۲۱۴
نوین
جستارهای ادبی
(ادبیات و علوم انسانی سابق) - دانشگاه فردوسی مشهد - مجلهٔ علمی - پژوهشی
سال پنجاه و چهارم - شمارهٔ سوم - پاییز ۱۴۰۰
ISSN: ۲۰۰۸ - ۷۱۸۷

- **عاشق فداکار یا بورژوای خائن؛ خوانشی دیگر از رمان «چشم‌هایش» و شخصیت «فرنگیس»** — محمود آرخی، فرامرز خجسته، عاطفه جمالی
- **تحلیل پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در مجموعهٔ شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»** — سیدعلی سراج، عبدالله حکیم
- **دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در «شرح سه‌نثر ظهوری»** — محمد خاکپور، محمد مهدی‌پور، مهدی باقری
- **موقعیت طبقاتی زنان در تعارض با کلیشه‌های جنسیتی در متون عرفانی‌تعلیمی** — پرنوش پژوهش
- **تعامل سوژه‌های متنی در غزلیات شمس** — فراست پیروزی نژاد، پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی
- **تحلیل گونه‌شناسی دوبیتی فارسی در ادب عامه** — مرضیه عظیمی، نجمه دری، حسن ذوالفقاری، غلامحسین غلامحسین زاده
- **بررسی شیوه‌های تغییر امثال فارسی در متون منثور منتخب پس از اسلام تا سدهٔ هشتم هجری** — زینب رمضانی، سلمان ساکت

سال پنجاه و چهارم - شمارهٔ سوم- پاییز ۱۴۰۰

۲۱۴

- **عاشق فداکار یا بورژوای خائن؛ خوانشی دیگر از رمان «چشم‌هایش» و شخصیت «فرنگیس»** — محمود آرخی، فرامرز خجسته، عاطفه جمالی
- **تحلیل پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در مجموعهٔ شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»** — سیدعلی سراج، عبدالله حکیم
- **دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در «شرح سه نثر ظهوری»** — محمد خاکپور، محمد مهدی‌پور، مهدی باقری
- **موقعیت طبقاتی زنان در تعارض با کلیشه‌های جنسیتی در متون عرفانی‌تعلیمی** — پرنوش پژوهش
- **تعامل سوژه‌های متنی در غزلیات شمس** — فراست پیروزی نژاد، پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی
- **تحلیل گونه‌شناسی دوبیتی فارسی در ادب عامه** — مرضیه عظیمی، نجمه دری، حسن ذوالفقاری، غلامحسین غلامحسین‌زاده
- **بررسی شیوه‌های تغییر امثال فارسی در متون منثور منتخب پس از اسلام تا سدهٔ هشتم هجری** — زینب رمضانی، سلمان ساکت

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

صاحب‌امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد
مدیرمسئول: عبدالله رادمرد
سردبیر: محمود فتوحی رودمعجنی
اعضای هیئت تحریریّه:

سعید بزرگ بیگدلی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس تهران)	حبیب‌الله عبّاسی (استاد دانشگاه تربیت معلّم تهران)
مه‌دخت پورخالقی چترودی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)	محمود فتوحی رودمعجنی (استاد دانشگاه فردوسی‌مشهد)
تقی پورنامداریان (استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران)	ابوالقاسم قوام (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)
محمّد تقوی (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)	علی گوزل‌یوز (استاد دانشگاه استانبول ترکیه)
حسن ذوالفقاری (استاد دانشگاه تربیت مدرس تهران)	دانیلا مینگینی (دانشیار دانشگاه ونیز)
عبدالله رادمرد (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد)	علیرضا نیکوبی (دانشیار دانشگاه گیلان)
سیّد مهدی زرقانی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)	کلاوس والینگ پدرسن (دانشیار دانشگاه کپنهاگ)
علی‌اشرف صادقی (استاد دانشگاه تهران)	محمّدجعفر یاحقّی (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

بر اساس آئین‌نامهٔ کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری از سال ۱۳۹۸، کلیهٔ نشریات دارای درجهٔ «علمی–پژوهشی» به نشریهٔ «علمی» تغییر نام یافتند.

ویراستار فارسی: جواد میزبان **ویراستار انگلیسی: عبدالله نوروزی** **کارشناس مجلّه:** فاطمه رضوی
طراح جلد: فرید یاحقّی **حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی:** محمّد کریمی طرقبه
نشانی: مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کدپستی: ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳، تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۵–۰۵۱
نشانی سامانهٔ الکترونیکی: http://jls.um.ac.ir **نشانی پست الکترونیک:** jll@um.ac.ir

مشاوران علمی این شماره:

عباس بگ‌جانی، محمد بهنام‌فر، محمّد تقوی، نجم‌الدّین جبّاری، زهرا حیاتی، سعید رادفر، فاطمه رضوی، سیّدمهدی زرقانی، قدرت‌الله طاهری، ذوالفقار علامی، محمود فتوحی‌رودمعجنی، سیدعلی قاسم‌زاده، ابوالقاسم قوام، مجتبی مجرّد، محمّد محمّدی، محمّد نجاری.

بسم الله الرحمن الرحیم

(نشریهٔ علمی)

جستارهای نوین ادبی

(ادبیّات و علوم انسانی سابق)

این مجلّه بر اساس مجوّز شمارهٔ ۱۰۲/۴۷۸۲ مورّخ ۱۳۷۰/۷/۱۳
ادارهٔ کلّ مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر
می‌شود.

شمارهٔ سوم - سال پنجاه و چهارم

شمارهٔ مسلسل ۲۱۴ - پاییز ۱۴۰۰

(تاریخ انتشار این شماره: پاییز ۱۴۰۰)

شمارهٔ شاپای چاپی: ۲۷۸۳-۲۵۲X

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- DOAJ

راهنمای شرایط مجلّه برای پذیرش و چاپ مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل **چکیده** (۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده‌نویسی)، **کلیدواژه‌ها** (حدّاکثر ۵ واژه)، **مقدّمه** (سؤال تحقیق، فرضیّه‌ها، اهداف)، **بحث و بررسی** و **نتیجه‌گیری** باشد. مجلّه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۷۰۰۰ کلمه) معذور است.

۲- مشخّصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، مرتبهٔ علمی، نام مؤسّسهٔ متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- مقاله‌های ارسالی تنها به‌صورت تایپ‌شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامهٔ word مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما و منحصراً از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) پذیرفته می‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/نویسندگان و مؤسّسه/ مؤسّسات متبوع الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در پایان مقاله و بر اساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی نویسنده به شرح زیر آورده شود:

- **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). نام کتاب (ایتالیک). نام مترجم. محل نشر: نام ناشر.
- **مقاله از مجلّه:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام نشریّه (ایتالیک). دوره / سال. شماره. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **مقاله از مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). (تاریخ انتشار). «عنوان مقاله» (داخل گیومه). نام ویراستار یا گردآورنده. نام مجموعه مقالات (ایتالیک). محلّ نشر: نام ناشر. شمارهٔ صفحات مقاله.
- **سایت‌های اینترنتی:** نام‌خانوادگی، نام (نویسنده). آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتی. «عنوان موضوع» (داخل گیومه). نام و نشانی سایت اینترنتی (ایتالیک).

۶- ارجاعات در متن مقاله بین پرانتز (نام مؤلّف، سال انتشار: شمارهٔ صفحهٔ مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قول‌های مستقیم بیش از ۵ سطر به‌صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- معادل لاتین کلمات در پایین صفحه بیاید و توضیحات جانبی به یادداشت‌های پایان مقاله منتقل شود.

۸- مجلّه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که در زمینهٔ زبان و ادبیّات فارسی و حاصل پژوهش نویسنده باشد.

۹- مقاله باید بر اساس شیوه‌نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی نوشته شود. در صورت لزوم، مجلّه در ویراستاری زبانی مقاله بدون تغییر محتوای آن آزاد است.

۱۰- نویسندگان محترم باید مقاله‌های خود را از طریق سامانهٔ مجلّهٔ جستارهای ادبی به نشانی ذیل ارسال کنند:
Http://jls.um.ac.ir

۱۱- تمام اطّلاعات مربوط به مقاله، پس از دریافت، از طریق صفحهٔ خانگی (وبگاه) به اطّلاع نویسندگان محترم خواهد رسید.

فهرست مندرجات

عاشق فداکار یا بورژوای خائن؛ خوانشی دیگر از رمان «چشم‌هایش» و شخصیت «فرنگیس»	محمود آرخی فرامرز خجسته، عاطفه جمالی	۱-۲۵
تحلیل پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در مجموعهٔ شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»	سیدعلی سراج عبدالله حکیم	۲۷-۵۳
دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در «شرح سه‌نثر ظهوری»	محمد خاکپور محمد مهدی‌پور، مهدی باقری	۵۵-۷۹
موقعیت طبقاتی زنان در تعارض با کلیشه‌های جنسیتی در متون عرفانی‌تعلیمی	پرنوش پژوهش	۸۱-۹۷
تعامل سوژه‌های متنی در غزلیات شمس	فراست پیروزی نژاد پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی	۹۹-۱۱۹
تحلیل گونه‌شناسی دوبیتی فارسی در ادب عامه	مرضیه عظیمی نجمه دری، حسن ذوالفقاری غلامحسین غلامحسین زاده	۱۲۱-۱۴۲
بررسی شیوه‌های تغییر امثال فارسی در متون منثور منتخب پس از اسلام تا سدهٔ هشتم هجری	زینب رمضانی سلمان ساکت	۱۴۳-۱۶۴

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.71381.1115

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

عاشق فداکار یا بورژوای خائن؛ خوانشی دیگر از رمان «چشم‌هایش» و شخصیت «فرنگیس»

محمود آرخی [۱]
فرامرز خجسته [۲]، عاطفه جمالی [۳]

چکیده

رمان چشم‌هایش، اثر معروف بزرگ علوی، یکی از مهم‌ترین رمان‌های فارسی است که به روابط عاشقانه «ماکان» و «فرنگیس» و فعالیت سیاسی آن‌ها در عصر رضاشاه می‌پردازد. در این رمان، فرنگیس، علی‌رغم بورژوا بودن، زنی عاشق و فداکار است که با ایثار بزرگ خود، استاد ماکان را از مرگ حتمی نجات می‌دهد. این موضوع، از همان زمان انتشار، منتقدان وابسته به جریان چپ را به انتقاد از این رمان و بعدها سایر منتقدان را به تحسین آن واداشته است. این مقاله می‌کوشد تا با روشی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر اصل «عدم قطعیت معنی» و «امکان تفاسیر جدید از متون ادبی» در نظریه‌های ادبی‌ای مانند «هرمنوتیک» و «پساساختارگرایی»، خوانشی نو از این رمان به‌دست دهد و به قرائتی تازه از آن دست یابد؛ قرائتی که در نقطهٔ مقابل معنای ظاهری رمان و قرائت پذیرفته‌شده از آن در میان منتقدان قرار می‌گیرد و فرنگیس را انقلابیِ متزلزلی معرفی می‌کند که در دشوارترین لحظات انقلاب، به استاد ماکان و نهضت خیانت می‌کند و به صف دشمنان انقلاب می‌پیوندد. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد رمان چشم‌هایش برخلاف معنای ظاهری‌اش، که به انتقاد شدید منتقدان چپ منجر شده، در باطن، به تئوری انقلاب در مکتب مارکسیسم وفادار است. به‌زعم ما نشانه‌های درون‌متنی فراوانی در این رمان وجود دارد که با تکیه بر آن‌ها می‌توان خوانش جدیدی از آن را که متناسب با تئوری مارکسیسم در باب انقلاب است، ارائه کرد.

کلیدواژه‌ها: رمان چشم‌هایش، نقد ادبی، مارکسیسم، انقلاب.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان E-mail: Arekhimahmood@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Faramarz.khojasteh@gmail.com
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان E-mail: Jamali.atefeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۹ تیر ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۲۹ مهر ۱۴۰۰

۱. بیان مسأله

رمان چشم‌هایش، مهم‌ترین اثر داستانی بزرگ علوی، نخستین‌بار در سال ۱۳۳۱ انتشار یافت. این رمان به روابط عاشقانه «استاد ماکان» و «فرنگیس» در دوران رضاشاه می‌پردازد و به‌مرور گسترش می‌یابد و مسائل سیاسی آن دوره را در بر می‌گیرد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲۲۹). در این رمان، فرنگیس، دختری از خانواده‌ای مرفّه است که برای آموختن هنر نقاشی نزد استاد ماکان، بزرگ‌ترین نقاش کشور می‌رود؛ اما استاد، نقاشی‌های او را نمی‌پسندد و به‌سردی با او رفتار می‌کند. فرنگیس، متنفّر از استاد، برای آموختن نقاشی عازم فرنگ می‌شود؛ اما در آنجا ناتوان از آموختن این هنر، به یک زندگی پر هوس روی می‌آورد. آشنایی با خداداد، دانشجوی مبارز مقیم خارج از کشور، تصوّر فرنگیس از استاد ماکان را تغییر می‌دهد. خداداد از او می‌خواهد که زندگی بی‌هدف خود را ترک کند و برای همکاری با ماکان بر ضد حکومت رضاشاه، به ایران بازگردد. فرنگیس به ایران می‌آید و در کنار استاد ماکان که «سازمان‌دهنده اصلی و چهره اصلی جنبشی زیرزمینی در زمان سلطنت رضاشاه» (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۷۷) است به فعالیت سیاسی می‌پردازد. در دوران مبارزه، روابط عاشقانه‌ای میان آن‌ها به‌وجود می‌آید؛ اما پس از مدتی، ماکان را شهربانی دستگیر می‌کند. سرتیپ آرام، رئیس شهربانی، که از مدت‌ها قبل خواستگار فرنگیس بوده، حاضر می‌شود در قبال ازدواج با او، نزد رضاشاه از استاد ماکان شفاعت، و حکم اعدام او را به تبعید تبدیل کند. پس از این توافق، ماکان به کلات تبعید می‌شود و فرنگیس به‌همراه آرام به فرانسه می‌رود. ماکان، بی‌خبر از ایثار بزرگ فرنگیس، در تبعید، چشم‌های او را به شکلی هوسران و هرزه به تصویر می‌کشد و به‌طرزی مشکوک می‌میرد.

این، روایت بزرگ علوی از ارتباط عاشقانه ماکان و فرنگیس و فعالیت سیاسی آن‌ها در عصر رضاشاه است. روایتی که مؤلف بر اساس آن می‌کوشد تا برخلاف ایدئولوژی مارکسیسم در باب انقلاب، زنی بورژوا را همچون انقلابیِ اصیلی بنمایاند که به قیمت از دست دادن سعادت خویش، جان رهبر نهضت انقلابی و معشوق خود را نجات می‌دهد؛ اما آیا این تنها روایت ممکن است و نمی‌توان خوانش دیگری را از داستان چشم‌هایش ارائه کرد؟ آیا این رمان اثری تک‌صدایی است یا اثری چندصدایی که به دلیل سرریز کردن معانی می‌توان معنایی فراتر از معنای ظاهری آن فهمید و خوانش‌های جدیدی از آن را ارائه کرد؟ نکته دیگر آن است که در این رمان، داستان آشنایی و جدایی ماکان و فرنگیس، از زبان فرنگیس روایت می‌شود و او به‌تنهایی راوی بخش‌های عمده این رمان است. درحالی‌که ماکان و عمو رجب هر دو مرده‌اند و غیر از فرنگیس هیچ‌کس از نوع ارتباط او با استاد ماکان اطلاعی ندارد، آیا می‌توان روایت فرنگیس را یکسره پذیرفت. با توجه به گواهی راوی دیگر داستان، یعنی ناظم مدرسه مبنی بر اینکه فرنگیس زنی

«باهوش و استعداد است و به‌آسانی می‌تواند به جلد آن موجودی که می‌خواهد نمایش دهد، درآید» (علوی، ۱۳۹۶: ۵۷) آیا نمی‌توان احتمال داد که او به‌عمد، حوادث مربوط به آشنایی‌اش با استاد ماکان و فعالیت سیاسی‌شان را وارونه جلوه داده است؟ به باور ما پاسخ مثبت است؛ چراکه نشانه‌های درون‌متنی فراوانی در متن وجود دارد که این فرضیه را تقویت می‌کند و امکان ارائه قرائتی جدید و خوانشی نو از این رمان را میسّر می‌سازد.

۲. چهارچوب نظری پژوهش

ایده بنیادینی که مقاله حاضر به پشتوانه آن نگارش یافته آن است که متن در درون خود همیشه چیزی فراتر از معنای ظاهری آن را در بردارد و همواره می‌توان خوانش‌های جدیدی از آن را ارائه کرد. خوانش‌هایی که حتی می‌تواند با قصد نویسنده متفاوت و گاه متضاد باشد. این، ایده رایجی در سنّت نظریه ادبی، از هرمنوتیک تا پساساختارگرایی است و در آثار هرمنوتیک‌های سنّتی نظیر «فردریش شلایر ماخر» تا پساساختارگرایی و اندیشه‌های «ژاک دریدا» می‌توان آن را مشاهده کرد؛ شلایر ماخر مانند سایر هرمنوتیک‌های سنتی به قصد نویسنده و معنای قطعی متن باور داشت، اما بر این عقیده بود که مفسّر می‌تواند به معناهایی پی ببرد که بر نویسنده نیز مجهول است؛ چراکه معنای متن لزوماً آن چیزی نیست که در ذهن نویسنده بوده و همواره چیزی فراتر از آن را می‌توان در متن یافت (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۱۶). او غایت هرمنوتیک را فهم خوب یک بیان در وهله نخست و سپس، فهم بهتر از مؤلف اثر می‌دانست و عقیده داشت که با روشن ساختن آنچه در فرایند خلاقانه مؤلف به نحو ناخودآگاه نهفته است، او را بهتر از خودش می‌توان فهمید (لارنس‌کی، ۱۳۹۵: ۳۸).

برخلاف هرمنوتیک‌های سنتی مانند شلایر ماخر و دیلتای، هرمنوتیک‌های جدید و برخی نظریه‌های پس‌ازآن اساساً به نیت نویسنده وقعی ننهادند و با حذف نیت مؤلف، به نظریه «عدم قطعیت معنی» رسیدند و مسأله چند معنایی متون را مطرح کردند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۱۴). «رولان بارت» ازجمله ساختارگرایانی بود که در سال ۱۹۶۸ «مرگ مؤلف» را اعلام کرد. او بر این باور بود که متن، صرف‌نظر از نیّت نویسنده همان معنایی را دارد که دارد و نویسنده تنها در فرآیند نوشتن کشف می‌کند که درباره چه چیزی می‌خواهد بنویسد. از نظر بارت، خلاقیت هرگز در فرمان آگاهی نیست و نوشتن، رسیدن به نقطه‌ای است که در آنجا، تنها زبان عمل و اجرا می‌کند، نه نویسنده (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۷۴-۳۷۳).

ایده عدم قطعیت معنی و امکان خوانش‌های نو از متون، در نظریه پساساختارگرایی و آثار ژاک دریدا به اوج رسید. برخلاف فردینان دوسوسور که زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست (پارسا، ۱۳۹۳: ۳۴). دریدا در کتاب درباره گراماتولوژی مرکزیت مدلول را رد، و تعریف سوسور از مفهوم «نشانه» را مردود اعلام کرد:

> مدلولی وجود ندارد که از بازیِ ارجاعاتِ دال‌ها که سازنده‌ی زبان است گریخته باشد، که بعدها بخواهد به چنگ آن افتد. ظهور نوشتار، ظهور بازی است؛ امروزه این بازی دارد به سراغ خودش می‌رود، و در حال محو کردنِ محدوده‌ای است که از آن آغاز شده بود و گردشِ نشان‌ها با آن تنظیم می‌شد، و تمام مدلول‌هایی که تکیه‌گاه آن بودند را همراه خود حفظ می‌کرد، و همچنین در حالِ برچیدنِ تمام سنگرها و حفاظ‌های بیرونِ بازی است که از محدوده‌ی زبان مراقبت می‌کرد. این امر صراحتاً به معنای نابود شدنِ مفهومِ نشانه و کلِ منطق آن است (دریدا، ۱۳۸۸: ۱۹- ۱۸).

دریدا عقیده داشت فرایندی که به واژه‌ها معنا می‌بخشد به دو دلیل هرگز پایان نمی‌پذیرد؛ نخست به این دلیل که آن‌ها در معنای واژه‌های ماقبل خود شریک هستند و معنای خود را از آن‌ها وام می‌گیرند، دوم، به این خاطر که معنایشان به‌واسطه واژه‌هایی که پس از خودشان می‌آیند همواره در حال تغییر است. درنتیجه، معنا همواره دستخوش فرایند تعویق است. از نظر او دال به اندازه کافی پایدار، اما مدلول ذاتاً متزلزل است. از همین رو او تأکید کرد که زبان، هرگز برای انسان ارتباط مستقیم با واقعیت را فراهم نمی‌کند. از این دیدگاه، بین حقیقتِ اصیلی که قصد بیانش را داریم و وسیله ارتباطی نامطمئنی [زبان] که باید برای بیان آن حقیقت به‌کارش بگیریم -اگر واقعاً حقیقت اصیلی وجود داشته باشد- ناسازگاری وجود دارد (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۴۷- ۱۴۵). از نظر دریدا زبان همواره شامل به تعویق افتادن معنا، ابهام، فاصله داشتن از گوینده یا نویسنده، امکان اشتباه، فریب‌آمیز بودن و عدم ایقان است؛ چراکه همیشه از دستان ما می‌گریزد و از کنترل ما خارج می‌شود (دویچر، ۱۳۹۲: ۲۸). از دیدگاه دریدا و پیروانش، نه‌تنها مفسّر، بلکه حتی خود نویسنده نیز بر تفسیر متن تسلّطی ندارد؛ چراکه به دلیل متزلزل و ناپایدار بودن مدلول و سرریز شدن معنا، آنچه یک نویسنده گمان می‌کند که در متن گفته، ممکن است با آنچه واقعاً نوشته است متفاوت باشد (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۶۲). نتیجه تأکید دریدا بر تعویق دائمی مدلول و نابودی نشانه این بود که یک متن، نه دارای یک تفسیر واحد، بلکه دارای تعداد نامحدودی تفاسیر ممکن است و در خوانش متون می‌توان به تکثّری از معانی و تفاسیر جدید دست یافت (همان: ۱۴۵).

در ادامه قصد داریم تا با تکیه بر این سنت موجود در نظریه‌های ادبی به سراغ رمان چشم‌هایش برویم و با استفاده از نشانه‌های درون‌متنی، خوانشی دیگر از این رمان ارائه کنیم. برای این کار، پس از بررسی پیشینه پژوهش و توضیح

درباره شیوه پژوهش، نخست برای آشنایی با نوع نگرش منتقدان هم‌حزبی نویسنده با پدیده انقلاب، به بررسی اندیشه انقلاب در تئوری مارکسیسم و به‌تبع آن حزب توده می‌پردازیم و در پایان، خوانشی نو از رمان چشم‌هایش را ارائه می‌کنیم. به نظر می‌رسد که این پژوهش با ارائه خوانشی جدید از رمان چشم‌هایش، بتواند نشانگر امکان ارائه قرائت‌های متفاوت از سایر آثار ادبی باشد و چند معنایی بودن این آثار را به اثبات برساند.

۳. پیشینه پژوهش

رمان چشم‌هایش بلافاصله پس از انتشار در سال ۱۳۳۱، موردانتقاد برخی از منتقدان قرار گرفت. گروهی از این منتقدان، از جهت زمینه سیاسی ماجراهای این رمان خرده گرفتند و «آل‌احمد» صفحاتی از آن را مشابه روزنامه‌های حزبی دانست. «خانلری» نیز رمان را کتابی حزبی خواند و تناقض روحیه رمانتیک نویسنده با تعهد حزبی او را مهم‌ترین ضعف رمان قلمداد کرد (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۷۸– ۴۷۷). دسته دوم انتقادها به رمان، از ناحیه منتقدان چپ صورت گرفت و هم‌حزبی‌های بزرگ علوی، همدلی او با شخصیت فرنگیس را مهم‌ترین مشکل رمان قلمداد کردند (همان‌جا). «به‌آذین»، در مقاله‌ای که همان سال در مجله «فرهنگ نو» منتشر کرد، از اینکه بزرگ علوی در این رمان می‌خواسته حتماً یک دختر اعیان‌زاده دمدمی و سرسری را تبرئه کند، از او انتقاد کرد (به‌آذین، ۱۳۳۱: ۶۸– ۶۵). در همان دوره، برداشت همانندی در جراید و بررسی‌های ادبی شوروی نیز مشاهده شد و این رمان در آنجا نیز موردانتقاد قرار گرفت. یک صاحب‌نظر روسی درباره رمان چشم‌هایش نوشت:

> در این اثر پاره‌ای نقایص جدی به چشم می‌خورد. قهرمان اصلی ... ماکان، ضعیف و معمولی تصویر شده است. همه توجه نویسنده معطوف به فرنگیس، دختر اشرافی سبکسر و بی‌بندوبار است. نویسنده از دیدگاهی ذهنی، عشق فرنگیس به ماکان را دلیل کافی برای توجیه کارهای احمقانه و نامعقول دختر می‌داند (کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۸۰).

ناقد دیگری [کمیسارف] هم در اظهارنظری، شخصیت فرنگیس را بسی نامتعارف دانست و از این‌که شخصیت استاد ماکان، به نحوی ناروا کمرو و تا اندازه‌ای ناتوان توصیف شده است از بزرگ علوی انتقاد کرد (همان: ۱۸۱).

محمود تهرانی در مقاله‌ای تحت‌عنوان «داستان کوتاه و بلند در این سرزمین» که در سال ۱۳۴۲ در مجله «آرش» منتشر شد، به‌نحو دیگری از رمان چشم‌هایش انتقاد کرد. او نه‌تنها، مانند هم‌حزبی‌های بزرگ علوی با شخصیت فرنگیس و بورژوا بودن او مشکلی نداشت، بلکه برعکس، به دفاع از مظلومیت او پرداخت و به استاد ماکان به دلیل بی‌توجهی و جفا به فرنگیس تاخت. او از ماکان به‌عنوان مردی سودایی یاد کرد که دائم جفا می‌کند و اساساً توی خط

عشق و عاشقی نیست. از نظر او رمان چشم‌هایش درست یک نسل خوانندگان فروید- نیچه‌ای پس انداخته بود که دخترهایش شلاق‌کش و پسرهایش بی‌اعتنا بودند (تهرانی، ۱۳۴۲: ۱۴۵).

بر خلاف انتقادهای اولیه، رمان چشم‌هایش و به‌ویژه شخصیت فرنگیس در آثار پژوهشگران ادبیات داستانی دوره‌های بعد مورد تجلیل قرار گرفته‌اند؛ حسن میرعابدینی در کتاب صدسال داستان‌نویسی ایران، از فرنگیس به‌عنوان «زن مرفّه زیبا و عاشق‌پیشه و جسور» یاد می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۲۲۹). او در اثر دیگرش، تاریخ ادبیات داستانی ایران، برخلاف انتقادهای اولیه افرادی مانند آل‌احمد و خانلری بر این باور است که در رمان چشم‌هایش، واقع‌گرایی داستانی بر قصد مسلکی نویسنده چیره شده و بزرگ علوی، شخصیت فرنگیس را در حصار وابستگی‌های طبقاتی او محدود نکرده است (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۴۷۸). جمال میرصادقی در کتاب داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران ادعای فرنگیس را مبنی بر اینکه می‌کوشیده است تا با انجام مأموریت‌های سیاسی و اجتماعی دل استاد ماکان را به دست بیاورد می‌پذیرد و از این شخصیت تمجید می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۱: ۷۱). بر پایه پذیرش همین مدعاست که او در ادامه، پرداخت شخصیت فرنگیس در این رمان را «بی‌نظیر» می‌خواند و نویسنده رمان را در شناخت روحیات و خصلت‌های زن، استاد، و تحت تأثیر نظریات فروید می‌داند (همان: ۷۲). عبدالعلی دستغیب در کتاب نقد آثار بزرگ علوی، اساساً چشم‌هایش را نه داستانی سیاسی و اجتماعی، بلکه بیشتر عاشقانه و روان‌شناختی می‌داند (دستغیب، ۱۳۵۸: ۱۳۳) و از فرنگیس به‌عنوان زنی باوفا یاد می‌کند که «امتیازهای جهان برای او در برابر عشق ماکان هیچ است.» (همان: ۱۴۰). او در کتاب دیگرش، «کالبدشکافی رمان فارسی»، فرنگیس را زنی می‌داند که علی‌رغم اشرافی بودن، همچون پروانه دور وجود استاد ماکان می‌گردد (دستغیب، ۱۳۸۳: ۴۹). عسگر عسگری نیز در کتاب نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تکرار روایت فرنگیس از فعالیت‌های سیاسی و ارتباط عاشقانه‌اش با استاد ماکان، شخصیت استاد، و نه فرنگیس، را در انتخاب میان عشق و وظیفه سیاسی «متزلزل» می‌داند (عسگری، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

نویسندگان مقاله «درونمایه‌های سیاسی- اجتماعی رمان چشم‌هایش» نیز این رمان را اثری سیاسی- اجتماعی دانسته و با استناد به حرف‌های فرنگیس، استاد ماکان را به‌عنوان فردی معرفی کرده‌اند که «در راه مبارزه، کار و فعالیت اجتماعی، عواطف و احساسات قلبی را نادیده می‌گیرد» و «عشق را فدای مبارزه، کار و هنر انسان‌دوستانه می‌کند.» (حسین‌پور آلاشتی، لکورج، ۱۳۸۷: ۱۶۵).

به نظر می‌رسد که نقطه مشترک همه این نقدها، پذیرش روایت بزرگ علوی و فرنگیس از نوع ارتباط ماکان و فرنگیس است. با این تفاوت که پذیرش این روایت، هم‌حزبی‌های نویسنده را به حمله به رمان و نویسنده آن واداشته و در مقابل، پژوهشگران حوزه ادبیات داستانی را به تمجید و ستایش از آن‌ها سوق داده است.

۴. روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله از نوع توصیفی- تحلیلی است. نویسندگان مقاله ابتدا به بررسی اندیشه انقلاب در مکتب مارکسیسم و به‌تبع آن حزب توده پرداخته، سپس با تکیه بر اصل عدم قطعیت معنی در نظریه‌های ادبی‌ای مانند هرمنوتیک و پساساختارگرایی، و واکاوی تناقض‌های موجود در روایت فرنگیس از ارتباط عاشقانه‌اش با استاد ماکان، خوانشی جدید از رمان چشم‌هایش و شخصیت فرنگیس ارائه کرده‌اند.

۵. بررسی اندیشه انقلاب در تئوری مارکسیسم

یکی از موضوعات کلیدی در تئوری مارکسیسم، اندیشه «انقلاب» است؛ به‌گونه‌ای که نام مارکسیسم همواره با واژه انقلاب گره خورده است. مدل انقلاب مارکس مدلی ساده و تک‌علّتی است؛ مارکس در بررسی عامل وقوع انقلاب بر ترتیبات ساختاری خاص جامعه تأکید می‌کرد. از نظر او، ساختار اجتماعی «باعث» توسعه روابط اجتماعی معیّنی می‌شود و از این «علل»، ترتیبات طبقاتی خاصی ایجاد می‌گردد؛ در هر جامعه‌ای دو طبقه اصلی وجود دارد. یک طبقه، حکومت و استثمار می‌کند و طبقه دیگر مورد حکومت و استثمار قرار می‌گیرد. اعضای طبقه استثمارشده عاقبت گروه بزرگی را تشکیل می‌دهند که به‌واسطه «آگاهی طبقاتی مشترک» با هم به‌سوی انقلاب رانده می‌شوند و با برانداختن طبقه حاکم، خود، گروه حاکمه جدید را تشکیل می‌دهند (کوهن، ۱۳۶۹: ۶۷). مارکس عقیده داشت که این تضاد طبقاتی در روزگار مدرن میان بورژوازی و پرولتاریا در جریان است (دریپر، ۱۳۸۲: ۲۰۴).

یکی از موضوعاتی که همواره موردتوجه مارکس و پیروان او بوده آن است که کدام گروه‌ها می‌توانند انقلابی باشند و کدام گروه‌ها نمی‌توانند؟ علی‌رغم آن‌که مارکس، پرولتاریا را مساوی با همه زحمتکشان جامعه می‌داند (احمدی، ۱۳۷۹: ۴۳۳)؛ بااین‌وجود، تأکید مارکس به‌عنوان اهرم انقلاب تنها بر روی طبقه کارگر صنعتی است و در آثار او، «آگاهی طبقاتی»، در مورد طبقه کارگر صنعتی به کار رفته است (همان: ۴۳۹).

در رابطه با همکاری یا عدم همکاری پرولتاریا با سایر طبقات اجتماعی، مارکس و انگلس عقیده داشتند که نجات طبقه کارگر فقط می‌تواند به دست خود طبقه کارگر تحقق یابد (سدی‌یو، ۱۳۸۷: ۳۲۱). مارکس، همواره افرادی

را که از طبقه‌های حاکم به صفوف پرولتاریای مبارز می‌پیوندند خطرناک می‌دانست (احمدی، ۱۳۷۹: ۴۸۵- ۴۸۴). انگلس نیز از عناصر انقلابی وابسته به بورژوازی به‌عنوان کسانی یاد می‌کرد که درنهایت، در صف دشمنان مردم جای می‌گیرند (همان: ۶۹۲). نکته بسیار مهم از نظر مارکس و پیروان او این است که «منافع طبقاتی» عاملی تعیین‌کننده است که اجازه نمی‌دهد افرادی از طبقه بورژوازی با همکاری پرولتاریا علیه طبقه‌ای قیام کنند که خود جزئی از آن هستند و تمام موجودیت آن‌ها در گرو حفظ آن طبقه است. «گئورگ لوکاچ» به پیروی از روش مارکس تأکید می‌کرد که بورژوازی دارای آگاهی طبقاتی نیست، چراکه آگاهی در مقابل منافع طبقاتی او قرار دارد (همان: ۴۴۳).

مارکسیست‌هایِ بنام پس از مارکس، مدل‌های جدیدتری از انقلاب را ارائه دادند؛ لنین، ضمن موافقت با نظر مارکس درباره رهبری پرولتاریا در انقلاب، این موضوع را مطرح کرد که پرولتاریا تنها در صورتی می‌تواند در تحقق انقلاب موفق باشد که هم‌پیمانانی از سایر گروه‌ها و طبقات پیدا کند. او به‌ویژه از دهقانان ناراضی به‌عنوان کسانی که می‌توانند در ایجاد یک انقلاب با پرولتاریا هم‌جبهه شوند یاد کرد (کوهن، ۱۳۶۹: ۹۳). علاوه‌براین، لنین عقیده داشت که طبقه کارگر و دهقانان به‌خودی‌خود نمی‌توانند به آگاهی انقلابی دست یابند. ازاین‌رو برای هماهنگ ساختن انقلاب، حزب پیشتازی لازم است تا آگاهی انقلابی را به درون توده‌های بالقوه انقلابی تزریق کند (همان: ۹۰).

پس از لنین، مائو نقش بیشتری را برای دهقانان در وقوع انقلاب سوسیالیستی قائل شد. مائو عقیده داشت که در کشورهایی مانند چین که طبقه کارگر ندارند یا طبقه کارگر توان شرکت در جنبشی انقلابی را ندارد، سایر طبقاتی که رابطه آن‌ها با طبقه حاکمه مثل رابطه پرولتاریا با بورژوازی است، می‌توانند دارای آگاهی طبقاتی و لذا دارای استعداد انقلابی باشند. از نظر او دهقانان چینی می‌توانستند یک طبقه انقلابی را تشکیل دهند (همان: ۱۰۵- ۱۰۳).

۶. دیدگاه حزب توده در مورد انقلاب

از علاقه به لنینیسم می‌توان به‌عنوان خصلت مشترک جنبش‌های چپ در ایران نام برد (پهلوان، ۱۳۶۰: ۴۲). حزب توده نیز از این قاعده مستثنی نبود و در سال ۱۳۲۷ در طرح اساسنامه حزب بر این نکته که جهان‌بینی حزب توده ایران، مارکسیسم- لنینیسم است و اصول تشکیلاتی آن از این جهان‌بینی ناشی می‌شود، تأکید شد (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۳۰۸).

مدل انقلاب موردنظر حزب توده نیز با مدل انقلاب لنین شباهت کامل داشت؛ مطابق نظریه مارکس، انقلاب تنها در عالی‌ترین مرحله رشد سرمایه‌داری رخ می‌داد. ازآنجایی‌که روسیه کشوری ماقبل سرمایه‌داری بود، لنین عقیده داشت که در آن کشور قبل از وجود امکان وقوع یک انقلاب سوسیالیستی باید انقلابی دموکراتیک صورت گیرد. از

نظر او پرولتاریا نیز نباید از این انقلاب بورژوایی برکنار بماند، بلکه باید با مشارکت فعال در آن، زمینه‌های ایجاد انقلاب اصیل سوسیالیستی را فراهم آورد (کوهن، ۱۳۶۹: ۹۳- ۹۲). حزب توده نیز به تبعیت از لنینیسم، برای خود دو هدف قائل بود؛ هدف اصلی، شکل دادن به یک جامعه کمونیستی از طریق انقلابی سوسیالیستی بود، اما ازآنجایی‌که این حزب، طبقه کارگر ایران را آنچنان قدرتمند نمی‌دید که به‌تنهایی توان سرنگونی رژیم وابسته به امپریالیسم آمریکا را داشته باشد، به یک انقلاب ملی- دموکراتیک، به‌عنوان هدفی استراتژیک اعتقاد داشت و آن را به‌مثابه مرحله‌ای انتقالی به‌سوی آرمان سوسیالیسم تلقّی می‌کرد و بر این باور بود که طبقه کارگر باید با شرکت فعالانه در آن زمینه انقلاب بعدی را مهیا سازد (سام دلیری، شهبازی، ۱۳۹۱: ۷-۶).

۷. خوانشی نو از شخصیت فرنگیس و رمان *چشم‌هایش*

در این بخش با تکیه بر شواهد درون‌متنی که در سخنان فرنگیس وجود دارند، خوانشی نو از رمان چشم‌هایش و شخصیت فرنگیس ارائه می‌شود.

۷. ۱. بررسی دلایل پیوستن فرنگیس به نهضت

شخصیت فرنگیس در رمان چشم‌هایش زنی است متعلق به طبقه بورژوازی. پدر او -امیر هزارکوهی مازندرانی- از زمین‌داران مازندران بوده (علوی، ۱۳۹۶: ۱۶۲) و فرنگیس، از دوران کودکی همواره در رفاه و آسایش مادی به‌سر می‌برده است (همان: ۸۵).

فرنگیس در آغاز جوانی، برای آموختن هنر نقاشی نزد استاد ماکان می‌رود؛ اما استاد نقاشی‌های او را نمی‌پسندد و با او به سردی رفتار می‌کند. فرنگیس، آزرده از سلوک استاد با او، کینه‌اش را در دل می‌گیرد: «همان برخورد اول به‌نظر من تحقیرآمیز بود ... غیظ عجیبی به من دست داد. هیچ مردی تا آن روز این‌طور با من رفتار نکرده بود ... کینه‌ای از این مرد خشک بی‌تربیت در دل گرفتم» (همان: ۸۹- ۸۸). فرنگیس، مدتی بعد، برای آموختن هنر نقاشی به اروپا می‌رود؛ اما ازآنجایی‌که پشتکار لازم را ندارد، در آنجا نیز موفق به آموختن این هنر نمی‌شود (همان: ۱۱۲) و ناامید از آموختن هنر نقاشی، در اروپا به تفریح و سرگرمی می‌پردازد (همان: ۹۹) و پنج سال زندگی بی‌بندوبار را در اروپا پشت سر می‌گذارد (همان: ۱۴۲- ۱۴۱)؛ اما پس از آشنایی با خداداد و به توصیه او، به کشور بازمی‌گردد و در کنار استاد ماکان، به فعالیت سیاسی علیه رژیم رضاشاه روی می‌آورد. اگرچه فرنگیس دلایل گوناگونی را برای بازگشت به ایران و شروع فعالیت سیاسی‌اش ذکر می‌کند، اما به نظر می‌رسد که «جاه‌طلبی» و «تمایل شدید او بر غلبه بر استاد

ماکان» را باید دلایل اصلی این امر دانست: «جاه‌طلبیِ مرا برانگیخته بودند. من می‌خواستم در فعالیت اجتماعی که البته برای من در هسته آن، غرض شخصی نهفته بود، با خوشوقتی روبرو شوم» (همان: ۱۴۴). به نظر می‌رسد که این غرض شخصی، علاوه بر جاه‌طلبی و بلندپروازی‌های فرنگیس، باید تمایل شدید او به غلبه بر استاد ماکان -بر اثر عشق/ کینه- بوده باشد:

> به خود می‌گفتم: «بالاخره جنبشی ضد استبداد در ایران جان می‌گیرد ... و من رابط تشکیلات ایران خواهم بود و آن کسی که در ایران دارد نهضت را اداره می‌کند ماکان است و ... من باید دستورها را به او ابلاغ کنم و زمانی نخواهد گذشت که من همه‌کاره این نهضت مقاومت خواهم بود و آن‌وقت حتی ماکان هم باید تحت نفوذ و اراده من باشد» (همان: ۱۴۳).

تأکید فرنگیس بر ابلاغ «دستور» بر ماکان، و نه «همکاری» با او، آنچنان که خداداد خواسته است، و اینکه ماکان در آینده «تحت نفوذ و اراده» او خواهد بود، گواهی بر جاه‌طلبی او و علاقه‌اش به غلبه بر استاد ماکان است.

۷. ۲. فرنگیس و فقدان ویژگی‌های یک انسان انقلابی

علی‌رغم گرایش فرنگیس به فعالیت سیاسی، شواهد درون‌متنی و گفته‌های خود فرنگیس نشانگر آن است که او از همان آغاز، به دلیل تربیت اشرافی‌اش، ویژگی‌های یک انسان انقلابی کامل را ندارد و لاجرم نمی‌تواند تا پایان، بر سر اهداف انقلاب مقاومت و پایداری کند؛ یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک انسان انقلابی، علاقه به سرنوشت مردم است. فرنگیس بنا به اعتراف خود، علاقه‌ای به مردم و سرنوشت آن‌ها ندارد: «من علاقه‌ای به سرنوشت مردم این مملکت نداشتم، دردهای آن‌ها دل مرا نمی‌سوزاند، در زجر و مصیبت آن‌ها شریک نبودم.» (همان: ۱۴۳). درواقع، آرمان مبارزه فرنگیس، «نه پیروزی بر رژیم استبدادی، بلکه پیروزی بر استاد و تصاحب اوست و به همین دلیل در مبارزه‌اش شکست می‌خورد» (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

علاوه‌براین، فرنگیس آمادگی رویارویی با خطر را -که لازمه انقلابی‌گری است- ندارد. او با این اطمینان که در طول فعالیت سیاسی خطری او را تهدید نخواهد کرد و طبقه اجتماعی‌اش او را از خطر حفظ خواهد نمود به فعالیت سیاسی روی می‌آورد: «من خطری احساس نمی‌کردم. شهربانی آدمی مانند خداداد را می‌توانست ویلان و سرگردان کند. خانواده من در تمام دستگاه دولتی نفوذ داشت و من هرگز نشنیده بودم که دولت آدم‌های محترمی را گرفته باشد.» (علوی، ۱۳۹۶: ۱۴۹).

۷. ۳. تردید فرنگیس میان عشق ماکان و طبقه اجتماعی خود

خاطرات فرنگیس نشان می‌دهد که او و ماکان، علی‌رغم کتمان، از همان نخستین دیدار به هم دل‌بسته بوده‌اند (همان: ۱۴۸– ۱۴۷) تا این‌که یک‌شب در کنار آب کرج، هر دو نفر به عشق خود اعتراف می‌کنند و با هم لحظاتی عاشقانه را تجربه می‌نمایند. ماکان، فرنگیس را به منزل پدری‌اش می‌رساند و قرار می‌گذارند که صبح روز بعد، فرنگیس به خانه ماکان برود. فرنگیس، آن شب را با تردید و دودلی به سر می‌برد و تمام شب با خود کلنجار می‌رود. او قادر به تصمیم‌گیری نیست و نمی‌تواند بین عشق ماکان و طبقه اجتماعی خود یکی را انتخاب کند: «این یکی برایم مسلم بود که اگر فردا به خانه‌اش بروم، دیگر می‌بایستی پیه یک عمر زندگی پر از مصیبت را به تن خود بمالم. می‌گفتم ... محکوم به یک عمر زجر و شکنجه هستم» (همان: ۱۸۹). «چطور می‌توانم از همه‌چیز خود دست‌بردارم؟ از لباس، از عطر، از گردش، از مسافرت، از تفریح، از معاشرت با جوانان شوخ و خندان، از آمدوشد در مجالس محترم، از مسافرت فرنگستان؟ این‌ها همه در اختیار من بود و من بایستی از همه آن‌ها چشم بپوشم» (همان: ۱۸۱). فرنگیس، درنهایت، طبقه اجتماعی‌اش را بر عشق ماکان ترجیح می‌دهد. ماکان زنگ می‌زند، اما فرنگیس می‌گوید «صلاح» نیست که به منزل او برود:

> ساعت ده و نیم تلفن صدا کرد ... پس از گفتگوهای عادی پرسید: «تشریف می‌آورید اینجا؟» گفتم: «نمی‌دانم.» پرسید: «مگر قرار نگذاشتیم؟» گفتم: «چرا، اما امروز من وقت ندارم، حالم هم خوب نیست.» ... گفت: «فرنگیس، باید بیایی.» گفتم: «آخر شاید خوب نباشد.» گفت: «حتماً خوب است.» گفتم: «شاید صلاح نباشد.» اینجا دیگر سست شد. لحظه‌ای صدا نیامد. بعد از چند ثانیه گفت: «خودتان می‌دانید. شاید حق با شماست. شاید صلاح نباشد.» (همان: ۱۹۱).

اگرچه فرنگیس مدعی است که آن روز، درنهایت، به خانه ماکان رفته (همان: ۱۹۳) و درحالی‌که له‌له او را می‌زده و آرزو می‌کرده تا لب‌های ماکان سروصورت او را بپوشاند (همان: ۱۹۵- ۱۹۴) به او گفته که آمده است تا خود را به دامانش بیندازد (همان: ۱۹۸)؛ اما حقیقت آن است که او شب قبل از آن، به خاطر منافع طبقاتی‌اش از این آرزو چشم پوشیده است و عشق میان او و ماکان، آن‌گونه که خود می‌گوید در همان شب نخست، در کنار نهر کرج، آغاز شده و همان‌جا پایان یافته است (همان: ۱۹۹). عسگری حسنکلو با ذکر گفتگوی ماکان با فرنگیس در آن روز، نه فرنگیس، بلکه شخصیت ماکان را متزلزل و در انتخاب میان عشق و مبارزه‌سیاسی دودل ارزیابی می‌کند. از نظر عسگری، شب قبل از آن روز، ماکان تسلیم عشق فرنگیس است، اما روز بعد، از عشق فرنگیس می‌گذرد و مبارزه سیاسی را انتخاب می‌کند (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۶: ۱۲۹– ۱۳۰).

حتی اگر روایت فرنگیس را از رفتنش به خانه ماکان و سخنانی که آن روز میان او و ماکان رد و بدل شده بپذیریم، این فرنگیس است که میان عشق ماکان و طبقه اجتماعی‌اش متزلزل و سرگردان است، نه استاد ماکان؛ چراکه ماکان علی‌رغم تردید و مقاومت در برابر عشق فرنگیس تا شب قبل، پس از اقرار به این عشق، دیگر تردیدی درباره آن ندارد. به‌خاطر همین قطعیت است که او همان روز به فرنگیس تلفن کرده و به اصرار از او خواسته است تا به منزلش برود؛ اما فرنگیس که «مصلحت» را بر عشق ماکان ترجیح داده، تقاضای او را رد کرده است. جمله «امشب با دیشب یک دنیا فرق دارد» ماکان که عسگری بر آن به‌عنوان شاهدی بر دو دلی و تردید ماکان تأکید می‌کند، نه ناظر بر تغییر او، بلکه نشانگر تغییر فرنگیس است.

فرنگیس مدعی است که پس از حادثه آن شب فهمیده است که زیبایی‌اش در ماکان تأثیری ندارد و به‌همین خاطر تصمیم گرفته است تا با فداکاری و فعالیت سیاسی جای خود را در قلب او باز کند:

> پس از حادثه آن شب در کنار نهر کرج و گفتگوی با او در آتلیه‌اش، یقین کردم که دیگر فقط از یک راه می‌توان به زوایای قلب او رخنه کرد. دیگر نگاه و زیبایی و آرایش و دلبری در او تأثیر نداشت. این‌ها همه مثل سنگی بود که به پنبه‌پوش بخورد، انعکاس که ندارد هیچ، خود سنگ هم لابلای پنبه گم می‌شود. من فقط می‌توانستم با کوشش و تلاش بیشتر، با فداکاری‌های بزرگ‌تر جای خود را در دل او باز کنم (علوی، ۱۳۹۶: ۲۰۲).

اگر فرنگیس این ادعا را در مورد دوران قبل از حادثه آن شب مطرح می‌کرد می‌توانست درست باشد، زیرا دلیری و شجاعت فرنگیس در کارهای سیاسی در علاقه‌مند شدن ماکان به او تأثیر دارد؛ اما مرور روابط ماکان و فرنگیس، به‌ویژه مرور حوادثی که در آن دو روز آخر اتفاق افتاده است، غیرواقعی بودن ادعای فرنگیس را پس از حادثه آن شب نشان می‌دهد؛ ماکان، بنا به گفته خود فرنگیس از همان نخستین دیدار آن‌ها در سینما، مجذوب زیبایی و افسون چشم‌های فرنگیس بوده (همان: ۱۴۷) و در حادثه کنار نهر کرج به عشق خود نسبت به فرنگیس اعتراف کرده است (همان: ۱۷۴). اگر این درست باشد، فرنگیس نیازی ندارد تا پس از اعتراف ماکان به عشق، برای نفوذ در قلب او به فعالیت سیاسی روی بیاورد. ازآنجایی‌که فرنگیس به‌خاطر طبقه اجتماعی‌اش از عشق ماکان گذشته و از ادامه روابط عاشقانه‌اش با ماکان سرباز زده است، به‌نظر می‌رسد که تلاش‌های او برای مقصّر نشان دادن ماکان در پایان یافتن ارتباط عاطفی آن‌ها، برای تبرئه خود صورت می‌گیرد و نمی‌توان ادعای او مبنی بر تمایل وی برای ادامه رابطه‌اش با ماکان و خودداری ماکان از آن را باور کرد و ماکان را عامل این جدایی دانست.

نشانه درون‌متنی دیگری که در این قسمت از رمان وجود دارد اشاره به خواستگارهای فرنگیس است. فرنگیس در این بخش از خاطراتش به خواستگارهای خود اشاره می‌کند و وسوسه آن‌ها را نیز در دودلی آن شبش بی‌تأثیر نمی‌داند (همان: ۱۸۹). یکی از این خواستگاران، بازپرس ویژه وزارت کشاورزی است. پاسخی که فرنگیس به او می‌دهد درست همان پاسخی است که مؤدبانه و در لفافه آن را به ماکان نیز می‌دهد، منتهی این‌بار چون موضوع مرد دیگری غیر از ماکان است، درباره کاری که با او کرده است بی‌پرده و آشکارا سخن می‌گوید. به‌نظر می‌رسد که در ذهن فرنگیس باید شباهتی میان این مرد و ماکان وجود داشته باشد که وقتی درباره شبی حرف می‌زند که در طول آن تصمیم خود را برای عشق ماکان گرفته است از این مرد و پاسخی که به او داده است نیز سخن می‌گوید: «یک روز به او گنجه لباسم را نشان دادم و گفتم: «ببینید، چقدر لباس، کفش، پالتو پوست و هرچه دلتان بخواهد دارم. شما از کجا می‌توانید همه این‌ها را برای من بخرید؟» اقلاً بیست جور عطر و پودر و ماتیک به او نشان دادم. مردک سرخ شد و دیگر به خانه ما نیامد» (همان: ۱۹۰).

۷. ۴. دوناتللو، نسخه‌ای دیگر از ماکان

خوشبختانه قرینه دیگری نیز در داستان وجود دارد که با دقت در آن می‌توان به سرنوشت استاد ماکان و عشق او نسبت به فرنگیس پی برد. این قرینه، حادثه مربوط به دوناتللو است؛ شخصیتی که بسیار به ماکان شبیه است و مقایسه حرف‌های فرنگیس در مورد او و استاد ماکان نشان می‌دهد که علی‌رغم انکار فرنگیس، او با این دو عاشق دلباخته به یک شیوه رفتار کرده است. درواقع، دوناتللو، نسخه دیگری از ماکان است و ازآنجاکه حوادث مربوط به او بی‌پرده بیان شده است، می‌توان سرنوشت عشق استاد ماکان را نیز حدس زد. فرنگیس در دو مورد تأکید می‌کند که داستان دوناتللو ارتباطی با زندگی استاد ماکان ندارد و او برعکس دوناتللو با ماکان رفتار کرده است؛ اما به‌نظر می‌رسد که نفس این تأکید و ادعا، خود، نشانگر یکسانی سرنوشت این دو عاشق است و فرنگیس بدین‌وسیله به دنبال اقناع ناظم و تبرئه خویش است. چراکه در غیر این‌صورت نیازی به تعریف داستان دوناتللو در این بخش از داستان وجود ندارد: «بگذارید حادثه‌ای که در زندگی من اتفاق افتاد برایتان بگویم. اگرچه ارتباطی با زندگی استاد ندارد؛ اما دلم می‌خواهد این پیشامد را آن‌طوری که درواقع بود، برای شما نقل کنم. گمان می‌کنم آن‌وقت مرا بهتر خواهید شناخت» (همان: ۱۰۲). قرینه دیگری که نشان می‌دهد دوناتللو و ماکان سرنوشت مشابهی داشته‌اند، تجدید خاطره دوناتللو در همان شبی است که فرنگیس در مورد عشق ماکان تصمیم می‌گیرد. درواقع در همان شبی که فرنگیس تصمیم می‌گیرد به ارتباط عاشقانه خود با ماکان پایان دهد به یاد دوناتللو می‌افتد، چون با او نیز درست همین رفتار را کرده است و همین

شباهت، خاطره دوناتللو را در ذهن او تداعی می‌کند. مفهوم ملامت‌وار سخنان دوناتللو نیز نشان می‌دهد که فرنگیس بار دیگر با یکی از دلباختگانش مانند دوناتللو رفتار کرده است: «سیمای غمزده دوناتللو، موقعی که امواج آب حالت طبیعی آن را وارفته ساخته بودند، در نظرم پیدا شد. آتش سرخ‌رنگ سیگارش از لابلای امواج می‌لغزید و ناگهان تمام سطح دریاچه را فرا گرفت. دیوانه‌وار قهقهه می‌زد و مانند مجنون از بند گسیخته از من فرار می‌کرد و فریاد می‌کشید: تو، تو از عشق دم می‌زنی؟» (همان: ۱۸۸-۱۸۷).

اگرچه فرنگیس، مدعی است که سیل عشاقش، همواره او را زجر می‌داده‌اند (همان: ۱۰۰) به‌نظر می‌رسد که این موضوع، بیشتر، اسباب رضایت خاطر و سرگرمی او را فراهم می‌کرده است. به‌گونه‌ای که یکی از مهم‌ترین سرگرمی‌هایش در اروپا به بازی گرفتن این عشاق بوده (همان: ۱۰۸) و او همواره از زجر دادن این عشاق لذت می‌برده است (همان: ۱۰۲). فرنگیس از «چزاندن» این عشاق به‌حدی لذت می‌برد که حتی آن‌هایی را نیز که به او ابراز عشق نمی‌کنند، به شیوه‌های مختلف وامی‌دارد تا به عشق خود نسبت به او اقرار کنند تا پس‌ازآن مورد بی‌مهری و تمسخر وی قرار بگیرند، و از این نظر، دوناتللو و ماکان عین هم هستند؛ در مورد دوناتللو، فرنگیس، خود، به این موضوع اعتراف می‌کند: «منتظر بودم ... وقتی اظهار عشق کرد، مسخره‌اش کنم و از شر این یکی هم خلاص شوم.» (همان: ۱۰۴) و در مورد ماکان نیز در لابه‌لای سخنان او می‌توان مواردی ازاین‌دست را یافت: «اگر استاد هم مانند مردان دیگر به من دل می‌باخت، شاید برق هوسی ما را به هم متصل می‌کرد و به همان تندی خاموش می‌شد و خاطره استاد هم مانند خاطرات دیگران در فراموش‌خانه دلم پنهان می‌شد.» (همان: ۱۴۵).

یکی از ویژگی‌های دوناتللو، تودار بودن و خودخوری اوست. ویژگی‌هایی که سبب می‌شوند در عین شیفتگی به فرنگیس از ابراز آن خودداری کند: «تودار بود و خودش را می‌خورد.» (همان: ۱۰۳) «خجالت نمی‌کشید، کم‌جرأت نبود، منتهی مناعت داشت. هر وقت در مدرسه متوجه او می‌شدم، می‌دیدم که دارد به من نگاه می‌کند، اما زیرچشمی، و به‌محض اینکه رویم را به‌سوی او برمی‌گرداندم نظرش را به‌جانب دیگر می‌چرخاند، گوئی اصلاً مرا ندیده.» (همان: ۱۰۲). ماکان هم بسیار تودار است و در رابطه با عشق فرنگیس همواره خودخوری می‌کند. او ازآنجاکه عادت ندارد به چیزی، ولو آنکه خیلی هم موردپسندش قرار می‌گیرد، ابراز علاقه کند (همان: ۹۳). علی‌رغم علاقه به فرنگیس از ابراز عشق خود نسبت به او طفره می‌رود و همواره «قشری از خودداری و خودخوری بروی صورتش کشیده» است (همان: ۱۵۵). فرنگیس چون همه را شیفته و تحت نفوذ خود می‌خواهد، تمام توان خود را به کار می‌گیرد تا این قشر غیرقابل نفوذی را که بر چهره این دو عاشق دلباخته است، بدرّد. در مورد دوناتللو می‌گوید: «حتی به او امید هم

می‌دادم؛ اما نزدیک نمی‌شد. یکی دو بار به او خندیدم، یک‌بار دیگر به صورتش نگریستم، سر کلاس نزدیک او نشستم، قلم‌مویم را در نزدیکی او به‌طوری‌که دیگران نفهمند، به زمین انداختم، اما او به روی خودش نمی‌آورد. درعین‌حال از اداهایش پیدا بود که شیفته من است.» (همان: ۱۰۳) فرنگیس در نخستین دیدار، با ماکان نیز همین‌گونه رفتار می‌کند: «خنده از چشم‌ها و لب‌های من نمی‌پرید. تمام هنر دلربائی خود را به کار می‌بستم.» (همان: ۱۵۰) «روی یک نیمکت جای یک‌نفر بیشتر خالی نبود؛ اما من خود را جمع‌وجور کردم و به او هم جایی دادم. برای اینکه از روی نیمکت نیفتد، دستش را به تکیه پشت نیمکت گذاشته بود. من کمی به نفر پهلوی خودم فشار آوردم و با استاد گفتم: «نزدیک‌تر بیایید تا بتوانید در سن بنشینید.» اما او خودش را به من نچسباند» (همان: ۱۴۷).

فرنگیس یک شب دوناتللو را به گردش دعوت می‌کند و با او در دریاچه bios de boulogne سوار قایق می‌شود. تلاش فرنگیس برای واداشتن دوناتللو برای اقرار به عشق فرنگیس بسی آشکار است: «اول خودش پا به قایق گذاشت. بعد دست مرا گرفت که کمکم کند. دستش را محکم فشار دادم. به تظاهر اینکه دارم می‌افتم، خودم را به بازویش چسباندم، اما او بی‌اعتنایی کرد» (همان: ۱۰۵). همین تلاش در دیدار او با ماکان نیز به چشم می‌خورد:

> ما هر دو بازوهایمان را روی دسته صندلی تکیه داده بودیم و سرهایمان را نزدیک هم برده بودیم تا آهسته صحبت کنیم ... بازویم را به بازویش فشار دادم و او دستش را روی دست من گذاشت و فشار داد. با هر دو دست دستش را گرفتم و گرمای خوش آن را با چنان شوری چشیدم که گوئی در زدوخوردی که با این مرد داشتم آماده می‌کردم نخستین کامیابی نصیب من شد ... اما ناگهان خودش را کنار کشید. فشار دستش سست شد، مثل اینکه انگشتانش سرد شدند (همان: ۱۵۸).

فرنگیس با هنر دلربائی‌اش موفق می‌شود تا هر دو مرد را در رابطه با عشق خود به اقرار درآورد:

> دوناتللو ... کم‌کم شروع کرد به زمزمه. صدای بمی داشت ... یک آهنگ شورانگیز عجیبی بود. پهلوی خودم فکر کردم بیچاره شده است. دلم به حالش سوخت، ناگهان کینه من برانگیخته شد ... همین که خواندنش تمام شد، از جایم بلند شدم، یک قدم به جلو رفتم و پشت گردنش را بوسیدم. قایق تکانی خورد، نزدیک بود برگردد؛ اما دوناتللو ناگهان مثل پلنگی که با یک جست طعمه‌اش را ربوده باشد، به یک‌طرف غلطید، مرا به‌طرف خودش کشاند و در بازوهای محکمش به‌حدی فشار داد که نزدیک بود له و لورده شوم. سر و صورت مرا با بوسه پوشاند (همان: ۱۰۵).

«وقتی [ماکان] بازوی مرا با انگشتان بزرگ و نیرومندش گرفت ... سرم را خم کردم و انگشتان استخوانی و سنگین او را که در گوشت بازوی من جا برای خود باز می‌کرد، بوسیدم» (همان: ۱۷۶). این بار نیز فرنگیس به ماکان پیشنهاد می‌دهد که به بیرون بروند. با درشکه به طرف آب کرج می‌روند و مثل تجربه آن شب با دوناتللو، لحظات عاشقانه‌ای

بین فرنگیس و ماکان می‌گذرد: «سرش را آورد پایین و چشمم را بوسید؛ اما من خود را از چنگ او رها کردم. ثانیه‌ای تأمل کردم. یک‌مرتبه دست انداختم به گردنش و لب‌های او را به لب‌های خودم چسباندم. گفت: «فرنگیس، فرنگیس!» گفتم: «جانم، جانم!» (همان: ۱۷۸).

در هر دو مورد، فرنگیس بلافاصله پس از اعتراف مرد به عشق، به رابطه عاشقانه خود با آن‌ها پایان می‌دهد. دوناتللو و ماکان، شبانه به عشق خود نسبت به فرنگیس اعتراف می‌کنند (همان: ۱۰۵)؛ (همان: ۱۸۵) و هر دو به‌شیوه‌ای مشابه، روز بعد، ارتباط عاشقانه خود را با فرنگیس تمام شده می‌یابند: «[دوناتللو] هنگام ظهر با قیافه آشفته‌ای گفت: امروز عصر می‌آیم منزل شما با هم باشیم. گفتم: عصری وقت ندارم.» (همان: ۱۰۶) «[ماکان] پس از گفتگوهای عادی پرسید: «تشریف می‌آورید اینجا؟» گفتم: «نمی‌دانم.» پرسید: «مگر قرار نگذاشتیم؟» گفتم: «چرا، اما امروز من وقت ندارم، حالم هم خوب نیست.» (همان: ۱۹۱). دوناتللو یک هفته بعد از آن واقعه، خود را در همان دریاچه غرق می‌کند. در رابطه با استاد ماکان نیز به نظر می‌رسد که بی‌وفایی و خیانت فرنگیس نسبت به او و نهضت، باعث مرگ مشکوک او در تبعید می‌شود.

۷. ۵. نقش نیروی پلیس در خیانت فرنگیس به ماکان و نهضت

دقت در حوادث داستان نشان می‌دهد که نخستین استنطاق مأمور نظمیه از فرنگیس درباره موضوع تایپ نامه‌ها و ماشین‌تحریر، و به دنبال آن تبعید پدر، نقش مهمی در تغییر رویکرد فرنگیس به فعالیت سیاسی ایفا می‌کند. علی‌رغم ادعای فرنگیس مبنی بر گستاخی و ایستادگی‌اش در مواجهه با مأمور، به‌نظر می‌رسد برای دختری که با اتکا بر طبقه اجتماعی‌اش، فعالیت سیاسی و ارتباط با مأموران را چیزی جز یک «تنوع مفرح» (همان: ۱۴۹) نمی‌داند، این استنطاق، و به دنبال آن تبعید و به‌زانو درآمدن پدر، نخستین بذرهای تردید را در دلش کاشته و برای اولین‌بار، ترس از شهربانی در وجود او خانه کرده است:

> استنطاقی که آن روز پس دادم، خونسردی پدرم که مرا به گستاخی واداشت، دلهره‌ای که تحمل کردم تا اینکه پدرم را به ملک کوچکش تبعید کردند، همه این‌ها برای من تازگی داشت. من در آن روزها مزه ترس و وحشت از شهربانی را چشیدم و هر آن منتظر بودم که بیایند و مرا هم بگیرند. صدای در که می‌آمد وحشت می‌کردم. از سایه خودم می‌ترسیدم (همان: ۱۶۹).

بااین‌وجود، به نظر می‌رسد که فرنگیس تا زمانی که پلیس ردّی از فعالیت‌های او و ماکان پیدا نمی‌کند از فعالیت سیاسی ابای چندانی ندارد. به‌ویژه که بعدها سرتیپ آرام، که از مدّت‌ها قبل خواستگار فرنگیس بوده به ریاست

شهربانی می‌رسد و پدر او را از تبعید آزاد کرده و به کربلا می‌فرستد. به‌همین خاطر است که در جریان دستگیری فرهادمیرزا، برای گرفتن اطلاعاتی در مورد او با شهامت به زندان سر می‌زند. سخنان او در مورد آشنایی‌اش با رئیس شهربانی حکایت از پشت‌گرمی‌اش به حمایت سرتیپ آرام در این بخش از رمان دارد: «من با رئیس شهربانی هم شخصاً آشنا هستم و یقین دارم که اگر از او چنین خواهشی بکنم، حتماً جواب رد نخواهد داد» (همان: ۲۰۷). اما این پشت‌گرمی نیز وقتی‌که سرتیپ برای مهمانی به خانه فرنگیس می‌رود رنگ می‌بازد. در آن شب، آرام با دیدن یکی از تابلوهای ماکان بر دیوار خانه فرنگیس در مورد او می‌گوید: «آدم ناراحتی است ... یکی نیست به او بگوید که مردک بنشین کار خودت را بکن. تو را چه به سیاست!» (همان: ۲۲۹). سرتیپ آرام، علاوه بر فعالیت‌های سیاسی ماکان، تردیدهایی را نیز در مورد فعالیت‌های فرنگیس مطرح می‌کند که بی‌تردید ترس را در وجود او ریشه‌دارتر می‌نماید: «آرام و ملایم گفت: «خانم، نکند اینجا هم دارید از همان کارهایی می‌کنید که در پاریس بدان مشغول بودید؟» پرسیدم: «مگر من در پاریس چکار می‌کردم؟» گفت: «چه می‌دانم؟ از همان روزنامه پخش کردن‌ها، از همان کارهای بچه مچه‌ها» (همان: ۲۳۰).

قابل‌تصور است که سرتیپ آرام، با مطرح کردن فعالیت‌های سیاسی احتمالی فرنگیس و تهدید ضمنی‌اش به بازداشت، به دنبال ازدواج با او بوده باشد. اگرچه فرنگیس از پیشنهاد آن شب آرام برای ازدواج با او سخن می‌گوید، اما از ارتباط میان این پیشنهاد و مطرح کردن فعالیت‌های احتمالی سیاسی خود سخنی به میان نمی‌آورد، اما همزمانی این دو اتفاق می‌تواند نشانگر ارتباط معنادار آن‌ها و سوءاستفاده آرام از فعالیت‌های سیاسی فرنگیس باشد. سرتیپ آرام قصد دارد از ایران فرار کند. او که در سودای پادشاهی است و رژیم رضاشاه را روبه‌زوال می‌بیند، می‌خواهد تا با خروج از کشور و فعالیت علیه رژیم در دوران جنگ جهانی و کسب موافقت انگلیسی‌ها به پادشاهی ایران در دوران پس از جنگ برسد (همان: ۲۳۲). آرام به فرنگیس پیشنهاد می‌دهد که در این سفر او را به‌عنوان همسر همراهی کند:

> من تا مدتی که در اروپا هستم، یک زندگی شاهانه برای شما ترتیب می‌دهم. وقتی این اوضاع به هم خورد و به ایران برگشتم، آن‌وقت اگر موفق شدم، شما همه‌کاره هستید. تمام قدرت و ثروتی که روزبه‌روز رو به فزونی است در اختیار شما خواهد بود. راه شما به تمام محافل و مجامع اعیان اروپا باز است. شاهان و رؤسای جمهور از شما پذیرایی خواهند کرد و دست شما را خواهند بوسید. اگر هم موفق نشدم، تا روزی که از ایران بروم، آنقدر سرمایه می‌توانم اندوخته کنم که شما، اگر یک عمر هم در اروپا غرق تجمل باشید، باز هم کمبود احساس نکنید (همان: ۲۳۳- ۲۳۲).

اگرچه فرنگیس مدعی است که سرتیپ در قبال ازدواج با او چیزی نداشته تا به او بدهد، چراکه او خود، پول، خانه، زندگی، مسافرت به فرنگ و ... را داشته است (همان: ۲۳۵)؛ اما توجه به دو نکته می‌تواند مخاطب را در پذیرفتن این ادعای فرنگیس مورد تردید قرار دهد؛ نخست اینکه آرام با دادن این وعده به فرنگیس که او در آینده ملکه ایران خواهد بود، جاه‌طلبی او را برانگیخته است. با توجه به اینکه یکی از مهم‌ترین دلایل فرنگیس از پیوستن به فعالیت سیاسی، جاه‌طلبی او و امید به همه‌کاره شدن نهضت بوده و از آنجاکه او به گفته خود، همیشه راه‌های آسان‌تر را انتخاب می‌کرده است (همان: ۱۱۲) می‌توان تصور کرد که او همسری پادشاه آینده را به همه‌کاره شدن در نهضتی سیاسی علیه پادشاه کنونی که لازمه‌اش تحمل رنج و محرومیت است ترجیح داده باشد. نکته دوم آن است که علی‌رغم ادعای فرنگیس مبنی بر اینکه در قبال آزادی جان استاد ماکان با سرهنگ آرام ازدواج کرده، اما درحقیقت می‌تواند این معامله بر سر آزادی و جان خود فرنگیس صورت گرفته باشد. اگرچه ممکن است که فرنگیس همان شب با آرام به این توافق رسیده و در ادامه، به‌عنوان جاسوس شهربانی مقدمات دستگیری ماکان و نابودی نهضت را فراهم کرده باشد، اما احتمال بیشتری می‌توان داد که فرنگیس، درنهایت، این تصمیم را پس از دستگیری عمورجب و سپس استاد ماکان و رسیدن گزارش فعالیت‌های سیاسی او و ارتباطش با ماکان به شهربانی گرفته باشد. حوادث داستان نشان می‌دهد که مدتی پس از آن شب، عمو رجب دستگیر می‌شود و ماکان نیز ارتباطش را با فرنگیس به‌شدت محدود می‌کند. استاد، به تماس‌های تلفنی فرنگیس نیز مقطع و مختصر جواب می‌دهد و یا اینکه با شنیدن صدای فرنگیس گوشی را سر جایش می‌گذارد (همان: ۲۳۹- ۲۳۸). خطر دستگیری توسط پلیس تا حدّی است که حتی «فرهادمیرزا» نیز که فرنگیس یک‌بار موجبات آزادی او را از زندان فراهم کرده است واهمه دارد تا با او حرف بزند و وانمود می‌کند که فرنگیس را نمی‌شناسد (همان: ۲۳۹). احتیاط بیش‌ازحد ماکان و فرهادمیرزا در رابطه با فرنگیس علاوه‌بر ترس آن‌ها از تحت تعقیب بودن و تلاش برای لو ندادن جنبش، می‌تواند نشانگر بی‌اعتمادی آن‌ها به خود فرنگیس در آن دوران نیز باشد. بدیهی است که ارتباط نزدیک او با سرتیپ آرام در اوج بگیروببندهای سیاسی می‌توانسته باعث بی‌اعتمادی ماکان و اعضای جنبش نسبت به فرنگیس شود.

فرنگیس، سرتیپ آرام را زمانی دوباره به منزل دعوت می‌کند که استاد ماکان نیز دستگیر شده است. اگرچه او مدعی است که آن شب دراثنای گفتگو با آرام، متوجه دستگیری ماکان شده است، اما دعوت از آرام به منزل، می‌تواند پس از آگاهی فرنگیس از دستگیری ماکان و برای مصالحه و قبول پیشنهاد ازدواج سرتیپ صورت گرفته باشد. درهرصورت، فرنگیس در مهمانی آن شب متوجه رسیدن گزارش فعالیت‌های سیاسی خود او به شهربانی نیز می‌شود:

آن شب همین که فرصت به‌دست آوردم، پرسیدم: «خوب، هنوز هم مشغول خدمتگزاری هستید؟» پرسید: «چطور؟» گفتم: «هنوز هم مردم را می‌گیرید؟» گفت: «نه، دیگر نمی‌گیریم. لانه فساد را پیدا کردیم.» پرسیدم: «کجا بود؟» گفت: «یکیش خانه استاد نقاش بود.» آرام پرسیدم: «کدام استاد نقاش؟» گفت: «خودتان را به نفهمی نزنید. همین استاد، صاحب همین تابلو. شما او را خوب می‌شناسید. از شما هم گزارش رسیده است. شما هم در خانه او آمد و شد داشته‌اید.» (همان: ۲٤۱).

۷. ۶. مقایسه توصیف‌های فرنگیس از سرتیپ آرام و استاد ماکان

نکته دیگری که می‌تواند ما را نسبت به پذیرش روایت فرنگیس بی‌اعتماد کند، مقایسه توصیف‌های او از آرام و ماکان است؛ در سرتاسر حرف‌های فرنگیس که بخش عمده‌ای از رمان را تشکیل می‌دهد، هیچ توصیفی از قیافه ظاهری ماکان وجود ندارد؛ به‌گونه‌ای که در پایان رمان نیز، مخاطب با هیئت ظاهری ماکان آشنا نمی‌شود. تنها در یک مورد، آن‌هم در پایان رمان است که فرنگیس از «گردن کشیده»، و «لباس آراسته و اتو خورده» ماکان صحبت می‌کند، هنگامی‌که او با یک صاحب‌منصب و دو مأمور سیاسی از پله‌های شهربانی پایین می‌رود (همان: ۲۵۵). اگرچه بخش‌های زیادی از رمان به روابط ماکان و فرنگیس اختصاص دارد، اما فرنگیس جز در چند جمله کوتاه، ویژگی‌های اخلاقی و شخصیتی ماکان را نیز توصیف نمی‌کند. ویژگی‌هایی که در این جملات فرنگیس آن‌ها را برجسته می‌کند عبارت‌اند از: سرد و خشک بودن، توداری، کم‌حرفی، بی‌عاطفگی، بی‌تربیتی، خشونت و تندی، خودخواهی، بی‌ذوقی و محتاط بودن (همان: ۹۰- ۸۷). در مقابل، فرنگیس صفحات زیادی (هفت صفحه) از رمان را تنها به توصیف سیمای ظاهری و ویژگی‌های اخلاقی آرام اختصاص می‌دهد؛ در این صفحات، مخاطب هم با سیمای ظاهری آرام به‌عنوان مردی «خوش‌هیکل، شیک‌پوش، سفیدپوست» با «موهای سیاه و ابروهای پرپشت» (همان: ۲۲۰) و هم با خصوصیات اخلاقی او نظیر مهربانی، صداقت، خودبرتربینی، رک‌گویی، شهامت، قاطعیت و ... آشنا می‌شود (همان: ۲۲۱- ۲۲۰).

به نظر می‌رسد همین نکته باریک که فرنگیس، آرام را بسیار بیشتر و دقیق‌تر از ماکان توصیف می‌کند، می‌تواند نشانگر علاقه بیشتر او به آرام باشد. چراکه انسان، بی‌آنکه خود بداند در مورد دلبستگی‌ها و علاقه‌هایش بیشتر سخن می‌گوید و این نکته‌ای است که فرنگیس را بی‌آنکه خود بداند به توصیف و تمجید از آرام وامی‌دارد. حتی می‌توان این موارد را آگاهانه و حتی از روی عمد قلمداد کرد، به این معنی که او با برجسته کردن سیمای ظاهری دلنشین و

ویژگی‌های اخلاقی مثبت آرام، قصد دارد به ناظم مدرسه و چه‌بسا به خود بقبولاند که ماکان را به آدمی در سطح او و حتی بالاتر از او فروخته است و بدین‌وسیله اندکی از بار گناه را در خود بکاهد.

۷. ۷. رضایت فرنگیس از معامله با آرام

در میان توصیف‌های فرنگیس از سرتیپ آرام جملاتی را می‌توان یافت که نشان می‌دهد فرنگیس، علی‌رغم ادعایش، چندان به آرام بی‌علاقه هم نبوده است. توجه به این سخنان فرنگیس می‌تواند ما را در پذیرش این ادعای او که به‌خاطر نجات جان ماکان حاضر شده تا به‌دلخواه، تن خود را بفروشد و با مردی که دوست ندارد ازدواج کند (همان: ۲۴۴) مورد تردید قرار دهد:

> به مهمانی‌های رسمی همراهش می‌رفتم و راستی که اندام برازنده، صورت خوش، و لباس‌های آراسته او مخصوصاً در مجالس رسمی که فرم نظامی سورمه‌ای رنگ یراق‌دار تا واکسیل بند تن می‌کرد، لذت‌بخش بود و من فخر می‌کردم که همراه او به عالی‌ترین مهمانی‌های مجامع پاریس و شب‌نشینی‌های عمومی و خصوصی سفارتخانه‌های خارجی سر می‌کشیدم. بعلاوه، دست و دلبازی و گاهی ولخرجی‌های او هنگامی‌که مرا به شام دعوت می‌کرد، نمی‌توانست در من که از زندگانی پرتجمل خوشم می‌آمد، بی‌اثر باشد (همان: ۲۲۱).

توصیف زیر از لحظات توافق فرنگیس و آرام، نشانه رضایت فرنگیس از «معامله» با آرام دارد: «می‌خواهید باور کنید، می‌خواهید باور نکنید. من از این شخص به‌عنوان مرد و شوهر تنفر داشتم ... اما آن موقع که گفتم با میل و رغبت می‌پذیرم که زنش بشوم، از فشار دستش خوشم آمد» (همان: ۲۴۵). اما نکته مهم‌تر، توصیف فرنگیس از زندگی‌اش به همراه آرام در اروپاست که هرگز در آن نشانه‌ای از یک زندگی اجباری زجرآور نمی‌توان در آن یافت:

> صبح دیروقت از خواب بلند می‌شدم، چایی و شیر و تخم‌مرغ و کره و مربا و لیکور را در تختخواب می‌خوردم. دو سه ساعت به شست‌وشو و آرایش خود می‌پرداختم. ظهر ناهار را در یکی از هتل‌های درجه اول پاریس و یا در مهمانی‌های بزرگان می‌خوردیم، بعدازظهر اسب تاخت می‌کردم، سوار اتومبیل با سرعت ۸۰ تا ۹۰ کیلومتر در ساعت با همطرازان خود کورس می‌گذاشتم و یا در مغازه‌ها خرید می‌کردم. شب باز موقع آرایش بود و مهمانی و پذیرایی و خوش‌گذرانی و قمار و شراب و قیافه‌های خندان و فراک و لباس‌های زیبا و ولگویی و ولنگاری. معنی و هدف زندگی همین بود. شوهرداری می‌کردم (همان: ۲۴۰).

نکته معنادار دیگر آن است که فرنگیس در چند مورد تأکید می‌کند که پس از ازدواج با آرام، با او در حال خوش‌گذرانی بوده و اگر ماکان تابلوی چشم‌هایش را نکشیده بود، او را هم مثل سایر هوس‌های دیگری که تا آن زمان داشت به‌کلی فراموش می‌کرد (همان: ۲۰۲). اگر فرنگیس واقعاً به خاطر ماکان زندگی خود را تباه کرده و با انسانی که از او متنفر بوده ازدواج کرده باشد، قاعدتاً نمی‌تواند ماکان را با سایر هوس‌های دیگری که داشته است یکسان بشمارد.

۷. ۸. سایه گناه به دنبال فرنگیس

استاد ماکان تبعید می‌شود و فرنگیس به همراه سرهنگ آرام به اروپا می‌رود و زندگی مرفّهی را با او آغاز می‌کند. ماکان پس از سه سال تبعید در کلات، به‌طرزی مشکوک می‌میرد و پس از مرگش تابلوی چشم‌هایش به نمایش عمومی درمی‌آید. مرگ ماکان احساس گناه را در وجود فرنگیس بیدار می‌کند. او خود را گناهکار می‌داند و تقصیر مرگ استاد را به گردن خود می‌اندازد (همان: ۹۰). درواقع، سایه‌ای که فرنگیس معتقد است همه‌جا به دنبال اوست و از او دست برنمی‌دارد (همان: ۸۳) سایه گناه است. تصویر چشم‌هایش بر احساس گناه او می‌افزاید و او را برمی‌آشوبد. احساس گناه و احساس خیانت به ماکان و نهضت، زندگی با آرام را بر فرنگیس تلخ می‌کند. پس از جنگ جهانی دوم رژیم رضاشاه سقوط می‌کند، اما پیش‌بینی آرام در مورد رسیدن به پادشاهی ایران درست از آب درنمی‌آید. فرنگیس که خود را مغبون می‌بیند از آرام جدا می‌شود و برای تماشای نمایشگاه آثار استاد ماکان به ایران می‌آید و با ناظم مدرسه و مسئول نمایشگاه استاد ماکان آشنا می‌شود. تلاش فرنگیس برای دستیابی به تابلوی چشم‌هایش و احیاناً نابودی آن می‌تواند به‌مثابه تلاش او برای غلبه بر عذاب وجدان و از بین بردن سند جرم باشد. سندی که همواره خیانتش به ماکان و نهضت را به او یادآوری می‌کند و عذابش می‌دهد. به‌همین خاطر است که او در قبال این تابلو حاضر است که هرچه ناظم مدرسه آثار استاد ماکان بخواهد به او بدهد (همان: ۷۲) در غیراین‌صورت، تصاحب و نگاه داشتن تابلویی که زندگی سعادتمندانه او را به‌هم زده و او را برآشفته است چه لطفی می‌تواند برای او داشته باشد؟

۷. ۹. تلاش فرنگیس برای قهرمان شدن

نکته بسیار مهمی که به‌نظر می‌رسد کلید تحریف حقیقت توسط فرنگیس باشد آن است که ناظم مدرسه قصد دارد یادداشت‌های خود را درباره استاد ماکان منتشر کند و در اختیار عموم قرار دهد (همان: ۴۱). از نظر او با کشف مطلبی که تابلوی چشم‌هایش بیان می‌کند می‌توان به نکته‌ای اساسی که در زندگی استاد ماکان پنهان است و برای معاصران دانستن آن ضروری و سودمند است پی برد (همان: ۳۸). در شرایطی که پس از استاد ماکان، آقارجب نیز مرده است،

فرنگیس تنها کسی است که از اسرار زندگی استاد آگاه است. اطلاع یافتن فرنگیس از انتشار کتابی در مورد ماکان، انگیزه لازم را برای تحریف حقیقت به او می‌دهد: «– می‌خواهید زندگی استاد را بنویسید؟ –شاید. اگر جنبه عمومی داشته باشد و بتواند برای مردم سرمشق باشد شاید بنویسم. -پس اگر آنچه را که می‌دانم بگویم، شما در کتابتان علنی خواهید کرد؟» (همان: ۸۲- ۸۱) بنا به سخنان ناظم مدرسه، فرنگیس، زنی «باهوش و بااستعداد است و به‌آسانی می‌تواند به جلد آن موجودی که می‌خواهد نمایش دهد، درآید» (همان: ۵۷) و قدرت عجیبی در تقلید و تصنّع دارد و می‌تواند به‌تناسب وضعی که می‌خواهد خود را جلوه‌گر سازد قیافه‌اش را عوض کند (همان: ۶۳). علی‌رغم آنکه فرنگیس مدعی است که نمی‌خواهد تصویر استاد ماکان را خراب کند (همان: ۹۰) اما به‌نظر می‌رسد که او آگاهانه، حقایق زندگی خود و استاد را وارونه می‌نمایاند. عسگری حسنکلو یکی از اشکالات رمان را در آن می‌داند که نویسنده در پرداخت حوادث آن، در برخی موارد جنبه علّت و معلولی را در نظر ندارد. به‌عنوان نمونه، معلوم نیست «چرا فرنگیس که اکنون پس از گذشت سال‌ها به تجربه‌ای وسیع از زندگی و مرگ استاد دست یافته است و زنی رازدار است به‌یکباره سفره دلش را برای ناظم باز می‌کند؟» (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۶: ۱۳۴). به‌زعم ما، دلیل این امر بسی آشکار است؛ بی‌تردید، کتابی که قرار است در مورد زندگی استاد ماکان منتشر شود، تاریخ مبارزه انقلابیون با حکومت رضاشاه نیز خواهد بود. ازآنجایی‌که مهم‌ترین دلیل گرایش فرنگیس به فعالیت سیاسی، جاه‌طلبی بوده و او قصد داشته تا با پیوستن به انقلابیون، همه‌کاره نهضت شود، حقایق را وارونه می‌کند و نه‌تنها خود را از بار گناه تبرئه می‌کند، بلکه با ساختن تصویری از خود به‌عنوان زنی فداکار و انقلابی که به قیمت نابودی زندگی خود، جان استاد ماکان را نجات داده است، عملاً همه‌کاره نهضت می‌شود و به قهرمان ملی نسلی تبدیل می‌گردد که تشنه دانستن در مورد تاریخ نهضت زیرزمینی علیه حکومت رضاشاه است. دلیل امتناع فرنگیس از گرفتن تابلو در پایان رمان نیز در همین رابطه قابل‌فهم است. فرنگیس پس‌ازآنکه موفق می‌شود روایت موردنظر خود را به ناظم مدرسه بقبولاند، دیگر نیازی به تابلو ندارد. چراکه با روایت او، تابلوی چشم‌هایش از سند خیانت فرنگیس به نهضت و ماکان، به سمبل ایثار و وفاداری او تبدیل می‌شود و در این‌صورت، نه نابود کردن، بلکه در دسترس عموم بودن و انتشار روایت فرنگیس از آن است که از او یک قهرمان می‌سازد.

نتیجه‌گیری

علی‌رغم آن‌که برخی منتقدان وابسته به جریان چپ، رمان چشم‌هایش را با اصول مارکسیسم در باب انقلاب متناقض یافته‌اند، به‌نظر می‌رسد که این رمان مغایرت چندانی با این اصول ندارد؛ حزب توده به تبعیت از آراء لنین هدف اصلی

خود را برپایی جامعه‌ای کمونیستی به دنبال ایجاد یک انقلاب اصیل سوسیالیستی می‌دانست؛ اما ازآنجایی‌که این انقلاب تنها در عالی‌ترین مرحله رشد سرمایه‌داری رخ می‌دهد، و ایران عصر رضاشاه تازه به مناسبات سرمایه‌داری قدم می‌گذاشت، بر این باور بود که قبل از آن باید یک انقلاب ملی/ دموکراتیک در جامعه صورت پذیرد تا پرولتاریا بتواند از آن به‌عنوان پلی برای رسیدن به انقلاب سوسیالیستی بهره بگیرد.

نهضتی زیرزمینی علیه حکومت رضاشاه که بزرگ علوی در رمان چشم‌هایش آن را به تصویر کشیده، نه انقلاب اصیل سوسیالیستی، بلکه انقلابی ملی/ دموکراتیک است. نیروهای درگیر در این جنبش - از ماکان و فرهادمیرزا تا خداداد و دانشجویان خارج از کشور- نه از طبقه پرولتاریا بلکه متعلق به طبقه متوسط هستند. نکته دیگر آن است که در این رمان، مطابق با الگوی لنین، فعالیت‌های انقلابی از طریق حزب، تعیین و پیش برده می‌شود.

بی‌تردید، شخصیت فرنگیس با اصول پذیرفته‌شده مارکسیسم در باب نیروهای انقلابی تعارض دارد؛ اما نکته کلیدی این مقاله آن است که این شخصیت نیز تنها با معنای ظاهری این رمان و روایتی که فرنگیس می‌کوشد تا آن را به ناظم مدرسه بقبولاند، تناقض دارد. این در حالی است که به نظر می‌رسد رمان چشم‌هایش به دلیل تناقض‌هایی که در سخنان فرنگیس وجود دارد، قابلیت ارائه خوانش‌های جدید را دارد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که این رمان در ژرف‌ساخت خود، برخلاف ظاهر آن، ایده انقلاب از نظر مارکسیسم را تئوریزه می‌کند. در خوانش جدیدی که مقاله حاضر از این رمان به‌دست داد، فرنگیس از زنی عاشق‌پیشه و وفادار که با ایثار خود جان استاد ماکان را نجات می‌دهد، به نیروی انقلابی غیرقابل‌اعتمادی تبدیل می‌شود که با خیانت به ماکان و نهضت، موجبات مرگ یکی و شکست دیگری را فراهم می‌کند. روایت جدید، او را به‌سان دختری بورژوا به تصویر می‌کشد که به خاطر عشق/ کینه‌ای که نسبت به استاد ماکان دارد به فعالیت سیاسی روی می‌آورد؛ اما درنهایت وقتی‌که منافع طبقاتی و جان خود را در خطر می‌بیند، با قبول پیشنهاد ازدواج سرتیپ آرام، عملاً به انقلابیون پشت می‌کند و به صف دشمنان انقلاب می‌پیوندد.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۹). مارکس و سیاست مدرن. تهران: نشر مرکز.

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۷۸). ایران بین دو انقلاب از مشروطه تا انقلاب اسلامی. مترجمان؛ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری، محسن مدیرشانه‌چی. تهران: نشر مرکز.

برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۳). مبانی نظریه ادبی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد. تهران: نیلوفر.

به‌آذین، م. ا. (۱۳۳۱). «چشم‌هایش (رمان از بزرگ علوی)». فرهنگ نو. شماره ۱. از ۶۵ تا ۶۸.

پارسا، مهدی. (۱۳۹۳). دریدا و فلسفه. تهران: علمی.

پهلوان، چنگیز. (۱۳۶۰). «لنینیسم در ایران». آرش. دوره پنجم. شماره ۷. از ۲۵ تا ۴۹.

تهرانی، محمود. (۱۳۴۲). داستان کوتاه و بلند در این سرزمین. آرش. شماره ۷. از ۱۵۵– ۱۴۱.

حسن‌پور آلاشتی، حسین؛ لکورج، سهراب منصور. (۱۳۸۷). «درونمایه‌های سیاسی- اجتماعی رمان چشم‌هایش». پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی ویژه‌نامهٔ پژوهش‌های اجتماعی. از ۱۷۰– ۱۵۷.

دریپر، هال. (۱۳۸۲). نظریه انقلاب مارکس جلد اول (دولت و بوروکراسی). ترجمه حسن شمس‌آوری. تهران: نشر مرکز.

دریدا، ژاک. (۱۳۸۸). دربارهٔ گراماتولوژی. ترجمه مهدی پارسا. تهران: رخداد نو.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۸). نقد آثار بزرگ علوی. تهران: فرزانه.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). کالبدشکافی رمان فارسی. تهران: سوره.

دویچر، پنلوپه. (۱۳۹۲). چگونه دریدا بخوانیم. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: رخداد نو.

کامشاد، حسن. (۱۳۸۴). پایه‌گذاران نثر جدید فارسی. تهران: نی.

کوهن، آلوین استانفورد. (۱۳۶۹). تئوری انقلاب‌ها. مترجم علیرضا طیّب. تهران: قومس.

عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۶). نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی: با تأکید بر ده رمان برگزیده. تهران: فرزان روز.

علوی، بزرگ. (۱۳۹۶). چشم‌هایش. چاپ سوم. تهران: بدرقه جاویدان.

سام دلیری، کاظم؛ شهبازی، بهروز. (۱۳۹۱). «انقلاب؛ چرا و چگونه. بازخوانی ایدئولوژی انقلابی احزاب چپ دوره پهلوی». جامعه‌شناسی تاریخی. دوره چهارم. شماره ۱. (علمی- پژوهشی/isi) از ۱ تا ۲۴.

سدی‌یو، رنه. (۱۳۸۷). تاریخ سوسیالیسم‌ها. ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: فرهنگ نشر نو.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). نقد ادبی. تهران: میترا.

لارنس کی، اشمیت. (۱۳۹۵). درآمدی بر فهم هرمنوتیک. ترجمه بهنام خداپناه. تهران: ققنوس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۱). داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران با نقد و بررسی آثار سی و یک نویسنده از آغاز داستان‌نویسی نوین ایران تا انقلاب ۱۳۵۷. تهران: اشاره.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). صدسال داستان‌نویسیِ ایران. تهران: چشمه.

ـــــــــــــــ. (۱۳۹۲). تاریخ ادبیات داستانی ایران. تهران: سخن.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۸). درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تابارت. گروه ترجمهٔ شیراز علی معصومی. ... [و دیگران]. زیر نظر شاپور جورکش. تهران: چشمه.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.71738.1134

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

تحلیل پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در مجموعهٔ شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»

سیدعلی سراج [۱]

عبدالله حکیم [۲]

چکیده

پیرامتن، زمینهٔ ورود به متن و اولین صحنهٔ مواجههٔ خواننده با اثر ادبی است. مواردی نظیر نام نویسنده یا خالق اثر، عنوان اثر، جلد اثر، انتشارات، مقدمه و ...، در ابتدای ورود به هر متن، باعث می‌شود نگاه مخاطب در شناخت اثر، منحصر به موضوعات خاصی گردد. یکی از مهم‌ترین معیارهای پیرامتنی در اثر ادبی، عنوان اثر است. تأثیر عنوان بر شناخت مخاطب از معنا و مفهوم اثر، دانشی را به نام «عنوان‌شناسی» پدید آورد. توجه به نقش عنوان در انتقال مفهوم و تعیین چارچوب کلی اثر، باعث شده شاعران و نویسندگان در گزینش عنوان، حساسیتی ویژه داشته باشند. شفیعی کدکنی از شاعران معاصر ایران است که کوشیده عناوین اشعار خود را با وسواس خاصی انتخاب کند. در پژوهش حاضر ویژگی‌های سبکی عناوین مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی شفیعی کدکنی با روش تحلیل محتوای کیفی بررسی شده است. از کاربست این نوع بررسی در ارتباط عنوان با متن اثر و همچنین از نظرگاه زیبایی‌شناسی انتخاب عناوین در مجموعه شعر یاد شده، این نتایج حاصل شد که عنوان در شعر شفیعی پیوندی ناگسستنی با متن شعر دارد و در موارد بسیاری از راه عنوان می‌توان اندیشه و شعر شاعر را تحلیل کرد. گزینش عنوان در شعر شفیعی بر پایهٔ سه شاخص زبانی، ادبی و محتوایی است. بررسی رابطهٔ عنوان با متن در مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی، دریچه‌ای نو از درون‌مایه اثر و جهان‌بینی نویسنده به روی مخاطب می‌گشاید که شاید بدون توجه به‌عنوان میسر نبود.

کلیدواژه‌ها: پیرامتن، عنوان، شعر معاصر، شفیعی کدکنی، هزارهٔ دوم آهوی کوهی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور
E-mail: Ali.seraj@neyshabur.ac.ir

۲. دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی
E-mail: Hakimatu@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹ مرداد ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۲۹ مهر ۱۴۰۰

۱. مقدمه و بیان مسأله

عنوان اثر ادبی و فصل‌های آن را می‌توان بر اساس شیوه‌های مختلفی نظیر معناشناسی، هرمنوتیک، نشانه‌شناسی، روان‌شناختی و زیبایی‌شناسی بررسی کرد. در بیشتر آثار ادبی فارسی، بین عنوان و متن کتاب رابطه‌ای تنگاتنگ است؛ حتی نویسندگان آثار ادب فارسی چگونگی تقسیم‌بندی کتاب را به باب‌های مختلف، بر اساس معیار خاصی انتخاب کرده‌اند و نام کتاب و فصل‌های کتاب را با آگاهی کامل برگزیده‌اند. در دوران معاصر با گسترش دانش نشانه‌شناسی، دلالت عنوان با این علم بررسی شد و در این راه با بررسی نشانه‌های عنوان، خوانندگان هر چه بهتر با کتاب ارتباط برقرار کرده است و در اغلب موارد فهم متن بر خواننده آسان می‌شود. دلالت عنوان از مباحث مهم نقد ادبی معاصر به شمار می‌رود که موردبحث فراوان ناقدان ادبی واقع شده است و می‌توان گفت که نقش اساسی در فهم معانی آثار ادبی دارد. اهمیت آن از این نظر است که عنوان اولین نشانه‌ای است که از طریق آن موضوع متن را می‌توان درک کرد و دلالت‌های نهانش را آشکار کرد. از رهگذر بررسی دلالت عنوان، خواننده می‌تواند نمادها، اسطوره‌ها و مجازهای متن را دریابد و از ظاهر متن به معنای نهانی آن برسد. «چه‌بسا عنوان، در بررسی‌های نقدی معاصر ازجمله «متون همسان» شـمرده شـده اسـت؛ زیرا عنوان اولین نشانهٔ دریافت متن و کلید نشانه‌ای است که ساختمان متن و اصل آن را در یـک یـا چند کلمه، مختصر می‌کند» (الفیفی،۱۴۲۶ق:۱۶).

هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد یا چنانکه ژرار ژنت می‌گوید، به‌ندرت یک متن به‌طور عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن، واژه‌هایی است که آن را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در برگرفته‌اند. این متن‌هایی که همانند ماهواره، متن اصلی را در برمی‌گیرند، پیرامتن نامیده می‌شوند. پیرامتن‌ها همچون آستانهٔ متن هستند؛ یعنی برای ورود به جهان متن همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد، این آستانه‌ها همان پیرامتن‌ها هستند. ژنت کتابی را که به پیرامتن‌ها اختصاص داده، آستانه‌ها نام نهاده است و مقدمهٔ این کتاب را با این جمله شروع می‌کند: «اثر ادبی به‌طور انحصاری یا اساسی بر یک متن بنا شده است؛ یعنی (تعریف بسیار کوتاه) بر یک تداوم کمابیش بلند سخن‌های کلامی همانند نام مؤلف، عنوان، پیش‌درآمد و تصاویر می‌آید؛ بنابراین ژنت به یک متن مرکزی و کانونی باور دارد که توسط متن‌های دیگر که پیرامون آن قرار گرفته‌اند با جهان بیرون و نیز اذهان مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند» (به نقل از نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰).

در نظر ژنت یکی از آستانه‌های بسیار اثرگذار در فهم معنای متن و در کشف دیدگاه‌ها و نیات پنهان مؤلف، «عنوان» است. در متون ادبی معاصر، عنوان جزء بسیار مهمی برای هر متن به شمار می‌رود؛ ازاین‌رو ادیبان همواره در

پی آنند که در عناوین متون و آثار خود تنوع ایجاد کنند. اهمیت عنوان در آن است که «عنـوان به‌منزلهٔ سر برای بدن است و متن از طریق افزایش، تعویض، کاهش یا تغییـر، بـه شـرح و اصـلاح آن می‌پردازد. از منظر نشانه‌شناسی، عنوان‌گذاری به‌منزلهٔ مرکز یا هستهٔ شـعر اسـت و بـه آن مفهـوم پویایی می‌بخشد. یقیناً عنوان با اندوخته‌ای گران‌بها، ما را در تحلیل و بررسی متن یاری می‌کند. عنوان، سبب شناخت عمیق انسجام متن و درک ابهامات آن می‌شود؛ زیـرا همچـون محـوری است که به زایایی و بازتولید خود می‌پردازد و ماهیـت شعر را روشن می‌سازد» (حمداوی، ۱۹۷۹: ۱۰۷).

از شیوه‌های نو در پژوهش‌های ادبی و بررسی جریان و گفتمان غالب در آثار ادبی، تحلیل و نقد ساختاری عنوان اثر است که مبین تطور و تحول فکری حاکم بر متون از سویی و فضای کلی اندیشگانی خالق آنها، از سوی دیگر است. ازآنجاکه عنوان اثر، عصاره و خلاصهٔ متن ادبی است، این نوع بررسی، درخور اعتماد است. شفیعی کدکنی در کتاب زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی، برای نشان دادن ضرورت چنین بررسی‌ای، معتقد است وقتی مجموعه اشعار را از دیدگاه نام مجموعه‌ها، طبقه‌بندی و نقد و تحلیل کنیم، درخواهیم یافت که درمجموع چه حال و هوایی بر شعر حاکم است و با این نگاه می‌توان گفت هیچ ضرورتی ندارد که برای تحلیل ساحت‌های جمال‌شناسی یک شاعر، حتماً دیوان‌های او خوانده شود و می‌توان از روی نام کتاب‌ها، ذهنیت او را تحلیل کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴۲).

برای مثال در شعر معاصر فارسی، نام تمام مجموعه‌های شعر فریدون توللی، همه از یک کلمه تشکیل شده است، ***رها***، ***نافه***، ***پویه*** و ***شنگرف***، و این خود نشان می‌دهد که بوطیقای او از آن بوطیقاهاست که کلمه را مجرد از بافت نحوی آن مورد نظر دارد و به‌تنهایی بدان می‌نگرد و برای جمال کلمه، فقط در صورت مفرد اهمیت قائل است. برعکس شاملو و اخوان، کلمه را در ترکیب می‌نگرند.

این نوع نگاه شفیعی کدکنی، ضرورت بررسی عنوان در شعر معاصر را به‌طورکلی نشان می‌دهد. همچنین از این دیدگاه ایشان می‌توان دریافت که شفیعی خود نیز در عنوان‌گذاری اشعارش قطعاً حساسیت ویژه‌ای داشته است، به همین دلیل پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوای کیفی به بررسی و تحلیل پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در مجموعه شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» اثر شفیعی کدکنی می‌پردازد. مسألهٔ اصلی تحقیق کشف رابطهٔ بین عنوان و متن در مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی و دلالت عنوان و مضامین شعری است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیق دربارهٔ ماهیت و کاربرد عنوان در یک اثر ادبی، در پژوهش‌های اخیر اروپا و به‌ویژه در فرانسه، بیشتر موردتوجه قرار گرفته است. در سال ۱۹۶۸م. کتابی با نام عناوین کتاب‌های قرن هشتم تألیف فرانسوا فوریه و اندی فوتانا منتشر شد. این کتاب از اولین نقدهایی به شمار می‌رود کـه به بررسی عنوان پرداخته است. پس از این کتاب بود که دانشی جدید به نام «**عنوان‌شناسی**» شکل گرفت. لیو هوک نیز با انتشار کتابی به نام نشانه‌شناسی عنوان ازجمله افرادی بود که نقشی بسزا در بنیان‌گذاری دانش عنوان‌شناسی داشت. این اثر، بررسی جامعی در زمینهٔ تمام جنبه‌هـای دانش عنوان‌شناسی به شمار می‌رود (هوک، ۱۹۸۱: ۵).

ژرار ژنت[1] در کتاب زمینه‌ها[2]، پژوهشی جامع دربارهٔ مدخل‌ها یا درگاه‌های ورود به متن در یک اثر ارائه کرد که جز اصلی‌ترین و کامل‌ترین منابع ارجاعی پژوهشگران در عنوان‌شناسی به‌حساب می‌آید (به نقل از بخیت، ۲۰۱۲: ۹).

در کتاب‌های روش تحقیق دربارهٔ اهمیت عنوان و عنوان‌گذاری در متون، اشاراتی شده است. علاوه بر این، ازجمله مقالاتی که به‌طور مستقل به اهمیت عنوان و عنوان‌دهی پرداخته، می‌توان به پنج بخش مقالات اسفندیاری تحت عنوان «آیین انتخاب عنوان» در سال‌های ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰ اشاره کرد.

شفیعی کدکنی در کتاب زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی، ضمن بررسی اشعار شاعران معاصر عرب، بر ضرورت این نوع بررسی تأکید کرده است و معتقد است: «وقتی هزار یا بیشتر از هزار مجموعهٔ شعر را از این دیدگاه، یعنی از دیدگاه نام مجموعه‌ها، طبقه‌بندی، تجزیه‌وتحلیل کنیم و این نوع طبقات را بر ادوار تاریخی یک قرن توزیع کنیم، درخواهیم یافت که درمجموع، در هر دوره‌ای چه نوع حال و هوایی حاکم بوده است. با این نگاه می‌توان گفت هیچ ضرورتی ندارد که برای تحلیل ساحت‌های جمال‌شناسی یک شاعر، حتماً دیوان‌های او خوانده شود و می‌توان از روی نام کتاب‌ها، ذهنیت شاعر را تحلیل کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴۲).

گرجی و میری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصر امین‌پور» به بررسی عناوین اشعار قیصر امین‌پور پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که بین عنوان و محتوای اشعار قیصر امین‌پور، انسجام و پیوندی استوار برقرار است. فاطمه بخیت و دیگران (۲۰۱۲) نیز مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی سیر تحول عنوان در شعر فارسی و عربی از

1. Gerard Genette.
2. Seuils.

آغاز تا امروز» نگاشته‌اند که به صورت نماد و نشانه‌ای سیر تحول عنوان را در شعر معاصر فارسی و عربی و در عناوین مشترک نشان داده است؛ برای مثال چند عنوان شعر فارسی و چند عنوان شعر عربی که (مرثیه یا رثا) نام دارد انتخاب شده و در تحلیل نشان داده شده که مدلول‌های این عناوین، غم و اندوه و مرثیه و ... است.

البته شایان‌ذکر است از نگاه نقدی بررسی پیرامتنی رابطهٔ عنوان و متن در شعر معاصر به‌طورکلی و در شعر شفیعی کدکنی به‌طور اخص، آن‌هم بررسی یک مجموعهٔ شعری، تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است و این تحقیق کاملاً بدیع و نوآورانه است. بررسی عنوان‌گذاری در یک مجموعه شعر، ضمن کشف درون‌مایه و رابطهٔ عنوان و متن در هر شعر، می‌تواند گفتمان غالب شاعر را در کل مجموعه نشان دهد؛ به همین دلیل در پژوهش حاضر چنین رویکردی موردنظر نویسندگان بوده است.

۳. چارچوب نظری تحقیق

اثر ادبی یک کل منسجم و به‌هم‌پیوسته است و ضمن ارجاع یا ارتباط با محیط بیرونی و عوامل بافت موقعیت شکل‌گیری متن، در درون خود متن، دارای روابط منسجمی است که با بررسی این روابط درونی، می‌توان به شناخت کامل‌تری از متن رسید. ژرار ژانت، این ارتباط درونی را که در کلیتِ متن وجود دارد، پیرامتن نام نهاده است و معتقد است همهٔ پیام‌ها، توضیحات کلی، عناوین، ساختار ظاهری (جلد، تصویر، عکس)، تقدیم، پیشگفتار و ... که متن را دربرگرفته‌اند، در فهم مخاطب از معنای متن، تأثیرگذارند و باید جدی گرفته شوند.

> «ژنت معتقد است متون ادبی، پس از اختراع کتاب هرگز همچون متنی برهنه به خوانندگان ارائه نشده‌اند، بلکه معمولاً به شکل کتابی درآمده‌اند و این کتاب اندازه‌ای دارد، همخوان با رسم روز شکل می‌یابد و احتمالاً در مجموعه‌ای خاص از سوی سازمانی انتشاراتی منتشر می‌شود. طرح روی جلد، حروف، صفحهٔ عنوان، نام نویسنده یا نویسندگان و احتمالاً نام مستعار نویسنده، عنوان متن، چه‌بسا نقش جملاتی بر پشت جلد در معرفی (یا تبلیغ) کتاب، صفحهٔ تقدیم‌نامه، گزین گویه‌هایی که همچون سرلوحهٔ کتاب می‌آیند، پیشگفتار و مقدمه‌ها، پس‌گفتارها، عناوین فصول، عناوین فرعی، فهرست‌ها، نمایه‌ها و یادداشت‌ها، همه در پذیرش متن از سوی خواننده (یا در معنا گرفتن متن) تأثیر دارند. این همه در حکم زمینه‌های دلالت معنایی متن هستند.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۲-۳۱۱).

احمدی در ادامه چنین می‌نویسد:

«نکتهٔ موردنظر ژنت در طرح پیرامتنی، شکل نوشتاری متون ادبی به‌ویژه شکل کتاب است. ژنت اثبات کرد که با دگرگونی این زمینه‌ها، متن معنایی دیگر می‌یابد. او پرسید که اگر جویس نام رمان خود را یولیسس نمی‌گذاشت، آیا بازهم ما آن را چنان می‌خواندیم که امروز می‌خوانیم؟ و آیا باز همین معنا (یا معناهای) امروزی را از آن به دست می‌آوردیم؟ و با قاطعیت از مناسبات بینامتنی آن با ادیسه یاد می‌کردیم؟ یا اگر به فرض جویس آن عناوین فصول را که بعدها ریچارد المن و استوارت گیلبرت برای فهم بهتر یولیسس پیشنهاد کرده‌اند، خود به کار می‌برد، یعنی هر فصل را به شخصیت‌ها و یا موقعیت‌هایی خاص در حماسهٔ هومر مرتبط می‌کرد (مثلاً فصلی را پنه لوپه می‌خواند، فصلی دیگر را تلماک و باز پری‌های دریایی، هادس، کالیپسو و ...) در معنا (یا معناهای) رمانش تفاوتی حاصل نمی‌شد؟ برای یافتن پاسخ به چنین پرسش‌هایی ژنت کتاب زمینه‌ها را نوشت که در فصول سیزده‌گانه‌اش تمامی نکات پیرامتنی را به‌دقت بررسی کرد» (همان).

ژنت هرکدام از گونه‌های پیرامتنی را تحت عنوان گستره‌های فرازبانی و یک نشانه قلمداد می‌کند که به‌واسطهٔ آن، متن اصلی با فرامتن یا آنچه نقشی فراتر از متن اصلی دارد (اعم از بافت موقعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی یا سایر آثار نویسنده یا جریان ادبی حاکم در زمان سرایش متن و ...)، ارتباط برقرار می‌کند (Genette, 1982: 10).

در نظر ژنت، پیرامتن، آستانه‌ای است که به مخاطب این امکان را می‌دهد که با تفکر بهتر و شناخت دقیق‌تر و راحت‌تر وارد متن اصلی شود. ازنظر لغوی، پیرامتن از دو بخش para به معنای در کنار و در حاشیه و text یا متن که از واژهٔ لاتین textus و از فعل texere به معنای رشتن یا بافتن برگرفته شده است. بدین ترتیب، پیرامتن شامل تمامی آن چیزهایی است که دربارهٔ متن اصلی قرار دارد و توسط نویسنده یا ناشر، با هدف تکمیل متن اصلی، در کتاب، یا خارج از آن، نمود می‌یابد.

پیرامتن از دیدگاه ژنت به دو بخش تقسیم می‌شود: درون‌متن و برون‌متن. برون‌متن، مطالب یا مصاحبه‌هایی است که توسط رسانه‌ها یا نشریات مختلف ادبی و غیرادبی دربارهٔ متن منتشر می‌شود؛ اما پیرامتن‌های درونی یا درون‌متن، نشانه‌ها، توضیحات و اطلاعاتی است که زیر نظر مستقیم نویسنده در کتاب درج شده است؛ مانند عنوان، زیرعنوان، مقدمه، توجه، تصاویر احتمالی و ...، و دربرگیرندهٔ پیام خاصی است و خوانندگان به‌واسطهٔ این نشانه‌ها، متن را درک، تجزیه‌وتحلیل می‌کنند (حسین‌زاده و شهپرراد، ۱۳۹۷: ۹۸- ۹۹).

پیرامتن‌ها، ازآنجاکه محتوا و مقاصد درونی نویسنده را بیان می‌کنند، همانند آستانه‌ها عمل می‌کنند و برای ورود به جهان درون‌متن باید از این آستانه‌ها (نیّات و مقاصد مؤلف) عبور کرد. پس بنا به کارکردی که دارند، مخاطب را به جهان درون‌متن می‌برند و او را با دنیای ناشناخته یا مغفول مانده بهتر آشنا می‌کنند.

پیرامتن درونی که می‌توان آن را پیرامتن پیوسته نیز نامید، پیرامتنی است که به‌طور مستقیم و بی‌واسطه با متن اصلی و کانونی مرتبط و به آن پیوسته است. پیرامتن‌های درونی یا پیوسته در یک اثر کتابی عبارت‌اند از: عنوان، عنوان دوم، زیر عنوان (عنوان فرعی)، زبرعنوان، عنوان‌های میانی، اندازهٔ کتاب، طرح روی جلد، مجموعه، پیشکش‌نامه، شناسنامه، مقدمه، پی‌نوشت، و ....

در نظر ژنت یکی از حوزه‌های عمدهٔ پیرامتنی و مهم‌ترین آنها، «عنوان» است که می‌تواند در فهم و تأویل متن، اثرات عمده‌ای داشته باشد (پیرانی، ۱۳۹۷: ۱۵۸ و نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۰).

اندیشمندان عرب نیز به‌عنوان پرداخته‌اند و می‌گویند: عنوان، مدخلی از مدخل‌های متن است که از دریچهٔ آن به دنیای متن وارد می‌شویم و هر چه متن ازنظر مفاهیم و جنبه‌ها و سطوح مختلفش پربار باشد، مفهوم عنوان را بیشتر و بهتر می‌رساند. عنوان، آخرین بخشی است که از متن شعری انتخاب می‌شود، وقتی‌که شاعر، شعرش را به پایان رساند، به جستجوی عنوان می‌پردازد. این عنوان چکیدهٔ دلالی خواهد شد برای آن چیزی که به گمان شاعر مضمون اصلی شعرش بوده، یا دغدغهٔ فکری وی پیرامون آن می‌چرخد (حسین،۲۰۰۷: ۵۰-۵۱).

ازآنجایی‌که وجود عنوان در متن معاصر ضروری است، بررسی‌ها و پژوهش‌های معاصر به استخراج دلالت‌های آن و رابطهٔ آن با متن توجه دارد، ازاین‌رو «برای پژوهشگر لازم است که به نقش عنوان، در تشکیل زبان شعری توجه کند، زیرا نه‌تنها مکمل و دال بر متن می‌باشد، بلکه نشانه‌ای است که با متن، رابطهٔ اتصال و انفصال هم‌زمان دارد. رابطهٔ اتصال برای اینکه در اصل برای متن معین وضع شده است و رابطهٔ انفصال به این سبب که عنوان مانند علامتی است که اصول ذاتی خاص خود را داراست مانند دیگر علامت‌های برآمده از روندی دلالی که ما آن را شکل می‌دهیم و متن و عنوان را با آن تأویل می‌نماییم» (یحیاوی، ۱۹۹۸م: ۱۱۰ و هیاس،۲۰۱۰: ۱۰).

عنوان، عنصر غالب متن و تابلوی تبلیغاتی آن است و مخاطب را وادار می‌کند که برای خواندن متن باید ابتدا از عنوان آغاز کند. همچنین عنوان، قسمت دالّ متن است و قابلیت کشف ماهیت متن و مشارکت در رفع ابهام از آن را دارد؛ مجموعهٔ متن را یاری کرده و مفهوم آن را مشخص می‌کند. این امر بدان معنا است که عنوان، آینهٔ بافتار متن و انگیزهٔ خوانش آن است. از این رهگذر، اهمیت عنوان ازآنجاست که عنوان کلید تعامل با جنبه‌های مفهومی و نمادین متن است؛ به‌گونه‌ای که بدون در اختیار داشتن این کلید، ورود به دنیای متن ادبی و تجزیهٔ مبانی ساختاری و مفهومی و کشف مضامین و اهداف آن، برای مخاطب امکان‌پذیر نیست. با دقت در نقش و اهمیت عنوان، درمی‌یابیم که بهتر

است ناقد قبل از تحلیل متن، کار خود را با بررسی عنوان شروع کند؛ زیرا عنوان کلیدی است که رمز و راز متن را برای خواننده می‌گشاید.

۴. مدل مفهومی و روش‌شناسی تحقیق

در پژوهش حاضر از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شده است. کوشش می‌شود با توجه به مجموعهٔ اشعار (هزارهٔ دوم آهوی کوهی) محمدرضا شفیعی کدکنی، بدون توجه به محتوای خود اشعار، در گام اول خوانشی تازه از اشعار شاعر عرضه کنند و سپس به بررسی و تحلیل جهان‌بینی شاعر از طریق عنوان اشعار بپردازد. همچنین به‌منظور توصیف داده‌های گردآوری شده و برای اینکه مشخص شود از نظر ساخت زبانی و همچنین رویکرد بلاغی و زیبایی‌شناسی، بین کدام دفترهای شعری تفاوت وجود دارد و دفترهای شعری مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی براساس ویژگی‌های یادشده سنجیده شود، از شاخص‌های آمار توصیفی نظیر فراوانی و درصد فراوانی و به‌منظور تحلیل استنباطی با توجه به مقیاس اندازه‌گیری مشاهدات (مقیاس اسمی)، از آزمون کای‌اسکویر استفاده شده است.

داده‌های پژوهش مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی است که شامل پنج دفتر: مرثیه‌های سرو کاشمر (۲۸ عنوان)، خطی ز دلتنگی (۵۲ عنوان)، غزل برای گل آفتابگردان (۶۳ عنوان)، ستارهٔ دنباله‌دار (۵۵ عنوان) و در ستایش کبوترها (۴۶ عنوان) است. جمعاً ۲۴۴ عنوان شعری بررسی شد. عنوان این دفترها در سه بخش زبانی (ساخت‌واژه‌ای، ساخت دوجزئی، سه‌جزئی، چهار جزئی و بیشتر و ساخت جمله‌ای)، بخش ادبی (تشبیه، استعاره، نماد، تشخیص، تناقض و ...) و محتوایی به شرح ذیل تحلیل می‌شوند.

جدول ۱. روش تحلیل پیرامتنی عناوین اشعار

رویکرد / مؤلفه‌های تحلیل	بخش زبانی عنوان‌ها	بخش ادبی عنوان‌ها	عناوین محتوایی
اصول گزینش عناوین	انتخاب عنوان بر اساس ساختار است.	کاربست مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی مهم‌ترین دلیل گزینش است.	گفتمان غالب در انتخاب این نوع عنوان‌ها، فضای فکری نویسنده است.
نوع عنوان	ساخت‌واژه‌ای، ساخت دوجزئی، سه‌جزئی، چهار جزئی و بیشتر و ساخت جمله‌ای	تشبیه، استعاره، نماد، تشخیص، تناقض و...	مواردی شامل استفاده از عناصر طبیعت در عنوان گذاری، نوستالژی و

			نمودهای اسطوره‌ای و سنتی است.
ویژگی سبکی عنوان	– انتخاب عناوین تک‌کلمه‌ای و ساخت‌واژی، نشان از غلبهٔ فضای رمانتیکی در عناوین شعری است. برای نمونه کلماتی نظیر دود، مویه، شب‌چراغ و ... . – انتخاب عناوین دارای ساخت دوجزئی حکایت از توجه شاعر به ترکیب‌سازی و غلبه سمبولیسم اجتماعی در شعر است؛ زیرا اغلب این نوع ترکیب‌ها نمادین و استعاری است. نظیر ترانهٔ کبود، چتردیو، باغ زاغان. – در عناوین ساخت سه‌جزئی، چهار جزئی و ساخت جمله‌ای، بین متن و عنوان شعر، رابطهٔ تنگاتنگی است و با خواندن عنوان، فضای کلی حاکم بر شعر دریافت می‌شود.	در جریان شعر سمبولیسم اجتماعی، غلبه با استفاده از استعاره و نماد است. انتخاب عنوان بر مبنای مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد سیر تحول از تشبیه به سمت غلبه استعاره و نماد است که حکایت از حرکت جریان رمانتیسم به‌سوی سمبولیسم اجتماعی است.	انتخاب این نوع عنوان به رابطهٔ بین بافت متن و بافت موقعیت شعر بستگی دارد؛ یعنی شاعر بر مبنای فضای فکری و زمینهٔ اجتماعی که شعر در آن شکل گرفته، دست به انتخاب عنوان می‌زند.

انتخاب مجموعه شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» شفیعی کدکنی و تحلیل پیرامتنی عناوین این مجموعه شعر به این دلیل است که در بررسی جریان‌های شعر معاصر فارسی، هرچند که شفیعی کدکنی ادامه دهندهٔ جریان سمبولیسم اجتماعی و از پیروان نیما و اخوان است؛ اما در این سیر تحول جریانی، از نظر جمال‌شناسی و فرم، دارای یک تشخص سبکی است و نتیجهٔ این نوع بررسی، جنبه‌های مختلفی از عنوان گذاری و کشف معنای متن را در شعر معاصر در پی دارد. هموار کردن مسیر شکل‌گیری شعر از موانعی که جریان خلاقیت را کند می‌کند، کوششی مستمر بوده است که مجدانه با نیما شروع شد و با کار بدیع و قرین کامیابی نیما در شکستن وزن، اما به بهای هرج‌ومرج در نحو زبان، تصرفات بیش از حدّ اعتدال در صرف زبان و ناهمگونی در واژگان تحقق یافت. مشهورترین شاگردان نیما کوشیدند نقص کار نیما را در قلمرو زبان با حفظ روانی جریان خلاقیت شعر که تداوم زمینهٔ عاطفی و معنایی شعر را نیز تضمین

می‌کند، مرتفع سازند. اخوان در بهترین شعرهای خود با استفادهٔ گسترده‌تر از ظرفیت‌های زبان شعر کهن در حوزهٔ صرف و نحو و واژگان و بی‌اعتنایی به اطناب در بیان که غالباً از نوع اطناب مطلوب است، و شاملو با استفاده از ظرفیت‌ها و ظرافت‌های نثر کهن و حذف وزن نیمایی، کوشیدند تا نقص کار نیما را در حوزهٔ زبان مرتفع کنند؛ اما شفیعی کدکنی بی‌آنکه وزن را حذف کند و استفاده از زبان کهن و ظرفیت‌های آن را چندان به کار گیرد که کهنگی زبان کلاسیک بر شعرش غلبه کند، توانسته است ضمن تحقق کار مهم حفظ روانی جریان خلاقیت شعر، به زبانی استوار و زیبا که نه صورت و سیمایی کهنه دارد و نه سطحی و ساده و بی‌پایه و پشتوانه است، دست یابد. به همین سبب است که شعر شفیعی کدکنی زبانی استوار و مستقل و مخصوص به خود دارد (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۱۱۳– ۱۱۴). ازاین‌روی با تحلیل عناوین مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی، به عنوانی نقطهٔ اوج جریان شعری سمبولیسم اجتماعی، می‌توان به نتایجی دقیق در زمینهٔ تحلیل ساختار و محتوای اشعاری که با این رویکرد سروده شده‌اند، دست یافت.

۵. بررسی و تحلیل

در این بخش عنوان‌های شعری مجموعه هزارهٔ دوم آهوی کوهی که شامل پنج دفتر شعری است، بر مبنای الگوی ارائهٔ شده در روش‌شناسی تحقیق، در سه بخش بررسی می‌شود.

۵-۱. بررسی زبانی عناوین

۵-۱-۱. مرثیه‌های سرو کاشمر

این دفتر شامل ۲۸ عنوان شعری است. عناوین این دفتر از نظر ساخت زبانی به شرح ذیل است:

- ساخت‌واژه‌ای: عنوان‌هایی با این ساخت در این اثر دو مورد است (کتیبه و یادگار).
- ساخت دو جزئی: این ساخت پانزده عنوان را شامل می‌شود (جاودان خرد، چراغی دیگر، مرغان ابراهیم، ترانهٔ ترانه‌ها، زن نیشابور، مویهٔ زال، زندیق زنده، چرخ چاه، شهر من، ساعت شنی، بربط سغدی، مرداب غازیان، وزن جهان، پنجره‌های ابیانه، پل خواجو).
- ساخت سه‌جزئی: تعداد عنوان‌های این ساخت در این دفتر شش مورد است (درآمد به حصار، در هجوم خاموشی، از مزامیر مانی، به یاد عارف، به طیان ژاژخای و در هجوم خاموشی).
- ساخت چهار جزئی: این ساخت چهار عنوان را شامل می‌شود (ای هرگز و همیشه، هزارهٔ دوم آهوی کوهی، نوشدارو بعد از مرگ سهراب، از مرثیه‌های سرو کاشمر).

– ساخت بیش از چهار جزء: عنوان شعری با این ساخت یک مورد است (از میان روشنایی‌ها و باران).

۵-۱-۲. خطی زدلتنگی

این دفتر شامل ۵۲ عنوان شعری است. عناوین این دفتر از نظر ساخت زبانی به شرح ذیل است:

– ساخت‌واژه‌ای: در این دفتر شعری شانزده مورد عنوان با این ساخت وجود دارد (معجزه، کلاغ، کسوف، قاصدک‌ها، سیمرغ، بوتیمار، بوقلمون، پشیمان، پرسش، بن‌بست، ساعت، سفرنامه، قطب‌نما، غلیواژها، ارسال‌المثل، آبریزان).

– ساخت دوجزئی: ۲۲ عنوان از عناوین این دفتر با این ساخت است (باغ زاغان، شب خارایی، سبزی خزه، آن لحظه‌ها، قرص خواب، دعای باران، در جاودانگی، کبریت‌های بی‌خطر، نوح جدید، صفیر چکاوک، سورهٔ برائت، شاعر فردا، مرثیهٔ دوست، اگر مردی، مهمان‌نامهٔ زمستان، حماسهٔ بی‌قهرمان، تار عنکبوت، هفت‌سالگی، زنگ شتر، ترانهٔ کبود، غزل کلاغ، سیاه‌قلم).

– ساخت سه‌جزئی: چهار مورد از عنوان‌های این مجموعه را شامل می‌شود (خطی ز دلتنگی، گل‌های نقش کاشی، در کاروان حله، در کنه شادی).

– ساخت چهار جزئی: هفت عنوان با این ساخت در این دفتر وجود دارد (باران پیش از رستخیز، در فصل سرد اگرها، از اوراد گل سرخ، کبریتی از پریدن شبتاب، در خم دهلیز گردباد، به برگ گل سرخ و در این قحط‌سال دمشقی).

ساخت بیش از چهار جزء: سه عنوان با این ساخت است (سرود کوچک در ستایش انسان بزرگ، در سوگ آن عصارهٔ طوفان، مردی است می‌سراید).

۵-۱-۳. غزل برای گل آفتابگردان

این دفتر شامل ۶۳ عنوان شعری است. عناوین این دفتر از نظر ساخت زبانی به شرح ذیل است:

– ساخت‌واژه‌ای: نوزده مورد از عناوین این دفتر در این ساخت است (تاریک، سپاس، کیمیا، جاودانگی، همسفر، شعبده‌باز، اورامن، آیینه، سپیداران، مرثیه، پردگیان، پژواک، حضور، کویری، پرده‌ها، فنج‌ها، صبح، آهستن و پاییز).

– ساخت دوجزئی: ۲۵ عنوان شعری این دفتر در این ساخت نام‌گذاری شده است (موج‌نوشته‌های دریا، آواز

پرنده، آرایش خورشید، دست کمک، دامن آفتاب، خوشا پرنده، تحویل سال، درس هندسه، آتش زنده، نام بزرگ، قیژک کولی، کتیبهٔ سال، مزمور زیبایی، چتر دیو، جشن نیلوفر، برگ بی‌درخت، ماه زنگاری، شعر بی‌واژه، میلاد صبح، شیار هوا، طاووسی امید، گل آفتابگردان، سیمای صبح، چامهٔ بامدادی، چتر نیلوفرها).

- ساخت سه‌جزئی: در این دفتر سیزده عنوان با این ساخت وجود دارد (چشم‌وچراغ، خاکستر و الماس، در لحظهٔ دیدار، ستاره‌ای بر زمین، دخترم در آیینه، گوزن و صخره، نقطه‌چین عبور پرندگان، مثل نقاشی کودکان، سبز در سبز، در سلوک صبح، در پردهٔ امید، تا لب حیرت، از چشم دیدار).
- ساخت چهار جزئی: چهار عنوان در این ساخت در این مجموعه وجود دارد (قصیده در ستایش عشق، غزل برای گل آفتابگردان، سفر در برگ نیلوفر، سوگواران در میان سوگواران).
- ساخت بیش از چهار جزء: این ساخت عنوانی در این دفتر شامل دو مورد است (از میان دفتر نقاشی اطفال، در حلقهٔ هلال و گل سرخ).

۵-۱-۴. درستایش کبوترها

این دفتر شامل ۴۶ عنوان شعری است. عناوین این دفتر از نظر ساخت زبانی به شرح ذیل است:

- ساخت‌واژه‌ای: عنوان‌های این ساخت، هفده مورد است (گنجشک‌ها، نکوهش، جامه‌دران، صبح، لاشخورها، طوقی، رهاوی، طلسم، صدف، صاعقه، مناجات، قفس، پری‌خوانی، تسلیم، اندرز، مرثیه، هدیه).
- ساخت دوجزئی: تعداد عنوان‌های این ساخت، هجده مورد است (بانگ نای، موعظهٔ خاک، زندهٔ بیدار، شب خیام، شب خیام، ترانهٔ رستگاری، صبح ماهان، مرثیهٔ زمین، جعبهٔ سیاه، نام بزرگ، چتر گردباد، مجال اندک، ملخ‌های زرین، باغ انار، کاروند شعر، کبوترهای من، پشت دریچه‌ها، و صدای اعماق).
- ساخت سه‌جزئی: این ساخت دارای چهار مورد است (سلامی به دماوند، صنوبرها و باورها، در پایان کوی، زمین در فضا).
- ساخت چهار جزئی: این ساخت نیز دارای پنج مورد است (ترانهٔ زمین و آسمان، شهر منارهها و قناری‌ها، در جدال با قهقهه، پرندگان پر از صبح، در چشم کبوتران من).
- ساخت بیش از چهار جزء: عنوان عبارتی در این دفتر دو مورد است (ابری که بر ابری ببارد و در ماتم تو روح ببارید نه اشک).

۵-۱-۵. ستارهٔ دنباله‌دار

این دفتر شامل ۵۵ عنوان شعری است. عناوین این دفتر از نظر ساخت زبانی به شرح ذیل است:

- ساخت‌واژه‌ای: عنوان‌های با ساخت‌واژه‌ای در این دفتر پانزده مورد است (شبچراغ، پژواک، حفره، نوروزنامه، پرسش، بی‌نام، خروس، شعر، دود، رستگاری، تجربه، آموختن، مویه، شعر، لحظه‌ها).
- ساخت دوجزئی: هفده عنوان با این ساخت در این دفتر هست (درخت هستی، جادوی جاودانه، شکل مرگ‌ها، چشم‌انداز دیگر، ستارهٔ دنباله‌دار، ملکوت زمین، مرثیهٔ دوست، دژ هوش‌ربا، زمان وجودی، شرح تجرید، موعظهٔ درخت، قرار زندگی، گل‌های ناگهان، اکنون جاودانه، ابر کبود، تذکرهٔ بهاره، خطابهٔ بدرود).
- ساخت سه‌جزئی: این ساخت با سیزده مورد عنوان است (سه نهان ازلی، گریز در آینه، من و دریا، من و نسیم، بر کران بیکران، می‌چرخد این تسبیح، برگ درختان سبز، ترس‌ولرز، زان پنجرهٔ شگرف، مرگ بر مرگ، لحظهٔ ناب سرودن، پاسخ به جامعه، در ناگزیر دهر).
- ساخت چهار جزئی: عنوان‌هایی با این ساخت در این مجموعه هشت مورد است (صرف و نحو زندگی، بدرود ذات و سایه، در تقاطع دو نیستی، خطابه در حضور مرگ، جنگ برون و درون، از سبز به سبز، به گل‌های سپید بی‌نام، عبور گندم از زمستان).
- ساخت بیش از چهار جزء: شامل دو مورد است (در من و بر من، آن من که سراید).

جدول شمارهٔ ۲. توزیع فراوانی مربوط به تحلیل زبانی دفترهای شعری

عنوان دفتر شعری / تحلیل زبانی عناوین		ساخت‌واژه‌ای	ساخت دوجزئی	ساخت سه‌جزئی	ساخت چهارجزئی	ساخت بیش از چهار جزء
مرثیه‌های سرو کاشمر	فراوانی	۲	۱۰	۶	۳	۱
	درصد فراوانی	۳/۰۴	۱۰/۳۰	۱۵	۱۰/۷۱	۹/۱۰
خطی ز دلتنگی	فراوانی	۱۴	۲۲	۴	۷	۳
	درصد فراوانی	۲۱/۲۲	۲۲/۶۸	۱۰	۲۵	۲۷/۲۷
غزل برای گل آفتابگردان	فراوانی	۲۰	۳۰	۱۳	۴	۲
	درصد فراوانی	۳۰/۳۰	۳۰/۹۳	۳۲/۵	۱۴/۲۸	۱۸/۱۸
در ستایش کبوترها	فراوانی	۱۷	۱۸	۴	۵	۲
	درصد فراوانی	۲۵/۷۵	۱۸/۵۶	۱۰	۱۷/۸۶	۱۸/۱۸

ستارهٔ دنباله‌دار	فراوانی	۱۳	۱۷	۱۳	۹	۳
	درصد فراوانی	۱۹/۶۹	۱۷/۵۳	۳۲/۵	۳۲/۱۵	۲۷/۲۷
جمع کل	فراوانی	۶۶	۹۷	۴۰	۲۸	۱۱
	درصد فراوانی	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰

همان‌گونه که مشاهده می‌گردد، در تحلیل زبانی دفترهای شعری، بیشترین فراوانی در شاخص ساخت‌واژه‌ای و ساخت دو جزئی مربوط به دفتر «غزل برای گل آفتابگردان» با درصد فراوانی تقریباً ۳۰ و ۳۱ درصد است. در ساخت سه‌جزئی، بیشترین فراوانی مربوط به دفترهای «غزل برای گل آفتابگردان و ستارهٔ دنباله‌دار» با درصد فراوانی تقریباً ۳۳، به همین ترتیب در ساخت چهارجزئی بیشترین فراوانی مربوط به دفتر «ستارهٔ دنباله‌دار» با درصد فراوانی تقریباً ۳۲ و در ساخت بیش از چهار جزء، بیشترین فراوانی مربوط به دفترهای «خطی ز دلتنگی و ستارهٔ دنباله‌دار» با درصد فراوانی تقریباً ۲۷، مشاهده شده است.

در ادامه به‌منظور بررسی معنی‌داری تفاوت‌های مشاهده شده در هریک از شاخص‌ها، تحلیل زبانی دفترهای شعری (ساخت‌واژه‌ای، ساخت دو جزئی، ساخت سه‌جزئی، ساخت چهار جزئی، ساخت بیش از چهار جزء) از آزمون کای اسکویر استفاده شد. نتایج به شرح جدول زیر است:

جدول شمارهٔ ۳. آزمون کای اسکویر مربوط به معنی‌داری مشاهدات تحلیل زبانی

در هریک از شاخص‌های دفترهای شعری

شاخص	ساخت‌واژه‌ای	ساخت دوجزئی	ساخت سه‌جزئی	ساخت چهارجزئی	ساخت بیش از چهار جزء
آمار کای‌اسکویر	۱۴/۱۵۲	۱۱/۰۹۳	۱۰/۷۵۰	۴/۱۴۳	۱/۲۷۳
درجه آزادی	۴	۴	۴	۴	۴
سطح معنی‌داری	۰/۰۰۷	۰/۰۲۶	۰/۰۳۰	۰/۳۸۷	۰/۸۶۶

نتایج آزمون کای‌اسکویر مربوط به مشاهدات متغیر تحلیل زبانی در هریک از شاخص‌ها نشان می‌دهد که بین دفترهای شعری موردمطالعه در شاخص‌های ساخت‌واژه‌ای، ساخت دو جزئی و ساخت سه‌جزئی تفاوت معنی‌داری وجود دارد ($p< ۰/۰۵$)؛ اما تفاوت معنی‌داری در شاخص‌های ساخت چهار جزئی و ساخت بیش از چهار جزء

مشاهده نشده است (p> ۰/۰۵)؛ بنابراین می‌توان چنین بیان نمود که در دفترهای شعری در شاخص‌های تحلیل زبانی به صورت یکسانی پرداخته نشده است. انتخاب عناوین تک‌کلمه‌ای و ساخت‌واژی و بسامد کاربرد واژگانی نظیر کیمیا، پردگیان، همسفر، رهاوی، صدف، صاعقه، آیینه، کویر، صبح، صاعقه، پاییز و سروده‌هایی در ستایش سرو و سبزه و جویبار و جنگل و جوانه و جذابیت‌های جهان، در دفتر غزل برای گل آفتابگردان و در ستایش کبوترها، نشان از غلبهٔ فضای رمانتیکی در این دو دفتر شعری و به‌تناسب آن، بسامد بالای این نوع ساخت زبانی دارد.

از سوی دیگر انتخاب عناوین دارای ساخت دوجزئی نظیر ترانهٔ کبود، چتردیو، باغ زاغان، سبزی خزه، زن نیشابور، چرخ چاه، شهر من، ساعت شنی، مرداب غازیان، پل خواجو، ستارهٔ دنباله‌دار، ابر کبود، گل‌های ناگهان و ... و بسامد بالای آن در دفترهای «مرثیه‌های سرو کاشمر»، «خطی ز دلتنگی» و «ستارهٔ دنباله‌دار»، حکایت از توجه شاعر به ترکیب‌سازی و غلبه سمبولیسم اجتماعی در شعر است؛ زیرا اغلب این نوع ترکیب‌ها نمادین و استعاری است. در بخش بعدی (بررسی بلاغی عناوین)، ارتباط انتخاب واژگان و جنبه‌های بلاغی و تناسب آن با محتوای دفاتر شعری، به‌طور دقیق‌تری نتایج این بررسی را نشان می‌دهد.

۵-۲. بررسی بلاغی و ادبی عناوین

بررسی بلاغی عناوین دفترهای شعری، در پنج بخش استعاره، کنایه، نماد، تشبیه و سایر عناوین بلاغی صورت گرفت. مقصود از سایر عناوین بلاغی، عناصر تصویرساز خارج از صور خیال شناخته شده است که شاعر به یاری آن و تجربهٔ روانی و تجربهٔ بیرونی و شناخت و آگاهی از میراث گذشته و امروز به خلق آنها دست می‌زند. ازجمله این عناصر تصویرساز می‌توان به حس‌آمیزی، تضاد، تناقض، اغراق، ایهام، تمثیل، اسطوره، مجاز مرسل و ... اشاره کرد. در این پژوهش در ذیل بررسی عناوین ادبی، تحت عنوان سایر عناوین بلاغی آمده است. نتایج به‌دست‌آمده از این بررسی به شرح ذیل است:

۵-۲-۱. مرثیه‌های سرو کاشمر

از تعداد ۲۸ عنوان این دفتر شعری، هشت عنوان استعاره است. عناوینی نظیر جاودان خرد (استعاره از فردوسی)، ای هرگز و همیشه (استعاره از خیام)، ترانهٔ ترانه‌ها (استعاره از حافظ) و شهر من (استعاره از ایرانشهر) از این نوع عناوین است. شش عنوان از عناوین این دفتر، کنایی است. هزارهٔ دوم آهوی کوهی، مرداب غازیان و درآمد به حصار (کنایه از حصار دنیا و جبر زندگی) از این نوع عناوین است. تعداد ۱۳ عنوان از عناوین این دفتر، دارای نماد است. ساعت

شنی، چراغی دیگر، زن نیشابور، پل خواجو، چرخ چاه و سرو کاشمر از این نوع عناوین است. سایر عناوین این دفتر شعری، یک عنوان (در جست‌وجوی نیشابور) است.

۲-۲-۵. خطی زدلتنگی

در این دفتر شعری، عناوین نمادین، ۲۶ عنوان است. ازجمله عناوین نمادین می‌توان به معجزه، کلاغ، سبزی خزه، زنگ شتر، ترانهٔ کبود، بوتیمار، سیاه‌قلم و ... اشاره کرد. عناوین کنایی در این دفتر، پنج عنوان است. در این قحط‌سال دمشقی، باغ زاغان، قرص خواب و خطی زدلتنگی از عناوین کنایی است. شش عنوان از عناوین این دفتر، استعاری است. مردی‌ست می‌سراید، قاصدک‌ها، مهمان‌نامهٔ زمستان و در کاروان حله از این دسته عناوین است. در این دفتر تعداد چهار عنوان، تشبیه وجود دارد. شب خارایی، فصل سرد اگرها، کبریتی از پریدن شبتاب از این نوع عناوین است. سایر عناوین این دفتر نیز یازده مورد است.

۳-۲-۵. غزل برای گل آفتابگردان

بیست‌ویک عنوان در این دفتر دارای آرایهٔ استعاره است. موج‌نوشته‌های دریا، آرایش خورشید، دامن آفتاب، آتش زنده، مزمور زیبایی، اورامن، سپیداران، شعبده‌باز، پردگیان و ... از این نوع عناوین است. همچنین عنوان‌های نمادین در این دفتر پنج عنوان است (آیینه، گل آفتابگردان، پاییز، جشن نیلوفر، آتش زنده،). در اشعار این دفتر، چهار عنوان کنایی وجود دارد (از میان دفتر نقاشی اطفال، سوگواران در میان سوگواران، مثل نقاشی کودکان و ...). آرایهٔ تشبیه در عنوان‌های این مجموعه پنج مورد است (چتر نیلوفرها، در پردهٔ امید، چتر دیو و ...). سایر عناوین این دفتر شعری، ۲۸ مورد است (قصیده در ستایش عشق، تاریک، سپاس، کیمیا، آواز پرنده، دست کمک، چشم‌وچراغ، خوشا پرنده، تحویل سال، جاودانگی، همسفر، خاکستر و الماس، درس هندسه، در لحظهٔ دیدار، نام بزرگ ...).

۴-۲-۵. درستایش کبوترها

در این دفتر نه عنوان با مضمون کنایی آورده شده است (جامه‌دران، ابری که بر ابری ببارد، مرثیهٔ زمین، پرندگان پر از صبح و ...). در این دفتر هفت مورد از عناوین نمادی است (طوقی، در پایان کوی، موعظهٔ غوک، پری‌خوانی، ملخ‌های زرین، قفس، جامه‌دران ...). عنوان‌های استعاری این دفتر، ده مورد است (گنجشک‌ها، لاشخورها، صدای اعماق، شهر مناره‌ها و قناری‌ها، زندهٔ بیدار، و ...). در عنوان‌های این دفتر یک مورد تشبیه وجود دارد (چتر گردباد). نوزده عنوان از عناوین این دفتر شعری در بخش سایر عناوین جای می‌گیرد.

۵-۲-۵. ستاره دنباله‌دار

عنوان‌های نمادین در این دفتر هفده عنوان است (برگ درختان سبز، دود، جادوی جاودانه، فرار زندگی، رستگاری، گل‌های سپید بی‌نام، گل‌های ناگهان، بی‌نام، دژ هوش‌ربا، سه نهان ازلی، از سبز به سبز، اکنون جاودانه، جادوی جاودانه، آن من که می‌سراید، در من و بر من، گریز در آینه، حفره). هشت عنوان در این دفتر دارای استعاره است (شبچراغ، پژواک، حفره، زان پنجره شگرف، خطابه در حضور مرگ، موعظهٔ درخت و ...). در اشعار این دفتر، ده عنوان کنایی وجود دارد (چشم‌انداز دیگر، بر کران بیکران، می‌چرخد این تسبیح و ...). در این دفتر شش عنوان (تذکرهٔ بهار، درخت هستی، صرف و نحو زندگی و ...). سایر عناوین در این دفتر چهارده عنوان است.

جدول شماره ۴: توزیع فراوانی مربوط به شاخص‌های تحلیل بلاغی دفترهای شعری

عنوان دفتر شعری / تحلیل بلاغی عناوین		نماد	کنایه	استعاره	تشبیه	سایر عناوین
مرثیه‌های سرو کاشمر	فراوانی	۱۳	۴	۹	۱	۲
	درصد فراوانی	۱۸/۴۳	۱۱/۷۶	۱۶/۹۸	۳/۵۷	۲/۸۹
خطی ز دلتنگی	فراوانی	۲۶	۵	۷	۲	۴
	درصد فراوانی	۳۵/۱۳	۱۴/۷۰	۱۳/۲۰	۷/۱۴	۵/۷۹
غزل برای گل آفتابگردان	فراوانی	۳	۲	۶	۱۴	۳۴
	درصد فراوانی	۴/۰۵	۵/۸۸	۱۱/۳۲	۵۰	۴۹/۲۷
در ستایش کبوترها	فراوانی	۱۰	۱۲	۱۵	۹	۲۱
	درصد فراوانی	۱۳/۵۱	۳۵/۲۹	۲۸/۳۰	۳۲/۱۴	۳۰/۴۳
ستارهٔ دنباله‌دار	فراوانی	۲۲	۱۱	۱۶	۲	۸
	درصد فراوانی	۲۹/۷۲	۳۲/۳۵	۳۰/۱۸	۷/۱۴	۱۱/۵۹
جمع کل	فراوانی	۷۴	۳۴	۵۳	۲۸	۶۹
	درصد فراوانی	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰	۱۰۰

همان‌طور که مشاهده می‌گردد در شاخص نماد بیشترین فراوانی به ترتیب در دفترهای شعری «خطی ز دلتنگی»، «ستارهٔ دنباله‌دار»، «مرثیه‌های سرو کاشمر»، «در ستایش کبوترها» و در پایین‌ترین مرتبه در دفتر شعری «غزل برای گل آفتابگردان» مشاهده شده است. تشبیه و سایر عناوین بلاغی در دفتر شعری «غزل برای گل آفتابگردان» و «در ستایش کبوترها» در مرتبهٔ بالاتری نسبت به سایر دفترهای شعر قرار دارد. در شاخص عناوین استعاری و کنایی، به ترتیب دفترهای شعری «مرثیه‌های سرو کاشمر»، «خطی ز دلتنگی»، «ستارهٔ دنباله‌دار»، «در ستایش کبوترها» و در پایین‌ترین مرتبه «غزل برای گل آفتابگردان» قرار دارد.

در ادامه به‌منظور بررسی معنی‌داری تفاوت‌های مشاهده شده در هریک از شاخص‌ها (نماد، کنایه، استعاره، تشبیه، سایر عناوین) از آزمون کای اسکویر استفاده شد. نتایج به شرح جدول زیر است:

جدول شماره ۵. آزمون کای‌اسکویر مربوط به معنی‌داری مشاهدات متغیر تحلیل بلاغی در هریک از شاخص‌های دفترهای شعری

شاخص	نماد	کنایه	استعاره	تشبیه	سایر عناوین
آماره کای‌اسکویر	۲۳/۱۶۲	۱۱/۵۸۸	۸/۰۳۸	۲۳/۰۷۱	۵۲/۸۱۲
درجه آزادی	۴	۴	۴	۴	۴
سطح معنی‌داری	۰/۰۰۱	۰/۰۲۱	۰/۰۹۰	۰/۰۰۱	۰/۰۰۱

نتایج آزمون کای‌اسکویر شاخص‌های متغیر تحلیل بلاغی نشان می‌دهد که بین دفترهای شعری موردمطالعه در شاخص‌های نماد، کنایه، تشبیه و سایر عناوین تفاوت معنی‌داری وجود دارد (p< ۰/۰۵)؛ اما تفاوت معنی‌داری در شاخص استعاره مشاهده نشده است (p> ۰/۰۵).

۵-۳. بحث و بررسی

عنوان آخرین چیزی است که از متن شعری انتخاب می‌شود. وقتی شاعر، شعر خود را به پایان می‌رساند، به جستجوی عنوان می‌پردازد. این عنوان درواقع، دلالتگری خواهد شد برای آن چیزی که به گمان شاعر، مضمون اصلی شعر او بوده، یا دغدغهٔ فکری شاعر به‌وسیلهٔ آن به مخاطب عرضه می‌گردد؛ بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که عنوان، تأویل شاعر است که متن خود را به تصویر می‌کشد.

تحلیل عناوین پنج دفتر شعری «مرثیه‌های سرو کاشمر»، «خطی ز دلتنگی»، «ستارهٔ دنباله‌دار»، «غزل برای گل آفتابگردان» و «در ستایش کبوترها» در دو ساحت زبانی و بلاغی، نشان داد که هماهنگی اجزای شعر اعم از عنوان، متن، واژگان و ساختار در دفترهای شعری مشاهده می‌شود.

نکتهٔ درخور توجه در بررسی عناوین اشعار شفیعی کدکنی بر مبنای دیدگاه پیرامتنی، توجه به پیرامتن‌های بیرونی و درونی است که متن در تعامل با آنها شکل گرفته است. «این پیرامتن‌ها که «متن‌های آستانه‌ای» نامیده می‌شوند، عامل یا عوامل تأثیرگذار و سازندهٔ بیرون از متن است که باعث ایجاد انگیزه شده، منجر به خلق و شکل‌گیری اثر

می‌شود؛ مخاطب را به دنیای درون‌متن دعوت می‌کند و او را با زوایای پنهان زندگی، محیط، روابط اجتماعی و احوال نویسنده بهتر آشنا می‌کند؛ در حقیقت این متون، آستانه‌هایی است که مخاطب برای ورود به جهان درون‌متن باید از آن گذر کند. توجه به این متن‌های آستانه‌ای و دریافت آن می‌تواند بسیاری از نقاط تاریک و پنهان جهان متن را روشن کند و یا پاسخ پرسش‌ها و ابهاماتی که در مورد اثر، خالق و زندگی او وجود دارد، بیابد» (پیرانی، ۱۳۹۵: ۱۶۷).

پیرامتن بیرونی در شعر شفیعی، مجموعه‌ای از فرهنگ و ادبیات و اجتماع و به عبارتی تاریخ و فرهنگ این مرزوبوم است که در بررسی آثار شفیعی، درخور توجه‌اند. خود شاعر در مقدمهٔ این دفتر شعری بر این موضوع تأکید کرده است که این مجموعه اشعار را نه بر مبنای تاریخ سروده‌ها، بلکه بر بنیاد ارتباط موضوع و فضای کلی حاکم بر اثر تنظیم کرده است. «همان‌گونه که دلم خواست تدوین تاریخی را رعایت نکنم، دلم خواست تدوین صوری و قالبی را نیز به یک‌سوی نهم» (شفیعی، ۱۳۸۵: مقدمه).

فراوانی و درصد عناوین به کار رفته در دفترهای شعری یاد شده و تفاوت معنادار آن از یک‌سو و تنظیم اشعار بر مبنای ارتباط موضوعی از سوی دیگر، پیرامتن‌ها و آستانه‌های ورودی به این دفاتر شعری را این‌گونه نشان می‌دهد. به دلیل اینکه مضمون و محتوای بیشتر قطعات دفتر **خطی ز دلتنگی** و دفتر **مرثیه‌های سرو کاشمر**، اشعار حماسی و حاوی تحسر بر گذشته و نگاه به ارزش‌های فرهنگی این سرزمین است و گاه حاوی انتقادی از رویدادهای گذشته است، گذشته‌ای که باید برابر چشم انسان خردمند امروزی باشد و از آن درس بیاموزد. همچنین در **ستارهٔ دنباله‌دار** غلبه با مسائل فلسفی و عرفانی است (ر.ک. برهانی، ۱۳۷۸: ۴۷). به همین دلیل ساحت نمادپردازی در این دفترها در بالاترین مرتبه قرار دارد. در **غزل برای گل آفتابگردان** و **در ستایش کبوترها** سروده‌هایی در ستایش سرو و سبزه و جویبار و جنگل و جوانه و جذابیت‌های جهان به چشم می‌خورد. به همین دلیل در این دو مجموعه، سایر عناوین بلاغی نظیر «حس‌آمیزی، تشبیه، استعاره، تناقض، تضاد و ...» در بالاترین مرتبه قرار دارد. در این دو دفتر شعری، انسان و طبیعت با هم توصیف شده‌اند و گویا شفیعی دنبال همان سرشت پاک و طبیعی انسان است که با شهرنشینی و دنیای مدرن فاصله دارد. در این مجموعه، طبیعت صفات انسانی دارد: ذهن آسمان، نفس نسیم و ستاره، خواب بنفشه، کدورت تاریک ابر و ... قصد شاعر آشتی انسان و طبیعت است و بازگشت به گذشته پاک و بی‌آلایش و پرافتخار که آزادگی مهم‌ترین شاخصهٔ آن است.

پیرامتن‌های یا آستانه‌های دفاتر شعری شفیعی کدکنی عبارت است از:

۱. مضمون آزادی و آزادگی که در قالب سرو کاشمر و رثای سرو آزادهٔ ایران نمودار شده است. «مرثیهٔ سرو کاشمر، سروی استوار و بشکوه، که کاشتهٔ زرتشت، پیامبر ایران بود و در اوج سبزی‌ها و آبی‌ها آن را بریدند و قطعه‌قطعه کردند. شعرهای این دفتر با یاد همهٔ آزادی‌خواهان معطر و به نام همهٔ مقدسان این سرزمین پاک است» (حسینی، ۱۳۷۸: ۹۰).

۲. عنایت شاعر به ادبیات و فرهنگ گذشتهٔ ایران و یادکرد اندیشه‌های فردوسی، خیام، حافظ و عارف که در این مجموعه در قالب چندین عنوان شعری با نام‌های «جاودان خرد»، «ای هرگز و همیشه»، «ترانهٔ ترانه‌ها»، «به یاد عارف» و «شب خیام» بازتاب یافته است.

۳. هزارهٔ دوم آهوی کوهی، یادکرد عظمت ایران و حوادث گذشتهٔ آن است. این عنوان، هم، نام مجموعه است و هم، نام یکی از شعرهای کتاب است. پورنامداریان معتقد است: «این نام، سفری است به اعماق گذشتهٔ تاریخ و ادب این سرزمین از طریق تأمل بر تصویرهای کتابی مربوط به بناهای تاریخی و معماری اسلامی در ماوراءالنهر و آسیای مرکزی که روزگاری در درون مرزهای ایران بوده است. هزارهٔ اول شعر فارسی با بیتی از ابوحفص سغدی آغاز می‌شود که در سال سیصد هجری می‌زیسته است و بعضی از محققان او را اولین شاعر پارسی‌گوی می‌شمارند و این بیت را منسوب به او می‌دانند:

آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا/ او ندارد یار، بی‌یار چگونه بوذا

بنابراین **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**، کنایه‌ای است از استمرار شعر فارسی که اکنون هزارهٔ دوم خود را می‌گذراند و ادامهٔ آن است» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۱۱۲ – ۱۱۳).

سایر نمونه‌های این‌گونه پیرامتن‌ها و بازگشت شاعر به گذشتهٔ فرهنگی و تاریخی این مرزوبوم در عناوین اشعاری مثل «شهر من» که بیانگر عشق شاعر به ایرانشهر است؛ اما این شهر عجیب و خراب‌آباد شاعر در دو شعر مجموعه با عناوین «ساعت شنی» و «از میان روشنایی‌ها» با شهرهای همسایه و مردم آن مقایسه می‌شود. در شعر «از میان روشنایی‌ها» هم شاعر به صورت نمادین به مقایسهٔ سرزمین خشک‌وخالی خود با سرزمین همسایه که سراسر سبزی و رنگارنگی است و در آن باغ‌های انبوه است، می‌پردازد.

عنوان شعر «چراغی دیگر» نیز به صورت نمادین به گذشته بازمی‌گردد و از پیر خرد «زرتشت» تقاضای چراغ فرهنگی نوی را دارد. یاد مانی و سروده‌هایش در عناوین شعر «مزامیر مانی» و «کتیبه»، یاد و نماد شهرهای قدیم ایران کهنسال است. شاعر در میان گردان و دلاورمردان تاریخ ایران، داستان زن قهرمان را در

چهرهٔ «زن نیشابور» حکایت می‌کند. نیشابور برای شاعر، رمز همهٔ ایران است و ایران را در نیشابور خلاصه می‌کند (حسینی، ۱۳۷۸: ۹۳- ۹۴).

۴. تحول جمال‌شناسی فرم و ساختار در عناوین اشعار شفیعی کدکنی که بیانگر سیر تحول و روند تاریخی شکل‌گیری و تشخص زبانی در شعر شفیعی کدکنی است. شعر شفیعی کدکنی از نظر سیر تاریخی جمال‌شناسی شعر نو فارسی هم در قلمرو زبان و دستگاه دستوری و واژگانی و هم در قلمرو فرهنگ برجسته است و این دو جنبه را به کمال با هم ترکیب کرده است. پورنامداریان دراین‌باره معتقد است: «شفیعی کدکنی بی‌آنکه وزن را حذف کند و استفاده از زبان کهن و ظرفیت‌های آن را چندان به کار گیرد که کهنگی زبان کلاسیک بر شعرش غلبه کند، توانسته است ضمن تحقق کار مهم حفظ روانی جریان خلاقیت شعر، به زبانی استوار و زیبا که نه صورت و سیمایی کهنه دارد و نه سطحی و ساده و بی‌پایه و پشتوانه است، دست یابد. به همین سبب است که شعر شفیعی کدکنی زبانی استوار و مستقل و مخصوص به خود دارد» (پورنامداریان، ۱۳۷۸: ۱۱۳- ۱۱۴).

۵. ساختار فرمی و محتوایی تخیل در شعر شفیعی کدکنی، بررسی عناوین مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی نشان می‌دهد که در شعر شفیعی، ضمن حفظ اصالت و سنت‌های ادبی، نوگرایی و تخیل در اندیشهٔ شاعر حاصل متغیرهای مختلفی از جهان بیرون و درون هنرمند است که بدون توجه به آن نمی‌توان به تحلیل عناوین شعری شفیعی پرداخت.

> «تخیل یک پدیدهٔمرکب است و همچنین وابسته به متغیرهایی که هویت و هستی انسان را شکل می‌دهند؛ بنابراین اگر هر یک از این متغیرها دگرگون شود، می‌تواند کل ساختار فرمی و محتوایی تخیل را دگرگون کند. بعضی از این متغیرها بیرون از هستی انسان هنرمند و بعضی دیگر، منشأ خود را از درون هنرمند می‌گیرند. متغیرهایی که هویت یک تخیل را دگرگون می‌کنند، به سه دسته تقسیم می‌شوند: ۱. متغیرهای بیرون از جهان هنرمند؛ ۲. متغیرهای وابسته به جهان درونی هنرمند؛ ۳. متغیرهایی که دوگانه هستند؛ یعنی هم وابسته به درون هنرمند است و هم وابسته به دنیای بیرون هنرمند. متغیرهایی چون عصر، اجتماع، سنت‌های زیبایی‌شناختی و زیبایی‌شناختی عصری متغیرهای بیرونی‌اند و متغیرهایی چون تجربه، ادراک، احساس، جنسیت، خودآگاه و ناخودآگاه، متغیرهای درونی‌اند» (جهاندیده، ۱۳۸۷: ۱۴۹- ۱۵۰).

در تحلیل عناوین شعری شفیعی کدکنی، این رویکرد به‌عنوان اساس تحلیل بود؛ یعنی ممکن است عناوینی در این مقاله در ذیل نماد یا استعاره یا کنایه ذکر شده باشد که برای مخاطب ابهام داشته باشد که چرا این عنوان استعاری است و کنایی نیست یا بالعکس. شایان ذکر است که طبقه‌بندی و تحلیل این عناوین بر مبنای متغیرهای متعددی است که ذکر شد و بدون در نظر گرفتن همهٔ آن جوانب (متغیرهای بیرونی، متغیرهای وابسته به جهان درونی هنرمند و متغیرهای دوگانه)، نمی‌توان به نتیجه‌ای دقیق دربارهٔ پیرامتن‌های ورودی (عناوین) شعر شفیعی دست یافت.

فتوحی در توصیف شبکهٔ نمادپردازی و کلیت در شعر شفیعی می‌نویسد: «در ادبیات معاصر به شعرهایی برمی‌خوریم که دارای وحدت ارگانیک خاصی هستند و شاید بتوان آنها را از منسجم‌ترین شکل‌های ارگانیک به شمار آورد. فرایند تدارک و شکل‌گیری فرم در این نوع شعر به این صورت است که حادثهٔ ذهنی شاعر در یک کلمه یا شیء نطفه می‌بندد. شاعر در یک حرکت بالنده چندان به وصف آن کلمه یا شیء – که پدیدهٔ زبانی و طبیعی است– همت می‌گمارد تا آن را به یک پدیدهٔ مستقل و شگرف و احیاناً بی‌کران بدل می‌کند، مثلاً شفیعی «خزهٔ سبز» را – که یک پدیدهٔ طبیعی است– می‌بیند؛ در اثر برخورد شاعرانه با خزه، حادثهٔ شعری به وقوع می‌پیوندد و خزه هستهٔ این حادثهٔ شاعرانه می‌شود. آنگاه شعر جوانه می‌زند و این هسته با کلمات و جملات پرورده می‌شود تا به یک درخت تنومند بدل می‌شود. اینک خزه یک پدیدهٔ طبیعی نیست و شاعر ابداً قصد توصیف خزه را ندارد، بلکه خزه حالا به یک «شیء ادبی» بی‌سابقه بدل شده و به یک استعارهٔ دیریاب که دیگر یک نشانهٔ زبانی نیست، بلکه هویت تازه و مستقلی یافته است. این هویت مستقل از نگاه او در دریای بیکرانهٔ نماد و رمز به جستجوی معنا برمی‌خیزد. در این نوع شعرها، هیچ بخشی از شعر استقلال ندارد؛ زیرا کل شعر یک واحد ادبی است و جداکردن بخش‌های آن به‌منزلهٔ اسقاط آن از کلیت هنری خویش است. این نوع شعرها ارگانیک‌ترین و منسجم‌ترین نوع ساخت و شکل شعری را دارند. همهٔ شعر یک‌چیز است. این نوع کاربرد در شعر شفیعی فراوان است که از حیث انسجام، وحدت و ابهام هنری بی‌نظیرند. در این نوع اشعار، اشیای طبیعی، سمبلی هستند از مفهوم ذهنی شاعر؛ یعنی شعر دو دنیا دارد؛ یکی دنیای مرئی آن‌که همین خزه سبز است و دیگری دنیای رازناک ذهن شاعر که نامرئی است. دنیای پیدا و مرئی، بعد زبانی است و نیمهٔ پنهان، نیت مؤلف و معنی شعر، که فرازبانی و ناپیداست. سیاهه‌ای از شعرهای نمادین شفیعی در مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی که مشمول این توصیف است: پل خواجو، سرو کاشمر،

خزهٔ سبز، باران پیش از رستخیز، سیمرغ، زنگ شتر، طوقی، در پایان کوی، خروس، نوح جدید، گل آفتاب‌گردان» (فتوحی، ۱۳۷۸: ۲۵۳- ۲۵۴).

۶. نقش طبیعت در انتخاب عنوان اشعار، طبیعت در شعر شفیعی جایگاه ویژه‌ای دارد و شاعران با تیزبینی به طبیعت و عناصر آن می‌نگرد. «م. سرشک با طبیعت‌گرایی توصیفی و تأویلی، همچون گزارشگری است که آنچه را که خود دیده است، علاوه بر توصیف اجزای طبیعتِ اطرافش، ویژگی‌هایش را تیزبینانه بررسی می‌کند و آن‌چنان با طبیعت می‌آمیزد که خود را جزئی از آن می‌پندارد و به‌گونه‌ای تأویلی، یعنی بیان و تفسیر با آن رودررو می‌شود»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۵).

بار بررسی‌های انجام شده مشخص شد که ۲۷ درصد از عناوین اشعار شفیعی کدکنی در مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی، از طبیعت و عناصر مربوط به آن انتخاب شده است. شاعر در دفتر اول (مرثیه‌های سرو کاشمر) پنج عنوان را از طبیعت گرفته است و در دفتر دوم (خطی ز دلتنگی) پانزده عنوان از طبیعت انتخاب شده است. در دفتر شعر غزل برای گل آفتابگردان، شانزده عنوان وجود دارد که از طبیعت و مظاهر آن انتخاب شده است و در دفتر ستارهٔ دنباله‌دار نیز شانزده عنوان از طبیعت گرفته شده است و در دفتر پنجم شاعر دوازده عنوان از عناوین مربوط به طبیعت و مصادیق آن برگرفته شده است.

وجود این آمارها نشان از دلبستگی شدید شاعر به طبیعت است و پیوند و علاقه شاعر با طبیعت را بیان می‌دارد؛ مانند عنوان اشعار: (گل آفتابگردان، ابر کبود، تذکرهٔ بهار، صبح، سپیداران، قاصدک‌ها، کلاغ، صاعقه و ...).

۷. نوستالژی در عناوین اشعار هزارهٔ دوم آهوی کوهی؛ شفیعی کدکنی یکی از شاعران معاصر است که از این موضوع غافل نبوده و این موضوع در لابه‌لای اشعارش به‌وضوح پیداست و علاوه بر این شاعر در عنوان اشعار خویش به این موضوع نیز پرداخته است. با بررسی‌های انجام شده در مجموعه هزارهٔ دوم آهوی کوهی مشخص شد که شاعر ۲۴ عنوان با موضوع نوستالژی دارد که ده درصد عناوین اشعار شاعر در این مجموعه است مانند: (هفت‌سالگی، از مرثیه‌های سرو کاشمر، در جست‌وجوی نیشابور، از میان دفتر نقاشی اطفال، مثل نقاشی کودکان و ...).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش عناوین مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی شفیعی کدکنی با رویکرد پیرامتنیت در دو حوزهٔ ساختار و محتوا بررسی شد که نتایج زیر به دست آمد:

- در بخش زبانی، بیشتر عنوان‌های شعری دارای ساخت دوجزئی است و بعد از آن ساخت واژه‌ای بیشترین کاربرد را دارد. این موضوع نشان می‌دهد که شاعر برای انتخاب عناوین بیشتر سعی دارد از ترکیبات اضافی و وصفی استفاده کند که خود نمودی عالی از تأثیرگذاری عنوان است؛ چراکه ساخت ترکیبی زیباترین نوع ساخت زبانی در ادبیات است. علاوه‌براین ساخت یک جزئی که در عنوان‌های این مجموعه کاربرد زیادی دارد نشان می‌دهد که شاعر به عنوان در بافت مجرد نیز نظر دارد که خود نشان از هنر و دقت شاعر در انتخاب نام اشعار دارد. ساخت جمله و عبارت نیز کمترین بسامد را در عنوان‌های این مجموعه دارد.
- فراوانی و درصد عناوین به کار رفته در دفترهای شعری این مجموعه، بیانگر این است که مضمون و محتوای بیشتر قطعات دفتر **خطی ز دلتنگی** و دفتر **مرثیه‌های سرو کاشمر**، اشعار حماسی و حاوی تحسر بر گذشته و نگاه به ارزش‌های فرهنگی این سرزمین است. همچنین در **ستارهٔ دنباله‌دار** غلبه با مسائل فلسفی و عرفانی است. به همین دلیل ساحت نمادپردازی در این دفترها در بالاترین مرتبه قرار دارد. در **غزل برای گل آفتابگردان** و **در ستایش کبوترها** سروده‌هایی در ستایش سرو و سبزه و جویبار و جنگل و جوانه و جذابیت‌های جهان به چشم می‌خورد. به همین دلیل در این دو مجموعه، سایر عناوین بلاغی نظیر «حس‌آمیزی، تشبیه، استعاره، تناقض، تضاد و ...» در بالاترین مرتبه قرار دارد.
- با بررسی‌های صورت گرفته در عناوین این مجموعه مشخص شد که شاعر اغلب عناوین شعرهای خود را از متن شعر انتخاب کرده است. چنین کاربستی نشان از وحدت متن و عنوان دارد و نیز اینکه شاعر با این روش، نوعی هارمونی و هماهنگی بین اجزای متن را در نظر دارد.
- در بررسی محتوایی عناوین هزارهٔ دوم آهوی کوهی مشخص شد که در مجموعه شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی، ۲۷ درصد از عناوین اشعار، از طبیعت و عناصر مربوط به آن انتخاب شده است. وجود این آمارها نشان از دلبستگی شدید شاعر به طبیعت است و پیوند و علاقه شاعر با طبیعت را بیان می‌دارد. همچنین ضمن بررسی‌های انجام شده در مجموعه هزارهٔ دوم آهوی کوهی مشخص شد که شاعر ۲۴ عنوان با موضوع نوستالژی دارد که ده درصد عناوین اشعار شاعر در این مجموعه است؛ مانند: (هفت‌سالگی، از مرثیه‌های

سرو کاشمر، در جست‌وجوی نیشابور، از میان دفتر نقاشی اطفال، مثل نقاشی کودکان و ...). عناوین موضوعی دیگری که در این مجموعه وجود دارد در باب موضوعات گوناگون است؛ ازجمله عناوینی با مضمون عشق و رمانتیک (مانند: قصیده در ستایش عشق، غزل برای گل آفتابگردان). موضوع بعدی، استفاده از واژه‌ها و مفاهیمی است که الم و درد و رنج و غم و شادی و امید و بیم شاعر را بیان می‌کند (مرثیه، خطی ز دلتنگی، شب خارایی، مرثیهٔ زمین، تسلیم، مرگ بر مرگ و ...).

کتابنامه

اسفندیاری، محمد. (۱۳۷۰). «عنوان کتاب و آیین انتخاب آن». آینهٔ پژوهش. شماره‌های ۶ و ۸. صص ۲- ۱۲.

ـــــــــــــــ. (۱۳۶۹). «عنوان کتاب و آیین انتخاب آن». آینهٔ پژوهش. شماره‌های ۲، ۳ و ۴. صص ۴- ۱۴.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

بخیت، فاطمه؛ بزرگ بیگدلی، سعید؛ نیکوبخت، ناصر؛ روشنفکر، کبری. (۲۰۱۲). «بررسی سیر تحول عنوان در شعر فارسی و عربی از آغاز تا امروز». ادبیات و زبان‌ها. الدراسات الأدبیة. بهار ۱۳۹۱ - العدد ۷۶ و ۷۷ و ۷۸ صص ۴۱-۷.

برهانی، مهدی. (۱۳۷۸). «شکست سکوت و برآمدن امید». سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار شفیعی کدکنی. به کوشش حبیب‌الله عباسی. چاپ اول. تهران: نشر روزگار.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۷). «سیری در هزارهٔ دوم آهوی کوهی». سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار شفیعی کدکنی. به کوشش حبیب‌الله عباسی. چاپ اول. تهران: نشر روزگار.

پیرانی، منصور. (۱۳۹۵). «متن‌های آستانه‌ای در پیوند با ادبیات تطبیقی (نمونهٔ مطالعه شده: سعدی‌نامه)». فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۳. صص ۱۶۷- ۱۹۷.

پیرانی، منصور. (۱۳۹۷). «بوستان سعدی و ترامتنیت ژنت: پژوهشی در بوستان سعدی با رویکرد ترامتنیت ژنت، از منظر ادبیات تطبیقی». متن‌پژوهی ادبی. سال ۲۲. شمارهٔ ۷۸. صص ۱۴۹- ۱۷۱.

جهاندیده، سینا. (۱۳۸۷). «ساختار و ساخت‌آفرینی تخیل». ادب پژوهی. شمارهٔ ۴. صص ۱۴۱- ۱۶۶.

حسین، خالدحسین. (۲۰۰۷م). فی نظریة العنوان: مغامرة تأویلیة فی شؤون العتبة النصیة. دمشق: دارالتکوین للتألیف و الترجمة و النشر.

حسین‌زاده، آذین؛ شهپرراد، کتایون. (۱۳۹۷). «از پیرامتن تا پیراترجمه: دریافت ترجمهٔ داستان‌های دولت‌آبادی به زبان فرانسه براساس نظریات ژرار ژنت». فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه. شمارهٔ اول. صص ۹۳- ۱۱۶.

حسینی، مریم. (۱۳۷۸). «با آهوی کوهی در هزاره روم: معرفی و نقد مجموعه اشعار شفیعی کدکنی (هزار دوم آهوی کوهی)». مجلهٔ شعر. شمارهٔ ۲۵. بهار. صص ۹۰- ۹۵.

حمداوی، جمیل. (۱۹۷۹). «السیمیوطیقا و العنونة». عالم الفکر الکویت. المجلد ۲۵. العدد ۳. صص ۱۱۱-۷۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). هزارهٔ دوم آهوی کوهی (پنج دفتر شعر). چاپ چهارم. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ. (۱۳۸۶). زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی. تهران: اختران.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). انواع ادبی. چاپ دهم. تهران: انتشارات فردوس.

فتوحی، محمود. (۱۳۷۸). «شکل و ساخت شعر شفیعی»؛ سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار شفیعی کدکنی. به کوشش

حبیب‌الله عباسی. چاپ اول. تهران: نشر روزگار.

الفیفی، عبدالله بن أحمد. (۱۴۲۶). حداثة النص الشعری فی المملکه العربیة السعودیة: قرائه نقدیة فی تحولات المشهد. الإبداعی. ط ۱. ریاض: النادی الأدبی بالریاض.

گرجی، مصطفی؛ میری، افسانه. (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصر امین‌پور». مجلهٔ جستارهای ادبی. شماره ۱۶۷. زمستان ۱۳۸۸. صص ۱۰۴-۸۸.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». پژوهشنامهٔ علوم انسانی. شمارهٔ ۵۶. صص ۸۳-۹۸.

هیاس، خلیل شکری. (۲۰۱۰). القصیدة السیر ذاتیة: بنیة النص و تشکیل الخطاب. الاردن: عالم الکتب الحدیث.

یحیاوی، رشید. (۱۹۹۸). الشعر العربی الحدیث: دراسة فی المنجز النّصی. أفریقیا الشرق: الدار البیضاء.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, France: Seuil.

H.Hock, Leo. (1981). *la marquee du titre*, dispositifs sémiotiques d une pratique textuelle, mouton publishers, The Hague, Paris, Newyork.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.70492.1084

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در «شرح سه‌نثر ظهوری»

محمد خاکپور[۱]
محمد مهدی‌پور[۲]، مهدی باقری[۳]

چکیده

یکی از شروح بلاغی برجستهٔ فارسی که در قرن نوزدهم میلادی در شبه‌قاره به نگارش درآمد، شرح سه‌نثر ظهوری نوشتهٔ امام‌بخش صهبایی است که از جهت نقد زبان‌شناسی، بلاغی و ادبی دارای ویژگی‌هایی است که بررسی و تحلیل این عناصر می‌تواند به مخاطب در شناخت مظاهر زبان‌شناسی و نقد ادبی تازه شکل گرفتهٔ این دوران یاری برساند. این مقاله می‌کوشد تا نقش این عناصر تازهٔ بلاغی را در تحول نقد بلاغی و ادبی این دوره بررسی کند. برای این منظور، به بررسی شگردهای بلاغی که در کتاب‌های بلاغت فارسی کمتر نمود دارد، پرداخته شده است؛ چون سجع مردّف، مجاز در مجاز، مخالف‌خوانی در تلمیح، نگاه نو به استعارهٔ مکنیه و تضاد معنوی. بعضی از این شگردهای بلاغی حاصل مطالعهٔ صهبایی در امّهات کتب بلاغی نظیر مختصرالمعانی و مطوّل تفتازانی است که بارها به شکل مستمر در استدلالات خود از آن استفاده می‌کند. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره، همان "آحاد"، یعنی نخبگان ادبی هستند که آن را به کار می‌برند. صهبایی معتقد است که زبان مجازی، ذاتاً ساخت شکن است؛ زیرا نخست با تغییر گونهٔ بیان، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و در مرحلهٔ دوم امکان قطعیت معنای پیشنهادی را رد و آن معنای قطعی را انکار می‌کند. در این پژوهش برآنیم با رویکرد تحلیلی و توصیفی آرای صهبایی را بر اساس موازین بلاغی با تکیه بر رسالهٔ شرح سه‌نثر ظهوری در حد وسع خود موردبررسی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: صهبایی، ظهوری، عناصر بلاغی، نقد ادبی.

۱. دانشیار دانشگاه تبریز (نویسندهٔ مسئول). E-mail: Khakpour@tabrizu.ac.ir
۲. استاد دانشگاه تبریز E-mail: Mohammad.mahdipour@gmail.com
۳. دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز E-mail: Mehdi.bagheri1387@gmail.com

تاریخ دریافت: ۳۰ اردیبهشت ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

۱- مقدمه

آثاری که نیکو نگاشته شده باشد، قطعاً به آیندگان نیز خواهد رسید و همواره جزء میزان معارف، غرابت و جالب‌توجه بودن کارها و حتی تازگی اکتشاف‌ها نیز ضامن مطمئنی برای جاوید ماندن اثر نیست. ذوق و سلیقه‌ای که سبب می‌شود صاحب اثر به انتخاب یک مجموعهٔ معین از واژگان دست بزند، خود محصول جهان‌بینی، ادراک و احساس مخصوص و منحصربه‌فرد اوست. وی پیوسته در جست‌وجوی وسیله‌ای است که بتواند آنچه را که می‌خواهد به شکلی شایسته بیان کند. هنرمند ادبی راز ماندگاری اثر خود را در میزان القاهای شعری در نفس مخاطب می‌داند و می‌کوشد با توسل به هنجارهای مختلف زبانی و ادبی و فکری موجبات همزادپنداری و التذاذ خوانندهٔ خویش را فراهم نماید. زرین‌کوب دراین‌باره می‌نویسد: «آنچه شعر در نفس مخاطب برمی‌انگیزد، البته ممکن است که یک حسّ زیبایی باشد یا زشتی؛ یک عاطفه شدید باشد و یا یک درد مستمر؛ امّا شرط اصلیِ قبولِ شعر همین‌جاست؛ چون شعری از قبول خاطر بهره‌مند می‌شود که در نفوس بیشتر تأثیر کند»(زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۳۲).

یکی از راه‌های نفوذ و رسوخ در ذهن و روحِ مخاطب یا مخاطبان به کار بردن کلمه و کلام به روش‌هایی است که دست‌مایهٔ علم معانی و بلاغت است؛ بنابراین سخن بلیغ سخنی است که از سویی زبانِ دل شاعر باشد و از سوی دیگر بیانِ حال و مقام مخاطب. دانش‌های بلاغی یکی از مهم‌ترین ابزارهای زیباشناختی، در جهت کشف رموز و دقایق فنی آثار ادبی محسوب می‌شود که از رهگذر آن می‌توان بر اعلی و ادنی بودن اثر و غثّ و ثمین بودن آن انگشت نهاد و با اصلاح نکات ضعف آن، یک اثر در حد کمال به وجود آورد. بحث و تفحص در پیرامون مباحث بلاغی از دیرباز در میان جهان اسلام به‌ویژه ایران سابقه دارد و بخش اعظمی از بررسی متون در دوران گذشته بر مبنای بلاغت، عروض و قافیه صورت می‌گرفته است.

در قرون شانزده و هجدهم میلادی، نثر فارسی به درجهٔ کمال رسید. قرن هجدهم، عصر پادشاهان مغول متأخر است که ازلحاظ نثر فارسی دوره‌ای مهم و بسیار غنی شمرده می‌شود؛ زیرا تصانیفی که در این دوره به وجود آمدند، هم از نظر تعداد متون منثور و هم از نظر گرایش به نثر مترسّلانه «به شیوهٔ نثر امیر خسرو دهلوی و محمد عوفی گاوون»(هاشمی، ۳۰۴:۱۳۷۵) قابل‌توجه است و بیشتر این آثار (ازجمله سه‌نثر ظهوری ترشیزی) از نظر بلاغی دارای ویژگی‌های ادبی خاصی بودند که در کنار شعر، باعث شکل‌گیری شاخهٔ جدیدی از ادبیات به نام نقد ادبی گردید. در این میان منتقدان بزرگی چون سراج‌الدین علی‌خان آرزو، منیر لاهوری، آزاد بلگرامی و امام‌بخش صهبایی ظهور کردند که به نقد و شرح آثار منظوم و منثور آن دوره به شیوهٔ عالمانه پرداختند.

۱-۱- بیان مسأله

در اواخر قرن ۱۸ میلادی و اوایل قرن نوزدهم در شبه‌قاره شاعرانی چون بیدل و غالب و اقبال و منتقدان و ادبایی چون خان آرزو و آزاد بلگرامی و صهبایی و وارستهٔ سیالکوتی (و سرانجام شبلی نعمانی) سر برآوردند که خدمات فراوانی در حوزه‌های مختلف ادبی از خود بر جای گذاشتند. شبه‌قاره در این دوران طلایی و تکرارناپذیر به یکی از کانون‌های مهم ادبی تبدیل گردید و آرای بکر و بدیعی در حوزه‌های مختلف زبان‌شناختی و ادبی مطرح کردند که می‌توان آن را شکل خام بسیاری از آرای جدید در دنیای مدون امروز دانست و در این میان بزرگانی چون سراج‌الدین علی‌خان آرزو و امام‌بخش صهبایی توانستند دیدگاه‌هایی را که در کتبی چون مطوّل و مختصر به ایجاز و اشاره در مورد شعر و ادب عربی گفته شده بود (مانند مجاز عن المجاز) در شعر و نثر پارسی کاربردی کنند.

در سدهٔ نهم کتاب بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار با قلم میرزا حسین واعظ کاشفی نوشته شد که به‌نوعی بازنویسی کتاب المعجم و حدایق‌السحر است و نوآوری‌های چندانی در آن به چشم نمی‌خورد؛ از قرن نهم به بعد نیز آثار فراوانی به تقلید از پیشینیان در علوم ادبی نوشته شد که آن‌ها هم فاقد تازگی و نوآوری است. در این میان تعداد معدودی کتاب که در هند نوشته شده و با بلاغت هندی و نگرش زیبایی‌شناسی آن دیار آمیخته شده تا حدودی از ابداع و تازگی برخوردار است. ازجملهٔ این کتاب‌ها می‌توان جامع‌الصنایع و الاوزان (سدهٔ ۱۰ه.) از سیف جام هروی، دو کتاب ارزندهٔ سُبحه‌المرجان و غزلان‌الهند از میرغلام‌علی آزاد بلگرامی (ف ۱۲۰۰ق.) یاد کرد. همچنین می‌توان کتاب حدائق‌البلاغه شمس‌الدین فقیر دهلوی را نام برد که صهبایی آن را به زبان اردو ترجمه کرده است. این اثر از کتاب‌های متأخر بلاغت است که به پیروی از آراء تثبیت‌شدهٔ سکاکی، خطیب قزوینی (درگذشته: ۷۳۹ .ه) و تفتازانی تدوین شده است. خان آرزو هم با توجه به این میراث، در حوزهٔ معانی و بیان دو کتاب "عطیّهٔ کبری" و "موهبت عظمی" را نوشت و بسیاری از آرای ادبی خود را در این شاخهٔ ادبی مطرح کرد. صهبایی نیز از طریق توجه در این دستاوردهای گران‌سنگ ادبی و شرح آن‌ها، توانست جنبهٔ کاربردی آن‌ها را پرمایه‌تر سازد. علاوه بر این خود نیز نوآوری‌هایی در حوزهٔ بلاغت و نقد ادبی دارد که در مباحثی چون "سجع مرصّع"، "مجاز در مجاز"، "مخالف‌خوانی در حوزهٔ تلمیح"، "تضاد معنوی" به‌وضوح نمایان است. علاوه بر این صهبایی نکات تازه‌ای هم در حوزهٔ نقد ادبی دارد که دارای آرای صائب و قابل‌تأملی است که بارقه‌های از آن را در طرح مباحثی چون"طَرف وقوع"، "شعر دولَختی"، "اطلاق و حَملِ الفاظ"، "وضع مُظهر در موضع مُضمر"، بیان کرده است که دارای اهمیتی در شکل‌گیری بنیان‌های نقد ادبی دورهٔ نویسنده دارد که به این موضوع در مقاله‌ای دیگری پرداخته خواهد شد.

دلیل پرداختن به نظریّه‌های بلاغی و نقد ادبی صهبایی، ناشناخته ماندن این نظریات برای جامعهٔ ادبی با وجود انجام گرفتن کارهای ارزنده‌ای در این حوزه به‌خصوص نقد ادبی است.

اگرچه کتاب سه‌نثر ظهوری ترشیزی و شرح صهبایی در زمانهٔ خود اثری مشهور بوده، اما در نقد ادبی امروز بسیاری از ویژگی‌های آن برای اهل ادب شناخته نیست؛ ازاین‌رو، دو سؤال اساسی تحقیق حاضر این است:

۱- چه عناصر بلاغی باعث تمایز این اثر از میان دیگر آثار آن دوره گردیده است؟

۲- روش صهبایی در نقد شعر بر چه اساسی استوار است؟

برای یافتن پاسخ پرسش‌های مذکور عناصر زبان اساس بحث قرار گرفته، به روش توصیفی- تحلیلی این عناصر تازهٔ بدیعی و بیانی بررسی شده است. هدف اصلی پژوهش نیز، کشف هنر ادبی صهبایی و جایگاه او در پیشاهنگی نقد ادبی دوران خود بوده است.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

بررسی عناصر بلاغی و نقد ادبی موضوعی است که موردتوجه بسیاری از محققان امروز قرار گرفته است؛ اما دربارهٔ ادیبان شبه‌قاره، به‌خصوص صهبایی، با محوریت تحلیل دیدگاه‌های بلاغی و نقد ادبی رسایل فارسی او کار چندانی صورت نگرفته، اغلب پژوهش‌های انجام شده در مورد صهبایی مربوط به حوزهٔ نقد ادبی او با تکیه بر رسالهٔ "قول فیصل" است که مهم‌ترین پژوهش را می‌توان اثر عالمانهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی با عنوان شاعری در هجوم منتقدان دانست که عنوان فرعی آن «نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی» است که انتشارات آگاه در سال (۱۳۸۵) چاپ کرد. این کتاب را می‌توان تک‌نگاشتی تحلیلی دربارهٔ حزین دانست که بخش دوم آن کتاب به جریان رد و دفاع از حزین در چهار رسالهٔ تنبیه‌الغافلین خان آرزو، قول فیصل صهبائی، رسالهٔ قاری و رسالهٔ محمد عظیم ثبات اختصاص یافته است و حدود ۲۷۰ صفحه از ۵۱۰ صفحه را دربرمی‌گیرد. در این کتاب به بررسی جمال‌شناسی شعر در عصر اکبرشاهی بر اساس استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو و مجاز و نقش تأثیرگذار آن در نوآوری‌های شعر این دوره پرداخته و نقش صهبایی در نقد شعر حزین لاهیجی با تکیه بر رسالهٔ "قول فیصل"تبیین شده است. همچنین نظر جمال‌شناسی او از شعر حزین را در کنار نظریه‌های ادبی خانِ آرزو آمده است؛ اما در این کتاب به‌هیچ‌وجه نمونه‌هایی از دیگر رسایل فارسی صهبایی (به‌خصوص شرح سه‌نثر) دیده نمی‌شود.

دومین اثر مهم، کتاب نقد خیال اثر محمود فتوحی رودمعجنی، انتشارات روزگار، چاپ (۱۳۸۵) است. در این کتاب نیز اطلاعات مفیدی در زمینهٔ نقد ادبی و زبانی و روش‌های شعرشناسی صهبایی و خان آرزو اطلاعات مفیدی می‌توان یافت؛ اما به ویژگی‌های زبانی و ادبی شرح سه‌نثر ظهوری اشاره‌ای نشده است، فقط نویسنده همانند مؤلف شاعری در هجوم منتقدان به رسالهٔ قول فیصل اشاره کرده است. مؤلف محترم این اثر ارزشمند در زمینهٔ بلاغی بررسی اصول و نظریه‌هایی را مورد تحلیل قرار داده است که در آثار بلاغی دوران صهبایی مطرح بوده است و در این کتاب هیچ نمونه‌ای از دیگر رسایل صهبایی در حوزهٔ نقد بلاغی نیامده است.

از رساله‌های مثمر، تنبیه‌الغافلین، سراجِ مُنیر، موهبت عظمی و عطیهٔ کبری اثر خان آرزو می‌توان شالودهٔ نظریات زبان‌شناسی و ادبی خان‌آرزو را استخراج کرد که نسخهٔ عملی آن را در آثار صهبایی می‌توان یافت.

۲-دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در "شرح سه‌نثر ظهوری"

آرای بلاغی صهبایی در تحلیل متون تنوع خاصّی دارد که از نبوغ، حافظهٔ توانمند و مطالعهٔ عمیق او در متون نظم و نثر فارسی خبر می‌دهد. برای وضوح هر چه بهتر مطلب به چند نمونه اشاره می‌شود. در بررسی دیدگاه‌های بلاغی صهبایی، به بررسی سبک و شیوهٔ او در حوزهٔ بدیع لفظی و معنوی، بیان و معانی به ترتیب پرداخته می‌شود.

۲-۱ - سجع مردّف

با توجه به بررسی و مراجعه‌ای که نگارندهٔ این سطور در کتب بلاغی زمان مؤلف چون جامع‌الصنایع‌والاوزان اثر سیف جامع هروی از علمای قرن هشتم هجری، سُبْحَه المَرجان فی آثار هندوستان و غِزلان‌الهند از غلامعلی آزاد بلگرامی و حدائق‌البلاغه شمس‌الدین فقیر دهلوی و کتب بلاغی معاصر از قبیل فنون بلاغت و صناعات ادبی جلال‌الدین همایی، نگاهی تازه به بدیع سیروس شمیسا، زیب سخن سید محمود نشاط، المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی و ابدع البدایع محمدحسین شمس‌العلمای گرکانی داشت این نوع صنعت بدیع لفظی یافت نشد؛ فقط شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع مبحثی در مورد صنعت بدیعی «مزدوج یا قرینه» آورده که به‌احتمال‌زیاد با نظر صهبایی در مورد «سجع مردف» یکی باشد. شمیسا می‌گوید: «دو جمله یا فقره که قرینه هستند؛ یعنی، تساوی نسبی هجائی دارند (یک یا دو مورد اختلاف) با سجعی به هم می‌پیوندند» (شمیسا،۱۳۷۸:۳۳) و در جایی دیگر می‌گوید: «در ربط موسیقائی دو جملهٔ با هم علاوه بر ترصیع و موازنه و اعنات القرینه مسائل دیگری هم هست که در

کتب سنتی بدان نپرداخته‌اند، حال‌آنکه دقت در آن‌ها منجر به شناخت نوعی وزن غیر عروضی در نثر مسجع می‌شود (همان،۳۵)؛ به‌عنوان‌مثال متنی از گلستان سعدی:

«کارها به صبر **برآید** و مستعجل به سر **درآید**»(سعدی شیرازی، ۱۳۸۱:۱۷۶)

«قیمت شکر نه از نی **است** که آن خاصیت وی **است** »(همان، ۱۸۰)

در بلاغت عربی سجع مرصّع وجود ندارد و علمای بلاغت فارسی هم به این مورد اشاره‌ای نکرده‌اند. آزاد بلگرامی علّت این امر را نبودِ ردیف در زبان عربی می‌داند: «شاعران فارسی‌زبان ردیف را به کار می‌برند... که در زیبایی شعر می‌افزاید و پای دختران اندیشه را به خلخال می‌آراید و موجب تنوع شعر فارسی می‌گردد، ردیف در شعر عربی نیست و اگر کسی به تکلف شعر مرصّع عربی بسراید مانند شعر فارسی جلوه نمی‌کند. این ویژگی هیچ علتی جز خصوصیت زبان ندارد»(فطرت، ۱۳۸۴:۳۱۹). او در جای دیگر قابلیت این زبان‌ها را برای نثر مقایسه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که زبان عربی برای نثر موزون مناسب است ولی در زبان هندی، به سبب طبیعت این زبان، نثر موزونِ خوب نمی‌تواند به وجود بیاید.عدم وجود ردیف در شعر عربی و اختصاص آن به شعر فارسی که امیرخسرو آن را به وُشاح (گردنبند) تشبیه می‌کند که شاعر فارسی‌زبان آن را در گلوگاه قافیه بربسته و سخنوران عرب از آن بی‌بهره مانده‌اند (فکرت،۱۳۵۳:۱۶).

کسانی که دربارهٔ نثر مسجع فارسی سخن گفته‌اند، معتقدند که در آن، سجع در پایان قرینه می‌آید حال‌آنکه این ویژگی نثر مسجع عرب است و در زبان عربی سجع در پایان قرینه‌ها می‌آید. در نثر مسجع فارسی سجعی که دقیقاً در پایان قرینه‌ها نباشد به‌اندازهٔ سجع پایانی عادی است؛ به‌عبارت‌دیگر، همان‌گونه که بسیاری از اشعار فارسی همراه با ردیف است، در نثر مسجع فارسی نیز، پس از سجع، ردیف یا ردیف‌گونه بسیار دیده می‌شود و بسیار هم متنوع است. با این توضیحات می‌توان گفت که اعتقاد به سجعی به نام سجع مرصّع جزء نظریه‌های ادبی صهبایی است و در بدیع فارسی نمودی ندارد. صهبایی در توضیح این متن منثور ظهوری ترشیزی «**باید که بلندْتلاشان سایه‌دار سر بر زیر پا نهند تا در آستان زمین آسمانش سجده به‌جا نهند**»(صهبایی،۱۹۰۶:۱۴۲)، می‌گوید:

> «... پس سجع در هر دو فقره "پا" و "جا" باشد و "نهند" در هر دو جا به‌طور ردیف. پس در این دو فقره "سجع مردف" باشد و ازاینجا معلوم می‌شود که آنچه در تعریف نثر مردف، قید تکرار، حرف رابط در آخر سجع کرده‌اند بی‌جا است چه ردیف "نهند" واقع شده نه حرف رابط که "هست" و امثال آن"بود" یا رابط اعم "بود" از معنی اصطلاحی و چون "نهند" نیز ربط کلام می‌دهد پس به این اعتبار رابطه باشد»(همان، ۱۴۲).

۲-۲- دیدگاه صهبایی نسبت به تقابل و تضاد در شرح سه نثر ظهوری:

تضاد یکی از پیوندهای معنایی میان کلمات و ازجمله مؤلّفه‌های مهم زبان است که از نظر واژگانی در حوزهٔ مطالعات دستور زبان قرار می‌گیرد و در بُعدِ معنایی از مقولات بلاغی به‌حساب می‌آید. اهل زبان به‌طور ناخودآگاه از این مؤلّفه در سخن خویش استفاده می‌کنند و چون از ابتدا با آن آشنا هستند، هنگام استفاده از آن با مشکلی روبه‌رو نمی‌شوند؛ ولی غیرفارسی‌زبانان در بسیاری از موارد هنگام یافتن متضاد کلمه‌ای، دچار مشکل می‌شوند؛ زیرا ساختار تضاد در زبان فارسی، کاملاً قیاسی نیست و در بسیاری از موارد سماعی است.

در برخی ساختارهای قیاسی نیز کاربر، علاوه بر نحوهٔ ساخت، باید به معنای آن نیز توجه نماید؛ زیرا متضاد به دو کلمه‌ای اطلاق می‌شود که در تمام ویژگی‌ها غیر از یک مشخصه، یکسان باشند. کلمات متضاد، اعم از کلمات منفی است و رابطهٔ هم‌نشینی مهم‌ترین عامل در تشخیص متضادها است؛ چون هنگام کاربرد متضاد باید به تمام ویژگی‌های همسان و غیرهمسان آن دو کلمه توجه داشته باشد. در زبان فارسی تضاد دو ساختار عمده دارد: متضادهای قیاسی یا مشتق که از ترکیب پیشوندهای مختلف با اسم، صفت، بن فعل و... ساخته می‌شوند؛ مانند "باادب" ≠ "بی‌ادب"، "حق‌ناشناس"، "خدا ناترس"، "بود" ≠ "نابود"؛ زیرا در زبان فارسی پسوند یا میان‌وند متضادساز وجود ندارد. دوم متضادهای سماعی یا مرکب که گاه با توجه به تکیه اصلی بر روی معنی کلمه، یک جزء آن ثابت و یک جزء دیگر تغییر می‌کند و گاه نیز هر دو جزء متغیر است[1].گاهی نیز ترکیب‌های متضاد با واو عطف (مثل داد و بیداد) یا بدون آن ساخته می‌شود که اگر این‌گونه متضادهای مرکب، یک مفهوم واحد را به ذهن برساند، در مقولهٔ پارادوکس یا متناقض‌نمایی نیز که در حوزهٔ بلاغت است، قرار می‌گیرد؛ مثل "خراب‌آباد"،"آب آتش فروز".

۲-۲-۱-صهبایی بیشتر بر جنبهٔ سماعی تأکید دارد:

صهبایی در بسیاری موارد فقط جنبهٔ اعتباری واژه را معیار تضاد می‌گیرد؛ به‌عنوان‌مثال:

«متن:

و جمله متفق‌اند که فلک به دور می آزادوار مثل خواجه عبدالقادر نیاورده، از تصنیفاتش معلوم نموده

---

۱. اگر کلمات مرکب را در نظر بگیریم معمولاً جزء ثابت، بن فعل (ماضی و مضارع) می‌باشد و جزء متغیر می‌تواند متضاد قرار بگیرد؛ به‌عنوان‌مثال در این بیت سنایی:

"دیـــد عقـــل‌بین گزینـــد حـــق		دیـــد رنـــگ‌بین نبینـــد حـــق"

(سنایی،۱۳۵۴:۶۶)

در مثال مذکور جزء ثابت "بین"و "عقل" و "رنگ" و همچنین "صورت" در ترکیب "صورت‌بین" تراکیب متضاد را تشکیل می‌دهد.

که از او عاجزتری نبوده و به این همه پرکاری هیچ نقش این کار نداشته:
شرح:... و لفظ "عاجز" مقابل "قادر" که در "عبدالقادر" است از قبیل تضاد است »(همان،۲۷۱)

در نمونهٔ تحلیل صهبایی که می‌گوید: کسی که عبدِ قادر است، به حول و قوهٔ الهی باید قادر باشد؛ پس عبدالقادر به کسی اطلاق شود که ذاتاً اگر عاجز باشد، از مقولهٔ تضاد است و نوعی تهکّم در آن به کار رفته است، دقیقاً مانند آن است که به کسی که ابله است، نسبت "دانشمند" بدهند یا به کسی که خسیس است، نسبت دست‌ودل‌باز و به کسی که ناتوان است به قادر بودن منتسب سازند. حال اگر فرض کنیم که "عبدالقادر" در برابر "عبدالعاجز" قرار گرفته باشد پس با این تفاصیل، تضاد گرفتن این دو کلمه بلامانع است و این دیدگاه صهبایی درست به نظر می‌رسد. در بیان و کیفیت ساخت واژگان متضاد باید توجه داشت، در زنجیرهٔ گفتار برخی از واژه‌ها در معنی، ضد هم هستند و از نظر شکل و ساختار ظاهری، بین دو واژهٔ متضاد تناسبی دیده نمی‌شود. در این‌گونه موارد، کاربرد اهل زبان، معیار است و کلماتی را که اهل زبان ضد هم به کار می‌برند، اضداد می‌دانیم، البته در رابطهٔ همنشینی آن‌ها با کلمات دیگر، این‌گونه کلمات سماعی‌اند. در کلمات متضادی که از نظر معنوی چنین رابطه‌ای با هم دارند، بعد از آن‌که آن کلمه در نتیجهٔ ساختارهای دستوری، حالت‌های مختلف گرفت، کلمهٔ ضد آن نیز چنین حالت‌هایی را عیناً می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر در این‌گونه کلمات، تکیه بر اصل دو کلمه‌ای است که ضد هم هستند و پیشوندها و پسوندهایشان تکرار می‌شود.

مثل روز ≠ شب / روزانه ≠ شبانه / روزی ≠ شبی / روزها ≠ شب‌ها

۲-۲-۲-در نظرگاه صهبایی، تضاد تحت تأثیر زبان عربی قیاسی است.

گاهی برای ساخت کلمات متضاد تحت تأثیر قواعد صرف و نحو عربی هستیم؛ مثلاً ساختار "اسم فاعل "ضدی می‌شود برای ساختار "اسم مفعول"؛ مانند ← ظالم≠ مظلوم یا حاکم ≠ محکوم؛ اما در همین ساختار نیز گاهی کلمات نمی‌توانند به صورت متضاد به کار روند؛ مثلاً در ساختار فارسی هیچ‌وقت "عالم "را ضد کلمه "معلوم "نمی‌دانیم؛ بلکه معتقدیم ضد "عالم"، "جاهل "است. از طرفی برخی از جفت‌واژه‌های متضاد نیز قیاسی هستند و از قوانین و ساختارخاصی پیروی می‌نمایند؛ مثلاً در برخی از کلمات ضد "با "می‌شود "بی". مثال": "باادب" ≠ "بی‌ادب"، "باارزش ≠ "بی‌ارزش"

۲-۲-۳- تضاد در واژگان مرکب مربوط به سماعی بودن است

واژگان مرکب واژگانی هستند که از دو یا چند تکواژ معنی‌دار ساخته شده باشند. مثل: کلمهٔ "بدخواه" که هم "بد"

به‌تنهایی معنی مستقل دارد و هم "خواه". ضد این واژه می‌شود ← خیرخواه یا نیک‌خواه. در کلمات مرکب که از ترکیب دو یا چند اسم معنی‌دار ساخته می‌شوند، فرقی ندارد کدام‌یک از اسم‌ها با ترکیب متضاد خود رابطهٔ معنایی ضدیت برقرار کند؛ یعنی گاهی در واژهٔ متضاد، ضد قسمت اول کلمه می‌آید؛ مثل: "زشت‌روی" که ضد آن می‌شود "زیباروی"یا شاه‌نشین ≠ فقیرنشین / خوشگوار ≠ بدگوار/خوش‌خوراک ≠ بدخوراک / خوش‌خیم ≠ بدخیم / خوشگل ≠ بدگل. در این واژه‌ها تکواژ دوم تکرار می‌شود و ضد تکواژ اول آورده می‌شود. گاهی نیز برعکس، یعنی ضد، تکواژ دوم است. مثل: "دلسرد" که ضد آن می‌شود "دلگرم" یا سربالا ≠ سرپایین، پاک‌سرشت ≠ بدسرشت. در ساخت این واژه‌ها قانون خاصی وجود ندارد و کاربرد اهل زبان، معیار است؛ زیرا از نظر معنایی، اهل زبان باید تشخیص دهد، تکیهٔ معنایی بر روی کدام جزء کلمه است؛ جزء اول یا دوم؟ مثلاً: روی یا دل؛ لذا همان جزء ثابت می‌ماند و جزء دیگر متضاد می‌شود. در واژه‌های مرکب نیز مانند واژه‌های مشتق، گاهی اجزای ترکیبی کلمه، چنان با هم تلفیق شده‌اند که تشخیص آن دشوار است؛ مثلاً در ترکیب امروز ≠ دیروز، "ام" به معنی اکنون و "دی" به معنی گذشته ضد هم هستند؛ نیز: امشب≠ دیشب. پس امروز؛ یعنی روز کنونی و دیروز یعنی روز گذشته. در این ساختار لزومی ندارد "روز" و "شب" را به صورت متضاد به کار بریم؛ یعنی هیچ‌گاه نمی‌گوییم مخالف "امروز"، "امشب" است؛ زیرا امروز معنای متضاد "امشب" را دربرندارد. پس طبق این الگو ضد کلماتی مثل: "مادر شوهر" ≠ "پدرشوهر" می‌شود نه مادرزن و...

نکته: کلمهٔ "ام" ضد دیگری نیز دارد و آن "پار" است؛ مثل: امسال ≠ پارسال که امروزه واژهٔ "پار" فقط در ضدکلماتی انگشت‌شمار به کار می‌رود و واژهٔ جدید از آن ساخته نمی‌شود. امروز ≠ پارروز ← پریروز، همچنین پادینه، دینه، پریشب.

در ساختار برخی اسم‌های ترکیبی، دو گونه متضاد به کار می‌رود؛ مثل: "پوست‌کنده" که ضد آن، هم واژهٔ "باپوست" است و هم واژهٔ "پوست‌نکنده"؛ یعنی گاهی واژه‌ای مشتق به‌عنوان ضد واژهٔ مرکب در نظر گرفته می‌شود، و گاهی واژه‌ای مشتق- مرکب به‌عنوان متضاد می‌آید. در بعضی موارد اصلاً به اجزای ترکیب نظر نکرده، ترکیب جدیدی بدون هیچ تناسب با واژهٔ اصلی در معنی متضاد آن به کار می‌برند؛ مثل: پیشرفت ≠عقب‌گرد (اگرچه برخی، واژهٔ "پس‌رفت" را نیز برای آن ذکر می‌کنند).

«گاهی دو کلمهٔ ضد در کنار هم همراه با "واو" عطف به‌عنوان یک واژهٔ مرکب به کار می‌روند؛ مثل: "ریز و درشت"،"کم‌وبیش"، "گاه‌وبیگاه"، "تر و خشک" »(روایی، ۱۳٦۵:۱۷) و گاهی بدون "واو" عطف؛ مثل: بگومگو، برو بیا، بده بستان. در این ساختارها هر دو متضاد در کنار هم می‌توانند واژهٔ جدیدی بسازند و گاهی چنین ساختارهایی با مفهوم کنایی همراه می‌شود. مثلاً ریز و درشت در مفهوم کنایی تمامیت به کار می‌رود.

۲-۲-٤- تضاد معنوی از دیدگاه صهبایی

بحث بر سر این است که آیا تضاد باید صریح و مستقیم باشد یا بین لازمهٔ معنا می‌توان به تضاد قائل شد؟ یا بین مشتقات هم تضاد واقع می‌شود؟ حزین می‌گوید:

«ای خـرد عمـر تـو کـم! در غـم دنیـا بنشـین ای جنون وقت تو خوش، بوی بهاران برخاست»

(حزین لاهیجی، ۱۳۵۰:۲۶۱).

خان آرزو می‌نویسد: «مقابل "برخاست"، "بنشست" است نه "بنشین" و مقابل [بنشین]؛ "برخیز" نه "برخاست"» (آرزوی اکبرآبادی، ۱۴۰۱:۹۹). صهبایی در جواب می‌نویسد:

«این چه سخن است که بنای گفتگو نهاده‌اند. ماهر فن بلاغت داند که در صنعت طباق، بودن متقابلین از نوع واحد شرط نیست. هرگاه در آیهٔ کریمهٔ " اَوَ مَن کانَ مَیتاً فَاَحییناهُ" تقابل در اسم و فعل جایز شده، در دو فعل که یکی ماضی و دیگر امر است، چرا جایز نبود؟ اگر گویند فلانی برخاست و مرا گفت بنشین، هیچ عاقل تجویز نکند که این مقابله صحیح نیست. معهذا [بااین‌همه] در اشعار اساتذه کثیرالوقوع است. فخرالدین اسعد جرجانی گفته"

"بیـا بنشـین کـه دود از جـان من خـاسـت بیفـزا عـیش مـن کـز جـان مـن کاسـت"

فغانی آورده: "فغانی گر دلی داری تو باش اینجا که من رفتم..."»(صهبایی ۱۹۷۸، حصهٔ اول: ۱۳۲)

در شرح سه نثر ظهوری، صهبایی از نوعی تضاد سخن می‌گوید که "تضاد خفی"نام دارد که عبارت است از: «جمع‌کردن دو معنا که یکی از آن دو متعلق به چیزی باشد که آن چیز با معنای دیگر در تضاد است، مانند سببیّت و لزوم، نظیر "... أشِدّاءُ عَلَی الْکُفّارِ رُحَماءُ بَینَهُم"(بر کافران سخت‌گیرند و با یکدیگر مهربان)؛ در این آیه، «شدت» مقابل «رحمت » نیست، بلکه مقابل "لین و نرمی" است که سبب رحمت است؛ و در فارسی مانند:

"بقـای ملـک بـاد ایـن خانـدان را کـه تـا باشـد خلـل در دیـن نباشـد"

که "خلل" مقابل "بقا" نیست اما سبب "فنا" می‌شود که متضاد"بقا" است.این مطلب را در بیت زیر از حکیم ازرقی واکاوی می‌کنیم:

"ربـود چشـم مـن از لعـل تـو گهرریـزی گرفـت زلـف تـو از کـار مـن پریشـانی"

"گهرریزی" مقابل "پریشانی" نیست؛ اما جمعیّت و دولت که مقابل پریشانی است، مستلزم گهرریزی است» (فقیر دهلوی، ۱۸۸۷:۳۲). صهبایی در شرح این متن ظهوری ترشیزی گوید:

«متن: "خضر تشنه سیرابی ادا، مسیحا مردهٔ جان‌بخشی هوا"

شرح:

"مرده" ظاهراً از قبیل کشته به معنی "مشتاق و آرزومند" است چنان‌که گویند: فلانی کشته فلان چیز است. "تشنه" در فقره اول و "مرده" در این فقره نسبت به "خضر" و "مسیحا" از مناسبات یا از طباق و تضاد باشد نظر بر این‌که خضر تشنه نیست و مسیحا زنده می‌کند چه گاهی متعلق متضاد ذکر کنند نه متضاد. کماقال الله عزوجل:" اَشِدّاءُ عَلَی الکُفّارِ رُحَماءُ بَینَهُم "[۱] چراکه رحمت مقابل شدت نیست بلکه مقابل نرمی لینت است. آری "رحمت"، مسبب است از "نرمی" و "لینت" و این بر ماهرانِ فن بلاغت پوشیده نیست و نسبت هوا به کتاب نظر به گلشن قرار دادن آن است.»(صهبایی،۱۹۰۶: ۹۲-۹۱)

در متن مذکور "مسیحا" مقابل "مرده" نیامده اما سبب جان‌بخشی می‌شود که با "مرده" تضاد ایجاد می‌کند.

یکی از نکات مهم در بررسی دیدگاه‌های ادبی صهبایی در حوزهٔ تضاد، این است که اکثر نمونه‌هایی که امروزه در مبحث حس‌آمیزی موردبررسی قرار می‌گیرد، صهبایی آن را جزء موارد "ایهام تضاد" می‌داند:

«متن:"شور شیرینی گفتارش؛ نمک مائده ملاحت"

شرح: "شور"؛ ملاحت و نمکینی و گاهی بری ملیح و نمکین نیز اطلاق کنند چنانکه زمین شور و به معنی غوغا نیز آمده و در آنجا همین مراد و "شیرین"؛ حلو و به معنی مرغوب و فی ما نحن به همین معنی است و به معنی اول با شیرینی از قبیل تضاد واقع شده، نمک معروف و به معنی مزه چنانکه بی‌نمکی؛ مبنی بی‌مزگی و نمک مشیع آن. به همین معنی است؛ ملاحت نمکین. اینجا به معنی لطف کلام است و شور با ملاحت به معنی حقیقی از مراعات النظیر است. جمع‌کردن "شور" را با "شیرینی" موافق ما نحن فیه "ایهام تضاد" است؛ گویند و جمع آن را با "ملاحت" به معنی مقصود ایهام تناسب.

و تفضیل این است که تضاد جمع‌کردن دو معنی متضاده است و آن تضاد خواه حقیقی باشد خواه اعتباری و هرگاه دو معنی غیر متضاده را به دو لفظی تعبیر کنند که معنی‌های حقیقی هر دو باهم تضاد دارند چنانکه جمع "گریه" به معنی حقیقی با "خندهٔ گل". چه "گریه" را با شکفتن گل تضاد و تقابل نیست اما معنی "خنده "که "ضَحَک" است، مقابل "گریه" است این را "ایهام تضاد" گویند از بهر آنکه دو معنی غیر متضاده به دو لفظی تعبیر کرده شده‌اند که به اعتبار ظاهر موسم تضاداند و جمع‌کردن امور تناسب را به‌طور تضاد نباشد تناسب و مراعات‌النظیر و توافق و ائتلاف و تلفیق گویند؛ چون گل و سنبل و شجره و سبزه و امثال آن و هرگاه دو معنی را که با هم تناسب نباشد، به دو

۱. قرآن‌کریم، سورهٔ فتح: آیهٔ ۲۹.

لفظی تعبیر کنند که به معنی دیگر تناسب دارند؛ چون معنی "محبت" و "ماه" درین مصرع درین مصرع:"به مهر ماهرویان آتشی در سینه افگندم " این را ایهام تناسب نامند تا در چه در معنی محبت و ماه هرچند تناسب نیست اما چون به لفظ مهر تعبیر یافته که معنی دیگرش، یعنی "آفتاب" مناسب به ماه است موهم تناسب است»(صهبایی،۱۹۰۶:۷۷)

که در متن سه‌نثر ظهوری ترشیزی-"شور شیرینی گفتارش؛ نمک مائده ملاحت"- آمده است با این بیت بیدل دهلوی که جزو نمونه‌های خوب حس‌آمیزی است، مطابقت دارد.

«بیدل از حسن ملیحش چند غافل زیستن دیده‌های زخم را هم می‌کند بینا نمک»

(بیدل،۱۳۸۴: ج ۲: ۹۳۹).

حس چشایی با ویژگی‌هایی همچون شیرینی، ترشی، شوری، نمکین، ذوق و ... در ترکیب با ویژگی‌های حس بینایی، در شعر بیدل تصاویر بدیعی را ایجاد کرده‌اند.

آزاد بلگرامی در کتاب غِزلان الهند ذیل صنعت "الوفاق"، همین سخن صهبایی را بدین‌گونه تکرار می‌کند: «عبارت است از این‌که دو ضد با هم موافقت کند و یکی بر دیگری صادق آید. مؤلف این صنعت را در برابر "طباق "برآورد و "طباق" نزد مشایخ بدیع آن است که ذکر کرده شود دو ضد در کلام و صدق احدالضّدین بر دیگری در آن ملحوظ نیست. مثل قول الهی:" فَلْیَضْحَکُوا قَلیلاً وَ لْیَبْکُوا کَثیراً"»(آزاد بلگرامی،۱۳۸۲:۷۱) و بلگرامی در جای دیگر، این سخن صهبایی را - و تفضیل این است که تضاد ... تعبیر کنند- بدین گونه تکرار می‌کند:

«دو امری که در آنها تقابل و تنافی باشد؛ فی‌الجمله در بعضی احوال خواه تقابل حقیقی باشد خواه اعتباری و خواه تقابل تضاد باشد خواه تقابل ایجاب و سلب و تقابل عدم و ملکه و تقابل تضایف و امثال آن تا اینجا ترجمه عبارت مطول است اما بر صاحب فهم سلیم روشن است که وفاق نسبت به طباق پایهٔ بلند و رتبهٔ ارجمند دارد و فقیر به تأیید ایزدی دو ضد را با هم صلح دادو دو مخالف را با هم شیر و شکر ساخت و باید دانست که وفاق بر دو قسم است، معنوی و لفظی»(همان).

۲-۳-مجاز در مجاز

زبان روزمرّه، آکنده از واژگان حسی و تصاویر عینی است؛ زیرا مردم کوچه و بازار کمتر از واژگان تجریدی و اسم‌های معنی استفاده می‌کنند، «زبان آنها زبان عینیت و قطعیت است و سبک واقع‌گرا نیز بر شالودهٔ همین عینیّت و قطعیّت استوار است؛ اما در ادبیات بیشتر از تصاویر انتزاعی بهره می‌بریم و تصویر مجازی حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به‌ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر مجازی

بر خلاف تصویر زبانی ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفهٔ شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است»(فتوحی،۵۱:۱۳۸۵).

تبیین ساختمان کارکردی زبان بیش از هر چیز در قالب محور دو قطبی «استعاره» و «مجاز» امکان‌پذیر است. این دو قطب که در قالب روابط «هم‌نشینی و جانشینی» ساختمان کلام در آراء فردینان دوسوسور قابل تدوین است، درنهایت شکل تکوین یافته خود را تحت عنوان «قطب استعاری» و «قطب مجازی» در آراء یاکوبسن آشکار می‌سازد. از دیدگاه سوسور روابط هم‌نشینی نشانه‌های زبان براساس موقعیت یک نشانه در هر گفته قابل تبیین است برای مثال «در یک جمله‌ای معین، بخشی از معنای یک واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند. این را وجه همنشینی (خطی، در زمانی) واژه می‌نامند که اغلب به صورت محوری افقی تصور می‌شود. از سوی دیگر معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطه آن با گروه واژه‌های معینی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند اما با آن واژه موجود رابطه جانشینی (یا عمودی، همزمانی) دارند. بنابراین یک واژه تا حدودی با کلیه واژه‌هایی که ممکن بود جای آن را بگیرند اما آن واژه جایشان را گرفته است تعریف می‌شود.» (اسکولز،۳۸:۱۳۸۳)

بر این اساس دو قطب کنش زبانی (قطب استعاری و مجازی) که پس‌ازآن یاکوبسن به طرح و توصیف آن پرداخته با روابط هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌های مورد نظر سوسور مرتبط‌اند؛ بنابراین استعاره با فرایند "انتخاب" عنصری به‌جای عنصر دیگر در "محور جانشینی" و مجاز با فرآیند "ترکیب" با عنصری دیگری در"محور همنشینی" قابل تبیین و تفسیر است»(نیک‌خو و همکاران،۹۸:۱۳۹۵).

> «در سبک هندی "ترکیب و انتخاب" در کنار یکدیگر ساختمان کارکردی زبان شعر را تشکیل می‌دهد اما گرایش بیشتری به سمت "ترکیب" دارد، چون در شعر سبک هندی از یک‌سو غلبهٔ مضمون بر موضوع شاعر را به انتخاب نشانه‌ها و کلماتی ترغیب می‌کند که به ایجاد مضمون مورد نظر او یاری رسانده، بیت برجسته‌ای را بیافرینند؛ یعنی در این میان تراز به نفع کفهٔ «انتخاب» به پایین خواهد رفت. از سوی دیگر توضیح و تبیین این نشانه‌های زبانی به‌واسطه روابط و تخیّل بیرونی در بستری از ترکیب صورت گرفته که امری طبیعی و قابل پیش‌بینی است. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد، برتری قطب استعاره است».(صفوی،۲۸:۱۳۸۱)

امام‌بخش صهبایی با توجه به مطالعهٔ مستمر در آثار قدما و به‌خصوص شاعران و نثرنویسان دورهٔ صفوی و با استعدادی که در دانش‌های ادبی داشت همهٔ این ملاحظات را در نقد و شرح آثار مورد نظر به‌خصوص «شرح‌سه‌نثر ظهوری» در نظر داشت. چنان‌که در بررسی ۲۰۰ صفحه اول از"شرح سه‌نثر ظهوری"، ۹۹ مورد مجاز یافته شد. از انواع مجاز، مجاز مرسل، بیشترین بسامد را دارد. علایق مجاز چون علاقه مشابهت، ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم، ذکر مظروف و ارادهٔ ظرف و علاقه به اعتبار حال بیشترین کاربرد را در سه نثر ظهوری دارند؛ اما آنچه تازگی خاص در بررسی این نوع صور خیال در میان دیدگاه‌های ادبی امام‌بخش صهبایی دارد؛ نوع تازه‌ای از مجاز به نام «مجاز در مجاز» است که در بررسی آثار شارحان و ناقدان ادبی تازگی خاصی دارد و حداقل در آثار فارسی تا آنجا که موردمطالعه قرار گرفته شد، موردی یافته نشد.

اصطلاح "مجاز در مجاز" اصطلاحی بلاغی آشنا در ادب عرب است .«"میرزا حبیب‌الله خویی" صاحب " مِنْهاجُ البَراعُة فی شَرْح نَهجُ البُلاغَة" آن را تحت عنوان "سبک المجاز عن المجاز" مورد بحث قرار داده است و مدعی است که قبل از او کسی به صورت مستقل به آن نپرداخته است»(خاقانی،۱۳۷۸:۵۳). درحالی‌که «زمخشری در اساس البلاغه بدون توضیح این صنعت، به ذکر چند مثال در زیر عنوان "المجاز عن المجاز" اکتفا کرده است. آن هم به این دلیل که اصطلاح "مجاز در مجاز "مانند تشبیه و کنایه و استعاره شناخته شده بوده است.»(توفیق‌الهاشمی، ۱۴۲۶:۵۸).

عزّ بن عبدالسلام (۶۶۰ه.ق) این عنصر خیال را بدین‌گونه تعریف می‌کند: «استعمال لفظ در معنایی مجازی به دلیل علاقه‌ای که بین آن معنی و معنی حقیقی وجود دارد و پس از آن استعمال دوم آن لفظ در معنای دیگر به دلیل علاقه‌ای که بین این معنی جدید و معنای مجازی اولی موجود است»(همان).

ازجمله مصادیق قرآنی مجاز در مجاز، آیهٔ شریفهٔ ذیل است:

«وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ . إلى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ.»[1]

در این مثال کلمهٔ «رب» در مرحلهٔ اوّل مجاز از «رحمت و ثواب خداوند است»

رب ← رحمت و ثواب خداوند = آن‌ها بر رحمت و ثواب خداوند می‌نگرند.

با توجّه به این که رحمت و ثواب قابل نگریستن نیست، با قرینهٔ «ناظره» مجاز دوم شکل می‌گیرد که همان بهشت و حور و قصور است.

۱. قرآن کریم، سورهٔ قیامت:۲۲.

رب ← رحمت و ثواب خداوند ← بهشت و حور و قصور = آن‌ها بر بهشت و حور و قصور می‌نگرند.

در کتب بلاغت موردبررسی منطبق کردن هم‌زمان انواع مختلف مجاز بر یک عبارت را می‌توان به وجهی، مجاز در مجاز دانست یا همان "استعاره در استعاره "یعنی، یک بار کلمه را به صورت استعارهٔ مصرحه گرفته و هم‌زمان با آن با توجه به قرینه شدن با کلمهٔ دیگر استعاره مکنیه می‌توان گرفت؛ در نهج‌البلاغه می‌خوانیم:

«فَإِنِّی فَقَأْتُ عَیْنَ الْفِتْنَةِ وَ لَمْ یَکُنْ لِیَجْتَرِئَ عَلَیْهَا أَحَدٌ غَیْرِی بَعْدَ أَنْ مَاجَ غَیْهَبُهَا»[۱]

ترجمه: "من فتنه را نشاندم و کسی جز من، دلیری این کار را نداشت، ازآن‌پس که موج تاریکی آنها برخاسته بود."

"غیهب" که به معنی "ظلمت" است، استعاره مصرحه از "ضلال" است و هم‌زمان به قرینهٔ فعل "ماج" به معنی "برخاستن" استعارهٔ مکنیه است و تقدیر جمله چنین است: "بعد اَن عم ضلالها".

نمونهٔ دیگر:

«إِنَّمَا الْمَرْءُ فِی الدُّنْیَا غَرَضٌ تَنْتَضِلُ فِیهِ الْمَنَایَا.»[۲]

ترجمه:"آدمی در جهان نشانه است و تیرهای مرگ بدو روانه."

ظاهراً منظور آن است که انواع رنج‌ها و مصیبت‌ها چون تیرهایی است که تیراندازی به نام مرگ به سمت آدمی رها می‌کند تا سرانجام یکی به هدف بخورد و آدمی را در کام خود بکشد. این جمله همزمان، مصداق چند نوع مجاز است:

۱- از یک سو مصداق مجاز عقلی است، چون فاعل حقیقی رنج‌ها و مصائب همانند لذات و راحتی‌ها، خداست که در آیهٔ "لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فِی کَبَدٍ"[۳] بدان تصریح شده است و مرگ سبب و فاعل واقعی نیست.

۲- از دیگر سو حاوی استعارهٔ مکنیه است که در آن مرگ به تیرانداز تشبیه شده و مشبه به محذوف است.

۳- همچنین مصداق استعارهٔ تخییلیه است چون تیراندازی را به مرگ نسبت داده است.

صهبایی با تکیه بر همین آشنایی بر این صنعت بلاغی در شرح سه‌نثر ظهوری نمونه‌هایی با این عنوان یافته و آنها را شرح کرده که در نوع خود در زبان فارسی تازگی دارد. به چند نمونه از آرای بدیع و ابتکاری او در این زمینه تحلیل می‌کنیم:

---

۱. نهج‌البلاغه: خطبه ۹۲.

۲. نهج‌البلاغه: حکمت ۱۹۱.

۳. قرآن کریم، سورهٔ بلد:۴.

الف)«متن:

"سواد خواندن به بیاضش روشن"

شرح:

سواد ملکهٔ عبارت خواندن، کسی که این ملکه داشته باشد، گویند: "سوادش روشن است یا سوادی دارد." و مأخذش همین معنی حقیقی سواد است که سیاهی باشد چه خط سیاه می‌باشد و خواندن عبارت بی‌آشنای خطوط حاصل نمی‌گردد." بیاض" در اصل به معنی "سفیدی" است و به مجاز به معنی بر اوراق سفیدی که مخصوص برای نوشتن اشعار و غیر آن باشد نیز اطلاق کرده‌اند و بعدازآن بر اوراق مکتوب هم به اعتبار ماتقدم و این مجاز در مجاز باشد و رعایت تضاد که در سواد ریاض است ظاهر است» (همان، ۹۰).

در این مثال، بیاض به معنی سفیدی، در مرحلهٔ اول مجاز از اوراق سفید است . سواد خواندن به اوراق سفیدش روشن می‌شود. امّا هنوز پیوند میان واژه‌های زنجیرهٔ کلام کامل نشده است پس لازم است تغییری در زیرساخت آن ایجاد شود و این مهم را مجاز دوم بر عهده می‌گیرد.می‌توان برای درک بهتر الگوی زیر را ارائه کرد.

بیاض ⟵ مجاز از اوراق سفید و اوراق سفید ⟵ مجاز از اوراق مکتوب است و در این متن به معنی نوشته‌های زیبا و عالمانهٔ او جلا و جمال می‌یابد (او کمال‌بخش علم و دانش است). همچنین ذکر این توضیح لازم به نظر می‌رسد، تناسبی بین روشنی و بیاض وجود دارد؛ زیرا روشنی ایهام دارد هم روشنی دیده و هم روشنی ماده (بیاض)؛ اما یکی از این مفاهیم مربوط به کاغذ سفید و دیگری با پاکنویس ارتباط دارد پس آرایهٔ استخدام نیز در این تعبیر به کار رفته است.با توجه به تحلیل مذکور، نظر صهبایی درست به نظر می‌آید البته این اشکال بر صهبایی هست مگر کثرت استعمال، نافی قول به مجاز نیست؟ یعنی وقتی "بیاض" این همه در معنای "پاک‌نویس" به کار رفته، استعمال آن در این معنی از مجاز بودن خارج نمی‌شود؟

ب) متن:

"بت‌شکن چون خلیل گشته نخست بادش ارزانی اعتقاد درست"

شرح:

"نخست"، به معنی "در نخست یا از نخست؛ کما لایخفی علی من له طبع سلیم و فکر مستقیم. ارزانی، به معنی مسلم و برقرار، مرکب است از ارزان و یای نسبت و ارزان خود مرکب است از ارز و آن‌که مفید معنی فاعلیه یا نسبت است و ارز، مشتق است از ارزیدن به معنی قیمت کرده شدن و به فروخت رفتن، پس ارزان به معنی ارزنده، صاحب ارز، یعنی؛ قیمت است که ارج به جیم، مبدل آن

است، در این صورت ارزانی، منسوب به‌سوی ارزان، به معنی ارزنده است و هرچه مانند ارزنده باشد، خوب بود، به معنی برقرار و مسلم، مجاز در مجاز و در اینجا نیز معنی لایق راست می‌آید، چنانچه گویند:" این چیز، به فلان کس ارزانی است"، ای ارزنده و لایق فلان کس است و این‌که ارزان و ارزانی، به معنی ضد گران و گرانی مستعمل است ... لهذا چیز گران و بیش بها را بی‌بها و بی‌قیمت گویند و ارزانی که به معنی درویش و فقیر آمده هم به اعتبار همین ارزان است که ضد گران باشد، ای منسوب به‌سوی اشیاء کم ارز و هذا غایه التحقیق فی هذا المقام»(همان،۱۲۹-۱۳۰) .

در نمونهٔ آمده "ارزانی" به معنی ارزنده است پس مجازاً می‌شود "لایق " در مرحلهٔ بعد می‌شود برقرار و مسلم و نتیجه می‌گیرد که مجاز در مجاز است؛ قراین مورد نظر نویسنده –صهبایی- عرفی و ذهنی است و لفظی نیست.

ارزانی ← مجاز از لایق ← لایق مجاز از ← برقرار و مسلّم.

زبان مجازی، ذاتاً ساخت‌شکن است؛ زیرا نخست با جابه‌جایی و جانشینی عناصر، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و در مرحله دوم ناسازگاری عناصر با بافت کلام امکان قطعیت معنای پیشنهادی را سلب، و رسیدن به معنای قطعی را انکار می‌کند؛ بنابراین، متن ادبی در جریان خوانش‌های مختلف از طریق بیان متفاوت و تعلیق معنا، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و بازسازی آن است و از رهگذر همین تفاوت و تعلیق، قابلیت گفت‌وگو با تاریخ و نسل‌های مختلف را می‌یابد.

در نخستین مرحلهٔ خواندن متن ادبی، "معنایی موقت" حاصل می‌شود؛ اما عناصر متناقض در متن، بلافاصله زمینهٔ معنای دیگری را نشان می‌دهد. بنابراین، در هرخوانشی معنای تازه‌ای ظهور می‌کند و در جریان بی‌پایان قرائت‌ها معنای متن از یک تفسیر تا تفسیر دیگر به تعویق می‌افتد و این‌گونه شالودهٔ متن پیوسته، "شکسته و واسازی" می‌شود؛ یعنی معنای مرکزی و قطعی آن از بین می‌رود و معانی بی‌شماری که گاه متناقض‌اند و همدیگر را نفی می‌کنند به ذهن خواننده می‌آیند.

۲-۴-استعاره

استعاره از اساسی‌ترین وجوه زبان تخیلی و یکی از عناصر کانونی در فرایند ارتباطی شمرده می‌شود. همین اهمیت کانونی، تعریف آن با زبان انتزاعی را دشوار می‌کند. سبک هندی شیوه‌ای پیچیده‌تر از تفکر است و سطح انتزاع یافته‌تری از خلاقیت انسان است. در این اشعار، الفاظ و معانی چندان پر پیچ‌وخم می‌شود که به معنای واقعی می‌ماند و ظرافت در نکته‌پردازی، به حدی می‌رسد که راه را بر هرگونه احساس ناب می‌بندد. در دیوان‌های شاعران سبک هندی و متون

منثور دورهٔ صفویه و گورکانیان هند، استعاره، عروس زبان مجازی است و در استعارهٔ مصرحه، مکنیه و تشخیص با بسامدهای بالا حضور دارد و در خدمت نازک‌اندیشی و نمایش روابط ظریف و عاطفی پدیده‌ها قرار می‌گیرد.

استعاره در بلاغت اسلامی، صورت‌های مختلفی دارد و هرکدام از آن صورت‌ها، زاییدهٔ طرز دید خاصی است که از وضعیت ویژه‌ای از ذهن نشأت می‌گیرد. استعاره فقط برای زینت گفتار به کار نمی‌رود، بلکه به‌عنوان روشی است که معانی جدید به‌وسیله آن وارد زبان می‌شود.«استعاره‌ها از تنش میان دو لغت به وجود می‌آیند. چنانچه آنها به شیوه‌ای غیرمعمول و غیر از معانی حقیقی به کار روند، شنونده را به راه‌های جدیدی از فهم رهنمون می‌شوند. هنگامی‌که استعاره‌ها کارکرد استعاری خود را از دست بدهند. به‌عنوان یکی از معانی چندگانهٔ لغت، سر از لغت‌نامه درمی‌آورند. با این توضیح، می‌بینیم که کاربرد استعاره باعث ایجاد معانی جدید در فرهنگ لغت می‌شود»(ریکور،۱۹۹۸: ۱۹۰). با تغییر زمان در ساختار معنایی استعاره ممکن است تغییر ایجاد شود. «این صنعت تنها به این دلیل وجود دارد که استعاره‌ها وجود دارند و استعاره‌ها زمانی موجودیت می‌یابند که عملاً در زبان، در جامعه، و در زمان رخ دهند. هیچ‌یک از این عناصر (زبان، جامعه و زمان) عاملِ همیشگی و پایداری نیست. به‌بیان‌دیگر، در هر زمان معینی، فشارهای زبانی و اجتماعی و تیز تاریخ خود استعاره به مفهومِ آن شکل می‌دهند: استعاره شکل ازلی- ابدی ندارد»(هاوکس،۱۳۷۷: ۱۶). مُنیر لاهوری (متوفی ۱۰۵۴ق) که از منتقدان جدی طرز تازه بود، در کتاب انتقادی خود به نام کارنامه (چاپ در مجموعه سراج منیر ۱۳۵۹ش) بر شعر عرفی، طالب، زلالی و ظهوری اعتراض کرد و استعاره‌هایی مانند «ناخن ترنم زاغ» و «عطسه افسرده» را بی‌معنی و دور از ملاحت خواند؛ مثلاً در این بیت طالب آملی:

«خون اثر که زینت منقار بلبل است از نـاخن تـرنم زاغـم فشـرده‌اند! »

(آرزوی اکبرآبادی،۱۹۷۷: ۵۵)

سراج‌الدین علی‌خان آرزو اکبرآبادی (۱۱۰۱ـ۱۱۶۱ق) منتقد برجسته هندی و هوادار طرز خیال، در رسالهٔ "سراج منیر" خود، در مقام پاسخگویی به اعتراضات منیر لاهوری برآمده است. «استعاره‌های بعیده را که در آن نسبت مستعار و مستعارمنه دور و بسیار نازک است، وجه امتیاز طرز تازه از طرز متقدمین دانسته است» (همان، ص۵۴). او بر آن است که عصر او «عصر استعاره» است و اساس جمال‌شناسی شعر را استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو تشکیل می‌دهد.

غلبهٔ استعاره گرایی در این دوره نشان از گسترش احساسات فردی دارد. در آثار این دوره اندیشه‌های عقلی و تجربه‌های بزرگ و روایت‌های کلان درباره انسان و هستی و اجتماع نمود کمتری دارد. استعاره‌های نازک چیزی فراتر از یک موشکافی خیال‌انگیز و نگرش جزئی و گذرا نیست. در سبک هندی گاه شعر به معما نزدیک می‌شود، که هدف آن آزمودن و سنجیدن ذهن مخاطب است؛ ازاین‌رو تنها لذت حاصل از آن لذت گره‌گشایی است. در این مجال به پاره‌ای از آرای جدید او در این زمینه به شرح ذیل اشاره می‌کنیم:

۲-۴-۱-ملاک پذیرش استعاره نخبگان ادبی هستند.

صهبایی در کاوش‌های بلاغی خود انواع استعاره را در این اثر منشیانه، استخراج کرده و با هنر خاصی به توضیح آن‌ها پرداخته است. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره؛ همان "آحاد" یعنی نخبگان ادبی هستند که به استفاده از این نوع استعاره در آثار خود می‌پردازند. او در شرح سه‌نثر ظهوری در توضیح متنی و بیان انواع استعارهٔ (مصرحه و بالکنایه) به این واقعیت اشاره می‌کند:

«متن:
"سطوتش؛ زور در پنجهٔ شیرشکن.الفتش؛ رم از طبع آهوربای. رزمش؛ اجل در خون فگن. بزمش؛ جام بر جم پیمای.
شرح: ... بهتر همان است که می‌نوشتم در بعضی به جای "جام جان" به "نون" و به جای "جم"؛"جسم" به "سین مهمله"، بعد از"جیم" است؛ یعنی، جان را بر جسم می‌پیماید؛ ای: جسم را زه نظر می‌کند اما لفظ "جان" به لفظ "پیمودن" مستعمل نیست و اگر گوئی در جان استعاره باشد؛ گوئیم: باید شنید که استعمال الفاظی که مناسب مشبه‌به باشد و در تشبیه و استعاره یا تصریح بی‌تردد درست است و در استعاره بالکنایه موقوف بر استعمال است و تفصیلش این‌که مثلاً اگر گویند "فلان ساغر قفل زده"، بی‌تأمل درست است اگر گویند "فلان عقل زد" مادام که "زدن" به لفظ عقل از کلام اساتذه دستیاب نشود و مبادرت به آن نتوان نمود و در کلام مصنف چنانکه بعدازاین خواهد آمد "عفوِکار" و "جرمِ درد" مستعمل شده و قطع‌نظر از این در زنده کردن جسم صفت بزم چه باشد»(صهبایی،۱۹۰۶:۴۸).

در متن مذکور چند نکتهٔ مهم دربارهٔ دیدگاه صهبایی دربارهٔ استعاره و دیگر دقایق ادبی قابل‌ذکر است که در نوع خود مهم به نظر می‌رسد:

۱- به اعتقاد صهبایی استعاره مصرحه استعاره‌ای است که ملاک پذیرش آن، استعمال به طریق متواتر (عامهٔ مردم) است." اگر گوئی در جان استعاره باشد؛ گوئیم: باید شنید که استعمال الفاظی که مناسب مشبه‌به باشد و در تشبیه و استعاره یا تصریح بی‌تردد درست است"

۲- ملاک پذیرش استعارهٔ بالکنایه، استعمال توسط آحاد (نخبگان ادبی) است. «در استعاره بالکنایه موقوف بر استعمال است و تفصیلش این‌که مثلاً اگر گویند "فلان ساغر قفل زده"، بی‌تأمل درست است اگر گویند "فلان عقل زد" مادام که "زدن" به لفظ عقل از کلام اساتذه دستیاب نشود و مبادرت به آن نتوان نمود»

۳- برای صهبایی مهم‌ترین عامل در پذیرش رسم‌الخط و مفهوم کلمه نسخهٔ اصلی است نه نسخه‌بدل. «ما پیروان مسلک‌اتباع را ارتکاب به استعمال آن رواست و اگر گوئی "جان پیمودن" نیز در کلام ظهوری یافته شده نه در کلام غیری؛ گوئیم: این یافته شدن اعتباری ندارد چه نسخه مشهور همان جام به میم است جان به نون.

۴- شرط رسیدن به یک معیار درست تلاش و جستجو در کسب معتبرین نسخه و تصحیح درست آن است. اگر چنین نسخه یافته شود استفاده از آن جایز است.

۵- صهبایی معتقد است در استعارهٔ بالکنایه دقت و تفکر بسیار ضروری است. «**و این معنی جز به‌دقت فکر نمی‌توان فهمید**»(همان،۳)

۲-۴-۲- استعارهٔ فعلی (تبعیه) در نگاه صهبایی:

شاید بتوان گفت بیشترین خیزش و حرکت در شعر سبک هندی محصول بهره‌گیری‌های بسیار زیاد شاعران این سبک از استعارهٔ فعلی است. «بیشترین افعالی که در دیوان شاعران سبک هندی برای ایجاد خیزش معنایی و رستاخیز واژگانی به کارمی‌رود، افعال حرکتی است؛ مانند:"باریدن، تراویدن، جوشیدن، روئیدن، ریختن، شکافتن، چکیدن، شکستن، سوختن و..." با اسناد این افعال به عناصر ذهنی و عینی، هم تا حدی از سردی زبان کاسته می‌شود و به آن حیات و پویایی می‌دهد و هم دایرهٔ خیال شاعرانه را توسع بخشیده، موجب خلق تصاویر شعری تازه و فراوان می‌گردد. » (حسن‌پور آلاشتی،۱۳۸۴: ۱۲۰) از انواع استعاره‌هایی که صهبایی در نثرِ ظهوری یافته، استعاره تبعیه است و این استعاره یکی از صورت‌های بیانی است که در این عهد رواج می‌یابد و به‌گونه‌ای از جلوه‌های سبک‌شناسیک نثر ظهوری محسوب می‌شود. این نوع استعاره بیش از همه در شعر عرفی شیرازی و سپس در شعر ظهوری ترشیزی، صائب تبریزی و طالب آملی دیده می‌شود. «این استعاره در فعل اتفاق می‌افتد که نوع دوم از استعارهٔ مکنیه محسوب

می‌شود که به دلیل اسناد نامتعارف و غریبی که گزاره می‌یابد سبب تشخص و برجستگی در کلام شده و ایجاد تأثیر و لذت می‌کند. نوعی آشنایی‌زدایی است که جریان مألوف کلام را بر هم می‌ریزد و پیوند تازه میان کلمات در زنجیرهٔ گفتار برقرار می‌کند و این هنر صهبایی در کشف و توضیح این نوع استعاره‌ها است»(همان،۷۸-۷۹). صهبایی در رسالهٔ شرح سه‌نثر ظهوری دراین‌باره نیز اقوال صائب و تازهٔ خویش را مطرح ساخته که شایستهٔ ژرف‌نگری است:

نمونه:

«متن: گرد سجود درگهش که بر پیشانی نشایند که از فرق فرقدسایش فر کلاه کیانی ندمید:
شرح: ... به هر کیف محصل فقره آن باشد که هر که گرد سجده درگاه او را بر پیشانی خود جا داده، از یمن آن کرّو فرّی که از کلاه کیانی بر سر گذاشتن به هم رسد، به سرش حاصل شد و نسبت دمیدن به فریاد به طریق استعاره تبعیه است. "دردمید" یا بالکنایه در "فر" و "فرقدان‌سا" صفت فرق به اعتبار مایؤول است نه به اعتبار ماتقدم »(همان، ۱۴۵).

صهبایی در شرح مینابازار دیدگاه خود را در مورد "استعارهٔ تبعیه" به‌طور واضح بدین‌گونه بیان می‌کند:

«متن:
"شادابی گل چهره‌اش از مغز زهد خشک، یبوست‌چین "
شرح:
"یبوست چین"؛ ای:" بردارندهٔ یبوست"، چه چیدن در محل" برداشتن" و "پاک کردن" نیز مستعمل شود؛ چون "گل چیدن" و "بهار چیدن" و "اشک چیدن" پس در "یبوست" استعاره بود؛ یعنی: یبوست را به چیزی تشبیه کرده که صلاحیت برداشتن و پاک کردن داشته باشد و یا "چیدن" را در معنی ازاله آورده پس استعاره تبعیه باشد؛ کما لا یخفی علی الفهیم»(صهبایی، ۱۲۹۵:۶۰)

۲-۵- انحراف از نُرم در کاربرد تلمیح:

«ادبیات ذاتاً ساخت‌شکن است؛ یعنی متن ادبی در فرآیند قرائت‌های مختلف، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است»(فتوحی، ۱۳۸۷:۱۱۱).متن ادبی در فرایند قرائت‌های مختلف، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است. یکی از نکاتی که صهبایی در بررسی سبک ظهوری به آن توجه ویژه داشت، انحراف از معیار و نُرم زمانه بود که یکی از جلوه‌های بارز آن خروج از نرم قدما در بیان تلمیحات است. داستان‌ها و اساطیر در شعر فارسی با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی و حتی دینی و مذهبی رنگ و جلوهٔ خود را حفظ کرده‌اند، گاه در مسیر تاریخ ایران؛ اساطیر حماسی و گاه اساطیر دینی رشد کرده‌اند. شعر دورهٔ صفوی از وجود تلمیحات مربوط

به اساطیرِ اسلامی و سامی مشحون است و در این میان داستان‌های کسانی که به‌نوعی در کتب تفاسیر یا آیات قرآن کریم از آنها یادی رفته است، بیشتر به چشم می‌خورد. ظهوری در تلمیح‌پردازی، توجه ویژه‌ای به شخصیت‌های قرآنی داشته است و در سه نثر او، نام کسانی چون حضرت ابراهیم، خضر، موسی و یوسف به چشم می‌خورد. در یک نگاه کلی ظهوری با داستان‌های این شخصیت‌ها، مضامین متعددی ساخته است و در این مضمون‌سازی دو شیوهٔ عمده را موردتوجه قرار داده است:

الف) توجه به تلمیحات همانند متقدمان و پیروی از کلیشه‌های سنتی در تلمیح‌پردازی (موافق‌خوانی)

ب) انحراف از هنجار (مخالف‌خوانی یا به قول صهبایی خَرق عادت).

در کارکرد اول ظهوری همانند شاعران و نویسندگان متقدم، عناصر داستانی موردعلاقهٔ خود را موردبررسی قرار داده و از دل داستان، بهانه‌ای برای مضمون‌پردازی آفریده است. این نوع موافق‌خوانی و حرکت در مسیر عرف ادبی نه‌فقط خاص ظهوری که خاص هر شاعر دیگر است. نکتهٔ جالب، انحراف از مسیر هنجارهای ادبی به کمک عناصر داستانی اشخاص ذکر شده است که در این مقاله به آن با توجه به کلام صهبایی نامِ «خرق عادت» داده شده است. چنانکه در نمونهٔ زیر:

«متن:

" حسنی که از ابراهیم (علیه‌السلام) به یوسف میراث رسیده بود تا غایت در تتق غیب به ودیعت مانده بود، اکنون روزگار امانت‌سپار باز تسلیم ابراهیم نمود"

شرح:

" میراث"؛ زرمرده باقی مانده تا غایت هنوز ."تتق" به ضمتین؛ پردهٔ بزرگ و چادر. "ودیعت"؛ امانت. "تسلیم"؛ سپردن.

پوشیده نماند که حسن یوسف را میراث حضرت ابراهیم قرار دادن به سبب بودن یوسف (علیه السلام) است از اولاد ایشان و الّا حسن ابراهیم هیچ مناسبت ندارد و به ودیعت ماندن حُسن در غیب به اعتبار عطا نشدن هم‌چو هوس است تا حال به کسی‌ای: میراث حُسنی که از ابراهیم به یوسف رسیده هنوز در پرده غیب امانتاً محفوظ بود اکنون، زمانه آن امانت را باز به "ابراهیم" تسلیم نموده، آنچه از تُست باید که هم پیش تو باشد و ممدوح را به اشتراک نام همان "ابراهیم" تصور کرده لیکن امانت یوسف را به ابراهیم سپردن به معنی ندارد، گو میراث ازو باشد پس توجیه آن چنین باید کرد که "چون زمانه می‌خواهد که از بار حفظ امانت سبک‌دوش شود، یوسف که آن حسن ودیعت اوست بر سر عرصه نیست تا به او باید داد، ناچار به این مناسبت که این حسن به یوسف از ابراهیم رسیده بود هم به ابراهیم حواله کرد، چه نسبت به او دیگری لائق نبود و حق آن است که لفظ میراث

هرچند به مناسبت بودن حضرت یوسف از اولاد حضرت ابراهیم مناسب است لیکن نظر به رجوع آن باز به ابراهیم مناسب نمی‌نماید چه میراث آن است که از مرده باز ماند و رجوع ضرر باقی مانده باز به مرده خرق عادت است ... نیز چون میراث از مرده می‌باشد آن را که از ابراهیم قرار داده‌ایم به ابراهیم سپردن خیلی بدشگونی در حق ممدوح است اگر لفظ میراث نمی‌بود این فقره از تازگی مضمون جواب نداشت و ظاهر لفظ میراث به اعتبار اولاد بودن ایشان و رجوع آن باز به ابراهیم با اعتبار اشتراک نام گفته و این طور مسامحات درین فن به کار می‌تواند رفت گو نظر غور از آن ابا دارد»(صهبایی، ۱۹۰۶:۱۷۸)

در نمونهٔ مذکور به نظر صهبایی نوعی مخالف‌خوانی در ارتباط تاریخی (تلمیح) در کلام ظهوری دیده می‌شود و به خاطر هم‌نام بودن ممدوح با حضرت ابراهیم از نُرم زمانهٔ خود عدول کرده و علاوه بر رعایت نکردن اصول شرعی و اسانهٔ ادب، مقام ممدوح را از پیامبری چون حضرت ابراهیم بالاتر دانسته و همچنین میراثِ حُسن حضرت یوسف را از ابراهیم عادلشاه می‌داند و در این مورد صهبایی معتقد است که"نظر غور از آن عبا دارد".

نتیجه‌گیری

صهبایی با توجه به استمرارش در مطالعهٔ دیوان و آثار منثور قدما، شواهد منظوم و منثور باارزشی در ذهن خود داشت که در جای‌جای آثارش به‌عنوان سند شعری آورده است. او آنچه از بلاغت عربی تفتازانی (مطوّل و مختصر المعانی) آموخته بود با آموزه‌های جدید خویش درآمیخت و عناصر ادبی جدیدی در بلاغت زبان فارسی چون "سجع مرّدف" و "مجاز در مجاز" ایجاد کرد. صهبایی در "شرح سه‌نثر" به‌نوعی از تضاد معتقد است که در معنای ظاهری نه بلکه در معنای خفی خود با کلمه یا کلماتی از کلام ادبی تضاد ایجاد می‌کند. او تمام مصداق‌های آمده در حوزهٔ حسامیزی را، ایهام تضاد می‌داند. صهبایی معتقد است که ظهوری در مواردی از تلمیح از نُرم زمانهٔ خود دچار انحراف شده است. در نظر صهبایی صناعات معنوی به‌ویژه مجازها به درونهٔ زبان و قلمرو معانی مربوطاند و ابهام و چندمعنایی بیشتر در آنها تحقق می‌پذیرد. همچنین معتقد است سرشت بلاغی زبان ادبی بیش از هر چیز در شگردهای مجازی نمودار می‌شود. در دیدگاه او صنعت "مجاز در مجاز" در زبان عربی یکی از مظاهر صور خیالی بود که برای اهل ادب و بلاغت عربی آشنا بود؛ اما این مورد در تحلیل متون ادبی فارسی تازگی دارد. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره، همان "آحاد" یعنی نخبگان ادبی هستند که به استفاده از این نوع استعاره در آثار خود می‌پردازند.

کتابنامه

قرآن کریم. (۱۳۷۸). ترجمهٔ الهی قمشه‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آرزوی اکبرآبادی، سراج‌الدین علی‌خان. (۱۹۹۱). مثمر. با مقدمه و تصحیح ریحانه خاتون. پیش لفظ از ابواللیث صدیقی. پاکستان.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۹۷۷). سراج منیر. ضمیمهٔ کارنامهٔ منیر لاهوری. مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ سید محمد اکرم. مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان. اسلام‌آباد.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۴۰۱ه.ق). تنبیه‌الغافلین. با مقدمه و تصحیح و تحشیه سید محمد اکرم «اکرام». لاهور. دانشگاه پنجاب.

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). از صبا تا نیما. تهران: زوار.

آزادبلگرامی، محمدعلی. (۱۲۵۵). خزانهٔ عامره. نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

ـــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۲). غزلان‌الهند. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

ابیطالب، علی. (۱۳۵۱). نهج‌البلاغه. ترجمه و شرح علیقلی فیض الاسلام. تهران: سرای امید.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳۸۴). دیوان.۲ جلد. به تصحیح خلیل‌الله خلیلی. تهران: سیمای دانش.

تفتازانی، سعدالدین .(۱۳۹۲).الاصباح فی شرح تلخیص المفتاح المعروف بالمطول با حواشی ادیب دُرّه صوفی. قم: دارالحجه.

حزین لاهیجی، شیخ محمد علی‌بن ابیطالب‌بن عبدالله. (۱۳۵۰). دیوان حزین لاهیجی. با تصحیح، مقابله و مقدمهٔ بیژن ترقی. تهران: کتابفروشی خیام.

حسن‌پور آلاشتی، حسن. (۱۳۸۴). سبک‌شناسی غزل سبک هندی. تهران: سخن.

جام هروی، سیف. (۱۳۹۹). جامع الصنایع و الاوزان. تصحیح زینب صادقی‌نژاد. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

خاقانی، محمد. (۱۳۸۷). جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه. قم: موسسهٔ فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان.

روایی، محمد. (۱۳۶۵). دستور زبان فارسی. با همکاری جهانگیر معصومی. تهران: علوی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: علمی.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). گلستان سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم.(۱۳۵۴). دیوان. تصحیح محمّد تقی مدرّس رضوی. تهران: سنایی.

شمس لنگرودی. (۱۳۷۲). سبک هندی و کلیم کاشانی. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۱). نگاهی به چگونگی پیدایش سبک هندی در شعر منظوم فارسی. مندرج در زبان و ادب. شماره ۱۵.

صص ۲۱-۴۶.

صهبایی دهلوی مولوی، امام‌بخش. (۱۹۰۶). شرح سه نثر ظهوری. لکهنو: مطبع نولکشور.

ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۹۷۸). کلیات صهبایی. جلد اول. جمع‌آوری‌شده: منشی دین‌دیال. کانپور: مطبع نظامی.

ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۲۹۵ه). شرح مینابازار. کانپور: مطبع نولکشور.

فتوحی، محمود رودمعجنی. (۱۳۸۵). نقد خیال: نقدِ ادبی در سبکِ هندی. تهران: سخن.

فطرت، حسن عباس. (۱۳۸۴). احوال و آثار آزاد بلگرامی. تهران: انتشارات محمود افشار یزدی.

فکرت، محمد آصف. (۱۳۵۳). گزیدهٔ آثار امیر خسرو دهلوی. افغانستان: وزارت اطلاعات و کلتور افغانستان.

فقیر دهلوی، شمس‌الدین. (۱۸۸۷). حدائق‌البلاغه. لکهنو: چاپ سنگی.

میرزا خان بن فخرالدین محمد. (۱۳۵۴). تحفة الهند. تصحیح نورالحسین انصاری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

هاشمی محموده. (۱۹۹۶م). تحول نثر فارسی در شبه‌قاره در دورهٔ تیموریان متأخر. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). استعاره. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

مقاله

حمیدیان، سعید. (۱۳۴۷). مهاجرت شعرا به هند در عصر صفویه. وحید. شمارهٔ ۵. صص:۵۰۵-۵۰۷ و ۶۶۹-۶۷۲.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۷). ساخت شکنی بلاغی نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن. فصلنامهٔ نقد ادبی. پاییز. دورهٔ ۱. شماره ۳. از صفحهٔ ۱۰۹ – ۱۳۵.

نورانی وصال، عبدالوهاب. (۱۳۷۱). سبک هندی و وجه‌تسمیهٔ آن در صائب و سبک هندی. به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: قطره. صص: ۲۸۳-۲۹۵.

نیکخو، عاطفه؛ جهانگرد، فرانک؛ قاسمی، ملیحه. (۱۳۹۵). بررسی ویژگی‌های مشترک شعر سبک هندی و مینیاتور مکتب اصفهان. فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۴. شمارهٔ۳. پاییز ۸۱-۱۰۸.

پایان‌نامه

توفیق‌الهاشمی، معید زکری. (۱۴۲۶ه.ق). المجاز فی أساس البلاغة زمخشری. با راهنمایی خلیل بنیان حسون. دانشگاه بغداد. دوره کارشناسی ارشد رشتهٔ هنر.

منابع لاتین

Ricoeur, Paul. (1998). *"The Metaphorical Process"*, in David Stewart, Exploring the philosophy of Religion, 4th ed, prentice-Hall, p. 189-200

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.71818.1139

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

موقعیت طبقاتی زنان
در تعارض با کلیشه‌های جنسیتی در متون عرفانی‌تعلیمی

پرنوش پژوهش[۱]

چکیده

جایگاه زنان در متون عرفانی‌تعلیمی به جهت نمادوارگیِ نفس همواره در سطحی پایین‌تر از مردان، که تمثیل عقل هستند، در نظر گرفته شده است و گفته شده که گفتمان عرفانی که در آن زن‌ستیزی معادل نفس‌ستیزی و دنیاگریزی است، بیش از گفتمان‌های دیگر ادبیات فارسی زن‌دشمن است. این مقاله ابتدا با رویکردی ملهم از کیت میلت[۲] که اِعمال سیاست‌های جنسیتی را در سه حوزهٔ منزلت، نقش و منش دنبال می‌کند، به بررسی جایگاه، نقش و منش زنان طبقهٔ بالا (زنان منسوب به دربار) و متقابلاً زنان طبقهٔ پایین (کنیزان) در حکایات سه منظومه‌سرای شاخص ادبیاتِ عرفانی، یعنی سنایی، عطار و مولوی می‌پردازد و سپس نقش زنان را در بافت عرفانیِ حکایات بررسی می‌کند و درنهایت با توجه به نقش زنان در هر دو بافت، رویکرد سه نویسنده را نسبت به جایگاه زنان ارزیابی می‌نماید. دستاورد این مقاله این است که نشان می‌دهد در گفتمان عرفانی‌تعلیمی تقسیمات اجتماعی مقدم بر تقسیمات جنسیتی است؛ چراکه زنان طبقات بالا جایگاهی فراتر از مردان طبقات دیگر (حتی صوفیان) دارند و بر اساس اوصاف نسبت‌داده شده به این زنان مانند دور از دسترس بودن، موردستایش واقع‌شدن و جایگاه الوهیت برخی از این زنان تمثیل خداوند واقع شده‌اند؛ درحالی‌که مرد-صوفیان تجربهٔ شهودی خود را در رؤیایی با این زنان تجربه می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: جنسیت، کلیشهٔ جنسیتی، طبقهٔ اجتماعی، زنان منسوب به دربار، کنیز، گفتمان عرفانی.

---

۱. استادیار ادبیات فارسی دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
E-mail: Pajouheshp@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۲۰ مرداد ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

2. Kate Millett.

۱- درآمد و تمهید مسأله

وجود سلطهٔ مردانه، در ادبیات فارسی که بازتاب فرهنگ اجتماعی فارسی‌زبانان نیز هست، بر کسی پوشیده نیست. در این زمینه، پژوهش‌های زیادی نیز صورت گرفته است؛ هرچند که کم‌تر کسی به بررسی سازوکار و شیوهٔ اعمال پدرسالاری پرداخته است. از طرف دیگر، زن‌ستیزی در گونه‌ای از گفتمانِ عرفانی به دلیل تشبیه زن به نفس و نیز نماد بودن برای دنیا بسیار برجسته است؛ به‌عبارت‌دیگر، در این گفتمان، زن‌ستیزی معادل نفس‌ستیزی و دنیاگریزی است و به این دلیل، متون این گفتمان بیش از دیگر آثار، زن‌دشمن است.

در دیدگاه عرفانی که بر بنیاد شرع و تزکیهٔ نفس است، اعراض از دنیا برای وصول به حق و استکمالِ نفس، اهمیت دارد. از این جهات موضوع عرفان، نیست‌شدنِ خود، پیوستن به خالق هستی و روش آن اصلاح و کنترل نفس و ترک علایق دنیایی و ریاضت و خویشتن‌داری است (چیتیک، ۱۳۸۶ :۲۵)؛ بنابراین، دور از ذهن نیست که در اندیشهٔ زاهدانه، زن که در ارتباط مستقیم با مسائل جنسی، بدن و لذت‌های جسمانی به تصویر کشیده شده، نکوهش شود. این دیدگاه در گونهٔ عرفانِ تعلیمی نفوذ چشم‌گیر داشته است. ستاری توضیحی کامل از رفتار مرد (عقل) در قبال زن (نفس) ارائه می‌دهد:

> «همه این مکاتب ضمن قبول این معنی که زن دوزخی و پای‌دام شیطان و دستاویز هبوط و سقوط نیز می‌تواند بود، باور داشته‌اند که هم‌آغوشی با زن وسیلهٔ نیل به حالت یگانگی و وحدت آغازین است که خود نفسِ رهیدگی است و این‌چنین زهر به پادزهر و نیش به نوش تبدیل می‌شده است» (ستاری، ۱۳۷۳: ۱۹۵).

بااین‌وجود طرح مضامینی که بر عدم ترجیح کلیشه‌های جنسیتی دلالت دارد، ازجمله اهمیت داشتن نقش‌های طبقاتی در متون عرفانی مسبوق به سابقه بوده است؛ بدین معنا که در امهات آثار عرفانی نقش‌های مربوط به افراد، چه مردان و چه زنان، در طبقات متفاوت جامعه از هم تمییز داده شده و از همین‌جاست که در برتری مردان بر زنان، به‌عنوان اصل اساسی مردسالاری در ادبیات فارسی، رخنه وارد شده است.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

آثاری که به بررسی جایگاه زن در آثار هر یک از این شاعران پرداخته‌اند عبارتند از:

- میناگر عشق: تفسیر موضوعی مثنوی (زن: ۸۷۵-۸۷۹) که رویکرد منفی مولانا به زن را، انعکاس باورهای عوام در مثنوی و رویکرد مثبت به زن را جهان‌بینی شخصی مولانا می‌داند.

- سیمای زن در مثنوی که بر شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی تکیه کرده است و دیدگاهی کاملاً توصیفی دارد.
- زن در شعر فارسی (سیمای زن در مثنوی معنوی: ۹۵-۱۱۴) که نگاهی توصیفی به موضوع زن در آثار مولوی دارد.
- جهانبینی عطار (۲۹۰-۲۹۹). در این اثر نویسنده سعی داشته که زن را از نظر عطار پارسایی یگانه معرفی کند که قدرت مهار نفس را داراست.
- سیمای جامعه در آثار سنایی (سیمای زن: ۱۲۵-۱۳۶): در این اثر نویسنده رویکرد سنایی را هم مثبت و هم منفی می‌داند، اما منفی‌نگری وی را تصدیق می‌کند و معتقد است که زن در جامعهٔ سنایی حضور ندارد.
- ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی (سیمای زن در عطار: ۲۲۸-۲۵۶ و بررسی دیدگاه سنایی: ۴۸-۵۴) که تا حدودی مشابه موضوع این مقاله است، اما نویسنده تقسیمات جنسیتی را در مقایسه با تقسیمات طبقاتی مطرح نکرده.
- زن در عرفان و تصوف که در چند فصل به بررسی جایگاه زن در قرآن و سنت و در آیین تصوف می‌پردازد و نیز زنان صوفی را معرفی و همچنین سعی می‌کند از تقابل نفس‌وارگی زن-عقل‌وارگی مرد، تصویر روشن‌تری ارائه دهد.
- زن آرمانی، زن فتانه: بررسی تطبیقی جایگاه زن در ادبیات فارسی، که به مظاهر زن آرمانی و اثیری در ادبیات کلاسیک می‌پردازد و شیرینِ خسرو و شیرین نظامی را به‌عنوان عالی‌ترین نمونهٔ آن معرفی می‌کند. در بخش دوم کتاب دامنهٔ جستجو را به ادبیات معاصر می‌کشاند و الگوی زن فتانه را به‌عنوان برجسته‌ترین الگوی زن در ادبیات معاصر معرفی می‌کند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، پژوهش‌ها در موضوع زن در آثار مولانا بسیار بیش‌تر از عطار و سنایی است. رویکردهای موجود در این موارد را می‌توان بدین‌صورت خلاصه کرد که محققین معتقدند که نگاه کلی سنایی نسبت به زن بسیار منفی و نظرگاه عطار دیدگاهی متعالی به وی است و هر دو دیدگاه سلبی و ایجابی در نگاه مولانا وجود دارد. بااین‌حال این آثار هیچ‌کدام به مقایسهٔ زنان بر اساس تقسیمات طبقاتی جامعه نپرداخته‌اند. در آثار پژوهشی که در ادامه می‌آید نویسندگان تقسیمات طبقاتی را به وجهی در نظر گرفته‌اند:

- خوانشی زن‌محور در تاریخ بیهقی و سمک عیار که به بررسی رفتار و نقش‌های زنان طبقهٔ اشراف و عادی در این آثار می‌پردازد. این مقاله‌ها از نظر بررسی جایگاه، نقش و منش زنان در سلطهٔ مردانه، مشابه رویکرد تحلیلی این مقاله است، با این توجه که در روش، برخی از مبنای نظری و انتخاب متون متفاوت است.

- بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعه ادبیات داستانی آل احمد. در این اثر نویسنده همین رویکرد را بکار بسته است.
- مناسبات مکانی و بازتولید کلیشه‌های جنسیتی: تناظر دنیای ذهنی و دنیای عینی در رمان طوبی و معنای شب. نویسنده در این پژوهش نیز کلیشه‌های جنسیتی را در چهارچوب تقسیمات طبقاتی لحاظ کرده است.

کوتاه‌سخن هیچ پژوهشی به بررسی مقایسهٔ وضعیت زنان طبقات متفاوت اجتماع در آثار سه شاعر بزرگ عرفانی یعنی سنائی، عطار و مولوی نپرداخته و موقعیت طبقاتی زنان را در نظر نگرفته است. از این جنبه این اثر نوآورانه است.

۱-۳- مبنای نظری و روش تحقیق

تحلیل ما دو حوزه را می‌پیماید، یکی بررسی حکایات در بافت اجتماعی آن‌که در این حوزه از نظرات کیت میلت استفاده شده و دیگری درنظرگرفتن داستان در بستر عرفانی آن‌هاست؛ چراکه برای بیان مضامین عرفانی غالباً از داستان تمثیلی استفاده می‌شود و تحلیل نکردن این داستان‌ها که از بافت عرفانی مختص به خود برخوردارند، حق مطلب را ادا نمی‌کند.

در حوزهٔ اجتماع، سلطهٔ مردانه سیاست‌های جنسی‌اش را در سه حوزه اعمال می‌کند: «جایگاه و منزلت[1]، نقش[2] و منش[3]» (Millet, 1969: 26). این دیدگاه با نسبت دادن جایگاه و منزلت برتر، نقش‌های اجتماعی خارج از خانه و ویژگی‌هایی همچون آگاهی، تأثیرگذاری، فعالیت و ... به مردان و انتساب طبقه و جایگاه پایین‌تر، نقش‌های خانگی (محدودکردن زنان به امور جنسی، فرزندآوری و فرزندپروری) و نیز انتساب خلق‌وخوهایی همچون نادانی، تأثیرپذیری، فریبندگی، پاک‌دامنی، انفعال و ... به زنان، سیاست‌هایش را اعمال می‌کند (Ibid).[4] اگرچه برخی از یافته‌های ما این گفته را نقض می‌کند اما تقسیم‌بندی موضوعی ما ملهم از این سه حوزه است.

به‌منظور تبیین دقیق مسأله و وجود قابلیت بسامدگیری از الگوهای ساختاری، از ریخت‌شناسی به‌عنوان روش تحلیل داده‌هایمان استفاده کرده‌ایم. بدین‌صورت که پس از دسته‌بندی موضوعی داستان‌ها بر اساس جایگاه، نقش و منش زنان داستان، آن‌ها را تا جایی که امکان داشت در الگوهای ساختاری جای داده و تحلیل کرده‌ایم.

1. Status.
2. Role.
3. Temperament.
٤. منظور میلت از سیاست، روابط و مناسبات مبتنی‌بر قدرت است که از طریق آن گروهی بر گروه دیگر کنترل دارد (Millet, 1969: 23).

روایت‌های زنان را در آغاز بر اساس جایگاه اجتماعی آن‌ها در سه دسته طبقه‌بندی می‌شود: زنان طبقهٔ برتر (زنان درباری)، زنان طبقهٔ پایین (کنیزکان) و زنان طبقهٔ متوسط.

مفهوم طبقه (status) اگرچه از منظر جامعه‌شناسان مبهم است، اما در محافل دانشگاهی و نیز عمومی به شیوه‌های گوناگون درک و دریافت می‌شود. کسانی که این مفهوم را در مطالعات تجربی به کار می‌برند آن را «با الگوواره‌های متفاوتی عملیاتی ساخته‌اند که هدف همهٔ آن‌ها ترسیم ساختار طبقاتی جامعه است» (گیدنز، ۲۰۰۱: ۴۱۶). در اینجا ما نیز ناگزیر به ترسیم یک الگو هستیم. در این الگو، طبقهٔ اجتماعی و منزلت بر اساس معیار قدرت و ثروت شکل گرفته و حاصل موقعیت اقتصادی و سیاسی افراد است.

۲- حوزهٔ تحلیل

پدرسالاری در متون ادبی یا از طریق ذکر عبارات کلی و استعاراتی که زن در آن‌ها به صورت عام مورد خطاب واقع شده است، اعمال می‌شود؛ به‌عنوان نمونه

بـــر زن و بـــر فعـــل زن دل می‌نهیـــد		عقـــل نـــاقص و انگهـــانی اعتمیـــد
(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۶۸)

نفـــس خـــود را زن شـــناس از زن بتـــر		زانـک زن جزویســت نفســت کـل شـر
(مولوی، ۱۳۹۰: ۲۷۱)

و یا از طریق حکایت و داستان. از آنجایی که در روایت، با مفهوم علّیت و روابط علّی سروکار داریم و حکایت رابطهٔ بیش‌تری با عینیت دارد، بدین‌صورت که در داستان با زن عینی که تقریباً وجود خارجی دارد یا امکان تصور آن در جهان خارج وجود دارد روبه‌رو هستیم، جایگاه وی در اجتماع در بررسی روایت و داستان بهتر نمایان می‌شود.

در اینجا روایت‌هایی بررسی شده که در آن‌ها زن دارای نقش (function)، هرچند منفعلانه، است. این روایت‌ها از آثار سه منظومه‌سرای بزرگ عرفانی-تعلیمی، سنایی، عطار و مولانا که نمایندهٔ کامل گونهٔ عرفانی خود هستند انتخاب شده و پس از تقسیم‌بندی موضوعی، در سه‌طبقهٔ بالا، متوسط و پایین جای گرفته است. نمونه‌های بررسی حدیقةالحقیقه، منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه و شش دفتر مثنوی است. انتخاب این آثار بر مبنای میزان اهمیت آن‌هاست. در باب اهمیت حدیقه و مثنوی معنوی به‌عنوان مهم‌ترین آثار سنایی و مولوی ابهامی وجود ندارد و در مورد اهمیت منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه همین بس که شفیعی کدکنی در مورد این دو اثر گفته است:

«به‌عنوان کسی که بیش از چهل‌سال یکی از مشغله‌های ذهنی‌اش عطار و آثار او بوده است، با

اطمینان می‌توانم بگویم که مصیبت‌نامه، پس از منطق‌الطیر، برجسته‌ترین اثر عطار است. اگر استحکام پیرنگ سفر مرغان در منطق‌الطیر نبود به‌آسانی می‌توانستم بگویم که شاهکار فکری و ژرف‌ترین اثر عرفانی عطار همین مصیبت‌نامه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴ ۲۹).[۱]

در این جستار، داستان‌هایی که زن در آن‌ها شخصیت‌های تاریخی و نمادین بوده به این دلیل که معنایشان در طول تاریخ دست‌خوش تغییر قرار گرفته، محمل آرزوهای بشر واقع شده و به گفتهٔ مریم حسینی «دیگر از جنس زمانه و تاریخ و اجتماع نیستند» (حسینی،۱۳۸۸:۳۶) بررسی نشده‌اند. به عبارت دقیق‌تر، بررسی آن‌ها در حوزهٔ مطالعات مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی است که خارج از چهارچوب نظری این مقاله است.[۲] بر این اساس، تعداد روایت‌های زنان در این آثار ۵۵ داستان است که میزان بسامد و پراکندگی آنان در جدول زیر آمده است:[۳]

طبقه / مؤلف	بالا		متوسط		پایین	
	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
سنایی	۰	۰	۱۱	۲۶	۱	۱۲٫۵
عطار	۶	۱۰۰	۱۹	۴۵	۲	۲۵
مولوی	۰	۰	۱۲	۲۹	۴	۶۲٫۵

تعداد حکایاتی که زنان – با شروطی که پیش‌تر ذکر شد– در آن‌ها دارای نقش هستند در کل حکایات مزبور ۵۵

---

۱. علاوه‌بر انتخاب مجموعه‌های مهم‌تر، سعی شده عدالت در تعداد ابیات آن‌ها نیز رعایت شود: سنایی حدود ۱۱ هزار بیت، عطار ۱۳ هزار بیت و مولوی ۲۶ هزار بیت.

۲. به‌عنوان نمونه: ر.ک. مریم حسینی. رمزپردازی در ادبیات عرفانی، پژوهش عرفانی. ش ۱. بهار ۱۳۸۸: ۲۹-۴۵.

۳. ما در انتخاب داستان‌ها این معیار را مد نظر داشته‌ایم که روابط زنان در تقابل با مردان قرار داشته باشد. بر این اساس داستان‌هایی همچون کدبانو و نخود و نیز اشارهٔ مولوی در دفتر پنجم در اثنای «در سبب ورود این حدیث مصطفی ...» (ابیات ۹۶-۶۴) به کنیز که شامل ابیات زیر می‌شود:

معده طبلی‌خوار هم‌چون طبل کرد — قسم هژده آدمی تنها بخورد
وقت خفتن رفت و در حجره نشست — پس کنیزک از غضب در را ببست
از برون زنجیر در را در فکند — که ازو بد خشمگین و دردمند
گبر را در نیم‌شب یا صبحدم — چون تقاضا آمد و درد شکم
از فراش خویش سوی در شتافت — دست بر در چون نهاد او بسته یافت
...حیله کرد او و به خواب اندر خزید — خویشتن در خواب در ویرانه دید

هرچند که به نقش کنیز به‌عنوان خدمتکار خانگی اشاره دارد، به این علت که تقابلی بین مرد و زن ایجاد نکرده و به تبع آن ارزش‌گذاری‌ای صورت نگرفته است، از بررسی ساقط می‌شود.

حکایت است که از این تعداد، تنها ۶ حکایت (۱۰٪) به زنان طبقهٔ بالا و ۷ داستان (۱۲٪) به کنیزان تعلق دارد و در ۴۲ داستان دیگر (۷۶٪) زنان طبقهٔ متوسط ایفای نقش می‌کنند.[۱] از طرف دیگر، عطار در بیان داستان‌های زنان، بیش‌ترین سهم (۵۰٪) و سنایی کم‌ترین سهم (۲۱/۸٪) را دارد. این پراکندگی نمایانگر دیدگاه مثبت عطار و رویکرد زن‌ستیزانهٔ سنایی است.

مقالهٔ حاضر تنها به دو طبقهٔ اجتماعی بالا و پایین می‌پردازد. طبقهٔ متوسط به دلیل گستردگی زیاد، خود تحقیقی جدا می‌طلبد.

همان‌طور که در جدول مشاهده می‌شود هر شش حکایت مربوط به طبقهٔ بالا به عطار تعلق دارد و در حدیقهٔ سنایی و مثنوی مولوی هیچ حکایتی مرتبط با زنان منسوب به دربار نیست. حتی داستانی که در سنایی به زنان کوچه و بازار (طبقهٔ متوسط) تعلق دارد[۲] در مصیبت‌نامه به دختر پادشاه منسوب‌شده است. از سوی دیگر، سهم استفادهٔ مؤلفان در طبقهٔ کنیزان تقریباً برعکس می‌شود. از مجموع ۷ داستان که نقش محوری زن در آن‌ها کنیزی است، یک داستان (۱۴/۲٪) به سنایی، دو داستان (۲۸/۵٪) به عطار و ۴ داستان (۵۷/۱٪) به مولانا تعلق دارد.

آنچه دربارهٔ زندگیِ مبهم عطار واضح است، عدم وابستگی وی به دربار و مدح پادشاه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۰)؛ بنابراین بسامد بالای حکایات دختر شاه نمی‌تواند نمودی از وضعیت زندگی اجتماعی وی باشد. آنچه که محققین دربارهٔ عطار اطمینان دارند، نظرگاه مثبت و ارزش‌گذارانهٔ وی نسبت به زن است؛ بنابراین به نظر می‌رسد وی می‌بایست شخصیتی را انتخاب کند که گنجایش بار ارزشی مثبت را داشته باشد. در ادامه به‌طور مفصل به این مسأله می‌پردازیم.

نکتهٔ قابل‌توجه در جدول، بسامد بالای توجه به نقش زن به‌عنوان کنیز در آثار مولاناست. یکی از اصلی‌ترین راه‌های تحصیل کنیز، جنگ است (کاظم‌نیا، ۱۳۸۶: ۸۸). دورهٔ زندگی مولانا مصادف با حملهٔ گستردهٔ مغول به ایران بوده است. اسیران جنگیِ حاصل از تصرفاتِ چنگیز که معمولاً افراد معمولی بوده‌اند نه‌تنها به بردگان ایل مغول تبدیل می‌شدند، بلکه به نواحی اطراف ازجمله قونیه فرستاده می‌شدند (همان: ۸۷) به‌عبارت‌دیگر، می‌توان گفت در زمان و

---

۱. مراد از زنان طبقهٔ متوسط زنانی هستند که نویسنده راجع‌به جایگاه طبقاتی آن‌ها اطلاعی به دست نداده است. این زنان نه با دربار و خاندان شاهی ارتباط دارند و نه کنیزند. خود این طبقه به بخش‌های دیگری قابل تجزیه است که در حوصلهٔ این مقال نمی‌گنجد.

۲. این داستان در حدیقه به این صورت است که مردی در گذرگاه عاشق زنی می‌شود و زن به او می‌گوید خواهر من از من زیباتر است و اکنون پشت سرت است، مرد التفات می‌کند و دختر به عشق دروغین او پی برده و او را رسوا می‌کند. این داستان در مصیبت‌نامه به صورت عاشق شدن صوفی بر دختر پادشاه و آزمودن دختر او را با همین حیله و سرشکستگی صوفی بیان شده است.

مکان اقامت مولانا، شمار زنان ایرانی که به‌عنوان برده خریدوفروش می‌شدند زیاد بوده و نفس وجود فراوان کنیز در جامعه، به صورت افزایش بسامدِ توجه به کنیز در مثنوی بازتاب یافته است.

بر اساس مقدماتی که گفته شد، داستان‌های بررسی شده به شرح زیر است (بسیاری از این داستان‌ها دارای الگوی ساختاری است که در ادامه توضیح داده می‌شود.)

۲-۱- بازنمایی اقتدار زنان در داستان‌های عطار: زنان منسوب به پادشاه

این حکایت‌ها که دو مورد آن در منطق‌الطیر و چهار مورد دیگر در مصیبت‌نامه آمده است، عبارت‌اند از: ۱. کام‌جویی دختر پادشاه از غلام با مست کردن او و سرگشتگی غلام از این‌که آنچه در مستی دیده از محفل دختر، خواب و رؤیا بوده یا واقعیت؟ (عطار، ۱۳۸۴: ۴۰۸) ۲. عاشق شدن درویش بر دختر پادشاه و خندیدن دختر بر او و گمان باطل درویش به این‌که دختر شاه به او نظر دارد و جواب دندان‌شکن دختر به او (منطق‌الطیر: ۲۶۶) ۳. عاشق شدن صوفی بر دختر پادشاه و آزمودن دختر او را و سرشکستگی صوفی و طرد شدنش (مصیبت‌نامه: ۳۳۵) ۴. عاشق شدن مردی بر دختر پادشاه و جواب گفتن دختر او را که وصالش را منوط به امر غیرممکنی چون جمع‌کردن یک جوال ارزن با سر سوزن از خاک کرد و عاجز شدن مرد از پاسخ (مصیبت‌نامه: ۲۴۶) ۵. عاشق شدن خادم بر دختر پادشاه و آوردن او به محفل دختر به قصد مزاح و سرگرمی و جان سپردن خادم در پیشگاهِ معشوق (مصیبت‌نامه: ۴۳۳) ۶. عاشق شدن شوریده‌ای بر صفیه‌خاتون خواهر سلطان سنجر و عنایت صفیه‌خاتون بر او و آوردن او به پیشگاهش به قصد کامروا کردن او و تاب نیاوردن شوریده و مردن او و ملامت صفیه‌خاتون او را (مصیبت‌نامه:۲۵۷).

تقریباً همهٔ این حکایت‌ها به شکلی کلیشه‌ای دارای الگوی ساختاری واحدی هستند. به‌این‌ترتیب که در همهٔ آن‌ها مردی از طبقهٔ فرودست جامعه، عاشق دختر/خواهر بسیار زیبای پادشاه می‌شود و در آتش عشق او می‌سوزد؛ دختر/خواهر شاه او را تمسخر می‌کند، خوار می‌کند –تنها در یک مورد است که خواهر پادشاه نیز دل به عاشق درویش خود می‌بندد– و بعضی از این داستان‌ها نیز با مرگ مرد عاشق در پیشگاه معشوق پایان می‌پذیرد. به‌هرحال، در هیچ‌یک از این حکایات وصالی دست نمی‌دهد و تأکید اصلی بر دست‌نیافتنی بودنِ معشوق بلندپایه و محتشمِ داستان است و از سه حکایتی که مرد حتی به محفل دختر شاه راه می‌یابد، در دو مورد آن، مرد تاب عنایت معشوق را نمی‌آورد و در پیشگاه معشوق جان می‌سپارد و در مورد دیگر نیز، مرد شیدا و دیوانه می‌شود. برای مثال در حکایت «عاشق شدن شوریده‌ای بر صفیه‌خاتون» صفیه، خواهر سلطان‌سنجر، که او نیز نظر عنایتی به شرالدوله، عاشق فرودست خود،

دارد، پس از این‌که به شیوه‌های مختلف سعی می‌کند که شرالدوله را اندکی از بی‌خویشتنی درآورد و پس‌ازاینکه تلاش‌هایش در این راه بی‌ثمر می‌ماند، او را به سبب کم‌ظرفیتی‌اش نکوهش می‌کند:

هیچ نامردی خود نشناختی		تو بدین دل عشق من می‌باختی؟
...چون نبودت عشق ما را حوصله		از چه می‌کردی تو چندان مشغله؟
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۶۰)

درنهایت نیز، مرد شوریده پس از بیان جملاتی حکیمانه در باب عشق جان می‌سپارد.

در دیگر حکایت‌ها، دختر پادشاه بدون کم‌ترین التفات به مرد عاشق، جواب دندان‌شکنی به او می‌دهد که مفهوم حکمت‌آمیز و نکتهٔ کلیدی حکایت نیز در آن گنجانده شده است. به‌عنوان نمونه، در حکایت «عاشق شدن درویش بر دختر پادشاه و خندیدن دختر بر او» درویش که به خندهٔ دختر پادشاه فریفته شده و می‌پندارد که دختر شاه نیز به او نظری دارد، پس از طرد شدن از جانب دختر پادشاه، وقتی علت خندهٔ دختر را می‌پرسد، حکایت با این جملهٔ حکیمانه دختر پادشاه پایان می‌یابد:

بر سر و روی تو خندیدن رواست		لیک در روی تو خندیدن خطاست
(عطار، ۱۳۸۴: ۲۶۶)

وجود الگوی ساختاریِ واحد در آثار مختلف نشان‌دهندهٔ وجود نقش‌های تثبیت‌شده برای آن دسته از زنان است. در این بخش، یک الگوی ساختاری وجود دارد که فعال‌بودگی را به زنان اختصاص می‌دهد. این‌که آن‌ها به‌عنوان کنشگر اصلی مطرح شده‌اند، تصمیم‌گیرندهٔ اصلی هستند و تمام فرامین از جانب آن‌ها صادر شده، بر نقش فاعل بودن آن‌ها و انفعال مردان داستان‌ها صحّه می‌گذارد. علاوه‌بر این، نویسندگان با انتخاب شخصیت‌ها از دو طبقهٔ مختلف (زن از طبقهٔ برتر و مرد از طبقهٔ فروتر) این شکاف طبقاتی غیرقابل نفوذ را برجسته می‌کند. حکایت مردی که عاشق دختر پادشاه می‌شود و دختر وصالش را منوط به جمع‌کردن یک جوال ارزن با سوزن از سطح خاک می‌کند (داستان شمارهٔ ۴) که نمایانگر امری محال است، ناظر بر همین مسأله است. دختر پادشاه از غلامی کام‌جویی می‌کند (داستان شمارهٔ ۱) و یا عاشق شدن درویش و صوفی بر دختر شاه (داستان ۲ و ۳) که امکان رسیدن به او غیرممکن تصویر شده است و نیز مرگ شخصیت‌های مرد در پایان داستان‌ها در راهِ دست‌یابی به زن، همگی نشان‌دهندهٔ اهمیت منزلت اجتماعی (جایگاه طبقاتی) است که بسی مهم‌تر از منزلت جنسیتی یعنی برتری مرد بر زن در نگاه نویسندگان است. اگرچه نباید در نظر دور داشت که در همین طبقه نیز قدرت دختر/ خواهر پادشاه معطوف به قدرت پادشاه (مرد) است: «پادشاهی دختری دلبند داشت...» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۴۶) این قبیل ابیات، همان‌طور که میلت منزلت زن را

درون جامعهٔ مردسالار منبعث از جایگاه مرد می‌داند (Millet, 1969:35) وابستگی منزلت زن به مرد را در درون طبقه نشان می‌دهد، بااین‌حال این زنان درباری هستند که در جایگاه برتری نسبت به مردان طبقات زیرین قرار دارند.

ویژگی دیگری که در این قسمت دیده می‌شود، وجود مسائل ثابت جنسیتی است. در همهٔ داستان‌ها بر زیبایی بی‌حد دختر/خواهر پادشاه تأکید شده است. مثال:

شهریاری دختری چون ماه داشت عالمی پر عاشق و گمراه داشت
فتنه را بیداریی پیوست بود زانک چشم نیم خوابش مست بود
عارض از کافور و زلف از مشک داشت لعل سیراب از لبش لب خشک داشت
(منطق‌الطیر: ۲۶۶)

در این بحث، نویسندگان زیبایی را نمادی برای نشان دادن جاذبهٔ جنسیِ زنان، در نظر گرفته‌اند. همراهی توأمان طرح مسائل جنسیتی و تأکید بر زیبایی زن که نشان از جوانی و برخورداری از توانایی جنسی را به ذهن متبادر می‌سازد، این امکان را موجب شده است. کام گرفتن دختر پادشاه از غلام، آن هم بدون رضایت وی نه‌تنها قدرت و فعالیت زن را در برابر انفعال مردانه به تصویر می‌کشد بلکه به‌وضوح، وجود فضای جنسیتی پیرامون زن نشان می‌دهد.

بااین‌حال، اگر داستان‌های فوق را در درون گفتمان عرفانی مورد مداقه قرار دهیم، دختر/خواهر پادشاه را می‌توان برابر با «معشوق ازلی» دانست؛ به‌عبارت‌دیگر، تقابل «دختر پادشاه–غلام، خادم، درویش، صوفی» را می‌توان معادل تقابل «خدا– بنده (سالک)» دانست. در این تقابل، بن‌ساخت احتشام، دست‌نیافتنی بودن، قادر مطلق بودن، غیرتمندی عارفانه، عنایت بی‌علت، عاشق‌پروری و عاشق‌کشی از جانب دختر پادشاه–خدا (معشوق ازلی) در مقابل بن‌ساخت عاشقی، شوریدگی، زرد و زاری، کم‌ظرفیتی و درنهایت مردن در پیشگاه معشوق (فناء فی الله) از جانب غلام، خادم، درویش، صوفی–بنده برجسته است.

نمادبودگی زن به‌عنوان معشوق ازلی ریشه در آیین‌های پیش از اسلام دارد، آنجایی که پرستش ایزدبانوانی همچون چیستا، پارند، آناهیتا و... رواج داشته است (ستاری، ۱۳۷۳: ۱۲). اگرچه با ظهور اسلام، پرستش الهه‌ها از رونق افتاد اما باور به آن‌ها به‌گونه‌ای دیگر بازنمود یافت. بدین‌صورت که تجلی آن در تمثیل واقع‌شدن دختران و خواهران پادشاه (یعنی زنانی که با شاه –ظل الله– رابطهٔ خونی دارند) به‌عنوان معشوق ازلی قابل مشاهده است که می‌توان آن را نمونهٔ اسلامیزه‌شدهٔ یک تفکر غیر اسلامی در نظر گرفت. به گفتهٔ حسینی، عطار این باورهای اسطوره‌ای را به کار گرفته است (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۹۸).

بااین‌وجود، این‌که گونهٔ مؤنث در گفتمانی که گرایش‌های زاهدانه و زن‌ستیزانه دارد، محمل این تمثیل قرار گرفته، نمی‌تواند با نمادوارگی توجیه شود زیرا مؤلفان در فرهنگی که عشق مذکر ممنوعیت ندارد، به سهولت می‌توانستند از پادشاه و عاشقان وی سخن بگویند؛ بنابراین مهم‌ترین ویژگی‌های این دسته از زنان در بافت اجتماعی، داشتن نقش جنسیتی- اگرچه از نوع سوژهٔ جنسی- و قدرت فراوان و فاعل بودن آن‌ها -چه در حوزهٔ جنسی و نیز غیرجنسی- است و در بافت عرفانی، نمادوارگی برای معشوق ازلی‌ست.

بر خلاف گفتهٔ میلت در مورد این‌که جایگاه طبقاتی زنان نسبت به منزلت آن‌ها در برابر مردان همچون منزلت فروتر سیاهان در برابر سفیدپوستان است، بدین معنی که زنان هر جایگاه اجتماعی‌ای که داشته باشند، درنهایت در تقابل با مردان از جایگاه فروتری برخوردارند و این امر از مقولهٔ کاست[1] است که به قشربندی اجتماعی غیرقابل نفوذ اشاره دارد، نه طبقه[2] که مفهومی نفوذپذیر و قابل‌تغییر است (Millett,1969:36)، نقش‌های زنان این داستان‌ها نشان می‌دهد که نفوذناپذیری طبقات اجتماعی بسیار بیش‌تر از طبقات جنسی است و در حقیقت این طبقهٔ اجتماعی است که از مقولهٔ کاست است، نه طبقهٔ جنسیتی. بارزترین نمود برای نفوذناپذیری طبقاتی در این داستان‌ها آنجایی‌ست که غلام که به پایین‌ترین طبقهٔ اجتماعی تعلق دارد، (هم‌طبقهٔ کنیز) اجازهٔ تمایل یافتن به دختر شاه حتی در خفا را ندارد (داستان شمارهٔ ۱) اما صوفی که به طبقهٔ بالاتری نسبت به غلام تعلق دارد و در آن روزگار از وجههٔ اجتماعی نسبتاً خوبی نیز برخوردار بوده است، می‌تواند به دختر شاه عشق بورزد (داستان شمارهٔ ۳). نمود دوبارهٔ این نفوذناپذیری جایی است که دختر دست به تحقیر و فروداشت هر دو می‌زند.

۲-۲- بازنمایی زیست کنیزکان در سایهٔ مردان

این داستان‌ها و روایات عبارتند از: ۱. عاشق شدن جوان تیزهوش بر کنیزک استادش و فصد کردن استاد، رگ‌های کنیزک را به جهت زرد و زار شدن او و سرانجام سرد شدن مهر دختر در دل شاگرد (مصیبت‌نامه: ۳۳۰). ۲. حکایت دل‌باختگی پادشاه بر کنیزک و بی‌درنگ انداختن کنیز به دریا که: «پادشاه را دل در هوا نباید بستن» (حدیقه‌الحقیقه: ۵۸۴). ۳. حکایت فروختن تاجر کنیزش را و پشیمان شدنش و عاجز ماندن او در بازپس‌گیری کنیز (منطق‌الطیر: ۳۲۲). ۴. داستان عاشق شدن خلیفهٔ مصر بر تصویر کنیزک و فرستادن سپاهی با پهلوانی بزرگ برای تصاحب او و تجاوز پهلوان به کنیز پس از ربودن او... (مثنوی:۸۹۲). ۵. عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و بیمار شدن کنیز و کشف

1. Caste.
2. Status.

بیماری عشق او به زرگر سمرقندی به‌واسطهٔ طبیب الهی و... (مثنوی: ۶). ۶. حکایت زاهد و عشق پنهانی او با کنیز خاتونش و فرصت یافتن آن‌ها برای هم‌آغوشی و پی بردن خاتون و رسوا شدن آن دو (مثنوی: ۸۱۶). ۷. حکایت دعوت شاه از زاهد خشک و عبوس جهت شراب‌نوشی و اِبا کردن زاهد و گفتن شاه ساقی را که: «هین در طبعش آر» و به زور نوشاندن شراب به زاهد توسط ساقی و مست‌شدن زاهد و تجاوز او به کنیز پادشاه (مثنوی: ۱۰۷۸).

بر همهٔ این حکایات، جز در یک مورد (داستان ۷)، الگوی ساختاری واحدی حاکم است. به‌این‌ترتیب که در داستان‌های مزبور، قدرت برتر (شاه، خلیفه، تاجر، زاهد، پهلوان) کنیزکی دارد که این کنیزک پذیرای اعمال وی است و کنش ارادی و اختیاری ندارد و مرد انجام هر کاری را بر وی مجاز می‌داند (فروختن، کشتن، غرق‌کردن و...) و اعمالش توجیه‌پذیر است. برای مثال در حکایت «عاشق شدن جوان تیزهوش بر کنیزک استادش» وقتی‌که استاد می‌بیند شاگرد تیزهوشش عاشق کنیز او شده، قرار از کف داده و دیگر به درس و مدرسه رغبتی نشان نمی‌دهد، فصادی پیشه می‌کند و رگ دختر را می‌زند تا رنگ سرخ کنیز به پژمردگی می‌گراید و زرد و زار می‌شود و به‌این‌ترتیب عشق کنیزک را بر دل شاگردش سرد می‌کند یا در حکایت «آن‌که پادشاه را دل در هوا نباید بستن»، پادشاه پس از عاشق‌شدن بر کنیزک، او را در آب می‌افکند که: «پادشاه را دل در هوا نباید بستن».

این کنیزک روان من بربود در زیانم درآرد از پی سود
(سنائی، ۱۳۵۹: ۵۸۴)

کنیز در این داستان‌ها اغلب معنای زیبا بودن را به همراه دارد، بنابراین از نظر جنسی جذاب است. در حقیقت کارکرد اصلی وی در همین امر خلاصه می‌شود. علاوه‌بر این‌که در پاره‌ای مواقع به نقش خدمت‌کاریِ آن‌ها نیز اشاره شده است (داستان ۶). بدون کنش بودن و سکوت آن‌ها علاوه‌بر این‌که آنان را به نقش‌های نمایشی تبدیل کرده است، تأکید مؤکد بر انفعال آن‌هاست. ذکر این نکته ضروری است که کارکرد مطلق کنیزان در برابر مردان طبقهٔ برتر و سرمایه‌دار که با صفت‌های تاجر، پادشاه، خلیفه و... معرفی می‌شوند، ابژهٔ جنسی بودن است (داستان‌های ۲ تا ۵) اما کارکرد کنیزکان در برابر طبقهٔ متوسط که با اوصاف استاد یا زاهد مطرح شده است (داستان‌های ۱ و ۷) علاوه‌بر نقش جنسی، خدمت‌کاری نیز هست؛ بنابراین نقش‌های کنیز، انفعال مطلق و نقشِ صرفاً جنسی است. خادمی و قوام (۱۳۹۰: ۸۸ و ۸۹) در مقاله‌ای در بررسی میزان تأثیر و انفعال کنیزکان مثنوی (بررسی سه روایت) به این نتیجه رسیده‌اند که کنیزک در اغلب موارد، هدف جنسی، منفعل و دارای نقشِ شیء ارزشی و از عنصر کُنشمندی که یکی از روش‌های مهم شخصیت‌پردازی مولاناست، بی‌بهره است.

اگرچه نقش این دسته از زنان در انفعال مطلق واقع شده اما به نظر می‌رسد که کنیزکان حکایات مولانا بر خلاف روایات سنایی و عطار، با وجود ابژهٔ جنسی بودن و نقش صرفاً جنسی داشتن، درجات خفیف‌تری از انفعال را دارا هستند و کنش آنان در پیرنگ داستان مؤثر واقع شده است.[1] به‌عنوان نمونه در حکایت «زاهد و کنیزک»، کنیزک نیز به هم‌آغوشی و وصال خواجهٔ خود رغبتی تمام دارد و به همین جهت از فرصتی که خاتون ناخواسته در اختیارش می‌گذارد، بسیار خرسند می‌شود:

خواجه در خانه‌ست و خلوت این زمان		پس دوان شد سوی خانه شادمان
...عشق شش‌ساله کنیزک را بد این		که بیابد خواجه را خلوت چنین
(مولانا، ۱۳۹۰: ۸۱۷)

و یا در حکایت «خلیفهٔ مصر و کنیزک»، خندهٔ کنیزک بر خلیفه به جهت مقایسهٔ قدرت و قوت خلیفه با پهلوان، درنهایت منجر به متنبه شدن خلیفه و توبه از کارش می‌شود و نیز امتناع کنیز از هم‌آغوشیِ زاهدِ مست در داستان ۷، کنش‌های ارادی کنیزان است که در پیرنگ داستان طرح شده است. این در حالی است که «کنیزِ» سنایی بدون هیچ نوع ورودی به داستان توسط پادشاه کشته می‌شود (داستان ۲) و کنیزان عطار بدون مطرح شدن در داستان توسط مردان فروخته یا فصد می‌شوند (داستان‌های ۱ و ۳).

ازآنجایی‌که نقش جنسی همهٔ این زنان برجسته است، در بافت عرفانیِ همهٔ این داستان‌ها در آغاز با استعارهٔ «**زن نفس است**»، آن هم از نوع اماره، روبه‌رو هستیم. نفس اماره –روان فرمانگر– نفسی است که انسان را به‌سوی کارهای زشت هدایت می‌کند. حسینی دراین‌باره می‌گوید:

«در شعر عرفانی این تناظر دوتایی [زن–نفس] به صورتی برجسته در تقابل دوتایی عقل و نفس دیده می‌شود. چون فیلسوفان عقل را مذکر می‌دانستند و نفس را مؤنث درنتیجه، در عرفان که بنای آن

---

۱. در نظرگاه نگارندگان، کنش ارادی دارای سه معنا یا سطح است: ۱. به معنای اختیار داشتن و تصمیم گرفتن (در این معنا هیچ‌یک از کنیزان داستان‌ها کنش ارادی ندارند و منفعل محسوب می‌گردند). ۲. به این معنا که عمل آن‌ها در پیرنگ و روند داستان تأثیر می‌گذارد (این معنا در اینجا اساس است) و ۳. کنش ارادی در معنای زبان‌شناسی آن که به مقولهٔ صدای دستوری مرتبط می‌گردد (برای اطلاعات بیشتر: ر. ک. Simpson,1993: 89-101) و آنچه در اینجا مدنظر است میزان کنشگری و کنش‌پذیری زنان داستان است. به‌عنوان‌مثال «آن کنیزک شد چو شاخ زعفران» به کنش غیر ارادی کنیز و «از دو دست آن کنیزک فصد کرد» به کنش‌پذیری وی اشاره دارد، اما «آن بت شیرین لقای مامرو/در **عجب ماند** از آن مردی او» کنش ارادی است از آنجایی که مقولهٔ آخر یکی از شگردهای روایت مولانا است. وی از طریق برقراری گفتگو، توصیف احوال شخصیت‌ها که هرکدام نمایندهٔ گروهی از انسان‌ها هستند، چه از زاویه‌دید شخصیت‌ها و چه از زاویه‌دید دانای کل، شخصیت‌پردازی می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰ :۳۷۸ و ۳۷۹) و به نظر می‌رسد مؤلفانِ دیگر از این شگرد به اندازهٔ مولانا استفاده نکرده‌اند و معیار مناسبی برای تحلیل و مقایسه نیست.

مبارزه با نفس است ... هر آنچه مربوط به نفس و خواسته‌های شهوانی آن می‌شد از نظر جنسی مؤنث شناخته می‌شد و پرهیز از آن نخست معرفت عارفانه بود» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که ۷۱٪ از کنیزان تا پایان داستان نماد نفس اماره هستند (داستان‌های ۷، ۸، ۹، ۱۲ و ۱۳).

در داستان‌های مولانا کنیز در نقش امارگی باقی نمی‌ماند. در داستان «خلیفهٔ مصر و کنیزک» نقش کنیز از نفس اماره به نفس لوامه تغییر می‌کند. نفس لوامه مرتبط با روان سرزنشگر است. این نفس انسان را به خاطر اعمال زشتی که مرتکب می‌شود، سرزنش می‌کند. در حقیقت این نفس به این دلیل که هنوز بقایایی از صفات رذیلهٔ نفس در او باقی مانده و از جانب دیگر به ملامت آن می‌پردازد، حالتی بینابین دارد (سجادی، ۱۳۷۵: نفس لوامه) کنش ارادی کنیز یعنی خندیدن بر قوهٔ مردانگی خلیفه و در پی آن، افشای راز پهلوان که در پیرنگ داستان نیز مؤثر واقع شده، موجب تنبه خلیفه از کار اشتباهش شده است:

شاه با خود آمد استغفار کرد — یاد جرم و ذلت و اصرار کرد
گفت با خود آنچه کردم با کسان — شد جزای آن به جان من رسان
قصد جفت دیگران کردم ز جاه — بر من آمد آن و افتادم به چاه...
(مولانا، ۱۳۹۰: ۸۹۹)

به‌عبارت‌دیگر، خندهٔ کنیز موجب شده که خلیفه خود را سرزنش کند و بدین‌صورت، متوجه عمل خلافش شود و توبه کند. علاوه‌بر این، سیر تحول کنیزک در داستان آغازین مثنوی، از نفس اماره به نفس مطمئنه (صفوی، ۱۳۸۸: ۸۷) به این دلیل که نفس به روح (شاه) می‌پیوندد و از صفات رذیله که عشق به زرگر نماد آن بوده رها می‌گردد، برجسته است. این ابیات مولانا گویای این مورد است:

...آن کنیزک شد ز رنج و عشق پاک
زانکه عشق مردگان پاینده نیست — زانکه مرده سوی ما آینده نیست
عشق زنده در روان و در بصر — هر دمی باشد ز غنچه تازه‌تر
عشق آن زنده گزین کو باقی است — از شراب جان فزایت ساقی است
(مولانا، ۱۳۹۰: ۲۱۶-۲۱۹)

نفس مطمئنه «به اعتبار آن‌که متجلی به فضائل و خالی از رذائل بوده و با مقتضیات شهوت اندر معارضه افتد، مطمئنه گویند»(سجادی، ۱۳۷۵: نفس مطمئنه) این اوصاف به گفتهٔ مولوی در مورد کنیز صادق است، هرچند که

خودش کنش ارادی ندارد و تنها محمل این تمثیل و تحول واقع شده است.

بنابر این گفته‌ها، کنیزان روایات سنایی و عطار نماد مطلق نفس اماره هستند و بر این اساس، رویکرد مؤلفان نسبت به آن‌ها زن‌دشمن است، اما کنیزان داستان‌های مولانا حرکتی تحولی از نفس اماره به نفس لوامه و پس‌ازآن نفس مطمئنه دارند. ۵۰ درصد کنیزان مولانا در پایان داستان نفس اماره باقی می‌مانند، ۲۵ درصد به نماد نفس لوامه و ۲۵ درصد به نماد نفس مطمئنه تبدیل می‌شوند.

نتیجه‌گیری

وجود طبقات اجتماعی غیرقابل نفوذ و اولویت آن بر طبقات جنسیتی در ساختار داستان‌های مورد نظر موجب افزایش منزلت گروهی از زنان گردیده که اثرات آن در نقش و منش زنان بازتاب یافته است. قدرتمند ظاهر شدن زنان طبقات برتر و بازنمایی فاعلیت آنان و نیز برجستگی این نقش‌ها خلاف سیاست‌های پدرسالاری در راستای فروداشت زنان است. اگرچه نباید از نظر دور داشت که قدرت این زنان منبعث از قدرت پادشاه (یک مرد) است و در بافت عرفانی اکثر این زنان تمثیلی برای معشوق ازلی هستند؛ اما ذکر این نکته الزامی است که قدرت پادشاه نیز نه به‌واسطهٔ مرد بودن بلکه به علت وابستگی به طبقهٔ اجتماعی وی است (شاهد این ادعا برتری این زنان بر مردانی است که طبقهٔ اجتماعی آن‌ها هویت آنان را شکل داده‌اند، یعنی زاهدان و غلامان که به طبقات متوسط و فرودست تعلق دارند) و تمثیل‌وارگی زن به‌عنوان معشوق ازلی نشان از برابری این مردان و زنان در بافت عرفانی دارد. حوزهٔ دیگری که نشانگر اولویت طبقات اجتماعی بر طبقات جنسی است، حوزه کنیزان به‌عنوان زنان طبقات فرودست اجتماع است که به صورت کالای «تجارت جنسی» در این گفتمان بازتاب یافته‌اند. بی‌اختیاری آن‌ها، انفعال و کنش‌های غیرارادی در اکثر موارد و نیز نمادوارگی مطلق آن‌ها برای نفس اماره ازجمله بنیادی‌ترین کلیشه‌های جنسیتی است که این گفتمان عرفانی آن‌ها را بازتولید کرده است تا جایی که مفهوم «تجارت جنسی» در مورد کنیزان در این گفتمان را تأیید می‌کند.

از طرفی میان کنیزان حکایات مولانا با کنیزان سنایی و عطار تفاوت‌هایی وجود دارد. به‌این‌ترتیب که کنیزان داستان‌های مولانا برخلاف آنچه که در سنایی و عطار می‌بینیم، کاملاً منفعل و بی‌کنش نیستند و همه آنان نماد نفس اماره باقی نمی‌مانند بلکه گاهی به نفس لوامه و مطمئنه هم تبدیل می‌شوند.

درنهایت آن‌که سهم ناچیز سنایی در پرداختن به حکایاتی که زن در آن‌ها دارای نقش است- تنها ۱ داستان از ۱۳ داستان مورد نظر در این مقاله که روایت انفعال مطلق کنیز در مقابل پادشاه است- بیانگر رویکرد زن‌ستیزانهٔ سنایی است. در مقابل سهم ۶۱ درصدی عطار در حکایات مورد نظر و نیز بیان روایات زنان طبقهٔ بالا به‌طور اختصاصی

رویکرد مثبت و ارزش‌دهندهٔ او به زن را نشان می‌دهد. اگرچه زنان طبقهٔ بالا در آثار مولانا تبلور نیافته‌اند، کنیزکان داستان‌های وی در انفعال مطلق به سر نمی‌برند و کنش‌های ارادی آنان در طرح پیرنگ داستان مؤثر واقع شده و کفهٔ ارزش‌گذاری را به نفع آنان سنگین کرده است.

کتابنامه

- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). در سایه آفتاب. تهران: سخن.
- چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۶). درآمدی بر تصوف ترجمهٔ محمدرضا رجبی. قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
- حسینی، مریم. (۱۳۸۸). ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات فارسی. تهران: چشمه.
- حسینی، مریم. (۱۳۸۸). «رمزپردازی زن در ادبیات عرفانی». مجلهٔ زن در توسعه و سیاست، شمارهٔ ۲۴. بهار ۱۳۸۸. صص ۲۹-۴۵.
- خادمی، نرگس. قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). «شخصیت کنیزک در مثنوی». فصل‌نامهٔ نقد ادبی. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱۳. صص ۹۱-۱۱۵.
-رستمی، فرشته. (۱۳۸۹). «خوانشی زن‌محور در تاریخ بیهقی و سمک عیار». مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۱. پاییز ۱۳۸۹. صص ۱۳۳-۱۱۳.
-ستاری، جلال. (۱۳۷۳). سیمای زن در فرهنگ ایران. تهران: مرکز. (۱۳۷۵)
- سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ ۳. تهران: کتابخانه طهوری.
- سنایی، مجدودبن‌آدم. (۱۳۵۹). حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- صفوی، سلمان. (۲۰۰۶). ساختار معنایی مثنوی معنوی. ترجمهٔ مهوش السادات علوی. تهران: میراث مکتوب.
- عرب، عباس؛ صحرایی، فاطمه. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی سیمای زن در عرفان مولانا و ابن عربی». ادبیات تطبیقی (دانشگاه باهنر کرمان). شماره ۶. بهار و تابستان ۱۳۹۱. صص ۹۵-۱۱۶.
- عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری. (۱۳۸۶). مصیبت‌نامه. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- ـــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۴). منطق‌الطیر. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- کاظم‌نیا، فریبا. (۱۳۸۶). «کنیزان: وضع اجتماعی حقوقی در دوره مغول ایلخانی». تاریخ و تمدن اسلامی. سال سوم. شماره ۵.صص ۸۵-۱۱۳.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی. ترجمهٔ حسین چاوشیان. تهران: نی.
- فطوره‌چی، مینو. (۱۳۸۴). سیمای جامعه در آثار سنایی. تهران: امیرکبیر: ۱۲۵-۱۳۶.
- مولانا، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۹۰). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد ا. نیکلسون. تهران: هرمس.
- Simpson, Paul. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London and New York: Routledg (2005)
- Millett, Kate. (1969). *Sexual Politics*. Illinois. University of Illinois press.

DOI: Https://doi.org/ 10.22067/JLS.2021.71432.1119

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

تعامل سوژه‌های متنی در غزلیات شمس

فراست پیروزی‌نژاد[۱]

پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی[۲]

چکیده

عرفانِ عاشقانه در معنای عام بر مفهوم عشق و در معنای خاصِ ادراکی-ارتباطی بر تعامل «من-تویی» استوار است. به اقتضای این نوع تعامل برساختِ هویت-وضعیت سوژه‌ها به‌عبارتی‌دیگر جایگیری آنها در تعامل کارگزاران درون‌متنیِ عرفان عاشقانه متمایز از سایر ژانرهای ادبی کلاسیک سامان یافته و همین امر سبب شکل‌گیری وجهی متمایز از ابهام ادراکی- زیبایی‌شناختی شده است. غزلیات شمس یکی از متن‌هایی است که تعامل سوژه‌های درون‌متنی و به‌تبع آن ابهام معرفتی-هنری حاکم بر متن بر مبنای تعامل من-تویی شکل گرفته است. نادیده گرفتن یا کم‌توجهی به دلایل و ساختار تعامل مذکور به تفسیری صرفاً ذوقی از آن متن منجر خواهد شد. بر همین اساس در این نوشتار برساخت تعامل «من-تویی» کارگزاران درون‌متنی، یعنی راوی-عاشق با معشوق و بالعکس در غزلیات شمس به قصد خوانشی متناسب با معرفت‌شناسی حاکم بر متن دلالت‌یابی و تبیین شده است. برای دلالت‌یابی این تعامل به برخی از مفاهیم و اصطلاحات متفکرانی همچون مارتین بوبر، لویناس، باختین، سارتر، گابریل مارسل، لاندوفسکی و دیگران استناد شده است. نتیجه نشان می‌دهد که منطق «من-تویی» در غزلیات شمس را می‌توان ذیل چهار عنوان الف) اظهار خاموشی و عدم کدگزاری دقیق؛ ب) بی‌توجهی به سلسله‌مراتب و گذر از تقابل‌ها؛ ج) ناتمامیت و پیش‌بینی‌ناپذیری؛ د) تعویقِ «خود»، صورت‌بندی کرد که هر یک به‌مثابهٔ کنشی نمادین جهت گذار از نظم نشانگانی رایج و تجربهٔ عالم وحدت مفروض است.

کلیدواژه‌ها: مولوی، غزلیات شمس، کارگزاران درون‌متنی، تعامل من-تویی، هم‌حضوری.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان E-mail: Farast_2012@yahoo.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان (نویسنده مسئول) E-mail: P.yaghoobi@uok.ac.ir

تاریخ دریافت:۲۱ تیر ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

۱. مقدمه

در ژانرهای ادبی مختلف و متن‌های وابستهٔ به آنها نوع تعامل کارگزاران درون‌متنی بنا بر بافت معرفتی حاکم بر هر ژانر متفاوت است. تعامل سوژه‌های متنی در نوشتارهای عرفان عاشقانه به شیوه‌ای سامان یافته است که با توجه به صورت‌بندی مارتین بوبرِ متأله می‌توان آن را رابطهٔ «من-تویی» خواند (بوبر، الف،۱۳۸۰: ۵۷-۵۶). البته این شکل از تعامل موضوع نظریه‌پردازی متفکران حوزه‌های معرفتی دیگری هم هست. اصطلاحات «مکالمه‌گرایی» باختین (۱۳۸۷ :۳۶۴-۳۹۲)، «هم‌ستیزی» سارتر (سارتر، ۱۳۸۹: ۳۳۲-۳۱۱)، «مواجهه» لویناس (علیا،۱۳۸۸: ۱۰۸-۹۷)، «مشارکت و راز» گابریل مارسل (کین،۱۳۹۷: ۴۵-۳۲)، «مشارکت» برونو لاتور (شریف‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۱۲-۱۰۶)، «نظام وحدت و تطبیق» یا «هم‌حضوری» لاندوفسکی (معین، ۱۳۹۶ :۱۰-۶) و «مواجهه و رخداد» هان (هان، ۱۳۹۷ : ۸۶)) همگی برای بازنمایی رابطهٔ مذکور در فضاهای معرفتی و تعاملی گوناگون ازجمله انسان و خدا، انسان و انسان، انسان و غیر انسان بکارمی‌روند. تعامل من-تویی یا هم‌حضوری در مناسبات اجتماعی ذیل عنوان دموکراسی -در معنای اصیل و هستی‌شناسانه- سبب هم‌ترازی سوژه‌ها در روابط اجتماعی می‌شود به‌طوری‌که مشارکان تعامل در سطحی هم‌ارز منتهی با فاصله از هم حضور می‌یابند؛ اما در معرفت‌شناسی عرفانی تعامل من-تویی یا هم‌حضوری اگرچه در ظاهر تکاپویی جهت هم‌ارزی طرفین گفت‌وگوست، غرض از آن ایجاد صمیمت و حذف فاصله میان مشارکان تعامل است. به‌عبارتی‌دیگر در گفتمان عرفان عاشقانه، رابطهٔ من-تویی از نوعی صمیمیت شروع شده؛ غایت آن پیوستن و جذب در دیگری یا رسیدن به حال حضور است (یعقوبی جنبه‌سرایی،۱۳۹۸). در این نوشتار تعامل سوژه‌های متنی غزلیات شمس در مقام کارگزاران درون‌متنی با تکیه بر دلالت‌های بازنمایی شده از طرف سوژه‌ها یا منتسب به آنها، همسو با منطق من-تویی یا هم‌حضوری دلالت‌یابی و تفسیر شده است.

۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

برای نوشتار حاضر می‌توان دو دسته پیشینه در نظر گرفت: دستهٔ اول که آشکارا یا ضمنی به دنبال تبیین این تعامل در آثار عرفانی پرداخته است: بالو و عباسی (۱۳۹۴) با الهام از نظریهٔ «من و تویی» بوبر به شکلی متفاوتی، رابطهٔ انسان و خدا در روایت‌های چهارگانهٔ مقامات خرقانی کرده‌اند؛ نیز بالو و نیک‌فر (۱۳۹۷) رابطهٔ «من و تویی» در ساحت همسخنی و گفت‌وگویی در اشعار حافظ تحلیل کرده‌اند؛ اما در هیچ‌کدام از این نوشتارها به وجوه ارتباط «من و تویی» و مشخصات آن به شکلی دقیق نپرداخته است.

دستهٔ دوم نوشتارهایی هستند که آثار مولوی را با توجه به تلقی من-تویی یا مشابه با آن نظر تحلیل کرده؛ به صورت

آشکارا و ضمنی به تبیین گفت‌وگوی مذکور در آثار عرفانی پرداخته‌اند به‌عبارتی‌دیگر در جست‌وجوی تعامل کارگزاران روایی بر مبنای الگوهای معرفتی حاکم بر متن بوده‌اند. ازجمله سروش (۱۳۸۴) بی‌آنکه با تعابیری آشکار به رابطهٔ «من–تویی» اشاره کند، در بخش‌هایی از اثر خویش به‌طور ضمنی به برخی از نشانه‌های رابطهٔ من–تویی پرداخته است. پژوهنده (۱۳۸۴) نیز با قصد تبیین عنصر جامعه‌شناختی و کنش تعاملی گفتگو نزد مولوی، بخش‌های از روایت‌های مثنوی را با نگاهی تطبیقی به «منطق گفتگویی» میخائیل باختین و «جهان رابطه‌های» مارتین بوبر بررسی کرده است. نامبرده اگرچه به انواع رابطه از منظر بوبر اشاره می‌کند ولی وجوه و اشکال آن رابطه را به شکلی محدود تبیین کرده است.

یعقوبی جنبه‌سرایی (۱۳۹۶) در مقاله «منطق حاشیه در مثنوی: سبک ایضاحی مثنوی و اقتدار مولف–راوی» نشان می‌دهد که چگونه مؤلف–راوی مثنوی مولوی با به‌کارگیری مداوم فرازبان، سطوحی از حاشیه را همسو با متن به وجود آورده و بر همین اساس وجوهی از اقتدارگرایی و اقتدارگریزی در مثنوی نمود یافته است. سپس پشتوانه‌های هرکدام را با اشاراتی به سخنان بوبر، لاندوفسکی و برونولاتور صورت‌بندی و تفسیر می‌کند.

این تحقیق از منظری نسبتاً متمایز سعی دارد با استناد به بخشی از مفاهیم محوری بعضی از متفکران فلسفی، متألهین و نظریه‌پردازان ادبی همچون بوبر، لویناس، باختین، سارتر، گابریل مارسل، لاندوفسکی و دیگران، تعامل من–تویی مندرج در دلالت‌های زبانی–روایی متن غزلیات شمس را به قصد ابهام‌گشایی از تعامل و جایگیری سوژه‌های متنی تبیین کند. چنین تلقی‌ای بنا به تکیه بر دلالت‌های متنی نه‌تنها فهم متن را آسان‌تر می‌کند؛ از خوانش ذوقی و تحمیلی آن نیز جلوگیری خواهد کرد.

۳. مبانی نظری تحقیق

جایگیری سوژه‌های متنی در هر نوشتاری می‌تواند به یکی از سه شکل مورد اشاره یا تلفیقی از آنها وجود داشته باشد که یک شکل الف) «من–اویی/آنی» ب) «من–تویی» ج) «من–منی» است. البته ساختار و نحوهٔ پیامد هریک از آنها در حوزه‌های معرفتی–ارتباطی اجتماعی و عرفانی متفاوت است. بدین‌صورت که در رابطهٔ «من–اویی/آنی» یکی از طرفین تعامل در مقام سوژه، دیگری را به ابژهٔ تعامل خود تبدیل کرده؛ او را تسخیر می‌کند. این رابطهٔ به‌مثابهٔ امری قطعی، تثبیت‌شده یا خاتمه یافته فرصت حضور را از یکی از طرفین می‌گیرد. به‌عبارتی‌دیگر اغلب، سوژه درصدد تملک، شناخت و برتری بر دیگریِ خود بوده؛ رابطه‌ای مبتنی بر غایتمندی، تسلط، حذف و طرد دیگری سامان می‌یابد. در مقابل، وجهٔ کمینه‌ای رابطهٔ «من–تویی» را می‌توان ارتباط سوژه با سوژه دانست و در آن هیچ‌کدام در صدد

تملک و برتری بر دیگری برنمی‌آید. این رابطه مبتنی بر هم‌ترازی با دیگری و حضور هر دو طرف تعامل است. بر همین اساس رابطهٔ من-تویی بر زمان حاضر استوار بوده؛ همیشه جاریست. رابطهٔ «من-منی» هم رابطه‌ای است که در آن هر دو طرف تعامل در صدد محو و صفر کردن فاصله هستند. این رابطه با وجه عارفانهٔ خود یعنی حال اتحاد معمولاً میان انسان و خدا برقرار می‌گردد. لازم به ذکر است که اصیل‌ترین رابطه از نظر بوبر همان رابطهٔ «من-تویی» است. بنا به تلقی وی، هرگاه رابطهٔ صمیمانه و انسانیِ «من-تویی» میان دو نفر شکل بگیرد، در این رابطه خدا نیز منظور خواهد بود.

در ظاهر به نظر می‌رسد که تبیین تعامل یا مواجهه با دیگری، حاصل تأمل و کنکاش در حوزه‌های معرفتی معاصر بوده، در چند صد سال اخیر مطرح شده است؛ درحالی‌که ریشه‌های این تبیین تعامل بین انسانی یا میان انسان با خدا و سایر وجوه هستی از قدیم‌الایام در فلسفه و عرفان مطرح بوده؛ سابقهٔ آن به جهان کلاسیک می‌رسد. از عهد پیشاسقراطیان، افلاطون، ارسطو و رواقیون دربارهٔ وجوه فلسفی و سیاسی آن سخن گفته‌اند. همچنین در آداب‌نامه‌های قدیم که مبتنی بر بازنمایی اخلاقی از سیاست بوده، در باب تعامل با دیگری نظریه‌پردازی شده است. عرفا نیز در کتاب‌های عرفانی وجوه این تعامل را در قالب مواجهه انسان با دیگری معنوی یا خدا تحلیل کرده‌اند. درنهایت رد پای این تلقی را می‌توان از یک سو در آرای هگل، شوپنهاور، اگزیستانسیالیست‌هایی مثل سارتر و گابریل مارسل و... دنبال کرد و از طرفی متألهینی همچون مارتین بوبر دراین‌باره سخن گفته‌اند. در حوزهٔ فلسفی-ادبی یا صرفاً نظریه ادبی نیز کسانی مثل باختین، لویناس، گرماس و لاندوفسکی و غیره به این امر پرداخته‌اند.

در دستگاه فلسفی هگل، مفهوم دیگری با بحث محوری دیالکتیک مطرح می‌شود. برای هگل فکر و جهان در قالب دیالکتیک در جریان است و جهان جز از این منظر به‌درستی شناخته نخواهد شد. در تلقی وی رسیدن به مرحلهٔ خودآگاهی بدون درک دیگری امکان‌پذیر نیست. البته در باور هگل رابطهٔ با دیگری مسالمت‌آمیز نیست. طبق نظر وی در مواجههٔ خود با دیگری ستیزی آغاز می‌شود که در آن هر خودی می‌خواهد دیگری وی را به رسمیت شناخته، به او توجه کند و به‌طور طبیعی در این پیکار یکی غالب می‌شود و این همان دیالکتیک «خدایگان و بنده» است که هگل مطرح می‌کند (هگل،۱۳۸۷: ۷۷-۲۵).

شوپنهاور نیز در طرح مفهوم دیگری از دو نوع نظام تعاملی با جهان سخن می‌گوید. یکی همان نظام تعاملی با فاصله با جهان موجودات است که در آن سوژه از منظر یک مشاهده‌گر، با فاصله و واسطهٔ قوانینی که برجهان و طبیعت حاکم است، رمزگشایی می‌کند. در تلقی وی این نگاه همان «نظام مفهومی» یا «نظام شناخت مشترک از چیزها»

است. نوع دوم تعامل از نگاه شوپنهاور تعامل بی‌واسطه و تن به تن برآمده از هم‌حضوری و هم‌آمیزشی سوژه و ابژه‌های جهان بیرونی است که آن را نظام «ایده» می‌نامد. همان نظام تعاملی که لاندوفسکی نظام «وحدت- تطبیق» خود را با آن برابرخوانی می‌کند (معین،۱۳۹۶:۱۵).

همسو با تلقی‌های مذکور پای نظریه‌پردازی‌های اگزیستانسیالیست‌ها به میان می‌آید. توجه به حضور دیگری پس از کیرکگارد در مقام یکی از سردمداران این باور معرفتی، در فلسفهٔ اگزیستانسیالیست بسیار برجسته می‌شود. کیرکگارد در کتاب «یا این یا آن» مراحل سه‌گانهٔ زندگی همچون زیبایی‌شناسی، اخلاق و دین را در ارتباط با «دیگری» بررسی می‌کند. در نظر وی مرحلهٔ زیبایی‌شناسی به «خود»، مرحلهٔ اخلاقی به «دیگری» و در مرحلهٔ دینی به «خدا» نظر دارد. در حقیقت مرحلهٔ دوم نزد کیرکگارد اهمیت بیشتری دارد و حضور «دیگری» در مرحلهٔ اخلاقی برای او برجسته می‌شود و در این مرحله پای اختیار، آزادی و تعهد انسان به میان می‌آید. به اعتقاد وی یکی از مفاهیمی که به شناخت «دیگری» مدد می‌رساند، «عشق» است. وی در کتاب مذکور از مراحل سه‌گانهٔ عشق نیز نام می‌برد؛ ازجمله عشق مبتنی بر الگوی افلاطونی یا «اروس»، عشق به نوع بشر یا «فیلیا» و عشق به خدا که «آگاپه» نامیده می‌شود و مهم‌ترین نوع عشق از نظر او فیلیا یا عشق به همنوع است (زینلی و علی‌زمانی، ۱۳۹۸: ۴۴-۳۷).

در تداوم دیدگاه‌های کیرکگارد از یک سو اگزیستانسیالیستی خدای باور با نام گابریل مارسل در تعریف انسان می‌گوید: «انسان بودن یعنی توانایی این را داشته باشی که دائماً دیگران را «تو» خطاب کنی» و نتیجهٔ آن این است که خودت را هم «تو» خطاب خواهند کرد. وی برای شناخت حقیقت انسان، طریق راز، تأمل ثانویه و در خود فرو رفتن را پیش می‌گیرد. او با استناد به بوبر رابطهٔ اصیل، صحیح و محبت‌آمیز با دیگران را رابطهٔ «من-تویی» می‌نامد و رابطهٔ ناصحیح و ابزاری با دیگران را رابطهٔ سه‌تایی «من/ آن/ او» می‌نامد. رابطهٔ «من-تویی» منجر به گشودگی، دسترس‌پذیری برای دیگری، خلاقیت، خودآگاهی، وفاداری، عشق و ایمان است (کین، ۱۳۹۷: ۶۲-۶۱). از سوی دیگر سارتر -اگزیستانسیالیستی خدای‌ناباور- رودررویی و دیدار را شاه‌کلید مباحث «دیگری» در کتاب هستی و نیستی قرار می‌دهد و چنین اظهار می‌کند که ما دیگری را تقویم نمی‌کنیم؛ بلکه او را ملاقات می‌کنیم. در فلسفهٔ سارتر «بودن برای دیگران» مقدم بر «بودن برای خود» است (۱۳۸۹: ۲۰۹-۲۰۵).

البته پیشتر از برخی از اگزیستانسیالیست‌ها، فیلسوف-متالهٔ معروف مارتین بوبر هم صورت‌بندی قابل‌تأملی از انواع تعامل با دیگری دارد. گفت‌وگو یا هم‌سخنی با دیگری از مهم‌ترین اصول فلسفهٔ بوبر است که فراتر از آن هیچ مسأله‌ای تا این حد نظر وی را جلب نمی‌کند. هم‌سخنی مورد نظر بوبر می‌تواند میان انسان و انسان، انسان و خدا و

انسان و سایر موجودات صورت گیرد. بوبر بنا به نگرش الهیاتی و عرفانی خود عنصر دین را از منظر گفت‌وگوی خدا و انسان موردبررسی قرار داد و بر اساس آن دو نوع رابطهٔ «من- اویی/آنی» و «من-تویی» صورت‌بندی کرد. رابطهٔ «من-اویی/آنی» یک‌سویه، تسخیری و انتفاعی است؛ درحالی‌که رابطهٔ «من-تویی» مبتنی بر هم‌حضوری است (بوبر، الف ۱۳۸۰: ۵۷-۵۶).

اساس نظریهٔ فلسفی لویناس —مشهور به فیلسوف دیگری- نیز بر بحث دیگری متمرکز است. از دیگر مفاهیم کلیدی فلسفهٔ وی او می‌توان به «چهره»، «امرنامتناهی» و «اخلاق» اشاره کرد. وی دیگری را جایگزین خدا در مقام امر نامتناهی می‌داند و با تأثیرپذیری از بوبر، هوسرل و هایدگر رابطهٔ میان انسان‌ها و در جهان بودن و با دیگری بودن را اساس هر نوع فلسفه و اندیشیدنی می‌داند (۱۳۹۱:۷۸-۷۵).

از فلاسفه و متألهین که بگذریم نوبت برخی از نظریه‌پردازان فلسفی-ادبی یا صرفاً ادبی همچون باختین، گادامر، گرماس و لاندوفسکی می‌رسد که تعامل با دیگری، محور نظریهٔ فلسفی-ادبی آن‌هاست. باختین مکالمه را رابطه‌ای بنیادین میان خود و دیگری می‌داند. در نظر وی نسبت میان خود و دیگری فارغ از هر چیز، نسبتی از جنس هم‌آیندی است. باختین دیگری را نه در قالب شیء شدگی و ابژه بلکه در مقام دیگری و با عنوان «خود» یا «من» می‌بیند (هولکوئیست، ۱۳۹۵: ۶۵-۴۲). گادامر نیز از سه شکل بازنمایی رابطهٔ «من-تویی» یا تعامل با دیگری سخن می‌گوید: شکل اول و دوم در تجربهٔ تفسیری خود دیگری را ابژهٔ خود قرار داده، با نوعی عینیت‌گرایی آشکار یا ضمنی در باب کنش تفسیر، حال را بر گذشته یا من را بر دیگری غالب می‌کنند؛ اما در شکل سوم دیگری —شخص یا سنت به ابژه تقلیل نمی‌یابد و هیچ‌کدام بر دیگری غالب نمی‌شود (کوزنزهوی، ۱۳۸۵: ۱۶۳-۱۵۹).

گرماس روایت‌شناس هم در آخرین اثر خود یعنی کتاب نقصان معنا با تأثیرپذیری از پدیدارشناسان فرانسوی ازجمله سارتر و مرلوپونتی از نظام معنایی «پیوستار» که مبتنی بر نظم و برنامه‌مداری که بر مبنای روزمرگی و نظام پیوستارهاست به‌سوی نظام معنایی «گسست» حرکت می‌کند. گسست به معنی گریز از آشنایی تکرار، جریان روزمره، عادت و فرسودگی است که آن را اتفاق زیبایی‌شناختی می‌نامد (۱۳۸۹ :۱۵). سپس لاندوفسکی نشانه-روایت‌شناس با تأثیرپذیری از گرماس و فیلسوفان و متألهین نظریه‌پرداز در باب دیگری، نظامی با نام نظام «تطبیق» در نشانه-روایت‌شناسی سخن می‌گوید که از تعامل فعال، دوسویه و تن به تنِ ناشی از هم‌حضوری دو طرف تعامل شکل می‌گیرد که لاندوفسکی آن‌ها را «احساسات بی‌نام» می‌خواند. طبق تلقی وی این احساسات به‌گونه‌ای است که هر دو طرف قابلیت‌های پنهان خود را آشکار و آزاد کرده؛ سبب پیدایش ارزش‌ها و معناهای تازه می‌شوند (معین،۱۳۹۶:۱۴).

۴. دلالت‌های تعامل «من-تویی» در غزلیات شمس

رفتار گفتمانی «من-تویی» ویژگی‌ها و شرایط خاص خود را داراست. در این نوع تعامل، همه‌چیز پویا و زنده و در حال شدن و رخ‌دادن است. رابطهٔ من-تویی با گفتمان‌ها و معناهای مسلط و نهادینه شدهٔ ثابت که مستلزم قطعیت و یکسونگری است، نسبتی ندارد. در این نوع مواجهه، دو طرف مکالمه می‌توانند بدون فروکاستن یا حذف دیگری در جهت تطبیق و انعطاف گفته‌های همدیگر پیش بروند و وجود هرکدام، حضور دیگری را تضمین می‌کند. بنا به دلالت‌های متنی، وجوه تعامل «من-تویی» در غزلیات شمس را می‌توان در ذیل چهار عنوان الف) اظهار خاموشی و عدم کدگذاری دقیق؛ ب) بی‌توجهی به سلسله‌مراتب و گذر از تقابل‌ها؛ ج) ناتمامیت و پیش‌بینی‌ناپذیری؛ د) تعویق «خود»، صورت‌بندی کرد.

۴-۱. اظهار خاموشی و عدم کدگذاری دقیق

هرگونه طبقه‌بندی با نوعی نام‌گذاری و مرزبندی توأمان است؛ درحالی‌که رابطهٔ مبتنی بر صمیمیت و هم‌حضوری از هرگونه طبقه‌بندی، مرزبندی یا کدگذاری دقیق می‌گریزد. چراکه «غیریت» یا «دیگری» در وجه اصیل خود، نام‌ناپذیر و توضیح ناپذیر است. بوبر دراین‌باره می‌گوید: «رابطهٔ «من-تویی» با نامیدن و به شناخت درآوردن ناسازگار است. ما باید اشخاصی را که استفاده از کلمهٔ خدا را ممنوع می‌نمایند، ارج نهیم؛ زیرا آنان علیه کسانی که ظلم و ستم کرده و برای توجیه امر، اعمالشان را به خدا نسبت می‌دهند، برمی‌شورند» (بوبر، ب ۱۳۸۰: ۲۸-۲۶). در تلقی باختین هم دیالوگ یا همان رابطهٔ من-تویی قالبی است برای خروج از مرزبندی. در تلقی وی این رابطه ماهیتی ویرانگر دارد به‌طوری‌که مواضع قطعی، عقاید تثبیت شده و بافت‌های رسمی کلام برهم زده (وُمک، ۱۳۹۶: ۴۹-۴۸) و همهٔ تعریف‌ها و دیدگاه‌ها را محو می‌کند (همان: ۱۰۵-۱۰۴).

لاندوفسکی نیز نام‌گذاری را به‌مثابهٔ منجمد کردن هویت چیزها فرض کرده؛ بر این باور است که ما با نام‌گذاری از قبل وارد نظامی برنامه‌مدار می‌شویم؛ آن‌گونه که هرآنچه را که باید در فرایندی گشوده و باز وارد شود، در نظامی بسته محبوس کرده، بر آن برچسب زده؛ آن را به ابژه‌ای تسخیرشده تبدیل می‌کنیم (معین، ۱۳۹۶: ۱۴۹). بر همین اساس گابریل مارسل هم سوژهٔ سالک را به پرهیز از هرگونه طبقه‌بندی و انتزاع دعوت می‌کند (کین، ۱۳۹۷: ۳۲-۲۹).

مولف-راوی غزلیات شمس در برساخت تعامل سوژه‌های متنی ضمن به‌کارگیری نشانگان زبانی، با گرایش به چند شگرد همچون الف) اظهار خاموشی؛ ب) اظهار نادانی؛ ج) شگفت‌نمایی و وضعیت مرزی؛ د) توصیفات سلبی، ضمن برقراری ارتباط و نشانه‌ورزی از کدگذاری دقیق و مرزبندی قطعی درمی‌گذرد.

۴-۱-۱. اظهار خاموشی

شکل اصیل و عریان مواجهه با امر ناب و والا همسو با رابطهٔ من-تویی اظهار خاموشی و امتناع از نشانه‌ورزی است. بوبر قلمرو «من-تو» را زندگی با تجلیات روح می‌نامد. این قلمرو فاقد زبان است و در این عرصه ما واژهٔ «تو» را نمی‌شنویم ولی درعین‌حال احساس می‌کنیم که مورد خطاب هستیم. ما با خلق کردن، فکر کردن و عمل کردن پاسخ می‌گوییم ما با وجودمان تعبیر معنایی «تو» را به کار می‌بریم درحالی‌که نمی‌توانیم با زبانمان بگوییم «تو» (بوبر، ۱۳۸۰الف: ۵۶-۵۹). بیونگ چول هان نیز دراین‌باره می‌گوید: «رابطهٔ با دیگری قطعیت زبان را می‌گیرد. کسی نمی‌تواند از دیگری حرف بزند، نمی‌تواند درباره‌اش چیزی بگوید. نسبت دادن هر چیزی به آن اشتباه است» (۱۳۹۷ :۲۷). ساحت هم‌حضوری صرفاً توأمان با هم‌سخنی و گفت‌وگو نیست؛ گاهی اشارات دست و زبان، خود جای لفظ و بیان را می‌گیرد و گاهی نگفته‌ها جایگزین گفته‌ها می‌شود؛ اما معنا همچنان در جریان است. مولف-راوی غزلیات شمس در مقام سالکِ عاشق و یکی از سوژه‌های مشارک تعامل متنی از این واقعه مطلع است و با حیرانی تمام تسلیم خاموشی می‌شود:

دل آمد و دی به گوش جان گفت — ای نام تو اینکه مینتان گفت
درنده آنکه گفت پیدا — سوزنده آنک در نهان گفت
چه عذر و بهانه دارد ای جان — آن کس که ز بی‌نشان نشان گفت
(مولوی، ۱۳۹۱ :۳۶۷)

می‌شمرد از شه نشان‌ها لیک نامش می‌نگفت — در درون ظلمت شب اندر آن گفت و شنود
آنگهان زیر زبان می‌گفت یارم نام او — می‌نگویم گرچه نامش هست خوش‌بوتر ز عود
دل می‌نیارست نامش گفتن و در بسته ماند — تا سحرگه روز شد خورشید ناگه رونمود
(همان،۷۵۷ :۱۷و ۱۱و ۱۰)

چه نقشیست چه نقشیست در این تابهٔ دل‌ها — غریبی است غریبیست ز بالاست خدایا
خموشید خموشید که تا فاش نگردید — که اغیار گرفتست چپ و راست خدایا
(همان،۹۵: ۱۰)

۴-۱-۲. اظهار نادانی

اظهار نادانی شکلی از نشانه‌ورزی است که در آن سالک در مقام سوژهٔ طالب معرفت، شناخت خود را عامدانه به تعلیق درمی‌آورد تا مبادا دچار مرزبندی شده، میان خود و دیگری اعم از خدا یا هستی فاصله ایجاد کند. به‌عبارتی دیگر

نادانی از نگاه عرفا ازجمله مولوی پانهادن در طریق فنا، فقر مطلق و پاکبازی است که با عاشقی، بی‌نشانی و بی‌ادعایی ملازم است. بر همین حسب چه خود در مقام مولف–راوی چه سوژهٔ برساختهٔ متنی وی یعنی سالک عاشق با اظهار نادانی هستی را تحمل می‌کند. سوژه مذکور می‌داند که دانایی با خودمحوری و اظهار منیت و بیگانگی پیوند خورده و در آن دیگری را ابژه متعلَّق شناخت خویش قرار داده؛ با نگاه ارزشی و قضاوت هستی را قطعه قطعه خواهد کرد. بر همین حسب به نادانی مبارک که سرشار از دانایی ناب است، می‌گراید:

هر که نادان ساخت خود را پیش او دانا شود		ور بر او دانش فروشد غیرتش نادان کند
دام نان آمد تو را این دانش تقلید و ظن		صورت علم‌الیقین را «علّمَ القرآن» کند
(همان،۷۲۹: ۱۷-۱۶-۱۵)

چو ما در فقر مطلق پاکبازیم		به‌جز تصنیف نادانی ندانیم
(همان،۱۵۳۶: ۷و ۲و ۱)

ز دانش‌ها بشویم دل ز خود خود را کنم غافل		که سوی دلبر مقبل نشاید ذوفنون رفتن
شناسد جان مجنونان که این جان است قشر جان		بباید بهر این دانش ز دانش در جنون رفتن
(همان،۱۸۴۶: ۱۲)

۴-۱-۳. شگفت‌نمایی و وضعیت مرزی

اتصال به بی‌نهایت و رسیدن به حیرانی قطع هرگونه کدگذاری و طبقه‌بندی قطعی است. حیرت عجز و ناکامی قوای ذهنی و معرفتی ما در درک پدیدهٔ بیگانه‌ای است که برای ما اتفاق می‌افتد. گابریل مارسل، راز و رازآمیزی را محور فهم راستین می‌داند. در نظر وی معضل جهان امروز این است که فاقد سرشت رازآمیز گشته و وجه حیرت‌آلود خود را از دست داده است. در مقابل همه‌چیز در سنجه رابطهٔ علت و معلولی شفاف گشته است (کین، ۱۳۹۷: ۲۳). شفافیتی که با تشخص‌بخشی به همه‌چیز، هستی آنها را جزء جزء کرده؛ هر جزء را منزوی می‌کند. دریدا نیز در مبحث «همه دیگری» تأکید می‌کند «ما تنها وقتی متحیر شده باشیم، نیم‌نگاهی به دیگری داریم...در مقام سرگردانی و حیرانی است که ما غیریتِ غیریت را می‌بینیم» (نک. آلموند، ۱۳۹۰: ۱۱۳ و ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۰). مولوی مدام بر حیرت تأکید می‌کند تا جایی که آن را به‌مثابهٔ کارکرد دین معرفی می‌نماید: «جز که حیرانی نباشد کار دین». بخش عمده‌ای از موضع‌گیری سوژه‌های متنی غزلیات شمس به‌ویژه سوژه عاشق مبتنی بر شگفت‌نمایی بوده؛ با وجوهی از حیرت بازنمایی می‌شود. حیرت مذکور گاه به شکل عام مطرح می‌شود:

چو شهر لوط ویرانم چو چشم لوط حیرانم		سبب خواهم که واپرسم ندارم زهره و یارا

اگر عطار عاشـق بد سـنایی شـاه و فائق بد نه اینم من نه آنم من که گم کردم سر و پارا
(همان، ۶۰ :۶ و ۵)

صـد هزاران همچو ما در حسـن او حیران شـود کانـدر آنجـا گـم شـود جـان و دل حیـران مـا
خوش خوش انـدر بحر بی‌پایـان او غوطی خورد تا ابدهای ابد خـود ایـن سـر و پایـان مـا
(همان: ۱۵۰: ۵ و ۴)

گاهی هم با وجهی زیبایی‌شناختی در قالب تجاهل‌العارف نمود می‌یابد. در این مواجهه به کمک تجاهل العارف، عامدانه واقعیت برساخته به شکل مرزی بازنمایی می‌شود و همین فرصتی فراهم می‌آورد تا مولف–راوی عاشق هم نشانه‌ورزی کرده و تعامل بورزد هم دچار مرزبندی قطعی و پیامدهای ناگوار آن نگردد:

کریمـــا تـــو گلـــی یـــا جملـــه قنـــدی کـه چـون بینـی مـرا چـون گـل بخنـدی
عزیـــزا تـــو بـــه بســـتان آن درختـــی کـه چـون دیـدم تـو را بـیخم بکنـدی
(غزل ۲۶۵۰، ص: ۱۰۴۶)

ایـن کیسـت چنـین مسـت ز خمـار رسـیده یـا یـار بـود یـا زبـر یـار رسـیده
یـا شـاهد جـان باشـد روبنـد گشـاده یـا یوسـف مصـری اسـت ز بـازار رسـیده
یـا زهـره و مـاه اسـت درآمیختـه بـا هـم یـا سـرو روان اسـت ز گلـزار رسـیده
(همان:۲۳۳۳: ۳و ۲و ۱)

در مواردی هم موضع‌گیری سوژهٔ عاشق با تکیه بر اصلی‌ترین شگرد قطعیت‌گریزی یعنی پارادوکس سامان می‌یابد. پارادوکس که با همپوشانی بدیل‌ها، نمایانگر وضعیتی مرزی است، به بهترین شکل منطق تمایز و مرزبندی را برهم می‌زند و تناقض را که اساس حیرت است، بر جای او می‌نشاند. پیامد آن توصیفی آستانه‌ای از وضعیت خود و دیگری است:

دانـه تـویی، دام تـویی بـاده تـویی جـام تـویی پختـه تـویی، خـام تـویی خـام بمگـذار مـرا
(همان،۳۷ :۷)

زهـی مفهـوم نـامفهوم زهـی بیگانـه همـدل زهی ترشی به از شیرین زهی کفری به از ایمان
(همان،۱۸۴۵ :۲۰)

قصـــاب دِه اگرچـــه کـــه مـــا را بکشـــت زار هـــم می‌چـــریم در دِه، هـــم بـــر قنـــاره‌ایم
(همان،۱۷۰۹ :۹)

۴-۱-۴. توصیفات سلبی

توصیف سلبی با امتناع از پذیرفتن وجهی از امکان هستی، مرزبندی دقیق را پس می‌زند. بر همین اساس بازنمایی

سلبی در الهیات و عرفان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. دیونوسیوس -نویسندهٔ گمنام و هواداران پولس مقدس — با تأکید بر توصیف سلبی در مواجهه با معبود می‌گوید: «نه روح است، نه نفس...نه خرد، نه کلان...نه نامتحرک است نه متحرک، نه آرمیده، نه نیرو دارد، نه نور، نه حسی است نه حیات...نه احد است نه واحد، نه خیر...نه از مقولهٔ وجود...و هیچ سلب و ایجابی به او نمی‌توان نسبت داد» بر این اساس دربارهٔ تجارب عرفانی تنها می‌توان گفت «نه این است، نه آن» و این درواقع نوعی «توصیف سلبی» یا «سلب توصیف» است (فعالی، ۱۳۸۷: ۴۰۶). بوبر نیز دراین‌باره می‌گوید: «در فعلیت زیسته، «این‌گونه است» و «این‌گونه نیست» کلام آخر نیست؛ نه بودن نه نبودن است؛ بلکه هم «این‌گونه» و هم «آن‌گونه» بودن و نبودن یعنی تناقض. مواجهه تام و تمام با راز تام و تمام. این است شرط اساسی رستگاری» (بوبر، الف ۱۳۸۰: ۱۳۹). سنت بازنمایی با توصیفات سلبی در تعامل سوژه‌های متنی غزلیات شمس نیز جاریست:

نی درودمی نی کشتمی مطلق خیالی گشتمی
نی ترمی، نی خشکمی، نی گرممی، نی سردمی

نی در هوای نانمی، نی در بلای جانمی
نی بر زمین چون کوهمی، نی بر هوا چون گردمی

نی سرو سرگردانمی، نی سنبل رقصانمی
نی لالهٔ لعلین قبا نی زعفران زردمی

نی غنچهٔ بسته دهان، گشته ز ضعف دل نهان
بی این جهان و آن جهان نور خدا پروردمی
(همان: غزل ۲۳)

گر چنینی گر چنانی جان مایی جان جان
هر زبان خواهی بفرما خسروا شیرین لبی

با نه اینی و نه آنی صورت عشقی و بس
با کدامین لشکری و در کدامین موکبی؟
(همان،۳۱۹۱: ۷و ۵)

۴-۲. بی‌توجهی به سلسله‌مراتب و گذر از تقابل‌ها

بنای اولیهٔ نگرش سلسله‌مراتبی منطق تقابلی و دو-دویی است که در چرخهٔ هنجارها کدگذاری شده، منجر به مرتبه‌بندی و ارزش‌گذاری ابژه‌ها می‌شود؛ به‌طوری‌که هویت همهٔ موضوعات شناخت در تقابل با دیگری درجه‌بندی می‌شوند. پیامد نظام مذکور به حاشیه‌رفتن بخش عمده‌ای از هستی است. درحالی‌که هستی به شکل آزاد با تکیه بر نگاه وحدت‌نگارانه نباید بر اساس مقولات اشرافی مآبانهٔ فرهنگ «والا» و «پست» رده‌بندی شود و خلاصی از شر استعلای هنجارها ضروری است. «تنها استعلایی که باید به آن قائل بود، استعلای انسان نسبت به خودش است؛ یعنی استعلای منی اصیل نسبت به منی نااصیل» (فری، ۱۳۸۳: ۸۹). لاندوفسکی از مفهوم «آشکارگی» که در تضاد با اطمینان مطلق قرار دارد، استفاده می‌کند که در آن برخلاف نظام سلسله مراتبی که از بالا به پایین با دادن احکام و

دستورالعمل‌های جزمی سازمان‌دهی می‌شوند، با پخش «سرایتی» داده‌ها و اطلاعات مواجه می‌شویم. این حرکتِ از پایین به بالا و از فرد به جمع با نوعی سامان‌بخشی، بی‌نظمی را تقلیل می‌دهد و موجب فرافکنی قابلیت‌ها و استعدادها و بالا بردن میزان تطبیق هستندگان با یکدیگر می‌شود (معین، ۱۳۹۶: ۱۱۲). در غزلیات شمس سوژه‌های متنی ترتیب تقابلی و سلسله‌مراتب بر آمده از آن را که با روح وحدت‌انگارانه عرفان عاشقانه سازگار نیست، پس می‌زنند:

نیست ترتیب زمستان و بهارت با شهی — بر من این دم را کند دی بر تو تابستان کند
خار و گل پیشش یکی آمد که او از نوک خار — بر یکی کس خار و بر دیگر کسی بستان کند
(همان،۷۲۹: ۶ و ۵)

ز شاه تا به گدا در کشاکش طمع‌اند — به عشق بازرهد جان ز طمع و مطلب‌ها
به پر عشق بپر در هوا و بر گردون — چو آفتاب منزه ز جمله مرکب‌ها
عنایتش بگزیدست ز پی جان‌ها — مسببش بخریدست از مسبب‌ها
زهی جهان و زهی نظم نادر و ترتیب — هزار شور درافکند در مرتب‌ها
(همان: ۲۳۲)

انتخاب این یا آن حاصل قطعیت و ایستایی معناست. نگرش تقابلی مانع از آشکارگی و حضور معنا می‌شود. تقابل‌های ظاهری و فراوان درنهایت در ساحت وحدت ناپدید می‌شوند. طبق نظر بوبر «همه‌چیز به ما می‌گوید که تقابل کامل، ذاتی زندگی انسان‌ها با یکدیگر نیست این نوعی رحمت الهی است که باید همیشه برای استقبال از آن آماده باشیم» (بوبر، الف ۱۳۸۰: ۱۸۰) وجه واسازانهٔ عرفان با یکسان انگاری متن و حاشیه از تقابل‌ها عبور می‌کند. سوژهٔ عاشق در صدد است از وضعیتی که به تعبیر لویناس (۱۳۹۲: ۸۵) هستی بی‌تعینی خود را در مقام وجود از دست داده و به موجود یا امر نشانه‌پذیر تبدیل شده است بگذرد و به فضای وحدت که ماهیتی پیشانشانگی و هیولایی دارد، بازگردد. در چنین فضایی تکثر نشانه‌ها یا تمایز میان عین و ذهن مطرح نیست (یعقوبی جنبه‌سرایی:۱۳۹۸).

عشق بین با عاشقان آمیخته — روح بین با خاکدان آمیخته
چند بینی این و آن و نیک و بد — بنگر آخر این و آن آمیخته
چند گویی بی‌نشان و با نشان — بی‌نشان بین با نشان آمیخته
چند گویی این جهان و آن جهان — آن جهان‌بین با نشان آمیخته
(مولوی، ۱۳۹۱: ۲۳۸۱)

۴-۳. ناتمامیت و پیش‌بینی‌ناپذیری

یکی دیگر از وجوه رابطهٔ من-تویی ناتمامیت و پیش‌بینی‌ناپذیری آن است. با توجه به تلقی لویناس در این نوع تعامل «دیگری پندار «تمامیت» را پیوسته درمی‌نوردد و چونان «نامتناهی» پایان فرایند از آن خودسازی را تا بی‌نهایت به تعویق می‌اندازد» (۱۳۹۲: ۵۴-۳۱). همسو با همین فرض، گرماس نیز در کتاب نقصان معنا، معنا را ناقص فرض کرده بر این باور است که ما هرلحظه به دریافت جدیدی از معنا می‌رسیم. طبق تلقی وی در نشانه معناشناسی حسی-ادراکی درست آنجایی که امکان دسترسی یا کشف معنا مفروض است، معنا، تهدیدآمیز آمیز شده، خود را پس می‌زند (۱۳۸۹: ۳۸). در تعامل من-تویی نمی‌توان با برنامه‌مداری و به شکلی پیش‌بینی‌شده معنا یا نتیجه را کشف کرد. باور و عمل سوژه‌های متنی غزلیات شمس در باب شناخت و دسترسی به دیگری- چونان شکلی از معنا- را می‌توان ذیل دو عنوان الف) نامتناهی‌بودگی و سیالیت؛ ب) حلقوی‌بودگی صورت‌بندی کرد.

۴-۳-۱. نامتناهی بودگی و سیالیت

رابطهٔ من و تویی منوط به فایده و نتیجه نبوده؛ بل خودبه‌خود ارزشمند است. به‌طوری‌که هیچ‌کدام از طرفین در پی کسب منفعت و نتیجه نیستند. از نظر گابریل مارسل عشق مستلزم اذعان داشتن به مطلق و جاودانه بودن معشوق است. معشوق زوال‌ناپذیر است و عشق به یک شخص اذعان به این است که «تو، لااقل تو نخواهی مرد» (کین، ۱۳۹۷: ۷۶). از نظر باختین هم هیچ سخن پایان دهنده‌ای وجود ندارد. همه‌چیز یکبار و برای همیشه تعریف نمی‌شود. امر دیالوگ‌محور دارای آزادی، ارتباط و صیرورت است (ومک: ۱۳۹۶: ۱۰۵-۱۰۴). اگر در رابطه من-اویی، معنا بنا به نگرش کارکردگرایانه، محبوس است؛ در تعامل هم‌حضوری یا من-تویی معنا غیرقطعی و نامتعین و دائم «در حال شدن» است.» (معین، ۱۳۹۶: ۱۴۳-۱۴۲). بی‌نشانی و بی‌پایانی بازنمایی شده از زبان سوژه متنی غزلیات شمس لغزندگی و بی‌انتهایی دیگری‌ای است که قرار نیست با نشانه‌ورزی رایج در مرزبندی محبوس شود:

صد هزاران همچو ما در حسن او حیران شود کاندر آنجا گم شود جان و دل حیران ما
خوش خوش اندر بحر بی‌پایان او غوطی خورد تا ابدهای ابد خود این سر و پایان ما
(همان، ۱۵۰ :۶ و ۵)

ای همه خوبی تو را پس تو کرایی که را ای گل در باغ ما پس تو کجایی کجا
سوسن با صد زبان از تو نشانم نداد گفت رو از من مجو غیر دعا و ثنا
(همان، ۲۰۶: ۲و ۱)

ویژگی من-تویی مذکور در صورت‌بندی برونولاتور به‌مثابهٔ رخداد پیش‌بینی‌ناپذیر فرض شده و در تقابل با جهان قطعیت‌پذیرِ من-اویی قرار داده شده است. به باور وی به جای اینکه در یک جهان جبری به سر ببریم که در آن چیزی جز به فعل درآمدن قوه‌ها نیست، بهتر است در جهانی پر از رخدادها و امور غیرمنتظره باشیم. رخدادهایی که قابل فروکاستن به متحدان و شرایط اولیه نیستند (شریف‌زاده، ۱۳۹۷ :۱۴۸). چنین تمنایی قرن‌ها پیش‌تر در کنش‌ها و وضعیت سوژه‌های مشارک تعامل من-تویی عرفانی به‌ویژه در غزلیات شمس دیده می‌شود:

هرلحظه و هر ساعت یک شیوهٔ نو آرد شیرین‌تر و نادرتر زان شیوهٔ پیشینش
آن طرهٔ پرچین را چون باد بشوراند صد چین و دو صد ماچین گم گردد در چینش
(همان، ۱۲۲۷: ۳ و ۲)

۴-۳-۲. حلقوی‌بودگی

در جهان‌بینی و نگرش عرفانی فضا گسترده و لایتناهی و بی‌حدومرز است و زمان و مکان سراسر ازلی و ابدی است. عرفا به صورت نمادین با توجه به نظریهٔ وحدت وجود برای تفسیر و توصیف آفرینش از قاعدهٔ «دور» استفاده می‌کنند و در قالب این شکل نقطهٔ وحدت، بی‌کرانگی عالم و یکی شدن مبدأ و مأخذ در معادشناسی نشان داده می‌شود. مولوی چه ازلحاظ هستی‌شناختی و چه ازلحاظ معرفت عرفانی قائل به حرکت دوری و استمرار حضور است. سماع وی نیز نمود بارزی از این قاعده است. موجودات مطابق حرکت دایره‌ای از حق آغاز می‌شوند و به او ختم شده یا اصل خود بازمی‌گردند. راوی-عاشق حاضر در غزلیات شمس در پایان‌بندی اغلب غزل‌ها با توجه به «استعاره دوری» بازگشت به اصل و جهان پیشانشانگی با انجام و اجرای دو دسته از «کنش‌های گفتاری» خاموشی (به‌مثابه سخن‌نگفتن) و خاموشی (به‌مثابه به نمایندگی سخن‌گفتن) به وانمایی حال حضور می‌پردازد و به صورت نمادین در آن تجربه شرکت می‌کند. طبق این وانمایی پایان‌بندی غزل‌های مذکور به بستار نمی‌انجامد و با ساختاری حلقوی، خواننده را با نوعی ناتمامی مواجه می‌کند (کاکاوند و یعقوبی جنبه‌سرایی، ۱۳۹۹). مولف-راوی عاشق غزلیات شمس در مقام سوژهٔ متنی به هنگام توصیف وضعیتِ خود و دیگریِ خود یا بازنمایی کلیت تعامل فیمابین از تعابیر «رقصان»، «دوار» و ابزاری چون «پرگار» نام می‌برد که حلقویت ملازم آنها، ضمن تداعی حیرانی و سرگشتگی، بر خلاف امر خطی دچار هیچ‌گونه مرزبندی ازجمله آغاز و انجام نیست:

در جنبش اندر آور زلف عنبرفشان را در رقص اندرآور جان‌های صوفیان را
خورشید و ماه و اختر رقصان بگرد چنبر ما در میان رقصیم رقصان کن آن میان را

لطف تو مطربانه از کمترین ترانه در چرخ اندر آرد صوفی آسمان را
(مولوی، ۱۹۶: ۳ و ۲ و ۱)

سرمایهٔ مستی منم هم دایهٔ هستی منم بالا منم پستی منم چون چرخ دوار آمدم
آنم کز آغاز آمدم با روح دمساز آمدم برگشتم و بازآمدم بر نقطه پرگار آمدم
(همان، ۱۳۷۹: ۳ و ۲)

بر سر کوی تو مرا خانه گیر کز سر کوی تو گذاریم نیست
قطب جهانی همه را رو به توست جز که به گرد تو دواریم نیست
خویش من آن است که از عشق زاد خوش‌تر از این خویش و تباریم نیست
(همان، ۵۰۶: ۱۴و ۱۳و ۱۲)

۴-۴. تعویق خود

بحث «تعویق خود» از اصول و مهم‌ترین موضوعات معرفتی عرفا است. «در این شیوه «من» عاملیت خود را به شکلی نمادین پس می‌زند و خود را از محوریت کنش بر کنار می‌کند. لازم به یادآوری است «شخص مادام که زنده است نمی‌تواند اراده و عاملیت خود را ساقط کند. فقط می‌تواند به شکلی نمادین کنش برآمده از اراده را به غیر خود نسبت داده یا آنکه خواستن خود را به تعویق بیندازد» (یعقوبی جنبه‌سرایی، ۱۳۹۶). شکل آشکار تعویق خود در متون عرفانی ازجمله غزلیات شمس را می‌توان در دو شکل معرفی نمود: الف) امتناع از پذیرش کنش برآمده از خود و انتساب آن به دیگری؛ ب) نخواستن و نطلبیدن.

۴-۴-۱. امتناع از پذیرش کنش برآمده از خود و انتساب آن به دیگری

انکار عاملیت جایی برای کنش شخصیِ مؤثر باقی نمی‌گذارد. وقتی‌که «من» در سیطره و سایهٔ قدرت عاملیت سوژه یا دیگری گرفتار شده باشد، توان اظهار اراده و عاملیت از او سلب می‌شود. از دید بوبر جهان «من-اویی/آنی» جهانی است زیر سیطره، قضاوت و شناخت «من» و همه‌چیز در درون «من» رخ می‌دهد؛ اما در جهان «من-تویی» که یک رابطهٔ دو سویه است، همه‌چیز میان «من» و «تو» رخ می‌دهد. هیچ‌گاه «من» به‌تنهایی نمی‌تواند در هستی مداخله کند و هر چیز در پرتو «تو» رخ می‌دهد (بوبر، الف ۱۳۸۰ :۶۲-۵۰). رابطهٔ من-تویی در تلقی مارسل هم از هرگونه اظهار تملک امتناع می‌کند و در آن داد و دهش و آمیزگاری دوجانبه است؛ به‌عبارتی‌دیگر «من» وقتی «من» می‌شوم که با «تو» مواجه شوم (کین، ۱۳۹۷ :۶۰). بیونگ چول هان نیز، قدرت اروس یا عشق را در بی‌قدرتی می‌داند، فضایی

که در آن به جای تأکید بر خود، خودم را در دیگری رها می‌کنم و این بهسازی دوبارهٔ «من» است. عاشق، تملک خود را به دیگری عرضه می‌کند (۱۳۹۷ :۴۵-۳۷). امتناع از پذیرش کنش برآمده از خود و انتساب آن به دیگری به دو شکل آشکار و ضمنی در غزلیات شمس نمود یافته است. در شکل آشکار، سوژهٔ عاشق چنین اظهار می‌کند که عنان خلق و ایجاد هیچ‌کاری در اختیار او نیست بلکه برآمده از ارادهٔ دیگری است:

من دوش گفتم عشـق را ای خسـرو عیار ما — سـر در مکش منکر مشـو تو برده‌ای دسـتار ما
واپس جوابم داد او نی از توسـت این کار او — چون هر چه گویی وادهد همچون صدا کهسار ما
من گفتمش خود ما کهیم و این صـدا گفتار ما — زیرا کـه کُـه را اختیـاری نبود ای مختـار مـا
(مولوی، ۳۵: ۷و ۶)

دل مـن چـون قـلـم انـدر کـف تـوسـت — ز تـوسـت آر شـادمـان و گـر حـزیـنـم
بـه‌جـز آنـچـه تـو خـواهـی مـن چـه بـاشـم — بـه‌جـز آنـچـه نـمـایـی مـن چـه بـیـنـم
مـرا تـو چـون چـنـان داری چـنـانـم — مـرا تـو چـون چـنـیـن خـواهـی چـنـیـنـم
(همان،۱۵۲۱ :۵-۲)

شکل ضمنی تعویق عاملیت، ستایش دیوانگی و مستی نمود می‌یابد. بدین‌صورت که جنون بازنمایی شده در عرفان از نوع جنون نمادین و کاملاً برساخته و وانمودی است. ازآنجاکه چه به حکم عرف چه به حکم فقه، تکلیف از دیوانه و ساقط بوده و عاملیت کنش به او نسبت داده نمی‌شود، عرفا نیز همسو یا معرفت‌شناسی عاشقانه و دال مرکزی آن یعنی فنا از این نکته بهره جسته؛ جنون را به‌مثابه شکلی از تعویق خود می‌ستایند (یعقوبی جنبه‌سرایی، ۱۳۹۷). سوژه‌های متنی غزلیات شمس هم جنون را چونان راهی به تعامل هم‌حضوری می‌دانند:

گفـت کـه دیوانـه نـه‌ای لایق این خـانـه نـه‌ای — رفتم و دیوانه شـدم سـلسـلـه بندنده شـدم
گفت که سـرمسـت نه‌ای رو که ازاین‌دسـت نه‌ای — رفتم و سـرمسـت شـدم وز طرب آکنده شـدم
(مولوی، ۱۳۹۳،۴و ۳)

تـــا بـــرآوردم ســـر از دیـــوانگی — ســـاختم صـــد لشـــکر از دیـــوانگی
نســخهٔ دل را کــه بحــر حکمــت اســت — کـــرده‌ام مـــن ابتـــر از دیـــوانگی
معرفـــت دریـــای بی‌پایـــان ماســـت — لیـــک دارد گـــوهر از دیـــوانگی

مستی هم وجهی گذرا یا موقتی از جنون است. مستی می‌تواند از وجه فردیت‌گرایانهٔ وجود شخص، تشخص‌زدایی کند این نکته را می‌توان با سخن ژولیا کریستیوا تبیین کرد (یعقوبی‌جنبه‌سرایی، ۱۳۹۸). در تلقی

کریستیوا نقاب یا ماسک سبب از بین رفتن فردیت و پذیرش گمنامی و درنهایت زمینهٔ پذیرفتن کثرت هویت‌هاست (لچت،۱۳۸۳:۱۹). بر همین اساس مولف-راوی غزلیات شمس و سوژه‌های برساختهٔ وی مستی را هم همانند جنون در مقام شکلی از تعویق خود می‌ستایند:

ماییم و شـور مسـتی مسـتی و بت‌پرسـتی		زینسـان که ما شـدسـتیم از ما دگر چه آید
مسـتی و مسـت‌تر شـو بی‌زیر و بی‌زبر شـو		بی‌خویش و بی‌خبر شـو خود از خبر چه آید
(مولوی: ۸۵۲ : ۷ و ۶)

خدایا دست مست خود بگیر آر نی در این مقصد		ز مستی آن کنـد بـا خـود کـه در مسـتی کنـد منبـل
گرم زیر و زبر کردی بـه خود نزدیک‌تر کردی		کـه صـحت آیـد از دردی چـو افشـرده شـود دنبـل
ز بعد از این می و مسـتی چو کار من تو کردسـتی		توکـل کـرده‌ام بـر تـو صـلا ای کـاهلان تنبـل
(همان، ۲۱۳ :۹و ۸)

۴-۴-۲. نخواستن و نطلبیدن

عدم نتیجه‌گرایی و بی‌اعتباری افعال مبتنی بر خواستن‌ها و توانستن‌ها از مهم‌ترین مفاهیم قلمرو حضور است. در تلقی بوبر سوژه برای قدم نهادن در یک رابطهٔ متعالی و دریافت نشئهٔ حضور باید از خواستن‌ها و باید و نبایدهای خویش بگذرد و دنیای «من-تویی» آیین و شرایط خاص خود را دارد و آن چیزی که در آن حکم‌فرماست خلاف دنیای «آن» است (بوبر، الف ۱۳۸۰ :۵۳-۵۲). سارتر نیز خواست و میل را «پایان‌پذیر» می‌شمارد و این را خودآگاهی و پیمان‌شکنی با خود تعبیر می‌کند (سارتر،۱۳۸۹: ۸۰) همسو با بوبر و سارتر، بیونگ چول‌هان نیز در باب درک حضور دیگری چنین می‌گوید: «اگر ممکن بود که دیگری را با خواستن، میل و اشتیاق خود به دست آورد دیگر دیگری، دیگری نبود و فقط از طریق «توانایی در ناتوانی» است که دیگری ظاهر می‌شود (۱۳۹۷: ۴۱-۴۰). نخواستن و نطلبیدن در بازنمایی سوژه‌های غزلیات شمس به دو صورت آشکار و ضمنی دیده می‌شود. در شکل آشکار مولف-راوی یا سوژه به صورت صریح از خواستن امتناع می‌کند:

تـا شـوی از سـجود مـن مـونس ایـن وجـود مـن		خود بشـد ایـن وجـود مـن چـون کـه تـو را بخواسـتم
در پـی آفتـاب تـو سـایه بـدم ضـیا طلـب		پاک چو سـایه خـوردیم چـون کـه ضـیا بخواسـتم
(همان،۱۴۰۶ :۲)

عمـر اوانی‌سـت و وصـل شـربت صـافی در آن		بـی تـو چـه کـار آیـدم رنـج اوانـی مـرا

بیست هزار آرزو بود مرا پیش از این در هوسش خود نماند هیچ امانی مرا
(همان، ۲۰۷: ۱۰)

شکل ضمنی و پنهان آنان با ستایش از کاهلی و تنبلی که به صورت غیر مستقیم حاکی از نخواستن است، بازنمایی شده است:

خلق گوید چنان نمی‌باید من نبودم چنین چنانم کرد
اولاً خم شکست و سرکه بریخت نوحه کرد که او زیانم کرد
می‌پریدم ز دست او چون تیر دست در من زد و کمانم کرد
از ره کهکشان گذشت دلم زان سوی کهکشان کشانم کرد
(مولوی،۹۷۱ :۵-۱۲)

ما کاهلانیم و تویی صد حج و پیکار ما ما خفتگانیم و تویی صد دولت بیدار ما
ما خستگانیم و تویی صد مرهم بیمار ما ما بس خرابیم و تویی هم از کرم معمار ما
من دوش گفتم عشق را ای خسرو عیار ما سر در مکش منکر مشو تو برده‌ای دستار ما
واپس جوابم داد او نی از توست این کار ما چون هر چه گویی وادهد همچون صدا کهسار ما
(مولوی،۳۵ :۶-۳)

نتیجه‌گیری

تعامل سوژه‌های متنی غزلیات شمس بر مبنای معرفت‌شناسی موسوم به عرفان عاشقانه شکل گرفته است؛ بر همین حسب جایگیری سوژه‌ها در آن نیز مبتنی بر تعاملی است که در نظر برخی از صاحبنظران به رابطهٔ «من-تویی» و مفاهیم مشابه آن مشهور است. با توجه به دلالت‌های متنی شکل کمینه‌ای تعامل «من-تویی» سوژه‌ها در غزلیات شمس را می‌توان در چهار دسته الف) اظهار خاموشی و عدم کدگذاری دقیق؛ ب) بی‌توجهی به سلسله‌مراتب و گذر از تقابل‌ها؛ ج) ناتمامیت و پیش‌بینی‌ناپذیری؛ د) تعویق «خود»، صورت‌بندی کرد که هر یک بنا به دلالت‌های افزوده در خدمت معرفت‌شناسی عرفان عاشقانه و دال‌های مرکزی آن یعنی فنا و اتحاد است. بدین‌صورت که سوژهٔ عاشق در مواجههٔ با دیگریِ معشوق یا کل هستی در یک گام بر خاموشی و عدم کدگذاری دقیق با مصادیقی همچون اظهار خاموشی، اظهار نادانی، شگفت‌نمایی و توصیفات سلبی تکیه می‌کند تا دیگری را به ابژهٔ شناخت تقلیل ندهد. همسو با همین تلقی در گامی دیگر با بی‌توجهی به سلسله‌مراتب و گذر از تقابل‌ها که تداوم همان ابژه‌سازی و قطعه قطعه کردنِ هستی است، سعی می‌کند فضایی سیال و وحدت انگارانه ایجاد شود که به شکلی نمادین همان تصور عالم

حضور است. همان سوژهٔ عاشق در گامی دیگر با تکیه بر اظهار ناتمامی و پیش‌بینی‌ناپذیری به شکلی دیگر از مرزبندی‌های قطعی درمی‌گذرد تا هم‌حضوری با دیگری را با مرزبندی و پیش‌بینی‌پذیری دقیق به رابطه‌ای یک‌طرفه و تسخیرشده سوق ندهد. اگر در سه گام مذکور راوی–عاشق با تعلیق در شناخت خود و گذر از مرزبندی‌های رایج در پی هم‌حضوری است، در گامی دیگر با تعویقِ خود یعنی عبور نمادین از عاملیتی که «من» را برجسته می‌کند، هم حضوری را به‌غایت می‌رساند. او با پس زدن ارادهٔ معطوف به من یا گذر از خواستن که تداوم همان ارادهٔ معطوف به من است، از تملک و تسخیر دیگریِ معشوق عبور کرده؛ مواجهه‌ای مبتنی بر باهم‌بودگی و اتحاد را به اجرا می‌گذارد.

کتابنامه

آلموند، یان. (۱۳۹۰). تصوف و ساختارشکنی: بررسی تطبیقی آراء دریدا و ابن عربی. ترجمهٔ فریدالدین رادمهر. تهران: پارسه.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان. ترجمهٔ رؤیا پورآذر. تهران: نی.

بالو، فرزاد و حبیب‌الله عباسی. (۱۳۹۴). «تحلیل رابطهٔ انسان و خدا در میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی با الهام از نظریهٔ «من» و «تو» ی مارتین بوبر. ادبیات عرفانی. سال ۷. شماره ۱۲. صص ۷۱-۴۳.

بالو، فرزاد؛ نیک‌فر، مرجان. (۱۳۹۷). «بررسی رابطهٔ حافظ و خدا در ساحت هم‌سخنی و گفت‌وگویی». سالنامه حافظ‌پژوهی. دفتر ۲۱. صص ۵۷-۳۷.

بوبر، مارتین. (الف) (۱۳۸۰). من و تو. مترجم ابوتراب سهراب، الهام عطاردی. تهران: مجموعه سپهر اندیشه.

بوبر، مارتین. (ب) (۱۳۸۰). کسوف خداوند: مطالعاتی در باب رابطهٔ دین و فلسفه. مقدمهٔ رابرت ام.سلترز. ترجمهٔ عباس کاشف، ابوتراب سهراب. تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.

پژوهنده، لیلا. (۱۳۸۴). «فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی به آرای باختین و بوبر». مقالات و بررسی‌ها. دفتر ۷۷. صص ۱۱-۳۴.

زینلی، راضیه؛ علی‌زمانی، امیرعباس. (۱۳۸۹). جایگاه دیگری و اخلاق از منظر کیرکگور. جستارهای فلسفهٔ دین. انجمن علمی فلسفهٔ دین ایران. سال هشتم. شمارهٔ اول. (صص ۶۲-۳۷).

سارتر، ژان پل. (۱۳۸۹). هستی و نیستی. ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور. مؤسسهٔ انتشارات شهریار.

سروش، عبدالکریم. (۱۳۸۴). قمار عاشقانه شمس و مولانا. چاپ هفتم. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

شریف‌زاده، رحمان. (۱۳۹۷). مذاکره با اشیاء: برونولاتور و نظریهٔ کنشگر - شبکه. تهران: نی.

شوپنهاور، آرتور. (۱۳۸۸). جهان همچون اراده و تصور. ترجمهٔ ای جی پین و رضاولی یاری. تهران: مرکز.

ضیمران، محمد. (۱۳۹۲). ژاک دریدا و متافیزیک حضور. تهران: هرمس.

علیا، مسعود. (۱۳۸۸). کشف دیگری همراه با لویناس. تهران: نشر نی.

فری، لوک. (۱۳۸۳). انسان و خدا یا معنای زندگی. ترجمهٔ عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.

فعالی، محمدتقی. (۱۳۸۷). تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ عرفانی. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

کاکاوند، رشید؛ یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا. (۱۳۹۹). «پایان‌بندی در غزلیات شمس: کنش‌های گفتاری و وجوه وانمایی حضور». فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی. س ۱۳. ش ۵۰. (صص ۱۳۳-۱۰۷).

کوزنزهوی، دیوید. (۱۳۸۵). حلقهٔ انتقادی. مترجم مراد فرهادپور. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

کین، سم. (۱۳۹۷). گابریل مارسل. ترجمهٔ مصطفی ملکیان. تهران: هرمس.

گرماس، آلژیردا ژولین. (۱۳۸۹). نقصان معنا. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. تهران: علم.

لویناس، امانوئل. (۱۳۹۲). از وجود به موجود. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.

ـــــــــــــ (۱۳۹۱). زمان و دیگری. مترجم مریم محیط شاهی. تهران: شرکت نشر نقد افکار.

معین، مرتضی‌بابک. (۱۳۹۶). ابعاد گمشدهٔ معنا در نظام روایی کلاسیک؛ «نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل». تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۹۱). کلیات شمس یا دیوان کبیر. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: بهنود.

لچت، جان. (۱۳۸۳). پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.

وُمک، پیتر. (۱۳۹۶). دیالوگ. مترجم مژده ثامتی. تهران: نشرحکمت سینا.

هان، بیونگ چول. (۱۳۹۷). تقلای اروس. ترجمهٔ آزار باسقیان. تهران: نشر اسم.

هگل، گ؛ و. ف. (۱۳۸۷). خدایگان و بنده. ترجمهٔ حمید عنایت. تهران: خوارزمی.

هولکوئیست، مایکل. (۱۳۹۵). مکالمه‌گرایی میخاییل باختین و جهانش. ترجمهٔ مهدی امیرخانلو. تهران: نیلوفر.

یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا. (۱۳۹۸). «حاشیه در عرفان: از فراخوانی حاشیه‌ها تا گذر از بازی متن و حاشیه». فصلنامهٔ علمی-پژوهشی نقد ادبی. س ۱۱.ش ۴۴. (صص ۲۰۳-۱۶۹).

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۶). «منطق حاشیه در مثنوی: سبک ایضاحی و اقتدار مؤلف—راوی». دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی. ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. سال نهم. ش ۱۷. (صص ۱۶۵-۱۴۱).

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.71318.1112

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

تحلیل گونه‌شناسی دوبیتی فارسی در ادب عامه

مرضیه عظیمی[۱]، نجمه دری[۲]
حسن ذوالفقاری[۳]، غلامحسین غلامحسین زاده[٤]

چکیده

از میان اشعار عامهٔ فارسی، بیش از همه دوبیتی رواج دارد. در موقعیت‌ها و مراسم مختلف، در سوگ و سرور، هنگام کار و استراحت، بر زبان پیر و جوان دوبیتی جاری است. درواقع دوبیتی پرکاربردترین قالب شعری ادب عامه است و درعین‌حال دارای ویژگی‌هایی است که آن را از سایر قالب‌های شعری فارسی متمایز می‌کند. برای مثال زبان آن عمدتاً عامیانه و مضمون آن بیشتر مسائل روزمرهٔ زندگی عموم مردم و به‌خصوص احساسات عاشقانه و هجران یار است و به‌طورکلی محل بروز احساسات و عواطف جاری آن‌هاست. علاوه بر آن، ویژگی‌های ساختاری منحصربه‌فرد فردی دارد. ازاین‌رو آیا می‌توان گفت دوبیتی فارسی یک ژانر ادبی نیز هست؟ و آیا اساساً یک قالب شعری می‌تواند محور یک ژانر ادبی قرار گیرد؟ برای بررسی این موضوع، در این پژوهش با انتخاب هزار و پانصد دوبیتی از مناطق مختلف ایران، مؤلفه‌های ژانری متنی و برون‌متنی دوبیتی بررسی شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد دوبیتی‌های فارسی غالباً ویژگی‌های ژانری نسبتاً واحد و همانندی دارند که راه را برای سخن گفتن از ژانر دوبیتی در کنار قالب دوبیتی تا حدودی هموار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: دوبیتی، شعر عامهٔ فارسی، قالب شعری، نوع ادبی، مطالعات ژانری.

۱. دانشگاه تربیت مدرس، مرضیه عظیمی. E-mail: Marzie.azimi633@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. E-mail: N.dorri@modares.ac.ir
۳. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). E-mail: Zolfagari@modares.ac.ir
٤. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. E-mail: Gholamho@modares.ac.ir
تاریخ دریافت:۱۴ تیر ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

۱-مقدمه

در میان متون ادبی، ادبیات عامه اختصاصات محلی و بومی بیشتری دارد و از دو شاخهٔ نثر و شعر، آنکه جنبهٔ ادبی قوی‌تری دارد، شعر است. در میان اشعار عامهٔ فارسی، رایج‌ترین آنها دوبیتی است. در متونی که به معرفی انواع ادبی فارسی پرداخته‌اند، دوبیتی همواره به‌عنوان قالب شعری شناخته شده است. همایی (۱۳۸۹: ۱۰۷) در تعریف دوبیتی می‌گوید: «دو بیت که در قافیه‌بندی با رباعی یکی، اما در وزن با آن مختلف باشد». از نظر رستگار فسایی (۱۳۸۰: ۴۵۱) نیز دوبیتی عبارت است از: «چهار مصراع که دارای یک معنی مستقل باشد و در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور سروده شود». رزمجو (۱۳۷۰: ۴۱) نیز دوبیتی را چنین تعریف می‌کند: «دوبیتی همان رباعی است، با این تفاوت که غالباً بر وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل سروده می‌شود». به‌جز رزمجو (همان) و شمیسا (۱۳۸۶: ۲۹۶) که به غنایی بودن مضامین دوبیتی اشاره کرده‌اند، دیگر پژوهشگران به محتوای این اشعار توجهی نداشته‌اند و صرفاً به معرفی قافیه‌بندی و وزن این قالب و شباهت‌های آن با رباعی پرداخته‌اند. به‌این‌ترتیب در کتاب‌های انواع ادبی فارسی دوبیتی به‌عنوان قالب شعری معرفی شده و به ساختار آن به صورت بسیار مجمل پرداخته شده و از این قالب و گونهٔ شعری در ادب عامه و دیگر مؤلفه‌های متنی و برون‌متنی آن غفلت شده است.

پرسش اصلی این نوشتار این است که آیا می‌توان گفت دوبیتی فارسی دارای ویژگی‌های گونهٔ ادبی واحد یا نسبتاً همسانی نیز هست؟ این پرسشی است که در بادی امر پرسش‌های جدی دیگری را مطرح می‌کند، نخستین آنها این است که آیا اساساً یک قالب شعری می‌تواند محور یک ژانر ادبی یا شعری قرار گیرد؟ در شعر فارسی انواع قالب‌های شعری، اگرچه در تشکیل مؤلفه‌های ژانری آثار ادبی نقش دارند، ولی به یک موضوع یا ژانر خاص محدود نمی‌شوند؛ اما فرض ما در این مقاله این است که در قالب دوبیتی این تنوع ژانری و موضوعی به حداقل رسیده و در زیر سه عنصر قالب دوبیتی، زبان عامه، و احساسات و عواطف روزمرهٔ زندگی عادی، آنچنان رنگ‌باخته که راه را برای بروز ژانرهای شاخص رایج در سایر قالب‌های شعری بسته است، ازاین‌رو جنبهٔ ژانرگونگی دوبیتی نسبت به قالب‌های ادبی دیگر قوی‌تر است.

در این نوشتار برای پاسخ به این پرسش‌ها، با توجه به مطالعات ژانری[1] و دیدگاه‌های تزوتان تودوروف[2]، فیلسوف و منتقد ادبی معاصر، هزار و پانصد دوبیتی فارسی از نظر ویژگی‌های متنی و برون‌متنی بررسی شده‌اند. روش پژوهش

1. Genre studies.
2. Tzvetan Todorov.

کتابخانه‌ای است و اشعار به‌طور تصادفی از نواحی مختلف ایران و از انواع گونه‌های شعر عامه انتخاب شده‌اند، به این معنا که علاوه بر استفاده از مجموعه دوبیتی‌ها، هریک از انواع شعر عامه واکاوی و دوبیتی‌های آن استخراج و در جامعهٔ آماری لحاظ شد. برای محدود کردن حوزهٔ پژوهش صرفاً دوبیتی‌های فارسی در نظر گرفته شده‌اند و اشعار مربوط به دیگر زبان‌ها و گویش‌های ایرانی کنار گذاشته شده‌اند.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در میان پژوهشگران ادب فارسی، شمیسا (۱۳۸۶: ۵۳) این مسأله را مطرح ساخته که برخی قالب‌های شعری این قابلیت را دارند که ژانر ادبی مستقلی محسوب شوند، اما در حد اشاره‌ای از این مبحث گذشته است. زرقانی (۱۳۹۸: ۵۸) بیشتر به این مسأله پرداخته و قالب‌های قصیده و غزل و رباعی را ازجمله قالب‌هایی می‌داند که در طول تاریخ ادبی از سطح «قالب ادبی» به «ژانر ادبی» ارتقا یافته‌اند.

در زمینهٔ بررسی دوبیتی و ویژگی‌های آن به‌ویژه در حوزهٔ ادب عامه مطالعات بسیاری صورت گرفته است. نصیری‌جامی (۱۳۸۰) ویژگی‌های ساختاری و محتوایی دوبیتی‌های جام را بررسی کرده است. ناصح (۱۳۹۳) پس از انتشار چندین مجموعه دوبیتی بیرجندی، در کتاب مستقلی ویژگی‌های دوبیتی‌های بیرجندی را مشخص کرده است. ذوالفقاری (۱۳۹۴) عناوین دوبیتی‌های مناطق مختلف ایران، تاجیکستان و افغانستان را معرفی کرده و به‌طورکلی دوبیتی را از نظر ساختاری و محتوایی بررسی کرده است. بهرام‌پور (۱۳۹۴) در مقالهٔ مستخرج از رسالهٔ دکتری خود ویژگی‌های ساختاری و محتوایی دوبیتی‌های خراسان را واکاوی کرده است. مرادی (۱۳۹۵) ساختار و نوع کاربرد ردیف و قافیهٔ دوبیتی‌ها را مطمح نظر قرار داده است. محمدی و اسماعیلی برزی (۱۳۹۶) نیز سیر تحول دوبیتی در ادوار مختلف شعر فارسی را بررسی و شاعرانی را که دوبیتی‌هایی در دیوان خود آورده‌اند معرفی کرده‌اند.

به‌این‌ترتیب دوبیتی بارها موضوع پژوهش‌های مختلف قرار گرفته، اما غالباً تنها ویژگی‌های وزنی، ادبی، قافیه‌بندی و محتوای آن بررسی شده است؛ و تاکنون با رویکرد نظری خاصی، به‌ویژه نظریهٔ ژانر[1]، واکاوی نشده و به ظرفیت‌های ژانری آن توجه نشده است.

۱-۲- مطالعات ژانری

ژانر[2] اصطلاحی است فرانسوی برای اشاره به نوع اثر و گونهٔ ادبی آن. اغلب در زبان فارسی به «نوع ادبی»، «گونهٔ

1. Genre theory.
2. Genre.

ادبی»، و «جنس ادبی» ترجمه می‌شود. با توجه به انتزاعی بودن مبحث ژانر، تعریف آن دشوار است. تودوروف در تعریف ژانر می‌گوید: «ژانر یعنی طبقه‌بندی متون» (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳۹). درواقع تعدادی متون که در یک طبقه قرار می‌گیرند و از قواعد یکسان پیروی می‌کنند، به یک ژانر شکل می‌دهند (زرقانی و زرقانی، ۱۳۹۶: ۳۸).

برای تشخیص ژانر و گونه‌شناسی[1] متون معیارهای متفاوتی مطرح شده و هریک از پژوهشگران بررسی مؤلفه‌های خاصی را اساس قرار داده است. با دقت در آثار ارسطو می‌توان اصول او را در بررسی ژانر یک اثر چنین برداشت کرد: بررسی نحوهٔ ارائه و بیان اثر، میزان تأثیرگذاری بر مخاطب، ویژگی‌های فرمی، شیوهٔ تعامل اثر با واقعیت، و مضمون (زرقانی و قربان‌صباغ، ۱۳۹۵: ۲۹-۳۰). هدر دوبرو (۱۳۹۵: ۱۱-۱۲) اهمیت را به وزن، موضوع، مخاطب، نگرش، لحن و به‌طورکلی تأثیر متقابل این عوامل بر یکدیگر می‌دهد. ولک و وارن (۱۳۷۳: ۲۶۶) در تعریف ژانر بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود و با تسامح موضوع و مخاطب) اثر تأکید می‌کنند. جان فرو (۱۳۹۲: ۱۲۴-۱۲۹) اصالت را به جنبه‌های ساختاری متن می‌دهد و جنبه‌های صوری، بلاغی و درونمایه‌ای را سه جنبهٔ اصلی ژانر می‌داند که با یکدیگر همپوشانی دارند و ژانرهای مختلف اهمیت متفاوتی به هریک از این جنبه‌ها می‌دهند. با دقت در آرای تودوروف نیز می‌توان مؤلفه‌های اصلی را از نظر او در تعیین ژانر یک اثر چنین برشمرد: بررسی ویژگی‌های ساختاری، محتوا، موقعیت، مخاطب، خاستگاه و تحول ژانر (تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۱۸؛ همو، ۱۳۸۷: ۳۸ و ۴۴؛ احمدی، ۱۳۷۰: ۶۹۹). در میان پژوهشگران ایرانی، زرقانی و قربان‌صباغ برای تشخیص ژانر یک اثر بر بررسی هفت متغیر تأکید می‌کنند: ساختار، درونمایه، وجه، کارکرد، بافت، مخاطب، و روابط بینامتنی (۱۳۹۵: ۴۰۹) و اهمیت را به ویژگی‌های درون‌متنی و برون‌متنی، و نسبت آثار ادبی درون یک طبقه می‌دهند.

در پژوهش حاضر به دیدگاه‌های تودوروف نظر داریم و پیشنهادهای زرقانی و قربان‌صباغ را—به‌علاوهٔ اصل «نحوهٔ ارائهٔ اثر» ارسطو - تکملهٔ آن قرار می‌دهیم. باید در نظر داشت که تمام این مؤلفه‌های ژانری دربارهٔ همهٔ انواع ادبی تعیین‌کننده نیستند. ممکن است در مواجهه با یک گونهٔ ادبی اطلاعات کافی برای تحلیل تمام این مؤلفه‌ها در دسترس نباشد. این مسأله به‌ویژه در مواجهه با ادب عامه نمود می‌یابد. برای مثال در مطالعات ژانری از بررسی دو عنصر «خالق اثر» و «تاریخ پدید آمدن اثر» می‌توان بسیاری مسائل را دربارهٔ بافت و موقعیت متن دریافت. حال‌آنکه این دو عامل در ادب عامه همواره مبهم هستند و اساساً «نامشخص» بودن نویسنده و تاریخ خلق اثر از ویژگی‌های مهم ادب عامه است؛ بنابراین در این پژوهش بر مؤلفه‌هایی تأکید می‌کنیم که دربارهٔ شعر عامه، به‌ویژه دوبیتی فارسی، تعیین‌کننده و

1. Typology.

در دسترس هستند و به‌این‌ترتیب هفت مؤلفهٔ اصلی را اساس قرار می‌دهیم:

- خاستگاه و تحول
- ساختار
- محتوا
- کارکرد
- نحوهٔ ارائه
- مخاطب
- روابط بینامتنی

زمانی که این مؤلفه‌ها در دسته‌ای از متون بر یک قرار باشند، به گونهٔ ادبی منحصربه‌فردی شکل می‌دهند که متمایز از دیگر گونه‌هاست و دارای مرزهای نسبتاً مشخصی با دیگر انواع است. بدین ترتیب با در نظر گرفتن این مؤلفه‌ها می‌توان گونه‌های مختلف را از یکدیگر تمییز داد. در این پژوهش هفت مؤلفهٔ مذکور را دربارهٔ قالب ادبی دوبیتی می‌سنجیم، چنانچه یافته‌ها نشان‌دهندهٔ الگو و هنجار ثابت این قالب شعری باشد، می‌توان آن را گونهٔ ادبی مستقلی در نظر گرفت که از سطح قالب ادبی فراتر رفته و به گونهٔ ادبی نزدیک شده است.

۲- بحث و بررسی

تا پیش از رایج شدن مباحث مطالعات ژانری در ایران، دسته‌بندی‌های ادبی فارسی یا براساس قالب آثار صورت می‌گرفت یا براساس محتوای آنها. برای نمونه، همایی (۱۳۸۹: ۷۱) در دسته‌بندی شعر قالب را اساس قرار داده است. از نظر او انواع شعر فارسی عبارت است از غزل، قصیده، رباعی، دوبیتی، قطعه، مثنوی، مسمط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مستزاد و اقسام دیگر که بعضی را نوع اصلی و پاره‌ای را از فروع و توابع باید شمرد. شیوهٔ تقسیم‌بندی باب‌های کتاب طرازالاخبار، نگاشتهٔ فخرالزمانی (۱۳۹۲: ۱۳) در قرن یازدهم هجری قمری، نیز براساس محتواست. او به چهار قسم قصهٔ رزمی، بزمی، عاشقی و عیاری قائل است. امروز این شیوه پذیرفته نیست و در مطالعات ژانری معتقدند چندین مؤلفهٔ مختلف متنی و برون‌متنی به یک ژانر واحد شکل می‌دهد و نه صرفاً صورت یا محتوای اثر.

قالب‌های ادبی درواقع ناظر بر ساختار متنی اثر هستند و نوعی طبقه‌بندی محسوب می‌شوند. قرن‌هاست اشعار شاعران براساس قالب‌های شعری دسته‌بندی می‌شود و دیوان‌های اشعار براساس نوع قالب تبویب شده است. برخی قالب‌های شعری تنها معرف شیوهٔ قافیه‌بندی شعر نیستند، بلکه تعداد ابیات، محتوای کلی، و حدود وزن را نیز

مشخص می‌کنند؛ برای مثال رباعی همواره در دو بیت، با وزن عروضی «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» است و غالباً به موضوعات فلسفی، عاشقانه و عارفانه اختصاص دارد. یا غزل با محتوای عاشقانه و عارفانه عموماً دارای هفت تا چهارده بیت است. قصیده از قالب‌های بلند شعری است که از بخش‌های مختلف تشبیب و تخلص و شریطه تشکیل شده و محتوای اصلی آن مدح و مرثیه و هجو و حکمت است. مثنوی غالباً به داستان‌ها و روایت‌های بلند اختصاص دارد و قطعه به موضوعات اخلاقی و حکایت‌های نغز و لطیفه‌های کوتاه. دوبیتی نیز با وزن عروضی هزج مسدس محذوف در دو بیت، زبان عامیانه‌ای دارد که به زبان گفتار نزدیک است و بیشتر در ادب عامه رواج دارد تا ادب رسمی. از نظر موضوع نیز به بیان عواطف و احساسات اختصاص دارد. به‌این‌ترتیب، علاوه بر زبان و وزن و قافیه‌بندی و تعداد ابیات مشخص، یکی از تفاوت‌های دوبیتی با دیگر قالب‌های شعری این است که به موضوع و ژانر واحدی اختصاص دارد. برای مثال قصیده مشتمل بر انواع ادبی مدح و مرثیه و هجو است؛ حال‌آنکه دوبیتی منحصر به مسائل عاطفی به‌ویژه عشق و هجران است و بیانگر مسائل روزمرهٔ زندگی مردم است و تنوع ژانری و موضوعی در آن به حداقل رسیده است؛ بنابراین قواعد و قراردادهای برخی قالب‌های شعری بیش از دیگر قالب‌هاست و به‌نوعی معرف برخی مؤلفه‌های ساختاری شعر است. وجه تمایز این قالب‌های شعری از انواع ادبی این است که در مباحث ژانری بر بررسی ویژگی‌های ساختاری و متنی و برون‌متنی اثر تأکید می‌شود. حال اگر یک قالب شعری، علاوه بر ویژگی‌های ساختاری و متنی، مؤلفه‌های برون‌متنی مشخصی داشته باشد، می‌توان آن را گونهٔ ادبی مستقلی در نظر گرفت.

مسئلهٔ دیگر میزان فراگیری و شمول برخی قالب‌هاست. قالب‌هایی نظیر قصیده و غزل قرن‌ها از پرکاربردترین قالب‌های شعری بوده‌اند و به‌مرور از تمام ظرفیت‌های آنها استفاده شده و به کمال خود رسیده‌اند. دوبیتی نیز در فرهنگ‌عامه هویت مستقلی پیدا کرده و گسترهٔ وسیعی از شعر عامه را فرا گرفته است. فراگیری و شمول آن به‌حدی است که در دوره‌های تاریخی و نواحی مختلف نام‌های متفاوتی یافته است. در متون ادبی کهن در اشاره به دوبیتی عناوین فهلوی، ترانه، رباعی و بیت به کار رفته است؛ اما تنوع این اسامی در ادبیات شفاهی بیشتر است. برای مثال دوبیتی در خراسان «چهاربیتی» و «فراقی» و «فریاد»، در سیستان «سیتک»، در بوشهر «شروه»، در افغانستان «هزارگی»، در تاجیکستان «فلکی»، در سرکویرِ سمنان «کلّگی»، و در اراک و فارس «شربه» و «شرمه» نامیده می‌شود. در مقالهٔ دیگری به‌تفصیل به نام‌های مختلف دوبیتی پرداخته‌ایم (ر.ک: عظیمی، ذوالفقاری، دری، غلامحسین‌زاده، ۱۴۰۰). درواقع در اشاره به این اشعار از لفظ «دوبیتی» ـ که به قالب شعری اشاره دارد ـ استفاده نمی‌شود، بلکه همچون گونه‌ای مستقل، با عنوانی فراتر از قالب شعری نامیده می‌شوند. دوبیتی در سیر تاریخی خود

شخصیتی متمایز و مستقل پیدا کرده و کثرت نام‌های دوبیتی از نشانه‌های این تشخص است.

علاوه بر این موارد، در میان قالب‌های شعری فارسی، چنین به نظر می‌آید که دوبیتی دارای قواعد و قراردادهای بیشتری است و برخی ویژگی‌های متنی و برون‌متنی منحصر به خود را دارد که وجه تمایز آن از دیگر انواع و قالب‌های شعری می‌شود؛ برای مثال با اینکه تعداد ابیات و شیوهٔ قافیه‌بندی دوبیتی و رباعی یکسان است، الگوی ساختاری یکسانی ندارند. مهم‌ترین وجه تمایز این دو، وزن آن‌هاست. وزن سنگین رباعی باعث شده در گذشتهٔ ادبی ایران موردتوجه قرار بگیرد و مناسب اندیشه‌های فلسفی باشد، در مقابل وزن ساده و کوتاه دوبیتی این قالب شعری را مناسب عواطف و احساسات بکر مردم ساده کرده است. علاوه بر این، سه مؤلفهٔ ساختار شرط، گزاره‌های قالبی، و «که» آغاز مصرع — که از ویژگی‌های منحصربه‌فرد دوبیتی‌ها هستند – در رباعی‌ها دیده نمی‌شوند که یکی از علل آن تفاوت وزنی این دو قالب است، چراکه دوبیتی با هجای کوتاه آغاز می‌شود و رباعی با هجای بلند. ذهن و گوش ایرانی فارس‌زبان با این ویژگی‌ها و الگوها آشناست، لاجرم هرکه نیت می‌کند دوبیتی بسراید یا به نحوی عواطف خود را به زبان آورد، در هر نقطه از ایران که باشد، ناخودآگاه واژگان خود را در قالب این ساختار می‌ریزد و به نتیجهٔ یکسانی می‌رسد که همان دوبیتی فارسی است.

۲-۱- خاستگاه و تحول

از نظر تودوروف، از حیث زمان نمی‌توان تصور کرد که دوره‌ای پیش از ژانرها وجود داشته باشد. ادبیات هیچ‌وقت از ژانر خالی نبوده است؛ چون ژانرها نظامی را تشکیل می‌دهند که همیشه در حال تغییر و تحول است (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳۸). او منشأ و خاستگاه ژانرها را ژانرهای دیگر می‌داند و می‌گوید: «یک ژانر تازه همیشه از تغییر یک یا چند ژانر قدیمی به وجود می‌آید؛ یعنی یا از راه تغییر کلی، یا از راه جابه‌جایی و یا از راه تلفیق» (همان: ۳۶). ازاین‌رو بررسی خاستگاه و تحولات یک گونه در سیر تاریخی آن از مؤلفه‌های اصلی مطالعات ژانری محسوب می‌شود. البته در ادب عامه این مسأله به‌طور دقیق قابل‌پیگیری نیست، چراکه ویژگی «شفاهی بودن» ادب عامه باعث می‌شود پژوهشگر از نمونه‌های آغازین و پیشین آن مطلع نباشد، مگر اینکه موارد معدودی به تصادف در برخی منابع ثبت شده باشد، که با توجه به نمونه‌های اندک نیز نمی‌توان نتیجهٔ کلی گرفت. بااین‌حال، در پژوهش حاضر تلاش‌هایی در این زمینه صورت گرفت.

این احتمال مطرح است که دوبیتی‌ها دنبالهٔ فهلویات باشند. پیش از رواج دوبیتی، فهلویات رواج داشتند که درواقع اشعاری در قالب دوبیتی در گویش‌های محلی بودند. پژوهشگران بر این باورند که در گذشته وزن فهلویات هجایی بوده و به‌مرور بر اثر تعامل با وزن عروضی دچار تغییراتی شده است. به این صورت که وزن هجایی آن به

عروضی، و زبان آن به فارسی تغییر یافته و درنهایت به شکل دوبیتی‌های امروزی درآمده است. از فهلویات پیش از اسلام نمونه‌ای برجا نمانده اما در تذکره‌ها و کتب ادبی بعد از اسلام جسته‌گریخته اشعاری با عنوان فهلویات ثبت شده‌اند. برای نمونه در کتاب المعجم پنج دوبیتی با عنوان فهلویات ثبت شده (رک. ادیب طوسی، ۱۳۳۳) که هر پنج مورد محتوای عاشقانه و عاطفی دارند و از این نظر کاملاً با دوبیتی‌ها همخوانی دارند.

دوبیتی گونه‌ای از شعر عامه محسوب می‌شود و از نظر ساختار به قوت اشعار رسمی نیست؛ ازاین‌رو در گذشتهٔ ادبی ایران شاعران رسمی پرهیز داشتند دوبیتی بسرایند یا در دیوان خود دوبیتی ثبت کنند. تعداد دیوان‌های شاعرانی که در آنها دوبیتی ثبت شده بسیار محدود است.[۱] در حوزهٔ ادب عامه نیز، این اشعار به صورت شفاهی اجرا و منتقل می‌شده‌اند؛ ازاین‌رو در سیر تاریخی ادب فارسی، صورت مکتوب چندانی از دوبیتی‌ها در دست نیست، به همین دلیل نمی‌توان تاریخ سرایش نخستین‌های آنها را مشخص کرد. بااین‌حال، می‌توان حدس زد که قدمت این اشعار به گذشته‌های بسیار دور می‌رسد؛ چراکه علاوه بر اینکه می‌دانیم پیش از اسلام فهلویات سروده می‌شده، دوبیتی بیانگر احساسات و تألمات روحی است و این نیاز همواره با آدمی همراه بوده است. قرن‌ها شاعران رسمی و تربیت‌شده عواطف خود را در قالب اشعار فاخر جای می‌دادند. در کنار آنها، مردم عادی اندیشه‌ها و احساس‌های بکر خود را در ساده‌ترین قالب‌ها و بیان‌ها به زبان می‌آوردند. برای این منظور دوبیتی همواره از مناسب‌ترین قالب‌ها بوده است.

به‌این‌ترتیب دوبیتی مختص به دوره‌ای خاص نیست، بلکه به دلیل محتوای آن و ارتباطی که با نیازهای روحی آدمی دارد، همچنین قالب کوتاه و وزن و زبان سادهٔ آن، قرن‌هاست در ایران رواج دارد و همچنان نیز رایج است. هنوز دوبیتی‌هایی از سرایندگانی ناشناس سروده می‌شود؛ چراکه نیاز به بیان تألمات روحی هیچ‌گاه از میان نمی‌رود؛ اما جامعهٔ امروز نسبت به گذشته دچار تغییراتی شده است و چون ژانر و جامعه رابطهٔ تنگاتنگی با یکدیگر دارند، همراه با تحول جامعه، ژانر نیز دگرگون می‌شود. ازجملهٔ این تغییرات پدید آمدن قالب «دوبیتی پیوسته» یا ورود مفاهیم سیاسی و اجتماعی به دوبیتی‌هاست. امروز همچنان دوبیتی‌هایی به گوش می‌خورد اما میزان آن نسبت به گذشته کمتر شده است. به دلیل رواج تصنیف‌ها و ترانه‌ها و قطعات موسیقایی ضبط‌شده، امروز از میزان رواج دوبیتی‌خوانی کاسته شده است؛ اما درعین‌حال دوبیتی در سدهٔ اخیر به ادب رسمی وارد شده و شاعرانی همچون اقبال‌لاهوری، لاهوتی، شهریار، کسرایی، اخوان‌ثالث، مشیری، رحمانی، منزوی، امین‌پور، و ابتهاج در این قالب طبع‌آزمایی کرده‌اند.

---

۱. طاهر بن فضل چغانی، شاه نعمت‌الله ولی، اشرف مازندرانی، میرزا محمدباقر حسینی، نورعلی شاه اصفهانی، ابوالقاسم نباتی و تعدادی دیگر (محمدی و اسماعیلی برزی، ۱۳۹۶).

۲-۲- ساختار[1]

تودوروف در تشخیص ژانر متون به الگوهای ساختاری اهمیت می‌دهد و متن را از سه جنبهٔ کلامی، نحوی، و معنایی بررسی می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۱۱۸). ساختارگرایان معتقدند ادبیات مانند زبان، دستور زبان یا ساختار خاص خود را دارد و در بررسی متون در پی کشف این ساختار و الگوی زیربنایی هستند. ازاین‌رو به مؤلفه‌های ساختاری همچون ویژگی‌های زبانی، ادبی، و نحوی کلام اهمیت می‌دهند. از نظر آنان قراردادهای ژانری نیز به‌مثابهٔ ساختاری هستند که باید کشف شوند.

در این قسمت آن دسته از مؤلفه‌های ساختاری دوبیتی بررسی می‌شوند که از نظر گونه‌شناسی تعیین‌کننده و تمایزبخش هستند. برخی ویژگی‌های دوبیتی، نظیر زبان گفتاری و عامیانه، اشکالات قافیه، و ساختار ادبی ساده، تقریباً در میان همهٔ اشعار عامه مشترک است و درواقع تمایزبخش دوبیتی‌های عامه از معدود دوبیتی‌های ادب رسمی هستند. این موارد در کنار سایر ویژگی‌های اختصاصی دوبیتی به ساختار متمایز آن شکل می‌دهد.

دوبیتی شعری است چهارمصراعی که مصرع اول و دوم و چهارم آن مقفاست و استقلال معنایی دارد. کوتاهی این قالب و محدود بودن تعداد قافیه‌هایش، همچنین ویژگی‌های وزنی آن باعث شده برای شاعران غیرحرفه‌ای مناسب باشد و در خاطرها بماند. سرایندگان اشعار عامه غالباً نامشخص‌اند. درواقع شعر عامه منحصربه‌فرد خاصی نیست و شعری جمعی محسوب می‌شود. دوبیتی‌ها نیز، به‌عنوان زیرشاخه‌ای از شعر عامه، سرایندهٔ مشخصی ندارند.

دوبیتی از معدود قالب‌هایی است که در وزن ثابت و مشخصی سروده می‌شود و همین مسأله از ویژگی‌های تمایزبخش آن از دیگر قالب‌های شعری است. دربارهٔ اینکه در آغاز وزن دوبیتی عروضی بوده یا هجایی اختلاف‌نظر است، اما دوبیتی‌های فارسی امروز عروضی و در بحر هزج مسدس محذوف هستند.[2] این وزن جزو کهن‌ترین وزن‌های عروضی ایران است، به‌طوری‌که دو مورد از قدیمی‌ترین مثنوی‌های فارسی یعنی شاهنامهٔ مسعودی مروزی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی در این بحر سروده شده‌اند. همچنین از وزن‌های محبوب به شمار می‌آید و مثنوی‌های بسیاری در این وزن هستند. حتی سعدی و حافظ در سرودن اشعار محلی خود از این وزن استفاده کرده‌اند.

---

1. Structure.

۲. در ادب عامه، گاه اشعاری در دو بیت با قافیه‌بندی دوبیتی/رباعی دیده می‌شود که وزن آنها متفاوت با این دو قالب شعری است. برای مثال وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» در این حالت کاربرد دارد. این موارد در مجموعه دوبیتی‌ها یا رباعی‌ها ثبت نشده‌اند و عموماً به صورت پراکنده در خلال دیگر انواع شعر عامه دیده می‌شوند. در گذشتهٔ ادبی فارسی چنین قالبی به‌عنوان قالبی مجزا معرفی و نام‌گذاری نشده است. بررسی این اشعار را به پژوهش دیگری موکول می‌کنیم.

در شعر عامه، به دلیل پیوندی که با موسیقی دارد، ردیف حائز اهمیت است. ردیف بر موسیقی کلام می‌افزاید و درواقع موسیقی کناری شعر محسوب می‌شود. ۵۴ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده دارای ردیف هستند. گاه ردیف کوتاه است، در حد نشانهٔ مفعولی «را»، و گاه بلند است، در حد سه چهار کلمه. بدیهی است ردیف بلند ارزش موسیقایی بیشتری دارد و به خاطر سپردن شعر را سهل‌تر می‌کند. ردیف ۱۸ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده بلند است. در موارد معدودی نیز دوبیتی بدون قافیه است و فقط ردیف دارد.

در دوبیتی‌ها قافیه به‌دقت شعر رسمی به کار نمی‌رود. شاید به‌این‌علت که دوبیتی با آواز و موسیقی همراه بوده و نیاز چندانی به قافیه ـ که عامل افزایش موسیقی شعر است ـ احساس نمی‌شده است. علت دیگر را می‌توان به ناآگاهی سرایندگان دوبیتی‌ها از قواعد قافیه مربوط دانست. به‌طورکلی، در ۱۰ درصد دوبیتی‌ها قافیه منطبق با قواعد ادب رسمی نیست. علاوه بر آن، تسامح‌هایی در قافیه‌بندی دوبیتی و به‌طورکلی شعر عامه به چشم می‌آید، مانند قافیه شدن کلمات با املای متفاوت (راضی، قاضی، بازی)، یا واج‌های نزدیک به هم (عیار، دستمال، بار)، یا کلمات تکراری (خار، یار، یار). نکتهٔ دیگر اینکه گاه دوبیتی‌ها به شکل مثنوی قافیه‌بندی می‌شوند.

دیگر ویژگی قابل‌توجه دوبیتی‌ها زبان آن‌هاست. زبان این اشعار بسیار ساده است و به‌نوعی می‌توان آن را زبان گفتار مردم عادی در نظر گرفت، به همان سادگی و صراحت، با نحو ساده، بدون ابهام و پیچیدگی کلام. گویا صرفاً به کلام معمول عنصر وزن اضافه شده است. چنانکه در گفتار روزمره دیده می‌شود، در دوبیتی‌ها گاه واج‌ها ابدال یا قلب می‌شوند مانند هیشکس (هیچ‌کس) و کفت (کتف). بسیاری از واژه‌ها نیز همچون زبان محاوره شکسته یا مخفف به کار می‌روند مانند دوم (دام) و دسبن (دستبند). در دوبیتی‌ها با واژه‌ها و عبارات عامیانه‌ای مواجه می‌شویم که در ادبیات رسمی به‌ندرت شاهد آنها هستیم مانند خُرد و خسته، ماچ‌مالی کردن، و داداش‌جون.

در دوبیتی‌ها به‌ندرت با آرایهٔ ادبی مواجه می‌شویم. در میان این اندک موارد، از میان مقوله‌های علم بیان، بیشترین بسامد را تشبیه و پس‌ازآن استعاره و کنایه دارد. در میان صنایع بدیعی نیز، آرایهٔ «تکرار» بیشترین کاربرد را دارد، و مراعات نظیر و تضاد در مرحلهٔ بعد قرار می‌گیرند. ساختار ادبی دوبیتی‌ها بسیار ابتدایی است و به ساده‌ترین شکل ممکن به کار می‌روند، به همان روانی و سادگی هستند که در زبان گفتار گاه استفاده می‌شوند. درواقع این اشعار بدون دغدغهٔ صنعت‌پردازی و لفاظی، به دنبال بیان احساسی خاص با ساده‌ترین کلمات و مأنوس‌ترین تصاویر بر زبان سرایندهٔ گمنام خود جاری شده‌اند، ازاین‌رو در بسیاری موارد شاهد دوبیتی‌هایی هستیم که بی‌هیچ آرایهٔ ادبی خاصی، تصاویر شاعرانه و بکری می‌آفرینند؛ مانند دوبیتی زیر:

عزیـزم می‌دویـد مـن می‌دویـدم		عزیـزم می‌نشسـت مـن می‌رسـیدم
دو تـا خـال سـیاه کـنج لـبش بیـد		اگـر او می‌فروخـت مـن می‌خریـدم
(کوهی‌کرمانی، ۱۳۴۵: ۶۴)

ازجمله عناصر تمایزبخش دوبیتی‌ها «گزاره‌های قالبی» است. در مصرع آغازین برخی دوبیتی‌ها عبارات و گزاره‌های ثابتی تکرار می‌شود مانند «سر کوه بلند»، «از اون بالا میاد»، «از اینجا تا به ...»، «به قربون»، «عجب ... دارد این ده»، «الا دختر»، «الا دلبر»، «دلارامم»، «پسرعمو»، «بلندبالا»، و «مسلمانان». دوبیتی‌هایی که گاه در میان چیستان‌ها به چشم می‌آیند نیز با گزارهٔ قالبی «عجایب صنعتی دیدم ...» آغاز می‌شوند. علاوه بر این، در مواردی مصرع واحدی در دوبیتی‌های مختلف تکرار می‌شود مانند «الا مردم نمی‌دانید بدانید»، «اگر خواهی نصیب یکدگرشیم»، «اگر دانم تو را به من نمیدن». این موارد همواره در مصرع سوم می‌آیند و مصرع چهارم که بعد از این گزاره‌ها می‌آید قابل‌توجه است و عکس‌العمل‌ها و افکار مختلف را نشان می‌دهد. برای مثال، در نمونه‌های زیر، عاشق اگر بداند که محبوبش را به او نمی‌دهند، رفتار اعتراضی و تهاجمی دارد و کمتر منفعل است:

– آگه دونم تو را ور من نمیدن، تو را ور دارم و بگریزم ای ول[1] (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۴۴)

– اگر بینو تو را به من نمی‌ده، شکایت می‌کنم به دادگاه بیرجند (شبانی، ۱۳۸۶: ۱۷۸)

– اگر دانم تو را به من نمیدن، خودم زنده گذارم روی آتش (لریمر، ۱۳۵۳: ۷۴)

تعداد این گزاره‌ها و میزان تکرارشان کم نیست و پس از خوانش چند ده دوبیتی به‌راحتی قابل‌تمییز هستند. گزاره‌های قالبی آغازین تنها در دوبیتی‌ها دیده می‌شوند و می‌توانند ملاک تعیین‌کننده‌ای در تشخیص دوبیتی از دیگر گونه‌های ادب عامه در نظر گرفته شوند.

از دیگر ویژگی‌های ساختاری دوبیتی فارسی این است که مطالب مصرع دوم آن در مصرع سوم تکرار می‌شود بهار (۱۳۱۷: ید). این ویژگی را صفت دوبیتی‌های خوب و اصیل می‌داند. ۲۰ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده دارای این ساختار هستند. این تکرار، که گاه در حد یک کلمه و گاه چند کلمه است، به موسیقی و تأثیرگذاری کلام می‌افزاید و به خاطر سپردن آن را ساده‌تر می‌کند. تکرار مطالب مصرع دوم در مصرع سوم به دوبیتی اختصاص دارد و به کمک آن می‌توان گاه مصرع بعدی شعر را حدس زد.

شـو مهتـو بـرای بـار خوبـه		**نشسـتن در کنـار یـار** خوبـه

۱. محبوب.

نشستن در کنار یار جونی بده بستون بی‌آزار خوبه
(کوهی‌کرمانی، ۱۳۴۵: ۶۹)

علاوه بر این موارد، از ویژگی‌های پرتکرار دوبیتی وجود حرف «که» در آغاز مصرع دوم یا سوم و به‌ویژه مصرع چهارم است. ۲۱ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده دارای این ویژگی هستند.

چه سازم که جوونی نیس دائم به بختم چرخ می‌گرده ملایم
ندونُسَم که عمرم پنج روزه **که** پیری دس و پایم بست قائم
(همایونی، ۱۳۷۱: ۳۹۳)

از دیگر ویژگی‌های خاص دوبیتی‌ها استفاده از ساختار شرط است. در ۱۶ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده ساختار شرط دیده می‌شود که غالباً در مصرع سوم است.

نمایم جون ناقابل فدایت بریزم خون سرخم پیش پایت
اگر از خون من داری کراهت خورم من زهر پیش دیده‌هایت
(لریمر، ۱۳۵۳: ۷۱)

۲-۳- محتوا[1]

عنصر «محتوا» به‌تنهایی نمی‌تواند عامل تعیین‌کننده‌ای در تشخیص ژانرهای ادبی محسوب شود، اما در کنار دیگر مؤلفه‌ها، اصلی اساسی محسوب می‌شود که تقریباً تمام نظریه‌پردازان و پژوهشگران حوزهٔ مطالعات ژانری به آن باور دارند.

محتوای اصلی و غالب دوبیتی «بیان عاطفه» و «صحبت از مسائل روزمرهٔ زندگی عموم مردم» است. مقصود از بیان عاطفه ابراز بی‌پردهٔ احساسات است، مانند بیان غم‌وغصه‌ها یا خوشی‌ها، بیان آرزوها و حسرت‌ها، درددل‌ها، گلایه از روزگار، شکایت از ازدواج اجباری، شکایت از تنهایی و بی‌وفایی یار، شرح وصال و اشتیاق، قربان‌صدقهٔ یار رفتن، زاری در مرگ عزیزِ درگذشته، اشاره به داستانی عاشقانه، توصیف منظره و تحسین چهارپای محبوب و مانند آن؛ و مقصود از مسائل روزمرهٔ زندگی موضوعاتی است نظیر به صحرا بردن گله، رفتن به سربازی، بافتن قالی، توصیف وسایل روزمره مانند قلیان و قالیچه، و هر موضوع دیگری که از دید ادب رسمی پیش‌پاافتاده به نظر می‌رسد. در مواردی نیز توصیف‌ها بدون نام بردن از وسیلهٔ مورد نظرند و به صورت چیستان مطرح می‌شوند.

1. Content.

اما مضمونی که بیش از همه به چشم می‌خورد، عشق و دلدادگی و شکوه از فراق است. نکتهٔ جالب توجه اینکه عشق‌ها همه ساده و زمینی هستند. هم مرد از عشق سخن می‌گوید و هم زن، و برخلاف ادب رسمی صدای زنان به‌وضوح در دوبیتی‌ها شنیده می‌شود. زن و مرد هردو از محبوب خود می‌گویند و از فراق می‌نالند، فراقی که گاه سفر عامل آن است، گاه سربازی، گاه کوچ قبیلهٔ یار، و گاه بی‌وفایی محبوب. در پژوهش حاضر، ۹۵ درصد دوبیتی‌های بررسی‌شده دارای محتوای عاطفی و عاشقانه هستند و به‌ندرت موضوعات مذهبی، اخلاقی و اندرزی در میان آنها دیده می‌شود. به‌این‌ترتیب، در نگاه کلان، دوبیتی از معدود قالب‌های ادبی است که از نظر محتوا به موضوع و حوزهٔ معنایی واحدی اختصاص دارد.

۲-۴- کارکرد[1]

از دیگر مؤلفه‌هایی که در تشخیص ژانر یک اثر به آن توجه می‌شود کارکرد متن است. در گذشته کارکرد ژانرها را به تعلیم و التذاذ محدود می‌کردند اما امروز محدودهٔ کارکردها وسعت یافته است؛ برای مثال عاطفی، اخلاقی، تعلیمی، هویت‌بخشی، سیاسی، اجتماعی، و سرگرمی نمونه‌هایی از کارکردهای مختلف متن هستند. کارکرد متن برای نویسنده متفاوت از کارکرد همان متن برای مخاطب است، که در بررسی‌های ژانری باید به این هردو جنبه توجه شود.

با توجه به موقعیتِ اجرای دوبیتی‌ها، می‌توان دو کارکرد عاطفی و سرگرمی برای آنها در نظر گرفت که میان سراینده و مخاطب مشترک است. خوانش دوبیتی در مراسم سوگ، زمزمه‌های عاشقانه، یا نگاشتن دوبیتی بر سنگ مزار کارکرد عاطفی دارد و به‌منظور بیان احساسات و تشفی خاطر سراینده یا مخاطب صورت می‌گیرد. در شب‌نشینی‌ها، عروسی‌ها و مراسم دوبیتی‌خوانی و نقل‌خوانی و فالگیری نیز کارکرد آن گذران اوقات فراغت و سرگرمی است. همچنین دوبیتی‌هایی که به شکل چیستان به کار می‌روند کارکرد سرگرمی دارند. البته نمی‌توان مرز دقیقی میان کارکرد سرگرمی و عاطفی دوبیتی‌ها قائل شد و بسیاری مواقع این دو درهم‌تنیده‌اند. برای مثال فردی که در حین کار دوبیتی زمزمه می‌کند، یا در مراسم گرفتن فال دوبیتی می‌خواند، علاوه بر سرگرم ساختن خود و دیگری، احساسات خود را بیان می‌کند. یا زمانی که در عروسی‌ها و جشن‌ها دوبیتی‌خوانی می‌شود، در عین بیان احساسات و شادی و سرور، اسباب سرگرمی فراهم می‌شود.

۲-۵- نحوهٔ ارائه

یکی از اصول ارسطو در تشخیص ژانر آثار «نحوهٔ ارائه و بیان اثر» است. بعدها فرای که مبنای نظریاتش آرای ارسطو

1. Function.

بود بیشتر به این موضوع پرداخت. از نظر فرای، بنیان نظریهٔ ژانر بلاغی است، به این معنا که شرایط مستقر میان مؤلف و خواننده است که ژانر را تعیین می‌کند. درواقع تمایز ژانرها از یکدیگر بر اساس نحوهٔ ارائهٔ اثر است. به‌طوری‌که الفاظ را می‌توان در برابر تماشاگر اجرا کرد یا در برابر مخاطب به زبان آورد یا به آواز خواند یا برای خواننده به قلم آورد (فرای، ۱۳۷۷: ۲۹۵). درواقع در مطالعات ژانری، چگونگی اجرا و ارتباط میان مؤلف و خواننده تعیین‌کننده است. این مسأله به‌ویژه در ادب عامه حائز اهمیت است، چراکه اساساً نحوهٔ ارائهٔ اثر در ادب عامه متنوع‌تر از ادب رسمی است. در ادب عامه به‌ندرت متن مکتوب می‌شود و اصلاً از ویژگی‌های اساسی آن «شفاهی بودن» است. لاجرم متن به انحای مختلف ارائه می‌شود. گاه فردی خاص تکخوانی می‌کند مانند مناقب‌خوانی، گاه جمع‌خوانی صورت می‌گیرد و خبری از تکخوان نیست مانند برخی اشعار بازی یا عروسی، گاه اشعار به نمایش درمی‌آیند مانند تعزیه و اشعار نمایشی، و گاه متن مکتوب می‌شود مانند گورنوشته‌ها و ماشین‌نوشته‌ها. ازاین‌رو نحوهٔ ارائهٔ اثر در شکل‌دهی به انواع در ادب عامه، به‌ویژه شعر عامه، می‌تواند از مؤلفه‌های اصلی و اساسی محسوب شود.

نحوهٔ ارائه و خوانش دوبیتی متنوع است، اما غالب موارد با موسیقی همراه است و درواقع دوبیتی پیوندی ناگسستنی با موسیقی دارد. عموماً در مراسم گوناگون با همراهی ساز و آواز خوانده می‌شود و مردم به قرائت معمولی آن عادت ندارند. تا جایی که عیسی نیکوکار (۱۳۵۲: ۱۳) توضیح می‌دهد هنگام یادداشت دوبیتی‌ها ناچار بوده گاه راوی را آزاد بگذارد تا شعر را به آواز بخواند و بدین ترتیب آن را به یاد بیاورد. دوبیتی عموماً با سازهای دوتار، نی و کمانچه همراهی می‌شود و در دستگاه شور هستند، در برخی مواقع نیز فقط به آواز خوانده می‌شوند، بی‌همراهی ساز، یا صرفاً به صورت فردی زیر لب زمزمه می‌شوند.

در مهمانی‌ها و مراسم مختلف دوبیتی‌خوانی رایج است و فرد یا افراد خوش‌صدا دوبیتی‌هایی را به آواز می‌خوانند. گاه نیز شرکت‌کنندگان در مراسم در دوبیتی‌خوانی شرکت می‌کنند، به این صورت که عبارات و مصراع‌هایی را ترجیع‌وار بعد از خواننده تکرار می‌کنند. در مناسبت‌های بزمی مانند عروسی‌ها و عیدها دوبیتی‌هایی با مضامین و لحن شاد خوانده می‌شود، و در مراسم سوگ دوبیتی‌هایی با مضامین فراق و جدایی به گوش می‌خورد.

در محفل‌ها و جمع‌های خانوادگی و دوستانه، همچنین شب‌نشینی‌های ماه رمضان و شب‌های بلند زمستان، با دوبیتی مشاعره و مناظره می‌کنند، به این صورت که هرکس به‌نوبت یک دوبیتی می‌خواند، بی‌توجه به حروف آغازین و پایانی بیت. برای مثال «در جنوب ایران شیوه‌ای به نام دنباله‌خوانی وجود دارد که نوعی مشاعره است و طی آن هرکس یک دوبیتی می‌خواند که از نظر مضمون با دوبیتی قبل ارتباط دارد» (درویشی، ۱۳۷۳: ۷۳). در سیستان این‌گونه

دوبیتی‌خوانی و مشاعره را «بیت‌بحث» می‌گویند (الهامی، ۱۳۹۶: ۱۵۸). علاوه بر این، در جمع‌ها و مهمانی‌ها با دوبیتی فال می‌گیرند. به این صورت که هرکس به‌نوبت یک دوبیتی می‌خواند. جوابِ نیت فال‌گیرنده در چهلمین دوبیتی‌ای است که خوانده می‌شود. در این محفل‌ها پرسیدن چیستان نیز رواج دارد که برخی از آنها به صورت دوبیتی است. کاربرد دیگر دوبیتی در نقل‌خوانی‌هاست. برخی نقل‌ها مانند نقل حسینا، نجما، و باقر و گل‌اندام شامل دوبیتی‌هایی است که نقال در حین روایت داستان آنها را به آواز می‌خواند؛ اما اجرای دوبیتی همیشه به صورت شفاهی نیست، در معدودی موارد نحوهٔ انتقال آن به مخاطب به صورت کتبی است، مانند دوبیتی‌هایی که بر سنگ‌های مزار نقش می‌شوند.

به‌این‌ترتیب دوبیتی در انواع موقعیت‌های زندگی به طرق مختلف اجرا می‌شود، چه در خلوت و تنهایی به صورت زمزمه‌های شخصی، چه در مهمانی‌ها و مراسم سوگ و سرور در قالب دوبیتی‌خوانی و آوازخوانی همراه با موسیقی، چه به صورت مکتوب بر سنگ‌های مزار، و چه در قالب سرگرمی‌های جمعی مانند مشاعره و فالگیری و نقل‌خوانی و چیستان‌گویی.

۲-۶- مخاطب[1]

در مطالعات ژانری به قراردادهای مشترکی میان نویسنده و مخاطب قائل هستند و به مخاطب اصالت می‌دهند. بر این اساس «ژانر نه‌فقط حکمی است که نویسنده‌ای خطاب به نویسندگان پیشین و دربارهٔ آنان صادر می‌کند، نه‌فقط فرمانی است خطاب به نویسندگانی که شاید پا جا پای او بگذارند، که مکتوبی از نویسنده به «خوانندگانش» هم هست. درنتیجه نام و مقررات مجموعه قواعد خود را به مخاطب می‌گوید، مقرراتی که علاوه بر چگونه نوشتن او، در چگونه خواندن مخاطب نیز اثر می‌گذارد. می‌توان نحوهٔ ایجاد رابطه بین نویسنده و خواننده را در یک ژانر ادبی قرارداد ژانر[2] نامید» (دوبرو، ۱۳۹۵: ۴۷). به‌این‌ترتیب میان نویسنده و مخاطب دربارهٔ مؤلفه‌های اصلی و قراردادهای متن توافق وجود دارد. صحبت از «افق انتظار» در مطالعات ژانری نیز درواقع بر نقش مخاطب تأکید دارد و اینکه نگرش مخاطب به متن در برداشت او از چیستی ژانر اثر اهمیت دارد؛ بنابراین در تحلیل‌های ژانری، علاوه بر ویژگی‌های متنی، بررسی جایگاه و نوع مخاطب و برداشت او از متن نیز ضرورت دارد.

اما هر نوع ادبی یک مخاطب خاص دارد و یک مخاطب عام. مخاطب خاص کسی است که دوبیتی برای او

1. Audience.
2. Genre conventions.

سروده شده است که با دقت به منادا می‌توان تا حد زیادی آن را دریافت. دوبیتی‌ها غالباً از زبان اول‌شخص خطاب به دوم‌شخص هستند، به همین دلیل منادا در دوبیتی‌ها بسیار دیده می‌شود. در ۳۵ درصد مواقع منادا به معشوق اشاره دارد مانند الا دلبر، عزیزم، دلارامم، گل سرخم، پسرعمو، و بسیاری دیگر. گاه نیز مسلمانان، باد، فلک، خروس، و اسب خطاب شده‌اند. مخاطب ۴ درصد دوبیتی‌ها نیز خداوند است؛ اما تقریباً در ۶۰ درصد مواقع به مخاطب اشاره‌ای نشده است.

اما مخاطب عام دوبیتی‌ها، همهٔ کسانی هستند که دوبیتی‌ها را می‌خوانند یا می‌شنوند. فردی که برای دل خود زیر لب دوبیتی زمزمه می‌کند، خوانندهٔ حرفه‌ای که در مراسم خاصی برای دیگران به آواز دوبیتی می‌خواند یا نقل‌خوانی می‌کند، عزاداری که در مراسم سوگ با خواندن دوبیتی مویه می‌کند، افرادی که با دوبیتی مشاعره می‌کنند یا فال می‌گیرند یا چیستان می‌گویند، همگی در دایرهٔ مخاطبان دوبیتی قرار می‌گیرند. درواقع مخاطب دوبیتی همهٔ مردم ایران است. زن و مرد، پیر و جوان، شهری و روستایی، در تمام سنین و فارغ از سطح اجتماعی و میزان سوادشان، مخاطب این اشعار قرار می‌گیرند. مخاطب دوبیتی علاوه بر سرگرمی، به دنبال بیان عواطف و احساسات شخصی و تشفی خاطر خود است که به دوبیتی‌خوانی رو می‌آورد. ازاین‌روست که دوبیتی رایج‌ترین گونهٔ شعری عامه است که در اکثر موقعیت‌های زندگی به گوش می‌خورد.

۲-۷- روابط بیناگونه‌ای[1]

از نظر تودوروف، بررسی ژانرها باید هم به صورت همزمانی با بررسی انواعِ تکوینیِ یک ژانرِ واحد صورت گیرد و هم به صورت درزمانی، با بررسی رابطه‌ای که ژانرها با یکدیگر دارند (تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۰۸). به این معنا که در مطالعات گونه‌شناسی باید رابطهٔ اثر ادبی با متون و ژانرهای معاصر با آن، و همچنین ژانرهای دوره‌های قبل و بعدازآن سنجیده شود و نسبت آن با آثار ادبی دیگر در همان ژانر یا ژانرهای دیگر مشخص شود.

چنانکه اشاره شد دوبیتی شعری است در دو بیت با وزن عروضی هزج مسدس محذوف، با قافیه‌بندی مشخص و زبان عامیانه و گفتاری، که بیانگر عواطف و توصیفگر مسائل روزمرهٔ عموم مردم است، کارکرد عاطفی و سرگرمی دارد و مخاطب آن تمام اقشار جامعه در تمام سنین هستند. با توجه به این مؤلفه‌ها، انواع گونه‌های ادبی عامه را که دوبیتی‌هایی در خلال آنها دیده می‌شود از نظر می‌گذرانیم.

1. Inter-generic relations.

برخی پژوهشگران دوبیتی‌هایی را که دارای اشارات تاریخی هستند زیر عنوان «ترانه‌های تاریخی» قرار می‌دهند. وریو صراحتاً اذعان می‌کند: «مقصودم از شعر تاریخی اشعاری است که در آنها می‌توان ارجاعی، هرچند اندک و مبهم، به شخصیت یا واقعه‌ای تاریخی یافت» (Weryho, 1962: 282). احمدپناهی نیز دسته‌ای از شعرهای عامه را اشعار تاریخی در نظر می‌گیرد و برخی دوبیتی‌ها مانند مورد زیر را در این دسته قرار می‌دهد (۱۳۸۴: ۱۳۲):

خبر اومد که دشتستون بهاره		زمین از خون احمد لاله‌زاره
خبر ور مادر پیرش رسونید		که احمد یک تن و دشمن هزاره[1]

با توجه به مؤلفه‌های اصلی دوبیتی، باید این‌گونه اشعار را در گونهٔ ادبی دوبیتی در نظر گرفت که تألمات روحی سراینده را از واقعه‌ای تاریخی به تصویر می‌کشند. درواقع ژانر این اشعار تاریخی نیست، بلکه دوبیتی است که رد حادثه‌ای تاریخی در آن دیده می‌شود.

در خلال مراسم سوگ و عروسی و همچنین در حین کار دوبیتی خوانده می‌شود. ازاین‌رو در میان اشعارِ این سه گونهٔ ادبی دوبیتی‌هایی به چشم می‌آید که در عین انطباق با مختصات دوبیتی، منطبق با گونهٔ سوگ و عروسی و کار نیز هستند؛ مانند سه نمونهٔ زیر که به ترتیب مثال‌هایی از گونهٔ سوگ و عروسی و کار هستند:

خودت رفتی اتاقت مونده خالی		بسوزم همچو کُنده در بخاری
زبون زرگری با هم نگفتیم		وُل شیرین‌زبون جای تو خالی
(حسینی موسی، ۱۳۹۵: ۲۴۳)

عروسم سر به زیره، پا به زینه		عروسم قدبلنده نازنینه
به شادوماد بگو حوضی بسازه		وضو سازه عروس، وقت نمازه
(طباطبایی، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

برونیم و برونیم گله‌ها را		سر چشمه بدیم او[2] بره‌ها را
به دس گیریم چوب تیر چادر		کنیم آواره گرگ دره‌ها را
(همایونی، ۱۳۷۹: ۳۶۹)

چیستان‌هایی که با عبارت «عجایب صنعتی دیدم ...» شروع می‌شوند نیز در قالب دوبیتی‌اند. موضوع این چیستان‌ها برگرفته از زندگی روزمرهٔ مردم است و کارکرد سرگرمی دارند و با ویژگی‌های اساسی دوبیتی همخوانی دارند:

---

۱. دربارهٔ کشته شدن احمدخان دشتستانی در جریان حملهٔ انگلیسی‌ها به بوشهر.
۲. آب.

عجایب صنعتی دیدم درین دش[۱] سرش در آب و دنبالش در آتش
به یکدم می‌خوره صد آدمی را که بیرون آوره ماه منقش[۲]
(شکورزاده، ۱۳۷۷: ۴۶۷)

همچنین در حین برخی نقل‌خوانی‌ها و قصه‌گویی‌ها، دوبیتی‌هایی به آواز در دستگاه‌های موسیقی خوانده می‌شود. این داستان‌ها ترکیبی از نظم و نثرند و راوی در حین نقل آنها دوبیتی‌هایی می‌خواند. این اشعار دقیقاً منطبق با مؤلفه‌های اصلی دوبیتی هستند؛ مانند نمونهٔ زیر که از نقل «حسینا» انتخاب شده و از معروف‌ترین و رایج‌ترین نقل‌هاست:

حسینا عاشق زارُم تو کردی درخت گل بُدُم خوارُم تو کردی
درخت گل بُدُم در باغ شاهون به خاک کوچه پامالُم تو کردی
(طباطبایی، ۱۳۸۶: ۵۳)

دوبیتی به دلیل کوتاه و محدود بودن تعداد ابیاتش، از قالب‌های ادبی رایج در میان گورنوشته‌ها نیز هست. به‌ویژه مضمون عاطفی آن و صحبت از فراق و جدایی این قالب ادبی را مناسب این موقعیت می‌سازد. این دوبیتی‌ها از نظر ویژگی‌های ژانری منطبق با گونهٔ ادبی دوبیتی هستند:

گرامی مادرم رفتی ز دنیا بمانده آه و اشک و آرزوها
امیدم بودی و رفتی ز دستم مزارت معبدم تا زنده هستم
(یعقوبی، ۱۳۹۶: ۵)

همچنین گونهٔ ادبی عاشقانه در شعر عامه، ازجمله گونه‌هایی است که دوبیتی‌هایی در خلال آن دیده می‌شود. در اشعار عاشقانه عامه صحبت از عواطف و احساسات عاشقانه است. این اشعار با موسیقی همراهی می‌شوند و محبوب را مخاطب می‌کنند. این دوبیتی‌ها نیز از نظر ویژگی‌های ژانری با گونهٔ ادبی دوبیتی همسو هستند.

چنانکه ملاحظه شد، دوبیتی در خلال انواع شعر عامه ازجمله اشعار عاشقانه، سوگ، عروسی، کار، چیستان، نقل‌خوانی و گورنوشته حضور دارد که نشانگر رواج و کاربرد وسیع دوبیتی و نفوذ آن در بسیاری آیین‌ها و مراسم و موقعیت‌های مختلف زندگی است. با توجه به اینکه این دوبیتی‌ها در غالب مؤلفه‌های ژانری با یکدیگر اشتراک دارند، این موارد در مبحث زیرژانر[۳] نمی‌گنجند. درواقع حضور دوبیتی در دیگر گونه‌های ادبی عامه به اصل «تداخل‌های

۱. دشت.
۲. پاسخ چیستان «حمام» است.
3. Subgenre.

ژانری» برمی‌گردد که در تقابل با دیدگاه «خلوص انواع» است. برخلاف دوره‌های پیشین، امروز جداسازی ژانرها و مرزبندی دقیق میان آثار اعتباری ندارد. ژانرها با یکدیگر همپوشانی‌هایی دارند و نمی‌توان مرز دقیقی میان آنها کشید. ازاین‌روست که یک دوبیتی واحد می‌تواند هم شعر سوگ محسوب شود، هم شعر کار، و هم متعلق به گونهٔ ادبی دوبیتی باشد؛ بنابراین دوبیتی در مواردی با شعر عاشقانه، سوگ، عروسی، کار، چیستان، نقل‌خوانی و گورنوشته مرزهای مشترکی دارد و برخی اشعار در میان این گونه‌ها مشترک است.[۱] نکتهٔ جالب توجه اینکه این تداخل ژانری در میان اشعاری که جنبهٔ دینی و مذهبی دارند دیده نمی‌شود. برای مثال دوبیتی در اشعار نوحه، چاووشی، منقبت، تعزیه، و سحرخوانی کاربرد ندارد، درعوض در این گونه‌ها رباعی رایج است. می‌توان احتمال داد که ادب شرعی باعث شده در این موارد رباعی که نسبت به دوبیتی وزن سنگین‌تر و زبان رسمی‌تری دارد ترجیح داده شود.

نتیجه‌گیری

قالب‌های شعری درواقع گونه‌ای دسته‌بندی ادبی هستند که فراتر از شیوهٔ قافیه‌بندی، برخی ویژگی‌های ساختاری و متنی اثر را به صورت پیش‌فرض نشان می‌دهند؛ مانند تعداد ابیات، محتوای کلی و حدود وزن اثر. در این میان برخی قالب‌های شعری دارای قراردادها و قواعد بیشتری هستند که ساختار متنی مستقل آنها را به تصویر می‌کشد. با توجه به اینکه در مطالعات ژانری مؤلفه‌های متنی و برون‌متنی در کنار یکدیگر بررسی می‌شوند، می‌توان برخی قالب‌های شعری را ـ که علاوه بر این ساختارِ متنیِ مستقل، دارای مؤلفه‌های برون‌متنی منحصر به خود هستند ـ نیز گونهٔ ادبی مستقلی محسوب کرد. دوبیتی ازجملهٔ این قالب‌های ادبی است که دارای ساختار و الگوهای ویژهٔ خود است. علاوه بر این، گسترهٔ وسیع کاربرد دوبیتی و رواج بسیار آن باعث شده در دوره‌های تاریخی و نواحی مختلف با عناوین متعددی نامیده شود. درواقع غالباً در ادب شفاهی در اشاره به دوبیتی از لفظ «دوبیتی» ـ که به قالب شعری اشاره دارد ـ استفاده نمی‌شود، بلکه همچون گونه‌ای مستقل، با عناوینی فراتر از قالب شعری نامیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ تشخص این گونهٔ ادبی است.

بررسی مؤلفه‌های ژانری دوبیتی نشان می‌دهد که این قالب شعری دارای الگوها و هنجارهای ثابت و منحصربه‌فرد است مانند وزن و تعداد ابیات و شیوهٔ قافیه‌بندی ثابت، زبان عامیانه و گفتاری، موضوع نسبتاً ثابت (مسائل عاطفی و مرتبط با امور روزمرهٔ مردم)، کارکرد عاطفی و سرگرمی، شیوهٔ اجرای مشخص، و برخی ویژگی‌های ساختاری که

۱. البته دوبیتی در میان لالایی‌ها، ماشین‌نوشته‌ها، دیوارنوشته‌ها و شی‌نوشته‌ها نیز دیده می‌شود، اما تنها یک درصد هریک از این انواع در قالب دوبیتی هستند. به دلیل بسامد بسیار اندک دوبیتی در میان این انواع، از این موارد صرف‌نظر می‌کنیم.

مختص به دوبیتی است مانند «تکرار مصرع دوم در مصرع سوم»، «که» آغاز مصرع، گزاره‌های قالبی مشخص، و ساختار شرط در مصرع سوم. با توجه به این الگوها و قواعد مشخص، چنین به نظر می‌رسد که جنبهٔ ژانرگونگی دوبیتی نسبت به دیگر قالب‌های ادبی قوی‌تر است و دوبیتی در سیر تاریخی خود به‌مرور از سطح قالب ادبی فراتر رفته و به گونهٔ ادبی نزدیک شده است. از سوی دیگر، دوبیتی با برخی انواع شعر عامه نظیر شعر عاشقانه، سوگ، عروسی، کار، چیستان، نقل‌خوانی و گورنوشته همپوشانی‌ها و مرزهای مشترکی دارد که یکی از دلایل آن آمیختگی دوبیتی با بسیاری آیین‌ها و فرهنگ مردم و رواج و کاربرد وسیع آن است.

کتابنامه

احمدپناهی، محمد. (۱۳۸۴). تاریخ در ترانه. تهران: پژواک کیوان.

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. جلد دو. تهران: نشر مرکز.

ادیب طوسی، محمدامین. (۱۳۳۳). «فهلویات المعجم». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز. شمارهٔ ۴. صص ۴۷۱-۴۷۸.

الهامی، فاطمه. (۱۳۹۶). «جایگاه و تحلیل درونمایهٔ سیتک‌ها در ترانه‌های سیستان». فرهنگ و ادبیات عامه. شمارهٔ ۱۸. صص ۱۸۱-۱۵۳.

بهار، محمدتقی. (۱۳۱۷). مقدمهٔ هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران. گردآورنده حسین کوهی‌کرمانی. تهران: بی‌نا.

بهرام‌پور، غلامرضا. (۱۳۹۴). «چهاربیتی: ادامهٔ سنت شعر شفاهی در ایران». فرهنگ و ادبیات عامه. شمارهٔ ۶. صص ۱۱۲-۷۵.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). «پیش‌درآمدی بر جنس‌های ادبی». ترجمهٔ مدیا کاشیگر. زیباشناخت. شمارهٔ ۹. صص ۱۲۱-۱۰۹.

———. (۱۳۸۷). مفهوم ادبیات و چند جستار دیگر. ترجمهٔ کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

———. (۱۳۹۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

حسینی‌موسی، زهرا. (۱۳۹۵). بومی‌سرودهای شهر بابک. کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.

درویشی، محمدرضا. (۱۳۷۳). مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی نواحی ایران. تهران: حوزهٔ هنری.

دوبرو، هدر. (۱۳۹۵). ژانر (نوع ادبی). ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). «کاربرد و ویژگی‌های دوبیتی در بومی‌سرودهای ایرانی». ادب‌پژوهی. شمارهٔ ۳۲. صص ۹۵-۶۳.

رزمجو، حسین. (۱۳۷۰). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. مشهد: آستان قدس رضوی.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی. شیراز: نوید شیراز.

زرقانی، مهدی. (۱۳۹۸). تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی با رویکرد ژانری. جلد دو. تهران: فاطمی.

ـــــــــــ؛ زرقانی، جواد. (۱۳۹۶). «رویکرد ژانری در مطالعات تاریخ ادبی». نامهٔ فرهنگستان. شمارهٔ ۶۲. صص ۳۶-۵۶.

ـــــــــــ؛ قربان‌صباغ، محمودرضا. (۱۳۹۵). نظریهٔ ژانر. تهران: هرمس.

شبانی، حسین. (۱۳۸۶). نهبندان دیار خورشید. تهران: روزگار.

شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۷۷). عقاید و رسوم مردم خراسان. تهران: سروش.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). انواع ادبی. تهران: میترا.

طباطبایی، لسان‌الحق. (۱۳۸۶). داستان و دوبیتی‌های حسینا. تهران: بهین.

ـــــــــــ. (۱۳۸۷). سرو ایراج. تهران: بهین.

عظیمی، مرضیه؛ ذوالفقاری، حسن؛ دری، نجمه؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین. (۱۴۰۰). «گونه‌شناسی نام‌های دوبیتی فارسی». فرهنگ و ادبیات عامه. شمارهٔ ۳۷. صص ۱۹۵-۲۲۸.

فخرالزمانی، عبدالنبی بن خلف. (۱۳۹۲). طرازالاخبار مجلد اول متن. به کوشش سیدکمال حاج‌سیدجوادی. چاپ اول. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرو، جان. (۱۳۹۲). ژانر. ترجمهٔ لیلا میرصفیان. اصفهان: کنکاش.

کوهی‌کرمانی، حسین. (۱۳۴۵). هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران. تهران: بی‌نا.

لریمر، دیوید لکهارت. (۱۳۵۳). فرهنگ مردم کرمان. ترجمهٔ فریدون وهمن. بنیاد فرهنگ ایران.

محمدی، محمدحسین؛ اسماعیلی برزی، غزال. (۱۳۹۶). «دوبیتی در ادوار مختلف شعر فارسی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی. شمارهٔ ۳۵. صص ۱۷-۳۶.

مرادی، محمد. (۱۳۹۵). «کارکردهای متمایز قافیه و ردیف دوبیتی‌های عامه در لفظ و معنا». فرهنگ و ادبیات عامه. شمارهٔ ۱۰. صص ۱۶۵-۱۸۹.

ناصح، محمدمهدی. (۱۳۹۳). گذری بر دوبیتی‌های بیرجندی. تهران: فکر بکر.

نصیری‌جامی، حسن. (۱۳۸۰). تحلیل ساختار و درونمایهٔ ترانه‌های کهن شرقی. مشهد: محقق.

نیکوکار، عیسی. (۱۳۵۲). ترانه‌های نیمروز. وزارت فرهنگ و هنر.

ولک، رنه، و آوستن وارن. (۱۳۷۳). نظریهٔ ادبیات. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

همایونی، صادق. (۱۳۷۱). فرهنگ مردم سروستان. تهران: به‌نشر.

ـــــــــــــ.(۱۳۷۹). ترانه‌های محلی فارس. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعت ادبی. تهران: اهورا.

یعقوبی، مرضیه. (۱۳۹۶). سنگ‌نوشته‌های قبر، تهران: ادیسون.

Weryho, W. Jan. (1962). ‘Sistani-Persian Folklore’, *Indo-Iranian Journal*, Vol 5.

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.71251.1126

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ ترویجی

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

بررسی شیوه‌های تغییر امثال فارسی
در متون منثور منتخب پس از اسلام تا سدهٔ هشتم هجری

زینب رمضانی[۱]
سلمان ساکت[۲]

چکیده

اغلب مثل‌پژوهان تغییرناپذیری یا تغییرپذیری اندک را یکی از ویژگی‌های مثل دانسته‌اند. برخی از آنان هیچ‌گونه تغییری را در امثال جایز نمی‌دانند و برخی دیگر برای تغییر امثال حد و حدودی قائل شده‌اند. این مقاله بر آن است تا با بررسی امثال متون منثور منتخب تا سدهٔ هشتم هجری به بررسی مقوله تغییر امثال بپردازد. در این پژوهش ۲۷ متن منثور فارسی خوانده و امثال فارسی آن‌ها استخراج شد. سپس امثال مشابه از نظر لفظی و محتوایی به‌منظور بررسی شیوه‌های تغییر در سیر تاریخی متون بررسی گردید. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد بر خلاف تعاریف محققان، امثال در سیر تاریخی متون تغییر کرده‌اند. در میان امثال مستخرج از متون موردبررسی ۷۴ مثل کم‌وبیش تغییر یافته‌اند. شیوه‌های تغییر در این امثال به ترتیب بسامد عبارتند از: تغییر در ساخت دستوری، تغییر بلاغی، تغییر در واژه‌ها، افزایش یا کاهش واژه‌ها و جابجایی نحوی.

کلیدواژه‌ها: متون منثور، امثال فارسی، تغییر امثال، شیوه‌های تغییر امثال.

۱. کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد E-mail: Ramezani.ze@mail.um.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول) E-mail: Saket@um.ac.ir
تاریخ دریافت: ۲۶ تیر ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

۱. مقدمه

مَثَل جمله‌ای است مختصر مشتمل بر تشبیه یا مضمونی حکیمانه که به سبب روانی الفاظ و روشنی معنی و لطافت ترکیب در میان مردم رواج پیدا کرده است (بهمنیار، ۱۳۶۱: یو). یکی از ویژگی‌های مثل که در تعاریف مثل‌پژوهان دیده می‌شود، تغییرناپذیری یا تغییرپذیری اندک آن است. البته این ویژگی بیشتر در تعاریف مثل‌پژوهان ایرانی دیده می‌شود (ر.ک: بهمنیار، ۱۳۶۱: یو؛ دهخدا، ۱۳۶۸: ۱۸؛ ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۳۷؛ پارسا، ۱۳۹۴: ۱۵). اینکه محقّقان عرب در تعاریف خود اشاره‌ای به این ویژگی نکرده‌اند، به‌احتمال‌زیاد به این دلیل است که تغییرناپذیری امثال نزد ایشان امری مسلّم بوده است و آنان تغییر در مثل را جایز نمی‌دانسته‌اند. امّا با توجه به تغییراتی که به‌مرورزمان در زبان روی می‌دهد و از همه مهم‌تر پیوند و ارتباط تنگاتنگ مثل با ادب عامه و شفاهی، تغییر شکل در امثال نه‌تنها دور از انتظار نیست بلکه امری طبیعی به شمار می‌رود.

ویژگیِ تغییر مثل از سوی پژوهشگران به دو گونه بیان شده است. عده‌ای مثل را تغییرناپذیر می‌دانند و معتقدند امثال دچار تغیر اساسی نمی‌شوند و عده‌ای نیز با پذیرش تغییر امثال، برای آن حدودی قائل شده‌اند. زلهایم مثل را تغییرناپذیر می‌داند و می‌گوید: «مثل سخنی است برگرفته از زمینهٔ اصلی یا مستقل که مقبولیت عام پیدا کند و زبانزد شود؛ درنتیجه از موضوع اولیهٔ خود رها شود و بی‌هیچ تغییر لفظی در همهٔ مواردی که مصداق آن تواند بود به کار رود و از معنای ظاهری عبارت به معانی مشابه انتقال یابد» (زلهایم، ۱۳۸۱: ۱۵). پارسا یکی از ویژگی‌های مثل را تغییرناپذیری می‌داند و معتقد است مثل اغلب بدون تغییر در واژگان اساسی آن به کار می‌رود و نمی‌توان در محور جانشینی آن تغییری ایجاد کرد. وی برای اثبات سخن خود به مثل «هر گردی گردو نیست» اشاره می‌کند که نمی‌توان به جای «گردو»، «سیب» یا واژه دیگری را به کار برد (پارسا، ۱۳۹۴: ۱۵). این سخن اگر چه درباره مثلِ مذکور درست است، اما امثالی نیز وجود دارد که در محور جانشینی و در واژگان اساسی آن‌ها تغییراتی به وجود آمده است. برای نمونه، مثل «هزار تا کوزه بسازد یکیش دسته ندارد» به صورت‌های «صدهزار کیسه بدوزد یکیش ته ندارد» و «هزار خانه بسازد یکیش سقف ندارد» نیز در کتب امثال دیده می‌شود. ذوالفقاری بر عکس، تغییر را یکی از ویژگی‌های امثال فارسی برمی‌شمارد و آن را از تفاوت‌های اساسی مثل فارسی و عربی می‌داند (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۳۷/۱). دهخدا یک گام جلوتر رفته و گفته است که در زبان فارسی بر خلاف زبان عربی همه گونه تصرف در مثل رواست (دهخدا، ۱۳۶۸: ۱۸).

ساکت (۱۳۸۸: ۱۵۹) نیز پس از مقایسهٔ امثال فارسی لطایف‌الامثال با نمونه‌های مشابه به این نتیجه رسیده

است که «بر خلاف امثال عربی، امثال فارسی در طول تاریخ از نظر لفظی تغییر کرده‌اند.» بهمنیار شهرت مثل را دلیل تغییرناپذیری آن می‌داند و معتقد است منظور از شهرت مثل، همان تغییر شکل نیافتن و استعمال آن به یک صورت واحد است. همچنین اضافه می‌کند اگر هم تغییری در مثل روی دهد بسیار اندک است، به‌طوری‌که به مفهوم و اصل آن خللی وارد نمی‌شود (بهمنیار، ۱۳۶۱: یو). همچنین در جایی دیگر می‌گوید: «این ویژگی مثل که همگان آن را بدون تغییر و یا با اندک تغییر در محاوره به کار می‌برند، تفسیر و توضیح شهرت عام یافتن است، زیرا جمله را در صورتی مشهور عام توان خواند که همگان آن را به یک صورت استعمال کنند و در الفاظ و ترکیب آن تغییر ندهند و اگر بدهند به‌نوعی باشد که به صورت اصلی و اصل معنی جمله خللی وارد نیاورد و این قید برای این است که در محاوره فارسی گاهی بعض کلمات نامهم تغییر داده می‌شود (از قبیل تغییر اگر به هرگاه و آنچه به هرچه) وگرنه تغییر عبارت مثل چنان‌که در عربی مشهور است به‌هیچ‌وجه جایز نیست» (بهمنیار، ۱۳۲۸: ۵۲). این در حالی است که چنان‌که نشان خواهیم داد گاهی تغییر در واژه‌های اساسی و اصلی مثل هم روی می‌دهد.

در این پژوهش برآنیم تا با بررسی امثال متون منتخب به بررسی مقولهٔ تغییر در آن‌ها بپردازیم. بدین منظور پس از بررسی ۲۷ متن منثور فارسی، امثال هر اثر استخراج و سپس امثال تغییریافته از نظر شیوه‌های تغییر بررسی شده‌اند. هدف اصلی این پژوهش نشان دادن چگونگی تغییر امثال در سیر تاریخی متون بوده است.

۲. پیشینه

در زمینهٔ تغییر امثال تا کنون پژوهش چندانی صورت نگرفته است. دلیل این امر را می‌توان نظر اغلب مثل‌پژوهان مبنی بر تغییرناپذیری یا تغییرپذیری اندک امثال دانست. بااین‌حال گذشته از نویسندگان و محققانی که در مقدمهٔ کتب خود، ضمن تعریف مثل گذرا به این ویژگی اشاره کرده‌اند، برخی به‌طور مفصل‌تر به دلایل و انواع تغییرات در امثال پرداخته‌اند. ازجمله ذوالفقاری (۱۳۸۷: ۲۱-۱۳) در مقاله‌ای با عنوان «تغییر شکل و تعدد روایات در ضرب‌المثل‌های فارسی» از برخی دلایل و انواع تغییرات در امثال نام برده و برای هر مورد مثال‌های متعددی آورده است. وی تغییر کلیدواژه‌ها، تغییر ترتیب اجزای جمله و تغییر ساخت دستوری را از انواع تغییراتی دانسته که در امثال روی داده است. ذوالفقاری همچنین در مقدمهٔ کتاب فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی به‌طور مختصر به این مطالب اشاره کرده است (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۴۲-۳۷). اسماعیل حاکمی نیز در یادداشتی با عنوان «علت تغییر در اقوال، امثال و اشعار فارسی و عربی» به برخی از دلایل تغییرات در امثال مانند خطا یا تعصب کاتب، زیباتر ساختن مثل، تأکید و فراموش‌شدن مثل اشاره کرده است. همچنین در داستان‌نامهٔ بهمنیاری، بحثی مختصر درباره انواع تغییر الفاظ در امثال

آمده است. بهمنیار در این اثر، تغییر در الفاظ مثل را به چهار دستهٔ تبدیل الفاظ مترادف به یکدیگر، تبدیل الفاظ هم‌نوع به یکدیگر، حذف یا اضافه شدن کلمات و مقدم یا مؤخر کردن الفاظ تقسیم کرده است (بهمنیار، ۱۳۶۱: م- مب).

یکی از مسائلی که این پژوهش را از دیگر پژوهش‌های منتشر شده راجع به امثال متمایز می‌کند، تفکیک مثل از سایر مقوله‌های مشابه و بررسی صرف امثال در هر اثر بوده است. به سخن دیگر در اغلب پژوهش‌های صورت گرفته، مثل همراه با دیگر مقوله‌های مشابه چون حکمت، کنایه، زبانزد و انواع مثل‌واره‌ها موردبررسی قرار گرفته است. ازآنجاکه مثل با وجود شباهت‌های بسیار به این مقوله‌ها با آنها تفاوت‌های اساسی دارد، نتایج این پژوهش‌ها چندان دقیق و قابل استناد نیست.

برای نمونه ذوالفقاری (۱۳۸۹: ۳۸) صورت‌های مختلفی از جملهٔ «آدمیزاد شیر خام خورده است» را به‌عنوان تغییر کلیدواژه‌های یک مثل به‌صورت زیر آورده است:

- بنی‌آدم شیر خام خورده است.
- انسان شیر خام خورده است.
- بشر شیر خام خورده است.

اما این جمله به‌هیچ‌وجه مثل محسوب نمی‌شود؛ زیرا کلیدواژهٔ اصلی آن یعنی «آدمیزاد» استعاری نیست.

نویسندگان این مقاله با آگاهی از چنین امری در روش‌شناسی پژوهش خود بر این مهم تأکید داشتند که تنها امثال هر اثر را موردبررسی قرار دهند و از پرداختن به مقوله‌های مشابه خودداری کنند. به همین منظور بر پایهٔ تعاریف پیشین و امثال مستخرج از متون، مثل را به این صورت تعریف کرده‌ایم:

مثل جمله‌ای است کوتاه، دارای کلیدواژه‌های استعاری و عموماً حسی، که پیامی کلی- غالباً پندآمیز- صادر می‌کند و عموماً به سبب فصاحت و بلاغتی که دارد، در میان مردم رواج می‌یابد. باید در نظر داشت که همواره در برابر مثل می‌توان جمله‌ای انتزاعی و حکیمانه قرار داد که مثل معادل آن است.

تمایز این تعریف از تعاریف پیشین جامع‌ومانع بودن آن است، بدین گونه که در تعریف ارائه شده تمام ویژگی‌های مثل ذکر شده و ویژگی‌هایی که وجود آنها در مثل ضروری نیست، حذف شده است. در بسیاری از تعاریف پیشین، مثل را تشبیه دانسته‌اند، درحالی‌که در این تعریف بر استعاری بودن مثل تأکید شده است؛ چراکه مثل، مشبهٌ‌به یک تشبیه مرکب است که مشبه آن حذف شده است. در این تعریف همچنین بر تغییرناپذیری، کارکرد اندرزی و شهرت امثال تأکید نشده است؛ زیرا بررسی‌ها نشان می‌دهد بسیاری از امثال در طول تاریخ تغییر یافته‌اند، برخی از امثال در

متون کارکردی به‌جز اندرز داشته‌اند و بسیاری از امثال نیز با وجود ساختار مثلی به‌هیچ‌وجه شهرت نیافته‌اند. در حقیقت در این تعریف بیشتر بر ویژگی‌های فرمی و بلاغی مثل تأکید شده است تا ویژگی‌های کارکردی.

البته در برخی از پژوهش‌های انجام شده مثل به دسته‌های گوناگونی تقسیم شده و بسیاری از مثل‌واره‌ها زیرشاخهٔ مثل دانسته شده‌اند (ر.ک: مقالهٔ «بررسی تأثیر شاهنامه در امثال فارسی بر پایهٔ امثال‌وحکم دهخدا» از یاحقی و واعظزاده).درواقع در این‌گونه پژوهش‌ها شهرت یک ویژگی اصلی است که تمام گونه‌های امثال را به هم پیوند می‌دهد، اما نویسندگان این مقاله بر این باورند که به علت ذوقی بودن این ویژگی بهتر است برای تمایز مثل از دیگر مقوله‌ها بر ویژگی‌های ساختاری و بلاغی تأکید کنیم. درواقع اگر شهرت را شرط اصلی مثل بدانیم ممکن است یک جمله در یک منطقه مثل باشد و در منطقه‌ای دیگر نه.

در ادامه با توجه به تعریف ارائه شده از مثل، تعریف هریک از مقوله‌های مشابه یعنی حکمت، کنایه، تمثیل و زبانزد نیز بیان و به تفاوت‌های اساسی هریک از آنها با مثل پرداخته شده است:

حکمت در لغت به معنای استواری، جلوگیری و منع از گسستن است و در اصطلاح به سخنان حکمت‌آمیز یا برگزیده گفته می‌شود (حیدری ابهری، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۱). مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک مثل و حکمت، ایجاز، شهرت و داشتن زمینهٔ اندرزی است که تفکیک این دو مقوله را از یکدیگر دشوار کرده است. در تفاوت مثل و حکمت باید گفت که مثل بافتی استعاری دارد، اما در حکمت وجود استعاره به‌هیچ‌وجه ضروری نیست. با توجه به چنین امری کلیدواژه‌ها در مثل غالباً حسی و در حکمت انتزاعی هستند.

کنایه به جمله یا ترکیبی گفته می‌شود که دارای دو معنای قریب و بعید است و این دو معنا لازم و ملزوم یکدیگرند (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۷). کنایه یکی از شبیه‌ترین مقوله‌ها به مثل است. بااین‌حال، مثل بر پایهٔ استعاره بنا شده و اغلب کلیدواژه‌های آن معنی استعاری دارند، ولی کنایه جنبه تشبیهی و استعاری ندارد و واژه‌های آن مجاز هستند. این نکته‌ای است که کنایه را با وجود شباهت‌های بسیار از مثل جدا می‌کند. همچنین کنایه‌ها بر خلاف امثال اغلب جنبهٔ اندرزی ندارند (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۲۴). تمثیل نوعی تشبیه مرکب است و به آوردن مثالی عینی برای تفهیم موضوعی ذهنی گفته می‌شود. تمثیل به دو نوع کوتاه و بلند تقسیم می‌شود (مرتضایی، ۱۳۹۰: ۳۳). در تفاوت مثل و تمثیل باید گفت که مثل استعاره است، اما تمثیل نوعی تشبیه به شمار می‌آید. تفاوت مثل با تمثیل بلند نیز در کوتاهی مثل و بلندی تمثیل است.

زبانزد که از دیگر مقوله‌های مشابه با مثل است، عبارت است از اصطلاحات عامیانه، تعابیر، کلیشه‌های زبانی و

ترکیبات خاص که در گفتار و نوشتار مردم تکرار می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۴۲). با این تعریف می‌توان گفت که هر زبانزدی مثل نیست و هر مثلی هنگامی‌که رایج شود زبانزد به شمار می‌آید. در این پژوهش بر مبنای چنین تفاوت‌هایی مثل از مقوله‌های مشابه تفکیک شده است.

به دست ندادن آماری دقیق برای انواع تغییرات امثال از دیگر کاستی‌هایی است که در تمام پژوهش‌های پیشین به چشم می‌خورد؛ بنابراین در پژوهش پیش رو فراوانی هرکدام از شیوه‌های تغییر امثال نیز مشخص شده است.

۳. روش کار

روش به کار گرفته در این پژوهش توصیفی- تحلیلی است. در مرحلهٔ نخست ۲۷ متن از متون منثور فارسی که احتمال وجود امثال در آن‌ها بیشتر بود به‌منظور استخراج امثال خوانده شد. این آثار به تفکیک سدهٔ تألیف عبارتند از:

قرن چهارم: ترجمهٔ تاریخ طبری، ترجمهٔ تفسیر طبری

قرن پنجم: قابوس‌نامه، سیاست‌نامه، تاریخ بیهقی، روح‌الارواح فی شرح الملک‌الفتاح، شرح تعرف لمذهب التصوف

قرن ششم: راحه‌الصدور و آیه‌السرور، کلیله‌ودمنه، ذیل نفثه‌المصدور، منشآت خاقانی، سمک عیّار، اغراض‌السّیاسه فی اعراض الریاسه، سندبادنامه، روضه‌العقول، کشف‌الأسرار و عده‌الأبرار، قره‌العین، نامه‌های عین‌القضات، لطایف‌الامثال و طرایف الاقوال

قرن هفتم: گلستان، مرزبان‌نامه، تاریخ جهانگشا، مرصادالعباد من المبدأ الی المعاد، ترجمهٔ تاریخ یمینی، نفثه‌المصدور

قرن هشتم: العراضه فی الحکایه السلجوقیه، مکتوبات صدی منیری

پس از مطالعه این کتب مثل‌های مشابه از نظر لفظی و محتوایی جدا شدند و از جهت شیوه‌های تغییر در سده‌های مختلف موردبررسی قرار گرفتند.

۴. دلایل تغییر امثال

تغییراتی که در امثال روی می‌دهد، دلایل متعددی دارند. همان‌طور که می‌دانیم امثال رابطهٔ مستقیمی با فرهنگ، شرایط اجتماعی، آداب‌ورسوم، مذهب و غیره در یک سرزمین دارند، به‌طوری‌که که رد پای بسیاری از آن‌ها را می‌توان در امثال دید؛ از طرفی امثال همان‌طور که نمودار اوضاع فرهنگی هر سرزمینی هستند، تغییر در آن‌ها نیز نشان‌دهندهٔ

تغییر در فرهنگ آن سرزمین است. امثال در میان مردم یک جامعه کاربرد و رواج دارد، بنابراین طبیعی است از هرگونه تحول در اجتماع تأثیر پذیرد. چنان‌که ذوالفقاری (۱۳۸۹: ۱/ ۳۸) نیز گفته است، چون راویان فرهنگ‌عامه، مردم هستند، هرکسی با توجه به ذوق، نیازها، شرایط زمانی و مکانی، اقلیم، فرهنگ و عوامل دیگر، امثال را به نفع خود تغییر می‌دهد و به قیاس مثل اصلی، نمونه‌های دیگری می‌سازد. پارسا (۱۳۹۴: ۲۱۳-۲۰۸) اشاره کرده است که ژرف‌ساخت و مفهوم در برخی از امثال فارسی یکسان است و تغییر آن‌ها در محور جانشینی بوده است. وی این تغییر را به دلیل انتقال یک مثل از جایی به جای دیگر و سازگار شدن مثل با محیط جدید می‌داند. به‌طور مثال «خر بندری را از دُمش می‌شناسند»، به خاطر جابجایی از محیط دامپروری به کشاورزی به «خیار خوب را از دوبرگه‌اش می‌شناسند» تغییر یافته است. به‌طورکلی می‌توان موارد زیر را اصلی‌ترین دلایل تغییر امثال دانست:

۴-۱. ضبط نشدن امثال

یکی از دلایلی که سبب تغییر یا فراموش شدن امثال شده است، عدم گردآوری و ضبط دقیق آن‌ها بوده است. در محدودهٔ ایران فرهنگی اولین بار هبله‌رودی در سال ۱۰۴۹ امثال فارسی را در کتابی مستقل گردآوری کرد و ظاهراً پیش از آن کتاب جداگانه‌ای که در بردارندهٔ امثال فارسی باشد، وجود نداشت. وی در مقدمهٔ کتاب مجمع‌الامثال خود می‌نویسد: «ادبا و بلغای تازی به انتظام امثال عرب مساعی جمیله به ظهور رسانیده‌اند و ترک‌زبانان به فراهم آوردن امثال ترکی غایت سعی مبذول داشته و به حکم آنکه چراغ پای خویش را روشن ندارد، هیچ یک از فصحای فرس به جمع‌آوری امثال فارسی نپرداخته‌اند» (هبله‌رودی، ۱۳۴۴: ۳). با این تفاسیر، امکان فراموش‌شدن و تغییر امثال فارسی وجود داشته است. علاوه بر این، چون امثال از مقولهٔ ادب شفاهی هستند و شیوهٔ نقل آن‌ها سینه‌به‌سینه است، بنابراین هنگام انتقال، بنابر ضرورت مکانی، زمانی، کلامی و غیره تغییر می‌کنند (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۴۰). به گفتهٔ بهمنیار (۱۳۶۱: لب) بی‌توجهی به جمع‌آوری امثال سبب شده است که بسیاری از امثال قدیمی فارسی از بین بروند و مقداری از آن‌ها هم که در گذر قرن‌ها و هجوم حوادث و تبدلات باقی مانده‌اند، دستخوش تحریفات گردند و برخی به میل و ارادهٔ خود چیزی از آن‌ها کم کنند و یا بر آن‌ها بیفزایند.

۴-۲. به‌روزکردن امثال

ازآنجاکه برخی از واژه‌ها و ساخت‌های دستوری زبان به‌مرورزمان، کم‌کاربرد شده و ممکن است کاربران آن زبان، در سال‌های بعد معنی آن را نفهمند، گاهی کلمات قدیمی در امثال جای خود را به کلمات امروزی می‌دهند، بنابراین

مثل با توجه به ساخت‌های دستوری زمان‌های مختلف متحول می‌شود. این جایگزینی باعث تغییر در واژه‌های امثال و ساخت دستوری آنها می‌شود. تبدیل مثل «چه آسان است کوشش بر نظاره» (ارجانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۷)، به «جنگ برای تماشاچی آسان است» (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۷۵۰)، نمونه‌ای است از این تغییرات. به‌روز کردن امثال مربوط به ویژگی تحول‌پذیری زبان است و معمولاً ناخودآگاه و به‌تدریج اتفاق می‌افتد. از سوی دیگر گاهی همین امثال اصالت خود را حفظ کرده و باعث فراموش نشدن و ماندگاری برخی از لغات قدیمی زبان فارسی شده‌اند، تا آنجا که برخی امثال را یکی از ظرفیت‌های حفظ لغات یک زبان به شمار آورده‌اند. برای نمونه دو واژهٔ «خنور» و «حوصله» به معنای «کوزه» و «چینه‌دان» امروزه کاربردی ندارند، امّا وجود آن‌ها در امثال زیر سبب حفظ آن‌ها شده است.

– گونهٔ آب گونهٔ خنور آب باشد (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۶۸۶/۳).

– لقمهٔ پیلان در حوصلهٔ بنجشکان نهند؟ (سمعانی، ۱۳۸۴: ۲۰۴).

۴-۳. عفیف و رسمی‌کردن امثال

این تغییر اغلب از سوی گردآورندگان امثال رخ می‌دهد و خود را به‌صورت حذف واژه‌های مستهجن و جایگزین کردن واژه‌های دیگر و همچنین نشاندن واژه‌های رسمی و ادبی به جای واژه‌های عامیانه نشان می‌دهد. بسیاری از نویسندگان به‌منظور رعایت عفت کلام اقدام به حذف واژهای مستهجن در امثال و جایگزین‌کردن آن‌ها با واژه‌های دیگر کرده‌اند. برخی دیگر نیز به جای این‌گونه واژه‌ها چند نقطه گذاشته‌اند. البته این امر مختص امثال نیست و به نظر می‌رسد اتفاق شایعی بوده است چنان‌که دینوری در عیون‌الاخبار توصیه می‌کند «اگر سخنی شنیدی که در آن آشکارا، نام اندام جنسی زن و مرد برده شده، یا روش کامجویی آن دو آمده، فروتنی یا تظاهر به آن تو را بر این ندارد که صورت بگردانی...» (به نقل از حلبی، ۱۳۷۹: ۱۲). همچنین بسیاری از گردآورندگان امثال، مثل‌هایی را که به شکل عامیانه ادا می‌شده‌اند، به شکل ادبی درآورده‌اند. به نظر می‌رسد کلمات مستهجن در امثال کاربرد زیادی داشته است، به‌طوری‌که جعفر شهری به هنگام جمع‌آوری امثال و کنایات زبان تهران، در پایان دیده که هزل‌نامه‌ای جمع شده و آن‌طور که خود می‌گوید: «چون به مرورشان پرداختم دیدم عوض ضرب‌المثل‌نامه، هزل‌نامه جمع می‌کنم ... لذا کم مانده بود از همشان دریده و به دور افکنم اما به خود آمده گفتم مگر نه فرهنگ هر زمان نشان‌دهندهٔ کلیات مردم آن دوران به‌طور اعم بوده که یکی از آن‌ها طرز بیانشان باشد، پس چه بهتر که این نیز به‌صورت خود ثبت شود» (شهری، ۱۳۸۲: ۱۲). بااین‌حال این نویسنده نیز در کتابش به جای کلمات مستهجن، سه‌نقطه گذاشته است. البته در این مورد باید میان امثال عامه و امثال رسمی تفاوت قائل شد. مسلماً در امثال عامیانه این نوع کلمات نسبت به امثال ادب رسمی

بسامد بسیار بیشتری دارند. در امثال متون موردبررسی، فقط در یک مثل در تاریخ جهانگشا و دو مثل در قره‌العین است که با کلمه‌ای تقریباً مستهجن مواجه هستیم.

در نمونه‌های زیر می‌توانید صورت‌های تغییریافتهٔ امثال را مقایسه کنید:

رسمی: چون که آتش اندر نیستان افتد، هرچه خشک باشد همه بسوزد و از جهت مجاورت خشک، بسیار نیز از تر سوخته آید (طوسی، ۱۳۹۸: ۷)

عامیانه: تر و خشک با هم می‌سوزند (ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۶۹۸).

***

رسمی: آب چون قرار گرفت گنده گشت (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۰۶).

عامیانه: آب که آب است اگر یکجا بماند می‌گندد (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۸۰/۱).

***

مستهجن: دیگ مر دیگ را گفت ... تو سیه‌تر (قاضی اوش، ۱۳۹۷: ۴۴).

عفیف: دیگ به دیگ می‌گوید رویت سیاه.

۴-۴. کثرت تداول و کاربرد در میان مردم

یکی از ویژگی‌های مثل رواج و شهرت آن در میان مردم است که همین امر کاربرد صورت‌های گوناگون و متغیر آن را در بین کاربران امثال افزایش می‌دهد. به سخن دیگر، به کار بردن یک مثل به شکل‌های گوناگون از سوی اشخاص مختلف متناسب با ذوق و سلیقه، یکی از دلایل اصلی تغییر در امثال است. ازاین‌رو تغییرات بیشتر در امثالی روی می‌دهد که میان عموم مردم رواج دارد.

۴-۵. حرکت مثل از مکان یا موقعیتی به مکان یا موقعیت دیگر

این امر که خود سبب تغییر زبان و تغییر شرایط اجتماعی و گوناگونی کاربران مثل و غیره می‌شود، در تغییر امثال بسیار مؤثر است. وقتی یک مثل از میان کاربران یک منطقه به منطقه‌ای دیگر منتقل می‌شود، با توجه به شرایط تازه شکل جدیدی متناسب با اوضاع جدید به خود می‌گیرد. صورت‌های مختلف مثل زیر نشان‌دهندهٔ این نوع از تغییرات است:

- مرگ می‌خواهی برو بهاباد (کرمانی)
- مرگ می‌خواهی برو قندز (افغانی)

– مرگ می‌خواهی برو گیلان، دین‌داری برو دادگاه (آلاشتی)

– مرگ می‌خواهی برو تهران، کک می‌خواهی برو گیلان (مازندرانی) (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۳۸).

همچنین هنگامی‌که مثلی از بافت و گفتمانی به بافت و گفتمان دیگر منتقل می‌شود، تغییراتی در آن روی می‌دهد. البته نویسندگان نیز در این تغییر سهیم بوده‌اند و به نظر می‌رسد برای سازگارکردن مثل با محتوا و یا سبک کتاب خود دست به تغییراتی در آن‌ها زده‌اند، چنان‌که ساکت (۱۳۹۳: ۱۷۰) اشاره کرده است مثل «بازرگانی به بددلی نتوان کرد»، در سمک عیار به صورت «عیّاری به بددلی نتوان کرد» آمده و به نظر تغییری عمدی در مثل روی داده تا با محتوای کتاب که عیاری و جوانمردی است، سازگار شود. همچنین هنگامی‌که یک مثل از موقعیتی به موقعیتی دیگر انتقال می‌یابد احتمال تغییر در آن می‌رود. به‌طوری‌که از میان متون بررسی شده، تنها در کتاب سمک عیار یک مثل به دو صورت، متناسب با موقعیت داستان به کار رفته است:

– شیر خفته را روباه عاجز تواند کردن.

– شیری را که در بند افتد روباه عاجز تواند کرد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در واژه‌های این مثل تغییراتی روی داده است. دلیل این امر استفاده از این مثل در دو موقعیت متفاوت است. مثل اول، مربوط به موقعیتی است که پهلوان داستان هنگام دستگیری در خواب است، امّا مثل دوم هنگامی به کار رفته که پهلوان قصه اسیر بند است و دشمنان وی را دستگیر کرده‌اند. در این کتاب نویسنده با توجه به موقعیت داستان، مفهوم مورد نظر خود را به دو شکل متفاوت بیان کرده است (ر.ک: ارجانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۳۴ و همان، ۳/ ۲۳۰)؛ بنابراین این احتمال وجود دارد که کاربرانِ یک مثل، با توجه به موقعیت خود دست به تغییراتی در مثل بزنند. به نظر می‌رسد این امر در امثال عامیانه بسامد بیشتری دارد.

۵. انواع تغییرات در امثال

در میان امثال متون بررسی شده در این پژوهش، مجموعاً ۷۴ مثل کم‌وبیش تغییر شکل پیدا کرده‌اند که در برخی از موارد این تغییرات زیاد نیست، چنان‌که به‌طورقطع می‌توان گفت این امثال تغییر شکل یافتهٔ یکدیگر هستند، مانند تغییر مثل «نتوان شستن از زنگی سیاهی» به صورت «زنگی به شستن سپید نگردد». در برخی از موارد نیز تغییرات بیشتر و احتمالاً داد از باب توارد بوده است و یا اینکه مضمونی از مثل در ذهن نویسنده بوده و خود بر پایهٔ آن مثلی نو ساخته و نوشته است، مانند تبدیل مثل «زن مرد نگردد به نکو بستن دستار» به شکل «مرد نبود زن اگر نام نهندش حیدر». همچنین گاهی یک مثل در متون مختلف به هر دو صورت مذکور تغییر یافته است، برای نمونه مثل «کارهای جنگ

بر نظاره آسان است» هم به‌صورت «آسان نماید جنگ بر نظارگان» تغییر پیدا کرده که تفاوت میان آن دو چندان زیاد نیست و هم به صورت «نظاره از دردِ خورندهٔ تیر چه خبر دارد؟» که تغییرات بیشتری را نشان می‌دهد. به‌طورکلی در صورت‌های مختلف این امثال مفهوم و کلیدواژه‌ها یکسان هستند. البته گاهی کلیدواژه‌ها جای خود را به واژه‌های مترادف داده‌اند؛ بنابراین در امثال موردبررسی در این پژوهش تغییرات را می‌توان در دو دستهٔ کلی و یک دستهٔ تلفیقی جای داد:

الف. امثالی که تغییرات چندانی در آن‌ها مشاهده نمی‌شود و ساخت دستوری در آن‌ها یکسان است، برای نمونه:

- به دست کسان مار باید گرفت (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۱۷۱).
- مار به دست دیگران باید گرفت (وطواط، ۱۳۷۶: ۱۵۴).

در این نمونه واژهٔ «کسان» به «دیگران» تبدیل و واژهٔ «مار» جابجا شده است.

ب. امثالی که ساخت دستوری آن‌ها تغییر یافته و اشتراکات صورت‌های مختلف آن‌ها در واژه‌های کلیدی و مفهوم است. البته در برخی از موارد واژه‌های کلیدی به کلمات مترادف خود تبدیل شده‌اند. تغییرات در این گروه بسیار زیاد است، برای نمونه:

- بر دم مار پای نهادی سرش بکوب/ ورنه تهی کند به دمی قالبت ز جان (راوندی، ۱۳۶۴: ۱۵۸).
- مار چون ضربتی یافت به انشداخ او جد نمودن شرط است (غازی ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۱۸).
- سنگ بر دست و مار سر بر سنگ/ خیره‌رایی بود قیاس و درنگ (سعدی، ۱۳۹۲: ۱۷۹).
- مار که آزرده شد، سر کوفتن واجب آید (وراوینی، ۱۳۸۹: ۳۰۹).

ج. در دسته‌ای از امثال هر دو نوع تغییر دیده می‌شود؛ یعنی در برخی از صورت‌های یک مثل تغییراتی جزئی دیده می‌شود و در صورت‌های دیگر تغییراتی کلی و چشمگیر؛ برای نمونه:

تغییر جزئی:

- بچه مرغ آبی را شنا نباید آموخت (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۲۱۸).
- بچه بط را آشنا نباید آموخت (سمعانی، ۱۳۸۴: ۱۵۶)

تغییر کلی:

- بچه بط اگرچه باشد خرد/ آب دریاش کی تواند برد (حسینی یزدی، ۱۳۸۸: ۶۴)

تغییرات صورت گرفته در امثال موردبررسی را می‌توان به انواع زیر تقسیم کرد:

۵-۱. تغییرات واژگانی

۵-۱-۱. تغییر در واژه‌ها

گاهی واژه‌های یک مثل تبدیل به واژه‌هایی دیگر می‌شوند که عموماً مترادف و هم‌معنا و گاهی نزدیک به هم و دارای طبقه‌ای مشترک هستند. این تغییرات اغلب در واژه‌های کلیدی مثل و گاه در افعال روی می‌دهد.

این نوع تغییر خود به دو دسته تقسیم می‌شود:

۵-۱-۱-۱. تغییر در کلیدواژه‌ها

- ای دوست گل شکفته را بادی بس (خرندزی، ۱۳۸۱: ۹۱).
- ای دوست گل سرشته را آبی بس (وطواط، ۱۳۷۶: ۵۹).

***

- شمشیر به تیزنایی کوشد (ظهیری سمرقندی،۱۳۴۹: ۲۶۷).
- شمشیر به تیزنایی بُرد (همان).

۵-۱-۱-۲. تغییر در واژه‌های غیر اصلی

این دسته از تغییرات، غیرعمدی و بسیار طبیعی است. معمولاً واژه‌هایی که در این نوع، تغییر می‌کنند مترداف یکدیگر و یا به هم بسیار نزدیک‌اند و از یک طبقهٔ کلی به شمار می‌روند.

- همواره سبوی از آب درست نباید (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۱۴۹).
- همه‌وقتی سبو از آب درست نباید (ارجانی، ۱۳۶۳: ۱/۳۷۸).

***

- به دست کسان مار باید گرفت (عنصرالمعالی، ۱۳۷۱: ۱۷۱).
- مار به دست دیگران باید گرفت (وطواط، ۱۳۷۶: ۱۵۴).

۵-۱-۲. افزایش یا کاهش واژه‌ها

گاهی یک صورت مثل نسبت به صورت دیگر آن، واژه‌ها و یا حتی جملاتی اضافه دارد که این سبب می‌شود این دو صورت از نظر طول جمله نسبت به یکدیگر متفاوت باشند.

– هرچه کاری برش همان دروی (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۲۶).

– هرچه کاری دروی (قاضی اوش، ۱۳۹۷: ۲۰).

***

– آفتاب را در جهان کس پنهان توان کرد؟ (ارجانی، ۱۳۶۳: ۵/ ۲۵۶).

– هرگز آفتاب پنهان توان کرد؟ (همان، ۷۷/۲).

۵-۲. تغییرات نحوی

۵-۲-۱. جابجایی ارکان جمله در محور هم‌نشینی

یکی از تغییراتی که در امثال دیده می‌شود، جابجا شدن اجزای جمله در محور همنشینی است. این جابجایی در اغلب اوقات به دلیل در ذهن نماندن ترتیب اجزای جمله است. همان‌طور که مشخص است واژه‌های یک جمله بیشتر از ترتیب اجزای آن در یادها باقی می‌ماند. این جابجایی در برخی از موارد جنبهٔ بلاغی نیز دارد و سبب موزون شدن یا موزون‌تر شدن مثل می‌شود. این تغییر اغلب تحت تأثیر ساخت دستوری است و تعداد امثالی که این تغییر به‌تنهایی در آن روی داده بسیار اندک است؛ برای نمونه:

– سوخته‌خرمن سوخته خواهد خرمن (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۱۸۹/۳).

– خرمن سوخته خواهد هرکس را خرمن سوخته (میبدی، ۱۳۸۲: ۱/ ۳۱۹).

– خرمن سوخته سوخته خواهد خرمن (وطواط، ۱۳۷۶: ۵۹).

***

– به‌تدریج بلگ توث حریر می‌گردد (غازی ملطیوی، ۱۳۸۳: ۴۶۹).

– بلگ توث است که گشته است به‌تدریج اطلس (همان، ۴۹۵).

۵-۲-۲. تغییر در ساخت دستوری مثل

یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین تغییراتی که در امثال روی می‌دهد، مربوط به ساخت دستوری آن‌هاست. در اغلب امثال مفهوم و کاربرد و کلیدواژه‌ها یکسان هستند، ولی ساخت دستوری آن‌ها تغییر یافته است. همین امر سبب جابجا شدن اجزای جمله و کم‌وزیاد شدن آن‌ها نیز شده است.

– آهن را جز آهن نتواند بریدن (طبری، ۱۳۶۶: ۸۰۰).

– آهن به آهن برند (ظهیری سمرقندی، ۱۳۴۹: ۳۹).

در شکل اول با جمله سه جزئی با مفعول و در شکل دوم با جملهٔ چهارجزئی با مفعول و متمم روبرو هستیم.

– چون سر رفت تن را چه بقا باشد؟ (طوسی، ۱۳۹۸: ۱۳۳).

– تن بی سر بقا نیابد (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱/ ۱۰۲).

در این مثل، جملهٔ مرکب تبدیل به جملهٔ ساده شده است. همچنین، جمله از حالت سؤالی به خبری تغییر یافته است.

۵-۳. تغییر در بلاغت

این تغییر که اغلب به‌منظور زیباسازی امثال انجام می‌شود، اغلب کار ادیبان و نویسندگان و عمدی است. به سخن دیگر، نویسندگان و یا گردآورندگان امثال به‌منظور غنی کردن موسیقی لفظی یا معنوی مثل، دست به تغییراتی در آن‌ها می‌زنند. برای نمونه، مثل «گاو لوزینه چه داند؟» که به همین شکل در کتاب قره‌العین (ص ۲۹) آمده، در کتاب هزار و یک سخن (ص ۵۵) به صورت «قدر لوزینه خر کجا داند؟» ثبت شده است؛ بنابراین کسی که مثل را به شکل دوم تغییر داده است، بر آن بوده که عبارت را به نظم درآورد، امّا نمی‌توانسته با واژهٔ «گاو» وزن مورد نظر خود (فاعلاتن مفاعلن فعلن) را ایجاد کند؛ بنابراین با جایگزین کردن واژه‌ای دیگر به جای آن، به مقصود خود دست یافته و مثل را موزون ساخته است. نمونهٔ دیگر مثل «رایحهٔ گل ببرد روح جعل» است که نویسنده کتاب العراضه واژهٔ «جان» را در آن جایگزین واژهٔ «روح» کرده است که به نظر می‌رسد عمدی و به‌منظور ایجاد موسیقی بیشتر از طریق نشاندن دو واج «ج» در کنار هم بوده است (رک: حسینی یزدی، ۱۳۸۸: ۱۱۱). تبدیل مثل منثور به منظوم و بالعکس، اضافه کردن آرایه‌های بلاغی، موجز کردن مثل و غیره از انواع تغییرات بلاغی در امثال است. نویسندگان در آثار خود سعی در منظوم کردن امثال منثور و استفاده از آنها به طریق درج، حل و ارسال مثل داشته‌اند و همین امر ناخودآگاه مثل را دچار برخی تغییرات کرده است. برخی از تغییرات به سبب رواج امثال در میان عوام و خواص است؛ یعنی امثال میان دو طبقهٔ مذکور جابجا و دچار تغییراتی شده‌اند. حرکت مثل گاه از خواص به عوام و گاه از عوام به خواص است؛ یعنی اشعار شاعران بزرگ بر سر زبان‌ها افتاده و به صورت مثل درآمده است و گاه نویسندگان و شاعران، امثال عوام را به‌عنوان دلیل و برهان در اشعار خود به کار برده‌اند. همین امر سبب تغییر در بلاغت برخی از امثال شده است. در میان امثال موردبررسی موارد بسیار کمی وجود دارد که نویسندگان کوشیده‌اند بر موسیقی امثال بیفزایند و آن‌ها را متناسب با متن خود تغییر دهند. نمونه‌هایی از این تغییر عبارتند از:

– کارهای جنگ بر نظاره آسان است (ارجانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۷).

– چه آسان است کوشش بر نظاره (همان، ۲۷).

***

– سگی که نواختن یافته باشد هرچند زنند او را از آن سوی‌تر نشود (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۳۷۸/۳).

– سگ به سنگ برنگردد (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۳۲).

در نمونهٔ اول مثل از منثور به منظوم تبدیل شده و در نمونهٔ دوم با اضافه شدن «سنگ» به مثل میان این واژه و واژهٔ «سگ» جناس ایجاد شده است.

۵-۴. مترادف‌سازی / معادل‌سازی

گاهی ما با نظایر متعدد یک مثل روبرو هستیم که در آن‌ها مفهوم یکسان است، برخی از واژه‌های غیر اساسی نیز در آن‌ها مشترک است، اما کلیدواژه‌ها تغییر یافته‌اند. در این نوع تغییر عموماً ساختار مثل ثابت مانده است. به‌طورکلی هنگام تغییر واژها اغلب با معادل یک مثل روبرو هستیم که می‌توان آن را نوع دیگری از تغییر شکل نامید؛ برای مثال:

– آشیانهٔ مرغان دیگر است و صدف گوهر شب‌افروز دیگر (سمعانی، ۱۳۸۴: ۶۳۱).

– حجلهٔ آرایش دیگر است و حجرهٔ آسایش دیگر (ظهیری سمرقندی، ۱۳۸۱: ۱۳۶).

– ماه مزوّر نخشب دیگر است و ماه منوّر چهاردهشب دیگر (خاقانی، ۱۳۶۲: ۳۲۳).

***

– نخست نان آنگاه شراب (بیهقی، ۱۳۹۰: ۳۰۷).

– نخست مغما خورند آنگه حلوا (ملطیوی، ۱۳۸۳: ۵۱۵).

– نخست لب است پس دندان (ارجانی، ۱۳۶۳: ۱۲۵/۴).

در مواردی نیز فقط مفهوم مثل یکی است و ساختار و واژه‌ها به‌طورکلی تغییر پیدا کرده است.

– هزاردستان را جهت آواز خوش در قفس کنند (ابوالرجاء قمی، ۱۳۸۹: ۶۵).

– پر عقاب آفت عقاب آمد (همان، ۱۰۰).

– جمالِ دمِ طاووس او را پرکنده و بال گسسته گذارد (نصرالله منشی، ۱۳۶۲: ۱۰۴).

در بسیاری از متون، امثال مشابه متعدد به دنبال هم آمده‌اند و نویسنده برای فهم بهتر مطلب و شاید هنرنمایی، آن‌ها را پشت سر هم آورده است. به‌طور مثال خاقانی در کتاب منشآت برای بیان مفهوم «تا رنج نبری گنج برنداری»

امثال زیر را در پی هم به کار برده است:

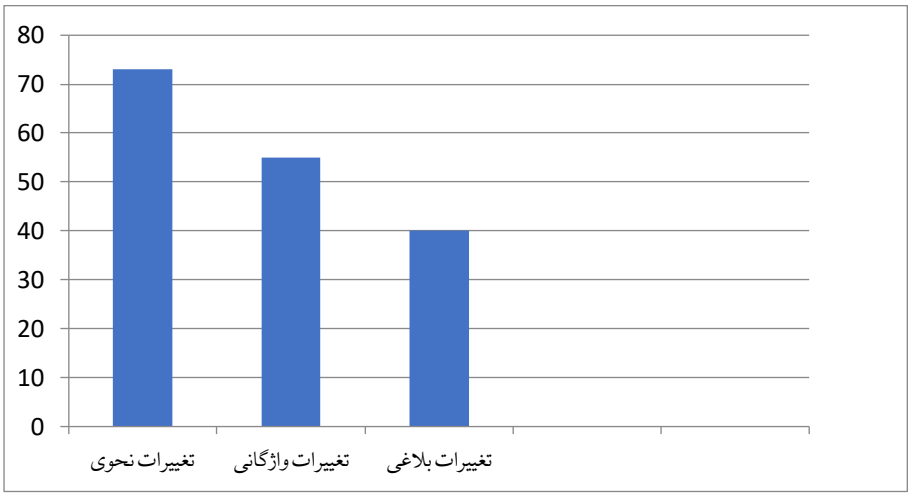
«درِ زندگانی شیرین را کلید، داروی تلخ است. نی را تا نکوبند، قند برون ندهد، هم نی را تا سر نبرند، نقش‌بندی نکند، آفتاب تا به وبال نرسید، شرف نیافت، ماه تا هلال نگشت، بدر نشد» (خاقانی، ۱۳۶۲: ۲۵۰).

در جدول و نمودار زیر انواع تغییرات در امثال همراه با فراوانی آن‌ها نشان داده شده است. با توجه به اینکه امثال اغلب از جنبه‌های مختلف تغییر می‌کنند در این جدول و نمودار برخی از امثال در چند دسته قرار گرفته‌اند. در این جدول آمار مترادف‌سازی ارائه نشده است، زیرا فراوانی این نوع از تغییر با سایر تغییرات متفاوت است و نمی‌توان آن‌ها را در دسته‌های مشخصی قرار داد. به‌طور مثال یک مثل دارای سه مترادف و مثل دیگر دارای چهار مترادف است.

جدول ۱: فراوانی انواع تغییرات در امثال

تغییرات بلاغی	تغییرات واژگانی	تغییرات نحوی
۴۰	۵۵	۷۳

نمودار ۱: فراوانی انواع تغییرات در امثال



به‌طورکلی امثال بسیار کمی وجود دارند که تنها از یک جنبه تغییر شکل داده باشند، بلکه در اغلب آن‌ها

مجموعه‌ای از تغییرات دیده می‌شود. این تغییرات حتی در امثال یک متن هم دیده می‌شود. جابجایی اجزای جمله در محور هم‌نشینی، تغییر ساخت دستوری، افزایش یا کاهش واژه‌ها و حروف، تبدیل نظم به نثر و بالعکس ازجملهٔ این تغییرات است.

- نظاره از دردِ خورندهٔ تیر چه خبر دارد؟ (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۱۴۰).
- کارهای جنگ بر نظاره آسان است (ارجانی، ۱۳۶۳: ۱/ ۲۷).
- چه آسان است کوشش بر نظاره (همان).
- بر نظاره جنگ آسان است (همان، ۵/ ۱۴۳).
- آسان نماید جنگ بر نظارگان (رازی، ۱۳۵۲: ۳۷۹).

در این مثل با تفاوت‌های روساختی در سیر تاریخی متون روبرو هستیم. صورت اول مثل مربوط به سدهٔ پنجم، صورت‌های دوم تا چهارم مثل مربوط به سدهٔ ششم و صورت پنجم مثل مربوط به سدهٔ هفتم است. ساخت دستوری شکل اول در چهار شکل بعدی تغییر پیدا کرده است؛ یعنی جمله چهار جزئی با متمم و مفعول تبدیل به جمله سه جزئی با متمم شده است. شکل اول مثل، با چهار شکل بعدی در مفهوم و کلیدواژه یکسان است اما بقیهٔ واژه‌ها تغییر کرده است و نوع جمله از پرسشی به خبری تبدیل شده است. همچنین منظوم شدن از دیگر تفاوت‌های این پنج صورت مثل است. در چهار شکل دیگر نیز که دارای مفهوم و کلیدواژه‌های مشترک هستند با جابجایی اجزای جمله روبرو هستیم.

جالب آنکه امثال منظوم کمتر دچار تغییر شده‌اند؛ زیرا وزن سبب ماندگاری در ذهن و کاربرد یکسان آن‌ها در موقعیت‌های مختلف شده است. البته در مواردی امثال منثور به منظوم و یا بالعکس تغییر پیدا کرده‌اند؛ ولی به‌طورکلی این امثال اغلب از تغییرات مصون مانده‌اند.

فقط در سه مورد از ۷۴ مثل مورد نظر در این پژوهش است که مثل منثور بدون هیچ‌گونه تغییری در دو یا چند متن به کار رفته است:

- خرمن‌سوخته سوخته خواهد خرمن (مستملی بخاری، ۱۳۸۴: ۳/ ۱۱۸۹؛ وطواط، ۱۳۷۶: ۵۹).
- رستم را هم رخش رستم کشد (رازی، ۱۳۵۲: ۳۱۴؛ خاتمی، ۱۳۹۸: ۲۱۶، همدانی، ۱۳۷۷: ۱/ ۱۵۳).
- سگ را گرسنه نگهدار تا از پی تو دود (راوندی، ۱۳۶۴: ۲۱۵؛ نصرالله منشی، ۱۳۶۲: ۲۲).

امّا در ۲۶ مورد مثل منظوم در دو یا چند متن یکسان و بدون هیچ تغییری به کار رفته است که به نمونه‌هایی از آنها

اشاره می‌شود:

– روستم را هم رخش روستم کشدا (سمعانی، ۱۳۸۴: ۷۷؛ میبدی، ۱۳۸۲: ۱/ ۵۸۲)

– شوریده بود کار ولایت به دو تن (سمعانی، ۱۳۸۴: ۴۱ و ۱۱۹ و ۵۱۸؛ خاتمی، ۱۳۹۸: ۴۸۱).

– صد کاسه به نانی چو عروسی بگذشت (جوینی، ۱۳۳۷: ۱/ ۶؛ زیدی نسوی،۱۳۸۱: ۱۱۶).

بررسی‌ها نشان می‌دهد دلیل اصلی تغییرات امثال مربوط به تحولات زبانی است. اغلب تغییراتی که در امثال روی می‌دهد در ساخت دستوری است که به‌تبع آن با جابجایی اجزای جمله و کم‌وزیاد شدن واژه‌ها روبرو هستیم. در این تغییرات کلیدواژه‌ها و مفهوم یکسان هستند؛ بنابراین ویژگی تغییرپذیری اندک در برخی از تعاریف مثل را می‌توان درست دانست. از سوی دیگر اگر نظایر و معادل‌های یک مثل را نوعی از تغییر در امثال به شمار آوریم، می‌توان نتیجه گرفت که برخلاف تعاریفی که مثل‌پژوهان در آن به تغییرناپذیری یا تغییرپذیری اندک مثل اشاره کرده‌اند، گاه تغییرات در امثال بسیار زیاد بوده و آن را کاملاً دگرگون کرده است. به سخن دیگر در طی سال‌های مختلف گویندگانِ مثل، از نظایر متفاوتی برای بیان یک مفهوم استفاده کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

به‌عکس برخی از تعاریف ارائه‌شده از مثل، امثال در سیر تاریخی متون با تغییراتی روبرو شده‌اند. از مهم‌ترین دلایل این تغییرات می‌توان به ضبط نشدن امثال در طول تاریخ، به روز کردن امثال، عفیف و رسمی کردن امثال، کثرت تداول و کاربرد میان مردم و حرکت مثل از یک مکان یا موقعیت به مکان یا موقعیتی دیگر اشاره کرد. در امثال متون بررسی شده در این پژوهش، مجموعاً ۷۴ مثل در سیر تاریخی خود تغییر یافته‌اند که در برخی از موارد، تغییرات زیاد و در برخی دیگر اندک است. تغییر در این امثال به صورت‌های تغییر در ساخت دستوری (۵۵ مثل)، تغییر در بلاغت (۴۰ مثل)، تغییر واژه‌ها (۳۳ مثل)، افزایش یا کاهش واژه‌ها (۲۲ مثل) و جابجایی ارکان جمله در محور همنشینی (۱۸ مثل) بوده است. اغلب این امثال از تمامی این جنبه‌ها تغییر پیدا کرده‌اند. نوعی دیگری از تغییرات امثال را می‌توان داشتن نظایر متعدد برای یک مثل دانست که در متون مختلف گاه با ساختار دستوری یکسان و کلیدواژه‌های مشترک و گاه فقط با مفهوم مشترک آمده‌اند. همچنین بررسی‌ها نشان می‌دهد که امثال منظوم در متون کمتر دچار تغیر شده‌اند و وجود نظم دلیلی برای حفظ صورت اولیهٔ آن‌ها بوده است.

کتابنامه

ارجانی، فرامرز بن خداداد. (۱۳۶۳). سمک عیّار. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: آگاه.

بهمنیار، احمد. (۱۳۶۱). داستان‌نامهٔ بهمنیاری. به کوشش فریدون بهمنیار. تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــــ. (۱۳۲۸). «مثل چیست». یغما. سال ۲. شماره ۲ و ۳. ص ۴۹ - ۵۲.

بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۹۰). دیبای دیداری: متن کامل تاریخ بیهقی. به کوشش محمدجعفر یاحقی و مهدی سیدی. تهران: سخن.

پارسا، احمد. (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل علمی و ادبی امثال‌وحکم پارسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جوینی، عطاملک بن محمد. (۱۳۳۷). تاریخ جهانگشای. به همت محمد رمضانی. تهران: کلاله خاور.

حسینی یزدی، محمدبن محمدبن محمدبن نظام. (۱۳۸۸). العراضة فی الحکایة السلجوقیة. به کوشش مریم میرشمسی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۹). خواندنی‌های ادب فارسی. تهران: زوّار.

حیدری ابهری، غلامرضا. (۱۳۸۵). حکمت‌نامهٔ پارسیان. قم: جمال.

خاتمی، محمدصادق. (۱۳۹۸). تصحیح مکتوبات صدی شیخ شرف‌الدین منیری و تحقیق دربارهٔ آن، رسالهٔ دکتری. دانشگاه فردوسی مشهد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی. گروه زبان و ادبیات فارسی.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۶۲). منشآت خاقانی. تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن. تهران: دانشگاه تهران.

خرندزی زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۸۱). نفثة‌المصدور. تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی. تهران: توس.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۸). گزیدهٔ امثال‌وحکم دهخدا. به کوشش سید محمد دبیرسیاقی. تهران: تیراژه.

ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸). «بررسی ضرب‌المثل‌های فارسی در دو سطح واژگانی و نحوی». فنون ادبی. شمارهٔ ۱. ص ۵۷-۸۰.

ـــــــــــ. (۱۳۸۷). «تغییر شکل و تعدد روایات در ضرب‌المثل‌های فارسی». نجوای فرهنگ. شمارهٔ ۷. ص ۲۴ - ۱۳.

ـــــــــــ. (۱۳۸۷). «تفاوت کنایه با ضرب‌المثل». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۱۰. ص ۱۰۹-۱۲۳.

ـــــــــــ. (۱۳۸۹). فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی. ج ۱. تهران: معین.

رازی، نجم‌الدین. (۱۳۵۲). مرصادالعباد. به اهتمام محمدامین ریاحی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

راوندی، محمد بن علی بن سلیمان. (۱۳۶۴). راحة‌الصدور و آیة‌السرور در تاریخ آل سلجوق. تصحیح محمد اقبال. تهران: امیرکبیر.

زلهایم، رودولف. (۱۳۸۱). امثال کهن عربی. ترجمه: احمد شفیعیها. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ساکت، سلمان. (۱۳۸۸). «پیوند امثال عربی و فارسی در کتاب لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال». الدراسات‌الادبیه. شمارهٔ پیاپی ۶۷، ۶۸، ۶۹. ص ۱۴۳ - ۱۷۲.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۳). «مثل‌ها و مثلواره‌های فارسی در نامه‌های عین‌القضات همدانی». مزدک‌نامه. شمارهٔ ۶. صص ۱۶۷-۱۷۹.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۹۲). گلستان. تصحیح و توضیح: غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

سمعانی، شهاب‌الدین احمد. (۱۳۸۴). روح‌الارواح فی شرح الملک‌الفتاح. به اهتمام و تصحیح نجیب مایل‌هروی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شهری، جعفر. (۱۳۸۲). قند و نمک. چاپ پنجم. تهران: معین.

طبری، محمدبن جریر. (۱۳۶۶). تاریخنامهٔ طبری. تصحیح و تحشیه محمد روشن. تهران: نشر نو.

طوسی، خواجه نظام‌الملک. (۱۳۹۸). سیرالملوک. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ظهیری سمرقندی، محمد بن علی. (۱۳۴۹). اغراض‌السیاسه فی اعراض‌الریاسه. تصحیح جعفر شعار. تهران: دانشگاه تهران.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۱). سندبادنامه. تصحیح محمدباقر کمال‌الدینی. تهران: میراث مکتوب.

عنصرالمعالی، کیکاووس بن اسکندر. (۱۳۷۱). قابوس‌نامه. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات علمی.

غازی ملطیوی، محمد. (۱۳۸۳). روضه‌العقول. تصحیح و تحشیه محمد روشن و ابوالقاسم جلیل‌ور. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

قاضی اوش. (۱۳۹۷). قرّه‌العین، تصحیح و تحقیق: سلمان ساکت و زهرا محمودی. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار و سخن.

قمی، نجم الدین ابوالرجاء. (۱۳۸۹). ذیل نفثه‌المصدور. تصحیح حسین مدرسی طباطبایی. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

مستملی بخاری، اسماعیل بن محمد. (۱۳۶۳). شرح‌التعرف لمذهب‌التصوف. مقدمه و تصحیح محمد روشن. تهران: اساطیر.

مرتضایی، سید جواد. (۱۳۹۰). «تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی؟». پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۴. صص ۳۸-۲۹.

منشی، ابوالمعالی نصرالله. (۱۳۶۲). کلیله‌ودمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. تهران: دانشگاه تهران.

میبدی، ابوالفضل. (۱۳۸۲). کشف‌الاسرار و عده‌الابرار. ج ۱. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.

واعظزاده، عباس؛ یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۲). «بررسی تأثیر شاهنامه در امثال فارسی بر پایهٔ امثال‌وحکم دهخدا». جستارهای ادبی. ش ۱۸۱. صص ۲۸-۱.

وراوینی، سعدالدین. (۱۳۸۹). مرزبان‌نامه. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

وطواط، رشیدالدین. (۱۳۷۶). لطایف‌الامثال و طرایف‌الاقوال. تصحیح و تعلیق حبیبه دانش‌آموز. تهران: میراث مکتوب.

هبله‌رودی، محمدعلی. (۱۳۴۴). مجمع‌الامثال. ویراستهٔ صادق کیا. تهران: اداره فرهنگ‌عامه.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا.

همدانی، عین‌القضات. (۱۳۷۷). نامه‌های عین‌القضات همدانی. مقدمه، تصحیح و تعلیق علی‌نقی منزوی و عفیف عسیران. تهران: اساطیر.

Exploring Methods of Changing Persian Proverbs in Selected Prose Texts from Islam to the Eighth Century

Zeinab Ramezani[1]
Salman Saket[2]

Abstract

Among all the rhetorical features of Persian prose works, proverbs as one of the important literary genres, have a special place in these texts. One of the categories that can be examined in the proverbs is the methods of variability. Immutability or slight immutability is one of the characteristics mentioned in researchers' definitions of parables. This feature has been expressed by researchers in two ways. Some do not allow any change in proverbs while some others have set limits for changing proverbs. This study intends to study the category of changing proverbs by examining the proverbs of selected prose texts up to the eighth century AH. The main purpose of this study is to show how proverbs change in the historical course of texts. In this research, 27 Persian prose texts were studied in order to extract proverbs. Then, similar proverbs were studied in terms of words and content to examine the patterns of change in the historical course of the texts. It was tried to extract the proverbs of each work and refrain from studying similar categories. The results show that proverbs in the historical course of texts have undergone changes, contrary to the definitions of scholars. Among the proverbs extracted from the studied texts, 74 proverbs have more or less changed. The methods of change in these proverbs in order of frequency are: Syntactic, vocabulary, and rhetorical changes. It was shown that in the studied texts, 70 proverbs have changed syntactically, 55 proverbs have changed lexically, and 40 proverbs have changed rhetorically.

Keywords: Prose Texts, Persian Proverbs, Change of Proverbs, Methods of Changes of Proverbs

1. MA Student in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran
E-mail: Ramezani.ze@mail.um.ac.ir
1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran (Corresponding author) E-mail: Saket@um.ac.ir
Received: 17 July 2021 **Accepted:** 23 October 2021

Genre Analysis of Persian Quatrain in Folk Literature

Marzie Azimi[1]
Najmeh Dorri[2], **Hasan Zolfaghari**[3]
Gholamhossein Gholamhosseinzadeh[4]

Abstract

Quatrain is the most popular and practical form of Persian folk poetry, commonly used by people of all ages on different occasions, such as celebrations, funerals, or even during work or break times. Features of quatrain distinguish it from other forms of Persian folk poetry; it incorporates a casual style, focusing on daily routines, habits, and especially feelings of romantic love and the pain of separation. Generally, quatrain is a language of emotion felt for others. Additionally, the exclusive structural features of quatrain raise the question of whether Quatrain can be considered as an autonomous literary genre. In other words, can a poetic form be considered as a basis for a unique literary genre? Poetic forms are a kind of literary classification which demonstrate not only rhyme scheme but also some structural and textual features of the text, such as the number of the verses, general content, and meter of poetry. Besides, some poetic forms have additional criterion which illustrate their autonomous structure. In this paper, 1500 Quatrains are selected from different regions in Iran and examined to identify the external and internal features of Quatrain. The results show that Persian Quatrain has fairly similar genre features, establishing the basis that quatrain can be considered as both a separate genre and form. Indeed, over the history of literature, quatrain has gone beyond a literary form, meeting criteria that can qualify it to be considered as a literary genre.

Keywords: Quatrain, Persian Folk Poetry, Poetic Form, Literary Genre, Genre Studies

1. PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. (Corresponding author.) E-mail: Marzie.azimi633@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
E-mail: N.dorri@modares.ac.ir
3. Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
E-mail: Zolfagari_hasan@yahoo.com
4. Professor, Department of Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
E-mail: Gholamho@modares.ac.ir

Interaction of Textual Subjects in Sonnets of *Divan Shams*

Ferasat Piruzi Nejad[1]
Parsa Yaghoobi Janbehsaraei[2]

Abstract

Romantic mysticism in the general sense is based on the concept of love and in the specific perceptual-communicative sense is based on the "I and you" interaction. Due to this kind of interaction in the construction of the identity-status of the subjects, their placement in the interaction of the in-text agents of romantic mysticism is different from other classical literary genres; this has led to the formation of a distinct aspect of perceptual-aesthetic ambiguity. *Sonnets of Shams* (غزلیات شمس) is one of the texts in which the interaction of intra-textual subjects and consequently the epistemological-artistic ambiguity of the text is based on the interaction between me and you. Ignoring or not paying enough attention to the reasons and structure of the mentioned interaction will lead to a purely tasteful interpretation of that text. Accordingly, the construction of the "I and you" interaction of the agents within the text, that is, the narrator-lover with the beloved and vice versa, in Shams's sonnets with the intention of reading in accordance with the epistemology governing the text was identified and explained. To identify this interaction, some concepts and terms of thinkers such as Martin Buber, Levinas, Bakhtin, Sartre, Gabriel Marcel, Landowski and others were cited. The results show that the logic of "I and you" interaction in the sonnets of Shams can be divided into four categories: a) Expressing silence and not codifying precisely; b) Neglecting the hierarchy and refusing opposition; c) incompleteness and unpredictability; and d) delaying the "self".

Keywords: Rumi, Shams Lyric Poems, In-text Agents, I and you interaction, Co-presence

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Kurdistan University, Kurdistan, Iran
E-mail: Farast_2012@yahoo.com
2. Professor in Persian Language and Literature, Kurdistan University, Kurdistan, Iran (Corresponding author.)
E-mail: P.yaghoobi@uok.ac.ir
Received: 12 August 2021 **Accepted:** 23 October 2021

Class Status of Females vs. their Sexual Status in Mystical-Educational Texts

Parnoosh Pajouhesh[1]

Abstract

Due to the symbolism of the soul, the female position in mystical-educational texts has always been considered lower than men who have been a symbol of reasoning. It has been said that in comparison with other thoughts, feminism which is equivalent to egoism, tends to be woman-enemy. This study examines the status, role, and manner of upper-class females who belong to the court and the lower class females who are slaves in the anecdotes of three poems of representatives of mystical literature, that is, Sanai, Attar and Rumi, using an approach inspired by Keith Millett, which pursues the implementation of gender policies in three areas: status, role, and character. Then it examines the role of women in the mystical context of the anecdotes. The hypothesis of the study is that in the mystical-educational discourse, social divisions take precedence over gender divisions; because upper-class females have a higher status than men of other classes (even Sufis). According to the characteristics of these women such as being out of reach, being praised, and the position of divinity, some of these women have become idols of God, while Sufi men take their intuitive experience with these women.

Keywords: Gender, Sexual status, Social Class, Class Status, Court Female, Slavery, Mystical Discourse

1. Assistant Professor, Islamic Azad University, Roudehen Branch, Roudehen, Iran.
E-mail: Pajouheshp@yahoo.com
Received: 11 August 2021 **Accepted:** 23 October 2021

Sahbaian's Rhetorical Views on *Sharh Seh Nasr Zohouri*

Muhammad Khakpur[1]
Mohammad Mehdipur[2], **Mehdi Bagheri**[3]

Abstract

One of the most important literary works written in the subcontinent in the nineteenth century is *Sharh Seh Nasr Zohouri* (شرح سه نثر ظهوری) written by Imam Bakhsh Sahbaiie, which has the characteristics of linguistic, rhetorical and literary criticism that study and analyze these elements to help the audience to understand the manifestations of linguistics and newly formed literary criticism of this period. This article tries to examine the role of these new rhetorical elements in the evolution of rhetorical and literary criticism of this period. For this purpose, the rhetorical techniques that are less common in Persian rhetoric books were studied; Because the Saj'e Moradaf (Lop-Sided), metonymy within metonymy, disagreement in allusion, have a new glance at the Trope Par Metonymy and Spiritual Paradox. Some of these rhetorical tricks are the result of Sahbaie's study of the rhetoric of the books such as *Mokhtsar al-Ma'ani* and "Motaval" Taftazani, which he uses many times in his arguments. In Sahbaie's opinion, the criterion for accepting metaphor is the "individuals", that is, the literary elite who use it. Sahbaie believes that virtual language is inherently destructive; Because first, by changing the form of expression, it suggests a different meaning, and in the second stage, it rejects the possibility of certainty of the proposed meaning and denies that definite meaning. Applying an analytical and descriptive approach, the study intend to examine Sahbaie's views based on rhetorical criteria and relying on the dissertation *Sharh Seh Nasr Zohouri*.

Keywords: Sahbaie, Zohouri, Rhetorical Elements, Literary Criticism

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran.
E-mail: Khakpour@tabrizu.ac.ir
2. Professor in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran
E-mail: Mohammad.mahdipour@gmail.com
3. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Tabriz University, Tabriz, Iran. (Corresponding author)
E-mail: Mehdi.bagheri1387@gmail.com
Received: 20 May 2021 **Accepted:** 23 October 2021

Hypertextual Analysis of the Relationship between Title and Text in the Poem Collection of *The Second Millennium of the Mountain Gazelle*

Sayyed Ali Seraj[1]
Abdullah Hakim[2]

Abstract

Hypertext is the background of text and the first part that readers encounter in literary works. Items such as the author or writer of the work, the title, the volume, editions, introduction, etc., at the beginning of texts makes the oudience pay attention to specific topics when understanding the text. One of the most critical hypertextual criteria in a literary work is the title of the work. The effect of the subject on the audiences' understanding of the meaning and concept of the work, is called "Titleology". Attention to the function of the title in conveying the idea and determining the general framework of the work causes exceptional sensitivity of poets and writers be meticulous in choosing the title. Shafiei Kadkani, a contemporary poet of Iran, has tried to select the titles of his poems meticulously. Applying qualitative content analysis method, the study aimed at analyzing the stylistic feacutres of Shafiei Kadkani's poem collection *The Second Millennium of the Mountain Gazelle*. The application of this method to study the relationship between title of the work an the text, as well as the aesthetic selection of titles in the mentioned collection showed that titles in Shafiei's poetry has an inserable link with the content. In many cases, one can analyze the poet's thoughts and poetry through the title. It seems that titles of Shafiei's poetry are selected based on linguistic, literary and content factors. Examining the relationship between the title and the text of the collection results a new view to the theme of the author's work and to his worldview, which may have not been possible without considering the important issue.

Keywords: Hypertext, Title, Contemporary Poem, Shafiei Kadkani, *The Second Millennium of the Mountain Gazelle*

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Neyshabur University, Neyshabur, Iran
E-mail: Ali.seraj@neyshabur.ac.ir
2. PhD in Persian Language and Literature E-mail: Hakimatu@gmail.com
Received date: 31 July 2021 **Accepted date:** 21 October 2021

A Devoted Lover or a Traitorous Bourgeoisie? Another Reading of the Novel *Cheshmhayash* and the Character "Farangis"

Mahmoud Arekhi[1]
Faramarz Khojasteh[2], **Atefeh Jamali**[3]

Abstract

The novel *Her Eyes* (چشمهایش) the famous work of Bozorg Alavi, is one of the most important Persian novels that deals with the romantic relations between "Makan" and "Farangis" and their political activities in the era of Reza Shah. In this novel, despite being a bourgeois, Farangis is a revolutionary and devoted woman who saves Master Makan from death with her great self-sacrifice. This reading, since its publication, has led left-wing critics to criticize the novel and later to praise it. This study tries to give a new reading of this novel relying on the principle of "uncertainty of meaning" and "the possibility of new interpretations of literary texts" in literary theories such as hermeneutics and poststructuralism; A reading that contrasts with the stablished reading of this novel and introduces Farangis as a shaky revolutionary who, in the most difficult moments of the revolution, betrays Master Makan and the movement and joins the enemies of the revolution. The results show that *Her Eyes*, contrary to its apparent meaning, which has led to severe criticism from leftist critics, is inherently faithful to the theory of revolution in the school of Marxism. In our opinion, there are many in-text clues in this novel, on the basis of which a new reading which is in line with Marxism's theory of revolution.

Keywords: *Her Eyes*, Literary Criticism, Marxism, Revolution

1. PhD Candidate in Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandarabbas, Iran E-mail: Arekhimahmood@yahoo.com
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandarabbas, Iran (Corresonding author.) E-mail: Faramarz.khojasteh@gmail.com
3. Assistant Professor in Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Bandarabbas, Iran E-mail: Jamali.atefeh@gmail.com
Received: 9 July 2021 **Accepted:** 21 October 2021

In the Name of God

Table of Contents

A Devoted Lover or a Traitorous Bourgeoisie? Another Reading of the Novel *Cheshmhayash* and the Character "Farangis" **1**
Mahmoud Arekhi
Faramarz Khojasteh, Atefeh Jamali

Hypertextual Analysis of the Relationship between Title and Text in the Poem Collection of *The Second Millennium of the Mountain Gazelle* **2**
Sayyed Ali Seraj, Abdullah Hakim

Sahbaian's Rhetorical Views on *Sharh Seh Nasr Zohouri* **3**
Muhammad Khakpur
Mohammad Mehdipur, Mehdi Bagheri

Class Status of Females vs. their Sexual Status in Mystical-Educational Texts **4**
Parnoosh Pajouhesh

Interaction of Textual Subjects in Sonnets of *Divan Shams* **5**
Ferasat Piruzi Nejad, Parsa Yaghoobi Janbehsaraei

Genre Analysis of Persian Quatrain in Folk Literature **6**
Marzie Azimi, Najmeh Dorri
Hasan Zolfaghari. Gholamhossein Gholamhosseinzadeh

Exploring Methods of Changing Persian Proverbs in Selected Prose Texts from Islam to the Eighth Century **7**
Zeinab Ramezani, Salman Saket

Vol. 54, Issue 2
Summer 2021

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Abdollah Radmard
Editor-in-chief:
Mahmood Fotoohi Rudmajani

Editorial Board:
Habibollah Abbasi
Tarbiyat Mo'allem University
Saeid Bozorg Bigdeli
Tarbiat Modares University
Mahmood Fotoohi Rudmajani
Ferdowsi University of Mashhad
Abolghasem Ghavam
Ferdowsi University of Mashhad
Ali Guzelyuz
Istanbul University
Daniela Meneghini
University of Venice
Alireza Nikouei
University of Guilan
Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Ferdowsi University of Mashhad
Taghi Pournamdarian
Tehran Research Center for Humanities
Abdollah Radmard
Ferdowsi University of Mashhad
Mohammad Taghavi
Ferdowsi University of Mashhad
Claus Valling Pedersen
University of Copenhagen
Ali Ashraf Sadeghi
Tehran University
Mohammad Jafar Yahaghi
Ferdowsi University of Mashhad
Sayyed Mahdi Zarghani
Ferdowsi University of Mashhad
Hasan Zolfagari
Tarbiat Modares University

Proofreading:
Javad Mizban
English Editors:
FUM Editing English Center
(Abdullah Nowruzy)
Executive Coordinator:
Fatima Razavi
Typesetting:
Mohammad Karimi Torqabeh
Circulation: 54

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq., Mashhad, Iran
Post code: 9177948883
Tel: +98 (051) 38806725
Fax: +98 (051) 38794144
E-mail: jll@.um.ac.ir
Website: http:jls.um.ac.ir

Scientific advisers of this issue:
Alami, Zolfaghar; Bagjani, Abbas; Behnamfar, Mohammad; Fotoohi Rudmajani, Mahmood; Ghasemzadeh, Seyed Ali; Ghavam, Abolghasem; Hayati, Zahra; Jabbari, Najmeddin; Mohammadi Mohammad; Mojarrad, Mojtaba; Najari Mohammad; Radfar Saeid; Razavi Fatima; Taheri, Ghodratollah; Taghavi, Mohammad; Zarghani Sayyed Mahdi.

Vol 54, No. 3, Summer 2021

A Devoted Lover or a Traitorous Bourgeoisie? Another Reading of the Novel *Cheshmhayash* and the Character "Farangis"
Mahmoud Arekhi, Faramarz Khojasteh, Atefeh Jamali

Hypertextual Analysis of the Relationship between Title and Text in the Poem Collection of *The Second Millennium of the Mountain Gazelle*
Sayyed Ali Seraj, Abdullah Hakim

Sahbaian's Rhetorical Views on *Sharh Seh Nasr Zohouri*
Muhammad Khakpur, Mohammad Mehdipur, Mehdi Bagheri

Class Status of Females vs. their Sexual Status in Mystical-Educational Texts
Parnoosh Pajouhesh

Interaction of Textual Subjects in Sonnets of *Divan Shams*
Ferasat Piruzi Nejad, Parsa Yaghoobi Janbehsaraei

Genre Analysis of Persian Quatrain in Folk Literature
Marzie Azimi, Najmeh Dorri, Hasan Zolfaghari, Gholamhossein Gholamhosseinzadeh

Exploring Methods of Changing Persian Proverbs in Selected Prose Texts from Islam to the Eighth Century
Zeinab Ramezani, Salman Saket

New
214
LITERARY STUDIES
Ferdowsi University of Mashhad
Vol 54, No. 3, Fall, 2021
ISSN: 2008 - 7187

- **A Devoted Lover or a Traitorous Bourgeoisie? Another Reading of the Novel *Cheshmhayash* and the Character "Farangis"** — *Mahmoud Arekhi, Faramarz Khojasteh, Atefeh Jamali*
- **Hypertextual Analysis of the Relationship between Title and Text in the Poem Collection of *The Second Millennium of the Mountain Gazelle*** — *Sayyed Ali Seraj, Abdullah Hakim*
- **Sahbaian's Rhetorical Views on *Sharh Seh Nasr Zohouri*** — *Muhammad Khakpur, Mohammad Mehdipur, Mehdi Bagheri*
- **Class Status of Females vs. their Sexual Status in Mystical-Educational Texts** — *Parnoosh Pajouhesh*
- **Interaction of Textual Subjects in Sonnets of *Divan Shams*** — *Ferasat Piruzi Nejad, Parsa Yaghoobi Janbehsaraei*
- **Genre Analysis of Persian Quatrain in Folk Literature** — *Marzie Azimi, Najmeh Dorri, Hasan Zolfaghari, Gholamhossein Gholamhosseinzadeh*
- **Exploring Methods of Changing Persian Proverbs in Selected Prose Texts from Islam to the Eighth Century** — *Zeinab Ramezani, Salman Saket*