۲. ویرانی (سرنگونی) پایین، و آبادانی بالاست

«گویی که نگون کرده است، ایوان فلک‌وش را حُکمِ فلکِ گردان، یا حُکمِ فلک‌گردان» (همان، ۱۳۸۵: ۲۸).

«کسری و ترنج زر، پرویز و بِه زرین بر باد شده یکسر، با خاک شده یکسان» (همان: ۲۹).

در بیت اول، «کاخِ آباد» به مثابهٔ «فلک» نگاشته شده‌است که حکم روزگار و یا خداوند آن را سرنگون کرده است. سرنگونی و یا ویرانی با جهتِ پایین توصیف می‌شود. در بیت دوم نیز ابتدا پادشاهان ساسانی و ثروت آن‌ها را به مثابهٔ دانه‌ای نگاشته که به باد داده می‌شود. این تعبیر برگرفته از حوزهٔ کشاورزی است که کشاورزان برای جدا کردن دانه‌های غلات، آن‌ها را با ابزاری به سمت هوا پرتاب می‌کنند که این بالا رفتن، همراه با پایین آمدن است. بنابراین، جهتِ استعاره از بالا به پایین است؛ چنان‌که شاعر در ادامهٔ بیت با خاک یکسان شدن را آورده است.

«گر من از خرمن عمرم شده بر باد چو کاه جای شکر است که چون دانه به جایید همه» (همان، ۱۳۸۸: ۵۳۲).

خاقانی در این بیت، «خرمن عمر» خود را در تناظر با «کاه» قرار داده است که باد آن را به سمت بالا می‌برد، ولی این بالا رفتن، فرود آمدن را در پی خود دارد. ساختار ذهنی کشاورزی، سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

۵ـ۱ـ۳. مغلوب، پایین، و مسلط بالاست:

«از اسب پیاده شو، بر نطع زمین رُخ نِه زیر پی پیلش بین، شهمات شده نعمان
نی نی که چو نعمان بین، پیل‌افکنِ شاهان را پیلان شب و روزش، کشته به پی دوران
ای بس شه پیل‌افکن، که افکنده به شه‌پیلی شطرنجی تقدیرش، در ماتگه حرمان»
(همان، ۱۳۸۵: ۲۸).

«با تیغ گردون‌پیکرش، گردون شده خاک درش وَز رای گیتی‌داورش، گیتی نمودار آمده»
(همان، ۱۳۸۸: ۴۶۰).

در ابیات بالا، خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی پادشاهی، استعاره‌پردازی کرده است. در بیت اول، برای توصیف مغلوب شدن نعمان‌بن منذر از واژهٔ «زیر» بهره گرفته است. در بیت دوم و سوم، از فعل «افکندن» بهره گرفته است و کسی یا چیزی که مغلوب می‌شود، در تناظر با جهت پایین قرار می‌گیرد.

۵ـ۱ـ۴. شرمندگی پایین، و سرافرازی بالاست

«پیش عیسی‌دم چَهِ زمزم صلیبِ دلو چرخ سرنگون بی‌آب چون چاه زنخدان آمده»
(همان، ۱۳۸۵: ۸۳).

در برابر چاه زمزم که دارای نَفَس مسیحایی است و مردگان را زنده می‌کند، «دلو چرخ» از شرم بی‌آب بودن خود، مانند «چاه زنخدان» سرنگون است. ساختار ذهنی نجوم سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

۵ـ۱ـ۵. غروب (تاریکی) پایین، و طلوع (روشنایی) بالاست

«هم زِ بالا به چه افتید چو خورشید به شام گر ستاره‌سپه و صبح‌لوایید همه»
(همان، ۱۳۸۸: ۵۳۳).

«برنامده سپیدهٔ صبح ازل هنوز کو بر سیه‌سپید ازل بوده پیشوا»
(همان: ۳۶).

«خاصه که بر دریغ خراسان سیاه گشت خورشید زیر سایهٔ ظلمت‌فزای خاک»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

در بیت اول، «غروب» خورشید در شامگاه را به «چاه افتادن» تعبیر کرده است که «چاه» در تناظر با جهت پایین قرار می‌گیرد. در بیت دوم، «طلوع» را در تناظر با جهت بالا قرار داده است و برای تبیین آن از فعل «برآمدن» بهره گرفته است. در بیت سوم، واژهٔ «زیر» بر

جهت فیزیکی پایین اشاره دارد و «ظلمت» و تاریکی در تناظر با جهت پایین نگاشته شده‌است. در هر سه بیت، نظام آفرینش سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

۵ـ۱ـ۶. تواضع پایین، و سرکشی بالاست

«خاقانی است خاک دَرَت حافظش تو باش از مشتی آتشی که ندارند رای خاک»
(همان: ۱۳۹).

«آسمان آورده زرّین آبدستان زآفتاب پشت‌خم پیش سران چون آبدستان آمده»
(همان، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی پادشاهی برای تبیین مفهوم انتزاعی تواضع و فروتنی از جهت فیزیکی پایین بهره گرفته است. از بین عناصر اربعه، خاک در پایین قرار دارد. آرامش، سکون و تواضع را با جهت پایین نشان می‌دهند، در حالی که آتش به سمت بالا شعله‌ور می‌شود. بنابراین، تواضع با سمت پایین و سرکشی با سمت بالا در تناظر قرار می‌گیرد. در بیت دوم، واژهٔ پشت‌خم نیز جهت پایین را نشان می‌دهد.

۵ـ۱ـ۷. مرگ پایین، و زندگی بالاست

«زِ بَرِ تخت بخوابید سهی‌سرو مرا پیش نظارگیان پرده زِ دَر بازدهید»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

«پدر و مادرم از پای فتادند زِ غم به شما دست زدم که‌اهل وفایید همه»
(همان، ۱۳۸۸: ۵۲۸).

«هم زِ بالا به چه افتید چو خورشید به شام گر ستاره‌سپه و صبح‌لوایید همه»
(همان: ۵۳۳).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی نظام آفرینش و مرگ و زندگی در هر سه بیت، مرگ را در تناظر با جهت پایین قرار داده‌است. انسان در حالت زنده بودن سَرِ پاست، ولی در حالت مردگی در حالت درازکش قرار می‌گیرد که با جهت پایین در تناظر قرار می‌گیرد.

۵ـ۱ـ۸. جایگاه اجتماعی بد پایین، و جایگاه اجتماعی خوب بالاست

«زُهره غزلخوان آمده، در زیر و دستان آمده چون زیردستان آمده، بر شه ثریا ریخته»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۹۰).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی پادشاهی، برای نشان دادن موقعیت اجتماعی پایین، زُهره، مطرب فلک را در برابر ممدوح، مانند افراد زیردست انگاشته که بر سَرِ شاه شاباشی از ستارگان ثریا می‌ریزند!

۵ـ۱ـ۹. بی‌توجهی، پایین، و توجه بالاست

«آن شب که سوی کعبهٔ خلّت نهـاد روی　　ایـن غـول‌دار بادیـه را کـرد زیـر پـای»
(همان، ۱۳۸۸: ۳۶).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی معـراج رسـول(ص)، بـرای عینیـت بخشـیدن بـه بی‌توجهی آن حضرت به دنیا، از واژهٔ «زیر» بهره گرفته است.

۵ـ۱ـ۱۰. حرص (رذیلت) پایین، و فضیلت بالاست

«زر دوست از دست جهان، در پای پیل افتاده دان　　ما زیر پای دوستان، زر پیل‌بـالا ریختـه»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

۵ـ۱ـ۱۱. غم پایین، و شادی بالاست

«پیش جان دادن من خود همه سگ‌جان شده‌اید　　زان چو سگ در پسِ زانوی عنایید همـه»
(همان، ۱۳۸۸: ۵۳۰).

خاقانی در توصیف غمگین بودن از حالت زانوی غم بغل کـردن و نشسـتن بهـره گرفتـه است.

۵ـ۱ـ۱۲. بیشتر بالا، و کمتر پایین است

«زردوست از دست جهان، در پای پیل افتاده دان　　ما زیر پای دوسـتان، زر پیـل‌بـالا ریختـه»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

همهٔ ما ریختن مایعات در ظرف و بالا آمدن سطح آن را تجربه کرده‌ایـم. خاقـانی بـا بهره‌گیری از ساختار ذهنی پادشاهی، از واژهٔ «بالا» برای توصیف مفهوم بیشتر بهـره بـرده است.

۵ـ۱ـ۱۳. بهشت بالا، و دنیا پایین است

«عید آمد از خلد برین، شد شحنهٔ روی زمین　　هان ماه نو طغراش بین، امروز در کار آمده»
(همان، ۱۳۸۸: ۴۵۵).

بنا بر نظر اسلام، زندگی دنیوی انسان در صورتی ارزشمند می‌شود که برای به دسـت آوردن جایگاه نیک اُخروی تلاش کند. دنیا در برابـر آخـرت و یـا بهشـت ارزشـی نـدارد؛ چنان‌که امام علی(ع) دنیا و مادیات را به مثابهٔ عطسـهٔ بُـز توصـیف کـرده‌انـد. خاقـانی بـا بهره‌گیری از نظام آفرینش، بهشت را با واژهٔ «برین» یا بالا توصیف کرده است.

۵ـ۱ـ۱۴. معنویت بالا، و مادیت پایین است

«آن شب که سوی کعبهٔ خلّت نهـاد روی　　ایـن غـول‌دار بادیـه را کـرد زیـر پـای»
(همان، ۱۳۸۸: ۳۶).

رسول(ص) آن شب که به سوی کعبهٔ دوستی روی نهاد و به عالم ملکوت رفت، دنیای مادی را زیر پا گذاشت. خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی معراج رسول(ص)، دنیا را به مثابهٔ بیابان پُر از غول و در جهت پایین توصیف کرده است.

«چه معنی گفت عیسی بر سَرِ دار که آهنگ پدر دارم به بالا؟!»
(همان: ۳۰۹).

«بس جوانم به دعا جان مرا دریابید که چو عیسی زِ بَرِ بام دعایید همه»
(همان: ۵۲۸).

عیسی(ع) بر بالای دار گفت که قصد دارم به سوی پدر و به بالا بروم. در باور ما مسلمانان، جایگاه خداوند در آسمان‌هاست؛ چنان‌که هنگام دعا دست به سوی آسمان بلند می‌کنیم. در بیت دوم نیز برای توصیف بالا بودن دعا از واژهٔ «بام» بهره گرفته است. ساختار ذهنی معراج حضرت عیسی(ع) سبب شکل‌گیری استعاره شده است. تحلیل استعارهٔ بالا و پایین در این اشعار، حکایت از موارد زیر دارد:

۱. استعارهٔ جهتی بالا یا پایین در ساختار مفهومی برخی از واژه‌های انتزاعی در قصاید خاقانی به‌کار رفته‌است و «بی‌توجهی، ویرانی، رذیلت، غم، مادیات، کمتر، مرگ، شرمندگی و...» در تناظر با جهت پایین نگاشته شده‌اند. همچنین، «تسلط، سرافرازی، آبادانی، طلوع، سرکشی، زندگی، توجه، فضیلت، شادی، بهشت، بیشتر و...» در تناظر با جهت بالا نگاشته شده‌اند.

۲. در استعاره‌های فوق، جهت فیزیکی بالا بر امور مثبت و جهت فیزیکی پایین بر امور منفی دلالت می‌کند. جز دربارهٔ تواضع، با اینکه امری مثبت است، در تناظر با جهت پایین انگاشته شده است. این امر تصادفی رخ نمی‌دهد، بلکه مبنای آن‌ها تجربه، فرهنگ و ساختار بدنی انسان است.

۵ـ۲. نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهت «بیرون و درون»

۵ـ۲ـ۱. بی‌بهره بودن، بیرون بودن از چیزی است و بهره‌مندی، درون چیزی بودن است:

«دل‌گرسنه درآمد بر خوان کائنات چون شبهتی بدید برون رفت ناشتا»
(همان، ۱۳۸۸: ۳۶).

«گر زِ شروان به درانداخت مرا دستِ وبال خیروان بلکه شرفوان به خراسان یابم»
(همان: ۵۷۲).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی معراج رسول(ص) در توصیف بهره نگرفتن پیامبر از خوان دنیا از جهت فیزیکی «برون» بهره گرفته‌است. رسول(ص) چون در خوان دنیا شبهتی مشاهده می‌کند، به صورت ناشتا از آن بیرون می‌رود.

۵ـ۲ـ۲. درگیر چیزی بودن، درون آن بودن است. درگیر چیزی نبودن، بیرون از آن بودن است:

«از آسمان نخست برون تاخت قدر او هم عرش نطعش آمد و هم سدره متّکا»

(همان، ۱۳۸۸: ۳۶).

«رسول خدا با همهٔ قدر و بهای خود از آسمان بیرون رفت و بساط بر عرش گسترد و از درخت سدره تکیه‌گاه ساخت» (ماهیار، ۱۳۸۸: ۹۴). وقتی انسان در درون چیزی یا فعالیتی است، به نوعی درگیر و گرفتار آن است. همین که از آن چیز یا فعالیت خارج شود، دیگر درگیر و گرفتار آن نیست. ساختار ذهنی معراج رسول(ص) سبب شکل‌گیری استعاره شده‌است.

۵ـ۲ـ۳. آشکار بودن، بیرون چیزی بودن است. پنهان بودن، درون چیزی بودن است:

«گویی از خاک خراسان به در افتاد این حکم من همه حکمت یزدان به خراسان یابم»

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۵۷۴).

خاقانی با بهره‌گیری از ساختار ذهنی پادشاهی بر آن است که تو می‌پنداری این حکم خسف از سرزمین خراسان بیرون افتاده است. از یک سو، حکم متناظر با شیئی است و از سوی دیگر، آشکار شدن به مثابهٔ به بیرون افتادن چیزی است.

با تحلیل استعاره‌های این بخش، مبنای تجربی آن‌ها مشخص می‌شود. انسان وقتی وارد موضوعی می‌شود، یا از چیزی بهره‌مند می‌شود، به نوعی خود را در درون آن می‌پندارد؛ به عنوان مثال، زمانی که ذهن انسان درگیر مسئله‌ای می‌شود، یا به چیزی فکر می‌کند، اگر از او بخواهیم آن فکر را رها کند، می‌گوید: نمی‌توانم از این فکر بیرون بیایم. بنابراین، بهره‌مند بودن و درگیر چیزی بودن و بیرون افتادن و آشکار شدن، اموری هستند که هر انسانی در طول زندگی خود به نوعی آن را تجربه می‌کند. خاقانی به عنوان یک انسان این امور را با جهت درون و بیرون به تصویر کشیده است.

۵ـ۳. نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهت «پشت و جلو»

۵ـ۳ـ۱. بی‌بهره بودن از چیزی، در پشت آن بودن است و بهره‌مندی، جلو چیزی بودن است:

«آدم ازو به برقع حرمت سپیدروی شیطان ازو به سیلی حرمان سیه‌قفا»

(همان: ۳۶).

در مصرع دوم، بی‌بهره بودن و حرمان را با جهت فیزیکی پشت توصیف کرده است. بهره‌مندی از چیزی، در برابر خود داشتن آن چیز است و بی‌بهره بودن از چیزی، به مثابهٔ شیئی است که در پشت سَرِ انسان قرار دارد.

۵ـ۳ـ۲. توجه، جلو، و بی‌توجهی پشتِ سَر است:

«مرا اسلامیان چون داد ندهند　　شوم برگردم از اسلام حاشا»
(همان: ۳۰۸).

«بوی دارو شنوم روی بگردانم از او　　هر زمان شربت نو درمفزایید همه»
(همان: ۵۲۸).

خاقانی در این دو بیت برای توصیف مفهوم انتزاعی عدم توجه به چیزی، از حوزهٔ جهات بهره گرفته‌است. هنگامی که مسلمانان از من رفع ستم نمی‌کنند، آیا بروم و از اسلام روی برگردانم؟! در بیت دوم، خاقانی بر آن است که به سبب بی‌تأثیر بودن دارو، از آن روی برمی‌گردانم و مورد توجهم نیست.

۵ـ۳ـ۳. بد، پشت، و خوب، جلو است:

«اشرار مشتی بازپس، رانده به کین او نَفَس　　پیکانْش چون پَر مگس، در چشم اشرار آمده»
(همان: ۴۶۰).

در این بیت، خاقانی در توصیف اشرار از واژهٔ «بازپس» بهره گرفته است که زیرمجموعه‌ای از استعارهٔ مفهومی «بد، پشتِ سَر است» می‌باشد.

تحلیل استعاره‌های این بخش نیز نشان می‌دهد که استعاره‌های جهتی بر اثر تصادف شکل نمی‌گیرند، بلکه می‌توانند مبنای تجربی داشته باشند؛ مانند: «بهره‌مندی، جلو چیزی بودن است»، یا می‌توانند مبنای فرهنگی داشته باشند؛ مانند: «خوب، جلو است»، و یا بر اساس ساختار بدنی انسان شکل گرفته باشند؛ مانند: «توجه، جلو است».

۵ـ۴. نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهت «عمق و سطح»

*** بی‌ارزش، سطحی، و باارزش عمیق است:**

«جاهل نرسد در سخن ژرف تو آری　　کف بر سَرِ بحر آید پیدا، نه به پایاب»
(همان، ۱۳۸۵: ۱۷۴).

انسان جاهل نمی‌تواند به سخن پرمعنای تو برسد. آری، او مانند کف است که بر روی آب قرار می‌گیرد، نه در تَهِ دریا. در این بیت، «کف» که چیزی بی‌ارزش است، روی آب قرار می‌گیرد، در حالی که اشیاء گرانبهایی چون مروارید و... در تَهِ دریا قرار می‌گیرند. قرار

گرفتن کف روی سطح آب، امری است که هر انسانی بارها در زنـدگی خـود آن را شـاهد بوده‌است. ساختار ذهنی نظام آفرینش، سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

۵ـ۵. نگاشت‌های استعاری استخراجی بر مبنای جهتِ «دور و نزدیک»

*** معنویت آن سو (دور)، و مادیت این سو (نزدیک) است:**

«جولانگه تو زآن سوی الاّ است گر کنـی هژده هزار عـالم از ایـن سـوی لا رهـا»

(همان، ۱۳۸۸: ۳۵).

آن سوی الاّ، مرتبهٔ توحید است و واژهٔ «آن سو» اشاره به مکان دور است و این سـوی لا، مادّیات است و واژهٔ «این سو» اشاره به مکان نزدیک است. انسـان در زنـدگی دنیـایی خود به انواع مادیات و حظوظ نفسانی دسترسی دارد، ولی برای رسیدن بـه امـور معنـوی، باید تلاش کند و از بسیاری از خواسته‌های نفسانی بگذرد، تا به امور معنوی دسـت بیابـد. بنابراین، امور معنوی مانند امور مادّی در دسترس نیسـتند، بلکـه بـرای حصـول آن بایـد تلاش کرد.

۶. نتیجه

بنا بر نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی استعاره، استعاره مخـتص زبـان ادبـی نیسـت، بلکـه در زندگی و تجربه‌های روزمرهٔ انسان‌ها نقشی اساسی دارند. اسـتعاره‌هـای جهتـی را کـه در گفتار به‌کار می‌روند، می‌توان بـه دو گـروه مثبـت و منفـی تقسـیم کـرد کـه مبنـای آن، احساسات و تجربیات مثبت یا منفی انسان‌هاست. انسان و جایگاه او در نظام هستی، نـوع استعارات را مشخص می‌کند؛ یعنی انسان با توجه به موقعیت خود به پدیده‌هـا مـی‌نگـرد؛ مثلاً زندگی را به جهت بالا نسبت می‌دهد؛ چراکه انسان در حالت زنده بودن، سَرِ پاست و مرگ را به جهت پایین نسبت می‌دهد؛ چراکه در حالت مرگ، درازکش و در جهت پـایین قرار می‌گیرد. استعاره‌های جهتی مثبت در قصاید خاقانی دربردارندهٔ زندگی، آبادانی، تسلط، سرافرازی، توجه، منزلت، شادی و... است و اسـتعاره‌هـای جهتـی منفـی، بیـانگر ویرانـی، مغلوب بودن، تاریکی، بی‌توجهی، رذیلـت، مادّیـات و... اسـت کـه همـهٔ ایـن مفـاهیم از تجربیات زندگی و عواطف انسان سرچشمه می‌گیرد.

در قصاید خاقانی، بیست‌ودو نگاشتِ استعاری حاصل شد که جهـت «بـالا و پـایین» از بیشترین میزان نگاشتِ استعاری و جهتِ «عمق و سـطح» و «دور و نزدیـک» از کمتـرین میزان نگاشت استعاری برخوردار بود. جهتِ بالا در قصاید خاقانی برای امور مثبت به کـار رفته است، جز دربارهٔ تواضع که امری مثبت است، ولی با جهت پایین توصیف شده اسـت. این امر از ساختار بدنی انسان ناشی می‌شود که انسان در هنگام تواضع، سَرِ خود را پـایین

می‌اندازد، ولی در هنگام طغیان و سرکشی سَرِ خود را بالا می‌گیرد. جهتِ پایین برای توصیف امور منفی به‌کار رفته، جز سرکشی که امری ناخوشایند است، ولی با جهت بالا توصیف می‌شود. جهت درون و جلو، برای توصیف امور مثبت و جهت بیرون و پشت، برای توصیف امور منفی به‌کار رفته‌است و عمیق بودن و دور بودن برای توصیف امور مثبت، و سطحی و نزدیک بودن برای توصیف امور منفی به‌کار رفته است.

در بیست‌ودو نگاشتِ استعاری به دست آمده در قصاید خاقانی، نگاشت‌های استعاری آشکار بیرون است؛ «درگیر چیزی بودن، درون چیزی بودن است»، «بی‌بهره بودن، بیرون چیزی بودن است»، «غروب پایین است»، «مغلوب پایین است»، «ویرانی پایین است»، «بیشتر بالاست»، «بی‌ارزش سطحی است». این‌ها اموری هستند که هر انسانی به نوعی آن‌ها را بر اساس تجربهٔ خود درک کرده است. نگاشت‌های استعاری «معنویت دور است»، «معنویت بالاست»، «بهشت بالاست»، «رذیلت پایین است»، «جایگاه اجتماعی خوب، بالاست» و «بی‌ارزش پایین است»، اساس فرهنگی دارند و نگاشت‌های استعاری «بد پشت است»، «توجه جلو است»، «بهره‌مندی جلو است»، «غم پایین است»، «بی‌توجهی پایین است»، «مرگ پایین است»، «تواضع پایین است» و «شرمندگی پایین است» بر اساس ساختار فیزیکی بدن انسان شکل گرفته‌اند.

منابع

اردلان جوان، سید علی (۱۳۷۴)، *تصویرهای زیبا در اشعار خاقانی*، چ ۱، تهران، شرکت انتشاراتی پاژنگ.

ـــــــــــــــــ (۱۳۷۳)، *تجلی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در اشعار خاقانی*، چ ۲، مشهد، آستان قدس رضوی.

پارسا، سید احمد (۱۳۹۵)، *سلطان اقلیم سخن* (ده مقاله دربارهٔ خاقانی)، تهران، تیرگان.

پورابراهیم، شیرین، ارسلان گلفام، فردوس آقاگل‌زاده و عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا (۱۳۹۲)، «بررسی معنی‌شناختی مکانی‌شدگی مفاهیم انتزاعی در زبان *قرآن*»، *نثرپژوهی ادب فارسی*، س ۱۶، ش ۴، صص ۱۰۷ـ۱۲۴.

حسینی، سید مطهره (۱۳۹۶)، «استعارهٔ مفهومی رحمت الهی در *قرآن کریم*»، *ذهن*، ش ۶۹، صص ۲۷ـ۵۲.

دشتی، علی (۱۳۴۰)، *خاقانی شاعری دیرآشنا*، چ ۱، تهران، اساطیر.

راسخ مهند، محمد (۱۳۹۴)، *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*، چ ۵، تهران، سمت.

زمرّدی، حمیرا، مهدی حیدری و آرش دولت‌آبادی (۱۳۹۳)، «فعل ربطی چیستی، ساخت‌ها و فرایندهای آن»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش ۱۰۹، صص ۵۴ـ۵۷.

شانظری، علیرضا (۱۳۹۴)، «سبک مرثیه‌های خاقانی»، *فنون ادبی*، ش ۲ (پیاپی ۱۳)، صص ۱۳۹ـ۱۵۶.
صفوی، کورش (۱۳۹۲)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، چ ۵، تهران، سورهٔ مهر.
عباسی، محمود، حسین صادقی و جواد شیروانی (۱۳۹۵)، «بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی بر مبنای زبان‌شناسی شناختی»، *دوفصلنامهٔ علوم ادبی*، س ۶، ش ۸، صص ۷۳ـ۹۲.
فضایلی، مریم و شیما ابراهیمی (۱۳۹۵)، «بررسی استعارهٔ مفهومی احساس غم در شعر مسعود سعد سلمان»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، س ۴، ش ۱۳، صص ۶۵ـ۸۰.
کندلی هریسچی، غفار (۱۳۷۴)، *خاقانی شروانی؛ حیات، زمان و محیط او*، ترجمهٔ میرهدایت حصاری، چ ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
کوچش، زلتن (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، چ ۱، تهران، سمت.
لیکاف، جرج و جانسون مارک (۱۳۹۶)، *استعاره‌هایی که باور داریم*، ترجمهٔ راحله گندمکار، چ ۱، تهران، علمی.
ماهیار، عباس (۱۳۸۵)، *سحر بیان خاقانی*، کرج، جام گل.
ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *مالک ملک سخن (شرح قصاید خاقانی)*، تهران، سخن.
یگانه، فاطمه و آزیتا افراشی (۱۳۹۵)، «استعاره‌های جهتی در *قرآن* با رویکرد شناختی»، *جستارهای زبانی*، ش ۳۳، صص ۱۹۳ـ۲۱۶.

Abbasi, M., H. Sadeghi & J. Shirvani, (2016), "A Study of Types of Metaphors in Hafez Shirazi's Lyric Poems Based on Cognitive Linguistics", *Bi-Quarterly Journal of Literary Sciences*, Vol. 6, No. 8, Pp. 73-92. [In Persian].

Ardalan Javan, S. A. (1995), *Beautiful Images in Khaghani Poems*, 1th Ed. Tehran, Pājhang Publishing Company. [In Persian].

ـــــــــــــــــــــ (1994), *Poetic Manifestation of Historical and Religious Myths and Narrations in Khaghani's Poems*, 2th Ed, Mashhad: Astan Qods Razavi. [In Persian].

Dashti, A. (1961), *Khaghani, a Late Poet, Ashna*, 1th Ed, Tehran, Mythology [Persian].

Fazaili, M. & S. Ebrahimi, (2016), "a Study of the Conceptual Metaphor of Feeling of Sorrow in the Poetry of Massoud Saad Salman", *Journal of Linguistic Language and Literature*, Vol. 4, No. 13, Pp. 65-80. [In Persian].

Hosseini, S. M. (1396), "Conceptual Metaphor of Divine Mercy in the Holy Quran", *Mind*, Vol. 6, Pp. 27-52. [In Persian].

Kendalli Harrischi, G. (1995), *Khaghani Shervani; Hayat, His Time and Environment*, Translated by Mir Hedayat Hesari, 1th Ed, Tehran, University Publishing Center. [In Persian].

Kovecses, Z. (2014), *A Practical Introduction to Metaphor*, Translated by Ebrahim Shirinpour, 1th Ed, Tehran, Samat. [In Persian].

Likoff, G. & J. Mark (2016), *The Metaphors We Believe*, Translated by Raheleh Gandomkar, 1th Ed, Tehran, Elmi. [In Persian].

Māhyar, A. (2006), Sehr-e Bayan Khaghani, Karaj, Gol Jam [Persian].

————(2009), *Malek-e Molk-e Sokhan (Explanation of Khaghani's Poems)*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Parsa, S. A. (2016), *Sultan Iqlim Sokhan (Ten Articles About Khaghani)*, Tehran, Tirgan. [In Persian].

Pour Ebrahim, S., A. Golfam, F. Aghagolzadeh & A. Kord Zaffranloo Cambodia (2013), "A Semantic Study of the Spatialization of Abstract Concepts in the Language of the Quran", *Prose Studies of Persian Literature*, Vol. 16, No. 4, Pp. 107-124. [In Persian].

Rasekh Mahand, M. (2015), *An Introduction to Cognitive Linguistics: Theories and Concepts*, 5th Ed, Tehran, Samt. [In Persian].

Safavi, K. (2013), *An Introduction to Semantics*, 5th Ed, Tehran, Soureh Mehr. [In Persian].

Shanzari, A. (2015), "Khaghani Style of Mourning", *Literary Techniques*, Vol. 2, Pp. 139-156. [In Persian].

Yeganeh, F. & , A. Afrashi (2016), "Directional Metaphors in the Qur'an with a Cognitive Approach", *Linguistic Essays*, No. 33. Pp. 193-216. [In Persian].

Zomrrodi, H., M. Heidari & A. Dolatabadi (2014), "What is a Relational Verb, its Constructions and Processes", *The Growth of Persian Language and Literature Education*, Vol. 109. Pp. 54-57. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"... University of Tehran

An Investigation of the Image of Violets in Persian Poetry

Alireza Nabilou[1]

(133-153)

Abstract

Persian poets have made use of violets in their poetry and paid attention to particulars and descriptions of violets. The purpose of this study is to investigate numerous and various images of violets. The evolution of this image in different periods at the vertical axis of Persian literary history is studied as well. Also, the amount of innovations and imitations in this illustration and also the variety of violet poetic images are determined. All images for violets are classified and studied in 54 Persian poets and, according to the factor of initiator and imitator poet, original and imitative images are presented. Tables and charts are used to show the frequency and images of violets. The results of the study indicate that more than 552 various images and 248 original images appear in these works and that images referring to the relation between violets and hair and tress, violets and jasmine, violets and mustache, violets and bruises, violets and curvature, violets and tulip, violets and smell, violets and indigo are respectively more frequent. In this selection, the poems of different poets with various styles have been used, from first-class and famous poets to poets with lesser fame. This selection has a great variety, for example, the poets of lyric poetry, ode poetry, Masnavi poetry ... and mystical, ascetic and secular poets ... and types of epic, lyrical, didactic and ... poetry in this selection and research have been. Some poets such as Qatran with 29 images, Khaghani with 19 images, Manouchehri with 16 images, Farrokhi with 15 images, Amir Mo'ezzi with 14 images, Nezami with 13 images, and Attar with 12 images, have created the most innovative and latest poetic images of violets. As can be seen, violets and human beings are 50%, violets and object 20%, violets and nature 18%, violets and animals 4.5%, violets and literary compositions 3.5%, violets and colors 2%, violets and immaterial concepts 1% and violets and the location of 1% of the images are included.

Keywords: Violets, Images, Original images, Imitative images.

Received: 23, May, 2020 & Accepted: 15, August, 2020

10.22059/jlcr.2020.303631.1480
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: dr.ar_nabiloo@yahoo.com
Professor of Persian language and literature, University of Qom, Qom, Iran.

بررسی تصاویر شعری «بنفشه» در ادبیات فارسی

علیرضا نبی‌لو[۱]
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران
تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۲۵
علمی ـ پژوهشی

چکیده

«بنفشه» در شعر اغلب شاعران به‌کار رفته‌است و با توجه به اوصاف و ویژگی‌هایش، امکان تصویرسازی بسیاری ایجاد کرده‌است. هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تحلیل تصویرسازی شاعران از «بنفشه» است و هدف دیگر، ترسیم نوع نگرش شاعران به این موضوع در طول تاریخ ادب فارسی است. همچنین، میزان ابتکارها و تقلیدها در این تصویرسازی و نیز تنوع تصاویر شعری بنفشه مشخص می‌گردد. به همین منظور، ۵۴ شاعر انتخاب، و طبق معیار تقدم و تأخر تاریخی، تصاویر تقلیدی و ابتکاری مشخص، و یافته‌ها نیز با استفاده از جدول و نمودار، عینی‌تر و ملموس‌تر نشان داده شد. برخی از یافته‌های این پژوهش بدین قرار است: در شعر این شاعران، بیش از ۵۵۲ تصویر متنوع و ۲۴۸ تصویر منحصربه‌فرد از بنفشه دیده می‌شود و رابطهٔ «بنفشه» و «مو، زلف، گیسو و طرّه، بنفشه و سمن و یاسمن»، «بنفشه» و «خط»، «بنفشه» و «کبودی»، «بنفشه» و «دوتایی و خمیدگی»، «بنفشه» و «لاله»، «بنفشه» و «بو»، و نیز «بنفشه» و «نیلی بودن» در شعر آنان به ترتیب بیشترین بسامد را دارد. در این انتخاب، از شعر شاعران مختلفی با سبک‌های متنوع استفاده شده‌است؛ از شاعران طراز اول و مشهور گرفته، تا شاعرانی با شهرت کمتر. این انتخاب خود تنوع زیادی دارد؛ مثلاً شاعران غزل‌سرا، قصیده‌سرا، مثنوی‌سرا و... ، شاعران عارف، زاهد، دنیاگرا و... و نیز انواع شعر حماسی، غنایی، تعلیمی و... در این گزینش و پژوهش مدّ نظر بوده‌است. برخی از شاعران نظیر قطران با ۲۹ تصویر، خاقانی با ۱۹ تصویر، منوچهری با ۱۶ تصویر، فرخی با ۱۵ تصویر، امیر معزی با ۱۴ تصویر، نظامی با ۱۳ تصویر و عطار با ۱۲ تصویر، ابتکاری‌ترین و تازه‌ترین تصاویر شعری را از بنفشه پدید آورده‌اند. چنان‌که دیده می‌شود، بنفشه و اوصاف انسانی ٪۵۰، بنفشه و اشیاء ٪۲۰، بنفشه و طبیعت ٪۱۸، بنفشه و حیوانات ٪۴/۵، بنفشه و ترکیبات ادبی ٪۳/۵، بنفشه و رنگ‌ها ٪۲، بنفشه و مفاهیم غیرمادی ٪۱ و نیز بنفشه و مکان ٪۱ از تصاویر را شامل می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: بنفشه، تصویر، تصاویر ابتکاری، تصاویر تقلیدی.

۱. مقدمه

دربارهٔ تصویر شعری، از جهات مختلف می‌توان پژوهش، و آن را به‌تنهایی یا در ارتباط با سایر تصاویر بررسی کرد. تحقیق در تصاویر شعری که نقطهٔ مرکزی خیال‌آفرینی و ایماژ است، اهمیت ویژه‌ای دارد. خیال شاعرانه به کمک تصویر در برانگیختن عواطف و احساسات، نقش بسزایی دارد؛ چراکه:

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: dr.ar_nabiloo@yahoo.com

«تصویر سبب می‌شود تا خواننده احساس کند که چیزی را به گونه‌ای متمایز مـی‌بینـد، لمس می‌کند، می‌بوید یا می‌شنود. یک شعر غالباً با ساختن طرحی از تصویرها، هیجـان را برمی‌انگیزد، به گونه‌ای که خواننده آن اندازه که به وسیلهٔ احساسات تحریک می‌شود، تحت تأثیر معنای شعر واقع نمی‌گردد» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۵۵).

تصویر می‌تواند عناصری متضاد و ظاهراً بی‌ارتباط را کنار هم بنشاند؛ چنان‌کـه دربـارهٔ تصاویر بنفشه خواهیم دید که در واقع، «تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین... قدرت تصویرسازی، مهم‌ترین قسمت قدرت تخیـل است» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۱۱۳). غرض از تصویر، تمام صُـوَر خیـال و ایماژهـایی اسـت کـه می‌تواند به وسیلهٔ تخیل به‌کار گرفته شود، تا نوآوری و ابداعی را ایجاد کند، هرچند اساس اغلب تصاویر خیال‌انگیز به گونه‌ای بر تشبیه است.

«مرکز اغلب صورت‌های خیال که حاصل نیروی تخیل شاعر است، تشبیه اسـت... صـورت‌هـای دیگر خیال، از قبیل تمثیل، استعاره، تشخیص، رمز و حتی گاهی کنایه و یا صـورت‌هـای دیگـر بیان که می‌توان با توسّع معنی آن‌ها را نیز در دایرهٔ تصویر قـرار داد، در حقیقـت از یـک تشـبیه پنهان یا آشکار مایه گرفته‌است» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۹).

چنان‌که گفته شد، تصویر و خیال‌پردازی شاعرانه یکی از مهم‌ترین ارکان شعر است و تقریباً تمام منتقدان و پژوهشگران ادبیات این موضوع را تصدیق مـی‌کننـد؛ زیـرا عنصـر تصویر در موفقیت یا عدم توفیق یک شعر بسیار مؤثّر است. همچنـین، تصـویر و تخیـل، تمایزدهندهٔ شعر از نظم است:

«این تصرّف ذهنی شاعر، در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را "خیال" یا "تصویر" می‌نامیم و عنصر معنوی شـعر در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرّف ذهن شاعر در نشـان دادن واقعیـات مادّی و معنوی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲).

برای بررسی تصاویر شعری، علاوه بر ارتباط‌ها و تقسیم‌بندی‌های معمول، می‌توان به عناصر سازنده و زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی نیز توجه کرد.

پیش از ورود به بحث اصلی، در نگاهی اجمالی، به تنوع تصاویر بنفشه در شعر فارسی اشاره می‌شود. با توجه به محوری بودن تصـویر بنفشـه و ویژگـی‌هـای آن در ادوار شـعر فارسی و نیز به دلیل تنوع اغراض شاعران در استفاده از این مضمون، به نظر می‌رسـد در انواع مختلف شعر نیز جلوه‌های متنوعی از بنفشه در نگاه شاعران دیده می‌شود. در قصاید فارسی بیشتر به رابطهٔ بنفشه با دیگر عناصر طبیعت و به خـود مشـغول بـودن آن توجـه

شده‌است و برای آن اوصاف انسانی قائل شده‌انـد؛ مـثلاً قطـران و خاقـانی کـه بیشـترین تصویر را در این زمینه پدیده آورده‌اند، برای بنفشه، سر در پیش داشتن، رخ به سوی خـود داشتن، عاشقی، هجران کشیدن، حلقه‌به‌گوش بودن، غلامی، تابداری، همراهی با چمن و سبزه، نسرین، شنبلید، و پوشش‌هایی مانند اکسون، کرباس، دیبا، دوختن وطای نیلـی و... ذکر کرده‌اند.

در برخی اشعار دیگر برای بنفشه، تصاویری نظیر مناجـات کـردن (ر.ک؛ نظـامی، ۱۳۸۴: ۳۹۲)، صوفی فوطه‌پوش (ر.ک؛ عطـار، ۱۳۷۱: ۳۳۰)، جامهٔ سـوگ داشـتن (ر.ک؛ عراقـی، ۱۳۶۸: ۵۰)، آب حیات و حیوان (ر.ک؛ همان: ۱۴۸) و... ذکر شده که بیشتر بار روحانی و معنـوی بـه آن داده‌است. همچنین، به ضرورت شکل و ساختار ظاهری بنفشه، گاهی اوصاف منفی نیز برای آن ذکر شده‌است؛ تصاویری مانند: عدوی نگون (ر.ک؛ منـوچهری، ۱۳۷۵: ۵۵)، مخـالف بوسهل (ر.ک؛ منوچهری، ۱۳۷۵: ۱۴۳)، دشـمن (ر.ک؛ قطـران، ۱۳۳۳: ۶۳)، مـرد گناهکـار (ر.ک؛ همان: ۱۷۹)، ظلمـت (ر.ک؛ امیـر معـزی، ۱۳۱۸: ۵۴۴)، کفـر (ر.ک؛ همـان: ۵۴۴)، دورویـی (ر.ک؛ نظامی، ۱۳۸۴: ۵۳)، بی‌وفایی (ر.ک؛ خواجو، ۱۳۷۴: ۳۶) و... . از سوی دیگـر، در شـعر شـاعری مانند مسعود سعد، اوصافی ذکر شده که با وضع و احوال شاعر مرتبط است؛ مانند: سـجود کردن (ر.ک؛ مسعود سعد، ۱۳۷۴: ۶۰)، سر فروانداختن (ر.ک؛ همان: ۵۹۹)، سرنگونی (ر.ک؛ همان: ۵۹۷) و... . چنان‌که گذشت، برخی از ویژگی‌ها نیز در طول ادبیات فارسـی دربـارهٔ بنفشـه تکرار شده‌است؛ مانند طرّه، مو، گیسو، تابداری، خمیدگی، رخ به سوی خود داشـتن، جامـهٔ کبود و...

۲. بیان مسئله

در این پژوهش، تصاویر شعری بنفشه در شعر ۵۴ تن از شـاعران زبـان و ادب فارسـی، از رودکی تا پروین بررسی شده‌است و در این گـزینش، سـعی شـده از شـعر تمـام طبقـات شاعران مشهور، سود جسته شود. با توجه به اینکه بنفشه یکی از عناصر محوری در شـعر فارسی است، نویسنده سعی کرده‌است با بررسی، دسـته‌بنـدی و تحلیـل تصـاویر شـعری بنفشه، کیفیت و چگونگی این تصاویر را در گسترهٔ ادبیـات فارسـی نشـان دهـد. در ایـن پژوهش، روش انجام کار به شکل کتابخانه‌ای، تحلیلی و آماری است. بعد از استخراج تمام واژه‌های بنفشه، بسامدگیری و رعایت سیر تاریخی آن، تصاویر هر شـاعر دسـته‌بنـدی، و میزان بسامد تصویر بنفشه در شعر هر شاعر بررسی شد. سپس سهم و جایگاه تصویر هـر شاعر در کلّ تصاویر مشخص شد. با تقسیم تصویر بر بسامد، قدرت تصویرگری هر شاعر

در این مورد معلوم گردید و از کلیشه‌ای‌ترین تصویرها تا ابتکاری‌ترین آن، به شکل بسامدی دسته‌بندی شد، تا تصاویر ابتکاری هر شاعر معلوم شود. سرانجام، تصاویر به شکل موضوعی دسته‌بندی گردید و با استفاده از تحلیل‌های علمی و آماری و نیز ترسیم جدول و نمودار، نتایج به شکل ملموس و عینی نشان داده شد. در این تحقیق، تقریباً تمام تصاویر خیال‌انگیزی که حول محور بنفشه در شعر فارسی پدید آمده، مدّ نظر قرار گرفته، استخراج شده‌است و برای آنکه ارزیابی علمی به دست داده شود، نقش بنفشه در این تصاویر از جهات مختلف بررسی شده‌است. لازم به ذکر است که در این انتخاب، از شعر شاعران مختلف با سبک‌های متنوع استفاده شده‌است؛ از شاعران طراز اوّل و مشهور، تا شاعرانی با شهرت کمتر. این انتخاب، تنوع زیادی دارد؛ مثلاً شاعران غزل‌سرا، قصیده‌سرا، مثنوی‌سرا و...، شاعران عارف، زاهد، دنیاگرا و... و انواع شعر حماسی، غنایی، تعلیمی و... در این گزینش و پژوهش مدّ نظر بوده‌است. برخی از شاعران نظیر قطران با ۲۹ تصویر، خاقانی با ۱۹ تصویر، منوچهری با ۱۶ تصویر، فرخی با ۱۵ تصویر، امیر معزی با ۱۴ تصویر، نظامی با ۱۳ تصویر و عطار با ۱۲ تصویر بکر، ابتکاری‌ترین و تازه‌ترین تصاویر شعری را از بنفشه پدید آورده‌اند.

۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

بررسی تصاویر شعری بنفشه در ادبیات فارسی به دلیل گستردگی دامنهٔ آن، تنوع شاعران و نیز اهمیت جایگاه بنفشه در شعر فارسی، بسیار مهم است. چنان‌که در مطالعهٔ محور عمودی شعر، بیت به عنوان محور افقی، و کلّیت و نظام شعر به عنوان محور عمودی بررسی می‌شود، ضروری می‌نماید تصاویر شعر فارسی نیز با این رویکرد بررسی شود. در این نوع پژوهش، شعر هر شاعر به‌تنهایی محور افقی تاریخ ادبیات فرض می‌شود و طول دورهٔ تاریخ ادبیات و تقدّم و تأخّر زمانی شاعران، محور عمودی تلقی می‌گردد و به این شیوه، سیر و زندگی و نیز بلاغت یک تصویر یا عنصر شاعرانه از آغاز شعر تا هر زمانی که مدّ نظر باشد، مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای این منظور، هر بخش از صُوَر خیال نظیر استعاره، تشبیه و کنایه قابل بررسی و سیر و تحلیل است و با معیارهای علمی و بسامدگیری مشخص و نتیجه‌بخش، به ارزیابی دقیقی در آن زمینه می‌توان دست یافت. چنین جستجو و مطالعه‌ای دربردارندهٔ مزایا و کاربردهای ارزنده‌ای است که از آن جمله به این موارد می‌توان اشاره کرد: کمک به تهیهٔ «فرهنگ تصاویر شعری» که امکان مطالعهٔ

سیر یک تصویر را در طول تاریخ ادبیات فراهم می‌کند و میزان ابتکار و تقلید را در تصویرسازی شاعران نشان می‌دهد. این نوع بررسی تمام تصاویر ساخته‌شدهٔ شاعران را از یک موضوع، در یک جا کنار هم می‌نشاند و تحلیل و پژوهشی جامع را امکان‌پذیر می‌سازد. مقایسه و مطالعهٔ تطبیقی با تصاویر مشابه سایر ملل، بهتر محقّق می‌شود. تصاویر ابتکاری و تقلیدی، پویا و عقیم و نیز شاعران مقلّد و مبتکر در این نوع پژوهش قابل شناسایی هستند و بررسی تصاویر از منظرهای مختلف بلاغی، سبکی و نقادانه با این نوع نگرش، بهتر انجام می‌شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون کارهای زیادی دربارهٔ مطالعهٔ تصاویر شعری شاعران به‌تفکیک و جداگانه انجام شده‌است، ولی تصاویر در محور عمودی تاریخ ادبیات فارسی، یعنی پرورش و تکامل یا سیر نزولی و صعودی یک تصویر در طول تاریخ ادبیات فارسی چندان مورد توجه نبوده‌است؛ مثلاً در کتاب *صُوَر خیال در شعر فارسی* اثر دکتر شفیعی کدکنی، به بررسی تصاویر شعری شاعران پرداخته شده‌است و به‌تفکیک، خوشه‌های خیال آن‌ها واکاوی گردیده‌است. همچنین، در مقالهٔ *تکامل یک تصویر* از همین نویسنده، می‌توان سیر تحول یک تصویر را ملاحظه کرد. *پایان‌نامه‌های* متعددی نیز به قلم دانشجویان در موضوع *صُوَر خیال شاعران* نوشته شده که هر یک نشانگر کیفیت تصویرسازی آن شاعران است. همچنین، در سه مقالهٔ *بررسی و تحلیل بسامد تصویر لاله در شعر فارسی* (ر.ک؛ نبی‌لو، ۱۳۸۸) و *بهشت در خیال شاعران* (۱۳۸۹) و *بررسی تصاویر شعری بلبل در ادبیات فارسی* (۱۳۹۴) از همین نویسنده، به سیر شکل‌گیری تصاویر شعری لاله، بهشت و بلبل در شعر فارسی پرداخته شده‌است، ولی تاکنون دربارهٔ تصویر شعری بنفشه در ادبیات فارسی، آن هم با این گستردگی که در مقالهٔ حاضر مدّ نظر بوده، کاری انجام نشده‌است و این پژوهش کاملاً تازه و بدیع است.

۴. بحث

۴ـ۱. تصویر بنفشه در شعر فارسی

برای بررسی تصاویر بنفشه و تحلیل آن‌ها، باید میزان تصاویر آن را در شعر این شاعران مشخّص کنیم، تا جایگاه تصاویر و بسامد آن‌ها دقیق‌تر تبیین شود. از مجموع تکرار تصاویر بنفشه در شعر این شاعران، حدود ۵۵۲ تصویر ایجاد شده‌است. برخی از تصاویر را یک شاعر چند بار تکرار کرده‌است و نیز برخی تصاویر کمتر مورد توجه بوده‌است. هر کدام

از شاعران به برخی تصاویر توجه بیشتری دارند و بـه برخـی تصـاویر تمایـل و گرایشـی ندارند. با نگرش به جدول شمارهٔ ۱ درمی‌یابیم که در طول تاریخ ادبیـات فارسـی، تقریبـاً تصویر بنفشه در شعر اغلب شاعران حضور دارد. هم در رودکی به عنوان نقطهٔ آغـاز ایـن سیر، هم در فردوسی حماسه‌سرا و هـم در شـعر شـاعران مدیحـه‌گـویی نظیـر فرخـی و منوچهری. همچنین، در منظومه‌های عاشقانهٔ فخرالدّین اسعد گرگانی، نظامی و جامی نیز حضور این تصویر هویداست و مسعود سعد نیز در زندان این تصاویر را فراموش نکرده‌است و سنایی، عطّار و مولوی عرفان‌گرا نیز به آن توجه داشته‌انـد. همـین طـور در قالـب‌هـای رباعی، دوبیتی، غزل، قصیده، مثنوی و... این تصویر حاضر است.

پس از بررسی میزان و تعداد تصاویر بنفشه در شعر هر شاعر نسبت بـه کـلّ تصـاویر (۵۵۲ تصویر) درمی‌یابیم که شاعرانی مانند قطران، خاقانی، منوچهری، فرخی، امیرمعـزی، نظامی و عطار بیشترین بسامد از تصاویر ابتکاری بنفشه را در اشعار خـود آورده‌انـد و ایـن تصویر در شعر شاعرانی چـون ابـوالفرج رونـی، باباطـاهر، مختـاری، کمـال خجنـدی و... کمترین نمود را دارد. در این بین، حدود ۸٪ از کل تصاویر مورد بحث بنفشـه، متعلّـق بـه قطران تبریزی است. از این بررسی معلوم می‌شود که میزان کاربرد تصـاویر بنفشـه تنـوع خاصی در اشعار دارد، ولی در اشعار حماسی نظیر *شاهنامهٔ* فردوسی، فقـط ۲ مـورد از ایـن تصاویر دیده می‌شود، و برعکس، میزان این تصاویر در قصاید و اشعار غنـایی، عرفـانی و توصیفی بسیار زیاد است.

۴ـ۲. دسته‌بندی بسامدی تصاویر متنوع بنفشه در شعر فارسی

پس از بررسی کلّ تصاویر (۵۵۲ مورد)، درمی‌یابیم که برخی از تصویرهای بنفشه، بیشـتر مورد توجه شاعران بوده‌است و برخی کمتر؛ به عبارت دیگر، برخی تصاویر آن‌قـدر تکـرار شده‌اند که حالت کلیشه‌ای و تقلیدی به خود گرفته‌اند؛ مثلاً ارتباط بنفشه با مـو، گیسـو و طرّه در شعر ۳۸ تن از شاعران به‌کار رفته‌است و ارتباط بنفشه، سمن و یاسمن در شعر ۲۴ تن دیده می‌شود. برخی از تصاویر نیز عقیم هستند و جذّابیت لازم را نداشته‌اند که غالـب شاعران از آن استفاده نمایند و فقط در شعر یک شـاعر ظهـور کـرده‌اسـت و پـس از آن، فراموش شده‌است. پس از کنار نهادن تکرار یک تصویر در شعر هر شاعر، از مجموع ۵۵۲ تصویر، حدود ۲۴۸ تصویر نهایی از بنفشه به دست می‌آید؛ یعنی تعداد تصاویر کلیشه‌ای و مکرر و تصاویر شاذّ و نامکرّر از بنفشه، بعد از کنار نهادن و نادیده گرفتن تکرار آن در شعر

هر شاعر، مجموعاً بیش از ۲۴۸ مورد می‌شود که در این بخش ذکر می‌گردند. از حدود ۲۴۸ تصویر نهایی بنفشه، ۱۸۳ تصویر (۷۴٪)، جداگانه و در شعر یک تن از شاعران مورد بحث به‌کار رفته‌است؛ یعنی از مجموع تصویرهای بنفشه، ۱۸۳ مورد نسبتاً ابتکاری و غیرتکراری است؛ تصاویری مانند بنفشه و مناجات کردن (ر.ک؛ نظامی، ۱۳۸۴: ۳۹۲)، بنفشه و تواضع (ر.ک؛ امیرخسرو، ۱۳۶۱: ۶)، بنفشه و ابجدخوانی (ر.ک؛ همان: ۲۱۵)، بنفشه و سیاه کم‌بها (ر.ک؛ حافظ، ۱۳۶۹: ۷۷)، بنفشه و توبه‌شکنی (ر.ک؛ حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۸۰)، بنفشه و بستان هَلْ أَتَی (ر.ک؛ قوامی، ۱۳۳۴: ۷۵)، بنفشه و پروانهٔ مرصّع (ر.ک؛ بهار، ۱۳۵۸: ۴۱۳) و... از این زمره‌اَند. همچنین، تصاویری مانند بنفشه و مو، طره، گیسو و جعد، بنفشه و سمن و یاسمن، بنفشه و گل، بنفشه و خط، بنفشه و کبودی و... تکرار زیادی دارند.

۱. بنفشه و مو، زلف، طرّه، گیسو، جعد و کلاله و مرغول[۱] (در شعر ۳۸ شاعر به‌کار رفته‌است).

۲. بنفشه و سمن و یاسمن (در شعر ۲۴ شاعر به‌کار رفته‌است).

۳. بنفشه و گل (در شعر ۲۲ شاعر به‌کار رفته‌است).

۴. بنفشه و خط (در شعر ۲۰ شاعر به‌کار رفته‌است).

۵. بنفشه و کبودی (در شعر ۱۶ شاعر به‌کار رفته‌است).

۶. بنفشه و کوژی، خمیدگی و پشت دوتا/ بنفشه و لاله (هر تصویر در شعر ۱۴ شاعر به‌کار رفته‌است).

۷. بنفشه و بو (در شعر ۱۱ شاعر به‌کار رفته‌است).

۸. بنفشه و نیل و نیلگونی (در شعر ۱۰ شاعر به‌کار رفته‌است).

۹. بنفشه و سوسن/ بنفشه و طبری (هر تصویر در شعر ۹ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۰. بنفشه و سوگواری و ماتم گرفتن (در شعر ۸ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۱. بنفشه و رخ، عارض و عذار/ بنفشه و تاب دادن و تابداری/ بنفشه و چمن و سبزه/ بنفشه و سنبل/ بنفشه و عنبر/ بنفشه و ارغوان (هر تصویر در شعر ۷ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۲. بنفشه و سر بر زانو نهادن/ بنفشه و زبان از قفا کشیدن/ بنفشه و نرگس/ بنفشه و سرو/ بنفشه و مشک (هر تصویر در شعر ۶ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۳. بنفشه و نسرین (در شعر ۵ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۴. بنفشه و سر فرو انداختن/ بنفشه و طَری و تازگی/ بنفشه و خال (هر تصویر در شعر ۴ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۵. بنفشه و رکوع/ بنفشه و سرافکنده/ بنفشه و سرنگونی/ بنفشه و نزاری/ بنفشه و شرمگینی/ بنفشه و ماه/ بنفشه و آتش/ بنفشه و بادام/ بنفشه و تیغ (هر تصویر در شعر ۳ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۶. بنفشه و سجود کردن/ سر در پیش داشتن/ رخ به سوی خود داشتن/ عاشق/ سرگرانی/ خط معنبر کشیدن/ رخ تاباندن/ غلام/ خدمت کردن/ افسردن/ شادی و کشی/ دل/ طپانچه/ بر/ نسترن/ نیلوفر/ ریحان/ جلنار و گلنار/ باد و نسیم/ دود/ سواد/ ردا و جامهٔ کبود/ دیبای بنفش/ عطر/ دامن/ کمند/ سپر/ لاژورد/ خوردن آب حیات و حیوان (هر تصویر در شعر ۲ شاعر به‌کار رفته‌است).

۱۷. بنفشه و پشت چون چوگان/ شکستگی/ پای خود بوسیدن/ مناجات کردن/ تواضع/ طفل‌وار/ ابجدخوانی/ نوشتن/ گوش/ بناگوش/ خواندن خط سبز/ سر برنیاوردن/ سر در بر افکندن/ مهجور دلخسته/ خستگی/ دژم/ رشک/ سیراب بودن/ زبان درکشیدن/ پَست افتادن/ قفا زدن/ دَه گوش/ حزین و محزون بودن/ بندگی/ حلقه‌به‌گوش بودن/ مژدهٔ نوروز دادن/ آزردن/ دل تیماردیده/ درد دل هجران‌کشیده/ روی نهفتن/ در تاب بودن/ سیاه کم‌بها/ لب/ زانو/ خوی ریختن/ کاشتن در دل مخالف/ بوی دهان/ دوختن وطای نیلی/ بی‌وفایی/ خاموشی/ قفل بر زبان انداختن/ بار دادن/ دامن در پا کشیدن/ مسکین/ راستی/ دلجویی/ توبه‌شکنی/ قامت پَست/ صوفی فوطه‌پوش/ خرقه‌پوشی/ جلوه‌گری/ مستی و خرابی/ خماری/ طفلی/ زاری/ سوی پَستی نگریستن/ نگار/ دم/ پریشیده/ سفر/ دشمن/ عدوی نگون/ مخالف بوسهل/ نثار آوردن/ شمن/ مرد گناهکار/ پیادهٔ لشکری/ غلطیدن/ جوان/ استغفار کردن/ بر یک پای ماندن/ چشم/ کاژی و دوبینی/ سیلی خوردن/ زبان/ مزور/ حسد بردن/ شفیع بودن/ دورویی/ جامه در نیل زدن/ پیام دادن/ نگهبانی/ مراقب/ مشک‌پوشی/ طلایه‌کنان/ رسن در گردن داشتن/ نفس/ کج‌کلاهی کردن/ سیه‌کاری/ قد/ موی دماغ/ مشک‌ریزی/ مشک‌سایی/ قلاب در آب انداختن/ گره بر بنفشه زدن/ شام/ شنبلید/ شقایق/ آذرگون/ سایه/ گل خیری/ گل سوری/ گلستان/ لاله‌زار/ چنار/ سپهر/ شب/ برف/ قوس قزح/ نارنج/ فلک/ کیوان/ صبا/ مغیلان/ کاه/ مرطب/ خودرویی/ سنگ/ گرد نیلگون/ سفید پوشیدن/ سپیدی/ سیاهی/ آهن/ سلب/ جامهٔ سوگ/ جامهٔ ماتم کبود/

قرطهٔ چینی نیلوفری/ فوطهٔ کحلی/ دراعهٔ نیلی/ خرقهٔ/ مخمل/ دیبای ازرق/ کرباس نیلگون/ اکسون (جامهٔ فاخر)/ بالین/ میل سرمه/ غالیه/ عود/ نافهٔ تتار/ بسّد/ نقاب/ تحفه/ نمک/ شکر/ کلهٔ دیلمی/ قلاب/ سایبان/ پرگر (طوق)/ یاقوت کبود/ نگین کبود/ افسر از یاقوت کبود/ کلاه/ میسوری/ شراب/ پیرهن/ زکال/ فرش/ قرص/ محفوری (نوعی فرش)/ زلفین/ معجر کتان نیلگون/ جامهٔ ترسا/ خیل/ پروانه/ کبک دری/ پر طاووس/ پر طاووس برآوردن/ ستور ابلق/ سپاه مور/ موروَش/ کرکما (نوعی پرنده)/ بناگوش سرکش/ قافیه/ گردن گل شکستن/ شعلهٔ نیلوفری/ بستان هَلْ أتی/ پروانهٔ مرصع/ آتش کبود/ ظلمت/ کفر/ کثرات/ تتر/ افرنجی (هر تصویر در شعر ۱ شاعر به‌کار رفته‌است).

۴ـ۳. تقسیم‌بندی موضوعی تصاویر بنفشه

با توجه به اینکه بنفشه گلی است با اوصاف و ویژگی‌های خاص، از زوایای مختلف مورد توجه شاعران قرار گرفته‌است و توصیفات متنوعی از آن حاصل شده‌است. گاهی بنفشه را با اوصاف و اعمال انسانی سنجیده‌اند و گاهی آن را با دیگر عناصر طبیعت و گاهی با اشیاء بررسی و مقایسه کرده‌اند که در این بخش، به این دسته‌بندی‌ها اشاره می‌شود.

۴ـ۳ـ۱. بنفشه و اوصاف و اعمال انسانی

طره، کلاله، مو، زلف، گیسو، جعد و مرغول (پیچ و تاب زلف)/ کوژی و خمیدگی و پشت دوتا/ پشت چون چوگان/ شکستگی/ سر بر زانو نهادن/ پای خود بوسیدن/ سجود کردن/ رکوع/ مناجات کردن/ تواضع/ طفل‌وار/ ابجدخوانی/ نوشتن/ گوش/ بناگوش/ خواندن خط سبز/ سر فرو انداختن/ سر بر نیاوردن/ سر در پیش داشتن/ سر در بر افکندن/ رخ به سوی خود داشتن/ عاشق/ مهجور دلخسته/ خستگی/ سرافکنده/ سرنگونی/ سرگرانی/ نزاری/ خط چهره/ خط معنبر کشیدن/ سوگواری و ماتم گرفتن/ دژم/ رشک/ سیراب بودن/ شرمگینی/ زبان درکشیدن/ پَست افتادن/ زبان از قفا کشیدن/ قفا زدن/ خال/ عذار، گونه، رخ و عارض/ رخ تاباندن/ دَه‌گوش/ حزین و محزون بودن/ بندگی/ حلقه‌به‌گوش بودن/ غلام/ خدمت کردن/ مژدهٔ نوروز دادن/ افسردن/ آزردن/ دل تیماردیده/ درد دل هجران‌کشیده/ روی نهفتن/ تابداری و تاب دادن/ در تاب بودن/ سیاه کم‌بها/ شادی و کشی/ لب/ زانو/ خوی ریختن/ دل/ کاشتن در دل مخالف/ بوی دهان/ دوختن وطای نیلی/ بی‌وفایی/ خاموشی/ قفل بر زبان انداختن/ بار دادن/ دامن در پا کشیدن/ مسکین/ راستی/ دلجویی/ توبه‌شکنی/ قامت پَست/ صوفی فوطه‌پوش/ خرقه‌پوشی/ جلوه‌گری/ مستی و خرابی/ خماری/ طفلی/ زاری/ سوی پستی نگریستن/ نگار/ دم/ پریشیده/ سفر/

دشمن/ عدوی نگون/ مخالف بوسهل/ نثار آوردن/ شمن/ مرد گناهکار/ پیادهٔ لشکری/ غلطیدن/ جوان/ استغفار کردن/ بر یک پای ماندن/ چشم/ کاژی و دوبینی/ طپانچه/ سیلی خوردن/ بر (سینه)/ زبان/ مزوّر/ حسد بردن/ شفیع بودن/ دورویی/ جامه در نیل زدن/ پیام دادن/ نگهبانی/ مراقب/ مشک‌پوشی/ طلایه‌کنان/ رسن در گردن داشتن/ نفس/ کج‌کلاهی کردن/ سیه‌کاری/ قد/ موی دماغ/ مشک‌ریزی/ مشک‌سایی/ قلاب در آب انداختن/ گره بر بنفشه پیچیدن.

۴ـ۳ـ۲. بنفشه و اشیاء

آهن/ سلب/ جامهٔ سوگ/ جامهٔ ماتم کبود/ قرطه‌چینی نیلوفری/ فوطهٔ کحلی/ دراعهٔ نیلی/ جامه و ردای کبود/ خرقه/ مخمل/ دیبای ازرق/ دیبای بنفش/ کرباس نیلگون/ اکسون (جامهٔ فاخر)/ بالین/ میل سرمه/ بوی خوش/ مشک/ غالیه/ عنبر/ عود/ عطر/ نافهٔ تتار/ بسّد/ نقاب/ دامن/ تحفه/ نمک/ شکر/ کلهٔ دیلمی/ کمند/ قلاب/ سایبان/ سپر/ تیغ/ لاژورد/ پرگر (طوق)/ یاقوت کبود/ نگین کبود/ افسر از یاقوت کبود/ کلاه/ میسوری/ شراب/ پیرهن/ زکال/ فرش/ قرص/ محفوری (نوعی فرش)/ زلفین/ معجر کتان نیلگون/ جامهٔ ترسا.

۴ـ۳ـ۳. بنفشه و عناصر طبیعت

طری، تری و تازگی/ ارغوان/ لاله/ ماه/ شام/ سمن و یاسمن/ شنبلید/ سوسن/ نرگس/ نسرین/ نسترن/ شقایق/ نیلوفر/ ریحان/ آذرگون/ جلنار و گلنار/ سایه/ سنبل/ گل/ گل خیری/ گل سوری/ چمن و سبزه/ گلستان/ لاله‌زار/ سرو/ باد/ چنار/ سپهر/ شب/ برف/ قوس قزح/ نارنج/ فلک/ کیوان/ آتش/ دود/ بادام/ صبا و نسیم/ مغیلان/ کاه/ مرطب/ خودرویی/ سنگ/ گرد نیلگون.

۴ـ۳ـ۴. بنفشه و حیوانات

خیل/ پروانه/ کبک دری/ پَرِ طاووس/ پَرِ طاووس برآوردن/ ستور ابلق/ سپاه مور/ موروش/ کرکما (نوعی پرنده).

۴ـ۳ـ۵. بنفشه و ترکیبات ادبی

بناگوش سرکش/ خوردن آب حیات و آب حیوان/ قافیه/ گردن گل شکستن/ شعلهٔ نیلوفری/ بستان هَلْ أَتَی/ پروانهٔ مرصع/ آتش کبود.

۴ـ۳ـ۶ بنفشه و رنگ‌ها

نیل و نیلگونی/ کبودی/ سفید پوشیدن/ سپیدی/ سیاهی/ سواد.

۴ـ۳ـ۷. بنفشه و مفاهیم غیرمادی

ظلمت/ کفر/ کثرات.

۴ـ۳ـ۸. بنفشه و مکان

طبری/ تتر/ افرنجی.

چنان‌که دیده می‌شود، بنفشه و اوصاف انسانی ٪۵۰، بنفشه و اشیاء ٪۲۰، بنفشه و طبیعت ٪۱۸، بنفشه و حیوانات ٪۴/۵، بنفشه و ترکیبات ادبی ٪۳/۵، بنفشه و رنگ‌ها ٪۲، بنفشه و مفاهیم غیرمادّی ٪۱ و بنفشه و مکان ٪۱ از تصاویر را شامل می‌شوند. با دقت در موارد فوق و نمودار شمارهٔ ۲، مشخص می‌شود که بیشترین تصاویر بنفشه با اوصاف و اعمال انسانی، اشیاء و عناصر طبیعت گره خورده‌است و سایر موضوعات در این تصویرسازی کمرنگ‌تر هستند.

۴ـ۴. تصاویر ابتکاری هر شاعر از بنفشه

منظور، تصاویری است که در شعر هر شاعر برای اولین بار آمده‌است و در شعر شاعران پیش از او سابقه ندارد. هر کدام از شاعران مورد بحث، به جنبه‌های متفاوتی از بنفشه پرداخته‌اند. با توجه به اینکه در قرن‌های نخستین به امور محسوس و طبیعت التفات زیادی می‌شد، بیشتر شاعران این دوره، تصاویر بدیعی از بنفشه را در شعر خود آورده‌اند. رودکی بنفشه را با طری، تازگی و آتش کبود دیده، فردوسی به رابطهٔ بنفشه با زلف و سمن توجه کرده، فرخی رابطهٔ بنفشه را با روی، آذرگون، سنبل، نرگس، لاژورد و... به تصویر کشیده‌است و شاعران دیگر نیز تصویری به تصاویر بنفشه افزوده‌اند. البته هستند شاعرانی نظیر ابوالفرج رونی، باباطاهر، مختاری، فلکی، عبید، محتشم، نشاط، فروغی و فرخی یزدی که تصویری بر تصاویر پیشینیان از بنفشه نیفزوده‌اند و غالباً از تصاویر بیان‌شدهٔ آنان استفاده کرده‌اند. تصاویر ابتکاری هر شاعر از بنفشه به ترتیب تاریخی زمان حیات شاعران ذکر می‌شود، تا امکان مقایسه و بررسی شاعران مبتکر و تصاویر ابتکاری در طول تاریخ ادبیات فارسی بهتر نمایانده شود.

۱ـ رودکی: طری و تازگی/ آتش کبود (۲)، **۲ـ کسایی:** کبودی/ میسوری (۲)، **۳ـ فردوسی:** زلف، مو و.../ سمن و یاسمن (۲)، **۴ـ فرّخی:** رخ، روی و عذار/ نگار/ مردم/ پریشیده/ گل/ آذرگون/ سنبل/ نسترن/ نرگس/ لاله/ سنگ/ عنبر/ مشک/ لاژورد/ طبری (۱۵)، **۵ـ عنصری:** گره بر بنفشه زدن/ سرو/ ماه/ دامن/ سپر (۵)، **۶ـ منوچهری:** کوژی، خمیدگی و دوتایی/ سر بر زانو نهادن/ رکوع/ خط/ عدوی نگون/ مخالف بوسهل/ حسد بردن/ جلنار/ خودرویی/ بو/ دیبای بنفش/ زلفین/ معجر کتان نیلگون/ کرکما/ نیلی/ سپیدی (۱۶)، **۷ـ**

عسجدی: صبا (۱)، **۸ـ فخرالدّین اسعد:** سرافکنده/ مستی و خرابی/ گل خیری/ بالین (۴)، **۹ـ قطران:** پَست چون چوگان/ سر در پیش داشتن/ رخ به سوی خود داشتن/ عاشق/ مهجور خسته/ دل تیماردیده/ درد دل هجران‌کشیده/ تابداری و تاب دادن/ دل/ دشمن/ نثار آوردن/ شمن/ مرد گناهکار/ پیادهٔ لشکری/ چمن و سبزه/ نسرین/ شنبلید/ مغیلان/ کاه/ گرد نیلگون/ اکسون/ کرباس نیلگون/ دیبای ازرق/ پرگر (طوق)/ یاقوت کبود/ نگین کبود/ افسر از یاقوت کبود/ کلاه/ ستور ابلق (۲۹)، **۱۰ـ ناصرخسرو:** سوسن/ جامهٔ ترسا (۲)، **۱۱ـ ابوالفرج رونی:** (۰)، **۱۲ـ باباطاهر:** (۰)، **۱۳ـ مسعود سعد:** سجود کردن/ سر فروانداختن/ سرنگونی/ کاژی و دوبینی/ طپانچه/ بر (سینه)/ ارغوان/ زکال (۸)، **۱۴ـ مختاری:** (۰)، **۱۵ـ معزّی:** نزاری/ سوگواری و ماتم/ رشک/ سیراب بودن/ شرمگینی/ مشکسایی/ سایه/ بسّد/ قرطه‌چینی نیلوفری/ سلب/ آهن/ تیغ/ ظلمت/ کفر (۱۴)، **۱۶ـ خیام:** خال (۱)، **۱۷ـ عمعق:** عود (۱)، **۱۸ـ سنایی:** خدمت کردن/ راستی/ دلجویی/ فوطهٔ کحلی (۴)، **۱۹ـ حسن غزنوی:** زبان از قفا کشیدن/ در تاب بودن/ توبه‌شکنی/ کیوان/ سفید پوشیدن (۵)، **۲۰ـ قوامی:** بستان هَلْ أتی (۱)، **۲۱ـ مهستی:** شفیع بودن/ عطر (۲)، **۲۲ـ انوری:** رخ تابانـدن/ ده‌گوش/ چنار/ نقاب (۴)، **۲۳ـ مجیر:** استغفار کردن/ بر یک پای ماندن/ چشم/ لاله‌زار/ گل سوری/ آتش/ پیرهن (۷)، **۲۴ـ فلکی:** (۰)، **۲۵ـ خاقانی:** حلقه‌به‌گوش بودن/ غلام/ لب/ زانو/ خوی ریختن/ دل/ کاشتن در دل مخالف/ بوی دهان/ دوختن وطای نیلی/ شب/ سپهر/ برف/ قوس قزح/ شکر/ نمک/ تحفه/ قافیه/ خیل/ سواد (۱۹)، **۲۶ـ نظامی:** مناجات کردن/ خماری/ جامه در نیل زدن/ دورویی/ پیام دادن/ نگهبانی/ مشک‌پوشی/ طلایه‌کنان/ رسن در گردن داشتن/ نفس/ شقایق/ پَرِ طاووس برآوردن/ سیاهی (۱۳)، **۲۷ـ عطّار:** پای خود بوسیدن/ سر در بر افکندن/ سرگرانی/ خط معنبر کشیدن/ صوفی فوطه‌پوش/ خرقه‌پوشی/ جلوه‌گری/ طفلی/ گلستان/ نیلوفر/ سایبان/ پَرِ طاووس (۱۲)، **۲۸ـ مولوی:** سوی پَستی نگریستن/ مزوّر/ ریحان/ مرطب/ شراب/ قرص/ محفوری (۷)، **۲۹ـ عراقی:** جامهٔ سوگ/ خوردن آب حیات و حیوان (۲)، **۳۰ـ سعدی:** سر بر نیاوردن/ نارنج (۲)، **۳۱ـ سیف:** شکستگی/ گردن گل شکستن (۲)، **۳۲ـ امیرخسرو:** تواضع/ طفل‌وار/ ابجدخوانی/ نوشتن/ گوش/ خواندن خط سبز/ بناگوش سرکش (۷)، **۳۳ـ اوحدی:** زبان درکشیدن/ پَست افتادن/ قفا زدن/ باد و نسیم (۴)، **۳۴ـ خواجو:** بی‌وفایی (۱)، **۳۵ـ عبید:** (۰)، **۳۶ـ سلمان ساوجی:** حزین و محزون بودن/ شادی و کشی/ خاموشی/ بار دادن/ دامن در پای کشیدن/ مسکین/ فلک/

غالیه (۸)، **۳۷ـ حافظ:** سیاه کم‌بها (۱)، **۳۸ـ کمال خجندی:** کمند (۱)، **۳۹ـ جامی:** دژم/ سیلی خوردن/ مراقب/ خرقه و ردای کبود/ دراعهٔ نیلی/ جامهٔ کبود (۶)، **۴۰ـ وحشی:** مشک‌ریزی/ قلاب در آب انداختن/ دود (۳)، **۴۱ـ محتشم:** (۰)، **۴۲ـ نظیری:** خستگی/ کج‌کلاهی کردن/ سیه‌کاری/ شام (۴)، **۴۳ـ کلیم:** غلطیدن/ جوان (۲)، **۴۴ـ صائب:** قفل بر زبان انداختن/ بادام/ میل سرمه/ مخمل/ قلاب/ شعلهٔ نیلوفری/ پروانه (۷)، **۴۵ـ واعظ:** قد/ موی دماغ/ موروش (۳)، **۴۶ـ بیدل:** بندگی (۱)، **۴۷ـ حزین:** بناگوش (۱)، **۴۸ـ نشاط** (۰)، **۴۹ـ قاآنی:** افسردن/ سفر/ جامهٔ ماتم کبود (۳)، **۵۰ـ فروغی:** (۰)، **۵۱ـ صفا:** قامت پَست/ کثرات/ کبک دری (۳)، **۵۲ـ فرخی یزدی** (۰)، **۵۳ـ بهار:** زاری/ زبان/ نافه و نافهٔ تتار/ فرش/ تتر/ افرنجی/ پروانهٔ مرصع/ سپاه مور (۸) و **۵۴ـ پروین:** مژدهٔ نوروز دادن/ آزردن/ روی نهفتن (۳).

به چند بیت از شاعران مورد بحث که حاوی تصاویر بنفشه است، اشاره می‌شود[۲]:

«بنفشه‌های طری خیل‌خیل بر سَرِ کوه — چو آتشی که به گوگرد بردوید کبود» (رودکی، ۱۳۸۲: ۴۹۸).

«بپیچد همی چون من از عشق او — گره بر بنفشه شکن بر سمن» (عنصری، ۱۳۶۶: ۲۰۷).

«شاخ بنفشه بر سَرِ زانو نهاده سر — مانندهٔ مخالف بوسهل زوزنی» (منوچهری، ۱۳۷۵: ۱۴۳).

«عِلمش نگار و صورت ایوان ملت است — جودش گل و بنفشهٔ بستان هَلْ أَتَی است» (قوامی، ۱۳۳۴: ۷۵).

«به پیش لاله بنفشه سجود کرد چو دید — که هر دو برگی از لاله شد یکی محراب» (مسعود سعد، ۱۳۷۴: ۶۰).

«صبا تعرض زلف بنفشه کرد شبی — بنفشه سر چو درآورد این تمنی را» (انوری، ۱۳۷۶: ۱).

«زِ بنفشه تاب دارم، که زِ زلف تو زند دم — تو سیاه کم‌بها بین، که چه در دماغ دارد» (حافظ، ۱۳۶۹: ۷۷).

«گیرم چون گل نه‌ای، ساخته خونین‌لباس — کم زِ بنفشه مباش، دوخته نیلی‌وطا» (خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۵).

«زود از قفا کشید زبانش بنفشه‌وار — چون سوسنش اگرچه زبان در زبان فتاد» (حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۲).

«جامهٔ ماتم کبود کرد بنفشه — پیرهن از غصه چاک زد گل احمر» (قاآنی، ۱۳۸۰: ۲۳۹).

*****

«خصم سوسن گشت نرگس، چشم او زان شـد دژم
عاشق گل شد بنفشه، پشت او زان شد دوتا»
(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۲۴).

با دقت در نمودار شمارهٔ ۱ درمی‌یابیم که قطران با ۲۹ تصویر (۱۱/۵٪)، خاقانی بـا ۱۹ تصویر (۷/۵٪)، منوچهری با ۱۶ تصویر (۶/۵٪)، فرخی با ۱۵ تصویر (۶٪) از تصاویر بنفشه، در بین شاعران مورد بحث، بیشترین تصاویر بکر را دارند و شاعرانی نظیر عنصری، انوری، مولوی، سعدی، سنایی، خواجو، حافظ و صائب ـ با وجود مهـارت و قـدرت تصـویرگری ـ تصاویر ابتکاری زیادی در این موضوع به دست نداده‌اند. البته طبیعی می‌نماید که شاعران متقدم‌تر به دلیل آنکه زودتر در تاریخ ادبیات ظهور کرده‌اند، امکان آوردن تصاویر ابتکاری بیشتری نسبت به شاعران بعدی داشته‌اند.

۵. نتیجه

هدف این مقاله، پژوهش پیرامون تصاویر شعری متعدد و متنوع بنفشه بود، با ایـن هـدف که به سیر یک تصویر در ادوار مختلف شعر فارسی و در طول محور عمودی تاریخ ادبیات فارسی نگریسته شود؛ زیرا بیشتر مطالعات ادبی ما، مقطعی و به شکل بررسی محور افقـی تاریخ ادبیات فارسی (یعنی شاعر خاص در یک دورهٔ خاص) است. در این پژوهش، تقریبـاً تمام تصاویر بنفشه در شعر ۵۴ شاعر، از رودکی تا پروین، بررسـی و دسـته‌بنـدی شـد. از اهداف این تحقیق، نشان دادن تصاویر ابتکاری و تقلیدی شاعران و نوع و میزان تصـاویر ارائه‌شدهٔ آنان از بنفشه بود. این پژوهش می‌تواند معرف مدخلی از «فرهنگ تصـاویر شـعر فارسی» باشد که مزایای بسـیاری دارد. روش کـار بـه شـکل کتابخانـه‌ای و تحلیلـی بـا بهره‌گیری از جدول‌ها و نمودارهای آماری است که با بررسی بسامدی تصاویر بنفشه آغاز می‌گردد و جایگاه تصاویر بنفشهٔ هر شاعر در کلّ تصـاویر و نسـبت هـر تصـویر بـر کـلّ تصاویر نشان داده می‌شود و نیز بررسی تصاویر از کلیشه‌ای‌ترین تا ابتکاری‌ترین آن، نشان دادن تصاویر ابتکاری هر شاعر و تقسیم‌بندی موضوعی تصاویر شعری بنفشـه، از مراحـل دیگر پژوهش است. از نتایج اصلی پژوهش می‌توان به موارد زیـر اشـاره کـرد: ۵۴ شـاعر مورد بحث، بیش از ۵۵۲ تصویر از بنفشه ارائه نموده‌اند. بعد از تجزیه و تحلیل این تصاویر و کنار نهادن تصاویر مکرر، حدود ۲۴۸ تصویر متنوع و نامکرر از بنفشـه بـه دسـت آمـد. بنفشه و مو، طره، گیسو و جعد (در شعر ۳۸ شاعر)، بنفشه، سـمن و یاسـمن (در شـعر ۲۴

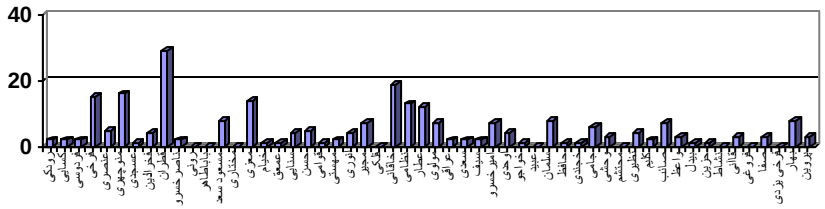
شاعر)، بنفشه و گل (در شعر ۲۲ شاعر)، بنفشه و خط (در شعر ۲۰ شاعر) و بنفشه و کبودی (در شعر ۱۶ شاعر)، به ترتیب بیشترین بسامد را در شعر این شاعران دارند و از تکراری‌ترین تصاویر بنفشه هستند. ۱۸۳ مورد از مجموع ۲۴۸ تصویر، هر کدام فقط در شعر یک شاعر ذکر شده‌اند و از ابتکاری‌ترین تصاویر بنفشه محسوب می‌شوند. قطران با ۱۱/۵٪، خاقانی با ۷/۵٪، منوچهری با ۶/۵٪ و فرخی با ۶٪ بیشترین تصاویر ابتکاری را از بنفشه پدید آورده‌اند، در حالی که شاعرانی مانند سنایی، مولوی، سعدی، حافظ و صائب تصویر ابتکاری کمتری در این زمینه دارند. ۸ دسته‌بندی از بنفشه به دست داده شده که بنفشه و اوصاف انسانی (۵۰٪)، بنفشه و اشیاء (۲۰٪) و بنفشه و طبیعت (۱۸٪) بیشترین تصویر را در ذهن شاعران ایجاد نموده‌است.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ به دلیل حجم زیاد تصاویر، امکان ذکر ابیات و شمارهٔ صفحات دواوین میسّر نشد.

۲ـ به دلیل محدودیت صفحات مقاله، فقط به ذکر چند نمونه اکتفا شده‌است.

نمودار ۱: بسامد تصاویر ابتکاری هر شاعر از بنفشه

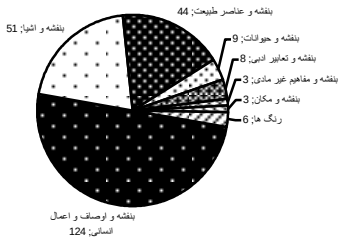


جدول ۱: جدول بسامدی تصاویر کلی و ابتکاری بنفشه در شعر شاعران به ترتیب دورهٔ تاریخی

	تصویر	تصویر ابتکاری		تصویر	تصویر ابتکاری		تصویر	تصویر ابتکاری
رودکی	۲	۲	حسن غزنوی	۱۲	۵	حافظ	۱۰	۱
کسایی	۲	۲	قوامی	۶	۱	کمال	۲	۱
فردوسی	۲	۲	مهستی	۴	۲	جامی	۲۶	۶
فرخی	۱۶	۱۵	انوری	۸	۴	وحشی	۶	۳
عنصری	۸	۵	مجیر	۱۶	۷	محتشم	۵	۰
منوچهری	۲۱	۱۶	فلکی	۳	۰	نظیری	۱۱	۴
عسجدی	۵	۱	خاقانی	۳۳	۱۹	کلیم	۵	۲
فخرالدّین اسعد	۱۰	۴	نظامی	۲۸	۱۳	صائب	۱۳	۷

قطران	۴۴	۲۹	عطار	۱۹	۱۲	واعظ	۷	۳
ناصرخسرو	۶	۲	مولوی	۲۱	۷	بیدل	۳	۱
ابوالفرج رونی	۱	۰	عراقی	۴	۲	حزین	۴	۱
باباطاهر	۱	۰	سعدی	۶	۲	نشاط	۲	۰
مسعودسعد	۱۵	۸	سیف	۷	۲	قاآنی	۱۵	۳
مختاری	۱	۰	امیرخسرو	۱۱	۷	فروغی	۵	۰
امیر معزی	۳۲	۱۴	اوحدی	۱۰	۴	صفا	۶	۳
خیام	۲	۱	خواجو	۷	۱	فرخی یزدی	۲	۰
عمعق	۵	۱	عبید	۵	۰	بهار	۱۷	۸
سنایی	۱۴	۴	سلمان	۲۰	۸	پروین	۶	۳

نمودار ۲: دسته‌بندی موضوعی تصاویر بنفشه



منابع

اسکلتن، رابین (۱۳۷۵)، *حکایت شعر*، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، چ ۱، تهران، میترا.

اعتصامی، پروین (۱۳۸۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام حسن برازان، چ ۱، تهران، سنبله.

انوری، اوحدالدّین علی (۱۳۷۶)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چ ۵، تهران، علمی و فرهنگی.

اوحدی مراغه‌ای، اوحدالدّین (۱۳۷۵)، *دیوان اشعار*، به اهتمام سعید نفیسی، چ ۲، تهران، امیرکبیر.

براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، چ ۱، تهران، زریاب.

بهار، محمدتقی (۱۳۵۸)، *دیوان اشعار*، چ ۴، تهران، امیرکبیر.

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۸۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام خلیل‌الله خلیلی، چ ۱، تهران، سیمای دانش.

بیلقانی، مجیر (۱۳۵۸)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد آبادی، چ ۱، تبریز، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *سفر در مه*، چ ۱، تهران، نگاه.

جامی، عبدالرّحمن (۱۳۶۶)، *هفت اورنگ*، به اهتمام مرتضی مدرس، چ ۲، تهران، سعدی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین مخمد (۱۳۶۹)، *دیوان اشعار*، به اهتمام خلیل خطیب رهبر، چ ۶، تهران، صفی‌علیشاه.
غزنوی، حسن (۱۳۶۲)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چ ۲، تهران، اساطیر.
خاقانی، بدیل (۱۳۷۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام ضیاءالدّین سجادی، چ ۵، تهران، زوّار.
خواجوی کرمانی، محمود (۱۳۷۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام احمد سهیلی، چ ۳، تهران، پاژنگ و مرکز کرمان‌شناسی.
خیام، عمر (۱۳۷۳)، *رباعیات*، به اهتمام محمدعلی فروغی و قاسم غنی، چ ۲، تهران، اساطیر.
دهلوی، امیرخسرو (۱۳۶۱)، *دیوان اشعار*، تصحیح سعید نفیسی، تهران، جاویدان.
رودکی، ابوعبدالله (۱۳۸۲)، *دیوان اشعار*، به اهتمام سعید نفیسی، چ ۴، تهران، امیرکبیر.
رونی، ابوالفرج (۱۳۴۷)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمود مهدوی دامغانی، چ ۱، مشهد، باستان.
ساوجی، سلمان (۱۳۶۷)، *دیوان اشعار*، به اهتمام منصور شفق، چ ۲، تهران، صفی‌علیشاه.
سعدی، مصلح‌الدّین عبدالله (۱۳۶۵)، *کلیات*، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ ۵، تهران، امیرکبیر.
سنایی، مجدودبن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چ ۳، تهران، سنایی.
ـــــــــــــــ (۱۳۶۹)، *حدیقةالحقیقه*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، چ ۴، تهران، دانشگاه تهران.
سیف فرغانی، محمد (۱۳۶۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، چ ۲، تهران، فردوسی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *صُوَر خیال در شعر فارسی*، چ ۵، تهران، آگاه.
صائب، محمدعلی (۱۳۷۱)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد قهرمان، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
عبید زاکانی، عبیدالله (۱۳۷۹)، *کلیات*، به اهتمام پرویز اتابکی، چ ۱، تهران، زوار.
عراقی، ابراهیم (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، به اهتمام سعید نفیسی، چ ۵، تهران، جاویدان.
عطار، فریدالدّین محمد (۱۳۷۱)، *دیوان اشعار*، به اهتمام تقی تفضّلی، چ ۶، تهران، علمی و فرهنگی.
عمعق بخارایی، شهاب‌الدّین (۱۳۳۹)، *دیوان اشعار*، به اهتمام سعید نفیسی، چ ۱، تهران، فروغی.
عنصری، ابوالقاسم حسن (۱۳۶۶)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، چ ۲، تهران، سنایی.
فرخی سیستانی، علی (۱۳۸۰)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، چ ۶، تهران، زوّار.
فرخی یزدی، محمد (۱۳۸۲)، *دیوان اشعار*، به اهتمام حسین مکی، چ ۱۳، تهران، امیرکبیر.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۵ م)، *شاهنامه*، چاپ مسکو.
قاآنی، حبیب‌الله (۱۳۸۰)، *دیوان اشعار*، به اهتمام امیرحسین صانعی، چ ۱، تهران، نگاه.
قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۸۴)، *دیوان اشعار*، تصحیح مینوی و مهدی محقّق، چ ۶، تهران، دانشگاه تهران.
قطران، ابومنصور (۱۳۳۳)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد نخجوانی، چ ۱، تبریز، کتاب‌فروشی تهران.
قوامی رازی، بدرالدّین (۱۳۳۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام میرجلال‌الدّین حسینی، چ ۱، تهران، چاپخانهٔ سپهر.
کسایی، ابوالحسن (۱۳۷۰)، *کسایی مروزی و.... ،* به اهتمام محمدامین ریاحی، چ ۳، تهران، توس.
محتشم، کمال‌الدّین علی (۱۳۷۶)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمدعلی گرگانی، چ ۵، تهران، سنایی.

مختاری، عثمان (۱۳۳۶)، *دیوان اشعار*، به اهتمام رکن‌الدّین همایون‌فرخ، چ ۱، تهران، علمی.
مسعود سعد سلمان (۱۳۷۴)، *دیوان اشعار*، به اهتمام پرویز بابایی، تهران، نگاه.
معزّی، ابوعبدالله محمد (۱۳۱۸)، *دیوان اشعار*، به اهتمام عباس اقبال آشتیانی، چ ۱، تهران، کتاب‌فروشی اسلامیه.
منوچهری، احمد (۱۳۷۵)، *دیوان اشعار*، به اهتمام محمد دبیرسیاقی، چ ۲، تهران، زوّار.
مولوی، جلال‌الدّین محمد (۱۳۵۵)، *کلیات شمس*، به اهتمام بدیع‌الزّمان فروزانفر، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۸)، *مثنوی معنوی*، به اهتمام عبدالکریم سروش، چ ۵، تهران، علمی و فرهنگی.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۸)، «بررسی و تحلیل بسامد تصاویر لاله در شعر فارسی»، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دورهٔ جدید، ش ۲۶، صص ۳۲۷ـ۳۴۷.
نشاط، عبدالوهّاب (۱۳۷۹)، *دیوان اشعار*، به اهتمام حسین نخعی، چ ۳، تهران، گل‌آرا.
نظامی، الیاس‌بن محمد (۱۳۸۴)، *کلیات اشعار*، تصحیح حسن وحید دستگردی، چ ۵، تهران، نگاه.
وحشی بافقی، محمد (۱۳۳۹)، *دیوان اشعار*، به اهتمام حسین نخعی، چ ۱، تهران، امیرکبیر.
Am'aq, Sh. (1960), *Divan-e-Ash'ar*, By Sa'id Nafisi, Eds 1th, Tehran, Foroughi. [In Persian].
Anvari, A. (1997), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Taghi Modarres Razavi, 5th Eds, Tehran, Elmi va Farhangi. [In Persian].
Attar, F. (1992), *Divan-e-Ash'ar*, By Taghi Tafazzoli, 6th Eds, Tehran, Elmi va Farhangi. [In Persian].
Bahar, M. (1979), *Divan-e-Ash'ar*, 4th Eds, Tehran, Amir kabir. [In Persian].
Baraheni, R. (2001), *Tala dar Mes*, 1th Eds, Tehran, Zaryab. [In Persian].
Bidel, A. (2005), *Divan-e-Ash'ar*, By Khalilullah Khalili, 1th Eds, Tehran, Simay-e Danesh. [In Persian].
Bilaghani, M. (1979), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Abadi, 1th Eds, Tabriz, Institute of Iranian History and Culture. [In Persian].
Dehlavi, Amir Khosrow (1982), *Divan-e-Ash'ar*, By Sa'id Nafisi, Tehran, Javidan. [In Persian].
Etesami, P. (2005), *Divan-e-Ash'ar*, By Hassan Barazan, 1th Eds, Tehran, Sonboleh. [In Persian].
Farrokhi Sistani, A. (2001), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Dabirsiyaghi, 6th Eds, Tehran, Zavvar. [In Persian].
Farrokhi Yazdi, M. (2003), *Divan-e-Ash'ar*, By Hossein Makki, 13th Eds, Tehran, Amir kabir. [In Persian].
Ferdowsi, A. (1965), *Shahnameh*, Moscow Press. [In Persian].
Ghavami Razi, B. (1955), *Divan-e-Ash'ar*, By Mir Jalaloddin Hosseini, 1th Eds, Tehran, Sepehr Printing House. [In Persian].
Ghobadiyani, N. (2005), *Divan-e-Ash'ar*, By Minavi and Mohaqqeq, 6th Eds, Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Hafez Shirazi, Shams ul-din Mohammad (1990), *Divan-e-Ash'ar*, By Khalil Khatib Rahbar, 6th Eds, Tehran, Safi Alishah. [In Persian].
Ghaznavi, Hassan (1983), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Taghi Modarres Razavi, 2th Eds, Tehran, Asatir. [In Persian].
Iraqi, I. (1989), *Divan-e-Ash'ar*, By Sa'id Nafisi, 5th Eds, Tehran, Javidan. [In Persian].
Jami, A. (1987), *Haft Owrang*, By Morteza Modarres, 2th Eds, Tehran, Sa'di. [In Persian].
Khaghani, B. (1995), *Divan-e-Ash'ar*, By Zia-ul-din Sajjadi, 5th Eds, Tehran, Zavvar. [In Persian].
Khajouy-e Kermani, M. (1995), *Divan-e-Ash'ar*, By Ahmad Soheyli, 3th Eds, Tehran, Pajeng and Kerman Studies Center. [In Persian].
Khayyam, O. (1994), *Quatrains*, By Mohammad Ali Foroughi and Qasem Ghani, 2th Eds, Tehran, Asatir. [In Persian].
Kasayi, A. (1991), *Kasayi Marvazi va...*, By Mohammad Amin Riyahi, 3th Eds, Tehran, Toos. [In Persian].
Manouchehri, A. (1996), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Dabirsiyaghi, 2th Eds, Tehran, Zavvar. [In Persian].
Mas'oud Sa'd Salman. (1995), *Divan-e-Ash'ar*, By Parviz Babayi, Tehran, Negah. [In Persian].
Mo'ezzi, A. (1939), *Divan-e-Ash'ar*, By Abbas Iqbal, 1th Eds, Tehran, Islamic Bookstore. [In Persian].
Mohtasham, K. (1997), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Ali Gorgani, 5th Eds, Tehran, Sanayi. [In Persian].
Mokhtari, O. (1957), *Divan-e-Ash'ar*, By Roknoddin Homayoun Farrokh, 1th Eds, Tehran, Elmi. [In Persian].
Nabilou, A. (2009), "Study and Analysis of the Frequency of Tulip Images in Persian Poetry", *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar University of Kerman*, Vol. 26, Pp. 327-347. [In Persian].
Neshat, A. (2000), *Divan-e-Ash'ar*, By Hossein Nakha'i, 3th Eds, Tehran, Golara. [In Persian].
Nezami, E. (2005), *Kolliyate Ash'ar*, By Hasan Vahid Dastgerdi, 5th Eds, Tehran, Negah. [In Persian].
Obeyd Zakani, O. (2000), *Kolliyat*, By Parviz Atabaki, 1th Eds, Tehran, Zavvar. [In Persian].
Onsori, A. (1987), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Dabir Siyaghi, 2th Eds, Tehran, Sanayi. [In Persian].
Owhadi Maraghei, O. (1996), *Divan-e-Ash'ar*, By Sa'id Nafisi, 2th Eds, Tehran, Amirkabir. [In Persian].
Pournamdariyan, T. (2002), *Safar dar meh*, 1th Eds, Tehran, Negah. [In Persian].
Qa'ani, H. (2001), *Divan-e-Ash'ar*, By Amir Hossein Sane'i, 1th Eds, Tehran, Negah. [In Persian].

Qatran, A. (1954), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Nakhjavani, 1th Eds, Tabriz, Tehran Bookstore, [In Persian].

Roudaki, A. (2003), *Divan-e-Ash'ar*, By Sa'id Nafisi, 4th Eds, Tehran, Amir kabir, [In Persian].

Rouni, A. (1968), *Divan-e-Ash'ar*, By Mahmoud Mahdavi Damghani, 1th Eds, Mashhad, Bastan, [In Persian].

Rumi, M. (1976), *Kolliyate Shams*, By Badi Al-Zaman Forouzanfar, 2th Eds, Tehran, Amir kabir, [In Persian].

_____(1999), *Masnaviye Ma'navi*, By Abdolkarim Soroush, 5th Eds, Tehran, Elmi va Farhangi, [In Persian].

Sa'di, A. (1986), *Kolliyat*, By Mohammad Ali Foroughi, 5th Eds, Tehran, Amir kabir, [In Persian].

Sa'eb, M. (1992), *Divan-e-Ash'ar*, By Mohammad Ghahraman, 1th Eds, Tehran, Elmi va Farhangi, [Persian].

Sanayi, M. (1983), *Divan-e-Ash'ar*, By Modarres Razavi, 3th Eds, Tehran, Sanayi, [Persian].

_____(1990), *Hadiqat al-Haqiqat*, By Modarres Razavi, 4th Eds, Tehran, University of Tehran, [In Persian].

Savaji, S. (1988), *Divan-e-Ash'ar*, By Mansour Shafaq, 2th Eds, Tehran, Safi Alishah, [In Persian].

Seyfe Farghani, M. (1985), *Divan-e-Ash'ar*, By Zabihullah Safa, 2th Eds, Tehran, Ferdowsi, [Persian].

Shafi'i Kadkani, M. (1993), *Imagination in Persian Poetry*, 5th Eds, Tehran, Agah, [In Persian].

Skeleton, R. (1996), *The Poetic Pattern*, Translated by Mehrangiz Owhadi, 1th Eds, Tehran, Mitra, [In Persian].

Vahshi Bafghi, M. (1960), *Divan-e-Ash'ar*, By Hossein Nakha'i, 1th Eds, Tehran, Amirkabir. [In Persian].

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
No. 1, Vol. 10, Spring 2021

Formerly "the Journal of the Faculty of Literature and Humanities"...
University of Tehran

The Architecture of Linguistic Structures in the Prose of the Preface of Ancient Texts

(Linguistic View of the Preface of Several Ancient Persian Texts)

Yadollah Nasrollahi[1] & Fereshteh Ahikhteh[2]

(155-177)

Received: 28, April, 2020 & Accepted: 4, December, 2020

Abstract

In the twentieth century, new literary and linguistic schools and schools emerged, one of the most important flares of which are the literary theories of formalism and constructivism, which expressed their views on the formal aspects of the text, linguistic elements and floating structures. He focused on the literature of the literary text in terms of its confrontation and accompaniment during the rise of textual elements, although this theory was a twentieth-century literary study and its ability to describe the value of the linguistic structures and architecture of formalist elements in poetic texts. It has been shown, but it can also be applied in the analysis of prose texts, and the literature and the place of linguistic structures in prose texts, especially in ancient literary prose, can also be seen. The art of preface is a long-standing tradition in the texts of poetry and prose, which enters the field from the fifth century, with its own mechanisms to attract the attention of the audience, with a prose different from the prose of the original text of the book. Authors of technical prose, by using art structures and prominent linguistic and rhetorical elements such as making new compositions, rhyming, puns, contrasts, contradictions, repetition and reflection at the phonetic, lexical and syntactic level, challenging structures and structures, and They left the beauty of their writing power. This article compares the preface of four ancient Persian texts (Qaboosnameh, Kelileh and Demneh, Marzbannameh and the history of Jahangshahi Jovini). The purpose of comparison here is to assume and consider something called norm or soft which Through that criterion, it is possible to reach the examples of deviation from the norm at the linguistic level and at different levels of phonetics, lexicon, syntax and the whole textual structure. In short, it can be said that in examining the phonetic level, musical aspects are generally in texts. Technical prose is seen more and more vividly than Qaboosnameh, and at the level of vocabulary, Arabic words and synonyms have been used more frequently in technical prose than Qaboosnameh, as well as in terms of slang, illustrations and more focus on speech imagination. And the writing is found more in the texts of the prose than in the Qaboos letter.

Keywords: Linguistic Structures, Preface, Qaboos Nameh, Kelileh and Demneh, Marzban Nameh, Jahangshay Jovin.

10.22059/jlcr.2020.301854.1460
Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627
https://jlcr.ut.ac.ir

1. Email of the author: y_sasr@yahoo.com
Associate Professor, Persian Language &Literature,Humanites Literature & Science, Azarbijan Shahid Madani, Tabriz, Iran.
2. Ph.D. Graduated, Persian Language &Literature,Humanites Literature & Science, Azarbijan Shahid Madani, Tabriz, Iran.

معماری سازه‌های زبانی در نثر دیباچهٔ متون کهن

(نگاه زبان‌شناختی به دیباچهٔ چند متن کهن فارسی)

یدالله نصراللّهی[۱]

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

فرشته آهیخته

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۳؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۹/۱۵

علمی ـ پژوهشی

چکیده

در قرن بیستم، مکاتب و نحله‌های ادبی و زبانی نوینی ظهور کرد و از شراره‌های مهم آن می‌توان به نظریه‌های ادبی فرمالیسم و ساختگرایی اشاره کرد که نظرگاه خود را بر جنبه‌های صوری متن، عناصر زبانی و سازه‌های شناور در آن متمرکز کردند و بر ادبیّت متن ادبی در گرو تقابل و هم‌نشینی آن در جریان خیزش عناصر متنی تأکید نمودند. با آنکه نظریهٔ فرمالیسم از مطالعات ادبی قرن بیستم بود و قابلیت خود را بیشتر در توصیف ارزش کاری سازه‌های زبانی و معماری عناصر فرمالیستی در متون منظوم نشان داده، ولی می‌توان آن را در تحلیل متون نثر نیز اعمال کرد و ادبیت و جایگاه سازه‌های زبانی در متن‌های منثور، به‌ویژه نثرهای کهن ادبی نیز دیده می‌شود. هنر دیباچه‌پردازی، سنتی دیرینه در متون نظم و نثر است که از قرن پنجم با سازوکارهای خاص خود برای جلب توجه مخاطب، با نثری متمایز از نثر متن اصلی کتاب وارد میدان شد. مؤلفان نثرهای فنی با استفاده از هنرسازه‌ها و عناصر برجستهٔ زبانی و بلاغی، همچون ساخت ترکیبات تازه، سجع‌پردازی، جناس، تقابل‌ها، تضاد، تکرار و تتابع در سطح آوایی، واژگانی و نحوی، سازه‌ها و ساختارهای چالش‌انگیز و زیبایی از قدرت نویسندگی خود بر جای گذاشته‌اند. این مقاله به بررسی مقایسه‌ای دیباچهٔ چهار متن کهن فارسی (*قابوس‌نامه*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و *تاریخ جهانگشای جوینی*) می‌پردازد. منظور از مقایسه در اینجا، فرض و در نظر گرفتن امری به نام هنجار یا نُرم است که از طریق آن می‌توان به مصادیق خروج از هنجار در سطح زبانی و سطوح مختلف آوایی، واژگانی، نحوی و کل پیکرهٔ متنی رسید و آن‌ها را بررسی کرد. به‌اجمال می‌توان گفت که در بررسی سطح آوایی، جنبه‌های موسیقایی عموماً در متون نثر فنی بیشتر و پررنگ‌تر از *قابوس‌نامه* دیده می‌شود و در سطح واژگان، کلمات عربی و مترادفات با بسامد فراوان در نثر فنی زیادتر از *قابوس‌نامه* به‌کار رفته‌اند و از حیث بلاغی نیز تصویرآفرینی‌ها و تمرکز بیشتر بر تخییل سخن و نوشته در متون نثر متکلف، بیش از *قابوس‌نامه* یافت می‌شود.

واژه‌های کلیدی: سازه‌های زبانی، دیباچه، *قابوس‌نامه*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه*، *تاریخ جهانگشای جوینی*.

۱. مقدمه

از سدهٔ بیستم که علم زبان‌شناسی درگسترهٔ علمی به طور عام، و به شیوهٔ خاص به منزلهٔ رشته‌ای آکادمیک، بررسی‌ها و پژوهش‌های خود را فراتر از واکاوی سطح ابتدایی زبان گسترش داد و افق‌های فکری بی‌شماری بر پایهٔ آبشخور علم زبان‌شناسی در سرزمین‌های

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: y_sasr@yahoo.com

اروپایی و در قالب مکاتب ادبی با نظریات و سبک‌های خاصی خود را نشان داد. «زبان» در قرن بیستم و از دیدگاه زبان‌شناسانی چون فردینان دوسوسور، «بخشی مشخص و با این همه، بخشی اساسی از قوهٔ ناطقه بود. زبان در عین حال، فراورده‌ای اجتماعی و نیز مجموعه‌ای از قراردادهای ضروری بود که جامعه آن را پذیرفته، تا افراد بتوانند قوهٔ یادشده را به‌کار اندازند» (دوسوسور، ۱۳۸۹: ۱۵). این عنصر «زبان» در بافت‌های اجتماعی و موقعیت‌های گوناگون نقش‌های بی‌شماری را ایفا می‌کرد و «کیفیاتی که در گفتمان متون ادبی به زبان و عناصر آن داده می‌شد، حاصل نقش و کارکرد زبانی بود. هنری شدن، خیال‌انگیزی، عاطفی شدن از زمرهٔ این کیفیات هستند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۶۹). تفاوت‌های نقشی زبان و به تبع آن، تفاوت‌های کاربردی آن، باعث ایجاد رویکردهای گوناگون زبانی و نظریات فردی و گروهی اندیشمندان ادبی در زمینهٔ بررسی متن‌ها شد که سرانجام، به ظهور نظریه‌ها و جریان‌های نقد ادبی مانند فرمالیسم، نقد نو و غیره منجر شد. در سال‌های میان ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۰ میلادی، گروهی از صورتگرایان روسی ظهور کردند که توسل به متن و عناصر و سازه‌های متنی را برای سنجش و حکمیت در مورد «ادبیت» متون، بدون دخالت عناصر دیگر، کافی و بسنده می‌دانستند. در واقع، از نگاه ایشان، «ادبیات و ادبیّت یک مسئلهٔ زبانی است» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۴۷) و:

> «پژوهشگر آثار ادبی فقط باید با خود اثر سروکار داشته باشد و در درون همان اثر، به وجه جمال‌شناسیک و ادبیت آن بپردازد، نه به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی اثر یا زندگینامهٔ پدید آورندهٔ آن. وظیفهٔ محقق ادبی، جستجو در طرز کارکرد هنرسازه‌ها در داخل متن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۳).

سازه‌های زبانی در متن دیباچه‌ها، مجموعه‌ای از عناصر برجستهٔ زبانی و بلاغی در سطوح مختلف شناسه‌های متنی است که مواد اصلی پیکره‌های آن بر اساس ساختار فرایندی ذهن مؤلف شکل می‌گیرد. حد و حصر این هنرسازه‌ها تا آنجاست که «هر نوع ابداع و نوآوری در حوزهٔ ساخت و صورت‌ها، زیر چتر گسترده و پهناور هنرسازه‌ها قرار می‌گیرد» (همان، ۱۳۹۶: ۱۵۰). این سازه‌ها و نقش آن‌ها ارتباط مستقیمی با «ادبیَت» متن دیباچه‌ها دارد. اما ادبیت، کیفیتی است که به متن اعطا می‌شود، نه به اعتبار اینکه عناصر زبانی متن چه هستند، بلکه بدین اعتبار که این عناصر چه می‌کنند. بنابراین، ادبیت، «حاصل نقشی است که مؤلف به زبان داده است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۶۸). این شاخصه زمانی آغاز می‌شود که هنرسازه‌ها شروع به فعالیت کنند و از حالت خمودی و مردگی به‌در آیند،

فعال و سرزنده شوند و زبان متن را با انگیزش هنجارگریزی، از زبان ارجاعی به زبانی هنری و عاطفی تبدیل کنند.

دربارهٔ ضرورت و اهمیت پژوهش می‌توان گفت که دیباچهٔ متون منثور فارسی، جدا از بیان نگرش‌ها و دیدگاه‌های فکری نویسنده، از نظر ساختمان زبانی و تمهیدات عناصر نشسته در محور هم‌نشینی و جانشینی متن، و نیز لایه‌های مختلف زبانی، ظرفیت بررسی و تحلیل خوبی دارند که عامل عمده‌ای در سبب انسجام متن هستند.

اما دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش، در بررسی لایه‌های زبانی متن‌های منثور بر اساس سبک‌شناسی و زبان‌شناسی، منابع سبک‌شناسی بهار، خطیبی، شمیسا و فتوحی درخور ذکر هستند، با آنکه در زمینهٔ تطبیق سازه‌های زبانی دیباچهٔ متن‌های منثور فارسی، به‌ویژه این چهار متن، کار مجزا و خاصی با همین عنوان صورت نگرفته‌است. با این حال، مقالات زیر تا حدودی راهگشا و دستگیر نویسندگان بوده‌اند که می‌تواند در بررسی دیباچه‌ها و تا حدودی سازوکارهای ادبی و زبانی آن‌ها راهگشای تحقیقات بعدی در این زمینه باشد:

۱ـ «دیباچه‌نگاری در ده قرن» اثر سید ضیاءالدّین سجادی، تهران، انتشارات زوار ۱۳۷۲. در این اثر، مؤلف حدود نود دیباچه را با عناوین ادبی، تاریخی، جغرافیایی و غیره گردآوری و دسته‌بندی می‌کند.

۲ـ «دیباچهٔ مجلس انس نویسنده و خواننده» (نگاهی به دیباچه‌های کشف‌المحجوب هجویری و جامع‌الحکمتین ناصرخسرو)» اثر نصرالله پورجوادی؛ *آینهٔ میراث*، دورهٔ جدید، سال دوم، شمارهٔ چهارم، ۱۳۸۳ (صص ۱۲۳ـ۱۴۰).

۳ـ «بررسی ساختار دیباچهٔ مثنوی‌ها تا قرن هفتم هجری» اثر زهرا ریاحی و لیلا امیری، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۵، شمارهٔ ۵۹، بهار ۱۳۹۷. این مقاله با بررسی ساختاری و الگوهای سازماندهی‌شده برای دیباچه‌های منظومه‌ها به تحلیل و بررسی ساختمان و محتوای مثنوی‌های مهمی چون *مثنوی مولوی*، *منطق‌الطیر* عطار و آثار نظامی پرداخته‌است.

۴ـ «تجزیه و تحلیل جملات دعایی دیباچهٔ *کلیله و دمنه*»، اثر سید محمدباقر حسینی، شمارهٔ ۳۹، زمستان ۱۳۹۸ که هدف نگارش آن، تجزیه و تحلیل جملات دعایی عربی و افعال و صفات خاص نیایش در دیباچهٔ کلیله و دمنه است.

۵ـ «بررسی نقش و جایگاه دیباچه در نثر *گلستان*، *مرزبان‌نامه* و *کلیله و دمنه*»، اثر ناهید کیوان‌پور و علی‌حسن سهراب‌نژاد، تهران، دبیرخانهٔ دایمی کنفرانس بین‌المللی،

۱۳۹۴. این مقاله، به بررسی ارج نهادن زبان عربی در دیباچه‌ها بعد از حضور اسلام و زبان عربی در ایران می‌پردازد.

۶ـ «بررسی تطبیقی دیباچهٔ *نفثةالمصدور* زیدری نسوی و *تاریخ جهانگشای جوینی*»، اثر احمد محمدی که در چهارمین همایش متن‌پژوهی ادبی به سال ۱۳۹۶ ارائه شده‌است و نویسنده با بررسی متن دیباچهٔ این دو اثر از نظر محتوا و مضامین آن‌ها، تشابهات و افتراقاتی یافته‌است و در ادامه، نکات برجستهٔ بلاغی و ادبی آن‌ها را آورده‌است.

روش تحقیق این نوشتار، روش توصیفی‌ـ تحلیلی با استفاده از منابع اینترنتی و کتابخانه‌ای بوده‌است. در این تحقیق، با ممارست در خواندن متن و اُنس با عناصر و سازه‌های نقشمند، پیکره‌های زبانی مشخص شده‌است و بعد از توصیف و دسته‌بندی، به تحلیل و تبیین آن‌ها پرداخته‌است. این بررسی، تحقیقی زبان‌شناختی است و نزدیک به مطالعات سبک‌شناختی، بیشتر دگرگونی و بیان مختصات زبان‌شناختی و سبکی را از نثر مرسل تا سبک فنی و متکلف را از حیث معماری سازه‌ها غایت امر بررسی خود قرار داده‌است.

۲. موقعیت متنی و اجتماعی‌ـ تاریخی چند متن کهن

«*قابوس‌نامه*» تألیف «امیر عنصرالمعالی» مقلب به «شمس‌المعالی» در نصیحت فرزند خود «گیلانشاه» است. مؤلف آن را در تاریخ ۴۷۵ هجری، در چهل‌وچهار باب در اخلاق و حکمت‌های عملی بنا نهاد که به قول استاد بهار، «باید آن را مجموعه‌ای از تمدن اسلامی قبل از مغول نامید» (بهار، ۱۳۶۹: ۱۱۴). در دورهٔ سلجوقیان که بعد از غزنویان روی کار آمدند،

> «سبک ادبیات، چه در نثر و چه در شعر، تغییر کرد... *قابوس‌نامه* دراین دوره مربوط به نثری است که از آن با عنوان "پایان یک سبک و آغاز یک سبک دیگر" یاد می‌کنند؛ یعنی سبک نثر بینابین که به مدت نیم قرن قبل از نثر فنی حاکمیت کرد» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۵).

به همین علت، سراسر نثر کتاب مشحون از ساختارهای نحوی، سازه‌های زبانی و موسیقی آوایی قرن‌های سوم و چهارم است که به تحلیل آن‌ها در زمرهٔ متون منثور سادهٔ قرن چهارم و همخوان با سازه‌های ذهنی‌ـ زبانی آن دوران خواهیم پرداخت.

در قرن ششم که سرآغاز نثر فنی شمرده می‌شود، کتب بسیاری در نثر تزیینی فنّی نوشته شد که نمونهٔ آغازین آن را در *کلیله و دمنه* می‌توان دید. این کتاب از جملهٔ کتب

نفیس و خزینگی ملوک هند بوده که در زمان انوشیروان و به دستور او، طبیب دانـایی بـه نام «برزویه» آن را به ایران آورد و به زبان پهلوی ترجمه کرد. در قرن دوم، متن پهلوی آن را برای اولین بار ابن‌مقفع از زبان پهلوی به زبان عربی ترجمه کرد و در اواسط قرن ششم هجری در جهان اسلام و ایران و مقارن با حکومت سلاجقه، «ابوالمعالی نصرالله منشی» به ترجمهٔ متن عربی آن به زبان فارسی پرداخت و به دستور بهرامشاه غزنوی، آن را به پایان برد (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۹: ۲۵۱ـ۲۵۲). نصرالله منشی در کسب دانش‌هـای روزگـار رنـج فـراوان کشیده بود و در «ترسل و انشاء» مهارت فراوان داشـت و بـه همـین سـبب، در تحریـر و ترجمهٔ *کلیله و دمنه* توفیق فراوان یافت و در آن لفظ و معنـی را بـه کمـال رسـانید (ر.ک؛ خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۴۹). عصری که *کلیله و دمنه* در آن به رشتهٔ تحریر و انشـاء درآمـد، نقطـهٔ شروعی در نثر پرطمطراق فنی است. ویژگی‌های زبانی، ادبی و اشتراک‌بـرداری نثـر آن از مختصات نثرهای پیش از خود، سبب شده که آن را نخستین نثر ادبی زبان پارسی بنامند، هرچند که آب و رنگ نثر فنی در جلوه‌های هنری متن، به‌ویژه جنبـهٔ موسـیقایی کـلام و الگوهای بلاغی آن بر متون قبل از خود می‌چربد. در پایان همین عهد نیز کتـابی نوشـته شد که در آن، شیوه و ساختار *کلیله و دمنهٔ* نصرالله منشی لحاظ شد. *مرزبان‌نامه* اثر فابلی‌ـ تمثیلی «مرزبان بن رستم» از شاهزادگان طبرستان در قرن چهارم هجری به زبان طبـری است که دو قرن پس از تألیف آن در اوایل قرن هفتم و همزمان با سلطنت اتابـک ازبـک محمدبن ایلدگز، ادیبی به نام «سعدالدّین وراوینی» از زبان طبـری بـه پارسـی دری آن را برگرداند. چنان‌که مؤلف در دیباچهٔ کتاب می‌گوید، غرض او از تألیف این کتـاب، آراسـتن این اثر به صنایع لفظی و معنوی، آیات و اشعار پارسی و عربی است که اصل طبری آن از این شیوه و آرایش‌ها خالی بوده‌است. استاد بهار شیوهٔ قاعده‌های زبانی این مـتن را چـون *کلیله و دمنه* می‌داند که با بهره‌گیری از رفتار نثرنویسی دوران خود در صورت موازنـه‌هـا، ازدواجات و مترادفات آن را به‌وضوح می‌توان دید (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۹: ۱۹). سرانجام، در اوایـل قرن هفتم که پایان اعتدال نثر فنی و سرآغاز نثر متکلّف و پُر از توصیفات مصنوع اسـت، «*تاریخ جهانگشای جوینی*» به رشـتهٔ تحریـر درآمـد. ایـن کتـاب ادبـی‌ـ تـاریخی، تـألیف «عطاملک جوینی» از حاکمان و صاحب‌منصبان دستگاه مغـول اسـت کـه در قـرن هفـتم هجری و در روزگار خاموشی و خفقان بعد از حملهٔ وحشـیانهٔ آن‌هـا، بـا موضـوع تـاریخی نوشته شده‌است. موضوع *تاریخ جهانگشا*، حملهٔ چنگیزخان، حکومت اعقاب وی و نیز وضع و احوال آخرین شاهان خوارزمشاهی است که مؤلف آن را در نثری زیبا، اما فنـی متکلَـف

نوشته‌است و پرده از بسیاری از فجایع مغولان برداشته‌است. شمیسا *تاریخ جهانگشای جوینی* را اولین نمونهٔ نثری می‌داند که در آن، مقدمات فساد دستور زبان فارسی آغاز شده‌است (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۴۶).

۳. ظهور دیباچه‌ها و رویکرد ساختاری آن‌ها در متون کهن

واژهٔ «دیباچه» در لغت به معنی «نوعی از جامهٔ ابریشمین» است که قباچهٔ سلاطین از آن بود و آن را با جواهر، مکلّل می‌ساختند و به مناسبت آرایش، خطبهٔ کتاب را نیز دیباچه می‌گویند و بعضی محققان نوشته‌اند که دیباچه با جیم عربی، به معنی «چهره و رخساره» است و چون خطبهٔ کتاب به منزلهٔ «روی کتاب» است، خطبهٔ کتاب را نیز مجازاً دیباچه می‌گفتند (ر.ک؛ دهخدا،۱۳۷۳ : ذیل مدخل «دیباچه»). دیباچه‌نویسی سابقه و پیشینه‌ای به قدمت متون ادبی و تاریخی دارد. مورخ و ادیب، همزمان و یا قبل از نگارش متن، دیباچه یا مقدمه‌ای حاوی گزاره‌های عاطفی در ابتدای اثر خود می‌نوشت و از آنجا که این گزاره‌ها اولین برخورد میان نویسنده و خواننده بود، می‌توانست مانند دیگر برخوردهای اولیه، تعیین‌کنندهٔ واکنش‌های آینده نیز باشد و احساسی در مخاطب برانگیزد که تا پایان متن اصلی کتاب، در ذهن او پایدار باشد (ر.ک؛ پورجوادی، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

از زمان و روزگار میل و گرایش به دیباچه‌نویسی، یعنی آغاز متون منثور و منظوم در قرن‌های چهارم و پنجم هجری در ایران، هستهٔ اولیهٔ نظام و سازماندهی متن اثر، در قیاس با دوره‌های بعد اندکی ناپخته و غیرمنسجم جلوه می‌کند و این امر ریشه در نگاه کلی و مستقیم به امور دارد و از طرفی، واکنش مؤلف در گرایش به بیان اصل مطلب و پرهیز از حاشیه‌گویی را نیز بیان می‌کند. در دیباچهٔ *قابوس‌نامه* که در زمرهٔ متن‌های تعلیمی مربوط به قرن پنجم است، مؤلف پس از شروع متن با نام خدا در یک سطر، به طور ضمنی و بسیار مختصر به سپاس حق و درود بر پیامبر و آل او می‌پردازد و وارد موضوع اصلی متن دیباچه می‌شود و غرض از بیان تألیف کتاب خود را تبیین می‌کند. در این قسمت، تمام دیباچه، با وحدت نگاه، بر حول و محور نصیحت فرزند در بیدارباشی، نکوهش دنیا و طاعت حق می‌چرخد و این بخش با ذکر باب‌های آن پایان می‌پذیرد. با آنکه دیباچهٔ *قابوس‌نامه* با «بسم الله الرّحمن الرّحیم» شروع شده، اما حمد و ستایش باری تعالی و بعد از آن، منقبت رسول(ص) و آل او(ع) تنها منحصر به یک جملهٔ عربی شده‌است. این اختصار و اشاره، ناتوانی اندیشهٔ خام و ناپختهٔ مؤلف را در پردازش الگوی وصفی، بدون

هیچ پشتوانه و زمینهٔ اقتباس، یا تقلید از ساختار متون پیش از خود به‌خوبی نشان می‌دهد. در مقایسه با دیباچه‌نویسی‌های متون برجستهٔ دوره‌های بعد، به‌ویژه دوره‌های نثر فنی، می‌توان سادگی و بی‌پیرایگی ادبی را در آن دید و غیر از کوتاهی متن دیباچه، بیان ساده و پرداختن مستقیم به پند و اندرز در اثر عنصرالمعالی، اثبات‌کنندهٔ سادگی دیباچه در اثر اوست. در دوره‌های بعد، دیباچه‌ها نظامی ساختارمند و منسجم همراه با اولویت‌بندی در حوزه‌های سپاس و ستایشِ قدرتمندترین نیروهای هستی و نگاه تقدیرگونه به مبانی معنوی به خود می‌گیرند. در این متون، هرمی سه‌ضلعی از نعت و ستایش سه رکن اصلی معتقدات، باورهای دینی و اجتماعی، یعنی «خدا، پیغمبر، پادشاه» ترسیم می‌شود. در رأس این هرم، خداوند قرار می‌گیرد که تمام بنیان هستی در یَدِ قدرت اوست: «سپاس و ستایش مر خدای را ـ جلّ جلاله ـ که آثار قدرت او بر چهرهٔ روز روشن تابان است و انوار حکمت او در دل شب تار درفشان...» (منشی، ۱۳۸۱: ۲). سپس ضلع راست آن، منصب پیامبر(ص) و رسول حق «و آخر ایشان در نوبت و اوَل در رتبت، آسمان حق و آفتاب صدق، سیّد المرسلین و خاتم‌النبیین...» (همان) است. در ضلع سوم، سایه‌ای از خلیفهٔ حق بر زمین، یعنی شاه دیده می‌شود: «و سپاس و حمد و ثنا و شکر مر خدای را ـ عزّ اسمه ـ که خطهٔ اسلام را و واسطهٔ عالم را به جمال عزّ و رحمت و کمال هیبت و سیاست خداوند عالم سلطان اعظم... ابوالمظفر بهرامشاه» (همان: ۸). این امر از سیاست زمان بوده‌است‌که مؤلف از نظر مقبولیت اثر خود، در پیش بزرگ دوران به وصف قدرت و مفاخر شاهانه بپردازد و متن دیباچه را به دعا و طلب عمرخواهی برای او آذین ببندد: «ایزد ـ تعالی‌ـ افواه جهانیان را با طایب ذکر مناقب و مآثر خداوند، خواجهٔ جهان، صاحب اعظم، مطیَّب و مشرّف داراد و...» (وراوینی، ۱۳۶۳: ۱۱). البته در این میان، سخنی وافر در چگونگی تألیف کتاب از همان دوره‌های آغازین و شیوهٔ آغاز اثر، تشویق و ترغیب حاکم وقت، همراه با فصل‌بندی ابواب متن اصلی نیز وجود دارد که در واقع، فتح باب جدیدی برای آماده ساختن ذهن مخاطب در مواجهه با محتوای اصلی کتاب است. این قاعدهٔ کلی از انسجام ساختاری دیباچه‌ها به‌رغم وجود استثناهای جزئی در سیر عمودی آن‌هاست که هرچند شیوهٔ نظم و انسجام کار در دیباچهٔ متون متأخرتری چون *تاریخ جهانگشا* با محوریت موضوع تاریخی آن، به‌قاعده، به‌سامان‌تر و پردازش الگوبندی در آن نسبت به متون پیش از آن تحلیلی و بهنجارتر است؛ چراکه دوران نظم و تألیف این متن‌ها به دوران نضج و رسیدگی نگرش‌ها و متقابلاً پختگی قاعده‌ها و اصول زبانی متون فرارسیده‌است.

۴. معناشناختی و پیوند آن با سازه‌های زبانی درطرح عمودی دیباچه‌ها

در دیباچهٔ متون منثوری که از قرن پنجم بـه بعـد بـاقی مانـده، سـازماندهی مشـخص و منسجم از شبکه‌های ساختاری- محتوایی در طرح کلی و عمودی، جایگاه ویژه‌ای در اثـر ادبی دارند. هرچند تحلیل و بررسی این بخش در دیباچه‌ها، بـه‌ظـاهر چنـدان تناسـبی بـا هنرسازه‌های کلمات و معماری سازه‌های نحوی زبـان نـدارد، امـا ارزش آوایـی موسـیقی کلمات، گزینش و چینش عناصر و نیز سازه‌های متنی در دیباچه، حاصل نگرش مؤلـف و جایگاه معناشناختی آن را در پی‌ریزی نسبتاً مشخص و مشابه سـاختار کلـی مقدمـهٔ مـتن اثبات می‌کند و در ادامه با ذکر مثال‌هایی دربارهٔ موسیقی درونـی و واج‌آرایـی کلمـات بـه اثبات این موضوع می‌پردازد؛ چراکه «طرح کلی و عمودی متن و اثر ادبـی، بـیش‌وکـم بـا نفسانیات هنرمند و خلاقیت او و ارتباط او با جامعه ارتباط دارد» (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۴۲۸). نقطهٔ شروع متن‌ها با «بسم الله الرّحمن الرّحیم» و ثنا و ذکر خداوندی که تمام عـالم و آدم در یَدِ قدرت او تجلی یافته، خود سرآغازی بـرای ثبیـت هنرهـای زبـانی مؤلـف در به‌کارگیری کلمات مقـدس و معنـوی، هنرنمـایی او در معمـاری واژگـان، قـدرت ایجـاد مجاورت در کلمات به وسیلهٔ عناصر و واژگان هم‌نوع، و نیز آوردن صفات برتـر در غالـب سازه‌های معنادار است که وجود حق را از طریق معنارسانی کلمات اثبات مـی‌کنـد. زبـان اندیشه در این قسمت از دیباچه‌ها، فراتر از ویژگی‌های منحصربه‌فرد دوره‌ای است و کنش فراطبیعی ارتباط کلمات، در هم‌آیی و هم‌نشینی آن‌ها در بازتاب معنا بـه خواننـده عرضـه می‌شود. این امر را در کنش و سازش عناصر مقدس زبانی برای القای معنای برتر در ایـن چند سطر از دیباچه‌ها می‌توان دید:

> «سپاس و ستایش مر خدای را ـ جلّ جلاله ـ که آثار قدرت او بـر چهـرهٔ روز روشن تابان است و انوار حکمت او در دل شب تار درفشان؛ بخشاینده‌ای که تـار عنکبوت را سدّ عصمت دوستان کرد؛ جبّاری که نیش پشه را تیغ قهـر دشـمنان گردانید...» (منشی، ۱۳۸۱: ۲).

> «سپاس و ثنا معبودی راست که واجب‌الوجود است. مسـجودی کـه وجـود او واهب انوار عقل و جودست. آفریدگاری کـه اثبـات وحـدانیت او در هـر ذره‌ای از ذرات مکونات موجودست... غفاری که نسیم لطفش مادهٔ بقـاء هـر دوسـتار آمـد. قهاری که جلادِ عُنفش تیغ آبدار تاتار گشت...» (جوینی، ۱۳۸۵/ ۱: ۱).

در هر دو بند، نویسندگان با زیبایی هرچه تمام‌تر، از عناصر و سازه‌هایی بهره جسته‌اند که در محور جانشینی کلام، با سازش و هم‌نشینی خاصی به القای پیام و رسانگی محتوای معنوی و مقدس به خواننده کمک می‌کند. تصاویر زبانی حاصل از معماری واژگان کلامی، فلسفی و دینی مانند آثار قدرت، انوار حکمت، قهر، فطرت کائنات، بدایع ابداع، کَون و فساد، واجب‌الوجود، واهب انوار عقل و... در تقابل و تضاد «روز روشن تابان و شب تار درفشان، بخشاینده و جبار، سدّ عصمت دوستان و تیغ قهر دشمنان، ظاهر و باطن و...» پیکرهٔ دلنشینی از اوصاف متضاد در ذات حق را در غالب معماری زبانی در آغاز دیباچه‌ها به دست می‌دهد.

در نعت و ستایش پیامبر(ص) نیز همین ویژگی‌های کاربردی در زبان و ترکیب‌های آن حاکم است: «وفودِ درودِ آفرینش بر نور حدیقهٔ آفرینش و نورِ حدقهٔ اهل بینش، خاتم انبیاء، محمد مصطفی باد؛ درودی که از توی آن بوی اخلاص به مشام مشتاقان قدس رسد...» (همان).

در کل، تمام عناصر و تمهیدات زبان و گزینش لایه‌ها و سازوکارهای زبانی در دیباچه‌ها، کنش و ارتباطی متقابل با موضوع و بافت‌های متغیر فیزیکی متن‌ها برقرار می‌کنند که محور جانشینی واژگان و حتی نحو کلمات و معماری آن‌ها، بر مدار و نقطهٔ صفر مرکزی آن می‌چرخد؛ چنان‌که در نمونه‌های بالا توصیف و تحلیل شد.

۵. هنجار و بررسی عناصر معنادار سبکی و زبانی دیباچه‌ها

طبق زبان‌شناسی سوسور، درک ساختار هر اثر و مناسبت درونی آن، مبتنی بر فهم و حضور دو اصل زبان‌شناختی در آن اثر است: گزینش و ترکیب. مورد اول به محور جانشینی برمی‌گردد و مورد دوم با محور هم‌نشینی کلمات پیوند دارد (ر.ک؛ امامی، ۱۳۸۶: ۲۵). در ساماندهی این محورهای جانشینی و هم‌نشینی زبان، معیارها و قواعد زبانی خاصی دخیل هستند که با بررسی آن‌ها و سنجش بهره‌گیری از گریزهای هنجاری آن، معیار زبانی متون سنجیده می‌شود. در واقع، هر نویسنده‌ای در اثر خود، با شکستن عادات زبانی و نشاندن اصول خاص آن، متن خود را متمایز می‌کند. این تمایز زبانی، «برجسته‌سازی و عدول از زبان هنجار» نام دارد که در مکاتب زبان‌شناسی قرون اخیر به نام «فورگراندینگ» از آن یاد شده‌است (Abrams, 1385: 108). اصل این اصطلاح، از مکتب زبان‌شناسی پراگ در دوره‌های خیزش مکاتب زبان‌شناسی برخاست که آن را انحراف از هنجار زبانی و مکث در روانی کلام دانستند و این امر، حاصل بهره‌گیری از واژگان و ترکیبات غریب و

غیرمنتظره بود که باعث ایجاد درنگ و مکث در روانی متن می‌شد (ر.ک؛ شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۰). در دیباچهٔ این متن‌ها، ما با دو نوع انحراف زبانی و یا «فورگراندینگ» سروکار داریم که یکی از آن‌ها از نظر زبان‌شناسی متن و دیگری از منظر علم بلاغت مهم است. معنای دوم گسترده‌تر است و تمام شگردها و فنونی را در بر می‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید، تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه بنمایاند (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۴: ۴۸). در دیباچه‌ها، خصوصیات و مشخصه‌های معنادار و پربسامد زبانی در سطح آوایی و واژگانی کلام، چنان است که زیبایی و هنری بودن سازه‌های زبانی دیباچه‌ها را رقم می زند و در مقابل، انحرافات در سطح لایه‌های بلاغی و فرازبانی چون مجازها و استعاره‌ها، بحث مورد توجه علمای بلاغت است. ما در بررسی متن دیباچه‌ها، از آنجا که سازه‌های زبانی، هم از نظر ویژگی‌های زبانی شبکهٔ درهم‌تنیده‌ای از فورگراندیک‌های معنادار هستند و هم از نظر لایه‌های بلاغی، سازه‌های زبانی، پیوندی ناگسستنی با واحدهای بلاغی دارند، هر دو مورد را در زیرساخت واحدهای زبانی بررسی می‌کنیم که درنگ و مکث و نیز هنری شدن متن را ایجاد کرده‌اند و مانند زبان، توده‌ای از نشانه‌ها و شبکه‌ای ساماندهی‌شده از نظام درهم‌بافتهٔ لایه‌ها و پیوندهای سازه‌هاست و هر پاره از متن، از خلال همکاری و پیوستگی چندین لایهٔ زبانی ساماندهی می‌شود (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۳۷). تحلیل لایه‌های مختلف زبانی و سازوکاره‌های آن در چند لایهٔ تحلیلی آوایی، واژگانی، نحوی، معنی‌شناسی بلاغی و... در بررسی دیباچه‌ها منظور می‌گردد و به بررسی انحرافات معنی‌ساز و پرتکرار زبان در این لایه‌های مختلف می‌پردازیم.

۵ـ۱. تحلیل لایه‌های آوایی و ناهنجاری‌های آن

بررسی لایه‌های آوایی و موسیقایی زبان، در واقع، تحلیل کاربرد واحدهای آوایی صدا و آهنگ در موقعیت زبانی، نقش و کارکرد بیانی آن آواها و اصوات زبان است (ر.ک؛ همان: ۲۴۴). بخش عمدهٔ جنبهٔ زیبایی و موسیقایی متن، حاصل برخورد درهم‌تنیدگی این لایه‌های بافتی آواها و پیوند آن‌ها با یکدیگر در سطح زبان است. لایه‌های آوایی در سطح صناعات ادبی و بدیعی، همچون «جناس»، «سجع»، «تکرار» و غیره که غالباً گزینشی موسیقایی از لایه‌های آوایی زبان هستند، حاصل انگیزه و حساسیت‌های مؤلف در شکل دادن به پیکرهٔ زبانی متن است. در علوم ادبی و زبان‌شناسی جدید، بحث‌های گوناگون و متفاوتی در موسیقی و خوش‌الحانی نثرها و متون منثور طرح شده که برخاسته از عوامل

مختلفی هستند. امروزه دو نظریهٔ مختلف در باب وزن متون منثور لحاظ شده‌است: یکی نظریهٔ تناوب که آن را ضرورتی در متن می‌داند و دیگری رویکردی که ترکیبات و مجاورت آن‌ها را از محاسن موسیقی نثر می‌داند. در نظریهٔ نخست، تناقض‌گویی‌ها و استعارات، جایگاهی خاص در مفهوم وزن نثر ایفا می‌کنند (ر.ک؛ ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۸۱). بر مبنای نظریهٔ دوم، در هنجارگریزی‌های آوایی متون منثور، مؤلف کلام خود را به وسیلهٔ شکل آوایی، ترکیب و مجاورت کلمات برجسته می‌کند.

در سطح چینش جملاتِ دیباچهٔ *قابوس‌نامه*، هنرآفرینی مؤلف در سطح آوایی کلام و در قالب جملاتی کوتاه بدون ریتم و آهنگی خاص پیاده می‌شود و تکیهٔ خاص کلام با آمدن فعل در ابتدا و انتهای آن نمود می‌یابد. البته در آغاز جمله‌ها، به‌ویژه، جملاتی که ندایی هستند، ایقاع نخستین با آهنگ انتهای جملات، سازواره‌ای ابتدایی، اما تا حدی گوش‌نواز در سطح آوایی متن ایجاد می‌کند؛ مانند: «و بدان ای پسر که سرشت مردم چنان آمد که تکاپوی کند، تا از دنیا آنچه نصیب او آمده باشد، به گرامی‌تر کسِ خویش بماند و نصیب من از این دنیا این سخن گفتن آمد و گرامی‌تر کس، بَرِ من تویی» (عنصرالمعالی،۱۳۷۸: ۴). بعضی از زبان‌شناسان اخیر نیز در چینش نحوی، معتقد به هماهنگی وزنی بیشتری در ابتدا و انتهای جملات در مقایسه با هم‌آیی آن‌ها در وسط هستند (ولک و وارن،۱۳۷۳: ۱۸۳). فقدان سجع یا توازن کلمات و جملات در اصوات و حرف رَوی آخر و نیز جناس‌ها و تشابهات صوتی واژگان که در دوره‌های بعد رکن اصلی آفرینش موسیقی متن را بنیان می‌نهند، در *قابوس‌نامه* دیده نمی‌شود (برای نمونه، ر.ک؛ همان: صص ۳ـ۶).

در دیباچهٔ *کلیله و دمنه*، عوامل موسیقایی کلام از سطح اصوات فراتر می‌رود و وارد لایه‌های واژگانی کلام و ترکیبات آن‌ها در نحو جملات می‌شود؛ اصوات و واج‌ها، حذف، تکرار و ترادفات، به‌ویژه در میانه و آخر جمله‌ها، تنوع خاصی از موسیقی ایقاعی در متن را نمایان می‌کند: «این الفاظ به یکدیگر هرچه متناسب‌تر است و هر کلمتی را اعجازی هرچه ظاهرتر؛ چه بیان شرایع به کتاب تواند بود و تقدیم ابوابِ عدل و انصاف به ترازو و حساب، و تنفیذ این معانی به شمشیر» (عنصرالمعالی، ۱۳۸۱: ۵) و «من بنده را بر مجالست و دیدار و مذاکرت و گفتار ایشان چنان اِلفی تازه گشته بود و به مطالبت و مواظبت بر کسب هنر آن میل افتاده» (همان).

نظام آوایی دیباچهٔ *مرزبان‌نامه* را شبکه‌ای درهم‌تنیده از طرح‌های صوتی، عناصر واژگانی و ترکیبات نحوی در فضاسازی ایقاعی شکل می‌دهد. می‌توان این سطرهای پیاپی در قالب طرح‌واره‌های صوتی را از این حیث در نظر گرفت:

«سلام و صلواتی که... بر روضهٔ مطهر و تربت معطر خواجهٔ وجود و نخبه و نقاوهٔ کلّ ما هو موجود، که رحمت از سَدَنهٔ خوابگاه استراحت اوست و رضوان از خزنهٔ خلوت‌سرای سَلوتِ او. رحمتش همه شب مشعلهٔ نور درفشاند و رضوانش گردِ نعلین به گیسوی حور افشاند. بر تعاقب ایام و لیالی متتابع و متوالی» (وراوینی، ۱۳۶۳: ۱).

در این بند، مؤلف به خیال خود شاید نثر نوشته‌است و از سازه‌های زبانی، «القای معنی» را مراد و افاده کرده‌است و یا نهایتاً به وصف پرداخته، خواننده را از توصیف موضوع محظوظ گردانیده‌است، اما در واقع، او بندی از یک شعر منظوم سروده‌است و ساختمانی پیوندی از سازه‌های منظوم را در تأثیر و دلنشینی متن متمرکز کرده‌است و یا آنکه حداقل بدون اینکه بداند، تشبه به شعر کرده، قواعد شعری را در یک متن منثور آورده‌است. وجه تمایز این سطرها با یک پیکرهٔ شعری، در کوتاهی مصرع‌ها و نبودِ تناسب و تساوی هجای آن‌هاست و خلاء قافیه را در پایان جمله‌ها و مکان چینش سجع‌ها پُر کرده‌است.

در *قابوس‌نامه*، نظام آوایی متن در اصوات و حروف، بیشتر نمایان است و در سطح رویین اصوات، آن هم در مقیاس بسامدی پایینی محصور می‌ماند و در *کلیله و دمنه*، غیر از اصوات، از سطح واژگان و هنرسازه‌های ترکیبی فراتر نمی‌رود. این در حالی است که سطح آوایی در دیباچهٔ *مرزبان‌نامه*، سازه‌های نحوی و زیرساخت‌های عناصر هم‌نشین در سطح جملات، برای القای موسیقی کلام دست در دست هم می‌دهند و در کنار سازه‌های ترکیبی واژگان، اصوات و هجاهای ایقاعی، شبکه‌ای از نظام موسیقایی را شکل می‌دهد. اما در *تاریخ جهانگشا*، تمام پیکرهٔ زبانی متن دیباچه، از سطح رویین اصوات و هجاها تا لایه‌های زیرین سازه‌های متقابل و متضاد را مجموعه‌ای از نُت‌های موسیقایی آواها و پیوند ناگسستنی لایه‌های برونی و درونی زبان شکل و سازمان می‌دهد که آن‌ها در قالب سجع‌ها و انواع جناس خودنمایی می‌کند: «هر مزدوری دستوری، و هر مزوری وزیری، و هر مدبری دبیری، و هر مستدفیی مستوفیی، و هر مسرفی مشرفی...» (جوینی، ۱۳۸۵/ ۱: ۴ـ۵). در اینجا، خود مؤلف به جای پیام‌رسانی متنی، تشبه به شعر می‌کند و موسیقی دلنشینی از نظام ایقاعی واژگان و هنرسازه‌های آوایی به دست می‌دهد:

«اخبار عدل نوشروانی در حذای آن مکتوم بود و آثار عقل فریدونی در ازای آن معدوم نمود... باد شمشیر آبدارش، آتش در خرمن دشمن خاکسار انداخته، مطیعان و بندگان حضرتش سریرِ خیمه بر ثریا افراخته، مخالفان از خوف بأس و سطوت او شرابِ وَبیل چشیده، دستِ سیاست و هیبتِ او چشم فتنه را به میل کشیده» (همان: ۲).

۵ـ۲. سازه‌های لغوی کلمات در لایهٔ واژگانی

بخش عمده‌ای از سرشت یک پیکرهٔ زبانی را «واژگان»، گزینش آن‌ها در سطح واژگانی و نیز نقش آن‌ها در محور جانشینی در متن شکل می‌دهد. هنگام بحث دربارهٔ متنیت آثار و دیباچه‌های آن‌ها:

«ابتدا کلمه است که اهمیت خود را نشان می‌دهد و پیشاپیش علایم دیگر حرکت می‌کند. تمام تصورات شاعر به مدد کلمات، فرصت ظهور و بروز می‌یابد. در واقع، این کلمات هستند که ثمرهٔ تجربیات شاعر و نویسنده‌اند» (مدرسی و غنی‌دل، ۱۳۸۸: ۹۷).

هر واژه در هرم افقی واژگان هم‌جوار، غنای نهایی خود را آشکار می‌کند و گستره‌ای از دلالات معنایی را به مخاطب ارجاع می‌دهد. همچنین، «واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصات معنایی بسیار متنوع‌اَند. انبوهی و بسامد هر کدام از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی، زمینهٔ تنوع سبکی را پدید می‌آورند» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۹).

متن *قابوس‌نامه* بهترین نمونهٔ انشای نثر فارسی است و از نظر سلیس و مطبوع بودن در ردهٔ نخستین‌هاست. نثر آن در ایجاز لفظ، اشباع معنی، روانی عبارت، خالی بودن از مترادفات الفاظ، مترادفات جمل و... با سبک پیشینیان آن اثر برابری می‌کند (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۹: ۱۱۴). در دیباچهٔ آن در سطح واژگانی، هنرسازه‌های زبانی در قالب گونه‌های متفاوت خودنمایی می‌کند. آوردن لغات کهن فارسی، مانند «ناشایست»، «بایسته»، آوردن لفظ «نامه» در معنای کتاب، «روزبهی»، «اندر»، «همی»، «ایدر»، «ایدون» و...: «هرچند من نشان خوبی و روزبهی اندر تو همی بینم» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۵) که در مقایسه با متون متأخر، به‌ویژه در نثر فنی و متکلف نوعی از هنجارگریزی زمانی یا همان آرکائیسم به‌کارگیری شیوه‌ها و الفاظ کهن مشهود است. البته این ویژگی‌ها و این کلمات در متون هم‌دورهٔ *قابوس‌نامه*، همچون *تاریخ بیهقی* و *سیاست‌نامه* نیز کاربرد دارد. همچنین، استعمال سازه‌های زبانی کهن فارسی، مانند «دروده»، «سرای سپنجی»، «ستردن» و «کم‌بودگان»و...

[مثلاً: «و کس درودهٔ خود در کشتزار نخورد» (همان: ۵)]، در کلّ پیکرهٔ متنی دیباچه فعالیت دارد و در فکر و قلم مؤلف جاری و ساری است. هنر مؤلف برای معماری پیکرهٔ متنی دیباچه، از ریزترین مصالح نقشی زبان نیز بهره می‌گیرد. نمودِ آن در استعمال حروف اضافه‌ای چون «بر، به، باز» و... در معانی خاص و کارکرد پُرنقش این مورد در معماری سازه‌های زبانی است: «و ترا از آن بهره کنم بر موجب مهر خویش» (همان: ۳). در *قابوس‌نامه*، استعمال اسم‌های بسیط و ساده، زاویهٔ دید ساده‌انگارانهٔ مؤلف و حتی سادگی اندیشه و زیست، دور و زمان او را به رخ می‌کشد؛ «تا پیش از آنکه دست زمانه تو را نرم کند...» (همان). با وجود اینکه موضوع این دیباچه در پند و اندرز است و اصولاً باید سازه‌های اسم «معنی» در آن جلوهٔ بیشتری داشته باشد، اما نمودِ اسم‌های ذات در دایرهٔ گزینشی، عرصهٔ وسیع‌تری از کلام را از آنِ خود کرده‌است و این همان سهل‌اندیشی طبیعی در قالب امور عینی و تصاویر زبانی حسی و محسوسات است که شاخصهٔ مستحکم آثار این دوره را شکل می‌دهد. ترادف کلمات و ترکیبات هم‌نشین واژگان هم‌معنی در این عهد و در دیباچهٔ *قابوس‌نامه*، بسیار اندک و به چند ترکیب خاص منحصر می‌شود؛ مثل: قدر و قیمت، زادی و پرورشی: «و قدر و قیمت نژاد خود بشناس» (همان: ۵).

در دیباچهٔ *کلیله و دمنه*، بارزترین قدرت نویسنده در برجسته‌سازی سطح واژگانی لغات است که در هم‌آیی و هم‌نشینی لغات فارسی با لغات عربی جلوه‌گری می‌کند. هرچند که حضور و نفوذ لغات عربی در این کتاب در تناسب با کتاب‌های بعدی عصر رواج نثر فنی، کمتر به چشم می‌زند و به قول استاد بهار، در در هر صفحه، تزاحم این موارد صدی به بیست‌ودو است (ر.ک؛ بهار، ۱۳۶۹: ۲۶۷). با این حال، قدرت نویسندگی مؤلف در چینش، سازش و سنخیت بخشیدن به این مورد را نمی‌توان نادیده گرفت: «تنفیذ شرایع دین و اظهار شعایر حق بی‌سیاست ملوک دیندار بر روی روزگار مخلّد نماند و مدت آن مقرون به انتهای عمر عالم صورت نبندد و...» (منشی، ۱۳۸۱: ۴). با وجود اینکه متن اصلی *کلیله و دمنه*، مشحون از حضور واژگان و ترکیبات کهن فارسی است، در دیباچه، غیر از چند مورد اندک و ضعیف، مثل «سپاس»، «گیتی»، «درود»، «کامگاری»، «همایون» و... مورد چشمگیری یافت نمی‌شود. در سراسر متن دیباچه، حروف اضافه در معانی خاص، قبل از اسم، صفت، قید یا فعل، حاکمیت خود را اعلام می‌کنند. جست‌وجو و استقصای نویسندگان مقاله در یافتن واژگان متشابه و ذوب کردن و ریختن آن‌ها در قالب ترکیبات

نو، همگی کنشی از تبادلات و فرایندهای ذهنی ساخته و پرداختهٔ آن‌ها را بازگو می‌کند. از این منظر، صاحب *کلیله و دمنه*، ترکیبات کوتاه اما خاصی دارد که در عرصهٔ محدودتری در قیاس با متن‌هایی چون *تاریخ جهانگشا* درخشش و جلوهٔ خاصی از سبک فردی دارد؛ مانند: «سپاس و ستایش، درود و سلام و تحیت و صلوات، هیبت و شکوه، ارشاد و هدایت»: «در فطرت کائنات به وزیر و مشیر و معونت و مظاهرت محتاج نگشت» (منشی، ۱۳۸۱: ۲) و: «ظفر و نصرت لوا و رایتِ او را استقبال و تلقی واجب بینند» (همان: ۹). این ترادفات زایدنما را می‌توان جنبه‌ای از موسیقی درونی کلمات به حساب آورد. یادکرد صفات ساده، تفضیلی و عالی نیز با همان قواعد مذکور در *قابوس‌نامه*، در *کلیله و دمنه* هم چینش شده‌اند: «این بنده و بنده‌زاده را تشریفی هرچه بزرگتر و تربیتی هرچه تمام‌تر بود» (منشی، ۱۳۸۱: ۲۷).

دیباچهٔ *مرزبان‌نامه* و *تاریخ جهانگشای جوینی* را اگر «فرهنگ جدیدی از لغات عربی و اصطلاحات و قواعد مربوط به این زبان» بنامیم، اغراق نکرده‌ایم. روح اندیشهٔ مؤلفان این دو اثر را باید در شکل‌دهی و ساخت کالبد زبانی بیگانه جستجو کرد؛ چراکه بیشتر لغات کهن فارسی در مقابل سازه‌های عربی عقب‌نشینی، و عرصه را به هنرپردازی این عناصر واگذار کرده‌اند: «از مبادی کار که اوایل غرهٔ شباب و ایام‌البیض کهولت است، عقود منظومات را در عقد اعتبار فحول افاضل می‌آوردم و نقود منثورات را سکهٔ قبول ملوک و اکابر می‌نهادم و...» (وراوینی، ۱۳۶۳: ۲). هرچند در دیباچهٔ *تاریخ جهانگشا*، این ویژگی با رنگ و بویی شدیدتر، همراه با گزینش لغات ترکی مغولی، ادغامی مجزا در قالب واژگان و حتی ترکیبات غریب نمایان شده‌است: «و اقصی چین که مقرّ سریر مملکت و آروغ اسباط چنگیزخان است» (جوینی، ۱۳۸۵/ ۱: ۷). از زاویهٔ استفاده از واژگان کهن زبان که در خطی افقی از *قابوس‌نامه* رشد کرده‌است، این امر در*کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه* در سیری رو به افول قرار می‌گیرد و در *تاریخ جهانگشا*، از قدرت تسخیر پیکرهٔ متنی دیباچه تنزل می‌کند. در نثر *جهانگشا*، تنها پاره‌ای از کهنگی‌های زبان به‌کار رفته که در مجموع، کمتر از نثرهایی است که نویسندگان آن‌ها از تربیت‌شدگان اواخر قرن ششم و اوایل هفتم هستند (ر.ک؛ غلامرضایی، ۱۳۹۴: ۲۱۹). اسم‌ها در متن هر دو کتاب، بیشتر بر مدار اسم معنی و عام می‌چرخد. شاید مهم‌ترین علت این کاربرد، ترس و خفقان حاکم بر دورهٔ مغول باشد که برای نجات خود نویسندگان و اهل هنر مجبور بودند از کاربرد اسم‌های ذات و انتقال پیام‌های محسوس و ابتلاهای روز بپرهیزند. لذا سخن خود را در لفافهٔ استفاده از کلمات

نامحسوس و غیر مربوط به روزگار خود، یعنی کلمات چندپهلو، اسم‌ها و صفات مبهم بیان کنند و صفات نیز با حفظ همان ویژگی‌های دورهٔ قبل، در مطابقت صفت با موصوف در مقام جمع و مفرد بودن و یا اعداد دیده می‌شود: «و چون دیگر جواری منشآت در برّ و بحر سفر نکرد...» (وراوینی، ۱۳۶۳: ۶).

نکتهٔ مهم، در ساختن صفات ترکیبی است که در *مرزبان‌نامه* با پسوند «وار» و «یای تعریف» ساخته می‌شود: «و از مفردات اجزاء آن، مرکَبی به فرط امتزاج عسل‌وار حاصل آمد» (همان: ۵) و در *تاریخ جهانگشا*، در مقام تتابع اضافات آمده‌است: «پادشاه وقت، جوانِ جوان‌بخت، پیرِعزیمتِ خجسته‌فالِ پاکیزه‌خصال» (جوینی، ۱۳۸۵/ ۱: ۳).

۵ـ۳. نحوهٔ چیدمان و معماری سازه‌های جملات در لایهٔ نحوی

هر مؤلف در سطح گزینش هم‌نشینی کلمات، به‌ویژه در دیباچه‌ها، به صورت گونه‌های کاربردی و تحت تأثیر بافت‌های تاریخی و متنی، ساختارهای نحوی ویژه‌ای را برمی‌گزینند. این ساختارهای نحوی، نه از یک نویسنده به نویسندهٔ دیگر، بلکه از دوره‌ای به دورهٔ بعد و تحت تأثیر شرایط گوناگون تغییر می‌کند؛ از قبیل موارد زیر:

> «ساخت‌های نامتعارف، کوتاهی یا بلندی جملات، آوردن دو حرف اضافه در پس و پیش متمم، مفعول و آوردن علامت آن یا صرفه‌جویی در آوردن آن، فعل ماضی با "ب" آغازی، فعل مضارع بدون "می" و "ب"، فعل امر بدون "ب"، انواع افعال از ساده تا پیشوندی و مرکب، کاربرد ضمیرها و...» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۵).

همهٔ این‌ها می‌توانند از وجوه بررسی و تحلیل سازه‌های نحوی در متن‌های کهن باشند. این ساختارها و مشخصه‌های زبانی معنادار متون فارسی قرن‌های چهارم و پنجم، در جملات کوتاه و ساختمان نحوی ساده نمود پیدا می‌کند و در نثرهای قرن ششم و دوره‌های بعد از آن، تحت تأثیر بافت‌های مختلف تاریخی و اجتماعی، جملات بلندتر، و ساختمان جملات در ترکیب پیچیده‌تر می‌شوند و نگرش عمیق و تودرتوی زبانی مؤلف را شکل می‌دهد. اینجاست که چیدمان کلمات و سازه‌های زبانی، از چینش سطحی و معیار زبانی فاصله می‌گیرد و به صورت چیدمانی نشانه‌دار و پرمحتوا ساماندهی می‌شود. نقش‌های معنایی نیز از حالت خبری و ارجاعی قابل صدق و کذب، به گزاره‌های انشایی و وصفی مبدل می‌شود و کارکرد پیوستارهای معنایی، خود را در هیئت سبک‌های پیوسته و تودرتو یا گسسته و هم‌پایه نشان می‌دهد.

از یک دیدگاه کلی، نحو جملات در چند لایه و به طرق مختلف باعث تمایز سبک زبانی متن می‌شود:

۱ـ چیدمان واژه‌ها در جملات که به دو گونه نمود پیدا می‌کند: الف) طبیعی ب) نشانه‌دار.

۲ـ ساختمان جملات (ساده، مرکب و پیچیده).

۳ـ طول جملات.

۴ـ نقش معنایی جملات.

۵ـ پیوستار بلاغی جملات (که شامل الف) شیوهٔ گسسته، منقطع و بریدهٔ جملات بدون حروف ربط یا با واو عطف. ب) شیوهٔ هم‌پایه که جملات هم‌پایه در آن از طریق پیوستارهای بلاغی همچون حروف ربط و واو عطف به هم پیوند خورده‌اند. ج) شیوهٔ وابسته در جملات دوجزئی شرطی و جملات پایه و پیرو که با پیوستارها به هم مرتبط هستند. د) سبک متصل و تودرتو که خود را در جمله‌های طولانی و درهم‌پیچیدهٔ نثر فنی نشان می‌دهد).

آنچه سبب پیوستارهای بلاغی متن‌ها می‌شود، پیوستارهای دستوری مانند حذف، تکرار، ترادفات، تضاد و تمهیدات پیوندی، مانند حروف ربط، شرط و علیت هستند که باعث انسجام متن ادبی می‌شوند و جملات متن با حضور آن‌ها به هم پیوند می‌خورد و پیوستار متنی استحکام می‌یابد (ر.ک؛ فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۸۰).

«پیوستار بلاغی» از اصطلاحات جدید علم «زبان‌شناسی» جدید است که تحلیل‌های تازه‌ای را روی سازه‌های نحوی بندنوشت‌ها به دست می‌دهد:

> «در اصطلاح زبان‌شناسی، پیوستار بلاغی عبارت است از پیوند و جاذبهٔ مولکولی میان جملات یک بندنوشت... در نثر منثور، هر بندنوشت یک پیوستار کلامی است که اندیشهٔ واحدی را بیان می‌کند. انسجام بلاغی یک بندنوشت نشان از تداوم منطقی اندیشه‌ها و توالی آن‌ها دارد. سُستی و گسستگی بندنوشت‌ها ناشی از گسست واحدهای اندیشه در جملات از یکدیگر است» (همان:۲۸۰).

از نقطه نظر پیوستارهای بلاغی، آنچه جملات متنی دیباچهٔ *قابوس‌نامه* را به هم پیوند می‌دهد و سبب انسجام بلاغی آن‌ها می‌شود، بیشتر پیوستارهای دستوری از قبیل «واو عطف» و حروف ربطی چون «که» تعلیلی و حروف شرطی هستند. در این جملات کوتاه، اما متصل دقت کنید: «بدان ای پسر که من پیر شدم و بی‌نیرویی و بی‌توشی بر من چیره

شد و منشور عزل زندگانی را از موی خویش بر روی خویش کتابتی همی بینم که این کتابت را دست چاره‌جویی بستردن نتواند» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۸: ۳).

هریک از جمله‌ها در داخل خودِ این بندنوشت در مقطع جملات هم‌پایه، قبل از رسیدن اندیشهٔ کامل نویسنده به یک نقطهٔ پایانی‌که با «نقطه» هم نشان داده می‌شود، از طریق «واو» عطف و «که» تعلیل به هم ربط داده شده‌اند. با آنکه هریک از سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ ساخت‌های هم‌پایه، حامل یک مفهوم و یک پیام هستند، آن‌ها مناسب‌ترین ابزار برای توضیح یا توصیف امور و پدیده‌ها نیز به شمار می‌روند. به همین دلیل، نویسندهٔ *قابوس‌نامه* آنجا که مطلبی را توضیح می‌دهد، به‌فراوانی از ساخت‌های هم‌پایه استفاده می‌کند (ر.ک؛ آرتا و دیگران، ۱۳۹۶: ۱). از منظر پیوستار بلاغی، میان لایه‌های نحوی سازه‌های زبانی *کلیله و دمنه* و *مرزبان‌نامه*، در کنار ساختار هم‌پایهٔ جمله‌هایی که با «واو» عطف و «که» تعلیلی به هم پیوند خورده‌اند، لایه‌هایی از سبک وابسته و جمله‌های پایه و پیرو، ساختار نحوی دیباچهٔ این کتاب‌ها را معماری می‌کند. در واقع، این دو متن حاصل اندیشهٔ مؤلفانی است که رشته‌ای باریک و ظریف از معنا ـ عامل پیوند سازه‌های نحوی ذهن و زبان آن‌ها ـ را شکل می‌دهد و شیوهٔ تلفیق لفظ و معنا، زیرساخت کارکرد آن‌ها را معین می‌کند (ر.ک؛ خطیبی، ۱۳۶۶: ۱۴۲). در دیباچهٔ *مرزبان‌نامه*، مؤلف از همان آغاز که به وصف و ثنای باری تعالی می‌پردازد، پیوستار نحوی جملات را از طریق حرف ربط «که» موصولی در قالب جملات وصفی به هم گره می‌زند: «حمد و ثنایی که... شکر و سپاسی که... ذات کریمی را که...»(وراوینی،۱۳۶۳ :۱). حضور این «که» ربطی، نقش معنای جملات را نیز در سازه‌های برجستهٔ معنایی توصیف و مشخص می‌سازد. در واقع، در این مرحله، مؤلف برای توصیف دقیق‌تر جملات از عناصر هم‌پایه در کنار سازه‌های پایه و پیرو بهره می‌جوید، در حالی که صاحب *قابوس‌نامه* از نظر جنبهٔ توضیحی مطلب، مکلّف به استفاده از آن‌ها شده‌است.

همین وضعیت در *مرزبان‌نامه* و در مقیاس و میزان شدیدتر، به حاکمیت افعال ماضی در زیرساخت جنبهٔ توصیفی و عاطفی مطلب می‌انجامد: «فی‌الجمله از بدایت تا نهایت که دل بر اندیشهٔ این اختراع نهادم و همت بر افتراع این بکرآمدهٔ غیب گماشتم، بر هر مایه‌دار معنی و پیرایه‌بند هنر که رسیدم...» (وراوینی، ۱۳۶۳: ۹). اما برخلاف سیر افقی گونه‌ها از درجهٔ ضعف به شدت، در *تاریخ جهانگشا*، دوباره قدرت انگیزش فعل‌های مضارع و حال

احیاء می‌شود و میزان قطعیت ذهن گوینده و ارتباط فوری او با محتوای اثر، رستاخیز جدیدی برپا می‌کند: «و از اینجا روشن شود و ظلمت شک برخیزد که هرچه در ازل‌الآزال تقدیر رفته‌است، خیرت بندگان حق ـ جلّ جلاله و عمّ سلطانه ـ در آن است و...» (جوینی، ۱۳۸۵/ ۱: ۱۳). این امر حاصل و برخاسته از موضوع تاریخی متن است که جنبهٔ توضیحی و به فراخور آن، قطعیت مؤلف در ارتباط با موضوع را ایجاب می‌کند که از دو بخش عمدهٔ تحلیل لایه‌های هنجارگریزی بلاغی و تحلیل گونهٔ زبان ارجاعی، اقناعی و عاطفی، به دلیل مجال کم مقاله صرف نظر می‌کنیم.

۶. نتیجه

تحلیل و بررسی ساختارشناختی دیباچهٔ متن‌های منثوری چون *قابوس‌نامه*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و *تاریخ جهانگشا* نشان‌دهندهٔ معماری ساختارمند و منسجم و معناداری از پیکره‌های متنی آن‌ها در مسیر تحول دوره‌های سبکی زبان فارسی است؛ ساختاری که از یک الگوی ستایشی‌ـ هرمی با سه ضلع «خدا»، «پیامبر» و «پادشاه» شکل می‌گیرد و به توصیف و تحلیل مؤلفان از دلیل و شیوهٔ پیشبرد کار می‌انجامد. علاوه بر این، نظام زبانی و عناصر و هنرسازه‌های آن در این دیباچه‌ها، در سطح جانشینی واژگان و هم‌نشینی لایه‌های نحوی، پیوندی معناشناختی با موضوع و محتوای متن برقرار می‌کند و با قدرت انحراف از نُرم و فورگراندیک کردن سبک زبانی در گزینش و چینش اصوات، هجاها و واژگان باعث ایجاد تمایز در آن‌ها در چهار سطح آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی متن‌ها می‌گردد. این عناصر و تمهیدات زبانی در لایه‌های آوایی زبان، تأثیرات متنوعی بر بافت‌های موسیقیایی هریک از آن آثار می‌گذارد و قدرت و درجهٔ برجستگی ایقاع گزاره‌های زبانی را در دیباچهٔ اثر متأخری چون *تاریخ جهانگشا*، نسبت به کهن‌ترین آن‌ها، یعنی *قابوس‌نامه* نشان می‌دهد. در سطح واژگانی نیز گزینش و چینش کلمات، اسم‌ها، مترادفات و... به تناسب با دوران خاص سبکی و ویژگی‌های زبانی آن، باعث ایجاد تمایزات و عادت‌شکنی‌های زبانی متفاوتی در متن هریک از این دیباچه‌ها شده‌است. چینش نشانه‌دار یا طبیعی جملات کوتاه و بلند، ساختمان ساده و یا مرکّب افعال و جمله‌ها و گونه‌گونی پیوستاری بلاغی بندنوشت‌های دیباچه‌ها، نمادی از سازماندهی متفاوت اندیشه‌های مؤلفان در محور هم‌نشینی نحوی پیکرهٔ متنی را بازتاب می‌دهد. از نقطه نظر ارزش بلاغی این متن‌ها، کارکرد تصویر و تخیل سازه‌های ادبی در متن، دیباچه‌های کتاب‌هایی چون *مرزبان‌نامه* و *تاریخ جهانگشا*، طبیعتاً برگرفته از تحولات نثر از مرسل

ساده به سمت فنّی و متکلّف است که در آن سرشاری گونه‌های ادبی و ادبیت متن دیباچه، نمودی بیشتر از *قابوس‌نامه* و نظایر این اثر دارد. نوع زبان ادبی در گزاره‌های این دیباچه‌ها نیز در سیری پلکانی، از زبان انشایی- ارجاعی *قابوس‌نامه* و زبان عاطفی ابداعی و معناآفرین *کلیله و دمنه* به سمت زبان ادبی تخیلی- وصفی *مرزبان‌نامه* و *تاریخ جهانگشا* صعود داشته‌است.

منابع

آرتا، سیدمحمد، فاطمه مدرسی و عبدالرضا نادریفر (۱۳۹۶)، «*کارکرد ساخت‌های هم‌پایه در قابوس‌نامه و تأثیر آن بر متون نثر فنی*»، *زبان‌شناخت*، س ۸، ش ۱۵، صص ۱-۲۲.

احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۷، تهران، نشر مرکز.

امامی، نصرالله (۱۳۸۶)، *ساختگرایی و نقد ساختاری*، اهواز، رسش.

بهار، محمدتقی (۱۳۶۹)، *سبک‌شناسی نثر*، ج ۲، چ ۵، تهران، امیرکبیر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)، *در سایهٔ آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)*، چ ۲، تهران، سخن.

جوینی، محمد (۱۳۸۵)، *تاریخ جهانگشا جوینی*، تصحیح محمد قزوینی، چ ۴، تهران، دنیای کتاب.

خطیبی، حسین (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب فارسی*، تهران، زوّار.

زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۹۰)، *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*، چ ۲، تهران، سخن.

دو سوسور، فردینان (۱۳۸۹)، *زبان‌شناسی عمومی*، ترجمهٔ کورش صفوی، چ۳، تهران، هرمس.

دهخدا،علی اکبر(۱۳۷۳)،*لغت نامه*،ج۷،تهران،انتشارات دانشگاه تهران و روزنه.

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

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶)، *رستاخیز کلمات*، چ ۴، تهران، سخن.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴)، *سبک‌شناسی نثر*، چ ۹، تهران میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸)، *کلیات سبک‌شناسی*، چ ۶، تهران، فردوس.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن قابوس (۱۳۷۸)، *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۱۰، تهران، علمی و فرهنگی.

غلامرضایی، محمد (۱۳۹۴)، *سبک‌شناسی نثر پارسی از قرن چهارم تا قرن سیزدهم*، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

فتوحی،محمود (۱۳۹۵)، *سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)*، تهران، سخن.

مدرسی،فاطمه و فرح غنی دل(۱۳۸۸)،"آشنایی زدایی و هنجارگریزی واژگانی در اشعار فروغ فرخزاد"،*فصلنامهٔ مولوی پژوهی*،ش۷،صص۱۲۲ ـ ۹۵.

منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۱)، *کلیله و دمنه*، تصحیح مجتبی مینـوی طهرانـی، چ ۲۲، تهـران، امیـر کبیر.

مهرکی، ایرج و حبیب‌الله عباسی (۱۳۹۶)، «کارکردهای زبـانی تـاریخ جهانگشـای جـوینی»، *پژوهشـنامهٔ فرهنگ و ادب*، د ۳، ش ۴، صص ۲۰۱ـ۲۱۳.

وراوینی، سعدالدّین (۱۳۸۴)، *مرزبـان‌نامـه*، بـه کوشـش خلیـل خطیـب رهبـر، چ۱۰، تهـران، انتشـارات صفیعلی‌شاه.

ولک رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳)، *نظریهٔ ادبیات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ ۱، تهران، شرکت علمی و فرهنگی.

Abrams,M.H.& G.Harpham(1385), A Glossary of Literary Terms, Tehran, Qalamestan Honar, Offset.

Ahmadi, B. (2005), *Structure & Texts Hermunitics*, Tehranm, Markaz. [In Persian].

Arta, S., F. Modarresi & A. Naderifar (2017), "*The Function of Co-based Structures in Qaboosnameh and its Effect on Technical Prose Texts"*, *Zabanshenakht*, Vol. 8, No. 15, Pp. 1-22. [In Persian].

Bahar, M. (1990), *Prose Stylistics*, Vol. 2, Tehran, Amir Kabir. [In Persian].

De Saussure, F. (2010), *Course in General Linguistics*, Trans. by Kourosh Safavi, Tehran, Hermes. [In Persian].

Emami, N. (2008), *Constructivism and Structural Critique*, Tehran, Rasesh. [In Persian].

Fotoohi, M. (2014), *Imaginary Rhetoric*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

——————— (2016), *Stylistics (Theories, Aspects & Methods)*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Gholamrezaei, M. (2015), *Stylistics of Persian Prose from the Fourth to the Thirteenth Century*, Tehran, Samt. [In Persian].

Joveini, A. (2006), *Tarikh-e Jahangosha*, Ed. M. Qazvini, Tehran, Donyay-e Ketab. [In Persian].

Khatibi, H. (1987), *Prose in Persian Literature*, Tehran, Zavvar. [In Persian].

Mehraki, E. & H. Abbasi (2017), "Linguistic Functions of the History of *Jahangoshay-e Joveini*", *Pajouhesnameh Farhang-o-Adab*. Vol. 3, No. 4, Pp. 201-213. [In Persian]

Monshi, Abulmaali Nasrollah (2003), *Kalileh va Demneh*, Ed. Mojtaba Minovi Tehrani, Tehran, Amir Kabir. [In Persian]

Onsor ul-Maāli, K. (1999), *Qabousnameh*, Ed. G. Yousofi, Tehran, Elmi & Farhangi. [In Persian].

Pournamdarian, T. (2005), *In the Shadow of the Sun (Persian Poetry and Deconstruction in Rumi's Poetry*), Tehran, Sokhan. [In Persian].

Selden, R. & P. Widdowson (2006), *a Readers Guide to Contemporary Literary Theory*, Tehran, Markaz. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M. (2013), *The Language of Poetry in Sufi Pros*e, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Shafiei Kadkani, M., (2018), *Resurrection of Words*, Tehran, Sokhan. [In Persian].

Shamisa, S. (1999), *Generalities of Stylistics*, Tehran, Ferdows. [In Persian].

———— (2005*), Prose Stylistics*, Tehran, Mitra. [In Persian].

Varavin, S. (2006), *Marzbannameh*, By Kh. Khatib Rahba, Tehran, Safialishah. [In Persian].

Wellk, R. & Waren A. (1994), *Theory of Literature*, Trans. by Z. Movahhed & P. Mohajer Tehran, Elmi & Farhangi. [In Persian].

Table of Contents

Reviewing the Novel "Boofe Koor" from the Perspective of Individuality and Trinity" 1
Mokhtar Ebrahimi, Ali Taslimiy and Parastoo Afrashteh

An Analysis on the Process of Narration in "One Thousand and One" Based on Semeo-Semantic Approach 19
Hassan Bashirnezhad, Fatemeh Dadbood and Hamid Reza Sahiri

Analysis and Critique of Rhetoric and Eloquence in Rhetorical Works / Ahmad Rezaei 43

A Socio-Semiotic Reading of the Children's Novel "The Pipe-Smoking Bear": Based on Marxist Approach / Amir Hossein Amir Hossein Zanjanbarand Gholamhossein Karimi Doostan 65

Making a New Inquiry about Symbolic Addition Discourse 89
Seyed Ali Sohrabnejhad

Directional Metaphor in Khaghani's Ballade with a Cognitive Approach / Maryam Manouchehri and Esmail Shafagh 113

Squishy Violets An Investigation of the Image of Violets in Persian Poetry / Alireza Nabilou 133

Architecture of Linguistic Structures in the Prose of the Preface of Ancient Texts (Linguistic View of the Preface of Several Ancient Persian Texts) / Yadollah Nasrollahi and Fereshteh Ahikhteh 155

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 1, Vol. 10, Spring 2021

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.1, Vol 10, Spring 2021

Table of Contents

Reviewing the Novel "Boofe Koor" from the Perspective of Individuality and Trinity 1
Mokhtar Ebrahimi, Ali Taslimiy and Parastoo Afrashteh

An Analysis on the Narration Process in "One Thousand and One Nights" Based on Semio-Semantic Approach / Hassan Bashirnezhad, Fatemeh Dadbood and Hamid Reza Sahiri 19

Analysis and Critique of Rhetoric and Eloquence in Rhetorical Works 43
Ahmad Rezaei

A Socio-Semiotic Reading of the Children's Novel "The Pipe-Smoking Bear": Based on Marxist Approach / Amir Hossein Zanjanbar and Gholamhossein Karimi Doostan 65

Making a New Inquiry about Symbolic Addition Discourse 89
Seyed Ali Sohrabnejhad

Directional Metaphor in Khaghani's Ballade with a Cognitive Approach 113
Maryam Manouchehri and Esmail Shafagh

Squishy Violets An Investigation of the Image of Violets in Persian Poetry 133
Alireza Nabilou

Architecture of Linguistic Structures in the Prose of the Preface of Ancient Texts (Linguistic View of the Preface of Several Ancient Persian Texts) / Yadollah Nasrollahi and Fereshteh Ahikhteh 155