دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵

سال ۱۲، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۲، پیاپی ۳۲

عنوان‌ها

نقد روانکاوانهٔ داستان «هانا» از آیین نوروزی ۱
همایون جمشیدیان

تحلیل تشبیه در مثنوی هشت بهشت امیرخسرو دهلوی ۲۱
حبیب روحی کیکانلو؛ حسین حسن‌پور آلاشتی و احمد غنی‌پور ملکشاه

انواع طنز در آثار شاعران برجستهٔ عصر سلجوقی ۴۷
قهرمان شیری

نمودهای طنز موقعیت در روضهٔ ششم بهارستان جامی ۷۳
عبدالرضا سیف و آراد غلامی

تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عنصر مکان در رمان گوانتانامو اثر یوسف زیدان بر اساس رویکرد پیرس ۹۱
عباس نجفی و جواد رنجبر

قدیم‌ترین شعر نویافتهٔ نیما یوشیج با مصراع‌های نامتساوی ۱۱۱
مهدی علیائی مقدم

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۲، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۲، پیاپی ۳۲

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدّم
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: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

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.

«پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار 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 پایان داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

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

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

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

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

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴٫۵ ، پایین ۳٫۵ و از راست و چپ هر کدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ 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، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (in Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (in Persian)

– 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 ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

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

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.
ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف 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 مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

- **ارجاع به کتاب**

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.
ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

- **ارجاع به مقاله**

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

- **ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد**

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ 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 وبگاه‌های اینترنتی**

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

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Titr نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳–۱–۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حداکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳–۱–۴–۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

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

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

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
نقد روانکاوانهٔ داستان «هانا» از آیین نوروزی همایون جمشیدیان	۱
تحلیل تشبیه در مثنوی هشت بهشت امیرخسرو دهلوی حبیب روحی کیکانلو؛ حسین حسن‌پور آلاشتی و احمد غنی‌پور ملکشاه	۲۱
انواع طنز در آثار شاعران برجستهٔ عصر سلجوقی قهرمان شیری	۴۷
نمودهای طنز موقعیت در روضهٔ ششم بهارستان جامی عبدالرضا سیف و آراد غلامی	۷۳
تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عنصر مکان در رمان گوانتانامو اثر یوسف زیدان بر اساس رویکرد پیرس عباس نجفی و جواد رنجبر	۹۱
قدیم‌ترین شعر نویافتهٔ نیما یوشیج با مصراع‌های نامتساوی مهدی علیائی مقدم	۱۱۱

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir

Psychoanalytic Criticism of the Story "Hana" From Aiin Nowruzi

Homayun Jamshidian✉

Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Golestan University, Gorgan, Iran. E-mail: homayunjamshidian@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(1-20)

Received:
28 September 2023

In Revised Form:
15 December 2023

Accepted:
31 December 2023

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

The story Hana, in the anthology "Weather for Several Days of the Year" by Aiin Nowruzi, probes into the recounting of a man's separation from his beloved, Darya. Yet, intriguingly, the narrative often veers towards the man's niece, Hana, born around the time of his parting with Darya. Through subtle cues in the text, it becomes apparent that the narrator's feelings, actions, and words carry deeper, symbolic connotations. The author intricately weaves details, seemingly diverting attention from the central theme, perhaps to conceal its true essence. The aim here is to decode and interpret the concealed meanings while striving for coherence within the narrative. Employing a Freudian psychoanalytic lens, the text is explored akin to a dream, where an underlying, more significant level remains obscured beneath the surface. Adopting an inductive research approach, the analysis unravels the symbols and signs embedded within the text, which serve as manifestations of the narrator's subconscious. These symbols, while holding inherent meanings, are suppressed expressions of truths concealed by the narrator, from both himself and the audience. Central questions arise: What causes the ambiguity and contradictions in the narrator's discourse and actions? What roles do the symbols play in the narrative, and can they be organized into a meaningful structure? By dissecting the components of the text and its supporting evidence, it becomes evident that the narrator channels the sorrow of separation from Darya, his longing to reunite, and his desire for offspring through mechanisms like displacement and integration, manifested as symbols such as darkness, underground spaces, numbers, and unconventional behavior and speech. Hana operates on two levels: the surface events recounted by the narrator and the deeper layer of inferred ambiguities and contradictions. To address this dissonance, it is proposed that the narrator not only conceals truths from the audience but also from himself. Through the lens of Freudian psychoanalysis, the story is revisited and interpreted, ultimately revealing that Darya is veiled behind the narrative. The entirety of the tale, supported by textual evidence, emerges as a dream experienced by the narrator upon waking, showcasing elements of displacement and integration. Darya's presence permeates the narrative, subtly observed despite her name remaining unspoken.

Keywords: Displacement, Hana, Integration, psychoanalytic criticism, short story.

Cite this article: Jamshidian, Homayun (2024). "Psychoanalytic criticism of the story "Hana" from Aiin Nowruzi". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (1-20).

DOI: 10.22059/jlcr.2023.364360.1954

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

نقد روانکاوانهٔ داستان «هانا» از آیین نوروزی

همایون جمشیدیان✉

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گلستان. گرگان، ایران. رایانامه: homayunjamshidian@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۲۰-۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۷/۰۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

چکیده

هانا داستانی در مجموعه داستان *آب و هوای چند روز سال* نوشتهٔ آیین نوروزی است که برگزیدهٔ چهارمین دورهٔ جایزهٔ ادبی هفت اقلیم شده است. هانا روایت مردی است که در پی بیان حادثهٔ جدایی از معشوقش دریاست امّا پس از چند سطر تا پایان از هانا خواهرزادهٔ خود که تقریباً هنگام جدایی از دریا به دنیا آمده سخن می‌گوید. با نظر به نشانه‌های متعدد در داستان به نظر می‌رسد احساسات، کنش‌ها و گفتارهای راوی در دلالت نخست واقع‌نما نیست و تعارضات و تناقضات فراوانی را بین احساسات، کنش‌ها و گفتارهایش می‌توان دید. گاه به تفصیل از موضوعات متفرقه‌ای سخن می‌گوید تا از موضوع اصلی سخن نگفته باشد یا چیزی را پنهان کند. از این رو با رویکرد نقد روانکاوانهٔ فروید با فرض رؤیاگونگی داستان و قیاس‌پذیری اثر هنری با رؤیا و اینکه سطح آشکار سطحی به‌مراتب با اهمیت‌تر را پنهان می‌دارد به کاوش در متن پرداخته می‌شود. هدف کشف و تبیین معنای مفروض پنهان و یافتن انسجام و معنایی در میان سخنان و عواطف راوی است. روش تحقیق استقرایی است. از طریق تحلیل اجزای متن و بررسی شواهد درون و برون‌متنی این نتیجه به دست آمد که راوی، اندوه از دست دادن دریا، آرزوی زندگی با او و صاحب فرزند شدن را از طریق «جابه‌جایی» و «ادغام» در قالب نمادها و نشانه‌هایی چون زیرزمین، تاریکی، اعداد، کنش‌ها و گفتارهای نامعمول سرکوب و پنهان می‌کند. تمامی این نمادها و نشانه‌ها به‌مثابه نمودهایی از امر سرکوب شده‌اند که راوی نخست از خود و سپس از مخاطب پنهان می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادغام، جابه‌جایی، داستان کوتاه، نقد روانکاوانه، هانا.

استناد جمشیدیان، همایون (۱۴۰۲). «نقد روانکاوانهٔ داستان «هانا» از آیین نوروزی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۱-۲۰).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.364360.1954

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

هانا داستانی است در مجموعه داستان *آب و هوای چند روز سال* از آیین نوروزی. در خوانش این داستان کنش‌ها و گفتارهای نامتعارفی به چشم می‌خورد که با دیگر گفتارها و کنش‌های راوی خوانایی ندارد یا با آنها یا لوازم معنایی آن تناقض دارد. اگر این داستان را اثری منسجم و معنادار بینگاریم آنگاه پرسش این است که آیا می‌توان در این سازه‌های ناساز انسجامی یافت و اگر چنین باشد چه معنایی را القا می‌کند؟ با نظر به شواهد متن فرض این است که این داستان علاوه بر سطح نخست، حاوی سطح دیگری نیز هست. سطح دوم با تأمل و تفسیر نشانه‌های موجود در سطح نخست پدیدار می‌شود. مفاهیم حاصل از گذر از سطح نخست در حکم ناخودآگاه متن است. «ناخودآگاه جمعی در ناخودآگاه متن متجلی می‌شود. در پس پشت معنای ظاهری معنایی است که نه برای نویسنده و نه خواننده آشکار و خودآگاه نیست و منتقد باید آن وجه را هم مطرح کند» (شمیسا، ۱۴۰۱: ۱۳۳). مبنای نظری تبیین مدعای مقاله، رویکرد فروید در تأویل رؤیاست. روان در واکنش به خاطرات و تجربیات ناگوار به سرکوب آنها می‌پردازد. این واکنش را فروید مکانیسم (سازوکار) دفاعی می‌نامد. «مکانیسم‌های دفاعی با قلب کردن ناهشیارانهٔ واقعیت، اضطراب را کم می‌کنند» (سانتراک، ۱۳۹۷: ۲/۱۳۰). به تعبیر میرچا الیاده در نتیجهٔ نبوغ و خلاقیت فروید دریافتیم که آفرینش‌های ضمیر ناخودآگاه، خواب‌ها، رؤیاهای بیداری، اوهام و خیالات، حاکی از زبانی است که برای شناخت انسان بسیار ارزشمند است. (الیاده، ۱۳۹۹: ۱/۲۳) در این نوشتار در به گفتار درآوردن متن و درک این «زبان» به تعبیر الیاده، از اصطلاحاتی همچون کاررؤیا، محتوای آشکار، محتوای نهفته، سرکوب، ناخودآگاه فردی، جابه‌جایی و ادغام استفاده خواهد شد.

پرسش مقاله این است که منشأ ناخوانایی یا تناقض در گفتار و کنش راوی داستان چیست؟ کارکرد نمادهای موجود در متن چیست؟ آیا می‌توان آنها را در ساختاری بامعنا و منسجم جای داد؟

فرض این است که راوی داستان با گفتار و کنش‌های خود اندوه جدایی از نامزدش «دریا» و داشتن فرزند را سرکوب و پنهان می‌کند. گفتارها، کنش‌ها و نمادهای داستان بر این امر دلالت دارند.

۲. پیشینه

تاکنون در خصوص داستان هانا و مجموعه داستان *آب و هوای چند روز سال* هیچ نقدی با این رویکرد یا رویکردی دیگر نوشته نشده است.

۳. مبانی نظری

خیال‌بافی و تخیل را نیز می‌توان قلمرو رؤیا به شمار آورد.

> «بسیاری از منتقدان ادبی و روانکاو پیرنگ رمان‌ها، فیلم‌ها و شعرهای روایی را با رویدادهای رؤیا مقایسه می‌کنند. رؤیا و ادبیات در واقع خیال‌پروری‌هایی هستند که ضمیر ناخودآگاه شکل و شمایلشان را عوض می‌کند تا این خیالات بتوانند در خواب‌های ما به نمایش درآیند یا به صورت آثار ادبی منتشر شوند. در تبیین معنای هر متنی باید همان روشی را در پیش بگیریم که روانکاو هنگام تحلیل رؤیاهای بیمارانش اتخاذ می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱/۹۴).

روان توان تاب رویدادهای ناگوار و آزاررسان را ندارد. فروید معتقد است ما خاطرات ناگوار را برای حفظ تعادل روان سرکوب می‌کنیم. سرکوب، موضوع را از بخش خودآگاه به ناخودآگاه پس می‌راند و امر سرکوب‌شده به شیوه‌های گوناگون از جمله رؤیا نمودار می‌شود. فروید «واپس‌رانی» را قوی‌ترین مکانیسم دفاعی می‌داند. ایگو (تابع اصل واقعیت) با واپس‌رانی تکانه‌های نامقبول اید (تابع اصل لذت) را از آگاهی بیرون می‌راند و به داخل ذهن ناهشیار می‌فرستد. واپس‌رانی بنیان تمام مکانیسم‌های دفاعی روانی است که هدفشان بیرون راندن یا واپس راندن تکانه‌های تهدیدآمیز از دامنهٔ آگاهی است. (سانتراک، ۱۳۹۷: ۲/۱۳۰)

فروید رؤیا را حاوی دو وجه آشکار و پنهان می‌داند. حوادث و رخدادهایی که در رؤیا دیده می‌شود، وجه آشکاری است که وجه دیگری را که ناپیدا و به مراتب با اهمیت‌تر است، می‌پوشاند. از نظر فروید «این معانی آشکار به شکلی غریب به فراسوی خود اشاره دارند و از آنچه به نظر می‌رسد معنادارترند» (لیر، ۱۴۰۰: ۱۷۳). مجموع این دو سطح «کاررؤیا» نامیده می‌شود. روانکاو و در بافتی دیگر منتقد ادبی می‌کوشد با گذر از سطح آشکار به محتوای پنهان اثر که سرکوب و پس رانده است، راه یابد. این امرِ سرکوب شدهٔ از بین نارفتنی، در رؤیاها و خیال‌بافی‌ها و آثار ادبی و هنری از طریق آنچه فرایند «جابه‌جایی» می‌خوانند در صورتی مبدل پدیدار می‌گردد. جابه‌جایی خود را در قالب نمادها و تصویر نشان می‌دهد. فروید «جابه‌جایی را دقیقاً سانسور رؤیا» (فروید، ۱۳۸۲پ: ۲۱۵) می‌داند.

آنچه شخصیت انکار می‌کند و فاقد اهمیتش می‌داند ممکن است برخوردار از بیشترین اهمیت باشد. فروید می‌گوید گاه بیمار در ضمن بیان رؤیای خود به موضوعاتی اشاره می‌کند و آنها را بی‌اهمیت می‌انگارد. «اگر مُعبِر به این ارتباطات فراوان فکری گوش فرادهد به‌زودی ملتفت می‌گردد که اشتراک و سهم آنها در رؤیا بسیار بیشتر از آن است که صرفاً نقاط آغاز محتوای رؤیا باشند» (فروید، ۱۳۸۲ب: ۲۷۰). این انکار را در رؤیاهای بیداری یا اثر هنری در مواردی می‌توان دید که شخصیت داستانی موضوعات یا رویدادهایی را بی‌اهمیت می‌شمارد، از بیان رویدادهایی طفره می‌رود یا به جای سخن گفتن در آن باب، از اموری حول و حوش آن سخن می‌گوید. حال آنکه با تأمل در بافت متن و کل اثر می‌توان آن را با اهمیت انگاشت. فروید در خصوص سطوح رؤیا و شیوهٔ تحلیل آن می‌گوید:

«آنچه خواب‌دیدن خوانده می‌شود، متن خواب (رؤیا) یا رؤیای آشکار است و آنچه که ما می‌جوییم و حدس می‌زنیم و معتقدیم که در پس رؤیا پنهان است، رؤیای نهان توصیف می‌شود. لذا دو وظیفه بر عهدهٔ ما قرار می‌گیرد: یکی اینکه رؤیای آشکار را به نوع مخفی تبدیل کنیم و دیگر اینکه آنگاه توجیه کنیم که چگونه در ذهن خواب‌بیننده، دومی به اولی تبدیل گردیده است» (فروید، ۱۳۸۲ب: ۲۶۹).

گفتنی است در این داستان سخن از رؤیای هنگام خواب نیست بلکه رؤیایی است که راوی در بیداری در قالب خاطرات به آن پناه می‌آورد. فروید در خصوص تأمل در داستان با رویکرد تأویل رؤیا می‌گوید: «رؤیاهای برساخته (آثار هنری) را می‌توان به همان شیوهٔ رؤیاهای واقعی تأویل کرد و از این رو مکانیزم‌های ناهشیار معمول در "عمل رؤیا" در فرایند نگارش خلاقانه نیز دخیل‌اند» (فروید، ۱۳۹۷: ۱۱۹– ۱۲۰). جانسون تخیل را همچون رؤیا یکی از راه‌های بروز ناخودآگاه می‌داند. «رؤیابینی و تخیل هر دو دارای یک ویژگی مشترک هستند. رؤیا همان تخیلاتی است

که در طول زمان خواب کار می‌کند و تخیل، رؤیایی است که در زمان بیداری درون ما جریان می‌یابد» (جانسون، ۱۳۹۹: ۲۹).

بدیهی است تأویل داستان همچون تأویل رؤیا معنای قطعی و نهایی ندارد و با حدس‌هایی بر مبنای نمادها و نشانه‌های درون متن آغاز می‌شود و آنگاه در تبیین و توجیه آن به روش استقرایی استدلال می‌شود. تفسیر و تأویل‌ها مبتنی بر شواهد درون و برون متنی است. «با توجه به اینکه محتوای نهفته‌ای در رؤیا وجود دارد که اهمیت آن بسیار بیش از محتوای آشکار است، وظیفهٔ اساسی ما این است که راه‌حل‌های قانع‌کننده‌ای برای معماها و تناقض‌هایی بیابیم که با توجه به محتوای آشکار حل‌ناشدنی می‌نماید» (فروید، ۱۳۸۲الف: ۱۷۶).

کوشش این مقاله بر این است که با تأمل در نشانه‌ها و نمادهای داستان هانا به توجیه و تبیینی در باب محتوای نهفتهٔ داستان دست یابد.

۴. معرفی نویسنده و خلاصهٔ داستان

آیین نوروزی در سال ۱۳۶۹ به دنیا آمد. در دانشگاه تهران در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مدرک کارشناسی و در رشتهٔ پژوهش هنر مدرک کارشناسی‌ارشد دریافت کرد. کتاب *آب و هوای چند روز سال*، منتشرشده در سال ۱۳۹۲؛ *مجموعهٔ ده داستان کوتاه* او برگزیدهٔ چهارمین دوره‌ی جایزهٔ ادبی هفت اقلیم شده و نیز به‌عنوان بهترین داستان جایزهٔ ادبی بوشهر شناخته شده است. دیگر آثار این نویسنده عبارتند از: *دستگاه گوارش* (۱۳۹۶)، *زمین نرم* (۱۳۹۸)، *آمار دقیق مرده‌ها* (۱۴۰۱).

در سطر نخست داستان، راوی می‌گوید: می‌خواهم توضیح دهم آن روزها چگونه بود، و سپس از برف و سرمایی می‌گوید که مصادف با زمان جدایی از دریا بوده است. در همین حال خواهرزاده‌اش هانا به دنیا می‌آید. پس از این، راوی به تفصیل از هانا و احساس عاطفی شدید خود به او می‌گوید و اینکه مدام برای او لباس می‌خریده و مدت‌ها بر بالین او می‌نشسته و نگاهش می‌کرده است. راوی در زیرزمینی تنها زندگی می‌کند و جز با خانوادهٔ خواهرش با کسی ارتباط ندارد. در پایان داستان، راوی لباسی را از خواهرش قرض می‌گیرد. به این قصد که دیگر به او پس ندهد لباس را به عمد در کیسه‌ای نمی‌گذارد و آن را در آغوش می‌گیرد و در زیرزمین محل زندگی‌اش با سه پونز بر دیوار نصب می‌کند و آنقدر در تاریکی نگاهش می‌کند تا چشمش به آن عادت کند و با وضوح بیشتری آن را ببیند.

۵. بحث و بررسی

۵– ۱. جابه‌جایی

۵– ۱ – ۱. عنوان داستان

نخستین وجه پدیداریِ «جابه‌جایی» در عنوان داستان دیده می‌شود. عنوان داستان برگرفته از نام خواهرزادهٔ راوی است. در لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل واژهٔ هانا چنین آمده است: پناه، امید، نفس، فریاد، دادخواهی، خواهش. راوی داستان به شیوه‌های گوناگون و به تفصیل از دلبستگی شدید خود به او

که چندان متعارف و طبیعی نمی‌نماید، سخن می‌گوید. با توجه به درون‌مایهٔ داستان این نام القاکنندهٔ گونه‌ای از خواست یا اعتراض راوی است. گویی «هانا» فریاد و دادخواهی راوی است از سرنوشت یا چیزی از این دست.

چنانکه در متن مقاله به تفصیل بررسی خواهد شد، به‌رغم عنوان داستان، محور اصلی داستان، دریا، رابطه‌ای پایان یافته و آرزوی داشتن فرزند از آن زندگیِ شکل نیافته است. راوی این اندوه را به سبب رنجاوری و احساس شکست، در رؤیاهای بیداری سرکوب می‌کند، اما امر سرکوب شده به صورت‌های گوناگون مثلاً در قالب رنگ، اعداد و اشیا که مستقیماً او را به یاد می‌آورند یا به نوعی با او رابطه دارند یا می‌توانستند داشته باشند، پدیدار می‌شود.

۵- ۲. شخصیت

با استخراج و مقایسهٔ مجموعه گفتار، کنش و عواطف اسناد شده به راوی تصویری از او پدیدار می‌شود که اجزای آن فاقد سازگاری درونی است و متناقض و نامعمول بودن آنها نمایان می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان راوی را غیر قابل اعتماد خواند. این راوی «راوی ناهمساز» (در این باره ر.ک. ابوت، ۱۳۹۷: ۱۴۷) به شمار می‌آید به گونه‌ای که به اطلاعاتی که می‌دهد می‌توان اعتماد کرد یا دستِ‌کم دلیلی بر نقضش نیست؛ امّا تفسیرش از آن اطلاعات به سبب ناسازگاری آنها نادرست می‌نماید. این غیر قابل اعتماد بودن به صورت‌های گوناگون مثلاً در توصیف واقعه، کنش‌ها و عواطف نمودار می‌شود.

۵- ۳. توصیف واقعه

این داستان به زاویهٔ دید اول شخص نوشته شده و وقایع و اشخاص از نگاه و تفسیر راوی تصویر شده است.

راوی در ابتدا وعده می‌دهد که در باب آنچه «آن چند روز» می‌نامد و مقصودش روزهای جدایی از نامزدش هاناست سخن بگوید، اما چنین نیست و تا پایان داستان موضوعات نامرتبط یا فرعی را که گاه با تداعی معانی به یاد می‌آورد به تفصیل و با ذکر جزئیات وصف می‌کند. داستان با این جمله آغاز می‌شود: «توضیح می‌دهم که آن چند روز چطور بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰)، بنابراین مخاطب در انتظار شنیدن آن چند روز یعنی حوادث یا بگومگوهای آن روزهای منجر به جدایی یا احساسات و عواطف او یا دریاست امّا به یاد ماندن آن روزها را موقوف به نشانه‌های بیرونی می‌کند:

> «همهٔ ویژگی‌های لازم را داشت برای اینکه در ذهن من بماند. مثلاً یکی اینکه هوا سرد بود و برف می‌بارید. نیمه‌های دی بود و چند روز پشت سر هم برف باریده بود و مدرسه‌ها تعطیل شده بود. وقتی توی کوچه‌ها راه می‌رفتم شال‌گردنم را می‌پیچیدم دور صورتم و سرما دماغم را می‌سوزاند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

اطلاعاتی که راوی در توصیف «آن روز» ارائه می‌کند مثلاً فصل زمستان، بارش برف، تعطیلی مدارس، پیچیدن شال‌گردن دور صورت و سرما احتمالاً درست باشد و دستِ‌کم دلیلی بر نقض آن نیست اما موضوع اصلی به شمار نمی‌آید. مسئلهٔ اصلیِ راوی و داستان، «آن روزها» است و به خودی خود آن‌قدر اهمیت دارد که برف و سرما یادآور آن نباشد بلکه «آن روزها» برف

و سرما و دلالت ضمنی آن را به یاد بیاورد. در پی این توصیفات پس از یازده سطر می‌گوید که با معشوق خود دریا جرّوبحث کرده و یک هفته او را ندیده است و به توصیف حالات خود پس از ماجرا می‌پردازد. برای مثال آن‌قدر به دریا فکر می‌کند تا خوابش ببرد، حرکات و سرعت انجام دادن کارهایش بسیار کند شده است که می‌توان آن را وجه عینی افسردگی به شمار آورد. سپس این طفره‌روی به تفصیل با وصف به دنیا آمدن فرزند خواهرش ادامه می‌یابد:

«توی همین دوران خواهرم بچه‌دار شده بود. دختر بود و چهار دی به دنیا آمد و اسمش را گذاشتند هانا. روزی که به دنیا آمد همهٔ فامیل دور هم جمع شدند. خیلی وقت بود هیچ‌کدامشان را ندیده بودم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

راوی گویی گریزگاهی دیگر برای گریز از «توضیح آن چند روز» یافته است. به دنیا آمدن فرزند خواهر راوی با موضوع اصلی مرتبط نیست و می‌شد از باب تداعی معانی به اشاره‌ای از آن گذشت امّا ادامه و تمامی داستان شرح و بسط همین موضوع به‌ظاهر بی‌ربط است. بوتبی در خصوص انگیزهٔ روانی سخن گفتن از حواشی موضوع به جای اصل ماجرا می‌گوید: «عنصر اصلی تجربه‌ای تلخ در حصار ادراک شدیداً قوی جزئیاتی جنبی حبس و محصور می‌شود» (بوتبی، ۱۳۸۶: ۱۲۳).

رویداد مهمِ جدایی راوی از دریا گویا فراموش یا نادیده گرفته شده است. قیدهای «خیلی وقت» و «هیچ‌کدامشان» معنادار است. او که خود را این‌گونه شیفتهٔ هانا و رفتن به خانهٔ خواهر خود وصف می‌کند، پیش از این، زمان زیادی و به تأکید «هیچ‌کدامشان» را ندیده است و به اصطلاح اجتماعی یا اهل مراوده با فامیل نبوده است.

معنای «آن چند روز» یا به تعبیر دیگر «آن روزها» تا پاراگراف (بند) بعد به تأخیر می‌افتد:

«با دریا حسابی جروبحث کرده بودم و یک هفته بود هیچ کدام خبری از هم نداشتیم. شب‌ها چراغ آتلیه را خاموش می‌کردم و می‌دانستم مجبورم آن قدر به دریا فکر کنم تا خوابم ببرد. چند ساعت که می‌گذشت می‌رفتم. نفسم را بیرون می‌دادم و بخاری را که توی هوا درست می‌شد نگاه می‌کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

در همهٔ موارد، موضوعات و توصیفات مسئلهٔ اصلی داستان نبوده است.

۵- ۴. کنش‌ها

کنش‌های نامعمول راوی همگی در محدودهٔ امور خانه و خانواده است. رفتارهایی که به صورت متعارف چندان مردانه به نظر نمی‌رسد. در کنار هم قرار گرفتن این کنش‌های نامعمول مجموعه‌ای معنادار را پدید می‌آورد.

۵- ۴- ۱. لباس خریدن

راوی در جایگاه مرد، برخلاف شیوهٔ مرسوم مردان بسیار به خرید لباس برای هانا، آن هم به صورت مکرّر اصرار دارد و شگفت‌تر اینکه یکی از لباس‌هایی را که برای هانا خریده از خواهر خود قرض می‌گیرد و چنان‌که می‌گوید قصد بازگرداندن آن را نیز ندارد. «وقتی یک روز خواهرم یکی از لباس‌هایی را که من خریده بودم تن هانا کرد پرسیدم می‌توانم لباسش را برای چند وقت قرض بگیرم یا نه» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵- ۸۶).

قصد خود را از این کار حفظ کردن این روزها (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵) بیان می‌کند. «این روزها» که توضیحی در خصوص آن ذکر نمی‌کند، روزهای جدایی از دریاست که اگر جدایی اتفاق نمی‌افتاد ممکن بود روزی فرزندی چون هانا می‌داشت و مهم‌تر اینکه با دریا زندگی می‌کرد. بنابراین به نظر می‌رسد با کنش خرید لباس چیز دیگری پنهان می‌شود. افزون بر این، تنها به خرید بسنده نمی‌کند و به خیال‌پردازی در این‌باره نیز می‌پردازد:

> «توی پاییز وقتی برایش لباس می‌خریدم سعی می‌کردم قیافه‌اش را مجسم کنم. همیشه یک بچهٔ کچل بور تو ذهنم می‌آمد. لباس‌هایی که می‌گرفتم اصلاً به بچهٔ پر مو نمی‌آمد... خیلی از لباس‌هایی که گرفته بودم هنوز اندازه‌اش نبودند و خیلی‌ها را هم هنوز فرصت نکرده بود بپوشد چون تقریباً همهٔ فامیل برایش لباس آورده بودند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

در این بخش چند نکتهٔ مهم هست. فعل استمراری «می‌خریدم» نشان می‌دهد راوی در کار خرید مداومت داشته است. با توجه به دنیا آمدن هانا در دی‌ماه راوی خرید را از پاییز آغاز کرده است که همچون رفتار مادری منتظر و بی‌قرار به نظر می‌رسد. تخیل دربارهٔ چهرهٔ نوزادِ به دنیا آمده و او را بور و کچل تصور کردن ممکن است مبتنی بر تصویری از چهرهٔ خود او باشد؛ گرچه به تصریح تصویری از خود ارائه نکرده است اما از سخنان او در موضعی دیگر برمی‌آید در خصوص شباهت نوزاد با خود و دیدن چهرهٔ خود در او نیز خیال‌پردازی داشته است: «آن چند ساعت که در خانهٔ خواهرم می‌گذراندم بیشتر وقت‌ها بالای سر هانا بودم. معمولاً خواب بود. به چشم‌ها و دماغش نگاه می‌کردم و سعی می‌کردم نشانه‌های خواهرم و شاید خودم را توی صورتش پیدا کنم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵). بنابراین بعید نمی‌نماید که تصویر مخیل از نوزاد چیزی شبیه به خود او باشد و این‌گونه بار دیگر در صورتی دیگر آرزوی داشتن فرزند خود را نمودار می‌کند.

دیگر اینکه از دغدغه‌های راوی این است که لباس‌هایی که برای نوزاد خریده می‌پوشد یا نه و علت نپوشیدن لباس چیست؟ این تأمل در جزئیات و اظهارنظر در مورد آن نمی‌تواند صرفاً معنایی در حد دلالت اولیه داشته باشد.

۵-۴-۲. جابه‌جا کردن نامتعارف اشیا

جابه‌جا کردن اشیای خانه کنشی متعارف در حوزهٔ خانه‌داری است اما اگر در داستان ذکر شود حتماً بر نکته‌ای دلالت دارد و باید در پی یافتن معنا و ارتباط آن با دیگر وقایع بود. به‌ویژه اگر با تداوم و تکرار همراه باشد: «هر روز جای یک چیز را تغییر می‌دادم. جای آن یک مبل را که داشتم مدام عوض می‌کردم. هر روز یک چیزی را از روی میز برمی‌داشتم و هر روز یک جا را رنگ می‌کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

این کنش، بیان غیرمستقیم بی‌قراری یا نارضایتی است که در قالب جابه‌جا کردن‌های مداوم اشیا پدیدار می‌شود. معنا یا علت این بی‌قراری را علاوه بر درون‌مایه و بافت کلی داستان از عبارت زیر نیز می‌توان حدس زد: «خودم را می‌گذاشتم جای کسی که برای اولین‌بار آمده توی این ساختمان» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

در جملهٔ بالا واژهٔ کلیدی، «جای کسی» است که به‌جای نام بردن از فرد مورد نظر، با به کار بردن ضمیر مبهم «کسی» پنهانش می‌کند. چنان‌که دیدیم راوی با اعضای خانواده و فامیلش رابطه‌ای ندارد، حتی پیش از به دنیا آمدن خواهرزاده با خواهرش نیز ارتباطی نداشته است. بنابراین آن «کسی» دریاست و این جابه‌جا کردن مداوم اشیا از این رو است که راوی خانه را از چشم او می‌بیند و دستِ‌کم در خیال و تصورات می‌خواهد فضایی بسازد که او را خوش بیاید.

۵- ۴- ۳. هر روز به خانهٔ خواهر رفتن

راوی که البته فردی منزوی است هر روز به خانهٔ خواهرش می‌رود. گویا از دید خود او هم چنین رفتاری باید با دلایلی توجیه شود و احتمالاً به این سبب سه دلیل می‌آورد که هیچ‌کدام باورپذیر نیست. می‌گوید: «چون ده دقیقه با اینجا فاصله داشت... پیاده‌روی در آن کوچه‌ها را هم دوست داشتم. دلیل دیگرش هم هانا بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

فاصلهٔ ده دقیقه‌ای راه صرفاً گویای مسافت است و توجیه موجهی برای این دیدارهای مکرر نیست. در مورد دوم نیز دوست داشتن پیاده‌روی در آن کوچه‌ها باید به قدم‌زدن یا بسیار قدم‌زدن در آنها بینجامد نه مکرر به خانهٔ خواهر رفتن که در یکی از آن کوچه‌ها سکونت دارد. در اینجا کوچه نیز به جای خواهر، هانا و در نهایت یاد دریا و فرزندی که ممکن بود داشته باشند، می‌آید. دلیل سوم ممکن است در نگاه نخست باورپذیر باشد، امّا با نظر به دیگر نشانه‌ها و نیز سطرهای پایانی که لباس قرض‌گرفته را بر دیوار نصب می‌کند، هانا هم مراد نیست و راوی حقیقتی را از خود پنهان می‌کند و از مواجهه با خود می‌هراسد.

۵- ۴- ۴. خاموش کردن چراغ

«شب‌ها یکی از چراغ‌ها را روشن می‌گذاشتم و بعد می‌رفتم توی حیاط و وقتی آنجا بودم سعی می‌کردم اتاق را ببینم چون دیوارها را آبی کرده بودم و همهٔ حیاط را برف گرفته بود و وقتی در و سایبان بالایش را می‌دیدم کیف می‌کردم.» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱)

در این عبارت نیز تکرار و تداومِ عمل بسیار مهم است و آن را از عملی اتفاقی و فاقد معنا (گرچه در داستان هیچ چیز از سر اتفاق نیست و معنایی با خود دارد یا باید داشته باشد) خارج می‌کند. روشن گذاشتن یکی از چراغ‌ها تعبیر دیگری است از خاموشی دیگر چراغ‌ها، روشنی این تک چراغ از این روی است که امکان دید به‌کلی منتفی نشود.

تصویر ارائه شده این است که راوی در تیرگی ایستاده و از ارتفاع به اتاق خود که آبی و به رنگ دریاست نگاه می‌کند. در ضمن در برف ایستاده و برف یادآور روز جدایی از دریاست.

تصویر در و سایبان بالای آن تداعی‌کنندهٔ آستانهٔ ورود است. دیدن در و سایبان «کیفی» ندارد مگر اینکه بتوان وارد شوندهٔ عزیزی را تصور کرد که در تاریکی وارد اتاق او شود. در و سایبان در تاریکی قرار گرفته، نشانی از دریاست که در تاریکی به زیرزمین یا تاریکی ذهن و خیال راوی وارد می‌شود.

در موردی دیگر دوست دارد دریا زنگ بزند و او چراغ‌ها را خاموش کند و به موبایل او پاسخ ندهد (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

این مورد نیز کنشی نامتعارف است. پیش از زنگ زدن دریا اگر چراغ روشن باشد خاموشش می‌کند و به موبایلش نیز پاسخ نمی‌دهد. البته با توجه به درون‌مایهٔ داستان، دریا زنگ نزده و نمی‌زند و او خود از این امر آگاه است.

در بخشی دیگر به موضوع تاریکی از منظری دیگر نیز پرداخته خواهد شد.

۵- ۵. عواطف

در بخش‌های پیشین نشانه‌های بیرونی سرکوب امر فروخورده بررسی شد. در این بخش نشانه‌های درونی در قالب احساسات و عواطف بررسی می‌شود. راوی احساسات و عواطفی را به خود نسبت می‌دهد یا در خصوص آن سخن می‌گوید که با دیگر موارد ذکر شده سازگار نیست یا با آن تناقض دارد. این عواطفِ در تعارض با یکدیگر یا با باور و کنش راوی، فراتر از خود، از امری پنهان حکایت می‌کنند.

۵- ۵- ۱. عواطف نسبت به دریا

راوی به تصریح می‌گوید حوصلهٔ دیدن دریا را نداشتم امّا هنگامی که این احساس خود را توصیف می‌کند می‌بینیم به شدت مشتاق و در انتظار اوست:

> «حوصلهٔ دریا را نداشتم. دوست داشتم زنگ بزند و من جواب ندهم. دوست داشتم عصر زنگ بزند، وقتی نزدیک غروب خورشید است و هوا سردتر شده. آن موقع من همهٔ چراغ‌ها را خاموش می‌کردم و صدای موبایلم را قطع می‌کردم. زنگ می‌زد و موبایلم روی میز می‌لرزید. من آرام می‌رفتم طرف میز و سعی می‌کردم مستقیم به موبایلم نگاه نکنم. به یک تکه از میز خیره می‌شدم که موبایلم گوشه‌اش باشد. بعد زیرچشمی اسم دریا را می‌دیدم و خیالم راحت می‌شد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

می‌گوید «حوصلهٔ دریا را نداشتم» امّا به تفصیل با ذکر جزئیات و با حواس بینایی، شنوایی و بساوایی خود آن را شرح می‌دهد، به جزئیات زمان اشاره می‌کند؛ غروب که برزخ روشنی و تاریکی است. حتی فضای اتاقش را در این حال وصف می‌کند و به خاموشی چراغ و تاریکی آن نیز اشاره می‌کند. لرزیدن میز بیانی از حال و هیجان خود او هنگام شنیدن زنگ دریاست. از مجموع کنش‌های راوی هنگام شنیدن زنگ موبایل نوعی تمرکز و مراقبه تداعی می‌شود، گویی در کار اجرای آیینی باشد حال آن‌که اگر مقصود سخن نگفتن با دریا بود می‌بایست مقصودش را در کمترین کلمات بیان می‌کرد یا در بدترین حالت لحن و تصاویر منفی در عبارات خود می‌آورد. بنابراین به زبان می‌گوید حوصلهٔ دریا را نداشتم امّا رفتارش نشان آرزومندی است. در اینجا نیز نام دریا با سردی و تاریکی همراه شده است.

۵- ۵- ۲. عواطف راوی نسبت به خواهرش

راوی پس از به دنیا آمدن هانا بسیار به خانهٔ خواهرش رفت‌وآمد داشته و به استناد سخنان خود او چندان از سر علاقه‌مندی نبوده است:

«فقط موقعی که به دبستان می‌رفتم و دوست داشتم همه را بزنم زیاد دعوا می‌کردیم. بعد از آن انگار خیلی کاری به کار هم نداشتیم. وقتی دانشگاه را شروع کرد من راهنمایی بودم و حالم از همه چیز به هم می‌خورد. بعد از آن هم زندگی‌مان خیلی سریع‌تر از این جلو رفت که به هم کاری داشته باشیم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

در توضیح رابطه با خواهرش از روحیهٔ پرخاشگر خود در کودکی می‌گوید. در نوجوانی حالش از همه چیز به هم می‌خورد و به طور غیرمستقیم از خواهرش نیز و در جوانی هم کاری به هم نداشتند. بنابراین تا پیش از هانا هیچ رابطهٔ عاطفی و صمیمی بین آنها وجود نداشته است.

پس از به دنیا آمدن هانا در مورد رابطه‌اش با خواهر خود می‌گوید: «احساس می‌کردم برای اولین بار است که خواهرم را می‌بینم، انگار سال‌های قبل اصلاً یادم نمی‌آمد. اصلاً یادم نبود قبلاً چه احساسی راجع به همه چیز داشتم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۳).

بنابراین بر مبنای شواهد، این رابطهٔ شدید با خواهرش از روی محبت نبوده و در باطن حاوی معنای دیگری است.

۵– ۵– ۳. عواطف راوی نسبت به ازدواج و بچه‌دار شدن

سخنان راوی در مورد میلش به ازدواج و بچه‌دار شدن با رفتارش تعارض دارد:

«نمی‌دانستم ازدواج می‌کنم یا نه ولی تصمیم گرفته بودم بچه‌دار نشوم چون تحمل قبول مسئولیتی در این حد را نداشتم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵) و در جملهٔ بعد سخنان و عملش نقطهٔ مقابل این گفتار است:

«آن چند ساعت که در خانهٔ خواهرم می‌گذراندم بیشتر وقت‌ها بالای سر هانا بودم. معمولاً خواب بود. به چشم‌ها و دماغش نگاه می‌کردم و سعی می‌کردم نشانه‌های خواهرم و شاید خودم را توی صورتش پیدا کنم. دست‌هایش را توی دستم می‌گرفتم و ناخن‌های کوچکش را نگاه می‌کردم و دلم می‌خواست همان‌جا بمیرم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

به نظر می‌رسد آوردن قید «شاید» نوعی پنهان‌کاری باشد و راوی خودش را و احیاناً فرزندی که می‌توانست داشته باشد در هانا می‌جوید. مردن نیز حاکی از ناامیدی است، چون در چنین شرایطی قرار نگرفته است و نیز می‌توان آن را نشان شدت احساس دانست، همان‌که شاملو نیز می‌گوید: می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم.

او حتی با رفتاری مادرگونه آنقدر بچه را در بغل گرفته، تکان می‌دهد که خوابش بگیرد و بعد: «می‌توانستم آرام بگذارمش روی تخت و تا هر وقت که خواستم نگاهش کنم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۴). چنین رفتارها و سخنانی دقیقاً در تعارض با جملهٔ نخست این بخش است.

۵– ۶. نماد

در نماد لفظ مستعار بر مشبهی محذوف دلالت می‌کند و به سبب نداشتن قرینهٔ صارفه می‌توان آن را در معنای اصلی نیز در نظر گرفت و از این رو بر بیش از یک مشبه یا معنا دلالت می‌کند و برخوردار از هاله‌های معنایی است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۱۷). در این داستان نماد در هیئت رنگ، اعداد،

خانه و گیاهان نمودار می‌شود و کارکرد آن پنهان یا سرکوب کردن موضوعی است که راوی را می‌آزارد. نمادها در این داستان با توجه به زمینهٔ داستان و شخصیت راوی تفسیر و تأویل می‌شود.

۵– ۶– ۱. رنگ‌ها

در این داستان انواع رنگ‌ها در مواضع مختلف به کار رفته و تکرار شده است. تکرار یکی از نشانه‌های وجه نمادین واژه یا تصویر است. «فروید حتی در آزمون رؤیاها که در آنها تصویرها طبیعتاً عنصر اصلی هستند، توجه ویژه‌ای به تکرار واژگان مبذول می‌کند. منظور واژگانی است که خود را با دلالتی غریب دگرگون شده عرضه می‌کنند. طبق نظر فروید این گونه واژگان به معناهای ادراکی به شیوهٔ معمول اشاره نمی‌کنند، معنای آنها نوعی دلالت ضمنی است که گرداگرد بدنهٔ مادی واژه را فراگرفته است» (هارلند، ۱۳۸۲: ۲۱۶).

نمادِ رنگ، وجه دلالت‌گر بسیار گسترده‌ای دارد. اصولاً «نمادپردازی رنگ یکی از جهانی‌ترین انواع نمادها است و در آیین‌های عشای ربانی، تبارشناسی، کیمیاگری، و ادبیات آگاهانه به کار گرفته شده است» (سرلو، ۱۳۹۲: ۴۳۲). در داستان هانا بارها به رنگی آبی اشاره شده است و پس از آن رنگ سیاه که با مفهوم تاریکی تداعی می‌شود.

الف) رنگ آبی

رنگ آبی در مواضع و بافت‌های مختلفی به کار رفته و در همهٔ موارد تداعی‌کنندهٔ دریا، معشوق راوی و اندوه جدایی از اوست. این رنگ «دربرگیرنده رنگ‌های سرد و انزواطلبانه است که مربوط به جریان‌های منفی، سست و ناسازگارند» (سرلو، ۱۳۹۲: ۴۳۲).

راوی در توصیف دیوار خانهٔ خود به این رنگ اشاره می‌کند، اهمیت این رنگ آنگاه نمایان‌تر می‌گردد که می‌خوانیم خانهٔ اجاره‌ای راوی پس از جدایی از دریا، رنگ دیگری، که سخنی از آن نیست، داشته است: «دیوارها را آبی کرده بودم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

راوی حتی می‌خواهد خاطرهٔ این رنگ را با خود به سال‌های آینده ببرد. بدیهی است رنگ در ذات خود و فی‌نفسه بدون تداعیِ امری دیگر چنین کارکردی نمی‌تواند داشته باشد:

> «از روزهایی حرف می‌زنم که امیدوارم همیشه یادم بماند؛ یعنی وقتی چند سال گذشت یادم مانده باشد که آن موقع انگار یک روکش آبی نفتی روشن روی همه چیز کشیده شده بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

در نمونهٔ بالا رنگ آبی از ویژگی انضمامی خود که نشستن بر اشیا و در اینجا بر دیوار است فراتر می‌رود و راوی می‌خواهد آبی در ذهنش «روی همه چیز کشیده شده» باشد. همه چیز شامل احساسات، عواطف، رؤیاها و آرزوها نیز می‌شود. «کشیده شدن» روی همه چیز حالت دریا و موج را نیز تداعی می‌کند.

> «پرده‌هایم آبی بود و نوری که از حیاط می‌آمد آبی بود. هانا را همیشه با لباس آبی تصور می‌کردم با اینکه بیشتر لباس‌هایش کرم یا صورتی بود» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

علاوه بر پرده‌ها نور تابنده از حیاط نیز آبی است. به صورت متعارف نور حیاط زرد یا سفید است نه آبی. به نظر می‌رسد این همان تصویر نور آبی «کشیده شده بر هر چیز» در نمونهٔ پیشین باشد. به تعبیر دیگر، رنگی که راوی می‌خواهد ببیند نه آنچه واقعاً هست، فراتر از این حتی نه خود رنگ آبی که ادراک حضور دریایی که از او جدا افتاده در همه چیز نمودار می‌شود. جملهٔ پایانیِ عبارت منقول نیز مؤید این فرض است؛ زیرا دریا را که غالب لباس‌هایش کرم یا صورتی بوده، در لباس آبی تصور می‌کند و رنگ خیال خود را بر او نیز می‌کشد.

ب) تاریکی

هرچند تاریکی در مقولهٔ رنگ نیست، رنگ سیاه را تداعی می‌کند و سیاه در تقابل است با آبیِ یادآور دریا.

> «در تحلیل‌های روانکاوی دیدن سیاه در خواب‌های روزانه و شبانه و همچنین در ادراکات محسوس در حین بیداری به‌مثابه غیبت تمام رنگ‌ها و تمام نورها به نظر می‌رسد. سیاه یادآور عمق دریا و غرقاب اقیانوس‌هاست. سیاه با بین چینی که علامت زنانگی زمین، غریزه و مادری است در ارتباط است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۶۹۱- ۳/۶۹۴).

در بخش پیشین آبی نماد دریا بود و اینجا تاریکی نشان غیبت رنگ آبی و دریاست. تاریکی نیز با «جابه‌جایی» به جای دریا نشسته است. در نمونهٔ زیر راوی پس از بگومگو با دریا و بی‌خبری از او در تاریکی به او فکر می‌کند: «شب‌ها چراغ آتلیه را خاموش می‌کردم و می‌دانستم مجبورم آن‌قدر به دریا فکر کنم تا خوابم ببرد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۰).

در نمونهٔ ذکر شده تاریکی در قالب خاموشی چراغ، ملازم با فکر کردن به دریا یا جانشین دریاست. این فکر کردن به دریا در تاریکی تا جایی ادامه می‌یابد که راوی به تاریکی عمیق‌تر یعنی خواب فرو می‌رود.

در مواردی بدون ذکر لفظ تاریکی به متعلقات یا لوازم آن اشاره می‌شود. برای نمونه راوی پس از جدایی از هانا سوئیت کوچکی را در زیرزمین اجاره می‌کند. زیرزمین طبیعتاً با تاریکی ارتباط دارد، دست‌کم نور مستقیم بر آن نمی‌تابد و در قیاس با همکف در عمق و تاریکی جای دارد. «دو ماه بود که آنجا را اجاره کرده بودم. یک سوئیت چهل‌وپنج متری توی زیرزمین بود امّا به حیاط راه داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

وقتی لباس را از خواهرش می‌گیرد و می‌خواهد به دیوار نصبش کند چراغ را روشن نمی‌کند تا همچنان در خیالات و تاریکی ناخودآگاه خود بماند: «رفتم سمت میز و دنبال جعبهٔ سوزن‌ها گشتم. نمی‌خواستم چراغ را روشن کنم. خیلی طول کشید تا جعبه را پیدا کنم امّا خوشحال بودم که چراغ را روشن نکرده‌ام (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

گاه ذکر روشنی و نور برای برجسته کردن تاریکیِ فراگیر و زمینهٔ تیره است: «شب‌ها یکی از چراغ‌ها را روشن می‌گذاشتم و بعد می‌رفتم توی حیاط و وقتی آنجا بودم سعی می‌کردم اتاق را ببینم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

فعل استمراری «می‌رفتم» و های جمع در «شب‌ها» حاکی از تکرار است و نشان می‌دهد این عمل از سر اتفاق نیست. از این رو به فراتر از مدلول لفظی اشاره دارد. نگریستن از حیاط یا به تعبیری از تاریکی حیاط به اتاق، حاکی از تیره و تار بودن امر دیده شده یا غلبهٔ تیرگی است. معنای این نگریستن به تاریکی که در جایی دیگر با ابهامی کمتر بیان شده، می‌تواند مفسر این عمل باشد:

«بعضی وقت‌ها از پله‌ها که می‌آمدم چراغ را روشنم نمی‌کردم در ورودی را باز می‌کردم و خودم را می‌گذاشتم جای کسی که برای اولین بار آمده توی این ساختمان. برای خودم خیال می‌کردم که با یک دوست جدید آشنا شده‌ام و وقتی برای اولین بار می‌آید اینجا و زنگ دوم را می‌زند از پشت آیفون می‌گویم یک طبقه بیاید پایین. او هم بدون اینکه چراغ را روشن کند از پله‌ها پایین می‌آید چون کلید چراغ دم دست نیست و کسی که برای اولین بار می‌آید اینجا نمی‌تواند پیدایش کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱– ۸۲).

چنان‌که پیش‌تر گفته شد این «کسی» با توجه به اینکه راوی دوستی ندارد، منزوی است و کسی به او زنگ نمی‌زند، دریاست و البته دریا هرگز به این خانه نیامده و راوی از زمان قطع رابطه با دریا در این خانه سکونت یافته است. اینکه آن «کسی» کلید برق را نمی‌تواند پیدا کند و در تاریکی پایین می‌آید، نشان می‌دهد راوی خانهٔ خود را از نگاه او یا دریا می‌نگرد و لذت می‌برد.

در نمونهٔ زیر نبودِ دریا با تیرگی و غروب فضاسازی شده است: دوست داشتم عصر زنگ بزند وقتی نزدیک غروب خورشید است و هوا سردتر شده. آن موقع من همهٔ چراغ‌ها را خاموش می‌کردم (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

عکس‌هایی که از هانا می‌گیرد اغلب سیاه و سفیدند: «تمام عکس‌ها را سیاه و سفید می‌گرفتم. فکر می‌کنم به‌خاطر اینکه قدیمی‌تر به نظر بیایند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۵).

«دلم می‌خواست هواشناسی بگوید این آفتاب موقت است و از فردا دوباره برف خواهد آمد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

برف علاوه بر تداعی‌های پیش‌گفته دست‌کم از روشنایی نور آفتاب نیز می‌کاهد.

۵– ۷. اعداد

در مواضع مختلف این داستان به اعداد اشاره می‌شود. با توجه به تکرار و نوع اعداد به کار رفته نمی‌توان آن را تنها توصیف معدود تلقی کرد و دلالت‌های ضمنی دیگری را باید در آنها جست.

«اعداد نه‌تنها کمیت‌ها را می‌سنجند و رابطهٔ آنها را اندازه‌گیری می‌کنند بلکه مجموعهٔ فشرده‌ای از خصوصیات هستند که به صورت شخصیت ویژه‌ای تجلی می‌کنند، مخصوصاً در مورد اعداد یک تا دوازده... . هر عددی ممکن است شکل یک رویداد کاملاً شخصی را به خود بگیرد یعنی با چیزی که در جایی اتفاق افتاده مربوط باشد و همه نوع معنایی داشته باشد. ممکن است به آنچه در اطراف ما جریان دارد یا به رابطه‌ای مبهم یا به ماجرایی فراموش شده اشاره کند» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۵).

اعداد به کار رفته در این داستان که در مواضع بسیار تکرار شده‌اند عبارتند از عدد دو، سه و مضرب‌های مختلف آن.

الف) عدد دو

عدد دو در موقعیت‌های بسیار و گوناگون تکرار می‌شود، به گونه‌ای که نمی‌توان آن را از سر اتفاق یا فاقد معنایی خاص تلقی کرد. این عدد علاوه بر نشان دادن معدودهایی که خود بار نمادین دارند، درون‌مایهٔ اصلی داستان را نیز به صورت عینی تصویر می‌کند. در تمامی موارد عدد دو حاکی از راوی و دریاست و به نوعی مستقیم با زندگی آنان یا متعلقات و بایسته‌های زندگی شکل نگرفتهٔ آنان ارتباط می‌یابد. در نمونه‌هایی که ذکر خواهد شد علاوه بر نماد عدد، معانی نمادین معدودها نیز تفسیر و تأویل می‌شود. اپلی در خصوص عدد دو می‌گوید: «در رؤیا اکثراً دو برادر یا دو خواهر، دو خانه، دو ورودی، بالا و پایین، شیرین و تلخ نمادهای خودآگاهی و ناخودآگاهی در برابر هم قرار می‌گیرند.» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸) و در این داستان می‌خوانیم: «دو تا مجسمهٔ جدید گذاشته بودم وسط اتاق» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).

عدد دو نماد راوی و دریاست. مجسمه نیز بر زندگی و عشق نافرجام آنان که سخت و سرد و بی‌جان گشته، دلالت دارد. جایگاه نامتعارف مجسمه نیز معنادار است. معمولاً جایگاه مجسمه در گوشه است نه وسط اتاق. وسط اتاق تعبیری است از متن زندگی.

در نمونهٔ زیر عدد دو (زمان جدایی از دریا) جالب توجه است:

> «دو ماه بود که آنجا را اجاره کرده بودم. یک سوئیت چهل و پنج متری توی زیر زمین بود امّا به حیاط راه داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱).
>
> «زنگ دوم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

علاوه بر عدد دوی منسوب به زنگ، دو زنگ داشتن خانه، اینکه زنگ زیرزمین زنگ دوم است و خانه نیز دو طبقه دارد، معنادار است.

> «دو پاپیتال» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۲).

پاپیتال دو معنای نمادین متضاد دارد؛ هم حاکی از جاودانگی است هم مرگ.

> «پاپیتال به‌عنوان گل همیشه‌بهار نماد جاودانگی است. همچنین مظهر مرگ به شمار می‌رود. زیرا گیاهی زیان‌آور است و با گرفتن رطوبت هر درختی آن را می‌خشکاند. در نقاشی‌های یادآور مرگ هرگاه پاپیتال بر فراز جمجمه‌ای باشد دلالت بر جاودانگی دارد» (هال، ۱۳۸۳: ۲۸۲).

در این حال با دو وجه پیدا و ناپیدای میل راوی که هم از دریا سخن می‌گوید هم او را با گفتار و جابه‌جایی پنهان می‌کند، تناسب دارد. پاپیتال نام دیگری است برای عشقه، نماد عاشقی.

> «دو دکمه» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

راوی لباسی را که برای هانا خریده از خواهرش قرض می‌گیرد. خود این عمل در دلالت نخست شگفت است و از آن روی که فرزندی ندارد بی‌معنا هم هست. در توصیف لباس می‌گوید: «یک سارافون سفید بود که دو تا دکمه کوچک چوبی کنار یقه گردش داشت» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

> «دو سوزن» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در انتهای داستان وقتی جایی را بر روی دیوار برای چسباندن لباس تعیین می‌کند و چندین بار جلو و عقب می‌رود تا موقعیتی مناسب برای نصب بیابد، (در این موقعیت غیاب دیگری به‌خوبی آشکار است) به دو عدد سوزن اشاره می‌کند و تأکید می‌کند همان دو تا کافی است:

«سوزن‌ها را به لباس زدم و آرام توی دیوار فرو کردم. دستم را برداشتم. همان دو تا سوزن کافی بودند. لباس سر جایش ایستاده بود بعد دوباره نگاهش کردم و صبر کردم تا چشمم به تاریکی عادت کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در مواضعی دیگر به این موارد نیز اشاره می‌کند: دو ورودی، بالا و پایین و دو خانه که عبارت باشد از خانه راوی و خواهرش که مدام در بین این دو در رفت‌وآمد است.

ب) عدد سه

زیرزمین محل سکونت راوی سه دیوار دارد. او دیوار وسط را انتخاب می‌کند و لباس را با دو سوزن بر دیوار نصب می‌کند. گویی انسانی با سوزن بر دیوار میخکوب شده باشد. این تصویر و توصیف همراه با نشانه‌های متعدد دیگر تداعی کنندهٔ صلیب و به میخ کشیده شدن عیسی است. صلیب را بر مبنای مفاهیم نمادین متعددی تفسیر می‌کنند. به لحاظ مکانی «جهات مکانی او بر محور شرقی – غربی مستقر شده و با طلوع و غروب خورشید علامت‌گذاری می‌شود» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۴/۱۵۸). عدد سه نیز در این حال یادآور تثلیث است. از دیگر عناصر یا تداعی‌های مشترک با صلیب این است که هر دو با تاریکی و رفتن آفتاب ارتباط دارند: «نزدیک ساعت ششم خورشید گرفت و سراسر زمین در ظلمت فرورفت» (*عهد جدید، انجیل لوقا*، باب بیست‌وسوم، ۴۵). «چون ساعت ششم شد تاریکی سراسر زمین را فراگرفت تا ساعت نهم و در ساعت نهم عیسی به آوای بلند بانگ برآورد خدای من، خدای من از چه روی مرا وانهادی» (*عهد جدید، انجیل مرقس*، باب پانزدهم، ۳۵) و نیز (*عهد جدید، انجیل متی*، باب بیست‌وهفتم، ۴۷).

نشانهٔ دیگرِ حاکی از زمینه و بافت مسیحی داستان روز تولد هانا است. او در چهارم دی‌ماه، روز کریسمس، به دنیا می‌آید (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱) چنانکه در نمونهٔ دیگری ذکر خواهد شد، زندگی نو یا دگربار زادن نیز با عیسی ارتباط می‌یابد. بدین‌سان مفهوم وانهاده شدن عیسی به هنگام صلیب به روایت انجیل را در تجربهٔ راوی با دریا نیز می‌توان دید. دیگر اینکه عیسی مجرد بود و طبعاً فرزندی نداشت همچون راوی این داستان.

«سه دیوار» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

راوی پس از قرض گرفتن لباس هانا وارد خانهٔ خود می‌شود و برای اولین بار به عددی غیر از دو یا جفت اشاره می‌کند و از دیوار سه گوش نام می‌برد: «در ورودی ساختمان را که باز کردم کلید چراغ را نزدم. درست نزدیک غروب آفتاب بود. از پله‌ها پایین رفتم. در را باز کردم و رفتم تو. به سه دیواری که داشتم نگاه کردم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

اگر چنان‌که گفته شد عدد دو را رمز راوی و دریا بدانیم لباس هانا که راوی از خواهرش قرض می‌گیرد، قصد بازگرداندنش را ندارد، مانند کودکی در آغوشش می‌گیرد و با دو سوزن بر دیوار نصب می‌کند، حاکی از امر سرکوب یا پنهان شدهٔ فرزندی است که می‌توانست با ازدواج با دریا به دنیا بیاید. بنابراین عدد سه معادل لباس هانا و به تعبیری فرزند خود اوست. به تعبیری عدد سه نیز با کودک و زندگی نو ارتباط دارد: «عدد سه مترادف راه‌حل و زندگی نو است.

همان‌طور که کودک به معنای آینده است، «سه» نیز مولود دو است. در او نشانی از اراده و یک ایدهٔ نو هست» (اپلی، ۱۳۷۱: ۲۷۸).

۵– ۸. مکان

۵– ۸– ۱. زیرزمین و پله

در مواضع مکرر سخن از اتاق راوی در زیرزمین است و چندین بار به تاریک بودن آن اشاره می‌شود. گاه با سخن از روشنایی بیرون، تاریکی اتاق برجسته می‌شود. فروید مواردی چون جعبه، قوطی، گنجه و اجاق را به نوعی بازنمایانندهٔ زنان می‌داند و آن را مرتبط با زهدان برمی‌شمارد و می‌گوید: «اگر راه‌های مختلفی به داخل و خارج آنها بازنمایی شود در این تفسیر شک نمی‌توان کرد. در این رابطه توجه به باز یا بسته بودن اتاق به سهولت قابل درک است.» (فروید، ۱۳۸۲الف: ۳۷۸)

در نمونهٔ زیر علاوه بر زیرزمین، نشانه‌های دیگری چون چراغ، تاریکی و با ایهام سخن گفتن از فردی که البته مقصود دریا است، به چشم می‌خورد: «بعضی وقت‌ها از پله‌ها که می‌آمدم چراغ را روشن نمی‌کردم... او هم بدون اینکه چراغ را روشن کند از پله‌ها پایین می‌آید چون کلید چراغ دم دست نیست و کسی که برای اولین بار می‌آید اینجا نمی‌تواند پیدایش کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۱ – ۸۲).

راوی از سطح به پایین که نشان عمق و تاریکی است می‌آید، اشاره به پله نیز بر عمق تأکید دارد. مقصود از «او» دریاست. راوی دریا را در آمدن به زیرزمین خود تخیل می‌کند. سردی نیز ملازم یا تداعی‌کنندهٔ نبود خورشید است. راوی به‌عمد همهٔ چراغ‌ها را نیز خاموش می‌کند.

در پایان داستان با قرض گرفتن لباس هانا مجموع نمادهای پیش‌گفته تکرار می‌شود یعنی زیرزمین، پله‌های رو به پایین، تاریکی؛ تاریکی‌ای که حتی موجب می‌شود لباسِ به دیوار آویخته به‌خوبی دیده نشود:

> «در ورودی ساختمان را که باز کردم کلید چراغ را نزدم درست نزدیک غروب آفتاب بود. از پله‌ها پایین رفتم... نمی‌خواستم چراغ را روشن کنم. خیلی طول کشید تا جعبه را پیدا کنم امّا خوشحال بودم که چراغ را روشن نکرده‌ام... بعد خودم را کشیدم عقب تا نگاهش کنم. چیز زیادی معلوم نبود امّا خوب بود... بعد دوباره نگاهش کردم و صبر کردم تا چشمم به تاریکی عادت کند» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

در نمونه‌ها راه ورود به اتاق، چگونگی ورود به اتاق، تصویرسازی از راوی عموماً در حال پایین رفتن از پله‌ها یا تخیل راوی از اینکه کسی از پله‌ها پایین بیاید به‌کرات ذکر می‌شود.

۵– ۸– ۲. فضای برفی

جابه‌جایی را در فضاسازی و پرداخت چگونگی محیط اطراف نیز می‌توان دید؛ یعنی به‌جای سخن گفتن مستقیم از موضوع، فضای ترسیم شده بر امر پنهان دلالت می‌کند.

برف در مواضع مختلف داستان نمودار می‌شود. روز ترک دریا برف می‌باریده است و راوی به‌تفصیل آن روز و حوادث آن روز را نشان می‌دهد. روزی که در اواخر داستان لباس را قرض می‌گیرد برف قطع می‌شود. حتی با جزئیات، چگونگی آب شدن برف‌ها و از شاخه بر زمین ریختنشان وصف می‌شود:

«لباس را توی دستم گرفتم. عصر که از آنجا می‌آمدم برف قطع شده بود و نور آفتاب همه جا را پر کرده بود. برف‌هایی که روی درخت‌ها بود پایین می‌ریخت و روی زمین هم پر از یخ‌های شل و ول قهوه‌ای بود. چند تکهٔ کوچک برف هم روی لباس هانا ریخت و کمی خیسش کرد. دلم می‌خواست هواشناسی بگوید این آفتاب موقت است و از فردا دوباره برف خواهد آمد» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶).

گویی راوی با این فضاسازی در اواخر داستان به خواست خود می‌رسد و دستِ‌کم در خیال، اندوه جدایی از دریا را که با بارش برف همراه بوده است تسکین یا تخفیف می‌دهد. آب شدن برف وجه نمادین نیز دارد. «آب شدن برف نشان نرم شدن قلب سخت است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۵۵).

بیرون دادن نفس در سرما و نگریستن به بخار شکل‌گرفته و به سرعت نابود شونده در فضا توصیفی است از عشق و زندگی ویران شده راوی که در قالب تصویر نمودار می‌شود.

۵– ۹. ادغام

ادغام وجه دیگری از سرکوب خواست‌های برنیاورده است. «در طی مکانیسم ادغام فکر و تصور یا تصویری حکم نمایندهٔ رشته‌ای از افکار و تصورات یا تصاویر می‌شود و به جای آنها می‌نشیند» (هلر، ۱۳۹۶: ۱۰۰).

در داستان هانا وقتی سخن از یک موضوع گفته می‌شود، مجموع موضوعات دیگر را نیز می‌توان در ذیل آن مشاهده کرد. لباس هم لباس است هم نوزادی است از آنِ راوی. هانا هم هاناست هم آرزوی فروخوردهٔ فرزند و داشتن همسر. راوی وقتی لباس را از خواهرش قرض می‌گیرد می‌گوید: «فردای آن روز لباس را گرفتم. مخصوصاً کیسه برنداشتم و لباس را توی دستم گرفتم» (نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۶). لباس را به گونه‌ای به دست می‌گیرد گویی نوزادی را در آغوش گرفته باشد و این گونه در خیالات خود پناه می‌گیرد. «افراد بزرگسال با خیال‌پردازی همچون کودک واقعیتی تلخ را به ضدش تبدیل می‌کنند» (فروید، ۱۳۸۲ت: ۹۳).

فضاهای تیره و غروب خورشید علاوه بر دلالت بر زمان، نشان‌دهندهٔ احوال راوی است. لباسِ با سوزن آویخته بر دیوار هم آرزوی فروخوردهٔ رابطه با دریا و داشتن فرزند است هم تداعی‌کنندهٔ ماجرای بر صلیب کشیده شدن عیسی، صلیبی که راوی خود را بر آن مصلوب می‌کند.

۶. نتایج

شاید در مقالات مبتنی بر تفسیر و تأویل، نتیجه چیزی جز خود متن مقاله و به گفتار درآوردن متن نباشد؛ به تعبیر دیگر نتیجه در خود عمل تحلیل متن نهفته است. با این حال می‌توان گفت داستان هانا دو سطح دارد؛ سطح اول واقعیتی است که راوی داستان مدعی است تجربه کرده است. با تأمل در اجزای کلام، کنش‌ها، احساسات، عواطف، گفتارها و تصورات راوی ابهام‌ها و گاه تناقضاتی در امور پیش‌گفته استنباط می‌شود. برای حل این مسئله فرض بر این بوده است که راوی چیزی را نه‌تنها از مخاطب که از خود پنهان می‌کند. در تحلیل و تبیین این امر با فرض کارایی رویکرد نقد روانکاوانهٔ فروید در این مورد، داستان بازخوانی و تفسیر شد و این نتیجه به دست آمد که راوی در پس روایتی که به‌تفصیل باز می‌گوید واقعهٔ جدایی از معشوق خود دریا را

پنهان می‌کند. کل این داستان چنان‌که با شواهد در متن آمده رؤیایی است که در بیداری راوی روی داده است و می‌توان جابه‌جایی و ادغام را در آن مشاهده کرد. «جابه‌جایی» در قالب نمادهایی چون اعداد، مجسمه، تاریکی، زیرزمین و رنگ‌ها پدیدار می‌شود و «ادغام» ترکیبی است از فضاسازی‌ها و نمادهایی که بیان‌کنندهٔ احوال و موقعیت‌های گوناگون راوی است. در داستان به شیوه‌های گوناگون حضور دریا، معشوق از دست رفتهٔ راوی، بی‌آنکه نامی از او بیاید مشاهده می‌شود.

منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر و نیما م. اشرفی، چاپ اول، تهران: نشر اطراف.

اپلی، ارنست (۱۳۷۱). *رؤیا و تعبیر رؤیا*. ترجمهٔ دل‌آرا قهرمان، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس و مجید.

الیاده، میرچا (۱۳۹۹). *تاریخ اندیشه‌های دینی*. ج۱، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

بوتبی، ریچارد (۱۳۸۶). *فروید در مقام فیلسوف*. ترجمهٔ سهیل سُمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. ج۱، چاپ اول، تهران: نشر سمت.

جانسون، رابرت الکس (۱۳۹۹). *تحلیل کاربردی خواب و رؤیا*. ترجمهٔ نیلوفر نواری، چاپ هفتم، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

سرلو، خوان ادواردو (۱۳۹۲). *فرهنگ نمادها*. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دستان.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *بیان*. چاپ نخست از ویرایش سوم، تهران: نشر میترا.

شمیسا، سیروس (۱۴۰۱). *جادوی زبان*. چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*. ج ۴، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲الف). *تفسیر خواب*. ترجمهٔ شیوا رویگریان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲ب). *کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک*. ترجمهٔ سعید شجاع شفتی، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲پ). «کارکرد رؤیا». ترجمهٔ یحیی امامی، ارغنون، ش ۲۱، ۲۱۱– ۲۲۴.

فروید، آنا (۱۳۸۲ت). *من و سازگارهای دفاعی*، ترجمهٔ محمد علی‌خواه، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

فروید، زیگموند (۱۳۹۷). *زندگی علمی من*. ترجمه علیرضا طهماسب، چاپ دوم، تهران: بینش نو.

عهد جدید (۱۳۸۷). ترجمهٔ پیروز سیار، چاپ دوم، تهران، نشر نی.

کوپر، جی، سی (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

نوروزی، آیین (۱۳۹۲). *آب و هوای چند روز سال*. چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.

هال، جیمز (۱۳۸۳). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۲). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ شاپور جورکش، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.

هلر، شارون (۱۳۹۶). *دانشنامهٔ فروید*. ترجمهٔ مجتبی پردل، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات ترانه.

References

Abbott, H. Porter (2018). *the Cambridge introduction of Narrative*. translated by of Roya Pourazer and Nima M. Ashrafi, 1st edition, Tehran: Atraf Publications. (In Persian)

Boothby, Richard. (2007). *Freud as Philosopher*. translated by Sohail Sommi, 2nd edition, Tehran: Qoqnoos Publishing. (In Persian)

Cirlot, Juan Eduardo (2013). A Dictionary of Symbols. translated by Mehrangiz Owhadi, 2nd edition, Tehran: Dostan Publishing House. (In Persian)

Cooper, J.C. (2007). *An Illustrated Encyclopedia of traditional Symbols*. translated by Malihe Karbasian, 2nd edition, Tehran: Farhang nashr now. (In Persian)

Eliadeh, Mircha (2020). *A History of Religious Idias*. V. 1, translated by Mani Salehi Allameh, 2nd edition, Tehran: Nilofar Publications. (In Persian)

Epley, Ernest (1992). *dreams and their interpretation*. translated by Delara qhahraman, 1st edition, Tehran: Ferdous and Majid Publications. (In Persian)

Freud, Anna (2003D). *The Ego and Mechanisms of defense*. translated by Mohammad Alikhah, 1st edition, Tehran: Markaz publishing house. (In Persian)

Freud, Sigmund (2003A). *the interpretation of dreams.* translated by Shiva Roygarian, 1st edition, Tehran: Markaz publishing house. (In Persian)

Freud, Sigmund (2003b). *Notes upon a Case of Obsessional Neurosis*. translated by Saeed Shoja Shafti, 1st edition, Tehran: Qoqnoos Publications. (In Persian)

Freud, Sigmund (2003C). "The Function of the Dream". translated by Yahya Emami, *Organon*, vol. 21, 211-224. (In Persian)

Freud, Sigmund (2018). *An Autobioghraphical Study*. translated by Alireza Tahmasab, 2nd edition, Tehran: Binesh now publications. (In Persian)

Hall, James (2004*). Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art.* translated by Ruqieh Behzadi, 2nd edition, Tehran: Farhang Moaser publications. (In Persian)

Harland, Richard (2003). *Literary Theory from Plato to Barthes: An introductory history.* translated by Shapur Jowrkesh, 1st edition, Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian)

Heller, Sharon (2010). *Freud A to Z.* translated by Mojtaba Pordel, 4th edition, Mashhad: Tarane Publishing House.(In Persian)

Johnson, Robert Alex (2020). *Inner work: using dreams and active imagination for personal growth*. translated by Nilufar Navari, 7th edition, Tehran: Farhang Zendih Foundation. (In Persian)

New Testament (2008). translated by Pirooz Sayyayr, 2nd edition, Tehran, Ney Publishing. (In Persian)

Nowrozi, Ayan (2013). *Weather for several days of the year*. 1st edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Payandeh, Hossein. (2018). *critical Theory*. V. 1, 1st Edition, Tehran: Samt Publishing House. (In Persian)

Shamisa, Siroos (2006). *Rhetorics*. third edition, Tehran: Mitra Publishing House. (In Persian)

Shamisa, Siroos, (2022). *The Magic of Language*. 2nd edition, Tehran: Qatre Publishing. (In Persian)

Shevalier, Jean and Alain Gheerbrant (1999). *Dictionary of Symbols*. V. 4, translated by Sudabah Fazaeli, Tehran: Jayhoon Publications. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Analysis Similes in Masnavi Hasht-Behesht of Amir Khosro Dehlavi

Habib Roohi Keykanlo[1]✉ | **Hosein Hasanpour Alashty**[2] | **Ahmad Ghanipour Malekshah**[3]

1. Corresponding Author; Phd student of persian language and literature. Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
   E-mail: habibroohi1860@gmail.com
2. Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature. Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
   E-mail: alashtya@gmail.com
3. Professor of the Department of Persian Language and Literature. Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
   E-mail: ghanipour48@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(21-46)

Received:
12 June 2023

In Revised Form:
05 December 2023

Accepted:
6 December 2023

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

Hasht-Behesht is one of Amirkhosrow's five Masnavids written in response to Nezami's Haft-Peikar. By examining the similes in this poem, we found that the similes used by the poet were mostly concepts related to human and his belongings. Since this story has seven main structures and many palaces are described in these masnavi; Therefore, these places are topic. Nature and abstract concepts are sometimes used as image. images included nature, objects, cosmos bodies and animals are highest frequency. In terms of being sensory and intellectual, the highest frequency was related to sensory to sensory similes. In terms of extensive simile, the analogies of explicit similitude and brief were more used. The poet has used eloquent similes and similes addition in his stories. In terms of being singular and binding, singular to singular similes are more frequent than others. Beautiful compound similes can also be seen in this story. In evaluating the simile, we came to the conclusion that the similes in this masnavi are mostly singular, reality and non-allegorical. We also examined the combination of simile with other imagery and it was found that simile is combined with rhetorics such as simile, metaphor, allusion, allusineness and mythological concepts and added to the elegance and beauty of similes. In the end, we also pointed out the similes and novel and beautiful combinations used by Amir Khosro in this stoty. Amir Khosro has used almost all types of similes in this poem, and this shows the breadth of the poet's imagination and his ability to create images.

Keywords: Amir Khosro Dehlavi, Hasht Behesht, Simile, Rhetorical structure, Simile's combination.

Cite this article: Roohi Keykanlo, Habib; Hasanpour Alashty, Hosein; Ghanipour Malekshah, Ahmad (2024). "Analysis similes in Masnavi Hasht-Behesht of Amir Khosro Dehlavi". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (21-46).

DOI: 10.22059/JLCR.2023.360624.1937

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل تشبیه در مثنوی هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی

حبیب روحی کیکانلو[۱] | ✉ حسین حسن‌پور آلاشتی[۲] | احمد غنی‌پور ملکشاه[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: habibroohi1860@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: alashtya@gmail.com

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: ghanipour48@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۴۶-۲۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۲۲

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۹/۲۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

کلیدواژه‌ها:
امیر خسرو دهلوی، آمیختگی تشبیه، تشبیه، ساختار بلاغی، عناصر تشبیه، هشت‌بهشت

چکیده

هشت‌بهشت یکی از مثنوی‌های پنج‌گانهٔ امیر خسرو است که در جواب هفت‌پیکر نظامی سروده شده است. تشبیه نقش مهمی در تصویرسازی و آفرینش ادبی دارد. بحث در مورد تشبیه به شناخت بیشتر شعر امیر خسرو کمک می‌کند. در این پژوهش، تشبیه در هشت‌بهشت از همهٔ جهات مورد بررسی قرار گرفته است و در پایان هر مبحث، آمار کمی آن نیز ارائه شده است. این جستار نشان می‌دهد که امیر خسرو از موضوعاتی مانند انسان و متعلقات آن از قبیل اجزای بدن و همچنین مصنوعات انسانی و مکان‌ها بیشتر بهره برده است. از عناصری مانند طبیعت، اجرام آسمانی، اشیا و مفاهیم انتزاعی به‌عنوان مشبه‌به استفاده کرده است. دهلوی از تشبیهات مرسل، مجمل، حسی به حسی و مفرد به مفرد نسبت به سایر حالت‌ها بیشتر استفاده برده است. وجه شبه هم مورد بررسی قرار گرفت که مشخص شد، مهم‌ترین موضوعات و صفاتی که به‌عنوان وجه شبه مدنظر شاعر بوده است، شامل: سرعت، رنگ، زیبایی و شکل ظاهری هستند. در ادامهٔ بحث تحقیقی و غیر تمثیلی بودن وجه شبه‌ها را نیز بررسی کرده‌ایم که نشان می‌دهد تشبیهات بیشتر از نوع تحقیقی هستند. تشبیهات تمثیلی هم کاربرد کمی دارند و اغلب غیر تمثیلی هستند. همچنین به آمیختگی تشبیه با برخی دیگر از صور خیال همانند استعاره، کنایه، تلمیح و اسطوره و سپس به زاویهٔ تشبیه و تشبیهات تازهٔ این مثنوی هم اشاره شده است.

استناد روحی کیکانلو، حبیب؛ حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد (۱۴۰۲). «تحلیل تشبیه در مثنوی هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۲۱-۴۶).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.360624.1937

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ – ۷۲۵) یکی از مشهورترین شاعران پارسی‌سرای شبه قارهٔ هند است. «او یکی از مهم‌ترین شاخص‌ها در دو ادبیات عظیم مشرق، یعنی فارسی و هندی محسوب می‌شود» (اخگر حیدرآبادی، ۱۳۸۵: ۱۴۱). امیرخسرو پایه‌گذار اصلی ادبیات فارسی در شبه‌قارهٔ هند است که بعد از وی، آثار زیادی به زبان فارسی در این منطقه پدید آمد (عباسی، ۱۳۸۵: ۷۴). وی آثار زیادی در قالب‌های گوناگون شعر فارسی دارد. صفا در مورد شعر امیرخسرو چنین می‌گوید:

> «امیر خسرو در موعظه و حکمت از خاقانی و سنایی، در غزل از سعدی و از همه مهم‌تر در خمسهٔ خود از حکیم نظامی تقلید کرده است. بدین سبب سبک‌های مختلفی در شعر او به چشم می‌خورد؛ اما درعین‌حال به یاری طبع روان و ذوق خداداد و حدت ذهن و به سبب اینکه در محیط جدیدی از ادبیات فارسی تربیت شده و لهجه‌ای نو و ترکیبات تازه و اندیشه‌های خاص داشته است، طبعاً اندیشه‌های نو و مضمون‌های بدیع فراوان در سخن وی مشاهده می‌شود و شاعران بعد از وی بارها به استادی از وی یاد کرده‌اند» (صفا، ۱۳۶۹: ۷۸۷).

«امیر خسرو پایه‌گذار سبک سخنی است که بعد از او راه تکامل پیموده و عنوان سبک هندی گرفته است. وی علاوه بر کسب افتخار بنیان‌گذاری سبک مزبور، از راه تلفیق موسیقی ایرانی با موسیقی هندی به نوآوری‌ها و ابتکاراتی دست زده است» (کی‌منش، ۱۳۸۵: ۱۲۸). یکی از مهم‌ترین سروده‌های امیر خسرو، خمسهٔ اوست که در جواب خمسهٔ نظامی گنجه‌ای سروده است.

شاعران زیادی تحت تأثیر نظامی بوده‌اند که امیر خسرو دهلوی موفق‌ترین این شاعران است و به گفتهٔ جامی جواب خمسهٔ نظامی را کسی بهتر از خسرو ننوشته (جامی، ۱۳۸۲: ۸۸). امیر خسرو، اگرچه مقلد نظامی بوده است اما توانسته با بلاغت و ترکیب گوناگون الفاظ از زیر سلطهٔ نظامی بیرون رود و پلی شود تا میراث نظامی علاوه بر ایران به شبه‌قارهٔ هند نیز کشیده شود و آثارش مورد تقلید بسیاری از شاعران در شبه‌قاره شود. هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه، چهارمین مثنوی از خمسهٔ نظامی است. این منظومه در بحر خفیف است و ۵۱۳۰ بیت دارد. «این منظومه نه فقط در بین تمام آثار نظامی، بلکه در بین آثار مشابه نیز که شاعران بزرگ دیگر بعد از وی در این شیوه نظم کرده‌اند، تقریباً بی‌همتا است» (زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱۶۶).

مثنوی هشت‌بهشت، نظیر هفت‌پیکر نظامی است. هشت‌بهشت در سال ۷۰۱ هجری قمری سروده شده است و ۳۳۵۲ بیت دارد، در بحر خفیف و در جواب هفت‌پیکر نظامی است. موضوع این مثنوی عاشقانه در مورد بهرام گور است و عشق او به دلارام؛ البته که این مثنوی دارای مضامین اخلاقی و تعلیمی مختلف نیز هست (یلمه‌ها و ذبیح‌نیا عمران،۱۳۹۷: ۵۲). در این داستان، به دستور بهرام هفت گنبد ساخته می‌شود و در هر گنبد دختری از اقلیم‌های مختلف قرار دارد. بهرام هر روز هفته را به گنبدی اختصاص می‌دهد و با دختران مصاحبت می‌کند. هر دختر نیز قصه‌ای جداگانه برای بهرام تعریف می‌کند. در پایان بهرام در تعقیب شکار به بن غاری سقوط می‌کند و ناپدید می‌شود. علاوه بر هفت داستان اصلی، امیر خسرو یک داستان دیگر یعنی داستان بهرام و دلارام را اضافه می‌کند و آن را هشت‌بهشت نام‌گذاری می‌کند. تنوع قصه‌ها، داستان‌های مرموز و سحرآمیز، تخیل و زبان منسجم از ویژگی‌های مهم این مثنوی است. امیرخسرو، علاوه بر

تفاوت‌های محتوایی داستان‌ها و رنگ گنبدها، در حوزهٔ بلاغت و بیان هم توانسته به استقلال نسبی دست یابد و از رنگ تقلیدی هشت‌بهشت بکاهد. شاعر در این داستان، از تشبیه و استعاره بیشتر از سایر صنایع بهره جسته است (زارع و موسوی، ۱۳۹۸: ۶۶).

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد تشبیه در اشعار شاعران در دهه‌های اخیر مقالات زیادی نگاشته شده است، اما در مورد تشبیه در خمسهٔ امیر خسرو و به طور مشخص در هشت‌بهشت، بررسی و مطالعه‌ای انجام نشده است. مقالات زیر در مورد هشت‌بهشت نوشته شده‌اند؛ اما به طور مشخص به تشبیه در این منظومه اشاره نکرده‌اند.

مقالهٔ «بررسی و تحلیل مضامین تعلیمی در هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی» نوشتهٔ احمدرضا یلمه‌ها و آسیه ذبیح‌نیا عمران: در این مقاله به مضامین تعلیمی و انگیزه‌های کاربرد خصوصیات حکمی در این منظومه پرداخته شده است. مقالهٔ «بوطیقای امیر خسرو دهلوی» نوشتهٔ حبیب‌الله عباسی: نویسنده در این مقاله، امیر خسرو را آبشخور سبک هندی می‌داند و شعر او را دیالکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت می‌داند. مقالهٔ «نقد زیباشناسی ساختار داستان روز چهارشنبه منظومه هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی» نوشتهٔ میثم زارع و مریم موسوی: همان‌طور که از عنوان پیداست، این مقاله به یک داستان منظومه پرداخته است و مسائلی مانند زبان، موسیقی و تخیل را بررسی کرده است.

۳. ضرورت تحقیق

بررسی تشبیه در هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی می‌تواند به نقد بلاغی این اثر کمک کند. از آنجا که پژوهش چندانی در مورد بلاغت خمسهٔ او صورت نگرفته است، این کار می‌تواند آغازگر این‌گونه تحقیق‌ها در خمسهٔ امیر خسرو شود و به شناخت بیشتر آن کمک کند. هدف این مقاله بررسی همه‌جانبهٔ تشبیه در هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی است. مهم‌ترین سؤالات پژوهش به شرح ذیل است:

۱. استفادهٔ شاعر از مفاهیم حسی و انتزاعی در تشبیه به چه میزان است؟
۲. از لحاظ ساختار، کدام نوع تشبیه فراوانی بیشتری دارد؟
۳. آیا تشبیه با سایر صور بلاغی تلفیق شده است؟

۴. روش‌شناسی پژوهش

در این جستار ما مثنوی هشت‌بهشت از خمسهٔ امیر خسرو دهلوی، تصحیح امیراحمد اشرفی، از روی نسخه‌های چاپ انستیتوی خاورشناسی شوروی، چاپ اول، انتشارات شقایق، ۱۳۶۲ را مبنای تحقیق قرار دادیم. اصل داستان بهرام (از شروع داستان بهرام تا ناپدید شدن او) را مورد بررسی قرار دادیم و تشبیهات آن (تقریباً ۳۱۵ مورد) را استخراج کردیم و از جهات مختلفی مانند موضوعات به

کار رفته در طرفین تشبیه، ساختار تشبیه، وجه شبه و زاویهٔ تشبیه، مورد ارزیابی قرار دادیم. ارجاع ابیات به خمسهٔ امیر خسرو دهلوی، تصحیح امیراحمد اشرفی است.

۵. بحث نظری

خیال مهم‌ترین عنصر در آفرینش ادبی است. وقتی تخیل به کمک زبان می‌آید، این زیبایی رخ می‌دهد. پس همان‌طور که پیداست، تخیل، مهم‌ترین خصیصهٔ شعر است و این تخیل در تشبیه نمود بیشتری دارد. «تصویر در شعر، بیانی است که به صور ذهنی حاصل از دریافت‌های حسی شاعر زندگی می‌بخشد؛ به عبارتی دیگر سبب می‌شود تا خواننده احساس کند که هر چیزی را به گونه‌ای متمایز می‌بیند، لمس می‌کند، می‌بوید یا می‌شنود» (اسکتلن، ۱۳۷۵: ۱۵۵). در این حالت نوعی انحراف از زبان عادی رخ می‌دهد. این زیبایی‌آفرینی به مدد کاربرد صور خیال در زبان صورت می‌گیرد. تصویرسازی هستهٔ اصلی صور خیال است و شاعر به این وسیله تخیلات و خلاقیت خود را به نمایش می‌گذارد. «تخیل و تصویرسازی عرصهٔ تمرین آزادی و خلاقیت است و این عرصه مجالی است برای آدمی تا با قدرت سحرانگیز خیال، در پدیده‌ها حلول کند و روح خود را در آن‌ها بدمد و جهان را به دلخواه خویش بسازد و عالمی و آدمی از نو بیافریند» (فتوحی،۱۳۸۶: ۶۷). تخیل و عاطفه در شعر همواره یکسان نیست و «شک نیست که هر مضمون و عاطفه‌ای زبان خاص خود را طلب می‌کند و نیز بر حسب حال و شخصیت مخاطب، لحن و کیفیت سخن چه از حیث مفردات و ترکیبات و چه از حیث بافت نحوی باید تغییر کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۰۱). مهم‌ترین جولان خیال در میدان تشبیه و استعاره صورت می‌گیرد.

تشبیه همواره نقش مهمی در تصویرآفرینی داشته است و از دیرباز همواره یکی از عناصر مهم زیبایی‌آفرینی بوده است. این آرایه، حتی در تصویرسازی سایر عناصر ادبی نیز نقش دارد و برای مثال استعاره، کنایه، اسلوب معادله و تمثیل هم به نوعی بر تشبیه متکی هستند؛ بنابراین می‌توان تشبیه را مهم‌ترین عنصر بلاغت و آفرینش صور خیال دانست. «تشبیه هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیا کشف می‌کند و در صور مختلف به بیان در می‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۶). «درست است که شاعران و نویسندگان همه از تشبیه بهره می‌برند و ساختمان تشبیه همیشه و در تمام انواع تشبیه بر همان چهار رکن اصلی استوار است، اما نگرش و ذهنیات فردی در گزینش طرفین تشبیه، وجه شبه و نحوهٔ ترکیب چهار رکن تأثیر می‌گذارد و سبب گونه‌گونی سبک‌های تشبیهی می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۷).

جهان‌بینی، قدرت تخیل و زاویهٔ دید شاعران و نویسندگان به جهان را می‌توان از رهگذر بررسی تشبیهات آن‌ها دریافت. «هدف اصلی تشبیه، تبیین و آشکار کردن اندیشه‌ای است که در ذهن پدیدار می‌شود؛ اما به دلیل محدودیت زبان گوینده قادر نیست آن را به‌خوبی روشن سازد و با زبان مرسوم بیان کند، بنابراین به مدد عنصر خیال دست به دامن تشبیه می‌شود» (آقاحسینی و همکاران، ۱۳۹۴: ۷۴). تشبیه با توجه به گستردگی و تنوعی که دارد، به‌خوبی می‌تواند دست شاعر را

برای آفرینش تصاویر زیبا باز بگذارد. برای شروع بررسی، ابتدا به مهم‌ترین ارکان تشبیه که همان مشبه و مشبه‌به است، می‌پردازیم.

۵– ۱. تشبیه به اعتبار طرفین

موضوعاتی که به‌عنوان مشبه و مشبه‌به در این مثنوی به کار رفته است، در دو بخش مشبه و مشبه‌به بررسی شده است. عناصری که شاعر به‌عنوان طرفین تشبیه استفاده می‌کند، به‌نوعی نشان‌دهندهٔ زمینه‌های فکری و ادبی اوست. به بیان دیگر، آنچه اطراف شاعر و فکر او را احاطه کرده است و دائماً با آن‌ها سروکار دارد، در تشبیهاتش نمود پیدا می‌کند. امیر خسرو به موضوعات طبیعی و امور حسی بیشتر توجه دارد و کمتر به مفاهیم مجرد و انتزاعی پرداخته است. معمولاً مفاهیم انتزاعی بیشتر در اشعار عرفانی رواج دارد که سعی شاعر بر آن است که این مفاهیم را به‌وسیلهٔ تشبیه ملموس ساخته و آن‌ها را قابل فهم بسازد. موضوع هشت‌بهشت غنایی است و تلاش شاعر توصیف زیبایی شخصیت‌های داستان و مکان‌هایی است که داستان در آن جریان دارد.

۵– ۱– ۱. درون‌مایهٔ مشبه

در میان مشبه‌ها، انسان بیشترین کاربرد را داراست. در این مثنوی، بهرام که شخصیت اصلی داستان است، همواره در جای‌جای داستان مورد توصیف قرار گرفته است و یک از پرکاربردترین مشبه‌ها است. علاوه بر این، دخترانی که در شب‌های مختلف، بهرام به ملاقات آن‌ها می‌رود نیز در ایجاد این تشبیه‌ها سهم زیادی دارند. به‌طوری که در ابتدای هر بخش ابیات زیادی به توصیف این دختران اختصاص داده می‌شود و شاعر برای بیان زیبایی آن‌ها از تشبیه مدد می‌جوید. همچنان که مکان‌های مختلف را نیز با کمک تشبیه به تصویر می‌کشد؛ بنابراین می‌توان گفت تشبیه، دارای نقش مهمی در این مثنوی است، چرا که در صحنه‌های مختلف داستان، همواره به کمک تشبیه است که شخصیت‌ها و مکان‌ها مورد توصیف قرار می‌گیرند و به نظر می‌رسد در امر توصیف، تشبیه بسیار راه‌گشا است و دست شاعر را باز می‌گذارد تا شخصیت‌ها را به امور مختلف ارتباط دهد. علاوه بر خود انسان، متعلقات انسانی هم گاهی به‌عنوان مشبه قرار گرفته‌اند. گاهی شاعر منحصراً صورت و جمال شخصیت داستان را مشبه قرار داده است و در مواردی اعضای بدن و مصنوعات انسانی مشبه هستند. در انتها به موارد دیگر مشبه هم اشاره می‌کنیم.

الف. انسان: در اشعار همهٔ شاعران این امر مشهود است که همواره انسان بیشترین نوع مشبه در اشعار است، خصوصاً در داستان‌های عاشقانه که غالباً شخصیت‌های داستان به‌عنوان مشبه مطرح هستند و به عناصر مختلف تشبیه می‌شوند. در ابیات زیر، انسان مشبه است برای مشبه‌به‌های ستاره، شمع و چراغ:

صد هزاران ستاره کردش بیش خود چو شمعی و شمع اندر پیش
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۵۴)

شمع برداشت لعبتی چو چراغ رفت بر منظری بلند ز باغ
(همان: ۶۵۵)

ب. صورت انسان: چون کاربرد صورت بیش از سایر اعضای بدن است، آن را به طور مجزا ذکر کرده‌ایم. در نمونه‌های زیر، صورت به آفتاب و ماه تشبیه شده است:

آفتاب جمال بهرامی چون شد از نور در جهان نامی
(همان: ۵۹۲)

روی خوبش که بی‌نقاب نمود در شب تیره آفتاب نمود
(همان: ۶۴۶)

سرمه چون شسته شد ز دیده رام گشت پیدا رخی چو ماه تمام
(همان: ۶۷۵)

ج. اجزای بدن: مانند تشبیه زبان به خنجر، دست به سیم و زلف به شست در ابیات زیر:

ساربان باز در رسید چو باد با زبانی چو خنجر پولاد
(همان: ۶۰۸)

هم درونتر شدند با همه بیم سخت بستند دست‌های چو سیم
(همان: ۶۷۵)

گه در آویختی به زلف چو شست گاه بر گنج ساده سوری دست
(همان: ۶۶۰)

د. مصنوعات انسانی: در نمونه‌های ذیل، ابریشم، سیم (سکهٔ نقره) و جام باده، مصنوعاتی هستند که مشبه قرار گرفته‌اند:

خواجه تار بریشم از بالا هشت چون سلک لولو لالا
(همان: ۶۲۳)

پور بازرگان چنانک توان سیم می‌ریخت همچو آب روان
(همان: ۶۳۹)

همه روز آن طرب مهیا بود کشتی باده همچو دریا بود
(دهلوی، ۱۳۶۲ : ۶۳۶)

ه. مکان‌ها: بعد از انسان، بیشترین نوع مشبه مربوط به سازه‌ها و قصرهایی است که در جای‌جای داستان‌های هشت‌بهشت مشهود است. در این تشبیهات خانه‌ها، شهرها و قصرها به‌عنوان مشبه قرار گرفته‌اند و با زمینهٔ اغراق به بهشت، نگارخانه، بتکده و... تشبیه شده‌اند. در ابیات زیر، شهر مشبه است برای بهشت و بهارستان:

کاروان زان زمین مشک سرشت سوی شهری گذشت همچو بهشت
(همان: ۶۳۷)

آن‌چنان شهر چون بهارستان پیششان می‌نمود خارستان
(همان: ۶۳۸)

و. سایر موارد (متفرقه): موضوعاتی همانند اوقات شبانه‌روز، طبیعت، موضوعات انتزاعی و... هم مشبه قرار گرفته‌اند که به دلیل کاربرد کمتر ذلیل این عنوان ذکر شده‌اند. مواردی از قبیل: صبح و شب، خار، فرشته، امید، فراموشی، کار و... .

صبح چون پرده جهان بدرید جامه خود چو عاشقان بدرید
(همان: ۶۳۸)

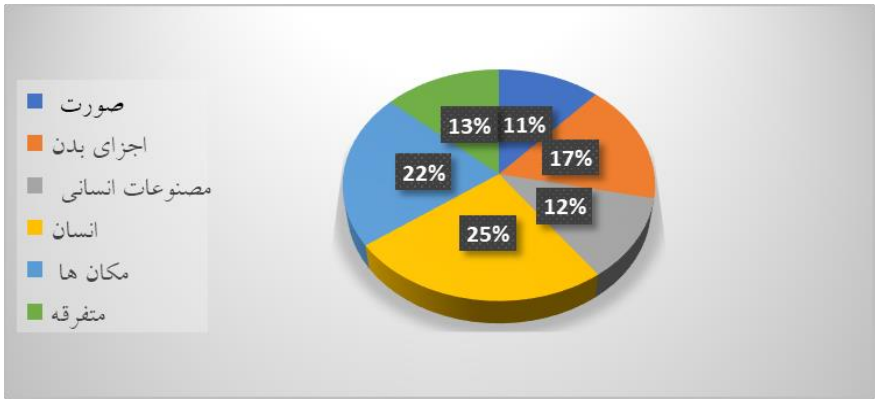
ظلمت شب که مشک فام بود — بهر آسایش تمام بود (همان: ۶۱۵)

از کف پای خارهای چو تیر — می‌گذشتش چو سوزنی ز حریر (همان: ۵۹۷)

گر فرشته در آمدی زان باغ — همچو پروانه سوختی به چراغ (همان: ۶۵۶)

آخرالامر دل ز کم‌هوشی — دادشان داروی فراموشی (همان: ۶۹۵)

روز و شب کوشش و هنر می‌کرد — وز هنر کار زر چو زر می‌کرد (دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۱۶)



نمودار شمارهٔ ۱: موضوعات مشبه

۵– ۱– ۲. درون‌مایهٔ مشبه‌به

برخلاف مشبه که معمولاً محدود به انسان و مکان‌هاست، مشبه‌به میدانی است که شاعر در آن آزادانه قدم می‌زند. بسته به ذوق شاعر، هر پدیده و عنصری را می‌تواند به‌عنوان مشبه‌به استفاده کند. تنوع در انتخاب مشبه‌به نشان‌دهندهٔ قدرت شاعر است و اینکه این پدیده‌ها را چگونه به مشبه ربط دهد که آسیبی به موضوع اثر نرسد. چرا که انتخاب مشبه‌به باید متناسب با موضوع اثر باشد. در مثنوی هشت‌بهشت به‌عنوان یک داستان غنایی، عناصر متنوعی به‌عنوان مشبه‌به به کار رفته است. طبیعت، حیوانات، اشیا و اجرام آسمانی دارای بسامد بالایی در بین مشبه‌به‌ها هستند.

الف. طبیعت: پرکاربردترین مشبه‌به در هشت‌بهشت، طبیعت است. مشبه‌به‌هایی نظیر گل، در، سرو، ابر، آب، دود، خاک، باغ و... . مشبه‌به‌هایی نظیر گل، در، سرو، ابر، آب، دود، خاک، باغ و... در ابیات زیر، گل و سرو مشبه‌به هستند:

گل‌فروش از خوشی چو گل بشکفت — رفت این قصه را به یاران گفت (همان: ۶۶۴)

رفت و تن شست در گلاب روان — رست در پیرهن چو سرو جوان (همان: ۶۶۵)

ب. حیوانات: حیوانات هم از مشبه‌به‌های پرکاربرد در این منظومه است. شیر، گرگ، خروس، پروانه و... . همچون شیر، گرگ، خروس، پروانه و... . مشبه‌به در نمونه‌های زیر گرگ و شیر هستند:

رفت هم بر قرار پیشینه همچو گرگی به صید میشینه
(همان: ۶۷۶)

گور در پیش می‌شتافت دلیر شه به دنبال می‌دوید چو شیر
(همان: ۶۹۳)

ج. اجرام آسمانی: این پدیده‌ها هم فراوان به‌عنوان مشبه‌به در این منظومه ذکر شده‌اند. نظیر ماه، سپهر، زحل، مشتری، بهرام، خورشید و... . نظیر ماه، سپهر، زحل، مشتری، بهرام، خورشید و... . در ابیات زیر زحل و زهره، اجرامی هستند که مشبه‌به قرار گرفته‌اند:

آنک نوشد ز شنبه آئینش چو زحل بست رنگ مشکینش
(همان: ۶۰۳)

وانک آدینه داشت معموری رنگ دادش چو زهره کافوری
(همان: ۶۰۳)

د. اشیا: مانند سنان، آیینه، کمان، چرم. در مثال‌های زیر، کمان و آیینه مشبه‌به هستند:

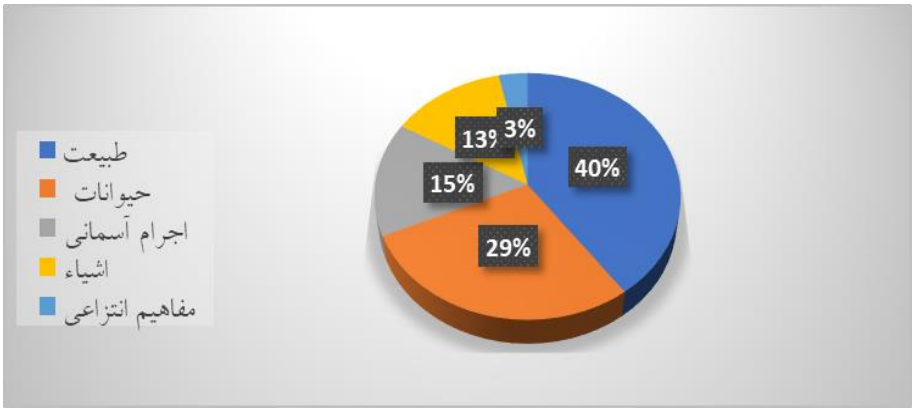
پهلویش زیر چرم گلناری چون کمان زیر توز بلغاری
(همان: ۶۹۳)

همچو آیینه در مقابل شوی آهنین دل بوند و روشن روی
(همان: ۶۸۲)

ه. مفاهیم انتزاعی: مانند عمر، خیال، پری، غیرت. در ابیات زیر، مفاهیم انتزاعی (عمر، خیال) مشبه‌به قرار گرفته‌اند:

قامتی در خوشی چو عمر دراز هوس‌انگیزتر ز عشق مجاز
(همان: ۵۹۳)

راست کردند تا به نیم‌شبان پیکرش چون خیال بوالعجبان
(همان: ۶۴۶)



نمودار شمارهٔ ۲: موضوعات مشبه‌به

۵– ۲. تشبیه با اعتبار حسی و عقلی بودن طرفین

مقصود از حسی و محسوس بودن آن است که با یکی از حواس پنج‌گانه قابل حس باشد و آن یا از دیدنی‌ها، چشیدنی‌ها، بوییدنی‌ها، پسودنی‌ها و یا از شنیدنی‌هاست. یعنی مشبه یا مشبه‌به، یکی از این محسوسات باشد. مقصود از عقلی یا معقول بودن آن است که از امور و کیفیات نفسانی باشد و با حواس پنج‌گانه قابل ادراک نباشد. مانند جان، عقل، غضب، کرم و جوانمردی و... . (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده،۱۳۷۶: ۹۴ و ۹۵).

الف. حسی به حسی: تشبیهی که دو رکن آن حسی باشند. «تصویر حسی محصول یک تأثیر حسی از شیء خارجی است که بر ذهن می‌تابد و ذهن مثل آینه آن را با کلمات منعکس می‌کند» (فتوحی،۱۳۸۶: ۱۰۰). در موارد زیر، (انسان و صورت انسان) مشبه هستند و (باد، گلشن و لاله) مشبه‌به‌اند که همگی از نوع حسی هستند:

رفت و زان در برون دوید چون باد روضه دید پر گل و شمشاد
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۵۴)

گفت کان صورت چو گلشن تر که چو لاله ز سنگ بر زد سر
(همان: ۶۳۸)

ب. حسی به عقلی: تشبیهی که مشبه حسی و مشبه‌به عقلی است. «از نظر تئوری این نوع تشبیه نباید وجود داشته باشد. چون غرض از تشبیه این است که به کمک مشبه‌به که در صفتی اعرف و اجلی و اقوی از مشبه است، حال و وضع مشبه را در ذهن تقریر و بیان‌کنیم و بدیهی است که عقلی همیشه نسبت به حسی اخفی است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۷۵). در ابیات زیر، (قامت و پیکر) مشبه و حسی هستند و (عمر و خیال) مشبه‌به و عقلی:

قامتی در خوشی چو عمر دراز هوس انگیزتر ز عشق مجاز
(دهلوی،۱۳۶۲: ۵۹۳)

راست کردند تا به نیم‌شبان پیکرش چون خیال بوالعجبان
(همان: ۶۴۶)

ج. عقلی به حسی: در این نوع تشبیه ما تصویر زیبا و هنری را شاهد هستیم چنان که کروچه می‌گوید: «تصویر آنگاه جنبهٔ هنری پیدا می‌کند که امری معقول را به محسوس پیوند دهند» (کروچه، ۱۳۴۴: ۷۹). در مثال‌های زیر، (جود، اندیشه، غول و دیو) مشبه هستند و عقلی و (سایه، تیر، عروس و مادر) مشبه‌به هستند و حسی:

بر رعیت فکند سایه جود کز جهان کس نماند ناخشنود
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۵۹۲)

چه گل است اینک دل ز دستم برد تیر اندیشه را ز شستم برد
(همان: ۶۴۱)

وان عروس جوان و مادر پیر غول دشتند و دیو مردم گیر
(همان: ۶۶۲)

د. عقلی به عقلی: در این تشبیه «هر دو سوی تشبیه امری عقلی، یعنی محسوس به حواس باطنی باشد، از قبیل مفاهیم انتزاعی و مجرد که به عقل ادراک می‌شود؛ ولی در خارج وجود ندارد که دامنهٔ گسترده‌ای دارد» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۴۱). این نوع تشبیه نباید وجود داشته باشد، چون هدف

تشبیه معمولاً ایضاح است و در این صورت نمی‌توان وجه شبه غیرحسی را به‌خوبی دریافت کرد. این نوع تشبیه در مثنوی هشت‌بهشت یافت نشد.

۶. وجه شبه

وجه شبه محل ارتباط مشبه و مشبه‌به است «وجه شبه مبین سرشاری از محیط و وسعت تخیل است» (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۴۲). در واقع به‌واسطهٔ وجه شبه دو امر به هم تشبیه می‌شوند. معمولاً وجه شبه هنگامی ذکر می‌شود که تشبیه نو و ابتکاری است. «بحث وجه شبه مهم‌ترین بحث تشبیه است؛ چون وجه شبه مبین جهان‌بینی و وسعت تخیل شاعر است و در نقد شعر بر مبنای وجه شبه است که متوجه نوآوری یا تقلید هنرمند می‌شویم» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۹۸). عدم وجود وجه شبه موجب زیبایی و غرابت تشبیه می‌شود، زیرا خواننده را بر آن می‌دارد تا در تخیل شعر شریک شود و ویژگی مشترک بین مشبه و مشبه‌به را دریابد. به همین دلیل تشبیهات بلیغ، مؤکد و اضافه‌های تشبیهی از زیبایی بیشتری برخوردارند. «وجه شبه بیش از هر رکن دیگر تشبیه، جهان خیالی شاعر را توصیف می‌کند» (پورنامداریان و ماحوزی، ۱۳۸۷: ۴۱). وجه شبه نشان‌دهندهٔ توانایی تصویرسازی شاعر است و زاویهٔ دید شاعر به جهان را مشخص می‌کند. هنگامی که یکی از طرفین تشبیه خصوصاً مشبه‌به غیرتکراری و تازه باشد، وجه شبه دریافتی از آن هم تازه‌تر و زیباتر است. «کشف وجه شبه به بینش و دریافت گوینده بستگی دارد و شاعر ممکن است رنگ و حالت و حرکت و شکل و اثر حسی یا عقلی همانند بین دو چیز را به تنهایی پیش بکشد یا مجموعه‌ای از حالات و حرکات را به‌عنوان صفت مشترک (وجه شبه) در نظر داشته باشد» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۴۴).

تشبیهات هشت‌بهشت بیشتر از نوع حسی است و وجه شبه‌های آن از امور ملموس و حسی است. در نگاه کلی، موضوعات وجه شبه در این مثنوی شامل مواردی مانند زیبایی، رنگ، شکل و سرعت است. در امور انتزاعی هم وجه‌هایی مانند شجاعت و بخشندگی کاربرد دارد.

سرعت: در مثال‌های زیر (دود و باد) مشبه‌به هستند و وجه‌شبه مدنظر شاعر، سرعت است:

اول این زنگی سیاه وجود — که دوان پیش ما رسید چو دود
(همان: ۶۰۹)

او از آن‌سو دوید همچون باد — وین ازین سو قدم به حفره نهاد
(همان: ۶۴۷)

رنگ: در موارد زیر، وجه‌شبه، رنگ سفید (سیم و کافور) است:

هم درون تر شدند با همه بیم — سخت بستند دست‌های چو سیم
(همان: ۶۷۵)

وانک ز آدینه داشت معموری — رنگ دادش چو زهره کافوری
(همان: ۶۰۳)

شکل: در ابیات زیر، سپهر و شست مشبه‌به هستند که مراد (وجه شبه) شاعر از اتخاذ این دو، شکل آنان است:

از زمین تا فراز گنبد مهر — هفت گنبد برآوری چو سپهر
(همان: ۶۰۳)

او در آویخت در دو زلف چون شست گردن خود به طوق مشکین بست
(همان: ۶۵۶)

زیبایی: در نمونه‌های زیر، وجه شبه زیبایی است؛ زیبایی همانند پری و صورت دیوار (مراد نقاشی‌های روی دیوار است):

با پریوش زبان به افسون کرد و آزمون را سخن دگرگون کرد
(همان: ۶۴۱)

چون بپرداختنش به نقش و نگار از نکویی چو صورت دیوار
(همان: ۶۱۶)

شجاعت: هدف شاعر (وجه شبه) در تشبیه شاه به شیر در بیت زیر، شجاعت و قدرت شاه است:

گور در پیش می‌شتافت دلیر شه به دنبال می‌دوید چو شیر
(همان: ۶۹۳)

بخشندگی و گشاده‌دستی: تشبیه دل به دریا و دست به آب روان، مراد بخشندگی فراوان است:

پسری داشت هوشمند و جوان دل چو دریا و کف چو آب روان
(همان: ۶۶۸)

۶– ۱. وجه شبه تحقیقی یا تخییلی

وجه‌شبه به دو گونه تحقیقی و تخییلی قابل تقسیم است. «در نظر قدما مراد از وجه‌شبه تحقیقی این بود که شباهت مورد نظر حقیقته در دو طرف تشبیه وجود داشته باشد اما به نظر ما باید گفت که وجه‌شبه در طرفین تشبیه قابل تصور باشد» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

الف. وجه‌شبه تحقیقی: طبق تعریف فوق وجه‌شبه تحقیقی برای هر دو طرف تشبیه قابل تصور است. بیشتر وجه‌شبه‌ها در این منظومه از نوع تحقیقی هستند. مانند بیت زیر که وجه‌شبه سرعت، هم برای انسان و هم برای باد قابل تصور است:

رفت چون باد و باده کش می‌بود در حرم با حرام خوش می‌بود
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۷۹)

ب. وجه‌شبه تخییلی: به ندرت به ابیاتی برمی‌خوریم که وجه شبه در آنها تخییلی است که برای یکی از طرفین قابل تصور نیست و یا معنای دیگری دارد. در نمونهٔ زیر، وجه شبه سرنگونی برای انسان ناشی از شرم است، ولی برای بنفشه حالت طبیعی آن محسوب می‌شود که سر آن خمیده به سمت پایین است. شاعر این سرنگونی بنفشه را نیز به‌صورت تلویحی ناشی از شرم می‌داند:

گل‌فروش از چنان نوازش گرم سرنگون ماند چون بنفشه ز شرم
(همان: ۶۴۰)

در بیت زیر آزادگی وجه‌شبه است که در ارتباط با مشبه که انسان است، جنبهٔ عقلی دارد و در ارتباط با مشبه‌به که سرو است، حالت آراستگی و بلندی ظاهر مورد توجه قرار گرفته است و جنبهٔ حسی دارد.

دید آزاده‌ای چو سرو بلند گل او زعفران شده ز گزند
(همان: ۶۶۲)

۶– ۲. وجه‌شبه تمثیلی و غیرتمثیلی

وجه شبه غیرتمثیلی وجه‌شبهی است که به‌راحتی قابل تشخیص باشد. جرجانی در این مورد چنین عقیده دارد: «در این‌گونه تشبیه، وجه‌شبه امری آشکار و روشن است و به تأویل نیاز ندارد. حال این نوع وجه شبه ممکن است محسوس باشد و با حواس ظاهر درک و دریافت شود. مثل تشبیه قامت شخص به نیزه یا اینکه امری انتزاعی و غیرمحسوس باشد؛ مانند تشبیه شخصی به شیر در شجاعت» (جرجانی،۱۳۶۶: ۵۱). در منظومهٔ هشت‌بهشت غالب تشبیهات دارای وجه غیرتمثیلی‌اند و به راحتی قابل فهم هستند. نظیر وجه‌های (شجاعت برای شیر)، (دود، نور، تیر برای سرعت)، (ماه، صنم، بت، نگار، خورشید برای زیبایی) و... . در بیت زیر، صورت شاه به‌خاطر ناراحتی مثل چشم خروس، سرخ شده است؛ وجه‌شبه سرخی برای چشم خروس، امری آشکار است و نیاز به تأویل ندارد:

شه چو بشنید ماجرای عروس　　سرخ گشت از غصب چو چشم خروس

(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۸۸)

در مقابل وجه‌شبه‌هایی هستند که در دایرهٔ تمثیل قرار می‌گیرند. «تشبیهی است که وجه‌شبه در آن امری آشکار و ظاهری نیست بلکه به تأویل و تفسیر نیاز دارد. مثل تشبیه سخن به عسل در شیرینی و همچنین برهان به خورشید در روشنی و وضوح» (جرجانی، ۱۳۶۶: ۵۲). بر اساس این تعریف جرجانی، تشبیهات عقلی به حسی می‌توانند در دایرهٔ تمثیل قرار بگیرند. «این در حالی است که برخی مانند خطیب قزوینی، عقلی بودن را برای تشبیه تمثیل در نظر نمی‌گیرند و فقط آن را متنزع از امور عدیده می‌دانند. سکاکی در این مورد تعریف جامع‌تری ارائه می‌دهد و معتقد است اگر در تشبیه، وجه‌شبه صفتی غیرحقیقی باشد و از امور مختلف انتزاع شده باشد تمثیل خوانده می‌شود. این تعریف به جرجانی نزدیک است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۱). در هشت‌بهشت، این نوع وجه‌شبه کم‌کاربرد است. در بیت زیر وجه‌شبه خوشی برای عمر دراز و قامت در نظر گرفته شده است که امری غیر آشکار است و نیازمند تأویل و تفسیر است:

قامتی در خوشی چو عمر دراز　　هوس انگیزتر ز عشق مجاز

(همان: ۵۹۳)

جدول شمارهٔ ۱: انواع تشبیه به لحاظ حسی و عقلی بودن طرفین

نوع تشبیه	حسی به حسی	حسی به عقلی	عقلی به حسی	عقلی به عقلی	جمع
تعداد	۲۸٤	۱۵	۱٦	۰	۳۱۵
درصد	۹۰/۱۵	٤/۷٦	۵/۰٦	۰	۱۰۰

این جدول نشان می‌دهد اکثر تشبیهات این مثنوی از نوع حسی به حسی است. به این دلیل که مفاهیم طبیعی و ملموس در آن بیشتر است و شاعر از آن‌ها بیشتر بهره برده است و کلام خود را مقید به مفاهیم عقلی و انتزاعی نکرده است. از طرفی چون این اثر داستانی روایی است، برای فهم راحت داستان، تشبیهات از نوع حسی است و برای خواننده ملموس‌تر است و ذهن خواننده از اصل داستان دور نمی‌شود. «ساختار تشبیهات حسّی به گونه‌ای است که یافتن

ارتباطات اشیا در آنها آسان است و از طرف دیگر، نگرانی دربارهٔ فهم مخاطب و دریافت مناسبات طرفین تشبیه نیز وجود ندارد» (رضایی، ۱۳۹۶: ۱۲۷).

۷. ساختار تشبیه

تشبیه از لحاظ وجود یا عدم وجود وجه‌شبه و ادات تشبیه در دو گروه قابل بررسی است.

۷– ۱. به لحاظ وجود یا عدم وجود ادات تشبیه

الف. مرسل: تشبیهی است که ادات تشبیه در آن ذکر شده باشد. اکثر تشبیهات هشت‌بهشت از این نوع است.

از زمین تا فراز گنبد مهر هفت گنبد برآوری چو سپهر
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۰۳)

پست کردند بر زمین رخ خوب چون مه و خورشید گاه غروب
(همان: ۶۰۴)

ب. مؤکد: تشبیهی است که ادات تشبیه در آن حذف می‌شود. «حذف ادات که اندک اندک تشبیه را به استعاره نزدیک می‌کند، عاملی برای پر تأثیر کردن و نیرو بخشیدن به تشبیه است زیرا غرض از تشبیه عینیت بخشیدن به دو چیز متفاوت است یا بهتر بگوییم عینیت بخشیدن است به دو چیزی که (غیریت) دارند و چون ادات حذف شود، عینیت به صورت محسوس‌تر و دقیق‌تری نمایانده می‌شود» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۶۶). در موارد زیر (انسان) مشبه و (مگس، گنج‌خانه) مشبه‌به هستند که بدون ادات ذکر شده‌اند:

او به غارت شد اندران بستان مگسی در میان خوزستان
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۷۴)

هر یکی گنج خانه هنری هیچ‌کس را نه زان هنر خبری
(همان: ۶۷۰)

۷– ۲. به لحاظ وجود یا عدم وجود وجه‌شبه

الف. مفصل: در این تشبیه، وجه‌شبه ذکر می‌شود و این امر از زیبایی تشبیه می‌کاهد زیرا با ذکر وجه‌شبه، جایی برای تخیل خواننده باقی نمی‌ماند.

جامه را نیز کرد خنداخند زعفرانی چو آفتاب بلند
(همان: ۶۱۵)

در سوادی به تازگی چو بهار خیمه بر کرد کاروان‌سالار
(همان: ۶۳۷)

ب. مجمل: تشبیه مجمل آن است که وجه‌شبه در آن حضور نداشته باشد. این نوع تشبیه ذهن را فعال و پویا می‌کند. خواننده برای کشف رابطه بین مشبه و مشبه‌به به جست‌وجو و کنکاش می‌پردازد.

همه روز آن طرب مهیا بود کشتی باده همچو دریا بود
(همان: ۶۳۶)

شه به گنبدسرای مشکین شد خانه زو همچو نافه چین شد
(همان: ۶۰۵)

۷– ۳. تشبیه بلیغ

در این نوع تشبیه تنها مشبه و مشبه‌به ذکر می‌شود در نتیجه ابهام و خیال‌انگیزی آن بیشتر می‌شود. «این نوع تشبیه را از آن جهت بلیغ می‌گویند که تشبیه از نظر قدما هر قدر نامعلوم‌تر باشد مبالغه و تأکیدش بیشتر است» (همایی،۱۳۷۳: ۱۶۱). در ابیات زیر، (ناز، فتنه) مشبه‌اند و (نگارخانه، رسن) مشبه‌به هستند که بدون ادات و وجه شبه آمده‌اند:

هر بتی در نگارخانه ناز گه غزل گوی و گه سرودنواز
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۰۴)

راند بالای میل تارکشان رسن فتنه بر حصار کشان
(همان: ۶۲۳)

جدول شمارهٔ ۲: انواع تشبیه به اعتبار وجود و عدم وجود ادات و وجه شبه

تشبیه به اعتبار وجود و عدم وجود ادات	تشبیه مرسل	تشبیه موکد	جمع	تشبیه به اعتبار وجود و عدم وجود وجه شبه	تشبیه مفصل	تشبیه مجمل	جمع	تشبیه بدون ادات و بدون وجه شبه	تشبیه بلیغ
تعداد	۲۸۱	۳٤	۳۱۵	تعداد	۲۹۲	۲۳	۳۱۵	تعداد	۳۱
درصد	۸۹/۲۰	۱۰/۷۹	۱۰۰	درصد	۹۲/٦۹	۷/۳۰	۱۰۰	درصد	۹/۸٤

تشبیهات مرسل و مفصل حضور پررنگی در این مثنوی دارد. همچنان که در جدول قبل مشاهده کردیم، تشبیهات حسی بیشترین کاربرد را داشتند، در این قسمت هم تشبیهات مفصل و مرسل نمود بیشتری دارند. دلیل این امر می‌تواند نگاه و توجه شاعر به طبیعت باشد. در این نگرش که در سبک خراسانی بیشتر مشهود است، شاعر مجال می‌یابد تا طبیعت را به طور گسترده به تصویر بکشد و از تکلف و گره‌افکنی که در تشبیه مجمل و مؤکد (به دلیل حذف وجه شبه و علت تشبیه) دوری کند.

۷– ۴. اشکال دیگر تشبیه

تشبیه با توجه به تعداد و نحوهٔ قرارگیری مشبه و مشبه‌به به اشکال مختلفی تقسیم می‌شود. این نوع تشبیهات به‌ندرت در هشت‌بهشت به کار رفته است. این کاربرد کم می‌تواند به این دلیل باشد که هشت‌بهشت یک مثنوی داستانی روایی است و شاعر موضوع داستان را در اولویت قرار داده است. شاعر در مثنوی‌های داستانی معمولاً کمتر از قالب‌های دیگر (مانند قصیده و غزل)، مجال

جولان در عرصهٔ زیبایی‌شناختی تشبیه دارد. همچنین این اشکال مختلف تشبیه، نیازمند موضوعات مختلف است تا دست شاعر در به‌کارگیری آنها باز باشد، درحالی‌که این مثنوی دارای یک روایت خطی است و موضوع مشخصی دارد.

۷- ٤- ۱. تشبیه ملفوف: اول چند مشبه ذکر می‌شود سپس مشبه‌به‌های آنها آورده می‌شوند. در مثال‌های زیر، بیت اول، (شه، یار) مشبه هستند که در مصرع اول ذکر شده‌اند و (ریحان، یاسمن) مشبه‌به‌اند که در مصرع دوم آمده‌اند:

شه فرو خفت و یار زیبا هم همچو ریحان و یاسمین با هم
(همان: ۶۳۵)

وان عروس جوان و مادر پیر غول دشتند و دیو مردم گیر
(همان: ۶۶۲)

۷- ٤- ۲. تشبیه مفروق: بر خلاف تشبیه ملفوف، «تشبیه مقرون آن است که چند مشبه و چند مشبه‌به باشند و هر مشبه‌بهی را تالی مشبه خود قرار دهند» (همایی، ۱۳۷۱: ۲۳۸). در مثال اول، رخ چو صورت چین و گیسو چون سواد؛ در مثال دوم، دختر چو گل و خوب‌رویی چو نگار. در هر بیت دو تشبیه هست که هر مشبه با مشبه‌به خود ذکر شده است:

اصلش از چین و رخ چو صورت چین گیسویش چون سواد او مشکین
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۵۹۳)

دختری نازنین چو گل به بهار خوب‌رویی چو صد هراز نگار
(همان: ۶۷۶)

۷- ٤- ۳. تشبیه جمع: چند مشبه‌به برای یک مشبه ذکر می‌شود. در ابیات زیر، بیت اول (مه، آفتاب) مشبه‌به‌اند برای یک مشبه (انسان)؛ بیت دوم، (گلشن، لاله) مشبه‌به‌اند برای (صورت):

پست کردند بر زمین رخ خوب چون مه و آفتاب گاه غروب
(همان: ۶۰۴)

گفت کان صورت چو گلشن تر که چو لاله ز سنگ بر زد سر
(همان: ۶۳۸)

۷- ٤- ٤. تشبیه تفضیل: «آن است که نخست تشبیه کنند و پس از فراغت از تشبیه، مشبه را بر مشبه‌به تفضیل و ترجیح دهند» (الرادویانی، ۱۳۸۶: ۳۷۱). در بیت اول، رخ به طور ضمنی به گل تشبیه شده و به عقیدهٔ شاعر، زیبایی رخ از گل بیشتر است و افزون است. در بیت دوم، لعل (استعاره از لب) از نظر شیرینی و حلاوت بر شکر و شهد (نماد شیرینی) برتری و سروری دارد:

رخ به زیبایی از گل افزون داشت پای تا سر لباس گلگون داشت
(همان: ۶۶۴)

لعل او کرده بر شکر میری شهد را داده چاشنی‌گیری
(همان: ۵۹۳)

۷- ٤- ۵. تشبیه تمثیل: تشبیه تمثیل فرق چندانی با ارسال‌المثل ندارد. در تشبیه تمثیل معمولاً مشبه امری معقول است. معشوق بهرام داستانی را برای او تعریف می‌کند بدین صورت که مرد باید مواظب زنش باشد و برای تفهیم یک تشبیه می‌آورد: در این بیت، عسس کوی

(نگهبان) تمثیلی برای پادشاه است و حصار تمثیلی برای زن است؛ شاه اگر بیدار و آگاه باشد، کسی به معشوقه‌اش دسترسی پیدا نخواهد کرد، همچنان که اگر نگهبان بیدار و هوشیار باشد، دزد نمی‌تواند وارد قلعه شود. در بیت دوم، برای ترغیب پادشاه به ازدواج، مثالی ذکر می‌کند؛ اینکه پادشاه اگر فرزند و نسل می‌خواهد باید ازدواج کند، همچنان که دُر (فرزند) بدون صدف (زن) به وجود نمی‌آید. در بیت سوم، یک مثال محسوس برای امری معقول ذکر می‌شود؛ رازی که به زبان آورده شود، مانند تیری است که از کمان رها شده و قابل بازگشت نیست.

عسس کوی تا بود بیدار نقب دزدان کجا رسد به حصار
هر که زن نبودش خلف نبود دُر همه حال بی صدف نبود
(همان: ۶۸۳)
چون خود از دل برون فکندی راز تیر کز شست رفت ناید باز
(همان: ۶۰۹)

۷– ۵. تشبیه به اعتبار مفرد و مقید بودن طرفین

طرفین تشبیه می‌توانند مفرد، مقید و یا مرکب باشند. «در تشبیه مفرد، تصویر و تصور یک هیئت یا یک چیـز است، در تشبیه مقید تصویر و تصـور مفردی اسـت که مقید به قیدی باشد، در تشبیه مرکب منظور از مرکب لزوماً یک جـمله یا عبارت و یا مجموعه چند جمله نیست، بلکه مرکب از یک هیئت انضـمامی است و به قول قدما، مرکـب هیئت منتزع از چند واژه است» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷۲).

۷– ۵– ۱. مفرد به مفرد: در این مثال‌ها، زمین (مشبه) و آسمان (مشبه‌به)، من (مشبه) و بوم (مشبه‌به) همگی مفرد هستند:

در فشاندند بر زمین چندان که زمین شد چو آسمان خندان
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۰۴)
من چرا در چنین خرابه شوم کرد می ناله‌های زار چو بوم
(همان: ۶۲۴)

۷– ۵– ۲. مفرد به مقید: در ابیات زیر، (سیم، راست‌کار و راست‌گو) مشبه و مفرد هستند و (آب روان، سرو بستانی و صبح نورانی) مشبه‌به و مقید هستند:

بود بازرگان چنانک توان سیم می‌ریخت همچو آب روان
(همان: ۶۳۹)
راست‌کاری چو سرو بستانی راست‌گویی چو صبح نورانی
(همان: ۶۶۸)

۷– ۵– ۳. مقید به مفرد: در مثال‌های زیر، (سرو آزاد و شب ظلمانی) مشبه هستند و (بنفشه و مشک) مشبه‌به و مفرد هستند:

سرو آزاد بنده‌وار به پیش کرد خم چون بنفشه قامت خویش
(همان: ۶۵۱)
ظلمت شب که مشک فام بود بهر آسایش تمام بود
(همان: ۶۱۵)

۷– ۵– ٤. مقید به مقید: در ابیات زیر مشبه‌ها (سرو جوان، عروس جوان و مادر پیر) و مشبه‌به‌ها (آب روان، غول دشت و دیو مردم‌گیر) مقید هستند:

چون بهنگام خویش سرو جوان بر لب رود شد چو آب روان
(همان: ۶۹۱)

وان عروس جوان و مادر پیر غول دشتند و دیو مردم گیر
(همان: ۶۶۲)

۷– ۶. تشبیه مرکب

تشبیه مرکب، برخلاف تشبیه مقید ترکیب اضافی نیست، بلکه یک هیئت به هیئتی دیگر تشبیه می‌شود و در بررسی آن باید شکل کلی تصویر را در نظر گرفت. «هنری‌ترین وجه شبه آن است که از مشبه‌به مرکب اخذ می‌شود، هیئت حاصله از امور متعدد است و به اصطلاح منتزع از چند چیز است، یعنی تابلو و تصویری که از مجموع جزئیات گوناگون و فقط اذهان ورزیده و مأنوس به شعر قادر به لذت بردن از آنند و بدین لحاظ ممکن است ذهنی نسبت به ذهن دیگر جزئیات بیشتری از تصویر را دریابد» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۰۷). تشبیه مرکب در این مثنوی، بیشتر صرف توصیف اشخاص شده است. طوری که شمار زیادی از تشبیهات مرکب، به بیان زیبایی‌ها و به تصویر کشیدن حالات مختلف شخصیت‌های داستان اختصاص داده شده است. این توصیف‌ها شامل شکل ظاهری، اعضای بدن به خصوص چهره، پوشش و حالات روحی شخصیت می‌شود. علاوه بر اشخاص، تشبیه مرکب در موارد دیگری همانند بیان زمان نیز به کار رفته است. صحنه‌هایی نظیر شب و روز یا طلوع و غروب خورشید، برآمدن ماه، تسلط تاریکی شب، نورافشانی خورشید و خودنمایی ستارگان. در مثال‌های زیر، در بیت اول، افتادن در پای معشوق به صورت یک تصویر کامل، تشبیه شده است به گیاهی که در پای سرو است. در بیت دوم، پهلوی پوشیده با چرم گلناری تصویری است که به کمان پوشیده از توز (پوست درخت ارژن) بلغاری تشبیه شده است:

ماند در پای دلبر افتاده چو گیا زیر سرو آزاده
(دهلوی، ۱۳۶۲: ۶۵۹)

پهلویش زیر چرم گلناری چو کمان زیر توز بلغاری
(همان: ۶۹۳)

جدول شماره ۳: انواع تشبیه به لحاظ مفرد، مقید و مرکب بودن

نوع تشبیه	مفرد به مفرد	مفرد به مقید	مقید به مفرد	مقید به مقید	مرکب	جمع
تعداد	۲۱۰	۳۲	۱۰	۱٦	٤۷	۳۱۵
درصد	٦٦/٦٦	۱۰/۱۵	۳/۱۷	۵/۰۷	۱٤/۹۲	۱۰۰

همان‌طور که مشاهده می‌شود تشبیهات مفرد به مفرد کاربرد بیشتری دارد و شاعر کمتر تشبیهات مقید را به کار گرفته است. تشبیهات مرکب هم کاربرد قابل توجهی در این مثنوی

دارنـد و در موارد زیادی، توصـیف شخصیـت‌های داستان با کمک تشبیه مرکب به تصویر کشیده شده‌اند.

۸. تشبیهات بعید

منظور از تشبیهات بعید که در مقابل تشبیهات قریب (مبتذل) به کار می‌رود، تشبیهاتی است که در گذشته، کمتر استفاده شده است و یا دارای یک ظرافت و زیبایی است که خلاقیت شاعر در این تشبیهات نمود پیدا می‌کند. در این نوع تشبیه فاصله میان مشبه و مشبه‌به دور است و حالت کلیشه‌ای ندارد و یا وجه شبه آن تازه و خیال‌انگیز است. امیر خسرو دهلوی، شاعری باریک‌بین و دقیق است. او یکی از آغازگران سبک هندی است که پیچیدگی و ظرافت تشبیهات و استعاره‌ها از اصول اصلی این سبک است. این خیال‌انگیزی و ظرافت در غزلیات نمود بیشتری دارد؛ اما این شاعر گاهی در مثنوی‌های خود هم این ظرافت را نشان داده است. در مثنوی هشت‌بهشت برخی از این تشبیهات مشاهده می‌شود. ترکیبات و اضافه‌های تشبیهی زیبایی مانند: (قفل خواب)، (دورباش خار)، (خار غیرت)، (حبل امید)، (داروی فراموشی)، (دیو ظلمت)، (مهر حکمت) و (روزن مقصود) در ابیات زیر:

بی‌خبر بار سر به بالش برد — در دیده به قفل خواب سپرد
(همان: ۶۸۸)

پشت کز قاقم او فگارش بود — تکیه بر دورباش خارش بود
(همان: ۶۸۹)

آزمون کرد گاه و بیگاهش — خار غیرت ندید در راهش
(همان: ۶۹۰)

دلوها بسته شد به حبل امید — بر نیامد فرو شده خورشید
(همان: ۶۹۴)

آخرالامر دل ز کم‌هوشی — دادشان داروی فراموشی
(همان: ۶۹۵)

چون رها شد ز دیو ظلمت حور — گشت از آن حور عالمی پر نور
(همان: ۶۹۰)

شاه بر نسبت دگر شب‌ها — مهر حکمت نهاد بر لب‌ها
(همان: ۶۸۸)

تا گشاییم روزن مقصود — ور نه لب را ببند و بازآ زود
(همان: ۶۴۳)

بی‌شک یکی از زیباترین صحنه‌های مثنوی هشت‌بهشت، توصیف گوری است که بهرام آن را تعقیب می‌کند. این گور ناگهان در مقابل بهرام ظاهر می‌شود و او را به دنبال خود می‌کشاند تا اینکه بهرام به درون چاهی سقوط می‌کند و داستان خاتمه می‌یابد. در این قسمت تشبیهات بدیع و زیبایی به کار رفته است. تشبیه چشم‌های گور به پر زاغ از جهت سیاهی و چراغ از جهت روشنایی و قدرت بینایی.

طرفه گوری دو دیده چون پر زاغ راست چون در سرای گور چراغ
سخت پی چون کمان محکم ساز خانه کوتاه و گوش‌های دراز
(همان: ۶۹۳)

در ادامه توصیف گور، شکم و خطوط پشت آن را به تصویر می‌کشد. تشبیه خط پشت گور به نسخهٔ باد، نشان از غرابت این تشبیه دارد. برای نشان دادن سرعت بالای گور، آن را همپای باد می‌داند؛ گوری که دارای ران‌ها و ساق‌های صندلی و خیزرانی است و خاک زیر پایش مانند کحل، نابینایان را بینا می‌کند.

از برون شیر و ز درونش نبات شکم از خط سبزه برده برات
راست با باد باز خوانده سواد خط پشتش درست نسخه باد
بسته از خیزران و صندل طاق صندلی ران و خیزرانی ساق
جان شیرین به بیخ‌های دمش کحل کوران به حلقه‌های سمش
(همان: ۶۹۳)

در ادامه سرعت و تیزگامی گور را به آسمان کهن تشبیه می‌کند. این تشبیه می‌تواند برای خواننده تازه باشد که تیزگامی برای آسمان کهن چگونه است؟ شاید گردش فلک و گذر عمر منظور باشد که در ادبیات ما نماد ناپایداری و موقت بودن است. بیت بعدی یکی از زیباترین ابیات این مثنوی است. دو اضافهٔ تشبیهی (کلک پا و تخته خاک) در اول و آخر بیت به کار رفته است. تشبیه تصویر رد پای گور روی زمین که به صورت نیم‌دایره به نظر می‌رسد. شاعر، دویدن سریع گور و رد پای آن بر زمین را نقش قلمی تشبیه می‌کند که روی تختهٔ نگارش به صورت نصف عدد صفر (همان نیم‌دایره یا هلال) نقاشی می‌شود.

تیزگامی چو آسمان کهن بی زبان ز باد کرده سخن
کلک پایش چو خامه چالاک نصف صفرش رقم به تخته خاک
(همان: ۶۹۳)

در بخش پایانی توصیف، از امور انتزاعی برای تشبیه مدد می‌گیرد و گور را به مفاهیمی مانند خیال، دیو و فرشته مرگ تشبیه می‌کند. چون این گور موجب مرگ بهرام شد، آن را دیو و فرشتهٔ مرگ می‌داند.

بس‌که همچون خیال بود به چشم می‌نمود و نمی‌نمود به چشم
دیو نقشی که دل کند شیدا گاه پیدا و گاه ناپیدا
نبد او جانور به سبزه و برگ دیو جان بود بل فرشته مرگ
(همان: ۶۹۳)

۹. آمیختگی تشبیه با صور خیال دیگر

گاهی تشبیه با عناصر ادبی دیگر تلفیق می‌شود. ممکن است استعاره، تشبیه، کنایه و یا هر آرایه دیگری به تشبیه پیوند داده شود. این تلفیق موجب زیبایی بیشتر تشبیه می‌شود. «تشبیه و استعاره اگر با آرایش‌های دیگر کلامی یا به اصطلاح اهل ادب، با صنایع ادبی و بدیعی همراه باشد زیباتر است؛ مثلاً تشبیه و استعاره‌ای که با تشبیه یا استعاره‌ای دیگر، تناسب و

مراعات‌النظیر، تضاد، اغراق، کنایه، تجنیس، ارسال‌المثل، تلمیح، تأکید و غیره همراه باشد، بی‌گمان زیباتر از یک تشبیه ساده است» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۷۵). در منظومهٔ هشت‌بهشت، به ابیاتی برمی‌خوریم که در آن این تلفیق صورت گرفته است.

۹– ۱. تشبیه در تشبیه

در این نوع تشبیه، در درون مشبه یا مشبه‌به یک تشبیه دیگر وجود دارد. به این صورت که مشبه یا مشبه‌به، خود در تشبیه دیگری هم نقش دارد. در بیت زیر شیر نخجیر، ابتدا مشبه‌به است برای هژبران؛ در ادامه همین شیر نخجیر مشبه است برای مشبه‌به سگ:

بس هژبران که شیر نخجیرند　　بر در من چو سگ همی میرند
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۴۱)

در بیت زیر با یک تشبیه مرکب مواجه هستیم؛ خارهایی که به کف پا فرو می‌روند، مانند سوزنی است که از حریر عبور می‌کند. علاوه بر این تشبیه کلی، یک تشبیه جمع وجود دارد که یک مشبه (خار) دارد و دو مشبه‌به (تیر، سوزن). یک تشبیه مضمر هم دور از انتظار نیست که کف پا به طور ضمنی به حریر تشبیه شده است.

از کف پای خارهای چو تیر　　می‌گذشتش چو سوزنی ز حریر
(همان :۵۹۷)

در بیت زیر، تیر بالا مشبه است و کمان مشبه‌به، همین تیر بالا خودش تشبیه بلیغ است که مشبه بالا یا همان قامت شخص است و مشبه‌به تیر است. این بیت به نوعی دارای تراکم تصویر هم هست. علاوه بر تشبیهات ذکر شده، یک استعاره در مصرع دوم هست؛ کمان کهن که استعاره از قامت خمیدهٔ شخص است:

تیر بالاش چون کمان شده کوز　　بر کمان کهن برآمده توز
(همان: ۶۶۱)

دو تشبیه، یک استعاره و یک کنایه در بیت زیر وجود دارد: مصرع نخست دارای یک تشبیه است (شخص آزاده مثل سرو). گل در مصرع دوم استعارهٔ مصرحه است از صورت شخص، گل در ادامه مشبه است برای مشبه‌به (زعفران) که یک تشبیه مؤکد ایجاد می‌کند. به طور کلی مصرع دوم کنایه است از بی‌حالی و پژمردگی است.

دید آزاده‌ای چو سرو بلند　　گل او زعفران شده ز گزند
(همان: ۶۶۲)

۹– ۲. استعاره و تشبیه

در این نوع تشبیه، استعاره نیز در کنار تشبیه قرار می‌گیرد. در بیت زیر لعبت فلک استعاره از خورشید و خندان شدن خورشید خود کنایه است از طلوع و آغاز روز. در مصرع دوم شب به عروسی تشبیه شده که دندان‌هایش (استعاره از ستارگان) را پنهان می‌کند.

گشت چون لعبت فلک خندان　　کرد پنهان عروس شب دندان
(همان: ۶۸۵)

بیت زیر در نگاه اول یک تشبیه مرکب است. لعبت سیم که استعاره از شخص است، خود مشبه است برای مشبه‌به (در یتیم):

در ته آب رفت لعبت سیم چون به دریای ژرف در یتیم
(همان: ۶۹۱)

در مصرع اول بیت زیر هم تشبیه مرکب وجود دارد. مصرع دوم دو استعاره دارد. در این بیت ما با شش موضوع مختلف مواجه هستیم: دو انسان، مگس، قند، ماه و اژدها. دو انسان ابتدا به مگس و قند تشبیه شده‌اند و در ادامه (مه و اژدها) استعاره از آن‌ها شده‌اند.

در وی آویخت چون مگس در قند داد مه را به اژدها پیوند
(همان: ۶۹۰)

استعارهٔ سرو آزاد در بیت زیر مشبه است برای دو تشبیه. ابتدا به بنده تشبیه شده و سپس به بنفشه که وجه مشترک این دو مشبه‌به خمیدگی قامت است. تشبیه سرو آزاد به بنده (که متضاد هم هستند) به زیبایی بیشتر بیت کمک کرده است.

سرو آزاد بنده‌وار به پیش کرد خم چون بنفشه قامت خویش
(همان: ۶۵۱)

در بیت زیر بتان استعاره از زیبارویان است و این استعاره به نوعی مشبه است برای ثریا:

همه در بزم گه مهیا بود وز بتان خانه چون ثریا بود
(همان: ۶۶۵)

۹– ۳. اسطوره و تشبیه

اسطوره و مفاهیم اساطیری همواره در ادبیات حضور پررنگی داشته‌اند. کمتر شاعری می‌توان یافت که از مفاهیم و شخصیت‌های اساطیری در شعر خود استفاده نکرده باشد. «اسطوره معرف یک قطب از آفرینش شعر است و حضور اسطوره در شعر موجب باروری و جوشش واژه‌هاست» (امامی، ۱۳۷۸: ۲۱۱). استفادهٔ تشبیهی و استعاری از اسطوره‌ها، یکی از مهم‌ترین روش‌هایی است که شاعران در مواجهه با اسطوره به کار می‌برند. امیرخسرو دهلوی چندین بار این مفاهیم را به عنوان مشبه‌به به کار گرفته است. در دو بیت زیر اساطیر ایرانی به کار رفته است.

شب نهان شد به کنج پیر زنی زالی و رستمی و اهرمنی
(دهلوی، ۱۳۶۲ :۶۷۲)

رفت در برج چارمین خورشید مجلس آرای گشت چون جمشید
(همان: ۶۹۰)

٤–۹. تلمیح و تشبیه: برخی تشبیهات هم‌زمان به آرایهٔ تلمیح هم مزین هستند. نظیر بیت زیر که از اساطیر سامی در تشبیه خود بهره برده است و به داستان آتش ابراهیم که به گلستان تبدیل شد، تلمیح دارد.

هست گلنار و همچو نار کلیم گل نارست باغ ابراهیم
(همان :۶۵۰)

در بیت زیر خضر مشبه‌به است. شکر و نبات استعاره از سخنان شیرین هستند. آب حیات هم استعاره از سخنان خوب و ماندگار است.

طوطیان گر شکر خورند و نبات　　خضرم من که ریزم آب حیات
(همان: ۶۳۱)

۱۰. نتیجه‌گیری

تشبیه یکی از مهم‌ترین عوامل تخیل در شعر است. با بررسی تشبیه می‌توان به ویژگی‌های سبکی یک شاعر پی برد و به شناخت بهتر و دقیق‌تر ظرفیت‌های بلاغی و کلامی شاعر دست یافت. امیر خسرو دهلوی در مثنوی هشت‌بهشت به زیبایی از تشبیه بهره برده است و توانسته با آفرینش تصاویر زیبا به اشعار خود در عین روایی – داستانی بودن جلوهٔ خاصی دهد. شخصیت‌های داستان و مکان‌ها، دو عنصری هستند که شاعر بیشترین بهره از تشبیه را در توصیف آنان برده است. شخصیت اول داستان، بهرام گور و کارهایی که انجام داده است، در جای‌جای داستان مورد توصیف قرار گرفته است که تشبیه بیشترین نقش در این فضاسازی را داشته است. شاعر به کمک تشبیه توانسته است به توصیف صحنه‌های مختلف داستان بپردازد. وصف دختران و قصرهای مختلفی که بهرام در شب‌های متخلف با آنان مصاحبت داشته است، با مدد از تشبیه امکان‌پذیر شده است. همچنین طلوع و غروب خورشید، بسیار هنرمندانه به تصویر کشیده شده است. با بررسی مواد تشبیه در این منظومه دریافتیم که مشبه مورد استفاده شاعر بیشتر مفاهیم مربوط به انسان و متعلقات آن بوده است. از آنجا که این منظومه دارای هفت سازهٔ اصلی است و قصرها و عمارت‌های زیادی در این داستان‌ها توصیف شده‌اند، بنابراین این مکان‌ها هم بسیار در نقش قالب مشبه قرار گرفته‌اند. طبیعت و مفاهیم انتزاعی نیز گاهی به‌عنوان مشبه به کار رفته‌اند. مشبه‌به‌ها به ترتیب کثرت شامل طبیعت، اشیا، اجرام آسمانی و حیوانات بودند. آمار مربوط به مشبه و مشبه‌به در نمودار اول و دوم نمایش داده شده است. از لحاظ حسی و عقلی بودن همانطور که در جدول شمارهٔ یک مشاهده کردیم، بیشترین فراوانی مربوط به تشبیهات حسی به حسی بود. به لحاظ گستردگی که در جدول شمارهٔ دو نمایش داده شده است، تشبیهات مرسل و مجمل کاربرد بیشتری داشتند. شاعر از تشبیه بلیغ و اضافهٔ تشبیهی هم در داستان‌هایش بهره برده است. هم از نظر مفرد و مقید بودن تشبیهات که آمار آن در جدول شمارهٔ سه آمده است، مفرد به مفرد دارای فراوانی بیشتری نسبت به بقیه است. تشبیهات مرکب زیبایی هم در این منظومه به چشم می‌خورد. به ندرت تشبیهات جمع، ملفوف، مقرون، تمثیل و تفضیل هم در این مثنوی به کار رفته‌اند. در ارزیابی وجه شبه به این نتیجه رسیدیم که وجه شبه‌ها در این منظومه غالباً از نوع مفرد، تحقیقی و غیرتمثیلی هستند. آمیختگی تشبیه با سایر صور خیال را هم مورد بررسی قرار دادیم و مشخص شد که تشبیه با آرایه‌هایی نظیر تشبیه، استعاره، کنایه، تلمیح و مفاهیم اسطوره‌ای تلفیق شده است و به ظرافت و زیبایی تشبیهات افزوده است. در پایان به تشبیهات و ترکیبات بدیع و زیبایی که امیرخسرو در این منظومه استفاده کرده نیز اشاره

کردیم. امیرخسرو در این منظومه تقریباً از همهٔ انواع تشبیه استفاده کرده است و این امر نشان‌دهندهٔ وسعت خیال شاعر و توانایی تصویرسازی وی است.

منابع

آقاحسینی، حسین؛ همتیان، محبوبه (۱۳۹۴). *نگاهی تحلیلی به علم بیان*، تهران، سمت.

اسکلتن، رابین (۱۳۷۵). *حکایت شعر*، برگردان: مهرانگیز اوحدی، تهران، نشر میترا.

اخگر حیدرآبادی، میرزا قاسم علی (۱۳۸۵). *مجموعه رسایل عرفانی*، تهران، دانشگاه تهران.

امامی، نصرالله (۱۳۷۸). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران، جامی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران، نگاه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۷). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

پورنامداریان، تقی؛ ماحوزی، امیرحسین (۱۳۸۷). «بررسی وجه شبه در کلیات شمس». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، تابستان، شماره ۵۹. صص ۴۱ تا ۶۴.

ثروتیان، بهروز (۱۳۶۹). *بیان در شعر فارسی*. تهران، انتشارات برگ.

جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۸۲). *نفحات‌الانس*. تصحیح و تعلیق: محمود عابدی، تهران، اطلاعات.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۶). *اسرارالبلاغه*. ترجمه: جلیل تجلیل، تهران، دانشگاه تهران.

دهلوی، امیر خسرو (۱۳۶۲). *خمسه*. تصحیح: امیراحمد اشرفی، تهران، انتشارات شقایق.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۸۶). *ترجمان البلاغه*. تهران، انتشارات دژنپشت.

رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۹۶). *تشبیه (تطور، تحلیل و نقد)*. تهران، مروارید.

زارع، میثم؛ موسوی، مریم (۱۳۹۸). «نقد زیباشناسی ساختار داستان روز چهارشنبه منظومه هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی». *فصلنامه علمی-تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد، سال نهم، شماره سی، بهار ۱۳۹۸، ص ۵۵-۶۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). *در جستجوی ناکجاآباد*. تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ یازدهم، تهران، آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۲). *بیان*. تهران، میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۹). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران، نشر فردوس.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۹)، *تاریخ ادبیات ایران*. جلد چهارم، تهران، فردوس.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۵). «بوطیقای امیرخسرو دهلوی». *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، سال دوم، بهار و تابستان ۱۳۸۵، شماره ۲.

علوی مقدم، محمد؛ اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۶). *معانی و بیان*. تهران، انتشارات سمت.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی (نظریه ها، رویکردها و روش‌ها)*. تهران، سخن.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *درباره ادبیات و نقد ادبی*. چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

فضیلت، محمود (۱۳۷۸). *زبان تصویر*. چاپ اول، تهران، انتشارات جامعه.

کروچه، بندتو (۱۳۴۴). *کلیات زیبایی‌شناسی*. ترجمه: فواد رحمانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کی‌منش، عباس (۱۳۸۵). «امیرخسرو دهلوی و موسیقی دیوان او». *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، سال دوم، پاییز و زمستان. شماره ۳.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ هشتم، تهران، مؤسسه نشر هما.
یلمه‌ها، احمدرضا؛ ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل مضامین تعلیمی در منظومه عاشقانه هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، سال دهم، شماره سی و هفتم، بهار۱۳۹۷، ص ۳۱-۵۸.

References

Abbasi, Habibullah (2006), Amirkhosrow Dehlavi's Boutique, *Culture and Literature Research Journal*, second year, spring and summer 2006, No 2. (in Persian).

Agha Hosseini, H & hemmatian, M. (2015). *A analytical look at the science of eloquence*. Tehran: Samt press. (in Persian)

Akhgar Hyderabadi, M. (2006). *A collection of mystical messages*. Tehran: University of Tehran press. (in Persian)

Alavi Moghadam, M & R. Ashrafzadeh (1997). *rhetoric*. Tehran: Samt press. (in Persian)

Croce, B. (1965). *Generalities of aesthetics*. Translated by Fa'ad Rahmani. Tehran: Book Translation and Publishing Company (in persian)

Dehlavi, Amir Khosro (1983). *Khamsa*. Corrected by Amir Ahmad Ashrafi. Tehran: Shagaig press. (in Persian)

Emami, N. (1999). *Basics and methods of literary criticism*. Tehran: Jami press. (in Persian)

Farshidvard, Kh. (2003). *About literature and literary criticism*. fourth edition. Tehran: Amir Kabir press. (in Persian)

Fotuhi Roudmajni, M. (2007). *Image rhetoric*. Tehran: Sokhan press. (in Persian)

Fotuhi Roudmajni, M. (2012). *Stylistics (theories, approaches and methods)*. Tehran: Sokhan press. (in Persian)

Fazilat, M. (1999). *Image language*. Tehran: jame'eh press. (in Persian)

Homai, J. (1992). *Rhetoric techniques and Literary devices*. Eighth edition. Tehran: Homa Publishing Institute. (in persian)

Jami, N. (2003). *Nafahat-ol- ons*. Corrected by Mahmoud Abedi. Tehran: etelaat press. (in Persian)

Jurjani, A. (1987). *Asrar-ol-balaghe*. Translated by Jalil Tajil. Tehran: university of tehran press. (in Persian)

Key Manesh, A. (2006). Amir Khosro Dehlavi and his divan music. *Culture and literature research paper*. second year. autumn and winter. Number 3. (in Persian)

Pournamdarian, T. (2002). *Travel in fog*. Tehran: negah press. (in Persian)

Pournamdarian, T. (1988). *secret and secret stories in Persian literature*. Tehran: Scientific and Cultural Publications. (in Persian)

Pournamdarian, T& Mahouzi, A. (2008). "Investigation of pseudotypes in the generalities of Shams". *Journal of Faculty of Literature and Human Sciences*, University of Tehran. Summer. Number 59: pp. 41- 64.(in Persian)

Radovyani, M. (2007). *Tarjoman-ol-balaqeh*. Tehran: Dejnepesht press. (in Persian)

Rezaei Jamkarani, A. (2017). *Simile (transformation, analysis and criticism)*. Tehran: morvarid press. (in Persian)

Slackton, R. (1996). *Tale of poetry*. Translated by mehrangiz ohadi. Tehran: Mitra press. (in Persian)

Sarvatian, B. (1990).*eloquence in persian literature*. Tehran: Bargh press. (in Persian)

Safa, Z. (1990). *History of Iranian literature*. vol 4. Tehran: Ferdos press. (in Persian)

Shafi'i Kodkani, M. (2007). *Imagination in Persian poetry*. 11th edition. Tehran: agah press. (in Persian)

Shamisa, S. (2013).*eloquence*. Tehran: Mitra press. (in Persian)

Shamisa, Siros (2010). *Generalities of stylistics*. Tehran: Ferdos press. (in Persian)

Yilmeha, Ahmadreza and Asieh Zabihnia Omran(2017). Research and Analysis of Educationl Themes in Amirkhosrow Dehlavi's Hasht-Behesht Romantic Poem. *Research Journal of Educational Literature*, No 37, Spring 2017, pp. 31-58 (in Persian)

Zare, Meysam and Maryam Mosavi (2018), Esthetic criticism of the structure of the story of Wednesday, Amirkhosrow Dehlavi's Hasht-Behesht, *scientific-specialized Journal of lyrical language and literature studies*, Islamic Azad University, Najafabad branch, ninth year, No 30, spring 2018, pp 55-68

Zarin Koob, A. (1993). *In search of nowhere*. Tehran: Sokhan press. (in Persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

Types of Humor in the Works of Prominent Poets of the Seljuk Period

Ghahreman Shiri✉

Professor of Persian Language and Literature Faculty of Humanities, Bu –Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: ghahreman.shiri@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(47-71)

Received:
18 June 2023

In Revised Form:
27 June 2023

Accepted:
08 July 2023

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

The course of satirical writing in Iran is closely related to political history. In the periods when poets and writers have benefited from relative freedom, satirical writing has also grown more. During the Seljuk period, when the government was in an intermediate political position - that is, neither absolute tyranny nor populist government - the course of satirical writing, like the literature of that period, had a completely different and perfected state. In this period, on the one hand, there are many courts and free from tyranny, and on the other hand, at the same time, publicism dominates the kings and people, and education in the society has expanded and has created a variety of styles and voices in the creators of poetry and prose. And in the third level, poets and writers have been abandoned by the government and have benefited greatly from freedom of action. With the progress of literature, numerous satirists have emerged with different and innovative styles and methods, the example of which is not seen in any other period until the constitutional period as a period with complete freedom. The development of humor in this period is more intellectual and content-oriented and has two popular trends such as lampoon and facetiousnes and literary jokes, and special trends such as philosophical, sectarian and mystical satires. Composing odes with a combination of satire, humor and praise, and boldly suspicious poems and humorous narratives of insane intellectuals, has given a different atmosphere to poems and divans in this period.

Keywords: Anvari, Attar, crazy intellects, Facetiousnes, Sanai, Satire, Seljuqs.

Cite this article: Shiri, Ghahreman (2024). "Types of Humor in The Works of Prominent Poets of The Seljuk Period". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (47 -71).

DOI: 10.22059/jlcr.2023.360902.1941

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

انواع طنز در آثار شاعران برجستهٔ عصر سلجوقی

قهرمان شیری✉

استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: ghahreman.shiri@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۷۱-۴۷)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۲۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۴/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۴/۱۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

چکیده

سیر طنزنویسی در ایران ارتباط نزدیکی با تاریخ سیاسی دارد. در دوره‌هایی که شاعران و نویسندگان از آزادی نسبی بهره‌مند بوده‌اند طنزنویسی نیز دارای رشد بیشتری بوده است. در دورهٔ سلجوقیان که حکومت در یک موقعیت بینابین سیاسی ـ یعنی نه استبداد مطلقه و نه حکومت مردم‌دارانه ـ قرار گرفته بود سیر طنزنویسی مانند ادبیات آن دوره از وضعیتی کاملاً متفاوت و کمال‌یافته برخوردار بود. در این دوره از یک‌سو دربارها، متعدد و عاری از استبداد مهارگسیخته هستند، و از سوی دیگر، به‌طور هم‌زمان، هم عوامیت بر پادشاهان و مردم غالب است و هم تحصیلات در جامعه گسترش‌یافته و تکثر سبک‌ها و صداها را در آفرینندگان نظم و نثر پدید آورده است، و در سویهٔ سوم نیز شاعران و نویسندگان به‌وسیلهٔ حکومت به خود وانهاده شده و از آزادی عمل بسیار بهره‌مند شده‌اند. با پیشرفت ادبیات، طنزپردازان پرشماری با سبک‌ها و شیوه‌های متفاوت و نوآورانه پدید آمده‌اند که نمونهٔ آن تا دورهٔ مشروطه به‌عنوان یک دورهٔ برخوردار از آزادی کامل، در هیچ دورهٔ دیگری دیده نمی‌شود. توسعهٔ طنز در این دوره، بیشتر ازنظر فکری و محتوایی است و دارای دو گرایش عامه‌پسند چون هجویات و هزلیات و لطایف ادبی، و خاصه‌پسند، مانند طنزهای فلسفی، فرقه‌ای و عرفانی است. سرودن قصیده‌هایی با ترکیب هجو و هزل و ستایش، و اشعار پر جسارت تشکیک‌آمیز و روایت‌های طنزآمیز عقلای مجانین، فضای متفاوتی به منظومه‌ها و دیوان‌های شعری در این دوره داده است.

کلیدواژه‌ها: انوری، سلجوقیان، سنایی، طنز، عطار، عقلای مجانین، هزل.

استناد شیری، قهرمان (۱۴۰۲). «انواع طنز در آثار شاعران برجستهٔ عصر سلجوقی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۴۷-۷۱).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.360902.1941

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

سلسلهٔ سلجوقیان برخلاف حکومت غزنویان از قدرت و سیاست و فرهنگ متمرکزی پیروی نمی‌کردند. به این سبب، در دورهٔ آن‌ها طرفداران فرقه‌های مختلف مذهبی و دانشمندان و نویسندگان و شاعران و دبیران، از کمترین وابستگی به دربار و بیشترین آزادی عمل برخوردار بودند. استقلال و به خود وانهادگی ادبیات و هنر، موجب تکامل و تنوع گونه‌های نویسندگی و سبک‌های شاعری در این دوره شده بود. رشد دیدگاه‌ها و تنوع آن‌ها در دورهٔ سلجوقیان اگر بیشتر از دوره‌های دیگر است، به این دلیل است که از نظر سیاسی، انتقادات اجتماعی و فرهنگی در این دوره رشد می‌کند. از نظر فلسفی، انتقادات هستی‌شناختی و الهیاتی چهره نشان می‌دهد. از نظر عرفانی، شطح و طامات و قلندریات متداول می‌شود و از نظر ادبی، هجو و هزل و خودانتقادی پا به میدان می‌گذارد. شیوه‌هایی چون انتقاد و هجو و هزل و لطیفه‌سازی و اشعار قلندرانه و نقد فرقه‌ها، گونه‌هایی از مبارزه هستند که از طرف طبقات متوسّط و اندیشمند جامعه جایگزین مبارزهٔ نظامی و درگیری فیزیکی – یعنی روش رایج اسماعیلیان – می‌شود. آرامش عمومی در جامعه، متوسّل شدن به روش‌های مسالمت‌جویانه در فکر و فرهنگ و ادب را به میان می‌کشد و خشونت را از بدنهٔ جامعه دور می‌کند و به این طریق، فشارهای روانی از دوش جامعه برداشته می‌شود. هجوها در دورهٔ سلجوقی حتّی در جاهایی که جنبهٔ شخصی دارد و هجو شاعران از یکدیگر یا از افراد دور و نزدیک و آشنا و غریبه است، باز دارای جنبهٔ اجتماعی است، چون ریشه در نارضایتی‌های فرهنگی و معیشتی و ناراحتی‌های درونی دارد و کمتر از سر شوخی و تفنّن‌طلبی انجام می‌گیرد.

واقعیت این است که رشد طنزنویسی رابطهٔ مستقیمی با استقرار فضای باز سیاسی دارد. فضاهای بسته و تاریک و موقعیت‌های تراژیک، آدم‌های تنگ‌حوصله و در خود فرورفته و غمگین می‌آفرینند. به این سبب است که در دورهٔ مشروطه مطبوعات طنز فراوان‌تر از دورهٔ پهلوی اول است و در فاصلهٔ ۱۳۲۰ تا ۳۲ نیز نشریات طنز بیشتر است تا در سال‌های پس از کودتا. اگر سعدی و حافظ و عبید زاکانی طنز را نیز مانند مطالب جدّی به آثار خود راه داده‌اند، به آن دلیل است که از نظر زمانی و مکانی تجربهٔ مواجهه با نسل‌کشی‌های مغولان را نداشتند؛ چون سال‌ها پس از آن حمله در منطقه‌ای دور از خراسان زندگی می‌کردند. زبان و بیان جدّی در ادبیات عصر صفوی ریشه در بی‌اعتنایی حکومت و طرفداران آن به هر نوع اندیشهٔ متفاوت با قرائت رسمی و رواج تعصّب‌های شدید در جامعه داشت که سرنوشت آفرینندگان هنر و اندیشه را به جانب آوارگی و خانه‌نشینی سوق می‌داد.

۲. پرسش‌های پژوهش

به گواهی اطلاعات موجود در تذکره‌ها و تاریخ ادبیات، رواج طنز و فکاهه در دورهٔ سامانیان و سلجوقیان، بسیار بیشتر از دوران غزنویان و صفویان بوده است. نزدیک به بیست تن از شاعران عصر سامانی در زمرهٔ طنزپردازان به شمار آمده‌اند (زرقانی، ۱۴۰۰: ۲۲۲ - ۱/۲۲۳؛ بهزادی، ۱۳۸۳: ۲۵ -

۶۸) و آمار شاعران و نویسندگان علاقه‌مند به طنز در عصر سلجوقی نیز بر اساس فهرست طنزپردازان ایران (بهزادی، ۱۳۸۳: ۷۰ - ۱۵۶) بیش از پنجاه تن است که تا دورهٔ پهلوی، در هیچ دوره از تاریخ ایران، نمونهٔ همسانی ندارد. این تعداد در دورهٔ غزنویان و صفویان، هرکدام اندک‌تر از انگشتان یک دست است. حال پرسش این است که: ۱. هنر طنزنویسی در کارنامهٔ شاعران و نویسندگان برجستهٔ عصر سلجوقی از چه گونه‌هایی برخوردار است؟ ۲. میزان نوآوری ادبی و جرئت و جسارت سیاسی – اجتماعی و فکری و فرهنگی در طنزهای عصر سلجوقی تا چه حد است؟ ۳. چه عواملی بر کاهش طنزنویسی در دورهٔ غزنویان و افزایش آن در دورهٔ سلجوقیان اثرگذار بوده است؟ نویسندهٔ این مقاله در حد بضاعت خود در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها است.

۳. بیان مسئله

در دورهٔ غزنویان به دلیل روحیهٔ جنگ‌طلبانهٔ سلطان محمود و لشکرکشی‌های تجاوزگرانه و مستمر به هندوستان، و سرکوب هر نوع انتقاد و اعتراض در داخل، و سرسختی و تعصب در برابر اندیشه‌ها و نحله‌های غیر رسمی و مغایر با سیاست‌های حکومت، زمینه‌های شکل‌گیری عقده‌ها و کینه‌های درونی در مردم ایران فراهم می‌آید. امّا با آمدن سلجوقیان، بسیاری از خصوصیات اقتدارگرایانه در ادارهٔ جامعه جای خود را به انعطاف و مردم‌داری می‌دهد و کم‌تجربگی و تقسیم قدرت و آزاد گذاشتن حکومت‌های محلّی و آزادی نسبی جامعه در تمایل به مذاهب و تبلیغ مرام و بیان آراء و افکار، فضای گسترده‌ای از نقد و انتقاد و اعتراض‌های سیاسی، اجتماعی، مذهبی و ادبی در اشعار و مکتوبات به وجود می‌آورد که تا دورهٔ مشروطه چندان سابقه‌ای در تاریخ فرهنگ و ادب ایران ندارد.

گسترش حکومت از خراسان و سیستان تا به عراق عجم و آذربایجان و روم، از عامل‌های دیگر برای گسترش نویسندگی و شاعری و پدیدار شدن انواع سبک‌ها و شیوه‌ها و نوآوری‌ها در حوزهٔ ادبیات در دورهٔ سلجوقیان است که البته حکومت غزنویان به دلیل محدودیت جغرافیایی از آن بهرهٔ چندانی ندارد. وجود امنیت و آرامش کلی در قلمرو سلجوقیان و پرهیز آنان از جنگ و جدال‌های سیاسی و جغرافیایی و مذهبی نیز موهبتی است که بهرهٔ آن، هم به حکومت می‌رسد و هم به گروه‌های مختلف مردم. در چنان آرامشی است که تألیف و ترجمهٔ داستان بنا بر نیاز محفل‌های درباری و مجالس مردمی رشد فراوانی می‌یابد و بخشی از نیازهای تفریحی و تفنّنی جامعه نیز از طریق منظومه‌های داستانی و اشعار هجو و هزل برآورده می‌شود. اما در دورهٔ غزنویان، این نوع پدیده‌ها به دلیل درگیر بودن سلطان محمود در مشغله‌های جنگی، موضوعیتی برای مطرح شدن پیدا نمی‌کنند. شکل‌گیری فکر و فرهنگ و ادبیات بر محوریت حکومت در عصر غزنوی، سبک عمومی ادبیات را در این دوره با زبان و بیانی همانند و مضامین همسان همراه می‌کند. تنوّع و تکثّر ادبی در دورهٔ سلجوقی محصول دور شدن ادبیات از حکومت و البتّه احترام‌گذاری حکومت به آن است.

دورهٔ غزنویان، دورهٔ محدودیت انتقاد از مذهب و ممنوعیت انتقاد از قدرت سیاسی است. پنهان‌کاری در رقابت‌های سیاسی و ادبی و فرهنگی و حتّی مذهبی، و اقتدارگرایی در حکومت از

خصوصیات این دوران است، درحالی‌که دورهٔ سلجوقیان دورهٔ شفافیت در عملکردها و انتقادگری از کردارها و گفتارها است. در دورهٔ غزنویان فشارهای تبلیغی مذهب جدید، فضایی عبوس و تعصّب‌آلود، و حکومتی امنیتی در ایران پدید می‌آورد و کینه‌های درونی در گروه‌های بسیاری از مردم از هجوم و حضور فیزیکی و فرهنگی اعراب در ایران، باعث رشد ادبیات حماسی می‌شود. درحالی‌که در دورهٔ سلجوقیان به دلیل تساهل مذهبی، آن فضای خشک و عبوس جای خود را به رفتارهایی با انعطاف سیاسی و فرهنگی و شور و نشاط اجتماعی می‌دهد. آزادی عمل دادن به فعالیت فرقه‌های مذهبی، و کمرنگ شدن اقتدار تک مذهبی، در دورهٔ سلجوقیان زمینه را برای انتقادها و اختلافات مذهبی مهیّا می‌کند و در این میان، بزرگان اهل تصوّف – یعنی افرادی چون ابوالحسن خرقانی و ابوسعید ابوالخیر و بایزید بسطامی و عین‌القضات همدانی و برادران غزالی– با دیدگاه‌های مبتنی بر تساهل و تسامح و اندیشه‌های پلورالیستی و وحدت شهود، که در آن حتّی شیطان و فرعون و بت‌پرستان نیز به نوعی خداپرست دانسته می‌شوند، نقش پررنگی در تلطیف رفتارها و تعدیل تعصّب‌ها و خشونت‌ها و تقریب مذاهب و تحمّل یکدیگر بر عهده دارند. آن‌ها می‌کوشند افتراقی را که در دنیای دین‌داری اتّفاق افتاده و هرروز نیز بیشتر می‌شود دست‌کم در میان خود صوفیان کمتر کنند.

در حکومت سلجوقیان، بازتاب زندگی را با تمام جنبه‌های گوناگون و پر تنوّع خود، به همان‌سان که در ذهن‌ها و ضمیرها، محفل‌ها و مجلس‌ها، و کوچه‌ها و محلّه‌ها جریان داشت، در متون مختلف شعری و علمی و ادبی و اندیشگانی و فرقه‌ای می‌توان مشاهده کرد؛ اندیشه‌هایی که حتّی در درون شخصیت‌های متعلّق به یک نحله از جلوه‌های پرتنوّعی برخوردار است تا چه رسد به نحله‌ها و فرقه‌ها و آدم‌های گوناگون جامعه. نمونه‌اش تنوّع فکری در متون و شخصیت‌های عرفانی و تنوّع و نوآوری فراوان در متون نظم و نثر ادبی است.

۴. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تاریخچهٔ طنزنویسی در دورهٔ سلجوقیان، علاوه بر گزارشی از شاعران طنزپرداز و نمونهٔ اشعار آن‌ها که در دو کتاب *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران* (۱۳۷۷) از علی‌اصغر حلبی و کتاب *طنزپردازان ایران* (۱۳۸۳) از حسین بهزادی اندوهجردی آمده است، یک مقالهٔ مستقل نیز اخیراً در این باب نوشته شده است که عنوان و نویسندگان آن چنین است: *طنزپردازان و شیوه‌های طنزپردازی در ایران عصر سلجوقیان* (۱۳۹۵)، از عباس احمدوند، زهیر صیامیان گرجی، هر دو از استادیاران گروه تاریخ دانشگاه شهید بهشتی و فاطمه کارگر جهرمی کارشناس ارشد رشتهٔ تاریخ و تمدن اسلامی دانشگاه شهید بهشتی. در کتاب *طنزپردازان ایران* بر اساس ترتیب تاریخی، نام و مختصری از شرح احوال شاعران طنزپرداز در هر دوره، با نمونه‌هایی از اشعار طنزآمیز آن‌ها بدون هیچ‌گونه تحلیل و دسته‌بندی آورده شده است. در *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی* نیز از مسائل تاریخی و ادبی دورهٔ سلجوقیان به‌تفصیل بحث شده و نمونه‌های فراوانی از طنزهای منظوم و منثور این دوره نیز آورده شده، اما به دسته‌بندی و تحلیل سیاسی و اجتماعی این طنزها پرداخته نشده است.

فهرست تیترهایی که در مقالهٔ طنزپردازی در عصر سلجوقیان آمده نیز به‌خوبی ماهیت آن مقاله را نشان می‌دهد: مقدمه؛ اقشار مهم طنزپردازان در جامعهٔ عصر سلجوقی شامل الف. شاعران، ب. دلقکان، ج. صوفیان و علما، د. کارگزاران دولتی؛ شیوه‌های طنزپردازی رایج در عهد سلجوقی، ۱. تحقیر، ۲. تشبیه به حیوانات، ۳. تحامق، ۴. توصیف اغراق‌آمیز، ۵. پند و اندرز، ۶. شیوهٔ شهرآشوبی؛ نتیجه.

جواد مجابی نیز در کتاب دوجلدی *طنز ادبی ایران*، دربارهٔ طنز در اشعار سنایی و عطار (۱۳۹۵: ۲۵۸– ۱/۳۹۸) در دو مقالهٔ مستقل مطالبی آورده است که نوعی نگرش تفنّنی به طنز سنایی، و تلخیصی گزارش‌گونه از طنز شوریدگان و دیوانگان در آثار عطار است.

۵. بحث و بررسی

اصلی‌ترین گونه‌های طنز در دورهٔ غزنویان، هجو و هزل است که چون جنبهٔ سیاسی آن از برجستگی چندانی برخوردار نیست، نوعی طنز اجتماعی محسوب می‌شود و ریشه در شیوع پاره‌ای نابهنجاری‌ها در روابط خانوادگی، شغلی و رابطه‌های دوستانه دارد. درحالی‌که بخشی از هجویه‌های موجود در آثار سلجوقی ربط مستقیم به ارتباطات هنری و سیاسی شاعران و خصومت‌ها و رقابت‌های حرفه‌ای آنان با یکدیگر دارد و در حقیقت نوعی الگوگیری از ارتباطات و اختلافات متداول در زندگی روزمرهٔ آدم‌ها است. در این‌گونه هجویه‌ها نام شاعران به‌صراحت آورده می‌شود و گاه از اتّهام‌های اخلاقی و الفاظ رکیک برای ناسزاگویی استفاده می‌شود و گاهی نیز از معایب شعری و ایرادهای رفتاری و فکری سخن به میان می‌آید. ادیب صابر در هجو رشید وطواط می‌گوید:

آن مخنّث رشیدک وطواط — جهل را هم چو علم را بقراط
گر به دوزخ حدیث گوز کنند — خویشتن را در افکند ز صراط
(بهزادی، ۱۳۸۳: ۷۹)

هجوها و ناسزاگویی‌های ابوالعلا گنجه‌ای و خاقانی به یکدیگر نیز در این دسته قرار می‌گیرند؛ ابوالعلا می‌گوید:

خاقانیا اگرچه سخن نیک دانیا — یک نکته گویمت بشنو رایگانیا
هجو کسی مکن که ز تو مِه بُوَد به عمر — شاید تو را پدر بُوَد و تو ندانیا
(همان: ۸۰)

خاقانی که معمولاً از به‌کارگیری هجوهای رکیک پرهیز دارد، متقابلاً در ضمن انتساب صفت‌های متعدّدی چون سگِ گنجه و خرِ روستا و بطریق و جهودِ منحوس و جهودِ ملحدان و سگزیِ محتال و معطّل، شنّاع و دهن‌دریده چون طشت، به ابوالعلا اتّهام‌های اعتقادی می‌زند و او را به صباحیان منتسب می‌کند:

بینی سگ گنجه را در این کوی — هم سرخ قفا و هم سیه‌روی
آن ملحد ابوالعلای سافل — چون وحش و بهیمه غفل و غافل

غر بچّه و غرچهای ز لوری غوری سگ و غول و اصل، غوری
چون از درِ دین ستوه گیرد گرد در گردکوه گیرد
صبّاحی را ایر جوید چون یافت نعم صباح گوید
(خاقانی، تحفة العراقین، چاپ قریب: ۲۳۵ ـ ۲۳۷؛ خاقانی، دیوان، چاپ سجّادی: ۳۸؛ حلبی، ۱۳۷۷: ۵۳۹ ـ ۵۴۰)

هجوها در دورهٔ سلجوقیان حتی در جاهایی که جنبهٔ شخصی دارد و هجو شاعران از یکدیگر یا از افراد دور و نزدیک و آشنا و غریبه است باز جنبهٔ اجتماعی دارد، چون ریشهٔ آن به نارضایتی و ناراحتی و آشفتگی‌های ذهنی و درونی و معیشتی آدم‌ها باز می‌گردد و کمتر از سر شوخی و تفنّن‌طلبی است. بنابراین هجوهای شاعران از یکدیگر را در این دوره به‌سادگی نمی‌توان به هجوهای شخصی فروکاست. فحش‌ها و نفرین‌ها جنبهٔ جادویی یا اسطوره‌ای هم ندارند و بیش از هر چیزی برگرفته از رفتارهای روزمرهٔ جامعه است و موجب درگیری‌های فیزیکی یا ترور و جنگ و جدال نمی‌شود و اغلب واکنش کلامی را در زمانی که طرف مقابل نیز دستی در قلم دارد برمی‌انگیزد.

امّا بخش عمده‌ای از هجویه‌ها در دورهٔ سلجوقی، در خطاب به صاحبان قدرت سروده شده‌اند که دیگر دست بخشنده‌ای چون شاهان سامانی یا غزنوی ندارند و گویندگان و نویسندگان را با بهانه‌ها و وعده و وعیدهای واهی از سر خود باز می‌کنند. نام بسیاری از این افراد صاحب دولت و صاحب قدرت، که در مقامی فروتر از شاهان قرار دارند خواجه است. در پاره‌ای از این هجویه‌ها به ظلم و زورها و مال مردم‌خوری‌ها و حتّی دست‌درازی به مال اوقاف به‌وسیلهٔ متولّیان مذهبی یا سیاسی اشاره می‌شود. اثیرالدّین اخسیکتی یکی از این وقف‌خواران را از مجازات در آینده می‌ترساند:

احمقا آن روز در چشم من است کت گرفته ریش و هر سو چون کشند
گه به دِرّه تارکت اصلع کنند گه به سیلی گردنت در خون کشند
(بهزادی، ۱۳۸۳: ۱۰۴)

احمقا آن روز در چشم من است کت گرفته ریش و هر سو چون کشند
گه به دِرّه تارکت اصلع کنند گه به سیلی گردنت در خون کشند
(بهزادی، ۱۳۸۳: ۱۰۴)

۵– ۱. طنزهای فلسفی – فرقه‌ای

شاید بتوان گفت که بعد از هجو و هزل، استثنایی‌ترین گونه‌های طنز در دورهٔ سلجوقیان، طنزهای شکّاکانه‌ای است که شاعران صوفی مشربی چون سنایی و عطّار از زبان مجنونان و قلندران بازگو کرده‌اند، و نیز طنزهای فلسفی– فرقه‌ای است که طرفداران مذهب اسماعیلیه چون ناصر خسرو و خیام، با تشکیک و تردیدهای صریح در اشعار خود بر زبان آورده‌اند. در این دوره شاعران و نویسندگان به دلیل آنکه از جایگاه پیشین خود در نزدیکی به دربار و برخورداری از عواید مالی و اعتبار اجتماعی محروم شده‌اند، رضایت چندانی از وضعیت جامعه ندارند و از یک‌سو به انتقاد شدید و صریح و مستقیم از گروه‌ها و طبقات و مقامات می‌پردازند و از سوی دیگر شمشیر طنز و تمسخر و ناسزاگویی را به قصد کسانی کشیده‌اند که به ناروا خود را به صاحبان

ثروت و مقام نزدیک کرده‌اند و یا آنکه در زمرهٔ درباریان و دیوانیان و متقرّبان به حکومت هستند و در التفات به صاحبان قلم کوتاهی می‌کنند. ناخرسندی شاعران از ناسازگاری زمان به قدری شدید است که گاه انتقادهای آنان دامن افلاک و خالق آن را نیز می‌گیرد. آن‌ها گاه به جدّ و گاه به طنز، فریاد اعتراض برمی‌آورند و حتّی همهٔ این نابسامانی‌ها را یک نقشهٔ از پیش طرّاحی شده قلمداد می‌کنند. آن ابیات معروف و منسوب به سنایی و ناصر خسرو بر همین حقیقت دلالت دارند: خدایا راست گویم فتنه از توست. و نیز این ابیات معروف: با او دلم به مهر و مودّت یگانه بود... می‌خواست تا نشانهٔ لعنت کند مرا/ کرد آنچه خواست آدمی خاکی بهانه بود. بیشتر حکایت‌های عقلای مجانین در آثار عطّار را می‌توان در این دسته از طنزها قرار داد. عطّار هم در داستانی ابلیس را یکتاپرست قلمداد می‌کند (عطار، ۱۳۸۶: ۳۳۵ ـ ۳۳۶).

نمونهٔ طنزهای فرقه‌ای را می‌توان در این شعر ناصر خسرو مشاهده کرد که به معتقدان حشر جسمانی می‌تازد و می‌گوید: مردکی را به دشت گرگ درید... (ناصر خسرو، ۱۳۴– ۱۳۰۷: ۵۰۷). نمونهٔ دیگر از اختلافات مذهبی که در این دوره به دلیل آزادی نسبی در فعالیت فرقه‌ها از شدّت و حدّت بیشتری برخوردار بوده است، دیدگاه‌های متفاوت در احکام فقهی است که در این شعر منتسب به ناصر خسرو به هجو برخی از نحله‌ها منجر شده است: شافعی گفت که شطرنج مباح است مدام... (همان: ۵۰۵). و نمونهٔ طنزهای تشکیکی بیشتر در رباعیات منسوب به خیام دیده می‌شود که با نگرشی در ظاهر انکارآمیز، امّا نزدیک به اندیشه‌های باطنیان به موضوع بهشت و دوزخ پرداخته است: نیکی و بدی که در نهاد بشر است... قومی متفکّرند در مذهب و دین.

۵– ۲. مطایبات سنایی

در این واقعیت که سنایی یکی از شاعران درجهٔ اول ادبیات ایران است تردیدی نیست. قصیده‌های باصلابت و انتقادی و غزل‌های قوی و قلندرانه و حدیقهٔ درآمیخته با فرهنگ عُرف و عرفان او را نمی‌توان در تاریخ ادبیات ایران نادیده گرفت. در حوزهٔ طنزپردازی، باآنکه سنایی نیز یکی از سرآمدان آن به شمار می‌رود، اما سلوک او در این عرصه، از یک روال عادی برخوردار است و سبک خاصی را پدید نیاورده است. برای تمایز با دیگران، تنها می‌توانیم روش طنزپردازی او را که آمیخته‌ای از هزل و هجو و لطیفه است اما غلبه با هیچ‌کدام از آن‌ها نیست و عنصر شوخ‌طبعی اساس طنز او را تشکیل می‌دهد، با عبارت مطایبه تعریف کنیم که تعبیری برای استفادهٔ ترکیبی از هجو هزل و لطیفه‌گویی است. اگرچه هنر طنزپردازی او از تنوع چشم‌گیری برخوردار است و رگه‌های پررنگی از حساسیت‌های فلسفی، مجادله‌های مجانین‌وارانه، بازی‌های زبانی، هنرنمایی‌های ادبی، و رفتارها و گفتارهای عوامانه در آن وجود دارد، اما عنصر عمومی و غالب در سبک او همان چیزی است که نام آن را مطایبات گذاشتیم.

گاهی توصیف و تصویر، و همچنین تأویل و تفسیری که سنایی (۵۲۵ م)، شاعر دربار غزنویان دوم، از پدیده‌ها و مفاهیم سیاسی و اجتماعی و معانی و مقاصد حکایت‌ها به دست می‌دهد، به دلیل نگاه دیگرگونه و کاملاً اعتراضی و تازگی و تفاوت در بیان، اسبابی برای انگیزش احساس و اعجاب

و طیبت در مخاطب می‌شود. مثل به‌کارگیری کلمات سنگین و باصلابت در توصیف وضعیت‌ها و نیز تجسّم‌بخشی به خشم و عصبانیت خود از طریق انتخاب کلمات پرطنین و مسلسل‌وار و توأم با تتابع اضافات و تنسیق صفات، و نیز پارادکس و متناقض‌نمایی و همچنین تقابل باورها و رفتارها، که نمونه‌های همسان و شاخص آن را در سبک مهدی اخوان ثالث هم می‌توان دید.

خرقه‌پوشان مزوّرسیرت سالوس‌ورز — خویشتن را سخرهٔ قیماز و قیصر کرده‌اند
گاه خلوت صوفیان وقت با موی چو شیر — ورد خود ذکر برنج و شیر و شکّر کرده‌اند
مال‌داران توانگرکیسهٔ درویش‌دل — در جفا درویش را از غم توانگر کرده‌اند
خواجگان دولت از محصول مال خشک‌ریش — طوق اسب و حلقهٔ معلوم استر کرده‌اند
تا که دهقانان چو عوّانان قباپوشان شدند — تخم کشت مردمان بی‌بار و بی‌بر کرده‌اند
تا که تازیکان چو قفچاقان کله‌داران شدند — خواجگان را بر سر از دستار، افسر کرده‌اند

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۴۸ ـ ۱۵۰)

حتی در جاهایی که با تکرار عبارت و یا لحن تند و خشن، غیظ و غضب درونی را به نمایش می‌گذارد، و یا شور و حرارتی که در دیدگاه‌های انتقادی و اعتراضی دارد و در آن‌ها از فرط عصبانیت به صغیر و کبیر رحم نمی‌کند، تحرک و تعجب و طنزی در کلام خود دارد که در شعر دیگران نمی‌توان دید. امّا این طنزها نه از نوع فکاهی، بلکه در دستهٔ تلخ و تراژیک قرار می‌گیرند. مثل قصیده‌های: ای مسلمانان خلایق حال دیگر کرده‌اند، و یا: مسلمانان مسلمانان، مسلمانی مسلمانی. نمونهٔ تفسیرها و مصداق‌یابی‌ها نیز حکایت شهر فسطاط روم است که در حدیقه آمده است؛ شهری که در بر و بوم آن باز فراوان وجود دارد و مرغ خانگی از ترسش پرواز نمی‌کند چون که باز، در ساعتش بیوبارد؛ هم‌چو فسطاط شد زمانه کنون/ علما هم‌چو مرغ، خوار و زبون (سنایی، ۱۳۵۹: ۱۳۴).

آوردن کوتاه‌ترین حکایت‌ها در کوتاه‌ترین عبارت‌ها، با بافت به نسبت فکاهی و تفکّرانگیز، در حدیقه و قصاید که نمونه‌های آن را در اشعار دیگران کمتر می‌توان دید، از شگردهای به نسبت رایج در سبک سنایی است. در برخی از این حکایت‌های همسان با لطیفه‌ها است که رفتارهای عقلای مجانین‌گونه به نمایش درآمده است.

سماع است این سخن در مرو و اندر تیم بزّازان — هم اندر حسب آن معنی ز لفظ آل سمعانی
که جلدی زیرکی را گفت من پالانئی دارم — ازین تیزی و رهواری چو باد و ابر نیسانی
بدو گفتا مگو چونین، گر او را این هنر بودی — نبودی چون خران نامش میان خلق پالانی

(سنایی، ۱۳۸۸: ۶۸۴)

از این نمونه‌ها در حدیقه بیشتر می‌توان یافت:

زالکی کرد سر برون ز نهفت — کشتک خویش خشک دید و بگفت
کای هم آنِ نو و هم آنِ کَهُن — رزق بر توست هر چه خواهی کن

(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۰۷)

و نمونهٔ دیگر:

نه بپرسید از جحی حیزی — کز علی و عمر بگو چیزی
گفت با وی جحی که انده چاشت — در دلم مهر و بغض کس نگذاشت

(همان: ۳۸۸ ـ ۳۸۹)

یکی از شگردهای طنزآفرینی در سبک سنایی، بهره‌گیری از بازی‌های زبانی و جنبه‌های جناس‌گونه و ایهام‌آمیز دادن به کلمات، و ارائهٔ تصویرها و توصیف‌های ریزبینانه و کاملاً ملموس از موضوع برای مفهوم‌آفرینی است. راست چون طا که جز آحاد شماریش نبود/ چون مگس بر سر او رید نُهش نُهصد شد (ط در حروف ابجد می‌شود ۹ و ظ ۹۰۰) (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۶۳). آن‌جا نیز که اغلب به دلیل بدبینی به خویشاوندان، اقارب را مصداقی از عقارب می‌شمارد، از روش بازی با کلمات استفاده می‌کند.

این مثل را نگر نداری سست — که اقارب عقاربند درست
همه لرزنده در عنا و عذاب — چون زر و سیم سفله بر سیماب
آشکارا چو گربه بر سر خوان — زیر برتر [زیربرنده‌تر] چو موش در انبان
(سنایی، ۱۳۵۹: ۶۵۵)

گاهی نیز بازی‌های کلامی از طریق جابه‌جایی یا وارونه کردن ارکان جمله‌ها انجام می‌گیرد که یکی از مصادیق هنری آن عکس و طرد است:

با همه خلق جهان گرچه از آن — بیشتر بیره و کمتر برهند
تو چنان زی که بمیری برهی — نه چنان چون تو بمیری برهند
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۶۶)

در قصیدهٔ ای خداوندان مال الاعتبار الاعتبار، با لقب‌های رایج در میان رجال سیاسی و دینی به‌خوبی بازی کرده و عملکرد صاحبان لقب‌ها را وارونه به تصویر کشیده است:

این یکی گه زین دین و کفر را زو رنگ و بوی — آن دگر گه فخر ملک و ملک را زو ننگ و عار
زین یکی ناصر عبادالله خلقی ترت و مرت — وز دگر حافظ بلاد الله جهانی تار و مار
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۸۳ ـ ۱۸۴)

در همین قصیده نوع دیگری از بازی‌های زبانی به کار گرفته شده که مصداقی از جناس و تصحیف و وارونه‌سازی عبارت است:

باش تا بر باد بینی خان رای و رای خان — باش تا در خاک بینی شرّ شور و شور شار
تا ببینی یک به یک را کشته در شاهین عدل — شیر سیر و جاه چاه و شور سوز و مال مار
(همان: ۱۸۵)

گاهی تصویرگری‌های سنایی از یک وضعیت و موقعیت آن‌چنان دقیق و ملموس و نمایشی است که تصوّر آن در ذهن موجب حیرت و طیبت می‌شود:

این جهان بر مثال مرداری است — کرکسان گرد او هزار هزار
این مر آن را همی‌زند مخلب — آن مر این را همی‌زند منقار
آخر الامر بر پرند همه — وز همه بازماند این مردار
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۷۳)

تصویر او از تبختر و تفاخر عوانان و تحقیری که در حق اطرافیان روا می‌دارند نیز تطابق بسیار با واقعیت‌ها دارد؛ تعبیراتی که برای نشان دادن فخرفروشی آنان به کار گرفته به‌خوبی طنز و تمسخر موجود در واقعیت را به عینیت نمایشی بدل کرده است:

موش کز دشت در دکان افتد — بـه کـه خویشـیت بـا عـوان افتـد
همه از تحت خواجه تیز دهد — گـه گـه از تحـت میـر نیـز دهـد
(همان: ۶۶۰ ـ ۶۶۱)

اگر زبان سنایی به‌رغم آن اندیشه‌های عرفانی و انتقادی و اجتماعی فاخر، گاه در حدیقه از رکاکت و بی‌نزاکتی فراوان، تفاوت چندانی با زبان سوزنی سمرقندی و عبید زاکانی ندارد، به آن دلیل است که او در حدیقه کوشش فراوان دارد تا با استفاده از امکانات موجود در زبان و فرهنگ عامه (شیری، ۱۳۸۹: ۱۵۳– ۱۵۴) مفاهیم عرفانی و اجتماعی و اخلاقی خود را بازگو کند. به این سبب است که حتّی در هنگام صحبت از جدّی‌ترین موضوعات عرفانی یا اجتماعی، از تشبیهات و صورخیال‌های عامیانه برای تصویرگری استفاده می‌کند. استفادهٔ فراوان از کلمهٔ خر برای تشبیه آدم‌ها به آن، یک رفتار عوامانه است: زیر بارند و خوار همچون خر... خرتر از گاو و هرزه‌تر ز خری (حلبی، ۱۳۷۷: ۶۷۹ ـ ۶۸۰) و نیز (سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۹۹).

به نظر می‌رسد زبان تند و تیز و گزنده و الفاظ رکیکی که سنایی در بیان مطالب اجتماعی و خانوادگی به کار می‌برد، ریشه در تجربیات تلخی دارد که در زندگی از سر گذرانیده است. به این دلیل است که حتّی در طرح بدیهی‌ترین موضوعات، جانب ادب و نزاکت را فرو می‌گذارد و از الفاظ رکیک استفاده می‌کند. البتّه سیطرهٔ فضای هجو و هزل‌گویی بر ادبیات آن دوره نیز از عامل‌های تأثیرگذار بر این موضوع بوده است؛ همچنین استغراق در فرهنگ عوام و استفادهٔ گسترده از عبارات و اصطلاحات آن که برای نخستین بار به‌وسیلهٔ عرفا انجام می‌گیرد، سنایی را بر آن می‌دارد تا حدیقهٔ خود را به آیینهٔ تمام‌نمایی از واقعیت‌های موجود در دوران خود بدل کند.

۵– ۳. هزلیات سوزنی

سوزنی سمرقندی به گفتهٔ علی‌اصغر حلبی «زشت‌گوترین و پرهجوترین شاعران و سخنورانِ ایران» در دورهٔ سلجوقیان است (حلبی، ۱۳۷۷: ۵۶۹). او که خود را از نژاد سلمان فارسی می‌داند «پدرش نیز شاعر بوده» و «راویان شعر» از خواندنِ شعرهای او «به دفِ تر می‌مانستند [از گفتار وامی‌ماندند]، و همو نیز مانند پسرش در دشنام‌گویی ید طولایی داشته است و نکوهیدهٔ نگون‌بخت را صد بار هزیمت می‌داده است» (همان: ۵۷۰). فروزانفر دربارهٔ سوزنی نوشته: «در آغاز عمر از هیچ‌گونه ناشایست ابا نداشت. هر چه توانست کرد و هر چه خواست گفت. قریحهٔ خود را به هزّالی و گزافه‌گویی انداخت و معاصرین را به زخم زبان آزرد. شاید کمتر کس از تیغ هجای او سالم ماند... . شعرای معاصر سوزنی از بدزبانی او به بلایی بزرگ مبتلا بودند. قصاید و غزل‌هایشان را جواب می‌گفت و ایشان را هجا می‌کرد. ناسزا می‌گفت و از همه فزون‌تر جواب غزل‌های سنایی و معزی است که از بزرگان آن عصرند و مخصوصاً با یکی از شعرای آن عصر

خمخانه نام، مهاجات داشت» (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۳۱۸ – ۳۱۹). مهارتی کـه سـوزنی در سـرودن اشـعار هزل و هجو دارد، بی‌گمان بسی بهتر از هنرنمایی‌های او در غزلیات است. تعداد غـزل‌هـای او در مقایسه با قصاید بسیار اندک است و همان تعداد اندک نیز گویی با سختی بسیار سروده شده‌انـد؛ چون ذوق و حلاوتی در آن‌ها دیده نمی‌شود. امّا برخی از قطعه‌ها و قصیده‌های او که در توصـیف وضعیت‌ها و موقعیت‌های فکاهی، به‌خصوص مضمون‌های هزل و هجو سروده شده‌اند، اوج هنـر او را به نمایش گذاشته‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که او عملاً دریافته است که استعدادش بـه طور ذاتی به چه نوعی از شعر گرایش دارد و خود را به آن‌سو کشانیده است.

یکی از عامل‌هایی کـه موجـب تشـویق سـوزنی سـمرقندی (م ۵۶۲ یـا ۵۶۹) شـاعر دربـار آل افراسیاب به سرودن هجو و هزل می‌شود، خریدار داشتن این سبک از سخن در میـان سـلاطین این سلسله است که از عنوان قصاید و مدایحی که پاره‌هایی از این مطایبات در آن‌ها قرار گرفتـه به‌خوبی پیداست که ظاهراً سرودن مدایح هجوآمیز در این دوران یکی از سـنت‌هـای مرسـوم در دربارها بوده و طرفداران بسیار جدّی نیز داشته است. سـوزنی خـود نیـز در پـاره‌ای از اشـعار، بـه توجّهی که برخی از پادشاهان محلّی به اشعارش داشته‌اند اشاره می‌کند:

در آل برهـان ابیـات مـن ز خوشـی و لطـف اگـر نـه بـیش، کـم از رشـتهٔ درر نَبُـوَد

(سوزنی، ۱۳۳۸: ۳۲)

نام برخی از این افراد که شاه و وزیر و از مقامات بلندپایه در حکومت بوده‌اند در بالای اشـعار سوزنی آورده شده است: در هجاء خمخانـه و مـدح عمیـدالـدین (ص ۵)، در هجـاء ملـیح و مـدح سیف‌الدّین بن شمس‌الدّین (ص۷)، در هجاء خمخانه و مدح نظام‌الدّین [وزیر] (ص۱۲ و ۱۴ و ۱۶)، در هجاء خمخانه و مدح میر نصر بن ابراهیم (ص۱۷)، در هجاء پیر و مدح صـاحب عـادل (ص۱۹)، در مدح [سلطان] رکن‌الدّین محمود [تمغاج خان] و مطایبـه (ص۲۰– ۲۱)، در هجـاء علـویئی و مـدح ابوعلی (ص ۲۱)، در هزل و مدح خواجه صفی‌الدّین (ص ۳۵)، در هجو جوانی و مدح [دهقـان اجـل] احمد سمسار (ص ۴۹)، مطایبه و مدح صـفی‌الـدّین عمـر (ص۵۱ – ۵۲)، در هجـو خمخانـه و مـدح [شهنشاه] قلج تمغاج خان مسعود (ص ۶۷)، در مطایبه/ هـزل و مـدح عـلاءالـدّین (ص۹۴ و ۹۸). از فهرست این‌گونه قصیده‌ها به‌خوبی پیداست که سوزنی سمرقندی علاوه بر گسـترش‌بخشـی بـه شعر هزل و یا حتّی بنیان‌گذاری این شیوه از فکاهیات و بیـان ادبـی در دوران خـود، در حقیقـت ابداع‌کنندهٔ نوع خاصی از قصیده‌های دوستانه و حتّی رسمی با عنوان مدّاحی‌های مطایبه‌آمیز هـم هست که در آن به جای استفاده از تغزّل و تشبیب، و حتّی دعا و شریطه در پایان، از هجو و هزل استفاده شده است؛ شیوه‌ای که در تاریخ ادبیات ایران فتح باب آن به دسـت اوسـت و در نهایـت، فرجام آن نیز ختم است بر نام او (سوزنی، ۱۳۳۸: ۹۷– ۹۸). گریزگاه‌ها (تخلّص‌ها)ی او نیز در جـایی که تشبیب و تغزّل را با هجو آغاز می‌کند، بسیار سـاده انجـام مـی‌پـذیرد: از هجـو تـو زی مـدح شهنشاه گرایم/ کو را چو پیمبر شرف آمد به گهر بر (همـان: ۳۳). آمار مدّاحی‌هـایی کـه در خـلال آن‌ها و در تشبیب قصاید از هجو و هزل نیز استفاده شده است در مقایسه با اشعار خالص مدحی، در کارنامهٔ سوزنی چندان زیاد نیست. مدّاحی‌های او از شاهان و وزیران و سپهسالاران و دهقانان

و بزرگان – و دو بار نیز مدح سلطان سنجر و یک بار مدح اتسز خوارزمشاه– به قدری زیاد است که می‌توان آن‌گونه مدّاحی‌های توأم با هزل را نوعی تفنّن‌ورزی برای فراهم آوردن اوقات خوش در شخصیت‌های سیاسی تلقّی کرد. پس از سوزنی، نه چنین موقعیتی برای سرودن این‌گونه قصیده‌ها فراهم می‌آید و نه کسی حوصله و شهامت طبع‌آزمایی در آن شیوه را پیدا می‌کند.

سرودن قصیده‌های کامل و اختصاص یافته به موضوع هزل و هجو نیز یکی از مهارت‌های خاص در سبک سوزنی است که نمونه‌های همسان آن را تنها در دیوان شاعرانی چون خاکشیر اصفهانی و تا حدودی ایرج میرزا می‌توان دید. شاعران دیگر، این‌گونه مضمون‌ها را غالباً در نوشته‌های کوتاه و پاره‌های پراکنده‌ای چون قطعه بازگو می‌کنند.

هنر دیگر سوزنی، برای نخستین بار، نظیره‌گویی یا نقیضه‌سازی از اشعار معروف شاعران به شیوهٔ هجو و هزل و مطایبه است که یکی از نخستین گونه‌های پارودی و شوخی و سر به سر گذاشتن با شاعران در فرهنگ ایران محسوب می‌شود و ریشه در روحیهٔ شاد شاعران و فضای پرنشاط جامعه در عصر سلجوقیان دارد. در این دوران، اقتباس و تضمین یکی از سنّت‌های مرسوم در میان شاعران است. حتّی شاعری چون انوری گاه به تضمین ابیاتی از شاعران دیگر یا سرودن اشعاری بر وزن شعرهای ابوالفرج رونی که شیفتگی فراوان به آن دارد می‌پردازد و عجیب‌تر از آن تضمین ابیاتی از قصیدهٔ خود در یک قصیدهٔ دیگر است (انوری، ۱۳۳۷: ۱۲۷). سوزنی سمرقندی در این موضوع آن‌چنان جدّی است که بخش عمده‌ای از اشعارش را به این‌گونه نظیره‌سرایی‌های هزل‌آمیز اختصاص می‌دهد. او در همهٔ این نظیره‌سازی‌ها اغلب خود نیز به شعر یا شاعر آن در آخرین بیت اشاره می‌کند و نام آن را نقیضه می‌گذارد. یکی از مقاصد او در سرودن این‌گونه شعرها آن چنان‌که خود می‌گوید این است:

بنمایم به شعر سحر حلال　　شعر بر شاعران حرام کنم

(سوزنی، ۱۳۳۸: ۲۶۰)

عادت سوزنی به مدح و قدح و مطایبه تا به آن حد است که وقتی هم کسی یا موضوعی برای هجو و هزل پیدا نمی‌کند به مدح هزل‌آمیز یا هجو و ناسزاگویی به خود و شغل شاعری می‌پردازد. این شیوه از مفاخرهٔ هزل‌آمیز که نوعی رجزخوانی شاعرانه امّا از نوع عوامانه است تا زمان او سابقه‌ای در ادبیات مکتوب ایران ندارد و پس از او نیز طرفداران چندانی پیدا نمی‌کند. شاید بتوان گفت که پرتکرارترین عبارت‌های رکیک را در ردیف‌های این اشعار می‌توان دید که گاه حتّی آن‌ها را دو سه بار نیز تجدید مطلع می‌کند. امّا ناسزاگویی به خود و هجو شاعری، که نوعی واکنش خشم‌آمیز به وضعیت شغلی است در این دوره و در بسیاری از زمان‌ها به سبب روبه‌رو شدن با کسادی‌ها و قدرناشناسی‌ها در همهٔ حرفه‌ها وجود داشته است و سوزنی نیز بارها علاوه بر شکوه و شکایت از زمانه، مثل برخی از شاعران این دوره، در موقعیت‌هایی که گوش شنوایی برای فریادهای خود نمی‌یابد به سرزنش خود و هجو شاعری با الفاظ رکیک می‌پردازد (سوزنی، ۱۳۳۸: ۳۹۰ و ۳۹۲).

۵– ۴. هجویات انوری

انوری (۵۸۳ م) هم یکی از برجسته‌ترین شاعران عصر سلجوقی است که همراه با شماری از شاعران هم‌عصر خود، دستی در هجو و هزل داشته و به نوعی پیشگام طنزپردازی در ادبیات فارسی است. آن دو بیت معروفی که انوری دربارهٔ بداقبالی خود سروده، به دلیل حوادث تلخی که با آن‌ها روبه‌رو بوده، یکی از واقعیت‌های طنزآمیز در زندگی او است؛ لحن ساده و صمیمانه و گفتارگرایانهٔ آن دو بیت نیز از اسباب خنده‌انگیزی است: هر بلایی کز آسمان آید، می‌پرسد: خانهٔ انوری کجا باشد. ماجرای پیش‌گویی او و بسیاری از منجّمان برای رخداد طوفان و باد سخت در تاریخ ۲۹ جمادی‌الآخر ۵۸۲ که نادرست از آب درمی‌آید نیز از وقایع خنده‌دار در زندگی انوری است که موجب خشم مردم و بیرون کردن او از شهر می‌شود و سرودن شعر بر ضد او به‌وسیلهٔ فرید کاتب (سمرقندی، ۱۳۸۲: ۸۵ – ۸۶؛ انوری، ۱۳۳۷: ۴۲ – ۴۳). به گفتهٔ استاد شفیعی کدکنی «حجم قابل‌ملاحظه‌ای از شعر انوری قطعه‌ها و رباعی‌های اوست. چیزی در حدود یک‌سوم دیوان و بخش عظیمی از این حجم را هجوها و هزل‌ها و طنزهای انوری تشکیل می‌دهند» و «شاید یکی از علل ادامهٔ حیات ادبی او، در کنار شاعران طراز اول زبان فارسی، همین‌گونه طنز و هجوها باشد و بعضی قطعه‌های اخلاقی او؛ وگرنه حجم عظیمی از قصاید او را همان‌گونه که خودش تعبیر کرده است "شعرهای باطل" یعنی مدایح پادشاهان و امرا تشکیل می‌دهد که کمتر مصرفی هنری و اجتماعی دارند» (۱۳۷۲: ۵۱ ـ ۵۲).

در میان دلایل مختلفی که می‌توان برای نارضایتی انوری از زمانه جستجو کرد، بی‌گمان نقش ناملایمات روزگار و بداقبالی‌ها و امساک‌ورزی دیوانیان و دولتمندان بیشتر از عوامل دیگر بوده است. به این سبب است که بدبینی او به روزگار، چیزی کمتر از سنایی نیست؛ امّا فریاد او البتّه اندکی فروخفته‌تر است (انوری، ۱۳۳۷: ۵۲۵). یکی از راه‌هایی که انوری برای ابراز ناخرسندی و رسیدن به آرامش روانی در آن زمانه در پیش می‌گیرد، پناه بردن به مطایبات هجوآمیز است که گاه از فرط ملایم بودن در مرز میانهٔ هجو و هزل قرار می‌گیرد و می‌توان نام دیگر آن را شوخ‌طبعی یا شوخی با اشخاص گذاشت. این نوع از مطایبات به دلیل ظرافت و نزاکت و هنرنمایی‌های ادبی و نزدیکی به لطیفه از مقبولیت عمومی در همهٔ زمان‌ها برخوردارند. مثل هجو یک قاری و مطایبه با یک خواجهٔ قدبلند (همان: ۵۳۴ و ۵۸۰).

نوع دیگر از طنزهای انوری ساختاری شبیه به نفرین‌نامه دارند. در این اشعار، او در جدال کلامی با ممدوح، از طریق استدلال‌های علمی به اثبات برتری‌های خود، و جایگاه فروتر ممدوح از نظر خَلقی و خُلقی و علمی و اجتماعی می‌پردازد، آنگاه در آخر، همانند قصیده‌ها به‌جای دعا در حقّ ممدوح، از خداوند می‌خواهد تا شرّ او را از سر مردمان دور کند.

بدین شرف که تو داری و این کرم که تو راست — چه جای این همه مادر غری و کشخانی است
گذشت ظلم تو ز اندازه بر مسلمانان — ز کردگار بترس این چه نامسلمانی است
خدای شرّ تو از روی خلق دور کناد — که با وجود تو روی جهان به ویرانی است

(انوری، ۱۳۳۷: ۵۶۸ ـ ۵۶۹)

گاهی کلام انوری از فرط سادگی و صراحت و صداقت و نزدیکی به زبان عامه، اسبابی بـرای خنده‌انگیزی می‌شود. در چنین وضعیت‌هایی او قصد فکاهه‌پردازی ندارد، امّا جدّیت بیش از حد در جایی که چندان ضرورتی ندارد به‌طور طبیعی طنز رفتاری یا موقعیتی می‌آفریند:

دعـاگو اسـبکی دارد کـه هـر روز ز بهـر کـاه تـا شـب مـی‌خروشـد
غـزل مـی‌گـویم و در وی نگیـرد دو بیتـی نیـز کمتـر مـی‌نیوشـد
توقّـع دارد از اصـطبل مخـدوم کـه او را کـول‌واری کـاه نوشـد
و گر که نیست در اصـطبل مخـدوم در این همسایه شخصی می‌فروشد
(انوری، ۱۳۳۷: ۶۰۶)

گاهی صِرفِ سادگی، اسبابی برای خنده‌انگیزی است و هیچ عنصر دیگری در میان نیسـت:... سلام علیکم علیک السّلام (همان: ۶۷۵). این شعر هم که با عنـوان لغـز در دیـوان او چـاپ شـده است، با همان زبان ساده، پای‌بندی به ارکان دین و شیوهٔ عدول از آن را به‌خوبی در زمانه‌ای کـه او در آن می‌زیسته آموزش می‌دهد: یکی و پنج و سی وز بیست نیمی [توحید و صلات و صـوم و زکات]/ وگر قدرت بود فرسنگکی چند[حج]؛ چو زین بگذشت ما و مطرب و می/ گنـاه از بنـده و عفو از خداوند (همان: ۶۱۷).

یکی از شگردهای طنزآفرینی در سبک انوری، نمایش عینی دادن به ادای آدم‌های لکنـت‌دار است که در زمان خود یک عمل نوآورانه محسوب می‌شده است؛ چون نمونه‌های مشـابهی از آن در زمان او و پیش از آن وجود ندارد و حتّی بعدها نیز تا دورهٔ قاجاریه و قاآنی کمتـر کسـی از آن پیروی می‌کند. این نوع شوخی‌ها با لحن و زبان و گویش آدم‌ها که یک نمونهٔ برجسته امّا متعادل آن را در کتاب یکی بود یکی نبود جمال‌زاده در دورهٔ مشروطه می‌توان دید، دلالت بر این واقعیت دارد که توجّه به آن در دوره‌هایی از اقبال بیشتر برخوردار است که فضای جامعه با آزادی نسبی و شور و نشاط اجتماعی همراه است (انوری، ۱۳۳۷: ۶۷۱ ـ ۶۷۲).

انوری از شگردهای ادبی و نوآوری در آن‌ها نیز برای طنزآفرینی استفاده می‌کند. از این منظر می‌توان گفت کـه طنزهـای او هنـری‌تـر از طنزهـای شـاعران هـم‌دورهٔ اوسـت. یکـی از ایـن هنرنمایی‌ها پایان دادن ابیات با کلمه یا عبارتی است که مخاطب انتظار شـنیدن ادامـهٔ گـزاره را دارد امّا او ادامهٔ آن را رها می‌کند تا مخاطب بقیهٔ آن را تکمیل کند:

مـــن از تـــأثیر ایـــن گردنـــده گـــردون بـر ایـن سـاکن نـیم یـک لحظـه سـاکن
مـرا گـویی جهـان ایـن اسـت خـوش بـاش همـــی کوشـــم کـــه خـــوش باشـــم ولـــیکن
(انوری، ۱۳۳۷، ج۲: ۷۰۶)

گاهی این عبارت‌های اشاری و ناتمام مربوط به یک آیه یا حدیث و یا بیت عربـی اسـت کـه تنها به عبارت‌هایی از آن‌ها اکتفا شده و دریافت بقیهٔ آن به سواد مخاطب واگذار شـده اسـت. در این حالت‌ها ابهامی که در کلام پدید می‌آید موجب اعجاب و حیرت می‌شود (انـوری،۱۳۷۷، مقدمـه: ۱۳۰ و متن: ۳۶ و ۳۷ و ۲۸).

از هنرهای زبانی و بیانی یعنی عبارت‌های ایهام‌دار و بازی‌های زبانی و استعاره و تشـبیه نیـز انوری برای طنزآفرینی استفاده می‌کند؛ یعنی پاره‌ای از هنرنمـایی‌هـای او در حـوزهٔ طنزپـردازی،

آفرینش طنزهای ادبی است. نمونهٔ عبارت ایهام‌دار، داستان محتسب و زن: گفتا: زنکی است روسپی این/ و آن محتسبی است روسپی زن (انوری، ۱۳۳۷: ۴۴۲؛ حلبی، ۱۳۷۷: ۴۹۳).

۵– ۵. فلسفیات خیام/ طنزهای خیامی

دیدگاه‌های خیامی نیز یکی از گونه‌های طنز در دورهٔ سلجوقیان است که حتی اگر همهٔ اشعار خیام، از سروده‌های این شاعر نباشد، نمونه‌های مشابهی از دیدگاه‌های او را در رباعیات عطار و حکایت‌های عقلای مجانین و قلندران در اشعار عطار و سنایی می‌توان مشاهده کرد. آنچه در اشعار منسوب به خیام آمده است گویی زبان حال برخی از شاعران و قلندران و درویشان دوره‌گرد در دورهٔ سلجوقیان است که خیام آن‌ها را با انتقاد از برخی باورها و کردارها در عالم خلقت، گاه به‌صراحت و گاه با طعن و تعریض، بازگو می‌کند. او هم مانند شاعران این دوران بر این اعتقاد است که اجرام آسمانی، خود سرگردانند چگونه می‌توانند بر سرنوشت انسان تأثیر بگذارند:... کان‌ها که مدبّرند سرگردانند. ناصر خسرو نیز نگرش مشابهی دربارهٔ افلاک دارد امّا با این تفاوت که معتقد است سرنوشت انسان‌ها به وسیلهٔ خود آن‌ها رقم زده می‌شود: نکوهش مکن چرخ نیلوفری را... امّا در پاره‌ای از اشعار منسوب به خیّام، انتقادکننده گاه خود، همانند یک عامی مست با خدا عتاب و خطاب می‌کند: ابریق می مرا شکستی ربّی. گاهی با استفاده از تجربیات زیستی و قاعده‌های اخلاقی به مجادله با حق می‌پردازد: ناکرده گنه در این جهان کیست بگو. و گاه با بهره‌گیری از استدلال‌های رایج در میان اهل کلام، به تشکیک در اصول و قاعده‌ها می‌پردازد تا ادعاهای خود را توجیه کند. بر من قلم قضا چو بی من رانند.

توصیف‌ها و تعبیرهایی که در اشعار منسوب به خیام برای بیان برخی مفاهیم به کار گرفته شده به سبب سادگی بیش از حد و نزدیکی به زبان گفتار، یکی از عامل‌های خنده‌انگیزی در کلام است. چون مفاهیم حسّاس فلسفی را گاه با تعبیرات بسیار پیش پا افتاده و نزدیک به زبان گفتار بیان می‌کند. این تعبیرات چون اغلب در آخرین مصراع رباعی قرار دارد التذاذ هنری از شعر را به نقطهٔ اوج خود می‌رساند: این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار/ کآواز دهل شنیدن از دور خوش است. گاوی است در آسمان... زیر و زبر دو گاو مشتی خر بین. با اهل زمانه صحبت از دور نکوست (همایی، رباعیات خیام "طربخانه"، ۱۳۶۷: ۶۹ و ۸۲).

گاهی کلام خیام چیزی است در حدّ جستجو برای یافتن تناقض و تعارض در بنیاد باورها؛ ایرادگیری عامیانه و به دور از استدلال و به شیوهٔ خلاف عادت، که طرح آن تبسّم را بر لب‌های مخاطب می‌نشاند:

گویند بهشت و حور عین خواهد بود — آن جا می ناب و انگبین خواهد بود
گر ما می و معشوق پرستیم/گزیدیم چه باک — چون عاقبت کار همین خواهد بود
(خیام، ۱۳۷۹: ۱۴۸)

و گاهی صغرا و کبرا چیدن و نتیجه گرفتن، به ظاهر منطقی است، اگرچه اصل حرف که او آن را به محک استدلال می‌زند سویه‌ای عوامانه دارد:

گر عاشق و مست دوزخی خواهد بود — فردا باشد بهشت همچون کف دست
(همان: ۱۴۶)

دیدگاه‌های نوستالژیک او دربارهٔ پادشاهان و کاخ‌های بر جای مانده از آن‌ها و تبدیل شدن کاخ‌ها به نشستن‌گاه پرندگان، و برداشت معنادار از کوکوی فاخته، دیدگاهی نزدیک به عرفا و نیز برگرفته از باورهای رایج در میان عوام است. گاهی نیز با تأثیرپذیری از آن دیدگاه به ظاهر عوامانه، گِل کوزه‌گران را همان کالبد آدمیان تلقی می‌کند و به قالب زدن آن را به زمان خلقت و به خداوند منتسب می‌کند و با دیدگاهی کاملاً شاعرانه می‌سراید: این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف/ می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش. گاهی هم کلام او مانند افراد مست است؛ البتّه در جایی که سخن از حالات مستی است: من بندهٔ آن دمم که ساقی گوید/ یک جام دگر بگیر و من نتوانم.

در برخی از رباعیات منسوب به خیام، از استدلال‌های جالبی برای طرح و اثبات مدعا استفاده شده است که اسبابی برای اعجاب و خنده در مخاطب می‌شود. این استدلال‌ها که گاه جنبهٔ کلامی دارند و گاه جنبهٔ عرفانی و گاه نیز جنبهٔ عامیانه، در ظاهر مخاطب را با نوعی حکم قاطع و به دور از تردید مواجه می‌کنند، چون بنیاد آن‌ها در باطن متّکی بر پاره‌ای از باورهای دینی است. نفی آن‌ها نیز نیازمند استفاده از استدلال‌های همسان و باورهای استوار دیگر در حوزهٔ دین است. همچنان که ادّعای نخست او به وسیلهٔ چند تن از متکلّمان پاسخ داده شده است.

می خوردن من حق به ازل می‌دانست گر می نخورم علم خدا جهل بود
(همایی، ۱۳۶۷: ۱۰۱)

گاهی دیدگاه‌های مطرح شده در رباعیات خیام، تصویری وارونه از واقعیت‌ها و معتقدات به نمایش می‌گذارند که در عوالم طنزنویسی می‌شود اجتماع نقیضین. مصداقی از قول حافظ که: در خلاف آمد عادت بطلب کام؛ کسب جمعیت از زلف پریشان کردن؛ جامه را با شراب درون خم تطهیر کردن و از خاک خرابات تیمم کردن (همایی، ۱۳۶۷: ۷۳ و ۷۴ و ۱۰۵).

گاهی شخصیت‌بخشی به اشیا و طبیعت بی‌جان، به دلیل دقّتی که در ظرافت‌ها و زیبایی‌ها و جزئیات آن وجود دارد اسبابی برای تعجّب و تحسین و تبسّم می‌شود. این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌ست... یا: این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف/ می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش. در این رباعی دوم، نوعی اجتماع نقیضین نیز در رفتار کوزه‌گر وجود دارد که تعجّب و طنز را دو چندان می‌کند؛ ابتدا بر ساخته‌های خود بوسه زدن – تبارک الله احسن الخالقین – و آنگاه آن‌ها را بر زمین زدن؛ کلّ نفسٍ ذائقة الموت/ کلّ مَن علیها فان.

پاره‌ای از سروده‌های متمایل به انتقاد و طنز خیام، نوعی جدال با کسانی است که ادّعای دین‌داری دارند امّا در عمل به قول حافظ چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند؛ این نوع تزویرگری و رفتار دوگانه، در جایی که آن افراد با حق به‌جانبی و خودبرتربینی به داوری دربارهٔ اعمال دیگران می‌پردازند، اسباب خشم و طعن و طنز در جامعه می‌شود که خیام به نمایندگی از مردم زمان خود گاه به آن نیز پرداخته است:

ای صاحب فتوی ز تو پر کارتریم گر می نخوری طعنه مزن مستان را
(همایی، ۱۳۷۶: ۸۶)

و یا: شیخی به زنی فاحشه گفتا مستی.

۵– ۶. مجنونیات عطار

طنز موجود در سروده‌های عطّار، طنز خاصی است که دارای چهار ویژگی فلسفی، عامیانگی، عرفانی، و اجتماعی است؛ یعنی جامع همهٔ انواع انتقادهای موجود در آن سال‌ها. استاد زرّین‌کوب نیز بر این اعتقاد است که طنز عطّار «هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی؛ طنزی واقع‌بین با روح انسانی که شکل تعالی‌یافتهٔ طنز عامیانه است» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۳: ۱۵۹). چون اغلب این حکایت‌های طنزآمیز که با اعتراض به نظام هستی، رفتارهای انسانی، و برخی قاعده‌های اعتقادی همراه‌اند جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی و فلسفی دارند، و همچنین به دلیل آن‌که اعتراض‌ها از جانب کسانی انجام می‌گیرد که برخاسته از طبقات پایین دست جامعه هستند و از سلوک عرفانی برخوردارند، دو جنبهٔ عرفانی و عامیانگی نیز با آن‌ها همراه است. تفاوت عمده‌ای که انتقادهای عقلای مجانین متون عرفانی و سروده‌های عطّار با انتقادهای سیاسی – اجتماعی سنایی و انتقادهای فلسفی خیام دارند آن است که با انکارگری و بیگانگی همراه نیستند، بلکه از سر صمیمیت و سادگی و اعتقاد زیاد به خداوند بیان می‌شوند و بوی بیگانگی از آن‌ها به مشام نمی‌رسد. یک خصوصیت شاخص دیگر در این حکایت‌ها که از یک‌سو غلظت طنز موجود در آن‌ها را مضاعف می‌کند و از سوی دیگر جنبهٔ اجتماعی نیرومند به آن‌ها می‌دهد، ناهم‌سویی آن‌ها با محورهای فکری در فرهنگ عرفانی است که اساس آن بر توکّل و تقدیر و تسلیم و رضا نهاده شده است. این موضوع نشان از آن دارد که در این سال‌ها تصوف از یک‌سو تحت تأثیر فرهنگ عامه و نقد اجتماعی بوده است و از سوی دیگر برخی دغدغه‌های موجود در بین اندیشمندان و فلاسفه را تأیید می‌کرده است.

عطّار هرچه در سروده‌های خود از مراحل ابتدایی سلوک به مراتب انتهایی می‌رسد، آمار انتقادها و طنزهایی که از زبان مجنون‌نمایان به روایت می‌گذارد افزایش پیدا می‌کند. اگر به گفتهٔ پورنامداریان، آن‌چنان که خود عطّار در مختارنامه بیان کرده «اسرارنامه دومین کتاب او پس از الهی‌نامه باشد، الهی‌نامه مبتنی بر مرحلهٔ شریعت، و اسرارنامه بدایت طریقت است». کتاب‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطّیر نیز محصول «حالات ناب عارفانه‌ای» هستند که عطّار تجربه کرده است (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳)، و این یعنی استغراق در طریقت و ورود به وادی حقیقت که دنیایی عاری از هر گونه تعلقات است؛ به این سبب است که بیشترین حکایت‌های انتقادی و طنزآمیز از زبان دیوانگان، مربوط به کتاب مصیبت‌نامه است. «دیوانگان با نام‌هایی چون مجنون، بهلول، دیوانه، بیدل، شوریده، شوریده ایّام، و شوریده حال، شخصیت اصلی بیش از صد و بیست حکایت و تمثیل مثنوی‌های عطّار هستند. آنان در پناه سپر دیوانگی و بی‌عقلی، نه تنها دردها و گرفتاری‌های مردم – که عطّار به سبب شغل طبابت از نزدیک با آن‌ها آشنا بود – و ظلم شاهان و ستم‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی و تعصّبات کور فرقه‌ای و عقیدتی را طرح و نقد و مسخره می‌کنند، بلکه گستاخانه بر کار خدا و نظام آفرینش نیز خرده می‌گیرند» (همان: ۵). پژوهشگر دیگری نوشته است «از مجموع دویست و یازده حکایت عقلای مجانین در مثنوی‌های عطّار مضمون یک صد و بیست و شش حکایت اعتراض است، یعنی(۷۱/۵۹٪) از کلّ حکایت‌های

عقلای مجانین به بیان اعتراض به خداوند، پادشاهان، عابدان و زاهدان ریاکار و مردم غافل، خرافه‌پرست و... اختصاص یافته است. از هشتاد و دو حکایت دیگر، یازده حکایت به نکوهش عقل و ستایش رهایی از آن اختصاص یافته است و هفتاد و یک حکایت هم مضمون عرفانی دارد» و در آن‌ها نیز «عطّار ضمن بیان لطایف و دقایق عرفانی بر زبان دیوانگان، به‌سختی به عارفان و عاشقان ریاکار که ادعای عشق حضرت حق را دارند، امّا در حقیقت عاشق خود و فریفتهٔ زرق و برق دنیا هستند، تاخته و آن‌ها را آماج اعتراض و انتقاد قرار داده است». به‌طور دقیق‌تر «اعتراض به مردم غافل، ریاکار، حریض و خرافه‌پرست» با ۴۲ حکایت (۳۳/۳۳٪)؛ «اعتراض به جهان‌آفرین و نظام آفرینش» با ۳۸ حکایت (۳۰/۱۵٪)؛ «اعتراض به خلفا، پادشاهان و حکام» با ۳۰ حکایت (۲۳/۸۰٪)؛ و «اعتراض به عابدان و زاهدان و واعظان ریاکار» با ۱۶ حکایت (۱۲/۶۹٪) (حسین‌آبادی و الهام‌بخش، ۱۳۸۵: ۷۸).

بهره‌گیری از حکایت‌های عقلای مجانین در حقیقت می‌تواند نوعی شگرد سانسورگریزی نیز قلمداد شود که هم عاقلان مجنون‌نما و هم خود نویسندگان، از آن به‌منزلهٔ پوششی برای ایجاد مصونیت در برابر خشونت‌های سیاسی و مذهبی استفاده می‌کردند. چون بر اساس حدیث مرفوع‌القلم که از پیامبر نقل شده: «رُفِعَ القلم عن ثلاثة: عن الصَبیِ حتّی یَحتَلِمَ و عن المَعتُوهِ حتی یُفیقَ و عن النائم حتی یَستَیقِظَ» (الترمذی: ۱۴۲۳)؛ «بر سه کس قلم نیست: دیوانه تا به عقل آید، کودک تا محتلم شود، و خفته تا بیدار گردد» (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۹۰: ۱۸۷). «عقلای مجانین از دولتِ جنونی که گریبان‌گیرشان شده بود – و یا جنونی که رندانه به خود می‌بستند – از خِرد عُرفی و معمولی مردم زمانه فارغ بودند... از نظر فقهی "مرفوع القلم" بودند، یعنی برای اَعمال خود بازخواست نمی‌شدند» (کاظمی‌فر، ۱۳۹۲: ۸۴). در «جوامع استبدادزده و تک‌صدایی»، «نظام حاکم اصرار دارد که حتّی افکار و تخیّلات هنرمندان و متفکّران را زیر نظر بگیرد» تا مبادا «عدّهٔ زیادی» را به ویروس خود مبتلا سازند. در این جوامع «نوشتن و چاپ کردن یک هجونامه می‌تواند برای نویسندهٔ آن مرگ را به دنبال داشته باشد، امّا نویسنده برای آنکه از سانسور حاکمیت بگریزد، می‌تواند خود را به دیوانگی بزند و حرکات و حالات نیم‌دیوانگان و آشفته‌حالان را تقلید کند و با پریشان‌گویی و دیوانه‌بازی از مجازات مصون ماند، تا در عین حال که بی‌پرده حرفش را می‌زند، زنده و آزاد بماند. پس جنون می‌تواند برای هنرمند پناهگاه خوب و نفوذناپذیری باشد» (دوسیوری و مه‌یر، ۱۳۸۵: ۵۲؛ به نقل از: کاظمی‌فر، ۱۳۹۲: ۹۲). از خصوصیات دیگر این حکایت‌ها آن است که «شاید ناقلان روایت هم خود پاره‌ای ظرافت‌ها یا خشونت‌ها را که خویشتن آرزوی اظهار آن را داشته‌اند و نمی‌خواسته‌اند به ابداعِ خودِ آن‌ها منسوب شود، به این مجانین مشهور بربسته باشند و بدین‌گونه پاره‌ای از آن‌ها شاید بیشتر حاکی از احوال روانی ناقلان و راویان باشد تا احوال کسانی که از آن‌ها به‌عنوان مجذوب و مجنون، نقل حکایت رفته است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۴۱).

صوفیه با این نوع قیام بر ضدّ منطق ترس، به تعبیر باختین موفق به ایجاد نوعی کارناوال ادبی می‌شوند. «نسبی کردن مفاهیم مطلق‌شده، نقیضه‌سازی از روی فرهنگ رسمی، و تقدّس‌زدایی از آن فرهنگ و مفاهیم مطلقهٔ آن، هدف اصلی پدیده‌ای است که هرچند قدمت

طولانی در ادبیات فارسی دارد، ولی امروزه "کارناوال‌سازی" نامیده شده است». به گفتهٔ ریچارد برادفورد (۱۹۹۷: ۸۵) «کارناوال‌سازی در ادبیات صورت‌های مختلفی به خود می‌گیرد؛ انواع نقیضه و پارادوکس، منطق‌شکنی، گفتارهای خلاف عرف و عادت، طنز و هزل و هجو و وارونه‌سازی معنایی، از جمله شگردهایی است که برای ضربه زدن به مفهوم‌های جبری مطلق‌شده در اذهان مردم به کار گرفته می‌شد تا با شکستن عظمت آن‌ها، وحشت و اطاعت قلبی عمومی نسبت به آن نیز زایل شود و در نتیجه، ذهن به نوعی آزادسازی خود از قیدهای اسارت‌بار توفیق یابد» (برادفورد: ۸۵؛ به نقل از: مشرف، ۱۳۸۵: ۱۴۰).

یکی از مفاهیمی که در طنزهای عرفانی از نوع عقلای مجانین مطرح می‌شود، انتقادهای تند و صریح از چرایی وقایع ناگوار و نابرابری‌ها و ناضروری‌ها در عالم خلقت است که اگر افرادی غیر از مجانین مطرح می‌کردند، بی‌گمان متّهم به بی‌اعتقادی و انکارگری و حتّی مواجه با سرنوشتی چون حلاج و عین‌القضات می‌شدند. «از نگاهی دیگر می‌توان انگیزهٔ عطار در بهره‌بری از شخصیت دیوانگان را با تجربه‌ای که او از سرنوشت عرفای قبل از خود داشته است، مرتبط دانست:

زان که گر تو عاقل آیی سوی من زخم بسیاری خوری در کوی من

لیک اگر دیوانه آیی در شمار هیچ کس را با تو نبود هیچ کار

(ریتر، ۱۳۸۸، ج۱: چهار)

از آن‌جایی که معمولاً عوام مردم و مریدان ناآشنا با تحلیل‌های شرعی و عرفانی، درک درستی از فلسفهٔ وجودی نابرابری‌ها و ناضروری‌ها ندارند، و بزرگان شریعت و طریقت نیز با زبان و بیانی فراتر از درک و دریافت عوام به تحلیل موضوع می‌پردازند، عطار و برخی از تحلیل‌گران اندیشه‌های عرفانی برای دل‌جویی و همراهی با عموم مردم، ابتدا از طریق شخصیت‌های مجنون‌نما و با رفتاری عوامانه، فضایی کارناوالی و کمدی‌وار می‌آفرینند و سر به سر خداوند می‌گذارند و سپس به راهنمایی مریدان می‌پردازند.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ حکایت‌های عقلای مجانین می‌توان گفت این است که اصل و اساس این حکایت‌ها، عرفانی نیست، آن‌ها تعلّق به فرهنگ عامه دارند، امّا از آنجایی که تصوف در این سال‌ها رویکردی گسترده به عامهٔ مردم یافته و داعیهٔ حل و هضم عناصر موجود در زندگی مردم در فرهنگ خود و تفسیر عرفانی آن‌ها را دارد به اقتباس این حکایت‌ها پرداخته و ساده‌ترین راهی که برای این‌گونه تفسیرگری‌ها یافته انتساب آن‌ها به افراد دیوانه و مجنون و بیدل و عقلای مجانین بوده است.

۶. نتیجه‌گیری

حاصل سخن این‌که، برخی از نوآوری‌ها و افزوده‌هایی که در دورهٔ سلجوقیان در قلمرو طنز می‌توان دید چنین است: در این دوره بیش از هر چیزی ازنظر کمّی دایرهٔ محتوا و موضوع طنزپردازی توسعه پیدا می‌کند. این افزایش از نظر ادبی و زبانی و شگردهای هنری سهم اندک‌تری بر عهده دارد. پیش‌تر، همهٔ انواع طنزها در هجوگویی خلاصه شده بود که سبک

خفیف آن شوخی تلقی می‌شد و نوع سنگین‌تر آن نیز بد و بیراه گفتن با الفاظ رکیک به دیگران ازجمله دشمنان و رقیبان و مخالفان بود؛ نوع شوخی و بدگویی شاعر به شاعر البته از همه متداول‌تر بود. در این دوره علاوه بر هجو، گونه‌های شاخص دیگری چون لطیفه، هزل، مطایبه، طنزهای فلسفی، طنزهای فرقه‌ای، طنزهای سیاسی، طنزهای مجنونانه نیز بر انواع طنزها افزوده می‌شود. شاخص‌ترین عنصر نوآوری در طنزهای این دوران، از یک‌سو گسترش دایرهٔ طنز و انتقاد از عوام‌الناس تا خالق افلاک بود، و از سوی دیگر، گونهٔ طنز نیز از هجو و تمسخر افراد تا هزلیات غیراخلاقی و تشکیک‌های الهیاتی را در بر می‌گرفت. روایت بی‌پردهٔ انحرافات اجتماعی از شاهان تا تجربیات مستقیم شاعران، انتقاد صریح از نابرابری‌های اجتماعی و هستی‌شناختی با استفاده از شخصیت‌های گمنامی چون دیوانگان و مجنونان، تمسخر پاره‌هایی از باورهای منتسب به فرقه‌ها و نحله‌های دینی، ترکیب سنت مداحی با عنصر هزالی و پدید آوردن قصیده‌های خاصی به نام قصیده‌های هزلی، خودزنی و هجو خود و برملا کردن ماجراهای خصوصی و خانوادگی، پاره‌ای از تفاوت‌ها و تمایزات طنزپردازی در دورهٔ سلجوقیان با دوره‌های دیگر است. تبدیل طنز به بخش مهمی از موضوعات محوری در دیوان‌های شعری، و مهارت یافتن برخی از شاعران در هنر طنزپردازی به‌عنوان یک تخصص اصلی، و وجود ساده‌ترین و رکیک‌ترین طنزهای زبانی و لطیفه‌های ادبی تا طنزهای تعمق‌انگیز فکری و انتقادهای هستی شناختی و فلسفی در کارنامهٔ شاعران و نویسندگان، بخش دیگری از خصوصیات طنزپردازی در دورهٔ سلجوقیان است.

دلایل شکل‌گیری و توسعهٔ طنز در دورهٔ سلجوقیان نیز متعدد است که برخی از آن‌ها را می‌توان با این گزاره‌ها خلاصه کرد: در دورهٔ سلجوقیان، گسترش جغرافیایی اقلیم‌ها و تعدّد و تکثّر قدرت‌ها و حکومت‌ها، و همچنین کثرت مدارس و کتابخانه‌ها و افزایش شمار تحصیل‌کردگان، اسبابی برای گسترش انواع ادبی و نوآوری در هر کدام از گونه‌ها می‌شود. در سویهٔ دیگر، دام‌پرور و صحرانشین بودن سلجوقیان و همسان بودن فکر و فرهنگ آنان با سلوک عامهٔ مردم، پدیده‌ای با عنوان تقابل فکری و فرهنگی بین حکومت و فرهیختگان جامعه را به وجود می‌آورد. بی‌علاقگی شماری از شاهان سلجوقی و امرای محلّی به شعر و شاعری، و نیز پایین بودن سطح سواد و فرهنگ و عوام بودن، و متقابلاً علاقه‌مندی به داستان و طنز به وسیلهٔ آن‌ها که از جنبهٔ سرگرم‌کنندگی برای عموم به‌خصوص عوام برخوردار است، موجب تشویق علنی شاعران و نویسندگان به هجو و هزل و مطایبه می‌شود و آشکارا فضایی در فرهنگ جامعه پدید می‌آورد که مصداق اجتماع نقیضین است و خود از عوامل اصلی در طنزآفرینی است.

منابع

انوری ابیوردی (۱۳۳۷). *دیوان انوری*. ۲ ج، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۸۳). *طنزپردازان ایران*. تهران: انتشارات دستان.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *دیدار با سیمرغ، شعر و عرفان و اندیشه‌های عطّار*. چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۰). *نفحات الانس من حضرات القدس*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: انتشارات اطلاعات.

حسین‌آبادی، مریم؛ الهام بخش، سیّد محمود (۱۳۸۵). «دیوانگان: سخن‌گویان جناح معترض جامعه در عصر عطار». نشریهٔ کاوش‌نامه دانشگاه یزد. سال هفتم، شمارهٔ ۱۳: ۷۱ ـ ۱۰۲.

حلبی، علی اصغر (۱۳۷۷). *تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام*. تهران: انتشارات بهبهان.

خیام، حکیم عمر (۱۳۷۹). *رباعیات عمر خیام*. گردآورنده و مقدمهٔ حسین دانش، ترجمه و توضیح هـ . سبحانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

دوسیوری، سوفی؛ مه‌یر، فلیپ (۱۳۸۵). *هنر و دیوانگی*. ترجمهٔ محمّد مجلسی، تهران: انتشارات دنیای نو.

ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۹۰). *بازشناسی و نقد تصوف*. تهران: انتشارات سخن.

ریتر، هلموت (۱۳۸۸). *دریای جان*. ترجمهٔ عبّاس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی، ۲ جلد، چاپ دوم، تهران: انتشارات بین المللی الهدی.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷). *دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران*. چاپ هفتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *صدای بال سیمرغ*. چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن.

زرقانی، سید مهدی (۱۴۰۰). *تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی*. ج ۱، چاپ سوم، تهران: انتشارات فاطمی.

سمرقندی، دولتشاه (۱۳۸۲). *تذکرةالشعرا*. به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: انتشارات اساطیر.

سمرقندی، امیر دولتشاه بن علاءالدّوله بختیشاه الغازی (۱۹۰۰ میلادی). *تذکرةالشّعرا*. به اهتمام ادوارد برون انگلیسی: لیدن هلند.

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۸۸). *دیوان اشعار سنایی*. به سعی و اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.

ـــــــــــــ (۱۳۵۹). *حدیقةالحقیقة و شریعةالطریقه*. تصحیح و تحشیه محمدتقی مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸). *دیوان حکیم سوزنی سمرقندی*. تصحیح ناصرالدین شاه‌حسینی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۲). *مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)*. تهران: انتشارات سخن.

شیری، قهرمان (۱۳۹۸). تکوین و تکامل نثر فارسی. تهران: نشر ورا.

ـــــــــــــ (۱۳۸۹). «فرهنگ شفاهی در حدیقهٔ سنایی». مجلهٔ علمی پژوهشی *ادبیات عرفانی* دانشگاه الزهرا، سال اول، شمارهٔ ۲، بهار و تابستان : ۱۵۱ ـ ۱۸۵.

صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۱، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوسی.

ـــــــــــــ (۲۵۳۶). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج ۲، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

عطار، فریدالدین محمد بن ابراهیم نیشابوری (۱۳۸۶). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*. تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *منطق‌الطّیر*. مقدّمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۸). *اسرارنامه*. به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات سخن.
عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمّد (۱۳۴۸). *منطق‌الطّیر*. به اهتمام صادق گوهرین، چاپ سوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۷). *سخن و سخنوران*. تهران: انتشارات زوار.
کارگر جهرمی، فاطمه، عباس احمدوند، زهیر صیامیان گرجی (۱۳۹۵). «طنزپردازان و شیوه‌های طنزپردازی در ایران عصر سلجوقیان». مجلّهٔ مطالعات تاریخ فرهنگی، *پژوهش‌نامهٔ انجمن ایرانی تاریخ*، سال هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز: ۲۳ ـ ۴۸.
کاظمی‌فر، معین (۱۳۹۲). «کارکرد سیاسی و اجتماعی دیوانگان دانا بر پایهٔ حکایات مثنوی‌های عطار»، نشریهٔ *ادب‌پژوهی* دانشگاه گیلان، تابستان، شمارهٔ ۲۴: ۸۳ ـ ۱۰۴.
مجابی، جواد (۱۳۹۹). *تاریخ طنز ادبی ایران*. ۲ ج، تهران: نشر ثالث.
مشرف، مریم (۱۳۸۵). «هنجارگریزی اجتماعی در زبان صوفیه». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، سال ۱۴، شمارهٔ ۵۲ و ۵۳، بهار و تابستان: ۱۳۵ ـ ۱۵۰.
ناصر خسرو، حکیم ابومعین حمیدالدین ناصر بن خسرو قبادیانی (از ۱۳۰۴ تا ۱۳۰۷). *دیوان قصاید و قطعات به ضمیمهٔ روشنائی‌نامه و سعادت‌نامه و رساله‌ای به نثر*. با تصحیح سید نصرالله تقوی، با فهرست و تعلیقات، مقدمه به قلم تقی‌زاده و دهخدا، تعلیقات به قلم دهخدا و مجتبی مینوی، تهران: کتابخانهٔ تهران، مطبعهٔ مجلس.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). رباعیات خیام (طربخانه). تهران: مؤسسهٔ نشر هما.

References

Anvari Abivardi (1958). *Divan Anvari*. 2 vols. under the care of Mohammad Taghi Modares Razavi, Tehran: Book Translation and Publishing Company. (in Persian)
Attar Neishaburi, Sheikh Farid od-din Mohammad (1969). *Mantegh Ot-Teyr*. by the efforts of Sadegh Goharin, third edition, Tehran: Book Translation and Publishing Company. (in Persian)
Attar, Farid od-din Muhammad bin Ebrahim Neishaburi (2007). *Mosibat nameh*. Introduction, Correction and Notes of Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)
_____. (2008*). Elahi namah*. corrections and annotations by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)
_____. (2004). *Mantegh Ot-teyr*. introduction, correction and notes: Mohammadreza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)
_____. (2009). *Asrar nameh*. corrected by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, fifth edition, Tehran, Sokhan Publications. (in Persian)
Behzadi Andohjerdi, Hossein (2004). *Humorists of Iran*. Tehran: Dastan Publications. (in Persian)
Dosiouri, Sophie, and Mayer, Philip (2006). *Art and Madness*. translated by Mohammad Majlesi, Tehran: New World Publications. (in Persian)
Forozanfar, Badi oz- zaman (2008). *Sokhan and Sokhanvaran*.Tehran: Zavvar Publications. (in Persian)
Halabi, Ali Asghar (1998). *History of Satire and Humor in Iran and the Islamic World*. Tehran: Behbahan Publications. (in Persian)

Homaei, Jalal od-din (1988). Khayyam's quatrains (Tarab khaneh). Tehran: Homa Publishing House. (in Persian)

Hossein-Abadi, Maryam and Elham Bakhsh, Seyyed Mahmoud (2006). "Madmen: Spokespersons of the protesting faction of the society in Attar era". *Kavosh nameh of Yazd University*, 7th year, number 13: 71-102. (in Persian)

Jami, Noor od-din Abdorrahman (1991). *Nafahat ol-ons Men Hazarat ol-quds*. introduction, correction and notes by Mahmoud Abedi, Tehran: Information Publications. (in Persian)

Kargar Jahromi, Fatemeh, Abbas Ahmadvand, Zuhair Siamian Gurji (2016). "Comedians and satirical methods in Iran during the Seljuk era". *Journal of Cultural History Studies*, Iranian History Association Research Journal, 8th year, 29th issue, fall: 48-23. (in Persian)

Kazemifar, Moin (2013). "Political and social function of wise madmen based on Attar's Masnavi stories". *Gilan University Literary Journal*, summer, No. 24: 83-104. (in Persian)

Khayyam, Hakim Omar (2000). *Omar Khayyam's quatrains*. compiled and introduced by Hossein Danesh, translated and explained by H. Sobhani, Tehran, Association of Cultural Artifacts and Honors. (in Persian)

Mojabi, Javad (2020). *History of Iran's literary satire*. 2 vols, Tehran: Third edition.

Musharraf, Maryam (2006). "Social Abnormality in the Sufi Language". *Journal of the School of Literature and Human Sciences*, Tarbiat Moalem University, Year 14, No. 52 and 53, Spring and Summer: 135-150. (in Persian)

Nasser Khosrow, Hakim Abu M0'in Hamid od-din Nasser ibn Khosrow ghobadiani (from 1925 to 1928). *Divan of poems and fragments with an appendix of Roshanai nameh and Saadat nameh and a treatise in prose*. edited by Seyyed Nasr ollah Taghavi, with index and notes, introduction by Taghizadeh and Dehkhoda, notes by Dehkhoda and Mojtaba Minavi, Tehran: Tehran Library, Majlis Press. (in Persian)

Pournamdarian, Taghi (2003). Meeting with Simorgh. *Attar's poetry and mysticism and thoughts*. third edition, Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies. (in Persian)

Ritter, Helmut (2009). *Sea of the Soul*. translated by Abbas Zaryab Khoei and Mehr Afaq Bayverdi, 2 volumes, second edition, Tehran: Al-Hadi International Publications. (in Persian)

Safa, Zabihullah (1984*). History of literature in Iran*. Vol. 1, 6th edition, Tehran: Ferdows Publications. (in Persian)

_____. (1977). *History of literature in Iran*. volume 2, fifth edition, Tehran: Amirkabir Publications. (in Persian)

Samarkandi, Dowlatshah (2003). *Tazkirat ol- Sho'araa*. edited by Edward Brown, Tehran: Asatir Publications. (in Persian)

Samarqandi, Amir Dowlatshah ibn Alaa ol-dowleh Bakhtishah al-ghaazi (1900 AD). *Tazkirat ol-Sho'araa*. by Edward Brown: Leiden, Holland. (in Persian)

Sanai Ghaznavi, Hakim Abul Majd Majdud ibn Adam (2009). *Divan of Sana'i Poems*. by Mohammad Taghi Modares Razavi, Tehran, Sana'i Publications. (in Persian)

_____. (1980). *Hadighat ol-Haghighah and Shariat ol-Tarighah*. corrected and revised by Mohammad Taghi Modares Razavi, Tehran: Tehran University Press. (in Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammadreza (1993). *Mofelse Kimia Forush (criticism and analysis of Anvari's poetry)*. Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)

Shiri, Ghahreman. (2019). *The development and evolution of Persian prose*. Tehran: Vara Publishing House. (in Persian)

_____. (2010). "Oral Culture in Hadigheh Sana'i". *Scientific Research Journal of Mystical Literature of Al-Zahra University*, Year 1, Number 2, Spring and Summer: 185-151. (in Persian)

Soozani Samarghandi (1959). *Divan Hakim Soozani Samarghandi*. edited by Naser od-din Shahhosseini, Tehran: Amirkabir Publications. (in Persian)

Zakavati Gharagozlou, Alireza (2011). *Recognition and Criticism of Sufism*. Tehran: Sokhan Publications. (in Persian)

Zarghani, Seyed Mehdi (2021). *The history of Iranian literature and the territory of the Persian language*. vol. 1, third edition, Tehran: Fatemi Publications. (in Persian)

Zarrinkoob, Abdul Hossein (2008). *Search sequence in Iranian Sufism*. 7th edition, Tehran: Amir Kabir Publications. (in Persian)

_____. (2004). *Voice of Simorgh wings*. 4th edition, Tehran: Sokhan Publications.

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir

Manifestations of Situational Irony in the 6th Chapter of Baharestan of Jami

Abdoreza Seif[1] | **Arad Gholami**[2]✉

1. Professor of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: seif@ut.ac.ir
2. Corresponding Author; Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: gholami1@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(73-90)

Received:
26 July 2023

In Revised Form:
11 January 2024

Accepted:
14 January 2024

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

Irony as a word means mockery, ridicule, derision, and the like. In Persian literature, there have been many names for all kinds of jokes, with different credits. In contemporary research in this field, irony is used as a word for all texts that are characterized by laughter. In fact, irony is a type of literature that magnifies evil and ugliness. In this descriptive-analytical research, the general and expanded meaning of irony, which includes concepts such as lampoon and facetiae, is used, and after examining the definition and scope of the concept of irony and specifically, situational irony, we will analyze this genre in the sixth chapter of Jami's prose work called Baharestan in order to identify the various statuses that create irony in this text; Finally, we try to analyze why certain statuses are used more frequently. So, in this research, at the theoretical level, the most frequent statuses used to create the situational irony in the classical Persian literature have been discussed and then, at the applied level, the situational irony in a specific literary work has been analyzed using those theoretical tools. On one hand, the descriptive dimension of this paper is based on the explanations about irony, in general, and the situational irony and the statuses which make it, in particular. On the other hand, the analytical aspect of this research is based on the implementation of the aforesaid analysis in the sixth chapter of Jami's Baharestan. The findings of this research show that Jami has used situational irony in more than half of the passages of the sixth chapter of Baharestan, and his most frequent use in creating situational irony has been the status of disagreeable characteristics. In this way, he has ironized both external undesirable traits, such as ugliness, and inner unsavory characteristics, such as oppression. In addition, Jami's use of eight different situations out of the ten most frequent situations that create situational irony in classical Persian literature has displayed a high diversity in the aforementioned book.

Keywords: Baharestan, Jami, Joke, Situational Irony, Status of Disagreeable Characteristics.

Cite this article: Seif, Abdoreza; Gholami, Arad (2024). "Manifestations of Situational Irony in the 6th Chapter of Baharestan of Jami". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (73-90).

DOI: 10.22059/jlcr.2024.362913.1950

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

نمودهای طنز موقعیت در روضهٔ ششم بهارستان جامی

عبدالرضا سیف[۱] | آراد غلامی[۲]✉

۱ استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: seif@ut.ac.ir

۲. نویسنده مسئول؛ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: gholami1@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۹۰-۷۳)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۰۴

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۱۰/۲۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۲۴

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

چکیده

طنز در لغت به معانی مسخره کردن، طعنه زدن، تمسخر نمودن و مانند این‌ها آمده است. در ادبیات فارسی، برای انواع شوخ‌طبعی‌ها، به اعتبارات متفاوت، نام‌های متعددی وجود داشته و دارد. در پژوهش‌های معاصر در این عرصه، طنز به‌عنوان واژه‌ای برای تمام متونی که وجه تمایز آن‌ها، خنده‌آوری است به کار می‌رود. درواقع، طنز، نوعی از ادبیات است که بدی‌ها و زشتی‌ها را بزرگ‌تر می‌نمایاند. در این پژوهش توصیفی – تحلیلی، معنای عام و گستردهٔ طنز، که دربرگیرندهٔ مفاهیمی چون هجو و هزل نیز هست، بیان می‌شود و پس از بررسی تعریف و دامنهٔ مفهوم طنز و به طور خاص، طنز موقعیت، به تحلیل این‌گونه در روضهٔ ششم بهارستان جامی می‌پردازیم تا وضعیت‌های گوناگون ایجادکنندهٔ طنز موقعیت را در این متن شناسایی نماییم؛ در نهایت می‌کوشیم تا چرایی بهره‌گیری فراوان‌تر از برخی وضعیت‌های خاص را تحلیل کنیم. یافته‌های پژوهش حاضر، نشان می‌دهند که جامی در بیش از نیمی از مطایبه‌های روضهٔ ششم بهارستان، از پردازش طنز موقعیت بهره گرفته است و بیشترین استفادهٔ او در ایجاد طنز موقعیت، از وضعیت اوصاف ناپسند بوده است. وی در این راه هم صفات نامطلوب ظاهری، مانند زشتی و هم ویژگی‌های ناپسند باطنی مثل ستمگری را دست‌مایهٔ طنزپردازی قرار داده است. افزون بر این، استفادهٔ جامی از هشت وضعیت مختلف از میان ده وضعیت پربسامد ایجادکنندهٔ طنز موقعیت در ادبیات کهن فارسی، تنوع بالایی را به نمایش گذاشته است.

کلیدواژه‌ها: بهارستان، جامی، طنز موقعیت، مطایبه، وضعیت اوصاف ناپسند.

استناد سیف، عبدالرضا؛ غلامی، آراد (۱۴۰۲). «نمودهای طنز موقعیت در روضهٔ ششم بهارستان جامی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۷۳-۹۰).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.362913.1950

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

طنز در لغت به معانی مسخره کردن، طعنه زدن، تمسخر نمودن و مانند این‌ها آمده است. در ساحت ادبیات، طنز یکی از انواع ادبی فرعی یا گونه‌های روبنایی به شمار می‌رود. در ادبیات کهن فارسی، این نوع ادبی مرز دقیق و روشنی با دیگر انواع همسان، از قبیل هجو، هزل و نقیضه نداشته است و همین امر باعث شده است تا بتوان دامنه‌ای از تعاریف با مصادیق مختلف را به آن نسبت داد و آن را معادل مفاهیمی چون irony و satir در ادب غرب دانست. در تعریفی گسترده می‌توان اظهار داشت که طنز، روشی خاص از بیان خنده‌آور دسته‌ای از مسائل انتقادی است که اشارهٔ صریح به آن‌ها متعذّر باشد؛ با هدف تلاش برای طرد یا اصلاح آن‌ها. بر این اساس، ذیل این تعریف، دامنه‌ای از گونه‌های مختلف پدید می‌آید. یکی از این گونه‌ها، طنز موقعیت است.

در این پژوهش، پس از بررسی تعریف و دامنهٔ مفهوم عام طنز و به طور خاص، طنز موقعیت، به تشریح این گونه در روضهٔ ششم اثر منثور جامی به نام *بهارستان* می‌پردازیم تا وضعیت‌های گوناگون طنز موقعیت را در این متن شناسایی نماییم.

پژوهش حاضر از دستهٔ پژوهش‌های نظری با رهیافت توصیفی – تحلیلی است و از روش‌های استدلال و تحلیل عقلانی استفاده می‌کند؛ به این دلیل و نیز با توجه به موضوع و مورد مطالعهٔ آن، روش گردآوری اطلاعات در آن کتابخانه‌ای است و از منابع چاپی معتبر، اعم از کتب، مقالات و پایان‌نامه‌ها استفاده شده است. در سطح تحلیلی، اطلاعات ارائه‌شده، در چارچوب ابعاد نظری، تبیین شده‌اند. در تمامی مواردی که به منبعی غیرفارسی ارجاع داده شده است، برگردان بخش‌های ذکرشده به فارسی، از نگارنده است.

شایان توجه است که *بهارستان* جامی، به تقلید از *گلستان* سعدی و در هشت روضه نگاشته شده است و مانند آن اثر، بهرهٔ فراوانی از انواع مختلف طنز برده است؛ درعین‌حال، جامی در تبویب اثر خود، صریحاً روضهٔ ششم را به مطایبات اختصاص داده است؛ بنابراین در پژوهش حاضر، بر این بخش از *بهارستان* تمرکز شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ موضوع پژوهش حاضر، اثر جامع و مستقلی یافته نشد؛ اما برخی آثار به بخش‌هایی از دامنهٔ آن پرداخته‌اند که به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. توپال (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان *بررسی تطبیقی جنبه‌های سیاسی اجتماعی طنز در گلستان، بهارستان و پریشان*، به راهنمایی دکتر علی‌اصغر حلبی، پس از ارائهٔ تعاریفی از انواع طنز، ضمن مروری بر زندگی‌نامه و اوضاع سیاسی روزگار سعدی، جامی و قاآنی، اشاراتی کوتاه به ساختار سه کتاب یادشده داشته است. وی در ادامه با احصای مضامین مختلف طنز در این آثار مانند انتقاد از حاسدان، انتقاد از صوفیان، انتقاد از باورهای عامیانه، مناسبات خانوادگی و مذمت شاعران به بررسی آن‌ها پرداخته است. حجم زیادی از این اثر صرفاً به گزارش حکایات و قرار دادن آن‌ها در دسته‌بندی اشاره شده اختصاص یافته و برخلاف عنوان آن، اشارات

قابل توجه و مستدلی به ریشه‌های سیاسی و اجتماعی هر مورد و تأثیرات شرایط هر دوره بر نوع طنز هر اثر در آن یافت نمی‌شود. نبود توجه کافی به گونه‌های طنز همچون طنز کلامی و طنز موقعیت و نیز حکمت عملی طنز و پیوند آن با هنجارها و ارزش‌ها از دیگر کمبودهای این پژوهش است.

۲. خراسانی (۱۳۹۹) در کتاب *طنز همچون شگرد*، فنون مختلف ایجاد طنز و نمونه‌هایی از کاربرد آن‌ها را ارائه کرده است. تضاد، تشابه، اغراق، بازی‌های زبانی، نابیوسانی یا نامنتظره بودن، تبعید متن به حاشیه، وارونگی و مشابه‌نویسی از فنون تشریح‌شده در این کتاب هستند که به ایجاد طنز در کلام و موقعیت می‌انجامند. این اثر، هم توضیح مناسبی از مفاهیم نظری طنز به دست می‌دهد و هم راهنمایی عملی برای طنزنویسی است؛ البته اثری کلی و عمومی است و تنها متمرکز بر *بهارستان* جامی نیست.

۳. شوکتی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان *بررسی و مقایسهٔ زیبایی‌شناسی معنوی گلستان با بهارستان، پریشان و خرابات*، چهار اثر مزبور را از حیث ابعاد بلاغی و صور خیال با هم مقایسه کرده است. وی بر این باور است که فزونی تشبیهات حسی نسبت به عقلی و کمتر بودن مجاز از ویژگی‌های مشترک این آثار است؛ اما تصویرسازی‌های همسان در تمامی آن‌ها دیده نمی‌شود. این مقاله به مقایسهٔ وجوه طنز در آثار بررسی‌شده نپرداخته است.

با تأمل در آثار بیان شده، روشن می‌شود که وجه تفاوت پژوهش حاضر با این آثار بدین شرح است که اولاً تنها به مبانی نظری طنز توجه نمی‌کند و به کاربست آن‌ها در *بهارستان* نیز خواهد پرداخت؛ و ثانیاً در تحلیل متن مزبور، بر طنز موقعیت و وضعیت‌های ایجادکنندهٔ آن متمرکز است.

۳. تعریف طنز و بازشناسی دامنهٔ آن

طنز یکی از انواع ادبی یا ژانرهای روبنایی یا فرعی است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۴۹). واژهٔ طنز از زبان عربی وارد فارسی شده است. کافی‌الکفات الصاحب اسماعیل بن عباد در *المحیط فی‌اللغه* و زمخشری در *اساس‌البلاغه* طنز را به مسخره کردن و استهزا معنا کرده‌اند. جوهری نیز در *صحاح‌اللغه* احتمال معرب بودنش را مطرح کرده است (زارع آملی، ۱۳۹۳: ۴۱).

در لغت‌نامه‌های فارسی هم معانی مشابهی برای «طنز» و «طنز کردن» ذکر شده است که چند مورد از آن‌ها را بیان می‌کنیم:

- فسوس کردن، افسوس کردن، فسوس داشتن، افسوس داشتن، طعنه، ناز، بر کسی خندیدن، عیب کردن، لقب کردن، سخن به رموز گفتن، عیب‌جویی، تمسخر (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۹: ۱۳۷۰۱).
- مسخره کردن، سرزنش کردن، ناز، مسخره (معین، ۱۳۶۴، ج ۲: ۲۲۳۷).
- ناز و سخریه و طعنه (نفیسی، ۱۳۴۳، ج ۳: ۲۲۶۲).

– *فرهنگ بزرگ سخن*، طنز را چنین تعریف کرده است: شیوهٔ بیان ادبی، اعم از شعر یا نثر که در آن معایب فردی و اجتماعی تمسخر می‌شود و هدف آن اصلاح رفتارهای آدمی است (انوری، ۱۳۸۱/ ۵: ۴۹۰۵).

با این حال، در پژوهش‌های تخصصی در این زمینه به تعاریف مفصل‌تر و روشن‌تری برمی‌خوریم که در حوزهٔ مطالعات ادبی به کار رفته‌اند:

– طنز، روشی ویژه در نویسندگی است که ضمن ارائهٔ تصویری هجوآمیز از ابعاد زشت و منفی حیات، زشتی‌ها و مفاسد جامعه و واقعیات تلخ اجتماعی را به نحوی اغراق‌آمیز و زشت‌تر و بدترکیب‌تر از آنچه هست، نشان می‌دهد (آرین‌پور، ۱۳۸۲/ ۱: ۳۶).

– طنز در اصطلاح ادبی، نوعی ویژه از آثار منظوم یا منثور است که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی و یا حتی اندیشه‌های فلسفی را به شیوه‌ای خنده‌دار به چالش می‌کشد (اصلانی، ۱۳۸۷: ۱۴).

– طنز را می‌توان نوعی از ادبیات دانست که بدی‌ها و زشتی‌ها را بزرگ‌تر می‌نمایاند (رادفر، ۱۳۶۵: ۳۰).

– طنز، عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین و ضدین (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹).

– طنز، کلامی است گزنده و تند و تیز و صریح که در لباس ادب آورده می‌شود (غلامی مایانی، ۱۳۹۴: ۲۸).

بررسی متون کهن فارسی نشان می‌دهد که در سده‌های گذشته، واژهٔ طنز به مفهومی که امروزه استفاده می‌شود، به کار برده نمی‌شده است. حتی در دوران انقلاب مشروطه و تا مدتی پس از آنکه طنزنویسی به صورت جدید رواج یافت، اصطلاح طنز به این معنا دیده نمی‌شود. پزشک‌زاد بر این عقیده است که آغاز و فراگیری لفظ طنز مربوط به دههٔ ۱۳۲۰ هجری خورشیدی است که برخی از بزرگان ادب برای تفکیک طنز از هجویه‌های رکیک مطبوعات این اصطلاح را باب کردند. عباس اقبال آشتیانی و پرویز خانلری، به‌ویژه در معرفی عبید زاکانی، لفظ طنز را اندک‌اندک همراه با واژه‌های دیگری مانند کنایه و مطایبه در برابر ساتیر غربی قرار دادند. (طاهری، ۱۳۹۰: ۳۵ – ۳۶). هرچند واژهٔ طنز برای این نوع ادبی خاص از پیشینهٔ چندانی در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی برخوردار نیست، اما آثاری ادبی در تاریخ ادبیات فارسی به نگارش درآمده‌اند که کلاً یا جزئاً در قالب این‌گونه قرار می‌گیرند.

تحلیل تعاریف بیان‌شده، نشان می‌دهد که ارائهٔ تعریفی از طنز که الزامات شرایط منطقی تعریف را محقق سازد، اگر ناممکن نباشد، بسیار دشوار است. درواقع می‌توان گفت که برای طنز، تعریفی جامع‌ومانع از نوع حد و رسم منطقی ارائه نشده است. اگر به تعاریف یادشده با نگاه سخت‌گیرانهٔ منطق بنگریم، می‌توانیم نقدهایی مانند روشن‌تر نبودن معرِّف از معرَّف، استفاده از ویژگی‌های بیرونی مفهوم مثل غایت و عدم جامعیت بر آن‌ها وارد کنیم و بسیاری از آن‌ها را حداکثر شرح اسم بدانیم؛ البته باید اذعان داشت که بسیاری از اصطلاحات رایج در شاخه‌های متعدد علوم انسانی، هنر به طور عام و ادبیات به طور خاص چنین‌اند. اختلاف نظرهای متعدد،

برداشت‌های گوناگون و واگرا بودن ذاتی حوزه‌هایی از معرفت بشری از عوامل این پدیده‌اند. به هر روی، این امر پژوهشگر را ملزم می‌سازد که تعریف مد نظر خود را تشریح نماید.

در ادبیات فارسی، برای انواع شوخ‌طبعی‌ها، به اعتبارهای متفاوت، نام‌های متعددی وجود داشته و دارد. در پژوهش‌های معاصر در این عرصه، طنز به‌عنوان واژه‌ای برای تمام متونی که وجه تمایز آن‌ها، خنده است به کار می‌رود (کیان‌پور، ۱۳۹۵: ۱۶). در این پژوهش، متناسب با اهداف آن، از همین شیوه پیروی شده است و معنای عام و موسع طنز که دربرگیرندهٔ مفاهیمی چون هجو، هزل و معنای مضیق طنز است به کار گرفته می‌شود. بنابراین، از میان تعاریف تخصصی ذکر شده، تعریف عامی که طنز را نوعی از ادبیات می‌داند که بدی‌ها و زشتی‌ها را بزرگ‌تر می‌نمایاند، تعریف برگزیدهٔ ما خواهد بود.

با توجه به اینکه واژهٔ طنز در مطالعات ادبی فارسی در برابر برخی واژگان رایج در نظریهٔ ادبیات در زبان‌های غربی اصطلاح شده است، مناسب است نگاهی به این واژگان و ترجمهٔ آن‌ها داشته باشیم. بررسی فرهنگ‌های معتبر انگلیسی – فارسی و نیز تاریخچهٔ کاربرد واژهٔ طنز نشان می‌دهد که این واژه به طور خاص در برابر دو واژهٔ انگلیسی، و البته معادل‌های هم‌ریشهٔ فرانسوی آن دو، به کار گرفته شده است: satire و irony. از میان فرهنگ‌های معتبر، *هزاره*، *جعفری*، *حییم* و *علوم انسانی*، دو مورد نخست، طنز را از معانی satire و همگی به‌استثنای *حییم*، طنز را از معانی irony برشمرده‌اند. (قوام و تجبر، ۱۳۸۹: ۱۷۲). همین هم‌پوشانی، گوناگونی و قرار گرفتن معانی دیگری، ازجمله هجو و هزل، در برابر این دو واژه، می‌تواند بیانگر حدی از ابهام، نبود مرز واضح و فقدان تعریف روشن و دقیق طنز در زبان فارسی باشد.

در این پژوهش، متناسب با رویکرد خود در تعریف طنز، واژهٔ انگلیسی irony (تلفظ: آیرِنی و آیِرنی) به‌عنوان معادل معنای موسّع طنز به کار گرفته می‌شود. اکنون به برخی از تعاریف این واژه که از حیث اجزای کلام در گروه اسم (noun) قرار می‌گیرد، در واژه‌نامه‌های انگلیسی نظر می‌افکنیم:

– استفاده از کلمات برای بیان چیزی متفاوت و به‌ویژه مخالف با معنای لغوی آن‌ها؛

– سبک (style) یا شکل (form) ادبی غالباً خنده‌دار یا طعنه‌آمیز؛

– ناهماهنگی میان نتیجهٔ واقعی زنجیره‌ای از رویدادها با نتیجهٔ عادی یا مورد انتظار (Merriam-Webster, n.d.).

– موقعیتی که عجیب یا خنده‌آور است به دلیل آنکه اتفاقات به گونه‌ای رخ می‌دهند که به نظر می‌رسد مغایر با توقع و انتظار باشد (Britannica, n.d.).

– سبکی از نوشتار که در آن بین آنچه بیان می‌شود و معنای مورد نظر تفاوت قابل توجه و اغلب شوخی‌آمیز وجود دارد (Cambridge Dictionary, n.d.).

مشاهده می‌شود که تعاریف مختلف این واژه نیز طیف گوناگونی از سبک، شکل، نوع ادبی و گونه‌های متعدد طنزهای کلامی و موقعیت را در برمی‌گیرند. افزون بر این، تأکید اغلب این تعاریف بر عنصر تضاد و تناقض که خمیرمایهٔ اصلی طنز است، مشهود است. نتیجتاً این واژه، معادل مناسبی برای مفهوم عام طنز در این پژوهش است.

رنه ولک و آستین وارن معتقدند که ژانر طنز و مضحکه، ناظر به مسائل مردم عادی است و در طنز معمولاً اهداف اصلاح‌طلبانه و اجتماعی مد نظر هستند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۴۹). جان درایدن، شاعر و درام‌نویس انگلیسی، غایت طنز را اصلاح و برطرف نمودن معایب و نواقص دانسته است و دانیل دِفو، نویسندهٔ شهیر انگلیسی، نیز طنز را تهذیب و اصلاح می‌خواند. سارتر بر این باور است که طنز، نیشخندی کنایی و استهزاآمیز است که با ابعاد مضحک و غیرعادی زندگی درآمیخته است. داگلاس گری، پژوهشگر ادبی و متخصص تاریخ ادبیات، عقیده دارد که طنز به‌مثابهٔ ابزار ساده و عیب‌جویانه‌ای برای آموزش و اندرز که جهان را به صورتی شسته‌ورُفته به دو اردوگاه متضادِ شکست‌خوردگان و برگزیدگان تقسیم کند، بیان نمی‌شود؛ بلکه جریان تناوبی تضادهای اخلاقی آن، مجموعه‌ای از طنین‌ها را خلق می‌کند که به جهانی با پیچیدگی بی‌نهایت نزدیک می‌شوند. (Nokes, 1993: 98) بنابراین، مفاهیم خوب و بد در طنز به‌وضوح مغایرت رنگ‌های سیاه و سفید نیستند. در نتیجه، این نویسندگان هم با این امر موافق‌اند که درک هدف نهان طنز نیازمند ظرافت، زیرکی و تأمل است و طنز با اندیشه‌ورزی پیوند می‌یابد.

بیشتر تعاریف ارائه‌شده، گویای نگاهی اجتماعی به طنز و قائل بودن به رسالتی اصلاح‌گرایانه و یا حتی انقلابی برای آن هستند. می‌توان گفت که طنز با تکنیک (فن)هایی مانند ایهام، جناس، کنایه، پارودی یا نقیضه، سجع و تجاهل‌العارف که در غرب به طنز سقراطی معروف است، در پی اهدافی ازجمله استهزا، نیشخند، آگاهی‌بخشی به فرد، حرکت‌آفرینی اجتماعی و بیدار کردن مخاطب خود است (ملایی کیشی، ۱۳۹۷: ۱۰).

۴. گونه‌های طنز

طنز را به اعتبار معیارهای گوناگون طبقه‌بندی کرده‌اند. اساس تقسیم‌بندی گونه‌ها و انواع طنز در این گفتار، بستر و زمینهٔ ایجاد طنز است. به این معنا که گروه‌بندی متون بر این منطق استوار خواهد بود که وجوه تعارض‌آمیز و خنده‌آور طنز، در معنای گسترده و موسّع آن، در روابط کلامی و عناصر زبانی رخ می‌دهند و یا در عناصر موقعیت مانند زمان، مکان و کنشگر. روشن است که به دلیل تمرکز این پژوهش بر یک متن ادبی منثور، طنز موجود، اساساً از مجرای کلام درک می‌شود؛ اما منظور از تقسیم‌بندی کنونی، نه مجرای انتقال پیام که همانا زبان و کلام است، بلکه زمینهٔ آفرینش طنز از سوی نویسنده و درک آن از سوی مخاطب است.

طنز کلامی که طنز عبارتی نیز نامیده می‌شود، به طنزهایی اطلاق می‌شود که ریشهٔ خنده‌انگیزی آن‌ها مبتنی بر موضوعات ادبی و بازی‌های زبانی است. اساس این‌گونه از طنز بر بهره‌گیری از امکانات واژگانی و ساختی زبان است و عامل خنده‌آور در آن، بازی با کلمات و عبارات و به‌هم‌ریختگی روال معمول و بهنجار در زبان است. عبارات مشابه، متضاد و چندپهلو می‌توانند به ایجاد این‌گونه از طنز بینجامند (رضی‌پور، ۱۴۰۰:۳۰). به دیگر سخن، طنز کلامی یعنی ملاحت در کلام، بازی‌های زبانی، شیرین‌زبانی، شوخی کلامی، بیان تضادهای جهان و وارونگی امور به زبانی خنده‌دار (خراسانی، ۱۳۹۹: ۶۳).

غافل‌گیری کلامی که به آن بدیهه‌گویی و حاضرجوابی نیز گفته می‌شود، در جایی دیده می‌شود که گزاره‌ای کلامی، تمام حکایت را در خود فشرده کرده و با ضربه‌ای نهایی و اقناع‌کننده، ضمن نابیوسانی یا نامنتظره بودن، باعث ایجاد خنده می‌شود. نمونه‌ای از این شگرد، حکایت زن لال و حصیر فروش در *دیوان انوری* است. در این حکایت، زنی که دچار لکنت زبان است، در گفت‌وگویی که به تکرار برخی اجزای کلام به‌تناسب نوع نقص گفتاری او آمیخته شده است، قیمت حصیر را از فروشنده می‌پرسد و فروشنده به او می‌گوید:

تدبیرِ نمد کن، به نمدگر شو ازیراک تا نرخ بپرسی تو به دی‌ماه رسد سال
(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۰۳)

به طور خلاصه، طیف وسیعی از صنایع ادبی، اعم از صور خیال که موضوع مطالعهٔ علم بیان‌اند، و آرایه‌های بدیع لفظی و معنوی، قابلیت و ظرفیت ایجاد طنز کلامی را دارا هستند. برای مثال، نوعی از استعاره که در ایجاد طنز کاربرد فراوانی دارد، استعارهٔ تَهَکُّمیه خوانده می‌شود. کارکرد زبان‌شناختی آن به این صورت است که لفظ استعاری، به یاری یک قرینه یا انتخاب‌نما، در معنای معکوس خود درک می‌شود. برای مثال، یک گزارهٔ شرطی زبانی به‌صورت $p\rightarrow q$ در ذهن ما بیان می‌دارد که از دالّ «نابغه» به مدلول «فردی با بهرهٔ هوشی فراوان» برسیم؛ اما با تغییری در آهنگ صدا یا حرکتی مانند درهم کشیدن ابروها می‌توانیم به نفی مدلول برسیم و از لفظ «نابغه» به معنای «کودن» پی ببریم. یعنی به زبان منطق، گزاره به شکل $p\rightarrow\sim q$ درمی‌آید (صفوی، ۱۳۹۹: ۳۹۵). سرایندهٔ *مثنوی* در حکایت عجوزهٔ عشوه‌گر چنین می‌گوید:

تا که سفرهٔ روی او پنهان شود تا نگین حلقهٔ خوبان شود

باز چادر راست کردی آن تکین عُشرها افتاد از رو بر زمین
(مولوی، ۱۳۹۰: ۸۵۸-۸۵۷)

در این ابیات، واژه‌های «نگین» و «تَکین [=زیبا، دل‌نشین]»، مثالی از ایجاد طنز با کاربرد استعارهٔ تهکمیه برای پیرزن عشوه‌گر است.

در مقابل طنز کلامی، می‌توان بنیاد و پایهٔ طنز موقعیت را نظریهٔ ناهماهنگی دانست. به بیان شوپنهاور، ناسازگاری موجب خنده می‌گردد. ناسازگاری و عدم تجانس با هدف طنزپردازی به شیوه‌های گوناگونی اعمال می‌گردد. ناسازگاری میان موقعیت و سخن، باعث به وجود آمدن طنز موقعیت می‌شود که وجه تمایز آن، بیان تصاویر، شرایط و موقعیت‌های طنزآمیز بدون تأکید و تمرکز بر روابط بخش‌های کلام است (ایشانی و جان‌محمدی، ۱۳۹۹: ۷-۸). این‌گونه از طنز در طرح و ساختمان روایت رخ می‌دهد و در آن، خود موقعیت‌ها خنده‌آورند. کنار هم قرار دادن دو عنصر که در ویژگی یا ویژگی‌هایی متضاد با یکدیگر باشند این‌گونه از طنز را خلق می‌کند؛ مانند ایجاد صحنه‌ای شامل فیل و فنجان در یک روایت. برخلاف طنز کلامی که به دلیل وابستگی به بستر زبانی اثر، معمولاً با خلاصه‌سازی، بازنویسی یا ترجمه از بین می‌رود، پایستگی طنز موقعیت در این موارد حفظ می‌شود. امری که تکنیک موقعیت در پی آن است، ایجاد خنده از راه آفرینش موقعیتی ناممکن یا دست‌کم دور از ذهن و نامحتمل است. در ادبیات نمایشی به این تکنیک «کمدی موقعیت» گفته می‌شود (خراسانی، ۱۳۹۹: ۱۴۳).

اساس طنز موقعیت بر تصویرها، تصورها و مفهوم‌ها استوار است. در این نوع طنز، تصویرها، وضعیت‌ها، وقایع و کردار شخصیت‌ها به گونه‌ای روایت شده یا به نمایش درمی‌آیند که دارای جنبهٔ تطبیق، تمثیل، تقابل و مقایسه باشند (رضی‌پور، ۱۴۰۰: ۳۰). این‌گونه، متکی بر بازی‌های قهقهه‌آمیز زبانی یا روایت‌های طعنه‌آمیز نیست؛ بلکه روح طنز در ژرفای معماری آن پنهان است. در این نوع طنز، وضعیتی خلق می‌شود که خندهٔ مخاطب در آن، نه از سطح الفاظ و عبارات، بلکه از فضاسازی و معماری برخاسته است. در حقیقت، مخاطب در واکنش به عالمی ناشناخته و لرزان در مرز وجود و عدم، به‌سوی جهان خلق شده حرکت می‌کند و در اثر بالا آمدن طنز موقعیت، با فضایی روبه‌رو می‌شود که در آنِ واحد، عمیقاً اندوه‌بار و خنده‌دار است (ایشانی و جان‌محمدی، ۱۳۹۹: ۹).

وقتی کسی می‌گوید که موقعیتی را طنزآمیز می‌داند، منظور این است که تصور او از آن، با شیوهٔ معمولی‌ای که موقعیت‌ها با مجموعهٔ مفاهیمشان مطابقت دارند، ناسازگار است و این ناهماهنگی قابل توجه، نوعی واکنش عاطفی خاص را برمی‌انگیزد که حتی ممکن است اهمیت اخلاقی داشته باشد.

اینک مثال‌ها و شگردهایی از طنز موقعیت را تشریح می‌کنیم. ابتدا وضعیتی را در نظر می‌گیریم که در حقیقت رخ داده است. آتش‌نشانان ایستگاه ۲۰ لاس‌وگاس با رها کردن مقداری مرغ در حال پخت در آشپزخانهٔ خود، درحالی‌که برای پاسخ‌گویی به تماس اعلام حریق بیرون رفته بودند، موجب آتش‌سوزی شدند. همان‌طور که سخن‌گوی سازمان آتش‌نشانی شهرستان کلارک می‌گوید: «این فقط نشان می‌دهد که اگر ممکن است برای ما اتفاق بیفتد، ممکن است برای هرکسی اتفاق بیفتد.» ما معمولاً آتش‌نشان‌ها را افرادی می‌پنداریم که آتش را خاموش می‌کنند، نه افرادی که آتش را برمی‌افروزند. این واقعیت که این آتش‌نشان‌ها واقعاً آتش‌سوزی به راه انداختند، واکنش احساسی خاصی را برمی‌انگیزد؛ خنده‌ای به همراه یک پیام اخلاقی هشداردهنده که در نقل‌قول بالا خلاصه شده است (Shelley, 2001: 775-776).

در طنز موقعیت، از تکنیک‌ها و شگردهای متفاوتی استفاده می‌شود؛ نورتروپ فرای معتقد به دو روش اساسی برای خلق موقعیت طنز است:

الف. تأکید ویژه بر اشخاص منفی روایت؛

ب. تأکید ویژه بر موقعیت‌های تعقیب و گریز در روایت (پورمحبی، ۱۳۹۷: ۵۸). از دیگر تکنیک‌های مهم این‌گونه از طنز می‌توان به اجتماع نقیضین، تطبیق و قیاس چند موقعیت متعارض در کنار هم، جابه‌جایی موقعیت‌ها اعم از ترکیب یا تشبیه موقعیت‌ها، محدودیت‌زدایی و عریان‌سازی موقعیت‌های پنهان و تصعید موقعیت مانند بدتر شدن یک موقعیت بد یا عذر بدتر از گناه آوردن اشاره کرد (سلیمی، ۱۳۹۹: ۴۹).

می‌توان شگردهای بنیادین خلق طنز موقعیت را در چهار گروه خلاصه کرد:

الف. شگردهای مربوط به شخصیت‌پردازی (ویژگی‌های ظاهری کاراکترها، شغل و سن آن‌ها، ارتباطات میان آن‌ها و مانند این مسائل)؛

ب. شگردهای مربوط به کنش‌پردازی (رفتار ناسازگار با شخصیت، حرکات مضحک، تکرار کنش، تقلید رفتاری میان شخصیت‌ها، رفتار ناسازگار با موقعیت، غافل‌گیری)؛

پ. شگردهای مربوط به پیرنگ (واژگونی ارزش‌ها، چرخش ناگهانی و نامنتظر رویدادها، توالی غیرمنطقی آن‌ها)؛

ت. شگردهای مربوط به بافت (زمان و مکان عجیب و ناجور، تعبیر طنزآمیز از صحنه، عناصر ناهم‌خوان در مکان، تناقض زمان یا مکان با کنش‌ها) (ایشانی و جان‌محمدی، ۱۳۹۹: ۱۰-۹).

تعدادی از وضعیت‌های پُربسامد ایجادکنندهٔ طنز موقعیت در آثار ادبی، اعم از ادبیات داستانی، تمثیلی و نمایشی، چنین هستند:

الف. وضعیت تلافی: غالباً موضوع انتقام در آثار جدی، در آثار طنز جای خود را به تلافی می‌دهد؛ قهرمانان این آثار، به دلیل خودمحوری، در زمان مواجهه با اشخاص مقابل خود، بیشتر در پی ارضای احساسات شخصی و تلافی نسبت به ضدقهرمان هستند تا گرفتن انتقام از اعمال تبهکارانه و یا اصلاح و تنبیه سازندهٔ او. این وضعیت در اغلب فیلم‌های کمدی لورل و هاردی دیده می‌شود که در آن‌ها، این دو شخصیت به‌عنوان قهرمانان اثر، اغلب بر سر مسائل بی‌اهمیت و پیش‌پاافتاده با دیگران درگیر شده، موقعیت‌های طنز ایجاد می‌کنند. روایت نسبتاً بلند «جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی» در پایان باب هفتم *گلستان* نیز صحنه‌های جالبی از این وضعیت را در خود جای داده است (سعدی، ۱۳۸۷: ۱۶۸-۱۶۲).

ب. وضعیت اشتباه: شخصیت‌های روایت، اعم از قهرمان و دیگر شخصیت‌ها، ممکن است دچار اشتباه شده، دربارهٔ رویدادهای اطراف و یا حتی اعمال و رفتار خود به خطا قضاوت نمایند؛ درحالی‌که مخاطب اثر، نسبت به حقیقت امور آگاه است. همین حرکت آونگی بین این دو امر متعارض، ایجاد طنز می‌نماید (برگسون، ۱۳۷۹: ۷۳). خطاهای پُرشمار قهرمان رمان *دُن کیخُته* (دن کیشوت) اثر میگِل دِ سِروانتِس، نویسندهٔ شهیر اسپانیایی، از این دست هستند. برای مثال، او آسیاب‌های بادی را با دشمن اشتباه گرفته و با جنگیدن با آن‌ها موقعیت طنز به وجود می‌آورد. در فیلم ایرانی *مارمولک* هم، تعدادی از شخصیت‌ها، خلاف‌های شبانهٔ رضا را به حساب کمک‌های مخفیانهٔ او می‌گذارند و در نتیجه‌ای خنده‌آور، محبوبیت او افزایش می‌یابد. در داستان بشر و ملیخا در *هفت‌پیکر* نظامی نیز اشتباه گرفتن چاه آب با سبو منجر به مرگ بشر که خود را دانشمندی بزرگ می‌پنداشت، می‌شود (گیتی‌فروز و کدخدای طراحی، ۱۳۹۹: ۲۲۹).

پ. وضعیت عدم تناسب علت و معلول: قوانین علّی و معلولی جهان، تناسبی را میان این دو گروه از امور برقرار می‌دارند که در صورت ایراد خدشه بر آن، طنز مجال ظهور می‌یابد. برای نمونه، اگر علتی عظیم برای معلولی ناچیز در نظر گرفته شود و یا عکس این قضیه رخ دهد، امکان ایجاد طنز وجود دارد. همچنین زنجیره‌ای شدن علت‌ها و ایجاد پیامدهای ناخواستهٔ بسیار از دیگر اقسام این وضعیت است. فیلم *کفش‌های میرزا نوروز* مثالی برای این وضعیت است. در برخی داستان‌های *هزار و یک شب* نیز از چنین تکنیکی استفاده شده است. مثلاً در داستان پُرپیچ‌وخم «جوذر»، نزاع سلیم و سالم، برادران جوذر، با او بر سر میراث پدری موجب رخ دادن

سلسله‌ای از حوادث شگفت‌انگیز می‌شود که گاه طنزآمیز هستند. برای نمونه، بخشیدن برادران طمّاع و ستمکار، در ابتدای داستان، درِ رزق و روزی را بر جوذر می‌بندد و این عمل پسندیده، نتیجهٔ مناسبی ندارد. در پایان داستان هم، خیانت یکی از برادران به جوذر، متناسب با لطف‌های مکرر وی در حق ایشان نیست (رضاداد و رزازی‌فر، ۱۳۹۱، ج ۱: ۱۴۱–۸۱).

ت. وضعیت تکرار: تعارض موجود در وضعیت تکرار، به این دلیل است که دگرگونی، لازمهٔ جریان زندگی است. تکرار می‌تواند در حوادث، اعمال، حرکات، گفتارها و شخصیت‌پردازی نمود یابد. تکرارِ بسیارِ فعلِ «نمی‌دانم» توسط خنیاگر در حکایت «آن مطرب کی در بزم امیر ترک غزل آغاز کرد...» و عصبانیت و برخورد شدید امیر با او در دفتر ششم *مثنوی معنوی* نمونه‌ای از این وضعیت طنزآمیز است (مولوی، ۱۳۹۰: ۸۳۶).

ث. وضعیت تصادف و شانس: در چنین وضعیتی، علتی نامنتظره و ناگهانی باعث وقوع حوادثی شگفت می‌شود. این وضعیت هم صعود به موقعیت بالاتر را شامل می‌شود و هم تنزل به موقعیت پایین‌تر. در سریال *سلطان و شبان*، رفتارهای شاهانهٔ سلطان که در جایگاه چوپان قرار گرفته از نمونه‌های طنزآمیز تنزل تصادفی به شمار می‌رود. افزون بر آن، در داستان «غلام بازرگان» در مرزبان‌نامه، رسیدن غلام به پادشاهی در اثر اتفاق و شانس و گم کردن خویش در آغاز سلطنت، مثالی از صعود طنزآمیز به موقعیت والاتر است (میرزایی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۰). فاش شدن تصادفی اسرار، از دیگر وجوه این وضعیت است.

ج. وضعیت پیوند شخصیت‌های متضاد و متناقض: در این وضعیت، دو یا چند شخصیت با ویژگی‌ها یا اهداف متعارض با یکدیگر پیوند خورده و طنز موقعیت را بر می‌سازند. این عناصر متضاد ممکن است با هم رقابت کنند و یا ناچار به تحمل یکدیگر باشند. مثلاً هم‌خانه بودن تام و جری موجب پیوند آن دو و رقابت فشرده و خنده‌آور و گاه همکاری‌های از سرِ ناچاری آن دو می‌گردد. هم‌قفس شدن اجباری طوطی و زاغ در باب پنجم *گلستان* هم ازاین‌گونه است (سعدی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

چ. وضعیت تداخل رویدادها: در این وضعیت، هر اندازه پیوند ظاهری دو رویداد کم‌رنگ‌تر و پیوند ادعایی میان آن‌ها در اثر طنز پررنگ‌تر باشد، شدت تداخل و نتیجتاً سطح طنز اثر بالاتر می‌رود. ارائهٔ دلایلی برای ارتباط دادن دو امر ظاهراً بی‌ربط از روش‌های ایجاد این وضعیت است. برای مثال، شکسپیر در نمایشنامهٔ *هملت* استدلال می‌کند که گذر شاه به ماهیگیر خواهد افتاد؛ چرا که بدن شاه پس از مرگ، طعمهٔ کرم‌ها و کرم‌ها طعمهٔ ماهی‌ها و ماهی غذای ماهیگیر خواهد شد.

ح. وضعیت جابه‌جایی: گسترهٔ این وضعیت، انواع مختلفی مانند جابه‌جایی اهداف، افراد، توقعات و نقش‌ها را در بر می‌گیرد. طنز این وضعیت، بیشتر متکی به کنش‌ها و واکنش‌های افراد جابه‌جاشده در موقعیت جدیدشان است. عوض شدن جای دو شخصیت اصلی در داستان *شاهزاده و گدا* نوشتهٔ مارک تواین مثالی برای این وضعیت است. همچنین عوض شدن نقش طلبکار و بدهکار در پایان داستان روستایی و شهری در دفتر سوم *مثنوی معنوی*، موجد طنز موقعیت برجسته‌ای از این نوع است (زمانی، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

خ. وضعیت رفتارها و اوصاف ناپسند شخصیت‌ها: این نوع وضعیت به «طنز مِنیپوسی» که برگرفته از نام منیپوس کلبی (Menippus of Gadara) است، نیز مشهور است و بیشتر متمرکز بر گرایش‌های ذهنی و طرز فکر افراد است. این شیوهٔ طنزپردازی، متعصبان، متکبران، فضل‌فروشان، اشخاص طماع و دیگر افراد دارای رذایل اخلاقی را به تصویر می‌کشد و نقد می‌کند (نیمروزی، ۱۳۷۷: ۱۱۰-۱۱۲). در مصادیق این وضعیت، خصوصیاتی مانند حماقت، وسواس، ترس، خسّت، دروغ‌گویی، فضولی و مانند این‌ها، نقش محوری را در طرح داستانی بازی می‌کنند. نمایشنامهٔ معروف مولیِر، کمدی‌نویس بزرگ فرانسوی، با عنوان *خسیس*، نمونهٔ درخشانی از این وضعیت است که در آن، خسّت و مال‌دوستی شدید آرپاگون منجر به حوادث طنزآمیز بسیاری می‌شود.

د. وضعیت مسائل جنسی و عاطفی: در این‌گونه از طنز موقعیت، مسائل مربوط به حوزه‌های انحراف اخلاقی ازجمله خیانت همسران، چشم‌چرانی، رقابت بر سر جنس مخالف و اغوا و فریب و یا حوزه‌های روابط عاطفی مثل بازی با مفهوم عشق، بی‌اعتنایی و فراموشی عشاق و عشق به معشوق ناپاک دست‌مایهٔ طنزپردازی واقع می‌شوند. شور و اشتیاق شخصیت اصلی داستان کنیزک و خر خاتون در دفتر پنجم *مثنوی معنوی* برای کام‌جویی از خر، نمونه‌ای از این وضعیت است (زرین‌کوب، ۱۳۹۸: ۴۰۸).

ذ. وضعیت مرگ: در این وضعیت با محور قرار دادن مرگ و مسائل جنبی آن مانند جهان پس از مرگ، ارث و میراث، بازگشت از مرگ و ترس از مرگ یا مرده به خلق طنز پرداخته می‌شود. برای مثال، می‌توان از نمایشنامهٔ *مرگ در می‌زند* نوشتهٔ وودی آلن نام برد (پورمحبی، ۱۳۹۷: ۱۰۳-۵۹). به‌علاوه، در داستان «آن کنیزک کی با خر خاتون شهوت می‌راند» در *مثنوی معنوی*، افزون بر مذمت شهوت‌رانی، نوع مرگ خاتون، خنده‌آور است و موجب رخ نمودن طنز موقعیت شده است. به تعبیر سرایندهٔ آن، «مرگ بد با صد فضیحت، ای پدر» (بلخی، ۱۳۱۲: ۸۶-۸۹).

با در اختیار داشتن ابزار نظری مناسب و متناسب، در گفتار بعد، وضعیت‌های موجد طنز موقعیت را در روضهٔ ششم *بهارستان* تشریح می‌کنیم.

۵. طنز موقعیت در روضهٔ ششم *بهارستان*

عنوان روضهٔ ششم *بهارستان* جامی، «در وزیدن نسایم ملاطفات و روایح مطایبات که غنچهٔ لب‌ها را بخنداند و شکوفهٔ دل‌ها را بشکفاند» است. چنان‌که از این عنوان و مقدمهٔ متن برمی‌آید، این روضه به بیان مطایبات پرداخته است. برخی از ۵۵ مطایبهٔ این روضه، تماماً به نظم هستند. در ادامه، مطایبات مشتمل بر طنز موقعیت را بررسی می‌کنیم[۱].

۱. تمامی ارجاعات این گفتار، مربوط به این منبع هستند:
جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۹). *بهارستان و رسائل جامی*، تصحیح: اعلاخان افصح‌زاد، محمدجان عمرأُف و ابوبکر ظهورالدین، تهران: میراث مکتوب، صص ۹۶-۱۲۱.
اعداد درون کمانک، بیانگر شمارهٔ صفحه هستند.
در متن کتاب، مطایبه‌ها فاقد شماره‌اند.

وضعیت جابه‌جایی شاکی و متهم در مطایبهٔ نخست و کشمکش اصمعی و اعرابی، طنز موقعیت را در این مطایبه شکل داده است (۹۷).

اوصاف ناپسند شخصیت در مطایبهٔ چهارم، یعنی فضولی و نادانی، طنز منیپوسی را بر پایهٔ ویژگی‌های نامطلوب روانی ایجاد کرده است (۹۹).

طنز موقعیت مطایبهٔ پنجم، مشتمل بر وضعیت اشتباه است. انسان پنداشتن سگ توسط مست، موجب ایجاد این طنز است (۱۰۰).

عدم تناسب علت، یعنی به دوش رفتن قاضی و خدمت به او، با معلول، یعنی محکوم شدن به حبس، طنز مطایبهٔ ششم را بر ساخته است (۱۰۰-۱۰۱).

اشتباه جولاه در منحصر دانستن تدریس به جنباندنِ سر، مطایبهٔ هفتم را مشتمل بر طنز موقعیت کرده است (۱۰۱).

مطایبهٔ نهم، مشتمل بر اشارات طنزآمیز جنسی در مورد یک ویژگی بدنی همسر یکی از لشکریان عمرو لیث است (۱۰۲-۱۰۳).

مطایبهٔ دهم نیز حاوی طنزی بر پایهٔ امور جنسی و قیاس فاحشگان سه شهر قم و کاشان و بغداد است (۱۰۳).

طنز موقعیت مطایبهٔ ۱۱ هم بر اساس امور جنسی پرداخته شده است (۱۰۳-۱۰۴).

ویژگی نامطلوب زشتی صورت جاحظ در مطایبهٔ ۱۴ و الگو قرار دادن آن برای ساخت تمثال شیطان، موجد طنز در این متن شده است (۱۰۵).

هر دو مطایبهٔ ۱۵ و ۱۶ نیز، یک ویژگی نامطلوب ظاهری شخصیت، یعنی زشتی را برجسته ساخته‌اند (۱۰۵-۱۰۶).

مطایبهٔ ۱۷ نیز بر پایهٔ تمرکز بر بزرگی بینی خواستگار و ارتباط دادن آن با تاب‌آوری در مقابل سختی‌ها پرداخته شده است (۱۰۶).

مطایبهٔ ۱۹، مصداقی برای وضعیت طنزآمیز تلافی است. پاسخ عقیل به معاویه، تجلی این تلافی است (۱۰۶-۱۰۷).

مطایبهٔ ۲۳، اوصاف ناپسند کسانی را دستمایهٔ طنزآفرینی کرده است که از مردی به‌دور دانسته می‌شده‌اند (۱۰۸-۱۰۹).

تلافی بهلول در مطایبهٔ ۲۴ و به شمار آوردن وزیر از حیوانات و رعایای خویش، طنز این متن را شکل داده است (۱۰۹).

مطایبهٔ ۲۵، با نکوهش صفت ستمگری حاکم و وزیر در تصرف بخشی از اموال توانگر متوفی، پرداخته شده است (۱۰۹).

طنز موقعیت در مطایبات ۲۸، ۲۹ و ۳۰ بر ویژگی نامطلوب حماقت بنا شده است (۱۱۰-۱۱۱).

در مطایبهٔ ۳۱، بوی بد دهان فرد تلقین‌دهنده، وصف ناپسند جسمانی‌ای است که طنز بر محوریت آن شکل یافته است (۱۱۱).

ترجیح کوژپُشت در مطایبهٔ ۳۳، کوژپُشت شدن سایرین و نه راست‌قامت شدن خود است. دلیل این امر تلافی نگاه‌های دیگران دانسته شده است؛ لذا، طنز این متن بر وضعیت تلافی متکی است (۱۱۲-۱۱۳).

طنز موقعیت در مطایبهٔ ۳۵ بر امور جنسی و کام‌جویی فراوان شوهر از زن متمرکز است (۱۱۴-۱۱۳).
مطایبهٔ ۳۶ نیز از امور جنسی و ناتوانی پیرمرد در نعوظ برای ایجاد طنز بهره برده است (۱۱۴-۱۱۵).

در مطایبهٔ ۳۸، عدم تناسب علت، یعنی همراه بودن گربه با شتر، با معلول، یعنی قیمت بالای آن دو، موجد طنز موقعیت است (۱۱۵).

شرم طبیب از مردگان گورستان در مطایبهٔ ۴۰، مصداقی از ایجاد طنز موقعیت بر اساس وضعیت مرگ است (۱۱۶).

مطایبهٔ ۴۳، صفت فزون‌خواهی فرزندی را که افزون بر ارث، خواهان دیهٔ پدر است، به نحوی طنزآمیز به تصویر کشیده است (۱۱۷).
پاسخ کنیزک و جابه‌جایی توقعات ناشی از آن، در مطایبهٔ ۴۴، طنز موقعیت را ایجاد کرده است (۱۱۷).
مطایبهٔ ۴۵، بر محور امور جنسی نگاشته شده است و خالی از رکاکت لفظ هم نیست (۱۱۸).
تلافی شاعر در پاسخ به هم‌سفرهٔ خود دربارهٔ گرمی پالوده در مطایبهٔ ۴۷، طنزآمیز است (۱۱۸).

در مطایبهٔ ۵۳، پُرخلل بودن غزل شاعر، ویژگی نامطوبی است که محور پردازش طنز قرار گرفته است (۱۲۱).

ذم شبیه به مدح برخی شعرا در مطایبهٔ ۵۵، مشتمل بر وضعیت تداخل رویدادها است. پیوند ظاهری ناتوانی شاعر در خواندن و نوشتن و شناخت وزن با بی‌عیبی او، کم‌رنگ و پیوند ادعایی میان این مسائل، با ارجاع به ویژگی‌های پیامبران (علیهم‌السلام) پُررنگ است (۱۲۱).

۶. نتیجه‌گیری

بر پایهٔ مطالب گفتار پیشین، از میان ۵۵ مطایبهٔ روضهٔ ششم *بهارستان* جامی، در ۳۱ مورد، طنز موقعیت مورد شناسایی قرار گرفت. جدول ۱، بسامد وضعیت‌های گوناگون ایجادکنندهٔ طنز موقعیت در این ۳۱ مطایبه را نشان می‌دهد:

جدول ۱. وضعیت‌های گوناگون طنز موقعیت در روضهٔ ششم *بهارستان* جامی

وضعیت	تعداد مطایبه	نسبت وضعیت به کل طنز موقعیت	نسبت وضعیت به کل مطایبات
اوصاف ناپسند	۱۳	٪۴۱/۹۴	٪۲۳/۶۴
امور جنسی	۶	٪۱۹/۳۵	٪۱۰/۹۱
تلافی	۴	٪۱۲/۹۰	٪۷/۲۷
جابه‌جایی	۲	٪۶/۴۵	٪۳/۶۴
اشتباه	۲	٪۶/۴۵	٪۳/۶۴
بی‌تناسبی علّی	۲	٪۶/۴۵	٪۳/۶۴
مرگ	۱	٪۳/۲۳	٪۱/۸۲
تداخل رویدادها	۱	٪۳/۲۳	٪۱/۸۲
مجموع	۳۱	٪۱۰۰	٪۵۶/۳۶

تحلیل داده‌های جدول ۱ نشان می‌دهد که جامی در بیش از ۵۶٪ از مطایبه‌های روضهٔ ششم *بهارستان*، از پردازش طنز موقعیت بهره گرفته است. استفاده از ۸ وضعیت مختلف از میان ۱۰ وضعیت پُربسامد طنز موقعیت در ادبیات کهن فارسی، تنوع مناسبی را در این زمینه به نمایش می‌گذارد.

بیشترین استفادهٔ جامی در ایجاد طنز موقعیت، از وضعیت اوصاف ناپسند بوده است. وی در این راه هم صفات نامطلوب ظاهری، مانند زشتی و هم ویژگی‌های ناپسند باطنی مثل ستمگری را دست‌مایهٔ طنزپردازی قرار داده است.

در مورد چرایی تفاوت میزان بهره‌گیری هر شاعر یا نویسنده از وضعیت‌های مختلف برای ایجاد طنز موقعیت باید گفت که طیفی از عوامل مختلف فردی و اجتماعی در این مسئله دخیل هستند. سبک شخصی نویسنده و گرایش شخصی او به پرداختن به برخی مسائل، از عوامل فردی این امر به شمار می‌روند. افزون بر این، مسائل سیاسی و اندیشگانی، مانند اندیشه‌های حاکمان عصر و اعتقادات دینی، باید به‌عنوان عواملی اجتماعی در نظر گرفته شوند.

به طور خاص، تحلیل داده‌های این پژوهش، نشان می‌دهد که تمرکز اصلی جامی بر طنزپردازی با تکیه بر نقد اوصاف مذموم جسمانی و روانی است. این امر، حاکی از پذیرش اجتماعی پرداختن به این دسته از معایب در زمانهٔ جامی است؛ به‌ویژه که این صفات ناپسند، غالباً دامنهٔ شخصی دارند و نمی‌توانند به‌عنوان تعریضی بر حاکمان در نظر گرفته شوند و برخورد سیاسی حاکمیت را به دنبال داشته باشند و از این راه، هزینهٔ سنگینی را بر نویسنده تحمیل نمایند.

افزون بر این، پرداختن نسبتاً فراوان جامی به مسائل جنسی نیز نشان می‌دهد که این مسائل در ادوار تاریخی گذشته، رکاکت چندانی نداشته‌اند و نویسندگان بزرگ هم ابایی از استفادهٔ طنزآمیز از آن‌ها از خود نشان نمی‌داده‌اند. چنان‌که باب‌های پنجم و ششم *گلستان سعدی* که اساساً مورد تقلید جامی در نگارش *بهارستان* بوده است، نیز نمونه‌های متعددی از این وضعیت را بازتاب می‌دهند.

درنهایت باید گفت مسائلی که با اعتقادات دینی مسلط شخص و زمانه پیوند می‌خورند، کمتر مجالی برای طنزپردازی دارند؛ مرگ، یکی از این مسائل است و به همین دلیل است که کمترین بهره‌گیری از آن را در ایجاد طنز، در ادبیات کهن به طور عام و در *بهارستان* به طور خاص، شاهد هستیم.

منابع

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲). *از صبا تا نیما*. ج ۱. چاپ هشتم. تهران: زوار.

اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۷). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*. تهران: کاروان.

انوری، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. ج ۵. تهران: سخن.

ایشانی، طاهره؛ جان‌محمدی، علی (۱۳۹۹). «تحلیل و بررسی طنز موقعیت در مجموعه داستان کوتاه آبشوران از درویشیان». *تاریخ ادبیات*، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۱: ۲۸–۵.

برگسون، هانری (۱۳۷۹). *خنده*. ترجمهٔ عباس باقری. تهران: شباویز.

بلخی، جلال‌الدین (۱۳۱۲). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد الین نیکلسون. لیدن: بریل.

پورمحبی، فرزین (۱۳۹۷). *فنون نگارش طنز در ادبیات نمایشی*. چاپ دوم. تهران: ساقی.

توپال، شاهین (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی جنبه‌های سیاسی- اجتماعی طنز در گلستان، بهارستان و پریشان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۹). *بهارستان و رسائل جامی*. تصحیح: اعلاخان افصح‌زاد، محمدجان عمراُف و ابوبکر ظهورالدین. تهران: میراث مکتوب.

خراسانی، رضا (۱۳۹۹). *طنز همچون شگرد؛ اولین راهنمای عملی طنزنویسی*. تهران: اساطیر پارسی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. ج ۳، ۹ و ۱۴. تهران: روزنه.

رادفر، عبدالحسین (۱۳۶۵). «گفتاری کوتاه دربارهٔ طنز». *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۲۸: ۳۰-۳۱.

رضاداد، علیرضا؛ رزازی‌فر، اقدس (۱۳۹۱). *هزار و یک شب؛ قصه‌های گزیده*. ج ۱. چاپ ششم. تهران: قدیانی.

رضی‌پور، پرنیا (۱۴۰۰). *جامعه‌شناسی طنز (رویکردها و تئوری‌ها)*. چاپ دوم. تهران: آرمان‌پژوهان.

زارع آملی، عزیزالله (۱۳۹۳). *طنز در آیینهٔ فقه*. قم: مرکز فقهی ائمهٔ اطهار (ع).

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۸). *بحر در کوزه؛ نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی*. چاپ هفدهم. تهران: نشر علمی.

زمانی، کریم (۱۳۹۹). *شرح جامع مثنوی معنوی*. دفتر سوم. چاپ سی و یکم. تهران: اطلاعات.

سعدی، مشرف‌الدین (۱۳۸۷). *گلستان سعدی*. به تصحیح و توضیح یوسفی، غ. چاپ هشتم. تهران: خوارزمی.

سلیمی، محمد (۱۳۹۹). *حکمت طنز؛ مبانی نظری و کاربردی و جایگاه آن در رسانه*. قم: دین و رسانه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). «طنز حافظ». *حافظ*، شمارهٔ ۱۹: ۴۳-۳۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۴). *مفلس کیمیا فروش*. چاپ پنجم. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چاپ دهم. تهران: فردوس.

شوکتی، آیت (۱۳۹۹). «بررسی و مقایسهٔ زیبایی‌شناسی معنوی گلستان با بهارستان، پریشان و خرابات». *زیبایی‌شناسی ادبی*، شمارهٔ ۴۵: ۶۵-۳۵.

صفوی، کورش (۱۳۹۹). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. چاپ دوم. تهران: نشر علمی.

طاهری، نسترن (۱۳۹۰). «بررسی طنز در گلستان و بوستان سعدی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه سمنان.

غلامی مایانی، ابوالقاسم (۱۳۹۴). *طنز و طنزپردازی*. کرج: نارین رسانه.

قوام، ابوالقاسم؛ تجبر، نیما (۱۳۸۹). «واژهٔ طنز چگونه و از چه زمانی اصطلاح شد؟». *تاریخ ادبیات*، شمارهٔ ۶۲: ۱۸۷-۱۶۷.

کیان‌پور، لیلا (۱۳۹۵). «بررسی تقابل‌های دوگانه در طنز معاصر». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه شهرکرد.

گیتی‌فروز، علی‌محمد؛ کدخدای طراحی، مهدی (۱۳۹۹). *متون نظم ۳ (خاقانی و نظامی)*. تهران: دانشگاه پیام نور.

معین، محمد (۱۳۶۴). *فرهنگ فارسی معین*. ج ۲. تهران: امیرکبیر.

ملایی کیشی، مهری (۱۳۹۷). «بررسی عناصر زبانی و بلاغی طنزآفرین در اشعار طنز معاصر». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان.

مولوی، جلال‌الدین (۱۳۹۰). *مثنوی معنوی*. به اهتمام سبحانی، ت. چاپ نهم. تهران: روزنه.

میرزایی، علی؛ سرمدی، مجید؛ محمدی‌بدر، نرگس (۱۳۹۴). *برگزیده و شرح مرزبان‌نامه*. تهران: دانشگاه پیام نور.

نفیسی، علی‌اکبر (۱۳۴۳). *فرهنگ نفیسی*. ج ۳. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
نیمروزی، رسول (۱۳۷۷). «بررسی مقایسه‌ای طنز از دیدگاه هانری برگسون و منتقد آمریکایی نورتروپ فرای». *پژوهش‌های ارتباطی*، شمارهٔ ۱۴: ۱۱۲–۱۰۵.

References

Anvari, Hassan (2002). *Farhang-e Bozorg-e Sokhan*. Vol. 5. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Aryanpour, Yahya (2003). *Az Saba ta Nima*. Vol. 1. 8th printing. Tehran: Zavar. (in Persian)

Aslani, Mohammad Reza (2008). *Glossary of Humorous Terms*. Tehran: Karavan. (in Persian)

Balkhi, Jalal al-din (1933). *Masnavi-ye Ma'navi*. Edited by Reynold Alleyne Nicholson. Leiden: Brill. (in Persian)

Bergson, Henri (2000). *Laughter*. Translated by Arjmand, M. Tehran: Shabaviz. (in Persian)

Britannica. (n.d.). "Irony". (observed: 7/30/2022) Retrieved from https://www. britannica.com/dictionary/irony

Cambridge Dictionary. (n.d.). "Irony". (observed: 7/30/2022) Retrieved from https:// dictionary.cambridge.org/dictionary/english/irony

Dehkhoda, Ali Akbar (1994). *Loghatnameh-ye Dehkhoda*. Vol. 3, 9 & 14. Tehran: Rowzaneh. (in Persian)

Ghavam, Abulghasem, & Tajabbor, Nima (2009). "How and since when was the word Tanz used?". *History of Literature*, 62 (3): 167-187. (in Persian)

Gholami Mayani, Abulghasem (2015). *Humor & Making Humor*. Karaj: Narin Rasaneh. (in Persian)

Gitiforooz, Ali Mohammad, & Kadkhoday Tarrahi, Mehdi (2020). *Poetry Texts 3 (Khaqani & Nezami)*. Tehran: Payam-e Noor University. (in Persian)

Ishany, Tahereh, & Janmohammadi, Ali (2020). "Analysis of Situational Humor in the Darvishian's Short Story Collection, Abshouran". *History of Literature*, 13 (1): 5-28. (in Persian)

Jami, Nuruddin Abdurrahman (2000). *Baharestan va Rasa'el-e Jami*. Corrected by Alakhan Afsahzad, Mohammadjan Omarov & Abubakr Zohouroddin. Tehran: Miras-e Maktoub. (in Persian)

Khorasani, Reza (2020). *Humor as a Trick; the First Practical Guide to Humor Writing*. Tehran: Asatir-e Parsi. (in Persian)

Kianpour, Leila (2016). "Examining Dual Confrontations in Contemporary Satire". MA Thesis in Persian Language and Literature. University of Shahrekord. (in Persian)

Merriam-Webster. (n.d.). "Irony". (observed: 7/30/2022) Retrieved from https://www. merriam-webster.com/dictionary/irony

Mirzayi, Ali, Sarmadi, Majid, & Mohammadi Badr, Narges (2015). *Anthology and Explanation of Marzban Nameh*. Tehran: Payam-e Noor University. (in Persian)

Mo'in, Mohammad (1985). *Farhang-e Farsi-ye Mo'in*. Vol. 2. Tehran: Amir Kabir. (in Persian)

Molavi, Jalal al-din (2011). *Masnavi-ye Ma'navi*. Explained by Sobhani, T. 9th printing. Tehran: Rowzaneh. (in Persian)

Mollayi Kishi, Mehri (2018). "Investigation of Satire Making Lingual and Rhetorical Elements in Contemporary Satirical Poems". MA Thesis in Persian Language and Literature. Vali-e-Asr University of Rafsanjan. (in Persian)

Nafisi, Ali Akbar (1964). *Farhang-e Nafisi*. Vol. 3. Tehran: Khayyam Bookstore. (in Persian)

Nimrouzi, Rasool (1998). "A comparative analysis of humor from the point of view of Henri Bergson and Northrop Frye". *Communication Research*, No. 14: 105-112. (in Persian)

Nokes, David (1993). "Augustanism". In Coyle, Martin, Garside, Peter, & Peck, John (Eds.) *Encyclopedia of Literature and Critisism* (93-105). London: Routledge.

Pourmohebbi, Farzin (2018). *Humor Writing Techniques in Dramatic Literature*. 2nd printing. Tehran: Saghi. (in Persian)

Radfar, Abdolhossein (1986). "A Short Speech about Humor". *Kayhan-e Farhangi*, No. 28: 30-31. (in Persian)

Razipour, Parnia (2021). *Sociology of Humor (Approaches and Theories)*. 2nd printing. Tehran: Armanpajouhan. (in Persian)

Rezadad, Ali Reza, & Razzazifar, Aghdas (2012). *One Thousand and One Nights; Selected Stories*. Vol. 1. 6th printing. Tehran: Ghadyani. (in Persian)

Saadi, Mushrifuddin (2008). *Golestan-e Sa'di*. Corrected and explained by Yousefi, Gh. 8th printing. Tehran: Kharazmi. (in Persian)

Safavi, Kourosh (2020). *Familiarity with Linguistics in Persian Literature Studies*. 2nd printing. Tehran: Nashr-e Elmi. (in Persian)

Salimi, Mohammad (2020). *The Wisdom of Humor; Theoretical and Practical Basics and Its Position in the Media*. Qom: Din va Rasaneh. (in Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2005). "Hafez's Humor". *Hafez*, No. 19: 39-43. (in Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2015). *Mofles-e Kimiyaforoush*. 5th printing. Tehran: Sokhan. (in Persian)

Shamisa, Sirous (2004). *Literary Genres*. 10th printing. Tehran: Ferdows. (in Persian)

Shelley, Cameron (2001). "The bicoherence theory of situational irony". *Cognitive Science*, Vol. 25, Issue 5: 775–818.

Shokati, Ayat (2020). "Investigating and comparing the spiritual aesthetics of Golestan with Baharestan, Parishan and Kharabat". *Literary Aesthetics*, 11 (45): 35-65. (in Persian)

Taheri, Nastaran (2011). "Analysis of Humor in Saadi's Golestan & Bustan". MA Thesis in Persian Language and Literature. Semnan University. (in Persian)

Topal, Shahin (2015). "Comparative Study of Socio-political Aspects of Humor in Golestan, Baharestan and Parishan". MA Thesis in Persian Language and Literature. Islamic Azad University, Central Tehran branch. (in Persian)

Zamani, Karim (2020). *Comprehensive Explanation of Masnavi-ye Ma'navi*. Vol. 3. 31st printing. Tehran: Ettelaat. (in Persian)

Zare' Amoli, Azizollah (2014). *Humor in the Mirror of Jurisprudence*. Qom: Markaz-e Feqhi-ye A'emme-ye Athar (AS) . (in Persian)

Zarinkoub, Abdolhossein (2019). *Bahr dar Kouzeh; Criticism and Interpretation of Masnavi Stories and Allegories*. 17th printing. Tehran: Nashr-e Elmi. (in Persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

Investigating the element of place in the novel Guantanamo written by Yousuf Zidan from the perspective of semiotics and based on Peirce's approach

Abbas Najafi[1]✉ | **Javad Ranjbar**[2]

1. Corresponding Author; Ph.D. of Arabic language and literatur Khalij Frasr University, Booshehr, Iran. E-mail: abbasnajafi3900@gmail.com
2. Assistant professor of Arabic language and literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. E-mail: j.ranjbar@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(91-109)

Received:
29 July 2023

In Revised Form:
23 January 2024

Accepted:
08 January 2024

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

The science of semiotics is the knowledge of examining semantic implications. Charles Sanders Peirce of the structuralist semioticians used the concept of "signification" to explain and develop his theory of semiotics. In Peirce's semiotics, the concepts of "sign", "interpreter" and "subject" are the pillars on which his semiotics is based. In examining the sign, Peirce introduced three concepts of manifestation, interpretation and example, the first is the form of the sign and the equivalent of the signifier in Saussure's semiotics, the second is the perception that creates the sign and is the equivalent of the signified, and the third is the example that the sign signifies. This linguist philosopher believes in three types of signs. First, a sign in which the relationship between the signifier and the signified is contractual and therefore learnable, and he calls it a symbolic sign. The other is a sign in which the relationship between the signifier and the signified is similar and can be called a symbolic sign, and finally, a sign in which the signifier and signified relationship is a cause and effect relationship. Place is one of the fundamental elements of every story and novel, in such a way that the absence of place in narrative works leads to the loss of the originality of those works. The place plays an irreplaceable role in the novel Guantanamo and carries various psychological and socio-political meanings with it, so that the element of place can be divided into different types of mental, elevated, Familiar, unfamiliar, multi-dimensional, signified change and empty division. Also, traces of three types of signs considered by Peirce, which are symbolic, iconic and indexical, can be clearly traced in the novel Guantanamo.

Keywords: Guantanamo novel, Pierce, place, semiotics, Yousuf Zidan.

Cite this article: Najafi, Abbas; Ranjbar, Javad (2024). "Investigating the element of place in the novel Guantanamo written by Yousuf Zidan from the perspective of semiotics and based on Peirce's approach". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (91-109).

DOI: 10.22059/jlcr.2024.363012.1951

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عنصر مکان در رمان گوانتانامو اثر یوسف زیدان بر اساس رویکرد پیرس

عباس نجفی[۱] | جواد رنجبر[۲]✉

۱. دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فاس، بوشهر، ایران.
رایانامه: abbasnajafi3900@gmail.com

۲. نویسنده مسئول؛ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: j.ranjbar@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۹۱-۱۰۹)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۰۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۱۱/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۱۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

کلیدواژه‌ها:
رمان *گوانتانامو*، پیرس، مکان، نشانه‌شناسی، یوسف زیدان.

چکیده

یوسف زیدان در رمان *گوانتانامو* که عمده وقایع آن در زندانی به همین نام می‌گذرد، به مشکلات و سختی‌های گرفتاران در زندان پرداخته است. مکان و دلالت‌های روان‌شناسانه و اجتماعی – سیاسی آن، جایگاه برجسته‌ای را در رمان موردنظر به خود اختصاص داده است. عنوان رمان که خود یک مدلول مکانی است بر اهمیت کارکرد این مفهوم در رمان افزوده است. پژوهش پیش رو، با هدف تبیین نشانه‌های مکان در رمان *گوانتانامو* و تعامل این عنصر با دیگر عناصر و لایه‌های درونی متن، به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و در دو محور نظری و تحلیلی تدوین شده است. در بخش نظری، مفاهیم نشانه‌شناسی و عنصر مکان، تعریف و تبیین شده و در محور تحلیلی، به بررسی انواع مکان و تحلیل دلالت‌های آن پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که مکان نقش بی‌بدیلی را در رمان *گوانتانامو* ایفا کرده و دلالت‌های روان‌شناسانه و اجتماعی – سیاسی متنوّعی را با خود حمل می‌کند، به‌طوری‌که می‌توان عنصر مکان را بر اساس تأثیری که از حالت‌های روحی شخصیّت‌ها می‌پذیرد، به انواع مکان ذهنی، مرتفع، مأنوس، نامأنوس، متعدّد الأبعاد، تغییر دلالت داده و خلأآمیز تقسیم کرد. همچنین ردّپای سه نوع نشانهٔ مدنظر پیرس که عبارت‌اند از نشانهٔ نمادین، شمایلی و نمایه‌ای در رمان *گوانتانامو* به‌وضوح قابل پیگیری است. با این توضیح که نشانهٔ نمادین بیشترین حضور و بالاترین بسامد را از بین نشانه‌های سه‌گانهٔ پیرس به خود اختصاص داده است.

استناد نجفی، عباس؛ رنجبر، جواد (۱۴۰۲). «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عنصر مکان در رمان گوانتانامو اثر یوسف زیدان بر اساس رویکرد پیرس». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۹۱-۱۰۹).
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.363012.1951

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی یکی از رویکردها و رهیافت‌های نقد ادبی جدید است که همپای نظریه‌های ادبی دیگر همانند فرمالیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی و... رشد و گسترش یافته و از معدن و مشرب زبان‌شناسی تغذیه کرده است. نشانه‌شناسی متون ادبی نیز یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است که به تجزیه و تحلیل متون ادبی می‌پردازد. این علم، به‌عنوان دانشی بین رشته‌ای، به مدد بهره‌گیری از یافته‌های رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی و نقد ادبی، در زمینه‌های مختلفی کاربرد پیدا کرده است که از جمله آن، کاربرد در حوزهٔ تحلیل متون ادبی است. در زبان ادبی، زبان بر شالودهٔ دلالت ثانویه بنا می‌شود و به همین دلیل در بررسی نشانه‌شناختی زبان ادبی، تمرکز بر روی دلالت‌های ثانویه است. در واقع این دلالت‌ها به‌واسطهٔ تعامل با دیگر سطوح متن به رمزگشایی آن دسته از معانی ثانویه و نهفته در متن می‌پردازد که ارتباط معناداری با اندیشه‌ها و ارزش‌های فکری نویسنده دارد.

رمان از جمله مهم‌ترین گونه‌های ادبی است که در ادبیات معاصر جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. عنصر مکان یکی از مهم‌ترین عناصر کاربستی در رمان به شمار می‌رود و تقریباً رمانی وجود ندارد که در آن، به عنصر مکان، اشاره یا تصریحی نرفته باشد. این عنصر، به‌مثابهٔ زمینه‌ای است که حوادث در بستر آن به وقوع می‌پیوندند و شخصیت‌ها در گسترهٔ آن به جولان درآمده و به ایفای نقش می‌پردازند. این عنصر مهم روایی، گاه از مجرّد چارچوبی جغرافیایی فراتر رفته و به وسیله‌ای در خدمت انعکاس دیدگاه‌های نویسنده در می‌آید. اهمیّت مکان تا بدان‌جاست که برخی از پژوهشگران و ناقدان ادبی آن را هدف اساسی رمان قلمداد کرده‌اند. به دلیل همین اهمّیت است که می‌توان به مطالعه و تحلیل عنصر مکان از زاویه‌ها و جنبه‌های مختلف و در پرتو نظریات گوناگون پرداخت. بررسی مکان در زیر نورافکن دانش نشانه‌شناسی، از آن دست مطالعاتی است که راه‌های نقب‌زدن به لایه‌های زیرین متن و رسیدن به درکی تازه از آن را هموار می‌کند.

رمان *گوانتانامو* اثر یوسف زیدان مانند هر رمان موفّق دیگری سرشار از مکان‌های مختلف و متعدّد است؛ در این رمان، مکان از نقشی کارکردی برخوردار است به‌گونه‌ای که مکان رخدادها در ارتباطی ساختاری با سایر عناصر داستان و در یک شبکهٔ تعاملی اندام‌وار عمل می‌کند. در رمان *گوانتانامو*، مکان محدود در لایهٔ اوّل نیست؛ بلکه واجد دلالتی ثانوی نیز هست. به‌گونه‌ای که نقش کارکردی و دلالت‌مند مکان باعث می‌شود تا هر گونه تغییر مکان، منجر به تغییر معنا شود. مجموعهٔ این ویژگی‌هاست که باعث می‌شود تا بتوان در رمان مورد بررسی، مکان را از منظر علم نشانه‌شناسی واکاوی و در نهایت معنایابی کرد. این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و در دو محور نظری و تحلیلی تدوین شده است. در بخش نظری، مفاهیم نشانه‌شناسی و مکان تعریف و اهمیّت این دو تبیین شده و در محور تحلیلی، ضمن بر شمردن انواع مکان در رمان مورد اشاره، به بررسی مکان و دلالت‌های پنهان آن پرداخته شده است. پرداختن به انواع نشانه‌های نمادین، شمایلی و نمایه‌ای بر اساس دیدگاه پیرس، محور دیگری است که پژوهش

حاضر بر آن تمرکز کرده است؛ لذا هدف از انجام این پژوهش آن است که ضمن تبیین مهم‌ترین نشانه‌های مکانی و ارتباط دلالی و رمزگانی آنها با یکدیگر، کارکرد این عنصر حیاتی در ساختمان و پیکرهٔ رمان *گوانتانامو* تبیین و تحلیل گردد.

۲. سؤالات پژوهش

این پژوهش در پی آن است تا به تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عنصر مکان در رمان *گوانتانامو* اثر یوسف زیدان پرداخته و در نهایت به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱. انواع مکان و دلالت‌های مکانی نظام‌مند در رمان *گوانتانامو* کدام‌اند؟

۲. دلالت‌های نشانه‌شناسانه انواع مکان در رمان *گوانتانامو* کدام است؟

۳. بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس، کدام نشانه در رمان *گوانتانامو* از بسامد بیشتری برخوردار است؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

از جمله موضوعات مرتبط با نشانه‌شناسی مکان که به صورت کلّی به این موضوع پرداخته‌اند، می‌توان به کتاب *بوطیقای فضا* اثر گاستون بلاشار (۲۰۰۱۱ م) اشاره کرد که نویسنده در این کتاب بدون ورود به مباحث نشانه‌شناسی، به مکان مأنوس و غیرمأنوس پرداخته است. بر اساس بررسی‌ها و جستجویی‌هایی که نویسندگان این جستار در منابع مختلف کاغذی و دیجیتالی اعم از کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های علمی انجام داده‌اند، تاکنون پژوهش جامع و مستقلی در مورد نشانه‌شناسی عنصر مکان در رمان *گوانتانامو* صورت نگرفته است. با این حال، از جمله پژوهش‌های نزدیک و مرتبط با موضوع مقاله، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

-کتاب *نشانه‌شناسی مکان* (۱۳۸۹)، تألیف فرهاد ساسانی شامل مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی است که از سوی حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران در مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی برگزار شده است.

- کتاب *بنیة النصّ السّردی* (۱۹۹۱م)، اثر حمید لحمدانی که در این کتاب، نویسنده بخشی را به عنصر مکان و اهمیّت آن در تصویرآفرینی هنری اختصاص داده است.

- پایان‌نامه *سیمیائیة المکان فی روایة البئر لإبراهیم الکونی* (۱۳۹۷)، نوشتهٔ اکرم حبیبی که در آن انواع مکان در دو رمان *البئر* و *نزیف‌الحجر* بررسی شده و همزمان با تحلیل به استخراج رمزگان نشانه‌ای بر اساس نظریهٔ پیرس پرداخته شده است. فصل اول این پایان‌نامه، شامل مباحث زیر است: نشانه‌شناسی، تعریف مکان، اهمیّت آن، انواع مکان، زندگی‌نامه ابراهیم الکونی. نویسنده در فصل دوم به بررسی انواع مکان در دو رمان مورد اشاره پرداخته است. فصل سوم این پایان‌نامه نیز شامل مباحث زیر است: توصیف مکان، مکان و شخصیّت، مکان و زمان، مکان و حادثه، مکان و زاویهٔ دید و جلوه‌های زیبایی مکان.

– پایان‌نامه *الروایة و الایدیولوجیا، ثلاثیة یوسف زیدان نموذجاً* (۱۳۹۶)، نوشتهٔ علی علی‌زاده که در آن به بررسی تأثیر ایدئولوژی در سه رمان *محال*، *گوانتانامو* و *نور* پرداخته است. تحلیل رمان *گوانتانامو* قسمتی از این پایان‌نامه است. در این پژوهش که با روش توصیفی انجام شده است فقط به موضوع ایدئولوژی رمان پرداخته شده است.

– مقالهٔ «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا» (۱۳۹۴)، که فرزان سجودی نویسندهٔ این مقاله، به بررسی مکان در قالب لایه‌ای رمزگانی در تقابل و همبستگی با سایر نظام‌های رمزگانی و همچنین لایه‌های متنی در اجراهای تئاتری پرداخته و با هدف شناخت روابط متقابل میان مکان، زمان، شخصیّت، موقعیت و کنش در متن دراماتیک یا صحنه و شناخت نقش رمزگان مکان در خلق و حرکت در جهان‌های ممکن نمایشی، نمایش «سیندرلا» به نویسندگی و کارگردانی جلال تهرانی را مورد بررسی قرار داده است.

– مقالهٔ «دراسة ملامح المیتاسرد فی روایة "عزازیل" لیوسف زیدان»، (۱۴۴۴)، نوشتهٔ رجاء ابوعلی و مائده ظهری عرب که در دو فصلنامهٔ "دراسات فی السردانیة العربیة" شمارهٔ ۶، پاییز و زمستان ۱۴۴۴ق منتشر گردیده است. نویسندگان در این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی به واکاوی عناصر داستانی در رمان «عزازیل» پرداخته‌اند و تلاش نموده‌اند از این طریق میزان توفیق و نوآوری‌های یوسف زیدان را تبیین و تحلیل نمایند.

– مقالهٔ «نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در رمان "النبطی" اثر یوسف زیدان» (۱۳۹۸)، که توسط آقای مسعد باوان پوری و همکاران در دو فصلنامهٔ "جستارهای ادب عربی" شمارهٔ دوم، سال ۱۳۹۸ به رشتهٔ تحریر درآمده است. جستار حاضر کوشیده است با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی به بررسی نشانه‌شناسی ارتباطات غیرکلامی در این رمان بپردازد. نتایج پژوهش بیانگر آن است که یوسف زیدان در قالب حوزه‌های معنایی مختلف مانند محبت و مهربانی، ترس، شادمانی و خوشحالی، حیرت و تعجب و... از دال‌های مختلف برای بیان مدلول‌های متنوع بهره برده و بدین گونه قدرت خویش را در استفاده از ارتباطات غیرکلامی نشان داده است.

– مقالهٔ «بررسی رمان جوانتنامو یوسف زیدان بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت» (۱۴۰۲)، نوشتهٔ فاطمه مکاری‌زاده که در پژوهشنامهٔ مطالعات راهبردی در علوم انسانی و اسلامی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۵۷ منشر شده است. نویسنده در این مقاله که با روش توصیفی انجام شده است در پی آن است که شیوه‌های روایت‌گری را، در این رمان، مورد کنکاش قرار داده و نقاط قوت و ضعف آن را بررسی کند. برای نیل به این هدف، از نظریهٔ بررسی متون روایی ژرار ژنت کمک گرفته است که از نظریات مهم و کاربردی در این زمینه به شمار می‌رود. از مهم‌ترین نتایج تحقیق آن است که در رمان *گوانتاناموی* یوسف زیدان روابط زمانی در سه نوع نظم، تداوم و بسامد قابل مشاهده است.

۴. نشانه‌شناسی

علم نشانه‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم توسط سوسور زبان‌شناس سوئیسی و پیرس فیلسوف آمریکایی بنا نهاده شد. این علم، دانش بررسی دلالت‌های معنایی است. همچنان که سوسور بر

این گفته صحّه می‌گذارد: «نشانه‌شناسی مشخّص خواهد کرد که نشانه‌ها از چه چیز ساخته می‌شوند و قوانین حاکم بر آنها کدام است» (سوسور، ۱۹۸۳م: ۳۶). در تمام تعاریف ارائه شده توسط نظریّه‌پردازان علم نشانه‌شناسی، آنچه در کانون توجه قرار می‌گیرد، نشانه است. «نشانه‌شناسی، مطالعهٔ نظام‌مند نشانه‌هاست» (Egelton 1996: 87) و «به‌عنوان یک دانش، نشانه‌های زبانی را مطالعه می‌کند» (Selden & Widdowson 2005: 64). علیرغم تعاریف متعددی که از علم نشانه‌شناسی ارائه شده است، تمام این تعاریف بر گرد یک تعریف محوری می‌گردند و در ذات و جوهر خویش تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند.

چارلز سندرس پیرس از نشانه‌شناسان ساختارگرا از مفهوم «دلالت» برای تبیین و بسط نظریهٔ نشانه‌شناسی خود استفاده کرد. در نشانه‌شناسی پیرسی، مفاهیم «نشانه»، «مفسّر» و «موضوع» ستون‌هایی هستند که نشانه‌شناسی او بر آن استوار شده است. پیرس در بررسی نشانه، سه مفهوم نمود، تفسیر و مصداق را وارد کرد که اوّلی شکل نشانه و معادل دالّ در نشانه‌شناسی سوسوری است، دوّمی ادراکی است که نشانه به وجود می‌آورد و معادل مدلول است و سومی مصداقی است که نشانه بر آن دلالت می‌کند. بنا بر نظر پیرس، تفسیر هر نشانه را سیاقی که آن نشانه در دل آن واقع است به دست می‌دهد. این فیلسوف زبان‌شناس، قائل به سه نوع نشانه است. اوّلی، نشانه‌ای که در آن رابطه دالّ و مدلول قراردادی و بر همین اساس آموختنی است و او آن را نشانهٔ نمادین نام می‌نهد. دیگری، نشانه‌ای که در آن، رابطهٔ دالّ و مدلول از نوع شباهت است و می‌توان آن را نشانهٔ شمایلی نامید و در پایان، نشانه‌ای که در آن رابطهٔ دالّ و مدلول رابطه‌ای علّت و معلولی است. برای این سه نوع نشانه، می‌توان به ترتیب چراغ راهنمایی، چهرهٔ یک شخص و تصویر او و بوی چیزی که نشانهٔ وجود آن چیز است را مثال زد (peirce 1958: 58). به باور پیرس، نشانه‌ها بسته به زمان‌های مختلف دگرگون می‌شوند. زمانی یک نشانه شمایلی است ولی در قرن‌های بعد به نماد تبدیل می‌شود و این موضوع سبب پیدایش نشانه‌های نمادی – شمایلی، نمایه‌ای– نمادین و غیره می‌شود (سجودی، ۱۳۸۳: ۳۸). در نظرگاه پیرس «معنای یک باز نمون ممکن است چیزی نباشد جز یک باز نمون دیگر» (peirce 1958: 353). به عبارت دیگر، هر تفسیری قابلیّت تفسیر دوباره را دارد و هر مدلولی می‌تواند با تغییر جایگاه، در نقش یک دالّ ظاهر شده و زمینهٔ تکثّر در معنا را فراهم کند.

۵. عنصر مکان

مکان از عناصر بنیادین هر داستان و رمانی است به گونه‌ای که غیاب مکان در آثار روایی به از بین رفتن اصالت آن آثار می‌انجامد. «اثر ادبی هر گاه از مکان تهی باشد، خاصّ بودن و در نتیجه اصالت خود را از دست می‌دهد» (باشلار، ۱۹۸۴: ۵۶). در دوران جدید و به‌ویژه در قرن نوزدهم و پس از آن در دورهٔ پسامدرنیسم، مکان تبدیل به عنصری دلالت‌مند و در نتیجه از مجرّد چارچوبی جغرافیایی خارج شد. «از قرن هجدهم و مخصوصاً در قرن نوزدهم میلادی، توصیف مکان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار شد. تا جایی که دیگر مکان، مجرد زمینه‌ای ساده نیست بلکه چیزی

بیش از آن است» (بورنوف و اوئله: ۱۳۷۸: ۱۳۵). عنصر مکان در رمان، از این نظر که میدانی است که حوادث در دل آن به وقوع می‌پیوندند و شخصیّت‌ها در گسترهٔ آن مجال جولان می‌یابند، عنصری اساسی به شمار می‌رود. هر حادثه‌ای به ناگزیر، در مکان خاصی به وقوع می‌پیوندد. لذا مکان رشته‌ای است که شخصیّت‌ها را به یکدیگر گره می‌زند و پر واضح است که بدون این ستون فقرات، نظم ساختمان متن در هم می‌ریزد. (ر.ک: شعبان، ۲۰۰۹: ۲۷۷). حمید لحمدانی در کتاب *بنیة النصّ السردیّ*، «مکان را همه چیز یک رمان می‌داند» (لحمدانی، ۱۹۹۱م: ۶۶). اهمیّت عنصر مکان در رمان تا بدان‌جاست که پژوهشگران دیگری مانند بحراوی این جرأت را یافته‌اند تا آن را به تنهایی علّت وجودی یک اثر ادبی به شمار آورند. «مکان در رمان، عنصری اضافی نیست. اشکال متعددی داشته و در بر گیرندهٔ معانی زیادی است. حتی گاهی به تمامی علّت وجودی عمل ادبی است» (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۳). امروزه در آثار فاخر ادبی اعم از شعر و رمان، مکان از این هم فراتر رفته و تبدیل به فضایی می‌شود تا شخصیت‌ها در دل آن مجال ابراز دیدگاه هایشان را بیابند. بر خلاف گذشته که «رمان‌نویسان و منتقدان، به مکان به چشم چارچوبی ساکن که در بر گیرندهٔ حوادث و شخصیت‌ها و زمان بود می‌نگریستند و توصیفی راکد از آن ارائه می‌دادند» (یعقوب، ۲۰۰۴: ۲۴۸). بنابراین در رمان درجهٔ یک، مکان از نقشی کارکردی برخوردار است به گونه‌ای که مکان رخدادها در ارتباطی ساختاری و پیوند تعاملی با سایر عناصر داستان عمل می‌کند. در این نوع آثار، مکان محدود به لایهٔ اوّل نیست؛ بلکه واجد دلالتی ثانوی نیز هست. در رمانی که مکان در آن نقشی کارکردی و دلالتمند دارد، هر گونه تغییر مکان، منجر به تغییر معنا می‌شود. در آثاری که مکان در آن‌ها کارکردی استعاری دارد، این عنصر، نشانه‌ای از احوال و روحیّات شخصیّت‌های متن است. در رمان‌هایی که در آن‌ها مکان‌های متنوّع و متعدّد به کار گرفته شده است، این عنصر واجد گستره‌ای نشانه‌شناسانه و دارای دلالت‌های متکثّر است. در این دست آثار، تکثر مکان برابر است با تکثر عملکرد شخصیّت‌ها و پیشرفت حوادث. بنابراین «ارتباطی دایمی و پیوسته بین مکان‌ها و شخصیت‌ها در رمان برقرار است. درست مثل آن چیزی که در زندگی جاری است. شکل‌گیری مکان و تغییراتی که دچار آن می‌شود، تأثیر زیادی در شکل‌گیری شخصیّت دارد و گاهی توصیف مکان از عواملی است که باعث می‌شود راز عمیق شخصیّت رمان را بفهمیم» (خلیل، ۲۰۰۸: ۱۸). نظریّه‌پردازان این حوزه، مکان را از دیدگاه‌های مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند امّا از آنجا که رابطهٔ شخصیّت با مکان نقش زیادی در مشخّص کردن نوع آن دارد، رمان‌ها دائماً مکان‌های جدیدی را تولید می‌کنند و چندان دور از انتظار نیست اگر مکانی در رمانی یافت شود که در هیچ یک از تقسیم‌بندی‌های رایج نگنجد. بر همین اساس، ممکن است مکانی مانند زندان که در تقسیم‌بندی رسمی «مکان سکونتی اجباری و بسته» معرفی می‌شود، تحت تأثیر افکار آزادی‌خواهانهٔ زندانی ساکن در آن که دربند بودن همراه با عزّت را به آزادی با زنجیری بر پای و قلاده‌ای در گردن ترجیح می‌دهد، دلالت دیگری پیدا کرده و تبدیل به مکانی اختیاری و باز شود. بنابراین تقسیم‌بندی مکان از رمانی به رمانی دیگر در نوسان است و هر مکانی «منعکس‌کنندهٔ طبیعت فکری و روانی شخصیّتی است که در آن زندگی

می‌کند» (وتار، ۲۰۰۰: ۱۸۸). به دیگر سخن، این احوال و اذواق درونی شخصیّت‌هاست که نوع مکان را مشخّص می‌کند نه شکل هندسی و چارچوب فیزیکی آن.

پژوهشگران در زمینهٔ تقسیم‌بندی مکان، دست به تقسیم‌بندی‌های گوناگونی زده‌اند. «پژوهش‌های نقدی در زمینهٔ مکان، تقسیمات متعددی برای انواع مکان بر شمرده‌اند» (الطربولی، ۲۰۰۵: ۱۳). بسیاری از رمان‌نویسان به مکان روایی توجه نشان داده‌اند. همچنان که بسیاری از منتقدان و فیلسوفان به آن اهتمام ورزیده‌اند. «از فلاسفهٔ غرب گاستون باشلار فیلسوف فرانسوی در کتاب «جمالیّات المکان» و از عرب‌زبانان غالب هلسا در پژوهشی تحت عنوان «المکان فی الروایه العربیّه» و ابراهیم جنداری در کتاب «الفضاء الروائیّ عند جبرا إبراهیم جبرا» و شاکر النابلسی در کتاب «جمالیّه المکان فی الروایه العربیّه» را می‌توان نام برد» (الرحاوی، بی‌تا :۲۶۵). این منتقدان و فیلسوفان هر کدام مکان را بنا بر نقطه‌نظر شخصی به مکان‌هایی مانند باز، بسته، واقعی، مجازی، تاریخی تقسیم کرده‌اند. این پژوهش براساس رویکرد نشانه‌شناسی پیرس و با توجه با ماهیّت و نقش عنصر مکان در رمان *گوانتانامو*، آن را به انواع مختلفی تقسیم کرده است.

۶. خلاصهٔ رمان

عنوان این رمان نمایشی مستقیم از زندانی به نام گوانتانامو در کوبا است. همهٔ حوادث رمان *گوانتانامو* در زندان گوانتانامو می‌گذرد. زندان پیوستاری مکانی است که در درون آن انواع و اقسام تجربه‌ها و رویدادها در انتظار قهرمان داستان نشسته‌اند. او می‌تواند طیّ این سفر با انواع جانداران آشنا شود و شرایط متفاوتی را از سر بگذراند. این رمان ۲۸۹ صفحه‌ای، قسمت دوم از سه‌گانهٔ «محال، جونتنامو، نور» و بخش تکمیلی رمان *محال* است که قهرمان بی‌گناه آن، به اشتباه و از بد حادثه به اسارت در آمده است. این جوان مسلمان سودانی که در رمان *محال*، در کشور مصر به مشاغل مختلفی مانند صید ماهی و راهنمای تور اشتغال داشت و زندگی عادی‌اش را می‌گذراند، در اوائل دههٔ ۹۰ و پس از آشنایی تصادفی با اسامه بن لادن رهبر القاعده، زندگی‌اش تغییر کرده و در نهایت در کسوت روزنامه‌نگار، در یکی از کانون‌های درگیری در قندهار به اسارت در آمده و به تهمت تروریست بودن، به زندان معروف و ترسناک گوانتانامو فرستاده می‌شود. در رمان *گوانتانامو*، یوسف زیدان با پرداختن به مصائب و سرنوشت این جوان و نمایش دادن آنچه که در روان او می‌گذرد، ادامهٔ سرگذشت ناتمام او را در رمان *محال* تکمیل می‌کند.

۷. انواع مکان در رمان گوانتانامو

با توجه به حالات روحی شخصیّت‌ها، می‌توان مکان را در این رمان به انواع زیر تقسیم کرد:

۷– ۱. مکان ذهنی

مکانی است که گسترهٔ آن حافظهٔ شخصیت‌های رمان است. از آنجا که «متن روایی با کلمات مکانی خیالی می‌سازد که عناصر مخصوص به خود را دارد» (قاسم،۲۰۰۴: ۱۰۴). طبیعی است که

وجود این نوع از مکان بسته به وجود حافظه و محتویات آن است. زمانی که شخصیتی به حافظه رجوع می‌کند و اطلاعات آن را فراخوانی می‌کند، در حقیقت این اطلاعات در مکانی شبیه انبار ذخیره‌اند و تنها تفاوت آن با مکانی مانند انبار در انتزاعی بودن این نوع از مکان است. این مکان را می‌توان در ذیل مکان مجازی که غالب هلسا در کتاب *مکان در رمان عربی* از آن نام می‌برد، جا داد. «ویژگی‌های این مکان از نوعی است که آن را با ذهن درک می‌کنیم» (هلسا، ۱۹۸۹: ۹). در رمان *گوانتانامو*، شخصیت اصلی داستان که بی‌گناه و از بد حادثه گرفتار آمده، در موقعیّت‌های مختلف، با یادآوری خاطرات دوران رهایی، سعی در فرار از زمان اکنون دارد. یادآوری این خاطرات، احساسی خوشایند از رهایی را در وجود او بر می‌انگیزد. حال که جسم به اجبار محبوس قفس است، می‌توان در عالم رؤیا و خاطره به پرواز در آمد چرا که «الأحلام حره ولایحدّها أیّ حدّ» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۹۷). به عنوان نمونه، در جایی از رمان، یادآوری خاطرات اسکندریّه و ساعات کوتاه صید از دریاچه پشت سدّ أسوان برای لحظاتی او را از زمان اکنون جدا کرده و ساعات کند گذر زندان را برای او تحمّل پذیرتر می‌کند.

«عدت إلی زنزانتی ،متزحّفا، وتمنیّت أن أصرف الخاطر عن الحاضر باستجلاب بعض الذکریات السعیده، عساها أن تبدّد هذه الوحشه. لکننی فشلت. ومتی کنت سعیدا؟ لعلّها الأیام المعدودات التی کانت بالاسکندریه، ولیله دخلت علی «مهیره» فی بخاری، وسویعات الصید بالصنّاره من بحیره النوبه المنبسطه خلف السّد بجنوب أسوان» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۴).

آنچه که اسکندریّه را برای او اینچنین دلخواه و دلپذیر می‌کند، تقابل فضای آن مکان با مکان فعلی است که در آن گرفتار آمده است. آنچه در اینجا نیست در آنجا هست. در اینجا دیوار و مانع است در آنجا رهایی و پرواز. در اینجا سکوت و سکون موج می‌زند و در آنجا صدای دلکش برخورد امواج با صخره. اینجا یکنواختی و کسالت است و آنجا بالا و پایین شدن قایق‌ها بر امواج دور.

«وفی غبش الفجر تخیّلت الجدار بحراً تطیر فوقه النوارس الاسکندریّه، و تمرح، و حین أغمضت عینی سمعت فی قلبی الموجات تمازح صخور الشاطئ، و رأیت المراکب الصغار یؤرجحها علی صفحه الماء الموج البعید. الخیال هنیّ» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۰۲).

اکنون که همهٔ آن لحظات و مکان‌ها از دسترس خارج شده‌اند، دست‌کم می‌توان با خیال آنها دل خوش داشت. در آنجا دوست داشتنی دو جانبه بین او و جای‌جای اسکندریّه بر قرار بود. بر خلاف اینجا که نفرت دو طرفه‌ای حاکم است.

«هذه الشقه لم تحبّنی من یوم الأوّل فلم أحبّها قطّ. وکانت أنفاسها علیّ أثناء سکناها ثقیله الوطء، معدومه التحنان. الدوحه کلّها تکرهنی وتلفحنی بأنفاس الجفاء، فلم أکن بکاملی هناک، مثلما کنت بکل ما فیّ بالاسکندریّه مع نورا. النواحی الإسکندریّه أحبّتنی فأحببتها: المنتزه، القله، المنشیه، شقه المندره، محطّه القصار...أین ذهبت هذه اللحظات والأماکن؟» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۹).

در اینجا، اسکندریّه نمودی است که مصداق آن برانگیختن احساس شادمانی در دل زندانی است و از آنجا که رابطه بین اسکندریّه و یادآوری خاطرات از نوع قراردادی است، این نوع نشانه، از نشانه‌های نمادین محسوب می‌شود.

۷– ۲. مکان مرتفع

شخصیّت نقش بارزی در مشخّص کردن نوع مکان دارد. شخصیت محوری‌ترین و مهم‌ترین عنصر در ساختمانِ هر داستانی به‌شمار می‌آید. بدون تردید شخصیت‌ها در متون داستانی بالاخص گونهٔ ادبی زندان‌نامه، نقش بی‌بدیلی را در روایت ماجرای داستان ایفا می‌کنند. از سوی دیگر، در رمان‌های فاخر، مکان حالات روانی و اخلاقی و اجتماعی شخصیّت را آینگی می‌کند. «خلجانات درونی شخصیّات، دلالت‌های مجازی‌ای را بر مکان اضافه می‌کنند» (بحراوی، ۱۹۹۰: ۳۶). در رمان *گوانتانامو* یوسف زیدان در موقعیّت‌های مختلف، اشتیاق قهرمان داستان به بلندی را به تصویر می‌کشد. این زندانی که بیشتر ساعات عمرش در عمق دهلیزها و سلول‌ها گذشته، اشتیاق غیر قابل وصفی به مکان‌های مرتفع دارد. این اشتیاق طبیعی به مکان‌های بلند، معلول وضعیّت کنونی اوست. مکان بلند برای کسی که در عمق سلول و دهلیز گرفتار آمده است، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ حسّ رهایی بوده و در نتیجه دلباز و دلپذیر باشد. او زندان گوانتانامو را دریایی ظلمانی می‌بیند که در لجّهٔ قیرین آن هیچ صدایی که حاکی از زندگی باشد، به گوش نمی‌آید.

«استفاقتی لم تستمرّ إلّا لحیظاتٍ عاودنی بعدها الغرق فی البحر المظلم فلم أعد اسمع غیر تلاطم الأمواج البعیده. ألا یوجد فی هذا القاع المعیق، سوای» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۲۴).

این زندانی در ساعاتی که مجالی برای تماشا دست می‌دهد، چشمانش به بلندی‌هاست. هر چند این بلندا را از روزنهٔ عبوس دیوار سخت زندان به تماشا نشسته باشد. تماشای مکان‌های بلند، حسّ امید را در او زنده کرده و باعث می‌شود تا با دلخوش بودن به خیالی از رهایی، زندان در نظر او، تحمّل پذیرتر جلوه کند. بر همین اساس، تماشای تپّه‌ای از روزنهٔ دیوار عبوس زندان که بالای آن پوشیده از درختان سرسبز است، بشارتی است خدایی که قلب زندانی را از لرزش باز می‌دارد.

«البقعه الخالیه التی عمرت بحضورنا، مسوره بطبقات متتالیه من الاسلاک المشوّکه، لکننی لمحت من فرج الاسوار أشجارا بعیده أطراف رؤوسها الخضراء تطلّ من فوق ألربی فأعتبرتها بشری ربانیه یثبّت لله قلبی الکئیب» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۶).

او هرگاه که از شدّت تنهایی و حیرت به هر سو سر می‌چرخاند، نوری را می‌بیند که از مکانی بلند، مانند پیغامی خدایی بر قلب ناامیدش نور می‌افشاند. چنان که گویی به او مژدهٔ رهایی می‌دهند: «نظرت حولی بعین حائره. یدور حول الزنازین ضوء کشّاف یأتی من مکان عال وبالاحری مکانین». و به سبب همین امید و اشتیاق به آزادی است که در هر فرصت کوتاهی که دست می‌دهد، چشم او به بلندی‌هاست. در جایی از رمان، هنگامی که پرستار پنجرهٔ نزدیک تخت او را می‌گشاید، باز چشمان او از بین میله‌های زندان به بلندی آسمان دور و ابرهایی است که به سرخی می‌زنند.

«قبل الغروب قالت ممرّضتی: إنّ الجوّ صحوٌ. فإذا أُحببت فسوف تفتّح لی الشّباک القریب من سریری. «نعم. لو سمحتِ». فتحته لی و خرجت فاأخذت بصری من بین قضبانه فی السماء البعیده والسحابات العابره التی راحت تتلوّن باحمرار» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۳۳).

این اشتیاق به بلندی تا بدان‌جاست که حتّی دیدن تصویری از کوه هیمالایا، او را محو و مجذوب و دگرگون می‌کند. «استوقفتنی صوره بعیده لجبال الهمالیا منشوره بالوان مبهجه علی صفحتین بقلب مجله غبت بها وفیها حتّی سمعت أقداماً تدخل الغرفه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۹۴). اگر در

پایین و زیر پای آدمی زمین پر از بی‌عدالتی و ظلم و جور است، آسمان بلند همان آسمان معهود است با ستاره‌های روشن امید بخشش.

«هواء الیله ساکن، بارد، وصمتها التّام یخیف. رفعت إلی ألأعالی عینیّ فکانت نجوم السّماء علی الهیئه التی عهدتها دوما وعرفتها منذ الصغر. السماء هی السماء. لکن هذه الأرض الجافیه غیر تلک الحانیه التی احببتها هناک» (زیدان، ۲۰۱۴: ۵۶).

در اینجا، مکان مرتفع نمودی است که تفسیر آن، تولید احساس رهایی است و از آنجا که مکان مرتفع به دلیل دلگشا بودن از جمله مکان‌هایی است که آدمی از دیر باز در مواقع دلتنگی به دامان آن پناه می‌برده، رابطهٔ بین نماد و تفسیر از نوع قراردادی است و می‌توان این نشانه را نشانه‌ای نمادین به حساب آورد.

۷– ۳. مکان مأنوس

مکانی است که انسان در آن احساس راحتی و آرامش می‌کند و آنجا را پناهگاهی امن در برابر تهدیدات خارجی می‌بیند. این نوع مکان در تقسیم‌بندی باشلار ذکر شده و تأکید او بیشتر بر روی خانه به‌عنوان مکانی امن و مألوف است. «و هنگامی که در سستی حدّ اکثری دست و پا می‌زنیم، به گرمای آن پناه می‌بریم» (باشلار، ۱۹۸۴م: ۳۸). انسان با زادگاهش انس و الفت دارد. «خانه‌ای که در آن به دنیا آمدیم، خانه‌ای مأنوس است» (خضر، ۲۰۰۵: ۱۲۲). ولی واقعیّت امر این است که نمی توان این نوع مکان را محدود به خانه کرد. ای بسا که خانه مکانی پر از ترس و اضطراب بوده و انسان در صدد ترک آنجا بر آید. بنابراین، مکان مأنوس مکانی است که انسان صرف نظر از شکل هندسی یا نوع آن، در آنجا احساس راحتی و امنیّت می‌کند. گرفتاری در زندان، دائماً شخصیّت اصلی داستان را مشتاق مکان‌های مألوف و مأنوس خویش می‌کند. هر چند به دلیل تنگنای زندان، مجبور شود این مکان‌ها را فراخوانی کرده و به خیالی از آن دلخوش باشد. از جملهٔ این مکان‌ها، دریاچهٔ نوبه، کرانهٔ شرقی نیل، خانهٔ شیخ نقطه و خانهٔ مهیره همسر اوست که بهترین روزهای عمر او در آن مکان‌ها سپری شده است:

«أنهیت الکتاب عصراً وجلست غارقاً فی خضم أفکاره، ومتفکّراً فی الأماکن والمحال التی أحببتها حین سکنتها وسکنت فیها. فأحبّتنی و حنّت علیّ: بحیره النوبه التی خلف السد فی جنوب أسوان. ضفّه النیل الشرقیه بالأقصر، زاویه الشیخ نقطه الکبری یأطراف أم درمان، البوابّه القدیمه ببلده البخاری، والبیت الذی کانت «مهیره» تسکنه وفیه سکنت فیها أوّل مره فعرفت سرّ الانبلاج باإیلاج» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۸).

از میان مکان‌های مأنوس مورد اشاره، او بیش از همه، با دریا انس دارد: «سأعیش قرب البحر فی الإسکندریه، فعندی من المال ما یسمح بشراء شقه صغیره ودکّان بقاله من النوع الذی یسمونه هناک «سوبر مارکت» مهما کان الدکان صغیرا» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۵). شاید به این دلیل که دریا از دیر باز مکانی نامتناهی، گسترده و سهمگین و منبع روزی و زندگی و لذت بوده است. جایی که آدمی برای آسایش و راحتی به آن پناه می‌برده است. بر همین اساس است که هرگاه در اوقاتی که به او اجازه داده می‌شود تا به مکانی بر آید که می‌تواند از آن موضع دریا را ببیند،

تماشای دریا نوری از امید رهایی بر قلب او می‌تاباند. دریا برای این زندانی، نماد رهایی و به پرواز در آمدن در مکانی بی‌مرز است.

«فی الصباح کتبت رؤیای وتاریخها وخرجت فی الوقت المسمح به إلی الموضع الذی أری منه البحر المحیط أثناء جلستی، أدرکت أنّ رؤیای تخبرنی بأنّ الدنیا سوف تقبل علیّ بوجه مشرق حنون، یحمل معه الخیر العمیم» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۵۶).

هنگامی که هوای گرم ظهرگاه بارانی با خود رایحهٔ دریا را به همراه دارد، باز این زندانی آن را از جمله بشاراتی می‌داند که خداوند با آن دل‌های مؤمنین را قرص و محکم می‌کند. «کان النهار التالی مطیراً لکن اجواءه دافئه وهواءه یحمل رائحه البحر المحیط فقدّرت أنّها من البشارات التی یقوّی اللّه بها قلوب المؤمنین» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۶۱).

«وکانت السماء الغائمه قد أوقفت أمطارها فخرجت إلی الموضع الذی أری منه المحیط والأسوار الشائکه التی تحیط وجلست ساکناً فی موضعی المعتاد. مثل صقرٍ وقع فی الشبّاک. بعد حینِ اجتاحنی الإحساس بالوحده. فلم أقدر علی إمساک الدمع الساخن الذی انسال من عینی ولم یره الّا لله» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۶۷)

همین ویژگی دریاست که زندانی رمان را آرزومند آن می‌کند تا در شبی مهتابی درست عکس شب‌های تیرهٔ زندان در ساحل نیل نشسته و در نور سپیده‌دم شست و شو کند. «احتوانی حنین مفاجئ للجلوس علی ضفه النیل فی لیله مقمره وللاغتسال بضوء الفجر حین یتسلّل لیجلو الاسوداد عن بحیره السّد» (زیدان، ۲۰۱۴: ۵۶).

«فی الصباح کتبت رؤیای و تاریخها و خرجت فی الوقت المسمح به إلی الموضع الذی أری منه البحر المحیط. أثناء جلستی، أدرکت أنّ رؤیای تخبرنی بأنّ الدنیا سوف تقبل علیّ بوجه مشرق حنون، یحمل معه الخیر العمیم» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۵۶).

تعلّق خاطر زندانی به رود نیل در جای‌جای رمان جلوه‌گری می‌کند. «و رأیت امرأه نوبیه ملیحه القسمات تغسل ملابس أطفالها فی نهرٍ یشبه النیل. ماؤه مثل الحبیب» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۲۷). این دلبستگی و انس با رود مورد اشاره تا بدان‌جاست که در اوّلین روزی که آزاد شده و به لندن منتقل می‌شود، در خیابان «ادجوار» چنان خود را خوشبخت می‌بیند که به گفتهٔ خودش، احساسی چون احساس عنکبوتی پیدا می‌کند که از دیوار نرمی بالا برود. این مکان تا آن اندازه امن و مأنوس است که صندلی چوبی آنجا او را به یاد صندلی‌های ساحل نیل و اسکندریّه دو مکان محبوب و مأنوس او می‌اندازد.

«فی اوّل صباحاتی اللندنیّه سرت متوجّساً بمنتصف الأرصفه النظیفه فی الشارع الکبیر المسمّی طریق «ادجوار» وکنت کعنکبوتٍ یتصعّد علی جدارٍ أملس...جلستُ ساکن الظاهر مضطرب الباطن علی طرف مقعد خشبیّ شبیه بتلک الدکک الحجریه التی عند ضفه النیل بالأقصر وشاطئ البحر بالاسکندریّه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۷۸).

آنچه که مصر را برای زندانی دلخواه و دلپذیر می‌کند، خاطرات خوش آنجاست. «وکنت سابقاً أعیش بمصر وأزور السودان وفی زمن جمیل أحببت فتاه اسمها «نورا» کانت عیناها تفیضان نوراً وتلمع بألق ساحر» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۲۴). دریا و خصوصاً دریای نیل و اسکندریّه نمادی است که بر هویّت و آرامش دلالت می‌کند. این تفسیر در دل خود این واقعیّت را پنهان دارد که مکان‌های

دیگر که زندان گوانتانامو از جملهٔ آن‌هاست، به نوبهٔ خود می‌توانند نمودی نشانه‌شناسانه تلقّی شوند که هویّت و به تبع آن آرامش فرد را سلب می‌کنند.

۷– ۴. مکان نامأنوس

این نوع مکان، هر اندازه که از نظر جغرافیایی وسعت داشته باشد، باز هم احساس ناراحتی و دلتنگی می‌آفریند. کسی که در دیار غربت زندگی می‌کند، در آنجا احساس غربت می‌کند هر چند که سکونت‌گاه او سرزمینی به وسعت یک کشور باشد. این نوع از مکان، «مکانی است که شخصیّت‌ها در آنجا احساس نفرت یا دشمنی یا دلتنگی و عدم امنیّت می‌کنند» (خضر، ۲۰۰۵: ۱۲۵). قهرمان داستان، هیچ‌گونه سنخیّتی با سایر زندانیان ندارد. برای او جایی که اسباب دلخوشی فراهم نباشد، زندان است. «لا إخوه لی هنا. المعتقلون لیسوا منّی ولست منهم. أهلی وإخوتی فی القاهره حسبما قال المحقّق» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۳۲). در رمان *گوانتانامو*، شخصیّت اصلی رمان از «دوحه» دلگیر بلکه نسبت به آن مکان احساس نفرت دارد چرا که آنجا را مکانی سرشار از اصناف فجایع می‌بیند. این شخصیّت وقتی در صدد معرفی مردی جزائری است که در دوحه مشغول کار بوده است امّا از آنجا که در آنجا احساس عدم امنیّت می‌کرده بعد از شش ماه کار کردن، حتّی بدون آنکه پاداش پایان خدمتش را دریافت کند به یکباره همراه دوستش دوحه را به مقصد الجزائر ترک می‌کند:

> «هذا الرجل جزائریّ کان یعمل بالدوحه منذ سنواتٍ وهو لم یکن خاضعاً للمراقبه ولذلک کانت مفاجأه أنّهما بعد مرور ستّه أشهر علی هذه العلاقه خرجا یوماً إلی المطار فی الصباح الباکر وسافرا إلی الجزائر کهاربین حتّی إنّه لم یتسلّم مکافأه نهایه الخدمه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۲۲).

خود این زندانی نیز در دوحه احساس انس و الفت نمی‌کرده و آنجا را چون باری سنگین بر شانه‌های خود می‌دیده است. به همان نسبت که اسکندریّه برای او مکان محبوب و مأنوسی است، دوحه برای او غریب و نامأنوس است.

> «هذه الشقه لم تحبّنی من یوم الأوّل فلم أحبّها قطّ. وکانت أنفاسها علیّ أثناء سکناها ثقیله الوطء، معدومه التحنان. الدوحه کلّها تکرهنی وتلفحنی بأنفاس الجفاء، فلم أکن بکاملی هناک، مثلما کنت بکل ما فیّ بالاسکندریّه مع نورا. النواحی الإسکندریّه أحبّتنی فأحببتها: المنتزه، القلعه، المنشیه، شقه المندره، محطّه القصار...أین ذهبت هذه اللحظات والأماکن؟» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۹).

این شخصیّت مایهٔ خوشدلی را تنها در مکانی می‌بیند که اسباب شادی فراهم است و در آنجا احساس آزادی و آزادگی به او دست می‌دهد. او در زندان تنهاست هر چند در گرداگردش کسانی مانند نگهبانان جمع آمده باشند. در دوحه نیز او مانند زندان فعلی، احساس تنهایی می‌کرد و آنجا مکان دلخواه او نبود چرا که در آنجا هم بهانه‌ای برای دلخوش کردن او وجود نداشت. در دوحه، مهیره همسر او با او در زیر یک سقف اما دور از او زندگی می‌کرد بنابراین دلیلی برای دلپذیر یافتن آن مکان وجود نداشت.

> «الوحده تحرق الأرواح وتجعل القلوب کالرماد المتطایر. هذان الحارسان قریبان الآن منّی موضعاً، لکنّی وحیدٌ. والمعتقلون کانوا یصخبون من حولی فی عنبر الأنتحار وکنت بینهم وحیداً وفی الدوحه کانت مهیره تنام فی الغرفه القریبه وأنا فی صاله الشّقه وحیده مثلما کنت حینما حُبستُ منفرداً بالزنزانه المزدوجه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۶۸).

مکان‌های نامأنوس مذکور برای او تفاوتی با زندان فعلی ندارند. این مکان‌ها نامأنوس‌اند و بر رنج و درد دلالت دارند. نمودی هستند که تفسیر آن‌ها درد و رنج و تنهایی است و نسبت بین نمود و تفسیر رابطه‌ای شمایلی است چرا که قانون چنین است که پیوسته فراهم نبودن اسباب شادی به تنهایی می‌انجامد.

۷– ۵. مکان تغییر دلالت داده

گاهی مکان دلالتش را از دست داده و دلالتی متضاد با دلالت وضعی خود پیدا می‌کند. در چنین تغییر دلالتی است که گاهی تحت تأثیر فرد ساکن، مکان مأنوس بدل به مکان نامأنوس می‌شود و بالعکس. ژرار ژنت این نوع مکان را به این صورت توصیف می‌کند «زبان ادبی با زبانی ساده انجام وظیفه نمی‌کند. چراکه تعبیر ادبی معنای واحدی ندارد و فضای دلالی بین مدلول حقیقی و مدلول مجازی به وجود می‌آید» (عزام، ۲۰۰۵: ۷۴). درست از همین نقطه‌نظر است که زندانی در دل سلول‌هایی که خود در دل زندان بزرگ‌تری قرار دارند، بعد از آشنا شدن با زنی به نام «سارّه» و هم‌زبانی با او و تابیدن نور امید بر قلبش، آن سلول‌های پر از خشم و خشونت، «جحور الرحمة» نام می‌گیرند: «داخله یحوی الزنازین الحدیثه التی سأسمیها لاحقا «جحور الرحمة» وفیها سأعرف المرأه الفریده التی اسمها «سارّه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۴۲). عاملی که باعث می‌شود تا زندانی مورد بحث، سلول‌ها را مکانی مأنوس بیابد، احوال شخصی اوست. یوسف زیدان این نکته را از زبان قهرمان رمان چنین بیان می‌کند: «أنّ لکل مکان روحاً تخصّه وأفکارا یستشعرها العارفون. والاماکن تحبّ وتحَبّ وتکره اذا کرهت وتَحنّ حین یُحنّ إلیها» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۷). قهرمان داستان زمانی این احساس را پیدا می‌کند که در زندان مملو از قید و بندها نیز در مکان‌هایی خود را آزاد و رها می‌بیند. او می‌بیند که هرگاه در زندان نوری از عشق و دوستی بر قلبش تابیده می‌شود، جهنم آنجا تبدیل به بهشت می‌شود و از خویش می‌پرسد «کیف یکون النعیم فی قلب الجحیم» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۱۷). و با تغییر سلول و دلپذیر یافتن آنجا، ناباورانه این سؤال را پیش می‌کشد که چرا در جایگاه قبلی بااینکه در جمعی از دوستان زندانی مسلمان مظلوم بود، این احساس راحتی و آرامش را نداشت؟ «لکنّنی أنست ألیها علی نحو لم أشعر بمثله فی الزنزانه الاولی. الواقعه فی شارع الزنازین العامر بإخوانی المسجونین، المسلمین، المظلومین مثلی. فما الذی أراحنی هنا وکان یعذّبنی هناک؟» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۰۰). سؤال آگاهانهٔ او به‌خوبی نشان‌دهندهٔ آن است که هر مکانی ممکن است بسته به روحیّات شخص ساکن در آن، دلالت اوّلیه‌اش را از دست داده و دلالتی متضاد با آن دلالت پیدا کند. زندان حتّی آنگاه که لوازم رفاه و اسباب آرامش مهیّاست، با همهٔ تنگنایش می‌تواند تبدیل به هتلی پر از رفاه و آرامش شود:

> «کأنّنی هنا فی نزهه مؤقّته أو إقامه مجانیه فی فندق عجیب. کلّ ما فیه معدنیّ. سریری الصغیر النائی من الجدار المعدنیّ. حوض المیاه ومحلّ قضاء الحاجه معدنیّ. الأرضیّه وعیدان الباب، السلاسل اللامعه. کلّ ما حولی معدنیّ ونظیف ولا تفوح حوله الرائحه الکریهه التی کانت کثیراً ما تنبعث بالزنزانه المفرده، کلّما اشتدّ الحرّ أو سکن الهواء» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۳۵).

در جای دیگر و هنگام دیدار با سالی، زنی که با مهربانی و شفقت با او برخورد کرده، چنین احساس می‌کند که نوری در گوشه و کنار سلول سرد ساکن شروع به تابیدن کرده است:

«أنّها تکلّمنی بصدقٍ وبمودّه لم أصادفها منذ صرت معزولا فی هذا القفص ولا احادث غیر المحققین والاطباء والحرّاس المرضی وهولاء یخاصمون الصدق والمحبّه. سالی تختلف عن هؤلاء. وقد وجدت الهواء الشتویّ ساکناً وسامحاً للشمس بإشاعه الدفء فی الانحاء» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۰۴).

همچنان که علّت مرگ یکی از سه نفری که در زندان به زندگی خود پایان داده بودند، این مسئله بود که قرار بود به‌زودی آزاد شده و به کشورش بازگردد امّا ازآنجاکه او کشورش را مکانی نامأنوس و غیر مطلوب می‌دانست، تمایلی به بازگشت به وطن نداشت و زندان را به آنجا ترجیح می‌داد:

«وعلّقوا بأسقف الزنازین أربطه سنقوا بها أنفسهم فلم ینقذ هم من ألموت أحد. أستغفر لله العظیم. ولماذا فعلوا هذا؟ لأنّ «مانع العتیبی» عرف أنّ الإفراج عنه بات وشیکاً لکنّ الأمریکییّن سوف یسلّمونه إلی سلطات الأمن فی بلده» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۷۲).

پادگان «اجوانا» مکان تغییر دلالت داده شدهٔ دیگری است که در رمان *گوانتانامو* دلالت خشک و غیر منعطف اوّلیه‌اش را از دست داده و به مکانی پر از امید برای زندانیان تبدیل شده است. این مکان نظامی که در اساس مکانی امنیّتی است، در رمان *گوانتانامو* برای شخصیّت داستان مکانی مطلوب و خواستنی است. کسانی که به این مکان فرا خوانده می‌شوند، بدان معناست که آزادی‌شان قریب‌الوقوع است.

«أعید فتحه فی العام التالی لیکون مقرّ الإحتجاز المؤقت لکل شخص یصنّف بأنّه «لم یعد مقاتلاً معادیاً» حتّی یتمّ الإفراج عنه. وأردف بأنّ المحتجزین هنا لا یتحرّکون مقیّدین بالسلاسل ویمکنهم المشی خارج العنبر المعدنیّ والنظر إلی المحیط فی النهار. کما یمکنکم مشاهده التلفزیون وقتما أرادوا أو قراءه الکتب المتاحه فی المکتبه وهذه الأحواض مخصّصه لمن یهوی من النزلاء مزاوله الزراعه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۳۶).

قهرمان داستان وقتی به این پادگان می‌رسد، حافظ بودن خدا را یادآور می‌شود و این بدان معناست که پادگان «اجوانا» دیگر مکانی برای شکنجه نیست بلکه ورود به آنجا به‌منزلهٔ دیدار با نخستین طلیعه‌های رهایی است.

«أخذتنا السیّاره المکشوفه إلی «إجوانا» فوصلناها بعد دقائق کان هیها الهواء یداعب جبهتی وجانبَی وجهی ویغسلنی من هموم مهلکه کادت تؤدّی بحیاتی. اللّه خیرُ حافظٍ وهو تعالی أرحم الراحمین» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۳۶).

مکان تغییر دلالت داده شده در آغاز نمودی بوده که تفسیر دیگری از آن به عمل می‌آمده امّا پس از تغییر دلالت، رابطه‌ای که با آرامش یا آزادی پیدا می‌کند آن را تبدیل به نشانه‌ای از نوع شمایلی می‌کند چرا که این نوع از مکان، ملازم و مسبّب آزادی یا احساسی از آزادی است.

۷– ۶. مکان متعدّد الابعاد

این نوع مکان، مکانی است که دلالت‌های مختلف را با خود حمل می‌کند و در بین مکان‌های دیگر در نوسان است. این نوع مکان، گاهی مأنوس است و وقتی نامأنوس. گاهی بر ارتباط دلالت می‌کند و زمانی بر جدایی. «مکان روایی بر شالودهٔ زبان بنا می‌شود. بنابراین، مکانی زبانی– تخیّلی است که زبان ادبی آن را با واژگان می‌سازد و نه از موجودات و تصاویر» (کامد، ۲۰۰۳م: ۱۲۷). راهروی وصل‌کننده بین سلول‌ها در رمان *گوانتانامو*، از نمونه‌های مکان متعددالأبعاد است. این

راهرو، گاهی آکنده از صدای هم‌بندان است «ومن الممرّ الواصل بین الزنازین تأتی الزعقات ویعلو التصایح بکلمات متداخله» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۷۲). و وقتی دیگر خالی از هر هیاهویی «ثمّ مررنا من شارع الزنازین فوجدته مهجوراً وأقفاصه الحدیدیّه کلّها خالیه وصدئه وبعضها صار مغلّفاً بألواحٍ من الخشب تجعله أشبه بالمخازن. ماذا جری؟» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۲۳). به عبارت دیگر، این مکان در موقعیت‌هایی از رمان، نماد هرج‌ومرج و چندصدایی زندانیانی با ملّیت‌های مختلف و در موقعیّت‌هایی دیگر که صدایشان رو به خاموشی می‌رود و اثری از آنها پیدا نیست، نماد سرنوشت نامعلوم آنان قرار می‌گیرد. در این رمان، علاوه بر راهروی زندان، حمّام آنجا نیز از آن دست مکان‌هایی است که علاوه بر اینکه بر صورت طبیعی بر مکان شست‌وشو دلالت می‌کند، هرگاه زندانی به این مکان برده می‌شود، این احتمال قوّت می‌گیرد که ممکن است توطئه‌ای در راه باشد و بازرسانی قصد دیدار از آنجا را داشته باشند و به همین جهت مسئولین زندان قصد داشته باشند با نظافت زندانی، شرایط زندان را در نظر بازرسان عادی جلوه دهند. «أخرجوا المعتقلین للاستحمام فی قاعه التریّض وبأنّهم یغسلون العنبر الآن بخراطیم المیاه یعقمونه. لأنّ لجنه تفتیش حکومیّه ستأتی غداً فی الصباح الباکرللتحقیق فی حادثه الإنتحار» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۹۲). هنگامی که به سرعت و با دستپاچگی زندانی را از سلول خارج می‌کنند تا به زندان ببرند، حتماً نقشه‌ای در سر دارند یا قرار است اتفاق جدیدی رخ دهد وگرنه دلیلی برای دستپاچگی نیست. «خرجوا بی بسرعه من الزنزانه إلی محلّ استحمام فاغتسلت بماء دافق، دافئ وألبسونی بدله نظیفه ثمّ أخذونی إلی المحققین وفی رأسی یدور سوال واحد: کیف سأرجع بعد التحقیق إلی العنبر المربع؟» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۸۹). «راهرو» و «حمّام» زندان نمودی است که می‌توان تفسیر دوگانه‌ای از آن‌ها ارائه داد. بنابراین، رابطهٔ نمود و تفسیر به‌طور هم‌زمان رابطه‌ای نمادین – شمایلی است چرا که راهرو و حمّام به طور قراردادی بر رفت و آمد و شست‌وشو دلالت می‌کنند و در جریان داستان طوری پردازش و به کار گرفته شده‌اند که می‌توانند علّت تفسیرهای دیگری نیز قرار بگیرند.

۷– ۷. مکان خلأآمیز

در رمان *گوانتانامو* و در مکان‌های مختلف، زیدان مکانی تهی و پر از خلأ را ترسیم می‌کند تا به این وسیله حالات روحی شخصیّت و تأثیر و تاثّر متقابل شخصیّت و مکان را به نمایش بگذارد. این نوع مکان چشم‌اندازی تهی و بی‌منتهاست. «تعامل رمان نویس با مکان، تعاملی نیست که نویسنده در آن به مکان به چشم اشکال و حجم‌ها و جاهای خالی و اشیا و رنگ‌ها بنگرد بلکه تمام اینها رموز لغوی‌اند» (بدری، ۱۹۸۶: ۹۶). آرامش ظهرگاه زندان، او را به سمت گسترهٔ افقی خالی می‌کشاند. کسی که گرفتار قفس است، دچار چنان پوچی و خلئی است که جهان اطراف را خالی از هر صوت و گفت و حرفی می‌یابد. «وهذا سکون الظهیره یهدئ الأنفاس ویسحبنی نحو أفق لا شئ فیه» (زیدان، ۲۰۱۴: ۱۸). ساعات مرگ‌زای زندان در موقعیّت‌های مختلف، زندانی را متوجه مکان‌هایی خلأآمیز می‌کند. «بعد ساعتین کنت مستلقیاً علی سریری أحدّق عالیاً فی اللاشیء» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۷۶). این فضا مانند بختکی در کابوس‌های او نیز نمودار شده و افسردگی و دل

مردگی‌اش را در عمق دهلیزها و سلول‌ها به تمامی آینگی می‌کند. در زندان سخت و سرد و سنگین گوانتانامو، شور زیستن چنان از این زندانی گرفته شده است که چنین تصور می‌کند که حتّی تشییع جنازه‌اش نیز زیر آسمانی تهی از ماه و خورشید و ستاره صورت می‌گیرد. «أذکر أنّنی رأیت دواماتٍ حمراء وزرقاء تبتلعنی ورأیت إمراه نائمه فی سماء رخوه لیس فیها نجوم ولاقمر ولاشمس ورأیت أبی یسیر خلفی فی جنازه فقیره وکنت أنا المیّت الذی یشعیّون» (زیدان، ۲۰۱۴: ۲۲۴). شخصیّت اصلی داستان که از مریدان و مجذوبان شخصی به نام «شیخ نقطه» است، در جایی از رمان و در عالم مکاشفه به دنبال مراد خویش وارد عالمی ذرگونه و افقی بی‌زمین و آسمان می‌شود که آنچه در آنجا موج می‌زند جلوهٔ رنگ و روشنایی است. «أین کنت لمّا أشار ألیّ بأن أسکت فسکت ومضی وسریت خلفه حتّی دخلنا أفقاً لا أرض فیه ولاسماء فکان الکون ملیئاً بألوانٍ تتموّج فی ضیاءٍ مبهره للنظر» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۹). در این موقعیّت، مکانی ترسیم می‌شود که آرمان زندانیست. او که بی‌گناه و به ناحقّ بهترین سال‌های عمر بی‌بازگشت خویش را در زندان گذرانده، خواستار مکانی است که از تضادّ زمین و آسمان که به زعم او تضادّ زندگی و ایدئولوژیست، خالی بوده و آنچه در آن موج می‌زند یک‌دستی و هم‌صدایی نور و نور باشد. «فی فضاءٍ شفّافٍ لا لون له ولاضوء فیه أو ظلام سمعت أصداءً تأتی إلیّ متداخله من ألجهات السبع» (زیدان، ۲۰۱۴: ۹۹). مکان خلأآمیز در رمان *گوانتانامو*، نمودی است که رابطهٔ آن با تفسیرش رابطه‌ای از نوع مشابهت است. بنابراین می‌توان این نوع از مکان را نشانه‌ای نمایه‌ای به شمار آورد.

۸. نتایج پژوهش

رمان *گوانتانامو* اثر یوسف زیدان سرشار از مکان‌های مختلف و متعدّد است؛ در این رمان، مکان از نقشی کارکردی برخوردار است به گونه‌ای که مکان رخدادها در ارتباطی ساختاری با سایر عناصر داستان و در یک شبکهٔ تعاملی اندام‌وار عمل می‌کند. در رمان *گوانتانامو*، مکان محدود در لایهٔ اوّل نیست؛ بلکه واجد دلالتی ثانوی نیز هست. به گونه‌ای که نقش کارکردی و دلالتمند مکان باعث می‌شود تا هر گونه تغییر مکان، منجر به تغییر معنا شود. بنابراین در رمان *گوانتانامو*، مکان آینه‌ای نشانه‌شناسانه و منعکس‌کنندهٔ حالات روحی شخصیّت‌های رمان است. در این اثر، این عنصر مهم گاهی بر امید و آرزوی زندانی دلالت می‌کند و وقتی بر اضطراب و پوچ‌گرایی و پوچ اندیشی او. بر این اساس، بین مکان و شخصیّت رابطهٔ تأثیر و تأثّر بر قرار است به گونه‌ای که می‌توان نام‌گذاری مکان‌های رمان را بر اساس روحیّات شخصیّت‌ها انجام داد.

تحلیل نشانه‌شناسی مکان در رمان *گوانتانامو* بیانگر آن است که این عنصر در آفرینش مضامین و تولید مفاهیم رمان و همچنین ارتباط و تعامل با دیگر لایه‌های متن، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در رمان *گوانتانامو*، می‌توان مکان را بر اساس تأثیری که از احوال روحی شخصیّت‌ها می‌پذیرد، به انواع مکان ذهنی، مرتفع، مأنوس، نامأنوس، متعدّد الأبعاد، تغییر دلالت داده و خلأآمیز تقسیم کرد. همچنانکه ردّپای سه نوع نشانه مدّ نظر پیرس که عبارتند از نشانهٔ

نمادین و شمایلی و نمایه‌ای در رمان *گوانتانامو* به وضوح قابل ردّیابی است. با این توضیح که نشانهٔ نمادین بیشترین سهم را در بین این نشانه‌های سه‌گانه به خود اختصاص داده است.

منابع

الرحاوی، فارس عبداللة بدر (د.ت). «ثقافة المکان وأثرها فی الشخصیّة الروائیّة: روایة لیلة الملاک أنموذجاً»، مجلّة الأبحاث، المجلّد ۱۱، العدد۲.ص۲۶۵

الطربولی، محمّد سایر عوید (۲۰۰۵م). *المکان فی الشعر الأندلسی من عصر المرابطین فی نهایه الحکم العربی*. القاهرة: مکتبة الثقافة الدینیّة.

النابلسی، شاکر (۱۹۹۴). جمالیّات المکان فی الروایة العربیّة. بیروت: المؤسسّة العربیّة للدراسات والنشر.

باشلار، غاستون (۱۹۸۴). *جمالیّات المکان*. ترجمة غالب هلسا، المؤسسّة الجامعیّة للدراسات والنشر والتوزیع، الطبعة الثانیة،

بحراوی، حسن (۱۹۹۰). *بنیة الشکل الروائی*. ط۱، بیروت: الدار البیضاء.

بدری، عثمان (۱۹۸۶). *الشخصیّة فی روایة نجیب محفوظ*. ط۱، بیروت: دار الحداثة للطباعة والتوزیع.

بورنوف، رولان؛ اوئله، رئال (۱۳۷۸). *جهان رمان*. ترجمه نازیلا خلخالی. چ۱. تهران: لانا.

خضر، خالد حسن (۲۰۰۸). المکان فی روایة الشماعیّة للروائی عبد الستّار ناصر، جامعة بغداد، کلیّة التربیّة ابن رشد، قسم اللغة العربیّة، *مجلّة کلّیه الآداب*، العدد ۱۰۲، ص۱۲۲.

خلیل، ابراهیم (۲۰۰۸). *من الإحتمال علی الضرورة (دراسات فی السرد الروائیّ القصصی)*. ط۱، عمّان: دار مجدلاوی للنشر والتوزیع.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصّه.

سو سور، فردینان دو (۱۳۶۲). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه: کورش صفوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.

شعبان، هیام (۲۰۰۹ م). *السرد الروائی فی اعمال ابراهیم ناصر الدین*. دار الکندی للنشر والتوزیع.

عزام، محمّد (۲۰۰۵ م). *شعریّة الخطاب السردی*. دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.

علاء، عبد الرزّاق (۲۰۱۳). «جمالیة الفضاء المکانی فی روایة الولی الطاهر یعود إلی مقامة الزکی للطاهر وطّار». *مجلّة علوم اللغة العربّیة وآدابها*، العدد ۵،ص۹۰.

قاسم، سیزا (۲۰۰۴). بناء الروایة، «دراسة مقارنة فی ثلاثة نجیب محفوظ». *مجلة الأسرة*، مهرجان القراءه للجمیع، ص۱۰۴.

کامد، سلیمان (۲۰۰۳). *عالم النصّ (دراسة بنیویّة فی الاسالیب السردیّة)*. الأردن: دار الکندریّ للنشر والتوزیع.

لحمدانی، حمید (۱۹۹۱). *بنّیة النصّ السّردیّ*. ط۱، بیروت: المرکز الثقافی العربی للطباعة والنشر.

هلسا، غالب (۱۹۸۹). *المکان فی الروایة العربّیة*. دمشق: دار ابن هانی.

وتار، محمّد ریاض (۲۰۰۰). *شخصیّة المثقّف فی الروایة العربّیة السورّیة*. ط۱، دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.

یعقوب، ناصر (۲۰۰۴). *اللغة الشعرّیة و تجلّیاتها فی الروایة العربّیة*. ط۱، بیروت: المؤسسّة العربیّة للدراسات والنشر.

References

Alaa, Abdul Razzaq (2013). "Aesthetics of Spatiality in the Novel Al-Wali Al-Tahir Ya'ud Ila Maqamah Al-Zaki Liltahir Wataar". *Journal of Arabic Language and Literature*, Issue 5, p. 90. (in Arabic)

Al-Nabulsi, Shaker (1994). *Aesthetics of Place in Arabic Narrative*. Beirut: Al-Muassasa Al-Arabiyya for Printing and Distribution. (in Arabic)

Al-Rahawi, Fares Abdullah Badr. (?). *"Culture of Place and its Impact on the Narrative Personality: The Novel of Angel Night as a Model". Al-Abhath Journal*, Volume 11, Issue 2, p. 265. (in Arabic)

Al-Turboli, Mohammed Sayir Awwaid (2005). *Place in Andalusian Poetry from the Era of the Almoravids to the End of Arab Rule.* Cairo: Al-Thaqafah Al-Diniyyah Library. (in Arabic)

Badri, Othman (1986). *Character in the Novels of Naguib Mahfouz.* Beirut: Dar Al-Hadatha for Printing and Distribution. (in Arabic)

Bahrawi, Hassan. (1990). *The Structure of the Narrative Form.* Beirut: Dar Al-Bayda. (in Arabic)

Bashlar, Gaston (1984). *Aesthetics of Place.* translated by Ghalib Helsa, University Press for Studies, Publishing, and Distribution, Second Edition. (in Arabic)

Bornov, Roland; Ulle, Rail (2000). *The Novel World*. translated by Nazila Khalkhali, 1st edition, Tehran: Lana Press. (in Persian)

Egelton TERRY (1996). Litrary theory an introduction. 2th ed. UK: Blackwell.

Helsa, Ghalib (1989). *Place in Arabic Narrative.* Damascus: Dar Ibn Hani. (in Arabic)

Izzam, Mohammed (2005). *Poetics of the Narrative Discourse.* Damascus: Union of Arab Writers. (in Arabic)

Kamad, Sulaiman (2003). *The World of the Text (A Structural Study of Narrative Styles).* Jordan: Dar Al-Kendari for Publishing and Distribution. (in Persian)

Khalil, Ibrahim (2008*). From Probability to Necessity (Studies in Short Narrative).* Amman: Dar Majdalawi for Printing and Distribution. (in Arabic)

Khedr, Khaled Hassan. *"Place in the Novel Al-Shamaiya by Novelist Abdul Sattar Nasser"*. Baghdad University, Ibn Rushd College, Arabic Language Department, *Journal of the Faculty of Arts*, Issue 102, p. 122. (in Arabic)

Lahmadani, Hamid (1991). *The Structure of the Narrative Text.* 1st Edition, Beirut: Al-Markaz Al-Thaqafi Al-Arabi for Printing and Distribution. (in Arabic)

Peirce Charles Sanders. (1931-1958). Collected Writings. Combridge. Harvard University.

Qasim, Siza (2000). "The Construction of the Narrative: A Comparative Study in Three Novels by Naguib Mahfouz*"*. *Magazine Al-Usrah*, Festival of Reading for All, p. 104. (in Arabic)

Saussure, Fardinan de. (1983). *Course in General Linguistics.* translated by Korosh Safavi, 2nd edition, Tehran: Hermes Press. (in Persian)

Selden Raman & Peter Widdowson. (2005). A Readers guide to contemporary literary theory. Peter Brooker. 5 th ed.London: pearson.

Shaaban, Hiyam (2009). *Narrative Fiction in the Works of Ibrahim Nasser Al-Din.* Dar Al-Kendi for Publishing and Distribution. (in Arabic)

Sojudi, Farzan (2004). *Applied Semiotics.* Tehran: Ghesseh. (in Persian)

Wetar, Mohammad Riyad (2000). *The Intellectual's Persona in Syrian Arab Fiction.* 1st edition, Damascus: Union of Arab Writers. (In Arabic)

Ya'qub, Nasser (2004). *The Poetic Language and its Manifestations in Arabic Narrative.* 1st edition, Beirut: Al-Muassasa Al-Arabiyya for Printing and Distribution. (in Arabic)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

The Oldest Newly Found Heteromeric Poem by Nima Yušij

Mahdi Olyaei Moghaddam✉

Corresponding Author; Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: olyaei@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(111-123)

Received:
27 January 2024

In Revised Form:
13 February 2024

Accepted:
27 February 2024

Published onlin:
10 March 2024

Abstract

The oldest example of free verse in Nimā Yušij's literary output is commonly assumed to be the poem "Phoenix" (Qoqnus), which is dated 1316 Š. /1937. This poem was published in the Music Magazine (Majalla-ye Musiqi), a literary and cultural journal edited by Ḡolām-Ḥosayn Minbāšiān, in 1319 Š. /1940. The year before, in 1317 Š. /1938, the poem "Raven" (Ghorāb) was also published in the same magazine. Despite the historical importance of these two poems, Nimā's articles and notes do not explicitly mention them. In his writings, Nimā only refers to the period in which he published his innovative poems in the Music Magazine and gives examples of his creative poems, leaving them open to everyone's judgment. However, among Nimā's documents in the archive of the Persian Language and Literature Academy, there is an unpublished poem from Nimā's manuscripts called "Unknown Light" (Rowšanāei-ye Majhul), which carries great historical significance. This poem, dated 1310 Š. /1931, shows that Nima had already experimented with heteromeric lines in his poems six years before writing "Phoenix", the oldest poem in his work that has been found so far. However, the rhyme system in the poem is a mixture of the Mathnavi and the Čahārpāra scheme, which is far from the "rhyme bell" (Zang-e Qāfiye) theory that he later adopted in creating his innovative poetic form. Considering the starting point of Nimā's free verse his diverse experiences in the form of Mostzād, of which many examples have recently been published, the poem "Unknown Light" marks the boundary between these experiences and the poems of the "Phoenix" type. Accordingly, it can be assumed that Nimā's free verse is the result of an evolutionary process that gradually moved away from the tradition of Mostzād towards free verse, starting from the beginning of the second decade of the 14th Š. / 20th century.

Keywords:
Nimā Yušij, Mostzād, Nimaic free verse, Phoenix (Qoqnus), "Raven" (Ghorāb), Unknown Light (Rowšanāei-ye Majhul.

Cite this article:
Olyaei Moghaddam, Mehdi (2024). "The oldest newly found heteromeric poem by Nima Yoshij". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 4, Ser.N: 32 (111-123).

DOI:
10.22059/JLCR.2024.371740.1976

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

قدیم‌ترین شعر نویافتهٔ نیما یوشیج با مصراع‌های نامتساوی

مهدی علیائی مقدم✉

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. تهران، ایران. رایانامه: olyaei@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۱۲۳-۱۱۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۱/۰۷

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۱۱/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۲/۰۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

چکیده

در کارنامهٔ اشعار نیما یوشیج قدیم‌ترین نمونهٔ شعر آزاد اغلب با شعر «ققنوس» مورخ ۱۳۱۶ شمسی شناخته می‌شود. این شعر در ۱۳۱۹ در مجلهٔ موسیقی منتشر شد و سال پیش از آن شعر «غراب» مورخ ۱۳۱۷ در همان مجله منتشر شده بود. به‌رغم اهمیت تاریخی این دو شعر در مقالات و یادداشت‌های نیما اشارهٔ صریحی به این دو شعر نیست و آنچه در این باره می‌توان در گفته‌های او یافت، اشاره به دوره‌ای است که اشعار او در مجلهٔ موسیقی منتشر شده است و نمونه‌هایی از قالب ابداعی او را در معرض قضاوت همگان قرار داده است. اما در میان اسناد فرهنگستان زبان و ادب فارسی از دست‌نوشته‌های نیما شعری به نام «روشنایی مجهول» وجود دارد که به حیث تاریخی اهمیت بسیار دارد. نیما در این شعر، که مورخ ۱۳۱۰ شمسی است، شش سال پیش از تاریخ سرایش شعر «ققنوس» تساوی عروضی مصراع‌ها را به هم زده است و از این بابت این شعر قدیم‌ترین شعری در کارنامهٔ اوست که تاکنون به دست آمده است. با این حال، از آنجا که نظام قافیه در این شعر آمیزه‌ای از شیوهٔ مثنوی و چهارپاره است، با نظریهٔ «زنگ قافیه»، که بعدها در ساخت قالب مبتکرانهٔ خود به آن قائل شد، فاصله دارد. اگر نقطهٔ آغاز دست‌یافتن نیما را به قالب آزاد تجربه‌های متنوع او در قالب مستزاد بدانیم، که به تازگی نمونه‌های فراوانی از آنها منتشر شده، شعر «روشنایی مجهول» حد میان این تجربه‌ها با اشعاری از نوع «ققنوس» است. از این رو می‌توان چنین انگاشت که قالب آزاد نیمایی حاصل فرایندی تکاملی است که می‌توان دست کم از آغاز دههٔ دوم قرن چهاردهم شمسی جدا شدن آن را از سنت مستزادسازی به سمت آزادی عروضی مصراع‌ها نشان داد.

کلیدواژه‌ها: نیما یوشیج، قالب مستزاد، قالب شعر آزاد نیمایی، ققنوس، غراب، روشنایی مجهول.

استناد علیائی مقدم، مهدی (۱۴۰۲). «قدیم‌ترین شعر نویافتهٔ نیما یوشیج با مصراع‌های نامتساوی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۲، ش ۴، زمستان، پیاپی ۳۲، (۱۱۱-۱۲۳).

https://doi.org/10.22059/JLCR.2024.371740.1976

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

تا آنجا که به کارنامهٔ نیما در ابتکار قالب شعر آزاد عروضی، فارغ از پیشینهٔ تاریخی آن، مربوط است، قدیم‌ترین نمونه‌ای که از شعر آزاد نیمایی، بنابر دیوان منتشرشدهٔ او، در دست است شعر «ققنوس» است که در ۱۳۱۶ شمسی سروده شده است (یوشیج، ۱۳۱۹: ۲۳–۲۵). شعر دیگری که پس از «ققنوس» در قالب شعر آزاد نیمایی سروده شده، بر پایهٔ آنچه در مجلهٔ *موسیقی* (آذر ۱۳۱۸) منتشر شده، مهر ۱۳۱۷ است (یوشیج، ۱۳۱۸: ۳۰). در دیوان اشعار نیما نیز همین تاریخ ثبت شده است (یوشیج، ۱۳۷۵: ۲۲۴). اما از دست‌نوشتهٔ شعری به نام «کشتگاه شاعر»، محفوظ در فرهنگستان زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۲–۹–۳، چنین برمی‌آید که نیما تاریخ سرایش این شعر را برخلاف آنچه در مجلهٔ *موسیقی* ثبت شده است سال ۱۳۱۸ شمسی می‌دانسته است. ازاین‌رو، چنانکه اغلب تصور می‌شود، شعر «ققنوس» آن مرحلهٔ تعیین‌کننده‌ای است که نیما در جستجوی نوآوری خود بدان دست یافت و از آن پس شعر او به حیث صورت دگرگونی شگرف پذیرفت. اما جای شگفتی است که این شعر با اهمیت فراوانی که به لحاظ تاریخی دارد، نزد خود نیما چندان محل توجه نبوده است. در این مقاله سندی از قدیم‌ترین شعر نیما با مصراع‌های نامتساوی معرفی خواهد شد که بر پایهٔ آن می‌توان تاریخ سرایش نخستین شعر نیما را با مصراع‌های نامتساوی شش سال پیش‌تر از آنچه تاکنون در کارنامهٔ او شناخته شده، به دست داد. بااین‌حال در اینجا از اصطلاح شعر آزاد برای اشاره به چنین شعری خودداری شده است؛ زیرا در این شعر نویافته نظام قافیه هنوز با آنچه نیما در نظریهٔ خود در باب قافیه بدان قائل شد، فاصله دارد.

۲. نقطهٔ آغاز تحول شعر نیما

شاید قدری غریب نماید که نیما در هیچ‌یک از آثار نظری خود که در قالب نامه‌ها و مقالات و یادداشت‌های روزانه و مقدمه بر دیوان پیروان خود، به جا نهاده است، به اهمیت شعر «ققنوس» اشاره نکرده باشد. آنچه از مطالب او در باب کیفیت نوآوری‌اش می‌توان یافت، اشاراتی کلی به دوره‌ای است که اشعار او در مجلهٔ *موسیقی* منتشر شده است. مثلاً در جایی از *حرف‌های همسایه* می‌گوید:

> از همهٔ این حرف‌ها گذشته، من خودم به عیبی که در فورم (= فرم) شعر من ممکن است باشد، اعتراف دارم. از دورهٔ زمان انتشار مجلهٔ *موسیقی* گذشته خیلی ورزش در این کار کرده‌ام (یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۱).

یا در جای دیگری از این کتاب وقتی در چگونگی «آرمونی» در شعر خود سخن می‌گوید، می‌نویسد:

> این فکر را از منطق مادی گرفته‌ام و اصل علمی است که هیچ چیز نتیجهٔ خودش نیست، بلکه نتیجهٔ خودش با دیگران است. بعد فکر من در این خصوص کار کرد، درست چهار سال بعد از آن شعرها در مجلهٔ *موسیقی* (همان: ۹۸).

در جاهای دیگر هم اگر به تکامل شعر خود در قافیه اشاره داشته، آن را نسبت به شعرهای مجلهٔ *موسیقی* سنجیده است (همان: ۱۰۷) و حتی از پیشگامی خود در ابتکار شعر نو نه به سبب سرایش شعر «ققنوس» که به سبب «کار»هایی که در مجلهٔ *موسیقی* منتشر شده، یاد کرده است (همان: ۲۰۳). این شعرها که نیما چنین از آنها یاد می‌کند دقیقاً کدام شعرهاست؟ در پاسخ باید

گفت شعرهایی که از او در مجلهٔ *موسیقی* از ۱۳۱۹ تا ۱۳۲۰ منتشر شده شامل شعرهایی در قالب‌های سنتی و آزاد و حد وسط این دو است؛ یعنی چهارپاره یا چهارپاره‌هایی که مصراعی یا بیتی افزون دارند. این شعرها تقریباً در هر شماره از شمارهٔ هشتم سال اول این مجله در آبان ۱۳۱۸ تا شمارهٔ سوم از سال سوم آن در خرداد ۱۳۲۰ منتشر شده‌اند. در سال اول شعرهای «صدای چنگ» (۱۳۰۸) (یوشیج، ۱۳۱۸: ۱۶) و «غراب» (۱۳۱۷) (یوشیج الف، ۱۳۱۸: ۲۹–۳۰) و «قو» (۱۳۰۵) (یوشیج ب، ۱۳۱۸: ۱۴–۱۶) و «شمع کرجی» (۱۳۰۵) (یوشیج پ، ۱۳۱۸: ۲۸–۳۰) منتشر شده و در سال دوم «گل مهتاب» (۱۳۱۸) (یوشیج ت، ۱۳۱۹: ۱۸–۲۱) و «ققنوس» (۱۳۱۶) (یوشیج الف، ۱۳۱۹: ۲۳–۲۵) و «مرغ غم» (۱۳۱۷) (یوشیج ب، ۱۳۱۹: ۲۹–۳۰) و «پریان» (۱۳۱۹) (یوشیج پ، ۱۳۱۹: ۲۶–۳۳) و «عبدالله طاهر وکنیزک» (۱۳۱۹) (یوشیج ت، ۱۳۱۹: ۳۹–۴۰) و «فضای بی‌چون» (۱۳۱۰) (یوشیج ث، ۱۳۱۹: ۳۷) و «طوفان» (۱۳۱۹) (یوشیج ج، ۱۳۱۹: ۲۸–۳۲) و «اندوهناک شب» (۱۳۱۹) (یوشیج چ، ۱۳۱۹: ۲۴–۲۸) و «ای شب» (بی‌تاریخ در این مجله و بر اساس دیوان: ۱۳۰۱) (یوشیج ح، ۱۳۱۹: ۱۷–۱۸) و در سال سوم تنها شعر «خندهٔ سرد» (۱۳۱۹) (یوشیج، ۱۳۲۰: ۲۹–۳۰). «غراب» و «ققنوس» و «مرغ غم» و «پریان» و «اندوهناک شب» در قالب شعر آزادند؛ یعنی مصراع‌ها در آنها نامتساوی است و شعرهای «قو» و «شمع کرجی» و «ای شب» چهارپاره و نزدیک به چهارپاره است و سایر اشعار در قوالب سنتی. در کلام نیما وقتی سخن از «دورهٔ اشعار مجلهٔ *موسیقی*» می‌رود لابد اشعار وی در قالب آزاد منظور نظر است؛ ولی او به هیچ رو بر رجحان شعر «ققنوس»، به‌مثابهٔ نخستین شعر آزاد خود در میان دیگر اشعارش، تأکید و تصریح ندارد. گویی در نظر او مجموعهٔ این اشعارند که حاصل جستجوی او در یافتن قالب آزاد است؛ هرچند هیچ‌کدام از این نمونه‌ها اشعاری نیستند که نیما خود می‌پسندید. نیما شعرهایی را از اشعار آزادش می‌پسندید که به تعبیر خودش «خوب‌تر وزن گرفته». ازاین‌رو شعرهای «قوقولی قو... خروس می‌خواند» و «آی آدم‌ها» و «وای بر من» و «مرغ آمین» و «مهتاب» از نظر او چنین کیفیتی دارند (یوشیج، ۱۳۳۴: ۱۳).

افزون بر این باید گفت آن اندازه که در نوشته‌های نیما سخن از شعر «افسانه» در میان است (یوشیج، ۱۳۷۸: ۱۳۲، ۲۰۵، ۲۳۰)، از «ققنوس» سخنی نیست. نیما نوآوری خود را در عوض کردن «طرز کار» در بیان عینی و وصفی شعر قلم می‌داد و آن را هدفی می‌دانست که از دوران جوانی جستجو می‌کرده است:

> در تمام اشعار قدیم ما یک حالت تصنعی است... من این کار را کرده‌ام که شعر فارسی را از این حبس و قید وحشتناک بیرون آورده‌ام. آن را در مجرای طبیعی خود انداخته‌ام و حالت توصیفی به آن داده‌ام. از آغاز جوانی که دست به کار شعر هستم به‌زودی این را دریافته بودم. نه‌فقط از حیث فرم، از طرز کار این گمشده را پیدا کردم و اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود. باز تکرار می‌کنم نه‌فقط از حیث فرم، از حیث طرز کار (همان: ۶۲–۶۳).

اگر نوآوری اصلی نیما، بنا بر نظر خود او، درواقع همین عوض کردن طرز کار و بیرون آوردن شعر از «حالت وصف‌الحالی» و «سوبژکتیو» به حالت «وصفی» است (همان: ۱۹۰، ۲۲۶)، کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها فرع بر این اصل است.

با این حال معمولاً آنچه در مطالعات شعر معاصر در نظر پژوهشگران اهمیت نخست را در کارنامهٔ نیما دارد، تغییری است که او در تساوی مصراع‌ها ایجاد کرد. تجربه‌های تازه منتشرشده و پرشمار نیما در قالب مستزاد و پررنگ شدن نقش آنها در فرایند رسیدن به نظریهٔ شعری وی در ساخت و صورت شعر (علیایی مقدم، ۱۳۹۸) نشان می‌دهد، دغدغهٔ به هم زدن تساوی سنتی مصراع‌ها اندیشه‌ای دفعی در کارنامهٔ او نیست و درواقع آنچه او در شعر «ققنوس» و «غراب» به آن رسیده است، حاصل کوشش‌هایی است که از سال‌ها قبل در استفاده از قالب مستزاد انجام داده بود. قالب مستزاد در دست نیما، همچنان که وسیلهٔ طرح انگاره‌های متنوع قافیه بوده، نخستین دست‌مایهٔ او برای سست کردن جایگاه سنتی قافیه نیز به شمار می‌آید (همان). کیفیتی که بعدها در قالب مبتکرانهٔ او صورتی منسجم‌تر از حیث نظری یافت. هرچند قالب مستزاد به دلیل داشتن مصراع‌هایی کوتاه‌تر از مصراع‌های بدنهٔ شعر به نوعی تساوی مصراع‌ها را نقض می‌کند، دست شاعر در آوردن مصراع‌های کوتاه، جز در جاهای معین و پیش‌بینی‌پذیر، چندان باز نیست. پس این قالب نیز در نهایت همان محدودیت‌هایی را موجب می‌شود که شاعر در اختیارِ دیگر قالب‌های سنتی گرفتار آنهاست.

قالب مستزاد شعر فارسی از سویی شباهت‌هایی با قالب شعر آزاد کلاسیک فرانسوی دارد که می‌توانست برای شاعران نوجوی عصر مشروطه و پس از آن هم رنگ نوآوری به اشعارشان بزند و هم آنها با انتخاب این قالب پاس سنت شعر فارسی را بدارند. ازاین‌رو در نظر شاعرانی که با شعر فرانسوی آشنایی داشتند و بر کیفیت ساخت مصراع در این قالب فرنگی واقف بودند، مستزاد بهترین و ممکن‌ترین معادل آن در زبان فارسی شمرده می‌شد. جز اینکه در قالب شعر آزاد کلاسیک فرانسوی شاعر در ترتیب و الگوی قافیه در سراسر شعر آزادی و اختیار بیشتری می‌داشت. برخلاف شعر آزاد کلاسیک، در قالب مستزاد اگر شاعری یک یا دو و یا حتی سه مصراع کوتاه را ملتزم شود، ناچار است این التزام را در سراسر شعر در جاهای معینی به یک کیفیت رعایت کند.

در معرفی اجمالی شعر آزاد کلاسیک فرانسوی باید گفت این قالب نظامی از مصراع‌های چندوزنی (hétérométrique) یا نامتساوی است با التزام به «قافیهٔ آمیخته»[۱] (rimes mêlées). مصراع‌های این قالب می‌تواند ترکیبی باشد از جفت‌های دوهجایی تا دوازده‌هجایی و مصراع سه‌هجایی نیز در صورتی می‌تواند آورده شود که با مصراع قبل هم‌قافیه باشد. از شاعران کلاسیک فرانسوی لافونتن در *داستان‌های حیوانات* یا همان *فابل‌های* (Fables) خود (از ۱۶۶۴) و مولیر در کمدی *آمفیتریون* (Amphitryon) خود (۱۶۶۸) چنین قالبی را به کار برده‌اند (Morier, 1989, p. 1222).

۳. شعر «روشنایی مجهول»

نیما در کارنامهٔ خود انواع متنوعی از صورت‌های مستزاد را آزموده است. اما آنچه او در آزمایش‌ها و مشق‌های گوناگون خود می‌جست آزادی‌ای بیش از آن بود که مستزاد، با قراردادهای معینش، در اختیار می‌گذاشت. ازاین‌رو او رفته‌رفته به سمت آزادی بیشتر در ساخت مصراع میل کرد. اگر

۱. منظور از «قافیهٔ آمیخته» در شعر فرانسوی توالی آزاد قوافی است با رعایت تناوب «قوافی مذکر و مؤنث» در این زبان.

شروع گسستن از ساخت سنتی مصراع را تجربه‌های او در ساختن مستزاد بدیع بدانیم، آن حلقه‌ای که او را با قالب نوآورانه‌اش پیوند می‌زند، و تاکنون در تحلیل‌های شعر نیما در نظر گرفته نشده، تجربه‌هایی منتشرناشده از نوع شعر «روشنایی مجهول» است. این شعر جزو اسناد فرهنگستان زبان و ادب فارسی از دست‌نوشته‌های نیماست و با شمارهٔ ۵–۹ در بایگانی آن محفوظ است. چنین می‌نماید که وجود شعرهایی چون «روشنایی مجهول» ازجمله دلایلی باشد که نیما بر اهمیت شعر «ققنوس» خود چندان تأکید نکرده است. زیرا او شش سال پیش از تاریخ سرایش «ققنوس» مصراع‌های شعر خود را کوتاه و بلند کرده بود و این کوتاهی و بلندی مصراع‌ها نیز مطابق الگوی معینی، چنانکه در قالب مستزاد معهود است، نیست.

از سوی دیگر با شعرهایی از نوع «روشنایی مجهول» می‌توان به ادعای کسانی چون شمس‌الدین تندر کیا (۱۲۸۸– ۱۳۶۶)، که خود را پیشگامِ به هم زدن تساوی مصراع‌ها قلم می‌داد، پاسخی مستند و متقن داد. تندر کیا، که ملاک سنجش خود را "تاریخ انتشار" اشعار می‌دانست، مفتخر بود که نخستین «شاهین» خود را، با مصراع‌های کوتاه و بلند، یک ماه پیش از انتشار شعر «غراب» در آذرماه ۱۳۱۸ منتشر کرده است (تندر کیا، ۱۳۳۵: ۱۹۹).

پیش از بررسی کیفیت ساخت مصراع‌ها در این شعر نخست صورت کامل آن به دست داده می‌شود:

۱. قرن‌ها تاریکی ممتد کزان جز خون نمی‌بارد؛ (۵)
قرن‌ها خونی که می‌بارد جهان تاریک می‌دارد؛ (۵)
عالم روشن از آن تاریک خواهد ماند؛ (۴)
جغد لختی مرثیه بر جملهٔ اجساد خواهد خواند. (۵)

۵. در چنین تاریکی موذی[۱] (۳)
اینچنین معدوممان[۲] دارد[۳] (۳)
این مصیبت‌های گوناگون (۳)
که سوی ما روی می‌آرد. (۳)
اژدهای گرْسنه خونْمان همه خواهد مکیدن؛ (۴)
۱۰. استخوانْمانْ مارها خواهند بر هر سو کشیدن. (۴)

بادها چون دَمِّ آتش؛[۴] (۲)
راه‌ها چون غارْ هول‌افزا؛ (۳)
سنگلاخ و لطمهٔ غرقاب[۵] (۳)
محو می‌خواهد کند ما را. (۳)

۱. صورت نخست و قلم‌خوردهٔ مصراع: ما درین تاریکی اندر
۲. در حاشیه به صورت بدل این مصراع نیز نوشته شده: ای بسا محروممان سازد
۳. صورت نخست و قلم‌خوردهٔ مصراع: ای بسا معدوممان دارد.
۴. صورت نخست و قلم‌خوردهٔ مصراع: بادهای چون دم آتش. اگر مصراع به همین صورت می‌ماند شمار رکن‌های این بند نیز با سه مصراع بعد برابر می‌شد.
۵. متن: غرغاب

۱۵. تیرگی از راه مسجد می‌رسد وز مدرسه‌ها؛ (۴)
باطن شیطان همان ماییم اندر وسوسه‌ها. (۴)

تیرگی از این بتر[۱] بر ما (۳)
روی خواهد کرد از این راه (۳)
تا[۲] بتابد زین افق نور، (۲)
۲۰. تا بر آید بر فلک ماه، (۲)
تا بیفروزد چراغ سرخ را خورشید، (۴)
یا ستاره‌یْ کوچکی تابد چنان امّید. (۴)

آی ای خفته به تاریکی، (۳)
ای غریق چنگ گرداب، (۲)
۲۵. دل چو سنگ و تن قوی کن! (۲)
جانِ خود زین ورطه دریاب! (۲)
از شعاعی کز دل ظلمت برون گردد (۴)
استفاده کن مبادا سرنگون گردد. (۴)

نیما یوشیج
شب ۲۱/ بهمن/۱۳۱۰

این شعر، چنان‌که پیداست، از پنج بند ساخته شده است. ترتیب بندها در دست‌نویس در حک و اصلاح بعدی با شماره‌گذاری تغییر کرده و برخی تغییرات با مداد به قلم خود نیما در آن صورت گرفته است. از برخی قلم‌خوردگی می‌توان دریافت صورت نخستین مصراع به چه صورت بوده است. دست‌نوشته‌هایی که از شعرهای نیما در دههٔ نخست قرن چهاردهم شمسی در دست است، گواه این است که برخی از شعرهای او که در دههٔ اول سدهٔ چهاردم شمسی سروده شده به‌ظاهر با خودنویس نوشته شده و این شعر نیز در زمرهٔ همان اشعار است. برخی از اشعاری که با چنین قلمی نوشته شده و بعدها منتشر شده از این قرار است: «شیر» (۱۳) (یوشیج، ۱۳۸۰: ۶۶۱– ۶۶۴ و یوشیج، ۱۳۹۶: ۸۳) و «شیر مجروح» (یوشیج، ۱۳۹۶: ۸۰). به حیث موضوع و مضمون نیز این شعر آشکارا با آرمان‌گرایی و جهان‌بینی کمونیستی نیما در دهه‌های اول و دوم قرن چهاردهم شمسی مطابقت دارد. شعر پس از بیان تیرگی جهل و خون‌ریزی در ادوار گذشتهٔ تاریخ و استثمار "اژدهای گرسنه" و چپاول "مارها" و دشواری غلبه بر جهل دامن‌گیر مردم، انتظار تابش نور امید و برآمدن ماه بر بام فلک و افروختن چراغِ "سرخ" خورشید را در چنین افق تیره و تاری دارد و از خفتگان این تاریکی و غریقان این گرداب چشم دارد از فرصت تاریخی شعاع روشنی‌بخش در این ظلمات، تا دیر نشده و از میان نرفته، استفاده کنند و در حقیقت انقلاب سوسیالیستی را محقق دارند.

۱. در متن ظاهراً «تیر» نوشته نوشته شده اما نحوهٔ نوشتن نقطه چندان دقیق نیست. چنانکه «باء» در «به تاریکی» در پایان شعر نیز گویی با دو نقطه نوشته شده است.
۲. حرف ربط «تا» در اینجا به معنی «تا زمانی که» است.

وزن شعر در بحر رمل است یعنی بر رشته‌های کوتاه و بلند از «فاعلاتن»ها. رقمی که پس از هر مصراع آورده شده شمار رکن‌های عروضی مصراع است و به‌خوبی نامتساوی بودن مصراع‌ها را از مقایسهٔ آنها می‌توان دریافت. در بند اول به‌جز مصراع سوم که چهاررکنی است سه مصراع دیگر پنج‌رکنی است. در بند دوم چهار مصراع اول سه‌رکنی است و دو مصراع آخر چهاررکنی. در بند سوم مصراع اول دورکنی است و سه مصراع بعد سه‌رکنی و دو مصراع آخر چهاررکنی. در بند چهارم دو مصراع اول سه‌رکنی است و دو مصراع بعد دورکنی و دو مصراع آخر چهاررکنی. در بند پنجم مصراع اول سه‌رکنی و سه مصراع بعد دورکنی و دو مصراع آخر چهارکنی است. پایان‌بندی مصراع‌ها نیز در این شعر نیز درخور توجه است: از مجموع ۲۸ مصراع کل شعر ۱۰ مصراع (مصراع‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ و نیز ۱۵ و ۱۶ و نیز ۱۹ و ۲۰ و نیز ۲۴ و ۲۵ و ۲۶) رکن سالم و ۱۸ مصراع باقی شعر رکنی مزاحف در پایان دارند؛ یعنی همان نوع پایان‌بندی‌ای که نیما برای شعر آزاد خود توصیه و رعایت می‌کرد تا مرز مصراع‌ها معلوم شود. در غیر این صورت با مقفّی کردن آنهاست که می‌توان مرزشان را با سایر مصراع‌ها معین ساخت. الگوی قافیه در این شعر آمیزه‌ای از شیوهٔ چهارپاره و مثنوی است. به جز بند اول که شیوهٔ قافیه در آن مانند مثنوی است، سایر بندها نخست قافیه مانند چهارپاره رعایت شده و سپس در پایان بیتی مقفّی آمده است. با این حال نظمی که در انگارهٔ قوالب سنتی، به‌ویژه در مستزاد، هست در کلیت این شعر دیده نمی‌شود.

تفاوت این شعر با قالب مستزاد در بی‌نظمی مصراع‌های کوتاه است. چنانکه نمی‌توان پیش‌بینی کرد که این مصراع‌های کوتاه در کدام مواضع آورده خواهد شد و این نقطه‌ای است که شعر را به کل از سنت مصراع‌سازی قدمایی جدا می‌کند و طبیعت شعر آزاد را به آن می‌بخشد. مصراع‌های هیچ بندی کاملاً متساوی نیست و اگر نظمی را در آن از حیث ساخت مصراع بتوان سراغ کرد، تکرار دو مصراع چهاررکنی در پایان بندهای دوم به بعد است. با این حال، همین ویژگی نیز نظم یک‌پارچه را چنین نقض می‌کند که این مصراع‌ها در پایان بند دوم و سوم رکنی سالم در پایان دارند و دو بند چهارم و پنجم رکنی مزاحف. پس این شعر نسبت به قالب مستزاد آزادی بیشتری دارد و شاید از شبیه‌ترین نمونه‌های شعر فارسی به شعر آزاد کلاسیک فرانسوی باشد. در حقیقت این شعر برزخ میان قالب مستزاد و شعر آزاد عروضی یا نیمایی است. نیما در برخی دیگر از اشعار خود نیز نظیر چنین تجربه‌هایی داشته است. مثلاً در شعر «مرغ غم» (۱۳۱۷) نیز در میان نظم مصراع‌های سه‌تایی مقفّی دو بند با الگوی چهارپاره و به حیث اندازهٔ مصراع کوتاه آورده و به این ترتیب انتظام مستزادوار را از شعر سلب کرده است؛ هرچند این شعر نیز هنوز به نظام مطلوب نیما در قافیه نائل نیامده است و مصراع‌ها چندان آزادانه ساخته نشده‌اند. در شعر «روشنایی مجهول» رکن‌های هر بند به اندازهٔ یک رکن اجازه یافته‌اند کم و زیاد شوند. در حقیقت بسط همین تجربه است که نیما را به قالب شعر آزاد عروضی خود رساند که مصراع‌ها به حیث شمار رکن‌ها آزادی کامل دارند.

اگر بخواهیم ساخت مصراع‌های «روشنایی مجهول» را با مصراع‌بندی شعر «ققنوس» بسنجیم و ببینیم نیما چه مسیری را از تجربه‌هایی نظیر «روشنایی مجهول» تا «ققنوس»

پیموده، شمار ارکان عروضی هر مصراع و توزیع و کیفیت عروضی آنها را در سراسر شعر بایست در نظر آوریم. شعر «ققنوس» در بحر مضارع است (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) و به اصطلاح خود او از اوزان جامد و نامنعطف. مصراع‌ها در آن به حیث شمار ارکان عروضی هر یک و توزیع آنها چنین کیفیتی خواهد داشت:

(۴) = **۳۱** ؛ (۳) = [**۴** و **۲**] ۶ ؛ (۲) = [**۷** و **۲**] ۹؛ (۱) = [**۲**و ۱ و ۱] ۴

رقم‌های داخل کمانک شمار رکن مصراع‌هاست و رقم‌هایی که در برابر آنها آمده بسامد آنها در سراسر شعر است. رقم‌های سیاه‌شده نیز دلالت بر وزن یا زنجیرهٔ یکسان عروضی دارد. رقم‌های درون قلاب هم تفاوت‌های وزنی را در شمار معین ارکان نشان می‌دهد. از این رو در شعر «ققنوس» ۳۱ مصراع چهاررکنی است، یعنی وزن معهود بحر مضارع در فارسی (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف). در مصراع‌های سه‌رکنی از مجموع ۶ مصراع ۴ مصراع بر یک وزن و ۲ مصراع بر وزن دیگر از بحر مضارع هستند. نیز در مصراع‌های دورکنی از مجموع ۹ مصراع ۷ مصراع بر یک وزن و ۲ مصراع در وزنی دیگر از همان بحرند. همچنین در مصراع‌های تک‌رکنی از مجموع ۴ مصراع ۲ مصراع بر یک وزن و دو مصراع دیگر هر یک بر وزنی دیگر است. البته باید گفت در شعر «ققنوس» از مجموع مصراع‌های تک‌رکنی فقط یک مصراع در بحر مضارع است و از سه مصراع دیگر دو مصراع در بحر منسرح است (مفتعلن) و یک مصراع بر وزن مفعولن که می‌توان آن را صورت مزاحفی از بحر رمل یا هزج اخرم دانست. چنین کیفیتی، یعنی آمیختن بحور عروضی در یک شعر، در شعر نیما بسامد بسیار کمی دارد.

شمار ارکان و توزیع آنها در شعر «روشنایی مجهول»، که بر وزن‌های مختلفی از بحر رمل است، چنین کیفیتی دارد:

(۵) = **۳** ؛ (۴) = [**۵** و **۴**] ۹ ؛ (۳) = **۱۰** ؛ (۲) = **۶** ؛ (۱) = ۰

در این شعر مصراع‌های پنج‌رکنی عیناً در سه مصراع تکرار شده و مصراع‌های چهاررکنی از مجموع ۹ مصراع ۵ مصراع بر یک وزن و ۴ مصراع بر وزنی دیگر از بحر رملند. مصراع‌های سه‌رکنی در ۱۰ مصراع هم‌وزن و مصراع‌های دورکنی همه در ۶ مصراع هم‌وزن آمده است. در این شعر هیچ مصراع تک‌رکنی وجود ندارد.

پس می‌توان چنین برآورد کرد که نیما از تجربهٔ «شعر مجهول» تا «ققنوس» نه تنها شمار رکن‌های عروضی را در مصراع بلکه کیفیت آنها را نیز تغییر داده است؛ یعنی اگر شماری از مصراع‌ها را مثلاً در مصراعی سه‌رکنی می‌ساخته به جای رعایت وزن یکسان، وزن‌های دیگری را از همان بحر به کار گرفته و برخی را با رکن سالم و برخی را با رکن‌های مزاحف ساخته است. نیز ساختن مصراع بر پایهٔ یک رکن عروضی از نوجویی‌هایی است که در «ققنوس» به آن رسیده است. همچنین اگر در «روشنایی مجهول» مصراع‌های هم‌وزن پشت سر هم آمده‌اند و از هم فاصله نگرفته‌اند، در «ققنوس» رفته‌رفته در میان مصراع‌های هم‌وزن فاصله می‌افتد و در تجربه‌های بعد دیگر وزن به واقع مطابق خواست شاعر کوتاه و بلند می‌شود؛ موضوعی که اصلی‌ترین دغدغهٔ نیما در ساختن قالب آزاد خود بود.

اما در باب کیفیت قافیه در شعر «روشنایی مجهول» بایست گفت این تجربه با آنچه نیما در قالب آزاد خود بدان دست یافت، فاصلهٔ بسیار دارد. در این شعر سهم پررنگ قافیه، در مقایسه با شعر «ققنوس»، نظرگیرتر است و تا حد زیادی وابسته به سنت تقفیهٔ سنتی است و قرینه‌ها فاصلهٔ چندانی با هم ندارند. با این حال در هیچ‌یک از این دو شعر نظریهٔ «زنگ قافیه»، که نیما بعدها به آن قائل شد، به طور کامل دیده نمی‌شود. اگر در این نظریه قافیه زنگ پایان مطلب است و هر چه در شعر قافیه کمتر باشد، از نظر نیما مطلوب‌تر است (بنگرید: علیایی مقدم، ۱۴۰۱: ۲۳۵-۲۳۶) این دو شعر هیچ‌کدام دقیقاً مطابق چنین نظری نیست. در «ققنوس» هنوز قافیه‌ها نزدیک به هم و نسبتاً محسوسند و هنوز حذف «شیطان قافیه» (برای این تعبیر بنگرید: یوشیج، ۱۳۳۴: ۹۰) از آن دست که نیما می‌پسندید، رخ نداده است. به هر روی آنچه مسلم است اینکه تحول قافیه نسبت به دگرگونی عروضی در نظر نیما مرتبتی متأخرتر دارد و برچیدن بساط قافیه از بسیاری از مصراع‌های شعر کاری دشوارتر بوده است.

۴. نتیجه‌گیری

«روشنایی مجهول» شعر منتشرنشده‌ای از نیما یوشیج است که بنابر تاریخ سرایش آن، بیست و یکم بهمن ۱۳۱۰، قدیم‌ترین شعر اوست با مصراع‌های نامتساوی. این شعر شش سال پیش از شعر «ققنوس» (۱۳۱۶) سروده شده است. شعر «ققنوس» بنابر اشعاری که تاکنون از نیما منتشر شده قدیم‌ترین شعری است که در آن قاعدهٔ تساوی سنتی مصراع‌ها مراعات نشده و قافیه در آن به اسلوبی نوآیین به کار رفته است. شعر «روشنایی مجهول» به حیث مصراع‌های نامتساوی آن بر شعر «ققنوس» تقدم دارد. وزن اصلی این شعر از متفرعات بحر رمل است و مصراع‌های کوتاه و بلند آن بر ترتیبی جز آنچه در مستزادهای حتی نوآورانهٔ خود نیما معهود است، ساخته شده است. اگرچه این شعر آزادی و بی‌پروایی شعر «ققنوس» را در مصراع‌بندی ندارد، از قراردادها و تقیدهای قالب مستزاد هم به دور است. در واقع اگر نقطهٔ آغازین نوآوری نیما را تجربه‌های نوآورانهٔ او در قالب مستزاد بدانیم و شعر «ققنوس» را به حیث صورت نقطهٔ پایان آن، شعر «روشنایی مجهول» و تجربه‌های محتمل نظیر آن حد وسط این فرایند است و در حقیقت حلقهٔ اتصال این دو مرحله است. این شعر سندی است بر این ادعا که آنچه نیما در نوجویی خود به آن دست یافت حاصل تکاملی تدریجی در قالب ابداعی اوست. با این حال نظام تقفیه در این شعر هنوز فاصلهٔ بسیار با نظریهٔ «زنگ قافیه» دارد و آنچه از آرایش قافیه در این شعر دیده می‌شود، هنوز ترتیبی سنتی و شبه‌سنتی دارد. نیما قافیه را زنگ پایان مطلب می‌شمرد و در نمونه‌هایی که بعدها در کارنامهٔ خود ثبت کرد، نظیر اشعاری که در مجموعهٔ «ماخولا» آمده، این کیفیت را به نیکی نشان داده است.

منابع

تندرکیا، شمس‌الدین (۱۳۳۵). *شاهین (نهیب جنبش ادبی)*. روزنامهٔ سیاسی فرمان، تهران.

علیائی مقدم، مهدی (۱۳۹۸). *مستزادهای نیما و آزمایش حذف قافیه. ادب فارسی*، سال ۹، شمارهٔ ۲، شمارهٔ پیاپی ۲۴، صص ۲۱۳۹.

ـــــــــــــــ (۱۴۰۱). *شعر سپید، پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی‌قافیه*. نشر نامک، تهران.

یوشیج، نیما الف (۱۳۱۸). «صدای چنگ»، مجلهٔ *موسیقی*، سال اول، شمارهٔ هشتم، صص ۱۶.

ـــــــــــــــ ب (۱۳۱۸). «غراب»، مجلهٔ *موسیقی*، سال اول، شمارهٔ نهم، صص ۲۹–۳۰.

ـــــــــــــــ پ (۱۳۱۸). «قو»، مجلهٔ *موسیقی*، سال اول، شمارهٔ دهم، صص ۱۴–۱۶.

ـــــــــــــــ ت (۱۳۱۸). «شمع کرجی»، مجلهٔ *موسیقی*، سال اول، شمارهٔ یازدهم و دوازدهم، صص ۲۸–۳۰.

ـــــــــــــــ الف (۱۳۱۹). «گل مهتاب»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ اول، صص ۱۸–۲۱.

ـــــــــــــــ ب (۱۳۱۹). «ققنوس»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ دوم، صص ۲۳–۲۵.

ـــــــــــــــ پ (۱۳۱۹). «مرغ غم»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ چهارم، صص ۲۹–۳۰.

ـــــــــــــــ ت (۱۳۱۹). «پریان»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ پنجم، صص ۲۶–۳۳.

ـــــــــــــــ ث (۱۳۱۹). «عبدالله طاهر و کنیزک»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ ششم و هفتم، صص ۳۹–۴۰.

ـــــــــــــــ ج (۱۳۱۹). «فضای بی‌چون»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ هشتم، صص ۳۷.

ـــــــــــــــ چ (۱۳۱۹). «طوفان»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ نهم، صص ۲۸–۳۲.

ـــــــــــــــ ح (۱۳۱۹). «اندوهناک شب»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ دهم، صص ۲۴–۲۸.

ـــــــــــــــ خ (۱۳۱۹). «ای شب»، مجلهٔ *موسیقی*، سال دوم، شمارهٔ یازدهم دوازدهم، صص ۱۷–۱۸.

ـــــــــــــــ (۱۳۲۰). «خندهٔ سرد»، مجلهٔ *موسیقی*، سال سوم، شمارهٔ سوم، صص ۲۹–۳۰.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۸). *حرف‌های همسایه*، در *دربارهٔ شعر و شاعری*، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، تهران.

ـــــــــــــــ (۱۳۳۴). *سرایندهٔ پیشاهنگ*، در *نیما، زندگانی و آثار او*، از: دکتر جنتی عطایی، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه، تهران.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری*. تدوین: سیروس طاهباز، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، تهران.

References

Tondar-e kīyā, Šams-Al-Dīn (1956). " *šāhīn" (Warning literary movement).* farmān political newspaper, Tehrān. (in Persian)

OlyaeiMoghaddam, Mahdi (2019). *"Mostazādhā-ye Nima va azmāyeš-e hazf-e qāfīya" (Nima's Mostazāds and Efforts to remove the rhyme)*. Adab-e fārsī, 9, No. 24, pp. 2139. (in Persian)

---------- (2022). *Še ṙ-e sapīd, Pažuhešī taṭbīqī dar bāb-e še ṙ-e bī qāfīya (Blank verse, A comparative research on non-rhyme form*) nāmak, Tehrān. (in Persian)

Yušij, Nimā a (1939). "Ṣadā-ye čang*"* (The sound of the harp), *Majalla-ye Musīqī (*Music Magazine*),* 1, No. 8, pp. 16. (in Persian)

---------- b (1939). "Ghorāb*"* (Raven) , *Majalla-ye Musīqī (*Music Magazine*),* 1, No. 9, pp. 29-30. (in Persian)

---------- c (1939). "Qu" (Swan), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 1, No. 10, pp. 14-16. (in Persian)

---------- d, (1939). " Šamʿ-e karaǰī" (Boat candle), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 1, No. 11-12, pp. 28-30. (in Persian)
----------, (1940). "Gol-e mahtāb*"* (Moon flower), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 2, No. 1, pp. 18-21. (in Persian)
---------- b, (1940). "Qoqnūs*"*(Phoenix), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 2, No. 2, pp. 23-25. (in Persian)
---------- c, (1940). "Morq-e qam*"* (The bird of sadness), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 2, No. 4, pp. 29-30. (in Persian)
---------- d, (1940). "Parīyān*"* (Fairies), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine), 2, No. 5, pp. 26-33. (in Persian)
---------- e, (1940). "ʿAbdallāh-e Ṭāher va kanīzak" (ʿAbdallāh-e Ṭāher and his maid), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine) 2, No. 6-7, pp. 39-40. (in Persian)
---------- f, (1940). "Fazā-ye bīčun" (Indescribable space), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine) 2, No. 8, pp. 37. (in Persian)
---------- g, (1940). "Ṭufān" (Storm), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine) 2, No. 9, pp. 28-32. (in Persian)
---------- h, (1940). "Anduhnāk-e šab" (The sadness of night), Majalla-ye Musīqī (Music Magazine) 2, No. 10, pp. 24-28. (in Persian)
---------- i, (1940). "Ey šab" (Oh night), *Majalla-ye Musīqī (Music Magazine)* 2, No. 11-12, pp. 17-18. (in Persian)
----------, (1941). "ḵanda-ye sard", *Majalla-ye Musīqī (Music Magazine)* 3, No. 3, pp. 29-30. (in Persian)
----------, (1955). *Sarāyanda-ye pīšgām (A pioneer poet),* in *Nimā, Zandagī va Āṯār* (His life and works), By Dr. Jannatī ʿAṭāʿī, Ṣafī ʿAlī Šāh, Tehrān. (in Persian)
----------, (1989). *Ḥarfhā-ye hamsā-ye, darbāra-ye Šeʿr va Šāʿerī* (Neighbor's words, on poetry and poetry), ed. by Sīrus-e Ṭāhbāz, daftarhā-ye zamāna, Tehrān. (in Persian)
----------, (1996). *Majmuʿa-ye kāmel-e ʿAšʿĀr-e Nimā Yušij, fāesī va Tabarī (Complete collection of persain and tabarian poems by Nima Yoshij),* ed. by Sīrus-e Ṭāhbāz, Negāh, Tehrān. (in Persian)
Morier, Henri, (1989), Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Presses Universitaires de France, Paris.

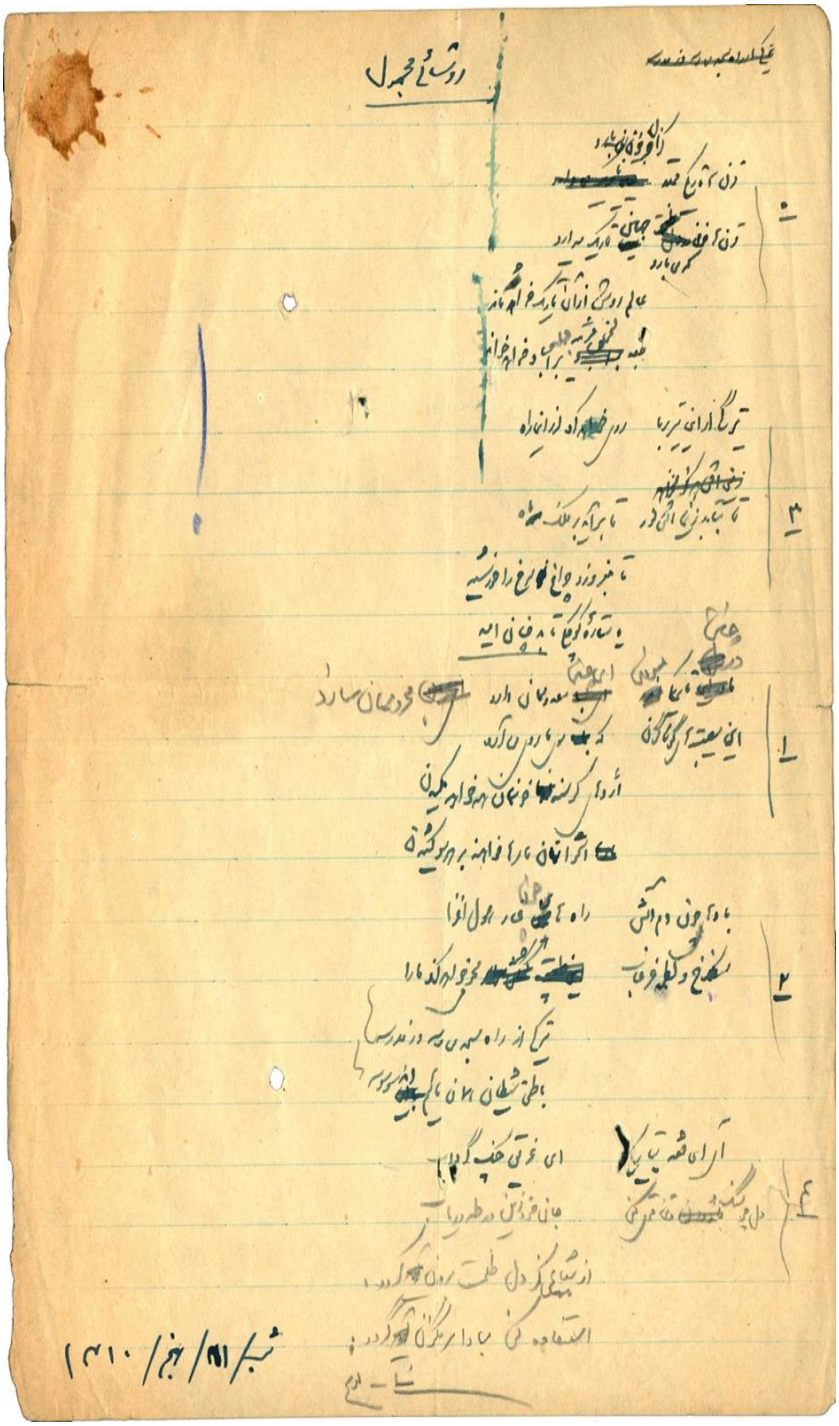


Table of Contents

Title **Page**

Psychoanalytic Criticism of The Story "Hana" From Aiin Nowruzi **1**
Homayun Jamshidian

Analysis Similes in Masnavi Hasht-Behesht of Amir Khosro Dehlavi **21**
Habib Roohi Keykanlo; Hosein Hasanpour Alashty and Ahmad Ghanipour Malekshah

Types of Humor in The Works of Prominent Poets of The Seljuk Period **47**
Ghahreman Shiri

Manifestations of Situational Irony in the 6th Chapter of Baharestan of Jami **73**
Abdoreza Seif and Arad Gholami

Investigating the Element of Place in the Novel Guantanamo Written by Yousuf Zidan from the Perspective of Semiotics and Based on Peirce's Approach **91**
Abbas Najafi and Javad Ranjbar

The Oldest Newly Found Heteromeric Poem by Nima Yušij **111**
Mahdi Olyaei Moghaddam

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 4 (32), Vol. 12, Winter, 2024

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor TabaTabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra zomorrodi
Professor of University of Tehran
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

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: +9821-66973679

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

Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575

No. 4 (32), Vol. 12, Winter, 2024

Table of Contents

Psychoanalytic Criticism of the Story "Hana" from Aiin Nowruzi 1
Homayun Jamshidian

Analysis Similes in Masnavi Hesht-Behesht of Amir Khosro Dehlavi 21
Habib Roohi Keykanlo; Hosein Hasanpour Alashty and Ahmad Ghanipour Malekshah

Types of Humor in the Works of Prominent Poets of the Seljuk Period 47
Ghahreman Shiri

Manifestations of Situational Irony in the 6th Chapter of Baharestan of Jami 73
Abdoreza Seif and Arad Gholami

Investigating the Element of Place in the Novel Guantanamo Written by Yousuf Zidan from the Perspective of Semiotics and Based on Peirce's Approach 91
Abbas Najafi and Javad Ranjbar

The Oldest Newly Found Heteromeric Poem by Nima Yušij 111
Mahdi Olyaei Moghaddam