

سلام افلا



بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران

وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
امور پژوهشی
شماره: ۲۲۱۴۰/آپ
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

سریال: ۱۸۳۸۲۰
پیوست: -

امام علی (ع) باروری شناخت، به آموختن دانش است. (میران الحکمه ج ۵۴۸۱)

سر دبیر محترم مجله پژوهشهای ادبی

باسلام و احترام

ضمن ابراز خوشوقتی نسبت به دریافت ضریب تاثیر (IF) مجله وزین پژوهشهای ادبی از پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)، خدمت جنابعالی و اعضاء محترم هیات تحریریه تبریک می گویم.
خواهشمند است به نحو مقتضی، نمایه شدن این مجله در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و دارا بودن ضریب تاثیر در این نظام را در بخشی از مجله که توسط خوانندگان قابل رویت باشد درج گردد.

با آرزوی توفیق الهی
حمید علیزاده
مدیر امور پژوهشی
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۳۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۴ صفحه خانگی: <http://www.ricest.ac.ir>

فصلنامه پژوهشهای ادبی به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری www.srlst.ac.ir و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی www.sid.ir و مجله « نمایه » و noormags.com قابل دسترسی 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 غلامحسینزاده سردبیر: دکتر مهین پناهی

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

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 باقری، آقای دکتر بلخاری، آقای دکتر پروینی، آقای دکتر حریرچی، آقای دکتر طاهری،
آقای دکتر مختاباد، آقای دکتر نجومیان، آقای دکتر نیک منش، آقای دکتر نیکویی، آقای دکتر واعظ

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) 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 A4 (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.

رعایت نیم فاصله در تاب مقالات الزامی است.

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

۹.....	روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف.....	(راضیه آزاد)
۳۳.....	داستان پیر چنگی، یادگاری از سنت گوسانی.....	(محمد ابراهیم پور نمین)
۵۳.....	نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا.....	(دکتر تقی پورنامداریان - زهرا حیاتی)
۷۷.....	نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین پور).....	(دکتر فاطمه راکعی)
۱۰۱.....	تداعی معانی در شعر حافظ.....	(دکتر احمد طحان)
۱۳۱.....	نگاهی به ابیات و عبارات عربی دیوان دهخدا.....	(دکتر مصطفی کمال جو - علیرضا پورشبانان)
۱۴۹.....	تصحیح چند بیت از دیوان اثیر اخسیکتی.....	(دکتر احمد رضا یلمه‌ها)
۱۶۴.....	چکیده‌انگلیسی.....	

روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف

راضیه آزاد*

چکیده

در پی رواج نظریات ساختارگرایانه، روایت به عنوان ساختار تلقی شد و هر یک از نظریه‌پردازان تلاش کردند اجزای تشکیل‌دهنده ساختار روایی را دریابند و الگوی پایه‌ای برای آن ارائه کنند؛ از جمله این نظریه‌پردازان تزوتان تودوروف است.

روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس الگویی که تودوروف مطرح می‌کند، نشان می‌دهد مقامه‌ها از ساختار روایی واحدی پیروی کرده‌است. ساختار روایی هر مقامه بر مبنای سه پی‌رفت پایه استوار است که با نظم یکسانی در پی هم قرار می‌گیرد. علاوه بر سه پی‌رفت در ۶۰٪ مقامه‌ها دو پی‌رفت فرعی دیگر به دلایلی مثل مقدمه‌چینی برای مطرح شدن بعدی، بیان علت رخدادی و یا به عنوان جفت متقابل پی‌رفت پایه حضور دارد. شیوه غالب پی‌رفتها زنجیره‌سازی و در یک مورد درونه‌گیری است. نظر به اینکه در تمام مقامه‌ها راوی به سفر می‌رود در موقعیت مناظره/ موعظه قرار می‌گیرد و سرانجام مطالبی را می‌آموزد. عناصر دستور پایه مقامات سفر- مناظره/ موعظه- آموختن است که در حدیث نبوی اطلبوا العلم ولو بالصین ریشه دارد.

کلید واژه‌ها: مقامات حمیدی، روایت‌شناسی، تزوتان تودوروف

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/ ۳/ ۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/ ۸/ ۱۹

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مقدمه

در نظریه‌پردازیهای جدید، ادبیات، هنری کلامی به شمار می‌رود که از زبان به وجود می‌آید (تایسن، ۱۳۷۸، ص ۳۵۴). در واقع از طرفی زبان منشأ ادبیات تلقی، و از طرفی دیگر هدف نهایی ادبیات، زبان دانسته می‌شود. بدین ترتیب بر وجود رابطه‌ای متقابل میان زبان و ادبیات تأکید، و موجب می‌گردد روایت شناسان توجه ویژه‌ای نسبت به زبان داشته باشند و آن را مبنای نظریات خود قرار دهند (تادیه، ۱۳۷۸: ص ۲۸۰ و ۲۸۱). یکی از تأثیرگذارترین نظریات زبانشناسی در حیطه روایت‌شناسی تمایزی است که فردینان دو سوسور^۱ میان زبان^۲ و گفتار^۳ قائل می‌شود. از دید او زبان، دستور یا نظام زیربنایی و گفتار، کاربرد این نظام یا به تعبیری کنش گفتاری است. روایت شناسان با تأسی به همین دید سوسور نسبت به زبان، ادبیات را نیز دارای سطحی زیربنایی تلقی کردند که دربرگیرنده نظام پایه یا دستور روایت است. (گرین، ۱۳۸۳: ص ۱۰۲). همان‌گونه که مطالعه دستور زبان با واج به عنوان کوچکترین جزء معنادار آغاز می‌شود، آنان نیز دریافتند برای به دست آوردن دستور روایت ابتدا می‌باید کوچکترین واحد روایی را به دانست آوردند. رامان سلدن^۴ توضیح می‌دهد روایت شناسان به این نتیجه رسیده‌اند که در تمام آثار داستانی باید واحدهای روایی پایه را که کوچکترین جزء هر روایت است به دست آورد؛ زیرا تمام گفته‌های ویژه زبانشناختی چه گفتاری باشد و چه نوشتاری بر پایه یک دستور زبان استوار است که می‌تواند مجموعه نامحدودی از گفته‌ها را ایجاد کند، (سلدن، ۱۳۷۵: ص ۸-۱۱۷). به طور کلی، روایت‌شناسان به دنبال کشف واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب این واحدها هستند. از دلایلی که آنان برای به کار بستن چنین روشی ارائه می‌کنند این است که معتقدند مطالعه ساختار آثار ادبی، زمینه را برای مقایسه‌های اصولی و قاعده‌مند فراهم می‌آورد و در نتیجه فرایند درک آثار ادبی را ارتقا می‌بخشد (اسکولز، ۱۲۸۳، ص ۱۳۳)؛ از جمله این روایت‌شناسان تزوتان تودوروف^۵ است که به تحلیل یک صد قصه از دکامرون اثر بوکاچیو می‌پردازد و نظریه خود را بر اساس آن بیان می‌کند.

تا به حال کمتر با نگاهی روایت‌شناسانه به متون کلاسیک زبان فارسی نگریسته شده است و این‌گونه پژوهش‌ها پیشینه چندانی ندارد حال اینکه بر اساس معیارهای متفاوتی که نظریه‌های روایت‌شناسانه فراهم می‌آورد، می‌توان ابعاد تازه‌ای از این متون را درک

کرد. بر همین اساس در این مقاله با الگو قرار دادن نظریه تودوروف مقامات حمیدی از روایت‌شناسی بررسی خواهد شد تا افقهای تازه آن در پیش روی خواننده گشوده شود.

معرفی نظریه تودوروف

تروتان تودوروف، روایت‌شناسی بلغاری در کتاب دستور زبان دکامرون^۶ (۱۹۶۹) نظریه خود را بر پایه زبان‌شناسی بنا می‌نهد (مکاریک، ۱۳۸۴، ص ۱۵۱). همان‌گونه که در روش ساختارگرایی مرسوم است او خود با کوچکترین واحد روایی آغاز می‌کند. تودوروف کوچکترین واحد روایی را گزاره می‌نامد و توضیح می‌دهد گزاره‌ها دو نوع هستند: الف) گزاره‌های وصفی که از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند: «الف شرور است».

ب) گزاره‌های فعلی که از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شوند: «الف، ب را می‌کشد» (تایسن، ۱۳۷۸، ص ۱۳۶۸).

تودوروف سطحی بالاتر از گزاره‌ها را هم در نظر می‌گیرد و آن را پی‌رفت می‌نامد. پی‌رفت می‌تواند احساس روایت کاملی را در خواننده ایجاد کند و به همین دلیل از پنج گزاره تشکیل می‌شود:

۱. موقعیت متعادل تشریح می‌شود.
۲. نیرویی موقعیت متعادل را بر هم می‌زند.
۳. موقعیت نامتعادل به وجود می‌آید.
۴. نیرویی بر خلاف نیروی گزاره دوم موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.
۵. موقعیت متعادل تازه‌ای ایجاد می‌شود.

پی‌رفت کامل - همیشه و فقط - متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است اما این دو هیچ‌گاه یک چیز نیستند (تودوروف ۱۳۸۲: ص ۹۱)

پس از این تودوروف نتیجه می‌گیرد در هر روایت دو نوع اپیزود هست: یکی اپیزود وضعیت که موقعیت متعادل اولیه و موقعیت متعادل تازه‌ای را تشریح می‌کند که در انتهای روایت ایجاد می‌شود و دیگر اپیزود گذار که حالت متعادل را بر هم می‌زند.

اپیزود وضعیت: هر روایت دو اپیزود وضعیت دارد: یک بار هنگامی که موقعیت متعادل ابتدای روایت تشریح می‌شود و یک بار هم زمانی که باز روایت به موقعیت متعادل سابق و یا موقعیت متعادل جدیدی منتهی می‌شود. ویژگی وضعیتهای در این است که ایستا و همراه با تکرار است، بدین معنی که رویدادها تکراری است و همین‌طور به گونه پایان‌ناپذیری به حرکت مکرر خود ادامه می‌دهد.

اپیزودگذار: این اپیزود هنگامی است که روایت از حالت متعادل خارج، و وارد موقعیت نامتعادل می‌شود. در واقع، گذار نمایانگر گذر از مرحله متعادل ابتدای روایت به مرحله متعادل انتهای داستان است. این اپیزود بر خلاف اپیزود قبل، همراه با پویایی است و هیچ رویدادی بیش از یک بار رخ نخواهد داد: «بنابراین در یک روایت دو نوع اپیزود وجود دارد: اپیزودهایی که حالتی (متعادل یا نامتعادل) را توصیف می‌کند و اپیزودهایی توصیف‌کننده گذار از یک حالت به حالتی دیگر است» (تودوروف، ۱۳۸۲: ص ۹۱).

هر روایت ممکن است از یک یا چندین پی‌رفت تشکیل شود. هنگامی که روایتی شامل چندین پی‌رفت باشد، این پی‌رفتها می‌تواند به سه شکل در روایت ترکیب شود:

۱. درونه‌گیری: در این روش به جای یکی از پنج گزاره پی‌رفت اصلی، یک پی‌رفت کامل دیگر قرار می‌گیرد و کارکرد همان گزاره‌ای را که جایگزین آن شده است بر عهده می‌گیرد؛ به تعبیری دیگر یک پی‌رفت کامل فرعی در دل پی‌رفت اصلی قرار می‌گیرد و جایگزین یکی از گزاره‌های آن می‌شود؛ به عنوان مثال گزاره‌های اول، دوم و سوم ذکر می‌شود و سپس به جای گزاره چهارم یک پی‌رفت کامل قرار می‌گیرد و بعد آن گزاره پنجم می‌آید. رابطه‌ای که میان این پی‌رفتها وجود دارد، می‌تواند رابطه توصیف علی، توصیف استدلالی یا جدلی، رابطه تقابل و با تأخیرانداز باشد.

۲. زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، پی‌رفتها مانند حلقه‌های یک زنجیر به طور متوالی از پس یک دیگر قرار می‌گیرند. یک پی‌رفت به طور کامل ذکر می‌شود و سپس پی‌رفت کامل دیگری به دنبال آن می‌آید.

۳. تناوب: طبق این روش گزاره‌های چندین پی‌رفت در هم تنیده می‌شود؛ بدین ترتیب که گاه گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دیگر (تودوروف، ۱۳۸۲: ص ۹۳ و ۹۴).

روایت‌شناسی مقامات حمیدی بر اساس نظریه تودوروف

هر روایت باید دست کم یک پی‌رفت داشته باشد اما حد مشخصی برای تعداد نهایی آن نیست. ممکن است روایتی تنها از یک پی‌رفت و روایتی دیگر از چندین پی‌رفت تشکیل شده باشد. مقامه‌های حمیدی بر سه پی‌رفت پایه بنا نهاده شده است. علاوه بر آن در برخی مقامات یک یا چند پی‌رفت فرعی در کنار پی‌رفتهای پایه حضور دارد. بر همین اساس پی‌رفتهای مقامات را می‌توان در دو گروه پایه و فرعی طبقه‌بندی کرد:

پی‌رفتهای پایه: پی‌رفتهای پایه، اصل و اساس مقامات است و تقریباً در تمام مقامه‌ها حضور دارد. هر مقامه از سه پی‌رفت پایه شکل گرفته که به ترتیب و به شیوه زنجیره‌سازی با یکدیگر ترکیب شده است.

پی‌رفتهای فرعی: پی‌رفتهای فرعی تنها در برخی مقامات حضور دارد. ممکن است مقاله‌ای علاوه بر پی‌رفتهای پایه یک یا چند پی‌رفت فرعی داشته، و مقامه‌ای دیگر فقط از همان سه پی‌رفت پایه تشکیل شده باشد. پی‌رفتهای فرعی مقامات به شیوه زنجیره‌سازی و درونه‌گیری با سایر پی‌رفتها ترکیب شده است.

پی‌رفتهای پایه

آن‌گونه که توضیح داده شد. مقامات حمیدی از سه پی‌رفت پایه تشکیل شده است. پی‌رفتهای پایه با نظم یکسانی در پی هم آمده بدین معنی که پی‌رفت (۱) همیشه در ابتدای مقامه، پی‌رفت (۲) در میانه و پی‌رفت (۳) در پایان قرار گرفته است.

پی‌رفت (۱)

پنج گزاره‌ای که در پی‌رفت اول هر بیست و سه مقاله مطرح می‌شود همه به هم شبیه است و تنها در جزئیاتی مثل نام شهر یا انگیزه سفر با یک دیگر تفاوت دارد:

۱. روای در شهر خود ساکن است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. انگیزه‌ای برای ترک وطن در او به وجود می‌آید (نیروی برهم‌زننده موقعیت متعادل)
۳. مسیر سفر را طی می‌کند (موقعیت نامتعادل)
۴. به مقصد و یا شهر مورد پسندی می‌رسد (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).
۵. در آن شهر موقتاً ساکن می‌شود (موقعیت متعادل تازه).

در گزاره اول موقعیت متعادل تشریح می‌شود. طبق این موقعیت متعادل راوی در شهر خود ساکن است و همان‌طور که تودوروف اظهار می‌کند در این مرحله همه چیز طبق روال عادی و همراه با تکرار و روزمرگی پیش می‌رود. در گزاره دوم، نیرویی ایجاد می‌شود که موقعیت متعادل ابتدای روایت را بر هم می‌زند. این نیرو انگیزه سفر راوی است.

ویکتور شک洛夫سکی^۷ معتقد است باورپذیر کردن اثر باید از طریق شیوه صورت گیرد؛ یعنی در داستان تمهیداتی به کار رود که رویارویی شخصیتها با حوادث داستان را برای خواننده طبیعی و قابل پذیرش جلوه دهد. یکی از شیوه‌هایی که به طور باورپذیری شخصیتها را به سوی حوادث داستانی سوق می‌دهد در سفر بودن آنهاست (مارتین، ۱۳۸۲: ص ۳۰)؛ به عبارتی دیگر به اعتقاد شک洛夫سکی سفر شیوه باورپذیری است که در روایت به کار می‌رود تا شخصیتها را از موقعیت متعادل اولیه خارج، و در موقعیتی نامتعادل با کنشهای نامعمول و غیر روزمره روبه‌رو کند و این دقیقاً همان اتفاقی است که در مقامات رخ می‌دهد. در مقامه‌های حمیدی، طبق گزاره دوم پی‌رفت (۱)، انگیزه سفر در راوی به وجود می‌آید و همین انگیزه در حکم نیرویی عمل می‌کند که روایت را از موقعیت متعادل اولیه به موقعیت نامتعادل منتقل می‌کند.

اگر کنشگر را در مقامات به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم کنیم، غالباً کنشگر اصلی با انگیزه‌های مختلفی چه به اجبار و چه به اختیار به سفر می‌رود. بنابراین انگیزه سفر راوی به عنوان کنشگر اصلی به دو دسته اجباری و اختیاری قابل طبقه‌بندی است:

انگیزه‌های اجباری: پیش آمدن مشکلی (مقامه ۱)، حوادث ضروری (مقامه ۲) عوارض آفات (مقامه ۷)، ضیق بالف و اختلال حال (مقامه ۱۰)، ملامت شدن از جانب اخوان (مقامه ۱۳)، خشکسالی (مقامه ۱۹) و حوادث آسمانی (مقامه ۲۱) در مجموع هفت مقامه از بیست و سه مقامه، معادل با ۳۰٪

انگیزه‌های اختیاری: کسب (مقامه ۳)، صرافی نقود سخن (مقامه ۵)، رفتن به سفر حج (مقامه ۱۸، ۱۵، ۹)، درمان عشق (مقامه ۱۱)، اقتباس فواید و اختلال زواید (مقامه ۱۲)، همت جست و جو داشتن (مقامه ۱۴)، نظر در اطراف عالم و دریافتن طعم غربت و سفر (مقامه ۱۷)، بازگشت از سفر حج (مقامه ۲۰)، عزم غربت و گذر بر هر تربت و جهان را گشتن (مقامه ۲۲) و نشاط دل و توصیه شدن به سفر از جانب علما (مقامه

(۲۳) در مجموع دوازده مقامه از بیست و سه مقامه، معادل ۵۲٪ تمام این سفرها واقعی است؛ یعنی کنشگر واقعاً به سفر می‌رود، اما در مقامه هشتم به طور مجازی رخ می‌دهد. در این مقامه شخصیت اصلی می‌گوید من مدتی را در آموختن مراتب نفسانی و علوم قرآنی و ادبی گذراندم و به این نتیجه رسیدم که دیگر باید از این منزل رخت بربندم و به مرحله بالاتری سفر کن:

وقتی از اوقات از اقسام مراتب نفسانی و از مواهب مناصب انسانی، دولت براعت و بلاغت یافتم و از خواندن قرآن مجید فراغت یافتم از علم استادان قرآ به علم اصمعی و فرآ آمدم و از تخته ابجد حروف به دفتر مئآت و الوف رسیدم و از کلام ربانی به شعر شیبائی نقل کردم و با ادیبی که کامل بود در صناعت و نادر بود و در بلاغت و براعت ائتلاف داشتم. [...] پس چون روزی چند در این تکاپوی بودم و از این جستجوی بر آسودم، رخت از این منزل بر خر نهادم و قدم از این مقام برتر نهادم و گفتم این منزل خیمه اقامت را نشاید (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۲ و ۸۱).

این سفر مجازی نیز نوعی از سفرهای اختیاری به شمار است. در واقع گزاره به سفر رفتن کنشگر اصلی به عنوان نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل به قدری در مقامات مورد تأکید قرار گرفته است که حتی اگر او به سفر واقعی نرود، نوعی سفر مجازی برایش تدارک دیده می‌شود؛ بنابراین در یک مقامه معادل ۴٪ سفر به طور مجازی رخ می‌دهد.

در مقامه ششم نیز گرچه اصلاً سفری رخ نمی‌دهد برای برطرف شدن این کمبود روبه‌رو کردن کنشگر اصلی با کنشهای نامعمول، مهمانی رفتنهای جایگزین سفرهای او شده است. در واقع نویسنده از شیوه مهمانی مانند شیوه سفر استفاده می‌کند و از این طریق کنشگر را در موقعیتی قرار می‌دهد که حوادثی به دور از تکرار و روزمرگی برای او پیش آید و یکی دیگر از داستانهای مقامه را بیافریند. بدین ترتیب در یک مقامه معادل با ۴٪ مهمانی جایگزین سفر می‌شود.

علاوه بر اینها، حوادث مقامه چهارم زمانی رخ می‌دهد که کنشگر اصلی در حین سفر است و به همین دلیل از انگیزه آغاز سفر او ذکری به میان نمی‌آید. همچنین در مقامه شانزدهم دلیل به سفر رفتن کنشگر مطرح نمی‌شود؛ به عبارتی در این دو مقامه، گزاره دوم پی‌رفت (۱) که باید انگیزه سفر را مطرح کند غایب است. به همین دلیل در مقامه‌های چهارم و شانزدهم معادل با ۸٪ مقامات با پی رفتی روبه‌رو هستیم که

گزاره دو غایب است و تنها چهار گزاره آن حضور دارد.

دسته دوم، کنشگران فرعی، بیشتر به معرکه‌گیران و دوره‌گردان شبیه هستند که از این شهر به آن شهر سفر می‌کنند و با سخنرانی و موعظه مردم و دریافت وجهی در مقابل آن گذران زندگی می‌کنند. از آنجا که سفر و دوره‌گردی این گونه کنشگران شیوه زندگیشان است، پیوسته در سفر بودن آنها به توجیه و ذکر انگیزه نیازی ندارد.

سومین گزاره، که موقعیت نامتعادل را دربرمی‌گیرد، هنگامی است که روای در حال طی مسیر سفر است. در این مرحله راوی پیوسته از شهری به شهر دیگر می‌رود. با توجه به اینکه او در هیچ شهری ساکن نمی‌شود و همواره در سفر به سر می‌برد، زندگیش به روال عادی بر نمی‌گردد و پایداری و تعادل آن برقرار نمی‌شود.

طبق گزاره چهارم، راوی به مقصد و یا به شهری خوشایند می‌رسد و تصمیم می‌گیرد مدتی در آنجا ساکن شود. این امر نیرویی ایجاد می‌کند که باز تعادل و پایداری را در روایت برقرار می‌سازد. براساس همین نیرو، طی پنجمین و آخرین گزاره این پی‌رفت، راوی در شهر مورد نظر مدتی سکونت می‌کند و موقعیت متعادل تازه‌ای در زندگیش آغاز می‌شود.

پی‌رفت (۱) گاه می‌تواند در مقامه‌ای غایب باشد؛ بدین معنا که گرچه این پی‌رفت رخ داده است به طور مستقیم و صریح در روایت مطرح نمی‌شود. از میان مقامات حمیدی در مقامه چهارم پی‌رفت (۱) غایب است. گرچه این پی‌رفت به طور صریح در مقامه چهارم حضور ندارد، قراینی هست که رخ دادن وقایع آن تایید می‌کند: معمولاً بعد از اینکه راوی به عنوان مسافر وارد شهری می‌شود و قصد می‌کند چند روزی در آنجا ساکن شود به گشت و گذار در آن شهر می‌پردازد؛ چنانکه در مقامه دوم راوی پس از پشت سر گذاردن پی‌رفت (۱) و سکونت موقتی در شهر مورد نظر مشغول تماشای آنجا می‌شود: «روزی از غایت اشواق در آن اسواق می‌گشتم و صحیفه‌ای از آن اوراق به قدم احداق می‌نوشتم» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۳۲).

یا در مقامه پنجم نیز باز راوی پس از سپری کردن پی‌رفت (۱) و سکونت موقتی در شهر مورد نظر به گردش در آنجا می‌پردازد:

و بودن را در آن دیار عزم کردم و رای اقامت جزم کردم و هر روز از وقت تبسم صباح تا گاه تنسم رواح به طریق ارتباض در آن ریاض می‌گشتم و طرفی از آن بساط و گوشه‌ای از آن سباط می‌نوشتم (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۵۴).

جمله «وقتی از اوقات در جمع آزادگان در بلاد آذربادگان می‌گشتم و بر حمرای هر چمن و خضرای هر دمن می‌گذشتم» (حمیدالدین بلخی، ۱۲۷۲: ص ۴۵) که در مقامه چهارم مطرح شده است مانند نمونه‌های ذکر شده از مقامه‌های دوم و پنجم حاکی از گشت و گذار راوی در سطح شهر است و نشان می‌دهد راوی در اینجا نیز پی‌رفت (۱) را از سر گذرانده و اینک که به بلاد آذربادگان رسیده و مدتی در آنجا توقف کرده به رسم مسافران مشغول تماشای شهر و گشت و گذار در آن است. قرینه دوم اینکه در پایان مقامه، روای اشاره می‌کند واعظ به سمت غرب رفته است و او به جانب شرق. به سمت شرق رفتن راوی نشان می‌دهد او مسافر بوده و هنگام سفر به سرزمین آذربادگان رسیده و مدتی در آنجا اقامت کرده و اکنون که مدت سکونت موقتی او سپری شده دوباره به سفرهای خود ادامه داده است. با توجه به این قرائن باید گفت در این مقامه نیز طبق پی‌رفت (۱)، که البته به طور صریح در مقامه ذکر نشده است، راوی در شهر خود ساکن بوده ولی با وارد شدن نیرویی، خود را ترک کرده و قدم در راه سفر گذاشته است. هنگام سفر به دریا آذربادگان رسیده و موقتاً در آنجا ساکن شده و اینک در حال گشت و گذار در این شهر است. بدین‌ترتیب در میان بیست و سه مقامه تنها در یک مقامه معادل با ۴٪ پی‌رفت (۱) به طور صریح حضور ندارد.

پی‌رفت (۲)

پس از پی‌رفت (۱)، پی‌رفت (۲) به شیوه زنجیره‌سازی ذکر شده است. پی‌رفت (۲) کامل است و هر پنج گزاره آن در تمام مقامات حضور دارد. در این پی‌رفت در چهارده مورد برابر با ۶۰٪ (مقامه‌های دوم، پنجم، ششم، هفتم، هشتم، نهم، دوازدهم، پانزدهم، شانزدهم، هفدهم، نوزدهم، بیستم، و بیست و یکم و بیست و سوم) مناظره و در هشت مورد معادل ۳۴٪ (مقامه‌های یکم، سوم، چهارم، دهم، یازدهم، سیزدهم، هجدهم و بیست و دوم) موعظه مطرح می‌شود. گزاره‌های پی‌رفت (۲) بدین ترتیب است:

۱. راوی به شنیدن مناظره/ موعظه نیاز ندارد (موقعیت متعادل اولیه).
۲. انگیزه‌ای (نیاز روحی با کنجکاوی نسبت به داشتن چیزی) احساس نیاز را در او به وجود می‌آورد (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
۳. او به مناظره/ موعظه گوش می‌دهد (موقعیت نامتعادل).
۴. مناظره/ موعظه به پایان می‌رسد (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).

۵. نیاز او به شنیدن مناظره/موعظه بر طرف می‌شود (موقعیت متعادل تازه).

به عنوان نمونه در مقامه چهارم در موقعیت متعادل اولیه راوی هیچ نیازی به شنیدن موعظه ندارد و روال عادی و روزمره زندگی را طی می‌کند. طبق گزاره دوم، هنگامی که او در فصل بهار در سرزمینهای آذربادگان در حال گشت و گذار است و با خود می‌اندیشد این همه زیبایی بی‌شک آفریننده‌ای جز خالق مآشاء ندارد، انگیزه و اشتیاق شنیدن موعظه درباره قدرت خداوند در زنده کردن طبیعت و خلق زیباییها در او به وجود می‌آید. این نیرو روایت را از موقعیت متعادل اولیه در گزاره اول به موقعیت نامتعادل در گزاره سوم منتقل می‌کند. در گزاره سوم، بنابر ویژگی که تودوروف در مورد موقعیتهای متعادل ارائه می‌کند و طی معرفی نظریه او نیز به آن اشاره شده است، دیگر ایستایی و تکرار موقعیت متعادل اولیه وجود ندارد و رخدادی روی می‌دهد که تنها یک بار در روایت اتفاق می‌افتد و جزء روال عادی و روزمره زندگی راوی نیست. در این گزاره راوی در موقعیتی نامتعادل به جماعتی برمی‌خورد که پیری در میان آنان ایستاده و مشغول موعظه مردم است. واعظ از آنان دعوت می‌کند نشانه‌های رحمت الهی را ببینند و تأمل کنند چگونه خداوند زمین را دوباره زنده کرده است و پس از اشاره به آیات الهی در فصل بهار صحبت را به خداوند و قدرت بی‌همتای او می‌کشانند. در گزاره چهارم موعظه به پایان می‌رسد و عاملی می‌شود که دوباره روایت به وضعیت متعادل برگردد. با توجه به تناسب سخنان واعظ با حال روحی راوی وضعیت متعادل تازه‌ای که در انتهای روایت برقرار می‌شود، نیاز درونی راوی به شنیدن موعظه برطرف می‌شود و باز روال عادی زندگی را از سر می‌گیرد.

در برخی مقامات پی‌رفت (۲) همراه با پی‌رفتی دیگر به صورت یک جفت متقابل، حضور می‌یابد. راوی به شنیدن مناظره/موعظه نیاز دارد و برای همین نسبت به آن تمایل نشان می‌دهد. در مقابل، مناظره‌گر/واعظ به راوی و مردم حاضر در جلسه نیازمند است تا بتواند با مناظره/موعظه در حضور آنان مشکل مالی خود را بر طرف کند. نیاز متقابل آنها به یکدیگر سبب می‌شود یک جفت پی‌رفت متقابل در برخی مقامه‌ها شکل بگیرد. گزاره‌های پی‌رفت نیاز مناظره/واعظ به راوی و مردم بدین ترتیب است:

۱. مناظره‌گر/واعظ نیاز مالی ندارد (موقعیت متعادل اولیه).

۲. او به دلیلی (تأمین هزینه‌های زندگی یا مخارج سفر) نیاز مالی پیدا می‌کند (نیروی بر

هم زننده موقعیت متعادل).

۳. به مناظره/ موعظه راوی و مردم می‌پردازد (موقعیت نامتعادل)

۴. از آنان کمک مالی دریافت می‌کند (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).

۵. نیاز مالی او بر طرف می‌شود (موقعیت متعادل تازه).

باز به عنوان نمونه در مقامه چهارم طبق گزاره اول در وضعیت پایدار و متعادل، واعظ نیاز مالی ندارد اما در گزاره دوم به منظور تأمین مخارج سفر خود نیازمند می‌شود. نیاز مالی نیرویی ایجاد می‌کند که ثبات و تعادل حالت پایدار اولیه را بر هم می‌زند و روایت را وارد موقعیت نامتعادل موعظه‌گری در گزاره سوم می‌کند. در گزاره چهارم، واعظ در برابر موعظه از مردم درخواست می‌کند به منظور تأمین هزینه‌های سفر به او کمک کنند:

و چون ارتحال و انتحال شیخ بدین حال رسیده و وصفی بهار تمام شد و نفیر خلق عام گشت، پیر بر پای خاست و سفره سفر را زادی بخاست. گفت: خدایش بیامرزاد که بی آن که در طاعت رعوتی کند در اسباب استطاعت این غریب را معوتی کند. هر یک آنچه داشتند بدان شیخ گذاشتند. چون خود را با دستگاه کرد، روی عزیمت را به راه کرد (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲، ص ۵۰).

تأمین نیاز مالی نیرویی ایجاد می‌کند که دوباره روایت را به حالت پایدار برگرداند و واعظ در گزاره پنجم باز وضعیت عادی و پایدار زندگی را از سر می‌گیرد.

مقامه چهاردهم از داشتن مناظره یا موعظه استثناست. در این مقامه نه موعظه‌ای رخ می‌دهد و نه مناظره‌ای زیرا شخصیت فرعی آن داروفروشی دوره‌گرد است که معرکه می‌گیرد و در میان مردم از ویژگی اعجاب‌انگیز داروهایش صحبت می‌کند؛ بنابراین نه پند و وعظی برای مردم دارد و نه اهل مناظره با کسی است. پی‌رفتی که جایگزین پی‌رفت (۲) در این مقامه شده بدین شرح است:

۱. راوی عاشق نیست (موقعیت متعادل اولیه).

۲. راوی به زیبارویی برخود می‌کند (نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل).

۳. راوی در فراق او به سر می‌برد (موقعیت نامتعادل).

۴. تعویذ عاشقی را به شرط کارآمد بودن از داروفروش دوره گرد نسبه می‌گیرد (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).

۵. به وصال می‌رسد (موقعیت متعادل تازه).

با توجه به متفاوت بودن پی‌رفت (۲) در این مقامه پی‌رفت متقابل نیز متناسب با آن مطرح می‌شود:

۱. راوی در وضعیت وصال بدهی خود را بابت هزینۀ عاشقی فراموش کرده است (موقعیت متعادل اولیه)

۲. راوی با داروفروش دوره گرد برخورد می‌کند (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).

۳. داروفروش دوره گرد از او درخواست می‌کند مبلغی را که بدهکار است پرداخت کند (موقعیت نامتعادل).

۴. راوی بدهی خود را پرداخت می‌کند (نیروی ایجاد کننده نیروی متعادل).

۵. راوی به داروفروش دوره گرد بدهکار نیست (موقعیت متعادل تازه).

هرگاه طبق پی‌رفت (۲) آنچه مناظره‌گر/ واعظ نیاز دارد غیر از کمک مالی باشد، پی‌رفت متقابل آن نیز متناسب با همان نیاز مطرح می‌شود. نمونه این امر در مقامه سوم رخ داده است. طبق این مقامه راوی و هم‌زمان او در آستانه جنگ قرار گرفته‌اند و نیاز دارند موعظه‌ای بشنوند که روحیه آنها را برای این جنگ تقویت کند و انگیزه قویتری برای پیروزی به وجود آورد. واعظ نیز در مقابل این موعظه نیازمند دلاورانه جنگیدن افراد است؛ بنابراین پی‌رفتی که در تقابل با پی‌رفت (۲) این مقامه مطرح می‌شود از این قرار است:

۱. جنگی در نگرفته است (موقعیت متعادل اولیه).

۲. جنگ آغاز می‌شود (نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل).

۳. غازیان تا پای جان می‌جنگند (موقعیت نامتعادل).

۴. شب فرا می‌رسد (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).

۵. جنگ متوقف می‌شود (موقعیت متعادل تازه).

در مقامه‌های اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، هفتم، دهم، دوازدهم، چهاردهم و نوزدهم، مجموعاً در ده مقامه برابر با ۴۳٪ این پی‌رفت متقابل حضور دارد.

پی‌رفت (۳)

پی‌رفت (۳) و پایانی هر بیست و سه مقامه ۱ گرچه همه یک نتیجه در بر دارد و آن هم بی‌خبری راوی از مناظره‌گر/واعظ است با اندکی اختلاف به پنج شکل متفاوت قابل الگوبندی است:

الف) مقامه‌های ششم، هشتم، دهم، دوازدهم، شانزدهم، هفدهم، نوزدهم، بیست و یکم و بیست و سوم (معدل ۳۹٪):

۱. راوی از احوال مناظره‌گر/ واعظ با خبر است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. مناظره‌گر/ واعظ ناپدید می‌شود (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل اولیه و ایجادکننده موقعیت متعادل تازه).

۳. غایب

۴. غایب

۵. راوی از احوال مناظره‌گر/ واعظ بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).

در این نوع مقامات در موقعیت متعادل ابتدایی راوی و مناظره‌گر/ واعظ در کنار هم و از احوال یک دیگر آگاه هستند تا اینکه در گزاره دوم با ناپدید شدن مناظره‌گر/ واعظ نیرویی ایجاد می‌شود که این وضعیت متعادل را بر هم می‌زند. گزاره‌های سوم و چهارم در این پی‌رفت حضور ندارد؛ بنابراین روایت وارد مرحله موقعیت نامتعادل نمی‌شود بلکه از موقعیت متعادل اولیه به موقعیت متعادل انتهای روایت منتقل می‌شود. این انتقال به واسطه گزاره دوم انجام می‌شود؛ به عبارتی در این الگو به دلیل غیاب گزاره‌های سوم و چهارم، گزاره دوم خود در حکم نیرویی عمل می‌کند که از طرفی موقعیت متعادل اولیه را بر هم می‌زند و از طرفی دیگر زمینه‌ساز ایجاد موقعیت متعادل تازه انتهای روایت می‌شود؛ به عنوان مثال در پایان مقامه دوازدهم چنین آمده است:

چون از بالای منبر به پست رسید، هیچ دیده تیزبین گرد او را ندید. چون ماه در عمامه غمام شد و چون ستاره در حجاب ظلام و بعد از آنکه سخن متبرک او شنیدم، چهره مبارک او را ندیدم (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۱۲۵).

طی پی‌رفت پایانی این مقامه در گزاره اول و در وضعیتی متعادل، راوی در مجلس وعظ حضور دارد و از احوال واعظ باخبر است اما با ناپدید شدن واعظ در گزاره دوم این وضع متعادل برهم می‌خورد. از طرفی دیگر ناپدید شدن واعظ سبب می‌شود راوی وارد مرحله متعادل تازه‌ای شود که طی آن برای همیشه از واعظ بی‌خبر می‌ماند:

معلوم من نشد که بر آن پیر گوژپشت گیتی چگونه راند قضا نرم یا درشت
دهر مزورش به ختا برد یا به چنین چرخ مشعبدش به لگد کشت یا به مشت
(حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۱۲۵)

بنابراین در الگوی «الف» پی‌رفت (۳) به دلیل غیاب گزاره‌های سوم و چهارم گزاره دوم در حکم واسطه‌ای عمل می‌کند که روایت را از موقعیت متعادل اولیه به موقعیت متعادل تازه در انتهای روایت سوق می‌دهد.

ب) مقامه‌های اول، دوم، سوم، هفتم، نهم، هجدهم، و بیست و دوم (معادل ۳۰٪):

۱. راوی از احوال مناظره‌گر/واعظ باخبر است (موقعیت متعادل اولیه).
 ۲. مناظره‌گر/واعظ ناپدید می‌شود (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
 ۳. راوی مناظره‌گر/واعظ را جست و جو می‌کند (موقعیت نامتعادل).
 ۴. راوی مناظره‌گر/واعظ را نمی‌یابد (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).
 ۵. راوی از احوال مناظره‌گر/واعظ بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).
- به عنوان مثال در پی‌رفت پایانی مقامه اول، مناظره‌گر/واعظ ناپدید می‌شود و راوی در پی او به سفرهای خود ادامه می‌دهد و البته هیچ نشانی هم از او نمی‌یابد و سرانجام در بی‌خبری از او به سر می‌برد:

چون از آن قوم قوت الیوم بیافت، روی برتافت و چون باد شتافت. بسیار بر اثر وی دویدم در گرد او نرسیدم و بقیه عمر در جستجوی او بودم و در تک و پوی او بفرسودم به عاقبت از او اثری ندیدم و خبری نشنیدم (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۲۹).

ناپدید شدن مناظره‌گر/واعظ و جستجوی راوی به دنبال او انگیزه قابل پذیرشی برای ادامه سفرها به وجود می‌آورد و به تحکیم اصل علیت کمک می‌کند. در این نوع پی‌رفت، که هفت مقامه از آن پیروی کرده‌است، این انگیزه حضور دارد و به همین دلیل می‌توان آن را برتر از انواع دیگر آن دانست.

پ). مقامه‌های چهارم، سیزدهم، چهاردهم و پانزدهم (معدل ۱۷٪):

۱. راوی از احوال مناظره‌گر/واعظ / داروفروش باخبر است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. راوی از احوال مناظره‌گر/واعظ / داروفروش هر یک در مسیری جدا از هم سفر می‌کنند (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
۳. راوی و مناظره‌گر/واعظ / داروفروش از هم دور هستند (موقعیت نامتعادل).
۴. راوی انگیزه‌ای برای اطلاع یافتن از احوال مناظره‌گر/واعظ / داروفروش ندارد (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).
۵. راوی از احوال مناظره‌گر/واعظ / داروفروش بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).

به عنوان مثال در پایان مقامه چهارم این جمله ذکر می‌شود: «و بعد ما تفرقنا غرب الشیخ و شرقنا» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۵۱). در این مقامه به ادامه سفر شیخ از جانب غرب و ادامه سفر روای به سمت شرق اشاره می‌شود، اما انگیزه جدیدی برای سفر راوی ذکر نمی‌شود و سفر با همان انگیزه قبلی که در ابتدای مقامه به آن اشاره شده بود دنبال می‌شود.

در این چهار مقامه که پی‌رفت پایانی آنها این چنین است، انگیزه ادامه سفر همان چیزی است که در ابتدا سبب شده است راوی به سفر رود. بنابراین در این گونه نیز انگیزه سفر وجود دارد، اما بر خلاف نوع قبل انگیزه تازه‌ای در کار نیست بلکه همان دلیلی او را به ادامه سفر و می‌دارد که از ابتدا او را راهی سفر کرده بود.

ت) مقامه‌های پنجم و بیستم (معادل ۸٪):

۱. راوی از احوال مناظره‌گر باخبر است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. مناظره‌گر با مقصدی کمابیش معین به سفر می‌رود (نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل).

۳. راوی و مناظره‌گر از هم دور هستند (موقعیت نامتعادل).
۴. راوی انگیزه‌ای برای اطلاع یافتن از احوال مناظره‌گر ندارد (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).

۵. راوی از احوال مناظره‌گر بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).
- برخلاف گونه‌های «الف» و «ب» که مناظره‌گر/واعظ ناپدید می‌شد در این نوع مقامه‌ها مقصد مناظره‌گر ذکر شده است و راوی می‌داند او به کدام سمت و سو سفر کرده است؛ به عنوان مثال در مقامه پنجم آمده است: «هر یک آنچه داشت در میان نهاد و پیر جمله را در انبان نهاد و آفتاب‌وار روی سوی مغرب کرد و قصد دیار یثرب کرد» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۵۹).

همچنین در این الگو بر خلاف سایر الگوها راوی سفر نمی‌کند و یا حداقل درباره سفر رفتن یا نرفتن او سکوت می‌شود.

ث) مقامه یازدهم (معادل ۴٪):

۱. راوی از احوال واعظ باخبر است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. راوی واعظ را ترک می‌کند (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
۳. راوی و واعظ از هم دور هستند (موقعیت نامتعادل).

۴. راوی انگیزه‌ای برای اطلاع یافتن از احوال واعظ ندارد (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).

۵. راوی از احوال واعظ بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).
 مقامه یازدهم با سایر مقامات قدری تفاوت دارد؛ زیرا واعظ که در واقع طبیب روحانی است در شهر خود ساکن است و راوی به منظور کسب اطلاعاتی درباره‌ی عشق به شهر او سفر می‌کند. بنابراین واعظ جزء افرادی نیست که دائم در سفر باشد و در نتیجه در پی‌رفت پایانی به سفر نمی‌رود. در این الگو، بدون اشاره به بازگشت راوی به وطن، تنها به وداع او با واعظ اشاره می‌شود: «چون این کلمات تامات و الفاظ طامات استماع کردم، پیر را وداع کردم و بعد از آن ندانم چنگ نوایش کی آزد و نهنگ مصایش کی فروخورد» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۷۲: ص ۱۱۶).

پی‌رفتهای فرعی مقامات

علاوه بر این سه پی‌رفت، که پی‌رفتهای پایه مقامات است و همچنین پی‌رفتی که گفته شد گاه در تقابل با پی‌رفت (۲) در برخی مقامه‌ها حضور می‌یابد، پی‌رفتهای دیگری نیز می‌تواند در مقامات حضور داشته باشد؛ به عنوان مثال در مقامه‌های بیست و سوم میان پی‌رفت (۱) و (۲) پی‌رفت دیگری بدین شرح حضور دارد:

۱. راوی موقتاً در شهری ساکن است (موقعیت اولیه).
۲. راوی دستورهای شرعی را نادیده می‌گیرد (نیروی بر هم زننده موقعیت متعادل).
۳. به شراب‌نوشی می‌پردازد (موقعیت نامتعادل).
۴. راوی پشیمان می‌شود (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).
۵. راوی شراب‌نوشی را ترک می‌کند (موقعیت متعادل تازه).

این پی‌رفت در حکم مقدمه‌ای برای پی‌رفت (۲) به شمار می‌رود و زمینه را برای رخ دادن آن فراهم می‌کند؛ زیرا راوی پس از استغفار و ترک شراب‌نوشی در مقامه بیستم به مسجد روی می‌آورد و در همین مکان است که شاهد مناظره‌ای می‌شود که طی پی‌رفتی (۲) میان طبیب و منجم درمی‌گیرد. در مقامه بیست و سوم نیز راوی بعد از توبه به دلیل شراب‌نوشی و ترک یاران هنگام مستی خود با اهل فرهنگ و خرد نشست و برخاست می‌کند و در مصاحبت همین یاران جدید است که وارد ماجرای پی‌رفت (۲) می‌شود و مناظره‌ای دیگر را مشاهده می‌کند.

در مقامه هجدهم نیز میان پی‌رفتهای (۱) و (۲) دو پی‌رفت دیگر بدین شرح حضور دارد:

۱. راوی موقتاً در شهر بلخ ساکن است (موقعیت متعادل اولیه).
 ۲. زیبایی ظاهری بلخ سبب می‌شود راوی نسبت به زیبایی باطن مردم آن کنجکاو شود (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
 ۳. راوی اصناف مختلف مردم بلخ را می‌آزماید (موقعیت نامتعادل).
 ۴. مردم بلخ از این آزمایش سربلند بیرون می‌آیند (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).
 ۵. راوی چندین سال در بلخ سکن می‌شود (موقعیت متعادل تازه).
- پس از این پی‌رفت دیگری بدین ترتیب مطرح می‌شود:
۱. راوی در شهر بلخ ساکن است (موقعیت متعادل اولیه).
 ۲. به قصد حج بلخ را ترک می‌کند (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
 ۳. به مقصد ادای مناسک حج و نیز بغداد در سفر است (موقعیت نامتعادل).
 ۴. در راه بازگشت به بلخ، خبر ویرانی آن را می‌شنود (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).
۵. با شتاب بیشتری به بلخ باز می‌گردد (موقعیت متعادل تازه).

۲۵ در این دو پی‌رفت، که به صورت فرعی مطرح شده است و جزء پی‌رفتهای پایه نیست، آمده است بلخ از نظر زیباییهای ظاهری و داشتن مردم نیکوسیرت کم‌نظیر بوده و راوی به دلیل همین ویژگیهای پسندیده چندین سال در آنجا مقیم شده است. راوی به مقصد حج موقتاً بلخ را ترک می‌کند. در مدت دوری او از بلخ حوادث تلخی در این شهر رخ می‌دهد. هنگامی که راوی از این حوادث آگاه می‌شود، سراسیمه خود را به بلخ می‌رساند. این وقایع مانند مقدمه‌ای زمینه را برای مطرح شدن پی‌رفت پایه بعد، که شامل موعظه‌ای در مورد ویرانیهای بلخ و خاطرات خوش گذشته با مردم این شهر است، فراهم می‌کند.

بدین ترتیب گاه ممکن است میان پی‌رفتهای پایه (۱) و (۲) پی‌رفت یا پی‌رفتهای فرعی حضور یابد و مانند مقدمه‌ای زمینه را برای مطرح شدن پی‌رفت پایه بعدی فراهم کند. همچنین ممکن است مانند مقامه ششم، علاوه بر سه پی‌رفت پایه، دو پی‌رفت دیگر به شیوه درونه‌گیری در دل یکی از گزاره‌های پی‌رفت (۲) قرار بگیرد و به شیوه

داستان در داستان، روایت دیگری در میان روایت اصلی مقامه مطرح کند. بنابراین، پی‌رفتهای فرعی به سه دلیل می‌تواند در کنار پی‌رفتهای پایه حضور یابد:

۱. بعد از پی‌رفت پایه (۲) به عنوان جفت متقابل آن (مقامه‌های اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم، هفتم، دهم، دوازدهم، چهاردهم و نوزدهم)، معادل ۴۳٪
۲. میان پی‌رفتهای پایه (۱) و (۲) به منظور مقدمه چینی و فراهم کردن زمینه برای رخ دادن پی‌رفت (۲) (مقامه‌های هجدهم، بیستم و بیست و سوم) معادل ۱۳٪
۳. به شیوه درونه‌گیری، معادل با گزاره‌ای از پی‌رفت پایه (۲)، در توضیح و بیان علت رخدادی (مقامه ششم) معادل ۴٪

بدین ترتیب چهارده مقامه از بیست و سه مقامه، برابر با ۶۰٪ مقامات، علاوه بر سه پی‌رفت پایه از پی‌رفتهای فرعی نیز برخوردار است.

دستور پایه مقامات حمیدی

کش غالبی که راوی در نتیجه سفرهای خود با آن رو به رو می‌شود یا مناظره است و یا موعظه که همگی چیزی بر علم و شناخت او می‌افزاید و یا دانسته‌های قبلی او را تقویت می‌کند؛ به عنوان مثال طی موعظه مقامه چهارم، که درباره آیات الهی در فصل بهار است، خداشناسی راوی تقویت می‌شود و یا در مقامه بیستم، راوی در خلال مناظره‌ای که میان طبیب و منجم درمی‌گیرد، مطالبی در مورد این دو علم می‌آموزد. بنابراین اگر بخواهیم مقامات را تا حداقل ممکن کاهش دهیم و دستور پایه آن را به دست آوریم این گونه خواهد بود:

راوی با سفر کردن در وضعیت مناظره/موعظه قرار می‌گیرد و مطالبی را می‌آموزد. بدین ترتیب سفر- مناظره/موعظه- آموختن سه عنصر اصلی دستور پایه مقامات است. با توجه به مسلمان بودن نویسندگان مقامات حمیدی و تأکید دین اسلام بر علم‌آموزی بویژه در حدیث نبوی و مشهور *اطلبوا العلم ولو بالصین*، که به دست آوردن علم را حتی از طریق سفر به دورترین نقاط توصیه می‌کند، می‌توان گفت دستور پایه مقامات در تشویق دین اسلام به علم‌آموزی بویژه در همین حدیث نبوی ریشه دارد.

شیوه ترکیب پی‌رفتهای در مقامات

آن‌گونه که توضیح داده شد بر اساس نظریه تودوروف، شیوه ترکیب پی‌رفتهای یک روایت

می‌تواند به سه طریق باشد: زنجیره‌سازی، درونه‌گیری و متناوب. در مقامات حمیدی رابطه پی‌رفتهای هر بیست و سه مقامه زنجیره‌ای است اما در مقامه ششم دو پی‌رفت به شیوه درونه‌گیری در دل پی‌رفت پایه حضور دارد. ترکیب متناوب پی‌رفتهای نیز در هیچ یک از مقامه‌ها به کار نرفته است.

شیوه زنجیره‌سازی

به استثنای مقامه ششم، که شیوه ترکیب درونه‌گیری در آن به کار رفته در سایر مقامات پی‌رفتهای به شیوه زنجیره‌سازی با یکدیگر ترکیب شده است. طبق این روش، که شیوه غالب در مقامات حمیدی است، پی‌رفتهای هر روایت مانند حلقه‌های زنجیر یکی پس از دیگری قرار می‌گیرد. این روش قبل از هر چیز ملازم با حفظ نظم زمانی است. در واقع، لازمه درونه‌گیر شدن و یا در هم تنیدگی و تناوب پی‌رفتهای درهم‌ریختگی نظم زمانی و پس‌نگری یا پیش‌نگریهای زمانی است و تنها روش زنجیره‌سازی است که همگام با زمان تقویمی پیش می‌رود. با توجه به اینکه رعایت نظم زمانی در داستانپردازی سنتی فارسی همواره مد نظر بوده، طبیعی است در ترکیب پی‌رفتهای مقامات شیوه زنجیره‌سازی در اولویت باشد.

شیوه درونه‌گیری

از میان مقامات حمیدی فقط دو پی‌رفت از پی‌رفتهای مقامه ششم به شیوه درونه‌گیری با یکدیگر ترکیب شده است. این مقامه از پنج پی‌رفت تشکیل شده که دو پی‌رفت آن درونه‌گیر شده است:

خلاصه مقامه ششم (فی السکاج)

یکی از دوستان حمید/الدین بلخی برای او حکایت می‌کند در روزگار جوانی با عده‌ای از یارانش به مهمانیهای متعددی می‌رفته است. در یک از این مهمانیها، هنگامی که چشم یکی از حاضران به ظرف سکبا می‌افتد تصمیم می‌گیرد مهمانی را ترک کند. مهمانان از او درخواست می‌کنند حضور داشته باشد و علت واکنش خود را نسبت به ظرف سکبا توضیح دهد. او در توضیح، خاطره یکی از مهمانیهای را که در گذشته رفته است بیان می‌کند. پس از پایان خاطره او مهمانی ادامه می‌یابد.

پنج پی‌رفت این مقامه بدین شرح است:

پی‌رفت پایه (۱): زنجیره‌سازی

۱. راوی همیشه به مهمانیهای متعدد دعوت می‌شود (موقعیت متعادل اولیه).
۲. از دوست خود دعوت می‌کند در یکی از مهمانیها همراه او بیاید (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
۳. درباره پذیرفتن و یا نپذیرفتن دعوت مناظره‌ای بین آنها درمی‌گیرد (موقعیت نامتعادل).
۵. آنها به مهمانی می‌روند (موقعیت متعادل تازه).

پی‌رفت پایه (۲): زنجیره‌سازی

۱. مهمانی روال عادی خود را طی می‌کند (موقعیت متعادل اولیه).
 ۲. تصمیم دوست راوی برای ترک مجلس سبب مختل شدن مهمانی می‌شود (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل).
 ۳. مهمانی مختل می‌شود (موقعیت نامتعادل).
 ۴. توضیح او دوباره نظم مهمانی را برقرار می‌کند (معادل پی‌رفتهای درونه‌گیر سوم و چهارم) (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).
 ۵. مهمانی ادامه می‌یابد (موقعیت متعادل تازه).
- پی‌رفت سوم و چهارم به شیوه درونه‌گیری در دل گزاره چهارم همین پی‌رفت قرار دارد؛ بدین معنی که گزاره چهارم که شامل توضیح دوست راوی است خود معادل دو پی‌رفت درونه‌گیر است: پی‌رفت فرعی (الف): درونه‌گیری

۱. غایب
۲. غایب
۳. او در حال طی مسیر سفر است (موقعیت نامتعادل).
۴. جاذبه‌های نیشابور توجه او را به خود جلب می‌کند (نیروی ایجادکننده موقعیت متعادل).
۵. موقتاً در نیشابور ساکن می‌شود (موقعیت متعادل تازه).

پی‌رفت فرعی (ب): درونه‌گیری

۱. او موقتاً در شهر نیشابور ساکن است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. بزاری او را به مهمانی دعوت می‌کند (نیروی برهم‌زننده موقعیت متعادل).

۳. در نتیجه دعوت بزاز گرفتار مشکلاتی می‌شود (موقعیت نامتعادل).
۴. به واسطه دوستی قدیمی از گرفتاریهای پیش‌آمده رهایی می‌یابد (نیروی ایجاد کننده موقعیت متعادل).
۵. به روال عادی زندگی برمی‌گردد (موقعیت متعادل تازه).

پی‌رفت پایه (۳): زنجیره‌سازی

۱. راوی از احوال مناظره‌گر / واعظ با خبر است (موقعیت متعادل اولیه).
۲. مناظره‌گر / واعظ ناپدید می‌شود (نیروی برهم‌زننده موقعیت متعادل اولیه و ایجادکننده موقعیت متعادل تازه).
۳. غایب
۴. غایب
۵. راوی از احوال مناظره‌گر / واعظ بی‌خبر است (موقعیت متعادل تازه).

براساس پی‌رفت (۲) این مقاله، طی موقعیت متعادل گزاره اول، راوی و دوستش در مهمانی حضور دارند و همه چیز طبق روال عادی خود پیش می‌رود. در دومین گزاره تصمیم یکی از حاضران به منظور ترک مجلس نیرویی ایجاد می‌کند که سبب به هم خوردن مهمانی می‌شود و آن را از روال همیشگی منحرف می‌کند. در نتیجه در گزاره سوم، نظم مهمانی مختل می‌شود. در چهارمین گزاره باید نیرویی ایجاد شود که نظم از میان رفته را بازگرداند. این نیرو توسط خاطره‌ای که دوست راوی مطرح می‌کند ایجاد می‌شود. در نهایت، طی گزاره پنجم باز نظم مهمانی برقرار می‌شود و همه چیز به روال عادی برمی‌گردد.

خاطره‌ای که در گزاره چهارم مطرح می‌شود تا دوباره نظم و تعادل مهمانی را برقرار کند، خود از دو پی‌رفت تشکیل شده است. بنابراین پی‌رفتهای فرعی «الف» و «ب» در دل گزاره چهارم پی‌رفت (۲) جای گرفته و سبب درونه‌گیری شدن شیوه ترکیب پی‌رفتهای این مقاله شده است.

گزاره‌های اول و دوم پی‌رفت فرعی «الف» غایب است. به قیاس پی‌رفتهای مشابه در سایر مقاله‌ها گزاره اول باید موقعیت متعادل سکونت راوی را در وطن تشریح کند و سپس گزاره دوم متضمن نیرویی باشد که او را به ترک وطن وامی‌دارد.

رابطه پی‌رفتهای دورنه‌گیر فرعی «الف» و «ب» با پی‌رفت (۲) که در دل آن قرار گرفته است، رابطه علی است. در واقع پی‌رفتهای دورنه‌گیر، که در حکم گزاره چهارم

پی‌رفت (۲) است علت رخ دادن گزاره سوم را توضیح می‌دهد. طبق گزاره سوم، نظم مهمانی مختل می‌شود و طی گزاره چهارم، که برابر با همان پی‌رفتهای دوره‌گیر است، علت مختل شدن نظم مهمانی توضیح داده می‌شود.

پی‌رفت (۳) این مقامه از الگوی «الف» پی‌رفتهای پایانی پیروی کرده است. در این مقامه، که به عنوان نمونه تحلیل شده، شیوه ترکیب پی‌رفتهای (۱)، (۲) و (۵) زنجیره‌سازی است. این سه، پی‌رفتهای پایه‌ای است که تقریباً در تمام مقامات حضور دارد. پی‌رفتهای (۳) و (۴) نیز به شیوه زنجیره‌سازی در پی هم و به شیوه درونه‌گیری در دل پی‌رفت پایه (۲) قرار گرفته و چهارمین گزاره آن را تشکیل داده است. این دو پی‌رفت، پی‌رفتهای فرعی این مقامه است.

نتیجه

پس از تحلیل مقامات حمیدی براساس نظریه تودوروف می‌توان به نتیجه رسید خوانش روایت‌شناسانه مقامات سبب دست یافتن به ابعاد تازه‌ای از این اثر می‌شود و زمینه را برای درک متفاوتی از آن فراهم می‌کند. ابعاد تازه‌ای که تنها در نتیجه این نوع خوانش جلوه‌گری می‌شود بدین شرح است:

مقامات حمیدی براساس سه پی‌رفت پایه بنا گذاشته شده است: پی‌رفت پایه (۱) به شرط وجود قراینی مبنی بر رخ دادن آن، می‌تواند خود آشکارا در روایت حضور نداشته باشد اما پی‌رفتهای پایه (۲) و (۳) در هر بیست و سه مقامه حضور دارد. ویژگی پی‌رفتهای پایه این است که این سه پی‌رفت به شیوه زنجیره‌سازی به ترتیب در پی یکدیگر قرار گرفته است.

الگوی پی‌رفت پایه (۱) در تمام مقامات یکسان است. پی‌رفت پایه (۲) نیز تنها با تفاوت در مطرح شدن مناظره یا موعظه در کل مقامات از یک الگو پیروی کرده است. پی‌رفت پایه (۳) با اندک تفاوتی به پنج شکل مختلف قابل الگوبندی است. الگوی گروه «الف» به دلیل غیاب گزاره‌های سوم و چهارم پی‌رفت کاملی نیست اما در چهار گروه دیگر هر پنج گزاره حضور دارد.

علاوه بر سه پی‌رفت پایه، پی‌رفتهای دیگری نیز می‌تواند در مقامات حضور داشته باشد. در کل چهارده مقامه معادل با ۶۰٪ مقامات، پی‌رفت فرعی دارد و ۴۰٪ باقیمانده تنها از همان سه پی‌رفت پایه تشکیل شده است. به سه دلیل ممکن است پی‌رفتهای فرعی به پی‌رفتهای پایه افزوده شود: به عنوان جفت متقابل پی‌رفت (۲)، مقدمه‌چینی و

فراهم کردن زمینه برای رخ دادن پی‌رفت (۲) و بیان علت رخدادی. شیوه غالب ترکیب این پی‌رفتها زنجیره‌سازی و در یک مورد درونه‌گیری است. کنشگران مقامات به دو گروه قابل تقسیم‌بندی است: کنشگر اصلی که همیشه راوی است و کنشگر فرعی که واعظ، مناظره‌گر و یا فروشنده‌ای دوره‌گرد است. بیشترین انگیزه سفر در مقامات انگیزه‌های اختیاری است (سیزده مقامه از مجموع بیست و سه مقامه، معادل با ۵۶٪). در هفت مقامه (۳۰٪) نیز کنشگر اصلی مجبور به سفر رفتن می‌شود. گزاره انگیزه سفر، گاه غایب است. این غیاب یا بدون توجیه خاصی است (مقامه شانزدهم) و یا به این دلیل که ماجرا از هنگامی روایت می‌شود که شخصیت اصلی هنگام سفر است (مقامه چهارم). این غیاب سبب می‌شود پی‌رفت پایه (۱) کامل نبوده و تنها چهار گزاره داشته باشد. ممکن است سفر به صورت مجازی رخ دهد (مقامه هشتم) و یا اینکه امکان دارد عامل دیگری جایگزین سفر شود و عملکردی مشابه آن داشته باشد؛ چنانکه در مقامه ششم مهمانی جایگزین سفر رفتن می‌شود و همان کارکرد روبه‌رو کردن شخصیت با کنشهای نامعمول را برعهده می‌گیرد. نظر به اینکه در تمام مقامه‌ها راوی به سفر می‌رود در وضعیت مناظره / موعظه قرار می‌گیرد و در نهایت مطالبی را می‌آموزد؛ عناصر دستور پایه مقامات سفر -مناظره / موعظه- آموختن است که در حدیث نبوی اطلبوا العلم ولو بالصین ریشه دارد.

پی‌نوشتها

1. Ferdinand de Saussure
2. Langue
3. Parole
4. Raman Selden
5. Tzvetan Todorov
6. Grammaire du Decameron
7. Viktor Shklofskii

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۲. اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
۳. تأدیه، ژان. ایو؛ نقد ادبی در قرن بیستم؛ ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.

۴. تایس، لیس؛ **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**؛ ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، ویراست، حسین پاینده، تهران: نشر نگاه امروز: حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.
۵. تودوروف، تزوتان؛ **بوطیقای ساختارگرا**؛ ترجمه محمد نبوی، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۶. حمیدالدین عمرین محمودی بلخی؛ **مقامات حمیدی**؛ تصحیح رضا انزابی‌نژاد، چ دوم، تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
۷. ریمون کنان، شلومیت؛ **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**؛ ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.
۸. سلدن، رمان؛ **راهنمای نظریه ادبی معاصر**؛ ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، ۱۳۷۲.
۹. سلدن، رمان؛ **نظریه ادبی و نقد عملی**؛ ترجمه جلال سخنور - سیما زمانی، تهران: پویندگان نور، ۱۳۷۵.
۱۰. گرین، کیت و جیل لبیهان؛ **درستامه نظریه و نقد ادبی**؛ ترجمه لیلا بهرانی محمدی و...، ویراسته حسین پاینده، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
۱۱. مارتین، والاس؛ **نظریه‌های روایت**؛ ترجمه محمد شهباز، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۱۲. مکاریک، ایرناریم؛ **دانش‌نامه: نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۴.

داستان پیر چنگی، یادگاری از سنت گوسانی

محمد ابراهیم پور نمین

مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا

چکیده

بدنه و ساختار کلی داستان پیر چنگی مثنوی مولانا گذشته از جزئیات متفاوت روایتهای آن و نیز فارغ از کارکردها و استنتاجهای عرفانی که در متون صوفیه بر آن عارض شده است، رگه‌ها و نشانه‌هایی از هنر و سنت «گوسانی» را با خود دارد. سنت «گوسانی»، سنت موسیقایی- ادبی ایران پیش از اسلام است که نشانه‌هایی از آن را تا دوره مآدها می‌توان در منابع بازجست و در تمام دوره‌های بعد و نیز در دوره اسلامی به حیات خود ادامه داده است. پیر چنگی مثنوی و سایر منابع گرچه شخصیتی داستانی است، حکایت او در گونه‌های متفاوتش، الگویی است برگرفته از شخصیت هنرمندان گوسان و حکایت ایشان تصویری است واقعی از زندگی و حیات گوسانان. در این مقاله مأخذشناسی و ژرف‌ساخت این داستان و گونه‌های مختلف آن را در سنت گوسانی و حیات اجتماعی گوسانان باز خواهیم جست.

کلید واژه‌ها: مثنوی معنوی، پیر چنگی، سنت گوسانی، رودکی، شعر کلاسیک فارسی.

داستان پیر چنگی از معروفترین داستانهای دفتر اول مثنوی مولانا و آن حکایت چنگ‌نوازی پیر و مطرب پیشه‌ای است در عهد خلیفه دوم عمر بن خطاب که به سبب پیری و ضعف و انحطاط قوای جسمی و هنری و از دست دادن صدای خوش، دیگر کسی خواستار هنر وی نیست و به این علت تنها ممر درآمد خود را از دست داده است و به تنگی معیشت دچار می‌شود. درجه استیصال او تا بدانجا می‌رسد که اضطراراً شبی به گورستان یثرب پناه می‌برد تا برای خدا بنوازد و ابریشم بها از حق بیابد. التماس او به اجابت حق مقرون می‌گردد و عمر بن خطاب به واسطه ندای حق که در خواب می‌شنود، مأموریت می‌یابد که سلام حضرت حق را به همراه هفت صد دینار به عنوان ابریشم بها در گورستان به چنگ نواز پیر برساند. ملاقات عمر، ملاحظه اجابت الهی و دریافت پیام و ابریشم بهای التفاتی خداوند به واسطه خلیفه مسلمین، مایه تنبه و شرمندگی و گریه چنگی پیر می‌شود. لیکن عمر، «نظر او را از مقام گریه که هستی است به مقام استغراق»^۱ می‌گرداند و با این ارشاد خلیفه، حیرتی شگرف بر وجود پیر چنگی مستولی گشته به فضا و مقامی غیر قابل شرح و بیان می‌پیوندد.

مرحوم فروزانفر در مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، مآخذ داستان را حکایتی می‌داند از اسرارالتوحید و نیز به این مطلب اشاره می‌کند که همین حکایت را شیخ عطار در مصیبت‌نامه به نظم آورده است، اما تصریح نمی‌کند که مولانا این حکایت را از اسرارالتوحید گرفته و یا از مصیبت‌نامه (فروزانفر، ۱۳۸۱: ص ۸۶ تا ۸۸) لیکن در شرح مثنوی شریف تصریح می‌کند که مولانا بی‌هیچ شکی، این حکایت را از مصیبت‌نامه عطار اقتباس کرده است (فروزانفر، ۱۳۷۳: ص ۷۵۴) که با توجه به تأثیرپذیریهای مولانا از حکایات منظومه‌های عطار، نظر مرحوم فروزانفر را باید کاملاً صائب دانست. گرچه نهایتاً دقت در این سه روایت، روشن می‌دارد که در واقع این روایتها سه گونه نسبتاً مشابه با تفاوت‌هایی اندک از یک «حکایت مادر» و اصلی است. بنا به ترتیب تاریخی، این «روایت مادر» را باید روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید دانست؛ به نظر می‌رسد از دیدگاه دیگر نیز می‌توان به مآخذ پیدایش این روایت نگریست و آن را نه صرفاً در پیچاپیچ قصه‌ها بلکه در حیات واقعی و مادی و ملموس عده و طبقه‌ای از هنرمندان ایران می‌توان بازجست با نام «گورسانان»: صاحبان سنت هنری تلفیقی و پیچیده‌ای مرکب از بدیهه‌سرایی در نظم اشعار، مهارت در نواختن ساز و استادی در خواندن تصنیف و آواز با سابقه تاریخی ممتدی در حوزه فرهنگ و هنر ایرانی و با چهره‌هایی

قریب به اتفاق، گمنام و ناشناس. لیکن با دقت در منابع و تطبیق ویژگیهای هنری گوسانان و نیز ضبط بعضی از نامها در منابع کهن، چهره‌های معدودی از گوسانان را می‌توان بازشناخت که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد.

نکته اساسی در این مقاله سعی در تبیین و طرح این فرضیه است که حکایت پیر چنگی، نمونه‌ای داستانی ولی در عین حال تصویری واقعی از سرگذشت هنرمندان گوسان تواند بود و تبار این داستان و گونه‌های مختلف مقدم بر آن، جدای از کارکرد عرفانی و ورود مبانی و مفاهیم آموزه‌های صوفیه چون حیرت و استغراق پیر در پایان داستان و یا اضافه شدن عناصر ماوراء طبیعی چون غلبه خواب بر خلیفه به اراده خداوند و رؤیای صادق وی، می‌تواند شکلی نمادین و کلی از حیات واقعی و هنر گوسانان گمنام باشد. این سنت «گوسانی» چیست و «گوسانان» کیانند؟

گوسانان به عنوان خنیاگر- شاعران تمدنها و جوامع کهن، راویان ادبیات حماسی، غنایی و حکمی اقوام خود بوده‌اند. سنت گوسانی، سستی شفاهی و عمدتاً به فرهنگهای پیش از خط متعلق بوده است. گرچه به سبب ویژگی شفاهی ادبیات گوسانی، و نابودی میراث انبوه آن پس از رواج خط، آثار چندانی از گوسانان بر جای نمانده، خوشبختانه شواهد و دلایل کافی درباره وجود گوسانان و ویژگیهای حیات و هنر ایشان در جوامع کهن و ادامه حیات این سنت در دوره‌های متأخر و در اشکالی متفاوت در دسترس است. بنابر بر نظر واتکینز این سنت بی‌شک در تمام جوامع هند و اروپایی زبان شناخته بوده است (زرنشاس، ۱۳۸۳: ص ۵۹).

وجه اشتقاق کلمه «گوسان» نامعلوم است؛ اما براساس تحقیقات هنینگ، امروز در پارتی بودن اصل این واژه شکی وجود ندارد (بویس، ۱۳۶۸: ص ۳۲). این واژه پارتی، معادل معنای واژه «هیناگر» در فارسی میانه و واژه «خنیاگر» در فارسی جدید است. محققان احتمال داده‌اند که دو واژه «گسن» ارمنی و «مگسنی»^۲ گرجی به معنی «خنیاگر» از همین واژه مشتق شده باشد (همان: ص ۳۰). بویس شواهد بسیاری از کاربرد این کلمه را در متون ارمنی و گرجی نشان داده و درباره ویژگیهای گوسانان ارمنی و گرجی بحث نموده است (همان: ص ۳۰ تا ۴۲). واژه گوسان در ادبیات فارسی در دو متن به کار رفته است: در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی (گرگانی، ۱۳۷۱: ص ۲۲۰ و ۲۲۱) و در کتاب مجهول المؤلف، مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۸۱: ص ۶۹).

سنت گوسانی در میان ترکان آسیای میانه نیز وجود دارد، ولی صاحبان این هنر در

میان ایشان «اوزان» نامیده می‌شدند. اوزان، خنیاگر، شاعر و آوازه‌خوان و نوازنده مردمی طایفه اوغوز بوده است. «ساز اوزانها قوپوز بود. در گذشته به جای قوپوز، اوزان می‌گفتند و شاعر و نوازنده مردمی را اوزانچی می‌نامیدند. بعد از قرن ۱۵ میلادی، اصطلاح اوزان در آذربایجان و ترکیه به «آشیق» (= عاشیق) و در آسیای میانه به «باخشی» تغییر نام دارد» (بهزادی، ۱۳۸۲: ذیل «اوزان»). گوسانان را در فرهنگهای غیرآسیایی نیز با نامهایی متفاوت می‌توان دید؛ چنانکه در یونان قدیم، «راپسوده»^۳ در اروپای قرون وسطی و در قبال ژرمنی «اشپیلمان»^۴ و در ایالت‌های فرانسه، «ژوگلر»^۵ نام دارند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۲۲).

طبق نظر خالقی مطلق در آسیای میانه و شرق ایران، استادان فن گوسانی دارای لقب «بلبل» بوده‌اند «و مؤلفان شاهنامه ابومنصوری، داستان رستم و اسفندیار را از روایت یکی از همین استادان که لقب بلبل گرفته بوده است، گرفته‌اند که نام او از راه شاهنامه ابومنصوری عیناً وارد شاهنامه فردوسی شد که در آغاز داستان رستم و اسفندیار ضبط است:

زبلبل شنیدم یکی داستان / که بر خواند از گفته باستان

(شاهنامه، ج ۶/ ص ۲۱۷ / ۱۷) (همان: ص ۲۸)

گوسانها شاعران و موسیقیدانان دوره‌گرد و راویان داستانهای ملی ایران و سرگرم‌کننده شاهان و توده مردم و حاضر در غم و شادمانی جامعه خویش بودند. آنان عمدتاً در میان مردم جامعه خویش دارای احترام بودند و برترین و مشهورترین استادترین گوسانان به خانه‌های اشراف و دربار پادشاهان راه می‌یافتند.

تفاوت گوسانهای مشهور درباری با گوسانهای دوره گرد علاوه بر بهتر خواندن و بهتر نواختن، یکی هم این بوده که خود نیز از هنر شاعری بهره داشته‌اند و یا در این زمینه به استادی رسیده بوده‌اند و احیاناً خط می‌شناخته‌اند (همان: ص ۲۴).

عمده‌ترین ویژگی هنر گوسانی را باید در تلفیق سه هنر شعر، موسیقی و آواز به طریق بداهه‌پردازی دانست و هدف هنر گوسانی بیش از هر چیز ایجاد شور و هیجان در مخاطبان بوده است. در ایران پیش از اسلام، نشانه‌ها و شواهدی از وجود گوسانان و تداوم سنت گوسانی از دوره مادها تا ساسانیان وجود دارد.

گرچه واژه گوسان، واژه‌ای پارتی است، سابقه حضور طبقه‌ای با ویژگیها و خویشکاریهای گوسانان، طبق اشارات تاریخی به دوره ماد بازمی‌گردد. مورخ یونان

دینون^۷ از گوسانی با نام «انگارس»^۷ یاد کرده است که در میهمانی آستیاک پادشاه ماد، تمثیلی درباره خطر کوروش برای سلطنت وی به آواز می‌خواند: «درنده بسیار نیرومندی، شجاعتی از یک گراز وحشی در مرداب پیدا شده است؛ درنده‌ای که اگر بر آن منطقه تسلط یابد، بدون کمترین اشکالی بر گروه گروه مردمان چیره می‌گردد و وقتی آستیاک سؤال می‌کند: «چیست آن درنده؟» پاسخ می‌دهد: «کوروش پارسی» (بویس، ۱۳۶۸: ص ۴۹). این نوع تمثیل سرایی را در دوره‌های بعد و از جمله در داستان ویس و رامین هم، که اصلی پارتی دارد، می‌توان دید. در این داستان نیز، گوسان تمثیلی می‌خواند تا شاه موبد را از کامرانیهای رامین با ویس بیگاهند (گرگانی، ۱۳۷۷: ص ۲۲۰ تا ۲۲۲). به تصریح خالقی مطلق دو «تمثیل مادی و تمثیل ویس و رامین» (در واقع تمثیل پارتی) دو واریانت از یک موضوع واحدند و انگیزه هر دو تمثیل نیز آگاه کردن شخصی از کار رقیب اوست» (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: ص ۱۴۳).

سنت گوسانی در دوره هخامنشی نیز رونق داشته است. «اینکه که خنیاگری در دوران هخامنشیان رونق بسیار داشته است از این بیان گزنفون فهمیده می‌شود که گفته است کوروش تا آخرین روزهایش «در داستان و آواز» ستوده می‌شد» (بویس، ۱۳۶۸: ص ۵۰). در دوره پارتیان نیز ادبیات ایران همچون دیگر ادوار پیش از اسلام به صورت شفاهی حفظ و نقل می‌شده و بخش عمده آن گویا منظوم بوده و به همراه ساز خوانده می‌شده است. نقل سینه به سینه این ادبیات را گوسانان پارتی به عهده داشته‌اند. «در قطعه‌ای مانوی به زبان پهلوی اشکانی که متأخرتر از سده‌های چهارم و پنجم میلادی نیست، می‌خوانیم: چونان گوسانی که هنر کوان (= کی‌ها) و شهریاران پیشین را بیان کند و خود چیزی به دست نمی‌آورد» (زرشناس، ۱۳۸۳: ص ۶۳). این اشاره تاریخی هم پارتی بودن واژه «گوسان» را مسجل می‌دارد و هم نقل داستانهای کهن توسط گوسانان را گواهی می‌دهد. شواهد و قرائن حکایت از این دارد که گوسانها در زندگی پارتیان نقش عمده‌ای ایفا می‌کردند. «آنان شعر حماسی را در دوره اشکانیان فعالانه ترویج می‌کردند و کردارهای شاهزادگان و بزرگان پارتی را همسنگ میثاقهای پهلوانی کهن جشن می‌گرفتند» (همان: ص ۶۴). اما این بدان معنا نیست که ایشان تنها راویان حماسه‌های کهن بوده‌اند بلکه سرودهای غنایی، روایات مذهبی و لطیفه و حکایات خنده‌آور نیز نقل می‌کرده‌اند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۲۴). مری بویس، معتقد است که یادگار زیریران و منظومه ویس و رامین، یادگاری از هنر گوسانان پارتی است که البته

«به دفعات نامعلومی، دستخوش تغییرات شده تا به صورت فعلی آن، که ما می‌شناسیم، درآمده است» (بویس، ۱۳۶۸: ص ۴۵). برای ادامه و توسعه و تعالی سنت گوسانی در دوره ساسانی، مدارک فراوانی وجود دارد. در متون این دوره به گوسانان با نامهای هنیاجر، هنیواز، نواگر، رامشگر و چامه‌گو اشاره می‌شود. «در شرحی درباره جامعه ساسانی که در نامه تنسر آمده است از خنیگران به عنوان طبقه سوم از مملکت بدان گونه که اردشیر بنیاد گذاشته، یاد شده است» (همان: ص ۵۲). برخلاف دوره پارتها نام بعضی از گوسانان دوره ساسانی شناخته شده است. داستانها معمولاً از باربد-گویا از اهالی مرو- به عنوان معروفترین خنیاجر عصر ساسانی خبر می‌دهند. محتوا و مضمون بعضی از آثار و آوازهای وی به دست ما رسیده است. در ادامه مقاله، قطعه‌ای بازمانده از آثار وی در مدح خسرو پرویز و به نقل از ابن‌خرداد به بررسی خواهد شد. همچنین از خنیاجر دیگری در این دوره با نام سرگس یا نکیسا نام برده‌اند (همان: ص ۵۷).

روشن است که رامشگری در هر دوره اشکانی و ساسانی از ویژگی کلی یکسانی برخوردار بوده است. هنیاجر ساسانی نیز مانند گوسان پارتی، وارث بخشی از موضوعات و مضمونهای سنتی بود که از روی آنها می‌توانست بدیهه‌سرایی کند و اشعار گوناگونی از ساخته‌های خودش را نیز بر آن بیفزاید و به همراهی‌سازی بخواند (زرتشناس، ۱۳۸۳: ص ۶۶).

بعید به نظر می‌رسد سنت گوسانی با آن پیشینه تاریخی ممتد از دوره‌های کهن تا پایان دوره ساسانی بویژه به جهت ویژگی مردمی و فولکلوریک آن با ظهور اسلام از میان رفته باشد؛ اما شکی نیست که با نابودی بزرگترین حامیان این هنر یعنی پادشاهی و اشرافیت ساسانی، آسیبی جدی بدان وارد شده است، ولی نمی‌توان آن را نابود شده انگاشت؛ چرا که با ظهور سلسله‌های مستقل ایرانی و از جمله سامانیان که به احیای میراث و سنتهای فرهنگی و هنری عهد ساسانی همت گمارده بودند، این سنت دوران ساسانی نیز حیات خود را در جامعه‌ای نو دوباره از سر گرفت.

با از میان رفتن حلقه اشرافی دهقانی در ایران از یک سو و ریشه گرفتن تمدن اسلامی که تمدنی شهری است از سوی دیگر، گوسانها و خنیگران نیز با تغییراتی به حرفه نقالی، شاهنامه‌خوانی، تعزیه‌خوانی، کوراوغلی‌خوانی و شعبده‌بازی، بازیگری، چشم‌بندی و تردستی پرداختند و حتی برخی از آنها همانند هم پیشه‌های کهن خود به دربار شاهان راه یافتند و قشر راوی و شاهنامه خوان درباری را پدید آوردند (همان: ص ۸۸).

مری بویس انواعی از شعر و ترانه‌های بومی و محلی را که به زعم او بازمانده هنر گوسانی است در میان بختیارها، افغانها، بلوچها و کردها باز شناسانده است (بویس، ۱۳۶۸: ص ۹۵ تا ۱۰۰). همچنین ترانه‌های طبری امیری پاوزاری را دنباله سنت شعری فهلویات قدیم دانسته‌اند که خود بازمانده سنت گوسانی یا خنیاگری ایران در دوره میانه (دوره اشکانی و ساسانی) است.

با بررسی تطبیقی ترانه‌های طبری امیر پاوزاری و اشعارهجایی - تکیه‌ای پارتی (پهلوی اشکانی) و فارسی میانه دوره ساسانی می‌توان نتیجه گرفت که اولاً اشتراکات لفظی و واژگانی میان این اشعار وجود دارد. ثانیاً وزن و آهنگ این سرودها از ویژگی یکسانی برخوردار است. هجایی بودن ترانه‌های طبری از یک سو و خواندن این ترانه‌ها با استفاده از یک آلت موسیقی این فرضیه را مطرح می‌کند که ترانه‌سرایان فولکلوریک ایرانی از اعصار قدیم تا ادوار متأخر، بازماندگان سنت گوسانی - خنیاگری ایران در دوره میانه (اشکانی - ساسانی) اند (اسماعیل پور، ۱۳۸۰: ص ۱۱۱).

در این میان، رودکی را با توجه به ویژگیهای هنری وی باید روشن‌ترین نشان از ادامه سنت گوسانی در دوره اسلامی دانست. «رودکی سراینده و خواننده و نوازنده، آخرین و شاید مهمترین نماینده سنت شاعری درباری ایران قدیم است» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۲۵). توجه به مشابهتهای فراوان و متقاعدکننده میان برجسته‌ترین گوسان دوره ساسانی یعنی باربد با رودکی، شاعر و خواننده و نوازنده دوره سامانی، چنین ادعایی را سخت پذیرفتنی می‌نماید.

ادوارد براون پیش از این در جلد اول تاریخ ادبی ایران از همانندیهای میان رودکی و باربد سخن گفته است؛ همانندیهای از قبیل استادی هر دو در خنیاگری و موسیقی و همچنین شباهت دو داستان معروف درباره آن دو: یکی خبر دادن تلویحی باربد، خسرو پرویز را از مرگ شب‌دیز و دیگری داستان سروده شدن شعر «بوی جوی مولیان» توسط رودکی و تأثیر شدید آن بر امیر نصر در بازگشت به سوی بخارا (براون، ۱۳۳۵: ص ۱۴ تا ۱۶) و حتی شاید صدها سال پیش از ادوارد براون، مجلدی گرگانی شاعر اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم با آگاهی از مشابهتهای میان رودکی و باربد در قطعه ذیل آن دو را مقابل هم قرار داده است:

از آن چندان نعیم این جهانی	که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثناء رودکی مانده است و مدحت	نواى باربد مانده است و داستان
(نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ص ۴۴)	

اما همانندیها در این موضوعات منحصر نیست، بلکه همانندیهای دیگری نیز میان این دو تن و آثار هنری ایشان وجود دارد؛ از جمله شهرت هر دو تن در ابداع و اختراع یک نوع و قالب شعری جدید. کریستین سن می‌نویسد: «ثعالبی اختراع خسروانیان [یا همان سرود مسجع] را به باربد نسبت داده» (کریستین سن، ۱۳۶۷: ص ۵۰۷). شمس قیس رازی نیز اختراع رباعی را منسوب به رودکی می‌داند.^۸ همچنین این هر دو هنرمند به سبب هنر والای خویش به مقام ندیمی پادشاه عصر رسیده‌اند: باربد به ندیمی خسروپرویز و رودکی به ندیمی امیر نصر بن احمد سامانی. نظامی عروضی درباره رودکی تصریح می‌کند که: «از ندماء پادشاه هیچ‌کس محتشم‌تر و مقبول‌القول‌تر از او نبود» (نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ص ۵۲). کریستین سن در تعیین موضوع داستانهای باربد می‌نویسد که عده‌ای از داستانهای وی «در وصف جشنهای فصول مختلف خاصه در تهنیت مقدم بهار و مناظر طبیعت و مسرات حیات بوده است.» (کریستین سن، ۱۳۶۷: ص ۵۰۸). چنین مضامینی را در بخش عمده‌ای از اندک میراث بازمانده رودکی هم می‌توان دید:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
(رودکی، ۱۳۷۲: ص ۹۷)

و یا:

ملکا جشن مهرگان آمد جشن شاهان و خسروان آمد
(همان: ص ۱۱۰)

و یا:

آن صحن چمن که از دم دی گفتی دم گرگ یا پلنگ است
اکنون زبهار مانوی طبع پرنقش و نگار همچو ژنگ است
(همان: ص ۱۰۲)

و یا:

گل دگر ره به گلستان آمد واره باغ و بوستان آمد
(همان: ص ۱۱۰)

و یا:

کار همه راست، آن چنانکه بیاید حال شادی است، شاد باشی شاید
(همان: ص ۱۱۹)

و یا:

شاد زی با سیاه چشمان شاد که جهان نیست جز فسانه و باد
(همان: ص ۱۰۵)

و یا:

بل تا خوریم باده که مستانیم وز دست نیکوان می‌ستانیم
(همان: ص ۱۳۶)

...

همانندی میان آثار این دو هنرمند را حتی می‌توان فراتر از همانندی در مضامین و محتوای صرف دانست. موضوعی که به نظر می‌رسد تا امروز مورد توجه محققان قرار نگرفته، شباهت جالبی است میان قطعه‌ای بازمانده از باربد با ابیاتی معروف از رودکی. مرحوم دکتر تفضلی قطعه شعر ذیل را از باربد در مدح خسروپرویز از آثار این خردادبه نقل کرده است:

خاقان ماه مانند و قیصر خرشید
آن من خدای، ابر ماند کامغاران
کخاخذ ماه پوشد، کخاخذ خرشید

خاقانی مانند ماه و قیصر مانند خورشید است، اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است، هرگاه بخواهد ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواهد خورشید را (تفضلی، ۱۳۸۲: ص ۳۱۱).

طرز بیان و نوع تشبیهات در این قطعه، ابیات معروف رودکی را در مدح امیر نصر سامانی به یاد می‌آورد:

میر ماه است و بخارا آسمان ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی
(رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۵۸)

حتی سرنوشت نهایی و پایان عمر این دو هنرمند نیز بی‌شباهت به هم نیست. در مورد پایان زندگی باربد، گرچه روایتهای متفاوت و مبهمی در دست است به نظر می‌رسد که زندگانی او نیز چون رودکی، پایان و عاقبتی خوش نیافته باشد. در بعضی روایات از مسموم شدن او سخن رفته و روایت فردوسی نیز از پایان کار وی چنین است که: «هنگامی که خسرو به وسیله فرزند خود شیرویه به زندان افتاده، باربد هنوز زنده است و با رنگی پریده و قلبی اندوهبار به درون خانه‌ای که خسرو محروم از تاج و تخت در آن زندانی است، می‌رود و در برابر او آهنگی نوحه‌آمیز که خود ساخته است می‌خواند. سپس چهار انگشت خود را بریده به منزل برمی‌گردد، آتشی می‌افروزد

و همه سازهای خود را در آن می‌سوزاند».^۹ روایت نخست بی‌شباهت به خبر میل کشیده شدن در چشم رودکی و رانده شدنش از درگاه سامانیان نیست و روایت دوم نیز بیش از هر چیزی آخرین بیت شکواییه معروف رودکی را به یاد می‌آورد که در آن شاعر دیگر نه چنگ و بربط بلکه عصا و انبان تکدی (و یا سفر) به دست می‌گیرد و در گردش و تغییر زمانه محو می‌شود:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم
 عصا بیار که وقت عصا و انبان بود
 (رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۱۸)

این همانندیها نه مختص رودکی و باربد بلکه به نظر می‌رسد حیات این دو، نمونه‌ای از سرنوشت هنرمندان گوسان بوده است. سرنوشتی که می‌تواند هسته واقعی داستانی باشد که بعدها در آثار عطار و مولانا با عنوان «پیر چنگی» ظاهر می‌شود. نکته اینجاست که میان آنچه در باب رودکی و هنر و حیات وی در اختیار است چه به نقل دیگران و چه به تصریح خود وی در آثارش و بویژه قصیده شکواییه معروف «مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود» از سویی و سه روایت از داستان پیر چنگی یعنی روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید و روایت عطار در مصیبت‌نامه و روایت مولانا در مثنوی معنوی، ویژگیهای مشترک آشکاری هست که احتمال تعلق قهرمان این آثار را، که در قصیده رودکی خود اوست و در سه اثر دیگر، پیری نوازنده و خواننده به سنت گوسانی سخت قوت می‌بخشد.

شاید عمومی‌ترین تصویر از حیات گوسانان، تصویر هنرمندی باشد که از میانه مردم برخاسته، آموزشهای سخت این سنت هنری کهن را آموخته با هنرنماییهای خود، شهرت و اعتبار در خور و توجه و اقبال مردم را به دست می‌آورده است و تا آن‌گاه که نفسی و صدایی و زخمه‌ای به آیین داشته، بازار کسبش را رونقی و متاع هنرش را خریدارانی بوده و چون پیر می‌شده و دیگر نه صدا را جاذبه و گرمی و نه دست از زخمه و چابکی می‌مانده، دوران نبکت و فقر و سختی و فلاکت در می‌رسیده و از همه جا رانده و از همه جا مانده، «نه کسی از بهر ربایش می‌خوانده و نه کسی بهر ثواب نانش می‌داده» (عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۰) و احوال او همان می‌گشته که آن را رودکی در نهایت ایجاز، این‌گونه به تصویر کشیده:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم
 عصا بیار که وقت عصا و انبان بود
 (رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۱۸)

این تصویر عمومی را هم در احوال شخصیت اصلی قصیده شکواییه رودکی، هم در احوال پیر طنبورنواز اسرارالتوحید و مصیبت‌نامه و مثنوی می‌توان دید؛ بی‌هیچ کم و کاست.

پیش از این اشاره شد که از جهت هنری، ویژگی عمده هنر گوسانان، تسلط بر سرودن (یا حفظ و نقل) شعر، خواندن شعر با آواز (یا همان اجرای شعر ملحون) و نواختن ساز بود. پس هر گوسانی هم شاعر بود، هم خواننده و هم نوازنده. رودکی به تصریح تمامی منابع قدیم و جدید، دارای این سه مهارت آن هم در سطحی عالی بوده است. نوازندگی رودکی و قدرت او در نواختن بربط / یا چنگ هم در منابع کهن ضبط شده و هم در شعر خود وی تصریحاتی به این موضوع دیده می‌شود؛ از جمله منابع کهن لباب‌الالباب عوفی است که در آن عوفی به نام استاد رودکی اشاره می‌کند: «... و از ابوالعبک بختیار که در آن صنعت صاحب اختیار بوده، بربط بیاموخت و در آن ماهر شد و آوازه او به اطراف و اکناف عالم برسد» (عوفی، ۱۹۰۳: ص ۶) و نیز نظامی عروضی در توصیف چگونگی سروده شدن شعر «بوی جوی مولیان» به چنگ‌نوازی او تصریح می‌کند: «... قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر، صبح کرده بود درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ بر گرفت...» (نظامی عروضی ۱۳۸۵: ص ۵۲). بیت ذیل نیز از خود شاعر در تصریح به این موضوع است:

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت

(رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۰۰)

رودکی به تصریح این منابع صاحب «آواز خوش و صوت دلکش» هم بوده است.^{۱۰} از توصیفات مری بويس در باب گوسانان برمی‌آید که آنان در هنر بدیهه‌سرایی، توانایی و قدرت بسیاری داشته‌اند (بويس، ۱۳۶۸: ص ۲۹ تا ۴۷). این نکته را در اخبار نقل شده درباره رودکی نیز می‌بینیم. داستان نظم کليلة و دمنه، آن‌گونه که فردوسی در شاهنامه روایت می‌کند^{۱۱} از قدرت بدیهه‌سرایی رودکی حکایت دارد و داستان شعر «بوی جوی مولیان» آن‌گونه که نظامی عروضی نقل کرده از سرعت و قدرت وی در تصنیف خبر می‌دهد.^{۱۲}

در مجموع روایتهای سه‌گانه داستان پیر چنگی در اسرارالتوحید، مصیبت‌نامه و مثنوی معنوی به صورتی پراکنده به مهارت نوازندگی و صدای خوش و نیز قدرت بدیهه‌سرایی قهرمان داستان در ساختن سرود اشاره شده است:

پیر طنبورنواز نیشابور، تنها به هنر طنبورنوازی خود اشاره می‌کند: «... پیشه من طنبور زدن است... بسیاری شاگردان دارم... تا به وقت صبحدم، چیزی می‌زدم و می‌گریستم» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۷ و ۱۰۸).

در حکایت مصیبت‌نامه، علاوه بر اشاره به رباب‌نوازی به بدیهه‌سرایی وی نیز تصریح شده است. عطار پس از وصف دست تنگی پیر و گرسنگی و درماندگی وی داستان را چنین ادامه می‌دهد:

چون نبودش هیچ روی از هیچ سوی برگرفت آخر رباب و شد به کوی
 مسجدی بود از همه نوعی خراب رفت آنجا و بزد لختی رباب
 رخ به قبله زخمه را بر کار کرد پس سرودی نیز با آن یار کرد
 (عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۰)

این سرود طبیعتاً باید کلامی موزون بوده باشد و این حکایت از خلاقیت مطرب پیر در ساختن تصنیف و نظم شعر به صورتی ارتجالی دارد که این خود از ویژگی‌های بارز هنر گوسانی است.

به لحاظ اجتماعی نیز هنر گوسانی صنعت، پیشه و دارای نقش اجتماعی خاص و درآمدی بوده است و بدین ترتیب آن را باید «شغل» به حساب آورد. طبیعتاً آموختن هنر گوسانی که مستلزم استادی و تسلط و مهارت در سه هنر نظم کلام، خواندن آواز و نواختن ساز است، بسیار وقت گیر بوده است. بنابراین، گوسانان دوره طولانی‌ای را صرف آموختن این مهارت‌ها می‌کردند. بویس می‌نویسد: «متأسفانه از شیوه آموزش و تحصیلات گوسانها هیچ‌گونه مدرکی باقی نمانده، اما آشکار است که گوسان به عنوان نقل‌کننده بسیاری از مصالح سنتی و نیز به عنوان بدیهه‌سرا ناگزیر بوده است مایه‌های بسیاری را به حافظه بسپرد» (بویس، ۱۳۶۸: ص ۴۵). نیز شکی نیست که آنان از کودکی در پیش استاد تعلیم می‌دیده‌اند چنانکه عوفی نیز به آموزش رودکی نزد «ابوالعبک بختیار» اشاره کرده است (عوفی، ۱۹۰۳: ص ۶). در بسیاری از موارد، گوسانی و بدیهه‌سرایی، نوعی شغل و سنت خانوادگی و موروثی بوده و نوآموز دوران آموزشی طولانی‌ای را طی می‌کرده و پس از آن از طرف استاد خود «کمر بسته» می‌شده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ص ۲۸).

توجه به این ویژگی هنر گوسانان، می‌تواند برای ما این نکته را روشن سازد که چرا اغلب گوسانان در دوران پیری، گرفتار سختی و تنگدستی شدیدی می‌شده‌اند؛ چرا که ایشان می‌باید تمام نیرو و جوانی خود را صرف آموختن این هنر می‌کرده‌اند و بالطبع

با فرا رسیدن پیری و از دست دادن تواناییهای هنری خود، تنها ممر درآمد خویش را نیز از دست می‌داده‌اند.

از آنچه رودکی در قصیده شکواییه معروف «مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود...» در توصیف احوال خود و تقریر استیصالش در تنگی معیشت و فقر به نظم آورده و خاصه به سبب تصریحی که در آخرین بیت شکواییه خویش دارد بدین صورت که:
کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم
عصا بیار که وقت عصا و انبان بود
(رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۱۸)

به روشنی پیداست، خنیاگری «شغل شاغل» و تنها راه معیشت و ممر درآمد وی بوده است و با از دست دادن آن، دچار فقر و تنگدستی شده و چون راه و پیشه و هنر دیگری نداشته، تنها راه خود را «عصا و انبان» به دست گرفتن می‌دیده است.

همین وضعیت را درباره پیر چنگی در هر سه روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید، عطار در مصیبت‌نامه و مولانا در مثنوی می‌بینیم. پیر طنبور نواز نیشابور وضعیت خود را برای خادم خانقاه بوسعید، حسن مؤدب چنین توصیف می‌کند:
... اکنون چون پیر شدم، حال من چنان شد که هیچ‌کس مرا نخواندی. تا اکنون که نان تنگ شد و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزند نام گفتند که ما ترا نمی‌توانیم داشت. ما را در کار خدای کن. ما را به در بیرون کردند. راه فرا هیچ جای ندانستم. بدین گورستان آمدم و به درد بگریستم و با خدای تبارک و تعالی مناجات کردم که خداوندا هیچ پیشه‌ای ندانم و جوانی و دست زخم [= مضراب] ندارم. همه خلقم رد کردند. اکنون زن و فرزندم نیز بیرون کردند. اکنون من و تو و تو و من. امشب ترا مطربی خواهم کردن تا نانم دهی... (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۷ و ۱۰۸).

در روایت عطار نیز همین مطالب را در توصیف احوال رباب‌نواز پیر می‌بینیم:

بود پیری عاجز و حیران شده	سخت‌کوش چرخ سرگردان شده
دست تنگی پایمالش کرده بود	گرگ پیری در جوالش کرده بود
بود نالان همچو چنگی ز اضطراب	پیشه او از همه نقلی رباب
نه یکی بانگ ربایش می‌خرید	نه کسی نان ثوابش می‌خرید
گرسنه مانده نه خوردی و نه خواب	برهنه مانده نه نانی و نه آب...
... چون بزد لختی رباب آن بی‌قرار	گفت یا رب من ندانم هیچ کار
عاجزم پیرم ضعیفم بی‌کسم	چون ندارم هیچ نان جان می‌بسم

(عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۰)

مولانا نیز استیصال و قطع روزی مطرب را به سبب پیری و کساد بازار هنرش، چنین به تصویر می‌کشد:

مطربی کز وی جهان شد پر طرب رسته ز آوازش خیالات عجب...
چون برآمد روزگار و پیر شد باز جانش از عجز پشه گیر شد...
چون که مطرب پیرتر گشت و ضعیف شد زبی‌کسی رهین یک رغیف
گفت عمر و مهلتم دادی بسی لطفها کردی خدا یا با خسی
نیست کسب امروز مهمان توام چنگ بهر تو زنم، کان توام
(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۰۷۲-۲۰۸۵)

نکته مرتبط با این موضوع، حفظ ساز به عنوان تنها وسیله معاش هنرمند پیر است؛ البته به استثنای روایت مولانا. در روایت اسرارالتوحید با اینکه تصریحی به سرنوشت ساز پیر طنبورنواز نمی‌شود از جمله شیخ بوسعید که به پیر می‌گوید: «ای جوانمرد! از سر کمی و نیستی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضایع نگذاشت. برو هم بازو می‌گوی و این سیم می‌خور» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۸) پیداست، پیر ساز خود را نشکسته و با خود نگهداشته است. در روایت عطار نیز، نوازنده پیر، رباب خود را حفظ می‌کند و این مطلب از ابیات ذیل آشکار می‌شود:

بعد از اینم گر نیارد مرگ خواب جمله از بهر تو خواهم زد رباب
چون تو خود بستوده ای، چه ستایمت لیک چون زر برسد، باز آیمت
(عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۱)

اما در نقل مولانا، پیر چنگی با شنیدن سخنان عمر و دریافت «ابریشم بها»:

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید دست می‌خایید و جامه می‌درید
چون بسی بگریست و از حد رفت درد چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت: ای بوده حجابم از الهه ای مرا تو راهزن از شاه راه
ای بخورده خون من هفتاد سال ای ز تو رویم سیه، پیش کمال
(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۱۸۴-۲۱۸۸)

این رفتار در واقع نمایشی است از انقلاب درونی پیر و مفهوم توبه در عرفان. اما به نظر می‌رسد نکته باریکی در این حفظ ساز وجود دارد و آن تجلی مفهوم تقدس ساز در سنت گوسانان است؛ تقدسی که امروز نیز می‌توان آن را در بعضی از سنتهای موسیقایی نواحی ایران ملاحظه کرد از جمله در میان رامشگران کرد. «ساز در نزد ایشان از تقدس ویژه‌ای برخوردار است؛ برای نمونه اگر دف پاره شود، آن را شهید می‌نامند و

یا شمشال و تنبور خود را به آسانی به دست غیر نمی‌سپارند» (زرشناس، ۱۳۸۳: ص ۷۱).

الف- شکواییه رودکی

ب- روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید

ج- روایت عطار در مصیبت‌نامه

د- روایت مولانا در مثنوی

چگونگی پایان کار قهرمان داستان است. در قصیده رودکی که قهرمان داستان خود اوست، ساختار روایت قصیده، ساختاری دایره‌وار و حلقوی است. شاعر با توصیف وضعیت خود در زمان حال، داستان را آغاز می‌کند: با اشاره به فرو ریختن دندانهایش؛ یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های پیری. شاعر این وضعیت را حاصل قضای الهی و جریان تغییر دائمی حاکم بر این عالم می‌داند. ابیاتی که در توصیف گردگردان بودن جهان سروده شده خود براءت استهلالی است در توصیف زندگی رودکی و ارائه تصویری کلی و موجز از آن: زندگی کسی که از طبقه عامه برخاسته به مدد هنر خویش، شأن و جایگاه اجتماعی والا و مکنت مالی قابل توجهی به دست آورده و باز پس از دوره‌ای، دچار پریشانی احوال و تنگی معاش گردیده که این خود البته تصویری موجز ولی کمابیش همگانی از حیات گوسانان تواند بود؛ واقعیتی که در روایت‌های مختلف از داستان پیر چنگی هم می‌توان آشکارا آن را مشاهده کرد. پس شاعر طی بیتی که می‌توان آن را نوعی «تخلص زمانی» دانست یعنی رهایی از زمان حال و رجوعی به گذشته و مرور خاطرات شیرین آن به شرح کامیابیهای خود تا رسیدن به دربار آل سامان و نعمت از ایشان می‌پردازد و نهایتاً با آخرین بیت قصیده، دوباره به نقطه آغازین شعر خویش در زمان حال باز می‌گردد و این گردش دایره‌وار از حال به گذشته و از گذشته به حال را با این بیت تکمیل می‌کند:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم. عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ص ۱۱۸)

چنانکه در این بیت ملاحظه می‌شود برخلاف سه روایت اسرارالتوحید و مصیبت‌نامه و مثنوی معنوی که دارای تباری مشترک و حاصل بستر اعتقادی و دینی تقریباً یکسانی است، رودکی نه به پناه خدا می‌رود و نه تمنای معجزه‌ای دارد؛ به تعبیری دیگر بر گوسان پیر قصیده رودکی، غلبه اندیشه‌ای فلسفی (شعار/ انوری، ۱۳۶۷: ص ۲۵ تا ۳۰) و تا حدودی مادی و طبیعی و بر چنگی پیر سه متن دیگر، غلبه اندیشه دینی

با صبغه‌ای عرفانی و فراطبیعی را می‌توان احساس کرد.

در روایت اسرارالتوحید، پیر طنبور نواز به همراه حسن مؤدب چون به خدمت شیخ می‌رسد: «آن پیر در دست و پای شیخ افتاد و توبه کرد. شیخ گفت: ای جوانمرد! از سر کمی و نیستی و بی‌کسی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضایع نگشت، برو هم بازو می‌گوی و این سیم می‌خور» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۸). در روایت عطار، نوازنده پیر با خدا پیمان می‌بندد که تا دم مرگ تنها برای او رباب خواهد نواخت:

آن همه زر چون بدید آن پیر زار	سر به خاک آورد و گفت ای کردگار
از کرم نیکو غنیمی می‌کنی	با چو من خاکی کریمی می‌کنی
بعد ازینم گر نیارد مرگ خواب	جمله از بهر تو خواهم زد رباب
می‌شناسی قدر استادان تو نیک	هیچ کس مثل تو نشناسد و لیک
چون تو خود بستوده‌ای، چه ستایمت	لیک چون زر برسد باز آیمت

(عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۱)

و در روایت مولانا چنانکه طبیعتاً انتظار می‌رود، اجزا و کلیت داستان نهایت کارکرد عرفانی قابل تصور را به گونه‌ای احسن و اکمل یافته و در واقع از میان روایت‌های چهارگانه، رویکرد رودکی، طبیعی‌ترین و رویکرد مولانا، عرفانی‌ترین رویکرد در نقل داستان است.

پایان کار قهرمان داستان در حکایت مولانا این گونه است که بعد از دیدن عمر و شنیدن سلام حق از زبان وی و دریافت «ابریشم بها» از دست خلیفه:

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید	دست می‌خایید و جامه می‌درید
بانگ می‌زد کای خدای بی‌نظیر	بس که از شرم، آب شد بیچاره پیر
چون بسی بگریست و از حد رفت درد	چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از اله	ای مرا تو راهزن از شاه راه

(مثنوی، دفتر اول: ۲۱۸۴-۲۱۸۷)

و بعد از این تنبّه به تعبیر مولانا عمر «نظر او را از مقام گریه که هستی است به مقام استغراق» می‌گرداند با این خطاب که:

پس عمر گفتش که این زاری تو	هست هم آثار هشیاری تو
راه فانی گشته، راهی دیگرست	زانکه هشیاری، گناهی دیگرست
هست هشیاری زیاده ما مضی	ماضی و مستقبلت پرده خدا
آتش اندر زن به هر دو تا به کی	پر گره باشی از این هر دو چونی؟

(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۱۹۹-۲۲۰۴)

و با این تنبیه، احوال پیر چنگی بدانجا می‌انجامد که:

چون که قصه حال پیر اینجا رسید
پیر دامن را ز گفت و گوفشانند
پیر و حالش روی در پرده کشید
نیم گفته در دهان ما بماند
(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۲۱۶-۲۲۱۷)

به هر حال اصرار بر نشان دادن تمامی این همانندیها نه صرفاً از جهت تأکید بر تشابه دو یا سه شخصیت تاریخی و یا افسانه‌ای با یکدیگر است که این خود می‌تواند تنها اتفاقی باشد، بلکه تأکید این معناست که اگر میان رودکی، باربد، پیرچنگی و دیگرانی پیش و یا پس از ایشان از جهت سرنوشت و ویژگیهای هنری همانندی هست به سبب تعلق این اشخاص به سنتی دیرینه و کهن سال و با محتوایی غنی و پر بار به نام سنت «گوسانی» است؛ سنت خنیاگر- شاعران ایرانی که سابقه‌ای به بلندای تاریخ کهن ایران دارند.

مولانا در داستان پیر چنگی، آن‌گاه که احوال پیر را از دوره جوانی و رونق هنرش تا فرسودگی و پریشان احوالی روزگار پیری وصف می‌کند، گویی داستان حیات همه گوسانان این سرزمین از آنگارس مادی و نکيسا و باربد پارسی تا رودکی و پیر چنگی دوره اسلامی را حکایت می‌کند:

آن شنیدستی که در عهد عمر بلبل از آواز او بیخود شدی مجلس و مجمع دمش آراستی مطربی کز وی جهان شد پر طرب از نوایش مرغ دل پران شدی چون برآمد روزگار و پیر شد پشت او خم گشت همچون پشت خم گشت آواز لطیف جانفش آن نوای رشک زهره آمده خود کد/مین خوش که اونا خوش نشد	بود چنگی مطربی با کَر و فر یک طرب ز آواز خویش صد شدی وز نوای او قیامت خاستی... رسته ز آوازش خیالات عجب وز صد/ایش هوش جان حیران شدی باز جانش از عجز پشه گیر شد ابروان بر چشم همچون پالدم زشت و نزد کس نیززیدی به لاش همچو آواز خمر پیری شده یا کد/مین سقف کان مفرش نشد؟ (مثنوی، دفتر اول، ابیات ۱۹۱۳-۱۹۱۵ و ۲۰۷۲ - ۲۰۷۸)
--	---

نتیجه

داستان حیات و ویژگیهای هنری رودکی از آن گونه که خود وی در قصیده دندانیه معروف خود نقل می‌کند و نیز سرگذشت چنگ‌نوازان پیری که داستانشان در

اسرارالتوحید محمد بن منور، مصیبت‌نامه عطار و مثنوی مولانا نقل شده، قابل تطبیق با حیات و ویژگی‌های هنری گوسانان ایران پیش از اسلام است. هنرمندانی که در مرتبه‌ای بلند از تسلط بر سه هنر شعر، آواز و موسیقی و بهره‌مند از قدرت بدیهه‌پردازی بوده‌اند، عمدتاً از میان طبقات عامه مردم برمی‌خاستند؛ در میان ایشان به شهرت می‌رسیدند و به واسطه هنر و آوازه‌شان به حلقه‌های اشراف و دربار پادشاهان راه می‌یافتند. میزان شهرت و نیز بهره‌مندی مالی و مادی آنان، گرچه بیش از هر چیز تابع کیفیت هنر ایشان بود، قراین تاریخی حاکی است که با غلبه پیری و از دست دادن توجه و انعام حامیان قدرتمند خویش، عموماً در فقر و انزوا درمی‌گذشتند. وجود شخصیتی تاریخی و واقعی چون رودکی در دوره سامانیان و رواج داستان‌هایی همچون «پیر چنگی» در روایت‌های گوناگونش، حاکی است که سنت گوسانی نه تنها با ورود اسلام به‌طور کلی از میان نرفته، بلکه تا مدت‌ها در شکل و محتوای کهن آن به حیات خویش ادامه داده و گوسان که روزی خود ناقل داستان‌های قهرمانان کهن بوده، نهایتاً در شکل قهرمانانی داستانی به دنیای افسانه و حکایت قدم نهاده است.

پی‌نوشت

۱. تعبیر از خود مولاناست؛ نک به: مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۱۹۹-۲۲۱۳

2. Mgosani
3. Rhapsode
4. Spielmann
5. Jongleur
6. Dinon
7. Angares

۸. نک به: المعجم فی معاییر اشعارالعجم، ص ۱۱۲ تا ۱۱۴

۹. نک به: شاهنامه، ج ۹، ص ۲۷۷ تا ۲۸۰

۱۰. «و او را آفریدگار تعالی آوازی خوش و صوتی دلکش داده بود» (عوفی، ۱۹۰۳ م: ص ۶).

۱۱. «گزارنده را پیش بنشانند/ همه نامه بر رودکی خواندند» (شاهنامه، ج ۸، ص ۲۵۵/ بیت ۳۴۶۱)

۱۲. نک به: چهار مقاله نظامی عروضی، ۱۳۸۵، ص ۴۹ تا ۵۴

منابع

۱. براون، ادوارد؛ تاریخ ادبی ایران؛ ترجمه علی پاشا، تهران: کتابخانه ابن‌سینا، ۱۳۳۵.
۲. بهزادی، بهزاد؛ فرهنگ آذربایجانی فارسی؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.

۳. تفضلی، احمد؛ تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
۴. خالقی مطلق، جلال؛ حماسه؛ تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
۵. _____؛ گل رنج‌های کهن؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
۶. رودکی، ابوعبدالله؛ دیوان رودکی؛ به کوشش جهانگیر منصور، چ دوم، تهران: انتشارات ناهید، ۱۳۷۳.
۷. شعار، جعفر؛ حسن انوری؛ گزیده اشعار رودکی؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۸. شمس قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ تصحیح محمد قزوینی، تبریز: کتاب‌فروشی تهران، (بی‌تا).
۹. عطار، فریدالدین؛ مصیبت‌نامه؛ به اهتمام نورانی وصال، چ پنجم، تهران: زوار، ۱۳۸۰.
۱۰. عوفی، محمد؛ لب‌الب‌الباب؛ به اهتمام ادوارد براون، لیدن: بریل، ۱۹۰۳م.
۱۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ به کوشش سعید حمیدیان، چ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
۱۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ احادیث و قصص مثنوی؛ به کوشش حسین داودی، چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۱۳. _____؛ شرح مثنوی شریف؛ چ هفتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۱۴. کریستین سن، آرتور؛ ایران در زمان ساسانیان؛ ترجمه رشید یاسمی، چ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۱۵. گرگانی، فخرالدین اسعد؛ ویس و رامین؛ تصحیح محمد روشن، تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۷.
۱۶. مجمل‌التواریخ و القصص؛ تصحیح ملک‌الشعراى بهار، تهران: کلاله‌خاور، ۱۳۱۸.
۱۷. محمد بن منور؛ اسرارالتوحید؛ به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۸۱.
۱۸. مولانا، جلال‌الدین محمد؛ مثنوی معنوی؛ به تصحیح نیکلسون، چ هفتم، تهران: مولی، ۱۳۶۹.
۱۹. نظامی عروضی سمرقندی؛ چهار مقاله؛ تصحیح محمد قزوینی، تهران: جامی، ۱۳۷۲.

مقالات

۲۰. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم؛ «ترانه‌های طبری امیر پاوزاری و اشعار هجایی ایران»؛ پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۲، زمستان ۱۳۸۰، ص ۹۹ تا ۱۱۲.

-
۲۱. بویس، مری؛ «گوسان پارتی و سنت خنیاگری ایرانی»؛ ترجمه بهزاد باشی؛ دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، تهران: آگاه، ۱۳۶۸، ص ۲۹ تا ۱۰۰.
۲۲. _____؛ «گوسان‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران»؛ ترجمه مهری شرفی؛ چیتا، ش ۶۶ و ۶۷، (اسفند ۱۳۶۸ و فروردین ۱۳۶۹)؛ ص ۷۵۶ تا ۷۸۰.
۲۳. زرشناس، زهره؛ «تداوم سستی کهن در میان اقوام ایرانی»؛ فرهنگ، ش ۵۱ و ۵۲، (پاییز و زمستان ۱۳۸۳)؛ ص ۷۴ تا ۵۹.

نسبت بیان سینمایی با تمثیلهای ادبی در اشعار مولانا

دکتر تقی پورنامداریان
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
زهره حیاتی*

چکیده

غالب پژوهشهایی که به بررسی رابطه سینما و ادبیات پرداخته‌اند به تفاوت‌های داستان ادبی و درام فیلمنامه توجه داشته‌اند. زمینه دیگری که می‌توان پیوندها و مناسبات ادبیات و سینما را در آن پی‌گرفت، «تصویرپردازی» است. صور خیال در مفهوم بلاغی آن شامل تصویرهای ذهنی ادبی، و غالباً به دلالت ضمنی نشانه‌های شمایی ناظر است و ذیل علم بیان در انواع تشبیه، تمثیل، مجاز، استعاره، کنایه و نماد فهرست شده‌است. در این مقاله به بررسی ظرفیتهای «تمثیل ادبی» به‌طور عام و «تمثیلهای شعری مثنوی و غزلیات شمس» به‌طور خاص برای بازآفرینی در وسیله بیانی سینما پرداخته شده‌است. انتقال تمثیلهای ادبی به سینما براساس این ظرفیتهای امکانپذیر است: ۱- اشمال بر عناصر بصری متعدد و متحرک ۲- تناسب تصاویر و معانی همنشین با مونتاز و میزانشن ۳- فراوانی تصویرهای هم عرض در طول شعر ۴- اشمال بر تصاویر قابل توزیع در متن فیلم به سبب دلالت بر مضمون عرفانی «تکامل» و ۵- اشمال بر بافت روایی و ساختار دراماتیک.

کلیدواژه‌ها: بیان سینمایی، تمثیل ادبی، تصویر ادبی، تصویر سینمایی، اشعار مولوی.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۱۲/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/ ۸/۲۳

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۱- مقدمه و بیان مسئله

۱-۱ پیشینه تعامل‌های ادبی-سینمایی در فرایند «اقتباس»^۱

بحث از مناسبات ادبیات و سینما در بیشتر پژوهش‌های میان‌رشته‌ای با توجه به اقتباس‌های سینمایی و تبدیل متون داستانی به فیلم صورت گرفته است. دلیل این توجه، وجود پیشینه‌ای غنی از فیلم‌های اقتباسی است. فراوانی استفاده از طرح حکایت‌های ادبی یا پیرنگ‌های ادبیات داستانی نوین در اقتباس‌های سینمایی و تئاتری، موجب شده است گزارش‌ها و نقد و تحلیلهایی درباره فرایند اقتباس شکل بگیرد. برپایه چنین پیشینه‌هایی درباره اقتباس و نقد فیلم‌های اقتباسی، برخی مبانی نظری نیز ارائه، و بر چند و چون توانایی نمایشی آثار ادبی، حکم‌هایی صادر شده است؛ مانند اینکه «حکایاتی که تحرک داستانی در آنها کم است و در پایان، گره حوادث با حاضرجوابی یا نکته‌سنجی یا بازی با کلمات یا کرامات لفظی عرفا گشوده می‌شود برای نمایش یا فیلم‌نامه شدن مناسب نیست» (حسینی، ۱۳۷۸: ۴۵) یا اینکه «در شعر به دلیل ایجازی که لازمه بیان شعری است، داستان از طریق شخصیت‌پردازی قوی، تضاد درونی یا حادثه‌ای ناگهانی و غیر قابل پیش‌بینی شکل می‌گیرد و اینها دقیقاً از مواردی است که بیشترین قابلیت دراماتیک را ایجاد می‌کند...» (کهنسال، ۱۳۸۳: ص ۱۰).

صعود منحنی اقتباس از طرح داستان ادبی از نیاز تاریخی سینما ناشی می‌شود که در آغاز پیدایش خود از بیان داستان ناگزیر بود.

...از دیدگاه تاریخ در بحث از مناسبات ادبیات با سینما و تئاتر، همواره عنصر اصلی، سوژه روایی متن بوده است. از همان آغاز، پیدایش سینماتوگرافیک ضرورت بیان داستان، سینماگران را به‌سوی هنری می‌کشاند که در طول سده‌های بسیار، شگردهای متفاوت قصه‌گویی را آزموده بود. تماشاگران فیلم‌های خاموش نیز با سابقه ذهنی و آشنایی با انواع بیانی روایی ادبی به سالن‌های سینما می‌رفتند و این نکته شامل تماشاگران نافرهیخته و عادی هم می‌شد (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۱۰).

به هر روی، اقتباس از ادبیات داستانی در سینما پیشینه‌ای طولانی دارد و اقتباس‌های موفق سینمایی نشان داده است داستان‌هایی که مورد علاقه توده سینمارو هست، تعیین‌کننده‌ترین عامل در فروش فیلم به‌شمار می‌آید. منتقدانی که روایت را پایه متن سینمایی قلمداد می‌کنند، جنبه تصویرپردازی را تابع طرح داستانی فیلم می‌دانند و بر این باورند که شگردهای سینمایی در اصل برای زنده‌تر کردن و مؤثرتر ساختن داستان

ابداع شده‌اند؛ چنانکه متر می‌گوید: «ملیس... با سادگی یک قصه‌گو به آنجا هدایت شد که نوردهی مضاعف، نوردهی چندباره با استفاده از نقاب و پرده سیاه پس‌زمینه، دیزالو و فیداین و نمای پَن را ابداع کند» (متر، ۱۳۸۰: ص ۱۴۰).

۱-۲- توجه به جنبه‌های تصویری ادبیات در تاریخ سینما

فیلم سینمایی، داستان را به وسیله بازتولید فنی تصاویر بیان می‌کند و به همین سبب، تصویر و روایت دو بعد اصلی سینما به شمار می‌رود. چنانکه گفته شد، مراحل اولیه تاریخ سینما بر داستانگویی متمرکز بوده و پیگیری ماجراهای داستانی فیلم، دغدغه اصلی تماشاگرانی بوده است که اغلب آنها را گروه‌های عامه تشکیل می‌دادند. اما با پیشرفت صنعت سینما جنبه‌های تصویری فیلم توجه سینماگران و مخاطبان خاص سینما را به خود معطوف نمود و فیلمسازان به توانمندیهای تصویر در القای معانی خاص پی بردند؛ به عبارت دقیق‌تر، بعد مهمی از زیبایی‌شناسی سینما با تصویر و تصویرپردازی برآورده می‌شود. صاحب‌نظرانی که معتقدند سینمای مدرن، عاداتی روایی را فرو گذاشته است، مفاهیم و ترکیبهای تازه‌ای را همچون «سینمای آزاد»، «سینمای شعر» و «سینمای مبتنی بر نما» در برابر «سینمای مقید روایی»، «سینمای نثر» و «سینمای سکانس» پیش‌بینی می‌کنند. تمامی این زوجهای مفهومی در اعتراض به حکومت دیرپا و کهنه روایت و داستان سربرآورده و با اعطای حق حاکمیت به تصویر، خواهان درک و دریافتهای نوین سینمایی هستند. شاید بتوان به این مصالحه تن داد که روایت‌گری و تصویرگری دو جنبه از صنعت‌پردازی سینما است که تاکنون به یکی بیش از دیگری پرداخته شده و احساس اشباع از داستان‌پردازی و قصه‌گویی، اکنون پژوهشهای تازه‌تری را در اذهان سینماگران و پژوهشگران ادبیات و سینما برانگیخته است.

نمونه‌هایی از ملاکهای تمیز تصویر و روایت را می‌توان در این تعاریف دنبال کرد که واحد روایت، رویداد است و واحد تصویر، تم دیداری است. سینماگر در مقام راوی، رویدادها را روایت می‌کند و در موضع تصویرگر، گزاره‌های تصویری منتخب را با هم ترکیب می‌کند و با تکیه بر تدابیر فنی سینما مانند فاصله محوری دوربین با موضوع، زاویه دوربین، مسیر حرکتی دوربین، نورپردازی و امکانات صوتی، نوع خاصی از نمای فیلم و به تعبیر درست‌تر، نوعی تصویر سینمایی می‌آفریند که با انواع دیگر تفاوت دارد. به همین سبب «تصویر می‌تواند از دیدگاه ساختاری به دو شکل

متفاوت وجود داشته باشد: ۱) تصویری که فقط از یک واحد تشکیل شده است؛ همچون چراغ قرمز در کدهای رانندگی. ۲) تصویری که مجموعه‌ای است از واحدهای نشانه‌ای؛ همچون پرده نقاشی» (احمدی: ۱۳۷۱، ص ۲۰).

همچنین ویژگی روایت این است که آغاز و پایان دارد و زمانمند است؛ حتی روایت‌های امروزی که پایان داستان را ناگفته می‌گذارند و به اصطلاح، فیلم خود را با «پایان باز» یا «پایان آزاد» رها می‌کنند در خلال روایت فیلم قرینه‌هایی به مخاطب ارائه می‌کنند تا او خود پایان داستان را بیافریند. با تمسک به رهیافتهای نشانه‌شناسانه می‌توان گفت، تفاوت بنیادین تصویر و روایت به دال زمانی آنها بازمی‌گردد. روایت، زمانی دوگانه دارد؛ زیرا از سویی آغاز و پایان دارد و از سوی دیگر زمان دال با زمان مدلول فرق می‌کند.

نمای بی‌حرکت و جدافته‌ای از کویر، یک تصویر است (مدلول مکانی - دال مکانی)، چند نمای جزئی و پی‌درپی از این بیابان می‌شود توصیف (مدلول مکانی - دال زمانی) و چند نمای پی‌درپی از کاروانی که از این بیابان می‌گذرد یک روایت می‌سازد (مدلول زمانی - دال زمانی) (متز، ۱۳۸۰، ص ۴۶).

۳-۱ نسبت تصویرهای شعری و تصویرهای سینمایی

در بررسی ظرفیتهای آثار ادبی برای انتقال به سینما می‌توان دو جنبه نمایشی و تصویری را از یکدیگر جدا کرد. در این صورت منظور از جنبه‌های نمایشی اثر ادبی، ویژگیهای درام ارسطویی است که ممکن است در شیوه داستانگویی بروز و ظهورهایی داشته باشد و مقصود از جنبه‌های تصویری، معنای اصطلاحی تصویر است که از دیدگاه علوم ادبی به صورخیالی همچون تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل و کنایه اشاره دارد و از دیدگاه سینما با مباحثی مانند شیوه‌های فیلمبرداری، روشهای نورپردازی، صحنه‌پردازی، بازیگری، آرایش و لباس یا صدا و موسیقی همراه است؛ به عبارت دیگر وقتی از تصویر سینمایی صحبت می‌شود دو معنی مورد نظر است: نخست، روایت داستان از طریق تصویر که مورد نظر این پژوهش نیست و دیگر، تصویرهایی که معنایی ضمنی دارند و به مفهومی غیر از معنای اولیه و مورد توافق عامه ارجاع می‌دهند. پازولینی که مبدع نظریه شعرشناسی سینماست، معتقد است سرشت سینما بیشتر به شعر نزدیک است تا به نثر.^۲ از آنجاکه این نوع تصویرپردازیها بیشتر در وجه شاعرانه ادبیات نمود

می‌یابد، نسبت تصاویر سینما با تصاویر شعری ادبیات، چارچوب اصلی فرضیه‌ها و نمونه‌ها را در این جستار تشکیل می‌دهد.

در هرگونه انتقال از ادبیات به سینما نخستین تبیینی که به ذهن می‌رسد، بُعد ابزاری بودن سینماست که آن را به عنوان صنعت معرفی می‌کند. سینما نیازمند تجهیزات، تمهیدات صنعتی و متخصصان فنی است و از این دیدگاه هیچ‌گاه نمی‌توان تلاشهای گروه فیلمبرداری را با دستاوردهای کلامی شاعران و نویسندگان منطبق کرد. اما صنعت‌پردازیهای ادبی و سینمایی هردو نمود یک فرایند مشترک یعنی خلق دلالت‌های ضمنی با تصویر - عینی یا ذهنی - است و هردو با عناوین مشابهی چون تصویرپردازی و تصویرگری شناخته می‌شود که ممکن است از همانندیهای نیز بهره داشته باشد. شناخت این همانندیها و معرفی تصویرها و سبک تصویرپردازیهای ادبی به سینماگران، دامنه تخیل و خلاقیت سینمایی را گسترش خواهد داد.

بنابراین، چنانچه سینما بر تصویرگری متمرکز شود با «شعر» پیوندهایی برقرار می‌کند؛ زیرا شعر بر تصویرآفرینی استوار است و تصویر، که معمولاً برابر واژه انگلیسی Image است به مجموعه امکانات بیان هنری اطلاق می‌شود که معانی ثانوی و مجازی تولید می‌کند؛ به عبارتی شاعری و فیلمسازی در تلاقی مشترک، هنر رفتار با تصویر است. در سینما شگردهایی نظیر تعیین اندازه نماها، محل استقرار زوایای دوربین، طول زمانی نماها و غیره تصویرهای ذهنی فیلمساز را در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد و در ادبیات، صناعاتی نظیر توصیف امور حسی به مدد واژه‌هایی که بر مصادیق محسوس و غیر انتزاعی دلالت می‌کند یا خلق تصویرهای بدیع به مدد شگردهای مجازی‌ای چون تشبیه و استعاره، تصویرهایی را از چشم ذهن خوانندگان می‌گذراند.

۲- نسبت تمثیلهای ادبی با بیان سینمایی

۲-۱ وجه اشتراک تصویرهای ادبی و تصویرهای سینمایی در دلالت ضمنی

رابطه تصویر با واقعیت، مبنای بسیاری از نظریه‌پردازیها درباره ماهیت و چیستی تصویرهای هنری اعم از تصویرهای ذهنی ادبیات و تصویرهای عینی سینماست. از دیدگاه زیبایی‌شناسی عمومی، معیار واقعی بودن هر متن ادبی یا سینمایی، باور مخاطب است نه میزان انطباق آن با دنیای بیرون. وقتی مخاطب در مفهوم شعر، داستان یا فیلم سینمایی تشکیک نمی‌کند، وارد جهانی شده که اگرچه نسبت به جهان بیرون، مجازی

است در نظر او واقعی می‌نماید و اینجاست که از جهان متن سخن می‌رود. جهان خارج، واقعیت اول است و جهان متن اعم از متن ادبی یا متن سینمایی، واقعیت دوم. هنرمند به یاری مخاطب در تعامل زیبایی‌شناسانه رمزگذاری و رمزگشایی نشانه‌ها دنیاها را ثانویه‌ای می‌آفریند که مناسبات دنیای نخستین و هرروزه را به چالش می‌کشد و مخاطب را به تغییر آن، تحریک می‌کند.^۳ با قبول این نظر می‌توان گفت از دغدغه‌های سینما تولید تصویرهای دلالت‌مند است که افزون بر معانی مورد توافق و مبتنی بر اجماع همگان به معانی تلویحی و ضمنی دیگری رهنمون باشند که بیننده، آن را کشف، و از این طریق، لذت هنری را تجربه کند.

از سوی دیگر تبدیل کارکردها و جذابیت‌های آثار ادبی به نشانه‌های نمایشی و تصویری متن فیلم نوعی انتقال رسانه‌ای است که با ترجمه رمزگانهای رسانه مبداء به نشانه‌های رسانه مقصد همراه است. یکی از این رمزگانها فنون بلاغت و شگردهای تصویرپردازی است که اگر فاصله واقعیت و تصویر را به عنوان ملاک تصویر هنری بپذیریم، باید دید آثار ادبی و سینمایی، هرکدام با چه نشانه‌هایی این فاصله را به شیوه هنری تحقق می‌بخشد و آیا روشهای این دو واسطه هنری که یکی کلامی و دیگری بصری است، قابل تطبیق است یا خیر.

۲-۲ معنای اصطلاحی تصویر در ادبیات

معنای اصطلاحی «تصویر»، «ایماژ» و «خیال» در بلاغت ادبی به تعریف‌هایی کمابیش مشابه تکیه دارد و عمدتاً به تصرف ذهنی شاعر در واقعیت جهان خارج ناظر است. **شفیعی کدکنی** واژه‌های تصویر و خیال را برابر کلمه فرنگی «ایماژ» Image به کار می‌برد که معنای اصطلاحی آن با تعریف یاد شده هماهنگ است؛ یعنی مجموعه امکانات بیان شاعرانه. معنای لغوی واژه‌های تصویر، خیال و ایماژ در تاریخ زبان و ادبیات عربی، فارسی و غربی به یکدیگر نزدیک است و به تصویر شیئی ارجاع می‌دهد که یا عینی است و بر صفحه‌ای ساده ثبت شده یا ذهنی است و با شنیدن نام شیء در ذهن فراخوانده می‌شود. معنای اصطلاحی دو کلمه «ایماژ» و «خیال» نیز با یکدیگر نزدیک است و هردو به تصویرهایی ذهنی اطلاق می‌شود که نتیجه دخل و تصرف شاعر در واقعیت است و عمدتاً با تشبیه، استعاره و مجاز شکل می‌گیرد. اما معنای اصطلاحی «تصویر» در علم بیان و بویژه در کتاب «**صور خیال**» اندکی وسیعتر است و

هرگونه بیان برجسته ادبی را در بر می گیرد:

ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیعتر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می آوریم؛ اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد مثلاً گاهی آوردن صفت چنانکه در بسیاری از موارد در شاهنامه دیده می شود بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبه تمثیلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۶).

۲-۲ رابطه تصویر و معنی در ادبیات و سینما

تمایز تصویرهای ادبی در تاریخ ادبیات فارسی به میزان قرب و بعد معنا و تصویر بسته است و کارکرد تصویرها بر اساس رابطه صور خیال با معنی به سه نوع تقسیم شده است: «تزیین معنی»، «تأثیرگذاری بر مخاطب» و «ابضاح معانی غیر قابل بیان». در نوع اول، معنای ثابت و مستقلى از تصویر در ذهن شاعر یا نویسنده هست که برای آراستن آن از برابر تصویری استفاده می شود. در نوع دوم، شاعر ضمن برخورد عاطفی با هر موضوع برای انتقال آن به مخاطب و برانگیختن احساس و عاطفه او به صورتهای خیالی متوسل می شود. اما در نوع سوم نه معنای از پیش مشخصی در ذهن وجود دارد و نه گوینده قصد دارد با تصویر، احساس مخاطب را برانگیزد؛ بلکه شاعر در تجربه های رؤیاگونه خود، که به خواب و خاطره و خیال مانند است، تصاویری را مشاهده می کند که بدون نظم و ترتیب منطقی و به مدد نیروی تداعی معانی از پس یکدیگر می آیند. در این تجربه، که بویژه در مکاشفه ها و مراقبه های عرفانی رخ می دهد، فاعل تجربه رویدادهایی تصویری را از نظر می گذراند که در زبان نامی برای آن تعیین نشده است؛ اما وحدت پنهانی که میان تصویرهای قبل و بعد وجود دارد به مثابه معنا و مفهوم عمل می کند؛ این معنا جدا از تصویر یافت نمی شود.

معنی با تصویر پیوند ذاتی دارد و جدا کردن آن به آسانی ممکن نیست. اگر بکوشیم معنی را جدا، و با تصویرهایی دیگر بیان کنیم در این صورت معنای جدیدی خواهیم داشت که اگرچه ممکن است تاحدی با معنی قبلی مشابه باشد، همان معنی نخواهد بود. در اینجا معنی از پیش در ذهن گوینده مشخص و معلوم نیست بلکه ماده ای است اثری که تنها در قالب صورت ناگهانی و ناشی از برخورد شدید عاطفی با موضوع است که ضمن آن دریچه بخش ناخودآگاه ذهن به روی خودآگاهی گشوده می شود و

خاطرات و تجربه‌های متنوع و فراموش شده ضمن یک رشته تداعی معانی به عرصه خودآگاهی رانده می‌شود و نویسنده یا شاعر معنی را در ابهام هاله‌ای از این خاطرات و تجربه‌ها بناگاه درمی‌یابد. در این حال، معنی از صورت جدا نیست و عطر معنی از امتزاج عسل‌وار عناصر مختلف و از جمله تصویر به مشام می‌رسد و بنابراین انتزاع معنی از تصویر به عنوان ماده و عنصری مستقل ممکن نیست. تصویر در اینجا بیش از آنکه به کار تزیین و یا تأثیرگذاری بپردازد، وظیفه ایضاح معنایی را دارد که از بیان می‌گریزد (پورنامداریان: ۱۳۸۰، ص ۲۱ و ۲۲).

بنا به تعاریف و اصطلاحات نشانه‌شناختی، نسبت تصویر و معنا یا تصویر و واقعیت با تقابل معنای صریح و ضمنی آغاز می‌شود؛ اینکه دال بر مدلولی که معرف همگان است دلالت می‌کند یا مدلول دیگری را فرا می‌خواند و دلالت جدیدی خلق می‌کند. رابطه تقابلی دلالت صریح و ضمنی با روشنی و ابهام معنا سر و کار دارد؛ یعنی دلالت صریح، معنای روشن و عامه‌فهم دال است و اگر دال، واژه باشد، معنای صریح آن برابر معنایی است که در فرهنگ لغت آمده است؛ اما دلالت ضمنی به معنای اجتماعی - فرهنگی و شخصی نشانه‌ها ارجاع می‌دهد و مراتب مختلف دارد. حرکت از جنبه‌های واقع‌گرایانه تصویر به کارکردهایی خاص، که در متن به عنوان قراردادی میان مؤلف و مخاطب پذیرفته شود، حرکت از دلالت صریح به دلالت ضمنی است. دلالت ضمنی نشانه‌های تصویری سینما از هویتی مشترک با دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها در متون هنری دیگر برخوردار است و این نخستین گام در بررسی مناسبات تصویرگری و صنعت‌پردازی میان سینما و ادبیات است.

هر تغییر عمومی در نمایش واقعیت دلالت‌مند است و «ابزار» و «رسانه» نقش تعیین کننده‌ای در این واقعیت‌ستیزیها دارد؛ در فیلم، که به رسانه سمعی - بصری سینما و صنعت و فناوری آن وابسته است، نوع حرکت دوربین، نوع زاویه دوربین، نوع لنز، نوع جلوه‌های بصری کامپیوتری و... تصاویری می‌آفریند که از جهان واقعی فاصله دارد و خود، جهانی مجازی به‌شمار می‌آید؛ چنانکه در کلام ادبی که در رسانه نوشتاری و با ابزار کتابت پدید می‌آید نیز تمهیداتی همچون وزن و قافیه، صور خیال و عناصر روایی و داستانی موجب خلق جهانی جدا از جهان واقع می‌شود. تصویری که با چشم سر دیده می‌شود و تصویری که پس از رویارویی با دال کلامی در ذهن فراخوانده می‌شود اگر در یک اثر هنری شکل گرفته باشد بر یک پیش‌فرض مشترک استوار است: این

تصویر را یک هنرمند در متن ثبت کرده است و حتماً غرضی دارد.^۴ خلاصه اینکه کاربرد واژه «تصویر» به مفهوم اصطلاحی آن در تقابل با واژه «معنی» تبیین می‌شود و هر سخن تصویری، اعم از ذهنی یا عینی، ماهیت خود را از رابطه صورت و معنی کسب می‌کند.

۲-۳ دلالت ضمنی موضوعات بصری در تبدیل سینمایی تصویرهای ادبی

به نظر می‌رسد در بیان ادبی و سینمایی، نمایش مفاهیم ذهنی با دو نوع دلالت ضمنی محقق می‌شود: ۱- دلالت ضمنی موضوعات بصری در صور خیال؛ مانند معانی مجازی، استعاره و نمادین نشانه‌های شمایی که توسعاً به انگاره‌های ذهنی هم اطلاق می‌شود (تصویر نیلوفر/ واژه نیلوفر)؛ چنانکه تصویر گلی خاص مثل «نسترن» یا «سوسن» می‌تواند بر مفاهیم گل (مجازی)، عشق (استعاره) یا زیبایی و محبت و وقار (نمادین) دلالت کند. ۲- دلالت ضمنی برآمده از «ابزار» و «رسانه»؛ مانند مفاهیم تلویحی‌ای که از وزن عروضی شعر برمی‌آید و برای نمونه، آهنگ «فعولن فعولن فعولن فعل» با القای شور و غوغای نبرد به خواننده بر مفهوم کلی و انتزاعی «جنگ» دلالت می‌کند یا نمایشی درشت از چشم که می‌تواند معانی مختلفی مانند وجدان، تنهایی، تفکر یا نگرانی را تداعی کند.

بررسی تطبیقی بیان سینمایی و تمثیلهای ادبی بیشتر بر اساس دلالت ضمنی موضوعات بصری تحقق می‌یابد. در هر یک از تصویرهای تشبیهی، تمثیلی، مجازی، استعاره، کنایی یا نمادین با گونه‌ای دلالت‌مندی موضوعات بصری روبه‌رو هستیم. مباحث بلاغی علم بیان عمدتاً با تشبیه آغاز می‌شود که رابطه دال و مدلول بر مبنای شباهت است و به سبب حضور تصویر و معنی در کنار یکدیگر، دلالت با وضوح و روشنی بیشتری همراه است. از آنجا که تمثیل در کتابهای بلاغی، بیشتر ذیل تشبیه قرار گرفته است، نخست تعریفهای تشبیه و تمثیل از نظر می‌گذرد:

۲-۴ تعریف تمثیل

معنای اصطلاحی تشبیه در علم بلاغت، همانند کردن دو چیز مختلف به یکدیگر است که از جهتی یا جهاتی به یکدیگر شباهت دارند. ساختار اولیه تشبیه، شامل اجزای چهارگانه مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه است؛ چنانکه در شعر «و او به شیوه

باران پر از طراوت تکرار بود: «سپهری»، همه عناصر در تشبیه حضور دارد: او = مشبه، باران = مشبه به، طراوت و تکرار = وجه شبه، به شیوه = ادات تشبیه. دو عنصر اصلی تشبیه، مشبه و مشبه به است و اگر معنی تصویر در متن ذکر نشود از نظر بلاغیون، تشبیه جای خود را به استعاره یا مجاز به علاقه شباهت داده است. اما دو عنصر دیگر می تواند حذف شود و بود و نبودش در میزان فشردگی و خیال‌انگیزی شعر دخیل است.

تعریف تمثیل، که از ریشه مثل و مثل گرفته شده و به معنای مثل آوردن و شبیه آوردن است در کتابهای بلاغی قدیم و جدید در مواردی، مشابه و در مواردی دیگر، متفاوت است. بلاغیون عمدتاً تمثیل را در دایره تشبیه جای داده و وجه تمایز آن را در مشبه به حسی مرکب دانسته‌اند. در واقع، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مدخل ورود به بحث تمثیل است. در تشبیه مرکب به مرکب، یک مجموعه تصویری به یک مجموعه تصویری دیگر شبیه می شود و وجوه شباهت هم امری مرکب و به اصطلاح، یک «هیأت انضمامی» یا «هیأت منتزع از چند چیز» است. در این نوع تشبیه ما با تصویری روبه‌رو هستیم که اجزای تصویری آن، مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد که آن مجموعه از برخی جهات به مجموعه تصویری دیگری شبیه است و نمی‌توان اجزاء را به صورت تک تک در نظر گرفت. از مثالهای معروفی که برای این نوع تشبیه ذکر کرده‌اند، تصویری است از «ستاره‌ای که در تاریکی می‌درخشد» و به «زر گداخته‌ای که بر صفحه‌ای از قیر می‌چکد» شبیه است. (بنگر به ستاره که بتازد سپس دیو/ چون زر گدازیده که بر قیر چکانیش: ناصر خسرو). در این تشبیه، وجه شبه، حرکت نقطه‌ای روشن در متنی تاریک است و نمی‌توان آن را در یک صفت مفرد بیان کرد. این ویژگی، تمثیل را از تشبیه جدا می‌کند و بنا به تعریف، «اگر در تشبیه، وجه شبه صفتی غیر حقیقی باشد و از امور مختلف انتزاع شده باشد، تمثیل خوانده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۱).

احتراز از انطباق اجزای تشبیه مرکب به مرکب به صورت تک به تک در کتابهای علم بیان شرط اساسی این نوع تشبیه است:

در تشبیه مرکب نباید اجزا را تک تک (به صورت چند مشبه و مشبه به) در نظر گرفت، بلکه باید تصویری را که از مجموع اجزا حاصل می‌شود در نظر داشت. لذا در این بیت منوچهری: **عنان بر گردن سرخش فکنده/ چو دو مار سیه بر شاخ چندن**، نمی‌توان گفت عنان مانند مار سیاه و گردن، مانند شاخه درخت صندل است؛ زیرا این تشبیه،

مرکب است و وجه شبه، پیچش دو جسم دراز سیاه به دور جسم سرخ ستر است؛ چنانکه گویی عاشقانه از آن پاسداری می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۴).

بحثهای درازدامنی که دربارهٔ مناسبات تمثیل و تشبیه شده بر چند نتیجه مبتنی است که تشبیه تمثیلی را از تشبیه غیر تمثیلی متمایز می‌کند: ۱- در تمثیل، وجه شبه آشکار نیست و به تفسیر و تأویل مخاطب منوط است؛ اما در تشبیه، رنگ، شکل، صدا و هیأتی مشابه میان دو چیز روشن است. ۲- در تمثیل، وجه شبه، عقلانی و غیر واقعی است؛ اما در تشبیه، فاصلهٔ وجه شبه به واقعیت نزدیک است. ۳- در تمثیل، وجه شبه، واحد و منفرد نیست و از چند چیز متعدد تشکیل شده است. اما در تشبیه، معمولاً یک ویژگی مشخص میان مشبه و مشبه‌به قابل درک است. ۴- تمثیل با کنایه پهلوی می‌زند؛ زیرا مجموعهٔ الفاظ بر معنایی غیر از معنای صریح و اولیهٔ خود دلالت دارند (ن.ک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷ تا ۲۱).

۲-۵ تمثیل در بیان سینمایی

با توجه به ارتباط تنگاتنگ تشبیه و تمثیل، نسبت بیان سینمایی نخست با ساختار تشبیه، بررسی، و در پی آن به تمایزهای تمثیل در انتقال سینمایی پرداخته می‌شود.

از پرسشهایی که می‌توان در تبدیل صور خیال ادبی به تصویرهای سینمایی مطرح کرد، نسبت میان تشبیهات ساده و ابتدایی در ادبیات و سینماست؛ تصویرهایی که در ادبیات با عنوان ستهای ادبی از آنها یاد می‌شود، چگونه می‌تواند مابه‌ازای سینمایی داشته باشد؟ فرصتها و چالشهای این تبدیلهای چیست و با چه راهکارهایی اهداف توسعهٔ خیالپردازی در سینما را محقق می‌کند؟

تصویری که نقش مشبه‌به دارد، گاه در یک نمای واحد، کنار مشبه قرار می‌گیرد که در اصطلاح سینمایی با عنوان میزانشن شناخته می‌شود و به این ترتیب ما با دو نوع تشبیه سینمایی به لحاظ ساختار آشناییم: تشبیه مونتاژی و تشبیه میزانشنی که اولی به *آیزنشتاین* منسوب است و دومی به *آندره بازن*.

نخستین و ابتدایی‌ترین شیوه در سینما برای تشبیه *A* به *B*، گرفتن یک نما از *A* و چسباندن آن نما- با برش و مونتاژ- به *B* است. تکرار این کار- به طریق مونتاژ موازی- تأکید بصری بر وجه شبه مورد نظر تلقی می‌گردد. در این روش می‌بینیم که برش و چسباندن دو نما به هم کار ادات تشبیه را در ادبیات انجام می‌دهد. در میان سینماگران عمدتاً دلبستگان به این روش بیانی به مدل و سبک سینمای آیزنشتاین

منسوب می‌شوند که مدلی مبتنی بر مونتاژ و تأثیر مکمل دو نماست که به عبارتی از طریق برش در هم ضرب می‌شوند. راه دیگر تشبیه A به B در سینما این است که در یک نمای واحد B را پشت سر یا در کنار A قرار دهیم. این گونه تشبیه، مستقل از تکنیک مونتاژ است و تقریباً معادل آن دسته از تشبیهات ادبی قرار می‌گیرد که در آنها ادات تشبیه حذف شده است. *آندره بازن* پیشنهادکننده این مدل از بیان تصویری در برابر مدل مبتنی بر مونتاژ *آیزنشتاین* است (حسینی، ۱۳۷۸: ۷۹).

اما در ادبیات نمایشی معنای مصطلح تمثیل و نماد به هم آمیخته است و با کاربرد آن در علوم بلاغی تفاوت دارد. به تأکید *اسلین*، امروزه واژه‌های استعاری یا نمادین به جای تمثیلی به کار می‌روند (ن.ک. اسلین، ۱۳۸۲: ۹۸)؛ اما در تبیین ظرفیتهای تصویری تمثیلهای ادبی باید به تعریف بلاغی تمثیل در ادبیات، استناد، و کارکرد آن را در بیان سینمایی لحاظ کرد.

همان‌طور که گفته شد، بحث مفرد و مرکب در ساختار تشبیهات ادبی، مدخل ورود به بحث تمثیل است. طبق تعریفهای متقدمان و متأخران، مبنای تشبیه در تمثیل نه صفتی مفرد و در حد کلمه بلکه فرایندی پیچیده در سطح کلام و جمله است؛ فرایندی که برای بیان امری معقول و انتزاعی به کار می‌رود. تصاویر مرکب و محسوسی که در ادبیات تعلیمی عرفانی به ایضاح مفاهیم عارفانه می‌پردازد، غالباً بصری است و از آنجا که بیان امر معقول با مجموعه تصویری در سینما نیز کاربرد فراوان دارد، انتقال تمثیلهای شعری ادبیات عرفانی به سینما موجه می‌نماید.

از نمونه‌های ساده و ابتدایی چنین تمثیلهایی در سینما بیان خشم و غضب شخصیت داستان با تصویر دیگی است که روی آتش در حال جوشیدن است یا القای حالت به تنگ آمدن فرد با تصویر لیوانی است که قرص جوشانی در آن حل می‌شود. این تمثیلهای در اشعار مولانا و بویژه مثنوی فراوان به کار رفته است؛ مانند تبیین «مکر و نیرنگ دنیا» با تصویر «روباهی که زیر لایه‌ای از خاک پنهان شده است و وقتی مرغان برای بردن دانه‌های روی خاک فرود می‌آیند، آنها را شکار می‌کند» یا تصویر «ماری که روی سینه می‌ایستد و برگی خشک در دهان می‌گیرد تا پرندگان او را به صورت گیاه ببینند» (ن.ک. حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۷ تا ۱۳۰).

۳- تحلیل ظرفیتهای سینمایی تمثیل در اشعار مولانا

امکانات تصویری و نمایشی تمثیلهای ادبی و بویژه تمثیلهای مثنوی و غزلیات شمس را

می‌توان در این موارد جستجو کرد.

اشتمال بر عناصر بصری متعدد و متحرک

وجود چند عنصر دیداری در تمثیل، نخستین امکان سینمایی این تصویر ادبی است و این ویژگی با رابطه میان تصاویر، که غالباً به یک فعل حرکتی و نمایشی وابسته است، قوام می‌یابد؛ برای نمونه مولانا در دفتر دوم مثنوی، تأثیر قهر الهی را بر تربیت و ترکیه انسان با این تصویر تمثیلی بیان می‌کند که «سواری بر اسب خود تازیانه می‌زند و اسب در اثر تازیانه، خود را گرد می‌کند و می‌تازد». این تصویر، ضمن اشتمال بر عناصر بصری «اسب»، «اسب‌سوار» و «تازیانه» با افعال حرکتی «تازیانه زدن»، «گرد شدن اسب» و «تاختن اسب» همراه است.

تازیانه بر زدی / اسبم گذشت گنبدی کرد و ز گردون بر گذشت

(دفتر دوم: ۱۷۸۹)

در مثالی دیگر، توضیح این آموزه عرفانی که «برخی امور شر، نتیجه خیری در پی دارد و افراد آگاه با میل و رغبت از آن استقبال می‌کنند» با این تمثیل تحقق می‌یابد که «حملان برای کشیدن بار گران با یکدیگر می‌جنگند». در این تصویر، «کشمکش باربران»، «گرفتن بار» و «کشیدن بار»، همه، عناصر بصری متحرکی است که قابلیت نمایشی دارد.

می‌دود حمال زی بار گران می‌ریاید بار را از دیگران
جنگ حملان برای بار بین این چنین است اجتهاد کار بین

(دفتر دوم: ۱۸۳۴-۱۸۳۵)

تناسب دال و مدلولهای همنشین با مونتاز و میزانشن

اشاره شد که تمثیل بر دو سویه عقلی و حسی استوار است و کاربرد آن در زبان عرفان، ایضاح مفاهیم ذهنی و گاه غیر قابل درک از راه تشبیه آنها به امور محسوس و قابل فهم است. قرار گرفتن تمثیل در حوزه تشبیه، حاکی از همنشینی تصویر و معنی است و همان‌طور که ذیل بحث تشبیه تشریح شد، وقوع تشبیه یا تمثیل در سینما عمدتاً با دو شگرد مونتاز و میزانشن، محقق می‌شود. در تشبیه مونتازی، نمای دال به نمای مدلول برش می‌خورد؛ اما در تشبیه میزانشنی، دال و مدلول در نمای واحدی قرار می‌گیرد. تصویر تشبیهی معمولاً شامل این دو ترکیب است: عنصر بصری واحد + عنصر بصری

واحد و مجموعه تصویری + مجموعه تصویری. اما در تصویر تمثیلی، میان یک مجموعه تصویری با معنا و مفهومی که می‌توان در یک جمله بیان کرد و با پیرنگ داستان، ارتباط دارد، شباهت ضمنی برقرار می‌شود؛ البته مفهوم داستانی فیلم، خود با یک نشانه تصویری همراه است که از طریق دلالت ضمنی آن مفهوم را بیان می‌کند؛ برای مثال، تصویر «درهایی که پشت سر هم باز می‌شوند» برای دلالت بر این معنی که «رابطه شخصیت‌های داستان عمیقتر می‌شود» در حالتی درک می‌شود که تصویر دیگری مانند «حرکت شخصیت‌ها به سمت یکدیگر یا افعالی مانند بوسیدن و در آغوش گرفتن» بر معنای ارتباط دلالت کند. اگر این تصویر به تصویر درها برش خورد، تمثیل با مونتاژ محقق می‌شود و اگر هر دو تصویر در نمایی واحد قرار گیرد، روش میزانشن، شگرد تمثیل را شکل داده است.

در فیلم مشهور *اورسن ولز*، «همشهری کین»، وقتی شخصیت‌ها همدیگر را می‌بوسند دری پشت سر آنها باز می‌شود و پشت آن در، دری دیگر و درهای دیگر است که پی‌درپی باز می‌شود. انگار این درهای درونی اینهاست که دارد باز می‌شود. این بیانی تصویری در میزانشن است. درواقع هرچه بیشتر صحنه ادامه می‌یابد، انگار در عمق، درهایی به روی هم می‌کشایند. این دیگر تشبیه این آدم‌ها به در نیست بلکه بیانی از حالت درونی آنهاست؛ یعنی حالت نامحسوس درونی آنها با درهایی که پی‌درپی باز می‌شود به نوعی محسوس می‌شود (حسینی، ۱۳۷۸: ۸۴).

در یک فیلم فرضی، قطعی تصویر شخصیت فیلمی فرضی که با علم ناقص خود تعبیر نادرستی از حقیقت ارائه می‌کند و باعث گمراهی و تباهی افراد دیگر می‌شود به تصویر «نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند»، نمونه تمثیل مونتاژی است که با الهام از تمثیل عرفانی مولانا ساخته می‌شود.

ما که کورانه عصاها می‌زنیم لاجرم قنديل‌ها را بشکنيم

(دفتر دوم: ۴۳۴)

از آنجاکه در تمثیل، اجزای محسوس دال می‌تواند طی باز شدن نمایشی، یک به یک در برابر اجزای مدلول قرار گیرد، مونتاژ موازی هم می‌تواند امکان روایت‌پردازی تمثیل‌های فشرده شعری را فراهم کند؛ برای نمونه، این تمثیل می‌تواند در نماهای متعددی بازآفرینی شود و برای جلب بیشتر مشارکت مخاطب، ترتیب علی و معلولی آن را نیز رعایت نکند و مثلاً بخش پایانی تمثیل در ابتدا بیاید:

نمای ۱: تصویر چراغهای شکسته شده
نمای ۲: تصویر واعظ که از منبر وعظ بالا می‌رود.
نمای ۳: تصویر واعظ که کتاب خود را باز می‌کند.
نمای ۴: تصویر قدمهای فردی که از کنار چراغهای شکسته شده با عصا می‌گذرد.
نمای ۵: مخاطبان که از خطابه واعظ یادداشت برمی‌دارند.
نمای ۶: تصویر کامل فرد نابینایی که کورکورانه عصا می‌زند و چراغها را می‌شکند.
اما نمونه تمثیل میزانشی با الهام از تمثیلهای عرفانی مولانا، صحنه‌ای است که در آن شخصیتی را می‌بینیم که با شنیدن اسرار عرفانی از عارفی واصل خشمگین می‌شود و زبان به تکذیب و تکفیر او باز می‌کند و در همان صحنه و مثلاً هنگام نمایش عصبانیت، فرد یاد شده که قصد ترک صحنه را دارد، تصویری از پای کج او نشان داده می‌شود که در کفش راست نمی‌رود.

پای کثر را کفش کثر بهتر بود مر گدا را دستگه بر در بود

(دفتر دوم: ۸۴۲)

فراوانی تصویرهای هم‌عرض در طول شعر

بازآفرینی تمثیلهای مترادف عرفانی در سینما کارکرد دیگری را نیز برآورده می‌کند و آن، خلق معنا از طریق همنشینی تصویرهای هم‌معنا و هم‌پیوند در طول فیلم است به‌گونه‌ای که مخاطب هر تصویر را به کمک تصویرهای قبل، تفسیر و به عبارت بهتر تأویل کند و به وحدت معنایی‌ای که در کل اثر پنهان شده دست یابد. معنی‌پردازی با عناصر بصری مشابه خواسته‌های ذاتی سینماست که پاسخهای فراوانی در دیوان غزلیات و مثنوی خواهد یافت؛ برای نمونه، مولوی در تبیین ضرورت صبوری و تفهیم این معنا که « بیتابی انسان در برابر مشکلات بی‌فایده است و باعث تشدید ناراحتی او می‌شود » از چند تمثیل با حکمی مشابه در یک غزل بهره می‌گیرد که اگر تفسیر خود مولوی را هم حذف کنیم، باز معنای مورد نظر او از طریق همنشینی تصاویر و کسب معنای آنها از یکدیگر به مخاطب القا می‌شود؛ به عبارتی، توالی تمثیلهایی که یک حالت روانی را تداعی می‌کند و نتیجه‌ای مشابه از تصویر آنها مستفاد می‌شود، فهم دلالت ضمنی تصویرها را برای مخاطب میسر می‌کند. وقتی تصویری با تصویر دیگری معنی شود از ظرفیت انتقال به رسانه‌های دیداری برخوردار است.

فردی سعی می‌کند دود آتش‌دان حمام را به آسمان بفرستد اما آتش‌دان هرچه دود کند، خودش را سیاه می‌کند و به آسمان نمی‌رود.
 فردی سر خود را به سنگ می‌کوبد.
 فردی بر نقش دیوار گرمابه مشتش می‌زند.
 فردی بر ماه آسمان آب دهان می‌اندازد و به صورت خودش بازمی‌گردد.
 عاشقی دامن معشوق را می‌کشد و جامه بر تنش تنگ می‌شود.
 دم ماری در دهان خارپشتی گیر می‌کند و مار برای رهایی، خود را گرد می‌کند و بر خارپشت می‌کوبد و سوراخ سوراخ می‌شود و می‌میرد.
 طعامی که در دیگ ریخته می‌شود جوش می‌زند و بالا و پایین می‌رود.
 چندانکه خواهی جنگ کن یا گرم کن تهدید را می‌دان که دود گلخن هرگز نیاید بر سما
 خود را مرنجان ای پدر، سر را مکوب اندر حجر
 گر تو کنی بر مه تفو بر روی تو باز آید آن
 پیش از تو خامان دگر در جوش این دیگ جهان
 بگرفت دم مار را یک خارپشت اندر دهن
 آن مار ابله خویش را بر خار می‌زد دم به دم
 سوراخ سوراخ آمد او از خود زدن بر خاها
 (غزل ۲۰)

یکی از زیباترین نمونه‌های شعری مثنوی، که به سبب اشتغال بر عناصر دیداری- شنیداری، استفاده از تمثیلهای هم‌عرض در طول شعر و شباهت به فرایند تداعی معانی، احساس عارفانه- عاشقانه‌ای را به مخاطب القا می‌کند، داستان «کلوخ انداختن تشنه از سر دیوار در جوی آب» است. تشنه‌ای بر سر دیوار بلندی نشسته است که مانع دستیابی او به آب جوی است. او که تشنه آب است حتی از شنیدن صدای آن هم لذت می‌برد؛ برای اینکه هم صدای آب را بشنود هم از بلندی دیوار بکاهد و مانع را از پیش روی بردارد، هر لحظه خشتی از دیوار می‌کند و در آب می‌افکند. کل داستان، تمثیلی برای این مفهوم است که با زوال تمنیات انسانی و نفسانی و در سایه تواضع و فروتنی می‌توان به تقرب رسید و مولانا خود در پایان حکایت به تفسیر تمثیل می‌پردازد:

ناگهان انداخت او خشتی در آب بانگ او چون بانگ اسرافیل شد
 چون خطاب یار شیرین لذید مست کرد آن بانگ آبش چون نبید

از صفای بانگ آب آن مستحق	گشت خشت انداز از آنجا خشت کن
آب می‌زد بانگ یعنی هی ترا	فایده چه زین زدن خشتی مرا
تشنه گفت آبا مرا دو فایده است	من از این صنعت ندارم هیچ دست
فایده اول سماع بانگ آب	کو بود مر تشنگان را چون رباب
بانگ او چون بانگ اسرافیل شد	مرده را زین زندگی تحویل شد
یا چو بانگ رعد ایام بهار	باغ می‌یابد از او چندین شکار
یا چو بر درویش ایام زکات	یا چو بر محبوس پیغام نجات
...سجده آمد کندن خشت لزب	موجب قربی که واسجد و اقتراب
تا که این دیوار، عالی‌گردن است	مانع این سرفرود آورد است

(دفتر دوم، بیت ۱۱۹۳-۱۲۱۰)

آیا تدوین‌نمایی که از تصویرهای تمثیلی این شعر برمی‌آید، احساس یا ادراک واحدی را در مخاطب ایجاد می‌کند؟ آیا می‌توان این تصویرهای مشترک الدلاله را در بیان سینمایی بازآفرینی کرد؟ هر پاسخی به این پرسش، اعم از سلبی یا ایجابی به توسعه خلاقیت تصویری سینماگران می‌انجامد؛ زیرا ذهن فیلمساز را یا به راهکارهایی برای انتقال تصویرهای ادبی سوق می‌دهد یا او را به خلق جایگزینهایی تحریک می‌کند که با سینما همخوانی بیشتری دارد. می‌توان توالی تمثیلهای هم‌عرض شعر را در شرح نماها برگردان کرد و در بازبینی تصاویر شعری مولانا از زبانی مشترک با سینماگران بهره جست.

- نمای ۱: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای آب
- نمای ۲: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای موسیقی (رباب)
- نمای ۳: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدایی شبیه صدای صور
- نمای ۴: تصویر سربرآوردن مرده‌ای از گور
- نمای ۵: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای رعد و برق
- نمای ۶: تصویر بارش باران و شکوفایی گیاهان
- نمای ۷: تصویر سنگ انداختن تشنه در آب + صدای زندانبانی که نوید آزادی می‌دهد.
- نمای ۸: تصویر باز شدن در سلولها بر زندانیان

اشتمال بر تصاویر قابل توزیع در متن فیلم به سبب دلالت بر مضمون عرفانی «تکامل»

ظرفیت دیگری که از تمثیلهای ادبیات عرفانی حاصل می‌شود، وجود تمثیلهایی است که بر معنای سیر و سلوک یا تکامل روح دلالت می‌کند. این تمثیلهای ساختاری برخوردار است که با فرم خود، محتوا را بیان می‌کند؛ زیرا شاعر عارف نمونه محسوسی را برای آموزش برگزیده است که از حرکت رو به تکامل در ذات خود برخوردار باشد و این حرکت، بافتی روایی و قابل تبدیل به نمایش را برای تمثیل فراهم می‌آورد؛ مانند تصویر «میوه‌های خامی است که پس از رسیدن به پختگی از شاخه‌ها رها می‌شوند و بر زمین می‌افتند»؛ برای تبیین این معنی که «سالکان مبتدی نسبت به عارفان کامل، سختگیری و تعصب بیشتری دارند».

این جهان همچون درخت است ای کرام	ما بر او چون میوه‌های نیم خام
سخت گیرد خامها مر شاخ را	زانک در خامی نشاید کاخ را
چون بیخت و گشت شیرین لب گزان	سست گیرد شاخها را بعد از آن
چون از آن اقبال شیرین شد دهان	سرد شد بر آدمی ملک جهان
سختگیری و تعصب خامی است	تا جینی کار خون آشامی است

چنانکه در مبحث ظرفیتهای سینمایی تشبیه گفته شد، این تصویرها می‌تواند در کل داستان فیلم توزیع شود و مثلاً هر مرحله از تکامل تصویر مورد نظر با مراحل تکامل شخصیت فیلم یا تکوین پدیده‌ای که فیلمنامه قصد بیان آن را دارد، برابر هم گذاشته شود. از آنجا که دلالت بر موضوع تکوین و تکامل به سیر و سلوک عرفانی محدود نمی‌شود، چنین تمثیلهایی را می‌توان برای دلالت بر هر پیرنگی که بر حرکت مبتنی باشد به کار برد. تصویر «میوه‌ای که در اثر رسیدن و پختگی از درخت می‌افتد»، می‌تواند به تصویرهای مختلفی برش خورش خورد؛ مانند تصویر دانشمند جوانی که در یک فیلم فرضی قصد حل مسئله‌ای را دارد و به سبب اتکای بیش از حد به معلومات دانشگاهی خود، ناموفق است و در لحظات پایانی فیلم در اثر یک اتفاق یا سلسله اتفاقات داستان به این آگاهی رسیده است که از دیدگاه دیگری به مسئله مورد نظر نگاه کند و با همین ترک تعصب و تغییر نظر به راه حل دست یافته است.

در مثالی دیگر، مولانا توجه مخاطبان خود را به ابعاد مختلف وجود انسانی آنان جلب برای تنویر افکار آنها به این تمثیل استناد می‌کند که «در خانه هر روز اتاقی جدید

کشف می‌شود». این تمثیل با هر نوع تغییر در مصداق برای تعریف کلی «کشف دائمی ابعاد مختلف امور» کارکرد دارد؛ ممکن است شخصیت وکیل در یک فیلم فرضی هر بار نکته جدیدی را در پرونده‌ای کشف کند و هر یافته تازه او به تصویری از فرزند کوچکش کات شود که اتاقی را در خانه پیدا کرده و مشغول واکاوی اسباب و اثاثی اتاق است. آنچه هست، تعریف تمثیل و نوع دلالت‌مندی آن، که کارکرد تعلیم یا متوجه ساختن مخاطب را به شکلی ساده برآورده می‌کند، مستلزم ارتباط کمرنگ تصویر تمثیلی با طرح داستان است.

به هر روز دین خانه یکی حجره نویی یابی تو یکتو نیستی ای جان تفحص کن که صد تویی
(غزل ۲۵۱۳)

نمونه دیگری که از حوزه تصویر عناصر طبیعت گرفته شده و ممکن است، ساده و ابتدایی به نظر آید، «تبدیل یخ به آب در اثر تابش آفتاب» است. مولوی در ابیات متعددی وضعیت سالک مبتدی یا معترض نسبت به پیر عارف را در قیاس با کسانی که خود را در معرض هدایت انسانهای کامل قرار می‌دهند با تقابل تصویری «آب روان» و «برف و یخ» ترسیم می‌کند. سالکی می‌تواند مراحل کمال را طی کند که برف و یخ وجود خود را در معرض درخشش و حرارت خورشید قرار دهد:

آبی میان جو روان آبی لب جو بسته یخ آن تیزرو این سست رو هین تیز رو تا نفسری
(غزل ۲۴۲۹)

دلالت‌مندی این تمثیل به انواع مختلفی از فرایندهای تکامل قابل تعمیم است؛ مانند رابطه‌ای عاطفی که بر اثر رویدادی ناخواسته به سردی گراییده است و بازتابهای متفاوت آن با برشهای مکرر به لیوان یخی که هیچ یک از طرفین رابطه قصد خارج کردن آن را از یخچال ندارند، این شباهت را به بیننده القا می‌کند و در لحظه گرگشایی داستان، یخ از یخدان آزاد می‌شود و در کنار وسیله‌ای گرمابخش، بیننده شاهد پایان انجماد است. مثالهای دیگر:

- تبدیل تدریجی خون به شیر

مدتی این مثنوی تأخیر شد مهلتی بایست تا خون شیر شد
(دفتر دوم: ۱)

- تحول تدریجی و مبتنی بر ریاضت انگور به می

کرد لولی دست خود در خون من خون من در دست آن لولی فسرد

تا که می شد خون من انگور وار سالها انگور دل را می فشرد
(غزل ۸۱۵)

- تبدیل تدریجی خاک به زر
وگر تو پای سفر نداری سفر گزین در خویش چوکان لعل پذیرا شو از شعاع اثر
ز خویشتن سفری کن به خویش ای خواجه که از چنین سفری گشت خاک معدن زر
(غزل ۸۱۵)

اشتمال بر بافت روایی و ساختار دراماتیک

از ویژگیهای تمثیل، که بیشتر مباحث بلاغی بر آن تأکید کرده‌اند، جنبه داستانی آن است. گفته شد، شفیع کدکنی تمثیل را معادل آنچه در بلاغت فرنگی *Allegory* می‌خوانند به کار برده و به حوزه ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایشنامه) توجه کرده است (شفیع کدکنی، ۱۳۷۲: ۸۶). *پورنامداریان* نیز تمثیل را به طور کل، حکایت یا داستان کوتاه یا بلندی می‌داند که مفهومی غیر عقلانی را بیان کند (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۱۹). *شمیسا* هم تأکید می‌کند در تشبیه تمثیلی، شبهه مرکب باید جنبه مثل یا حکایت داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۳) و *حسینی* که کاربرد سینمایی تمثیل را بررسی کرده است، هر نوع مجموعه مرکب محسوسی را که به یک امر عقلی مانند شود، تمثیل مرکب می‌داند؛ خواه جنبه حکایت و داستان داشته باشد خواه از یک تجربه فردی برخاسته باشد (حسینی، ۱۳۷۸: ۱۲۵ و ۱۲۶).

اگر به این مصالحه تن دهیم که بخش عظیمی از تمثیلهای ادبی، بافت روایی و داستانی دارد، قابلیت نمایشی تصویر بیش از پیش مشهود است؛ برای نمونه، تمثیلهای رمزی که با روایتی کوتاه یا نسبتاً بلند در مجموع برای بیان یک اندیشه به کار می‌روند از قابلیت تبدیل به پیرنگ داستان برخوردار است. برگردان رویدادهای کوتاه این تمثیلهای به نثر، وقایعی علی و معلولی را برای بسط و گسترش در فیلمهای بلند داستانی تدارک می‌بیند.

نمونه این حکایتهای تمثیلی در مثنوی فراوان است و به نظر می‌رسد تهیه مجموعه‌ای از پیرنگهای برآمده از این تمثیلهای زمینه اقتباس روزآمد از داستانهای مثنوی را هموار می‌کند. در تدوین فهرست طرحهای داستانی تمثیلهای رمزی نیز می‌توان از همان شیوه ریزپردازی تصویرهای تمثیلی موجز و دو مصرع‌ی شعر بهره برد؛ برای

مثال مولوی در دفتر دوم مثنوی در تبیین تقابل ضعف بنده با قدرت خدا (یا انسان کامل) از حکایت تمثیلی موش و شتر استفاده می‌کند؛ موشی مهار شتری را در کف گرفته و به راه افتاده است. شتر با اعتماد به نفس - و بنا به عبارتهای کنایی و ضمنی شعر - با نگاه عاقل اندر سفیه به دنبال او می‌رود. موش و شتر به جوی بزرگی می‌رسند و بقیه حکایت را می‌توان حدس زد. طرح داستانی برآمده از این تمثیل را می‌توان با جایگزین کردن دو شخصیت انسانی در ماجراهای علی و معلولی با زبان ساده و در جملات کوتاه بازنویسی کرد؛ طرحی که می‌تواند در روایتهای فرعی فیلم با کارکردی تمثیلی احیا شود و بدون ارتباط مستقیم به داستان اصلی به عنوان مشبه به عمل کند یا اینکه الهام بخش طرح داستانی اصلی فیلم باشد که در این صورت نقش استعاری خواهد داشت و در فصل بعد به آن می‌پردازیم.

موضوع: تسلیم و ترک گستاخی و تکبر

معنی: اظهار بزرگی و جسارت در برابر بزرگان به سرافکنده‌گی و اظهار عجز منجر می‌شود.

طرح داستانی

۱. کودک با اصرار دست پدر را گرفته، او را به دنبال خود می‌کشد و اظهار بزرگی می‌کند.
۲. پدر و کودک به نهر آبی می‌رسند.
۳. کودک می‌ایستد.
۴. پدر در آب می‌رود و به کودک نشان می‌دهد آب کم عمق است و تا سر زانو بیشتر نمی‌آید.
۵. کودک عمق آب را امتحان می‌کند و تا سر در آب می‌رود.
۶. پدر کودک را روی دوش خود سوار می‌کند و از آب می‌گذراند.

موشکی در کف مهار اشتری	در ربود و شد روان او از مری
اشتر از چستی که با او شد روان	موش غره شد که هستم پهلوان
بر شتر زد پرتواندیشه اش	گفت بنمایم ترا تو باش خوش
تا بیامد بر لب جوی بزرگ	کاندرو گشتی زبون هر شیر و گرگ
موش آنجا ایستاد و خشک گشت	گفت اشتر ای رفیق کوه و دشت
این توقف چیست حیرانی چرا	پا بنه مردانه اندر جو درآ

تو قلاووزی و پیش آهنگ من
گفت این آب شگرف است و عمیق
گفت تا زانوست آب ای کور موش
گفت مور تست و ما را اژدهاست
گر تو را تا زانو است ای پر هنر
گفت گستاخی مکن بار دگر
تو مری با مثل خود موشان بکن
گفت توبه کردن از بهر خدا
رحم آمد مر شتر را گفت هین

در میان ره مباش و تن مزن
من همی ترسم ز غرقاب ای رفیق
از چه حیران گشتی و رفتی ز هوش
که ز زانو تا به زانو فرقه‌است
مر مرا صد گز گذشت از فرق سر
تا نسوزد جسم و جانت زین شرر
اشتر مر موش را نبود سخن
بگذران زین آب مهلک مر مرا
بر جبه و بر کودبان من نشین
(دفتر دوم: ۳۴۳۶-۳۴۵۱)

۴- پیشنهادها

استخراج تصاویر متحد المضمون از مثنوی و غزلیات شمس، زمینه بازآفرینی تمثیلهای همتراز را در متن سینمایی هموار می‌کند. اگر در نظر بگیریم مجموع ابیات مثنوی و غزلیات شمس، حدود هفتاد هزار بیت است که گستره‌ای از تمثیلهای با جنبه‌های نمایشی و تصویری قابل انتقال به سینما در خود نهفته است، تهیه فهرستی تصویری بر اساس موضوعات اصلی و فرعی، راه دستیابی به مجموعه تصویری آثار مولوی را بر سینماگران هموار می‌کند. ژرژ پولتی در کتاب *سی و شش وضعیت نمایشی*، پیرنگهای اصلی نمایشها را در سی و شش مورد فهرست کرده، بقیه طرحهای درام را چالشی از وضعیتهای اصلی می‌داند. روش او در معرفی این وضعیتهای نمایشی، بیان پیرنگ اصلی به زبان ساده است و خود تأکید می‌کند: «این وجوه سی و شش‌گانه که من قصد بازسازی آنها را دارم، مسلماً باید ساده و واضح باشد و خصایص آنها دور از ذهن نباشد. این خصیصه‌ها در تمامی عصرها و نوعهای ادبی تکرار می‌شود و ما با مشاهده این تکرارها نسبت به آن مطمئن می‌شویم» (پولتی، ۱۳۸۰: ۱۱ و ۱۲). این گونه دسته‌بندی برای اهالی تئاتر و سینما آشناست و به نظر می‌رسد می‌توان بر این قیاس، پژوهشی را پی‌ریخت که وضعیتهای اصلی و فرعی تصویر (به معنای موضوعات بصری با دلالت ضمنی) را از متون ادبی استخراج، و به هنرمندان سینما عرضه کند. واکاوی تمثیلهای تعلیمی و عرفانی اشعار مولانا، تبدیل آنها به گزاره‌های زبانی ساده و روشن و

طبقه‌بندی آنها در مجموعه‌ای که به دائرة المعارف تصویرهای عرفانی شباهت داشته باشد بر خلاقیت تصویری و خیال‌پردازیهای هنری تأثیرگذار است.

پی‌نوشت

1.adaptation

۲. برای تفصیل بیشتر ن.ک. پازولینی، ۱۳۸۵: ۴۵

۳. برای تفصیل بیشتر ن.ک. احمدی، ۱۳۷۱: ۲۵۱

۴. برای تفصیل بیشتر ن.ک. سجودی: ۱۳۸۲.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ *از نشانه‌های تصویری تا متن*؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۱.
۲. احمدی، بابک؛ *تصاویر دنیای خیالی (مقاله‌هایی درباره سینما)*؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۰.
۳. پازولینی، پیر پائولو: «سینمای شعر»، گردآوری، بیل نیکولز: *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*؛ ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۴. پورنامداریان، تقی؛ *تقریرات؛ جزوه دوره دکتری*؛ تهران: دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۳.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *رمز و داستانهای رمزی*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۶. حسینی، سید حسن؛ *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)*؛ تهران: سروش، ۱۳۷۸.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی (تحقیق انتقادی در تطور ایمازهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران)*؛ چ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.
۸. سجودی، فرزانه؛ *نشانه‌شناسی کاربردی*؛ تهران: قصه، ۱۳۸۲.
۹. شمیسا، سیروس؛ *بیان و معانی*؛ چ اول از ویرایش دوم، تهران: میترا، ۱۳۸۴.

۱۰. کهنسال، مریم: *بررسی جلوه‌های نمایشی در مثنوی*؛ پایان‌نامه دکتری، استاد راهنما: منصور رستگار فسایی، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۸۳.
۱۱. متز، کریستین: *نشانه‌شناسی سینما (مقاله‌هایی درباره دلالت در سینما)*؛ ترجمه روبرت صافاریان، تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۰.
۱۲. مولوی، جلال الدین؛ *کلیات دیوان شمس*؛ مطابق نسخه تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
۱۳. مولوی، جلال الدین؛ *مثنوی معنوی*؛ به تصحیح رینولد الین نیکلسون، چ دوم، تهران، بهزاد، ۱۳۷۰.

نگاهی نو به استعاره

(تحلیل استعاره در شعر قیصر امین پور)

دکتر فاطمه راکعی

استادیار زبان‌شناسی دانشگاه الزهراء (س)

چکیده

استعاره به عنوان مبحثی مهم و قابل اعتنا از دیرباز در حوزه‌های فلسفی و ادبیات مطرح بوده است و متفکران و ادیبان از عهد درخشش تمدن یونان باستان تا امروز به آن پرداخته‌اند.

امروزه با پیشرفت و گسترش زبان‌شناسی، استعاره به عنوان فرایندی ذهنی-زبانی مورد توجه زبان‌شناسان بویژه زبان‌شناسان شناختی قرار گرفته است. از نظر این زبان‌شناسان، استعاره به مثابه ابزاری برای تفکر، درک و شناخت مفاهیم انتزاعی است. نگارنده در این مقاله، ضمن طرح دیدگاه‌های نوین در این حوزه با تأکید بر نظریات زبان‌شناسان شناختی بویژه جرج لیکاف به شناسایی و معرفی استعاره در شعرهای قیصر امین پور در آخرین دفتر شعر او «دستور زبان عشق» می‌پردازد. لیکاف با تأکید بر نظریه معاصر، استعاره را در مفهومی متفاوت، یعنی نگاشت بین قلمرو در نظام مفهومی به کار گرفته است.

کلید واژه‌ها: استعاره ادبی، علم بلاغت، نظریه معاصر استعاره، شعر قیصر امین پور، شعر معاصر.

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۱/۲۸

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱۰/۱۷

مقدمه

به رغم توجه فراوان متفکران و پژوهشگران حوزه فلسفه و ادبیات و زبان‌شناسان بویژه زبان‌شناسان شناختی به استعاره در دهه‌های اخیر، آنچه هنوز عموماً در این زمینه به دانش‌آموزان و دانشجویان آموخته می‌شود، دیدگاه‌های سنتی علم بیان است. سیروس شمیسا می‌نویسد: علم بیان، دستور زبان ادبیات است؛ زیرا زبان ادبی، کلاً زبانی تصویرگونه است و بررسی تصویر ذهنی، موضوع علم بیان است. مجاز به علاقه شباهت، مهمترین نوع مجاز در ادبیات است و به آن مجاز بالاستعاره و یا استعاره می‌گویند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷ و ۱۶)

با نگاه جدید فردینان دو سوسور به زبان و مطالعه آن با نگاه و ابزارهای متفاوت، زبان‌شناسی علاوه بر اینکه به صورت دانشی مستقل مطرح شد و مسائل خود را با روشهای علمی نوین در حوزه‌های آواشناسی - واج‌شناسی، صرف، نحو، معنی‌شناسی و کاربردشناسی مورد تحلیل و بررسی قرار داد در ارتباط با پژوهشهای گسترده زبانی با مسائلی روبه‌رو شد که در این حوزه‌های پنجگانه نمی‌گنجید.

استعاره یکی از فرایندهای ذهنی - زبانی است که آرای زبان‌شناسان شناختی، تحولاتی گسترده را در دیدگاه‌های سنتی نسبت به آن پدید آورده است.

معنی‌شناسان شناختی، استعاره را ابزاری برای اندیشیدن و درک و شناخت مفاهیم انتزاعی معرفی کردند که کاربردها و عملکردهای گوناگون و گسترده در زبان خودکار و زبان ادب دارد (آبندانکشی، ۱۳۸۴: ۳ و ۲).

در این مقاله، نگارنده پس از بررسی و نقد اجمالی آرای سنتی در مورد استعاره به طرح دیدگاه‌های جدید بویژه نظریات زبان‌شناسان شناختی در این زمینه می‌پردازد. شناسایی و معرفی موارد استعاری در آخرین دفتر شعر قیصر امین‌پور «دستور زبان عشق» بر مبنای آرای جرج لیکاف^۱ هدف نهایی این مقاله است.

استعاره^۲

شفیعی کدکنی تعریف استعاره را در کتابهای بلاغت پیشینیان، یکی از پریشانتترین تعریفها می‌داند و می‌نویسد، تعریفها و نمونه‌های مختلفی که از این کلمه در آثار متقدمان آمده، نشان می‌دهد که آنها همواره درباره مفهوم و حوزه معنایی این کلمه متزلزل بوده‌اند. بعضی هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد، استعاره

دانسته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۷). در این تعریف، علمای بلاغت در واقع از همان تعبیر ارسطو استفاده کرده‌اند که وقتی شاعر در مورد «آشیل» می‌گوید «به مانند شیر حمله آورد» تشبیه است و اگر بگوید «این شیر حمله‌ور شد» استعاره است. در کتابهای ادبی‌فرنگی نیز اغلب تعریفی در همین حدود، که متأثر از تعریف ارسطوست، ذکر می‌شود (همان: ۱۰۸).

قدیمی‌ترین تعریف از استعاره توسط بلاغیون مسلمان به جاحظ (۲۵۵ هـ.ق) مربوط است که آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلیش هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۹). رمانی (۳۸۶ هـ.ق)، ابوهلال (۳۹۵ هـ.ق)، ابن معنز (۳۹۶ هـ.ق) و ابن اثیر (۵۵۵ هـ.ق) مطالعاتی در مورد استعاره کرده‌اند (همان).

شاید بتوان گفت که در میان متفکران مسلمان، دقیقترین تعریف را عبدالقاهر جرجانی (۴۷۴ هـ.ق) از استعاره ارائه کرده است. از نظر وی در برقراری پیوند استعاره، رعایت شباهت ظاهری و ارتباط عقلی، مهم است و استعاره برحسب همین تشابه پدید می‌آید. به اعتقاد وی رابطه استعاری میان پدیده‌هایی که هیچ ارتباطی با هم ندارند برقرار نمی‌شود (افراشی، ۱۳۸۱: ۷۶).

جرجانی معتقد است که استعاره، مجازی است که بر رابطه تشابه استوار باشد. وی شباهت را مبنای استعاره می‌داند و در پی یافتن این واقعیت است که آفریننده تشبیه چگونه این شباهت را کشف می‌کند. وی با تحلیل و بررسی جریانهای ذهنی و روانی آفریننده استعاره به این نکته اشاره می‌کند که تشبیه کننده شیء به شیئی دیگر، تمام حواس خود را بر صفات مشترک میان آن دو شیء متمرکز، و مابقی صفتهای موجود در مشبّه‌به را از ذهن دور می‌کند؛ برای مثال وقتی از «شیر» به عنوان مشبّه‌به استفاده کند از همه صفات شیر، تنها صفت شجاعت را در نظر می‌گیرد و به صفات دیگر شیر توجهی ندارد (ابودیب، ۱۳۷۰: ۹۰).

این نوع نگاه به استعاره، یکی از دقیقترین نگاه‌ها به این مقوله است که با مطالعات جدید و پژوهشهای زبان‌شناختی در این حوزه همخوانی دارد.

تعریف استعاره در غرب نیز از پیچیدگی مشابه برخوردار، و رویکردهایی متفاوت نسبت به آن بوده است. ارسطو، که به تعریف وی از استعاره قبلاً اشاره شد، استعاره را در سطح واژه بررسی می‌کند و در طبقه‌بندی وی از مقوله، استعاره و مجاز، یکی فرض

می‌شود. از نظر وی گاه در ساخت استعاره، یک واژه جایگزین واژه‌ای می‌شود که قبلاً در زبان موجود بوده است. در این حالت، استعاره هیچ‌گونه نقش شناختی ندارد و تنها دارای کارکردی تزیینی در کلام است. اما گاه واژه استعاره جایگزین واژه‌ای می‌شود که در واقع در زبان وجود ندارد. در این حالت، هدف از استعاره پرکردن یک خلأ واژگانی است (ریکور، ۱۹۷۷: ۲۰ و ۱۹).

افلاطون و به تبع وی، فلاسفه رمانتیک، استعاره را ناشی از مسئله خلاقیت در زبان می‌دانسته‌اند؛ لذا آن را نه چیزی جدا از زبان، بلکه جزئی از زبان تلقی می‌کردند. رمانتیکها بر نقش خلاق استعاره به عنوان ابزاری حیاتی برای بیان قوه تخیل تأکید داشتند (همان). به رغم استمرار تأملات و مطالعات در مورد استعاره در غرب در طول سالیان متمادی، اتفاق تازه‌ای در این زمینه روی نداد تا اینکه از قرن ۱۸ میلادی به بعد، یک نهضت قوی با هدف ارزشمند دانستن استعاره در حکم شکل فکری اصیل به همت ویکو^۳ آغاز شد. به اعتقاد وی، کل واژگان زبان بر مبنای استعاره شکل گرفته است و به طور کلی، استعاره، بخشی عمده از زبان تمامی اقوام را تشکیل می‌دهد (صفوی، ۱۳۷۷: ۲۹۴). متفکران و دانشمندان بسیاری با این نگاه به مطالعه استعاره پرداختند که از میان آنها می‌توان روسو^۴، هامان^۵، هردر^۶، گوته^۷ و ژان پل^۸ را نام برد. گاست^۹ و برگسون^{۱۰} نیز پژوهشهایی ارزنده در موضوع استعاره و شناخت ارائه کردند (همان، ۷ و ۲۹۶) و بالاخره، بلومبرگ^{۱۱}، که او را پایه‌گذار دانش «استعاره‌شناسی»^{۱۲} می‌دانند به مطالعه استعاره‌هایی پرداخت که در تاریخ علم و فلسفه به عنوان الگوهای فکری ذاتی، شناخت و معرفت انسان را ارتقا بخشیده‌اند (همان).

استعاره و علم زبان‌شناسی

در قرن بیستم نظریه‌های متعددی درباره استعاره در علوم مختلف ارائه شد؛ از جمله در علم روانشناسی به گونه‌ای که زبان‌شناسان از نتایج تحقیقات روانشناسان شناختی در مطالعات خود الهام گرفتند.

در زبان‌شناسی نیز حوزه‌هایی چون نشانه‌شناسی، معنی‌شناسی، کاربردشناسی و سبک‌شناسی به نظریه‌پردازی در مورد استعاره پرداختند (موسوی فریدنی، ۱۳۸۲: ۱۹).

در واقع از موقعی که کاربردشناسی زبان و کنش زبانی مورد توجه زبان‌شناسان قرار گرفت، استعاره به عنوان نوعی بیان غیرواقعی به موضوع مطالعه تبدیل شد. پیش از آن

زبان‌شناسان عموماً استعاره را به عنوان یکی از صورتهای کلام تلقی کرده، ضرورتی برای مطالعهٔ زبان‌شناختی آن نمی‌دیدند (مشعشی، ۱۳۷۹: ۳۹). آی. ای. ریچاردز^{۱۳}، رومن یاکوبسن^{۱۴}، ماکس بلک^{۱۵}، جانائاتان کوهن^{۱۶}، جان سرل^{۱۷}، و اولمان^{۱۸} از جمله زبان‌شناسانی هستند که به طور جدی به مسئله استعاره پرداخته‌اند. یکی از رویکردهای بسیار مهم به استعاره از دیدگاه شناختی، توسط مایکل ردی^{۱۹} صورت گرفته است. وی استعارهٔ مجرا^{۲۰} را معرفی می‌کند به این معنی که زبانها را به منزلهٔ «مجرا»یی در نظر می‌گیرد که اندیشه‌ها از طریق آن از فردی به فرد دیگر منتقل می‌شود (موسوی فریدنی، ۱۳۸۲: ۲۸). ردی استدلال می‌کند که استعاره یکی از شیوه‌های عام و قراردادی مفهوم‌سازی و بیش از هر چیز، فرایندی ذهنی است که می‌تواند به صورتهای غیرزبانی نیز تجلی یابد؛ زبان خودکار هم حاوی بسیاری از این عبارات استعاره‌ای است (لاکف، ۱۹۹۳: ۲). به اعتقاد وی با این نوع استعاره، دربارهٔ جمله‌ها و عبارتهای زبانی این گونه می‌اندیشیم که صورتهای زبانی ظرفی هستند که معانی و اندیشه‌ها را می‌توان در آن گنجاند و مخاطب باید محتوای این ظرف، یعنی معانی را از آن استخراج کند (ردی، ۱۹۸۴: ۲۹۰ - ۲۸۶).

جالبترین مطالعات در باب استعاره توسط معنی‌شناسان شناختی انجام شده است. پژوهشهای لیکاف و جانسون در این مورد از اهمیتی ویژه برخوردار است. آنها بر این نکته تأکید دارند که استعاره، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی ما از جهان خارج و فرایندهای اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرحواره‌های تصویری^{۲۰} یا فضاهاهای ذهنی^{۲۱} و امثال آن مربوط می‌شود (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۶۷). می‌توان گفت، معناشناسان شناختی به پیروی از نگرش رمانتیک به استعاره به گسترش این نگرش پرداخته‌اند. آنها استعاره‌ها را پدیده‌ای جداشدنی از زبان روزمره و دارای مختصات کاملاً منسجم و نظام‌مند می‌دانند (همان: ۳۷۰ و ۳۶۹).

جانسون^{۲۲}

جانسون با مطرح کردن «طرحواره‌های تصویری» به این مسئله می‌پردازد که همه در زندگی روزمره بر اساس فعالیتها و تجربه‌های شخصی، ساخته‌های مفهومی بنیادینی را در ذهن خود پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن دربارهٔ موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌روند. اینها در واقع، طرحواره‌های تصویری است و سطحی اولیه‌تر از ساخت

شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهد و امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی ما را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری مانند زبان فراهم می‌آورد. وی با مطرح کردن طرحواره‌های حجمی^{۲۳}، حرکتی^{۲۴} و قدرتی^{۲۵} به چگونگی و فرایند شکل‌گیری استعاره‌ها در ذهن سخنگویان زبان می‌پردازد. از نظر وی جمله‌هایی مانند «همه‌اش توی حرفم می‌پرد» یا «چرا رفته‌ای توی فکر» که در زبان انگلیسی [و زبان فارسی و بسیاری از زبانهای دیگر] به کار می‌رود، ناشی از این است که انسان از طریق قرار گرفتن در مکانهای حجم‌داری مانند غار، خانه و ... که می‌توانند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قرار دادن اشیای مختلف در مکانهای حجم‌دار، بدن خود را نوعی ظرف حجم‌دار در نظر گرفته و در نتیجه، طرحواره‌های انتزاعی از حجمهای فیزیکی در ذهن خود به وجود آورده است. از نظر جانسون جمله‌ای مانند «برای رسیدن به آرزوهایت باید تلاش کنی» در قالب طرحواره‌های حرکتی و جمله‌ای مثل «با هر جان‌کدنی بود بالاخره در امتحان قبول شدم» در قالب طرحواره‌های قدرتی توجیه است (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۷۴).

جرج لیکاف^{۲۶}

لیکاف در مقاله کلاسیک «نظریه معاصر استعاره»^{۲۷} ضمن نقد نظریه‌های کلاسیک زبان، که استعاره را موضوعی زبانی و نه مربوط به اندیشه تلقی می‌کردند، می‌نویسد: در نظریه‌های کلاسیک، استعاره را شیوه بیان بدیع یا شاعرانه به شمار می‌آورند که طی آن، یک یا چند واژه موجود برای یک مفهوم، خارج از معنای قراردادی آن برای بیان مفهوم مشابه به کار گرفته می‌شود. وی آنگاه بر این امر تأکید می‌کند که آن سازوکارهای عمومی را که بر شیوه‌های بیان استعاری و شاعرانه حاکم است نه در زبان که در اندیشه باید یافت: اینها نگاشته‌های^{۲۸} کلی در قلمروهای مفهومی است و نه تنها در شیوه‌های بیان بدیع شاعرانه، که در مورد زبان روزمره نیز دخیل است؛ به این معنی که جایگاه استعاره بکلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی برحسب قلمرو ذهنی دیگر یافت (لیکاف، ۱۳۸۳: ۱۹۷ و ۱۹۶).

به عقیده لیکاف، مفاهیم انتزاعی روزمره مثل زمان، علیت، حالات و هدف نیز استعاری است و استعاره - که همان نگاشت بین قلمروهاست - در کانون معناشناسی زبان طبیعی متعارف قرار دارد و مطالعه استعاره ادبی در واقع گسترش مطالعه استعاره روزمره است و در پس استعاره روزمره، نظامی عظیم، شامل هزاران نگاشت بین

_____نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در اشعار قیصر امین پور)

قلمروها قرار دارد؛ لذا در پژوهشهای معاصر در باب استعاره، استعاره به مفهومی متفاوت یعنی نگاشت بین قلمروها در نظام مفهومی به کار گرفته شده است (همان، ۱۹۷).

لیکاف آنگاه ضمن ارائه نمونه‌هایی از زبان روزمره [انگلیسی] که در آنها عشق در قالب یک سفر مفهوم‌سازی شده است، تأکید می‌کند بر اینکه نگاشت عشق به مثابه سفر، مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناختی است که مشخصه‌های تناظرهای معرفت‌شناختی را با نگاشت دانش مربوط به سفر بر دانش مربوط به عشق، تعیین می‌کند.^{۲۹}

این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که درباره سفر داریم درباره عشق بیندیشیم و سخن بگوییم (همان).

از نظر لیکاف، نگاشت عشق سفر است. به عنوان بخشی ثابت از نظام مفهومی زبان انگلیسی، انگلیسی‌زبانها را قادر می‌سازد که با توجه به تناظرهای هستی‌شناختی و دانشهای دیگری که در مورد سفر دارند، کاربردهای بدیع و خیال‌انگیز این نگاشت را بی‌درنگ دریابند؛ برای مثال با شنیدن ترانه ما در خط سرعت آزاد راه عشق می‌رانیم، آن دانش مربوط به سفر برانگیخته می‌شود: وقتی در خط سرعت می‌رانیم، راهی دراز در زمانی کوتاه پیموده می‌شود و این می‌تواند هیجان‌انگیز و خطرناک باشد و نگاشت استعاری عام، این دانش مربوط به راندن را بر دانش مربوط به روابط عشقی فرا می‌نگارد: خطر، ممکن است وسیله نقلیه را تهدید کند (رابطه ممکن است دوامی نداشته باشد) و یا مسافران را (عشاق شاید به لحاظ عاطفی آسیب ببینند). درک ما از این ترانه، نتیجه تناظرهای استعاره عشق به مثابه سفر است (همان، ۲۱۱ و ۲۱۰).

لیکاف تأکید دارد بر اینکه هر استعاره متعارف، یعنی هر نگاشت، الگویی تثبیت شده از تناظرهای مفهومی در قلمروهای مفهومی است. به این ترتیب، هر نگاشت، مجموعه‌ای باز از تناظرهای بالقوه را در الگوهای استنتاج، تعریف می‌کند. هر نگاشت هر گاه فعال شود، ممکن است بر ساختار دانش مربوط به قلمرو مبدأ بدیع اعمال شود و ساختار دانش مربوط به قلمرو مقصد و متناظر را تعریف کند. نگاشتها را نباید در حکم فرایندها یا الگوریتمهایی تلقی کرد که به گونه‌ای مکانیکی داده‌های قلمرو مبدأ را دریافت کرده، بروندادهای قلمرو مقصد را تولید می‌کنند.^{۳۰} هر نگاشت را باید الگویی ثابت از تناظرهای هستی‌شناختی در دورن قلمروها دانست که ممکن است بر ساختار

دانش و قلمرو مبدأ یا مدخل واژگانی قلمرو مبدأ اعمال شود یا نشود. بنابراین، اقلام واژگانی‌ای که در قلمرو مبدأ متعارف تلقی می‌شود، همیشه در قلمرو مقصد نیز متعارف نیست؛ بلکه هر مدخل واژگانی قلمرو مبدأ ممکن است از الگوی ایستای نگاشت استفاده کند یا نگیرد. اگر استفاده کند در قلمرو مقصد، دارای یک معنای واژگانی شده گسترده خواهد بود و نگاشت است که ویژگیهای آن را مشخص می‌کند. اگر استفاده نکند، آن مدخل واژگانی قلمرو مبدأ در قلمرو مقصد فاقد معنای متعارف خواهد بود؛ اما همچنان ممکن است فعالانه نگاشته شود که در واقع، همان موارد استعاره‌های بدیع خواهد بود (همان، ۲۱۲ و ۲۱۱).

لیکاف بر آن است که مقوله‌های کلاسیک به گونه‌ای استعاری و برحسب مناطق محصور یا «ظرفها» دریافت می‌شود و به موجب استعاره مقوله‌های کلاسیک ظرف است و ویژگیهای منطقی مقوله‌ها در اصل از ویژگی منطقی ظرفها منتج می‌شود. به این ترتیب، می‌توان ویژگیهای منطقی مقوله‌های کلاسیک را تابع ویژگیهای شناختی ظرفها به علاوه نگاشت استعاری از ظرفها به مقوله‌ها دانست^{۳۱} (همان، ۲۱۷ و ۲۱۶).

وی در مورد کمیّت و مقایسه‌های خطی معتقد است که در مفهوم کمیّت، دست کم با دو استعاره سروکار داریم:

۱. بیشتر، بالا و کمتر پایین است.
 ۲. مقیاسهای خطی، راه است.
- نمونه‌هایی مانند «قیمتها بالا رفته است» و «بازار سقوط کرده است» از استعاره اول و عباراتی چون: «او در درس ریاضی از من جلوتر است» و مانند آن از استعاره دوم ناشی می‌شود (همان، ۲۱۸).

از نظر لیکاف، زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود. نگاشت:

- زمان، چیز است.
- گذر زمان، حرکت است.
- زمانهای آینده در جلو روی مشاهده‌گر قرار دارد و زمانهای گذشته در پس روی او است.
- چیزی حرکت می‌کند و چیزی دیگر ایستاست؛ آن چیز ایستا مرکز اشاری^{۳۲} است.

_____نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در اشعار قیصر امین پور)

عبارتی مانند «زمان عمل نرسیده»، «جشن سال نو در راه است» و نظایر آنها ناشی از این استعاره است (همان، ۲۲۴).

ساختار رویداد

پژوهشهای لیکاف و برخی دانشجویان وی در مورد زبان انگلیسی نشان داده است که جنبه‌های مختلف ساختار رویداد از جمله، مفاهیمی مانند حالات، دگرگونیها، روندها، کنشها، علتها، اهداف و شیوه‌ها از نظر شناختی از طریق استعاره و برحسب مکان، حرکت و نیرو تعریف می‌شود.

استعاره ساختار رویداد

- حالات، مکان است.
 - دگرگونیها، حرکت است.
 - علتها، نیرو است.
 - کنشها، حرکاتی خودانگیخته است (نیروی پیش‌برنده‌شان را از خود می‌گیرند).
 - اهداف، مقصد است.
 - شیوه‌ها، راه است.
 - مشکلات، موانعی بر سر راه حرکت است.
 - پیشرفت‌نی که پیش‌بینی می‌شود، نوعی برنامه سفر است.
 - رویدادهای بیرونی، اجسامی بزرگ و متحرک است.
 - فعالیتهای دراز مدت هدفمند، مسافرت است.
- لیکاف مدعی است که این نگاشته‌ها طیفی گسترده از عباراتی را که در مورد یک یا چند جنبه از ساختار رویداد بیان می‌شود، تعمیم می‌دهد (همان: ۲۲۱ تا ۲۳۰).
- یکی از مواردی که لیکاف بر آن تأکید می‌کند، اصل تغییرناپذیری است. اصل تغییرناپذیری تضمین می‌کند که برای مثال در طرحواره‌های ظرف، فضاهاى داخلی بر فضاهاى داخلی فرانکن می‌شود و فضاهاى خارجی بر فضاهاى خارجی و مرزها بر مرزها و در طرحواره راه، مبدأها بر مبدأها، مقدها بر مقصدها و مسیرها بر مسیرها فرافکن می‌شود (همان ۲۲۱ و ۲۲۰).



لیکاف در مقاله «نظریه معاصر استعاره». موضوع استعاره‌های بدیع را نیز مطرح می‌کند که با عناوین استعاره استعاره‌های انگاره‌ای، استعاره‌های سطح عام^{۳۳}، شامل تشخیص (انسان‌پنداری) و ضرب‌المثلها و قیاس معرفی می‌شود. از نظر وی این استعاره‌ها در تقابل با استعاره‌هایی که قبلاً بحثشان شد، قرار می‌گیرد.

آن استعاره‌ها هر یک قلمروی مفهومی را بر قلمرو مفهومی دیگری فراقکن می‌کند و در این روند، اغلب، مفاهیم بسیاری در قلمرو و مبدأ بر مفاهیم متناظر بسیاری در قلمرو و مقصد فراقکنده می‌شود. استعاره‌های انگاره‌ای برعکس، استعاره‌های تک‌نمایی^{۳۴} است. آنها فقط یک انگاره را بر انگاره‌ای دیگر فرا می‌افکنند. لیکاف آنگاه برای مثال، سطری از شعری از آندره برتون^{۳۵} را ذکر می‌کند: «همسرم... که کمرش ساعتی شنی است...» و می‌گوید، این سطر معرف فراقکنی انگاره ساعت شنی بر انگاره همسر است به واسطه شکل مشترک آنها.

در اینجا انگاره‌ای ذهنی داریم از ساعت شنی و یک زن و میانه ساعت شنی با کمر متناظر است. واژه‌ها ما را بر می‌انگیزند تا از یک انگاره متعارف به انگاره‌ای دیگر حرکت کنیم (همان ۲۵۱ و ۲۵۰).

لیکاف در ادامه مقاله به مسئله تشخیص (انسان‌پنداری) می‌پردازد و در مورد اشعاری که در آنها مرگ به راننده کالسکه‌چی، دروگر و غیر تشبیه شده با استناد به استعاره بسیار عام رویداد، کنش است که با دیگر استعاره‌های مستقل در مورد مرگ و زندگی تلفیق می‌شود به مسئله تشخیص (انسان‌پنداری) می‌پردازد و می‌گوید، اگر استعاره مرگ، رفتن است را در نظر بگیریم، رفتن یک رویداد تلقی می‌شود. اگر این رویداد را در حکم کنش یک کنشگر مسبب-کسی که می‌رود یا به رفتن کمک می‌کند- درک کنیم، آنگاه می‌توانیم مواردی چون راننده، کالسکه‌چی، دروگر و غیره را توجیه کنیم. لیکاف مورد ضرب‌المثلها را نیز به شیوه‌ای مشابه توجیه می‌کند. او با طرح یک ضرب‌المثل آسیایی، یعنی «کور، چاله را سرزنش می‌کند» و مقایسه آن با مورد تقلب یک نامزد ریاست جمهوری و افشای این تقلب توسط جراید و بعد، سرزنش جراید توسط نامزد متقلب به این نتیجه رسیده است که در مورد ضرب‌المثلها در واقع به دلیل ساختار مشترک یک ضرب‌المثل با یک مورد خاص است که آن ضرب‌المثل در آن مورد به کار می‌رود؛ به عبارت دیگر، لیکاف طرحواره چاله و مرد کور را موردی از طرحواره عام دانش تلقی می‌کند که دارای ساختاری است. این طرحواره بسیار عام

است و مقوله‌ای باز از موقعیتها را در بر می‌گیرد. لذا آن را می‌شود قالبی متغیر دانست که به شیوه متفاوت می‌توان پُرش کرد؛ به این معنی که طرحواره سطح عام میانجی بین ضرب‌المثل «کور چاله را سرزنش می‌کند» و داستان تقلب نامزد ریاست جمهوری قرار می‌گیرد و در نتیجه، اهل زبان به تناظرهایی دست می‌یابند که این تناظرهای استعاری، مثلاً ضرب‌المثل ذکر شده در بالا را به گونه‌ای که در مورد رئیس جمهور متقلب به کار می‌رود، تعریف می‌کند (همان ۲۶۲ تا ۲۵۵).

در اینجا با تأکید بر دیدگاه‌های لیکاف، استعاره‌های به کار رفته در شعرهای «سفر ایستگاه» و «همزاد عاشقان جهان (۳)» قیصر امین‌پور در کتاب «دستور زبان عشق» بررسی می‌شود. با توجه به فراوانی و تعدد استعاری در شعرهای امین‌پور، که نزدیک ۲۰۰ مورد از آنها در شعرهای «دستور زبان عشق» فهرست شده است، پرداختن به تمامی آنها از دیدگاه نظریه معاصر استعاره، مستلزم نگارش مقالات متعدد و یا کتابی مستقل در این زمینه است.

«سفر ایستگاه»

در شعر «سفر ایستگاه» با یک استعاره محوری روبه‌رو هستیم: عشق: سفر است و این در زبان فارسی، نه استعاره‌ای بدیع که استعاره‌ای متعارف است و در بسیاری از زبانهای دیگر از جمله انگلیسی نیز کاربرد دارد. نمونه زیر را از گفتگویی فرضی بین یک زوج در نظر بگیرید: چه راه پر فراز و نشیبی را طی کردیم؛ اما افسوس، دیگر امکان بازگشت نیست. انگار به بن‌بست رسیده‌ایم. واقعا گیر کرده‌ایم؛ درجا زده‌ایم! در زبانهای فارسی و انگلیسی، یک اصل کلی بر شیوه ارتباط در این نوع گفته‌ها درباره سفر و عشق حاکم است؛ همچنین اصلی کلی حاکم است بر چگونگی استفاده از الگوهای استنتاجی ما برای اندیشیدن در مورد عشق. این بخشی از نظام مفهومی زیربنای زبان است؛ اصلی برای درک قلمرو عشق بر اساس قلمرو سفر؛ اصلی که می‌توان آن را به قول لیکاف، اصطلاحاً «سناریوی استعاری» نامید: عاشقان مسافرانی هستند که در سفری همراه یکدیگرند و اهداف مشترک آنها در زندگی، مقصدهای سفرشان است. رابطه، وسیله نقلیه آنهاست که به آنها امکان می‌دهد آن اهداف مشترک را همراه هم پی بگیرند (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۰۴ و ۲۰۳). در چنین نگرشی، استعاره با درک یک قلمرو تجربی، یعنی عشق بر اساس یک قلمرو تجربی کاملاً متفاوت، یعنی سفر، سروکار دارد؛ به بیان فنی‌تر، استعاره

را می‌توان «نگاشت» (به مفهوم ریاضی کلمه) از یک قلمرو و مبدأ (در این مورد، سفر) به قلمرو مقصد (در اینجا عشق) تلقی کرد (همان: ۲۰۴).

وقتی از استعاره عشق، سفر است سخن می‌گوییم از یک یادافزار برای مجموعه‌ای از تناظرهای هستی‌شناختی استفاده می‌کنیم که مشخصه یک نگاشت به شکل زیر است: نگاشت عشق به مثابه سفر است:

- عشاق متناظرند با مسافران.
- رابطه عاشقانه متناظر است با وسیله نقلیه.
- اهداف مشترک عشاق متناظر است با مقصدهای آنها در سفر.
- مشکلات و مسائل موجود در رابطه، متناظر است با موانعی که بر سر راه سفر وجود دارد. این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که درباره سفر داریم درباره عشق بیندیشیم و سخن بگوییم (همان: ۲۰۶ و ۲۰۵).
- در واقع، تناظرهای هستی‌شناختی‌ای که استعاره عشق سفر است را تشکیل می‌دهد، هستی‌شناسی سفر را بر هستی‌شناسی عشق می‌نگارد (فرا می‌افکند). در جریان این فرانگاشت، سناریوی سفر بر سناریوی متناظر عشق نگاشته می‌شود و امکانات متناظر عمل در آن دیده می‌شود (همان: ۲۰۷ و ۲۰۶).
- حال که به نظریات لیکاف در مورد استعاره عشق سفر است اشاره شد به شعر «سفر ایستگاه» بر می‌گیریم:

«سفر ایستگاه»

قطار می‌رود
تو می‌روی
تمام ایستگاه می‌رود
و من چقدر ساده‌ام
که سالهای سال
در انتظار تو
کنار این قطار رفته ایستاده‌ام
و همچنان
به نرده‌های ایستگاه رفته
تکیه داده‌ام! (امین پور: ۱۳۸۶: ۹)

شعر با عنوان متناقض‌نما (پارادوکسی) «سفر ایستگاه»! شروع می‌شود و ارائه تصویری دیداری است از قطاری که معشوقی را با خود می‌برد در حالی که عاشق در کنار قطار به نرده‌های ایستگاه تکیه داده است و رفتن معشوق را نظاره می‌کند؛ اما تأکید متناقض‌نمای شاعر بر رفتن «تمام ایستگاه» و در انتظار ماندن عاشق، که همچنان (پس از سالها و تا هنوز) در کنار «قطار رفته» ایستاده است و تکیه دادن وی «به نرده‌های ایستگاه رفته» (در انتظار معشوق) خواننده شعر را به چیزی فراتر از یک تصویر صرف (نقاشی با کلمات) رهنمون می‌شود که این اتفاق معمولاً در مورد شعرهای نمادین می‌افتد. اما این شعر نمادین به معنی متداول کلمه نیست؛ چون شاعران عموماً از نماد یا برای پوشیده سخن گفتن استفاده می‌کنند به گونه‌ای که تنها خواص، معنی مورد نظر آنها را دریابند و یا برای اینکه به قول لارنس پرین، معانی مختلف از آن بترآود^{۳۶} در حالی که از «سفر ایستگاه» حداکثر دو معنی بیشتر نمی‌توان دریافت کرد که بسیار درهم‌تنیده و در واقع از یک قماش است در ضمن قصد القای معنایی پنهان و پوشیده را نیز ندارد.

به نظریه معاصر استعاره و دیدگاه لیکاف در این زمینه بازگردیم:

بر اساس دیدگاه لیکاف، عشاق را متناظر با مسافران و رابطه عاشقانه را متناظر با وسیله نقلیه می‌گیریم. قطار (وسیله نقلیه) در این شعر متناظر می‌شود با رابطه عاشقانه که با تأکید شاعر در سطر دوم شعر بر «تو می‌روی» از پایان گرفتن یکطرفه این رابطه سخن می‌گوید؛ رابطه‌ای که هضم و درک پایان گرفتن آن به قدری برای عاشق غیر قابل باور و تکان‌دهنده است که او (درحالی بین خواب و بیداری و یا حتی مالیخولیایی) با رفتن معشوق، «تمام ایستگاه را در حال رفتن احساس می‌کند!» با توجه به تناظرهای یادشده «ایستگاه» مفهوم «محل استقرار و استمرار عشق و رابطه عاشقانه» را می‌یابد و بعد تأکید شاعر بر سادگی خود را شاهدیم که همچنان در انتظار معشوق، کنار «این قطار رفته»، «ایستاده» و «به نرده‌های ایستگاه رفته، تکیه داده» است!

این بخش از شعر به حالتی متناقض‌نما از ایستادن در کنار قطار رفته! و تکیه دادن به نرده‌های ایستگاه رفته سخن می‌گوید! چیزی که جز در عالم خیال و شعر امکان‌پذیر نیست:

«تمام ایستگاه می‌رود»، چون با تناظر هستی‌شناختی حاصل از استعاره «عشق، سفر است»، رابطه عاشقانه (= قطار)، دارد می‌رود و در نتیجه استقرار و استمرار رابطه عاشقانه (= ایستگاه) نیز وجود نخواهد داشت؛ لذا رفتن «ایستگاه» را که در عالم واقع امکان‌پذیر نیست، شاعر در عالم خیال، مجسم می‌کند و عدم استقرار و استمرار رابطه عاشقانه و عدم وجود آن را متناظر با ایستگاهی که می‌رود، می‌گیرد. در واقع، شاعر، عالم ممکن را تصور کرده است که در آن ایستگاه نیز می‌رود و تناظری برقرار کرده است بین عدم استقرار و استمرار رابطه عاشقانه و رفتن ایستگاه در آن عالم ممکن.^{۳۷} البته همان طور که قبلاً گفته شد در لحظه رفتن معشوق با قطار در حالتی بین خواب و بیداری و حتی مالیخولیایی، شاعر، باید چنین حسی را که تمام ایستگاه می‌رود و او به نرده‌های ایستگاه رفته تکیه داده است، تجربه کرده باشد. اما به رغم رفتن «تمام ایستگاه»! شاعر هنوز «در انتظار» معشوق رفته، «کنار این قطار رفته» (= رابطه عاشقان از هم گسسته) ایستاده (= به صورتی یکطرفه هنوز به این رابطه پایبند است) و همچنان به نرده‌های ایستگاه رفته (= به خاطرات عشقی که دیگر (لااقل از سوی معشوق) وجود ندارد) تکیه داده است (= می‌اندیشد و آن را فراموش نمی‌کند).

تا اینجا طبق نظر لیکاف، بسطی بدیع از استعاره‌ای متعارف {در زبان فارسی} داریم (همان: ص ۲۱۰)؛ به این معنی که شاعر بخشی ثابت از نظام مفهومی زبان فارسی، یعنی عشق سفر است را به شکلی متناقض‌نما و نامتعارف به کاربردی بدیع تبدیل کرده است؛ اما به نظر می‌رسد این تنها یک روی سکه است:

نگاشتهای استعاری، جدا از هم رخ نمی‌دهد و گاهی از اوقات، دارای ساختارهای سلسله مراتبی است به گونه‌ای که در آنها نگاشتهای پایینی در سلسله مراتب، ساختار نگاشتهای بالایی را به ارث می‌برد (همان: ۲۳۸ و ۲۳۷)؛ برای مثال، استعاره عشق سفر است، درون استعاره زندگی سفر است، قرار می‌گیرد. این نیز یک استعاره متعارف در زبان فارسی است که نمونه‌های فراوان برای آن از زبان خودکار می‌توان ذکر کرد: چه راه پر فراز و نشیبی را پیمود؛ بر سر دوراهیهای زیادی قرار گرفت؛ اما همه مشکلات و موانع را پشت سر گذاشت و با موفقیت، بار خود را به مقصد رساند و...

درست همان طور که رویدادهای مهم زندگی، مواردی خاص از رویدادها (به طور عام) هستند، رویدادهای یک رابطه عاشقانه نیز رویدادهایی خاص از رویدادهای زندگی است؛ لذا استعاره عشق سفر است، ساختار استعاره زندگی سفر است را به ارث

می‌برد (همان: ۲۳۸).

نگاشت زندگی به مثابه سفر:

– انسانها متناظرند با مسافران.

– گذشت عمر (لحظه‌ها) متناظر است با وسیله نقلیه.

– اهداف مشترک انسانها متناظر است با مقصدهای مشترک آنها در سفر.

بر دیگر به شعر «سفر ایستگاه» برمی‌گردیم:

در استعاره زندگی سفر است، وسیله نقلیه (در اینجا قطار) پیش برنده زمان (حاکم از گذشت عمر) است و معشوق بر این محمل نشسته است و می‌رود و با رفتن او انگار همه ایستگاه می‌رود! با این نگاه، جمله متناقض نمای تمام ایستگاه می‌رود، تأویلی دیگر می‌یابد و آن اینکه گویی تمام دل‌بستگی عاشق به زندگی، وابسته به وجود معشوق است و با رفتن او همه چیز برای عاشق تمام می‌شود! و با همه وجود، متوجه گذشت زمان و ناپایداری عمر می‌شود و اینکه اصولاً ایستگاهی وجود ندارد! چون آنچه وی را به زندگی پیوند می‌داده به گونه‌ای که گذشت لحظه‌ها و عمر را احساس نمی‌کرده، و لحظه‌ها را می‌زیسته، زندگی همراه با عشق بوده است.

تأکید شاعر بر «سادگی» خود در جمله «و من چقد ساده‌ام» و در ادامه آن، «که سالهای سال در انتظار تو» «کنار این قطار رفته! ایستاده‌ام و همچنان به نرده‌های ایستگاه رفته تکیه داده‌ام» به گونه‌ای بسیار جدی بر تناقض «زندگی در حالی که لحظه لحظه به سوی مرگ و نیستی می‌رویم»، تأکید می‌گذارد و در عین حال و همزمان به گونه‌ای طنزآمیز (و من چقدر ساده‌ام!) تأکید می‌کند بر اینکه اگر احساس ماندنی و بودن است که نیست، تنها در صورت وجود عشق و معشوق است!

همزاد عاشقان جهان (۳)

.../ما

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم

در امتداد راهرویی کوتاه

در آن کتابخانه کوچک

تا باز این کتاب قدیمی را

که از کتابخانه امانت گرفته‌ایم
 - یعنی همین کتاب اشارات را-

با هم یکی دو لحظه بخوانیم

ما بی صدا مطالعه می‌کردیم
 اما کتاب را که ورق می‌زدیم
 تنها

گاهی به هم نگاهی...
 ناگاه

«انگشتهای هیس!»

ما را

از هر طرف نشانه گرفتند

انگار

غوغای چشمهای من و تو

سکوت را

در آن کتابخانه رعایت نکرده بود! (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰)

استعاره «عشق، کتاب است» در شعر «همزاد عاشقان جهان (۳)» و نگاشت «عشق»
 (قلمرو مبدأ) به «کتاب» (قلمرو مقصد) به تناظرهایی هستی‌شناختی به شکل زیر منجر
 می‌شود:

نگاشت عشق به مثابه کتاب

- عشاق متناظرند با خوانندگان کتاب.

- کتابخانه متناظر است با محل دیدار یا خلوت عشاق.

- داشتن احساس و اندیشه عاشقانه (بدون ابراز آن) متناظر است با (بی صدا) مطالعه کردن.

- ابراز عشق (در اینجا از طریق نگاه) متناظر است با عدم رعایت سکوت.

این شعر نیز مانند شعر «سفر ایستگاه» اثری تصویری است که در آن با تصویر دیداری، حرکتی و شنیداری هستیم: کتابخانه‌ای کوچک در امتداد راهرویی کوتاه که دو عاشق کتابی را با هم می‌خوانند؛ آنها بی صدا مطالعه می‌کنند و گاه نگاهی به هم می‌اندازد که «انگشتهای هیس!» ناگاه از هر طرف آنها را نشانه می‌گیرند!

نگاشت حاصل از استعاره «عشق، کتاب است» و تناظرهای هستی‌شناختی ناشی از آن

نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در اشعار قیصر امین پور)

با تصویر ارائه همخوانی دارد که خواننده شعر دقیقاً همان تصویری را که در مورد کتاب، خوانندگان کتاب، کتابخانه، بی‌صدا مطالعه کردن و عدم رعایت سکوت ترسیم شده براحتی به عشاق، محل دیدار آنها، بی‌صدا عشق ورزیدن و ابزار عشق آنها از طریق نگاه به یکدیگر انتقال می‌دهد.

وقتی شعر این‌گونه شروع می‌شود:

اما...

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم

خواننده استعاره مورد نظر شاعر را در نمی‌یابد تا اینکه در سطر ششم شعر با... «این کتاب قدیمی» روبه‌رو می‌شود. از اینجا به بعد، «کتابخانه»، «امانت گرفتن» این کتاب قدیمی از «کتابخانه» و «کتاب اشارات» و «مطالعه» و «ورق زدن» معنای خود را پیدا می‌کند. شاعر، «کتاب» را با دو صفت «قدیمی» و «اشارات» توصیف می‌کند با توجه به استعاره عشق، کتاب است در تناظرهای مربوط، کتاب، قدیمی است؛ زیرا عشق قدیمی است و از آغاز آفرینش انسان تاکنون وجود داشته است؛ آن را از «کتابخانه» امانت می‌گیرند؛ چون متعلق به همه انسانهاست و همه حق دارند و می‌توانند از آن بهره‌مند و برخوردار شوند در حالی که نفس عشق تعلق‌پذیر نیست و برای همه بشریت است. «اشارات» در وهله اول به عنوان کتاب قدیمی، کتاب «اشارات» و التنبیهات^{۳۸} ابن سینا را به ذهن متبادر می‌کند. اما نگاشت عشق، کتاب است بلافاصله خواننده را به اشارات عاشقانه رهنمون می‌شود.^{۳۹} بر می‌گیریم و شعر را بار دیگر از ابتدا می‌خوانیم:

اما...

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم.

گفتیم، شاعر هنگامی از «اعجاز» صحبت می‌کند که هنوز خواننده به استعاره عشق، کتاب است از روی قرینه «این کتاب قدیمی» و «همین کتاب اشارات» در سطرهای ششم و هشتم شعر، پی نبرده است. او در سه سطر اول شعر با «عشق را به مدرسه بردن» روبه‌رو است که البته اعجاز تلقی می‌شود!

اما چرا این تصویر؟

در اینجا می‌شود از یافته‌های علم هرمنوتیک کمک گرفت و در زندگی شاعر به دنبال واقعه یا وقایع عاشقانه گشت: عشقی که در مدرسه، مکتب یا دانشگاه اتفاق افتاده و شاعر با مشابهتهایی که به دلیل قدمت عشق، همگانی بودن آن و دارای اشارات بودن آن، و... بین «عشق» و کتاب» کشف کرده به این استعاره دست یافته و در دنباله شعر، پس از اینکه خواننده را به استعاره عشق، کتاب است، رهنمون شد، کاملاً «عشق» را با «کتاب» یکی گرفته است و خواننده با مطالعه سطرهای بعدی شعر از روی تناظرهای مربوط بی‌تأمل به معانی استعاری دست می‌یابد:

ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم (=احساسات عاشقانه را از دل می‌گذرانیدیم).
اما کتاب را که ورق می‌زدیم (=اما احساساتمان که به غلیان در می‌آمد).
تنها
گاهی به هم نگاهی...
ناگاه

انگشتهای «هیس!» (نگاه‌های بازدارنده، شگفت‌زده یا ملامتگرانه حاضران یا به طور انتزاعی‌تر، هر گونه سد و مانعی که می‌تواند عاشقانه را از ابراز محبت آشکار، صادقانه و صمیمانه نسبت به هم باز دارد).

ما را
از هر طرف نشانه گرفتند
و بالاخره:
انگار غوغای چشمهای من و تو
سکوت را
در آن کتابخانه رعایت نکرده بود

در بخش پایانی شعر و در عبارت «غوغای چشمهای من و تو» باز با یک استعاره روبه‌رو هستیم: «چشم، انسان است»، این استعاره از نوع تشخیص است که در آن، ویژگی غوغا کردن و رعایت نکردن سکوت، که معمولاً ویژگی انسانی و به فرهنگ کتابخانه‌ای و نظایر آن مربوط است به «چشم»، نسبت داده شده که با توجه به بافت شعر و استعاره فراگیر «عشق، کتاب است»، معنی خاص خود را می‌یابد.

نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در اشعار قیصر امین پور)

پی‌نوشت

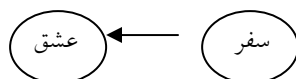
1. G.lakoff
2. metaphor
3. Vico
4. Rousseau
5. Hamann
6. Herder
7. Goethe
8. Paul
9. Gasset
10. Bergson
11. Blumenberg
12. metaphorology
13. L.A.Richards
14. R.jakobson
15. M.Black
16. L.J.Cohen
17. J.R.searle
18. S.Ullmann
19. M.J.Reddy
20. Conduit metaphor
21. image schomas
22. mental Spaces
23. M.Jahnson
24. Containment schema
25. Path schema
26. Force schema
27. G.lakoff

۲۸. مقاله «نظریه معاصر استعاره» برگردان مقاله زیر است که توسط دکتر فروزان سجودی ترجمه شده و در کتاب «استعاره» - گروه مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی، ۱۳۸۳ (ص ۲۹۸ - ۱۹۵) به چاپ رسیده است:

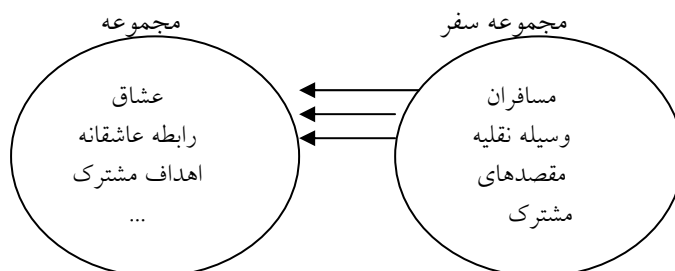
Lakoff, G. (1992), "the contemporary theory of metaphor", in Andrew ortony (ed). (1992, 2 nd ed), **Metaphor and Thought**, Cambridge University press.

29. Mappings

۳۰. در مفهوم ریاضی کلمه، طبق نظریه مجموعه‌ها می‌توان نگاشت در قلمرو مبدا (سفر) به قلمرو مقصد (عشق) را به صورت زیر ترسیم کرد:



از طرفی وقتی یک مجموعه دارای تناظر یک به یک با مجموعه‌ای دیگر باشد، همه اعضا و لوازم آن دارای تناظر با مجموعه دیگر خواهد بود:



۳۱. الگوریتم algorithm (روش محاسبه) روشی است برای انجام دادن عملی پیچیده به وسیله دنباله‌ای مشخص و دقیق از عملکردهای ساده‌تر - مثلاً ضرب دهم به رقم عددهای بزرگ با استفاده از عمل ضرب عدد چند رقمی در یک رقمی و عمل جمع ... بسط این‌گونه روش محاسبه در اندیشه آدمی، ساختاری سلسله مراتبی وارد کرده که بسیار بر قدرت خود افزوده است. این الگوریتمها موضوعاتی مناسب برای برنامه‌های کامپیوتر است؛ زیرا هر گونه داوری شخصی را از میان می‌برد. بخشی از اهمیت کامپیوترها در این است که از چه راهی طول و پیچیدگی الگوریتمهایی را که ممکن است به کار برد، گسترش می‌دهد و در نتیجه بر دامنه مسائلی که بدین طریق می‌توان با وسایل ماشینی به آنها پرداخت می‌افزاید. حکمهای ارزشی و با موقعیتهای پیچیده را نمی‌توان مورد رفتار الگوریتمی قرار داد مگر به صورت الگوهای بسیار ساده شده (پاشایی، ۱۳۶۹: ۱۰۶).

۳۲. مقیاس کلاسیک:

- سقراط انسان است.

- همه انسانها فانی هستند.

- پس سقراط فانی است.

از این نوع است. (ن)

33. Deictic

34. Generic

35. One- Shot

36. AndreBreton

۳۷. لارنس پرین در جلد دوم کتاب «sound&sense» در مبحث نماد (symbol) این صنعت شاعرانه را این‌گونه تعریف می‌کند: نماد چیزی است که معنایی بیش از خودش داشته باشد و می‌افزاید: سه نوع از انواع مجاز در همدیگر تداخل می‌کند و گاه تشخیص آنها از همدیگر مشکل است. اینها عبارت است از: تصویر (image) استعاره و نماد و تأکید می‌کند بر اینکه در بسیاری از شعرهای نمادین، معنای نماد قدری کلی است که می‌تواند طیفی وسیع از معانی ظرفیت را بپوشاند (برای توضیح بیشتر در این زمینه رک. لارنس پرین، درباره شعر، مترجم: فاطمه راکعی، چ سوم،

مؤسسه اطلاعات، ۱۳۸۳). به نظر می‌رسد استعاره و نماد از دو مقوله متفاوت باشد به این معنی که استعاره در واقع کشف شباهت بین دو چیز به ظاهر غیرشبییه است که با تأکید به این شباهت، شاعر نام چیز دوم را برای چیز اول به کار می‌برد در حالی که در نماد، شاعر به یک چیز که کاملاً خودش هست، یک معنای دیگر هم بار می‌کند؛ برای مثال، وقتی فراست در شعر «راهی که انتخاب نشد» از جدا شدن دو راه در جنگلی خزان زده صحبت می‌کند در واقع منظورش همان دو راه در جنگل پاییزی است که در شعر تصویر کرده است در حالی که به طور نمادین، دو راه را دو انتخاب متفاوت در زندگی تلقی می‌کند و این راه‌ها و انتخابهای متفاوت برای هر کس در زندگی شخصی و اجتماعی خودش معنای متفاوت خود را می‌یابد (معانی از نماد می‌تراود).

به این ترتیب از یک استعاره هم می‌توان استفاده نمادین کرد و هم نکرد؛ مثلاً استعاره «نرگس» (به جای چشم) یا «لعل» (به جای لب)، نماد یا سمبل چیزی به معنی فنی کلمه نخواهد بود؛ گرچه به معنی اصطلاحی ممکن است گفته شود: نرگس نماد چشم و لعل، نماد لب است!

۳۸. منظور از «عالم ممکن» (possible world) این است که همه ما می‌توانیم تصور کنیم که عالمی که در آن زندگی می‌کنیم، می‌توانست با آنچه در واقع هست، تفاوت داشته باشد. همچنین می‌توانیم به گونه‌ای معنی‌دار از اتفاقاتی صحبت کنیم که در صورت متفاوت بودن این عالم از آنچه هست، رخ می‌داد (ن).

۳۹. منظور کتاب «الاشارات و التنبیهات» ابن سینا است که کتابی فلسفی - عرفانی است.

۴۰. حافظ

آن کس است اهل بشارت که اشارت داند نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست

منابع

۱. ابوادیب، کمال؛ «طبقه‌بندی استعاره جرجانی با اشاره خاص به طبقه‌بندی استعاره ارسطو»؛ مقالات ادبی - زبان‌شناختی؛ مترجم علی محمد حق‌شناس، تهران: انتشارات نیلوفر، ص ۶۵-۱۱۱.
۲. امین پور، قیصر؛ دستور زبان عشق؛ چ دوم، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۶.
۳. افراشی، آریتا؛ «اندیشه‌هایی در معنی‌شناسی (یازده مقاله)»؛ تهران: فرهنگ کاوش، ۱۳۸۱، ص ۷۱ - ۹۰.
۴. پاشایی، ع؛ فرهنگ اندیشه نو، تهران: انتشارات مازیار
۵. پالمر، فرانک ر؛ نگاهی تازه به معنی‌شناسی؛ ترجمه کوروش صفوی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۶.
۶. پرین، لارنس؛ درباره شعر؛ مترجم: فاطمه راکعی، چ سوّم، مؤسسه اطلاعات، ۱۳۳

۷. دوسوسور، فردینان؛ *دوره زبانشناسی عمومی*؛ ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۸
۸. ساسانی، فرهاد (با همکاری گروه مترجمان)؛ *استعاره (مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی)* تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳
۹. سجودی، فرزانه؛ «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»؛ مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی، ص ۴۹۵-۵۱۴.
۱۰. سیف‌اللهی، کبری؛ *بررسی فرایندهای درک استعاره در زبان فارسی*؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۲.
۱۱. شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا؛ *صورخیال در شعر فارسی*، چ سوم، تهران: نشر آگاه، ۱۳۶۶.
۱۲. شمیسا، سیروس؛ *بیان و معانی*، تهران: فردوسی، ۱۳۷۸.
۱۳. صفوی، کوروش؛ *زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۱۴. -----؛ *معنی‌شناسی*؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۷۹.
۱۵. -----؛ *گفتارهایی در زبانشناسی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
۱۶. طاهری، فرزانه؛ *استعاره (ترجمه)*؛ ترنس هاوکی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۱۷. عابدی‌مقدم، هدی؛ *طرحواره‌های تصویری در بررسی استعاره‌های زبان فارسی*؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۳.
۱۸. عباسی آبدانکشی، خسرو؛ *مقایسه استعاره در زبان خودکار و زبان ادب*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، ۱۳۸۴.
۱۹. لیکاف، ج؛ «*نشریه معاصر استعاره*» مجموعه مقالات «استعاره» با همکاری گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳، ص ۱۹۶ تا ۲۹۸.
۲۰. مشعشعی، پانته‌آ؛ *بررسی استعاره در زبان فارسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۹.
۲۱. موسوی فریدنی، آزاده؛ «*استعاره: از کذب تا واقعیت*»؛ فصلنامه زنده‌رود، ش ۲۹ و ۲۸، اصفهان، ۱۳۸۲، ص ۹ تا ۳۵.
22. Black, M.), "more about meraphor", METAPHOR, AND THOUGHT, ed. By Andrew orton, pp (19-43), Combridge; Cambridge Universiu Press. (1979)
23. Cohen, J. "The semantics of Metaphor", METAPHOR AND THOUGHT, ed. By Andrew orton, pp (64-77), Combridge; Cambridge Universiu Press. (1984).
24. Lakoff, G. And Johnson, M., METAPHOR WE LIVE BY, Chicago; University of Chicago press (1980).

25. Lakoff, G.; *The contemporary Theory of Metaphor* METAPHOR AND THOUGHT, ed. By Andrew ortony, Combridge; Cambridge Universiu Press(1993).
26. Reddy, M.J. *the conduit Metaphor; A case of frame conflict in our language more about thought*, " METAPHOR AND THOUGHT, ed. By Andrew ortony, pp (284-324), Combridge; Cambridge Universiu Press(1984).
27. Ricouer, Paul, *The Rule of Metaphor*, trans. Robert Czerny, Kathleen Mclaughlin, and john castello, S.J., Toronto: university of toronto press, 1977.
28. searle, J.R. "metphor", METAPHOR AND THOUGHT, ed. By Andrew ortony, pp (92-193), Combridge; Cambridge Universiu Press(1984).
29. Encyclopedia of philosophy of Language, ed. By peter. V.lamarque, consultant editor. R.E Asher, pp (151-156), oxford; pergamon press.



تداعی معانی در شعر حافظ

دکتر احمد طحان

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فیروزآباد

چکیده

حافظ برای گریز از تکرار در کاربرد صور خیال، که نتیجه آن چیزی جز بیهوده‌گویی نیست به شگردی هنرمندانه و روانشناسانه روی می‌آورد که در این مقاله از آن با عنوان «تداعی معانی» یاد شده است. «تداعی معانی» در روانشناسی به این معنی است که یک مفهوم، سلسله مفاهیمی را بر اساس اصل مجاورت یا مشابهت و یا تضاد به ذهن تداعی می‌کند. در شعر حافظ این گونه است که اجزای یک تصویر، سنتی در هم شکسته شده با یک جابه‌جایی به گونه‌ای به کار برده می‌شود که هر جزء، اجزای دیگری را تداعی می‌کند؛ برای نمونه در سنت ادبیات، زلف همیشه با تعدادی صفتهای کلیشه‌ای همچون پریشانی، آشفتگی، درازی، سیاهی، چین و شکن یا شماری شبه‌های تکراری مانند بنفشه، سنبل، سلسله، حلقه، مشک. همراه است، ولی حافظ برخلاف سنت در کنار زلف، درازی را به امید و یا پریشانی را به دل نسبت می‌دهد.

در کتابهای بدیع فارسی به تداعی معانی به عنوان یک آرایه توجه نشده و تنها دکتر شفیعی کدکنی از نقش قافیه در ایجاد تداعی معانی یاد کرده است، اما در غرب بویژه در داستان‌نویسی به روش «جریان سیال ذهن» به این موضوع پرداخته‌اند. در این مقاله پس از بررسی تداعی معانی در حوزه روانشناسی و ادبیات و بیان تفاوت آن با ایهام، تناسب و ایهام تناسب، نمونه‌های یافته شده این آرایه در دیوان حافظ ارائه شده است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۸/۱۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۳/۱۷

حاصل پژوهش حاصل شد، این است که هر چند نمونه‌های خام و ابتدایی این آرایه در دیوان شاعران قبل از حافظ و نیز معاصران وی و حتی در شعر شاعران پیشگام از جمله رودکی، کمتر دیده می‌شود، این نمونه‌ها بسیار نادر و کمیاب است حال اینکه در شعر حافظ به نسبت دیگران بسامد زیادی دارد و در شعر او هم نمونه‌های این جا به جایی در صفتها و مشبه‌به‌های زلف - به دلیل تعدد آنها - بیش از موارد دیگر است.

کلیدواژه‌ها: تداعی معانی در شعر، شعر حافظ، ادبیات تطبیقی، اصطلاحات ادبی.

۱. در آمد

قرن هفتم، نقطه اوج غزل و روزگار فرمانروایی بی‌چون و چرای سعدی برگستره آن است. بیش از دیگران این نکته را حافظ دریافته که «حد همین است سخندانی و زیبایی را» و دیگر از خط و خال و قد و قامت و چشم و ابرو... - آن هم در شیراز و زادگاه سعدی - چه می‌توان گفت و خودی نشان داد؟ شاید یکی از راه‌های نشان دادن ذوق و استعداد خود انگشت گذاشتن بر اشعار دیگران باشد؛ مثلاً هنگامی که سعدی در بدایع می‌گوید:

جز این قَدَر نتوان گفت در جمال تو عیب که مهربانی از آن طبع و خونمی‌آید
اگر «حافظانه» به این شعر نگاه شود، می‌توان بر آن ایراد گرفت؛ زیرا «مهربانی» مربوط به «کمال» شخص است و نه «جمال» وی؛ از دیدگاه «جمال شناسی» حافظ، شکل درست شعر باید این گونه باشد^۱:

جز این قَدَر نتوان گفت در جمال تو عیب که خال^۲ مهر و وفا نیست روی زیبا را
(۴-۷)

چنین دقتی هر چند ستوده، اما فقط راهی به دهی است و این چیزی نیست که روح زیباپرست و ذوق مشکل‌پسند حافظ را راضی کند؛ زیرا در پایان تنها به ساختن «تناسب» (مراعات النظیر) هایی منجر می‌شود که دیگران هم ساخته‌اند. در حوزه ادبیات سنتی هر تصویری^۳ که ساخته شود در نهایت جز بازگویی شماری تشبیهات تکراری و استعاره‌های از کارافتاده و مرده^۴ و در نتیجه بیهوده‌گویی چیزی نیست. نمونه را «زلف» در سنت ادبیات همیشه یا موصوف صفت‌هایی کلیشه‌ای است؛ مانند سیاهی، درازی، خوشبویی، تابداری، پریشانی، ... و یا با مشبه‌به‌هایی ثابت و تکراری همراه است

همچون بنفشه، سنبل، زنجیر، حلقه و غیره. حافظ می‌داند اگر بگوید زلف بلند سیاه تابدار کج پریشان... تو مانند بنفشه و سنبل و... است؛ چیزی نگفته جز تکرار ملال آور آنچه دیگران کم و بیش گفته‌اند؛ پس تنها راه باقیمانده گریز از سستهای ادبی و بر هم زدن این معادلات و روی آوردن به نوآوری و ابداع^۵ و «فراروی هنری»^۶ است. نمونه را یکی از صفت‌های سستی و کلیشه‌ای زلف، «درازی» آن است (۴-۱-۵- درازی) چنانکه خود می‌گوید:

ای که با سلسله زلف دراز آمده‌ای / فرصت باد که دیوانه نواز آمده‌ای

(۴۲۲-۱)

در این بیت، دراز، صفت زلف است و به آن اضافه شده، چیزی که در سنت ادبیات معمول و متداول است، اما در بیت بعد هر چند از زلف سخن می‌گوید، این صفت را به «قصه» نسبت می‌دهد تا درازی زلف را تداعی کند:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان / کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است

(۴۰-۵)

بدین ترتیب ذهن خلاق و نبوغ هنری حافظ موفق به ساختن تصاویری بدیع و بی‌نظیر می‌شود که از جمله کلیدهایی است برای دریافت بهتر رمز و راز زیباییهای نهفته در غزل‌های وی. در این جستار برای اشاره به این نوع تصویرپردازی در شعر حافظ، اصطلاح «تداعی معانی» به کار برده شده است.

۲. تداعی معانی

۲-۱ تداعی معانی در روان‌شناسی

«تداعی معانی» اصطلاحی است در روانشناسی به این معنی که یک مفهوم، سلسله مفاهیمی را به ذهن فرا می‌خواند:

یادها از لحاظ مجتمع بودنشان، قدرت تداعی یکدیگر را پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر هر بازنمایی جزئی موجب بازنمایی کلی می‌شود که خود بخشی از آن بوده است. هر گونه ادراک حسی یا یادی ممکن است با چیزی در گذشته همراه یا متداعی گردد (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲).

فرایند تداعی معانی در ذهن این‌گونه است:

تداعی معانی آنگاه حاصل می‌شود که دو شیء، دو عامل یا دو پدیده در یک زمان یا یک مکان به گونه‌ای با هم پیوند یابند که وقتی یکی در وجدان آگاه حضور یابد، دیگری را هم به خاطر آورد. چون به طور معمول در زمستان برف می‌بارد به این جهت وقتی واژه برف را می‌شنویم، زمستان در خاطرم مجسم می‌شود و بر عکس. (پارسا، ۱۳۷۴: ۷۰ و ۱۶۹).

توجه به این جنبه خاص روانی و پژوهش درباره آن تاریخچه‌ای طولانی دارد: «قانون تداعی معانی به ارسطو باز می‌گردد؛ اما «پاولوف»^۷ دانشمند و فیزیولوژیست معروف روسی در آستانه قرن بیستم، توضیح علمی «همخوانی اندیشه‌ها»^۸ را در یاد گیری و یادآوری بر اساس آزمایشهای جالبی به اثبات رساند» (همان: ۱۷۰). امروزه دانشمندان تا آنجا درباره تداعی معانی پیش رفته‌اند که جای آن را هم در مغز مشخص کرده‌اند. از نظر زیست‌شناسی، مغز از سه لایه پوشیده شده است. لایه بیرونی آن را که خاکستری رنگ است، «کرتکس»^۹ می‌نامند. «کرتکس» انواعی دارد: مغزی، حسی، حرکتی و تداعی:

«کرتکس تداعی»^{۱۰} یا «همخوانی» بزرگترین بخش نیمکره مغزی را اشغال کرده است و در جنبه‌های پیچیده رفتار مانند ادراک، سخن گفتن، اندیشیدن و نوشتن کار ساز می‌باشد» (همان: ۷۴).

چنانکه دیده می‌شود، تداعی معانی در روانشناسی حوزه گسترده‌ای دارد تا آنجا که «برخی از تداعی مذهبمان مانند: «هیوم»^{۱۱} و «استوارت میل»^{۱۲} قانون تداعی معانی را برابر قانون جاذبه در فلک دانسته‌اند» (علی اکبر سیاسی، روان‌شناسی از نظر تربیتی، ص ۱۵۶، نقل از دهخدا، ذیل تداعی معانی).

از نظر روانشناسان تداعی معانی بر سه اصل (قانون) استوار است:

الف - همانندی^{۱۳}: اموری که ذهن، میان آنها مشابهتی تشخیص داده باشد، متداعی می‌شوند؛ مثلاً عکس، صاحب آن را به یاد می‌آورد.

ب - تضاد^{۱۴}: امور متضاد یکدیگر را تداعی می‌کنند؛ مثلاً سیاهی، سپیدی را تداعی می‌کند و بلندی، کوتاهی را.

پ - مجاورت^{۱۵}: هر گاه دو امر با هم یا پی در پی بر ذهن عارض شود، بعدها بازگشت یکی از آنها سبب بازگشت دیگری می‌شود. اصل مجاورت خود دارای دو جنبه است: یکی زمانی، مثلاً نام فردوسی تداعی کننده پادشاه معاصر او (محمود

غزنوی) است و دیگر مکانی مانند شهر توس که آرامگاه فردوسی را تداعی می‌کند (←پارسا، ۱۳۷۴: ۵ و ۱۹۴؛ دهخدا، ذیل تداعی معانی).

۲-۲ واژه شناسی

«تداعی معانی» اصطلاحی است در روانشناسی که به جای واژه لاتین «*association*» یا «*association of ideas*» به کار برده می‌شود. علی اکبر سیاسی (روان شناسی از نظر تربیتی، ص ۱۵۶) درباره این اصطلاح می‌گوید: در کتابهای جدید عربی این لفظ اروپایی را به «اشتراک افکار»، «اشتراک خواطر»، «تسلسل خواطر یا افکار» ترجمه کرده‌اند؛ غافل از اینکه خود این اصطلاح اروپایی هم بخوبی معنی مورد نظر را نمی‌رساند و مورد انتقاد دانشمندان غربی است:

زیرا «آسایون» یا «اشتراک» به طور ضمنی می‌رساند که میان دو امر، روابط منطقی ادراک شده است در صورتی که میان اموری که یکدیگر را به خاطر می‌آورند، شاید هیچ‌گونه رابطه منطقی و معقول موجود نباشد و اگر هم باشد، ذهن بی‌توجه به آن رابطه از بعضی منتقل به بعض دیگر بشود. لفظ افکار هم نمی‌تواند بر تمام مقصود دلالت کند، زیرا تنها افکار نیستند که متداعی می‌شوند، بلکه تمام نفسانیات از احساسات و صور گرفته تا انفعالات و افعال همگی دارای این خاصیت می‌باشند. کلمه تسلسل نیز این عیب را دارد که دعوت دو جانبه نفسانیات را نمی‌رساند. از این رو کلمه «تداعی معانی» مناسب به نظر آمده، انتخاب گردید. چه اولاً معنی لفظی عام است و ثانیاً تداعی بخوبی می‌رساند که دعوت و احضار از دو طرف صورت می‌گیرد؛ یعنی همچنانکه مثلاً به خاطر آوردن پاره‌ای اشعار شاهنامه، ما را به عظمت ایران باستان و دوره‌های پهلوانی و آیین زرتشت توجه می‌دهد، تصور یکی از [این] کیفیات نیز می‌تواند اشعار فردوسی را به یاد بیاورد و بر همین قیاس (نقل از دهخدا، ذیل تداعی معانی). شاید به دلیل ایرادی که برخی به واژه «*association*» -که متضمن نوعی «ادراک منطقی» است - گرفته‌اند؛ اصطلاح «*free association*» هم وضع شده است:

«*free association*»: تداعی آزاد، همخوانی آزاد؛ اصطلاحی که عموماً در روانشناسی به کار می‌رود؛^{۱۶} اما به نقد و نظریه ادبی نیز راه یافته است. نکته این است که واژه یا اندیشه‌ای برانگیزنده یا محرک یک سلسله واژه‌ها یا اندیشه‌های دیگر است که شاید پیوند منطقی با هم داشته یا نداشته باشند. برخی نوشته‌ها «شبیهِ» تداعی آزاد است. بیشتر نوشته‌های شبیه به تداعی آزاد شاید نتیجه اندیشه دقیق و نظم و ترتیبی حساب

شده است. «جیمز جویس» در «اولیس» (۱۹۲۲) یکی از پیشروان اصلی این فن است (کادن، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

امروزه برخی از نویسندگان و مترجمان به جای تداعی معانی، اصطلاح فارسی «همخوانی» را به کار می‌برند (ازجمله ← پارسا، ۱۳۷۴: ۱۷۰) و بعضی هم از اصطلاح «فراخوانی» استفاده کرده‌اند (ازجمله ← کادن، ۱۳۸۰: ۴۲). در کتاب اخیر واژه «association» این گونه معنی شده است: «تداعی، فراخوانی، مجاورت». اما این واژه را به شرطی می‌توان مجاورت معنی کرد که با بسط و تعمیم معنی مجاورت، دو اصل دیگر تداعی (مشابهت و تضاد) را هم داخل در آن بدانیم؛ چیزی که به گفته دکتر سیاسی: «قانون کلی مجاورت، یعنی تحویل مشابهت و تضاد به مجاورت» نامیده می‌شود. (← دهخدا، ذیل تداعی معانی). در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» هم این اصطلاح «همدیگر را فراخواندن» ترجمه شده است (← داد، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

۳-۲ تداعی معانی در ادبیات

زبان تداعی ادبی، جدا از زبان تداعی روانشناختی نیست. ما برخورد کلمات، عبارات و تصاویر را یا بر اساس روح «مشابهت» آنها بررسی می‌کنیم یا بر اساس روح «مجاورت» آنها و یا بر اساس روح «مغايرت» آنها؛ یعنی کلمات و عبارات و تصاویری که در یک اثر ادبی به کار می‌روند یا شبیه به یکدیگر هستند یا مجاور هم و در واقع مکمل هم از طریق استمرار هستند و یا مخالف هم هستند. در اصل مشابهت ما چیزهایی از نوع تشبیه و استعاره و نماد داریم؛ در اصل مجاورت، توریه [= ایهام] و مجاز داریم؛ در اصل مغایرت، طنز، نقیض و هجو داریم (براهنی، ۱۳۷۵: ۳۲۴).

در ادبیات غرب از دیر باز به تداعی معانی توجه شده است: «کولریج» - منتقد و شاعر رمانتیک - برای این موضوع اهمیت بسیاری قائل بود: «علاقه کولریج به «ادراک مشابهت در عدم مشابهت» و به طور کلی‌تر، کل «نحوه‌ی تداعی افکار ما» بسیار شناخته شده است و می‌توان گفت هسته تفکر او را در مبحث قوه‌ی تخیل انسان تشکیل می‌دهد» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۶۷).

«کادن» بر این باور است که: «تقریباً همه شعرها بشدت تداعی کننده‌اند» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲).

«مارسل پروست»، نویسنده فرانسوی، رمان خود موسوم به «در جست‌جوی گذشته» را با استفاده از قدرت تداعی نوشته است (داد، ۱۳۸۵: ۱۲۳).

امروزه استفاده از تداعی معنی در داستان نویسی نوین بویژه در روش «جریان سیال ذهن»^{۱۷} بسیار رایج است:

تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیات، خاطرات و ادراکات ناهمگون متفاوت است. رؤیت قرص ماه برای کسی می‌تواند یادآور تجربه خاصی بشود که او در یک شب مهتابی [داشته] مثلاً وقتی کوره راهی را برای رفتن به بالین مادر محتضرش در دهکده طی می‌کرده است ... چنانچه او در آن حال صدای جیرجیرکها، عوعوی سگی از آبادی دور دست یا صدای حرکت خزنده‌ای را هم به روی زمین شنیده باشد، بعدها به محض دیدن قرص ماه، تمامی آن خاطرات و حوادث به طور زنجیره‌ای یا همزمان در خاطرش جان می‌گیرند. بدین ترتیب قرص ماه تمامی معانی و مفاهیم پیوسته با تجربه آن شب بخصوص را به ذهن شخص فرا می‌خواند. تداعی معانی مبنا و اساس شعر است و در داستان‌نویسی نوین نیز اساس فن «تک‌گویی» و «جریان سیال ذهن» می‌باشد (همان).

۲-۴ تداعی معانی در شعر حافظ

تداعی معانی مطرح در روانشناسی و ادبیات غرب به تجربه شخصی فرد بستگی دارد و بنابراین در افراد گوناگون متفاوت است؛ اما آرایه مورد نظر ما به سنت ادبیات وابسته است و چنانکه گفته شد، مثلاً تصور زلف برای شاعر سنتی و هر خواننده آشنا با این نوع ادبیات به طور یکسان مفاهیم سیاهی، درازی و پریشانی را تداعی می‌کند و تفاوت دیگر اینکه در روش «جریان سیال ذهن» تداعی با گونه‌ای «زبان پریشی»^{۱۸} و «نابه‌جایی» واژگان همراه است؛ بدین معنی که مفاهیم به شکلی نامنظم و آشفته در ضمیر ناخودآگاه شخصیت داستان تداعی شده و به همان شکل بر قلم یا زبان راوی جاری می‌شود حال اینکه در آرایه تداعی معانی با نوعی «جابه‌جایی آگاهانه»^{۱۹} روبه‌رو هستیم؛ برای نمونه حافظ در این بیت:

سلطان‌من خدا را زلفت شکست ما را تا کی کند سیاهی چندین دراز دستی

(۴-۴۳۵)

فعل «شکست» را در جمله‌ای همراه زلف آورده است تا یکی از صفتهای معمول و سنتی زلف یعنی «شکسته» را تداعی کند و صفت «دراز» را هم با ترکیب «دراز دستی» به «سیاه» نسبت داده تا صفت دیگر زلف یعنی «دراز» را فرا یاد آورد و انتخاب «سیاه» هم که صفتی جانشین اسم (غلام) است به همین دلیل است و چنانکه دیده می‌شود،

فعل «شکست» برای ضمیر «ما» و نیز صفت «دراز دستی» برای «سیاه» (غلام) نامتعارف نیست و هیچ گونه «نابه‌جایی» و «عدم تناسب واژگان» و «زبان پریشی» در بیت نیست و تنها با یک «جابه‌جایی» رو به رو هستیم.

تداعی معانی در شعر حافظ دو شکل دارد:

الف - شکل اول این گونه است که اجزای یک تصویر ادبی سستی در هم شکسته، و با یک جابه‌جایی به کار برده می‌شود. برای توضیح بیشتر مطلب می‌توان گفت هنگام تصور یک مفهوم در ذهن شاعر، سنت و هنجار ادبی، مفاهیمی را به ذهن شاعر فرا می‌خواند؛ مثلاً تصور «زلف» صفتهای سستی آن: سیاهی، درازی، پریشانی، شکستگی،... و مشبیه‌های آن: حلقه، سلسله، بنفشه،... را تداعی می‌کند. تصویر به دست آمده «حلقه (سلسله) زلف سیاه پریشان دراز همچون بنفشه...» است که حاصل آن آرایه تناسب است، ولی حافظ با شگردی هنرمندانه این تصویر را در هم می‌شکند و اجزای آن را در کنار تصاویر دیگری قرار می‌دهد و البته در این جابه‌جایی اجزای در هم شکسته در کنار تصاویرهای دیگری قرار می‌گیرد که از جهتی با آنها هم تناسب دارد؛ نمونه را در این بیت:

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوتاه ماست
 (۲۳-۴)

«پریشانی»، که صفت سستی زلف است با جابه‌جایی به «بخت» اضافه شده و تداعی کننده پریشانی زلف است، ولی صفت «دراز» در جای خود قرار گرفته و مستقیم به زلف نسبت داده شده است و به تداعی معانی ارتباطی ندارد، اما در بیت بعد همین صفت در کنار گیسو به «امید» نسبت داده شده و تداعی کننده زلف دراز است:

بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم
 (۳۶۱-۳)

ب - شکل دوم تداعی معانی در شعر حافظ چنین است که گاهی به جای اینکه آشکارا صفت و یا مشبیه سستی یک چیز را بیاورد، واژه دیگری را می‌آورد که تداعی کننده مفهوم آن صفت یا مشبیه به است؛ مانند

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
 (۳۱۸-۶)

در این بیت بی‌اینکه از دیگر صفت سستی و کلیشه‌ای زلف یعنی «سیاهی» یاد شده باشد، واژگان «شب» و «تاریکی» یادآور و تداعی کننده آن است.

تداعی معانی در شعر حافظ آنگاه پیچیده‌تر و در عین حال هنری‌تر می‌شود که دو شکل آن در هم آمیخته شود؛ چنانکه در این بیت:

آن پریشانی شبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
(۱۶۶-۵)

گیسو را می‌آورد، اما با جابه‌جایی، صفت‌های کلیشه‌ای آن، «پریشانی» را به خود و «درازی» را به شب نسبت می‌دهد؛ اما کار کارستان وی در واژه «شب» نهفته است که در کنار گیسو، «سیاهی» را تداعی می‌کند و غوغایی‌تر از آن «سایه» است که علاوه بر ایجاد ایهام (سایه/ حمایت و پناه) همراه با واژه «شب» وظیفه تداعی سیاهی زلف را هم بر عهده دارد؛ نمونه دیگر:

معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است بدین قصه/ش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

در این بیت از یک سو در کنار زلف، درازی به قصه نسبت داده شده و از دیگر سو واژه شب یادآور سیاهی زلف است و «قصه» هم -که در شب گفته می‌شد- به نوبه خود تداعی‌کننده شب و به دنبال آن سیاهی است.

چنانکه گفته شد، تداعی معانی دارای سه اصل (قانون) مجاورت، مشابهت و تضاد، و روشن است که این سه اصل را در تداعی معانیهای حافظ هم می‌توان دید.

الف - اصل مجاورت که خود به دو نوع زمانی و مکانی تقسیم می‌شود:

مجاورت زمانی: در بیت زیر شب و تاریکی با سیاهی، مجاورت زمانی دارد و هر دو در کنار زلف، سیاهی آن را تداعی می‌کند:

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
(۳۱۸-۶)

مجاورت مکانی: هر کجا شمع باشد، آتش هم هست؛ در این بیت در کنار شمع، آتش به «مهر» و «دل» نسبت داده شده و تداعی‌کننده آتش شمع است:

آتش مهر تو را حافظ عجب در سرگرفت آتش دل کی به آب دیده بنشانم چو شمع
(۲۹۴/۱۱)

ب - اصل مشابهت: در بیت زیر همراه زلف، «حلقه» به «بندگی» نسبت داده شده است تا حلقه‌ای که بندگان در گوش می‌کردند، یادآور حلقه زلف باشد:

به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ حلقه‌بندگی زلف تو در گوشش باد
(۱۰۵-۸)

و در بیت بعد در کنار ابرو، «کمان» مشبیه به «ملامت» شده است تا تداعی کننده کمان ابرو باشد:

بر ما کمان ملامت کشیده/اند تا کار خود ز ابروی جانان گشاده/یم
 (۳۶۴/۲)

پ - اصل تضاد: از ویژگیهای زلف پریشان، طبعاً بیقراری آن است؛ چنانکه حافظ خود می‌گوید:

در چشم پر خمار تو پنهان فسوس سحر در زلف بی‌قرار تو پید/ قرار حسن
 (۳۹۴/۲)

اما خواجه چند بار واژه «قرار» را در کنار زلف به کار برده است تا بر بنیان این قاعده منطقی که «الأشیاء تُعَرَّفُ بِأضدادها»؛ ضد آن یعنی «بیقرار» را تداعی کند:

ظل ممدود خم زلف توام بر سر باد کاندلر این سایه قرار دل شیدا باشد
 (۱۵۷/۶)

خوش گرفتند حریفان سر زلف ساقی گر فلکشان بگذارد که قراری گیرند
 (۱۸۵/۳)

در بیت زیر نیز کوتاهی، همراه زلف تداعی کننده ضد آن یعنی درازی است: کوتاه نکند بحث سر زلف تو حافظ پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت
 (۸۹/۹)

۲-۵- تفاوت تداعی معانی با ایهام، تناسب و ایهام تناسب

تداعی معانی هم‌مرز ایهام است؛ اما با آن، دو تفاوت اساسی دارد: اول اینکه موضوع ایهام «یک واژه» است حال اینکه در تداعی معانی بحث بر سر «چند واژه» است و دیگر اینکه در ایهام، واژه باید بیش از یک معنا داشته باشد، ولی در تداعی معانی هیچ کدام از واژگان بیشتر از یک معنا ندارند؛ نمونه را واژگان متداعی گیسو، قصه و شب بیش از یک معنا ندارند و در هیچ لغتنامه‌ای هم به معنای سیاهی نیامده‌اند، بلکه تداعی‌کننده مفهوم سیاهی در ذهن هستند. به علاوه چنانکه دیده می‌شود، میان واژه گیسو با قصه و شب هیچ‌گونه تناسب (مراعات النظیر) هم وجود ندارد.^{۲۰}

در ایهام تناسب مانند تداعی معانی بحث بر سر چند واژه است با این تفاوت که در ایهام تناسب باید یکی از واژگان بیش از یک معنا داشته باشد؛ ولی در تداعی معانی - چنانکه گفته شد - هیچ کدام از واژگان بیش از یک معنا ندارند.

به هر حال از آنجا که درک این آرایه، مستلزم درک تفاوت دقیق و باریک آن با آرایه‌های ایهام، تناسب و ایهام تناسب است برای دریافت بهتر این تفاوت به این بیت توجه شود:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(۲۱۰-۱)

تناسب: دو دسته واژگان دوش، شب و قصه و نیز مو، گیسو و سلسله - جداگانه- دارای تناسب هستند.

ایهام: در این بیت «حلقه» به معنی «محفل» است؛ اما به حلقه گیسو هم ایهام دارد؛ مانند «دوش» که به معنی شب گذشته است، اما به شانه و کتف هم ایهام دارد. ایهام تناسب: میان واژگان حلقه (= محفل)، دوش (= شب گذشته)، گیسو و مو از یک سو و واژگان حلقه و سلسله از دیگر سو ایهام تناسب است.

تداعی معانی: میان واژگان گیسو، مو، دل شب و قصه تداعی معانی است؛ زیرا شب همراه با گیسو و مو تداعی کننده رایجترین صفت سنتی زلف یعنی سیاهی است ضمن اینکه «دل شب» گذشته از عمق سیاهی، تداعی کننده درازی نیز هست.^{۲۱} واژه «قصه» نیز در این بیت این دو وظیفه (تداعی سیاهی و درازی) را بر عهده دارد. می‌بینید که میان مجموعه این واژگان نه تناسبی هست و نه هیچ کدام بیش از یک معنا دارند.

۱۱۱ ایهام، هنر بزرگ حافظ و یکی از پایه‌های شیوه رندانه او در غزلسرای است و
 ♦ همین هنر، شعر او را در هاله‌ای از راز و رمز پوشانده و باعث شده است، هر کس در
 شعر او بوی آشنایی بشنود و طبیعی است که در دیوان او امکان دارد، چندین آرایه از
 جمله ایهام، تناسب، ایهام تناسب، تداعی معانی و... در یک بیت شعر با هم باشد.
 یادآوری این نکته نیز لازم است که هر چند گه‌گاه و به سختی نمونه‌های خام و
 ابتدایی این نوع تصویرپردازی در دیوان شاعران معاصر و یا پیش از حافظ و حتی در
 شعر شاعران پیشگامی مانند رودکی و کسایی یافته می‌شود، این نمونه‌ها بسیار اندک
 است، حال اینکه در شعر حافظ چنانکه خواهید دید، بسامد بسیاری دارد به طوری که
 می‌توان آن را در حکم یک ویژگی سبکی به شمار آورد.

۳- پیشینه پژوهش

در کتابهای بلاغت فارسی و عربی به این آرایه توجه نشده است. دکتر شفیعی کدکنی در اثر ارزشمند خود، «موسیقی شعر» به اصطلاح «تداعی معانی» اشاره کرده، اما

منظور از این اصطلاح در آن کتاب فقط تداعی معانی در حوزه قافیه است؛ یعنی شاعر هنگامی که به شعری می‌اندیشد، می‌تواند برای تکمیل شعر از تداعی قافیه‌ها سود بجوید (← شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۹۳ تا ۸۹). اگر به موضوع مورد بحث خود، زلف، بپردازیم در این بیت:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
 (۲۱۰-۱)

قافیه مو، سلسله و قافیه گیسو، حلقه را تداعی کرده و این به بحث «تداعی معانی در قافیه» مربوط است؛ اما آنچه به «آرایه تداعی معانی» مورد نظر ما مربوط است کاربرد واژگان «دوش»، «شب» و «قصه» است که همگی صفت سنتی زلف، یعنی سیاهی را تداعی می‌کند، ضمن اینکه هیچ کدام از این کلمه‌ها در این بیت قافیه نیست. گذشته از این قافیه در بسیاری از موارد در تداعی واژگان بیت هیچ نقشی ندارد؛ نمونه را در این بیت:

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم تو سیاه کم بها بین که چه در دماغ دارد
 (۱۱۷-۳)

چگونه می‌توان پنداشت قافیه سخت «دماغ» واژگان بنفشه، تاب، زلف و سیاه را تداعی کرده است؟ در بیان تفاوت این دو بحث می‌توان گفت در بحث «تداعی معانی در قافیه»، «قافیه» عامل ایجاد برخی مفاهیم در «ذهن شاعر» است برای خلق تصاویر و سرودن یک بیت، اما عامل «آرایه تداعی معانی»، «شاعر» است که باعث می‌شود، واژه‌ای برخی مفاهیم در «ذهن خواننده» ایجاد کند.

«براهنی» هم به تداعی معانی در ادبیات اشاره‌ای کرده و با اینکه این اشاره در بخش «رساله حافظ» از کتاب «بحران رهبری نقد ادبی» است با موضوع مورد بحث ما یعنی بررسی تداعی معانی به عنوان یک آرایه شعری ارتباطی ندارد و چنانکه خود می‌گوید: « قصد ما این است که نشان دهیم، بررسی «بوطیقا»یی چگونه با بررسی ودایع فرهنگی برخورد می‌کند و حاصل این برخورد چه می‌تواند باشد» (براهنی، ۱۳۷۵: ۳۲۴).

۴. نمونه‌های تداعی معانی در شعر حافظ

۱-۴ تماشاگه زلف

به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی شد که باز آید و جاوید گرفتار بماند
 (۱۷۸-۱۱)

تداعی معانی در شعر حافظ به زلف خلاصه نمی‌شود؛ اما از آنجا که در ادبیات سنتی و در سنت ادبیات، زلف چندین صفت (سیاه، دراز، پریشان، آشفته، مجعد،...) کلیشه‌ای دارد، میدان فراخی برای هنرنمایی خواجه ایجاد کرده است و به این دلیل از میان سلسله‌های تداعی معانی در شعر حافظ زلف جایگاه خاصی دارد که در این جستار نخست بدان پرداخته خواهد شد با این توضیح که گیسو، جعد، طره و مو با زلف همه در یک ردیف آمده است و هر چند با هم تفاوت معنایی دارند به هر حال جزئی از موی معشوق هستند.

۴-۱-۱ پریشانی

یکی از صفتهای زلف «پریشانی» است:

شکنج زلف پریشان به دست باد مده مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش
(۲۷۳-۲)

در مصرع اول این بیت، تداعی معانی نیست. «زلف پریشان» صفت و موصوفی کلیشه‌ای، و با هم آمده است؛ ولی در مصرع دوم پریشانی با «خاطر عشاق» همراه، و به آن نسبت داده شده است و می‌توان از دیدگاه تداعی معانی به آن دقت کرد. در بیت‌های بعد صفت پریشانی در کنار زلف به «باد»، «دل» و «بخت» نسبت داده شده است:

چراغ افروز چشم‌ها نسیم زلف جانان است مباد این جمع را یا رب غم از باد پریشانی
(۴۷۴-۶)

ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال مرغ زیرک چون به دام افتد تحمل بایش
(۲۷۶-۲)

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کونه ماست
(۲۳-۴)

و در بیت‌های بعد پریشانی را به خود نسبت داده است:

با سر زلف تو مجموع پریشانی خویش کو مجالی که سراسر همه تقریر کنم
(۳۴۷-۴)

حافظ بد است حال پریشان تو ولی بر یاد زلف یار، پریشانی نکوست
(۵۹-۸)

جمع کن به احسانی حافظ پریشان را ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی
(۴۷۳-۱۲)

آن پریشانی شبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
 (۱۶۶-۵)

گاهی به جای پریشانی زلف، سخن از «آشفته‌گی» آن است:
 زلف آشفته و نحوی کرده و خندان لب و مست
 پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
 (۲۶-۱)

در این بیت آشفته، صفت زلف است و میان آنها تداعی معانی نیست؛ ولی در دو
 بیت زیر این آرایه دیده می‌شود، زیرا در کنار زلف، آشفته‌گی به «سخنان باد» و «حال
 دل» نسبت داده شده است:

در چنین زلفش ای دل مسکین چگونه‌ای؟ کاشفته گفت باد صبا شرح حال تو
 (۴۰۰-۵)
 منال ای دل! که در زنجیر زلفش همه جمعیت است آشفته حالی
 (۴۶۳-۵)

۲-۱-۴ پیچ و خم

یکی دیگر از ویژگیهای کلیشه‌ای زلف «پیچ و خم» است:
 زان طره پر پیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم
 از بند و زنجیرش چه غم آن کس که عیاری کند
 (۱۹۱-۷)
 در این بیت میان «طره» و «پیچ و خم» تداعی معانی نیست؛ زیرا به آن اضافه شده
 اما در بیت‌های زیر «پیچیدن» هر چند با زلف همراه است، فعل واقع شده است برای
 «دل» و «غالبه»:

در زلف چون کمندش ای دل می‌پیچ کانجا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت
 (۹۴-۴)

گر غالبه خوشبو شد در گیسوی او پیچید
 و رسمه کمان کش گشت در ابروی او پیوست
 (۲۷-۵)
 رودکی نیز در بیتی دلکش به جای زلف پیچیده از «سرپیچی» کردن زلف سخن
 گفته است:

زلفت دیدم سر از جهان پیچیده و اندر گل سرخ، ارغوان پیچیده

۳-۱-۴ گره

پیداست که از ویژگیهای زلف پر پیچ و خم، گره‌های آن است:

معاشران گره از زلف یار باز کنید / شبی خوش است بدین قصه/اش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

در این بیت، میان زلف و گره تداعی معانی نیست؛ زیرا سخن از گره زلف است، اما در بیت‌های زیر این آرایه دیده می‌شود؛ چون گره به «بند قبای گل»، «کار» و «دل و نافه» نسبت داده شده است:

نقاب گل کشید و زلف سنبل	گره بند قبای غنچه وا کرد
(۱۳۰-۷)	
گر چه افتاد ز زلفش گرهی در کارم	همچنان چشم گشاد از کرمش می‌دارم
(۳۲۴-۱)	
چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن	که عهد با سر زلف گره گشای تو بست
(۳۲-۵)	

۴-۱-۴ حلقه

از ویژگیهای زلف تابدار، حلقه‌های آن است:

گوش من و حلقه گیسوی یار / روی من و خاک در می فروش
(۲۶۵-۴)

گاهی حافظ، حلقه را به معنی «محفل» و «انجمن» به کار می‌برد که همراه با زلف ایهام تناسب دارد:

مقیم حلقه ذکر است دل بدان امید	که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگشاید
(۲۳۰/۴)	
تابه گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد	هر دلی در حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
(۳۱/۲)	
یاد باد آن صحبت شبها که با زلف توام ^{۲۲}	بحث سر عشق و ذکر حلقه عشاق بود
(۲۰۶/۲)	
دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود	تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(۲۱۱/۱)	

اما در سه بیت زیر در کنار زلف، سخن از «حلقه زنجیر»، «حلقه بندگی» و «حلقه

گوش» (بدون ایهام و همراه با تداعی معانی) است:

من دیوانه چو زلف تو را می‌کردم هیچ لایق‌ترم از حلقه زنجیر نبود
(۲۰۹-۲)

به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ حلقه بندگی زلف تو در گوشش باد
(۱۰۵-۸)

من کی آزاد شوم از غم دل چون مردم هندوی زلف بتی حلقه کند در گوشم^{۲۳}
(۳۴۰-۳)

در دو بیت بعد هم سخن از «حلقه حرف جیم» و حلقه «اقبال ناممکن» است:
درخم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟ نقطه دوده که در حلقه جیم افتاده است
(۳۶-۳)

خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ «نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجبنانی»
(۴۷۴-۹)

مصرع دوم بیت آخر، تضمین این بیت انوری است:

نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجبنانی سلیم! ابلها! لابلکه محروما و مسکینا!
(حافظ تصحیح قزوینی - غنی، ص ۳۵۹) مقایسه این دو بیت و بویژه توجه به کاربرد واژه
«حلقه» در بیتها بیانگر خلاقیت و هنر حافظ است.

۴-۱-۵ درازی

درازی یکی دیگر از صفت‌های زلف است. هر چند امروزه ما در زبان، میان دو صفت «دراز» و «بلند» تفاوتی قائل شده‌ایم به این معنی که «بلند» صفتی مثبت شده است؛ مانند قد بلند؛ اما «دراز» را با بار منفی به کار می‌بریم، مانند قد دراز؛ اما گذشتگان میان این دو صفت تفاوتی نمی‌گذاشتند. نمونه را در زبان فارسی هیچ شاعری را نمی‌شناسیم که به اندازه حافظ در گزینش واژه‌ها دقت و وسواس به خرج داده باشد با این حال او صفت دراز را درست همان جایی به کار می‌برد که بلند را:^{۲۴}

شرم از آن چشم سیه بادش و مژگان دراز هر که دل بردن او دید و در انکار من است
(۵۱-۲)

زلف تو مرا عمر دراز است، ولی نیست در دست سر مویی از آن زلف درازم
(۳۳۴-۲)

بسته‌ام درخم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم
(۳۶۱-۳)

و یا «زلف دراز» در این بیتها:

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوتاه ماست

(۲۳-۴)

ای که با سلسله زلف دراز آمده‌ای فرصت باد که دیوانه نواز آمده‌ای

(۴۲۲-۱)

در بیتهای زیر، صفت دراز هر چند در کنار زلف به کار رفته به «سفر»، «قصه»، «عمر» و در دو بیت آخر همراه گیسو به «شب» و «امید» نسبت داده شده است:

تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(۱۹۲-۳)

معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید

(۲۴۴-۱)

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است

(۴۰-۵)

زلف تو مرا عمر دراز است، ولی نیست در دست سر مویی از آن عمر درازم

(۳۳۴-۲)

گفتمش زلف به کین که شکستی؟ گفتا حافظ این قصه دراز است به قرآن که می‌پرس

(۲۷۱-۸)

آن پریشانی شبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد

(۱۶۶-۵)

بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم

(۳۶۱-۳)

در یک مورد هم به جای صفت دراز، واژه عربی «ممدود» همراه زلف به کار رفته، اما صفت «ظل» (سایه) واقع شده است:

ظِلِّ ممدود خم زلف توام بر سر باد که در این سایه قرار دل شیدا باشد

(۱۵۷-۶)

۴-۱-۶ شب

خواجه گاهی هم در کنار زلف، واژه شب را به کار می‌برد تا سیاهی زلف را فرا یاد آورد؛ نمونه را:

یاد باد آن صحبت شبها که با زلف توام^{۲۵} بحث سر عشق و ذکر حلقه عشاق بود
(۲۰۶-۲)

دی شب گله زلفش با باد صبا گفتم گفتا: « غلطی بگذر زین فکرت سودایی»
(۴۹۳-۳)

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم
رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
(۳۱۸-۶)

از خطا گفتم شبی زلف تو را مشک ختن
می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز
(۲۶۵-۴)

از بهر خدا زلف می‌پیرای که ما را شب نیست که صد عریده با باد صبا نیست
(۶۹-۵)

دل حافظ شد اندر چین زلفت بکلیل مظلّم و الله هادی^{۲۶}
(۴۳۸-۸)

ذکر رخ و زلف تو دلم را وردی است که صبح و شام دارد
(۱۱۸-۷)

ای که با زلف و رخ یار گذاری شب و روز
فرصت باد که خوش صبحی و شامی داری
(۴۴۸-۲)

در دو بیت اخیر، تداعی معانی با لفّ و نشر همراه است، ولی نمی‌توان تصور تشبیه کرد؛ یعنی زلف و رخ به شب و روز تشبیه نشده است، بلکه «شب» و «شام» تداعی کننده سیاهی زلف است و «روز» و «صبح»، سپیدی چهره را فرا یاد می‌آورد برخلاف بیت زیر از سعدی که وجود تشبیه در آن آشکار است:

آن نه زلف است و بناگوش که روز است و شب است
و آن نه بالای صنوبر که درخت رطب است
و یا این بیتها از خود حافظ که تشبیه صریح است:

امید در شب زلفت به روز عمر نبستم طمع به دور دهانت ز کام دل ببریدم
(۳۲۲-۳)

چو ماه روی تو در شام زلف می‌دیدم شبنم به روی تو روشن چو روز می‌گردید
(۲۳۸-۷)

و نمونه کهنتر این تشبیه در بیت زیر از «کسایی» دیده می‌شود:

گفت: «موی سپید و روی سیاه هم چو روز است در میانه شب»
(کسایی، ۱۳۷۹: ۲۹)

۷-۱-۴ قصه

از آنجا که «قصه» در شب گفته می‌شود از سویی تداعی‌کننده شب و سیاهی است و از دیگر سو درازی را تداعی می‌کند:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است
(۴۰-۵)
گفتمش: «زلف به کین که شکستی»؟ گفتا: «حافظ این قصه دراز است به قرآن که می‌رس»
(۲۷۱-۸)

گاهی هم شب و قصه دست به دست هم داده، سیاهی را به ذهن فرا می‌خوانند:
معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است بدین قصه/ش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(۲۱۰-۱)

۲-۴ گوشه چشم

چنانکه گفته شد، گستره تداعی معانی در شعر حافظ به زلف خلاصه نمی‌شود - هر چند گسترده‌ترین آنهاست - و موارد دیگری را در برمی‌گیرد که در زیر به چند مورد دیگر از این آرایه اشاره می‌شود:

در سنت ادبیات همیشه سخن از گوشه چشم است:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند
(۱۹۶/۱)

دور از رخ تو دم به دم از گوشه چشمم سیلاب سرشک آمد و طوفان بلا رفت
(۸۲/۴)

در بیت‌های زیر، هر چند میان این دو کلمه فاصله افتاده، تداعی معانی نیست؛ زیرا گوشه به چشم بر می‌گردد:

بی‌خیالش مباد منظر چشم زآن که این گوشه جای خلوت اوست
(۵۶/۶)

می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت هیپات از این گوشه که معمور نمانده است
 (۳۸/۳)

صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود کاین گوشه نیست در خور خیل خیال تو
 (۴۰۸/۲)

اما حافظ «گوشه چشم» را هم در چرخه دایره تداعی قرار داده و آن را با جابه‌جایی
 به کار می‌برد. در بیت‌های بعد همراه چشم، سخن از «گوشه امید»، «گوشه سلامت»،
 «گوشه ابرو»، «جگر گوشه مردم» و یا مطلق گوشه (کُنج) است:

در گوشه امید چو نظارگان ماه چشم طلب بر آن خم ابرو نهاده‌ایم
 (۳۶۵/۸)

در گوشه سلامت مستور چون توان بود تا نرگس تو گوید با ما رموز مستی
 (۴۳۵/۵)

عمری گذشت تا به امید اشارتی چشمی بدان دو گوشه ابرو نهاده‌ایم
 (۳۶۵/۴)

ز چشمت جان نشاید برد کز هر سو که می‌بینم
 کمین از گوشه‌ای کرده است و تیر اندر کمان دارد
 (۱۲۰/۴)

کی‌کند سوی دل خسته حافظ نظری چشم مستش که به هر گوشه خرابی دارد
 (۱۲۴/۹)

ناوک چشم تو در هر گوشه‌ای هم چو من افتاده دارد صد قتیل
 (۴۵۲/۱۱)

ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی ز سحر چشم تو هر گوشه‌ای و بیماری
 (۴۴۳/۲)

چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک تا سهی سرو تو را تازه‌تر آبی دارد
 (۱۲۴-۴)

گاهی نیز همراه چشم سخن از «گوشه‌گیری» و «گوشه‌نشینی» است:
 چون چشم تو دل می‌برد از گوشه‌نشینان همراه تو بودن گنه از جانب ما نیست
 (۶۹/۲)

نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست
 طاقت و صبر از خم ابروش طاق افتاده بود
 (۲۱۲/۶)

در عین گوشه‌گیری بودم چو چشم مستت و اکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل
(۳۰۷/۶)

۳-۴ ابرو

یکی از صفت‌های معمول برای ابرو در جمال‌شناسی گذشته، «پیوسته» بودن آن است، ولی چنانکه در بیت‌های زیر دیده می‌شود، حافظ این صفت ابرو را به آن نسبت نداده و به صورت فعل (پیوست / پیوستم) و قید (پیوسته) به کار برده است:

گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید و ر وسمه کمان کش گشت در ابروی او پیوست
(۲۷/۵)

بعد از اینم چه غم از تیر کج انداز حسود چون به محبوب کمان ابروی خود پیوستم
(۳۱۴/۶)

دو تا شد قامت‌همچون کمانی ز غم پیوسته چون ابروی فرخ
(۹۹/۶)

«کمان» هم از جمله مشبیه‌های سنتی ابروست؛ نمونه را:

آه و فریاد که از دست حسود مه چرخ در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
(۱۳۴/۶)

مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی است ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد
(۱۷۶/۵)

در دو بیت بعد در کنار ابرو سخن از «کمان قامت» و «کمان ملامت» است:

دو تا شد قامت‌هم چون کمانی ز غم پیوسته چون ابروی فرخ
(۹۹/۶)

بر ما کمان ملامت کشیده‌اند تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم
(۳۶۴/۲)

در بیت زیر هم از ابروی یار می‌خواهد تا «قوس» (کمان) مشتری را بشکند^{۲۷}:
به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر به ابروان دو تا قوس مشتری بشکن
(۳۹۹/۵)

۴-۴ دهان تنگ

در ادبیات، دهان معشوقه موصوف به «تنگ»^{۲۸} بودن است:

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد
(۱۲۱/۳)

در بیتهای زیر در کنار دهان، تنگی به «دل»، «جان» و «حوصله» نسبت داده شده است:

به جز خیال دهان تو نیست در دل تنگ که کس چو من مباد در پی خیال محال
(۳۰۳/۶)

از حسرت دهانش آمد به تنگ جانم خود کام تنگدستان کی زان دهن برآید
(۲۳۳/۵)

دهان یار که درمان درد حافظ داشت فغان که وقت مروت چه تنگ حوصله بود
(۲۱۵/۸)

۴-۵ رنگین

پیداست که هر جا گل باشد، سخن از رنگ گل است؛ نمونه را:

آنکه رخسار تو را رنگ گل و نسرين داد صبر و آرام تواند به من مسکین داد
(۱۱۲/۱)

در بیتهای زیر همراه گل، «رنگین» صفت «رخ»، «باده»، «مرقع» و «روی» است:^{۲۹}
گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دید از آتش شوق از غم دل غرق گلاب است
(۲۹/۶)

بیا ای ساقی گل رخ بیاور باده رنگین که فکری در درون ما از این بهتر نمی گیرد
(۱۴۹/۳)

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت که پیر باده فروشش به جرعه ای نخرید
(۲۳۹/۷)

در بیت بعد هم گل از رنگ و بوی دوست دم می زند:

می خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست

از غیرت صبا نفسش در دهان گرفت
(۸۷/۴)

۴-۶ وحشی

«وحشی» صفت آهوست، ولی در دو بیت زیر، حافظ آن را به «دل» و به «خود» نسبت داده است:

عیب دل کردم که وحشی وضع و هر جایی مباش

گفت: «چشم شیر گیر و غنچ آن آهو ببین»

(۴۰۲/۲)

سوی من وحشی صفتِ عقل رمیده آهو روشی، کبک خرامی نفرستاد

(۱۰۹/۳)

صفت دیگر آهو «رمیده» است، ولی در بیت قبل آن را به عقل و در بیت بعد به دل نسبت داده است:

آن آهوی سیه چشم از دام ما برون شد یارب چه چاره سازم با این دل رمیده

(۴۲۳/۶)

در بیت زیر هم «غزال رعنا» خواجه را «سر به کوه و بیابان» داده حال اینکه در کوه و بیابان بودن صفت خود غزال است:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

(۴/۱)

۷-۴ شمع و آتش و نور

آتش از ملازمات شمع است، ولی در بیت‌های زیر در کنار شمع سخن از «آتش اشک»، «آتش مهر»، «آب و آتش»، «آتش دل»، «آتش رخسار گل» و «آتش هجران» است:

سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع

دوش بر من ز سر مهر- چو پروانه - بسوخت

(۱۷/۳)

رشته صبرم به مقراض غمت ببریاده شد

همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع^{۳۰}

(۲۹۴/۳)

کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت

تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع

(۲۹۴/۸)

در میان آب و آتش همچنان سرگرم توست این دل زارِ نزارِ اشک بارانم چو شمع

(۲۹۴/۵)

پروانه راحت بده ای شمع که امشب از آتش دل پیش تو چون شمع گدازم

(۳۳۴/۳)

آتش مهر تو را حافظ عجب در سر گرفت

آتش دل کی به آب دیده بنشانم چو شمع

(۲۹۴/۱۱)

آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت چهره خندان شمع آفت پروانه شد

(۱۷۰/۵)

آن کشیدم ز تو ای آتش هجران که چو شمع

جز فئای خودم از دست تو تدبیر نبود

(۲۰۹/۷)

نور هم از ملازمات شمع است، اما در بیت‌های زیر در کنار شمع، نور به «هدایت»، «دل‌پارسایان» و «دوست» نسبت داده شده است:

دلا ز نور هدایت گر آگهی یابی چو شمع خنده زنان ترک‌سر توانی کرد

(۱۴۰/۱۰)

درودی چو نور دل پارسایان بدان شمع خلوت‌گه پارسایی

(۴۹۲/۲)

بدین سپاس که مجلس منور است به دوست

گرت چو شمع جفایی رسد بسوز و بساز

(۲۵۸/۷)

۵. نتیجه

الف) تداعی معانی یک اصطلاح روانشناسی است. غربیان گذشته از روانشناسی در ادبیات و بویژه در داستان‌نویسی به روش «جریان سیال ذهن» بدان توجه کرده‌اند. اما در کتابهای بدیع فارسی به تداعی معانی توجه و اشاره‌ای نشده است.

ب) تداعی معانی یکی از آرایه‌های زیبا در دیوان حافظ و از جمله کلیدهای دستیابی به گنجینه ذهن و خیال پیچیده و هزار توی اوست. در این آرایه چند لایه شاعر برای گریز از تکرار و در نتیجه گریز از ابتذال، تناسب و اجزای تصاویر سنتی را در هم می‌شکند و با یک شگرد هنرمندانه آنها را جابه‌جا می‌کند به گونه‌ای که جزئی از یک تصویر را به جزئی از تصویر دیگر پیوند می‌زند. این اجزا هر چند یکدیگر را تداعی می‌کند، هر کدام به تصویری جداگانه مربوط است.

پ) این نوع تصویرپردازی بر خلاف باستانگرایی (آرکائیسم) که رفتن به سوی سنت است، تلاشی است برای نوآوری و گریز از سنت.

ت) هر چند نمونه‌های خام و ابتدایی این آرایه در شعر شاعران پیشگام و از جمله رودکی و گاهی هم به صورت پراکنده در دیوان شعرای بعد و همچنین معاصران حافظ دیده می‌شود، این نمونه‌ها بسیار نادر و کمیاب است، به حدی که به حکم «النادرُ کالمعدوم»، می‌توان آنها را نادیده انگاشت حال اینکه در شعر حافظ بسامد بسیاری دارد و می‌توان آن را به عنوان یکی از ویژگیهای سبکی شعر او به شمار آورد.

پی نوشت

۱. اساس پژوهش در مأخذ ابیات، دیوان حافظ تصحیح قزوینی - غنی است. اما گاهی از نسخه‌های دیگری هم استفاده شده که در این گونه موارد به نسخه مورد استفاده اشاره شده است. عدد سمت چپ شماره غزل و سمت راست شماره بیت است.

۲. بیت برابر است با ضبط انجوی. در بعضی از نسخه‌ها و از جمله قزوینی - غنی «وضع» به جای خال آمده است. هر چند کسانی «وضع» را بیشتر پسندیده‌اند؛ از جمله خرمشاهی و ایراد گرفته است که «چه ربطی بین خال و مهر و وفا هست» (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ج ۱: ص ۱۲۳). این حافظ‌شناس به این بیت تنها از دیدگاه معنی‌شناسی نگریسته است حال اینکه اگر نگاهی زیباشناسانه به آن بیفکنیم، «تفاوت از زمین تا آسمان است». گذشته از تناسب (مراعات النظیر) میان «خال» و «روی» و «جمال» و تشبیه مهر و وفا به خال در گفتار مردم شیراز «خال» به معنی «بسیار اندک» است؛ نمونه را وقتی از کسی تقاضایی کرده، می‌گویند: یک خال از... به من بده؛ یعنی مقدار بسیار کمی از... که در این صورت واژه خال - گذشته از تناسب و تشبیه - ایهام (خال/ اندک) هم دارد.

۳. «تصویر سازی» یا «تصویر پردازی» از موضوعات مشترک روانشناسی و ادبیات است. در روانشناسی: «منظور از تصویر سازی ذهنی (mental imagery) یعنی برقراری ارتباط معنی‌دار بین مطالب از طریق ایجاد یک رابطه ذهنی بین آنها» (سیف، ۱۳۸۶: ۲۸۸ / نیز ← اتکینسون، ج ۱، ۱۳۷۸: ۵۴۱). در نقد ادبی «ایماژ» یا «تصویر» این گونه تعریف می‌شود: «اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه‌ی حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود؛ یا چنانکه «سسیل دی لوئیس» (۱۹۰۴ - ۱۹۷۲ م) شاعر انگلیس گفته است: ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیله کلمات می‌سازد» (میرصادقی، ۱۳۸۵). «هاوکس - Hawkes اصطلاح «تصویر پردازی» را گمراه کننده می‌داند: «زیرا پیش فرض این واژه این است که در اصل با چشم سروکار داریم» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۳) حال اینکه این تصاویر منحصرراً دیداری و مربوط به حس بینایی نیست و می‌تواند تصاویر شنیداری، حرارتی، لمسی، گوارشی، بویایی و... نیز باشد (← ولک، ۱۳۸۲: ۲۰۸).

۴. «استعاره مرده» - dead metaphor در معنی شناسی نظری به استعاره‌ای گفته می‌شود که به دلیل کاربرد عام به فهرست واژگان زبان راه یافته است. در این مورد می‌توان واژه «نرگس» را

نمونه آورد که مفهوم استعاری آن در فرهنگهای لغت ثبت شده و در کاربردش در مفهوم «چشم» شناخته شده است (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲).

۵. «ابداع: پیدا کردن چیزی که نو و تازه باشد و نوعی صنایع شعری» (غیاث الدین، ۱۳۶۳: ۱۷). بر خلاف باستانگرایی (آرکائیسم - Archaism) که باز گشت به گذشته و رفتن به سوی سنت است، ابداع تلاش برای نوآوری و گریز از سنتهای ادبی است. نویسندگان کتابهای بلاغی ابداع را از جمله صنایع (آرایه‌های) فن بدیع به شمار آورده‌اند و بی‌اینکه تعریفی روشن از آن به دست بدهند، گفته‌اند: کلامی است که مشتمل بر تعدادی از صنایع بدیع باشد (از جمله ← هاشمی، ۱۳۷۰: ۳۸۷). «رشیدالدین وطواط» در «حدائق السحر» ضمن آوردن تعریف معمول «آریایان بیان» از ابداع، آن را به عنوان صنعت مستقل نمی‌پذیرد و می‌گوید: «سخن عقلا و فضلا در نظم و نثر چنین می‌باید و هر چه برین گونه نباشد، سخن عوام بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۳). در ادبیات غرب ابداع (invention) در دورانه‌های مختلف معانی گوناگون یافته است: «در ادبیات جدید غرب معمولاً ابداع در برابر سنت مطرح شده است و مراد از آن آفریدن اثری نو با موضوع، قالب یا سبک جدید و بدیع است» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۶۳). «به طور کلی در حال حاضر ابداع به معنی کشف یک فکر یا یک موقعیت و ترتیب دادن واژه‌ها و تصورات به طریقی تازه و گیراست» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۰۴). «رنه ولک - Rene wellek» - از نظریه پردازان برجسته در نقد ادبی - برداشت امروزی از ابداع و منحصر کردن آن در «سرپیچی از سنت» را تصور نادرستی می‌داند (← ولک، ۱۳۸۲: ۲۹۹).

۶. اصطلاح «فراروی هنری» را براهنی درباره هنرمندانی به کاربرده است که فراتر از چهارچوبهای ادبی و محدوده‌های عرفی زمان و جامعه خود گام برمی‌دارند (← براهنی، ۱۳۶۶: ۷-۸۱).

7. Ivan Pavlov
8. association of ideas
9. Cortex
10. Cortex association
11. David Hume
12. Stuart Mill
13. similarity
14. contiguity
15. contrast

۱۶. «روانکاوی در حکم یک شیوه درمانی از طریق برجسته‌سازی برخی ویژگیهای «تداعی آزاد» در بیمار (تکرار بدون سانسور بیمار از هر آن چه در ذهن دارد) عمل می‌کند. به نظر روانکاوان این ویژگیها به معنی تجلی ناخودآگاه در خیال‌پردازیها، تداعیهای خودانگیخته و رؤیاهاست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

۱۷. «جریان سیال ذهن - Stream of Consciousness اصطلاحی است که «ویلیام جیمز» [William James] (۱۸۴۲ - ۱۹۱۰ م) در کتاب «اصول روانشناسی» آن را برای مشخص کردن جریان تجارب ذهنی ابداع کرد و در نقد ادبی منظور از آن روشی است که نویسنده سعی می‌کند،

- انبوه افکار، واکنشها، خاطره‌ها و تداعیهایی را که طبیعتاً بدون ترتیب منطقی در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، نشان دهد» (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۷).
۱۸. «زبان‌پریشی - aphasia از اصطلاحات روانشناسی است و «به آن دسته از اختلالات گویایی (تکلم) گفته می‌شود که بر اثر آسیب مغزی ایجاد شود». بیمار زبان‌پریش، گاه در ادای واژگان دچار دشواری می‌شود، گاه در فهم واژگان و گاهی در ساختار (نحو) جمله‌ها و بر این اساس انواعی دارد: بیانی، دریافتی، رسانشی... (← اتکینسون، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۷-۱۱۵ و ۶۰۹-۱۱) اما در زبانشناسی کسی که نظریاتش درباره این اختلال در زبان و به ویژه در زبان ادبی اهمیت بسیار دارد، «رومن یاکوبسن - Roman Jakobson» است. وی با مشاهده بیماران زبان‌پریش به دو نوع اختلال زبانی پی برد که اولی را «آسیب مشابهت» نامید و این نوع را به جنبه مجازی زبان تشبیه کرد و دومی را «آسیب مجاورت» نامید و این نوع زبان‌پریشی را به جنبه استعاری زبان همانند کرد (← وبستر، ۱۳۸۲: ۴-۷۲ / همچنین ← هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۴-۱۱۷).
۱۹. تأکید بر آگاهانه بودن این «جابه‌جایی» در شعر حافظ از این روست که با آن نوع «جابه‌جایی - displacement» که در روانشناسی «فروید» و در ارتباط با «ناخودآگاه» مطرح است؛ تفاوتی قائل شده باشیم. از نظر فروید: «در فرایند جابه‌جایی، شور عاطفه که زمانی با فکر یا تصویر معینی پیوند داشته، از آن جدا می‌شود و به سوی افکار یا تصاویر دیگری گذر می‌کند؛ افکار یا تصاویری که فقط تداعی‌کننده فکر اصلی هستند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۴۱). این «ترفند ناخودآگاه» بر اساس نظریات "فروید" در زبان مجازی هم متجلی می‌شود که تجلی آن را «در صناعاتی مثل: سمبلها، استعارات، تلمیحات و از این قبیل می‌بینیم». (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۸۴) «جابه‌جایی» در زبانشناسی نیز مطرح است: «جابه‌جایی نخستین بار در کتاب «ساختار منطقی عبارت» (۱۹۲۶) نوشته «شارل سه‌شه‌یه»، به عنوان شگرد دستوری به کار رفت. جابه‌جایی مبتنی بر این واقعیت است که هر اندیشه‌ای را می‌توان در قالب طیفی از ساختها و مقولات دستوری بیان کرد. بنابراین جابه‌جایی تغییری است که در مقوله صرف و نحو صورت می‌گیرد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۱).
۲۰. هر چند دو واژه شب و قصه با هم تناسب (مراعات النظیر) دارد، اگر گیسو به این مجموعه افزوده شود، آرایه تناسب از میان خواهد رفت.
۲۱. به طور مثال هنوز هم گفته می‌شود: تا دل شب بیدار بودم یا کتاب می‌خواندم یا... که بیانگر دیری و درازی زمان است.
۲۲. متن مطابق است با نسخه «ابوالقاسم انجوی»؛ در نسخه قزوینی - غنی به جای «زلف توام»، «نوشین لبان» آمده است و اگر از دیدگاه تداعی معانی به آن نگاه شود، برتری متن کاملاً آشکار است.
۲۳. چنانکه در این بیت دیده می‌شود، این هندو است که «خلاف آمد عادت»، حلقه در گوش دیگری می‌کند!
۲۴. این هم نمونه‌هایی از شاهنامه:

چنین رستم به دستان سام / که من نیستم مرد آرام و جام

- چنین یال و این چنگهای دراز نه والا بود پروریدن به ناز»
(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۲: ص ۵۰)
- در این خودستایی رستم خویشان را دارای «چنگهای دراز»، یعنی دست و انگشتان - به زبان امروز - بلند و کشیده می خواند. بیت زیر نیز در توصیف جنگاوران توران است:
- یالانند با چنگهای دراز ندارند از ایران چنین دست باز
(همان: ص ۳۹)
- بیامد به نزدیک من جنگ ساز چو پیل ثیان با کمند دراز
(همان، ج ۱: ص ۱۹۶)
۲۵. یادداشت شماره ۲۲.
۲۶. ترجمه: در شبی تاریک و خدا راهنماست.
۲۷. «شکستن» ایهام دارد: بی رونق کردن/ شکستن.
۲۸. در بیت زیر واژه «مختصر» تداعی کننده صفت تنگی دهان است:
- دوستان جان داده ام بهر دهانش بنگرید
کاو به چیزی مختصر چون باز می ماند زمن
(۴۰۱/۷)
- و در این بیت:
- بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد
که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است
(۶۸/۵)
- حافظ دهان بار را از تنگی همانند «جوهر فرد» می داند که عبارت است از: «جزو لایتجزی که در نزد متکلمین قابل قسمت به هیچ وجه نباشد؛ مگر نزد حکما قابل قسمت است و نزد شعرا کنایه از دهان معشوق» (غیاث الدین، ۱۳۶۳، ذیل جوهر فرد).
۲۹. در بیت بعد هم - هر چند پای گل در میان نیست - رنگین صفت «می» است:
- بس که در خرقه آلوده زدم لاف صلاح شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم
(۳۵۵/۵)
- در بیت زیر هم از چیزهای رنگارنگی (خون، صبح و شام) یاد می کند، اما صفت رنگین را به «قصه» نسبت می دهد:
- دانم سر آرد غصه را رنگین بر آرد قصه را
این آه خون افشان که من هر صبح و شامی می زنم
(۳۴۴/۶)
۳۰. این بیت - گذشته از تداعی - شاهکاری از آرایه گری شعر است: گذشته از چهار تشبیه (رشته صبر/ مقراض غم/ آتش مهر/ تشبیه خود به شمع) و ایهام (مهر: خورشید/ عشق و مهربانی) و تناسب

(رشته / مقراض / ببریده / آتش / سوزان / شمع)، جابه‌جاییها هم قابل توجه است؛ زیرا همراه شمع، رشته به صبر و آتش به مهر اضافه شده است.

منابع

۱. تکی‌سون، ریتا ال و ... زمینه روان‌شناسی هیلگارد؛ ج ۱، گروه مترجمان زیر نظر محمد تقی براهنی، چ ۱۳، تهران: انتشارات رشد، ۱۳۷۸.
۲. براهنی، رضا، بحران نقد ادبی و رساله حافظ؛ تهران، انتشارات ویستار، ۱۳۷۵.
۳. _____، کیمیا و خاک؛ چ ۲، تهران: نشر مرغ آمین، ۱۳۶۶.
۴. برتنس، هانس، مبانی نظریه ادبی؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چ ۲، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۷.
۵. پارسا، محمد، زمینه روان‌شناسی (روان‌شناسی عمومی)؛ چ ۱۱، تهران: انتشارات بعثت، ۱۳۷۴.
۶. حافظ، شمس الدین محمد، دیوان خواجه حافظ شیرازی؛ تصحیح ابوالقاسم انجوی، چ ۵، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۶۳.
۷. _____؛ تصحیح قزوینی - غنی، به کوشش ع، جربزه دار، چ ۵، تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۴.
۸. خرمشاهی، بهاء الدین، حافظ نامه، ۲ جلد، چ ۱۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.
۹. داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چ ۳، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۵.
۱۰. دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه،
۱۱. رضایی، عربعلی، واژگان توصیفی ادبیات؛ تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
۱۲. سیف، علی اکبر، روان‌شناسی پرورشی نوین (روان‌شناسی یادگیری و آموزش)؛ ویرایش ششم، تهران: نشر دوران، ۱۳۸۶.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر؛ چ ۳، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.
۱۴. صفوی، کوروش، فرهنگ واژگان توصیفی معنی‌شناسی؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۴.
۱۵. غیاث الدین، محمد بن جلال الدین، غیاث الغات؛ به کوشش منصور ثروت، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۱۶. فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه؛ به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.
۱۷. کادن؛ جی. ای، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان، ۱۳۸۰.

۱۸. کسایی، ابوالحسن، کسایی مروزی، **گزیده و شرح نصرالله امامی**؛ چ ۲، تهران: انتشارات جام، ۱۳۷۹.
۱۹. مکاریک، ایرنا ریما، **دانش نامه نظریه های ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ ۳، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۸.
۲۰. میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت، **واژه نامه هنر شاعری**؛ چ ۳، تهران: کتاب مهناز، ۱۳۸۵.
۲۱. ویستر، راجر، **پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی**؛ ترجمه الهه دهنوی، تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.
۲۲. وطواط، رشیدالدین محمد، **حدائق السحر**؛ تصحیح عباس اقبال، تهران: کتابخانه طهوری و سنایی، ۱۳۶۲.
۲۳. ولک، رنه و وارن، آوستن، **نظریه ادبیات**؛ ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، چ ۲، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.
۲۴. هاشمی، احمد، **جواهر البلاغه**؛ چ ۳، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰.
۲۵. هاوکس، ترنس، **استعاره**؛ ترجمه فرزاد طاهری، چ ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

نگاهی به ابیات و عبارات عربی دیوان دهخدا

دکتر مصطفی کمال‌جو

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه مازندران

علیرضا پورشبانان*

چکیده

شعر دوران مشروطه، شعری با مفاهیم و طرحهای تازه است که با رویکردهای انتقادی، سیاسی و اجتماعی تا حد زیادی مردمی شده و مخاطبان فراوانی یافته است؛ اما به لحاظ روساخت و شکل، همچنان همانندیهای زیادی با شعر دوران کلاسیک دارد که یکی از وجوه آن استفاده از زبان عربی در اشعار این دوران است. دهخدا نیز یکی از شاعران دوران مشروطه است که به نظر می‌رسد عربی‌مآبی به عنوان یک ویژگی عمده، شعر او را در شکل و ساختار به شعر گذشتگان شبیه کرده است. بسامد فراوان کلمات، عبارات، مصرعها و ابیات عربی یکی از دلایل مهم چنین شباهتی است. در این مقاله سعی می‌شود با دسته‌بندی موضوعی اشعار دیوان دهخدا، که در آنها لغات و عبارات و ابیات عربی به کار رفته، نوع استفاده دهخدا از زبان عربی مورد بررسی قرار گیرد و مشخص شود این عربی‌مآبی تا چه اندازه با مضامین و اندیشه جدید در شعر دوران مشروطه هماهنگ است و تا چه حدی تحت تأثیر اندیشه و شعر دوران گذشته قرار دارد.

کلیدواژه‌ها: شعر مشروطه، شعر دهخدا، عربی‌مآبی در شعر، زبان عربی، زبان فارسی امروز

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۵/۲۸

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱۰/۲۰

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

مقدمه

پیشینه تأثیرگذاری زبان عربی بر زبان فارسی با حضور اعراب در ایران همزمان است. ایرانیان در همان ابتدای این حضور، خواه یا ناخواه به یادگیری زبان عربی مجبور بودند تا بتوانند با اعراب ارتباط برقرار کنند. پس سرعت به فراگیری این زبان اقدام کردند. «تازیان فاتح و ایرانیان ناچار بودند به نحوی با هم گفتگو کنند. برخی از عربان فارسی آموختند. اندکی بعد بسیاری از ایرانیان به گونه‌ای مختلف از فصیح قرآنی گرفته تا لهجه‌ای دست و پا شکسته به عربی صحبت کردند» (آذرنوش، ۱۳۸۵: ۹۰) و در واقع پس از یادگیری و تسلط به قواعد و کلمات این زبان بود که شاعران فارسی زبان بتدریج شروع به استفاده از آن در زبان خود کردند. این تأثیرپذیری گاهی در سطح چند کلمه و یا بیشتر و گاهی در اقتباس مضامین و مفاهیم از شعر شاعران عرب بود. «بسیاری از شاعران نخستین فارسی در هر دو زبان استاد بودند. این شاعران دو زبانه، که آثار شاعران عرب را عمیقاً مطالعه کرده بودند، مضامین را از ایشان می‌گرفتند و آگاهانه یا ناآگاهانه در شعر خود به کار می‌بردند» (دودپا، ۱۳۸۲: ۸۲). بنابراین باید گفت کاربرد لغات و مضامین عربی در طول تاریخ ادبیات ایران پس از اسلام همواره وجود داشته و به شکلهای گوناگونی در آثار شاعران فارسی زبان از اشعار رودکی تا اشعار معاصر فارسی نمودی آشکار یافته است.

پیشینه پژوهش

محمد معین برای نخستین بار «مجموعه اشعار دهخدا» را جمع‌آوری و چاپ کرد (انتشارات زوار، ۱۳۳۴) و بعدها دکتر محمد دبیرسیاقی «دیوان دهخدا» را در دسترس علاقه‌مندان شعر او گذاشت (نشر تیراژه، چ چهارم، ۱۳۶۶). ولی‌الله درودیان نیز در کتاب خواندنی و تازه‌یاب «دهخدای شاعر» (انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸) بسیاری از شعرهای دهخدا را گزارش و شرح کرده است. اما بررسی دقیقتر و فراختر اشعار دهخدا و رویدادهای زندگی او را باید در کتاب بلقیس سلیمانی، «همنوا با مرغ سحر، زندگی و شعر علی‌اکبر دهخدا» (نشر ثالث، ۱۳۷۹)، جستجو کرد. برخی از فصلهای این کتاب چنین است: از تولد تا مبارزه، از مبارزه به بعد و ... دهخدا در کسوت شاعری و گزینه اشعار. تحقیق سلیمانی شامل همه جوانب زندگی دهخدا می‌شود. اما بررسی پردامنه‌تر او در این کتاب به شعر دهخدا بازمی‌گردد. نگاه فشرده به شعر و زندگی دهخدا را در کتاب

«شاعران بزرگ معاصر از دهخدا تا شاملو» عبدالرفیع حقیقت (انتشارات کومش، ۱۳۸۳) نیز می‌توان جست. در کنار این منابع، باید از مجموعه مقالاتی یاد کرد که شهناز مرادی کوچی و فتح‌الله اسماعیلی گلهرانی به نام «معرفی و شناخت دهخدا» (انتشارات قطره، ۱۳۸۲) منتشر کرده‌اند. این کتاب شامل بخشهایی در معرفی زندگی و آثار دهخدا، شاعری دهخدا، خاطراتی از دهخدا و نوشته‌ها و اشعاری در رثای اوست. درودیان در کتاب دیگرش «دخوی نابغه» (انتشارات گل آقا، ۱۳۷۸) علاوه بر زندگینامه و کتابشناسی دهخدا، مجموعه مقالاتی را که پیش از این در کتابهای دیگر منتشر شده بود، گردآوری کرده است. با اینکه در بسیاری از این منابع اشعار دهخدا نیز مورد توجه بوده در هیچ کدام از منابع یادشده به صورت تخصصی نوع استفاده دهخدا از زبان عربی در اشعارش مورد توجه قرار نگرفته است. بنابراین در این مقاله سعی می‌شود با رویکردی تازه و نو، اشعار دهخدا از این دیدگاه مورد توجه قرار گیرد و نوع کارکرد زبان عربی در اشعار او بررسی شود.

کاربرد عربی به وسیله دهخدا

در میان شاعران دوره مشروطیت، دهخدا از جمله آنها است که در شعر خود، حروف، کلمات، مصرع و حتی ابیات عربی را به کار گرفته از آن برای بیان دغدغه‌های جامعه آن روز، که شامل مسائل جدید و اندیشه تحول یافته‌ای بود، استفاده می‌کند؛ اما زبان او همان زبان و قالب سنتی است که استفاده از لغات و تعبیر عربی یکی از ویژگیهای آن است که به دهخدا به ارث رسیده است.

در شعر امثال ملک‌الشعراى بهار و... قوالب سنتی قدیم و زبان ادبی سنتی است. منتهی در فکر تحول ایجاد شده است و دیگر اشعار فقط محدود به عشق و عرفان و مدح نیست بلکه مسائل بشر امروزی و احساسات و وصفهای تازه‌ای مطرح است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۳۱).

این گونه کاربرد عربی در شعر این دوره (مشروطه) موافقان و مخالفانی دارد که هر کدام با رویکردی خاص این نوع شعر را ستوده یا نکوهش کرده‌اند؛ برای نمونه دکتر زرین‌کوب به عنوان یکی از موافقان چنین می‌گوید:

چرا اجازه نمی‌دهید شاعر از امثال و حکم و فولکلور و لغات مندرج در مطاوی کتب قدما الهام بگیرد. اگر دوشیزگان مدارس و پسران نو بالغ حق دارند اشعاری را که مورد

قبول آنهاست بپسندند و بستانند، آیا مردان رسیده و اهل تتبع و ادیبان ما حق ندارند آنچه را از حدود عرف و عادت و از سطح فهم و فکر عامه برتر است بخوانند و بپسندند و از آن لذت ببرند؟ (زرین کوب، ۱۳۳۵: ۳۰)

از سوی دیگر، مخالفان گرایش به عربی در شعر فارسی این دوره، آوردن لغات و تعبیر خاص و کم‌کاربرد عربی را، که در برخی اشعار دهخدا نمود یافته، ناروا می‌شمردند و از مخالفان این دست اشعار دهخدا هستند.

آوردن لغاتی غلیظ و و مهجور و نامأنوس مانند مَرَح، سَمْع، غَسَق، حَبّ بقر، بلبل شبهه، بَغِغ، بطیخ، غوی، ربض و غیره از یک زبان بیگانه می‌خواهد عربی باشد یا لاتین اگر هم از راه فضل‌فروشی نباشد در شأن نویسنده و شاعر فارسی‌زبان امروزی نیست (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۴).

صرف‌نظر از این موافقتها و مخالفتها باید گفت شعر دهخدا حد واسط شعر دوره بازگشت و شعر نو است و تا حدی ویژگیهای هر دو را دارد. دهخدا از طرفی در شکل و روساخت اشعارش از بعضی واژه‌ها و عبارات عربی رایج در شعر کهن، که در دوره بازگشت دوباره رواج یافته بود، استفاده می‌کند و از سوی دیگر از نظر مضمونی گاهی با استفاده از همین روساخت به نقد اجتماعی و سیاسی دست می‌زند که از ویژگیهای شعر دوران مشروطه است. در دوره مشروطیت، مضامین و تفکرات جدیدی در جامعه ایرانی مطرح شده بود که در شعر شاعران آن دوران از جمله دهخدا بازتاب خاصی دارد.

در دوره مشروطه در عرصه اندیشه و محتوا این موضوعات نخستین بار وارد شعر فارسی شد: ۱- وطن ۲- آزادی زنان ۳- فرهنگ نو و تعلیم و تربیت ۴- ستایش علوم جدید ۵- مسئله زن و برابری او با مرد ۶- انتقاد از اخلاقیات سنتی ۷- مبارزه با خرافات مذهبی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۷۳).

در این مقاله سعی می‌شود با دسته‌بندی موضوعی اشعاری از دهخدا، که در آن کلمات، عبارات، مصرعها و ابیات عربی وجود دارد، نوع استفاده او از عربی در شعرش بررسی شود به گونه‌ای که از یک سو به تطابق یا تفاوت آن با استفاده شاعران فارسی‌زبان گذشته از زبان عربی اشاره و از سوی دیگر هماهنگی میان این گونه کاربرد زبان عربی در روساخت شعر با مضامین و مفاهیم جدید مطرح شده در شعر دوران معاصر مورد توجه قرار گیرد. به این منظور برخی از پربسامدترین این موضوعات در چند عنوان دسته‌بندی و ضمن اشاره به نمونه‌های مشابه در شعر سنتی به همانندیهای

ظاهری تأکید می‌شود؛ تفاوت یا تطابق آن به لحاظ کارکرد محتوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱. عشق و باده‌ستایی

لَیْسَ تُطْفِئُ لَوْعَةَ نَارِ الْعَرَامِ فِی فُؤَادِی غَیْرُ کَاسَاتِ الْمُدَامِ^۱
(زبانه آتش عشق را در دل من جز جامهای باده فرو نماند.)
کُلُّ مَا فِی الْکَوْنِ غَیْرُ الْحَبِّ طَیْفِ هَاتِ مِنِّی مُسْرِعاً قَالَوْتُ سَیْفِ
(دیوان/۳۶)

(همه چیز جهان جز عشق، پندار است. جام باده را سرعت به سوی من آر؛ چون وقت، گذران است.)

موضوع عشق و باده‌ستایی، که در دیوان دهخدا مورد اشاره قرار گرفته از جمله موضوعاتی است که در هر دو فرهنگ فارسی و عربی بدان پرداخته شده و در دیوان دهخدا نیز در برخی ابیات نمود یافته که در ظاهر یادآور شعر برخی از شاعران دوره جاهلیت، مانند اعشی است. «آنچه در دیوان اعشی چشمگیر است، وصف شراب است که در اکثر قصائد او دیده می‌شود» (الفاخوری، ۱۳۶۱: ۱۴۱). در واقع باید گفت مضمون باده‌ستایی در شعر فارسی، پیشتر در شعر شاعران عرب، بویژه ابونواس نمود یافته و پس از آن، شاعران فارسی زبان در شعر فارسی آن را به کار گرفته‌اند. «این نوع از شعر عرب (وصف شراب)، سرمشق شاعران ایران قرار گرفت و تأثیر آن مخصوصاً تأثیر خمریات ابونواس بر شاعران نخستین ایران واضح است» (دودپا، ۱۳۸۲: ۱۲۵) و می‌توان نمونه‌های آن را در شعر سنتی شاعران عرب و فارسی زبان به فراوانی مشاهده کرد.

مَا لَدُنَّ الْعَیْشِ إِلَّا شُرْبُ صَافِیَةٍ فِی بَیْتِ خَمَّارٍ وَ ضِلَّ بُیْسْتَانِ
(دیوان ابی‌نواس، ۲۰۰۵: ۵۰۸)

(لذت زندگی چیزی جز نوشیدن شراب زلال در میخانه یا سایه بستان نیست.)
مِی آزاده پدید آرد از بد اصل فراوان هنر است اندر نبید
هر آن گه که خوردی می، آن گه است خاصه چون گل و یاسمن دمید
(دیوان رودکی، ۱۳۸۱: ۱۱۸)

موضوع عشق نیز با وجود انواع اشعار و منظومه‌های عاشقانه در هر دو زبان از مثال و تکرار بی‌نیاز است؛ اما نکته قابل توجه درباره این موضوع در دیوان دهخدا این است

که ابیات عربی موجود در اشعاری که در آن موضوع عشق یا باده‌ستایی نمود یافته، قسمتی از شعر عاشقانه یا خمریه سنتی نیست، بلکه در ژرف‌ساخت و فحوای کلام یکی از مضامین روز مورد اشاره و نقد قرار گرفته و تنها در قسمتی از آن ابیات عاشقانه و توصیف باده بیان شده است؛ درست مثل داستانی تراژیک که در قسمتی از آن بزم طرب و شادی و پایکوبی هم برپاست؛ اما کلیت داستان چیز دیگری است. ابیاتی از دهخدا نیز، که به آن اشاره شد، قسمتی از شعری با عنوان در چنگ دزدان است که دهخدا آن را مقارن با مسئله نفت و ملی شدن آن سروده که از مسائل سیاسی دوران مشروطه است و کارکرد و جایگاهی متفاوت با اشعار شاعران سنتی دارد.

۲. اصطلاحات احکام اسلامی و لغات و ترکیبات دینی

یکی دیگر از مضامینی که دهخدا در اشعارش با لفظ و ترکیب عربی بدان پرداخته، اشارات مذهبی و برخی اصطلاحات احکام اسلامی است. از آنجا که زبان دین مبین اسلام، عربی است، بسیاری از شاعران نیز در پرداختن به مضامین و احکام دینی به سراغ زبان عربی رفته و در اشاره به این دست مفاهیم از این زبان استفاده کرده‌اند. دهخدا نیز در بسیاری از عبارات عربی اشعارش از بعد انتقادی (نقد ریاکاران مذهبی و مال‌اندوزان زاهدنما و پیروانشان) به این مضامین پرداخته است که به سبب بسامد بسیار، می‌توان آن را جزو ویژگی سبکی او در استفاده از زبان عربی به شمار آورد. در اینجا به برخی از این ابیات و نمونه‌های هم‌شکل آن در شعر سنتی اشاره می‌شود:^۲

شیخ ابو در جواب من هر بار بعد چندین اعوذ و استغفار

(دیوان/۳۲)

بگذاراد و به روی میاراد هگزرز زگتی را که نکردی تو بدان استغفار

(دیوان فرخی/۹۲)

ناخن‌ان پررز چربی مو بس که تخلیل لَحْیَه گاه وضو

(دیوان/۱۹)

لَحْیَه (لحی-اسم): ریش (القیم، ذیل کلمه)

تخلیل لَحْیَه نیز اشاره است به انگشت داخل ریش کردن برای رساندن آب وضو به آن، که از مستحبات است و در شعر ان‌شاءالله گریه است، آمده و در کلیت، نگرشی انتقادی در روستاخی عربی-دینی یافته است و نمونه دیگر آن را می‌توان در این بیت مشاهده کرد:

ریش انبوه پرز/شپش و کک زیر او/افتاده تحت حنک

(دیوان ۱۹)

در این بیت تحت حنک، دنباله عمامه و پیچی از آن است که هنگام نمازگزاردن از زیر چانه بگذرانند که نمونه این ترکیب را می‌توان با کارکرد و تصویری متفاوت در بیتی از منوچهری نیز مشاهده کرد:

بسته زیر گلو از غالیه تحت الحنکی ساخته پایک‌ها را ز لکا موزگکی

(دیوان منوچهری/۱۸۹)

که در توصیف پرنده‌ای روی درخت و شکل و شمایل آن به کار گرفته شده و علی‌رغم شباهت ظاهری در جایگاهی کاملاً متفاوت استفاده شده است؛ اما این ابیات در دیوان دهخدا در ساختار شعری کاملاً انتقادی به کار رفته که در آن دهخدا ریاکاران مذهبی و پیروان جاهل آنها را با شکل و ظاهری عربی‌مآب نقد کرده است. در واقع باید گفت این نوع استفاده دهخدا از زبان عربی، هماهنگ با مضامین رایج انتقادی و تجددخواهانه شعر در دوره مشروطه است؛ منتها با روساختی عربی که در شکل و ظاهر، اشعار شاعران کهن را به یاد می‌آورد.

۳. امثال و حکم در ترکیبات عربی اشعار دهخدا

«مثل، حکایت و افسانه و داستان و قصه مشهور شده است که برای ایضاح مطلب آورند» (نفیسی، ۱۳۴۳، ذیل کلمه) و یا در تعریفی دیگر باید گفت:

ضرب‌المثل سخن کوتاه و حکیمانه پیشینیان است که برای ما به ارمغان نهاده شده است و تصویر روشنی از تجربه و اندیشه گذشتگان را در قالب پند و اندرز و حکمت در عباراتی کوتاه و یا شعری نغز در دسترس مردم قرار می‌دهد (سروری فخر، ۱۳۸۵: ۸).

در دیوان دهخدا نیز در برخی از اشعار، ترکیبات عربی هست که یادآور برخی ضرب‌المثلهای رایج در زبان فارسی و عربی است که البته به همان صورت یا شکلهای متفاوت در شعر دیگر شاعران نیز ظهور یافته است؛ به عنوان مثال می‌توان به عبارت الحقُّ مُرَّ (راستی، تلخ است) در بیت زیر از دیوان دهخدا اشاره کرد که اصل آن نیز در کتاب جمهره الامثال به همین صورت و هم به صورت الحقُّ مَغْضَبَةٌ (حق مایه خشم است) آمده است (العسکری الاهوازی، ج ۱/ ۱۹۶۴: ۳۶۵)^۳

گفتم چه ادب کدام حُرّی بنیوش ز من تو این حقِّ مُرّ

(دیوان/۱۶۲)

این عبارت به وسیله دیگر شاعران نیز استفاده شده؛ مثلاً نظامی چنین سروده است:

گر سخن راست بود همچو دُر تلخ بود تلخ که الحق مُر
(مخزن الاسرار/۳۹۸)

مفهوم این عبارت بدون استفاده از کلام عربی نیز در بسیاری از اشعار فارسی وجود دارد؛ به عنوان مثال می‌توان این عنوان را در شاهنامه در این بیت مشاهده کرد:

که گفتار تلخ است با راستی ببندد به تلخی در کاستی
(فردوسی، ۱۳۷۴: ۵/۳۹۳/۲۶۶۹)

نمونه‌ای دیگر، بیت زیر از دیوان دهخداست:

گر به خاک افتاد دُر هم هست دُر جامه خلقان باش، گو الحرّ حر
(دیوان/۴۷)

که در آن عبارت عربی الحرّ حرّ قسمتی از یک ضرب‌المثل رایج عربی است که برای بیان حفظ اصالت، در شعر دهخدا کاربرد یافته است. «الحرّ حرّ و إنّ مسّه الضرّ: آزادمرد همواره دارای صفت آزادگی است هرچند دچار سختی شود» (عماد حائری، ۱۳۵۸: ۲۸) و معادل آن در زبان فارسی، ضرب‌المثل از اسب افتاده‌ایم، اما از اصل نیفتاده‌ایم است که در امثال و حکم دهخدا به آن اشاره شده است (دهخدا، ج ۱/ ۱۳۵۲: ۱۰۰)

چون هم‌کنون می‌رسد آن خوب ضیف قصّه کوتاه می‌کنم الوقت سیف
(دیوان/۴۴)

در این بیت نیز عبارت عربی الوقت سیف قسمتی از یک ضرب‌المثل است که در امثال و حکم دهخدا این گونه آمده است: «الوقت سیف قاطع: روزگار چون شمشیری برآن است. (زمانه زود می‌گذرد)» (دهخدا، ج ۱/ ۱۳۵۲: ۲۸۰) و در شعر دیگر شاعران نیز فراوان وجود دارد؛ مثلاً سعدی چنین می‌گوید:

مکن عمر ضایع به افسوس و حیف که فرصت عزیز است و الوقت سیف
(بوستان/۱۸۵)

بدین ترتیب باید گفت ضرب‌المثلهای رایج در زبان فارسی و عربی، یکی از گونه‌های مورد استفاده دهخدا در ترکیبات عربی اشعار اوست. این نوع کاربرد عربی در شعر بسیاری از شاعران دوران گذشته نیز رواج داشته است که به چند نمونه از آن نیز اشاره شد. از لحاظ محتوایی نیز باید گفت این ترکیبات در دیوان دهخدا بیشتر در

اشعاری با مضامین تعلیمی مورد استفاده قرار گرفته، و به لحاظ کارکرد مضمونی نیز مانند شعر شاعران دوران گذشته از مصادیقی است که استفاده از ترکیبات عربی در آن، شعر دهخدا را هم از لحاظ شکل و هم به لحاظ محتوا شبیه شعر سستی می‌کند.

۴. قرآن

با گذشت زمان و گسترش شعر فارسی بویژه پیوند آن با برخی از پدیده‌های فرهنگی که پیوند استوار و نزدیکی با قرآن و حدیث داشتند و نیز پدید آمدن پاره‌ای از سخنوران که افزون بر طبع توانای شاعری در قرآن و حدیث و معارف اسلامی نیز دستی پرتوان داشتند، زمینه شد تا تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی گسترش روز افزون یابد (راستگو، ۱۳۷۶: ۷).

بدین ترتیب باید گفت یکی دیگر از موضوعاتی که در دیوان دهخدا به شکل مصراعها و حتی کلمات عربی مورد استفاده قرار گرفته، آیات و مفاهیم قرآنی است که برای اشاره به نمونه این کاربرد در سطح مصراع می‌توان به بیت زیر اشاره کرد:^۴

گفتم این هجر کی شود طی گفت یَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ سَجَلٍ

(دیوان/۱۶۵)

که اشاره است به: یَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السَّجَلِ لِلْكِتَابِ (سوره انبیاء، آیه ۱۰۴): روزی که آسمان را بنورسیم مانند پیچیدن طومار کتابها.

در سطح کلمه نیز می‌توان این بیت را به عنوان نمونه در نظر گرفت:

این ندای ارجعی بشنید و رفت مرغ روحش تا فراز سدره تفت

(دیوان/۹۱)

که اشاره است به: يَا أَيُّهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً .

(سوره فجر، آیات ۲۸ و ۲۷)

و نمونه آن را می‌توان در اشعار بسیاری از شاعران سستی مشاهده کرد؛ مثلاً در شعر خاقانی:

با نفس مطمئنه قرینش کن آن چنان کاو ارجعی دهدش هاتف رضا

(دیوان خاقانی/۶)

و یا در شعر سنایی:

گوش حس باطنم کر باد اگر نشنوده‌ام با ندایت ارجعی کلّ الینا راجعون

(دیوان سنایی/۵۳۲)

بنابراین باید یکی دیگر از مفاهیم مورد اشاره در دیوان دهخدا را، که بازتابی از کلام عربی است، آیات و اشارات قرآنی در نظر گرفت. با توجه به اینکه این نوع اشاره در اشعار گوناگون دهخدا از اشعار عاشقانه تا اشعار تعلیمی دیوان او هست و معادل آن در انواع اشعار گذشته نیز مشاهده می‌شود، می‌توان این کاربرد را جزو آن قسم از ویژگیهایی به شمار آورد که شعر او را به شعر شاعران گذشته نزدیکتر می‌کند.

۵. حدیث

اشاره به حدیث نیز مانند قرآن از مضامین موجود در عبارات عربی و حتی فارسی اشعار دهخداست. در برخی ابیات اشعار دهخدا این اشاره به صورت معنایی و با کلام فارسی صورت گرفته که نمونه آن این دو بیت است:

گفت پیغمبر است و گفتی راست که نیارد کسش فزود نه کاست
در زمانه هر آن که جفت گزید نصف دینش ز کید دیور هید

(دیوان/۹۸)

که اشاره است به حدیث نبوی «مَنْ تَزَوَّجَ فَقَدْ أَخْرَزَ نِصْفَ دِينِهِ فَلْيَتَّقِ اللَّهَ فِي النَّصْفِ الْآخِرِ» (بخاری، ۱۹۸۳: ۲۲۵)

در استفاده مستقیم از زبان عربی و استفاده از احادیث در اشعار دهخدا نیز می‌توان این نمونه را در نظر گرفت:^۵

خواه «داد» ش نام کن خواهی ستم دارد او طغرای قد جفَّ القلم

(دیوان/۸۸)

که اشاره است به حدیث «جَفَّ الْقَلَمُ بِمَا هُوَ كَائِنٌ إِلَى يَوْمِ الدِّينِ» (بخاری، ۲۰۰۵: ۵)

و نمونه آن را می‌توان در شعر شاعران سنی نیز فراوان مشاهده کرد؛ مثلاً در مثنوی چنین آمده است:

من همی گویم بر او جفَّ القلم زین قلم بس سرنگون گردد علم

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/۲۱۱/۳۸۵۱)

با این وصف باید گفت کاربرد احادیث در دیوان دهخدا نیز یکی دیگر از جلوه‌گاه‌های ظهور زبان عربی در شعر اوست که همانندی فراوانی، چه از نظر شکل و روستاخت و چه از نظر نوع کارکرد، یعنی تعلیم و تربیت با شعر سنی ایجاد می‌کند.

۶. نام اشخاص، جانوران، گیاهان و اشیا در ترکیبات عربی دهخدا

عبارات و ترکیبات عربی دیوان دهخدا شامل انواع نام‌هایی است که می‌توان به شخصیت‌های مختلف تاریخی و نویسندگان معروف، نام جانوران و گیاهان به علاوه برخی از اشیا در نمونه‌هایی از اشعار او همراه با برخی نمونه‌هایی از این دست در شعر شاعران سنتی اشاره کرد:

الف: نام اشخاص^۶

قول / ابراهیم و بوالعبکی غزل لحن / اسحاقی و زریابی جزل

(دیوان/۳۴)

نام ابراهیم در این بیت اشاره است به نام ابواسحاق ابراهیم ماهان (میمون) بن بهمن ابن بسک ارْجانی، مشهور به ندیم موصلی (۱۸۸-۱۲۵ ه.ق)، موسیقیدان عهد عباسی، و نام بوالعبکی اشاره است به نام ابوالعباس بختیار، یکی از دانشمندان موسیقی، و همین‌طور اسحاقی که منظور از آن ابومحمد اسحاق بن ابراهیم بن میمون موصلی (متوفی ۲۳۵ ه.ق) از دانش‌مردان موسیقیدان عهد عباسی است (دیرسیاقی در دیوان دهخدا، ۱۳۶۲: ۳۴). نمونه اشاره به نام اشخاص را می‌توان در بسیاری از اشعار سنتی مشاهده کرد؛ مثلاً در شعر انوری:

شاعری دانی کدامین قوم کردند آن که بود ابتداشان امروقیس و انتهایشان بوفراس

(دیوان انوری/۲۶۳)

ب: نام جانوران^۷

جستن اندر قریه نمل است پیل یا کلوخ خشک اندر رود نیل

(دیوان/۹۷)

النمل (اسم): [جانورشناسی] مورچه (القیم، ذیل کلمه)

و نمونه آن در شعر منوچهری چنین آمده است:

جائی هم به کرداره چشم رنگی سها هم به کرداره چشم نملی

(دیوان منوچهری/۱۳۲)

ج: نام گیاهان (میوه‌ها)^۸

گوشت است و رُب و جوز افزار آن قاقله جزئی و جزئی ریتهقان

(دیوان/۵۰)

جوز (اسم): [گیاه‌شناسی] گردو (القیم، ذیل کلمه)؛ قاقله (اسم): [گیاه‌شناسی] یول

(القیم، ذیل کلمه) و ریبهقان (رهق- اسم): [گیاه‌شناسی] زعفران (القیم، ذیل کلمه)
برای نمونه در شعر سنتی در اشعار منوچهری چنین آمده است:
بلبل شیرین زبان بر جوز بُنِ راوی شود زنده‌باف زند خوان بر بید بُنِ شاعر شود
(دیوان منوچهری/۳۱)

د: نام برخی از اشیا^۹

نوک دشنه اندر اینجا حاکم است قاضی این خطه حله صارم است
(دیوان/۲۹)

صارم (اسم): شمشیر برنده تیز (القیم، ذیل کلمه)
هست شاهان را زمان بر نشست هول سرهنگان صارمها به دست
(مولوی، ۱۳۷۳: ۱/ ۱۵۸)
همان‌گونه که از این نمونه‌ها به دست می‌آید، استفاده از نامهای مختلف (اشخاص، گیاهان، جانوران و اشیا) یکی دیگر از جلوه‌گاه‌های استفاده از زبان عربی در اشعار دهخداست که در شعر شاعران گذشته نیز نمود فراوانی دارد. این نوع استفاده از زبان عربی به لحاظ محتوایی در انواع اشعار دهخدا وجود دارد و منحصر به موضوعی خاص نیست؛ بنابراین می‌توان این طرز استفاده از عربی را نیز جزء همانندیهایی شعر دهخدا با شعر گذشتگان در نظر گرفت.

۷. سایر معانی و مفاهیم متجلی در عبارات و مصرعهای عربی دیوان دهخدا
علاوه بر آنچه تاکنون به عنوان معانی و موضوعات مختلف عبارات عربی در اشعار دهخدا بررسی شد، مفاهیم و نامهای دیگری نیز با بسامد کمتری در عبارات عربی شعر او ظهور یافته است که می‌توان به برخی از مهمترین آنها به این شرح اشاره کرد:
۱. نام سرزمینها و اماکن عربی^{۱۰}

نه دجله به خود نیلگون می‌رود کز اربل در آن سیل خون می‌رود
(دیوان/۱۲۴)
اربِل، قلعه‌ای استوار و شهر بزرگ از اعمال موصل است (دبیرسیاقی در دهخدا، ۱۳۶۲: ۱۲۴).
این نوع حضور نام سرزمینها و اماکن عربی از پرتکرارترین تجلی‌گاههای حضور زبان عربی در اشعار فارسی و نمونه‌های آن فراوان است؛ مثلاً در دیوان خاقانی:
جبریل خاطب عرفات است روز حج از حج تیغ و از جبل الرحمه منبرش
(دیوان خاقانی/۲۱۸)

جبل الرحمه، کوه کوچکی است که در صحرای عرفات بر بالای آن دعا می خوانند.
۲. برخی مناصب و مقامها و شغلها:^{۱۱}

صاحب الشرطة نقیب و محتسب صاحب حرس آن کلان کلب کلب
(دیوان/۴۲)

شرطه (اسم): پاسبان و صاحب الشرطة: رئیس پلیس (القیم-ذیل کلمه)
حرس (اسم): نگهبان (القیم-ذیل کلمه)
نقیب (نقب-اسم): رئیس و پیشوا (القیم-ذیل کلمه)
پس نقیبان پیش اعرابی شدند بس گلاب و لطف بر رویش زدند
(مولوی، ۱۳۷۳: ۴/۵۰۲)

من نه آن زدم که ترک شاهد و ساغر کنم محتسب داند که من این کارها کمتر کنم
(حافظ/۴۶۹)

۳. حروف و یا کلمات پر کاربرد در زبان عربی^{۱۲}

گرچه لا و نعم، لم چه و چون نیست در حکم قادر بی چون
(دیوان/۶۵)

و نمونه آن در غزلیات سعدی چنین است:
با آن که می بینم جفا امید می دارم وفا چشمانت می گوید که لا ابروت می گوید نعم
(سعدی/۱۰۹)

۴. اعداد مختلف به زبان عربی^{۱۳}

شکر فضلش گر چو سوسن ده زبان باشدم، عشری به عمری کی توان
(دیوان/۴۴)

برای نمونه می توان به بیتی از ناصر خسرو اشاره کرد:
سقراط اگر به رجعت باز آید عشری گمان بریش ز عشرینم
(دیوان ناصر خسرو/۱۳۵)

همان گونه که پیداست این نوع استفاده از عربی در اشعار دهخدا در بسیاری از اشعار گذشتگان هست که نمونه هایی از آن بر شمرده شد. به این ترتیب باید گفت این نوع کاربرد زبان عربی در اشعار دهخدا نیز یادآور همان شکل استفاده از عربی در شعر شاعران فارسی زبان است.

۵. اصطلاحات خاص و تاریخی

بنوالا حرار و آزادان بُدی ما را لقب ز اول به گردن بندگی را یوغ در آخر نمی خواهم
(دیوان/۱۷۱)

«بنوالاحرار: نام فرزندان گروهی از ایرانیان که به دوران پادشاهی خسرو انوشیروان به یاری سیف بن ذی یزن گسیل شدند و یمن را گشودند... عربها تمامی ایرانیان را از دیرباز احرار و بنوالاحرار می خواندند» (دایرة المعارف بزرگ فارسی، ذیل ابناء). کاربرد ترکیب عربی بنوالاحرار در شعر دهخدا باعث به وجود آمدن کارکردی ویژه در نوع استفاده او از زبان عربی شده به گونه‌ای که سبب شده است شعر او نامحسوس یادآور شعر شاعران ایرانی تبار شعوبی روزگار بنی‌امیه و بنی‌عباس گردد؛ یعنی شعر شاعرانی را به یاد می‌آورد که با زبان عربی، اعراب و کلاً بیگانگان را تحقیر، و به خود و نژاد و سرزمینشان افتخار، و با استفاده از زبان بیگانه، بیگانه‌ستیزی می‌کردند. با همین رویکرد حتی می‌توان تکرار برخی کلمات خاص عربی به جای فارسی را نیز مد نظر قرار داد؛ مثلاً کلمه «عدو» به معنای «دشمن» در دیوان دهخدا چندین بار تکرار شده که می‌تواند به عنوان مصداقی قابل تأمل در نوع استفاده دهخدا از زبان عربی در ساختار کلی اشعار او در نظر گرفته شود.

نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه ذکر شد، می‌توان به طور خلاصه نتایج این پژوهش را بدین‌گونه بیان کرد:

۱. نوع استفاده ظاهری از کلام عربی در اشعار دهخدا شامل کلمات، ترکیبات، مصرعها و بیت‌های کامل است که همه این گونه‌ها در شعر شاعران گذشته نیز هست.
۲. مضامین عشق و باده‌ستایی، برخی اصطلاحات، احکام و ترکیبات دینی به علاوه اشاره به مقام و مناصب رایج در گذشته به زبان عربی (شرطه، نقیب، محتسب، خلیفه، امیرمؤمنان و...) و همین‌طور استفاده از برخی ترکیبات خاص با بار سیاسی-تاریخی مثل بنوالاحرار از مضامین و عبارات عربی اشعار دهخداست که با رویکردی انتقادی و تجددخواهانه، بیانگر نوع مضامین رایج در دوران مشروطه است که با فضای فکری و جدید و اندیشه نوگرای آن دوره تطابق دارد.
۳. قرآن و حدیث و امثال و حکم یکی دیگر از مضامین متجلی در عبارات عربی اشعار دهخداست که در گونه شعر تعلیمی با تأکید بر مضامین مذهبی، شعر او را هم از لحاظ شکل و هم از لحاظ محتوا به شعر سنتی نزدیک می‌کند.

۴. استفاده از انواع نامها و برخی حروف و کلمات و اعداد به زبان عربی در انواع اشعار دهخدا به چشم می‌خورد به طوری که در برخی اشعار با توجه به سایر ابیات آن شعر در فضایی انتقادی از نوع مضامین جدید کاربرد یافته و یا اینکه در اشعاری با درونمایه‌های کلی تعلیمی و عاشقانه و... شبیه به آنچه در گذشته مورد نظرشاعران بوده به کار گرفته شده است. در واقع این نوع کارکرد عربی در انواع اشعار دهخدا هست و به لحاظ محتوایی شامل هر دو گروه مضامین، یعنی هم مفاهیم نوگرایانه و انتقادی و هم درونمایه‌های ثابت رایج در شعر گذشتگان است.

۵. به عنوان جمع‌بندی این بررسی باید گفت، استفاده از زبان عربی در شعر دهخدا در روستا و ساخت و ظاهر، شعر او را شبیه شعر شاعران گذشته می‌کند، که شکل رایج شعر دوران مشروطه نیز هست؛ اما به لحاظ محتوایی این گونه کاربرد عربی، گاهی هماهنگ با مضامین انتقادی و سیاسی و طرح مسائل جدید رایج در دوران مشروطه بوده با نوع کارکرد سنتی آن متفاوت است و گاهی در برگیرنده همان مسائل مطرح شده در شعر گذشته در موضوعات مختلف و مطابق با الگوی سنتی است.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- نمونه بیشتر، ص ۳۶.
- ۲- نمونه‌های بیشتر ص ۱۸، ۲۲، ۸۱، ۸۹ و ۱۱۱.
- ۳- نمونه‌های بیشتر در ص ۶۵، ۲۵ و ۹۰.
- ۴- نمونه‌های بیشتر، ص ۱۱۸ و ۱۵۱.
- ۵- نمونه‌های بیشتر، ص ۴۸ و ۸۸.
- ۶- نمونه‌های بیشتر، ص ۴۰، ۷۲ و ۱۰۳.
- ۷- نمونه بیشتر، ص ۴۲ و ۱۰۱.
- ۸- ص ۲۵ و ۱۲۳ و ۱۵۹ و ۱۹۰.
- ۹- ص ۴۰ و ۱۰۵ و ۱۲۵ و ۱۷۳.
- ۱۰- نمونه‌های بیشتر، ص ۳۵.
- ۱۱- ص ۳۵ و ۳۹ و ۴۲.
- ۱۲- نمونه‌های بیشتر، ص ۲۶.
- ۱۳- ص ۵۷ و ۷۲.

منابع

۱. قرآن کریم
۲. آذرنوش، آذرتاش؛ چالش میان فارسی و عربی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.
۳. آرین پور، یحیی؛ از نیما تا روزگار ما؛ ج سوم، چ چهارم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۲.
۴. ابونواس، الحسن بن هانی؛ دیوان ابونواس؛ تصحیح احمد عبدالمجید الغزالی، بیروت: انتشارات دارالکتب العربی، ۲۰۰۵.
۵. انوری، علی بن محمد؛ دیوان انوری؛ به تصحیح محمد تقی مدرس رضوی، چ چهارم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۲.
۶. بحار الأنوار، چ دوم، مجلد ۱۰۰، بیروت: دار احیاء التراث العربی، ۱۹۸۳.
۷. بخاری، ابو عبدالله محمد بن اسماعیل؛ صحیح بخاری؛ تحقیق صدقی جمیل الاعطار، ج ۷، بیروت: انتشارات دارالفکر، ۲۰۰۵.
۸. خاقانی، افضل الدین بدیل بن علی نجار؛ دیوان خاقانی؛ به کوشش ضیاء الدین سجادی، چ دوم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۵۷.
۹. دائرة المعارف بزرگ اسلامی، مجلد دوم، تهران: انتشارات مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
۱۰. دودپا، عمر. تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی؛ ترجمه سیروس شمیسا، تهران: انتشارات صدای معاصر، ۱۳۸۲.
۱۱. دهخدا، علی اکبر؛ امثال و حکم؛ ج اول، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.
۱۲. دهخدا، علی اکبر؛ دیوان دهخدا؛ به کوشش محمد دبیرسیاقی، چ سوم، تهران: انتشارات تیراژه، ۱۳۶۲.
۱۳. راستگو، محمد؛ تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۶.
۱۴. رودکی، ابو عبدالله جعفر بن محمد؛ دیوان رودکی؛ تصحیح جهانگیر منصور، چ دوم، تهران: انتشارات دوستان، ۱۳۸۱.
۱۵. زرین کوب، عبدالحسین؛ مجموعه اشعار دهخدا؛ مجله انتقاد کتاب، شماره ۴، فروردین ۱۳۳۵.
۱۶. سروری فخر، محمود؛ ضرب المثل های فارسی؛ چ دوم، تهران: انتشارات پل، ۱۳۸۵.
۱۷. سعدی، مصلح الدین؛ بوستان؛ به تصحیح غلامحسین یوسفی، چ دوم، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۳.
۱۸. سعدی، مصلح الدین؛ غزل های سعدی؛ تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵.

۱۹. سنایی، ابوالمجد مجددبن آدم؛ **دیوان سنایی غزنوی**؛ به کوشش محمد تقی مدرس رضوی، تهران: انتشارات ابن سینا، ۱۳۶۲.
۲۰. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ **از عصر جامی تا روزگار ما**؛ ترجمه حجت‌الله اصیل، چ دوم، تهران: انتشارات نی، ۱۳۸۲.
۲۱. شمیسا، سیروس؛ **سبک‌شناسی شعر**، چ دوم از ویرایش دوم، تهران: انتشارات میترا، ۱۳۸۵.
۲۲. عمادی حائری، اسماعیل؛ **گنجینه ادب یا امثال و حکم رایج در زبان عربی**؛ بابل: بی‌نا، ۱۳۵۸.
۲۳. الفاخوری، حنا؛ **تاریخ ادبیات عربی**، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۱.
۲۴. فرخی، ابوالحسن علی بن جولوغ؛ **دیوان فرخی سیستانی**؛ به کوشش محمد دبیرسیاقی، چ چهارم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۱.
۲۵. فردوسی، ابوالقاسم **شاهنامه**؛ تصحیح سعید حمیدیان، ج پنجم، مجلد دوم، تهران: نشر داد، ۱۳۷۴.
۲۶. القیم، عبدالنبی؛ **فرهنگ معاصر عربی-فارسی**؛ چ چهارم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۴.
۲۷. منوچهری، احمد بن قوص **دیوان منوچهری دامغانی**؛ به اهتمام محمد دبیر سیاقی، چ ششم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۵.
۲۸. مولوی، جلال‌الدین؛ **محمد‌مثنوی معنوی**؛ مقدمه بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۷۳.
۲۹. ناصر خسرو، ابومعین حمیدالدین؛ **دیوان ناصر خسرو**؛ تصحیح مجتبی مینوی-مهدی محقق، چ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۶۵.
۳۰. نظامی، الیاس بن یوسف؛ **مخزن‌الاسرار**؛ تصحیح برات زنجانی، چ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
۳۱. نفیسی، علی‌اکبر؛ **فرهنگ نفیسی (ناظم‌الاطبا)**؛ چ پنجم، تهران: انتشارات خط سوم، ۱۳۴۳.

تصحیح چند بیت از دیوان اثیر اخسیکتی

دکتر احمد رضا یلمه‌ها

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
واحد دهقان

چکیده

اثیرالدین اخسیکتی، شاعر پارسیگوی اواخر قرن ششم هجری و از شاعران ورزیده طبع و چیره‌زبان در ایجاد معانی و مضامین نو و از قصیده‌سرایان معروف زبان فارسی است که در اخسیکت از محال فرغانه ماورالنهر می‌زیسته است. دیوان این شاعر، تنها یک بار، آن هم در مرداد ماه ۱۳۷۷، توسط استاد رکن‌الدین همایونفرخ، تصحیح شده و به چاپ رسیده است. این چاپ شامل مقدمه‌ای در شرح احوال شاعر، روش تصحیح و بازنویسی مطالب تذکره‌نویسان درباره اثیر اخسیکتی است. با اینکه مصحح چند نسخه خطی را با یکدیگر مقابله و مقایسه کرده و در تصحیح آن زحمات فراوانی کشیده است ^{۱۴۹} به دلیل تأخیر نسخه‌های مقابله شده و نیز بدخوانیها و ناخوانیهای متعدد مصحح از نسخه اساس و نیز حذف و جابه‌جایی مضاربع، بسیاری از ابیات این دیوان، همچنان مبهم و مشکوک باقی مانده است و بسیاری از اشعار نیز کاستیهای فراوانی دارد. نگارنده با دسترسی به چند نسخه کهن از دیوان این شاعر و مطابقه و مقایسه آن نسخ با نسخه چاپی، شمار فراوانی از تحریفات، تصحیفات، اغلاط، ابهامات، تعقیدات و اختلالات وزنی این دیوان را تصحیح، و برخی از آن ابیات را در این مقاله ارائه کرده است؛ کلماتی چون «مضا»، «وغا»، «غریم»، «اسل»، «نعیب» و «اوبار» که با تحریف و تبدیل به صورت «قضا»، «دغا»، «عظیم»، «عسل»، «به عیب» و «ادبار» درآمده است. **کلید واژه‌ها:** دیوان اثیر اخسیکتی، شعر فارسی، تصحیح نسخه‌های خطی، تحریف و تصحیح در نسخه‌های خطی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۸/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۱/۲۲

مقدمه

ابوالفضل محمدبن ابی‌طاهر از شعرای پارسیگوی اواخر قرن ششم و از مشاهیر شعر و ادب فارسی است. وی در اشعارش خود را اثیر و گاه اثیراخیسیتی نامیده است (فروزانفر، ۱۳۵۰: ۵۳۲). نسبت او به اخسیکت از شهرهای فرغانه، واقع در ماورالنهر است. اثیرالدین در بیشتر قالبهای شعر فارسی، طبع‌آزمایی و هنرنمایی کرده، اما هنر اصلی او بیشتر در قصیده‌سرایی است و سخن‌سنجان، وی را از قصیده‌سرایان تراز اول به‌شمار آورده‌اند. وی با برخی از شاعران معاصر خویش، مناظراتی داشته و میان او و خاقانی و مجیر بیلقانی کار به تعریض و هجو نیز کشیده است (صفا، ۱۳۷۳: ۷۰۹/۲).

اثیر در آوردن ردیفهای شعر دشوار، ترکیبهای تازه، آفریدن مضامین نو و به کارگیری صنایع ادبی و بهره‌گیری از دانشهای فراوان خود، مهارت نشان داده است؛ لیکن پایبندی وی به آوردن مضامین دشوار و بهره‌گیری از اصطلاحات علمی و فلسفی، موجب دیریابی معانی برخی از ابیات او شده و از جذابیت و ملاحظت آنها کاسته است (فروزانفر، ۱۳۵۰: ۵۳۳). برخی در مقام داوری، شعر او را برتر از انوری و خاقانی دانسته‌اند (دولتشاه، ۱۳۳۶: ۹۶ و همایونفرخ، ۱۳۳۷: ۷۵)، ولی به گفته دولتشاه: «انصاف آن است که هر یکی از این سه فاضل را شیوه‌ای است که دیگری را نیست: اثیر، سخن را دانشمندانه می‌گوید و انوری سخن را نیکتر رعایت می‌کند و خاقانی از لحاظ طمطراق لفظ بر همه تفضیل دارد» (دولتشاه، همان). دیوان اثیراخیسیتی که شامل ۶۵۳۲ بیت است در مردادماه سال ۱۳۳۷ از سوی کتابفروشی رودکی به چاپ رسیده است و از آنجا که شمار ابیات دیوان او را تا هشت هزار بیت نوشته‌اند، آن چاپ دربردارنده تمام اشعار نیست. این چاپ، شامل مقدمه‌ای در شرح احوال شاعر، روش تصحیح و مطالب تذکره‌نویسان درباره اثیر در ۱۱۲ صفحه است. مصحح پس از جمع نظریات تذکره‌نویسان به استنتاج از شروح احوال یاد شده، سبک شعری اثیر و نیز معاصران و ممدوحان شاعر می‌پردازد. متن دیوان نیز شامل ۴۲۱۴ بیت از قصاید، ۱۳۶۱ بیت از غزلیات، ۵۵۷ بیت قطعه، ۲۴ بیت از مفردات، ۲۳۴ بیت ترجیعات و ۱۴۲ بیت از رباعیات است و در مجموع ۶۵۳۲ بیت از دیوان این شاعر را در بر دارد. در این تصحیح از چهار نسخه و یا مجموعه، مکتوب به قرن یازدهم و یک نسخه بدون تاریخ، متعلق به قرن دوازدهم و نیز نسخه‌ای مکتوب به سال ۱۲۶۱ (نسخه ص) استفاده شده است.

نسخه یادشده به قلم کاتبی به نام محمد سرخوش در ربیع‌الثانی ۱۲۶۱ هجری نوشته شده، کاتب در پایان آن می‌نویسد: «به دست خط اقل‌الشعرا، محمدصادق سرخوش در ارض فیض قرین، مشهد مقدس صورت تحریر یافت، اما چون نسخه اصل به غایت مغلوط بود، ابیات خالی از غلطی نیست با اینکه نهایت دقت شد از خوانندگان التماس دعای خیری هست».

این نسخه به عنوان نسخه اساس مصحح در تدوین دیوان این شاعر بوده است. مصحح در مقدمه می‌نویسد: «با استفاده از نسخی که یاد شد، متن نسخه ص را که در صحت نسبت به سایر نسخ مزیت داشت، متن قرار داد و سایر اختلافات و اضافات نسخ دیگر را با آن سنجید و به آن افزود و تصحیح را به روش کارل لاخمان^۱ انجام داد» (مقدمه ص ۱۴).

قدیمترین نسخه موجود از دیوان اثیر اخسیکتی، مجموعه‌ای است با نام دواوین سته، شامل اشعار شش شاعر مکتوب به سال ۷۱۳ هجری که ۵۷۸۵ بیت از اشعار این شاعر را در بردارد.^۲ این نسخه که اصل آن در کتابخانه ایندیا آفیس لندن نگهداری می‌شود، توسط علامه قزوینی در سال ۱۳۱۰ شمسی در قطع بسیار بزرگ عکسبرداری شده است. مصحح دیوان اثیر اخسیکتی در مقدمه دیوان می‌نویسد: «به راهنمای استاد ارجمند علامه دانشمند، جناب آقای مجتبی مینوی از آن مطلع و این نسخه برای مدت بسیار کوتاهی در اختیار نگارنده، قرار گرفت و متأسفانه چنانکه انتظار داشت، نتوانست به علت قلت مدت از آن استفاده کند و طی این مدت کوتاه، فقط توانست چند غزل و قطعه که در سایر نسخ نبود از آن استنساخ و رونویس کند که در دیوان حاضر هر جا از این نسخه استفاده شده است در زیر یادآوری گردیده و علامت س برای آن انتخاب شده است» (همایونفرخ، مقدمه، ص ۱۳).

چنانکه ذکر گردید، مصحح دیوان اثیر با وجود اطلاع از چنین نسخه نفیس (که در نفاست و ارزش این نسخه، علامه قزوینی مقدمه‌ای بر نسخه عکسی آن مرقوم کرده‌اند)، نسخه متأخر و مغلوط مکتوب به سال ۱۲۶۱ را که سرشار از اغلاط و تحریفات و تصحیفات است به عنوان نسخه اساس قرار داده و مجموعه‌ای از دیوان این شاعر را تدوین کرده است که بسیاری از ابیات آن همچنان مبهم، مشکوک، ناقص و محرف باقی مانده و مصحح نیز در حاشیه بسیاری از ابیات به عدم تصحیح نهایی و مغلوط و مغشوش بودن آن اشاره کرده است. نگارنده این سطور با در دست داشتن

نسخه اساس مصحح (مکتوب به سال ۱۲۶۱ هجری) که در فهرست نسخ خطی منزوی ذکر نشده و شامل دو دیوان از اشعار اثیراخیسکتی و اثیر اومانی است و نیز عکسی از نسخه مکتوب به سال ۷۱۳ هجری (به عنوان اقدام نسخ موجود از دیوان این شاعر) و نیز چند نسخه خطی دیگر از این شاعر از جمله نسخه مکتوب به سال ۹۹۶ هجری، متعلق به کتابخانه مجلس شورای اسلامی، نسخه ۱۰۲۰ هجری، متعلق به کتابخانه ملی و نسخه‌ای با تاریخ کتابت ۱۰۳۹ هجری متعلق به کتابخانه آستان قدس رضوی، شامل ۲۲۶ صفحه و بالغ بر ۵۰۰۰ بیت از دیوان اثیراخیسکتی و نیز چند نسخه و مجموعه دیگر با مطابقه و مقابله متن دیوان چاپی با نسخ موصوف با تحریفات و تصحیفات فراوانی از ابیات این شاعر، روبه‌رو شده است که در زیر به برخی از تفاوت‌های متن چاپی استاد همایونفرخ با ضبط نسخه‌های در دسترس اشاره می‌شود.^۳

اشکالات و کاستیهای دیوان	۱. تحریفات
	۲. بدخوانیها و ناخوانیها
	۳. تصحیحات قیاسی
	۴. اغلاط چاپی
	۵. جابه‌جایی، تعویض و ترکیب مصرعها

تحریفات

ص ۳۹ بیت ۱۴:

به ولوع گلاب در قلزم از طهارت تهی نگرده آب
در ضبط نسخه‌های کهن از جمله نسخه ۷۱۳ و نسخه ۱۰۳۹ می‌خوانیم:
به ولوع گلاب در قلزم از طهارت تهی نگرده آب

واژه «ولوع» به معانی آب خوردن سگ به اطراف زبان از ظرف و نیز درکردن زبان خود را در آن و جنبانیدن است (لغت‌نامه) و کلمه ولوع که مصحح در لغت‌نامه دیوان آن را حریص شدن معنی کرده‌اند با مفهوم بیت ناسازگار است. این مضمون را خاقانی چنین بیان کرده است:

خود به ولوع سگی، بحر نگرده نجس خود به وجود خری، خلد نیابد و با^۴

(دیوان، ج ۱: ۵۷)

ص ۴۰ بیت دوازدهم

دمنه تبعان ز بیم پنجه من درفتاده چو شنزبه به خلاب:
 در ضبط نسخه‌های موجود از جمله اقدم نسخ، این بیت چنین ضبط شده است:
 دمنه تبعان زبیم پنجه من درفتاده چو شتر به به خلاب:
 ترکیب «دمنه طبع» به معنی دارای خوی و سرشت دمنه و فریبکار بودن (سجادی، ۵۳۸:۱۳۸۲) در اشعار دیگر اثیر به کار رفته است:
 سردی هر دمنه طبع کرد مرا گرم لیک شیر هنر پیشه/م بک ندارم ز تب
 (دیوان: ۳۱)

و خاقانی نیز چنین گوید:
 سراییم دمنه طبع و مرا طالع است اسد من پای در گل از غم و حسرت چو شنزبه^۵
 (دیوان، ج ۱: ۱۲۴۱)
 و در هر دو بیت از خاقانی و اثیر به اصل داستان و در گل ماندن شنزبه اشاره شده است. در **کلیله و دمنه** می‌خوانیم: «و با وی دو گاو بود یک را شنزبه نام و دیگر را نندبه و در راه خلایبی پیش آمد، شنزبه در آن بماند» (کلیله و دمنه، ۱۳۷۱: ۶۰).

ص ۵۸ بیت پنجم:

عقل بر نام قدر تو نرسد زانکه نه قافله فلک دون است

۱۵۳



بیت به این صورت، نامفهوم و مغشوش است. در ضبط نسخه‌های کهن می‌خوانیم:

عقل بر بام قدر تو نرسد زانکه نه پایه فلک دون است

در ادامه قصیده چنین می‌خوانیم:

آتش آفتاب را ز حمل بهر طنز مزاج کانون است

به جای واژه بی‌ارتباط «طنز» در مصراع اخیر که در نسخه بدل مصحح ارجمند «طبع» ثبت گردیده، مطابق با قدیمیترین نسخه «طبخ» صحیح است.

ص ۹۱ بیت اول:

پیش تو میان بستم، چون رمح ز دینی گوهر ز زبان رسته، چون تیغ مه‌د

مصراع اول به همین صورت مبهم و مغلوط در متن چاپی مضبوط است. در ضبط نسخه‌های کهن می‌خوانیم:

پیش تو میان بستم چون رُدینی گوهر ز زبان رسته چو شمشیر مه‌د

کلمه «رُدینی» منسوب به رُدینه، نام زنی است که نیزه درست می‌کرد (لغت‌نامه) و این

مفهوم با معنی بیت سازگار و «رمح زدینی» بی ارتباط است.

ص ۱۰۹ بیت دوم:

آنکه در هیجا به مار مقررعه با خصم ملک
کار رمح خطی و تیغ ممهد می کند
در ضبط نسخه های قدیم و جدید دیوان، چنین می خوانیم:
آنکه در هیجا به شیب مقررعه با خصم ملک
کار رمح خطی و تیغ ممهد می کند
«شیب مقررعه» به معنی دنباله و رشته تازیانه است و در اشعار خاقانی نیز به کار رفته
است؛ از جمله:

جنبید شیب مقررعه صبح هم کنون
ترسم که نقره خنگ به بالا بر افکند
(دیوان: ۱۳۳)

و در مصراع دوم اثیر به جای «تیغ ممهد»، «تیغ ممهد» به معنی شمشیر هندی و
شمشیر برنده جواهردار صحیح است.

ص ۱۱۰ بیت اول:

ماه اگر حمل سلاحش را نمی بندد نطق
خور چرا داغ سیه فامش مزرد می کند
در نسخه های تازه یافته چنین می خوانیم:
ماه اگر حمل سلاحش را نمی بندد نطق
خور چرا درع سیه فامش مزرد می کند
درع مزرد، زره حلقه حلقه است (لغت نامه). «زره به فتح اول و دوم، حلقه های خود
و زره بود و زرد داخل شدن حلقه های زره است در یکدیگر» (شهیدی، ۱۳۷۶: ۱۶۲).
انوری گوید:

تا شکل گنبد فلک و جرم آفتاب
چون درقه مکوکب و درع مزرد است
(دیوان، ص ۵۶)

ص ۱۱۵ بیت هشتم:

جناب شاه قزل ارسلان که خدمت اوست
سجودگاه جناب و مراغه جای خمود
در ضبط نسخه های ۷۱۳ و ۱۰۳۹ هجری چنین می خوانیم:
جناب شاه قزل ارسلان که خدمت اوست
سجودگاه جناب و مراغه جای خمود
«جباه» جمع جبهه به معنی پیشانیهاست و «خدود» نیز جمع خدّ به معنی صورتها و
چهره هاست و منظور از مراغه نیز به خاک غلتیدن است. در چهارمقاله می توانیم: «ایشان
خود بی خاک مراغه کردند» (معین، ۱۳۷ ص ۳۰) قآنی گوید:
به خاک بندگی او مزین است خدود
به داغ پیروی او موسّم است جباه

ص ۱۲۰ بیت چهارم:

گردون، زشرف بر آستان دوزد ور باز سخا در آستین دارد
در نسخه ۷۱۳ و ۱۰۳۹ هجری دیوان، مصراع دوم چنین است: «دریا ز سخا در
آستین دارد» و با توجه به مصراع اول، صحیح هم چنین است.

ص ۲۲۲ سطر نهم:

نگسلد چرخ پیرمان از بیخ که دو شاخیم و هر دو برماهیم
صحیح بیت مطابق با نسخه ۷۱۳ و ۱۰۳۹ چنین است:
نگسلد چرخ پیرمان از بیخ که دو شاخیم و هر دو برناهیم
کلمه «برناه» که ساخت دیگری از «برنا» به معنی جوان است به علت بی‌دقتی کاتبان
به صورت «برماه» و در نسخه بدل «پرمه» تحریف شده است.

ص ۲۲۶ سطر نهم:

مپسند آنکه شکایت رود از بخت مرا بلبلم خیره مفرمای به عیب زغنم
در قدیمیترین نسخه از دیوان می‌خوانیم:
مپسند آنکه شکایت رود از بخت مرا بلبلم خیره مفرمای نعیب زغنم
کلمه «نعیب» به معنی بانگ زاغ و کلاغ (آندراج) با مفهوم بیت، سازگارتر است و
این واژه بر اثر اشتباه ناسخان به صورت «به عیب» تحریف شده است.

بدخوانیها و ناخوانیها

ص ۵۰ یست ششم:

سوگند می‌خورم به حسام سرافکنت کاندِر فضا خیال قضای مقلّر است
در همه نسخه‌های قدیم و جدید دیوان اثیر به جای واژه بی‌ارتباط «فضا»، «مضا» به
معنی برندگی و تیزی (شمشیر) ضبط گردیده است. گفتنی است در نسخه اساس
مصحّح نیز «مضا» ضبط شده است که این تحریف از بدخوانیهای مصحح از اصل
نسخه است.

ص ۵۵ بیت شانزدهم:

چون حسن وقت سخا زریاش است چون علی روز دغا کرار است
در نسخه‌های قدیم و جدید دیوان این شاعر به جای «دغا»، «وغا» ضبط شده و
صحیح هم، همین است؛ چرا که «دغا» به معنی نادرست و دغل با مفهوم بیت ناسازگار
و «وغا» به معنی جنگ و کارزار با معنی بیت سازگاری دارد. گفتنی است این تحریف

در چند بیت دیگر از دیوان این شاعر، مشهود است و اگر به همین یک مورد ختم می‌شد، می‌توانستیم آن را از اغلاط چاپی دیوان به شمار آوریم (با اینکه مصحح سعی کرده تمامی متن را از اغلاط چاپی، خالی و عاری کند). در بیتی دیگر از این شاعر می‌خوانیم:

ز آب تیغ او حشر کرده است باد سست کوش در دغا زآن شیر رایت را مؤبد می‌کند
(دیوان: ۱۱۰)

و نیز این

در دغا باز مخالف شکن است در سخن طوطی خوش گفتار است
(دیوان: ۵۶)

که در هر دو بیت به جای «دغا»، «وغا» صحیح است و در نسخه اساس مصحح نیز وغا ضبط شده است.

ص ۶۶ بیت پنجم:

هم مالک دریاست زمین هم ملک کان بر جای عظیم است ولی نیک ادا نیست
تمامی نسخه‌های جدید و قدیم چنین است:

هم مالک دریاست زمین هم ملک کان بر جای غریم است ولی نیک ادا نیست
«غریم» به معنی وامدار و بدهکار است (لغت‌نامه) و این مفهوم با مصراع ثانی سازگار است. گفتنی است در نسخه اساس مصحح نیز «غریم» ضبط شده که مصحح آن را «عزیم» خوانده است و سپس به «عظیم» بدل کرده و «عزیم» را به حاشیه برده است. چنین بدخوانی و تحریفی در بیتی دیگر از دیوان این شاعر نیز مشهود است:

ای دام رزق را به سخا، دست تو عزیم وی عمر ملک را به بقا، کلک تو ضمان
(دیوان: ۲۵۹)

و مطابق با اقدام نسخ، صحیح بیت چنین است:

ای وام رزق را به سخا، دست تو غریم وی عمر ملک را به بقا، کلک تو ضمان
ص ۱۰۱ بیت هشتم:

بازو و برزت قوی بادا که چنگال اجل فقر را در پای آن، دست توانگر می‌کشد
در نسخه ۷۱۳ و ۱۰۳۹ به جای مصراع اول چنین ضبط شده است: «بازوی برت قوی بادا که چنگال اجل...» و مصحح برت را «ناز وی برت» خوانده و به حاشیه دیوان برده است.

ص ۱۳۷ بیت هفتم:

تو شادی زی که فرو برد بد سگال تو را خیال کین تو چون ازدهای جان ادبار
بیت به همین صورت مبهم و مغلوپ در متن دیوان چاپی ضبط شده است. در
نسخه‌های ۷۱۳ و ۱۰۳۹ هجری چنین می‌خوانیم:

تو شادی زی که فرو برد بدسگالان را خیال کین تو چون ازدهای جان اوبار
کلمه «اوبار» که در متن چاپی با بدخوانی به صورت «ادبار» ثبت شده از مصدر
«اوباردن» و «اوباریدن» به معنی بلعیدن و فروبردن است و چنین تحریفی در بیت زیر از
دیوان اثیر نیز مشهود است:

مثال تیغ که بود آسمان کوکب سوز خیال رمح که بود ازدهای کوه ادبار
(دیوان: ۱۷۳)

گفتنی است در بیت دیگر از اثیر چنین می‌خوانیم:

هر آنکه درشکند با تو کین به کاسه سر به یک پیاله بیوباردش دهان سعیر
(دیوان: ۱۴۱)

که این بیت نیز در بیشتر نسخه‌های موجود (از جمله نسخه اساس مصحح) چنین
آمده است:

هر آنکه درشکند با تو کین به کاسه سر به یک پیاله بیوباردش دهان سعیر
و مصحح «بیوباردش» را به اشتباه «بیوماردش» خوانده است. گفتنی است ترکیب
«جان اوبار» در بیت مورد بحث در دیوان خاقانی نیز به کار رفته است:

مار کز روی زهد خاک خورد ریزد از کام زهر جان اوبار
(دیوان: ۱۹۶)

ص ۱۸۵ سطر نهم:

این بار خصل بفکن و دست گرو ببر گستاخ داو خواه و تمام مذب بباز
به‌جای واژه بی‌ارتباط «مذب» در همه نسخه‌های موجود «ندب» ضبط شده و
صحیح هم، همین است. «ندب» داو کشیدن بر هفت در بازی نرد است و آن را به عربی
عذرا خوانند چون از هفت بگذرد و به یازده رسد، آن را تمامی ندب و داو فره گویند
(آندراج) و شاعر با مراعات‌النظیر، ارتباط خصل، دست، گرو، داو و ندب باختن را در
نظر داشته است. این تحریف از بدخوانی نسخه مصحح است؛ چرا که در نسخه اساس
مصحح (مکتوب به سال ۱۲۶۱) نیز «ندب» به کارفته است.

ص ۳۰۵ سطر ششم:

تو را حمایل شمشیر بس قوی حرزی است ز شر مندل این جاودان نیرنگی
بیت به همین صورت مغلو ط و مبهم در متن دیوان ثبت شده اما در نسخه اساس
مصحح، بیت چنین است:

تو را حمایل شمشیر بس قوی حرزی است ز شر تنبل این جاودان نیرنگی
واژه «تُنبل» به معنی مکر و حيله (آندراج) با مفهوم بیت سازگاری دارد. همچنین
«جاودان» مغلو ط و «جاودان» به معنی جادوگران صحیح است. گفتنی است در نسخه
اساس مصحح نیز بیت به صورت صحیح ضبط شده و این تحریف نیز از بدخوانیهای
مصحح از اصل نسخه است.

تصحیحات قیاسی

ص ۱۱۹ سطر هفتم:

بی یاد تو هر حرف که در گام بجنبد حقا که گزاینده تر از نوک عسل شد
گفتنی است قصیده‌ای که این بیت در آن مندرج است، فقط در یک نسخ در
دسترس مصحح وجود دارد و چنانکه مصحح در حاشیه قصیده نوشته‌اند، تصحیح
قیاسی شده و اصل در ذیل صفحه آورده شده است (دیوان: ۱۱۷). در نسخه اساس
مصحح به جای «عسل»، «عمل» به کار رفته و مصحح آن را با تصحیح قیاسی به
«عسل» بدل کرده‌اند که آن هم غلط است. در اقدام نسخ و نیز نسخه ۱۰۳۹ هجری
«اسل» به معنی تیر و نیزه (لغت‌نامه) ضبط شده که صحیح هم، همین است.

ص ۱۲۰ بیت دوازدهم:

درکان جهان گرفت اشعارش چون نام ثنات بر نگین دارد
این بیت نیز در قصیده‌ای مندرج است که تنها در یک نسخه از نسخ در دسترس
مصحح ثبت بوده است و چنانکه اشاره کرده‌اند، اصطلاحات قصیده از جمله بیت مزبور
قیاسی است (دیوان: ۱۲۰). در نسخه اساس مصحح به جای «ثنات»، «ثبات» ضبط بوده که
آن را اشتباهاً به «ثنات» بدل ساخته‌اند. در نسخه‌های قدیم دیوان این بیت چنین است:
انکار جهان گرفت اشعارش چون نام ثبات بر نگین دارد

ص ۱۴۶ سطر ششم:

تا فلک ضبط نظام کل به کلکش باز است اولین مضبوط قطمیر است و میرد تا نفیر
مصراع دوم در نسخه ۷۱۳ و ۱۰۳۹ هجری چنین است: «اولین مضبوط قطمیر است

و میرو تا نقیر».

«نقیر و قطمیر دو لفظ است که در عربی کنایه از چیز بسیار کوچک و بی قدر و کم ارزش است» (حواشی مینوی بر کلیله و دمنه، ۱۳۷۱: ۳۰۸).

اغلاط چاپی

با اینکه مصحح کوشیده است متن دیوان از اغلاط چاپی خالی باشد، اغلاط فراوانی در متن دیوان مشهود است؛ برای نمونه به دو مورد اشاره می شود:

ص ۱۴۷ بیت دوم:

کی جمد با قله تو دیدار با چشم کحیل کی رسد در مدح تو گفتار با پای قصیر

در نسخه های قدیم و جدید چنین می خوانیم:

کی جمد با قدر تو دیدار با چشم کلیل کی رسد در مدح تو گفتار با پای قصیر

ص ۱ سطر یازدهم:

خجسته خامه تو خندق حوادث را هزار جسر بسته به رگم چرخ حسود
گفتنی است قافیه بیت با قوافی قصیده ناسازگار است (منشور، دبور و...). در جمیع نسخ از جمله نسخه اساس مصحح «حسود»، «جسور» مضبوط است.

جابه جایی، تعویض و ترکیب مصراعها

دسته ای از اشکالات ابیات این دیوان، مواردی است که مصراع یا مصاریعی ساقط شده و بقیه چنان خلط و یا جا به جا گردیده که معنی ابیات را مغشوش و مختل ساخته است؛ برای نمونه، می توان به چند بیت زیر اشاره کرد.

ص ۱۱۶ سطر یازدهم:

از این جواهر منظوم دهر بی خبر است عقول شیفته را این گران خراج عقود

در نسخه ۹۹۶ و ۱۰۲۰ هجری می خوانیم:

خراج هر دو جهان ارزد این عقود کهن عقول شیفته این گران خراج عقود

از این جواهر منظوم دهر بی خبر است وگرنه پیش کشیدی خزاین منضود

چنانکه مشهود است، مصراع اول بیت و مصراع دوم بیت ثانی از قلم افتاده و از مصاریع باقی مانده، بیتی نامربوط ساخته شده است.

ص ۱۸۱ سطر نهم:

خدایگان نپسندند، بایدش بودن نه در حیات مجرد پس از وفات نشور

بیت به همین صورت مبهم و مغشوش در متن دیوان چاپی، ثبت گردیده و هیچ نسخه بدلی نیز برای آن ذکر نشده است. این بیت هم از ابیاتی که به دلیل خلط دو بیت، بیتی مغشوش و مبهم ساخته شده است. در ضبط نسخه‌های تازه یافته بیت چنین می‌خوانیم:

خدای نپسندد که بنده خود را کند معاتب فرمان به عقل نامقدور
وگر پسندد بنده بایدهش بودن نه در حیات مجرد پس از وفات نشور
ص ۲۱۲ سطر هفدهم:

ز خوان اشرف یک بیت زله بگیریم ز پرده‌های فلک بگذرد و فغان کرم
چنانکه می‌بینیم مفهوم بیت مبهم و مغشوش است. صحیح، مطابق نسخ موجود چنین است:

ز خوان اشرف یک بیت زله بگیریم اگر چه نیست خوش آن لقمه در دهان کرم
«به بوی و کرم خان و مان رها کردم که روی فضل سیه باد و خان و مان کرم»
اگر ز چهره این رمز پرده بگیریم ز پرده‌های فلک بگذرد فغان کرم
ص ۲۹۱ بیت دوم:

افلاک را غلام سگ کوی خود نویس سرمایه نثار به دست سحاب ده
مطابق نسخه‌های موجود، صحیح بیت چنین است:

افلاک را غلام سگ کوی خود نویس تعریف نامه شرفش زین خطاب ده
تا طلایسان مشتری از دوش درشکند سرمایه نثار به دست سحاب ده
ص ۳۰۰ بیت نهم:

دندان کنان فلک ببریده است بیخ او پس هر که بزمگاه و چه دندان گزیده‌ای
مصرع دوم بیت با تعویض و تحریف درآمده است. در بیشتر نسخه‌ها چنین می‌خوانیم.

نتیجه

از مجموع آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که با اینکه دیوان اثیرالدین اخسیکتی، شاعر نام‌آور قرن ششم هجری و قصیده‌سرای برای معروف زبان فارسی در سال ۱۳۳۷ هجری توسط استاد رکن‌الدین همایونفرخ به صورت مجموعه‌ای مدون تصحیح شده و به چاپ رسیده به دلایل زیر، اشعار دیوان با تحریفات و کاستیهای فراوان همراه است:

الف) کم بودن نسخ در دسترس مصحح با وجود نسخه‌های متفاوت از دیوان این شاعر
ب) متأخر بودن نسخه‌های مورد مقابله در تصحیح و نامستند بودن این نسخ
ج) عدم تدقیق نسخ و کاتبان در استنساخ نسخه‌های متأخر
د) تحریفات و تصحیفات فراوان در نسخه چاپی دیوان
ه) اسقاطات و ابهامات، اغلاط و تعقیدات ابیات فراوان در دیوان
و) بدخوانیها و ناخوانیهای متعدد از اصل نسخه در دسترس مصحح
ز) ترکیب دو بیت در یک بیت با واافتادگی مصاریع سوم و چهارم
ح) حذف و جابه‌جایی بسیاری از ابیات در اثنای قصاید دیوان با مطابقات با نسخه‌های متقدم

پی‌نوشتها

۱. کارل لاکمان (karl Lakhman)، دانشمند و منتقد مشهور در قرن نوزدهم و از نخستین پژوهشگران حوزه تصحیح متون
۲. برای مزید آگاهی از این نسخه و دیوانهای این مقدمه دیوان ادیب صابر تصحیح نگارنده این سطور مراجعه شود.
۳. گفتنی است این اغلاط، هیچ کدام در غلط نامه دیوان چاپ استاد همایونفرخ تصحیح نشده است.
۴. در دیوان خاقانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، مصراع اول چنین است: «خود به حضور سگی بحر نگرده نجس»
۵. در دیوان خاقانی تصحیح دکتر سجادی در هر دو مورد به کار رفته، «کلمه شنزیه» به صورت «شتریه» ثبت شده است و نسخه بدل هم ندارد (رک. دیوان: ۷۲۰ و ۹۲۰ و نیز فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی: ۹۰۱).

منابع

۱. آذر بیگدلی، لطف علی‌بیگ؛ آتشکده آذر؛ تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.
۲. اخسیکتی، اثیرالدین؛ دیوان، تصحیح رکن‌الدین همایونفرخ، تهران: رودکی، ۱۳۳۷.
۳. ادیب صابر ترمذی، شهاب‌الدین، دیوان؛ تصحیح احمدرضا یلمه‌ها، تهران: نیک‌خرد، ۱۳۸۵.
۴. انوری ابیوردی، اوحدالدین؛ دیوان؛ به تصحیح مدرس رضوی، چ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۵. پادشاه، محمد؛ فرهنگ آندراج؛ به کوشش دکتر دبیر سیاقی، تهران: خیام، ۱۳۶۴.

۶. جبلی، عبدالواسع؛ دیوان: تصحیح ذبیح‌الله صفا، چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۷. خاقانی شروانی، افضل‌الدین؛ دیوان؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی، چ پنجم، تهران: زوار، ۱۳۶۸.
۸. _____؛ دیوان؛ ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، دو مجلد، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۹. خلف تبریزی، محمدحسین، برهان قاطع؛ به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۱۰. دانش پژوه، محمدتقی، فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۰.
۱۱. دولتشاه سمرقندی؛ تذکره الشعراء؛ تصحیح محمد رمضان، چ دوم، کلاله خاور، ۱۳۶۶.
۱۲. سجادی، سیدضیاءالدین؛ فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی؛ چ دوم، تهران: زوار، ۱۳۸۲.
۱۳. شهیدی، سیدجعفر؛ شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی؛ چ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۶.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله؛ تاریخ ادبیات ایران؛ چ سزدهم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۲۷۳.
۱۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ سخن و سخنوران؛ چ دوم، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۰.
۱۶. مایل هروی، نجیب؛ نقد و تصحیح متون؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹.
۱۷. _____؛ تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی؛ تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد، ۱۳۸۰.
۱۸. معین، محمد؛ شرح لغات چهار مقاله؛ تصحیح علامه قزوینی، تهران: جامی، ۱۳۷۲.
۱۹. منزوی، احمد، فهرست نسخ خطی فارسی؛ تهران: مؤسسه فرهنگی - منطقه‌ای، ۱۳۴۹.
۲۰. منشی، نصرالله؛ کلیل و دمنه؛ تصحیح مجتبی مینوی، چ دهم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱.
۲۱. نفیسی، سعید؛ تاریخ نظم و نثر در ایران و زبان فارسی؛ تهران: کتابفروشی فروغی، ۱۳۴۴.
۲۲. هدایت، رضا قلی خان؛ ریاض‌العارفین؛ به اهتمام عبدالحسین محمود خوانساری، تهران: امیرکبیر، ۱۳۰۵.
۲۳. _____؛ مجمع الفصحا؛ به کوشش مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر، ۱۳۳۹.
۲۴. یاحقی، محمدجعفر؛ راهنمای نگارش و ویرایش؛ مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۴.

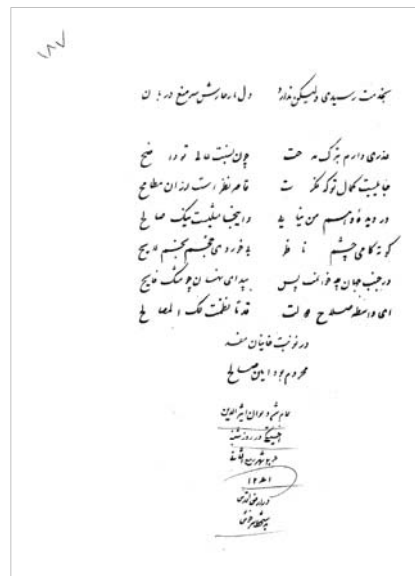
تصحیح چند بیت از دیوان اخسیکتی



صفحه آغازین نسخه خطی ۱۰۳۹ هجری



صفحه نخستین نسخه خطی ۷۱۳ هجری



صفحه پایانی نسخه خطی ۱۲۶۱ (نسخه اساس همایونفرخ)



Revision of a Few Verses of Asir Akhsikati's Divan

Ahmad Reza yalameha, Ph.D.

Abstract

Asir-eddin Akhsikati was among the Persian poets of late six century who was skilled in creation of new concepts and meanings and a well-known elegist of the Persian language. He lived in Ekhsiket in a region of Transoxiana. His book of poetry, known as *Divan*, was only revised and published once in 1999 by professor Rokn-oldin Homayonfarokh. This publication includes a preface on the poet's life and the method used for the revision and rewriting of old manuscripts about Akhsikati's work. Although the reviser has gone through a lot of trouble for the revision and has compared a number of manuscripts, due to delay in the comparison of the manuscripts and several misreading and disability to read many parts from the original work, added to the displacement and omission of verses, a high number of the poetic verses of this poetry book remain ambiguous and unclear. There are also too many deficiencies in the poems as well. The author of this research has had access to a few old versions of the poet's book of poetry and compared it with the published copy, finally identifying some of the mistakes, the demanded corrections, the unclear parts and even the rhythmical differences, some of which are mentioned in here. As a matter of fact some of the words have been misspelled and therefore found a totally different meaning.

Keywords: *Persian Poetry Book of Asir Akhsikati, Persian Poetry, revision of manuscripts, distortion and correction in manuscripts.*

A Review of the Arabic Verses and Phrases in Divan Dehkhoda

*Mostafa Kamaljoo, Ph.D.
Alireza Porshabanan*

Abstract

The poetry of the Constitutional era bears new concepts and forms which has become popular with critical, political and social attitudes to a high extent and therefore found plenty of readers. Still it has several similarities with the classical poetry in its superstructure and form; one of these aspects is the application of Arabic in the poetry of this era. Dehkhoda is a poet of the Constitutional era whose usage of Arabic as a major feature has made his poetry similar to the poetry of the past in form and structure. One of the important reasons for such similarity is the high frequency of Arabic words, phrases, hemistich and verses. This article tries to categorize Dehkhoda's poetry in topic in his book of poetry (*Divan*) regarding the Arabic words, phrases and verses used in order to survey how Dehkhoda has applied Arabic. Further on this analysis will clarify the extent to which the usage of Arabic is in line with the new thoughts and contents in the poetry of the Constitutional era, in addition to revealing the influence of the past poetry and thought.

Keywords: *Constitutional poetry, Dehkhoda's poetry, application of Arabic in poetry, the Arabic language, contemporary Persian language.*

Association of Meaning in Hafez's Poetry

Ahmad Tahan, Ph.D.

Abstract

Hafez intended to avoid repetition in the application of figures of speech which results in nonsense and so he appealed to an artistic and psychological technique; mentioned in this article as "association of meaning". In psychology, association of meaning relates to a concept which associates a series of concepts to the mind based on the principle of proximity, similarity or contrast. In Hafez's poetry, association is used in the sense that he disintegrates the component parts of a traditional image, and through substitution, he uses them in a way that each component connotes the others. For instance, in literary tradition, "ringlet" is accompanied by a series of stereotypical adjectives such as disordered, long, black, wavy, etc, or is compared to violet, hyacinth, ring, chain, musk, and so on. However, in contrast to this tradition, Hafez, when talking of ringlet, attributes length to hope and disorder to heart.

In the modern Persian books, association of meaning is not observed a literary ornament and the only literary man who has mentioned the role of rhyme in the association of meaning is Dr. Shafee Kadkani, yet in the West this issue has been discussed as "stream of consciousness"; especially in story-writing classes.

Once the association of meaning has been surveyed in psychology, literature and its differences with ambiguity, proportion, and ambiguous ambition are expressed, the discovered samples of this ornament in Hafez' Divan are further on discussed.

The finding of the present research is that although the primary samples of this ornament are seen less in the poetry books of poets before Hafez and even his contemporary ones, and even in pioneering poets such as Rodaki, these samples are quite rare. However they have a higher frequency in Hafez' poetry and therefore due to their high repetition and variety, samples of such displacement in adjectives and their related elements are more than other works.

Keywords: *association of meaning in poetry, Hafez poetry, comparative literature, literary expressions.*

A New Look at Metaphor
(Analysis of Metaphor in Gheysar Aminpor's Poetry)

Fatemeh Rakei, Ph.D.

Abstract

Since a long time ago, allegory has been discussed as a significant issue in philosophical and literary domains. And as a matter of fact, scholars, thinkers and literary men have studied it since the golden days of the Greek civilization.

Nowadays as a result of the growth and development of linguistics, metaphor has seen a particular attention as a mental-lingual process by the linguists; that is especially the cognitive linguists. According to linguists, metaphor is a device for reflection, comprehension and recognition of abstract concepts.

In this article the author introduces the modern views in this scope with emphasize on the opinions of cognitive linguists; especially George Likav, and further on introduces metaphor in Gheysar Aminpour's poetry in his last book of poetry entitled "*The Grammar of Love*".

While Licav emphasizes on the contemporary theories, he uses metaphor in a different concept; in other words mapping between the realms in a conceptual system.

Keywords: *literary metaphor, the science of eloquence, contemporary theory of metaphor, Gheysar Aminpor poetry.*

The Share of Cinematic Expressions to Literary Allegories in Molavi's Poetry

Taghi Pournamdarian, Ph.D.
Zahra Hayati

Abstract

Most of the researches which have studied the relation between cinema and literature have paid attention to the differences of literary fiction and drama in the scripts. One of the other grounds in which the ties between literature and cinema can be further on traced is "creation of pictures". The eloquent concepts of "figurative elements" and "forms of imagination" includes mental literary images and often infers to the implied figurative signs of the observer, being all listed in the science of expression in the variety of fields such as allegory, simile, trope, metaphor, irony and symbol. This article surveys the potentials of "literary allegories" in general and the "poetic allegories" of *Massnavi* and *Shams Sonnets* in particular for recreation in cinema's expressive device. The transition of literary allegories to cinema is possible through these potentials: 1. including several visual and animated, dynamic elements. 2. Conformity of pictures and concepts relevant to montage and stage direction. 3. The plenitude of pictures with the same width in the poetry length. 4. Including pictures with a distribution potential in the feature movie text due to the mystical content of completion. 5. Considering narrative texture and dramatic structure.

Keywords: *cinematic expression, literary allegory, literary image, cinematic image, Molavi's poetry.*

The Story of "PirChangi" (the Old Harper); a Memento from Minstrelsy Tradition

Mohammad Ebrahimpour namin

Abstract

The general structure and framework of the story of "*The Old Harper*" from "*Massnavi*" by Rumi (Moulavi), bears signs and traces of the minstrelsy art and tradition. That is obviously besides the different details of its narration and regardless of the functions and mystical inferences which has influenced it due to Sufi texts. The minstrelsy tradition is the pre-Islamic musical and literary tradition of Iran; traces of which can be found in sources up to the Maad period, while it has survived in all the next periods and even in the Islamic era as well. Although the "Old Harper" from "*Massnavi*" and other sources are fictional characters, his story in its various genres is a pattern taken from the characteristics of minstrelsy artists; while their story is a real depiction of life and living of the minstrels. In this article the bibliography and profound structure of this story and its variety of genres in the minstrelsy tradition and their social life is investigated.

Keywords: Massnavi Ma'anavi, Pirchangi (The Old Harper), the minstrelsy tradition, Rodaki, Persian Classic Poetry.

The Narratology of "Maghamat-e Hamidi" (Based on Todorov's Theory)

Razieh Azad

Abstract

With the promotion of the structuralism theories, narration was assumed as the structure and each individual theorist tried to explore the constituting elements of the narrative structure, offering a basic pattern for it. One of these theorists is *Tzvetan Todorov*.

The narratology of "*Maghamat Hamidi*" based on the model suggested by Todorov shows that the element known in here as "Maghame" (status) follow one unique narrative structure. The narrative structure of each of these status elements relies on three minor parts (known as "Peirafat" in here) which stand in a certain order one after another. In addition to the three minor parts, in 60% of the major elements (Maghame), two other minor elements are present due to reasons such as foreword for future discussions; expressing the reason of occurrence or as the reciprocal pair of the major element (in this case the Peirafat). These minor elements regularly make a chain and in one case are internalized. Regarding the fact that the narrator goes to a trip in all the major elements (Maghame), this is situated in a lecture or advice-like atmosphere and finally learns some points; in other words the basic grammatical elements of Maghame is travel, debate, lecture and learning which has roots in a Prophet's saying.

Keywords: *Maghamat Hamidi, narratology, Tzvetan Todorov*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **The Narratology of "Maghamat-e Hamidi"** (*Based on Todorov's Theory*)..... 9
(Razieh Azad)
- **The Story of "PirChangi" (the Old Harper); a Memento from Minstrelsy Tradition** 33
(Mohammad EbrahimPour Namin)
- **The Share of Cinematic Expressions to Literary Allegories in Molavi's Poetry**..... 53
(Taghi Pornamdarian, PhD., Zahra Hayati)
- **A New Look at Metaphor** (*Analysis of Metaphor in Gheysar Aminpor's Poetry*) 77
(Fateme Rakei. PhD.)
- **Association of Meaning in Hafez's Poetry** 101
(Ahmad Tahan, Ph.D.)
- **A Review of the Arabic Verses and Phrases in Divan Dehkhoda.**131
(Mostafa Kamaljoo, Ph.D., Alireza Porshabanan)
- **The Revision of a Few Verses of Asir Akhsikati's Divan** 149
(Ahmad Reza yalameha, Ph.D.)
- **Abstracts (in English)** 164

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature

Director: Gholamhossein Gholamhossein zadeh.Ph.D.

Editor in chief: Mahin Panahi . 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. 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. Associate Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University

Fatemi,H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad

Koupa ,F.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University

Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate 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:

Baqeri.Ph.D.,Bolkhari.Ph.D.,Harirchi.Ph.D.,Mokhtabad.Ph.D.,Nikmanesh.Ph.D.,

Nikoei. Ph.D.,Nojomiyani.Ph.D.,Parvini.Ph.D.,Taheri. Ph.D.,Vā'ez.Ph.D.,

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
			۸۰۰۰۰ ریال	۲۰۰۰۰
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.