

بسم الله الرحمن الرحيم

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه
علمی - پژوهشی گردیده است .

فصلنامه

«پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی

انجمن زبان و ادبیات فارسی

با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی

مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسین زاده سردبیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	استاد دانشگاه تهران
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر مهین پناهی	استاد دانشگاه تهران
دکتر جلیل تجلیل	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر محمد دانشگر	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حکیمه دبیران	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسن ذوالفقاری	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکویخت	

مدیر اجرایی: افسون قنبری

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر اسپرهم، آقای دکتر بزرگ بیگدلی، آقای دکتر پاینده، آقای دکتر محسن ذوالفقاری، آقای دکتر راستگوفر، آقای دکتر سجادی، آقای دکتر شمیسا، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر عابدی، آقای دکتر فتوحی، آقای دکتر فرزاد، خانم دکتر کرد زعفرانلو کامبوزیا، آقای دکتر کزازی، آقای دکتر نیک منش

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word ۲۰۰۰) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A۴ (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۹	بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه (دکتر علی اکبر باقری خلیلی - غریب رضا غلامحسین‌زاده)
۲۷	بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» (دکتر مریم سلطان بیاد - دکتر غلامحسین کریمی دوستان - زکریا بزدوده)
۴۵	خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستانهای بیژن نجدی (فرشته رستمی)
۷۱	انگاره‌ای نو برای تاریخ استعاره (دکتر ناصرقلی سارلی)
۸۹	نقد و بررسی زیباشناختی «نفثه‌المصدور» (دکتر احمد طحان)
۱۱۷	نقش ارجاع شخصی و اشاره‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی (دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده - حامد نوروزی)
۱۳۹	بررسی و مطالعه تطبیقی منطق الطیر عطار و افسانه قرون هوگو (زینب مشتاق)
۱۵۴	چکیده انگلیسی

بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه

دکتر علی اکبر باقری خلیلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

غریب رضا غلامحسین‌زاده

مربی گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران

چکیده

در فلسفه پدیدارشناسی، کل عالم، فرایندی هستی‌شناسانه دارد و انسان دارای آگاهی استعلایی است و غایت آن نموداری پدیده‌ها نسبت به هم و شناخت حسی و عینی از یکدیگر است. نیچه در بررسی دوران اساطیری و تاریخ کهن بشری معتقد است که انسان یونان باستان، نوعی شناخت هستی‌شناسانه داشته و طبیعت و فرایند آن را چنانکه بوده، می‌شناخته و زندگی وی با آن هماهنگ بوده و به واسطه آن معنا پیدا می‌کرده است. او زندگی را تراژدی می‌داند و با خلق خدایان، الهه‌ها و رب‌النوع‌ها و انتساب حوادث هولناک به آنها و یاری جستن از آنها، زندگی را تحمل‌پذیر ساخت و در این زمینه از تلفیق دو عنصر بهره‌جست: یکی، عنصر دیونوسوسی که به دیونوسوس، خدای بی‌نظمی و آشفتگی، رقص و شادی و شراب و مستی منسوب بوده و دیگری، عنصر آپولونی که به آپولون، خدای نظم و آرامش، عقل و فرهنگ، شعر و موسیقی و زیبایی منسوب بوده است. بنابراین، نیچه هنر تراژدی را به عنوان اولین آفرینش هنری یونانیان باستان، زاده دو عنصر تقابلی دیونوسوسی و آپولونی می‌داند و فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی خود را بر آن دو بنامی‌نهد. در این مقاله، غزلیات حافظ براساس این نظریه بررسی، و

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

* تاریخ دریافت: ۸۶/۸/۲۸

خوانشی نیچه‌ای، اما متناسب با مقتضیات هنری، فرهنگی، دینی و آیینی ایرانیان ارائه می‌شود. عنصر دیونوسوسی در بیهایی از غزلیات حافظ، که رابطه انسان با دنیا، آشوب زمانه، بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان را تشریح می‌کند، حضور دارد و عنصر آپولونی در بیهایی که به تبیین رابطه انسان با خدا و پناه بردن به عشق و عرفان و رندی می‌پردازد، حافظ را به شادی فرا می‌خواند و اعتبار یار به عرفان. بدین ترتیب، میان آن بی‌نظمی (دیونوسوسی = بی‌اعتباری دنیا) و این نظم (آپولونی = عاشقی) اعتدال و ارتباط ایجاد می‌کند.

کلیدواژه: نیچه، دیونوسوس، آپولون، حافظ، عشق، نظریه زیبا شناسانه

۱. درآمد

اگرچه پیشینیان به تأثیر زیبایی‌شناسی بر شناخت و معرفت باور داشتند، آن را اساساً به حواس مربوط می‌دانستند و برای آن جایگاه ویژه‌ای قائل نبودند. زیباشناسی به معنای جدید از قرون وسطا به بعد در مغرب زمین شکل گرفت. در نظام فکری دکارت، کانت و هگل، تقدم با آگاهی بود و کانت در نقد قوه داوری، زیباشناسی را همان علم مربوط به حواس می‌انگاشت، اما هگل آن را وارد نظام فلسفی کرد و تنها هنر را زیبایی‌راستین دانست (مارکوزه، ۱۳۸۵: ص ۱-۳). زیبایی‌شناسی در قرن بیستم وضعیت متفاوتی پیدا کرد؛ چنانکه در این باره، مدرنیست‌ها بر نواندیشی تأکید کرده، اما به گذشته، سنت، واقعگرایی، منطق و اخلاق بی‌توجهی نمودند (حاجی‌زاده، ۱۳۸۴: ذیل مدرنیسم). اگزیستانسیالیست‌ها و مارکسیست‌ها آن را در محتوای متون جستجو کردند؛ بویژه مارکسیست‌ها در این ارتباط بر موضوعات سیاسی و سیاستهای راهبردی مقاصد خود و نیز میزان تأثیرگذاری اجتماعی متون پافشاری کردند و هم آنان زمینه‌های فروپاشی فرومالیسم را، که در نظام زیبایی‌شناسی آن بر فرم و ساختار تأکید داشت، فراهم آوردند و برای هنر غایتی صرفاً ایدئولوژیک قائل شدند. این تندرویها، نظریه پردازانی چون مارکوزه و لوکاچ را به انتقاد از تصور صرفاً ایدئولوژیک از هنر، مطلق‌انگاری و شیء گشتگی ذهن واداشت و در نتیجه، لوکاچ واقعگرایی را در مرکز نظریه زیبایی‌شناختی خود قرار دارد (مارکوزه، ۱۳۸۵: ص ۴-۲۵). طرفداران هرمنوتیک، زیبایی‌شناسی را در تأویل متون می‌جستند و در سده‌های میانه، هر اثر را از چهار زاویه متفاوت تأویل می‌کردند:

ادبی، تمثیلی، اخلاقی و عرفانی (احمدی، ۱۳۸۵: ص ۴۳).

میشل فوکو، نیچه را به دلیل طرح دیدگاه‌های تأویلی، نایافتنی بودن معنا، محو تأویل و حتی خود تأویل‌گر، جزو پیشگامان هرمنوتیک مدرن به شمار می‌آورد (فوکو، ۱۳۸۵: ص ۹). نیچه در وادی زیبایی‌شناسی بر استعاره تأکید کرده، از منش استعاری زبان سخن می‌گوید و به تأویل روی می‌آورد و استعاره و تأویل را در زبان شعر می‌جوید. او در اثر سترگ خود، «زایش تراژدی» به بحث درباره فلسفه زیبایی‌شناسی هنر پرداخته و سرچشمه‌های آن را در اساطیر یونان باستان جستجو کرده و آن را منشأ آفرینش آثار هنری و ادبی به شمار آورده است.

۲. نیچه

فردریش نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰) یکی از مردان ادبی آلمان و برخوردار از اهمیت جهانی است و شهرت فزاینده او به سبب رواج تعبیرهایی مانند «ابر مرد» و «اراده معطوف به قدرت» و «اخلاق ستیزی» و «فراسوی نیک و بد» و «ارزیابی مجدد ارزشها و حیوان مو بور» و «شبان» است. کارل یاسپرس او را جدّ اعلای اگزیستانسیالیسم می‌خواند و والتر کاوفمن او را ادامه‌دهنده عقلانی دوران روشنگری می‌شناسد؛ لیکن شارل اندلر او را سوسیالیست توصیف می‌کند و گئورگ لوکاچ، فاشیست (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۱-۱۳۲). او در قلمرو فلسفه از ابعاد شخصیتی و فکری متفاوتی برخوردار است. عده‌ای مقصود نهایی نیچه را ابطال و نابودی متافیزیک دانسته‌اند و گروهی، ایجاد نظامی نوین و سازگار با زمان که با شکست روبه‌رو شد (استرن، ۱۳۷۶: ص ۲۲۱). به دلیل نوساناتی که در آرا و نظریات فلسفی او به چشم می‌خورد، «می‌توان هم نیچه را جدی گرفت و هم از تقلیل او به تناقض‌پرستی یا برکشیدنش به مقام نبی ملهم خودداری کرد ... در موارد بسیار باید گفته‌اش را چندان جدی نگرفت، موقتی تلقی کرد و خود او را آرمایشگر تصورات و نگرشها دانست... اما نظرش درباره هنر و ادبیات، انسجام و هماهنگی بسزایی دارد» (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۲-۱۳۳). او در اثر ازشمندش، زایش تراژدی از روح موسیقی، نظریه دیونوسوسی را در ارتباط با زیبایی‌شناسی مطرح کرده است.

آنچه اساساً نیچه را به طرح این نظریه وامی‌دارد، تقابل او با حکم سقراطی «دانش، فضیلت است» (نیچه، ب ۱۳۷۷: ص ۱۲۸)؛ یعنی دانش محوری سقراط و اخلاق‌گرایی افلاطون و توجیه وجود جهان بر بنیاد نظریات آن دو است. به اعتقاد نیچه «کل عالم مدرن ما در

تور فرهنگ اسکندرانی گرفتار است. آرمانش انسان نظری است که به عظیم‌ترین نیروهای شناخت مجهز است و برای خدمت به علم سخت می‌کوشد» (همان: ص ۱۳۶-۱۳۷)؛ علمی که با کشتی منطق به سوی کرانه‌های نهایی در حرکت است که کشتی خوش‌بینی آن به دلیل عدم قدرت پیمایش کامل آن، درهم شکسته می‌شود و آدمی هنگامی که در کمال وحشت می‌بیند که چگونه منطق در این مرزها حلقه می‌زند و سرانجام دم خود را گاز می‌گیرد، ناگهان شکل جدیدی از بینش سر بر می‌آورد. بینش اشراقی و تراژیک که صرفاً برای تاب آوردن به هنر به عنوان حفاظ و راه چاره، نیاز دارد. هنری که رشد مداوم آن با دوگانگی آپولونی و دیونوسوسی پیوند دارد (همان: ص ۲۵ و ص ۱۱۸-۱۱۹).

بنابراین، نیچه در زایش تراژدی می‌نویسد:

برخلاف تمامی کسانی که قصد دارند هنرها را از یک اصل انحصاری به مثابه منبع لازم و حیاتی برای هر اثر هنری، نتیجه‌گیری کنند، من چشمان خود را روی دوالوهِیت هنریونانیان، آپولون و دیونوسوس ثابت نگاه می‌دارم و در آنها نمایندگان زنده و برجسته دو جهان هنری را می‌یابم که از لحاظ جوهر درونی و عالیترین اهدافشان با یکدیگر تفاوت دارند. آپولون را نابع تغییر شکل دهنده اصل فردانیت می‌بینم که تنها از راه آن، رستگاری در توهم پراستی قابل دستیابی است در حالی که با فریاد رازانگیز و پیروزمند دیونوسوس، شکسته می‌شود و راه به درونی‌ترین قلب چیزها برای مادران وجود، گشوده می‌ماند.

با این بینش، فرهنگی آغاز می‌شود که من این خطر را می‌کنم که آن را فرهنگ تراژیک بنامم. مهمترین مشخصه آن این است که دانایی به مثابه عالیترین هدف جانشین علم می‌شود. دانایی که بدون تأثیر گرفتن از انحرافات اغواکننده علوم با چشمانی بی‌حرکت به دید همه جانبه‌ای روی می‌آورد و با احساس همدلانه عشق، می‌خواهد رنج ابدی را به مثابه متعلقات خود در چنگ گیرد» (همان: ص ۱۲۱ و ۱۳۹).

نیچه در این نظریه به کرات تأکید می‌کند که وجود جهان را فقط در مقام پدیده‌ای زیباشناختی می‌توان توجیه کرد. رویای آپولونی و مستی دیونوسوسی، بدون پا درمیانی انسان هنرمند، سائقه‌های هنری طبیعت‌اند. رؤیای آپولونی، بینش خیال‌انگیز زیبا و التیام بخش است، وهم اندر وهم با طراحی مشخص و بدقت فردیت یافته است، اما به همین جهت کاملاً ارضاکنده نیست. بیننده رویا به در عالم رؤیا بودن خود و به اشتغال به فریب آگاه است؛ او به رهایی از اصل فردیت که منشأ همه رنجهاست، دست نیافته

است» (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۴).

ما در این مقاله به بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه پرداخته‌ایم.

۳. نیچه و یونان باستان

نیچه در «زایش تراژدی»، اولین اثر فلسفه زیبایی‌شناسی هنرش، همچون هیدگر، یونان باستان را سرچشمه اندیشه‌ها و خاستگاه بسیاری از آفرینشهای هنری شمرده و مورد ستایش قرار داده است (نیچه، ب ۱۳۷۷: ص ۲۵). از نظر این دو فیلسوف به علت تغییراتی که بعدها شخصیت‌هایی چون سقراط و افلاطون^۱ در فرایند فکری و اندیشگی بشر پدید آوردند، تمدن بشری هرگز نتوانسته است چنین دوره‌ای را باز آفرینی و تجربه کند.

نیچه در زایش تراژدی، مثل میشل فوکو بسان یک دیرینه‌شناس با مطالعه موشکافانه فرهنگ و هنر یونان باستان به بررسی معرفت‌شناسی و صورت‌بندی دانایی آن پرداخته (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۳۴۱) و معتقد است برخلاف انسان مدرن، که زندگی ماشینی‌اش او را با طبیعت بیگانه و حتی دشمن کرده، انسان یونان باستان به دلیل پیوند تنگاتنگش با هستی، راز و رمز آن را دریافته و آن را بخوبی می‌شناخته است؛ زندگی‌اش با طبیعت هماهنگ بوده و با آن معنا می‌یافته است. او می‌دانست که رازی در جهان هست که زندگی را هراسناک و رنجبار ساخته است و این زندگی سرانجام به مرگ منجر می‌گردد. نیچه در زایش تراژدی می‌نویسد: «آنچه از همه چیز بهتر است، مطلقاً فراسوی دسترسی تو است: زاده نشدن، نبودن، هیچ‌چیز بودن. اما پس از آن، بهترین چیز برای تو، هر چه زودتر مردن است» (نیچه، ب ۱۳۷۷: ص ۳۸). سالها بعد نیچه در **چنین گفت زردشت** نوشت: زندگی بشر هولناک است و بی‌معنا و انسان در تمامی فرایند زندگی‌اش از نیاز یا رنج بزرگی در عذاب است (احمدی، ۱۳۷۵: ص ۱۴۵-۱۵۳). از دیدگاه نیچه و هیدگر، یونانیان بخوبی از این راز هولناک آگاه بودند و واقعیتهای تلخ و تراژیک زندگی را کاملاً می‌شناختند و می‌دانستند که داستان غم‌انگیز و ملال‌آور زندگی، سرانجام به تراژدی ختم خواهد شد. از نظر نیچه به همین سبب، یونانیان نخست به خلق نمایش تراژدی روی آوردند. آفرینش تراژدی در واقع، نوعی «آری گفتن به زندگی» بود و به مدد «تراژدی» آنها مصم به رویارویی با زندگی و واقعیات تلخ آن شدند. بنابراین ابتدا دست به خلق خدایان، الهه‌ها، رب‌النوعها و افسانه‌ها زدند تا هم به هنگام بروز حوادث

هولناک بتوانند از آنان یاری جویند و هم این حوادث و آثارش را به اراده و خواست خدایان منسوب سازند. این ویژگیها یونان باستان را به تخیلی‌ترین و شاعرانه‌ترین دوره در تاریخ بشری بدل ساخته است.

علاوه بر اینها، انسان یونان باستان برای تحمل غمهای زندگی و تبدیل آنها به شادی به بزم، شادخواری، سرمستی، رقص و آوازهای دسته‌جمعی (دیشی رمب‌ها) روی آورد و آنها را به یکی از خدایان خود به نام دیونوسوس منسوب کرد که در اساطیر یونان، پسر زئوس، پرورش یافته هرمس، کاشف ساخت شراب از انگورهای کوه نوسا و بدین دلیل خدای شراب، بزم و میگساری، مستی، لبخند مستانه و حاصلخیزی است (لنسن گرین، ۱۳۶۶: ص ۷۵-۸۴). دیونوسوس «آری گو» به خواست و غریزه بود و به یونانیان آموخت که هراس و شرم نداشته باشند.

در فلسفه زیبایی‌شناسی نیچه، دیونوسوس، اولین عنصر در آفرینش تراژدی به طور اخص و آفرینشهای هنری به طور اعم است. او ذاتی موسیقایی دارد. با بی‌نظمی، احساسات، آشفتگی، رقص، شعر و موسیقی در ارتباط است. نیچه معتقد است که شاعر و هنرمند پیش از آفرینش اثر هنری چنین حالتی دارند و برای ذکر نمونه‌ای از عصر جدید به شیلر اشاره می‌کند (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۵).

عنصر دوم در پیدایش تراژدی یونان باستان، آپولون است که نقطه مقابل عنصر اول، یعنی دیونوسوس است. او خدای نظم، عقل، فرهنگ، دنیای آرام و هماهنگ و زیبایی و همچنین خدای پیشگوییها، حامی هنر، رب النوع موسیقی، جوانی و الهامات شاعرانه است. در باور نیچه، انرژی آپولونی، زشتیها را پنهان می‌نماید؛ نقابی اخلاقی و زیبا فراهم می‌سازد و به زندگی سیمایی زیباشناسی می‌بخشد.

بنابراین، نیچه پیدایش تراژدی را اولین آفرینش هنری یونانیان باستان می‌شناسد و با وحدت دو انرژی یا دو عنصر تقابلی دیونوسوسی و آپولونی، نظریه زیبایی‌شناسی خود را صورت‌بندی می‌کند. بر اساس این نظریه، تجربه اولیه هنرمند به عناصر، ویژگیها و کیفیات دیونوسوسی برمی‌گردد و تجربه ثانویه او به عنصر سازنده و نظم‌دهنده آپولونی و اثر هنری زمانی به صورت کلیتی انداموار، واحد، هماهنگ و هارمونیک در می‌آید که با تجربه دیونوسوسی شروع شود و با تجربه آپولونی پایان پذیرد. نکته آخر اینکه نیچه در نظریه زیبایی‌شناسی بر منشأ، مبدأ، اصل و تبارشناسی تأکید دارد تا بر فرم یا ساختار آثار هنری.

۴. فلسفه زیبایی‌شناسی نیچه و حافظ

گفته، شاعر بزرگ کلاسیک آلمان به همان اندازه که به فرهنگ و هنر یونان باستان عشق می‌ورزید به حافظ شیرازی نیز ارادت داشت و خود را وامدار او می‌دانست. او هم چون غواصی ماهر در اعماق دریای اشعار حافظ، مروارید معرفت صید می‌کرد (زمانیان، ۱۳۸۴: ص ۹۳-۸۸) و او را شاعری فرازمانی می‌شناخت و معتقد بود اشعار حافظ در عین حال که همچون آیینه‌ای هنجارها، خوشیها و ناخوشیها و فراز و فرودهای حوادث سیاسی و اجتماعی عصرش را می‌نمایاند با حضور گسترده‌اش در ادوار مختلف، روح فرا زمانی و مکانی را در خود گنجانده و جهانی و جاودانه شده است. گفته، عشق و همدلی خود را با حافظ در اشعارش بیان کرده است؛ چنانکه در دیوان غربی - شرقی در شعری با عنوان «بی‌کران» ضمن ستایش حافظ، آورده که خویش را در آیینه اشعار حافظ دیده و یافته و زمانی در وجود او زیسته است. در شعر و شاعری، او را مرشد و مراد خود می‌خواند و شوق شورانگیز زندگی را در اشعار حافظ شگفت‌آور می‌داند و آن را در دوران سالخوردگی، انگیزه و غنابخش سروده‌هایش به شمار می‌آورد. به هر ترتیب، دیوان غربی - شرقی در پیشگاه صاحب‌دلان، درودی است از مغرب زمین به مشرق زمین که معنویت‌گرایی سرد و بی‌رمق غرب را در فضای سالم و زنده شرق جانی تازه می‌بخشد.

حال، سؤال اساسی این است که چه چیزی گفته را به استقبال و پیروی از غزلیات حافظ برانگیخت. جواب این سؤال را باید در دسته‌بندی نیچه از نوابع جستجو کرد. او نوابع را به دو دسته تقسیم کرده است: دسته اول آنانند که اصولاً بارور می‌کنند و خواستشان هم بارور کردن است و دسته دوم، علاقه وافر به شکوفایی و باروری ذوق و قریحه‌شان دارند. از دسته اول، پیش از هر کس می‌توان حافظ و شکسپیر را نام برد، ولی از دسته دوم، ناگزیر از یاد نام گفته هستیم؛ چرا که گفته به سبک و سیاق شعر یونان باستان، شعر می‌سروده و شگفتی او نسبت به فرمهای یونانیان در روح سروده‌هایش حضور یافته و عامل آن شور و وجدی بوده است که آثار یونانیان در درون گفته پدید آورده بود و نیچه از آن به شوق و قابلیت باروری تعبیر کرده است. اما نکته مهم، این است که گفته همان شور و شوق و میل به زندگی را که در هنر یونان باستان می‌دید در اشعار حافظ نیز می‌یافت. اشعارش را برانگیزنده شور و شادی جوانی و امید به ادامه حیات، حتی در دروان سالخوردگی می‌دانست تا جایی که می‌گوید:

کرد بر تن سخن لباس عروس
و اندیشه زیب تن کرد جامه داماد
قدر این وصلت هر که درک نمود
شعر حافظ به جان و دل بستود
که یادآور این بیت حافظ است که:

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند
(۱۲۵)

در بحث از عناصر تشکیل دهنده تراژدی یونان باستان اشاره شد که اولین عنصر، عنصر دیونوسوسی بود که دارای ویژگیهای چون زنده‌دلی، سرمستی، میل به زندگی، آری‌گویی و... بود. به نظر می‌رسد نیچه چنین ویژگیهای را که در جهان‌بینی حافظ از آنها به «رندی» یاد می‌شود در غزلیات حافظ یافته بود. رندی، بازتاب احساس آزادی باطنی انسانی اندیشمند است که توانایی آن را دارد تا میل به دنیا و چیرگی بر آن را، که نوعی تقابل جدلی به حساب می‌آید به هم پیوند زند. مقصود از تقابل جدلی، دو بعدی بودن رندی حافظ است: یکی، پذیرش نعمتها و خوشیهای دنیا و دیگری، آزادگی و عدم دلبستگی به آنها که دو احساس خرسندانه و شادمانه را در دلش برمی‌انگیزد و حافظ در این نقطه با شاعران دیگری، چون خیام متفاوت می‌گردد و برخلاف شوپنهاور، که بدبینانه دنیا را انکار می‌کند، نه کاملاً آن را انکار می‌نماید و نه تماماً به آن دل می‌بندد. چیزی که او در نظر دارد تعالی و تکامل انسان در روند زندگی است. رندی‌اش بر هر آنچه جدی است و موجب دلبستگی بی‌قید و شرط انسان به این خاکدان می‌شود، خط بطلان می‌کشد و به زندگی، هم معنا می‌بخشد و هم آزادی انسان را به ارمغان می‌آورد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود زهرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
(۲۷)

اما درباره بررسی غزلیات حافظ از دیدگاه نظریه زیبایی‌شناسانه نیچه می‌توان گفت، پس از مطالعه دقیق افکار و اشعار حافظ، خوانشی نیچه‌ای از اشعار او امکانپذیر است؛ زیرا بدون تردید، نیچه با حافظ آشنا بوده و با اشعارش انس و الفتی خاص داشته است؛ چنانکه می‌گوید: «حافظ میخانه‌ای از حکمت بنا کردی که از بزرگترین کاخ جهان بزرگتر است و در آن باده‌ای از لطف سخن فراهم آوردی که از طاقت نوشیدن دنیایی

بیشتر است.^۳ آنس و الفت فیلسوفی چون نیچه را با اشعار حافظ باید در جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسانه اشعار او جستجو کرد؛ چنانکه که گوته نیز در هنر و فرهنگ یونان باستان به آنها رسیده بود. از این‌رو، نیچه به حافظ از دیدگاه انسان یونان باستان می‌نگرد و حافظ برای او هم چون انسان یونان باستان عمل می‌کند و شخصیتی است که زندگی را می‌شناسد؛ رمز و رازش را می‌داند و به قول خود نیچه، حکمتی بنا می‌کند که از بزرگترین کاخهای جهان بزرگتر است و وجه تمایز حافظ از دیگر شاعران در همین دیدگاه هستی‌شناسانه و شناخت استعلایی او نهفته است.

۵. کنش و واکنش هستی‌شناسانه حافظ

حافظ در کنش هستی‌شناسانه‌اش به واقعیت‌هایی دست می‌یابد که شناخت آنها او را به واکنش‌هایی در زندگی وی وامی‌دارد. او زمانه‌اش را پر از آشوب و فتنه می‌یابد و از کران تا به کران را پر از لشکر ظلم (۳۵)؛ در فصل گل‌بیزی باد، جرأت نوشیدن می با بانگ چنگ را ندارد و در موسوم و رع و روزگار پرهیز و ایام فتنه‌انگیز به عقل باده می‌نوشد (۳۰) و از فتنه‌هایی که دامن آخر زمان را گرفته، آستین‌فشان به کوی مغان پناه می‌برد (۶۰). انقلاب زمانه را افسانه‌ای می‌داند که جای شگفتی ندارد؛ چرخ هزاران هزار از آن را به یاد دارد (۶۹)؛ از تندباد حوادث در چمن نه گلی می‌بیند و نه سمنی و از به جای ماندن بوی گل و رنگ نسترن از آسیب سموم جانگیری که بر طرف بوستان گذشته، شگفت زده است و این همه او را در انتظار فکر حکیم و رای برهمنی می‌نشانند تا مزاج تباه شده دهر را به صلاح آرد (۳۳۸) یا روشن ضمیری از غیب چراغی برکند (۳۴۲). از سوی دیگر، امیران و حاکمان را اربابان بی‌مروت دنیا ارزیابی می‌کند و مردم را از رفتن به در خانه آنان باز می‌دارد (۱۵۷) و دل مسکین خود را منزلگه سلطان حقیقی می‌خواند که او را از مراجعه به سایر منازل باز می‌دارد (۳۷) و به دنبال شناخت آشوب زمانه و اربابان بی‌مروت دنیا، بدین نتیجه می‌رسد که دنیا بی‌اعتبار و ناپایدار است و کار و بار جهان ناامن. «جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است/ هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق» (۲۰۲) و در جبلت جهان پیر رعنا ترحمی نمی‌یابد (۳۰۷) و افسون و نیرنگ جهان پیر و بی‌بنیاد و فرهادکش، او را از جان شیرینش ملول می‌سازد (۳۴۳) و وضع جهان را چنانکه او می‌بیند به میخوارگی‌اش وامی‌دارد (۳۱۵) و نیز خرمشاهی، ۱۳۷۴: ص ۷۹-۸۰).

بنابراین، واکنش او در برابر چنین کنش هستی‌شناسانه‌ای دو گونه است: الف) تسلیم ب) مقاومت و مبارزه (اعم از منفی و مثبت). واکنش گونه دوم او موضوعاتی چون بی‌اعتقادی به نظام (آنارشسیسم نظری) و گاه نیهیلیسم (نیست‌انگاری) و لادریگری و انتقاد از عمل و علم؛ پناه بردن به می و مطرب و خرابات و اغتنام فرصت؛ پناه بردن به رندی و قلندری و ملامتیگری و لابلایگری و مهر و مروت و مدارا (همان: ۷۶) را در بردارد. بنابراین اگر بپذیریم که بر اساس نظریه نیچه، آفرینش هر اثر هنری، حاصل دو عنصر تقابلی دیونوسوسی و آپولونی است، می‌توان در غزلیات حافظ نیز تقابل این دو عنصر را متناسب با مقتضیات فرهنگی، آیینی و دینی ایرانیان در تقابل بی‌اعتباری دنیا و اعتبار یار (معشوق) جستجو کرد؛ زیرا جهان‌بینی حافظ سه جانبه است؛ یعنی حافظ در اشعارش درصدد تبیین و تشریح رابطه انسان با دنیا و خداست. از این‌رو، شناخت او نسبت به دنیا او را به واکنشی خاص وامی‌دارد و معرفت او نسبت به خدا وی را به واکنش خاص دیگری برمی‌انگیزد و حاصل این واکنش دوگانه، اعتدال در حیات اوست و موفقیت عمده حافظ در اجتماع این دو واکنش به ظاهر متضاد، اما در واقع، سازگار و مکمل هم نهفته است؛ یعنی ایجاد ارتباط تنگاتنگ میان زمین و آسمان و دنیا و آخرت انسان؛ به همین دلیل می‌گوید:

حافظم در مجلسی، دُرُدی کشم در محفلی

بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم (۲۴۲)

۵-۱ عنصر دیونوسوسی

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان عنصر یا تجربه دیونوسوسی نیچه را در آن دسته از اشعار حافظ، که رابطه انسان با دنیا را تشریح می‌کند، جستجو کرد. واکنش پدیدارشناسی حافظ نسبت به آشوب زمانه، بی‌مروتی اربابان دنیا و بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان، پناه بردن به می و مطرب و خرابات و اغتنام فرصت و رندی است؛ چنانکه خود، نگاه هستی‌شناسانه‌اش را این گونه بیان می‌کند که:

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق
به مأمونی رو و فرصت شمر غنیمت وقت که در کمین گه عمرند قاطعان طریق
(۲۰۲)

اوبسیاری از عبرتها را از طبیعت می‌گیرد و بسیاری از نکته‌ها را از پدیده‌ها می‌آموزد

کون و فساد را از رفتن و باز آمدن سوسن می‌آموزد (۱۱۸) و خاموشی را از مرغ صبح (۱۱۹) و اغتنام فرصت و می‌خوردن در گلستان را از عمر کوتاه گل (۱۱۰). از این رو، چون بر صحیفه هستی رقمی نخواهد ماند از نقش نیک و بد شکایت نمی‌کند (۱۲۱) و نه تنها سست‌بنیادی قصرا مل و برباد بودن بنیاد عمر، او را به باده‌خوری می‌خواند (۲۷)، بلکه حوادث غمناک و خونبار سیاسی و اجتماعی نیز او را به شادی‌خواری و خوشباشی و گوشه‌گیری و انزواطلبی می‌کشاند و «دو یار زیرک و از باده کهن دومنی/ فراغتی و کتابی و گوشه چمنی» (۳۳۸) را دارای ارزش و مقامی برتر از دنیا و آخرت می‌یابد و فروش کنج قناعت به گنج دنیا را همانند فروش یوسف مصری به کمترین ثمن ارزیابی می‌کند (همان). او رابطه انسان با دنیا را - در صورت غفلت انسان - تراژدی می‌داند و لذا از تراژدی زندگی آگاه است و دواي غم بیکران زمان را در می‌چون ارغوان می‌بیند (۲۴۶) و برای آسودگی از شر و شور آن، شراب تلخ مردافکن می‌خواهد و ایمنی از مکر آسمان را در می، می‌جوید (۱۸۸). از این رو در رابطه با عنصر یا تجربه دیونوسوسی، واکنش طبیعی و توصیه او این است که:

مباش بی می و مطرب که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد (۹۷)

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی (۳۱۹)

چنانکه در اساطیر یونانیان و در نگاه نیچه، دیونوسوس، الهه رقص و آواز و ملهم یکی از عناصر اثر هنری است در اساطیر ایرانیان و در غزلیات حافظ، رقص و آواز و شور و شادی، منسوب به زهره، رامشگر فلک و رب النوع طرب است:

وانگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک

زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش (۱۹۴)

در زاویای طربخانه جمشید فلک ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع (۱۹۸)

بنابراین، اگرچه توصیه حافظ به شادخواری هم واکنش او در برابر آشوب روزگارش است که «روزگاری بوده است آکنده از فساد و گناه و آکنده از تزویر و جنایت» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۸) و هم واکنشی ستیزه‌جویانه با دنیا به دلیل بی‌اعتباری و ناپایداری و ناامنی آن است، مکمل بعد دوم اثر هنری و شخصیت معنوی اوست که دارای ساحتی اشرافی

است؛ یعنی نیست انگاری و نمودپنداری دنیا، مکمل هست‌خوانی و بوددانی معبود اوست که «وَلَا تُنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا» (القصص، ۷۷) و لذا، اگر هراس از مرگ، انسان عصر اساطیری یونان را به شادخواری و سرمستی در دنیا می‌کشاند تا تراژدی زندگی را به فراموشی سپارد، عشق به معشوق، حافظ را به رندی و آزادی و عدم تعلق خاطر به دنیا وامی‌دارد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزاد است
(۲۷)

اما درباره تفاوت نگرش نیچه و حافظ در ارتباط با عنصر دیونوسوسی قابل ذکر است که:

اولاً «تقابل آپولونی - دیونوسوسی صرفاً به منزله سنخ‌شناسی تازه‌ای نیست که دنباله اقدامات متعدد، عمدتاً از جانب آلمانی‌ها برای تمییز امر طبیعی از مصنوعی، باستانی از جدید، کلاسیکی از رمانتیکی، ساده از مصنوع، تجسمی از موسیقایی و جز آن باشد، بلکه بخشی از شاکله مابعدطبیعی و تاریخی است» (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۳). از این‌رو، هر اثر هنری که به توصیف رابطه انسان با عالم متافیزیک و میل به بازگشت به اصلش بپردازد، ناگزیر از عنصر دیونوسوسی خواهد بود.

ثانیاً درباره نیچه، که «نفی متافیزیک، سنگ بنای فلسفه واپسین او را تشکیل می‌دهد» (ضمیران، ۱۳۸۲: ص ۷)، طرح عنصر دیونوسوسی اساساً به سبب خصلت «آری‌گویی» دیونوسوس است و او «آری‌گویی» دیونوسوس را ستایش می‌کند و هرچه را که با خواست، قدرت و اراده همراه باشد، می‌ستاید (احمدی، ۱۳۷۵: ص ۱۵۴)؛ به عبارت دیگر، نیچه از عنصر دیونوسوسی فقط به وجد و شور، شادی و خوشدلی آن اهمیت می‌دهد، اما تفاوت «آری‌گویی» حافظ با نیچه، چنانکه ذکر شد در این است که تجربه دیونوسوسی حافظ هم جهت و مکمل تجربه اشراقی و در واقع، فرمانبرداری از تجربه آپولونی یا فرمان معشوق است، نه صرفاً عیاشی و خوشگذرانی:

در دایره قسمت ما نقطه تسلیمیم لطف آنچه تواندیشی، حکم آنچه تو فرمایی
(۲۵۲)

ثالثاً سبب گرایش فیلسوفی چون نیچه به غزلیات حافظ و تمجید از آن به ذهنیت و نوع تأویل او از اشعار حافظ برمی‌گردد؛ زیرا «بسته به اینکه خواننده با چه ذهنیت و علایقی با شعر مواجه‌شود، شعر نیز تغییر حال و هوا می‌دهد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۲۲۹)؛

اما واقعیت این است که تأکید حافظ بر خوشدلی و خوشباشی در ارتباط با دنیا و مظاهر آن به مفهوم استقرار تفسیر بدبینانه و عشرت طلبانه و سرمستانه دین نیست، بلکه انگیزه، نوع و حد شور و وجدی که وی مطرح می‌کند، خود، آموزه‌ای دینی است و از این منظر با تجربه دیونوسوسی نیچه کاملاً متفاوت است:

به ولای تو که گر بنده خویشم خوانی / از سر خواجگی کون و مکان برخیزم
(۲۳۱)

لیکن «این تضاد در فکر و گفتار، انعکاس حیات روحی و ذهنی حافظ است، نه انعکاس رفتار و سیر و سلوک اجتماعی او. از این نظرگاه نیز به این نتیجه می‌رسیم که تضاد و تناقض در شعر او از تناقض هستی انسان و ملازمات مترتب بر آن مایه می‌گیرد؛ در مقام موجودی میان فرشته و انسان و نیز حساسیت دلمشغولی حافظ نسبت به این مقام خطیر که هم‌انگیزه درد و ذلت است و هم مایه ارج و عزت» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۲۳۶).

۵-۲ عنصر آپولونی

عنصر دوم در فلسفه زیباشناسی نیچه را می‌توان چنین توجیه کرد که ناشی از تجربه اولیه است. در حالی که در فرهنگ یونان باستان، عنصر آپولونی به آفرینش تراژدی منجر شده و دیگر آفرینشهای زیباشناسانه را نیز به همراه داشته‌است در ارتباط با حافظ به آفرینش غزلیاتش منجر شده است. چنانکه گفته شد، اگرچه واکنش هستی‌شناسانه حافظ در ارتباط با دنیا و در برابر بی‌نظمی‌ها، هرج و مرجها، آشوبها و ناامنی‌های زمانه، هم چون عنصر دیونوسوسی شادخواری و خوشباشی است، واکنش او در ارتباط با خدای آسمان و زمین و جان و جهان و خسروخوبان، که هم چون خدای آپولون یونان باستان، خدای نظم و فرهنگ، جان و عقل، دنیای هماهنگ، حامی هنر و باعث الهامات شاعرانه است، پناه بردن به عشق و عرفان و توکل و اعتماد به عنایات الهی است؛ اما آنچه او را به عشق و به تعبیر نیچه به تجربه آپولونی هدایت می‌کند، تجربه دیونوسوسی به تعبیر نیچه و فناپذیری و بی‌اعتباری هرچه جز معشوق به اعتقاد خود حافظ است:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده / بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(۳۴)

او عشق را به معنی رهایی و آزادی از هر تعلق و دلبستگی می‌داند و اسارت در بند

معشوق را حقیقت آزادی (۲۱۹) و رندی او در این نکته نهفته است که با وجود توصیه به خوشدلی و شادخواری دنیوی، میان شادی دنیا و غم معشوق، دومی را برمیگزیند و آن را طربنامه (۱۰۴) و گنج‌الهی می‌خواند: «سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد» (۲۵۶) و آشکارا فریاد برمی‌آورد که:

فاش می‌گویم و از گفته خود دلشادم بنده عشقم و از هر دو جهان آزادم
(۲۱۶)

حافظ این تجربه عاشقانه و الهی و به تعبیر نیچه، تجربه آپولونی را زیباترین تجلی «هنرمند نخستین جهان»^۴ و راز جاودانگی آدمی می‌شناسد و دوام نام عاشقان را ثبت شده بر جریده عالم (۹) و صدای سخن آنان را خوشترین یادگار در این گنبد دوار می‌داند (۱۲۱) و هرگز بهترین چیز را این نمی‌داند که: «به دنیا نیامده، نباشی، هیچ باشی. پس از آن بهترین چیز این است که هرچه زودتر بمیری» (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۶).

از این‌رو، واکنش دوگانه او در ارتباط با بی‌اعتباری دنیا و آشوب زمانه (= تجربه دیونوسوسی) و در ارتباط با خدای آسمان و زمین و جان جهان و خسرو خوبان (= تجربه آپولونی) با سرودن غزلیات پرسوز و ترانه‌های دلکش به مدد الهام سروش یا هاتف غیبی پدیدار می‌گردد و عشق، سخنی را به او تعلیم می‌دهد که حدیثش نکته هر محفلی می‌شود (۱۴۷) و او بلبلی است که از فیض گل غزلسرایی آموخته و در غیر این صورت، این همه قول و غزل در منقارش تعبیه نبوده است (۱۸۸). بدین ترتیب، غزلهایش عرشی می‌شود و صفیرش هر شام و سحر از بام عرش می‌آید (۲۲۸) و قدسیان شعرش را از بر می‌کنند (۱۳۵) و شعرش در باغ خلد، زینت اوراق دفتر نسرین و گل می‌گردد (۱۴۰). بنابراین، آفرینش اشعار حافظ برخاسته از اصول جدل منطقی یا تقابل جدلی است و بدون پیش زمینه نیست، بلکه از تجربه‌ای شروع شده و به تجربه‌ای دیگر پایان یافته است و سرانجام به تعبیر نیچه به مدد عنصر آپولونی باعث پیدایش کلیتی هماهنگ، انداموار، هارمونیک و منظم پدیدار شده است که همان غزلیاتش باشد؛ یعنی از تجربه‌ای شروع و به معرفتی ختم گشته است و شعری پدید آمده که «یک ترانه ابدی است در ستایش آزادگی و بی‌تعلقی» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ص ۵۶) و بدون این تجربیات دوگانه، آفرینش چنین غزلیات ابدی امکانپذیر نبوده است:

عشق و شباب و رندی مجموعه مراد است چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد (۱۰۵)
اولاً لازم به توضیح است که «یونانیان در سایه ایمان به آپولون، هیچ‌گاه امید به حیات

را علی‌رغم حادثه‌های ناگوار از کف نمی‌دادند و از این رهگذر به زندگی دلبستگی نشان می‌دادند. در واقع هنر آپولونی در یونان، خود نمودی است از نفی مرگ نیستی و تأیید نیروهای امیدبخش حیات و اتکا به آن... بنابراین، نباید تراژدی یونانی را پدیده‌ای منفی و ضد حیات قلمداد کنیم» (ضمیران، ۱۳۸۲: ص ۵۹). هم چنین باید اضافه کنیم که این نوع نگرش آپولونی یا الهی به پیروان غالب ادیان متعلق بوده و حافظ نیز چنین است و به امید وصول به حق و در پرتو عنایات او، همه ناملازمات را امیدوارانه تحمل می‌کند:

هان مشو نومید چون واقف نه‌ای از سر غیب

باشد اندر پرده، بازیه‌های پنهان غم مخور (۱۷۳)

در حالی که نیچه «دنیایی را که کار خدایی است، ناکامل، رنجور و سرکش (می‌شمارد)» (احمدی، ۱۳۷۵: ص ۱۵۴) و این نگاه بدبینانه همراه با تردید، او را تا پای ارتداد به پیش می‌برد و «فهم و درک عالی و بی‌نظیر نیچه از روح یونان باستان، از او متفکری یونانی نمی‌سازد به همین وجه، پشت کردن او به همه جنبه‌های شریعت و ایمان مسیحی، چیزی جز یک مسیحی مرتد از وی باقی نمی‌گذارد» (استرون، ۱۳۷۶: ص ۲۲۲).

ثانیاً چنانکه ذکر شد، تجربه دیونوسوسی حافظ به معرفت آپولونی او منجر می‌شود یا به عکس، معرفت آپولونی، او را به تجربه دیونوسوسی وامی‌دارد و بدین ترتیب، حافظ هنرش را در خدمت عقیده و اندیشه‌اش به کار می‌بندد و غایت هنر را خدمت به حقیقت می‌شناسد و هنر آنکه هستی را حُسن خداداد نشناسد، ناکام و ناتمام توصیف می‌کند:

کلک مشاطه صنعش نکشد نقش مراد هر که اقرار بدین حُسن خدا داد نکرد
(۹۸)

و وجودش را زاید و بی‌فایده می‌خواند:

هر کو نکند فهمی زین کلک خیال/نگیز نقشش به حرام از خود صورتگر چین باشد
(۱۰۹)

ثالثاً برخلاف آنچه نیچه، شاعران را متقلب و دروغگو می‌خواند و این تقیب را متوجه خود نیز می‌کند، او، خود «چیزی جز یک محروم از حقیقت نیست. حقیقت وجود ندارد و هنر، دروغی بیش نیست. خدا مرده است» (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۴۲)، حافظ، خود را شاعری عاشق و طالب حقیقت می‌داند و «هر دو عالم را یک فروغ روی او» (۳۵۰) می‌شناسد و حضور او را همه‌جا احساس می‌کند و به جز از عشق او باقی‌را فانی می‌داند:

عرضه کردم دو جهان بر دلِ کار افتاده به جز از عشق تو باقی همه فانی دانست
(۳۴)

۶. نتیجه گیری

زیربنای شناخت هستی‌شناسانه یونانیان باستان و پدیدآورنده هنر تراژدی آنان، دو عنصر دیونوسوسی و آپولونی بوده است که به عنوان دو عنصر تقابلی، موجب اعتدال و باعث تحمل تراژدی زندگی و پدیدآورنده هنر و زیبایی بوده است. نیچه عناصر اصلی سازنده تراژدی یونانیان و سایر آثار هنری را دو عنصر مذکور دانسته و فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی خود را بر آن دو بنانهاده است. با خوانش نیچه‌ای غزلیات حافظ مشخص شد که در اشعار او نیز این دو عنصر، متناسب با مقتضیات هنری، فرهنگی، دینی و آیینی ایرانیان به کار رفته است. آن دسته از اشعار حافظ که از آشوب زمانه، اربابان بی‌مروت دنیا، بی‌اعتباری و ناامنی کار و بار جهان حکایت دارد، تجربه دیونوسوسی، یعنی توصیه به شادی و خوشباشی و اغتنام فرصت را با خود دارد و آن بخش از سروده‌های او که از رابطه انسان با خدا حکایت دارد، تجربه آپولونی، یعنی پناه بردن به عشق و عرفان و توکل و اعتماد به عنایات الهی را در خود نهفته دارد و همان‌گونه که عنصر دیونوسوسی، انسان یونان باستان را به شادی و می‌گساری و آشفتگی و بی‌نظمی وامی‌داشت و عنصر آپولونی او را به سوی نظم، فرهنگ و خودآگاهی سوق می‌داد در اشعار حافظ نیز بی‌اعتباری و ناپایداری دنیا او را به شادی و خوشدلی فرا می‌خواند و عشق یار و شوق دیدار، نگار او را به عرفان، اشراق و وحدت و یگانگی با معشوق رهبری می‌کند و بدین ترتیب، میان آن بی‌نظمی (دیونوسوسی = بی‌اعتباری دنیا) و این نظم (آپولونی = عاشقی) اعتدال و ارتباط ایجاد می‌نماید.

پی‌نوشت

۱. نیچه و هیدگر، سقراط و افلاطون را به دلیل نظریات و ایده‌های فلسفی آنها، که باعث دگرگونی و یا دگردیسی در روند طبیعی تاریخی تمدن و تفکر بشری شده‌اند، مورد سرزنش قرار می‌دهند و معتقدند که این دو با طرح عقلانیت و فلسفه عقلگرایی - بویژه افلاطون با پی‌ریزی دنیای مُثُل و ایده - باعث شده‌اند که انسان در رویکرد خود نسبت به طبیعت دچار تردید شود.
- از نظر هیدگر در عصر اسطوره‌ای یونان باستان، هر چیزی شکل اصیل و واقعی خود را داشت. حقیقت بدون هیچ حجابی در برابر دیدگان انسان بود و معنا نیز شکل اصیل خود را داشت، اما سقراط

و افلاطون با ایجاد تغییرات بنیادی در تفکر، حقیقت را در پرده پنهان کردند و باعث رنگ باختگی معنا شدند. در نتیجه هیچ امری در ذات خود ادا نمی‌شود. حقیقت صورتکی یافت و کلام قربانی شد. علم شکل دیگری پیدا کرد و هر چیزی از منظر و چشم‌انداز دیگرگونی پدیدار گشت.

۲. در فلسفه پدیدارشناسی ادموند هوسرل، کل عالم فرایندی هستی‌شناسانه دارد (قربانی، ۱۳۸۴: ص ۱۲) و پدیده‌های عالم دارای شناختی متقابل از یکدیگر و صاحب اصالت وجود هستند. در فلسفه دکارتی که بر تفکر، اندیشه و خردمندی مبتنی است که می‌گفت من فکر می‌کنم، پس من هستم، هستی و وجود، مختص انسان است، ولی در فلسفه پدیدارشناسی، شامل تمامی پدیده‌های عالم است و در مورد انسان به نوعی آگاهی استعلایی تبدیل می‌شود.

در فلسفه ارسطویی کل عالم دارای «حرکت تکاملی» همراه با شناخت است و به رشدی مطلوب و متناسب با خود وجودی پدیده‌ها منجر می‌گردد و با تعبیر ارسطو از فضیلت، که آن را «وضعیت هر چیز در حد کمال خود» (نیچه، الف ۱۳۷۷: ص ۳۵۱) می‌خواند و نیز با تفکر عرفای مسلمان که عشق را «میل به کمال» موجودات تعبیر می‌کنند، مطابقت دارد. از این رو، فلسفه پدیدارشناسی همگام با پژوهش درباره تجربه انسان و شیوه‌هایی که از طریق آن، خود را به ما منتقل می‌کنند در واقع نوعی شناخت و آشکارسازی هستی است.

3. <http://news.gooya.com.politics/archives/011894.php>

۴. یکی از تعبیر نیچه درباره «خداوند» است. (ولک، ۱۳۷۹: ص ۱۳۳)

منابع

۱. قرآن مجید؛ ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، انتشارات اسوه.
۲. احمدی، بابک؛ *حقیقت و زیبایی*؛ چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۳. _____؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چاپ هشتم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
۴. استرن، ج. پ.؛ *نیچه*؛ ترجمه عزت‌الله فولادوند، چاپ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۶.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *گمشده لب دریا*؛ چاپ نخست، تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۶. حاجی‌زاده، محمد؛ *فرهنگ تفسیری ایسم‌ها*؛ چاپ اول، تهران: جامه‌داران، ۱۳۸۴.
۷. حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد؛ *دیوان*؛ به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابفروشی زوار، بی‌تا.
۸. خرمشاهی، بهاء‌الدین؛ *حافظ*؛ چاپ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *از کوچه زندان*؛ چاپ ششم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۰. زمانیان، مهدی؛ *«جایگاه حافظ در دیوان شرقی - غربی گوته»*؛ ادبیات و فلسفه، سال نهم، شماره ۱، ۱۳۸۴، ص ۸۸ تا ۹۳.

۱۱. ضمیران، محمد؛ *نیچه پس از هیدگر، دریدا و دولوز*؛ چاپ اول، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۲. فوکو، میشل؛ *نیچه، فروید، مارکس*؛ ترجمه افشین جهان‌دیده و دیگران، چاپ دوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۳. قربانی، محمدرضا؛ *درآمدی بر پدیدارشناسی*؛ چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۴. لنسلین‌گرین، راجر؛ *اساطیر یونان*؛ ترجمه عباس آقاجانی، چاپ اول، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۶۶.
۱۵. مارکوزه، هربرت؛ *بعد زیباشناختی*؛ ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ سوم، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۶. مقدادی، بهرام؛ *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*؛ چاپ اول، تهران: فکر روز، ۱۳۷۸.
۱۷. نیچه، فریدریش ویلهلم؛ *چنین گفت زرتشت*؛ ترجمه داریوش آشوری، چاپ یازدهم، تهران: آگه، الف ۱۳۷۷.
۱۸. _____؛ *زایش تراژدی از روح موسیقی*؛ ترجمه رؤیا منجم، چاپ اول، نشر پرستش، ب ۱۳۷۷.
۱۹. ولک، رنه؛ *تاریخ نقد جدید*؛ ترجمه سعید ارباب‌شیرانی، پنج جلد، جلد چهارم: بخش دوم، چاپ اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
20. <http://news.gooya.com/politics/archives/o11894.php>.

بررسی عناصر روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»

دکتر مریم سلطان بیاد

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران

دکتر غلامحسین کریمی دوستان

دانشیار زبانشناسی دانشگاه کردستان

زکریا بزدوده*

چکیده

این مقاله به بررسی ۱- کانون مشاهده و ۲- کانون روایت در نظریه‌های روایت‌شناختی در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» می‌پردازد. در رویکردهای روایت‌شناختی به ایجاد تمایز میان دو جنبه مختلف زاویه دید تمایلی نیست. تمایز بین دو مفهوم ۱- روایت و ۲- کانون مشاهده قبل از ژرار ژنه، روایت‌شناس مشهور فرانسوی، مورد توجه قرار گرفته بود، اما این ژرار ژنه بود که این تمایز را به صورتی نظام‌مند مورد بررسی قرار داد. ژنه برای عبارت زاویه دید این دو عبارت متمایز را به کار برد که اولی به عمل انتقال کلامی داستان توسط گوینده (راوی در ادبیات داستانی) و دومی به کانونی مربوط می‌شود که از طریق آن روایت از نظر مکانی - زمانی، روانشناختی و ایدئولوژیکی مشاهده می‌شود. ژنه معتقد است که در هر اثر روایی دو جنبه متمایز زاویه دید ممکن است از طریق یک فرد واحد و یا همزمان از طریق چندین راوی و مشاهده‌گر نمود

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

تاریخ دریافت: ۸۶/۳/۶

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی

یابد. در اثری روایی مانند «سخت‌تر شدن اوضاع»^۱ اثر هنری جیمز^۲، که یکی از آثار برجسته در حوزه ادبیات روایی است، می‌توان جنبه‌های مختلف زاویه دید و کانون مشاهده را بررسی کرد. بنابراین در این پژوهش دو جنبه متمایز زاویه دید که ذکر آنها رفت، مورد بررسی قرار می‌گیرد و به اهمیت هر یک از این جنبه‌ها در برخی از آثار برتر ادبیات داستانی اشاره می‌شود.

کلید واژه: روایت در داستان، زاویه دید، کانون مشاهده، راوی، مشاهده‌گر

۱. درآمد

در رویکردهای سنتی تصوّر می‌کردند هر روایت دارای یک راوی است که داستان را از زاویه دید خود بیان می‌کند و راوی، هم راوی و هم مشاهده‌گر داستان است. در این مقاله ضمن بررسی مفاهیمی چون راوی، زاویه دید، کانون مشاهده و جنبه‌های مختلف آن، مشاهده‌گر و... نشان داده می‌شود که درک صحیح و عمیق‌تر برخی از این مفاهیم می‌تواند برای درک و فهم بهتر زوایای هر اثر روایی مؤثر و مفید باشد. در پرداختن به این مفاهیم، بعد از ارائه پیشینه آثار نقد ادبی قبل از ژنه روشن می‌شود که ژنه نظام‌مندتر از پیشینیان خود به این موضوعها پرداخته است و دستاوردهای او می‌تواند برای فهم این مفاهیم در نقد ادبی راهگشا باشد.

به منظور روشن کردن نظریات ژنه و اثبات کاربردی بودن آنها در نقد متون روایی به اختصار به آثاری چون داستان کوتاه «بچه‌ای از جنس ببر» توماس ولف و رمانهای «گور به گور» ویلیام فاکنر، «چهره مرد هنرمند در جوانی» جیمز جویس اشاراتی شده، و بخشهای کوچکی از رمان «بوف کور» مورد بررسی قرار گرفته است. سرانجام با بررسی قسمتهای بیشتری از رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» هنری جیمز به دلیل ویژگیهای خاصش از نظر زاویه دید و کانون مشاهده نشان داده می‌شود که آگاهی از نظریات ژنه در روایت‌شناسی برای نقد متون روایی، لازم و اجتناب‌ناپذیر است. پس از پرداختن به زاویه دید، کانون مشاهده و جنبه‌های مختلف آن و تبیین کاربرد آنها در برخی از آثار ادبی، نتیجه بحثها و نظرها ارائه گردیده است.

۲. زاویه دید

در میان نخستین کسانی که موضوع زاویه دید را به صورت نظام‌مند مورد بررسی قرار

داده‌اند، نام هنری جیمز و پرسى لایاک^۳ به چشم می‌خورد (رامبرگ، ۱۹۶۲، ص ۱۱). در این زمان زاویه دید به عنوان زاویه‌ای تعریف شد که راوی از طریق آن روایت را ارائه می‌کند؛ یعنی «جایگاهی که راوی در برابر روایت برای خود معین می‌کند» (لایک، ۱۹۶۰، به نقل از میلر، ۱۹۶۰، ص ۶۲-۵۳). بنابراین زاویه دید یا آنچه کلان بروکس^۴ و رابرت پن وارن^۵ آن را «کانون روایت» می‌نامند (رامبرگ، ۱۹۶۲، ص ۱۱)، نقطه‌ای است که از طریق آن روایت دیده می‌شود. این نقطه یا زاویه ممکن است بیرون یا درون خود روایت باشد که این نوع از تقسیم‌بندی به دسته‌بندی آثار روایی به دو مقوله اول شخص و سوم شخص منجر شده است.

برخی دیگر از رویکردهای زاویه دید، روی میزان دانش راوی تأکید می‌کردند و این باعث به وجود آمدن دو مقوله راویهای با دانش محدود^۶ و راویهای دانای کل^۷ شد. نورمن فریدمن^۸ (۱۹۵۵) در مقاله‌اش تحت عنوان «زاویه دید در داستان: بسط مفهومی انتقادی» کوشیده است تا انواع زاویه دید را براساس عینیت و ذهنیت تقسیم‌بندی کند (همان) و بر همین اساس طیفی را فرض می‌کند که در منتهی‌الیه سمت چپ روایت ذهنی، که راوی در آن به طور کامل دخل و تصرف دارد و در منتهی‌الیه سمت راست روایت عینی قرار می‌گیرد که راوی یا گوینده هیچ‌گونه دخل و تصرفی در روایت ندارد و آن را به صورت کاملاً دراماتیک و عینی ارائه می‌کند. هنری جیمز نیز با شعار مشهورش تحت عنوان «نمایش بده! نمایش بده! نمایش بده!» (جیمز، ۲۰۰۳) جزو اولین کسانی بود که از امر عینی برای تقسیم‌بندی و ارزش‌گذاری در ادبیات داستانی استفاده کرد. قبل از ژرار ژنه^۹، روایت‌شناس مشهور فرانسوی، مباحث زیادی در مورد زاویه دید ارائه شده است که می‌توان گفت هیچ‌کدام نمی‌تواند به طریقی فراگیر، تمامی زیر مجموعه‌های ادبیات داستانی را در برگیرد. ژنه با تقسیم‌بندی جدید خود کوشید این موضوع را هرچه بیشتر علمی کند و آن را به صورت شاه کلیدی درآورد که بتواند رمزگشای انواع مختلف داستانها باشد. آنچه در زیر می‌آید، نظریات و تقسیم‌بندی جدید ژنه از انواع روایت براساس راوی و مشاهده‌گر است.

۳. روایت و کانون مشاهده

اصطلاح کانون مشاهده برای اولین بار توسط ژرار ژنه به کار رفت. معادل انگلیسی این اصطلاح، یعنی فوکولایزیشن^{۱۱} از کلمه فوکوس^{۱۲} به معنی تمرکز و نقطه تمرکز می‌آید

و بیانگر تمرکز یا کانون تمرکز در روایت است. قبل از ژنه، برخی از روایت‌شناسان و صاحب‌نظران علم روایت، این اصطلاح را برای تمایز میان دو جنبه زاویه دید به کار برده بودند. اما آنچه آنها انجام داده بودند، انسجام کار ژنه را در تعریف این اصطلاح نداشت و این ژنه بود که به صورت نظام‌مند آن را مورد بررسی قرار داد. ژنه معتقد بود که باید میان دو جنبه زاویه دید تمایز قائل شد. این دو جنبه را می‌توان با پاسخ به این دو سؤال در هر روایت از هم متمایز کرد: «چه کسی می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند؟» (ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۲).

ژنه معتقد بود کسی که در روایت سخن می‌گوید و رویدادها را روایت می‌کند، ضرورتاً همان کسی نیست که رویدادها را می‌بیند (ژنه، ۱۹۸۳ به نقل از ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۲)^{۱۳}. بنابراین به جای عبارت زاویه دید، ژنه دو اصطلاح متمایز روایت و کانون مشاهده^{۱۴} را به کار می‌برد یا به عبارت دیگر به جای اصطلاح راوی، امروزه دو اصطلاح متمایز راوی و مشاهده‌گر به کار می‌رود. راوی کسی است که سخن می‌گوید و با به کار بردن نشانه‌های زبانشناختی اخبار و رویدادها را به خواننده انتقال می‌دهد در حالی که مشاهده‌گر کسی است که رویدادها از نظر پنداری، روانشناختی و ایدئولوژیکی از دیدگاه او می‌گذرد. اگر میان این مفاهیم و یک دستگاه تلویزیون مقایسه کنیم، می‌توان گفت که راوی به بلندگوهای دستگاه و مشاهده‌گر به تصویر آن می‌ماند که ممکن است هر دو به چشمان و زبان یک نفر متصل باشد و یا نه، ممکن است که هر کدام به شخص جداگانه متصل باشد. (توضیح بیشتر در مورد هر کدام از این جنبه‌ها ذیل جنبه‌های کانون مشاهده ارائه می‌شود؛ به عنوان مثال در جملات آغازین رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی»، راوی، فردی است خارج از روایت که هیچ‌گاه در رویدادهای داستانی وارد نمی‌شود این نوع از راوی را ژنه فرا روایی خارج از طرح روایی^{۱۵} می‌نامد در حالی که مشاهده‌گر، یعنی کسی که از نظر زمانی و مکانی و شناختی رویدادها را ارائه می‌کند، استیفن است که نوزاد است و هنوز خودش را خیس می‌کند. در این جملات گفته می‌شود پدری سرش را به صورت بچه نوزادش نزدیک می‌کند (کلام راوی) و صورت پدر پوشیده از مو است (از چشمان نوزاد) در این صورت دو جنبه از کلام از هم متمایز می‌شود: یک جنبه صرف گفتاری است که راوی بر زبان می‌آورد و جنبه دیگر که در برگیرنده موقعیت زمانی - مکانی و روانشناختی آن چیزی است که گفته می‌شود و این از نگاه استیفن نوزاد مشاهده می‌شود. گوینده متن را راوی و

تصویرگر آن را مشاهده‌گر می‌نامیم. برای توضیح بیشتر در این باره بخشی از رمان بوف کور نقل می‌شود و این دو جنبه به صورت دقیقتر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

قبل از اینکه آنها را در سیاه چال ببندازند، پدرم از بوگام داسی خواهش می‌کند که یک بار دیگر جلو او برقصد، رقص مقدس معبد را بکند، او هم قبول می‌کند و به آهنگ نی لبک مار افسا جلو روشنایی مشعل با حرکات پرمعنی و موزون و لغزنده می‌رقصد و مثل مار ناگ پیچ و تاب می‌خورد - بعد پدر و عمویم را در اتاق مخصوص با مار ناگ می‌اندازند - عوض فریاد اضطراب‌انگیز، یک ناله مخلوط با خنده چندشناکی بلند می‌شود، یک فریاد دیوانه‌وار - در را که باز می‌کنند، عمویم از اتاق بیرون می‌آید - ولی صورتش پیر و شکسته و موهای سرش از شدت بیم و هراس، صدای لغزش و سوت مار خشمگین که چشمهای گرد و شرربار و دندانهای زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که منتهی به یک برجستگی شبیه به قاشق و سر کوچک می‌شده از شدت وحشت عمویم با موهای سفید از اتاق خارج می‌شود - مطابق شرط و پیمان بوگام داسی متعلق به عمویم می‌شود - یک چیز وحشتناک معلوم نیست کسی که بعد از آزمایش زنده مانده پدرم و یا عمویم بوده است (شمیسا، ۱۳۸۳، ص ۲۵۰).

آنچه در این متن اهمیت دارد این است که آنچه راوی نقل می‌کند به سالها قبل مربوط می‌شود؛ یعنی زمانی که حتی راوی نیز به دنیا نیامده بود. او رویدادهایی را که روایت می‌کند، ندیده است. آنچه راوی (که خود خارج از رویدادها بوده است و در آنها درگیر نمی‌شود) نقل می‌کند، توسط فرد دیگری مشاهده شده که این فرد ممکن است پدر، عمو، مادر و یا یکی از حاضران در آن موقعیت باشد. صفات «پرمعنی، موزون و لغزنده» را راوی به کار می‌برد اما این کلمات نشانگر درک و فهم همان فردی است که در آن زمان در محل حاضر بوده است. از جمله «یک ناله مخلوط با خنده چندشناکی بلند می‌شود»، مشخص می‌شود که ناله مخلوط با خنده چندشناک را کسی شنیده است که در پشت در حاضر بوده و این همان مشاهده‌گر است. البته ذکر این نکته لازم است که مشاهده‌گر در هر روایت می‌تواند در هر رویداد تغییر کند و فرد دیگری باشد و یا ممکن است که جنبه‌های مختلف کانون مشاهده را مشاهده‌گرهای مختلف ارائه کنند. در قسمت «... مار خشمگین که چشمهای گرد و شرربار و دندانهای زهرآگین داشته و بدنش مرکب بوده از یک گردن دراز که...» توصیفات ارائه شده از مار به برداشت و یا توصیف پدر یا عموی راوی مربوط می‌شود که در اتاق با مار تنها بوده‌اند. بنابراین در این قسمت مشاهده‌گر باید فردی باشد که در آن زمان، مار را از

نزدیک دیده است. متن نقل شده از رمان «بوف کور» نشان می‌دهد که با وجود اینکه راوی در طی رویدادهای ذکر شده یک نفر بوده است، مشاهده‌گر طیفی از افراد مختلفی را تشکیل می‌دهد که در زمانی حتی قبل از به دنیا آمدن راوی زنده بوده‌اند.

روایت‌شناسان دیگری همچون سیمور چتمن^{۱۶} بین دو جنبه زاویه دید تمایز قائل شده‌اند و برای روایت، بیان^{۱۷} و برای کانون مشاهده اصطلاح منظر^{۱۸} را پیشنهاد می‌کنند (چتمن، ۱۹۸۹، ص ۱۵۳). جاکوب لوته، روایت‌شناس نروژی، اصطلاح پرسپکتیو را برای روایات مکتوب و کانون مشاهده را برای فیلم به کار می‌برد (لوته، ۲۰۰۰، ص ۴۰).

مشاهده‌گر ممکن است درون روایت باشد و در رویدادهای روایت درگیر شود؛ به عنوان مثال در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، که در بخش بعد مورد بررسی قرار خواهد گرفت، مشاهده‌گر همان شخصیت اصلی روایت است که در بیشتر از هشتاد درصد از رویدادهای داستان حاضر است. این شخص، که یک معلم سرخانه است، هم راوی است و هم مشاهده‌گر. اما ممکن است که مشاهده‌گر از نظر دخالت در رویدادهای روایت، خارجی و یا داخلی باشد. مشاهده‌گر ممکن است در رویدادها درگیر نباشد اما با راوی همزمان باشد و یا در زمانی فراتر از زمانی باشد که راوی قرار دارد. در بخش نقل شده از رمان «بوف کور»، راوی در زمان حال قرار دارد حال اینکه مشاهده‌گر در زمانی مربوط به سالیان قبل، یعنی در زمانی واقع است که راوی متولد نشده است؛ زیرا رویدادهای ذکر شده در مورد زمانی است که پدر راوی با مادرش، بوگام داسی، ازدواج کرده است و بوگام داسی به رابطه نامشروع با برادرشوهرش متهم می‌شود. همان‌گونه که در مورد راوی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» ذکر شد، راوی و مشاهده‌گر می‌توانند در یک فرد نمود یابند اما همیشه این‌گونه نیست و ممکن است که راوی فردی جدا از مشاهده‌گر باشد (مانند بخش ذکر شده از «بوف کور»). بدین ترتیب مشخص می‌شود که راوی که همیشه یک فرد در نظر گرفته شده است، اکنون طیفی را تشکیل می‌دهد یا می‌توان گفت که عمل روایت را تنها یک فرد انجام نمی‌دهد بلکه ممکن است که همزمان افراد مختلفی در عمل انتقال متن روایی درگیر باشند و متن را برای خواننده به تصویر بکشند.

رویکرد مشاهده‌گر به رویدادهای ارائه شده نیز خود مقوله پیچیده‌ای است که بحث در مورد آن خود می‌تواند موضوع مقاله‌ای دیگر باشد. چیزهایی که یک مشاهده‌گر می‌بیند، مشاهده^{۱۹} نامیده می‌شود و بر دو قسم است: واقعی^{۲۰} و تخیلی^{۲۱} (تولان، ۲۰۰۱،

ص ۶۲). در مشاهدات واقعی، آنچه مشاهده‌گر می‌بیند، واقعی است و ما نیز ممکن است بتوانیم در زندگی واقعی آنها را تجربه کنیم؛ به عنوان مثال در بخش نقل شده از «بوف کور»، صدای مار، چهره فرد خارج شده از اتاق و... واقعی است، اما در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، مشاهده‌گر با موارد واقعی رو به رو نمی‌شود و آنچه با آن رو به رو می‌شود اشباح است و فرا واقعی جلوه می‌کند. در صحنه‌های مختلف رمان، ظهور اشباح از طریق معلم سرخانه است و هیچ‌گونه اشاره‌ای از جانب دیگر شخصیتها مبنی بر وجود اشباح دیده نمی‌شود. چون هیچ‌گاه ما در رمان نمی‌بینیم که دیگر شخصیتها خواه به صورت مستقیم یا غیرمستقیم از اشباح صحبت کنند. همچنین روش رویکرد مشاهده‌گر نیز حائز اهمیت است. او ممکن است در آنچه می‌بیند احساسات شخصی خود را وارد کند و این پیچیدگی متن را افزایش می‌دهد و آن را برای خواننده غیرقابل درک می‌کند. مشاهده‌گر می‌تواند عینی برخورد کند و مانند دوربین فقط واقعیات را منعکس کند؛ مانند مشاهده‌گر جملات آغازین رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی»، که نوزاد مانند ماشین حسگر آنچه را از طریق حسهای پنجگانه دریافت می‌کند، منعکس می‌کند. اما تصاویری که مشاهده‌گر رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» ارائه می‌کند، تصاویری مرکب از برخی از حقایق خارجی، تصورات شخصی و رؤیا بوده است که درک آنها را برای خواننده کاملاً مشکل می‌کند.

۴. جنبه‌های کانون مشاهده

کانون مشاهده سه جنبه پنداری، روانشناختی و ایدئولوژیکی دارد (ریمون کتان، ۱۹۹۴، ص ۷۵) که در قسمتهای زیر به تفصیل مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۴-۱. جنبه پنداری^{۲۲}

جنبه پنداری «کانون مشاهده» دربرگیرنده مکانی است که مشاهده‌گر از آن رویدادها را می‌بیند و زمانی که او در آن واقع شده است. در بررسیهای زاویه دید در ادبیات داستانی قبل از ژنه، این جنبه، موقعیت حماسی^{۲۳} نامیده می‌شد (رومیرگ، ۱۹۶۲، ص ۳۳) که نشانگر موقعیت مکانی - زمانی راوی داستان بود. برای توضیح بیشتر می‌توان در مورد موقعیت مکانی مشاهده‌گر از یک مقایسه استفاده کرد. اگر داستان (یا مجموعه رویدادهای روایت شده) را به دریاچه‌ای و مشاهده‌گر را به فردی که به نوعی می‌خواهد از آن

فیلمبرداری کند، تشبیه کنیم، می‌توان این را بهتر درک کرد. فیلمبردار ممکن است در داخل بالگرد باشد و به صورتی بر فراز دریاچه قرار گیرد که بتواند کل دریاچه را در یک تصویر جا دهد یا ممکن است بر فراز یکی از تپه‌های اطراف باشد که بتواند نیمه‌ای از دریاچه را در یک تصویر جای دهد و یا ممکن است در داخل قایق باشد و در تصویر، بخشی از دریاچه را نشان دهد که در این صورت برای ارائه تمامی دریاچه در تصویر، نیاز به آوردن تعداد بیشتر از یک تصویر پشت سر هم است. در حالتی دیگر ممکن است فیلمبردار لباس غواصی بپوشد و در زیر دریاچه از بخشهای مختلف آن فیلمبرداری، و سپس آن را پخش کند. در حالت اول، فیلمبردار به مشاهده‌گری می‌ماند که تمامی رویدادها را می‌بیند و آنها را به صورت یک کل به تصویر می‌کشد. او دانشی گسترده در مورد کل داستان دارد که نمونه چنین مشاهده‌گری را می‌توان در رمان «گذری به هند» نوشته ای. ام. فورستر (۱۹۸۶) دید. در حالت آخر، فیلمبردار به مشاهده‌گری می‌ماند که خود درگیر رویدادهای داستان است؛ از نزدیک آنها را لمس می‌کند و برای دیدن و گزارش آنها به خواننده باید خود به درون رویدادها برود تا بتواند تصویر آنها را ارائه کند که چنین مشاهده‌گری را می‌توان در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» دید. وی در بیشتر موارد دچار اشتباه می‌شود و کمتر می‌تواند بر تمامی رویدادها اشراف داشته باشد؛ چون هیچ‌گاه نمی‌تواند از زاویه‌ای فراتر به رویدادها و شخصیتها بنگرد. در داستان کوتاه «گل رزی برای امیلی» نوشته ویلیام فاکنر نیز می‌توان چنین مشاهده‌گری را دید. مشاهده‌گر در این داستان نمی‌تواند وارد خانه امیلی شود و بنابراین ما تصویری از داخل خانه امیلی نداریم تا پایان داستان که امیلی می‌میرد و اهالی شهر وارد خانه او می‌شوند و تصویری از داخل خانه ارائه می‌شود.

وضعیت زمانی مشاهده‌گر نیز حائز اهمیت است. مشاهده‌گر ممکن است در یک نقطه زمانی بعد از پایان رویدادها قرار گیرد که در این صورت همانند همان فیلمبرداری است که با بالگرد بر فراز دریاچه فیلمبرداری می‌کند. او از آنجا که در بعد زمانی فراتر قرار گرفته است، دیدی متفاوت از رویدادها دارد و ممکن است در مورد آنها اظهارنظر هم بکند. در صورتی که مشاهده‌گر با رویدادها در یک زمان باشد، دید او به همان زمان روایت محدود می‌شود و تصاویر ارائه شده از روایت تصاویری کامل و فراگیر نخواهد بود. به این ترتیب اهمیت موقعیت زمانی - مکانی مشاهده‌گر مشخص می‌شود.

۲-۴ جنبه روانشناختی

جنبه روانشناختی به موقعیت شناختی^{۲۴} و احساسی^{۲۵} مشاهده‌گر مربوط می‌شود (ریمون کنان، ۱۹۹۴، ص ۷۹). در موقعیت شناختی، وضعیت مشاهده‌گر از نظر دانش و آگاهی او نسبت به اطراف و رویدادها مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشاهده‌گر ممکن است در رویدادها درگیر باشد و نسبت به هر موقعیتی به دنبال کسب دانشی باشد و یا در مورد هر دانشی حرفی برای گفتن داشته باشد. در داستان کوتاه مشهور توماس ولف، «بچه‌ای از جنس ببر»^{۲۶}، یکی از مشاهده‌گرها (از آنجا که در این داستان کوتاه در بخشهای مختلف، مشاهده‌گرهای مختلف وجود دارند) که همان راوی است، دانشی در مورد ذهن انسان دارد. او که خود یکی از شخصیت‌های درگیر در رویدادهای داستان نیز هست برخلاف دیگر شخصیتها و مشاهده‌گرها از وجود تبعیض نژادی بر ضد سیاهان در امریکا آگاه است و آن را بخوبی درک می‌کند. به همین دلیل تصاویر این مشاهده‌گر با اظهارنظر و نقد و بررسی همراه است و این را می‌توان در آخر داستان دید؛ زمانی که راوی در مورد سیاه‌پوست فراری صحبت می‌کند. البته این ویژگی حالتی ذهنی به داستان می‌بخشد و از ویژگیهای سینمایی داستان می‌کاهد. اما همین ویژگی می‌تواند به صورتی دیگر به داستان عینیت بدهد و این زمانی رخ می‌دهد که مشاهده‌گر نوعی شناخت خاص از ادبیات، داستان و هنر داستان‌نویسی داشته باشد.

میزان درگیر بودن و برقراری ارتباط عاطفی و احساسی مشاهده‌گر، بُعد با اهمیت دیگری است که زیر عنوان جنبه روانشناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشاهده‌گر ممکن است کاملاً عینی برخورد کند و به هیچ وجه در رویدادهای داستان درگیر نشود و خواننده به هیچ وجه از عواطف او در مورد رویدادها آگاه نشود. همچنین ممکن است که او به دلایل خاص و به دلیل ارتباط خاصی که با برخی رویدادها و شخصیتها دارد در تصاویری که ارائه می‌کند، احساسات و عواطف خود را دخیل کند. نمونه برجسته این مورد را می‌توان در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» دید. راوی مشاهده‌گر یا بهتر است بگوییم، شخصیت مشاهده‌گر در این داستان، یعنی همان معلم سرخانه، آنقدر با رویدادها و شخصیت‌های دیگر ارتباط برقرار می‌کند که تصویری که از رویدادها ارائه می‌کند، کاملاً ذهنی و مبهم می‌شود و شدت این امر به اندازه‌ای است که باعث شده است تا داستان یکی از پیچیده‌ترین داستانهای تاریخ رمان باشد. از همان ابتدای داستان مشخص می‌شود که مشاهده‌گر از عواطف و احساسات خود در

تصاویرش بسیار استفاده می‌کند و مشخص می‌شود که او نسبت به برخی از شخصیتها تمایلات خاصی دارد. این مورد به تفصیل در بخش بررسی عملی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» آمده است.

۳-۴ جنبه ایدئولوژیکی

مهمترین جنبه کانون مشاهده، جنبه ایدئولوژیک آن است که به جهان‌بینی و ایدئولوژی مشاهده‌گر مرتبط است و از جهاتی قابل بررسی است. این جنبه، روایت را به ترکیبی از اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌ها تبدیل می‌کند و حالتی جامعه‌شناختی به متن روایی می‌دهد؛ به زبان دیگر متن روایی به جامعه‌ای می‌ماند که در آن می‌توان افکار و عقاید مختلف را دید. ممکن است در یک روایت، بعد ایدئولوژیک کانون مشاهده تنها از طریق یک تصویرگر ارائه شود که در این صورت متن تک‌صدایی می‌شود. (لازم به ذکر است در این مورد به کارگیری اصطلاح تصویرگر برای مشاهده‌گر به این دلیل است که کار مشاهده‌گر برخلاف راوی، مجسم کردن است نه نقل کردن.) اما در برخی از متون روایی با وجود همزمان چندین مشاهده‌گر، تعداد ایدئولوژیها نیز از یکی بیشتر، و متن چندصدایی می‌شود. در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» تنها یک مشاهده‌گر وجود دارد و آن هم فردی است که می‌توان گفت جهان‌بینی یا ایدئولوژی خاصی به مفهومی که اینجا مد نظر است، ندارد. می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که این جنبه در این رمان جایگاهی ندارد و یا بهتر است بگوییم که اهمیتی ندارد. در این رمان، دغدغه اصلی اثر ادبی کندوکاو در مسائل فلسفی، سیاسی و فکری نیست بلکه تأکید بر مسائل پنداری و روانشناختی است. به همین دلیل دو جنبه پنداری و روانشناختی بر جنبه ایدئولوژیکی غالب است؛ اما در برخی از متون روایی مانند آثار ویلیام فاکنر و نمونه بسیار برجسته آن یعنی «گور به گور»، مشاهده‌گرهای متعددی وجود دارند که هر کدام جهان‌بینی خاص خود را دارند. در رمان «گور به گور» پدر خانواده باندرنها^{۲۷} یعنی انسی^{۲۸} معتقد است که هر چیزی که به صورت عمودی قرار گرفته باشد مانند درخت ثبات دارد در صورتی که چیزهایی که به صورت افقی باشد مانند جاده، نمایانگر حرکت و عدم سکون و آرامش است. او معتقد است که چون خانه او در کنار جاده واقع شده است، او همیشه دچار مشکل می‌شود و به آرامش و سکون نمی‌رسد. یکی دیگر از مشاهده‌گرها دارل^{۲۹} است که فردی بدبین و آگاه به معنابخستگی^{۳۰} وضع موجود است. مشاهده‌گرهای

دیگر کش^{۳۱} و جول^{۳۲} هستند؛ افرادی با ذهنی علمی و عملی و نمونه افرادی که تفکرات ماتریالیستی دارند و در جامعه ماتریالیستی می‌توانند خوب زندگی کنند. تصویری که در نهایت ارائه می‌شود، همانند صفحه‌ای است که هر بخش از آن از چشم هر یک از این مشاهده‌گرها ارائه می‌شود.

۵. روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»

مفاهیم روایت و کانون مشاهده در رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» به طریقی پیچیده نمود پیدا می‌کند که بررسی آنها اهمیت خاصی دارد. رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، روایتی سه لایه‌ای است که هر کدام از لایه‌ها با حضور یک راوی متمایز می‌شود. ژرار ژنه برای هر کدام از این لایه‌ها اصطلاحی را به کار می‌برد. او اصطلاح *diegesis* را به مفهومی مشابه با همان اصطلاح روایت^{۳۳} به کار می‌برد. (از این به بعد در این مقاله از اصطلاح فارسی روایت به مفهوم *narrative* و نه *narration* برای *diegesis* استفاده می‌کنیم.) او سپس از پیشوندهای فرا^{۳۴}، میان^{۳۵} و درون^{۳۶} برای مشخص کردن لایه‌های مختلف استفاده می‌کند. لایه اصلی در هر روایت، لایه روایی^{۳۷} است که بر تمامی اثر روایی به عنوان یک کل سیطره دارد. به این لایه، اصطلاح میان روایی^{۳۸} نیز اطلاق می‌شود. برای مشخص کردن بیشتر این مورد از رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» استفاده می‌کنیم. در این رمان، لایه‌ای که توسط داگلاس روایت می‌شود، لایه روایی در نظر گرفته می‌شود. آنچه را قبل از روایت داگلاس (که در آن راوی یکی از افراد حاضر در گروهی است که در شب سال نو دور هم جمع شده‌اند و برای یکدیگر داستانسرایی می‌کنند و داگلاس نیز حضور دارد.) در این رمان می‌بینیم، لایه فراروایی^{۳۹} نامیده می‌شود. این بخش از رمان در قالب مقدمه آورده شده و نقش آن آماده کردن خواننده برای ورود به بخش اصلی است. در برخی موارد، بخش روایی بسیار کوتاه است؛ مانند بخش روایی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع». اما بیشتر اوقات طولانی‌ترین بخش روایت را می‌سازد. آثار روایی‌ای که تنها یک لایه دارد در واقع تنها لایه روایی را در خود دارد. طولانی‌ترین بخش رمان «سخت‌تر شدن اوضاع»، لایه درون روایی^{۴۰} است که راوی آن، همان معلم سرخانه، اصلی‌ترین شخصیت و مشاهده‌گر روایت نیز هست که از این قسمت به بعد مورد بحث قرار می‌گیرد.

از آنجا که راوی رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» همان مشاهده‌گر نیز هست، تمامی

اطلاعات و تصاویر ارائه شده از این کانون ارائه می‌شود. در واقع کانون روایت و کانون مشاهده معلم سرخانه است. کاری که اکنون به آن می‌پردازیم بررسی کامل این راوی - مشاهده‌گر از نظر شخصیتی و روحی و روانی است. یکی از ویژگیهای این فرد این است که احساسات و پیش‌بینی‌های فاقد دلایل معقول و منطقی را اساس روایت‌هایش قرار می‌دهد. در کلام راوی می‌توان عبارت «من احساس می‌کنم» را همراه با دیگر فرمهای صرفی این فعل بارها دید. او این عبارت را بیشتر از هفتاد بار به زبان می‌آورد و این رقم برای روایتی یکصد صفحه‌ای رقم زیادی است. به جز صورتهای فعلی از مصدر «احساس کردن» از مصدرهای «شگفت‌زده بودن»، «تصور کردن»، «خیال کردن» و «تصویر کردن»، البته با بسامد کمتر نیز استفاده می‌کند. در میان این افعال، «خیال کردن» پربسامدتر از بقیه است. برای روشن شدن موضوع به نمونه‌های زیر از این رمان و توضیحاتی در مورد آنها توجه شود:

«تصور می‌کنم آنچه که من انتظار داشتم و از آن ترسیده بودم با آنچه که دیدم آنقدر فرق داشت که شگفت‌زده شدم» (ص ۹ و ۱۰).^{۴۱}

از این جمله مشخص می‌شود که اولین پیش‌بینی مشاهده‌گر پس از ورود به عمارت بالای^{۴۲} اشتباه از آب درآمده است.

«بعد از نیم ساعت احساس کردم که او خانمی ساده، شاد، بااراده و سالم است» (ص ۱۰). از این جمله راوی مشخص می‌شود که او خیلی زود قضاوت کرده و در قضاوتش عجول است. چگونه ممکن است فردی فقط با گذشت نیم ساعت در مورد فرد دیگری که بار اول است با هم آشنا می‌شوند، این گونه قضاوت کند؟

«کاملاً احساس اطمینان می‌کردم که او مرا دوست خواهد داشت... می‌توانستم او را ببینم که نسبت به من احساس تحسین‌آمیز و عجیبی داشت» (ص ۱۱۹).

در این جملات مشخص می‌شود که راوی فکر می‌کند می‌تواند احساسات دیگران را بفهمد و با اطمینان در مورد آنها صحبت می‌کند و یا در جملات زیر:

«او از اینکه من آنجا بودم خوشحال بود... او (فلورا) این را قدم به قدم، اتاق به اتاق و راز به راز نشان داد» (ص ۱۲).

آنچه را تصوّر می‌کند درست پنداشته است با اطمینان ابراز می‌کند.

در عبارت زیر نشان داده شده است که او فردی خیالپرداز و پر از توهم است:

خیال کردم که شنیده بودم و این کمتر طبیعی بوده و از درون بود. لحظه‌ای پیش آمده

بود که فکر کرده بودم دور و ضعیف صدای گریه‌ی بچه‌ای را تشخیص داده بودم، صدای دیگری نیز آمده بود و آن صدای پایی بود که در پشت در شنیده بودم (ص ۱۱). و به نوعی مشخصتر در این قسمت:

منظره‌ای در قصری رؤیایی را می‌دیدم که در آن یک پری سرخ‌گون زندگی می‌کرد؛ چنان مکانی یا چنان تصویری که تمام رنگ و بوی خود را از کتابهای داستان و قصه‌های تخیلی می‌گیرد (ص ۱۳).

در برخی موارد نیز او خود را صاحب نوعی نیروهای متافیزیکی می‌بیند؛ مانند «او (مایلز) را لحظه‌ای دیده بودم هم از درون و هم از برون» (ص ۱۷).

و در

«در این پسریچه کوچک و قشنگ (مایلز) چیزی به طور غیرطبیعی حساس و در عین حال شاد جلوه می‌کرد» (ص ۲۴).

حتی قبل از اینکه واقعاً اشباح را ببیند و با آنها رو به رو شود این تخیل را در ذهن می‌پروراند که:

«اگر کسی سر همین پیچ ناگهان بر من ظاهر شود...» (ص ۱۹).

بعضی وقتها نیز به صورت آدمی بی‌منطق و خودخواه جلوه کرده، تعمیم بخشیده بر آنچه تصور می‌کند، پافشاری می‌کند. در زیر نمونه‌هایی از این ویژگیها ذکر شده است:

الف) عمومیت بخشیدن و به صورت کلی نظر دادن:

«آینده کلاً خشن است» (ص ۱۸).

ب) بی‌منطقی و خودخواهی:

هنگامی که خانم گروس از او می‌پرسد که شیخ به دنبال چه کسی بوده است در پاسخ می‌گوید: مایلز و هنگامی که از او می‌پرسد که چگونه مطمئن است که شیخ به دنبال مایلز است در پاسخ تنها تأکید می‌کند که:

«من می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم» (ص ۳۱).

ج) پافشاری و اصرار:

«کاملاً مطمئن بودم که دروغ می‌گفت» (ص ۵۰).

«او (خانم گروس) حرف مرا باور نمی‌کرد. کاملاً مطمئنم» (ص ۵۳).

«این فقط تخیل و تصور من نبود هم‌چنانکه آن زمان مطمئن بودم و اکنون نیز مطمئنم، مشخص بود که آنها (مایلز و فلورا) از این وضعیت مطلع بودند...» (ص ۵۹).

همچنین در کلام این معلم می‌توان مبالغه بویژه در کاربرد صفات و توصیفات دیگر را دید. او از توصیفهایی مانند «زیبایی فرشته‌گون» (ص ۱۰)، «به گونه‌ای بسیار عجیب در جهان» (ص ۱۱)، «آرامشی عمیق و شیرین در حقیقت از نوع آرامشی که در کودکان مقدس رافائل می‌توان دید» (ص ۱۱)، «چشمان آسمانی» (ص ۱۱) و «غمی شیرین و غیرعادی» (ص ۸۶) بسیار استفاده کرده و کلماتی مانند خارق‌العاده و عجیب را بسیار به کار برده است. او همچنین با به کارگیری کلمات و واژگان مناسب برای بیان مقاصد خود وسواس دارد. این براساس آنچه یاکوبسن بیان می‌کند بر کارکرد فرا زبانی کلام تأکید گذاشته و نشانگر تلاش گوینده برای متقاعد کردن مخاطب است (لاج، ۲۰۰۰، ص ۳۵). او بارها از اصطلاحات و جملات زیر استفاده می‌کند:

«سعی می‌کنم واژگان [مناسب برای بیان خود را] پیدا کنم» (ص ۶۲).

باید سخن خود را حفظ کنم (ص ۶۵).

اگر بتوانم تمام آن را بیان کنم (ص ۸۴).

عبارتی دیگر را نمی‌توانم به کار ببرم (ص ۸۶).

اسم دیگری برای آن سراغ ندارم (ص ۹۹).

این عبارت و جملات، بیانگر این واقعیت است که راوی فردی است که تمامی سعی خود را برای به کارگیری زبان مناسب برای توضیح و تعریف به کار می‌برد. با در نظر گرفتن تمام آنچه گفته شد، کلام او، که نمونه‌هایی از آن ذکر شد، شخصیت معلم سرخانه را در قالب صفاتی همچون احساسی، خیالپرداز، بی‌منطق، توهم‌پرداز و خودخواه معرفی می‌کند. این شخصیت، راوی رمان، و راوی ذهنی است؛ زیرا در مورد آنچه روایت می‌کند، اظهارنظر، تفسیر و قضاوت می‌کند. علاوه بر این او تنها مشاهده‌گر رمان نیز هست و این پیچیدگی بحث را دوجندان می‌کند. آنچه ما می‌بینیم، درست همان چیزی است که او به عنوان یک فرد با ویژگیهای بالا می‌بیند. او تنها فردی است که اشباح را می‌بیند و ما هیچ‌گاه دیدن آنها را توسط دیگر شخصیتها نمی‌بینیم. به همین دلیل موقعیت زمانی - مکانی هیچ کدام از دیگر شخصیتها حائز اهمیت نیست. آن‌گونه که خانه بالا توصیف شده است، تمامی اطلاعاتی که ما در مورد بچه‌ها (مایلز و فلورا) داریم و حتی در بیشتر موارد نیز افکار و احساسات بچه‌ها و دیگر شخصیتها از دید معلم سرخانه است. ما در طول رمان موقعیتی را نمی‌بینیم که در آن یکی از شخصیتها دیدگاه خود را بیان کند و از روی نشانه‌های متن به این نتیجه

می‌رسیم که این فقط معلم است که اشباح را می‌بیند حال اینکه معلم به عنوان راوی و مشاهده‌گر و همچنین به عنوان اصلی‌ترین شخصیت رمان با اطمینان اعلام می‌کند که بچه‌ها نه تنها اشباح را می‌بینند بلکه با آنها ارتباط نیز دارند. در این صورت تناقضی میان آنچه نویسنده پنهان^{۳۳} و آنچه راوی - مشاهده‌گر نمایش می‌دهد به وجود می‌آید که از جهاتی قابل بررسی است. نویسنده پنهان را نمی‌توان یک شخصیت یا یک نویسنده در نظر گرفت. همان‌گونه که بیشتر نظریه‌پردازان روایت اتفاق نظر دارند، نویسنده پنهان وجود خارجی ندارد؛ بلکه تنها مفهومی است که به عنوان عامل فراگیر و وحدت‌بخش در متن روایی حضور دارد. او را می‌توان نمایشگری در نظر گرفت که فراتر از شخصیت، مشاهده‌گر و راوی قرار دارد و عامل کنترل‌کننده و هماهنگ‌کننده تمامی آنهاست. در روایت‌شناسی از آنجا که یکی از زیرمجموعه‌های ساختارگرایی است، معمولاً از نویسنده صحبتی به میان نمی‌آید؛ زیرا نمی‌توان او را به عنوان یکی از اجزای متن در یک زمان مشخص در نظر گرفت. همچنین نمی‌توان همزمان از نویسنده و عینیت متن سخن گفت. بنابراین تناقض موجود میان آنچه نویسنده پنهان و راوی/مشاهده‌گر ارائه می‌کنند، بیانگر این است که نمی‌توان به معلم به عنوان راوی/مشاهده‌گر اعتماد کرد و باید کوشید جاهای خالی در متن را از روی نشانه‌های دیگر غیر از کلام و تصاویر راوی - مشاهده‌گر پر کرد.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد مشخص می‌شود که مفهوم راوی پیچیده‌تر از آن چیزی است که همیشه تصور شده است. راوی همیشه به گونه‌ای معرفی شده است که با شنیدن نام آن، ناخودآگاه در ذهنمان فردی را تصور می‌کنیم که معمولاً مسن، باتجربه و دارای موقعیتی خاص است. اما با توجه به آنچه گفته شد، مشخص می‌شود که راوی در درجه اول ضرورتاً آن‌گونه نیست که همیشه تصور شده است؛ یعنی راوی می‌تواند نوزاد، فردی دروغگو، آدمی بی‌تجربه و حتی فردی روان‌پریش نیز باشد و در سطحی فراتر می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که راوی با آنچه امروز مشاهده‌گر نامیده می‌شود، کاملاً متمایز است. امروزه راوی به کسی اطلاق می‌شود که در متن روایی سخن می‌گوید و با استفاده از نشانه‌های زبانشناختی با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. این فرد ضرورتاً همان فرد، یا بهتر است بگوییم، همان کانالی نیست که از طریق آن رویدادهای روایت از

لحاظ مختلف منعکس می‌شود. در متون روایی این کانال ممکن است در داخل همان متن روایی باشد و یا در زاویه‌ای فراتر از آن قرار گرفته باشد. به هر حال با این رویکرد به مسئله زاویه دید، می‌توان بسیاری از پیچیدگیهای متون روایی را حل کرد و راه‌حلهایی برای پرسشهای بی‌پاسخ در متون ادبی یافت. اگر خواننده با رویکردی قدیمی در مورد زاویه دید به رمانی مانند «سخت‌تر شدن اوضاع» و یا «چهره مرد هنرمند در جوانی» بنگرد بی‌شک نخواهد توانست بسیاری از جاهای خالی در متن را پر کند. متون روایی از دیرباز رابطه عمیقی با انسان و مفاهیمی چون دانش، قدرت و سلطه داشته است. از مهمترین ابزارهای موجود در روایت، که همیشه در خدمت این مفاهیم بوده است، همان مفهوم زاویه دید است که بررسی آن به شیوه‌های مختلف به نوعی روشنگری در مورد متون روایی و در نتیجه در مورد انسان منجر می‌شود.

پی‌نوشت

1. The Turn of the Screw
2. Henry James
3. Percy Lubbock
4. Cleanth Brooks
5. Robert Pen Warren
6. Focus of narration
7. Limited Third-person
8. Omniscient
9. Norman Friedman
10. Gerard Genette
11. Focalization
12. Focus
۱۳. تمامی نظریات ژنه در این مقاله از (تولان، ۲۰۰۱)، (چتمن، ۱۹۸۹)، (ریمون کنان، ۱۹۹۴) و (لوته ۲۰۰۰) گرفته شده است.
14. Narration and Focalization
15. Extradiegetic-Heterodiegetic
16. Seymour Chatman
17. Expression
18. Perspective
19. Focalized
20. Real
21. Imagined
22. Perceptual
23. Epic situation
24. Cognitive
25. Emotional
26. The Child by Tiger

- 27. Bundrens
- 28. Anse
- 29. Darl
- 30. Absurdity
- 31. Cash
- 32. Narrative
- 33. Jewel
- 34. Extra
- 35. Intra
- 36. Hypo
- 37. Diegetic
- 38. Intradiegetic
- 39. Extradiegetic
- 40. Hypodiegetic

۴۱. ترجمه جملات نقل شده از متن رمان «سخت‌تر شدن اوضاع» (The Turn of the Screw) از نگارندگان مقاله است.

- 42. Bly
- 43. Implied author

منابع

الف - فارسی

۱. شمیسا، سیروس؛ *داستان یک روح*؛ تهران: فردوس، ۱۳۸۳.

ب - انگلیسی

2. Chatman, Seymour, Point of View; McQuillan, Martin; (ed), **The Narrative Reader**; London: Routledge, 2000.
3. ---; **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**; Ithaca: Cornell University Press, 1989.
4. Faulkner, William; **As I Lay Dying**; London: Penguin Books, 1975.
5. Forster, E.M; **A Passage to India**; New York, Penguin, 1986.
6. Friedman, Norman; Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept; **PMLA** 1955, PP. 1160-1184.
7. Hildick, Wallace; **Thirteen Types of Narrative**; London: MacMillan, 1968.
8. James, Henry; The Art of Fiction; Gottesman, Ronald, Krupat Arnold; (eds), **The Norton Anthology of American Literature**; Vo. II. New York: W. W. Norton and Company, 2003.
9. ---; **The Turn of the Screw**; New York: Bentam, 1983.
10. Lodge, David (ed.); **Modern Criticism and Theory**; London: Longman, 2000.

-
11. Lothe, Jakob; **Narrative in Fiction and Film: An Introduction**; Oxford: Oxford University Press, 2000.
 12. Lubbock, Percy; Point of View, In James E. Miller, (ed.); **Myth and Method**; Nebraska: University of Nebraska Press, 1960.
 13. Miller, James E. Jr, (ed); **Myth and Method: Modern Theories of Fiction**; Nebraska: University of Nebraska Press, 1960.
 14. Perrine, Laurence; **Literature: Structure, Sound, and Sense**; (Vo. I); New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974.
 15. Rimmon-Kenan, Shlomith; **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**; London: Routledge, 1994.
 16. Romberg, Bertil; **Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel**; Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962.
 17. Selden, Raman, and Widdowson, Peter; **A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory**; Karaj: Daha, 2003.
 18. Toolan, Michael; **Narrative: A Critical Linguistic Introduction**; London: Routledge, 2001.
 19. Wolf, Thomas; The Child by Tiger, Perrine, Laurence; **Literature: structure, Sound, and Sense**; (Vo. I). New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974.



خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستانهای بیژن نجدی

فرشته رستمی*

چکیده

دیری نیست پژوهشگران دریافته‌اند که پیوند هنر و روان هنرمند، دو سویه است و می‌توان از رمزگشایی اثر هنری به کالبد و درون هنرمند راه یافت. این گزارش می‌کوشد دریابد چگونه روان نویسنده به دیدگاه او و سپس نگاشتن یک تصویر می‌انجامد و چگونه هر تصویر گزینش شده، آشکار کننده گوشه‌ای از درون پر راز و ماز نویسنده می‌تواند باشد و آیا می‌توان گستره ادب را از روان هنرمند دور دانست.

داستانهای بیژن نجدی - نویسنده معاصر - که تصویرهای ناب او زیباست با این پندار مورد کند و کاو قرار می‌گیرد: نجدی چگونه رخدادها را می‌بیند و چه چیز در درون او سبب می‌شود تصاویر، این گونه بازتاب یابد؟ روش کار، گردآوری و کندوکاو اطلاعات است. داده‌ها در پنج شاخه پایه‌ای، جستار را پوشش می‌دهد و آن پنج شاخه عبارت است از: تخیل و تصویر، نماد و کهن الگو، تصاویر سیاه، همذات پنداری با اشیا، نگاه کودکانه در ترسیم تصاویر و در پایان دستاورد گزارش پیش داشته می‌گردد.

کلیدواژه: بیژن نجدی، تخیل در داستان، تصویر در داستان، نماد در ادبیات، داستان فارسی معاصر

تاریخ دریافت: ۸۵/۹/۴

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

* کارشناس زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

اگر هم نمی‌دانستیم که نجدی، گیله مرد است، بوی برنج و زیتون و دریا خود با ما حرف‌ها داشت و اگر نمی‌دانستیم او در ۱۳۲۰ ه. ش به دنیا آمده است، باز هم صدای گلوله و زندان و قطره‌های خون و پارگیهای و تکه تکه شدن‌ها، سالهای میانی ۱۳۷۶-۱۳۲۰ را بازآفرینی می‌کرد.

داستانهای نجدی فیلمی است که تصاویرش از سویی صدای ریزش شدن مغزهای لهیده را به گوش می‌رساند و از سویی دیگر، بوی نمک دریا و باغهای چای فضای خواننده را انباشته می‌سازد.

هم‌چنین اگر نمی‌دانستیم که نویسنده داستانهای کوتاه و برنده جایزه ادبی گردون، شاعر بوده است، تصاویر نمایش داده شده نجدی، فریادرسان ذهن ناآگاه خواننده می‌شود؛ تصاویری که مرزی برای شعر و داستان کوتاه نمی‌یابد؛ زیرا داستان کوتاه، نزدیکترین گونه ادب به شعر است. به هر روی اگر داستان کوتاه ساختی دارد که نمی‌توان از آن چیزی برداشت یا افزود، پس تصویر در این کوتاه ژرف، شاهراه متن به شمار می‌رود. این گزارش با نگاهی روانکاوانه / ادبی تصویرهای متن را می‌کاود تا بیانگر این باشد که چگونه تصویر و تصور به بر ملا ساختن ذهن هنرمند نجدی یاری می‌رساند.

امروزه، پژوهشگران ادبی بر نگرشها و روان نویسنده - تا آنجا که از میان متن دریافت می‌شود - نگاه ویژه‌ای دارند؛ همان‌گونه که «پیر مائری»^۱ در کتاب «نظریه‌ای در باب تولید ادبی»^۲ در سال ۱۹۶۶ می‌نویسد: «کار منتقد ادبی این نیست که نشان دهد چگونه همه اجزای اثر با یکدیگر تناسب دارد یا اینکه تناقضات آشکار را هماهنگ و هموار سازد. منتقد ادبی مانند یک روانکاو به ناخودآگاه متن توجه می‌کند، به آنچه گفته نشده و لاجرم واپس زده شده است» (سلدن، ۱۳۷۷: ص ۱۱۸). این جستار نیز به بررسی تصاویر داستانهای بیژن نجدی از دیدگاه روان پژوهی می‌نگرد و تأثیر روان را بر هنر هنرمند با تکیه بر متن، جستجو می‌کند.

تخیل و تصویر

زمانی که از شاعر بودن یک نویسنده یا وارونه آن، سخن می‌رود، خواه ناخواه، گامی در تخیل یا تصویر ذهنی زده می‌شود. تخیل «فرایندی است که ادراکات حسی را درهم می‌تند و از آنها موجودی پویا می‌آفریند که حیاتش تقلیدی از جهان موجود نیست بلکه

برخوردار از وجودی ویژه خویش است» (رستمی، ۱۳۸۲: ص ۶). از همین ابتدا با رویکردی روبه‌رو می‌شویم که تخیل^۳ را از تصور^۴ و تصویر جدا می‌سازد. رمانتیک‌های انگلستان بویژه کالریج بر این باور بودند که ذهن انسان نباید تنها به انباشتن تصاویر بسنده کند، بلکه باید تصاویر درهم ریخته و ناپدیدشده، یکی در دیگری حل شود و دوباره پدیده‌ای نوین سر برکند. این کنش میان جهان بیرون و جهان درون ذهن، ناخودآگاهانه انجام می‌پذیرد. تخیل در این زایش، خود دو پاره دارد: پاره نخست^۵ ذهن انسان را یاری می‌رساند که از گرت‌برداری به در آید و جهان را به یاری جهان بسازد. ابزار و تصاویری از جهان گرفته، و در عبوری ذهنی به جهان پس داده می‌شود؛ اما پاره دوم^۶ سطحی از ذهن است که تصاویر را حل می‌نماید؛ ترکیب می‌کند؛ ناپدید می‌سازد تا برای بار دیگر بیافریند. این پایه از ذهن به جمع‌آوری و کنار هم نهادن مفاهیم ویژه نمی‌پردازد که از حواس دریافت می‌کند، بلکه با آمیختن تصاویر آنها در یکدیگر و حل یکی در دیگری و از میان برداشتن برخی از آنها به ترکیبی نوین و یکپارچه دست می‌یابد.^۷

فرایند خلاقیت، نمودار رفتار، کردار و پنداری تازه است و آنچه هر اثر نگارشی را خلق می‌کند، نیروی نوزایی و درک‌آفرینی آن است. همین که هنرمند چیزهایی را در محیط ذهن خود پدید می‌آورد که پیش از آن در ذهن او وجود نداشته است و آن چیزها، نوعی وجود و هستی پیدا کرده باشد، دارای نیروی خلاق و ایجادکنندگی است (موحد، ۱۳۸۲: ص ۱۶۴).

نویسنده در این ساخت ادبی، نابغه است و آفریننده. او دارای نبوغی است که گاه - در پدیدآوردن و هستی بخشیدن - آفریدگار را به یاد می‌آورد با یک نگاه فراگیر به تخیل ساخت ذهنی، نه تقلید از جهان پیرامون.

با خواندن داستانهای نجدی، درمی‌یابیم آنچه می‌بینیم - همانند تصویرهای جورچین شده فیلم - تصاویر و تصورات بسیار زیباست. اما نوشتاری نیست که تخیل را در آن پیگیری کنیم.

تصور با دنیای پیش چشم، پیوند دارد. تصور «تنها یک حالت حافظه است که صور حسی را بدون رعایت بافت و مضمون اصلی، تداعی یا تکرار می‌کند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص ۲۲۴-۲۲۳). در این دسته از نوشته‌های ادبی، که تصور یا تصویر دادن در آن نمایان است با نویسنده‌ای با استعداد روبه‌رویم نه نابغه.

تصور، گاه دو پدیده را در کنار هم می‌نهد؛ از هم می‌گذراند؛ به هم پیوند می‌دهد و یا گاه آن دو را از هم جدا می‌کند. اما همواره در تمامی این دگرگونی‌ها شکل نخستین، پایدار است؛ همانند مازهای که اگرچه مهره‌هایش جابه‌جا می‌شود، شکل مهره از بن‌لاد، دگرگون نمی‌شود. همانند کاری که در تدوین فیلمهای سینما، انجام می‌شود؛ «چسباندن تکه‌های پیش داشته تصویری» کنار هم و ساختن تصویر جدید.

تخیل، حرکت ذهن و بازنمایی آن است، چنانکه هست و تصویر، حرکت ذهن است آن چنانکه هنرمند می‌خواهد باشد. در تصور از طبیعت با سه پدیده «تقلید» (در دیدگاه ارسطو، هنر، تقلید از زندگی است) و آزمایش «حس‌آمیزی» (برای دریافت هرچه بیشتر از طبیعت) و «رابطه» روبه‌رویم.

نظریه «اورانگ اوتانی»، آبشخور زبان را در محسوسات می‌داندست و هدف از آن دیدگاه در نوشتار ادبی «نعره‌های ناقص و فریادهای نامشخصی است که انسان برای بیان نیازهای طبیعی خود می‌کشد. صداهایی که می‌خواهد با آنها نشان دهد که اشیای طبیعی بر او چه اثری نهاده‌اند» (سید، ۱۳۸۲: ص ۱۹۹). یک لحظه و تنها آزمایش یک لحظه، تصویری فراهم می‌آورد که نجدی و دیگر هنرمندان تصویرپرداز آن را بیان می‌کنند. یک لحظه‌ای که در آن واقعیت موج می‌زند، بیشترین رویداد انسان در همان واقعیت یک لحظه شکل می‌گیرد: یک پشت دست پیر یک کف دست وضوگرفته، روی موهای مجید راه رفت (زمان نه در ساعت، ص ۱۳۳). تصویری ساده از نوازش پیر، جوان را، که در پیگیری داستان، پیوند این مادر بزرگ و نوه نمایان می‌شود. اما کلید در تصویر پیشین نهاده شده است. «رابطه» که از درست دیدن محسوسات آغاز می‌شود با یک حس ناگهانی، عاطفی و درونی همراه می‌گردد. در نگاه به یک رخداد، پاره‌ای از آن دیده می‌شود: «نوازش دست پیر» و پاره‌ای دیگر کم رنگتر اما جان دارتر در سویی می‌ماند که در اینجا همان رابطه‌ای است که «مجید» با آن دستها دارد. راستی این است که از راه ندیدن کناره‌های یک تصویر، ارتباط و پیوند نویسنده با آن رخداد برجسته می‌شود که خود نویسنده آن را برجسته ساخته است. نویسنده چه چیز را ندیده است تا آن‌گاه بتواند چیزی را ببیند یا احساس نویسنده کدام تکه را جذب کرده و ربوده است. در این طرز، تصویرگری احساس لذت و زیبایی به خواننده نیز راه می‌یابد.

«همستر هویس» زیبایی‌شناس هلندی، زیبایی را در این می‌داند که «بزرگترین لذت را به ما ارزانی دارد و به بیان دیگر تصورات بسیاری را در کوتاهترین مدت ممکن به ما

بیخشد؛ زیرا در این صورت است که هر دو کیفیت لذت و ادراک درهم می‌آمیزد و خواننده را به اوج لذت، شعور و آگاهی سوق می‌دهد» (کوپا ۱۳۸۳: ص ۱۵۶). اگر روح هنرمند با طبیعت تنیده شود و ذهنش با جهان بیرون به هماهنگی برسد، تصاویری ویژه، بدیع و نو به ثمر می‌رسد که متن ادبی را پرتاب و آب می‌سازد و خواننده در کوتاهترین زمان، تمامی حواسش به کار می‌افتد تا در درک هنر، شریک شود. چنین تصاویری در ذهن خواننده ماندگار می‌شود؛ زیرا چون وزن در شعر، رفتار کرده است؛ به بیانی دیگر، تصویر در متن، چون وزن در شعر به ذهنها آسانتر راه می‌یابد و در واکنش ذهنی کار و ساز می‌یابد. در این نگرش، تصویر را قافیه داستان می‌نامیم که هم برجستگی ویژه واژگان را دارد؛ خواننده را به فکر فرا می‌خواند؛ نمایی بر پرده ذهن خواننده می‌گشاید و سرانجام برجسته‌سازی می‌کند.

تصویرهای نجدی، تصویرهای رسوب یافته دیده اوست. سیالیت و پویایی تصویرها آن چنان در او زنده است که کمتر خواننده‌ای یافت می‌شود که تصاویر نجدی، او را نرباید. چنانچه به تصاویر زیر نگاه شود، دریافت می‌گردد که چیزی در این تصاویر آفریده نمی‌شود و تنها بازیافت لحظه‌هاست. البته بیشترین کار بازیافت لحظه‌ها بر دوش تصور افتاده است:

ملیحه خودش را برد توی چادر و گریه‌ای که از پل تا درمانگاه با ملیحه راه رفته بود، زیر چادر ملیحه وول می‌خورد و چادر روی شانه‌های لاغر پیرزن لرزید و مشتی از چادر پر از آب دماغ شد (سپرده به زمین، ص ۱۰).

تا غروب همان روز سروان و ژاندارمها گیاه به گیاه در جستجوی یک نعش، علف به علف برای پیدا کردن مرتضی و سنگ به سنگ جنگل را جستجو کردند و بارها از کنار شاخه زیتون و دانه‌های سبز زیتون گذشتند (می‌دانست که دارد می‌میرد، ص ۱۹۱).

پیش از اینکه به تنه اصلی گزارش پا گذاریم، باید دو صحنه یا دو موقعیت آشنای ته‌نشین شده در ذهن نجدی بازگو شود که در داستانهایش به گونه‌های گوناگون، درز پیدا کرده است: نخست تصویر کارگران رنگ کار در یک قهوه‌خانه است که تکه‌های رنگ بر لاله گوش آنها چسبیده است.

قهوه‌خانه پر از کارگران ساختمان بود. هنوز لکه‌های رنگ روی بقیه پیراهن بعضی از آنها خشک نشده بود. به نرمه گوش و پوست گردن یکی از آنها، آبی کم‌رنگی چسبیده بود (دوباره از همان خیابان‌ها، ص ۶۷).

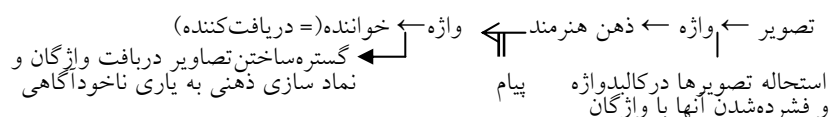
روی پوست صورت و گردنش چند قطره رنگ بود (تن‌آبی، تنابی، ص ۸۲).

تصویر کلیدی دوم، وجود سمساری در محله است؛ بویژه صندلی راحتی که تکان می‌خورد. این دو صحنه را می‌توان موتیف^۸ در داستانهای نجدی نام نهاد.^۹ آقا مرتضی زل زد به یک صندلی (در سمساری) که پایه‌اش مثل ابروی زن بابام قوس ور داشته بود. با نوک انگشت زد به پشت صندلی و صندلی هم روی ابروی زن بابام خودش را تکان می‌داد (نگاه یک مرغابی، ص ۴۶). از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت. سمسارها دنبالش می‌دویدند...

نویسنده در این دو موقعیت آشنا به صحنه‌ای در گذشته چنگ می‌زند. آن یاد که در او نهادینه شده برای او و یاد او هم چنان باقی مانده است. سرانجام، نجدی در «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» نویسنده‌ای تصویرگر است و بیشتر تصویرها با حس بینایی نمایان می‌شود. در «دوباره از همان خیابان‌ها» اندکی با تخیل خویش دمساز می‌شود. در «داستانهای ناتمام» بیشتر زبان تخیل اوست که سخن می‌گوید؛ شاید چون نجدی زمانی برای ویرایش و سرکوب تخیل خویش نیافته است. در این گفتار، هر جا سخن از تصویر دهی و تصور می‌رود، هدف همان Fancy در دیدگاه کالریج است. هیدگر می‌گوید: «ما نخست تصویری بودیم در چشم خداوند، جهان تصویری بود که خدا می‌دید... اوست که دنیا را هم چون تصویر فرض می‌کند. اوست که به جهان، چون تصویری نظم می‌دهد» (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۹۶).

تصویر، نماد^{۱۰} و کهن‌الگو^{۱۱}

هرگاه در بیان تصویرها، ناخودآگاهی نفوذ یابد، نماد نیز در متن راه می‌یابد. «دنیای نمادها» نوسان میان واقعیت و ذهن، جهان بیرون و درون است. رفتاری پاندول‌وار از دالی به دال دیگر، از تصویر به واژه، سپس به ذهن و بار دیگر حرکتی دیگر. «پیام» در میانه ذهن هنرمند و به واژه درآمدن شکل می‌گیرد، نه به تمامی بر ذهن هنرمند است و نه بر واژه. از سویی دیگر ساخت تصاویر نمادین چیزی است که میان واژگان گزینش شده و دریافت خواننده پرسه می‌زند؛ به زبانی دیگر، همان اندازه که نویسنده زبان نماد را به کار می‌برد، خواننده نیز باید آن زبان را بداند. می‌توان ساخت و انتقال پیام نماد را این گونه نشان داد:



آن گونه که ملاحظه می‌شود، هر تصویر ابتدا به واژه (هر واژه‌ای که نویسنده با آن ارتباط می‌یابد) بدل می‌شود. سپس آن واژه ذهنی به واژه‌ای عینی باز می‌تابد که بسا این واژه عینی به تمامی همانی نباشد که در ذهن هنرمند است. سرانجام این واژه عینی است که به خواننده پیش داشته می‌شود.

از آنجا که بخشی از واژه ذهنی ناتمام مانده یا به کار نیامده است، پس آن بخش در کالبد نماد به خواننده‌ای که او نیز باید هوشیار باشد، پیشنهاد می‌شود. دیگر اینکه گاهی واژه‌ای که نویسنده با آن ارتباط می‌یابد، برخاسته از زبان ناخودآگاهی و درون پر آشوب و پر ژرفای هنرمند است.

خواننده‌ای که خواهان به دست آوردن چیزی بدون کوشش است در این دسته داستانها ره به جایی نمی‌برد؛ زیرا نویسنده، سخنش را در لابه‌لای تصویرها و نمادها پنهان ساخته است.

در این سامانه آشکار است که آنچه در جای خود نیست و به طور کلی غایب است، می‌تواند نمادین و صوری باشد. امر نمادین چیزی است که در جای خودش قرار ندارد؛ به بیان دیگر، نماد، پیوسته ما را به این واقعیت اشارت می‌دهد که ابژه در جای خود نیست (ژاک لاکان، ۱۳۸۰: ص ۱۵۵).

نمادهایی که در نوشته‌های نجدی دیده می‌شود راز و پویه‌های ذهنی او همانند یک انسان است، اما انسانی که استعداد هنری به یاریش شتافته است.

از آنجا که از هر چه در طبیعت است نمونه‌ای کوچک در درونمان یافته می‌شود، چیزی که گاه آن را نمی‌شناسیم به شیوه نماد از ذهن می‌جهد؛ تکرار می‌شود؛ از ذهن می‌جهد بیرون و اختیاری نیست؛ واکنشی از درون به بیرون است؛ زیرا بخشی از درون هنرمند امکان بروز نیافته است.

نماد، میان گیر است. زیرا با دادن معنایی خودآگاه به لیبیدیوی ناخودآگاه، آن را روشن می‌کند و با ریختن نیروی روانی تصویر در سراچه خودآگاهی، موجب توان خودآگاهی می‌گردد. «از این رو نماد، معرف حالت تعادل کامل است. به علاوه نماد به عنوان میانجی، سازنده شخصیت آدمی از راه فرایند تفرید نیز هست. (دلاشو، ۱۳۸۴: ص ۲۰)؛ به بیانی دیگر واژگانی که هنرمند از رهگذر تصاویر به ذهنش می‌رسد، خنثای درون است که نویسنده تنها پیام‌رسان درون خویش به بیرون گردیده است. به تصویر، نماد و کهن الگوهایی بنگریم که در داستانهای نجدی بیشترین کاربرد را دارد:

در داستان «گیاهی در قرنطینه» با ساخت یک نماد روبه‌رویم: «از کتف راست طاهر قفل کوچکی آویزان بود. زبانه قفل در گوشت فرو رفته، از گوشت تن طاهر بیرون آمده و در بدنه چدنی قفل، چفت شده بود».

طاهر در کودکی بیمار می‌شود و مارجان (= مادری عزیزتر از زمین و زیتون) تیمار بیمار را با کارهای سستی انجام می‌دهد. او در این داستان، کهن‌الگویی از «بزرگ مادر» است. او می‌تواند با سرزمین مردگان و عالم غیب پیوند یابد. طاهر، ستم رفته‌ای است که ترسهای اجدادی را به ارث برده؛ شاید جدش در جایی حمله مغول را دیده و آن ترس را نسل به نسل به طاهر رسانده است. ناخودآگاهی جمعی، حافظه یا خاطره‌ای که گروه گروه از انسانها آن را چشیده‌اند، اینک به طاهر رسیده است. او «دأء‌الصدف» گرفته، مرض ترس و قفل، نمادی از آن بیماری، سالها با طاهر است؛ به آن خوگر شده است و زمانی که می‌خواهند - دکترهای مدرن - این سنت و قفل را باز، و طاهر را رها کنند، او نمی‌خواهد این سنت از او جدا شود. این سنت، طاهر را میانجی زندگان و مردگان می‌سازد و ارواح گذشتگان با او راه می‌روند. طاهر نمی‌خواهد از آنها جدا شود. از نمادهای دیگری که می‌توان در نوشته‌های نجدی دید، کاربرد فراوان «آب» است. ته آب، چه طور می‌شود فهمید امروز چهارشنبه است؟ نباید صداهای زیادی داشته باشد آنجا گوشهای آدم پر از مورچه نمی‌شود و کرمها و مارمولکها توی دهان آدم وول نمی‌خورند. زیر سقفی با گچبریهای آب در اتاقهایی با دیوارهای آب، هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد که دیگری دارد گریه می‌کند (تاریکی در پوتین، ص ۳۱).

یونگ، آب را بیشترین نماد ضمیر ناخودآگاه، دانسته است. آب، کهن‌الگویی از «راز خلقت، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد است» (گرین، ۱۳۸۰: ص ۱۶۲) و «آزمون مقاومت، حلول، حیات جاوید ابدی، تطهیر، کشاورزی و برکت است». (گزینش شده از زبان رمزی افسانه‌ها و انسان و سمبول‌هایش): مرتضی سرش را برد توی آب داغ، آب بی‌صدایی و داغی اتاق اوین را داشت... (من چی را می‌خوام پیدا کنم، ص ۱۱۷). در اینجا «سر فرو بردن در آب» نمادی از مقاومت و یادآور سالهای زندان است.

در داستان «تن آبی، تنابی» ملافه و کارگر نقاش و دختری که از آب بود، زدند به خیابان: «آنها چیزی بودند بین زمین و عشق...» (همان، ۸۶). در این داستان، دختری که از جنس آب است، می‌تواند زنانگی درون مرد باشد. مگر نمی‌توان آنیمای وجود را آب

انگاشت و آن را در بر گرفت و تنها باری که «دوست دارم» را گفت و شنید؛ تنها باری که به رستگاری و آزادی و حلول رسید با این آب باشد؟
یونگ می‌گوید، هنرمند بزرگ انسانی است دارای «پنداره ازلی حساسیتی خاص در برابر انگاره‌های کهن الگویی و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازلی که قادرش می‌سازند تا تجارب «جهان درونی» را به مدد شکل هنری خود به «جهان بیرونی» منتقل کند» (گرین، ۱۳۸۰: ص ۱۸۰). چنین آزمونهایی گاه در شکل پرندگان فرجام می‌یابند؛ همانند قو: «آن قو مال همه ما بود» (استخری پر از کابوس، ص ۱۴). «پرنده‌ای بالای دیس لای درختانی پر از قمه می‌پرید» (آرنایرمان...، ص ۲۱) و یا پرنده نوک طلا در داستان «در آن سالها». وجود پرندگان، باور ذهنی راوی و گرایش او را به درونگرایی می‌نمایانند. از دیگران کهن الگوهایی که نجدی به کار برده روشنایی و تاریکی، آفتاب و شب، سپیدی و سیاهی است که نشان از شناختن یا نشناختن و اندیشه دارد.

کهن الگوهای طبیعی، چون درخت، نمایه‌ای از حیات، رشد، فرایند زایش و باززایی و فنا ناپذیری است. هم چنین جنگل نشان از پاکدامنی، زیبایی نازک و نغز و بیان ناخودآگاهی است. در داستان «روز اسب ریزی» جنگل و آسیه در نمادی بارز برای راوی - که اسب است - سرشتی بهشتی دارند. «انگشتانش (آسیه) بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل». همراهی این دو با هم، طبیعتی مرغوب و ناب می‌سازند که اسب، هر بار آسیه را می‌بیند، آزادی را به یاد می‌آورد. از دیدگاه زبانشناسی یا کوبسن نیز اگر بنگریم در یک رابطه همنشینی و محور افقی احساس آسیه، آزادی را برای راوی که در این داستان اسب است، تداعی و یادآوری می‌کند.

اسب سرکش می‌شود. آیا آسیه با یک بازی زبانی و جناسی یادآور آسیمه و سرکشی نیست و یا گزینش آسیه همانند دختر جنگل با اسب و روز اسب ریزی که همسان تخم‌ریزی و باروری است، آیا تداعی بیراهی است؟ «آسیه روی یکی از نیمکت‌های میدان خلوت اسب دوانی نشسته است و با فاصله‌های دور از هم برایم (اسب) دست می‌زند» (روز اسب‌ریزی، ص ۲۵) و در فرجام، آن‌گاه که اسب چموش، رام شد، دیگر آزادی را به یاد نمی‌تواند بیاورد: «دورتر از آنها آسیه به دیواری از باران تکیه (می‌دهد) و (اسب) صورت آسیه را (دیگر) نمی‌تواند به یاد بیاورد». باز هم در فرایند نمادسازی، باران، شوینده تصویر آسیه می‌شود.

حیوان دیگری که در نمادسازی نجدی به کار می‌آید، ماهی است با تمامی بار معنایی

آن. این جستار فرصتی برای پرداختن به تک تک نمادها نمی‌دهد. از نمادهای طبیعی دیگر، می‌توان باد را نام برد: «باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت (شب سهراب‌کشان، ص ۳۵). باد، بازتاب هراس و آشفتگی است. در آغاز داستان «شب سهراب‌کشان» هراس را درمی‌یابیم. هم چنین ولوله‌ای که در جان مرتضی است که نابودی را نیز به همراه دارد.

از نمادهای کهن که بگذریم. گاه ذهن هنرمند به نمادسازی روی می‌آورد و نمادهای نوینی را به کار می‌برد؛ مانند «باد» و «چتر» در داستان «سه‌شنبه خیس». این داستان با دو نماد توانای باد و چتر یکی نشان دهنده هول دلی راوی و آن دیگری حمایت خواهی چهره می‌نمایند: «دنبال به کسی بودم، به چیزی... دیدم به چتر توی دسته، اونو بغلش کردم» (سه‌شنبه خیس، ص ۷۶). در آغاز داستان، باد (= نماد کهن) می‌وزد؛ بادی که با خود آشوب و بیم به همراه می‌آورد. ملیحه می‌کوشد تا چتر (= نمادی نو) را نگاه دارد، اما باد آن را از دستش می‌رباید. چتر می‌شکند. پدر ملیحه «سیاوش» که باز یادآور قربانی و جوانمردی است، تیر باران می‌شود. از آن پس ملیحه با رؤیا و خیال پدر روزگار می‌سوزاند. این گونه استخوانهای چتر می‌شکند؛ خردمی‌شود.^{۱۲} ملیحه، بی‌یاور در برابر باد می‌ماند. او باید به تنهایی فراز و فرود زندگی را به دوش کشد. آبی چتر- که راوی بر آن پافشاری دارد- بیانگر احساس امنیت و معنویت باشکوه است. یکی از رنگهای خجسته به تمام ساختن بار معنایی واژه چتر و کاربرد حمایتی آن می‌افزاید: «اونو (چتر) بغلش کردم، یه رؤیا رو که آبی بود. اون خیلی آبی بود با خودم بردمش خونه...» (همان، ص ۷۶). بسنده است در اینجا از رنگهای دیگری که در داستانهای نجدی، کاربردی نمادین یافته است، نام برده شود. رنگ سبز بیشه و شالیزار و باغهای چای و زیتون، آشکارکننده رشد، شور، که امید را به ارمغان می‌آورد. هرجا که نور هست، رنگ سفید نیز هست که معنویت و خلوص را یادآور می‌شود. اما رنگ دیگر، رنگ سرخ است. رنگی که نجدی بسیار به کار برده است. هر سبزی، سرانجام به سرخی رسیده و یادآور خون و بیش از همه «قربانی» است. درونمایه‌ای که در نوشته‌های نجدی بسیار به چشم می‌خورد. آن‌که زندانی است و آن‌که زندانی می‌کند؛ آن دوستی که دوست را «لو» می‌دهد و راز گروه را برملا می‌سازد؛ آن دشمنی که بر کار دشمن سرپوش می‌گذارد، همه و همه قربانی هستند. به گفته روایتی از نجدی «من چی رو می‌خوام پیدا کنم؟» یکی دیگر از نمادهای نو، که در نوشته‌های نجدی به چشم می‌خورد، «پنجره» است.

پنجره اسطوره دیدار و آزادی است. هم چنین دریچه‌ای به بیرون که تصویری را در چارچوب خویش حبس می‌کند. این تصویر می‌تواند بر ساخته ذهن هنرمند باشد یا تصویری از واقعیت پیرامون نویسنده: «حالا او تنها اتاق دنیا بود که می‌توانست با پنجره‌اش از خیابانها و کوچه‌ها بگذرد» (بی‌فصل و نادرخت، ص ۱۴۱). «روی این پنجره آبی یک لنگه باز یک لنگه بسته...» (آرنایرمان...، ص ۱۴). راوی خالکوبی در روی دست دارد. «اول با خودکار طرح پنجره‌ای را بین آرنج و شانه‌ام کشیده بودم که یکی از لنگه‌هایش باز بود که روی لبه‌اش یک گلدان خالی» (خال، ص ۱۶۶) و این پنجره در زندان قصر، کار گذاشته شد: «کار بچه‌های قصر، توی اوین این خبرا نبود» (آرنایرمان، ص ۱۵). از آن پس جهان بیرون از این پنجره خالکوبی شده به درونش نفوذ می‌یابد. آخر یک لنگه پنجره باز است. این پنجره نگرش (= ایدئولوژی) او بود که راوی در سالهایی آن را پاس می‌داشت و پس از آن دیگر هیچ نبود. همه قربانی و تکه‌تکه شدند. او دانست که اشتباه بود، همه چیز اشتباه بود: «شاید کشیدن طرح یک پنجره روی بازویم در همان سالهایی که دیوارهای اطرافم پنجره‌ای نداشت یک اشتباه بود» (خال، ص ۱۷۵). راستی سخن اینکه این درون نویسنده است که او را هشدار می‌دهد که پنجره‌ای برای بیرون و آزادی وجود ندارد؛ پس بسیار آشکار است که افسردگی و سرخوردگی ثمره چنین نگرشی شود. این دریافت با توجه به تمامی داستانهای بیژن نجدی، که افسرده و ناامید و تلخکام است و از شادی دور به وجود آمده است.

بسامد نمادین بیشتر داستانهای نجدی، آب، آیین، باد، پنجره، زمین، ماهی، خون، درخت، مرگ، زوال... و تمامی آنها نشاندهنده بیداد انسان بر خودش است.

تصاویر سیاه^{۱۳}

انسان نیز همانند جهان آفرینش بر جدال دو نیروی اورمزدی و اهریمنی بر پا داشته شده است. پدیده خشن و هولناک و خالی از ظرافت با جان تاریک انسان پیوند دارد. رماتیکهای انگلستان، گماندند که هنرمند با بیان پلشتی‌های موجود، این خروش گاه به گاه ناامیدی را مهار می‌کند و با گفتن از زشتیها، انسان را به آرامش می‌رساند. جاذبه گوتیک^{۱۴} در همین احساسها و حساسیتها نهفته است. هر چند در گام نخست، لرزشی ناشی از ترس و هراس بر پیکر می‌اندازد، چون بازتاب درون است در واگویه آن انسان به نوعی تخلیه روانی و رهایی، دست می‌یابد^{۱۵}. تصاویر گوتیک در نوشته‌های نجدی-

که کم نیز نیست - وحشتهای نوینی است که از آن رها نیستیم. هراسهای نو در روایتهای نجدی، آرام و از سر شکیب، بیان می‌شود. به گفته فرخزاد: «ته‌نشین شده، آن قدر ته‌نشین که گویی اصلاً اتفاق نیفتاده»^۶ سامرست موام می‌نویسد:^۷

برای نویسنده زندگی تراژدی است، اما نویسنده به یمن هنر خویش پالایش می‌یابد. از اندوه هراس زدوده می‌شود و این به گفته ارسطو، هدف هنر است. خطاها و بلاهتهای نویسنده، اندوهی که جانش را می‌آزارد. همه و همه به یمن توانایی او به صورت قطعه‌ای شعر، ترانه یا داستانی در می‌آید و با این کار است که از دست آنها رهایی می‌یابد (دقیقیان، ۱۳۷۱: ص ۱۸۸).

به این تصاویر بنگریم: «این طرف در بزرگ /وین، که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک که خونریزش بند آمده باشد، باز بود» (سه‌شنبه خیس، ص ۷۲). «آن طرف‌تر، یک پستان افتاده بود که نوک تریاکی رنگش کنده شده بود. از روی اعضای متلاشی شده، رد شدم، دماغها را لگد کردم، چشم‌ها را لگد کردم، دنده‌ها را لگد کردم...» (A+B، ص ۳۵-۳۶). «ذهنم مثل شیر جوشیده پف می‌کرد، بعد سرد می‌شد، بعد مثل شیر فاسد و بریده شده از هم وامی‌رفت» (A+B، ص ۴۰). «انگار جایی از تنم دهان باز کرده و رگهایم ترکیه‌ای است» (همان، ص ۶۵). «انگار در آسمان تهران زنی قیمه‌قیمه شده» (آرنایرمان...، ص ۲۱). راوی بعد از بیان آن همه وحشت، اینک به این نگاه بی‌تفاوت می‌رسد: «در حالی که مرگ هم چنان، غیرقابل لمس و تعیین‌کننده سوار بر قاطر، سلانه سلانه می‌آید یا می‌رود، (A+B، ص ۴۴). «اگر ظاهر همان لحظه می‌مرد و کسی جسدش را می‌سوزاند، زمین ۴۹ کیلو سبک‌تر می‌توانست خورشید را دور بزند» (گیاهی در قرنطیه، ص ۷۹). گویی بودن یا نبودن انسانها، تنها وزنی از زمین کم می‌کند یا می‌افزاید و حادثه‌ای دیگر نیست و این برداشت با دیدن تصاویر بسیار زیاد مرگ و قطعه قطعه شدن و پاره شدن اندامها در جنگها و کشمکش‌های محلی و مرزی برای نجدی به یادگار مانده است. به تصاویر دیگری از نگاه بی‌تفاوت به مرگ بنگریم: «چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند، می‌شود این طور هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن‌قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید» (یک سرخپوست در آستارا، ص ۳).

به این روش تصاویری از زوال‌پذیری انسان - انسانی که هیچ در دست دارد - نمایان می‌شود. تصاویر نجدی در مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» کمترین بسامد وحشت را دارد. پس از آن «دوباره از همان خیابانها» قرار می‌گیرد. «داستانهای

ناتمام» داستانهای لخت لخت شده است بی سرانجام، اما اگر با تمام ناتمامی باز هم آن را در سنجش قرار دهیم، باید گفت در «داستانهای ناتمام» صحنه‌های گوتیک بیشتر حالت روانی و تخیلی می‌یابد. صحنه‌های جنگ در کردستان، آشوب جنگل، کشتار و سرکوب شورشی‌های گوناگون در تاریخ ایران از پیش از ۱۳۲۰ به بعد در «داستانهای ناتمام» تجلی یافته، شاید به این برهان که نویسنده آنها را ویرایش نکرده و با ترفند باید و نباید، ساخت دیگری نداده است. از همین روی - «داستانهای ناتمام» - نجدی نویسنده‌ای است که به ذهن و گرم و گداز آن می‌پردازد.

دیدن و شنیدن وحشتها با ذهن و ناخودآگاهی نجدی چه کرده است که این گونه خونین برمی‌خیزند و خود رخداد چه اندازه سهمگین بوده که سر ریز آن ماز و راز بر روح ظریف هنرمند این یادگاری بُرا را گذاشته است؟

از آنجا که تشبیه‌ها در این دسته از تصاویر از محسوس به معقول است و آشوب درونی را نشان می‌دهد، تصویر مرکزی در تمامی آنها نمایی از انسان درمانده، زجر و خون می‌گردد؛ آن هم از گونه کنش‌پذیر آن و دستاوردش حرکت و دگرگونی است که در آن موج می‌زند. به باور ارسطو «بهترین استعاره آن است که چیزها را در حال کنش (و دگرگونی) نشان دهد» (احمدی، ۱۳۸۲: ص ۶۳۳). تصاویر نجدی در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی - در دیدگاه سوسور - گسترش می‌یابد. پس واژگانش با بیشترین بار حرکتی و پویایی بر جای و پای می‌مانند؛ وارونه ظاهر آرام او بلوای درونش را می‌نمایاند.

همذات پنداری با اشیا^{۱۸}

در چند داستان کوتاه، راوی در کالبد چیزی دیگر می‌خزد و از دیدگاه آن چیز، بیرون را می‌نگرد. این گونه تصویر دادن اگرچه می‌توانست کارا و مانا باشد، گویی تسخیر آن چیز بدرستی انجام نشده است؛ برای نمونه زمانی که راوی یک «عروسک» است، چنین می‌خوانیم:

روزی که من به دنیا آمده بودم از آشپزخانه بوی پیاز داغ می‌آمد و پرده‌ای که به باد تکیه داده بود تا وسط اتاق می‌آمد و پاهای توری خودش را به من می‌مالید (چشم‌های دکمه‌ای من، ص ۴۸). گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سُر می‌خورد توی یک کوچه دیگر. همان‌جا غروب می‌شد و از همان جا هم می‌رفت (همان).

حتی اگر پذیرا باشیم که عروسک باد را می‌شناسد، اما درک بوی پیاز داغ شگفت است یا حتی اگر برآمدن و فرو رفتن خورشید را- بر اثر تکرار- بشناسد، اما به پنداری راسخ، «شنبه» را شنبه نمی‌نامد. این خام جوشی متن در آن همه ترفند تصویری کاری ناسره است. اگر قرار باشد از زبان عروسک، نوشابه، توپ و یا هر چیز دیگر سخن گفته شود، دیدگاه و ذهنیت او آورده شود، آن متنی دلنشین‌تر است که تمامی محتوای فکری و آگاهی سوژه را باز تاباند. ذهن سوژه باید بارزگردد و گرنه متن دوگانه می‌شود و تنها فریبی برای خواننده به یادگار می‌ماند. اگر تصویر بتواند نشانه‌های تازه‌ای از ذهن آن چیز یا سوژه را نمایان کند با وجود نشانه‌هایی اندک، تردستی نویسنده و چیرگی او بر موضوع گزینش شده آشکار خواهد شد. «در افسانه‌ها از نقاشی چینی یاد کرده‌اند که دریا را چنان به تصویر کشیده بود که شبها، صدای آرام امواج از تابلوی آن به گوش می‌رسید».^{۱۹} اثر هنری باید به این رده از راست نمایی برسد. نجدی در تصویرهایی از این دست، سیطره خویش بر متن و شخصیت‌هایش را به دست انداز انداخته است. می‌توان این نمونه‌ها را سیاه مشقی برای بروز داستان «دوباره از همان خیابانها» دانست. پیرزن داستان اگر چه خود را از یوغ بیژن نجدی رهانیده، چون شخصیت انسان است، درک و رفتار او برای خواننده آسانتر است.

«چشم‌های دکمه‌ای من»، روایت از زبان عروسک است که خواننده در نگرش شخصیت اصلی دچار تردید می‌شود. پاینده می‌گوید:

اگر هم توصیفی از چیزی یا کسی در این داستانها ارائه می‌شود، آن توصیف به این منظور است که ما متوجه شویم شخصیت اصلی... چگونه می‌بیند و در واقع احساس آن شخصیت چگونه باعث شده که هر واقعه‌ای را به طرزی خاص برای خودش تعبیر بکند، طرزی که بیشتر با حال و هوای فکریش هم خوانی دارد... (پاینده، شماره ۱۰: ۸۸).

دست‌ورز نجدی تصویرگرا در این گونه داستانها چیزی نامشخص است نه در اندیشه عروسک جای دارد و نه بر اندیشه روایت، تعبیر و تفسیر در هوا مانده است، زیرا انسان انگاری^{۲۰} عروسک، ژرف‌کاوانه انجام نشده است. پس تصویرها ناتوانند.

این گزارش بر این باور است که نجدی از موارد ناآشنا می‌گریزد و به سوی آنچه می‌شناسد، باز می‌گردد. گرچه دلیری در آویختن به ناآشناها را دارد، توان یا حوصله کلنجار رفتن با آنها را ندارد. هیدگر می‌گوید چیزهای آشنا به ما آرامش می‌دهد. نیچه گمان دارد: «از چیزی ناشناخته به چیزی شناخته باز پس رفتن، سبک می‌کند؛ آرامش

می‌بخشد؛ خشنود می‌کند و افزون بر اینها احساس قدرت می‌دهد» (نیچه، ۱۳۸۱:ص ۷۲). در واقع متن برای نجدی دامی گسترده است. نخستین راه این است که بگوییم یکی از شنبه‌ها را دیدم و عادی‌ترین برداشت این است که بوی پیاز داغ می‌آمد. نجدی بدون اندکی کل کل کردن با شخصیتش پا پس می‌کشد در حالی که می‌شد این تصاویر و شخصیت پردازیها بسیار درخشان و توانا باشد.

این داستانها نویسنده مدار است و شخصیتها نتوانستند «بارُ بُنِ بر کنند از منزل او».^{۲۱} نویسنده‌ای که نتواند خود را- تا آنجا که باید- غیرواقعی کند، نمی‌تواند به جهان آن سوژه وارد شود. این دیگر جاندار پنداری نیست بل هنرمندی در این هنر، جادوگر است که خود را بی‌جان پندارد. نجدی به کالبد سوژه در آید در حالی که هنرمندی چون نجدی سوژه را به دنیای انسان فرا خوانده و ذهنیت انسانی داده است.

نگاه کودکانه در ترسیم تصاویر^{۲۲}

براستی شگرد نجدی در تصویر دادن چیست؟ چرا نوشتار او - به جز اندکی - آکنده از تصاویر ناب است و چرا تصاویرش این اندازه برای خواننده آشناست؟ آیا او قراردادهای انسان با اشیا و طبیعت را در نظر دارد؟ قراردادهایی چون «انسان گریه می‌کند» اما راوی این تصاویر را بیابد: «زنی عالیه را بیدار کرد و گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد» (روان رها شده اشیا، ص ۱۵۶). تنها چشمان هاژواژ کودک می‌تواند قنداق را فاعل گریه بداند و این گونه در فرایند «مجاورت»، قنداق را به جای «کودک گریان» بنشاند. آمیزه سنت ادبی با واقعیت را به یک سو نهاده، ترفند جدیدی به کار می‌برد که همان نشاندن قنداق به جای فاعل گریه است.

بدین‌سان اگرچه نجدی در تصاویری که از زبان اسب، توپ، پپسی، عروسک و... می‌دهد، چندان سخته و پخته و پرورده نیست، آن گاه که ذهن را به کودک درونش می‌سپارد و از آن زوایه می‌نگرد، تصاویر سراسر نو، تر و تازه است: «ابرهای ورم کرده‌ای که لابد آن بالا راحت‌تر بودند تا بیايند پایین و زیر دست و پای مردم گلی چلی بشوند» (به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن میش، ص ۱۹۶). «یک تکه از آسمان توی حوض افتاده بود» (بیمارستان نه، قطار ص ۷۳). رسیدن به دیدی که در آن آموزشها کنار روند و همان نگاه کودکانه، نگاه ساده و نادان کودکانه، که تنها چیزها را می‌بیند بدون اینکه به علتها، چگونگیها، و چیستی‌ها پی‌برد، پردازد و به جای انعکاس تصویر، خود آسمان را

در آب حوض ببیند. برای به دست آوردن چنین دیدی چند رده را باید در نوردید.
الف/ نخستین کار آشنایی زدایی است. هدف از آن بیدار کردن حسهای خفته است و دور کردن روشهای آموزش داده شده دیداری. نیچه می‌گوید:

محتوای درونمان همه آن چیزهایی است که در سالهای کودکی بی‌هیچ دلیلی افرادی که بزرگشان می‌داشتیم یا از آنها می‌ترسیدیم، مرتباً از ما می‌خواسته‌اند (و می‌افزاید) نگاه انسانی که هفته‌ها در غاری تاریک به سر برده به طبیعت، گونه‌ای سرمستی چشم است... (زیفرانسکی، ۱۳۸۳: ص ۶۷-۶۶).

نجدی نیز چنین دستاویزی دارد. او فراغبال از بزرگی با آسودگی به دنیای کودکی پناه می‌برد: «سفالهای کارخانه برنج‌کوبی از پشت هم دیگر را بغل کرده بودند» (شب سهراب‌کشان، ص ۴۳). «کاسه‌های بند زده، درشت‌هاش ریزترهاشون را بغل کرده بودند» (نگاه یک مرغابی، ص ۴۷). با اندکی جستجو دریافته می‌شود که نجدی، کودکی حس شده دارد، نه کودکی خوانده شده. «وردزورث» در اشاراتی به ابدیت^{۲۳} می‌گوید: «ذهن کودک به ازلیت نزدیکتر است. پس هرچه بزرگتر می‌شود به تاریکی بیشتر فرو می‌رود.» این تاریکی پندارین، بازتاب پرورشی است که کودک در محیط خواهد دید. هرچه از دنیای خردسالی دور می‌شویم، ذهن در اسارت بیشتری فرو می‌رود.

ب/ تصاویر، شباهتهای محسوس به محسوس دارد و از تصاویر درونی و معقول کمتر بهره برده می‌شود. «صف دراز از گل‌های آفتاب‌گردان از کنارش می‌گذشتند» (می‌دانست که دارد می‌میرد، ۱۸۹). «هر بار که شاخه‌ای را باد کنار می‌زد، تکه‌ای از آفتاب به اندازه سفره صبحانه روی علف می‌افتاد» (خال، ص ۱۶۷). کودک چیزهای معقول را نیز پسوندی و دیداری می‌گرداند. او در پی برهان است؛ می‌پرسد و با دیدگاه خویش، پاسخهای شما را سبک سنگین می‌کند و با حس کردن، تصاویر برایش دریافتنی می‌شود. آن‌گاه پدیده‌هایی که برای بزرگترها حل شده است برای کودکان نیز حل می‌شود. «چرا سکوت همیشه به نظر من سفید بود و پارچه‌ای» (A+B، ص ۵۳). دستاورد نویسنده‌ای که با چشم کودکان نگاه کند و با کودک درون قدم به قدم گام بردارد، یافتن چنین تصاویری است. در این میان تصویرسازی دو ساز و کار دارد یا چیزهای درونی را با نمای بیرونی پیکر می‌بخشد و یا با زبان نماد آن را بیان می‌کند.

پ/ حیرت، والگی در برابر هر چیز نو، از ویژگیهای دوران کودکی است. بر همین پندار، کودک، سراپا پرسش است. گاه آن اندازه می‌پرسد که زمانی برای پاسخ شنودن

نمی‌یابد. برای کودک همه چیز تازه است. گاستون باشلار نوشته است که آفرینش و پذیرش هنر، هر دو در حکم بازگشت به ایام کودکی است. معنای پدیدارشناسیک^{۲۴} کودکی، حیرت است. «عمری که از سالهای کودکی گذشت، از آن دور شدیم، آن‌گاه از این احساس، تنها در هنر با خبر می‌شویم، هنرمند ما را به حیرت وامی‌دارد» (احمدی، ۱۳۸۲: ص ۶۰۹). زمانی که از شیداشدن در برابر پدیده‌ای سخن گفته می‌شود نیم دیگر آن، برهانی است بر دریافت بیشتر، آنکه بیشتر می‌تند، می‌روید و درمی‌یابد، بیشتر حیرت می‌کند. این از ویژگی‌هایی فنومنولوژیک کودکی است. «مرتضی با حنجره چوبی/ش آن قدر زوزه کشید، آن قدر ناخنهایش را از پایین به بالا روی درخت کشید تا پدرش باور کند که درخت دارد قد می‌کشد. پدر داد زد: خیلی خوب، خیلی خوب، دارد قد می‌کشد» (شب سهراب کشان، ص ۳۷). تمام داستان «شب سهراب کشان» تلاش کودکی با نام مرتضی است که بیشتر حیرتش او را به کنجکاو وادار می‌کند.

ت/بازگشت «به‌سوی چیزها»، این عبارت گرچه پایه پدیدارشناسی است، رویکردی به تصاویر کودکی نیز دارد. این رویکرد ثمره نگاه موشکافانه به خود چیزهاست آن چنانکه ببینند، دیدن به دور از پیشداوریها و پیش‌نهادهای ذهنی؛ برای مثال:

«طاهر آوازش را در حمام تمام کرد... آب طاهر را بغل کرده بود» (سپرده به زمین، ۷).
 «پنجره را بست، باران خود را کنار کشید» (روان رها شده اشیا، ۱۵۱). «پنجره زندان خیلی بالا بود... همیشه تکه‌ای از روز مثل ملحفه و یا یک تکه از شب مثل چرم به آن چسبیده بود (همان، ص ۱۵۵).

در واقع این بزرگسال است که می‌داند آن ملحفه یا چرم، شب و روز است که می‌گذرد، اما کودک عبور را آن گونه می‌بیند و بیان می‌کند و این چکیده خوی و خیم ناآگاه اوست. زیرا برای کودک فرایند کار مهم است نه نتیجه. این احساس که با بستن پنجره، باران خود را کنار می‌کشد، مثل آدمی که با شتاب می‌خواهد به درون خانه بیاید و با بسته شدن دریچه همان بیرون باقی می‌ماند و بسا آسیب نیز می‌بیند و کودک با این حس بخوبی آشناست زیرا با پیرامون خویش، احساسی برخورد می‌کند.

ث/ از دیگر شگردهای نجدی در آن دسته از تصاویری که نگاه کودکان دارند، استفاده از مجاورتهای ناآشنا و ترفند «ناگهانی بودن» است. با توجه به دستورهای زبان‌شناسی، دانش انسان و مفاهیم^{۲۵} در محور عمودی ذهن قرار می‌گیرد. این دانشها می‌تواند جانشین یکدیگر شود؛ به دیگر سخن «دستورهای نظام زبان با یکدیگر رابطه

جانشینی دارد. اسم جای اسم، فعل جای فعل، صفت جای صفت... قرار می‌گیرند» (عزبدفتری، شماره ۱۰۸-۱۰۶:ص ۱۸). در این محور عمودی، نجدی توانسته واژگان زیادی را به جای هم بنشاند، اما بخش گسترده جادوی تصویری او در قسمت افقی نهفته است که با ترکیب داده‌های ذهنی، حس زیبایی‌شناسی و احساس و عاطفه نویسنده به تکاپو می‌افتد. نجدی در محور افقی - که همان ترکیب داده‌هاست - بر پایه «مجاورت» میان اشیا و پدیده‌ها تصاویر را می‌سازد و کنار هم می‌نهد. یاکوبسن، همانند سوسور، متن را بر پایه دو محور جانشینی و همنشینی می‌خواند. بر پایه مجاورت چیزها استعاره و مجاز در داستانهای بیژن نجدی شکل می‌گیرد. ترکیب این دو صنعت ادبی به همراه نادان‌نمایی و ناآگاهی از چگونگی شکل‌گیری پدیده‌ها، که بیشتر به خوی ازلی کودک بازمی‌گردد، صور خیال تصاویر در داستانهای نجدی را پوشش می‌دهد. یاکوبسن «با استناد به الگوی زبانی سوسور، مجاز مرسل را براساس «اصل مجاورت» با همنشینی و استعاره را براساس «اصل مشابهت» با جانشینی و همنشینی تبیین می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۵: ص ۱۷۹).

ج / کودک، بی‌گناهی و فراموشی است. «او آغازی نوست، یک بازی‌ست» (نیچه، ۱۳۷۲: ص ۲۹). از همین روی کودک هر زمان بازیش را و سخنش را نو می‌کند و از شاخه‌ای به شاخه‌ای می‌پرد، از هیچ‌چیز رنجور نمی‌شود و از هیچ‌چیز رویگردان نمی‌گردد و تا خود نیازماید، چندان پیرو بکن، نکن‌ها نیست. ساخت تصاویری که نگاه کودکان دارد، گونه‌ای باز یافتن سرشت پالوده انسانی است. خود یافتن و بازنگری در خویش دارد. فروید می‌نویسد:

آدمی آن‌گاه که دوره کودکی را پشت سر می‌گذارد برای فرار از حقیقت تلخ زندگی در عین بیداری به یک بازی فکری اشتغال می‌ورزد که نزد مردم عادی از خیالبافی فراتر بوده اما در افرادی خاص به رویای هنرمندانه منتهی می‌گردد. بزرگسالان بازی خیال را جایگزین بازی کودکی می‌کنند (عناصری، ۱۳۶۸: ص ۱۸۶).

آری، نشستیم، برخاستیم، خندیدیم، به اندک رنجشی، گریستیم؛ قهر کردیم و گمان می‌کنیم بزرگ شده‌ایم؛ اما پنداری است گزاف. ما همان کوچکان بزرگ‌نما هستیم که باز هم می‌نشینیم، برمی‌خیزیم، دل به مهر می‌بندیم و دل پریش از رهاسازی بازیچه، آن را محکمتر در چنگال می‌فشاریم. بازیچه ما دگرگون شده است.

لاکان در سال ۱۹۳۶ نظریه «مرحله آینه‌ای شخصیت» را مطرح کرد؛ «یعنی کودک در برابر آینه‌ای نشسته و همه‌چیز عالم را برحسب تصور خویش می‌بیند (ضمیران،

۱۳۸۰:ص ۱۵۴). تصاویری که نگاه کودکانه نجدی را در پی دارد از دید بیژن نجدی شش ساله‌ای است که در لایه‌های زیرین ذهن او بیدار نشسته است و می‌نگرد. او به شش سالگی هیچ کمکی نمی‌کند. آن کودک که در حال و هوای عادی نمی‌تواند خودی نشان دهد در هنر و تصویرهای نجدی عیان و عریان می‌شود.

نخستین ویژگی این تصاویر اینکه پویایی کمتری دارد؛ حرکتها آرام است، البته ایستا نیست، اما همانند همان کودک شش ساله، درک تصاویر به کندی صورت می‌گیرد. خواننده با نگاه نویسنده، آرام، آرام همراه می‌گردد و لذتی که خواننده در این همراهی می‌برد، بسیار است؛ زیرا کودکی خواننده با کودکی نویسنده به دیدن سرگرم شده است. ویژگی دوم اینکه هر نوشته‌ای، دو آفریننده دارد: نخست نویسنده واقعی^{۲۶} است؛ همانند «داستانهای کوتاه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، را بیژن نجدی نوشته است». دوم، نویسنده درونی یا ضمنی^{۲۷} است «پشت تصاویر آورده شده در داستانهای کوتاه، بیژن نجدی شش ساله قرار دارد» نه نجدی بزرگ شده.^{۲۸}

نجدی بزرگسال به نجدی شش ساله هیچ کمکی نمی‌کند. او را به خود وامی‌گذارد و از آنجا که برای کودک، فرایند کار مهم است نه ثمره کار از همین روی در تصاویری که از دید کودک آشکار می‌شود ما با فرایند کار روبه‌رویم.

ویژگی سوم اینکه نویسنده‌ای چون نجدی که در گزینش رنگها درنگ دارد، شاعری که رنگهای تند، رنگهایی که به کاغذ بچسبد، رنگهایی که جیغ بکشد را انتخاب می‌کند به کودکی نزدیک می‌شود. شاید از آن رو که کودک در پی اثبات جرم روی کاغذ است و به برجسته‌نمایی گرایش ویژه دارد.

نجدی می‌نویسد: «اصلاً نمی‌دانم وقتی مردم کلمه «من» را به کار می‌برند، منظور کجای... کدام تکه از پوست و گوشتشان است» (A+B، ص ۶۹). آن «من» کودک نجدی سبب می‌گردد، این نوشته‌ها تصویر مدار شود؛ یعنی اندیشه مرکزی روایت در تصویر گنجانده شود و آن همان لحظه تجلی است که «بژا» آن را چنین بیان می‌کند: «نوعی کشف و شهود روحانی ناگهانی، خواه منشأ آن شیء یا رویداد باشد، خواه یکی از برهه‌های به یادماندنی ذهن...» (سید، ۱۳۸۲:ص ۳۹-۳۸)؛ برای مثال: طاهر می‌داند که «خیابانی از زیر همان پنجره به طرف فلکه‌ای می‌رود، آن را دور می‌زند، سینه‌خیز خودش را لای پیاده‌روها آن قدر روی زمین می‌کشد تا به ترمینال شلوغی برسد» (گیاهی در قرنطینه، ص ۸۰). طاهر که احساس می‌کند می‌خواهند سلاخی‌اش کنند، اندیشه فرار دارد. در

ذهنش می‌خواهد بگریزد به شمال، به باغهای زیتون و پنجره می‌تواند رهایی بخش او باشد و خیابان، شاید، او را به ترمینال شلوغی برساند. نجدی با دادن تصویری ساده و گنجاندن کلمه «سینه‌خیز» و عبارت «آن‌قدر روی زمین می‌کشد» در واقع، ناتوانی طاهر از رهاسازی خود را نشان داده است. تمام روایت چند صفحه‌ای می‌خواهد به همین نکته بپردازد که در یک تصویر نشسته است.

نجدی اگرچه تصاویر زیادی به کار می‌برد، این تصاویر به یاری او می‌آیند تا برخی پندارهای ژرف نویسنده را پوشش دهند؛ زیرا همانندی‌هایی که کودک در میان چیزها می‌یابد، خرد او را نشان می‌دهد^{۲۹} و برای خواننده، تصویر، لحظه هماهنگی میان نویسنده و دریافت کننده پیام است؛ پس تصاویر بیهوده نیست. کمک کار آن نویسنده ضمنی، زبان و نشانه‌های او هستند.

مثالی دیگر: بزرگترها می‌دانند که آسفالت از یافته‌های پتروشیمی است. گروه زیادی در کار بودند تا ساخته شود و «طناب» نیست. «چه قدر بنویسم کوچه مثل طناب باز شده از گردن ورزها (= گوساله‌ها)ی ذبح شده افتاده زیر پنجره/م» (تاقچه‌های پر از دندان، ص ۹۶). نجدی یک رده دید خود را پایین آورده و مثل کودک، کوچه را طناب دید. سپس با یادآوری طناب و کوچه و ورزهای ذبح شده همانندی به وجود آورد. از اینجا انسان را چونان ورزا در بازی زندگی حقیر دید.

«خودم را پرت کردم پشت در و دیدم پله‌ها با خستگی روی هم چیده شده، خم شده، رفته بالا» (همان، ص ۹۵). روایت داستان بیانگر سیاسی‌کاران ذبح شده و پیرمردی است که از جریان اجتماعی به دور مانده و خسته و مانده است. داستانی هفت صفحه‌ای در این چند تصویر، تار و پود یافته است. احساس خستگی حتی در تصاویر داستان نیز به چشم می‌خورد.

نگاه کودکانه چیزی است که در گورگاه بزرگی گم کرده‌ایم و جایی است که می‌توانیم سرگشتگی و آسیب‌گری خویش را از رویدادهای بزرگی به آن جایگاه امن ببریم و تن خستو شده را با گذشته‌مان مرهمی بخشیم. «چیزی جز این مشکل ما را حل نمی‌کرد که دستی، ساعت دیواری را وارونه کند و مرا پس پسکی می‌برد؛ کوچکم می‌کرد؛ به رحم باز می‌گشتم و ریز و هیچ می‌شدم» (A+B، ص ۷۰). این دسته از تصاویر ساخته شده نجدی پایی در کودکی و گامی در بزرگسالی دارد. در میان یک تصویر سراسر کودکانه، ناگاه می‌نویسد: قیمت نفت به بشکه ای ۵۵ دلار رسید و از هراس جهان

بزرگی هول دل شده به دنیای امن کودکی پناه می‌برد. رفت - آمد ذهن هنرمند در کودکانه نگرستن و بزرگسال اندیشیدن است.^{۳۰}

برای پایان

نخست اینکه آن دام چاله‌ای که تصاویر نجدی به آن گرفتار می‌شود، تصاویری است پر از پاره پاره شدن، پاش پاش گردیدن، تکه تکه نمودن و ریز ریز کردن؛ تصاویری که خارخار اندیشه اوست و فرا می‌خواندش به شکستن و فرو رفتن:

چند تا کله پاره پاره شده (آرنایرمان...ص ۱۷). پیشانیش با کاشی‌ها تکه تکه می‌شد (بیگناهان، ص ۲۵). در حیاط مدرسه، تکه تکه عده‌ای دور هم بودند (نگاه یک مرغابی، ص ۳۸). از سقف تونل قندیل‌های آهک می‌افتاد و پاش پاش می‌شد. (بیمارستان نه، قطار، ص ۷۶). شیشه‌های رنگی بالای سرش آفتاب را روی او پاش پاش می‌کردند (من چی‌رومی‌خوام پیدا کنم، ص ۱۱۹). در گودی وسط حمام شیشه‌های کوچکی بود که رنگ آفتاب را پاره پاره می‌کرد و روی میهمانها می‌ریخت (همان، ص ۱۱۸). یک پنجره چوبی کنار شیر آب روی زمین افتاده بود و داشت تکه تکه می‌شد (زمان نه در ساعت، ص ۱۳۴). از دید روان‌سنجی، هنرمندی که جهان پیرامونش را این گونه تصویر می‌دهد، ریزبین و خردنگر است. او نغزکاوی است که همه چیز را بسیار ریز، می‌نگرد؛ می‌کاود و با شعبده تصویر، شیرینکار می‌نمایاند. چنین هنرمند باریک‌نگری که در هر شیء فرو می‌رود تا مغز استخوان آن را بیابد، ژرف‌کاو است. او تواناست تا ظریف‌نگرانه، پودپود شکل‌گیری یک تصویر را برجسته سازد؛ سپس نمای فراگیر از رخداد را برجسته کند. به چند تصویر دیگر بنگریم:

باید تکه‌های ریز و شیشه‌ای سرخ در هوا پخش می‌شد و یک مشت خون روی صورت خیابان می‌ریخت (منظور شکستن چراغ راهنماست) (بی فصل و نادرخت، ص ۱۳۹). اما می‌دانست که هنوز یک قلوه سنگ توی سرش بی‌هیچ صدای شکستن پرت می‌شود (همان، ص ۱۳۹). همین که راه افتاد، فهمید که زیر پوست و استخوانهایش صدای افتادن و شکسته شدن، شکستن، شکستن چیزی می‌آید (همان، ص ۱۴۶). فقط خاطراتش روی استخوان زانوی او شره شره شده بود (می‌دانست که دارد می‌میرد، ص ۱۸۹)؛ ص ۱۸۱-۱۷۹ هتل نادری؛ ص ۱۵۳-۱۵۲ روانها شده اشیا؛ ص ۱۵۹ روایت دوم داستان ناتمام رودخانه‌ای برای ستوانیار؛ ص ۷۴، ۴۲، ۳۸، ۲۲، A+B؛ ص ۱۰۱ A+C و...
توان رفتن به درون چیزها و بازگشت به حالت نخستین، انعطاف‌پذیری و نرمش‌فکری

نویسنده در این تصاویر پیداست. در این نمایه، شاهکاری در تصویر دادن به وجود می‌آید.^{۳۱} نجدی در این کندوکاو می‌تواند چیزهای عادی و پیش پا افتاده را بزرگ‌نمایی کند؛ مانند ذره‌بین، نگاه‌های پرت را جذب کند و به یک تصویر ویژه راهنمایی سازد. شاید به گفته اخوان، نجدی «خیره در آنات آن آیات» باقی می‌ماند. رفتن به ریزترین‌ها و بازگشتن به حالت عادی خلاقیت هنری نویسنده را نشان می‌دهد.

دیگر اینکه آنچه در داستانهای بیژن نجدی به چشم می‌آید، کم بودن گفتگو^{۳۲} میان شخصیتهاست و استفاده از یک راوی^{۳۳} که با تصاویر گوناگون، ارتباط یافته است و احساس خود را با تصویر دادن بیان می‌کند؛ به بیان دیگر، آنچه داستانها با آن تنیده می‌شود نه گفتگو میان شخصیتهاست که تصاویری است و کششی که در دنبال کردن آنها وجود دارد که نویسنده از پیرامون شخصیتها نشان می‌دهد؛ حتی نه خود شخصیتها. در داستانهای نجدی، گفتگو بسیار کم انجام می‌شود و بیشتر پُر شده از تصویرهایی است که راوی داستان می‌بیند و داستان را پیش می‌برد. گمان می‌شود زبان تصویر می‌تواند جایگزین گفتگوی میان شخصیتها شود. با این نگرش، راوی با خوانندگان به گفتگو می‌پردازد. راوی تصویری می‌دهد، پس «گفت» دارد و خواننده یک یا چند دریافت از آن تصویر، پس «گو» ایجاد می‌شود.

در چنین رخدادی می‌توان زمینه‌ای را باز گذاشت به نام «گفتگوهای تصویری» و نکته اینکه خواننده در این گونه ارتباط به ذهن راوی می‌خزد. او از لابه‌لای لایه‌های گوناگون ذهن، آنها که شاید با گفتار عادی نتوان نشانشان داد، حضور می‌یابد و خواننده در آن فوران احساسی راوی، شرکت می‌جوید.

اگر خواننده به اندازه راوی داستان در کنش خواندن شرکت جوید، می‌توان گفت بینامتنی^{۳۴} تصویری نیز شکل گرفته است؛ زیرا تصویر ذهنی خواننده با تصویر ذهنی راوی اگر چه پیوندهایی دارد به تمامی یکی نیست و خواننده ذهنیت خود را با تصویر خود دارد. راوی نیز ذهنیت خود را دارد با تصویر خود؛ برای نمونه: «زنی که چادرش را به کمرش بسته و شیشه‌های پنجره یک بالکن را با روزنامه پاک می‌کرد، چشم‌هایش را ریخته بود روی خیابان و دست راستش روی شیشه همان‌طور بالا و پایین می‌رفت (مانیکور، ص ۱۲۷). واژه «چشم» در این تصویر، نمی‌تواند بیانگر آن باشد که آن «چشم» چگونه چشمی است؛ آیا آن چشم هراسان است؟ شگفت زده است؟ غمگین است؟ خیره، خوش حالت، خشمگین، انحنادار، مورب، گود، بیرون زده... چگونه چشمی

است؟ این خواننده است که در ذهن خود، هماهنگ با فضای داستان در ذهن خود، یک «چشم» را به یاد می‌آورد. در این زمان نویسنده اگر خبره و ورزیده باشد فضای داستان را با تصاویر داستان هماهنگ می‌سازد تا خواننده نزدیکترین دریافت را از «چشم» داشته باشد. نزدیکترین به آنچه نویسنده در ذهن داشته است و شخصیت پیش داشته^{۳۵} اوست. پیوند و درکی که خواننده از این تصویر دارد با درک راوی از آن تصویر، همان کنش «گفتگوی تصویری» است.

نتیجه

تصاویر در داستانهای بیژن‌نجدی، ته‌نشین شده مشاهدات اوست که سرشار از زندگی است و به بازیافت لحظه‌ها می‌انجامد. تصاویر، همانند کمک‌کار راوی داستان و در بیشتر جاها خود، روایتگر نویسنده درونی بیژن‌نجدی است.

هرگاه بخشی از وجود نویسنده ضمنی داستان، مجال بروز نداشته در کالبد نماد و کهن الگو در داستانها بازتاب یافته است؛ به بیان دیگر این دسته از تصاویر، ساز و کار درون نویسنده است و نقش راوی در این میان، تنها رساندن پیام است. بخشی از تصاویر، آنهایی است که از آزمونهای فردی راوی پس از شنیدن و دیدن حوادث سال ۱۳۲۰ تا زمان نگارش داستان در متن حضور یافته که انباشته از نمایه‌های سیاه، جنگ، خونریزی و کشتار است.

هرگاه نجدی در ایجاد تصاویر از نگاهی کودکانه - نگاهی مویشکاف، کنجکاو و بهت‌زده - به آفرینش دست می‌یازد، تصاویر او موفقتر و دلنشین‌تر بر ذهن خواننده می‌نشیند حال اینکه در بخشی از آفرینش هنری که با اشیا همذات‌پنداری کرده و نگاه کودکانه را به دانش بزرگسالی وانهاده، اقبال چشمگیری نداشته است.

پی‌نوشت

1. Pierre Macherey
2. A Theory of Literary Production
3. Imagination
4. Fancy
5. Primary Imagination
6. Secondary Imagination

۷. در این زمینه گزارشی دیگر از همین قلم با نام «بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزادو سهراب سپهری براساس دیدگاه کالریج» به چاپ رسیده که نمایه آن در منابع فارسی آمده است.

8. Motif and Theme

۹. Motif and Teme موضوع یا مفهوم یا فرمول یک شخصیت که مدام در آثار ادبی تکرار می‌شود یا در یک اثر ادبی چیزی است که مدام تکرار می‌شود (آبرامز، ۱۹۹۹: ص ۱۷۷).

10. Symbol

11. Archetype

۱۲. چند تا از فنرهای چتر شکست، تکه‌ای از آبی خیشش جر خورد. از تیر چراغ به طرف یکی از درختان ته کوچه رفت. صدای پاره شدن پارچه و شکستن استخوانهای چتر، پنجره به پنجره دور شد (همان، ص ۶۹).

13. Gothic

۱۴. «گوتیک» واژه‌ای است که رمانتیکهای انگلستان به آن دسته از داستانها و شعرهایی می‌نهادند که به طرح موضوعات هراس‌انگیز می‌پردازد. قصرهای تاریک و محزون قرون وسطایی با نمایی نم گرفته و متروک، مناظر تیره و گرفته و پرتگاه‌ها و دنیایی در حال تخریب، سیاهچاله‌های سرد و غمناک، ارواح پنهان و پدیده‌های مایوس‌کننده، موضوعات کلی نوشتار گوتیک بود. «کریستابل» و «دریانورد فرتوت» دو اثر کالریج است که در چارچوب گوتیک به آن نگریسته می‌شود.

۱۵. در این زمینه به بخش گوتیک در کتاب «رمانتیسیم در شعر فروغ فرخزاد» می‌توان مراجعه کرد.

۱۶. نامه‌ای از فروغ فرخزاد به احمدرضا احمدی، به نقل از پریشادخت شعر.

۱۷. «حاصل عمر» از سامرست موام، ترجمه عبدالله آزاریان.

18. Identical

۱۹. نقل از پژوهشهای ادبی، کاریست رویکرد پسامدرن، علی تسلیمی ص ۳۳.

20. Personification

۲۱. عاشقانه‌ها و کبود، اخوان ثالث، ص ۳۱.

22. Childlike Perception

23. Ode: Intimations of Immortality

24. Phenomenologic

25. Concepts

26. Real Author

27. Implied Authour

۲۸. در ص ۲۱۹ ادیشن ۷، Abrams آمده است: ما آگاه هستیم از حضور یک صدا و رای صداهای خیالی که در یک اثر حضور دارند. می‌دانیم در پشت تمام شخصیت‌های یک اثر ادبی، شخصیتی وجود دارد که آنها را خلق کرده است. این وجود یا مفهوم را در گذشته صدا Voice می‌گفتند: اما Wagyne, Booth ترجیح می‌دهد آن را نویسنده ضمنی بخواند.

۲۹. این پندار در جستاری با عنوان «چون سرمامک، گرم» که به بیان بازی در شعر خاقانی می‌پردازد، گسترده شده است (رستمی، ۱۳۸۴: ص ۲۷۴).

۳۰. اشاره به بازی رفت - آمد که فروید در آن سخن گفته است. «گم شده سرانجام به ما باز خواهد گشت - در کالبد هنر- و رفت فقط در رابطه با آمد معنی پیدا می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۵۵).

۳۱. در پایان با سپاس از دکتر سلامتیان، که اگر دیدگاه‌های روانشناسی ایشان، یاری‌رسان نبود، این گزارش با کاستی‌های بسیار روبه‌رو می‌شد.

- 32. Dialogue
- 33. Narrator
- 34. Intertextual
- 35. Prototype

منابع فارسی

۱. احمدی، بابک؛ *مدرنیته و اندیشه انتقادی*؛ چ ۴، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲. _____؛ *ساختارگرایی و تأویل متن*؛ چ ۶، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۳. اخوان ثالث، مهدی؛ *عاشقانه‌ها و کیبود*؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.
۴. ایگلتون، تری؛ *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*؛ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۵. پاینده، حسین؛ *نقد دو داستان*؛ کتاب ماه، سال هشتم، شماره ۱۰، ص ۸۸.
۶. _____؛ *نقد ادبی و دموکراسی*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۷. تسلیمی، علی؛ *کاربست رویکرد پسامدرن در داستان*؛ پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره ششم، زمستان ۱۳۸۳، ص ۳۳.
۸. حبیبی، فرنگیس؛ *«مصاحبه با بیژن نجدی»*؛ بخش فارسی رادیو فرانسه، چهارم سپتامبر ۱۹۹۷.
۹. حسینی، صالح؛ *فرهنگ برابری ادبی*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰.
۱۰. دقیقیان، شیرین‌دخت؛ *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*؛ تهران: ناشر نویسنده، ۱۳۷۱.
۱۱. دلاشو، م. لوفلر؛ *زبان رمزی افسانه‌ها*؛ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۴.
۱۲. _____؛ *زبان رمزی قصه‌های پریان*؛ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۶.
۱۳. رستمی، فرشته و مسعود کشاورز؛ *رمانتیسیم در شعر فروغ فرخزاد (براساس دیدگاه کالریج، وردزورث و...)*؛ قم: نوای دانش، ۱۳۸۲.
۱۴. _____؛ *«بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بر اساس دیدگاه کالریج»*؛ فصلنامه دانشکده تربیت معلم تبریز، سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۸۴، ص ۱۰۳-۱۳۱.
۱۵. رستمی، فرشته؛ *«چون سرمامک، گرم: بازی در شعر خاقانی»*؛ دانشگاه ارومیه، مجموعه مقالات برگزیده همایش خاقانی‌شناسی، جلد اول، ص ۲۹۵-۲۷۴.
۱۶. رضایی، عربعلی؛ *واژگان توصیفی ادبیات*؛ تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
۱۷. زیفرانسکی، رودریگر؛ *نیچه برای معاصران*؛ علی عبداللهی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۱۸. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو، ۱۳۷۷.

۱۹. سید، دیوید؛ **قرائتی نقادانه از رمان**: چهره مرد هنرمند در جوانی؛ منوچهر بدیعی، تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.
۲۰. شمیسا، سیروس؛ **بیان**: چ ۵، تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۷۴.
۲۱. ضیمران، محمد؛ **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم، ژاک لاکان: زبان و ناخودآگاه**؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۰.
۲۲. عزبدفتری، بهروز. **«زبان شاعرانه: طرحی نو با تار و پود دیرینه»** کتاب ماه ادبیات، سال نهم، شماره ۱۰۸-۱۰۶، ۱۳۸۲.
۲۳. عناصری، جابر؛ **مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنر**؛ تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.
۲۴. کزازی، میرجلال‌الدین؛ **زیباشناسی سخن‌پارسی: بیان**: چ ۵، تهران: کتاب ماه، ۱۳۷۵.
۲۵. _____؛ **رویا، حماسه، اسطوره**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.
۲۶. کوپا، فاطمه؛ **«زبان، درون‌مایه و نظام ویژه ادبیات»**؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره ششم، زمستان ۱۳۸۳.
۲۷. گرین، ویلفرد ... **مبانی نقد ادبی**؛ فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰.
۲۸. مقدادی، بهرام؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.
۲۹. موحد، عبدالحسین؛ **«طنز و خلاقیت»** فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال اول، شماره دوم، پاییز - زمستان ۱۳۸۲.
۳۰. نجدی، بیژن؛ **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**؛ چ ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۳۱. _____؛ **دوباره از همان خیابان‌ها**؛ چ ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۳۲. _____؛ **داستان‌های ناتمام**؛ چ ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۳۳. نیچه، فردریش؛ **غروب بت‌ها**؛ داریوش آشوری، چ ۳، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۲.
۳۴. _____؛ **تبارشناسی اخلاق**؛ داریوش آشوری، چ ۳، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۲.
۳۵. یونگ، کارل گوستاو؛ **انسان و سمبول‌هایش**؛ محمود سلطانی، تهران: جامی، ۱۳۸۴.

منابع انگلیسی

36. Abrams, M.H; *A Glossary of Literary Terms*; Cornel University: Heinle& Heinle, 1999.
37. Bressler, Charles E; *Literary Criticism*; U.S.A. : Prentice- Hall, Inc. 1994.
38. Lodge, David; *Modern Criticism and Theory*; U.S.A.: Longman, 1998.
39. Trilling, Lionel/ Bloom, Harold; *The Oxford Anthology of English Literature*; New York: Oxford University Press, 1973.

انگاره‌ای نو برای تاریخ استعاره

دکتر ناصرقلی سارلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

چکیده

استعاره از مهمترین صورخیال در بلاغت اسلامی و در عین حال یکی از مناقشه برانگیزترین مباحث آن است. امروز به دلایلی نیازمند بازخوانی بلاغت اسلامی و بویژه سیر تکامل نظریه استعاره هستیم. در این راه با مشکلاتی از قبیل ترکیبی بودن مفهوم استعاره، تعدّد و گوناگونی تعاریف آن در تاریخ بلاغت، مشخص نبودن مرزبندی دقیق آن با برخی صور خیال در ادواری از تکامل نظریه استعاره و تطوّر غیرخطی مفهوم آن در تاریخ روبه روییم. در این نوشته کوشیده ایم با در نظر داشتن مشکلات یادشده، انگاره‌ای نو برای تکامل نظریه استعاره پیشنهاد کنیم و مبنایی نظری برای نگارش تاریخ استعاره بیابیم. در انگاره پیشنهادی، مفهوم ترکیبی استعاره به سه تلقی «عربی»، «یونانی» و «جرجانی» تفکیک می شود و هریک از این تلقی ها در روایتی مستقل از منظر تاریخی بررسی می شود. سپس در گزارشی نهایی، تکامل «استعاره اسلامی» را که حاصل سنتز و تعامل این سه تلقی است، روایت می کنیم. این نوشته در حکم طرحی نظری برای نگارش تاریخ استعاره در بلاغت اسلامی است.

کلیدواژه: استعاره، تاریخ بلاغت، عبدالقاهر جرجانی، بلاغت اسلامی.

تاریخ دریافت: ۸۶/۹/۱۰

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

درآمد

امروز به دلایلی چند به بازخوانی تاریخ بلاغت اسلامی نیازمندیم. علمای بلاغت اسلامی، آرا و دستاوردهایی داشته‌اند که دستاوردهای امروزی زبانشناسی و بلاغت غربی را با آن قرابت‌هاست (برای نمونه. ر.ک. ابودی، ۱۳۷۰: ۱۳۷۹، p 1370). بی‌اینکه متعصبانه معتقد باشیم این امر به معنای فضل تقدّم بلاغیون اسلامی است، می‌توان گفت قرابت یادشده نتیجه ژرف‌اندیشی و باریک‌بینی علمای بلاغت ماست ولی در چارچوب نظریه‌های مدوّن - آن‌گونه که امروز می‌بینیم - عرضه نشده است.

یکی از فواید بازخوانی بلاغت اسلامی، احیای دستاوردهای نوآورانه اما مغفول آن است که پژوهشهای بومی امروزی را به‌گونه‌ای مرتبط با سنت بلاغی اسلامی و موازی با دیدگاه‌های جدید زبانشناختی و بلاغی به پیش خواهد برد. لازمه این امر تدوین دستاوردهای گذشته در چارچوب نظریه‌هایی با روش‌شناسی معاصر است؛ زیرا چگونگی تدوین، تبویب و عرضه آرای پیشینیان یکسره با شیوه‌های جدید ارائه دانش متفاوت است. تجدید شیوه تدوین و عرضه آرای بلاغی در سنت ما البته بی‌سابقه نیست. امام فخر رازی در ابتدای کتاب *نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز* می‌گوید که امام عبدالقاهر جرجانی اصول، اقسام، شرایط و احکام موضوعات بلاغی را بیرون می‌کشد ولی از بررسی دقیق اصول و ابواب صرف‌نظر می‌کند و از این رو، او (رازی) می‌خواهد در این کتاب آرای جرجانی را با بازنگری دقیق و آشکاری بیشتری سازماندهی و صورت‌بندی کند (الرازی، ۱۳۱۷: ۴).

توجه فراوان علمای بلاغت اسلامی به تلخیص و شرح مختصر و مطوّل آرای متقدّمان در دوره‌ای از تاریخ بلاغت ما - که شوقی ضیف آن را دوره «تعقید و جمود» نامیده است (ضیف، ۱۳۸۳: ۳۶۵ به بعد) - سبب شد بسیاری از کتابها و آرای بلاغی اصیل در محاق فراموشی قرار گیرد. این شروع و تلخیصها که حکم کتابهای درسی متعلّمان را نیز داشتند، اثری فروکاهنده^۱ در بلاغت اسلامی بر جای نهادند؛ برای مثال، ویلیام اسمیت نشان داده‌است چگونه آرای درخشان عبدالقاهر جرجانی ابتدا در اثر پیش گفته فخر رازی و سپس به ترتیب در *مفتاح العلوم* سکّاکي خوارزمی و *تلخیص المفتاح* خطیب قزوینی با صورت‌بندی و تبویب مجدّد راه یافته‌است (Smyth, 1993: p99-115). این سه کتاب را می‌توان مهمترین آثاری دانست که کتابهای مدرسی بلاغت بر بنیاد آنان نگارش یافته است. در هر کتاب می‌توان نوعی پیشرفت یا توسعه را نسبت به متقدّمان

دید. نویسندگان هرسه کتاب به آرای پیشینیان خود متکی هستند؛ اما هرچه بخش‌بندیها و قواعد در این کتابها افزون می‌شود، میزان انعکاس نوآوریها و دیدگاه‌های بدیع متقدمان در آنها کمتر می‌شود؛ هرچند کسانی چون تفتازانی گاه عین عبارات و جملات جرجانی را در لابه‌لای کتابهای خود می‌آورند (تجلیل، ۱۳۶۸: ص ۱۳-۲۳). این کاهش بویژه در تلخیص‌المفتاح نمود بیشتری یافته است. اهمیت این کاهش چشمگیر از آنجاست که این کتاب بویژه در ایران اسلامی متن درسی محوری بلاغت به حساب می‌آمده و حدود ۳۰ شرح، ۱۶ تلخیص و بیش از ۱۰۰ حاشیه و شرح شرح بر آن نوشته شده است (Ibid: p115).

فایده دیگر بازخوانی تاریخ بلاغت، بیرون کشیدن دیدگاه‌ها و نوآوریهای یادشده است. این نوآوریها - چه با آرای جدید غربی قرابت داشته باشد یا نداشته باشد - می‌تواند ما را در تحلیلهای بلاغی و زبانشناختی متون ادبی یاری کند. اما مهمتر از آن، دیدگاه‌های نظری و نوع نگاهی است که نوآوری یادشده برآمده از آن است. دیدگاه‌های نظری یادشده مانند امروز در قالب نظریه‌های ادبی مدون عرضه نشده است و پژوهشگر باید آن را از نکات بسته و گریخته و تحلیلهایی که علمای بلاغت درباره متون ادبی به دست داده‌اند، استخراج، و به شیوه‌ای نظام‌مند ارائه کند.

رویکرد امروزمین ما به بلاغت غربی و زبانشناسی بلاغی از وجهی دیگر لزوم بازخوانی تاریخ بلاغت اسلامی را پیش می‌نهد. نوع نگاه بلاغی و نیز اصطلاحات بلاغت کاملاً به فرهنگ زبانی وابسته است که قصد بررسی بلاغت آن را داریم؛ به عبارت دیگر، فرهنگ حاکم بر هر زبان و نیز ساختار زبان مورد بررسی بدون تردید در تلقی بلاغی تأثیر دارد. از این رو تلقی‌های ما از مفاهیم بلاغی با تلقی غربی از همان مفاهیم کاملاً یکسان و منطبق برهم نیست؛ برای نمونه، تلقی ما از «استعاره» در بلاغت اسلامی کاملاً با تلقی بلاغت غربی از metaphor همسان نیست (هرچند این همسانی طبیعی است و الزامی نیست). در سالهای اخیر که بسیاری از کتابها و مقالات غربی در حوزه بلاغت و نقد ادبی به فارسی ترجمه شده از این قبل نوعی خطای شناختی در حوزه بلاغت عارض شده است. مترجم metaphor را به «استعاره» برمی‌گرداند و خواننده آن را در معنی استعاره بلاغت اسلامی می‌فهمد ولی از اتفاق، گاهی در متن اصلی منظور از metaphor چیزی است که ما آن را استعاره نمی‌شماریم.

در زبانشناسی جدید، گاه اصطلاحات قدیم و ریشه‌دار بلاغت در معانی متفاوت - هر

چند مرتبط - به کار رفته است؛ از جمله یاکوبسن در مقاله «قطبهای استعاره و مجازی در زبان پرسی» (یاکوبسن، ۱۳۶۹) معانی جدیدی به استعاره و مجاز، این دو اصطلاح اصلی بلاغت، داده است. او استعاره را فرایندی در نظر گرفته است که نشانه‌ای (کلمه‌ای) را بر بنیاد تشابه از محور متداعی (جانیشینی) به جای نشانه‌ای دیگر (کلمه‌ای دیگر) قرار می‌دهد و مجاز، فرایندی است که روی محور همنشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها (کلمه‌ها) را کنار هم می‌نشانند (ر.ک. صفوی، ۱۳۸۳: ۹۷-۱۰۹)، (برای محور همنشینی و متداعی ر.ک. سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶-۱۹۱). پیداست که این تلقی با مفهوم بلاغی سنتی این دو اصطلاح، چه در بلاغت غربی و چه در بلاغت اسلامی، تفاوت دارد.

لازمه پرهیز از خطای شناختی یادشده به‌طور خاص و پیش‌نیاز پذیرش مفاهیم بلاغت غربی و تعامل فعال با آن به‌طور عام، داشتن توصیفی روشن از مفاهیم اصطلاحات بلاغت اسلامی است. ابتدا باید بروشنی بدانیم معنا و مفهوم دقیق اصطلاحات بلاغی چیست و آن‌گاه با مفهوم آن در بلاغت غربی یا معانی جدیدی روبه‌رو شویم که از آن در مباحث زبانشناسی اراده کرده‌اند. به دست دادن توصیف روشن از مفاهیم بلاغت اسلامی مستلزم نظر در متون بلاغی و فهم آن، استخراج و طبقه‌بندی دیدگاه‌ها و مبانی نظری مرتبط با هر یک از مفاهیم، مرور یافته‌ها و نوآوریهای بلاغت نظری در بافت تاریخی و فرهنگی آن و فهم کردن سیرتطور تاریخی مفاهیم بلاغی است.

در میان مفاهیم و اصطلاحات بلاغی، استعاره از همان ابتدای ورود به دایره بلاغت نظری در سرزمینهای اسلامی، محل بحث و مناقشه و در عین حال از مهمترین موضوعات بلاغی بوده است. اهمیت استعاره تا آنجا بوده است که هم در بلاغت اسلامی (ر.ک. شفیع‌کدکنی ۱۳۷۲: ۱۱۲-۱۱۳) و هم در بلاغت غربی (ر.ک. ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۷) آن را از ارکان و ستونهای اساسی شعر و سخن به شمار آورده، در تعریف شعر گنجانده‌اند. با این حال، هاله معنایی اصطلاح استعاره بسیار متغیر بوده و مفهوم نظری آن در طول تاریخ، دستخوش دگرگونیهای بسیار شده است. در این نوشته قصد داریم پس از ذکر دشواریهای بحث تاریخی درباره استعاره و محدودیتهای به دست دادن تصویری روشن از تکامل نظریه استعاره در بلاغت اسلامی، انگاره‌ای نو برای بررسی تاریخ استعاره پیشنهاد کنیم.

دشواریهای توصیف و بررسی تاریخی استعاره

یکی از دشواریهایی که در توصیف و بررسی تاریخی استعاره در نگاه نخست رخ می‌نماید، تعدّد و گوناگونی تعاریف استعاره در تاریخ بلاغت است. این مسئله چنانکه استاد شفیع کدکنی اشاره کرده، نشاندهنده تزلزل بلاغیون در مفهوم و حوزه معنوی استعاره بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ص ۱۰۷). پژوهشگر تاریخ استعاره با طیفی از تعاریف متفاوت روبه‌روست که به لحاظ تاریخی از کتاب *البیان و التبیین* جاحظ آغاز می‌شود^۲ و تا دوران معاصر ادامه می‌یابد. مشهورترین این تعاریف به ترتیب زمانی با نام معرف در پی می‌آید (شیخون، ۱۴۱۵ ه: ص ۶۴-۶۵):

«جاحظ: تسمیة الشيء باسم غيره إذا قام مقامه.

المبرد: نقل اللفظ من معنى إلى معنى.

ابن قتیبه: اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمّى به بسبب من الآخر أو كان مجاورا له أو مشاكلا.

ثعلب: أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه.

ابن المعتز: استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها.

علی بن عبدالعزیز الجرجانی: ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل و نقلت العبارة في مكان غيرها.

الرماني: تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة.

أبوهلال العسكري: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره.

عبدالقاهر الجرجانی: أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل و ينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هنا كالعارية.

فخرالدین بن الخطیب: ذکر الشيء باسم غيره و إثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه.

ابن الأثير: نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه.

السكاکی: أن تذكر أحد طرفي التشبيه و تريد الطرف الآخر مدّعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.

ابن أبي الإصبع: تسمیة المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه.

الخطیب القزوينی: الإستعارة هي ما كانت علاقته-المجاز- تشبيه معناه بما وضع له.

العلوی الیمنی: تصييرك الشيء الشيء و ليس به و جعلك الشيء للشيء و ليس هو لایلحظ معنى التشبيه لا صورة و لا حکما».

چنانکه در این تعاریف ملاحظه می‌شود، هاله معنایی استعاره، گوناگون و متفاوت است و این امر به دست دادن توصیفی روشن و متفق علیه از استعاره را دشوار می‌سازد. مسئله دیگر، ترکیبی بودن مفهوم استعاره در بلاغت اسلامی است. تلقی امروز ما از استعاره، دست‌کم شامل دو مفهوم متفاوت است: استعاره مصرّحه و استعاره مکنّیه. به سبب تفاوت‌های صوری، ساختاری، کارکردی و زیبایی‌شناختی این دو مفهوم متفاوت که هر دو زیر نام استعاره مورد بررسی قرار می‌گیرد، برخی محققان معاصر پیشنهاد کرده‌اند آن دو را باید مستقل از هم و در ابوابی جداگانه بررسی کرد. شوقی ضیف ضمن اشاره به مطابقت مصداقی و مفهومی «استعاره مکنّیه» با «تشخیص» (در بلاغت نوین غربی) حسن بن بشر آمدی را به دلیل گنجاندن آن در باب استعاره مورد انتقاد قرار می‌دهد (ضیف، ۱۳۸۳: ص ۱۷۲) و شفیع کدکنی بر بنیاد بحث ضیف، آشکارا پیشنهاد می‌کند مقوله تشخیص (= استعاره مکنّیه) از مفهوم استعاره جدا شود (شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ص ۱۵۴-۱۵۳). جرجانی به تفاوت این دو نوع استعاره اشاره دارد و آن را با مقایسه دو جمله «رأیت أسداً» و «إذ أصبحت بيد الشمال زمامها» نشان می‌دهد. او تصریح می‌کند که هرچند برخی علمای بلاغت استعاراتی از نوع اخیر را به قسم اول ملحق می‌کنند، این دو یکسان نیستند و «ذاک أنک فی الأول تجعل الشیء الشیء لیس به و فی الثانی تجعل للشیء الشیء لیس له» (الجرجانی، ۱۹۹۹: ص ۶۷).

دلیل اصلی ترکیبی بودن مفهوم استعاره، اخذ تلقی‌های مرتبط با آن از بلاغت تمدنهای دیگر و آمیختگی این تلقی با مفهوم استعاره و معنای لغوی آن نزد عرب است. در میان تمدنهای دیگر، ظاهراً بیش از همه بلاغت یونانی بر بلاغت اسلامی تأثیر نهاده است. عوامل مختلفی در این امر دخیل بوده است. اطلاعاتی درباره ترجمه آثار ارسطو به عربی در دست است؛ از جمله فن شعر او به دست ابوبشر متی (ابن ندیم، ۱۳۵۰: ص ۳۴۹) و نیز یحیی بن عدی (ارسطو، ۱۳۵۳: ص ۲۱۵) به عربی ترجمه شده است. ترجمه ابوبشر از روی نسخه سریانی کتاب صورت گرفته و بر شارحان آثار ارسطو تأثیر فراوان نهاده است. برخی از دانشمندان مسلمان نیز خلاصه‌هایی از اصل آثار ارسطو ترتیب داده و منتشر کرده بوده‌اند؛ از جمله ایشان می‌توان از کندی و خوارزمی نام برد. به سبب اعتبار ایشان این خلاصه‌ها بخشی از سنت شرح آرای ارسطو به شمار می‌رفت. برخی احتمال داده‌اند فارابی از مهمترین شارحان ارسطو به کتابهایی از ارسطو دسترسی داشته است که اصل آنها اکنون موجود نیست. وقتی شارحان متأخر یونانی آثار ارسطو را در

کتابی آگرد آوردند، این کتاب که هشت بخش داشت از طریق سریانی به عربی ترجمه شد و بویژه بخش فن شعر آن مورد توجه عالمان مسلمان قرار گرفت (Kemal, 1991: p1-4). بسیاری از محققان، تأثیر فکر یونانی را در نقد و بلاغت اسلامی بی‌تردید می‌دانند (زرین کوب، ۱۳۷۲: ص ۱۹۹). بخشی از تلقی ما از استعاره نیز تا حدود زیادی منطبق بر تلقی ارسطوست و حتی تشبیه بلیغ هم، که اکنون در تلقی رایج ما ذیل تشبیه طبقه‌بندی می‌شود، نزد برخی به تأثیر آرای ارسطو استعاره تلقی می‌شده است.^۴ آمیختگی یادشده، مفهوم ترکیبی و ناهمگونی را به وجود آورده است که با وجود تفاوت‌های فراوان اجزای سازنده آن به تمامی استعاره خوانده می‌شود. از این رو برخی بحث‌های بلاغی در باب فواید و کارکرد زیبایی‌شناختی استعاره در عین اینکه به یکی از عوامل سازنده مفهوم استعاره - مثلاً به استعاره مکنیه - مربوط است به تمامی انواع استعاره تعمیم داده می‌شود؛ به طور مثال، تشخیص را از فواید استعاره شمرده‌اند (بدوی طبانه، بی‌تا: ص ۱۹۹؛ فاضلی، ۱۳۶۵: ص ۳۳۰) حال اینکه این کارکرد زیبایی‌شناختی تنها به استعاره مکنیه مربوط است نه به دیگر استعاره‌ها.

دشواری دیگر پژوهش در استعاره اسلامی، مشخص نبودن مرزبندی میان صور مختلف بیانی و وجود همپوشانی میان آنها در ادوار مهمی از تاریخ بلاغت است. تعاریف مختلفی که در طول تاریخ از استعاره ارائه شده‌است، اغلب جامع و مانع نیست و میان استعاره و سایر صورتهای خیال، خط قاطع نمی‌کشد؛ برای نمونه، چنانکه دیدیم جاحظ استعاره را این گونه تعریف می‌کند: «وهی تسمیه الشیء باسم غیره اذا قام مقامه». پیداست که این تعریف نمی‌تواند استعاره را - در تلقی کنونی ما - از مجاز متمایز سازد. استعاره نوعی مجاز است اما پس از جاحظ آن را از مجاز مرسل تفکیک کرده، مستقل بررسی کرده‌اند. این امر درباره‌ی سایر صور خیال و اصطلاحات بلاغی نیز صدق می‌کند. از این رو کسانی که قصد دارند بر بنیاد یک صورت بیانی پژوهش کنند ناگزیرند پیش از بحث اصلی برای روشن کردن زمینه بحث خود، مقدمه‌ای درباره‌ی آن موضوع و پیوند آن با سایر صور بیانی بنویسند (برای نمونه رک. پورنامداریان، ۱۳۷۵: ص ۳۶-۲۳).

استعاره بویژه با مجاز و تشبیه آمیختگی‌ها و همپوشانی‌هایی دارد؛ از جمله در کتابهای بلاغت فارسی از ترجمان‌البلاغه (نخستین کتاب شناخته‌شده بلاغت به زبان فارسی) تا کتابهای بلاغت فارسی قرن سیزدهم هجری اغلب آنچه را اکنون استعاره مصرحه

می‌شماریم، تشبیه مکنّی یا تشبیه کنایت می‌خوانند (هدایت، ۱۳۸۳: ص ۳۹-۳۵) یا چنانکه پیشتر اشاره شد در برخی کتابهای بلاغی، تشبیه بلیغ (و گاه تشبیه محذوف الادات) استعاره به حساب آمده است (ر.ک. پی‌نوشت ۲).

مسئله دیگر این است که سیر تحول و تطوّر استعاره و تکامل نظریه استعاره در بلاغت اسلامی خطّی نبوده است. به همین دلیل اگر مفهوم ترکیبی استعاره را به مثابه کلّ واحد با دید تاریخی بررسی کنیم به سیر تاریخی استعاره دست نمی‌یابیم. تکامل نظریه استعاره را نمی‌توان به چیدن مرتّب و منظم آجرهای یک ساختمان تشبیه کرد؛ به عبارت دیگر در تطوّر مفهوم استعاره، بلاغیان الزاماً به ترتیب تاریخی آرای یکدیگر را کامل نمی‌کنند، بلکه ممکن است دو عالم بلاغت که بلا فصل در پی هم می‌آیند، دیدگاه‌های بسیار متفاوتی درباره استعاره داشته باشند. از همین رو، برخی تلاشها برای به دست دادن روایتی تاریخی از پیدایی و تطوّر استعاره ناکام مانده است؛ از آن جمله می‌توان به کتاب *الاستعاره: نشأتها و تطورها* اثر محمود السید شیخون (۱۴۱۵ هـ) اشاره کرد. مؤلف در این کتاب، بحث درباره استعاره را از جاحظ آغاز کرده و تا دوران معاصر ادامه داده است. گزارش این کتاب هیچ‌گونه تطوّر در مفهوم استعاره را نشان نمی‌دهد؛ تنها آرا و تعاریف بلاغیان در باب استعاره به ترتیب تاریخی آمده و مؤلف تلاشی برای مرتبط ساختن هر تلقّی با تلقّی‌های پیش و پس از آن صورت نداده و اندک کوشش‌های او نیز بی‌ثمر مانده است؛ برای نمونه، می‌توان گفت هیچ ارتباطی میان تلقّی جاحظ از استعاره (شیخون، ۱۴۱۵: ص ۶)، تلقّی ابن قتیبه (همان: ص ۷)، مبرّد (همان: ص ۹)، ثعلب (همان: ص ۱۱) و ابن معتز (همان: ص ۱۲) نیست. تلقّی هریک از این بلاغیان در حکم جزیره‌هایی است که تنها در نام (استعاره) با هم مشترک است. هیچ یک از اینان در تکمیل آرای پیش از خود نکوشیده بلکه هریک استعاره را از دیدگاه خود بررسی کرده است.

به نظر می‌رسد یکی از عوامل سیر غیرخطّی تطوّر مفاهیم بلاغی، گذشته از منشأ متفاوت و چندگانه آنها، گستردگی سرزمینهای اسلامی و به تبع آن بی‌اطلاعی بلاغیان هم‌عصر از آرا و دیدگاه‌های یکدیگر است. در دوره شکوفایی بلاغت اسلامی، دانشمندی از جرجان (شرق سرزمینهای اسلامی) و مصر (غرب سرزمینهای اسلامی) در تکامل بلاغت نقش داشته‌اند. بسیاری از اینان به سبب بُعد جغرافیایی و نیز نبود امکانات انتشار دیدگاه‌ها از آرای یکدیگر بی‌اطلاع می‌ماندند و به‌جای تکمیل

دیدگاه‌های یکدیگر، هرکدام رویکردی ویژه در پیش می‌گرفتند. پیداست که شهر محل زندگی هر عالم بلاغت و ارتباط آن با تمدنهای مجاور نیز در این امر بی‌تأثیر نمی‌توانست بود.

انگاره پیشنهادی برای نظریه استعاره

با توجه به مسائل و دشواریهای یاد شده و بویژه ناموفق بودن کوشش‌های پیشین برای به دست دادن گزارشی تاریخی - توصیفی از استعاره در بلاغت اسلامی به نظر می‌رسد به انگاره و شیوه‌ای نو برای روایت تکامل نظریه استعاره نیازمندیم. انگاره‌ای که در پی پیشنهاد خواهد شد تا حدود زیادی، مسائل و دشواریهای مطرح شده در بخش پیشین را برطرف می‌کند و می‌تواند مبنای نظری مناسبی برای نگارش تاریخ و تکامل نظریه استعاره اسلامی باشد.

در انگاره پیشنهادی این موارد را در نظر داشته‌ایم:

۱. توجه به وامگیری بلاغت اسلامی از بلاغت سایر زبانها و تمدنها تا آنجا که مدارک و شواهد نشان می‌دهد
۲. جداسازی عناصر و عوامل سازنده مفهوم ترکیبی استعاره در بلاغت اسلامی
۳. در نظر گرفتن هر یک از عوامل اصلی و تلقی‌های متفاوت استعاره به عنوان واحدی مستقل و دنبال کردن سیر تحول و تطور هر یک به شکل جداگانه به جای رویکرد کل‌گرایانه در توصیف سیر تاریخی استعاره
۴. توجه به افزایش یا کاهشهایی که به مرور در هر یک از عوامل و تلقی‌ها به وجود آمده است.
۵. در نظر داشتن پیوند و نسبت استعاره - در هر یک از عوامل و تلقی‌ها - با سایر صورتهای خیال
۶. توجه به بلاغیان بزرگی که آرای آنها به گونه‌ای نقطه عطفی در سیر تطور و تکامل نظریه استعاره بویژه در ایران اسلامی به شمار است یا باعث دگرگونی در دیدگاه بلاغی نسبت به استعاره یا تغییر معنایی اصطلاح استعاره شده است.
۷. توجه به مفاهیمی که زمانی استعاره تلقی می‌شده و بعدها استعاره به حساب نیامده است و برعکس، در نظر داشتن مفاهیمی که پیشتر استعاره شمرده نمی‌شده، ولی بعدها در قلمرو استعاره وارد شده است.

۸. به دست دادن روایتی از استعاره اسلامی و تکامل نظریه نهایی آن با توجه به عناصری که از تلقی‌های مختلف گرفته است.
 ۹. بر این مبنا، مفهوم ترکیبی استعاره را به سه تلقی «عربی»، «یونانی» و «جرجانی» جدا می‌کنیم و هر یک را به طور مستقل، از منظر تاریخی می‌نگریم و آنگاه «استعاره اسلامی» را از قیل تعامل و سنتز آنها روایت می‌کنیم.
- اساس این جداسازی این است که نظریه استعاره اسلامی، اجزای سازنده خود را از این سه تلقی (یونانی، عربی و جرجانی) گرفته است. با اینکه مفهوم مرکب استعاره اسلامی متشکل از اجزا و عواملی است که از این سه تلقی گرفته شده، برخی تقسیم‌بندیها، مفاهیم و آرای این سه تلقی در نهایت به استعاره اسلامی راه نیافته است. دلایل این امر را در شرح اجمالی سیر این سه تلقی خواهیم دید.
- با این جداسازی، مشکلات ناشی از ترکیبی بودن مفهوم استعاره تا حدود زیادی برطرف می‌شود. درواقع به جای بررسی کل استعاره در حکم هستی واحد، روایت تاریخی جداگانه‌ای از تطور هر یک از اجزای تشکیل‌دهنده آن به دست می‌دهیم. در این صورت، موضوع پژوهش ما دقیقتر، جزئی‌تر و دامنۀ آن کاملاً مشخص، و راه برای نوشتن تاریخ استعاره هموارتر می‌شود. گذشته از این، امکان تعیین میزان نفوذ و تأثیر هریک از تلقی‌ها در صورت‌بندی نهایی استعاره به وجود می‌آید. به نظر می‌رسد حتی می‌توان ضریب نفوذ هریک را جداگانه به مناطق جغرافیایی زندگی بلاغیان و محیط علمی آنان مشخص کرد.
- مشکل همپوشانی استعاره و سایر صورخیال هم با این جداسازی بسیار کمتر می‌شود. چنانکه در ادامه خواهیم دید، تلقی عربی از استعاره (= مکنیه) اصولاً با سایر مفاهیم بلاغی هم‌پوشانی ندارد و تلقی یونانی (= مصرّحه) در ورود و تطور خود در بلاغت اسلامی با مجاز و تشبیه آمیختگی‌هایی یافته است. وقتی استعاره مصرّحه را جداگانه بررسی می‌کنیم براحتی می‌توان نسبت آن را با مجاز و تشبیه روشن ساخت.
- با جداسازی این سه تلقی برای تطور غیرخطی استعاره و مسائل ناشی از آن هم راه‌حلی یافته‌ایم. اینکه تلقی چند عالم بلاغت هم‌عصر با یکدیگر تفاوت دارد یا عالمانی که در پی هم می‌آیند آرای همدیگر را تکمیل نمی‌کنند و هریک رویکرد متفاوتی را در پیش می‌گیرند، ما را سردرگم نخواهد کرد. با این نگاه، هریک از آنان را متأثر از تلقی متفاوتی خواهیم شناخت. از این دیدگاه، ارتباط میان یک عالم بلاغی با

دو- سه قرن پیش و پس قابل توجیه است؛ ممکن است یک تلقی دو قرن در محاق فراموشی رود و سپس از منطقه جغرافیایی دیگری سربرآورد. اگر کل مفهوم استعاره را به تاریخ ادبیات تشبیه کنیم، هریک از تلقی‌های سه‌گانه در حکم قالبهای ادبی است. پیداست وقتی به‌جای تاریخ کل ادبیات، تاریخ غزل یا قصیده را جداگانه روایت کنیم، دقت و ژرفای پژوهش ما چه مایه افزونتر خواهد بود. سهولت دیگری که این انگاره پدید می‌آورد، بی‌نیازی از ادواربندی^۵ تاریخ استعاره است. مورخان معاصر بلاغت اسلامی نظیر شوقی ضیف، تاریخ بلاغت را به ادواری چون «پیدایش»، «بررسیهای روشمند»، «درخشش تحقیقات بلاغی» و «تعقید و جمود» تقسیم می‌کنند (ضیف، ۱۳۸۳). این ادواربندی با وجود فوایدی که بویژه در تقسیم‌بندی کل بلاغت دارد در تاریخ استعاره چندان به‌کار نمی‌آید. چه بسا در دوره‌ای که به «تعقید و جمود» موسوم شده است، نگرشهای بلاغی درخشانی در باب استعاره وجود داشته باشد. از این گذشته در ادواربندی ناچاریم به‌هرحال، زمان را به دوره‌های کوچک یا بزرگ تقسیم کنیم. برای این کار به نقاط عطف و مقاطعی نیازمندیم که یافتن آنها و ترجیح یک نقطه عطف بر دیگری- که آن هم می‌توانست انتخاب قابل قبولی باشد- اصلاً آسان نیست. نیز در تاریخ استعاره، نوآوری‌هایی داریم که در یک دوره نمی‌گنجد و آنها را باید در دو یا چند دوره بررسی کرد. بنابراین، یکی از فواید مهم این انگاره، پرهیز از ادواربندی و مسائل ناشی از آن است.

به‌هرروی، فهم و تلقی امروزی ما، آمیزه‌ای از هر سه تلقی است که طی سنتی عجیب در قالب مفهوم بلاغی واحدی صورت‌بندی شده است. در طول تاریخ استعاره دیدگاه برخی بلاغیان تنها به یک تلقی منحصر است و دیدگاه بعضی، ترکیبی از دو یا سه تلقی است. از این رو در این انگاره ممکن است آرای یک عالم بلاغی در دو یا سه تلقی بررسی شود.

تلقی عربی از استعاره

آن بخش از استعاره را که مکنیه و تخیلیه نامیده می‌شود، می‌توان تلقی عربی دانست. این تلقی از استعاره کاملاً به معنای لغوی کلمه «استعاره» باز بسته است. استعاره به معنای «به عاریت‌خواستن» است. در استعاره مکنیه در واقع، شاعر چیزی را که به طور مثال الف فاقد آن است برای آن به عاریت می‌گیرد (استعاره می‌کند)؛ مثلاً در بیت:

واذا المنیّه أنشبت أظفارها الفیت کلّ تمیمه لاتنفع

شاعر برای مرگ (المنیّه) که چنگال ندارد، چنگال به عاریت گرفته و در این بیت با استعاره مکنیه و تشبیه پنهان در ژرف ساخت مرگ به درنده‌ای، داشتن چنگال را به مرگ نسبت داده است.

در این تلقی، بلاغیانی چون ثعلب (م. ۲۹۱ هـ) در کتاب قواعد الشعر نقش اساسی داشته‌اند. هم‌چنین بحثی که جاحظ در باب استعاره کرده و باران را گریستن ابر خوانده، بعدها در گسترش این تلقی از استعاره تأثیر فراوان بخشیده است (ر.ک. ضیف، ۱۳۸۳: ص ۷۲).

«یا دار قد غیرها بلاها کائما بقلم محاهها
وظفقت سحابة تغشاهها تبکی علی عراضها عیناهها

...جعل المطر بكاء من السحاب علی طریق الاستعاره» (جاحظ، ۱۹۶۸: ۱۰۶/۱).

چنانکه از مثالهای کتاب البدیع ابن معتز (م ۲۹۶ هـ). پیداست، تلقی او هم تنها ناظر بر استعاره مکنیه است (شیخون، ۱۴۱۵ هـ: ص ۱۲-۱۴).

در کتابهای بلاغت فارسی نیز منظور از استعاره، اغلب همین استعاره مکنیه است. تمام مثالهایی که رادویانی آورده است (رادویانی، ۱۳۶۲: ص ۴۰-۴۱)، مثالهای وطواط در حلاویق السحر (رشیدوطواط، ۱۳۶۲: ص ۲۸-۲۹)، مثالهای شمس قیس در المعجم (شمس قیس، ۱۳۳۵: ص ۳۵۸-۳۶۲)، مثالهای شرف‌الدین رامی در حقایق الحلاوی (رامی، ۱۳۴۱: ص ۳۴-۳۵)، مثالهای تاج‌الحلاوی در دقایق الشعر (تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۱: ص ۴۷-۴۸)، مثالهای واعظ کاشفی در بدایع الافکار فی صنایع الاشعار (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ص ۱۰۴) و سرانجام، تمام مثالهای رضاقلی‌خان هدایت در کتاب مدارج البلاغه (هدایت، ۱۳۸۳: ص ۸-۹) جملگی از مصادیق استعاره مکنیه است.

این امر سبب شده است اینان مفهوم استعاره مصرّحه را خارج از دایره استعاره بشمارند و آن را زیر نام تشبیه کنایت یا تشبیه مکنی به طبقه‌بندیهای تشبیه منتقل سازند. در واقع این تلقی در کتابهای بلاغی فارسی قرن‌ها تنها مفهومی است که نام استعاره دارد.

تلقی یونانی از استعاره

تقریباً تمام کسانی که استعاره را نوعی مجاز تعریف کرده‌اند، متأثر از تلقی یونانی از استعاره

به حساب می‌آیند. استعاره یونانی با آنچه ما اکنون استعاره مصرّحه می‌نامیم، تفاوت‌هایی دارد. کاهشهایی که پس از ورود استعاره یونانی به بلاغت اسلامی بر آن عارض گردیده، مهمترین دلیل این تفاوت‌هاست؛ از جمله اعتراض قاضی جرجانی (ر.ک. پی‌نوشت ۲) به استعاره شمردن آنچه امروز تشبیه بلیغ (و گاه محذوف‌الادات) می‌خوانیم، سبب بیرون ماندن این صورت خیالی از دایره استعاره اسلامی است.

در مجموع، هر چه از دوران آغازین بلاغت اسلامی دور می‌شویم، تلقی یونانی - البته با کاهشها - اندک اندک تلقی عربی را به کنار می‌زند و رفته رفته به تلقی غالب تبدیل می‌شود. این تلقی امروز چنان نیرو گرفته است که برخی، چنانکه پیشتر دیدیم، خواهان جداسدن استعاره مکتبیه از مفهوم استعاره و منحصرشدن استعاره به مصرّحه هستند. در تقسیم‌بندیهای استعاره نیز ظاهراً آنچه بیشتر مورد توجه است و به انواعی تقسیم می‌شود، همین استعاره یونانی (= استعاره مصرّحه) است.

مصادیق تلقی یونانی در دوران آغازین حیات خود در بلاغت اسلامی با مجاز مرسل همپوشانی دارد و مدتی به طول می‌انجامد تا خود را از آن متمایز سازد؛ از جمله ابن قتیبه (م. ۲۷۶ هـ) در تأویل مشکل القرآن، بیت

إذا نزل السماء بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غضابا

را به عنوان شاهی برای استعاره ذکر می‌کند حال اینکه السماء در این بیت را عموماً مجاز از باران (به علاقه سببیت) می‌شمارند (ر.ک. شیخون، ۱۴۱۵ هـ: ص ۷-۸).

امروزه به دلیل ورود مباحث بلاغت غربی به حوزه پژوهشهای بلاغی ما، این تلقی قدرت و نفوذ بیشتری یافته است و بویژه در آثار ترجمه‌ای در حال احیای عناصری از خود است که به مرور زمان در بلاغت اسلامی آن را از دست داده است.

تلقی جرجانی از استعاره

در روند تاریخی استعاره، عبدالقاهر جرجانی نماینده کامل عیار بلاغیونی است که در ایران می‌زیسته‌اند. شهر جرجان پیشتر از عبدالقاهر نیز بلاغیان نامداری چون قاضی جرجانی داشته است، اما پژوهش عالمانه او در باب استعاره، و نوآوری او در این زمینه چنان است که برخی محققان معاصر، آرای جرجانی در باب استعاره را در قالب نظریه‌ای جدید صورت‌بندی کرده‌اند؛ از جمله، کمال ابودیوب فصلی از کتاب خود را درباره نظریه جرجانی در باب صورخیال به «نظریه استعاره» اختصاص داده است

(Abu Deeb, 1979:p178-229). برجستگی آرای جرجانی در آنجاست که از دیدگاه ارسطویی در باب تفاوت و ارتباط میان تشبیه و استعاره (که مبتنی بر معیارهای صوری و زبانی است) فراتر می‌رود و استعاره را به مثابه فرایندی ذهنی، عقلانی و روانشناختی در نظر می‌آورد. در استعاره اساساً ماهیت فرایندهای تخیلی نسبت به تشبیه متفاوت است و همین امر سبب تفاوت در سطح زبانی و ماهیت وجه شبه در این صور خیال می‌شود (Ibid:p150-1). تقسیم‌بندی استعاره نیز به دست جرجانی صورتی جدید می‌یابد. در تقسیم‌بندی ارسطویی و یونانی، روابطی که در ایجاد استعاره مطرح می‌شود، آشکارا برآمده از دانش منطق است در حالی که جرجانی جامع (وجه شبه) را به عنوان مبنای تقسیم‌بندی برگزیده است. ابودیبا با تحلیل طبقه‌بندی جرجانی از استعاره نشان می‌دهد کار او با تازه‌ترین و استوارترین طبقه‌بندیهای استعاره در غرب بویژه طبقه‌بندی گوستاو استرن، هرمان پل و استفان اولمان سنجیدنی است (Ibid:p215-22؛ ابودیبا، ۱۳۷۰: ص ۷۰-۸۲). این تازگیها و نوآوریها، قرار دادن تلقی او را در کنار تلقی‌های برآمده از دو فرهنگ و تمدن بزرگ توجیه می‌کند.

در میان بلاغیان اسلامی هیچ کس به اندازه جرجانی در تبیین استعاره و روشن کردن تفاوت و پیوند آن با سایر صورتهای خیال نکوشیده است. سرفصلهایی که او در باب استعاره آورده بدین قرار است: معنی استعاره، انواع استعاره، تمایز میان استعاره مصرّحه و مکنیه و توضیح کارکردهای زیبایی‌شناختی هر یک، تناسب تشبیه در استعاره، تقسیم استعاره به مفید و غیرمفید، استعاره تمثیلیه، استعاره نزدیک به حقیقت، استعاره کردن معنی لفظ و سپس خود لفظ، استعاره با وجوه شبه حقیقی و عقلی، تمایز میان تشبیه و استعاره، و مبالغه در استعاره (جرجانی، ۱۴۲۱ هـ: صفحات مختلف). متأسفانه بسیاری از یافته‌های بلاغی ارزشمند او هنگام تلخیص و شرح در کتابهای متأخر انعکاس نیافته است. بحث او درباره استعاره آمیزه‌ای از تلقی یونانی، عربی و یافته‌های ذهن تحلیل‌گر خود او و چکیده تحقیقات استعاره ایرانی و اسلامی است و حتی در روزگار ما تازگیها دارد.

سبب اینکه در این انگاره برای او شأن ویژه‌ای قائلیم، تحلیل‌های بلاغی درخشان و تلاش او برای پیوند زدن میان تلقی یونانی و عربی است. پیش از جرجانی هریک از این دو تلقی تقریباً به راه خود می‌رود اما ذهن خلاق او این دو تلقی نسبتاً دور از هم را در قالبی واحد گرد می‌آورد. تقریباً همزمان با جرجانی، ابن رشیق قیروانی (م. ۴۵۶ هـ.)

عالمان بلاغت را در باب استعاره به دو دسته تقسیم می‌کند: «منهم من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه... و منهم من يخرجها مخرج التشبيه» (ابن رشيق، ۱۳۵۳ هـ: ص ۲۶۹/۱). ابن رشيق اصلاً اشاره نمی‌کند که در تلقی گروه اول هم تشبیه پنهانی وجود دارد و تنها نوع دوم را برآمده از تشبیه می‌داند. این جرجانی است که نوع اول را هم در ژرف ساخت مبتنی بر تشبیه می‌شمارد.

پیوند این دو تلقی در نظریه جرجانی از مهمترین نقاط عطف تاریخ استعاره است. گذشته از این، توجه به روانشناسی آفرینش استعاره در ذهن شاعر از ممیزات کار اوست. آرای او ده‌ها نوآوری دارد که ذکر تمام آن را به کتاب تاریخ استعاره باید وا گذاشت.

از این رو، هر محقق تاریخ بلاغت - در اینجا استعاره - باید توصیفی از دیدگاه جرجانی با تأکید ویژه بر دیدگاه‌های متمایز و ابداعی او به دست دهد.

استعاره اسلامی

آنچه امروز استعاره می‌نامیم به نظر نگارنده، سنتز و محصول تعامل میان سه تلقی یادشده (عربی، یونانی و جرجانی) است. این مفهوم از استعاره را به قاعده در کتابهای مدرسی که در شرح و تلخیص بخش بلاغت کتاب *مفتاح العلوم* سکاکی خوارزمی نوشته شده است، می‌توان یافت.

آنچه در این بخش از انگاره مورد نظر است، روایت فروکاستن سه تلقی پیشین در قالب نظریه‌ای واحد است. این روایت چند نقطه عطف مهم دارد؛ از جمله یکی هنگامی است که ابن رشيق قیروانی در کتاب *العمده* به وجود دو تلقی از استعاره در میان بلاغیون اشاره می‌کند و با توضیح این دو (استعاره مکنیه و استعاره مصرحه) به جای گرویدن به یکی از دو تلقی، هر دو را توصیف می‌کند و دیگری هنگامی است که آرای جرجانی عملاً در تفسیر *الکشاف* زمخشری در تحلیل بلاغی قرآن به کار بسته می‌شود و سپس آرای او در کتاب سکاکی و شارحان به تلخیص می‌آید.

در این دو نقطه عطف، امتزاج این سه تلقی آغاز می‌شود و رفته رفته نظریه استعاره اسلامی شکل می‌گیرد. در این مسیر بسیاری از مفاهیم و دستاوردهای این سه تلقی حذف می‌شود و بلاغیون می‌کوشند این سه تلقی را آشتی دهند. از این رو، استعاره اسلامی با وجود بهره‌وری از این تلقی‌ها، خود تشخیص و ممیزاتی دارد.

روایت نهایی تاریخ استعاره اسلامی، گزارش این حذفها و تلفیقها و شکل گیری این ممیزات است.

پی نوشت

1. Reductive

۲. برخی محققان مانند محمد زغلول سلام (در کتاب *اثر القرآن فی تطوّر النقد العربی*) و محمد عبدالغنی حسن (در مقدمه کتاب *تلخیص البیان فی مجازات القرآن* شریف رضی) بحث درباره استعاره را به پیش از جاحظ برمی گردانند و معتقدند نخستین بار ابو عبیده معمر بن المثنی (م. ۲۱۰ هـ) در کتاب *مجاز القرآن* درباره استعاره بحث کرده است (علوی مقدم، ۱۳۶۴: ۵۲). علوی مقلّم معتقد است بحث درباره استعاره پیش از *مجاز القرآن* در کتاب *معانی القرآن* اثر فرّاء (از پیشوایان مکتب نحو کوفه، م. ۲۰۷ هـ) آمده است. ایشان حتّی شماره صفحاتی را که در این کتاب به مباحث بلاغی اشاره شده ذکر نموده اند (همان جا). با این حال با مراجعه به صفحات یادشده و حتی تمام صفحات کتاب مشخص می شود که منظور نویسنده کتاب از کلماتی چون مجاز معنای اصطلاحی آنها در بلاغت نیست. به هر روی، جاحظ نخستین کسی است که تعریفی از استعاره بلاغی به دست داده است.

3. The Organon

۴. این تلقی از استعاره مورد اعتراض قاضی جرجانی (م. ۳۶۶ هـ) واقع شده است. در بیت ابی نواس:
والحبّ ظهر أنت راکبه
فاذا صرفت عنانه انصرفا
به نظر قاضی جرجانی محبت به پشت تشبیه شده است و گمان آنان که پشت (ظهر) را استعاره می پندارند، خطاست (شیخون، ۱۴۱۵ هـ: ص ۱۷-۱۸؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ص ۱۰۸). امروز نیز ما برخلاف بلاغت غربی این صورت خیالی را تشبیه (بلیغ) می دانیم.

5. Periodization

منابع

۱. ابن رشیق؛ *العمده فی محاسن الشعر و آدابه و نغده*؛ بیروت: دار الجیل، ۱۳۵۳ هـ.
۲. ابن ندیم؛ *الفهرست*؛ به تصحیح رضا تجدد؛ تهران: بی نا، ۱۳۵۰.
۳. ابودیب، کمال؛ «*طبقه بندی استعاره جرجانی با اشاره خاص به طبقه بندی استعاره ارسطو*»؛ ترجمه علی محمد حق شناس؛ در: *مقالات ادبی - زبان شناختی*؛ علی محمد حق شناس؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
۴. ارسطو؛ *فن شعر*؛ ترجمه عبدالحسین زرین کوب؛ تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۳.
۵. بدوی طبانه، احمد؛ *علم البیان*؛ بیروت: دارالثقافه، بی تا.

۶. پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*؛ چاپ چهارم؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.
۷. تاج‌الحلای، علی‌بن محمد؛ *دقایق الشعر*؛ با تصحیح و حواشی سید محمدکاظم امام؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
۸. تجلیل، جلیل؛ *نقشبند سخن*؛ تهران: نشر اشراقیه، ۱۳۶۸.
۹. _____؛ *تحلیل اشعار اسرارالبلاغه*؛ چاپ دوم؛ تهران: معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۵.
۱۰. جاحظ، عمرو بن بحر؛ *البيان و التبیین*؛ الجزء الاول؛ بی‌جا: داراحیاء التراث العربی، ۱۹۶۸.
۱۱. الجرجانی، عبدالقاهر؛ *اسرارالبلاغه*؛ تحقیق محمد الفاضلی؛ بیروت: المكتبة العصرية، ۱۴۲۱ هـ.
۱۲. _____؛ *دلائل الاعجاز*؛ بیروت: دارالکتب العربی، ۱۹۹۹.
۱۳. الرادویانی، محمد بن عمر؛ *ترجمان البلاغه*؛ به تصحیح احمد آتش؛ تهران: اساطیر، ۱۳۶۲.
۱۴. رامی، شرف‌الدین؛ *حقایق الحدائق*؛ به تصحیح و حواشی سید محمدکاظم امام؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
۱۵. رشید و طواط؛ *حدائق السحر فی دقایق الشعر*؛ به تصحیح عباس اقبال؛ تهران: کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری، ۱۳۶۲.
۱۶. زرین کوب، عبدالحسین؛ *شعر بی دروغ، شعر بی نقاب*؛ چاپ هفتم؛ تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۲.
۱۷. سوسور، فردینان دو؛ *دوره زبان‌شناسی عمومی*؛ چاپ دوم؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۸. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ *صورخیال در شعر فارسی*؛ چاپ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.
۱۹. شمس قیس الرازی؛ *المعجم فی معاییر اشعار العجم*؛ به تصحیح قزوینی و با مقابله و تصحیح مدرس رضوی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۵.
۲۰. شیخون، محمود السید؛ *الاستعاره: نشأتها و تطورها*؛ بی‌جا: دارالهدایه، ۱۴۱۵ هـ.
۲۱. صفوی، کورش؛ *از زبان‌شناسی به ادبیات (شعر)*؛ چاپ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
۲۲. ضیف، شوقی؛ *تاریخ و تطور علوم بلاغت*؛ ترجمه محمدرضا ترکی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۲۳. علوی مقدم، محمد؛ *جلوه جمال (نمونه‌های اعلای بلاغت قرآن)*؛ تهران: بنیاد قرآن، ۱۳۶۴.
۲۴. فاضلی، محمد؛ *دائرة و نقد فی مسائل بلاغیه هامة*؛ تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۵.
۲۵. واعظ کاشفی سبزواری، کمال‌الدین حسین؛ *بلایع الافکار فی صنایع الاشعار*؛ ویراسته و گزاردۀ میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۹.

۲۶. ولک، رنه و آوستن وارن؛ *نظریه ادبیات*؛ ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۲۷. هدایت، رضاقلی خان؛ *مدارج البلاغه در علم بدیع*؛ تصحیح حمید حسنی، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۳.
۲۸. یاکوبسن، رومن؛ «*قطب‌های استعاره و مجازی در زبان پریشی*» در: *زبان‌شناسی و نقد ادبی*؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی، ۱۳۶۹.
29. Abu Deeb, Kamal ; *Al – Jurjani's Theory of Poetic Imagery*; Aris and Phillips Ltd, Warminster, Wilts, 1979.
30. Kemal, Salim ; *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*; Leiden: E. J. Brill, 1991.
31. Smyth, William ;" *The Making of a Textbook*"; *Studia Islamica*, 1993, No 79, pp. 99-115.

نقد و بررسی زیباشناختی «نفثه المصدور»

«بنویس تا بدانند که آسیای دوران جان سنگین را چند گردانیده است
و نکبای نکبت تن مسکین را چندبار کشته و هنوز زنده است»^۱

دکتر احمد طحان

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فیروزکوه

چکیده

«نفثه المصدور» را «شهاب‌الدین محمد خرنَدزی نَسوی» پس از تازش مغولان به ایران و کشته شدن «جلال‌الدین خوارزم شاه» با نثری شاعرانه می‌نویسد و در آن به شرح دردها و دربه‌دریهای خود می‌پردازد.

این کتاب دارای سبکی سه‌گانه: ساده، فنی و مصنوع و سرشار از آرایه‌های درهم پیچیده و چند لایه شعری است. آرایه‌ها و ابزارهای آفرینش شعر را در این کتاب - براساس کاربرد و بسامد - می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

الف: بدیع لفظی: واج‌آرایی، جناس، سجع، موازنه

ب: بدیع معنوی: ایهام، تناسب (مراعات النظیر) استخدام، تضاد، پارادوکس، تلمیح، ارسال‌المثل

پ: بیان: مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه

در این مقاله به اجمال برای هر یک از آرایه‌ها، نمونه‌هایی از هر دست آمده است.

کلید واژه: شهاب‌الدین خرنَدزی نَسوی، نثر شاعرانه، آرایه‌های ادبی، نفثه المصدور

تاریخ دریافت: ۸۵/۹/۴

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۵

۱. درآمد

«نفثه المصدور»^۲ کتابی است که «شهاب‌الدین محمد خُرنَدزی نَسَوی»^۳ منشی «جلال‌الدین خوارزم شاه» (۶۱۷-۲۸ هـ. ق) در واویلاي «کشتن‌ها و سوختن‌ها و بردن‌ها» ی مغولان و در روزگار دربه‌دري و خانه به دوشی خویش آن را در سال ۶۳۲ (هـ. ق) یعنی چهار سال پس از قتل جلال‌الدین نوشته است. شهاب‌الدین در این کتاب از حوادث هولناک سالهای آخر عمر پادشاه نگونبخت، جلال‌الدین یاد می‌کند؛ از هنگامی که وی در سال ۶۲۷ (هـ. ق) از سوی این پادشاه برای گرفتن خراج به دژ «الموت» می‌رود و سپس از یورش تاتار و جداسدن او از پادشاه و قتل جلال‌الدین به دست کردها و آوارگی خودش در شهرهای گوناگون و سرانجام پناه بردن به دربار شاهان «ایوبی»^۴ و ماندگاری نزد ایشان به کوتاهی سخن می‌گوید.^۵ روی سخن و یا در واقع آماج گله‌هایش یکی از بزرگان خراسان به نام «سعدالدین» است.

این کتاب واگویه‌های دل‌دردمند نویسنده یا «مویه‌های غریبانه»^۶ شاعر شوربخت سیه‌روزی است که در قرن‌هفتم، زیباترین نثر شاعرانه را، که سرشار از لطافت و نازک خیالی است، سروده است بی‌اینکه قصد گفتن شعر داشته باشد و بداند که پس از هفت قرن کسانی خواهند آمد که همان‌گونه شعر می‌گویند که وی نثر دل‌انگیز خود را نوشته است (۴-۲-۴-۴). نثر این کتاب نه تنها با شعر برابری می‌کند، بلکه بر شماری از شعرهای کهن و نو، هم از جهت جوهره شعری و هم به دلیل نظم موسیقایی و آرایه‌های ادبی بسیاری که در آن به کار رفته است، برتری بسیار دارد. از این رو آن را با هیچ کدام از نوشته‌های مسجع و نثرهای فنی نمی‌توان مقایسه کرد؛ زیرا با وجود آرایه‌های ادبی و توصیفهای شاعرانه در نثر فنی، احساسات و عواطف انسانی، آن هم بدین ژرفی در آنها میدانی برای خودنمایی نیافته است. این کتاب نخستین بار به همت «عباس اقبال آشتیانی» در سال ۱۳۰۷ و سی و پنج سال بعد به اهتمام «امیرحسین یزدگردی» با تصحیح انتقادی همراه با توضیحات و فرهنگ واژگان به چاپ رسید اما تاکنون به شایستگی شناخته نشده است.

۲. نثر شاعرانه و ویژگیهای آن

هنوز از نثر و انواع آن (ادبی، شاعرانه و...) تعریف روشنی نداریم. البته منظور تعریفی جامع و مانع است و نه از آن نوع تعریفهایی که به سادگی نثر را در مقابل نظم قرار

می‌دهد بی‌اینکه میان این دو و انواع آنها مرزبندی دقیقی کرده باشد. در سالهای اخیر، کتابها و مقاله‌هایی در این باره نوشته شده که از همه مفصلتر دو کتاب است:

الف - «موسیقی شعر» از «دکتر شفیعی کدکنی»؛ نویسنده در این کتاب کوشیده است تا عواملی را که باعث موسیقایی شدن و آفرینش شعر می‌شود، مشخص کند که به چهار نوع موسیقی اشاره می‌نماید: ۱ - موسیقی بیرونی: وزن عروضی شعر ۲ - موسیقی کناری: ردیف و قافیه ۳ - موسیقی درونی: انواع سجع و قافیه ۴ - موسیقی معنوی: آرایه‌های دیگر ادبی مانند تضاد، ایهام، تناسب و... از میان این موارد، نثر شاعرانه، وزن عروضی ندارد (هرچند گه‌گاه جمله‌هایی با وزن عروضی در آنها یافت می‌شود). سجع می‌تواند نقش قافیه و ردیف را در ایجاد موسیقی به عهده بگیرد و دو نوع دیگر (موسیقی درونی و معنوی) در این گونه نثر وجود دارد.

ب - «از زبان‌شناسی به ادبیات» از «دکتر کوروش صفوی»؛ نویسنده در جلد اول کتاب به تبیین ساختار نظم و در جلد دوم به ساختار شعر پرداخته است. فصل یازدهم جلد اول تلاشی برای طبقه‌بندی کردن «صناعات بدیع نظم» است. به غیر از توازن عروضی و قافیه و «ترصیع»، آنچه در این فصل تحت عنوان «صناعات بدیع نظم» آمده است، انواع تکرار، سجع و جناس، همگی در نثر شاعرانه هم وجود دارد. جلد دوم به «ابزار آفرینش شعر» (انواع قاعده‌کاهی)، مجاز، تشبیه، استعاره و برخی از آرایه‌های دیگر بدیع اختصاص دارد که در نثرهای شاعرانه هم دیده می‌شود.

بنابراین چنانچه بخواهیم از نثر شاعرانه تعریفی اجمالی به دست بدهیم، باید گفت، نثری ادبی است که نویسنده آن از مرز زبان معیار نوشتاری خارج شده و در آن ابزار و آرایه‌های آفرینش شعر و نظم (به غیر از وزن عروضی و قافیه) را به کار برده است. هرچه بسامد کاربرد این ابزارها و آرایه‌ها بیشتر باشد، متن از ساختار نثر دور، و به شعر نزدیکتر و در نتیجه شاعرانه‌تر می‌شود.

آرایه‌های شعری «نفته‌المصدر» در این جستار در سه گروه بررسی شده است:

الف - بدیع لفظی: واج‌آرایی، جناس، سجع و موازنه

ب - بدیع معنوی: ایهام، تناسب، ایهام تناسب، استخدام، تضاد، ایهام تضاد، پارادوکس، تلمیح و ارسال المثل

پ - بیان: مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه

پیداست که آرایه‌های شعری در این چند نوع منحصرنیست و آنچه در این مقاله آمده

براساس کاربرد و بسامد آنها در «نفثه المصدور» است.

۳. پیشینه و انواع «نثر شاعرانه»

آنچه را تحت عنوان کلی «نثر شاعرانه» می‌نامیم در درازنای روزگار، تحولات و دگرگونیهای بسیار داشته است؛ بنابراین از تقسیم آن به چند نوع چاره‌ای نیست. پیداست که هر کدام از این انواع، پیشینه و ویژگیهای خاص خود را دارد که به کوتاهی به آنها اشاره خواهد شد.

الف - «نثر شاعرانه ساده»: نخستین و کهن‌ترین گونه نثر شاعرانه است. ویژگیهای عمومی آن سادگی و روانی واژه‌ها و جمله‌ها، خالی بودن از واژگان دشوار تازی و تأکید بر آهنگین بودن سخن با تکیه بر «سجع» و نیز سرشار از احساسات و عواطف رقیق انسانی است. کهن‌ترین نمونه این‌گونه نثر را می‌توان در مناجاتهای «خواجه عبدالله انصاری» یافت.

«الهی! / اگر کاسنی تلخ است از بوستان است / و اگر عبدالله مجرم است از دوستان است» (انصاری، ۱۳۷۴، ص ۱۲).

به پیروی از این «پیر طریقت»، «ابوالفضل مبینی» نیز در تفسیر بزرگ خود، «کشف الاسرار و غده‌الابرار» از این دست سخنان آهنگین بسیار دارد بویژه در نوبت سوم که به تفسیر عرفانی سوره‌ها و آیه‌های قرآن می‌پردازد؛ برای نمونه از زبان زلیخا به یوسف چنین می‌گوید:

«ای سنگین دل! چرا بر من نبخشایی / و با من یاقوت لبث به سخن نگشایی؟» (مبینی، ۱۳۷۱، ص ۴۰)

در سخنان و نوشته‌های درویشان عاشق مشرب از این‌گونه نثرهای شاعرانه بسیار یافت می‌شود؛ برای نمونه جمله شاعرانه زیر از «بایزید بسطامی»:

«به صحرا شدم، عشق باریده بود و زمین تر شده، چنانکه پای مرد به گلزار فرو شود، پای من به عشق فرو می‌شد» (عطار، ۱۳۷۵، ص ۲۲۵).

ب - «نثر شاعرانه فنی»: ویژگیهای عمومی این نوع نثر، ورود عبارات و اشعار تازی و افزایش شمار واژگان این زبان، طولانی شدن جمله‌ها، به کاربردن آرایه‌های بسیار شعری بویژه تشبیه و استعاره با تکیه بر توصیفهای شاعرانه و نازک خیالی و در نتیجه از دست رفتن سادگی و روانی است. از نمونه‌های نخستین این‌گونه نثر می‌توان از «کلیله و

دمنه» و «مرزبان‌نامه» نام برد.

پ - «نثر شاعرانه مصنوع»: ویژگیهای عمومی این نوع نثر، استفاده بی‌اندازه از لغات دشوار، خشن و دور از ذهن عربی، تأکید در مسجع نوشتن با تکیه بر آرایه‌های لفظی بویژه انواع سجع و جناس به میزان بسیار زیاد و در نتیجه از دست رفتن معنا در برابر لفظ است. از نخستین نمونه‌های آن «مقامات حمیدی» و نقطه اوج و نهایت افراط در این گونه نثر، کتاب «دُرّه نادره» از «میرزا مهدی‌خان استرآبادی» است.

ت - «نثر شاعرانه آمیخته» (ترکیبی): نثر برخی از کتابها به گونه‌ای است که نمی‌توان آن را در یک گروه خاص گنجانند. البته منظور سبک کلی کتاب است و نه اینکه مثلاً دیباچه فنی یا مصنوع و خود متن ساده‌تر باشد. نمونه این گونه نثر «گلستان» است که هم سجع معتدل و آهنگ روان نثر شاعرانه ساده را می‌توان در آن یافت، هم آرایه‌های شعری فراوان؛ مانند نثرهای فنی. «نفثه المصدور» نیز نثری آمیخته دارد.

۳-۱ سبک سه‌گانه «نفثه المصدور»

در «نفثه المصدور»، هم آرایه‌های بسیار ادبی به کار رفته است، هم احساسات و عواطف رقیق انسانی در آن دیده می‌شود و هم توصیفهای شاعرانه و نازک خیالیهای بسیار. سجع آن نیز دارای نمونه‌هایی از سخنان ساده و آهنگین خواجه عبدالله انصاری و سجع ملایم و معتدل سعدی در گلستان و سجع متکلف و مصنوع و واژگان دشوار و خشن «قاضی حمیدالدین بلخی» در «مقامات حمیدی» است. بنابراین سبک نگارش این کتاب یک دست نیست^۶ و در واقع دارای سه‌گونه نگارش است:

الف - سبک ساده شاعرانه، هنگامی که درد و ناامیدی و احساس غربت بر نویسنده چیره می‌شود و منشی خوارزم شاه بودن و پسند روزگار را فراموش می‌کند و عنان قلم را رها می‌سازد، این گونه می‌نویسد. واژگان فارسی، جمله‌های کوتاه و ساده، صمیمیت و رقت احساسات از ویژگی این گونه جمله‌هاست.

ب - شهاب‌الدین آن‌گاه که به خویشتن آگاه خویشتن باز می‌گردد و فرا یاد می‌آورد که در قرن هفتم و در دربار پادشاهان می‌زید تا متهم به بی‌سوادی و عربی‌اندانی نشود، شماری واژگان دشوار، دور از ذهن، خشن و مترادف عربی را در جمله‌ها می‌آورد. هر چند این گونه جمله‌ها که بیشتر بازی با واژگان است، باز هم خالی از لطف نیست، بی‌گمان خودنمایی این واژه‌ها و نیز وجود مصرعها و بیت‌های تازی بسیار، عامل اصلی

بی توجهی به این کتاب است.

پ - سبک میان این دو، که آمیخته‌ای از واژگان فارسی روان و تازی نه چندان دشوار و دور از ذهن - البته برای دانش‌آموختگان ادبیات - و توصیفهای شاعرانه است از نظر واژگان و ساختار این گونه جمله‌ها با کلیل و دمنه سنجیدنی است. چنانکه گفته شد، این «سبک ترکیبی» در سرتاسر کتاب به طور درهم و آمیخته به کار رفته است و چنین نیست که مانند بسیاری از کتابها در دیباچه فنی و متکلف باشد و سپس در متن به سادگی گراید. اینک برای نمودن این شیوه سه‌گانه نگارش، جمله‌هایی پیاپی از صفحه ۴۰ و ۴۱ نقل می‌شود. (حرفهای «الف»، «ب» و «پ» در آغاز جمله‌ها افزوده ما و نشان‌دهنده نوع سبک به ترتیب ساده، دشوار و حد وسط است).

«[الف] بعضی به خواب غفلت پهلوی بر بستر تن‌آسانی نهاده و طایفه‌ای در شراب ارغوانی دور دوستکانی* در داده تا عاقبت تن‌آسانی، هراسانی بار آورده و دوستکانی، دشمن کامی: «یک روز که خندید که سالی نگریست؟» [ب] در وقت عطعطه کفاح* و حَمَحَمَه جیاد* و قَعَقَعَه سلاح* و وَلَوَلَه أَجناد،* [الف] قُلُقُلِ جام می و چِچِچاپ بوس و چِشِچِش* قَلِیه و فَشَفَش* شلواربند، گزیده [پ] و هنگام تجفاف* مغفر زیر لحاف و بستر خزیده. طُرفه آن که من، بنده که چون آهوی دام دریده و مَرغ قفس شکسته آمده بوده و در تحذیر آن همه مبالغت می‌نمودم، چون همه ابلهان «الحاقاً لِلْفَرْد بِالْأَعْم»* در شهر کوران دست به دیده باز نهادم و مصلحت کلی فرا آب داد.* اجل دو اسپه در پی، عَقَابِ عَقاب* در شتاب و مجلس اعلا در شراب، نهنگ جان شکر* در آهنگ* و ایشان در نوا و آهنگ، اَرَقَمِ* آفت در قصد جان، بی‌درنگ و ایشان در زخمه و تَرَنگ،* [الف] ای در غرقاب نار به کار آب* پرداخته و در گذر سیلاب، مجلس شراب ساخته و در کام ازدهای دمان، دهان از پی شیرینی گشاده! [پ] و بر لوح شکسته کشتی، تمنی جاریه* بهشتی پخته: «فردات کند خمار کامشب مستی!» و آن مور حَرَصان مار سیرت، حَبَات* حیات آثار قوم به هر راه - تا به مَجَرَه - می‌جستند و از مقام ایشان به هر سراب - تا به سَحَاب - استکشاف می‌کردند و بر صَوْب* شام تازان و در تاریکی ظلام چون برق از عَمَام،* یازان تا پیش از آن که آفتاب تیغ زند، شمشیر کشیده باشند و چون صبح پرده‌در گردد، صف قتال دریده...»^۴ (ص ۴۱-۴۰).

۴. زیباشناسی

پیش از بررسی و تحلیل «نفته‌المصدور» یادآوری این نکته ضروری است که آرایه‌های

شاعرانه در این کتاب مانند اشعار حافظ درهم پیچیده و چندلایه است؛ بدین معنا که در یک جمله ممکن است آرایه‌های بسیاری وجود داشته باشد، اما در هر نمونه ارائه شده از این کتاب در این مقاله تنها یک آرایه خاص موردنظر بوده و برای پرهیز از سردرگمی از بحث درباره آرایه‌های دیگر جمله نمونه خودداری شده است. برای نشان دادن این فشردگی تصاویر در این کتاب به بررسی همه جانبه چند عبارت می‌پردازیم و این مثنی است نمونه خروار:

رؤوس [= سران] را رؤوس [= سرها] در پایکوب افتاده، عظام [= بزرگان] را عظام [= استخوانها] لگدکوب شده، یمانی [= شمشیر] در قِراب (= نیام) رِقاب، [= گردنها] جایگیر آمده؛ خَنَاجِر [= خنجرها] با خَنَاجِر [= خنجرها] الف گرفته؛ سلامت از میان امت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته» (ص ۲).

آنچه در این چند جمله شگفت‌انگیز یافتیم، اینهاست تا دیگران بر آن، چه بیفزایند: جناس: جناس تام ← رؤوس - رؤوس / عظام - عظام. / جناس خط ← خَنَاجِر - خَنَاجِر / جناس اشتقاق ← امن - امان / جناس مَطَرَف ← زمان - امان - کمان / جناس قلب ← قِراب - رِقاب / مکان - کمان. سجع: متوازن ← جایگیر - پایکوب / اهل - امن / مَطَرَف ← سلامت - امت / چون - بیرون.

تناسب (مراعات النظیر) ← اعضای بدن: رؤوس (سرها)، پای - عظام (استخوان) - لگد - رِقاب - خَنَاجِر - دست / ← مفاهیم عقلی: امن - امان - سلامت / ← مراتب اجتماعی: رؤوس (سران) - عظام (بزرگان) - امت - اهل زمانه / ← جنگ‌افزار: قِراب - کمان - خَنَاجِر - زه - تیر - یمانی.

ایهام تناسب: «میان» که در این جمله‌ها به معنی «وسط» به کار رفته است با واژگان لگد، پای، دست و رؤوس (سرها) ایهام تناسب دارد؛ زیرا از جمله معانی واژه «میان»، «کمر» است.

استخدام^۱: «زه کمان» را هرگاه بدان نیاز نبود در گوشه کمان می‌بستند. «گوشه‌نشین» برای کمان به این معناست، اما برای «سلامت» در معنی «عزلت گزیده» به کار رفته است.

تشبیه: در این عبارات دو تشبیه وجود دارد که کلیشه‌ای و ملال‌آور نیست: «سلامت»

به «زه کمان» (وجه شبه گوشه‌نشینی) و «امن» و «امان» به «تیر» (وجه شبه بیرون رفتن از دست) تشبیه شده است.

استعاره مکنیه: «سلامت» به انسانی گوشه‌نشین تشبیه شده است.
واج‌آرایی: الف - تکرار صامت «ر»: «رؤوس را رؤوس در پایکوب افتاده... یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده، خناجر با خناجر الف گرفته». ب - تکرار صامت «ن»: «سلامت از میان امت چون زه کمان گوشه‌نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته». در این جمله‌ها باید به تکرار مصوت‌ها نیز دقت کرد.

۱-۴ گروه بدیع لفظی

در بدیع لفظی از ابزارهایی استفاده می‌شود که بار موسیقی کلام به عهده آنهاست و باعث ایجاد نظم و توازن می‌شود. به طوری که اگر هر کدام از کلمه‌ها را برداریم و معادلی به جایش بگذاریم، آن نظم موسیقایی به هم می‌خورد. پس در این گونه واژگان، بار معنایی در درجه دوم اهمیت قرار دارد. شفيعی کدکني این ابزارهای آفرینش نظم را با عنوان «موسیقی داخلی» و صفوی تحت عنوان «توازن» (آوایی، واژگانی و نحوی) طبقه‌بندی کرده‌اند (← شفيعی کدکني، ۱۳۶۸، ص ۲۷۱ / صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱، ۲۹۳-۱۶۷).

۱-۱-۴ واج‌آرایی

«واج‌آرایی» که نقطه مخالف «تنافر حروف» است به دو دسته: تکرار «واکه»^۱ و تکرار «هم‌خوان»^{۱۱} تقسیم می‌شود؛ اما چنانکه در نمونه‌ها دیده خواهد شد در جمله‌های موزون «نفثه‌المصدر» این دو چنان درهم تنیده شده است که جداسازی آنها کاری دشوار است.

«ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته!» (ص ۴۱) ← تکرار مصوت «آ» و صامت «ر» هر کدام پنج بار.

«چهارهزار سوار»

از ترکان کار

و گردان نیزه‌گذار

روانه گردانیده» (ص ۳۷). ← تکرار مصوت «آ» و صامت «ر» هر کدام نه بار.

«سحرگهان که نفس سر به مهر صبح»^{۱۲} سرد مہری آغازید، سپیده دم سرد به تدریج

دهان باز کرد» (ص ۹۲). ← تکرار صامت «ر» هشت و «س / ص» هفت بار.
 «غصه إخوان نامصادق و أصدقاء مُماذق، اگر با گور بری درنگنجی» (ص ۶). ←
 تکرار مصوت «آ» شش و صامتهای «ق / غ» و «ر» چهاربار و «ص» و «گ» سه بار.
 «خردمند از زمینی که در او تخم خرزهره ریخت، نیشکر درودن چشم ندارد» (ص ۲۸). ← تکرار صامت «خ» چهار، «د» هفت و «ر» هشت بار.

۴-۱-۱-۱ افزونه

شهاب‌الدین از واج‌آرایی نه تنها برای موسیقایی کردن سخن بلکه به منظور القای معنی هم سود می‌برد. ملاحظه کنید، تکرار صامت «ق» در جمله‌های زیر چگونه صدای حق‌هق گریه را به خواننده می‌شنوید:

«به کدام مشتاق، شداید فراق می‌نویسی و به کدام مشفق، قصه اشتیاق می‌گویی؟
 اگرچه خون چون غصه به حلق آمده است، دم فرو خور و لب مگشای! چه، مهربانی نیست که دل پردازی را شاید» (ص ۵).

یا تکرار مصوتهای بلند «آ» در جمله بعد، درازای روزگار انتظار را به خوبی القا می‌کند:

«تا روزگار دراز در این انتظار بی‌حاصل امروز به فردا گذرانیدند» (ص ۲۹).
 گذشته از این در «نفثه المصدور»، گاه واژگان متجانس به گونه‌ای واج‌آرایی شده که در کتابهای بدیع فارسی به آن توجه نشده و طبعاً نامی هم برای آنها وضع نگردیده است (برخلاف غربیان که به انواع جناس توجه بیشتری کرده‌اند. ← داد، ۱۳۸۵، ص ۸۸-۱۸۶)؛ برای نمونه در عبارت زیر کلمه‌های متجانس چنان در کنار هم قرار گرفته است که آخرین حرف کلمه نخست در ابتدای کلمه بعد تکرار شده است. دقت شود که ظرافت و هنر نهفته در این عبارات فراسوی یک واج‌آرایی و تسجیع ساده است:

«اما چه کنم؟ که ایام ← مصابرت در درازی گویی از روز ← حشر ← زاده و اعوام ← مهاجرت هم بالای ساق ← قیامت افتاده» (ص ۵).

یا واژگان متجانسی که مصوت آغازین آنها با هم یکسان است:

«نه ← در ← دیار مروت ← دّیاری» (ص ۹۴).

«و از وزیر بی‌تدبیر حضرت و مُشرف ← مُسرف ← ممالک و ← خازن ←

خائن ← درگاه ← درگذشته» (ص ۷۷).

«تغیّر حال، دال شد که ← عنقای روح از ← عین این ← عاریت خانه به قاف ←
عقبی رود» (ص ۹۰).
« ← ممالک همه ← مهالک گشته، ← مسالک به یک بار ← معارک شده... ←
مدارس علوم همه ← مدروس شده، ← مُحاضرات همه به حدیث ← محاضرات ←
مبدل گشته» (ص ۹۴).
«صبح ← مشیب از ← مشارق ← مفارق بردمید» (ص ۶).

۲-۱-۴ سجع

۱-۲-۱-۴ سجع متوازی (همانندی در وزن و حرف روی)

«ای دوست! در خزانِ آمانی، کامرانی
توقع کردن،
نادانی است
و در برگریزِ آمال، شکوفه اقبال،
انتظار بردن،
آرزوی مُحال» (ص ۳۸). ← آمانی (= آرزوها) - کامرانی - نادانی / آمال - اقبال -
مُحال / کردن - بردن.
«دل بیچاره،
بدین حال که در آنم، بیش نساخت
و صبر آواره،
یکباره،
جای باز پرداخت» (ص ۱۲۰). ← بیچاره - آواره - یکباره.

۲-۲-۱-۴ سجع مطرّف (ناهمانندی در وزن و همانندی در حرف روی)

«با چندین مسافت
و چندین آفت،
جز باد، کدام پاور
سفر کند؟
و کدامین دلاور،
خطر نماید؟» (ص ۱۰) ← مسافت - آفت / پاور - دلاور.

«چون خدنگ مرگ، هر آینه بر جان خوردنی است؛
آن به که خود را نشانه عار و ننگ نگردانی.

چه، می‌دانی
که در این رباط خراب، اگر بسیار مانی،
نمانی.

و در هیچ حساب نی،
که سالی چند به حالی
که بدان ببايد گریست،
می‌ببايد زیست.

و مدتی
بر صفتی که بر او ببايد بخشود،

می‌ببايد بود» (ص ۸۷). ← نگرانی - می‌دانی - مانی - نی /
گریست - زیست / بخشود - بود.
«و از آن بی‌خبر که به خانه مهمانی بیگانه = تاتار رسیده است» (ص ۲۱). ← خانه -
بیگانه.



۴-۲-۱-۳ جناس متوازن (همانندی در وزن و ناهمانندی در حرف روی)

در سجع متوازن تنها به هم‌وزن بودن کلمه‌ها توجه می‌شود. بنابراین در نثر، ارزش موسیقایی چندانی ندارد؛ برای نمونه دو واژه هم‌وزن «مجلس» و «اعلا» در عبارت زیر:

«عقاب عقاب در شتاب

و مجلس اعلا در شراب» (ص ۴۱).

صفوی می‌گوید: «سجع متوازن اگر شامل تکرار آوایی نباشد در ایجاد تناسب موسیقایی اضافه بر وزن ناتوان است، ولی اگر به دلیل تکرارهای واجی، توازن آوایی در آن به وجود آمده باشد در چهارچوب توازنهای آوایی قابل بررسی است» (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱، ص ۲۷۸).

ذوق مشکل‌پسند شهاب‌الدین بخوبی از این نکته آگاه بوده است. او سجع متوازن را به گونه‌ای به کار می‌برد که گذشته از افزودن بار موسیقایی به کلام، جنبه‌های دیگر زیباشناختی آن را هم افزایش می‌دهد؛ برای نمونه واژگان هم‌وزن «گرم»، «سرد»، «خواب» و «خورد» به تنهایی هیچ ارزش موسیقایی ندارد، اما در عبارت زیر طوری به کار رفته

است که الف - نوعی قافیه (سَرَد - خَوَرَد) ایجاد کرده است. ب - وزن عروضی دارد: «از گرم و سرد و خواب و خَوَرَد = مُسْتَفْعَلُنْ مَفَاعِلُنْ». پ - صامت «ر» و «خ» و مصوت «ا» در آنها تکرار شده است. ت - آرایه تضاد هم دارد:

«از گرم و سرد

و خواب و خَوَرَد

صعوبات فراوان

و مصیبات بی‌کران است» (ص ۱۱۰).

تکرار هجای «بی» در دو واژه متوازن «بیش» و «بیست» در جمله زیر به آنها توازن آوایی داده است:

«و با اصحاب خویش، کمابیش سواری بیست، روی به راه آورد» (ص ۱۱).

چنین است تکرار هجای «حا» در واژه‌های متوازن «حامی»، «حارس» و «حاسد» در عبارت زیر:

«از دشمن کامی، حامی و حارس می‌شد و کام مراد در کام حاسدمی شکست» (ص ۱۴).
به علاوه جمله اول وزن عروضی هم دارد: مَفْعُولُنْ مَفْعُولُنْ مَفْعُولُنْ (بحر رجز مثنیٰ مقطوع)^{۱۳}

۴-۱-۳ جناس

۴-۱-۳-۱ جناس تام (اختلاف در معنای دو واژه همانند در نوشتن و خواندن)

«دیوان در جای اصحاب دیوان جای گرفته» (ص ۹۵). ← دیوان - دیوان: دیوان‌خانه.
«بی‌همتی که ایوانِ کیوان سپرد، کام از کام نهنگ برنتوان آورد» (ص ۱۵). ← کام: مراد - دهان.
«ابنای عهد در وفای عهد، غبار او نتوانند، شکافت» (ص ۸). ← عهد: روزگار - پیمان.

۴-۱-۳-۲ جناس ناقص (اختلاف در مصوت کوتاه واژگان متجانس)

«چند خسته پای شکسته از زیر شمشیر جسته، بدو پناه جسته بودند» (ص ۳). ← جسته - جسته.

«و دورِ روزگار دُرْدی دَرْد، در داده» (ص ۵). ← دَرْد - دَرْد.

«با آنچه دود و گرد، بر گرد او بود» (ص ۵۲). ← گرد - گرد.

۴-۱-۳-۳ جناس مرکب (مرکب بودن یکی از واژگان متجانس)

«از آن‌گاه باز که فتنه از خواب، سر برداشته؛

هزاران سر، برداشته.

بلازک* آب خورده تا خون‌خوار شده؛

خون، خوار شده»^{۱۴} (ص ۱). ← سر برداشته - سر، برداشته / خون‌خوار شده - خون،

خوار شده.

«خُفاش وار که خُفاش* رهاند، همه شب با کاروان می‌گذشتم» (ص ۶۹). ← خُفاش

- خُفا (پنهان شدن) + ش

«نواحی ارنات به تاتارِ پراکنده، برآکنده» (ص ۲۴). ← پراکنده - برآکنده.

۴-۱-۳-۴ جناس اشتقاق (هم‌خانواده بودن واژگان متجانس)

«به جای هرشاهدی که دیده بودم، تابوت شهیدی نهاده» (ص ۹۵). ← شاهد - شهید.

«بخت خفته اهل اسلام بود، بیدار گشت؛ پس بخفت. چرخ آشفته بود، بیارامید؛ پس

برآشت» (ص ۴۷). ← خفته - بخفت / آشفته - آشت.

۱۰۱



۴-۱-۳-۵ جناس شبه‌اشتقاق

باتوجه به اختلافی که در تعریف این جناس است، آن را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف - اختلاف در مصوت بلند:^{۱۵}

«همه روز هم‌چون بوم از بیم سیاه کلاغان بی‌مروت [=مغولان] در گوشه‌ای

می‌نشست[م]^{۱۶}» (ص ۶۹). ← بوم - بیم.

«در کمین فرصت خزیده، کمان قصد تا گوش گشاده» (ص ۱۳). ← کمین - کمان.

ب - واژگانی که واقعاً از یک ریشه نباشد، اما شباهت مصوتها این شبهه را ایجاد

کند که هم‌ریشه است:

«نَکبای نَکبت، حالِ منِ پریشان حال به یکبارگی برهم زده» (ص ۲). ← نَکبا (باد

کُز) - نَکبت.

«قالب مسکین که مسکن روح نازنین است» (ص ۵۳). ← مسکین - مسکن.

«شفق را شفیق نشاید گفت که دلش نسوخت» (ص ۴۸). ← شفق - شفیق.

۴-۱-۳-۶ جناس مضارع (اختلاف در صامت آغازین)

«آن تیغ در میغ نشاندی و به شمشیر در روی شیر برفتی و به چنگ، وقت جنگ بتافتی» (ص ۴۴). ← تیغ - میغ / چنگ - جنگ.
«غصه قصه که می نویسی، گوشه جگر کدام شفیق خواهد پیچید؟» (ص ۵). ← غصه - قصه.

«و چنان از جان و جهان - تا به آب و نان چه رسد - سیر گشته...» (ص ۵۷). ← جان - نان.

۴-۱-۳-۷ جناس لفظ (همانندی در تلفظ)

«ای آن که از این آلم که به دل عالم رسید، عَلم شماتت برافراشته‌ای و از جراحت جان جهان، راحتی تصور کرده» (ص ۵۱). ← آلم - عَلم.
«تا سحر سرمه سَهر [= بیداری] کشیده بودم» (ص ۵۰). ← سحر - سَهر.

۴-۱-۳-۸ جناس خط (اختلاف در نقطه‌های واژگان)

«و بر صوب شام*»

تازان

و در تاریکی ظلام

چون برق از غمام*

یازان^{۱۷} (ص ۴۱). ← تازان - یازان.

«بحر عمیق واقعه را پایاب، نایاب است» (ص ۹۷). ← پایاب - نایاب.

«ترسانُ ترسان، پُرسانِ پُرسانِ حال او بوده‌ام» (ص ۱۰). ← ترسانُ ترسان - پُرسانِ پُرسان.

۴-۱-۳-۹ جناس قلب

«نیم شبی که از باد سخت، نَفَس با یک دو افتاد، رمقی را که مانده بود، رقم عدم نهاد[م]» (ص ۹۰). ← رمق - رقم.

«فراات که نبات رویاندی، رُفات بار آوردی» (ص ۱). ← فُرات [= آب شیرین] -

۱۰-۳-۱-۴ جناس زائد

«سرما در إفناي مردم عزرائيل را سرمايه‌اي تمام است» (ص ۸۹). ← سرما - سرمايه.

الف - تکرار ہجا:

«نَکبای نَکبت، حَالِ مِنْ پَرِشان حَالِ به یَکبارگی برهم زدہ» (ص ۲). ← تکرار
 هجای «نَک».

«طوفان بلا چنان بالا گرفته» (ص ۱). ← تکرار هجای «لا».

ب۔ تکرار کلمہ:

«بارانی آن باران دوخته بودم و سپر آن تیر باران راست کرده» (ص ۸۴).

«و از مخالفت رای و رویت کشید آنچه کشید و هنوز تا چه کشد» (ص ۱۷).

«نَفْسِی که پاییند طمع نگشته است، پای بسته کیست؟ شخصی که گشاده دستی عادت اوست، دست بسته چیست؟» (ص ۸۸).

۴-۱-۵ موازنه

هر چند ترصیع و موازنه به دلیل الزام رعایت تعداد هجاها در دو مصرع، مخصوص شعر (نظم) است، شهاب‌الدین در برخی عبارات، واژگان را به گونه‌ای کنار هم چیده است که از ترصیع و موازنه به جز رعایت دقیق هجاها چیزی کم ندارد؛ چند جمله برای نمونه:

«از حُرقت فُرقت

دوستان و احباب

وَضُجْرَت هَجْرَت

یاران

و اصحاب

چنان بار محنت بر جان نهاده بودم...» (ص ۵۷).

«با دلی سرتاسر امید

و زبانی لب تا لب نوید» (ص ۷۴).

عبارات زیر در وصف قلم است:

«دست نشینی است

که از صدور حکایت می‌کند.

سخن چینی است

که ناشنوده روایت می‌کند...

□

آب رویش

در سیاه رویی است.

زبان بریدنش

شرط گویایی است.

□

آب دهانی * است

که سخن نگاه نمی‌دارد.

سیاه کامی است

که آنچه گفت، نباشد»^{۱۸} (ص ۳-۴).

«جانی به نانی باطل می‌کردند

و نفسی به فلسی ضایع می‌گردانیدند» (ص ۶۵).

۲-۴ گروه بدیع معنوی

در بدیع معنوی، سخن از آرایه‌هایی است که موجب تخیل و در نتیجه آفرینش شعر است و برخلاف آرایه‌های بدیع لفظی در ایجاد نظم و توازن موسیقایی، نقش مهمی به عهده ندارد.

۱-۲-۴ ایهام

«گفتم»^{۱۹} «در اول بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند، عیار راه‌نشین برف با

سرکوه رود و فراش نسیم، بساط جهان سپید گلیم درهم پیچد، کوه دامن پیراهن گازری تا کمرگاه درنورد و سائس ابر به شمشیر برق، قاطع طریق، برف را ماده قطع کند. سپیدکاران برف در آن هفته از فرط حیا آب شوند. خفتگان زمین در آن وقت به بانگ رباب از خواب درآیند. کوه بر مثال مجرمان با کفن و تیغ در پای سلطان میغ افتد. هوای دل‌انگیز از برای خوشی بوستان غالیه‌سای بر دست گیرد» (ص ۹۹).

در این قطعه - گذشته از آرایه‌های بسیاری مانند استعاره، تشبیه، تناسب، کنایه و... که در آن است - اوج هنرنمایی در به کار بردن «ایهام» است: ۱- غزاله (آهو - خورشید) ۲- بره (گوسفند - برج حمل، نخستین برج سال) ۳- اجتماع (گردآمدن - جمع شدن ماه و خورشید با هم) ۴- دامن (دامن پیراهن - دامنه کوه) ۵- کمرگاه (کمر - کمر کوه) ۶- قاطع طریق (راه‌زن - راه‌بندان برف) ۷- سپیدکار (بی‌حیا - برف سپید) ۸- آب شدن (شرمنده شدن - آب شدن برف) ۹- تیغ (شمشیر - قله کوه).^{۲۰}

«چون آفتاب روشن شده که تاتار خاکسار در این فرصت هر آینه از آب بگذرد» (ص ۱۰). ← روشن شدن آفتاب - روشن شدن موضوع گذر تاتار از آب.

«سنگین دلا کوه!

که این خبر سهمگین بشنید،

و سر نهاد.

و سرژ مهر! روز!

که این نعی* جان‌سوز بدو رسید

و فرو نایستاد»^{۲۱} (ص ۴۸). ← سنگین دل: سخت دل - دلی از جنس سنگ /

مهر: مهربانی - خورشید.

«و از این صدرنشین دلگیری یعنی اندوه، حکایت شکایت‌آمیز فرو خوانم» (ص ۳).

← صدر: سینه - بالای مجلس.

«وَرَم در حال - به رسم استغفار - در قدم افتاد

و آلم - بر سبیل اعتذار - بر پای ایستاد» (ص ۹۳). ← در قدم افتادن وَرَم:

عذرخواستن - ورم کردن پا.

«بنویس تا بدانند که آسیای دوران جان سنگین را چند گردانیده است» (ص ۹). ←

جان سنگین - آسیای سنگین / دوران: روزگار - دَوَران و چرخش آسیا.

«پیوسته پسته‌وار شوربختی خود را به درد خنده پوشیده می‌دارم» (ص ۱۲۵). ←

بخت شور - پسته شور.

«آسمان در این ماتم کبود جامه تمام است. زمین در این مصیبت خاک بر سر بس است» (ص ۴۸). ← آسمان کبود - جامه کبود / زمین خاکی - زمین خاک بر سر.

۲-۲-۴ تناسب (مراعات النظیر)

«صراحی غرغره در گلو افکنده، نوحه کار او می‌کرد و او قهقهه می‌پنداشت. پیاله به خون دل به حال او می‌نگریست و او قهوه می‌انگاشت» (ص ۱۸). ← صراحی - غرغره - گلو - پیاله - قهقهه - قهوه (= شراب) / نوحه - خون دل - می‌گریست.

«صبر نیز چون لگام زین محنت دید، یکباره عنان برتافت و وقار چون تیر باران آن آفت مشاهده کرد بکلی سپر بینداخت» (ص ۱۱۱). ← لگام زین - عنان برتافت - تیرباران - سپر بینداخت.

«از نهیب او زهره در دل خاکساران آتشی آب می‌شد» (ص ۴۵). ← نهیب - زهره - دل / خاک - آتش - آب.

«در این مدت که تلاطم امواج فتنه کار جهان برهم شورانیده است و سیلاب جفای روزگار، سرهای سروران را جُفای خود گردانیده، طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول مَمات متعین گشته» (ص ۱). ← تلاطم - امواج - سیلاب - جُفا (خاشاک) - طوفان - بالا گرفته - کشتی - جداول.

۳-۲-۴ ایهام تناسب

«بهرام را وقت اصطیاد [= شکار] گور پنداشتی» (ص ۴۲). ← بهرام - گور.

«اگر هوای خراسان بر آتشم نشاندی، غمهای جهان به باد پندارمی» (ص ۱۱۷). ← هوا (= آرزو) - آتش - باد.

«چون صورت حال بدانستم، سر بر کف دست گرفته، عنان به بادپای سپردم» (ص ۲۱). ← صورت (= ظاهر) - سر - کف - دست - پای.

«جَدَّ کارساز چون پدران دلنواز، ارشاد و هدایت لازم شمرد» (ص ۲۴). ← جد (= بخت) - پدران.

«و چون شب محنت را سحری ندید[م]، عزم شام مصمم گردانید[م]» (ص ۱۰). ← شب - سحر - شهر شام.

«تا پیش از آن که آفتاب تیغ زند، شمشیر کشیده باشند» (ص ۴۱). ← تیغ زند

(طلوع کردن) - شمشیر کشیدن.

۴-۲-۴ استخدام

«خاطر از تصاریف اهل روزگار

چون زلف دلبران

پیشان

و تن در تکالیف دهر غدار

مانند چشم خوبان

ناتوان» (ص ۱۷).

«پیشان» برای «زلف دلبران» بار مثبت و برای «خاطر» بار منفی دارد. همین گونه است «ناتوان» که برای «تن» به معنی «ضعیف» و برای «چشم خوبان» به معنی «خمار» است.

«پیش هر آفریده که شدم، چون سعادت از پیش براند. به در هر خانه که رفتم، چون کار من فرو بسته بود» (ص ۹۲).

«فرو بسته بودن» برای «در» به معنی قفل بودن و برای «کار» به معنی گره خوردن و دشوار شدن است.

«نور دیده سلطنت بود،

چراغ وار، آخر کار،

شعله‌ای برآورد و بمرد» (ص ۴۷).

«مردن» برای «جلال الدین خوارزم شاه» در معنی مرگ و برای «چراغ» به معنی خاموش شدن است.

۴-۲-۵ تضاد

«نفثه المصدور» از ریشه و از سر تا بن، سوگنامه است، اما اوج سوگسرودهای او آنجاست که از «شب واقعه»، یورش تاتار، محاصره شدن، شکست خوردن و گریختن جلال الدین و سرانجام خونینش، مویه‌گری می‌کند. پیش از آوردن این قطعه، شعر «مرگ نازلی» (وارطان) را از «احمد شاملو» می‌آوریم و هرگونه داوری را درباره شعر سپید امروزی و شعر سپیدی که شهاب الدین در قرن هفتم سروده است به شما وامی‌گذاریم: «نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت.

در خانه، زیر پنجره گل داد یاس پیر.
دست از گمان بدار!
با مرگ نحس پنجه میفکن!
بودن به از نبود شدن، خاصه در بهار...»
نازلی سخن نگفت،

سرفراز
دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت.

□

«نازلی سخن بگو!
مرغ سکوت، جوجه مرغی فجیع را
در آشیان به بیضه نشسته است.»
نازلی سخن نگفت،

چو خورشید
از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت.

□

نازلی سخن نگفت،
نازلی ستاره بود،
یک دم در این ظلام درخشید و جست و رفت.
نازلی سخن نگفت،
نازلی بنفشه بود،

گل داد و مژده داد: «زمستان شکست»!

و

رفت...» (شاملو، ۱۳۵۳، ص ۹-۷۷).

اینک سوگسرود «شهاب الدین» در مرگ «جلال الدین». از این قطعه طولانی در اینجا
تنها آن بخشی برگزیده شد که آرایه تضاد دارد و بخشهای دیگر به تناسب در جاهای
دیگر آمده است و می آید:

«آفتاب بود،

که جهان تاریک را روشن کرد،

پس به غروب محبوب شد.

نی، سحاب بود،

که خشک سال فتنه زمین را سیراب گردانید،

پس بساط درنوردید.

□
«گل بستان شاهی بود،

باز خندید،

پس بیژمرید...

□
مسیح بود،

جهان مرده را زنده کرد،

پس به افلاک رفت» (ص ۴۷). ← تاریک - روشن / خشکسال

- سیراب / بازخندید - بیژمرید / مرده - زنده.

□
«روز روشن را از غبار، شب تاریک کرده و شب تاریک را از شعله آتش، روز روشن گردانیده» (ص ۳۶). ← شب - روز / تاریک - روشن.

□
«با آه سرد، اسپ گرم کرده، می‌راندم... نه مرده و نه زنده، فراز و نشیب با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب می‌بُرد[م]» (ص ۵۶). ← سرد - گرم / مرده - زنده / فراز - نشیب.

۴-۲-۶ ایهام تضاد

شهاب‌الدین در کنار تضاد به ایهام هم توجه داشته است:

«طاق طاق گشته، چون مرا جفت غم دید،...» (ص ۱۱۳). ← طاق (= تمام) - جفت.

«چشم باز بستند و دیده بصیرت بینا بود» (ص ۸۸). ← باز (پیشوند فعل) - بستند.

۴-۲-۷ پارادوکس (متناقض‌نما)

در میان آرایه‌های بسیاری که در این کتاب به کار رفته است، پارادوکسهای زیبایی هم دیده می‌شود:

«از آن زحمت آشیان رختی - که نداشتیم - برداشتیم» (ص ۱۰۳). ← برداشتن رخت - نداشته.

«صبری را - که ندارم و ای کاشکی بودی - کار بند شده» (ص ۱۲۰). ← به کار بستن

صبر نداشته.

«فراغتی - که در جهان نبود - پیش گرفته» (ص ۲۰). ← پیش گرفتن فراغت نبوده.
 «ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته!» (ص ۴۱). ← غرقاب نار.
 «عقل از هوش رفته، جوش برآورد» (ص ۱۱۳). ← عقل از هوش رفته.
 «و آن حادثه که از شهرت، دوست و دشمن شنیده بودند، کور دیده و کر شنیده» (ص ۱۰۵). ← دیدن کور و شنیدن کر.
 «مرده قابض جان «ملک الموت» شده» (ص ۷۴). ← مرده و گرفتن جان عزرائیل.
 «و نکبای نکبت تن مسکین را چندبار کشته و هنوز زنده است» (ص ۹). ← کشته زنده.
 «پیوسته پسته‌وار شوربختی خود را به درد خنده پوشیده می‌دارم» (ص ۱۲۵). ← درد خنده.

۸-۲-۴ تلمیح

«سد یاجوج تاتار گشاده

و اسکندر، نی،

در خیبر کفار بسته شده

و حیدر، نی.

روباه، بیشه شیر گرفت

و شیر عرین،* نی.

دیو بر تخت سلیمان نشست

و انگشت‌ترین، نی»^{۲۲} (ص ۵۰).

«گفتی سکندر در میان ظلمات گرفتار

و آب حیات تیره

مردمک چشم/سلام در مخجر* ظلام

و دیده نجات، خیره»^{۲۳} (ص ۴۲). ← سد یاجوج و اسکندر

/ در خیبر و حیدر / سلیمان و دیو / اسکندر و آب حیات.

«مسیح بود،

جهان مرده را زنده کرد،

پس به افلاک رفت.

کی خسرو بود،
از چینیان انتقام گرفت

و در مَعاک رفت» (ص ۴۷). ← مسیح و کی خسرو.

۹-۲-۴ ارسال المثل

«حدیث: «هرچه از چشم دور از دل دور؛ دور از انصاف [است]» (ص ۱۲۵).
«کوه به کوه نرسد و آدمی به آدمی نرسد» (ص ۱۳۳).
«غر* داده و زر داده و سر هم داده»^{۲۴} (ص ۷۵).
«مرگ به انبوه جشن است» (ص ۳۴).

۳-۴ گروه بیان

در «نفته‌المصدور»، مجاز و کنایه زیاد دیده نمی‌شود، اما این کتاب پر از تشبیهات و استعاره‌هایی است که همه نو و هنرمندانه است و نه تصاویری کلیشه‌ای و فرسوده از قبیل «قد سرو» و «لب لعل» و... که جنبه خلاقیت هنری و در نتیجه زیبایی خود را از دست داده است. شهاب‌الدین همین تشبیهات و استعاره‌های نو و بکر را هم به تنهایی به کار نمی‌برد و آنها را با آرایه‌های دیگری درهم می‌پیچد و تصاویری پیچیده و چند بُعدی می‌آفریند. انتخاب از میان یافته‌ها بسیار دشوار و دشوارتر از آن، پس زدن هر کدام از یافته‌ها به دلیل رعایت حد و مرز مقاله است و اینک چند نمونه:

۱-۳-۴ مجاز

«تا این بزرگ! به منصب بنشست، قیامت برخاست» (ص ۸۲). «بزرگ» در این عبارت مجازاً یعنی کوچک.
«چون سپیده سپیدکار چادر قیری از روی جهان درکشید» (ص ۴۱). سپیدکار: مجازاً سیاهکار و بی‌شرم.
«کجا در حساب بود که در این سر [= ابتدای] وقت که مردم سر [= اندیشه] سر ندارد، دشمنایگی - که نبود - از سر [= ابتدا] آغاز گیرد؟» (ص ۸۴)
«که با وجود ایشان [= تاتار] تمنی آسایش آنجا که عقل است، عقل نیست» (ص ۱۲).
«عقل»: مجازاً عاقلانه.

«در دل سر مویی نه، که تیر جزمی از آسیب زمانه بدو نرسیده است و در تن سر انگشتی نه، که چرخ از گشاد محنت نخورده» (ص ۷). سر (مو و انگشت): مجازاً نوک (مو و انگشت).

۲-۳-۴ تشبیه

«از این دست سنان، چون راز،

در دل هم آواز

جای گرفته.

از آن روی تیر، چون نورِ حدقه دیده،

در دل دوست پسندیده.

بر طُرفی پالَهنِگ، چون زه گریبان،

در گردن جمعی غریبان و بی کسان.

و از جانبی شمشیر، چون بار گناه،

بر گردن نیک خواه» (ص ۵۲). ← سنان و راز / تیر و نورِ حدقه دیده / پالَهنِگ و زه

گریبان / شمشیر و بار گناه.

«خورشید چون کلاه گوشه «نوشیروان» از کوه، شهوار طلوع کرد. مهر چون ورق

«بزرجمهر» از مطلع شرقی برتافت. زاهد پگاه خیزِ صبح بر قسّیسِ * سیاه گلیم شب

استیلا یافت» (ص ۴۱). ← خورشید و کلاه گوشه «نوشیروان» / مهر و ورق «بزرجمهر»

/ صبح و زاهد پگاه خیز / شب و قسّیس سیاه گلیم.

«خطی چون دستگاه کفشگران، پریشان» (ص ۱۴). ← خط و دستگاه کفشگران.

«اگر آن خداوند که روزنامه وفا را از اخلاق او برگیرند...» (ص ۱۱۸). ← وفا و

روزنامه.

«بارسالار ایام چون بار حوادث درهم بسته، تیغ به سرباری در بار نهاده» (ص ۱). ←

ایام و barsalar / حوادث و بار.

«ساقی ایام، دُردی دُرد باز پس گرفته، بعد از این خواهد داد» (ص ۸۸). ← ایام و

ساقی / دُرد و دُردی.

«تابوت قالب را که مأوای جان مشتاق مجروح است» (ص ۵۵). ← قالب و تابوت.

«قالب مسکین که مسکن روح نازنین است» (ص ۵۳). ← قالب و مسکن.

۴-۳-۳ استعاره

«صبح در این واقعه هائل،

اگر جامه دریده است،

صادق است.

ماه در این حادثه مشکل

اگر رخ به خون خراشیده،

به حق است.

«شفق به رسم اندوه‌زدگان،

رخسار به خون دل شسته است.

ستاره بر عادت مصیبت‌رسیدگان،

بر خاکستر نشسته است» (ص ۴۸). ← صبح و دریدن جامه /

ماه و خراشیدن رخ به خون / شفقِ اندوه زده و رخساره به خون دل شستن / ستاره مصیبت رسیده و به خاکستر نشستن.

«آن خصال که خاک در چشم آب حیات زدی، کی تغیر گرفته است؟» (ص ۱۲۳).

← خصال که خاک می‌پاشد / چشم آب حیات.

«در تعجبم تا این دل ضعیف چندین سال این همه غصه چگونه خورد! عجب دلی است با این همه درد که در او بود، شکافت!» (ص ۶). ← دل و خوردن غصه.

«و چون هنوز سعادت ریزه‌ای که به پر و بال آن می‌پریدم...» (ص ۱۱). ← سعادت دارای پر و بال.

«عروسِ شام، جهاز زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید» (ص ۴۲). ← جهاز زر (ستارگان) / طاقچه‌های آسمان.

۴-۳-۴ کنایه

«پخته خواری چند که هم از این نم‌د کلاه کرده بودند و هم بر این راه چاه کردند» (ص ۲۲). ← پخته خوار - از نم‌د کلاه کردن - بر راه چاه کردن.

«آن دو شب کور را کوچه غلط دادم» (ص ۶۷). ← کوچه غلط دادن.

«شب واقعه، کوری بخت و ناآمد کار، کتابت که کنایت از آن در آن سرِ وقت آهن

سرد کوفتن بود» (ص ۵۱). ← آهن سرد کوفتن.

«پس به سوءتدبیر سه طلاق و چهار تکبیر بر ممالک زد» (ص ۳۰). ← سه طلاق و چهار تکبیر بر ممالک زدن.
«وقار چون تیر باران آن آفت مشاهده کرد بکلی سپر بینداخت» (ص ۱۱۱). ← سپر انداختن.

۵. نتیجه

۱-۵ این کتاب مجموعه‌ای است از زیباترین آرایه‌های ادبی و نکته‌های بلاغی، همراه با نازک‌اندیشی، خیال‌پردازی و جولانگاه احساسات و عواطف است که از این جهت نه تنها بر بسیاری از نثرهای شاعرانه که بر بسیاری از دیوانهای شعر نیز برتری دارد. ۲-۵ نویسنده بیشترین و مهمترین ابزارها و آرایه‌های آفرینش نظم و شعر را در خلق اثر خود به کار برده است. آرایه‌های به کار رفته در جمله‌ها و عبارت این کتاب چند بُعدی و درهم پیچیده است؛ بدین معنی که نویسنده هنگام نوشتن یک جمله به چندین جنبه زیباشناختی توجه داشته است. وی بویژه به جنبه موسیقایی سخن اهمیت بسیار می‌دهد.

۳-۵ سبک کتاب یکدست نیست و سه نوع مختلف نثر ساده، فنی و مصنوع در آن دیده می‌شود. هنرنمایی و خیال‌پردازی نویسنده در هر سه نوع سبک نگارش وجود دارد و منحصر در یک نوع نیست، اما وجود بیتها، عبارت‌ها و واژگان خشن و دشوار عربی باعث شده است لطافت طبع و هنرنماییهای وی از نظرها پنهان بماند یا به آنها توجه نشود.

پی‌نوشت

۱. الف - همه ارجاعات به این چاپ است: «نفثه‌المصدر»، شهاب‌الدین محمد خُرنَدِزِ نَسَوی، تصحیح و توضیح دکتر امیرحسن یزدگردی، نشر ویراستار، چاپ ۲، ۱۳۷۰. ب - علامت ستاره روی برخی از واژگان به این معناست که آن واژه پس از شماره‌ای که در پایان نقل قول آمده، معنی شده است. برای توضیح بیشتر درباره این واژگان و مآخذ آنها ← زیرنویسهای صفحات ارجاع داده شده همین کتاب و هم‌چنین فرهنگ لغات و تعبیرات و کنایات آن، ص ۵۸۲-۳۵۴. پ - اگر غیر از فرهنگ لغات و تعبیرات جامع کتاب به فرهنگهای دیگری مراجعه شده باشد به آنها اشاره شده است. ت - از میان معانی مختلف لغات در این مقاله تنها آن معنایی آورده شده است که با متن مطابقت دارد.
۲. «نفثه‌المصدر» خلطی است که مبتلا به درد سینه از سینه بیرون افگند و مجازاً بر سخنی اطلاق شود که از شکوا و اندوه و ملال دل و تألمات درونی خیزد و گوینده را بدان راحت و فراغی روی نماید.

۳. درباره نویسنده این کتاب ← «نغته‌المصدر»، ص چهل و دو تا هشتاد و شش / سیرت جلال‌الدین مینگرنی از همین نویسنده و مترجم گمنام قرن هفتم، تصحیح مجتبی مینوی، ص یز تا مو، ج ۲ (۱۳۶۵) انتشارات علمی و فرهنگی.

۴. دولت کردان ایوبی که به دست «صلاح‌الدین ایوبی» در «شامات» و «فلسطین» و ناحیه کوهستانی واقع بین حوضه‌های دجله و فرات تأسیس گردید (← اعلام فرهنگ معین).

۵. شهاب‌الدین هفت سال بعد در کتاب «سیرت جلال‌الدین» این رویدادهای غم‌انگیز را به فراخی بازگو می‌کند.

۶. «مویه‌های غریبانه» ترکیبی است زیبا از حافظ:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم به مویه‌های غریبانه قصه پردازم

۷. دکتر یزدگردی درباره سبک این کتاب - البته به شیوه سبک‌شناسی ملک‌الشعرا بهار - از صفحه پنج تا سی مقدمه اشاراتی کرده است.

۸. دوستکانی: قلدح بزرگ که با آن شراب خورند و نیز می خوردن با معشوق و به یاد دوستان. / عَطَّطَه کفاح: آواز هم‌نبردان. حَمَحَمَه جیاد: بانگ اسبان. / قَعَقَعَه سلاح: آواز جنگ‌افزار. / آجناد: ج جُند، سپاهیان. / چَپَچَپ: صدای بوسه. / چَشْچَش: آواز دهان به هنگام خوردن غذا. / قَشْقَش: صدای گشودن بند شلوار. / تَجْجَاف: زره که هنگام جنگ بر اسب پوشند. / الْحَاقُ لِلْفَرْد بِالْأَعْم: چون پیوستن فرد به گروه. / فَرَا أَبَ دَادَن: از دست رفتن، از میان بردن، خواجه عبدالله انصاری می‌گوید: «الهی! آنچه تو کشتی، آب ده و آنچه عبدالله کشت، فرا آب ده!» / عَقَاب: ج عَقَبَه، گردنه‌ها. / جَانُ شَکَر: شکارکننده جان. / آهنگ: قصد. / أَرْقَم: مَر سَپید و سیاه. / تَرَنگ: آواز تار به هنگام نواختن. / کارآب: شراب‌خواری/ جاریه: کنیزک جوان / حَبَات: ج حَبَه، دانه‌ها / مَجَرَّة: کهکشان/ صَوْب: سمت / غَمَام: ابر، ابرسپید.

۹. استخدام به کاربردن واژه‌ای است با دو معنی؛ مشروط بر اینکه هر کدام از آن دو معنی با جمله یا قسمتی از جمله یک معنای خاص بدهد.

10. Vowel.

11. Consonant

۱۲. یادآور این بیت خاقانی است:

زد نفس سر به مهر صبح ملمع نقاب خیمه روحانیان کرد معنبر طناب (دیوان: ص ۴۱)

۱۳. مولانا هم غزلی در این وزن دارد:

افتادم، افتادم، در آبی افتادم گر آبی خوردم من، دل شادم، دل شادم

۱۴. بَلَاذَرک: تیغ هندی

۱۵. شمیسا این نوع جناس را هم «اشتقاق یا اقتضاب» نامیده و در این کتاب دو نوع جناس با این نام وجود دارد (← شمیسا، ۱۳۸۱، ص ۵-۶۱).

۱۶. فعل جمله «می‌نشستم» است، اما شناسه فعل (م) به قرینه فعل جمله قبل (بودم) حذف شده است. از این پس برای درک بهتر مطلب در چنین مواردی شناسه محذوف درون قلاب نشان داده خواهد شد.

۱۷. صَوْبِ شام: طرف شهر شام / غَمَام: ابرسپید

- ۱۸ - آب دهان: دهان لق
- ۱۹ . چون جمله‌های این بخش از نظر زیباشناسی بررسی شده است، معنای واژگان دشوار ضمن تجزیه و تحلیل جمله‌ها آمده است.
- ۲۰ . بسنجید با این بیت «عطار»: من عیار کوهم و مرد گهر
(عطار، ۱۳۷۴، ص ۵۰)
- این بیت در متن کتاب این گونه آمده است، ولی به نظر می‌رسد «بی تیغ و گهر» درست‌تر باشد.
- ۲۱ . نعی: خبر مرگ کسی را دادن
- ۲۲ . عَرین: بیشه
- ۲۳ . مَحْجَر: بوستان و چشم‌خانه
- ۲۴ . «غر دادن»: خود را در اختیار بدکاران قرار دادن

منابع

- ۱ . انصاری، خواجه عبدالله؛ **مناجات‌نامه**، خط اسماعیل‌نژاد فرد لریستانی، تهران: انتشارات بنیاد، ۱۳۷۴.
- ۲ . خرندزی، شهاب‌الدین محمد؛ **نفثه‌المصدور**، تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی، تهران: انتشارات ویراستار، ۱۳۷۰.
- ۳ . خاقانی، افضل‌الدین؛ **دیوان خاقانی شروانی**، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۶۸.
- ۴ . داد، سیماء؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۵.
- ۵ . شاملو، احمد؛ **هوای تازه**، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۵۳.
- ۶ . شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ **موسیقی شعر**، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
- ۷ . شمیسا، سیروس؛ **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱.
- ۸ . صفوی، کوروش؛ **از زبان‌شناسی به ادبیات**، تهران: انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۳.
- ۹ . عطار نیشابوری، فریدالدین؛ **تذکره‌الاولیا** به کوشش توکلی از روی نسخه نیکلسون، تهران: انتشارات بهزاد، ۱۳۷۵.
- ۱۰ . فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه**، به کوشش سعید حمیدیان، براساس چاپ مسکو، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.
- ۱۱ . معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.
- ۱۲ . میبدی، رشیدالدین ابوالفضل؛ **کشف‌الاسرار و عده‌الابرار**، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

نقش ارجاع شخصی و اشاره‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی

دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

حامد نوروزی*

چکیده

ارتباط جمله‌های هر متن با یکدیگر در دریافت مفهوم‌نمایی آن نقش اساسی دارد. به همین دلیل برخی از نظریه‌های زبان‌شناسی بخش مهمی از نظریه خود را به تحلیل این ارتباط اختصاص می‌دهند. یکی از این نظریه‌ها نظریه نقش‌گرای هالیدی است. وی در این نظریه ارتباط معنایی، لفظی، نحوی و منطقی جمله‌های هر متن را با یکدیگر انسجام نامیده است. از این دیدگاه انسجام عواملی دارد که عبارت است از: (۱) ارجاع (۲) جایگزینی و حذف (۳) انسجام واژگانی (۴) ربط. به دلیل گستردگی مطلب، نگارندگان این مقاله تنها به بررسی یکی از این عوامل، یعنی ارجاع، می‌پردازند. ارجاع رابطه‌ای است که طی آن تعبیر یکی از طرفین ارجاع، یعنی عنصر پیش‌انگار بر اساس ویژگیهای معنایی آن عنصر انجام نمی‌شود، بلکه برای این منظور به طرف دیگر رابطه، یعنی مرجع، رجوع می‌شود. ارجاع سه گونه دارد: شخصی، اشاره‌ای و مقایسه‌ای. در این مقاله تنها به انواع شخصی و اشاره‌ای آن پرداخته می‌شود. ارجاع شخصی به مقوله شخص ارجاع می‌دهد. ارجاع اشاره‌ای به محل و میزان نزدیکی یا دوری اشاره می‌کند. ارجاع شخصی در زبان فارسی شامل ضمائر شخصی و اختصاصی است و ارجاع اشاره‌ای شامل ضمیر اشاره و قیده‌ای اشاره‌ای است.

کلیدواژه: انسجام، ارجاع، ضمیر، مقایسه، تشبیه

تاریخ دریافت: ۸۶/۸/۲۴

تاریخ پذیرش: ۸۷/۱/۲۲

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس



مقدمه

ارتباط و پیوستگی عناصر هر جمله و همچنین جمله‌های هر متن در دریافت معنای آن اهمیت و نقش بسزایی دارد. به همین سبب از دیرباز، دستوریان و ادیبان در پی یافتن این قواعد بوده‌اند. قواعد و ویژگیهای ارتباط اجزای هر جمله در دستور زبان یا نحو بیان می‌شود. بخشی از قواعد و ویژگیهای ارتباط جمله‌های متن نیز در علم معانی بررسی می‌شود؛ اما امروزه با ارائه نظریات زبانشناسی، شیوه این بررسیها چه در حوزه تحلیل ارتباط اجزای جمله و چه در حوزه تحلیل ارتباط جمله‌های متن تغییرات اساسی کرده‌است. یکی از نظریات مهم زبانشناسی که تأثیر فراوانی بر شیوه‌های تحلیل متن گذاشته نظریه هالیدی است. این نظریه، بخشهای گوناگونی دارد که یکی از آنها عوامل انسجام متن است. در این بخش به نظر می‌رسد می‌توان پیوستگی یا انسجام جمله‌های متن را با یکدیگر حاصل دو نوع ارتباط دانست: اول ارتباطی که حاصل عواملی است که بین دو جمله قرار می‌گیرد و آن دو جمله را به هم متصل می‌کند. هالیدی این عوامل را عوامل ربط می‌نامد. مشهورترین این عوامل در زبان فارسی حروف ربط است. افزون بر این، حروف، قیدها، عبارتها و حتی جمله‌های ناقصی هست که بین دو جمله قرار می‌گیرد و آنها را به هم متصل می‌کند. تعداد اندکی از این عوامل نیز در اول دو یا چند جمله می‌آید و آنها را به هم متصل می‌کند که آنها را به عنوان حروف ربط مزدوج می‌شناسیم؛ اما عملکرد آنها همانند عملکرد عوامل ربطی دیگر است که میان دو جمله قرار می‌گیرد و آنها را متصل می‌سازد. دوم ارتباطی که حاصل رابطه اجزای دو جمله با یکدیگر است؛ برای مثال اگر یک واژه عیناً در دو جمله وجود داشته باشد، رابطه تکرار شکل می‌گیرد. رابطه تکرار این دو عنصر نیز سبب پیوستگی دو جمله‌ای می‌شود که حاوی آنهاست. صورتهای دیگری نیز برای رابطه عناصر دو جمله با یکدیگر متصور است؛ یعنی گاهی عناصر دو جمله به قرینه یکدیگر حذف می‌شود، گاهی به جای یکدیگر می‌نشینند، گاهی لفظ، مؤلفه معنایی یا نقش دستوری الفاظ به صورت منظم در دو یا چند جمله تکرار می‌شود و گاهی عناصر دو جمله را به یکدیگر ارجاع می‌دهد. هالیدی ارجاع را وابستگی تعبیر یا تفسیر یک عنصر در متن به عنصری دیگر در همان متن می‌داند. مشهورترین نوع ارجاع در زبان فارسی ارجاع ضمیر شخصی به مرجع خود است؛ یعنی اگر ضمیر در یک جمله و مرجع آن در جمله دیگر قرار داشته باشد، رجوع ضمیر به مرجعش سبب شکل‌گیری رابطه ارجاع و در پی آن انسجام دو جمله

حاوی آنها می‌شود. ارجاع انواع دیگری نیز دارد. در این مقاله، نگارندگان به بررسی ارجاع شخصی و اشاره‌ای به عنوان عوامل انسجام شعر عروضی می‌پردازند و در نظر دارند با توجه به نتایج این بررسی به سؤالهای زیر پاسخ دهند:

۱. عوامل ارجاع شخصی و اشاره‌ای در شعر عروضی فارسی کدام است؟
 ۲. آیا صرف حضور عامل ارجاع برای شکل‌گیری انسجام در شعر عروضی فارسی کافی است یا عملکرد انسجامی آنها شرایط خاصی دارد؟
 ۳. آیا در شعر عروضی فارسی تنها ضمائر نقش ارجاعی دارد؟
 ۴. آیا همه عوامل ارجاع شخصی و اشاره‌ای سبب انسجام شعر عروضی می‌شود؟
- برای پاسخ گفتن به سؤالات فوق، گام اول معرفی مفهوم بافتار، متن و انسجام است.

بخش نخست: مفهوم بافتار، متن و انسجام

در جمله‌های هر نوشته یا گفته‌ای، واژه‌ها یا عبارتهایی هست که با هم ارتباط دارد. این ارتباط در درک بهتر و سریعتر مطلب و انتقال درست معانی آشکار و نهفته در آن نوشته یا گفته نقش اساسی دارد. این ارتباط شامل ارتباط در سطح آوایی، معنایی، نحوی و منطقی است. ارتباط آوایی، معنایی یا نحوی واژه‌ها و عبارتهای جمله‌های هر نوشته یا گفته بافتار^۱ نامیده می‌شود. اگر نوشته یا گفته‌ای بافتار داشته باشد، یعنی عوامل جمله‌های آن با هم ارتباط داشته باشد، آن نوشته یا گفته متن^۲ نامیده می‌شود (در این مقاله قالب متنی مورد بررسی قالب شعر عروضی فارسی است و هر جا سخن از متن به میان آمده منظور نگارندگان قالب شعر عروضی است). بنابراین صرف وجود چند جمله در کنار هم در صورتی که بین عوامل آنها هیچ ارتباطی وجود نداشته باشد، متنی را تشکیل نمی‌دهد. واژه متن به هر پاره نوشتار یا گفتاری (با هر طولی) اطلاق می‌شود که دست‌کم دو جمله داشته باشد و یک کل متحد و یکپارچه را شکل دهد. آنچه متن را یکپارچه و از نوشته‌های پراکنده متمایز می‌سازد، انسجام^۳ است. انسجام متن حاصل بافتار است؛ یعنی انسجام متن حاصل روابط جمله‌های آن با یکدیگر است. انسجام، مفهومی است که به پیوستگی و اتصال جمله‌های نوشته یا گفته اشاره دارد. اتصال جمله‌ها یا روابط عوامل آن با یکدیگر هنگامی پدید می‌آید که تعبیر عاملی در یک بخش از کلام به عاملی دیگر در همان کلام وابسته باشد. اینجاست که رابطه انسجامی

شکل می‌گیرد و این دو عامل، سبب شکل‌گیری متن می‌شود (هالیدی، حسن، ۱۹۷۶: ص ۳). تشریح مفهوم انسجام بدون توضیح این عوامل، که همان عوامل خلق بافتار است، ناممکن است. از نظر هالیدی این عوامل عبارت است از: ارجاع^۴، حذف^۵، جایگزینی^۶، ربط^۷ و انسجام واژگانی^۸. البته هالیدی این عوامل را تنها عوامل خلق بافتار در زبان معیار می‌داند و تصریح می‌کند که برای بررسی انسجام متن ادبی باید عوامل انسجام دهنده متن ادبی را نیز به عوامل انسجامی زبان معیار اضافه کرد. به گفته هالیدی عوامل انسجام متن ادبی عبارت است از: توازن نحوی، وزن و قافیه (هالیدی، حسن، ۱۹۸۴: ص ۱۳). همان‌طور که می‌دانیم، شعر عروضی یکی از قالبهای مهم ادبی است. بنابراین برای بررسی انسجام در شعر، که خود نوعی متن ادبی است، باید عوامل انسجام متن ادبی را به عوامل انسجام زبان معیار افزود؛ به عبارت دیگر به نظر می‌رسد عوامل انسجام دهنده شعر از دیدگاه هالیدی شامل دو بخش است: عوامل انسجام زبان معیار، شامل ارجاع، حذف، جایگزینی، ربط و انسجام واژگانی (همان، ۱۹۸۴: ص ۳۳۳-۳۳۸) و عوامل انسجام زبان ادبی، شامل توازن نحوی، وزن و قافیه (همان، ۱۹۸۴: ص ۱۳). البته امکان افزودن عوامل دیگری نیز به عوامل یاد شده هست؛ یعنی ممکن است زبان، امکانات انسجامی دیگری نیز داشته باشد که در اینجا ذکر نشده باشد؛ برای مثال برخی به آهنگ یا نواخت جمله به عنوان یکی از این عوامل اشاره کرده‌اند (ر.ک. علیجانی، ۱۳۷۲: ص ۱۱۶). به هر حال چون بحث اینجا فقط به ارجاع شخصی و اشاره‌ای در شعر عروضی مربوط است، بحث درباره سایر عوامل به مقالات دیگر واگذار می‌شود.

دیگر اینکه چون هدف ما تا حدی بومی‌سازی یکی از نظریه‌های مهم زبان‌شناسی بوده است نه انطباق صرف آن بر زبان فارسی یا ترجمه لفظ به لفظ آن بدون در نظر گرفتن تفاوت‌های زبان انگلیسی و فارسی، کوشیده‌ایم تا حد امکان از کاربرد اصطلاحات دستوری جدید، که سبب ابهام و اختلاط مقولات دستور سنتی می‌شود، پرهیز، و از همان اصطلاحات رایج فارسی استفاده کنیم. در عین حال هر جا لازم بوده است از اصطلاحات جدید نیز بهره برده‌ایم. پس از ذکر این توضیحات به بررسی دقیق‌تر عامل ارجاع می‌پردازیم.

بخش دوم: ارجاع

ارجاع رابطه‌ای است که طی آن تعبیر یا تفسیر یکی از طرفین ارجاع، یعنی عنصر

پیش‌انگار^{۱۲} بر اساس ویژگیهای معنایی آن عنصر انجام نمی‌شود، بلکه برای این منظور به طرف دیگر رابطه، یعنی مرجع، رجوع می‌شود (هالیدی، حسن، ۱۹۷۶: ص ۲)؛ به عبارت دیگر عنصر پیش‌انگار عنصری است که به صورت بالقوه مصادیق فراوانی دارد که برای روشن شدن مصداقش باید به مرجع آن رجوع کرد؛ مثال برای توضیح مفهوم «ارجاع».

از خشکسال حادثه در مصطفی گریز

کانک به فتح باب ضمان کرد مصطفی

ورد تو این بس است که: «ای غیث! الغیث!»

کز فیض او به سنگ فسرده رسد نما

(خاقانی، ص ۱۷، ب ۱ - ۲)

پیداست که «او» در بیت دوم به مصطفی در بیت اول ارجاع می‌دهد؛ اما ارجاع دادن به چه معناست؟ به بیان دیگر معنی ارتباط انسجامی ارجاعی بین «او» و «مصطفی» چیست؟ معنی‌اش این است که هر دو به یک شخص ارجاع می‌دهند و به عبارتی مصداق آنها یکی است یا هم مرجع هستند. این عملکرد ارجاعی «او» که از طرفی باعث حرکت خواننده در متن می‌شود و از سوی دیگر، باعث رفع ابهام معنایی «او» می‌شود، اجزای این متن را به هم می‌پیوندد؛ به بیان دیگر از آنجا که «او» به تنهایی مصداقهای بسیاری دارد؛ یعنی همه انسانها به طور بالقوه می‌توانند مصداق «او» باشند برای یافتن مصداق شخص «او» در بیت مورد اشاره، باید به جمله‌های قبل و بعد رجوع کرد که سرانجام به این نتیجه خواهیم رسید که «مصطفی» تنها مصداق «او» در این دو بیت است. در این مثال دوبیت مذکور از طریق ارجاع «او» به «مصطفی» با هم پیوند خورده است. پیوند «او» و «مصطفی» باعث خلق بافتار و در نتیجه انسجام دو بیت یاد شده می‌شود. این انسجام باعث می‌شود ما این دو بیت را به عنوان یک کل و به عبارت دقیقتر یک متن در نظر بگیریم؛ چرا که این دو بیت با هم ارتباط دارد و بیت «دوم» یا دست کم بخشی از «بیت دوم» بدون وجود بیت اول مبهم است. این توضیحی بسیار ابتدایی برای ارجاع است

همان‌گونه که یاد شد بافتار ممیزه «متن» از «مجموعه جملات بی‌ربط» است. برای روشن شدن مفهوم متن و بافتار و در پی آن انسجام، درک روابط ارجاعی در متن بسیار مهم است. چون در متن باید به دنبال عواملی بود که به آنچه در قبل یا بعد آمده است ارجاع می‌دهند (هالیدی، حسن، ۱۹۸۴: ص ۳)؛ زیرا همین رجوع به قبل و بعد است که بافتار

را شکل می‌دهد؛ ولی بافتار یا انسجام متن، تنها با وجود عامل «رجوع کننده» شکل نمی‌گیرد، بلکه وجود هر دو عامل رجوع کننده و رجوع شونده برای شکل گرفتن بافتار و انسجام دو یا چند جمله و در پی آن متن لازم است؛ به تعبیر دیگر وجود پیش‌انگار برای شکل‌دهی انسجام و بافتار متن کافی نیست، بلکه این پیش‌انگار باید در متن پاسخی داشته باشد؛ برای مثال بیت زیر را در نظر بگیرید:

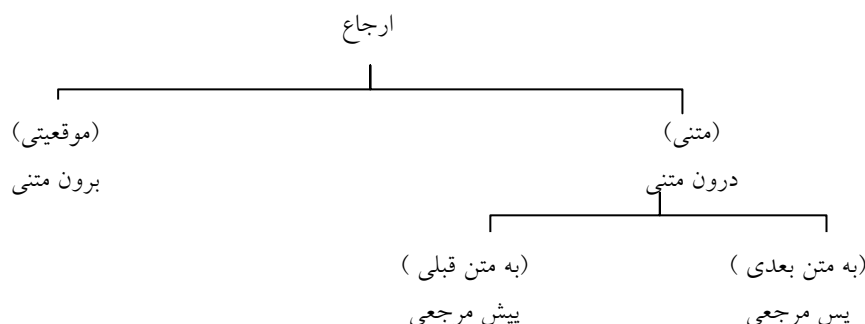
این از آن پیرسان که «آخر نام این فرزانه چیست؟»

و آن بدین گویان که «گویی جای این ساحر کجا؟»

(خاقانی، ص ۱۸، ب ۴)

این بیت پر از پیش‌انگار است. این پیش‌انگاریها در واژه‌های «این»، «آن» و «کجا» جای گرفته است که پاسخ هیچ کدام از آنها را به تنهایی در این بیت نمی‌توان یافت. بنابراین، این بیت به تنهایی به هیچ وجه یک متن به شمار نمی‌رود؛ زیرا پیش‌انگاریهای آن حل نشده است. وجود پاسخ پیش‌انگاریها یا مرجع ارجاعات در متن، مهمترین نکته در ارجاع است؛ زیرا در صورتی که مرجع ارجاعات در پاره زبانی موجود نباشد، آن پاره زبانی متن را تشکیل نمی‌دهد. اگر مرجعها در متن باشد، ارجاع را درون‌متنی و در غیر این صورت آن را برون‌متنی می‌نامیم. (ذکر یک نکته در اینجا لازم به نظر می‌رسد که در زبان‌شناسی، رابطه واحدهای زبان از یک سو و مصداقهای جهان خارج نیز ارجاع نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۶۱). منظور ما از ارجاع رابطه‌ای درون‌زبانی بین پیش‌انگار و مرجع آن است.)

هالیدی ارجاع درون‌متنی را نیز به دو گونه پیش‌مرجع^{۱۳} و پس‌مرجع^{۱۴} تقسیم می‌کند:



وی توضیح زیادی در این مورد نمی‌دهد؛ اما پیداست منظور از پس مرجع، ارجاعهایی است که مرجع آنها پس از عامل ارجاع در متن می‌آید و پیش مرجع، ارجاعهایی است که مرجع آنها پیش از عامل ارجاع در متن می‌آید؛ با یک مثال این موضوع روشن‌تر می‌شود:

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| (۱) ای عارض چو ماه تو را چاکر آفتاب | یک بنده تو ماه سزد، دیگر آفتاب |
| (۲) پیش رخ چو ماه تو بنهاد از جمال | هر نخوتی که داشته‌اند اندر سر آفتاب |
| (۳) شاهنشاه ملوک قزل ارسلان که هست | از رای و روی او به سپهر انور آفتاب |
| (۴) خاک در تو قبله آمال و اندرو | خلقی نهاده روی چو حربا در آفتاب |
| (۵) سلطان یکسوارة تو آن که تا ابد | از بهر تو برآید از خاور آفتاب |
- (خاقانی، ص ۵۸ - ۵۹، ب ۱ - ۲۰)

در این مثال ضمیر «تو» در دو بیت اول پس مرجع و در بیت‌های (۴) و (۵) پیش مرجع است و مرجع ضمیرها نیز در بیت (۳) قرار دارد. همان‌طور که پیداست در دو بیت اول مشخص نیست که مرجع ضمیر «تو» کیست تا اینکه در بیت (۳) این مرجع آشکار می‌شود. بنابراین برای تفسیر این ضمائر باید به متن پس از خود رجوع کنند و در واقع مرجع ضمیر پس از ضمیر در متن آمده است. اما در بیت (۴) و (۵) این اتفاق برعکس است؛ یعنی برای فهم ضمیرهای «تو» باید به بیت (۳) که پیش از آنهاست رجوع کرد. بنابراین مرجع پیش از ضمیرها در متن آمده است.

عوامل ارجاع

تقسیم‌بندی هالیدی از عوامل ارجاع: ارجاع شخصی، اشاره‌ای، مقایسه‌ای

هالیدی ارجاع را به شخصی، اشاره‌ای و مقایسه‌ای تقسیم می‌کند. او توضیح می‌دهد که ارجاع شخصی در موقعیت گفتاری فعال می‌شود و به مقوله شخص ارجاع می‌دهد. ارجاع اشاره‌ای به محل و میزان نزدیکی یا دوری اشاره می‌کند. وی ارجاع مقایسه‌ای را ارجاع غیرمستقیمی به یکسانی یا شباهت عوامل ارجاعی می‌داند (هالیدی، حسن، ۱۹۸۴: ص ۳۹). ارجاع شخصی و اشاره‌ای رابطه هم‌مرجعی را نشان می‌دهد؛ یعنی در فرایند این دو نوع ارجاع بارها به یک مصداق ارجاع داده می‌شود؛ اما ارجاع مقایسه‌ای رابطه تقابل را بیان می‌کند. در ارجاع مقایسه‌ای، مقوله‌ای را می‌شناسیم که بدان ارجاع داده شده اما نه به این علت که قبلاً به آن ارجاع شده است، بلکه بدین علت که چارچوب ارجاعی وجود

دارد که آن مقوله را در یک ویژگی همانند یا متفاوت با مقوله‌ای که قبلاً ذکر شده است نشان می‌دهد (هالیدی، حسن، ۱۹۷۶: ص ۲۹۳) همان‌طور که پیشتر نیز گفته شد، موضوع بررسی این مقاله تنها ارجاع شخصی و اشاره‌ای است. هالیدی عوامل ارجاعی شخصی و اشاره‌ای را به صورت خلاصه چنین تقسیم‌بندی می‌کند (ر.ک.: هالیدی، حسن، ۱۹۸۴: ص ۳۳۳-۳۳۸):

ارجاع شخصی

ملکی	وجودی	مقوله معنایی
توصیفگر	هسته	عملکرد دستوری
تخصیص‌گر (تعیین‌گر)	اسم (ضمیر)	طبقه
		شخص
my	i: من [ف] / me: من [را] [مف]	خطابگر
your	you: تو / you: تو [را] [مف]	خطاب شده (ها)، با / بی شخص (های) دیگر
our	we: ما [ف] / us: ما [را]	خطابگر و شخص (های) دیگر
his	he: او [ف] / him: او [را]	شخص دیگر، مرد
her	she: او [ف] / her: او [را]	شخص دیگر، زن
their	they: آنها [ف] / them: آنها [مف، متمم]	شخصیهای دیگر، شیئی
Its	it: این [ف] / it: این [را]	شیئی پاره‌ای از متن
one's	One: یکی	شخص تعمیم یافته

ارجاع اشاره‌ای:

غیرگزینشی	گزینش	مقوله معنایی
توصیفگر (توصیف‌کننده)	توصیفگر / هسته	عملکرد دستوری
تخصیص‌گر (تعیین‌کننده)	فید	طبقه
		نزدیکی:
	here: اینجا	نزدیک
	this: این / these: اینجا	

دور	that : آن / those : آنها	there: آنجا / then: آن گاه
خشی		حرف تعریف the

ارجاع شخصی نوعی از ارجاع با استفاده از مقوله شخص است و در نظریه هالیدی سه زیر مقوله دارد: (۱) ضمائر شخصی (۲) صفات ملکی (۳) ضمائر ملکی. ضمائر شخصی نیز شامل ضمائر فاعلی و مفعولی است (محمد ابراهیمی، ۱۳۷۵: ص ۸۸). ارجاع اشاره‌ای نوعی از ارجاع با استفاده از مکان مصداق است؛ به عبارتی مصداق با مشخص شدن مکانش مشخص می‌شود. ارجاع اشاره‌ای در نظریه هالیدی دو بخش دارد: (۱) خشی؛ شامل حرف تعریف «the» (۲) منتخب؛ شامل عوامل اشاره به دوری و نزدیکی مشارکان و شرایط مکانی فرایند، یعنی ضمائر «این»، «آن»، «اینها»، «آنها»، «اینجا»، «آنجا»، «حالا» و «آن‌گاه» (همان: ص ۹۰-۹۳). ذکر چند نکته در اینجا لازم به نظر می‌رسد:

در مورد ارجاع شخصی: در زبان فارسی عناوین جداگانه‌ای برای ضمیر فاعلی و مفعولی وجود ندارد؛ بلکه این نقش ضمیر است که هویت آن‌را در جمله تعیین می‌کند؛ یعنی تنها عناوین ضمیر شخصی منفصل و متصل به کار می‌رود. این ضمائر به اقتضای جمله گاهی در نقش فاعل، گاهی در نقش مفعول و گاهی در نقشهای دیگر به کار می‌رود. اما در انگلیسی ضمائر فاعلی و مفعولی دو نوع متفاوت از ضمائر است. گذشته از این برای سوم شخص مفرد در فارسی مذکر و مؤنث مطرح نمی‌شود. اما در انگلیسی برای مذکر و مؤنث در این شخص ضمائر جداگانه وجود دارد. به علاوه آنچه در زبان انگلیسی با عنوان ضمیر ملکی شناخته می‌شود در فارسی معادلی ندارد. به عنوان معادلی ناقص تنها می‌توان به ضمیر اختصاص اشاره کرد که آن هم فقط مورد قبول یکی از دستورنویسان و غیر قابل تصریف است؛ یعنی برای هر شش شخص تنها واژه «آن» به کار می‌رود. برای صفات ملکی هم نمی‌توان در فارسی معادلی یافت؛ مگر ضمائر شخصی که گاهی در نقش اضافی معنای صفت ملکی می‌دهد؛ مانند «م» در کتابم یا «ت» در کتابت که شیوه کاربرد آنها با شیوه کاربرد صفات ملکی در انگلیسی بکلی متفاوت است.

در مورد ارجاع اشاره‌ای: در زبان فارسی برای اشاره به دور و نزدیک ضمائر جداگانه وجود ندارد؛ یعنی «این»، «آن»، «اینها»، «آنها» ... هم برای اشاره به نزدیک به کار می‌رود و هم اشاره به دور و هم اشاره به متن و مانند آن. البته گاهی گفته می‌شود که

«این» برای اشاره به نزدیک و «آن» برای اشاره به دور است. در فارسی برای حرف تعریف «the» به عنوان ضمیر اشاره خنثی معادلی وجود ندارد و در ترجمه گاهی می‌توان ضمیر اشاره مانند این و آن را به جای «the» آورد.

گذشته از این موارد به نظر می‌رسد انواع ضمیر در انگلیسی از فارسی محدودتر باشد. در انگلیسی به جز آنچه هالیدی در این جداول گرد آورده است؛ یعنی ضمیر شخصی و اشاره تنها سه نوع دیگر از ضمیر وجود دارد یعنی ضمیر انعکاسی و تأکیدی، ضمیر موصولی و ضمیر متقابل. ضمیر متقابل در فارسی نیز به همین عنوان خوانده می‌شود و ضمیر انعکاسی و تأکیدی انگلیسی تقریباً منطبق با ضمیر مشترک فارسی است. اما بخش عمده‌ای از آنچه در انگلیسی ضمیر موصولی خوانده می‌شود در فارسی حرف ربط است. به جز این ضمیر در فارسی چهار نوع دیگر ضمیر وجود دارد: ضمیر اختصاص که در حوزه ضمیر شخصی قرار دارد و ویژگی انسجامی آن مسلم است؛ چون هالیدی نیز ضمیر ملکی را در فهرست عوامل انسجام آورده است. اما تکلیف ضمیر پرسشی، مبهم و شمارشی روشن نیست. به این دلیل نگارندگان بر آن هستند که فرایند ارجاع را در همه ضمیر بررسی کنند؛ زیرا هر ضمیر با مرجع خود رابطه ارجاعی دارد؛ اما انسجام بخشی رابطه ارجاعی همه ضمیر مسئله‌ای است که پژوهش جداگانه‌ای می‌طلبد. در بخش بعد در ابتدا بحث کوتاهی در مورد انواع ضمیر مطرح می‌شود؛ زیرا ضمیر بخش بزرگی از روابط ارجاعی را در بر می‌گیرد. سپس ارجاع شخصی شامل ضمیر شخصی و اختصاص و بعد ارجاع اشاره‌ای شامل ضمیر اشاره و قیده‌ای اشاره‌ای بررسی می‌شود. آن‌گاه بحث کوتاهی در مورد فرایند ارجاع در مورد هریک از ضمیر مطرح می‌شود.

ضمایر

ضمیر کلمه‌ای است که جانشین اسم شود و تصریف گردد؛ یعنی بر اول شخص، دوم شخص و سوم شخص دلالت کند. اسمی که ضمیر، جانشین آن می‌شود مرجع نام دارد (فرشید ورد، ۱۳۸۲: ص ۲۴۴). در مورد انواع ضمیر در زبان فارسی آرای مختلفی وجود دارد که بررسی یک‌یک آنها سخن را به درازا می‌کشاند. به همین دلیل در جدول زیر انواع ضمیر از دیدگاه مهمترین دست‌نویسان ذکر شده است:

نقش ارجاع شخصی و اشاره‌ای در انسجام...

نوع ضمیر دستورنویس	شخصی	اشاره	پرسشی	مبهم	مشترک	شمارشی	اختصاص	تعجبی	متقابل
خانلری	×	×	×	×	×				
نوبهار	×	×	×	×	×	×			
خیام‌پور	×	×			×		×		
انوری	×	×	×	×	×			×	
فرشیدورد	×				×				
مشکوه‌الدینی	×	×	×	×	×				×
وحیدیان	×	×	×		×				×

همان‌طور که پیداست در مورد وجود ضمیر شخصی و مشترک توافق کامل وجود دارد. در مورد ضمائر اشاره، پرسشی و مبهم نیز توافق نسبی وجود دارد. اما در باقی موارد توافق به حداقل می‌رسد. نگارندگان غیر از ضمیر تعجب در باقی موارد توضیحی کوتاه در مورد هر یک از ضمائر و عوامل آن پیش می‌نهند. سپس با ذکر مثال، فرایند ارجاع را به صورت مختصر در هر یک از ضمائر بررسی می‌کنند.

ارجاع شخصی

ضمائر شخصی

ضمائر شخصی، ضمائری است که بر اشخاص دلالت می‌کند و چون یا برای گوینده (اول شخص) است یا برای مخاطب (دوم شخص) یا برای دیگری (سوم شخص) است و نیز هر یک از این سه شخص ممکن است مفرد یا جمع باشند از این رو دارای شش صیغه است.

ضمائر شخصی دوگونه است، متصل یا منفصل (انوری، گیوی، ۱۳۷۸: ص ۱۸۲). ضمیر شخصی متصل به اسم، فعل، حرف یا جز آن می‌چسبد و نقش‌های مختلفی برعهده می‌گیرد (نوبهار، ۱۳۷۲: ص ۱۳۶).

ضمائر شخصی منفصل: من - تو - او - ما - شما - ایشان؛ مثال:

گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید

(حافظ، ص ۱۷۹، ب ۴)

در این مثال «زلف» در مصراع اول مرجع ضمیر سوم شخص مفرد «او» در مصراع دوم است؛ بنابراین «او» در مصراع دوم به «زلف» در مصراع اول ارجاع می‌دهد و دو مصراع بالا را با هم منسجم کرده است؛ مثال دیگر:

ای ساریان آهسته ران کارام جانم می رود

وان دل که با خود داشتم با دلستانم می رود

من مانده ام مهجور از او، بیچاره و رنجور از او

گویی که نیشی دور از او در استخوانم می رود

(سعدی، ص ۴۵۶، ب ۱ - ۲)

در دو بیت بالا سه بار ضمیر شخصی «او» در بیت دوم به بیت اول ارجاع داده شده که در هر سه بار مرجع «او» «دلستان» در بیت اول است. این ارجاعات پیاپی، سبب انسجام دو بیت می شود.

ضمیر شخصی متصل: دو نوع است: ۱) متصل به فعل؛ شامل «م» «ی» «یم» «ید» «ند»؛ ۲) متصل به انواع دیگر کلمه شامل «م» «ت» «ش» «مان» «تان» «شان»؛ مثال

چو بشنید رستم سرش خیره گشت جهان پیش چشم اندرش تیره گشت

(فردوسی، ج ۲، ص ۲۳۸، ب ۲)

در این بیت ضمیر متصل «ش» دو بار به مرجع خود، یعنی رستم، ارجاع می دهد. بار اول به صورت متصل به «سر» که غیر انسجامی است؛ زیرا با مرجعش در یک جمله قرار گرفته است، بار دوم ضمیری است که به حرف اضافه «اندر» چسبیده؛ این ارجاع انسجامی است؛ زیرا ضمیر در یک جمله و مرجع آن در جمله ای دیگر قرار گرفته است.

نکته ای که در اینجا باید یادآور شد، تمایزی است که بین مرجع ضمائر نقشهای گفتاری (اول شخص و دوم شخص) با دیگر نقشها وجود دارد.

مرجع ضمیر یا حضوری است یا ذکری یا ذهنی. مرجع ضمیر اول شخص گوینده است و حاضر و غالباً به ذکر آن نیازی نیست؛ اما در صورت لزوم، مرجع به صورت بدل پس از اسم می آید. مرجع ضمیر دوم شخص نیز به دلیل حضوری بودن ذکر نمی شود مگر به شکل منادا یا بدل. اما سوم شخص همیشه نیازمند مرجع است چون حضوری نیست (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ص ۹۸).

نکته دیگر اینکه ضمائر گاهی به یکدیگر و در پی آن به مرجع مشترکشان ارجاع می دهند؛ مثال:

نی ای دید بر رسته از قعر چاه

نخستش بزد زخم و آنگه نواخت

(نظامی، اقبالنامه، ص ۴۷، ب ۲)

ش بانی بیابانی آمد ز راه

به رسم شبانان از او نیشه ساخت

در این مثال ضمیر متصل «-ش» هم به ضمیر «او» در مصراع اول بیت دوم و هم به مرجع «او» یعنی «نی» در بیت اول ارجاع می‌دهد و باعث انسجام متن می‌شود. ضمیر اختصاص: ضمیری است که اختصاص [یا وابستگی یک شیء یا کس به شیء یا کس دیگر] را می‌رساند و آن کلمه «آن» است که همیشه مضاف و مفرد است؛ اگرچه مرجع آن جمع باشد (خیامپور، ۱۳۸۴: ص ۳۳). مثال:

غذای روح سماع است و آن شخص، نبید خوشا نبید کهن با سماع طبع گشای

(فرخی سیستانی، ص ۳۷۱، ب ۷۵۰۴)

همان‌طور که پیداست «آن» در جمله اول مصراع اول به «غذا» در همان مصراع ارجاع می‌دهد و باعث انسجام در متن می‌شود. در زبان امروز جای ضمیر «آن» را «مال» گرفته است.

ارجاع اشاره‌ای

ضمیر اشاره: صفتهای اشاره اگر بدون همراهی با موصوف به کار رود و نقشهای اسم را در جمله عهده‌دار شود، ضمیر اشاره است. ضمائر اشاره عبارت است از: این، آن، همین، همان، چنین، چنان (نویهار، ۱۳۷۲: ص ۱۴۲)؛ مثال:

ساقیا می‌دهد و غم مخور از دشمن و دوست

که به کام دل ما آن بشد و این آمد

۱۲۹



(حافظ، ص ۱۳۶، ب ۶)

در این مثال واژه «دشمن» در اصل موصوف «آن» و «دوست» موصوف «این» است. در اصل ژرف ساخت مصراع دوم چنین است: به کام دل ما آن [دشمن] شد و این [دوست] آمد. بنابراین می‌توان گفت بین مرجعها و ضمائر، لف و نشر مرتب وجود دارد؛ زیرا ضمیر اشاره «آن» به «دشمن» و «این» به «دوست»، یعنی مرجع یا موصوفهایشان، ارجاع می‌دهد.

عبارات اشاره‌ای را می‌توان با ارجاع بسط یافته نیز به کاربرد (محمد ابراهیمی، ۱۳۷۵: ص ۹۳)؛

برای مثال:

چنین گفت فردوسی پاک‌زاد که رحمت بر آن تربت پاک باد

«میا زار موری که دانه کش است که جان دارد و جان شیرین خوش است»

(سعدی، ص ۲۳۷، ب ۸ - ۹)

در این مثال تمام‌بیت دوم مرجع ضمیر اشاره «چنین» در بیت اول است و ژرف ساخت

بیت اول را می‌توان چنین پنداشت: چنین[سخنی]گفت فردوسی... که منظور از «سخن» بیت دوم است. به این ترتیب می‌توان گفت «آن» در مصراع دوم این بیت به «کسی که از او هیچ بد به کس نرسد» در مصراع اول ارجاع می‌دهد.

قید اشاره‌ای: قیدها و گروه‌های قیدی را می‌توان به اشاره‌ای و غیر اشاره‌ای تقسیم کرد. قیدهای اشاره‌ای کلمات و گروه‌هایی است که معمولاً از حرف اضافه و یک کلمه اشاره‌ای و اسم یا گروه اسمی ساخته شده است. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ص ۴۶۳). قیدهای اشاره برای اشاره به مکان، زمان، چگونگی و حالت، مقدار، ترتیب، علت و مقصود به کار می‌رود. قیدهایی که به «ترتیب» اشاره می‌کند در حوزه عوامل انسجامی ربطی زمانی و قیدهایی که به «علت و مقصود» اشاره می‌کند نیز در حوزه عوامل انسجامی ربطی علی بررسی می‌شود. برخی از عبارتهای قیدهایی که به «حالت و چگونگی» اشاره می‌کند نیز مانند «همین‌طور» در حوزه رابطه انسجامی جایگزینی مطرح می‌شود (البته اگر فرایند جایگزینی در فارسی پذیرفته شود). هالیدی نیز در تقسیم‌بندی خود از عوامل ارجاع اشاره‌ای قیدهای اشاره به مکان و زمان را وارد کرده است.

بنابراین نگارندگان نیز غیر از قیدهای اشاره به «ترتیب، علت و مقصود» باقی قیدهای اشاره‌ای را در این بخش به صورت مختصر بررسی و برای فرایند ارجاع در هرکدام مثالی ذکر می‌کنند.

الف) قیدهای اشاره به زمان: عبارت است از «این‌زمان»، «آن‌زمان»، «امشب»، «این‌شب»، «اکنون» و... برای مثال:

امروز مهتر رؤسای زمانه اوست صد کعب و حاتمند کنون کهتر سخاش
(خاقانی، ص ۲۳۴، ب ۶)

در این بیت قید «این زمان» در مصراع دوم به «امروز» در مصراع اول اشاره می‌کند و سبب انسجام دو جمله می‌شود. از سوی دیگر خود «امروز» نیز قید اشاره است و به «این زمان» ارجاع می‌دهد؛ مثال دیگر:

گوید طبیب بهتری امروز غم مخور اینک برفت علت و آغاز شد بهی
(انوری، ج ۲، ص ۷۲۸، ب ۱۱)

در این مثال قید «اینک» در مصراع دوم به «امروز» در مصراع اول ارجاع می‌دهد. می‌توان این رابطه را به صورت عکس نیز در نظر گرفت؛ یعنی ارجاع پس‌مرجع امروز به اینک.

ب) قیدهای اشاره به مکان: عبارت است از «آنجا»، «اینجا»، «آن طرف»، «در آن محل»، «این مکان» و... برای مثال:

چون درآمد عزم داوودی به تنگ
وحی کردش حق که ترک این بخوان
که بسازد مسجد اقصی به سنگ
که ز دست برنیايد این مکان

(مولوی، مثنوی، ص ۵۶۷، ب ۳۸۷ - ۳۸۸)

در این بیت قید «این مکان» در مصراع دوم به «مسجد اقصی» در مصراع اول ارجاع می‌دهد و سبب انسجام دو جمله می‌شود؛ مثال دیگر:

تنها روی ز صومعه داران شهر قدس
آنجا بود سجاده خاصش به دست راست
گه گه کند به زاویه خاکیان مقام
وینجا به دست چپ بودش تکیه‌گاه عام

(خاقانی، ص ۳۰۰، ب ۴ - ۵)

در این مثال قید «آنجا» در مصراع سوم به «شهر قدس» در بیت اول ارجاع می‌دهد و «اینجا» در مصراع چهارم به زاویه خاکیان ارجاع می‌دهد. این دو ارجاع سبب انسجام دو بیت می‌شود.

ج) قیدهای اشاره به چگونگی: عبارت است از «این گونه»، «این طور»، «در این حال»، «بدین سان» و... برای مثال:

گفتم چه خوش آمدی ز کف جام بریخت
گفتم بنشین به می ز جایش برخاست
دم بست و غم آورد و تلخی انگیخت
گفتم مرو این گونه زمن لیک گریخت

(نیما یوشیج، ص ۵۲۴، ب ۱۷ - ۱۸)

در این مثال قید «این گونه» به «دم بسته» و «غم آورده» و «تلخی انگیخته» ارجاع می‌دهد. د) قیدهای اشاره به مقدار: عبارت است از «این قدر» و «این همه»

یافت در خانه صاعی از خرما
آمد از سدره جبریل امین
دقل و خشک گشته تا بنوا
گفت کای سید زمان و زمین
کای سرافراز وی گزیده رسول
این قدر زود کن زقیس قبول

(سنایی، ص ۱۲۹ - ۱۳۰، ب ۱۱ - ۲۱)

در این بیت قید «این قدر» به «صاعی از خرما» ارجاع می‌دهد و سبب انسجام بیت اول و سوم می‌شود.

فرایند ارجاع در انواع دیگر ضمائر

ضمیر مشترک: ضمیر مشترک ضمیری است که به صورت یکسان برای اشخاص مختلف

به کار می‌رود. ضمائر مشترک عبارت است از: «خود»، «خویش» و «خویشتن» (نوبهار، ۱۳۷۲: ص ۱۳۸)؛ مثال:

شه عجم را چون معجزه کرامت‌هاست پدید گشته که آن از چه روی و از چه نهاد
به سومنات شد امسال و سومنات بکند در این مراد بیمود منزلی هشتاد
بماند خیره و اندیشه کرد و با خود گفت کزین ره آید فردا بدین سپه بیلاد
(فرخی، ص ۳۵، ب ۶۶۸ - ۶۷۰)

در این ابیات نیز رابطه ارجاعی وجود دارد؛ به این ترتیب که ضمیر مشترک «خود» در بیت سوم به «شه عجم» در بیت اول ارجاع می‌دهد. این رابطه ارجاعی باعث تولید انسجام در متن می‌شود؛ مثال دیگر:

در رفتن جان از بدن گویند هر نوعی سخن
من خود به چشم خویشتن دیدم که جانم می‌رود
سعدی فغان از دست ما لایق نبود ای بی وفا
طاقت نمی‌آرم جفا کار از فغانم می‌رود
(سعدی، ص ۴۵۶، ب ۱۲ - ۱۳)

در این بیت، «خود» که بدل از «من» است و «خویشتن» در مصراع دوم هر دو ضمائر مشترکی است که به «سعدی» در مصراع اول ارجاع می‌دهد.

ضمائر متقابل: سه واژه «هم»، «همدیگر» و «یکدیگر» که تنها در نقش مفعول، متمم و متمم قیدی هم مرجع با نهاد یا مضاف‌الیه آنها به کار می‌رود، ضمیر متقابل نام دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ص ۱۰۲)؛ مثال:

شنیدم که در مرزی از باختر برادر دو بودند از یک پدر
برفت آن زمین را دو قسمت نهاد به هر یک پسر زان نصیبی باد
مبادا که بر یک‌دگر سرکشند به پیکار شمشیر کین برکشند
(سعدی، ص ۲۱۰، ب ۲۵ - ۲۹)

در این مثال «دو برادر» در مصراع دوم بیت اول مرجع «یک‌دگر» در بیت سوم هستند؛ مثال دیگر:

بر نیایم یک تنه با سه نفر پس ببرمشان نخست از یک‌دگر
(مولوی، مثنوی، ص ۲۶۵، ب ۲۱۷۱)

در این مثال «یک‌دگر» در مصراع اول به «سه نفر» در مصراع دوم ارجاع می‌دهد و باعث ایجاد انسجام در متن می‌شود.

ضمیر شمارشی: صفتهای شمارشی اگر جانشین اسم شود و نقشهای اسم را در زنجیره گفتار عهده‌دار شود، «ضمیر شمارشی» است (نوبهار، ۱۳۷۲: ص ۱۴۲). ضمائر شمارشی سه نوع است (۱) اصلی شامل یک، دو، سه، چهار و... (۲) ترتیبی شامل اول، دوم، سوم، چهارم و... (۳) وصفی؛ شامل اولین، دومین، سومین، چهارمین و...؛ مثال:

چهار چیز است آیین مردم هنری مردم هنری زین چهار نیست بری

(انوری، ج ۲، ص ۷۳۸ - ۷۳۹، ب ۴۵۵)

در این مثال «چهار»، که یک صفت شمارشی است، جانشین موصوف خود یعنی «چیز» شده است. بنابراین ضمیر شمارشی است و به مرجع یا موصوف خود ارجاع می‌دهد. از سوی دیگر خود آن چهار چیز نیز در ابیات بعدی ذکر شده است و به نظر می‌رسد به نوعی می‌تواند مرجع «چهار» باشد؛ مثال دیگر:

ورا پنج ترک پرستنده بود پرستنده و مهربان بنده بود
بدان بندگان خردمند گفت که بگشاد خواهم نهان از نهفت
بدانید هر پنج و آگه بوید همه ساله با بخت همره بوید

(فردوسی، ج ۱، ص ۱۶۱، ب ۱-۴)

در این مثال نیز «پنج»، که صفت پیشین پنج ترک، بنده یا پرستنده است در بیت سوم جانشین یکی از موصوفهای مذکور شده است. به همین دلیل به عنوان ضمیر شمارشی به مرجع خود در مصراع اول ارجاع می‌دهد.

۱۳۳



ضمیر پرسشی: ضمائر پرسشی همان صفات پرسشی است که بدون همراهی اسم و به جای آن می‌آید (انوری، گیوی، ۱۳۷۸: ص ۱۸۸).

معروفترین ضمائر پرسشی عبارت است از: که، چه، کدام، کدامین، کدامی، کجا، چند، چندان، چندی، چندمین، چه قدر؛ مثال:

زنده کدام است بر هوشیار؟ آن که بمیرد به سر کوی یار

(سعدی، ص ۴۶۷، ب ۱)

در این بیت «کدام» در اصل صفت پرسشی «کس» بوده و در مصراع اول جانشین آن شده است. می‌توان ژرف ساخت این بیت را چنین پنداشت: زنده کدام [کس] است بر هوشیار؟ آن کس که بمیرد... که «آن» و «بمیرد به سر کوی یار» نیز وصفهای «کس» است. بنابراین پیداست که مرجع و موصوف «کدام»، «کس» در مصراع دوم است؛ مثال دیگر:

عشق دانی چیست؟ سلطانی که هرجا خیمه زد بی‌خلاف آن مملکت بر وی مقرر می‌شود

(سعدی، ص ۴۵۷، ب ۲)

در این مثال «چیست» به «سلطان» ارجاع می‌دهد. البته در برخی از ضمائر پرسشی مانند «چیست» و «کجا» به دلیل حذف به قرینه معنوی فرایند جایگزینی صفت به جای موصوف قدری پیچیده است؛ مثال دیگر:

به کجا چنین شتابان؟ گون از نسیم پرسید

به هر آن کجا که باشد به جز این سرا، سرایم

(شفیعی، ص ۲۴۲، ب ۱)

در این متن «کجا» به صورت پس مرجع به «هر آن کجا که ...» ارجاع می‌دهد. **ضمیر مبهم:** تمام صفت‌های غیربانی از جمله صفت‌های مبهم اگر جانشین (و به عبارت درست جایگزین) موصوف شود، ضمیر است و می‌تواند مانند اسم کلیدی نقش‌های اسم را بپذیرد (نوبهار، ۱۳۷۲: ص ۱۴۰). برخی از ضمائر مبهم عبارت است از: همه، هیچ، دیگری، این و آن، فلان، بهمان،

در مورد ضمائر مبهم باید گفت این ضمائر در ایجاد انسجام نقش چندانی ندارد، زیرا در بیشتر مواقع مرجع آنها ناشناخته است و به همین دلیل نمی‌تواند ارتباطی بین خود و مرجعشان ایجاد کند. به همین دلیل نیز «مبهم» نامیده می‌شود. نکته دیگر اینکه در ترجمه، «one» به «یکی» برگردان می‌شود و می‌دانیم که «یکی» جزء ضمائر مبهم است؛ اما هالیدی «one» را عامل جایگزینی اسمی می‌داند؛ مثال برای ضمیر مبهم:

هرکسی را نتوان گفت که صاحب‌نظر است خودپرستی دگر و نفس‌پرستی دگر است

(سعدی، ص ۳۸۴، ب ۱)

در این بیت ضمیر «هرکسی» مرجع روشنی در متن ندارد و به همین دلیل موجب ایجاد انسجام در متن نمی‌شود. مثال دیگر:

صبر بر جور رقیبت چه کنم / ار نکنم؟ همه دانند که در صحبت گل خاری هست

(سعدی، ص ۴۰۰، ب ۵)

در این مثال نیز مرجع «همه» روشن نیست.

نتیجه‌گیری

عوامل انسجام متن ادبی (بویژه شعر) به دلیل تفاوتی که با متن غیر ادبی دارد از نوع اخیر گسترده تر است. به همین دلیل در این مقاله، عواملی که به متن ادبی انسجام می‌بخشد به عوامل انسجامی از دیدگاه هالیدی اضافه شده است. به این ترتیب عوامل انسجام‌بخش متن ادبی به شرح زیر است:

۱. ارجاع: شامل ارجاع شخصی، اشاره‌ای و مقایسه‌ای (عام و خاص).
۲. انسجام واژگانی: شامل تکرار آوایی و تکرار مؤلفه معنایی (با هم‌آیی متداعی) شامل هم‌معنایی، عامیت معنایی و...
۳. جایگزینی: شامل جایگزینی اسمی، فعلی و بندی
۴. حذف: شامل حذف فعل، اسم، بند و... به قرینه لفظی
۵. ربط: شامل حروف ربط فارسی
۶. تقارن نحوی: شامل تکرار ساخت و لف‌ونشر

عملکرد این عوامل یا انسجام جمله‌های متن ادبی حاصل دو نوع ارتباط است: اول ارتباطی که حاصل عملکرد عواملی است که بین دو جمله یا اول دو یا چند جمله قرار می‌گیرد و آنها را به هم متصل یا منسجم می‌کند. مشهورترین این عوامل در فارسی حروف ربط است. دوم ارتباطی که حاصل رابطه اجزای دو جمله با یکدیگر است. این نوع رابطه شامل حذف، جایگزینی، انسجام واژگانی، توازن نحوی و ارجاع است. ارجاع رابطه‌ای است که طی آن تعبیر یا تفسیر یکی از طرفین ارجاع، یعنی عنصر پیش‌انگار بر اساس ویژگیهای معنایی آن عنصر انجام نمی‌شود؛ بلکه برای این منظور به طرف دیگر رابطه، یعنی مرجع، رجوع می‌شود؛ به عبارت دیگر عنصر پیش‌انگار عنصری است که به صورت بالقوه مصداقهای فراوانی دارد که برای روشن شدن مصداقش باید به مرجع آن رجوع کرد. به همین دلیل انسجام متن، تنها با وجود عامل «رجوع‌کننده» شکل نمی‌گیرد، بلکه وجود هر دو عامل رجوع‌کننده و مرجع برای شکل گرفتن بافتار و انسجام دو یا چند جمله و در پی آن متن لازم است؛ به تعبیر دیگر وجود پیش‌انگار برای شکل‌دهی انسجام و بافتار متن کافی نیست، بلکه این پیش‌انگار باید در متن پاسخی داشته باشد.

اگر مرجعها در متن باشد، ارجاع را درون‌متنی و در غیر این صورت آن را برون‌متنی می‌نامیم. ارجاع درون‌متنی نیز به دو گونه پیش‌مرجع و پس‌مرجع تقسیم می‌شود. منظور از پس‌مرجع، ارجاعهایی است که مرجع آنها پس از عامل ارجاع در متن می‌آید و پیش‌مرجع، ارجاعهایی است که مرجع آنها پیش از عامل ارجاع در متن می‌آید. در نظریه هالیدی ارجاع به سه گونه شخصی، اشاره‌ای و مقایسه‌ای تقسیم می‌شود. ارجاع شخصی به مقوله شخص ارجاع می‌دهد. ارجاع اشاره‌ای به محل و میزان نزدیکی یا دوری اشاره می‌کند. ارجاع مقایسه‌ای نیز ارجاعی غیرمستقیم است که طی آن دو چیز

از طریق رابطه همانندی، شباهت، تفاوت و مانند به هم ارجاع داده می‌شوند؛ به عبارت دیگر در صورتی که دو چیز با هم مقایسه شود، رابطه ارجاعی بین آنها شکل می‌گیرد. تمامی این روابط ارجاعی تنها در صورتی انسجام‌بخش است که هر کدام از طرفین ارجاع در یک جمله باشد. اما ارجاع در زبان فارسی و انگلیسی تفاوت‌هایی نیز دارد. ارجاع شخصی: در زبان فارسی عناوین جداگانه‌ای برای ضمیر فاعلی و مفعولی وجود ندارد؛ بلکه این نقش ضمیر است که هویت آن‌را در جمله تعیین می‌کند؛ یعنی تنها عناوین ضمیر شخصی منفصل و متصل به کار می‌رود. این ضمائر به اقتضای جمله گاهی در نقش فاعل، گاهی در نقش مفعول و گاهی در نقشهای دیگر به کار می‌رود؛ اما در انگلیسی، ضمائر فاعلی و مفعولی دو نوع متفاوت از ضمائر است. گذشته از این برای سوم شخص مفرد در فارسی مذکر و مؤنث مطرح نمی‌شود. اما در انگلیسی برای مذکر و مؤنث در این شخص، ضمائر جداگانه وجود دارد. به علاوه آنچه در زبان انگلیسی با عنوان ضمیر ملکی شناخته می‌شود در فارسی معادلی ندارد. به عنوان معادلی ناقص تنها می‌توان به ضمیر اختصاص اشاره کرد که آن هم فقط مورد قبول یکی از دست‌نویسان و غیر قابل تصریف است؛ یعنی برای هر شش شخص تنها واژه «آن» به کار می‌رود. برای صفات ملکی هم نمی‌توان در فارسی معادلی یافت؛ مگر ضمائر شخصی که گاهی در نقش اضافی، معنای صفت ملکی می‌دهد؛ مانند «م» در کتابم یا «ت» در کتابت که شیوه کاربرد آنها با شیوه کار برد صفات ملکی در انگلیسی بکلی متفاوت است.

ارجاع اشاره‌ای: در زبان فارسی برای اشاره به دور و نزدیک ضمائر جداگانه وجود ندارد؛ یعنی «این، آن، اینها، آنها و ...» هم برای اشاره به نزدیک به کار می‌رود هم اشاره به دور و هم اشاره به متن و مانند آن. البته گاهی گفته می‌شود که «این» برای اشاره به نزدیک و «آن» برای اشاره به دور است. در فارسی برای حرف تعریف «the» به عنوان ضمیر اشاره خنثی معادلی وجود ندارد و در ترجمه گاهی می‌توان ضمائر اشاره مانند این و آن را به جای «the» آورد.

گذشته از این موارد به نظر می‌رسد انواع ضمیر در انگلیسی از فارسی محدودتر باشد. در انگلیسی به جز آنچه هالیدی در این جدولها گرد آورده است یعنی ضمائر شخصی و اشاره تنها سه نوع دیگر از ضمیر وجود دارد یعنی ضمائر انعکاسی و تأکیدی، ضمائر موصولی و ضمیر متقابل. ضمیر متقابل در فارسی نیز با همین عنوان خوانده

می‌شود و ضمیر انعکاسی و تأکیدی انگلیسی تقریباً با ضمیر مشترک فارسی منطبق است. اما بخش عمده‌ای از آنچه در انگلیسی ضمیر موصولی خوانده می‌شود در فارسی حرف ربط است. به جز این ضمائر در فارسی چهار نوع دیگر ضمیر وجود دارد: ضمیر اختصاص که در حوزه ضمائر شخصی قرار دارد و ویژگی انسجامی آن مسلم است؛ چون هالیدی نیز ضمائر ملکی را در فهرست عوامل انسجام آورده است. اما تکلیف ضمائر پرسشی، مبهم و شمارشی روشن نیست. به این دلیل نگارندگان فرایند ارجاع را در همه ضمائر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که هر ضمیر با مرجع خود رابطه ارجاعی دارد؛ اما انسجام بخشی رابطه ارجاعی همه ضمائر مسئله‌ای است که پژوهش جداگانه‌ای می‌طلبد. بنابراین می‌توان انواع ارجاع شخصی و اشاره‌ای را در زبان فارسی به این صورت تقسیم بندی کرد: ارجاع شخصی شامل ضمائر شخصی و اختصاص و ارجاع اشاره‌ای شامل ضمیر اشاره و قیده‌ای اشاره‌ای است.

پی‌نوشت

- 1.texture
2. text
- 3.cohesion
- 4.reference
- 5.ellipsis
- 6.substitution
- 7.conjunction
- 8.lexical cohesion
- 9.personal reference
- 10.demonstrative reference
- 11.comparative reference
- 12.presupposition
- 13.anaphoric
- 14.cataphoric

منابع

کتابهای فارسی

۱. انوری، حسن؛ احمدی‌گیوی، حسن؛ دستور زبان فارسی (۲)؛ تهران: فاطمی، ۱۳۷۸
۲. انوری، اوحدالدین؛ دیوان؛ به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی؛ تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۶.
۳. حافظ، خواجه‌شمس‌الدین؛ دیوان؛ به تصحیح محمد قزوینی و قاسم‌غنی؛ تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ چهارم، ۱۳۸۲

۴. خاقانی شروانی، افضل‌الدین؛ دیوان؛ به کوشش ضیاء‌الدین سجادی؛ تهران: زوار، چاپ هفتم، ۱۳۸۲.
۵. خیام‌پور، ع؛ دستور زبان فارسی؛ تبریز: ستوده، ۱۳۸۴.
۶. سعدی، مصلح‌الدین؛ کلیات؛ تصحیح بهاء‌الدین خرمشاهی؛ تهران: دوستان، چاپ چهارم، ۱۳۸۳.
۷. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه؛ به تصحیح تقی مدرس رضوی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ ششم، ۱۳۸۳.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ آینه‌ای برای صداها؛ تهران: سخن، چاپ اول، ۱۳۷۶.
۹. صفوی، کوروش؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۳.
۱۰. فرخی سیستانی، دیوان، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار، چاپ ششم، ۱۳۸۰.
۱۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ تهران: قطره، چاپ پنجم، ۱۳۷۹.
۱۲. فرشیدورد، خسرو؛ دستور مفصل امروز؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۱۳. مشکوه‌الدینی، مهدی؛ دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری؛ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۱.
۱۴. مولوی، جلال‌الدین؛ مثنوی معنوی؛ به تصحیح رینولد نیکلسون؛ تهران: بهزاد، چاپ هشتم، ۱۳۷۵.
۱۵. ناتل خانلری، پرویز؛ دستور زبان فارسی؛ تهران: توس، ۱۳۸۴.
۱۶. نظامی گنج‌ای، الیاس بن یوسف؛ اقبالنامه؛ تصحیح حسن وحید دستگردی؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ تهران: قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۸.
۱۷. نوبهار، مهرانگیز؛ دستور کاربردی زبان فارسی؛ تهران: رهنما، ۱۳۷۲.
۱۸. نیما یوشیج؛ دیوان؛ به کوشش سیروس طاهباز؛ تهران: نگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۵.
۱۹. وحیدیان کامیار، تقی؛ با همکاری غلامرضا عمرانی؛ دستور زبان فارسی (۱)؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۴.

پایان‌نامه‌های فارسی

۲۰. علیجانی، فریبا؛ عوامل ربط به عنوان ابزاری برای انسجام متن؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران: ۲-۱۳۷۱.
۲۱. محمد ابراهیمی، زینب؛ روابط انسجامی در زبان فارسی (ارجاع)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران: ۷۶-۱۳۷۵.

کتاب‌های انگلیسی

22. Cohesion in english, M.A.K. Halliday, Roqiye Hassan, London, Longman: 1984
23. Cohesion in english, M.A.K. Halliday, Roqiye Hassan, London, Longman: 1976.

بررسی و مطالعه تطبیقی منطق الطیر عطار و افسانه قرون هوگو

زینب مشتاقی

مربی زبان و ادبیات فرانسه بنیاد دانشنامه بزرگ فارسی

چکیده

از اوایل قرن هفدهم دو ملت ایران و فرانسه به یکدیگر نزدیک شدند. واکنش نویسندگان و منتقدان فرانسوی به جاذبه و کششی که ایران برای آنها داشت، خاص و چند جانبه بود. آنان ابتدا قهرمانانی کهن مانند کوروش و غیره... را ستایش می‌کردند. بعدها با اطلاعاتی که از طریق مبلغان دینی و مسافران و گردشگران به دستشان رسید با داستان هزار و یک شب و گلستان سعدی آشنا شدند. آنها از آثار نویسندگان و شاعران ایران به عنوان شیوه و روشی اجتماعی، سیاسی، دینی و خود انتقادی بهره می‌بردند و به زرتشت به عنوان «قدیمی‌ترین دین» علاقه‌مند بودند. آشنایی تدریجی آنان با شاعران دیگر ایران در آفرینش آثار ادبی جدید نویسندگان فرانسوی الهامبخش بود. افزون بر اینها آنان ایران باستان را به عنوان کشور حقیقت، عدالت و پاکی تحسین کردند و گروهی از شاعران ایرانی را صاحبان و استادان اخلاق بدیع دانستند و گروهی از آنان شیفته عرفان ایرانی شدند.

ویکتور هوگو نخستین کسی است که از مضامین عرفان ایرانی در تألیف اثر حماسی و شاهکار خود افسانه قرون^۱ بسیار بهره گرفته است. در افسانه قرون، سرنوشت انسان با سرنوشت سنگها، خدایان و ستارگان آمیخته شده است. «افسانه قرون، بیان وضع بشری به شکل اثری دوره‌ای، توصیف پی‌درپی و همزمان آن در تمام جهات، تاریخ، قصه، فلسفه،

تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۹/۴

تاریخ پذیرش: ۱۳۸۶/۱۱/۲۱

دین و علم است^۲».

اشعاری که براساس دست نوشته‌های هوگو چاپ شده (کتاب دوم و سوم) حاکی از این است که هوگو آگاهانه و یا به شکلی ناخودآگاه، تحت تأثیر مطالعات گذشته از منطق الطیر عطار الهام گرفته است. در این مقاله سعی شده است مقایسه‌ای میان این دو اثر انجام گیرد.

کلید واژه: منطق الطیر، افسانه قرون، عطار، هوگو

مقدمه

زمانی که هوگو در گرنزی^۳ در تبعید به سر می‌برد، دور از هیاهوی شهرها فرصت فکر کردن درباره سرنوشت انسان را می‌یابد. او دست استمداد به جانب کسانی دراز می‌کند که می‌توانند به او در جستجوی متافیزیکی‌اش کمک کنند. از مدتها قبل، یعنی از زمانی که در فکر نوشتن شرقیات^۴ بود، عطار و منطق الطیر را می‌شناخت. او منطق الطیر را «دریای شعر» می‌نامید (Les Orientales, in Œuvres Complètes de Victor Hugo) (éd. Imprimerie Nationale, 1912, vol I, p.768). او در تألیف دو شعر بلندی که کل بخش سوم شاهکار او یعنی افسانه قرون است از آثار و اندیشه‌های عطار بهره برده است. کتاب اول داستان آفرینش، سرگذشت انسان و مبارزه همیشگی میان خوبی و بدی را بیان می‌کند. قهرمان این داستان، انسان و موضوع آن عروج انسان به سوی نور است. این قهرمان و این موضوع عظمت و ارزش سمبلیک دارد. ایمان به پیشرفت، هوگو را در دنیای عارفانه و رازآلودی وارد می‌سازد. خود او در مورد افسانه قرون گفته است: «کتابی است در شکوفایی انسانها در طول قرن‌ها؛ انسانهایی که از «ظلمت» رهایی می‌یابند و به سوی نور رهسپار می‌شوند و به «آزادی و کمال» دست می‌یابند. وحدت آن نیز، که از داستانهای پراکنده‌ای شکل گرفته، وحدت بشریت است. «رشته باریک و اسرارآمیز هزار خم زندگی انسانها، یعنی پیشرو آزادی»^۵. با مرگ دیو، نور خدا بر همه چیز و همه‌جا ساری و جاری می‌شود. هوگو در کتاب دوم بار دیگر به دفاع از ضعیفان در مقابل ستمگران می‌پردازد.

هوگو در افسانه قرون، پایان کار شیطان^۶ و خدا^۷ حماسه را به اوج کمال خود می‌رساند. می‌توان عناصر مابعدالطبیعه هوگو را بدین شکل بیان کرد: برای اینکه مخلوق از خالق کامل خود متمایز شود، شاید می‌باید خلقت کامل نباشد. علاوه بر آن، ماده نشانه وجود

شرّ است که وزن آن وجود مخلوق را به سقوط کشانده است. موجودات هم پس از این پراکندگی مجموعه‌ای پیوسته و نردبانی را تشکیل می‌دهند که از ماده شروع می‌شود و از انسان بالاتر می‌رود (محیط خلقت) تا به سوی خدا. «همه‌چیز زنده است» (Les Contemplations, VI, 26).

هر پله این نردبان با درجه‌ای معنوی و اخلاقی مطابقت دارد. هر موجودی پس از مرگ متناسب با رفتاری که در طی زندگی خود انجام داده است یا از نردبان موجودات پایین می‌رود یا به بالا صعود می‌کند. بدین ترتیب انسان گناهکار وارد جسم حیوانی پست (قورباغه، عنکبوت) و یا سنگریزه‌ای می‌شود و انسان صالح و نیکوکار، قهرمانی ظلم ستیز می‌شود. مغ، شاعر یا حتی بالاتر از آن، ملک می‌شود: «همه‌چیز از روحها پر است» (Les Contemplations, VI, 26). همه‌چیز مسخ می‌شود و همه‌چیز به جانب رستگاری فراگیر پیش می‌رود. موجودات پست در اثر رنج و عذاب و انسان در سایه عملش، کل موجودات به دلیل عشقی که دارند به صلح کل یا خدا می‌رسند. «تنها یک لحظه عشق درهای بسته جنت عدن را می‌گشاید» (La Légende des Siècles, "Sultan", Mourad).

هوگو در آخرین قسمت، خود را وابسته و تابع عارفان ایرانی و بویژه عطار، نشان می‌دهد. راهی که هوگو در افسانه قرون طی کرده همان راه عطار است در منطق الطیر. خلاصه منطق الطیر در اینجا بیان می‌شود تا با مقایسه آنها، شباهتها مشخص گردد.

خلاصه قصه منطق الطیر عطار

روزی هزاران پرنده مشتاق دور یکدیگر جمع می‌شوند تا از بین خودشان، کسی را برای پادشاهی انتخاب کنند. هدهد راه بلد به آنها می‌گوید که آنها پادشاهی دارند به نام سیمرغ (سی مرغ) که روی بلندترین قله دنیا در کوه قاف آشیانه دارد و آنها فقط باید به ملاقات او بروند. پرندگان توصیه‌های هدهد را گوش می‌کنند و تصمیم می‌گیرند به سوی آشیانه سیمرغ پرواز کنند، اما آنها راه بلند نبودند و یک هادی می‌خواستند. قرعه می‌کشند و قرعه به نام هدهد می‌افتد. همه او را عاقلترین پرنده می‌دانستند. او پیام‌آور و پیک حضرت سلیمان و ملکه سبا بود. با انتخاب وی، هدهد پرندگان را برای سفر طولانی و سخت به منظور رسیدن به بلندترین قله سلوک آماده می‌کند. او خطرهای مشکلاتی را یادآور می‌شود که ممکن است بین راه اتفاق بیفتد و پرندگان باید بر آنها

فایق شوند. تعدادی از پرنده‌ها هم تلاش می‌کنند دلیلی بیابند تا از رفتن سرباز زنند. هدهد برای هر یک دلیل می‌آورد و همه را برای پرواز متقاعد می‌کند. سرانجام، پرندگان راه می‌افتند، اما موانع فایق نشدنی و مشکلات بسیار است به گونه‌ای که در پایان، تنها از آنها سی مرغ موفق می‌شود که هفت وادی پرخوف را، که بر سر راه محل اقامت پادشاهشان بود، طی کنند و به مقصد برسند.

بس تن بی‌بال و پرنجور و سست دل شکسته، جان شده، تن نادرست (۴۱۸۱)
دید سی‌مرغ خرف را مانده باز بال و پرنه، جان شده، تن درگداز (۴۱۹۲)
در منطق‌الطیر، «حاجب‌لطف» از ضعف و زبونی و از شکوه ابدی «آن حضرت چون آفتاب» سخن می‌گوید؛ سپس «در برمی‌گشاید» و مرغان سوخته جان را بر سریر عزت می‌نشانند. هوگو در افسانه قرون چنین راهی را طی کرده است.

آخر از پیشان عالی درگهی چاوش عزت برآمد ناگهی (۴۱۹۱)
دید سی‌مرغ خرف را مانده باز بال و پرنه، جان شده تن درگداز (۴۱۹۲)
گفت «هان ای قوم از شهر که اید؟ در چنین منزلگه از بهر چه اید؟ (۴۱۹۴)
چیست ای بی‌حاصلان نام شما؟ یا کجا بوده‌ست آرام شما؟ (۴۱۹۵)
یا شما را کس چه گوید در جهان؟ با چه کار آید مشتی ناتوان؟ (۴۱۹۶)
آنها پاسخ دادند:

جمله گفتند «آمدیم این جایگاه تا بود سیمرغ ما را پادشاه (۴۱۹۷)
ما همه سرگشتگان درگهیم بیدلان و بیقراران رهیم (۴۱۹۸)
ملتی شد تا درین ره آمدیم از هزاران، سی به درگه آمدیم (۴۱۹۹)
بر امیدی آمدیم از راه دور تا بود ما را در این حضرت حضور (۴۲۰۰)
آنها چیزی عجیب و شگفت‌آور دیدند. در آنجا فقط نور درخشانی را دیدند که همه چیز را دربر گرفته بود.

حضرتی دیدند بی‌وصف و صفت برتر از ادراک عقل و معرفت (۴۱۸۲)
صد هزاران آفتاب معتبر صد هزاران ماه و انجم بیشتر (۴۱۸۴)
جمع می‌دیدند حیران آمده همچو ذره پای کوبان آمده
جمله گفتند «ای عجب چون آفتاب ذره‌ای محو است پیش این جناب
پس از ناله و شکوه بسیار مرغان هر نفس صد پرده دیگر گشاد (۴۲۲۶)
حاجب لطف آمد و در برگشاد پس ز نور النور در پیوست کار (۴۲۲۷)
شد جهان بی‌حجابی آشکار

حجله را در مسند قربت نشاند بر سریر عزت و هیبت نشاند (۴۲۲۸)

بعد از تلاشهایی بسیار موفق شدند دیدگان خود را بازکنند و دیده به روی پادشاه خود اندازند. اما این بار بیشتر تعجب کردند چون آنها فقط تصویر خود را دیدند.

چون شدند از گلِ گل پاک آن همه یافتند از نور حضرت جان همه (۴۲۵۸)	باز از سر بنده جان جان شدند باز از نوعی دگر حیران شدند (۴۲۵۹)
آفتاب قربت از پیشان بتافت هم زعکس روی سیمرغ جهان	جمله را از پرتو آن جان بتافت (۴۲۶۱)
چون نگه کردند آن سی مرغ زود بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود (۴۲۶۳)	چهره سیمرغ دیدند آن زمان (۴۲۶۲)
در تحیر جمله سرگردان شدند می نداشتند این، تا آن شدند (۴۲۶۴)	بی تفکر در تفکر ماندند (۴۲۷۰)
خویش را دیدند سیمرغ تمام بود خود سیمرغ سی مرغ مدام (۴۲۵۶)	
آن همه غرق تحیر ماندند بی تفکر در تفکر ماندند (۴۲۷۰)	

حاجب به آنها گفت که به هدف رسیده‌اند و آنها برای اینکه ابدی شوند باید در «گل» محو شوند.

چون شما سی مرغ اینجا آمدید سی درین آینه پیدا آمدید (۴۲۷۵)	محو ما گردید در صد عز و ناز تا به ما در، خویش را یابید باز (۴۲۸۵)
محو او گشتند آخر بر دوام سایه در خورشید گم شد والسلام (۴۲۸۶)	لاجرم اینجا سخن کوتاه شد رهرو رهبر نماید و راه شد (۴۲۸۷)

۱۴۴



هوگو از این قصه سمبلیک چگونه بهره گرفته است؟ هوگو ابتدا در نظر داشته است حماسه‌ای را نقل کند که قصه رنجهای انسان و بشریت در مبارزه پیوسته با بدیهاست؛ بدیهایی که شیطان روی زمین می‌پراکند و این انسان است که در پایان این مبارزه موفق می‌شود و خدا را از بردگی او آزاد می‌کند. با به مهلکه افتادن شیطان و سقوط و نابودی او حکومت خداوند فرا می‌رسد.

چگونه است که همه عالم، خدا را جستجو می‌کنند ولی کسی او را نمی‌یابد؟ صفات و اوصافش چیست؟ هرگز کسی توانسته است او را بشناسد؟ ما کجاییم؟ ماده چیست؟ روح چیست؟ همه اینها از کجا می‌آیند؟ پس از مرگ بر سر ما چه می‌آید؟ اینها سوالاتی است که شاعر مطرح می‌کند و به دنبال پاسخ آنها می‌گردد.

ابتدا شاعر از دور صداهایی می‌شنود که هر یک به گونه‌ای متفاوت با او از خدا سخن می‌گویند. سپس مرغان گوناگون را که برای رسیدن به سر منزل مقصود، راه‌های گوناگونی را پیش گرفته‌اند، می‌آورد. به نظر می‌آید، شاعر به پیروی از عطار، ابتدا پرندگان

را به سخن‌وامی‌دارد و سپس درصدد برمی‌آید سخنان را از زبان سروشهای غیبی بیان کند تا اصالت بیشتری به آنها ببخشد.

خلاصه داستان

در عالم «رؤیا» دیدم که «نقطه‌ای سیاه» بالای سرم نمایان شد. این سیاهی والا و عظیم که در حال آمدن و رفتن بود، مرا به خود می‌خواند. جذب او شدم و به سوی آن پرواز کردم. ناگهان کسی مرا گرفت و گفت بایست! در همین زمان دستی روی شانه‌ام قرار گرفت. من از نزدیک نگاه کردم و چهره‌ای عجیب دیدم: «موجودی بود همه دهان، بال و چشم» (Un être "semé de bouches, d'ailes, d'yecx"). سر و صدایی که داشت بیش از سر و صدای یک گله پرنده بود. من از او می‌پرسم که کیست. شبیح به من می‌گوید:

من بال شب هستم

پرنده تیره گون ابرها و آذرخشاها

طاوس سیاه و پر گشوده آسمانها ... (حدیدی، ۴۹).

- Je suis une des plumes

De la nuit, sombre oiseau de nue et de rayons,

Noir paon épanoui de constellations

او هم چنین اضافه می‌کند که «ریزش صداها و باورها» le flux des voix et »

des opinions»، «شبیح» le fantôme روزها، ماه‌ها و هفته‌هاست. او «قبر» le »

tombe)، توفان و ستون (l'ouragan et le pilier)، او بی‌ارزش و والاست (Il est)

(tout ensemble le médiocre et le sublime). اوست که متفکران و فلاسفه

Ces pauvres mouches frêles را حمایت، و حفظ می‌کند. من دوباره سؤال

می‌کنم و این بار شبیح به من پاسخ می‌دهد برای تو (شاعر) که از دنیای علت و معلول

فراتر نمی‌توانی بروی و تنها گوشه‌ای از هستی را می‌توانی ببینی، من روح انسانی هستم.

- Pour toi qui, loin des causes

Vas, flottant, et ne peux voir qu'un coté des choses.

Je suis l'Esprit Humain

(Victor Hugo , (Euvres complètes. éd. Chronologique, X, 28)

موجود عجیب و غریب (= چاوش عزت، حاجب لطف در منطق‌الطیر) از شاعر

می‌پرسد که از کجا می‌آید و برای چه به اینجا آمده است. از او می‌پرسد آیا «آتش، هاله

نور، پرتو» «Des feux, des nimbes, des rayons» می‌خواهد؟ شاعر می‌گوید هیچ کدام از اینها را نمی‌خواهد. او فقط «نام او» را می‌خواهد. وقتی او این کلمه را با صدای بلند می‌گوید، همه چیز در برابر او بسته می‌شود.

همه درها به رویم بسته شده و فضا،

که در توده‌ای از ابر فرو رفته بود

به ظلمت شب بدل گردید.

من صدای قهقهه‌ای شنیدم و دیگر هیچ ندیدم (حدیدی، ۴۵۰).

Et l'espace

De clart'e qui tremblait dans la nuit épaisse

Sombra dans l'air plus noir qu'un ciel cimmérien

J'entendis un éclat de rire et ne vis plus rien (Ibid. X, 33)

شاعر اصرار می‌کند که فقط نام او را می‌خواهد و آن را در شبی همیشگی تکرار می‌کند و چون پاسخی نمی‌شنود به فلاسفه، عارفان بزرگ و پیامبران متوسل می‌شود.

تو ای ایوب که همیشه نالانی تو ای باذیل مقدس^۱ که می‌اندیشی، بگویند نمی‌توان کمی از روز را دید؟

Toi, Job, qui te planins; toi, Basile qui médites;

Est- ce qu'on ne peut voir un peu de jour, dites? (Ibid., X, 35)

این بار هم صدای قهقهه‌ای را که از تاریکی می‌آید می‌شنود. شاعر عصبانی می‌شود و این بار فریاد می‌زند کیست که می‌خندد؟ Qui donc a ri? خودت را نشان بده!

Qu'il se montre
les plis vagues jetaient «monter du fond de l'abîme un suaire»
«un odeur d'ossuaire»

من «کفن» [= حجاب] هستم. او بود که می‌خندید. او به شاعر می‌گوید:

این رهگذر! گوش کن تو تا اینجا فقط رؤیاهایی دیده‌ای.

- Passant

Ecoute! Tu n'as vu jusqu'ici que des songes,

Que de vagues lueurs flottant sur des mensonges... (Ibid., X, 36)

این پاسخ، کنجکاوی شاعر را با وجودی که وحشت کرده بود برمی‌انگیزد. او می‌خواهد حقیقت را بداند.

آیا می‌خواهی بالاتر از طبیعت تاریک پرواز کنی؟

می‌خواهی در نور و روشنایی باور نکردنی و پاک (پرواز کنی)؟

Veux- tu planer plus haut que la sombre nature?
Veux- tu dans la lumière inconcevable et pure
Ouvrir les yeux, par l'ombre affreuse appesantis? (Ibid., X,37)

موجود شگفت‌انگیز و عجیب، پیشانی او را با نوک انگشت لمس می‌کند و شاعر به خواب می‌رود. پس از بیداری، می‌گوید ای شب تو مرا فریفتی؛ من هنوز هیچ چیز نمی‌دانم.

Spectre, tu m'as trompé, Je ne sais rien encore

شاعر با دقت به شب نگاه می‌کند. چیز عجیبی است! او در آنجا تصویر همه موجودات زنده را می‌بیند و نیز صورت همه چیزهایی که روی زمین وجود داشت. با این همه این شهود او را خوشحال نمی‌کند. او چون همیشه می‌خواهد «نام او» را بشناسد و بداند. شب به هزاران دهان و لب تغییر شکل می‌دهد و هر یک با صدایی خاص با او صحبت می‌کنند. اولین صدا، صدای فیلسوفان است که به او توصیه می‌کنند به هیچ چیز به شکل محکم و متقن ایمان نیاورد و باور نکند و همیشه کمی شک در عقایدش داشته باشد برای اینکه بتواند به آنها برگردد.

هیزم‌شکنان سختکوش به بیشه آمده‌اند

اگر نمی‌بینی، انکار کن و اگر می‌بینی شک

Les rudes bûcherons sont venus dans le bois

Si tu ne vois pas nie, et doute si tu vois

(Victor Hugo, (Euvres complètes, éd. Chronologique, X,43)

صدای دور دومی از کثرت در وحدت و از وحدت در کثرت، نوعی پائنه‌ایسم^۹ (خدا همه چیز است، حکمت وحدت، خدا به منزله روح عالم) به شکل عطار در منطق‌الطیر و تذکره‌الاولیا سخن می‌گوید.

و او همه چیز است

یکی بیش نیست.

... tout est l'unité. Forme joueuse ou triste,
Tout se confond dans tout, et rien à part n'existe
O vivant! Et sais-tu ce que dit l'abîme? Un.
... Et toi, tu cherches Dieu?
Hélas? (Ibid., X, 45)

چون نگه کردند آن سی مرغ زود

بی‌شک این سی مرغ آن سیمرغ بود

در تحیر جمله سرگردان شدند

باز از نوعی دگر حیران شدند

سومین صدا به دلیل خطرهایی که در سفر طولانی‌اش منتظر اوست به او هشدار می‌دهد.

Qui que tu sois, redoute, au gouffer où tu plonges,
Le vague coudolement des vains passants des songes.
(Œuvres complètes de Victor Hugo, éd. Chronologique, X 47)

صدای چهارم، شاعر را برای شناختن و دانستن «نام خدا» بسیار پرمدها می‌بیند؛ زیرا هیچ چیز قابل فهمی در این «انتزاع غمگین» نمی‌بیند. حتی آنهایی که توانسته‌اند به «قله‌های مهلک»^۹ برسند در «گرداب فریبنده»^{۱۱} سرگردان شده و گم‌شده‌اند.

... aux imprudents penchés sur l'Absolu!
Pour avoir trop sondé, pour avoir trop voulu.
(Ibid., X, 48)

هیچ دانایی کمال او ندید

هیچ بینایی جمال او ندید

صد هزاران سر چو گوی آنجا بود

های های و های و هوی آنجا بود

شیر مردی باید این ره را شگرف

زان که ره دور است و دریا ژرف ژرف

پنجمین صدا تقریباً همان لحن را دارد: هرچه انسان برای شناختن جوهر الهی انجام داده و هرچه اختراع کرده، عبارت است از کتابهای دعا^{۱۲}، پیامهای غیبی^{۱۳} و کتابهای آسمانی^{۱۴}؛ غیر آن همگی آثار، او را بیشتر در تاریکی فرو برده‌اند. همه در این راه درمانده‌اند؛ حدیثی گفته و خاموش شده‌اند.

C'est l'obscurité, c'est la source profonde
Que (son) œil veut scruter, que veut fouiller (sa) sonde.
(Ibid. X, 51-52)

ششمین صدا از شاعر می‌خواهد ابتدا مشخص کند که خدا چیست که او نامش را جستجو می‌کند. آیا خدای ستمکاران است یا خدای پارسایان؟ یا اینکه خدای انتقام‌جو^{۱۵} و کینه‌توز^{۱۶} در یهودیت؟^{۱۷} ندایی در می‌رسد که خدایی که تو در جستجوی اوئی کدامین است؟

بگو! خدای تلهای آتش است؟

خدای عاشقان بیدل است؟

خدای مصلحت‌اندیشان است؟ کدامین است؟ (حدیدی، ۴۵۳-۴۵۲)

شاعر جواب می‌دهد:

Je vevx le nom du Vrai, criai- je, plein d'effroi,
Pour que je le redise à la terre inquiète.
(Ibid., X, 57-59)

من نام خدای راستین را می‌خواهم
تا آن را برای زمینیان پریشان حال، بازگویم.
این صداهای زیاد که هر یک، یک تئولوژی را معرفی می‌کند و بحثهایشان بسیار
طولانی است با شاعر سخن می‌گوید و نمی‌تواند شاعر را مجاب کند. دسته‌ای از
پرندگان نیز که در جستجوی او هستند به پرواز درمی‌آیند که راهی پرخطر و ترسناک
را برای دیدارش پشت سر گذاشته بودند.
باید منتظر ماند که شیطان به پایانش برسد و در تاریکی و ظلمت بیفتد. باید منتظر
ماند تا نور، همه چیز را بپوشاند و شاعر جوابهای مناسب سؤالاتش را بیابد و تردید و
دودلی‌اش پایان یابد.
«آواز پرنده‌ها» سرود واقعی از عظمت خداوند را بیان می‌کند آن هم بین دو
مرحله‌ای که شاعر طی کرده است.
پرندگان، پرندگان، باز هم پرندگان
همه با هم می‌خوانند و می‌خندند،
عشق می‌ورزندند و در نور و سرور غرق می‌گردند
[خدایا] تو در ما نیز آتشی پر فروغ برافروخته‌ای،
آتشی که خوش می‌سوزد
و از فراز آسمانها می‌جوشد
عقاب در هوا
پرتوی از توست
و گنجشگ بارقه‌ای
ما همه به سوی نور روان هستیم
و در نور غرق می‌گردیم... (حدیدی، ۴۵۳).

Des oiseaux, des oiseaux et encore des oiseaux
Tout cela chante, rit, aime, inondé d'aurore (Ibid. XI, 1722)
Tu (Dieu) nous dors aussi tous
Feu si doux
Qui du haut des cieux ruisselles.
Les aigles sont, dans les airs,

Des éclaires;
Les moineaux des étincelles.
Nous rentrons dans les rayons.
Nous fuyons
Dans la clarté de notre mère;
Et paraît
S'évanouir en lumière...(Victor Hugo, (Euvres complètes, éd.
Chronologique, XI, 1724)

سرانجام سقوط شیطان به حکمفرمایی خداوند منجر می‌شود و به سردرگمی شاعر
پایان می‌دهد.

Des oiseaux, des oiseaux et encore des oiseaux
Tout cela chante, rit, aime, inondé d'aurore (Ibid. XI, 1722)
او هم سرشار از عشق جهانی است؛ عشقی که همه آفریدگان را به ستایش خدا
سوق می‌دهد. این همان عشق است که او را به طغیان علیه مشیت الهی هدایت کرده است.

Je l'aime! Nuit! Cachot sépulcral, mort vivante.
Gouffres profonds, enfers, abîmes! J'aime Dieu!
Je l'aime! Je l'aime! C'est l'horreur! C'est le feu!
Que vais-je devenir, abîmes? J'aime Dieu (Ibid. XI, 1721-1722)
از اینجا به بعد تأثیر عطار آشکارتر است. مرغان هوگو نیز در راه طلب، حرکت

می‌کنند؛ سفر آغاز می‌کنند. برخی از آنها نیز مانند مرغان عطار به بهانه‌هایی از ادامه راه
سرباز می‌زنند. پرندگان هوگو همگی مانند پرندگان عطار می‌کوشند طی مراحل مختلف
به سوی قله (آشیانه سیمرغ) پرواز کنند. تنها بعضی از آنها موفق می‌شوند به مقصود
برسند، بقیه بعد از روبه‌رو شدن با مشکلات بیشمار از ادامه پرواز چشمپوشی می‌کنند.
بعضی از آنها با نفی همه‌چیز به پوچی رسیده‌اند. خفاش مظهر بی‌دینی است (Le
Cheuve- Souris). او گمان می‌کند که آسمان یک «رؤیا»، عالم «هاویه‌ای متشکل از
فناها» تولد «مبتذل» (obscène) و عشق «آلوده و نفرت‌انگیز» «immond» است. به
علاوه سؤال این است که کسی واقعاً به دنیا می‌آید؟ کسی واقعاً زندگی می‌کند؟ چرا
لازم است که خدایی وجود داشته باشد؟ آب جاری است؛ درخت رشد می‌کند و
همه‌چیز آنجاست. خفاش می‌گوید که همه‌جا را گشته و هیچ‌چیز نیافته است.

- Je suis allée
Jusqu'au fond de cet abîme et je n'ai vu personne. (Euvres
complètes de Victor Hugo, imprimerie Nationale, XI, 386)
جغد که «چشم پرفروغ ظلمت و تاریکی‌هاست» و در صدد یافتن خدا بوده است بدون

اینکه هرگز با او برخورد کرده باشد، بدون وجود کمترین نشانی که بتواند او را در تشخیص این «شکل مبهم» کمک کند.

من او را نمی‌بینم اما گمان می‌کنم که آنجاست.

Moi, je ne la vois pas, mais je crois qu'elle est là (Ibid, XI, 390)

جغد مظهر شک فلسفی است که قدمی به جلو به سوی خداآوری^{۱۸} دارد. برعکس کلاغ^{۱۹} نماد نوعی ثنویت مانوی است^{۲۰}. او فکر می‌کند که نه تنها خدا وجود دارد بلکه دوتاست: کفن (حجاب) و وجود^{۲۱}، آسمان و ابر^{۲۲}، سایه و روز، خیر و شر، دو اصل مهمی که در واقع دنیا را بین خود تقسیم کرده‌اند. بعد نوبت به کرکس می‌رسد که مظهر بت‌پرستی، و معتقد است که هزاران خدا وجود دارد و بت‌پرستی‌ای که هر گروهی، خدایان خاص خود و آیین خاص خودشان را دارند.

Il est des Dieux. Ils sont les dieux, mais non les causes. (Ibid. XI, 416-417)

عقاب مظهر یهودیت است. او می‌خواهد بداند «به چه حقی» پرندگان دیگر در «سایه‌ای که آنها می‌خزند»، پرواز می‌کنند. او در مقابل خفاش است. او می‌گوید خدا وجود دارد او هم خدای خشم و انتقام است.

سرانجام، هما^{۲۳} در مقابل عقاب برمی‌خیزد. خدا نه بی‌رحم است نه انتقام‌گیرنده و نه حسود. او فقط عشق و رحمت است. او خدای مسیحیت است. این هم شاعر را متقاعد نمی‌کند. بعد از هما، فرشته است. او سمبل عقلگرایی است و می‌گوید که خدا، عدالت و نیکی است. او ابدی است. او هرگز نمی‌خوابد. انسان کامل نمی‌میرد و زندگی دیگری را بعد از مرگ شروع می‌کند.

این بحثها تا آنجا پیش می‌رود که ناگهان نقطه سیاه بالای سرشاعر محو می‌شود و آن موجود عجیب که همان حاجب لطف عطار است اعلام می‌کند: خدا فقط یک چهره دارد: نور و فقط یک نام دارد: عشق!

Dieu n'a qu'un front: Lumière, et n'a qu'un nom: Amour!

او از شاعر می‌پرسد آیا می‌خواهد به هدف، به مطلق برسد، وجود برتر و متعالی، وجود نامرئی را ببیند. شاعر پاسخ می‌دهد که بله. با این کلمه آسمان و زمین می‌لرزد و نوری درخشان همه‌چیز حتی «وجود عجیب»^{۲۴} را می‌پوشاند و آن «موجود شگفت» دوباره با نوک انگشت، پیشانی شاعر را لمس می‌کند و شاعر می‌میرد (Ibid, XI, 507, 541). همان‌طور که در منطق‌الطیر کل فانی می‌شود برای اینکه ابدی گردد.

حاجب لطف آمد و در بر گشاد هر نفس صد پرده دیگر گشاد
(۴۲۲۶)

شد جهان بی‌حجابی آشکار پس ز نور النور در پیوست کار
(۴۲۲۷)

نتیجه

با مقایسه این دو اثر معلوم شد که چگونه هوگو آگاهانه و یا ناخودآگاه و تحت تأثیر مطالعات گذشته از عطار الهام گرفته است. ابتدا مرغانی که برای رسیدن به سرمزل مقصود، راه‌های مختلف را طی کرده‌اند و مانند مرغان عطار هر یک سخنی دارند و تعدادی از آنها هم با دیدن مشکلات و سختی برای ادامه ندادن بهانه می‌آورند. البته در اثر هوگو بعضی از پرندگان، سمبل و نماد اندیشه و تفکری هستند که به برخی از آنان اشاره شد. در منطق الطیر هر پرنده نیز سمبل طیف و طبقه و گروهی است که از آنها فقط تعداد سی پرنده به مقصود می‌رسد. از سوی دیگر در اثر هوگو خود شاعر هم در این جستجو حضور دارد و در انتها آن‌کس که شک و دودلی و تردیدش پایان می‌پذیرد و به آرامش دست می‌یابد، خود شاعر است در صورتی که در منطق الطیر، خود عطار حضور ندارد و این پرندگانند که به طور نمادین به دنبال حقیقت هستند.

پی‌نوشت

1. La Légende des Siècles
2. Le Robert Des Grands Ecrivains de Langue Francaise, sous la direction de Philippe Hamon et Denis Roger- Vasselin, 2000)
3. Guernsesy
4. Le Orientales
۵. مقدمه هوگو بر چاپ اول افسانه قرون در ۱۸۵۹، این مقدمه در ۱۸۵۷ نوشته شده است. حدیدی، ۲۵۹
6. Le fin de satin
7. Dieu
8. Basile
9. Panthéisme
10. Les fatals sommets
11. Gouffres déceivants
12. Missels
13. Des Orac
14. Bibles
15. Vindicatif
16. Rancunier
17. Mosaïme



-
18. Déisme
 19. Corbeau
 20. Dualisme manichéen
 21. Le linceul et l'etre
 22. Nuée le ciel la
 23. Le griffon
 24. L'être étrange

منابع

۱. حدیدی، جواد؛ از *سعدی تا آراگون*؛ تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۷۳.
۲. عطار نیشابوری؛ *منطق الطیر*؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
3. **Collection littéraire Lagarde et Michard**, XIX e Siècle, Bordas, Paris, 1985.
4. **Le Robert Des Grands Ecrivains de langue française**, sous la direction de Philippe Hamon et Denis Roger- Vasselin, 2000.
5. Victor Hugo, **œuvres complètes**, éd. Chronologique.
6. Victor Hugo, **œuvres complètes**. éd. Imprimerie Nationale, t. XI, La fin de Satan, Dieu, 1911.

Analysis and Comparative Study of Attar's "Manteqo-Teir" and Hugo's "Centuries Legend"

Zeinab Moshtaqi

Abstract

The Iranian and French nations found their intimacies towards each other since the seventieth century. The reaction of both the writers and the critics towards the attraction they felt for Iran, was peculiar and multi-dimensioned. At first they praised the old heroes such as Cyrus. Later on they became familiar with the "A Thousand and One Nights" story and also Saa'di's Golestan through the religious promoters, tourists and other travelers. They used the Iranian works as a guideline for social, political, religious and self criticism. They were interested in Zoroastrian as the "oldest religion". Once they got familiar with the other works of the Iranian poets, the French authors were inspired by them in creating new literary works. In addition to these, they praised Iran as the country of justice, truth and innocence; whereas they considered a group of the Iranian poets as the holders of mere morality. Some of the French were quite keen on the Iranian mysticism.

Victor Hugo is the first French author to use such concepts regarding the Iranian mysticism in writing his epical masterpiece; "La Legende des Siecles". In this work man's destiny is combined and intermingled with the destiny of the stones, the Gods and stars. "La Legende des Siecles" is the expression of man's condition. This work covers many different writing forms simultaneously; history, story, philosophy, religion and science.

The poetry published based on Hugo's handwritings (Book 2 & 3), imply that Hugo was consciously, or unconsciously, influenced by his past studies; and therefore inspired by Attar's book; "Manteqo--Teir. This essay intends to compare these two works

Key words: *Manteqo-Teir, La Legende des Siecles, Attar, Hugo*

Role of Personal Reference and Aluusion in the Cohesion of Prosodic Persian Poetry

Q. Qolam Hosseinzadeh.PH.D.
Hamed Norouzi

Abstract

The relation existing among the sentences of any text has a vital role in its final perception. Due to this reason a number of linguistics have devoted a large share of their theoretical discussion to the analysis of this relation. One of these theories is Holiday's 'Role Tendency', in which he has made cohesion among the conceptual, verbal, syntactic and the rational sentences of any individual text. Through this attitude, coherence has factors such as; 1. reference. 2. subordination and omission. 3. vocabulary cohesion. and 4. Connection.

Since this discussion covers a wide domain, the writers of this essay chose to survey one of these factors; which is reference. By reference, as a relation, the interpretation of one of the partners of reference, in other words the presupposing element, does not actually take place based on its conceptual characteristics. Instead, for doing this process, it is referred to the other party of this relation; in other words the referent. Reference has three kinds; personal, allusive, and comparative. This research only discusses the personal and allusive ones. The personal reference is concerned about the person, while the allusive one points to the place and the extent of its distance; whether far or close. In the Persian language personal reference is comprised of personal pronouns and reflexive pronouns, while the allusive reference includes demonstrative pronoun and demonstrative adverbs.

Keywords: *cohesion, reference, pronoun, comparison, simile*

The Aesthetical Criticism of “Nafsat-ol-Masdoor”

“Write so that they would know that the Mill of Time has evolved spirits Several times, killing it, though it is still alive.”

Ahmad Tahan.PH.D

Abstract

“Nafsat-ol-Masdoor” was written by “Shahab-Eddin Mohammad Khorandezi Nasavi” after the Mongols attacked Iran, killing “Jalal-Eddin Kharazm Shah”. He wrote it in a poetical prose style, describing all his own pains, sufferings and wanderings.

This book bears three separate styles; plain, technical and literary and full of complex and integrated literary multi-layered poetical ornaments. The ornaments and devices used for creating poetry in this book are divided into three groups on the basis of their function and frequency.

- a) Verbal rhetoric; phoneme ornament, puns, versification and parallelism
- b) Spiritual rhetoric: equivocalness, paradox, allusion, proverb, etc.
- c) Expression; imagery, simile, metaphor, irony.

This article in brief offers examples for each of these literary figures of speech.

Keywords: *Shahab-Eddin Khorandezi Nasavi, poetic prose, literary ornaments, Nafsat-ol-Masdoor.*

A New Scheme for the History of Metaphor

Naser-Qoli Sarli.PH.D

Abstract

In the Islamic rhetorical discourse, metaphor counts as a significant literary figure of speech, which is also quite controversial. Today, we need to re-read the Islamic rhetoric due to some reasons and especially study the process of the theory discussing the completion of metaphor. However we face some problems in this path such as; the synthetic and combinative nature of the concept of metaphor, the diversity of definitions given on metaphor in the history of rhetoric, lack of a clear border in the definition of metaphor on one hand and its relation with some other figures of speech within the theory of 'completion of metaphor' in history, on the other hand. This essay intends to offer a new scheme for the theory of completion of metaphor with having all the mentioned obstacles in mind, finding theoretical principles for writing about the history of metaphor. In the suggested scheme, the combined concept of metaphor is separated into three 'Arabic', 'Greek' and Al-Jurjani' perceptions and each of them is surveyed within an independent narration from a historical perspective. In the final report, the completion of the 'Islamic Metaphor' which results from the synthesis and interaction of the three mentioned perceptions is conveyed. This paper hopes to be a theoretical plot for writing the history of metaphor in Islamic rhetoric.

Keywords: *Metaphor, History of Rhetoric, Al-Jurjani, Islamic Rhetoric.*

A Critical Reading of 'Images' in Bijan Najdi's Stories

Fereshteh Rostami

Abstract:

Since some time ago researchers discovered that the link between the artist's art and spirit is mutual and through encoding an artistic work, one can find his way into the artist's essence and intrinsic world.

This report means to show how the author's mentality leads to his insight and then describing an image in his writing. It intends to show how each selected image reveals part of a writer's mysterious and complex inner world and the question raised in here is; 'is there really a distance between the literary domain and the artist's mind?'

Bijan Najdi's short stories- the contemporary writer- enjoys many beautiful pure images, and therefore they are analyzed and studied from this perspective in here. How does Najdi view the events and what inside him causes him to reflect the images as he does?

The methodology is based on gathering and exploring information. The data covers the research in five basic branches; imagination and image; symbol and archetype, dark image, sympathy with objects, childlike view in the description of images, and finally the outcomes are explained and elaborated.

Keywords: *Bijan Najdi, imagination, image in story, symbol, gothic, Persian stories.*

Survey of Narrative Elements and Focus of Observation in “Turn of the Screw” as a Novel

Maryam Bayad. PH.D
Q.Karimi Doostsn.PH.D
Zakarya Bezdodeh

Abstract

This article means to survey the focus of attention and the focus of narration in the narrative theories within a novel entitled as “*Turn of the Screw*”. Within the narrative approaches, there is no tendency to make discriminations between the two aspects of point of view in narration. The distinction between the two concepts of narration and focus of observation were of notice before Gerard Genette; the famous French narrative theorist. Yet Gerard Genette made a systematic study on this distinction. Genette used these two different terms for point of view, in which the first one relates to the act in which verbal transfer of story takes place by the storyteller, (narrator in literature) while the second one refers to the focus through which the narration is observed from these aspects; setting (place –time) , psychologically and ideologically. Genette believes that in every narrative work two distinct aspects of point of view might be manifested through one single person or be transferred simultaneously through a few narrators and observers. In a narrative work such as “*Turn of the Screw*” by Henry James, which is as a matter of fact a prominent work in narrative literature, one can observe different aspects of point of view, in addition to focus of attention there. Therefore this research intends to study the two distinct aspects of point of view as mentioned and further on point to their significance within the best world literary works.

Keywords: *narration, point of view, focus of attention, narrator, observer.*

Analysis of Hafez' Sonnets through Nietzsche's Aesthetics Approach

Ali Akbar Baqeri Khalili.PH.D.
Qarib Reza Qolam-Hosseinzadeh

Abstract

In phenomenology, the whole universe has an ontological process, while mankind enjoys supreme and elevated awareness and its ultimate result is the manifestation of phenomena towards each other, in addition to gaining a sensual and concrete recognition about each other. Nietzsche analyzed the mythological eras and the history of the ancient mankind, coming to this belief that the Greek ancient people held a sort of ontological recognition and realized its nature and process as it actually was, while their own life coordinated with that and found meaning through this issue. He believes that life is a tragedy and these Greeks made life tolerable by creating Gods, Goddess, and deities and attributing terrifying incidents to them, and seeking help from them. In this relation he integrated two elements; first Dionysus which as an element was attributed to Dionysus; God of disorder and chaos, dance and joy, wine and drunkenness. The other element was the Apollonius element which was attributed to Apollo; the God of order and peace, rationality and culture, poetry, music and beauty. Therefore, Nietzsche suggests that the art of tragedy, as Ancient Greeks' first artistic creation, is the outcome of two contrasting Apollonius and Dionysus elements and bases his philosophy of art and aesthetics on them. This paper studies and analyzes Hafez' sonnets on the basis of this theory; through actually Nietzsche's approach in reading, while the attempt has been made to do this considering the Iranians artistic, cultural, religious and ritual demands and circumstances. The Dionysus element is present in some of Hafez' sonnets where he points to man's relation to the world, the chaos of the time, the unreliability and lack of safety in worldly affairs, and the Apollonius element is seen where Hafez discusses man's relation with God, seeking shelter in love, mystics and trickery. The world's lack of validity and reliability calls Hafez to joy and the beloved's trust calls him toward mysticism. Therefore it creates moderation and regularity between that chaos (Dionysus; the world's unreliability) and this regularity (Apollonius; love affair).

Keywords: *Nietzsche, Apollo, Hafez, love, the aesthetics theory.*

»CONTENTS«

● ARTICLES:

- **Analysis of Hafez' Sonnets through Nietzsche's Aesthetics Approach** 9
(*Ali Akbar Baqeri Khalili.PH.D.,Qarib Reza Qolam-Hosseinzadeh*)
- **Survey of Narrative Elements and Focus of Observation in "Turn of the Screw" as a Novel** 27
(*Maryam Bayad. PH.D,Q.Karimi Doostsn.PH.D,Zakarya Bezdodeh*)
- **A Critical Reading of 'Images' in Bijan Najdi's Stories** 45
(*Fereshteh Rostami*)
- **A New Scheme for the History of Metaphor** 71
(*Naser-Qoli Sarli.PH.D*)
- **Siavash The Aesthetical Criticism of "Nafsat-ol-Masdoor"....** 89
(*Ahmad Tahan.PH.D*)
- **Role of Personal Reference and Aluusion in the Cohesion of Prosodic Persian Poetry** 117
(*Q. Qolam Hosseinzadeh.PH.D.,Hamed Norouzi*)
- **Analysis and Comparative Study of Attar's "Manteqo-Teir" and Hugo's "Centuries Legend"** 139
(*Zeinab Moshtaqi*)
- **Abstracts (in English))** 154

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M. Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh . , Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa ,F., Ph.D. Assisoc Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Assoc. Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari, Sh .

Scientific Adviser of this Issue:

Abedi. Ph.D., Bozog Bigdeli. Ph.D., Esparham. Ph.D., Farzad. Ph.D., Fotouhi . Ph.D., Kord Zafaranlo Kamboziya. Ph.D., Kazazi. Ph.D., Nikmanesh. Ph.D., Payandeh. Ph.D., Rastgofar. Ph.D., Sajadi. Ph.D., Shamisa. Ph.D., Taheri. Ph.D., Zolfaghari. Mohsen. Ph.D.,

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*

برگ اشتراک فصلنامه پژوهشهای ادبی

نام و نام خانوادگی آخرین مدرک تحصیلی رتبه دانشگاهی

محل خدمت :

نشانی و تلفن:

پست الکترونیکی :

مشخصات	عضو انجمن	آزاد	اشتراک سالانه	تک شماره
			۴۸۰۰۰ ریال	۱۲۰۰۰
درخواست				

واریز به حساب جاری انجمن (بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس در تهران ، به نام انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸)، لطفاً رسید بانک را به همراه برگ اشتراک به صندوق پستی ۱۴۱۱۵/۳۴۵ ارسال فرمایید.