
بسم الله الرحمن الرحیم

بسمه تعالی
جمهوری اسلامی ایران



وزارت علوم، تحقیقات و فناوری
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
امور پژوهشی

شماره: ۲۲۱۴۰/ل‌پ
تاریخ: ۸۸/۱۰/۳۰

سریال: ۱۸۳۸۲
پیوست: -

امام علی (ع): باروری شناخت، به آموختن دانش است.. (میزان الحکمه، ح ۵۴۸۱)

سردبیر 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.

باآرزوی توفیق الهی
حمیدعلیزاده
مدیر امور پژوهشی
مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم وفناوری

شیراز، بلوار دانشجو، مجتمع دانشگاهی ارم، مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فناوری
تلفن: ۰۷۱۱-۶۲۷۳۹۵۰ نمابر: ۰۷۱۱-۶۲۷۰۳۱۲ صفحه خانگی: http://www.ricest.ac.ir

فصلنامه پژوهشهای ادبی در پایگاه (ISC) مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی 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 به استنادنامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵ کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه علمی پژوهشی شده است.

فصلنامهٔ

«پژوهشهای ادبی»

نشریهٔ علمی- پژوهشی
انجمن زبان و ادبیات فارسی
با همکاری مرکزتحقیقات‌زبان وادبیات‌فارسی‌دانشگاه 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 بهادر باقری	دانشیار گروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر مهین پناهی	استاد گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر جلیل تجلیل	استاد دانشگاه تهران
دکتر محمد دانشگر	استادیارگروه‌زبان‌و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر حسن ذوالفقاری	دانشیار 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 قدرت‌اله طاهری	دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
دکترغلامحسین غلامحسین‌زاده	دانشیارگروه‌زبان‌وادبیات فارسی‌دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیارگروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی‌دانشگاه‌فردوسی مشهد
دکتر ناصر نیکوبخت	استاد گروه‌زبان‌وادبیات‌فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حسین هاجری	استادیار زبان و ادبیات فارسی سازمان سمت

ویراستار فارسی: محمد دانشگر **مدیر اجرایی**: افسون قنبری
ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی : محمدرفیعی **شمارگان** : ۷۰۰ نسخه

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

راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله‌پژوهشی 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 نامهٔ تأیید استاد راهنما همراه باشد .

مقاله باید در محیط (Word) تایپ 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 A٤ (حداکثر هر صفحه ٢٤ سطر) تجاوز کند.

جدولها ، نمودارها و تصاویر درصفحات 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:

(نام‌خانوادگی مؤلف، سال نشر؟ : ص؟)، برای مثال :(زرین‌کوب، ١٣٧١:ص ٤٦)

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

کتاب: نام‌خانوادگی، نام؛ ***نام کتاب***؛ نام و نام‌خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح،گردآوری کننده و . ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر.

مجله یا مجموعه مقالات: نام‌خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام‌خانوادگی مترجم؛ ***نام مجله***، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات .

معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی‌نوشت بیاید.

مبلغ ۵۰۰/۰۰۰ ریال (پنجاه هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱٤۳۳۷۷۰۰۸ 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 رتبهٔ علمی و محل اشتغال، شمارهٔ تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود.

مقالات دریافتی بازگردانده نمی‌شود.

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

مطالعه خروج تارابی در بافت فرهنگی و اجتماعی ۹
دکتر فرانک جهانگرد
شعر و شاعری از دیدگاه سنایی ۳۱
دکتر مختار کمیلی
نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیّت شعر سپهری ۵۷
فرّخ لطیف‌نژاد رودسری- دکتر فرزان سجودی- دکتر مهدخت پورخالقی چترودی- دکتر محمّدرضا هاشمی
بررسی «نمادهای جانوری» در شعر معاصر ۸۷
دکتر عبدالرضا مدرس زاده
بررسی بنمایه‌های پیوسته و آزاد در روایت «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین» ۱۰۹
لیلا سادات پیغمبرزاده - دکتر مرتضی میرهاشمی
وجوه عنصر سبکی تناقض در رمانهای پسامدرن فارسی (بر مبنای آثار براهنی، روانی پور، خسروی و کاتب) ۱۲۵
دکتر پارسا یعقوبی جنبه سرایی- دکتر سید محسن حسینی مؤخر- خدیجه محمدی
چکیده‌انگلیسی ۱۵۶-۱۵۱

مطالعه خروج تارابی در بافت فرهنگی و اجتماعی

دکتر فرانک جهانگرد
استادیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

حملهٔ مغول زمینه‌ای برای بروز و رشد روان‌پریشی‌های اجتماعی مانند «پری زدگی» مهیا کرده است. فقدان هویت اجتماعی باعث بروز این بیماری می‌شود و بیمار با بازیابی هویت اجتماعی درمان می‌گردد. جوینی در «ذکر خروج تارابی» روایت دقیقی از این بیماری، شیوع و شیوه درمان آن آورده و به جزئیات آن نیز اشاره کرده است؛ مواردی نظیر سخن گفتن با پریان، توهم در پری‌زدگی، ناشایستها در آیین پری‌داری، موروثی بودن شغل پری‌داری، اعتقاد به درمانگری پری‌زدگان شفایافته. چنین اعتقاداتی در بین مغولان، نیز رواج داشته بنابراین مغولان با احتیاط رویاروی تارابی و اطرافیانش می‌ایستند، همین امر کار جنگ با وی را دشوار می‌سازد.

شورش تارابی پیامدهای اجتماعی متعددی در پی دارد؛ ضعف شیوه حکومتداری ایرانی، نابودی کشاورزی و زراعت در بخارا، ویرانی شهر، سقوط آل برهان، کشته شدن حدود سی‌هزار نفر در جنگ با تارابی، بازگشت آشوب دوباره به بخارا و تهدید مردم این شهر به قتل عام نمونه‌هایی از عواقب شورش اوست. جوینی به پری‌داری و پریخوانی اعتقادی ندارد و تارابی و جماعت همراه وی را دارای وجاهت لازم برای رویارویی با مغولان نمی‌داند، و با توجه به پیامدهای قیام وی، سخت از او انتقاد می‌کند. بدیهی است که این انتقادها به معنای حمایت از مغولان نیست.

کلیدواژه‌ها: تاریخ جهانگشا، جوینی، تارابی، پری‌داری، روانشناسی اجتماعی

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۲۸

بیان مسئله

تاریخ جهانگشا به بسیاری از پرسشهای تاریخی درباره حمله مغولان، کیفیت آن و چگونگی تصرف شهرها پاسخ می‌گوید و در این زمینه گاه تنها مأخذ موجود و معتبر است. این اثر، اطلاعات دقیقی از اسماعیلیان الموت به دست می‌دهد و قدیمی‌ترین سند موجود درباره رقصهای آیینی با ذکر جزئیات قابل توجه است.[1]

جوینی در تاریخ جهانگشا، پس از «ذکر استخلاص بخارا»، ماجرایی می‌آورد که در نتیجهٔ آن، بخارای روی به آبادانی نهادهٔ پس از حملهٔ مغول، دوباره به ویرانی می‌گراید؛ مردی از قریهٔ تاراَب شورش می‌کند؛ جمعی را با خود همراه می‌کند؛ بر بخارا مسلط می‌شود؛ چند ماهی حکومت می‌کند و در نبرد با مغولان و متحدان آنها، کشته می‌شود. در تفصیل ماجرا آمده است: پس از اینکه مغولان به بخارا «آمدند و کندند و سوختند و کشتند و بردند و رفتند» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۸٤/۱) توشا باسقاق، امارت و شحنگی ناحیهٔ بخارا را پذیرفت «و بخارا اندکی روی به عمارت نهاد» (همان) تا دورهٔ صاحب یَلَواج،[2] که «شذاذ و متفرقان که در زوایا و خبایا مانده بودند به مغناطیس عدل و رأفت، ایشان را با اوطان قدیم جذب کرد و از بلدان و امصار و اقاصی و اقزار روی بدانجا نهادند و کار عمارت به حسن عنایت او روی با بالا نهاد؛ بلک درجهٔ اعلی پذیرفت و عرصه آن مستقر کبار و کرام و مجمع خاص و عام گشت» (همان).

جوینی در ذکر حملات مغولان، بنیان سخن را بر سابقه آبادانی شهرها می‌نهد و سپس با ایجاد تقابل، ویرانی را شرح می‌دهد. او پس از شرح آبادانی و رونق بخارا می‌گوید: «ناگاه در شهور سنه ستّ و ثلثین و ستمایه از تاراب بخارا، غربال‌بندی در لباس اهل خرقه خروجی کرد و عوام بر او جمع آمدند تا کار به جایی ادا کرد که فرمان رسانیدند تا تمامت اهالی آن را بکشتند» (همان).

این عبارتها براعت استهلالی است برای «ذکر خروج تارابی» در سال ٦٣٦ ه.ق؛ سال قران نحسین؛ قران زحل و مریخ در برج سرطان که هر سی سال یک بار روی می‌دهد. برج سرطان، طالع جهان است و قران نحسین بر ظهور بزرگترین آشوب و مصائب اجتماعی و انتقال حکومت از قومی به قوم دیگر و ظهور ادیان تازه دلالت دارد (ر.ک. مصفی، ۱۳۸۸: ۵۸۹). بنابر باورهای رایج آن عصر در چنین سالی، دین تازه‌ای ظهور خواهد کرد و از آنجا که در دین اسلام، پیامبر اکرم (ص) خاتم پیامبران است، جوینی استدلال می‌کند: ناگزیر بدعت‌گذاری خواهد آمد و بدعتی خواهد آورد. این نگرش،

سبب شده است کلماتی مانند بدعت، بدعت‌گذار و مبتدع به متن راه یابد. بعید نیست کلمهٔ خروج در عنوان ماجرا نیز علاوه بر معنای اصلی آن یعنی برخاستن بر دشمنی و خصومت پادشاه پس از اینکه در تحت اطاعت او بودند (ر.ک. دهخدا، مدخل خروج) در معنای خارجی و «آن که بر خلیفه یا امام وقت خروج کند» (همان) هم آمده باشد.

پیشینهٔ پژوهش در داخل و خارج از کشور

«ذکر خروج تارابی»، چهرهٔ مبتدعی را نشان می‌دهد با دعوی باطل. شهناز رازپوش در مقالهٔ «قیام محمود تارابی» این روایت را بازگو کرده است (رازپوش، ۱۳۷۵). منصور ثروت نیز در تحریر تاریخ جهانگشا مطالب جوینی را بازنویسی کرده است (ر.ک. ثروت، ۱۳۸۷). سعید نفیسی با گرفتن مضمون این ماجرا، داستان تاریخی‌ای با عنوان «غربال‌بند غیور» نوشته در این داستان، تارابی را قهرمانی معرفی کرده، که علیه مغولان به پای خاسته است (ر.ک. نفیسی، ۱۳۳٤: ۲٦٥). یعقوب آژند در مقالهٔ «قیام تارابی» در یک بررسی فرامتنی، متون تاریخی دیگر را برای یافتن چهرهٔ روشنتری از تارابی کاویده است. وی نیز همانند نفیسی، قرینه‌های صارفه‌ای در متن یافته و به این نتیجه رسیده که جوینی با به کارگیری شگردهایی سعی کرده است چهرهٔ تارابی را مخدوش سازد (ر.ک. آژند، ۱۳٦٥: ۱۷). این مطلب را در مقالهٔ دیگری هم می‌توان دید (ر.ک. دهقانیان و دری، ۱۳۹۰: ۵۷ تا ۷٦).

پژوهشهای خاورشناسان روس دربارهٔ تارابی حائز اهمیت است. با اینکه نگرش اقتصادبنیان آنان در این پژوهشها، نمود آشکاری دارد، یافته‌هایشان از جنبه‌هایی معتبر به نظر می‌رسد. تحقیقات بارتولد (درگذشته ۱۹۳۰م.) در کتاب ترکستان‌نامه، بسیار جامع، دقیق و مستند است.

> به طور کلی جهان‌بینی تاریخی بارتولد و موضع او نسبت به مکتبهای تاریخ‌نگاری زمان خویش، هرچند به لحاظ نظری با مورخان عصر شوروی هم‌عقیده نبود در افکار نظریش، مطالب بسیاری ملاحظه می‌شود که او را به مورخان معاصر شوروی نزدیک می‌کند؛ چه اینکه وی برای تضادهای اجتماعی اهمیت بسیار قائل بوده است. در ترکستان‌نامه به موضوع مبارزهٔ طبقاتی و قیامهای مردمی بر ضد هیئت حاکم توجه بلیغ کرده است (اذکایی، ۱۳۷۷: ۲۸۵).

بارتولد در ذکر خروج تارابی، سخنان جوینی را بازگو کرده است (ر.ک. بارتولد، ۱۳۵۲: ج۹۸۷/۲ تا ۹۸۹). وی برای این قیام، وجههٔ مذهبی قائل است.

پتروشفسکی (۱۸۹۸-۱۹۷۷م) سعی دارد ضمن تحلیل «ذکر خروج تارابی» بر پایهٔ عقاید مارکسیستی و لنینیستی، اهداف ایدئولوژیک خود را بیان کند.[۳] بایمت‌اف بر مبنای نظریات بارتولد و پتروشفسکی، شورش تارابی را تحلیل کرده است. این پژوهشگران، گفتمان دین‌محور را نپذیرفته‌اند؛ بنابراین کلمهٔ «خروج» را مناسب ندانسته به جای آن «قیام» یا «شورش» گذاشته‌اند.

پرسشهای پژوهش

نتایج این پژوهشها، ما را با پرسشهایی روبه‌رو می‌کند: «آیا تارابی فردی مقبول و شورشی‌ای بزرگ بوده که سیادت مغولان را تاب نیاورده و در برابر آنها قیام کرده و جان خود را هم بر سر این کار نهاده است؟» «چرا جوینی تلاش کرده است چهرهٔ تارابی را مخدوش سازد؟ در این صورت، جوینی «در بخش مربوط به قیام تارابی، طرف هیئت حاکم مغول را گرفته و لذا در جای‌جای نوشتهٔ وی، انتقاد شدید از تارابی و اهانت به پیروان او، که آنها را به عنوان «رنود و اوباش» و «عوام الناس» مشخص کرده است، دیده می‌شود» (آژند، ۱۳٦۵: ۱۷). اگر این مسأله را بپذیریم، پذیرش سخن پژوهشگران اروپایی هم بعید نخواهد بود. جوینی در موارد زیادی از جمله در ذکر تعداد کشتگان حملهٔ مغول، آماری دروغین به دست داده است.

پژوهش آژند نشان می‌دهد در «جامع‌التواریخ» سخنی از قیام تارابی به میان نیامده، مستوفی در «تاریخ گزیده» فقط به ذکر تارابی و قیام او اکتفا کرده، میرخواند در «روضه‌الصفا» و خواندمیر در «حبیب‌السیر»، ماجرا را از تاریخ جهانگشای جوینی نقل کرده‌اند (ر.ک. آژند، ۱۳٦۵: ۱۷).

مایلم بر پایهٔ پژوهش آژند، پرسشی مطرح کنم: «چرا منابع تاریخی همعصر جوینی یا نزدیک به عصر او، هیچ کدام تحلیل دیگری از این ماجرا به دست نداده‌اند و همگی یا گفته‌های جوینی را تکرار کرده‌اند و یا اصلاً سخنی در این باره به میان نیاورده‌اند در حالی که نقد تاریخ و نقد منابع تاریخی فنی قدیمی نزد مسلمانان است و کمتر کتاب تاریخی یافت می‌شود که مقدمه‌اش از اثری نقدی –ولو اندک– نسبت به کتابهای تاریخی یا سبکهای نگارش مورخان خالی باشد؟» تاریخ‌نگاران مسلمان در فعالیتهای انتقادی خود به هر دو شیوهٔ نقد ظاهری و نقد باطنی توجه، و در تدوین کتابهای تاریخی خود از این دو شیوه کمابیش استفاده می‌کردند (ر.ک. حسین‌زاده شانه‌چی، ۱۳۸٤: ۵۹).

چارچوب نظری پژوهش

برای رسیدن به پاسخ این پرسشها، به کارگیری «یک» نظریه، تقلیل‌گرایانه است. به گفتهٔ استنفورد، تاریخ را تابع یک نظریه کردن –هر قدر هم آن نظریه درخشان باشد– سوءاستفاده از تاریخ است. آنچه در شیوهٔ تفکر و گفتار ما نهفته، بیش از اینکه نظریهٔ فلسفی مبسوطی باشد، ناخودآگاه و مبهم است و ملغمه‌ای گوناگون از مفاهیمی است که از منابع مختلف گرفته شده و بسیاری از آنها با هم ناسازگار است. از این رو، ظاهراً درست است که جهان را تنها به وسیلهٔ مفاهیم می‌فهمیم، اما آن مفاهیم به هیچ نظریهٔ فراگیری وابسته نیست. فروکاستن این ملغمه به یک نظریه، بی‌شک باعث تحلیل رفتن توان آن خواهد شد و آزادیمان را در به کارگیری مفاهیم، محدود خواهد کرد. بنابراین در تاریخ، همانند زندگی روزمره، آزادیم به شیوهٔ تجربی بیندیشیم. مورخ، تجربه را از مطالعهٔ شواهد کسب می‌کند. بنا بر این نتیجه، بیشتر مورخانِ عامل، ادعا خواهند کرد به واقعیتی که باکمک شواهد کشف می‌شود، وفادارند؛ نه هیچ نظریه‌ای در تاریخ، حتی نظریه‌های قانع‌کننده[٤] (ر.ک. استنفورد، ۱۳۸۸: ۷۵).

برای پاسخگویی به این پرسش‌ها، باید این نکته را در نظر گرفت که در تاریخ، «جایی که رفتار مبهم است، معمولاً بافت و زمینه، نیت را مشخص می‌سازد. اما این امر برای مورخ، که ممکن است همیشه از بافت و زمینه آگاه نباشد، چندان آسان نیست» (استنفورد، ۱۳۸۸: ٤٦).

برای دریافت بافت و زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی آن عهد، دقت در شغل دوم تارابی، یعنی پری‌داری، می‌تواند راهگشا باشد؛ شغلی که وضعیت اجتماعی او را تغییر داد و به وی وجهه نوینی بخشید. این شغل در بین معدود کسانی که با کارهای سخت روزگار می‌گذرانند، رواج دارد[5] (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤٥: ۱۲۳).

پری‌داری در تاریخ جهانگشای جوینی

جوینی توضیح مختصری درباره پری‌زدگی می‌دهد: «هر کس را رنجی باشد یا بیمار شود، ضیافت کنند و پری‌خوان را بخوانند و رقصها کنند و امثال آن خرافات» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۱/۸۵). در آیین پری‌داری، شخصی را که دچار بیماری روانی اجتماعی شده و به اصطلاح پری یا باد در وی حلول کرده با روشهای ویژه‌ای به دست پری‌دار یا پری‌خوان یا پُرخوان[۶] درمان می‌کنند. بیماران، اغلب دچار افسردگی همراه با عارضه‌های جسمانی هستند. در آیین پری‌داری با ضیافت و سماع و رقص[۷]، بیماران را

درمان می‌کنند یا به اصطلاح، پری یا باد را به زیر می‌آورند.[۸] پری، سخنانی بر زبان بیمار می‌راند و دلیل حلولش را در جسم بیمار، بیان می‌کند و خواسته‌هایش را می‌گوید. پس از مراسم، معمولاً بیمار بهبود یافته به عضویت شبکه‌ای درمی‌آید و تا آخر عمر مرکب پری می‌گردد.این بیمار را پری‌زده، جن‌زده یا بادزده می‌خوانند.

پیشینه پری‌داری

پری‌داری از قدیمترین روزگاران در بخشهایی از جهان بوده است. لاپلانتین در احصایی که خود هم ناکاملش می‌خواند، شش منطقه متفاوت را نشان داده است (ر.ک. لاپلانتین، ۱۳۷۹: ۳۱). در این حوزه‌ها از کشورهای آسیایی اثری نیست در حالی که جوینی از پری‌داری در مناطقی سخن می‌گوید که تاکنون معرفی و مطالعه نشده است: «در بلاد ماوراءالنهر و ترکستان بسیار کسان بیشتر عورتینه دعوی پری‌داری کنند» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۸۵/۱). در مناطق جنوبی ایران، حاشیهٔ خلیج فارس و دریای عمان، برگزاری مراسم بادزدایی یا پری‌داری هنوز هم رواج دارد. ساعدی در تحقیقی میدانی با رویکردی روانشناسانه، دیده‌ها و شنیده‌های خود را دربارهٔ این آیینها در استان هرمزگان در کتاب «اهل هوا» گرد آورده است.[۹] ظاهراً این مراسم از آغاز تا پایان از طریق دریانوردان آفریقایی از آفریقا، سواحل، حبشه و زنگبار به هرمزگان آمده است وپریان (ب ادها)، در این حوزه، دامن سیاه‌پوستان را می‌گیرند. برای رام کردن بادها از سازهای ویژه سیاه-پوستان استفاده می‌شود. پری‌زده نیز در حالت خلسه، اغلب به یکی از زبانهای آفریقایی مانند سواحلی سخن می‌گوید؛ هرچند پیش از آن هیچ‌گونه آشنایی با این زبانها نداشته و در محیط فارسی‌زبان، زاده شده و پرورش یافته باشد. بادها در طول راهی که از آفریقا تا سواحل ایران پیموده‌اند با فرهنگ و اساطیر و قصص مختلف درآمیخته، حتی حال و محتوی عوض کرده، رنگ و شکل اسلامی گرفته است (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤٥: ۳۰ و ٥٦). ریاحی در کتاب «زار و باد و بلوچ»، همین موارد را در سیستان و بلوچستان نشان داده است. پژوهشهای او نشان می‌دهد پریها (گواتها یا همان بادها) در سیستان و بلوچستان از دو نوع بومی و غیربومی‌اند. بومیها در تمام طول تاریخ، همراه ساکنان اصلی این سرزمین با آنها زیسته و با حیات آنها درآمیخته‌اند و غیربومیها، همراه و همپا با مهاجرت سیاهان در دوران برده‌داری از آفریقا به این دیار آمده‌اند (ر.ک. ریاحی، ۱۳٥٦: ۲). درمان هر دو دسته، همانند درمان پیش‌گفته است.

درمان پری‌زدگان، سخن گفتن با پریان

جوینی با شگفتی می‌گوید تارابی «دعوی پری‌داری کرد؛ یعنی جنیان با او سخن می‌گویند و از غیبیات او را خبر می‌دهند» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۸۵/۱).

سخن گفتن با پریان از بخشهای جدایی‌ناپذیر آیین پری‌داری است. در این آیین، پری، سخن می‌گوید و از درون کالبد بیمار و با حنجرهٔ وی با پری‌دار صحبت می‌کند. گویی پری به هیئت «انسان» درآمده است. این امر احتمالاً ناشی از وضعیت سخت تأمین معاش طبقات محروم و روابط اقتصادی آنهاست.[۱۰]

> به طور کلی و معمول پری‌خوان یا پیر راز آشنایی که قبلاً همین تجربه را داشته و نزد این گونه افراد مورد احترام فراوان است، کاری می‌کند که به روان‌درمانی شباهت دارد؛ بدین معنی که به جای راندن روح و نادیده گرفتنش از او می‌خواهد که حضور یابد و آنچه در دل دارد بگوید و این چنین، پیر رازدان، آشفتگی و خاموشی را به نظم و گفت‌وگو و بیگانگی و نبودن ارتباط را به آشنایی و مراوده تبدیل می‌کند (ستاری، ۱۳۷٦: ۱۰۸).

این شیوهٔ درمان در نظر جوینی، غیرمعقول و مردود است. با اینکه جمعی از خواص، دور تارابی گرد آمده، و از شیوهٔ درمان او در دردهای جسمانی شگفت‌زده بودند و به این امر اقرار می‌کردند، جوینی بی‌اینکه آنان را نادان و جاهل بخواند، آنان را معتبر و مقبول‌قول می‌داند؛ اما سخن آنان را نمی‌پذیرد: «از چند معتبر مقبول‌قول شنیدم که ایشان گفتند در حضور ما به فضله سگ، یک دو نابینا را دارو در چشم دمید، صحت یافتند» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۸٦/۱). ناگفته نماند که فضلهٔ سگ از ترکیبات چهارگانه در درمان پری‌زدگی است.[۱۱]

پری‌داران و درمان بیماریها

جوینی می‌گوید: «هر کجا مزمنی بود و مبتلایی، روی بدو آوردند و اتفاق را نیز در آن زمره بر یک دو شخص، اثر صحتی یافته‌اند. اکثر ایشان روی بدو آوردند» (همان، ۸٦). پری‌زدگان معتقدند پری‌زده «وقتی هم که درمان شد، قدرت فوق طبیعی‌اش همچنان باقی می‌ماند؛ چون وی از آن پس، قادر به انذار، غیب‌آموزی و شفابخشی معجزه‌آمیز به طریقی متعارف است» (ستاری، ۱۳۷٦: ۱۰۷). امروزه هم بابا یا مامای زار علاوه بر کوبیدن و معالجهٔ زاران و مبتلایان بادها، معالج دردهای جسمانی هم هستند.[۱۲]

توهمات و پری‌زدگی

جوینی می‌گوید تارابی پس از رسیدن به قدرت «اکثر اکابر و معارف را جفا گفت و آب روی بریخت و بعضی را بکشت و قومی نیز بگریختند و عوام و رنود را استمالت داد» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۸۸/۱). عوام و رنود، طبقات فرودست پیشگفتهٔ بی‌بهره از علم و فضل‌اند که چنین اعتقاداتی در بین آنها رواج دارد و پذیرفته است. تارابی در سخنرانیش خطاب به آنان می‌گوید:

> لشکر من یکی از بنی‌آدم ظاهر است و یکی مخفی از جنود سماوی که در هوا طیران می‌کنند و حزب جنیان که در زمین می‌روند و اکنون آن را نیز بر شما ظاهر کنم. در آسمان و زمین نگرید تا برهان دعوی مشاهده کنید. خواص معتقدان می‌نگریستند و می‌گفت آنک فلان جای در لباس سبز و بهمان جای در پوشش سپید می‌پرند. عوام نیز موافقت نمودند (همان، ۸۸).

واقعیت این است که نه ادعای تارابی خلاف واقع است و نه تأیید مخاطبان او؛ چرا که معتقدان به روح-باد، همه نیروهای خیالی و وهمی نامرئی در فضای زیست؛ از پری‌ها و دیوها گرفته تا ارواح نیک و بد را باد یا هوا می‌انگارند و معتقدند فضای درون و بیرون زمین آکنده از این بادهاست (ر.ک. بلوکباشی، ۱۳۸۱: ٤٠).

ناشایستها در پری‌داری و افول کار تارابی

در آیین پری‌داری، پری‌زدگان، پس از شفا، باید تا آخر عمر محرماتی[۱۳] را رعایت کنند، در غیر این صورت، پری به آزار مرکبش خواهد پرداخت. جوینی به آنها اشاره‌ای نمی‌کند، اما نکتهٔ بسیار مهمی را گوشزد می‌کند:

> چون شب درآمد سلطان ناگهان با بتان پری‌وش و نگاران دلکش خلوت ساخت و عیش خوش براند و بامداد را در حوض آب غسل برآورد. خواهر او چون تصرف او در فروج و اموال بدید به یکسو شد و گفت کار او به واسطهٔ من بود، خلل گرفت (همان، ۸۹).

کناره‌گیری خواهر تارابی از وی، همان‌طور که جوینی تصریح می‌کند، صرفاً به دلیل کارهای ناشایست اوست. این رفتار، از نظر جوینی، غیراخلاقی است؛ اما در نظر معتقدان به پری‌داری، خلاف شایستها و محرمات آیین است. بعید نیست که پس از کناره‌گیری خواهر تارابی، بسیاری دیگر از معتقدان به شایست و ناشایستها در پری‌داری هم از وی روی گردانده باشند و این امر بر سرنوشت او تأثیر گذاشته باشد.

کاربست مجموعهٔ شایستها و ناشایستها توسط اعضای گروه بادزدگـان یـا اهـل هـوا، رشتهٔ پیوند اجتماعی آنها را استوار و بیش از پیش به یکدیگر نزدیک می‌کند... به کار نبستن این مطهرات و محرمات، نه‌تنها پیوند اعضای گروه را از هم می‌گسـلد و بـی-اعتمادی و بی‌اعتقادی میان آنها پدید می‌آورد، بلکه بنابر مقررات داخلـی، میـان اهـل هوا، متمردان از اعمال شایست و ناشایست، خشم روح-بادها را برمی‌انگیزانند و آنها را به آزار رساندن و رنجاندن مرکب‌های خود وامی‌دارند» (بلوکباشی، ۱۳۸۱: ٤٠).

طبق پیش‌بینی خواهر تارابی، پس از کناره‌گیری او، کار تارابی بی‌سامان شد. ارتباط با نامحرم، که جوینی به آن اشاره می‌کند، از محرمات اهل هوا در جنوب ایران هم هست.

پری‌داری شغلی موروثی

پس از کشته شدن تارابی، «چون تابعان تارابی بازگشتند، او را نیافتند، گفتند خواجه غیبت کرده تا ظهور او دو برادر او، محمد و علی، قایم مقام او باشند؛ بر قرار تارابی، این دو جاهل نیز در کار شدند و عوام و اوباش متابع ایشان بودند» (همان، ۸۹). پری‌داری، عموماً حرفه‌ای موروثی به شمار می‌آید و پری‌داران، اغلب از یک خانواده‌اند (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤٥: ۳٤). پری‌دارانی که در تاریخ جهانگشای جوینی با آنها روبه‌روییم، پیوستگی خونی دارند: یک خواهر و سه برادر. احتمالاً پری‌داری در بخارای آن روزگار هم جنبهٔ خونی و موروثی داشته است.

پری‌زدگی، نبودن هویت اجتماعی

پری‌زدگی، ناشی از فقر و سرخوردگی اجتماعی است. تمام پژوهشها، رواج پری‌زدگی را بین طبقهٔ فرودست نشان می‌دهد که فقر و سرخوردگی اجتماعی، آنها را به نوعی انزوا و گوشه‌گیری کشانده است. جوینی هم به رواج آن بین عوام و طبقات پایین اجتماع اشاره می‌کند. در بین این طبقات «بی‌عدالتی در بهداشت» بوضوح به چشم می‌خورد.

چرا که گروه‌های محروم در جامعه (مثلاً به سبب فقر یا حضور یکـی از گـروه‌هـای محروم از حقوق قانونی خود از قبیل گروه‌های نژادی، قومی یا مذهبی یـا بـه سـبب مجموعـه‌ای از ایـن عوامـل) از نظـر بهداشـت، در معـرض محرومیـت بیشـتر قـرار می‌گیرند. نقش بهداشت در بهـروزی افـراد، اساسـی اسـت و در غلبـه بـر برخـی از تأثیرات محرومیت اجتماعی بسیار اهمیت دارد (بریومن، ۱۳۸۸: ۳۵).

پری‌زدگان فاقد منزلت و مقام اجتماعی هستند. امروزه هم جوانان کمابیش درمانده‌ای که از مبارزه ناموفق سیاسی و یا تجربه بی‌حاصل مواد مخدر سرخورده شده‌اند، در فرقه‌های موسوم به «جماعات الهی» گردآمده‌اند و با به کارگیری الگوهای درمانی، نظیر آنچه پری‌خوانان انجام می‌دادند، بیماران را درمان می‌کنند. ریشه پری‌زدگی، ناکامی است و آن ناکامی حاصل ویرانی همه پیوندهای همبستگی‌های پیشین اجتماعی است (ر.ک. لاپلانتین، ۱۳۷۹: ۳۲ و ۳۳). پژوهشهای دقیق کراپانزانو نشان می‌دهد، علایم پری‌زدگی، از اختلالها و واکنشهای روانی فرد بادزده، در برابر فشارها و تنشهای ناشی از وضعیت اجتماعی او در جامعه، به وجود می‌آید (ر.ک. بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۳۸). اهمیت این مسئله وقتی بیشتر آشکار می‌گردد، که به مسئله «هویت» افراد در گذشته توجه شود. در گذشته انسانها هویت فردی نداشته‌اند و هویت خود را از جمع و اجتماع می‌گرفتند.[۱۴] بنابراین رانده شدن از اجتماع، آسیبهای روانی جدی‌ای به آنها وارد می‌آورده است.

زنان پری‌خوان، معمولاً درمانگر زنان پری‌زده‌اند. سخن جوینی، نشان از شیوع این بیماری در بین زنان ماوراءالنهر و ترکستان دارد. امروزه هم کار احضار و تسخیر روح، یا جن‌زدایی، در سرزمین‌های مصر، سودان و حجاز اکثراً با زنان است، که آنها را شیخه[۱۵] و عارف السکه[۱۶] می‌نامند (ر.ک. بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۳۸). نه‌تنها در آن نواحی، در بسیاری از مناطق دیگر هم، زنانی که مورد توجه شوهرانشان نیستند و زنان نازا بیشتر بادزده می‌شوند. در جنوب ایران هم زنان فقیر بیش از مردان فقیر دچار می‌شوند.[۱۷]

جوینی روی آوردن تارابی به پری‌خوانی را چنین توضیح می‌دهد: «چون خواهر او به هر نوع از هذیانات پری‌داران با او سخنی می‌گفت، تا او اشاعت می‌کرد، عوام‌الناس را خود چه باید، تا تبع جهل شوند، روی بدو نهادند» (جوینی، ۱۳۸۵: ۸۵و۸۶). بنابراین خواهر تارابی از پری‌خوانان آن ناحیه بوده است. در همه آیینهای پری‌داری، پری‌خوان، خود چندین بار گرفتار شده و معمولاً چندین نوع باد در او حلول کرده است (ر.ک. لاپلانتین، ۱۳۷۹: ۳۸؛ بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۳۹؛ ستاری، ۱۳۷۶: ۱۰۸) آیا تارابی هم گرفتار پریان بوده است؟ در تاریخ جهانگشای تصریح شده که وی از طبقات فرودست جامعه بوده، با شغلی از مشاغل پست، با این حال اطلاعات ما درباره پری‌زدگی او ناکافی است.

درمان پری‌زدگان، بازیابی هویت اجتماعی

درمان بیمار رانده شده از اجتماع، پیوستن به جمع و همراهی با دیگران است. درمان این

بیماران، همانند روش درمانی فروید نیست که بیمار تنها بر تخت معاینه بنشیند، بلکه درمانی گروهی است که بیمار در نمایشی همراه با دیگران بازی می‌کند (ر.ک. مورنو، ۱۳۷۷: ۳۷). همراهی دیگران و حضور جمع، آن‌قدر مهم و مؤثر است که در این آیین، زنان و مردان بدون سابقهٔ آشنایی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند.

> بیمار، خواه مرد باشد، خواه زن برای بابا یا ماما تا حد معینی محرم است و آنها حتی می‌توانند با او دست بدهند. فقط در چنین مجلسی است که زنان و مردان در کنار هم هستند. در سایر مراسم چنین اتفاقی روی نمی‌دهد (جعفری، ۱۳۸۲: ۹۸).

این جمع، که همگی پری‌زدگان رهایی یافته، و به جرگهٔ اهل هوا درآمده‌اند، وضعیت مشابهی را تجربه کرده‌اند. آنها پری‌زده را تا رسیدن به مرحلهٔ بیان ناخودآگاه خواسته‌ها همراهی می‌کنند. این حالت غش و ضعف را می‌توان «به مثابه درمان جمعی جامعه‌ای تعبیر کرد که در جستجوی هویت خویش است» (ستاری، ۱۳۷٦: ۱۰٦). پری‌زدگان از این پس، او را به عنوان عضو جدیدی از شبکهٔ جمعی می‌پذیرند و به این شکل به پری‌زده هویت جدیدی می‌بخشند. مورنو مراسم پری‌داری را، که به قول جوینی ضیافت و رقص و سماع است، نمایشی می‌داند که سبب «رهایی وجود از تنهایی و شوقمندی آدم به برقراری ارتباط و پیوند است با اثر پالایش روانی و آن را مطابق نظریهٔ ارسطو، برابر دانسته است. استاد شهیر مردم‌شناسی پرفسور گلاکمن نیز معتقد است که نه خود مرض و باد، بلکه همان گردهمایی و تجدید دیدار و برقراری روابط و مناسبات اجتماعی به هنگام زیر کردن بادها و قربانی دادنها مهم است» (عناصری، ۱۳۸۳: ۲۷۱).

بر اساس پژوهشهای بلوکباشی شیوهٔ جن–بادزدایی در میان جامعه‌های معتقد به این نوع جن–بادها عموماً به دو روش پایا و گشتاری انجام می‌گیرد. در درمان به روش پایا، بیماری شخص مسخر جن–باد، بهبود می‌یابد و به حالت عادی و مطلوب پیشین و گروه اجتماعی خود در جامعه بازمی‌گردد در صورتی که در درمان به شیوهٔ گشتاری، دگرگونی ژرفی در شخصیت و حالات بیمار رخ می‌دهد و هویت او بکلی تغییر می‌کند. بیمار در هویت جدید با روح یا باد تسخیرکننده‌اش، پیوند می‌خورد و به گروهی می‌پیوندد که هویت اجتماعی ویژه و کیش خاصی در جامعه دارند. شخص استحاله‌یافته در گروه اجتماعی تازه‌ای که همهٔ اعضای آن از درمان‌یافتگان از طریق بادزدایی گشتاری هستند برای حضور در مجالس تسخیر باد و یا احضار باد، مشروعیت می‌یابد و به عنوان عضوی از گروه بادزدایان، که همچون انجمن برادری یا اخوت عمل

می‌کنند، احساس قدرت می‌کند. اهل هوای ایران، همه از گروه جن-بادزدگان گشتاری یا استحاله‌یافته‌اند که پس از اجرای مراسم جن‌زدایی، هویتشان تغییر کرده و به جرگهٔ اهل هوا و گروه جادو-پزشکان یا جن-بادزدایان پیوسته‌اند (ر.ک. بلوکباشی، ۱۳۸۱: ۳۹).

تقابل طبقات اجتماعی

مقدسی در توصیف بخاراییان می‌گوید: «تودهٔ مردم نیز با فقه و ادبیات سروکار دارند. داوطلب مرزبانی بسیار، نادان اندک است» (مقدسی، ۱۳۸۵: ٤٠٨). با این مایه رواج دانش نزد تودهٔ مردم، که توجه مقدسی را به خود جلب کرده است، تارابی نمی‌تواند بین همه یا بیشتر طبقات، جایگاهی بیابد. ماجراياو،شورش عوام‌الناسو طبقات فرودست رابر بزرگان و اعیان بخارا سبب می‌شود؛ شورشی که از طبقات فرودست جامعه آغاز می‌شود و گسترش می‌یابد. [۱۸] در این میان با پیوستن شمس‌الدین محبوبی به شورشیان، این مبارزه از حوزه عوام خارج می‌شود و توجه خواص را نیز به خود جلب می‌کند. به این شکل برهان‌الدین نیز روبه‌روی تارابی قرار می‌گیرد.[۱۹]

> زمانی که خطبهٔ سلطنت به نام تارابی خوانده شد، وی «به خانه‌های بزرگان فرستاد تا خیمه‌ها و خرگاه‌ها و آلات فرش و طرح آوردند و لشکرهایی با طول و عرض ساختند و رنود و اوباش به خانه‌های متمولان رفتند و دست به غارت و تاراج آوردند... و اموال را که حاصل کردند بر این و بر آن بخش کرد و بر لشکر و خواص تفرقه کرد (همان، ۸۸ و ۸۹).

وقوع اتفاقاتی سبب شد دیگر مردم هم تارابی را بر حق بدانند و به او گرایشی پیدا کنند؛ از جمله اینکه تارابی «می‌گفت که حق تعالی ما را از غیب سلاح می‌فرستد در اثنای این از جانب شیراز، بازرگانی رسید و چهار خروار شمشیر آورد» (جوینی، ۱۳۸۵: ج ۸۸/۱).

مغولان و پری‌داری

مغولان آیین شمنی داشتند و به جادو و عوامل مابعدالطبیعی معتقد بودند. نمونه‌هایی از اعتقادات اینان را در کتاب «تاریخ سری مغولان» می‌توان دید (ر.ک. پلیو، ۱۳۸۳: ۸۱). جوینی درباره اعتقادات آنها می‌گوید:

> سبب بت‌پرستی ایغوران آن بوده است که در آن وقت، ایشان علم سحر می‌دانستند که دانندگان آن حرفت را قامان می‌گفته‌اند و درین عهد در میان مغولان، قومی که ابنه [۲۰] بر ایشان غالب می‌شود و اباطیل می‌گویند و دعوی می‌کنند که شیاطین به

روزن خرگاه می‌آیند و با ایشان سخن می‌گویند و یمکن که ارواح شریره را با بعضی از ایشان الفتی باشد و اختلافی کنند... فی‌الجمله این جماعت را که ذکر رفت، قام می‌خوانند و چون مغولان را علمی و معرفتی نبوده است از قدیم باز تتبع سخن قامان می‌کرده‌اند و اکنون پادشاه‌زادگان را بر کلام و دعاوی ایشان اعتماد است و در وقت ابتدای کاری و مصلحتی تا با منجمان موافقت ایشان نیفتد، امضای هیچ کار نکنند و بیماران را هم برین صفت معالجه نمایند (جوینی، ۱۳۸۵: ج۱/ ۴۳و۴۴).

به همین دلیل زمانی که مغولان قصد داشتند تارابی را از میان بردارند، وی به سرکردهٔ آنها گفت:

از اندیشهٔ بد بازگرد و الا بفرمایم تا چشم جهان‌بینت را بی‌واسطه دست آدمیزاد بیرون کشند. جماعت مغولان چون این سخن از او بشنیدند، گفتند یقین است که از قصد ما کسی او را اعلام نداده است، مگر همهٔ سخنهای او بر حق است. خائف شدند و او را تعرض نرسانیدند (همان ۸۷).

در جنگ با او نیز «چون در میان قوم شایع شده بود که هر کس در روی وی دست به خلاف بجنباند، خشک شود، آن لشکر نیز دست به شمشیر و تیر آهسته‌تر می‌یازیدند» (همان، ۸۹).

رواج همین باورها در بین مغولان سبب شد در جنگ با تارابی با اینکه او و محبوبی کشته شده بودند، باز هم برخاستن باد و خاک را از کرامات تارابی بپندارند و با اینکه پیروز میدان بودند، دست از حمله بکشند و فرار کنند. در پی آن، لشکریان تارابی در پی مغولان رفتند و تعداد بسیار زیادی از آنها را کشتند (ر.ک. جوینی، ۱۳۸۵:ج۱/۸۹).

بارتولد به نکتهٔ پری‌داری و پری‌خوانی تارابی توجه کرده، و وی را «شمن بزرگ و وحشت‌انگیز» خوانده و گذشت و ارفاق مغولان را در کشتن تارابی بر سر پل وزیدان، حسن نظر قوم شمن‌پرست به مردی می‌داند که مدعی پری‌داری و مراوده با ارواح بوده است (ر.ک. بارتولد، ۱۳۵۲: ج۲/۹۸۷ تا ۹۸۹).

پری‌داری و منجی‌گری

گاه پری‌زدگی و منجی‌گری هم‌زمان است. در این موارد، پری‌خوان، منجی هم به شمار می‌آید.[۲۱] تارابی هم از همین دسته است: شمس‌الدین محبوبی، که در بخارا به فضل و نسب معروف و مشهور بود، زمانی که به زمرهٔ معتقدان تارابی ملحق شد به او گفت «پدرم روایت کرده است و در کتابی نوشته که از تاراب بخارا، صاحب دولتی که جهان

را مستخلص کند، ظاهر خواهد شد و علامات این سخن را نشان داده و آن آثار در تو پیداست» (جوینی، ۱۳۸۵: ج۱/ ۸٦). پیشتر گفته شد که در قران نحسین، ظهور ادیان تازه اتفاق می‌افتد. به گفتهٔ جوینی «این آوازه با حکم منجمان موافق افتاد و روزبه‌روز جمعیت زیادت می‌شد و تمامت شهر و روستاق روی بدو نهادند و آثار فتنه و آشوب پدید آمد» (همان).

در کشاکش حمله‌های پی‌درپی مغول، همهٔ شرایط برای ظهور منجی مهیاست.

> وصف جهان انتظار در ادیان مختلف، الگـوی واحـدی دارد: جامعـه‌ای اسـت کـه در زمینه‌های فردی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، علمی و فرهنگی به ابتذال کشیده شـده است و خرابی و تباهی در آن روزبه‌روز بالا می‌گیرد تا به اوج خویش برسد و آن‌گاه است که فرج نزدیک شود (راشد محصل، ۱۳۸۱: ۲٤٤).

لاپلانتین هر دوی اینها، یعنی کیشهای پری‌زدگی و نهضتهای منجی‌گری را، واکنشی در برابر فرهنگ‌پذیری (الزام فرهنگهای بیگانه) و آشفته و زیروزبر شدن جامعه به مقیاس وسیع می‌داند و «راه‌حلی» برای ختم بحران (ر.ک. لاپلانتین، ۱۳۷۹: ۳۳). جامعهٔ ایران، مقارن حملهٔ مغول، دارای این ویژگیهاست.

پری‌داری و جادوگری

بسیاری از گروندگان به تارابی، او را منجی می‌دانند؛ هرچند پری‌خوانها به جادوگران نزدیکترند تا منجیان؛ چرا که «با محو بودن مرزبندی دین و جادو، مشکل است بتوان از وجوه ممیز آنها سخن گفت، ولی بنابر استنباطی که از اظهار نظر مورخان و پژوهشگران می‌شود، می‌توان تا حدودی این اختلاف را بیان کرد:

۱. جادوگر مدعی است که ارواح خبیث و اجنه به فرمان او هستند و وی برای اجرای منظور خود به آنها امر و نهی می‌کند و حال اینکه در دین برای براورده شدن حاجات، استغاثه و تمنا می‌شود و همیشه نیروهای ماوراءالطبیعه در مرتبهٔ بالاتری قرار دارند و صاحب احترام و تقدس هستند.

۲. در جادوگری متوسل شدن به قوای نامرئی برای محفوظ ماندن از آسیب و دور کردن ارواح و اجنهٔ پلید است در صورتی که در دین برای جلب محبت و رسیدن به خیر و عافیت است.

۳. در جادوگری غالباً برای زیان رساندن به دیگران – شکست و مرگ دشمن یا آسیب رسیدن به رقیب– از قوای نامرئی کمک می‌جویند[۲۲] و حال اینکه در دین برای

بازیافتن سلامت و موفقیت افراد است که از قوای فوق طبیعت استمداد می‌طلبند»[۲۳] (روح‌الامینی، ۱۳۸۵: ۱۸۰).

این تمایزها و تفاوتها، تارابی را با عقاید شمنها و جادوگران همسو نشان می‌دهد تا مصلحان دینی.

جوینی و پری‌داری

جوینی پری‌داری را خلاف عقل و منطق می‌یابد و آن را شیوهٔ جهال می‌نامد. عقل‌گرایی، احتمالاً نخستین قانونی است که نزد تاریخ‌نگاران مسلمان پدید آمده است.[۲۴] جهان امروز هم با نگاه خردگرایانه، مقولات مغایر عقل و منطق را نمی‌پذیرد. امامورنو در روان‌درمانی نوین، این روش را به کار برده و آن را پسیکودرام یا نمایش‌درمانی نامیده و به نتایج مفیدی دست یافته است. پسیکودرام «کشف جنبه‌های مختلف ناخودآگاهی از طریق موقعیتهای خودانگیختهٔ نمایشی» است (مورنو، ۱۳۷۷: ۳۷). لوی استروس این نوع درمان را روانپزشکی پیشرفته‌ای می‌داند که در «دورانی که تنها کاری که می‌دانستیم با بیماران روانی باید کرد به زنجیر بستن و گرسنه نگاه داشتنشان بود؛ براستی نمودگار نوخواهی و تجددطلبی شگفتی است» (لوی استروس، ۱۳۷٦: ۱۲۲).

جوینی و تارابی

شورش تارابی، افزون بر این موارد، پیامدهای تاریخی-اجتماعی دیگری هم داشت که بر موضعگیری تاریخ‌نویسان تأثیر گذاشت. از پیامدهای آن می‌توان به این موارد اشاره کرد:

الف) پتروشفسکی دو گرایش سیاسی- اجتماعی متضاد را در دولت مغول نشان داده است: یکی گرایش به صحرانشینی با نابودی کشاورزی و زراعت و ویرانی شهرها و دیگر گرایش به زندگی درباری که شامل اهل قلم و دیوانسالاری و با تمرکز سیاست و حفظ و تحکیم دستگاه مرکزی و امور مالی و لاجرم تقویت اسکان و کشاورزی بوده است. گروه اخیر در راه پایان دادن به قتل و غارت و چپاول و احیای کشاورزی و اقتصاد و احیای دوباره نیروهای مولد در جامعه، تلاش می‌کردند. بایمت‌اف بر پایه این تقسیم‌بندی، محمود یلواج را از گروه دوم می‌داند.

وی از نخستین روزهای حکومتداری خود به ضدیت با سیاستهای خان مغول، جغتای، پرداخت. خان اولوس، جغتای، همواره مترصد فرصتی مناسب بود تا نایب

قاآن بزرگ – محمود یلواج– را از صحنه سیاست دور سازد. اما محمود یلواج در مقابل تمامی اقدامات و دسایس وی پایداری نشان می‌داد. پس از انتشار و گسترش قیام محمود تارابی، جغتای توانست یلَواج را از میدان سیاست به در کند. با برکناری محمود یلواج و کوتاه شدن دست این وزیر از مناصب قدرت سیاسی در واقع نخستین روش بر اندیشه گروه دوم فائق آمد (بایمت‌اف، ۱۳۸۳: ۱۵۱).

بر این اساس نابودی کشاورزی و ویرانی شهرها و گرایش به صحرانشینی از پیامدهای قیام تارابی است.

ب) مغولها که شیوهٔ حکومتداری نمی‌دانستند، مملکت را به ایالتها و بخشهایی تقسیم کردند. هر بخش را «اولوس» می‌خواندند و اولوسها را به شکل فدرال اداره می‌کردند. محمود یَلَواج، امیر صاحب اعظم در ناحیهٔ ماوراءالنهر و ترکستان بود و یکی از وظایف متعدد او این بود که «به خواهشها و درخواستهای تودهٔ مردم و احتمالاً اعتراضات آنها پاسخ گوید... و از شورشها و طغیانهای احتمالی جلوگیری کند و به آرام ساختن جو عمومی نیز بپردازد» (بایمت‌اف، ۱۳۷۸الف: ۵۹). وظیفه اخیر، محمود یلواج را در برابر تارابی قرار می‌داد. شکست وی از تارابی، سبب شد شیوه حکومتداری ایرانی در این نواحی روی به ضعف نهد.

ج) از پیامدهای دیگر خروج تارابی، سقوط خاندان آل‌برهان است؛ خاندانی از عربهای مهاجر که از مرو برخاسته بودند و نسبت خود را به عمربن الخطاب می‌رساندند. بزرگان این خاندان به دلیل داشتن ثروت و مکنت فراوان در بخارا، ریاست دینی همراه با ریاست دنیوی داشتند و در کنار نقش علمی و سیاسی، خاندانی ادب‌پرور بودند و در ادبیات بویژه ادبیات فارسی، دست داشتند. در آغاز، خوارزمشاهیان به آنان قدرت دادند، اما آل‌برهان، قراخانان و قراختاییان را پذیرفتند و بدین لحاظ خشم سلاطین خوارزمشاه را برانگیختند (ر.ک. دانشنامه بزرگ اسلامی: ۳۸۳). با قیام تارابی، قراختاییان سقوط کردند و در نتیجه، قدرت سیاسی و صدارت مذهبی آل‌برهان، که به واسطه قرابت با قراختاییان تثبیت شده بود از دست رفت و با استقرار تارابی، فقیه حنفی، شمس‌الدین محبوبی به جای فقیهان حنفی برهانی، پیشوای حنفیان ماوراءالنهر شد و پس از آن، سلسله فقیهان محبوبی ریاست و رهبری مردم را عهده‌دار شدند (ر.ک. همان).

نتیجه‌گیری

متنهای تاریخی تنها از لحاظ شیوهٔ نگارش و سبک نوشتاری ظرفیت دارد به متنهای ادبی نزدیک شود و متنی ادبی هم به شمار آید؛ اما ادبی شدن آنها تنها در همین سطح باقی می‌ماند؛ چرا که لازمهٔ فهم و تحلیل متنهای تاریخی، توجه و پایبندی به بافت فرهنگی و زمینه‌های اجتماعی وقوع رویدادهاست. بی‌توجهی به این عوامل فرامتنی به بدخوانی تاریخ خواهد انجامید؛ به این معنا که هرگز نمی‌توان بدون تصدیق بافت و زمینه، خوانش جدیدی از متنهای تاریخی به دست داد. بر این اساس بایسته است از رویکردهای نقد ادبی که با افکندن نگاهی نو به متنهای ادبی، خوانشهای جدید و متعددی به دست می‌دهد، در مطالعات تاریخی با احتیاط استفاده کرد؛ چرا که همان‌طور که گفته شد، متنهای تاریخی پیوندی ناگزیر با عوامل فرامتنی دارد و ناگزیر از رعایت بافت و فرامتن فرهنگی و اجتماعی است و اصالت بافت فرهنگی و اجتماعی، اجازه نمی‌دهد متن به صورت داستانی جدای از بافت، بررسی شود.

در این زمینه، هوشمندی ستودنی سعید نفیسی را در برخورد با تاریخ می‌توان دید. وی با دقت نظر و تسلط بر ابعاد پژوهش و امکانات پژوهشگر در پی رفع این تناقض برآمده است: از سویی می‌داند متن تاریخی و بافت فرهنگی و اجتماعی بلافصل است و از سوی دیگر به خواندن دیگرگونه متن گرایش دارد. بنابراین با آفریدن داستانی بر اساس متن تاریخی، نگرش ویژهٔ خود را به تصویر می‌کشد. با این ابتکار، آفرینش ادبی او در فضای تخیلی و داستانی از تاریخ و بافتهای بلافصل آن جدا می‌شود. نگاه سعید نفیسی به متن شالوده‌شکنانه است؛ چرا که با عرضه برداشتی نوین، خواننده را از برداشتهای قطعی پیشین رویگردان می‌کند. داستان «غربال‌بند غیور»، رها از قید و بندهای مطالعات تاریخی در فضای داستانی به حیات خود ادامه می‌دهد بی‌اینکه تاریخ را به سوی خوانشهای چندگانه پیش برد و نویسنده را در معرض آسیب مصادره به مطلوب و استفاده نادرست از ابزارها و امکانات ادبی در فضای تاریخی قرار دهد.

در مطالعه تاریخ جهانگشای جوینی و بویژه در «ذکر خروج تارابی» توجه به وضعیت جامعه مقارن حمله مغول ناگزیر است؛ جامعه‌ای دستخوش حوادث و آسیبهای اجتماعی بی‌شمار و مهیا برای پیدایش، رشد و همه‌گیر شدن بیماریهای بحران هویت اجتماعی. ذکر خروج تارابی روایتگر ویژگیهای پراهمیت، جزئی و نادری از این وضعیت است. گزارش جوینی دربارهٔ ویژگیهای بیماری پری‌زدگی، خصوصیات

مبتلایان، شیوع بیماری، شیوه‌های درمان، سخن گفتن با پریان، توهمات، ناشایستها، وضعیت بیماران پس از بهبود، جایگاه درمانگران و موروثی بودن شغل آنان، اعتقاد مغولان به پریان در عین حال که جامعهٔ بحران‌زده را با دقت به تصویر می‌کشد با یافته‌های نوین روانشناسی اجتماعی، کاملاً همخوان است به گونه‌ای که در کنار موارد پیش‌گفته، تقابل طبقات اجتماعی، نبودن هویت اجتماعی در طبقات پایین‌دست و شیوهٔ بازیابی آن را در جامعه بحران‌زده در انتظار منجی می‌توان دید.

جوینی به پری‌داری و پریخوانی اعتقادی ندارد و تارابی و جماعت همراه وی را دارای وجاهت برای قیام در برابر مغولان نمی‌داند، اما انتقادهای تند و گزنده او به این مسائل محدود نمی‌شود. ضعفمحمود صاحب یلواجدر برابر جغتای، که به معنای نابودی حامی کشاورزی و زراعت و آبادانی شهرهاست، ضعف شیوهٔ حکومتداری ایرانی، سقوط آل‌برهان، خاندانی که نقشهای متعدد علمی، سیاسی و فرهنگی در بخارا داشتند در برابر محبوبیان، کشته شدن حدود سی‌هزار نفر در جنگ با تارابی، بازگشت آشوب دوباره به بخارا و تهدید مردم این شهر به قتل عام، جوینی را به واکنش وامی‌دارد. نمی‌توان واکنش او را حمایت از مغولان دانست، بلکه خواننده منصف به ناگزیر اعتراف خواهد کرد تاریخ جهانگشا به قلم مورخی سلیم و آگاه نوشته شده است، که ثبت اطلاعات دقیق و جزئی از وضعیت جامعه آن عهد را مرهون دقت، تیزبینی و روایت دقیق او هستیم.

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ رقصهای آیینی در تاریخ جهانگشای جوینی ر.ک. نصر اشرفی، ۱۳۷۹: ۲٦.

۲. یلواج کلمه‌ای ترکی به معنای سفیر و فرستاده است و به دلیل اینکه این شخص از فرستادگان چنگیز به دربار سلطان محمد خوارزمشاه در سال ٦١٤ ه.ق. بوده، به این نام شهرت یافته است (ر.ک. اقبال آشتیانی، ۱۳۸۲: ٦۱۸ و بایمت اف، ۱۳۸۳: ۱٤۹). محمود یلواج مردی فضل‌دوست و شاعرپرور نیز بوده و قصایدی در مدح او باقی مانده است (ر.ک. اقبال آشتیانی، ۱۳۸۲: ج٦٢١/٤).

۳. برای دیدن نمونه‌ای از خوانشهای ایدئولوژیک پتروشفسکی دربارهٔ تاریخ ایران رجوع کنید به «گزارشی از کتاب نهضت سربداران خراسان» (ر.ک. جعفریان، ۱۳۷۸: ۵۷) و مقایسه کنید با بهرامی، ۱۳۸۷: ۱٦.

٤. استنفورد به سه خطای اصلی در فهم تاریخ اشاره می‌کند: ۱- تاریخ را تابع هر نظریهٔ غیرتاریخی یا ایدئولوژی کردن، خواه دینی، اقتصادی، فلسفی، جامعه‌شناسی یا سیاسی ۲- بی‌اعتنایی به وسعت

پژوهش (یعنی به حساب نیاوردن همه ملاحظات) ۳- نادیده گرفتن شواهد یا سرپوش گذاشتن بر آنها (ر.ک. همان، ۷۹).

۵. پری‌داری در بین اقلیتهایی که برای کارهای سخت گندم پاک‌کنی و غربیل‌بندی در دهات مختلف روزگار می‌گذرانند، رواج دارد (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤۵: ۱۲۳).

٦. پری‌خوان را پرخوان، پری‌بند، پری‌افسای و پریسای هم گفته‌اند و امروزه جن‌گیر می‌خوانند (ر.ک. بلوکباشی، دانشنامه بزرگ اسلامی، مدخل پری‌خوانی).

۷. دربارهٔ ارتباط پری و دلبستگی زیاد به رامش و رقص در ادب و فرهنگ عامیانه ر.ک. سرکاراتی، ۱۳۸۵: ٦.

۸. به زیر آمدن باد از اصطلاحات اهل هواست. «وقتی که مجلسی تشکیل شد، اهل هوا مشغول بازی می‌شوند. بیماری که باد دارد، بادش می‌جنبد و پایین می‌افتد و از حال می‌رود. آن موقع می‌گویند که زار پایین آمده. در این حال بابا یا ماما می‌تواند چیزهایی از باد بپرسد و باخبر شود. زار وقتی پایین بیاید یا زیر شود، می‌تواند به زبان اصلی خود حرف بزند. زار عربی به زبان عرب و زار سواحلی به زبان سواحلی و زار هندی به زبان هندی صحبت می‌کند» (ساعدی، ۱۳٤۵: ۱۲۰).

۹. ایرج افشار سیستانی خلاصهآن را در کتاب «پزشکی سنتی مردم ایران» آورده است (ر.ک. افشار سیستانی، ۱۳۷۰: ج۷۵۸/۲ تا ۷٦٤). فیلم «آزار سرخ» ژان رووش فرانسوی نیز برگرفته از مراسم زار در حاشیهٔ خلیج فارس است.

۱۰. ر.ک. ساعدی، ۱۳٤۵: ٤۱ و جعفری، ۱۳۸۲: ۹۷ و ۹۸).

۱۱. شیوه بیرون کردن جن با استفاده از ترکیب داروها این چنین توضیح داده شده است: بابازار «با دود انکوزه و خیل گنده و موی بز و مدفوع سگ، جن‌ها را از تن بیمار بیرون می‌کند» (ساعدی، ۱۳٤۵: ۱٤٦). «برای بیرون کردن باد جن، شخص گرفتار را می‌خوابانند و مقداری سیفه زیر دماغش می‌کشند و وقتی احتمال بدهند که شخص دچار جن مضراتی است، مقداری موی بز و مدفوع سگ و گیاهان بدبو را مانند انکوزه (شیره درختی است) و خیل گنده (که باز شیره بدبوی یک درخت وحشی است) جمع کرده، دود می‌دهندو زیر دماغ شخص می‌گیرند» (همان،۱۲۲).

۱۲. ساعدی هم به این نکته اشاره می‌کند (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤۵: ۵۵و۵٦).

۱۳. محرمات اهل هوا عبارت است از: ۱- دست زدن به مردهٔ انسان یا لاشهٔ حیوانات ۲- دست زدن به نجاست یا آلوده کردن خود ۳- رد شدن جارو، لنگ کفش یا قلم قلیان از بالای سر مبتلای باد ٤- به تن کردن لباس کثیف ۵- روشن کردن سیگار با آتش قلیان یک نفر از اهل هوا ٦- مستی یا نزدیکی با نامحرم (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤۵: ۳٦).

۱٤. در این زمینه می‌توان رجوع کرد به گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۱۱.

15. Sheikha
16. Arifa al-sikka

۱۷.«چرا که زنها بیشتر از مردها گرسنگی می‌کشند و بیمار می‌شوند و با دیگران درمی‌افتند و دعوا می‌کنند و خیلی زود واهمه‌های جورواجور و بی‌نام و نشان به سراغشان می‌آید» (ر.ک. ساعدی، ۱۳٤۵: ۳۳).

۱۸. این امر از دلایلی است که سبب شده است ماجرای تارابی مورد توجه و تدقیق پژوهشگران روس واقع شود.
۱۹. بایمت‌اف، نقش محبوبی را در این قیام بسیار پررنگ و او را از تارابی مؤثرتر می‌داند (ر.ک. بایمت‌اف، ۱۳۷۸ب: ۱۱۸).
۲۰. مطابق متن. اما طبق عقاید شمنیست‌ها باید «اجنه» باشد؛ همچنین ر.ک. محمودی، ۱۳۸٤: ۱٤۹.
۲۱. توجه به همین نکته سبب شده است گروهی قیام تارابی را منبعث از عقاید شیعی بدانند (ر.ک. بارتولد، ۱۳۵۲، ج۹۸۸/۲).
۲۲. در جنوب ایران هم «ماماها و باباها می‌توانند بادشان را به یکی ببخشند و یا کسی را دچار یکی از بادهای مضراتی بکنند» (ساعدی، ۱۳٤۵: ۳۵).
۲۳. در دلبستگیهای عشقی نیز جادوگران مدعی هستند که می‌توانند در دل یکی از طرفین–حتی بر خلاف تمایل قلبی او– محبت ایجاد کنند و یا محبتی را از بین ببرند و گاه ادعا می‌کنند، می‌توانند شخص مورد نظر را حاضر کنند و حال اینکه در دین چنین روشی دیده نمی‌شود (ر.ک. روح‌الامینی، ۱۳۸۵: ۱۸۱).
۲٤. بدین ترتیب بسیاری از تاریخ‌نویسان از خرافه‌های فراوان رهایی یافتند (ر.ک. حسین‌زاده شانه‌چی، ۱۳۸٤: ٦۰).

منابع

آژند، یعقوب؛ «قیام تارابی» *کیهان فرهنگی*؛ س ۳، ش ۱ (فروردین ۱۳٦۵)، ص ۱۷تا۲۰.
استنفورد، مایکل؛ ***درآمدی بر تاریخ‌پژوهی***؛ ترجمهٔ مسعود صادقی؛ چ چهارم، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۸.
اذکایی، پرویز؛ «استاد بارتولد و ایران»، *ایران‌شناخت*؛ ش ۹ (تابستان ۱۳۷۷)، ص۲٤۸ تا ۳۰۵.
افشار سیستانی، ایرج؛ ***پزشکی سنتی مردم ایران***؛ تهران: ناشر مؤلف، ۱۳۷۰.
اقبال آشتیانی، عباس؛ «محمود یلواج خوارزمی»، مجموعه مقالات عباس اقبال آشتیانی؛ به کوشش محمد دبیرسیاقی؛ بخش ٤، ۱۳۸۲، ص ٦۱۷ تا٦۲۱.
ایرج‌پور، محمدابراهیم؛ «شیوه‌ای نادر از تبرک و شفابخشی در متون عرفانی»، *مطالعات عرفانی*؛ دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، ش ۹ (تابستان ۱۳۸۸)، ص۵ تا ۲۸.
بارتولد، و.و.؛ ***ترکستان‌نامه: ترکستان در عهد هجوم مغول***؛ ترجمهٔ کریم کشاورز؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران،۱۳۵۲.
بایمت‌اف،لقمان؛ «ضدیت دو تمایل سیاسی–اجتماعی در دولت مغول (بررسی موردی عملکرد محمود یلواج)»، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*؛ ش ۸۱و ۸۲و ۸۳ (تیر و مرداد و شهریور ۱۳۸۳)، ص۱٤۸تا ۱۵۱.

بایمت‌اف، لقمان؛ الف، «نظام تلفیقی سیاسی و اداری مغولان در ماوراءالنهر»، *کیهان فرهنگی*؛ ش ۱۵۲ (۱۳۷۸)، ص٥٦ تا ٦١.
بایمت‌اف، لقمان؛ ب، «نقش شیخ شمس‌الدین محبوبی در شورش محمود تارابی»، ترجمه محمدعلی علی‌زاده، *ایران‌شناخت*؛ زمستان، ش ۱۵، ۱۳۷۸؛ ص ۱۰۰-۱۱۹.
بریومن، پی. و اف. جی. اسکین؛ «مفهوم عدالت در سلامت»، ترجمهٔ محمدرضا واعظ مهدوی و دیگران، نابرابری‌ها در آیینه پژوهش، تهران: دانشگاه شاهد، ۱۳۸۸.
بلوکباشی، علی؛ «پری‌خوانی»، *دانشنامه بزرگ اسلامی*؛ ج ۱۳، مقاله ش ۵۵۱۲.
ـــــــــــ؛ «هویت‌سازی اجتماعی از راه بادزدایی گشتاری»، *نامه انسان‌شناسی*؛ دوره اول، ش ۱ (بهار و تابستان، ۱۳۸۱)، ص۳۳ تا ٤٣.
بهرامی، عسکر؛ «سیاست و ایدئولوژی در ایران‌شناسی شوروی»، *کتاب ماه تاریخ و جغرافیا*؛ ش۱۱۹ و ۱۲۰ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۷)، ص١٦ تا ٢١.
پلیو، پل؛ ***تاریخ سری مغولان*** «یوان چائوپی شه»؛ ترجمه شیرین بیانی؛ چ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران،۱۳۸۳.
جعفری (قنواتی)، محمد؛ «باد زار و بانوی لیل؛ تأملی مردم‌شناختی»، *کتاب ماه هنر*؛ ش ۵۵ و ٥٦ (فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۲)، ص ٩٤ تا ٩٨.
جعفریان، رسول؛ «پطروشفسکی در میان ایرانیان گزارشی از کتاب نهضت سربداران خراسان»، *آیینه پژوهش*؛ شم ٦٠ (۱۳۷۸)، ص٥٧ تا ٦٥.
جوینی، عطاملک بن محمد؛ ***تاریخ جهانگشای جوینی***؛ تصحیح محمد قزوینی؛ چ چهارم، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۵.
ـــــــــــ؛ ***تحریر نوین تاریخ جهانگشای جوینی: دوره مغول، خوارزمشاهیان، اسماعیلیه***؛ به کوشش منصور ثروت؛ تهران: امیرکبیر،۱۳۸۷.
حسین‌زاده شانه‌چی، حسن؛ «نقد تاریخی در آثار تاریخ‌نگاران مسلمان»، *تاریخ در آینه پژوهش*؛ ش۸ (زمستان ١٣٨٤)، ص٥١ تا ٧٦.
دایره‌المعارف بزرگ اسلامی؛ ج ۱، «آل‌برهان»، مقاله ش۳۸۳، زیر نظر کاظم بجنوردی، تهران:. مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ١٣٧٤.
دهخدا، علی اکبر؛ ***لغت‌نامه***؛ چاپ دوماز دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران،۱۳۷۷.
دهقانیان، جواد و نجمه دری؛ «بازخوانی ذکر خروج تارابی بر اساس رویکرد شالوده‌شکنی»، *پژوهشهای ادبی*؛ ش ۳۳ (پاییز ۱۳۹۰)، س ۸، ص٥٧ تا ٧٦.
رازپوش، شهناز؛ «قیام محمود تارابی»، *تحقیقات اسلامی*؛ ش ۱و۲ (۱۳۷۵)، ص ۵۹ تا ٦٦.

راشدمحصل، محمدتقی؛ ***نجات‌بخشی در ادیان***؛ چ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،۱۳۸۱.
روح‌الامینی، محمود؛ ***گرد شهر با چراغ در مبانی انسان‌شناسی***؛ چ سیزدهم، تهران: انتشارات عطار، ۱۳۸۵.
ریاحی، علی؛ ***زار و باد و بلوچ***؛ تهران: طهوری،۱۳۵٦.
ساعدی، غلامحسین؛ ***اهل هوا***؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات ایران، ۱۳٤۵.
ستاری، جلال؛ «آیین، پسیکودرام و تئاتر»، *آیین و اسطوره در تئاتر*؛ تهران: توس، ۱۳۷٦.
سرکاراتی، بهمن؛ «پری»، سایه‌های شکار شده: گزیده مقالات فارسی، چ دوم، تهران: طهوری، ۱۳۸۵، ص۱-۲٦.
عناصری، جابر؛ «درآمدی بر پسیکودرام عامیانه»، نشریه *قاموس*؛ ش ۵ (بهار۱۳۸۳)، ص ۲۵۸ تا ۲۷٤.
ـــــــــــــ؛ «فرهنگ عامه و سینما (نقش و جایگاه فرهنگ بومی در سینمای ایران)»، *چیستا*؛ مهر۱۳٦۸، ص۹۵ تا ۱۰۲.
گیدنز، آنتونی؛ ***تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید***؛ ترجمهٔ ناصر موفقیان؛ چ پنجم، تهران: نشر نی،۱۳۸۷.
لاپلانتین، فرانسوا؛ «پری‌داری و تئاتر»، ترجمهٔ جلال ستاری، *نمایش*؛ ش ۲٦ و ۲۷ (فروردین و اردیبهشت۱۳۷۹)، ص۳۱ تا ٤۲.
لوی-استروس، کلود؛ «جادوگری و روانکاوی»؛ ترجمه جلال ستاری، *آیین و اسطوره در تئاتر*؛ تهران: توس،۱۳۷٦، ص۱۱۷ تا ۱۲۲.
محمودی، خیرالله؛ «تأملی در چند واژه مبهم تاریخ جهانگشای جوینی»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز؛ دوره ۲۲، ش ۳ (پاییز ۱۳۸٤)، پیاپی ٤٤، ص ۱٤۵ تا ۱۵۱.
مصطفی، ابوالفضل؛ ***فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی***؛ چ چهارم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی،۱۳۸۸.
مقدسی، محمدبن احمد؛ ***احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم***، ترجمهٔ علینقی منزوی؛ تهران: کومش، ۱۳۸۵.
مورنو، جی.ال.؛ «نمایش به مثابه درمان»، ترجمهٔ یدالله آقاعباسی، *نمایش*؛ ش ۳ (اردیبهشت۱۳۷۷)، ص۳۷ تا ٤٤.
نصر اشرفی، جهانگیر؛ «نگاهی به تاریخچه رقص در ایران»، *مقام موسیقایی*؛ پاییز ۱۳۷۹، ص۸ تا ٤۳.
نفیسی، سعید؛ ***ماه نخشب***؛ چ دوم، تهران: کتابخانه طهوری،۱۳۳٤.

شعر و شاعری از دیدگاه سنایی

دکتر مختار کمیلی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه
ولی عصر (عج) رفسنجان

چکیده

در این مقاله، اندیشه‌های سنایی دربارهٔ شعر و شاعری در چهار مقوله تعریف، خاستگاه، نقد شعر و نیز پیوند و نسبت شعر و شرع بررسی شده است. سنایی در تعریف یا برداشت خود از شعر با عنصر «تخییل» مخالفت می‌ورزد و آن را در برابر « تحقیق» قرار می‌دهد. وی معتقد است که تابعه یا روح‌الامین، شعر را به دل شاعر تلقین می‌کند. تلقین تابعه، شعر را «تخییلی» و الهام روح‌الامین، شعر را «تحقیقی» می‌کند. سنایی در اشعار خود، گاه بین شعر و شرع، تضاد و بیگانگی و گاه همسویی دیده است. وی در آثار خود به نقد شعر و انتقاد از شاعران نیز پرداخته است. عواملی که باعث می‌شود سنایی زبان به انتقاد بگشاید، متعدد است که مهمترین آنها عبارت است از: سرقت ادبی، عوام زدگی شاعران و پوستینگی و بی‌مغزی بعضی اشعار.

کلیدواژه‌ها: تخییل در شعر سنایی، خاستگاه شعر نزد سنایی، شرع و شعر در اشعار سنایی، سرقت ادبی و عوام‌زدگی در شعر شاعران کلاسیک.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۹/۱۹

۱. مقدمه

شعر و شاعری پدیده‌ای است که ازدیرینه‌ترین روزگاران تا امروز دربارهٔ آن نظریه‌های گوناگون پرداخته شده است. افلاطون و ارسطو، اندیشمندان یونان باستان در نوشتارهای خود، کم و بیش، دربارهٔ تعریف، ماده، صورت، سود و زیان شعر و شاعری گفتارهایی دارند که پاره ای از آنها تا امروز اعتبار خود را حفظ کرده است.

در ایران پیش از اسلام نیز نظریه‌هایی در باب شعر و شاعری بوده است. «مورّخان و ادیبان معتبری نظیر مسعودی و... از کتابی به نام آیین‌نامه یاد کرده‌اند که در نوع خود، دایره‌المعارفی از فنون و علوم در عصر ساسانی بوده است. بخشی از این کتاب به دانستنیهای ادبی و شیوه نامه‌نگاری و به تعبیر کهنتر به دبیری اختصاص داشته است. از سوی دیگر حتی احتمال ترجمه‌ای از کتاب فن شعر ارسطو نیز به فارسی میانه مطرح است. اگر این موضوع قطعیّت داشته باشد می‌تواند گویای نگرشهای عمیقتر و شاملتری نسبت به نقد ادبی باشد (صمصام، ۱۳۸۸:۵۵).

در ایران اسلامی نیز از همان سده‌های نخست– که جزئی ازجهان اسلام بوده است– کمابیش دربارهٔ شعر و نقد ادبی نظریه‌هایی ابراز شده است. ایرانیان عربی‌نویسی چون ابوهلال عسکری و ابن طباطبا و عبدالقاهرجرجانی و... در آثار خود در زمینهٔ ادب و نقد ادبی گفتارهایی دارند که بعداً اندک و بسیار در آثار شاعران و نویسندگان فارسی‌نویس بازتاب یافته است (ر.ک. محبتی، ۱۳۹۰: ۳۲۵ تا٤٣٦).

به طور کلّی می‌توان گفت وجه مشترک بسیاری از شاعران و نویسندگان ایرانی این است که کمتر به تحلیل چیستی شعر پرداخته‌اند و «جنبه‌های فلسفی و منطقی موضوع کمتر مورد بحث و توجه آنها قرار دارد و نظر آنها بیشتر از جهت اوصاف لفظی و معنوی آن است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۲۱۳).

رودکی، شهید بلخی، دقیقی، میسری، عنصری و... در زمرهٔ شاعرانی هستند که در لابه‌لای اشعار خود، کمابیش در زمینهٔ مسائل شعر و نقد ادبی گفتارهایی دارند که نقل آنها حتی به‌اختصار، مجالی وسیع می‌طلبد و در این مقاله، ممکن نیست.

مهدی محبتی در کتاب *از معنا تا صورت* به تفصیل گفتارها و نظریه‌های انتقادی این شاعران را بررسی کرده است (ر.ک. محبتی،۱۳۹۰: ٤٧٦ تا ٦٥٥). در اینجا تنها برای نمونه به بررسی کوتاه نظریه‌های شعری دو سه شاعر قبل از سنایی، بسنده می‌شود.

فرخی سیستانی از نخستین شاعرانی است که به وصف شعر پرداخته است. نظامی عروضی دربارهٔ چکامهٔ «با کاروان حلّه»، که از چکامه‌های زیبای شاعر سیستان است، می‌نویسد: «الحق نیکو قصیده‌ای است و درو وصف شعر کرده در غایت نیکویی» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۱۵۵).

فرّخی در ابیات نخست این چکامهٔ آوازه‌مند، شعرش را در لطافت به ابریشمی مانند می‌کند که دل و جان، آن را می‌بافد و در آن زیورهای ادبی گوناگون جلوه‌گری دارد. وی فایدهٔ این قصیده را رساندن شاعر به نام و نان می‌داند.

محبتی در مورد شعر خوب از دید فرخی سیستانی می‌نویسد:

> فرخی در تعریف شعر متّکی بر ذوق خداداد خود است و به همین دلیل شعر خوب را شعری می‌داند که سنگین و چندان رنگین نباشد که طبع را ملول کند وبرماند. در نگاه او شعر مطبوع ذاتاً بر شعر مصنوع برتری دارد (محبتی،۱۳۹۰:۵۱٦). به نظر فرخی نشانهٔ دائمی شعر ناب تازه بودن آن است ... شعر ناب نمی‌تواند تازه نباشد؛ چون چنین شعری زادهٔ طبیعی طبع شاعر ساحر است و پیش از او زاده شده است. آبداری، طراوت، تازگی و در یک کلام نو بودن بنیاد هر شعر نیک و ماندگاری است (همان، ۵۱۸).

ناصرخسرو نیز دربارهٔ شعر و فایدهٔ آن، ابیات شایان توجهی دارد. نقد ناصرخسرو، بیشتر به شاعران و صفات و هدف آنها از شاعری معطوف است. وی درونمایهٔ شعر را حکمت می‌خواهد و ستایش خاندان پیامبر، (ص)، و خلیفهٔ فاطمی و از این رو، «غزل را چون حاصل هیجانات نفسی و مورث لهو و هزل می‌داند، محکوم و منفور می‌شمرد و گزافه و عبث می‌داند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۲۱۲).

وی در نقدهای خود به شاعران درباری صله‌جو می‌تازد و آنها را شعرفروش می‌خواند. مسعود سعد سلمان نیز دربارهٔ اوصاف شعر، سخن گفته است:

> در نظر مسعود سعد شعر خوب آن است که در آن نه لفظ، مُعار باشد و نه معنی... بلکه همه حاصلِ ابداع و انشاء فکر و نتیجهٔ اصلاح و تنقیح عقل باشد و کسانی را که «جز آموخته سخن نیارند گفت و در واقع الفاظ و معانی دیگران را آموخته‌اند به طوطی تشبیه می‌کند و شاعران بینوا می‌خواند (همان، ۲۱۳).

مسعود سعد در زمرهٔ نخستین شاعرانی است که به کارکرد روانی شعر اشاره دارند.

شاید در هیچ دیوان دیگری بدین‌گونه و دلنشین این موضوع را نتوان یافت که سرایش

و آفرینش شعر تنها انگیزهٔ امتداد حیات در وجـود مـن [= مسـعود سـعد] اسـت بـه گونه‌ای که اگر همین پیوند و ترکیب واژه‌ها نبود هیچ امید و انگیزه‌ای مرا به زنـدگی نمی‌بست و توان تحمّل دردها و حبسها و بی‌مهریها و خیانتها را به مـن نمـی‌بخشـید (محبتی، ۱۳۹۰: ٦۰۲).

سنایی، شاعری که فضای شعر فارسی را دگرگون کرد و بر شاعران پس از خود، تأثیر شگرفی گذاشت، نیز در آثار خود، در زمینهٔ شعر و شاعری اندیشه‌هایی دارد و گاه به نقد و هجو شاعران به طور کلّی و یا شاعری خاص پرداخته است.

چون سنایی در شمار نخستین شاعرانی است که زهد و تصّوف را وارد ساحت شعر فارسی کرده است برای درک تعریف و برداشت عرفانی و زاهدانهٔ شعر، آگاهی از دیدگاه وی نسبت به مقولهٔ شعر و نقد آن بایسته و ضرور می‌نماید؛ افزون بر این برای درک تاریخ و سیر اندیشه‌های شعری در ادب فارسی، واکاوی اندیشه‌های شعری سنایی، ضرورت دارد؛ این بایستگی، نگارنده را بر آن داشت تا در این جستار، بدین موضوع در سه بخش تعریف شعر، شرع و شعر و نقد و هجو شاعران بپردازد.

پیشینهٔ پژوهش

موضوع این نوشتار، پیش از این در کتابها و مقالاتی مورد بحث واقع شده است. مهمترین و مبسوطترین کتابی که نگارنده در باب بوطیقای شعر فارسی از دیدگاه شاعران فارسی و از جمله سنایی دیده است، کتاب از معنا تا صورت نوشتهٔ مهدی محبتی است.

وی در این کتاب مفصلاً نظریه‌های شعر و انتقادی پرآوازه‌ترین نویسندگان و شاعران تازی و پارسی‌نویس را بررسی کرده است که در این جستار به مناسبت، مطالبی از آن نقل می‌شود. وی در مقالهٔ «جایگاه شعر و شاعری در هستی از دیدگاه حکیم غزنوی» (محبتی، ۱۳۸۷: ۳۳۱ تا ۳٤٦)، جایگاه شاعران را در سلسله‌مراتب هستی از دیدگاه سنایی نشان داده است. کتاب *شعر و شرع* (بحثی دربارهٔ فلسفهٔ شعر از نظر عطّار)، که مجموع دو مقاله است که قبلاً در مجله معارف چاپ شده بوده است (ر.ک. پورجوادی، ۱۳۷٤)، مطالبی دربارهٔ شعر و شاعری در آثار سنایی دارد که در این مقاله، پاره‌ای از آنها به مناسبت نقل شده است.

مقالهٔ «بررسی دیدگاه‌های زبانی و ادبی سنایی (نبی‌لو،۱۳۸۷: ۱۵۵ تا ۱۷۷)» دیدگاه سنایی را در چهارچوب نظریهٔ یاکوبسن بررسی کرده است و ارتباط چندانی با موضوع مقالهٔ پیش رو ندارد. در مقالهٔ «بررسی و مقایسه دیدگاه‌های سنایی و نظامی» (نبی‌لو، ۱۳۸٦: ٤۳ تا ۷٦) به مقایسهٔ اندیشه‌های سنایی با نظامی در سه محور پیام، گوینده و مخاطب پرداخته شده است. مطالب آن مقاله نیز با یافته‌های این جستار همپوشانی ندارد.

۲. تعریف شعر

می‌دانیم که از شعر به عنوان عامترین و شایعترین موضوع ادبی، تعریفات فراوانی در ادب کلاسیک ارائه شده است... تعریفات قدما در دو قسم اصلی و عمده جای می‌گیرد: ۱- تعریفاتی که بیشتر صبغهٔ فلسفی– منطقی بر آنها چیرگی دارد و غالبا زادهٔ ذهن حکماست. ۲- تعریفاتی که بیشتر صبغهٔ صوری و ذوقی دارد و غالباً زادهٔ ذهن ادبا و شعراست... خواجه نصیر طوسی، مظهر نگاه حکمی و شمس قیس رازی، مظهر نگاه ادبی است ... شعر از دیدگاه شمس قیس سخنی است مرتّب معنوی موزون متکرّر متساوی حرف آخرین آن به یکدیگر مانند.

خواجه نصیر می‌نویسد: اطلاق شعر در عرف قدما به معنی دیگر بوده است و در عرف متأخران بر معنی دیگر است و محققات متأخران شعر را حدّی گفته‌اند جامع هر دو معنی به وجه اتم و آن این است که گویند شعر کلامی است مخیّل مؤلف از اقوالی موزون متساوی، مقفی (محبتی، ۱۳۹۰: ۹۰ و۹۱)؛ بدین ترتیب می‌توان گفت مؤلفه‌های شعر عبارت است از: وزن، قافیه و تخییل. حال ببینیم دیدگاه حکیم غزنوی دربارهٔ این مؤلّفه‌ها چیست.

۱-۲ وزن و قافیه. یکی از عوامل شعر، وزن است. سنایی نیز وزن را از عوامل شعر می‌داند. وی هیچ گاه در آثارش از قید «وزن» شکوه سر نداده است؛ چنانکه پس از وی، مولوی از زنجیر وزن نالیده و گفته است: مفتعلن مفعلن کشت مرا. علاوه بر شعر، آهنگ در نوشته‌های منثور حکیم غزنه نیز به گوش می‌آید که نشاندهندهٔ علاقهٔ وی به وزن است. سنایی از اصطلاحات عروضی چون عروض، علل، سالم، منزحف، مفاع و فعول (ر.ک. سنایی، ۱۳۷٤: ٦٤۸)، یاد و افتخار می‌کند که اصطلاحات عروضی را می‌داند

امّا دریغ می‌خورد که هنر وی از جنبه معنایی در مدح دونان در طلب نقره و مال چون باد به بیهودگی و بسرعت گذشته است:

وتـــاد از دایـــره و دایـــــره دانـــم ز وتـــــد سبب از فاصله و فاصله دانم ز سبب
لیک در مدح چنین خاک سرشتان از حرص عُمرنا مِـن قبـلِ الفضّه کالریحِ ذَهَب

(سنایی، بی‌تا: ۷۰)

وی در نقدِ شعر شاعران معاصرش، انگشت انتقاد بر لغزشهای عروضی آنها می‌نهد و می‌گوید:

کرده انجام بیـت را آغاز هزج از منسرح نداند باز

(سنایی، ۱۳۷٤: ٦٤۹)

سنایی در انتقاد از رقیبان خود، تلویحاً به بیتهای ناموزون آنها اشارتی دارد:

گاهم چو روی مائده خوان بغارتند گاهم چو وزن بیهدهٔ خویش بشکنند

شفیعی کدکنی در معنی مصراع دوم می‌نویسد: گاهی مرا بمانند وزن (= سنگینی، اعتبار، ارزش) بیهودهٔ خویش می‌شکنند ... شاید هم اشارتی دارد به مخدوش بودن وزن شعر آن مدّعیانی که درین شعر، حکیم سنایی ایشان را مورد حمله قرار داده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱٦).

سنایی، قافیه را نیز از عناصر شعر می‌شمارد و در نقد شاعران رقیب خود بر بیسوادی آنها در دانش قافیه انگشت می‌نهد:

فتنه را نام عافیت کرده دال با ذال قافیت کرده

(سنایی، ۱۳۷٤: ٦۸۳)

وی در دیوان (بی‌تا: ٦۲) و در حدیقه (۱۳۷٤: ۵۹۲) به ترتیب از دو اصطلاح مربوط به دانش قافیه، «حرف روی» و «ایطاء»، یاد کرده است.

بنابراین می‌توان گفت از دیدگاه حکیم غزنه، شعر باید دارای دو عنصر قافیه و وزن باشد و شاعر باید این دو را بدرستی به کار برد.

۲-۲ تخییل. یکی از عناصر مهم شعر، تخییل است. شفیعی کدکنی در شرح و توضیح این واژه می‌نویسد:

> چیزی یا حالتی را از آنچه هست، برتر یا فروتر نشاندادن بـه وسـیلهٔ کـلام مخیّـل و کلام مخیّل کلامی است که «اقتضاء انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیـر آن، بی‌ارادت و رویت، خواه آن کلام مقتضی تصدیقی باشـد و خـواه نباشـد... و نفـوس

اکثر مردم تخییل [در اصل تخیل] را مطیعتر از تصدیق باشد (اساس‌الاقتباس) (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ٤١٨).

وی در کتاب *صور خیال* توضیح بیشتری دربارهٔ این عنصر مهم شعری دارد:

در همهٔ کتابهای منطق دورهٔ اسلامی، شعر را "کلام مخیّل" و بنیاد شعر را "تخییل" دانسته اند [...] ابن سینا... می‌گوید: انّ الشعر هو کلام مخیّل مؤلّف من اقوال موزونهٔ متساویهٔ و عند العرب مقّفاهٔ... و لا ینظر المنطقی فی شی ء من ذلک الّا فی کونه کلاماً مخّیلا... و انّما ینظر المنطقی فی الشعر من حیث هو مخیّل (شفیعی کدکنی، ١٣٦٦: ٣٠).

واژهٔ تخییل دست‌کم، نُه بار[1]در آثار سنایی به کار رفته است و غالباً بار معنایی منفی دارد. حکیم غزنه در یکی از مکاتیب خود در شکوه از دوران کهنسالی از ضعف قوّهٔ تخییل نالیده است؛ در این مکتوب، تخییل، درست به همان معنی مورد نظر فلاسفه است: «با آنکه سنین عمر از ستین گذشته و به حدّ سبعین مشرف گشته نه مخیّله را قوت تخییل مانده و نه مفکّره را تحمّل تأمّل» (سنایی، ١٣٦٢: ١٢٢).

واژهٔ «تخییل» در مقدّمه‌ای که حکیم برای حدیقه نوشته، نیز آمده است. در این مقدّمه سنایی، مطلق شعر را به خرمنی، مانند کرده است که کاه و دانه در آن به هم آمیخته‌اند. کاه این خرمن، تخییل و دانهٔ آن، تحقیق است؛ تخییل از آن «الشعراء یتّبعهم الغاوون» و تحقیق از آن «الّا الذین آمنوا» است: «پس خرمن تخییل و تحقیق مطالعت کرد و کاه [٢] الشعراء یتّبعهم الغاوون از مغز و دانهٔ الّا الذین آمنوا و عملوا الصالحات، جدا کرد» (سنایی، ١٣٧٤: ٤٥).

بنابراین از دیدگاه سنایی، تخییل متضادّ تحقیق است. زوج واژهٔ تخییل – تحقیق در بحث شعر و شاعری از دیدگاه سنایی، محوریترین واژه‌هاست و بر بنیاد آن، می‌توان اندیشه‌های شعر و شاعری حکیم را تحلیل کرد. مخالفت سنایی با فلاسفهٔ یونان را می‌توان بر بنیاد همین زوج واژه، چنین تحلیل کرد که آنها از تحقیق یا شراب حکمت شرعی بی‌بهره‌اند و به جای آن، به تخییل یا تصوّرات و هوسهای خود متوسل می‌شوند:

شراب حکمت شرعی خورید اندر حریم دین که محرومند از این عشرت هوس‌گویان یونانی

سنایی در ابیات زیر، پس از تاختن به «صورت تخییل هر بی‌دین»، بی‌درنگ، به اعتقاد اهل یونان و فلسفه می‌تازد و عقل را نَبی‌خواه و نُبی‌خوان می‌خواهد:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
صورت تخییل هر بی دین به برهان داشتن
تا کی از کاهل نمازی ای حکیم رخنه جوی
همچو دو نان اعتقاد اهل یونان داشتن
صدق بوبکری و حذق حیدری کردن رها
پس دل اندر زمرهٔ هومان و هامان داشتن
عقل نبود فلسفه خواندن ز بهر کاهلی
عقل چبود جان نبی خواه و نبی خوان داشتن
(سنایی، بی‌تا: ٦٠)

در قاموس سنایی، تخییل شعر و شاعری، نقطهٔ مقابل «تأویل و نطق انبیا» است. وی در بیت زیر، که به‌صراحت از تخییلات شعر و شاعری یاد می‌کند، تخییلات شاعرانه را غمز و تأویلات نطق انبیا را رمز می‌داند؛ تقابل رمز و غمز از موتیفهای شعر حکیم غزنه است:

رمز بی‌غمز است تأویلات نطق انبیا غمز بی‌مغز است تخییلات شعر و شاعری
(همان، ٦٥٨)

وی در بیتی دیگر، باز تخییل را مقابل قال الله و قال الرسول (شرع) قرار می‌دهد و از این شکوه می‌کند که عدّه‌ای در اثبات درستی سخن خداوند و پیامبر (ص) به تخییل و فلسفه‌بافیهای این و آن پناه می‌برند و آنها را قبلهٔ خود می‌سازند.

تا کی اندر صدق قال الله یا قال الرسول قبله تخییل فلان یا قیل بهمان داشتن
(همان، ٤٦٥)

باری، تلقین شیطانی و تخییل، چنان در قاموس سنایی منفور است که آنها را به بدعت‌گذاران و زندیقان نسبت می‌دهد. وی تخییل را در ردیف واژه‌هایی چون حیلت و شغب می‌نهد که آدمی را به حکمت و ادب نمی‌رسانند:

بدعت و شرک پر بر آورده زندقه جمله سر برآورده
این به تلقین هرزه‌ای در بند آن به تخییل بیهده خرسند
(سنایی، ١٣٧٤: ١٨٧)

کی رساند به حکمت [و] ادبت ظنّ تخییل و حیلت و شغبت
(همان،٤٠٤)

در حدیقه مصحَّح مریم حسینی (١٣٨٢: ٥٣) به جای واژهٔ «هرزه»، لفظِ «تابعه» ضبط شده که با واژهٔ «تخییل» تناسب بیشتری دارد.

برای دیدن کاربردهای دیگر واژهٔ تخییل در آثار سنایی بنگرید به دیوان سنایی (بی‌تا: ۳۹ و ۱۰۵) و حدیقه (۶۷۲:۱۳۷٤).

چکیدهٔ سخن، اینکه از کاربرد این واژه در آثار سنایی می‌توان استنباط کرد که حکیم غزنوی «تخییل» را به طور اعم و تخییلات شعر و شاعری را به طور اخصّ برنمی‌تابد و بنابراین آن را در تعریف صوفیانه شعر، وارد نمی‌سازد.

۳-۲ باد رنگین بودن شعر. سنایی در بیتی، شعر را چنین تعریف می‌کند: «شعر باد رنگین» است: این تعریف گرچه شاعرانه و غیرجدّی می‌نماید، عاری از حقیقتی نیست و با برداشت و تعریف سنایی از نوعی شعر یعنی شعر غیرذوقی و غیردینی، همسویی دارد. حکیم غزنه در چامه‌ای بلند و انتقادی در نکوهش شعر و شاعری می‌گوید:

شاعـران را از شمار راویـان مشمار که هسـت
جای عیـسی آسمـان و جای طوطی شاخسار
باد رنگین است شعر و خاک رنگین است زر
تو زعشق این و آن چون آب و آتش بی قرار
(سنایی، بی‌تا:۱۹۲)

در این ابیات، شاعران به طوطیان مقلّدی مانند شده‌اند که جای آنها شاخسار است؛ در مقابل شاعران طوطی‌صفت، راویانند که عیسی‌وار در آسمانند. طوطی بودن شاعران به تخییلی و غیر تحقیقی بودن اشعار آنها اشارتی دارد.

در تعریف «شعر باد رنگین است»، باد جنس و رنگین بودن آن، فصل تعریف است. شعر بسانِ گونه‌های دیگر سخن، باد، یعنی هواست؛ چنانکه ناصرخسرو می‌گوید: «اصل سخنها دمِ است سوی خردمند»؛ افزون بر این، معنی ضمنی کبر و غرور، که پاره‌ای از شاعران بدان متّصف هستند، از واژهٔ باد می‌تراود. از باد فقه و باد فقر نیز چنین معنایی برمی‌آید:

ز باد فقه و باد فقر دین را هیچ نگشاید
میان دربند کاری را که این رنگ است و آن آوا
(همان، ٥٤)

رنگینی باد، ظاهراً بر فریبندگی و زیبایی ظاهری دلالت دارد. واژهٔ رنگین در حدیقه بارها درین معنی به کار رفته است؛ مثلاً:

هست پاک و حـلال و ننگیـن روی نه حرام و پلید و رنگین روی
(سنایی، ۱۳۷٤: ۳۰٦)

هست چـون مـار گرزه دولت دهـر نرم و رنگین و از درون پر زهر
(همان، ٤٣١)

بر کسی کش نه دین و نه آیین است روی نیکو کدوی رنگین است
(همان، ٣٥٥)

بنابراین از دیدگاه شاعرانهٔ سنایی، شعر (نوعی شعر) باد رنگین است؛ یعنی سخنی آراسته و فریبا و تقلیدی و تخییلی. خاک رنگین بودن زر هم نظر به فریبایی و زیبایی صوری آن دارد. شفیعی کدکنی دربارهٔ «بادِ رنگین» در بیت یاد شده (باد رنگین است شعر و ...) می‌نویسد:

> نوعی حسامیزی در بیان است و صدا و سخن را (چیزی را که از مقولهٔ رنگ نیست) به صورت رنگی دیدن. البته در زبان عرب، باد سرخ و زرد وجود دارد به اعتبار نوع خاکی که به همراه دارد... ولی در اینجا به امواج صوتی و حروف (= کنایه از شـعر)، جنبهٔ رنگی می‌دهد و می‌خواهد همچون باد، که امری بی‌اعتبار و در هواست، سخنان شاعران نیز در هواست و به مناسبت تلّون آنها، آن را باد مـی‌خوانـد (شـفیعی کـدکنی، ١٣٨٨: ٣٥٧).

٣. منشأ و خاستگاه شعر

یکی از مباحث مربوط به شعر، مبحث «منشأ و خاستگاه شعر» است. پاره‌ای از صاحبنظران، خاستگاه شعر را ذهن و طبع شاعر و عده‌ای منشأ شعر را نیروهایی بیرون از وجود شاعر دانسته‌اند. از قدمای ما، انوری، خاستگاه انواعی از شعر را نیروهای نفسانی می‌پندارد:

[انوری] سعی دارد به شیوهٔ حکما، منبع و مادهٔ مدح وهجو و غزل را بیان کند و این منبع نفسانی را در حرص و غضب و شهوت نشان می‌دهد و این طرز تحقیق در ماهیّت و اغراض شعر هم جالب است و هم تازه، می‌گوید:

دی مـرا عاشقـگی گفت غزل می‌گویـی
گفتـم از مـدح و هجـا دسـت بیفشانـدم هم
گفت چون، گفتم آن حالت گمراهی بود
حـالـت رفـتـه دگـر بـاز نـیـایـد زعـدم

غزل و مدح و هجا هر سه از آن می‌گفتم
که مرا حرصوغضب بودو بدان شهوت ضم
(زرین‌کوب،۱۳۷۳: ۲۱۲)

در آثار سنایی، بسته به تحقیقی و تخییلی بودن شعر، می‌توان خاستگاههای زیر را یافت:

۱-۳ تابعه. تازیان می‌پنداشتند که شعر را شیاطین که «تابعه» در زمرهٔ آنهاست به شاعر تلقین می‌کند. اصل و ریشهٔ این پندار از اینجا بود که می‌گفتند چون شاعران بدون تعلّم، توانایی نظم سخن دارند، باید نیرویی بیرون از وجود آنها، این قدرت را بدو ارزانی دارد که شیطان و تابعه است. ابوالفتوح رازی می‌نویسد: «سبب استمرار این شبهت (که تابعه شعر را تلقین می‌کند) از آنجاست که ایشان را شعر گفته می‌شود بی‌رنج و اندیشهٔ بسیار؛ آنچه دیگران مثل آن نتوانند گفتن به رنج و تکلیف، ایشان می‌پندارند که آن شیطان تلقین می‌کند... و ایشان نیز شیاطین را تابعه شعرا می‌خوانند و اعتقاد کرده‌اند که تلقین شعر، شیاطین می‌کنند ایشان را و هر کس را که شیطان او در این باب قویتر باشد، شعر او بهتر باشد؛ از اینجا گفت شاعر ایشان، شعر:

انّی و کلّ شاعر من البشر شیطانه أنثی و شیطانی ذکر
(ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۹، ج ١٤: ٣٦٦)

سنایی در نکوهش دشمنانش می‌گوید که شعر آنها را تابعه تلقین کرده است:

ای به ترک دین بگفته از سر ترکی و خشم دل بسان چشم ترکان کرده از گند آوری
همچنین ترکی همی کن تا به هر دم تابعه[۳] *گوید اندر مغز تاریک تو کای کافر، فری*
(سنایی، بی‌تا: ٦٦٠)

حکیم غزنه در بیتی، نظم پاره‌ای از شعرا را «رقیهٔ دیو خسیس» و نکتهٔ خود را «زادهٔ روح‌الامین» خوانده است. به نظر می‌رسد، دیو خسیس، همان، تابعه باشد:

نظم همه رقّیهٔ دیو خسیس نکتهٔ او زادهٔ روح‌الامین
(همان، ٥٤٦)

۲-۳ روح‌الامین. در مقابل «تابعه»، که نظم را به شعرای جاهلی و دشمنان جاهل و بی‌دین سنایی القا می‌کند، روح‌الامین، نکته و رمز را به شاعران دینی و وارسته الهام

می‌بخشد. شفیعی کدکنی در شرح روح‌الامین در بیتی که گذشت (نظم همه...)، می‌نویسد:

روح‌الامین: جبرئیل، تعبیر قرآنی است: نزول به الروح الامین علی قلبک لتکون من المنذرین. معنی تمام بیت، این است که جبرئیل همان چیزی را که در آستین مریم دمید و عیسی به وجود آمد (که همان روح الاهی است) همان روح الاهی را به سنایی نیز دمیده است. سخن خویش را به عیسی تشبیه کرده که مُرده را زنده می‌کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ٤٢٢).

سنایی در بیتی دیگر، بدین مطلب صراحت دارد که روح قُدسی، جان در عقد گوهر وی می‌دمد که همان شعر اوست:

چون کنم عقد گوهر از کانی روح قدسی درو دمد جانی

(سنایی، ۱۳۷٤: ۷۱٤)

در روایات آمده که روح قدسی، مؤیّد شعرای دینی و همراه آنان است:

قالت عایشه سمعت رسول الله (ص) یقول لحسان انّ روح القدس لایزال یؤیدک ما نا فحت عن الله و رسول (رشیدالدین میبدی، ۱۳۷٦، ج۷: ۱۷۰).

و رسول، علیه‌السلام، حسّان ثابت را گفت چون روز غدیر آن بیتها خواند... لازالت مویدا بروح القدس ما نصرتنا بلسانک... و در خبر است که چون دعبلِ علی خزاعی، این قصیده برخواند... چون به ذکر صاحب الزمان (ع) رسید، گفت: نفث بها روح القدس علی لسانک (ابوالفتوح رازی، ۱۳۸۹، ج ١٤: ۳۷۰).

بنابراین می‌توان گفت سنایی یکی از خاستگاههای شعر، شعر دینی را روح القدس می‌داند.

۳-۳ روان و جان. یکی از خاستگاههای شعر از دیدگاه سنایی، روان و جان است:

شرع و شعر از روان و جان خیزد عشر و خمس از ضیاع و کان خیزد
از تن و طبع شرع و شعر نزاد تودهٔ شوره عشر و خمس نداد

(سنایی، ۱۳۷٤: ۷۱٤)

روان و جان می‌تواند همان عقل یا عقل کلّی باشد که به جبرئیل و روح‌الامین هم اطلاق شده است. پورجوادی می‌نویسد که استفاده از لفظ روح یا جان به جای عقل یا عقل کلّی در فرهنگ اسلامی به عطّار اختصاص ندارد بلکه عموم صوفیه چنین کرده‌اند (ر.ک. پورجوادی، ۱۳۷٤: ۷۱)؛ بنابراین می‌توان گفت که در ابیات مورد بحث ما، روان و

جان همان روح‌الامین یا روح‌القدس است. نکتهٔ قابل تأمّل در این اشعار ایـن اسـت کـه سنایی جوهر شعر و شرع را یکسان دیده و آن را در مقابل تن و طبع قرار داده است.

٤-٣ عطارد و زحل. سنایی در ابیاتی، دزد و مشـعبد و شـاعر و کـاهن را در فطنـت و حیله گری یکسان می‌بیند و می‌گوید که دها و حیل آنها، عطای عطارد و زحـل اسـت. عطارد در باورهای علم احکام نجوم، ستارهٔ شعرا و زحل ستارهٔ منحوس بوده است:

ذهـــن قلّـاب و کـــاهن و ســـاحر رای دزد و مشـــــعبد و شاعـــــر
این همه فطنت و دهاء و حیل از عطاء عطارد است و زحل

(سنایی، ١٣٧٤: ٣٠٣)

با توجه به اصل محوری «تحقیق – تخییل» می‌توان بر این بود که از دیدگاه سنایی، تابعه، عطارد، دیو خسیس، شعر تخییل و غیر ایمانی را به شاعر القا می‌کنند و روح الامین و جان، شعر تحقیق را بدو الهام می‌بخشند.

٤. شرع و شعر

به طور کلّی در قرآن و احادیث درباره شعر و شاعری دو گونه آیه و حدیث دیده می‌شود که این دوگونگی در شعر شاعران فارسی و از جمله در حدیقه و دیوان سنایی، بازتاب یافته است.

در قرآن مجید سوره‌ای به نام «الشعرا» نامگذاری شده و واژهٔ «شاعر» چهار بار و الفاظ «شعر» و «شعرا» هر کدام یک بار بسامد دارد. آیه‌هایی که این الفاظ را دارند به جز آیهٔ سورهٔ «الشعراء» همگی مکّی، و در پاسخ کسانی نازل شده است که پیامبر را به شعر و شاعری متهم می‌کردند. درونمایهٔ آیات مکّی دفع اتّهام شاعری از پیامبر (ص) است. این گونه آیات باعث آمده است که پاره‌ای از صاحبنظران، شعر را مقوله‌ای شرعی ندانند. «بسیاری از متدینان از صدر اسلام معتقد بودند که هنر شاعری، یک هنر دینی و اسلامی نیست» (پورجوادی، ١٣٧٤:٥٠). محبتی می‌نویسد: ذهنیّت غالب طبقات برجسته سنّت‌مدار و شریعت‌پناه همین بود که شعر نه از دیدگاه قرآن چندان امری مقبول و پسندیده است و نه در سنّت پیامبر (ص) و صحابهٔ بزرگ او چندان تأییدیافته است (محبتی، ١٣٩٠: ١٢٨).

در مقابل این گروه، عدّه‌ای دیگر به استناد به رفتار پیامبر با حسّانِ ثابت و احادیثی که

در بزرگداشت شعر از پیامبر (ص) نقل شده است به مشروعیّت شعر حکم می دادند.

بجز این دو گروه،گروه سومی هستند که «قائل به تفصیل گشته و با تمسّک به آیاتی ... برخی شعرها را پسندیده و پاره‌ای را ناپسند می‌شمارند (همان).

اکنون ببینیم در آثار حکیم غزنوی، این دیدگاهها چگونه بازتاب یافته است.

در آثار سنایی به طور کلّی دو دیدگاه بروشنی مطرح شده است: یکی بیگانگی شعر و شرع و دیگری همخانگی و موافقت این دو.

۱-٤ بیگانگی شعر و شرع. سنایی در حدیقه می‌گوید:

پیش شرعش ز شعر جَستن به — بیت را همچو بت شکستن به
شرع از اشعار سخت بیگانه است — گر چه با او کنون هم از خانه است

(سنایی، ۱۳۷٤: ٤٦)

مدرس رضوی در توضیح بیت اخیر می‌نویسد: شاید نظر حکیم در این بیت به آیهٔ: و الشعراء یتّبعهم الغاوون باشد؛ می‌فرماید گرچه شرع با شعر اکنون از یک خانه و هر دو مرکب از سه حرف شین و راء وعین اند ولیکن سخت از هم دورند و مناسبتی بین آنها نیست (مدرس رضوی، بی‌تا: ۲۳۲).

سنایی در ابیات زیر نیز بین شرع و شعر مباینت می‌بیند:

ای سنایی چو شرع دادت بار — دست ازین شاعری و شعر بدار
شرع دیدی ز شعر دل بگسل — که گایی نگارد اندر دل
شعر بر حسب طبع و جان[٤] سره ای است — چون به سنّت رسید مسخره‌ای است
سخن شاعران همه غمز است — نکتهٔ انبیا همه رمز است

(سنایی، ۱۳۷٤: ۷٤۳)

بیت اخیر گویی دلیل فروگذاری شعر و شاعری از دیدگاه سنایی را توضیح می‌دهد. دلیل سنایی برای فروگذاشتن شعر این است که گفتار شاعران همه غمز است امّا نکات پیامبران همه رمز. این دلیل سنایی را می‌توان برآمده از اصل تحقیق– تخییل دانست. چه، سنایی در بیتی، تخییلات شعر و شاعری را غمز بی‌مغز و تأویلات نطق انبیا را رمز می‌داند؛ به عبارت دیگر به جای غمز در بیت اخیر می‌توان «تخییلات شعر و شاعری» را نهاد و نتیجه گرفت که سخن شاعران همه تخییل است که سنایی آن را به کاه تشبیه

می‌کند و از این رو در برابر رمز و دانه از آن باید دست کشید. محبتی می‌نویسد: «... غمز اساسش بر تخییل است و ...، تأویل ویژگی رمز وحی است و تخییل صفت غمز شعر» (محبتی،۱۳۹۰:٦۲۸).

سنایی در ابیات زیر دلیل بیگانگی شعر را از شرع در کذب و هرزگی شعر و صدق شرع می‌داند:

ای شعار تو شعر آمده شرع — چکنی صبح کاذب اشعار
روی بنموده صبح صادق شرع — خاک زن بر جمال شعر و شعار
ای سنایی زجسم و جان بگسل — هر چه آن غیر اوست زان بگسل
(سنایی، بی‌تا: ۲۰۳)

صنعت شعر و شاعری بگذار — دست از گفت و گوی هرزه بدار
عقل از اشعار عار دار عار — عقل را با دروغ و هرزه چکار
(سنایی، ۱۳۸۹ب: ١٦٥)

صبح کاذب اشعار را می‌توان همان تخییلات شعر و شاعری توجیه کرد؛ چه سنایی در بیتی تخییل را مقابل صدق قال الله و قال الرسول قرار می‌دهد.

محبتی در تمایز شرع با شعر می‌نویسد: مهمترین تمایز شرع با شعر در تفاوت اتّصالشان به حق و حقیقت است. شرع به ذات خود در عین وصال و یگانگی با حق است حال اینکه شعر در پرده‌ای از اوهام و تخییلات کاذب حق را می‌بینند. سنایی از این تمایز در چندین موضوع با عنوان صبح صادق (= شرع) و صبح کاذب (= شعر) یاد می‌کند (محبتی،۱۳۹۰:٦۲۸).

دلیل دیگری که سنایی برای تباین شعر و شرع می‌آورد به فایدهٔ اخلاقی این دو برای شاعر مربوط است. نتیجهٔ شعر، غرور و استکبار و فایدهٔ شرع، فروتنی است:

شاعری بگذار و گرد شرع گرد از بهر آنک — شرعت آرد در تواضع شعر در مستکبری

۲-٤ یگانگی و توافق شعر و شرع. حکیم غزنوی در آثار خود، ابیاتی دالّ بر دمسازی شرع و شعر دارد که بسامد آنها در مقایسه با ابیات دال بر تضاد و مخالفت شرع و شعر کمتر است؛ وی در تبیین موافقت شرع و شعر به احادیث پیامبر استناد می‌کند؛ مثلاً، در این بیت:

از همه شاعران به اصل و به فرع — من حکیمم به قول صاحب شرع
(سنایی، ١٣٧٤: ٧٢٥)

به حدیث «ان من الشعر لحکمهٔ» و درین مصراع: هست گفتار سنایی عشق را سحر حلال» به حدیث: «انّ من البیان لسحرا» یا «انّ بعض البیان لسحرٌ» (بخاری، ١٤٢٥: ١١٩٦) اشاره دارد.

حکیم غزنه در توافق شعر و شرع به عنایت پیامبر به حسّان ثابت نیز توجه داشته است. وی در مجلس وعظ سیف الحق می‌گوید:

خلعت و احسان شاعر سنّت هم نام تست باد ز احسان تو زین سنّت سنایی را سنا

(سنایی، بی‌تا: ٣٩)

ظاهراً سنایی، خود، شعر حسّان را خوانده بوده است؛ چه ابیاتی از وی در مدح پیامبر (ص) و خلفا در حدیقه نقل شده است (ر.ک. سنایی، ١٣٧٤: ٢٢٦).

افزون بر اینها، گفتارهای امام محمّد غزالی در مورد عدم حرمت شعر و شاعری، می‌تواند در بینش حکیم غزنوی مؤثر بوده باشد که شعر و شرع با هم بیگانه نیستند. حسینی دربارهٔ تأثیرپذیری سنایی از غزالی می‌نویسد: «سنایی علاقهٔ مفرطی به غزالی فقیه نام‌آور عصر خود و آثار و افکار وی داشته است و گمان می‌کنیم که وی حدیقهٔ خویش را در حقیقت احیایی در شعر می‌داند و یا شاید شرعی در شعر» (حسینی، ١٣٧٦: ٣). زرقانی نیز معتقد است «آثار محمد غزالی قطعاً از اصلیترین منابع تغذیهٔ فکری او [سنایی] است (زرقانی، ١٣٨١: ٢٥). غزالی می‌نویسد: «... و در جمله روایت شعر و نظم حرام نیست چون در آن سخنی مکروه نباشد. پیامبر گفت ان من الشعر لحکمه (غزالی، ١٣٦١، ج ٣: ٢٦٣).

«... [شعر و سرود] حرام نیست که اندر پیش رسول شعر خوانده اند وحسّان را فرمود تا کافران را جواب دهد از هجاء ایشان» (غزالی، ١٣٦١، ج ٢: ٧٥)

وی سرودن شعر عاشقانه را نیز تحریم نمی کند:

> ... نظم و روایت آن (= نسیب، تشبیب) به سرود یا غیر سرود حرام نیست... هیچ لفظی نیست که نه حمل آن بر معنیها به طریق استعارت ممکن است؛ پس کسی که بر دل او دوستی خدای تعالی غالب است به سیاهی زلف، ظلمت کفر اندیشد و به روشنی رخسار نور ایمان (همان، ٦٠٩).

نکتهٔ قابل توجه در پیوند شرع و شعر در آثار سنایی این است که حکیم هرچه به پایان حدیقه نزدیک می‌آید بویژه آنجا که سخن از خود حقیقه است، بیشتر به شرعی بودن شعر و بخصوص، حدیقه، تأکید می‌ورزد و این بدان دلیل است که در روزگار

حیات سنایی، عده‌ای به حدیقه طعن می‌زدند که شرعی نیست. فرستادن حدیقه به بغداد تا برهان‌الدین غزنوی، فتوای شرعی بودن آن را صادر کند از همین بابت بوده است. حکیم در نامهٔ خود به برهان‌الدین حدیقه را قرآن پارسی می‌خواند و می‌گوید نصّ و اخبار و آثار مشایخ در آن گرد آمده‌اند (ر.ک. سنایی، ۱۳۷٤: ۷٤٥). چکیدهٔ بحث اینکه سنایی در ابیاتی حکم به بیگانگی شعر و شرع و در ابیاتی حکم به دمسازی این دو می‌دهد؛ آیا بین این دو حکم تناقض نیست؟ پورجوادی دربارهٔ این دو حکم متناقض‌نمای سنایی، توضیحات ممتّعی در زیر عنوان: «مسئلهٔ سنایی: دو حکم متضاد» آورده است. وی راجع به این ابیات سنایی: ای سنایی چو شرع دادت بار... می‌نویسد که ممکن است گفته شود منظور سنایی از تقابل شرع و شعر، تضاد اشعار غیردینی با شرع است. وی این فرضیّه را ردّ می‌کند. پورجوادی این فرضیه را، که «سنایی در اینجا به مرحلهٔ اول شاعری خود اشاره کرده است، زمانی که اشعارش مانند اشعار مدّاحان و هجاگویان و به طور کلّی شعرای اهل تقلید بود،» نیز مردود می‌داند؛ بدین دلیل که عطّار، که دارای دو مرحله در شاعری نیست نیز در ابیاتی ناخرسندی خود را از شاعری ابراز داشته است. وی در نهایت بدین نتیجه می‌رسد که ناخرسندی سنایی و عطّار از شاعری بدین علّت است که شعر زادهٔ طبیعت است که از زبان شاعر بیان شده است؛ هرچند از حیث معانی، مضامین دینی داشته باشد در حالی که شریعت، شرع است که از زبان پیامبر، اظهار شده است؛ به عبارتی دیگر «شریعت و شعر حکمت [شعر سنایی و عطّار] به اعتبار معانی هر دو از عالم امر یا عالم جان آمده‌اند امّا شعر حکمت به اعتبار صورت بیان، یعنی زبان آن به سبب طبیعت پدید آمده امّا... شریعت زاییدهٔ طبع نیست... بلکه پیامبر آن را به واسطه روح قدسی یعنی جبرئیل بیان می‌کند... و این است راز برتری شریعت از شعر (پورجوادی، ۱۳۷٤: ۱۱٤ و ۱۱٥). اینکه منظور حکیم از شعر در ابیاتی که در آنها حکم به تضاد شرع و شعر شده، اشعار دوران نخست زندگی حکیم غزنوی است که مدیحه‌پرداز بوده است؛ چنانکه پورجوادی هم می‌نویسد، درست نیست؛ زیرا سنایی تا واپسین سالهای زندگی خود، اندک و بسیار، مدیحه می‌ساخته است. د. بروین می‌نویسد:

او [احمد آتش] بر این بود که برخلاف دیدگاه پذیرفته شده، سنایی هرگز شعر ستایشی را کاملاً رها نکرد. در طول زندگی سنایی اختلافی میان آرمانهای مذهبی و

گذران ضرورت زندگی که گویا تنها به کمک اشعار ستایشی میسّر می‌شد، وجود داشت (بروین، ۱۳۷۸: ٦٧).

ظاهراً، تناقض ظاهری بین فتاوی‌ای حکیم غزنه را می‌توان بر بنیاد اصل محوری تخییل– تحقیق رفع کرد؛ بدین گونه که مخالفت شاعر غزنه با شعر به شعر تخییلی [=کاه]، شعر "الشعراء یتبعهم الغاوون مربوط است؛ شعری که ذوقی و ایمانی نیست و در جهانبینی و بوطیقای فلاسفهٔ یونان ریشه دارد، امّا شعر تحقیقی و ذوقی و ایمانی [=دانه] در راستای شریعت است و دمساز با آن. حکیم غزنه در بیت زیر بروشنی و صراحت، خطاب به خود می‌گوید که شاعری را بگذارد و گرد شرع گردد. وی برای این حکم دلیل می‌آورد که نظم حسّان بدون محمّد، یعنی شاعری بدون شرع، نیکونیست؛ به سخنی دیگر، شاعری و حسّانی با شریعت و محمد بس زیبا و پسندیده است:

شاعری بگذار و گرد شرع گرد ایراترا زشت باشد بی محمّد نظم حسّان داشتن

(سنایی، بی‌تا: ٤٦٦)

۵. نقد شعر و شاعران

یکی از علوم مربوط به شعر، نقد است. انگیزههای شاعران از نقد یکدیگر و شکایت از حرفهٔ شاعری متفاوت است. زرین کوب می‌نویسد:

از شعرای عصر کسانی که از رقبای خود واپس مانده‌اند یا ممدوحان سخی و شعر شناس نیافته‌اند از حرفهٔ شاعری شکایت دارند. انوری که برای هر اندک حاجتی خود را به تقاضا و ابرام محتاج می‌دیده است، شاعری را چیزی شبیه به گدایی فرا می‌نماید... مع ذلک، این گونه شکایتها موقتی و اتّفاقی است و جنبهٔ فردی و خصوصی در آنها بیشتر است (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۲۲۳).

انتقاد از حرفهٔ شاعری در ادب فارسی دیرینه است. سنایی در شمار شاعرانی است که در آثار خود، کمابیش به نقد و هجو شاعران پرداخته‌اند. محبتی می‌نویسد: «حجم ابیاتی که سنایی به قدح و دشنام شاعرانی از این گونه پرداخته است بسیار زیاد است به حدّی که او را می‌توان در تاریخ شعر فارسی بنیانگذار «مثالب الشعر و الشعراء» دانست (محبتی، ۱۳۹۰: ٦٤٤). در حکمی کلّی می‌توان گفت نقدهای سنایی باز بر همان محور تحقیق–تخییل می‌چرخد؛ بدین معنی که وی به اشعاری که ساختهٔ تصوّرات ذهنی

است و از ذوق ایمانی بی‌بهره، گرچه کمال فصاحت را داشته باشد، می‌تازد مانند اشعار بحتری که حکیم دربارهٔ آنها چنین داوری می‌کند:

زان فصاحتها چه سودش بود چون اکنون زحق
اخسئوا فیها شنید اندر جهنم بحتری
(سنایی، بی‌تا: ٦٥٨)

مهمترین عوامل معنایی که باعث می‌شود سنایی زبان به انتقاد از شاعران بگشاید، عبارت است از:

١- ٥ سرقت و تقلید. سنایی در چامه‌ای که به نقد اقشار اجتماعی اختصاص دارد، قشر شاعر را نیز به نقد کشیده است؛ می‌گوید شاعرانی که فرزند شعر وی هستند، شعر وی را چون خوانِ یغما غارتیده‌اند:

فرزند شعرِ من همه و خصم شعر من — گویی نه مردمند هم ریم آهنند
گاهم چو روی مائده خوان بغارتند — گاهم چو وزن بیهدهٔ خویش بشکنند
(سنایی، بی‌تا: ١٦١)

وی در حدیقه، که بظاهر پیش از تدوینش به وسیلهٔ محمد بن علی الرفا، قسمتهایی از آن به سرقت رفته بود، ابیاتی ذیل عنوانهای «فی مثالب المدعین» و «فی مثالب المنحولین» دارد که در آنها به بدگویی شاعران می‌پردازد. ظاهراً منظور سنایی از عنوان اخیر به قرینهٔ عباراتی نظیر فی مثالب المدعین و «در هجو شعراء بد» و...، شاعران منتحل (به صیغهٔ اسم فاعل به معنی: انتحال‌کننده) است. در لغتنامه، این معانی برای منحول ضبط شده است: شعر و سخن بربسته به خود که دیگری گفته باشد؛ شعر دیگری که بی‌تغییر الفاظ و مضمون به نام خود خوانده باشد (دهخدا) که مناسب عبارت حدیقه نیست.

گربگی شاعران که در ابیات متعددی از آثار حکیم آمده است، به همین صفت انتحال شاعران و نیز چاپلوسی آنها ناظر تواند بود؛ چه گربه در آثار سنایی غالباً نماد دزدی و چاپلوسی و لئامت است:

همچو گربه لئیم و خواری دوست — خورده سیلی ز بهره پارهٔ پوست
در ربودن به سان گربهٔ شوخ — خانه چون موش ساخته زکلوخ
(سنایی، ١٣٧٤: ٦٨٣)

گربه هم روی شوی و هم دزد است لاجرم زان سرای بی مزد است
(همان، ۳۸۱)

حکیم غزنوی در سنجش خود با دیگر شاعران، آنها را گربه‌نگار خوانده که دالّ بر این است که آنها به دزدی و تقلید شعر می‌پردازند. در مقابل، وی خود را شیرآفرین می‌خواند. صفت آفرینندگی ناظر به تازگی و جانداری و تحقیقی بودن شعر و صفت نگار حاکی از بیجانی و تقلیدی و به تعبیر شاعر تخییلی بودنِ شعر مخالفان سنایی است:

ژاژ او مرده نظم من جاندار نیست شیر آفرین چو گربه‌نگار
گرچه به لاف و به تکلّف چنو نظم سرایند گه آن و گه این
(سنایی، ۱۳۷٤: ٦۸۷)

این همه حقّا که سوی زیرکان گربه نگارند نه شیرآفرین
(سنایی، بی‌تا: ٥٤۷)

سنایی در ابیاتی در نازش به حدیقه به کسانی که معانی شعر وی را استراق می‌کنند، هشدار می‌دهد که نظم آنها بیجان خواهد بود:

وانکه این مسترق کند باشد همچو آن کس که خاره بتراشد
دزد ایننند زیرک و ابله چون دبیران ز نقش بسم الله
گرچه صورت نگاری آسان است جان نهادن نه کار ایشان است
صورتی کاندرو نباشد جان کی شود سوی او ملک مهمان
(سنایی، ۱۳۷٤: ۷۱۳)

۲- ۵ عوام‌زدگی و بیسوادی و جهل شاعران. نادانی و بیسوادی شاعران، که می‌تواند محرّک آنها به سوی انتحال باشد از عوامل دیگری است که سنایی را به زشت یاد و نقد شاعران برمی‌انگیزد. حکیم غزنوی در انتقاد از این شاعران، که از آنها به «یک رمه ناشیان شعر پراش» تعبیر می‌کند، می‌گوید:

یک رمهنا حفاظ و نابینا در عبارت فرخچ و نازیبا
هیچ نشناخته معانی را بدزبانی ز خوش‌زبانی را
تا به از آفتابه نشناسند شکل چرخ از ذؤابه نشناسند
(همان، ٦٤۸)

عوام‌زدگی نیز از عواملی است که سنایی را به هجو شاعران برمی‌انگیزد. اصلاً خوارداشت عوام از موتیفهای شعر شاعر غزنه است. حکیم غزنه، کار عامه را «خری» توصیف می‌کند و می‌گوید عوام، گاو را در خدایی باور دارند امّا نوح را از پی پیامبری قبول ندارند؛ از این رو از پی ردّ و قبول عامه، نباید خود را «خر» کرد (ر.ک. سنایی، بی‌تا: ٦٦٣). وی در هجو شاعران عوام‌زده می‌گوید:

یک دو فصل رکیک کرده زبر — کرده از کدیه شهر زیر و زبر
بر خبّاز و کلبهٔ هرّاس — پیش قصّاب و مطبخ روّاس
بر اسکاف و درزی و خفاف — زده در شاعری هزاران لاف
همگان مدح ناسزا گفته — خزف و درّ به یک نمط سفته

(همان، ٦٤٩)

در مقابل عوام، خواص قرار دارند. سنایی در چکامه‌ای نازشی به شاعران مدّعی می‌گوید که شعر آنها به نزد عوام گزیده است و آنچه گزیدهٔ عوام است، گزیدهٔ خواص نیست که به شعر او توجّه دارند. وی در تمثیلی، ارزش شعر عوام‌پسند را یک‌دهم ارزش شعر مورد توجّه خواص براورد می‌کند:

کانچه گزیده است به نزد عوام — نیست سوی خاص بر آن سان گزین
کانچه دو صد باشد سوی شمال — بیست شمارند به سوی یمین

(سنایی، بی‌تا: ٥٤٧)

۳-۵ اتّصاف شاعران به صفات مذموم اخلاقی. اتّصاف پاره‌ای از شاعران به رذایل اخلاقی چون کبر، حسد، حرص، آز و... حکیم غزنه را به زشت یاد و گاه تخریب شخصیت آنها برمی‌انگیزد. وی در ابیات در نقد چنین شاعرانی می‌گوید:

مشتی از این یاوه درایان دهر — جان کدرشان ز انا در انین
یک رمه زین دیو نژادان شهر — با همه شان کبر و حسد هم قرین

(همان، ٥٤٦)

راست گویی حکیم صابونی است — مایهٔ خبث و جهل و مأبونی است

(سنایی،١٣٧٤: ٦٨٥)

٤-۵ پوستینگی شعر.حکیم غزنه در نقد شعر بعضی از شاعران به پوستینگی شعر آنها اشاره دارد. اصلاً تفکّر سنایی به رمز و نکته و مغز معطوف است. سنایی در هجو طالعی، شعر وی را ترّهات و چون پیاز پوست بر پوست توصیف می‌کند:

چون پیازست شعرش ار چه نکوست | تا به پایان چو بنگری همه پوست
مانده در صف ناکسان ازل | از مدیح و هجا و زهد و غزل
هر کجا ترّهات او خوانند | ژاژ طیّان چو موعظه دانند

(سنایی، ۱۳۷٤: ٦٨٦)

نتیجه‌گیری

نتیجهٔ جستار این شد که سنایی در تعریف شعر بر دو عامل وزن و قافیه تأکید دارد و به عنصر تخییل وقعی نمی‌نهد و با آن مخالف است. سنایی با استناد به آیهٔ «الشعراء یتبعهم الغاوون... الا الذین آمنوا... (الشعراء) شعر و شاعران را به دو نوع تقسیم می‌کند: شعر و شاعران ایمانی و شعر و شاعران غیرایمانی. وی در تعریف شعر به عنصر «تخییل»، که در تعریف فلاسفهٔ یونان از شعر در شمار عناصر اصلی شعر است، می‌تازد و آن را در برابر «تحقیق» قرار می‌دهد. از دیدگاه سنایی در خرمن شعر، «تخییل» کاه و «تحقیق» مغز و دانه است. خاستگاه این دو نوع شعر، متفاوت است. شعر تحقیق را روح‌الامین و شعر تخییل را تابعه تلقین می‌کند.

سنایی در آثار خود، موضوع نسبت شعر و شرع را بارها مطرح کرده است. از مطالب این جستار می‌توان نتیجه گرفت که اشعار تحقیقی با شرع یگانگی و همسویی دارد امّا اشعار تخییلی با شرع بیگانه است.

حکیم غزنوی در آثار خود به نقد و هجو شاعران نیز پرداخته است. نقدهای سنایی هم در ساحت صورت و هم در حیطهٔ معناست. در ساحت صورت، سنایی بر لغزشهای عروضی و بی‌وزنی اشعار پاره‌ای از شاعران معاصرش انگشت نهاده است. در حیطهٔ نقد معنایی، سنایی مسائل متعددی را مطرح کرده است. سرقت ادبی از عواملی است که شاعر غزنه را به زشت یاد شاعران برمی‌انگیزد. عوام‌زدگی و صفات ناپسند پاره‌ای از شاعران عوامل دیگری است که زبان سنایی را به نقد و هجو این گونه شاعران، می‌گشاید.

پی‌نوشت

۱. در حدیقه مصحّح مریم حسینی در ابیاتی که در ستایش حدیقه است، آمده که:

من دریـن دولـت از پی یادی | کـردم اکنـون سنایی آبادی

کوه‌هاش از طراوت و تخییل همچوکـوی سرایلی در نیل
(سنایی، ۱۳۸۲: ۲۸۵)

بیت دوم در چاپ مدرس رضوی به صورت زیر است:

طاقهاش از طراوت و تبجیل همچو جفت سرایلی در نیل
(سنایی، ۱۳۷٤: ۷۰۹)

ظاهراً با توجه به معنی منفی تخییل در آثار سنایی، می‌توان با احتیاط گفت که در بیت بالا، ضبط مرحوم مدرس رضوی صحیح است. همچنین در دیوان سنایی مصحّح مدرس رضوی در نامه‌ای که سنایی در جواب نامهٔ بازرگان سرخس نوشته، واژهٔ «تخیّلات» آمده که ظاهراً تصحیف «تخییلات» است؛ تخییلات با «تسویلات» هماهنگتر است.

سبحان الله العظیم چرا بر تخیّلات دیو، منشورِ «ان جائکم فاسق بنباء» غافل وار بر دین خود نخواند و چرا در تسویلات نفس، توقیعِ «ان بعض الظّنِ اثم»، مسلمان‌وار بر خود عرضه نکرد (سنایی، بی‌تا: ۱۲٤).

بنابراین بسامد واژهٔ تخییل در آثار سنایی می‌تواند یازده بار باشد.

۲. ضبط این واژه، هم در دیوان (سنایی، بی‌تا: ۹) و هم در حدیقه (سنایی، ۱۳۷٤: ٤٥)، هر دو به تصحیح مدرّس رضوی «گاه» و در دیوان سنایی به کوشش مظاهر مصفّا (سنایی، ۱۳۸۹ الف: دویست و بیست و پنج)، «کلمه» است. تصحیح نگارنده قیاسی و با توجه به ابیات زیر صورت گرفته است:

آزمایش جدا کند پس و پیش کَه و دانه، بدو سره، کم و بیش
(سنایی، ۱۳۷٤: ۱٦۹)

ناصرخسرو نیز در بیتی خرمن، کاه و دانه را آورده است:

نخواهد همی ماند با باد مرگی بدین خرمن اندر نه کاه و نه دانه
(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ٤۱)

مولوی نیز عمل نقد را به معنی «عمل تفکیک و تمایز گندمها (دانه‌ها) از کاه‌ها در وقت خرمن کوبان» به کار برده و سروده:

بر سر خرمن به وقت انتقاد نه که فلاّحان ز حق جویند باد
تا جدا گردد ز گندم کاه‌ها تا به انباری رود یا چاه‌ها
(نقل از محبتی،٦۷:۱۳۹۰).

احتمالاً مولوی در این ابیات تحت تأثیر سنایی بوده است.

۳. در دیوان سنایی این واژه به شکل «نابغه» و در تازیانه‌های سلوک (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۰۲) به صورت «تابعه» مضبوط است. ناصرخسرو نیز نابغه را به کار برده است:

تا سخنم مدح خاندان رسول است نابغه طبع مرا متابع و یار است
(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ٤۹)

ظاهراً با توجه به لفظ متابع، تابعه نیز وجهی دارد.

٤. مصراع نخست در حدیقه، مصحَّح مریم حسینی به صورت زیر است که درستتر می‌نماید:
شعر بر حسب طبع چون سره است چون به سنّت رسید مسخره است
(سنایی: ۱۳۸۲: ۱۳۱)

منابع

ابولفتوح رازی؛ ***روض‌الجنان و روح‌الجنان***؛ به کوشش و تصحیح دکتر محمدجعفر یاحقی و دکتر محمدمهدی ناصح؛ مشهد: بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی،۱۳۸۹.

بُخاری، محمّد بن اسماعیل؛ ***صحیح البخاری***؛ تحقیق و تخریج أحمد زهوه و أحمد عنایه؛ بیروت: دارالکتاب العربی، ١٤٢٥.

بروین، د.؛ ***حکیم اقلیم عشق***؛ ترجمهٔ مهیار علوی مقدم و محمدجواد مهدوی؛ مشهد: بنیاد پژوهشهای آستان قدس رضوی، ۱۳۷۸.

پورجوادی، نصرالله؛ ***شعر و شرع*** (بحثی دربارهٔ شعر از نظر عطّار)؛ تهران: انتشارات اساطیر، ١٣٧٤.

حسینی، مریم؛ «حدیقه احیائی در شعر فارسی»، مجله علوم انسانی دانشگاه الزهراء؛ ش ۲۳ (١٣٧٦)، ص۱ تا۱۲.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغت‌نامه***؛ چاپ دوم از دوره جدید، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

رشیدالدین المیبدی؛ ***کشف‌الاسرار و عده‌الابرار***؛ به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت؛ تهران: امیرکبیر، ١٣٧٦.

زرقانی، سید مهدی؛ ***زلف عالم‌سوز***؛ تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۱.

زرین کوب، عبدالحسین؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

سنایی، مجدود بن آدم؛ ***حدیقه‌الحقیقه و شریعهٔ‌الطریقه***؛ تصحیح مدرس رضوی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٧٤.

ـــــــــــــ؛ ***حدیقه‌الحقیقه***؛ به تصحیح مریم حسینی؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۲.

ـــــــــــــ؛ ***دیوان سنایی***؛ به سعی و اهتمام مدرس رضوی؛ تهران: کتابخانه سنایی، بی‌تا.

ـــــــــــــ؛ ***دیوان سنایی***، به کوشش مظاهر مصفا و با نظارت دکتر شاهرخ حکمت؛ تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۸۹الف.

ـــــــــــــ؛ ***مثنویهای سنایی***؛ بازنگری دکتر عبدالرضا سیف و غلامحسین مراقبی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۹ب.

ـــــــــــــــ؛ ***مکاتیب سنایی***؛ به اهتمام و تصحیح و حواشی نذیر احمد؛ تهران: فرزان، ۱۳٦۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***تازیانه‌های سلوک***؛ تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۸.

ـــــــــــــــ؛ ***صور خیال در شعر فارسی***؛ تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦٦.

صمصام، حمید و فرشید نجار همایون؛ ***درآمدی بر نقد شعر فارسی***؛ تهران: انتشارات دستان، ۱۳۸۸.

غزالی، محمد؛ ***احیاء علوم الدین***؛ ترجمهٔ مؤید الدین محمّد خوارزمی؛ به کوشش حسین خدیو جم؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی،۱۳۸٦.

ـــــــــــــــ؛ ***کیمیای سعادت***؛ به کوشش حسین خدیو جم؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۱.

محبتی، مهدی؛ «جایگاه شعر و شاعری در هستی از دیدگاه حکیم سنایی غزنوی»، مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد؛ س٤۱، ش ۳ (پی‌درپی ۱٦۲)،۱۳۸۷، ص۳۳۱ تا ۳٤٦.

ـــــــــــــــ؛ ***از معنا تا صورت***؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۰

مدرس رضوی، محمدتقی؛ ***تعلیقات حدیقه***؛ بی‌جا: مؤسسه مطبوعاتی علمی، بی‌تا.

ناصرخسرو؛ ***دیوان***؛ به تصحیح مهدی محقق؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸٤.

نبی لو، علیرضا؛ «بررسی دیدگاههای زبانی و ادبی سنایی»، *پژوهشهای ادبی*؛ س ٦، ش۲۲ (۱۳۸۷)، ص ۱۵۵ تا ۱۷۷.

ـــــــــــــــ؛ «بررسی و مقایسه دیدگاههای سنایی و نظامی»، *کاوش‌نامه*؛ س ۸، ش ۱٤ (بهار و تابستان ۱۳۸٦)، ص٤۳-۷٦.

نصیرالدین توسی، محمد بن الحسن؛ ***اساس‌الاقتباس***؛ به تصحیح مدرس رضوی؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷٦.

نظامی عروضی، احمد بن علی؛ ***مجمع النوادر معروف به چهار مقاله***؛ به تصحیح محمد قزوینی؛ به ضمیمه تعلیقات چهارمقاله به کوشش دکتر محمد معین؛ تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۸۸.

نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیّت شعر سپهری

دکتر فرّخ لطیف‌نژاد رودسری
دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فرزان سجودی
دانشیار نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی دانشگاه هنر تهران
دکتر مه‌دخت پورخالقی چترودی
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمّدرضا هاشمی
دانشیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در این پژوهش تکرار یکی از عوامل انسجامی است که متنهای بلندتر از جمله را به هم پیوند می‌دهد. برای درک رابطهٔ تکرار و هدف از دو معیار انسجام و هدف‌مندی استفاده شده است. یکی از ابزارهای سنجش هدف، اصل همیاری گرایس است که زیربنای تمامی گفتگوها به شمار می‌رود. تکرار به‌ظاهر ناقض اصل همکاری و نوعی تخطّی از قاعدهٔ کمّیّت گرایس است، امّا شاعر از این طریق می‌تواند معانی و مقاصد ضمنی خود را به خواننده منتقل کند. بررسی مجموعه‌شعر *صدای پای آب* سپهری نشان داد که یکی از انواع تکرار یعنی «توازن» از عوامل برجستهٔ انسجامی شعر وی است. توازن، تکرار ساختارهای نحوی مشابه است که نه‌تنها سبب انتقال مقاصد ضمنی می‌شود، بلکه بر ساختار کلّی و هدف متن تأثیر می‌گذارد و هدف این پژوهش درک رابطهٔ توازن با ساختار متن و اهداف نویسنده است. برای اثبات این موضوع مجموعهٔ *حجم سبز* بررسی شده است تا نشان داده شود که تکرار یک ساخت واژگانی- نحوی در آغاز مجموعه‌ای از مصرعها در تمام یا قسمت قابل توجّهی از شعر، سبب الگوسازی و تشخیص ساختار و در نتیجه استواری متن و تقویت متنیّت می‌شود.

کلیدواژه‌ها: قاعدهٔ کمیت گرایس در شعر سهراب، تکرار در شعر سهراب سپهری، تحلیل شعر فارسی معاصر از دید نظریه‌های غربی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۷/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۲/۱۸

مقدّمه

در رویکرد بوگراند و درسلر[1] (۱۹۸۱)، که از زبانشناسی متن نشأت می‌گیرد، ساخت متن بر اساس سه محور بافت خرد و کلان و دانش تجربی تولیدکنندگان شکل گرفته - است. از دید آنان متن نوعی نمود ارتباطی است که با هفت ویژگی خود به عنوان «اصول تشکیل‌دهندهٔ متن» عمل می‌کند. از آن میان دو ویژگی انسجام و پیوستگی، متن-محور و سایر ویژگیها (هدفمندی، توان پذیرش، اطّلاع‌دهندگی، موقعیّت‌مندی و بینامتنیّت) کاربرمحور است (بوگراند و درسلر، ۱٤:۲۰۰۲).

تکرار یکی از ابزارهای انسجامی است که در شعر سپهری کاربرد فراوانی دارد و ظاهراً با اصل همیاری گرایس تناقض دارد که شامل بر اصولی منطقی و معرفت‌شناختی برای درک مکالمات است؛ ولی شاعر از تکرارها هدفی دارد؛ پس سؤال این پژوهش این است که تکرار و یکی از زیرمجموعه‌های آن «توازن» به عنوان یکی از معیارهای انسجامی چه ارتباطی با هدفمندی دارد، فرضیّه‌ای که برای پاسخ به سؤال در نظر گرفته شده این است که «کاربرد تکرار به‌عنوان عامل نقض اصل کمّیّت گرایس با ساختار متن و اهداف نویسنده رابطهٔ متقابل دارد».

پیشینه

زبانشناسی متن به بررسی سازمان درونی متن می‌پردازد و پنج رویکرد اصلی دارد که توسّط آیزنبرک،[2] کامر،[3] ون‌دایک،[4] هلیدی،[5] بوگراند و درسلر[6] و مایکل‌هوی[7] ارائه شده است. بوگراند و درسلر با داشتن چشم‌اندازی از رویکردهای پیشین نشان دادند که انسجام تنها ابزار تشخیص متنیّت نیست. قبل از آنان هلیدی و حسن به درک این نکته رسیده بودند و به همین دلیل در ویرایش کتاب *دستور نظام‌مند نقشی*[8] هلیدی به شرح این نکته پرداخته‌اند. سارلی و ایشانی (۱۳۹۰: ۵۱ تا ۷۷) به شرح تکاملی نظریّات هلیدی از دستور نظام‌مند نقشی هلیدی تا شکل‌گیری متنیّت هلیدی و حسن می‌پردازند که پیوستگی مبتنی بر هماهنگی انسجامی را مبنای متنیّت دانسته‌اند. همچنین پورنامداریان و ایشانی (۱۳۸۹: ۷ تا ٤۳) این را در غزل حافظ به آزمایش گذاشته‌اند. بوگراند و درسلر در کتاب *مقدّمهٔ زبان‌شناسی متن*[9] ضمن بازنگری تعریف انسجام و پیوستگی، پنج معیار دیگر را بدان افزوده‌اند. این معیارها در «مراحل دریافت متن» به کار می‌رود. آقاگل‌زاده

در کتاب *تحلیل گفتمان انتقادی* اهمّیّت این دیدگاه را در بیان اصول و شرایطی می‌داند که در سازماندهی و درک متن نقش دارد (۱۳۸۵: ۱۰۹ تا ۱۱۳). ساسانی در فصل پنجم کتاب *معناکاوی* با درک روشن و همه‌جانبه‌ای به تعریف متن پرداخته، رویکرد متنیّت هلیدی را بدقّت معرّفی کرده و به شرح معیارهای متنیّت بوگراند و درسلر پرداخته است (۱۳۸۹: ۱۱۸ تا ۱٤٤). لطیف‌نژاد در مقالهٔ «مراحل دریافت متن بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر» معیارهای متنیّت را طیّ مراحل چهارگانهٔ دریافت در شعر سپهری به کار برده است (لطیف‌نژاد و دیگران،۱۳۹۳). تکرار از عوامل انسجامی مشترک هلیدی و بوگراند و درسلر است و یکی از انواع آن از دید بوگراند و درسلر «توازن» است. توازن در جلد اول کتاب *از زبانشناسی به ادبیّات* (صفوی، ۱۳۷۳،۱/ ۱۷۳تا ۲۳٤) مطرح، و به سه دستهٔ آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم، و معادلهای بلاغی آن ذکر شده است. در کتاب *هنر سخن آرایی (فنّ بدیع)* (راستگو، ۱۳۸۳) بحثی مشابه توازن صفوی با رویکرد بلاغی مطرح شده است با این تفاوت که تکرار درونی را در دو سطح واژه و جمله بررسی می‌کند و در نامگذاری انواع توازن از اصطلاحات بلاغی استفاده کرده است.

از مقالات مربوط به توازن می‌توان به کار فیّاض‌منش (۱۳۸٤: ۱٦۳تا ۱۸٦) اشاره کرد که به معرّفی انواع موسیقی بیرونی، میانی و کناری پرداخته و آن را ابزاری برای انتقال مضمون، تخیّل و عواطف و مقصود شاعر و دریافت معنای شعر دانسته و به این نتیجه رسیده است که موسیقی میانی، حاصل ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی میان واژگان است و گونه‌های فراهنجاری در آن به چهار صورت توازن آوایی، واژگانی، نحوی و توازن معنایی ظاهر می‌شود که مورد اخیر با صنایع معنوی به وجود می‌آید. غلامحسین‌زاده و نوروزی (۱۳۸۹) بر مبنای سه نوع موسیقی شعر کتاب راستگو (۱۳۸۳)، مثالهایی از سه نوع تکرار بیرونی، کناری و میانی آورده و نتیجه گرفته‌اند که توازن نحوی را باید بر عوامل پنجگانهٔ انسجامی هلیدی افزود. مدرّسی و کاظم‌زاده (۱۳۹۰: ۱۰۱ تا ۱۱۵) همگونی کامل و ناقص را در سطح واژه، گروه و جمله در غزل منزوی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که این موارد به تکرار صریح یا تشکیل قافیه و جناس صنایع معنوی منجر می‌شود. این تکرار آگاهانه باعث افزایش موسیقی کلام و القای معانی ارتباطی- اجتماعی مورد نظر به خواننده شده است. پورنامداریان و طهرانی (۱۳۹۰: ۲۵ تا ۳۷) به بررسی آماری بدیع در اشعار چهار تن از شاعران معاصر (نیما،

سپهری، اخوان ثالث و شاملو) پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که این شاعران، بیشتر از فنون لفظی بدیع استفاده کرده‌اند که خود از انواع تکرار به شمار می‌رود و علاوه بر تأثیر موسیقایی در ایجاد انسجام و وحدت شعر نقش مؤثّری ایفا می‌کند. از طرفی فنون بدیعی در شعر نو، جنبهٔ تصنّعی خود را از دست داده و به صورت طبیعی و بر اساس انواع تداعی ظهور یافته است. بجز اثر اخیر، که بسامد تکرار را در نمونه‌های تجربی بیان کرده است، نویسندگان دیگر به ذکر مثالهایی از هر نوع اکتفا کرده و بیشتر جنبهٔ بدیعی تکرار را در نظر گرفته‌اند. تنها مدرّسی-کاظم‌زاده (۱۳۹۰) و پورنامداریان-طهرانی (۱۳۹۰) بدون تحلیل تجربی به القای معانی غیرارجاعی اشاره کرده‌اند و مقالهٔ اخیر تکرار را در القای معانی ضمنی و انسجام متن، مؤثّر دانسته است. در این پژوهش تکرار و یکی از زیرمجموعه‌های آن «توازن» به عنوان یکی از ابزارهای انسجامی بوگراند و درسلر معرّفی شده و علاوه بر پیروی از تقسیم صفوی (۱۳۷۳)، اهداف ساختاری و گفتمانی اثر ذیل یکی از معیارهای متنیّت به نام «هدفمندی» بررسی شده است. ابزار رسیدن به مقاصد شاعر، قاعدهٔ کمّیت گرایس است که نقض آن معانی ضمنی مختلفی ایجاد می‌کند. بحث توازن به دو بخش تقسیم شده است تا تأثیر بر محتوا و ساخت به طور جداگانه در دو مجموعه بررسی شود. در بخش اول پس از تقسیم واژگانی و نحوی انواع توازن به ذکر نمونه‌هایی از هر یک در شعر *صدای پای آب* پرداخته، و معانی و مقاصد ضمنی شاعر به کمک نقض قواعد مکالمهٔ گرایس شرح داده شده است. در بخش دوم توازن در مجموعهٔ *حجم سبز* به طور جداگانه بررسی شده است؛ زیرا چگونگی کاربرد تکرارها در این مجموعه‌شعر به گونه‌ای است که بر ساختار کلّی متن اثر می‌گذارد و الگوی مشخّصی در هر شعر ایجاد می‌کند که با هدف کلّی شاعر در ارتباط است.

چارچوب نظری

برای آشنایی با دیدگاه بوگراند و درسلر، هفت معیار متنیّت آنان تعریف می‌شود:

انسجام: انسجام[۱۰] روشی است که اجزای سازندهٔ روساخت متن یعنی کلمات مکتوب یا شفاهی در زنجیره‌ای از کلمات، پیوند متقابل برقرار می‌کند. این اجزا طبق

قواعد و مقولات دستوری به یکدیگر وابسته است، به طوری که انسجام بر مبنای وابستگیهای دستوری شکل می‌گیرد (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۸).

پیوستگی: پیوستگی[۱۱]ارتباط متقابل اجزای جهان متن یا پیکرهٔ مفاهیم و روابطی است که زیربنای متن را تشکیل می‌دهد، از دیدگاهی دیگر، پیوستگی حاصل فرایندهای شناختی است که به کاربران (نویسنده یا خواننده) متن مربوط می‌شود. پیوستگی بیش از هر چیز نشان می‌دهد که معنا به خودی خود در صورتهای زبانی نهفته نیست، بلکه حاصل کنش متقابل بین اطّلاعات جدید متن با معلومات عمومی خوانندگان و شنوندگان است (همان، ۹ تا ۱۱).

هدفمندی: هدفمندی[۱۲]به موضع و نگرش تولیدکنندهٔ متن می‌پردازد؛ به این ترتیب که مجموعه‌ای ازرویدادها باید متنی منسجم و پیوسته به وجود آورد تا راهگشای تولیدکننده در تحقّق اهداف او در نشر دانش یا رسیدن به هدفی مشخّص و برنامه‌ریزی‌شده در طرح باشد (همان، ۱۱).

قابلیّت پذیرش: قابلیّت پذیرش[۱۳] به نگرش و طرز تلقّی دریافت‌کنندهٔ متن در فرایند ارتباط می‌پردازد به طوری که مجموعه‌ای از رخدادها باید متنی منسجم و پیوسته را تشکیل دهد تا دریافت‌کنندهٔ متن بتواند با آن ارتباط برقرار کند (همان، ۱۱ و ۱۲).

آگاهی‌بخشی: آگاهی‌بخشی[۱٤] به این نکته توجّه دارد که رویدادهای متن تا چه حد قابل پیش‌بینی، مورد انتظار و قطعی است. اگر میزان اطّلاعات از حدّ انتظار کمتر باشد، باعث آشفتگی ذهنی، خستگی مخاطب و حتّی طرد و نفی متن می‌شود؛ حتّی کمبود آن به ارتباط و در نتیجه به متنیّت لطمه می‌زند (همان، ۱۲ و ۱۳).

موقعیت‌مندی: موقعیّت‌مندی[۱۵] ارتباط بین متن و اوضاع بافتی یا محیطی وقوع آن را در نظر می‌گیرد. معنا و کاربرد متن با موقعیت کاربرد آن تعیین می‌شود (همان،۱۳).

بینامتنیّت: بینامتنیّت[۱٦] به عواملی بازمی‌گردد که باعث می‌شود متن به دانش قبلی خواننده از متنهای پیشینی وابسته شود که با آنها روبه‌رو بوده است تا از متنهای قبلی یا گونه‌های متنی مشابه در تولید و دریافت متن استفاده کند (همان).

در این جستار به ارتباط بین دو معیار انسجام و هدفمندی و تأثیر آن بر متنیّت شعر سپهری می‌پردازیم و برای این کار یکی از ابزارهای انسجامی پرکاربرد سپهری یعنی

تکرار را انتخاب می‌کنیم. هلیدی تکرار[۱۷] و همایندی[۱۸] را مایهٔ انسجام واژگانی[۱۹] متن می‌داند. از دید وی، انسجام واژگانی تکرار یک مفهوم است و انواعی از قبیل تکرار عین،[۲۰] هم‌معنایی (ترادف)،[۲۱] شمول[۲۲] و تضمّن[۲۳] دارد. در این مورد تکرار هر مفهوم به انسجام متنی منجر می‌شود. علاوه بر آن واحدهای هم‌حوزه در همایندی نیز نوعی انسجام متنی ایجاد می‌کند (هلیدی،۱۹۹۰: ۳۱۰ تا ۳۱۳).

چنانکه مشاهده می‌شود، بحث تکرار هلیدی به انسجام واژگانی محدود، و در آن روابط معنایی کلمات مورد نظر است؛ امّا بوگراند و درسلر علاوه بر تکرار واژگانی به تکرار ساختاری و محتوایی و تأثیر آن بر متنیّت اشاره دارند و حتّی گونه‌هایی از حذف را جزو تکرار می‌دانند. «تکرار ساختار و محتوای آن و حذف برخی از عبارات روساخت، حذف به قرینه[۲۴] نامیده می‌شود» در حالی که هلیدی حذف را از ابزارهای انسجام دستوری می‌داند. نوع دیگر از تکرار «دگرگویی»[۲۵] است که در آن صورت با محتوایی متفاوت تکرار می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤٥؛ هلیدی،۱۹۹۰: ۲۹۵ تا ۲۹۷).

از دید بوگراند و درسلر تکرار[۲۶] یا کاربرد دوبارهٔ عناصر یا الگوها انواع دیگری نیز دارد؛ مانند تکرار جزء[۲۷] که مشابه صنعت اشتقاق در بلاغت و آوردن کلمات هم‌ریشه در کنار یکدیگر است. توازن نحوی[۲۸] که در آن قالبهای یکسان روساخت با عباراتی مختلف تکرار می‌شود. جانشین‌شونده‌ها[۲۹] کلمات کوتاهی است که از محتوای خاصّ خود تهی می‌شود و می‌تواند جایگزین عبارات دقیقتر و پرمحتواتر شود؛ مانند ضمیر که خود معنای مستقلی ندارد ولی جانشین اسم یا یک گروه اسمی معنادار می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤٥).

تکرار سبب انسجام متن می‌شود. انسجام درون یک واژه، بند یا جمله از انسجام بین دو یا چند واحد مشابه آشکارتر است؛ زیرا عناصر انسجامی در یک جمله در فاصلهٔ کمی نسبت به هم قرار دارد. در واحدهای بزرگتر باید دریابیم که چگونه می‌توان دوباره از الگوها و عناصر قبلی استفاده کرد؛ آنها را تغییر داد یا فشرده کرد. تکرار، جانشینی، حذف و نشانداری[۳۰] در این نوع انسجام مؤثّر است. این ابزارهای انسجامی به افزایش کارایی کمک، و متنی مستحکم[۳۱] و استوار تولید می‌کند که در آن اقتصاد کلام رعایت شده است.

توازن به سه گونهٔ آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم می‌شود. توازنی که موجب وزن می‌شود در سطح آوایی قابل بررسی است (همان،۱٦۰). در شعر معاصر به توازن واجی و موسیقی داخلی (جناس، قافیه‌های میانی، تکرارهای واجی و ...) (شفیعی، ۱۳٦۸: ۲٦۰) توجّه زیادی شده است، امّا در این جستار دربارهٔ دو نوع توازن واژگانی و نحوی که در شعر سپهری برجسته‌تر است، بحث می‌شود. توضیح اینکه توازن واژگانی در تقسیم بوگراند و درسلر «تکرار عین» نامیده می‌شود، امّا چون از تقسیم صفوی در توازن استفاده شده است به جای تکرار عین از اصطلاح توازن واژگانی استفاده می‌کنیم. این موارد از مباحث مشترک بدیع لفظی و زبانشناسی است، با این فرض که بنا به گفتهٔ پورنامداریان بدیع دیگر عامل فرعی بلاغت نیست؛ بلکه نقش مؤثّری در شکل‌گیری آن دارد (پورنامداریان و طهرانی،۱۳۹۰ : ۲٦). پیشوایان شعر آزاد نیمایی از جمله نیما، سپهری، اخوان و شاملو بیشتر از فنون لفظی بدیع که از انواع تکرار به شمار می‌روند به میزان قابل توجّهی استفاده کرده‌اند؛ زیرا تکرار علاوه بر ایجاد موسیقی و داشتن دلالتهای ضمنی، نقش مؤثّری در ایجاد انسجام و وحدت شعر ایفا می‌کند (همان،۲٦ تا ۳۱).

توازن واژگانی و نحوی ظاهراً با قاعدهٔ کمّیّت گرایس [۳۲] دانشمند فلسفهٔ زبان و ارائه‌دهندهٔ نظریّهٔ معنای ضمنی (۱۹۸۸-۱۹۱۳) مغایر است و به همکاری با مخاطب لطمه می‌زند؛ ولی شاعر با این کار سعی دارد برخی معانی ضمنی را القا کند. در اینجا لازم است قواعد گرایس به طور خلاصه مطرح شود: قاعدهٔ کمیّت[۳۳] بیانگر این است که به اندازهٔ لازم سخن بگویید و بیشتر یا کمتر از حدّ درخواست‌شده کلامی بر زبان نیاورید. البتّه هنگام ضرورت یا درخواست، می‌توانید معلومات جدید یا غیرقابل پیش‌بینی ارائه کنید. قاعدهٔ کیفیّت[۳٤] توصیه می‌کند که اطّلاعات واقعی و نه جعلی را ارائه کنید. در قاعدهٔ ربط[۳۵] مشارکان حق دارند ربط میان اجزای گفتمان را دریابند تا به وسیلهٔ آن بتوانند سوءتفاهمات یا عدم قطعیّت را برطرف سازند. قاعدهٔ روش[۳٦] به شیوه‌های چیدمان و ارائهٔ متن می‌پردازد و در واقع دوری از پیچیدگی و ابهام و توصیه به گزیده‌گویی و وضوح و رعایت نظم و ترتیب کلام است. اگر قاعده‌ای عمداً نادیده گرفته شده باشد، طرفین گفت‌وگو به جای اینکه گفتمان را فاقد انسجام و ناقض قاعدهٔ ربط و اصل همکاری تصور کنند از آن مطالبی برداشت می‌کنند که در عبارات روساخت بیان نشده است. در اینجاست که استلزامات ارتباط کلامی[۳۷] یا تلویحات وارد

عمل می‌شود و معانی ضمنی شکل می‌گیرد (گرایس، ۱۹۹۵: ۲۸).

انواع توازن در شعر صدای پای آب

۱.توازن واژگانی

توازن واژگانی تکرار کامل واژه یا عناصر دستوری بزرگتر از واژه یعنی گروه یا جمله است (صفوی، ۱/۱۳۸۰: ۲۱۳) که می‌تواند در آغاز، میان و پایان هر مصراع واقع شود. برخی تکرار آغازین را ردیف آغازین می‌گویند و تکرار پایانی همان ردیف رایج است. ردیف آغازین را می‌توان از ابداعاتی به شمار آورد که بسامد زیادی در شعر نو دارد. ردیف آغازی شکل دیگری از ردیف پایانی است که به دلیل نامشخّص بودن مکان قافیه و تکرار نامنظّم آن در شعر معاصر به ابتدای مصرعها منتقل شده و اغلب با تکرار ساخت (توازن نحوی) همراه است. بیشتر تکرارهای *صدای پای آب* سپهری از نوع ردیف آغازین یا تکرار یک صورت زبانی در آغاز هر مصرع است که به سه صورت تکرار واژه، گروه و جمله ظاهر می‌شود:

۱-۱ تکرار آغازین

تکرار یک واژه

زندگی *جذبهٔ دستی است که می‌چیند.*
زندگی *نوبر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است.*
زندگی *بعد درخت است به چشم حشره.*
زندگی *تجربهٔ شب‌پره در تاریکی است.*
زندگی *حسّ غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد ...*
(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۹۰ و ۲۹۱).

تکرار یک گروه

روح من *در جهت تازهٔ اشیا جاری است.*
روح من *کم‌سال است.*
روح من *گاهی از شوق، سرفه‌اش می‌گیرد.*
روح من *بی‌کار است ...*
روح من *گاهی، مثل یک سنگ سر راه حقیقت دارد* (همان، ۲۸۷ و ۲۸۸).

تکرار جمله

***من قطاری دیدم**، روشنایی می‌برد.*
***من قطاری دیدم**، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت.*
***من قطاری دیدم** که سیاست می‌برد (و چه خالی می‌رفت.)*
***من قطاری دیدم**، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد* (همان، ۲۷۹).

تکرار در آغاز مجموعه‌ای از مصراعها: ردیف آغازین تنها به آغاز مصرعهای پی‌درپی محدود نمی‌شود، بلکه در آغاز بندها و با فاصله نیز قابل مشاهده است که البتّه در این مورد نمود کمتری دارد (پورنامداریان و طهرانی،۱۳۹۰: ۳۳). تکرار در آغاز و پایان مجموعه-ای از مصراعها در مواردی در مجموعهٔ *صدای پای آب* دیده می‌شود، ولی در مجموعهٔ حجم سبز به‌فراوانی یافت می‌شود و شاعر به کمک آن به الگوسازی می‌پردازد. از این - رو به طور جداگانه بررسی می‌شود.

۲-۱ تکرار میانی

نوع دیگری از تکرار، تکرار میانی (تکرار واژگان در میان مصراعها یا ابیات) است که گاه بدون فاصله و گاه با فاصله می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۲٦۸/۱؛ ۲۹۱).

*-موزه‌ای دیدم **دور از** سبزه*
*مسجدی **دور از** آب* (همان، ۲۷۸).
*-فکر را، خاطره را، **زیر باران باید** برد.*
*با همه مردم شهر، **زیر باران باید** رفت ...*
*دوست را، **زیر باران باید** دید.*
*عشق را، **زیر باران باید** جست* (همان، ۲۹۲).

۳-۱ تکرار پایانی

ردیف در شعر سنّتی تکرار واژگان در انتهای بیت است، امّا ردیف در شعر نو نظم خاصّی ندارد و مانند شعر سنّتی الزاماً با قافیه نمی‌آید. این تکرار می‌تواند در آغاز بیت و در قالبهای نو در پایان هر بند باشد (فیّاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱٦۹ و ۱۷۰). ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه با توالی یکسان و با نقشهای صرفی، صوتی، نحوی و معنایی یکسان به دست می‌آید و در پایان مصاریع و ابیات شعر قرار می‌گیرد (حق‌شناس،۱۳۷۰: ۵۹). گونه‌های ردیف در شعر معاصر و کلاسیک فارسی ردیف

کناری، حاجب، آغازین و میانی است. ردیف از نظر ساختاری می‌تواند اسم، ضمیر، صفت، قید، حرف، ترکیب و جملهٔ کامل، ناقص و شبه‌جمله باشد (فیّاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱۷۰ و ۱۷۱).

به نمونه‌ای از تکرار پایانی توجه کنید که نوعی از ردیف در شعر معاصر به شمار می‌رود:

بگذاریم غریزه پی بازی ***برود*** ...
به خیابان ***برود*** (سپهری،۱۳۸۹: ۲۹۷).

۱-٤ تکرار بخشی از جملهٔ مرکّب

گاه بخشی از جمله، که بیش از یک گروه است در جملهٔ دیگر تکرار می‌شود؛ مثل تکرار جملهٔ پایه (هسته) یا پیرو (وابسته) در جملهٔ مرکّب که با همگونی ناقص یا کامل همراه است (صفوی، ۱۳۷۳: ۲٦۳ و ۲٦٤).

تکرار جملهٔ هسته

*-****می‌دانم****/ پرده‌ام بی‌جان است.*
خوب ***می‌دانم****، حوض نقّاشی من بی‌ماهی است* (سپهری،۱۳۸۹: ۲۷٤).
*-****من قطاری دیدم****، روشنایی می‌برد.*
من قطاری دیدم*، فقه می‌برد و ...*
من قطاری دیدم*، که سیاست می‌برد و ....*
من قطاری دیدم*، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد* (همان، ۲۷۹).

تکرار جملهٔ وابسته

*-****پدرم وقتی مرد****، آسمان آبی بود...*
پدرم وقتی مرد*، پاسبان‌ها همه شاعر بودند* (همان، ۲۷٤).

۱-۵ تکرار واژه در آغاز یک مصراع و پایان مصراع دیگر

نوع دیگری از تکرار نیز تکرار واژه در آغاز و پایان مصراع یا بیت (ردّالصّدرالی العجز) و تکرار در پایان یک بیت و آغاز بیت دیگر (ردّالعجزالی الصدر) است (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۹۱/۱). نمونه‌ای از نوع دوم در پایان یک مصراع و آغاز مصراع دیگر در صدای پای آب دیده می‌شود:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب،
اسب در حسرت خوابیدن گاری‌چی، ...
مرد گاری‌چی در حسرت مرگ (سپهری،۱۳۸٦: ۲۸۱).

ردّالمطلع نیز از دیگر تکرارهایی است که نمود کیفی بیشتری در شعر نو یافته و از انواع مصرع مکرّر است و علاوه بر اینکه خود یکی از عوامل انسجام‌بخش متن به شمار می‌رود، گاه با اندکی تغییر در مطلع و مقطع دلالتهای ضمنی مختلفی ایجاد می‌کند (پورنامداریان، طهرانی،۱۳۹۰: ۳۳). اگرچه ردّالمطلع در شعر صدای پای آب یافت نمی‌شود، نمونه‌های فراوانی در شعر سپهری دارد[۳۸]:

۲. توازن نحوی

توازن نحوی بر اساس تکرار ساختهای نحوی به وجود می‌آید و به سه صورت تکرار ساخت، هم‌نشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی انجام می‌شود:

۱-۲ تکرار ساخت

ساخت[۳۹] به معنای آرایش عناصر دستوری سازندهٔ جمله است. فارسی زبانی سازه‌آزاد است؛ یعنی زبانی است که در آن امکان جابه‌جایی سازه‌ها یا در اصطلاح دستور «جایگردانی نحوی[٤٠]» و تشکیل آرایشهای گوناگون دستوری وجود دارد به شرط اینکه نقش هر یک از عناصر در جمله مشخّص باشد. بعضی از ساختها معمول و پرکاربردتر است، با این حال شاعر می‌تواند برای حفظ وزن از انواع غیرمعمول آرایش سازه‌ها استفاده کند. آرایش عناصر سازندهٔ جمله در نظم تا حدّ زیادی به وزن وابسته است. حال اگر این آرایش یا ساخت تکرار شود، می‌تواند نظم موسیقایی بیشتری را القا کند (صفوی، ۱۳۸۰/ ۱: ۲۱۹ تا ۲۲۱).

در شعر «صدای پای آب» سپهری تکرار ساخت یا توازن نحوی در جملات ساده، همپایه و مرکّب دیده می‌شود:

تکرار ساخت در جملات ساده

عشق پیدا بود، موج پیدا بود./ برف پیدا بود. دوستی پیدا بود./ کلمه پیدا بود
پلّه‌هایی که به گلخانهٔ شهوت می‌رفت.

پلّه‌هایی که به سردابهٔ الکل می‌رفت.
پلّه‌هایی که به قانون فساد گل سرخ...
پلّه‌هایی که به بام اشراق،
پلّه‌هایی که به سکّوی تجلّی می‌رفت (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۹ و ۲۸۰)
قاطری دیدم بارش «انشا»
اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال»
عارفی دیدم بارش «تنناها یا هو» (همان، ۲۷۸ و ۲۷۹)

و گاه توازن نحوی با حذف قسمتی از جمله بنا به قرینهٔ لفظی یا معنوی است:

حذف فعل به قرینهٔ لفظی: تکّه نانی دارم، خرده‌هوشی [دارم] ، سر سوزن ذوقی[دارم]

مادری دارم، بهتر از برگ درخت.
دوستانی[دارم]، بهتر از آب روان (همان،۲۷۲).

حذف فعل به قرینهٔ معنوی:

فوران گل حسرت از خاک.
ریزش تاک جوان از دیوار ...
پرش شادی از خندق مرگ.
گذر حادثه از پشت کلام [پیدا بود].
جنگ یک روزنه با خواهش نور ...
جنگ تنهایی با یک آواز ...
حملهٔ کاشی مسجد به سجود.
حملهٔ باد به معراج حباب صابون ...
فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار ...
قتل یک قصّه سر کوچهٔ خواب ...
قتل مهتاب به فرمان نئون ... (همان، ۲۸۲ تا ۲۸٤)
من مسلمانم.
قبله‌ام یک گل سرخ.
جانمازم چشمه، مهرم نور (همان،۲۷۲).

تکرار ساخت در جملات همپایه

جملات همپایهٔ سه‌جزئی با مفعول هستند، توضیح اینکه در جمله‌واره‌های سوم و چهارم، عبارات بعد از فعل «نگوییم»، مفعول جمله به شمار می‌رود:

در موستان گره ذایقه را باز کنیم.
و دهان را بگشاییم اگر ماه درآمد.
و نگوییم که شب چیز بدی است و
و نگوییم که شب‌تاب ندارد خبر از بینش باغ.
و بیاریم سبد
ببریم این همه سرخ، این‌همه سبز (همان،۲۹۳).
من صدای نفس باغچه را می‌شنوم/ و صدای ظلمت را، وقتی از برگی فرو می‌ریزد ...
من صدای قدم خواهش را می‌شنوم / و صدای، پای قانونی خون را در رگ ...
من صدای وزش ماده را می‌شنوم/ و صدای، کفش ایمان را در کوچهٔ شوق ... (همان، ۲۸٦ و ۲۸۷).

و در مواردی حروف همپایه‌ساز تکرار می‌شود:

ساده باشیم ***چه*** *در باجهٔ یک بانک* ***چه*** *در زیر درخت* (همان، ۲۹۸).

تکرار ساخت در جملات مرکّب

برّه‌ای را دیدم، بادبادک می‌خورد.
من الاغی دیدم، یونجه را می‌فهمید (همان، ۲۷۸).

اگر حروف ربط وابسته‌ساز حذف‌شده را بیاوریم، جمله به این صورت درمی‌آید: برّه‌ای را دیدم [که] بادبادک می‌خورد. من الاغی دیدم [که] یونجه را می‌فهمید.

۲-۲ هم‌نشین‌سازی نقشی

گاه چند عنصر مفرد به‌طور منظّم و پی‌درپی در کنار هم قرار می‌گیرد و همهٔ عناصرِ هم‌نقش، هستهٔ یک گروه اسمی یا مربوط به یک فعل یا هستند (اعداد)[٤١] (صفوی، ۱۳۸۰، ۲۲٤/۱). مثالهایی از تکرار منظّم یک نقش را از هر دو نوع مشاهده کنید:

روی ادراک ***فضا، رنگ، صدا، پنجره، گل*** *نم بزنیم* (همان، ۲۹۸).
نام را بازستانیم از ابر، / از چنار، از پشه، از تابستان (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۸).

برای چهار متمّم از ابر و ... یک فعل «بازستانیم» به کار رفته است. نه‌تنها متمّم بلکه

نقشهای دیگر مانند نهاد، قید، متمّم یا مفعول ممکن است در یک جمله تکرار شود؛ در مثالهای ذیل نقشهای مختلف تکرار شده است:

تکرار نهاد: *و فزونتر شده است*، ***قطر نارنج، شعاع فانوس*** (همان، ۲۹۶).

تکرار قید: *و خدایی که در این نزدیکی است:/* ***لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند./ روی آگاهی آب، روی قانون گیاه*** (همان، ۲۷۲).

- *پدرم* ***پشت دو بار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف،****/ پدرم* ***پشت دو خوابیدن در مهتابی،****/ پدرم* ***پشت زمانها*** *مرده است* (همان، ۲۷٤).

تکرار متمّم قیدی: *زندگی چیزی بود*، ***مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار*** (همان، ۲۷٦).

- ***تا ته کوچهٔ شک، تا هوای خنک استغنا، تا شب خیس محبّت*** *رفتم* (همان، ۲۷۷).

تکرار نهاد+ متمّم قیدی: ***من با تاب، من با تب****/ خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام* (همان، ۲۸٦).

تکرار متمّم: *نام را بازستانیم* ***از ابر،/ از چنار، از پشه، از تابستان*** (همان، ۲۹۸).

تکرار متمّم اسم: *آشنا هستم* ***با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت****/* (همان، ۲۸۷).[۴۲]

تکرار مفعول: ***فکر را، خاطره را،*** *زیر باران باید برد* (همان، ۲۹۲).

علاوه بر هم‌نشین‌سازی نقشی، جانشین‌سازی نقشی نیز در شعر امکان‌پذیر است، امّا چون نمونه‌ای در شعر صدای پای آب ندارد در پی‌نوشت به آن اشاره شده است.[۴۳]

۳-۲ گسترش یک ساخت نحوی

نوع خاصّی از توازن نحوی در شعر «صدای پای آب» هست که به صورت «گسترش ساخت نحوی» است. شاعر بتدریج یک گروه اسمی را گسترش می‌دهد به طوری که یک هسته در گروه اسمی بتدریج در مصرعهای بعد، وابسته‌های بیشتری می‌گیرد. گسترش ساخت نحوی از موارد پرکاربرد شعر سپهری در مجموعه‌شعر *صدای پای آب* است:

گسترش صفت و مضافٌ‌الیه: در مثال زیر هسته در ابتدا به‌تنهایی و در مصراع بعد با مضافٌ‌الیه و در مصراع سوم با صفت و مضافٌ‌الیه آمده است:

حملهٔ باد به معراج حباب صابون

حملهٔ لشکر پروانه به برنامهٔ «دفع آفات»...

حملهٔ هنگ سیاه قلم نی به حروف سربی (همان، ۲۸۳).

گسترش مسند

مرگ پایان کبوتر نیست.

مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست (همان، ۲۹٦).

افزودن مفعول و متمّم

جغد در «باغ معلّق» می‌خواند.

باد در گردنهٔ خیبر، بافه‌ای از خس تاریخ به خاور می‌راند (همان، ۲۸٤).

گسترش جملهٔ ساده به جملهٔ مرکّب

بگذاریم که احساس هوایی بخورد.

بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند (همان، ۲۹۷).

گسترش صفت و مضافٌ‌الیه

گروه اسمی از یک هسته به یک هستهٔ همراه با یک یا چند وابسته گسترش می‌یابد:

فتح یک قرن به دست یک شعر ...

*فتح یک کوچه به دست **دو** سلام*

*فتح یک شهر به دست **سه‌چهار** اسب‌سوار **چوبی*** (همان، ۲۸۳ و ۲۸٤).

٤-۲ تعویض سازه‌ها

تعویض سازه‌ها در موارد معدودی در شعر سپهری دیده می‌شود:

***رفتم** از پلّهٔ مذهب بالا/ تا ته کوچهٔ شک*

*تا شب خیس محبّت **رفتم** ...*

... رفتم تا زن .... (همان، ۲۷۷).

در جملهٔ دوم «تا...- رفتم» به جای «رفتم / تا...» آمده است؛ به عبارت دیگر در جملهٔ اول، «فعل- متمّم قیدی» و در جملهٔ دوم «متمّم قیدی- فعل» آمده است. می‌بینیم که تعویض سازه‌ها در جملهٔ سوم ادامه می‌یابد. لازم به ذکر است که وجود توازن نحوی متضمّن توازن واژگانی و وجود توازن واژگانی دربردارندهٔ توازن آوایی است؛ بنابراین مرز دقیقی بین آنها نیست و هنگام تحلیل می‌توان دو نوع توازن را برای یک نمونه شعر در نظر گرفت.

نقش تکرارهای شعر صدای پای آب در ایجاد معانی ضمنی

همان‌طور که گفته شد، تکرار واژگانی و نحوی ظاهراً با قاعدهٔ کمّیّت گرایس مغایر است؛

ولی شاعر با این کار سعی دارد برخی معانی ضمنی را القا کند. چنانکه در شرح قواعد گرایس در مبنای نظری یعنی کمّیّت، کیفیّت، ربط و شیوه گفتیم، قاعدهٔ کمّیّت بیانگر این است که گوینده باید به اندازهٔ لازم سخن بگوید و بیشتر یا کمتر از حدّ درخواست-شده کلامی بر زبان نیاورد. البتّه هنگام ضرورت یا درخواست می‌تواند معلومات جدید یا غیرقابل پیش‌بینی ارائه کند. کاتینگ[٤٤] در تکمیل این مطالب می‌گوید: اطّلاعات اضافی و غیرمفید مایهٔ زحمت و دردسر و خستگی مخاطب و اطّلاعات کمتر از حدّ نیاز موجب عدم تشخیص کلام می‌شود (کاتینگ، ۲۰۰۲: ۳٤).

اگر قاعده‌ای عمداً نادیده گرفته شده باشد، طرفین گفت‌وگو به جای اینکه گفتمان را فاقد انسجام و ناقض قاعدهٔ ربط و اصل همیاری تصوّر کنند از آن مطالبی برداشت می‌کنند که در عبارات روساخت بیان نشده است. در اینجاست که استلزامات ارتباط کلامی[٤٥] یا تلویحات مطرح می‌شود و معانی ضمنی شکل می‌گیرد (گرایس، ۱۹۹۵: ۲۸)؛ یعنی فرد منظور، پیشنهاد و یا معنایی غیر از آنچه می‌گوید در نظر دارد (بوگراند و درسلر، ۲۰۰۲: ۱۰۵). توماس[٤٦] (۱۹۹۵) بر این باور است که تخطّی از قواعد گفت‌وگو انگیزه‌های مختلفی از جمله افزودن بر بار معنایی کلام و جلوگیری از تکرار اطّلاعاتی است که فرض می‌شود خواننده به واسطهٔ دانش پیش‌زمینه‌ای خود از آن آگاه است (بروماركِ،۲۰۰٤: ۱۲۱۵). تکرار از دیدگاه ارتباطی به دو نوع تقسیم می‌شود؛ خودتکراری[٤٧] و دیگرتکراری یا تکرار سخن مخاطب. خودتکراری برای کوتاه کردن مکث، گذار از یک مطلب به مطلب دیگر، دور شدن از ابهام و یا تأکید بر دیدگاه گوینده به کارمی‌رود (هرمان، ۱۹۹۵: ۱۵۲ تا ۱۵٤، به نقل از امرالهی، ۱۳۸۸: ۷۸). تکرار برای گذار از مطلبی به مطلب دیگر و حفظ ارتباط موضوعی و جلوگیری از وقفه در کلام[٤٨] و پیشبرد گفته‌ها بخشی از متن را تکرار می‌کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری تحت تأثیر حالات شاعرانه و شهودی هر سه مورد را به کار می‌برد. هر یک از این موارد با مثالهایی تبیین خواهد شد:

حفظ ارتباط موضوعی

سپهری به توصیف باغی می‌پردازد که خاطرات دوران خردسالی را برایش تداعی می‌کند. او از کودکی آغاز می‌کند و وارد دورهٔ جوانی می‌شود و دنیا را با چهره‌های

گوناگونش تجربه می‌کند تا از فراوانی تجربه‌ها متعجّب و خسته و دلتنگ می‌شود و خود را متقاعد می‌کند که پشت سر هیچ خبری نیست.

این همه تکرار او تأکید بر وجود باغی است که به عنوان یک هستی مرکّب از هستهای مرتبط پدید آمده است؛ عناصری که در عین تفسیر خود، حقیقت دیگری را بیان می‌کند که شاعر با معرفت خود به آنها دست یافته است (نرماشیری، ۱۳۹۰: ۱۴۳ و ۱٤٤). در اندیشهٔ شهودی وی همهٔ اشیا با یکدیگر مربوط و انعکاسی از خالق کل است و شاعر با سلوک در اجزای هستی از کثرت به وحدت می‌رسد. با یادآوری باغ کودکی، دلتنگی و حسرت پیشین شاعر در یگانگی با طبیعت و وحدت با کل تشدید، (مختاری، ۱۳۷٦: ٦٥ و ٦٦) و باغ موضوع نگرش شاعر می‌شود:

باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود.
باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه،
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه بود.
باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۵).

پس از بیان خاطرات باغ حسرت و دلتنگی خود را از روزگار شیرین و سپری شدهٔ خردسالی ابراز می‌کند:

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود،
یک بغل آزادی بود.
زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود (همان،۲۷٦).

کم‌کم از دوران خردسالی سفر می‌کند و به مهمانی دنیا می‌رود و این بار برای گذار از مطلبی به مطلب دیگر از تکرار و توازن استفاده می‌کند:

من به مهمانی دنیا رفتم:
من به دشت اندوه،
من به باغ عرفان،
من به ایوان چراغانی دانش رفتم (همان،۲۷٦).

و تجربه‌های گوناگون حمله و جنگ وفتح و قتل را بی‌وقفه بر زبان می‌آورد بی‌آنکه لحظه‌ای مکث کند. بوگراند و درسلر (۲۰۰۲: ۵۰) یکی از موارد کاربرد تکرار را کوتاه کردن مکث و جلوگیری از وقفه در کلام می‌دانند:

جنگ تنهایی با یک آواز.

جنگ زیبای گلابیها با خالی یک زنبیل ...
حملهٔ کاشی مسجد به سجود.
حملهٔ باد به معراج حباب صابون ...
فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار ...
قتل یک قصّه سر کوچهٔ خواب.
قتل یک غصّه به دستور سرود (همان، ۲۸۲ تا ۲۸٤).

وقتی عقیده‌ای فرد را به تعجّب وامی‌دارد، مطلب را تکرار می‌کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری که از فراوانی و گونه‌گونی تجربه زمینی خود اظهار تعجّب می‌کند، می‌گوید:

چیزها دیدم *در روی زمین:*
کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد.
قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد ...
من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید ...
من گدایی دیدم، دربه‌در می‌رفت و ...
برّه‌ای را دیدم، بادبادک می‌خورد (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۷ و ۲۷۸).

تأکید

هجوم امواج خاطرات گذشته، شاعر را خسته می‌کند؛ خاطراتی که صدف سرد سکون را بر ساحل زندگی او می‌ریزد و طراوت و تلاطم دریایی را از او سلب می‌کند (ر.ک. سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۵)؛ بنابراین سعی می‌کند پنجرهٔ گذشته را به روی خود ببندد؛ دریچه‌ای که امکان شنیدن آواهای دلپذیر طبیعت و دیدن صنوبرهای سبزش را از او گرفته است تا واقعاً باور کند که پشت سر خبری نیست. به همین دلیل با تأکیدهای مکرّرش قید «پشت سر» را با افعال منفی می‌آورد تا خیالی بودن آن را ثابت کند:

پشت سر نیست فضایی زنده.
پشت سر مرغ نمی‌خواند.
پشت سر باد نمی‌آید.
پشت سر پنجرهٔ سبز صنوبر بسته‌است.

پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته‌است.
پشت سر خستگی تاریخ است (همان).

ترغیب و تحذیر مخاطب

گاهی نیز فرد درخواستی دارد که آن را تکرار می‌کند تا از همیاریِ مخاطب مطمئن شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری با استفاده از ضمیر اوّل شخصِ جمع ضمن مشارکت با مخاطب، طیّ جملاتی متوازن خواننده را ترغیب می‌کند که احساسات و غرایز خود را آزاد بگذارد تا طعم لذّات طبیعی را بچشد. شاعر تصوّر می‌کند هنرمندی آزاد است که هنوز در قید و بندهای سنّت گرفتار نشده و با افراد جامعهٔ عصر خویش متفاوت است؛ زیرا به تعبیر آندره برتون،[۴۹] پیشوای سوررئالیسم، تصوّر رهایی از قیدوبندها در زندگی به بشر اجازه می‌دهد که تنها به قوانینی عمل کند که به دلخواه خویش وضع کرده است (برتون،۱۹۲٤: ۱):

-روشنی را بچشیم.
شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را.
گرمی لانهٔ لکلک را ادراک کنیم ...
در موستان گره ذایقه را باز کنیم (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۳).
-بگذاریم که احساس هوایی بخورد ...
بگذاریم غریزه پی بازی برود ...
بگذاریم که تنهایی آواز بخواند (همان، ۲۹۷).

گاهی شاعر به جای ترغیب و تشویق مخاطب او را از کاری نهی می‌کند و از وی می‌خواهد که از بدبینی و اعتراض خودداری کند؛ برای اینکه جمله از حالت دستوری خارج شود، خود را با مخاطب همراه می‌کند و به جای دوم شخص مفرد از اول شخص جمع استفاده می‌کند. سپهری چون واعظی است که ابتدا به خود و سپس به دیگران تذکّر می‌دهد:

و نپرسیم که فوّارهٔ اقبال کجاست.
و نپرسیم چرا قلب حقیقت آبی است (همان، ۲۹٤).

استدلال

در جای دیگر شاعر با ایجاد آگاهی در مخاطب بر نظام احسن طبیعت تأکید می‌کند که با حذف هر جزئی از آن به قانون طبیعت لطمه وارد می‌شود. او مانند متون مقدّس با مثال استدلال می‌کند. بوگراند و درسلر می‌گویند: متون استدلالی متنهایی است که برای افزایش توان پذیرش یا ارزیابی عقاید و نظرها به کار می‌رود. در روساخت این‌گونه متنها از ادات انسجام از جمله تکرار، توازن و دگرگویی برای تأکید و پافشاری بر یک مطلب استفاد می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۱۵٦). تمام شعر *صدای پای آب* بر پایهٔ تکرار و توازن شکل گرفته‌است:

و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت.
و اگر خنج نبود، لطمه می‌خورد به قانون درخت.
و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت.
و بدانیم اگر نور نبود، منطق زندهٔ پرواز دگرگون می‌شد (همان، ۲۹٤).

اقناع مخاطب

بوگراند و درسلر می‌گویند وقتی رویدادی با دیدگاه فرد در تناقض است به تکرار بخشی از مطلب می‌پردازد. همچنین بنا به قول هلیدی و حسن (۱۹۷٦) اگر شخصی بخواهد حرفی را که قبلاً به طور صریح یا تلویحی گفته شده رد کند، کلام خود را تکرار می‌کند تا بر دیدگاه خود تأکید کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری گاه به قصد توجیه اعتقاد خود و اقناع مخاطبی که منکر دریافتهای ذهنی و روحی اوست، قاعدهٔ کمیّت گرایس را نقض، و یک واژه را در یک ساخت تکرار می‌کند. این شیوه در *قرآن* مجید نیز برای اقناع مخاطب منکر و تأکید بر صحّت و اصالت سخن به کار می‌رود؛ مثلاً همزمان از شیوه‌ها و ادات مختلف تأکیدی مانند جملهٔ اسمیّه و حروف و اسامی تأکیدی همچون «لَ» و «انَّ» استفاده می‌شود: انّا نَحنُ نَزَّلنَا الذّکر وَ انّا لهُ لَحافظونَ (حجر: ۹). شاعر صداهایی را می‌شنود که برای مخاطَب عادی ممکن نیست؛ از این رو با تکرار واژه و ساخت بر سخنش تأکید می‌کند:

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را ...
و صدای صاف، باز و بسته شدن پنجرهٔ تنهایی

و صدای پاک، پوست انداختن مبهم عشق ...
من صدای وزش ماده را می‌شنوم
و صدای کفش ایمان را در کوچهٔ شوق ... (سپهری،۱۳۸٦: ۲۸٦ و ۲۸۷).

در جای دیگر شاعر برخلاف بینش معمول نسبت به مرگ می‌خواهد آن را نه امری ترسناک و پایان زندگی بلکه جریان طبیعی حیات معرّفی کند. در این مورد نیز هر بار واژهٔ مرگ را در ساخت نحوی جملات اسنادی تکرار می‌کند تا خواننده را قانع کند؛ زیرا بنا به گفتهٔ بوگراند و درسلر تکرار کلام بر تأثیر گفته‌ها می‌افزاید (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۱۵۱):

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست.
مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست.
مرگ در ذهن اقاقی جاری است (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹٦).

در این توصیف، جمله‌واره‌ها چون امواج دریا بر خواننده هجوم می‌آورد و مجال اندیشیدن را از خواننده سلب و او را افسون می‌کند. فکر مرگ عواطف خواننده را تحریک می‌کند و او بدون اینکه به صحّت وسقم سخنان شاعر بیندیشد، تحت تأثیر قرار می‌گیرد. سپهری در جملات ادواری متعدّد به دفاع و رفع اتّهام از موجودیّت مرگ می‌پردازد؛ زیرا «از دید عارف، مرگ نوعی هستی است؛ آن هم هستیِ وصول» (نرماشیری، ۱۳۹۰: ۱٤۲). چکیدهٔ مطالب شاعر این است که مرگ، لازم و جزئی از جریان طبیعی حیات است. این قطعه با مصرع «و همه می‌دانیم ریه‌های لذّت پر اکسیژن مرگ است»، پایان می‌پذیرد. گویی جریان سیّال معنا از آغاز تا پایان شعر در این مصراع تخلیه و فشرده می‌شود و آن را جاودانه می‌کند (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸: ۱۸۲ و ۱۸۳).

در همهٔ این موارد، تکرار با تداوم موضوع سبب استحکام و استواری متن می‌شود. گاهی تکرار آگاهی‌بخشی متن را کم می‌کند؛ از این رو اغلب به جای آن از شیوه‌ای دیگر مانند دگرگویی استفاده می‌شود (همان، ۵۱ و ۵۲).

هدفمندی و توازن در مجموعه‌شعر حجم سب

هدفمندی جزء جداناشدنی زبان، شعر و رفتار انسانی است (آلپرز،۱۹۷٤: ۲۱۷) و از دید هایمز[۵۰] (۱۹٦٤) بافت می‌تواند هدف و نتیجهٔ کلام طرفین گفت‌وگو را آشکار کند (براون

و یول،۱۹۸۳: ۳۹). تکرار از نمونه‌های نقض قاعدهٔ کمیّت گرایس است که اگر با هدف و منظور خاصی صورت نگیرد، انسجام متن را تحت‌الشّعاع قرار خواهد داد (مارتین،۲۰۰۱: ٤۲). یکی از اهداف سپهری در به کارگیری تکرار عین یا توازن واژگانی به همراه توازن نحوی، ساختن الگوی شعری تکرارشونده‌ای است که موجب تقویت انسجام متن و افزایش متنیّت می‌شود.

الام[۵۱] می‌گوید: نظم نحوی و فشردگی اطّلاعاتی دو ویژگی متنیّت است (الام، ۱۳۸٦: ۲۲۰ تا ۲۲۷). نظم نسبی متن امکان تکرارپذیری را فراهم می‌آورد (همان، ۲۲۲) چون بیان سپهری موجز است، محتوا را فشرده و ساخت نحوی را تکرار می‌کند. تکرار مفاهیم موجب حفظ یا افزایش پیوستگی متن می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤۹).

اگر مشارکان گفتمان، تجربیّات و خاطرات مشترکی داشته باشند به توضیحات زاید نیازی نیست و فشردگی پسندیده است، امّا اگر دریافت‌کننده در درک مطلب جدید توانایی کمتری داشته باشد، تکرار یا توضیحاتی لازم است (همان، ۲۲۲)؛ به همین دلیل سپهری در القای دریافتهای شخصی و شهودی خود که ممکن است برای خواننده نا-آشنا باشد از تکرار استفاده می‌کند. سهراب از نظر بافت موقعیّتی فشرده‌گویی می‌تواند بازتاب ترس و خجالت و کم‌حرفی دوران کودکی باشد و شاید هم پیامهای تلگرافی او در میراث پدریش ریشه داشته باشد که کارمند ادارهٔ پست و تلگراف بود (سپهری، ۱۰). میراث کودکی و خانوادگی با باورهای عرفانی، مانند تمایل به سکوت و تنهایی، همراه می‌شود تا بیان موجز و مؤثّری را تولید کند که ندای حقیقت را در گوش زمان تکرار می‌کند؛ کلامی که ساختار و ترکیب‌بندی آن تحت تأثیر هنر نقّاشی شاعر است.

الگوسازی در مجموعه‌شعر حجم سبز

سپهری در مجموعه‌شعر *حجم سبز* از تکرار و توازن برای ساختن الگوی تکرارشونده‌ای در تمام شعر استفاده می‌کند. در نیمی از شعرهای این مجموعه یعنی در سیزده شعر از بیست‌وپنج شعر معمولاً یک الگوی نحوی در تمام یا بخش وسیعی از شعر تکرار می‌شود که علاوه بر ایجاد نظم نحوی و تشکیل کانون معنایی یا مرکزیّت‌گرایی به انتقال اهداف گفتمانی نیز کمک می‌کند.

ایگلتون (۱۳٦۸: ۳۷) می‌گوید: «هر ساختار هنری- شعر، داستان- باید یک گرانیگاه اصلی یا سطح مسلّط داشته باشد». مرکزگرایی به معنای آوردن مصرع مکرّری است که

آگاهانه کلّ ساختار شعر را حمایت می‌کند و در شعر معاصر جایگاه اساسی دارد» (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸:۱۷۷و ۱۸۰).

نمونهٔ زیر در شعر «از سبز تا به سبز»، الگوی جملهٔ مرکّبی را نشان می‌دهد که با پیوند وابسته‌ساز «که» ساخته شده است:

***من در این تاریکی**/ فکر یک برّهٔ روشن هستم/ که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد.*

***من در این تاریکی**/ امتداد تر بازوهایم را/ زیر بارانی می‌بینم/ که دعاهای نخستین بشر را تر کرد.*

***من در این تاریکی**/ در گشودم به چمنهای قدیم، به طلاییهایی، که به دیوار اساطیر تماشا کردیم.*

***من در این تاریکی**/ ریشه‌ها را دیدم/ و برای بتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم* (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۸۸ و ۳۸۹). چنین ساختارهایی معمولاً با توازن واژگانی در سطح واژه، گروه، عبارت یا جمله همراه است؛ مانند تکرار عبارت «من در این تاریکی» در این جملات.

مصراع مکرّر «من در این تاریکی» بر مرکزیّت معنایی خود تأکید و معنا را در مصرعهای قبل و بعد توزیع می‌کند. عنصر تکرارشوندهٔ بندها مسیر ذهن شاعر را برای تکمیل محور عمودی شعر رقم می‌زند و برای اسکلت‌بندی و کمک به مخاطب به منظور یادآوری شعر و به خاطر سپردن آن و همچنین تأکید بر معنا و اصرار در اثبات آن طرّاحی شده است (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸: ۱۷۷ و ۱۸۰). شاعر با تکرار مصراع مرکزی و ایجاد توازن واژگانی- نحوی به ساختن الگوی تکرارشونده‌ای می‌پردازد که هدف گفتمانی او را براورده می‌کند؛ برای مثال در این شعر یک تجربهٔ شهودی را از آغاز تا هنگام وقوع آن توصیف می‌کند.

شاعر در شعر «همیشه» از زن نمادین می‌خواهد که با او گفت‌وگو کند و این تقاضا را در آغاز هر بند با یک جملهٔ «امری- ندایی- امری» تکرار می‌کند که جملهٔ امری دوم و گاه سوم و چهارم هم «سه‌جزئی با مفعول» است و از نظر گفتمانی، نقش تمنّایی برای برقراری مصاحبت عرفانی دارد:

... حرف بزن، ای زن شبانهٔ موعود!/ زیر همین شاخه‌های عاطفی باد/ کودکیم را به دست من بسپار...

حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ!/ خون مرا پر کن از ملایمت هوش.

حرف بزن، حوری تکلّم بدوی!/ حزن مرا در مصب دور عبادت/ صاف‌کن ... (سپهری،۱۳۸٦: ٤٠٣).

در شعر «دوست» که گفته‌اند در سوگ فروغ فرّخزاد سروده شده، یک ساختار نحوی هفت بار تکرار می‌شود. جملات آغازین همگی سه‌جزئی اسنادی و جملات پس از آن گذرا به مفعول است. جملات اسنادی، تشبیهاتی برای توصیف فرد مورد نظر شاعر و جملات گذرا به مفعول بیان کارهای او است:

بزرگ بود/ ... و با تمام افق‌های باز نسبت داشت/ ***و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید.***

صداش/ به‌شکل حزن پریشان واقعیّت بود./ و ***پلک‌هاش/ مسیر نبض عناصر را/ به ما نشان داد.***

و ***دست‌هاش/ هوای سخاوت را/ ورق زد***

و ***مهربانی را/ به سمت ما کوچاند.***

به شکل خلوت خود بود/ و ***عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را/ برای آینه تفسیر کرد.***

و او به‌شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود.

و او به‌سبک درخت/ میان عافیت نور منتشر می‌شد./ ***همیشه کودکی باد را صدامی‌کرد.***

همیشه رشتهٔ صحبت را/ به چفت آب گره می‌زد.

(همان، ۳۹۹ و ٤٠٠)

سپهری در شعر «و پیامی در راه» یک ساخت نحوی را، که از جملات دو، سه و چهارجزئی با مفعول ساخته شده است از آغاز تا پایان تکرار می‌کند. همهٔ جملات در زمان آینده و اوّل شخص مفرد فعل خواستن به کار رفته است. شاعر در طول این شعر طیّ همدردی با مخاطب، نقشِ منجی را به عهده دارد که با آمدن او محرومان و ضعفا از مواهب تازه‌ای برخوردار خواهند شد:

خواهم آمد، *و پیامی خواهم آورد./ در رگها، نور خواهم ریخت./ و صدا در خواهم داد ...*

خواهم آمد، *گل یاسی به گدا خواهم داد ... هرچه دیوار، از جا برخواهم کند./ رهزنان را خواهم گفت ...*

خواهم آمد، *پیش اسبان، گاوان، علف سبز نوازش/ خواهم ریخت./ مادیان تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد ...*

خواهم آمد، *سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت./ پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند./ ... مار را خواهم گفت* (همان، ۳۳۸ تا ۳٤۰).

شاعر به کمک الگوسازی، اهدافی چون توصیف، دعوت، یادآوری، انتظار، اعتراض و خستگی را به خواننده منتقل می‌کند. روی‌هم‌رفته هدف شگردهای مختلف تکرار، تأکید بر روابط بین عناصر یا صورت‌بندیهای محتوای متن و ایجاد نوعی تعادل[۵۲] بین قسمتهای مختلف متن است. این شگردها بیشتر در مواردی به کار می‌رود که ثبات و دقّت محتوا نتایج عملی مهمّی در پی داشته باشد (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٥٤). در شعر چگونگی چینش عناصر سازندهٔ متن اغلب در بیان معانی و هدف کلّیِ ارتباط نقش خاصّی دارد (همان، ٥۱) و تکرار در گفتمان به الگوسازی و قابل تشخیص کردن ساختار منجر می‌شود (نوریک،۲۰۰۰: ٤۷).

نتیجه‌گیری

هدف شگردهای مختلف تکرار واژگانی و نحوی، تأکید بر روابط بین عناصر یا صورت‌بندیهای محتوای متن است. این بررسیها نشان می‌دهد که مفهوم انسجام از نحو و دستور متن‌بنیاد گسترده‌تر است و این گستردگی حاصل دو عامل است: اول اینکه ساختارهای نحوی یا دستوری به منزلهٔ صورت‌بندیهایی است که عملاً مورد استفاده قرار می‌گیرد و دیگر اینکه نحو و دستور با دیگر عوامل متنیّت مانند هدفمندی در تعامل است. در مجموعهٔ *صدای پای آب*، تکرارها و ساختارهای متوازن بیش از سه بار تکرار می‌شود و گاه یک ساخت نحوی بتدریج گسترش می‌یابد. ابتدا به نظر می‌رسد که شاعر اصل همکاری گرایس را در ارتباط نقض کرده یعنی با تکرار مطلب، بیش از اندازهٔ لازم سخن گفته است، امّا در واقع او شکست وزن عروضی را با پایه‌گذاری نظام زبانی جدیدی جبران می‌کند؛ نظامی که بر تکرارهای منظّم و هدفدار واژگان و نحو بنا شده و علاوه بر ایجاد هارمونی در ساختار و وزن شعر به القای معانی ضمنی پرداخته است و در الگوسازی و هدف کلّی شعر نقش دارد. در مجموعهٔ *حجم سبز* تکرار یک ساخت نحوی در تمام یا قسمت قابل توجّهی از شعر سبب الگوسازی و تشخیص ساختار می‌شود و شاعر از این کار اهدافی دارد که از آن میان می‌توان به توصیف، دعوت، یادآوری، انتظار، اعتراض و خستگی اشاره کرد. بنابراین به سؤال اصلی پژوهش

یعنی چگونگی ارتباط انسجام با هدفمندی از طریق توازن پاسخ مثبت داده می‌شود و فرضیّهٔ تحقیق مبنی بر انتخاب قواعد گرایس به عنوان ابزاری مناسب در تشخیص هدف به واقعیّت می‌پیوندد.

پی‌نوشت

۱. روبر آلین دو بوگراند استاد دانشگاه برزیل و ولفگانگ اولریش درسلر استاد دانشگاه وین در اتریش مشترکاً کتاب *مقدّمهٔ زبان‌شناسی متن* را نوشته و در آن هفت معیار متنیّت را مطرح کرده‌اند و آنها را با دو روش حلّ مسئله و رویکرد مرحله‌ای تلفیق کرده و در تحلیل متن به کار برده‌اند. د رواقع روش آنها ترکیبی از روشهای زبانشناسی متن است.

2. Isenberk
3.Kamer
4. Van Dijk,T.A.
5.Halliday,M. A. K
6. Beaugrande,R. and Dressler,W.U.
7. Hoey, M.
8. An Introduction to Functional Grammar
9. Introduction to text Linguistic
10.Cohesion
11. Coherence
12. Intentionality
13. Acceptability
14. Informativity
15. Situationality
16 Intertextuality
17.Repetition
18.Collocation
19. Lexical cohesion
20. Repetition
21.Synonymy
22.Hyponymy
23.Meronymy
24. Ellipsis
25. paraphrase
26. reccurrence
27. partial reccurrence
28. parallelism
29. proform
30. signalling relationships
31. Stable
32. Paul Grice

33.Quantity
34.Quality
35.Relation
36.Relevant
37.Conversational implicatures

۳۸. به نمونه‌هایی از ردّالمطلع در مجموعهٔ حجم سبز و مرگ رنگ توجّه کنید:
ماه بالای سر آبادی است ..... ماه بالای سر تنهایی است. غربت، حجم سبز
قایقی خواهم ساخت،/ خواهم انداخت به آب ... قایقی باید ساخت. پشت دریاها ، حجم سبز (۳٦۸ و ۳۷۱)
کفش‌هایم کو،/ چه کسی بود صدا زد سهراب؟ ... یک نفر باز صدا زد: سهراب!/ کفش‌هایم کو؟ (۳۹٦ و ۳۹۹)
دیرگاهی است در این تنهایی/ رنگ خاموشی در طرح لب است./ بانگی از دور مرا می‌خواند،/ لیک پاهایم در قیر شب است. ... دیرگاهی است که چون من همه را/ رنگ خاموشی در طرح لب است./ جنبشی نیست در این خاموشی،/ دستها، پاها در قیر شب است (در قیر شب، مرگ رنگ،۱۷و ۱۹)
دود می‌خیزد ز خلوتگاه من./ کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام؟/ با درون سوخته دارم سخن./ کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟ ... تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها:/ صبح می‌خندد به راه شهر من./ دود می‌خیزد هنوز از خلوتم./ با درون سوخته دارم سخن (دود می‌خیزد، مرگ رنگ،۲۰و۲۲)
قصّه‌ام دیگر زنگار گرفت: با نفسهای شبم پیوندی است ... با نفسهای شبم پیوندی است:/ قصّه‌ام دیگر زنگار گرفت (*دلسرد*، مرگ رنگ،٤٤ و٤٦)

39. Structure
40. Scrambling

٤۱. در نوع دیگری از هم‌نشین‌سازی نقشی دو یا چند جمله با ساختی واحد تکرار می‌شود، در چنین وضعیتی می‌توان با هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش، نوعی نظم به وجود آورد که در اصطلاح بلاغت به آن لفّ‌ونشر می‌گویند:

به روز نبرد آن یل ارجمند — به شمشیر و خنجر، به گرز و کمند
برید و درید و شکست و ببست — یلان را سر و سینه و پا و دست

او با شمشیر سر یلان را برید و با خنجر سینهٔ یلان را درید و با گرز پای یلان را شکست و با کمند دست یلان را بست (صفوی، ۱،۱۳۸۰/۲۲۳).

٤۲. متمّم اسم: متمّم اسم وابستهٔ اسم است و از نظر نقش هم تابع اسم همراه خود است (وحیدیان)؛ مثلاً در جملهٔ «آشنا هستم ***با، سرنوشت تر آب***» عبارت «با سرنوشت تر آب» متمّم اسم برای «آشنا»ست و «آشنا با سرنوشت تر آب» در جمله نقش مسندی دارد در حالی که متمّم فعل وابسته به فعل است و نقش اصلی و مستقلّی در جمله دارد.

٤۳. علاوه بر هم‌نشین‌سازی نقشی، «جانشین‌سازی نقشی» هم در تقسیم توازن نحوی وجود دارد. چون این نوع جانشین‌سازی در شعر «صدای پای آب» وجود ندارد از ذکر آن در متن خودداری شده

است. در جانشین‌سازی نقشی با جابه‌جایی نقش عناصر سازندهٔ یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملهٔ نخست توازن نحوی دارد. بدیهی است که در این نوع توازن تکرار واژگانی هم پدید می‌آید، امّا از آنجا که تکرار واژه متضمّن حفظ ساخت نحوی است، تحلیل باید در سطح نحو انجام گیرد (صفوی، ۱۳۸۰، ۲۲۵/۱). به نمونهٔ زیر توجّه کنید:

*دیروز به **توبه**‌ای شکستم **ساغر*** *امروز به **ساغری** شکستم **توبه***

«سلمان ساوجی»

44.Joan cutting
45.Conversational implicatures
46. Thomas
47. Self-repetition
48. Irrelevant interruption
49. Breton,A
50. Hymes
51. K.Elam
52. Equivalence

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس؛ ***تحلیل گفتمان انتقادی***؛ تهران: علمی و فرهنگی،۱۳۸۵.

-الام، کر؛ ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***؛ ترجمهٔ فرزان سجودی؛ تهران: قطره، ۱۳۸٦.

-امرالهی، تینا؛ ***اصول مکالمهٔ گرایس و معنای ضمنی در گفتمان دراماتیک: بررسی نمایشنامه‌های اکبر رادی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰***؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علّامه طباطبایی، ۱۳۸۸.

سارلی، ناصر قلی، ایشانی، طاهره؛ «نظریّهٔ انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان کمینهٔ فارسی (قصّهٔ نردبان)»؛ ***دوفصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزّهرا (س)***؛ سال دوم، شمارهٔ٤، بهار و تابستان ۱۳۹۰،صص۵۱-۷۷.

-ایگلتون، تری؛ ***نظرّیهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عبّاس مخبر؛ تهران: مرکز،۱۳۸٦.

پورنامداریان، تقی؛ ایشانی، طاهره؛ «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»؛ ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی***، سال ۱۸، شمارهٔ ٦۷، بهار ۱۳۸۹، صص ٤۳-٤۷.

-پورنامداریان، تقی و طهرانی ثابت، ناهید؛ «صنایع بدیعی در شعر نو»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر***، سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان۱۳۹۰،صص۲۵-۳۷.

-حق شناس، علی محمّد؛ ***مقالات ادبی- زبان شناختی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
-خسروی شکیب، محمّد؛ صحرائی، قاسم؛ «اشتراکات ساختاری در شعر نیما و چند شاعر معاصر»؛ ***پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***، شماره سیزدهم،(تابستان ۱۳۸۸)،صص ۱٦۳ – ۱۸٤.
-راستگو، محمّد؛ ***هنر سخن آرایی (فن بدیع)***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۳.
-ساسانی، فرهاد؛ ***معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***؛ تهران: علم، ۱۳۸۹.
-سجودی، فرزان؛ ***نشانه‌شناسی و ادبیّات***(مجموعه‌مقالات)؛ تهران: فرهنگ کاوش،۱۳۸٤.
-سپهری، سهراب؛ (۱۳۸٦).***هشت کتاب***؛ تهران: طهوری، ۱۳۸٦.
-شفیعی، محمّد رضا؛ (۱۳٦۸). ***موسیقی شعر***؛ تهران: آگاه، ۱۳٦۸.
-صفوی، کورش؛(۱۳۷۳). ***از زبانشناسی به ادبیّات*** جلد اول: نظم؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
-غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ نوروزی، حامد(۱۳۸۹)؛ «نقش تکرار آوایی درانسجام واژگانی شعر عروضی فارسی»؛ ***نشریّهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان***؛ دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۷ (پیاپی ۲٤)، بهار۱۳۸۹.
-فتوحی، محمود؛ (۱۳۹۰). ***آیین نگارش مقالهٔ علمی- پژوهشی***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
-فیّاض‌منش، پرند؛(۱۳۸٤). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیّل و احساسات شاعرانه»؛ ***دوفصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*** دورهٔ جدید، شماره ٤، بهار و تابستان ۱۳۸٤ ، صص۱٦۳ –۱۸٦.
-لطیف‌نژاد و دیگران؛ (۱۳۹۳) «مراحل دریافت متن در شعر سپهری؛ بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر»؛ ***جستارهای زبانی***؛ دوره ۵، شماره ۳ (پیاپی ۱۹)، مهر و آبان ۱۳۹۳، صفحه ۱٦۵-۱۹۲.
-مختاری، محمّد؛(۱۳۷٦). «سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر» ***باغ تنهایی (یادنامهٔ سهراب سپهری)***؛ به کوشش حمید سیاهپوش؛ تهران: نگاه، ۱۳۷٦.
-مدرّسی، فاطمه؛ کاظم زاده، رقیّه؛(۱۳۹۰). «تکرار واژه یکی از شگردهای برجسته سازی در غزل حسین منزوی»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر*** ؛ سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص۱۰۱-۱۱۵.
-نرماشیری، اسماعیل؛(۱۳۹۰). «نگاهی تحلیلی- فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب سپهری»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر***؛ سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص۱۳۳-۱٤۹.
Alpers, Paul (1974), "UtPicturaNoesis": Criticism in Literary Studies and Art History, in*New Directions in Literary History*, (ed.) Ralph Cohen, Routledge and Kegan Paul:London.

Beaugrande, Robert; Dressler, Alain Wolfgang .(2002). ***Introduction to TextLinguistics***. Digitally reformatted: 2002 .(تاریخ آخرین بازیابی ۱۳۹۲/۳/۸)
Brumark, sa(2006), Non-observance of Gricean Maxims in Family Dinner Table Conversation, in *Journal of Pragmatics, vol. 38*, *no. 8*, pp. 1206-38
Breton andre.(1924***).Manifesto of surrealism*** www.tcf.ua.edu/ Classes/.../ SurManifesto/ManifestoOf Surrealism.htm(1999) in 1392/5.
Brown, Gillian & George Yule (1983), ***Discourse Analysis***, Cambridge University Press.
Cutting, John.(2002). ***Pragmatics and Discourse***.London and NewYork:Routledge.
Grice paul.(1995). ***Studies in the way of words***. Harvard university press Cambridge, Massachusetts London, England.(first publish, 1989)
Halliday,M.A.K.(1990). *An introduction to functional Grammar*. Edward Arnold. London New York Melbourne Auckland.
Martin,J.R.(2001),Cohesion and Texture,in *The Handbook of Discourse Analysis*, (eds) Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton, Blackwell Publishing: Massachusetts & Oxford.
Norrick, Neal R. (2000), *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*, JohnBenjamins: Amsterdam/Philadelphia.2000:5.
Ralph W.fasold,….(2006*).* ***An Introdction to Language and Linguistics***. New York:Cambridge university Press.

بررسی «نمادهای جانوری» در شعر معاصر

دکتر عبدالرضا مدرس زاده
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان

چکیده

از آنجا که شاعران صاحب‌سبک و نامدار معاصر در پی خلق شگفتیها و نوآوریهای هنری در شعر خویش بوده‌اند با یاری گرفتن از گونه‌های خیال‌ورزی و تصویرسازی و نمادپردازی کوشش در نوآوری شعر خویش را به کمال رسانیده‌اند.

این مقاله کوشش کرده است یک نمونه از این کارکردهای تازه را، که در آن شاعران (در شعر خود) با حیوانات اهلی و حتی وحشی همدم و همراه شده‌اند، نشان دهد.

برخی از این شاعران با توجه به تصویرهای رمزگونه و نمادین از هر حیوان، پیام شاعرانه خویش را بیان کرده، و برخی نیز با مشاهدهٔ تنگناها و گرفتاریهای پیش آمده به حال و روز حیوان زبان‌بسته‌ای «غبطه» خورده‌اند.

در پایان گفتار نشان داده شد که این رویکرد نمادین و رمزگونه شاعران معاصر، دستاویزی برای بیان احوال درونی، شکایت از روزگار، بیان کاستیها و مشکلات و مبارزه با استبداد حاکم و ... بوده است. برخی نتایج این نگرش تازه شاعران بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر و نمادپردازی، جانورسرایی و شعر معاصر، نماد جانوری در شعر امروز، تحلیل شعر نیما.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۸/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۳

پیش‌درآمد

بررسیها نشان می‌دهد بخشی از شعر روزگار ما را، که به اعتبار مبتکر و موجد آن – نیما یوشیج–شیوهٔ نیمایی می‌گویند از همان آغاز قصد داشته است در مسیری ادامه راه دهد که کاستیها و رکودها و لغزشها و تنگناهایی که به زعم آنان پیش روی شاعران قرار می گرفته است، سر راهش نباشد.

این روش را می‌توان از دیدگاه‌های مفاخره‌آمیز برخی از دوستداران و پیروان نیما دریافت کرد که یاد کردشان از شیوهٔ جدید، بی‌نکوهش کردن از ادبیات سنتی کامل نمی‌شده است.[1]

از سوی دیگر نیما آن گونه که خود در سخنرانی کنگرهٔ نویسندگان ایران (۱۳۲۵) اعتراف کرده بود «مخالف بسیار داشت» (نوری، ۱۳۵۸: ۱۰۰) و ادیبان سنتی ایران روزگار او به‌آسانی این هنجارشکنیها و در افتادن با قواعد و اسلوبهای ادب سنتی فارسی را برنمی‌تابیدند؛ از این رو حتی آن گونه از شعرهای نیما که «خشم و کینه و اعتراض و انتقاد را در زیر پردهٔ ایهام و سمبولیسم عرضه می‌کرد در محیط راکد سنتی و مخالف با هرگونه تحول عمیق با دیدهٔ حیرت و احیانا نفرت نگریسته می‌شد» (زرین کوب، ۵۵۱:۱۳۷۵).

در این مقطع از تاریخ ادب فارسی، «آشنایی روشنفکران و شاعران ایران با اندیشه‌های اقتصادی و اجتماعی مارکس و آشنایی با تفکرات انسانگرایانهٔ (اومانیستی) برخی فیلسوفان اروپا و تأثیرپذیری از شیوهٔ شاعران بزرگ غرب، که می‌توانست بعد جهانی شعر فارسی را بیشتر کند (یاحقی، ۱۳۷٦: ۱۲٤)، عواملی است که به برتری شاعران شیوهٔ نیمایی بر شاعران شیوه سنتی یاری رسانده است.

یکی از مصداقهای این برتری اینکه «شخصیتهای مطرح شعر امروز از مردم کوچه و بازارند مانند آهنگر و باربر و خارکن و چوپان و به جای مکانهای سنتی مانند میخانه و خانقاه از بندرگاه و کومه و اتاق چوبی یاد می شود» (حسن‌لی، ۳۸۷:۱۳۸۳).

بیرون آمدن شاعر از پوستهٔ ستبر دربارگرایی، اشرافی‌گری درباری را جستجو کردن، به فکر مردم و دردهای آنان نبودن موجب شد که شاعرخود واژه، خود باران و خود شعر باشد.[2]

این مقاله بر آن است به رویکرد شاعران – با اهداف و سلیقه‌های گوناگون– به جانوران مختلف اشاره‌ای داشته باشد.

البته بیشتر کاوش و درنگ ما به دورهٔ پهلوی برمی‌گردد که شاعران از این شکل نمادگرایی با هدف تازه‌تر ساختن فضای شعر خویش در دورهٔ جدال کهنه و نو یاری می‌گرفتند.

پیشینهٔ پژوهش

تقریباً در همهٔ آثاری که به نقد و بررسی شعر معاصر پرداخته‌اند، چه آثاری که محتوایشان مرور ادوار و دهه‌های شعر و ادب معاصر است و چه آثاری که به شکل تک‌نگاری به یکی از مشاهیر و شخصیتهای شعر معاصر پرداخته‌اند، توجه به رمز و نماد و نشانه‌های زبانی و هنری کم و بیش مورد توجه واقع شده است.

دکتر پور نامداریان در کتاب بررسی شعر نیما با نام *خانه‌ام ابری است* (۱۳۷۷) به مباحثی از نشانه تا معنی توجه نشان داده و از تأویل و زبان سمبلیک نیما سخن گفته است.

هم ایشان در نقد شعر شاملو در کتاب *سفر در مه* (۱۳۷٤) در بحث عناصر سازندهٔ صور خیال از موجودات جاندار سخن رانده‌اند که خود بخشی از بحث ما را در این گفتار تشکیل می‌دهد.

رضا براهنی در کتاب *طلا در مس* (۱۳۸۰) کوشش کرده است با ورود به شعر کسانی چون نیما، توللی، نادرپور، سپهری و اخوان تصویرسازیها و نشانه‌پردازیهای آنان را به نقد بکشد که با وجود پاره‌ای تندرویها شایان خواندن است.

دکتر سیروس شمیسا در کتاب *راهنمای ادبیات معاصر* (۱۳۸۳) از سمبولیسم اجتماعی و تمثیل بزرگ و کوچک و نقش آنها در شعرهای سیاسی دورهٔ پهلوی سخن گفته است که تا حد زیادی راهگشای مبحث مورد توجه این گفتار تواند بود.

شادروانان دکتر قیصر امین‌پور در کتاب *سنت و نوآوری در شعر معاصر* (۱۳۸۳) و دکتر علی حسین‌پور در کتاب *جریانهای شعری معاصر فارسی* (۱۳۸٤) کم و بیش به موضوع زبان و شگردهای زبانی و بلاغی شعر معاصر توجه نشان داده‌اند.

نیز دو مقالهٔ «موش و گربه در ادب فارسی» از دکتر حسن ذوالفقاری (۱۳۹۱) و «بنمایهٔ کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامه» از دکتر محمد پارسانسب و مهسا معنوی (۱۳۹۲) در این زمینه شایان یادکرد و بهره‌برداری است.

روشن است که تاکنون پژوهشی مستقل در باب علل و زیرساختها و نتایج توجه شاعران معاصر (اعم از سنتی و نوپرداز) به موضوع نمادهای جانوری در شعر معاصر صورت نگرفته و به علتها و آثار این رویکرد کمتر توجه شده است.

چرا «نمادهای جانوری»؟

نیک می‌دانیم که هنر شاعران معاصر رها شدن از سنتهای دست‌وپاگیر ادبی و پناه بردن به دامان طبیعت بوده است تا جایی که دماغ خیال‌اندوز شعر معاصر با سیر در کوه و در و دشت و جنگل و کنار دریا سرشار از بوی گلهای وحشی و نغمهٔ پرندگان، و البته همه اینها بهانه‌ای شد برای پرداختن به دردها و مشکلات مردم و جامعه که شاعر دیگر با آنها شب و روز می‌گذرانید و از زندگیشان خبر داشت. البته در نهایت هنر شاعر معاصر در این زمینه خود گونه‌ای رفتار بر اساس نظریهٔ «بازنگری» است که هارولد بلوم مبتکر آن است. بلوم معتقد است که شاعر معاصر برای پیشرفت خود نباید به شاعر متقدم، متوسل شود و کوشش کند که بر اساس ساختار جدید حرکت کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۰۱). البته همین منتقد ادبی در نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هم از روش شاعر متأخر برای رها شدن از تأثیر و سایهٔ نفوذ شاعر متقدم سخن رانده که شاعر معاصر به الوهیت‌زدایی از شاعر گذشته مجبور است و این کار را با مجازهای جبرانی انجام می‌دهد (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۸).

واقعیت این است که از شعر شاعران سنتی و درباری نمی‌توان به زندگی و روحیات شخصی آنان پی برد؛ زیرا شعر آنان در خدمت اهداف و مطامع دیگری است و به همین دلیل شعرشان یک سو و حتی یکبار مصرف شده است. آنان به قول خاقانی از ده فن شاعری به یک شیوه (مدح ممدوح) داستان و نام‌آور شده‌اند.[۳]

این توجه برخی شاعران نیمایی به نمادهای جانوری در واقع مطالبهٔ شعر آنان از همین رویکرد شاعر به طبیعت اطراف خود بر اثر درهم‌شکستن قالبهای زبانی و بیانی شعر سنتی است (حتی شاعران مخالف شعر نیمایی مانند دکتر حمیدی هم از این رویکرد بی‌نیاز نیستند).

رویکردهای گوناگون به نمادهای جانوری در شعر معاصر

در شعر معاصر برخی شاعران به جای وصفهای معمول نخ‌نما شده دربارهٔ اسب ممدوح یا شتر کاروان و یا باز روی دست پادشاه، از پرندگان و دیگر جانورانی سخن رانده‌اند که یا در زندگی امروز محسوس و ملموس دیده، و یا موضوع و مضمونی در شخصیت و رفتار آن جانوران مناسب به کارگیری نمادین یافت می‌شود که شاعر از کنار آن بسادگی نگذشته است.

رویکرد شاعران را به جانوران می‌توان بر اساس دسته‌بندی جریانهای ادبی معاصر هم پی گرفت؛ اما اکنون اولویت به گونه‌های نگرش به این موضوع داده شده است تا بحث نمادهای جانوری خود را برجسته‌تر نشان دهد:

دسته‌بندی رویکردهای شاعرانه

۱. بهانه هنری

در اینکه شاعر کلاغ روی درخت، گربهٔ سر دیوار، گنجشک لب حوض و ... را می‌دیده است و از آن به عنوان مضمونی شاعرانه یاری گرفته، بیشتر پاسخی نهفته است به بهانه‌ای که دل و ذهن شاعر برای شعر تازه سرودن می‌گرفته است.

اینکه شاعر دقیق از هیچ چیز اطراف خودش چشمپوشی نکند و بتواند از آنها تعبیرات شاعرانه بیرون بیاورد در نوع خود اقدامی – هرچند مختصر – برای بریدن از سنتهای مرسوم و هزار بار تکرارشدهٔ شعر فارسی هم تواند بود. همین که شاعر از قطع شدن درخت گردوی پیر باغ خود اظهار تأثر و ناراحتی می‌کند[۴] با اینکه بهانه‌ای شاعرانه بیش به نظر نمی‌رسد، یادآور آن هم تواند بود که شاعر فرصت و بهانه‌ای به دست می‌آورد تا حرفی تازه فارغ از سنتهای مرسوم بزند یا اگر شاعر از نخل زادگاه خود پس از سالها دور ماندن یاد کند و آن را گرامی بدارد، [۵] چیزی است در حد همین نو شدن شعری که شاعر آن دست‌بردار اصالتهای سنتی شعر فارسی نیست؛ اما همین مقدار هم از او پذیرفته است (از دماوند سرودن استاد بهار هم دقیقاً در همین زمینه قابل بررسی است).

حمیدی شیرازی و گنجشکهای حیاط

این استاد نامدار ادب معاصر–که در جدالی سرسخت با نیما و شیوهٔ شاعری او قرارداشت–

بیست سالی پس از منظومهٔ افسانه نیما، که تقریباً آوازهٔ تازگی و ابتکار آن همه جا را فرا گرفته بود در کنار سرودن اشعاری در مایهٔ «خزان عشق»، «گله از معشوق»، «شمع سحر» و ... از گنجشکهای داخل حیاط خانه و اینکه شور و شوق آنها او را به خیال و رؤیا برده است، سخن می گوید:

گنجشکها که فتنه و غوغا همی کنند — خواب مرا به شعبده یغما همی کنند
زان جستن و دویدن و پر شستن و شنا — از خواب دیدگان مرا وا همی کنند
چندان به عجز و عشق ز هم می کشند ناز — کز ناز رخنه در دل خارا همی کنند

(حمیدی شیرازی،۱۳٦۹: ۳۳۳)

هنر شاعر فقط تا آنجا تداوم و اوجگیری دارد که این گنجشکها شاعر را به آسمان خیال می برند:

یک لمحه می کشندم از این زندگی برون — با من سفر به عالم بالا همی کنند

شاعر سپس می‌گوید که با رفتن ظهر و «بلند شدن سایه‌ها» گنجشکها هم می‌روند و مرا تنها می‌گذارند.

اخوان ثالث و آواز کرک

تقریباً شبیه همین حالت را می‌توان در شعر «آواز کرک» از مهدی اخوان ثالث هم دید که شاعر با کرک یا بدبده (که همان بلدرچین است) سخن می‌گوید و می‌سراید:

-کرک جان خوب می‌خوانی
خوشا با خود نشستن نرم نرمک اشکی افشاندن
زدن پیمانه‌ای دو از گرانان هر شبی کنج شبستانی (اخوان ثالث،۱۳۸۳: ۱۵۱)

سیمین و مرغ خانگی

گونه‌ای دیگر از این بهانه سرودنها و حیوان یا پرنده‌ای را مورد خطاب قرار دادن در شعر «در آشیان» سیمین بهبهانی می‌توان خواند.

این شعر از زبان مرغ خانگی و خطاب به جوجه‌هایش سروده شده است. این مرغ خانگی برای جوجه‌هایش توضیح می‌دهد که روزی چند مروارید غلتان سپید (تخم‌مرغ) کنار خود دیده و آنها را پرورده است:

جوجه‌هایم نغمه‌خوانیها کنید — در کنارم شادمانیها کنید

باز هم بوی بهار آورده باد آشیان را غرق گلها کرده باد ...
در دلم سور از شما شور از شما چشم بد دور از شما دور از شما
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۳٦۲)

لحن و سبک زنانهٔ شعر کاملاً آشکار، و اینکه شاعر زن این شعر زنانه را با حالت و سبکی ترانه‌گون برای فرزندان جامعه سروده است.

در شعر دیگری که لحن سیاسی به خود گرفته است (همان، ۲۸۲)، شاعر از کبوتر می‌خواهد او را نادیده بگیرد؛ زیرا خبرچین به دنبال اوست و می‌خواهد که کبوتر به اجل بگوید شاعر را مهلت دهد تا بتواند انتقام بگیرد.

توللی و گربهٔ خانگی

فریدون توللی هم در وصف گربهٔ خانگی خود–که سرانجام به تیر کودک همسایه جان می‌دهد– شعری دارد که چیزی جز همان بهانه برای سرودن و روی کردن به مضامین ساده و معمولی در شعر تازه معاصر نیست:

خوش بود خاطرم به تماشای بودنش و آن دلبرانه بر سر مسند غنودنش
چابک ز بام خانه فرو جستنش به زیر و آن فرش آستانه به سر پنجه سودنش
با آن خدنگ کودک همسایه‌ای دریغ اینک منم به عالم و داغ نبودنش
(توللی، ۱۳۷٦: ۳۸۷)

این شکل بیان احساس نمونه‌ای است از احساس‌گرایی شگرف توللی که او را به یکی از برجسته‌ترین چهره‌های رمانتیسم فارسی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۰٦) بدل کرده است.

شفیعی کدکنی و کلاغ

استاد دکتر شفیعی کدکنی هم برای سرودن شعری با تصویرها و نکته‌های تازه، که فراخور تازگیهای شعر معاصر باشد و بتواند خاطرهٔ مبهم شعرهای کلیشه‌ای و نخ‌نماشده را از بین ببرد، شعری در وصف کلاغ دارد:

– بالهاش
رو به شرق و غرب
می کنند اشاره‌ها و

او

خود به جانب جنوب می‌رود
آن کلاغ صبح‌خیز را ببین
نعل باژگونه‌اش نگر

راستی که راه خویش را چه خوب می رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۱۰۰)

شاعر سپس به باورهای عامیانهٔ مردم اشارهای دارد که از شنیدن صدای کلاغ به خیر یا شر تعبیر می‌کنند اما:

– او به راه خویش می‌رود
بی که اعتنا کند بر این و یا بر آن
می‌شکافد آسمان سبز صبح را
رو به رنگهای بیکران

نیز شعری که دکتر شفیعی برای شتر مست سروده است (همان، ۱۷۱) که با دیدن مرتع سبز کسی دیگر حریف نیست او را به بار و خار بیابان ببرد و نیز شعر غلیواژ[٦] از همین مقوله است.

۲. قیاس شاعرانه

گونهٔ دیگری که از این جانورسراییها در شعر معاصر سراغ داریم، این است که شاعر جانور زبان‌بسته ای را وصف کرده، و حال شخصی و یا روزگار زندگی خود را با آن مقایسه کرده است.

می‌توان گفت این گونه نگرش شاعرانه از آن دسته اشعار بخش قبل، که صرفاً بهانهٔ شاعری در کار سرودن دخیل بود برتر و با ارزشتر است و البته به نسبت بخش بعد در مرتبهٔ پایینتر ارزش جای می‌گیرد.

برخی نمونه‌های شعر معاصر با رویکرد قیاس شاعرانه در پی می‌آید:

بهار، کبوتر آزاد – شاعر زندانی

استاد فقید ملک‌الشعرای بهار، که زندگی پرفراز و نشیب او در ادب معاصر شایان بررسی و توجه جدی است، بلای زندان را هم تجربه کرده است؛ در شعری که از گونه‌های جانوران گرفتار، آزاد، شکارشونده، و ... یاد کرده است سرانجام خود را در قیاس با آنها زندانی و گرفتار وصف می کند:

یک مرغ سر به زیر پر اندر کشیده است — مرغی دگر نوا به فلک بر کشیده است
یک مرغ سر به دشنه جلاد داده است — یک مرغ پر به گوشه اختر کشیده است ...
یا چون بهار از لطمات خزان جور — سر زیر پر نهفته و دم در کشیده است
(بهار، ۱۳۸۷: ۳۹۲)

بهار، کبوتر دیدن – مردم ندیدن

این شاعر آزادیخواه، که نامرادیهای بسیاری را بر خود هموار کرده است با کبوتران خانگیش– که به آنها علاقه دارد – گفتگوها دارد و در نهایت اینکه شاعر حسن تعلیلی برای این کبوتربازی خود دارد که می‌گوید دیدار کبوترها از دیدن مردان برزن بهتر است:

بیایید ای کبوترهای دلخواه — بدن کافور گون پاها چو شنگرف
بپرید از فراز بام و ناگاه — به گرد من فرود آیید چون برف ...
بیایید ای رفیقان وفادار — من اینجا بهرتان افشانم ارزن
که دیدار شما بهر من زار — به است از دیدن مردان برزن
(همان، ۲۹۸)

ناگفته نماند که استاد بهار قصیدهسرا این شعر را در «سبکی جدید»[۷] در سال ۱۳۰۱ در دورهٔ ظهور افسانهٔ نیما سروده است و نشان می دهد که استاد بهار هم پیام تغییر و تحولات ادبی را درک کرده که راه به چنین قالبهایی برده است.

امیری فیروز کوهی، کبک گرفتار غیر – شاعر دچار خود

استاد امیری فیروزکوهی در مسمط‌گونه‌ای که خطاب به کبک دست‌آموز خود دارد از وحشی شدن و تنها بودن خود و همدم این کبک وحشی تنها شدن یاد کرده است:

اینک ای کبک سوی من بنگر — بنگر به من شکسته‌حال اینک
بنگر که من از تو در تعب بیشم — نه پای و پری به جا نه بال اینک
در همنفسی اگر نمی‌شایم — در همقفسی تو را به کار آیم
(امیری فیروزکوهی، ۱۲۸۳: ٦١٧)

اوج مقایسهٔ شاعر با کبک خانگی در اواسط شعر است که می‌گوید:

من هم به تو مانم از گرفتاری — نی نی که من از تو در تعب بیشم
تو دستخوش تطاول غیری — من دستخوش تعدی از خویشم

یک بار اگر به راه تو دامی است صد دام به راه من به هر گامی است

(همانجا)

دکتر رجایی بخارایی، حماریحمل اسفار، [۸] شاعر دردمند و گرفتار

استاد فقید شادروان دکتر احمد علی رجایی بخارایی – که در شعر سرودن طبعی قوی اما کوششی اندک داشته است و معانی و افکار اجتماعی را در الفاظ استوار می‌گنجانید (اتحاد،۱۳۸۲: ٤١٩/١).

قطعهٔ معروف «غبطه» را خطاب به دراز گوش سروده و به تعبیری صادقانه و دردمندانه به حال و وضع او با همه دردمندی و گرفتاریش غبطه خورده است.

گفته‌اند که شاعر این قطعه را پس از «دیدن صحنه مظلومیت یک خر گاری در زیر ضربات شلاق یک گاریچی بی‌رحم سروده است» (یاحقی،۱۳۷۲:٥٦٥) که البته در این برانگیخته شدن حس شاعری و دلسوزی استاد رجایی تردیدی نیست و طبیعی است که دیدن این گونه صحنه‌ها دل نازک شاعر را به درد آورده و او را به سرودن شعر وادار کند.

اما این یک بخش ماجراست که شاعر این صحنه خاص «خر زیر شلاق» را دیده و شعر سروده است ولی بخش دیگر کار این است که چگونه است که شاعر خود را با آن زبان‌بستهٔ مجروح و گرفتار قیاس می‌کند.

در زندگینامهٔ دانشگاهی و اداری دکتر رجایی بخارایی آمده است که آن مرد آزاده، استوار، راست‌کردار و دارای بسیار خصال متناسب با آزادگی و آزادمنشی را در دانشگاه و اداره آستان قدس ستمها وآزارها روا داشته‌اند به گونه‌ای که «عرصه را چنان تنگ کردند که وادار شد تقاضای بازنشستگی کند با حکم بازنشستگی او پیش از تقاضا گویی موافقت کرده بودند؛ حکمی که دیگر برگشت‌ناپذیر بود مثل حکم سه طلاق» (همان،٥٦٢).

به این دلیل است که شاعر با دیدن چهارپای گرفتار تازیانه به حال او غبطه می‌خورد که اگر جسم او مجروح تازیانه است، روحش در عذاب و گرفتاری نیست و اگر بار می‌کشد این بار مناسب توان اوست نه مانند دل شاعر که «صدکوه غم» برآن نهاده‌اند.

خواندن این شعر تاریخی، که در واقع طنزی تلخ می‌باشد، خالی از لطف نیست:[۹]

ای خر که بسته‌اند به گردونه‌ای تو را — وندر بهای مشت جوی بار می‌کشی
نام من است اشرف مخلوق و تو ز پی — نام حمار یحمل اسفار می‌کشی
اشرف تویی که در پی رنج کسان نه‌ای — گرچه ستم ز خلق به خروار می‌کشی
نشنیده‌ام که نوع تو ریزند خون هم — نشنیده‌ام که کینه به هر کار می‌کشی
ما و تو سخره‌ایم در این کارگاه صنع — تنها نه بار دهر تو دشوار می‌کشی
من رنج می‌برم تو اگر بار می‌بری — من خار می‌زیم تو اگر خار می‌کشی
صد کوه غم بر این دل نازک نهاده‌اند — خرم تویی که بار به هنجار می‌کشی
آزادتر ز من به زمین گام می‌نهی — هر دم ملامتی نه ز اغیار می‌کشی
من لب ز بیم بر نتوانم گشاد و تو — فریادها به هر سربازار می‌کشی
پایان کار اگر نگری هم تو بهتری — زان رو که بار عمر نه بسیار می‌کشی
در ژرفنای ملک عدم فارغ از حساب — خوش می‌چمی و خیمه به گلزار می‌کشی

(یاحقی، ۱۳۷۲: ۱)

سال سرودن شعر (۱۳۴۳) مطابق است با اوج دوران ریاست استاد رجایی بخارایی بر دانشکدهٔ ادبیات که البته آزارها و حسادتها و... در حال فوران بوده است. این هم که در شعر گفته است «جانت ز دست مردم دون نیست در عذاب،» مؤید همین ماجراست.

احمد شاملو، جانوران آسوده، انسان اشک‌ریز

احمد شاملو در شعری که آن را به هوشنگ گلشیری تقدیم کرده از چند جاندار سخن رانده است که هر کدام از جهان و آرمان و مطلوب خود سخن رانده‌اند و فقط از میان این جانداران، انسان است که سکوت کرد و اشک ریخت:

قناری گفت: -کرهٔ ما
کره قفس‌ها با میله‌های زرین و چینه‌دان چینی
ماهی سرخ سفره هفت‌سینش به محیطی تعبیر کرد
که هر بهار
متبلور می‌شود
کرکس گفت- سیارهٔ من
سیاره بی‌همتایی که در آن
مرگ

مائده می‌آفریند
کوسه گفت - زمین
سفره برکت‌خیز اقیانوسها
انسان سخنی نگفت
تنها او بود که جامه به تن داشت
و آستینش از اشک تر بود
(شاملو، ۱۳۸۷: ۹۸۲)

شاعر سادگی و بی‌خیالی همهٔ جانداران را با اشک و اندوه انسان مقایسه کرده است تا شاید این گزاره فلسفی در ذهن نقش ببندد که: «انسان حیوانی است اشک‌ریز!»

ناصر فیض، آهو رام، انسان اسیر

ناصر فیض شاعر طنزپرداز معاصر از شعری با نام قصیدهٔ آهو از زاویهٔ طنز به آهو نگریسته و البته در مقایسهٔ آدم و آهو برخی حرفهای جدی را پیش کشیده است:

کشیدم روی کاغذ با قلم‌موی سیاه، آهو — نمی‌دانم چه شد افتاد بعد از آن به راه، آهو
چنانکه گاو در دوران سابق گاو بود آری — به آهو نیز می‌گفتند در دوران شاه، آهو
ولی امروز از بس دود و دم در شهر تهران است — که گاهی می‌شود از دور با بز اشتباه، آهو
تمام آهوان را آدمی یک روز خواهد خورد — ولی هرگز نخواهد خورد چیزی جز گیاه، آهو
کره از آب حاصل کردن از اطوار آدمهاست — کجا مانند آدمهاست آب زیر کاه، آهو
دلم می‌سوزد از این قدر سرگردانی در دشت — چرا مانند مردم نیتی غرق رفاه، آهو

(فیض، ۱۳۸۸: ۵۸)

از نظر سبکی این شعر با اشعار دیگری که قیاس انسان و جانداران دیگر در آن بود متمایز است هم در حوزهٔ زبان و هم در حوزهٔ هنر و بیان سخن و البته طنزآمیز بودن سخن هم ویژگی دیگری است که شعر را متمایز می کند (با تأکید بر اینکه شاعر متعلق به دورهٔ تاریخی انقلاب اسلامی است و به نگاهی متفاوت در توجه به مضمون جانورسرایی رسیده است؛ چیزی که با این لحن و بیان در شعر دورهٔ پهلوی دوم به چشم نمی‌آید).

۳. نمادپردازی و رمزگرایی

در این بخش بیشتر نگاه به آن دسته از اشعار متوجه است که در آنها وجود حیوان و

جانداری از سر رمزگرایی و نمادپردازی مجال حضور داشته است.

واقعیت این است که هم فضای سیاسی- اجتماعی ایران دهه‌های اخیر- دست‌کم تا انقلاب اسلامی- و هم اصرار شاعران نوگرا به پناه بردن به رمزگرایی(سمبولیسم) بهترین فرصت را پیش می‌آورده است تا شاعران از جانوران گوناگون بهره‌برداری هنری بکنند که خود کارکردی در مسیر تکثیر و اشاعهٔ معنی و دلالت است (شمیسا،۱۳۸٦:۲۲٦)

شاعران معاصر-که منظور این مقاله هستند- برای مردمیتر شدن شعر و نیز بیان دردهای سیاسی و اجتماعی به تمثیل نیاز داشتند (تمثیل حیوانی) و این تمثیلها البته به خلاف آنچه در منطق‌الطیر و مثنوی مولوی عرفانی-اخلاقی بوده، بیشتر بر محور زندگی اجتماعی – سیاسی شکل گرفته است (غلامرضایی،۱۳۷۷:٤٦۷). البته ساختار این تمثیلها این گونه است که هرچند به‌ظاهر معنای خود را دارد، مراد معنی باطنی آن است که همانا مسائل سیاسی – اجتماعی است (شمیسا، ۱۳۸۳:۳٦). به همین دلیل شاعران مطرح شیوهٔ نیمایی در دسته شاعران مکتب سمبولیسم اجتماعی قرار می‌گیرند (امین‌پور،۱۳۸۳:٤٤۹).

یک ویژگی مهم اشعار نمادگرایانه این است که چنین شعرهایی حتی در حالت ترجمه و انتقال به زبان دیگر ابتر و بریده نمی‌شود؛ چرا که «نماد، زبان جهانی و حتی بیش از یک زبان جهانی است؛ زیرا در واقع قابل فهم برای تمام افراد بشر است» (شوالیه ۱۳۸٤:٥۲). در ادبیات همه ملتها شیر نماد شجاعت و عقاب مظهر بلندپروازی و کرکس نماد مرده‌خواری و پستی است که این خود برنده برای نمادگرایان است که هنرشان فراخواندن خواننده به وادی کشف و شهود است که زبان سمبولیک در اصل «نیازمند نوعی کشف و شهود ادبی و تداعیهای قوی و کارساز است» (امامی،۱۳۷۷:۲۲۳).

قاعدتاً نزد همهٔ مردمان، کشف و شهود مراتبی یکسان ندارد و این اختلاف برداشت نیز موجب کارامدتر نشانداده شدن شعر وشاعر می‌شود.

این هم که شاعران نوگرا و نواندیش در میان عناصر، تعابیر، مضامین و تصویرهای گوناگون شعری از خوک و خروس و عقاب و کرکس سخن می‌گویند، خود گونه‌ای «هنجارگریزی خلاق» تواند بود که به قول استاد شفیعی کدکنی در نوع خود بدعت هنری به شمار می‌رود (صفوی،۱۳۸۳:٤٥). [۱۱]

مرور کارنامهٔ شعر معاصر نشان می‌دهد که شاعران نوگرا به سبب کاربردهایی کـه از هنجارگریزی و ساختارشکنی و آشنایی‌زداییهای ادبی و شگردهایی از این دست دارنـد به این گونه شعر سرودنهای نمـادین و رمزگونـه روی می‌آورنـد تـا هـم بیـان مسـتقیم سروده‌های آنان را از عنصر ادبیت و شعریت تهی نکند (حسین‌پور،۱۳۸٤:۲۰۳) و هم کنـار نهادن شیوه‌های متروک سنتی به این گونه دگرگونیهای اساسی نیاز دارد.

معمولاً یکی از گونه‌های مثبت‌اندیشی دربارهٔ نیما و شیوه‌ای که آورد این اسـت کـه او در برابر یک اصل سنتی از خود شک و تردید نشان داد؛ اصلی کـه معتقـد بـود شـعر وابسته به قالبها و صورتهای از پـیش داده شـده اسـت (آشـوری،۱۳۸۰:۱۰٦). راه متفـاوت شاعران نیمایی از شاعران سنتی نشان از توفیق نیما در این زمینـه دارد؛ بـه همـین دلیـل ایستادن در برابر اصل سنتی «طبق اصول و قرارهای از قبل تعیین شده شعر گفتن» است که حتی شاعران آمادگی آن را دارند که در زندگی شخصی خود هـم هنجارگریزیهـایی داشته باشند و سپس آن را به صحنهٔ شعر خود بیاورنـد. اینکـه اسـتاد فرهیختـهٔ زبـان و ادبیات فارسی در خانه خود کبوتربازی می‌کند و با آنها سرگرم است، چیزی جز همـین هنجارگریزی نیست که از سطح رفتار شخصی او به عرصهٔ شـعرش هـم سـرایت کـرده است.

مگر نه این است که تناقص، که اصل و سازنده هنـر شـاعر اسـت، «گـاهی از امـور فردی و شخصی سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند در حوزهٔ امور تاریخی و اجتماعی و ملی خود را بنمایاند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸٦:۳۹۵).

برگشتن به موضوع مقاله، یادآور می‌شود که این جانورسراییها هرچند با آنچه کـه از زبان حیوانات گفته می‌شود[۱۲](مانند کلیله و دمنه) فـرق دارد، چنـدان هـم بـه آن عـوالم بی‌ربط نیست و به هر روی پای یک حیوان در میان است!

به دلیل فراوانی نمونه‌های شعری، کوشش می‌شود فهرستوار و به‌اختصار یادکردهای رمزگونه شاعران از جانوران گوناگون نشان داده شود:

نیما یوشیج

در شعر برخاسته از طبیعت نیما، پرندگان نقشی پررنگ دارند. «مرغها در شعر نیما تمثل عواطف و ابعاد روحی و شخصیتی او هستند؛ آینه‌هایی هسـتند کـه جنبـه‌های بـاطنی و پنهان شخصیت او را آشکار می‌کنند. غراب رمز تنهایی و جلـوهٔ نحوسـت او در چشـم

مخالفان است. مرغ غم جلوه غم و انـدوه شـدید اوسـت. آقـا توکـا تمثـل سـرگردانی، دردمندی و بی‌توقع سرودن و خواندن و قدر ندیدن و خار یأس و بی‌اعتنایی را تحمـل کردن است. مرغ آمین رمز روحیهٔ متعهد شاعری است که دردهای خلق و دشمنان آنـان را می‌شناسد و بیدار کردن آنان و افشا کردن گـروه بیـدادگران و اسـتثمارگران را بـرای آنان وظیفهٔ خود می‌شناسد» (پورنامداریان،۱۳۷۷: ۱۲۵).

اخوان ثالث

در شعری با عنوان سگها و گرگها، شاعر سگ را نماد مردمان ذلیل و خـوار و گـرگ را نماد مردم آزاده دانسته است.

در این شعر سگ زیر تازیانهٔ ارباب بی‌رحم زخمـی می‌شـود امـا ذلـت او و عـادت کردن به این تحقیر تا آنجاست که سگ راضی است از اینکه:

- *گذارد چون فروکش کرد خشمش*
  که سر بر کفش و بر پایش گذاریم
  شمارد زخم هامان را و ما این
  محبت را غنیمت می‌شماریم
  (اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۷۵)

اما گرگ گرسنه اسیر برف و سرما شده، معتقد است:

- *در این سرما گرسنه زخم خورده*
  دویم آسیمه‌سر بر برف چون باد
  ولیکن عزت آزادگی را
  نگهبانیم آزاد، آزاد (همانجا)

احمد شاملو

هرچند به شکلی خاص «حیوانات و پرندگان در تصویرهای شعر شاملو بویژه در تشبیهات گسترده و تشبیهات فشرده به عنوان مشبه به حضور دارند» (پورنامـداریان، ۱۳۷٤: ۲۳۷)، تغییرات رمزگونه و نمادین هم از این بابت در شعر او کم نیست.

در شعر مرغ دریا شاعر از این مرغ می‌خواهد خاموش باشد؛ زیرا ظلمـت شـب همه جا را فرا گرفته است (۲۷). مرغ دریا معمولاً «سمبل پیام‌آور یا مصلح اجتمـاعی

است اما در اینجا شاعر آواز آن را بیهوده می‌داند چرا کـه شـب سایه‌گسـتر اسـت» (سلاجقه، ۱۳۸٤: ۱۳۲).

شاملو در شعری شگفت‌آور، نیما را کلاغی در دره‌های یوش معرفی می‌کند کـه بیشتر حالت گونـه‌ای «اسـتعاره زنـده[۱۳] را دارد کـه کـاربرد عـام نیافتـه و هنـوز در فهرست واژگان زبان ثبت نشده است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۲٦۷):

- *هنوز*
در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش
با قیچی سیاهش
بر زردی برشته گندم‌زار
از آسمان کاغذی مات
قوسی بریده کج
و رو به کوه نزدیک
با غار غار خشک گلویش
چیزی گفت

(شاملو، ۱۳۸۷: ۷۸۳)

شاملو در شعر ماهی (همان، ۳۲۵)، آن را استعاره از معشوق می داند که رویکردی تازه است:

- *آه ای یقین گمشده‌ای ماهی گریز*
در برکه‌های آینه لغزیده تو به تو
من آبگیر صافی‌ام اینک به سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به من بجو

دکتر شفیعی کدکنی

در میان شاعران معاصر، دکتر شفیعی کدکنی کـاربردی وسـیع از جـانوران گونـاگون در شعر خود به شیوه رمز و نماد و سمبل دارد.

در شعری گنجشک نقش کاشی مسجد را نقش بهـار می‌بینـد (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷٦: ۱۳۱) که می‌تواند رمزی باشد از کسانی که از اشتیاق خود دست برنمی‌دارند و سـرانجام در نهایت شگفتی و ناباوری به آرزوی خویش می‌رسند.

در شعر سیمرغ (همان، ۱۵٦) سخن از مرغانی که همه آرزو دارند سایهٔ سیمرغ بر سرشان باشد و دریغ می‌خوردند که اگر چنین شود، پدرانشان از این سعادت محروم بوده‌اند اما:

- *روزگاری شد و آن گونه که شاعر می‌گفت*
«مهرگان آمد و سیمرغ بجنبید ز جای»
حالیا پر شده هر سو ز حضور سیمرغ
زندگی به همه مرغان تنگ آمده است
همه می‌گویند: آن روز چه روزی باشد
که دگر باره سوی قاف برآید سیمرغ
قحطی آورد و بی‌برگی و تنگی به سرای

شاعر در این شعر نمادین بر سنت ناپسند «خوب استقبال کردن و بد بدرقه کردن» انگشت نهاده است و اینکه اشتیاق مرغان (مردم) به سیمرغ تا وقتی بود که نیامده بود؛ چون آمد و دیگر مرغان زیر سایه او قرار گرفتند، عنان تحمل از دست دادند و آرزو کردند که کاش سیمرغ زودتر برگردد! همان حکایت همیشگی بالاتر از خود را تحمل نکردن و از او نفرت به دل گرفتن.

در شعر گوزن و صخره (همان، ۲٤۰) شاعر از پافشاری گوزن در شکستن صخره یاد می‌کند و این گوزن به صخره می‌گوید:

- *کای صخره*
پیش پویش پاینده حیات
ناچار از شکستی
در این گریز و جنگ

در نظر شاعر، گوزن نماد مردمان سختکوش و هدفمند است که صخره‌های سر راه مانع آنان نیست.

در شعر فنجها (همان، ۲۸۷) شاعر تصویر این پرندگان را در قفس چنین نقش کرده است که آنان در قفس هم پرواز می‌کنند تا پرواز یادشان نرود. در نظر شاعر حوادث و گرفتاریها، نباید رسالت حقیقی و راستین انسان را از او بگیرد.

در شعر زیبای موعظهٔ غوک (همان، ۳۰٦) شاعر گفتگوی بوتهٔ گون – بوته معروف و سبک‌ساز در شعر شفیعی کدکنی – و غوک را آورده است. سرزنش غوک به گون این

است که تا کی هجوم تشنگی در سوز خورشید تموز را تحمل می‌کنی مانند ما پیش آی و جامی نوش کن و:

- *بوته خشک گون در پاسخش*
  پای در زنجیر، خوشتر که تا دست اندر لجن

در شعر لاشخورها (همان، ۳۱۹)، که بی‌تردید یادآور شعر معروف عقاب دکتر خانلری است، شاعر در پاسخ به فرزندش، که گروه لاشخورها را از دور عقابان تصور کرده است، می‌گوید نشانه‌ای در میان است:

- *گویم اگر بنگری نشانه خود اینجاست*
  لاشخوران راست اتحاد همه عمر
  لیک تبار عقاب یکه و تنهاست

شفیعی کدکنی در شعر کبوترهای من (همان، ۳۷۹)، که برای عباس کیارستمی سروده است، دقیق و ظریف، حرکات و سکنات و صدا و نغمه کبوترهای خانگی را شرح داده[۱۴] و آنجا که همسایه از کبوتربازی شاعر ناراحت است (یعنی که آنها مایه کثافت و آزاد هستند) شاعر دردمندانه می‌گوید:

- *یا رب زبون باد و زیانکار آن نگاهی کاو*
  غیر از گناه و فضله
  زیر آسمان
  چیزی نمی جوید

حکایت، حکایت مردمانی است که فقط چشم بر بدیها و زشتیها دوخته‌اند.

معروفترین شعر نمادین شفیعی کدکنی، قصیدهٔ «خروس» است (همان، ٤٤٦) که با همهٔ نو بودنش در قالبی سنتی سروده شده است. شاعر به ظاهر در آغاز از ستایش خروس و بیان صفات ایزدی و اهورایی او سخن می‌راند اما هنگامی که این خروس در برابر زاغ تصویر می‌شود، دیگر شعر مدح و وصف صرف خروس نیست بلکه داستان تقابل و تضاد پاکان و ناپاکان و ستوده‌ها و ناستوده‌هاست:

بنگر بدان خروس و به چرخ و چمیدش وان گونه گونه رنگ به پرهای گردنش ...
آواز او نشان عبور فرشته است از ساحت سرای سوی کوی و برزنش

شاعر پس از ۲۷ بیت در وصف خروس سرودن – که البته از برخی تعریض و کنایه‌ها خالی نیست – وارد بخش نمادین شعر می‌شود که خروس:

مرد عقیده است و گرفتار عقده نیست — پروا ندارد از خطر حق و گفتنش
زان روی در عزا و عروسی همیشه خلق — او را کشند و زاغ بود عیش ایمنش
با این همه خروس عزیز است و ایزدی — گیرم که بال کوته و تنگ است مأمنش
وان گنده خواره زاغ بنفرین و روسیاه — در اوج می پرد به بهاران و بهمنش

سراسر کتاب «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» شفیعی کدکنی آن گونه که دکتر پورنامداریان گفته است: « از فنج و گنجشک تا سیمرغ و عقاب ... طبیعتی زنده و سرشار از زندگی را در چشم‌انداز نگاه خواننده تا آفاقی دور کرانه می‌گسترند» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱٤۹).

چنین برمی‌آید که شفیعی کدکنی در این مجموعهٔ اخیر، که تازه‌ترین سروده‌های ایشان را در برمی‌گیرد، بیشتر به این زبان نمادین و رمزگونه نیاز و توجه داشته که روزگار سرودن این شعرها آن گونه برای شاعر پیش رفته که شاعر را با استفاده از چنین زبانی ترغیب کرده است.

پایان سخن یادکردی از شعر عقاب دکتر خانلری است که در آن شعر هم عقاب نماد مردان آزاده؛ استوار و شرفمند است در مقابل زاغ که نمایندهٔ کسانی است که ترجیح می‌دهند زندگیشان در پلیدی و مرداب و مردار بگذرد.

شاید بتوان گفت علاوه بر دلایل گوناگون به اعتبار مقام علمی و دانشگاهی دکتر خانلری و نیز بازتابهای گوناگونی که شعر عقاب داشته است برخی از شاعران به روی آوردن به اشعار نمادین و رمزگونه ترغیب شده باشند.

نتیجه‌گیری

۱. روشن است که نیاز شاعران معاصر به نوگرایی، باعث شده است توجه آنان به عناصر در طبیعت اطرافشان جلب شود و در این میان جانوران (پرندگان و دیگر حیوانات) در کنار عناصر گیاهی در صدر توجهات قرار دارند.
۲. فراز و نشیبهای بسیار سیاسی – اجتماعی در دهه‌های نزدیک به ما روی کردن به این شیوهٔ شاعری و استفاده کردن نمادین از این عناصر جاندار را الزام‌آور ساخته است.
۳. از شیوهٔ جانورسرایی دریافتیم که حتی شاعران سخت پایبند به سنت (بهار و حمیدی) هم نتوانسته‌اند به آن نیم‌نگاهی (حتی آمیخته با حالت سنت‌پرستی) نداشته باشند و این به معنی نفوذ و تأثیر نیما در لایه‌های ستبر شعر سنتی است و نیز از سویی دیگر به معنی درک عمیق شعر سنتی از اتفاقات نوپدید اطراف خویش است.

٤. رویکرد نمادین شاعران به این جانوران موجب شده است کـه مضـامین مشـترک در قالب رفتار جانوران گوناگون ریخته شود؛ مثلاً ذلت و آزادگی در جایی به شیوهٔ تقابل گرگ و سگ (شعر اخوان) در جایی به شیوه رویارویی عقاب و زاغ (شعر خانلری) و در جایی دیگر به صورت گفتگوی گون و غوک (شعر شفیعی کدکنی) خـود را نشـان دهد.

٥. تشخص سبکی شاعران هم در ایـن نمونـه‌ها پیداسـت؛ شـیوهٔ زنانـه سـیمین، شـعر اعتراض‌آلود شاملو، شعر اجتماعی و نیشدار شـفیعی و لحـن حماسـی اخـوان در بـه کارگیری جانوران گوناگون در شعر خود را بخوبی نشان می دهد؛ مثلاً سیمین از مرغ خانگی و جوجه‌هایش سخن می‌گوید و شاملو از قناری و کوسه و کـرکس و شـفیعی از سیمرغ غریب و ...

٦. این گونه شعرها و این دسته شاعران باعث شدند شـعر نمادگرایانـه (سمبولیسـم) از حالت عرفانیش در ادبیات سنتی به حالت اجتماعی– سیاسیش تغییر جهت بدهد.

٧. اینکه از خواندن این گونه شعرها در یک لحظه این احساس و تلقی پیش می‌آید کـه شاعر فهیم و آزاده و زودرنج و بلادیـده چـه رنجـی کشـیده و از چـه تنگناهـایی در زندگی روزمرهٔ خود عبور کرده و چسان به ستوه آمده که به چنین شعرهایی پناه بـرده است (مانند قطعهٔ استاد دکتر رجایی بخارایی)، غمی تلخ و اندوهی جانگزا بـر روح و روان آدمـی خـراش می‌انـدازد کـه باعـث می‌شـود بـرای حتـی لحظـه‌هایی کوتـاه، خواننده هم آن رنجهای جانکاه سراینده را در خود احساس کند.

پی‌نوشت

١. برخی از این واکنشهای تند را می‌توان در کتاب از صبا تا نیما (ج ٢، ص٤٣٦ به بعد) مرور کرد.

٢. اشاره است به این شعر معروف سپهری: واژه باید خود باران باشد (٢٩٢).

٣- اشاره است به این بیت خاقانی:

– ز ده شیوه کان حیلت شاعری است به یک شیوه شد داستان عنصری (٩٢٦)

٤. امیری فیروزکوهی، دیوان اشعار، ص٦٢٧.

٥. منظور شعر نخل از شادروان حبیب یغمایی است که استاد دکتر غلامحسـین یوسـفی آن را شـرح و تفسیر کرده‌اند (ن.ک. چشمه روشن، ص٥٧٧ به بعد).

٦. غلیواژ پرنده‌ای که گفته‌اند شش ماه نر و شش ماه ماده است!

٧. تعبیر از شارح دیوان – دکتر مهرداد بهار– است.

٨. به احترام استاد فقید، تعبیر فارسی عبارت را به عمد نیاوردیم.

۹. این شعر در مجله یغما، س ۱۷، ش ٤ (تیر ۱۳٤۳) درج شده است و مـا از مجلـه ادبیـات دانشـگاه فردوسی مشهد یادنامه دکتر رجایی بخارایی، ص ۵۳۳ نقل می‌کنیم.
۱۰. تمثیل حیوانی گونه‌ای تمثیل که حیوان در تصویرسازی آن نقش دارد و بـا قرینـهٔ معنـوی عبـارات توجه معنای تمثیلی می‌شویم (شمیسا، ۱۳۷۰:۲۱۰).
۱۱. موسیقی شعر، ص ۱۵.
۱۲. برابر واژهٔ اروپایی آن را ***fable*** گویند (فرشیدورد، ۱۳٦۳:۷٤).
13. Live metafor
۱۳. یعنی اینکه شاعر حالت کبوتر خانگی داشتن را تجربه کرده است.

منابع

الف) کتاب

آرین‌پور، یحیی؛ ***از صبا تا نیما***؛ چ ٦، تهران: زوار، ۱۳۷۵.
آشوری، داریوش؛ **شعر و اندیشه**؛ چ ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
اتحاد، هوشنگ؛ ***پژوهشگران معاصر ایران***؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
اخوان ثالث، مهدی؛ ***زمستان***؛ چ ۲۱، تهران: مروارید، ۱۳۸۳.
امامی، نصرالله؛ ***مبانی و روشهای نقد ادبی***؛ جامی: تهران، ۱۳۷۷.
امیری فیروزکوهی، کریم؛ ***دیوان اشعار***، به کوشش امیربانو کریمی فیروزکوهی، تهـران: سـخن، ۱۳۸۳.
امین‌پور، قیصر؛ ***سنت و نوآوری در شعر معاصر***؛ تهران: علمی –فرهنگی، ۱۳۸۳.
بهار، محمدتقی؛ ***دیوان اشعار***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
بهبهانی، سیمین؛ ***مجموعه اشعار***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
پورنامداریان، تقی؛ ***خانه‌ام ابری است***؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.
ـــــــــــ؛ ***سفر در مه*** (تأملی در شعر احمد شاملو)؛ تهران: زمستان، ۱۳۷٤.
توللی، فریدون؛ ***شعله کبود*** (گزیده اشعار)؛ تهران: سخن، ۱۳۷٦.
جورکش، شاپور؛ ***بوطیقای شعر نو***؛ چ ۲، تهران: ققنوس، ۱۳۸۵.
حسن‌لی، کاووس؛ ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر***؛ تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۳.
حسین‌پورچافی، علی؛ ***جریانهای شعری معاصر فارسی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸٤.
حمیدی شیرازی، مهدی؛ ***اشک معشوق***؛ چ ۱۱، تهران: پاژنگ، ۱۳٦۹.
خاقانی شروانی؛ ***دیوان اشعار***؛ چ ٤، به تصحیح دکتر ضیاء الدین سجادی؛ تهران: زوار، ۱۳۷٤.
زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***از گذشته ادبی ایران***؛ تهران: الهدی، ۱۳۷۵.
سپهری، سهراب؛ ***هشت کتاب***؛ چ ۵ (قطع جیبی)، تهران: طهوری، ۱۳۸۱.

سلاجقه، پروین؛ ***امیرزاده کاشی‌ها*** (نقد شعر شاملو)؛ تهران: مروارید، ۱۳۸٤.
شاملو، احمد؛ ***مجموعه اشعار***؛ چ ۸، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
شفیعی کد کنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ تهران: آگاه، ۱۳٦۸.
ـــــــــــــ؛ ***هزارهٔ دوم آهوی کوهی***، تهران: سخن، ۱۳۷٦.
ـــــــــــــ؛ ***زمینه اجتماعی شعر فارسی***؛ تهران: اختران – زمانه، ۱۳٦۸.
ـــــــــــــ؛ ***با چراغ و آینه***؛ چ ۲، تهران: سخن، ۱۳۹۰.
شمیسا، سیروس؛ ***بیان***؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
ـــــــــــــ؛ ***راهنمای ادبیات معاصر***؛ تهران: میترا، ۱۳۸۳.
ـــــــــــــ؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: میترا، ۱۳۸٦.
شوالیه –ژان وآلن گریران؛ ***فرهنگ نمادها***؛ ترجمهٔ سودابه فضایلی؛ تهران: جیحون، ۱۳۸٤.
صفوی، کوروش؛ ***از زبانشناسی به ادبیات***؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
ـــــــــــــ؛ ***درآمدی بر معنی‌شناسی***؛ چ ۲، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
عباسی، حبیب الـ.؛ ***سفرنامه باران*** (نقد و تحلیل شعر شفیعی کدکنی)؛ تهران: سخن، ۱۳۸۷.
غلامرضایی، محمد؛ ***سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو***؛ تهران: جامی، ۱۳۷۷.
فرشیدورد، خسرو؛ ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
فیض، ناصر؛ ***نزدیک ته خیار***؛ تهران: سوره مهر، ۱۳۸۸.
مقدادی، بهرام؛ ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***؛ تهران: ناهید، ۱۳۷۸.
مکاریک، ایرناریما؛ ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***؛ چ ٤، تهران: آگه، ۱۳۹۰.
نوری، نورالدین؛ ***نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران***؛ تهران: اسطوره، ۱۳۸۵.
یاحقی، محمدجعفر؛ ***چون سبوی تشنه***؛ چ ٤، تهران: جامی، ۱۳۷٦.
یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمه روشن***؛ چ ۸، تهران: علمی، ۱۳۷۷.

ب) مقاله

پارسانسب، محمد و مهسا معنوی؛ «بنمایه کلاغ از اسطوره تا فرهنگ عامه»، مجله *فرهنگ و ادبیات عامه*؛ ش۱ ، بهار و تابستان ۱۳۹۲، س۷۱-۹۲.
ذوالفقاری، حسن؛ «موش و گربه در ادبیات فارسی»، مجله *مطالعات ادبیات کودک*؛ دوره ۳، ش۱ (پیاپی ۵)، بهار و تابستان ۱۳۹۱، ٤۷-۷۰.
یاحقی، محمدجعفر؛ «از شمار خرد»، مجله ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد؛ ش ۱۰۲ و ۱۰۳ ، بهار و تابستان ۱۳۷۲.

بررسی بنمایه‌های پیوسته و آزاد در روایت «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین»

لیلا سادات پیغمبرزاده*
دکتر مرتضی میرهاشمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

این جستار با تمرکز بر شیوهٔ استخدام بنمایه‌های پیوسته و آزاد به بررسی تطبیقی بنمایه‌های افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین» می‌پردازد؛ بنمایه‌هایی که بین آنها ارتباط زمانی- سببی وجود دارد و بنمایه‌هایی که فاقد عنصر زمانی است و فقط چیزی و یا حالتی را توصیف می کند. در هر دو روایت، بنمایه‌های پیوسته، به عنوان عناصر ساختاری ثابت و تغییرناپذیر قصّه، قابل شناسایی است، ولی شیوهٔ به‌کارگیری توان بنمایه‌های آزاد در دو روایت متفاوت است. نظامی برخلاف امیرخسرو بدرستی از این ظرفیتها بهره می‌گیرد؛ عنصر ثانویِ توصیف با بازنمایی اشیا، مکانها و جنبه‌های ایستای روایت به پیشبرد داستان او کمک می‌کند و زمان و مکان باورپذیری را برای رویدادها رقم می‌زند. راوی نه تنها از طریق حوادث ظاهری، بلکه از راه مسائل روانی، بویژه نکات اخلاقی، فرایند خوانش متن را به تعویق می‌افکند؛ رهاورد این تمهید خلق روایتی پرکشش است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل شعر نظامی، روایت‌شناسی در شعر نظامی، بنمایه در شعر کلاسیک فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/٤/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۱۰

***دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی**

۱. مقدمه

ساختارگرایی ادبی به متون روایی به عنوان نظامهایی از نشانه‌های به هم پیوسته می‌نگرد و تلاش می‌کند دستور حاکم بر شکل و محتوای ادبیات را ارائه کند. «ریشه‌های رویکرد ساختارگرایی را می‌توان از اوایل قرن بیستم دنبال کرد؛ هنگامی که نظریه‌پردازان ادبی صورتگرای روس، شالوده‌های پژوهش روایت‌شناسی را فراهم ساختند؛ برای نمونه، بوریس توماشفسکی[۱] با طرح تمایز میان بنمایه‌های «وابسته» (وابسته به پیرنگ) و «آزاد» (یا غیر وابسته به پیرنگ)، تمایز میان «هسته‌ها» و«کاتالیزورهای» بارت را در «درامدی بر تحلیل ساختاری روایتها»پیش‌بینی کرد» (هرمن،۱۳۸۸: ۳۹). توماشفسکی نظریه‌پرداز روس در جستاری به نام «درونمایگان»،[۲] بوطیقای فرمالیستی داستان را خلاصه کرد و به آن نظام بخشید. او عنصر اصلی ساختار داستان را «درونمایه» [۳] یا مضمون نامید و معتقد بود درونمایه، تفکر غالب اثر است؛ «هر درونمایه، کلّی است که از عناصر مضمونی کوچکتر تشکیل می‌شود. اگر این عناصر مضمونی به حدّی تجزیه شود که دیگر نتوان آن را کوچکتر کرد، موتیف یا بنمایه خوانده می‌شود» [٤] (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۰ و۵۱).

موتیفها از نظر چگونگی تشکّل به دو دستهٔ عمده تقسیم می‌شود: دستهٔ اول موتیف یا بنمایه‌های پیوسته[۵] که بارت آن را «کارکردهای اصلی»[٦] و چتمن، «هسته‌ها»[۷] می‌نامد. بنمایه‌های پیوسته، عناصر ساختاری اصلی، ثابت و تغییرناپذیر قصه‌ها از نوع شخصیت و عمل داستانی و کنش گفتارهاست که موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شود و قوام طرح داستان – طرح در معنای عامّ کلمه– به آن وابسته است. این بُعد داستان از عناصر ضروری داستان به‌شمار می‌رود به طوری که «بدون از بین بردن پیوند علّی و معلولی رویدادها، نمی‌توان آنها را از داستان حذف کرد» (تودورف،۱۳۸۵: ۳۰۰).

در مقابل این بُعد داستان، بُعد دیگری هست که فاقد عنصر زمان است و فقط چیزی و یا حالتی را توصیف می‌کند. توماشفسکی این بخش را موتیفهای آزاد[۸] یا به عبارتی موتیفهای توصیفی می‌خواند که بدون اختلال در تشکّل زمانی – سببی داستان، می‌توان آنها را از داستان حذف کرد. بارت این بُعد روایت را «کاتالیزور»[۹] و چتمن «اقمار»[۱۰] می‌خواند. بنمایه‌های آزاد، عناصر ساختاری فرعی و متغیّر داستانها از نوع راوی، گزاره‌های روایی، توصیف مکان، زمان، اشخاص، موقعیت‌ها، برخی گفت‌وگوها، تک‌گوییها، حادثه‌های فرعی و نتیجه‌گیریهایی است که باعث تغییر موقعّیت در داستان

نمی‌شود و با حذف آنها سازمان‌بندی پیرنگ داستان برجای می‌ماند؛ هرچند ممکن است نظم معنایی و القایی مورد نظر قصه از دست برود.

کاربرد عناصر پیوسته و آزاد به دو گونه نظم روایی منتهی می‌شود که «توماشفسکی نوع اول را نظم منطقی و نوع دوم را نظم فضایی می‌نامد» (تئودورف، ۱۳۸۲: ۷۶). نوع اول از اصل علّیت پیروی می‌کند و نوع دوم بدون ملاحظات علّی و زمانی عرضه می شود. از آنجا که در گزاره‌های روایی همه چیز از طریق نشانه‌های زبانی بازنمایی می‌شود، نیازی ناگزیر مطرح است که جنبه‌های ایستای روایت در هیئت زبان به توصیف درآید؛ بنابراین دستکاری و هنرنمایی روایتگران، بیشتر در شیوهٔ استخدام عناصر آزاد جلوه‌گر می‌شود.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ هفت‌پیکر نظامی پژوهشهای متعددی صورت گرفته‌است. از جمله پژوهشهایی که با رویکرد روایت‌شناسانه به تحلیل این اثر پرداخته‌اند، می‌توان به مقاله‌های «ساختار روایت در هفت‌پیکر» تألیف دکتر احمد امیری خراسانی و همکاران، «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی» تألیف دکتر نصرالله امامی، «تحلیل روایت شناسانهٔ داستان گنبد پیروزهٔ هفت‌پیکر» تألیف سمیرا بامشکی و بهاره پژومندداد، «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاهپوش از منظر بارت و گرماس» تألیف فاطمه کاسی و «تحلیل ساختار روایتگیر و راوی با تکیه بر هفت‌پیکر نظامی» تألیف دکتر قدرت قاسمی‌پور اشاره کرد. دو مقالهٔ «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن» تألیف دکتر حسن ذوالفقاری و «هشت‌بهشت و هفت‌پیکر» تألیف دکتر محمدجعفر محجوب نیز در حوزهٔ پژوهشهای تطبیقی میان این دو اثر قرار می‌گیرد. بر این اساس بررسی تطبیقی ساختار روایی افسانهٔ «گنبد سیاه» هفت‌پیکر نظامی و افسانهٔ «گنبد مشکین» هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی در نوع خود پژوهش تازه‌ای است که با بهره‌گیری از نظریه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا، میزان تقلید و تصرف مقلّد را در خلاقیت هنری اثر مبدع آشکار می‌سازد.

۲. «هفت‌پیکر» و «هشت‌بهشت»

«هفت‌پیکر» یا «هفت‌گنبد» یا «بهرام‌نامه» چهارمین منظومه از خمسهٔ نظامی گنجوی است. این شاهکار ادب پارسی به تعبیرگوستاو فن گرونباوم[11] شرق‌شناس آلمانی-

امریکایی «از لحاظ هماهنگی گفتار، اندیشه، تصویرپردازی و فضاآفرینی یکی از تکامل یافته‌ترین آثار ادبی جهان است. نظامی رویدادهای زمینی را به مثابهٔ رویدادهایی سرشار از مفهوم متافیزیکی و به نشانهٔ رویدادهایی برخاسته از دنیایی برتر به تصویر می‌کشد» (بری، ۱۳۸۵: ٦٥). داستان هفت‌پیکر، بویژه در هفت افسانهٔ دختران، دارای زبانی سخت استوار و شیواست؛ «رسایی و شیوایی و سادگی زبان، همراه با تخیل قوی نظامی و مهارت وی در صحنه‌پردازی و تلفیق آنها با یکدیگر، این هفت افسانه را در ردیف بهترین داستانهای کوتاه زبان فارسی قرار داده‌است» (غلامرضایی،۱۳۷۰: ص. ١٦). محور اصلی منظومهٔ هفت‌پیکر، بهرام پنجم پادشاه ساسانی (٤٢٠-٤٣٨ م) مشهور به بهرام گور و فرزند یزدگرد اول است. این پادشاه در تاریخ سیاسی ایران شهرتی ندارد و نظامی با گردآوری داستانهای وی و انسجام آن در قالب «هفت‌پیکر» به بهرامِ تاریخی، شخصیتی افسانه‌ای می‌دهد.

از جهت ساختار کلی و روند داستانی «هفت‌پیکر» به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول و آخر کتاب دربارهٔ رویدادهای مربوط به بهرام پنجم ساسانی از ولادت تا مرگ رازگونهٔ او در قالب روایتی تاریخی است و بخش میانی، که از هفت حکایت یا اپیزود مرکب است، از زبان دختران پادشاهان هفت اقلیم برای بهرام گور نقل می‌شود.[۱۲] ساختار روایی افسانه‌های هفت‌پیکر با افسانه‌های هزار و یک شب شباهتی انکارناپذیر دارد؛ بهرام به جای پادشاه بر تخت می‌نشیند و «شهرزاد»، جای خود را به هفت شاهدخت می‌دهد. با وجود این شباهت، نظامی با مهارت ویژه خود می‌تواند از الگوی پیشین فراتر رود و «ضمن اثرپذیری از سنّتهای پیش از خود، اثر ژرف و عمیقی نیز بر آثار پس از خود داشته باشد به طوری که «پس از نظامی در بیست و یک اثر به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم از هفت‌پیکر نظامی تقلید می‌شود» (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۱۲۰). شهرت و اصالت و گیرایی اثر، حوادث سیاسی، اجتماعی و معنوی، عواطف و احساسات خوانندگان، قبول عام اثر و پیروی از برخی سنتهای ادبی، موجب نظیره‌گویی و تقلیدهای پی در پی از آثار نظامی می‌شود (اسلامی ندوشن، ١٣٧٤: ٢٦٨).

در این فرایند، تصرف مقلّدان در خلاقیتهای هنری آثار نظامی اهمیت می‌یابد. شعرای مقلّد کوشیدند جادوی کلام نظامی را زنده کنند و الگوی رقابت‌ناپذیر او را پاس دارند، ولی هر یک بنا بر توانمندیهای خود به بخشی از توان آثار نظامی دست یافتند. در میان نظیره‌گویان نظامی، یگانه مقلّد موفق او امیرخسرو دهلوی (٦٥٧-٧٢٥ ه.ق) است که سه داستان عاشقانهٔ «شیرین و خسرو»، «مجنون و لیلی» و «هشت بهشت» را

در برابر سه داستان عاشقانهٔ نظامی سرود. او طلایه‌دار جریان گستردهٔ ادبیات هندی-فارسی است؛ جریانی که در فاصلهٔ سده‌های دهم تا دوازدهم از شگرفترین و ماندگارترین جریان‌های شعر فارسی یعنی سبک هندی شد (ریپکا، ۱۳۷۰: ص. ۳۸۲). شعر طوطی هند محصول «نوعی دیالکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت» [۱۳] است. او در عین وابستگی و محاکات از شاعران نام‌آور، موفق به گریز از قید و بندهای سنت می شود و بمرور می‌تواند از این بستر خارج شود و در عین مقلّدبودن، لحن و صدای خود را بیابد؛ چندانکه صورت و صدای مخصوص خویش را کسب می‌کند (عباسی، ۱۳۸۵: ۷۳ تا۸٦). در میان نظیره‌ها، هفت‌پیکر نظامی مجال بیشتری را برای ابتکار عمل فراهم می آورد. امیرخسرو در آثار دیگر تنها می‌تواند حوادث و وقایع مطرح‌شدهٔ نظامی را با زبانی تازه و بدیع به کار گیرد در حالی که تقلید از هفت‌پیکر به او این امکان را می‌دهد که در پیکرهٔ افسانه‌ها نیز تصرف کند و افسانه‌های متفاوتی را در قالب داستانهای کوتاه هفتگانه به جای هفت افسانهٔ نظامی به تصویر کشد. از این رو هشت‌بهشت از نظر موضوع و مضمون «هفت افسانه» کاری مستقل است؛ در نتیجه ارزش هنری آن بمراتب از دیگر مثنویهای او بیشتر است. هشت‌بهشت از جنبه‌های دیگری هم در ساختار کلی روایت با «هفت‌پیکر» تفاوت دارد: در هشت بهشت از بنای خورنق وجزای ظالمانهٔ نعمان برای سنمار و از شاهزادهٔ سالخورده‌ای به نام «خسرو»، که ایرانیان تاج و تخت را به او سپرده بودند و هنرنمایی بهرام و تاج‌ربودن او از میان شیران سخنی نمی‌رود؛ همچنین علت بنای هفت‌پیکر و خواستگاری بهرام از دختر شاهان هفت اقلیم مطرح نمی‌شود. تنها داستانی که در ضمن سرگذشت بهرام در «هفت‌پیکر» آمده است و در «هشت‌بهشت» نیز تکرار می‌شود، داستان کنیز وی «دلارام» است. امیرخسرو با تغییر عدد هفت به هشت در کتاب خود، داستان «دلارام» را در صدر هفت داستان قرار می دهد، هرچند دربارهٔ همین روایت نیز به اثر مبدع وفادار نمی‌ماند.

۳. افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین»

در هفت‌پیکر، نخستین افسانه از زبان دختر پادشاه اقلیم اول در «گنبد سیاه» روایت می شود. ساختار روایت غیرخطی، و از تعدد راوی و روایتگیر برخوردار است. نگاهی اجمالی به پیرنگ افسانهٔ اول نشان می‌دهد، نظامی در جهت تبیین علت نامگذاری «گنبد سیاه»، به ساختار طرح جهت می‌دهد درحالی که در «هشت‌بهشت» چنین رویکردی دیده نمی‌شود. امیرخسرو در بهشت دوم و در «گنبد مشکین» از زبان غزالهٔ

هندی روایت خود را آغاز می‌کند و در ساختار و موضوعی متفاوت از «گنبد سیاه» به روایت افسانهٔ خود می‌پردازد:

۱-۳ بنمایه‌های پیوسته

روایت، تمهیدی برای ارتباط آگاهانه است؛ «تمهیدهای بازنمایی که آگاهانه شکل می‌گیرد و نیتهای ارتباطی سازندگانشان را نشان می‌دهد (کوری، ۱۳۹۱: ۱۷). وجه مشخص روایتها، سازماندهی خطی رویدادهاست؛ به بیان دیگر روایتها دارای یک آغاز، مجموعه‌ای از کنشهای مداخله‌کننده و به دنبال آن پایانی که منوط به کنشهای قبلی حادث شده‌است. ژرف‌ساخت هر اثر، مبتنی بر عرضهٔ همهٔ اطلاعات اولیه و اساسی دربارهٔ شخصیتها، رخدادها و مکانهاست؛ اطلاعاتی که بدون آن روایت نمی‌تواند بخوبی شکل گیرد. در مقدمه گفته شد، چنانچه واحدهای درونمایه‌ای آن قدر تجزیه شود که دیگر نتوان آنها را کوچکتر کرد، بنمایه به‌دست می‌آید؛ پس می‌توان قصّه را حاصل جمع بنمایه‌ها با توالی علّی –زمانی آن تعریف کرد؛ طرح، جمعِ همان بنمایه‌هاست که به ترتیبی تنظیم شده است تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارد و درونمایه را بپروراند: «کارکرد زیبایی‌شناسی طرح، دقیقاً همین است که توجه خواننده را به بنمایه های تنظیم‌شده جلب کند. توماشفسکی، اصل تنظیم را انگیزش[۱۴] می‌نامد و خاطر نشان می‌کند که انگیزش، همیشه «مصالحه‌ای میان واقعیت عینی و سنّت ادبی» است. چون خوانندگان به توّهم زندگی‌وارگی نیاز دارند، داستان باید این را برایشان فراهم آورد، ولی چون مصالح واقعگرایانه، به خودی خود فاقد ساختار هنری است، تکوین ساختار هنری مستلزم این است که واقعیت طبق قوانین زیباشناختی از نو ساخته شود» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۱۷).

ساختار افسانهٔ «گنبد سیاه» با تعدد راوی و روایت‌شنو و مبتنی بر توالی غیر خطی شکل می‌گیرد. از همان ابتدای روایت، خواننده با نوعی زمان‌پریشی[۱۵] و بازگشت به گذشته رو به رو می‌شود و دو گذشته‌نگری، پیرنگ را هدایت می‌کند، در حالی که در «گنبد مشکین»، خواننده با توالی خطی روبه‌روست؛ اپیزودهای متضاد به‌طور متناوب پشت سر هم می‌آیند و در واقع وجود یکی وابسته دیگری است و حوادث بعدی، تعادل اولیه را برهم می‌زند و همه چیز را در حالت نابسامانی قرار می‌دهد.

نظامی در ابتدای داستان در مسیر روایت خود نوعی شکاف[۱۶] موقتی ایجاد می‌کند که تا پایان روایت ادامه می‌یابد، این شکاف مخاطب را به میانهٔ داستان می‌کشاند؛ آغاز از میانه یا روش شروع داستان با یک رویداد مهم به جای آغاز با واقعیت یا رویداد

ابتدایی، شگردی است که در راستای ایجاد حس تعلیق به پیرنگ داستان یاری می‌رساند. «آغاز از میانه، نشانگر اصل انتخاب است که راوی با رویدادی، که مناسب با هدف خویش است، داستان را آغاز می‌کند» (پرینس، ۲۰۰۳: ٤٤). بر پایهٔ این طرح، راوی اول، که دختر پادشاه اقلیم اول است، روایتی را برای بهرام طرح می‌ریزد. این روایت در روایتی دیگر درونه‌گیری می‌شود. راوی دوم، یعنی زن زاهد سیاهپوش، وضعیت خود را (سیاهپوشی) با یک داستان درونه‌ای دیگر تشریح می‌کند و بعد خود در جایگاه روایت‌شنو قرار می‌گیرد و این بار داستان از زبان پادشاه سیاهپوش روایت می‌شود تا پایان داستان که دوباره راوی اول در صحنه حضور می‌یابد.

در روایت «گنبد مشکین» نیز غزالهٔ هندی، روایت خود را با گذشته‌نگری آغاز می‌کند، ولی بسرعت در چارچوب توالی خطی به مسیر خود ادامه می‌دهد.

افسانهٔ «گنبد سیاه» با توجه به روایتهای درونی‌شده، با هفت بنمایهٔ پیوسته رو به رو می‌شود:

۱- دختر پادشاه اقلیم اول از خاطره کودکی خود می‌گوید:

شنیدم به خردی از خویشان — خرده‌کاران و چابک‌اندیشان
که زکدبانوان قصر بهشت — بود زاهد زنی لطیف‌سرشت
آمدی در سرای ما هر ماه — سر به سر کسوتش حریر سیاه

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱٤۸)

۲- اهالی قصر دربارهٔ علت سیاهپوشی او جستجو می‌کنند:

بازجستند کز چه ترس و چه بیم — در سوادی تو، ای سبیکهٔ سیم
به که ما را به قصه یار شوی — وین سیه را سپیدکار شوی

(همان، ۱٤۸)

به دنبال این گره‌افکنی با تمهیدی مناسب، گرهِ آغازین گشوده می‌شود.

۳- زن سیاهپوش پرده از راز خود بر می‌دارد:

من کنیز فلان ملک بودم — که ازو گرچه مرد، خشنودم
فلک از طالع خروشانش — خوانده شاه سیاهپوشانش

(همان، ۱٤۸)

کشمکشهای طرح از همین مرحله رخ‌نمایی می‌کند. به این شکل حادثهٔ داستانی، تغییر با معنایی در زندگی شخصیت به وجود می‌آورد؛ «تغییری که بر اساس ارزش، بیان و تجربه می‌شود و از طریق کشمکش به دست می‌آید» (مک کی،۱۳۸۵: ۲۵).

٤- پادشاه مهمان‌نواز ناگهان قصر خود را ترک می‌کند:

مـــدتی گشـــت ناپدیـــد از مـــا — سـر چـو سـیمرغ درکشـید از مـا
ناگهـــان روزی از عنایـــت بخـــت — آمـد آن تـاجدار بـر سـر تخـت
از قبـــا و از کـــلاه و پیـــرهنش — پـای تـا سـر سـیاه بـود تـنش
(همان، ۱٤۸)

در این روایت، علاوه بر ستیز درونی، که حاصل آشفتگی‌های شخصیت محوری است، ستیز شخصیت با جامعه نیز نمود ویژه‌ای دارد. مقابلهٔ شخصیت محوری با اهالی شهر سیاهپوشان که نتیجهٔ آن، قراردادن شخصیت محوری در موقعیتی ناخواسته است. پادشاه در این سفر با مخاطرات زیادی رو به رو می‌شود که همگی از نوع ستیز بیرونی است. ماهیت کشمکش‌های درونی و بیرونی، جریان داستان را به نقطهٔ مشخص و در واقع نقطهٔ اوج هدایت می‌کند. ساختار داستان، منتخبی است از حوادث زندگی شخصیتها، که در نظمی با معنا قرار گرفته است و عواطف خاصی را برمی‌انگیزد؛ عواطفی که در رویارویی با تأثرات ناشی از تجربه یا اندیشه های مربوط به زندگی بروز می‌کند.

۵- پادشاه سیاهپوش از شهر سیاهپوشان باز می‌گردد و پرده از راز دیدار با میهمان سیاهپوش و غیبت ناگهانی خود برمی‌دارد:

روزی آمـــد غریبـــی از ســـر راه — کفش و دستار و جامه هـرسـه سـیاه...
گفـتم ای مـــن نخوانـــده نامـهٔ تـــو — ســیه از بهـر چیسـت جامـهٔ تـو...
گفـت شهریسـت در ولایـت چـین — شـــهری آراسـته چـو خلـد بـرین
نـــام آن شـــهر، شـــهر مدهوشـــان — تعزیـــت‌خانـــهٔ ســـیه‌پوشـــان
(همان، ۱۵۰ تا ۱۵۱)

٦- پادشاه به دلیل بلندپروازی و زیاده‌خواهی همه چیز را از دست می‌دهد:

بخـت چـون از بهانـه سـیر آمـد — سـبدم زان سـتون بـه زیـر آمـد
(همان، ۱۸۰)

۷- راز سیاهپوشی مسافر بر پادشاه آشکار، و او هم سیاهپوش می‌شود.

در ســـر افکنـــدم آن پرنـــد ســـیاه — هـــم در آن شـــب بسـیج کـــردم راه
ســـوی شـــهر خـــود آمـــدم دلتنـــگ — بـر خـود افگنـده از سـیاهی رنـگ...
کـــز چنـــان پختـــه آرزوی بـــه‌کـــام — دور گشـــتم بـــه آرزویـــی خـــام
(همان، ۱۸۰)

در این طرح، پیرنگ با آگاه ساختن ما از اوضاع محیطی، موقعیتها و رفتار شخصیتها، تجسم فضای داستان را ممکن می‌سازد؛ طرح روایت با گروه محدودی از شخصیتها

شکل می‌گیرد. ارائهٔ شخصیتها، که نوعی تکیه‌گاه زنده برای بنمایه‌های مختلف است، فرایند رایجی برای دسته‌بندی و پیوند بنمایه‌هاست. به‌طور کل «شخصیت، نقش عنصر هدایتگری را ایفا می‌کند که در میان انبوه بنمایه‌ها، راه خود را پیش می‌برد؛ در واقع نقش وسیلهٔ کمکی را ایفا می‌کند که به کار طبقه‌بندی و مرتب‌کردن بنمایه‌های خاص می‌آید» (تودورف،۱۳۸۵: ۳۲۵). در این روایت یک قهرمان اصلی هست که شخصیتی پویاست و شخصیت‌پردازی او به صورت التقاطی و با ارائه از طریق عمل با شرح و تفسیر صورت می‌گیرد. نظامی با قراردادن شخصیت پادشاه در حالت بلاتکلیفی و وضعیت دشواری که توان تغییر آن را ندارد، خواننده را در حالت انتظار قرار می‌دهد.

به‌طور کلی با تجزیهٔ واحدهای درونمایه‌ای افسانهٔ «گنبد سیاه»، هفت بنمایهٔ پیوسته، قابل شناسایی است که عناصر ساختاری ثابت و تغییرناپذیر قصه از نوع شخصیت و عملهای داستانی را در بر می‌گیرد. این بنمایه‌ها موجب تغییر موقعیت در داستان می‌شود و قوام طرح داستان بدانها وابسته است. بنمایه‌های پیوسته از نوع «عمل داستانی» ممکن است در هر قصّه، کنشی عینی یا کنشی ذهنی یا گفت‌وگویی داستانی (کنش گفتار) و یا ترکیبی از اینها باشد، ولی وجود شخصیت و عمل داستانی یا حادثه، حتی در صورتهای ابتدایی روایی (روایتهای هسته‌ای) نیز ضروری است؛ در غیر این صورت اساساً قصه‌ای شکل نمی‌گیرد. غیر از آن هر چه در روایت حضور دارد، جلوه‌هایی از تمهیدات راوی برای ایجاد حس تعلیق و فضاسازی است که بهترین ابزار آن بهره‌گیری از بنمایه‌های آزاد است.

در روایت «گنبد مشکین»، راوی با گذشته‌نگری، زمینه را برای طرح اصلی آماده می‌کند؛ داستان پادشاه و سه فرزند او که بلافاصله مسیر خطی خود را تا پایان روایت پی می‌گیرد:

۱- سه فرزند پادشاه پس از پیروزی در آزمون پدر، راهی سفر می‌شوند:

داد فرمان که هر سه بدر منیر — پیش گیرند ره ز پیش سریر
تا حد ملک شهریار بود — هر که ماند گناهکار بود
زین سخن هرسه تن زجای شدند — توشه بستند و ره‌گرای شدند

(دهلوی، ۱۳۹۰: ابیات ۸٤۲ تا ۸٤٤)

۲- در مسیر سفر با ساربان مالباخته‌ای روبه‌رو می‌شوند:

گفت کای رهروان زیباروی — شتری دید کس روان زین سوی
زان سه برنا زبان بگشاد — نقش نادیده را روان بنهاد

گفت یک چشم کور بود او را *در چراخوار زور بود او را*
دومین گفت چون خردمندان *کز دهانش کم‌است یک دندان*
سومین هوشمند با تمییز *گفت یک‌پای لنگ دارد نیز*
(همان، ابیات ۸۵ تا ۸۵۵)

۳- سه پسر روانه زندان می‌شوند.
٤- مالباخته شتر و همسرش را می‌یابد و سه پسر آزاد می‌شوند.
۵- پادشاه آن شهر از پسران استقبال می‌کند.
٦- گفتگوی سه پسر، راز پادشاه را برملا می‌کند:

آن که مه بود و چابک اندیشه *باز گفت از دل خرد پیشه*
کاین میی کادمی است در او *گوئیا خون مردم است در او...*
کاین بره گوئیا پاک رگست *پرورش یافته ز خون رگ است*
سومین نقش‌بند کارگشای *باز گفت آنچه دیده بود ز رای*
کاین ملک نی ز شاه آزاد است *دانم از پشت مطبخی زادست*
(همان، ابیات ۹٦۷ تا ۹۷۲)

۷- سه پسر به سرزمین خود باز می‌گردند:

هر یک از بخت‌شادمانهٔ خویش *ره گرفتند سوی خانهٔ خویش*
سوی ملک پدر فراز شدند *چون پدر باز سرفراز شدند*
(همان، ابیات ۱۰۵٦ تا ۱۰۵۷)

در بنمایه‌های مقید این داستان، توالی خطی مسیر داستان را هدایت می‌کند؛ حوادث داستان بر پایهٔ سفر و مجموعهٔ مخاطرات شخصیت‌ها شکل می‌گیرد.

۲-۳ بنمایه‌های آزاد

بنمایه‌های آزاد، همان مصالح خاصی است که جذابیت داستان بدان وابسته است. وجه تمایزی که روایت‌شناسان میان بنمایه‌های پیوسته و آزاد قائل می‌شوند در این نکته است که روایتهای زبانمند گریزی ندارند جز اینکه صحنه‌ها، اشیا و ویژگیهای ساکن شخصیتها را هم به توصیف درآورند. «اگرچه از دیدگاه قصّه حضور بنمایه‌های آزاد در آرایشهای درونمایگانی ضرورت ندارد از دیدگاه ادبی، کانون بالقوّهٔ هنر است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۵۳).

در افسانهٔ «گنبد سیاه» نظامی به طور کامل از توان بنمایه‌های آزاد بهره می‌گیرد. درواقع بیشتر آنچه در میان روایت او دیده می‌شود، بخشی از قصهٔ مورد نظر نیست در

حالی که به لحاظ صوری از خود روایت اهمیت بیشتری دارد. در این روایت بُعد توصیف‌گری، زمان و مکانِ باورپذیری را برای رویدادها رقم می‌زند و به نویسنده امکان می‌دهد تا حال و هوا را مشخص سازد و اشیا را از اهمیت درونمایه‌ای یا نمادین برخوردار کند. نظامی توانسته است به یاری عنصر ناپیدای تعلیق، بخشهای مختلف داستان را به‌هم پیوند دهد. او نه‌تنها از طریق حوادث ظاهری؛ بلکه از راه مسائل روانی و بویژه نکات اخلاقی می‌تواند خواننده را در حالت انتظار قرار دهد و بیان مسئله را به تعویق بیندازد:

به قناعت کسی که شاد بود — تا بود محتشم‌نهاد بود
وانکه با آرزو کند خویشی — اوفتد عاقبت به درویشی
(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۶۹)

گر شبی زین خیال گردی دور — یابی از شمع جاودانی نور
چشمه‌ای را به قطره‌ای مفروش — کاین همه نیش دارد، آن‌همه نوش
درِ یک آرزو به خود دربند — همه ساله به خرمی می‌خند
(همان، ۱۷۰)

امشبی بر امید گنج بساز — شب فردا خزینه می‌پرداز
صبر کردن شبی محالی نیست — آخر امشب شبیست، سالی نیست
(همان، ۱۷۹)

نظامی تصویری خلق می‌کند و با ترفندهای روانشناختی قابل قبولی، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و سکنات شخصیتهاست، پیش روی مخاطب قرار می دهد. او می‌کوشد برای کنشهای داستانی خود جنبه‌های توجیه‌پذیری ارائه کند. توصیفهای ویژهٔ نظامی از شخصیتها، جلوه‌های زیبایی‌شناختی مکانها و حتی احساسات و عواطف انسانی، پیرنگ داستان را واقعی و توجیه‌پذیر می‌نماید:

مرغی آمد نشست چون کوهی — کامدم زو به دل در اندوهی
از بزرگی که بود سر تا پای — میل گفتی دراوفتاد ز جای
پر و بالی چو شاخ‌های درخت — پای‌ها بر مثال پایهٔ تخت
چون ستونی کشیده منقاری — بی ستونی و در میان غاری
هر دم آهنگ خارشی می‌کرد — خویشتن را گزارشی می‌کرد
هر پری را که گرد می‌انگیخت — نافهٔ مشک بر زمین می‌ریخت...
(همان، ۱۵۷)

اوفتادم چو برق با دل گرم — بر گلی نازک و گیاهی نرم

ساعتی نیک ماندم افتاده *دل به اندیشه‌های بد داده*
(همان، ۱۵۸)

روضه‌ای دیدم آسمان ز میش *نارسیده غبار آدمیش*
صد هزاران گل شکفته درو *سبزه بیدار و آب خفته درو*
هر گلی گونه گونه از رنگی *بوی هر گل رسیده فرسنگی*
زلف سنبل به حلقه‌های کمند *کرده جعد قرنفلش را بند...*
(همان، ۱۵۸)

دیدم از دور صد هزاران حور *کز من آرام و صابری شد دور*
یک جهان پرنگار نورانی *روح‌پرور چو راح ریحانی*
هر نگاری به‌سان تازه بهار *همه در دست‌ها گرفته نگار*
لب لعلی چو لاله در بستان *لعلشان خون‌بهای خوزستان*
دست و ساعد پر از علاقهٔ زر *گردن و گوش پر ز لؤلؤ تر*
شمع‌هایی به دست شاهانه *خالی از دود و گاز و پروانه...*
(همان، ۱۶۰)

این نوع توصیفها، که در روایت «گنبد سیاه» به تناوب تکرار می‌شود، محرکهایی مناسب است تا وقایع داستانی توجیه‌پذیر باشد؛ به عنوان نمونه پافشاری «پادشاه» بر تمنّیات نفسانی که به از دست‌دادن همهٔ لذت‌هایش منجر می‌شود، بازتابی طبیعی نسبت به جلوه‌گریهای بی‌نظیر «ترکتاز» است. امامی در این باره می‌گوید: «بازتابهای روحی و عاطفی شخصیت، همانند بازتابهای عقلی و استدلالی تنها در رویارویی با محرکهای خارجی قابل مشاهده و تشخیص است» (۱۳۸۳: ٤٧) و این تمهیدی است که نظامی در جای جای متن با دقت و ظرافت بدان می‌پردازد.

در میان بنمایه‌های آزاد داستان، بخش عمده‌ای از بنمایه‌ها به فضاسازی تعلق دارد؛ آن بخش از توصیفها که موفق به ارائهٔ فضای داستان می‌شود، همچون فضایی که پادشاه در شهر سیاهپوشان با آن رو به رو، و یا حالت ترس و ناامنی که در بیابان بر او غالب می‌شود، کارکردی تعلیقی دارد، که در ابیاتی طولانی با شیوه‌های توصیفی ارائه می‌شود.

در «گنبد مشکین» از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد کمتر استفاده می‌شود. امیرخسرو توالی خطی را پی می‌گیرد و با کاربرد بنمایه‌های آزاد به صورت محدود از تعلیق داستان می‌کاهد. درواقع او بیشتر بر پایهٔ بنمایه‌های مقید، داستان را پیش می‌برد؛ کنشهایی که حذف آنها روایت را دچار نقصان می‌کند. بدیهی است رابطهٔ سادهٔ امور پی در پی نمی‌تواند روایت پرکششی را خلق کند؛ متن روایی برای حفظ موجودیت خود

به کمک شکاف اطلاعاتی که حاصل بنمایه‌های آزاد است از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود می‌کاهد و فرایند مستمر پی‌ریزی، استحکام، شاخ و برگ‌دادن، حک واصلاح و گاهی هم جا به جایی یا حذف کلی فرضیه‌های خواننده را دستخوش تغییر می‌کند، شگردی که امیرخسرو کمتر از آن بهره می‌گیرد:

به قلم گشت با عطارد جفت — کار شمشیر خود چه شاید گفت
هر هنر کاندرو گمان نرسد — ور رسد در کمان آن نرسد

(دهلوی، ۱۳۹۰: ابیات ۸۰٤ و ۸۰۵)

مور با آن‌که بر سریر شود — کی سلیمان تخت‌گیر شود

(همان، بیت ۸۲۲)

شب چو بر ناقه بست محمل خویش — مه به خورشید داد منزل خویش

(همان، بیت ۹۰۹)

نکتهٔ دیگر اینکه کاربرد مناسب بنمایه‌های آزاد، فرایند خوانش متن را به تأخیر می اندازد؛ «تأخیر» این فرایند را به نوعی بازی فکری بدل می‌کند، ساختار این بازی از شیوه‌های مختلفی به دست می‌آید که مراحل آغازین آن عبارت است از مضمون‌بندی[۱۷] معما، صورت‌بندی معما و دست کم به طور تلویحی، وعدهٔ جواب دادن به حل معما. «متن به یمن حضور معما، دچار فرایندی تناقض‌آمیز می‌شود: از سویی متن در پی حل معماست؛ از سوی دیگر، تلاش می‌کند به منظور حفظ موجودیت خود، حل معما را به تعویق بیندازد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۲). اگرچه امیرخسرو در ساختار بنمایه‌های مقید روایت «گنبد مشکین»، معمایی را طرح می‌کند با بازگشایی سریع آن و عدم استفاده مناسب از بنمایه‌های آزاد، مسیر ادراک خواننده را هموار می‌سازد؛ به همین دلیل روایت او در مقایسه با اثر نظامی جذابیت کمتری دارد.

٤. نتیجه

پویایی فرایند قرائت متن، حاصل تمهیداتی است که همچون خطوطی پیاپی، زنجیرهٔ فرضیه‌های خواننده را دستخوش تغییر می‌کند. متن روایی برای ایجاد جذابیت و گیرایی، باید از سرعت فرایند ادراک خواننده نسبت به خود بکاهد. بهره‌گیری مناسب از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد، دستیابی به این هدف را میسر می‌سازد؛ شگردی که امیرخسرو دهلوی کمتر به آن می‌پردازد. در میان نظیره‌های امیرخسرو، تقلید از «هفت‌پیکر» نظامی مجال مناسبی بود تا از خلاقیتهای ذاتی خود بهره گیرد و هفت

افسانهٔ متفاوت از الگوی نظامی ارائه کند، به طوری که «هشت‌بهشت» او از نظر موضوع و مضمو و ساختار به هیچ روی به کتاب نظامی نمی‌ماند. مقایسهٔ تطبیقی دو افسانهٔ «گنبد سیاه» و «گنبد مشکین» نشان می‌دهد، راوی با بهره‌گیری اندک از ظرفیتهای بنمایه‌های آزاد، کارکرد توصیفات را به حداقل می‌رساند. درنتیجه نمی‌تواند حال و هوا، موقعیتها، شخصیتها و اشیا را از اهمیت درونمایه‌ای یا نمادین آکنده سازد در حالی که در «گنبد سیاه»، بنمایه‌های آزاد و پیوسته درون یک ساختار واحد عمل می‌کند و در کنار یکدیگر جلوه‌های شاعرانه‌ای را به تصویر می‌کشد. توصیفهای ویژهٔ نظامی از شخصیتها، جلوه‌های زیبایی‌شناختی مکانها و حتی احساسات و عواطف انسانی، پیرنگ داستان را واقعی و توجیه‌پذیر می‌سازد.

پی‌نوشت

1. B.Tomashevsky.
2. Thematique, Theorie de la Litteature, Paris, 1965.
3. Thematics.

٤. موتیف را از نظر توماشفسکی نباید با موتیف (بنمایه) در اسطوره‌شناسی و ادبیات تطبیقی اشتباه کرد. توماشفسکی کوچکترین واحد روایتی را موتیف می‌نامد نه آن مضمون کلی که ممکن است در انواع ادبی تکرار شود (نک: اخوت،۱۳۷۱: ص. ۵۰).

5. Bound motif.
6. Cardinal function.
7. Kernel.
8. Free motfe.
9. Catalyser.
10. Satellite .
11. Gustave von Grunebaum.

۱۲. بخش میانی که در واقع با سرگذشت بهرام گور ارتباط واقعی ندارد، بدین شکل با بخش نخستین ارتباط می‌یابد: روزی بهرام گور در سرزمین اعراب، زمانی‌که در قصر خورنق به‌سر می‌برد در یکی از راهروهای قصر حجره‌ای در بسته می‌یابد. بهرام در می‌گشاید و رازی که سنمّار بر دیوارهای حجره نقش کرده بود می‌بیند؛ راز سرنوشت وارث تاج و تخت ساسانی. پیکر «هفت شاهدخت»، هر یک به‌رنگی ویژه که تعدادشان با شمار هفته و هفت اقلیم که در جهان از هفت سیاره فرمان می برند، همخوانی داشت. «شاهدخت هند» با جامهٔ سیاه، هم‌سرشت با سیارهٔ کیوان، بانوی شنبه. «شاهدخت بیزانس» با جامهٔ زرین هم‌سرشت با خورشید، بانوی یکشنبه. «شاهدخت خوارزم» با جامهٔ سبز هم‌سرشت با ماه، بانوی دوشنبه. «شاهدخت سقلاب» با جامهٔ سرخ هم‌سرشت با مریخ، بانوی سه‌شنبه. «شاهدخت مغرب» با جامهٔ پیروزه‌رنگ هم‌سرشت با عطارد، بانوی چهارشنبه. «شاهدخت چین» با جامه‌ای به‌رنگ چوب صندل هم‌سرشت با مشتری، بانوی پنجشنبه و سرانجام، «شاهدخت پارس» با جامهٔ سپید هم‌سرشت با زهره، بانوی جمعه روز مقدس و دیگر تصویر شاهزاده بهرام بر فراز تصویر «هفت شاهدخت». بهرام به سرنوشت خود پی می‌برد. او برای فتح

امپراتوری ساسانی رهسپار می‌شود؛ پس از آزمونهای بسیار بر تخت شاهی می‌نشیند و اینک خواستار «هفت شاهدخت» از اقلیمهای هفت‌گانه می‌شود. با به قدرت رسیدن بهرام، پادشاهان شش اقلیم در برابر او تسلیم می‌شوند و دخترانشان را به سوی بهرام روانه می‌کنند. «شاهدخت هفتم» نیز از سرزمین پارس به آنان می‌پیوندد. پس از آن به فرمان بهرام «شیده»، شاگرد و وارث هنر سنمّار کاخ «هفت‌گنبد» را متناسب با رنگهای هفتگانهٔ سیارات و هفت اقلیم بر می‌افرازد. بهرام به رسم آشنایی هفت شب پی در پی، جامه‌ای به رنگ گنبد همسری که به دیدارش می‌رود می پوشد و شاهدختها، افسانه‌هایی برای او روایت می‌کنند؛ بدین ترتیب بهرام با خرد جهانگستر هفت اقلیم و به نوعی معرفت‌شناسی و آگاهی دست می‌یابد...

۱۳. احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ج ۲.

14. Motivation .

۱۵. نظم/ سامان بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضهٔ آنها در متن، نظارت دارد (ژنت، ۱۹۸۰: ۳۳). درواقع نظم یعنی روابطی که بین توالی مفروض وقایع و ترتیب واقعی حضورشان در متن وجود دارد. هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان، «زمان‌پریشی» خوانده می‌شود؛ به‌عبارت دیگر زمان‌پریشی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است. زمان‌پریشی‌ها به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: الف- گذشته‌نگر ب- آینده‌نگر؛ «گذشته‌نگر یا تأخر» برگشتن به زمان گذشته است؛ یعنی واقعه‌ای در داستان زودتر اتفاق افتاده است؛ ولی در متن دیرتر بیان می‌شود. «آینده‌نگر یا تقدم»، حرکت نابهنگام به زمان آینده است؛ بنابراین واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، قبل از زمان خود بیان می‌شود (نک: ژنت، ۱۹۸۰: فصل اول).

16. Gaps.
17. Thematization.

منابع

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰ .

اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ چ۲، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۳.

امامی، مجید؛ ***شخصیت‌پردازی در سینما***؛ تهران: برگ،۱۳۷۳.

اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ***جام جهان‌بین***؛ تهران: جامی،۱۳۷٤.

بری، مایکل؛ ***تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی***؛ ترجمهٔ جلال علوی‌نیا؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۵.

برتنس، هانس؛ ***مبانی نظریه ادبی***؛ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی؛ تهران: نشر ماهی،۱۳۸۳.

تودودورف، تزوتان؛ ***بوطیقای ساختارگرا***؛ ترجمهٔ محمد نبوی؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.

ـــــــــــــ؛ ***نظریه ادبیات***؛ ترجمهٔ عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.

تولان، مایکل؛ ***روایت‌شناسی، درآمدی نقادانه-زبانشناختی***؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری؛ تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی،۱۳۸۳.
ذوالفقاری، حسن؛ ***هشت‌بهشت***؛ به تصحیح دکتر حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۰.
ـــــــــــــ؛ «هفت‌پیکر نظامی و نظیره‌های آن»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی؛ ش ۵۲ و ۵۳ ، بهار و تابستان ۱۳۸۵، ص٦٧- ۱۰۹
ـــــــــــــ؛ ***منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی***؛ تهران: نیما،۱۳۸۷.
ریپکا، یان و دیگران؛ ***تاریخ ادبیات ایران***؛ ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی؛ تهران: گوتنبرگ، ۱۳۷۰.
ریمون- کنان، شلومیث؛ ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***؛ ترجمهٔ ابوالفضل حری؛ تهران: نیلوفر،۱۳۸۷.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ۲، تهران: طرح‌نو،۱۳۷۷.
عباسی، حبیب‌الله؛ «بوطیقای امیرخسرو دهلوی»؛ فصلنامه *فرهنگ و هنر*، ۱۳۸۵، ص ۷۳ تا ٨٦.
غلامرضایی، محمد؛ ***داستان‌های غنایی منظوم***؛ یزد: انتشارات فردابه،۱۳۷۰.
کوری،گریگوری؛ ***روایت‌ها و راوی‌ها***؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ تهران: انتشارات مینوی‌خرد،۱۳۹۱.
مک کی، رابرت؛ ***داستان*** (ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی)؛ ترجمهٔ محمد گذرآبادی؛ چ ۲، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۵.
نظامی گنجوی؛ ***هفت‌پیکر***؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ چ ۵، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۵.
هرمن، دیوید؛ «روایت‌شناسی ساختگرا»، ترجمهٔ محمد راغب، مجله هنر؛ ش ۸۲ (زمستان ۱۳۸۸)، ص ۳۰ تا ۳۹.

Chatman, Seymour; **Story and Discourse;** Ithaca: Cornell UP, 1978.
Genette, Gerard; **Narrative Discourse;** Trans, Jane E.Lewin.oxford: Bllackwell, 1980.
Prince, Grald; **A Dictionary of Narratology;** LINCOLN, Nebraska, Univercity of Nebraska p.,2003.

وجوه عنصر سبکی تناقض در رمانهای پسامدرن فارسی
(بر مبنای آثار براهنی، روانی پور، خسروی و کاتب)

دکتر پارسا یعقوبی جنبه سرایی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
دکتر سید محسن حسینی مؤخر
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
خدیجه محمدی*

چکیده

تناقض، همپوشانی نشانه‌ها و مفاهیم بدیل در محور جانشینی زبان است. در هر روایتی اعـم از توضیحی یا داستانی؛ راوی برای معرفی کنش یا وضعیتی می‌تواند از میان چند امکانِ نشـانه‌ای، فقط یک مورد را انتخاب کرده؛ به کار گیرد که آن نشانه سبب می‌شود کنش یا وضعیت مذکور با مرزبندی نسبتاً دقیق و قطعی معرفی شود. هرگـاه مرزبنـدی مـذکور بـه دلیـل همپوشـانی و تداخل نشانه‌های بدیل، قطعیت خود را از دست بدهد، تناقض اتفاق افتاده اسـت. البتـه درجـه تباین یا تقابل نشانه‌های بدیل گاهی بسیار شدید و گاه آنقدر کمرنگ است کـه گـویی تنـاقض نیست. در همه انواع ادبی صورتهایی از تناقض به چشم می‌خورد. منتهی در برخـی از مکاتـب یا ژانرهای ادبی به دلیل پشتوانهٔ فکری یا ویژگی سبکی به شکلی فراگیر و گسترده وجود دارد. در ادبیاتِ مشهور به پسامدرن، بنا به ویژگی عدم قطعیت، تناقض با وجوهی متنـوع و در مقـام عنصر سبکی غالب نمود می‌یابـد و ابهـام برآمـده از آن، خواننـده را بـه شـکل افراطـی دچـار سردرگمی می‌کند. بر همین اساس در این نوشتار از میـان دو شـکل کـلان تنـاقض صـوری و معنایی؛ وجوه نوع اخیر در آثار چهار نویسنده برجستهٔ دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی به شـیوه توصیفی- تحلیلی تعیین، طبقه‌بندی و تحلیل شده است. نتیجه نشان می‌دهد که از میان وجـوه

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۲/۷/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۱۱

***دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان**

تناقض معنایی، سه شکل «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل ساحت دنیای داستانی و واقعی» و «پایانبندی حلقوی و چندگانه» همراه با فروعات عمده ترین دلیل اصلی ابهام در آثار بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: رمانهای پسامدرن، براهنی، روانی‌پور، خسروی، کاتب، تناقض.

۱. مقدمه

هر سبک یا نوع ادبی که تولید و رواج می‌یابد بر پشتوانه‌ای معرفتی اعم از فلسفی در معنای عام یا اجتماعی استوار است. همسو با این پشتوانه‌ها برخی از ویژگیهای سبکی و مفاهیم مشترک نقشِ محوری به خود می‌گیرد. ادبیات پسامدرن برای نمایش عدم قطعیت در درک معنا و بر هم زدن باور مبنی بر تمایز میان دنیای داستانی و واقعی از خودآگاهی روایی بهره می‌جوید و حجم گوناگونی از تناقضها را به‌کار می‌گیرد، به همین دلیل تناقص در مقام عنصری غالب در این نوع ادبیات نمودمی‌یابد.

برای درک مفهوم تناقض در معنای گسترده آن، لازم است به نظام ارزشی زبان از نگاه سوسور و اصل تمایز رجوع شود. اصل تمایز، تمامیت و ارزش نشانه‌های زبانی در گروی تفاوتی است که با سایر نشانه‌ها در درون هر نظام دارد؛ به عبارتی دیگر نظام زبان، رشته‌ای از تفاوتهای آوایی است که به انواعی از تفاوتهای معنایی منجر می‌شود (سوسور ،۱۳۸۷: ١٦٤تا ۱۷۵). با توجه به این تفاوتها، نشانه‌ها حوزه‌های معنایی مشترک را بین خود تقسیم می‌کنند و این مرزبندی به موجودیت آنها قوام می‌بخشد. در برخی از موارد، که مرزبندی و تمایز روابط میان نشانه‌ها رعایت نمی‌شود، تناقض اتفاق می‌افتد. هر یک از نشانه‌ها با توجه به اصل تمایز، بدیل دیگری فرض می‌شود که همزمانی آنها در اظهار مفهومی واحد، متناقض می‌نماید. البته نوع و شدت تقابل میان نشانه‌ها یکسان نبوده، به صورت دقیق قابل مرزبندی نیست (پالمر، ١٣٧٤: ١٢٤تا١٣١). به همین دلیل برای روابط مفهومی و صوری تناقض‌آفرین در سطح واژه و جمله، نامهای متعددی مانند تضاد، تقابل، تباین، ناسازه و غیره با فروعات بسیاری همچون صوری، مشروط، مدرج، جهتی، متقاطر و غیره وجود دارد(صفوی، ١٣٨٤: ص٢٧ تا ٣٨). وجه مشترک همهٔ این موارد عدم رعایت اصل تمایز و همپوشانی بدیلها در روابط مفهومی و صوری میان واژگان و جملات است. با این وصف می‌توان تناقض را در دو دسته کلانِ «معنایی» و «صوری»

طبقه‌بندی کرد. تناقض معنایی حاصل ناهمخوانیهای مفهومی و سبکی است و نوع صوری آن به هنگام ناهمخوانیهای نوشتاری و بصری به‌وجود می‌آید.[1]

با اینکه ارزش هنری ابهام‌آفرینی و تناقض از عصر رمانتیسم توجه منتقدان و هنرمندان را به خود جلب کرد، به طور جدی‌تر دیدگاههای نظری در این باب در قرن ۲۰ به عنوان اصل زیبایی‌شناسی در تاریخ هنر پدیدار شد. با توجه به فضای فرهنگی مدرنیسم، جایگاه ابهام‌آفرینی و تناقض در ادبیات نیز دچار تغییر شد؛ چرا که لذت بردن از پیچیدگی، واکنشی جدی به تنوع حیرت‌زای مقولات فکری جدید بود که سبب شد چندمعنایی آثار هنری به عنوان ارزش مثبت و نشانهٔ غنای متن قلمداد شود (احمدی، ۱۳۷۰: ٦۹). به طوری‌که ویلیام امپسن (۱۹۸٤-۱۹۰٦) منتقد انگلیسی در طبقه ششم و هفتم از طبقه‌بندی هفتگانهٔ خود از ابهام از تناقض سخن می‌گوید. گروه ششم ابهام در نظر امپسون دربردارندهٔ کلام متناقض و نامربوط است که خواننده را وامی‌دارد تا برای آن تفسیری بیافریند. گروه هفتم نیز کلام پرتناقضی است که نشاندهندهٔ دوپارگی ذهن مؤلف و دودلی او نسبت به موضوع است (تادیه،۱۳۸۷: ۳۰٤ و ۳۰۵).

به‌رغم نگاه مثبت و هنری مدرنیستها به مفهوم تناقض در آثار هنری، میزان به کارگیری این عامل در سطح آثار ادبی آنان نسبت به آثار پست‌مدرنیستی هم در کمیت و هم در کیفیت اندک است؛ زیرا مدرنیستها سعی می‌کردند تا از راه برساختن نظمی کاملاً نمادین و استعاری، بدیلی در برابر واقعیت زمانهٔ خود ارائه کنند؛ به همین دلیل هرگز آن نظمی را که خود برمی‌آفریدند واژگون نمی‌کردند (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۰). درحالی‌که در متون پسامدرن، تناقض به صورت خودآگاهانه تمام سطوح را در برمی‌گیرد و هیچ مفهوم یا عنصر روایی از آن در امان نیست.

نظریه‌پردازان برجستهٔ بلاغت پسامدرن هر یک تناقض را به عنوان یکی از ویژگیهای مهم و محوری آثار پست‌مدرنیستی به شمار آورده‌اند. دیوید لاج ضمن برشمردن ویژگیهای آثار داستانی پست‌مدرن، تناقض را به عنوان اولین ویژگی این آثار نام می‌برد. از نظر او تناقض شالودهٔ نگارش پست‌مدرنیسم قرار می‌گیرد که در آن، راوی به مردد ماندن بین امیال و ادعاهای سازش‌ناپذیر محکوم است. او یکی از مهیجترین مظاهر تناقض را، که بنیادیترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، وجود موجودات دوجنسی در این آثار می‌داند به طوری که شخصیت در این آثار از نظر جنسی موجودی دوسوگراست. از دیگر عوامل پست‌مدرنیستی از نظر لاج، جابه‌جایی

است که در حکم نوعی تناقض به آن پرداخته و آن را به صورت به‌کار بردن تمامی ترکیبهای ممکن در زمینه‌ای خاص و واحد تعریف کرده است (لاج، ۱۳۸٦: ۱٤۳تا۲۰۰).

«پتریشیا وو» نیز در طبقه‌بندی‌ای که از انواع و شیوه‌های فراداستان‌نویسی و افشای خودآگاهی ارائه کرده، آخرین طبقه‌بندی خود را به نوع خاصی از فراداستان تحت عنوان «فراداستان ریشه‌ای و رادیکال» اختصاص داده که در قالب «امر داستانی و زمینه» دربردارندهٔ داستانهایی است که در آنها به شکلی گسترده از تناقض برای خلق دنیای فراداستانی استفاده می‌شود. این نوع از آثار از با به‌کارگیری تناقض به شکلی وسیع در سطح داستان، به مفهوم وینگنشتاینی بازیهای زبانی را جامهٔ عمل می‌پوشاند و از طریق گونه‌های مختلف بافت‌زدایی و زمینه‌زدایی رادیکال هرگونه دسترسی خواننده به مرکز جهت‌یابی، چه به‌مثابه راوی، چه از طریق نظرگاه و چه به شکل تنش ماندگار میان «داستان»، «رؤیا»، «واقعیت» و ... را رد می‌کند. پتریشیاوو ضمن تأیید نظر دیوید لاج در باب تناقض، طبقه‌بندی تناقض را می‌گستراند. طبق نظر وی تناقض در چند گروه اصلی «تناقض یا ناسازه» و «ابژه‌های گزیده یا کولاژ بینامتنی» و «مازاد بینامتنی» قرار می‌گیرد که همگی با متضادترین شکل ممکن فراداستان را از دیگر گونه‌ها و فرمهای نوشتار پسامدرنیستی متمایز می‌سازد (وو، ۱۳۸۹: ۱۹۸). اگرچه انواع تناقض، همان‌طور که ذکر خواهد شد، بیشتر از این موارد است، در نگاهی کلی می‌توان تناقض را دو دستهٔ صوری و معنایی تقسیم کرد. نوع صوری همان ناهنجاری نوشتاری و بصری است که تنوعی از بازیهای دیداری به نمایش در می‌آورد. تناقض معنایی در روابط مفهومی میان عناصر داستان اعم از شخصیت، صحنه، زمان و مکان، لحن و... اتفاق می‌افتد و منطق تمایز را، که مبنای متعارف‌سازی و درک مألوف است، در آن سطوح دچار اختلال می‌کند. رواج این‌گونه روایت‌پردازی در دهه هفتاد و شکل انبوه آن بویژه دهه هشتاد در ایران تا حدی وارداتی و تحت تأثیر رمانهای غربی بوده است. اگر چه کلانشهرهایی همچون تهران و روابط اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن در دو دهه اخیر توان تولید و رواج چنین تلقی‌هایی دارد. از آنجا که مسئله اصلی این پژوهش صرفاً «تبیین و طبقه‌بندی انواع تناقض معنایی در روایتهای پسامدرن فارسی در دهه‌های هفتاد و هشتاد با هدف گشودن ابهام برآمده از آنها» بوده است و نیز به دلیل اینکه پرداختن به علل و عوامل ایجاد تناقض سبکی در این گونه رمانها، که خود مجال پژوهشی مستقلی می‌طلبد، موجب افزایش بیش از حد حجم مقاله خواهد شد در این نوشتار فقط انواع

تناقض معنایی به‌مثابه عنصر سبکی در چند رمان پسامدرن نویسندگان فارسی در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی، شامل براهنی (آزاده‌خانم و نویسنده‌اش)، روانی‌پور(کولی کنار آتش)، خسروی (رود راوی) و کاتب (هیس، پستی، رام‌کننده، وقت تقصیر، آفتاب‌پرست نازنین) بررسی شده است.[۲] شایان ذکر است نوشته‌های زیر را می‌توان به‌مثابه پیشینه‌های غیر مستقیم این پژوهش برشمرد:

الف) دربارهٔ رمان کولی کنار آتش (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸٤؛ گرجی،۱۳۹۰؛ پیروز،۱۳۹۰ و هاشمیان و صفایی صابر، ۱۳۹۰). **ب)** دربارهٔ رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش (عامری، ۱۳۷۸؛ پاینده، ۱۳۸٦و ۱۳۸۷؛ شمیسا و تدینی، ۱۳۸٦؛ پیروز،۱۳۹۰ و آزاد ارمکی،۱۳۹۰). **ج)** دربارهٔ رمان رود راوی (مالمیر و جوزانی، ۱۳۸۷). **د)** درباره رمانهای کاتب: (بشیری و هرمزی، ۱۳۹۳). در هیچ‌کدام از این موارد، بحث تناقض که عنصر سبکی محوری داستانهای پسامدرن است به صورت جداگانه و دقیق بررسی نشده است.

۲. وجوه تناقض معنایی در رمانهای پسامدرن فارسی

۲-۱ شخصیت‌پردازی متناقض

شخصیت در مقام یکی از کارگزاران اصلی روایت داستانی در داستانهای کلاسیک به شکلی متعارف، خطی و باثبات از طریق کنشهای خود، داستان را به پیش می‌برد. این روش در داستانهای مدرن گرچه با پیرنگ غیرخطی شخصیتی منزوی و مستأصل را به نمایش می‌گذارد، تناقض آنها نه مانند داستانهای پسامدرن خودآگاهانه می‌نماید و نه به این گستردگی است. در داستانهای پسامدرن، تناقض در شخصیت‌پردازی به صورتهای مختلفی نمود پیدا می‌کند:

۲-۱-۱ تزلزل رفتاری شخصیتها: شخصیت در سطح این داستانها به شکلی غیرخطی، چندپاره و به لحاظ درونی، متناقض درمی‌آید. ویژگیهای درونی این شخصیتها با رفتار و کنش آنها یکی نیست و هیچ‌گونه ثباتی در آنها دیده نمی‌شود. رفتار و احساس آنها نسبت به یکدیگر دچار نوعی تناقض و نابهنجاری است. به‌کارگیری این شگرد در سطح شخصیتهای رمانهای کاتب به وفور دیده می‌شود. در رمان «آفتاب‌پرست نازنین» در قالب شخصیت اصلی داستان یعنی«شوکا» دیده می‌شود. در این رمان، نویسنده ابتدا از شوکا قهرمانی می‌سازد که می‌خواهد جان دو نفر را نجات دهد، اما در ادامه این

شخصیت، قهرمان‌گونگیِ خود را از دست می‌دهد و قضیه کاملاً برعکس می‌شود به طوری که نه تنها از کارشِ پشیمان است، گویی از آنها متنفر نیز هست:

...چه خوب شد ملافه و پتو مال خودش بود. کشیده بودم روی تخت که احساس غریبی نکند. علاوه بر غریبی کردن یا نکردن پتوی اضافی هم نداشتم برایشان. خوشحال بودم ملافه و پتو مال خودش است و الا اگر آن پتو مال من بود تا آخر عمر دیگر زیر آن خوابم نمی‌برد... (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۱۵۲ تا ۱۵٤).

در رمان «پستی»، شخصیتها – بویژه در فصل اول – به صورت موجوداتی تکه تکه ساخته شده‌اند و نسبتِ بین آنها برای خواننده مجهول می‌ماند. همچنین در این رمان، شخصیتها به لحاظ درونَی دچار تناقض‌اند. برای مثال در فصل اول این رمان، تناقضات درونی شخصیت راوی و همچنین صاحبخانه آنقدر زیاد است که تا پایان فصل هیچ‌گونه ثبات رفتاری در آنها دیده نمی‌شود (کاتب، ۱۳۸۱: ۲٦، ۲۷، ۵۹، ٦۰، ٦۳ و...). در فصول دیگر رمان هم این تناقضها در شخصیتهای «ماه‌وش» (فصل۳)، «مهتاب» (فصل٤) و «مهوش» (فصل۵) مشاهده می‌شود. از دیگر مصداقهای تناقض درونی شخصیتها می‌توان به راوی داستان تله‌شده (کاتب، ۱۳۸۸: ۱٤۹ تا ۱٦٤) و شخصیت حیات در رمان «وقت تقصیر» (کاتب، ۱۳۸۳: ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۳۵، ٤۳، ۱٤۳ و...) اشاره کرد.

۲-۱-۲ هویت متکثر شخصیتها: برخی از شخصیتهای این رمانها، در قالب افراد دیگری امتداد یافته، تکثیر می‌یابد. در واقع، گویی شخصیتهایی تکه‌تکه هستند که هر تکه از آنها در جایی زندگی می‌کند و خواننده در تشخیص هویت واقعی این شخصیتها دچار تناقض و سردرگمی می‌شود. نمود بارز این شگرد در رمانهای آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، کولی کنار آتش، پستی، هیس و رود راوی به‌کار گرفته شده است. در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیت آزاده‌خانم در موقعیتهای مختلف و متناقضی قرار داده شده است. او در قالب گوهر (براهنی، ۱۳۷٦: ۱۲۱)، زن ایاز (همان، ۱۰٦)، زن آقا فیاض برادر ایاز (همان، ۹٦) ناستنکا (همان، ۱۲۷)، شهرزاد (همان، ۱٤۰)، مادر دکتر شریفی (همان، ۳۰۸)، زن دکتر شریفی (همان، ۲۸٦) و غیره نمود می‌یابد. در واقع نویسنده، آزاده‌خانم را در تمام بدیلهای ممکن قرار می‌دهد و چرخه‌ای بی‌پایان از او را در دنیاهای متکثر و متناقض نشان می‌دهد.

این اتفاق برای شخصیت آینه نیز اتفاق می‌افتد. آینه در این رمان در قالب شخصیتهای مختلفی چون دختر کولی (کولی کنار آتش، روانی پور: ۲۷)، زن سوخته (همان،

۹۱)، زن مطلقه (همان، ۲۱۱)، پیر زن باغ (همان، ۱۲۰)، اکلیما (همان، ۱۳۱)، زنِ مرد کامیون‌دار (همان، ۱۵۷)، زنِ هرزه (همان، ۱۷۵)، دختر انقلابی (همان، ۲۱۸)، پیرزن کارَخانه (همان، ۲۳۷) و نقاش (همان،۲٦٤) تکثیر می‌یابد.

در رمان پستی، شخصیت راوی یعنی جسد له‌شدهٔ وی، در فصول رمان در قالب شخصیتی تکه‌تکه، متکثر و متناقض در زمانها و مکانهای مختلف و در قالب شخصیتهای متعددی به طور همزمان و موازی زندگی می‌کند. او در فصل اول در قالب جسد له‌شده (کاتب،۱۳۸۱: ۷ و۳۰)، دوست بنکه (همان، ۱۳)، پسر صاحبخانه (همان، ١٦)، پسر دکتر مقدونی (همان، ۳۲ به بعد)، راوی داستانهای کوپه‌ای (همان، ۱۸ و ۲۳) و در فصول بعد در قالب پسر ماه‌وش (همان، ١١٦و١١٥)، شوهر مهتاب (همان، ۱۹۷و ۲۰٦)، شوهر مهوش (همان، ۲۰۷ و ۲۳۸)، شوهر اکرم (همان، ١٧٦)، مرد گاری‌ران (همان، ۲۳۹) و غیره در می‌آید. گویی راوی تمام این شخصیتها را بر اساس ذهنیات خود از کوپه‌های قطار می‌سازد و خود در همهٔ آنها در قالب شخصیتی جدید حضور می‌یابد. در رمان هیس هم، شخصیت لوطی- راوی داستان- و شخصیت اکرم در افراد زیادی تکثیر می‌یابد. لوطی در قالب شخصیت پاسبان پسر صمد (هیس، کاتب، ۱۳۸۲: ۲۰۱، ۲۰٤، ۲۰٦ و ۲۲۸)، جهانشاه (همان، ۱۹)، مجید (همان، ۱۱۵)، پدر پر بچه (همان، ۲۵۲)، نعمان و غیره تکثیر یافته، شخصیت اکرم نیز در قالب زن مجید (همان، ۲۲٤)، زن نعمان و مادر راوی (همان، ۲۲۹)، زن رضا (همان، ۲۳۳) و ... درآمده است.

رمان رود راوی هم از این قاعده مستثنی نیست. شخصیت پدرخوانده و عموی راوی که هر دو «کامل» نام دارند، یکی است. شخصیتهای گایتری شار و گایتری دات و ام‌الصبیان هم یکی است. از یک سو فرزند گایتری یعنی «آنانند»، تداوم راوی، مفتاح، ام‌صبیان و کلمه است. از سوی دیگر راوی، پدر آنانند است و خودش پسر مفتاح است. در واقع، او و حضرت مفتاح یکی‌اند؛ چرا که هر دو در لاهور درس خوانده‌اند و غیره. این شخصیتها اگر چه در زمانهای مختلف می‌چرخند، در اصل یکی هستند (خسروی،۱۳۸۲: ۱۰، ۲۲، ۱۱۸، ۱۸۰، ۱۸۸ و...).

۳-۱-۲ نوسانِ جنسی شخصیتها: در برخی از این رمانها هویت جنسی برخی از شخصیتها موقتی و مبنی بر دیگربودگی است؛ به عبارتی دیگر جنس زیستی آنها متغیر است (وو، ۱۳۸۹: ۲۱۳). در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، خود آزاده‌خانم و برخی دیگر از اشخاص داستان، هویتی این چنینی دارند: «صدایی از تلفن به گوشش می‌رسید

جنسیت نداشت. معلوم نبود زن است یا مرد. دکتر رضا تکرار کرد کدوم زن؟ و وقتی شنید غرض صحبت‌کننده کدام است، از وحشت گوشی را کوبید...» (براهنی، ۱۳۷٦: ۱۳ نیز ۸٦، ۱۵۸، ۲۲۸، ۳۹۷، ۳۹۸، ۵۹٦ و...). بیشترین بسامد این ویژگی مربوط به رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش از رضا براهنی است.

٤-۱-۲ نسبت نامعلوم شخصیتها: از دیگر تناقضهایی که در سطح شخصیتهای این رمانها دیده می‌شود، نسبت نامعلوم برخی از شخصیتهاست. جدا از تناقضهای درونی خود شخصیتها، نسبت بین آنها به لحاظ فامیلی و نسبی متناقض و مبهم است. در رمان آفتاب‌پرست نازنین نسبت بین هانیه و مریم مشخص نیست. در هر قسمتی از داستان، رابطه و نسبت آنها به گونه‌ای معرفی می‌شود که خواننده را سردرگم می‌کند. نویسنده در طول داستان تمام احتمالات نسبی آنها را در قالب گفتگوی شخصیتها نشان می‌دهد ولی تا پایان، خواننده به قطعیتی نمی‌رسد: «نهر گفته بود: «هانیه دختر من نیست دختر برادرم است. من و برادرم با هم زندگی می‌کردیم. چند سال پیش برادرم مرد. هانیه ماند برای من. من هم بزرگش کردم. اگر گفتم بچهٔ من نیست درست گفتم ...» (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۲۰) یا «مثلاً گفته بود برای عمه که تو اهواز عده‌ای بی هیچ دلیلی هانیه را گرفته‌اند و لالش کرده‌اند. حالا دیگر می‌دانم قضیه‌اش چه بوده. آنها اشتباهی هانیه را نگرفته بودند، بلکه دنبال کسی می‌گشتند که مادرش یا پدرش توی عراق باعث مرگ عده زیادی شده بود...» (همان، ۹۳ نیز۱٦۲،۱۲۱،۱۲۰، ۹۵، ۱۹٦،۱۹۳و...).

این شکل از تناقض در فصل اول رمان پستی در نسبت بین راوی و صاحبخانه نیز دیده می‌شود؛ به طوری که تا پایان این فصل نسبت آنها برای خواننده مجهول باقی می‌ماند (کاتب،۱۳۸۱: ۱۲ نیز ۲٦، ۵۸،۵۹ ،٦۳، ٦۵، ۷۰ و ...). در دیگر آثار کاتب و همچنین در رمانهای کولی کنار آتش، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رود راوی، این تناقض برجسته نیست.

۲-۲ تداخل گستره‌های دنیای داستانی و واقعی

در داستانهای رئالیستی و مدرن ساحت داستان از گستره واقعیت کاملاً متمایز است و هیچ‌گونه تداخلی بین آن‌ها اتفاق نمی‌افتد. یکی از ویژگیهای مهم آثار فراداستانی، تداخل دنیاهای مختلف و متناقض است. در سطح این داستانها، به روشهای مختلف و پیوسته گستره دنیای داستان و دنیای واقعیت یا خارج از داستان دچار تداخل می‌شود.

این تداخل باعث ایجاد تناقض می‌شود و مرزبندی جهانهای وجودشناسی مندرج در داستان را به هم می‌زند:

۱-۲-۲ ورود نویسنده به داستان: بیشترین سهم از این شگرد تناقض‌آفرین به بحث «اتصال کوتاه» تعلق گرفته است که با ورود و خروج مداوم نویسنده یا راوی برون متنی (کوری، ۱۳۹۱: ۸۵) در دو گسترهٔ داستان و واقعیت اتفاق می‌افتد (لاج، ۱۳۸٦: ۱۸٦). در این‌گونه داستانها، نویسنده هم به صورت شخصیت واقعی خود و هم به صورت شخصیت داستانی، در داستان حضور می‌یابد و گسترهٔ دنیای داستان و واقعیت را درهم می‌آمیزد. در طی این حضور و تعامل، گاه به طور آشکار مرگ مؤلف رخ می‌دهد و اقتدار نویسنده زیر سؤال می‌رود. در واقع با حضور آشکار نویسنده در داستان و نوع تعامل با شخصیتها و خواننده، شبکه‌ای از ارتباطات متناقض‌آمیز در سطح این داستانها به وجود می‌آید و تمایز دنیاها و حد فاصل واقعیت و خیال را برای خواننده غیرممکن می‌کند. این شگرد فراداستانی و تناقض‌آفرین در بیشتر رمانهای بررسی شده وجود دارد، اما بیشترین بسامد به‌کارگیری آن در رمانهای کولی کنار آتش، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رمان هیس، و رد پای کمرنگتر آن در رمانهای پستی و رام‌کننده دیده می‌شود. در رمان کولی کنار آتش، منیرو روانی‌پور با شخصیت واقعی خود، پیوسته به گسترهٔ داستان وارد می‌شود و علاوه بر نقش‌آفرینی در داستان به طور مداوم و آشکارا، خود، خواننده و شخصیت آینه را خطاب قرار می‌دهد؛ در داستان دخل و تصرف می‌کند و سرنوشت شخصیت داستانی‌اش را تغییر می‌دهد تا اقتدار خود را بر داستان نشان دهد. در مواردی هم در برابر شخصیت داستانش ناتوان و عاجز می‌ماند:

«کاری بکن زن، حرفی بزن...» «داستانت بدون آینه هیچ است، نگاهش کن ... درست برخلاف مسیری که تو می‌خواهی حرکت می‌کند... شتاب کن، دستی به گونه‌های زخمی‌اش بکش... » «آینه، خودت را در برکه دیده‌ای» «آرام باش دخترک بنشین اینجا، ما می‌توانیم با هم حرف بزنیم...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ٤۳ نیز ٦۵، ۸۵، ۱۳۹، ۱٤۲، ۱۵۰، ۱۷۳ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش این شیوه به فراوانی اتفاق می‌افتد. دکتر رضا براهنی نویسندهٔ واقعی رمان، در قالب دو شخصیت داستانیِ «دکتر رضا» و «دکتر شریفی» و همچنین شخصیت واقعی‌اش در آغاز و پایان رمان با چندین ساحت وجودی در داستان حضور یافته و نقش‌آفرینی می‌کند (براهنی، ۱۳۷٦: ۳). او با

شخصیتهای داستان – بویژه با شخصیت آزاده‌خانم – وارد تعامل می‌شود، او را به بازی می‌گیرد و خود نیز بازیچه وی می‌شود: در کنار ارائهٔ داستان به ابراز نقد و نظریه (همان، ٤٥٦) در باب داستان می‌پردازد. در پایان رمان، علاوه بر اعلام پایان داستان (همان، ٦٠٨) از همکاران و دوستانش تشکر می‌کند (همان، ٦٣٠ و٦٣١) و غیره. تمامی موارد یاد شده سبب می‌شود تا خواننده در تمییز دنیاهای وجودی رمان دچار تناقض شود.

در رمان هیس این اتفاق با حضور مداوم نویسنده- راوی برون‌متنی- در بخشهای نقطه‌چین کتاب صورت گرفته است. او به طور مکرر بعد از ارائه هر بخش از داستان در پایان و میانهٔ آن در داستان حاضر شده و در مورد چگونگی نوشتن آن با خواننده صحبت می‌کند (کاتب،١٣٨٢: ١٨، ٢٥ و ١٣٤)؛ حتی خبر مرگش - مرگ محمدرضا کاتب- در ضمیمهٔ پایانی کتاب اعلام می‌شود (همان، ٢٧٦). همچنین با شخصیتهای داستان، بویژه شخصیت جهانشاه، وارد تعامل و گفتگو می‌شود (همان، ٨٤ نیز٩٥، ١٠٩،١٠٥ ،٢٤٣، ٢٤٥ و...). در رمان پستی، حضور نویسنده در فرامتنهای آغازین و پایانی رمان (کاتب،١٣٨١: ٥ و ٢٥٦) و همچنین در پاورقیهای پایان فصول به صورت شخصیت جعلی «ویراستار: ف. باقری» نمود یافته است (همان، ١٦٦،١١٤،٩٢، ٢٥٤). در رمان رام‌کننده نیز نویسنده در مقام شخصیت داستانی، و به شکل یکی از تله‌شده‌ها، در داستان نقش‌آفرینی می‌کند(کاتب، ١٣٨٨الف: ١٤٩ تا ١٦٤).

٢-٢-٢ حضور شخصیتهای تاریخی در داستان: دومین شکل از تداخل واقعیت و خیال، حضور و نقش‌آفرینی شخصیتهای تاریخی و داستانی- شخصیتهای داستانهای دیگر - در رمان است. این روش که به گفتهٔ «بری لوئیس» پیوند دوگانه نامگذاری شده (لوئیس، ١٣٨٣: ١٠٤)، به معنای ایجاد دور باطل در آثار داستانی است. پیوند دوگانه در ارتباط با ماهیت بینامتنی و فراداستانی این آثار، در ذهن خواننده این تناقض را ایجاد می‌کند که این شخصیتها به کدام عالم وجودی تعلق دارند؟ واقعی‌اند یا خیالی؟ پتریشیا وو از این شگرد تناقض‌آفرین در سطح داستانهای پست‌مدرنیستی و فراداستانی تحت عنوان «مازاد بینامتنی» نام می‌برد و آن را تمهیدی نقیضه‌وار و کمیک برمی‌شمارد (وو،١٣٨٩: ٢١٢). این ویژگی در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش به فراوانی دیده می‌شود. در این رمان شخصیتهای تاریخی چون شهریار (براهنی، ١٣٧٦: ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٨، ٤٣١، ٤٧١ و...)، اخوان ثالث (همان، ٤٢٩ ،٤٣١ ،٤٣٢)، اسماعیل شاهرودی (همان، ٩٨)، صادق هدایت (همان، ٢٧١ و ٢٧٢)، به‌آذین (همان، ٣٠٠ و ٣٠١) جلال آل احمد (٣٠٠ و ٤٢٩) جلال خسروشاهی، عظیمی

اصفهانی، محدث مشهدی، کسرائی (همان، ۳۰۰) و... در داستان نقش‌آفرینی می‌کنند: «در مرگ آزاده، شریفی به باغ رفت و وجودی خضری به نام شهریار را دید. در مرگ طاهره باز در باغ بود وجود خضری دیگری را در باغ دید که همان مهدی اخوان ثالث بود و هر دو مرده‌اند. در ثانی اول صناعت قصه است، ولی نه همهٔ قصه‌ها. ولی در ثانی دوم مخصوص دکتر رضاست که حساب‌ها را به هم می زند... » (همان، ٤٣١ و ٤٣٠).

جدا از شخصیتهای واقعی و تاریخی، شخصیتهای داستانیِ دیگر آثار ادبی نیز در این رمان نقش‌آفرینی می‌کنند؛ از جمله می‌توان به شخصیتهای رمان بوف کور مانند «لکاته» و «زن اثیری» از صادق هدایت اشاره کرد (همان، ۱۱۵، ۱۱٦، ١٦٤، ١٦٥، ١٧١ و ...). در دیگر آثار بررسی‌شده در این مقاله، این شیوهٔ تناقض‌آفرین مشاهده نشد.

۳-۲-۲ ورود شخصیت داستان به دنیای واقعی یا دنیاهای دیگر: سومین شیوهٔ اختلاط جهان داستانی و جهان واقعی از طریق شورشگری شخصیتها ایجاد می‌شود. شخصیتهای این داستانها همان طور که اشاره شد، علاوه بر اینکه به دست نویسنده و آفرینشگر خود در داستان به بازیچه گرفته می‌شوند، خود نیز دارای ویژگیهای خودمختاری و شورشگری‌اند. به همین دلیل از چارچوب داستان خارج، و وارد عالم واقعیت نویسنده و عالمهای وجودی دیگر می‌شوند. نمود این شیوهٔ تناقض‌آفرین در رمانهای هیس، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و کولی کنار آتش به‌کار گرفته شده است.

در رمان هیس، شخصیت جهانشاه پیوسته از گسترهٔ وجودی خود وارد ساحت واقعیت می‌شود و با نویسنده یا راوی وارد گفتگو می‌شود و حتی او را تهدید می‌کند. همچنین در برخی قسمتها خواننده را نیز مخاطب قرار می‌دهد:

> نمی‌دانم، شاید هم به خاطر این قبول کردم حرف بزنم که دیدم فرصت خوبی است برای تعریف داستانم. راستش من یک قصه نوشتم و حالا می‌خواهم تو کتاب تو چاپش کنم. می‌دانم به داستان تو ربطی ندارد و جایش تو کتاب تو نیست اما چاره‌ای ندارم. دیگر وقت نیست و این قصه روی دستم می‌ماند و با مردن من آن هم می‌میرد.... به بهانهٔ تعریف زندگی خودم قصه‌ام را می‌چسبانم وسط کتابت... (کاتب،۱۳۸۲: ۲۸ نیز ۲۹، ٤٢، ٤٣، ٥٥، ۹۹ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیتهای داستانی چون آزاده‌خانم، شادان، بیب اوغلی و ... از عالم داستان وارد عالم نویسنده یعنی دکتر شریفی شده با خواننده وارد تعامل می‌شوند: او را تهدید می‌کنند، باعث نجات او می‌شوند و یا به روشهای دیگری

خواننده را در تشخیص عالم وجودی خود دچار تناقض و سرگردانی می‌کنند. این شخصیتها حتی وارد عالم وجودی خواننده شده وی را مخاطب خود قرار می‌دهند (براهنی، ۱۳۷٦: ۳۱، ٤٥، ۱۸۲ ،۲۰۹، ۲۱۰ و ...). این نوع تناقض در رمان کولی کنار آتش نیز بسیار اتفاق می‌افتد. شخصیت آینه پیوسته وارد عالم نویسندهٔ اثر می‌شود (روانی پور،۱۳۸۰: ٤۳ ،٤٥، ۱٤۲، ۱۷٤، ۱۷٦و...).

۳-۲ نوسان صحنه‌ها و شخصیتهای داستان در جهان عینی و ذهنی

در داستانهای پسامدرن، دائم، بافت از ذهن به عین، واقعیت به فراواقعیت، دنیای درون به دنیای برون و جهان عینی به جهان تمثیلی تغییر می‌کند. شیوه‌ای که تمایز واقعیت از خیال را ناممکن می‌سازد و خواننده به دلیل تداخل مداوم این دو، میان باور کردن و تخیلی پنداشتن وقایع، شخصیت و مفاهیم آنها در تناقض و تنش است. این ویژگی به طور وسیعی در رمان رود راوی، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و سه رمان هیس، پستی و رام‌کننده اتفاق می‌افتد. در رمان رود راوی شخصیت اصلی داستان در دنیایی عینی زندگی می‌کند، اما بیشتر آداب و وقایع این رمان چون مراسم تسعیر، تسلیب و ... جنبهٔ تمثیلی و ذهنی دارد: «... صدای الفاظ پای چپ گایتری را از پشت سر شنیدم. الفاظ تن مکتوب گایتری بود که در هوا منتشر می‌شد. بر شانهٔ جاده منتظر شدم تا چمدان چرمیم از باربند اتوبوس از اتوبوس پایین آورده شود ...» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۷).

«..تعدادی هم مبتلا به بیماری زخم کبود هستند. در واقع زخم کبود از آن نوع امراضی است که اصلاً به شفای ظاهریشان، اعتمادی نیست، حتی ممکن است عمل تسلیب بر روی آنها انجام گیرد و... » (همان، ٦٤ نیز ۲۱، ۲٥، ۲٦، ٤۱، ۱۱٤، ۱۸۰ و ...).

در جای جای رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ذکر هویتهای مختلف و متناقض از شخصیت آزاده خانم، همچنین نمایش عکسهای مستند در کنار وقایع خیالی، ذهن خواننده را در تناقضی عمیق در تمایز این دو ساحت از یکدیگر باقی می‌گذارد (براهنی، ۱۳۷٦: ٦٥، ۱۰٤، ۱۰٥، ۱۱۷، ۱٤٦ و ...).

رمان هیس هم عرصهٔ تغییر مداوم بافت از رئالیستی به تخیلی است؛ برای مثال، شخصیت لوطی هم‌چنانکه در واقعیت زندگی می‌کند در خیال نیز به سر می‌برد (کاتب، ۱۳۸۲: ۲۰ نیز ٦، ۳۰، ٥٤، ۹۹، ۱۰۲ و ...). این نوع از تناقض در فصل اول و سوم رمان پستی با بسامد زیاد وجود دارد (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۱، ٥۹، ٦۰، ۷٤، ۸٥، ۱۱٥ و...).

در رمان رام‌کننده نیز این نوع تناقض به صورت دگرگونی پیوسته بافتها از واقعگرایی به فانتزی و بالعکس است؛ به طوری که شخصیتهای واقعی ناگاه به شیوه‌های خیال‌پردازانه و فانتاستیک عمل می‌کنند. در صفحه ٢٦، با به میان کشیدن داستان شهرزاد با عنوان داستانی تمثیلی و در هم آمیختن آن با داستان زمان و خورشید و ... مرز جهان عینی و تمثیلی در هم ادغام می‌شود (کاتب، ١٣٨٨الف: ٢٦ نیز ٤٣ ،٥٩، ٩٧، ١٢٢، ١٢٦، ٢٢٧ و...).

٤-٢ تلاقی ژانرها

از دیگر جلوه‌های تناقضهای معنایی، یکنواخت نبودن سبک و ژانر است. در این داستانها، به جای تسلط ژانر بیانیِ واحد، انواع مختلف و متناقضی از ژانرها بدون هیچ‌گونه وحدت، انسجام، تناسب و رابطه‌ای در کنار هم قرار می‌گیرند. تلفیق ژانرها چه از منظر محتوا چه ساختار و زبان، خواننده این متون را مدام در گسستی فراگیر گرفتار می‌کند و در پایان هم به تعین و قطعیت نمی‌رساند (وو،١٣٨٩: ٢١٠). ناگفته نماند در تلاقی ژانرها شدت تناقض در همهٔ موارد به یک اندازه نیست. در برخی موارد مانند تلاقی نظم و نثر، که سنت ادبی مألوف ادب فارسی هم هست، شاید این تلاقی تناقض به نظر نیاید ولی با توجه به سنت رمان بویژه نوع رئالیستی، التقاط یادشده نوعی تناقض ساختاری به‌شمار می‌رود. تلاقی ژانرها در این رمانها را در دو دسته می‌توان طبقه‌بندی کرد:

١-٤-٢ ساختار و زبان: هیچ متنی با یک ژانر زبانی یا ساختاری شکل نمی‌گیرد. معمولاً چند ژانر وجود دارد ولی همنشینی ژانرها با رابطهٔ مفهومی ملایم شکل می‌گیرد و معمولاً غلبه با یک ژانر است. در داستانهای پسامدرن همنشینی ژانرها با تقابلی آشکار همراه است و تقریباً هیچ ژانری مسلط نیست. در نتیجه سبک متن، رسمیت و یکدستی خود را از دست می‌دهد. در این داستانها، ژانر جدی و طنز، نظم و نثر، محاوره و رسمی و... در هم می‌آمیزد. امری که خواننده را با نوعی نابجایی و بی‌ربطی روبه‌رو می‌کند؛ برای مثال به تلفیق جدی و طنز اشاره می‌شود: «... هی خونیترم می‌کرد. انگار زیر بارانی سرد گیر افتاده بودم و باز یادم رفته بود بارانی سبزم را بپوشم. مریم دیگر آخرین نفس‌هایش را می‌کشید: «مثل قاطری نگاهم می‌کرد که آن بار روی پل یک مو از دمش را کنده بودم و آن قاطر ناکس به خاطر یک موی ناقابل چنان لگد جانانه‌ای پرانده

بود...» (کاتب، ۱۳۸۸ب: ٦ نیز ۷، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۳ و ...)، (پستی، کاتب، ۱۳۸۱: ۷، ۱۲، ۳۸، ۷٤، ۹۵ و...)، (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۸، ۹، ۱۰، ۱۷، ۱۹، ۳۰ و ...)، (کاتب، ۱۳۸۲: ۷، ۱٦، ۱۷، ۵۸ ، ۸۲ ، ۱۱۱ و...)، (کاتب، ۱۳۸۳: ۷، ۹ ، ۱۰، ۱۸، ۲۲، ۱۳٤ و...) و (آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، براهنی: ۱۰۱، ۱۰۲، ۳۳۵، ۳۷۸،۳۸۱ و...).[۳]

۲-٤-۲ محتوا: در سطح این رمانها، پیوسته ژانر از سطح رئالیستی به سطوح تخیلی، سوررئال، فانتزی و ... تغییر می‌کند. این سطح از تلاقی ژانرها با بحث تداخل دنیای واقعی و غیرواقعی که مطرح شد همپوشانی دارد. برای پرهیز از تکرار، مثالی ذکر نمی‌شود.

۲-۵ ناهمگونیهای زمانی و مکانی

تناقض دیگر در سطح این رمانها، تناقض و ناهمگونی در طرح زمان و مکان است که در این داستانها عمدتاً به دو صورت ذیل به چشم می‌خورد:

۲-۵-۱ نوسان در جهان اسطوره‌ای و جهان مدرن: شکل دیگری از تناقض در سطح داستانهای پسامدرن، ناهمگونیهای زمانی و مکانی در روایت است. این داستانها در عوالم زمانی و مکانی ضد و نقیضی اتفاق می‌افتد. گاه با اینکه زمان تقویمی آنها اسطوره‌ای است، عناصری از جهان مدرن را در بر می‌گیرند. گاهی هم برعکس. به همین دلیل خواننده در تشخیص و نامگذاری زمان و مکان روایی این داستانها دچار سردرگمی و تناقض می‌شود. این نوع تناقض در سطح رمان رود راوی، آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و نیز سه رمان کاتب یعنی هیس، رام‌کننده و وقت تقصیر با بسامد نسبتاً زیادی وجود دارد. در رمان رود راوی این تناقض چشمگیر است؛ چرا که داستان گاه در فضایی با حال و هوای سوررئالیستی و اسطوره‌ای اتفاق می‌افتد و همزمان نشانه‌هایی از دنیای معاصر چون وانت، اتوبوس، بنز، بیمارستان، اعضای مصنوعی و... را هم با خود به همراه دارد:

> سالها پیش که من رونیز دارالمفتاح را ترک می‌کردم، پدرخوانده‌ام مرا سوار وانتش کرد و از آن جاده سنگلاخ تا کنار جاده اصلی آورد و پیاده کرد ... و عمو به عمارت قدیمی دارالشفا اشاره می‌کرد که آنجا در انتظار قدوم توست و تو به جای آنکه طبیب حاذقی شوی، می‌خواهی به متکلمی قشری بدل شوی که سفسطه یاد می‌گیرد

تا ثابت کند خون جماعت مفتاحیه مباح است... (خسروی، ۱۳۸۲: ۵ تا ۷ نیـز ۲۳، ۱۱٦، ۱۱٤، ۲۳۲، ۲٤۸، ۲۵۵ و...).

در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، شخصیت آزاده‌خانم در زمانها و مکانهای متناقضی ظاهر می‌شود، او گاه شکلی کاملاً اسطوره‌ای (براهنی، ۱۳۷٦: ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۲۳، ۱۲٦و...) به خود می‌گیرد و گاه کاملاً مدرن (همان، ۲۱۹، ۲٦۳، ۲٦٦ و ...) می‌شود. در رمان رام‌کننده نیز در ابتدای داستان همه چیز رنگ و بوی جهان مدرن به خود می‌گیرد. اما هر چه جلوتر می‌رویم بیشتر اتفاقات، مکانها و شخصیتها جنبه‌ای کاملاً اسطوره‌ای به خود می‌گیرند؛ در پایان هم بحث سینما و ابزارهای مدرن پیش کشیده می‌شود (کاتب۱، ۱۳۸۸: ۲۰، ۲۲، ٤۳، ۷٤، ۷۵، ۸٤ و ...). در رمان هیس هم که در فضایی نسبتاً امروزی اتفاق می‌افتد با به میان آمدن قصهٔ هزار و یک شبی جهانشاه، داستان رنگ و بوی اسطوره‌ای به خود می‌گیرد (کاتب، ۱۳۸۲: ۳۲ ، ۳۵، ۳۹، ٤۷، ۵٤، ۵۵ و...). این تناقض در رمان وقت تقصیر به اوج خود می‌رسد به طوری که رمان با وجود فضایی کاملاً اسطوره‌ای و سوررئالیستی، در بسیاری از موارد، پذیرای عناصری امروزی می‌شود (کاتب، ۱۳۸۳: ٦، ۹، ۲۹ ،۱۷۱، ۱۹٤، ۳۱٦ و ...).

۲-۵-۲ نوسان در زمان حال و آینده: علاوه بر نوسان داستان در زمان اسطوره‌ای و مدرن، نوسان در زمان حال و آینده نیز از ویژگیهای این داستانهاست. افعال و رخدادهای این داستانها به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که درک زمان وقوع و یا عدم وقوع آنها از دید حال یا آینده قابل تشخیص نیست. این تناقض بیشتر در رمان آزاده‌خانم و رمانهای کاتب اتفاق می‌افتد:

ولی آنچه داشت نوشته می‌شد و یا حالا پیش چشم شما نوشته مـی‌شـود و در روزی بسیار داغ تحویل دکتر اکبر شده یا خواهد شد. چیزی از آب در مـی‌آیـد و یـا از آب در می‌آید که همهٔ حسابهای تقاضا و عرضه را به هم می‌زنـد یـا خواهـد زد و دکتـر رضا از این مصدر و افعال زدن، می‌زند و خواهد زد هم خوشش مـی‌آمـد؛ چـرا کـه مشکل افعال ضد و نقیض و زمانهای فعلی آنها را به صورتی برای او حل کرده بود و درستش اینکه حل می‌کند و یا می‌کرد... (براهنـی، ۱۳۷٦: ۵ نیـز ۱۰٤ ، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲٦٦ و ...).

در فصل اول رمان پستی به دلیل سیالیت زمان و مکان تناقض بسیار پربسامد است (کاتب، ۱۳۸۱: ۵۹ نیز ٦۱، ٦٦، ٦۷ ، ٦۹، ۷۰، ۷۲ و ...). در رمان هیس خواننده در تمییز زمان

افعال دچار تناقض می‌شود به طوری که نمی‌تواند تشخیص دهد آن وقایع اتفاق افتاده است و یا در حال اتفاق افتادن است و یا قرار است اتفاق بیفتد (کاتب،۱۳۸۲: ۲۰ نیز ۷۷، ۸٤، ۹٦، ۲۱۰، ۲۱٤، ۲۱۹ و ...). این نوع تناقض در رمان آفتاب‌پرست نازنین نیز مانند رمان هیس در سطح زمان افعال تکرار می‌شود (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۸ نیز ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۳٦، ۲۳۸، ۲۷۹ و...).

۲-٦ عبارت‌پردازی پارادوکسی

پارادوکس یا ناسازه شکلی از تناقض است که به محض صحه گذاشتن بر امری در همان موقع آن را رد می‌کند و بالعکس (وو، ۱۳۸۹: ۲۰٦). پارادوکس در سطح رمانهای پسامدرن دربردارندهٔ کلمات، جملات و عبارت‌هایی است که در حال بر ساخته شدن، همدیگر را نقض می‌کنند. از طریق این شیوه احتمال تکرار و ایجاد حلقویتی نامتناهی در قالبی متناقض و بی‌پایان به وجود می‌آید. این شگرد در سطح چند رمان کاتب، پستی، رام‌کننده و آفتاب‌پرست نازنین، نیز رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش با بسامد نسبتاً زیادی صورت گرفته است: «لبی می‌دانست با صاحبخانه زیاد حرف می‌زنم و وقتی با او حرف می‌زنم دارم با صاحبخانه حرف می‌زنم...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۹).

«شاید قبل از آنکه مرده باشم، او پاهای خون‌آلودم را نزدیک اتاقکش دیده بود. شاید برای همین راهش را دور می‌کرد....شاید پاییدن اطراف بهانه بود، می‌خواست قبل از مردنم چشمش به جسدم نیفتد...» (همان، ۱۱ و نیز ۲۰، ۲۳، ۲٤، ٦۲، ٦۳، ۷۰ و ...)، (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۳۰، ۵۹، ٦۲، ٦۵، ۹۷، ۱۰۲و...)، (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۷، ۸، ۹۲، ۱٤۷، ۱۷۷، ۱۸٤ و...)، (براهنی، ۱۳۷٦: ۱٤٦، ۱۵۷، ۱۹۲،۲۱۰، ۲٦٦، ۲۸۳ و ...).

۲-۷ دلالت‌سازی تکرارمحور

یکی دیگر از شیوه‌های ایجاد تناقض در داستانهای پسامدرن، تکرار است که حلقویتی بی‌پایان در دنیای این رمانها به وجود می‌آورد. این ویژگی در قالب تکرار صحنه‌ها، نشانه‌ها، کنشهای آیینی با بسامد زیاد و شکلهای گوناگونی در رمانهای کاتب، رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش و رمان رود راوی نمود یافته است:

۲-۷-۱ صحنه: یکی از انواع تکرار، که با بسامدی زیاد در آثار کاتب به کار گرفته شده تکرار صحنه و عبارت است. برخی از صحنه‌ها در آثار او در جای جای رمان تکرار می‌شود و نوعی حلقویت نامتناهی را به وجود می‌آورد. در رمان پستی از این نویسنده چندین صحنه پیوسته در داستان تکرار می‌شود: سه بار صحنه «حیاط ته دالان تاریک

بود. در را باز کرد.» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷)، سه بار «نیم‌خیز شد.» (همان،۱۰)، چهار بار «صاحبخانه در کیفش را باز کرد.» (همان، ۷۹)، «صاحبخانه چشمش را باز کرد.» (همان، ۵۸، ۵۹، ٦۲، ۷۳ و...)، « مرد از روی صندلی بلند شد و رفت طرف پنجره: با چشمهای بسته زل زده بود به جایی.» (همان، ۵، ٦۲، ٦۳، ٦٦، ٦۸، ۷۱ و ....)، «موهای بلند و سیاه ماه‌وش با نسیم میان پرده‌ها بازی می‌کرد» (همان، ۱۱۵، ۱۱٦، ۱۱۹، ۱۲٦، ۱۵٦ و...).

این شگرد در رمان هیس با بسامد کمتری صورت می‌گیرد. نمونه‌ای از تکرار جمله و صحنه را می‌توان در کاتب (۱۳۸۱: ۵، ٦، ۱۸۷،۲٦٤ و ...) مشاهده کرد. در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، جدا از تکرار و تکثر شخصیتها، تکرار جملهٔ «یکی بود یکی نبود غیر از خدا هیشکی نبود» در چند جای رمان (براهنی، ۱۳۷٦: ۳، ۸، ۲۱، ۵۹۵، ٦۰۷ و...) حتی در پایان آن نوعی چرخهٔ نامتناهی را به وجود آورده است.

۲-۷-۲ نشانه: یکی دیگر از نمودهای تکرار، تکرار نشانه یا علامت است. در این رمانها، برخی از نشانه‌ها در داستان به صورت نشانه‌هایی تکرارشونده در مورد شخصیتهای داستان درآمده است. نمود این تکرار در رمان پستی با بسامد زیادی اتفاق افتاده است. در این رمان، مردان نشانه‌هایی چون «زخم زیر گلو و خاراندن زیر گردن» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷۹، ۸۵، ۸۷، ۸۸، ۹۰، ۹۱ و ...)، «موی سفید آرنج» (همان، ۱۹٦، ۲۱٦، ۲۱۹، ۲٤۰، ۲٤٦) و غیره دارند و برای زنان نشانه‌هایی چون «گریه در حمام» (همان، ۱۱، ۱۲۱، ۱۲۵، ۲۰۹ و ...)، «نفرت از هم‌خوابگی» (همان، ۹۷، ۹۹ ،۱۰۰، ۱۱۷، ۱۲۹، ۱۵۱ و...) و غیره تکرار می‌شود: «... گاهی می‌رفت تو حمام می‌نشست و گریه می‌کرد و من نمی‌فهمیدم می‌خواهد کیف کند و یا خودش و من را زجر بدهد. شاید آن گریه‌ها مال این بود که که باز زجرش بدهم ...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۲).

این نوع تکرار در رمان رود راوی با بسامد نسبتاً زیادی به صورت تکرار نشانهٔ «سبزی رنگ چشم» در شخصیتهای زن داستان مانند ام‌الصبیان، مادر راوی، گایتری، خانم فرخ و غیره به چشم می‌خورد: «جزئیات صورتش را به دقت می‌دیدم. چشمانش بر عکس هندیها سبز بود. انگار با دو شعلهٔ سبز می‌سوخت...» (خسروی، ۱۳۸۲:ص۱۰ نیز ۲۱۵، ۹۳،۱۲٤،۱۳۹،۱٦۲،۲۰۱و...).

افزون بر این نشانه، نشانه‌های دیگری همچون «زخم کبود» (همان، ٤۱، ۵٦، ٦۰، ٦٤، ۱۰۲، ۱۰۷ و...) به صورتی چشمگیر در این کتاب تکرار می‌شود.

۳-۷-۲ کنش آیینی: علاوه بر انواع تکراری که نام برده شد، نوع دیگری از تکرار وجود دارد که می‌توان تکرار کنش یا حادثه آیینی نامید. این تکرار در قالب کنشی واحد یا حادثه آیینی تکرارشونده‌ای برای اشخاص مختلفی اتفاق می‌افتد و وقوع آن به تناقض منجر می‌شود. نمود این نوع تکرار در رمان رود راوی بسیار برجسته است. در این رمان برخی وقایع و کنشها چون حوادث مراسم «تسعیر» (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۷، ۳۵، ٤٤ و ...)، «تسلیب» (همان، ٥٦، ٥٩، ٦٧ و ...) و ترمیم (همان، ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱٤ و ...) به صورت مکرر و به ظاهر غیرمنطقی برای شخصیتهای رمان اتفاق می‌افتد. در رمان رام‌کننده نیز این تکرار در قالب کنش «تله‌شدن» یا «تله‌شدگی» رخ می‌دهد به طوری که بدون هیچ دلیل منطقی‌ای شخصیتها را گرفتار می‌کند. صحنهٔ فیلم تله‌شده‌ها، این تکرار را بخوبی نشان می‌دهد (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۱۳۳، ۱۳۵، ۱٤۰ و ...).

۸-۲ روایتگری قصه در قصه

تمهید قصه در قصه و در هم تنیدگی راویها ابزار مهم دیگری است که به حلقویتی نامتناهی در این داستانها منجر می‌شود. این داستانها به شکلی اپیزودیک، داستان در داستان یا هزار و یک شبی روایت می‌شود، به طوری که بین بیشتر آنها تسلسل علی و معلولی و پیوند ارتباطی خاصی وجود ندارد. روایتگری قصه در قصه به عنوان شگرد درون‌کاشت (کوری، ۱۳۹۱: ۸۸) با بسامدی زیاد در سطح رمانهای کاتب به‌کار رفته است. در فصل اول رمان پستی (کاتب، ۱۳۸۱: ۷، ۱۳، ۱٤، ۲٦، ۲۸، ۳۲، ٤۰ و ...)، در داستان جهانشاه از رمان هیس (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۸، ۳۰، ۳۳، ۳۹، ٤۳، ٤۷ و...) و داستان تله‌شده‌ها از رمان رام‌کننده (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳٦ و ...) به صورت مکرر داستانهای متعددی در دل هم تکرار می‌شود. در رمان کولی کنار آتش هم پیوسته داستانهای تو در تویی بر زبان راویان مختلف در دل داستان اصلی جاری می‌گردد: داستان زن سوخته و رسم گیسوچینان (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۹۱)، داستان پیرزن باغ (همان،۱۲۰)، داستان آتش (همان، ۱۲۷)، داستان اکلیما (همان، ۱۳۱)، داستان زن مطلقه (همان، ۲۱۱)، داستان پیرزن کارخانه (همان، ۱۳۷) و غیره. رمان آزاده‌خانم هم که در چندین ساحت وجودشناسی شکل گرفته، بعد از «یکی بود یکی نبود»های مکرر، داستانهای خردتری در دل داستانهای اصلی جای می‌دهد: داستان دکتر شریفی و برادرش تقی (براهنی، ۱۳۷٦: ۳۸)، داستان بچگیهای آزاده‌خانم (همان،۵۰)، داستان دکتر شریفی و مجید شریفی (همان، ٦۱) داستان آقا

اسماعیل، آق فیاض و احمد سلمانی (همان، ۹۸)، داستان ناستنکا و فدور (همان، ۱۲۷) و غیره.

۹-۲ ضمایمِ نابجا یا اضافی

از دیگر جنبه‌های تناقض‌آفرین، که جزئی از شگردهای فراداستانی این آثار به شمار می‌آید، به‌کارگیری متون و قسمتهای بی‌ربط و نامربوط در داستان است. در این داستانها، بخشهایی اضافی، نامربوط و خارج از جریان داستان در میان داستان ذکر می‌شود. این بخشها در دو قالب حاشیه‌نویسی و کولاژ یا موضوعات منتخب نمود می‌یابد. ناگفته نماند بحث حواشی شامل تناقضات صوری یا بصری هم هست. توضیحات ذیل فقط مبنی برآن دسته از حواشی است که به تناقض معنایی منجر می‌شود:

۱-۹-۲ حاشیه‌نویسی: اولین قالب از ضمایم اضافی به صورت حاشیه‌نویسی است. در این داستانها، در کنار ارائهٔ داستان، بخشهایی چون ضمایم، نقطه‌چینها، مآخذ پایانی، درامد، فهرست منابع و ... ذکر می‌شود که به ظاهر به متن داستان ربطی ندارد. این شیوه از تناقض‌گویی در رمان هیس و آزاده‌خانم با بسامد زیادی وجود دارد. این حواشی به گونه‌ای به‌کار گرفته شده است، که می‌توان آنها را از داستان حذف کرد. در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ضمایم به گونه‌ای است که خواننده فکر می‌کند به داستان ربطی ندارد ولی در واقع به شکل متناقض‌آمیزی بخشی از داستان است. حاشیه‌ها در رمان براهنی به صورت یادداشت ناشر (براهنی، ۱۳۷٦: ٦۱۱)، نامه به ناشر (همان، ٦۱۲)، یادداشت فهرست ضمیمه (همان، ٦۲۵، ٦۳۲) نمود یافته است: «خوانندهٔ عزیز: پس از چاپ رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، ناشر کتاب نامه‌های متعددی دریافت کرد که ترجیح داد همهٔ آنها را بایگانی کند، به استثنای یکی از آن‌ها که از نظر ناشر...» (همان، ٦۱۱).

نمونه‌ای از یادداشت فهرست ضمیمه در این رمان به عنوان بخشی از داستان بدین شرح است:

> گرچه رسم نیست که در چاپ رمان از فهرست منابع حرفی به میان آید، اما همان طوری که این رمان بسیاری از قرارها و قراردادهای نویسندگی را به هم ریخته، رسم سنتی ندادنِ فهرست منابع را برای رمان هم نادیده می‌گیرد ... (همان، ٦۲۵ تا ٦۳۲).

در رمان هیس، حاشیه‌نویسی در قالب بخشهایی با نامهایی همچون نقطه‌چین، کسره و غیره در لابه‌لای داستان آمده است:

> در پرده: گفتگو: نقطه‌چین: می‌نویسد: به دلیل اینکه گفتگوی زیر چیزی اضافی است و هیچ ربطی به داستان ندارد و به دلیل اینکه قادر به حذف آن نمی‌باشیم این بخش را در صفحه‌های نقطه‌چین قرار داده‌ایم تا در صورت نظر مساعد شما توسط خود شما از کتاب جدا شود. (البته خوانده نشدن این بخش نیز به معنی حذف آن توسط خواننده و نویسنده می‌باشد)» (کاتب، ۱۳۸۱: ۲۵ و نیز ۹۵، ۱۳٤، ۱٦۱، ۱۹٦، ۲٦۷ و ....).

در دیگر رمانهای بررسی‌شده در این مقاله، ضمایم با اشکالی که ذکر شد، به‌کار گرفته نشده است.

۲-۹-۲ کولاژ بینامتنی: از دیگر شگردهای تناقض‌گویی به‌کارگیری موضوعات گزیده و بی‌ربط و متناقض به شکل کولاژ و تکه‌کاری از متون مختلف در سطح داستان بر پایهٔ نوعی سیالیت، بی‌ربطی و سرگردانی است. این کنش به شکلی انجام می‌گیرد که داستان را به شکل قطعات و تکه‌هایی هضم‌نشده از متون مختلف در می‌آورد؛ چنانکه گویی در چارچوب داستان بدون وجود پیوند ارتباطی محکم و علی و معلولی شناورند (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۸ و ۲۰۹). در سطح رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش، رمان رود راوی و همچنین رمان هیس از محمدرضا کاتب به دلیل ماهیت بینامتنی این آثار این ویژگی با بسامد زیادی به چشم می‌خورد: تکه‌هایی از متون ادبی، حکایتها، سخنان قصار بزرگان، شعر، عبارات کهن و یا جملات فلسفی، روانشناسی، علمی و تاریخی و غیره. براهنی در لابه‌لای متن یکباره سطور پایانی «آنارکانینای» تولستوی را می‌آورد:

> و چنین به نظر رسید که ترن چون غول جهنده‌ای می‌خواهد بجهد... و چراغ پرنور جلوی آن چون چشم مخوفی است که می‌خواهد او را ببلعد. ناگهان ایستگاه مسکو، ترن مسکو و آن نگهبان بیچاره‌ای را که به زیر ترن رفته بود به خاطر آورد ... (براهنی، ۱۳۷٦: ۲۵۷).

یا بخشهایی از متونی همچون، رمان «جنایت و مکافات» داستایوسکی (همان، ۱٦۰ و ۱٦۱)، داستان «زندهٔ بیدار» از حی بن یقظان (همان، ۲۱۲ و ۲۱۳)، «زندگینامهٔ داستایوسکی» از هانری ترویا (همان، ۳۳۰ تا ۳۳۲)، و «داستایوسکی، زندگی و آثار» از لئونید گروسمن (همان، ۲۳۰ تا ۲۳۲) و غیره را ذکر می‌کند.

در رمان هیس، در بخش ضمایم و نقطه‌چینهای رمان تکه‌هایی از متون مختلف علمی، تاریخی، عرفانی، فلسفی و ... آمده است. این بخشها به داستان هیچ ربطی ندارد (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۳۵ تا ۱٤۷ نیز ۲۷۲ تا ۲۷٤ و ...).

در رمان رود راوی، در روایت دوم این رمان که در گذشته سیر می‌کند، تکه‌هایی از کتب تاریخی (خسروی، ۱۳۸۲: ۱۸ تا ۲۰) و عرفانی (همان، ۵۲ و ۵۳) آمده است. نمونه‌های دیگر را می‌توان در صفحات دیگر این کتاب (همان، ۱۰۷ تا ۱۱۲و ...) مشاهده کرد.

۱۰-۲ پایان‌بندی حلقوی، چندگانه و غیره

پایانهای داستانهای پسامدرن، به جای ختم شدن به نتیجه‌ای قطعی و واحد به شکلهای مختلف و در قالبهایی غیرمشخص، تردیدبرانگیز، مبنی بر ناسازگاری و مبهم درآمده، مجموعه‌ای از پایانهای ممکن را به خواننده ارائه می‌کند. پایانهایی که اجتماع همزمان آنها تناقض‌آفرین است. در این داستانها مذکور پایانها گاهی در قالب بدیلهای چندگانه، تکه‌تکه و موازی می‌آید که امکان وقوع آنها در یک زمان ممکن نیست؛ گاهی هم به صورت کاذب و تصنعی، غیر قطعی و محتمل، چرخشی یا مبنی بر واپسروی، واگذار شده به خواننده و... ارائه می‌شود (وو، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

بیشترین بسامد به‌کارگیری تناقض در سطح پایان در آثار کاتب صورت می‌گیرد: پایانهای چندگانه و غیرقطعی و تکه‌تکهٔ رمان پستی، فرجام بی‌فرجام حاصل از مرگ راوی و نویسنده در نیمه‌های رمان و واگذاری فرجام به خواننده در رمان آفتاب‌پرست نازنین، و پایان دوری و مبنی بر واپسروی رمانهای هیس، رام‌کننده نیز بخشهای بعد از فصل سوم رمان پستی، نمایانگر تنوع پایان بندی در این رمانهاست. در رمان پستی، خصوصاً در فصل اول رمان با انبوهی از فرجامهای تکه‌تکه، غیرقطعی و چندگانهٔ بدیل روبه‌رو می‌شویم. شخصیت راوی در فصل اول چندین فرجام دارد: اولین فرجام از زبان راوی، گزارشی از جسدهٔ زیر قطار له‌شدهٔ خودِ اوست: «... سر بلند کرد سمت آسمان: شاید می‌خواست بدن خون‌آلود مرا که چند قدَم آن طرفتر از پاهایش، کنار ریلها افتاده بود نبیند...» (کاتب، ۱۳۸۱: ۷). در قسمتی دیگر، گویی نه راوی بلکه کسی غیر از راوی زیر قطار له شده و اینها تنها ذهنیات خود راوی است: «...نمی‌دانم، شاید واقعاً پسرک خودش را زیر قطار انداخته بود. شاید هم من آن حرف‌ها را از خودم درآورده بودم و لبی همه چیز را حتی قبل از آنکه توی ذهنم بسازم می‌دانست .... » (همان، ۸ و ۹)، در جایی هم گویی راوی خودکشی کرده است (همان، ۲۹). فرجام راوی و صاحبخانه در

قسمتهای دیگر این فصل به شکلهای متعددی به صورت غیر قطعی، تکه‌تکه و چندگانه ارائه می‌شود (همان، ۵۹ و ٦۰ نیز ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۲۵، ۲٦، ۲۷ و ...).

در رمان هیس تنوع پایان‌بندی نسبت به رمان پستی کمتر است. یکی از این فرجامها، پایان ماجرای شخصیت اصلی رمان یعنی لوطی است که به دلیل تداخل وجودی شخصیتها و تغییر مداوم آنها، به صورت فرجامهای چندگانه، مبهم و غیرقطعی درآمده است (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۵ و ۲۵۳). شخصیتهای این رمان پیوسته به یکدیگر بدل می‌شوند و به موازات آن، فرجامهایشان نیز به صورت موازی و چندگانه ارائه می‌شود. در این رمان نمی‌شود در مورد ماهیت و فرجام شخصیتها بسادگی قضاوت کرد؛ به همین سبب جهانشاه گاهی خود را فردی سیاسی معرفی می‌کند. یک‌بار قاتل است، یک‌بار هم نویسنده. باری هم ... (همان، ۲۸، ۲۹، ٥٦، و ...). شکل دیگر فرجام در رمان هیس، که نتیجهٔ حضور مداوم نویسنده در آخر فصول است، فرجام کاذب و تصنعی (همان، ۸٤، ۹۰ تا ۹۲، ۱۰۰، ۱۱٤ و ...) است که با دست نویسنده و به طرزی تصنعی به خواننده ارائه می‌شود: نویسنده بخشهایی از رمان را با نقطه‌چین مشخص کرده است تا خواننده برای تکمیل متن در انتخاب آزاد باشد. آخرین شکل فرجام در این رمان، فرجام بی‌فرجام است که به دلیل ساختار ناتمام رمان ایجاد می‌شود به طوری که انتهای آن را کس دیگری بجز نویسنده به پایان می‌رساند؛ چرا که نویسنده در نیمه داستان می‌میرد و به پایان رساندن رمان را بر عهده دیگری می‌گذارد و ... (همان، ۱۸٦، ۲۰٤ و ...). در رمانهای رام‌کننده و آفتاب‌پرست نازنین نیز شخصیتها فرجامی چندگانه دارند. در رام‌کننده این تناقض وضعیت پدر راوی (کاتب، ۱۳۸۸الف: ۷ و ۱۲)، دختران مرحبا (همان، ۲۵) و خورشید (همان، ٦۱ نیز ٦۱، ٦٥، ٦۹، ۷۰ ، ۷۱، ۷۲ و ...) را در بر می‌گیرد. در آفتاب‌پرست نازنین نیز علاوه بر فرجامهای محتمل و غیرقطعی (کاتب، ۱۳۸۸ب: ۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۰٤-۲۰۹و...)، در آخر بخشها و فصول، فرجامهایی به خواننده ارائه شده است (همان، ۸، ۲۲، ٦٤ ، ۸٦، ۱۱٤ و ...).

در رمان «کولی کنار آتش» چندین فرجام که هرکدام به ظاهر ماجرای زنی جداگانه است برای شخصیت اصلی داستان رقم می‌خورد؛ چرا که هریک از زنان صورتی دیگر از آینه است. افزون بر این، نویسنده با ورود به داستان، فرجامهای دیگری اعم از غیرقطعی، کاذب وغیره برای او رقم می‌زند (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵۸، ۱۵۹، ۱٦۷، ۱٦۸، ۱۷۳، ۱۷۷ و ...).

رمان «آزاده‌خانم و نویسنده‌اش» نیز خواننده را با انواع مختلفی از فرجامهای بدیل روبه‌رو می‌کند. البته اغلب تنوع در فرجام ازآن شخصیت اصلی داستان –آزاده‌خانم– است (براهنی، ۱۳۷٦: ۱۰۵ و ۱٦۰). همچنین کل رمان با اظهار خودآگاهانه راوی، بر اساس چند پایان بدیل خاتمه می‌یابد: «رمان چگونه تمام می‌شود؟ ...سه پایان دارد که یکیش منم. پس از این پایان، دیگر من در جایی ظاهر نخواهم شد. دو پایان دیگر را می‌دانم ولی نمی‌گویم» (همان، ۵۹۹ نیز ۹۵، ۹۸، ۱۰۵، ۱۰۷،٦۰۲، ٦۰۳ و ...).

در رمان رود راوی، دو روایت همزمان در زمان حال و گذشته پیش می‌رود و به فرجامی چرخشی استوار بر واپسروی منجر می‌شود. به این صورت که در اول رمان، شکلی از پایان می‌آید و در پایان نیز، شکلی از آغاز به گونه‌ای که گویی اول و آخر رمان به هم بسته است.

نتیجه‌گیری

انواع ادبی پسامدرن بر حیرت و تردید استوار است. این حیرت که حاصل انواع تناقضهای خودآگاه است، راه را بر قرائتهای مألوف می‌بندد. در رمانهای بررسی شده، مبنای اصلی این حیرت، تنوعی از تناقضهای معنایی است که در قالب ده ویژگی اصلی با زیرمجموعه‌های دو تا سه گانه طبقه‌بندی شد. اصلیترین وجوه تناقض معنایی در این داستانها «شخصیت‌پردازی متناقض»، «تداخل ساحت دنیای داستانی و واقعی» و «پایان‌بندی حلقوی و چندگانه» با فروعات آنهاست که در آثار هر چهار نویسنده به چشم می‌خورد. از میان رمانهای موضوع تحلیل به لحاظ تنوع و جنبهٔ انحصاری تناقض، رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش نه تنها حاوی تمامی انواع تناقض معنایی حداقل در سطح اصلی – نه لزوماً فروعات–است در مواردی ویژگیهای منحصری همچون «ورود شخصیتهای تاریخی به داستان»، «نوسان هویت جنسی» نیز دارد، که در رمانهای دیگر به چشم نمی‌خورد. آثار کاتب، از این نظر، در مرتبهٔ دوم قرار می‌گیرد. اگرچه در مواردی تعدد آثار کاتب سبب احراز این رتبه در قیاس با رمانهای کولی کنار آتش یا رود راوی شده است. در مواردی هم وجوهی مانند بخش «ضمایم نابجا» بویژه «حاشیه‌نویسی» در رمانهای وی وجود دارد که دو رمان روانی‌پور و خسروی از آنها بی‌بهره است. تناقضهای رمان کولی کنار آتش رایجترین شکلهای تناقض است که در آثار سه نویسنده دیگر هم وجود دارد منتهی با این تفاوت که روایت وی از لحاظ

تاریخی بر داستانهای خسروی و کاتب مقدم است. رمان رود راوی هم علاوه بر شکلهای اصلی و مشترک میان چهار نویسنده، بیشتر به «ناهمگونیهای زمانی و مکانی» و تناقض مبنی بر «تکرار» روی می‌آورد. با وجود همه این اشتراکات و مفترقات آنچه مهم می‌نماید این است که روایان این روایتها برای انعکاس برخی از وضعیتهای بشری، که در قالب منظرهای روایی مألوف قابل طرح نیست، دلالتگری خود را بر انواع تناقض بنا نهاده‌اند، به‌تبع خواننده نیز در مقام طرف گفتگو- اعم از دارندهٔ این وضعیت یا تماشاگر آن- ناچار به شناسایی و درک آن تناقضهاست.

پی‌نوشت

۱. ناگفته نماند بنا به تنوع و گستردگی انواع تناقض همچنین اقتضای معرفتی دوره‌ها، معنای تناقض و نیز میزان توجه به آن دچار نوسان بوده است. در منابع بلاغی اسلامی به جای مفهوم تناقض از اصطلاح «ابهام» و «ایهام» استفاده می‌شد و این مقوله را در ذیل اصطلاحات «تمثیل»، «توریه»، «مغالطه»، «توجیه»، «توالدالضدین»، «محتمل‌الضدین» و «توهیم» به بحث می‌گذاشتند (تقوی، ۱۳۶۳: ۲۱). شمس قیس رازی در تعریف تناقض می‌گوید: «مناقضه و تناقض در شعر و سایر کلامها آن است که معنی دوم، متناقض و منافی معنی اول باشد» (رازی،۱۳۶۰: ۲۸۹و۲۹۰). وجود تناقض و به تبع آن ابهام در متون ادبی گذشته چندان خوشایند به نظر نمی‌آمد و در نظر بلاغیان قدیم به عنوان یک نقص به نظر می‌رسید؛ چرا که در گذشته معناداری کلام را بر اساس انطباق آن با واقعیات بیرونی می‌سنجیدند (فتوحی،۱۳۸۷: ۲۰). در بلاغت سنتی غرب نیز نگاه به ابهام و تناقض در دو جریان فن خطابه و فن شعر متفاوت بود به طوری که در فن خطابه به آن نگاهی منفی داشته و لازمهٔ سبک خوب را پرهیز از ابهام و کلی‌گویی دانسته‌اند، اما در بوطیقا ابهام به عنوان یکی از محاسن ادبی اساس شعر را تشکیل می‌داد (زرین‌کوب،۱۳۶۹: ۱۲۸).

۲. جامعه آماری تحقیق شامل نویسندگان سرامد رمانهای پسامدرن در دهه‌های هفتاد و هشتاد شمسی و شامل براهنی، روانی‌پور، خسروی و کاتب است. اینکه چرا از سه نفر اول یک کتاب و از آخری پنج کتاب انتخاب شده است به این شرح توضیح داده می‌شود: اولاً روایت باید پسامدرن باشد دوم باید رمان باشد نه داستان کوتاه و غیره. چهارم باید در دهه هفتاد و هشتاد باشد. پنجم مصادیق تناقض در آن تکراری نباشد، یعنی تناقضی نباشد که در دو اثر پسامدرن یک نویسنده، تکرار شده باشد. در این صورت ارجاع به یک کتاب کافی می‌نمود. نوشته‌های کاتب واجد این شرایط بود.

۳. از دیگر موارد تلاقی ژانرها درهم‌تنیدگی نظم و نثر است که غالباً در رمان آزاده‌خانم و نویسنده‌اش وجود دارد (براهنی،۱۳۷۶: ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۹۶، ۲۰۱ و ...). تلاقی زبان محاوره و رسمی را هم باید بیشتر در رمان براهنی جستجو کرد. در این رمان علاوه اختلاط زبان رسمی و محاوره، لهجه‌ها یا سایر زبانهای ایرانی و حتی زبانهای غیر ایرانی هم با هم در می‌آمیزند (همان، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۷۱، ۳۰۹، ۴۱۷ و...).

منابع

آزاد ارمکی، تقی و شهرام زمانی؛ «بازنمایی جامعه پیش و پس از انقلاب با تکیه بر دو رمان رازهای سرزمین من و آزاده خانم رضا براهنی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*؛ ش۲۰ (۱۳۹۰)، ص۱٦۳ تا۱۸۰.

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

براهنی، رضا؛ ***آزاده خانم و نویسنده‌اش***؛ تهران: قطره، ۱۳۷٦.

بشیری، محمود و زهرا هرمزی؛ «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین»، *متن پژوهی ادبی*؛ ش ۵۹ (۱۳۹۳)،ص۸۵ تا ۱۰۰ .

فتوحی، محمود؛ «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، *زبان و ادبیات فارسی*؛ دوره ٦۲، ش ۸ (۱۳۷۸)، ص۱۷ تا ۳٦.

پالمر، فرانک. ر؛ ***نگاهی تازه به معنا شناسی***؛ ترجمهٔ کورش صفوی؛ تهران: کتاب ماد، ۱۳۷٤.

پاینده، حسین؛ «خلاقیت پسامدرن در آزاده خانم و نویسنده‌اش»، *روزنامه اعتماد*؛ ش ۱۸٦٦ (۱۳۸۷).

ـــــــــــ؛ «رمان پسامدرن چیست؟»، *ادب‌پژوهی*؛ ش ۲ (۱۳۸٦)، ص۱۱ تا ٤۷.

ـــــــــــ؛ ***نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد جدید***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.

پیروز، غلامرضا، زهرا مقدسی و محدثه فتوت؛ «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*؛ س ۳، ش اول (۱۳۹۰)، ص ۱۳۳ تا ۱۵۷.

پیروز، غلامرضا و زهرا مقدسی؛ «نوسان زاویه دید در روایت رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور»، *بوستان ادب*؛ س۳، ش۲ (۱۳۹۰)، ص ۵۱ تا ٦۸.

تأدیه، ژان ایو؛ ***نقد ادبی در قرن بیستم***؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.

تقوی، سید نصرالله؛ ***هنجار گفتار***؛ اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، ۱۳٦۳.

خسروی، ابوتراب؛ ***رود راوی***؛ تهران: قصه،۱۳۸۲.

دو سوسور، فردینان؛ ***دورهٔ زبانشناسی عمومی***؛ ترجمهٔ کورش صفوی؛ تهران: هرمس،۱۳۸۷.

رازی، شمس قیس؛ ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***؛ تصحیح مدرس رضوی؛ تهران: زوار، ۱۳٦۰.

روانی‌پور، منیرو؛ ***کولی کنار آتش***؛ تهران: مرکز،۱۳۸۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***ارسطو و فن شعر***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.

شمیسا، سیروس و منصوره تدینی؛ «شخصیتهای رمانهای پست‌مدرن»، *فصلنامه زبان و ادب*؛ ش ۳٤ (۱۳۸٦)، ص ٦۸ تا ۸٤ .
صفوی، کورش؛ ***فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی***؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸٤.
عامری، رضا؛ «نقد رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، *گلستانه*، ش ٤ (۱۳۷۸)، ص٤۳ تا ٤٥.
کاتب، محمدرضا؛ ***رام‌کننده؛*** تهران: چشمه، ۱۳۸۸، الف.
ـــــــــــ؛ ***آفتاب‌پرست نازنین***؛ تهران: هیلا، ۱۳۸۸، ب.
ـــــــــــ؛ ***وقت تقصیر***؛ تهران: نیلوفر،۱۳۸۳.
ـــــــــــ؛ ***هیس***؛ تهران: ققنوس،۱۳۸۲.
ـــــــــــ؛ ***پستی***؛ تهران: نیلوفر،۱۳۸۱.
کادن، جان آنتونی؛ ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ تهران: نشر شادگان، ۱۳۸۰.
کوری، گریکوری، ***روایت‌ها و راوی‌ها؛*** ترجمهٔ محمد شهبا؛ تهران: مینوی خرد،۱۳۹۱.
گرجی، مصطفی، فرهاد درودگریان و افسانه میری؛ «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)؛ س ۵، ش اول (۱۳۹۱)، پیاپی ۱۵، ص۷۹ تا ۹۰ .
ملاج، دیوید؛ «رمان پسامدرنیستی»، در نظریه‌های رمان: *از رئالیسم تا پسامدرنیسم*، لاج، دیوید و دیگران، ترجمهٔ حسین پاینده؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸٦، ص۱٤۳تا۲۰۰.
لوئیس، بری؛ «پست‌مدرنیسم و ادبیات»، در *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان؛* حسین پاینده؛ تهران: روزنگار، (۱۳۸۳)، ص۷۷ تا ۱۰۹.
مالمیر، تیمور و حسین اسدی جوزانی؛ «ژرف‌ساخت اسطوره‌ای رمان رود راوی»، *ادب‌پژوهی*؛ ش٦ (۱۳۸۷)، ص۵۵ تا۸۵ .
نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا؛ «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد؛ ش ۱٤۸ (۱۳۸٤)، ص۱٦۳تا ۱۷۹.
وو، پتریشیا؛ ***فراداستان؛*** شهریار وقفی‌پور؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۹.
هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی صابر؛ «بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)؛ س ٤، ش ۲ (۱۳۹۰)، پیاپی۱۲، ص۳۲۹ تا۳٤٦.

Aspects of paradoxical styles in post-modern Farsi novels (Based on the works of Barahani, Ravanipour, Khosravi, and Kateb)

Parsa Yaqoubi Janbe Sarai. PH.D
Seyed Mohsen Husseini Moakher. PH.D
Khadija Mohammadi

Abstract

Contradiction and overlap of alternative marks and concepts revolve round replacement of language. In any narration, whether it is descriptive or anecdotal, the narrator can choose one case from a number of marks to introduce the action or situation. That mark allows the said action or situation to be introduced with relatively precise and certain boundaries. Whenever the said boundaries lose their certainty due to overlap or interference of alternate marks, contradiction has occurred. Meanwhile, the level of similarity or difference of alternative marks is at times so stark or so minor, as if though there is no paradox. A variety of contradictions are evident in all literary forms. However, all-encompassing and large-scale contradictions are observed in some schools of thought or literary genres as the result of their ideological backbone or style. In post-modern literature, due to uncertainty in this genre, a variety of paradoxes are evident, and the ensuing obscurity baffles the reader. On this basis, from the two macro forms of apparent and connotative contradictions, the aspects of the latter type have been determined, classified, and analyzed within the works of four prominent authors based on the descriptive-analytical methodology. Based on results, contradictory characterization, overlap of the domains of tales and factual stories, and multilateral commitments, have been named as the main reasons behind the ambiguity of works.

Key terms: *Post-modern novels, Barahani, Ravanipour, Khosravi, Kateb, contradiction*

Study of continuous and free themes in the Gonbad-e Siah and Gonbad-e Meshkin narrations

Leila Sadat Paighanbarzadeh
Morteza Mirhashemi. PH.D

Abstract

This article focuses on application of continuous and free themes, comparatively studying the themes of Gonbad-e Siah and Gonbad-e Meshkin myths. These themes maintain a temporal-caustic relationship and lack the temporal element, while describing a thing and/or a mood. In both narrations, the continuous themes are considered as fixed and unchangeable elements of the story. However, the terms of usage of the capacities of free themes in these two narrations differs. Nezami, in contrast to Amir Khosrow, appropriately uses these capacities. The secondary element of description helps advance the story by depiction objects and locations and registers believable times and locations for these events. The narrator, via apparent incidents, and psychological means, especially ethical topics, delays the readout of the text, leading to creation of a highly attractive narration.

Key terms: *Analysis of Nezami's poems, study of narrations in Nezami's poems, themes in classic Farsi poems*

Study of animal symbols in contemporary poems

AbdolReza Modarreszadeh. PH.D.

Abstract

Given that the contemporary acclaimed Iranian poets have sought to create artistic wonders and innovations in their poems, they have developed their poems with the assistance of imagination, depictions, and symbols.

This article intends to portray one of such fresh functions, in which the poets in their poems have spoken of domesticated and even wild animals. Some poets, by focusing on the cryptic and symbolic displays of each animal, have conveyed their poetic message and some others have deplored the appalling conditions of animals upon observation of their difficulties.

At the end of the article it has been shown that this symbolic and cryptic approach of the contemporary poets has been for expression of their inner feelings, and statement of shortcomings and problems. The outcomes of this fresh outlook of poets have been partly expressed.

Key terms: *Contemporary poems and symbolization, contemporary poems and animal symbols, analysis of Nima's poetry*

Role of Beaugrande and Dressler balance in textuality of Sepheri's poetry

Farrokh Latifnejad Roudsari
Farzan Sojoudi. PH.D.
Mahdokht Pour-Khaleqi Chatroudi. PH.D.
Mohammad Reza Hashemi. PH.D.
Mohammad Taqavi. PH.D.

Abstract

In this research, repetition is one of the factors that bond texts which are longer than a sentence. In order to perceive the relationship between repetition and goal; two criteria of harmony and purposefulness have been used. One of the means for assessment of goal is Grice cooperation principle, which is considered as the foundation of all dialogs. Repetition apparently violates the cooperation principle and breaches Grice quality rule. However, via this means, the poet is able to imply his goals to the reader. Study of the collection of poems entitled: "Seday-e Paay-e Aab" composed by Sohrab Sepehri, showed that one of types of repetition, referred to as balance highly contributes to harmony of his poems. In this case, the similar grammatical structures are repeated, thereby conveying goals to the readers, and also influencing the general structure and aim of the text. The goal of this study has been to understand the relationship of balance with the text's structure and goals of the author. To prove this subject, the collection of poems, referred to as Hajm-e Sabz, has been studied to show that repetition of terms and grammatical structure in the entire poem or a significant part of poem leads to creation of role models, identification of the structure, solidification of the text, and reinforcement of textuality.

Key terms: *Grice quantity rule in Sohrab's poetry; repetition in Sohrab's poetry, analysis of contemporary Farsi poetry based on Western theories*

Poetry in Sanai's view

Mokhtar Komaili. PH.D.

Abstract

This article studies Sanai's views on the four domains of definition, status, and criticism of poetry, in addition to the bond between poetry and religion. In his definition or interpretation of poetry, he opposes the element of imagination and considers it to be the opposite of research. In his poems, Sanai has at times observed poetry and religion to be against and at other times to be in line with each other. Sanai, in his works, has criticized poetry and poets. The root causes of his criticism include plagiarism, rise of poets from among common people, and hollowness of some poems.

Key terms: *Imagination in Sanai's poems; status of poetry in view of Sanai; religion and poetry in Sanai's poems; plagiarism and unsophisticated nature of poems of classical poets*

Study of Tarabi's exit in cultural and social fiber

Faranak Jahangard. PH.D.

Abstract

Mongol raids set the stage for emergence and growth of social manias. The lack of social identity leads to this illness and the patient is treated by regaining his social identity. Javini, in the Statement of Tarabi's Exit, has presented a precise narration of this ailment, its spread, and terms of treatment. Cases such as speaking with elf, related hallucinations and unwanted trends, and belief in treatment have been detailed by Javini in his book. Such beliefs have also been common among Mongols, so they maintained a cautious stand toward Tarabi and his associates, making a confrontation against him a difficult task.

Tarabi's rebellion brings about several social consequences, such as fragility of ruling system; destruction of agriculture in Bukhara, demolition of city, fall of Aale Borhan; massacre of nearly 30,000 people in the battle against Tarabi; resurgence of rebellion in Bukhara, and the exposure of the residents of this city to mass murder. Javini doesn't consider Tarabi and his followers justified to confront Mongols and slams Tarabi for the consequences of his uprising. Obviously, such criticisms are not tantamount to supporting Mongols.

Key terms: *History of Javini, Tarabi's exit, social and cultural fiber*

«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **Study of Tarabi's exit in cultural and social fiber**……..……..…9
(Faranak Jahangard)
- **Poetry in Sanai's view**……31
(Mokhtar Komaili)
- **Role of Beaugrande and Dressler balance in textuality of Sepheri's poetry**……..…….57
(Farrokh Latifnejad Roudsari, Farzan Sojoudi, Mahdokht Pour-Khaleqi Chatroudi, Mohammad Reza Hashemi.)
- **Study of animal symbols in contemporary poems**……...…87
(AbdoReza Modarreszadeh)
- **Study of continuous and free themes in the Gonbad-e Siah and Gonbad-e Meshkin narrations**……...….109
(Leila Sadat Paighanbarzadeh,Morteza Mirhashemi)
- **Aspects of paradoxical styles in post-modern Farsi novels (Based on the works of Barahani, Ravanipour, Khosravi, and Kateb)**…...….125
(Parsa Yaqoubi Janbe Sarai, Seyed Mohsen Husseini Moakher, Khadija Mohammadi)

●**Abstracts** (in English) ……..…….……..….151-156

«Literary Research»

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

Editorial Board:
Abolghassemi,M., Ph.D. Professor in Tehran University
Akbari, M.Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University
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
Bagheri ,B.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari,H.,Ph.D. Associate 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
Taheri ,F.,Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Beheshti University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
***Hajari ,H.,* Ph.D**. Assistant Professor of Persian language and *Literature in* goverment Samt
Editor: Daneshgar, Mohammad
Managing: Ghanbari ,Afsoon
English Editor: Rafiei, Mohammad