جستارهای ادبی مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۷۶، بهار ۱۳۹۱

بازنگری معنایی در «التفات» بلاغی و اقسام و کارکردهای آن

هما رحمانی[۱]

دکتر عبدالله رادمرد[۲]

چکیده

التفات یکی از شگردها و آرایه‌های ادبی است که با در هم شکستن روال معمول کلام، نقش بسیار مؤثری در بیداری و جذب مخاطب دارد. این صنعت در بیشتر کتاب‌های بلاغی عربی و فارسی با عنوان انتقال گوینده از خطاب به غیبت و برعکس، تعریف و انواع محدودی برای آن برشمرده شده است که هریک از این انواع در یکی از حوزه‌های بلاغت (معانی و بدیع) و دستور قابل بررسی است. این مقاله کوشیده است با در نظر گرفتن توسعهٔ معنایی التفات، ضمن ارائهٔ تعریفی نو برای این شگرد ادبی، تصویری روشن از گونه‌های مختلف آن ارائه دهد؛ سپس در کنار فواید سنتی مطرح در کتاب‌های بلاغی، به کارکردهای جدیدی، همچون آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، افزایش انسجام متن، ایجاد ابهام هنری و... نیز اشاره کند. حاصل تحقیق نشان می‌دهد که بدیع سنتی با رویکردهای فرسودهٔ خود، دیگر توان پاسخ‌گویی به نیازهای متون ادبی معاصر را ندارد. از این رو، ضرورت بازنگری همه‌جانبه و نقد و تحلیل آرایه‌های بدیعی از جمله صنعت التفات کاملاً احساس می‌شود.

کلیدواژه‌ها: علوم بلاغی، التفات، واگردانی، توسعهٔ معنایی.

مقدمه

التفات یکی از شگردها و آرایه‌های ادبی است که با برجسته‌سازی و شکستن هنجارهای معمول زبان، موجب آشنایی‌زدایی، تعجب و شگفتی خواننده و در نهایت التذاذ هنری می‌شود؛ از این رو می‌توان آن را یکی از صنایع معنوی بدیع به شمار آورد که هم ارزش بلاغی و زیبایی‌شناسی دارد و هم در خدمت تصویرسازی قرار می‌گیرد.

۱- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه **فردوسی مشهد، نویسندهٔ مسؤول**

۲- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد abdradmard@ferdowsi. um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۴/۳۱

علی‌رغم قدمت و دیرینگی این شگرد ادبی و نقش گسترده و بارز آن در برجسته‌سازی کلام ادبی، تاکنون برای شناخت ژرف و موشکافانه و بررسی ملاک‌ها و معیارهای زیبایی‌شناختی آن، کوشش درخور توجهی صورت نگرفته است. از سوی دیگر از آنجا که اغلب، دیدگاهی انتقادی بر کتاب‌های بلاغی کهن فارسی حاکم نبوده است، تعاریف و نمونه‌های بلاغیون عرب از التفات، بدون رعایت هیچ‌گونه تناسبی با ماهیّت و روح زبان فارسی، وارد حوزهٔ بلاغت ما شده است. خوشبختانه در سال‌های اخیر برخی از بدیع‌نویسان، منتقدان و ادبای معاصر، به این مشکل پی برده و در یافتن نمونه‌هایی متناسب با روح و ماهیت زبان فارسی، تلاشی درخور و ستودنی انجام داده‌اند. با این وجود، دربارهٔ التفات تا کنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است، بلکه تنها کاربرد این صنعت در *قرآن*، در کتابی با عنوان *اسلوب‌الالتفات فی البلاغة القرآنیة* از حسن طبل، مقاله‌ای با نام «صنعت التفات در *قرآن*» به قلم م.آ.س. عبدالحلیم و در نهایت، در پایان‌نامهٔ *صنعت التفات و اهداف آن در قرآن کریم* از حامد علی‌پور، بررسی شده است. کتاب حسن طبل و مقالهٔ عبدالحلیم، دارای زمینه‌های مشترک بسیاری هستند؛ به گونه‌ای که در هر دو، به مواردی مشابه از انواع صنعت التفات همچون؛ تغییر ضمیر، تغییر در زمان فعل، تغییر در حروف اضافه و... اشاره شده است. تنها تفاوت این دو اثر، مباحثی است که حسن طبل در دو فصل آغازین کتاب خود به آن پرداخته است. این دو فصل به معرفی صنعت التفات و بیان دیدگاه‌های بلاغیون، به ویژه مفسّرین *قرآن* اختصاص دارد. البته باید گفت که برخی از مطالب این کتاب، قابل اعتماد نیست؛ زیرا گاه با رجوع به اصل منابع یاد شده، تفاوت‌ها و اشتباهاتی در نقل مطالب، به چشم می‌خورد.

در پایان‌نامهٔ یاد شده نیز تنها به نوع بارز التفات در *قرآن*، یعنی تغییر ضمایر اشاره شده و مبحث اغراض التفات در آیات مختلف، حجم گسترده‌ای از پایان‌نامه را به خود اختصاص داده است. علاوه بر این آثار، سایر بلاغیون نیز در کتاب‌های بلاغی و بدیعی اشاراتی پراکنده به این صنعت داشته‌اند. محدود ماندن التفات در بیشتر کتاب‌ها و پژوهش‌های انجام شده، ما را بر آن داشت تا در ارائهٔ تعریفی جدید و جامع از التفات و بررسی گسترده‌تر انواع و کارکردهای ادبی –بلاغی آن مصمم‌تر شویم.

۱- معنای لغوی و اصطلاحی التفات

التفات مصدر باب افتعال از ریشهٔ «لَفَت» و به معنای «صَرَف»؛ یعنی روی برگردانیدن به سوی کسی یا چیزی است (ابن‌منظور،۱٤۱٤ق:۲/ ۸٤). در تمامی کتاب‌های بلاغی عربی و آثار متأثر از آنها، التفات همین معنا را داشته و در تعریف آن این‌گونه آمده است: « حَقِيقَتُهُ مَأْخُوذَة مِنْ اِلْتِفَاتِ الْإِنْسَانِ عَنْ يَمِينِهِ وَ شِمَالِهِ فَهُوَ يُقْبِلُ بوجهه تَارَةً كذا وَ تَارَةً كذا »[۱] (ابن‌اثیر،۱۳۵۸هـ: ۲/ ۳) اما التفات در کتاب‌های بلاغی فارسی، از پس نگریستن، توجه کردن، به گوشه چشم نگریستن و گاه پروا کردن معنا شده است. پیرامون معنای اصطلاحی التفات «شاید مبالغه نباشد، اگر بگوییم که اصمعی[۲] نخستین کسی است که اصطلاح التفات را در بلاغت پیشنهاد کرده است.» (ضیف،۱۳۸۳: ۳۰). او با اشاره به شعر جریر:

اَ تَنْسَی اذ تُوَدِّعُنَا سُلَیمی بِعُودٍ بَشامة سُقِیَ البَشامُ[۳]

انتقال از معنایی به معنای دیگر را التفات نامیده است: «آیا ندیدی به جای آنکه به شعرش روی آورد به سوی درخت به شام بازگشت و برای آن دعا کرد؟» (طبانه،۱٤۱۸: ٦۲٦).

برخی از بلاغیون عرب، همچون ابن‌قیّم جوزی در *الفوائدالمشوق الی علوم‌القرآن*[٤]، سلیمان‌بن‌طوفی در *الاکسیر فی علم‌التفسیر*[٥] و بلاغیون ایرانی، مانند رادویانی در *ترجمان‌البلاغه*[٦]، شمس قیس رازی در *المعجم*[۷] و برخی معاصران، همچون دکتر پورنامداریان[۸] در بیان مفهوم التفات با اصمعی هم‌عقیده‌اند، اما گروهی دیگر، تعاریف متفاوتی ارائه داده‌اند که به طور مفصل، ذیل انواع التفات به آنها خواهیم پرداخت.

۲- جایگاه التفات در مباحث بلاغی

زمانی که کتاب‌های بلاغی را ورق می‌زنیم، آنچه توجه ما را پیرامون صنعت التفات به خود جلب می‌کند، انتساب این آرایه به هر سه حوزهٔ علوم بلاغت است. التفات در این آثار گاه به علم معانی، گاه به علم بیان و گاه به علم بدیع نسبت داده شده و هریک از این دیدگاه‌ها، طرفداران خاص خود را دارد. شاید این انتساب‌های سه گانه ناشی از آمیختگی هر سه حوزهٔ علوم بلاغی در ادوار پیشین بوده است، زیرا بسیاری از بلاغیون در آغاز شکل‌گیری و کشف فنون بلاغت، تمایزی بین این سه حوزه قائل نبوده‌اند؛ به گونه‌ای که زمخشری التفات را جزو علم بیان می‌داند و بلاغیون بعدی به پیروی از ابن‌معتز، آن را آرایه‌ای

بدیعی بر می‌شمرند. ابن‌اثیر التفات را خاص علم بیان دانسته، یحیی‌بن‌حمزه علوی آن را نوعی از علم معانی به حساب می‌آورد و سکّاکی التفات را به عنوان یکی از وجوه علم معانی معرفی می‌کند: «...اَعنی نَقلُ الکلامِ عَن الحکایةِ اِلی الغیبةِ لا یَختَصُّ المسندالیه و لا هذا القدرَ بَل الحِکایةُ و الخطابُ و الغیبَةُ ثلاثها یَنقَلُ کُلُّ واحدٍ منها الی الآخرِ و یُسمّی هذا النقلُ التفاتاً عندَ عُلَماءِ علمِ المعانی...» (سکّاکی،۱۹۳۷م: ۹۵).

البته دلیل دیگری که برای استقرار صنعت التفات در حوزه‌های مختلف علوم بلاغی می‌توان ذکر کرد، تعاریف متعددی است که از این آرایه در کتاب‌های بلاغی صورت گرفته است. با توجه به تعاریف چندگانهٔ التفات در کتب بلاغی سنتی و گستردگی معنای اصطلاحی التفات، هر تعریف را می‌توان ذیل یکی از علوم بلاغی (معانی یا بدیع) قرار داد، زیرا هریک از این تعاریف در حقیقت توضیح یک فن یا صنعت بلاغی در این دو حوزه است. به عنوان مثال، انواعی از التفات همچون «آوردن مثل یا عبارت دعایی پس از اتمام جمله است که علاوه بر استقلال به جملهٔ اول مرتبط باشد» و اینکه «گوینده در کلام خود، دو موضوع را بیاورد. ابتدا خبری دربارهٔ موضوع اول بیان کند، سپس آن را رها کرده و خبری پیرامون موضوع دوم بیاورد. آنگاه موضوع دوم را نیز رها کرده و به موضوع اول بپردازد؛ زیرا می‌پندارد که مخالفی سخن او را رد کرده و در آن تردید کند و یا علت آن را از او جویا شود» یادآور برخی مباحث علم معانی همچون اطناب هستند، زیرا همان‌طور که می‌دانیم، اطناب برای مقاصد خاصی انجام می‌گیرد. مانند: ایضاح بعد از ابهام، ذکر خاص پس از عام، تأکید، اعتراض و تکمیل و تتمیم مطلب (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۰: ۸۱–۸٤). از میان دو نوع مذکور، نوع اول جملات معترضه– توضیحی و دعایی– را در برگرفته و نوع دوم به منظور ایضاح بعد از ابهام به کار می‌رود.

علاوه بر موارد بالا، انواع دیگری از التفات همچون تغییر زمان و صیغهٔ افعال را می‌توانیم در قالب دستورزبان بررسی کنیم، اما علمای بلاغت و مفسران *قرآن* کریم که با دقت بیشتری به این تغییرات می‌اندیشند، بر این باورند که هریک از این دگرگونی‌ها —دستوری یا غیردستوری– با غرضی خاص و به مقتضای حال و مقام صورت گرفته‌اند و باید ذیل مباحث علوم بلاغت، همانند علم معانی و بدیع که دغدغهٔ اصلی آنها کشف غرض گوینده و یافتن دلایل حسن و ملاحت کلام است، مورد بررسی قرار گیرند. بنابراین، اگر با نگاه علمی صِرف به این انواع بنگریم، این تغییرات «دستوری جزو ویژگی‌های

سبکی هر فرد محسوب می‌شوند و دیگر بـه زبـان شـعر مربـوط نیسـتند و گفتـار شـعر را مـی‌سـازند.» (صفوی،۱۳۸۰: ۲/ ۱۷۱). اما اگر با دیدی زیبایی‌شناسانه به انواع التفـات بنگـریم، ایـن تغییـرات را از عوامل زینت‌بخش جمله و بخشی از علم بلاغت (علم معانی) خواهیم یافت.

در انتساب التفات به علم بدیع، اکثر بلاغیون، اتفاق نظر دارند. تنها تفاوتی که گاه در این میـان بـه چشم می‌خورد، اختلاف در لفظی یا معنوی بودن این صنعت است. در کتـب اولیـهٔ بلاغـت پارسـی، همانند *ترجمان‌البلاغه*، *حدائق‌السحر*، *المعجم* و... به لفظی یا معنوی بودن التفات پرداخته نشده است، اما در آثار ادوار متأخر و معاصر که طبقه‌بندی و تفکیک آرایه‌های بدیعی صورتی منظم‌تر یافته اسـت، گاه اختلافاتی در انتساب التفات به بدیع لفظی و معنوی دیده می‌شـود. صـاحب *فـن بـدیع در زبـان فارسی*، تعدد معنایی التفات را سبب این اختلافات می‌داند.[۹] در تمـامی کتـب بـدیعی و بلاغـی، جـز کتاب *روش گفتار یا علم‌البلاغه* زین‌الدین جعفر زاهدی، التفات بخشی از بدیع معنـوی دانسـته شـده است. اما به نظر ما، لفظی یا معنوی بودن التفات به نوع آن بستگی دارد. اگر تغییر ایجاد شـده از نـوع اسلوبی و تغییرات قابل مشاهده در ساختمان کلام باشد، در قالب بدیع لفظی قابل بررسی است؛ زیـرا عالمان بلاغت در تعریف بدیع لفظی می‌گویند: «زینت و زیبایی کلام وابسته به الفـاظ باشـد، چنانکـه اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر بدهیم، آن حسن زایل گردد.» (همایی،۱۳٦۱: ۳۷)، اما اگر این تغییرات از نوع معنایی بوده و دگرگونی در فحوای کلام، آرایهٔ التفات را ایجاد کرده اسـت، مـی‌تـوان آن را در قالب بدیع معنوی گنجاند؛ زیرا در بدیع معنوی «حسن و زیبایی کلام مربوط بـه معنـی اسـت نـه بـه لفظ...» (همان:۳۸).

از توضیحات مذکور چنین بر می‌آید که انواع التفات (انواع سنتی التفـات)، تنهـا در حـوزهٔ علـم معانی و بدیع قابل بررسی هستند، زیرا «التفات از نظر علم معانی، خروج است از آنچه به طور طبیعی مورد انتظار است و از نظر علم بدیع، تأثیر تغییر ریطوریقایی؛ یعنی تقویت معنایی، التفـات نـام دارد.» (عبدالحلیم،بی‌تا: ۳٦۹)، اما به گمان ما بررسی صنعت التفات و انواعی از آن که در کتـاب‌هـای بـدیع سنتی مطرح شده، بیشتر در حوزهٔ علم معانی صحیح است: « ...أنَّ کُلاً مِنْ عِلْمَی الْبَیَانِ وَ الْبَدِیعِ یَـدُورُ

فِی مَجَالٍ آخَرَ غَیْرِ مَجَالِ الْمَعَانِی النَّحْوِیَّه اَوْ الْوَظِیفَه الَّتِی تَتشکَّلُ فِی اطارهـا صُـورَه اِلْتِفَـاتِ حَسَـبَ تصورهم.»[۱۰] (طبل،۱٤۱۱: ۲۹)، زیرا همان‌طور که ذکر شد این انواع بیشتر اسـلوبی بـوده و در حـوزهٔ جمله و متعلقات آن درخور تأمل هستند، اما اگر التفات مورد نظر، همان صنعت مطرح شده با توسّـع معنایی[۱۱] در برخی کتاب‌های معاصران باشد[۱۲] که تناسب بیشتری با ذوق فارسی‌زبانان داشته و هرگونه تغییر و واگردانی را در بر می‌گیرد و کاربرد آن در بافت کلام و محـور عمـودی شـعر بیشـتر نمـودار می‌گردد، می‌توان چنین شگردی را صنعتی بدیعی دانست که نقد و تحلیل آن، تنها بـه علـم معـانی و مباحث آن محدود نمی‌شود.

علاوه بر حضور التفات در دو حوزهٔ علم معانی و بدیع، باید به جنبـهٔ دیگـری از التفـات نیـز اشاره کنیم که آن را داخل در حوزهٔ علم بیان و بخشی از صورت‌های خیالی می‌داند. شـفیعی‌کـدکنی، نخستین کسی است که به این جنبه از التفات اشاره کرده و بر آن است که:

«آنچه حوزهٔ خیال شاعرانه را تشکیل می‌دهد، همان مباحث اصلی و گسترده‌ای است که در زمینهٔ چهار بحث مجاز، تشبیه، استعاره و کنایه و دگرگونی‌ها و شاخه‌های هر کدام وجود دارد، اما در میـان مباحث علم بدیع، چند بحث را می‌توان بر آن مباحث افزود و دایرهٔ اصطلاح «صورت‌های خیال» و تا حدی ایماژ را بدین گونه گسترش بیشتری داد.» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۲: ۱۲٤).

او جدا از عنصر اغراق، برخی از صنایع بدیع معنوی همچون ایهام، حسن‌تخلص، استطراد، التفات و تجاهل‌العارف را داخل در صورت‌های خیال می‌داند و تنهـا شـرط آن را «توسـعهٔ بیشـتر در دایـرهٔ مفهومی خیال و نزدیک شدن آن به تخیل» ذکر می‌کنـد (همـان:۱۲۵). بـه ایـن ترتیـب، بنـا بـر قـول شفیعی‌کدکنی، التفات با توسعهٔ معنایی و عملکرد بر محور عمودی، زیبایی بیان و کمال هنری شعر را در قلمرو تخیّل استوار می‌دارد و می‌تواند در کنار مباحث اصلی علم بیان، یعنی مجاز، استعاره، تشـبیه و کنایه، نقش بارزی را در تخییل ایفا کند. در نهایت اگر دیدگاه شفیعی‌کدکنی را بپذیریم و التفـات را ذیل عوامل شکل‌گیری «حوزهٔ عمومی خیال شاعرانه» قرار دهیم، می‌توانیم از این شگرد ادبی در کنـار سایر صورخیالی نام برده، در حوزهٔ علم بیان نیز از آن سخن بگوییم.

جدول زیر، جایگاه التفات را در مباحث بلاغی بهتر نشان می‌دهد.

التفات	جایگاه التفات در مباحث بلاغی
• تغییر در ضمایر • تغییر در زمان افعال • تغییر در تعداد (مفرد، مثنی، جمع) • عطف فعل غایب بر متکلم	علم معانی و دستور
• از معنایی به معنای دیگر رفتن • ایغال • اعتراض • تغییر جهت خطاب	بدیع معنوی و علم معانی
التفات با توسعه معنایی	بدیع معنوی
• التفات مخفی	

۳- التفات و نام‌های دیگر آن

با توجه به عدم تفکیک حوزه‌های علوم بلاغی در برهه‌ای از ادوار بلاغت، در هم‌آمیزی و اختلاط صنایع و فنون ادبی در برخی از کتاب‌های بلاغی، دور از انتظار نخواهد بود. از آنجا که بیشتر بلاغیون در آغاز شکل‌گیری علوم بلاغی بین سه حوزهٔ بلاغت، یعنی معانی، بیان و بدیع تمایزی قائل نبودند، بسیاری از آرایه‌ها و فنون ادبی را با یکدیگر خلط کرده و یا نام برخی فنون را به عنوان نام دیگر یک آرایه مطرح کرده‌اند. این مسأله دربارهٔ صنعت مورد نظر ما نیز صدق می‌کند؛ زیرا با تأمل در کتاب‌های بلاغی عرب با انبوهی از نام‌های متعدد برای صنعت التفات روبه‌رو می‌شویم.

این صنعت تا روزگار ابن‌معتز نام «التفات» به خود نگرفت و در آثار کسانی همچون ابوعبیده (۲۱۰هـ)، الفراء (۲۰۷هـ) و ابن‌قتیبه (۲۷٦هـ) با نام «مجاز» خوانده می‌شد. قابل ذکر است که مجاز مطرح شده از سوی این بلاغیون با مجاز موجود در علم بیان (مقابل حقیقت) تفاوت داشت.[۱۳] پس از نگارش کتاب

البدیع ابن‌معتز به تدریج نام التفات و اسامی دیگری بر این صنعت ادبی نهاده شد. این نامگذاری‌های متنوع و مختلف را در چهار گروه می‌توان مورد بررسی قرار داد:

۱- برخی از نام‌ها بر اساس معنای لغوی التفات برگزیده شده‌اند. ابن‌وهب (۳۱۲هـ) و ابن‌منقذ (٥٧٤هـ) در آثار خود، التفات را با نام «صرف» و «انصراف» خوانده‌اند (ابن‌وهب، ۱۹٤۰م: ۷۰؛ ابن‌منقذ، بی‌تا: ۲۰۰). شاید علت شیوع این نام در میان بلاغیون، ناشی از تعریفی باشد که ابن‌معتز در *البدیع* برای التفات ارائه داد و در تعریف خود، اصطلاح «انصراف» را به کار برد: «هُوَ انْصِرَافُ المتكلّمِ عَنْ الْمُخَاطَبَةِ إِلى الْإِخْبَارِ وَ عَنْ الْإِخْبَارِ إِلى الْمُخَاطَبَةِ وَ مَا يُشْبِهُ ذلک »[۱٤] (ابن‌معتز،۱۹۵۲م:۵۸).

۲- برخی دیگر از نام‌ها بر مبنای معنای اصطلاحی التفات وضع شده‌اند. ابن‌رشیق قیروانی (٤٥٦هـ) در *العمدة* و فخر رازی (٦٠٦هـ) در *نهایة‌الایجاز فی درایة‌الاعجاز*، التفات را از قول بلاغیون دیگر به نام‌های تتمیم، احتراس و تکمیل، تذییل و استطراد نیز خواندند و از این طریق التفات را با مباحث علم معانی- به ویژه اطناب- در هم آمیختند.

۳- برخی از نام‌ها، هر دو حوزهٔ معنای لغوی و اصطلاحی التفات را در بر می‌گیرند. یکی از این نامگذاری‌ها «اعتراض» است. از میان بلغای عرب، الحاتمی (۳۸۸هـ)، ابوطاهر بغدادی (۵۱۷هـ.)، و ابن‌رشیق قیروانی (٤٥٦هـ) التفات را ذیل این نام نیز به کار برده‌اند. یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که برخی از بلاغیون، بین التفات و اعتراض تمایز قائل شده‌اند. ابن‌معتز انتقال از معنایی به معنای دیگر را در آخر بیت، التفات می‌داند و همین تغییر را در میان بیت، اعتراض می‌نامد.

ابن‌رشیق قیروانی نیز اگرچه اعتراض را بنا بر قول برخی بلاغیون «الالتفاتُ هو الاِعتراضُ عندَ قومٍ....» ذیل التفات قرار داده است، از نمونه‌هایش کاملاً آشکار است که او اعتراضی را از نوع التفات می‌داند که در آن نوعی دگرگونی همچون تغییر ضمیر و یا تغییر خطاب صورت گرفته باشد. او چنین اعتراضی را «التفات ملیح» می‌داند (قیروانی، ١٤٢٤هـ: ۲/ ۵۷).

إنَّ الثَّمَانِينَ -وَ بُلِّغْتَهَا- قد أَحْوَجَت سَمعِي إِلَى تَرْجُمَان [۱۵]

عنوان دیگری که از سوی برخی بلاغیون همچون عزالدین‌بن عبدالسلام (٦٦٠هـ) و زملکانی (۷۲۷هـ) در کتاب *البرهان‌الکاشف عن اعجاز قرآن* (۷۲۷هـ) برای التفات به کار رفته «تلوین یا تلوّن» است. تلوین

به معنای دگرگونی و تغییر و از رنگی به رنگ دیگر شدن و«تغییر اسلوب سخن‌گفتن» (الشرتونی، بی‌تا: ۲/ ۱۱۷۳) است که نه تنها با معنای لغوی، بلکه با معنای اصطلاحی التفات نیز تناسب دارد.

٤- برخی از نام‌های التفات به جهت ماهیت زبانی و نوع کاربرد آن در کلام عرب به وجود آمده‌اند. از این گروه می‌توان به «شجاعةالعربیّة» اشاره کرد. بلاغیون عرب از جمله ابن‌اثیر التفات را ماهیت متهوّرانهٔ زبان عربی می‌دانند و از این جهت، نام شجاعةالعربیة را بر آن نهاده‌اند: « وَ یسمّی أیضاً شُجاعةُالعربیة و انّما سمی بذلکِ لأنَّ الشجاعةَ هی الإقدامُ و ذاک انّ الرجلَ الشجاعَ یَرکَبُ ما لا یَستَطیعُهُ غیرُه و یَتَوَرّد ما لا یَتَوَرّدُه سواه و کذلک هذا الإلتفاتُ فی الکلامِ؛ فانَّ اللغةَ العربیةَ تَختَصُّ به دونَ غیرها مِنَ اللغاتِ.» (ابن‌اثیر،۱۳۵۸هـ:۲/ ٤). الحامضی، استاد علوم *قرآن* دانشگاه امّ‌القری، نیز در این باره توضیح ابن اثیر را می‌آورد: شخص شجاع دست به کاری می‌زند و بر مرکبی می‌نشیند که دیگران جرأت انجام آن را ندارند. کاربرد صنعت التفات در کلام نیز جرأتی می‌خواهد که تنها اعراب از آن برخوردارند (الحامضی، بی‌تا: ۳۹).

۵- علاوه بر کتاب‌های بلاغت عربی، در کتاب‌های بدیعی فارسی نیز گاه نویسندگان سعی بر آن داشته‌اند تا برای واژهٔ عربی التفات، برگردانی فارسی بیابند. به این منظور، کزازی در *زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)*، «وانگری» و محمد راستگو در *هنر سخن‌آرایی*، «شیوه‌گردانی» را به جای واژه‌ی التفات به کار برده‌اند. عنوان وانگری ناظر بر معنای لغوی التفات و شیوه‌گردانی ناظر بر معنای اصطلاحی آن همراه با توسّع معنایی است.

۴- التفات و اقسام آن

در کتاب‌های بلاغی، از انواع التفات سخنی به میان نیامده است و تمامی آنچه ذکر شده، ذیل تعریف و معنای اصطلاحی التفات قرار گرفته است. در این بخش، ابتدا انواع تغییراتی که در کتاب‌های بلاغی عربی و فارسی، به عنوان تعریف التفات ذکر شده‌اند و پیشتر به آنها اشاره کرده‌ایم، در قالب نامگذاری‌های جدید مورد بررسی قرار می‌دهیم و سپس به انواع جدیدی که محققان معاصر و نگارندگان این سطور به آنها دست یافته‌اند، اشاره می‌کنیم.

۴-۱- واگردانی گونهٔ کاربردی زبان

دگرگونی ناگهانی بافت و ساخت که ناگهان از بافتی سخته و ادبی به بافتی شکسته و عامیانه تغییر کند.

عصر عظمت غول‌آسای عمارت‌ها
و دروغ
عصر رمه‌های عظیم سنگی
و وحشت‌بارترین سکوت‌ها
هنگامی‌که گله‌های عظیم انسانی
به دهان کوره‌ها می‌رفت
و حالا اگه دلت خواست
می‌تونی با یه فریاد
گلویم پاره کنی
دیوارا از بُن مسلّحن. (شاملو)

۴-۲- واگردانی گفتگویی (خطابی)

در این نوع از التفات، جهت خطاب گوینده پیاپی تغییر می‌کند، به گونه‌ای که در بافت یک غزل، اشخاص یا اشیای متعددی را مورد خطاب خود قرار می‌دهد:

قیمت گل برود چون **تو** به بازار آیی — و آب شیرین چو تو در خنده و گفتار آیی
چند بار آخرت **ای دل** به نصیحت گفتم — دیده بر دوز نباید که گرفتار آیی..
دیگر **ای باد** حدیث گل و سنبل نکنی — گر بر آن سنبل زلف و گل رخسار آیی

(سعدی)

۴-۳- واگردانی دستوری (نحوی)

٤-۳-۱- عطف کردن فعل غایب بر فعل متکلم یا مخاطب در حالی که فاعل هر دو یکی است.

دادی به وصل وعده و آنگه به طنز **گفت** چیزی که کس نیافت تو از من مدار چشم

(ابن زهری مروزی)

قابل ذکر است که برخی از بلاغیون همچون علامه همایی، کزازی و فشارکی در پذیرفتن این ساخت نحوی خاص به عنوان نوعی از التفات تردید دارند و آن را حذف ضمیر به قرینه می‌نامند. از سوی دیگر این ساخت نحوی به عنوان گونه‌ای زبانی در برخی نواحی جنوب استان خراسان رواج دارد. از این رو، این واگردانی تغییری خلاف عادت نبوده و ذیل التفات نمی‌گنجد.

٤-۳-۲- واگردانی در ضمایر (اول شخص، دوم شخص و سوم شخص)

از تکلم به غیاب:

ای **من** آن روباه صحرا کز کمین سر بریدندش برای پوستین

(مولوی)

٤-۳-۳- واگردانی در عدد (مفرد، مثنی، جمع)

٤-۳-٤- واگردانی در حروف اضافه

٤-۳-۵- واگردانی در زمان فعل

٤-۳-٦- واگردانی در حالت دستوری

٤-۳-۷- کاربرد اسم به جای ضمیر

٤-۳-۸- کاربرد دو اسم هم معنا به جای یکدیگر.

به جز موارد اول و دوم این بخش، سایر واگردانی‌های دستوری، در شعر عرب و بیشتر در بافت *قرآن* کریم دیده می‌شود که پرداختن به آنها نیازمند مجالی دیگر است.

۴-۴- واگردانی معنایی

این نوع از تغییرات در حوزهٔ معنایی کلام رخ می‌دهد؛ به گونه‌ای که خواننده از ظاهر کلام پی به تغییری نمی‌برد؛ زیرا در ساختمان نحوی و بافت جملات، دگرگونی و تغییری مشاهده نشده، بلکه در معنا و مفهوم سخن تحول و تغییری احساس می‌شود. درک و فهم این تغییرات معنایی، تنها از راه دقت و تأمل بسیار در معنا امکان‌پذیر است. این نوع از التفات نیز اشکالی را در بر می‌گیرد:

٤-٤-١-ذکر عبارتی در قالب مصرع یا بیت مستقل به شیوه مَثَل یا دعا به تصریح یا کنایه پس از اتمام سخن، به گونه‌ای که به مطلب قبلی مرتبط باشد.

ساختار بسیاری از ابیات سبک هندی مبتنی بر این نکته است؛ به گونه‌ای که معنی در یکی از مصرع‌ها تمام است و معنی مصرع دوم تمثیلاً در جهت تایید و تقریر معنی اول است. محمدرضا شفیعی‌کدکنی نام «اسلوب معادله» را بر این شیوه گذارده و می‌گوید: «اسلوب معادله را من به عمد ساخته‌ام برای استفاده در سبک شناسی. بعضی آن را تمثیل خوانده‌اند.... اسلوب معادله این است که دو مصرع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند؛ هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها را حتی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند.» (شفیعی‌کدکنی،١٣٦٦: ٦٣-٦٤). اسلوب معادله عنصر غالب و مسلط سبک هندی در شعر عهد صفوی بود که منتقدان آن عصر به این ساختار تمثیلی، بیت «مدّعا به مَثَل» می‌گفتند (فتوحی،۱۳۸۵: ٢٦٨).

مقدار یار هم نفس چون من نداند هیچ کس ماهی که بر خشک افتد قیمت بداند آب را

(سعدی)

افتادگی آموز اگر طالب فیضی هرگز نخورد آب زمینی که بلند است

(پوریای ولی)

در این نمونه‌ها مصراع دوم مثالی برای مصراع نخست بوده و دقیقاً با آن هم‌معناست و تنها جهت تحکیم و تثبیت بیشتر مطلب در ذهن خواننده آمده است. به این ترتیب، می‌توان ابیاتی از این دست را که تا حدودی با التفات مدّنظر قدامه‌بن جعفر و پیروانش شباهت دارد، ذیل انواع التفات قرار داد.

التفات در این معنا، به ترفند «ایغال» نیز شباهت دارد. «ایغال ختم کردن کلام است به چیزی که معنی بدون آن تمام باشد، لکن آوردن آن، نکته‌ای بر اصل معنی افزوده و کلام را رونق و زیبایی بخشد.» (رجایی،۱۳۵۹: ۲۱۳)، اما به نظر می‌رسد، بین ایغال و این نوع از التفات تفاوت کوچکی وجود دارد: «در ایغال ربط دو جمله آشکار است، اما در التفات ربط دو جمله چندان آشکار نیست.» (شمیسا،۱۳۸۳: ۲۲۰)

نباشد مار را بچه به جز مار نیارد شاخ بد جز تخم بد بار

(فخرالدین اسعد گرگانی)

٤-٤-٢- گوینده در کلام خود، دو موضوع را بیاورد. ابتدا خبری دربارهٔ موضوع اول بیان کند؛ سپس آن را رها کرده و خبری پیرامون موضوع دوم بیاورد. آنگاه موضوع دوم را رها کرده و به موضوع اول بپردازد؛ زیرا می‌پندارد که مخالفی سخن او را رد کرده و در آن تردید می‌کند و یا علت آن را از او جویا می‌شود. ابن‌ابی‌اصبع در *بدیع‌القرآن* این نوع را «التفات ضمایر» نامیده است و می‌گوید: «در مثال « ان الانسان لربِّهِ لَکنودٌ و انّه علی ذلک لشهیدٌ » از وصف انسان منصرف و به وصف پروردگار پرداخته است، آن گاه در حالی که از وصف پروردگار منصرف شده، به وصف انسان پرداخته و گفته: « و انّه لحبّ الخیرِ لشدیدٌ » (عادیات/۸) و این نوع التفات خوب است.» (ابن‌ابی‌اصبع ،۱۳٦۸: ۱٤٦).

٤-٤-٣- حال و هوای معنایی سخن را یکباره و ناگهان دگرگون کردن و خواننده را به حال و هوای معنایی دیگری افکندن.

شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد — فریبنده‌زاد و فریبا بمیرد
شب مرگ تنها نشیند به موجی — رود گوشه‌ای دور و تنها بمیرد
در آن گوشه چندان غزل خواند آن شب — که خود در میان غزل‌ها بمیرد
چو روزی ز آغوش دریا برآمد — شبی هم در آغوش دریا بمیرد
تو دریای من بودی آغوش واکن — که می‌خواهد این مرغ زیبا بمیرد

(مهدی حمیدی شیرازی)

شاعر این غزل را با توصیف صحنهٔ مرگ قو آغاز کرده و تا بیت یکی مانده به آخر این شیوه را ادامه داده است، اما ناگهان در بیت پایانی، حال و هوای سخن را بر هم زده، خواننده را شگفت‌زده می‌سازد، زیرا خواننده با دقت در بیت آخر، متوجه می‌شود که منظور از قو در تمام ابیات قبل، خود شاعر بوده است.

٤-٤-٤- جدا از این انواع معنایی به نوع دیگری از التفات در آثار محققان معاصر بر می‌خوریم که التفات را از تنگنا و محدودهٔ تک‌بیت‌ها رها ساخته و در ارتباط ابیات با یکدیگر و بر مبنای محور عمودی شعر مورد توجه قرار می‌دهد. تقی پورنامداریان، نخستین بار ضمن تحلیل اشعار حافظ به این نوع از التفات اشاره کرده است. التفاتی که در طول یک غزل بدون قرینه‌ای دال بر تغییر مخاطب اتفاق می‌افتد و ممکن است چندین بار گردش کلام صورت بگیرد؛ به گونه‌ای که:

«یک یا چند بیت خطاب به کسی باشد، یک یا چند بیت دیگر خطاب به کسی دیگر، به طوری که در بسیاری موارد مخاطب از نظر دستوری تغییر نمی‌کند، اما هویت مخاطب یا مخاطبان تغییر می‌کند و شاعر ممکن است در حالی که دربارهٔ غایب با مخاطبان عمومی شعر خود یا در خطاب با خود سخن می‌گوید، گاهی معشوق، گاهی زاهد، گاهی شیخ و صوفی و پیر و...یا دوستی را مستقیم مورد خطاب قرار دهد و این تغییر مخاطب چندین بار در طول شعر صورت گیرد.» (پورنامداریان،۱۳۸٤ :۲۰٤).

خواننده باید این تغییر را با هوشیاری در زمینهٔ معنایی کلام بیابد.

این نوع التفات از آن‌جا که بسیار ظریف بوده و در میان ابیات پنهان است، قرینه‌ای دال بر تغییر مخاطب در اختیار خواننده نمی‌گذارد، به دشواری دریافته می‌شود و در ظاهر، شعر را از جهت معنا گسسته نشان داده و بر ابهام آن می‌افزاید، «التفات مخفی» نام دارد. (همان، پاورقی۲۱۹). در غزل زیر از حافظ:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را — به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت — کنار آب رکناباد و گلگشت مصلا را
فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهرآشوب — چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است — به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را
حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو — که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را
من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم — که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم — جواب تلخ می زیبد لب لعل شکرخا را
نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست تر دارند — جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ — که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

در بیت‌های۲، ۵ ،۷ ، ۸ مخاطب دوم شخص «تو»؛ یعنی ساقی است. در بیت‌های۱، ۳، ٤ و مصرع دوم بیت ۸ از شخصیت‌های غایب «او» که عبارتند از: ترک شیرازی، لولیان شوخ شیرین‌کار، یار، پیر دانا و جوانان سعادتمند، سخن به میان آمده است. به بیان دیگر در نیمی از بیت‌ها با غایب و در نیمی دیگر با مخاطب سخن گفته شده و این خود بیانگر توجه حافظ به صنعت التفات است.

پیش از اتمام این بخش، ذیل عنوان «التفات‌واره‌ها» به مواردی که به زعم ما می‌توانند نوعی از التفات به شمار آیند، اشاره می‌کنیم.

۴-۵- التفات‌واره‌ها

٤-٥-١- آرایهٔ استمداد

از آرایه استمداد Invocation می‌توان به عنوان یکی از التفات‌واره‌ها نام برد. *فرهنگ اصطلاحات ادبی* سیما داد و *فرهنگ نظریه و نقد ادبی* از سعید سبزیان و جلال‌الدین کزازی تنها فرهنگ‌های ادبی- بلاغی هستند که از این آرایه یاد کرده و آن را از صور التفات به شمار آورده‌اند: «استمداد در اصطلاح ادب از صور التفات است که به موجب آن شاعر برای سرودن شعر خود از نیرویی غیبی یا خدا یا الهه‌ای خاص مدد می‌جوید» (داد،۱۳۷۵: ٢٦).

آغاز منظومهٔ *خسرو و شیرین* وحشی بافقی یکی از بهترین نمونه‌های کاربرد آرایهٔ استمداد (التفات) در شعر فارسی است:

الهی سینه‌ای ده آتش‌افروز در آن سینه دلی وان دل همه سوز...
دلم پر شعله گردان سینه پر دود زبانم کن به گفتن آتش‌آلود

اگر این تعریف را برای استمداد بپذیریم، تنها در صورتی می‌توان آن را نوعی از التفات دانست که ابتدای سخن با خطاب به پروردگار یا هر نیروی مقدسی آغاز شود و در ادامه حتماً تغییری در روال کلام، مانند تغییر جانب خطاب، دگرگونی ضمایر و... ایجاد گردد؛ مانند مثنوی زیر از جامی که دو بیت نخست خطاب به ساقی و دو بیت دیگر خطاب به مغنّی است:

بده ساقی آن جام گیتی‌نما که هستی ربای است و مستی فزای
به مستی ز هستی رهاییم ده به مستان عشق آشناییم ده
بزن مطرب آن نغمهٔ دل‌نواز که در پردهٔ دل بود پرده‌ساز.....
فروبند جامی زبان مقال که تنگ است این‌جا سخن را مجال.....

در غیر این صورت، استمداد تفاوتی با منادا نخواهد داشت.

۴-۵-۲- واگردانی وزنی (دگرگونی و تغییر ناگهانی وزن در شعر)

گاه در هنگام خوانش یک شعر با تغییر ناگهانی وزن روبه‌رو می‌شویم؛ به گونه‌ای که شاعر، سرودهٔ خویش را با یک وزن خاص آغاز می‌کند، ناگهان در اثنای کلام و به طرزی غیرمنتظره، وزن را تغییر داده و با وزنی جدید کلام خود را ادامه می‌دهد. «این تغییر وزن به اقتضای تغییر مضمون، امری ضروری است، اما نه چندان آسان؛ به ویژه که خلاف سنت است.» (وحیدیان کامیار،۱۳٦۷: ۷۸). بنابراین، این‌گونه تغییرات وزنی را که اغلب به سبب تغییر مضمون صورت می‌گیرند، می‌توان از نوع التفات به شمار آورد. قابل ذکر است که تغییر وزن مورد نظر ما، با مقولهٔ ذوبحرین تفاوت دارد.

شکستن هنجارها و مخالفت با سنت‌های رایج، مشخصهٔ بارز صنعت التفات است. صنعت التفات با ایجاد تغییرات ناگهانی و غیرمنتظره در روند و روال عادی کلام، سبب برجستگی سخن و جلب توجه خواننده می‌گردد. بنابراین، اگرچه بسیاری از عروضیان، تغییر وزن را نادرست دانسته و نوعی بدعت به شمار می‌آورند، اما از آنجا که چنین شگردی- هر چند در مواردی اندک و استثنایی- در ادب فارسی کاربرد داشته است، به نمونه‌هایی از آن به عنوان نوعی از التفات، اشاره می‌کنیم.

در منظومهٔ *جمشید و خورشید* سلمان ساوجی، در خلال وزن اصلی (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) اوزان دیگر نیز به کار رفته است. به بیان دیگر شاعر در خلال مثنوی خود، زمانی که به بخش‌های تغزلی و دلگویه‌های عاشقانه رسیده است، متناسب با مضمون کلام، قالب و وزن خشک مثنوی را رها کرده و از زبان لطیف غزل و اوزان خاص آن یاری جسته و به گونه‌ای منظومهٔ خود را در قالب مثنوی ـ غزل سروده است:

همی نالید و دُرّ اشک می‌سفت — به زاری این غزل با خویش می‌گفت:
گفتم خیال وصلت، گفتا به خواب بینی — گفتم مثال رویت، گفتا در آب بینی
ملک‌زاده سرشک از دیده می‌راند — روان چون آب بیتی چند می‌خواند
مطول غصه‌ای دارم که گر خواهم بیان کردن — به صد طومار و صد دفتر نشاید شرح آن کردن....

علاوه بر غزل، گاه به مناسبت در میان این منظومه، رباعی نیز به کار رفته است:

ملک را در دو بیت آن پیر بخرد جوابی خوب و موزون داد و تن زد
لازم نبود که آنچه دولت باید نقش فلکی هم آن‌چنان بنماید
شاید که تو را چنان که باید ناید باید که تو را چنان‌که آید شاید

مولانا نیز در غزلیات شمس از این نوع واگردانی، فراوان بهره برده است. در این‌جا به ذکر نمونه‌ای از آن اکتفا می‌کنیم:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا
از آن آب حیات است که ما چرخ زنانیم نه از کف و نه از نای نه دف‌هاست خدایا...
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو که شب و روز در این ناله و غوغاست خدایا

شاعر از بحر هزج به بحر رمل تغییر وزن داده است.

به این ترتیب، برخلاف نظر بسیاری از معاصران که قالب‌هایی همچون غزل ـ مثنوی، رباعی‌مستزاد و... را ابداعی نو و حاصل ذوق و ابتکار شاعران معاصر می‌دانند، از نمونه‌هایی چون منظومهٔ فوق بر می‌آید که کاربرد این قالب‌های شعری، ریشه در آثار کلاسیک و کهن ما داشته و معاصران، ریزه‌خوار خوان گستردهٔ پیشینیان خود هستند.

۴-۵-۳- واگردانی روایی (شیوهٔ داستان در داستان)

یکی دیگر از مواردی که ما آن را ذیل التفات‌واره‌ها می‌گنجانیم، شیوهٔ خلاف عادت برخی از شاعران و گویندگان ادب پارسی، همچون مولانا در داستان‌پردازی است که در کمتر کتابی جز *قرآن* کریم و گه‌گاه *معارف* بهاءولد با آن مواجه می‌شویم.

«مثنوی مولوی را شیوهٔ بیانی خاصی در آوردن داستان‌ها و اندیشه‌هاست که با *حدیقهٔ* سنایی و *مثنوی‌های* عطار که سرمشق‌های مقدم بر آن‌اند، تفاوت بسیار دارد. در *مثنوی* آنچه در نگاه نخستین چشم‌گیر می‌نماید، امواج قصه‌ها و اندیشه‌هایی است که در پس یکدیگر می‌آیند و در هم فرو می‌روند و از هم می‌گریزند و دیدار رفتاری دریاوار به *مثنوی* می‌بخشند که تحلیل دقیق منطق حاکم بر آن را دشوار می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۶۱).

به عنوان مثال، مولوی در دفتر اول به دنبال بیان اندیشه‌ها و داستان‌های متعدد، به داستان «شیر و نخجیران» می‌رسد که اصل آن برگرفته از *کلیله و دمنه* است. نقل داستان که بهانه‌ای برای شرح و تفسیر جهد و توکل است، از پیش سنجیده و در ارتباط معنایی با موضوع ابیات پیشین نیست، بلکه ناگهانی و به بهانه‌ای نه چندان قابل توجه و شبیه به طرح بی‌مقدمهٔ داستان‌ها در *قرآن* است. آنچه مایهٔ برقراری پیوند میان این داستان و زمینهٔ معنایی پیش از آن شده، رشته‌ای باریک و نامرئی است که سبب می‌شود مثنوی از صورت مجموعه‌ای از معارف پراکنده در کنار یکدیگر، بیرون آید و در عین حال که حاوی داستانی جامع نیست، یکپارچه و پیوسته به نظر رسد (همان:۲٦۵). این رشتهٔ باریک و نامرئی می‌تواند از نوع همان التفات مخفی باشد که به آن اشاره کردیم. اگر التفات قادر است ابیات یک شعر را به یکدیگر پیوند بزند، این توانایی را نیز دارد که میان داستان‌های پراکنده و خلاف عادت *مثنوی معنوی* ارتباط برقرار سازد. شیوهٔ داستان در داستان *مثنوی*، خواننده را وارد فضایی ناآشنا و خلاف انتظار کرده و بر حیرت و تأمل او می‌افزاید:

«این خلاف عادت‌نمایی و ستیز با انتظارات و تصورات مورد توقع خواننده که در ساختار مثنوی، چه در روایت داستان‌ها و طرح اندیشه‌ها و چه در شیوهٔ پیوند میان اجزای آن به صور گوناگون در متن مثنوی منعکس می‌شود، خوانندهٔ مثنوی را در فضایی ناموافق با تجربه‌ها و انتظارات او سرگردان می‌کند و او را از منطق عادت‌ها و توقعات عادی دور می‌سازد و در نتیجه، خواننده را با شگفتی رازآمیز و لذت‌بخشی در فضای قدسی و ناشناس سرگردان می‌کند.» (همان:۲٦۸).

به این ترتیب از آن‌جا که التفات، خود نوعی خلاف عادت، واگردانی و تغییر از شیوه‌ای به شیوهٔ دیگر است که با شکستن روال معمول کلام بر حیرت و شگفتی مخاطب می‌افزاید، می‌توان شیوهٔ داستان در داستان *مثنوی* را در مقایسه با آثاری همچون *کلیله و دمنه*، *حدیقهٔ* سنایی و مثنوی‌های عطار، دارای مشخصه‌ای متمایزکننده دانست که علی‌رغم ظاهر پریشان *مثنوی*، آن را بر آثار مشابهی همچون *کلیله و دمنه* و *حدیقه* برتری داده است. این مشخصهٔ ارزشمند، صنعت التفات است که همچون زنجیره‌ای، داستان‌ها را به یکدیگر متصل می‌کند و خوانندهٔ مشتاق را برای رسیدن به مقصود شاعر به دنبال خود می‌کشاند.

۵- کارکردهای ادبی - بلاغی التفات

التفات با خروج از عادات زبانی و معنایی و در هم شکستن ساختارهای معمول کلام به وجود می‌آید. با هر خروجی که از هنجارها صورت می‌گیرد، این پرسش مطرح می‌گردد: این خروج و برهم زدن نظم عادی کلام به چه سبب ایجاد شده است؟ بسیاری از بلاغیون عرب و ایرانی به منظور پاسخ‌گویی به این پرسش، در بخش بررسی آرایهٔ التفات مبحثی را ذیل عنوان «فواید التفات» بیان کرده‌اند. از میان عالمان بلاغت، نخستین کسی که به بیان ارزش فنی و فواید و زیبایی‌های التفات پرداخت، مفسّر بزرگ *قرآن*، زمخشری بود. او در *الکشاف* ضمن تفسیر آیات و توضیح پیرامون التفات، برای این صنعت دو فایده مطرح کرد: فایدهٔ عام و فایدهٔ خاص. فایدهٔ عام التفات نزد زمخشری بیداری و هوشیاری خواننده و برسر شوق و نشاط آوردن اوست (زمخشری،۱۹۵۳: ۱/ ۱۷۲)؛ زیرا بنا بر قول معروف مؤلف *بدایع‌الصنایع* « اذا لم یکن الا تطریةً لِنشاطِ السامعِ و ایقاظاً لِلاِصغاءِ الیه فاِنَّ ذلک دلیلٌ عَلی اَنَّ السامِعَ یَمِلُّ مِن اسلوبٍ واحدٍ فَیَتَقِلُ اِلی غیرِهِ لِیَجِدَ نشاطاً لِلاستماعِ...»[۱۶] (ابن‌اثیر،۱۹۳۹م: ۲/ ٤). به این ترتیب، تمامی کتاب‌های بلاغی سنتی و معاصر فارسی و عربی، به پیروی از زمخشری به این کارکرد التفات اشاره کرده‌اند. اما پیرامون فواید خاص التفات نه تنها زمخشری، بلکه بلاغیون پس از او نیز به طور جداگانه به توضیح و شرح آن نپرداخته‌اند و تنها ضمن تفسیر آیاتی از *قرآن* که صنعت التفات سبب برجستگی آنها شده است، به بیان این فواید خاص پرداخته‌اند؛ به عنوان مثال ابن‌اثیر ذیل تفسیر آیات، به فواید آنها نیز اشاره کرده است:

«التفات به مخاطب شأن و منزلت می‌بخشد(حمد/٤). با کاربرد اسم به جای ضمیر، اطلاعات ارزنده‌ای در اختیار شنونده قرار می‌گیرد(دخان/٦). با تغییری که از دوم شخص به سوم شخص صورت می‌گیرد، التفات به دیگران نشان می‌دهد مخاطبین اولیه چقدر به زشتی رفتار کردند؛ به طوری که از آنان روی برگردانده می‌شود(یونس/۲۲). نشانه‌ای آشکار از جانب گوینده —به واسطهٔ تغییر از اول شخص مفرد به اول شخص جمع- که هرآنچه اتفاق می‌افتد همه از آن اوست (فاطر/۹). التفات با چرخش ناگهانی به شخصی که شما با او صحبت کرده‌اید، آن شخص را به باد طعنه می‌گیرد.» (همان، ذیل این آیات).

علاوه بر فواید مطرح شده از سوی قدما، ما با در نظر گرفتن توسّع معنایی التفات و تلفیق آن با دیدگاه‌های بدیع‌نویسان معاصر و اصطلاحات زبان‌شناسی، کارکردهای دیگر التفات را چنین بر می‌شماریم:

۵-۱- هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی

التفات سبب هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی و سپس برجسته‌سازی کلام می‌شود؛ زیرا «التفات روند و روال آشنا، عادی و هر روزهٔ سخن را که جان و جوشی ندارد و از همین رو توجه، تعجب و خرسندی خواننده و شنونده را بر نمی‌انگیزد، بر هم می‌زند و با همین آشنایی‌زدایی آن را تازه و برجسته می‌کند و تازگی و برجستگی، آن را تعجب‌انگیز می‌سازد و توجه و تعجب‌انگیزی نیز آن را دلنشین و ذوق‌پذیر می‌گرداند.» (راستگو،۱۳۸۲: ۲۱۷). خواجه نصیرالدین توسی نیز غرابت را خیال‌انگیز و لذت‌بخش دانسته و می‌گوید: «هر چه غریب‌تر و مستبدع‌تر و لذیذتر، مخیّل‌تر؛ و علت انفعال نفس از آنچه مغافصة به او رسد، بیشتر بود از آنچه به تدریج رسد یا رسیدنش متوقّع باشد...» (توسی،۱۳۲٦: ۵۹۰). این فایده التفات را شاید بتوان از جهتی شبیه همان فایدهٔ عام زمخشری دانست؛ هرچند در این‌جا به ابعاد بیشتری از التفات توجه شده است.

۵-۲- ایجاد ابهام هنری

التفات سبب ایجاد نوعی ابهام هنری می‌گردد؛ زیرا «ابهام اغلب حاصل تازگی فضاهایی است که شاعر به آن راه می‌یابد و می‌کوشد تا آن را بیان کند.» (میرصادقی،۱۳۸۵: ١٤). التفات با آشنایی‌زدایی و تغییرات ناگهانی و غیرمنتظره خود، متن را دچار ابهام و خواننده را شگفت‌زده می‌سازد، زیرا کشف مخاطب حقیقی یا معنای مورد نظر گوینده برای شنونده دشوار و دست‌نایافتنی می‌نماید، اما خواننده یا شنونده با تلاش فکری و گشادن گره‌های ابهام متن، به معنای حقیقی که پشت مجموعه‌ای از عبارات و واژه‌ها پنهان بوده است، دست می‌یابد و از این کشف خود لذت می‌برد. بنابراین، ابهام اگر چه در ظاهر، شعر را از نظر معنا گسسته و چندمضمونی و پریشان جلوه می‌دهد، در اشعار کسانی همچون حافظ که ابهام معنایی یکی از بارزترین و هنری‌ترین ویژگی‌های شعری آنان است «... هم انگیزهٔ تاویل و کشف بافت موقعیت ثانوی شعر می‌گردد و هم چنین تأویلی را برای درک عمیق شعر حافظ و لذت بردن از آن ایجاب می‌کند.» (پورنامداریان،۱۳۸٤: ۲۰۵). به این ترتیب «ابهام هنری، موجب بن‌بست نمی‌شود، بلکه متن، از رهگذر این نوع ابهام، پنجره‌ها و افق‌های تاویل را به روی خوانندهٔ جدی می‌گشاید و واکنش‌های جالب و شگفتی در او بر می‌انگیزد و عطش او را برای تدارک توجیه معناشناختی متن زیاد می‌کند.»

(فتوحی،۱۳۸۷: ۲۷). از این جهت نه تنها چنین ابهامی عیب شمرده نمی‌شود، بلکه پیچیدگی‌های تجربهٔ گوینده را نیز بهتر عرضه می‌کند و به تعبیر ریفاتر[۱] سبب تمایز زبان شعر از زبان زندگی می‌شود.

۵-۳- افزایش انسجام متن

از آنجا که التفات در معنای گستردهٔ خود، هرگونه تغییر و واگردانی را در بر می‌گیرد و «بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و در هم‌نشینی با بیت‌ها یا مصرع‌های دیگر است که می‌توان انسجام یا عدم انسجام معنایی میان ابیات را دریافت.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۳۷/۲). می‌توان این صنعت ادبی را سبب افزایش انسجام متن دانست. به بیان دیگر به سبب آنکه روابط هم‌نشینی، عناصر درون یک متن را به هم پیوند می‌دهند؛ یعنی «نشانه‌ها از الگوهای جانشین انتخاب می‌شوند و بر اساس قواعد معنایی و نحوی در کنار هم گذاشته می‌شوند و سازه‌ها و سرانجام متن را تشکیل می‌دهند. روابط هم‌نشینی اهمیت روابط جزء به کل را برجسته می‌کنند.» (سجودی،۱۳۸۷ :۵۷). به این ترتیب، خلاف‌آمدهای ناشی از کاربرد التفات اگرچه در ظاهر ساختار و پیکرهٔ کلام را در هم می‌شکند، در حقیقت سبب ایجاد تنش و انگیزش بیشتر در متن، تقویت پیکرهٔ معنایی و محور عمودی شعر و در نهایت افزایش انسجام معنایی کلام می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به سیر تکاملی شعر و تغییر قلمرو جمال‌شناسی آن در ادوار مختلف، علم بلاغت باید در جهت کشف این قلمروهای جدید، پا به پای شعر حرکت کند و در طی این مسیر از دستاوردها و پژوهش‌های علوم دیگر نیز بهره‌مند شود. بر این اساس، بدیع سنتی به عنوان یکی از علوم بلاغی، با دیدگاه‌های راکد و فرسودهٔ خود، دیگر توان پاسخ‌گویی به نیازهای متون ادبی معاصر را ندارد و به تجدیدنظر و بازنگری همه‌جانبه پیرامون صنایع ادبی از جمله التفات نیازمند است. بنابراین، با توسعهٔ معنایی و بازنگری در مفهوم التفات به یاری مفاهیم زبان‌شناسی همچون آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، برجسته-سازی، ساختارشکنی، انسجام و... می‌توان این شگرد ادبی را یکی از مؤلفه‌های ساختاری متن دانست که

۱- Refuter

اغلب با تمرکز بر محور عمودی و پیکرهٔ شعر قابل شناسایی است و هرگونه تغییر خلاف عادت در روند و روال کلام را در بر می‌گیرد. پذیرش این تعریف به عنوان مفهوم التفات، بیش از پیش به گستردگی شمول انواع آن خواهد انجامید.

یادداشت‌ها

۱- حقیقت التفات، برگرفته از نگاه کردن انسان به راست و چپ خویش است که گاه به این سو و گاه به آن سو روی می‌آورد.

۲- اصمعی(۱۲۲-۲۱٦هـ): عبدالکریم‌بن‌قریب‌بن‌علی‌بن‌اصمع باهلی در بصره چشم به جهان گشود و در روزگار هارون به بغداد رفت و در همان شهر درگذشت. او یکی از بزرگان ادب و لغت بود و بیش از حد به نصّ لغوی تکیه می‌کرد و از قیاس دوری می‌جست و با کسانی همچون خلیل بن احمد، عیسی بن عمر ثقفی نحوی، ابوزید انصاری و ابوعمربن‌العلا هم‌عصر بوده و نزد آنها تلمّذ کرده بود. او مردی سبک‌روح، ظریف و خوش‌بیان بود و به روایت کردن اخبار اعراب و نقل ملح آنان شیفتگی فراوانی داشت و می‌دانست که چگونه در مخاطب خویش شگفتی ایجاد کند. دو خصلت بارز که سبب شهرت او گشته بود: حافظهٔ قوی و شیوهٔ القا و حسن تعبیر وی بود. بزرگانی همچون شافعی، اخفش و ابونواس نیز اصمعی را در زمان خود سرآمد و بی‌نظیر می‌دانستند؛ به گونه‌ای که شافعی در حق او چنین می‌گوید: «هیچ کس از عرب نیکوتر از اصمعی به تعبیر نپرداخته است». او صاحب تالیفات متعددی همچون *لغات القرآن*، *المصادر*، *النجوم و اسراره*، *النبات*، *غریب‌الحدیث* و بسیاری دیگر که اسامی تمامی آنها در *الفهرست*، *روضات‌الجنات*، *معجم‌الادباء* و ...آمده است (دهخدا، ۱۳۷۷،ذیل اصمعی).

۳- آیا فراموش می‌کنی وقتی سلیمی ما را وداع می‌کند با چوب درخت بشامه، سیراب باد درختان بشام (شاعر مضمون کلام خود را در مصراع دوم کاملاً تغییر داده است؛ زیرا در مصراع اول از سلیمی سخن گفته و در مصراع دوم بدون هیچ پیش زمینه‌ای از درختان بشام).

٤- «هو نقل الکلام من حاله الی اخری» (الجوزیه،۱٤۰۸هـ: ۱٤٤)

۵- «هو الرجوع عن اسلوب من اسالیب‌الکلام الی غیره» (الطوفی،۱۹۷۷م:۱٤۰)

٦- «پارسی التفات از پس نگریستن بود. چون شاعر بیتی را بگوید و اندر این معنی به معنی دیگر برود، آن را التفات خوانند». (رادویانی،۱۳٦۲: ۷۹).

۷- «التفات آن است که چون شاعر از معنی خویش فارغ شد در تمام بیت اشارت به معنی دیگر کند، هرچند به نفس خویش مستقل باشد، اما به معنی اول تعلقی دارد.» (قیس رازی،۱۳۱٤: ۲۸۱).

۸- «التفات به طور کلی تغییر جبهه روی سخن است... بی‌آنکه زمینه و مقدمهٔ این تغییر به طور طبیعی و منطقی در کلام از پیش تدارک دیده شده باشد.» (پورنامداریان،۱۳۷٤: ۳۵۲).

۹- «تعدد معنایی التفات موجب شده که در باب جایگاه این صنعت اختلافاتی به وجود آید. *بدایع‌الصنایع* در این باب می‌نویسد: «صاحب *تلخیص*، التفات را از محسّنات ذاتیه داشته و صاحب *تبیان* از محسنات عرضیه و صاحب *مفتاح* در هر دو جا او را داخل داشته و وجه آن این است که از این حیث که مقتضای حال و مقام است از محسنات ذاتیه است و از این حیث که سبب زینت و آرایش کلام است، قطع نظر از آن که مقتضای حال و مقام باشد، از محسّنات عرضیه است.» (کاردگر،۱۳۸۸: ۱۸۳).

۱۰- دو علم بیان و بدیع، در مجالی غیر از مجال معانی نحوی می‌گردند، زیرا عملکرد معانی نحوی در چارچوب صورت و ظاهر التفات شکل می‌گیرد.

۱۱- توسع معنایی (Semantic Widening): در معنی‌شناسی تاریخی یکی از فرآیندهای تغییر معنی در طول زمان است. این امکان وجود دارد که لفظی در گذر از مقطع زمانی A به مقطع زمانی B گسترش معنی بیابد و علاوه بر مفهوم گذشته‌اش به مفهوم تازه‌ای نیز دلالت کند (صفوی،۱۳۸٤: ۳۹).

۱۲- نگاه کنید به: راستگو،۱۳۸۲: ۲۵٦-۲۵۸؛ پورنامداریان،۱۳۷٤ :۳۵۲؛ پورنامداران،۱۳۸٤: ۲۰۲-۲۱۹.

۱۳- ۱- لفظ مفرد بر معنای جمع دلالت کند: *یخرجکم طفلاً* (غافر/٦۷) ← اطفالاً.

۲- زمانی که برای مبتدای جمع، خبر مفرد بیاید: *الملائکه بعد ذلک ظهیر*(تحریم/٤) ← ظهراء.

۳- هنگامی که جانب خطاب از مخاطب به غایب برگردد: *حتی اذا کنتم فی الفلک و جرین بهم*(یونس/۲۲) ← بکم.

٤- هنگامی که روی خطاب از غایب به مخاطب برگردد: *ثم ذهب الی اهله یتمطی****اولی لک فاولی* (قیامه/۳۳-۳٤).

۵- روی آوردن از صیغهٔ مضارع به ماضی:

ان یسمعوا ریبه طاروا بها فرحا منی و ما یسمعوا من صالح دفنوا

٦- زمانی که دو مبتدا را ذکر کنند، سپس خبر را به یکی از آنها محدود سازند: *و الذین یکنزون الذهب و الفضه و لا ینفقونها فی سبیل الله*(توبه/۳٤) (ابوعبیده،۱۹۸۱م: ۱/ ۱۸).

۱٤- التفات، برگشتن گوینده از خطاب به غیبت و از غیبت به خطاب و مانند آن است و انتقال از معنای کنونی به معنای دیگر نیز التفات به شمار می‌آید.

۱۵- به درستی که هشتاد سالگی- که تو به آن برسی- گوش‌هایم را به تکرار نیازمند ساخت در این بیت با آوردن جملهٔ معترضه، تغییر ضمیر از متکلم به مخاطب صورت گرفته است. ابن‌رشیق چنین اعتراضی را التفات ملیح خوانده است.

۱۶- التفات جز برای شادابی و نشاط شنونده و هوشیار کردن او برای گوش فرادادن به کلام نمی‌آید. پس آن، دلیلی است بر اینکه شنونده از شیوه و روش یکسان در کلام ملول می‌شود، پس کلام به شیوهٔ دیگری انتقال می‌یابد تا شنونده، شور و نشاط را برای شنیدن ادامه کلام به دست آورد.

کتابنامه

ابن‌ابی اصبع. (۱۳۶۸). *بدیع‌القرآن*. ترجمهٔ سید علی میرلوحی. مشهد: آستان قدس.

ابن‌اثیر، ضیاءالدین. (۱۹۳۹م). *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر*. تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید. ج۲. شرکه مکتبه و مطبعه مصطفی البابی الحلبی و اولاده.

ابن‌معتز، عبدالله. (۱۹۵۹م). *البدیع*. دمشق: انتشارات دارالحکمه.

ابن‌منظور، محمدبن مکرم. (۱٤۱٤ق). *لسان‌العرب*. به کوشش یوسف خیاط. قم: دارالصادر.

ابن‌منقذ، اسامه. (۱۹۸۷م). *البدیع فی البدیع فی نقدالشعر*.تحقیق علی مهنا. بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن‌وهب، اسحاق‌بن ابراهیم.(۱۹٤۰هـ). *البرهان فی وجوه البیان*. تحقیق احمد مطلوب. خدیجه حدیثی. بغداد: مطبعه العانی.

ابوعبیده، معمربن المثنی. (۱۹۸۱م). *مجازالقرآن*. تحقیق محمد فواد سرکین. مصر: دارالفکر.

بدوی طبانه. (۱٤۱۸هـ). *معجم‌البلاغه‌العربیه*. چاپ چهارم. دارالمناره و دار ابن حزم.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٤). *گمشدهٔ لب دریا*. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۷٤). *سفر در مه*. چاپ اول. تهران: انتشارات زمستان.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۰). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

توسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۲٦). *اساس‌الاقتباس*. به تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

الجوزی، ابوعبدالله ابن قیم. (۱٤۰۸هـ). *الفوائد المشوق الی علوم القرآن*. چاپ دوم. بیروت: دارالکتب العلمیه.

الحامضی، غالب‌بن محمد ابوالقاسم. (بی‌تا). «أسلوب الالتفات و أقسامه فی القرآن الکریم».

داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رادویانی، محمدبن‌عمر. (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*.تصحیح احمد آتش. چاپ دوم. تهران: انتشارات اساطیر.

رازی، شمس قیس. (۱۳۱٤). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به همت محمد رمضانی. موسسهٔ خاور.

راستگو، محمد. (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی*. چاپ اول. تهران: سمت.

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۹). *معالم‌البلاغه*. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

زمخشری، محمودبن عمر. (۱۹۸۲م). *الکشاف*. بیروت: دارالمعرفه.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. ویرایش دوم. تهران: نشر علم.

سکّاکی، یوسف‌بن‌ابی‌بکر. (۱۳۷۳هـ). *مفتاح‌العلوم*. بیروت: مکتبه‌الاسلامیه.

الشرتونی، سعید. (بی‌تا). *اقرب‌الموارد*. ۲ج. بی‌جا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *صورخیال در شعر فارسی*. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــ . (۱۳٦٦). *شاعر آیینه‌ها*. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲. چاپ اول. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸٤). *فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی*. چاپ اول. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*.ترجمهٔ محمدرضا ترکی. تهران: سمت.

طبل، حسن. (۱٤۱۱هـ). *اسلوب‌الالتفات فی البلاغه‌القرآنیه*. بیروت: دارالفکر العربی.

الطوفی الصرصری، سلیمان‌بن عبدالقوی. (۱۹۷۷م). *الاکسیر فی علم التفسیر*. به تصحیح حسین عبدالقادر. انتشارات مکتبه الآداب.

عبدالحلیم، م.آ.س. (بی‌تا). «صنعت التفات در *قرآن*». ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. مجلهٔ *زیباشناخت*. ش۱۰.

علوی‌مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۰). *معانی و بیان*. تهران: سمت.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دولایگی تا چندلایگی معنا». *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم*. س۱٦. ش٦۲. ص۱۷-۳٦

قیروانی، حسن‌بن‌رشیق. (۱٤۲٤هـ). *العماده فی محاسن‌الشعر و آدابه و نقده*. تحقیق عبدالحمید هنداوی. ج۲. بیروت: مکتبه العصریه.

کاردگر، یحیی. (۱۳۸۸). *فن بدیع در زبان فارسی*. تهران: انتشارات فرا سخن.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. چاپ سوم. تهران: کتاب مهناز.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳٦۷). *وزن و قافیه شعر فارسی* چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳٦۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. ج۲. چاپ دوم. تهران: انتشارت توس.