دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶

عنوان‌ها

بررسی نشانه‌شناختی «عشق» بر اساس نظریهٔ ریفاتر در منطق‌الطیر عطار و غزلیات فاضل نظری ۱
فاطمه مدرسی، حسین شیردل

بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی ۲۳
عقیله آراسته، احمد گلی، ناصر علیزاده

تحلیل داستان «پاییز فصل آخر سال است» بر اساس سنت نوشتاری زنان ۴۷
منصوره شهریاری

بازشناسایی نکته‌های زیبایی‌شناختی، سبک‌شناختی و نقد ادبی در جامع‌الصّنایع و الاوزان ۷۳
مجاهد غلامی

بازتحلیل مقولهٔ «مجاز» با رویکرد معناشناختی و تحویل آن به «ایجاز» ۹۵
محمدتقی کبریت‌چی، محمدرضا شاهرودی

واکاوی زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات ایرج زبردست با تکیه بر نقد صورت‌گرایانه ۱۲۵
کمال رسولیان، محمدامیر عبیدی‌نیا

واکاوی ساختار گروتسک در فانتزی‌های گوگول (مطالعهٔ موردی *شنل*، *دماغ*) ۱۴۹
بهاره فضلی درزی، زهره پارسیان، روح‌الله هادی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: جواد اصغری (دانشیار 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

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

محمد منصور طباطبائی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدم
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir
نشانی:
تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورَخ 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 اتمام 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 تحریریه 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 ۲–۴–۱–۳، 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
بررسی نشانه‌شناختی «عشق» بر اساس نظریهٔ ریفاتر در منطق‌الطیر عطار و غزلیات فاضل نظری فاطمه مدرسی، حسین شیردل	۱
بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی عقیله آراسته، احمد گلی، ناصر علیزاده	۲۳
تحلیل داستان «پاییز فصل آخر سال است» بر اساس سنت نوشتاری زنان منصوره شهریاری	۴۷
بازشناسایی نکته‌های زیبایی‌شناختی، سبک‌شناختی و نقد ادبی در جامع‌الصّنایع و الاوزان مجاهد غلامی	۷۳
بازتحلیل مقولهٔ «مجاز» با رویکرد معناشناختی و تحویل آن به «ایجاز» محمدتقی کبریت‌چی، محمدرضا شاهرودی	۹۵
واکاوی زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات ایرج زبردست با تکیه بر نقد صورت‌گرایانه کمال رسولیان، محمدامیر عبیدی‌نیا	۱۲۵
واکاوی ساختار گروتسک در فانتزی‌های گوگول (مطالعهٔ موردی *شنل*، *دماغ*) بهاره فضلی درزی، زهره پارسیان، روح‌الله هادی	۱۴۹

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Semiotic Study of "Love" Based on Rifater's Theory in Attar's Mantiq al-Tayr and Fazel Nazari's Ghazals

Fatemeh Modarresi[1]✉ | **Hossein Shirdel**[2]

1. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran. Email: f.modarresi@urmia.ac.ir

2. M.A. Student in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Karaj Branch, Karaj, Iran. Email: shirdel67@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(1-22)

Receive Date:
15 June 2024

Revise Date:
14 January 2025

Accepted Date:
12 January 2025

Published online:
11 February 2025

Keywords:
Semiotics, Rifater, Eshgh, Al-Tir Attar logic, Fazel Nazari's lyrical poetry.

Abstract

Semiotics is the knowledge of studying all kinds of signs and the factors present in the process of producing meaning and their interpretation, and the rules that govern the signs. This theory, while paying attention to various aspects of the structure of poetry, i.e. accumulation, descriptive system, hypogram and structural network, reveal some of the hidden features of the poems. This model accounts for the coherence, intellectual plan and the implications that lie behind the apparent meaning of the poem. This research intends to study LOVE in The Conference of the Birds composed by Attar of Nishapur (1145-1221) and in Fazel Nazari's lyrical poetry based on Michael Rifater's Theory of Semiotics. In this research, we are looking for descriptive-analytical method to investigate and analyze "love" in al-Tayr Attar's logic with Fazel Nazari's lyrical poetry based on Rifater's semiotics. The reason for choosing these two poets is that we wanted to examine the concept of love from the old and new perspectives, and while developing this concept, examine and analyze the views of both poets regarding "love" and point out the differences and similarities between these two views. From the viewpoints of both, love has a very lofty position. As such, the foundation of the created being was based on love and it is with the care and attention of love that life finds its meaning. On the road of lovers, one must eat the blood of his heart, taste bitterness, and destroy everything to reach the true existence and knowledge.

Cite this article: Modarresi, Fatemeh & Shirdel, Hossein (2025). "Semiotic Study of "Love" Based on Rifater's Theory in Attar's Mantiq al-Tayr and Fazel Nazari's Ghazals". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (1-22).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2025.373585.2000

Publisher: The University of Tehran Press.

© Fatemeh Modarresi, Hossein Shirdel

Introduction

Semiotics is a selected approach and basis for understanding interpretations in mystical concepts of literary systems, and to understand the basis of their dominant mentality and thinking, the analysis of symbols as the conventional aspect of signs will be the most effective approach. In this essay, in addition to explaining the semiotics of the element of love in Attar's Mantiq al-Tayr as an ancient mystical narrative, we will also examine this sign in today's semi-traditional Ghazals in Iran (by choosing Fazel Nazari's Ghazals as a sample text). The reason for choosing these two poets was that the existential aspects – which have attracted human thought in all eras in various forms – are abundant in the poems of these two poets.

Research Method

In this article, using a library method and an analytical-descriptive approach, an attempt has been made to examine the semiotics of love from the perspective of these two classical and contemporary poets, based on Riffater's semiotic theories.

Discussion

Semiotics of Love in Attar's View

In the poems that Attar has brought to describe love, we come across combinations and words that show that the purpose of poetry is not only to express the apparent meaning; rather, each of the combinations, as non-prescriptive elements, can lead us beyond the superficial meaning of the text. Some of these combinations and words include: fire, essence, living heart, scorched heart, infidel, etc., which should be examined with other components of the text.

In the selected poems, we can refer to the meanings of "with love" and "without love." In the first meaning, we are dealing with words and phrases such as disbelief, faith, soul, hell, heaven, name, disgrace, etc. Accordingly, in interpreting this accumulation, we must say that from Attar's perspective, the lovemaking of someone who is in love and deals with love is the same as faith; Because loving is the work of the righteous and the pure, and with the help of this abundant faith, faith and disbelief are cold, silent, and meaningless in his eyes, and...

In the second accumulation, which means "without love," with the words disbelief, hell, greed, pessimism, fire, neglect, heartache, bloodshed, wisdom, and... . In this accumulation, the faith of someone who is unaware of love is disbelief; because the fire of neglect is in the threshing floor of the heart and has nothing for him but bloodshed and heartache. So he burns and builds in this fire until, with the help of God's providence, the water of mercy is sprinkled on the fire of far-sighted reason and his well-being, and he falls on the path of love.

In the descriptive system, we are faced with a network of words that revolve around a nucleus, and its difference from accumulation is that the relationship between the nucleus and the satellites is a virtual relationship and may bring together incompatible concepts. Accordingly, in this descriptive system, the lover, with the help of the power of love, on the way to reaching his beloved, neither doubt nor certainty, nor hell nor heaven, matters to him. The lover is in the grip of eternal love. This love is a difficult story, but for the lover it is the highest and best art and knowledge of creation, with the help of which he undertakes everything, suffers from insomnia, and ...

The poetic fragments end in the matrix, or the same origin; but it is not mentioned directly or with a single expression in the poem; rather, it must be reached through poetic implications. Therefore, the structural matrix of "love" is described as follows: Whoever enters love is immersed in a sea of fire, and in order to enter this valley, the lover must have complete certainty and, without any doubt or suspicion, must lose his entire being for the sake of the beloved, even the life of the beloved, in order to achieve eternal perfection.

Semiotics of Love in the View of Fazel Nazari

In Fazel's poems, we encounter combinations and phrases that cannot be matched with apparent and metaphorical meanings. In these poems, we can encounter some non-ordinary elements that lead the reader beyond the apparent meaning, such as the story of Shirin, the gold of the original and the counterfeit, the axe, Shirin, boundless impatience, being alive, throwing Joseph into the well, and ...

The accumulations of this poem are formed by the centrality of the semantic bases of love and without love, and these accumulations are closely related to each other. Accordingly, a person with love and his lovemaking acquires a faith that, with a smiling lip like Farhad, gives

his life for love, and the story of Shirin bids farewell to name and shame, and with the help of the providence of miraculous love, he sees and heals in its shadow all the wounds and pains of the path of love.

The second accumulation is centered on the meaning of lovelessness, which is that this accumulation of a person without love has set fire to his heart's threshing floor, leaving him hopelessly in a worthless and worthless world that has no fruit except the blood of the heart and heartache. He is at odds with everything he looks at and is in conflict with it (pessimistic), so he wants to survive this abyss with the help of reason, which he descends deeper into with every struggle. In the descriptive poem, we are faced with a network of words that revolve around a core. Because of love, time and everything in it are worthless to the lover, and the value of everything is due to the existence of the beloved and the love for him. This difficult story creates knowledge in love, the lover is the one who understands that life without love is worthless and worthless.

Conclusion

Rifater's semiotic theory, while paying attention to various structural aspects of poetry, namely accumulation, descriptive system, hypogram, and structural network, reveals some hidden angles of poems, and the coherence, intellectual design, and implications that lie behind the apparent meaning of poetry can be explained with this model. In this study, the semantic basis of the lover and the non-lover or love and without love was drawn in the classical and contemporary text, and it was observed that there are common hypograms in the intellectual system of the two poets. From the perspective of both, love has a high base; in such a way that the basis of creation was based on love, and it is with the care and attention of love that life finds meaning. In the path of love, one must drink the blood of hearts, taste bitterness, and annihilate everything in order to reach existence and knowledge.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بررسی نشانه‌شناختی «عشق» بر اساس نظریهٔ ریفاتر در منطق‌الطیر عطار و غزلیات فاضل نظری

فاطمه مدرسی[۱]✉ | حسین شیردل[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: f.modarresi@urmia.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، کرج، ایران. رایانامه: shirdel67@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۱-۲۲)

تاریخ دریافت:
۲۶ خرداد ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۲۵ دی ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۲۳ دی ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۲۳ بهمن ۱۴۰۳

چکیده

نشانه‌شناسی دانش مطالعهٔ انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید معنا و تعبیر آن‌ها و قواعد حاکم بر نشانه‌ها است. این نظریه علاوه بر این‌که به جوانب گوناگون ساختمان شعر یعنی انباشت، منظومهٔ توصیفی، هیپوگرام و شبکهٔ ساختاری توجه می‌کند، برخی از زوایای پنهان اشعار را آشکار می‌کند و انسجام و طرح فکری و دلالت‌هایی که در پس معنای ظاهری شعر نهفته است، با این الگو قابلِ بررسی و تبیین است. ما در این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی در پی آن هستیم که «عشق» در منطق‌الطیر عطار را با غزلیات فاضل نظری، بر مبنای نشانه‌شناسی ریفاتر بررسی و تحلیل کنیم. دلیل انتخاب این دو شاعر این بوده است که خواسته‌ایم مفهوم عشق را از دیدگاه قدیم و جدید بررسی کنیم و ضمن تطور این مفهوم، دیدگاه هر دو شاعر را نسبت به «عشق» بررسی و تحلیل و به تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو دیدگاه اشاره کنیم. بر این اساس در این پژوهش معنابُن‌های عاشق و غیر عاشق یا عشق و بدون عشق در متن کلاسیک و معاصر ترسیم شد و مشاهده گردید که هیپوگرام های مشترک در منظومهٔ فکری دو شاعر وجود دارد: از دیدگاه هر دو شاعر، عشق پایگاه و جایگاهی بلند دارد؛ به‌گونه‌ای که بنیاد آفرینش بر اساس عشق است و با عنایت و کرامت عشق است که زندگی معنا و ارزش پیدا می‌کند. در راه عشق و عاشقی باید خون‌دل‌ها خورد و مرارت‌ها و سختی چشید و کشید و همه‌چیز را فنا و قربانی کرد تا به هستی و معرفت حاصل از عشق رسید.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، ریفاتر، عشق، منطق‌الطیر عطار، غزلیات فاضل نظری

استناد مدرسی، فاطمه و شیردل، حسین (۱۴۰۳). «بررسی نشانه‌شناختی «عشق» بر اساس نظریهٔ ریفاتر در منطق‌الطیر عطار و غزلیات فاضل نظری». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۱-۲۲).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2025.373585.2000

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© فاطمه مدرسی، حسین شیردل

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی[1] از ریشهٔ یونانی سایمون[2] به معنای نشانه گرفته شده است و به‌عنوان شیوه‌ای میان‌رشته‌ای در تحلیل آثار ادبی، هنری، روان‌شناسی و... است. این اصطلاح را نخستین بار جان لاک[3]، در کتاب *رساله‌ای برای فهم بشر* به کار برد و پس از او «فردینان دوسوسور[4] – که از او به‌عنوان پدر زبان‌شناسی نوین یاد می‌شود – به مطالعهٔ زندگی و حیات نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی پرداخت و در طرح خود که با عنوان سیمولوژی مطرح شد، بر سرشت اختیاری نشانه تأکید کرد. نشانه که موضوعی فیزیکی و معنادار است، از ترکیب دال و مدلول شکل می‌گیرد. بین این دو، رابطه‌ای طبیعی و یا ضروری برقرار نیست؛ بلکه رابطهٔ میان آن‌ها از طریق قرارداد، قاعده یا توافقی برقرار می‌شود که مورد پذیرش جامعه است» (اکو، ۱۳۸۹: ۷ و نیز ر.ک: گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳؛ مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۲۶). سپس چارلز سندرز فیلسوف پراگماتیست آمریکایی، نشانه را وارد ادبیات مدرن کرد و در علوم گوناگون به کاربست. پس از این، بسیاری از پژوهشگران به مطالعهٔ این نظریه پرداختند. یکی از این افراد، مایکل ریفاتر فرانسوی‌تبار بود. «نظریهٔ ریفاتر ازجمله شیوه‌های نقد نشانه‌شناختی است که در اواخر قرن بیستم مورد توجه بسیاری از نقـادان قرار گرفت و در کنار نظریه‌های ساختارگرایان و پساساختارگرایان، که بیشتر متمایل به نقد متون روایی و نثر بود، در گسترهٔ شعر مورد استفاده قرار گرفت.» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۸۲)

نشانه‌شناسی، دانشِ بررسی نشانه‌های زبانی و غیرزبانی است. اگر بپذیریم که جوهر اولیهٔ ادبیات همان زبان است و زبان مجموعه‌ای است از نشانه‌ها، می‌توان نشانه‌شناسی را بررسی نشانه‌های زبانی و در حیطهٔ ادبیات بررسی نشانه‌های ادبی دانست (ر.ک: چدوک، ۱۳۷۵: ۳۴). در اینجا نشانه‌های ادبی چیزی جز واژه‌ها و عباراتی نیستند که وارد قلمرو ادبیات شده‌اند. (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۴: ۶۷؛ نیز ر.ک: حسنی، ۲۲۰: ۶۳)

۱. ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

نشانه‌شناسی رویکرد و مبنای منتخبی برای شناخت تفسیرها در مفاهیم عرفانی منظومه‌های ادبی است و برای پی بردن به مبنای ذهنیت و تفکر غالب آن‌ها، تحلیل نمادها به‌عنوان وجه قراردادی نشانه‌ها، مؤثرترین رویکرد خواهد بود. در این پژوهش بر آنیم تا ضمن تبیین نشانه‌شناسی عنصر عشق در منطق‌الطیر عطّار به‌عنوان روایتی عرفانی و کهن، این نشانه را در غزل نیمه سنتی امروز ایران (با انتخاب غزلیات فاضل نظری به‌عنوان متن نمونه) نیز بررسی کنیم. دلیل انتخاب این دو شاعر این بوده است که وجوه وجودگرایانه ـ که تفکر انسان را در همهٔ ادوار به اشکال گوناگون به خود معطوف کرده است ـ در اشعار این دو شاعر پُررنگ است.

این پژوهش بر آن است تا پاسخی برای پرسش‌های زیر بیابد:

---

1. semiotics /semiology
2. semeion
3. John lock
4. Ferdinand de Saussure

ـ مبانی نظریهٔ ریفاتر چیست؟
ـ ماتریس عشق در منطق‌الطیر عطار و غزلیات فاضل نظری چگونه است؟

۱. ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

در مقالهٔ حاضر با استفاده از روش کتابخانه‌ای و با شیوهٔ تحلیلی – توصیفی سعی شده است به بررسی نشانه‌شناسی عشق از دیدگاه این دو شاعر قدیم و معاصر، بر مبنای نظریات نشانه‌شناسی ریفاتر توجّه شود؛ لذا پس از معرفی و تحلیل نظریهٔ مایکل ریفاتر در علم نشانه‌شناسی، به جست‌وجوی نشانهٔ عشق و تحلیل آن در اشعار عطار و فاضل نظری پرداخته‌ایم و سپس نشانه‌شناسی عشق را در اشعار منتخب به‌صورت تطبیقی بررسی و ارزیابی کرده‌ایم تا بدین ترتیب از ساختارگرایی به سمت پساساختارگرایی حرکت کنیم.

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

با جست‌وجو در منابع اطلاعاتی گوناگون مشخص شد که تاکنون هیچ پژوهشی موضوع این پژوهش را بررسی نکرده است؛ اما می‌توان به برخی از پژوهش‌ها اشاره کرد که بر مبنای نظریهٔ ریفاتر صورت گرفته‌اند. نکتهٔ قابل تأمل در این آثار این است که این نظریه بیشتر در حیطهٔ اشعار معاصر به کار گرفته‌شده، درصورتی‌که می‌توان به کمک این نظریه، سیر تحوّل نشانه‌ها را در موضوعات خاصی از متون کهن به متون امروز بررسی و ترسیم کرد. در این زمینه می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد:

ـ «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر» (۱۳۹۶) از مسعود آلگونه جونقانی. در این پژوهش به‌طور موردی، شعرِ «در آستانه» از احمد شاملو بر اساس این الگو بررسی شده است. تحلیل این شعر نشان می‌دهد «در آستانه» محصولِ بسطِ ماتریس واحدی است که دلالت‌مندی شعر به آن وابسته است. این ماتریس که حاکی از «انتقال از این جهان به جهانی دیگر» است، نخست به سه موضوع مستقل، یعنی انتقال، جهانِ هستی و جهانِ دیگر تفکیک‌شده است. هر یک از این موضوع‌ها، خود، از طریق شگردهایی چون انباشت، منظومهٔ توصیفی یا فضای متنی بسط یافته‌اند. همچنین این پژوهش نشان می‌دهد که شعر در روندِ خوانش از سطحِ محاکاتی برمی‌گذرد و به سطحی بالاتر، یعنی سطحِ نشانه‌شناختی می‌رود؛ تنها در این سطح است که می‌توان وحدتِ شعر و دلالت‌مندی آن را بازجست.

ـ «کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر زمستان اخوان ثالث» (۱۳۹۶) از زهرا محمدی و ایوب اسماعیل نژاد: در این مقاله، نویسندگان نخست رویکرد نظری ریفاتر را معرفی کرده‌اند و سپس بر مبنای آن، خوانش مشهورترین دفتر شعری اخوان یعنی «زمستان» صورت گرفته است.

ـ «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما» (۱۳۹۰) از علیرضا نبی‌لو: در این مقاله پس از بررسی و تحلیل عناصر غیردستوری، این انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی و شبکهٔ ساختاری معرفی شده است: انباشت ققنوس و محل زندگی و جامعهٔ

منظومه‌های توصیفی ناامیدی و غربت شاعر و بی‌تفاوتی و یأس جامعه؛ شبکهٔ ساختاری: ناامیدی، رنج و اندوه، مرگ، آیندهٔ امیدبخش.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲. ۱. فاضل نظری

یکی از شاعران توانا و پرمایهٔ شعر معاصر است که در دهم شهریور سال ۱۳۵۷ در شهرستان خمین از توابع استان مرکزی دیده به جهان گشود. فاضل نظری شاعری غزل‌سرا است که در این عرصه توانسته است افق جدیدی در غزل معاصر بگشاید. زبان شعری او کاملاً امروزی است؛ به بیانی دیگر روشن و ساده است که برای فهم آن نیازی به تفسیر و تأویل نیست. تا کنون از این شاعر، شش مجموعهٔ شعر «گریه‌های امپراتور»، «اقلیت»، «آن‌ها»، «ضد»، «کتاب و اکنون» به چاپ رسیده است. آثار او در بسته‌بندی‌های مجزا تحت عنوان سه‌گانهٔ شعریِ فاضل نظری و پنج دفتر نیز ارائه شده است.

۲. ۲. نشانه‌شناسی بر مبنای نظریهٔ ریفاتر

مایکل ریفاتر، منقد ادبی فرانسوی و استاد در نشانه‌شناسی شعر در قرن بیستم است. او مدعی شد کسانی که توانش ادبی در تفسیر متن دارند، می‌توانند به فراسوی معنای ظاهری دست بیابند (ر.ک: سلدن، ۱۳۷۲: ۸۴). این نظریهٔ ادبی درواقع به بررسی و تحلیل نظام‌های نشانه‌ای مانندزبان‌ها، رمزگان‌های علامتی و غیره نظر دارد. به سخنی دیگر «نشانه‌شناسی مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها در فرایند دلالت شرکت دارند.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۲۶)

در دیدگاه ریفاتر مانند سایر نظریه‌پردازان، نشانه‌شناسی، ارتقای سطح ظاهری کلام به سطح بالاتری از قراردادها و رمزگان است. به عبارتی دیگر، در این نوع نقد ادبی، شیوه‌های نشانه‌شناختی به یاری خواننده خواهد آمد تا در تفسیر و تحلیل بنیان استعاری متن به‌ویژه شعر به او کمک کند و با استفاده از آن، لایه‌های پنهان معنایی و ژرف‌ساختی را برای او واکاوی کند.

ریفاتر توضیح می‌دهد که چگونه دال‌های ظاهری نخست به مدلول‌های والا ارتقا می‌یابند و تأویل‌پذیر می‌شوند. ارتقاء کلام به مدلول‌های عالی، موجبات تأویل کلام و از سوی دیگر ابهام آن را فراهم می‌آورد؛ بر همین اساس در مقالهٔ «معناشناسی متن»، مانند یاکوبسن، تمایز زبان شعر از زبان زندگی را در ابهام معنایی شعر یافت. او نوشت که «گزینش واحدهای معنایی در هر شعر، اساس دلالت را از میان می‌برد و این کُنش بی‌شک سازندهٔ نظام دلالت چندمعنایی است؛ به این اعتبار شعر گذر از یک معنا به معناهای بی‌شمار است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۸).

از دیدگاه او شعر معنای خود را صریحاً بیان نمی‌کند؛ بلکه مخاطب باید بتواند از راه بررسی نشانه‌ها و دلالت‌های موجود در متن به آن برسد. بر این اساس او در نظریهٔ خود بر این تکیه و تأکید دارد که منتقد راهکارهای رسیدن به خوانش و خوانش دورنی متن را به دست آورد.

ازنظر ریفاتر «لازمهٔ بیان ساختار معنایی شعر، شناخت سه فرآیندی است که زبانِ غیرمستقیم شعر را از زبان غیر شعری متمایز می‌کند؛ یعنی فرآیندهای جابه‌جایی، قلب و تحریف

و آفرینش معنا. فرآیندهای سه‌گانه‌ای که ریفاتر برمی‌شمرد، مستلزم کاربرد صنایع ادبی و فنون بلاغی است» (پاینده، ۱۳۸۷: ۹۸؛ نیز رک: مقدسی و سالم، ۲۰۲۰: ۱۵). ریفاتر به اطلاعات زندگینامه‌ای و نیت شاعر وقعی نمی‌نهد و از چهار عامل متن، بافت متن، تولیدکننده و دریافت‌کنندهٔ متن، تنها به دو عامل متن و خواننده توجه می‌کند. به باور او نشانه‌شناسی با اتکاء به همین دو عامل می‌تواند وارد فرآیند تحلیل شود. از این دو عامل نیز، نظر او بر خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی است؛ زیرا می‌تواند به نشانه‌های متن که شاعر آگاهانه یا ناآگاهانه به‌کاربرده است، راه یابد.

ریفاتر برای خوانش شعر، دو راه ارائه کرد. طبق راهکار وی خوانش شعر در دو سطح ظاهری یا اکتشافی و درونی یا پس‌کُنشانه اتفاق می‌افتد. سطح اکتشافی، نخستین مرحلهٔ رمزگشایی از شعر است. در این خوانش، خواننده با توجه به واژگان زبانی خود برای هر دال، یک مدلول می‌آورد که مطابق با دنیای واقعی است و بر این اساس به درک معنای ظاهری شعر می‌رسد؛ بنابراین معنا دریافتی است برآمده از شعر و نه حاصل فهم تأویلی خواننده از آن، در فرآیند چنین خوانشی متن شعر به‌صورت «از بالا به پایین» مطابق دستور زبان و واقع شکل می‌گیرد.

اما در سطح درونی دیگر از انطباق مدلول با جهان واقعی خبری نیست و اصلاً معنای ظاهری شعر موردنظر نیست. این خوانش برعکس خوانش نخست از پایین به بالاست. ریفاتر میان این دو خوانش، یا به عبارتی دیگر، میان معنا و دلالت تفاوت قائل است. او دلالت را مانعِ ارائهٔ مستقیم معنا می‌داند: «من این وحدت صوری و مضمونی را که در برگیرندهٔ همهٔ شاخصه‌های پرهیز از ارائهٔ معنای مستقیم است، دلالت می‌نامم» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲؛ نیز ر.ک: مقدسی و سالم، ۲۰۲۰: ۴).

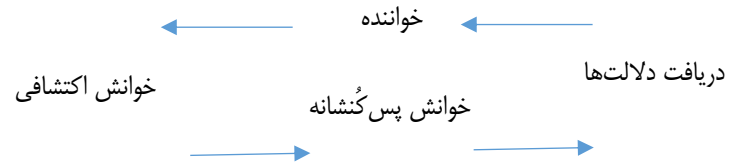
بر این اساس او کار منتقد را بررسی و یافتن دلالت می‌داند نه معنا؛ زیرا طبق چنین دیدگاهی خوانندگان عادی و هر آن‌کس که به زبان موردنظر آگاه باشد، معنا را (هرچند به‌صورت نامفهوم) درمی‌یابد؛ اما تنها کسی می‌تواند به خوانش پس‌کُنشانه یا بررسی دلالت‌ها یا به عبارتی خوانش عمیق شعر برسد و ابهامات معنایی را پاسخ دهد که توانش ادبی داشته باشد. مقصود از توانایی ادبی «آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین، اسطوره‌های جامعه و از همه مهم‌تر آشنایی با سایر متون» است (همان: ۵؛ نیز ر.ک: سلدن، ۱۳۷۲: ۲۳۹).

بر این اساس، خواننده دارای توانش ادبی عناصر غیردستوری متن را تشخیص می‌دهد. دستورگریزی، فرار از دستور زبان متعارف است، اما نه به این معنا که منظور از دستور، گرامر زبان باشد؛ بلکه با توجه به نظریهٔ ریفاتر آوردن کلمات و عباراتی است که هر مخاطبی ربط بین آن‌ها و واقعیت را درنمی‌یابد جز همان عده‌ای که دارای توانش ادبی هستند و توانایی تأویل کلمات یا دال‌ها را دارند (ر.ک: ریفاتر، ۱۹۷۸: ۶).

از دیدگاه ریفاتر، در خوانش دوم و پس‌کُنشانه ـ که آن را پس‌نگر و تأویلی نیز می‌خوانند ـ پس از بررسی عناصر غیردستوری دو فرآیندی که نظام‌های دلالت در شعر را به وجود می‌آورند، عبارت‌اند از: انباشت و منظومهٔ توصیفی. انباشت در نظریهٔ ریفاتر وقتی صورت می‌گیرد که مخاطب با مجموعه واژگانی روبه‌رو می‌شود که به کمک واژهٔ مشترکی که به آن معنابُن

می‌گوییم، به هم مرتبط می‌شوند. معنابن واژه‌ای کانونی است که به لحاظ تناسب و ارتباط‌های دیگر زیرمجموعه‌هایی دارد؛ به‌عنوان‌مثال، پرنده معنابُن مشترک گنجشک، کبوتر و طوطی است (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۸: ۸۵).

بر این اساس، خواننده در متن، انباشت یا انباشت‌ها را با توجه به معنای کلمات، اما صرف‌نظر از معنای اصلی‌شان درمی‌یابد و از این طریق معناهایی که بیشترین ارتباط و درگیری را دارند، محفوظ می‌مانند و در انتقال نشانهٔ تأویلی مؤثر هستند. نمودار شمارهٔ ۱ نشان‌دهندهٔ فرایند انتقال معنا است:



نمودار ۱. فرایند انتقال معنا در خوانش متن

منظومهٔ توصیفی در این نظام ادبی «شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژهٔ هسته‌ای باهم در ارتباط‌اند، مبنای ارتباط معنابن واژهٔ هسته‌ای است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹). درواقع همان فرآیند انباشت است که واژه‌ای هسته‌ای در کانون آن قرار می‌گیرد؛ اما برخلاف انباشت از رابطهٔ کل‌نگر ترادف جداشده و به رابطهٔ جزءنگرانه میان واژه‌ها می‌پردازد. شاعر آن واژهٔ هسته‌ای را به‌صورت مستقیم در متن نمی‌آورد؛ بلکه با آمدن واژه‌ها و عبارات دیگر می‌توانیم آن واژهٔ هسته‌ای و کانونی را در ذهن تداعی کنیم؛ به‌عنوان‌مثال، شاعر هم‌خانواده‌های «می» مانند جام، ساقی، مست، خمار، پیاله و پیمانه را می‌آورد؛ اما خود واژهٔ «می» را نمی‌آورد.

هر شعر ژرفی می‌تواند تعدادی از منظومه‌های توصیفی را در خود جای دهد که این منظومه‌ها با همدیگر به‌صورت هماهنگ عمل می‌کنند. بر این اساس، باید متذکر شد که منظومه‌های توصیفی و بینامتنیت باهم رابطه‌ای تنگاتنگ دارند (ر.ک: برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۳). در خوانش دوم الگوی ریفاتر، خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی پس از یافتن انباشت و منظومه‌های توصیفی، به هیپوگرام و درنهایت به خاستگاه و شبکهٔ ساختاری یا همان ماتریس شعر می‌رسد.

از دیدگاه ریفاتر «تأویل‌گر، شعر را با اندوخته‌های دانش کسب‌شده از فرهنگ جمعی می‌خواند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۹)؛ به دیگر سخن، هیپوگرام‌ها ریشه در پس‌زمینهٔ ذهن خواننده دارند و حاصل دریافت‌های ذهنی او هستند که در متن شعر به‌صورت وسیع بیان‌شده‌اند؛ بنابراین خواننده است که با یافتن رمزگشایی‌ها و دلالت‌های شاعرانهٔ متن به آن شعریت می‌بخشد. «تأکید، تجسم و نیاز خواننده به رمزگشایی از معانی صریح و تلویحی هیپوگرام است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲۶؛ نیز ر.ک: پاینده، ۱۳۸۸: ۱۲۳). به عبارت دیگر، نشانهٔ شعری از طرفی محصول نهایی آفرینش ادبی و از سویی به‌عنوان نقطهٔ آغازین تفسیر محسوب می‌شود؛ بنابراین خواننده در رویکردِ تفسیری به متن، نشانه‌های شعری را به هیپوگرام تقلیل می‌دهد و سپس می‌کوشد با تشخیصِ مرجعِ اصیل

هیپوگرام‌ها، ماتریس را بازسازی کند. بر این اساس، اگر شاعر با اتخاذِ یک کلمهٔ واحد و بسط آن، متن شعر را می‌آفریند، خواننده نیز در تفسیر خود از متن به نوعی بازآفرینی، در جهتِ عکس، دست می‌یازد (ر.ک: آلگونه جونقانی، ۱۳۹۵: ۴۱). به تعبیر کالر «خواننده در برخورد با تنوع و تکثر حاکم بر متن، شعر را بر اساس اصولی مفروض دوباره بازآفرینی و تفسیر می‌کند.» (همان)

۲. ۳. تحلیل عشق در منطق‌الطیر بر اساس دیدگاه نشانه‌شناسی ریفاتر

۲. ۳. ۱. عشق در منطق‌الطیر

عشق انگیزه‌ای است که به کهن‌سالی عمر بشر، سهل است به دیرینگی جهان هستی وجود داشته و دارد و هیچ ذرهٔ آفرینش از دایرهٔ فرمان طبیعی آن بیرون نیست (ر.ک. صبور، ۱۳۴۹: ۱). در میان متون عرفانی عشق همواره پدیده‌ای مورد توجّه برای تعریف و رمزگشایی بوده است. ابونصر سراج (ف. ۳۷۸هـ .ق) گفت: «عشق آتشی است، در سینه و دل عاشقان مشتعل گردد و هر چه مادونِ الله است، همه را بسوزاند و خاکستر کند» (عطار، تذکرةالاولیا، ۱۳۶۶: ۶۰۴). فخرالدین عراقی (ف. ۶۸۸ هـ .ق) در باب عشق گفته است: «عشق آتشی است که چون در دل افتد، هر چه در دل یابد همه بسوزاند تا به حدّی که صورت معشوق نیز از دل محو کند. مجنون در این سوزش بود که گفتند: لیلی آمد. گفت: خود لیلی‌ام و سر به گریبان فراغت فروبرد» (فخرالدین عراقی، ۱۳۷۶: ۳۱۴؛ نیز رک: ابن عربی، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

یکی از آثار گران‌سنگ زبان فارسی که به طریق رمز و تمثیل مراحل عرفان و رسیدن به کمال را بیان کرده است، منطق‌الطیر اثر فریدالدین عطار نیشابوری (۵۴۰ ـ ۶۱۸ ق) است. یکی از موضوعات بسیار مهم منظومهٔ فکری عطار در منطق‌الطیر و دیگر آثار او عشق است. با بررسی منطق‌الطیر درخواهیم یافت که او بر این باور است که هر کس که بخواهد قدم در راه عشق بگذارد، باید سوزنده و سرکش باشد و با این آتش، تمام مصلحت‌اندیشی‌ها و آینده‌نگری‌ها را قربان جمال پربرکت محبوب کند. در این راه هر کاری که صورت می‌گیرید مهم نیست کفر است یا دین، شک است یا یقین، دوزخ است یا بهشت، نام است یا ننگ؛ چنانکه می‌گوید:

کس درین وادی به جز آتش مباد — وانک آتش نیست عیشش خوش مباد
عاشق آن باشد که چون آتش بود — گرم رو سوزنده و سرکش بود
عاقبت اندیش نبود یک زمان — درکشد خوش خوش برآتش صد جهان
لحظه‌ای نه کافری داند نه دین — ذره‌ای نه شک شناسد نه یقین
نیک و بد در راه او یکسان بود — خود چو عشق آمد نه این نه آن بود
(عطار، ۱۳۵۶: ۳۳۱۴ ـ ۳۳۱۷)

عشق را با کفر و با ایمان چه کار — عاشقان را لحظه‌ای با جان چه کار
(همان: ۱۱۷۹)

عشق تو با جان من در هم سرشت — من نه دوزخ دانم آنجا نه بهشت
(همان: ۳۰۵۹)

لحظه‌ای نه کافری داند نه دین ذره‌ای نه شک شناسد نه یقین
نیک و بد در راه او یکسان بود خود چو عشق آمد نه این نه آن بود
(همان: ۳۳۳۷ـ ۳۳۳۸)

عشق را بنیاد بر بدنامیست هرک از این سر سرکشد از خامیست
(همان: ۱۴۷۶)

عاشق باید خواسته‌ها و امیال خود را کنار بگذارد بداند که عشق با خواب و خور بیگانه است و تمام و هم‌وغم خود را رضای محبوب و معشوق بداند:

هرچ دارد، پاک دربازد به نقد وز وصال دوست می‌نازد به نقد
دیگران را وعدهٔ فردا بود لیک او را نقد هم اینجا بود
(همان: ۳۳۲۰ ـ۳۳۲۱)

پاسبانی بود عاشق گشت زار روز و شب بی‌خواب بود و بی‌قرار
هم دمی با عاشق بی‌خواب گفت کاخر ای بی‌خواب یک دم شب بخفت
گفت شد با پاسبانی عشق یار خواب کی آید کسی را زین دو کار
پاسبان را خواب کی لایق بود خاصه مرد پاسبان عاشق بود...
(همان: ۳۵۳۲ ـ ۳۵۳۵)

بر این اساس، عاشق هراندازه در راه عشق و رسیدن به معشوق در فرازوفرود باشد و بسوزد، به همان انداز «بادهٔ خلاصش» از غم و اندوه می‌دهند. عاشق چون ابریشم و ماهی است: ابریشم تا درد و رنجِ آتش را به جان نخرد و خوش در میان آتش ننشیند، کی به مفرح دل‌افروز مبدل خواهد شد و ماهی که از آب بیرون افتاده باشد تا نتپد و خود را به زمین و زمان نزند کی امید بازگشت به دریای جان‌بخش را خواهد داشت:

تا نسوزد خویش را یک بارگی کی تواند رست از غم‌خوارگی
تا بریشم در وجود خود نسوخت در مفرح کی تواند دل فروخت
می‌تپد پیوسته در سوزوگداز تا به جای خود رسد ناگاه باز
ماهی از دریا چو بر صحرا فتد می‌تپد تا بوک در دریا فتد
(همان: ۳۳۲۲ـ۳۳۲۵)

پس درد عشق برازندهٔ وجود انسان است؛ زیرا عرشیان عشق دارند، ولی درد ندارند. این درد است که خداوند از انسان می‌خواهد، دردی که از سر عشق باشد نه نیاز:

قدسیان را عشق هست و درد نیست درد را جز آدمی درخورد نیست
هر که را در عشق محکم شد قدم در گذشت از کفر و از اسلام هم
عشق سوی فقر در بگشایدت فقر سوی کفر ره بنمایدت
چون ترا این کفر وین ایمان نماند این تن تو گم شد و این جان نماند
بعد از آن مردی شوی این کار را مرد باید این چنین اسرار را
(همان: ۱۱۷۷ ـ ۱۱۸۱)

عطار بر این نکته تکیه و تأکید دارد که عشق، مردِ کارآزموده و شایسته و بایسته می‌خواهد، کسی که غیرت عشق دارد و برای پیش رفتن در راه عاشقی از هیچ کاری ابایی ندارد و غم و اندوه این مسیر را با جان و دل می‌خرد:

مرد کارافتاده باید عشق را　　مردم آزاده باید عشق را
تو نه کارافتاده‌ای نه عاشقی　　مرده‌ای تو، عشق را کی لایقی
زنده‌دل باید درین ره صد هزار　　تا کند در هر نفس صد جان نثار
(همان: ۳۳۳۲ـ ۳۳۳۴)

پس هرگاه عاشق بتواند مصلحت‌بینی و مصلحت‌اندیشی را رها کند و پای در راه عشق بگذارد و «جهان و هرچه در وی هست» را به نیم جو نخرد، لقب پُرارج جانبازی راه عشق می‌گیرد؛ زیرا عشق مغز آفرینش است و ذره‌ای از آن از همهٔ آفاق و عشاق بهتر است؛ لیکن عشق بی‌درد و خون دل میسر نیست که آن را دردی پرده‌سوز و پرده‌دوز باید:

عشق باید کز خرد بستاند　　پس صفات تو بدل گرداندت
کمترین چیزیت در محو صفات　　بخشش جانست و ترک تره
پای در نه گر سرافرازی چنین　　زانک بازی نیست جان بازی چنین
(همان: ۳۳۳۵ـ۳۳۳۷)

درد و خون دل بباید عشق را　　قصهٔ مشکل بباید عشق را
ساقیا خون جگر در جام کن　　گر نداری درد از ما وام کن
عشق را دردری بباید پرده‌سوز　　گاه جان را پرده‌در گه پرده‌دوز
ذرهٔ عشق از همه آفاق به　　ذرهٔ درد از همه عشاق به
عشق مغز کاینات آمد مدام　　لیک نبود عشق بی‌دردی تمام
(همان: ۱۱۷۲ـ ۱۱۷۶)

اینجاست که اندیشهٔ تضاد عقل و عشق ظاهر می‌شود. دورن‌مایهٔ بنیادین و گسترده‌ای که نه‌تنها در منظومهٔ فکری عطار بلکه در شعر و ادب صوفیه به‌فراوانی یافت می‌شود (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۳ـ ۶۴). به اعتقاد عطار، عقل و عشق سازگاری ندارند و باهم سازش نمی‌کنند. هرکجا عشق باشد، عقل نیست و هرکجا عقل باشد، عشق نیست.

عشق اینجا آتشست و عقل دود　　عشق کامد در گریزد عقل زود
عقل در سودای عشق استاد نیست　　عشق کار عقل مادرزاد نیست
(عطار، ۱۳۵۶: ۳۳۲۶ـ۳۳۲۷)

این عقل مایهٔ همهٔ اختلافات ادیان است و انکارها و اقرارها از آن برمی‌خیزد. او این عقل حسابگر استدلال طلبِ مصلحت‌اندیش را می‌نکوهد:

کیش و دین از عقل آمد مختلف　　بر در او چون توان شد معتکف
صد هزاران حجت آرد بی مجاز　　عالمی شبهت فرستد پیش باز
در تزلزل دائماً سرگشته‌ای　　در تردد طالب سر رشته‌ای

از وجود عقل خاست انکارها وز نمود عقل بود اقرارها
عقل را گر هیچ بودی اتفاق چون دلستی پای تا سر اشتیاق
عقل اندر حق‌شناسی کاملست لیک کامل‌تر ازو جان و دلست
(عطار، ۱۳۹۲: ۳۳۸)

این عشق است که انسان را از خرد می‌ستاند و صفات او را مبدل، باعث خوش‌بینی است و همه‌چیز در چشم عشق، هنر است:

عشق باید کز خرد بستاندت پس صفات تو بدل گرداندت
(همان: ۳۳۸۵)

عیب‌بین زانی که تو عاشق نه‌ای لاجرم این شیوه را لایق نه‌ای
گر ز عشق اندک اثر می‌دیدی‌ای عیب‌ها جمله هنر می‌دیدی‌ای
(همان: ۳۰۲۶ـ ۳۰۲۷)

۲. ۳. ۲. تحلیل نشانه‌شناسی عشق در منطق‌الطیر

بر اساس نظریهٔ ریفاتر متن شعر دو سطح دارد: سطح محاکاتی (متن به‌مثابهٔ بازنمود واقعیت، زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی متوالی) و سطح معنایی (سطح به‌مثابهٔ واحد معنایی یکه‌ای که بر پایهٔ تفسیر ساخته می‌شود). خواننده برای فهم متن شعر در سطح نشانه‌ای (ادبیت شعر) باید از سطح محاکاتی آن عبور کند و به سطح معنایی [دلالتمند] شعر برسد. درواقع خواننده برای گذر از این مرحله، باید شبکهٔ معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت سیطرهٔ خود درآورد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۳۰–۳۳۱). منتقد، برای درک ژرف شعر، باید به دلالت‌های زبانی و عناصر آشکار و نهان متن دست یابد تا سرانجام بتواند به ماتریس واحد و وحدت شعر برسد.

بر این اساس ما نیز به‌سرعت از خوانش اول و محاکاتی شعر می‌گذریم و به سراغ خوانش پس‌نگر و درونی شعر بر اساس دیدگاه ریفاتر می‌رویم. بر این اساس در ابتدا عناصر غیردستوری متن را مشخص می‌کنیم؛ زیرا «آنچه خواننده را به جهشی از تأویل محاکاتی متن به‌سوی تأویل نشانه‌شناسانهٔ آن وامی‌دارد، به رسمیت شناختن چیزی است که ریفاتر آن را دستورگریزی می‌نامد» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

در اشعاری که در وصف عشق آمده است، به ترکیب‌ها و واژگانی برمی‌خوریم که نشان می‌دهند، غرض شعر فقط بیان معنای ظاهری نیست؛ بلکه هرکدام از ترکیب‌ها به‌عنوان عناصر غیردستوری می‌تواند ما را به ورای معنای سطحی متن هدایت کند. این کار مانع آشکار شدن معنای واقعی شعر می‌شود و درنهایت خواننده را قانع می‌کند که این شعر فقط در یک تفسیر عادی محدود نمی‌شود. برخی از این ترکیب‌ها و واژگان، عبارت‌اند از: آتش، جوهر، زنده‌دل، دل‌سوخته، کافری و... که باید آن‌ها را با سایر اجزای متن بررسی کرد. مثلاً اگر بخواهیم دلالتمندی «آتش» را بیابیم، به‌جای آنکه خود واژهٔ آتش را به‌تنهایی در نظر بگیریم، آن را در پیوند با سایر اجزای متن می‌سنجیم؛ یعنی ارتباط آن را با عشق، بی‌خبری، فنا، محنت و درد،

پاک‌کننده، خورشید و... و درواقع با کل متن بررسی می‌کنیم. با تأمل در این عناصر می‌توان دریافت در حکایت‌ها و تمثیل‌های منطق‌الطیر، عطار از هرگونه پدیده و رویدادی (نمادین) که بتوان در ترسیم وضعیت و انتقال اندیشهٔ نهفته از آن کمک گرفت، بهره می‌برد (رک. فلامکی، ۱۳۷۱: ۱۹۸).

انباشت از نگاه ریفاتر، بررسی مجموعه واژگانی هستند که پی‌درپی گرد معنابُن جمع می‌آیند. هرکدام از این انباشت‌ها از واژگان و کلماتی پدید آمده‌اند کـه بـا معنابُن خود رابطهٔ مترادف‌گونه دارند و درنهایت به ایجاد یک مجموعهٔ واحد ختم می‌شوند. در این اشعار می‌توان به معنابن «با عشق» و «بدون عشق» اشاره کرد. در معنابن نخست با واژگانی و عباراتی چون کفر، ایمان، جان، دوزخ، بهشت، نام، ننگ، خون دل، مشکل، پرده‌سوز، پرده‌دوز، مغز کائنات، جوهر، آتش، فقر، سروری، خوش‌بینی، بدبینی و... سروکار داریم. بر این اساس در تفسیر این انباشت باید بگوییم، از دیدگاه عطار کسی که با عشق است و با عشق سروکار دارد، عشق‌ورزی او عین ایمان است؛ زیرا عشق‌ورزی کار راستان و پاکان است و به مدد این ایمان سرشار، ایمان و کفر مصطلح در نظر او سرد و خاموش و بی‌معنا است. چنین شخصی نه دوزخ می‌خواهد نه بهشت؛ بلکه تمام غم و هم او وصال و رضایت محبوب و معشوق است. عشق او خاصیت زهر و تریاک دارد، پس هم پرده‌سوز است و هم پرده‌دوز است. ننگ و نام و نیک و بد برای عاشق دیگر ارزش ندارد؛ بلکه آنچه برای او اهمیت دارد فرمان جانان است. عاشق برای رسیدن به این کیمیا، خود را به آب و آتش می‌زند و معشوق به پاس این جانبازی او را زنده می‌کند و اسرار بر وی می‌گشاید که با آن جانی نامیرا در بارگاه محبوب می‌یابد، جدول شمارهٔ ۱ گویای این مطلب است:

جدول ۱. معنابن با عشق

با عشق	
کفر	ایمان
دوزخ	بهشت
پرده‌سوز	پرده‌دوز
ننگ	نام
خون‌دل	مغز کائنات
فقر	سروری
مشکل	جان
آتش	اسرار
بد	نیک

در انباشت دوم یعنی «بدون عشق» با واژگان کفر، دوزخ، پروده‌سوز، بدبین، آتش، غفلت، درد دل، خون‌دل، خرد و... . در این انباشت کسی که از عشق بی‌خبر باشد، ایمان او کفر است؛ زیرا آتش غفلت در خرمن دل‌زده است و ارمغانی جز خون دل و درد دل برای او ندارد. پس در این آتش می‌سوزد و می‌سازد تا اینکه به مدد عنایت حق، آب رحمت بر آتش عقل دوراندیش و عافیت‌طالب او افشانده شود و در راه عاشقی بیفتد، جدول شمارهٔ ۲ نمایانگر این مطلب است:

جدول ۲. معنابن بدون عشق

بدون عشق	
کفر	دوزخ
پرده‌سوز	بدبین
آتش	غفلت
درد دل	خون‌دل
خرد	و ...

در منظومهٔ توصیفی با شبکه‌ای از واژه‌هایی روبه‌رو هستیم که حول یک هسته می‌چرخند و تفاوت آن با انباشت آن است که رابطهٔ هسته و اقمار، رابطهٔ مجازی است و ممکن است مفاهیم ناهمپایه‌ای را گرد هم جمع کند. بر این اساس در این منظومهٔ توصیفی عاشق به مدد نیروی عشق، در طریق رسیدن به محبوب خود، نه شک نه یقین و نه دوزخ نه بهشت برایش اهمیت ندارد. عاشق در بند عشق ازلی است. این عشق، قصهٔ مشکل است، ولی برای عاشق برترین و بهترین هنر و معرفت آفرینش است که به مدد آن دست به هر کاری می‌زند، بی‌خوابی می‌کشد، جدول ۳ در توضیح این مطلب آمده است:

جدول ۳. موتیف عاشق

عاشق	
نه شک نه یقین	نه دوزخ نه بهشت
عشق ازلی	با جان چه کار
یکسانی نیک و بد	پاسبان دل
بی‌خوابی	قصهٔ مشکل
هنر	معرفت
بنیاد بر بد نامی	...

هیپوگرام‌ها یا تداعی‌های واژگانی و مفهومی «عشق» که بازتاب ذهن خواننده‌اند و با توجه به خوانش پس‌کنشانه نظریهٔ ریفاتر می‌توان به آن‌ها راه یافت، عبارت‌اند از:

۱. هر کس وارد عشق شود، غرق آتش می‌گردد.
۲. عشق سوزنده و سرکش است.
۳. عاشق در مسیر عشق هیچ شک و شبهه‌ای ندارد و از همهٔ تعلقات آزاد است.
۴. هرچه را معشوق فرمان دهد، عاشق آن را با جان و دل پذیرا است.
۵. درد عشق، دردی سازنده و ارتقادهنده است.
۶. عشق پیوندی ازلی است.

بنا بر الگوی موردنظر، پاره‌های شعری به ماتریس یا همان خاستگاه واحد ختم می‌شود؛ اما به‌صورت مستقیم یا با بیان واحد در شعر ذکر نمی‌شود؛ بلکه از پی دلالت‌های شاعرانه باید به آن دست‌یافت. ازاین‌رو، ماتریس ساختاری «عشق» این‌گونه توصیف می‌شود: هرکس وارد عشق شود، غرق دریای آتش شده است و عاشق برای رفتن به این وادی باید یقین تمام داشته باشد و

بدون هیچ شک و شبهه‌ای همهٔ هستی خود را در راه معشوق ببازد حتی جان عزیز را تا به کمال ازلی و ابدی دست یابد.

۲. ۴. تحلیل عشق در اشعار فاضل نظری مطابق دیدگاه نشانه‌شناسی ریفاتر

۲. ۴. ۱. عشق در غزلیات فاضل نظری

قالب شعری که نظری در آثارش انتخاب کرده، قالب غزل است. غزل از عشق می‌گوید و عشق راز و بهانهٔ هستی برای ادامه دادن و ماندگار بودن است؛ اما او با ذوق و قریحهٔ شاعری دست به ابتکار می‌زند و با حفظ شکل سنتی غزل با زبانی لطیف و ساده از مضامین امروزی می‌گوید.

فاضل نظری از شاعرانی است که غزلیاتش پیوندی از سبک عراقی، سبک هندی و غزل امروز را در ظاهر و ساختار سنتی گذشتگان نمایش می‌دهد. عشق مفهومی است که در اشعار نظری حیات واقعی دارد و جهان بی‌عشق برای او چیزی نیست جز تکرار و تنهایی. او از عشق می‌خواهد که با قلب او کاری کند تا از اماها و شایدها دل بردارد و از تردید به‌سوی قلمرو یقین برود تا به جاودانگی برسد. شاید این تکاپو افسانه‌وار و رؤیایی بنماید، اما در این میان نباید تن به هوس دهد و از قافلهٔ عشق حقیقی جا بماند.

در منظومهٔ فکری فاضل، عشق افسانه‌پرداز و اسطوره‌ساز است. عشق از کاه، کوه می‌سازد و سبب جاودانگی عشّاق می‌گردد. این بن‌مایه در سراسر ادبیات عرفانی موج می‌زند که «نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق». فاضل با تلمیح به داستان شیرین، عشق را سبب افسانه‌سازی می‌داند و می‌گوید:

قصهٔ شیرین نیفتاده است هرگز اتفاق هرچه هست ای عشق از افسانه‌سازی‌های توست
(همان: ۸۳)

و بر این باور است، کسی که دلش با عشق زنده شد، هرگز نخواهد مُرد:

بر تربتم دو غنچه به هم بوسه می‌زنند عشق است و زنده است هنوز آرمان من
(نظری، ۱۴۰۱: ۹)

اما در روزگاری که شاعر در آن اسـت، عشق گاهی به هوس شبیه می‌شود که تشخیص آن دشوار می‌شود؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان عشق را از هوس و هوس را از عشق تشخیص داد:

طلای اصل و بدل آنچنان یکی شده‌اند که عشق جز به هوای هوس نمی‌ماند
(همان: ۶۱)

شاعر با نگاهی نو و برخلاف سنت شعری، عشق را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید، عشق نام و نشان از وجود من (عاشق) دارد. با نظر به داستان کوه‌کندن فرهاد، شیوهٔ عشق‌ورزی شاعر (عاشق) باعث شده است که نام و نشان عشق زنده بماند و فراموش نشود؛ بر این اساس در ژرفنای این بیت دریافت می‌شود عشق وامدار وجود عاشقِ راستین است:

سرنوشت تو هم ای عشق! فراموشی بود حک نمی‌کرد اگر نام تو را تیشهٔ ما
(همان: ۱۳)

درواقع عشق کیمیایی است که زشتی‌ها را به زیبایی‌ها و سیاهی را به سپیدی‌ها و سختی‌ها را به آسایش‌ها تبدیل می‌کند؛ بر این اساس شاعر با تلمیح به جوان شدن زلیخا عشق را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد در انظار او را مانند زلیخا جوان کند تا مردم بدانند که کیمیاگری عشق افسانه نیست:

پیش چشم همه ای عشق! جوانم کن باز تا ببیند که اعجاز نو افسانه نبود

(همان: ۱۰۱)

نکتهٔ ظریفی که در این بیت باید به آن اشاره کرد این است که عشق و آزار خویشاوندی دور و دیرین دارند و درد و رنجِ طریق عشق، باعث پیری ظاهر عاشق می‌شود، ولی شاعر با نگاهی بسیار ظریف عشق را هم زهر می‌داند و هم تریاق؛ بر این اساس عشق را خطاب قرار می‌دهد که او را جوان کند.

در نگاه سنتی، عشق خاصیتی دارد که با آن جلوه و جمال معشوق، هر روز طراوتی دیگر دارد؛ زیرا اگر بر یک شکل و شیوه جلوه کند موجب ملال خاطر می‌شد. پس چون طالب هرلحظه مطلوب را به شیوه و سانی دیگر می‌بیند، شور و شوقش برای طی طریق افزون‌تر می‌شود که این خود لطف محبوب است. نظری نیز با عنایت به این موضوع، بی‌تابی و بی‌قراری عاشق را از عشق می‌داند. این بی‌قراری نمود عاشق است که خود در حکم جلوه‌های عشق معشوق است. از سوی دیگر عشق نیرویی عظیم دارد و مولد تحرک و دگرگونی است:

پرسیدم از فرهاد آیا عشق شیرین بود؟ در پاسخم خندید، یعنی بستگی دارد

ما تابع عشقیم و این بی‌تابی بی‌حد چون خط ممتد تا ابد پیوستگی دارد

(نظری، ۱۴۰۱: ۹۷)

عشق خمیرمایه و بن‌مایهٔ آفرینش است. عُرفا با استناد به حدیثِ «کنتُ کنزاً مخفیاً فاحببت أن أعرف فخلقت الخلق لکی أعرف» که به حدیث کنز مشهور است، عشق را خمیرمایه و بن‌مایهٔ آفرینش می‌دانند (رک: ابن عربی، ۱۳۸۹: ۳۶)؛ روزی که حضرت احدیّت در نهانخانهٔ آفرینش گلِ آدمی را می‌سرشت، «گوهری بود در خزانهٔ غیب که آن را ازنظر خازنان پنهان داشته بود و خزانه‌داری آن به خداوندی خویش کرده، فرمود آن را هیچ خزانه لایق نیست الا حضرت ما، یا دل آدم. آنچه بود؟ گوهر محبّت بود که در صدفِ امانت معرفت تعبیه کرده بودند» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۹: ۷۴). گوهری که بر زمین و زمان عرضه شد و این بار سنگین امانت را نکشیدند، آدم در این میان سینه سپر کرد که خداوندا: «منم عاشق مرا غم سازگار است» و سر در گریبان این امانت کشید تا تشریفِ خلعتِ إِنّهُ کانَ ظَلُوماً جَهُولًا یافت و زمین و زمان دستک‌زنان در سماع آمدند که «عاشق شده‌ای ای دل سودات مبارک باد/ از جا و مکان رَستی آنجات مبارک باد». به‌راستی که هیچ خلعتی برازنده‌تر و زیبنده‌تر از خلعت ظلومی و جهولی بر قامت آدم ندوخته‌اند، خلعتی که آدم را بر خوان نعت عظیم فتبارک الله احسن الخالقین نشاند. نظری دراین‌باره می‌گوید:

بی‌جهت، بیهوده، بی‌خود، بی‌سبب، بی‌فایده عشق وقتی نیست، معنایی ندارد زیستن

(نظری، ۱۴۰۱: ۵۷)

عشق با عقل سر سازگاری ندارد: یکی از بُن‌مایه‌های گسترده در شعر فارسی و ادبیات صوفیانه، مسئلهٔ تقابل عقل و عشق است. «هر کس که چند بیت سروده باشد، احتمالاً در همین چند بیت اشاره‌ای به این موضوع دارد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۳). زیباترین و رساترین تصاویر این تقابل در شاهکارهای ادب فارسی جلوه‌گیری می‌کند: دیوان شمس تبریزی، دیوان حافظ و... پس نظری نیز به این مفهوم اشاره دارد: او با اشاره به داستان به چاه افتادن یوسف به دست برادران، می‌گوید: من نیز چون برادران یوسف، قدر گوهر یکدانهٔ خود را ندانستم و به دست خود عشق را به چاه خرد و استدلال انداختم.

عشق با من نابرادر بود، چون عاقل شدم یوسف خود را به دست خود به چاه انداختم
(نظری، ۱۴۰۱: ۳۳)

از نگاه شاعر با قدرت و قوت عشق می‌توان دست به هر کاری زد و هر محالی را ممکن کرد؛ زیرا نیروی عشق به معشوق سرایت کند، وجود عاشق را به خود می‌کشد و عاشق به مدد این کشش قدرتی در خود می‌یابد که برای رسیدن به محبوب محال‌ها را ممکن می‌کند:

خط‌ها به هم رسید و به یک جمله ختم شد با عشق ممکن است تمام محال‌ها
(همان: ۲۳).

بر این اساس هر حکم و فرمانی که از عشق می‌آید، عاشق با جان و دل فرمان‌بردار است. عاشق به فرمان معشوق پروانه‌وار، خود را به آتش گل می‌زند:

شمع روشن شد و پروانه در آتش گل کرد می‌توان سوخت اگر امر بفرماید عشق
(همان: ۳۹)

۲. ۴. ۲. تحلیل عشق در غزلیات فاضل نظری مطابق دیدگاه نشانه‌شناسی ریفاتر

با تأمل در اشعار با مضمون عشق در غزلیات فاضل نظری درخواهیم یافت که خوانش اول یعنی اکتشافی و ظاهری، بیشتر معنای محاکاتی و تقلیدی دارد؛ اما در این خوانش نیز ممکن است خواننده با ابهامات معنایی مواجه شود، درواقع پس از خوانش اکتشافی است که می‌توان به خوانش پس‌کنشانه رسید؛ به دیگر سخن، به ترکیب‌ها و عبارت‌هایی برمی‌خوریم که نمی‌توان آن‌ها را با معنای ظاهری و محاکاتی تطبیق داد.

در این اشعار به برخی عناصر غیردستوری می‌توان برخورد که باعث می‌شود، خواننده به ورای معنای ظاهری هدایت شود، ترکیباتی مانندِ قصهٔ شیرین، طلای اصل و بدل، تیشه، شیرین، بی‌تابی بی‌حد، زنده بودن، یوسف را به چاه انداختن و... ذهـن را بـه معنای دیگری سوق می‌دهد که در پس آن‌ها نهفته اسـت و خوانندهٔ آگاه بـه فراتر از معنای ظاهری آن‌ها یعنی دلالت‌های دیگر پی می‌برد و همین امر باعث می‌شود که راه برای تفسیرهای دیگر و برداشت‌هایی متعدد از این اشعار فـراهم شود.

انباشت‌های این شعر با محوریت معنابن‌های عشق و بدون عشق شـکل می‌گیرد و این انباشت‌ها در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرار دارند. بر این اساس، انسان با عشق با عشق‌ورزی خود ایمانی به دست می‌آورد که با لبی خندان چون فرهاد جان بر سر عشق می‌دهد و قصهٔ

شیرین نام و ننگ را وداع می‌کند و به مدد عنایت عشق اعجازی می‌بیند و در سایه‌سار آن تمام زخم‌ها و دردهای طریق عاشقی را مرهم می‌نهد (در استعارهٔ مفهومی جوانی) تا بر این اساس افسانه‌سازی عشق را یادآور شود:

جدول ۴. انباشت با عشق

با عشق	
خندیدن	ایمان
شیرین	فرهاد
اعجاز	جوانی
نام	ننگ
قصهٔ شیرین	افسانه‌ساز

انباشت دوم با محوریت معنابُن بدون عشق است که این انباشت انسان بدون عشق، آتش به خرمن دل او هجوم برده است و او را بی‌سرانجام در دنیایی بی‌اعتبار و بی‌بها رها می‌کند که حاصلی جز خون دل و درد دل ندارد. او به هرچه می‌نگرد ناساز است و با او در ستیز است (بدبین)، پس می‌خواهد به مدد خرد از این ورطه جان سالم به در ببرد که با هر دست و پا زدن بیشتر در این ورطه فرود می‌رود:

جدول ۵. انباشت بدون عشق

بدون عشق	
بی‌بها	بی‌اعتبار
تکراری بودن	بدبین
آتش	غفلت
درد دل	خون دل
خرد	بی‌سرانجامی

در منظومهٔ توصیفی با شبکه‌ای از واژه‌هایی روبه‌رو هستیم که حول یک هسته می‌چرخند. به سبب عشق، روزگار و هرچه در آن است برای عاشق بی‌ارزش است و ارزش همه‌چیز به دلیل وجود معشوق و عشق به او است. این قصهٔ مشکل در عشق معرفت ایجاد می‌کند عاشق است و او درک می‌کند که زندگی بدون عشق بی‌ارج و اعتبار است.

جدول ۶. موتیف عاشق (شاعر)

عاشق (شاعر)	
بی‌بها بودن گنج روزگار	بی‌اعتبار بودن زندگی
عشق ازلی	با جان چه‌کار
تکراری بودن زندگی	بی‌هدف بودن
بی‌خوابی	قصهٔ مشکل
هنر	معرفت
بنیاد بر بدنامی	...

۳. نتیجه‌گیری

نظریهٔ نشانه‌شناسی ریفاتر ضمن توجه به جوانب گوناگون ساختاری شعر یعنی انباشت، منظومهٔ توصیفی، هیپوگرام و شبکهٔ ساختاری، برخی از زوایای پنهان اشعار را آشکار می‌کند و انسجام و طرح فکری و دلالت‌هایی که در پس معنای ظاهری شعر نهفته است، با این الگو قابل تبیین است. در این پژوهش معنابن‌های عاشق و غیر عاشق یا عشق و بدون عشق در متن قدیم و معاصر ترسیم شد و مشاهده گردید که هیپوگرام‌های مشترک در منظومهٔ فکری دو شاعر وجود دارد. از دیدگاه هر دو عشق پایگاهی رفیع دارد؛ به‌گونه‌ای که مبنای آفرینش بر اساس عشق بوده است و با عنایت و توجه عشق است که زندگی معنا می‌یابد. در راه عاشقی باید خون دل‌ها خورد و مرارت‌ها چشید و همه‌چیز را فنا کرد تا به هستی و معرفت رسید.

منابع

قرآن الکریم.

ابراهیم بن بزرگمهر، عراقی (۱۳۷۶). گزیدهٔ آثار عراقی. انتخاب، مقدمه و شرح لغات از سعید یوسف نیا، چاپ دوم. تهران: قدیانی.

ابن عربی، محمد بن علی (۱۳۸۰). عشق و عرفان. ترجمهٔ سید محمد رادمنش، چاپ سوم، تهران: جام.

---------- (۱۳۸۹). عشق و عرفان. ترجمهٔ سید محمد رادمنش، چاپ سوم. تهران: جام.

احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اکو، امبرتو (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.

آلگونه جونقانی (۱۳۹۵). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۲ ۱۳۹۵، شمارهٔ ۱، صص ۳۳ — ۵۸.

آلن، گراهام (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

امین مقدسی، أبوالحسن و سالم، محمد (۲۰۲۰). أثر النکسة فی شعر أمل دنقل «دراسة سیمیائیة علی ضوء منهجیة مایکل ریفاتر»، دورهٔ ۱۱. شمارهٔ ۳۱. آذر ۲۰۲۰. صص ۱-۲۲.

پاینده، حسین (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی شعر: نقد نشانه‌شناختی شعر زمستان، ادبیات و زبان‌ها: گوهران. شمارهٔ ۲۱-۲۲. ص ۱۸۳-۱۶۵.

--------- (۱۳۸۷). نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی. نامهٔ فرهنگستان ۴۰. دورهٔ ۱۰. ش ۴. ص ۱۱۳-۹۵.

چدوک، چالز (۱۳۷۵). *سمبولیسم*. ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شفیعی، کدکنی (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه. تهران: سخن.

صارمی، سهیلا (۱۳۸۹). مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عرفان. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صبور، داریوش (۱۳۴۹). عشق و عرفان و تجلی آن در شعر فارسی. تهران: زوار.

صفوی، کورش (۱۳۹۴). *آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*. تهران: انتشارات علمی.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۶۶). تذکره الاولیاء. به تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوّار.

---------- (۱۳۵۶). منطق‌الطیر. به اهتمام صادق گوهرین، تهران: نشر کتاب.
فلامکی، منصور (۱۳۸۱). *شکل‌گیری معماری در تجارب ایران و غرب*. تهران: انتشارات فضا.
گیرو، پیر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی، نشر تهران: آگه: تهران.
مخری، حسنی (۲۲۰ م). *نظریة النص من بنیة المعنی إلی سیمیائیة الدال*. الطلعة الأولی، الجزائر: الدار العربیة للعلوم.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
---------- (۱۳۸۵). *نظریهٔ دانش‌نامه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر، چاپ دوم. تهران: آگه.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰). کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل ققنوس نیما. پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۲. پاییز و زمستان. صص ۸۱ ـ ۹۴.
نجم رازی، عبدالله بن محمد (۱۳۸۹). مرصادالعباد. به اهتمام محمدامین ریاحی. چاپ چهاردهم، تهران: علمی فرهنگی.
نظری، فاضل (۱۴۰۱). *کتاب* (مجموعه اشعار). تهران: سورهٔ مهر.

References

The Holy Quran.
Ahmadi, Babak (2003). Sakhtar va Ta'vil-e Matn. Tehran: Markaz. (In Persian)
Alguneh Joneghani (2016). "Application of the Semiotic Model of Rivater in Reading Poetry," Pazhohesh-e Adabiat-e Mo'aser-e Jahan, Vol. 22, No. 1, pp. 33-58. (In Persian)
Allen, Graham (2001). Binamatniat. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)
Amin Maqdasi, Abul Hasan and Salem, Muhammad (2020). "The Impact of the Setback in the Poetry of Amal Dunqul: A Semiotic Study in Light of Michael Rivater's Methodology," Vol. 11, No. 31. December 2020, pp. 1-22. (In Persian)
Attar Neishabouri, Farid al-Din (1987). Tazkerat al-Awliya. Edited by Mohammad Estelami. Tehran: Zavar. (In Persian)
Chadok, Charles (1996). Symbolism. Translated by Mehdi Sahabi. Tehran: Markaz. (In Persian)
Eco, Umberto (2010). Shenasehasi. Translated by Pirouz Izadi. Second edition. Tehran: Nashr-e Salis. (In Persian)
Flamaki, Mansour (2002). Shekl-giri-ye Me'mari dar Tajareb-e Iran va Gharb. Tehran: Entesharat-e Faza. (In Persian)
Giro, Pierre (2001). Neshaneshenasi. Translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)
ibrahim ibn Bozorgmehr, Iraqi (1997). Ghazideh Aasar Iraqi. Edited, introduced, and glossed by Said Youssef Nia. Second edition. Tehran: Qadyani. (In Persian)
Ibn Arabi, Muhammad ibn Ali (2001). Ishq va 'Irfan. Translated by Seyed Mohammad Radmanesh. Third edition. Tehran: Jam. (In Persian)
Ibn Arabi, Muhammad ibn Ali (2010). Ishq va 'Irfan. Translated by Seyed Mohammad Radmanesh. Third edition. Tehran: Jam. (In Persian)
Makarik, Iranarima (2006). Daneshnameye Nazariyehayi Adabi Mo'aser. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Second edition. Tehran: Agah. (In Persian)
Makariak, Iranarima (2006). Nazariye-ye Daneshnameha-ye Adabi Mo'aser. Translated by Mehran Mohajer. Second edition. Tehran: Agah. (In Persian)

Makri, Hasani (220 AC). Nazariye-ye Text az Bonyade Ma'na ta Semiotics-e Dal. First edition. Algeria: Al-Dar Al-Arabiyya Lil-ʻUloom. (In Persian)

Nabillu, Alireza (2011). Karbord-e Nazariye-ye Shenasehasi-e Michael Rivater dar Tahlil-e Qoqnus-e Nima. Pazhoheshha-ye Zaban-shenakhti dar Zabanha-ye Khareji. Vol. 1, No. 2. Autumn and Winter, pp. 81-94. (In Persian)

Najm Razi, Abdullah ibn Muhammad (2010). Mirsad-ul-Ibad. Edited by Mohammad Amin Riayhi. 14th edition. Tehran: Ilmi Farhangi. (In Persian)

Nazari, Fadel (2022). Ketab (Majmueh Ash'ar). Tehran: Sooreh Mehr. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2008). Naqd-e She'r-e "Ay Adam-ha" Sorude Nima Youshij az Manzar-e Shenasehasi. Nameh-ye Farhangestan 40, Vol. 10, No. 4, pp. 113-95. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2009). Shenasehasi-ye She'r: Naqd-e Shenasekhashti-ye She'r-e Zemestan, Adabiat va Zabanha: Goharan. Nos. 21-22, pp. 183-165. (In Persian)

Riffater, Michael (1973). "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's Yew-Trees". New Literary History, Vol. 4. Iss. 2, pp. 229-257. (In Persian)

Riffater, M. (1978) Semiotics Of Poetry, 1st ed. Bloomingston: Indiana University Press. (In Persian)

Safavi, Kourosh (2015). Ashnaii ba Shenasehasi-ye Adabiat. Tehran: Entesharat-e Elm. (In Persian)

Saremi, Soheila (2010). Mastelahat-e 'Irfani va Mafahim-e Barjaste dar Zaban-e 'Irfan. Tehran: Pazhoheshgah-e Ulume Insani va Mutale'at-e Farhangi. (In Persian)

Selden, Raman (1993). Rahnamayi Baraye Nazariye-ye Adabi Mo'aser. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Tarh-e No. (In Persian)

Shafiei Kadkani (2013). Zaban-e She'r dar Nasr-e Sofiyeh. Tehran: Sokhan. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

The Study of Syntactic Balance in Nizami`s Poetry, Based on Symmetrizing

Aghileh Arasteh[1]✉ | **Ahmad Goli**[2] | **Naser Alizadeh**[3]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, University of Azerbaijan Shahid Madani. Email: aghileh.arasteh@yahoo.com
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Azerbaijan Shahid Madani Email: ah.goli@yahoo.com
3. Professor of Persian Language and Literature, University of Azerbaijan Shahid Madani Email: nasser.alizadeh@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(23-46)

Receive Date:
11 October 2024

Revise Date:
03 February 2025

Accept Date:
30 December 2024

Published online:
11 February 2025

Keywords:
Syntactic balance, Nizami`s language, linguistic and rhetorical constructions, music, symmetrization.

Abstract

One of the most important stylistic features of Nizami`s language that creates harmony and correspondence in the structure of poetry through repetition patterns is syntactic balance. Syntactic balance, by including creative verbal repetitions, in a rule-enhancing manner, is a key factor in creating the music of language and inducing speech. Nizami`s Khamsa can be considered a valuable treasure trove of artistic repetitions that provide the means to create verse. By consciously utilizing the power of language, Nizami has put together a set of words through composition and arrangement, which through syntactic relationships and repetition, form the foundations of music. An important factor that establishes the structure of vatious types of parallelism. By creating hidden repetitions in the text, parallel creates aesthetic connections that are considered the basis of music in poetry. Nizami in Khamsa has created syntactic balance by repeating grammatical patterns, based on syntactic and lexical parallels, in the linguistic structure of the poem, and by using indentical pattern arrangements and syllabic assimilations, based on the rule of syntactic and syllabic symmetry, in the rhetorical structure of the poem. Syntactic balance in Nizami`s poem is often based on a pattern of contrast, which is more artistic than similarity and leads the audience to hidden repetitions in the system of conjunctions. This essay attempts to present different perspectives on the language of Nizami`s poetry in a descriptive-analytical manner by presenting new approaches in the field of repetition.

Cite this article: Arasteh, Aghileh; Goli, Ahmad & Alizadeh, Ahmad (2025). "The Study of Syntactic Balance in Nizami`s Poetry, Based on Symmetrizing". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (23-46).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383591.2024

Publisher: The University of Tehran Press.

© Aghileh Arasteh, Ahmad Goli, Naser Alizadeh

Based on the aesthetic views that were common in the style of Azerbaijani poets in creating novel and innovative methods, Nizami was a pioneer in using creative linguistic forms, and this has diminished the referential functions of language in his poetry. Nizami`s poem derives a vast amount of its literary and musical beauty from repetition.

Artistic repetition in ancient rhetoric is what is called "balance" today and includes three levels: phonetic, lexical, and syntactic. Looking at Khemesh Nizami, we can see different types of balance in all the poems, which shows the extent of creativity of the poet's creative mind.

Syntactic balance is one of the most important of Nizami`s style, that causes harmony and correspondence in the structure of poetry by repetition patterns. Syntactic balance is an important factor in making language music and inducing words, including creative verbal repetitions in a rule-adding manner. Nizami`s Khamsa can be considered a valuable treasure of artistic repetition that provide the means to create verse. Nizami, with conscious use of the power of language, put a set of words together which form the bases of music in syntactic relations, with the style if repetition, in the way of composition and compatibility.

Balance is the result of formalist attitudes and one of the characteristics of rule-enhancing. Critics of formalism, relying on and emphasizing the literary nature of the text, after proposing the theory of "defamiliarization", sought to highlight the literary work through rule-enhancing and de-normativity What distinguishes syntactic balance from other balance patterns is the link between the repetition of sentence components, which are combined in a coherent group and on a general level. Due to its coherent structure, Nizami poetry is often indebted to syntactic repetitions, which can be considered a characteristic of the Nizami style.

Syntactic balance is the result of the repetition of syntactic structures, and although it does not directly include phonetic and lexical balance, sometimes the poet can benefit from these balances and increase the aesthetic value of the work.

An important factor that establishes the form of syntactic balance in Khamsa, is the existence of symmetry types. Every balance and repetition that creates harmony, coherence, and similarity requires a counterpoint that makes the speaker's words clear. Syntactic symmetries are like symmetry arrangements of speech that create balance in syntax. Symmetry creates aesthetic links that are considered the basis of music in poetry, by creating hidden repetitions in the text. The symmetries that are effective in creating the syntactic balance of the Khamsah are syntactic, lexical, and syllabic parallels that directly indicate the music of the poem. Syntactic balance in the linguistic structure of Nizami`s poetry is often achieved through the repetition of grammatical patterns and their arrangement. Each grammatical role can be repeated two or more times, leading to the creation of music in the language. Nizami in Khamsa has created syntactic balance by repeating grammatical roles and role shifs, based on syntactic and lexical similsrities.

Syntactic symmetries in Nizami poetry are divided into two parts: 1. Linguistic structure 2. Rhetorical structure.

Linguistic structure includes patterns that determine the grammatical roles of words in the collocation system. The repetition of various roles and their variation cause a kind of harmony and music in the syntactic context of the sentence that results in balance and proportion. Rhetorical construction can be one of the linguistic structures that brings language into the realm of literature and makes speech literary. Repetition in rhetorical structures elevates poetry in terms of syllabic weight and figure of speech, which not only affects the music and rhythm of the poem, but also causes the motivation and prominence of words in the syntactic system of the poem. The rhetorical function of syntactic balance is achieved through devices such as diction, division, numbers, adjective coordination, balance, and accentuation. Nizami has created a balanced texture of syntactic repetition patterns using syntactic, lexical, and syllabic parallels that have shaped the foundations of the meter and music of his language. By repeating various grammatical patterns based on syntactic symmetry and creating variations of patterns that can be presented and expressed with lexical symmetry, the poet has brought syntactic balance to the peak in the linguistic structure of Khamseh. Syntactic balance, based on the melodic texture it creates in language, is used to maintain and consolidate the music of speech, to establish balance in meter, and in most cases to create a connection between the inner music of poetry

and poetic concepts. This leads to the intertwining of language and rhetoric, which is considered one of the most important characteristics of the military style.

In spite of having a sublime form and musical texture, Nizami`s language has been neglected in terms of investing the types of balance and syntactic aesthetics.This essay, considering all kindes of symmetry, tries to present different perspectives of the language if Nizami`s poetry in a descriptive – analytical manner by presenting new approaches in the field of repetition. The main issue of this article is the answer to the question of how and in several ways syntactic balance affects the music of words and shows the peak of the poet's abilities in making music.

The syntactic balance in Nizami`s Khamsa based on rules that overlap with different symmetries. This shows the close connection of syntactic repetitions with the verse and music of words, which is widespread in the poem`s syntagmatic axis. Considering the important role they play in the construction of balance, symmetries are considered as the basis of syntactic balance that form repetition patterns in the structure of the poem. Nizami has created a balance texture of syntactic repetitions that form the basis of the rhythm and music of his language in Khamsa, by using syntactic, lexical, and syllabic symmetries. Nizami has reached the peak of syntactic balance in the linguistic construction of Khamsa by repeating all kinds of grammatical roles based on syntactic symmetry and creating variations of role that can be presented and expressed with lexical symmetry. He also created parallel arrangements by putting together the same syntactic roles. Through syntactic symmetry and syllabic homogenization of the roles that were expressed, based on syllabic symmetry and balanced (Movazeneh and Tarsi`) arrays, with this pattern he made the verses balanced. The syntactic balance in the Nizami`s language is often based on the pattern of comparison that has more artistic aspect than similar patterns, abd leads the audience to the hidden repetitions in the syntagmatic axis. Also, since the syntactical repetitions in Khamsa are the result of Nizami`s precision and taste in the choice of words and the way they are arranged and combined, it is aligned with the conventional grammatical rules in conveying the purpose of the poet and not only does not confuse the structure of the words, but also enriches the word in terms of form and music. According to the rhythmic texture that creates in the language, syntactic balance is used to support and maintain coherence in the music of word and to balance the rhythm and in most cases to create a connection between the inner music of the poem and the poetic concepts. This leads to the entanglement of language and rhetoric, which is considered one of the most important features of Nizami`s style.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی

عقیله آراسته[۱]✉ | دکتر احمد گلی[۲] | دکتر ناصر علیزاده[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. رایانامه: aghileh.arasteh@yahoo.com

۲. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ایران. رایانامه: ah.goli@yahoo.com

۳. استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، ایران. رایانامه: nasser.alizadeh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۴۶-۲۳)

تاریخ دریافت:
۲۰ مهر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۵ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۰ دی ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۲۳ بهمن ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:
توازن نحوی، خمسهٔ نظامی، ساخت زبانی و بلاغی، قرینه‌سازی، موسیقی

چکیده

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی نظامی که در ساختار شعر از طریق الگوهای تکرار سبب هماهنگی و تناظر می‌شود، توازن نحوی است. توازن نحوی، با دربرگرفتن تکرارهای کلامی خلاق، به شیوهٔ قاعده‌افزایی، عاملی نقش‌مند در ساخت موسیقی زبان و القای کلام است. خمسهٔ نظامی را می‌توان گنجینه‌ای ارزشمند از تکرارهای هنری دانست که اسباب ایجاد نظم را فراهم می‌سازند. نظامی با بهره‌گیری آگاهانه از نیروی زبان، به شیوهٔ ترکیب و سازوارگی، مجموعه‌ای از واژگان را کنار هم قرار داده که در روابط نحوی، با اسلوب تکرار، مبناهای موسیقی را شکل می‌دهند. عامل مهمی که شاکلهٔ توازن نحوی را در خمسه بنا نهاده، وجود انواع قرینه است. قرینه، با ایجاد تکرارهای پنهان در متن، پیوندهایی جمال‌شناسانه خلق می‌کند که اساس موسیقی در شعر تلقی می‌شوند. نظامی در خمسه با تکرار نقش‌های دستوری و جابه‌جایی‌های نقشی، بر مبنای قرینه‌های نحوی و واژگانی، در ساخت زبانی شعر، و با چیدمان‌های نقشی یکسان و همسان‌سازی‌های هجایی، بر اساس قاعدهٔ قرینه‌های نحوی و هجایی در ساخت بلاغت شعر، سبب خلق توازن نحوی شده است. توازن نحوی در خمسهٔ نظامی غالباً بر اساس الگوی تباین است که نسبت به الگوهای تشابه وجه هنری‌تری دارد و مخاطب را به تکرارهای پنهان در نظام هم‌نشینی رهنمون می‌شود. این جستار می‌کوشد تا با ارائهٔ رویکردهای نوین در حوزهٔ تکرار، به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی، چشم‌اندازهای متفاوتی از زبان شعر نظامی عرضه کند.

استناد آراسته، عقیله؛ گلی، احمد و علیزاده، ناصر (۱۴۰۳). «بررسی توازن نحوی در شعر نظامی بر مبنای قرینه‌سازی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۲۳-۴۶).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383591.2024

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© عقیله آراسته، احمد گلی، ناصر علیزاده

۱. مقدمه

خمسهٔ نظامی گنجینه‌ای متنوع از انواع ادبی است که با توجه به ساختار زبان و آرایش‌های بلاغی و فرمی، می‌تواند یک بوطیقای هنری و ادبی تلقی شود. شگردهای ادبی و عناصر زبانی در خمسه، از جمله هنرهایی است که ادبیت کلام را در آن به اوج رسانده است. نظامی بنا به دیدگاه‌های زیباشناختی که در سبک شاعران آذربایجانی در خلق شیوه‌های بدیع و نوآورانه مرسوم بود، در استفاده از فرم‌های خلاق زبانی، پیشتاز بوده و همین امر کارکردهای ارجاعی زبان را در شعر او کم‌رنگ ساخته است. از آنجایی که همواره اندیشه‌های حکمی و تعلیمی نظامی در سروده‌هایش چیرگی دارد، ساختارهای زبانی غالباً در سایهٔ مضامین فکری وی پنهان شده و کمتر امکان نمود و برجستگی داشته است. با نگاهی کوتاه به مجموعهٔ خمسه می‌توان دریافت که تمامی هنرسازه‌های فرمالیستی، بیش و کم، در ساختار فرم زبان، نقش‌مند هستند و هرکدام به نحوی، بخشی از زیبایی کلامی را بر عهده دارند. از جمله هنرسازه‌هایی که سبب برجستگی موسیقی در شعر نظامی شده است، «تکرار» است. تکرار، بنا به فرایند برجسته‌سازی، نه تنها شعر را از یکنواختی و سکون خارج می‌سازد، بلکه به دلیل ایجاد ضرب‌آهنگ در کلام، زبان را به ریتم و موسیقی سوق می‌دهد. از آنجایی که مهم‌ترین دستاورد شعر، خلق یک نظام موسیقایی است، تکرار به شاعر این امکان را می‌دهد تا ساختارهای موسیقی را در شعر به بهترین شکل ایجاد کند. بار موسیقایی تکرار موجب می‌شود که مخاطب با دریافت بی‌واسطهٔ زیبایی آن در قوهٔ ادراک و تخیّل خود، متوجه آهنگ و نغمه‌های پنهانی شود که فرم را شکل می‌دهند. موسیقی در شعر بنا به نقش و جایگاه بلندی که دارد، تمامی عناصر زبانی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. هر عاملی هم که کلام را در نظام ایقاعی و در یک هم‌نشینیِ هنری جای دهد، در ساختار زبان، وابسته به موسیقی است. محققان و صاحب‌نظران نیز ارزش اثر ادبی را غالباً با موسیقی زبان می‌سنجند: «یک اثر ممتاز ادبی برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیزی، موسیقی را به خدمت می‌گیرد» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). شفیعی کدکنی هدف شعر را چیزی جز رسیدن به موسیقی کلام نمی‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۲۹۴). به همین دلیل است که هر عامل سازندهٔ موسیقی در نظام زبان از اهمیت والایی برخوردار است. تکرار نیز به جهت ایجاد روابط منظم در یک محور و عاملی مؤثر در موسیقی زبان، می‌تواند از صنایع سازندهٔ موسیقی تلقی شود؛ زیرا هر سازه‌ای در اثر تکرار، امکان برجستگی می‌یابد. عالی‌ترین قطعه‌های موسیقی نیز از تکرار بهره می‌برند؛ چون‌که آن را لازمه‌ی توازن و ایقاع می‌دانند (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۸۴). لازمهٔ سرودن شعر، بیان آهنگین است که در فضای تکرار تحقق می‌یابد. حتی بسیاری از ترفندهای لفظی مانند وزن و قافیه نیز حاصل تکرار هستند (بنی‌طالبی و فروزنده، ۱۳۹۶: ۲۸). خمسهٔ نظامی حجم گسترده‌ای از زیبایی‌های ادبی و موسیقایی خود را از تکرار تأمین می‌کند. «شعر سبک آذربایجانی بخشی از تشخص زبانی و هنری خود را مدیون تکرار است و تکرار برای ترکیب و بدنهٔ شعر آذربایجانی عاملی مهم است» (اسکویی، ۱۳۹۱: ۱۳).

تکرار هنری در بلاغت کهن، همان است که امروزه «توازن» خوانده می‌شود و سه سطح

آوایی و واژگانی و نحوی را در بر می‌گیرد. اسباب ایجاد نظم در موسیقی شعر در گرو توازن و صورت‌های مکرری است که در ذهن خلاق شاعر صیقل می‌خورند و به منصهٔ ظهور می‌رسند. با نظر به خمسهٔ نظامی، می‌توان انواع مختلف توازن را در تمامی منظومه‌ها مشاهده کرد که نشان‌دهندهٔ گسترهٔ آفرینندگی ذهن خلاق شاعر است. هنر نظامی در استفاده از الگوهای متوازن این است که با ترکیبات صوتی، آوایی و نحوی و کارکرد الفاظ در مجموعهٔ شعر که از طریق انواع قرینه در یک محور، هم‌نشین می‌شوند و تناسب و هم‌آوایی‌ها و هم‌حروفی‌ها را در پی دارند، یک نظام موسیقایی متشکل از انواع مشابهت‌ها و مباینت‌ها ایجاد کند. نحو و ساختارهای دستوری به دلیل اختیار بیشتر شاعر در ایجاد هماهنگی‌ها و وسعت در جولان دادن زبان، این قابلیت را دارد که با فرایند تکرار، فرم جدیدی از زبان را خلق کند و به ایجاد الگوهای آهنگین و موسیقایی بر ساختن پیکرهٔ شعر یاری رساند. ساختار نحوی خمسه بر مبنای عناصری است که موسیقی را در لابه‌لای کلام شکل می‌دهد و از طریق هماهنگی در روابط هم‌نشینی، انسجام و استحکام آن را دو چندان می‌سازد. به عبارت دیگر بخش عمده‌ای از موسیقی شعر در خمسهٔ نظامی، از طریق الگوهای متوازن نحوی برآورده می‌شود که از مجاورت کلمات و آواها و تناسب هجاها و واج‌ها به آشنایی‌زدایی و برجستگی می‌انجامد.

۱.۱. بیان مسئله

بنا به بافت آهنگین خمسهٔ نظامی، می‌توان ادعا کرد که شعر نظامی و ساختار سبکی آن بر پایهٔ موسیقی بنا شده که عامل اساسی استحکام و نظم سخن است. علاوه بر انتخاب وزن و نغمهٔ حروف و کلمات، تکرار و توازن مهم‌ترین عامل سازندهٔ موسیقی در زبان است که به انواع گوناگون در خمسهٔ نظامی نمود و برجستگی دارد. به همان میزان که تکرار در کلمات و آواها سبب تشخّص وزن می‌شود و موسیقی کلام را ارتقا می‌دهد، تکرار در نقش‌های دستوری و نحوهٔ چیدمان هنری عناصر نحوی نیز، ساختار موسیقی شعر را به شیوه‌ای متفاوت شکل می‌دهد.

مسئلهٔ اصلی مقالهٔ حاضر، پاسخ به این پرسش است که توازن نحوی چگونه و از چند روش بر موسیقی کلام اثر می‌گذارد و اوج توانایی‌های شاعر را در ساختن موسیقی، نشان می‌دهد؛ همچنین نقش انواع قرینه در بافت موسیقایی نحو چیست و ملاک گزینش آن در خمسه بر چه مبنایی صورت گرفته است. مقالهٔ حاضر بر آن است تا انواع توازن نحوی را که شبکه‌هایی ساخته‌شده و منسجم از قرینه‌های گوناگون هستند، در ساخت‌های زبانی و بلاغی بررسی کند و با تحلیل نمونه‌ها، فرم‌های موسیقایی خمسه را از نظر کیفیت بیان نشان دهد.

۱. ۲. روش پژوهش

در این پژوهش مبانی و اصول توازن نحوی با در نظر داشتن انواع قرینه‌ها، به صورت توصیفی – تحلیلی بررسی شده و عللی که این هنرسازه را در خمسهٔ نظامی از حیث موسیقی و فرم تعالی بخشیده، تحلیل و ارائه شده است.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با موضوع «توازن نحوی» می‌توان گفت که این موضوع به دلیل ابهام‌های حل‌نشده در ذهن مخاطبان و پیچیدگی‌های پژوهشی به‌صورت مستقل کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده است. مبنا و اساس این بحث را می‌توان در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* کورش صفوی جست‌وجو کرد. در این کتاب نویسنده با تحلیل مفهوم توازن و گستردگی آن در شعر فارسی، به طبقه‌بندی آن در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی پرداخته و سویه‌های جدیدی از هنر و موسیقی را پیش چشم مخاطب قرار داده است. مقالات مستقلی که به طریق غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: «کاربردهای عنصر تکرار نزد شاعران سبک آذربایجانی» نوشتهٔ نرگس اسکویی (۱۳۹۱)؛ «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین»، نوشتهٔ محمد امیرمشهدی و زهرا طاهری (۱۳۹۲)؛ «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین»، نوشتهٔ امین بنی‌طالبی و مسعود فروزنده (۱۳۹۶)؛ «توازن، رویکردی دستوری – بلاغی»، نوشتهٔ لیلا نوروزپور، فرشته فرضی‌شوب و رقیه جوان (۱۴۰۱). زبان نظامی علی‌رغم دارا بودن فرم متعالی و بافت موسیقایی‌ای که دارد، از حیث بررسی انواع توازن و زیبایی‌شناسی‌های نحوی مغفول مانده است. این پژوهش می‌تواند با بررسی زیبایی‌های موسیقایی زبان نظامی در حوزهٔ نحو سویه‌های نوینی از زبان نظام‌مند وی را عرضه کند.

۲. بحث و بررسی

توازن، حاصل نگرش‌های فرمالیسم و یکی از ویژگی‌های قاعده‌افزایی است. منتقدان فرمالیسم با تکیه و تأکید بر ادبیت متن، پس از اینکه نظریهٔ «آشنایی‌زدایی» را مطرح ساختند، برجسته کردن اثر ادبی را از طریق قاعده‌افزایی و هنجارگریزی جست‌وجو کردند. مسئلهٔ توازن نیز از بطن این برجسته‌سازی‌ها بیرون آمده و به‌عنوان عاملی مؤثر در قاعده‌افزایی نقش ایفا کرد. قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی است که افزون بر زبان هنجار عمل می‌کند (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۵۰) و به جهت ایجاد زیبایی در شاکلهٔ زبان و تشخّص فرم در نقد فرمالیستی اهمیت ویژه دارد. توازن، مرهون نظریات اندیشمندانی چون رومن یاکوبسن، نظریه‌پرداز فرمالیست است که تأثیر لفظ و کلمه را مرهون تکرارهای خلاق در فرم زبان، می‌دانست (همان: ۱۵۰). منتقدان ایرانی نیز، از دیرباز تاکنون، توجه به فرم و صورت الفاظ را از علل ادراک زیبایی و عامل لذت در شعر دانسته‌اند که نیمی از آن می‌تواند حاصل صورت‌های ذهنی باشد که معنی الفاظ شعر به ذهن ما القاء کرده و نیمی دیگر از صورت آن الفاظ، یعنی ترکیب صوت‌ها حاصل شود (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۱۹۵). توازن، تکرارهای هنری و خلاقانه‌ای است که بر ساخت‌های زبانی، به طور مستقیم عمل می‌کند و فرم را از نظر موسیقی و ریتم به اوج می‌رساند. از نظر براهنی هم، حرکتِ تکرار نوعی فرم است که شعر را به وجود می‌آورد و به شکل آهنگ و موسیقی عرضه می‌شود (براهنی، ۱۳۸۰: ۲/۹۱۷). شعر نظامی علاوه بر امتیازِ دارا بودن توازن آوایی و واژگانی، نمونه‌ای بی‌نظیر از توازن و تکرارهای نحوی است که در لابه‌لای اندیشه‌های عمیق و زبان ژرف او پنهان شده است. گنجینهٔ خمسه علاوه بر اینکه مملو از

آرایش‌های بیرونی و ظاهری است، در درونهٔ ساختار نیز به همین قاعده عمل می‌کند. الگوهای زیبایی‌شناسی نحوی و دستوری را می‌توان ناظر بر این ادعا دانست. توازن نحوی در شعر نظامی حاصل توجهی است که نظامی به موسیقی سخن دارد؛ زیرا به گفتهٔ شفیعی کدکنی، انسجام و استحکام شعر تا حدود زیادی در گرو میزان برخورداری شعر از موسیقی است (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۳۷۴).

۲. ۱. توازن نحوی

الگوهای تکرار در نحو و ساختارهای دستوری زبان که سبب برجستگی موسیقی شعر و نظم عناصر متن می‌شود، توازن نحوی است که با ایجاد فضای موسیقایی و زیبایی در فرم، طریقهٔ بیان را متعالی می‌سازد. «از دیدگاه زبان‌شناختی، گاه در اثر تکرار در ساخت‌های نحوی، گونه‌ای از توازن پدید می‌آید که توازن نحوی نامیده می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۶۴). توازن نحوی برخلاف توازن آوایی و واژگانی، صرفاً تکرار یک واژه یا صوت نیست، بلکه مجموعه‌ای از اجزای جمله در ایجاد توازن دخیل‌اند. شاید بتوان گفت که توازن نحوی صورت گسترده‌تری از توازن آوایی و واژگانی است که بر سطح جمله و جابه‌جایی‌های دستوری تأثیر می‌گذارد.

آنچه توازن نحوی را از سایر الگوهای توازن متمایز می‌کند، پیوند تکرار اجزای جمله با هم است که در یک مجموعهٔ منسجم و در سطح کلی هم‌نشین شده‌اند. نحوهٔ نگرش به این وجه از شعر از نتایج نگرش‌های فرمالیستی است. در این رهیافت، شعر یک بافت درهم‌تنیده است که تمام عناصر آن در کنار هم سازگار شده‌اند (ولک و وارن، ۱۴۰۰: ۱۹۰). شعرِ نظامی به دلیل ساختار منسجمی که دارد، در اغلب موارد مرهون تکرارهای نحوی است که می‌تواند از ویژگی سبکی نظامی تلقی شود؛ زیرا سبک، مسئلهٔ بسامدهاست و تکرار در خمسه از هنرسازه‌های پربسامد است. (امیرمشهدی و طاهری، ۱۳۹۲: ۳۶۴). نظامی با ایجاد فراهنجاری در ساختار شعر و دستکاری‌های نحوی در محور هم‌نشینی، فرکانس موسیقی را در کلام خود تا میزان قابل توجهی افزایش داده است؛ زیرا «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۵۰). این در حالی است که شاعر با قاعده‌افزایی در حوزهٔ نحو، هدف شعر را که هدایت زبان به سوی ادبیت است، به کمال می‌رساند. مصالح شاعر در آفرینش این شگرد بلاغی، اجزای نحوی در جمله است که بسته به مهارت شاعر و نوع تصرفات وی، امکان نمایش می‌یابد. در نمونهٔ:

پیش‌وجود همه آیندگان بیش‌بقای همه پایندگان

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳)

هر سه توازن آوایی و واژگانی و نحوی را می‌توان مشاهده کرد، اما تکرار در ساختار بیت از همه برجسته‌تر و هنری‌تر است؛ زیرا مخاطب در اولین برخورد به کل کلام در یک مجموعه نظر دارد و موسیقی را در ساختار دنبال می‌کند. شاعر در این بیت با آرایش موازی دو مصراع، مخاطب را متوجه توازنی می‌کند که در کل بیت، وزن را برجسته کرده است. محل نقش‌های دستوری در

هر مصرع به موازات هم به طرز استادانه‌ای رعایت شده و مصرع دوم تأکیدی بر مصرع اول شده است.

این امر نشان می‌دهد که برای رسیدن به توازن نحوی، می‌توان از توازن آوایی و واژگانی نیز سود جست و ترکیبی از هر سه را ارائه داد. به عبارت دیگر توازن نحوی حاصل تکرار ساخت‌های نحوی است و با اینکه به طور مستقیم، توازن آوایی و واژگانی را در بر نمی‌گیرد، اما گاه شاعر می‌تواند از این توازن‌ها نیز سود جوید و میزان جمال‌شناختی اثر را بیشتر کند. توازن نحوی در بسیاری از موارد، حاصل تکرار بی‌کم و کاست اجزای نحوی در ساختمان جمله است که فراتر از صوت‌ها و واژگان بررسی می‌شود (نوروزپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۵). بسامد وقوع توازن آوایی بالاتر از توازن واژگانی و بسامد وقوع توازن واژگانی بالاتر از توازن نحوی است؛ با این‌حال شعر نظامی جولانگاه انواع توازن، به‌ویژه توازن نحوی است که در ایجاد موسیقی به اندازهٔ توازن آوایی و واژگانی اهمیت دارد. آنچه توازن نحوی را از توازن‌های آوایی و واژگانی متمایز می‌کند و سبب امتیاز آن می‌شود، این است که توازن نحوی نسبت به دو توازن دیگر دارای تکرارهای نامحسوس‌تر و در عین حال گیراتر است؛ به همین دلیل برای بررسی، بستر فراخ‌تری را می‌طلبد و در زمینه‌های گسترده‌تری امکان نمود می‌یابد.

توازن نحوی تصرف در موسیقی درونی است که از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات به دست می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۵۱). شاعر با هم‌نشین ساختن و گاه جابه‌جا کردن کلمات، سبب تشکیل یک نظام موسیقایی می‌شود که یا نتیجهٔ استفاده از کلمات آهنگین و یا نتیجهٔ تکرار است؛ همان‌که نظریه‌پردازان فرمالیسم آن را «ارکستراسیون» می‌خوانند (همان: ۳۹۲). هر الگویی که بر آهنگ کلام بیفزاید، در حوزهٔ موسیقی و ارکستراسیون قرار می‌گیرد. تکرارهای نحوی به دلیل تشکل‌های آوایی، مبناهای موسیقی را در شعر تقویت می‌کنند و با رعایت آرایش جمله، یک نظم ایقاعی خلق می‌کنند. تکرار نحوی بی‌آنکه ساختار کلام را مشوش کند، برای اعمال انسجام موسیقایی و برقراری تعادل در وزن و در اغلب موارد ایجاد ارتباط میان موسیقی درونی شعر و مفاهیم شعری به کار می‌رود و زبان و بلاغت را در هم می‌آمیزد. از نظرگاه سوسور، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی، معماری کلام زمانی صورت می‌پذیرد که شعر از نظر نحوی دارای موسیقی و انسجام باشد. «عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد» (سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶–۱۷۷). بنابراین رابطهٔ زنجیره‌ای مساوی است با رابطهٔ نحوی و رابطهٔ نحوی همان ساختار کلام است که انسجام یک کل را نشان می‌دهد. دکتر شمیسا نیز جادوی زبان را مربوط به حوزهٔ جمله می‌داند، نه کلمه (شمیسا، ۱۴۰۳: ۲۵). مهم‌ترین عامل در ساخت توازن نحوی، ترکیب عناصر آوایی و نحوهٔ قرار گرفتن کلمات در نظام هم‌نشینی است که سبب خلق نوعی موسیقی درونی می‌شود. شفیعی کدکنی ترکیب را عامل مؤثری می‌داند که حاصل مجاورت هر حرف با حرف دیگر یا کلمه‌ای با کلمهٔ دیگر است که منجر به شکل گرفتن نغمه‌های هماهنگ می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۵۱). تکرار چندین‌بارهٔ این حروف و آواها در یک نظام نحوی، توازن واجی و نحوی را به وجود می‌آورد که همان خوشه‌های

کلامی و صوتی در مجموعهٔ سخن است. از نظر صفوی «این نوع برجسته‌سازی زبانی اگرچه متضمن تکرار آوایی نیست، در اکثر موارد، شاعر به هنگام پدید آوردن آن، از تکرارهای واژگانی سود می‌جوید» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/۱۶۴). بنابراین می‌توان گفت که توازن نحوی برای توسعهٔ زیبایی در موسیقی و آهنگ عناصر هم‌نشین، تکرارهای آوایی و واژگانی را به خدمت می‌گیرد که این امر به اتفاق و هماهنگی هم‌صدایی‌ها و هم‌حروفی‌ها منجر می‌شود.

توازن نحوی در شعر نظامی از نظر سبک‌شناسی به دو صورت ساخت زبانی و بلاغی به کار رفته است که هرکدام متضمن تکرارهایی است که در مجموع به ساخت توازن نحوی می‌انجامند. تکرار ساخت‌های نحوی و هجایی و نقش‌های دستوری و هم‌نشینی‌ها و جانشینی‌های نقشی، هم‌صدایی‌ها و هم‌نوایی‌هایی را به دنبال دارند که محور هم‌نشینی را تحت پوشش قرار می‌دهند و یک پیکرهٔ درهم‌تنیده از مجموعه‌های متوازن را ایجاد می‌کنند.

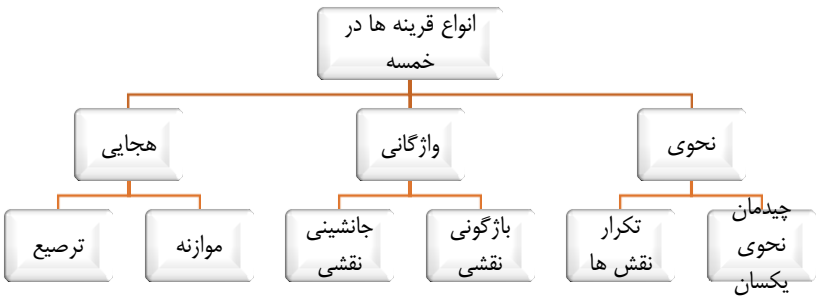
۲.۲. نقش قرینه‌ها در ساخت توازن

قرینه، به معنی همانندی و تناظر، بر پیوستگی و اقتران و هم‌نشینی دلالت می‌کند. اما در حوزهٔ معنا، قرینه به معنی علامت و نشانه است که می‌تواند با «دال» در مباحث نقد ادبی برابری کند و مخاطب را به «مدلول» که همان غرض گوینده است، رهنمون سازد. وجود قرینه در شعر به مخاطب این امکان را می‌دهد که تا با درک هم‌بستگی عناصر متوازن، به زیبایی‌های شعری و غرض شاعر پی ببرد. قرینه بنا به نقشی که در شعر دارد، بنیادی‌ترین ساختار نحو تلقی می‌شود و در موسیقی بیان، کنشی مستقیم و نافذ دارد. قرینه‌سازی در تشکل توازن نحوی به اندازه‌ای مهم است که بسیاری از محققان آن را با تکرار و توازن نحوی یکسان می‌پندارند (امیرمشهدی و طاهری، ۱۳۹۲). وحیدیان کامیار در کتاب *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، با یکسان انگاشتن قرینه و تکرارهای نحوی آن را از عناصر مهم زیباشناسی تلقی کرده است. از نظرگاه وی تکرار الگوی نحوی، ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه زیادی نداشته‌اند؛ حال آنکه برجستگی و زیبایی آن در اوج قرار دارد. از آنجایی که در تکرار الگوی نحوی، ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اولی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذّت می‌برد. وی همچنین تکرار نحوی را همان قرینه‌سازی نحوی می‌داند که مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیباست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶-۵۷). در این تعریف، مفهوم تکرار و قرینه یکسان انگاشته شده است. همچنین سام‌خانیانی و باغبان، قرینه‌پردازی را تکرار متوازن الگوهای واحد زبانی می‌خوانند (سام‌خانیانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۶۹). ایشان معتقدند که قرینه‌پردازی «در قلمرو معانی، بیان، بدیع و عروض در سطوح مختلف واج، واژه، جمله و ساختارهای نحوی، وزن و موسیقی کلام صورت می‌گیرد و به‌ویژه صناعاتی مانند ترصیع، موازنه، سجع و تجنیس را دربرمی‌گیرد و به متن، تناسب هندسی و معنایی می‌بخشد» (همان). لازمهٔ توازن، وجود قرینه است و شاعر به یاری انواع قرینه‌ها دست به ایجاد عناصر موسیقایی هم‌نشین می‌زند.

هر توازن و تکراری که سبب ایجاد هماهنگی و انسجام و تشابه شود، نیازمند قرینه‌ای است که کلام گوینده را شفاف سازد. مخاطب به دلیل وجود قرینه است که سخن ادبی را از سخن

ارجاعی تمایز می‌نهد. قرینه‌های نحوی حکم آرایش‌های موازی سخن را دارند که سبب ایجاد توازن در نحو می‌شوند. تکرارهای کلامی که دارای نحو و الگوی قرینه و همانند هستند، از یک الگوی نحوی جهت پویایی زبان در سطح و ظاهر شعر برخوردارند که در مجموعهٔ توازن نحوی قرار می‌گیرند (نوروزپور و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۷). قرینه، ذهن مخاطب را از معنی حقیقی منصرف کرده و به معنی مجازی و استعاری موردنظر شاعر متوجه می‌سازد. شریف جرجانی قرینه را امری بیانگر مقصود سخن تلقی می‌کند (نیازی و رحمانی، ۱۳۹۲: ۲۴۲)؛ زیرا در یک متن ادبی هر معنایی با معانی دیگر وابستگی و مناسبت دارد و عبارت «معانی‌النحو» که از سوی جرجانی مطرح و بررسی شده است، متناظر بر القای معنی از طریق نحو است که سبب پویایی فرم‌های شعری می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۳۰۰). این نگرش با تئوری فرمالیست‌ها که جنبهٔ درونی اثر را در یک ساخت و نظام کلی می‌سنجند، مناسبت دارد (همان: ۳۰۴).

برخی از محققان، قرینه‌ها را بر اساس ساختی که در متن دارند، در سطوح «آوایی»، «معنایی»، «واژگانی»، «نحوی» و «بلاغی» بررسی کرده‌اند (سام‌خانیانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۷۰). بر طبق این تقسیم‌بندی، توازن نحوی در مجموعهٔ قرینه‌های نحوی قرار می‌گیرد، اما به دلیل گستردگی نظام نحوی می‌توان قرینه‌های دیگر را نیز در ساخت توازن نحوی دخیل دانست؛ زیرا توازن نحوی کم و بیش تمامی قرینه‌ها را دربرمی‌گیرد. در خمسهٔ نظامی می‌توان طیف وسیعی از انواع قراین را جست‌جو کرد که متناسب با فنون زبانی که نظامی خلق می‌کند، نقش‌مند هستند. از آنجایی که نحو و ساختار زبانی خمسهٔ نظامی، وابسته به هم‌بستگی قرینه‌هاست، قرینه‌هایی که زیبایی‌های هنری شعر نظامی را شکل می‌دهند، دو مصرع را از حیث توازن غنی می‌سازند و بی‌آنکه مخاطب به معنا پی ببرد، ساختار موسیقی را اوج می‌بخشند. «قرینه‌پردازی التزام نویسنده یا شاعر به باهم‌آوری واحدهایی است که بین آنها نوعی اقتران و هم‌سنگی، تشابه، تناسب، توازن و معادله برقرار است» (همان: ۶۹). قرینه‌هایی که در ساخت توازن نحوی خمسه مؤثرند، قرینه‌های نحوی، واژگانی و هجایی است که بر موسیقی شعر دلالت مستقیم دارند. پژوهشگران معمولاً قرینهٔ هجایی را ذیل مجموعهٔ آوایی قرار می‌دهند. این دسته‌بندی اگرچه از حیث آوا، شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، اما موسیقی و توازن در تکرارهای نحوی تا میزان قابل‌توجهی بسته به قرینهٔ هجایی است.



نمودار ۱. انواع قرینه‌ها در خمسهٔ نظامی

قرینه‌های نحوی – همان‌طور که از نام آن پیداست – ناظر بر چیدمان نحوی یکسان و تکرار نقش‌هاست که در هر دو سطح زبان و بلاغت نمود دارد. کارکرد این قرینه را در سطح زبان می‌توان در تکرار انواع نقش‌های دستوری، مانند تکرار انواع اسم و فعل و حرف و ضمیر و... و در سطح بلاغت می‌توان آن را در چیدمان‌های نحوی یکسان چون لف و نشر مرتب و مشوش، تقسیم، سیاقةالاعداد و تنسیق‌الصفات جست‌وجو کرد. قرینه‌های واژگانی نیز از طریق باژگونی‌های نقشی، مانند طرد و عکس و جانشینی نقشی در سطح زبان در موسیقی شعر اثرگذارند. قرینه‌های هجایی نیز با ایجاد توازن در سطح بلاغی زبان و همسان‌سازی هجایی نقش‌ها، بر وجوه آوایی در نظام نحوی تأثیر می‌گذارند؛ مانند موازنه و ترصیع. توازن نحوی در خمسه را می‌توان به شکل نمودار ۲ تقسیم کرد.

نمودار ۲. انواع قرینه‌های نحوی در نوع ساختار

از آنجایی که قرینه‌ها در لایه‌های پنهان متن عمل می‌کنند و ژرف‌ساخت سخن را استوار می‌سازند، دارای کارکردی مبنایی در زیربنای موسیقی هستند که تکرارهای نحوی را شکل می‌دهند.

الف) ساخت‌های زبانی

ساخت نحوی به مجموعهٔ روابطی گفته می‌شود که ساخت صوتی یا آوایی را به ساخت معنایی جمله مربوط سازد (باقری، ۱۳۹۳: ۱۷۵) و دو مجموعهٔ زبانی و بلاغی را در بر می‌گیرد. ساخت زبانی شامل الگوهایی است که نقش‌های دستوری واژگان را در نظام هم‌نشینی تعیین می‌کند. تکرار انواع نقش‌ها و باژگونی آن‌ها سبب نوعی هماهنگی و موسیقی در بافت نحوی جمله می‌شود که توازن و تناسب را در پی دارد.

۱. تکرار نقش

توازن نحوی در ساخت زبانیِ خمسهٔ نظامی غالباً از طریق تکرار نقش‌های دستوری و نحوهٔ چیدمان آن‌ها صورت می‌گیرد. هرکدام از نقش‌های دستوری می‌توانند دو یا چندین بار تکرار شوند که به خلق موسیقی در زبان منجر شود. الگوی غالب در این نوع از تکرار، تشابه و همسانی

است که گاه به صورت یکسان و گاه متفاوت به کار می‌روند. لازم به یادکرد است که این نوع از توازن، مستلزم تکرار نقش و کارکرد آن است، نه تکرار واژه. هر نقشی متناسب با میزان تکرار، بخشی از موسیقی و توازن نحوی را به عهده می‌گیرد.

۱.۱. تکرار گروه متممی

تکرار متمم و عوامل وابسته به آن، مانند حروف اضافه، از هنرسازه‌هایی نیست که در هر شعری به آسانی یافت شود. بلکه لزوماً شاعران صاحب سبک و بیان، این توانایی را دارند که از عناصر زبانی ساده و نقش‌های دستوری متعارف، فرم‌های خلاق و زیبا بیافرینند. نظامی با ایجاد توازن در متمم نه تنها وجه موسیقی را تا اندازهٔ زیادی بالا برده است، بلکه صورت‌هایی بکر و بدیع از زبان را ارائه داده است که بر توانمندی شاعر در نحوهٔ بیان دلالت دارد. در تکرار گروه متممی، علاوه بر متمم، تکرار در حروف اضافه نیز به برجستگی بیشتر کلام یاری می‌رساند.

به دیدن همایون، به بالا بلند　　به ابرو کمانکش، به گیسو کمند
(نظامی، ۱۴۰۰: ۸۲)

او سته پیشکش آن سفر　　از سرطان تاج و ز جوزا کمر
(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۵)

زبان بگشاد شاپور سخنگوی　　سخن را بهره داد از رنگ و از بوی
(همان، ۱۳۸۸ب: ۴۲)

در طارم و در سرای و در کوی　　می‌گشت ولیک دست بر روی
(همان، ۱۳۹۰: ۲۱۰)

در این ابیات، هم‌بستگی متمم با صفت و مفعول صریح، صورتی متشکل از لفظهای هم‌سان و ساخت‌های متشابه خلق کرده و با کنش‌های مشابه، به فرم و موسیقی شعر، عینیت بخشیده است.

۱. ۲. تکرار فعل

تکرار نقش فعل بر تعدد جملات دلالت دارد و به این معنی است که شاعر در چینش بیت، با به کار بردن چندین جمله گستردگی کلام را در نظر داشته است.

ناخن زد و آن ورق خراشید　　خود ماند و رفیق را تراشید
(همان: ۱۴۶)

من این گفتم و رفتم و قصه ماند　　به بازی نمی‌باید این قصه خواند
(همان، ۱۳۸۶: ۲۳۵)

تکرار جمله با یک شناسه نیز ناظر بر الگوهای متناظر و متشابه در صورت جمله است. هرچه شاعر فرم‌های مکرر جمله را بیشتر در شعر به کار می‌برد، توجه مخاطب بیشتر بر موسیقی و قرینه‌های نحوی موجود در شعر جلب می‌شود.

غیبت نکنم، حیل نسازم　　غافل نزیم، غلط نبازم
(همان، ۱۳۹۰: ۲۰۲)

زیباترین تکرارهای فعلی را می‌توان در مناظرهٔ خسرو با فرهاد جست. نظامی با تکرار فعل «بگفت» و «بگفتا» در اول هر مصرع، در محور عمودی، میان ابیات پیوند ایجاد کرده است که شعر را از نظر فرمی به شکلی سلسله‌وار نشان می‌دهد و یک ریتم را در ذهن مخاطب نظام می‌بخشد:

بگفت از دل شدی عاشق بدین‌سان؟ بگفت از دل تو می‌گویی، من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون است؟ بگفت از جان شیرینم فزون است
بگفتا دل ز مهرش کی کنی پاک؟ بگفت آنگه که باشم خفته در خاک
(همان، ۱۳۸۸ب: ۱۹۳-۱۹۴)

۱. ۳. تکرار گروه‌های پرسشی

از دیگر مهارت‌های شاعر در نشان دادن هنر شعرسرایی، تکرار در پرسش یا مجموعهٔ پرسشی است که اغراض شاعر را در بیان احساسات رسانگی می‌کند. گونه‌های مختلف پرسش در خمسه فراوان به چشم می‌خورد، اما تکرار آن در یک محور هم‌نشینی ناظر بر غلبهٔ عواطف و تأکیدهای مدنظر شاعر است.

کو خسرو و کو قباد و کو جم؟ رفتند و روند دیگران هم
(همان، ۱۳۹۰: ۲۲۴)

بگفتا: خوری باده؟ دانی سرود؟ بگفتم: بلی، پیشم آورد رود
(همان، ۱۳۸۶: ۶۲)

۱. ۴. تکرار صفت و مضاف‌الیه

گاه نظامی با تکرار ترکیبات وصفی و اضافی در پی رسیدن به فرمی است که خواننده را از هر سو در انبوه هنرهای زبانی درآمیزد و مرزهای وصفی و اضافی را از بین ببرد. در نمونهٔ زیر شاعر با تکرار صفت در مصرع اول خواننده را با مصرع دوم غافلگیر می‌کند و با تکرار مضاف‌الیه در مصرع دوم یک منظومهٔ غیرقابل پیش‌بینی از زبان خلق می‌کند؛ زیرا متناسب با انتظارات خواننده، صفت باید در مصرع دوم نیز تکرار می‌شد، اما جابه‌جایی آن با مضاف‌الیه، صورت توازن را تغییر داده و وجهی نو از تکرار را پیش رو نهاده است.

عالم تر، دامن خشک از تو یافت ناف زمین، نافهٔ مشک از تو یافت
(همان، ۱۳۸۸الف: ۲۲)

تکرارهای وصفی در خمسه نسبت به تکرارهای اضافی دارای بسامد بالاتری هستند؛ زیرا از نظر هنر شعری صفت کارکرد هنری‌تری نسبت به مضاف‌الیه دارد و کلام را زیباتر می‌سازد. بنابراین بازتاب صفت در خمسهٔ نظامی بارزتر است.

همه پولادپوش و آهن‌خای کین‌کش و دیوبند و قلعه‌گشای
(همان، ۱۳۸۹: ۷۵)

۱. ۵. تکرار مسندالیه

در خمسه، تکرار مسندالیه نسبت به سایر تکرارها در میزان کمتری به چشم می‌خورد و صورت‌های ذکرشدهٔ آن اغلب به صورت تکرار واژه است که جنبهٔ تأکیدی دارد و بیان‌کنندهٔ میزان اهمیت مسندالیه است.

کـــز ســـخـن تـــازه و زرّ کـــهـــن گوی چه به؟ گفت: سخن به، سخن

(همان: ۳۸)

۱. ۶. تکرار نقش قیدی

قید برخلاف سایر نقش‌های دستوری، جایگاه مشخصی ندارد و در اثر تکرار، بر نقش‌های مجاور خود تأثیر می‌گذارد. تکرار قید نیز از نمونه‌های غریب در شعر است که اگر هنرمندانه به کار نرود، ممکن است شعر را به ابتذال بکشد. در نمونهٔ زیر تکرار سه‌گانهٔ قید «خوش»، نه تنها سبب تنزل مرتبهٔ گفتار نشده، بلکه تأکیدهای هنری را در پی دارد که برای برجستگی بیشتر، از تکرار فعل و عطف نیز بهره گرفته است.

این دو سه روزی کـه شدی جام‌گـیـر خوش‌خور و خوش‌خسب‌وخوش‌آرام گیر

(همان، ۱۳۸۸الف: ۱۰۶)

در اغلب موارد تکرار قید، همان آرایه‌ای است که در بلاغت کهن، آن را «تکریر» می‌خوانند و آن، صورتی از تکرار است که در یک بیت، دو کلمه پشت سر هم می‌آیند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۰).

پرنده مرغکان، گستاخ‌گستاخ شمایل بر شمایل، شاخ بر شاخ

(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۵۴)

گر کشی جانم از تو نیست دریغ اینـک اینک سر، آنک آنـک تیغ

(همان، ۱۳۸۹: ۱۵۳)

۲. باژگونی نقشی

کورش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات*، این صورت از تکرار را «جانشین‌سازی نقشی» می‌خواند و به دو صورت قلب مرتب و قلب مشوش تقسیم می‌کند. (صفوی، ۱۳۸۳، ۱/۲۲۵). قلب مرتب، همان باژگونگی است که در بلاغت کهن از آن به طرد و عکس تعبیر می‌کنند. اما قلب مشوش، تکرار در سطح لفظ است که در یک محور، نقش‌های مختلف می‌پذیرد. این جابه‌جایی در نقش و کلام، توازن نحوی را در پی دارد که با قاعدهٔ قرینهٔ واژگانی اعمال نقش می‌کند. در این نوع از توازن نحوی، به دلیل جابه‌جایی‌هایی که شاعر در شعر انجام می‌دهد، واژگونی نظم لغات بیشتر به چشم می‌خورد که از کاربردی‌ترین هنرهای زبانی برای جلب توجه مخاطب است. جابه‌جایی‌هایی که در این تکرارها بار موسیقایی دارد، صورت مکرر واژگان در نقش‌های متفاوت است، بی‌آنکه در ساخت کلی و معنای کلام ابهام و سردرگمی پدید آورد.

۲. ۱.طرد و عکس

در بلاغت کهن، تکرار واژگون ساخت نحوی جمله را طرد و عکس می‌گویند. طرد و عکس با تکرار وارونهٔ کلمات، در فرم زبان سبب آشفتگی می‌شود که نه تنها نظام بیان را مختل نمی‌کند، بلکه با خلاقیتی که ایجاد می‌کند، موسیقی شعر را به حرکت و پویایی سوق می‌دهد. طرد و عکس صرفاً با اعمال نقش بر فرم شعر، نقش‌هایی را که در یک سوی جمله قرار دارد، به نحو معکوس در سوی دیگر تکرار می‌کند که عملی مشابه به تقارن واژگانی دارد. اصل تکرار در طرد و عکس بر قاعدهٔ قرینهٔ تقابلی استوار است که با نحوهٔ قرار گرفتن کلمات متقارن در دو سوی بیت در ارتباط است. این نوع از توازن از قاعدهٔ خاصی تبعیت نمی‌کند و صرفاً توانمندی شاعر را در برجسته کردن زنگ کلمات و حروف نشان می‌دهد که در شعر نظامی فراوان است:

ز کافور چون سیم صحرا ستوه ز سیم چو کافور صد پاره کوه

(نظامی، ۱۴۰۰: ۱۳۲)

پوست بی‌مغز دیده‌ایم چو خواب مغز بی‌پوست داده‌ایم چو آب

(همان، ۱۳۸۹: ۱۹)

هرچند علامه همایی طرد و عکس را جابه‌جایی کلمات به صورت مقدم و مؤخر می‌داند که در مصرع اول و دوم عمل می‌کند (همایی، ۱۳۸۶: ۷۳)، اما می‌توان این بازی زبانی را در سطح یک مصرع نیز جست‌وجو کرد. زیرا هنر بیانی شاعر محدود به محل و مکان نیست و وی با اختیاراتی که دارد، می‌تواند برخی صنایع را محدود یا گسترده سازد. در نمونه‌های زیر، نظامی با ایجاد مقارنت در الفاظ، طرد و عکس را در یک مصرع محدود ساخته است:

شمع جگر چون جگر شمع سوخت آتش دل چون دل آتش فروخت

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۵۸)

صاحب‌طرف ولایت جود مقصود جهان، جهان مقصود

(همان، ۱۳۹۰: ۱۰)

۲.۲. جابه‌جایی نقشی

در این مجموعه آنچه سبب توازن نحوی می‌شود، تکرارهای واژگانی است که در نقش‌های مختلف به کار می‌روند. به این معنا که شاعر از یک واژه در چند نقش برای تأکید آن واژه، استفاده می‌کند. واژه با تکرار و جابه‌جا شدن در سطح جمله، نقش‌های مختلف دستوری را بر عهده می‌گیرد که اغلب جنبهٔ تأکیدی دارد. در بیت زیر کلمهٔ «سر» با سه بار تکرار شدن، دو بار در نقش متمم و یکبار در نقش نهاد ظاهر شده است:

فرود آمد ز تخت خویش، غمناک به سر بر خاک و سر هم بر سر خاک

(همان، ۱۳۸۸ب: ۶۳)

همچنین در بیت زیر «می» یک‌بار در نقش مفعول صریح، یک‌بار در نقش متمم و یک‌بار در نقش مضاف‌الیه تکرار شده است:

لیلی می مشکبوی در دست مجنون نه ز می، ز بوی می مست

(همان، ۱۳۹۰: ۶۱)

تکرارِ کلمه، آگاهانه یا ناآگاهانه، بر نظام نحوی جمله اثر می‌گذارد؛ از این‌رو می‌تواند از عناصر اجتناب‌ناپذیر در ساخت توازن نحوی به شمار آید؛ زیرا از نظر سبک‌شناسی زبان، برجسته‌ترین ویژگی نمونه‌های تکرار نحوی، تکرار کلمه است (نظری، ۱۳۹۰: ۲۶۲).

ب) ساخت‌های بلاغی

هنری‌ترین صورت توازن نحوی را در این نوع از تکرار می‌توان مشاهده کرد. تکرار در ساخت‌های بلاغی، در آرایش‌های بدیعی و بیانی تجلّی می‌یابد که نشان‌دهندهٔ توانمندی شاعر در ایجاد موسیقی و فرم بیان است. از آنجایی که اساس آرایه‌های بدیعی و لفظی را در اغلب موارد، بر تکرار است، هر نوع تکرار در حوزهٔ آوا و واژگان و نحو در سطوح مختلف می‌تواند بر ساخت‌های بلاغی اثر بگذارد و نواهای موسیقایی خلق کند. با نظر به سویه‌های زیباشناسی در شعر می‌توان برجسته‌ترین مهارت‌های شاعرانگی را در این نوع از توازن جست‌وجو کرد که میزان زیبایی آن بسته به گزینش کلمات و نحوهٔ چیدمان هنری واژه‌ها از سوی شاعر است. بنابراین ساخت بلاغی می‌تواند یکی از ساخت‌های زبانی باشد که زبان را به حوزهٔ ادبیات می‌رساند و موجب ادبیّت کلام می‌شود. تکرار در ساخت‌های بلاغی شعر را از نظر وزن هجایی و صورت گفتار، به اوج می‌رساند که این امر نه تنها بر موسیقی و آهنگ شعر تأثیر می‌گذارد، بلکه باعث انگیزش و برجستگی کلمات در نظام نحوی شعر می‌شود.

با توجه به کارکرد بلاغی توازن نحوی، طریقهٔ چیدمان نقش‌های نحوی و هم‌سان‌سازی آن‌ها اهمیت بسیاری دارد که از طریق صناعاتی چون لف و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات، موازنه و ترصیع حاصل می‌شود.

۱. چیدمان نحوی یکسان

زمانی که نقش‌ها – با فاصله یا بی‌فاصله – در یک محور، تکرار شوند و هم‌نشینی‌شان غنای موسیقی زبان را در پی داشته باشد، توازن نحوی کلام گسترش می‌یابد. این نظام موسیقایی با جابه‌جایی‌هایی همراه می‌شود که نه تنها باعث اختلال در شبکه‌های معنایی نمی‌شود، بلکه با تبعیت از الگوهای زیباشناختی به آهنگ کلام یاری می‌رساند. توالی و تکرار در محور نحوی نقش‌ها، به نوع چیدمان آن‌ها در یک محور بستگی دارد که الگوی تکرار در آن از طریق قرینهٔ نحوی تأمین می‌شود. در نمونهٔ زیر، شاعر با تقسیم نقش‌ها، دو نقش یکسان (سنگ و گوهر) را به یک هستهٔ مرکزی (ترازوی دو سر) متصل ساخته است.

کـآسـمـان را تـرازوی دو سـر است در یکی سنگ و در یکی گهر است

(نظامی، ۱۳۸۹: ۴۹)

در این نوع از توازن، الگوهای نحوی یک جمله در جملهٔ بعد تکرار می‌شود. از طرفی نیز هم‌نشینی نقش‌ها غیرمستقیم است و صراحت تکرار کمتر به چشم می‌خورد و الگویی که در آن به کار می‌رود، الگوی تباین است که نسبت به الگوی تشابه، صورت هنری‌تری دارد. چیدمان نقشی در محور هم‌نشینی به چند طریق زمینهٔ بیان موسیقایی و توازن را فراهم می‌سازد:

۱.۱. تکرار نحوی منظم (لف و نشر مرتب)

در تکرار نحوی منظم، عناصر سازندهٔ سخن از طریق لف و نشر مرتب، بافت موسیقایی بیت را تشکیل می‌دهند. فاصله در این تکرار از مجموعه عوامل هنری است که در نحوهٔ ادراک محتوا، شکاف ایجاد کرده و روند آن را کند می‌سازد.

هنـــدوک لالـــه و تـــرک سمـــن سـهـــل عـرب بـود و سـهیل یمـن

(همان، ۱۳۸۸الف: ۵۲)

ز بهـر شـه آن مـاه مشـکین‌کمنـد ز چشم و دهان ساخت بـادام و قنـد

(همان، ۱۴۰۰: ۲۵۲)

۱. ۲. تکرار نحوی نامنظم (لف و نشر مشوش)

آشفتگی و بی‌نظمی نحوی در لف و نشر مشوش به خواننده این امکان را می‌دهد تا یافتن عوامل زیبایی را با وسواس و دقت بیشتری دنبال کند و این امر به لذت بیشتر مخاطب یاری می‌رساند. در لف و نشر مشوش باژگونی‌های لفظی، کارکردی چون طرد و عکس دارد و عوامل هم‌نقش به صورت متقارن در جمله هم‌نشین می‌شوند، با این تفاوت که در لف و نشر مشوش صورت هم‌سان تکرار دیده نمی‌شود و الگوی تباین بر تشابه چیرگی دارد.

چون رخ و لـب شکّـر و بـادام ریخت گـل به حمـایت به شکر درگریخت

(همان، ۱۳۸۸الف: ۶۱)

نـرم و نـازک بـری چـو لـور و پنیـر چـرب و شـیرینتری ز شـکر و شـیر

(همان، ۱۳۸۹: ۲۳۵)

شب و شبگیر در شکار و شراب گاه با خورد خوش، گهی با خواب

(همان: ۷۸)

۱. ۳. تقسیم

تقسیم نیز مانند لف و نشر، نقش‌های نحوی را در محور هم‌نشینی بسط می‌دهد؛ با این تفاوت که در لف و نشر، معین نمی‌شود که کدام‌یک از امور نشر با کدام‌یک از امور لف، مرتبط است. اما در تقسیم، این ارتباط معلوم و محسوس است (همایی، ۱۳۸۶: ۲۸۲).

ساخته و سوخته در راه تو ساخته من، سوخته بدخواه تو

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳۴)

ساز او چنـگ و ساز خسرو تیر این زدی چنگ و آن زدی نخچـیر

(همان، ۱۳۸۹: ۹۷)

امـر و نهـیش بـه راسـتی موقـوف نهـــی او منـــکر، امـــر او معـــروف

(همان: ۷)

۱. ۴. اعداد

رادویانی، اعداد یا سیاقةالاعداد را از جمله عناصر بلاغی می‌داند که در آن شاعر تعدادی از اسمای منفرد را پی‌درپی به یک نسق ذکر می‌کند، بی‌آنکه در معنی اختلالی ایجاد کند (رادویانی، ۱۹۴۹م: ۶۱). در اعداد شاعر از طریق تکرار یک نقش به صورت‌های متفاوت اما متوالی، فرایندی سلسله‌وار از واژگان و اسامی خلق می‌کند که در نظام زبان باعث نرمی در خوانش و موسیقی بی‌وقفه می‌شود و ترتیب و توالی اسم‌ها در آن، غالباً با واو عطف همراه است.

می و معشوق و گلزار و جوانی ازین خوشتر نباشد زندگانی
(نظامی، ۱۳۸۸ب: ۱۱۸)

روی ازین چارسوی غم برتاب چند ازین خاک و باد و آتش و آب؟
(همان، ۱۳۸۹: ۳۲۰)

واوهای عطف در اعداد، به قول نویسندگان کتاب *نظریهٔ ادبیات*، مانند شعر رمانتیک، همچون پلکان سؤال‌های هیجان‌انگیز، نفس‌گیر است (ولک و وارن، ۱۴۰۰: ۱۹۹). همین امر می‌تواند عامل زیبایی در موسیقی زبان باشد. گاهی نیز این توالی بدون واو عطف و صرفاً با مکث همراه است:

شوری شغبی فریب‌سازی خوبان طراز را طرازی
(نظامی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)

گاهی نیز نقش نحوی اعداد، عملکردی چون لف و نشر دارد؛ به این معنی که هر یک از نقش‌های مورد نظر در یک سوی بیت، معادلی در سوی دیگر آن دارد که بر مبنای قرینهٔ تعادلی، بیت را متوازن می‌سازد. در بیت:

می و نقل و ریحان مرا همنفس زبان و ضمیر و سخن بود بس
(همان، ۱۳۸۶: ۱۳)

«می» با «زبان»، «نقل» با «ضمیر» و «ریحان» با «سخن» دارای توازن نحوی هستند که بر اساس الگوی تباین و قرینهٔ تعادل با هم مناسبت نزدیک دارند.

۱. ۵. تنسیق‌الصفات

چند وصف مختلف را که بر پی یکدیگر بیاید و یک موصوف را متصف به چند صفت مختلف کند، تنسیق‌الصفات می‌گویند (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۹۲). به گفتهٔ علوی مقدم، چنین نظمی برخوردار از نوعی موسیقی معنوی است (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۳۷). تنسیق‌الصفات با ایجاد تکرار و توالی در صفت و با واسطهٔ مصوت کوتاه «ـِ» چندین صفت را به هم متصل می‌کند که از نظر نحوی دارای بار موسیقایی هستند.

خضرِ سکندرمنشِ چشمه‌رای قطبِ رصدبندِ مجسطی‌گشای
(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۳۰)

آن طرهٔ کهنهٔ سرابی دروازهٔ قلعهٔ خرابی
(همان، ۱۳۹۰: ۱۴۶)

۲. هم‌سان‌سازی هجایی نقش‌ها

در هم‌سان‌سازی هجایی، شاعر با ایجاد تناسب و هماهنگی در نقش‌ها میان دو مصرع از نظر هجایی بر موسیقی شعر تا حد زیادی می‌افزاید. هم‌سان‌سازی هجایی، وزن عروضی شعر را نیز تقویت می‌کند و نقش‌ها را به دلیل کارکرد یکسان در هجا و وزن، برجسته‌تر می‌کند. این نوع از توازن، قرینه‌های هجایی و تعادلی را به کار می‌گیرد. قرینهٔ هجایی با ایجاد الگوهای تکرار در هجا، موسیقی و وزن شعر را به اوج می‌رساند؛ به همین دلیل است که وزن را نیز تکرار الگوهای هجایی می‌دانند (رک. سام‌خانیانی و باغبان، ۱۳۹۵: ۷۶). هرچند قرینهٔ تعادلی را در مجموعهٔ قرینه‌های معنایی قرار می‌دهند (حسن‌لی و حسام‌پور، ۱۳۸۴: ۱۷)، اما هم‌سانی نقش‌ها در دو سوی ابیات، نظام بیت را از هر سو دارای تعادل می‌کند که می‌تواند یک لفظ، عبارت یا جمله را دربرگیرد و وزن شعر را متوازن و متعادل سازد.

مهم‌ترین صنایع بدیعی که با قرینه‌های هجایی و تعادلی و با عمل مستقیم بر وزن و آهنگ شعر، توازن نحوی را ارتقا می‌بخشد، «موازنه» و «ترصیع» است.

۲. ۱. موازنه

موازنه صورت‌های هم‌وزن از کلمات است که تکرار کامل هجاها را در پی دارد و با ایجاد تعادل و توازن، عناصر هم‌وزن را در موازات هم قرار می‌دهد. در این چیدمان، واژه‌ها موسیقی شعر را از تنزل می‌رهانند و درجهٔ ریتم را بالا می‌برند. موازنه با ایجاد هیجان و هماهنگی، غلبهٔ عاطفه را در شعر آینگی می‌کند؛ بنابراین شاعر در موازنه مجال بیشتری برای استفاده از دیگر صنایع بلاغی و بدیعی دارد. در موازنه الگوهای هم‌نقش در وزن‌های یکسان یا مشابه، سبب تکرارهای هجایی می‌شوند که در فرایند نحو مؤثرند. از آنجایی که توازن نحوی، توازن‌های آوایی و واژگانی را نیز شامل می‌شود، موازنه می‌تواند با هم‌وزن ساختن نقش‌ها سبب ایجاد دو توازن شود. در ابیات زیر از منظومهٔ «لیلی و مجنون» نوع ساخت هر مصرع در مصرع بعد، تکرار شده و سبب ایجاد تناسب و هماهنگی و توازن شده است:

لیلی چه سخن؟ پری‌فشی بود — مجنون چه حکایت؟ آتشی بود
لیلی سمن خزان‌ندیده — مجنون چمن خزان‌رسیده
لیلی دم صبح پیش می‌برد — مجنون چو چراغ پیش می‌مرد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۱)

الگوهای هجایی این ابیات را می‌توان به شکل زیر نشان داد:

مصرع اول	الگوی هجایی	مصرع دوم	الگوی هجایی
لیلی چه سخن؟ پری‌فشی بود	- -U -U-U U--	مجنون چه حکایت؟ آتشی بود	--U -U-U U--
لیلی سمن خزان‌ندیده	--U -U-U U--	مجنون چمن خزان‌رسیده	--U -U-U U--
لیلی دم صبح پیش می‌برد	--U -U-U U--	مجنون چو چراغ پیش می‌مرد	--U -U-U U--

عناصر سازندهٔ دستوری ابیات از نظر آرایش کلام در نحوهٔ هم‌نشینی، زیبایی و نظم اثر را تعیین می‌کند. ریتمی که موازنه در ابیات فوق و عوامل هم‌نقش ایجاد کرده، افزون بر توازن واژگانی، توازن را در سطح نحو نیز به اوج رسانده است. موازنه‌ها به جهت آهنگی که در کلمات ایجاد می‌کنند، در نقش‌های دستوری، صورتی از توازن خلق می‌کنند. موازنه آرایهٔ بدیعی موردعلاقهٔ نظامی است که بیشترین بسامد را از نظر هنر زبانی و توازن داراست.

سابقه‌سالار جهان قدم　　مرسله‌پیوند گلوی قلم

(همان، ۱۳۸۸الف: ۳)

چو شیرین در مداین مهد بنهاد　　ز شیرین‌لب طبقها شهد بگشاد

(همان، ۱۳۸۸ب: ۷۶)

۲.۲. ترصیع

شمس قیس رازی ترصیع را به معنی «جواهر درنشاندن» دانسته و می‌گوید: «در صناعت سخن کلمات را مسجّع گردانیدن و الفاظ را در وزن و حروف خواتیم متساوی داشتن، ترصیع خوانند» (۱۳۸۸: ۳۵۰). ترصیع به جهت ترکیب عناصر موسیقایی در زبان در اغلب موارد، سبب ایجاد قافیه‌های درونی می‌شود. به همین دلیل نظامی با سود جستن از تأثیر موسیقایی آن، مبناهای موسیقی را با به‌کارگیری هنری ترصیع، استوار ساخته است.

به همان میزان که موازنه از طریق سجع متوازن بر واژه عمل می‌کند، ترصیع سجع متوازی را از نظر موسیقایی به کمال می‌رساند. ترصیع با ایجاد بافت یکسان در وزن و حروف روی، بر موسیقی نحوی می‌افزاید. همچنین به اندازهٔ موازنه الگوهای تکرار را از نظر هجا بر وزن شعر پیاده می‌کند.

وعده به دروازهٔ گوش آمده　　خنده به دریوزهٔ نوش آمده

(نظامی، ۱۳۸۸الف: ۵۸)

گیرد به جریده‌ای حصاری　　بخشد به قصیده‌ای دیاری

(همان، ۱۳۹۰: ۳۰)

درین عالم آباد گردد به گنج　　دران عالم آزاد گردد ز رنج

(همان، ۱۴۰۰: ۷)

با نظر به توانایی‌ها و قریحهٔ مستعد نظامی گمان نمی‌رود که هم‌وزنی و نمونه‌های گوناگون و مکرر هجایی از مقولهٔ اتفاق باشد. می‌توان به آسانی دریافت که واژه‌ها، عبارات و جملاتی که در هر منظومه به کار می‌رود، نشان می‌دهد که نظامی عناصر زبانی را به نحوی برمی‌گزیند که از نظر موسیقی و فرم بیان، هم‌سویی و هماهنگی و همگونی داشته باشند.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به مباحث مطرح شده، می‌توان نتیجه گرفت که توازن نحوی در خمسهٔ نظامی بر مبنای قواعدی است که با قرینه‌سازی‌های مختلف هم‌پوشانی دارد. این امر ناظر بر ارتباط تنگاتنگ

تکرارهای نحوی با نظم و موسیقی سخن است که در محور هم‌نشینی شعر گسترده شده است. قرینه‌ها با توجه به نقش مهمی که در ساخت توازن دارند، به مثابهٔ زیربنای توازن نحوی تلقی می‌شوند که الگوهای تکرار را در ساختمان شعر، شکل می‌دهند. نظامی در پنج گنج خود با استفاده از قرینه‌های نحوی، واژگانی و هجایی، یک بافت متوازن از الگوی تکرارهای نحوی ایجاد کرده که مبناهای وزن و موسیقی زبان وی را شکل داده‌اند. شاعر با تکرار انواع نقش‌های دستوری بر مبنای قرینهٔ نحوی و ایجاد باژگونی‌های نقشی که با قرینهٔ واژگانی قابل ارائه و بیان است، توازن نحوی را در ساخت زبانی خمسه به اوج رسانده است. وی همچنین با کنار هم قرار دادن نقش‌های نحوی یکسان از طریق قرینهٔ نحوی، و همسان‌سازی هجایی نقش‌ها که بر اساس قرینه‌های هجایی و آرایه‌های موازنه و ترصیع نمود یافته‌اند، آرایش‌هایی موازی خلق کرده و با این الگو، ابیات را متوازن ساخته است. توازن نحوی در خمسهٔ نظامی غالباً بر اساس الگوی تباین است که نسبت به الگوهای تشابه وجه هنری‌تری دارد و مخاطب را به تکرارهای پنهان در نظام هم‌نشینی رهنمون می‌شود. همچنین از آنجایی که تکرارهای نحوی موجود در خمسه، حاصل دقت و ذوق نظامی در انتخاب واژگان و نحوهٔ چیدمان و ترکیب آن‌هاست، بنابراین با قاعده‌های دستوری متعارف در رسانگی غرض شاعر هم‌سویی داشته و نه تنها ساختار کلام را مشوش نمی‌سازد، بلکه باعث غنی‌تر شدن سخن از حیث فرم و موسیقی می‌شود. توازن نحوی بنا به بافت آهنگینی که در زبان ایجاد می‌کند، برای استوارداشت و انسجام در موسیقی سخن و برقراری تعادل در وزن و در اغلب موارد ایجاد ارتباط میان موسیقی درونی شعر و مفاهیم شعری به کار می‌رود. این امر درهم‌تنیدگی زبان و بلاغت را در پی دارد که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک نظامی محسوب می‌شود.

منابع

اسکویی، نرگس (۱۳۹۱). «کاربردهای تکرار نزد شاعران سبک آذربایجانی». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا*، سال ۳، شمارهٔ ۶، ۱۱-۳۵.

امیرمشهدی، محمد، و طاهری، زهرا (۱۳۹۲). «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ششم، شمارهٔ ۲۰، ۳۶۳-۳۸۱.

باقری، مهری (۱۳۹۳). *مقدمات زبانشناسی*. چ هجدهم، تهران: قطره.

براهنی، رضا (۱۳۸۰). *طلا در مس*. ج ۲، چ اول، تهران: زریاب.

بنی‌طالبی، امین، و فروزنده، مسعود (۱۳۹۶). «بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین». *فنون ادبی*، سال نهم، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۷-۴۲.

حسن‌لی، کاووس، و حسام‌پور، سعید (۱۳۸۴). «قرینه‌گرایی خیّام در رباعیات». *نشریهٔ نثرپژوهی ادب فارسی*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۴، ۱-۲۶.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹م). *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح احمد آتش، استانبول، چاپخانهٔ ابراهیم خروس.

سام‌خانیانی، علی‌اکبر، و باغبان، علیرضا (۱۳۹۵). «قرینه‌پردازی در نفثةالمصدور». *فنون ادبی*، سال هشتم، شمارهٔ ۱۵، ۶۷-۸۴.

سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲). *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی*. ترجمهٔ کورش صفوی، چ دوم، تهران: هرمس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸). *رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. چ پنجم، تهران: سخن.
ـــــــــــــــ (۱۴۰۱). *موسیقی شعر*. چاپ بیست و دوم، تهران: آگه.
شمیسا، سیروس (۱۴۰۳). *جادوی زبان*. چ سوم، تهران: قطره.
صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات. ج۱: نظم*، چ اول، تهران: سوره مهر.
قیس رازی، شمس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تصحیح مجدد مدرس رضوی و سیروس شمیسا، تهران، علم.
علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. چاپ دوم، تهران: سمت.
محبتی، مهدی (۱۳۸۰). *بدیع نو*. تهران: سخن.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵). *شعر و هنر*. تهران: ایران چاپ.
نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶). *اقبالنامه*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ اول، تهران: زوار.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۸الف). *مخزن‌الاسرار*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۸ب). *خسرو و شیرین*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ چهارم، تهران: زوار.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). *هفت پیکر*. تصحیح حسن وحید دستگردی، چ دوم، تهران: زوار.
ـــــــــــــــ (۱۴۰۰). *شرف‌نامه*. تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دهم، تهران: قطره.
نظری، نجمه (۱۳۹۰). «بررسی تکرار نحوی در غزل سعدی». *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۲، ۲۴۹-۲۶۴.
نوروزپور، لیلا؛ فرضی‌شوب، فرشته؛ جوان ولویی، رقیه (۱۴۰۱). «توازن: رویکردی دستوری – بلاغی». *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱، ۱۲۳- ۱۴۳.
نیازی، شهریار؛ رحمانی، نعیم (۱۳۹۲). «همبستگی قرینه‌ها در فهم معنی از منظر تمّام حسّان نظریه‌ای جدید یا بازتاب سخن پیشینیان». *ادب عربی*، سال ۵، شمارهٔ ۲، ۲۳۹-۲۶۱.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: نشر دوستان.
ولک، رنه؛ وارن، اوستین (۱۴۰۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ چهارم، تهران: نیلوفر.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چ بیست و ششم، تهران: هما.

References

Oskui, N (2012). "The Uses of Repetition in Poets of Azerbajani Style", *The Journal of Fasa`s Islamic Azad University*, year 3, No 6, 11-35.
AmirMashhadi, M, & Taheri, Z (2013). "Repetition and Association, A Style Feature of Nizami in Khosrow and Shirin Poem", *Persian and Prose Stylistic (Bahar-e-Adab)*, Year 6, No 20, 363-381.
Bagheri, M (2014). *Linguistic Cases*, 18th ed., Tehran: Ghatreh (In Persian).
Baraheni, R (2001). *Gold in Copper*, 2 vol., 1st ed., Tehran: Zaryab (In Persian).

Banitalebi, A, & Forouzande, M (2017). "A Study of The Types and Functions in Vis and Ramin", *Literary Arts*, Year 9, No. 20, 27-42.

Hassanli, K, & Hessampour, S (2005). "Symmetry Processing of Khayyam in Rubaiyat", *Journal of Lettersand Language*, New Period, No 14, 1-26.

Radoyani, M.O (1949). *Tarjoman al-Balagheh*, edited by Ahmad Atash, Istanbul, Ibrahim Khorous Printery (In Persian).

SamKhaniani, A, & Baghban, A (2016). "Symmetry processing in Nafsat al-Masdur", *Literary Arts*, Year 8, No 15, 67-84. Doi: 1022108/LIAR. 2016. 20568.

Sussure, F.de (2003). *Course in General Linguistics*, translated by Kourosh Safavi, 2nd ed, Tehran, Hermes (In Persian).

Shafiei Kadkani, M.R (2022). *The Music of Words*, 22th ed., Tehran, Agah (In Persian).

_____ (2019). *Resurrection of Words; Lectures about Literary Theory of Russian Formalists*, 5th ed, Tehran, Sokhan (In Persian).

Shamisa, S (2022*). Magic of Language*, 3th ed, Tehran, Ghatreh (In Persian).

Safavi, K (2004). *From Linguistics to Literature, 1 vol:Poetry*, 1st ed, Tehran, Sureh Mehr (In Persian).

Qais Ar-Razi, S.M (2009). *Al-Mo'jam Fi Maaeeri Ash'aril-Ajam*, edited by Allamah Muhammad Ibn Abdul-Wahab Qazvini &

Modarres Razavi & Sirous Shamisa, Tehran, Elm (In Persian).

Alavi Moqaddam, M (2002*). Contemporary Theories of Literary Criticism (Formalism and Structuralism)*, 2nd ed, Tehran: Samt (In Persian).

Mohabbati, M (2001). *New Badi'*, Tehran, Sokhan (In Persian).

Natel-Khanlari, P (1966). *Poetry and Art*, Tehran, IranChap (In Persian).

Nizami, Ilyas-Ibn-Yusuf (2007). *Iqbalnameh*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 1st ed, Tehran, Zavar (In Persian).

_____ (2009A). *Makhzan-ol-Asrar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).

_____ (2009B). *Khosrow and Shirin*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).

_____ (2011). *Leili and Majnoon*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 4th ed., Tehran, Zavar (In Persian).

_____ (2010). *Haft Peykar*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, 2nd ed, Tehran, Zavar (In Persian).

_____ (2021). *Sharafnameh*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi, Saeed Hamidian, 10th ed, Tehran, Ghatreh (In Persian).

Nazari, N (2010). "Study of Syntactic Repetition in Saadi`s Lyric Poem", *Persian and Prose Stylistic (Bahar-e-Adab)*, Year 4, No12, 249-264.

Norouzpour, L, & Farzishoub, F, & Javanvalui, R (2022). "Balance: A Grammatical-Rhetorical Approach", *Study of Literature, Mysticism and Philosophy*, Year 8, No 1, 123-143.

Niazi, Sh, & Rahmani, N (2014). "The Symmetric Correlation in Understanding Meaning from the View Point of Tammam Hassan: A New Theory or a Reflection of Predecessors Idead", *Arabic Adab*, Year 5, No 2, 239-261. Doi: 10.22059/jalit.2014.50325.

Vahidian Kamyar, T (2000). *Rhetoric (Badi`) from the Aesthetic Point of View*, Tehran, Doostan (In Persian).

Wellek, R, & Warren, A (2021). *Theory of Literature*, translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, 4th ed, Tehran, Niloofar (In Persian).

Homai, J (2007). *Rhetoric Arts and Literary Devices*, 26th ed. Tehran, Homa (In Persian).

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Feminine Writing in the Story 'Autumn is the Last Season of the Year' Based on Showalter's Approach

Mansoureh Shahriyari✉

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Mshahriyari@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(47-71)

Receive Date:
22 June 2024

Revise Date:
01 September 2024

Accept Date:
19 August 2024

Published online:
11 February 2025

Abstract

The novel, as one of the most significant and modern forms of media, plays a fundamental role in reflecting and portraying various societal issues. This characteristic enables the novel to serve as a powerful tool for reevaluating and reinterpreting the prevailing thoughts and perspectives within society. "Autumn is the Last Season of the Year," written by Ms. Nasim Marashi, stands out as one of the literary masterpieces of the past two decades, exemplifying this capability. This novel, which won the Jalal Al-e Ahmad Literary Award in 2015, provides a precise depiction of contemporary societal realities by addressing social and cultural topics.

In this article, our aim is to analyze this story through the lens of Elaine Showalter, a prominent American critic and theorist. Her theory, known as situated criticism or the literary tradition of women, allows for the examination of women's writing from the perspective of gender differences. Utilizing a descriptive-analytical method and relying on Showalter's fourfold approach—encompassing linguistic, biological, cultural, and psychological dimensions—we aim to achieve a deeper understanding of the status and experiences of women in the story.

This research endeavors to highlight the role of the novel in representing and critiquing societal thoughts and values. The ultimate goal of this study is to gain a better understanding of the challenges and issues faced by women in contemporary society through a detailed and comprehensive analysis of this literary work. By focusing on linguistic details, biological experiences, cultural transformations, and psychological tensions, this article seeks to provide a complete and multifaceted portrayal of the status of women in the novel "Autumn is the Last Season of the Year."

Keywords:
Showalter's fourfold approach, women, "Autumn is the Last Season of the Year," transition from tradition to modernity.

Cite this article:
Shahriyari, Mansoureh (2025) .“Feminine Writing in the Story 'Autumn is the Last Season of the Year' Based on Showalter's Approach”. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (47-71).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2025.386477.2037

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Mansoureh Shahriyari

The novel, as one of the significant modern media, plays a fundamental role in reflecting and portraying various societal issues. This unique capability allows novels to be an effective tool for revisiting and reviewing the prevailing thoughts and attitudes within society. The story "Autumn is the Last Season of the Year" by Nasim Marashi, one of the literary masterpieces of the past two decades, is a remarkable example of this capability. This novel, which won the

Jalal Al-e Ahmad Literary Award in 2015, addresses social and cultural topics, presenting a precise depiction of the realities of contemporary society.

In this article, our goal is to examine this story through the lens of the approach proposed by Elaine Showalter, a prominent American critic and theorist. Her theory, known as "feminist literary criticism" or "gynocriticism," allows for the analysis of women's writing from the perspective of gender differences. Utilizing a descriptive-analytical method and relying on Showalter's four approaches—linguistic, biological, cultural, and psychological—we aim to achieve a deeper understanding of the status and experiences of women in the story.

The research findings reveal that the author examines identity crises, isolation, loneliness, and individualism in the context of the transition from tradition to modernity. By employing precise storytelling techniques, Marashi presents a comprehensive and multi-layered depiction of the lives of the characters and contemporary Iranian society. Additionally, through the use of specific vocabulary, the description of biological experiences, the portrayal of the conflict between tradition and modernity, and the examination of the characters' isolation and loneliness, Marashi effectively represents the challenges of identity and gender roles faced by women. This research highlights the role of the novel in critiquing and reflecting societal thoughts and values.

Elaine Showalter, one of the most renowned figures in feminism during the second half of the twentieth century, established the "feminist literary criticism." According to Showalter, a comprehensive examination of a female work should be conducted on four levels: linguistic, biological, cultural, and psychological.

The novel "Autumn is the Last Season of the Year" by Nasim Marashi is one of the literary masterpieces of the past two decades, published by Cheshmeh Publications, and it received the Jalal Al-e Ahmad Literary Award in 2015. The novel quickly reached its twenty-seventh edition and is recognized as a prominent work in contemporary Iranian literature. In this article, the novel is examined based on Showalter's approach in the areas of linguistics, biology, culture, and psychology.

At the linguistic level, the author utilizes specific vocabulary, unique syntactic structures, and techniques such as memory expression, imagination, and metaphor to create a feminine writing style. The language in this novel, besides conveying reality, serves as a tool for creating deep emotions and feelings.

At the biological level, the author provides a precise description of women's biological experiences, from pregnancy and motherhood to bodily changes, offering a tangible expression of the physical and emotional realities of women's lives.

At the cultural level, the author addresses structural and cultural transformations and redefines social roles and identities of women. Through the depiction of the conflict between tradition and modernity, the author shows how these changes lead to identity crises and new roles for women.

At the psychological level, the feelings of isolation and loneliness resulting from identity crises and the transition from tradition to modernity are clearly depicted in the story. The characters face social pressures and the expectations of the new world, which exacerbate their loneliness and isolation.

"Autumn is the Last Season of the Year" by Nasim Marashi skillfully examines the identity crisis, isolation, loneliness, and individualism, illustrating the impacts of these concepts in the context of the transition from tradition to modernity. This work, utilizing precise and detailed storytelling techniques, provides a comprehensive and multi-layered depiction of the lives of the characters and contemporary Iranian society. Marashi sensitively brings the feminine experiences closer to the reader and, by relying on social and cultural realities, effectively represents the challenges and complexities of gender roles.

The story revolves around three female characters, each facing men who in some way hinder their growth and progress. Despite their different backgrounds, these three women face similar challenges concerning identity, loneliness, and dependency. Marashi creates an atmosphere of contrast between hope and despair, depicting the bitter and sweet realities of these women's lives, inviting readers to reflect on and reconsider social roles and values.

This novel, one of the most prominent examples of women's writing in contemporary Iranian literature, not only reflects social and cultural realities but also provides an opportunity for readers to rethink human roles and values amidst significant social and cultural transformations.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل داستان «پاییز فصل آخر سال است» بر اساس سنت نوشتاری زنان

منصوره شهریاری✉

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه تهران. رایانامه: Mshahriyari@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۷۱-۴۷)

تاریخ دریافت:

۰۴ آذر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:

۱۵ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:

۱۳ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:

۲۳ بهمن ۱۴۰۳

چکیده

رمان به‌عنوان یکی از رسانه‌های مهم و مدرن، نقشی اساسی در بازتاب و تصویرسازی مسائل مختلف جامعه ایفا می‌کند. این ویژگی به رمان امکان می‌دهد تا ابزاری مؤثر برای بازخوانی و بازبینی افکار و نگرش‌های حاکم بر جامعه باشد. داستان «پاییز فصل آخر سال است» نوشتهٔ نسیم مرعشی، یکی از شاهکارهای ادبی دو دهه اخیر، نمونه‌ای برجسته از این توانمندی است. این رمان که در سال ۱۳۹۴ موفق به دریافت جایزهٔ ادبی جلال آل احمد شد، با پرداختن به موضوعات اجتماعی و فرهنگی، تصویری دقیق از واقعیت‌های جامعه معاصر ارائه می‌دهد.

در مقاله پیش رو، هدف ما بررسی این داستان از طریق رویکرد شوالتر، منتقد و نظریه‌پرداز مطرح آمریکایی است. نظریهٔ او که با عناوین نقد وضعی یا سنت نوشتاری زنان شناخته می‌شود، امکان بررسی نوشتار زنانه را از منظر تفاوت‌های جنسیّتی فراهم می‌آورد. با استفاده از روش توصیفی – تحلیلی و تکیه بر رویکردهای چهارگانه شوالتر در زمینه‌های زبانی، زیستی، فرهنگی و روانی، قصد داریم تا به درک عمیق‌تری از وضعیت و تجربیّات زنان در داستان دست یابیم.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد نویسنده در این داستان به بررسی بحران هویّت، انزوا، تنهایی و فردگرایی در بستر گذار از سنت به مدرنیته پرداخته و با بهره‌گیری از فنون داستان‌نویسی دقیق، تصویری جامع و چندلایه از زندگی شخصیت‌ها و جامعه معاصر ایران ارائه داده است. همچنین وی با استفاده از واژگان خاص، توصیف تجربیات زیستی، نمایش تقابل میان سنت و مدرنیته، و بررسی انزوا و تنهایی شخصیت‌ها، چالش‌های هویتی و نقش‌های جنسیتی زنان را به خوبی بازنمایی کرده است. این پژوهش، نقش رمان در نقد و بازنمایی افکار و ارزش‌های جامعه را نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: شوالتر، زنان، «پاییز فصل آخر سال است»، گذار سنت به مدرنیته

استناد شهریاری، منصوره (۱۴۰۳). «تحلیل داستان «پاییز فصل آخر سال است» بر اساس سنت نوشتاری زنان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۴۷-۷۱).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2025.386477.2037

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© منصوره شهریاری

۱. مقدمه

آثاری که در حوزه‌های متفاوت هنری خلق می‌شوند، علاوه بر آن که مبیّن اندیشهٔ آفرینشگر هنری خود هستند نمایان‌گر زوایای پنهان جامعه نیز می‌باشند. به بیان دیگر آثار هم معرّف خالق خود هستند و هم معرّف محیطی که هنرمند از آن متأثر است در زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... . و البتّه این موضوعی است که در رابطه با همه آثار فارغ از جنسیّت نویسنده صدق می‌کند اما وقتی از نوشتار زنانه حرف می‌زنیم، سمت و سوی موضوع قدری متفاوت می‌شود.

زنان در گذشتهٔ نه چندان دور خارج از چارچوب خانواده جایگاهی نداشتند و تنها دغدغهٔ آنان حفظ این چارچوب به هر قیمتی بود. تابع و مطیع ساختار خانواده بودند و در کنار محصور بودن در زندگی خانوادگی، زندگی اجتماعی آنان نیز مشحون از محدودیّت بود از ناامنی‌ها گرفته تا محدودیّت در حوزهٔ فعالیّت‌های اجتماعی و... . اگر زنی علی‌رغم همهٔ این موانع برای افزایش حضور اجتماعی خود می‌کوشید با سدّ فرهنگی جامعه رو به رو می‌شد و دیگران با تصوّرات نادرستی از ضعف و ناتوانی سعی در راندن آنان داشتند.

محدودیّت برای زنان، منحصر به ایران نبود زمانی که خواهران برونته در قرن هجدهم آثار خود را با نام مستعار مردانه «کاربل» منتشر می‌کردند و یا جرج الیوت[1] و جی کی رولینگ[2] نام مستعار مردانه برای خود برگزیدند و یا انتشارات بیلیز با حرکتی با عنوان «نام او را پس بگیر» بیست و پنج اثر از نویسندگان زن را با نام واقعی خود منتشر کرد خبر از حقیقتی مهم داد که زنان برای کسب مقبولیّت اجتماعی از نام مردان بهره می‌بردند (فرادید، ۱۳۹۹). طبیعتاً با توجه به این شرایط آثار زنان نویسنده در آن دوره چندان نیست و همان زنان نویسنده هم در پی یافتن پذیرش اجتماعی بعضاً از ذکر نام خود صرف نظر می‌کردند در چنین وضعیّتی جنبش فمینیسم به وجود آمد که در پی احقاق حقوق زنان بود.

هر چند جنبش بانوان با ویرجینیا ولف[3] و سیمون دوبووار[4] در قرن نوزدهم و بیستم میلادی آغاز شد و ادامه یافت ولی رویکردهای مختلفی در دل این جنبش به وجود آمد که تفاوت‌هایی با هم دارند. در واقع نگاه به مقولهٔ فیمینیسم بین همهٔ افراد و صاحب نظران یک پارچه و یکسان نیست و رویکردهای متفاوت و گاه متضادی را در برمی‌گیرد. اما به طور کلی همه فمینیست‌ها بر این اصل اتفاق نظر دارند که در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند به حقوق زن‌ها توجه کافی نمی‌شود.

مقولهٔ تبعیض جنسیّت نه فقط در بستر اجتماع، که در زبان نیز ممکن است خود را نشان دهد و این موضوعی است که علاوه بر زبان‌شناسان و ادیبان، جامعه‌شناسان و انسان‌شناسان نیز به آن توجه نشان دادند.

1. George Eliot
2. J. K. Rowling
3. Virginia Woolf
4. Simone de Beauvoir

رابین لیکاف[1] (۱۹۴۲م) نخستین و معروف‌ترین جامعه‌شناسی است که به رابطهٔ زبان و جنسیّت پرداخته و دیدگاه‌های خود را دربارهٔ الگوی گفتار زنانه در گفتمان مطرح کرده است. وی برای نخستین بار در کتاب زبان و جایگاه زنان (۱۹۷۵) و چندین مقاله، اصطلاح زبان زنان را مطرح کرد و معتقد بود تفاوت‌های زبانی میان زنان و مردان یکی از نتایج نابرابری‌های اجتماعی است. در واقع ویژگی‌های زبانی زنان و مردان بازتاب تفاوت‌هایی است که از نظر نقش و موقعیت اجتماعی میان اعضای این دو گروه وجود دارد (فرید و رستم پور، ۱۳۹۹: ۳۴۳).

برای مثال: زبان زنان به طور خاص شامل جزئیات دقیق‌تر، خیال‌پردازی‌های بیشتر، تک‌گویی طولانی‌تر و بهره‌گیری از واژه‌های مرتبط با رنگ‌ها و آرایه‌های ادبی است. علاوه بر این، زنان در زبان خود به دلیل نقش‌های سنتی خود در خانه، بیشتر به واژه‌ها و مفاهیمی مرتبط به خانه و آشپزخانه ارجاع می‌دهند و یا زنان تمایل دارند که از زبانی مؤدبانه‌تر و غیرمستقیم‌تر استفاده کنند. در مقابل، مردان به دلیل جایگاه‌های اجتماعی غالب و قدرت‌مند خود، اغلب از زبانی مستقیم‌تر و مسلط‌تر بهره می‌برند؛ این ویژگی‌های زبانی بازتاب‌دهنده تفاوت‌های نقش‌ها و انتظارات اجتماعی است که بر زنان و مردان اعمال می‌شود. به این ترتیب، زبان زنان و مردان نه تنها تفاوت‌های نقش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی را بازتاب می‌دهد، بلکه نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی و انتظارات اجتماعی مختلفی است که بر هر جنس اعمال می‌شود.

اما اصطلاح نقد زن محور را اولین بار شوالتر[2] مطرح کرد، او خوانش آثار مردانه را با تحلیلی زنانه آغاز کرد شوالتر و منتقدان طرفدار مکتب نقد زنان متقابلاً توجه فراوانی به ساختار و مضامین آثار ادبی نویسندگان زن دارند تا از این طریق به شناخت پویش روانی فعالیت‌های زنانه راه ببرند (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۴).

او معتقد بود: نوشته‌های زنانه نباید منظر مردانه داشته باشند منظری که زنان نه آن‌گونه که هستند که آن‌گونه که تصوّر می‌شود هستند یا باید باشند به تصویر کشیده می‌شوند. در حالی‌که منظر زنانه، منظری دیگرگون و بهره‌مند از ویژگی‌های منحصر به فردی است که از تفاوت‌های طبیعی و محیطی زنان سرچشمه می‌گیرد (شوالتر،۱۳۸۳:۱۹۹۸).

وی برای بررسی این موضوع الگوی چهاروجهی پیشنهاد داد که آثار زنانه باید از لحاظ زبانی، زیستی، فرهنگی، و روانی بررسی شوند. در این مقاله قصد داریم الگوی چهاروجهی شوالتر را در کتاب «پاییز فصل آخر سال است» بررسی کنیم تا میزان انطباق این نظریه را در این کتاب ببینیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

کتاب «پاییز فصل آخر سال است» با رویکردهای مختلفی مورد بررسی قرار گرفته است ولی از دیدگاه شوالتر بررسی نشده است. آثاری که راجع به این کتاب نوشته شده‌اند عبارتند از:

1. Robin Lakoff
2. Elaine Showalter

۱. کارکرد تکنیک‌های روایی و ترفندهای زبانی در رمان‌های «سیّدات القمر جوخه الحارثی و پاییز فصل آخر سال است نسیم مرعشی» از منظر جریان سیّال ذهن: نویسنده در این مقاله به بررسی تطبیقی این دو رمان از لحاظ تداعی ها، جابه جایی زمانی و مکانی، زاویهٔ دید، صور خیال و... می‌پردازد و به طور ضمنی تکنیک‌های به کار رفته در رمان «سیّدات القمر» را برتر می‌داند.

۲. تحلیل زیبایی‌شناسی دریافت در رمان‌های «دالان بهشت و پاییز فصل آخر سال است» با دیدگاه ادبیات زن محوری: نویسنده سیر گذار از سنت به مدرنیته را در داستان‌های «دالان بهشت و پاییز فصل آخر سال است» نشان می‌دهد.

۳. کارکرد نظام افعال در رمان «پاییز فصل آخر سال است»: نویسنده معتقد است خواننده با کارکرد نوع زمان فعل، تکرار افعال، کوتاهی و بلندی نحو جملات متوجه احساسات درونی او می‌شود. هنگامی که جملات کوتاه و بریده بریده‌اند و بسامد تعداد افعال بیشتر است، اضطراب، ترس، خشم، غم و دغدغه‌های زنانه را به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند؛ اما هرگاه جملات طولانی می‌شود و بسامد تعداد افعال به خصوص فعل ماضی کمتر می‌شود امید، شادی، هیجان و به گونه‌ای دیدی روشن و رو به آینده جلوه می‌یابد. کاربرد وجه اخباری نیز به‌منزلهٔ مُهر تأییدی بر سخن راوی است.

۴. نقد جامعه‌شناسی رمان «پاییز فصل آخر سال است» با رویکرد ساختارگرایی تکوینی: نویسنده در این مقاله از ارتباط معنادار داستان با حوادث سال ۱۳۸۸ سخن می‌گوید و معتقد است فرم و محتوا در خدمت به تصویر کشیدن جامعه متشنّج آن برهه هستند و هر سه شخصیّت داستان بر اساس زندگی شخصی خانم مرعشی ساخته و پرداخته شده‌اند.

۵. تحلیل و نقد شخصیت‌های رمان «پاییز فصل آخر سال است» بر مبنای نظریه هم‌بوم‌پنداری **دیوید هرمن** (رویکرد جامعه‌شناختی): نویسنده عنصر هم‌بوم‌پنداری را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر روایتی مطابق نظری دیوید هرمن در این رمان تحلیل و نقد کرده و به این نتیجه رسیده است که نویسنده با استفاده از شگردهای هم‌بوم‌پنداری مانند کشمکشِ تنهایی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وجوه تراژیک زندگی عصر جدید، مسئلهٔ عشق و توصیف دقیق احساسات درونی، دلهره‌های وجودی و موقعیتی شامل تنهایی و شکست در رسیدن به آرمان‌های مطلوب، توانسته است حس هم‌بوم‌پنداری را در کنار تکنیک‌های روایی دیگر به خوبی القا کند و معتقد است نویسنده در القای حس هم‌بوم‌پنداری در شخصیت لیلا و روجا، موفق عمل کرده ولی به دلیل تردیدهای همیشگی شبانه نویسنده در القای این حس به مخاطب موفق نبوده است.

۶. اومانیسم در رمان« پاییز فصل آخر سال است» نسیم مرعشی: نویسنده معتقد است در این داستان مؤلفه‌های خردگرایی، فردگرایی، واقع‌گرایی، اراده انسان و... قابل مشاهده است. همچنین وی سه دسته از زنانی که در داستان هستند را با عناوین زنان خانه‌داری که ناگزیر به کار بیرون از خانه هستند را بررسی می‌کند، زنانی که به انتخاب خود ترجیح می‌دهند خانه‌دار باشند و زنانی که به دل‌خواه فعالیت‌های اجتماعی دارند را از هم متمایز می‌کند و به توصیف آنان می‌پردازد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش بر اساس تحلیل محتوا انجام شده است. تحلیل محتوا شیوه‌ای است که به تفسیر نیاز دارد و در مرز میان روش‌های کمّی و کیفی قرار دارد. در واقع تحلیل محتوا متّکی به قواعد و روالی است که باید با دقّت تمام برای تحلیل متون دنبال شود تا بنابه اصطلاح، تحلیل محتوا از پایایی برخوردار شود (رز، ۱۳۹۲: ۱۱۷).

در واقع یک پژوهش مبتنی بر تحلیل محتوا باید به گونه‌ای انجام شود که نتایج آن قابل اعتماد و تکرارپذیر باشد. به این معنا که دیگر پژوهشگران نیز باید بتوانند با پیروی از همان قواعد و روش‌ها، به نتایج مشابهی برسند. این ویژگی به "پایایی" تحلیل محتوا اشاره دارد.

۴. سؤال‌های پژوهش

۱. چگونه می‌توان رمان «پاییز فصل آخر سال است» را با رویکرد شوالتر بررسی کرد؟
۲. این رمان چگونه مسائل زمان خود را بازتاب داده است؟
۳. مهم‌ترین مسائلی که در رمان توضیح داده می‌شود چه مواردی هستند؟
۴. گذار سنت به مدرنیته چگونه در داستان انعکاس یافته است؟
۵. چرا دغدغهٔ هویّت و تنها بودن انسان معاصر مرکز توجه نویسنده قرار دارد؟

۵. خلاصه داستان

داستان سه شخصیّت به نام‌های لیلا و شبانه و روجا دارد که در دانشکده مهندسی با هم آشنا می شوند. نویسنده به هر کدام از این شخصیّت‌ها و اتفّاقاتی که برای آن‌ها می‌افتد، در فصل‌های تابستان و پاییز می‌پردازد.

لیلا دختری اهوازی است که به دلیل ادامه تحصیل به تهران می‌آید و ماندگار می‌شود او مکانیک خوانده ولی به موسیقی علاقه دارد و با پسری به نام میثاق که در دانشکده با او آشنا شده بود نامزد می‌شود و ازدواج می‌کند. میثاق علاقمند بود برای ادامه تحصیل به خارج از کشور برود و توانست بورسیه تحصیلی برای کانادا بگیرد. لیلا با وجود اصرارهای میثاق به امید اینکه بتواند میثاق را از رفتن منصرف کند با او همراه نشد و با وکالت‌نامه از شوهرش طلاق گرفت و از میثاق خاطره‌های تلخ و شیرین باقی ماند که در داستان به آن‌ها می‌پردازد. لیلا دوست داشت در مطبوعات کار کند. بعد از رفتن میثاق شرایط کار برایش فراهم شد ولی این جرقّهٔ امید در قسمت دوم داستان لیلا به ناامیدی مبدّل می‌شود زیرا زمانی که قرار بود مطلب لیلا در روزنامه منتشر شود روزنامه را بستند.

شبانه دختری تهرانی در دفتر مهندسی کار می‌کند و با ارسلان در آن جا آشنا می‌شود. او برادری به نام ماهان دارد که به عقب‌ماندگی ذهنی مبتلاست. مادر ماهان وضعیّت ماهان را درک نمی‌کند به همین دلیل ماهان به شبانه وابسته می‌شود. شبانه دختری خیال‌باف است و خودش را فردی ترسو و بی‌عرضه می‌داند که قادر نیست برای زندگی‌اش تصمیم قاطع بگیرد. در قسمت اول شبانه امید داشت بتواند با ارسلان روابط خوبی را آغاز کند ولی این جرقّهٔ امید در قسمت دوم

به ناامیدی مبدّل می‌شود زیرا شبانه به خاطر نگرانی که از شرایط ماهان داشت، نمی‌توانست بپذیرد با ارسلان ازدواج کند.

روجا دختر رشتی داستان با شبانه و ارسلان همکار بود ولی علاوه بر آن تدریس خصوصی می‌کرد که بتواند مخارج رفتن به خارج از کشور را تأمین کند. او دوست داشت برای تحصیل در مقطع دکتری به فرانسه برود. پدر روجا مرده بود و مادرش با وجود تنهایی هر چند از ته دل ناراضی بود ولی برای پیشرفت دخترش اعلام نارضایتی نمی‌کرد. روجا در قسمت اول امیدوارانه تلاش کرد ولی در قسمت دوم به او ویزا ندادند و امیدش به ناامیدی مبدّل شد و قصد داشت در عین ناامیدی نامهٔ تجدید نظر بنویسد.

۶. مبانی نظری

ادبیّات داستانی زنان در ایران فراز و فرودهای زیادی را پشت سر گذاشته و پشت سر می‌گذارد. مسلماً دوره مشروطه یک نقطه عطف در مسئله زنان به صورت کلی است و با این که از دهه ۱۳۲۰ جریان ادبیّات زنانه آغاز شده بود ولی از دههٔ سی با آثار خانم دانشور به صورت رسمی پاگرفت و زنان قلم به دست گرفتند و رفته رفته بر کمیّت و بعضاً کیفیّت آثار داستانی افزوده شد و ادبیّات در هر دوره به تناسب فضای سیاسی و اجتماعی از آن تأثیر پذیرفت. تا پیش از این زمان زنان به صورت رسمی در حوزه ادبیّات داستانی قلم به دست نداشتند و البتّه حوزه شعر نیز دست کمی از آن ندارد.

وقتی چشم بر دالان تنگ و تاریک تاریخ می‌دوزیم، می‌بینیم که پیوسته قلم در دست مردان بوده و در طول هزار سال شعر فارسی و در کنار هزاران شاعر مرد، کمتر از انگشتان دو دست به شاعران زن برمی خوریم. سنت مذکور چنان بر فضای عمومی فرهنگ جامعه غلبه یافته بود که حتی تصویر معشوق در شعر فارسی، صرفاً از پشت عینک مردان ترسیم می‌شد (زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۳۱). دورهٔ مشروطه را باید دورهٔ گذار از سنّت به مدرنیسم به شمار آورد. هرچند باید اقرار کنیم که این گذار و عبور موفقیّت‌آمیز نبود اما قدر مسلّم در این دوره، تمام ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و حتی برخی از شعائر عقیدتی به چالش کشیده شد و در بدنهٔ فولادین سنّت رخنه و شکافی عظیم پدید آمد. این تحوّل و تغییر مسیر فرهنگ، تا حدود زیادی نتیجهٔ تعامل با غرب بود. مسئلهٔ حقوق زن و برابری حقوق مردان با زنان نیز از موضوعاتی بود که در همین دوره برای اولین بار به صورت جدی مطرح گردید. در همین ارتباط بود که باز برای نخستین بار در ایران فرهنگ مردانه مورد اعتراض روشنفکران قرار گرفت و این موضوع باب جدیدی را در ادبیات معاصر گشود (نوری‌علاء: ۱۳۸۳، ۱۱۰) و تعاریف سنتی از مفهوم زن که در باورهای فرهنگی ریشه داشت، دگرگون شد و منجر به شکل‌گیری هویّت مدرن زن شد. اما در پی آن، میان زن سنتی و مدرن شکافی به وجود آمد، که در ادبیّات تأثیرگذار بود.

همزمان با نضج ادبیات زنانه در ایران، در جهان نیز جریان زنانه‌نویسی به معنای جنسیّتی کردن ادبیّات بر مبنای تجربیّات زنانه، به وجود آمد که با امیلی برونته و جین اوستین آغاز و در

قرن بیستم با کسانی چون ویرجینیاوولف، سیمون دوبوار و دوریس لسینگ و در ادامه با لیکاف، شوالتر و... ادامه یافت.

شوالتر یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های فمینیسم در نیمهٔ دوم قرن بیستم، تحت تأثیر آموزه‌های این جریان در فرانسه، الگویی زیبایی‌شناسانه را بر این مبنای نظری پایه نهاد که سال‌های سال نویسندگان زن، تلاش کرده‌اند تا از سنت‌های ادبی‌که مردان پایه‌گذار آن بوده‌اند تبعیّت نمایند و حالا نوبت آن است که از این سلطهٔ تاریخی رهایی جویند (مرادی و شهریاری، ۱۴۰۳، ۳۴۱). دغدغه‌ی اصلی شوالتر آن است که از طریق بررسی تجربیّات، رؤیاها، افکار و زبان زنان «الگوئی نو در ارتباط با زندگی، سبک و تجربه زنان ارائه دهد نه اینکه الگوها و نظریّه‌های مردانه را اقتباس کند» (آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۸۸). به اعتقاد او «هرچند جنسیّت مؤنثِ تثبیت‌شده و یا ذاتی و یا تخیّل مؤنث وجود ندارد اما نوشته‌های مردان و زنان عمیقاً با هم فرق دارند و منتقدان مذکر، یک سنت کامل نوشتاری را نادیده گرفته‌اند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۲۷۲).

بنابراین، او مطالعات خود را بر نوعی از نوشتار متمرکز ساخت که در آن زن در جایگاه تولیدکنندهٔ متن فرض می‌شود و در این راستا به بازشناسی و تفکیک ویژگی‌ها و عناصر صوری و محتوایی نوشتار زنانه پرداخت و نوعی از نقد را پایه‌گذاری کرد که از آن با عنوان نقد جنسیّتی یاد می‌شود. هدف اصلی این نوع نقد، در نظر گرفتن چارچوبی مشخص برای تحلیل و توضیح آثار زنانه است.

شوالتر بر اساس الگوی چهار وجهی زبان، فرهنگ، مسائل زیستی و روانی به تبیین این موارد در آثار می‌پردازد. بررسی سطوح چهارگانه شوالتر در متن داستان پاییز فصل آخر سال در ادامه آمده است:

۶. ۱. رویکرد زبانی

زبان نه تنها وسیله‌ای برای بیان هویّت فردی است، بلکه ابزار قدرتمندی است که جامعه از طریق آن نقش‌ها و انتظارات خود را به زنان و مردان منتقل می‌کند. این بیان، بر دو جنبهٔ مهم تأکید دارد: نخست این که افراد در انتخاب گونه‌های زبانی خود نقش فعّالی ایفا می‌کنند. هر فرد با استفاده از زبان، هویّت و شخصیّت خود را به دیگران معرّفی می‌کند و به این ترتیب نقش خود را در جامعه تعریف می‌کند. دوم اینکه، تنها این انتخاب شخصی نیست که اهمیّت دارد؛ جامعه نیز با تعیین نقش‌ها و انتظارات مشخص برای زن یا مرد، تأثیر بسزایی بر این انتخاب‌ها می‌گذارد.

در این فرایند، جامعه از زبان به عنوان ابزاری برای القای انتظارات و الگوهای رفتاری استفاده می‌کند. زبان به‌عنوان یک پدیده اجتماعی، نقشی دوگانه ایفا می‌کند: از یک سو وسیله‌ای است که فرد با آن خود را به جامعه معرّفی می‌کند و از سوی دیگر، ابزاری است که جامعه از آن برای انتقال الگوهای رفتاری و انتظارات خود بهره می‌برد. این تعامل پیچیده بین فرد و جامعه در نهایت به شکل‌گیری و تثبیت هویّت اجتماعی و تفاوت‌های جنسیّتی منجر می‌شود.

پس وقتی گفته می‌شود: زبان یکی از رفتارهایی است که از طریق آن هر فرد هویّت جنسی خود را آشکار می‌سازد (رضوانیان و ملک، ۱۳۹۲: ۵۲). این جمله به این معناست که هر

فرد با استفاده از زبان، می‌تواند نشان دهد که به کدام جنسیّت تعلّق دارد و چگونه این هویّت را به دیگران معرّفی می‌کند. این فرآیند می‌تواند شامل انتخاب واژگان خاص، نحوه صحبت کردن و استفاده از اصطلاحات و تعابیری باشد که به جنسیّت آن فرد مرتبط است.

شوالتر در سطح زبانی به همین موضوع اشاره می‌کند: زنان در داستان‌های خود ممکن است از واژه‌هایی استفاده کنند که با گفتار مردان متفاوت باشد. این گفتار شامل کنش، عواطف، علایق و لحن زنانه است که در آثار داستانی نمود پیدا می‌کند. این تفکیک در زبان را زبان جنسیّتی گویند و آن عبارت است از گونهٔ زبانی خاصی که ویژهٔ یکی از دو جنس زن یا مرد در جامعه است و در برگیرنده ویژگی‌های زبانی است که مختص هر یک از دو جنس است. در این مفهوم جنسیّت زبانی معادل گونهٔ جنسیّتی زبان در جامعه است (قاسم زاده و علی اکبری، ۱۳۹۵: ۱۸۹). استفاده از رنگ‌ها در توصیف، هویّت دادن به اشیاء، تک‌گویی‌های درونی، توجه به جزئیات استفاده از قیود تردید، جمله‌های کوتاه، واژه‌هایی که مربوط به ظروف و وسایل خانه، پخت وپز، نحوهٔ پوشش و آراستگی و برخی از تکیه کلام‌ها و جملات دعائی، به طور کلی در زبان زنان بسامد بیشتری دارند. سطح اول از سطوح چهارگانهٔ شوالتر سطح زبانی است که در دو حوزهٔ واژگان و دستور زبان (نحو) بررسی می‌شود:

۶. ۱. ۱. سطح واژگانی

ظروف و وسایل آشپزخانه صفحات	غذاها صفحات	آرایش صفحات	پوشش صفحات	رنگ‌واژه‌ها صفحات
لیوان کثیف ۷	فیله مرغ ۱۴۵	کانسیلر ۷۷	روسری ساتن ۹	سرامیک سفید ۸
بشقاب ۱۰	مرغ و برنج ۷۱	خط چشم ۷۷	شال ۱۷۶	لکه‌ی نیلی ۸
چای ۱۰	نیمروو شوید ۷۳	سایه ۷۷	بلوز و دامن ۱۷۴	سفیدی مطلق ۸
آشپزخانه ۱۲	باقالی قاتق ۷۳	ریمل ۷۷	مانتو دراز ۹۰	مبل‌های قرمز ۱۰
کتری ۱۲	سبزی پلو ۷۳	رژلب ۷۷	کفش پاشنه دار ۲۰	دکمه سفید ۱۱
اجاق گاز ۱۲	ساندویچ مرغ ۸۱	ماتیک قرمز ۸۶	دامن آستردار ۴۷	پردهٔ قهوه‌ای ۱۱
سینک ۱۲	کتلت ۸۲	لاک ۱۷۵	دامن صورتی ۵۱	پیراهن یاسی ۱۷
فریزر ۱۳	ماهی ۱۶۳	تافت ۱۷۲	شنل قرمز ۱۲۹	پلیور خاکستری ۱۷
قاشق ۷۲	میرزاقاسمی ۱۵۱	موی قرمز ۲۰	دامن ۱۴۰	کت نیلی ۱۷
تابه ۷۲	بادمجان ۱۵۱	رژگونه ۲۰	جوراب صورتی ۲۶	مانتو خاکستری ۱۷
ظرف چینی ۱۰۴	قارچ ۱۴۶	ریمل ۵۷	کت قهوه‌ای ۵۲	نور قرمز و سفید ۳۴

۶. ۱. ۶. دستور زبان (نحو)

خیال پردازی	
شبانه	ص ۳۸: در چرم‌کوب اتاق مهندس بسته بود و منشی‌اش با تلفن حرف می‌زد به من اشاره کرد نقشه ها را به او بدهم و بروم خوب شد. حوصلهٔ سر و کله زدن با مهندس را نداشتم که... آخرش بگوید فردا بیا جلسه و من بگویم نمی‌آیم و دعوایمان شود و مرا از شرکت بیرون کند و آن وقت مجبور شوم بنشینم توی خانه و مدام زنگ بزنم به این و آن و دنبال کار بگردم و پیدا نکنم و هر روز برای ماهان با مامان بحث کنم آخرش هم ماهان را بردارم و از آن خانه برای همیشه بروم خانهٔ لیلا یا روجا و هر چه بابا زنگ بزند و منّت‌کشی کند که برگردم محلش نگذارم.
شبانه	ص ۴۵: برای آدمکی که روی بخارهای شیشه کشیده بودم موهای فرفری گذاشتم دو پاپیون دو طرف سرش کشیدم و شروع کردم به کشیدن چین‌های دامنش. آدمک با آستین پفی و دامن چین‌دار دایهٔ من شد که به جای مادر ملکه‌ام از بچگی بزرگم کرده بود و حالا آمده بود به جای من جواب ارسلان را بدهد. برای اشراف‌زاده‌ای مثل من زشت بود که خودم چیزی بگویم.
شبانه	ص ۵۷: می‌ترسیم یک روز ناگهانی جایی که هستیم تاریک شود و چشم‌های ارسلان قرمز شود و برق بزند و سم‌هایش را نشانم بدهد و همین طور که دارد می‌خندد دندان‌های نیشش را که بلند شده‌اند فرو کند توی گردنم.
شبانه	ص ۵۹: نکند برویم و آن جا دعوایمان بشود و جلوی همه سر من داد بزند و من هلش بدهم پایین و تا آخر عمر بیفتم زندان و ماهان تنها بماند می‌نشینم پشت میز و به روزهایی که ماهان می‌آید ملاقاتم فکر می‌کنم باید به مامان بگویم نیاوردش غصه می‌خورد وقتی مرا پشت شیشه کابین ببیند.
شبانه	ص ۶۶: چراغ‌های شهر یکی یکی روشن می‌شوند چراغ اول را لابد پیرزنی روشن کرده که چشم هایش خوب نمی‌بیند می‌خواهد شماره دخترش را بگیرد و بگوید یادش نمی‌آید قرص‌های صورتی برای شب بوده یا صبح. اصلاً شاید قرص‌ها بهانه باشد می‌خواهد در سکوت کر کننده خانه صدای دخترش را بشنود. چراغ دوم سوم... .
روجا	ص ۸۲: دم غروب بود از وقتی هوا روشن بود همان جا نشسته بودمده بار خواسته بدم بروم بالا اما ترسیده بودم نمی‌دانستم چطور باید به مامان بگویم جواب پذیرشم را گرفته ام. آدرس شرکت را داده بودم به دانشگاه...
شبانه	ص ۱۳۱: می‌ترسم دهانم را باز کنم و بگویم آره بعد ارسلان بیاید و عقد کنیم و از فردایش مادرش هیولا شود و با چنگک و شنل سیاه بیاید پیشمان و هیچ وقت نرود خودش هم هر روز بیاید و مرا کتک بزند و نگذارد دیگر ماهان را ببینم. مامان ماهان را از خانه بیرون کند و من نباشم به دادش برسم و سرگردان در کوچه‌ها گریه کند و گدا شود و آخرش با لباس‌های پاره از سرما و گشنگی کنار خیابان بمیرد.
شبانه	ص ۱۳۴: کوچک می‌شوم تنها و کوچک در یک دشت پر از گرگ گم می‌شوم و هیچ کی نیست نجاتم بدهد گرگ ها حمله می‌کنند دستم را می‌بینم که پاره می‌شود و گرگی آن را به دندانش می‌گیرد و فرار می‌کند پایم را گرگ دیگری می‌برد و پهلویم را گرگ بعدی. بعدهمه با هم گلویم را می‌گیرند تا خون بپاشد روی چشم‌هایشان. چانه‌ام می لرزد اشک‌هایم دانه دانه می‌ریزد پایین و یقهٔ لباسم را خیس می‌کند.
	ص ۱۳۸: می‌ترسیدم وقتی ارسلان رفت دیگر هیچ کس نباشد دوستم داشته باشد آن وقت تنهایی پیر شوم و از تاریکی بترسم و از پادرد گریه کنم و کسی نباشد مرا ببرد دکتر.
خاطرات	ص ۱۱: از اول گفته بودی خسته می شوی. از همان روزی که رفته بودیم خرید. من و تو و روجا و شبانه کلاس ظهرمان را نرفتیم و از دانشگاه آمدیم بیرون.
لیلا	ص ۱۴: دستم توی دست تو بود و بلند بلند می خندیدم کنار خیابان تا شده بودم. نفسم از خنده بند آمده بود... دستم را می‌کشیدی دیرمان شده بود.
لیلا	ص ۱۴: آمدی نشستی کنارم و گفتی: دوست دارم که ناخن هایت همیشه کوتاهند و بهشان لاک نمی‌زنی. گفتم به خاطر پیانوست.

لیلا	ص ۱۶: در شهر چرخیدی و با بچه‌ها خداحافظی کردی. حتماً سفارش کردی مرا تنها نگذارند. ص ۱۷: در خانه را باز کردی و آمدی تو. منتظر بودم بیایی توی اتاق مرا ببوسی و بگویی پشیمان شده‌ام تو موافق نباشی هیچ جا نمی‌روم.
روجا	ص ۶۴: مامان یاسمن در را کوبید به هم مامان برگشت و صدای کشیده‌ای که توی صورتم زد یک لحظه دنیا را نگه داشت.
روجا	ص ۸۱: بچه که بودیم مامان صبح خا می‌رفت توی صف شیر نمی‌گذاشت رامین برود شیرهای ارزان را می‌آورد خانه و با آن ها ماست ارزان درست می‌کرد. همیشه چشمم به زنبیلش بود که شیر کاکائو خریده باشد...
روجا	ص ۸۲: پنج شنبه‌ها مامان صبح زود ساندویچ مرغ یا کتلت درست می‌کرد و من و رامین را برمی‌داشت و می‌برد تازه آباد یر خاک بابا. می‌گفت همه دور هم‌میم. تا هوا تاریک شود آن جا دور هم می‌نشستیم مامان دیگر گریه نمی‌کرد گریه‌هایش تمام شده بود زیرانداز پهن می‌کرد کنار سنگ می‌نشست روی آن و به من و رامین نگاه می‌کرد. ما روی قبرها لی لی می‌کردیم...
لیلا	ص ۹۰: خاطرات مرگ پدر روجا
	ص ۱۰۴: دلم می‌خواست رو به روی هم بنشینیم و با هم خرده‌های شکسته را جمع کنیم و تو اشک‌هایم را با نوک انگشت‌هایت پاک کنی.... دلم تنگ شده برای این که باز همه از دست‌پختم تعریف کنند...
روجا	ص ۸۶: مرور خاطرات اولی روز دانشگاه و آشنایی با لیلا برای روجا.
روجا	ص ۱۶۰: جا نمی‌شدم توی خودم انگار سرم را کنده بودند مثل حنا مرغ مادرجان. مادرجان چادرش را بست دور کمرش گردن حنا را گرفت نوکش را برد زیر شیر آب، بعد گذاشتش توی پاشویه... ص ۱۶۴: بوی مغازه آقاجان، بوی دست‌های بابا پرتم می‌کند توی بغل بابا. بابا صدایش را کلفت کرد خواند: کی می‌خوره آکم باشی! ص ۱۶۴: مامان کتاب‌های بابا را از زیر چادرش درآورد این ها را به بچه‌ها یاد نده محسن یک وقت جلوی کسی می‌گویند خطرناک است. چادرش را تا کرد و گفت خودت هم نگو بگذار سایه‌ات بالای سرمان باشد.
	ص ۱۷۳: نگاه می‌کنم به کتابخانه لیلا و جای خالی فیلم‌های میثاق.... ص ۱۷۳: لیلا دستش را از روی چشم‌هایش برداشت چراغ‌ها روشن شد میثاق پرید جلو. شعبده باز بود انگار. دست‌هایش را که باز کرد کاغذ رنگی آسمان خانه را پر کرد...

جمله‌های کوتاه	ص ۱۶: دو و ربع، آپادانا. سر نیلوفر باش، با هم یک جایی می‌رویم. می‌آیی. وقتی سکوت می‌کنی، یعنی موافقی
	ص ۱۷: گفتی باشد، نگاهم نکردی، جورابت را برداشتی، رفتم توی هال، مطمئن بودم نمی‌روی...
	ص ۴۰: ماهان تب کرده بود، چشم‌هایش را باز نمی‌کرد. گریه هم نمی‌کرد. فقط تند تند نفس می‌کشید...
	ص ۶۴: مامان یاسمن در را کوبید به هم مامان برگشت و صدای کشیده‌ای که توی صورتم زد یک لحظه دنیا را نگه داشت.
	ص ۸۰: اگر نمی‌رفت پشیمان می‌شد. زندگی‌اش به هم می‌ریخت. از لیلا هم متنفر می‌شد.
	ص ۹۹: مکث کرد، بعد گفت نمی‌داند. کاش می‌گفت. کاش می‌دانست. راحت‌تر بودم...
	ص ۱۴۰: تاکسی جلوی پایم بوق می‌زند، گیج می‌شوم، چیزی نمی‌گویم، نگه می‌دارد.

توجه به جزئیات	ص ۷: دنبال تو می‌دویدم. روی سرامیک‌های سرد و سفید سالن. در آن سکوت ترسناک هزارساله. هن و هن نفس‌هایم با هر گام بلندتر در گوشم تکرار می‌شد و گلویم را تلخ می‌کرد. بخش پروازهای خارجی آن طرف بود. امام نه، مهرآباد بود انگار. ص ۱۰: بشقاب‌های کثیف، پر از دستمال کاغذی و چربی خشک شدهٔ غذاهای نیم خورده پخش‌اند روی پیشخان. تابلوهای روی دیوار یک بند انگشت خاک گرفته‌اند. شیشهٔ میز پر از جای انگشت کثیف شده و روزنامه‌های نخوانده دیروز و تمام هفتهٔ پیش، روی آن پخش است. ص ۱۳: آب جوش را که می‌ریزم توی لیوان، رگه های قهوه ای دود می‌شوند توی آب و پیچ و تاب می‌خورند. ص ۱۷۳: نگاه می‌کنم به کتابخانه لیلا و جای خالی فیلم‌های میثاق.... ص ۱۷۳: لیلا دستش را از روی چشم‌هایش برداشت چراغ‌ها روشن شد میثاق پرید جلو شعبده باز بود انگار دست‌هایش را که باز کرد کاغذ رنگی آسمان خانه را پر کرد....
جملات پرسشی	ص ۸: فکر کرده‌ای چه می‌نویسی که نمی‌شود حتی یک کلمه‌اش را تغییر داد؟ ۹: چه کار دوست دارم بکنم غیر از دراز کشیدن و شمردن روزهای باقی مانده؟ ۱۴: چند ماه می‌شود که پشت پیانو ننشسته‌ام؟ ۱۶: وقتی سکوت می‌کنم یعنی موافقم؟ نه نیستم وقتی موافق باشم سکوت نمی‌کنم می‌خندم. ۱۷: کجا بروم بدون تو؟ ۲۳: من کی با خوردن سالاد سیب زمینی سرحال شده‌ام؟ ۲۳: چرا از سرم بیرون نمی‌روی امروز؟ ۲۳: چرا یاد میثاق افتادی؟ ۲۵: چیزی لازم ندارم؟ چرا دارم ۳۱: زندگی ام چه می‌شود؟ ۳۱: این موقعیت‌های نفرت انگیز زندگی من کی قرار است تمام بشود؟ ۱۳۲: دیدی گفتم؟ ۱۳۲: گوشی را می‌دهی به من؟ ۱۳۳: کی میایی؟ ۱۳۳: سمیرا آمده؟ ۱۶۱: چرا دروغ می‌گویید؟ چرا اذیتم می‌کنید؟ ۱۶۱: باید می‌گفتم حالا من چکار کنم با این روزهایی که جلوی چشم‌هایم دود می‌شوند و می‌روند به جهنم؟۱۶۲: چی بنویسم؟ چه طور بگویم؟ چطور توضیح بده چه بلایی سرم آمده؟ ۱۷۷: خوب باشم؟ چطور خوب باشم؟ مگر خودش چند روز در هفته خوب است که توقع دارد من همیشه خوب باشم؟ ۱۸۱: پس کی می آید این ویزا؟ مگرجای تو را تنگ کرده‌ام می‌خواهم برنامه شمال بگذارم آخر هفته، پس هستی دیگر؟
تک گویی	ص ۹: فکر می‌کنم به دیروز، پریروز. یادم می‌آید یکشنبه است و امروز برای کار قرار دارم. ص ۱۲: باید بگویم ملوک خانم بیاید و تمیزشان بکند. ماه‌هاست که باید زنگ بزنم، اما تحملم بس نیست برای این که صبح تا عصر بالای سرش بایستم و به داستان زندگی دختر بیچاره‌اش گوش بدهم. کاش مامان می‌آمد. حال خوش زندگی را پخش می‌کرد در خانه. ص ۱۵۸: کاش زبان آدمیزاد حالی‌شان می شد آن وقت می گفتم مادام موسیو جان هر کسی که دوست داری ویزای مرا بده من آدمش نیستم تحمل این مسخره بازی‌ها را ندارم. قلبم از دیروز دارد هزار بار در ثانیه می‌تپد... ص ۱۵۹: چرا دارم سر مامان خالی می‌کنم تقصیر او که نیست... ص ۱۵۷: باید بنشینم درست فکر کنم باید یک راهی باشد مگر می‌شود نباشد؟ دو ماه است که کلاس‌ها شروع شده. باید همین امروز نامه را تمام کنم.
تشبیه و جان بخشی به اشیاء	ص ۸۰: این پوشه‌ها قالیچه سلیمانند همه را برمی‌دارند می‌برند فرانسه. ص ۱۱۳: خودم پرت دادم مثل کبوتر در آسمان ص ۱۲۳: مطلب‌ها را انگار که سربازهای شکست خوردهٔ بلاتکلیفی هستند در دست فرمانده شکست خوده‌شان دستم می‌گیرم. ص ۱۲۳: ساعت انگار دارد خمیازه می‌کشد. ص ۱۲۴: انگار آبیم و از پله‌ها جاری می‌شویم. ۱۲۴: روی هیچ راه می‌رفتم انگار ص ۱۲۶: سربازهایم در دست‌هایم خیس شده‌اند می‌گذارمشان روی میز و بلند می‌شوم. ص ۱۳۸: انگار توی دلم زلزله آمده بود و حالا که بند آمده جز چند تکه گچی که از دیوارهایش ریخته و قابی که روی زمین افتاد هیچ اثری از خودش باقی نگذاشته جسد نیمه

	جان دختری که شبیه من بود آوارها را کنار زد و خودش را کشید بالا خسته و خاکی اما هنوز نفس داشت. ص ۱۵۸: کاغذها را از روی میز برمی‌دارم و می‌کوبمشان به دیوار کوبیده نمی‌شوند مثل برگ‌های پاییزی دیروز خیابان پرواز می‌کنند و می‌چرخند و می‌ریزند زمین. ص ۱۶۰: مثل حنا شده بودم دیروز می‌خواستم خودم را بکوبم به زمین و در و دیوار و لولهٔ حوض تا همه پرهایم کنده شود.
زنانه نویسی	ص ۱۴: لیوان‌آب انارش لب‌پر زد روی بلوز سفیدت و لکه‌ای شده بود و نه با جوش شیرین رفت نه با سرکه، نه وایتکس نه لکه بر رافونه و گفتم: فقط در خانه بپوش، وقتی کسی نیست. ص ۱۱۱: فکر کردم کاش روی لکه نمک پاشیده بودم که وقتی برمی‌گردی راحت شسته شود. ص ۱۴۵: از زیر سینک یک پیاز بر می‌دارم و پوست می‌گیرم و خردش می‌کنم و با خیال راحت اشک می ریزم. ص ۱۵۲: می‌گویم تو به چیزی دست نزن ده دقیقه بعد زیر فیله‌ها را خاموش کن خامه‌شان را فردا می‌زنم که تازه باشد فقط قارچ‌ها و بقیه چیزهایی را که خرد کرده‌ام بریز توی ظرف دردار و بگذار توی یخچال تا فردا بقیه کارها را بکنم شمع‌ها را هم خودم می‌چینم.

پیش تر اشاره شد که استفاده از رنگ‌ها در توصیف، هویّت دادن به اشیاء، تک گویی‌های درونی، توجه به جزئیات استفاده از قیود تردید، جمله‌های کوتاه، واژه‌هایی که مربوط به ظروف و وسایل خانه، پخت‌وپز، نحوهٔ پوشش و آراستگی و... به طور کلی در زبان زنان بسامد بیشتری دارند.

برای بررسی در جدول به مواردی اشاره شد. هر چند تکنیک روائی این داستان خیال‌پردازی و خاطره‌سازی و تک‌گوئی است اما در زبان شخصیّت‌های متفاوت نشان داده می‌شود به طور مثال لیلا فقط با استفاده از خاطرات و تک‌گوئی به بیان داستان زندگی خویش می‌پردازد. شبانه با خیال‌پردازی و روجا با تک‌گوئی خاطرات داستان زندگی خویش را نقل می‌کند. استفاده از جملات کوتاه و بعضاً پرسشی برای انتقال معنا و توجه به جزئیات بین هر سه شخصیّت اصلی داستان یکسان است ولی روجا بیشتر به استفاده از تشبیه و هویّت بخشی به اشیاء استفاده می‌کند.

استفاده از جملات کوتاه ضمن ایجاد ویژگی سبکی، زمینهٔ ارتباطی ساده میان خواننده و متن را فراهم آورده و ضرب‌آهنگ متن را به شکل محسوسی بالا برده است. استفاده از افعال ماضی بسامد بیشتری دارد زیرا خیلی از صفحات داستان به مرور خاطرات اختصاص دارد.

نویسنده مقاله «کارکرد نظام افعال در رمان پاییز فصل آخر سال است» معتقد است: زمان فعلی که در داستان به کار برده می‌شود، همچنین از لحاظ نحوی، هنگامی که جملات کوتاه و بریده بریده‌اند و بسامد تعداد افعال بیشتر است، اضطراب، ترس، خشم، غم و دغدغه‌های زنانه را به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند؛ اما هرگاه جملات طولانی می‌شود و بسامد تعداد افعال به خصوص فعل ماضی کمتر می‌شود امید، شادی، هیجان و به گونه‌ای دیدی روشن و رو به آینده جلوه می‌یابد کاربرد وجه اخباری نیز به منزلهٔ مُهر تأییدی بر سخن راوی است. با اینکه لحن یکسان و یک‌نواختی در تمام رمان وجود دارد؛ اما بر اثر حُسن انتخاب نوع شناسه‌ها و نظام افعال رمان، خواننده با شخصیّت‌های داستان هم‌ذات پنداری می‌کند (مالمیر و خزائی، ۱۴۰۳: ۳۰۰).

در این داستان افعال وجهی کاربرد چندانی ندارد و فعل‌های: ترسیدن، نگاه کردن، نگران بودن، بغل کردن و در حوزهٔ واژگان واژه تنهایی بیشترین بسامد را دارا است. نویسندگان مقاله

سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل که دستور نقش گرای هالیدی را مبنای بررسی خود قرار داده‌اند این فعل‌ها را در حوزهٔ افعال ذهنی و رفتاری دسته‌بندی کرده‌اند (آقاگل زاده و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۴۷). فرایندهـای ذهنـی بـه تجربه ما از جهان خودآگاهی خودمان مربوط هستند، درحالی‌که فرایندهای مادی به تجربـه ما از دنیای بیرون مربوط می‌باشند. فرایندهای ذهنی شـامل ادراک، شـناخت و واکنش‌های ذهنی می‌شوند. فرایندهـای ذهنـی بـا افعـالی هماننـد درک کـردن، فکـر کـردن، خواستن، تـصمیم گـرفتن، دوسـت داشـتن، ترسـیدن و... همـراه هـستند (همـان: ۲۱۰). فرایندهای رفتاری بین فرایندهای مادی و ذهنی قـرار دارنـد. ایـن گـروه از فراینـدهـا، بـه رفتارهای جسمانی و روانشناختی انسان مربوط می‌شوند (همان: ۲۴۸). افعالی هماننـد نگـاه کردن، گریه کردن، لبخند زدن، نفس کشیدن، آواز خواندن، نشستن و... در بندهای فراینـد رفتاری به کار می‌روند.

نویسنده با کـاربرد فراینـدهای ذهنـی، دریافت‌هـا، احساسات و ویژگی‌های ذهنی و انتزاعی خود و شخصیّت‌هایش را معرّفی کرده و به خواننـده انتقال داده است.

۶. ۲. رویکرد زیستی

شوالتر در الگوی خود توجّه ویژه‌ای به موضوعات زیستی زنان دارد. از نظر او مسائل مربوط به جسم زنانه نه تنها الهام‌بخش خالقان آثار هنری است؛ بلکه بیان جزئیات موضوعاتی همچون شیردادن، قاعدگی و زایمان، نقطهٔ تمایز نویسندگان زن از مرد به‌شمار می‌آید. نکتهٔ بااهمیّت دیگری که دربارهٔ توجه به مسائل زیستی زنان در آثار ادبی وجود دارد، نقش این مسائل در شکل‌دهی به هویّت فردی و اجتماعی این جنس از سویی و از سوی دیگر اثرگذاری الگوهای فرهنگی و اجتماعی حاکم بر جامعه بر طرز تلقّی بانوان از بدنشان است؛ به‌حدی‌که گاه «جنبهٔ فرهنگی بدن بر بُعد بیولوژیکی و زیستی آن غالب می‌شود» (بهمدی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۵).

۱۵: لپ تاپم را روشن می‌کنم و ایمیل‌هایم را به امید چیزی که هیچ وقت نیست باز می‌کنم. مهم، مهم، مهم. یه روش برای جلوگیری از سرطان سینه. مانکن زیبای ایرانی در نیویورک. همه را پاک می‌کنم و صفحه را می‌بندم.

۲۶- زن فروشنده لب‌ها و سینه‌های درشت و ابروهای نازک داردو اخم کرده و با موبایلش بازی می‌کند موهایش زرد است و شال توری سیاهی روی آن‌ها انداخته. نمی‌دانم حواسم به سینه‌هایش بود یا لب‌هایش که موبایل را کنار می‌گذارد.

۱۱۴- چقدر صفحه‌ام را دوست دارم. صفحه‌ای که بچهٔ کوچک من است. بچه‌ای که هر روز نو می‌شود و باید لباس تازه‌ای برایش بدوزم. می‌توانم هر روز بنشانمش روی پایم و براندازش کنم. بعد دوباره با لذّت آن را حامله شوم و به دنیا بیاورمش و بهش نگاه کنم که چطور یک روزه پا می‌گیرد و همراه بچه‌های دیگر می‌رود دنبال زندگی خودش.

۱۱۴- کیفم روی دلم بود و دست‌هایم حلقه شده بود دور او. می‌دانستم تنها نیستم. ته دلم آرام خوابیده بود.

۱۱۵- او توی دلم آرام خوابیده بود و من باید مواظبش می‌بودم. آرام راه می‌رفتم که آب توی دلش، توی دلم، توی دل مان تکان نخورد. نمی‌خواستم آزمایش بدهم...

۱۱۵- چهارماه بود که فشار خانه خالی تنم را خورده بود و چیزی از آن باقی نگذاشته بود و حالا فشار تن خالی تنم را خورده بود از درون. ته ماندهٔ چیزی را که از من باقی مانده بود می‌خورد او مرده بود و امیدم به برگشتنت به تنها نماندن به بزرگ کردن پسری که اسمش سیاوش یا فرهاد است و هیچ وقت هیچ دختری را تنها نمی‌گذارد مرده بود.

۱۷۶- ماهان کنار لیلا می‌نشیند و نقاشی‌هایش را پخش می‌کند. لیلا انگار که نقاشی‌های پسرش است، با عشق نگاه می‌کند. همه‌اش لیلا را کشیده بود... لیلا می‌بیند و ذوق می‌کند. ذوقش حالم را به هم می‌زند. او باید برای بچه‌ی خودش کنار میثاق ذوق می‌کرد نه برای ماهان.

۶. ۳. رویکرد فرهنگی

به عقیدهٔ اغلب جامعه‌شناسان و ازجمله جنکینز، «جنسیّت» مهم‌ترین عـاملی اسـت کـه تجربـهٔ هویّت‌یـابی فـرد را سـامان مـی‌دهـد. جنسـیّت یکـی از رایج‌تـرین اصـول طبقه‌بندی‌های اجتماعی است و ساختار اجتماعی – فرهنگی همهٔ جوامع انسانی، به شدت متأثر از تفاوت‌های جنسیّتی است که غالب آن‌ها طبیعی نمایانـده مـی‌شـوند، امـا درواقع برساختهٔ اجتماع و متأثر از تصوّرات غالب و ایدئولوژی جنسیّتی هستند (رضوانیان و کیانی بارفروشی، ۱۳۹۴: ۴۲).

در واقع تصویر زن سنتی تصویری در خدمت روابط جنسیّتی است که ایدئولوژیِ مردسالارِ مسلّط سعی در حفظ و بازتولید آن دارد و تصویر زن جدید بدیلی در برابر ایدئولوژی مسلّط است. رمان‌های عامه پسند بازتولیدکنندهٔ ایدئولوژی مردسالار مسلّط است و رمان‌های نخبه‌گرا در برابر آن موضعی برانداز دارند. اما نوع نوظهوری از رمان‌های زنان که مرزهای میان ادبیات نخبه‌گرا و عامه پسند را مخدوش کرده‌اند، بدون گسست از سنت‌های فرهنگی موجود تلاش دارند تا با برخوردی انتقادی و پرسش‌گر از این سنّت‌ها موقعیت زن در جامعه را مورد تجدید نظر و بازاندیشی قرار دهند. پس رمان‌های عامه‌پسند موضعی تأییدکننده در برابر ایدئولوژی جنسیتی مسلّط دارند، رمان‌های بینابینی موضعی انتقادی و چون و چراکننده، و رمان‌های نخبه پسند موضعی براندازانه اتخاذ کرده اند (ولی زاده، ۱۳۸۷: ۲۲۱).

رمان «پاییز فصل آخر سال است» بدون گسست از سنت‌های فرهنگی موجود تلاش دارد تا با برخوردی انتقادی و پرسش‌گر از این سنّت‌ها، موقعیت زن در جامعه را مورد تجدید نظر و بازاندیشی قرار دهد. در واقع در دستهٔ رمان‌های بینابینی می‌گنجد یعنی در برایر ایدئولوژی‌های جنسیّتی موضعی براندازانه ندارد بعضاً نگاه انتقادی به مسائل و باورهای فرهنگی دارد.

در این داستان ما سه گروه از زنان را می‌بینیم. قشر اول زنان خانه داری هستند که به انتخاب خود و یا شرایط زندگی به فعالیت‌های اجتماعی و کار در خارج از خانه نمی‌پردازند. از جمله این شخصیت‌ها می‌توان به مادر روجا و مادر شبانه اشاره کرد که هر دو از زنان خانه دار و بدون فعالیت خارج از خانه هستند اما تفاوت ساختاری و شخصیّتی این دو زن که هر دو دارای نقش مادری هستند بر نوع دیدگاه مخاطب نسبت به آن‌ها تأثیر مستقیم می‌گذارد. مادر روجا با آنکه زنی اجتماعی نیست اما دو فرزند خود را به تنهایی بزرگ کرده و در تربیت آنها نقش اصلی را ایفا کرده است. در مقابل او مادر شبانه با آنکه همسر و دو فرزند دارد، اما این دختر خانواده است که مسئولیت اصلی زندگی را بر دوش می‌کشد در نتیجه می‌توان این گونه برداشت کرد که خانه‌دار بودن زنان در این رمان چندان در ساختار شخصیّتی آنها تأثیر نگذاشته و تنها شرایط زندگی و نوع فرهنگ و بینش درونی است که در میان اینان تفاوت شخصیّتی ایجاد کرده است.

دستهٔ دوم زنانی هستند که به دلیل شرایط نامساعد اجتماعی به فعالیّت‌های خارج از خانه و اشتغال دارند. مانند ملوک خانم که به کارگری در خانهٔ دیگران مشغول است اما شخصیت درونی خود را همچنان حفظ کرده است.

دستهٔ سوم زنان فعّال و کاری اجتماعی هستند که سه دختر اصلی داستان در این دسته قرار می‌گیرند این زنان نیاز به فعالیت‌های اجتماعی دارند؛ زیرا در بطن جامعه پرورش یافته و خود را جدا از آن احساس نمی‌کنند (جوان و طلوعی آذر، ۱۴۰۱: ۱۹۶).

دو دستهٔ اول که از دل سنت برآمده‌اند مطیع و منقاد ایدئولوژی حاکم بر جامعه هستند ولی دستهٔ سوم که محصول دوران گذار از سنت به مدرنیته هستند نگاه انتقادی و پرسش‌گر به ایدئولوژی مردسالارانه دارند.

علاوه بر زنان، مردان داستان نقش پدر و همسر و برادر را دارند وقتی به عنوان همسر ایفای نقش می‌کنند برخی از حقوق زنان را نادیده می‌گیرند؛ ولی وقتی در جایگاه پدر و یا برادر هستند تکیه گاه زنان داستانند.

۱۲۶: لیلا پس از جدایی از میثاق: کیفم را روی دوشم می‌اندازم و می‌آیم بیرون دلم گرمای تن بابا را می‌خواهد. دلم تنگ شده برای این که از مطب برگردد من و سمیرا را بنشاند رو به روی خودش و چای بنوشد و پشت یر هم بپرسد؟ خب بابا جان زندگی می‌چرخد خوب می‌چرخد.

۱۳۳: شبانه زمانی که مادرش عصبانی است: کاش بابا بود. اگر بابا بود یک چیزی می‌گفت و همه چیز تمام می‌شد. «به مامان می‌گفت: بس کند و به من می‌گفت: چیزی نشده که خودت را نگران می‌کنی، کار هر روزش است. چشم به هم بزنی خوب می‌شود برو بیرون برای خودت یک چرخی بزن سرحال بیایی.» کاش بابا زودتر بیاید. دلم نمی‌آید ماهان را با مامان تنها بگذارم.

۱۸۳: روجا زمانی که به او ویزای تحصیلی ندادند و دنبال فردی بود که ناگفته‌ها و دلتنگی‌هایش را به او بگوید: بغل رامین، بغل باباست انگار. دلم نمی‌خواهد از آن بیرون بیایم.

در داستان با سه موضوع اساسی روبه‌رو هستیم: کار، عشق و مهاجرت. که دغدغه‌ی اصلی سه زن جوان داستان است زنانی که نه مثل گذشته می‌توانند تابع هویّت سنتی مأخوذ از جامعه‌ی گذشتهٔ ایران باشند و نه توانسته‌اند هویّتی مدرن برای خود به وجود بیاورند و این موضوع بحران هویّت را رقم می‌زند.

انسان دارای هویّت کسی است که توانایی ایجاد پیوند میان بنیاد باورها و اندیشه‌هایش و تحوّلات و دگرگونی‌های پیرامون خود را داشته باشد و بتواند دیروز خود را با امروز پیوند دهد، درغیراین‌صورت او دچار بحران هویّت خواهد شد (قبادی و غیاث الدین، ۱۳۸۳: ۱۴۶).

جامعهٔ ایرانی از یک‌سو «باور به اطاعت پذیر بودن زن از مرد را در تصوّرات خود دارد و از سویی تحوّلات در جهت افزایش سطح آگاهی، تحصیلات و اشتغال زنان، نقش‌های سنتی را به چالش می‌کشاند و آنچه در جامعهٔ ما در حال وقوع است، شکل‌گیری تدریجی هویّت تازهٔ زنانه متأثر از تحوّلات اجتماعی اخیر است» (باقریان، ۱۳۹۰: ۲۳۶)؛ هویّت‌هایی که از تعامل با دیگران و ارزیابی افراد از چگونگی انطباق با شبکه‌های اجتماعی و فرهنگی موجود شکل می‌گیرد.

در سال‌های اخیر و در کنار ورود اندیشه‌های مدرن و تحوّلات اجتماعی، زنان در عرصهٔ ادبیات نیز به تأمل و بازاندیشی در خود پرداختند. در این آثار زن به لحاظ جنسیّت در مرکز توجه قرار نمی‌گیرد، بلکه نمادی است از انسانی دورافتاده از خویش که در بستر تحولات

اجتماعی، فرهنگی و محیطی به درجه‌ای از آگاهی رسیده است که دغدغهٔ هویّت‌یابی دارد و خود را مورد توجه و تأمل قرار می‌دهد (علی اکبری، ۱۳۸۲: ۱۳).

در واقع؛ زنان نویسنده در آثار خود، بیشتر به تحلیل و بازنمایی مسائلی پرداخته‌اند که فراتر از جنسیت قرار دارد. در واقع، زنان در این آثار نه به‌عنوان موجوداتی که تنها به خاطر جنسیتشان مهم هستند، بلکه به عنوان انسان‌هایی که در جستجوی هویت و آگاهی از خود هستند، مورد بررسی قرار می‌گیرند. این روند، بازتاب‌دهنده تغییرات عمیق در نگاه به هویت زنانه و جایگاه زنان در جامعه است دغدغهٔ هویّت‌یابی یکی از مسائل مهم داستان «پاییز فصل آخر سال است» می‌باشد که به نقل شواهدی از آن در داستان می‌پردازیم برخی از جملات نه تنها دغدغهٔ هویّت یابی را نشان می‌دهد بلکه باور فرهنگی که در جامعه وجود دارد نیز بیان می‌کند.

۱۳: کجای خلقت و با کدام فشار شالوده‌مان ترک خورد که بدون این که بدانیم برای چه، با یک باد، طوری آوار شدیم روی خودمان که دیگر نمی‌توانیم از جایمان بلند شویم. نمی‌توانیم خودمان را بتکانیم و دوباره بایستیم و اگر بتوانیم آنی نیستیم که قبل از آوار بوده‌ایم. اشتباه کدام طراح بود که فشارها را درست محاسبه نکرد و سازه‌مان را طوری غیرمقاوم ساخت که هر روز می‌تواند برای شکستنمان چیزی داشته باشد؟

(ناتوانی در بازسازی هویّت و زندگی پس از یک بحران)

۱۲۳: دستمال من زیر درخت آلبالو گمشده. گم شدن گم کردن. چرا از بچگی گم کردن را قبل از پیدا کردن یادمان دادند شاید برای همین است که هروز تکه به تکه چیزهایی را از زندگی‌مان را گم می‌کنیم که دیگر هیچ وقت پیدا نمی‌شوند و زندگی‌مان هر روز خالی و خالی‌تر می‌شود تا دیگر جز یک مشت خاطره خاک گرفته از گم کرده‌ها چیزی در آن باقی نمی‌ماند. **(نمادی از هویّت گمشده)**

۱۵۵: ما دخترهای ناقص‌الخلقه‌ای هستیم از زندگی مادرهایمان درآمده‌ایم و به زندگی دخترهایمان نرسیده‌ایم. قلبمان مال گذشته است و مغزمان مال آینده و هر کدام آن قدر ما را از دو طرف می‌کشند تا دو تکه شویم. اگر ناقص نبودیم الان هر سه تایمان نشسته بودیم توی خانه. بچه‌هایمان را بزرگ می‌کردیم همه عشق و هدف و آینده مان بچه‌هایمان بودند مثل همهٔ زن‌ها توی تاریخ، و این قدر دنبال چیزهای عجیب و بی ربط نمی‌دویدیم. **(ناتوانی در بازسازی هویّت و زندگی پس از یک بحران است)**

۱۶۸: نمی‌دانم این چیزی شدن را چه کسی توی دهان ما انداخت؟ از کی فکر کردیم باید کسی شویم یا کاری کنیم. این همه آدم دارند نباتی زندگی می‌کنند بیدار می‌شوند و می‌خورند و می‌دوند و می‌خوابند همین. مگر به کجای دنیا برخورده؟ بابا گفت جوری زندگی کن که بعد از تو آدم‌ها تو را یادشان بیاید... مرا نشاند رو به روی خودش و گفت: من کسی نشدم تو و رامین باید بشوید یادت می‌ماند؟ گفتم آره بابا یادم می‌ماند فردایش رفت و دیگر نیامد. نیامد که ببیند حرفش زندگی مرا خراب کرده چرا من باید کسی می‌شدم؟! **(فشارهای اجتماعی برای موفقیت و دستیابی به هویت اجتماعی)**

۱۶۹: دو بچه معلوم نیست از کجا پیدایشان می‌شود لای ماشین‌ها از قوطی اسفند دستشان دود بلند می‌شود... ویزایم را که بگیرم همین قدر غریب می‌شوم در فرانسه. هر چقدر هم که لباس های شیک بپوشم و موهایم را مدل آدری توتو کوتاه کنم و بی‌لهجه حرف بزنم باز هم غریبم... مثل یک دکمهٔ بنفش وسط یک پالتو قهوه‌ای... باید همه چیز را از اول بسازم.... **(احساس بیگانگی و نیاز به بازسازی هویّت در محیط جدید)**

۹۵: نه قاطع بودم و نه راضی همینش بد بود نمی‌توانستم مثل شبانه بگویم درس نخواندی هم نخواندی چیزی نمی‌شود قناعت حالم را به می زند پیرم می‌کرد انگار همیشه یک هیچ از خودم عقب بودم باید می‌دویدم باید به خودم گل می‌زدم... **(احساس ناکامی و نیاز به تلاش برای تعریف و اثبات هویّت شخصی)**

۱۷۸: من فکر می‌کنم تو هم مثل میثاق نمی‌دانی برای چه می‌خواهی بروی مثلاً مثل کنکور دادنمان. همه کنکور دادند ما هم مثل همه. قطاری بود که داشت می‌رفت... **(تلاش برای بازسازی هویّت و انتقاد از تصمیماتی که صرفاً به دلیل تبعیت از دیگران گرفته می‌شود)**

۱۷۲: ماهان به نظر تو آخرش من می‌روم فرانسه. نرو روجا دور است گم می‌شوی.

دیدی میثاق رفت گم شد. **(تلاش برای حفظ هویّت قبلی)**

۱۸۰: هر شب در سرمای زمستان تولوز برای لیلا و شبانه ایمیل می فرستم نمی‌گویم زندگی چقدر بهم سخت می‌گذرد نمی‌گویم دلم چقدر تنگ شده اگر هم بگویم باور نمی‌کنند در عوض از خوبی‌های اینجا می‌گویم....

(اشاره به بحران هویت ناشی از تلاش برای تطبیق با محیط جدید)

۷۹: بعدش شاید دلم برای پس کوچه‌های تنگ خیابان ویلا تنگ شود.

(نقش مکان در تشکیل هویّت فرد که دوری از آن می‌تواند به بحران هویّت تبدیل شود)

۱۰۵: میهمانی دادن انتهای زنانگی است. دلم زنانگی می‌خواست. بعد از این همه وقت. دلم خرید از یک بازار بزرگ می‌خواست. بازاری که بوی مرغ و ماهی و سبزی و میوهٔ تازه را با هم بدهد و در آن هزار شاگرد مغازه سیاه و استخوانی، با دست‌های ترکه‌ای کثیف، میوه بردارند و نگاهم کنند دو مثل پروانه دورم بچرخند و دنبالم بیایند و کیسه‌ها را بگذارند توی ماشینم. دلم انبار شدن یک عالمه کیسه پلاستیکی را روی میز وسط آشپزخانه می‌خواست و سرزدن همزمان به سه ماهیتابه و روغنی که روی انگشت می‌پاشد و سوختگی شیرینی که به دهان می‌رود و سوزشش آرام می‌شود و صدای تق تق چاقویی که قارچ خرد می‌کند روی تخته چوبی و بی هوا خواندن آوازی قدیمی با ریتم تخته و قارچ و چاقو و سررفتن برنج و گند زدن به گاز و بوی خوب پارچه دم کنی و کم آوردن ظرف برای چیدن غذاها روی میزو کاسه‌ای که ناگهان می‌شکند و شکستنش هیچ اشکی در چشم نمی‌آورد. صدای رهایی می‌دهد به جای نگرانی.

باور فرهنگی **(نیاز به تقویت جنبه‌هایی از هویّت زنانه در دنیای پر مشغله مدرن، باور فرهنگی)**

۵۱: می‌گویند دخترها پیرهای قوی را دوست دارند. پسرهایی که از آن‌ها حمایت کنند. پسرهای خوش تیپ و درشت هیکل. پسرهایی که می‌شود برایشان نقش مادر را بازی کرد پسرهایی که شادند و شوخی می‌کنند... ولی من ارسلان را دوست ندارم.

(مخالفت با کلیشه‌ها و جستجوی هویّت مستقل و اعمال اراده شخصی، باور فرهنگی)

۱۳۱: مردهای قد بلند نباید گریه کنند حتی اگر منتال ریتارد یاشند یا هر کوفت دیگری. مردهای قد بلند که گریه می‌کنند دنیا سست می‌شود. **(کلیشه‌سازی و باور فرهنگی)**

نیل به مدرنیسم هیچ‌گاه باعث زدوده شدن کامل سنت از صفحه افکار و اعمال انسان نشد، به نحوی که همواره می‌توان کش مکش‌های کوچک و بزرگ را در سرتاسر زندگی بشر مدرن و حتی پسامدرن جستجو و مشاهده کرد (جان نثار لادانی، ۱۳۹۱: ۱۴۲).

در واقع انسان‌ها در تلاش برای سازگاری با تغییرات مدرن، همچنان با ریشه‌های سنتی خود درگیر هستند و این تعارض‌ها بخشی از تجربهٔ بشر مدرن و پسامدرن را تشکیل می‌دهند. در نتیجه، نمی‌توان سنت را به طور کامل از ذهن و رفتار انسان‌ها زدود و همواره باید به نقش پیچیده و پویای آن در زندگی انسان‌ها توجه داشت.

۶. ۴. رویکرد روانی

بحران هویّت، فردگرایی، انزوا و تنهایی مهم‌ترین پیامد این گذار از سنت به مدرنیته است که در این داستان به خوبی نشان داده شده است و می‌توان گفت مرکز ثقل این داستان هویّت‌یابی، انزوا و تنهایی است. «اگر میثاق کلید سل زندگی لیلا و لیلا بدون آن یک مشت نت پراکنده بود.» (مرعشی، ۱۳۹۳: ۶۵) کلید واژهٔ تنهایی و مفاهیمی که حول این واژه به وجود می‌آید نیز چنین نقشی در این داستان دارند. در واقع تمام داستان حول مفهوم تنهایی به وجود آمده است و این کلید واژه بارها و بارها در ضمن داستان‌ها بیان شده است.

به برخی از شاهد مثال‌ها که این واژه در آن‌ها به کار رفته است، اشاره می‌شود. البته برخی از مفاهیم وابسته به تنهایی مثل ترس، وابستگی به دیگران به دلیل ترس از تنهایی، بغل کردن و... نیز در داستان بسامد بالایی دارند اما برای اجتناب از تطویل مقاله به آن‌ها نمی‌پردازیم.

۱۶: سفارش کردی که مرا تنها نگذارند.
۸۳: تو هم برو خوش باش ما را بگذار این جا تک و تنها و بی کس.
۸۳: مامان خرده‌های نان را ریخت لبهٔ پنجره که یاکریم ها بیایند پشت پنجره و بخورند و صدا کنند تا دلش از تنهایی نگیرد.
۱۱۵: می‌دانستم برمی‌گردی نمی‌توانستی مرا با این بچه تنها بگذاری، اصلاً تو آدم تنها گذاشتن نبودی!
۱۱۵: امیدم به برگشتنت، به تنها نماندن، به بزرگ کردن پسری که اسمش سیاوش یا فرهاد است... و هیچ وقت هیچ دختری را تنها نمی‌گذارد مرده بود...
۱۳۴: کوچک می‌شوم تنها و کوچک در یک دشت بزرگ پر از گرگ.
۱۴۷: تنهایی خیلی سخت است، سخت تر از زندگی بی‌رؤیا. آدم همیشه توی ابرها زندگی نمی‌کند کم کم می‌آید پایین و آن وقت تنهایی از همه چیز سخت‌تر می‌شود.
۱۴۸- لیلا راست می گوید: تنهایی سخت است. هر قدر هم که کار خوب باشد باز هم تنهایی سخت است... .
۱۷۹- مگر چقدر بعد از رفتن یادشان می‌مانم: یک هفته، یک ماه، شش ماه. آخرش تنها می‌مانم.
۱۸۵- حالا من چطوری تنهایی بزرگت کنم؟!
۱۵۵- از هیچ چیز نترس، من و لیلا پیشت می‌مانیم همه کنار هم پیر می‌شویم نمی‌گذاریم تنها بمانی.

این واژه بیش از چهل مرتبه در داستان تکرار شده است که نشان از اهمیّت آن برای نویسنده است. نویسنده با استفاده از شاهد مثال‌های متعدد، به نمایش تأثیرات روانی و اجتماعی این مفهوم بر زندگی شخصیت‌ها پرداخته است. این اثر نه تنها به بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد، بلکه به خواننده فرصتی برای تأمل و بازنگری در نقش‌ها و ارزش‌های انسانی در مواجهه با تغییرات بزرگ اجتماعی و فرهنگی می‌دهد. نسیم مرعشی با تبحر خاص خود، این مفاهیم را به صورت پیوسته و هماهنگ در داستان خود به کار گرفته و تصویری جامع و چندلایه از زندگی شخصیت‌ها و جامعه ارائه داده است.

۷. نتیجه‌گیری

شوالتر، یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های فمینیسم در نیمهٔ دوم قرن بیستم، نقدی را پایه‌گذاری کرد که به آن «نقد جنسیتی» گفته می‌شود. از نظر شوالتر، برای بررسی همه جانبه اثر زنانه باید آن را در چهار سطح زبانی، زیستی، فرهنگی و روانی بررسی کرد.

رمان «پاییز فصل آخر سال است» نوشتهٔ نسیم مرعشی، یکی از آثار خوب دو دهه اخیر است که در انتشارات چشمه منتشر شده و در سال ۱۳۹۴ جایزه ادبی جلال آل احمد را دریافت کرده است. این رمان به سرعت به چاپ بیست و هفتم رسید و به‌عنوان اثری برجسته در ادبیات معاصر ایران شناخته می‌شود. در این مقاله، رمان مذکور با توجه به رویکرد شوالتر در زمینه‌های زبانی، زیستی، فرهنگی و روانی مورد بررسی قرار گرفت. نویسنده در **سطح زبانی**، با استفاده از واژگان خاص، ساختارهای نحوی ویژه، و فنونی مانند بیان خاطره، خیال‌پردازی و تشبیه، به خلق نوشتار زنانه دست یافته است. زبان در این رمان علاوه بر بیان واقعیت‌ها، ابزاری برای خلق احساسات و عواطف عمیق است. در **سطح زیستی**، نویسنده با توصیف دقیق تجربیات زیستی زنان، از بارداری و مادر شدن تا تغییرات جسمانی، به بیان ملموس واقعیت‌های فیزیکی و عاطفی زندگی زنان پرداخته است. در **سطح فرهنگی**، نویسنده به تحولات ساختاری و فرهنگی و بازتعریف نقش‌ها و هویت‌های اجتماعی زنان پرداخته است. وی با نمایش تقابل میان سنت و مدرنیته نشان

داده که این تغییرات چگونه به بحران هویت و نقش‌های جدید برای زنان منجر شده است. و در **سطح روانی** احساس انزوا و تنهایی ناشی از بحران هویت و گذار از سنت به مدرنیته در داستان به وضوح به تصویر کشیده شده است. در واقع شخصیت‌ها با فشارهای اجتماعی و انتظارات دنیای جدید مواجه هستند، که این امر به تنهایی و انزوای آن‌ها دامن می‌زند.

رمان «پاییز فصل آخر سال است» نوشتهٔ نسیم مرعشی، با تبحر خاصی به بررسی بحران هویّت، انزوا، تنهایی و فردگرایی پرداخته و تأثیرات این مفاهیم را در بستر گذار از سنت به مدرنیته به تصویر می‌کشد. این اثر، با بهره‌گیری از فنون داستان‌نویسی دقیق و جزئی‌نگر، تصویری جامع و چندلایه از زندگی شخصیت‌ها و جامعه معاصر ایران ارائه داده است. مرعشی با ظرافت و حساسیت، تجربه‌های زنانه را به خواننده نزدیک کرده و با تکیه بر واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی، چالش‌ها و پیچیدگی‌های نقش‌های جنسیّتی را بازنمایی کرده است.

داستان از سه شخصیت زن سخن می‌گوید که هر یک با مردانی مواجه‌اند که به نوعی مانع رشد و پیشرفت آن‌ها می‌شوند. این سه زن، به رغم تفاوت‌های خاستگاهی، در مواجهه با چالش‌های مشابهی در زمینه هویت، تنهایی و وابستگی قرار دارند. مرعشی با خلق فضایی از تضاد بین امید و ناامیدی، واقعیّت‌های تلخ و شیرین زندگی این زنان را به تصویر کشیده و خواننده را به تأمل و بازنگری در نقش‌ها و ارزش‌های اجتماعی دعوت می‌کند.

این رمان، که یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های نوشتار زنانه در ادبیات معاصر ایران است نه تنها به بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد، بلکه فرصتی برای خواننده فراهم می‌کند تا در بطن تحولات بزرگ اجتماعی و فرهنگی، به بازاندیشی در نقش‌ها و ارزش‌های انسانی بپردازد.

منابع

آقاگل زاده، فردوس و عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا و حسین رضویان (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش گر*. سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، د ۴، ش ۱، ۲۴۳-۲۵۴.

آبرامز، ام اچ، (۱۳۸۵). *نقد ادبی فمینیستی*. مترجم سمانه (صبا) واصفی، *مجله چیستا*، ش ۲۳۰، ۷۸۸-۷۹۵.

باقریان، فاطمه (۱۳۸۶). *رشد هوّیت زنان ایران*. زن و پـژوهش (مجموعـه مقـالات)، تهـران: دانشگاه تهران ۲۵۳ -۲۳۲

بهمدی مقدس، نجمه و سید مهدی زرقانی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۵). *بررسی جنسّیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن*. نظریه و نقد ادبی، سال ۱، د ۲، ۱۰۵-۱۲۳.

پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد (مجموعه مقالات)*. تهران: روزگار.

جان نثاری لادانی، زهرا (۱۳۹۱). *چالش‌های سنت و مدرنیته در چند داستان کوتاه معاصر ایرانی*. پژوهش ادبیات معاصر جهان، د ۱۷، ش ۳، ۱۴۱-۱۵۶.

جوان، محمدعلی و عبدالله طلوعی آذر (۱۴۰۱). *اومانیسم در رمان پاییز فصل آخر سال است نسیم مرعشی*. پژوهش‌های اخلاقی، سال ۱۳، ش ۲، پیاپی ۵۰، ۱۷۳-۲۰۰.

حسام‌پور، سعید و فرزانه بوریازاده (۱۴۰۰). *بازنمایی جنسیت مرد در رمان طوبا و معنای شب با تأکید بر درون مایهٔ جدال سنت و مدرنیته*. روایت‌شناسی، د ۵، ش۹، ۱۲۳-۱۶۱.

خانی سومار، احسان و موسی پرنیان و خلیل بیگ زاده (۱۴۰۲). *تحلیل زیبایی‌شناسی دریافت در رمان‌های دالان بهشت و پاییز فصل آخر سال است با دیدگاه ادبیات زن محوری*. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، د ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲، ش ۱، پیاپی ۲۹.

رز، ژیلیان (۱۳۹۲). *روش و روش‌شناسی تصویر*. ترجمه سید جمال الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر، ارتباطات.

رضوانیان، قدیسه و هاله کیانی بارفروشی (۱۳۹۴). *بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسانِ زنِ دهه هشتاد*. ادب پژوهی، سال نهم، ش ۳۱، ۳۹– ۶۳.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۰). *تحلیل تعامل سه شاعر زن معاصر با نمونه‌ای از سنت فرهنگی رایج ایرانی*. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱، شماره ۲۰، ۲۲۹–۲۵۰.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

صادقی گیوی، مریم و بهاره پرهیزکاری (۱۳۸۹). *تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی*. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، د ۹، ش ۲۰، ۲۰۷–۲۲۸.

علی اکبری، معصومه (۱۳۸۲). *ادبیات داستانی، بستری برای بازنمایی زن. فردیت، مهاجرت*، آفتاب، شماره ۲۴، ۵۴–۵۷.

فرادید (۱۳۹۹). چرا زنان نویسنده با نام مستعار مردانه می‌نویسند. https://faradeed.ir

فاضلی، مهبود (۱۴۰۰). *نقد جامعه‌شناسی رمان «پاییز فصل آخر سال است» با رویکرد ساختارگرایی تکوینی*. پژوهش های ادبی، سال ۱۸، شماره ۷۳، ۹۷–۱۲۱.

فرید، زهرا و رقیه رستم پور ملکی (۱۳۹۹). *زبان زنانه در رمان طیور أیلول امیلی نصرالله براساس نظریه لیکاف*. دوفصلنامه‌ی روایت شناسی، سال ۶، شماره ۱۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۳۳۷–۳۷۲.

فشی، طیبه و مصطفی گرجی و بهناز علی پور گسکری و پارسا یعقوبی جنبه سرایی و فاطمه کوپا (۱۴۰۱). *تحلیل و نقد شخصیت‌های رمان پاییز فصل آخر سال است بر مبنای نظریه هم بوم پنداری دیوید هرمن (رویکرد جامعه شناختی)*. جامعه‌شناسی سیاسی ایران، دوره ۵، شماره ۸، ۱۳۸۴–۱۳۹۶.

قاسم زاده، سیدعلی و فاطمه علی اکبری (۱۳۹۵). *مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من*. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، دوره ۲۴، شماره ۸۰، ۱۸۱–۲۰۵.

قبادی، حسینعلی و منیژه غیاث‌الدین (۱۳۸۳). *«ظرفیت‌های ادبیات فارسی در بازیابی هوّیت ایرانی»*، هویت در ایران. به اهتمام علی اکبر علی‌خانی، تهران: پژوهشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی، ص.۱۴۳–۱۶۳.

مالمیر، تیمور و مریم خزائی (۱۴۰۳). *کارکرد نظام افعال در رمان پاییز فصل آخر سال است*. پژوهشنامه ادبیات داستانی، تیر ۱۴۰۳، ۳۰۲–۲۸۵.

محمّدی، علی اکبر و حجت الله فسنقری نصیبه و شهامت ده سرخ (۱۳۹۹). *کارکرد تکنیک‌های روایی و ترفندهای زبانی در رمان‌های سیّدات القمر جوخه الحارثی و پاییز فصل آخر سال است نسیم مرعشی از منظر جریان سیّال ذهن*.کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال ۱۲، تابستان ۱۴۰۱،ش ۴۶.

مرادی، ایوب و منصوره شهریاری (۱۴۰۳). *بررسی رمان پیاده بلقیس سلیمانی از منظر شوالتر*. زن در فرهنگ و هنر. د ۱۶، ش ۳، ۳۳۷–۳۵۵.

نوری علاء، پرتو و فروغ پروین (۱۳۸۳). *سیمین در سه مرحله، زنی با دامنی شعر (جشن نامه سیمین بهبهانی)*. به کوشش علی دهباشی، تهران: نگاه.

References

Aghagolzadeh, Ferdows, Aliyeh Kord Zafaranlou Kambozia, Hossein Rezvian (2011). Stylistics of Story Based on Verb: Role-Based Approach. Persian Poetry and Prose Stylistics, Vol. 4, No. 1, 243-254. (In Persian)

Abrams, M.H., (2006). Feminist Literary Criticism. Translated by Samaneh (Saba) Vasefi, Chista Magazine, No. 230, 788-795. (In Persian)

Baqerian, Fatemeh (2007). Development of Women's Identity in Iran. Women and Research (Collection of Articles), Tehran, University of Tehran, 232-253. (In Persian)

Bahmedi Moqaddas, Najmeh, Seyyed Mehdi Zarqani, Parsa Yaqoubi Jansaras (2016). Examination of Gender in Children's and Young Adult Poetry from the Perspective of Body Sociology. Theory and Literary Criticism, Vol. 1, No. 2, 105-123. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2003). Discourse of Criticism (Collection of Articles). Tehran, Rouzegar. (In Persian)

Jan Nesariladani, Zahra (2012). Challenges of Tradition and Modernity in Several Contemporary Iranian Short Stories. World Contemporary Literature Research, Vol. 17, No. 3, 141-156. (In Persian)

Javan, Mohammadali, Abdollah Toluiazad (2022). Humanism in the Novel "Autumn is the Last Season of the Year" by Nasim Marashi. Ethical Researches, Vol. 13, No. 2, Serial No. 50, 173-200. (In Persian)

Hessampoor, Saeed, Farzaneh Boriazadeh (2021). Representation of Male Gender in the Novel "Touba and the Meaning of the Night" with an Emphasis on the Theme of the Conflict between Tradition and Modernity. Narratology, Vol. 5, No. 9, 123-161. (In Persian)

Khani Soumar, Ehsan, Mousa Parnian, Khalil Beygzadeh (2023). Aesthetic Analysis of Reception in the Novels "The Corridor of Heaven" and "Autumn is the Last Season of the Year" from the Perspective of Feminist Literature. Sociology of Art and Literature, Vol. 15, Spring and Summer 2023, No. 1, Serial No. 29. (In Persian)

Rose, Gillian (2013). Method and Methodology of Image. Translated by Seyyed Jamaluddin Akbarzadeh Jahromi, Tehran, Institute of Culture, Art, and Communications. (In Persian)

Razvaniyan, Qadiseh, Haleh Kiani Barforoushi (2015). Representation of Women's Identity in the Works of Female Storywriters of the 1980s. Literary Research, Vol. 9, No. 31, 39-63. (In Persian)

Zarqani, Mehdi (2011). Analysis of the Interaction of Three Contemporary Female Poets with a Sample of Iranian Cultural Tradition. Persian Language and Literature Research, Vol. 1, No. 20, 229-250. (In Persian)

Selden, Raman, Peter Widdowson (2013). A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Translated by Abbas Mokhber, Tehran, Tarh-e-No. (In Persian)

Sadeghi Gevi, Maryam, Bahareh Parhizkari (2010). Explanation of the Traditional and Modern Components of Women's Identity in the Poems of Parvin E'tesami. Persian Language and Literature Research, Vol. 9, No. 20, 207-228. (In Persian)

Ali Akbari, Masoumeh (2003). Fiction Literature as a Platform for Representing Women. Individuality, Migration, Aftab, No. 24, 54-57. (In Persian)

Faradid (2020). Why Do Female Writers Write with Male Pseudonyms? https://faradeed.ir (In Persian)

Fazeli, Mahbod (2021). Sociological Critique of the Novel "Autumn is the Last Season of the Year" with a Genetic Structuralism Approach. Literary Researches, Vol. 18, No. 73, 97-121. (In Persian)

Farid, Zahra, Roghieh Rostampour Maleki (2020). Women's Language in the Novel "Birds of September" by Emily Nasrallah Based on Lakoff's Theory. Biannual

Journal of Narratology, Vol. 6, No. 11, Spring and Summer 2022, 337-372. (In Persian)

Fashi, Tayebe, Mostafa Gorji, Behnaz Alipour Geskari, Parsa Yaqoubi Jansarai, Fatemeh Koupa (2022). Analysis and Critique of the Characters in the Novel "Autumn is the Last Season of the Year" Based on David Herman's Homo Pictum Theory (Sociological Approach). Political Sociology of Iran, Vol. 5, No. 8, 1384-1396. (In Persian)

Qasemzadeh, Seyedali, Fatemeh Ali Akbari (2016). Components of Women's Writing in the Novel "Your Redness from Me". Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Vol. 24, No. 80, 181-205. (In Persian)

Qobadi, Hosseinali, Monireh Ghiaseddin. (2004). "The Capabilities of Persian Literature in Recovering Iranian Identity", Identity in Iran. Edited by Ali Akbar Ali Khani, Tehran: Humanities and Social Sciences Research Institute of Jihad-e-Daneshgahi, pp. 143-163. (In Persian)

Malmir, Taymour, Maryam Khazaei (2024). Function of the Verb System in the Novel "Autumn is the Last Season of the Year". Literary Studies Quarterly, July 2024, 285-302. (In Persian)

Mohammadi, Ali Akbar, Hojatollah Fesnaghar Nasibe, Shahamat Dehsorkh (2020). The Function of Narrative Techniques and Language Tricks in the Novels "Ladies of the Moon" by Jokha Alharthi and "Autumn is the Last Season of the Year" by Nasim Marashi from the Perspective of the Stream of Consciousness. Comparative Literature Research Journal, Vol. 12, Summer 2022, No. 46. (In Persian)

Moradi, Eyoub, Mansoureh Shahriyari (2024). Examination of the Novel "Peyadeh" by Belqis Soleimani from the Perspective of Showalter, Woman in Culture and Art, Vol. 16, No. 3, 337-355. (In Persian)

Nouri Ala, Parto, Forough Parvin (2004). "Simin in Three Stages, a Woman with a Skirt of Poetry" (Simin Behbahani's Festschrift). Edited by Ali Dehbashi, Tehran, Negah. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Recognizing the Points of Aesthetics, Stylistics and Literary Criticism in Jame ol-Sanaye val-Awzan

Mojahed Gholami✉

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. Email: mojahed.gholami@pgu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(73-93)

Receive Date:
17 October 2024

Revise Date:
21 January 2025

Accepted Date:
28 December 2024

Published online:
11 February 2025

Abstract

One of the benefits of promoting Persian language and literature in the Indian subcontinent was that many books were written in Persian on various subjects by the intellectuals and elites of that land. Some of the masters and writers of the subcontinent have left behind valuable books and texts in Persian on rhetoric, understanding poetry, and literary criticism. Jame ol-Sanaye val-Awzan (770-778 AH) is one of these works. This book was written by Seyf Jam Heravi for Prince "Fath Khan", the son of "Firoz Shah" from the Tughlaq Shahi dynasty. Jame ol-Sanaye is a valuable book on rhetoric and the beauties and faults of Persian poetry. Although this book is influenced by some Persian and Arabic rhetorical works, such as Hadayegh ol-Sehr, Haghayegh ol-Hadayegh, Meftah al-Uloum, and Talkhis ol-Meftah, it contains significant innovations. These innovations will be mentioned in their place. In addition, the book contains valuable information and points about understanding poetry and literary criticism, and it is clear that its author considers poetry superior to prose and also considers the power of poetry to be innate. He distinguishes between a "poet" and a "composer"; he is in favor of the idea that poetry should have the meaning; But for him, the beauty and coherence of poetry are also important. He also has some noteworthy and testable opinions about the poets' following of the great poets of the past. He does not like the issue of "permissibility" in poetry. He also has indicators for criticizing poetry. Jame ol-Sanaye is the oldest rhetorical work in which an attempt has been made to define the "style" (Tarz) and stylistics of Persian poetry. In this regard, after stating some criteria, the styles of Persian poetry have been divided into nine styles, each of which has been attributed to a prominent poet. Finally, according to Seyf Heravi, the style of Amir Khusrow Dehlavi (651-725 AH), both in prose and in poetry, is superior to all styles. This opinion, along with his laudatory descriptions of Amir Khusrow, shows that this poet had a high position in the subcontinent.

Keywords: Rhetoric, stylistics, literary criticism, Tarz, Jame ol-Sanaye val-Awzan, Seyf Jam Heravi

Cite this article: Gholami, Mojahed (2025) ."Recognizing the Points of Aesthetics, Stylistics and Literary Criticism in Jame ol-Sanaye val-Awzan". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (73-93).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383931.2026

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mojahed Gholami

1. Introduction

Jame ol-Sanaye val-Awzan is one of the oldest works in the field of aesthetics, literary criticism, and stylistics of Persian poetry, written by Seyf Jam Heravi. Seyf Jam Heravi was born in "Herat" in the first half of the 8th century and died in the first half of the 9th century; he was a contemporary of Firuz Shah, one of the emirs of the Tughlaq Shahi dynasty, and wrote Jame ol-Sanaye val-Awzan for Firuz Shah's son, Prince "Fath Khan". Three works have been identified by Seyf Jam Haravi:

1. Fatawi-e Sultani dar Chahar Mazhab-e Mosalmani.
2. Majmoueh Latayef va Safineh Zarayef.
3. Jame ol-Sanaye val-Awzan.

Jame ol-Sanaye val-Awzan was written between 770 and 778 A.H. His author admits that when writing this book, he was influenced by previous rhetorical works such as Miftah al-Uloum, Talkhis al-Miftah, Hadayegh ol-Sehr fi Daghayegh ol-Sher, and Haghaegh ol-Hadayegh And he used the contents of these books. However, Jame ol-Sanaye val-Awzan is not a book copied and imitated from previous Arabic and Persian rhetorical books; rather, Heravi has benefited from the rhetorical and literary views and opinions existing in the eighth century AH among the literary community of the subcontinent. This point, in addition to the new thoughts and words of Seyf Jam Heravi, has made Jame ol-Sanaye val-Awzan an admirable book that can be examined from various perspectives.

According to one researcher, the attention to various topics, including literary criticism and the stylistics of Persian poetry in this book "narrates the author's deep thought and knowledge" (Fallah, 2015: 135).

2. Literature Review

In 2002, Aref Nowshahi published the article "Jame ol-Sanaye val-Awzan: One of the ancient Persian sources on rhetorical sciences and poetic stylistics". Due to the publication of this article, the true author of Jame ol-Sanaye was identified after centuries and years of obscurity. Before that, some people attributed this book to Amir Khosrow Dehlavi or to Munir Lahouri. Mahmoud Fotouhi In his book named "Naghd-e Khial", has attributed Jame ol-Sanaye val-Awzan to Amir Khosrow Dehlavi and has spoken about its characteristics and values. As we have said, with the publication of Nowshahi's article, it became clear that the author of Jame ol-Sanaye val-Awzan was not Amir Khosrow. However, Fotouhi preferred not to delete his previous Contents about Jame ol-Sanaye in the second edition of Naghd-e Khial (published under the title Literary Criticism in the Indian Style in 2006). Although it has been shown that this work has no connection with the period when the Indian style was popular. In connection with this work, Fotouhi has given two reasons: First, because the book contains unique rhetorical and stylistic topics, and second, because the author of the book is interested in Amir Khosrow, and in many parts of his speeches, one can see the aesthetic taste of the Indian style.
Also, in his article "Pioneers of Persian Rhetoric in the Indian Subcontinent" (2015), Gholam Ali Fallah briefly introduced Jame ol-Sanaye val-Awzan on one page and mentioned some of its topics; of course, by referring to the writings of Nowshahi and Fotouhi and without having seen Jame ol-Sanaye val-Awzan. Finally, about three years ago, in 2010, Jame ol-Sanaye val-Awzan was first edited and published by Zeynab Sadeghi-Nejad, which led to further research into Seyf Jam Heravi's views on the aesthetics and stylistics of Persian poetry and literary criticism. I would like to point out that the quality of the editing of Jame ol-Sanaye val-Awzan and the explanations that the Sadeghi-Nejad wrote for it need to be reviewed, criticized, and improved. For example, Omid Shah-Moradi examines this issue in his article "Criticism and Review of the Book of Jame ol-Sanaye val-Awzan by Seyf Jam Heravi" (1401).

3. Materials and Methods

In the literary past of Iran, literary criticism has existed and its manifestations can be seen, for example, in rhetoric books, of course with the definition that literary criticism had in those days. As mentioned, Jame ol-Sanaye val-Awzan is a rhetorical work that can be examined and valuable ideas and thoughts about poetics and literary criticism can be obtained. It is interesting to know that some of Heravi's literary opinions are similar to those of European critics. For example, we can point out the similarity of Seyf Jam Heravi's opinions with those of Benedetto Croce (1866-1952), an Italian philosopher.

Heravi believes that the power of an artist is manifested in the expression of meaning and that a work of art can be judged by relying on the quality of expression. According to Croce, artistic thoughts and images do not come into being until the ability to express is achieved. It is clear that "Sif al-Harawi and Karucheh reject the claims of those who believe that thoughts and meanings cannot be contained in words. In fact, according to their opinion, the meaning is what is manifested in the form or expression and nothing else" (Fotouhi, 2006: 163).

Also, behind the critical views and opinions of Heravi, we sometimes see the face of a literary figure who has studied religious sciences and has become a "jurist" (Faghih). Another of Seyf Jam Heravi's books is " Majmoueh Latayef va Safineh Zarayef " and Seyf Jam Heravi has dedicated parts of this book to religious rulings, and after centuries and years of his death, he has given us the knowledge that he was familiar with religious knowledges and religious issues. Heravi's familiarity with religious knowledges has had an impact on his literary judgments. In a way that in parts of Jame ol-Sanaye his views on literary criticism are expressed with influence and modeling from judgment in religious matters. Let me give an example: Heravi considers it necessary in one place in his book that an eloquent poet should be aware of beautiful word combinations and correct styles. He exhorts poets to read the poems of old masters and prominent contemporary poets and the poems of their fellow citizens. Then, like the muftis, he says, referring to religious rulings: "If you find a word that has been mentioned in the books of past poets but has not been used by later poets, it is necessary to ignore it and not follow the past. Because in religious matters, the fatwa of contemporaries is authentic and valid, even if it contradicts the opinion of the past. Because in every era and in every land, the prevalence of an issue is valid. As the muftis believe that in religious matters, custom has great validity" (Seyf Jam Heravi, 2010: 103).

After this short introduction, Heravi's thoughts and opinions in the mentioned areas can be listed and examined as follows:

1. The hegemony of poetry and the gift of being a poet
2. Poetry and having a ready nature
3. Indicators in literary criticism
4. The beauty and meaning of poetry
5. The stylistics of Persian poetry

It is worth noting that the present study is a developmental study in the humanities and was written in a descriptive-analytical manner using library resources. Thus, by focusing on the main source and using secondary sources, the necessary information was collected; then this information was analyzed and studies were conducted to reach the results we expected.

4. Discussions and conclusion

Rhetoric works are among the most appreciated works that, in addition to recognizing literary ornaments, poetic meters, and rhyme schemes, reflect aspects of poetics and literary criticism from previous periods. Sometimes, in relation to the knowledge and taste of their author, these works contain information and points that are very important from the perspective of other

literary sciences, such as stylistics. Jame ol-Sanaye val-Awzan is one of these works, written in Persian in the 8th century AH, during the reign of the Tughlaq Shahs, in the Indian subcontinent. Seyf Jam Heravi, the author of Jame ol-Sanaye val-Awzan, also wrote two other books. One of them has survived and the second has unfortunately been lost: 1. Majmoueh Latayef va Safineh Zarayef. 2. Fatawi-e Sultani dar Chahar Mazhab-e Mosalmani. As a rhetorical book, Jame ol-Sanaye val-Awzan, despite being influenced by previous prominent Persian and Arabic rhetorical books, is not devoid of innovations in the field of literary ornaments. In addition, the book contains information and points that can be examined from the perspective of the history of literature and Persian grammar, etc. What adds to the value of Jame ol-Sanaye val-Awzan is its inclusion of excellent materials on poetics and literary criticism. Some of the topics examined in this book are as follows:

1. Poetry is superior to prose.
2. Poetry is a divine gift and becomes better with training.
3. “Poetry” like “bride” must be decorated and beautiful; however, “meaning” should not be ignored. Poetry without meaning cannot be considered poetry.

Finally, Jame ol-Sanaye val-Awzan is the oldest rhetorical writing in which the stylistics of Persian poetry and prose have been discussed. Seif Heravi defined "Tarz" (Style) and then identified nine styles of Persian poetry.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بازشناسایی نکته‌های زیبایی‌شناختی، سبک‌شناختی و نقد ادبی در جامع‌الصّنایع و الاوزان

مجاهد غلامی ✉

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: mojahed.gholami@pgu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۹۳-۷۳)

تاریخ دریافت: ۲۶ مهر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۰۲ بهمن ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۰۸ دی ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۲۳ بهمن ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها: بلاغت، سبک‌شناسی، نقد ادبی، طرز، جامع الصّنایع و الاوزان، سیف جام هروی

چکیده

از برکات رواج و روایی زبان و ادبیات پارسی در شبه قارّهٔ هندوستان، نوشته شدن کتاب‌های بسیاری به زبان پارسی در موضوعات گوناگون، توسّط اندیشمندان و نخبگان آن دیار بوده است. چنانکه برخی استادان و ادیبان شبه قارّه، کتاب‌ها و رساله‌هایی پر ارج و ارز به پارسی در بلاغت، شعرشناسی و نقد ادبی از خود به یادگار نهاده‌اند. *جامع الصّنایع و الاوزان* (۷۷۸-۷۷۰هـق)، یکی از همین آثار است که توسّط سیف جام هروی و برای شاهزاده «فتح خان»، فرزند «فیروزشاه» از سلسلهٔ تغلق شاهیان نوشته شده است. جامع الصّنایع، به مثابهٔ کتابی در بلاغت و محاسن و معایب شعر دَری، با وجود تأثیرگیری از برخی آثار بلاغی پارسی و عربی نظیر *حدایق السّحر*، *حقایق الحدایق*، *مفتاح العلوم* و *تلخیص المفتاح*، نوگویی‌های قابل توجّهی دارد که در جای خود بررسیده تواند شد. افزون بر این، کتاب دربردارندهٔ اطّلاعات و نکاتِ ارزشمندی در شعرشناسی و نقد ادبی است و خبر از آن می‌دهد که نویسندهٔ آن، همچنانکه نظم را بر نثر رجحان می‌دهد، شاعری را امری موهبتی می‌داند. او میان «شاعر» با «موزون‌طبع» و «خوب‌طبع» تفاوت می‌گذارد. طرفدار معنادار بودن شعر است، امّا جانب زیبایی و بِاندامی شعر را نیز فرو نمی‌گذارد. در پیروی شاعران هم‌روزگار خود از استادان پیشین، نظراتی دارد که شایستهٔ بازخوانی و بررسی است. تن دادن به «جواز» را در شعر خوش نمی‌دارد و شاخص‌هایی برای نقد شعر دارد. همچنین *جامع الصّنایع*، کهنسال‌ترین نوشتهٔ بلاغی‌ای است که در آن برای معرّفی «طرز» و طرزشناسی شعر پارسی کوشش شده است. در این راستا، پس از بیان معیارها، طرزهای شعر پارسی به نُه طرز تقسیم شده و هرکدام به شاعری که در آن طرز سرآمد بوده، انتساب یافته است. نهایت آنکه از نظرسیف هروی، طرز امیرخسرو دهلوی (۷۲۵-۶۵۱ هـق)، چه در نثر و چه در شعر، سرآمد همهٔ طرزها است. این نظر در کنار دیگر نظرات ستایش‌آمیز هروی دربارهٔ امیرخسرو، از جایگاه والای این شاعر در شبه قارّه خبر می‌دهد.

استناد غلامی، مجاهد (۱۴۰۳). «بازشناسایی نکته‌های زیبایی‌شناختی، سبک‌شناختی و نقد ادبی در جامع‌الصّنایع و الاوزان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۷۳-۹۳).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383931.2026

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© مجاهد غلامی

CC BY NC

۱. مقدمه

تُغلق شاهیان حدوداً یکصد سال (از ۷۲۰ تا ۸۱۵ هق) بر شبه قارّه فرمانروایی داشتند. «فیروزشاه»، سومین پادشاه از این خاندان، با تدبیرهای خود در مُلک‌داری، آرامش سیاسی و اجتماعی را برای شبه قارّه به همراه آورد. دربار فیروزشاه در دهلی به روی نخبگان علمی و ادبی گشوده بود و چه جای شگفتی اگر «سیف جام هروی» نیز در زمرهٔ هواخواهان و ستایشگران او به دربار راه یافته و کتاب خود، *جامع الصّنایع و الاوزان*، را که یکی از بنسالەترین آثار در زیبایی‌شناسی، نقد ادبی و سبک‌شناسی شعر پارسی است، به نام فرزند فیروزشاه، شاهزاده «فتح‌خان»، نوشته باشد. از سیف جام هروی چیز زیادی نمی‌دانیم. چنین می‌نماید که زادهٔ هرات بوده است و در نیمهٔ نخست قرن هشتم چشم به جهان گشوده و در نیمهٔ نخست قرن نهم چشم از جهان فرو بسته است. از آثار او که آشکار نیست چند تا و در چه حوزه‌هایی بوده است، تا کنون سه اثر شناسایی شده:

۱. *فتاوی سلطانی در چهار مذهب مسلمانی*.
۲. *مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف*.
۳. *جامع الصّنایع و الاوزان*.

از *فتاوی سلطانی* نشانی نداریم و نمی‌دانیم رونوشت‌هایی از آن برجای مانده است یا نه. از *مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف* نسخه‌های خطّی‌ای در دست هست و فصل موسیقی آن جداگانه توسّط عارف نوشاهی انتشار یافته است. این کتاب دربردارندهٔ اطّلاعات ارجمندی دربارهٔ دانش‌های بلاغی، صناعات ادبی و چهره‌ها و شاخصه‌های شعر پارسی است. جای بسی خوشنودی است که *جامع الصّنایع و الاوزان* از دستبرد آفت‌ها و آسیب‌ها در امان مانده است و بختیاری مطالعهٔ آن و راه بردن به بسیاری نکته‌های بلاغی و ادبی بازآمده در آن را یافته‌ایم. به پشتگرمی شواهد موجود، *جامع الصّنایع* بین سال‌های ۷۷۰ تا ۷۷۸ هجری نوشته شده‌است. هروی با تمثّل به اینکه «بیت» چهار بخش (صدر، عروض، ابتدا و ضرب) و دو مصراع دارد، *جامع الصّنایع* را در چهار قِسم و هر قِسم دربرداندهٔ دو باب (جمعاً هشت باب) پرداخته‌است. قسم اوّل را به بیان اصول و فروع در قواعد و فواید نظم اختصاص داده، قسم دوم را به محاسن شعر، قسم سوم را به معایب شعر و قسم چهارم را به بیان طرزهای نظم و شرح کلمات مشکل پارسی و غیرِ آن. اگرچه مؤلّف معترف است هنگام نگارش *جامع الصّنایع* کتاب‌های *مفتاح العلوم*، *تلخیص المفتاح*، *حدایق السّحر فی دقایق الشّعر* و *حقایق الحدایق* را پیش چشم داشته و از مطالب آن‌ها بهره برده است، امّا *جامع الصّنایع و الاوزان* یکسره اثری رونویسی‌شده و تقلیدی از آثار پیشینِ بلاغی عربی و پارسی نیست؛ بلکه بهره‌گیری هروی از نظرها و آرای بلاغی و ادبی‌ای که در سدهٔ هشتم هجری درمیان جامعهٔ ادبی شبه قارّه رواج داشته و به‌ویژه نوآوری‌ها و نوگویی‌های خود او، *جامع الصّنایع و الاوزان* را به اثری ستودنی و از جهات گونه‌گون قابل بررسی تبدیل نموده است. بنا بر قولی، پرداختن به مباحث مختلف، از جمله نقد ادبی و سبک‌شناسی شعر فارسی، در این کتاب «از ژرف‌اندیشی و دانش مؤلّف حکایت می‌کند» (فلّاح، ۱۳۹۴: ۱۳۵). در سده‌های بعد، دیگر نویسندگان نیز نوگویی‌های سیف جام هروی را در نوشته‌های خود بازروایی کرده‌اند. در سدهٔ دوازدهم، پیش

از محمّدعلی تهانوی که با یادکرد مأخذ، مطالب *جامع الصّنایع* دربارهٔ طرزهای شعر پارسی را در *کشّاف اصطلاحات الفنون و العلوم* بازآورده است، شیرعلی‌خان لودی نیز برخی مندرجات *جامع الصّنایع* را بدون نام بردن از آن، در *تذکرهٔ مرآة الخیال* بازآورده است. شیرعلی‌خان «در تالیف بخش صنایع شعری و دقایق سخنوری *مرآة الخیال*، به استثنای مواردی معدود، در تمام صنایع، تعاریف و تقریباً مثال‌ها، از این متن بهره برده‌است؛ این اقتباس گاهی به شکل لفظ بـه لفظ است (شاه‌مرادی، ۱۴۰۱: ۸۳).

اگر به *جامع الصّنایع* چونان کتابی در بلاغت بنگریم، آن ما را به آشنایی با تعدادی آرایه‌ها و صنعت‌های بلاغی تازه رهنمون می‌شود. طرفه آنکه در این کتاب، نشانی از توجّه به دستور زبان پارسی نیز هست. همچنین از آنچه در *جامع الصّنایع* بر قلم سیف جام هروی رفته است، اطّلاعات و نکاتی دریافته تواند شد که از نگرگاه تاریخ ادبیّات دارای ارزش است. از جمله اعتباری که امیرخسرو دهلوی (۷۲۵-۶۵۱ هق) در شبه قارّه هندوستان داشته است و قدر و قربی که برای او و آثار او و سبک شعر و نثر او قائل بوده‌اند. نهایت آنکه سیف جام هروی، ما را با خود به برخی محافل نقد شعر در سدهٔ هشتم می‌برد، ذوق ادبی عصر خود را به می‌نمایاند و ما را از چگونگی نقد ادبی در آن ایّام در بیرون از مرزهای ایران و البته در قلمرو گستردهٔ حکمرانی زبان پارسی، آگاه می‌سازد.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

در سال ۱۳۸۱، با انتشار مقالهٔ «جامع الصّنایع و الاوزان: از مآخذ کهن فارسی در علوم بلاغی و سبک‌شناسی شعر»، نوشتهٔ عارف نوشاهی، مؤلّف راستین *جامع الصّنایع* پس از سده‌ها و سال‌ها گمنامی، شناخته شد. پیش از آن برخی این کتاب را یا به امیرخسرو دهلوی و یا به منیر لاهوری نسبت داده‌اند. محمود فتوحی در *نقد خیال*، با انتساب آن به امیرخسرو دربارهٔ آن سخن گفته و اگرچه پس از مقالهٔ نوشاهی مشخّص شده که مؤلّف *جامع الصّنایع* کس دیگری است، فتوحی به دو دلیل ترجیح داده در ویراست دوم *نقد خیال* که با نام *نقد ادبی در سبک هندی* (۱۳۸۵) انتشار یافته است، مطالب پیشین خود دربارهٔ *جامع الصّنایع* را اگرچه کتابی است از سدهٔ هشتم و تا روزبازار سبک هندی چند سده فاصله دارد، حذف نکند. نخست به این دلیل که کتاب دربردارندهٔ دقایق بلاغی و سبک‌شناختی کم‌نظیری است و دو دیگر آنکه مولّف به امیرخسرو تعلّق خاطر بسیار دارد و در بسیاری از گفته‌هایش رگه‌هایی از ذوق جمال‌شناسی هندی را می‌شود دید. نیز غلامعلی فلّاح در مقالهٔ «پیشگامان بلاغت فارسی در شبه قارّهٔ هندوستان» (۱۳۹۴)، در یک صفحه به کوتاهی با ارجاع به نوشته‌های نوشاهی و فتوحی و بی‌آنکه خود *جامع الصّنایع* را دیده باشد، آن را معرّفی و به برخی مباحث آن اشاره کرده‌است. حدوداً سه سال پیش، در سال ۱۳۹۹، *جامع الصّنایع* نخست‌بار توسّط زینب صادقی‌نژاد تصحیح و منتشر شد و باب پژوهش‌های بیشتر، از جمله پژوهش پیش رو، دربارهٔ آرای سیف جام هروی در زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی شعر پارسی و نقد ادبی، به روی پژوهشگران گشوده گشت. ناگفته نماند که چند و چون تصحیح *جامع الصّنایع* و تعلیقات و توضیحات مصحح نیز جای بررسی دارد که از جمله در مقالهٔ «نقد و بررسی

کتاب جامع الصّنایع و الاوزان اثر سیف جام هروی» (۱۴۰۱)، نوشتهٔ امید شاه‌مرادی بدان پرداخته شده است.

۱. ۲. روش پژوهش

پژوهش پیش رو از گونهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای در علوم انسانی است که به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده‌است. بدین ترتیب، با تمرکز بر منبع اصلی و استفاده از منابع فرعی، از اطّلاعات لازم رونوشت‌برداری شده و سپس به سنجش و پردازش آن‌ها در راستای رسیدن به نتیجه‌های بحث، اقدام شده است.

۲. آرای هروی در شعرشناسی و نقد ادبی

با پذیرش این نکته که در گذشتهٔ ادبی ایران، نقد ادبی با تلقّی آن روزگاران از آن، وجود داشته است، نمودهای آن را از جمله در کتاب‌های بلاغت سراغ می‌توان داد. چنانکه گفته شد، *جامع الصّنایع* از آثار بلاغی‌ای است که با درنگی بر آن می‌توان به نظرها و آرای ارزشمندی در شعرشناسی و نقد ادبی راه برد. طرفه آنکه برخی آرای ادبی هروی با آرای ادبی ناقدان اروپایی همسانی‌هایی دارد. برای نمونه می‌توان به همسانی آرای او با آرای بندتو کروچه (۱۸۶۶–۱۹۵۲م.)، فیلسوف ایتالیایی، اشاره داشت. هروی برآنست که قدرت هنری یک هنرمند در بیان معنا جلوه می‌کند و با تکیه بر کیفیّت بیان می‌توان دربارهٔ اثر هنری داوری کرد. به باور کروچه نیز تا زمانی که توانایی بیان حاصل نشده، افکار و تصوّرات هنری اساساً به وجود نمی‌آید. چنانکه برمی‌آید، «هم سیف هروی و هم کروچه ادّعای کسانی را که مدّعی‌اند اندیشه‌ها و معانی آن‌ها در لفظ نمی‌گنجد، مردود می‌دانند. در واقع به عقیدهٔ ایشان، معنی همان است که در صورت یا بیان جلوه می‌کند و نه چیز دیگر» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۳). همچنین در پشت نظرها و آرای نقّادانهٔ هروی، گاه چهرهٔ ادیبی فقه‌خوانده دیده می‌شود. سیف جام هروی با اختصاص بخش‌هایی از یکی از تألیفاتش، یعنی *مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف*، به احکام فقهی، از پسِ سده‌ها و سال‌ها این آگاهی را به ما داده که در فقه مطالعه داشته و با شالوده‌ها و قاعده‌های آن آشنا بوده‌است. این آشنایی با احکام فقهی در داوری‌های ادبی هروی نیز بازتاب یافته، به گونه‌ای که در چندین جا از *جامع الصّنایع* آرای نقّادانهٔ او با سرمشق‌گیری از احکام فقهی بیان شده و بدان‌ها شباهت پیدا کرده‌است. نمونه را، هنگام گفتگو پیرامون بایستگیِ آگاهی متکلّم فصیح از الفاظِ ترکیب‌های فصیح و اسلوب‌های صحیح و سفارش شاعران به مطالعهٔ دیوان‌های استادان متقدّم و فصحای هم‌دیار و هم‌روزگار، بِسان مفتیان با احتجاج به احکام فقهی می‌گوید: «و اگر لفظی یابد که در دواوین متقدّمان مذکور است و از استعمال متأخّران دور، دور اندازد و بدان حجّت نپردازد و متابعت متأخّران نکند؛ چنانچه در احکام شرع کار بر فتوی متأخّران می‌باید کرد، اگرچه مخالف اجتهاد قریحهٔ شریفهٔ صاحب مذهب باشد. زیرا که تداول و تعارف هر عصری و هر دیاری اعتباری تمام دارد. و این سخن میان فقها مشتهر است که عرف در شرع، اصلی معتبر است» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۱۰۳).

پس از این درآیه، اندیشه‌ها و آرای هروی در زمینه‌های پیشگفته را این‌گونه می‌توان برشمرد و بررسی کرد:

۲. ۱. هژمونی شعر و موهبتی بودن شاعری

در ادبیات ما شاهی و سروری از آنِ شعر بوده و نثر در مرتبهٔ دوم اهمیّت و مقبولیّت قرار داشته است. چه بسیار نویسندگان و شاعران که آشکارا در ترجیح نظم بر نثر سخن سر داده‌اند. نمونه را به گفتهٔ نظامی گنجوی:

چونکه نسخته سخن سرسری هست برِ گوهریان گوهری
نکته نگهدار ببین چون بود نکته که سنجیده و موزون بود
(نظامی، ۱۳۷۹: ۳۹)

و یا به گفتهٔ یکی از قدیمی‌ترین تذکره‌نویسان: «نثر، هزاردستانی است که عشّاقِ شام و عراق را در وقت صبح، پردهٔ راهوی سماع کند، امّا بستهٔ وزن نباشد و بیشتر حکما نظم را بر نثر ترجیح نهاده‌اند» (عوفی، ۱۳۸۹: ۵۷). محمّدافضل سرخوش (۱۰۵۰– ۱۱۲۷هـق) نیز در برتری نظم بر نثر نوشته: «غرض، تا بهار نطق در جوش است، هر زبان به الفاظ رنگارنگ گل‌فروش. در جمیع افواه و السنه، مرتبهٔ کلام موزون از ناموزون و نظم از نثر زیاده و افزون است» (سرخوش، ۱۳۸۹: ۲۹). همچنین نویسندهٔ تذکرهٔ *مرآة الخیال*، نثر را به متاعی دست‌فرسودِ تهی‌دستان و گنجی رایگان مانند کرده و نظم را به نقدی، سرمایهٔ مستان و سود عاشقان؛ تریاق مسمومان اندوه و نوش‌داروی بیماران درمان‌پژوه (نک. شیرعلی‌خان لودی، ۱۳۷۷: ۴).

طرفه آنکه برخی اساساً شعر را از نظر زمانی هم بر نثر مقدّم داشته و مدّعی شده‌اند رفتار و گفتار انسان‌های غول‌پیکر، پس از طوفان، رفتار و گفتاری شاعرانه، غریزی و مخیّل بوده است. به تعبیری، انسان‌های نخستین، طبیعتاً شاعر بودند؛ چرا که شعر، زاده و برآمدهٔ احساس و عاطفه است و این انسان‌ها نیز از احساس و خیال، و نه از عقل، پیروی می‌کردند و بینشی اساطیری داشتند. به ناگزیر نخستین زبان بشری، جز زبانِ شعر نبوده است. جامباتیستا ویکو (۱۶۶۸– ۱۷۴۴م.)، فیلسوف سیاسی و حقوق‌دان ایتالیایی عصر روشنگری، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های این طرز تفکّر است که در کتاب خود به نام *علم نوین*، آن را بیان داشته. شاه‌کلید علم نوینِ پیشنهادی ویکو در کتاب مذکور، در این درک قاطع و برّای وی نهفته است که «انسانِ به اصطلاح بدوی، اگر چنانکه شایسته و بایسته است ارزیابی شود، چونان موجودی کودک‌وار، نادان و وحشی به نظر نمی‌رسد؛ بلکه چونان موجودی می‌نماید که به لحاظ واکنش‌هایش به جهان به گونه‌ای غریزی و سرشت‌نما شاعرانه است. از این حیث که در نهاد خود حکمت شاعرانهٔ (Sapienza Poetica) درون‌ذاتی دارد که بر واکنش‌هایش به محیط پیرامون اثر می‌گذارد و آن‌ها را به صورت گونه‌ای متافیزیکِ استعاره، نماد و افسانه درمی‌آورد» (هاوکس، ۱۳۹۴: ۱۸). این حکمت شاعرانه که در قابلیّت و قدرت سرشت‌نمای آدمی از جهت افسانه‌سازی و کاربرد استعاری زبان تجلّی می‌یابد، با جهان نه در رویارویی مستقیم، بلکه در مواجهه‌ای باواسطه و به وجهی شاعرانه، به تعامل می‌پردازد. گو این که افسانهٔ آفرینش شعر توسّط حضرت آدم[ع] نیز که توسّط

گروهی از ادیبان ایرانی و عرب ساخته و پرداخته شده است (نک. شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۷؛ دولتشاه سمرقندی، ۱۳۳۷: ۲۴؛ عوفی، ۱۳۸۹: ۶۴؛ آزاد بلگرامی، ۱۳۹۳: ۴۹)، به طور غریزی از همین فضل تقدّم شعر بر نثر حکایت دارد. در دورهٔ رمانتیک‌ها نیز که برخی منتقدان، ظهور پدیدهٔ ادبیات را در آن دوره سراغ داده‌اند، «کاربرد عبارت ادبیات نشان‌دهندهٔ این بود که محاسن همهٔ انواع نوشتار در نوع فوق‌العاده ممتاز و یگانهٔ ادبی، یعنی در شعر، تجلّی می‌یابد [و] اکثر قریب به اتّفاق گونه‌های نوشتاری اصیل در آرزوی آن بودند که حالت شعر پیدا کنند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۳۳).

همراه و همرای با این افراد، هروی نیز برآنست که سخن منظوم بر سخن منثور، چون روز روشن بر شب دیجور، برتری دارد (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۹۳). گذشته از این، به باور او شاعری امری اکتسابی نیست؛ بلکه موهبتی الهی و فطری است و «تا کسی را به فیض یزدانی و فضل سبحانی، فکری مستقیم در طبع سلیم نباشد، هرگز به‌واسطهٔ علم عروض و صنایع و رابطهٔ اوزان و بدایع، یک بیت بلکه یک مصراع مستقیم نتواند گفت. فامّا اگر کسی را در اصل فطرت، ذکا و فطنت، مجبول و محصول بود، به کسب بر حقایق و دقایق و لطایف و ظرایف در این دست توان یافت» (همان: ۱۱۵).

یک سده پیش از هروی، مؤلّف *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی* نیز همراه بر برتری دادن نظم بر نثر، گوشزد نموده که شاعری موهبتی الهی است: «معلوم عقلا و مفهوم فضلاست که شرف انسان بر دیگر حیوانات، به واسطهٔ سخنی خوب و ادراک معقولات است. و سخنی که ایشان بدان مکرّمند بر دو گونه است: سخن منظوم و منثور. و سخن منثور همه کس علی قدر طبقاتهم توانند گفت. امّا سخن منظوم به غیر از کسی که مؤیّد من عندالله باشد نتواند گفت. و در تفسیر آیهٔ *یَزیدُ فِی الخَلقِ ما یَشاءُ*، یکی از آنچه مفسّران آورده‌اند طبع موزون است (شمس فخری اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

۲. ۲. شاعری، موزون‌طبعی، خوب‌طبعی

از طُرفگی‌های کار هروی آن است که هرکس را که ابیاتی سر هم کرده و چیزی سروده باشد، شاعر نمی‌داند. او میان «شاعر»، «موزون‌طبع» و «خوب‌طبع» تفاوت می‌گذارد. شاعر کسی است که نظم را فصیح و جزیل و بلیغ و بدیع تواند گفت و به همهٔ صفات، کمال انشای نظم بر سبیل قدرت تواند کرد. موزون‌طبع که او را «عوام» (و نه عامی) نیز نامیده است، از شاعر فروتر است و نظم را تنها در حدّ جواز تواند گفت و بر صفات کمال انشا نتواند کرد و بر غوامض و دقایق مطّلع نبود. نهایتاً خوب‌طبع آن کسی است که صرفاً صورت معنی اصح بر آیینهٔ ضمیر تواند نگاشت (همان: ۹۶). در این باره که «جواز» و «شعر گفتن در حدّ جواز» به چه معناست، باید گفت نزد هروی، مراتب نظم چهار تاست: ۱. کمال: متحلّی به محاسن و خالی از معایب. ۲. جواز: عاری از محاسن و معایب. ۳. نقصان: دارای عیب. ۴. لاجواز: ناصحیح.

باز در جای دیگری از کتاب، در صفت «شاعر» آمده است که کسی است که مدّعی کمال و محلّی جمال باشد. و آنکه بر جواز اقتصار نماید، بر کمال نقصان خود معترف آید و نام او موزون‌طبع نهند و او را مرتبهٔ شاعری ندهند زیرا که خود را بر محل جواز گذاشتن، خویشتن را

عاجز انگاشتن است. بدین ترتیب مؤلّف *جامع الصّنایع* نگرش خود را آشکارا دربارهٔ نادرستی حکم *یَجوزُ لِلشاعِرِ ما لایَجوزُ لِغَیرِه* بیان داشته و گفته‌است: «آنکه بعضی تصرّفات نارایق و ترکیبات نالایق کنند و حجّت آرند یَجوزُ لِلشاعِر ما لایَجوزُ لغَیرِه و پندارند که آن کمالی است در صفات حمیدهٔ نظم و جمالی است در ذات پسندیده، ایشان را باید گفت آری، جایز است مع النقصان و صحیح است قریب البطلان. و گفته‌ایم که ماندن بر خط جواز و فشاندن بر نمط ایجاز، نتیجهٔ عجز و قصوری است و موجب نقصان و فتور. و جواز مع النقصان بسیار است و نظایر آن بی‌شمار» (همان: ۲۲۹و ۲۳۰). بیان این نکته نیز بی‌فایده نمی‌نماید که هروی به نوبهٔ خود، شاعران را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱. قِسمی که در معنی کوشیدند تا بلیغ و دقیق‌تر گردد و نظر در ترکیب ندارند.
۲. قِسمی که در تهذیب و تنقیح لفظ و ترکیب کوشیدند تا سلس و فصیح و جزیل آید و در بلاغت و دقّت التفات ننمودند.
۳. قِسمی که هم در تصفیهٔ معنی و هم تهذیب و ترکیب کوشیدند. این‌ها افضل و اکمل‌اند (پیشین: ۱۳۷).

۲. ۳. شاخص در نقد ادبی

در گذشتهٔ ادبـــــی اسلام و ایران، نقد ادبی در نقد فنّی خلاصه می‌شده و رسالت آن عمدتاً بازشناساندن سره از ناسرهٔ شعر و بیان معایب و محاسن آن بوده‌است. در رساله‌های بلاغی، کتاب‌های تاریخی و تذکره‌ها، دیدن محافلی که در آن‌ها برخی بر سر نیک و بد اشعار به مجادله برخاسته‌اند و برای به کرسی نشاندن حرف خود به ادلّه و امثلهٔ گونه‌گون دست می‌یازند، امری عادی است. در موقعیّت‌هایی از این دست، یکی از قوی‌ترین ادلّه، احتجاج به قدما و استشهاد به اشعار آن‌ها بوده‌است. به‌ویژه با انتقال حوزهٔ ادبی به هند در دورهٔ صفوی، منتقدان هنگام ردّ آرای یکدیگر دربارهٔ درستی یا نادرستی کاربرد فلان ساخت واژگانی و نحوی در شعر یک شاعر، به اشعار متقدّمان و تهمتنان ادبیات ایران استشهاد می‌کرده‌اند. از این رو دور از انتظار نیست اگر توسّط منتقدان و ادیبان، رهیافت‌هایی برای بازشناساندن آرای درست از آرای نادرست در نقد شعر و تشخیص کمی‌ها و کاستی‌های آن ارائه شده باشد.

از جمله سیف جام هروی با وجود اعتقادی که به پا گذاشتن بر جای پای استادان پیشین و درس گرفتن از آن‌ها در انتخاب کلمات و تنسیق عبارات دارد، نه آن‌ها را یکسره تهی از اشتباه می‌داند و نه تکرار اشتباهات آن‌ها توسّط متأخّران را روا می‌دارد؛ بلکه آشکارا در خرده‌گیری از انجام این کار از سوی موزون‌طبعان، می‌گوید: «و استشهاد از اشعار متقدّمان بعضی ابیات را که در آن شائبهٔ خللی و مظنّهٔ زللی باشد ایراد کنند و ندانند که این زلّت سلف، حجّت [خلف] نتواند شد؛ چه، خطا خطاست اگرچه از اهل صواب آید و جفا جفاست اگرچه از اهل کرم زاید. جایی که زلّات بر انبیا جایز است و اِتّباع را نشاید، خطا بر شعرا اولی و بدان احتجاج کردن نباید» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۳۰). پیشتر گفته شد که هروی در فقه مطالعات داشته است و *جامع الصّنایع* او نیز اگرچه در بلاغت و فنون شعر است، از تأثیرات آن مطالعات نابرخوردار نمانده است. در اینجا نیز

بر همین وتیره گویی سیف جام هروی چونان فقها فتوا داده است؛ فتوایی ادبی: «زلّت سلف حجّت [خلف] نتواند شد».

گویا کسانی هم بوده‌اند که معایب شعری در شعر استادان گذشته را با اعتراف به عیب بودنشان، به «لطافت» تعبیر و توجیه می‌نموده‌اند و بدین‌سان در صدد عادّی‌سازی تکرار آن عیب‌ها در اشعار پسینیان برمی‌آمده‌اند. هروی به درشتی بر سر این افراد فریاد برمی‌آورد و در نکوهشِ نگرششان می‌گوید:

> متقلّدان پلید و متشاعران پلید که از قوّت طبع و کسب عاری‌اند و بر دقایق و حقایق از محاسن و معایب وقوف ندارند، گویند چون عیب شمرده‌اند و در کتب آورده‌اند منع نرسد؛ امّا آنکه شیخ سعدی آورده است و همام تبریزی نبشته، لطافتی دیگر دارد. اگر پرسیده شود: لطافت چیست؟ گویند: این وجدانی است! اگر گفته آید: وجدانی که متّفق علیه نباشد حجّت نیست چنانچه الهام که در آن معارضه بالمثل توان کرد، گویند: بوی گل و ذوق شکر در بیان نیاید، آن همچنان است. اگر گفته شود: آن وجدانی است؛ ولیکن متّفق علیه است که آن را همه خوشبوی و این را شیرین خوانند، چون از اقامت حجج عقلی و نقلی ملزوم گردند به وحشت پیش آیند که سبّ سلف می‌کنی و تو از این عالم خبر نداری [...] (همان: ۲۴۰).

هروی همچنین پی‌آیهٔ اصطلاح «تخلیص عبارت»، یعنی استفاده از الفاظی که فصحا و بلغا در منشآت خود آورده و مترسّلان در مراسلات خود به کار برده و بدین ترتیب از «عوام» متمایز شده‌اند (همان: ۱۰۷)، میان «عوام» یعنی موزون‌طبعان با «عامیان» تفاوت گذاشته و عامیان را اساساً «لایق ذکر» ندانسته است.

۲. ۴. زیبایی و معناداری شعر

از دیرباز تا کنون، آدمیان به چیستی «زیبایی» و ویژگی‌های «امر زیبا» اندیشیده و در این بـاره ایـــده‌ها و آرایی را بیان داشته‌اند که گاه نه تنها متفاوت، که متضادّ هم‌اند. ادراک انسان‌ها از زیبایی در آغاز ادراکی تجربی و عملی بود، امّا رفته‌رفته «زیبایی‌شناسی» به مثابهٔ دانشی نظری به وجود آمد و مشخّصاً از سدهٔ هجدهم میلادی در شمار مباحث فلسفی قرار گرفت. گویا باید پذیرفت که «کیفیّت زیبایی که مربوط به رویدادهای تجربهٔ جمالی است، بر همه‌کس معلوم است؛ امّا فهم زیبایی فوق‌العاده دشوار است. عموم مردم در این نکته همداستان‌اند که زیبایی در وهلهٔ اوّل تا آنجا که تجلّیّات خاص آن خوشایند هستند، ارزش به شمار می‌رود و در وهلهٔ دوم چون در خور مطالعه است، امری آموزشی است. از این گذشته چون وجه زنده‌ای از تکامل اجتماعی است، امری فرهنگی نیز محسوب می‌شود» (یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۵۶). در سدهٔ هجدهم الکساندر گوتلیب بومگارتن در کتاب خود با نام *زیبایی‌شناسی*، علاوه بر بنیاد نهادن نگاه علمی به زیبایی‌شناسی، با قلمداد نمودن زیبایی‌شناسی به‌عنوان نخستین پلّه دربازشناسایی جهان محسوس، تأثیر بسیاری بر پژوهشگران و فیلسوفان بعدی گذاشت. در نخستین بخش کتاب *سنجش نیروی داوری*، نوشتهٔ ایمانوئل کانت (۱۸۰۴– ۱۷۲۴م.)، که دربارهٔ داوری زیبایی‌شناسانه است و همچنان در فلسفهٔ هنر جایگاه والایی دارد، کانت به تعریف «زیبا» پرداخته و زیبا را

چیزی دانسته‌است که لذّت‌آفرین باشد؛ رها از بهره و سود، بدون مفهوم و همگانی، چونان غایتی بی‌هدف (ر.ک. احمدی، ۱۳۸۴: ۸۱). به گفتهٔ نیوتن: «مختصّهٔ اصلی زیبایی آن است که خود همیشه غایتی است، نه آنکه وسیله‌ای برای رسیدن به غایتی باشد. جوهر وجود زیبایی همان بی‌فایده بودنش است. هر ارزش دیگری در زندگی دوست‌داشتنی است زیرا وسیلهٔ رسیدن به چیزی بیشتر دوست‌داشتنی می‌گردد. تنها زیبایی است که در نفس خود دوست‌داشتنی است و فقط قوّهٔ مشاهدهٔ ذهن آدمی است که می‌تواند معیار دوست‌داشتنی بودن آن را تعیین کند (نیوتن، ۱۳۸۱: ۱۴۶). پیام اصلی بخشی از کتاب هنر، نوشتهٔ کلایو بِل، با عنوان فرضیهٔ زیبایی‌شناختی نیز به قدر خود قابل اعتناست: «هنر یعنی فرمِ معنادار» (واربرتن، ۱۳۸۷: ۱۸). درنگی تطبیقی بر آرای فلاسفهٔ اروپایی و اندیشمندان مسلمان دربارهٔ زیبایی‌شناسی، از جمله بیانگر آن است که اندیشمندان مسلمان با باور به اینکه آنچه در این دنیا انجام می‌شود بسته به انطباق‌پذیری‌اش با اوامر و نواهی دینی مستوجب پادافراه یا پاداش آن جهانی است، هر چیز از جمله هنر را به میزان تأثیرش در رستگاری آدمی برمی‌کشند و لذّت‌بخشی صِرف یا بی‌غاییت بودنش را برنمی‌تابند. همچنین در دگردیسی ادراک آدمی از زیبایی و چیستیِ امر زیبا این سخن شایان بیان است که: «عشق و مهر ما از اشخاص گذشته، به اشیا گسترش می‌یابد و همین خاکی را که بر آن قدم می‌نهیم نیز زیبا می‌گرداند و سرانجام به شیفتگی خلاق هنر منتهی می‌گردد. همین که انسان زیبایی را شناخت، صورت آن را به حافظه می‌سپارد و پس از آن از اشیایی که می‌بیند و می‌پسندد، زیبایی عالی مطلوبی به هم می‌بافد که به یک نظر همهٔ آن کمالات جزئی را به هم می‌پیوندد» (دورانت، ۱۳۸۵: ۲۲۷). دور نیست که چنین دید و داوری‌ای بر شعر نیز چونان هنری خلاقانه مترتّب بوده باشد. به هرحال از دیرباز پیرامون زیبایی در شعر سخن گفته شده است.

سیف هروی نیز در این باره، خاموش نمانده است. او نظم را به عروس مانند کرده و برای یکان‌یکان اجزای آن نظایری در عروس سراغ داده. به باور او «جمالِ» نظم چونان جمالِ عروس، «خَلقی» و «کسبی» است؛ خلقی دربردارندهٔ دو گونهٔ «ذاتی» و «صفاتی» و کسبی دربردارندهٔ دو گونهٔ «ضروری» و «زایدی» است. «لطافتِ» نظم نیز بر همین وتیره «ذاتی»، «صفاتی»، «ضروری» و «زایدی» است. نویسنده، این موارد را یکی یکی توضیح داده و قصد خود از آن‌ها را بیان نموده است.

سخن گفتن دربارهٔ آرای هروی پیرامون زیبایی شعر که امری است شِکلی، با کنجکاوی دربارهٔ نگرش وی دربارهٔ «معنا» همراه تواند شد. سیف جام هروی، نویسنده‌ای است دشوارنویس و دوستدار دشوارنویسی. «غامض الافکار» خوانده شدن یک سخنگو توسّط او، ستایشی است از آن سخنگو. دلدادهٔ طرز خسروانهٔ امیرخسرو دهلوی است که فهم آن همگان را دست نمی‌دهد و از شدّت دشواری حتّی کارکشتگان پس از ساعت‌ها مداقّه مگر به ادراک صفحه‌ها و سطرهایی از آن کامروا گردند. به تعبیر یکی از پژوهشگران: «وی شیفتهٔ طرز اندیشه‌سوزی است که فهم آن مستلزم دقّت، تفکّر و فرصت و مجال فراوان است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۹). امّا این دشواری و دیریابی نباید با بی‌معنایی یکی گرفته شود.

سیف هروی چونان نقّادی باریک‌اندیش، بی‌معناگویی در شعر را به چالش می‌کشد و پهلوانانه در برابر باورمندانِ فرضیهٔ المعنی فی قلب الشاعر جولان می‌دهد و رجزخوانی می‌کند و در کم‌گرفت آن‌ها می‌گوید: «بعضی، معانی را چنان در ترکیب آرند که مقصود از سیاق معلوم نگردد و از ترکیب مفهوم نشود و آن را هنر شمارند و کمال انگارند و خود را یگانه پندارند و حجّت آرند که المعنی فی قلب الشاعر. و ندانند که معنی در دل شاعر تا آن زمان است که در ترکیب نیاورده است و به آن تلفّظ نکرده. چون ترکیب بست و به تلفّظ پیوست، از پردهٔ خلوت کشیده و به حجلهٔ جلوه رسید، این زمان پرده گشادن و جلوه دادن بر اندازهٔ هنر است. گویی معنی عروسی است و ترکیب لباس و زبان تخت و ادا جلوه و شاعر مشّاطه و خوب‌طبع مستمع خاطب. هنرِ مشّاطه در جلوه دادن است. باید چنان پرده گشاید که چون عروس را بنماید، دل شاه برباید و در این حکم، تمسّک به اغلاقات محکم و معمّاهای مسلّم نتوان کرد؛ زیرا که در آن ابواب، مقصود آن است که ترکیب مع قوة الحالة ظاهر الدلالة نباشد و مع ذلک قراین مشیر بر دفاین ضمیر از لوازم و جوازم است و آنچه از این حدودِ معلوم و خطوطِ مرقوم متجاوز بود، جایز نبود. و آن فتوی محقّقان مدقّق و مدقّقان محقّق است؛ زیرا که اصل در خلقتِ کلام در ترکیبِ اَنام آن است که سامع را مقصودِ متکلّم معلوم گردد و غرض او مفهوم شود. [تکلّم] بر دو نوع است: یا به حقیقتِ الفاظ، صریح و یا به مجازِ کنایت، صحیح. چون از این صفات معرّا و از این سمات مبرّا باشد و سامع را بر صحّت غرض به هیچ نوع وقوف حاصل نشود، آن تکلّم جز لغو نباشد و جز باطل نبود. ملحق به اصواتِ اَنعام باید داشت و چون صریر و صفیر معطّل باید گذاشت» (پیشین: ۲۳۲ و ۲۳۳).

آشکار است که باید میان ابهام هنری، چونان یکی از مشخّصه‌های ادبیات مدرن، با بی‌معناگویی تفاوت گذاشت. در آن یکی، معنا دشواریاب و دیریاب است و در این یکی اساساً معنایی وجود ندارد. نیما یوشیج، پدر شعر مدرن ایران، آنگاه که می گوید شعر باید «مشکلِ آسان» باشد، یعنی مشکل فهمیده بشود امّا آسان گفته شده باشد (یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱)، بر همین مبهم گویی پای فشرده است. روایت شده است که «عنایت‌خان»، پسر «ظفرخان احسن» گفته بوده که شعری که پس از یک مرتبه خواندن یا شنیدن به فهم من درنیاید، بی‌معنی است. وقتی غنی کشمیری این سخن را شنیده، گفته است: تا حال اعتمادی به شعر فهمی عنایت‌خان داشتم، امروز آن اعتماد برخاست. پس از آن هم دیگر غنی با عنایت‌خان ملاقات نکرده. در مقابل، بی معناگویی آن است که به ویژه در دورهٔ صفوی با نام‌های «تزریـق»، «مسـلوب المعـانی»، «سهو اللسـان» و... در ادبیات پارسی رواج یافته و با آنکه بر آن‌ها نام شعر نمی‌توان نهاد، گاه «چنان در آن‌ها گوینده قیافهٔ جدّی دارد و با چنان صلابتی سنّت‌های وزن و قافیه را رعایت می‌کند که یک لحظه انسان می‌تواند شوخی بودنش را فراموش کند» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۵۹). و از همین دست است شعرهای دادائیستی در ادبیات اروپا. نمونه را:

> بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم نیم‌بیان مرا به هم نزنید. غیر ذی‌فقار، شامگاهان آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آبپاشی راه پوشیده از مرداب را تغییر شکل می‌دهد (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۷۷۲).

۳. طرزشناسی شعر پارسی

سبک‌شناسی به مثابهٔ یکی از دانش‌های ادبی، از محصولات سدهٔ اخیر است. اگرچه از گذشته‌های دور در میان اقوام گوناگون، تلقّی‌های ابتدایی و انسجام‌نایافته‌ای از شیوهٔ خاصّ نویسندگان و شاعران در بیان مطالبشان وجود داشته است که از راهگذر الفت‌گیری با آثار آن نویسنده یا شاعر و راه بردن به شگردهای خاصّ سخنوری او به دست می‌آمده. در گذشتهٔ ادبی ایران نیز به‌ویژه تذکره‌نویسان و شاعران، واژه‌هایی مانند «طرز»، «طریق»، «شیوه»، «نمط»، «راه» و یا پسوند «وار» (پس از اسم شاعر؛ مثلاً: رودکی‌وار) را به نمایندگی از «سبک» به کار برده‌اند. می‌نماید که کاربرد واژهٔ «طرز» در معنای «سبک»، سالمندتر از دیگر واژه‌ها باشد و پیشینهٔ آن به بیتی از صایغ هروی، شاعر سدهٔ پنجم هجری، می‌رسد که در قصیده‌ای، با عاریه گرفتن مصراعی از «استاد سخن»، قطران تبریزی (ف.۴۶۵ هق)، یادآور شده که قصیدهٔ خویش را به طرز او سروده است:

بر آن طرز آمد این شعرم که استـــــاد سخن گوید: الا یا پردهٔ تاری به پیش چشمهٔ روشن

می‌نماید که نخست‌بار رضاقلی‌خان هدایت در کتابش، *مجمع الفصحا*، از واژهٔ «سبک» رونمایی کرده است. سیف جام هروی در سدهٔ هشتم هجری با اختصاصِ باب اوّل از قسم چهارم *جامع الصّنایع* به «بیان طرزهای نظم و اسامی صاحبان طرز»، نخستین کسی از بلاغیون است که گام در میدان بحث‌های سبک‌شناسیک نهاده است. ارزش کار هروی به‌ویژه آن است که او کامهٔ خوانندگان سدهٔ بیست و یکمی کتابش را برآورده و ابهامات آن‌ها دربارهٔ مسائل زیر را بدون پاسخ نگذاشته است:

۱. چیستی طرز.
۲. گونه‌بندی طرزهای شعر.
۳. شاخص‌های گونه‌بندی طرزها.

هروی، تلقّی خود از طرز را به آشکارگی بیان کرده است. به گفتهٔ او «طرز از روی لغت، هیئت و شکل است و در اصطلاح این طایفه آن است که مقصدی را از مقاصد نظم در نوعی از انواع [و] اوصاف نظم، مخصوص گردانیده باشد» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۴۷). این تعریف بدون آگاهی از منظور هروی از سه گزارهٔ «مقاصد نظم»، «انواع نظم» و «اوصاف نظم» فهمیدنی نیست. بنابراین باید گفت که از نظر هروی، انواع پنج‌گانهٔ نظم عبارتند از: شعر، غزل، رباعی، مثنوی و قطعه. مقاصد پنج‌گانهٔ نظم نیز حکمت، صفت، قصّه، عشق و لطیفه است. اوصاف نظم نیز به دو دستهٔ لفظی و معنوی تقسیم می‌شوند؛ دستهٔ لفظی دربردارندهٔ سلاست، فصاحت، عبارت، جزالت و اخلاق است و دستهٔ معنوی ناظر بر بلاغت، دقّت، ابداع، مطابقت و ذوق. در ادامه گفته خواهد شد که این گزاره‌ها چه کارکردی در گونه‌بندی طرزهای شعر توسّط مؤلّف *جامع الصّنایع* داشته‌اند. افزون بر این، با درنگ بر ابراز نظرهای هروی در جاهایی چند از *جامع الصّنایع*، آگاهی‌هایی هم دربارهٔ گونه‌های طرز از نگرگاه او توان یافت. او به دو طرز نثر و نُه طرز شعر اشاره کرده است:

جدول ۱. طرزهای نثر و نظم از نگرگاهِ سیف جام هروی

طرز										
طرز نثر	طرز شعر									
مترسّلانه	خسروانه	حکیمانه	کاملانه	فاضلانه	مترسّلانه	مدققانه	محققانه	ندیمانه	عاشقانه	خسروانی

سیف جام هروی با گونه‌بندی طرزهای شعری به نُه طرز، هرکدام را به شاعری اختصاص داده و مشخّصه‌های هر یک را چنین برشمرده است:

> حکیمانه: و آن طرز شیخ سنایی است مشتمل به مواعظ و تنبیهات، مؤیّد به امثال و تشبیهات است و بیان معرفت و سلوک و متعلّقات آن و کلام جامع است.
> کاملانه: و این طرزهای خاقانی است و تعریف آن غلوّ در مشکلات نظم است، چنانچه اغلاقات و اغراقات و تشبیهات بدیع و تجهیدات صادق با عبارات رایق.
> فاضلانه: و این طرز انوری است و این طرز مشتمل است [بر] الفاظ معتبر به استغراق و بلاغت و ابداع و غلوّ معنی.
> مترسّلانه: و این طرز ظهیر است و این طرز مشتمل ایراد الفاظ معتبر است.
> مدققانه: و این طرز کمال [اصفهانی] است و این عبارت است از تصرّفات در ایهام و ذوالمعنیین و تشبیهات نو و اغراقات بلیغ.
> محققانه: و این طرز عبدالواسع جبلی است و تعریف آن سلاست و جزالت در ایراد مطابقات و مناسبات و تقسیمات و تعریف تغییرات و تفصیل الفاظ و سیاقهٔ اعداد و تنسیق صفات.
> ندیمانه: و این طرز فردوسی است و نظامی است و این طرز مشتمل بیان قصص و حکایات و تواریخ با سلاست و فصاحت و معانی بدیع و تشبیهات عجیب است.
> عاشقانه: و این طرز سعدی است؛ حاوی سلاست و ذوق است.
> خسروانه: و این طرز خسرو شاعران است و این چنان است که جامع جمیع لطافت نظم و محتوی کمالات سخن باشد» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۲۴۸ –۲۴۹).

در اینجا پرسشی پیش تواند آمد و آن پرسش، این است که گونه‌بندی هروی از طرزهای شعر و انتساب هر طرز به یکی از شاعران، بر چه اساسی بوده‌است؟ در عمری که بر دانش سبک‌شناسی در ایران گذشته است، سبک را دربردارندهٔ دو موضوع: فکر یا معنی و صورت یا شکل (بهار، ۱۳۵۳: ه) و یا برآمده از ویژگی‌های فکری، زبانی و ادبی دوره (سبک دوره) یا شخص (سبک شخصی) (شمیسا، ۱۳۸۱) دانسته‌اند. در تازه‌ترین کتاب‌های سبک‌شناسی نیز که با تأثیر از یافته‌های نوین اروپایی نوشته شده، با معرّفی «سبک‌شناسی لایه‌ای» برای سبک پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی (به جای معنی‌شناسیک) و ایدئولوژیک (به جای کاربردشناسیک) در نظر گرفته شده است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷). آگاهی از این مسائل کنجکاوی ما را بیشتر برمی‌انگیزد تا بدانیم شاخص سیف جام هروی برای گونه‌بندی‌اش از طرزهای شعر چه بوده است. خوشبختانه سیف جام هروی، خود کلید گشودن این قفل را به دست ما داده است و با ارائهٔ تعریفی از طرز و توضیحی پیرامون سه گزارهٔ مندرج در تعریف طرز، یعنی «مقاصد نظم»، «انواع نظم» و «اوصاف نظم»، رهیافت خود برای گونه‌بندی طرزهای شعر را برای ما برملا ساخته‌است. او با پشتگرمی به سواد ادبی و ذوق شعری خود، اجزایی از زیر مجموعه‌های مقاصد نظم، انواع نظم و اوصاف

نظم را با یکدیگر تلفیق نموده و سپس تعدادی شاعر را چونان سرآمد و شاخص‌ترین چهرهٔ نُه شیوه‌ای که ساخته، معرّفی نموده است:

سنایی: حکمت با سلاست در شعر.

خاقانی: حکمت و صفت و قصّه با اغلاق و کنایات و ابلاغ و عبارات و تشبیهات در شعر.

انوری: صفت با سلاست و فصاحت و بلاغت و اغلاقات در شعر.

ظهیر فاریابی: صفت و فصاحت و سلاست.

کمال اصفهانی: صفت با سلاست و دقّت و ابلاغ در شعر و رباعی.

عبدالواسع جبلی: صفت با سلاست و مطابقات و تقسیمات و تفسیرات در شعر.

فردوسی و نظامی: قصّه با ابداع و تشبیهات در مثنوی.

سعدی: سلاست و ذوق در غزل و نصایح و الفاظ مستحسن.

امیرخسرو دهلوی: کمال در جمیع انواع مقاصد و اوصاف.

در مرحلهٔ بعد، هروی به طرزهای نُه‌گانهٔ شعر رسیده است و هرکدام را به ترتیبی که پیشتر ذکر کرده‌ایم، نامگذاری نموده، ویژگی‌های شان را برشمرده و شاعر سرآمد در آن طرز را مشخّص کرده است.

حدوداً چهار سده پس از هروی، محمّدعلی تهانوی، صاحب *موسوعة کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم*، با پیش رو داشتن *جامع الصّنایع*، در تعریف «طرز» نوشته است: «طرز: بالفتح و سکون الرّاء؛ فی اللغة بمعنی الشّکل و الهیئة. و فی اصطلاح البلغاء یقال لمقصد من مقاصد النظم الذی حوّلوه بصفة خاصة من صفات النظم، و یقال لذلک أیضاً طریق»[1] (تهانوی، ۱۹۹۶، ج۲: ۱۱۳۱). سپس با اشاره به مأخذ خود، گونه‌بندی هروی از طرزهای نُه‌گانهٔ شعر را در کتاب خود بازآورده است.[2]

---

۱. ترجمه: طرز، بالفتح و سکون الراء؛ در لغت به معنای شکل و هیئت است و در اصطلاح بلغا مقصدی از مقاصد نظم را گویند که به صفتی از اوصاف نظم، مخصوص شده باشد و این را طریق نیز گویند.

۲. و جملة ذلک تسعة أنواع:

الأول: طرز الحکمة: و هذا النوع خاص بالشیخ السّنائی. و هو مشکل و شامل للمواعظ و التشبیهات و الأمثال و معرفة السّلوک و ما یتعلّق به و الکلام الجامع و الجیّد.

الثانی: الطبعی: و هذا النوع هو خاص بالشاعر «الخاقانی» و تعریفه: العلو فی مشکلات النّظم مثل الإغلاقات و الإغراق و التشبیهات البدیعة و التحمیلات اللطیفة و الکنایات و الصور الغریبة و العبارات اللائقة.

الثالث: الفضلی: و هذا خاص بالشاعر «أنوری». و هذا الطّرز شامل للألفاظ المعتبرة بالاستغراق و البلاغة و الإبداع العالی المعتبر.

الرابع: الترسّلی: و هذا خاص بالشاعر «ظهیر» و هو عبارة عن التصرّفات فی الإیهام بین ذی المعنیین و التشبیهات المبتکرة و الإغراقات البلیغة.

الخامس: التحقیقی و هو ما خصّ به الشاعر: عبد الواسع جبلی، و تعریفه: الملاءمة و الجزالة فی إیراد المطابقات و المشابهات، و التقسیمات و التفسیرات و تفصیل الألفاظ و سیلقها.

السادس: المنادمة: و هو طرز جلیّ فیه الفردوسی و النظامی، و یشتمل علی بیان القصص و الحکایات و التواریخ مع فصاحة المعانی البدیعة و التشبیهات العجیبة.

السابع: الغرامی و هو طرز بلغ فیه سعدی القمة و هو یحتوی علی الملاءمة و الذّوق.

الثامن: الملوکی: و هذا طرز تفنّن فیه الشاعر الهندی أمیر خسرو الدهلوی، و هو نوع جامع لجمیع لطائف الشعر و حاو لجمیع کمالات الکلام.

التاسع: الحوشی: (با حفصی) و هو طرز یشتمل علی الکلام الغریب المهجور.

و قالوا: إذا أضیفت للغة الفارسیة الناضجة بعض الألفاظ العربیة فإذا کانت سائغة فهو طرز الترسّل. و إن لم تکن سائغة فهو ما یقال له الطرز الوحشی» (تهانوی، ۱۹۹۶، ج۲: ۱۱۳۱-۱۱۳۲).

در اینکه هروی طرزهای شعر را نُه تا می‌دانسته، گمانی نیست. امّا آشکار نیست که طرزهای نثر از نگرگاه او، تنها همان دو طرز نام‌برده شده توسّط وی بوده است یا نه. چرا که او اساساً در پی گونه‌بندی طرزهای نثر نبوده است و کتابی که در حال نوشتن آن بوده، کتابی بوده است پیرامون قواعد و فواید شعر و محاسن و معایب آن. آنچه زمینهٔ آن را فراهم آورده که بتوانیم به هرحال دو گونهٔ طرز را در نگرگاه ادبی هروی سراغ بدهیم، آنست که خود در مقدّمهٔ کتاب بیان داشته که اگرچه طرز خسروانه (منتسب به امیرخسرو دهلوی) شیرین‌تر و رنگین‌تر بوده است و او را به چیز نوشتن بدین طرز علاقه و عادت بیشتر بوده، امّا برای آنکه مطالب آسان‌تر و زودتر فهمیده شود و یا به تعبیر خودش برای «تعلیم مشبع و تفهیم مسرع»، طرز «مترسّلانه» را با چنین ویژگی‌هایی بر طرز خسروانه ترجیح داده است. طرز خسروانه، «همه ایهام و خیالات است. اطّلاع همه بر آن از محالات است. منتهیان را در درک یک صفحه، دو ساعت برآید و مبتدیان را در فهم نیم سطر، یک روز تمام به سر آید. اگرچه آن را همه خوب خوانند، خوب نخوانند، و اگرچه نیکو دانند نیکو ندانند. طرز خسروانه مانند علم حقیقت است که همه را علوّ شأن او روشن و سموّ بیان او مبرهن است؛ ولیکن کسی را بدان پایه کمتر دست رسد و آن سرمایهٔ نادره بر دست افتد. و طرز مترسّلان به علم شریعت ماند که به جدّ و جهد به کسب حاصل توان کرد و زود بدان واصل توان شد» (سیف جام هروی، ۱۳۹۹: ۹۰).

آخرین نکته پیرامون بحث‌های سبک‌شناسیک هروی آن که برای وی، طرز تراز، طرز امیرخسرو دهلوی، شاعر نام‌آشنای پارسی‌زبان هند، است. اساساً در *جامع الصّنایع* امیرخسرو که بارها ازو با القابی پرطمطراق از قبیل «خسرو شاعران» نام برده شده، سرآمد سخنگویان و شاعران به شمار آمده و بارها از برتری او در ساحت‌های گونه‌گون بر دیگر سخن‌گویان و شاعران سخن رفته است. اینکه کسی چون حافظ شیرازی که در غزل‌سرایی بالادست ندارد در هنگام مفاخره برای وزن دادن به شعر خودش در شمار «طوطیان هند» امیرخسرو دهلوی را از «قند پارسیِ» سخن خود شکّرشکن می‌داند، به اندازهٔ خود خبر از شهرت و محبوبیّتی می‌دهد که این شاعر پارسی‌گوی هندی در آن روزگاران در بیرون و درون موطن خویش، خاصّه در میان ادبا و فضلای هند، داشته است.

۴. نتیجه‌گیری

آثار بلاغی از جمله آثار قدردانستنی‌اند که افزون بر بازشناساندن صنعت‌های ادبی، اوزان شعری و اَشکال قوافی، چیزهایی از شعرشناسی و نقد ادبی دوره‌های پیشین را آینگی می‌نمایند و گاه به فراخور دانش و ذوق نویسنده‌شان، دربردارندهٔ اطّلاعات و نکاتی‌اند که از نگرگاه دیگر دانش‌های ادبی، مانند سبک‌شناسی، اهمیّت بسیار پیدا می‌کنند. *جامع الصّنایع و الاوزان* یکی از این آثار است که در سدهٔ هشتم هجری، در روزبازار سلطنت تغلق شاهیان، در شبه قارّه هندوستان به زبان پارسی نوشته شده است. سیف جام هروی، نویسندهٔ *جامع الصّنایع*، جز این، دو کتاب دیگر هم دارد که یکی از آن‌ها بر جای مانده‌است و دومی از نابختیاری از میان رفته: ۱. *مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف*. ۲. *فتاوی سلطانی در چهار مذهب مسلمانی*.

جامع الصّنایع و الاوزان به‌عنوان کتابی بلاغی با وجود تأثیرگیری از امّهات کتاب‌های پیشین پارسی و تازی بلاغی، از نوگویی‌ها در زمینهٔ صنایع ادبی تهی نیست. افزون بر این، کتاب دربردارندهٔ اطّلاعات و نکاتی است که از نگرگاه تاریخ ادبیّات و دستور زبان پارسی و... قابل درنگ است. آنچه بر قدر و قیمت *جامع الصّنایع* می‌افزاید، اشتمال آن بر مطالبی نغز دربارهٔ شعرشناسی و نقد ادبی است. برخی موضوعات مورد اشاره و بحث در این کتاب چنین‌اند:

۱. شعر بر نثر فضیلت دارد.
۲. شاعری، موهبتی است و مشروط به توانایی جبلّی بر آن، با آموزش پرورده‌تر می‌شود.
۳. «شاعر» با «موزون‌طبع» و «خوب‌طبع» تفاوت دارد. شاعران، خود از جهت توجّه به لفظ یا معنا یا هردو، سه گونه‌اند.
۴. «شعر» چونان «عروس» باید آراسته و زیبا باشد؛ امّا جانب «معنا» باید نگاه داشته بشود. شعر بی‌معنا را نمی‌شود شعر دانست و جز بر ناتوانی سازنده‌اش گواهی نمی‌دهد.

نهایت آنکه *جامع الصّنایع*، کهنسال‌ترین نوشتهٔ بلاغی است که در آن از سبک‌شناسی شعر و نثر پارسی سخن رفته است. سیف هروی «طرز» را تعریف نموده است و سپس نُه طرز شعر پارسی را از هم بازشناسانده و سرآمدان هرکدام را مشخّص نموده است:

طرز حکیمانه (سنائی)، طرز کاملانه (خاقانی)، طرز فاضلانه (انوری)، طرز مترسّلانه (ظهیر فاریابی)، طرز مدققانه (کمال اصفهانی)، طرز محققانه (عبدالواسع جبلی)، طرز ندیمانه (فردوسی و نظامی)، طرز عاشقانه (سعدی)، طرز خسروانه (امیرخسرو دهلوی).

آنچه سیف هروی در تعریف طرز و گونه‌های طرز بیان داشته، در سدهٔ دوازدهم هجری در *موسوعهٔ کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم* بازآمده است. شیرعلی‌خان لودی نیز هنگام نگارش *تذکرهٔ مرآة الخیال*، از تأثیرات *جامع الصّنایع* بر کنار نمانده است، حتّی اگر برخلاف تهانوی به مأخذ خود هم اشاره ننموده باشد.

منابع

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی (۱۳۹۳). *تذکرهٔ سرو آزاد*. میرهاشم محدّث (مصحح). تهران: سفیر اردهال.

احمدی، بابک (۱۳۸۴). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*. چ.۹. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۹۷). *چگونه شعر بخوانیم*. پیمان چهرازی(مترجم). چ.۲. تهران: آگه.

بهار، محمّدتقی (ملک الشعرا) (۱۳۵۳). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی*. چ.۳. تهران: امیرکبیر.

تهانوی، محمّدعلی بن علی (۱۹۹۶م.). *موسوعهٔ کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم*. بیروت: مکتبة لبنان ناشرون.

دورانت، ویل (۱۳۸۵). *لذّات فلسفه*. عبّاس زریاب خوئی (مترجم). چ ۱۸. تهران: علمی و فرهنگی.

دولتشاه سمرقندی (امیر دولتشاه‌بن علاءالدّوله بختیشاه غازی) (۱۳۳۷). *تذکرة الشعراء*. محمّد عبّاسی (مصحح). تهران: کتابفروشی بارانی.

زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*. چ ۴. تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

سرخوش، محمّدافضل (۱۳۸۹). *کلمات الشعراء*. علیرضا قزوه (مصحح). تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. چ ۱۴. تهران: نگاه.

سیف جام هروی (۱۳۹۹). *جامع الصّنایع و الاوزان*. زینب صادقی نژاد (مصحح). تهران: سخن.

شاه‌مرادی، امید (۱۴۰۱). «اقتباس شیرعلی‌خان لودی از جامع الصّنایع و الاوزانِ سیف جام هروی و نکاتی در تصحیح مرآة الخیال». *آیینهٔ میراث*. س.۲۰. ش.۷۰. بهار و تابستان. صص. ۷۳-۸۴ .

شمس فخری اصفهانی (شمس‌الدّین محمّدبن فخرالدّین سعید فخری اصفهانی) (۱۳۸۹). *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*. یحیی کاردگر (مصحح). تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

شمس قیس رازی (شمس‌الدّین محمّدبن قیس رازی) (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. محمّد قزوینی و مدرّس رضوی (مصحح). تهران: زوّار.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی شعر*. چ ۸. تهران: فردوس.

شیرعلی‌خان لودی (۱۳۷۷). *تذکرهٔ مرآت الخیال*. حمید حسنی با همکاری بهروز صفرزاده (مصحح). تهران: روزنه.

عوفی، محمّد (۱۳۸۹). *لباب الالباب*. ادوارد براون و سعید نفیسی (مصحح). تهران: هرمس.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: علمی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. ویراست دوم، تهران: سخن.

فلّاح، غلامعلی (۱۳۹۴). «پیشگامان بلاغت فارسی در شبه قارهٔ هندوستان». *مجلّه مطالعات و تحقیقات ادبی*. ش ۱۸. بهار و تابستان. صص. ۱۳۳-۱۴۱.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۷۹). *مخزن الاسرار*. حسن وحید دستگردی (مصحح). تهران: سورهٔ مهر.

نوشاهی، عارف (۱۳۸۱). «جامع الصّنایع و الاوزان: از مآخذ کهن فارسی در علوم بلاغی و سبک‌شناسی شعر». *معارف*. د.۱۹. ش.۱. فروردین و تیر. صص. ۳۶- ۴۹.

نیوتن، اریک (۱۳۸۱). *معنی زیبایی*. پرویز مرزبان (مترجم). چ ۵. تهران: علمی و فرهنگی.

واربرتن، نایجل (۱۳۸۷). *چیستی هنر*. مهتاب کلانتری (مترجم). تهران: نشر نِی.

هاوکس، ترنس (۱۳۹۴). *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*. مجتبی پردل (مترجم). تهران: ترانه.

یوشیج، نیما (علی اسفندیاری نوری) (۱۳۶۸). *درباره شعر و شاعری*. سیروس طاهباز (گردآورنده). تهران: دفترهای زمانه.

یوسفیان، جواد (۱۳۷۹). «نگاهی به مفهوم زیبایی‌شناسی». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*. د. ۴۳ . ش. ۱۷۷. صص. ۱۳۵- ۱۷۲.

References

Ahmadi, Babak (2005). Truth and Beauty: Lessons in the Philosophy of Art. 9th ed. Tehran: Markaz. (In Persian)

Azad Belgerami, Mir Gholamali (2014). Tazkareh Sarv-e Azad. Mir Hashem Muhaddes (Emend.). Tehran: Safir Ardehal. (In Persian)

Bahar, Mohammad Taqi (Malek ol-shoara) (1974). Stylistics or the History of the Development of Persian Prose. 3rd ed. Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Dawlatshah Samarqandi (Amir Dawlatshah ibn Ala al-Dawlat Bokhtishah Ghazi) (1958). Tazkerat ol-shoara. Mohammad Abbasi (Emend). Tehran: ketabforoushi Barani. (In Persian)

Durant, Will (2006). The Pleasures of Philosophy. Abbas Zaryab Khoei (Trans). 18th ed. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
Eagleton, Terry (2018). How to Read Poetry. Peyman Chehrazi (Trans.). 2nd ed. Tehran: Agah. (In Persian)
Fallah, Gholam-Ali (2015). "Pioneers of Persian Rhetoric in the Indian Subcontinent". Journal of Literary Studies and Research. Vol. 18. Spring and Summer. Pp. 133-141. (In Persian)
Fotouhi, Mahmoud (2012). Stylistics: Theories, Approaches and Methods. Tehran: Elmi. (In Persian)
Fotohi, Mahmoud (2006). Literary Criticism in the Indian Style. 2nd ed. Tehran: Sokhan. (In Persian)
Hawkes, Terence (2015). Structuralism and semiotics. Mojtaba Pordel (trans). Tehran: Taraneh. (In Persian)
Oufi, Muhammad (2009). Lobab ol-Alabab. Edward Brown and Saeed Nafisi (Emend). Tehran: Hermes. (In Persian)
Sarkhosh, Mohammad afzal (2010). Kalamat ol-shoara. Alireza Qazveh (Emend). Tehran: Library, Museum and Document Center of the Islamic Council. (In Persian)
Seyf Jam Heravi (2020). Jame ol-Sanaye val-Awzan. Zeinab Sadeghi Nejad (Emend). Tehran: Sokhan. (In Persian)
Seyyed Hosseini, Reza (2008). Literary Schools. 14th ed. Tehran: Negah. (In Persian)
Shahmoradi, Omid (2022). "Shir Ali Khan Lodi's Quotation from Jame ol-Sanaye val-Awzan by Seif Jam Heravi and Notes on the Editing of Mir'at Al-Khayal". Aineh Miras. V.20. No.70. Spring and Summer. Pp. 73-84. (In Persian)
Shamisa, Sirous (2002). Stylistics of Poetry. 8th ed. Tehran: Ferdows. (In Persian)
Shams Fakhri Isfahani (Shams al-Din Muhammad ibn Fakhr al-Din Saeed Fakhri Isfahani) (2010). Meyar Jamali va Miftah Abu Ishaqi. Yahya Kardgar (Emend). Tehran: Library, Museum and Document Center of the Islamic Council. (In Persian)
Shams Qeys Razi (Shams al-Din Muhammad ibn Qeys Razi) (1981). Al-Mu'jam fi Ma'ayir ashaar Al-Ajam. Muhammad Qazvini and Modaress Razavi (Emend). Tehran: Zovar. (In Persian)
Shir Ali Khan Loudi (1998). Tazkreh Merat al-Khayal. Hamid Hassani with the collaboration of Behrouz Safarzadeh (Emend). Tehran:Rozaneh. (In Persian)
Tahanvi, Mohammad Ali ibn Ali (1996). Encyclopedia of the Exploration of Terms in techniques and Sciences. Beirut: Maktabat Lebanon nasheroun.
Newton, Eric (2002). The meaning of beauty. Parviz Marzban (trans). 5th ed. Tehran: Elmi va Farhangi. (In Persian)
Nezami Ganjavi, Elias-Ben-Yusuf (2000). Makhzan ol-Asrar. Hasan Vahid Dastgerdi (Emend). Tehran: Soureh Mehr. (In Persian)
Noshahi, Aref (2002). "Jami'e Sanae'e va al-Awzan: one of the ancient Persian sources in rhetorical sciences and stylistics Poetry". Ma'aref. V.19. No.1. Farvardin and Tir. Pp. 36-49. (In Persian)
Warburton, Nigel (2008). What is art? Mahtab Kalantari (trans). Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
Youshij, Nima (Ali Esfandiari Nouri) (1989). On poetry and compose poetry. Sirous Tahbaz (Ed.). Tehran: Daftarhaye Zamaneh. (In Persian)
Yousefian, Javad (2000). "A look at the concept of aesthetics". Tabriz Faculty of Literature and Humanities Publication. V. 43. No. 177. Pp. 135-172. (In Persian)
Zarrin Koub, Abdolhossein (1984). Untruthful Poetry, Unmasked Poetry. 4th ed. Tehran: Javidan Publishing Organization. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Reanalyzing the Style of *Majaz* (Metaphor & Metonymy) with the Semantic Approach and Representing it to the *Briefness*

Mohammad Taghi Kebritchi[1] | **Mohammad Reza Shahroodi**[2]

1. Corresponding Author, Postdoctoral Researcher of Quran and Hadith Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. Email: mt.kebritchi@ut.ac.ir

2. Associate Professor, Department of Quran and Hadith Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. Email: mhshahroodi@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(95-124)

Receive Date:
21 October 2024

Revise Date:
22 December 2024

Accepted Date:
28 December 2024

Published online:
11 February 2025

Abstract

Majaz (including Metaphor and Metonymy) is one of the most important issues in the rhetoric sciences, and its structure and mechanism have been the subject of discussions since Aristotle's era. Misunderstanding this rhetorical style has caused some scholars to think that Majaz is unrealistic or a lie and that the Qur'an lacks it. Therefore, a new and efficient explanation of Majaz and how it is implied will be needed to understand and interpret the Holy Quran, and the literature. This article tries to explain the semantic structure of Metaphor and Metonymy and their signification in the natural language; by using the ideas of past scientists and the teachings of applied semantics. It shows that both Metaphor and Metonymy occur based on linguistic *ellipsis* and non-linguistic *reduction*; however, Metaphor is created on similarity, but Metonymy on contiguity. Metaphor can be considered *the brevity of similarity* and Metonymy is *the brevity of contiguity*. Majaz signifies the secondary meaning in the structure of *linguistic signification*, and the addresses can obtain the expansive form of the brief speech and "interpret" and discover the meaning by relying on the non-linguistic context (i.e., the context of the situation and background knowledge). If one does not know a speech's application and non-linguistic context, the interpretation of Majaz and the discovery of its meaning will be difficult and sometimes impossible. Therefore, the occurrence, signification, and understanding of Metaphor and Metonymy depend on the application. Thus, Majaz can be explained like Haghighat and there is no such thing as a symbolic application (iste'mal-e Majazi). As a result, Majaz is a kind of abstract speech that can be considered the truth. Finally, Metaphor and Metonymy can be redefined as: the brief word that signifies the secondary meaning in the new application. So, this approach can solve one of the important problems of rhetorical sciences about Metaphor and Metonymy.

Keywords:
metonymy, metaphor, context of situation, applied semantics, rhetoric

Cite this article:
Kebritchi, Mohammad Taghi & Shahroodi, Mohammad Reza (2025) .“Reanalyzing the Style of *Majaz* (Metaphor & Metonymy) with the Semantic Approach and Representing it to the *Briefness*”. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (95-124).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383998.2027

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Mohammad Taghi Kebritchi, Mohammad Reza Shahroodi

Extended Abstract

"Majāz" containing "Metaphor" and "Metonymy", is one of the most important issues in the rhetoric sciences, and its structure and mechanism have been the subject of discussions since Aristotle's era. Misunderstanding this rhetorical style has caused some scholars to think that Majāz is unrealistic or a lie and that the Quran lacks it. Therefore, a new and efficient explanation of Majāz and how it is implied will be needed to understand and interpret the Holy Quran and the literature. This article tries to answer the following questions:

1. What is the semantic structure of the Majāz (Metaphor and Metonymy) and its relationship to the primary meaning?
2. How can the signification of Majāz be explained along with the primary meaning?
3. What are the characteristics of Majāz, and how can it be redefined considering its semantic structure and the way it signifies?

The study of Metaphor among Westerners goes back to Aristotle's theory of transference, which held that in the Metaphor a transference occurs from the primary meaning to the secondary meaning. The concept of Majāz was used among Muslim scholars at the beginning of the third century in the sense of Arabic interpretation and styles, as well as the ways of speaking; but, from the middle of the third century, the concept of "Haghighah" as opposed to "Majāz" gradually appeared among the scholars influenced by Aristotle theories. Finally, in the fifth Hijri century, Majāz was defined as using a word in a way other than what it intended. However, this definition differed from the prior experiences of this literary phenomenon among Muslim scholars. So, the concept of Majāz among Muslims initially began with their linguistic comprehension, but after about two centuries, it has transformed into a definition influenced by philosophical views.

Early works among Muslims and recent Semantic studies have reported the occurrence of a kind of *Ellipsis* in Majāz Phenomena. Muslims have referred to and sometimes clarified in their writings the relationship between Majāz and Brevity in speech. According to recent semantic studies, the *Ellipsis* is the omission of words based on the co-text, rather than the *reduction* which is the omission based on the context (i.e., the context of the situation and the addressee's background knowledge).

It can be concluded that both Metaphor and Metonymy occur based on linguistic *ellipsis* along with non-linguistic *reduction*; however, Metaphor is created on similarity, rather than Metonymy on contiguity. Therefore, Majāz is a wordy speech expressed concisely and briefly in a specific situation, based on the linguistic and non-linguistic context. So, Metaphor can be considered *the brevity of similarity*, and Metonymy is *the brevity of contiguity*.

Each Majāz can be expanded and explained with an *Interpreter Sentence* (= IS) equivalent to the Majāzi discourse. Each word in the IS has its primary meaning without any Metaphor or Metonymy, in such a way that understanding the Majāz will depend on finding the IS. As a result, various types of Majāz are always brief and concise discourses that become understandable with the help of the IS. Below are two examples of Metonymy and Metaphor in the Holy Quran, along with their related and equivalent IS. Therefore, the IS expands the brief sentences and converts the Majāz to its primary form.

1. "Ask the town where we have been" (Surah: 12/ Verse: 82), IS: "Ask [the people of] the town where we have been".
2. "Guide us along the straight path" (Surah: 1/ Verse: 6), IS: "Guide us along [the true religion, which is like] the straight path [in reaching the distention]".

In the above examples of Metonymy and Metaphor, the phrases in brackets have been omitted from the sentences based on linguistic *ellipsis* or non-linguistic *reduction*.

Majaz signifies the secondary meaning in the structure of *linguistic signification*; not *logical signification* based on Aristotle's theory. The linguistic signification represents the relationship between words and their meanings in natural languages (Figure 1). In this scheme, the process of signification depends on the *applications* by *interpretation*, but in logical signification, it is only a function of the contract. Majaz is a brief discourse that the addressees can interpret in its specific context. The addressees can obtain the expansive form of the short discourse (i.e., IS) and *interpret* and discover the meaning by relying on the non-linguistic context (i.e., the context of the situation and background knowledge). Metaphor is interpreted and expanded based on the similarity and Metonymy upon the contiguity; However, only the addressee can interpret the discourse and discover the meaning in the context.

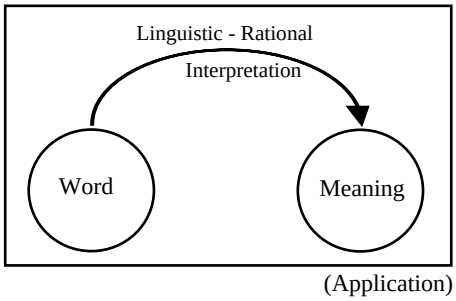


Fig. 1. The "Linguistic Signification" scheme

The occurrence, signification, and understanding of Majaz depend on the application and its context. The wise speaker creates concise discourse by eliminating and reducing words depending on the non-linguistic context; in such a way that his specific audiences can expand and interpret the meaning by considering its context. For one who does not know a discourse application and non-linguistic context, the interpretation of Majāz and the discovery of its meaning will be difficult and sometimes impossible. Therefore, non-addressees who do not know the application and conditions of a discourse, cannot achieve its meaning; so the speech appears ambiguous, contradictory, and unreal to them; that is why some ancient scholars believed that Majāz is a lying or untrue speech.

Finally, we can find out the characteristics of Majāzi discourse and its relationship to Haghighah as below:

1. Structurally, the relationship between Haghighah and Majāz is: one wordy and expanded, but the other one is brief and shortened; not to be real and unreal speech.
2. Both types of Majaz (i.e., Metonymy and Metaphor) are formed based on the omission (linguistic *Ellipsis* and non-linguistic *Reduction*); with the difference that Metonymy arises based on a kind of contiguity between the primary and the secondary meaning, while Metaphor occurs upon on the similarity between the two. Thus, Metonymy can be considered the *brevity of contiguity* and metaphor as the *brevity of similarity.*
3. The mechanism of signification in Haghighah and Majāz is the same, which is the Linguistic Signification (Figure 1), with the difference that Haghighah signifies the primary meaning and Majāz signifies the secondary meaning. Majāz making and its signification, as well as its understanding, depend on the context.
4. It is fundamentally incorrect to use one name instead of another or transfer one name to another (like what Aristotle assumed), however, a brief word can signify a new meaning (secondary meaning) in its context and application.

5. Both Majāz and Haghighah are realistic discourses, and the assumption that "Haghighah is real and Majāz is unreal" is rejected. Haghighah and Majāz signify meaning in application and there are no preferences between them. It is highly emphasized: Majāz is the brief form of Haghighah.
6. If a metaphor should be considered a kind of transfer, this transfer should be from a brief to a wordy discourse (not as Aristotle thought: a transfer from one name to another).
7. Majāz can be explained like Haghighah, and there is no such thing as a symbolic application (iste'mal-e Majāzi). So, Majāz is a kind of abstract discourse that can be considered the truth.
8. Metaphor and Metonymy can be redefined as: the brief word that signifies the secondary meaning in the new application. In this way, one of the important problems of rhetoric sciences regarding the Majāz style, which arose from ancient philosophical theories, is resolved.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بازتحلیل مقولهٔ «مجاز» با رویکرد معناشناختی و تحویل آن به «ایجاز»

محمدتقی کبریت‌چی[۱]✉ | محمدرضا شاهرودی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، پژوهشگر پسادکتری علوم قرآن و حدیث دانشگاه تهران. رایانامه: mt.kebritchi@ut.ac.ir

۲. دانشیار و عضو هیئت علمی گروه علوم قرآن و حدیث دانشگاه تهران. رایانامه: mhshahroodi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۱۲۴-۹۵)

تاریخ دریافت:
۳۰ مهر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۰۲ دی ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۰۸ دی ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۲۳ بهمن ۱۴۰۳

چکیده

«مجاز» یکی از ابواب دانش بیان، و مباحث آن از فراگیرترین مسائل علوم بلاغت است. چیستی و سازوکار مجاز از زمان ارسطو تاکنون محل بحث و گفتگو بوده است. تلقی نادرست از این سبک بیانی و آرایهٔ زبانی سبب شده است که برخی، مجاز را غیرواقع‌نما یا دروغ و قرآن کریم را از آن خالی پندارند؛ لذا در فهم و تفسیر قرآن و متون ادبی، تبیینی نوین و کارآمد از مجاز و نحوهٔ دلالت آن مهم و راهگشا خواهد بود. در این راستا، هدف مقالهٔ حاضر تبیین ساختار معناشناختی مجاز مرسل و استعاره و چگونگی دلالت آنها در زبان طبیعی است. این تحقیق با استفاده از نظریات دانشمندان گذشته و به‌کمک مبانی معناشناسی کاربردی، به بررسی ساختار و نحوهٔ دلالت مجاز می‌پردازد و نشان می‌دهد: هردوگونهٔ آن مبتنی بر ایجاز حذف (یعنی حذف زبانی و تخفیف غیرزبانی) شکل می‌گیرند؛ با این تفاوت که مجاز مرسل براساس نوعی مجاورت اما استعاره برپایهٔ مشابهت رخ می‌دهد. بدین‌سان می‌توان مجاز مرسل را «ایجاز مجاورت» و استعاره را «ایجاز مشابهت» دانست. دلالت مجاز بر معنای غیروضعی، مانند حقیقت در ساختار «دلالت زبان‌شناختی» انجام می‌شود؛ بدین‌صورت‌که مخاطبِ کلام با احاطه بر کاربرد و تکیه بر بافت غیرزبانی (بافت موقعیت و دانش پیش‌زمینه خود) می‌تواند کلام موجز را «تفصیل» دهد و معنا را «تفسیر» و کشف نماید. هم پدیدآمدن مجاز، هم دلالت و فهم آن، وابسته به کاربرد است و درصورت عدم احاطه بر کاربرد و ندانستن بافت غیرزبانی، تفسیر و کشف مجاز مشکل و گاه ناممکن خواهد بود. درنتیجه، «مجاز»، نوعی «حقیقتِ» موجز است که می‌تواند مانند حقیقت، واقع‌نما باشد و چیزی باعنوان «استعمال مجازی» واقعیت ندارد. سرانجام، می‌توان تعریف نوین از مجاز را «لفظِ موجزِ دالّ بر معنای غیروضعی در کاربرد جدید» دانست؛ تا یکی از مشکلات مهم دانش بلاغت دربارهٔ مجاز قابل رفع گردد.

کلیدواژه‌ها: مجاز مرسل، استعاره، بافت موقعیت، معناشناسی کاربردی، بلاغت

استناد کبریت‌چی، محمدتقی و شاهرودی، محمدرضا (۱۴۰۳). «بازتحلیل مقولهٔ «مجاز» با رویکرد معناشناختی و تحویل آن به «ایجاز»». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۹۵-۱۲۴).
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.383998.2027

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© محمدتقی کبریت‌چی، محمدرضا شاهرودی

۱. مقدمه

زبان، نعمتی اسرارآمیز است که مسائل آن، قرن‌ها ذهن اندیشمندان را به خود مشغول ساخته است. پدیدهٔ «مجاز» به‌عنوان مسئله‌ای زبان‌شناختی از گذشتهٔ دور مطمح نظر بسیاری از اهل‌علم (فلاسفه، منطق‌دانان، اصولیان، بلاغیان، زبان‌شناسان و...) بوده و سبب شکل‌گیری نظریات مختلفی در این باره شده است. در این میان، برخی با تبیین‌های ناصواب از مجاز، این فن ادبی را با سؤال‌ها و مشکلات جدی روبه‌رو ساخته و گاه، وقوع یا دلالت آن را در زبان منکر شده‌اند. ازاین‌رو، نظریه‌ای که با اتکال بر ویژگی‌های «زبان طبیعی» بتواند سازوکار مجاز را بر رسد و ابهامات و سؤال‌های اساسی آن را پاسخ دهد، اهمیتی ویژه دارد.

قرآن مجید، کلام الهی و آیهٔ جاویدان پیامبر اکرم (صلی‌الله‌علیه‌وآله) در ساختار زبان عربی نازل شده و از ویژگی‌های زبان طبیعی برخوردار است (نک: کبریت‌چی و شاهرودی، ۱۴۰۰: ۱۳۹– ۱۴۰)؛ پس، انتظار می‌رود قرآن نیز برای دلالت بر معانی گوناگون خود، از اسلوب مجاز به‌خوبی بهره برده باشد. با این وجود، برخی منتقدان در وجود مجاز در قرآن نیز مناقشه‌ها کرده و بعضی نیز آن را انکار کرده‌اند. این مسئله نشان‌دهندهٔ اهمیت مطالعهٔ مجاز در قرآن کریم است.

با این مقدمه، مقالهٔ پیش رو، بر آن است تا مبتنی بر مبانی معناشناختی و طرح «دلالت زبانی» (و نه دلالت منطقی) به تبیین ساختار مجاز و نحوهٔ دلالت آن در زبان عربی،[۱] به‌ویژه قرآن کریم، بپردازد و پاره‌ای از مسائل آن را از منظری نوین بررسی نماید.

۲. بیان مسئله

از زمان شناخت فنی ادبی به‌نام «مجاز» در یونان باستان و ارائهٔ نظریات ارسطو در این باب (نک: بند ۳)، مغرب‌زمین شاهد جدال‌های فلسفی در تبیین، نحوهٔ دلالت و واقع‌نمایی آن بوده است؛ به‌طوری‌که برخی، مجاز را معتبر دانسته و بعضی دیگر، آن را کذب و غیرواقعی پنداشته‌اند. مشکل اساسی در تبیین سنتی مجاز بدین صورت است که در فرایند مجاز مرسل، واحد الف در «مجاورت» با واحد ب، بدون حضور ب، در معنای آن، و فرایند استعاره نیز به‌صورت جایگزینی واحد الف به‌جای واحد ب برحسب نوعی «مشابهت» به کار می‌رود (نک: صفوی، ۱۳۹۶: ۳۶ و ۷۰– ۷۵). درنتیجه، این برداشت از مجاز، به کذب یا غیرواقعی‌بودن دلالت آن خواهد انجامید.

مفسران و ادیبان مسلمان نیز از دیرباز (ابتدای قرن سوم هجری) به وقوع پدیدهٔ مجاز در قرآن و ادبیات پی برده و جهد بسیار داشته‌اند تا ساختار و معنای آن را تبیین نمایند. سرانجام، پس از دو سده تعمق و تلاش، عالمان اصول و بلاغت بر آن شدند تا مجاز را به‌صورت «استعمالُ اللفظِ فی غیرِ ما وُضِع له» تعریف کنند (نک: بند ۳). این تبیین از مجاز که به تلقی یونانیان شباهت داشت سبب شد تا گروهی مجاز را انکار کنند (نک: زبیدی، ۱/ ۵۹)؛ با این گمان که مجاز، انحراف زبانی و برادر دروغ بوده و ساحت قرآن کریم از آن پیراسته است. آنها بر این باور بودند که گوینده زمانی به مجاز روی می‌آورد که از استعمال حقیقت عاجز باشد و این نسبت به خداوند محال است. درمقابل،

---

۱. گفتنی است این رویکرد به اسلوب مجاز، در دیگر زبان‌های طبیعی نیز کارایی دارد و منحصر به زبان عربی نیست.

ادیبان بر این باور بودند که مجاز بلیغ‌تر از حقیقت و پیراستن آن از قرآن ناممکن است (نک: سیوطی، ۲/ ۲۹). آنان، آیاتی را مانند «فَوَجَدا فیها جِداراً یُریدُ أَنْ یَنْقَضَّ»[۱] (الکهف/ ۷۷) و «وَ سْئَلِ الْقَرْیَةَ» (یوسف/ ۸۲)، دلیل بر صحت ادعای خویش می‌دانستند و مجاز را از ویژگی‌های کلام معرفی می‌نمودند؛ چه، اراده‌کردن دیوار یا پرسش از قریه ناممکن است (نک: ابن‌قتیبه، ۷۱ و ۸۵؛ ابن اثیر، ۱/ ۸۵؛ غزالی، ۱/ ۳۰۷- ۳۰۹). ابن‌جنّی در این‌باره می‌نویسد: تأمل در زبان نشان می‌دهد اکثر آن را مجاز تشکیل داده؛ نه حقیقت (ابن‌جنّی، ۲/ ۴۴۹). بدین‌سان، شکل‌گیری اصطلاح مجاز و تقابل آن با حقیقت، مجادلات مختلفی را میان جریان‌های کلامی و تفسیری (مانند: معتزله و صفاتیه، ظاهریه، اشاعره و مجسمه) پدید آورد؛ خصوصاً هنگامی که در تفسیر مجاز مجبور به عدول از «ظاهر» و توسل به «تأویل» آیات بودند (نک: ابوزید، ۱۲۴- ۱۳۷). این‌گونه، برخی محققان بر آن شده‌اند که به‌سختی بتوان مرزی میان حقیقت و مجاز در نظر گرفت (نک: شفیعی کدکنی، ۸۹). به نظر می‌رسد طرح چنین مباحثی میان قدما و متأخرین از عالمان بلاغت (مانند: سکاکی، خطیب قزوینی و تفتازانی) بیشتر از مسائل کلامی و فلسفی، خصوصاً جدال‌های اشاعره و معتزله ناشی شده است (همان، ۱۰۳).

مسئلهٔ مجاز و نحوهٔ دلالت آن، تنها به پیشینیان محدود نیست؛ بلکه چنین مشکلاتی میان ادیبان و اندیشمندان حاضر نیز ادامه داشته و سبب پیدایش نظریات جدیدی در این باب، به‌ویژه میان اصولیان شده است (نک: فقهی‌زاده و توکلی محمدی: ۱۳۹۱). مشکل مجاز در نظریهٔ نوین رؤیاهای رسولانه نیز نمود داشته است. دکتر سروش یکی از نتایج این نظریه را حقیقت کردن بسیاری از مجازهای قرآن و زدودن کثیری از ابهامات و شبهات تکلف‌آمیز پیرامون آن برشمرده است (سروش، ۱۰). این سخن بدان معناست که از منظر ایشان هنوز مسئلهٔ مجاز و نحوهٔ دلالت آن حل نشده است؛ به‌گونه‌ای که نظریهٔ رؤیا قصد دارد حجم عظیمی از تعبیرات مجازی را از قرآن بزداید و نیاز به «تأویل» را از میان بردارد (نک: همان، ۱۰۰).

براساس این مقدمه، مقالهٔ حاضر بر آن است تا با پژوهشی معناشناختی پاسخ‌هایی مناسب برای پرسش‌های اساسی در حوزهٔ مجاز ارائه نماید:

۱. ساختار آرایهٔ «مجاز» (مجاز مرسل و استعاره) چیست و چه رابطه‌ای با «حقیقت» دارد؟
۲. دلالت «مجاز» در کنار «حقیقت» به چه صورت قابل تبیین است؛ تا مجاز متهم به کذب نشود؟
۳. «مجاز» چه ویژگی‌هایی دارد و باتوجه به ساختار معناشناختی و نحوهٔ دلالت آن، چگونه قابل بازتعریف است؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ مجاز میان اندیشمندان جهان پیشینه‌ای بس طویل دارد که خود، نگارش مقاله یا کتابی مجزا می‌طلبد؛ بااین‌حال، در این بخش پیدایش و پیشینهٔ انگارهٔ مجاز (شامل استعاره و مجاز مرسل) در میان غیرمسلمانان، مسلمانان و معناشناسان به‌اجمال از نظر می‌گذرد.

---

۱. در این آیه استعاره مکنیه به کار رفته و تفصیل آن چنین است: «فَوَجَدا فیها جِداراً قارَبَ أَنْ یَنْقَضَّ کَمَن یُریدُ أن یفعَلَ فی التَبانی» (نک: طوسی، ۷/ ۷۶)؛ برای توضیح بیشتر، نک: بند ۵ـ۲.

الف) مجاز از منظر غیرمسلمانان

برپایهٔ برخی ادله و گزارش‌ها مطالعهٔ مجاز در میان غربیان به نوشته‌های ارسطو (۳۲۲ ق.م.) باز می‌گردد؛ آنجاکه او در رسالهٔ *فن شعر* (*بوطیقا*)[1] از شگردی به‌نام «Metaphor»[2] در ادبیات سخن گفت و آن را به‌صورت: «نقل به نام غیر»[3] (Aristotle, 76- 77) یا «نقل نام چیزی، بر چیز دیگر» معرفی کرد و انواع این انتقال را از جنس به نوع، یا از نوع به جنس، یا از نوع به نوع و یا برحسب مناسبت و مشابهت بیان نمود (ارسطو، ۱۴۴– ۱۴۵). پس از ارسطو، نظریهٔ او در باب استعاره تا قرن‌ها باقی ماند و مورد توجه اندیشمندان مختلف جهان قرار گرفت و سبب جدال‌های مختلف فلسفی گردید (صفوی، ۱۳۹۶: ۷۰– ۷۵). ناکارآمدی دیدگاه‌های فلسفی سنتی یونانیان و زبان‌شناسی غرب در باب معنا، به‌ویژه استعاره، سبب شد تا لیکاف و جانسون در ابتدای دههٔ ۸۰ میلادی نظریهٔ «استعاره‌های مفهومی» را ارائه دهند (نک: لیکاف و جانسون، ۱۳– ۱۴).

ب) مجاز از منظر مسلمانان

مسلمانان اما از دیرباز مجاز را به‌عنوان پدیده‌ای زبانی بررسیده‌اند. نخست باید گفت مجاز در برخی روایات نمود داشته است؛ البته بی‌آنکه برای آن اصطلاحی وضع شود. از این قبیل است روایتی که از عالم آل محمّد، امام رضا (علیهماالسلام) (۲۰۳ ق) در اختیار است: «... فَقَدْ يُقَالُ لِلرَّجُلِ: كَلْبٌ، وَ حِمَارٌ، وَ ثَوْرٌ، وَ سُكَّرَةٌ، وَ عَلْقَمَةٌ، وَ أَسَدٌ، كُلُّ ذلِكَ عَلى خِلَافِهِ وَ حَالَاتِهِ، لَمْ تَقَعِ الْأَسَامِي عَلى مَعَانِيهَا الَّتِي كَانَتْ بُنِيَتْ عَلَيْهَا؛ لِأَنَّ الْإِنْسَانَ لَيْسَ بِأَسَدٍ وَ لَا كَلْبٍ ...» (کلینی، ۱/ ۱۲۱).

حدیث فوق وقوع مجاز را در زبان به‌طور کلی نشان می‌دهد و چگونگی آن را به‌صورت «وقوع اسم بر معنای غیربنیادین» تبیین می‌کند. چنین می‌نماید که معنای بنیادین در روایت اخیر، همان «معنای اصلیِ»[4] لفظ در تلقی امروزی است که اسامی برپایهٔ آن نهاده شده‌اند؛ دراین‌صورت، معنای غیربنیادین معادل «معنای غیراصلی»[5] است. بدین‌سان می‌توان مجاز را نزد روایات به‌صورت: «دلالت اسم بر معنای غیراصلی آن» در نظر گرفت. براین‌اساس، می‌بایست امامان (علیهم‌السلام) را پیشگامان شناخت و تفسیر «مجاز» در میان مسلمانان دانست؛ چه‌آنکه در آن زمانه چنین تبیین دقیقی از پدیدهٔ مجاز میان عالمان فن یافت نمی‌شود. این مهم نشان می‌دهد شکل‌گیری مفهوم مجاز میان مسلمانان ریشه در آموزه‌های دینی و مباحث زبانی داشته و متأثر از آرای یونانیان نبوده است.[6]

براساس مدارک موجود، می‌توان نخستین کاربرد واژهٔ «مجاز» را در میان مسلمانان در قرن

---

1. De Poetica

۲. «metaforá» در یونانی به‌معنای «نقل» است. ابن‌سینا (۴۲۸ ق) در شرح رسالهٔ بوطیقا این فن را «النقل» و ابن‌رشد (۵۹۵ ق) آن را با توجه به ادامهٔ این رساله، «الإسم النادر المنقول» ترجمه کرده است (نک: ابن‌سینا، ۴/ ۵/ ۶۶؛ ابن‌رشد، ۱/ ۱۱۳).

۳. ترجمهٔ ابن‌رشد: «فهو نقل اسم غریب» (همانجا).

4. Primary meaning

5. Secondary meaning

۶. توضیح اینکه یونانیان، متأثر از ارسطو، مجاز را برپایهٔ «نقل» بنیان نهاده‌اند اما چنین مفهومی در مباحث اندیشمندان مسلمان تا حدود قرن چهارم دیده نمی‌شود.

دوم هجری و در کتاب *جمهرهٔ أشعار العرب*، نوشتهٔ محمدبن ابی الخطاب قرشی (۱۷۰ ق) پیدا کرد؛ آنجا که او از وقوع «اللفظُ المختلفُ، و مَجازُ المعانی» در کلام عرب و قرآن مجید خبر می‌دهد و آیهٔ «وَ سْئَلِ الْقَرْیَة» (یوسف/ ۸۲) را نمونه‌ای از این پدیده دانسته، معنای آن را «وَ سْئَل اَهلَ الْقَرْیَة» بیان می‌کند (نک: قرشی، ۱۵– ۱۶). این کتاب نشان می‌دهد قرشی در آن دوران، به نوعی از «مجاز مرسل» به‌تعبیر امروزی، آگاهی یافته است.

تعبیر «مجاز» در اوایل قرن سوم، در راستای معنای لغوی خود یعنی معبَربودن، معنایی گسترده یافت و شامل تفسیر، معنای عبارت و سبک‌های گوناگون زبان عربی شد؛ چندان‌که می‌توان نزد ابوعبیده (۲۰۹ ق) در کتاب *مجاز القرآن*، چنین کاربردی را سراغ گرفت (نک: ابوعبیده، مقدمه، ۱۸– ۱۹). او «حذف» را از انواع مجاز می‌داند و آیهٔ (یوسف/ ۸۲) را نیز به‌صورت «وَ سْئَل اَهلَ الْقَرْیَة» تفسیر می‌کند و دربارهٔ آن می‌نویسد: «مِن مَجازِ ما حُذِفَ و فیه مُضمَر» (همان، ۱/ ۸). وی در جای دیگر با اذعان به اینکه عرب‌زبانان به‌دلیل علم مخاطب به مراد گوینده، کلام خود را مختصر می‌کنند، مثال‌هایی از قرآن کریم می‌آورد که در آن پدیدهٔ حذف رخ داده است. در همین مقام است که ابوعبیده از وقوع «تجوّز» در کلام عرب خبر می‌دهد (نک: همان، ۱/ ۱۰۰– ۱۰۱). «مجاز» نزد فرّاء (۲۰۷ ق)، مفسر معاصر ابوعبیده، مفهومی دقیق‌تر یافت. او نیز از این شگرد ادبی با تعبیر «تجوز» یاد کرد؛ تا پس از این دوران، «تجوّز» به‌معنای «سخن به مجاز گفتن» میان مفسران و ادیبان شایع شود (ابوزید، ۱۰۳).

در اواسط قرن سوم هجری جاحظ (۲۵۶ ق) پس از کاربست «مجاز» در عبارات عالمان پیش از خود به‌مثابهٔ حقیقتی عرفی، برای نخستین‌بار این تعبیر را به‌عنوان یک اصطلاح، برای دلالت الفاظ بر معانی غیراصلی خود، دربرابر «حقیقت» به کار برد تا زمینهٔ استعمال حقیقی و مجازی نزد بلاغیان متأخر فراهم شود (نک: ضیف، ۵۶؛ ابوزید، ۱۱۶). جاحظ در *الحیوان* می‌نویسد: گاه شاعران، عالمان و اهل‌بلاغت انسان را به شمس، قمر، بحر، اسد، کلب و... تشبیه کرده‌اند؛ همچنین، دختر خود را غزال، مهره، زهره و... نام‌گذاری می‌کنند اما با این کار انسان را از حد خود خارج نمی‌سازند. وی در ادامه، با ذکر روایتی نبوی که معنای آن تنها با درنظرگرفتن مجاز به دست می‌آید، می‌نویسد: معنای این کلام صحیح است و تنها کسی که «مجاز کلام» را نمی‌شناسد بر آن عیب وارد می‌کند (جاحظ، ۱۴۲۴: ۱/ ۱۳۸– ۱۳۹).

پس از جاحظ، شاگرد وی، ابن‌قتیبه دینوری (۲۷۶ ق) در کتاب *تأویل مشکل القرآن*، «مجاز» را به‌عنوان «راه بیان سخن» معرفی کرد و انواع آن را چنین برشمرد: «للعربِ المجازاتُ فی الکلام؛ ومعناها: طُرقُ القولِ و مآخذُه. ففیها الاستعارة، و التمثیل، و القلب، و التقدیم، و التأخیر، و الحذف، و التکرار، ...» (نک: ابن قتیبه، ۲۲). وی در این کتاب دربارهٔ استعاره می‌نویسد: «... فالعَربُ تَستَعیرُ الکلمةَ فَتَضَعُها مَکانَ الکلمةِ، إذا کان المُسَمّی‌بها بِسببٍ مِنَ الْأُخری، أو مُجاوِراً لَها، أو مُشاکِلاً ...» (همان، ۸۸). او بر آن است که استعاره به‌دلیل وجود سببیت، مجاورت یا مشاکلت میان معنای دو کلمه رخ می‌دهد و یک کلمه در مکان کلمهٔ دیگر قرار می‌گیرد. با این بیان، استعاره در نظر ابن‌قتیبه به تعریف بلاغیان پس از وی، نزدیک می‌شود و دربرگیرندهٔ کنایه (بِسببٍ مِنَ الْأُخری)، مجاز مرسل (مُجاوِراً لَها) و استعاره (مُشاکِلاً) در اصطلاح امروزی است.

پس از حدود دو قرن کاربست مجاز در ادبیات دانشیان قرن‌های نخستین اسلامی، از اواخر قرن چهارم هجری به‌بعد این انگاره دربرابر «حقیقت» از اصطلاح «مجاز» در میان اصولیان و بلاغیان برخوردار شد. در این میان می‌توان از جصّاص (۳۷۰ ق)، فقیه حنفی مذهب نام برد که در کتاب *الفصول فی الأصول* با تعریف حقیقت و مجاز، به تبیین آن‌دو پرداخته است: «وَالْحَقِيقَةُ هِيَ اللَّفْظُ الْمُسْتَعْمَلُ فِي مَوْضِعِهِ الْمَوْضُوعِ لَهُ فِي اللُّغَةِ. وَالْمَجَازُ هُوَ الْمَعْدُولُ بِهِ عَنْ حَقِيقَتِهِ وَالْمُسْتَعْمَلُ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهِ الْمَوْضُوعِ لَهُ فِي أَصْلِ اللُّغَةِ» (جصاص، ۱/ ۴۶). همچنین در میان اصولیان شیعه، شیخ مفید (۴۱۳ ق) در کتاب *التذکرة* به تقابل میان حقیقت و مجاز در کلام، چنین اشاره کرده است: «والحقیقةُ مِن الکلامِ، ما یُطابِقُ المعنَی الموضوعَ لَه فی أصلِ اللِسانِ و المَجازُ مِنه، ما عُبِّر عَن غیرِ مَعناه فی الأصل» (مفید، ۴۲). پس از این دوران، دیری نپایید که حقیقت و مجاز به‌عنوان دو گونهٔ کلام، در کتاب‌های اصولی و بلاغی با دو تعریفِ: «الحقیقةُ استعمالُ اللفظِ فیما وُضِعَ لَه و المجازُ استعمالُه فی غَیرِ ما وُضِعَ لَه ... لِلعَلاقَة» رواج یافت (حلی، ۷۶– ۷۷ و به‌طور مشابه: جرجانی، ۱۳۷۰: ۸۸؛ سکاکی، ۱۴۲۰: ۴۶۸؛ تفتازانی، ۲۱۸– ۲۱۹؛ مظفر، ۱/ ۱۹ و...). بدین‌ترتیب، مجاز دربرابر حقیقت، عبارت شد از: استعمال لفظ در غیر معنای وضعی خود، همراه با علاقه و مناسبتی میان معنای حقیقی و مجازی، و نیز قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنای حقیقی شود (قرینهٔ صارفه). نیز، از آن پس در تعریف و تبیین استعاره و مجاز، گاه مفهوم «نقل» نیز گنجانده شد؛ درحالی‌که پیش از آن، چنین برداشتی هرگز وجود نداشت (نک: جرجانی، ۱۴۲۲: ۳۱ و ۲۷۸؛ تفتازانی، ۲۱۸ و ۲۲۱ و ۲۵۵).

پس به‌طور خلاصه باید گفت: انگارهٔ «مجاز» میان اندیشمندان مسلمان، ابتدای قرن سوم هجری در معنای گستردهٔ تفسیر و سبک‌های عربی، همچنین به‌معنای معبر و طرق سخن‌گفتن به کار می‌رفت؛ سپس از نیمهٔ قرن سوم مفهوم «حقیقت» درمقابل «مجاز» به‌تدریج شکل گرفت و پس از چندی مجاز دربرابر حقیقت به اصطلاحی رایج میان اصولیان و بلاغیان مبدل گردید. سرانجام از قرن پنجم به‌بعد، «مجاز» به‌صورت «استعمالُ اللفظِ فی غیرِ ما وُضِع له» تعریف شد که با تلقی قدما از این فن ادبی متفاوت بود. پس، مجاز نزد قدما پدیده‌ای زبانی قلمداد می‌شد و به‌معنای طرق سخن‌گفتن بود اما تعریف اصطلاحی مجاز الهام‌گرفته از آموزه‌های ناظر به «موضوع‌له لفظ» و «دلالت وضعی» از مباحث منطق صوری است. چنین می‌نماید که تعریف اخیر از مجاز، یعنی: «استعمال لفظ در غیر موضوع‌له» و قرار گرفتن مفهوم «نقل» در بعضی تعبیرها، متأثر از آرای یونانیان، خصوصاً ارسطو شکل گرفته است؛ چه‌آنکه ارسطو مجاز را به‌صورت «نقل نام به غیر» یا انتقال نام چیزی، بر چیز دیگر تعریف کرده بود. این سخن به‌معنای تأثر نظریات متأخران از آرای فلاسفهٔ یونان و نظریهٔ ارسطو در باب «مجاز» است که نهضت ترجمهٔ آثار یونانی به زبان عربی در نیمهٔ قرن سوم هجری، زمینه‌ساز آن بوده است.[۱] درنتیجه باید گفت، تلقی مسلمانان از مجاز، در ابتدا از درک زبان‌شناختی آنان آغاز اما پس از حدود دو قرن به تعریفی متأثر از آرای فلسفی دگرگون شده است.

---

۱. برخی پژوهشگران معاصر، ازجمله: طه حسین، کراچوفسکی و ابراهیم سلامه، نیز بر این باورند که «علم بیان» در میان مسلمانان تحت تأثیر آثار ارسطو، به‌ویژه رساله‌های خطابه و شعر، بوده است (نک: مجتبائی، مقدمهٔ هنر شاعری (ارسطو)، ۲۷–

ج) مجاز از منظر معناشناسان

باری، از اوایل قرن بیستم، دانش زبان‌شناسی تحولاتی اساسی به خود دید و شاخه‌ای به نام «معناشناسی» از آن متفرع شد. معناشناسی، مطالعهٔ علمی معناست و از این رو، معانی مجازی نیز در این زیرشاخه قابل‌بررسی است. به‌طورکلی در مطالعات معناشناختی کلاسیک، مجاز مرسل تحت عنوان «همنشینی معنایی» و استعاره ذیل عنوان «جانشینی معنایی» جای می‌گیرند؛ بدین‌صورت که مجاز برحسب افزایش مفهوم واحدهای محذوف در واحدی غیرمحذوف تحقق می‌یابد و استعاره به‌صورت انتخاب یک نشانهٔ زبانی به‌جای نشانه‌ای دیگر برحسب تشابه معرفی می‌شود. درنتیجه، باید گفت معناشناسی کلاسیک نیز، دست‌کم در تبیین استعاره، همچنان تحت تأثیر نظریهٔ ارسطو باقی مانده است (نک: صفوی، ۱۳۹۷: ۲۲۹– ۲۷۳). اما در نگاهی نو، به‌تازگی مجاز مرسل و استعاره براساس فرایندی به‌نام «کاهش» تحلیل شده‌اند. با این فرض که همواره هنگام تولید هر بافت زبانی (بافت A) مجموعهٔ وسیعی از اطلاعات نادیده گرفته می‌شوند. این اطلاعات یا از بافت زبانی «حذف» شده یا براساس بافت موقعیت (بافت B) و دانش مخاطب (بافت C) «کاهش» یافته‌اند؛ به‌گونه‌ای که گیرندهٔ پیام می‌تواند به‌کمک جمله‌های بافت B و بافت C خود، واحدهای کاهش‌یافته را تعبیر کند. با این بیان، مجاز و استعاره هردو در یک قالب و برحسب فرایند «کاهش» تبیین می‌گردند و دیگر به‌عنوان جایگزینیِ واحدی به‌جای واحدی دیگر تلقی نمی‌شوند (نک: همو، ۱۳۹۶: ۱۶۱– ۱۶۳).

مقالهٔ حاضر بر آن است تا به‌کمک مبانی معناشناختی نوین به تحلیل و تبیین آرایهٔ مجاز از نظر ساختار و دلالت بپردازد. در این پژوهش از یافته‌های زبان‌شناختی قدما که مجاز را «معبر و مجرای بیان سخن» معرفی کرده و به وقوع «حذف» در آن باور داشته‌اند نیز استفاده می‌شود. درنتیجه، با تعریفی نوین از مجاز، تباین ذاتی میان «حقیقت» و «مجاز» مرتفع شده، یکی از مسائل علم بیان قابل حل می‌گردد.

۴. بازنگاهی به واژهٔ مجاز در لغت و اصطلاح

واژهٔ «مجاز» از مادهٔ «ج.و.ز» اشتقاق یافته است. اهل‌لغت معنای اصلی این ماده را گذشتن، سِیر و عبورکردن بیان کرده‌اند: «جازَ المَوْضعَ و الطَّرِیقَ جَوْزاً ... و مَجَازاً،...: سَارَ فِیه و سَلَکَه» و «جَعَل فلانٌ ذلک الأَمْرَ مَجَازاً إِلی حاجَتِهِ، أَی طَرِیقاً و مَسْلَکاً» (نک: زبیدی، ۳۴/۸؛ ابن‌فارس، ۱/ ۴۹۴). این ریشه در قرآن کریم در باب مفاعله، عبورکردن: «فَلَمَّا جاوَزَهُ» (البقرة/ ۲۴۹) و به‌کمک حرف «باء»، به‌معنای عبور دادن: «وَ جاوَزْنا بِبَنی إِسْرائیلَ الْبَحْرَ» (الاعراف/ ۱۳۸) به کار رفته است. بدین‌سان، واژهٔ «مجاز» بر وزن «مَفْعَل» می‌تواند مصدر میمی یا اسم مکان تلقی شود، که در صورت اخیر به‌معنای «طریق» یا «معبر» است (نک: ابن‌منظور، ۵/ ۳۲۹؛ مصطفی و زیات، ۱/ ۱۴۷).

در برخی منابع، اصطلاح «مجاز» براساس معنای لغوی این‌گونه تعریف شده است: «ما جازَ و تَعَدّی عَن مَحَلِّهِ الموضوعِ لَه إلی غَیرِهِ لِمُناسَبَةٍ بَینَهُما» (جرجانی: ۱۳۷۰: ۸۸). با این بیان، منظور از

۲۸؛ سلامه، ۲۹۰– ۲۹۳). نمونه‌ای از چنین تأثیری را در آثار ابن المعتزّ و قُدامهٔ که از نظر زمانی در همسایگی ترجمهٔ آثار ارسطو به عربی به سر می‌بردند، می‌توان یافت (نک: مندور/ ۶۱– ۷۱).

«مجاز»: گذشتن و عبورکردن لفظ از محلی که برای آن وضع‌شده (حقیقت) به محل (یا معنای) دیگر است؛ آن‌هم به‌دلیل مناسبتی که میان این دو معنا وجود دارد. شایان ذکر است این بیان از مجاز با آن‌چه اصطلاحاً به‌عنوان مجاز لغوی تعریف شده، یعنی: «الکلمةُ المستَعمَلةُ فی غیرِ ما وُضِعتْ لَه...» (همانجا)، همسانی ندارد. چندان‌که پیشتر بیان شد، تعریف اخیر تحت تأثیر آرای ارسطو در باب مجاز شکل گرفته و با تعبیر قدما از مجاز که براساس درک زبانی آنها بیان شده است (بند ۳) تفاوت دارد. این نکته در کتاب *أسرار البلاغة* اثر مشهور عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱ ق) نیز نمودار است؛ آنجا که او مجاز را از منظر لغوی و نگاه زبان‌شناختی خود بدین‌صورت تبیین می‌کند: «المجازُ، مَفْعَل مِن جازَ الشَیءَ یَجوزُه، إذا تَعدّاه. و إذا عُدِلَ باللَفظِ عَمّا یُوجِبُه أصلُ اللغةِ، وُصِفَ بأنّهُ مَجازٌ، علی مَعنی أنَّهم جازوا بِه موضِعَه الأصلِیّ، أو جازَ هو مَکانَه الّذی وُضِعَ فیه أوّلا» (جرجانی، ۱۴۲۲: ۲۷۸)؛ بدین‌سان در نگاه جرجانی نیز، مجاز: «عبور از موضع اصلی لفظ» یعنی معنای حقیقیِ موضوع‌له است.

درنتیجه باید گفت گرچه «مجاز» نزد قدما و برخی دانشمندان بلاغت مبتنی بر لغت، یعنی «معبربودنِ» لفظ، سازمان یافته اما در اصطلاح، یعنی: «استعمال لفظ در معنای غیروضعی یا عدم استعمال لفظ در معنای وضعی»، از معنای لغوی خود فاصله گرفته است؛ چه، در معنای اصطلاحی به معبربودن لفظ که از ویژگی‌های زبان‌شناختی است توجهی نمی‌شود. حال باتوجه به لغت، می‌توان مجاز را مصدر در معنای اسم فاعل، و یا اسم مکان در نظر گرفت. براین‌اساس، «مجاز» از خصوصیات لفظ است و همانطور که قرشی ـ ظاهراً برای نخستین بار ـ به کار برده منظور از آن، «مجاز المعانی» است (نک: قرشی، ۱۵– ۱۶)؛ یعنی «لفظ»، عبورکننده یا معبر برای رسیدن به معانی گوناگون است: «اللفظُ، مجازُ المعانی».

۵. ساختار معناشناختی مجاز

پیشتر مراد از مجاز در آثار علمی متقدمان و متأخران ایشان مورد واکاوی قرار گرفت. اکنون جا دارد نگاهی به تعریف امروزین آن نیز افکنده شود. در اندیشه دانشمندان معاصر، مجاز در علم بیان به‌صورت: «المجازُ، هو اللفظُ المستعملُ فی غیرِ ما وُضِع له لِعلاقةٍ مع قرینةٍ دالَّةٍ علی عَدمِ إرادةِ المعنَی الأصلی» تعریف می‌شود که البته در آن منظور از «علاقه»، مناسبت میان معنای اول (حقیقی) و معنای ثانی (مجازی) است؛ که اگر از نوع مشابهت باشد، آن را «استعاره»، وگرنه آن را «مجاز مرسل» می‌نامند. قرینهٔ مانعه که در ادبیات بلاغیان از آن بیشتر به قرینهٔ صارفه یاد می‌شود، نیز امری است که مانع از فهم معنای اصلی نزد شنونده می‌شود و خود به لفظی و حالی تقسیم می‌گردد (نک: الهاشمی، ۲۵۱– ۲۵۲؛ الجارم و امین، ۶۹– ۷۱).

چنان‌که گذشت، آثار نخستین میان مسلمانان و مطالعات معناشناختی اخیر از وقوع نوعی «حذف» در فرایند مجاز، خبر داده‌اند (نک: بند ۳). پیشینیان در نوشته‌های خود به ارتباط میان «مجاز» و ایجاز، یعنی حذف و مختصرگویی در کلام، اشاره و گاه تصریح داشته‌اند. رمانی (۳۸۴ ق) به‌وقوع ایجاز حذف در آیهٔ «وَ سْئَلِ الْقَرْیَةَ» (یوسف/ ۸۲) اشاره و آن را به‌عنوان نخستین قسمِ «بلاغت» معرفی کرده است (نک: رمانی، ۷۶). اذعان به وجود ایجاز و اختصار در «مجاز» در آرای اصولی شیخ مفید (۴۱۳ ق) نیز دیده می‌شود: «و المجازُ منه ما عُبِّر عن غَیرِ معناه فی الأصل... علی

وَجهِ الإیجاز و الإختِصار» (مفید، ۴۲). جرجانی (۴۷۱ ق) هم به رابطهٔ میان مجاز و حذف اشاره و تأکید کرده است که هرگونه حذف را نمی‌توان در زمرهٔ مجاز در نظر گرفت؛ مثلاً، او وقوع مجاز در آیهٔ (یوسف/ ۸۲) را به‌دلیل ترک واژهٔ «أهل» به‌عنوان مضاف محذوف می‌داند و اصل آیه را به‌صورت «و اسأل أهل القریة» بیان می‌کند (نک: جرجانی، ۱۴۲۲: ۲۹۱– ۲۹۲). ابن ابی اصبع مصری (۶۵۴ ق) اندیشمند دیگری است که در کتاب *بدیع القرآن* به‌طور دقیق و کامل‌تر به مطالعهٔ رابطهٔ مجاز و ایجاز پرداخته است. او در این کتاب بر آن است «مجاز» به‌طور کلی و در تمام اقسام خود، نوعی «ایجاز» بوده درحالی‌که عکس آن صادق نیست: «کُلُّ مَجازٍ ایجازٌ وَ لا یَنعکِس»؛ بدین‌سان از منظر وی هر مجاز، ایجاز بوده اما هر ایجاز را نمی‌توان مجاز دانست. او مجاز را باتوجه به وقوع ایجاز در آن، دوگونه می‌داند: الف. حذف بخشی از کلام به‌خاطر دلالت باقی اجزای کلام بر محذوف؛ ب. وجود قرینه‌ای که سبب بی‌نیازی از ذکر الفاظ محذوف گردیده است. وی در ادامه برای هر یک از این دو گونهٔ مجاز، مثالی ذکر می‌کند: مثال نخست همان آیهٔ موردنظر رمانی یعنی (یوسف/ ۸۲) و مثال دوم آیهٔ «حَتَّی تَوارَتْ بِالْحِجاب» (ص، ۳۲) است (نک: ابن ابی‌اصبع، ۱۸۰).[۱] سیوطی (۹۱۰ ق) نیز برخی از اقسام حذف را مجاز معرفی می‌کند و آن را نظری مشهور می‌داند (نک: سیوطی، ۲/ ۴۱– ۴۲). مدنی (۱۱۲۰ ق) از عالمان و ادیبان قرن یازدهم هجری، نظر عالمان دانش بدیع را دربارهٔ مجاز این‌گونه بیان می‌کند: «المجازُ هو تجوّزُ الحَقیقَة، بِحیثُ یأتی المتکلِّمُ الی اسمٍ موضوعٍ لِمعنًی فیَختَصِرُه» و برای مثال، مراد از «السماء» در بیت «إذا نَزلَ السماءُ بارضِ قومٍ...» را «مَطرُ السماء» معرفی می‌کند (مدنی، ۱۳۸۸: ۶/ ۱۰۵). درواقع، یکی از معانی لغوی «تجوّز»، تخفیف است (نک: فراهیدی، ۶/ ۱۶۵؛ ابن‌منظور، ۵/ ۳۲۹) و به نظر می‌رسد منظور مدنی از تعبیر بالا چنین باشد که «مجاز» با تخفیف و اختصارِ «حقیقت» همراه است؛ بدین‌سان، واژهٔ تجوّز، هم نشانگر وقوع مجاز،[۲] هم بیان‌گر اختصار و تخفیف در کلام خواهد بود. شواهد فوق نشان می‌دهند پیشینیان، کم‌وبیش وقوع ایجاز در انواع مجاز را دست‌کم از اواخر قرن چهارم به‌بعد، کشف کرده‌اند.

براساس تحقیقات معناشناختی اخیر، اسلوب حذف را می‌توان به دوگونهٔ «حذف زبانی» و «تخفیف غیرزبانی» تقسیم کرد. حذف، براساس بافت زبانی[۳] یا سیاق متن اما تخفیف، مبتنی بر بافت غیرزبانی[۴] (شامل: آ- بافت موقعیت و ب- دانش پیش‌زمینهٔ مخاطب) انجام می‌گیرد. بافت موقعیت، فضایی خارج از زبان است که متکلم، سخن خود را در بستر آن، برای مخاطب ایراد می‌کند و در ادبیات قدما، بیشتر به قرینه یا مقتضای حالی (مقامی) تعبیر شده است. نیز، منظور از دانش پیش‌زمینهٔ مخاطب، معلومات مخاطب یا مخاطبان خاص کلام است که کمتر موردتوجه پیشینیان بوده است (کبریت‌چی و شاهرودی، ۱۴۰۱: ۳۳۴– ۳۳۵). طرفه آنکه، آنچه ابن ابی اصبع به‌عنوان دو گونهٔ ایجاز بیان کرده، همان «حذف زبانی» و «تخفیف غیرزبانی» است.

از آنچه گذشت می‌توان استنتاج کرد که «مجاز» به‌سبب دو پدیدهٔ ایجازِ «حذف» و «تخفیف» در

---

۱. صاحب کشاف «التواری بالحجاب» را مجاز از «غروب الشمس» تفسیر کرده است (نک: زمخشری، ۴/ ۹۲).

۲. لغویان، تجوّز را به «سخن‌گفتن به مجاز» نیز معنا کرده‌اند (ابن‌منظور، ۵/ ۳۲۹).

3. co-text

4. context

زبان رخ می‌دهد؛ بنابراین، مجاز در اصل، کلام مفصلی است که در موقعیتی خاص، براساس بافت زبانی و بافت غیرزبانی، به‌طور موجز و مختصر بیان می‌شود و به قولی، «تجوّز» پیدا می‌کند. آنچه در سنت مطالعهٔ مجاز، «علاقه» اطلاق گشته نیز در همین جملهٔ مفصل جای می‌گیرد و قرینهٔ مانعه هم از مجموع بافت زبانی (قرینهٔ لفظی) و بافت غیرزبانی (قرینهٔ حالی) حاصل می‌شود (نک: بند ۶). مثلاً، عبارت «رَعَتِ الماشیةُ الغیثَ»[۱] که مجاز مرسل به علاقهٔ سببیت است (نک: الهاشمی، ۲۵۲)، در اصل، صورت مختصر عبارت تفصیلیِ «رَعَت الماشیةُ [النباتَ] [بسببِ] الغیث» بوده، که در آن واژه‌های «النبات» و «بسبب» به‌ترتیب، «تخفیف» یافته و «حذف» شده‌اند. آن‌گونه که بالاتر آمد، منظور از تخفیف، ترک لفظ مبتنی بر موقعیت کلام و دانش مخاطب، و مراد از حذف، نیاوردن لفظ براساس دانش زبانی است. درواقع، جملهٔ تفصیلی فوق، تفسیر مجاز بوده، از این پس «جملهٔ مفسِّر» نام می‌گیرد؛ پس تمام الفاظ جملهٔ مفسّر از سنخ «حقیقت» و معادل جملهٔ مجازی هستند؛ به‌گونه‌ای که فهم مجاز منوط به یافتن این جملهٔ مفسّر خواهد بود. درنتیجه، مجاز در انواع گوناگون با علایق مختلف آن، همواره کلام موجز و بلیغی است[۲] که به‌کمک جملهٔ مفسّر قابل فهم می‌گردد. جمله مفسّر، دربرگیرندهٔ «علاقهٔ» مجاز است و لفظ موجز را تفصیل می‌دهد و از حالت تجوّز خارج می‌کند و چون رابطی میان حقیقت و مجاز، آن را به حقیقت مبدّل می‌سازد. البته، همان‌طور که جرجانی بیان داشته است، هر ایجازی در کلام سبب وقوع مجاز نمی‌شود؛ بلکه زمانی که لفظ موجز بر معنای غیراصلی خود دلالت نماید، تجوّز رخ می‌دهد. ادامهٔ این بخش، ایجاز را در انواع مجاز، یعنی: مجاز مرسل و استعاره بررسی می‌کند.

۵. ۱. ایجاز در فرایند مجاز مرسل

پیش از پرداختن به هدف از این بخش، جا دارد نگاهی به تعریف مجاز مرسل داشته باشیم. از دیدگاه برخی آثار معاصر، مجاز مرسل در مفهوم مقبول آن، این‌گونه تعریف شده است: «المجازُ المرسلُ، هو الکلمةُ المستعملةُ قَصداً فی غیرِ مَعناها الأصلی لِملاحَظةِ علاقةٍ غیرِ المشابهةِ مع قرینةٍ دالّةٍ علی عدمِ إرادةِ المعنَی الأصلی». در این دیدگاه، «علاقه» مناسبت میان معنای منقول‌عنه و منقول‌الیه است که معنای ثانی (مجازی) را به معنای اول (حقیقی) متعلق و مرتبط می‌سازد؛ همچنین، «قرینه» دلیلی است برای نشان‌دادن اینکه متکلم ارادهٔ معنا در غیر موضوع‌له دارد. این قرینه می‌تواند «لفظی» یا «حالی» باشد؛ قرینهٔ حالی آن است که از حال متکلم یا موقعیت او فهمیده می‌شود (الهاشمی، ۲۵۱– ۲۵۲).

عالمان بلاغت، علایق مختلفی را برای مجاز مرسل نام برده‌اند؛ مانند: سببیت، کلیّت و جزئیت، حال و محل، و... (نک: الهاشمی، ۲۵۲– ۲۵۲؛ شمیسا، ۲۴– ۳۰) اما تمامی آنها را می‌توان تحت یک علاقه باعنوان «مجاورت» که در اندیشهٔ قدما به‌مثابهٔ یک علاقه در عداد سایر علاقه‌ها ذکر شده است، خلاصه کرد؛[۳] بنابراین، در مجاز مرسل، ارتباط میان معنای اول و ثانی با «تداعی مجاورت» انجام

---

۱. «گوسفندان باران را چریدند»

۲. ایجاز و اطناب از مهم‌ترین عوامل بلاغت کلام هستند: «البلاغة هی الإیجاز و الإطناب» (نک: سُبکی، ۱/ ۵۷۵).

۳. یاکوبسن (۱۹۵۶) در مقالهٔ مشهور «دو جنبهٔ زبان و دو نوع زبان‌پریشی» تحت عنوان «قطب‌های استعاره و مجاز»، بر ابتناء استعاره بر مشابهت (similarity)، و مجاز بر مجاورت (contiguity) تأکید داشته است (نک: Jakobson, 67).

می‌گیرد (نک: هادی‌زاده و مرتضایی، ۲۲۴). حال براساس آنچه پیشتر آمد، می‌توان به‌کمک علاقهٔ کلی مجاورت، تفصیل انواع مجاز را به‌کمک پدیدهٔ «حذف» و «تخفیف» به دست داد. جدول ۱ نمونه‌های قرآنی از مجاز مرسل، جملهٔ مفسّر و علاقهٔ مجاز[۱] مربوط به هریک از آنها را نشان می‌دهد.

جدول ۱. نمونه‌هایی از مجاز مرسل در قرآن کریم و تفصیل آنها

ردیف	مجاز مرسل	تفصیل مجاز (جملهٔ مفسّر)	علاقهٔ مجاز
۱	«یُرْسِلِ السَّماءَ عَلَیْکُمْ مِدْراراً» (نوح/ ۱۱)	«یُرْسِلِ المطَرَ السَّماءِ عَلَیْکُمْ مِدْراراً»	ظرفیة / سببیّة
۲	«وَ یُنَزِّلُ لَکُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا» (الغافر/ ۱۳)	«وَ یُنَزِّلُ لَکُم مِّنَ السَّمَاءِ مطراً یُسبِّبُ الرِزْق»[۲]	مسبَّبیة
۳	«یَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِی آذَانِهِم» (البقره/ ۱۹)	«یَجْعَلُونَ أنامِلَ أَصَابِعِهِمْ فِی آذَانِهِمْ»[۳]	کلیة
۴	«فَتَحْرِیرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ» (النساء/ ۹۲)	«فَتَحْرِیرُ رَقَبَةِ عبدٍ مُؤْمِن»	جزئیة
۵	«وَ ءَاتُواْ الْیَتَامَی أَمْوَالَهُم» (النساء/ ۲)	«وَ ءَاتُواْ الْذینَ کَانوا یَتَامَی أَمْوَالَهُم»[۴]	اعتبار ما کان
۶	«إِنِّی أَرانی أَعْصِرُ عنباً یَؤول الی الخَمْر»[۵] (یوسف/ ۳۶)	«إِنِّی أَرانی أَعْصِرُ خَمْراً»	اعتبار ما یکون
۷	«فَفِی رَحْمَةِ اللّهِ هُمْ فِیهَا خَالِدُون» (آل‌عمران/۱۰۷)	«فَفِی الجَنَّةِ الّتی تَحلُّ فیهَا رَحْمَةَ اللّهِ هُمْ فِیهَا خَالِدُون»[۶]	الحالیّة
۸	«وَ سْئَلِ الْقَرْیَةَ» (یوسف/ ۸۲)	«وَ سْئَلْ أهلَ الْقَرْیَةَ»[۷]	المحلیّة
۹	«وَ اجْعَلْ لی لِسانَ صِدْقٍ فِی الْآخِرین» (الشعراء/ ۸۴)	«وَ اجْعَلْ لی لِسانِ صِدْقٍ فِی الْآخِرینَ»[۸]	الآلیّة
۱۰	«أَمْ یَحْسُدُونَ النَّاسَ» (النساء/ ۵۴)	«أَمْ یَحْسُدُونَ النَّبیَّ من النَّاس»[۹]	العموم
۱۱	«فَإِذا قَضَیْتُمُ الصَّلاة» (النساء/ ۱۰۳)	«فَإِذا قَضَیْتُمُ أداءَ الصَّلاة»[۱۰]	البدلیة
۱۲	«لَیْسَ لِوَقْعَتِهَا کَاذِبَةٌ» (الواقعة/ ۲)	«لَیْسَ لِوَقْعَتِهَا تَکذیبُ کَاذِبَةٍ»[۱۱]	اطلاق الفاعل علی المصدر
۱۳	«لَا عَاصِمَ الْیَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّه» (هود/ ۴۳)	«لَا عَاصِمَ لِمَعصومٍ الْیَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ»[۱۲]	اطلاق الفاعل علی المفعول
۱۴	«أَیَّتُهَا الْعِیر» (یوسف/ ۷۰)	«یا أَصْحَابَ الْعِیر»[۱۳]	المجاورة
۱۵	«فَبَشِّرْهُمْ بِعَذابٍ أَلیمٍ» (الانشقاق/ ۲۴)	«فَلاتُبَشِّرهم بِرَحْمَةٍ، بَلْ أنذِرهم بِعَذابٍ أَلیمٍ»	التضاد[۱۴]

---

۱. علاقه‌های مجاز در جدول ۱، عمدتاً از کتاب جواهر البلاغه انتخاب شده‌اند (نک: الهاشمی، ۲۵۲– ۲۵۵).
۲. نک: الهاشمی، ۲۵۳
۳. نک: همانجا
۴. نک: تفتازانی، ۲۲۰
۵. نک: همانجا
۶. نک: تفتازانی، ۲۲۰– ۲۲۱
۷. نک: جرجانی، ۱۴۲۲: ۲۹۱
۸. نک: الهاشمی، ۲۵۳
۹. نک: همان، ۲۵۴
۱۰. نک: همانجا
۱۱. نک: همان، ۲۵۵
۱۲. نک: همانجا
۱۳. نک: نحاس، ۲/ ۲۰۹
۱۴. علاقه در این نوع مجاز، «تضاد» نام گرفته است؛ زیرا واژه، درست در معنای ضد آن به کار می‌رود. قدما از این نوع، به «استعارهٔ تهکّمیه» یاد می‌کردند اما امروزه از سوی برخی محققین نادرست می‌نماید (نک: شمیسا، ۳۰؛ شفیعی کدکنی، ۱۱۷).

چنان‌که از نمونه‌های فوق پیداست، مجاز مرسل با درنظرگرفتن علاقهٔ مجاورت و با توجه به پدیدهٔ حذف زبانی و تخفیف غیرزبانی قابل‌تبدیل به جملهٔ تفصیلی یا مفسّر مجاز است. بر این پایه، حذف زبانی، مبتنی بر دانش زبانی رخ می‌دهد و تخفیف الفاظ، براساس بافت موقعیت کلام و دانش زمینهٔ مخاطب انجام می‌گیرد. بر این امر باید تأکید ورزید که جملهٔ مفسّر، فاقد تجوّز است و دلالت حقیقی دارد و تنها با کشف آن است که معنای «مجاز» به دست می‌آید؛ برای‌مثال، اگر کسی در آیهٔ ۴، «رسم زنجیرکردن گردن (رقبه) بندگان و اسیران» را نداند، یا در آیهٔ ۶ از «چگونگی فرایند تولید خمر» ناآگاه باشد، قادر به یافتن الفاظ تخفیف‌یافته نخواهد بود؛ در این‌صورت، او نمی‌تواند جملهٔ مفسّر مجاز را کشف کند و به معنای مجازی دست یابد.

۵. ۲. ایجاز در فرایند استعاره

واژهٔ استعاره، مصدر باب استفعال از ریشهٔ: «ع.ی.ر» یا «ع.و.ر» در لغت به‌معنای عاریت‌گرفتن است (ابن‌منظور، ۴/ ۶۱۸) اما در اصطلاح عالمان بلاغت عبارت است از: «استعمالُ اللفظِ فی غیرِ ما وُضِع له لِعلاقةِ المشابهةِ بَین المعنَی المنقولِ عنه و المعنَی المستعمَلِ فیه، مع قرینةٍ صارفةٍ عَن إرادة المعنَی الأَصلی»؛ به دیگر عبارت، «استعاره» مجازی است به علاقهٔ «مشابهت» (الهاشمی، ۲۵۸؛ الجارم و امین، ۷۷). گرچه برخی اندیشمندان، متأثر از ارسطو، گاه به وجود «نقل» در استعاره قائل شده‌اند (نک: جرجانی، ۱۴۲۲: ۳۱) اما، عالمان بلاغت استعاره را تشبیه مختصری معرفی کرده‌اند که نسبت به آن از بلاغت بیشتری برخوردار است (نک: الهاشمی، ۲۵۸؛ شفیعی کدکنی، ۱۱۸). جرجانی نیز اصل استعاره را تشبیه می‌داند و بر آن است که استعاره نسبت به تشبیه، دارای مبالغه، اختصار و ایجاز است (جرجانی، ۱۴۲۲: ۳۰ و ۱۷۴). برای مثال، استعارهٔ «رأیتُ أسداً فی المدرَسة» دراصل همان تشبیهِ مرد شجاع به شیر است: «رأیتُ رجلاً شُجاعاً کالأسدِ فی المدرَسة» که با حذف مشبَّه (رجلاً)، أداة تشبیه (کَ) و وجه شَبَه (الشجاعة)، و باقی‌ماندن مشبَّه‌به (أسد)، استعاره حاصل شده است (نک: الهاشمی، ۲۵۸). با تدقیق در این تلخیص، می‌توان دریافت که حرف «کَ» براساس بافت زبانی «حذف» شده است اما کلمه‌های «رجلاً» و «الشجاعة» براساس بافت غیرزبانی «تخفیف» یافته‌اند. با این بیان، «استعاره» کلامی مبتنی بر تشبیه است که با اتکاء بر بافت زبانی (حذف زبانی) و بافت غیرزبانی (تخفیف غیرزبانی) به‌طور موجز بیان می‌شود.

استعارهٔ فوق که در آن لفظ مشبه‌به ذکر شده، نمونه‌ای از استعارهٔ تصریحیّه یا مصرّحه است اما اگر در استعاره لفظ مشبه ذکر شود و مشبه‌به حذف و تنها لوازم آن بیان گردد، بدان استعارهٔ مکنیّه، بالکنایه یا تخییلیّه می‌گویند. مثال معروف این نوع استعاره، بیت أبو ذُؤَیب هُذَلی است: «وَإذا المنیّةُ أنشَبَتْ أظفارَها.... ألفَیتَ کُلَّ تَمیمَةٍ لاتَنفَعُ»[1] که در آن «المَنیّةُ» (مرگ)، به حیوان درنده‌ای تشبیه شده است که چنگال‌های خود را در بدن فرو می‌برد. در این استعاره، مشبه (المنیّة) مذکور است اما مشبه‌به (السبُع: حیوان درنده) حذف شده و تنها لازمهٔ آن، یعنی أظفار بیان گردیده است (نک: همان، ۲۶۱). حال، در این شرایط می‌توان تفصیل استعاره (جملهٔ مفسّر) را بدین‌صورت در

---

۱. «آنگاه که مرگ چنگال‌های خود را فرو می‌برد... در می‌یابی که هیچ طلسمی فایده ندارد».

نظر گرفت: «وَإذا أخَذَتِ الْمَنیّةُ بفُلانٍ کَإنشابِ السَبُعِ أظفارَها بِه...». درواقع، تفصیل استعاره، همان تشبیه اصلی است که در آن تمامی سازه‌های تشبیه و ارتباط آنها با دیگر واحدهای جمله بیان می‌شود. شایان ذکر است در جملهٔ مفسّر استعاره، همهٔ الفاظ در معنای حقیقی خود به کار می‌روند. بدین‌سان، استعارهٔ مکنیّه بالا با ذکر مشبه (المَنیّة) و «حذف» و «تخفیف» بعضی از واحدهای جملهٔ تفصیلی، سپس ترکیب الفاظ باقیمانده با یکدیگر حاصل شده است. فهم این‌گونه استعاره‌ها نیز منوط به یافتن جملهٔ مفسّر استعاره است که با اتکاء بر بافت زبانی (سیاق لفظ) و بافت غیرزبانی (موقعیت کلام و دانش پیش‌زمینهٔ مخاطب) حاصل می‌آید.

بررسی استعاره‌های مکنیه نشان می‌دهد که در آنها لوازم «مشبّه‌به» برای مشبّه اثبات و احکام آن به مشبّه تسرّی می‌یابد. نظر به اینکه با چنین کاری به خیال شنونده افکنده می‌شود که مشبه از جنس مشبه‌به است، چنین استعاره‌هایی تخییلیّه نام گرفته‌اند. در این استعاره‌ها مشبّه، از جنس مشبّه‌به در نظر گرفته می‌شود و اوصاف و ویژگی‌های مشبّه‌به از باب تمثیل برای مشبّه ذکر می‌گردد. در مثال بالا نیز ویژگی حیوان درنده که فروبردن چنگال در بدن قربانی است (إنشاب)، به مرگ (مَنیّة) نسبت داده شده است؛ یعنی، کلمهٔ «أخَذَتْ» از تشبیه اصلی، تخفیف یافته و چنگال فروکردن که مفاد فعل «أنشَبَتْ» است، به «المنیّةُ» اسناد یافته است. این سخن به‌معنای ادعاء وجود درندگی برای مرگ و دخول «مشبه» در حقیقتِ «مشبه‌به»، آن‌سان‌که برخی از بلاغیان پنداشته‌اند (نک: سکاکی، ۱۴۲۰: ۴۷۷؛ الجارم و امین، ۷۶)، و یا هوهویت و اتحاد میان «مشبه» و «مشبه‌به» (نک: تفتازانی، ۲۱۳؛ الهاشمی، ۲۶۳) نیست؛ بلکه از باب تسری حکم مَثَل برای مُمَثَّل برای تفهیم بهتر معنا به مخاطب است. شاید از این جهت بوده که ارسطو و همفکران او گمان برده‌اند در استعاره، کلمه‌ای در جای کلمهٔ دیگر منتقل می‌شود[1] (مثلاً در اینجا: «أنشَبَتْ» جایگزین «أخَذَتْ» شده باشد)؛ حال‌آنکه در این موارد، تفصیل استعاره و پدیدهٔ ایجاز در آن، نشان می‌دهد که إسناد از باب تمثیل و تخییل[2] رخ داده و اصلاً انتقالی صورت نگرفته است. نتیجه آنکه، علاوه بر استعاره‌های مصرّحه، استعاره‌های مکنیّه نیز که از دقیق‌ترین انواع آن است، در قالب «ایجاز» قابل تحلیل و تفسیر هستند؛ بی‌آنکه مفهوم «نقل» در آنها دخیل باشد.

قرآن کریم از اسلوب تشبیه و «ضرب امثال» در بیان بلیغ و رسای معانی و حقایق خود به‌نیکی بهره برده است: «وَ یَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ یَتَذَکَّرُون» (ابراهیم/ ۲۵). بدین‌سان استعاره‌های قرآن کریم را باید تشبیه و تمثیل‌هایی دانست که مخاطبان خود را به درک معنا تقریب می‌کنند. جدول ۲ نمونه‌هایی از استعاره‌های قرآن را به‌همراه تفصیل هریک از آنها گرد آورده است. تفصیل این استعاره‌ها نشان می‌دهد چگونه حذف زبانی و تخفیف غیرزبانی در آنها، موجب ایجاز در کلام و تجوّز می‌شود. نحوهٔ دلالت و فهم بعضی از این نمونه‌ها در بند ۶ مقاله از نظر می‌گذرد.

---

۱. چنان‌که در بند ۳ آمد، ارسطو هویت استعاره را «نقل» دانسته است.

۲. «شاید هیچ‌کدام از صور خیال شاعرانه به‌اندازهٔ استعاره، در آثار ادبی و به‌ویژه شعر اهمیت نداشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۱۸).

جدول ۲. نمونه‌هایی از استعاره‌های قرآن کریم و تفصیل آنها

ردیف	آیهٔ نمونه	تفصیل استعاره (جملهٔ مفسّر)
۱۶	«اِهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ» (الحمد/ ۶)	«اِهْدِنَا الدينَ الحَقَّ[۱] كَأَنَّهُ الصِّرَاطُ الْمُسْتَقِيمُ فی الإيصال»
۱۷	«وَ آيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهارَ» (يس/ ۳۷)	«وَ آيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَكشِفُ عَن مَكانِه ضَوءَ النهارِ كَما يُسْلَخُ الجِلدُ عَن الشاة»[۲]
۱۸	«وَ اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً» (مريم/ ۴)	«وَ انتَشَرَ الشَيبُ فی الرَّأسِ كَما يَشتَعِلُ شُعاعُ النّارِ فی الحَطَب»[۳]
۱۹	«وَ اخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَة» (الإسراء/ ۲۴)	«تَواضَعْ لَهُمَا[۴] كَطائرٍ يَخفِضُ جَنَاحَهُ الذَليلَ مِنَ الرَّحْمَة»
۲۰	«فَأَذَاقَهَا اَللَّهُ لِباسَ الْجُوعِ وَ الْخَوْف» (النحل/ ۱۱۲)	«أصابَها للهُ كإذاقةِ الطَعامِ الجُوعَ و الخَوْفَ، و هما كلِباسٍ عامٍ أَلبَسَها لله»[۵]

باری، بررسی معناشناختی مجاز نشان داد که هردوگونهٔ آن (یعنی مجاز مرسل و استعاره) مبتنی بر ایجاز (حذف زبانی و تخفیف غیرزبانی) شکل می‌گیرند؛ با این تفاوت که مجاز مرسل براساس نوعی مجاورت میان معنای اول و ثانی پدید می‌آید اما استعاره برپایهٔ مشابهت میان آن‌دو رخ می‌دهد. بنابراین، می‌توان مجاز مرسل را «ایجاز مجاورت» و استعاره را «ایجاز مشابهت» دانست. همچنین، باتوجه به اینکه هر مجاز در قالب یک جمله با الفاظ حقیقی قابل تفصیل است (تفصیل مجاز)، می‌توان مجاز را نوعی حقیقت موجز دانست؛[۶] بدین‌صورت‌که جملهٔ تفصیلی، رابطه و علاقه میان معنای اول و ثانی را بیان می‌کند. براین‌اساس، نسبت میان حقیقت و مجاز، رابطهٔ تفصیل و ایجاز است. این نتیجه، با تلقی رایج از مقولهٔ مجاز که مبتنی بر نوعی «انتقال» بوده، متفاوت است.

۶. دلالت زبان‌شناختی مجاز

تبیین و تحلیل زبان‌شناختی دلالت «مجاز» همواره از مسائل دشوار نزد پیشینیان بوده است؛ چه‌اینکه پذیرش مجاز به‌عنوان استعمال لفظ در معنای غیر موضوع‌له، آنرا کذب و غیرواقعی معرفی نموده است. به‌ویژه، در استعاره که فاصله میان معنای اول و ثانی (مشبه و مشبه‌به) بیشتر از مجاز مرسل است، دلالت مجازی مشکل‌سازتر می‌شود؛ برای‌مثال در عبارت «رأیتُ اسداً فی الحَرب»، اگر «اسد» استعاره از «رجل شجاع» باشد، چگونگی دلالت اسد بر نوعی انسان به‌مثابهٔ مفهومی متمایز از حیوان مفترِس، همواره محل پرسش بوده است. چنان‌که گذشت، دانشمندان بلاغت برای حل این مشکل نظریات گوناگونی ارائه کرده‌اند؛ از آن میان، سکاکی قائل به

---

۱. تفتازانی، ۲۲۱

۲. نک: سیوطی، ۲/ ۵۲– ۵۳

۳. الثعالبی، ۴۰، با اندکی تغییر.

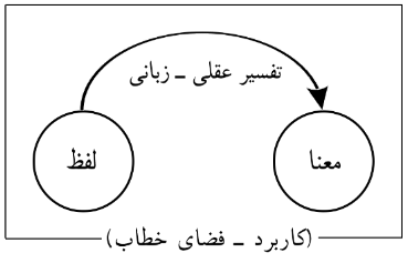
۴. ازهری، ۷/ ۵۴؛ ابن‌منظور، ۷/ ۱۴۶؛ طریحی، ۴/ ۲۰۲ و ...

۵. راغب، تقدیر این آیه را چنین ذکر کرده است: «أذاقها اللّه طعم الجوع و الخوف، و ألبسها لباسهما» (راغب اصفهانی، ۳۳۳) اما این تفصیل همچنان دارای «مجاز» است.

۶. شایان ذکر است که هر ایجاز در کلام را نمی‌توان مجاز تلقی کرد اما عکس آن صادق است.

حقیقت ادعایی است و «مشبه» را فردی از افراد داخل در حقیقت و جنس «مشبه‌به» معرفی می‌کند (نک: سکاکی، ۱۴۲۰: ۴۷۷) درمقابل اما، تفتازانی با رد این نظر و تمسک به مبانی دلالت منطقی، دلالت مجاز را از نوع تضمن و التزام (انتقال از ملزوم به لازم) می‌داند هرچند گاه به دیدگاه سکاکی نزدیک و به «هوهویت» نیز قائل می‌شود (نک: تفتازانی، ۱۸۳– ۱۸۷ و ۲۱۳)؛ لیکن، «دلالت منطقی» که ریشه در نظریات ارسطو دارد، رابطه‌ای قراردادی، این‌همانی و یک‌به‌یک، چون دو روی سکه، میان دال و مدلول برقرار می‌کند. این رابطهٔ دال ـ مدلولی مناسب زبان‌های صوری یا زبان علم است و پاسخ‌گوی مسائل و ظرایف زبان طبیعی نیست. زبان علم، نظامی ایستا و تک‌معناست و فنون ادبی چون مجاز در آن جای ندارد و به کاربرد ناصحیح لفظ بدل می‌شوند (کبریت‌چی و شاهرودی، ۱۴۰۰: ۱۲۵– ۱۳۰).

درمقابل اما، سازوکار «دلالت زبانی» با دلالت منطقی متفاوت است. در زبان طبیعی، دلالت لفظ بر معنا فرایندی است که با تفسیر عقلی ـ زبانی و در کاربرد انجام می‌گیرد؛ الفاظ نشانه‌هایی هستند که بر معنا دلالت و راهنمایی می‌کنند؛ نه‌آنکه با معنا متحد شوند تا رابطهٔ این‌همانی میان لفظ و معنا برقرار کنند. بدین‌سان، یک لفظ در کاربردهای گوناگون می‌تواند بر معناهای مختلف دلالت کند (شکل ۱). دلالت زبان‌شناختی فرایندی سیال و پویاست که وابسته به کاربرد[۱] و فضای خطاب است و تفسیر، فعالیت شناختی مخاطب برای کشف معناست (همان، ۱۳۰– ۱۳۶).



شکل ۱. سازوکار دلالت زبان‌شناختی

طرح دلالت زبانی، تفسیر مجاز را به‌صورتی سهل‌تر امکان‌پذیر می‌کند؛ بی‌آنکه تکلفی در آن رخ دهد و «معنا» دروغین و غیرواقعی جلوه نماید. آن‌گونه که این نوشتار بیان نمود، مجاز به‌لحاظ ساختار، کلامی موجز است که بر معنای جدید دلالت می‌کند. حال، باتوجه به طرح دلالت زبانی، این کلام موجز توسط مخاطب کلام و در کاربرد قابل تفصیل و تفسیر خواهد بود. درواقع، این مخاطب است که با تکیه بر بافت غیرزبانی کلام (بافت موقعیت و دانش پیش‌زمینه مخاطب) می‌تواند تفصیل کلام یا همان جملهٔ مفسّر را به دست آورد و معنا را کشف نماید؛ به بیان دیگر، معنای مجاز همانند حقیقت، با تفسیر عقلی ـ زبانی مخاطب و در کاربرد به دست می‌آید.

---

۱. منظور از کاربرد، فضا و موقعیتی است که کلام در آن واقع می‌شود و در زمینهٔ آن، دلالت لفظ بر معنا انجام می‌گیرد. کاربرد شامل بافت زبانی، بافت غیرزبانی و معناست. بافت زبانی همان الفاظ سخن، و بافت غیرزبانی شامل دو چیز یعنی: بافت موقعیتی و دانش پیشینی مخاطبان است.

درنتیجه، تفاوتی ساختاری میان دلالت حقیقی و دلالت مجازی نیست؛ دلالت مجاز[۱] بی‌هیچ تکلف و تعقدی، به‌مانند دیگر عبارت‌های زبان طبیعی، در سازوکار «دلالت زبان‌شناختی» (شکل ۱) انجام می‌گیرد و یکی از مسائل مهم علم بیان قابل‌حل می‌گردد.

براساس آنچه گذشت، هم تولید مجاز و هم تفسیر آن که تحلیل معکوس تولید محسوب می‌شود، به «کاربرد» و «موضع کلام»[۲] وابسته است؛ زیرا متکلم حکیم بسته به بافت غیرزبانی، کلام موجز را با حذف و تخفیف الفاظ پدید می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که مخاطب خاص او با احاطه بر آن بافت بتواند آن را تفصیل دهد و معنا را دریابد. واضح است درصورت عدم احاطه بر کاربرد و ندانستن بافت غیرزبانی، تفسیر و کشف مجاز، مشکل و گاه ناممکن خواهد بود. تفسیر مجاز، در مجاز مرسل از جهت «مجاورت» و در استعاره از جهت «مشابهت» است؛ به هرحال، این مخاطب است که با احاطه بر کاربرد می‌تواند جهت دلالت لفظ را کشف کند و معنا را به دست آورد. پس ای‌بسا غیرمخاطبان مستمع که بر کاربرد و شرایط کلام احاطه ندارند، نتوانند به معنا دست یابند و کلام برایشان مبهم، تناقض‌نما و غیرواقعی جلوه نماید.

با این مقدمات، ادامهٔ این بخش به بررسی اجمالی دلالت مجازی در بعضی مثال‌های جداول ۱ و ۲ می‌پردازد:

جدول ۱، شامل نمونه‌هایی از مجاز مرسل در قرآن کریم و تفصیل آنها با درنظرگرفتن علاقهٔ مجاز است. براساس مبانی دلالت زبان‌شناختی، نوع علاقهٔ مجاز و قرینهٔ صارفه توسط «مخاطب» و در «کاربرد» کشف می‌شوند و معنای مجاز با تفسیر و تفصیل کلام موجز به دست می‌آید. مثلاً در آیهٔ نخست، واژهٔ «مطر» مبتنی بر «دانش پیش‌زمینه«ی مخاطبان تخفیف یافته است؛ چه‌اینکه مخاطبان می‌دانند آنچه پی‌درپی از آسمان به آنان می‌رسد، باران است. بدین‌سان، با تخفیف این واژه، کلامِ موجز و بلیغی حاصل می‌شود که دلالت مجازی (تجوّز) دارد. آیهٔ دهم، نمونهٔ دیگری است که نقش «بافت موقعیت» را در تفسیر آیه نشان می‌دهد. در این آیه کلمهٔ «النبی» مبتنی بر وقایع فضای نزول، تخفیف یافته (نک: طبرسی، ۳/ ۹۵) و درنتیجه، واژهٔ «الناس» در این کلام موجز، دارای تجوّز شده است. بدین‌سان، دلالت و فهم آیه مبتنی بر کاربرد (فضای خطاب و نزول) برای مخاطبان خاص آن امکان‌پذیر می‌شود و البته درصورت فقدان کاربرد، دلالت آیه، دچار اشکال می‌گردد. نقش کاربرد در دلالت و تفسیر آیهٔ پانزدهم، دوچندان است؛ چه‌اینکه بدون توجه به کاربرد خاص آن، نه‌تنها معنا حاصل نمی‌شود؛ بلکه آیه متناقض به نظر می‌رسد. سیاق آیات آخر سورهٔ انشقاق نشان می‌دهد که مخاطب این آیات، کافرانی هستند که تذکرها و رهنمون‌های پیامبر اکرم (صلی‌الله‌علیه‌وآله) را در مواقع مختلف نادیده گرفته و ایمان نیاورده‌اند. در این موقعیت، آیه معنای ضد پیدا می‌کند؛ یعنی خداوند از آن حضرت می‌خواهد به‌جای بشارت

---

۱. این مقاله بسته به فرصت خود، از اقسام مجاز، تنها به بررسی مجاز مرسل و استعاره پرداخته است. باید افزود، «کنایه» هم با همین روند، قابل تحلیل و بررسی است.

۲. با توجه به مبانی معناشناختی، «موضعِ» کلام: فضایی است که در آن، لفظ بر معنا دلالت می‌کند؛ براین‌اساس، موضع آیات به‌معنای فضای نزول، سبب نزول یا شأن نزول آیات است.

آنان به رحمت، آنها را به عذاب انذار کند (نک: همان، ۱۰/ ۷۰۲). بدین‌ترتیب تفسیر این آیهٔ موجز و بلیغ نیز در کاربرد، حاصل می‌شود و عدم توجه به کاربرد، آیه را متناقض نشان می‌دهد.

جدول ۲، حاوی نمونه‌هایی از استعاره‌های قرآن کریم و تفصیل آنهاست. پیشتر بیان شد که استعاره در اصل تشبیه و تمثیلی است که با دو پدیدهٔ حذف و تخفیف، در «کاربرد» به‌طور موجز و مختصر بیان می‌شود. حال، ازآنجاکه در تمثیل، میان مشبه و مشبه‌به، اتحادی برقرار نیست، می‌توان نتیجه گرفت در استعاره نیز «اتحاد» بین مستعار له (معنای مشبه) و مستعار منه (معنای مشبه‌به) وجود نخواهد داشت. پس، فرض «تناسی تشبیه» و «دعوی اتحاد» که به‌طور سنتی مبنای استعاره و دلالت آن قرار گرفته است (نک: سکاکی، ۱۴۲۲: ۱/ ۸۶؛ ۲/ ۲۹۲)، اصلاً مورد نیاز نخواهد بود. درواقع، استعاره نیز در ساختار دلالت زبانی، مخاطب خود را در کاربرد بر «معنا» که همان جملهٔ مفسّر است، راهنمایی می‌کند. در ادامه، دلالت برخی از استعاره‌های جدول ۲ بررسی می‌شود.

آیهٔ شانزدهم و هفدهم مثال‌هایی از استعاره‌های تصریحیّه، و آیات هجدهم تا بیستم نمونه‌هایی از استعاره‌های مکنیه هستند. در آیهٔ هجدهم، سپیدی موی سر، به آتش فراگیر در هیزم تشبیه شده است. مادهٔ «ش.ع.ل» در اصل به‌معنای انتشار از همهٔ جوانب و مراد از «شَیْب» سپیدی موی است (ابن‌فارس، ۳/ ۱۸۹). بدین‌سان، می‌توان وجه شبه را در این تشبیه بلیغ، فراوانی و سرعت انتشار آتش در هیزم دانست (رمانی، ۸۸). در آیهٔ نوزدهم، دو وجه شبه برای تشبیه انسان به پرنده قابل تصور است: نخست «تواضع و فروتنی در مقابل والدین» و دوم، «حمایت و مراقبت از ایشان» (نک: طباطبایی، ۱۳/ ۸۰– ۸۱). در این میان، روایتی از امام صادق (علیه‌السلام) می‌تواند کاربرد و جهت دلالت خاص این آیه را، که همان تواضع و فروتنی است، نشان دهد (نک: بحرانی، ۳/ ۵۱۷). جدول ۲ تفصیل این آیهٔ موجز و بلیغ را با درنظرگرفتن الفاظ حذف و تخفیف‌یافته نشان می‌دهد. سرانجام، آیهٔ بیستم نمونه‌ای است که تفسیر آن ازسوی برخی مورد طعن قرار گرفته است؛ مشکل تفسیری آنان در چگونگی چشیدن لباس است (نک: مدنی، ۱۴۲۶: ۱۱/ ۲۱۷– ۲۱۸). حال، با مراجعه به روایات تفسیری و بهره از دانش اهل‌بیت (علیهم‌السلام) می‌توان کاربرد خاص این آیه را دریافت. روایتی از امام صادق (علیه‌السلام) با بیان شأن نزول آیه، نشان‌گر شدت «تأثیر بلاء» و «احاطهٔ عذاب» بر قومی از گذشتگان است (نک: ابن‌حیون، ۲/ ۱۱۴). براین‌اساس، این آیه شامل دو تشبیه موجز است که در یکدیگر ادغام شده‌اند (جدول ۲)؛ به‌طوری‌که لفظ «اذاقه» نشان‌گر شدت تأثیر جوع، خوف و نزول بلا بر آن قوم، و واژهٔ «لباس» نشان‌دهندهٔ عمومیت و شمول بلا بر آنان است (نک: ازهری، ۹/ ۲۰۳). بدین‌ترتیب، با توجه به «کاربرد» و موضع آیه و مشخص‌شدن تفصیل آن، مشکل تفسیری مذکور رفع می‌گردد. درواقع، رخداد این‌گونه مشکلات به‌دلیل عدم توجه به کاربرد و موضع خاص آیات قرآن است.

۷. بازتعریف مفهوم مجاز

مجاز لغوی در بیان مشهور عالمان بلاغت و اصول، عبارت است از: «اللفظُ المستعملُ فی غیرِ ما وُضِع له»؛ لیکن آن‌گونه که پیشتر آمد، این تعریف قابل نقد است (نک: بند ۵)؛ چه‌اینکه «تفصیل مجاز» یا جملهٔ مفسّر نشان می‌دهد: «استعمال مجاز همواره در موضوع‌له آن است اما به‌طور

موجزشده و مختصر آن». با این وجود، مجاز در «کاربرد» یا «موضع کلام» بر معنای غیروضعی خود، دلالت می‌کند (نک: بند ۶). حال با جمع این دو نتیجه می‌توان گفت: در مجاز، استعمال در معنای وضعی اما دلالت آن در کاربرد، بر معنای غیروضعی است. مثلاً اگر تفصیل عبارت «جاء أسدٌ» به‌صورت «جاء رجلٌ کالأسد» باشد، در این عبارت معادل، لفظ «أسد» در معنای وضعی آن استعمال شده اما در کاربرد، بر «رجل شجاع» دلالت می‌کند. درنتیجه همواره (چه در حقیقت، چه در مجاز) استعمال لفظ در معنای وضعی خود انجام می‌شود و این، «کاربرد» و «موضع کلام» است که پدیدهٔ تجوز را به وجود می‌آورد و یافتن معنا را میسر می‌سازد. به‌بیان دیگر، لفظ همواره استعمال حقیقی دارد و استعمال مجازی لفظ غلط است؛ آن‌سان‌که به‌طور کلی استعمال لفظ در «غیر ما وضع له» به‌دلیل عدم صدور مجوز آن از واضع لغت (عدم کاربرد زبانی) ناصحیح است.

جدول ۳ معانی مختلف عبارت «جاء الأسد» را در چند کاربرد فرضی جمع کرده است. ستون دوم این جدول که تفصیل‌های عبارت موجز فوق است، نشان می‌دهد همهٔ الفاظ در معنای وضعی خود استعمال شده‌اند. بااین‌حال، این عبارت موجز در کاربردهای گوناگون، بسته به موقعیت ایراد سخن و دانش مخاطبان، می‌تواند بر معانی گوناگونِ حقیقی یا مجازی دلالت کند. این مثال دو نتیجهٔ دیگر نیز دارد: اول، اینکه یافتن جهت دلالت لفظ و فهم آن به کاربرد و موضع کلام وابسته است[۱]؛ دوم، اینکه دلالت‌های لفظ در کاربردهای گوناگون، نامحدود است.

جدول ۳. دلالت‌های حقیقی و مجازی یک عبارت در کاربردهای مختلف

نمونه	تفصیل عبارت	نوع
جاء الأسدُ	جاء الحیوانُ المُفترِس	حقیقت
	جاء الرجلُ الذی کالأسد فی الشجاعة	مجاز ـ استعاره
	جاء الرجلُ الذی وجهُه کالأسد	مجاز ـ استعاره
	جاء مربی الأسد	مجاز ـ مجاورت
	جاء الرجلُ من بنی أسد	مجاز ـ جزئیهٔ
	جاء الرجلُ الجَبان اللذی هو ضدُّ الأسد فی الشجاعة	مجاز ـ تضاد (استعاره تهکمیة[۲])

حال می‌توان تعریفی جدید از مجاز به دست داد که فاقد مشکلات تعریف کهن (یعنی: استعمال لفظ در غیر معنای وضعی) باشد. توضیح اینکه آن‌سان‌که گذشت مجاز در لغت به‌معنای گذرگاه و معبر،گذشتن و عبورکردن، یا عبورکننده است؛ از این‌رو به‌طورکلی مجاز از ویژگی‌های لفظ است: «اللفظُ، مجازُ المعانی» (نک: بند ۴). پس، باید حقیقت و مجاز را از منظر «دلالت» یکی دانست؛ چنانکه با توضیحات پیشین از منظر استعمال، نیز یکسان‌اند و تنها تفاوت در این بحث، میان اصطلاح حقیقت و مجاز برای دو گونه از الفاظ است و آنگونه که دانشمندان گفته‌اند: «لا مُشاحّةَ

---

۱. مثلاً، ردیف دوم و سوم جدول، هردو استعاره‌اند اما هریک از جهتی خاص بر معنا دلالت می‌کند. این، مخاطب است که با احاطه بر کاربرد و موضع کلام می‌تواند جهت دلالت لفظ را یافته، معنا را به دست آورد.

۲. تفصیل این مجاز نشان می‌دهد تلقی قدما از این نوع به «استعارهٔ تهکمیه»، در این‌گونه موارد صحیح بوده است.

فی الإصطلاح»[۱]. حال، ازآنجاکه تجوّز همواره در کلام موجز رخ می‌دهد (نک: بند ۵) و تسمیه و دلالت آن به کاربرد و موضع کلام وابسته است، می‌توان تعریف مجاز را به‌صورت: «لفظِ موجزِ دال بر معنای غیروضعی (غیراصلی) در کاربرد جدید»[۲] ارائه کرد. این تعریف، علاقهٔ مجاز و قرینهٔ صارفه را نیز در نظر دارد؛ زیرا این هردو، در «کاربرد» و توسط «مخاطب» کشف می‌شوند (نک: بند ۶). قابل‌ذکر است که این رویکرد به «مجاز» تنها به مجاز لغوی محدود نمی‌شود؛ بلکه اعم از مجاز مفرد، مرکب، مرسل، استعاری، اسنادی و نیز کنایه است.

شایستهٔ ذکر است که این بیان نوین از مجاز با تعبیرهای نخستین در روایات و تفاسیر کهن نیز سازگار است (نک: بند ۳)؛ کمااینکه، این تعریف با تلقی برخی دانشمندان بلاغت که مجاز را «تجوز و عبور کلمه از موضع آن در اصل وضع»[۳] می‌دانسته‌اند، نیز همراهی دارد (جرجانی، ۱۴۲۲: ۲۹۲- ۲۹۳). همچنین، تعریف بالا به نظریات جدید برخی اصولیان معاصر مبنی بر اینکه مجاز، استعمال لفظ در معنای وضعی است اما ارادهٔ استعمالی متکلم در آن، مخالف ارادهٔ جدی اوست (نک: نجفی اصفهانی، ۱۰۳- ۱۱۱؛ سبحانی، ۱/ ۱۷ و ۳۱) نیز نزدیک است؛ لیکن با تعریفی که این مقاله درصدد ارایهٔ آن است، مشکل مهم تطابق معنای مجازی بر معنای وضعی که در این نظریات وجود دارد، با رویکرد معناشناختی قابل‌حل می‌گردد.[۴]

اکنون در مقام جمع‌بندی می‌توان گزاره‌های ذیل را دربارهٔ حقیقت و مجاز بیان نمود:

نخست، به‌لحاظ ساختاری نسبت میان حقیقت و مجاز، رابطهٔ تفصیل و ایجاز است؛ نه کلام واقعی و غیرواقعی (نک: بند ۵ـ۲). دوم، سازوکار دلالت مجازی همانند دلالت حقیقی است و این دلالت، در ساختار دلالت زبان شناختی و در کاربرد انجام می‌گیرد (شکل ۱)؛ با این تفاوت که حقیقت بر معنای وضعی (اصلی) دلالت دارد اما مجاز بر معنای غیروضعی (غیراصلی). سوم، اساساً استعمال لفظ در «غیر ما وضع له» ناصحیح است؛ بلکه همواره استعمال لفظ در موضوع‌له آن انجام می‌شود؛ بااین‌حال لفظ موجز می‌تواند در «کاربرد»، دارای تجوّز و دلالت مجازی شود. چهارم، مجاز نیز مانند حقیقت، واقع‌نماست و به‌طور واقعی بر معنا دلالت می‌کند[۵] و این فرض که «حقیقتْ اصل و مجاز، خلاف اصل است» (زبیدی، ۱/ ۵۸) مردود می‌گردد؛ چه‌اینکه حقیقت و مجاز، هردو در کاربرد، واقعاً بر معنا دلالت می‌کنند و هیچ رجحانی میان آن‌دو وجود ندارد. پنجم، اگر قرار باشد در مجاز به «نقل» قائل بود، باید این انتقال را از کلام موجز به کلام مفصل دانست؛ نه آنگونه که ارسطو پنداشته، یعنی: انتقال از یک اسم به اسم دیگر. بدین‌ترتیب، یکی از

---

۱. این تعبیر علمی ناظر به برخی اصطلاحات است که چندان با معنای لغویشان سنخیت ندارند اما ازآنجاکه نباید در پذیرش اصطلاحات و استعمال آن مضایقه کرد از با تسامح، آن اصطلاح را می‌توان پذیرفت.

۲. به تعبیر عربی: «المجازُ: اللفظُ الموجَزُ الدالُّ علی غیرِ ما وُضِع له فی الموضع الجدید». در این تعریف، مقولهٔ لفظ، «جنس» است و سه مقولهٔ: ایجاز لفظ، دلالت آن بر غیر ما وضع له، و قرارداشتن آن در موضع جدید به‌مثابهٔ «فصل» تلقی می‌شود.

۳. «المجاز، یُفید أن تجوزَ بالکلمةِ موضعَها فی أصل الوضع، و تنقلها عن دلالةٍ إلی دلالة، أو ما قارَب ذلک».

۴. انطباق یا اتحاد میان معنای وضعی و مجازی ناشی از رویکرد دلالت منطقی است. این مشکل با رویکرد دلالت زبانی که در آن اثری از انطباق و اتحاد نیست مرتفع می‌شود.

۵. رمانی نیز در بحث استعاره، به حقیقت‌داشتن آن در زبان و دلالتش بر معنا اشاره می‌کند (نک: رمانی، ۸۶).

مشکلات مهم علم بیان دربارهٔ اسلوب «مجاز» که ناشی از نظریات کهن فلسفی بوده و گاه به کذب و دروغ‌بودن مجاز منجر شده است، مرتفع می‌گردد.

۸. نتیجه‌گیری

۱. شکل‌گیری مقولهٔ مجاز میان مسلمانان بیشتر ریشه در مباحث زبان‌شناختی داشته و تاحدودی متأثر از آموزه‌های دینی بوده است اما پس از حدود دو قرن، مجاز (با تعریف: لفظ مستعمل در غیر موضوع‌له) به انگاره‌ای علمی متأثر از آرای یونانیان، خصوصاً ارسطو، مبدل گردیده است.

۲. مطالعات معناشناختی اخیر نیز از وقوع «حذف» در فرایند «مجاز» خبر می‌دهد و آن را وابسته به موضع کلام یا «کاربرد» می‌داند. در برخی تحقیقات، اسلوب حذف به دوگونهٔ «حذف زبانی» (براساس بافت زبانی) و «تخفیف غیرزبانی» (براساس بافت غیرزبانی، یعنی: بافت موقعیت و دانش مخاطب) تقسیم شده‌اند که سبب ایجاز و اختصار کلام در کاربرد می‌گردند.

۳. بررسی معناشناختی مجاز نشان می‌دهد که هردوگونهٔ آن (یعنی مجاز مرسل و استعاره) مبتنی بر ایجاز حذف (حذف زبانی و تخفیف غیرزبانی) شکل می‌گیرند؛ با این تفاوت که مجاز مرسل براساس نوعی مجاورت میان معنای اول و ثانی پدید می‌آید اما استعاره برپایهٔ مشابهت میان آن‌دو رخ می‌دهد. بدین‌سان می‌توان مجاز مرسل را «ایجاز مجاورت» و استعاره را «ایجاز مشابهت» دانست.

۴. دلالت مجاز بر معنای غیروضعی (غیراصلی) در ساختار دلالت زبان‌شناختی انجام می‌شود. درواقع، تفاوتی ساختاری میان دلالت حقیقت و مجاز نیست. این، مخاطب است که با تکیه بر بافت غیرزبانی کلام (بافت موقعیت و دانش پیش‌زمینه خود) می‌تواند تفصیل کلام موجز را به دست آورد و معنا را کشف نماید؛ به‌بیان‌دیگر، معنای مجاز با «تفسیرِ» عقلی ـ زبانی به دست می‌آید و کلام موجز در کاربرد تفصیل می‌یابد.

۵. هم پدیدآمدن مجاز، هم دلالت و فهم آن، وابسته به کاربرد است. بدین‌ترتیب، هر دو گونهٔ مجاز مرسل و استعاره در قالب و سازوکاری یکسان از نظر ساختار و دلالت، تبیین می‌شوند. متکلم حکیم بسته به بافت غیرزبانی، کلام موجز را با حذف و تخفیف الفاظ پدید می‌آورد؛ به‌گونه‌ای که مخاطب خاص او با احاطه بر آن بافت بتواند کلام موجز را تفصیل دهد و معنای آن را دریابد. واضح است درصورت عدم احاطه بر کاربرد و ندانستن بافت غیرزبانی، تفسیر و کشف مجاز مشکل و گاه ناممکن خواهد بود.

۶. «مجاز» نوعی «حقیقت» موجز است؛ دراین‌صورت، تقابلِ «واقعی» میان «حقیقت» و «مجاز» منتفی خواهد بود. چه در حقیقت، چه در مجاز، همواره لفظ در معنای وضعی «استعمال» می‌شود؛ به‌دیگرسخن، همواره لفظ «استعمال حقیقی» دارد و چیزی باعنوان «استعمال مجازی» وجود ندارد. «استعمال لفظ در غیر موضوع‌له» برداشتی غلط است که از دیرباز در تحلیل مجاز مشکل‌آفرین بوده است. درواقع، مجاز، لفظ موجزی است که بر

معنای غیروضعی «دلالت» می‌کند. دلالت لفظ بر معنای جدید از ویژگی‌های زبان طبیعی بوده و مجاز یکی از اسباب آن است.

۷. می‌توان تعریف نوین از «مجاز» را باتوجه به معنای لغوی و مباحث زبان‌شناختی به‌صورت:

«لفظ موجز دال بر معنای غیروضعی (غیراصلی) در کاربرد جدید» پیشنهاد کرد. بدین‌ترتیب، مجاز نیز مانند حقیقت، واقع‌نماست و انحراف زبانی نیست و تلقی انتقال از یک اسم به اسم دیگر (نظریهٔ ارسطو) و استعمال مجازی، جداً قابل تأمل است. با این رویکرد، یکی از مسائل مهم دانش بلاغت پیرامون مجاز و دلالت آن، مرتفع خواهد شد.

منابع

ابن فارس، احمد بن فارس (۱۴۰۴ ق). *معجم مقاییس اللغة*. چاپ اول، قم: مکتب الاعلام الاسلامی.

ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴ ق). *لسان العرب*. چاپ سوم، بیروت: دار صادر.

ابن‌ابی‌اصبع مصری، عبدالعظیم بن عبدالواحد (بی‌تا). *بدیع القرآن*. چاپ دوم، مصر: نهضة مصر.

ابن‌أثیر، نصر لله بن محمد (بی‌تا). *المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر*. چاپ اول، قاهره: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزیع.

ابن‌جنی، أبو الفتح عثمان (بی‌تا). *الخصائص*. چاپ چهارم، مصر: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

ابن‌حیون، نعمان بن محمد مغربی (۱۳۸۵ ق). *دعائم الإسلام*. چاپ دوم، قم: مؤسسة آل البیت ع.

ابن‌رشد، محمد بن احمد (۱۹۸۷م). *تلخیص کتاب الشعر*. قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.

ابن‌سینا، حسین بن عبدلله (۱۴۰۵ ق). *الشفاء: المنطق*. قم: مکتبة آیة لله العظمی المرعشی النجفی (ره).

ابن‌عبدالسلام، عبد العزیز (۱۴۳۴ ق). *الإشارة الی الایجاز فی بعض أنواع المجاز*. چاپ اول، طرابلس: مکتبه دار الإمام.

ابن‌قتیبه، عبدلله بن مسلم (۱۴۲۳ ق). *تأویل مشکل القرآن*. چاپ اول، بیروت: دار الکتب العلمیة.

ابوزید، نصر حامد (۱۹۹۸ م). *الإتجاه العقلی فی التفسیر*. چاپ اول، مغرب: المرکز الثقافی العربی.

ابوعبیده، معمر بن مثنی (بی‌تا). *مجاز القرآن*. چاپ اول، قاهره: مکتبة الخانجی.

ارسطو (۱۳۳۷ ش). *هنر شاعری (بوطیقا)*. ترجمه و تحقیق: فتح‌لله مجتبائی، تهران: نشر اندیشه.

ازهری، محمد بن احمد (۱۴۲۱ ق). *تهذیب اللغة*. چاپ اول، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.

تفتازانی، سعدالدین (۱۳۷۶ ش). *مختصر المعانی*. چاپ سوم، قم: دار الفکر.

ثعالبی، عبدالملک بن محمد (بی‌تا). *روضة الفصاحة*. چاپ اول، قاهره: مکتبة القرآن.

جاحظ، عمرو بن بحر (۱۴۲۴ ق). *کتاب الحیوان*. چاپ دوم، بیروت: دار الکتب العلمیة.

---------- (۲۰۰۲ م). *البیان و التبیین*. چاپ اول، بیروت: دار و مکتبة الهلال.

الجارم، علی و امین، مصطفی (۱۹۹۹ م). *البلاغة الواضحة*. چاپ اول، لندن: دارالمعارف.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (۱۴۲۲ ق). *أسرار البلاغة فی علم البیان*. چاپ اول، بیروت: دار الکتب العلمیة.

جرجانی، علی بن محمد و ابن عربی، محمد بن علی (۱۳۷۰). *کتاب التعریفات*. چاپ اول، تهران: ناصر خسرو.

الجصاص الحنفی، احمد بن علی (۱۴۱۴ ق). *الفصول فی الأصول*. چاپ دوم، کویت: وزارة الأوقاف.

حلی، حسن بن یوسف (۱۴۰۴ ق). *مبادی الوصول إلی علم الأصول*. چاپ اول، تهران: المطبعة العلمیة.
راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۴۱۲ ق). *مفردات ألفاظ القرآن*. چاپ اول، بیروت: دار الشامیة.
الرمانی، علی بن عیسی (۲۰۰۸ م). «النکت فی إعجاز القرآن». در *ثلاث رسائل فی إعجاز القرآن*، چاپ اول، قاهره: دارالمعارف.
زبیدی، محمد بن محمد (۱۲۰۵ ق). *تاج العروس من جواهر القاموس*. چاپ اول، بیروت: دارالفکر.
زمخشری، محمود بن عمر (۱۴۰۷ ق). *الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل*. چاپ سوم، لبنان: دار الکتاب العربی.
سبحانی، جعفر (بی‌تا). *تهذیب الأصول، تقریراً لبحث السید روح الله الخمینی*. چاپ اول، قم: اسماعیلیان
سبکی، بهاء الدین (۱۴۲۳ ق). *عروس الأفراح فی شرح تلخیص المفتاح*. چاپ اول، بیروت: المکتبة العصریة.
سروش، عبدالکریم (۱۳۹۷ ش). *کلام محمد رؤیای محمد*، چاپ اول. بی‌جا: انتشارات سقراط.
سکاکی، یوسف بن ابی‌بکر (۱۴۲۰ ق). *مفتاح العلوم*. چاپ اول، بیروت: دار الکتب العلمیة.
---------- (۱۴۲۲ ق). *الأطول*. چاپ اول، بیروت: دار الکتب العلمیة.
سلامهٔ، ابراهیم (۱۹۵۰ م). *بلاغة ارسطو بین العرب و الیونان*. چاپ اول، قاهره: مکتبهٔ الأنجلو المصریهٔ.
سیوطی، عبدالرحمن بن ابی‌بکر (۱۴۲۱ ق). *الأتقان فی علوم القرآن*. تحقیق: فواز احمد زمرلی، چاپ اول، بیروت: دار الکتب العربی.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵ ش). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ ششم، تهران: انتشارات آگاه
شمیسا، سیروس (۱۴۰۱ ش). *بیان و معانی*. چاپ پنجم، تهران: میترا.
الصادق، جعفر بن محمد (علیه‌السلام) (منسوب به آن حضرت) (۱۴۰۰ ق). *مصباح الشریعة*. چاپ اول، بیروت: اعلمی.
صفوی، کورش (۱۳۹۶ ش). *استعاره*. چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.
--------- (۱۳۹۷ ش). *درآمدی بر معناشناسی*. چاپ ششم، تهران: سوره مهر.
ضیف، شوقی (بی‌تا). *البلاغة تطور و تاریخ*. چاپ نهم، قاهره: دارالمعارف.
طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۹۰ ق). *المیزان فی تفسیر القرآن*. چاپ دوم، بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.
طبرسی، فضل‌بن حسن (۱۳۷۲ ش). *مجمع البیان فی تفسیر القرآن*. تصحیح: هاشم رسولی و فضل اللّه یزدی، چاپ سوم، تهران: ناصرخسرو.
طوسی، محمدبن الحسن (بی‌تا). *التبیان فی تفسیر القرآن*. چاپ اول، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
غزالی، محمد بن محمد (بی‌تا). *المستصفی من علم الأصول*. مصحح: رمضان ابراهیم محمد، چاپ اول، بیروت: شرکة دار الأرقم بن أبی الأرقم.
فراء، یحیی‌بن زیاد (۱۹۸۰ م). *معانی القرآن*. چاپ دوم، قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب.
فقهی‌زاده، عبدالهادی و توکلی محمدی، نرگس (۱۳۹۱ ش). «تحلیل انتقادی دیدگاه ها درباره چیستی مفهوم مجاز و اقسام آن». *ادب عربی*، سال چهارم، شماره ۳، صص ۱۸۷– ۲۲۲.
قرشی، محمدبن ابی‌خطاب (۱۴۲۴ ق). *جمهرة أشعار العرب*. بیروت: دار الکتب العلمیة.
کبریت‌چی محمدتقی و شاهرودی، محمدرضا (۱۴۰۰ ش). «بازخوانی «دلالت زبانی» در فهم و تفسیر کتاب و سنت». *فلسفه و کلام اسلامی*، سال پنجاه و چهارم، شماره اول، صص ۱۲۱– ۱۴۵.

---------- (۱۴۰۱ ش)، «مطالعهٔ معناشناختی ایجازِ «حذف» و «تخفیف» در زبان و بررسی جایگاه آن دو در فهم و ترجمهٔ آیات موجز قرآن». *مطالعات ترجمه قرآن و حدیث*، دوره ۹، شماره ۱۸، صص ۳۱۰– ۳۴۲.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک (۱۳۹۹ ش). *استعاره‌هایی که باور داریم*. مترجم: راحله گندمکار، چاپ دوم، تهران: نشر علمی.

مدنی، علیخان‌بن احمد (۱۳۸۸ ق). *أنوار الربیع فی أنواع البدیع*. چاپ اول، نجف: مطبعة النعمان.

---------- (۱۴۲۶ ق). *الطراز الأول و الکناز لما علیه من لغة العرب المعول*. چاپ اول، مشهد: مؤسسة آل البیت (علیهم السلام) لإحیاء التراث.

مصطفی، ابراهیم و زیات، احمد حسن (۱۹۸۹ م). *المعجم الوسیط*. چاپ اول، استانبول: دار الدعوة.

مظفر، محمدرضا (۱۴۳۰ ق). *أصول الفقه*. چاپ پنجم، قم: موسسه النشر الاسلامی التابعه لجماعه المدرسین.

مفید، محمدبن محمد (۱۴۱۳ ق). *التذکرة بأصول الفقه*. چاپ اول، قم: المؤتمر العالمی لألفیة الشیخ المفید.

مندور، محمد (۱۹۹۶ م). *النقد المنهجی عند العرب*. چاپ اول، قاهره: دار نهضهٔ مصر للطباعهٔ و النشر.

نجفی اصفهانی، محمدرضا (۱۴۱۳ ق). *وقایة الأذهان*. چاپ اول، قم: مؤسسة آل البیت (علیهم السلام) لإحیاء التراث.

نحاس، احمدبن محمد (۱۴۲۱ ق). *اعراب القرآن*. چاپ اول، بیروت: دار الکتب العلمیة.

هادی‌زاده، محمدجواد و مرتضایی، جواد (۱۳۹۷ ش). «بررسی تداعی مجاورت در علاقه‌های مجاز». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال ۷، شمارهٔ ۲، صص ۲۱۵– ۲۲۶.

الهاشمی، السید احمد (۱۹۹۹ م). *جواهر البلاغة فی المعانی و البیان و البدیع*. تحقیق: یوسف الصمیلی، چاپ اول، بیروت: المکتبة العصریة.

References

Abu Ubaidah, Muammar bin Muthni (Bita). *Majaz al-Qur'an*. first edition, Cairo: Al-Khanji School.

Abu Zaid, Nasr Hamed (1998 AD). *Al-Itijah Al-Aqli in al-Tafseer*. first edition, Maghreb: Al-Maqrez Al-Arabi Cultural Center.

Al Jarem, Ali & Amin, Mustafa (1999 AD). *al-Balagha al-Vazeha*. first edition, London: Dar al-Ma'arif

Al-Hashemi, Sayed Ahmad (1999 AD). *Jawaharlal-Balaghah in Al-Ma'ani and Bayan and Al-Badi'i*. research: Yusuf Al-Samili, first edition, Beirut: Al-Maqabah Al-Asriyah.

Al-Jasas Al-Hanafi, Ahmad Bin Ali (1414 AH). *Al-Fusul fi al-Usul*. second edition, Kuwait: Ministry of Awqaf.

Al-Romani, Ali bin Isa (2008 AD). "Al-Nokat fi Ijaz al-Qur'an". in *Three Letters of Ijaz al-Qur'an*, first edition, Cairo: Dar al-Ma'arif.

Al-Sadiq, Jafar bin Muhammad peace be upon him (attributed to him) (1400 AH). *Misbah al-Sharia*. first edition, Beirut: Al-Alami.

Aristotle, (1907). *THE POETICS OF ARISTOTLE*. Translated by: S. H. BUTCHER, M.P., 4th Edition, Manchester, Oxford.

Aristotle (1337). *The art of poetry (Boutiqa)*. translation and research: Fethullah Mojtabai, Tehran: Andisheh Publishing House.

Avicenna, Hussein bin Abdullah (1405 A.H.). *al-Shifa: al-Muntiq.* Qom: school of Ayatollah al-Azmi al-Marashi al-Najafi (RA).

Azhari, Mohammad bin Ahmad (1421 AH). *Tahzib Al-Loghha.* first edition, Beirut: Dar Ihiya al-Tarath al-Arabi.

Faqhizadeh, Abdul Hadi & Tavakoli Mohammadi, Narges (2011). "Critical analysis of views on the concept of permissible and its types". *Arabic literature*, fourth year, number 3, pp. 222-187

Fara, Yahya bin Ziyad (1980 AD). *Ma'ani al-Qur'an*. second edition, Cairo: Al-Masrya Al-Agaa Al-Kitab.

Ghazali, Muhammad bin Muhammad (Bita). al-Mustafa min ilm al-Osul. proofreader: Ramadan Ebrahim Muhammad, first edition, Beirut: Dar al-Arqam Bin Abi al-Arqam Company

Hadizadeh, Mohammad Javad & Mortezaei, Javad (2017). "Research on the association of proximity in permissible interests". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Year 7, Number 2, pp. 215-226.

Helli, Hassan bin Yusuf (1404). *The principles of access to Islamic knowledge.* First edition, Tehran: Al-Mattaba Al-Elamiya.

Ibn Abdul Salam, Abdul Aziz (1434). *The reference to al-Ijaz in some types of al-majaz*. first edition, Tripoli: Maktaba Dar al-Imam.

Ibn Abi Esba of Egypt, Abdul Azim bin Abdul Wahid (Bita). *Badi al-Qur'an*. second edition, Egypt: Nahda Misr.

Ibn Athir, Nasrullah bin Muhammad (Bita). *Al-Mathal al-Sa'ir in the literature of al-Katib and al-Sha'ar*. first edition, Cairo: Dar Nahda Misr for printing, publishing, and distribution.

Ibn Faris, Ahmad bin Faris (1404 A.H.). *Ma'jam Maqais al-Logha*. first edition, Qom: Maktoal al-Ilam al-Islami.

Ibn Hayon, Numan bin Muhammad Maghribi (1385 AH). *Da'aem of Islam*. second edition, Qom: Al-Bayt Foundation, peace be upon them

Ibn Jenni, Abu al-Fath Othman (Bita). *Al-Khasaees*. 4th edition, Egypt: Al-Masriy Al-Aaaam Al-Katab.

Ibn Manzoor, Muhammad Ibn Makram (1414). *Al-Arab Language*. 3rd edition, Beirut: Dar Sadir

Ibn Qutaiba, Abdullah bin Muslim (1423). *Ta'wheel Mushlik al-Qur'an*. first edition, Beirut: Dar al-Katb Al-Elamiya.

Ibn Roshd, Muhammad bin Ahmad (1987). *Compendium of Kitab Al-Sher*. Cairo: Al-Masriyyah Al-Masriyya Al-Kattab.

Jahiz, Amr bin Bahr (1424). *Kitab al-Haiwan*. 2nd edition, Beirut: Dar al-Katb Al-Elamiya

Jahiz, Amr bin Bahr (2002). *Al-Bayan and Al-Tabain*. first edition, Beirut: Dar and Al-Hilal School

Jakobson, Roman (1956). "Two Aspects Of Language And Two Types Of Aphasic Disturbances". *Fundamentals of Language*, Mouton: The Hague, PP: 49–74, doi:10.1515/9783110889598-005

Jurjani, Abdul Qahir bin Abdul Rahman (1422). *Asrar al-Balaghah fi 'Ilm al-Bayan*. first edition, Beirut: Dar al-Katb al-Elamiya.

Jurjani, Ali bin Mohammad & Ibn Arabi, Muhammad bin Ali (1370). *Kitab Al-Taerifat*. first edition, Tehran: Nasser Khosrow.

Kebritchi, Mohammad Taghi & Shahroudi, Mohammad Reza (1400). "Rereading "linguistic signification" in understanding and interpreting the Kitab and Sunna". *Islamic Philosophy and Kalam*, year fifty-four, number one, pp. 121-145.

Kebritchi, Mohammad Taghi & Shahroudi, Mohammad Reza (1401). " The semantic study of "Ellipsis" and "Reduction" in language and their role in

understanding and translating the brief verses of the Qur'an". *Translation Studies of the Qur'an and Hadith*, Volume 9, Number 18, pp. 310-342.
Likaff, George & Johnson, Mark (2019). *Metaphors that we believe*. translator: Rahele Gandhamkar, second edition, Tehran: Scientific Publication.
Madani, Alikhan bin Ahmad (1388). *Anwar al-Rabi in the types of al-Badi'*. first edition, Najaf: Al-Nu'man Press.
Madani, Alikhan bin Ahmad (1426). *al-Taraz al-Awal wa al-Kanaz al-Lama*. first edition, Mashhad: Al-Al-Bayt (peace be upon him) Foundation for Revival of Tradition.
Mandoor, Mohammad (1996). *al-Naghd al-Manhaji ind al-Arab*. first edition, Cairo: Dar Nahdeh Misr for printing and publishing.
Mufid, Muhammad bin Muhammad (1413). *al-Takhkrah with the principles of jurisprudence*. first edition, Qom: Al-Anqar Al-Alami for Alfiyyah al-Shaykh al-Mufid.
Mustafa, Ibrahim & Zayat, Ahmad Hassan (1989). *al-Mujajm al-Wasit*. first edition, Istanbul: Dar Dawa.
Muzaffar, Mohammad Reza (1430). *Principles of Jurisprudence*. fifth edition, Qom: Islamic Publishing House
Nahas, Ahmad bin Muhammad (1421). *Erab al-Qur'an*. first edition, Beirut: Dar al-Katb al-Elamiya
Najafi Esfahani, Mohammad Reza (1413). *Waqaya al-Azhan*. first edition, Qom: Al-Al-Bayt (peace be upon him) Foundation for Revival of Heritage.
Qurashi, Mohammad bin Abi Khattab (1424). *Jamrah Al-Ash'ar al-Arab*. Beirut: Dar al-Katb al-Elamiya.
Ragheb Esfahani, Hossein Bin Mohammad (1412). *Al-Qur'an Vocabulary*. first edition, Beirut: Dar al-Shamiya.
Safavi, Kurosh (1396). *Metaphor*. first edition, Tehran: Scientific Publications.
Safavi, Kurosh (1397*). an introduction to semantics*. 6th edition, Tehran: Surah Mehr.
Sakkaki, Yusuf bin Abi Bakr (1420). *Miftah al-Uloom*. 1st edition, Beirut: Dar al-Katb al-Elamiya
Sakkaki, Yusuf bin Abi Bakr (1422). *Al-Atval*. 1st edition, Beirut: Dar Al-Katb al-Elamiya
Salameh, Ibrahim (1950 AD). *Aristotle's Rhetoric between the Arabs and the Greeks*. first edition, Cairo: Al-Anjolo Al-Masriyyah School
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1375). *Imaginations in Persian Poetry*. 6th edition, Tehran: Aghat Publications
Shamisa, Cyrus (1401). *Bayan and Ma'ani*. fifth edition, Tehran: Mitra
Siyuti, Abdur Rahman bin Abi Bakr (1421). *al-Itqan in the sciences of the Qur'an*. research: Fawaz Ahmad Zamralli, first edition, Beirut: Dar al-Katb al-Arabi
Sobhani, Jafar (Bita). *Tahhib al-Usul, a speech for the discussion of Sayyed Ruhollah Al-Khamini*. first edition, Qom: Ismailian.
Sobki, Bahauddin (1423). *Arus al-Afrah in Sharh Talkhis al-Muftah*. first edition, Beirut: Al-Maktabeh al-Asriyah
Soroush, Abdul Karim (2017). *Muhammad's Word, Muhammad's Dream*. first edition, Bija: Sokrat Publications
Tabarsi, Fazl bin Hasan (1372). *Majma al-Bayan fi Tafsir al-Qur'an*. edited by: Hashim Rasouli and Fazlullah Yazdi, third edition, Tehran: Nasser Khosro.
Tabatabai, Seyyed Mohammad Hossein (1390). *Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an*. second edition, Beirut: Al-Alami Publishing House.
Taftazani, Saaduddin (1376). *Qathr al-Ma'ani*. third edition, Qom: Dar al-Fikr.
Tha'alabi, Abdul Malik bin Muhammad (Bita). *Rawzah al-Fasaha. first edition*, Cairo: Maktabah al-Qur'an.

Tusi, Mohammad bin Al-Hassan (Bita). *al-Tabyan fi Tafsir al-Qur'an.* first edition, Beirut: Dar Ihiya al-Turath al-Arabi

Zamakhshari, Mahmoud bin Omar (1407). *Al-Kashf an Ghavamez al-Haghaigh al-Tanzil*. third edition, Lebanon: Dar al-Kitab al-Arabi.

Zayef, Shoghi (Bita). *The Rhetoric of Evolution and History*. 9th edition, Cairo: Dar al-Maarif

Zubeidi, Muhammad bin Muhammad (1205). *Taj al-Arus Men Javaher al-Qamoos.* first edition, Beirut: Dar al-Fikr.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Aesthetic Analysis of Selected Quatrains of Iraj Zebardast Based on Formalist Criticism

Kamal Rasoulian[1]✉ | **Mohammad Amir Obaydinia**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. Email: karzankarzanii@yahoo.com

2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. Email: m.obaydinia@urmia.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(125-148)

Receive Date:
09 November 2024

Revise Date:
13 January 2025

Accept Date:
28 December 2024

Published online:
11 February 2025

Keywords:
Iraj Zebardast, Quatrain, formalist criticism, aesthetics, contemporary Persian poetry.

Abstract

One of the approaches of literary criticism that, apart from looking at the effective elements in literary writing, criticizes the format and external body of the works; The school is formalism. The present research deals with the aesthetic analysis of some selected quatrains of Iraj Zebardast, a contemporary Iranian poet, using the approach of formalist criticism. Formalist criticism, as one of the most important approaches of literary criticism in the 20th century, focuses on the structure and form of the literary work and believes that the meaning and beauty of the work can be understood primarily through its formal elements. In this research, first, the theoretical foundations of formalist criticism are briefly explained; Then, by selecting some important quatrains from the mentioned poet, a detailed analysis of their formal elements is done. These elements include weight, rhyme, row, literary arrays such as (pun, metaphor, irony and simile), syntactic structure, and how these elements relate to each other in creating meaning and aesthetic effect. The results of this analysis show that in his quatrains, Zebardast has skilfully used the formal capacities of this poetic form. The artistic use of the weight and inner music of words, the use of pristine and non-repetitive rhymes, the use of literary techniques in the service of meaning, and the creation of a link between form and content are among the distinctive features of his quatrains. This research also examines how the elements of form affect the transfer of concepts and themes intended by the poet and shows how form and content are intermingled in Zebardast's quatrains and have formed a coherent and effective whole.

Cite this article: Rasoulian, Kamal & Obaydinia, Mohammad Amir (2025) ."Aesthetic Analysis of Selected Quatrains of Iraj Zebardast Based on Formalist Criticism". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (125-148).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.384187.2028

Publisher: The University of Tehran Press.

© Kamal Rasoulian, Mohammad Amir Obaydinia

Extended Abstract

One of the approaches of literary criticism that, apart from looking at the effective elements in literary writing, criticizes the format and external body of the works; The school is formalism. The present research deals with the aesthetic analysis of some selected quatrains of Iraj Zebardast, a contemporary Iranian poet, using the approach of formalist criticism. Formalist criticism, as one of the most important approaches of literary criticism in the 20th century,

focuses on the structure and form of the literary work and believes that the meaning and beauty of the work can be understood primarily through its formal elements. In this research, first, the theoretical foundations of formalist criticism are briefly explained; Then, by selecting some important quatrains from the mentioned poet, a detailed analysis of their formal elements is done. These elements include weight, rhyme, row, literary arrays such as (pun, metaphor, irony and simile), syntactic structure, and how these elements relate to each other in creating meaning and aesthetic effect. The results of this analysis show that in his quatrains, Zebardast has skilfully used the formal capacities of this poetic form. The artistic use of the weight and inner music of words, the use of pristine and non-repetitive rhymes, the use of literary techniques in the service of meaning, and the creation of a link between form and content are among the distinctive features of his quatrains. This research also examines how the elements of form affect the transfer of concepts and themes intended by the poet and shows how form and content are intermingled in Zebardast's quatrains and have formed a coherent and effective whole.

Goal: This research investigates how form elements affect the transfer of the poet's intended concepts and themes and shows how form and content are intermingled in Zebardast's quatrains and have formed a coherent and effective whole. This article seeks to answer the question of how formalistic elements in Zebardast's quatrains help to create beauty and meaning. In this regard, by examining topics such as rhyme, weight, imagery and semantic structure, we will try to reach a comprehensive understanding of the aesthetics of Zebardast's works and identify their strengths and weaknesses. Finally, this research can add to the richness of contemporary Persian literature and lay the foundation for more studies in different fields of poetry and literary criticism.

Research method

In the present research, a multidimensional approach has been used for the purpose of aesthetic analysis of a selection of Iraj Zebardast's quatrains based on formalist criticism. This approach includes the following steps. The first step is choosing the text. In this way, at the beginning, a number of Zebardast's quatrains, which are important from a literary and aesthetic point of view, were selected. This selection was based on criteria such as thematic diversity, linguistic and structural richness, and emotional impact. The second step of the research is the formal analysis of selected verses. At this stage, the structural and linguistic features of the texts were examined. Among these features, rhyme, weight, imagery, and use of symbols can be mentioned. The purpose of this analysis is to discover artistic patterns and modes of expression that contribute to the aesthetic richness of quatrains. After the formal analysis of the quatrains, the aesthetic analysis of the poems was done. In this section, the effect of aesthetic elements on the feelings and thoughts of the reader was investigated.

Findings and conclusions

The aesthetic analysis of the quatrains of Iraj Zebardast with the approach of formalistic criticism shows the depth and artistic richness of this poet's compositions. By examining the structure of the language, the music of words and the use of literary images, it can be seen that by mastering the poetic forms, he has created works that are not only rich in meaning, but have also succeeded in creating harmony and special beauty in their external layers. In this analysis, the emphasis on formal elements such as rhyme, weight and syntactic structure clearly shows how Zebardast conveys his deep feelings and thoughts to the audience by using these elements. Also, the use of original images and parables has led to the creation of a special atmosphere in his quatrains that challenges the reader and prompts him to think and reflect. Examining the linguistic structures, musical elements, and literary techniques used in these poems, showed that

by mastering the form and content, Zebardast has been able to create a unique and impressive poetic language. The formalist analysis allowed us to focus our attention on the linguistic context and semantic structures of the text, and in this way, reach a deeper understanding of the beauty hidden in his poetry. The use of various rhymes, purposeful repetitions, and vivid and original images are all prominent features of Zebardast's quatrains, which not only strengthen the internal coherence of the text, but are also the manifestation of deep thoughts and human emotions. Analyzing the technical and statistical details of these quatrains shows that 90% of the selected quatrains have a coherent and harmonious structure between the elements of weight, rhyme and language. This structural coherence, as one of the main characteristics of formalist criticism in poetry, is clearly seen in Zebardast's works. In terms of brevity and compactness of meaning, 85% of the quatrains of Iraj Zebardast have been able to convey deep and multi-layered concepts to the audience in a short and limited quatrain format. This shows the poet's ability to use the shorthand capacities of this form. 55% of these quatrains specifically focused on philosophical and mystical issues, which are more compatible with the brevity and concise form of the quatrain. In the field of linguistic innovations, 75% of Zebardast's quatrains included the use of new combinations and novel images, which shows that the poet used the form and structure of the quatrain as a platform for creating linguistic creations. These linguistic innovations, especially in the area of metaphorical compounds and similes, have helped to create new layers of meaning. Also, 65% of the quatrains examined had strong internal music, created through the use of appropriate rhymes, phonetic fit, and the natural rhythm of the words. This inner music is one of the main reasons for the impact of these poems on the audience. In general, Zebardast in his quatrains, relying on the principles of formalism, especially by paying attention to the form, language, and music of the word, Iraj has managed to create aesthetic works that convey a deep and impressive meaning to the audience at the same time as brevity. Finally, it can be said that the quatrains of Iraj Zebardast as an example of contemporary Persian poetry can be considered and investigated not only in aesthetic dimensions, but also in social and cultural dimensions. By creating a link between form and content, these works invite the audience to think and meditate on life and existence. On the other hand, formalist criticism allows us to examine the work without historical or biographical prejudices and, as a result, reach a better understanding of the artistic and aesthetic values of these works. In general, the quatrains of Iraj Zebardast have been able to find a special place in Persian literature not only as examples of contemporary Iranian poetry, but also as independent and influential works of art. These quatrains represent the poet's ability to create a deep connection between form and content and can be used as a model for other poets and literary researchers. Therefore, the study and analysis of these quatrains can greatly contribute to the richness of Persian literature and a better understanding of contemporary poetic developments.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

واکاوی زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات ایرج زبردست با تکیه بر نقد صورت‌گرایانه

کمال رسولیان[۱]✉ | محمدامیر عبیدی‌نیا[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: karzankarzanii@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: m.obaydinia@urmia.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۱۴۸-۱۲۵)

تاریخ دریافت:
۱۹ آبان ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۲۴ دی ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۰۸ دی ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۲۳ بهمن ۱۴۰۳

چکیده

از رویکردهای نقد ادبی که فارغ از نگرورزی به سازه‌های مؤثر در نوشتار ادبی، به سَره‌گزینی قالب و هیئت بیرونی آثار می‌پردازد؛ جریان شَکل‌گرایی است. جستار پیش‌رو، به بررسی و تحلیل زیبایی‌شناختی چند رباعی برگزیده از ایرج زبردست، سرایندهٔ معاصر ایرانی، با بهره‌گیری از رهیافتِ نقد صورت‌گرایانه می‌پردازد. در این پژوهش، ابتدا مبانی نظری نقد صورت‌گرایانه به اختصار تشریح می‌شود؛ سپس، با انتخاب چند رباعی برجسته از شاعر مذکور، به واکاوی دقیق عناصر ریختی آن‌ها پرداخته می‌شود. این عناصر شامل وزن، قافیه، ردیف، آرایه‌های ادبی مانند (جناس، استعاره، کنایه و تشبیه)، ساختار نحوی، و چگونگی ارتباط این عناصر با یکدیگر در ایجاد معنا و تأثیر زیبایی‌شناختی است. در این راستا، شگردهایی نظیر آشنایی‌زدایی، موسیقی کلام، بهره‌گیری از تصاویر بدیع، بازی‌های زبانی و انسجام ساختاری مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این کاوش نشان می‌دهد که زبردست در رباعیات خود به طور ماهرانه‌ای از ظرفیت‌های ریختی این گونهٔ شعری بهره برده است. استفادهٔ هنرمندانه از وزن و موسیقی درونی کلمات، به‌کارگیری قافیه‌های بدیع و غیرتکراری، استفاده از صنایع ادبی در خدمت معنا، و ایجاد پیوند میان ریخت و درون‌مایه از ویژگی‌های بارز رباعیات او به شمار می‌رود. از سوی دیگر، ساختار فشرده و موجز رباعیات در کنار استفاده از عناصر متضاد و تقابل‌های معنایی، نشان می‌دهد که چگونه ریخت و محتوا در رباعیات زبردست در هم‌آمیخته شده و یک کلّ منسجم و تأثیرگذار را شکل داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ایرج زبردست، رباعی، نقد صورت‌گرایانه، زیبایی‌شناسی، شعر معاصر فارسی

استناد رسولیان، کمال و عبیدی‌نیا، محمدامیر (۱۴۰۳). «واکاوی زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات ایرج زبردست با تکیه بر نقد صورت‌گرایانه». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۱۲۵-۱۴۸).

https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.384187.2028

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© کمال رسولیان، محمدامیر عبیدی‌نیا

۱. مقدمه و بیان مسئله

شعر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین اَشکال هنری، همواره موردِ توجه دانشوَران و پژوهشگران بوده است. در این راستا، واکاوی زیبایی‌شناختی آثار شاعران بزرگ، به‌ویژه با رویکردهای مختلف نقد ادبی، می‌تواند به درک عمیق‌تری از ویژگی‌های زبانی و ساختاری شعر کمک کند. دانش زیبایی‌شناسی، دستاورد بزرگ بوم‌گارتن[1] است. هدف این علم، شناخت زیبایی‌های هنری است. بوم‌گارتن با مرتبط‌کردن انحصاری زیبایی‌شناسی با ادراک حسی و تبیین خصوصیت اصلی این نوع ادراک، موفق به متمایزکردن زیبایی‌شناسی شده است. وی، کمال را به شیء کامل نسبت نمی‌دهد؛ بلکه آن را به قوهٔ شناخت حسی نسبت می‌دهد (ن.ک: داودی،۱۳۸۷: ۹۹). شعر معاصر فارسی، در مقامِ یکی از مهم‌ترین جلوه‌های ادبیات ایران، همواره مورد توجه پژوهشگران و منتقدان ادبی بوده است. در این میان، رباعی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین قالب‌های شعر فارسی، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات معاصر دارد. بنابراین «رباعیات ایرج زبردست، شاعر خوش‌درخشیده و در عینِ‌حال ماندگار معاصر را نمی‌توان و نباید جدی نگرفت. لازم نیست که دلت را بکاود تا در آن برای خود جا باز کند. زبردست شاعری است به‌کلی نوگرا و نوسرا و نواندیش. رباعی زبردست همان ویژگی رباعی ماندگار و خوب را که تشکیل شکلی «برهان‌گونه» از سه گزاره است را دارد... » (خرمشاهی، ۱۳۹۸: ۱۰-۹). با توجه به موارد گفته شده، یکی از شاعران معاصر که سروده‌هایش در این‌زمینه قابل توجه است، ایرج زبردست است. او با بهره‌گیری از زبانی غنی و تصاویری بدیع، توانسته است رباعیات برجسته‌ای بیافریند که بتوان آنها را در حوزهٔ ادبیات فارسی، مورد توجه و بررسی قرار داد. سیدعلی میرافضلی، پژوهشگر و شاعر معاصر، در آثار و نوشته‌های خود به‌طور گسترده دربارهٔ گونهٔ شعری رباعی و ظرفیت‌های آن صحبت کرده است. او این گونهٔ شعری کوتاه و موجز را دارای قابلیت‌هایی منحصربه‌فرد می‌داند که آن را به یکی از مهم‌ترین گونه‌ها در شعر فارسی بدل کرده است. از دیدگاه میرافضلی، رباعی به‌دلیل شکل کوتاه و فشردهٔ خود، ظرفیت زیادی برای بیان مفاهیم عمیق فلسفی، عرفانی، و اجتماعی دارد. او معتقد است که در رباعی، شاعر می‌تواند با کمترین کلمات، بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. این ایجاز و اختصار، در حکمِ یکی از ویژگی‌های برجستهٔ رباعی، به شاعر این امکان را می‌دهد که لحظه‌هایی از تفکر ناب یا احساسی ژرف را به‌صورت موجز و درخشان بیان کند. به‌علاوه، میرافضلی به تطبیق‌پذیری رباعی با مفاهیم روز نیز اشاره دارد. به‌نظر او، رباعی نه‌تنها در بیان مفاهیم سنتی و عرفانی، بلکه در پرداختن به مسائل اجتماعی و حتی موضوعات نوین نیز ظرفیت بالایی دارد. این ویژگی باعث شده است که رباعی، در طول تاریخ، همیشه جایگاه خود را در میان گونه‌های شعری مختلف حفظ کند. در مجموع، از دیدگاه سیدعلی میرافضلی، رباعی قالبی است که با وجود ایجاز و اختصار خود، توانایی بیان مفاهیم بزرگ و عمیق را دارد و به‌دلیل موسیقی درونی و انعطاف‌پذیری‌اش، همواره یکی از گونه‌های محبوب و تأثیرگذار در شعر فارسی

1. Baumgarten

بوده است. تحقیق حاضر با تکیه بر نقد صورت‌گرایانه، به بررسی عناصر زیبایی‌شناختی، ساختاری و زبانیِ رباعیات موجود می‌پردازد. نقد صورت‌گرایانه، از مهم‌ترین رویکردهای نقد ادبی در قرن بیستم است که بر ساختار و شکل اثر ادبی تمرکز دارد و معتقد است که معنا و زیبایی اثر در درجهٔ نخست از طریق عناصر ریختیِ آن، قابل درک است. رویکرد حاضر، نشان می‌دهد که معنا و زیبایی اثر ادبی را باید در وهلهٔ اول از طریق بررسی عناصر ریختی آن درک کرد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۷). به گفتهٔ رومن یاکوبسن[1]، یکی از پیشگامان مکتب صورت‌گرایی روسی، *ادبیات، زبانی است که توجه را به خود جلب می‌کند* (یاکوبسن، ۱۳۸۵: ۶۲). این رویکرد می‌تواند به ما کمک کند تا نوآوری‌های زبانی و ساختاری زبردست را در گونهٔ رباعی‌ها بشناسیم و تأثیر آن‌ها بر مخاطب را بهتر درک کنیم. با توجه به اهمیت و جایگاه رباعی در شعر فارسی و همچنین ویژگی‌های خاص آثار ایرج زبردست، این مقاله به دنبال پاسخ به این سؤال است که چگونه عناصر صورت‌گرایانه در رباعی‌های زبردست به خلق زیبایی و معنا کمک می‌کند. در این راستا، با بررسی موضوعاتی نظیر قافیه، وزن، تصویرسازی و ساختار معنایی، سعی خواهیم کرد تا به درکی جامع از زیبایی‌شناسی رباعیات زبردست برسیم و نقاط قوت و ضعف آن‌ها را شناسایی کنیم. در نهایت، این پژوهش می‌تواند به غنای ادبیات معاصر فارسی بیفزاید و زمینه‌ساز مطالعات بیشتری در حوزه‌های مختلف شعر و نقد ادبی باشد. چالش بنیادین جستار پیشِ‌رو، کشف و واکاوی عناصر موجود در این رباعیات است که ورای توجه به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی یا روان‌شناختی به خلق زیبایی و اثرگذاری هنری انجامیده است. این مطالعه به‌دنبالِ پاسخ به پرسش‌های زیر است.

۱. عناصر ریختیِ غالب در رباعیات زبردست کدامند و چگونه در خدمت انتقال معنا قرار گرفته‌اند؟

۲. چگونه زبردست از ظرفیت‌های ریختیِ رباعی برای خلق زیبایی و تأثیرگذاری بهره برده است؟

۳. رابطهٔ میان ریخت و محتوا در رباعیات زبردست چگونه است؟

اهمیت این پژوهش از آن جهت است که علی‌رغم جایگاه مهم زبردست در شعر معاصر فارسی، تاکنون مطالعهٔ جامعی با رویکرد صورت‌گرایانه بر روی رباعیات او صورت نگرفته است. به گفتهٔ شمس لنگرودی در کتاب *تاریخ تحلیلی شعر نو*، زبردست از معدود شاعرانی است که توانسته قالب رباعی را با نفسی تازه و زبانی امروزی احیا کند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸: ۴۱۲). این مطالعه، با بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان صورت‌گرا چون ویکتور اشکلوفسکی[2] و بوریس آیخنباوم[3] (ایگلتون،۱۳۸۰: ۵-۱۰)، به تحلیل دقیق عناصر ریختیِ رباعیات زبردست می‌پردازد. همچنین، از آرای منتقدان معاصر ایرانی چون محمدرضا شفیعی‌کدکنی در زمینهٔ موسیقی شعر و صور خیال در شعر فارسی بهره گرفته خواهد شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸). امید است این پژوهش بتواند ضمن روشن ساختن جنبه‌های زیبایی‌شناختی رباعیات زبردست، به درک عمیق‌تری از

1. Roman Jakobson
2. Viktor Shklovsky
3. Boris …

چگونگی کارکرد عناصر ریختی در شعر معاصر فارسی دست یابد و زمینه را برای پژوهش‌های بیشتر در این حوزه فراهم آورد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در زمینهٔ تحلیل زیبایی‌شناختی اشعار شاعران معاصر ایران با رویکرد صورت‌گرایانه انجام شده است، اما پیرامون رباعیات ایرج زبردست به طور خاص، تحقیق جامعی با این رویکرد صورت نگرفته است. با این حال، در ادامه به مرور برخی از پژوهش‌های مرتبط که می‌توانند به عنوان پیشینهٔ این تحقیق مورد استناد قرار گیرند، خواهیم پرداخت.

کیانی‌خیرآبادی (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوانِ تحلیل مضامین اشعار ایرج زبردست: ساختاری و محتوایی، او را آیینهٔ زمان خویش دانسته است و رباعیات او را بر اساس محتوا و درون‌مایه به انواعِ عاشقانه، عارفانه، اجتماعی و فلسفی دسته‌بندی می‌کند و اذعان می‌دارد که بار اصلی مضامین اشعار زبردست، بر دوش رباعیات فلسفی اوست. کریمی‌مهتاج (۱۳۹۹) در پایان‌نامه‌ای با موضوعِ بررسی گونه‌های هنجارشکنی در رباعیات ایرج زبردست، بیژن ارژن و جلیل صفربیگی، هنجارشکنی‌های شاعران مذکور را در گونهٔ شعری رباعی مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده است که سرایندگان یادشده در هشت زمینهٔ هنجارگریزی، به هنجارشکنی‌هایی مبادرت ورزیده‌اند؛ چنان‌که گاه مصراع‌های رباعی را به دو یا پنج مصراع تغییر داده‌اند یا به جای کلمه از تصویر سود جُسته‌اند. محمدزاده و قربانپور (۱۴۰۱) در مقاله‌ای تحت عنوانِ زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد صورت‌گرایانه، به این نتیجه رسیده‌اند که استفاده از عناصر شکلی مثل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی در کاربرد موسیقی و عنصر مسلط، بیشترین نقش را در تأثیرگذاری و زیبایی کلام شاعر داشته است. به باور نگارندگان مقاله، صورت رباعی‌های ارژن در اثرگذاری حسی و معنایی اشعار، نقشی بسیار مهم داشته است. ابویسانی و اسماعیلی (۱۳۹۴) در نوشتاری با موضوعِ بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ العام السادس‌عشر احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد صورت‌گرایانه، اشاره می‌کنند که شاعر در این قصیده با استفاده از عناصر شکلی مثل هنجارگریزی (واژگانی، نحوی و نوشتاری)، موسیقی و عنصر تسلط به خوبی توانسته است از شگردها و عناصر شکلی برای زیبایی‌آفرینی در شعرش، استفاده کند. پژوهش‌های یادشده، زمینهٔ مناسبی را برای ورود به بحث تحلیل زیبایی‌شناختی رباعیات ایرج زبردست با رویکرد صورت‌گرایانه فراهم می‌آورد. با این حال، خلأ پژوهشی در زمینهٔ واکاوی دقیق و جامع رباعیات این شاعر با رویکرد صورت‌گرایانه، ضرورت انجام تحقیق حاضر را آشکار می‌سازد.

۳. روش پژوهش

در تحقیق پیش‌رو، به منظور تحلیل زیبایی‌شناختی گزیده‌ای از رباعیات ایرج زبردست بر اساس نقد صورت‌گرایانه، از رویکردی چندبعدی استفاده شده است. این رویکرد، شامل مراحل زیر است.

گامِ نخست، انتخابِ متن است. به این شکل که در ابتدا، تعدادی از رباعیات ایرج زبردست که از نظر ادبی و زیبایی‌شناختی حائز اهمیت هستند، انتخاب شدند. این انتخاب بر اساس

معیارهایی چون تنوع موضوعی، غنای زبانی و ساختاری و تأثیرگذاری عاطفی صورت گرفت. گام دومِ تحقیق، واکاوی صورت‌گرایانهٔ ابیات برگزیده است. در این مرحله، ویژگی‌های ساختاری و زبانی متون مورد بررسی قرار گرفت. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به قافیه، وزن، تصویرسازی، و استفاده از نمادها اشاره کرد. هدف از این تحلیل، کشف الگوهای هنری و شیوه‌های بیانی است که به غنای زیبایی‌شناختی رباعیات کمک می‌کند. پس از واکاوی صورت‌گرایانهٔ رباعیات، به بررسی و تجزیه‌وتحلیل زیبایی‌شناختی اشعار پرداخته شد. در این بخش، تأثیر عناصر زیبایی‌شناختی بر احساسات و تفکرات خواننده بررسی گردید. همچنین، رابطهٔ بین ریخت و محتوا، و چگونگی تعامل این دو عنصر در ایجاد تجربه‌ای عمیق از خوانش، مورد توجه قرار گرفت. در نهایت، رباعیات زبردست با آثار دیگر شاعران معاصر و کلاسیک مقایسه شد تا نقاط قوت و ضعف آن‌ها در زمینهٔ زیبایی‌شناسی و ریخت، شناخته شود. این مقایسه، به درک بهتر جایگاه زبردست در ادبیات فارسی و تأثیرات او بر دیگر شاعران کمک می‌کند. در مجوع، یافته‌های تحقیق به صورت نظام‌مند جمع‌بندی شده و تأثیرات زیبایی‌شناختی و صورت‌گرایانهٔ رباعیات ایرج زبردست بر ادبیات معاصر و سنت شعر فارسی مورد بحث قرار گرفته شد. بدین ترتیب، روش تحقیق مزبور، به ما این امکان را می‌دهد که با نگاهی دقیق و علمی، زیبایی‌شناسی شعر ایرج زبردست را مورد بررسی قرار دهیم و سویه‌های مختلف آن را به تصویر بکشیم.

۴. مبانی پژوهش

ایرج زبردست شاعر و رباعی‌سرای معاصر ایرانی است که در دی‌ماه سال ۱۳۵۳در شیراز به دنیا آمد. وی، با نگرشی نو و متفاوت‌اندیشی خاص خود، به قالب دیرینهٔ رباعی جانی تازه بخشیده است. او همچنین بنیانگذار رباعی تصویری نیز هست. ایرج، در کودکی از نعمت داشتن پدر، بی‌نصیب ماند. «وقتی در شهریور سال ۱۳۶۱، ستاره‌ها پدرم را با خود بردند؛ مادرم با شب و ماه و خاطره تنها ماند. مادرم ماند و پنج دختر و یک پسر هشت‌ساله. پسری که باید عصای دست مادرش می‌شد؛ که نشد» (زبردست،۱۳۹۸: ۵). تنی چند از بزرگان شعر و ادب فارسی زبان به تعریف و تمجید از او و رباعیاتش گشوده‌اند. سیمین بهبهانی در مجلهٔ نافه، شمارهٔ ۲، تیرماه ۱۳۸۹ در مورد ایرج زبردست و رباعیاتش می‌گوید: «چه بهتر که نامت را جامهٔ حضورت کنم و کردم. نخستین بار که یک رباعی از تو خواندم حس کردم سیبی خوش‌رنگ‌وبو را آزموده‌ام که عطری دیگرگون دارد.» بهاءالدین خرمشاهی نیز در کتابِ *دربارهٔ رباعیات ایرج زبردست؛ خیامی دیگر*، در تمجید از این شاعر می‌گوید: «ایرج زبردست، از زبده رباعی‌سرایان تاریخ بعد از خیام است. شاعری گوشه‌گیر و بلندهمت که مهم‌ترین منبع الهام و پیشاوندی‌اش از یک سو به خیام بزرگ و از سویی دیگر به نیما و پیروانش بر می‌گردد.» خندهٔ خیس، یک سبد آیینه، باران که بیاید همه عاشق هستند، نامه یا کمتر بگویم‌های من به اوما، شکل دیگر من، دفی از پوست ابلیس، شهری که در آن مرگ اذان/ از آن می‌خواند، ارمغان دوست؛ شعر و زندگی سیدعلی صالحی به کوشش ایرج زبردست و گزینه رباعیات مجموعه آثار این شاعر توانمند معاصر هستند. از آنجا که اساس تحقیق حاضر، مبتنی بر صورت‌گرایی و نقد ریخت‌گرا است؛ در این بخش لازم است مطالبی در

این زمینه نیز برای خوانندگان، تبیین شود. صورت‌گرایی روسی، از مکاتب نقد ادبی در حوزهٔ بررسی ادبیات از دیدگاه زبانشناسی است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در خلال سال‌های ۱۹۲۰ شکفت. صورت‌گرایی، نامی بود که مخالفان جهت تحقیر به این مکتب نهاده بودند. به اعتقاد صورت‌گرایان، ادبیات صرفاً یک مسئلهٔ زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبانشناسی نگریست. آنان اثر ادبی را شکل محض می‌دانستند و بر این باور بودند که در مطالعهٔ اثر ادبی، تمرکز باید بر شکل باشد نه محتوا (ن.ک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۶۲-۱۶۱). صورت‌گرایی در جایگاهِ یک نظریه، بر این باور است که برای درک و تفسیر یک اثر، باید بر عناصر سازنده آن تمرکز کرد و نه بر زمینه‌های اجتماعی، تاریخی یا بیوگرافیک نویسنده. از جمله شخصیت‌های کلیدی این جنبش می‌توان به ویکتور اشکلوفسکی، رومان یاکوبسون و بوریس آیخن‌باوم اشاره کرد. این نویسندگان و نظریه‌پردازان تأکید داشتند که ادبیات باید به‌عنوان یک سیستم مستقل بررسی شود و نباید تحت تأثیر عوامل خارجی قرار گیرد. اشکلوفسکی، به‌ویژه، مفهوم «آشنایی‌زدایی[1]» را مطرح کرد که به معنای ایجاد فاصله‌ای بین خواننده و متن است تا خواننده بتواند به شکلی جدید به اثر نگاه کند. این شگرد به نویسندگان کمک می‌کند تا مفاهیم عادی را به چالش بکشند و از طریق شکل، تجربه‌ای تازه از واقعیت ارائه دهند. در فرهنگ وِبستِر، به هنگام معرفی اصطلاح صورت‌گرایی، آن را نگرشی دانسته‌اند که بر صورت موضوع مورد مطالعه تأکید دارد و به معنی و محتوای آن موضوع، توجه ندارد. فرهنگ کالینز نیز، به همین منوال، این رویکرد را توجه به تجلی صوری و ساخت عینی موضوع مورد مطالعه و عدم توجه به محتوا، معرفی می‌کند. به باور صفوی، اصطلاح صورت‌گرایی در قیاس با شکل‌گرایی و فرمالیسم، مرجح است (ن.ک: صفوی، ۱۴۰۱: ۴۸۲-۴۸۱). یکی از مسائل بنیادی در صورت‌گرایی، مقولهٔ «ادبیّت» است. آنچه یک متن را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند؛ موضوع اصلی کار محققان حوزهٔ ادبیات است. ادبیّت، همان عاملی است که مادّهٔ ادبی را تبدیل به یک اثر ادبی می‌کند. تمام کوشش نحلهٔ صورت‌گرایانِ روس متمرکز بر همین است که آن عامل را کشف کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۵۹). نقد صورت‌گرایانه، بر روی ساختار و شکل اثر تمرکز دارد و عناصری مانند زبان، ساختار روایت، شخصیت‌پردازی، و سایر جنبه‌های ریختی را بررسی می‌کند. صورت‌گرایان، بر این باورند که ارزش یک اثر ادبی در خود اثر نهفته است و نه در زمینه‌های بیرونی آن. نقد صورت‌گرایانه به بررسی عناصر مختلف اثر ادبی می‌پردازد. این عناصر، شامل مباحثی است که در ادامه به آنها می‌پردازیم. زبان و سبک، از جمله مواردی است که در نقد صورت‌گرایانه حائز اهمیت است. صورت‌گرایان به دقت به انتخاب واژه‌ها و ساختار جملات توجه می‌کنند. آن‌ها بررسی می‌کنند که چگونه زبان به ایجاد معنا و احساس در اثر کمک می‌کند. ساختار روایت، عنصر دیگری است که در این رویکرد مورد توجه قرار می‌گیرد. به این صورت که نحوهٔ سازمان‌دهی داستان، ترتیب وقوع رویدادها و نقطه‌نظرهای مختلف در روایت به‌طور کلی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. عنصر بعدی که در این رهیافت، مورد

1. Defamiliarization

توجه است؛ شخصیت‌پردازی است؛ به این معنا که نوع شخصیت‌ها، رابطه‌های آن‌ها و نحوهٔ رشد و تغییر آن‌ها در طول داستان بررسی می‌شود. نقد ریخت‌گرا به موضوعات و درون‌مایه‌های موجود در اثر نیز توجه می‌کند، اما این بررسی از منظر ساختار و شکل انجام می‌شود. رویکرد مورد بحث، به‌دلیل تمرکز بر شکل و ساختار، با انتقادات زیادی مواجه شده است. یکی از انتقادات اصلی این است که این رویکرد ممکن است به زمینه‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی اثر بی‌توجهی کند. منتقدان می‌گویند که برای درک کامل یک اثر ادبی، باید به بافت اجتماعی و تاریخی آن نیز توجه شود. به‌علاوه، برخی از منتقدان معتقدند که تمرکز صِرف بر شکل می‌تواند به کاهش عمق معنایی اثر منجر شود. آن‌ها بر این باورند که ادبیات باید نه تنها از نظر ریخت بلکه از نظر محتوا و پیام‌های اجتماعی و اخلاقی نیز مورد بررسی قرار گیرد. نقد صورت‌گرایانه، به‌عنوان یک رویکرد مستقل و علمی در تجزیه و تحلیل ادبیات، به بررسی عمیق و دقیق آثار ادبی کمک کرده است. این رویکرد با تأکید بر ساختار و شکل، به خواننده این امکان را می‌دهد که از جنبه‌های جدید و متفاوتی به آثار ادبی نگاه کند. با این حال، درک کامل یک اثر ادبی نیازمند ترکیبی از رویکردهای مختلف است که شامل نقد صورت‌گرایانه و همچنین توجه به زمینه‌های تاریخی و فرهنگی نیز می‌شود. ادبیات، یک هنر زنده و پویا است که نیازمند بررسی‌های چندجانبه است تا بتواند سویه‌های مختلف آن را به تصویر بکشد و به درک عمیق‌تری از تجربهٔ انسانی منجر شود.

۵. بحث و بررسی

۵. ۱. تحلیل زیبایی‌شناختی رباعیات از نگرگاه نقد صورت‌گرایانه

در این بخش از تحقیق، به بررسی و تحلیل زیبایی‌شناختی رباعیات منتخب ایرج زبردست از منظر نقد صورت‌گرایانه می‌پردازیم.

دست نفَست ستاره‌ها را چیده است شب با دف ماه، تا سحَر رقصیده است
همچون سحَر از عطر اذان سرشاری انگار لب تو را خدا بوسیده است

(زبردست، ۱۳۹۸: ۲۳)

شاعر در قالبِ رباعی احساس و ارادت خود را نسبت به یکی از خوانندگان سنتی و موسیقی‌دانان بِنامِ ایران و مشخصاً به استاد محمدرضا شجریان ابراز نموده و این مسئله را شخصاً خاطرنشان کرده است. گزینشِ کلمات و تکرار صامت (س) در مصرع اول باعث پیدایش موسیقی آوایی می‌شود و ریتم شعر را خوش‌آهنگ و گوش‌نواز می‌کند. این ریتم، در مصراع بعد با کلمهٔ «دف» تقویت می‌شود که نمایانگر موسیقی سنتی ایرانی می‌باشد. فضای شعر با کلماتی چون نَفَس (آواز، صدا) دف و رقص طرب‌انگیز شده و آسمان در شب با شنیدن صدای استاد جان گرفته است. واژگانِ ماه، سَحَر، اذان و خدا نیز ماه مبارک رمضان و نوای ربّنای استاد شجریان را به ذهن متبادر می‌کنند. این حال و هوای عرفانی و صوت ربانی، به قدری دلپذیر است که انگار خداوند بر لب‌های او بوسه زده است. اینک برای بررسی این رباعی از منظر ریخت‌گرایی، آن را به شیوهٔ *قرائت تنگاتنگ*، بررسی می‌کنیم. شاعر با انتخابِ قالبِ رباعی به دور از هرگونه

اطناب و تطویل، قدرتِ آواز و صوتِ ملکوتی استاد شجریان را ستایش می‌کند و بـه صورت مستقیم، خودمانی و بـا ضمیر دوم‌شخصِ مفرد، استاد شجریان را موردِ خطاب قرار می‌دهد که نمایانگر مردمی بودن و احساس نزدیکی و صمیمیت شاعر و به طور کلی مخاطب با ایشان است. در مصراع اول رباعی، شاعر با کاربردِ استعاری ترکیبِ «دستِ نَفَس» برای آواز و نغمهٔ ممدوح ویژگیِ انسانی تصور کـرده و بـا استفاده از آرایهٔ تشخیص و استعارهٔ مکنیه، نَفَسِ او را چون انسانی دانسته که بـا دستانش ستارگان را لمس کرده و در پیِ چیدنِ آنها برآمده است. همچنین در همین مصراع معنونه، «دست» مُضاف بر معنای قاموسی و صریحی کـه دارد می‌تـواند معنای مجـازی نیـز داشته بـاشد و آن را مجاز از «قـدرت» دانست. ستاره‌چیدن، عملی اغراق‌آمیز اما در عین حال نشانهٔ رسیدن بـه آرزوها می‌باشد و استاد شجریان در این صناعت به منتهای آرزوها و آمالِ یک خواننده دست یافته و تمام ستاره‌های آسمان موسیقی را چیده‌اند و قدرت صدای ایشان به قدری است که تا اوج آسمان می‌رسد. تکرار صامت "س" در مصراع اول به نوعی صدای برخورد حلقه‌های فلزی دف را به گوش می‌رساند که در مصراع دوم بـه ایـن موضوع اشاره شده است. دف، یـکی از نمادهای اصلی موسیقی سنتی کشورمان است. در موسیقی سنتی نیز استاد شجریان یکه‌تازی می‌کنند. در ایـن فضای شعری کـه استاد در اوج و بلندای موسیقیِ سنتی، تصویر شده‌اند آسمانِ شب، مـاهِ تمامِ خـود را مانند دف در دست گرفته و همراه با صوت استاد تا سَحَر پایکوبی می‌کند. ایـن تشبیه زیبای ماهِ کامل بـه دف و ایـن تشخیص و شخصیت بخشی بـه اجزای آسمان (رقصیدن و پایکوبی شب تـا سحرگاهان) نمایان‌گرِ شنیدن آوازِ جان‌بخش و روح‌پرور استاد شجریان است. شب در حالت کـلی نمادِ ظلمت و هجـران است اما در ایـن فضای شعری، طرب‌انگیز و مهربان بوده و مانند یک میزبان از استاد پذیرایی می‌کند، برایش دف می‌نـوازد و تـا صبح می‌رقصد. ایـن شب، اصلاً کِشدار نیست زیرا واژهٔ «سَحَر» دو بار در ایـن رباعی تکرار شده است. این تکرار ممکن است تصنیفِ معروف «مرغ سَحَر» را نیز به ذهن مخاطبِ شعر متبادر کند. اکثر شنوندگان موسیقی سنتی با این آواز استاد شجریان خاطره‌ها دارند. تشبیه ممدوح بـه سَحَر و اذانِ صبح بـه عطر و رایحه نیز در مصراع سوم، از نکات زیبا و قابل تأمل در شعر است. شاعر در دو بیت پایانی با بهره‌گیری از صنعتِ «حسن تعلیل» دلیلِ این همه معنویتِ ممدوح را بـوسیدنِ لبِ او از جـانب خـدا عنوان کرده است! دلیلی بِغایت شاعرانه، خیال انگیز و زیبا اما در عین حـال غیرِ واقعی! شایـد خاطره‌انگیزترین صوت استاد شجریان همانی باشد کـه شاعر در مصراع سوم از آن یـاد می‌کند. شاعر در مصراع سوم، کلمهٔ «اذان» را می‌آورد و کمتر کسی است کـه پیش از اذان مغرب مـاه رمضان، ربنای استاد شجریان را نشنیده باشد. سحرگاه، زمانِ نیایش است و اذان نیز اِذن شروع عبادت بـه حساب می‌آید. شاعر، استاد شجریان را به حال و هوای سحرگاه تشبیه می‌کند که هر دو به شمیم خوشِ اذان آراسته شده‌اند. خواننده آن قدر ربنا گفته و این حس عبودیت به قدری دلپذیر است که انگار پروردگار عالم، رب العالمین، بـر لب‌های خواننده بوسهٔ تأیید زده است. در جمع‌بندی نقد صورت‌گرایانه این رباعی، می‌توان استدلال کرد که شاعر از میان قالب‌های رایجِ

مدح همچون قصیده و قطعه و... قالب رباعی را برگزیده است تا به دور از اطناب و فزونی، قدرت آواز استاد شجریان را بـه طور صمیمی ستایش کند. ایــن ممدوح دور از دسترس نیست، شاعر تملق نمی‌گوید و انتظار صله ندارد، بلکه احساسات قلبی خود را به زبان می‌آورد و در این ستایش، شاهد صمیمیت نیز هستیم. شاعــر از ضمیر دوم‌شخص مفرد استفاده کرده است. در شعر بــا فضایی عارفانه مواجه هستیم کــه استاد شجریان را دور از هیاهوی روز، در خلوت شب به تصویر می‌کشد کــه صوت گیرایش به اوج آسمان می‌رسد و آن را بــه پایکوبی وا می‌دارد. در مصراع اول، شاعر با اغراقی کــه در زمینهٔ ستاره‌چیدن دارد، سعی می‌کند تــا یکه‌تازی و بی‌نظیری استاد را به نمایش بگذارد. علت استفاده از آرایهٔ تشخیص نیز صوت خوش استاد است که به شب، جان بخشیده است. شاعر استاد را بــه سحرگاه تشبیه می‌کند که نماد روشنی، امید، خنکی و آکنده از عطر اذان و عبودیت است. این صوت بـه حدی حلاوت و عذوبت دارد که انگار خداوند نیز استاد شجریان را تحسین می‌کند و آوازش را پسندیده است.

امشب دلم از آمدنت سرشار است فـانوس بـه دست کوچـهٔ دیدار است
آن‌گونه تـو را در انتظارم کـه اگر این چشم بخوابد آن یکی بیدار است

(همان: ۲۲)

واژهٔ دل، به‌عنوان یک اسم مفرد، بیانگر احساسات عمیق انسانی و نشان‌دهندهٔ عواطفی است که از اعماق وجود برمی‌آید. این انتخاب زبانی به تنهایی بازتاب‌دهندهٔ شدت احساسات شاعر است. فعل "است" که در زمان حال به کار رفته، حس حضور و آنی بودن احساس را القا می‌کند. این نوع انتخاب زمان، احساسات را به واقعیت نزدیک‌تر می‌کند و خواننده را در لحظهٔ حال، غوطه‌ور می‌سازد. کاربرد واژهٔ "سرشار" به نوعی تصویری زنده و پرانرژی از هیجاناتی مانند عشق و انتظار ایجاد می‌کند. این تصویر به ما نشان می‌دهد که دل شاعر پر از شوق و اشتیاق است و به نوعی این احساسات را در قالب یک تصویر عینی به ما منتقل می‌کند. امعان نظر در گزارهٔ "آمدنت"، انتظار و امید به آمدن معشوق، تضاد جالبی با حالتی از عدم وجود او ایجاد می‌کند. این تضاد، عمق احساسات را بیشتر می‌کند و به نوعی حس تنهایی و امید را در کنار هم دارد. رباعی مد نظر، به لحاظ موسیقیایی و وزن نیز دلنشین است. تکرار صداهای مشابه و نوعی قافیه‌سازی در آن، به ایجاد یک ریتم ملایم و خوشایند کمک می‌کند. استفاده از حروف صدادار و همخوان‌ها به ایجاد یک آهنگ دلنشین در این رباعی کمک می‌کند و احساسات شاعر را به شیوه‌ای زیبا و موزون به تصویر می‌کشد. مصراع اول شعر، به وضوح حس انتظار و اشتیاق را منتقل می‌کند. این احساس در فرهنگ شعر فارسی همواره مورد توجه بوده و به نوعی بازگوکنندهٔ ارتباط عاطفی عمیق میان دو شخص است. این مصراع همچنین به نوعی به وجود و عدم اشاره دارد؛ دل شاعر از "آمدن" سرشار است، اما در واقع معشوق هنوز نیامده است. این تضاد بین احساس و واقعیت به عمق و زیبایی احساسات شاعر افزوده و نوعی تنش عاطفی ایجاد می‌کند. تصویرسازی مصراع دوم رباعی نیز، چشم‌نواز است. شاعر، با استفاده از بازنمایی «فانوس» و «کوچه»، یک فضای ملموس و تصویری از انتظار را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند. فانوس، به

عنوان نمادی از روشنایی و هدایت، در اینجا نمایانگر امید و روشنایی در تاریکی انتظار است. کوچه به عنوان مکانی خاص، حس نزدیکی و صمیمیت را به تصویر می‌کشد. فانوس در ادبیات به عنوان نمادی از روشنی و امید به کار می‌رود. بهره‌گیری از مفاهیم سمبلیک، ابزار دیگری است که شاعر به مدد آن به خلاقیت و نوگرایی در آفرینش شعر، دست یازیده است. در این مصراع، «فانوس به دست» بیانگر فعال بودن و تلاش برای روشن نگه‌داشتن مسیر انتظار است. این تصویر، می‌تواند به معنای امید به دیدار و روشن شدن وضعیت عاطفی گوینده در انتظار معشوق تعبیر شود. ساختار نحوی و موسیقایی شعر، دیگر جنبهٔ ارزشمند و درخورِ نگرش رباعی فوق است. ترکیب واژه‌ها در مصراع دوم، به‌گونه‌ای است که هم‌خوانی و هماهنگی زیبایی را ایجاد می‌کند. استفاده از قافیه و وزن در این رباعی، به ایجاد ریتم و موسیقایی خاص کمک کرده و حس انتظار و شوق را در خواننده تقویت می‌کند. همچنین، تعادل بین عناصر «فانوس» و «کوچه» در ایجاد یک تصویر هماهنگ و معنی‌دار که نمایندهٔ وضعیت عاطفی گوینده است، مؤثر است. همچنین، در مصراع دوم تضاد بین «فانوس» و «کوچه» به خوبی مورد توجه قرار می‌گیرد. در حالی که کوچه نماد مکانی است که ممکن است تاریک و ناشناخته باشد، فانوس به عنوان منبع روشنایی، این تاریکی را از بین می‌برد. این تضاد می‌تواند به معنای احساسات متضاد گوینده در انتظار معشوق تعبیر شود. به‌طور خلاصه، مصراع «فانوس به دست کوچهٔ دیدار است» با بهره‌گیری از تصویرسازی قوی، نمادهای غنی و ساختار موسیقایی متوازن، احساس انتظار و اشتیاق را به زیبایی به تصویر می‌کشد و فضای عاطفی عمیقی را در ذهن مخاطب به‌وجود می‌آورد. بیت دوم رباعی نیز، به گونه‌ای از تضاد و تقابل ختم می‌شود: «این چشم بخوابد» و «آن یکی بیدار است». این تضاد به خوبی احساس انتظار و دوگانگی را به تصویر می‌کشد. شاعر در اینجا از دو چشم به‌عنوان نمادهایی برای بیداری و خواب استفاده کرده است. این ترکیب، احساس تنش و اضطراب در انتظار معشوق را به خوبی منتقل می‌کند. تصویر «چشم» در این بیت به عنوان نماد آگاهی و شناخت عمل می‌کند. وقتی یکی از چشم‌ها به خواب می‌رود، دیگری بیدار است، که این خود، نشان‌دهندهٔ تعهد و وفاداری در مسیر انتظار است. این تصویر به ما نشان می‌دهد که انتظار تنها یک عمل منفعل نیست، بلکه یک حالت فعال و پایدار است. شاعر به نوعی نشان می‌دهد که حتی در حالت خواب، یک بخش از وجودش همچنان بیدار و هوشیار است. شاعر از تکنیک‌های بلاغی مانند تضاد و تناقض استفاده کرده است. این شگردها به ژرفای احساس شاعر کمک می‌کنند و به مخاطب این امکان را می‌دهند که به خوبی با حالت درونی او ارتباط برقرار کند. همچنین، این بیت با استفاده از زبان ساده و عمیق، احساسات انسانی را به تصویر می‌کشد و به نوعی با مخاطب هم‌ذات‌پنداری می‌کند. از نظر زیبایی‌شناختی، بیت دوم به ما احساس انتظار عمیق و زیبایی از عشق و عشق‌ورزی را منتقل می‌کند. تضاد بین خواب و بیداری، دو حالت متفاوت را در درون یک فرد به تصویر می‌کشد که در انتظار محبوبش به سر می‌برد. این احساس در عین حال که به تنهایی و فراق اشاره می‌کند، به وفاداری و دلبستگی نیز اشاره دارد. در نهایت، این بیت به ما یادآوری می‌کند که عشق و انتظار در دل

انسان‌ها چگونه می‌تواند به صورت‌های مختلفی تجلی یابد و این زیبایی، در تضادها و تناقضات نهفته است. به طور کلی، این رباعی با استفاده از زبانی غنی، تصویرسازی قدرتمند و موسیقی جذاب، احساسات عمیق انتظار و شوق را به تصویر می‌کشد. این عناصر به شکلی هماهنگ و زیبا در کنار هم قرار گرفته‌اند و به خلق یک اثر ادبی بسیار تاثیرگذار و جذاب کمک کرده‌اند.

روح سَحَری، ناز دمیدن داری مثل غزلی تازه شنیدن داری
ای قصهٔ روزهای من بودم و تو آن‌قدر ندیدمت که دیدن داری
(همان: ۲۴)

این رباعی از ساختار کلاسیک رباعی پیروی می‌کند و وزن عروضی آن "مستفعلُ فاعلاتُ مستفعلُ فع" است. این وزن، ریتمی موزون و آهنگین به شعر بخشیده که با محتوای عاطفی آن هماهنگ است. تکرار منظم این وزن در هر چهار مصراع، انسجام آوایی ایجاد کرده است. دمیدن، شنیدن و دیدن، واژگان قافیه هستند که در مصراع‌های اول، دوم و چهارم تکرار شده و ردیف "داری" در پایان این سه مصراع آمده است. این تکرار آوایی، موسیقی کناری شعر را تقویت کرده و به انسجام صوتی رباعی افزوده است. عدم حضور قافیه و ردیف در مصراع سوم، تنوع آوایی ایجاد کرده و توجهات را به این مصراع جلب می‌کند. تکرار صامت "د" در کلمات "دمیدن"، "داری"، "دیدن" و "دیدن" نوعی واج‌آرایی ایجاد کرده که بر موسیقی درونی شعر افزوده است. شاعر از تصاویر بصری و حسی در تصویرسازی خود استفاده کرده است. مثلاً "روح سحری" و "غزلی تازه" تصاویری زنده و پویا هستند که حس طراوت و تازگی را القا می‌کنند. در مصراع، معشوق به استعاره، روحِ سحر فرض شده و در مصراع دوم، معشوق به غزلی تازه تشبیه شده است. این استعاره و تشبیه زیبایی و جذابیت معشوق را به تصویر می‌کشند. در بیت دوم، تضادی ظریف بین "ندیدن" و "دیدن" وجود دارد که بر عمق احساس شاعر تأکید می‌کند. لحن شعر عاشقانه و نوستالژیک است. فضای کلی شعر ترکیبی از شور و اشتیاق (در بیت اول) و حسرت و دلتنگی (در بیت دوم) است. جملات این رباعی، کوتاه و فشرده هستند که با ماهیت ایجاز رباعی هماهنگ است. هر مصراع یک جملهٔ کامل است که این امر به استقلال نسبی هر مصراع و در عین حال، پیوستگی کل رباعی کمک کرده است. شاعر به زیبایی توانسته است در قالب محدود و موجز رباعی، به وحدت موضوعی برسد و یک روایت منسجم از رابطهٔ عاشقانه را ترسیم کند. این رباعی با بهره‌گیری از عناصر ریختی و زبانی، توانسته است احساسات و تجربیات عمیق عاشقانه را در قالبی فشرده و تأثیرگذار بیان کند. روحِ سَحَر بودن معشوق، تصویری است که فضای لطیف و روحانی سپیده‌دم را تداعی می‌کند. این تصویر، حس تازگی، امید و آغازی نو را به ذهن متبادر می‌سازد. "سحر" زمانی بین تاریکی شب و روشنایی روز است که نمادی از گذار و دگرگونی است. گزارهٔ "نازِ دمیدن داری" تصویری پویا و زنده است. "دمیدن" معمولاً با طلوع خورشید یا شکفتن گل همراه است. ترکیب آن با "ناز" تصویری ظریف و دلربا از معشوق ارائه می‌دهد که گویی با طنازی و زیبایی خاصی طلوع می‌کند یا شکوفا می‌شود. تشبیه معشوق به "غزلی تازه" تصویری شنیداری و ادبی است. این تصویر، زیبایی، طراوت و جذابیت معشوق را با

هنر شعر پیوند می‌زند. "تازه" بودن غزل بر بدیع و نو بودن این زیبایی تأکید دارد. گزارهٔ "قصهٔ روزهای من بودم و تو" تصویری روایی و زمانی است. این تصویر، خاطرات متداول عاشق و معشوق را به صورت یک داستان یا قصه به تصویر می‌کشد، که بازتاب‌دهندهٔ گذر زمان و تجربیات مشترک آن‌دو است. در مصراع آخر رباعی، تضاد بین "ندیدن" و "دیدن" تصویری ناسازواره خلق می‌کند. این تصویر، حس دلتنگی و اشتیاق شدید برای دیدار را به شکلی ملموس نشان می‌دهد. در مجموع، این رباعی تصویری دوگانه ارائه می‌دهد: در بیت اول، تصویری پر از طراوت، زیبایی و امید از معشوق، و در بیت دوم، تصویری از دلتنگی و حسرت. این دوگانگی، عمق و پیچیدگی احساسات عاشقانه را به خوبی به تصویر می‌کشد. استفاده از ترکیب‌های اضافی مانند "روح سحر" و "ناز دمیدن" فشردگی زبانی ایجاد کرده که کاملاً با ماهیت ایجاز رباعی همسو و منطبق است. رباعی با یک حرکت تصویری از فضای باز و روشن سحر شروع می‌شود و به فضای بسته و درونی دلتنگی ختم می‌شود. این حرکت، سیر عاطفی شعر را نیز نشان می‌دهد. این تصویرسازی‌های متنوع و چندلایه در قالب فشردهٔ رباعی، بیانگر مهارت شاعر در خلق تصاویر پرمعنا و تأثیرگذار است. علی‌رغم تنوع تصاویر و مفاهیم، رباعی از انسجام کلی برخوردار است. این انسجام از طریق وحدت وزن، قافیه، ردیف و موضوع حاصل شده است. در مجموع، این رباعی از نظر شکل، ساختاری منسجم و هماهنگ دارد که با محتوای عاطفی آن در تناسب است. عناصر صوری و ساختاری به خوبی در خدمت انتقال معنا و احساس قرار گرفته‌اند.

دل، عشقِ پر از رنگ و ریا دوست نداشت یک لحظه تو را ز من جدا دوست نداشت
ای آینه‌دارِ خلوتم، باور کن اندازهٔ من کسی تو را دوست نداشت
(همان: ۲۷)

رباعی از انسجام معنایی و وحدت ساختاری برخوردار است. تمام مصراع‌ها حول محور عشق و دوست داشتن می‌چرخند و با ردیف مشترک به هم پیوند خورده‌اند. این شعر، به لحاظ ساختار در قالب کلاسیک رباعی سروده شده است. وزن آن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل» است که از اوزان رایج رباعی به شمار می‌رود. این وزن به شعر ریتمی موزون و آهنگین بخشیده که با محتوای عاشقانهٔ آن هماهنگی و تطابق کامل دارد. زبان شعر ساده و صمیمی است، اما در عین حال از استعارات و تصاویر شاعرانه نیز به خوبی بهره برده است. از حیث زبان و انتخاب واژگان، واژهٔ دل، در بیت اول رباعی فوق، به عنوان نهاد جملات، به‌کار گرفته شده و به نوعی نماد احساسات عمیق انسانی است. واژهٔ عشق نیز به عنوان مفعول، در اینجا به معنای احساسی است که به شدت با دل پیوند خورده است. گزارهٔ پُر از رنگ و ریا، به خوبی نشان‌دهندهٔ پیچیدگی و تظاهر در احساسات عشق است؛ رنگ‌ها، نماد تنوع و زیبایی‌اند، در حالی که ریا، به معنای نفاق و تظاهر است و این تضاد بیانگر تناقضات درونی عشق است. به لحاظ ساختار نحوی، استفاده از گزارهٔ دوست نداشت، به عنوان فعل اصلی، حس عدم پذیرش و نفی را به وضوح منتقل می‌کند. این فعل، به نوعی بار منفی دارد و نشان‌دهندهٔ نارضایتی دل از عشقی است که از خلوص و صداقت بی‌بهره است. همچنین، قید یک لحظه، تأکید بر شدت این عدم پذیرش را بیشتر می‌کند

و احساس ناامیدی را تشدید می‌نماید. از حیث زیبایی‌شناختی، بیت اول با وجود بیان احساسات منفی، توانسته است زیبایی خاصی را از طریق تضاد میان "عشق" و "ریا" به وجود آورد. این تضاد، عمق و پیچیدگی احساسات انسانی را به تصویر می‌کشد و خواننده را به تفکر وادار می‌کند. بازنمایی "دل" به عنوان یک موجود زنده که در برابر پذیرش عشق ریایی مقاومت می‌کند، تصویر جذابی خلق کرده است. این تصویرسازی، مخاطب را به عمق احساسات نویسنده می‌برد و حس همدلی را بیشتر برمی‌انگیزد. ترکیب «آینه‌دار خلوت»، استعاره‌ای بدیع برای معشوق است. تصویر «آینه‌دار خلوت» یکی از زیباترین و پرمعناترین استعاره‌های این رباعی است که ارزش بررسی بیشتری دارد. در معنای ظاهری، «آینه‌دار» به کسی گفته می‌شود که آینه را نگه می‌دارد، و «خلوت» به فضای خصوصی و تنهایی اشاره می‌کند. در اینجا، «آینه‌دار خلوت» استعاره از معشوق است. این تصویر چندین لایهٔ معنایی دارد. آینه بازتاب‌دهندهٔ تصویر است. معشوق همچون آینه‌ای است که حقیقت وجود عاشق را به او نشان می‌دهد. آینه همچنین، نماد صداقت و شفافیت است. پس معشوق کسی است که در خلوت و تنهایی شاعر، صادقانه و بی‌پرده با او روبرو می‌شود. آینه ابزاری برای خودشناسی است. معشوق به عاشق کمک می‌کند تا خود واقعی‌اش را بهتر بشناسد. آینه‌دار کسی است که همیشه آینه را همراه دارد. پس معشوق همراه همیشگی عاشق در خلوت و تنهایی اوست. این تصویر با مضمون اصلی شعر که وفاداری و عشقی صادقانه و خالصانه است؛ ارتباطی مستقیم دارد. شاعر با خطاب قرار دادن معشوق به عنوان «آینه‌دار خلوت»، بر صمیمیت و صداقت رابطه‌شان تأکید می‌کند. در مصراع آخر رباعی نیز، اغراقی زیبا در میزان عشق شاعر نسبت به محبوب مشهود است. همچنین تکرار گزارهٔ «دوست نداشت» بر تأکید معنایی مدلول شاعر، افزوده است.

احساس ناامیدی و عدم رضایت نسبت به عشق در بیت اول، به خوبی حس خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این عواطف، پیوند عمیق‌تری را با مخاطب برقرار می‌کند و او را در دنیای عاطفی شاعر غوطه‌ور می‌سازد. تصویرسازی و نمادگرایی شاعر، در بیت دوم نیز محسوس است. وی، از واژهٔ «آینه‌دار» استفاده کرده است که می‌تواند نماد خودآگاهی و بازتاب شخصیت شاعر باشد. آینه، به عنوان نماد حقیقت و واقعیت، به نوعی نشان‌دهندهٔ عمیق‌ترین احساسات و درون‌مایه‌های شاعر است. همچنین، واژهٔ «خلوت» به تنهایی و انزوا اشاره دارد که در اینجا به عمق و شدت احساسات شاعر نسبت به معشوق اشاره می‌کند. تضاد و کنش، از دیگر تصویرپردازی‌های بیت دوم است. گزارهٔ «باور کن» به نوعی تقاضا و درخواست شاعر از معشوق است که از او می‌خواهد به احساساتش توجه نشان دهد. این درخواست، نوعی تضاد بین خواسته‌های درونی و واقعیت‌های بیرونی را ترسیم می‌کند. شاعر می‌خواهد تا اعماق وجودش، عشق و ارادت خود به معشوق را به‌طور کامل منتقل کند، اما در عین حال، این عشق را به گونه‌ای احساس می‌کند که گویی در مقایسه با دیگران، بی‌نظیر و خاص است. در این بیت، شخصیت شاعر به‌مثابهٔ فردی ویژه و حساس شکل می‌گیرد. او خود را در مقایسه با دیگران قرار می‌دهد و به نوعی می‌خواهد نشان دهد که عشق او به معشوق، عمیق‌تر و خاص‌تر از دیگران

است. استفاده از ترکیب «اندازهٔ من» بیانگر این نکته است که عشق شاعر به معشوق، به اندازهٔ وجود خود او است. این توصیف نیز، احساس تنهایی و یگانگی شاعر را بازنمایی می‌کند.

تصویر «آینه‌دار خلوت» یکی از زیباترین و پرمعناترین استعاره‌های این رباعی است که ارزش بررسی بیشتری دارد. در معنای ظاهری، «آینه‌دار» به کسی گفته می‌شود که آینه را نگه می‌دارد، و «خلوت» به فضای خصوصی و تنهایی اشاره می‌کند. در اینجا، «آینه‌دار خلوت» استعاره از معشوق است. این تصویر چندین لایهٔ معنایی دارد. آینه بازتاب‌دهندهٔ تصویر است. معشوق همچون آینه‌ای است که حقیقت وجود عاشق را به او نشان می‌دهد. آینه همچنین، نماد صداقت و شفافیت است. پس معشوق کسی است که در خلوت و تنهایی شاعر، صادقانه و بی‌پرده با او روبرو می‌شود. آینه ابزاری برای خودشناسی است. معشوق به عاشق کمک می‌کند تا خود واقعی‌اش را بهتر بشناسد. آینه‌دار کسی است که همیشه آینه را همراه دارد. پس معشوق همراه همیشگی عاشق در خلوت و تنهایی اوست. این تصویر با مضمون اصلی شعر که وفاداری و عشقی صادقانه و خالصانه است؛ ارتباطی مستقیم دارد. شاعر با خطاب قرار دادن معشوق به عنوان «آینه‌دار خلوت»، بر صمیمیت و صداقت رابطه‌شان تأکید می‌کند. در مجموع، این سروده از نظر شکل و ساختار، نمونه‌ای موفق از رباعی کلاسیک فارسی است که با بهره‌گیری از عناصر موسیقایی، آرایه‌های ادبی و تصویرسازی، پیام عاشقانهٔ خود را به شکلی زیبا و تأثیرگذار منتقل کرده است. در نهایت، این شعر با استفاده از نمادها، واژه‌ها و ساختارهای شعری، حس عمیق عشق و تنهایی شاعر را به تصویر می‌کشد و به نوعی خواننده را به درون دنیای احساسی شاعر دعوت می‌کند. این زیبایی‌شناسی، تجربه‌ای عمیق و معنادار را برای مخاطب فراهم می‌کند.

لب‌های تو، سوره‌سوره تفسیر خداست چشمان تو، بی‌ریاتر از آینه‌هاست
ای سبزتـــرین سبزتـــرین سبزتـــرین سیمای تو سین هشتم سفرهٔ ماست
(همان: ۳۲)

رباعی فوق از منظر صورت‌گرایانه، جنبه‌های زیبایی‌شناختی قابل توجهی دارد که در ادامه به آنها اشاره خواهیم کرد. در حوزهٔ بدیع لفظی، نمود آرایه‌های تکرار و واج‌آرایی یعنی، استفاده از تکرار واژهٔ "سبزترین" سه‌بار در مصراع سوم و تکرار صامت "س" در سراسر شعر به‌ویژه در "سوره‌سوره"، "سبزترین"، "سیما"، "سین" و "سفره" و همچنین بسامد مصوت کوتاه ـِ در مصراع پایانی، موسیقی درونی شعر را تقویت کرده‌اند و تأکید و ریتم خاصی به شعر بخشیده‌اند. رباعی به لحاظ ساختار و وزن، در قالب کلاسیک خود با وزن "مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع" سروده شده که به آن ریتم و آهنگ خاصی داده است. نوع قافیه‌بندی که در رباعی‌های کلاسیک رایج است، در اینجا نیز رعایت شده است. شاعر به مدد تصویرسازی و با استفاده از صنعت تشبیه،"لب‌های تو، سوره‌سوره تفسیر خداست" و "چشمانِ تو، بی‌ریاتر از آینه‌هاست" تصاویری بدیع و شگفت، خلق کرده است. وی، با بهره‌گیری از گزارهٔ "سینِ هشتمِ سفرهٔ ما" اشاره‌ای کنایی و تلمیح‌گون به سنت ایرانی چیدنِ سفرهٔ هفت‌سین نوروز دارد که معشوق را به عنوان عنصری فراتر از این سنت معرفی می‌کند. شاعر با استفاده از ترکیب‌سازی‌های نو و بدیع مانند

"سوره‌سوره" و "سینِ هشتم" به غنای زبانی و موسیقی درونی شعر افزوده است. همچنین، ترکیب مفاهیم مذهبی (سوره، تفسیر خدا) با توصیفات عاشقانه، نوعی تضاد معنایی ایجاد می‌کند که جذابیت شعر را دوچندان کرده است. استفاده از رنگ سبز و مفاهیم مرتبط با طراوت و تازگی در سراسر شعر، انسجام معنایی ایجاد کرده است.

از منظر نقد صورت‌گرایانه، این رباعی با بهره‌گیری از عناصر صوری و ساختاری قوی، توانسته است یک اثر منسجم و زیبا خلق کند. ترکیب هنرمندانهٔ صنایع ادبی، وزن و قافیه و تصویرسازی‌های بدیع، ساختاری را شکل داده که شکل و محتوا را به خوبی در هم آمیخته است.

تا عشق، ترانه‌خوان چشمان غم است راهِ من و تـو، همیشه پُـرپیچ‌وخم است
ای حـسرتِ روزهـای بـی‌بـــرگـشتم صد بـار که عاشقت شوم باز کم است
(همان: ۳۳)

این شعر نیز در وزن «مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع» سروده شده که از اوزان رایج رباعی است. وزنِ شعر، با ریتم منظم و ضرب‌آهنگ خاص خود، حس موسیقیایی مؤکّدی به شعر بخشیده که با مضمون عاشقانه و پرشور آن هماهنگی دارد. قافیه‌های «غم» و «خم» در مصراع اول و دوم، و «کم» در مصراع چهارم، همگی یک‌سیلابی و کوبنده‌ای هستند که انسجام صوتی باصلابتی به شعر می‌دهند. کلمه «است» نیز به عنوان ردیف در پایان مصراع‌های اول، دوم و چهارم تکرار شده که به وحدت شکلی شعر کمک می‌کند. در مصراع اول رباعی، شاعر با هم‌نشینی متضادها، "عشق" و "غم" را در کنار هم نشانده است. همنشینی این‌دو مفهوم متضاد، تصویری پارادوکسیکال خلق کرده است که بیان‌گر پیچیدگی احساسات و عواطف عاشقانه است. شاعر با تبیین گزاره‌های «ترانه‌خوان بودنِ عشق و قائل شدن چشم برای غم» با بهره‌گیری از صنعت تشخیص و استعاره، به عشق و غم ویژگی انسانی نسبت داده و به آنها، شخصیت بخشیده است. عشق به عنوان خواننده‌ای تصور شده که برای چشمان غمگین آواز می‌خواند. این تصویر نشان می‌دهد که عشق و غم چگونه در هم تنیده شده‌اند. وی با مدد گرفتن از گزارهٔ «پُرپیچ‌وخم بودن مسیر عشق» که عبارتی کنایی است؛ سختی‌ها، دشواری و پیچیدگی‌های راه عشق را به زیبایی به تصویر کشیده است. شاعر با اشاره به مفهوم دوگانهٔ این راه، هم لذت‌ها (عشق) و هم سختی‌ها (غم) را در مسیر عاشقی بازنمایی می‌کند. عبارتِ «صد بار که عاشقت شوم باز کم است» نیز، اغراق زیبایی است که بیانگر شدت عشق شاعر نسبت به معشوق است. به‌علاو یک تضاد ضمنی نیز در مصراع اول رباعی، بین «عشق» و «غم» دیده می‌شود. شاعر با استفاده از تصاویری ملموس همچون «ترانه‌خوان»، «راه پرپیچ‌وخم»، و «روزهای بی‌برگشت»، ساختار تصویری و مفاهیم انتزاعی عشق و حسرت را به شکلی محسوس و قابل درک ارائه داده است. عبارتِ "ای حسرتِ روزهای بی‌برگشتم" بازتاب‌دهندهٔ شدت غم و اندوه شاعر، نسبت به گذشته است؛ در حالی که مصراع چهارم "صد بار که عاشقت شوم باز کم است" شور و اشتیاق عشق را نشان می‌دهد. این دوگانگی بین حسرت گذشته و اشتیاق به عشق در آینده، تضاد میان عشق و غم را برجسته کرده‌است. رباعی از لحاظ معنایی یک کل منسجم را تشکیل داده؛ به‌گونه‌ای که از

توصیف عشق و دشواری‌های آن شروع شده و با بیان شدت عشق شاعر به پایان می‌رسد. زبان شعر نیز ساده اما پرمعنا است. استفاده از واژگان روزمره در کنار ترکیب‌های ادبی «ترانه‌خوان چشمان غم» باعث ایجاد تعادلی بین سادگی و پیچیدگی شده است. در سرتاسر پیکرهٔ رباعی، یک تناقض درونی وجود دارد. با وجود غم و دشواری‌های راه عشق، شاعر همچنان مشتاق تجربهٔ مجدد آن است. این تناقض، جوهرهٔ تضاد بین عشق و غم را نمایان‌تر می‌سازد. رباعی، با اشاره به غم (در چشمان) شروع می‌شود و با اشتیاق به عشق پایان می‌یابد، که این نکته نشان‌دهندهٔ ساختار دایره‌وار و چرخهٔ مداوم بین این دو احساس است. در مجموع، این رباعی به طرز ماهرانه‌ای تضاد بین عشق و غم را به تصویر کشیده است و نشان می‌دهد که این دو مفهوم، چگونه در تجربهٔ عاشقانه درهم آمیخته‌اند و غیرقابل تفکیک هستند. شاعر این پیچیدگی را نه تنها در محتوا، بلکه در شکل و ساختار شعر نیز منعکس کرده است. در نهایت، این رباعی از نگرگاه صورت‌گرایانه، یک اثر منسجم و زیبا محسوب می‌شود که در آن، ریخت و محتوا در هماهنگی کامل با یکدیگر قرار دارند. ساختار موسیقیایی قوی، تصاویر شعری زیبا، و انسجام معنایی، همگی در خدمت بیان مفهوم عمیق عشق و دشواری‌های آن قرار گرفته‌اند.

دل، این دلِ پُرحسرت و غم هدیه به تو شمع و شب و دفتر و قلم هدیه به تو
می‌خواستم از درد جدایی بنویـ ... این نامهٔ ناتمام هم هدیه به تو

(همان: ۳۷)

رباعی فوق، در وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعل» یکی از اوزان رایج رباعی، سروده شده‌است. این وزن ریتمی آهنگین و روان به شعر بخشیده‌است که با محتوای عاطفی آن، کاملاً مطابق و همسو است. واژگان قافیه در این رباعی، «غم، قلم و هم» هستند که در مصراع‌های اول، دوم و چهارم آمده‌اند. استفاده از ردیف «هدیه به تو» در پایان هر مصراع، تأکیدی بر مفهوم بخشش و ایثار از جانب عاشق است که این گزاره، انسجامی صوتی و معنایی به کل رباعی بخشیده‌است. تناسب و مراعات‌نظیر بین واژگان «شمع»، «شب»، «دفتر»، و «قلم» در مصراع دوم و وجود یک تضاد ضمنی بین «شمع» (روشنایی) و «شب» (تاریکی) و نیز صنعت حس‌آمیزی، «دل پر حسرت» (آمیختن حس لامسه با مفهومی انتزاعی) از جمله صنایع ادبی موجود در رباعی مورد بحث هستند. ضمن اینکه شاعر در نسبت دادن «پر حسرت بودن» به دل نیز، موجب پیدایش تشخیص و استعاره شده‌است. رباعی از ساختاری کلاسیک پیروی می‌کند؛ با سه مصراع هم‌قافیه و یک مصراع متفاوت (مصراع سوم). این ساختار به ایجاد انتظار و شکستن آن در پایان کمک می‌کند. شاعر با بهره‌گیری از عناصری ملموس نظیر «شمع»، «شب»، «دفتر»، «قلم»، «نامه» تصویری عینی از فضایی عاشقانه و دردمندانه خلق کرده است. زبان شعر ساده و صمیمی است، اما در عین حال از ظرافت و عمق بالایی برخوردار است. استفاده از فعل ناتمام «بنوی...» در مصراع سوم، حس تعلیق و ناتمامی را به خوبی القا کرده است. تکرار ردیف و استفاده از تصاویر مرتبط، انسجامی قوی به رباعی بخشیده است. حرکت از «دل» در ابتدا به «نامهٔ ناتمام» در انتها، سیر منطقی و عاطفی شعر را به خوبی ترسیم کرده است. از منظر زیبایی‌شناختی، این رباعی با

ترکیب ماهرانهٔ عناصر صوری (وزن، قافیه، صنایع ادبی) و محتوایی (تصویرسازی، مفاهیم عاطفی) توانسته است اثری منسجم و تأثیرگذار خلق کند. شکل و محتوا در خدمت یکدیگر قرار گرفته‌اند تا مفهوم عشق، درد جدایی و ایثار را به شکلی هنرمندانه بیان کنند. تصویرسازی در این رباعی، نقشی کلیدی در انتقال احساسات شاعر ایفا کرده‌است. شاعر با توصیف "دل پرحسرت و غم" تصویرسازی خود را شروع می‌کند. این تصویر انتزاعی، احساس عمیق اندوه و حسرت را به شکلی ملموس به مخاطب منتقل می‌کند. گویی دل ظرفی است که از حسرت و غم پر شده است. شمع و شب، این دو عنصر تصویری متضاد، فضایی عاطفی و رمانتیک را به وجود آورده‌اند. شمع نماد روشنایی، امید و عشق است، در حالی که شب می‌تواند نماد تنهایی، غم و جدایی باشد. این تضاد، پیچیدگی احساسات شاعر را بیش از پیش بازتاب می‌دهد. تصاویر دفتر و قلم، ابزار بیان احساسات شاعر هستند. آنها نشان‌دهندهٔ تلاش او برای ثبت و انتقال احساساتش هستند، که خود نوعی عمل عاشقانه است. ترکیبِ وصفی «نامهٔ ناتمام»، قدرتمندترین عنصر در انتقال احساس شاعر است. نامه‌ای که به پایان نرسیده، بیان‌گر احساساتی است که آنقدر عمیق و پیچیده‌اند که نمی‌توان آنها را کامل بیان کرد. همچنین می‌تواند نمادی از جدایی ناگهانی یا ناتوانی در بیان کامل احساسات باشد. تکرار مفهوم «هدیه» در قالب ردیف، تصویری از بخشش و ایثار عاشقانه را ترسیم می‌کند. همه چیز، حتی غم و اندوه شاعر، به عنوان هدیه‌ای به معشوق تقدیم می‌شود. این تصاویر در کنار هم، داستانی عاطفی را روایت می‌کنند: عاشقی که در تنهایی شب، به یاد معشوق، سعی در نوشتن احساساتش دارد اما نمی‌تواند آن را به پایان برساند. این تصویرسازی به مخاطب اجازه می‌دهد تا فضای عاطفی شعر را به صورتی ملموس تجربه کند و با احساسات شاعر همذات‌پنداری کند. تصویرسازی در این شعر، پلی است میان دنیای درونی و پر احساس شاعر و تجربهٔ خواننده، که باعث می‌شود انتقال احساسات به شکلی عمیق و تأثیرگذار صورت گیرد.

زیبایی او فراتر از باور بود تعبیر هزار شاخه نیلوفر بود
افسوس و صد افسوس که آن ماهِ تمام شب با من و صبح با کسی دیگر بود
(همان: ۴۴)

این شعر، در وزن "مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع" سروده شده است که از اوزان رایج رباعی است. این وزن به شعر ریتم موزون و آهنگینی بخشیده که با محتوای عاطفی آن هماهنگ است. واژگان «باور، نیلوفر و دیگر» در مصراع اول، دوم و چهارم و «بود» قوافی و ردیف رباعی هستند که به موسیقی درونی و انسجام شعر کمک کرده‌اند. اغراق در توصیف زیبایی معشوق به مدد گزارهٔ «فراتر از باور بودن او»، تشبیه زیبایی معشوق به «هزار شاخه نیلوفر»، تصویر معشوق به مدد عبارت استعاری «ماهِ تمام» و واژه‌آرایی «افسوس» برای تأکید بیشتر حسرت شاعر، از جمله صنایع ادبی هستند که در رباعی فوق خودنمایی می‌کنند. شاعر با بهره‌گیری از گزارهٔ "زیبایی او فراتر از باور بود" تصویری ذهنی از زیبایی چشمگیر و شگفت‌انگیز معشوق ارائه داده است. این تصویر، مخاطب را به تخیل واداشته و فضایی آرمانی و فراواقعی خلق کرده است.

ساختار این رباعی به‌گونه‌ای است که بیت اول به توصیف زیبایی معشوق و بیت دوم به بیان حسرت و ناکامی شاعر می‌پردازد. این ساختار دوگانه، تضاد میان زیبایی معشوق و ناکامی عاشق را برجسته می‌کند. زبان شعر ساده و روان است، اما در عین حال از واژگانی شاعرانه و تصویرساز مانند «نیلوفر» و «ماه تمام» بهره برده است. ترکیب «هزار شاخه نیلوفر» نیز تصویری بدیع و زیبا خلق کرده است. شاعر با استفاده از عناصری طبیعی مانند "نیلوفر" و "ماه"، و اشاره به "شب" و "صبح"، فضاسازیی کرده و به خلق فضایی رمانتیک، عاشقانه، احساسی و در عین حال غم‌انگیز دست یازیده است. علی‌رغم تفاوت مضمونی دو بیت، استفاده از ردیفِ «بود» و ارتباط معنایی میان توصیف زیبایی معشوق و حسرت از دست دادن او، انسجام و یکپارچگی کلی شعر را حفظ کرده است. «هزار شاخه نیلوفر» نیز تفسیر جالب‌توجهی دارد. این تصویر بصری قوی، چند کارکرد دارد: نیلوفر نمادی از زیبایی و لطافت است. عدد «هزار» در این تصویر، نشان‌دهندهٔ فراوانی و گستردگی است. شاخه‌های متعدد نیلوفر، پیچیدگی و چندبعدی بودن زیبایی معشوق را نشان می‌دهد. این تصویر، فضایی سرشار از طراوت، زیبایی و ابهام ایجاد کرده است. استفاده از استعارهٔ «ماه تمام» برای معشوق نیز، مواردی چون روشنایی و درخشندگی، حس شب و فضای رمانتیک و کمال‌گرایی و بی‌نقصی را بازنمایی می‌کند. همچنین دوگانگی «شب و صبح» در کنار هم، بیانگر گذر زمان، تضاد میان تاریکی و روشنایی و فضای دوگانهٔ ناخوشی (جدایی) و خوشی (بودن با معشوق) را شکل می‌دهد. «ماه تمام» استعاره از معشوقی کامل و بی‌نقص است. حسرت از دست دادن چنین معشوق کاملی، عمق فاجعه و تأثر شاعر را به تصویر می‌کشد. حضور ضمنی یک رقیب با استفاده از گزارهٔ «کسی دیگر» بدون توصیف مستقیم، فضایی مبهم و پر از حسرت ایجاد می‌کند که حس رقابت و از دست دادن معشوق را القا می‌کند. تمام تصاویر یادشده در کنار هم، فضایی چندلایه خلق کرده‌اند. در لایهٔ اول شعر، فضایی زیبا، رؤیایی و عاشقانه (با بهره‌گیری از تصاویر نیلوفر و ماه) ایجاد شده است. لایهٔ دوم، فضایی گذرا و ناپایدار (با تصویر شب و صبح) و لایهٔ سوم، فضایی حسرت‌بار و غم‌انگیز (با تصویر ضمنی جدایی و حضور دیگری) را بازتاب داده است.

یکی دیگر از مضامینی که در این رباعی به شکلی ظریف و تأثیرگذار به تصویر کشیده شده است؛ احساس حسرت شاعر است. شاعر با تکرار «افسوس و صد افسوس» در آغاز بیت دوم، شدت حسرت خود را نشان می‌دهد. این تکرار، تأکیدی قوی بر عمق ناراحتی و پشیمانی شاعر است. واژهٔ «صد» نیز در اینجا نه تنها عدد، بلکه نشانه‌ای از کثرت و شدت این احساس است. گزارهٔ حسرت‌بارِ «شب با من و صبح با کسی دیگر بود» تقابل زمانی آشکاری را نشان می‌دهد. این تضاد، گذر سریع زمان و ناپایداری خوشبختی را به تصویر کشیده است. حسرت از دست دادن معشوق در فاصلهٔ کوتاه شب تا صبح، شدت ضایعه را برجسته‌تر می‌کند. در این رباعی، شاعر خیلی وارد جزئیات نمی‌شود و فقط به بیان کلی ماجرا اکتفا می‌کند. این ایجاز، فضایی برای تخیل مخاطب باز می‌گذارد و امکان هم‌ذات‌پنداری را افزایش می‌دهد. در مجموع، شاعر با ترکیبی هنرمندانه از عناصر زبانی، تصویری و ساختاری، احساس عمیق حسرت را به شکلی موجز اما قدرتمند به تصویر کشیده است. این حسرت نه تنها در کلمات، بلکه در فضای کلی شعر

و تضادهای ظریف آن جاری است و مخاطب را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تصویرسازی چندلایه، ژرفای عاطفی شعر را افزایش داده و مخاطب را در فضایی پیچیده از احساسات متناقض غوطه‌ور می‌کند. ترکیب تصاویر طبیعی (نیلوفر، ماه، شب، صبح) با احساسات انسانی (عشق، حسرت، ناکامی)، فضایی ملموس و در عین حال شاعرانه ایجاد کرده که مخاطب را عمیقاً تحت تأثیر قرار می‌دهد. در مجموع، این رباعی از نظرِ ریختی و زیبایی‌شناختی اثری موفق است. ترکیب هماهنگ عناصر صوری (وزن، قافیه، ردیف) با محتوای عاطفی و تصاویر شاعرانه، شعری زیبا و تأثیرگذار خلق کرده است.

۶. نتیجه‌گیری

تحلیل زیبایی‌شناختی رباعیات ایرج زبردست با رویکرد نقد صورت‌گرایانه، نشان‌دهندهٔ عمق و غنای هنری سروده‌های این شاعر است. از طریق بررسی ساختار زبان، موسیقی کلام و استفاده از تصاویر ادبی، می‌توان دریافت که زبردست با تسلط بر شکل و ریخت شعری، به خلق آثاری پرداخته که نه‌تنها به لحاظ معنایی غنی هستند، بلکه در لایه‌های ظاهری خود نیز موفق به پیداییِ هماهنگی و زیبایی خاصی شده‌اند. در این واکاوی، تأکید بر عناصر ریختی همچون قافیه، وزن و ساختار نحوی، به وضوح نشان می‌دهد که زبردست چگونه با بهره‌گیری از این عناصر، احساسات و تفکرات عمیق خود را به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین، استفاده از تصاویر و تمثیل‌های بدیع، به خلق فضایی ویژه در رباعیات او منجر شده است که خواننده را به چالش می‌کشد و او را به تفکر و تأمل وامی‌دارد. بررسی ساختارهای زبانی، عناصر موسیقایی، و شگردهای ادبی به‌کار رفته در این اشعار، نشان داد که زبردست با تسلط بر شکل و محتوا، توانسته است یک زبان شعری منحصربه‌فرد و تأثیرگذار خلق کند. واکاوی صورت‌گرایانه، به ما این امکان را داد که توجه خود را به بافت زبانی و ساختارهای معنایی متن معطوف کنیم و از این طریق به درک عمیق‌تری از زیبایی‌های نهفته در شعر وی برسیم. استفاده از قافیه‌های متنوع، تکرارهای هدفمند، و تصاویری زنده و بدیع، همگی از ویژگی‌های بارز رباعیات زبردست به شمار می‌روند که نه تنها انسجام درونی متن را تقویت می‌کنند، بلکه تجلی‌گاه اندیشه‌های عمیق و احساسات انسانی نیز هستند. بررسی جزئیات فنی و آماری این رباعیات نشان می‌دهد که ۹۰ درصد از رباعیات منتخب، دارای ساختار منسجم و هماهنگ میان عناصر وزن، قافیه و زبان هستند. این انسجام ساختاری به‌عنوان یکی از برجستگی‌ها و ممیزه‌های اصلی نقد صورت‌گرایانه در شعر، به‌روشنی در آثار زبردست دیده می‌شود. از نظر ایجاز و فشردگی معنا، ۸۵ درصد از رباعیات ایرج زبردست توانسته‌اند در قالب کوتاه و محدود رباعی، مفاهیمی عمیق و چندلایه را به مخاطب انتقال دهند. این امر نشان‌دهندهٔ توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های ایجازی این قالب است. ۵۵ درصد از این رباعیات به‌طور خاص بر موضوعات فلسفی و عرفانی تمرکز داشتند که با ایجاز و شکل موجز رباعی سازگاری بیشتری دارند. در زمینهٔ نوآوری‌های زبانی، ۷۵ درصد از رباعیات زبردست شامل استفاده از ترکیبات نو و تصاویر بدیع بودند که نشان می‌دهد شاعر از شکل و ساختار رباعی به‌عنوان بستری برای ایجاد نوآوری‌های زبانی بهره برده است. این نوآوری‌های زبانی، به‌ویژه در حوزهٔ ترکیبات استعاری و تشبیهات، به ایجاد لایه‌های معنایی تازه

کمک کرده‌اند. همچنین، ۶۵ درصد از رباعیات بررسی‌شده دارای موسیقی درونی قوی بودند که از طریق استفاده از قافیه‌های مناسب، تناسب آوایی، و ریتم طبیعی کلمات ایجاد شده است. این موسیقی درونی، یکی از دلایل اصلی تأثیرگذاری این اشعار بر مخاطب است. به‌طور کلی، ایرج زبردست در رباعیات خود با تکیه بر اصول صورت‌گرایی، به‌ویژه از طریق توجه به ریخت، زبان و موسیقی کلام، توانسته است به خلق آثاری زیباشناختی دست یابد که در عین ایجاز، معنای عمیق و تأثیرگذاری را به مخاطب منتقل می‌کنند. در نهایت، می‌توان گفت که رباعیات ایرج زبردست به‌عنوان نمونه‌ای از شعر معاصر فارسی، نه تنها در جنبه‌های زیبایی‌شناختی، بلکه در سویه‌های اجتماعی و فرهنگی نیز قابل تأمل و بررسی‌اند. این آثار با ایجاد پیوندی میان شکل و محتوا، مخاطب را به تفکر و تعمق در زندگی و هستی دعوت می‌کنند. از سوی دیگر، نقد صورت‌گرایانه به ما این امکان را می‌دهد که بدون پیش‌داوری‌های تاریخی یا زیست‌نامه‌ای به بررسی اثر بپردازیم و در نتیجه، به درک بهتری از ارزش‌های هنری و زیبایی‌شناختی این آثار برسیم. به‌طور کلی، رباعیات ایرج زبردست نه تنها به عنوان نمونه‌هایی از شعر معاصر ایران، بلکه به عنوان آثار هنری مستقل و تأثیرگذار، توانسته‌اند جایگاه ویژه‌ای در ادبیات فارسی پیدا کنند. این رباعیات به خوبی نمایانگر توانایی‌های شاعر در ایجاد پیوندی عمیق بین شکل و محتوا هستند و می‌توانند به عنوان الگویی برای دیگر شاعران و پژوهشگران ادبی مورد استفاده قرار گیرند. لذا، مطالعه و تحلیل این رباعیات می‌تواند به غنای ادبیات فارسی و درک بهتر از تحولات شعری معاصر کمک شایانی نماید.

منابع

ابویسانی، حسین؛ اسماعیلی، سجاد (۱۳۹۴). «بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ العام السادس‌عشر احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی». پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، شمارهٔ ۸، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صص ۳۰-۷.

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

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ویراست دوم، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران مرکز.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۸). *حیات دوبارهٔ رباعی: دربارهٔ رباعیات ایرج زبردست*. تهران: نگاه.

داودی، مجید (۱۳۸۷). «زیبایی‌شناسی در نقد سوم کانت و سرچشمه‌های تألیف آن». کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۱۶، اردیبهشت ۱۳۸۷، صص ۱۰۵-۹۶.

زبردست، ایرج (۱۳۹۸). *گزینه رباعی*. چاپ سوم، تهران: مروارید.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۱). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. تهران: سخن.

---------- (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

---------- (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شمس‌لنگرودی، محمد (۱۳۷۸). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. ویرایش دوم. تهران: میترا.

صفوی، کوروش (۱۴۰۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.

کریمی‌مهتاج، معصومه (۱۳۹۹). «بررسی گونه‌های هنجارشکنی در رباعیات ایرج زبردست، بیژن ارژن و جلیل صفربیگی». دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه، دانشگاه کاشان، تابستان ۱۳۹۹.

کیانی‌خیرآبادی، معصومه (۱۳۹۸). «تحلیل مضامین اشعار ایرج زبردست:ساختاری و محتوایی». دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، آبان ۱۳۹۸.

محمدزاده، حسنا؛ قربانپور، حسین (۱۴۰۱). «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی». پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۸، صص ۸۴-۶۴

میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۶). *کتاب چهارخطی؛ کندوکاوی در تاریخ رباعی فارسی*. تهران: سخن.

یاکوبسن، رومن (۱۳۸۵). *روندهای بنیادین در دانش زبان*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.

References

Abouysani, Hossein; Esmaeili, Sajjad (2015). "A Study of the Aesthetic of the Sixteenth Poem by Ahmed Abd al-Mu'ty Hijazi from the Perspective of Formalist Criticism". Journal of Arabic Literary Criticism, No. 8, Spring and Summer 2015, pp. 30-7. (In Persian)

Ahmadi, Babak. (2001). Structure and Interpretation of Text. Tehran: Markaz. (In Persian)

Davoodi, Majid. (2008). "Aesthetics in Kant's Third Critique and its Sources". Art Monthly, No. 116, Ordibehesht 2008, pp. 105-96. (In Persian)

Eagleton, Terry. (2001). An Introduction to Literary Theory. 2nd Edition. translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz. (In Persian)

Jakobson, Roman. (2006). Fundamental Trends in Linguistic Theory. translated by Kourosh Safavi. Tehran: Hermes. (In Persian)

Karimi-Mahtaj, Masoumeh. (2020). "A Study of Deviant Patterns in the Quatrains of Iraj Zabardast, Bijan Arjan, and Jalil Safar-Bigi". Faculty of Literature and Foreign Languages. University of Kashan. Summer 2020. (In Persian)

Kiani-Kheirabadi, Masoumeh. (2019). "Analysis of the Themes in the Poems of Iraj Zabardast: Structural and Content Analysis". Faculty of Literature and Humanities. Urmia University. November 2019. (In Persian)

Mir-Afzali, Seyed Ali. (2017). The Four-Line Book: An Exploration of the History of Persian Quatrains. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Mohammadzadeh, Hosna; Qorbanpour, Hossein. (2023). "Aesthetic Analysis of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism". Journal of Literary Criticism and Rhetoric. Year 11, No. 4, Winter 2023, Serial 28, pp. 84-64. (In Persian)

Safavi, Kourosh. (2022). Introduction to Linguistics in Persian Literary Studies. Tehran: Elm. (In Persian)

Khorramshahi, Bahauddin. (2019). The Rebirth of the Quatrain: About quatrains of Iraj Zebardast. Tehran: Negah. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (2022). The Resurrection of Words: Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (1989). The Music of Poetry. Tehran: Agah. (In Persian)

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. (1987). Figures of Imagination in Persian Poetry. Tehran: Agah. (In Persian)

Shams-e Langeroudi, Mohammad. (1999). Analytical History of New Poetry. Tehran: Markaz. (In Persian)

Shamisa, Sirous. (2009). Literary Criticism, 2nd Edition. Tehran: Mitra. (In Persian)

Zebardast, Iraj. (2019). Selected Quatrains. 3rd Edition. Tehran: Morvarid. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Analyzing the Grotesque Structure in Gogol's Fantasies (Case Study of the Cloak, the Nose)

Bahare Fazli Darzi[1]✉ | Zohreh Parsian[2] | Rohollah Hadi[3]

1. Corresponding Author; Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Qazvin, Iran. Email: fazli@cfu.ac.ir
2. Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: zohreh.parsian@ut.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: rhadi@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(149-171)

Receive Date:
02 June 2023

Revise Date:
23 November 2023

Accepted Date:
03 December 2023

Published online:
11 February 2025

Keywords:
Fantasy, Gogol, Grotesque, Postmodern, Russian Literature

Abstract

Humor in Gogol's fantasies is not only social criticism, but the author tries to instill a kind of fear and sometimes anger and surprise in the reader with special measures. This article tries to deal with Gogol's ways or Styles to achieve this characteristic in two works, Nose and Overcoat, with a descriptive-analytical approach and with reference method, and to show that Gogol used excessiveness and exaggeration in Reality and turning to fantasy has taken it to other dimensions like grotesque. He has turned to the grotesque both in the elements of the story, in the method of its execution, and in the content. In the structure section, it has been achieved with the help of suspense, characterization, and exaggerated and rumored beginnings and endings, and in the performance method, it has chosen fantasy and postmodern approaches rather than humanizing objects and body parts. to give them an exaggerated personality and by creating an illusion in the audience, create a platform to turn to an open ending and as a result create an eerie uncertainty for the reader. It breaks the border between reality and fantasy in the audience's mind, and finally, with uncertainty, fear and anger prevail over humor. In fact, by changing the real and real texture to fantasy and also turning to scary content, in addition to a funny and surprising and unconventional act, the author has thrown a scary background in the heart of a person's awake conscience to complete his set of Grotesque Styles or ways.

Cite this article: Fazli Darzi, Bahare; Parsian, Zohreh; Hadi, Rohollah (2025). "Analyzing the grotesque structure in Gogol's fantasies (case study of the cloak, the nose)". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 4, Ser. No.: 36 (149-171).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.360206.1934

Publisher: The University of Tehran Press.

© Bahare Fazli Darzi, Zohreh Parsian, Rohollah Hadi

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

واکاوی ساختار گروتسک در فانتزی‌های گوگول (مطالعهٔ موردی *شنل*، *دماغ*)

بهاره فضلی درزی[۱]✉| زهره پارسیان[۲]| روح‌الله هادی[۳]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، قزوین، ایران. رایانامه: fazli@cfu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، رشته زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: zohreh.parsian@ut.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: rhadi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

(۱۷۱-۱۴۹)

تاریخ دریافت:

۱۲ خرداد ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری:

۰۲ آذر ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش:

۱۲ آذر ۱۴۰۲

تاریخ انتشار:

۲۳ بهمن ۱۴۰۳

چکیده

طنز در فانتزی‌های گوگول تنها انتقاد اجتماعی نیست، بلکه نویسنده با تمهیداتی خاص سعی می‌کند نوعی وحشت و در پاره‌ای مواقع خشم و اعجاب را نیز به خواننده القا کند که آثارش را به گروتسک سوق می‌دهد. این مقاله می‌کوشد به تمهیدات گوگول برای رسیدن به این خصیصه در دو اثر *دماغ* و *شنل* با رویکرد تحلیلی - توصیفی و با روش استنادی بپردازد و نشان دهد گوگول با زیاده‌روی و اغراق در واقعیت و روی‌آوردن به فانتزی و پست‌مدرن آن را به سمت‌وسوی گروتسک کشانده است. او هم در عناصر داستان، هم در روش اجرا و پردازش سبک اثر و هم در محتوا به گروتسک روی آورده است. در بخش عناصر داستان با کمک تعلیق (شخصیت، مکان و ماجرا)، شخصیت‌پردازی، فضاسازی و حال و هوا به آن رسیده و در شیوهٔ اجرا، فانتزی و رویکردهای پست‌مدرن را برگزیده تا با استحالهٔ اشیا و اجزای بدن، شخصیتی اغراق‌گونه به آن‌ها بدهد و با ایجاد توهم در مخاطب، بستری برای روی‌آوردن به پایان باز و در نتیجه بلاتکلیفی وهم‌آور خواننده ایجاد کند. مرز میان واقعیت و فانتزی را در ذهن مخاطب درهم‌شکسته و در نهایت با عدم قطعیت، استحالهٔ بدنی، ترس و خشم یا اعجاب را بر طنز برتری داده است. در این میان لحن طنز و عادی جلوه دادن حوادث بعد دیگری از گروتسک زبانی ایجاد می‌کند. در حقیقت نویسنده با تغییر بافت واقعی به فانتزی و نیز روی آوردن به محتوای ترسناک، در ضمنِ عملی خنده‌دار و شگفت‌انگیز و خلاف عرف، زمینهٔ ترسناکی در دل وجدان بیدار آدمی افکنده تا مجموعهٔ تمهیدات گروتسکی خود را کامل کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات روس، پست‌مدرن، فانتزی، گروتسک، گوگول

استناد فضلی درزی، بهاره؛ پارسیان، زهره؛ هادی، روح‌الله (۱۴۰۳). « واکاوی ساختار گروتسک در فانتزی‌های گوگول (مطالعهٔ موردی *شنل*، *دماغ*)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۴، زمستان ۱۴۰۳، پیاپی ۳۶ (۱۴۹-۱۷۱).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2023.360206.1934

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© بهاره فضلی درزی، زهره پارسیان، روح‌الله هادی

۱. مقدمه، تعاریف و اصطلاحات

نیکلای گوگول (۱۸۰۹ ـ ۱۸۵۲م)، نویسندهٔ نوگرای روس، در سبک رئالیسم انتقادی طنزآفرینی می‌کرده است. نوگرایی گوگول او را به سوی داستان‌هایی انتقادی سوق داده که به واسطهٔ آن بیگانگی انسان با جامعه را در قالب فانتزی بیان کند. زندگی پرحادثهٔ گوگول، تأثیرپذیری او از شهر سن‌پترزبورگ و گرایشش به موضوع دیوانگی نیز در خلق آثار فانتزی او تأثیر گذاشته است. وی دچار تأثرات روحی و روانی خاصی بود (حسینی، ۱۳۸۹، ۲۴). *دماغ* و *شنل* از مهم‌ترین داستان‌های کوتاه فانتزی اوست (گوگول، ۱۳۹۶: ۷-۲۴)، (تراس، ۱۳۸۳: ۱). *نفوس مرده* رمان دیگر اوست که گویا دست‌مایهٔ اولیهٔ آن را از پوشکین گرفته است (همان)، (اخوت، ۱۳۸۸: ۷۰).

مفهوم فانتزی[1]، گوهر ادبیات فانتاستیک[2]، ترکیبی است از تجسمات وهمی یا خیالی با توانایی‌های ادراک حسی و تخیل و در دیدگاه مدرن امروزی «تخیل و تصور پندارپرستانه» دانسته می‌شود (نیدلمن‌لین، ۱۳۷۹: ۸ ـ ۹). اگرچه جزء آن دسته از تخیلی است که با واقعیت متفاوت است اما بدین معنی نیست که هیچ رنگ و بویی از واقعیت ندارد. گونهٔ ادبی فانتزی بسیار غنی، متنوع، کلیشه‌شکن و شخصی‌سازی شده است. ادبیات فانتزی تفسیر تازه‌ای از واقعیت اغراق‌شده به‌وسیلهٔ تخیل بیان می‌کند که نظامی از نشانه‌ها و نگاهی نو به هستی را ارائه می‌دهد. «در فانتزی عقیده بر این است که نوع دیگری از واقعیت نیز وجود دارد؛ نوعی که حقیقی‌تر و نزدیک‌تر به روح بشر است» (همان، ۹-۱۰). که البته این نوع نگاه نسبت به فانتزی قابل نقد و تحلیل است. رویکردهای تخیل، گونه‌های مختلف فانتزی را پدید می‌آورد که فانتزی‌نویسان آن‌ها را با عنوان‌های گوناگون تقسیم‌بندی کرده‌اند. زاهورسکی و بویر داستان‌های فانتزی را بر اساس موقعیت به دو دستهٔ فانتزی فرودین[3] و فانتزی فرازین[4] تقسیم می‌کنند (همان، ۲۵). بهروزکیا با بسط این دسته‌بندی آن را با عنوان فانتزی ناب و واقع‌گرا تفسیر کرده است (کیا، ۱۳۸۵: ۱۴۲- ۱۴۳).

در آثار گوگول با فانتزی نو سروکار داریم. لینچ براون و ام. تاملینسون دربارهٔ فانتزی نو معتقدند: «تعلیق واقعیت [گریز موقتی ذهن از واقعیت] و دو اصل کلی طنز، یعنی مبالغهٔ مسخرگی یا حرف‌های دور از ذهن و بعید زدن، از ویژگی‌های فانتزی نو است» (لینچ براون و ام. تاملینسون، ۱۳۷۷: ۵۰). پس به نظر این منتقدان هرجا طنز باشد می‌توان به دنبال ردپای فانتزی نو نیز بود.

شنل و *دماغ* فانتزی‌های طنزآمیزی هستند که بر مبنای فانتزی انسانی و موقعیت‌های غیرعادی خلق شده و می‌توانند متأثر از موضوعات درونی یا پیرامونی خالق فانتزی و بازنمود احساسات، عقده‌ها، ناکامی‌ها، انتقادها و تأییدها به جامعه و اوضاع اجتماعی باشند. در حقیقت فانتزی‌هایی از نوع فرودین و واقع‌گرا هستند که رد پای طنز نیز در آن قابل مشاهده است، طنزی که حاصل تعلیق عمدی واقعیاتی است که ریشه در رفتارهای اجتماعی زندگی انسان‌ها دارد؛ مانند توجه به شایعات و خرافات، توجه اغراق‌آمیز به رفتار و نگرش انسان دربارهٔ لباس یا

1. fantasy
2. fantastic
3. low fantasy
4. high fantasy

اجزای بدن و دارایی‌هایش. پیچیدگی فانتزی گوگول از این روست که به وجدان و روح آدمی تلنگر می‌زند. شاید دنیای جدید شگفت‌انگیزی خاصی خلق نکرده باشد اما گویا به نظر وی دنیای واقعی انسانی، خالی از شگفتی و فانتزی نیست و اگر با امعان نظرِ گوگول به مقررات و رویکردهای اجتماعی و فرهنگی نگاه کنیم متوجه فانتزی بودن آن در زمانه‌ای دیگر و حتی زمان خود می‌شویم. او گرچه قصد بازنمایی طنز را دارد با برداشتن مرز میان دو دنیای واقعی و فانتزی، ابعاد ذهنی و روانی آن را بزرگ‌تر و به همان اندازه ترسناک جلوه می‌دهد. طنزی که جلوی چشم به نمایش می‌گذارد چنان هولناک و بی‌پرده است که گاهی به خشم و گاه به ترس می‌انجامد. در حقیقت این مواجههٔ انسان با خودِ واقعی‌اش در جامعه چه در وجه تمثیلی، چه نمادین و یا واقعی است که سمت‌وسوی اثر را به گروتسک می‌کشاند.

واژهٔ گروتسک از آغاز به یک معنا و مفهوم تعبیر نمی‌شده است. در لغت از ریشهٔ گروتا و واژه‌ای ایتالیایی به معنی غار است. نقاشی‌های گروتسکی، نقاشی‌های کشف‌شده و آمیزه‌ای از پیکره‌های درهم‌تنیدهٔ انسان، حیوان و گیاه بوده است (کادن، ۱۳۸۶: ۱۸۱). حامل پیام‌های معنادار همراه با انحراف‌های اخلاقی، دینی، سیاسی و تداعی‌گر ترس و خنده بود و بعدها وارد هنر و ادبیات شد. برخی دوگانگی گروتسکی را امری اجتماعی و گونه‌ای از ادبیات نازل قشر فرودست جامعه می‌دانند (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۴۷). برخی از منظر روانکاوی بررسی کرده و آن را نشانی از اضطراب و سرگردانی انسان و حتی عادی‌ترین محصول خودآگاه و ناخودآگاه آدمی می‌پندارند (همان، ۲۴۸). باختین با پذیرش جنبه‌های کمیک گروتسک و فلسفی جلوه دادن محتوای آن، نگاهی دیگرگونه به گروتسک داشته و آن را بیانگر آرمان اتوپیایی می‌دانست (همان، ۲۵۰). «چسترتن از سه زاویه به گروتسک می‌نگرد: اینکه بازتاب جهان واقعی است، یکی از شیوه‌های هنری است و محصول خلق و خویی است خاص» (تامسون، ۱۳۹۸: ۲۱)، اما کایزر بر خصیصه‌های اهریمنی گروتسک تأکید دارد (همان، ۲۲ـ۲۳). تامسون پس از بیان ویژگی‌های گروتسک، تعریفی از آن به دست می‌دهد که عبارت است از «تضاد حل‌وفصل نشدهٔ عناصر ناهمخوان در اثر و پاسخ به آن» (همان، ۳۲). به نظر باختین کارناوال‌گرایی همان رئالیسم گروتسک است که به مقوله‌ای اجتماعی بدل شده است؛ زیرا در دوران باستان تمایزی میان فرهنگ رسمی و عامیانه وجود نداشته است (نولز، ۱۳۹۱، ۱۳۳ ـ ۱۳۴). پس به نظر باختین گروتسک می‌تواند ریشه در فرهنگ غیررسمی داشته باشد. برخی نظریه‌پردازان محتوای گروتسکی را با خشم یکی دانسته‌اند، تامسون معتقد است حتی این لحن خنده، سبب خشم خواننده می‌شود (همان، ۶).

رد پای گروتسک به این دلیل در طنز گنجانده می‌شود که با تغییر بافت جد به طنز، خواننده را به تأمل وا دارد. در اصل در ضمنِ تغییر بافت، تغییر ناگهانی احساس و عاطفه و تبدیل خنده به شگفتی یا خشم است که گروتسک را به وجود می‌آورد. این چرخهٔ تکراری گروتسک؛ تغییر بافت به همراه تغییر احساس، گوشه‌ای از کارکردش نیز هست. مهم‌ترین شگرد گروتسکی می‌تواند در ایجاد شگفتیِ حاصل از خوانش متن باشد؛ شگفتی‌ای که از ورای تغییر زمینه‌های اثر، به خواننده دست می‌دهد. پس رویکردی خواننده‌محور است و در همهٔ خوانندگان قرار نیست چنین احساسی

به یک اندازه نمایان شود. برای پرهیز از تشتت و ازهم‌گسیختگی تعریف، باید اصولی را به‌طور منسجم در رویکردهای گروتسکی در نظر داشت که در غالب آثار گروتسکی قابل اجرا باشد. از آن جمله می‌توان به محتوای طنزآمیز اشاره کرد، همچنین تبدیل آن طنز به خشم یا شگفتی یا ترس همراه با بن‌مایهٔ روان‌شناسانه یا اجتماعی؛ یعنی به دلیل شگفتی و حیرت ناشی از بزرگی و شنیع بودن عمل، ممکن است ترسی به فرد دست دهد که این ترس، ترسی بصری یا حاصل ناشناختگی مادهٔ ترساننده نیست، آن‌گونه که در ژانر وحشت به آن مواجه هستیم، بلکه برعکس در اینجا ماهیت ترس کاملاً شناخته‌شده و حتی خنده‌دار است و آگاهی از ابعاد ترسناک و گستردگی آن در زندگی عادی است که عامل ایجاد ترس در مخاطب خواهد شد. گروتسک نه طنز تنها و نه ترس یا خشم یا شگفتیِ تنهاست، بلکه درهم‌آمیختگی چندین احساس بشری در درون یک اثر است و یکی از شیوه‌های خلاقانهٔ بازنمایی جهان واقعی در آثار ادبی است که در هر دو اثر مورد مطالعه دیده شده است.

بررسی گروتسک در آثار نویسنده و منتقد اجتماعی‌ای مانند گوگول ازآن‌رو اهمیت دارد که خندهٔ حاصل از طنز تنها برای سرگرمی یا انتقاد اجتماعی نیست، بلکه ترس و شناخت با خود می‌آورد. البته با توجه به انتخاب گونهٔ فانتزی، شگفتی بیشتری نیز به دنبال خواهد داشت. فانتزی‌های گوگول بسیار مشهورند ولی موضوع گروتسک در فانتزی گوگول، به‌عنوان یکی از پیشروان فانتزی نو، هنوز هم جای کندوکاو دارد. با توجه به نگاه کلی و متفاوت محققان دیگر به فانتزی‌های گوگول در پژوهش‌های صورت‌گرفته، نگارندگان در این مقاله می‌کوشند فانتزی‌های *شنل* و *دماغ* را در سبک گروتسک بررسی کنند.

مهم‌ترین ویژگی گروتسک که در آثار متعدد به آن اشاره شده است عبارت‌اند از: استحالهٔ بدنی و تبدیل آن به گیاه یا حیوان یا اشیا، نابهنجاری، عدم تعادل و توازن و ناسازگاری دو امر غریب، نابهنجاری خشونت‌آمیز و وحشت‌افزا، و اغراق و زیاده‌روی (تامسون، ۱۳۹۸، ۲۳ـ۳۲) که همان‌طور که دیده می‌شود برخی در شخصیت‌ها و برخی در عناصر دیگر داستان قابل دست‌یابی است. در هر دو اثر گوگول با برخی از این ویژگی‌های گروتسکی سروکار داریم. ناگفته پیداست که حضور این ویژگی‌ها باید دست‌مایهٔ طنز یا ترس و خشم باشد نه صرفاً ویژگی‌های ترسناک که در آن صورت در ژانر وحشت باید آن را جستجو کرد. در اصل صرف بودن حتی این ویژگی‌ها نیز سبب تبدیل شدن یک متن به متنی گروتسکی نخواهد شد، سبک و شیوهٔ اجرای نویسنده است که اثری گروتسکی می‌سازد.

۱. ۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیلی ـ توصیفی انجام شده و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری و سپس طبقه‌بندی و تحلیل شده است. در نهایت ابعاد گروتسک در فانتزی‌های گوگول در ساحت ۱. ساختاری، ۲. فراساختاری و ژانری و ۳. محتوایی بررسی شده است. در آثاری که به صورت کلی به مقولهٔ گروتسک پرداخته‌اند تنها به برشمردن مهم‌ترین ویژگی‌های گروتسک بسنده

کرده‌اند، درحالی‌که این مقاله تلاش کرده به شیوهٔ سبک و اجرای همان شگردها و ویژگی‌ها هم بپردازد که در تحقیقات مشابه دیده نشده است.

۱. ۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های تحقیق

۱. آیا گروتسک در فانتزی‌های طنزآمیز گوگول قابل بررسی است؟
۲. آیا سبک طنز گوگول در نحوهٔ اجرای گروتسک در فانتزی‌هایش اثرگذار بوده است؟
۳. در کدام یک از بخش‌های داستانی می‌توان گروتسک را مشاهده کرد؟

۱. ۳. فرضیه‌های تحقیق

۱. باتوجه‌به اغراق و زیاده‌روی در ایجاد ترس، خشم و شگفتی هم‌زمان در کنار طنز می‌توان رد پای گروتسک را در آثار گوگول بررسی کرد.
۲. ازآنجاکه سبک طنزهای گوگول جزء فانتزی نو قلمداد می‌شود، پس بر اجرای گروتسک نیز تأثیر می‌گذارد.
۳. بیشترین زمینهٔ گروتسکی آثار وی را می‌توان در عناصر داستانی شامل شخصیت، پیرنگ و فضاسازی دید. به هر روی گروتسک ازآنجاکه مبتنی بر محتوای ترسناک و یا اعجاب‌آور است، در محتوا نیز باید قابل لمس باشد. در نهایت می‌توان در انتخاب و پردازش سبک نویسنده آن را مشاهده کرد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در این تحقیق در دو زمینه می‌توان به دنبال پیشینه بود؛ یکی در شیوه‌ها و شگردهای نویسندگی گوگول و بخش دیگر گروتسک در آثار گوگول و نویسندگان دیگر. در هر کدام نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که به شماری از پژوهش‌های مرتبط اشاره می‌کنیم:

مقالهٔ «گوگول، نابغه‌ای نقش‌باز» نوشتهٔ ویکتور تراس، به بیان زندگینامهٔ مختصری از گوگول می‌پردازد و ضمن معرفی آثارش، برخی از آن‌ها را بررسی می‌کند. نویسنده معتقد است پیرنگ قصه‌های اوکراینی گوگول فراگیر است و شامل مضحکه و کمدی تا ملودرام گوتیک می‌شود (تراس، ۱۳۸۳: ۲). بااین‌حال اهداف او را معطوف به هدفی اخلاقی ـ آموزشی می‌داند (همان، ۶). وی دربارهٔ گروتسک سخنی به میان نمی‌آورد.

احمد اخوت در مقالهٔ «زیاد و کم گوگول» ارتباط کاستی‌های جسمانی گوگول را با توصیفاتش در داستان‌هایی مانند *دماغ*، *نفوس مرده* و *مالکین قدیمی* بیان می‌کند و داستان *دماغ* را تسویه‌حساب گوگول با دماغش می‌داند (اخوت، ۱۳۸۸: ۶۵).

مقالهٔ «فانتزی نو» از کارول لینچ براون و کارل ام. تاملینسون، مقولهٔ فانتزی نو را تا قرن هجدهم یعنی زمان گوگول به عقب می‌برد.

دربارهٔ گروتسک در آثار عرفانی، اجتماعی، ایرانی و خارجی کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته شده است. *گروتسک* نوشتهٔ فلیپ تامسون به‌طور مفصل به این موضوع پرداخته است. وی در

تعریف گروتسک به مقوله‌های مختلفی از جمله وحشت، اشمئزاز و... اشاره کرده و روش پرداخت آن را از طریق هجو، بیان نقیضی، طنز و... می‌داند (تامسون، ۱۳۹۸).

داوودی مقدم، فریده (۱۳۹۱) در مقالهٔ «گروتسک در حکایت‌های دیوانگان عطار» به جلوه‌های گروتسکی در آثار عرفانی توجه کرده است.

محمدی فشارکی، محسن و دیگران (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستان‌های فارسی و خارجی» نشان داده گروتسک، در داستان‌های فارسی و خارجی تا حدودی متفاوت است و در داستان‌های ایرانی بیشتر بر وجه نفرت و وحشت تأکید می‌شود، حال آنکه در داستان‌های خارجی به خنده و ترس پرداخته شده است (محمدی فشارکی و دیگران، ۱۳۹۲: ۸۲).

علیزاده و جاور (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی عناصر گروتسک در رمان خوف اثر شیوا ارسطویی (بر اساس نظریات میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر)» به بررسی گروتسک در رمان یک زن ایرانی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که مصادیقی مانند مسخ‌شدگی، وجه نمادین و اسطوره‌ای یافتن، ناهمسازی و ناهماهنگی (تقابل وجه کمیک و تراژیک)، نابهنجاری‌های رفتاری، خشونت و احساس خطر، خلق شخصیت‌های داستانی با ویژگی‌های شیطانی و عفریت‌گونه، رازآلودگی، افراط و اغراق، رواج عجایب، پوچی، چندصدایی، تمایز یا تناقض زبانی و فضای گروتسکی در این اثر داستانی مشهود است (علیزاده و جاور، ۱۳۹۷: ۵۵). وی که مقالهٔ خود را بر اساس آرای سه نظریه‌پرداز بنا نهاده در نتیجه‌گیری پایانی وجه ترس را بر طنز در داستان برتری داده است.

از دیگر مقالاتی که می‌توان با همین مضمون به آن‌ها اشاره کرد، مقالهٔ «نسبت بازنمایی‌های ناتورالیستی و گروتسکی: تجسدگرایی، نمای نزدیک و تحریف بدن» از سمیه محمدی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی است که به‌درستی به مقولهٔ بدن‌های تحریف‌شده در آثار ناتورالیستی و گروتسکی می‌پردازد و نشان می‌دهد در داستان‌های گروتسکی ایرانی موضوع بدن‌های تحریف‌شده که برای ایجاد ترس به کار می‌رود، بازتاب نگاه ناتورالیستی است. محمدی و یعقوبی جنبه‌سرایی ابعاد تحریف بدنی را شامل ۱. شبیه‌نمایی (شبیه‌نمایی شیء ـ انسان، انسان ـ حیوان)، ۲. استحاله (استحالهٔ دیگری‌پنداشت، خودپنداشت) دانسته و نشان داده‌اند که چگونه موضوع تحریف بدنی می‌تواند با تقدس‌زدایی از بدن و دور افتادگی اجزای بدن از یکدیگر سبب تلفیق گروتسک و ناتورالیست شود (محمدی و یعقوبی جنبه‌سرایی، ۱۳۹۷: ۱۲۸ـ۱۴۴).

چنانچه مشاهده می‌شود در مقالات مرتبط با گروتسک در آثار مختلف خارجی و فارسی به جنبه‌های مهم و پرتکرار گروتسک اشاره شده است که در این مقاله از افتادن در این وادی پرهیز شده است. اگرچه گروتسک نوعی ترس در هنگام شوخی و خنده است اما سبک خاص هنری نیز هست و به اقتضای بافت و زمینهٔ نویسندگی می‌تواند از واقعی تا فانتزی یا از فرا واقع تا ناتورال را در بر بگیرد و در عین‌حال، شامل همان چند عنصر پرتکرار نابهنجاری‌های رفتاری، خشونت، استحالهٔ بدنی و... باشد. تمهیدات گروتسکی گوگول در دو اثر مورد بررسی بر فانتزی و به‌ویژه فانتزی نو و پست‌مدرن استوار است و در مقالات دیگر به این دو ویژگی پرداخته نشده است.

تمرکز این مقاله تنها بر بیان عناصر پرتکرار گروتسک از جمله استحالهٔ بدنی، امر غریب و مسخ نیست، بلکه بیشتر بر نگاه ساختاری و فراساختاری نویسنده متکی است و به بیان تمهیدات و شگردهای نویسنده برای ایجاد مشخصه‌های یادشده پرداخته است؛ از این رو با مقالات دیگر تمایزاتی دارد.

۳. گروتسک در آثار فانتزی گوگول

با اینکه گروتسک معنای کاملاً آشکاری ندارد به زشت‌انگاری، عجائب‌انگاری یا امر نابهنجار ترجمه شده است (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۳۶۲ – ۳۶۳)، به هر روی نوعی انتخاب سبک است تا نویسنده همزمان دو یا چند امر دور از ذهن را با یکدیگر متجلی سازد؛ ترس و طنز، خشم و طنز، اعجاب و طنز، نفرت و وحشت.

در عین اینکه اثری خنده‌دار است، می‌تواند به دلیل زیاده‌روی و اغراق، کاریکاتور، طنز و هجو سبب ایجاد ترس و دلهره و حتی خشم و بیگانه‌سازی در خواننده شود. وقتی بر اساس سبک یا مکتب فکری به این مسئله پرداخته می‌شود، قابلیت تعمیم ویژگی‌ها باتوجه‌به سبک و ساختار آن افزایش می‌یابد. ازاین‌رو، پاکباز معتقد است دو مکتب سوررئالیسم و دادائیسم بهرهٔ فراوانی از گروتسک برده‌اند تا چیزهای بی‌ربط را در کنار هم بنشانند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۸۹). بنابراین می‌توان از طریق روش اجرای پیرنگ، ساختار و حتی زبان، به گروتسک پرداخت.

محتوای گروتسکی باید بتواند در عین ایجاد خنده، وحشت هم بیفزاید؛ اما آنچه که به ادبیات گوتیک و ژانر وحشت مربوط می‌شود لزوماً محتوای گروتسکی ندارد. اگرچه نابهنجاری وقتی به حد معینی می‌رسد، ترسناک و حتی بیزاری‌آور می‌شود (تامسون، ۱۳۹۸: ۲۹). همان‌گونه که در ابتدا اشاره کردیم این بیزاری است که در نهایت به بیداری خواهد رسید.

داستان *شنل*، داستان زندگی کارمند دون‌پایهٔ اداره‌ای است که زندگی فقیرانه‌ای دارد و در نظر دیگران پست و حقیر و حتی بی‌ارزش است؛ سعی می‌کند با پس‌اندازش شنلی تهیه کند. او که بعد از خرید شنل، ناگهان کانون توجه همکارانش قرار می‌گیرد بعد از بازگشت از مهمانی، شنلش را می‌دزدند و او در فراق شنل می‌میرد. اما شایعه‌ای در شهر می‌پیچد که روحی با شنل از مردم و رهگذران اخاذی می‌کند.

داستان *دماغ*، داستان مردی بالارتبه است که یک روز دماغش را از دست می‌دهد. او برای پیدا کردن دماغش تمام شهر را می‌گردد و از آن سو، دماغش نیز که وسط نان پیرمرد دائم‌الخمر آرایشگری دیده شده و او قصد داشته دور از چشم پلیس، آن را در رودخانه بیندازد جان می‌گیرد و به‌جای صاحبش به کارهای او رسیدگی می‌کند. صاحب دماغ نیز از دست او شاکی است، ولی به شکایت او ترتیب اثر داده نمی‌شود. دماغ بعد از مدتی ناگهانی روی صورت صاحبش می‌نشیند.

به نظر می‌رسد رد پای گروتسک در فانتزی‌های مورد مطالعه بیشتر در تضاد یا عدم تطابق یا ناهمخوانی دو موقعیت متضاد است. ناهمخوانی فقر و مکنت در شنل و ناهمخوانی رفتار کارمند رسمی با موقعیت خنده‌دار ـ فرار دماغش ـ که برایش حادث شده ما را وارد فضای گروتسک می‌کند. عناصر ناهمخوان چه در قالب سرنوشت واقعی و چه فانتزی زمینهٔ اثر را به سمت‌وسوی

گروتسک پیش می‌برد. باتوجه‌به آنچه گفته شد تمهیدات گروتسکی گوگول در هر دو داستان یک‌شکل و یک‌جنس نیستند. این تمهیدات در سه ساحت دسته‌بندی شده است: ۱. عناصر داستانی، ۲. تمهیدات فراساختاری، ۳. تمهیدات محتوایی.

۴. تمهیدات گروتسکی گوگول

۴. ۱. عناصر داستانی

نویسنده تلاش کرده در پاره‌ای از ساحت‌ها با کمک عناصر داستان فضای گروتسکی ایجاد کند؛ از آن جمله: ۱. موقعیت و فضاسازی، ۲. تعلیق، ۳. شخصیت‌سازی.

۴. ۱. ۱. تأثیر فضا و موقعیت بر گروتسک

تبدیل ناگهانی و بی‌دلیل شیء (شنل) به انسان یا استحالهٔ بخشی از وجود انسان به انسانی واقعی (دماغ) و گشتن او در شهر نوعی گروتسک است. شروع داستان *دماغ* ناگهانی و شگفت است؛ «روز بیست و پنجم مارس اتفاق غریبی در سن‌پترزبورگ افتاد» (گوگول، ۱۳۶۹: ۵۹). نویسنده مقدمه‌چینی کوتاهی می‌کند تا در بند سوم ما را با دماغی در وسط نان پیرمردی دائم‌الخمر مواجه کند. «دو انگشت را در خمیر نان فرو برد و بیرونش کشید: دماغ؟» (همان، ۶۰).

حال آنکه در داستان *شنل* با شروع ناگهانی مواجه نمی‌شویم؛ بلکه با موقعیت و فضاسازی تراژیک همراه هستیم. *شنل* با انتقاد و توصیف آغاز می‌شود و نویسنده با شرح زندگی و محیط پیرامون آکاکی و بیان زندگی‌اش مشغول فضاسازی واقعی و ساختن دیواری از جنس حقیقت به دور فانتزی خود است که اندک‌اندک با شنل شکل می‌گیرد. نویسنده با چنین فضاسازی‌ای سعی می‌کند امر غریبی را که در ادامه به دنبال بیان آن است در کنار امر عادی و طبیعی قرار دهد. ایجاد تراژدی با بیان اغراق‌گونهٔ زندگی رقت‌انگیز آکاکی و درعین‌حال خندیدن به این زندگی، سبب ایجاد ناهمسازی و ناهماهنگی گروتسکی می‌شود. عدم انطباق و ناهمخوانی طنز با سرنوشت و تقدیر تراژیک مشهود است.

«در یکی از دوایر دولتی... آری، در یکی از دوایر دولتی، مستخدمی اشتغال به کار داشت» (همان، ۹۷).

به‌تناسب همان شروع ناگهانی، داستان *دماغ* پایانی ناگهانی هم دارد. دماغ ماژور همان‌طور که غیرمنتظره ناپدید شد، غیرمنتظره هم به صورتش برگشت.

«بر حسب اتفاق نگاهی به آینه انداخت. دماغ بر جای خود استوار بود. ناگهان برگشت و گویی هیچ حادثه‌ای رخ نداده» (همان، ۸۹).

عبارت خط کشیده نشان می‌دهد نویسنده به دنبال استدلال یا واقعی جلوه‌دادن یا حقیقت‌نمایی اثرش نیست، بلکه تنها بیان وقایعی عجیب و شگفت‌انگیز مد نظرش بوده است. این شروع و پایان ناگهانی می‌تواند در ایجاد اغراق، نابهنجاری و عدم توازن در گروتسک تأثیرگذار باشد.

در *شنل* هم با پایان غریب و ناگهانی سروکار داریم. نویسنده بعد از کش‌وقوس فراوان و درگیرکردن ذهن مخاطب با انتقام آکاکی از همهٔ صاحب‌منصبان، ناگهانی تمام زوایا و صحنه‌های

داستان را به پیش از انسان شدن شنل و شروع حادثه بازمی‌گرداند و شایعه یا خبری از آن را در سن‌پترزبورگ باقی می‌گذارد و از ما می‌خواهد دربارهٔ آن فکر کنیم. «اگر لحظه‌ای به تفکر بنشینید، جویی از حقیقت در آن خواهید یافت» (همان، ۹۳). به‌این‌ترتیب پارادوکسی در موقعیت پایانی می‌آفریند و بهتی بر طنز اثر می‌افزاید تا تخیل فانتزی چنین برداشت کند، اگرچه زنده شدن شنل واقعی نیست، ولی احتمالاً واقعی است.

در اصل این نوع پایان‌بندی، با عدم قطعیت همراه است و برای خوانندهٔ معاصر نیز هنوز اطمینانی حاصل نشده که آیا روح آکاکی یا همان ارواح شنل‌دزد رفته‌اند یا نه؟ در پایان داستان، مرز میان دنیای فانتزی و واقعی درهم‌شکسته شده و پرسش خواننده دربارهٔ واقعی بودن استحالهٔ شنل یا وجود شنل‌دزدان با هاله‌ای از ابهام مواجه می‌شود. برای همین ابهام است که ترس و اعجاب و طنز در پایان‌بندی بخشی از شگرد گروتسکی به‌حساب می‌آید. «اما این روح از آن دیگری بسیار بلندتر بود و سبیل‌های کلفتی هم داشت» (همان، ۱۳۸).

۴. ۱. ۲. نقش عنصر تعلیق در ایجاد گروتسک

می‌توان گفت تعلیق نوعی شگرد نویسنده برای واداشتن خواننده به خواندن ادامهٔ داستان است (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۳۲ ـ ۳۳) که شیوهٔ اجرای آن بسته به سبک و مکتب نویسنده متفاوت خواهد بود؛ پس در پست‌مدرن و رمانتیک دو نوع تعلیق متفاوت می‌توان سراغ گرفت. مندنی‌پور تعلیق یا همان اندروا را به دو نوع ذاتی و مصنوعی تقسیم کرده (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۵۰) و آن را وابسته به فرم می‌داند؛ همچنین شگرد داستانی آن را به سه صورت اندروای (تعلیق) ماجرا، شخصیت، مکان و اشیا دسته‌بندی می‌کند (همان، ۱۵۵).

گروتسک در هر دو داستان *دماغ* و *شنل* با حذف شخصیت اصلی اتفاق می‌افتد. این تعلیق در *دماغ* با حذف خود دماغ از دست صاحب اصلی‌اش در آغاز داستان رخ می‌دهد. نویسنده با زیاده‌روی دربارهٔ رنج‌های شخصیت اصلی در فقدان عضوی از بدنش، به این‌سو و آن‌سو فرستادن او برای یافتن آن و تبدیل شدن اثر به ژانر کارآگاهی تا لحظهٔ پایان این تعلیق را رها نمی‌کند، طوری که داستان یکسره بر تعلیق بنا نهاده شده است. تضاد روحیات شخصیت اصلی، کووالیف که مردی منطقی و رسمی است، با اتفاق خنده‌دار وحشتناکی که برایش افتاده به گروتسک دامن می‌زند. در طی داستان، این مفهوم گروتسکی در برخوردهای نامناسب و غیرمسئولانهٔ کارکنان ادارات مختلف با ماژور برای پیدا کردن دماغش و دماغی که ادعای استقلال از شخصیت اصلی دارد نیز گسترش می‌یابد. «مرد بی‌دماغ نه شتر است نه مرغ، خدا می‌داند چگونه چیزی است. چنین مردی برای لای جرز خوب است» (همان، ۷۹). «هیچ یک از ادارات و مأمورانی که ماژور برای یافتن دماغش به آن‌ها مراجعه می‌کند با او همدردی نمی‌کنند» (همان، ۸۱).

ماجرای حذف دماغ از صورت ماژور تصویری نامأنوس و نوعی اغراق و زیاده‌روی درعین‌حال آمیختگی اجزای ناهمگون است که جهان را در نظر ما عجیب، نامعقول، وارونه و حتی غیرقابل پیش‌بینی جلوه می‌دهد. دراین‌بین، منطقی و جدی بودن شخصیت اصلی نیز به طنز دامن زده

است و خواننده با هم‌ذات‌پنداری به او حق می‌دهد که خشمش را بروز دهد زیرا ترسیده است. تمهید نویسنده برای رسیدن به گروتسک با ایجاد تعلیق داستان صورت گرفته است.

در *شنل* با هر سه گونه تعلیق مواجهیم؛ تعلیق شخصیت که با مرگ شخصیت اصلی نوعی تعلیق برای استحالهٔ شخصیت جدید داستانی (شنل) ایجاد می‌شود، تعلیق مکانی و اشیا که در مکانی خاص، (بالای پل)، منتظر رخدادی خاص ـ (دزدیدن شیئی خاص مانند شنل) ـ هستیم که به نظر مندنی‌پور در نهایت منجر به تعلیق کنش یا تعلیقی ابهام‌گونه می‌شود و داستان به سمت پایان باز یا عدم قطعیت سوق می‌یابد (مندنی‌پور، همان: ۱۵۸). که در این داستان منجر به تعلیق شخصیت هم شده است؛ یعنی معلوم نیست چه کسی پشت این دسیسه‌ها پنهان است. آیا روح کارمند دون‌پایه به‌خاطر علاقهٔ زیاد به شنلش بازگشته یا کس دیگری است؟ به همین سبب وارد گروتسک می‌شویم. تصویری وحشت‌آفرین از ماجرایی خنده‌دار یا بی‌اهمیت جلوی خواننده است. «ما در مواجه با گروتسک تسلیم محض، بهت‌زده و عاجز هستیم و احساس بازیچه‌شدن، مسخره‌شدن و در آزمون قرارگرفتن داریم. بر سراسر قلمرو گروتسک، ترس سایه افکنده است» (راستی یگانه، ۱۳۸۸: ۱۱۶).

همان‌طور که نشان داده شده در هر دو داستان، تبدیل طنز به شگفتی یا وحشت با عنصر داستانی تعلیق صورت گرفته است. در پایان داستان *شنل* که روح شنل‌دزد، در همهٔ شهر به پرواز درمی‌آید و به هر سو می‌رود، نوعی تعلیق زمانی در پایان و ادامهٔ ماجرا در ذهن مخاطب می‌سازد و در نتیجه ممکن است هنوز هم حتی برای خوانندگان معاصر نیز در حال پرسه در شهر باشد، یعنی هنوز گروتسک ادامه داشته باشد.

ساختاری که ناباکف از پیرنگ داستان *شنل* به دست می‌دهد، درخور تأمل است؛ او با بیان عبارت مِنّ و مِنّ نشان می‌دهد که چگونه گوگول در داستان‌پردازی تنها قصد روایت‌گری و تعلیق‌افکنی دارد و چگونه تعلیق باعث پیشبرد اهداف داستان شده است. سرعت سیر وقایع کند است و شخصیت‌پردازی گوگول برای شناخت بهتر شنل، آکاکی، اطرافیان و حتی جهانِ داستان همراه با موج تغزل است و داستان به این شکل پیش می‌رود: «مِنّ و مِنّ، مِنّ و مِنّ، موج تغزل، مِنّ و مِنّ، موج تغزل، مِنّ و مِنّ، موج تغزل، اوج درخشان، مِنّ و مِنّ، مِنّ و مِنّ، بازگشت به آشوبی که همهٔ این‌ها از آنجا آمده بود» (ناباکف، ۱۳۹۳، ۱۳۰).

۴. ۱. ۳. نقش شخصیت‌سازی در گسترش گروتسک

خودسازی و استقلال‌طلبیِ اعضا و اجزای مرتبط با بدن در اینجا شنل و دماغ، تا جایی که آن دو را به‌سوی جدایی و دوری از صاحبشان پیش ببرد، بن‌مایه‌ای گروتسکی است که در بعضی آثار ریشه در اسطوره دارد. شکل‌گیری چنین شخصیت‌هایی که نشانه‌هایی از عدم علاقه‌شان به صاحبانشان در هر دو، حداقل در لحظه‌هایی دیده می‌شود و می‌توانند بدون صاحبانشان به زیستشان ادامه دهند، همان کارکرد گروتسکیِ استحالهٔ اشخاص است. بدن‌های تکه‌تکه و اجزای بدن که حتی در تمثال‌ها و نقاشی‌های کلاسیک گروتسک به آن‌ها اشاره شده و باختین هم به کارکردهای آن توجه کرده، نشانگر نوعی عصیان و تابوشکنی است. «بدن گروتسک مرزهای

طبقهٔ اجتماعی، جنسیت و ملیت را زیر پا می‌گذارد و سلسله‌مراتب شرافت و شرم را وارونه می‌کند» (نولز، ۱۳۹۱: ۳۱۰). چنین وضعیتی در هر دو داستان، درعین‌حال که سبب ایجاد رعب و وحشت است، هم‌زمان با طنز و وارونگی و تقلیدهای تمسخرآمیز شنل و دماغ به اوج می‌رسد. «بدن گروتسک، نما ندارد، رویهٔ نفوذناپذیر ندارد، هیچ ویژگی بیانگر هم ندارد. یا نشان‌دهندهٔ ژرفاهای بارآور یا نشان‌دهندهٔ برآمدگی‌های تولید و بارداری است. می‌بلعد و می‌زاید، می‌دهد و می‌گیرد» (هارلند، ۱۳۹۶: ۲۲۹). بنا به نظر نویسنده، کارکرد بدن گروتسکی تنها وحشت نیست، بلکه کارکرد تمثیلی می‌یابد و نمایندهٔ طرز فکری خاص می‌شود.

نویسنده در خلق چنین بدنی، بی‌آنکه به طرز فکر کنونی‌اش وابسته باشد، دوباره آن را می‌پاشاند و از بین می‌برد و نمونهٔ دیگری می‌سازد که با نمونهٔ آغازین متفاوت است. به‌این‌ترتیب بدن گروتسکی، خود نوعی خاص از بدن است که باید به‌صورت مستقل به شخصیت‌پردازی آن توجه کرد؛ مانند بدن شنل که با صاحب بی‌دست و پایش فرق دارد و می‌تواند حقش را از دیگرانی که به او بدی کرده‌اند و حتی از جامعه و دنیا بگیرد. یا دماغ که اگرچه با صاحب اصلی‌اش شباهت‌هایی دارد؛ اما تفاوت‌هایی نیز در رفتارهای اجتماعی‌اش دیده می‌شود. شنل و دماغ به‌مثابهٔ شخصیت‌هایی واقعی و نه فانتزی در داستان نمود دارند، زندگی می‌کنند، توی کالسکه می‌نشینند، برای مردم وحشت ایجاد می‌کنند، درحالی‌که صاحبانشان از فقدان آن‌ها رنج می‌برند یا حتی درگذشته‌اند. همین مسئله، تصویری دوپهلو، متضاد و طنزآمیز از تمایز بدن و اجزای بدنی با صاحب قبلی‌اش را نشان می‌دهد.

در بخشی از داستان از زبان دماغ می‌خوانیم: «اشتباه می‌کنید، آقاجان من برای خودم آدمی هستم. به‌علاوه هیچ وجه مشترکی بین من و شما نیست. آن‌طور که از دگمه‌های اونیفورمتان پیداست از ادارهٔ دیگری هستید» (گوگول، ۱۳۹۶: ۶۸). یا دربارهٔ شنل می‌گوید: «حقیقت آنکه این شنل برای او فایدهٔ دوگانه داشت: اول آنکه بدنش را گرم می‌کرد، دیگر آنکه موجب نشاط روحانی بود» (همان، ۱۱۷).

پس از اینکه آکاکی با شنل نو بر دوش با همکارانش ملاقات می‌کند، رفتار آن‌ها با او به‌گونه‌ای است که انگار شخصیت شنل تازه، مهم‌تر از خود آکاکی است. در همان لحظهٔ ورود او، همه برای دیدن این دستبافت جدید به سرسرا هجوم می‌آورند. تصویر آکاکی، تصویری طنزآمیز همراه با رقت است. کسی که صرفاً برای کارکردن زندگی می‌کند؛ ولی هیچ‌کس یا نهادی برای کار او و خود او ارزشی قائل نیست. «مدیران و رؤسای بسیاری آمده و رفته بودند؛ اما او هنوز در همان جا و به همان حالت همیشگی می‌نشست و به کار عادی و سادهٔ نسخه‌برداری می‌پرداخت... در اداره هیچ‌کس کمترین احترامی به او نمی‌گذاشت» (همان، ۹۹).

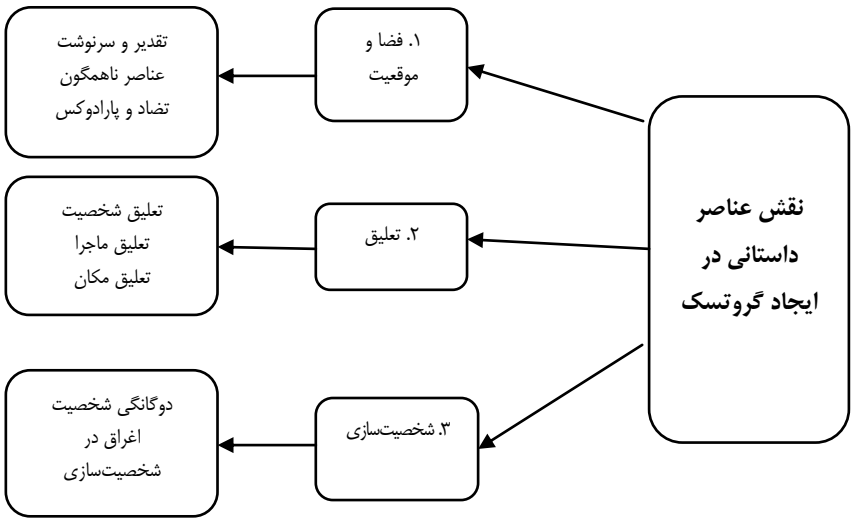
این رقت در گروتسک ازآن‌رو لازم است که سبب «برانگیختن احساسات لطیف، حسرت یا اندوه هنرمندانهٔ مخاطبان است» (ابرامز، ۱۳۸۴: ۲۴۸). آکاکی آکاکیویچ و ماژور کوالیف هر دو دچار وضع رقت‌انگیزی می‌شوند که هیچ یک از اطرافیان یا کسانی که باید از آن‌ها کمک بخواهند

حاضر به درک و کمک به آن‌ها نیستند و در این میان خواننده نمی‌داند از این وضع رقت‌انگیز و تضاد اغراق‌آمیز، بخندد یا گریه کند.

بنا بر آنچه گفته شد در هر دو اثر تغییر شکل بدن گروتسکی و شخصیت‌بخشی به آن در حال رویش است. نخست شنل واقعیِ بی‌جان درست مثل پینوکیو، دوخته می‌شود که چند صباحی یار و همدم صاحبش است؛ سپس به جسمی فانتزی زنده تبدیل می‌شود که جای صاحبش را می‌گیرد؛ و در نهایت پس از مرگ او می‌خواهد به نحوی انتقامش را از همه بگیرد. نویسنده نخست با ایجاد تردید دربارهٔ ماهیت شنل پارچه‌ای و تبدیل آن به ماهیتی انسانی و افزودن اطلاعات جسمانی دیگر، سعی می‌کند کارکردی گروتسکی به آن بدهد «روحی به شکل و شمایل یکی از منشیان دولتی دیده شده و ظاهراً این روح در جستجوی شنل گمشده‌ای بوده است...» (همان، ۱۳۳)؛ اما در پایان با اشاره به سبیل داشتن شنل از تردید خواننده می‌کاهد «اما این روح از آن دیگری بسیار بلندتر بود و سبیل‌های کلفتی هم داشت» (همان، ۱۳۸).

تنها شنل و دماغ نیستند که به شخصیت گروتسکی کمک می‌کنند، بلکه شخصیت‌های حاشیه‌ای این دو داستان برای زنده نگه‌داشتن فضای واقعی در داستان به کار می‌آیند، زیرا داستان در بستر فانتزی روایت می‌شود تا هر چه سخت‌تر مرز میان این دو درهم شکسته شود. شخصیت‌های فرعی و معمولی مانند خیاط که همراه با آکاکی، خیابان‌ها را می‌پیماید تا آستر و اجزای شنل را تهیه کند، همسر خیاط یا حتی زن صاحبخانه و همکاران او همگی برای این در داستان حضور دارند تا رابطهٔ میان دو دنیای فانتزی و واقعی را محکم به هم پیوند دهند تا راحت‌تر وارد فضای گروتسک شویم.

در نمودار ۱ به‌طور خلاصه بیان شده است که چگونه سه عنصر داستانی موقعیت، تعلیق و شخصیت در انتقال محتوای گروتسکی تأثیرگذار بوده است.



نمودار ۱. نقش عناصر داستان در ایجاد گروتسک

۴. ۲. تمهیدات سبکی

هر ژانر یا نوع ادبی، رویکردی تاریخی به آثار ادبی مشابه دارد. درحالی‌که در قرن بیستم نظریه‌پردازانی مانند دریدا و بارت بر عدم قطعیت تأکید دارند و به نظر این دسته «ازآنجاکه خواننده با مجموعه‌ای از رمزگان‌های متضاد روبه‌روست، تفسیر دقیق و عینی یک اثر ادبی تقریباً غیرممکن است» (دوبرو، ۱۳۹۸: ۱۱۶)، در نتیجه نمی‌توان تعداد زیادی از آثار ادبی را در یک دسته یا طبقه جای داد؛ بااین‌حال منظور از ژانر، نوعی ساخت یا حتی ابرساخت است که احکامی از پیش تعیین شده را به نویسنده تحمیل می‌کند و یا اینکه نویسنده به آن‌ها تحمیل می‌کند (همان، ۱۱۳).

در ژانر، اثر در کنار آثار دیگر شناخته می‌شود؛ بنابراین در نگاه ژانری نگاه بیناساختاری مبتنی بر شباهت مطرح است، به عبارتی آثار گوگول با وجود دو عامل فانتزی و پست‌مدرن با همهٔ آثار مشابه در پیوند است. باید تأکید کرد اغلب آثار فانتزی، نگاهی نو و پست‌مدرن نسبت به آثار مشابه خود دارند، یعنی فانتزی که با امر غریب شناخته می‌شود، در معنای ضمنی و درونی خود عموماً پست‌مدرن به شمار می‌آید. حضور فضاهای فانتاستیک، مکان‌ها، ابزارها و ادوات، اشخاص عجیب‌وغریب، غذاها، سفرهای بین سیاره‌ای و جنگ‌های آینده، نگاهی پست‌مدرن نسبت به زمانهٔ خود دارد.

۴. ۲. ۱. فانتزی و گروتسک

فضای فانتزی همان‌طور که در مقدمه گفته شده، سبب ایجاد توهم در خواننده می‌شود، ولی نه بدان پایه که مرز بین فانتزی و واقعیت دانسته نشود. گوگول، نخست خواننده را وارد فضای فانتزی می‌کند، اما با پرداختن به محتوایی اجتماعی و انتقاد اجتماعی می‌کوشد رنگی از واقعیت یا نگاهی ناتورالیستی به فانتزی بدهد.

در سراسر فانتزی *دماغ* همه چیز به جز دماغی که انسان‌گونگی یافته، عادی، طبیعی، معمولی و معقول است. نویسنده در دنیای واقعی، داستان را بیان می‌کند. استحالهٔ بدنی شکل گرفته و دماغی در شهر جولان می‌دهد که فانتزی بودن اثر در طبیعی جلوه‌دادن امر غریب است. حتی در جهان اثر برخی حرف‌های او را باور نمی‌کنند و خود ماژور هم باورش نمی‌شود دماغش از دست او گریخته است.

در فانتزی *شنل* مرزهای فانتزی و واقعیت مشخص‌تر هستند. گوگول در داستان *شنل* با مقدمه‌چینی‌هایی که در پی دوخت شنل برای خواننده بیان می‌کند، او را کم‌کم وارد دنیای فانتزی می‌کند و در نهایت با مرگ شخصیت اصلی ما وارد فضای فانتزی می‌شویم، یعنی تا پیش از مرگ آکاکی هنوز فانتزی شکل نگرفته بود.

انتخاب ژانر فانتزی برای ایجاد اعجاب و شگفتی و تا حدودی ترس صورت گرفته است. حقیقت‌نمایی داستان در پی آمیختگی تخیل فرا واقع و واقعیت ایجاد می‌شود. نویسنده برای اینکه ترس و اعجاب را بر داستان مسلط کند ناچار است فضایی فانتزی بیافریند که این امر سبب پاسخ قطعی ندادن به پرسش‌های خواننده می‌شود.

شاید به همین دلیل کوندرا معتقد است «وقتی مقابل رؤیایی خیال‌انگیز، چیدمانی از واقعیت قرار دهیم و آن را به رعایت دقیق مراحل زمانی، تعیین مکان‌ها و بیان دقیق موقعیت‌ها ملزم کنیم وارد فانتزی شده‌ایم» (کوندرا، ۱۳۹۳: ۸). منظور آن است که چیدمان زندگی واقعی و ایجاد فضاهای واقعی، به فهم و درک و دریافت فانتزی کمک بیشتری می‌کند. در هر دو اثر نویسنده با کمک فانتزی توانسته محتوای گروتسکی خود را تقویت کند. با زمینه‌چینی در زندگی عادی و واقعی امر نابهنجار و نامتوازن بیش‌ازپیش خود را نشان می‌دهد. فضاسازی واقعی و فانتزی در داستان اجتماعی شنل و دماغ برای عبور از امر واقعی و رسیدن به توهم فانتزی و تردید و دوگانگی یا چندگانگی و عدم قطعیت بیشتر مورد توجه است. در این میان استحالهٔ بدنی فرا واقع و ناهمگونی چند امر غیرمتجانس زمینهٔ گروتسک را در فانتزی فراهم آورده است.

۴. ۲. ۲. پست‌مدرن و گروتسک

سلدن در *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر* مهم‌ترین خصیصهٔ معنادار پست‌مدرنیته را فقدان مرکز می‌داند. یکه خوردن انسان به پیشامدهای غیرقابل‌تصور از قبیل آلودگی هوا و... باعث ازدست‌رفتن منظره‌های بسیار آشنا برای مخاطب خواهد شد. پس از آن، دیگر نه جهان وحدت و انسجام معنایی پیشین را دارد و نه خود انسان (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۲۵۶).

فرامدرنیسم برخی اصول مدرنیسم همچون حقیقت مطلق و وحدت را رد می‌کند، از واقعیت‌گرایی گریزان است و تقلید از طبیعت را جایز نمی‌داند. «فرامدرنیسم می‌خواهد فاصلهٔ بین فرهنگ عامه و طبقهٔ روشنفکر را کاهش دهد و برای ادبیات تخیلی و عامیانه و سنتی، همپای انواع دیگر ادبی، ارزش قائل شود» (علیزاده، ۱۳۹۰: ۴۳۶ و ۴۳۷).

ویژگی‌های پست‌مدرن به‌اختصار از نظر دیوید لاج، منتقد امریکایی، عبارت‌اند از «اتصال کوتاه، تناقض، جابه‌جایی، دوری از قاعده، زیاده‌روی، عدم انسجام، عدم قطعیت در سطح روایت، کثرت‌گرایی و تنوع» (علیزاده و جاور، ۱۳۹۷: ۴۳۷)، (شفیع‌نیا و دیگران، ۱۳۹۷: ۸۷).

مهم‌ترین ویژگی اثر پست‌مدرن در پایان باز، عدم قطعیت، زیاده‌روی و استفاده از شگردهای گروتسکی است؛ همچنین از همه مهم‌تر، مرز میان تخیل و واقعیت چنان درهم‌تنیده می‌شود که قابل‌شناسایی از یکدیگر نیستند، تا جایی که با ایجاد توهم در خواننده او را به اعجاب بیشتر و بیشتر و بی‌پاسخی بکشاند.

بازنمایی در عصر پست‌مدرن نه تصویربرداری از واقعیت است و نه فرافکنی، بلکه کشف شیوه‌ای است که بر اساس آن زبان و به عبارتی روایت‌ها و صور خیال، تصویر ما را از خودمان و خویشتنمان در حال و گذشته تعیین می‌کند. مرز بین واقعیت و جهان تخیلی داستان کم‌رنگ می‌شود و هنرمند به‌جای جهان واقعی موجود، با جهان‌های ممکن و متکثر روبه‌رو است (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۱) و این همان تفسیر دیگرگونه و متکثر از جهان است که نویسندهٔ پست‌مدرن با تکیه بر تکثر واقعیت جهان، می‌خواهد به آن برسد. کار متن پست‌مدرن، شناساندن جهان واحد به خواننده نیست.

پاینده معتقد است «داستان‌نویسان پست‌مدرنیست به شکلی می‌کوشند تا واقعیت را به‌منزلهٔ موضوعی مناقشه‌ناپذیر و نه مفروض، به شکلی نو بازنمایی کنند. همچنین سبک زندگی سیطرهٔ گفتمان، نقش رسانه، جایگزین‌کردن ایماژ (تصویر) به‌جای روایت، نگارش بازیگوشانه و هجو از مهم‌ترین خصیصه‌های مضامین پسامدرن است» (پاینده، ۱۳۹۶: ۳۴ ـ ۳۵). ارجاع به کثرت و تعدد چه در تفسیر و چه در وجه بیرونی و عینی جهان و جهان اثر، مصداق خوانشی پست‌مدرنی و یکی از ابزارهای نویسنده برای القای گروتسک در هر دو اثر است.

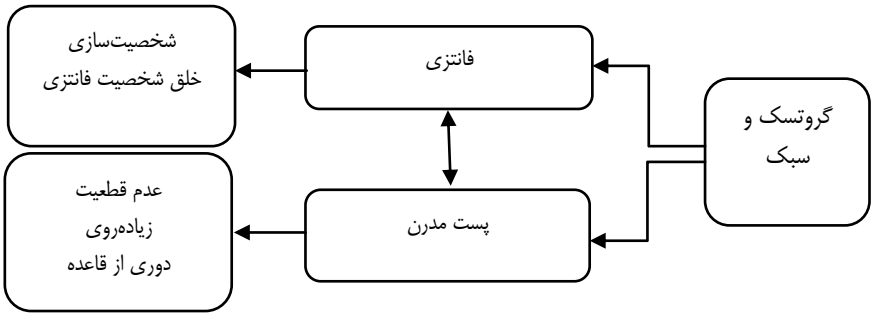
در داستان *شنل*، نویسنده مقدمه‌هایی برای دوخت شنل می‌آورد. شخصیت شنل مانند پینوکیو اندک‌اندک با جریان دوخته شدنش شکل می‌گیرد، نویسنده با رویکرد پست‌مدرن توانسته شخصیتی دور از قاعده و عجیب بسازد. سپس با چندین رخدادِ پی در پی، با زیاده‌روی در استقلال او از صاحب قبلی‌اش، سر و شکلی تازه و بدیع و وهمناک به او ببخشد. اگرچه در طراحی شخصیت آکاکی به‌منزلهٔ شخصیت غیرفانتزی اثر هم به همین شیوه عمل کرده؛ یعنی فقر و بی‌دست‌وپا بودن و بی‌اراده بودن او را بسیار اغراق‌گونه نشان داده است. تامسون برای توضیح و تعریف مفهوم گروتسک به توصیف خانوادهٔ لینچ در رمان *وات* از بِکِت اشاره می‌کند. در این رمان بکت با لحنی خنده‌دار و بی‌خیال ازریخت‌افتادگی مشمئزکنندهٔ اشخاص داستانی و اعضای خانواده‌ای که هم‌زمان افیلج، فقیر، بی‌ریخت و با بیماری‌های عجیب و غریب ارثی هستند را طوری بیان می‌کند که خود باعث فاصله‌گذاری میان خواننده با روایت درون متن می‌شود؛ «برای آنکه این آمیزه‌ای غریب... را توضیح بدهم، شاید خوب است به تضاد دیگری در خود متن اشاره کنم: تضاد میان محتوای خوفناک یا مشمئزکننده ـ که آشکارترین لایهٔ متن است ـ با شیوهٔ کمیک ارائهٔ محتوا» (تامسون، ۱۳۹۸: ۵).

در داستان *شنل* دقیقاً همین اتفاق می‌افتد. یعنی همان‌جا که زندگی به‌دردنخور آکاکی از همان انتخاب نامش که به معنی کفش است و او در همهٔ عمرش یک کفش درست‌وحسابی نداشت، داستان وارد گروتسک شده است. یعنی بی‌خیالی و کمیک و طنز بودن لجن نویسنده در برابر مصیبتی اجتماعی خواننده را به گروتسک وارد کرده است. در نیمهٔ پایانی داستان که شاهد جدایی و استقلال او از مردهٔ آکاکی هستیم هم همین زیاده‌روی اغراق‌گونه برای بارزتر شدن وجه کمیک داستان شکل می‌گیرد؛ با این تفاوت که نویسنده عمداً قصد دارد با به توهم افکندن خواننده، پایانی باز ایجاد کند.

همین لحن روایت در داستان *دماغ* هم موردتوجه است. درحالی‌که غیرممکن است فردی دماغش را از دست بدهد ولی نویسنده با لحنی خودمانی و بدون جانب‌داری طوری داستان را روایت می‌کند انگار در حال تصویربرداری از صحنه‌ای واقعی است. از همان آغاز وارد فانتزی و شخصیت‌بخشی به اجزای بدن می‌شویم که گویی ماهیت مستقلشان همیشگی بوده است. نویسنده تعمداً قصد دارد فضای فانتزی داستان و فرار دماغ از دست صاحبش و تبدیل‌شدن آن به شخصیتی واقعی را با کمک طنز برای مخاطب عادی جلوه دهد. با رویاروشدن دماغ و ماژور با یکدیگر سعی می‌کند اتصال و انقطاع روایی ایجاد کند و با جستجوگری ماژور و در تعلیق

گذاشتن اثر، عدم قطعیت و کثرت‌گرایی را به وجود آورد. از همه مهم‌تر آنکه انتخاب سوژه (جدایی دماغ از صاحبش) که در زندگی عادی غیرمحتمل است نیز زمینهٔ پست‌مدرنی دارد.

به‌این‌ترتیب تمهیدات گروتسکی نویسنده برای ایجاد زیاده‌روی، اغراق، تضاد و ناهمگونی، تکثر برداشت و عدم قطعیت، پردازش پست‌مدرنی است. در نمودار زیر تأثیر متقابل فانتزی و پست‌مدرن به‌عنوان دو رویکرد متفاوت سبکی برای ایجاد گروتسک در دو داستان نشان داده شده است.



نمودار ۲. تأثیر ساختار بر گروتسک در داستان‌های شنل و دماغ

۴. ۳. تمهیدات محتوایی

پیش‌ازاین بارها به محتوای گروتسکی در دو اثر اشاره شده است. *شنل* و *دماغ* فانتزی‌های انتقادی مبتنی بر انسان‌گونگی با ساختارهای متفاوتی هستند. *شنل* با واقع‌گرایی آغاز می‌شود که به ناتورالیست نزدیک است. راوی با جملاتی مثل «هیچ نکتهٔ قابل ذکری در او نبود» (همان، ۹۷) یا ماجرای مسخرهٔ نام‌گذاری‌اش که به‌ناچار نام آکاکی به معنی کفش برایش انتخاب شد، از شخصیت اول داستان چهره‌ای نامرئی می‌سازد. او که ابرقهرمان نیست، در مواجهه با رفتار دیگران و جامعه کنشی دارد. کنشِ تهاجمی جامعه با او و خوگرفتگی او با این کنش، غریب و هجوگونه می‌نماید. تنها جدایی و انفکاک دنیای ذهنی آکاکی از سایرین نیست که باعث نامرئی شدن او می‌شود، بلکه موقعیت اجتماعی او نیز جزء موقعیت‌های نامرئی در جامعه به‌حساب می‌آید؛ «به آن نوعی تعلق داشت که مادام‌العمر به‌عنوان عضو دون‌پایه شناخته می‌شوند» (همان، ۹۸)، «هرگز به وضع ظاهر خود توجه نمی‌کرد. رنگ اونیفورمش دیگر سبز نبود، سفید چرک‌مرده‌ای بود که با قرمز مخلوط شده باشد» (همان، ۱۰۲).

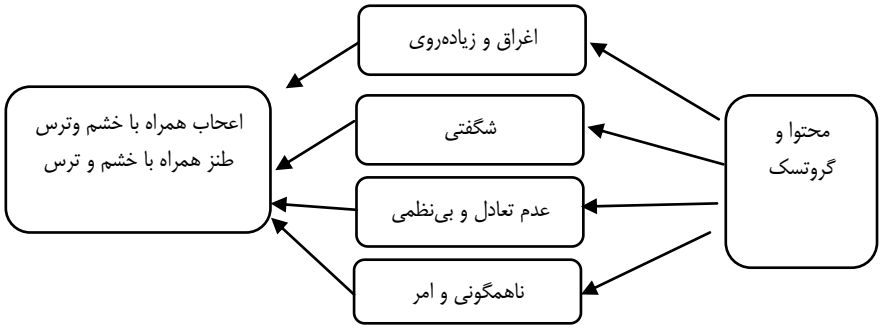
گویا او با همهٔ جهان اطرافش ناهماهنگ است که از ویژگی‌های بارز گروتسک است. «پایدارترین مشخصهٔ شیوهٔ روایت گروتسک در طی زمان، ناهماهنگی است. چه عنصر آن تضاد و تعارض و آمیزهٔ امور ناهمگون باشد، چه امتزاج اجزای نامتجانس» (میرصادقی، ۱۳۹۷: ۴۷۱).

تعارض و تضاد او با همکاران و جامعهٔ اطرافش به این صورت شرح داده می‌شود: «آکاکی در تنهایی و انزوای خود به تحقیرهای همکارانش بی‌توجه است و فقط اگر هنگام رونویسی، مزاحمتی برایش ایجاد شود با لحن دردناکی که هر کسی را عقب می‌راند، می‌گفت: ولم کنید چرا آزارم می‌دهید» (گوگول، ۱۳۹۶: ۱۰۰). این انفکاک از واقعیت پیرامون با آمدن شنل کم‌رنگ‌تر می‌شود.

ابتدا آکاکی از تغییر یعنی دست‌یافتن به شنل جدید، وحشت دارد؛ اما وقتی اجباراً آن را می‌پذیرد، گروتسک تازه‌ای شکل می‌گیرد. در *شنل*، نویسنده تنها با حرف‌زدن و یا راه‌رفتن و مزاحمت ایجادکردن نیست که به شنل شخصیتی گروتسکی می‌دهد؛ بلکه توجه و اهمیت‌دادن است، تا جایی که در نهایت مهم‌تر از خود آکاکی می‌شود و همهٔ همکارانش هم به شنلش بیش از خودش توجه می‌کنند و از شنل به‌عنوان معشوقهٔ نداشتهٔ آکاکی یاد می‌کنند. استحالهٔ شنل به موجودی انسانی و دارای احساس و حتی به‌عنوان همدم، سبب می‌شود تا فقدان شنل در اثر زد و خورد شبانه، آکاکی را به کام مرگ بکشاند.

رفتارهای اجتماعی اطرافیان و خود آکاکی از شنل، یک انسان می‌سازد، و تا قبل از صحنهٔ پایانی مشخص نیست این شنلِ آکاکی است که عیاروار بر کالسکه‌ها و عُمال دولتی و ستمگران می‌تازد و قیام می‌کند یا انسان دیگری با شنل دیگر. زمینه‌ای برای بافت حماسهٔ کمیک و داستان‌های عیاری برای خواننده ایجاد می‌کند. به‌این‌ترتیب هر چه جلوتر می‌رویم گروتسک به سمت محتوای خنده‌دار و شگفت‌انگیزتری پیشروی می‌کند که شاید برای خوانندگانِ دیگر همراه با ترس باشد.

در *دماغ*، ابتدا فقط با محتوایی غیرعادی و خنده‌دار روبه‌رو هستیم؛ کووالیف صبح بیدار می‌شود و می‌بیند دماغش نیست، اما نویسنده با بازگشت به عقب دلیل این تبدیل و تبدل را برای ما روشن می‌سازد. شکل‌گیری شخصیت دماغ هم درست به‌مانند شنل، از رفتار انسانی صاحب آن سرچشمه می‌گیرد و در نهایت تبدیل به ماهیتی مستقل می‌شود و دماغ به‌مثابهٔ انسانی کامل و واقعی و تقریباً با همان خلق و خوهای صاحب قبلی‌اش جلوه می‌کند. طوری که صاحبش او را می‌شناسد ولی خودش نمی‌تواند صاحبش را بپذیرد. اغراق و زیاده‌روی تا آنجاست که وسط نان صبحانهٔ پیرمردی دائم‌الخمر پیدا می‌شود و چون دائم‌الخمر است حتی خواننده هم اولین‌بار آنچه را که روایت می‌شود باور نمی‌کند، تا اینکه آن را درون رودخانه می‌اندازد. از آن طرف، نگاه کووالیف به مسئلهٔ گم‌شدن دماغش مانند مواجه‌شدن با یک جنایت است و به کل ماجرا به‌عنوان یک شیادی و دزدی نگاه می‌کند و دائم در پی پلیس و نظمیه است؛ درحالی‌که مجرم جزئی از وجود اوست که حالا مستقل از او شخصیت یافته و از دیدار دوباره با او سر باز می‌زند. محتوای گروتسکی در این داستان نیز همراه با شوخی و طنز پیشروی می‌کند و در نهایت با اعجاب به پایان می‌رسد.



نمودار ۳. نقش محتوا در پردازش گروتسک

نمودار ۴. تلفیق ابعاد سه‌گانه گروتسک در داستان‌های شنل و دماغ

تلفیق نمودارها نشان می‌دهد نویسنده محتوای گروتسکی اعجاب همراه با خشم یا طنز همراه با ترس را با کمک دو ساختار پست‌مدرن و فانتزی در عناصر داستانی امکان‌پذیر کرده است. از میان عناصر داستانی دو عنصر تعلیق و شخصیت‌سازی در خلق گروتسک کاربرد بیشتری داشته که هر دوی اینها با محتوای گروتسکی همراه بوده است.

۵. نتیجه‌گیری

شنل و *دماغ* از داستان‌های فانتزی طنزآمیز گوگول هستند. اما نویسندگان در این مقاله قصد اثبات این مسئله را داشتند که فهم بهتر هر دوی این آثار بر بستر گروتسک امکان‌پذیر است، به عبارتی طنزی که در هر دو اثر دیده می‌شود زاییدهٔ کارکردهای گروتسکی است. از مهم‌ترین ویژگی‌های گروتسکی می‌توان به تمهیدات داستانی اشاره کرد که شامل عناصر داستان می‌شود؛ از آن جمله باید از شخصیت‌پردازی، فضاسازی و تعلیق داستان یاد کرد که خواننده را به فضای گروتسکی سوق می‌دهد. نخست با شروع‌های ناگهانی و پایان‌های شایعه‌وار فضای گروتسکی و اعجاب، همراه با طنز و حتی ترس خلق می‌شود. در تعلیق نیز تمام مدت با حذف عامل پیش‌برندهٔ داستان بر زیاده‌روی و شگفتی می‌افزاید که سبب سردرگمی خواننده در پیدا کردن مرز واقعیت و مجاز می‌شود. در شخصیت‌پردازی باید از استحالهٔ بدن گروتسکی نام برد. نویسنده با استقلال‌طلبی و جداسازی بدن و اجزای وابسته به آن از اجزای کلی صاحبش قصد دارد صحنه‌ای ترسناک و اعجاب‌آور تداعی کند و تا پایان داستان خواننده بلاتکلیف است که در واقع این شنل و دماغ از آنِ صاحبانشان هستند یا تغییراتی در آن‌ها رخ داده یا اصلاً از نقش اصلی

خود جدا افتاده و نقش دیگری را به دوش می‌کشند؟ دستهٔ دوم، تمهیدات سبکی است. فضاسازی در هر دو داستان در ژانر فانتزی سبب باورپذیری و ایجاد حقیقت‌مانندی می‌شود. اگر ماجراها در داستان واقعی رخ می‌داد اهداف نویسنده به دست نمی‌آمد. گروتسک با فانتزی، ارتباط نزدیکی دارد؛ زیرا گروتسک تنها در خیال و ناخودآگاه فرد رشد نمی‌کند بلکه به صورت ملموس و واقعی در محیط پیرامون فرد دیده می‌شود. پس در دنیای فانتزی، حوادث داستان باورپذیرند. عینیتِ عریان گروتسک است که سبب ترس یا خشم در ضمیر مخاطب می‌شود. از سویی این عینیت همراه با عدم قطعیت که از مختصات پست مدرن است، سبب طنز و ترس و اعجاب و در پاره‌ای موارد خشم می‌شود. از مهم‌ترین محتواهای معمول گروتسک در این داستان‌ها می‌توان به استحالهٔ بدنی، نابهنجاری، عدم تعادل و توازن و ناسازگاری دو امر غریب و اغراق و زیاده‌روی اشاره کرد. در پایان باید گفت اگرچه کارکرد گروتسک در هر اثر طنزآمیز سبب خشم یا شگفتی و ترس است اما طنز گروتسکی سبب ترس یا خشم تنها نیست؛ بلکه تردد در میان این دو حالت است. در اصل این ویژگی سبب می‌شود نگاهی کاملاً خواننده‌محور بر اثر حاکم شود. به نظر می‌رسد در داستان‌های مورد مطالعه، جنبهٔ شگفتی و طنز بر خشم و ترس پیشی داشته است؛ اما این امکان وجود دارد که برای خوانندهٔ زمان گوگول یا خوانندهٔ روسی که مصادیق آن را در دنیای واقعی خود تجربه می‌کرده یا می‌کند، گفتمان ترس و خشم نیز برجسته باشد، به این ترتیب مسئلهٔ بافت و گفتمان هم در شناخت و جایگاه رویکردهای گروتسکی اهمیت می‌یابد.

منابع

ابراهیمی الوند، حسین (۱۳۷۹). «فانتزی دریچه‌ای به امکانات نو». (ترجمه و خلاصه‌ای از کتاب Through The Eyes of Children)، *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۲۰، صص ۱۴۳_۱۴۶.

ابرامز، ام. اچ. (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی، تهران: رهنما.

اخوت، احمد (۱۳۸۸). «کم و زیاد گوگول». *بخارا*، خرداد و شهریور ۱۳۸۸، شمارهٔ ۷۱، صص ۶۳ ـ۷۳.

بهروزکیا، کمال (۱۳۸۵). «فانتزی ادبیات دوران جدید». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، خرداد و تیر و مرداد ۱۳۸۵، شمارهٔ ۱۰۴ تا ۱۰۶، صص ۱۳۸ ـ ۱۴۴.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۴). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ ششم، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۶). *داستان کوتاه در ایران*. جلد سوم، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

پاکباز، روئین (۱۳۸۷). *دائرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

تامسون، فیلیپ (۱۳۹۸). *گروتسک*. ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: مرکز.

تراس، ویکتور (۱۳۸۳). «گوگـول، نابغه‌ای نقش‌باز». ترجمهٔ علی بهبهانی، *کارنامـهٔ مهر*، شمارهٔ ۴۵.

جکسن، رمزی (۱۳۸۳). «فانتاسیک به‌مثابه روش». ترجمهٔ امیراحمدی آریان و احسان نوروزی. *فارابی*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۱، صص ۷ ـ ۳۰.

حسینی، مریم (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی زنده‌به‌گور هدایت و سه‌تار جلال آل احمد با یادداشت‌های یک دیوانه و شنل نیکلای گوگول». نشریهٔ *ادبیات تطبیقی*، بهار ۱۳۸۹، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۷ـ ۲۹.

داد، سیما (۱۳۹۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ ششم، تهران: مروارید.

داوودی مقدم، فریده (۱۳۹۱). «گروتسک در حکایت‌های دیوانگان عطار». مجلهٔ *تاریخ ادبیات*، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، شمارهٔ ۷۱، صص ۵۳ ـ ۷۵.

دوبرو، هِدِر (۱۳۹۸). *ژانر (انواع ادبی)*. چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

راستی یگانه، فاطمه (۱۳۸۸). «جستاری در گروتسک». فصلنامهٔ تخصصی *تئاتر صحنه*، شمارهٔ ۶۹، صص ۱۱۶ـ ۱۱۸.

رهادوست، بهار (۱۳۸۰). «ویژگی‌های رمان پست‌مدرن». *کارنامه*، بهمن و اسفند ۱۳۸۰، شمارهٔ ۲۵ و ۲۶، صص ۳۰ ـ ۳۳.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۹۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر، ویراست سوم، تهران: بان.

شفیع‌نیا، مریم؛ شوهانی، علیرضا؛ جهانی، محمدتقی (۱۳۹۷). «پایان قطعیت‌ها؛ بوطیقای عدم قطعیت در رمان پست‌مدرنیستی». فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*، پاییز ۱۳۹۷، سال پانزدهم، شمارهٔ ۶۱، صص ۷۵ ـ ۱۰۶.

علیزاده، ناصر؛ جاور، سعیده (۱۳۹۷). «بررسی عناصر گروتسک در رمان *خوف* اثر شیوا ارسطویی (بر اساس نظریات میخائیل باختین، فیلیپ تامسون و ولفگانگ کایزر)». نشریهٔ *زبان و ادبیات فارسی* دانشگاه تبریز، سال ۷۱، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شمارهٔ ۲۳۷، صص ۳۷ ـ۵۷.

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۶). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.

کوندرا، میلان (۱۳۹۳). *هنر رمان*. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ چهاردهم، تهران: قطره.

کهنمویی پور، ژاله؛ خطاط، نسرین دخت؛ افخمی، علی (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه ـ فارسی)*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

گوگول، نیکلای (۱۳۹۶). *یادداشت‌های یک دیوانه*. ترجمهٔ خشایار دیهیمی، تهران: نشر نی.

لینچ براون، کارول؛ ام. تاملینسون، کارل (۱۳۷۷). «فانتزی نو». ترجمهٔ پرناز نیری، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۱۳، صص ۴۸ ـ ۶۴.

مکاریک، ریما ایرنا (۱۳۹۳). *دانشنامه نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: آگه.

موسوی، مصطفی؛ جمالی، عاطفه (۱۳۸۸). «فانتزی؛ چیستی و تاریخچه آن در ادبیات جهان و ایران». *ادب فارسی*، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۶۱ ـ۷۴.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۷). *فرهنگ داستان‌نویسان*، تهران: فرهنگ معاصر.

مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)*. چاپ هفتم، تهران: ققنوس.

محمدی، سمیه؛ یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا (۱۳۹۷). «نسبت بازنمایی‌های ناتورالیستی و گروتسکی: تجسدگرایی، نمای نزدیک و تحریف بدن». *ادبیات پارسی معاصر*، سال هشتم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۲۵)، صص ۱۲۷ ـ۱۴۴.

محمدی فشارکی، محسن؛ خدادادی، فضل‌الله؛ افشارنیا، یوسف (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستان‌های فارسی و خارجی». *مطالعات و تحقیقات ادبی*، بهار و تابستان ۱۳۹۲، شمارهٔ ۱۷، صص ۸۹ ـ ۱۰۹.

ناباکف، ولادیمیر (۱۳۹۳). *درس‌گفتارهای ادبیات روس*. ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

نولز، رونلد (۱۳۹۱). *شکسپیر و کارناول پس از باختین*. ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: هرمس.

نیدلمن‌لین، راث (۱۳۷۹). «فانتزی فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت؟». ترجمهٔ حسین ابراهیمی، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۲۳، صص ۷ ـ ۳۱.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۶). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ علی معصومی، شاپور جورکش و دیگران، تهران: چشمه.

References

Abrams, M. H. (2005). *Descriptive Dictionary of Literary Terms*. translated by Saeed Sabzian-Moradabadi, Tehran: Rahnama. (in Persian)

Akhovat, Ahmad (2009). " More or less Gogol ". *Bukhara*, May and September 2009, No. 71, pp. 73-63. (in Persian)

Alizadeh, Naser; Javar, Saeedeh (2017). "Investigation of grotesque elements in the novel Fear by Shiva Aristotelian (based on the theories of Mikhail Bakhtin, Philip Thomson and Wolfgang Kaiser)". Journal of *Persian Language and Literature* of Tabriz University, 2017, spring and summer, number 237 , pp. 37-57. (in Persian)

Behrouzkia, Kamal (2005). "Fantasy Literature of the New Era". *Children's and Teenagers' Month Book*, Khordad and June and July 2015, No. 104 to 106, pp. 138-144. (in Persian)

Biniyaz, Fethullah (2014). *An introduction to story writing and narratology*. 6th edition, Tehran: Afraz. (in Persian)

Dodd, Sima (2011). *Dictionary of Literary Terms*. 6th edition, Tehran: Marwarid. (in Persian)

Davoudi Moghadam, Farideh (2012). "Grotesque in the stories of Attar's madmen", History of Literature Magazine, Autumn and Winter 2012, No. 71, pp. 75-53. (in Persian)

Dobro, Heather (2018). *Genre (Literary Genres)*. third edition, Tehran, Central Publishing. (in Persian)

Rasti Yeganeh, Fatemeh (2008). "An Inquiry into the Grotesque". Specialized Stage Theater Quarterly, No. 69, pp. 116-118. (in Persian)

Ebrahimi Alvand, Hossein (2000). "Fantasy, A window to new possibilities". (translation and summary of the book Through The Eyes of Children), *Children's and Adolescent Literature Research Journal*, No. 20, pp. 143-146. (in Persian)

Gogol, Nikolai (2016). *Notes of a Madman*. translated by Khashayar Dehimi, Tehran: Ney Publishing. (in Persian)

Hosseini, Maryam (2010). "A comparative study of Zinda Beh-Gor Hedayat and Setar Jalal Al Ahmad with the notes of a madman and Nikolai Gogol's cloak". Comparative Literature, Spring 2010, Year 1, Number 2, pp. 17-29. (in Persian)

Harland, Richard (2016). *A Historical Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes*. translated by Ali Masoumi, Shapour Jurkesh and others, Tehran: Cheshme. (in Persian)

Jackson, Ramzi (2004). "Fantasy as a Method". translated by Amir Ahmadi Arian and Ehsan Norouzi. *Farabi*, fourteenth volume, number 1, pp. 7-30.

Kaden, John Anthony, (2007). *Descriptive Dictionary of Literature and Criticism*, translated by Kazem Firouzmand, Tehran, Shadgan. (in Persian)

Kundra, Milan (2013). *The Art of the Novel*, translated by Parviz Homayunpour, 14th edition, Tehran: Drop.

Kohanmouipur, Jhaleh; Calligrapher, Nasrin Dekht; Afkhami, Ali (2002). *Descriptive Dictionary of Literary Criticism (French-Persian)*, Tehran: Tehran University Press. (In Persian).

Knowles, Ronald (2012). *Shakespeare and Carnival after Bakhtin*, translated by Roya Pourazer, Tehran: Hermes. (in Persian)

Lynch Brown, Carol and M. Tomlinson, Karl (2017), "New Fantasy", translated by Parnaz Neiri, Children's and Adolescent Literature Research Journal, No. 13, pp. 64-48. (in Persian)

Makarik, Rima Irena (2013). *Encyclopaedia of Literary Theory*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, fifth edition, Tehran: Agh.

Mousavi, Mustafa and Jamali, Atefeh (2008). "Fantasy; What it is and its history in the literature of the world and Iran". *Persian Literature*, Autumn and Winter 2018, Volume 1, Number 2, pp. 74-61. (in Persian)

Mirsadeghi, Jamal (2017). *Storytellers' Culture*. Tehran: Contemporary Culture. (in Persian)

Mandanipour, Shahryar (2013*). The book of Shahrazad's ghosts (structures, methods and forms of new stories)*. 7th edition, Tehran: Qaqnos. (in Persian)

Mohammadi, Samiyeh and Yaqoubi Anghanasarai, Parsa (2017). "The Ratio of Naturalistic and Grotesque Representations: Anthropomorphism, Close-up and Distortion of the Body". *Contemporary Persian Literature*, 8th Year, Fall and Winter 2017, Number 2 (25 in a row) , pp. 127-144. (in Persian)

Mohammadi Pasharaki, Mohsen; God given, Fazlullah; Afsharnia, Youssef (2013). "Investigation and analysis of grotesque structural elements in some Persian and foreign stories". *Literary Studies and Research*, Spring and Summer 2013, No. 17, pp. 109-89. (in Persian)

Nabokov, Vladimir (2013). *Lectures on Russian literature*. Translated by Farzaneh Taheri, second edition, Tehran: Nilufar. (in Persian)

Needleman-Lein, Roth (2009). "Fantasy to escape from reality or enhance reality?". translated by Hossein Ebrahimi, *Children's and Adolescent Literature Research Journal*, No. 23, pp. 31-7. (in Persian)

Payandeh, Hossein (2016). *Short stories in Iran*. third volume, third edition, Tehran: Nilofar. (in Persian)

Pakbaz, Ruin (2007). *Encyclopaedia of Art*. Tehran: Contemporary Culture. (in Persian)

Thomson, Philip (2018). *Grotesque*. translated by Farzaneh Taheri, second edition, Tehran: Center. (in Persian)

Rahadoost, Bahar (2001). "Features of Postmodern Novel". *Karnameh*, February and March 1380, No. 25 and 26, pp. 30-33. (in Persian)

Selden, Raman; Widdowson, Peter (2017). *Guide to Contemporary Literary Theory*. translated by Abbas Mokhbar, third edition, Tehran: BAN. (in Persian)

Shafinia, Maryam; Shohani, Alireza; Jahani, Mohammad Taghi (2017). "The End of Certainties; The Boutique of Uncertainty in the Postmodernist Novel". *Literary Research Quarterly*, Fall 2017, Year 15, Number 61, pp. 106-75. (in Persian)

Terrass, Victor (2013). "Gogol, a playmaker genius". translated by Ali Behbahani, *Karnama Mehr*, No. 45. (in Persian)

Table of Contents

Title	Page
Semiotic Study of "Love" Based on Rifater's Theory in Attar's Mantiq al-Tayr and Fazel Nazari's Ghazals Fatemeh Modarresi, Hossein Shirdel	1
The Study of Syntactic Balance in Nizami`s Poetry, Based on Symmetrizing Aghileh Arasteh, Ahmad Goli, Naser Alizadeh	23
Feminine Writing in the Story 'Autumn is the Last Season of the Year' Based on Showalter's Approach Mansoureh Shahriyari	47
Recognizing the Points of Aesthetics, Stylistics and Literary Criticism in Jame ol-Sanaye val-Awzan Mojahed Gholami	73
Reanalyzing the Style of *Majaz* (Metaphor & Metonymy) with the Semantic Approach and Representing it to the *Briefness* Mohammad Taghi Kebritchi, Mohammad Reza Shahroodi	95
Aesthetic Analysis of Selected Quatrains of Iraj Zebardast Based on Formalist Criticism Kamal Rasoulian, Mohammad Amir Obaydinia	125
Analyzing the Grotesque Structure in Gogol's Fantasies (Case Study of the Cloak, the Nose) Bahare Fazli Darzi, Zohreh Parsian, Rohollah Hadi	149

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 4 (36), Vol. 13, Winter, 2025

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Javad Asghari (Associate 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
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

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 – 9575

No. 4 (36), Vol. 13, Winter 2025

Table of Contents

Semiotic Study of "Love" Based on Rifater's Theory in Attar's Mantiq al-Tayr and Fazel Nazari's Ghazals **1**
Fatemeh Modarresi, Hossein Shirdel

The Study of Syntactic Balance in Nizami`s Poetry, Based on Symmetrizing **23**
Aghileh Arasteh, Ahmad Goli, Naser Alizadeh

Feminine Writing in the Story 'Autumn is the Last Season of the Year' Based on Showalter's Approach **47**
Mansoureh Shahriyari

Recognizing the Points of Aesthetics, Stylistics and Literary Criticism in Jame ol-Sanaye val-Awzan **73**
Mojahed Gholami

Reanalyzing the Style of *Majaz* (Metaphor & Metonymy) with the Semantic Approach and Representing it to the *Briefness* **95**
Mohammad Taghi Kebritchi, Mohammad Reza Shahroodi

Aesthetic Analysis of Selected Quatrains of Iraj Zebardast Based on Formalist Criticism **125**
Kamal Rasoulian, Mohammad Amir Obaydinia

Analyzing the Grotesque Structure in Gogol's Fantasies (Case Study of the Cloak, the Nose) **149**
Bahare Fazli Darzi, Zohreh Parsian, Rohollah Hadi