آموزش زبان و ادب فارسی

رشد
۶۲
سال شانزدهم
۱۳۸۱ - بها: ۲۰۰۰ ریال
ISSN 1606-9919

ویژه نامه ی آرایه های ادبی

پاسخ رستم به خشم کاووس

ویژه‌نامه‌ی آرایه‌های ادبی

یادداشت سردبیر (چراغی برای کشف زیبایی‌ها) ۲
طنت (۲) بایسته‌ها در آرایه‌ها ۳ / دکتر محمدرضا سنگری
تشبیه مرتب ۸ / دکتر جلیل نظری
همسازی ناسازها ۱۴ / مهدی قانعیان
آهنگ شناسی یا عروض آسان ۱۸ / جمال صدری
کاربرد الگوی دریافت مفهوم در آموزش آرایه‌های ادبی ۲۴ / حسین قاسم‌پور مقدم
یاد یاران (شمس‌العلما گرکانی) ۲۸ / دکتر حسن ذوالفقاری
تأملی در مجاز، استعاره و تشخیص ۳۱ / حسن یاسینی
غلو و ارزش بدیعی آن ۳۶ / اسماعیل نرماشیری
تشبیه و نظریه‌ی گشتاری زبان ۳۶ / حسین آذرپیوند
مراعات نظیر و ارزش هنری آن ۴۲ / سعید تردامنی
طنز و خلاقیت ۴۶ / فرمهر زعیم
زاویه‌ی دید ۵۶ / لیلا یوسفی
معلمان شاعر و نویسنده ۶۲
خاطرات سبز ۶۴

مدیر مسؤول: علیرضا حاجیان‌زاده
سردبیر: دکتر محمدرضا سنگری
مدیر داخلی: دکتر حسن ذوالفقاری
ویراستار: غلامرضا عمرانی
طراح گرافیک: شاهرخ خوشاتی
هیأت تحریریه: دکتر علی محمد حق‌شناس، دکتر تقی وحیدیان کامیار، دکتر حسین داوری، دکتر محمدرضا سنگری، دکتر محمد غلام، دکتر حسن ذوالفقاری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم
نشانی دفتر مجله: صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۱۵۸۵
تلفن امور مشترکین
۸۸۲۱۹۱۸۶
تلفن دفتر مجله
۱ - ۸۸۲۱۱۶۶۱ ، داخلی ۲۴۱
چاپ: شرکت افست (سهامی عام)

دفتر انتشارات کمک آموزشی، این مجلّات را نیز منتشر می‌کند:

رشد کودک
(ویژه‌ی پیش‌دبستان و دانش‌آموزان کلاس اول دبستان)
رشد نوآموز
(برای دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان)
رشد دانش‌آموز
(برای دانش‌آموزان چهارم و پنجم دبستان)
رشد نوجوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی)
رشد جوان
(برای دانش‌آموزان دوره‌ی متوسطه)

و مجلّات
رشد معلم، تکنولوژی آموزشی، آموزش ابتدایی، آموزش فیزیک، آموزش شیمی، آموزش زبان، آموزش راهنمایی تحصیلی، آموزش ریاضی، آموزش زیست شناسی، آموزش جغرافیا، آموزش تربیت بدنی، آموزش معارف اسلامی، آموزش تاریخ
(برای دبیران، آموزگاران، دانشجویان تربیت معلم، مدیران مدارس و کارشناسان آموزش و پرورش)

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
دفتر انتشارات کمک آموزشی
۶۲

رشد آموزش زبان و ادب فارسی

ISSN 1606-9218
Key title: Rushd. Āmūzish-i zabān va adab-i fārsī
E.mail: Roshd-of@Yahoo.com

سال شانزدهم (سال تحصیلی ۸۱-۱۳۸۰)
بهار ۱۳۸۱ - تیراژ: ۱۲,۰۰۰ نسخه

مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب فارسی نوشته‌ها و حاصل تحقیقات پژوهشگران و متخصّصان تعلیم و تربیت، بویژه آموزگاران، دبیران و مدرسان را می‌پذیرد.

- مقالات ارسالی باید در چارچوب اهداف مجلّه‌ی رشد آموزش زبان و ادب و متناسب و مرتبط با ساختار و محتوای کتاب‌های درسی باشد و به طور مستقیم و غیر مستقیم در جهت گشایش گره‌ها و گسترش مباحث کتاب‌های درسی یا ارائه‌ی روش‌های مناسب تدریس هر یک از موادّ آموزشی زبان و ادب فارسی در دورهٔ متوسطه و پیش دانشگاهی باشد.
- مقالات ارسالی باید با معیارهای تحقیق و پژوهش مطرح شده در کتاب‌های زبان فارسی هم‌خوانی داشته باشد (ارجاعات دقیق، استفاده از منابع دست اوّل، رعایت اصول تحقیق و پژوهش و...)
- مقالات حتّی‌الامکان حروف چینی شود یا با خطّ خوانا بر یک روی کاغذ A۴ با فاصله‌های مناسب بین سطری، بدون خط‌خوردگی و آشفتگی ظاهری، با رعایت حاشیه‌ی مناسب نوشته شود.
- حجم مقالات حدّاکثر بیست صفحه‌ی دست‌نویس باشد.
- اگر مقاله به تصویر، طرح، نمودار و جدول نیاز دارد پیشنهاد یا ضمیمه گردد و محلّ قرار گرفتن آن‌ها در حاشیه‌ی مطلب مشخّص شود.
- پنج عبارت کلیدی مهمّ مقاله از محتوای آن استخراج و بر روی صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
- نثر مقاله به فارسی روان و ساده و سالم، خالی از هرگونه تکلّف و تصنّع یا سره‌نویسی افراطی به فارسی معیار نوشته شود و در انتخاب واژه‌های علمی و فنّی دقّت شود.
- مقاله‌های ترجمه شده با متن اصلی هم‌خوانی داشته باشد و متن اصلی نیز ضمیمه‌ی مقاله باشد.
- اهداف مقاله و چکیده‌ی نظریّه و پیام آن در چند سطر در ابتدای آن بیاید.
- معرّفی نامه‌ی کوتاهی از نویسنده همراه یک قطعه عکس و سیاهه‌ی آثار وی پیوست باشد.
- هیأت تحریریّه در رد، قبول، ویرایش فنّی و محتوایی و کاهش حجم آزاد است.
- آرای مندرج در مقاله‌ها، مبیّن نظر دفتر انتشارات و هیأت تحریریّه نیست و مسؤولیّت پاسخ‌گویی به پرسش‌های خوانندگان با خود نویسنده یا مترجم است.
- مقالات رد شده بازگردانده نمی‌شود.
- اصل مقاله جهت بررسی به هیأت تحریریّه تحویل می‌شود. از ارسال تصویر مقاله خودداری شود.
- مقالات نباید در هیچ یک از نشریّات چاپ شده باشد.

یادداشت سردبیر

چراغی برای کشف زیبایی‌ها

زیبا گفتن و تأثیرگذار و جذّاب سرودن و نوشتن، رسالت ادبیّات است و رسالت آرایه‌ها، تحلیل، تبیین و کالبدشکافی این زیبایی و کشف رمز و راز تأثیرگذاری یک سروده یا نوشته است.

آیا رسالت آرایه‌ها و آرایه‌شناسان تنها شناساندن و کشف زیبایی‌ها و روایی‌های سخن است یا تنها نیمه‌ای از حقیقت، آن‌چنان که بسیاری از پیشینیان انگاشته‌اند، چنین است و صناعات و آرایه‌های ادبی باید نیمی دیگر از حقیقت یعنی راز و رمز ناروایی و نازیبایی و در نتیجه نامانایی و ناپویایی بعضی متن‌ها و سروده‌ها را نیز باز گویند؟

اگر از این چشم‌انداز آرایه‌ها را ببینیم، آرایه‌ها و نقد ادبی همسایه می‌شوند و شاید همخانه و یگانه، تا رسالت عظیم شناختن و شناساندن دلیل ماندگاری و تأثیرگذاری نمونه‌های سترگ و بزرگ شعر و نثر را روشن کنند یا علّت ناکامی و بدفرجامی بی‌شمار سروده‌ها و نوشته‌ها را برشمارند.

کار آرایه‌ها یا به زبان قدما، علم بلاغت، از این نیز فراتر است؛ آرایه‌شناسان باید جز یافتن و شناساندن زیبایی‌ها، علل و دلایل روان‌شناسانه‌ی هر صنعت و آرایه‌ای را نیز روشن کنند؛ چرا که شاعران و نویسندگان بزرگ، روان‌شناسان و جامعه‌شناسان و در بیانی رساتر انسان‌شناسان بزرگی نیز بوده‌اند. آن‌ها دریافته‌اند که چه بگویند و چگونه بگویند تا فاتح قلمرو ذهن‌ها و جان‌ها باشند و نه در عصر خویش که گستره‌ی همه‌ی زمان‌ها و زمین‌ها را زیر چتر مهربان سخن خویش بگیرند.

پس آرایه‌ها، چراغی برای کشف ارزش‌ها و زیبایی‌هاست و آرایه‌دانان، کاشفان فروتن زیبایی!

اینک این شماره‌ی مجلّه رشد آموزش زبان و ادب فارسی یکسره به آرایه‌ها پرداخته است و در نتیجه ویژه‌نامه‌ی آرایه‌هایش می‌توان نامید. امید ما این است که این آغاز خوش ویژه‌نامه‌هایی باشد که هر بار به یکی از مقوله‌های ادب بپردازند و گم‌گوشه‌ها، بایسته‌ها و چند و چون‌ها را در آن زمینه روشن سازند.

فکر می‌کنید ویژه‌نامه‌ی پس از این ـ سالی یک ویژه‌نامه ـ کدام موضوع باشد؟ هم پیشنهاد و هم مقالات شما این مجهول را خواهند نمود و این گره را خواهند گشود.

از مقاله‌نگاران و مقوله‌شناسان که یاریگر ما در این راه بوده‌اند سپاسگزاریم.

امید آن که زنجیره‌ای از ویژه‌نامه‌ها، فرصت تمرکز بر موضوعات و ژرف‌کاوی و مطالعه در زمینه‌های گوناگون را فراهم آورد و منابع و مراجعی مناسب و مطمئن برای پژوهندگان و خواهندگان باشد.

مثل همیشه، فانوس چشم‌ها را به جادّه می‌آویزیم تا پیام و پیکی برسد و روشنای دیدگانمان باشد. خداوند ـ بهترین صانع و آراینده ـ همه‌ی قلب‌ها را به آرایه‌ی محبّت و معرفت خویش بیاراید و گره قلم‌ها و زبان‌ها و بیان‌ها را به زیبایی و والایی بگشاید.

دکتر محمّدرضا سنگری

تأمّلات (۶)

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

بایسته‌ها در آرایه‌ها

مطلع اوّل

از میان شاخه‌های گوناگون علوم ادبی، علم بلاغت از کهن‌ترین علومی است که دقایق و ظرایف آن کاویده و آثاری بزرگ و سترگ در تبیین و تحلیل زیبایی‌ها و چشم‌اندازهای هنری آن نگاشته شده است. از اسرارالبلاغه‌ی شیخ عبدالقاهر جرجانی که قدیم‌ترین تألیف در این زمینه است تا مطوّل سعدالدّین تفتازانی که شاید بیش از هر کتاب دیگر، شرح و حاشیه بر آن نگاشته شده[1]، تا امروزی‌ترین کتاب چون صناعات ادبی استاد جلال‌الدین همایی و موسیقی شعر دکتر شفیعی کدکنی هر یک کوشیده‌اند تا با غور و باریک‌اندیشی در مقوله‌های بلاغی، رمز و رازها و کرشمه‌های این علم را بشناسند و بشناسانند و به تدوین و تنقیح آن بپردازند.

کتب و تألیفات در این زمینه گاه آن چنان مبسوط و مفصّل بوده که دیگران یا خود مؤلّف را برانگیخته تا فشرده و تلخیصی از آن‌ها را برای تسهیل در خواندن عرضه کنند؛ برای نمونه تلخیص المفتاح خطیب دمشقی که خود تلخیص مفتاح‌العلوم سکّاکی است بارها خلاصه شد و در هر بار خلاصه شدن پیراستگی و گاه آراستگی بیشتر یافت تا خوانندگان متنی روان‌تر، قابل فهم‌تر و زودیاب‌تر را پیش رو داشته باشند.[2] در این میان مطوّل و مختصر تفتازانی چه از نظر گاه اقبال و شهرت و چه تنظیم و ترتیب پایگاه و جایگاهی ویژه یافته‌اند.

کتاب‌های بلاغت، گاه تقلید و بازنویسی آثار پیشینیان و گاه محصول و تراویده‌ی ذهن و ذوق نقّاد و وقّاد زیباشناسان و نظریه‌پردازان ادبی و گاه تلفیقی از این دو است. این آثار با همه‌ی ارجمندی و اعتبار، کاستی‌هایی قابل تأمّل دارند و بایستگی‌هایی در آن‌ها مغفول مانده است. مثلاً به ندرت می‌توان در انبوه کتب مدوّن در این زمینه، کتابی یافت که در عین تحلیل زیباشناسانه، تحلیل‌های فلسفی و روان‌شناسانه ـ دلیل روان شناسانه‌ی زیبایی ـ را چاشنی و همراه با بحث‌ها مطرح کرده باشد؛ در این میان اسرارالبلاغه‌ی عبدالقاهر جرجانی از نادر کتب متقدّمان در این حوزه است که خصوصیّاتی ممتاز دارد. «سبک تحلیل عبدالقاهر در مسائل همانند روش معروف سقراطی و به گونه‌ی سؤال و جواب است. او نخست ابهام‌ها و اشکال‌ها را مطرح می‌کند و راه تخلّص از آن‌ها را می‌پرسد و سرانجام پس از بررسی و آزمون کافی، پاسخ مستدل می‌آورد... در گذرگاه تشبیه، عبدالقاهر از تحلیل‌های فلسفی و روانکاوی نیز باز نمی‌ایستد...»[3]

این ویژگی یعنی تحلیل و تحلیل روان‌شناسانه‌ی مقوله‌های بلاغی که اندک و کم‌رنگ در اسرارالبلاغه و کم‌رنگ‌تر از آن در تمام کتب بلاغی متقدّمان دیده می‌شود، از کاستی‌های کتب بلاغی است و اتّفاقاً موضوعی بنیادین و مهم در بلاغت است که در کتب جدید و امروزین بلاغت نیز توجّه به آن اندک است. اخیراً برخی صاحب‌نظران به این بُعد فراموش شده گوشه چشمی داشته‌اند که کتاب «بدیع از دیدگاه زیباشناسی»[4] از آن جمله است.

مطلع دوّم

شعر، از دیرباز تاکنون حاکم بلامنازع و مطلق کتب بلاغت است. تکیه‌ی محض بر شعر و شواهد شعری باعث شده است که این گمانه برای برخی پدید آید که صناعات و آرایه‌های ادبی تنها ویژه‌ی شعر است. ساحت‌های دلنواز و شکوهمند نثر از بایسته‌های فراموش شده است. در کدام کتاب بلاغی دیروزین و امروزین نمونه‌ی نثر برای ایهام، اغراق، مبالغه، براعت استهلال، التفات و استعاره و تشبیه و... می‌توان یافت. برای نمونه اگر کتاب‌های متقدّمان در تفسیر، علوم مختلف و حتّی در خود بلاغت را مطالعه کنیم، بسیاری از آن‌ها با براعت استهلالی زیبا و تأثیرگذار و زمینه‌ساز برای ورود به مبحث اصلی آغاز می‌شوند. امّا در کتب بلاغی از این خوش‌آغازی‌های هنرمندانه یا براعت استهلال‌ها بهره نگرفته‌اند. شاید بتوان گفت که جایگاه این آرایه در نثر هرگز کم‌تر از شعر نیست. اگر متن نثر با شروعی جذاب و شیرین و شگفت آغاز شود، کشش برای خواندن متن افزایش می‌یابد و همین ویژگی نویسندگان بزرگ را واداشته است که در آغاز کتاب خویش بارها تجدیدنظر کنند. گفته‌اند افلاطون صفحه‌ی اوّل کتاب جمهوریّت را صد و سی‌بار پاکنویس کرد تا به شروعی مطلوب و مؤثر دست یابد.

سیطره‌ی شعر، هیچ بلاغت‌نویس سنّتی را برنیانگیخته است تا نمونه‌ای از این براعت استهلال‌ها را در شواهد و امثال خویش مورد استناد قرار دهد.

این ویژگی باعث شده است که برخی ویژگی های زیباشناسانه ی نثر به طور کلّی ناشناخته و ناگفته بماند. به نظر می‌رسد تحقیق و تحلیلی مستقل در باب آرایه های نثر لازم باشد. اخیراً تکاپوهایی خجسته و ستودنی در این زمینه می‌توان یافت. «ساختار و مبانی ادبیّات داستانی»[5] نمونه‌ای موفّق از این حرکت است.

شگفت آن است که علی‌رغم گسترش حوزه‌ی نثر در روزگار ما ـ به ویژه پدیده‌های نو ادبی همچون رمان، داستان کوتاه، داستانک، نمایشنامه و قطعه‌ی ادبی، تکاپویی قابل اعتنا و چشمگیر در طرح آرایه های ادبی در این مقوله‌ها دیده نمی‌شود و نویسندگان توانمند آرایه‌شناس نیز تن به ذکر مثال از این قالب‌ها و ساخت‌های ادبی نمی‌دهند.[6]

کتاب‌های رسمی آموزش و پرورش و دانشگاه نیز چنین‌اند. نثر پویای داستانی ـ به ویژه نثر توصیفی و تغزّلی برخی داستان‌نویسان ـ و نثر توصیفی تحلیلی نثرنویسان موفّق معاصر و در کنار آن قطعه‌ی ادبی که هنوز در جامعه‌ی ما جز در نویسندگان جوان پایگاه و جایگاهی در خور نیافته است[7]، منابعی ارجمند برای یافتن آرایه‌ها و طرح مثال‌های رسا و زیبا هستند.

تنها مثال‌های نثر که عمدتاً در سجع مطرح می‌شوند ـ گاه نیز در ترصیع ـ از گلستان سعدی هستند. گاه نیز به تقلید از کتب بلاغی عربی، امثله‌ی نثر از قرآن کریم آورده می‌شود، امّا به ندرت می‌توان کتابی یافت که در بدیع برای ایهام، مبالغه، اغراق، ذم شبیه به مدح، مدح شبیه به ذم، مراعات‌نظیر و... و در حوزه‌ی بیان برای تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه از نثر برای طرح مثال بهره گرفته باشد.

متأسّفانه بلاغت‌نویسان ما گاه تکاپویی برای یافتن نمونه های فارسی نداشته‌اند و به همان مثال‌های کتب بلاغی عربی بسنده کرده‌اند و از این تأسّف‌آورتر آن‌که بی توجّه به روح و ساختار زبان فارسی برخی قواعد بلاغت عربی را بر فارسی تحمیل کرده‌اند. این سخن راست است که: «ادب پارسی، با همه فسون‌کاری و دلارایش، همواره در سایه و کناره مانده است و اگر بدان پرداخته‌اند، چونان دنباله و وابسته‌ای از ادب تازی بوده است؛ از این روی، این دو ادب که در ساختار زبان‌شناختی و کاربردها و بنیادهای زیباشناختی از هم جدایند، با هم درآمیخته‌اند. بدین‌سان، چهره‌ی راستین سخن پارسی، در پرده‌ی پوشیدگی نهان مانده است. چه بسا، در بررسی زیباشناسانه‌ی آن، از روش‌ها و هنرهایی سخن رفته است که پیوندی چندان با زبان و ادب پارسی ندارند؛ نیز پژوهندگان، هر زمان که برای ترفندی شاعرانه، نمونه‌ای روشن و گویا در شعر پارسی نیافته‌اند، نمونه‌ای از ادب تازی را به گواه آورده‌اند.»[8]

برخی آرایه‌ها چون لزوم مالایلزم، مادّه‌ی تاریخ، تتابع اضافات و جامع‌الحروف به دلیل خاستگاه بلاغی عربی، بلاغت‌نویسان را به این تنگنا افکنده‌اند. تتابع اضافات در شعر فارسی، گاه نه تنها مخلّ بلاغت نیست که خود نوعی زیبایی و حتّی تعمّدی شاعرانه برای القای بهتر مفهوم و مضمون از طریق موسیقی کلمات پیوسته و پی در پی است. مثلاً وقتی اخوان ثالث می‌گوید:

باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟

داستان از میوه‌های سر به گردون سای اینک خفته در تابوت پست خاک

می‌گوید

تتابع اضافات تأثیری ژرف در القای عظمت، بلندی و دوام ایران ـ با بی‌برگی ـ دارد.

نکته این‌جاست که تتابع اضافات در ادبیّات عرب ـ به دلیل ساختار زبان ـ ممکن است عمدتاً نازیبا و از عیوب فصاحت باشد امّا در ادب فارسی متناسب با روح زبان فارسی، بررسی شود. نویسنده از زبان‌شناسی به ادبیّات در مبحث نارسایی‌های مطالعات ادبی سنّتی، با بحث در همین موضوع [استاد] همایی، هنگام بحث در این باره نمونه‌ی زیر را آورده است.

اثر وصف غم عشق خطت
ندهد حظّ کسی جز به ضلال

«لطف‌الله نیشابوری»

«وی سپس می‌افزاید: پیداست که تتابع اضافات... چون در غیر موار مقتضی اتّفاق افتاده باشد، مخلّ فصاحت است و لیکن آن را از عیوب مسلّ نمی‌توان شمرد، چه ممکن است در بعضی موارد، لازم بلکه مستحس باشد.» بنابراین، برای نویسنده مسلّم نبوده است که «تتابع اضافات چگو مورد محک قرار می‌گیرد و آیا چنین شگردی عیب است یا هنر و محدوده عیب و هنر آن کجاست.»[9]

مطلع سوّم

تکرار مثال‌ها از ملال‌آورترین مسائل کتب بلاغی است. گویی مصدا و نمونه‌ی جناس تام فقط همین بیت خیّام است که:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

و نمونه‌ی استعاره این بیت فرّخی که:

با کاروان حلّه برفتم ز سیستان
با حلّه تنیده ز دل بافته ز جان

و تنها ایهام موجود در شعر فارسی واژه «مردم» در این بیت که:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است
بین که در طلبت حال مردمان چون است

و نمونه‌ی غلوّ این بیت فردوسی که:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

در روزگاری که اندک تلاشی در رهایی از این مثال‌های مکرّر می‌شد به ندرت نمونه‌های امروزین مطرح می‌شد. تردیدی نیست که مثال‌ها امروزین برای مخاطبان نوپا، به ویژه دانش‌آموزان قابل دریافت‌تر و ساده‌تر و این نمونه‌ها در کنار نمونه‌های متقدّمان فرصت تطبیق و حتّی درک و ف سیر تحوّل به کارگیری یک آرایه را بهتر روشن می‌کند.

آیا بهتر و شایسته‌تر نیست که در ذکر نمونه‌ها و مثال‌ها نوعی س تاریخی لحاظ شود، مثلاً اگر نمونه‌ی تشبیه آورده می‌شود؛ از تشبیها

دوره‌ی نخستین ادبیات فارسی ـ شعر و نثر ـ تا به امروز نمونه‌هایی مطرح شود تا مخاطب دریابد که نگاه و نوع بیان شاعران و نویسندگان چه آفاق و گستره و تحولی یافته است؟

به پیروی از سنت گرایان، به ندرت نمونه‌های شعر نیمایی در کتب ویاشناسی مطرح می‌شود. شعر نو نیمایی و شعر سپید ـ نمونه‌های مطرح و مطلوب ـ سرشار جلوه‌های گوش‌نواز ادبی و هنری و زیبایی‌های چشمگیر و دیع و شکوهمند هستند که اتفاقاً از جاذبه و کشش مناسب در میان مخاطب‌های جوان و نوجوان برخوردارند؛ طرح این نکته هرگز بدان معنا ست که ادب سنّتی و کلاسیک کم‌رنگ یا مورد بی‌مهری واقع شود.

اگر در قلمرو نثر امروز به جست‌وجوی مثال‌های مناسب برآییم، نمونه‌های فراوان و زیبا خواهیم یافت؛ نمونه‌هایی که به زبان زمان نزدیک‌تر، بان فهم‌تر و برای مخاطب‌های جوان دل‌پذیرترند. همین نکته گفتنی است که کارکرد «مثال» باید عمدتاً در جهت تبیین و روشن‌سازی موضوع باشد اگر مثال دارای ساخت و بافت و واژگانی باشد که درک و فهم خود آن مستلزم توضیح و تفسیر باشد؛ مخاطب همزمان باید دو کارکرد ذهنی داشته باشد؛ یکی برای فهم معنای مثال و دوم یافتن ارتباط آن با موضوع؛ بنابراین در حد امکان باید کوشید مثال‌ها و نمونه‌ها روشن و روان باشد مگر آن‌که نوع موضوع مثال‌هایی بطلبد که به توضیح و تفسیر نیاز داشته باشند مانند تلمیح و تضمین و...

در مجموع مثال‌ها و نمونه‌ها ـ به ویژه برای مخاطب‌های نوجوان و نوپا باید:

۱ ـ روان، ساده، زیبا و امروزین باشند؛ یا دست‌کم تعادل میان دیروز و امروز حفظ شود.

۲ ـ نمونه‌ها در حوزه‌ی نثر فراموش نشود.

۳ ـ فهم نمونه‌ها حتی‌المقدور دو کارکرد ذهنی در پی نداشته باشد.

۴ ـ سیر تحول و تطور در ارائه‌ی نمونه‌ها لحاظ شود.

مطلع چهارم

با همه‌ی کوشش‌ها و پژوهش‌های ارجمند و گران‌سنگ در شناختن و شناساندن زیبایی‌های ادبی، هنوز بسیار آرایه‌ها و لطافت‌های ناگفته و ناکاویده در ادبیّات ما هست که نیازمند یافتن و طرح دقیق و عمیق هستند. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد سیطره‌ی ادبیّات عرب گاه مانع چنین گفت‌وگوها و جست‌وجوها شده است. چه بسیار زیبایی‌ها که در زیباشناسی سنّتی مطرح نشده‌اند. پارادوکس (متناقض‌نما)، حس‌آمیزی (حسامیزی)، شعر پژواکی، ایهام تبادر و ایهام ترجمه از آن جمله است.

نمونه‌هایی زیبا از هر کدام از این آرایه‌ها را در ادب گذشته و امروز می‌توان یافت.

ـ متناقض‌نما:

گوش مروّتی کو کز ما نظر نپوشد
دست غریق یعنی فریاد بی‌صداییم

یدل

عاشقم بر قهر و بر لطفش به جد
ای عجب من عاشق این هر دو ضد

مولانا

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاری است
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ
دوستان و دشمنان را می‌شناسم من
زندگی را دوست می‌دارم
مرگ را دشمن
وای، امّا ـ با که باید گفت این؟ ـ من دوستی دارم
که به دشمن خواهم از او التجا بردن
جویبار لحظه‌ها جاری

در این سروده‌ها فریاد بی‌صدا، عاشقی بر قهر و بر لطف و از تهی سرشار و دوستی که از او به دشمن باید پناه بردن متناقض‌نما هستند.

ـ حس‌آمیزی[11]:

آشنا هستیم با سرنوشت ترآب، عادت سبز درخت
روشنی را بچشیم.

سهراب سپهری

حس‌آمیزی، بر خلاف آن‌چه گفته می‌شود تنها محصول جابه‌جایی حواس پنج‌گانه‌ی ظاهری نیست؛ بلکه گاه صورت غامض‌تر و پنهان‌تر این است که این صفت‌های حسّی را به پدیده‌های انتزاعی که اصلاً قابل دریافت با حواس ظاهری نیستند، نسبت بدهیم چنان‌که مثلاً سلمان هراتی در شعر تدفین مادربزرگ از «رنگ سرانجام» سخن می‌گوید و محمدعلی بهمنی به فعل «می‌جوند» رنگ زرد می‌بخشد.

آن‌گاه بی‌درنگ
مادربزرگ من
در جامه‌ای به رنگ سرانجام
پیچیده شد

سلمان هراتی

نشسته‌اند ملخ‌های شک به برگ یقینم
ببین چه زرد مرا می‌جوند، سبز ترینم

محمّدعلی بهمنی[12]

ـ شعر پژواکی (Echo Verse)

در غزل مشهور سعدی که ملک‌الشّعرای بهار آن را تضمین کرده است، بیت زیبای زیر پژواک و انعکاس صدا در واژه‌ی کاری = که آری دیده می‌شود.

گر بگویم که مرا با تو سر و کاری نیست
در و دیوار گواهی بدهد «کاری» هست

در شعر زیر نیز پژواک شکوای شهریار شهر سنگستان با تاریکی غار به

زیبایی بیان شده است.

سخن می گفت ـ سر در غار ـ شهریار شهر سنگستان
سخن می گفت با تاریکی خلوت
حزین آوای او در غار می گشت و صدا می کرد
غم دل با تو گویم غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد... آری نیست؟

مهدی اخوان ثالث

در حقیقت بازتاب انتهای عبارت «رستگاری نیست» به صورت «آری نیست» در غار پیچیده است.

ایهام تبادر

ایهام تبادر واژه یا گروه واژه‌ای است که جز معنای خویش، معنای دیگری را به تناسب بافت و ساختار و قرینه‌ها، فریاد می‌آورد. در این قسمت از سروده‌ی زیبای در سایه‌سار نخل ولایت از سیدعلی موسوی گرمارودی این آرایه‌ی زیبا را می‌توان یافت:

کدام وام دارترید؟
دین به تو، یا تو بدان
هیچ دینی نیست که وام‌دار تو نیست
دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای
هزار بار خیبری‌تر است
مرحبا به بازوان اندیشه و کردار تو[۱۲]

در این سروده دین، با واژه‌ی وام ـ در هر دو بار ـ واژه‌ی «دَین» را نیز به ذهن متبادر می‌کند و واژه‌ی «مرحبا» به دلیل طرح مسئله‌ی خیبر، واژه‌ی «مرحب» ـ قهرمان مقتول خیبر به دست حضرت علی (ع) ـ را نیز به ذهن متبادر می‌سازد.

ایهام ترجمه نیز که در کتب بلاغی گذشته بدان نپرداخته‌اند چه در ادب سنّتی و چه ادبیّات معاصر مصادیق زیبا و قابل اعتنایی دارد بیش از هر شاعر دیگر حافظ در این زمینه نمونه‌های زیبایی دارد:

شُکر ایزد که به اقبال کُله گوشه‌ی گل
نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد

شوکة (شوکت) در عربی به معنی خار نیز هست. شاعر در کنار کلمه ترجمه‌ی آن را آورده است.

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

طرح به معنی درانداختن است و حافظ زیرکانه در کنار واژه، ترجمه‌ی آن را آورده است.

آرایه‌های فراوان دیگری را نیز می‌توان برشمرد که در زیباشناسی ادبی روزگار ما کشف و مطرح می‌شود که طرح همه‌ی آن‌ها نیازمند و مقالتی فراخ‌تر است.

مطلع پنجم

طرح رمز و راز زیبایی، پذیرفتگی و تأثیرگذاری آرایه‌های ادبی از مقوله‌های فراموش شده یا کم‌رنگ بلاغت دیروز است و همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد در روزگار ما نیز این بُعد مهم ادبی از التفات و عنایت کافی برخوردار نیست.

راستی چرا تشبیه زیبا و التذاذ آفرین است؟ تکرار ـ همه‌ی انواع آن از تکرار در حرف تا واژه و حتّی مصراع و گاه بیت ـ در سروده‌ها چرا شیرین و شکوهمند و شگفت و کشش‌آفرین است! راز تأثیرگذاری براعت استهلال، حسن تعلیل و مراعات‌نظیر و تناسب در چیست؟

کاوش و تأمّل در علل زیبایی آرایه‌ها نه تنها ارزش هنری کار شاعران و نویسندگان بزرگ را روشن می‌سازد که دلیل کم‌تأثیری یا دل‌آزاری برخی آن را نیز روشن خواهد ساخت. راز عمده‌ی زیبایی‌های ادبی را در چند ویژگی می‌توان جُست.

۱ ـ **تناسب و هماهنگی**: ذهن و ضمیر انسان از ناهماهنگی و بی‌تناسبی می‌گریزد و می‌پرهیزد و تناسب و هماهنگی حروف، واژگان و عبارات، موسیقی و طنینی دل‌پذیر می‌آفرینند؛ واج‌آرایی و جناس در حوزه‌ی لفظ و مراعات‌نظیر در حوزه‌ی معنا زیبایی خود را از رهگذر تناسب‌ها به دست می‌آورند.

۲ ـ **تبدیل کثرت به وحدت و وحدت به کثرت**: یافتن وحدت از متن کثرت لذّت‌بخش و زیباست. در نظام زیباشناسانه‌ی هستی نیز همین ویژگی حکم‌فرماست، مجموعه گلبرگ‌ها (کثرت)، گل (وحدت) را می‌سازند و مجموعه‌ی کثرات در چهره، مجموعه‌ی صورت و سیما را. حتّی حالات روحانی و درونی انسان همچون شادی محصول تبدیل کثرت به وحدت‌اند همان‌گونه که غم تبدیل وحدت به کثرت است. وقتی روابط میان چند واژه یا مضمون ما را به وحدت دریافت می‌رساند نوعی التذاذ را در خویش احساس می‌کنیم مثلاً وقتی شاعر مصراع یا مطلع سروده‌ی خویش را در میان یا پایان شعر تکرار می‌کند، به شعر نوعی وحدت می‌بخشد و این احساس یگانگی در جریان و ساختار شعر ما را به یگانگی با شاعر و شعر می‌رساند. تشبیه و استعاره[۱۳]، ذهن را از کثرت بیرونی به وحدت می‌رساند. جست‌وجوی شاعر و نویسنده‌ی هنرمند در عالم تشبیه، کشف همسانی‌ها و یگانگی‌ها یعنی تبدیل کثرت به وحدت است، همچنان‌که عرصه‌ی مجاز نیز کوششی است در یافتن علاقه‌ها و پیوندها و رساندن تکثّرها به وحدت و یگانگی. زیبایی سجع نیز عمدتاً در سایه‌ی تبدیل کثرت به وحدت است.

۳ ـ **تداعی معانی**: مشابهت، مجاورت و تضاد (اصول سه‌گانه‌ی تداعی)، مبنا و پایه‌ی اساسی زیبایی‌های ادبی‌اند. تشبیه و استعاره، مجاز و کنایه، متناقض‌نما، تضاد، ایهام، مقابله، مراعات‌نظیر، جناس و دیگر آرایه‌ها عمدتاً بر اصل تداعی معانی تکیه دارند.

۴ ـ **ایهام‌آفرینی، کشف، غافلگیری، آشنایی‌زدایی**: گرچه می‌توان این ویژگی‌ها را هر یک جداگانه مطرح کرد امّا وجود گره در یک اثر و ایجاد غرابت و گریز از هنجار، زمینه‌ای را می‌آفریند که ذهن به تکاپو بیفتد و سرانجام به کشف برسد و این کشف لذّت‌بخش و زیباست.

اگر التفات زیباست به این دلیل است که آشنازدایی می‌کند و یک نواختی

را می‌شکند و فضایی تازه در سخن می‌آفرینند. زیبایی ذمّ شبیه به مدح، مدح شبیه به ذم، عکس معنا

۵ـ شگفتی‌آفرینی: این حوزه‌ی تأثیر روانی را می‌توان به حوزه‌ی پیشین نیز نسبت داد. امّا به دلیل جایگاه و پایگاه خاص آن نیازمند نوعی استقلال در تحلیل است. شگفتی‌های ادبی، شادی و لذّت کشف را در پی دارند. ذهن پس از کشف روابط، رندی و زیرکی شاعر و نویسنده را درمی‌یابد و به تحسین می‌پردازد. مثلاً وقتی در سروده‌ی زیر درمی‌یابیم که «مرحب» قهرمان مقتول یهود خیبر به دست حضرت علی است از زیبایی کاربرد «مرحبا» شگفت‌زده می‌شویم و شاعر را به پاس این کاربرد زیبا می‌ستاییم:

دری که به باغ بینش ما گشوده‌ای
هزار بار خیبری‌تر است
مرحبا به بازوان اندیشه و کردار تو

«علی موسوی گرمارودی»

مطلع ششم

بهره‌گیری از مثال‌هایی که اصولاً جنبه و ارزش هنری و ادبی ندارند، از دیگر ضعف‌های کتب بلاغی است. برخی از این مثال‌ها دست‌فرسود و نخ‌نما و کلیشه‌ای، برخی به جای ارزش هنری تنها ارزش خبری دارند و برخی از ادبیّات به زبان پیوسته و دلیل وفور کاربرد ارزش ادبی خود را از دست داده‌اند. هرچند ممکن است برای مثال‌های ساده از برخی مثال‌های آشنا و قابل تحلیل بهره گرفته شود امّا ممکن است تصوّر خواننده این باشد که این مثال‌ها ارزش هنری دارند در جمله‌های زیر که برای معرفی مجاز به کار برده شده‌اند هیچ ارزش هنری دیده نمی‌شود.

مسابقات کشتی دهه‌ی فجر در ایران انجام شد و ایران به مقام اوّل رسید.

من هر روز به دوستم زنگ می‌زنم.
فلانی ریش سفید است.
قیمت مقطوع است.
خبر تلخی بود.

دو مثال اوّل برای مجاز و دو مثال دوّم برای کنایه و آخرین مثال برای حسامیزی در کتاب آرایه‌ها ذکر شده‌اند. این دست مثال‌ها ممکن است کار آموزش را ساده کنند امّا چون فاقد ارزش هنری هستند نمی‌توان به عنوان «آرایه» از آن‌ها یاد کرد. در تحلیلی دقیق و درست، نویسنده‌ی کتاب ارجمند بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، برخی از نمونه‌هایی را که برای مراعات‌نظیر ذکر شده است فاقد ارزش هنری می‌داند مثلاً در بیت زیر از مولوی شیر و گرگ و روباه جزو اصل خبر هستند و برای زیبایی‌آفرینی نیامده‌اند.[۱۵]

شیر و گرگ و روبهی بهر شکار
رفته بودند از طلب در کوهسار

مطلع هفتم

نظام نایافتگی از دیگر کاستی‌های کتب بلاغی و آرایه‌ای است. در کم‌تر کتاب آرایه‌ای می‌توان سازمان‌دهی دقیقی در طرح آرایه‌های بدیعی یافت. همین مشکل در بخش بیان و معانی نیز دیده می‌شود. آیا بحث حقیقت و مجاز کلّی‌تر و مقدّم بر مباحث کنایه و استعاره نیست؟[۱۶] چینش دقیق و یافتن زنجیره‌ی میان مباحث نه تنها به سهولت یادگیری کمک می‌کند که پیوند میان مجموعه‌ی آرایه‌ها را نیز روشن خواهد ساخت. این نظام بخشی می‌تواند یا بر مبنای مشترکات صوری و ظاهری باشد یا بر مبنای پیوندهای زیباشناسانه و روان‌شناسانه. در کنار این مبحث آوردن مباحث ناهمساز و نامحرم با مجموعه‌ی مباحث آرایه‌ای در کتب بلاغی دیده می‌شود. مثلاً طرح قالب‌های شعر در کتاب آرایه‌ها از منظر قالب، با کتاب آرایه‌ها چندان پیوند و ارتباطی نمی‌یابد بلکه درست‌تر آن است که این بخش در کتاب دیگر مثلاً همراه با مباحث عروض مطرح شود.[۱۷]

نکته‌های ناگفته هنوز هم هست که باید به مجال و مقال دیگری سپرد. امید است در فرصتی دیگر بایسته‌های دیگر را بازگوییم.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ نخست میرسید شریف جرجانی و پس از او سیزده نفر از دانشمندان تا سال ۹۰۱ بر آن حاشیه و شرح نوشتند (ر. ک معانی بیان، غلامحسین آهنی، بنیاد قرآن، چاپ دوّم ۱۳۶۰، ص الف)

۲ـ از آن جمله است حاشیه‌ی میرسیدشریف جرجانی (۸۱۶ هـ. ق)، حاشیه‌ی مولی محقق حسن‌بن محمّدشاه الفناری، (۸۸۶ هـ. ق)

۳ـ اسرارالبلاغه، عبدالقاهر جرجانی، ترجمه‌ی جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰، صص ز ـ ح

۴ـ بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، دکتر تقی وحیدیان کامیار، انتشارات دوستان، چاپ اوّل، ۱۳۷۹ این کتاب ویراسته‌ی دکتر رضا انزابی‌نژاد است.

۵ـ براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیّات داستانی، نادر ابراهیمی، حوزه‌ی هنری، چاپ اوّل، ۱۳۷۸ (این کتاب جلد سوّم از مجموعه‌ی ساختار و مبانی ادبیّات داستانی است.)

۶ـ برای نمونه کتاب‌های بدیع و بیان نویسندگان صاحب‌نظر این عرصه مانند دکتر میروس شمیسا، دکتر تقی وحیدیان کامیار و دکتر جلال‌الدّین کزّازی فاقد مثال‌ها و نمونه‌های نثر هستند یا به ندرت این حوزه‌ی وسیع را چشم عنایتی داشته‌اند.

۷ـ تنها کوشش ارزنده در راه شناختن قطعه‌های ادبی جهان در حدود دهه‌ی سی توسّط شجاع‌الدّین شفا اتّفاق افتاد. مجموعه‌ی منتخبی از شاهکاری ادبیّات جهان، نمونه‌های درخشان قطعه‌ی ادبی را شناسانده است. در ایران هنوز هیچ اثری مستقلاً به این مقوله‌ی ادبی نپرداخته است و این در حالی است که صدها اثر موفّق و نیمه موفّق در چند دهه‌ی اخیر در این باب تولید شده است و اقبال نوجوانان و جوانان به این قالب، چشمگیر و قابل توجّه است.

۸ـ معانی (زیبایی‌شناسی سخن پارسی)، میرجلال‌الدّین کزّازی، نشر مرکز، چاپ چهارم، صص ۹ ـ ۱۰.

۹ـ از زبان‌شناسی به ادبیّات (جلد اوّل: نظم)، کوروش صفوی، نشر چشمه، ۱۳۷۳، (چاپ اوّل)، صص ۱۱۴ ـ ۱۱۵

۱۰ـ در گذشته این عنوان یا عنوان مشابه به کار برده نشده است. زیباشناسان معاصر به این آرایه متناقض‌نما (دکتر وحیدیان) پارادوکس، تصویر پارادوکسی (دکتر شفیعی کدکنی) و خلاف عرف (دکتر غلامحسین یوسفی) و نقیض‌نمایی نام داده‌اند.

۱۱ـ حس‌آمیزی نیز از اصطلاحات جدید است. برخی نمونه‌ها که از شعر گذشته ذکر می‌شود گاه یا ارزش زبانی دارد یا اصولاً حس‌آمیزی نیست مثلاً فعل شنیدن برای بویایی آن‌قدر کاربرد دارد که به نظر می‌رسد نوعی زیبایی و تعمّد شاعرانه نیست. در کتاب آرایه‌های دکتر روح‌الله هادی جز نمونه‌ی مشهور حافظ بوی بهبود نخستین نمونه برای حس‌آمیزی این جمله ذکر شده است که: ببین! چه می‌گویم که در این جا «بین» معادل توجّه کن است و ارزش آرایه‌ای ندارد.

۱۲ـ روزنه، (مجموعه آموزش شعر)، محمّدکاظم کاظمی، مؤسسه فرهنگی هنری و انتشاراتی ضریح آفتاب، چاپ اوّل، ۱۳۷۷، ص ۶۲

۱۳ـ گزینه‌ی اشعار گرمارودی، بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات مروارید، چاپ اوّل، ۱۳۷۵، ص ۱۳۹

۱۴ـ استعاره بیش از تشبیه وحدت‌بخشی به دو یا چند عنصر را به عهده دارد و به همین دلیل هنری‌تر و زیباتر است. البتّه این حکم کلّی است نه مصداقی.

۱۵ـ بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، دکتر تقی وحیدیان کامیار، ص ۶۶

۱۶ـ کتاب آرایه‌های ادبی مصون از این چینش و تقدّم و تأخّر مشکل‌زا نیست.

۱۷ـ همین مشکل نیز در کتاب آرایه‌ها مشهود است.

تشبیه مرکّب

دکتر جلیل نظری
دانشگاه شیراز

چکیده:

تشبیه مرکّب چیست؟

پیشینیان در این مورد چه گفته‌اند و حاصل جمع نظرات علمای علم بلاغت در این مقاله چیست؟ طرح این موضوع دست کم در کتاب‌های بلاغی پس از اسلام از نخستین تا انجامین کتاب به صور گوناگون آمده است امّا هنوز هم جوینده و پژوهنده از تعاریف موجود و مثال‌های ذکر شده در طول چهارده قرن اخیر به پاسخ یکسانی نمی‌رسد. ظاهراً در تدوین هر کتاب، موضوع این تشبیه برای همه‌ی نویسندگان روشن بوده است امّا اختلاف در تعابیر نیز وجود داشته و نویسنده‌ی مقاله‌ی حاضر کوشیده است تا با یافتن و ارائه‌ی شواهد کافی پرتوی بر این بحث بتاباند.

کلیدواژه‌ها

تشبیه مرکّب، بلاغت، تشبیه ملفوف، وجه شبه، تمثیل، تشبیه مطلق، وجه شبه آمیغی، تشبیه تمثیل، اسلوب معادله، تشبیه آمیغی، تشبیه مقیّد

در کتاب‌های بلاغی در بحث از تشبیه و انواع آن غالباً از یک نوع تشبیه تحت عنوان «تشبیه مرکّب» سخن به میان آمده است.

در کتاب آرایه‌های ادبی سال سوّم دبیرستان، رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی (ص: ۸۵) در تعریف این تشبیه آمده است:

«تشبیهی است که وجه شبه در آن از دو یا چند چیز که با هم آمیخته‌اند، گرفته می‌شود. در تشبیه مرکّب هیأتی به هیأت دیگر مانند می‌شود؛ یعنی طرفین تشبیه دو چیز یا بیشتر است.

در تشبیه مرکّب پیوند دو یا چند چیز در مشبّه یا مشبّهٌ به مقصود است نه این که دو یا چند مشبّه یک‌طرف و دو یا چند مشبّهٌ به در طرف دیگر باشند. اگر حالت ترکیب را از هر یک از طرفین تشبیه مرکّب بگیریم صلاحیّت خود را برای مقابله با طرف دیگر از دست می‌دهد.»

تعریف فوق در مورد تشبیه مرکب تعریف جامع و کاملی است و همه‌ی شرایطی را که کتاب‌های بلاغی درسی در این خصوص برشمرده‌اند دربرمی‌گیرد.

کتاب‌های بیانی که اخیراً تدوین و تألیف شده‌اند، نیز هم‌سوی این تعریف، همه اصرار بر آن دارند که اگر به‌جای هیأت ترکیبی مشبّه و مشبّهٌ به اجزای آن‌ها را به‌صورت جداگانه به‌هم مانند نمایند، تشبیه موردنظر از بین می‌رود؛ برای مثال در این بیت از گلستان سعدی

«بر گل سرخ از نم اوفتاده لآلی
همچو عرق بر عذار شاهد غضبان»

که یکی از نمونه‌های خوب تشبیه مرکّب می‌باشد، می‌گویند: گرچه گمان می‌رود که شاعر شبنم را به عرق و گل سرخ را به چهره‌ی خشمگین تشبیه کرده باشد ـ هرچند که این‌ها به هم شباهت دارند ـ امّا مقصود شاعر این نبوده است.

حالا ببینیم که این تعریف در مورد تشبیه مرکّب درست است یا خیر؟ و آیا آن قسمت از تعریف که می‌گوید اگر اجزای طرفین تشبیه را از حالت ترکیبی بیرون بیاوریم، تشبیه از بین می‌رود، در کتاب‌های بلاغی گذشتگان که منشاء تدوین و تألیف کتاب‌های اخیر بوده سابقه داشته است یا نه؟

نگارنده در این که اجزای تشکیل‌دهنده‌ی طرفین تشبیه مرکّب را نمی‌شود از هم تفکیک نمود و به‌صورت جداگانه به یکدیگر همانند کرد، تأمّل داشت و شک می‌کرد؛ زیرا در این نوع تشبیه ذهن خواننده قبل از تصوّر و تصویر هیأت مرکّب مشبّه یا مشبّهٌ به غالباً متوجّه شباهت‌های اجزا و آحاد آن نیز می‌گردد و به‌صورت تشبیه ملفوف نیز به ذهن وارد می‌شود. از طرف دیگر در همان کتاب‌ها بین تشبیه مرکّب و تمثیل که وجه‌شبه در آن‌ها یک امر تأویلی می‌باشد، تقریباً تفاوتی وجود ندارد؛ یعنی تمام مثال‌هایی که برای تشبیه مرکّب بیان گردیده به‌نوعی بی‌کم‌وکاست در فصل دیگری برای تشبیه تمثیل ذکرشده است. از این‌دو که بگذریم

باز بین تشبیه مرکّب و مقیّد مرز روشنی وجود ندارد و در بسیاری از موارد با هم یکی هستند و اگر از تعاریف ظاهری صرف‌نظر کنیم، در مقام آموزش و تدریس و تمرین در عباراتی از قبیل «عالم بی‌عمل به چه ماند به زنبور بی‌عسل» و «عالم ناپرهیزگار، کور مشعله‌دار است» و «السّاعی بغیر طائل کراقم علی الماء» و «التّعلیم فی الصّغر کالنّقش فی الحجر» و... تشخیص و تمیز تشبیه مرکّب و مقیّد به دشواری صورت می‌گیرد.

از این‌رو نگارنده‌ی این سطور بر آن شد که در کتب بلاغی گذشتگان و متأخّران گشت و گذاری نماید و ببیند آیا تعریف تشبیه مرکّب، مورد اتّفاق همه‌ی این کتاب‌ها بوده یا خیر و اگر اجزای این نوع تشبیه را خارج از هیأت ترکیبی هم می‌توان به یکدیگر مانند کرد، فرق آن با تشبیه ملفوف در چیست؟ از طرف دیگر تفاوت تشبیه مرکّب به چه عواملی بستگی دارد و آیا اصلاً این تقسیم‌بندی لازم است یا خیر؟ این جاست که لازم می‌آید دیدگاه این کتاب‌ها را در مورد این سه نوع تشبیه بررسی نماییم:

الف: تشبیه مرکّب

به وضوح معلوم نیست که اوّل کسی که از تشبیه مرکّب سخن گفته چه کسی بوده و در کدام کتاب این حرف را زده است امّا در کتاب‌هایی که در بلاغت تدوین شده‌اند، ردیابی این امر کار مشکلی نیست. ابن‌المعتز در کتاب «البدیع» (ص: ۶۹) بدون این‌که از تشبیه مرکّب نامی برده باشد، ضمن مثال‌هایی که ذکر می‌کند از یک نوع تشبیه تحت عنوان «التّشبیهات العجیبه» از قول ابن‌مقبل بیتی را به‌عنوان شاهد ذکر می‌کند که از نظر تصویر و مقایسه با معیارهای کتب بلاغی می‌تواند تشبیه مرکّب به‌حساب آید و آن بیت این است:

و لِلْفؤاد و جیبَ‌تَحتَ اَبهرِهِ
لَدْمَ الغلام و رایءَ الغیبِ بالحجر

مؤلّف اسرار البلاغه(ص: ۱۲۱) در مورد تشبیه مرکّب به شدّت پیوستگی اجزای مشبّه یا مشبّهٌبه اعتقاد دارد؛ لذا صِرف قرار گرفتن اشیاء متفرّق را در کنار یکدیگر تشبیه مرکّب نمی‌داند و در این مورد به حدّ فاصلی قائل شده است. وی سیر تشبیه مرکّب را از ملفوف آغاز می‌کند تا آن‌گاه که به تشبیه مرکّب منتهی گردد؛ برای مثال بیت زیر را از نوع تشبیه ملفوف می‌داند:

حتّی حسبتَ اللّیلَ والصّبح اذا بدا
حسانین مختالین جوناً و اشقرا

او پیوستگی امور و چیزهای تشکیل دهنده‌ی تشبیه را در بیت بالا به‌اندازه‌ی پیوستگی آن‌ها در بیت زیر نمی‌بیند؛ به همین علّت است که این بیت را نمونه‌ای از تشبیه مرکّب به‌حساب می‌آورد:

انّی رأیتکَ فی نومی تُعانقُنی
کما تُعانقُ لام الکاتبِ الالفا

پس از نظر مؤلّف اسرار البلاغه تشبیه مرکّب در واقع همان تشبیه ملفوفی است که اجزای آن با هم پیوستگی بیشتری پیدا کرده‌اند.

صاحب «الطّراز» (ص: ۲ـ ۲۹۰) در مورد تشبیه مرکّب بحث مفصّل‌تری دارد. وی فقط به تعدّد اشیاء متفرّق به‌عنوان مشبه یا مشبّهٌبه که در کنار یکدیگر باشند، معتقد است؛ لذا بحثی از وجه شبه که باید از مجموع این اشیا انتزاع گردد، به میان نمی‌آورد. از این روست که می‌نویسد:

«مقصود ما از تشبیه مرکّب تشبیه دو چیز به دو چیز یا بیشتر است» وی برای مثالِ این نوع تشبیه، یعنی تشبیه دو چیز به دو چیز ابتدا آیه‌ی شریفه‌ی «مثل الّذین حمّلوا التّوراة ثمّ لم یحملوها...» را ذکر کرده سپس برای تشبیه مرکّب سه چیز به سه چیز این ابیات را مثال می‌آورد:

لیل و بدر و غصنٌ
شعر و وجه و قد
خمر و درّ و ورد
ریق و ثغر و خدّ

چنانکه ملاحظه می‌شود تشبیه موجود در ابیات بالا را که در واقع از نوع تشبیه ملفوف بوده است(جواهر البلاغه، ۲۵۲)، صاحب الطّراز چون در مورد تشبیه مرکّب فقط به تعدّد اجزای تشکیل دهنده‌ی مشبّه و مشبّهٌبه معتقد بوده، از نوع تشبیه مرکّب به حساب آورده است. یقیناً به همین دلیل بوده که وی تشبیه مرکّب را به چند دسته تقسیم کرده و برای هر کدام، از دیدگاه خود مثالی بیان نموده است؛ از جمله‌ی تقسیمات اوست:

«تشبیه دو چیز به دو چیز»، «تشبیه سه چیز به سه چیز»، «تشبیه چهار چیز به چهار چیز» و «تشبیه پنج چیز به پنج

چیز».

کتاب «المثل السائر» تألیف ابن‌الاثیر (ج: ۱۴۷/۲) در مورد تشبیه مرکّب دیدگاهی مانند الطراز دارد. چه این کتاب در تشریح این بیت:

و تراه فی ظلم الوغی فتخاله
قمراً یکرّ علی الرّجال بکوکب

که در وصف ممدوح شاعر آن‌گاه که در میدان جنگ بر اشتری سوار بوده سروده شده، می‌گوید: در این بیت سه چیز به سه چیز تشبیه شده است: شتر به ظلمت، ممدوح به قمر و سنان به کوکب؛ یعنی بدون این‌که حالت ترکیبی تشبیه را درنظر گرفته باشد اجزای این نوع تشبیه را به صورت انتزاعی به هم تشبیه کرده است.

متأسّفانه در زبان فارسی کتاب بلاغی مفصّلی از گذشته در دست نداریم و کتاب‌های مختصر موجود هم در مورد تشبیه مرکّب بحثی نکرده‌اند امّا چاره‌ای هم نداریم مگر این‌که گفتار مختصر این آثار را که به نحوی با تشبیه مرکّب می‌تواند در ارتباط باشد بررسی نماییم. در کتاب حدائق السّحر فی دقایق الشّعر تألیف رشیدالدّین وطواط (ص: ۴۳) آیات «الذّین کفروا اعمالهم کسراب...» و «مثل الذّین کفروا بربّهم...» را که در دیگر کتاب‌ها به عنوان تشبیه مرکّب یا تمثیل مذکورند به عنوان شاهد در تشبیه مطلق ذکر کرده است.

کتاب ترجمان البلاغه رادویانی (ص: ۴۴) نیز بیت زیر را که گونه‌ای از تشبیه مرکّب است به عنوان تشبیه مطلق آورده است.

می بر ساعدش از ساتگنی سایه فکند
گفتی از لاله پشیز ستی بر ماهی شیم

علاوه بر آثار فوق کتاب حقایق الحدایق تألیف شرف‌الدّین حسن بن محمد رامی تبریزی (ص: ۶۱) ابیات زیر را برای گونه‌های تشبیه مطلق ذکر کرده است:

دندانت به قطره‌های شبنم ماند
چون در دهن غنچه‌ی خندان افتد

***

دانی که عرق بر رخ خوبت به چه ماند
چون ژاله که بر برگ گل یاسمن افتد

ابیات ارائه شده به عنوان شاهد در تشبیه مطلق در کتب بلاغی فارسی با آنچه امروزه تشبیه مرکّب می‌نامیم بسیار به هم شبیه‌اند و این شباهت و یک‌سانی در تمام این کتاب‌ها نمی‌تواند یک امر تصادفی قلمداد گردد بلکه باید حدّاقل آن را تعبیر خاصی پنداشت که این کتاب‌ها از تشبیه مطلق داشته‌اند. علاوه بر کتب فوق نمونه‌های ارائه شده برای تشبیه مطلق در کتاب بدایع الافکار تألیف میرزاحسن واعظ کاشفی (ص: ۱۰۷) و مدارج البلاغه رضاقلی خان هدایت (ص: ۵۷) و نیز درّهٔ نجفی (ص: ۱۸۴) که شاید در میان کتاب‌های قدیمی آخرین نمونه باشد، همگی قابل تطبیق و مقایسه با تشبیه مرکّب‌اند؛ مثلاً در کتاب اخیر (درّه‌ی نجفی) در ذکر تشبیه مطلق این ابیات آورده شده است:

اُنظر الی الفحم فیه الجمر متقدا
کانّه بحر مسک مَوْجُهُ الذّهب
بنفشه در کنار جویباران
چو خط گرد رخ سیمین عذاران

متأسّفانه کتاب مهمّ المعجم فی معاییر اشعار العجم نه از تشبیه مرکّب سخن گفته و نه از مطلق امّا قبل از ورود به انواع تشبیه (ص: ۳۴۶) نوشته است:

«بعضی از متعسّفان تنوره‌ی آتش را به دریایی پر از مشک تشبیه کرده است و درخشیدن آتش را در میان انگشت سیاه به موج زر مایع مانند کرده و از شعر ازرقی بدین صنعت مولع‌تر بوده.»

اگرچه منظور مؤلّف المعجم در ناپسند بودن این نوع تشبیهات البتّه نوع وهمی آن بوده است ولی از آن جایی که وجه شبه در تشبیهات مرکّب نیز به شکلی تخیّلی است می‌توان حدس زد که شمس قیس رازی، مؤلّف المعجم حدّاقل با تشبیهات مرکّب نظر مساعدی نداشته است. مخالفت با تشبیه مرکّب و تشبیهی که وجه شبه آن خیالی و تأویلی باشد در بین متأخّران هم سابقه دارد. در کتاب سیری در بدیع، تألیف دکتر حسین بهزادی اندوهجردی (ص: ۱۲۰) گونه‌ای از تشبیه را تحت عنوان تشبیه مردود ذکر کرده و این ابیات منوچهری را برای آن مثال آورده است:

سر از البرز برزد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن
به کردار چراغ نیم مرده
که هر ساعت فزون گرددش روغن

اگرچه کتاب فوق در مورد این تشبیه مردود نام تشبیه مرکّب را به میان نیاورده ولی ابیات ارائه شده به عنوان شاهد خود بیانگر این مطلب است که منظور وی تشبیه مرکّب بوده است.

در کتاب‌هایی که اخیراً در بلاغت و بیان تألیف شده‌اند اگرچه هرکدام به شیوه‌ی خاصّ خود در ذکر شواهد و تعاریف سعی کرده‌اند نکته‌ی تازه‌ای در مورد تشبیه مرکّب بیان کنند امّا در حقیقت چیزی از گفتار کتاب‌های مهمّ گذشته به خصوص مطوّل و شروح آن فراتر نرفته‌اند و حتّی در بسیاری موارد شواهد و امثال این تشبیه در کتب گذشتگان روشن‌تر بوده و برای آموزش مناسب‌تر است. با وجود این، در کتاب‌های اخیر نیز نکته‌هایی مطرح شده که بیان آن‌ها درخور تأمّل خواهد بود. آقای دکتر کزّازی در کتاب بیان خود (ص: ۲ـ ۵۱) شرط

تشبیه مرکّب(آمیغی) را وجه شبه آمیغی دانسته است؛ خواه این که طرفین تشبیه یک چیز بوده و یا از پاره‌های متعدّد تشکیل شده باشند. بنابراین از نظر ایشان تعدّد مشبّه و مشبّهٌ به شرط تشبیه مرکّب نیست بلکه در این مورد وجه شبه مرکّب اصل قضیّه است؛ لذا می گویند: تشبیه مرکّب می تواند انواعی داشته باشد: یکی آن که دو سوی تشبیه یگانه و یک پاره باشد نظیر:

بنات النّعش کرد آهنگ بالا
به کردار کمر شمشیر هرقل

و یا این که دو سوی تشبیه پیوسته و آمیخته باشند:

سر از البرز بر زد قرص خورشید
چو خون آلوده دزدی سر ز مکمن

از روی همین باور، ایشان تشبیه تمثیل را گونه‌ی پرورده و گسترده‌ی تشبیه آمیغی به حساب آورده و آن را هنری‌ترین و پرمایه‌ترین این نوع تشبیه (مرکّب) انگاشته‌اند.

تعریفی که دکتر کزازی از تشبیه مرکّب ارائه داده‌اند و گاهی دو سوی این تشبیه را یگانه(واحد) می دانند با آنچه از این نوع تشبیه در ذهن تصویر می گردد؛ یعنی قرار گرفتن اشیاء متفرّق در کنار یکدیگر متفاوت است. حتّی اگر نظر ایشان را بپذیریم در این که چگونه از یک چیز یگانه وجه شبه مرکّبی انتزاع کنیم، دچار مشکل می شویم. البتّه ما از یک امر یگانه و مفرد می توانیم چندین صفت بیرون آورده و به عنوان وجه شبه درنظر گیریم ولی باید دانست که این صفات متعدّد همیشه به صورت انتزاعی و مجزّایند نه به حالت هیأتی ترکیبی، بنابراین به نظر می آید که تصویر وجه شبه مرکّب باید همیشه از میان اموری چند که کنار هم قرار گرفته باشند استخراج گردد نه از یک چیز یگانه و واحد.

چنان که قبلاً هم اشاره شد، بسیاری از کتب بلاغی به خصوص کتاب‌هایی که بعد از مطوّل در این زمینه تحریر یافته‌اند بر این عقیده‌اند که در این نوع تشبیه افراد و اجزای طرفین تشبیه اعتبار نشده است. کتاب معالم‌البلاغه(ص: ۲۷۰) و معانی و بیان آقای دکتر تجلیل(ص: ۴۹) همین حرف را زده‌اند کتاب جواهرالبلاغه(ص: ۲۵۱) در این که آیا طرفین تشبیه مرکّب را به صورت مجزّا هم می توان اعتبار کرد یا خیر، این نوع تشبیه را دو دسته کرده است؛ یکی آن که اگر اجزای تشبیه مرکّب را به صورت جداگانه درنظر بگیرند در نتیجه فایده‌ی تشبیه از بین می رود مانند:

کانّ سهیلاً و النّجوم و راءَه
صفوف صلاةٍ قام فیها امامُها

نوع دیگری از این تشبیه آن است که در صورت اعتبار اجزای مقصود از حالت مشبّهٌ به در کلام از بین می رود؛ مانند:

و کان اجرام النّجوم لوامعا
درر نثرن علی بساط ازرق

زیرا اگر بگویند ستارگان مانند درها و آسمان همچون فرش کبودی است، تشبیه پذیرفتنی امّا غرض از هیأت مشبّهٌ به در کلام زایل می گردد.

ب: تشبیه تمثیل

در باب این که تشبیه و تمثیل در اصل یکی است یا با هم فرق دارند، نیز بین ادبا و در کتاب‌های بلاغی اختلاف است. کتب بلاغی اخیر غالباً بین این دو فرق قائل شده‌اند امّا در کتب گذشتگان مرزبندی دقیقی در این مورد وجود ندارد. کتاب المثل السائر تألیف ابن الاثیر(ج: ۲/۱۱۶) تشبیه و تمثیل را یکی دانسته و می نویسد: «علمای بیان بین تشبیه و تمثیل فرق قائل شده و برای هر یک بابی جداگانه قرار داده‌اند امّا از نظر من این هر دو یکی است و فرقی ندارند.»

شاید هیچ کتابی به اندازه‌ی اسرارالبلاغه(ص: ۸۳ـ ۵۰) بحث از این نوع تشبیه و گونه‌های آن نکرده باشد. مؤلّف کتاب فوق بر آن است که وجه شبه در این نوع تشبیه احتیاج به تأویل دارد و مثلاً عبارت «هذه حجّةٌ کالشّمس فی الظّهور» را تشبیه تمثیل به حساب آورده زیرا وجه شبه در «حجة» احتیاج به تأویل و تفسیر دارد. وی برای این تأویل و تفسیر درجاتی قائل است و می گوید: گاهی ممکن است این تأویل به راحتی به ذهن حضور پیدا کند و مفهوم سخن به سهولت دریافت گردد امّا گاهی نیز این امر به دشواری صورت می پذیرد و در این صورت سخن مغلق و پیچیده به نظر می آید. وی تشبیه تمثیل را اخص از انواع تشبیه دانسته و می گوید: هر تمثیلی تشبیه است امّا هر تشبیهی تمثیل نیست(ص: ۵۳).

کتاب فوق سپس تشبیه مرکّب را با آشفتگی در تبویب و فصل‌بندی که خاصّ این کتاب است، ذیل همین تشبیه تمثیل مطرح می نماید ولی آن دو را قابل انطباق نمی داند به طوری که بیت زیر را که دارای تشبیه مرکّب است مشتمل بر تشبیه تمثیل به حساب نمی آورد:

کانّ العیون النّرجس و الغصن حولها
مداهن درّ حشوهنّ عقیق

جواهر البلاغه(ص: ۲۶۲) تعریفی از تشبیه تمثیل دارد که به راحتی از تشبیه مرکّب تمیز داده نمی شود؛ چه می نویسد: تمثیل تشبیهی است که در آن وجه شبه صفتی است منتزع از چیزهای متعدّد؛ خواه حسّی باشند، خواه عقلی. مانند:

و ما المرء الّا کالشّهاب وضوئه
یوافی تمام الشهر ثمّ یغیب

با اندکی تأمّل در تعریف بالا و شاهد

آن درمی‌یابیم که این تعریف قابل انطباق با تعریف تشبیه مرکّب نیز خواهد بود.

معالم البلاغه (ص: ۲۵۲) تشبیه مرکّب را ذیل تشبیه تمثیل توضیح داده؛ هر چند در بخش دیگری از این کتاب (ص: ۲۷۰) نیز به اعتبار طرفین تشبیه و تعدّد آن‌ها باز تشبیه مرکّب مطرح شده است ولی مثال‌هایی که در این دو مبحث بیان شده همگی تکراری است و این نشان می‌دهد که از دیدگاه مؤلّف معالم البلاغه این دو نوع تشبیه یکی است نه دو گونه‌ی مختلف.

هر چه به زمان حاضر نزدیک‌تر می‌شویم، مرزبندی تشبیه مرکّب و تمثیل و جدایی این دو نوع تشبیه که در کتب بلاغی قدما بسیار به هم نزدیک بوده‌اند روشن‌تر و دقیق‌تر می‌گردد. احتمال می‌رود همین کتاب‌ها به‌نحوی تحت‌تأثیر نظر دکتر شفیعی کدکنی قرار گرفته باشند؛ زیرا ایشان در کتاب صور خیال (ص: ۷۷) تمثیل را شاخه‌ای از تشبیه دانسته، ضمن نقد و بررسی آرای گذشتگان در تعریف آن نظر تازه‌ای ارائه می‌دهند و در (ص: ۸۴) می‌نویسند: «به عقیده‌ی نگارنده بهترین راه برای تشخیص تمثیل، از دیگر انواع تصویر، این است که از دیدگاه زبان شناختی مورد بررسی قرار گیرد. بدین گونه که تمثیل در معنی دقیق آن- که محور خصایص سبک هندی است- می‌تواند در شکل معادله‌ی دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعه‌ی آنچه متأخّران بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت میان دو سوی بیت، -دو مصراع- وجود دارد و شاعر در مصراع اوّل چیزی می‌گوید و در مصراع دوّم چیزی دیگر، امّا این دو سوی معادله، از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را که قدما تمثیل یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند.

مسلّماً به‌خاطر همین دشواری در تشخیص تشبیهات تمثیلی بوده که هر یک از ادبا سعی کرده‌اند به‌نحوی تعریف روشنی از این نوع تشبیه ارائه دهند. دکتر بهروز ثروتیان در کتاب بیان در شعر فارسی (ص: ۵۴) با استفاده از مفهوم تمثیل در منطق تلاش کرده تعریفی از این نوع تشبیه ارائه دهد لذا می‌نویسد: «در علم بیان نیز همین لفظ تمثیل معنی اصطلاحی خاصّی پیدا کرده که با دقّت در حوزه‌ی تأثیر آن می‌توان گفت همان کار استدلال قیاسی و منطقی را در عالم ادبیّات به‌عهده می‌گیرد.» وی سرانجام بر اساس این تعریف همان حرف دکتر شفیعی را در مورد تشبیه تمثیل بیان می‌کند.

در کتاب بیان دکتر شمیسا (ص: ۱۰۴) تشبیه تمثیل اعمّ از تشبیه مرکّب به‌حساب آمده؛ وی اعتقاد دارد که به صرف مرکّب بودن وجه شبه نمی‌توان تشبیه را تمثیل دانست بلکه به تشبیهی تمثیل می‌گویند که مشبّهٌ به آن جنبه‌ی مثل یا حکایت داشته باشد، ولی دکتر کزازی در کتاب بیان (ص: ۸- ۵۷) تشبیه تمثیل را گونه‌ی پرورده و گسترده‌ی تشبیه آمیغی برشمرده و آن را هنری‌ترین و پرمایه‌ترین این نوع تشبیه (مرکّب) انگاشته است امّا در ذکر مثال‌های این نوع تشبیه از آنچه کتاب‌های بیانی در مورد تمثیل ارائه می‌دهند فاصله گرفته، ابیاتی از قصیده‌ی معروف منوچهری را ذکر کرده است از جمله:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن
... کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
از آن فرزند زادن شد سترون

این نوع شواهد و تصاویر موجود در آن‌ها برای تشبیه تمثیل نه با معیارهای کتب قدما موافق است و نه با تعاریف و مثال‌هایی که کتاب‌های بیانی اخیر ارائه داده‌اند، همخوانی دارد. با این گفتار نیز متوجّه می‌شویم که در تعریف تشبیه تمثیل و وجوه اشتراک و افتراق آن با تشبیه مرکب و نیز ارائه‌ی شواهد و نمونه‌هایی برای این نوع تشبیه نیز در بین کتب بلاغی اختلاف وجود دارد.

ج: تشبیه مقیّد

در تعریف تشبیه مقیّد یا مفرد مقیّد می‌نویسند: «تصویر و تصوّر مفردی است که مقیّد به قیدی باشد؛ مثل جام بلورین، لؤلؤ منظوم، کشتی سرنگون که مقیّد به قید صفت‌اند یا کتاب گلستان یا راقم علی الماء که مقیّد به قید اضافه‌اند و زنگی در حال بازی که مقیّد به قید حال است مانند:

رخساره چو گلستان خندان
زلفین چو زنگیان لاعب

(بیان شمیسا، ص: ۷۱)

کتاب جواهرالبلاغه (ص: ۲۵۱) پس از ذکر چند شاهد برای این نوع تشبیه می‌نویسد که منظور از قید چیزی است که در وجه شبه تأثیری داشته باشد؛ مانند «الماء المالح کالسم» و «الساعی بغیر طائل کراقم علی الماء» آن‌گاه برای قیود بی‌تأثیر در وجه شبه چند مثال ذکر می‌نماید؛ از جمله: «التّعلیم فی الصّغر کالنّقش فی الحجر» و «هنّ لباس لکم و انتم لباس لهن». با اندکی تأمّل در این مثال‌ها درمی‌یابیم که همگی از نظر تصویر تشبیهی که در آن‌ها موجود است به یکدیگر نزدیک می‌باشند و به‌علاوه مشبّهٌ به «راقم علی الماء» تصویر هیأتی است که از قرار گرفتن دو جزء (نویسنده و آب) در کنار هم به‌وجود آمده و در واقع

می‌تواند تشبیه مرکّب باشد. از طرف دیگر نیز نقش در سنگ ایجاد کردن (کالنّقش فی الحجر) هم با تعاریفی که از تشبیه مرکّب و تمثیل شده بسیار شبیه است شاید به همین دلیل بوده که کتاب معالم البلاغه (ص: ۲۷۰) می‌نویسد: «فرق بین مرکّب و مقیّد تا اندازه‌ای دقیق و محتاج تأمّل است» و دکتر شمیسا (ص: ۷۳) نیز معتقد است که «بر مبنای کتب قدما نمی‌توان فرق مقیّد و مرکّب را باز نمود و آن دو را از هم تمیز داد.» کتاب الطّراز نیز پس از این که سعی می‌کند تفاوت این دو نوع تشبیه را بیان نماید. سرانجام می‌نویسد: «در هر حال این دو نوع تشبیه (مرکّب و مقیّد) به هم نزدیک‌اند.»

از مجموع گفتارهای بالا شاید به این نتیجه رسیده باشیم که برای تشبیه تمثیل و مرکّب و مقیّد در بسیاری از کتاب‌ها تعاریف دقیق و روشنی وجود ندارد و مصادیق و شواهد این هر سه نوع تشبیه بسیار به هم نزدیک و شاید بتوان گفت در بعضی موارد یکسانند بنابراین برای پرهیز از سردرگمی دانشجویان و دانش‌آموزان در شناخت نمونه‌هایی از این تشبیهات و تمیز آن‌ها از یکدیگر بهتر است به چند نکته توجّه کنیم:

۱ـ در تشبیه مرکّب علاوه بر این که ممکن است هیأت مرکّب مشبّه و مشبّهٌ به یکدیگر مانند شده باشند، اجزای تشکیل‌دهنده‌ی هر طرف نیز قابل تشبیه به یکدیگرند و تشبیه عناصر و اجزای طرفین تشبیه مرکّب به صورت ملفوف هیچ اشکالی ندارد و این خود یکی از وجوه تمایز تشبیه مرکّب و تمثیل است؛ بنابراین تشبیه مرکّب در واقع نوعی تشبیه ملفوف است که اجزای مشبّه یا مشبّهٌ به نسبت به هم در پیوند بیشتری قرار گرفته‌اند.

۲ـ آنچه در کتاب‌های بیان به عنوان تشبیه مقیّد ذکر شده، درواقع خود نوعی تشبیه مرکّب است؛ زیرا اگر قیدی در وجه شبه مؤثّر باشد و همراه مشبّه یا مشبّهٌ به مذکور گردد خود اجزایی از آن‌ها محسوب می‌شود؛ مثلاً «لؤلؤ منظوم» تصویری همچون «لؤلؤ به نظم کشیده» و «لؤلؤ روی میز نهاده» به ذهن می‌آورد که متشکّل از دو چیز است و همچنین اگر بگوییم شکوفه‌های درخت مانند ستارگان آسمان است، اگرچه به ظاهر تشبیه موجود، تشبیه مفرد به نظر می‌آید امّا گویا گفته‌ایم: شکوفه‌هایی که بر روی درخت است هم‌چون ستارگان در پهنه‌ی آسمان می‌نماید و در این صورت می‌توان آن را تشبیه مرکّب انگاشت.

۳ـ چون کتاب‌های بلاغی غالباً تشبیه تمثیل و مرکّب را از یک دیدگاه (وجه‌شبه) بررسی کرده و این دو را نسبت به هم اعم و اخص به‌حساب آورده‌اند، بهتر است در کتاب‌های درسی یکی از این دو (ترجیحاً تشبیه تمثیل) حذف گردد مگر این که تعریف جدیدی را که دکتر شفیعی کدکنی در باب تمثیل بیان داشته‌اند، ملاک قرار دهیم که در این صورت تشبیه تمثیل با مرکّب کاملاً متمایز می‌شود؛ زیرا در این حالت تشبیه تمثیل از دیدگاه دیگری مطرح شده و به علاوه برای طرفین تشبیه همچون تشبیه مرکّب به وضوح اجزا و عناصری وجود ندارد که در یک سلسله تشبیه ملفوف آن‌ها را به صورت جداگانه به هم مانند کرد.

منابع و مآخذ

۱ـ آرایه‌های ادبی، سال سوم دبیرستان، رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، تألیف دکتر روح‌الله هادی.
۲ـ اسرار البلاغه، تألیف عبدالقاهر جرجانی، ترجمه جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
۳ـ الایضاح لمختصر تلخیص المفتاح، تألیف خطیب قزوینی، مکتبه‌ی محمّدعلی صبیح‌زاده، مصر، بدون تاریخ.
۴ـ البدیع، تألیف عبدالله بن المعتز، چاپ لنینگراد
۵ـ بدایع الافکار، تألیف میرزاحسین واعظ کاشفی، تصحیح میرجلال الدّین کزّازی، شرکت نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۹.
۶ـ بیان در شعر فارسی، دکتر بهروز ثروتیان، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۶۹.
۷ـ بیان، تألیف دکتر سیروس شمیسا، انتشارات (فردوس ـ مجید)، تهران، ۱۳۶۲.
۸ـ ترجمان البلاغه، تألیف محمّدبن عمر رادویانی، تصحیح پروفسور احمد آتش، انتشارات اساطیر، (افست) تهران، ۱۳۶۲.
۹ـ حقایق الحدایق، تألیف شرف‌الدّین حسن‌بن محمّد رامی تبریزی، تصحیح سیدمحمّد کاظم امام، دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
۱۰ـ حدائق السّحر فی دقایق الشّعر، تألیف رشیدالدّین وطواط، تصحیح عبّاس اقبال، نشر کتابخانه، (طهوری ـ سنایی)، تهران، ۱۳۶۲.
۱۱ـ جواهر البلاغه، تألیف احمد هاشمی، منشورات احیاء التّراث العربی، بیروت، بدون تاریخ.
۱۲ـ درّه‌ی نجفی، تألیف نجفقلی میرزا، تصحیح حسین آهی، نشر فروغی، تهران، ۱۳۶۲.
۱۳ـ زیباشناسی سخن پارسی، میرجلال‌الدّین کزّازی، شرکت نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸.
۱۴ـ سیری در بدیع، تألیف دکتر حسین بهزادی اندوهجردی، نشر صدوق، تهران، ۱۳۷۳.
۱۵ـ صور خیال در شعر فارسی، تألیف دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۰.
۱۶ـ الطّراز، تألیف یحیی‌بن علی‌بن ابراهیم العلوی الیمنی، طبع مصر، ۱۳۳۲.
۱۷ـ المثل السائر، تألیف ضیاءالدّین بن الاثیر، تصحیح (احمد الحوفی ـ بدوی طبانه)، طبع مصر، ۱۳۸۰.
۱۸ـ مدارج البلاغه، تألیف رضا قلی‌خان هدایت، کتاب‌فروشی معرفت شیراز، ۱۳۵۵.
۱۹ـ المطوّل، تألیف تفتازانی، حاشیه سیدمیر شریف، منشورات مکتبه داوری، قم، بدون تاریخ.
۲۰ـ معالم البلاغه، تألیف محمّدخلیل رجایی، انتشارات دانشگاه شیراز، ۱۳۵۹.
۲۱ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم، تألیف شمس‌الدّین محمّدبن قیس رازی، تصحیح محمّد قزوینی، کتاب‌فروشی زوّار، تهران، ۱۳۶۰.

همسازی ناسازها

◆ مهدی قائمیان، اردبیل

اشاره:

یکی از مباحث کتاب آرایه های ادبی و کتاب های ادبیّات فارسی سال دوّم دبیرستان بحث متناقض نما است. نویسنده با هدف دانش افزایی و کمک به تدریس این مقوله، بحث موردنظر را در این مقاله شرح و بسط داده و در باب چندوچون آن به بحث پرداخته است. ارائه ی شاهد مثال های فراوان جز آن چه در کتاب مطرح است، از ویژگی های این مقاله است.

نویسنده ی مقاله آقای مهدی قائمیان از دبیران مجرّب استان اردبیل و هم اکنون سرگروه ادبیّات استان است. از مهدی قائمیان پیش تر نیز در مجلّه ی رشد ادب و زبان فارسی مقالاتی درج گردیده است. تألیف راهنمای زبان فارسی سال دوّم دبیرستان(با همکاری) از دیگر آثار در دست تألیف اوست.

کلید واژه ها:

آرایه های ادبی، تناقض، متناقض نما، تضاد، طباق، بیان پارادوکسی، موسیقی معنوی، تناظر، تقارن، تقابل، نقیض، نسبت های نامتقارن، هنجارگریزی، هنجارشکنی

بحث محتوایی در مورد متناقض نما (پارادوکس paradox)

حق تعالی به بایزید گفت: «که بایزید چه خواهی؟»

گفت: «خواهم که نخواهم»

فیه مافیه

ای ساکن پوینده، ای خاموش گوینده، این رمز با که گویی؟

«شیخ شطّاح روز بهان بقلی»

در صفحه ی ۱۶۰ کتاب آرایه های ادبی رشته ی ادبیّات و علوم انسانی و نیز در صفحه ی ۱۵۲ و ۱۵۳ ادبیّات فارسی سال دوّم چاپ ۷۷ در قسمت «بیاموزیم» شرحی فشرده و کوتاه درباره ی تناقض «پارادوکس = متناقض نما» آورده شده است.

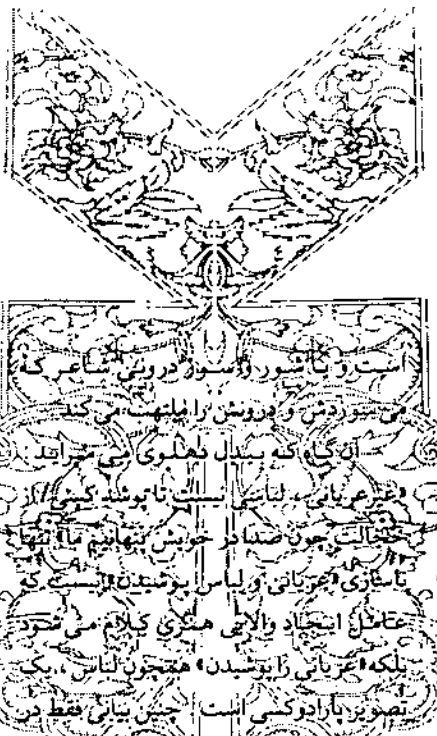
برای آگاهی بیشتر شرح زیر را تقدیم می دارد تا در تدریس، سهولت ایجاد کرده و همکاران محترم را به کار آید. در کتاب فرهنگ اصطلاحات تألیف سیما داد، در توضیح پارادوکس(تناقض ظاهری، شَطح) چنین آمده است: تناقض در لغت به معنی با هم ضدّ و نقیض بودن، ضدّ یکدیگر بودن، ناهمتایی و ناسازی است. تناقض در لفظ، در صورتی است که یکی از آن دو، امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید امّا حقیقت پنهان در پس این ظاهر متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود. «تناقض ظاهری یکی از اسباب برجستگی کلام است.»

اما واژه ی paradox از کلمه ی لاتین paradoxum برگرفته شده است و paradoxum خود مرکّب از para به معنی مخالف و مقابل و doxa به معنی رأی و اندیشه است.

این کلمه را در زبان فارسی به تناقض، تناقض ظاهری، بیان نقیضی، ناسازی هنری و متناقض نما ترجمه کرده اند. هدف از به کار بردن این آرایه، برجسته کردن کلام است و خود با تضاد یا طباق از دیدگاه هنری، تفاوت دارد. در بیت: «در رزم چو آهنیم و در بزم چو موم/ بر دوست مبارکیم و بر دشمن شوم» با واژه های رزم و بزم. آهن و موم، دوست و دشمن، مبارک و شوم، آرایه ی تضاد(طباق) ایجاد شده است که همین واژه های متضاد، در این بیت، ارتباط دیگری با هم نداشته و یکدیگر را نقض نکرده اند. به همین جهت ارزش هنری چندان والایی ندارد.

اما در بیت: «خنده گریند همه لاف زنان بر در تو/ گریه خندند همه سوختگان در بر تو» چنان تصویر زیبایی آفریده که به قول دکتر شفیعی کدکنی «این تصویر عظیم و حیرت آور حکیم سنایی، کاری شگفت آور می نماید.»

دکتر میرجلال الدّین کزّازی در کتاب



رؤیا، حماسه، اسطوره می‌نویسد:

«با نگاهی گسترده و اندیشه‌ای دامن گستر، می‌توان بر آن بود که بازتاب و نمودداری از دوگانگی یگانه یا پیوستگان ستیزنده که پدیده‌های گیتی را هستی بخشیده‌اند در قلمرو ادب، آرایه‌ای است بنام و نیک هنری که آن را ناسازی هنری می‌نامیم ناسازی هنری گونه‌ای از ناسازی(تضاد یا طباق) است که در آن ناسازها، به یکدیگر به شیوه‌ای هم‌بسته و پیوسته‌اند به سخنی دیگر در دل ناسازی به هنبازی رسیده‌اند.»

این آرایه، در حقیقت، یک امکان زبانی است برای برجسته سازی، که به جهت شکستن هنجار زبان و عادت‌ستیزی، موجب شگفتی و در نتیجه التذاذ هنری می‌شود.

آنگاه که هنرمندِ سخن‌شناس، از بیان یک مضمون و معنای درونی خود، از رهگذر کلمات معمولی زبان، به‌صورت هنجار، ناتوان می‌گردد، ناگزیر به هنجارگریزی زبانی روی آورده و واژه‌ها را به رستاخیز وامی‌دارد. بایزید بسطامی آن شوریده‌ی شورانگیز در ناگزیریِ بیانِ حسّ عاطفی طبیعی، می‌گوید: «روشن‌تر از خاموشی، چراغی ندیدم و سخنی به از بی‌سخنی نشنیدم، ساکن سرای سکوت شدم، صدره‌ی صابری در پوشیدم، مرغی گشتم، چشم او از یگانگی، پَر او از همیشگی، در هوای بی‌چگونگی می‌پریدم. کاسه‌ای بیاشامیدم که هرگز نابد، از تشنگی او سیراب نشدم.»

علّت ایجاد چنین تصویری، در واقع، خیالِ درهم گره خورده‌ی ذهنی و عاطفی است و با شور و شعور درونی شاعر که می‌خواهد آن را به دیگران منتقل کند، همخوانی ندارد. شاعر که می‌خواهد درونش را بیان کند، آن را که به‌دلال دهلوی می‌خواند «غرعریانی، لباسی نیست تا پوشند کسی» از حالت چون صدا در خویش بنهایم ما، تنها ناسازی «عریانی و لباس پوشیدن» است که عناصر ایجاد والایی هنری کلام می‌شود بلکه «عریانی را پوشیدن» همچون لباس، یک تصویر پارادوکسی است. چنین بیانی فقط در هنرسرای مخیل پرتوش خیال، شکل هنری می‌یابد. سخن دیرپذیر از کتاب شیوه‌های نقد ادبی ترجمه‌ی شادروان دکتر غلامحسین یوسفی و صدقیانی را با هم بخوانیم:

علم، مطالب را به‌صورت گویا، مستقیم و ساده به‌زبانی با معانی صریح بیان می‌کند امّا بیان شعری به‌تدریج که پیش می‌رود با استفاده از تناقض، طعن و کنایه به شیوه‌ای نامستقیم و به‌صورتی مورّب، با زبانی که با آنچه مفهوم صریح آن است و کاملاً تطابق ندارد، معانی خود را می‌آفریند. اگر بر حسب این نظر، شعر فقط شیوه‌ی خاصی از کاربرد زبان باشد، این نکته را باید به‌خاطر داشت زبانی که به این طریق به‌کار می‌رود توسعه می‌یابد و دریافت‌هایی را عرضه می‌دارد که بسط عرضه‌ی آن‌ها به هیچ شکل دیگری از بیان، امکان‌پذیر نیست. بر این اساس، سوخته‌دلان شاعر و شاعران دل‌سوخته، در حالت شوریدگی خویش، عواطف و احساسات خود را با ابزارهای کلامی به‌ظاهر متناقض، از آن خرمن سوخته می‌رهانند و بیرون می‌ریزند تا بدین ترتیب، هرم درون را فرو بنشانند. از رهگذر همین لحظه‌های نبوّت هنری است که دل‌انگیزترین نمونه‌های شعر و نثر به‌سوی مخاطبان، هبوط می‌یابند:

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا
یار تویی غار تویی خواجه نگه‌دار مرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی
قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا
دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی
پخته تویی خام تویی بمگذار مرا

آثار به‌جا مانده از عارفان به‌ویژه شطح منثور آنان، بیشترینه‌ی سرچشمه‌های این جوشش‌های سوزان را به یادگار دارند. از عین‌القضات، آن سوخته‌ی گستاخی اندیشه، سرودی جاودان را مثالی می‌آورم: «این جا دانایی در نادانی گم می‌شود، این جا دل، جز بی‌دلان را نبود... بسا سرا که این جا سر کردند، این جا بود که سر باختن و سر یافتن یک طعم داشت... در این عالم، وجودِ ذرّه‌ای نماند. کفر و ایمان یک‌رنگ بود.» هم از اسرارالتّوحید: در بینایی کور بودیم، در شنوایی کر بودیم، در گویایی گنگ بودیم.»

چنین نمونه‌هایی از بیان پارادوکسی، در تمام دوره‌های ادب فارسی قابل مشاهده است. چنانچه در نخستین دوره‌های آفرینش شعری، یادگارهای اندکی آن هم تصاویر ساده و کم‌رنگ هنری پارادوکسی می‌بینیم و با تکامل جریان شعری در دوره‌های بعد، بیشتر و گسترده‌تر و هنری‌تر همراه با پیچیدگی

و هنرمندانگی. «سنایی» که در تجدّد شعری فارسی نقشی نوآورانه داشته، در سروده‌های خویش هنرمندانه‌ترین بیان‌های پارادوکسی را آفریده است.

دکتر شفیعی کدکنی در مقدّمه‌ی «گزیده‌ی غزلیّات شمس» شرحی گسترده درباره‌ی دامنه‌ی کاربرد هنرمندانه‌ی پارادوکس در غزلیّات مولانا ارائه داده که همکاران محترم را به مطالعه‌ی کامل آن مقدّمه فرا می‌خوانیم.

شوریدگی، کشش و جوشش بی‌کوشش ضمیر سلیم آن سر، تصاویر جذّابی از بیان پارادوکسی را در منظومه‌ی عاطفی و فکری او ایجاد کرده که خواننده‌ی صاحب ذوق آن دم که با آینه بندان هنری تالار اشعارش روبه‌رو می‌شود، درمی‌یابد که پیام و مفهوم موردنظر، به‌غیر از این شیوه، به‌هیچ شکل دیگر شایسته‌ی بیان نبوده است. کدامین واژگانِ روزمرّه تحمّل این بار معنایی سنگین را تاب تواند آورد؟

کی شود این روان من ساکن
این چنین ساکن روان که منم
فارغ از سودم و زیان چو عدم
طُرفه بی‌سودِ بی‌زیان که منم
گفتم اندر زبان چو در نامه
اینت گویای بی‌زبان که منم
می‌شدم در فنا چو مه بی‌پا
اینت بی‌پای پادوان که منم
بانگ آمد چه می‌دوی؟ بنگر
در چنین ظاهر نهان که منم
شمس تبریز را چو دیدم من
نادره بحر و گنج و کان که منم

گروه کلمه‌های شگفت‌آور همچون ساکن روان، بی‌سودِ بی‌زیان، گویای بی‌زبان، بی‌پای پادوان و ظاهر نهان آیا جز بر زبان کسی می‌آید که درونی جوشان و شوری سوزان داشته باشد؟ آیا سخن معمول و واژه‌های هنجار عادی گفتار، دررساندن پیام سحرآمیز گون شاعر توانایی بیان تواند داشت؟

هم خویشم و هم شیرم و هم طفلم و هم پیرم
هم جاکر و هم میرم هم ایم و هم ایرم
مولوی

***

اگر یک دم دیا سنایم روان من نیاساید
وگر یک لحظه با سلمی که یک لحظه نیاسایم

همکاران محترم را به مطالعه‌ی «قصه‌ی شهر بس کلان» از دفتر ششم مثنوی معنوی، فرا می‌خوانیم که پر است از تصاویر پارادوکسی برای نشان دادن احوال و روحیات مردم دنیا. در این تمثیل زیبا، شهر بس کلان وجود آدمی است و ساکنان این شهر خودبینی، آرزو و حرص هستند.

***

غالب پژوهندگان، بیان پارادوکسی را یکی از عوامل تشکیل‌دهنده‌ی موسیقی معنوی دانسته‌اند. موسیقی در این معنی عام و گسترده، در حقیقت، شامل انواع تناظرها و تقارن‌ها و تقابل‌هاست. دکتر محمّدعلی اسلامی در «صفیر سیمرغ» رنگ‌ها و نقش‌های کاشی‌های اصفهان را «بهار منجمد» می‌نامد (به نقل از ص ۱۲۸، ادبیّات فارسی، سال دوّم دبیرستان) و این شبیه سخنی است که پوهان ولفگانگ گوته در مورد معماری شرق گوید «موسیقی منجمد». همین سخن به ما اجازه می‌دهد که تقارن‌ها و تقابل‌های موجود در سخن شاعران را نیز موسیقی بدانیم و در ردیف موسیقی معنوی، آن را بکاویم و بپژوهیم. اگر حافظ را صدرنشین غزل فارسی می‌دانیم یک علّتش این است که او از انواع موسیقی «کناری، درونی و معنوی» به زیباترین شکل ممکن بهره جسته و نیز استفاده‌ی هنرمندانه از بیان پارادوکسی است که ترتیب و تقابل دو متضاد است.

همان‌طور که دکتر شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند موسیقی شعر خود می‌گوید: «بینش دیالکتیکی حافظ در هر چیز، نقیض آن را می‌بیند. رؤیت شطحی و پارادوکسی او میراث تصوّف خراسان و اسلوب نگرش امثال بایزید بسطامی و ابوسعید ابی‌الخیر است که قبل از حافظ در سنایی، مولوی و عطّار نیز تجلّی داشته است و او جمع‌کننده‌ی نهایی و موفق‌ترین سخنگوی این شیوه از رؤیت جهان است. موسیقی معنوی شعر حافظ در جهت پارادوکس و گره زدن متناقضات، حرکت می‌کند و این امر، چنان‌که پیش از این بدان اشاره کردیم، بازتابی است از جهان‌بینی خاصّ او که برخاسته از «اراده‌ی معطوف به آزادی» است.

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد
که بستگان کمند تو رستگارانند.

یا

شاه شوریده سران خوان من بی‌سامان را
زان که در کم خردی از همه عالم بیشم.

***

دکتر عبدالکریم سروش در ذکر جمیل سعدی، جلد دوّم ص ۲۵۶ می‌نویسد:

«استادی سعدی تنها در این نیست که واژه‌های متضاد را فقط در کنار هم ردیف کند بلکه استادی او بیشتر در پارادوکس گویی و عنایت به نسبت‌های نامتقارن و معکوس کردن قضایای مقبول عندالعرف است.»

او از مکانیزم «تولد تعجّب در ذهن» آگاهی داشته و آشکارا و فراوان این صنعت را به‌کار گرفته است و بدین‌سبب است که سخنانش چنین دلپذیر و عبیرآمیز می‌نماید و به دل و ضمیر می‌آویزد. (از مقاله‌ی تعمیم صنعت طباق یا استفاده از عکس و نقض و عدم تقارن در شعر سعدی) و مثال‌هایی نیز آورده که برخی از آن‌ها را می‌آوریم:

خیال روی کسی در سر است هر کس را
مرا خیال کسی کز خیال بیرون است

گر منزلتی هست کسی را مگر آن است
کاندر نظر هیچ کسش منزلتی نیست
زندگانی چیست؟ مردن پیش دوست
کاین گروه زندگان دل مرده‌اند
سعدیا نزدیک رأی عاشقان
خلق مجنون است و مجنون عاقل است
چنین نقل دارم ز مردان راه
فقیران منعم، گدایانِ شاه

نمی‌توان این بحث را به پایان برد بدون آنکه از کاربرد پارادوکس در شاعران معاصر نیز سخنی به میان آورد.

کاربرد این شیوه‌ی بیان در شعر شاعران نیمایی و شعرای دهه‌ی اخیر انقلاب اسلامی به وفور دیده می‌شود. به‌طوری‌که برخی از تحلیل کنندگان شعر انقلاب اسلامی، آن را یکی از ویژگی‌های سبکی شعر این دوره به‌حساب می‌آورند. نمونه‌هایی از کاربرد این شیوه را در پایان این بحث خواهیم آورد.

***

چند نمونه‌ی شعری:

ما نه مرغان هوا نه خانگی
دانه ما دانه‌ی بی‌دانگی
هر کبوتر می‌پرد زی جانبی
وین کبوتر جانب بی‌جانبی.
«مولوی»

ز خود هر چند بگریزم، همان دربند خود باشم
رمِ آهوی تصویرم، شتاب ساکنی دارم.
«واعظ قزوینی»

تا چند غزل‌ها را در صورت جان آری
بی‌صورت حرف از جان بشنو غزلی دیگر
«مولوی»

شبان عشق پیدایی و پنهان
ندیدم همچو تو پیدای پنهان
«مولوی»

ای عجب بحری است پنهان لیک چندان آشکار
کز نم او ذرّه، ذرّه تا ابد موج‌آور است
«عطّار»

ز پیدایی هویدا در هویداست
ز پنهانی نهان اندر نهان است
«عطّار»

از آتش حسرت بین بریان جگر دجله
خود آب شنیدستی کاتش کندش بریان
«خاقانی»

به عیش، خاصیت شیشه‌های می داریم
که خنده بر لب ما قاه‌قاه می‌گرید
«بیدل دهلوی»

گوش ترحّمی کو کز ما نظر نپوشد
دست غریق یعنی فریاد بی‌صدایم
«بیدل دهلوی»

فلک در خاک می‌غلتید از شرم سرافرازی
اگر می‌دید معراج ز پا افتادن ما را
«بیدل دهلوی»

جنبش گهواره، خواب طفل را سازد گران
از تزلزل بیشتر محکم شود بنیادها
«صائب»

شیرازه‌ی جمعیّت مستان خط جام است
آزاد بود هر که در این حلقه‌ی دام است
«صائب»

چند نمونه از شعر معاصران

آن یک که چون هق هق گریه قاه‌قاه می‌زد
می‌گفت: ای دوست ما را مترسان ز دشمن
«اخوان ثالث»

بر بساطی که بساطی نیست.
«نیما»

مرد مردان مرد امّا همچنان بر مرکب رامش
گرم سوی هیچ سو می‌تاخت
«اخوان ثالث»

از تهی سرشار، جویبار لحظه‌ها جاری‌ست
«اخوان ثالث»

در تنهایی بی‌پایانش/ رؤیای نیستی را زدود/
سکون هستی را دریافت/ از تهی لبریز گردید.
«هوشنگ ایرانی»

و مرگ در کنار تو زندگی است/ ای منظومه‌ی نفیس غم و لبخند.
«سلمان هراتی»

بود لب تشنه‌ی لب‌های تو صد رود فرات
رود بی‌تاب کنار تو عطشناک گذشت
آب شرمنده‌ی ایثار علمدار تو شد
که چرا تشنه از او این همه بی‌باک گذشت
«نصراله مردانی»

یک دو نمونه هم از ادبیّات انگلیسی از کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی سیما داد می‌آوریم:

کودک، پدرِ انسان است
«ویلیام وردزورث»

«جان کیتز» شاعر رمانتیک می‌گوید: وقتی عشق با بال‌های گشوده در را بر روی او می‌بندد و او بسته‌ی زنجیره‌ی گیسوی یار و اسیر نگاه دلدار می‌شود، از چنان آزادیی برخوردار است که هیچ پرنده‌ی سبک بالی آن را نمی‌شناسد.

عروض یا آهنگ شناسی

چکیده

آنچه می‌خوانید چکیده‌ی کتابی است که در سال‌های ۱۳۶۶ و ۱۳۶۷ به‌صورت طرحی در راه ساده کردن عروض فارسی پیشنهاد شد و نمونه‌ی کامل‌تر و علمی‌تر آن در سال ۱۳۷۹ به نام آهنگ شناسی (عروض) منتشر گردید. در این مقاله، نخست اشاره‌ای به دشواری‌های عروض سنتی می‌شود، آن‌گاه روش‌هایی که چاره‌اندیشان معاصر ارائه کرده‌اند، مطرح می‌گردد و پس از نقدی گذرا روش آهنگ شناسی که به گمان نگارنده تاکنون ساده‌ترین و بسامان‌ترین و کارآمدترین شیوه در طبقه‌بندی و نام‌گذاری اوزان اشعار فارسی است، از نظر خوانندگان می‌گذرد.

* *

کلید واژه‌ها: عروضی ـ عروض سنتی ـ افاعیل عروضی ـ طبقه‌بندی اوزان ـ تقطیع، دانه، نیم‌دانه، ریسه، رشته، آهنگ شناسی، بحر، آهنگ.

نویسنده مقاله آقای جمال صدری (اصفهان ـ ۱۳۲۲) از دبیران بازنشسته‌ی استان اصفهان است از دیگر آثار چاپی مؤلف آهنگ شناسی و سنجش عروض ـ گویش مشکنان، ادبیات فارسی سال اوّل دبیرستان و چندین مقاله‌ی دیگر است.

از عروضیان معاصر کمتر کسی را توان یافت که درباره‌ی دشواری‌های عروض سنّتی سخنی نگفته یا آن را مورد انتقاد قرار نداده باشد. از جمله آقای دکتر ابوالحسن نجفی می‌گوید: «مهم‌ترین و مشکل‌ترین مسئله‌ی عروض فارسی از قدیم تا امروز طبقه‌بندی وزن‌ها بوده است.» در جای دیگر فرماید: «مشکل بزرگ عروض سنّتی... وجود زحافات است که کثرت آن‌ها هر متعلّم مشتاق را می‌رماند.»[۱]

شادروان دکتر خانلری می‌گوید: «کثرت شماره‌ی افاعیل عروضی چنان کار را دشوار ساخته که نمی‌توان آن‌ها را به‌خاطر سپرد و به سهولت اشعار را با این موازین سنجید.»[۲] این‌ها همه قولی است که جملگی بر آنند.

خوش‌بختانه تنی چند از استادان و پژوهندگان معاصر به چاره‌جویی برخاسته، روش‌هایی اندیشیده و پیشنهاد نموده‌اند. نخستین بار آقای دکتر خانلری با توجّه به تعداد هجا در واژه‌های فارسی ده واژه‌ی دو و سه هجایی (نوا، آوا، چامه، همه، خشاوا، بنوا، نیکاوا، خشوا، ترانه، زمزمه) ساخته و آن‌ها را ارکان تقطیع قرار داده سپس اوزان مختلف را در پانزده سلسله گنجانده است.

مسعود فرزاد سه رکن (مفاعیلن ، فاعلاتن ، مستفعلن) را اساس قرار داده ، دیگر رکن‌ها را از متفرّعات این سه پایه دانسته‌اند درضمن ارکان مختوم به هجای کوتاه را نپذیرفته و در تقطیع نیز میانه‌ی مصراع چهار رکنی را لولای وسط نام نهاده ارکان با هجای کمتر را در اول مصراع قرار داده است (خلاف سنّت معمول)

الول ساتن انگلیسی نیز کوشیده است با روشی علمی اوزان را طبقه‌بندی نماید و چهارده رشته‌ی نظم به دست داده و آن‌ها را با توجّه به تعداد هجاها شماره گذاری نموده است .

اخیرا آقای ایرج کابلی با رنجی فراوان و تلاشی درخور تحسین روش الول ساتن را سامان بخشیده ، روشی علمی و کارآمد ـ امّا نه چندان ساده ـ پیشنهاد نموده است . وی هجای بلند (ـ) را دانه و هجای کوتاه (ـ) را نیم‌دانه و در شمارش هجاهای یک رکن یا مصراع آن‌ها را بند نامیده است ارکان پدید آمده از بندها را ریسه و تکرار ریسه‌ها را رشته‌ی نظم نام نهاده است . در این شیوه ریسه‌ها از دوبندی شروع شده تا هشت‌بندی پیش می‌رود . این ریسه‌ها با توجّه به تعداد نیم‌دانه‌های بیشتر و نیز تراکم آن‌ها در آغاز ریسه تقدّم و تأخّر پیدا می‌کند و با بردن هر بند

عروض آسان

◆ جمال صدری ـ اصفهان

از آغاز به پایان ریسه معلوم می گردد که ریسه چندم آغاز است.

به عنوان مثال ریسه‌ی (U U –) یکمین سه‌بندی‌ها و ریسه‌ی (U – –) دومین سه‌بندی‌ها نامیده شده است. این ریسه‌ها هر دو یکم آغاز است زیرا تراکم تیم دانه‌ها در آغاز ریسه است. حال چنانچه (U U –) به‌صورت (– – U) درآید، دوم آغاز و اگر به شکل (U – U) درآید، سوم آغاز می‌شود؛ بنابراین وزن شاهنامه که تکرار ریسه‌ی (U – –) است و دارای یازده بند (هجا) می‌باشد.

(U – – / U – – / U – –) رشته‌ی یازده‌بندی یکم آغاز از دومین سه‌بندی‌هاست و به این صورت شماره‌گذاری می‌گردد (۱۱، ۱، ۲: ۳). البته کسان دیگری نیز روش هایی را پیشنهاد نموده‌اند که معرّفی و بررسی آن‌ها سخن را به درازا می‌کشاند از این رو به ذکر همین چند روش که از بقیه علمی‌تر است بسنده می‌کنیم.

از شیوه‌های جدید به گفته‌ی دکتر ابوالحسن نجفی «شیوه‌ی فرزاد منضبط‌ترین و در عین حال من عندی‌ترین و دشوارترین است و بیشترین مقدار وزن شعر فارسی را به دست می‌دهد. شیوه‌ی خانلری نامنضبط‌تر ولی در عین حال ساده‌تر و باذوق سلیم موافق‌تر است و کم‌ترین مقدار شعر فارسی را عرضه می‌کند. شیوه‌ی ساتن منطقی‌تر و مرتّب‌تر از هر دو شیوه‌ی دیگر است امّا به سبب عدم توضیح کافی در راهنمایی جوینده و فقدان عینی ضوابط حاکم بر تشکیل گروه‌ها عملاً کارآیی چندان ندارد.»[۳]

اکنون باید افزود که روش آقای کابلی از شیوه‌ی فرزاد و خانلری دقیق‌تر و فراگیرتر و از شیوه‌ی ساتن گویاتر است. امّا دشواری دست‌یافتن به وزن همچنان برجاست؛ ضمن این‌که وزن شماره‌ای (نمایش وزن با شماره) هم شیوه‌ی مناسبی نتواند بود. از طرفی چون در این روش تلفیق دو پایه‌ی مختلف پذیرفته نیست، پایه‌های (ریسه‌ها) تا هشت هجایی هم پدید آمده و کار را دشوار ساخته است. اینک با معرّفی روش طبقه‌بندی اوزان در آهنگ‌شناسی، کارآمدی و سادگی آن را نشان داده با آوردن نمونه‌ها این چند روش را مقایسه می‌کنیم.

نگارنده را عقیده بر این است که پس از هجابندی و برش‌زنی مصراع به مجموعه‌ی هجاهای منظّم، بهترین روش نام‌گذاری، برگزیدن معادل‌های کلامی در برابر مجموعه‌ی هجاست با این شرط که این معادل‌ها در یک نظام قرار گیرند و قانونمند باشند.

از این‌رو با بهره‌گیری از جنبه‌های مثبت عروض سنّتی و معادل‌سازی دکتر خانلری پنج واژه‌واره‌ی نوا (U –) آوا (– –) انوا (U U –) خشنوا (– U –) خشینوا (– U U –) را برگزیده آن‌ها را بن‌پایه‌ی دیگر واژه‌واره‌های هم‌خانواده‌ی خود قرار می‌دهیم. آنگاه با افزودن یک تا دو هجا به هر بن‌پایه هم‌خانواده‌های مورد نیاز را پدید می‌آوریم. بدین صورت:

الف ـ هم‌خانواده‌های نوا

۱ـ نوا (∪ـ) + هجای کوتاه ← نوای (∪ـ∪)
۲ـ نوا (∪ـ) + هجای بلند ← نواها (∪ـ ـ)
۳ـ نوا (∪ـ) + هجای بلند و کوتاه ← نواهای (∪ـ ـ∪)
۴ـ نوا (∪ـ) + هجای کوتاه و بلند ← نوای نی (∪ـ∪ـ)
۵ـ نوا (∪ـ) + دو هجای کوتاه ← نواهمه (∪∪ـ∪)
۶ـ نوا (∪ـ) + دو هجای بلند ← نواهایم (∪ـ ـ ـ)

ب ـ هم‌خانواده‌های آوا

۱ـ آوا (ـ ـ) + هجای کوتاه ← آوای (ـ ـ∪)
۲ـ آوا (ـ ـ) + هجای بلند ← آواها (ـ ـ ـ)
۳ـ آوا (ـ ـ) + هجای بلند و کوتاه ← آواهای (ـ ـ ـ∪)
۴ـ آوا (ـ ـ) + هجای کوتاه و بلند ← آوای نی (ـ ـ∪ـ)
۵ـ آوا (ـ ـ) + دو هجای کوتاه ← آواهمه (ـ ـ∪∪)
۶ـ آوا (ـ ـ) + دو هجای بلند ← آواهایم (ـ ـ ـ ـ)

پ ـ هم‌خانواده‌های بنوا

۱ـ بنوا (∪∪ـ) + هجای کوتاه ← بنوای (∪∪ـ∪)
۲ـ بنوا (∪∪ـ) + هجای بلند ← بنواها (∪∪ـ ـ)
۳ـ بنوا (∪∪ـ) + هجای بلند و کوتاه ← بنواهای (∪∪ـ ـ∪)
۴ـ بنوا (∪∪ـ) + هجای کوتاه و بلند ← بنوای نی (∪∪ـ∪ـ)
۵ـ بنوا (∪∪ـ) + دو هجای کوتاه ← بنواهمه (∪∪ـ∪∪)
۶ـ بنوا (∪∪ـ) + دو هجای بلند ← بنواهایم (∪∪ـ ـ ـ)

ت ـ هم‌خانواده‌های خشنوا

۱ـ خشنوا (ـ∪ـ) + هجای کوتاه ← خشنوای (ـ∪ـ∪)
۲ـ خشنوا (ـ∪ـ) + هجای بلند ← خشنواها (ـ∪ـ ـ)
۳ـ خشنوا(ـ∪ـ) + هجای بلند و کوتاه ← خشنواهای (ـ∪ـ ـ∪)
۴ـ خشنوا (ـ∪ـ) + هجای کوتاه و بلند ← خشنوای نی (ـ∪ـ∪ـ)
۵ـ خشنوا (ـ∪ـ) + دو هجای کوتاه ← خشنواهمه (ـ∪ـ∪∪)
۶ـ خشنوا (ـ∪ـ) + دو هجای بلند ← خشنواهایم (ـ∪ـ ـ ـ)

ج ـ هم‌خانواده‌های خشبنوا

۱ـ خشبنوا (ـ∪∪ـ) + هجای کوتاه ← خشبنوای (ـ∪∪ـ∪)
۲ـ خشبنوا (ـ∪∪ـ) + هجای بلند ← خشبنواها (ـ∪∪ـ ـ)

البتّه عملاً به واژه‌واره‌های پنج هجایی چندان نیازی نیست از این‌رو از مجموعه‌ی بالا با درنظر گرفتن بن‌پایه‌های سه‌هجایی و حذف واژه‌واره‌های پنج هجایی جمعاً به ۱۹ واژه‌واره‌ی سه و چهار هجایی نیاز خواهیم داشت و از این‌پس واژه‌واره‌ها را پایه (رکن) می‌نامیم و مجموعه‌ی واژه‌واره‌ها را نواها (افاعیل) می‌گوییم. پایه‌های یک یا دو هجایی در آخر مصراع برخی آهنگ‌ها قرار می‌گیرد که کوتاه شده‌ی قرینه‌ی خود است.

بنابراین برای دست یافتن به آهنگ (وزن) یک بیت نخست مصراع را هجابندی کرده پس از آن به چند پایه‌ی تکرارشونده تقسیم می‌کنیم آنگاه معادل‌های ساخته‌شده (واژه‌واره‌های معادل) را زیر پایه‌ها می‌نویسیم سپس نام آهنگ (وزن) و دستگاه (بحر) را از روی پایه‌ها تعیین می‌نماییم. بدین طریق:

«نکوهش مکن چرخ نیلوفری را»

ن، کو، هش، مَ، کن، چر، خِ، نی، لو، فَ، ری، را
∪ـ ـ/ـ ـ ∪/ـ ـ ∪/ـ ـ ∪ـ
نواها نواها نواها نواها

چون پایه‌ی (نواها) چهاربار تکرار شده نام آهنگ می‌شود: آهنگ نواها چهارپایه‌ی کامل.

مثال دیگر: «از خدا جوییم توفیق ادب»

از، خُ، دا، جو، یی‌م، تو، فی‌، ق، اَ، دَب
ـ ∪ ـ ـ/ـ ∪ ـ ـ/ـ ـ ∪ـ
خشنواها خشنواها خشنوا

چون پایه‌ی (خشنواها) سه‌بار تکرار شده و پایه‌ی آخر هجای کمتر دارد نام وزن (آهنگ) می‌شود: آهنگ خشنواها سه‌پایه‌ی ناقص

روی کلمه‌ی ناقص نشان‌دهنده‌ی تعداد هجای پایه‌ی آخر است.

بنابراین نام آهنگ به سادگی از روی نام پایه و تعداد آن در مصراع مشخص می‌گردد. حال برای این که بدانیم این آهنگ به کدام دستگاه مربوط است به دو هجای نخست پایه‌های تکرار شده نگاه می‌کنیم؛ بن‌پایه مشخص می‌گردد. نام دستگاه همان نام بن‌پایه است. پس:

تمام آهنگ‌هایی که دو هجای نخست پایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها (∪ـ) باشد به دستگاه نوا مربوط می‌شوند.

تمام آهنگ‌هایی که دو هجای نخست پایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها (ـــ) باشد به دستگاه آوا مربوط می‌شوند.

تمام آهنگ‌هایی که دو هجای نخست پایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها (∪∪) باشد به دستگاه بنوا مربوط می‌شوند.

تمام آهنگ‌هایی که دو هجای نخست پایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها (ـ∪) باشد به دستگاه خشنوا مربوط می‌شوند.

تمام آهنگ‌هایی که سه هجای نخست پایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها (ـ∪∪) باشد به دستگاه خشبنوا مربوط می‌شوند.

بدین طریق نام دستگاه هم بسیار ساده مشخص خواهد شد. تنها در مورد آخر به سه هجای نخست باید توجه شود یا بهتر گوییم برای جدا کردن دو دستگاه خشنوا و خشبنوا لازم است به هجای بعد از دو هجای بلند و کوتاه هم نگاه کنیم.

اکنون می‌توانیم بگوییم آهنگ مصراع «نکوهش مکن چرخ نیلوفری را» به دستگاه نوا مربوط می‌گردد و آهنگ مصراع «از خدا جوییم توفیق ادب» در دستگاه خشنوا قرار می‌گیرد.

این پنج دستگاه که آهنگ‌های آن‌ها از تکرار پایه‌های هم‌خانواده تشکیل می‌گردد، دستگاه‌های همپایه نام دارد. حال از ترکیب پایه‌های هر دستگاه با پایه‌های چهار دستگاه دیگر چهار دستگاه ناهمپایه پدید می‌آید که جمعاً ۲۰ دستگاه (۴×۵) خواهد شد. بنابراین با این روش مجموع آهنگ‌های شعر فارسی در ۲۵ دستگاه (پنج همپایه و بیست ناهمپایه) قرار خواهد گرفت. اکنون به دو مثال در دستگاه‌های ناهمپایه توجه کنید.

۱ـ حسن تو همیشه در فزون باد ـــ∪∪/ـ∪ـ∪/ـــ. آهنگ آوا همه خشنوای سه پایه‌ی ناقص[۲]

۲ـ با من صنما دل یکدله کن ـــ∪/∪ـ ـــ∪/∪ـ. آهنگ آوای نوا چهار پایه‌ی کامل

تذکر: هرگاه نیم‌مصراع دارای پنج یا هفت هجا بود آن را به دو پایه‌ی سه و دو هجایی یا چهار و سه هجایی تقسیم می‌کنیم؛ یعنی حقّ تقدّم با پایه‌ای است که هجای بیشتر دارد. این قرارداد برای رفع آشفتگی در برش‌زنی است وگرنه مثال دوّم را می‌توان از آهنگ آوا بنوا هم دانست (ـــ/∪∪ـ) امّا این شیوه پذیرفته نیست.

از دو مثال قبل اوّلی مربوط به دستگاه ناهمپایه‌ی آواخشنوا و دوّمی مربوط به دستگاه ناهمپایه‌ی آوانوا می‌باشد. نام بیست دستگاه ناهمپایه به ترتیب عبارت است از: نوآوا، نوابنوا، نواخشنوا، نواخشبنوا ـ آوانوا، آوابنوا، آواخشنوا، آواخشبنوا ـ بنوانوا، بنوآوا، بنواخشنوا، بنواخشبنوا ـ خشنوانوا، خشنوآوا، خشنوابنوا، خشنواخشبنوا، خشبنوانوا، خشبنوآوا، خشبنوابنوا، خشبنواخشنوا.

لازم به ذکر است که در آهنگ‌شناسی از جنبه‌های مثبت دیگر روش‌ها استفاده شده بدون آن‌که گرفتار پیچیدگی‌های آن‌ها شده باشیم از عروض سنّتی برش‌زنی مصراع در سه یا چهار پایه‌ی سه و چهار هجایی و بردن پایه‌ی کوتاه‌تر به آخر مصراع ـ برخلاف روش فرزاد ـ برگزیده شده امّا در معادل‌سازی گرفتار افاعیل عروضی نگشته‌ایم تا در پیچ و خم زحافات نیفتیم. در ساختن نام پایه‌ها از اسلوب واژه‌سازی در زبان فارسی پیروی شده نه وزن صرفی و قالبی زبان عربی و دیدیم که با انتخاب واژه‌های (نوا، آوا، بنوا...) به‌عنوان بن توانستیم یک یا دو هجا به پایان آن‌ها بیفزاییم و هم‌خانواده‌های مورد نیاز بسازیم همان‌گونه که در زبان فارسی مشتق‌سازی می‌کنیم.

از دکتر خانلری علاوه بر پذیرفتن هجای کوتاه و بلند واژه‌های (نوا، آوا، بنوا، خشنوا) برگرفته شده و به‌دلیل نیاز واژه‌واره‌ی خشبنوا به آن‌ها اضافه شده است امّا به‌جای برگزیدن دیگر واژه‌های استاد (ترانه، زمزمه، خشاوا، نیکاوا...) با پنج واژه‌ی انتخابی (بن‌پایه‌ها) مشتق‌سازی نموده هم‌خانواده‌های آن‌ها را در حدّ نیاز پدید آورده‌ایم و این رمز موفقیّت و کارآمدی و فراگیری نواها گشته است و همین ویژگی سبب شده است که از یک‌سو نظم و انضباط فرزاد رعایت شود، از سوی دیگر دچار پراکندگی واژه‌های دهگانه‌ی دکتر خانلری نگردد.

از روش آقای کابلی که به نظر نگارنده علمی‌تر و منضبط‌تر از دیگر روش‌هاست به‌دو دلیل استفاده نکرده‌ام؛ نخست این‌که ده سال پس از طرح اوّلیه‌ی آهنگ‌شناسی منتشر گشته و بدیهی است که در آن زمان از مطالعه‌ی آن محروم بوده‌ام دلیل دیگر این‌که وزن شماره‌ای و خواندن آهنگ‌ها با یافتن شماره‌ی هجا و تعیین چندمین آغاز بویژه در ریسه‌های پنج تا هشت هجایی هم دشوار و هم با شیوه‌ی آهنگ‌شناسی ناسازگار است.

اینک برای روشن‌تر شدن مطلب نخست نظر دکتر نجفی را در مورد طبقه‌بندی اوزان می‌آورم آنگاه با آوردن چند مثال به مقایسه‌ی روش‌های مطرح‌شده می‌پردازم و انتخاب را به استادان فن وامی‌گذارم.

«بهترین طبقه‌بندی آن است که بیشترین مقدار واقعیّت را دربربگیرد و ساده‌ترین راه توضیح آن‌ها را به‌دست دهد؛ پس هر طبقه‌بندی معتبری باید واجد سه شرط باشد: سهولت مراجعه... تعیین

سلسله مراتب واحدها... پیش بینی واقعیّت های آینده»[۲].

بنابر آنچه پیش از این توضیح داده شد، نگارنده را عقیده بر این است که آهنگ شناسی تمام شرایط بالا را دارد. مقایسه‌ی روش ها با چند نمونه:

الف- «عاشقی پیداست از زاری دل» ـ∪ـ ـ/ـ ـ∪ـ/ـ∪ـ

۱ـ روش سنّتی: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن. بحر رمل مسدس محذوف

۲ـ روش خانلری: چامه، آوا، چامه، آوا، خشنوا. ؟

۳ـ روش فرزاد: فاعلن ۱۱ مستفعلن، مستفعلن. بحر رجز مرفوع

۴ـ روش کابلی: ۱۱، ۴، ۲: ۴. رشته‌ی یازده‌بندی چهارم آغاز دوّمین چهاربندی ها

۵ـ روش آهنگ شناسی: خشنواها، خشنواها، خشنوا. آهنگ خشنواها سه پایه‌ی ناقص[۳] (از دستگاه خشنوا)

ب- «دلا بسوز که سوز تو کارها بکند»

ـ∪∪/ـ∪ـ∪/ـ ـ∪∪/ـ∪ـ∪

۱ـ روش سنّتی: مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن. بحر مضارع مثمّن مقبوض مخبون محذوف

۲ـ روش خانلری: نوا، نوا، همه، آوا، نوا، نوا، بنوا. ؟

۳ـ روش فرزاد: مفاعلن، فعلاتن ۱۱ مفاعلن، فعلن. ؟

۴ـ روش کابلی: ۱۵، ۵، ۵: ۸. رشته‌ی پانزده‌بندی پنجم آغاز پنجمین هشت‌بندی ها

۵ـ روش آهنگ شناسی: نوای نی، بنواها، نوای نی، بنوا. آهنگ نوای نی بنواها چهار پایه‌ی ناقص[۳] (از دستگاه نوابنوا)

تذکّر: فرزاد که به لولای وسط قائل است و اصل مصراع را چهار رکنی می داند، ارکان محذوف یا کوتاه‌شده را بنا به موردگاه به اوّل و گاه به آخر مصراع می برد مانند دو نمونه‌ی بالا که در اوّلی یک رکن محذوف و یک رکن کوتاه شده (مزاحف) در نیمه‌ی اوّل مصراع دیده می شود ولی در نمونه‌ی دوّم مثل روش سنّتی رکن کوتاه‌تر در پایان مصراع قرار گرفته است. از طرفی چون ایشان ارکان را فرزندان سه‌پدر (مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن) می دانند بر بنده معلوم نیست، اکنون که مفاعلن (فرزند مفاعیلن) در کنار فعلاتن (فرزند فاعلاتن) نشسته نام این بحر ترکیبی چیست؟

در روش کابلی تا آن‌جا که با تکرار ریسه‌های (ارکان) سه و چهاربندی (هجایی) روبرو هستیم، کار ساده است. اما چون ایشان تلفیق ارکان مختلف را پذیرفته‌اند با ریسه‌های پنج تا هشت هجایی روبرو می‌شویم و در نمونه‌هایی چون نمونه‌ی (ب) یافتن نام بسیار دشوار خواهد شد و این مهم‌ترین اشکالی است که بر روش ایشان وارد است و همین اشکال سبب می شود که قبول عام نیابد.

پ- «برخیزم و زندگی ز سر گیرم» ـ ـ∪ـ∪/ـ∪ـ∪/ـ ـ ـ

۱ـ روش سنّتی: مفعولْ، مفاعلن، مفاعیلن. بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض

۲ـ روش خانلری: آوا، همه، خشنوا، نوا، آوا ؟

۳ـ روش فرزاد: عیلن ۱۱ فعلاتن، مفاعیلن ؟

۴ـ روش کابلی: ۱۱، ۷، ۳: ۸ رشته‌ی یازده‌بندی هفتم آغاز سوّمین هشت‌بندی ها

۵ـ روش آهنگ شناسی: آوا همه، خشنوای، آواها. آهنگ آواهمه خشنوای سه پایه‌ی ناقص[۳]

تذکّر: چون در عروض آخرین هجای مصراع همیشه بلند محسوب می شود پایه‌ی سوّم که تکرار پایه‌ی اوّل است و باید سوّمین هجایش کوتاه باشد، بلند محسوب شده است و (ـ ـ∪) به (ـ ـ ـ) تبدیل گشته است. این یک قاعده‌ی کلّی است.

با مشاهده‌ی این چند نمونه مشخّص گردید که روش آهنگ شناسی روشی است سامان‌یافته، علمی، فراگیر و از دیگر روش ها بسیار ساده‌تر و به شیوه‌ی رایج در برش‌زنی نزدیک‌تر و درنتیجه راحت‌تر قابل پذیرش و ترویج خواهد بود.

زیرنویس

۱ـ نجفی، ابوالحسن، مقاله‌ی درباره‌ی طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی، مجلّه‌ی آشنایی با دانش، ۱۳۵۹، صص ۵۹۱ و ۵۹۵

۲ـ خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، ص ۱۵۸

۳ـ نجفی، همان، ص ۵۹۲

۴ـ همان، همان صفحه

چکیده:

اهداف و ساختار محتوای کتاب‌های زبان و ادبیّات فارسی به‌لحاظ پیروی از نگرش‌های نوین در امر برنامه‌ریزی طوری تنظیم و تدوین شده‌اند که برای موفقیّت در تدریس، شیوه‌های نوینی را می‌طلبند. همان‌طور که در شماره‌های ۴۵ تا ۵۵ ملاحظه شد، طیّ سلسله مقالاتی کاربرد الگوهای نوین تدریس در آموزش زبان و ادبیّات فارسی تشریح و تبیین گردید، یکی از این الگوها، الگوی دریافت مفهوم است که در این شماره کاربرد آن را در درس آرایه‌های ادبی به‌دلیل انطباق با ماهیّت آن نشان داده‌ایم.

کلید واژه‌ها: برنامه‌ی درسی، ساختار محتوا، اهداف درس، زیبایی کلام، تفکّر استقرایی، پیش‌سازمان‌دهنده، شناسایی مفهوم، فرضیّه، ارزیابی مفاهیم، تحلیل تفکّر، کنایه، تلمیح، آرایه‌های ادبی، اصول آموزشی و مراحل تدریس.

کاربرد الگوی دریافت مفهوم در آموزش آرایه‌های ادبی

◆ حسین قاسم‌پور مقدّم

برنامه‌ی درسی زبان و ادبیّات فارسی در دوره‌ی متوسّطه مجموعه‌ای از مفاهیم، اطّلاعات، مهارت‌ها و نگرش‌هایی را ارائه می‌دهد که در نهایت، انتظار می‌رود دانش‌آموز ضمن داشتن آگاهی‌های لازم و علاقه‌مندی به‌کسب اطّلاعات، در کاربرد مهارت‌ها توانمند و بینشمند نیز باشد. در برنامه‌ی درسی زبان و ادبیّات متوسّطه به‌تناسب اهداف پیش‌بینی شده، چندین محتوا تدوین و تدریس می‌شود که به‌لحاظ ماهیّت و سازمان‌دهی و نیز شیوه‌های آموزشی با هم تفاوت اساسی دارند. با این نگرش، ماهیّت درس‌ها را می‌توان به‌چهار بخش عمده تقسیم کرد:

۱ـ درس‌هایی که ماهیّت نظری دارند و از دانش‌آموز انتظار می‌رود مفاهیم را در حافظه‌ی خود بایگانی کند تا در موقع لزوم بازخوانی شود؛ مانند زبان‌شناسی و تاریخ ادبیّات.

۲ـ درس‌هایی که ضمن داشتن ماهیّت نظری از ساختاری نسبتاً مهارتی برخوردارند منتها بیشتر جنبه‌ی ذهنی مهارت‌ها مورد نظر است؛ مانند متون نظم و نثر در کتاب‌های ادبیّات.

۳ـ درس‌هایی که با تکیه بر مبانی نظری مشخّص، از ماهیّتی کاربردی و عملی برخوردارند و از دانش‌آموز انتظار می‌رود در زندگی روزمرّه آموخته‌ها را به‌درستی به‌کار بندد؛ مانند درس دستور زبان فارسی، نگارش، املا

۴ـ درس‌هایی که ماهیّت کاربردی و عملی داشته و در درک زیبایی‌های متون ادبی و تمیز و تشخیص «بود و نبود»های یک اثر به‌کار می‌آید؛ مانند آرایه‌های ادبی، عروض و قافیه و نقد ادبی

اهداف

هر کدام از درس‌های فوق دارای اهدافی هستند که در برنامه‌ی درسی مصوّب زبان و ادبیّات فارسی متوسّطه درج شده است[1]. درس آرایه‌های ادبی با ساختار و محتوایی کاملاً کاربردی از دانش‌آموزان انتظار دارد که:

۱ـ با انواع قالب‌های شعری آشنا شوند.

۲ـ با آرایه‌های ادبی و نقش آن‌ها در زیبایی کلام آشنا شوند.

۳ـ آرایه‌های ادبی را در متون مختلف ادبی تشخیص و تمیز دهند.

۴ـ آرایه‌های ادبی را در گفتار و نوشتار خود به‌کار گیرند.

۵ـ نسبت به‌کاربرد و شناخت آرایه‌های ادبی علاقه و نگرش مثبت داشته باشند.

در کتاب آرایه‌های ادبی (کد ۲۸۰/۱) سال سوّم متوسّطه، رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی، با توجّه به‌اهداف یاد شده، عناوین و بخش‌های زیر مشاهده می‌شود: آشنایی با وزن شعر، قالب‌های شعر (قصیده، غزل، قطعه، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمّط، مثنوی، رباعی، دوبیتی، چهارپاره، مستزاد و شعر نیمایی) بیان (تشبیه و انواع آن، استعاره و انواع آن، مجاز و علاقه‌های آن و کنایه) بدیع (واج‌آرایی، سجع و انواع آن، جناس و انواع آن، ترصیع، موازنه، اشتقاق، تکرار و تصدیر، تلمیح، مراعات نظیر، تضمین، تضاد، تناقض، حس‌آمیزی، ایهام، لف‌و نشر، اغراق و حسن تعلیل)[2]

باتوجّه به اهداف و سرفصل‌های بالا می‌توان گفت درس آرایه‌های ادبی از مفاهیمی تشکیل می‌شود که صرفاً حفظی نیستند، ماهیّت کاربردی و عملی دارند، در زیبایی کلام ادبی مؤثّرند و... بنابراین با درنظر گرفتن ماهیّت ساختار درس و اهداف آن بهتر است از شیوه‌هایی برای آموزش آن استفاده کنیم که تفهیم و تثبیت مفاهیم را آسان و پایدار نماید.

در این شماره برآن هستیم برای آموزش بهتر این درس از الگوی **دریافت مفهوم**[3] استفاده کنیم. با این که اساس نظری این الگو را نخستین‌بار روان‌شناسی به‌نام برونر در سال ۱۹۵۶ م طرح کرد، بعدها اشخاص دیگر از جمله جویس و همکارانش در سال ۱۹۹۲ م به‌تکمیل آن پرداختند[4]. در این الگو سعی برآن است تا مفاهیم اساسی درس با حضور فعّال دانش‌آموزان، توسّط خودشان شناسایی، درک و دریافت شود؛ به‌نحوی که متناسب با آموخته‌های کتاب درسی باشد. برای آن‌که دانش‌آموزان فعّالانه شرکت داشته باشند، باید معلّم قبل از تشکیل کلاس نمونه‌های مربوط به‌مفهوم درس را به‌تعداد دانش‌آموزان تهیّه کرده و در اختیار افراد گروه‌ها بگذارد. باید در نظر داشت که این نمونه‌ها را برای تمامی کلاس‌ها و در طول چندین سال می‌توان به‌کاربرد. درصورتی که چنین امکانی نباشد، می‌توان از تابلوی کلاس سود برد منتها انرژی و وقت بیشتری را صرف خواهد کرد.

برای تدریس بخش اوّل و دوّم کتاب آرایه‌های ادبی پیشنهاد می‌شود از الگوهای دیگری مثل الگوی تفکّر استقرایی[5]، الگوی پیش‌سازمان‌دهنده[6] و... استفاده شود. امّا در آموزش بخش بیان و بدیع به‌خوبی می‌توان الگوی دریافت مفهوم را به‌کار گرفت. می‌توانید با دانش‌آموزان به‌صورت انفرادی یا گروهی کار کنید. این امر به‌شرایط و تعداد جمعیّت کلاس بستگی دارد.

مراحل تدریس براساس الگوی دریافت مفهوم

۱ـ شناسایی مفهوم

در این مرحله، مفهوم موردنظر در قالب نمونه‌های + و − ارائه می‌شود. نمونه‌های مثبت و منفی را هم در دو ستون جدا و هم به صورت درهم‌ریخته می‌توان طرح کرد. از دانش‌آموزان و یا گروه‌ها می‌خواهیم که ویژگی‌های مشترک بین نمونه‌های مثبت را حدس زده و شناسایی کنند. آن‌ها در این مرحله نمونه‌ها را باهم مقایسه کرده و برای حدس و گمان‌های خود دلایلی آماده می‌کنند. آخرین فعّالیّت ذهنی در این مرحله نام‌گذاری مفهوم حدسی و بیان فرضیّه‌هاست. قبول یا رَد این فرضیّه به‌مرحله‌ی دوّم موکول می‌شود.

۲ـ ارزیابی و نقد مفاهیم

در این مرحله دانش‌آموزان نحوه‌ی تشخیص مفهوم موردنظر و تمیز مثال‌ها و نمونه‌های ارائه شده را بیان می‌کنند، نمونه‌های دیگری را معرّفی می‌نمایند و به‌این ترتیب میزان درک و فهم مفهوم موردنظر را بررسی و ارزیابی می‌کنند. در این مرحله معلّم و دانش‌آموزان فرضیّه‌ها و حدس‌های بیان‌شده را قبول و یا رد می‌کنند. این کار به‌کمک معلّم که در واقع ناظر و هدایت‌گر اصلی کلاس است، انجام خواهد گرفت.

۳ـ تجزیه و تحلیل تفکّر

در این مرحله دانش‌آموزان چگونگی دریافت مفهوم موردنظر را موردبررسی و تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. باتوجّه به‌این نکته، تفکّر افراد ممکن است قیاسی یا استقرایی باشد؛ ممکن است برخی از دانش‌آموزان فرضیّه‌های خود را از حدس مفاهیم کلّی به‌سوی مفاهیم جزئی آغاز کنند. یا ممکن است فرضیّه‌های خود را با مفاهیم جزئی آغاز کرده و به‌نتیجه‌گیری کلّی برسند. در هر صورت دانش‌آموزان جریان فکری خود را برای دریافت مفهوم درس توضیح می‌دهند.

به طرح شماره‌ی ۱ توجّه کنید:

☐ مرحله‌ی اوّل

● معلّم، ابیات زیر را از قبل روی برگه‌هایی نوشته و در اختیار گروه‌ها یا افراد قرار می‌دهد در غیر این صورت ابیات موردنظر را روی تابلوی کلاس می‌نویسد. از دانش‌آموزان می‌خواهد ابیات را بخوانند و به‌علامت‌های + و − که در مقابل ابیات گذاشته شده توجّه کنند.

۱ـ هنوز از دهن بوی شیر آیدش
همی رای شمشیر و تیر آیدش +

۲ـ عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت
فتنه‌انگیز جهان نرگس جادوی تو بود −

۳ـ گل بخندید و باغ شد پدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام −

۴ـ سرم به‌دنبی و عقبی فرو نمی‌آید
تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست +

۵ـ گرچه من خود ز عدم دلخوش و خندان زادم
عشق آموخت مرا شکل دگر خندیدن −

۶ـ چنین است رسم سرای درشت
گهی پشت بر زین، گهی زین به پشت +

۷ـ نرفتم به‌محرومی از هیچ کوی
چرا از درحق شوم زردروی +

۸ـ همین بسنده است اگر بشنوی
که گر خار کاری سمن ندروی +

۹ـ آن قطره‌ی باران که بر افتد به گل سرخ
چون اشک عروسی است بر افتاده به‌رخسار −

۱۰ـ شبی چون شبه، روی شسته به‌قیر
نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر −

۱۱ـ از تو به که نالم که دگر داور نیست
وز دست تو هیچ دست بالاتر نیست +

۱۲ـ *برآشفت عابد که خاموش باش*
تو مرد زبان نیستی، گوش باش [+]

معلّم از دانش‌آموزان می‌خواهد درباره‌ی ویژگی مشترک ابیاتی که با علامت [+] مشخص شده است، فکر کنند و در صورتی که کلاس گروه‌بندی شده، باهم گفت‌وگو کنند. (این فعالیت در ۵ تا ۷ دقیقه انجام می‌گیرد.)

● سپس معلّم نمونه‌های دیگری را به دانش‌آموزان ارائه می‌دهد که علامت [+] یا [−] ندارند و از آنان می‌خواهد تا ابیات زیر را بخوانند و در مقابل بیت موردنظر که با مفهوم ذهنی و حدسی آن‌ها مشترک است علامت [+] و در مقابل بقیّه (ابیات نامرتبط) علامت [−] قرار دهند. (این فعّالیت در ۲ تا ۴ دقیقه انجام می‌گیرد.)

۱ـ *دامن کشان* که می‌روی امروز بر زمین
فردا غبار کالبدت، بر هوا رود [ ]
۲ـ *پیچیدن* افعی به کمندت ماند
آتش به سنان دیو بندت ماند [ ]
۳ـ *رخسار صبح پرده به‌عمدا برافکند*
راز دل زمانه به‌صحرا برافکند [ ]
۴ـ *برگل سرخ از نم*، *اوفتاده لآلی*
همچو عرق بر عذار شاهد غضبان [ ]
۵ـ *دیده‌ی عقل مست تو*، چرخه‌ی چرخ پست تو
گوش طرب به‌دست تو، بی‌تو به سر نمی‌شود [ ]
۶ـ *برو هرچه می بایدت پیش گیر*
سرما نداری، سرخویش گیر [ ]
۷ـ *چو بشنید بیچاره بگریست زار*
که ای خواجه دستم ز دامن بدار [ ]

● دانش‌آموزان از مقایسه‌ی ابیات فوق و مفاهیم ذهنی خود درمی‌یابند که مفهوم موردنظر درس در حدّ تشبیه، استعاره و مجاز نیست. کلیّه‌ی ابیاتی که با علامت [+] مشخّص شده بود و ابیاتی که خود آن‌ها می‌بایستی با علامت [+] مشخص می‌کردند، بیانگر پوشیده سخن گفتن است که در علم بیان، کنایه نامیده می‌شود. معلّم بدون آن‌که به نام مفهوم موردنظر اشاره کند یا درباره‌ی وجود اختلاف و اشتراک ابیات سخنی بگوید، به نظرات دانش‌آموزان گوش می‌دهد و دریافت‌های درست آن‌ها را تأیید می‌کند. (برای این فعالیّت حداقل ۱۰ تا ۱۵ دقیقه وقت لازم است.)

● دانش‌آموزان درباره‌ی فرض‌ها و حدس‌های خود سخن می‌گویند و در نهایت پس از طرح نظرات به اندازه‌ی مناسب، نام مفهوم درس اعلام می‌شود.

☐ مرحله‌ی دوّم

● معلّم نمونه‌های دیگری را بر روی تابلوی کلاس می‌نویسد و از دانش‌آموزان می‌خواهد نمونه‌ها را ببینند و ابیاتی را که کنایه دارند، مشخّص کنند. علّت انتخاب خود را بیان کنند. تشخیص و تمیز کنایه در ابیات نوشته شده، میزان فهم و دریافت مفهوم را نشان می‌دهد. معلّم به اصلاح فرض‌های دانش‌آموزان می‌پردازد. (این مرحله در ۵ تا ۷ دقیقه صورت می‌گیرد.)

☐ مرحله‌ی سوّم

● نماینده‌ی هر گروه یا تعدادی از دانش‌آموزان چگونگی دریافت مفهوم کنایه را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهند و برای کلاس توضیح می‌دهند که چگونه به این مفهوم پی بردند. آنان درباره‌ی ویژگی‌های کنایه در متون ادبی سخن می‌گویند، و در نهایت معلّم از دانش‌آموزان می‌خواهد که تمرین‌های درس را در مدّت زمانی کوتاه انجام دهند. (این مرحله در ۵ تا ۷ دقیقه انجام می‌گیرد.)

راهبردهای آموزشی درس آرایه‌های ادبی

۱ـ بهتر است با مراجعه به منابعی غیر از کتاب درسی، ابیات مناسبی را از شعرای گذشته و امروز جمع‌آوری کرده و دراختیار داشته باشیم تا در هر زمان از آن‌ها استفاده کنیم. برای این منظور می‌توان از روش فیش‌برداری و برگه‌نویسی کمک گرفت.

۲ـ برای آن‌که دانش‌آموزان درباره‌ی ابیات و ویژگی‌های مشترک بین آن‌ها به‌خوبی فکر کنند، لازم است فرصت کافی داشته باشند. به‌همین دلیل معلم نباید در گوش دادن به نظرات دانش‌آموزان عجله و شتاب کند.

۳ـ بهتر است نمونه‌ی ابیاتی عرضه شود که دانش‌آموزان در فهم معنای آن‌ها ابهام و اشکال نداشته باشند. به‌همین منظور معلّم باید قبلاً و در یک فرصت مناسب ابیاتی را جمع‌آوری کند که دانش‌آموزان در طول سال‌های قبل در کتاب‌های ادبیّات خوانده باشند. اگر میسّر نشد، باید نمونه‌هایی انتخاب گردد که صریح و روشن باشند.

۴ـ از دانش‌آموزان بخواهیم که به ما بگویند با مشاهده‌ی ابیات ابتدا چه افکاری به ذهنشان خطور کرد؟ بیش از همه چه ویژگی‌هایی از کنایه توجّه آن‌ها را به‌خود جلب کرد؟ چه‌وقت آن‌ها لازم دیدند فکر خود را تغییر و اصلاح کنند؟ این نوع فرصت باعث می‌شود تا از حفظ طوطی‌وار گونه‌های مختلف آرایه‌های ادبی خودداری شود. علاوه‌براین استفاده از الگوی دریافت مفهوم به آنان کمک می‌کند تا در برخورد با ابیات مختلف، به‌راحتی آرایه‌ها را تشخیص بدهند. درحالی‌که در شیوه‌های سنّتی تدریس، ملاحظه می‌کنیم دانش‌آموزان پس از چندروز و حتّی در امتحان قادر به تشخیص آرایه‌ها نیستند.

۵ـ چون در درس آرایه‌های ادبی، دانش‌آموزان قادر به ارائه‌ی نمونه‌های دیگر نیستند، بهتر است قبل از ذکر نام کنایه، خود معلّم نمونه‌های اضافی را به کلاس عرضه کند. در پایان مرحله‌ی اوّل می‌توانید با جمع‌بندی از نظرات کلاس بگوید آرایه‌ی موردنظر درس امروز «کنایه» نام دارد و چند دقیقه درباره‌ی آن صحبت کنند.

۶ـ در پایان مرحله‌ی سوّم متن درس و نمونه‌های طرح شده و نیز تمرین‌ها بررسی می‌شود. به‌طور یقین می‌توان گفت دانش‌آموزان در حلّ تمرینات مشکلی نخواهند داشت.

به‌طرح شماره‌ی ۲ توجّه کنید:

☐ مرحله‌ی اوّل

● بررسی نمونه‌های ارائه شده:

۱ـ *ما قصّه‌ی سکندر و دارا نخوانده‌ایم*
از ما به‌جز حکایت مهر و وفا مپرس [+]
۲ـ *حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج*
فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست [−]
۳ـ *مزرع سبز فلک دیدم و داس مه‌نو*
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو [−]
۴ـ *یار مفروش به‌دنیا که بسی سود نکرد*
آن که یوسف به‌زر ناسره بفروخته بود [+]
۵ـ *یارب این آتش که در جان من است*
سرد کن آن‌سان که کردی بر خلیل [+]
۶ـ *سرمن مست جمالت، دل من رام خیالت*
گهر دیده نثار کف دریای تو دارد [−]
۷ـ *شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود*
شرمی از مظلمه‌ی خون سیاوشش باد [+]
۸ـ *جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او*
آن نور روی موسی عمرانم آرزوست [+]

- ساختن فرضیّه درباره‌ی ویژگی‌های مشترک ابیات [+]
- پیش‌بینی مفهوم موردنظر (تلمیح)
- بیان نظرات توسّط دانش‌آموزان درباره‌ی تلمیح در ابیات [+]

❑ مرحله‌ی دوّم

- بررسی نمونه‌های زیر و گذاشتن علامت [+] یا [−] در مقابل ابیات:

۱ـ *در شب قدر ار صبوحی کرده‌ام عیبم مکن*
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود ❑
۲ـ *سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد*
ما به‌او محتاج بودیم او به‌ما مشتاق بود ❑
۳ـ *خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد*
به‌آب دیده و خون جگر طهارت کرد ❑
۴ـ *ز روزگار به‌رنجم ز دوستان محروم*
چو مرتضی ز خلافت، چو فاطمه ز فدک ❑
۵ـ *یاد یاران یار را میمون بود*
خاصّه کان لیلی و این مجنون بود ❑
۶ـ *هنگام تنگ‌دستی در عیش کوش و مستی*
کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را ❑
۷ـ *پدرم روضه‌ی رضوان به‌دو گندم بفروخت*
من چرا ملک جهان را به‌جوی نفروشم ❑
۸ـ *دانه باشی مرغکانت برچنند*
غنچه باشی کودکانت برکنند ❑

- بررسی نظرات دانش‌آموزان به‌منظور تأیید آن‌ها درباره‌ی تلمیح
- ارزیابی نظرات به‌منظور ارزیابی میزان دریافت مفهوم تلمیح

❑ مرحله‌ی سوّم

*** اصول و معیارهای آموزشی آرایه‌های ادبی براساس الگوی دریافت مفهوم**

- بیان چگونگی پی بردن به‌مفهوم تلمیح در نمونه‌های داده شده
- بیان نحوه‌ی تفکّر درباره‌ی مفهوم تلمیح
- بیان ویژگی‌های کلامی که آرایه‌ی تلمیح دارد.
- بحث و گفت‌وگو درباره‌ی فرضیّه‌های طرح شده درباره‌ی تلمیح
- بحث درباره‌ی نحوه‌ی انجام تمرین‌های درس
- و...

۱ـ اهداف درس قبل از شروع تدریس باید به‌دانش‌آموزان گفته شود؛ مانند: توانایی تشخیص آرایه‌ی موردنظر در نمونه‌های ارائه شده، توانایی کاربرد آن در نوشته‌های خود، توانایی ساختن فرضیّه درباره‌ی آرایه‌ی موردنظر، توانایی کشف آرایه‌ی ادبی

۲ـ ابیات انتخابی طوری باشد که باعث اشتباه و خطای دانش‌آموز نشود؛ یعنی ممکن است در ابیات ارائه شده علاوه‌بر آرایه‌ی تلمیح، آرایه‌ی مراعات نظیر نیز وجود داشته باشد که هنوز نخوانده‌اند. این امر سبب می‌شود تا دریافت مفهوم تلمیح اندکی با مشکل روبه‌رو شود.

۳ـ سعی شود حداقل، تعدادی از دانش‌آموزان درباره‌ی مفهوم تلمیح سخن بگویند؛ زیرا بیان شفاهی موجب یادگیری بهتر مفهوم تلمیح می‌شود.

۴ـ هرچه بتوان نمونه‌های بیشتری برای آرایه‌ی موردنظر ارائه داد، به‌همان اندازه یادگیری و دریافت مفهوم آن بهتر انجام می‌گیرد.

۵ـ نمونه‌ها و مثال‌ها باید به‌طور پی‌درپی ارائه شود. حتّی باید از نمونه‌های مرحله‌ی اوّل، در مرحله‌ی دوّم نیز سود برد. این امر سبب می‌شود مفهوم آرایه‌ی ادبی در ذهن دانش‌آموزان ملکه شود.

۶ـ باید با شیوه‌های مناسب، دانش‌آموزان را تشویق کنیم که در فعّالیّت گروهی و کلاسی شرکت کنند. برخورد و انعکاس نامناسب با دانش‌آموز باعث خواهد شد که از شرکت در بحث و گفت‌وگو خودداری کند.

۷ـ از مفهوم آرایه‌ی ادبی موردنظر باید در پایان تدریس، ارزشیابی به‌عمل آید. باید توجّه داشته باشیم که ارزشیابی در این الگو به‌معنای طرح پرسش حفظی نیست بلکه با توجّه به‌ماهیّت درس آرایه‌های ادبی باید نمونه‌های تازه‌ای داد تا مثلاً تلمیح را در آن پیدا کنند.

۸ـ در درس آرایه‌های ادبی باید سعی شود نمونه‌های انتخابی در مرحله‌ی اوّل ساده‌تر، روشن‌تر و آسان‌تر از مراحل دوّم و سوّم باشد.

۹ـ در درس آرایه‌های ادبی باید سعی شود به‌جای طرح مفاهیم به شکل انتزاعی و ذهنی، از شیوه‌های کاربردی و عملی بیش از همه بهره گرفته شود. علاوه‌بر این ارزیابی به‌شیوه‌ی عملی نیز از اصول اساسی این درس به‌شمار می‌رود.

۱۰ـ در درس آرایه‌های ادبی معلّم باید توجّه داشته باشد که در جلسه می‌تواند از آرایه‌ی مربوط به‌جلسات قبل نیز ارزیابی به‌عمل آورد. مثلاً اگر قرار است در این جلسه آرایه‌ی تلمیح با الگوی دریافت مفهوم تدریس شود، پس از پایان مرحله‌ی سوّم تدریس، بهتر است ابیات نمونه دوباره بررسی شده و آرایه‌هایی مثل جناس، مراعات نظیر، واج‌آرایی و... که قبلاً یاد گرفته‌اند، در ابیات فوق بررسی و مشخص گردد.

زیرنویس
۱ـ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۴۳، تابستان ۱۳۷۶.
۲ـ آرایه‌های ادبی، سال سوّم متوسّطه، رشته‌ی ادبیّات و علوم انسانی.
۳ـ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۵۰، بهار ۱۳۷۸.
۴ـ الگوهای تدریس، جویس و دیگران، ترجمه‌ی دکتر محمّدرضا بهرنگی، ۱۳۷۴.
۵ـ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۵۳، زمستان ۱۳۷۸.
۶ـ رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۴۹، زمستان ۱۳۷۷.

◆ دکتر حسن ذوالفقاری

شمس العلما گرکانی

گرکان روستایی کوهستانی و سردسیر از توابع آشتیان است با هوایی پاک و صاف و مردمانی صاف‌تر و پاکیزه‌تر از آسمان آبی آن. این روستا گویا سابقه‌ای تاریخی نیز داشته و نام قدیم آن«وره» بوده. قلعه‌خرابه‌حاجی‌عبدالله و سرپل گواه این مدّعا است؛ امّا تا قبل از تولّد محمّدحسین کمتر کسی نام گرکان را شنیده بود. محمّدحسین در یک پائیز زیبا به‌سال ۱۲۲۴ شمسی در خانه حاج میرزا علیرضا قریب از تاجران معروف روزگار متولّد شد. پدر به‌واسطه‌ی شغل تجارت اغلب در قم اقامت داشت. خانواده‌ی او در زهد، تقوا، درستی و راست‌کرداری شهره و نامبردار بودند. محمّدحسین کودکی را در این خانواده و تحت تعالیم مادر پرهیزگارش گذراند. تحصیلات رسمی و اوّلیه را در قم سپری کرد. هوش ذاتی و تلاش علمی او، باعث شد به‌زودی پله‌های ترقّی را طی کند. مقدّمات فقه و اصول و حدیث و ادبیّات فارسی و عربی را در قم فراگرفت. شوق فراگیری بیشتر او را به نجف اشرف کشاند. سه سال در عتبات از محضر پرفیض و برکت مرحوم میرزا محمّدحسن شیرازی و حاج میرزا حسین و حاج میرزا خلیل در تحصیل فقه و اصول بهره گرفت.

مدّت زمانی به ایران بازگشت و نزد میرزا علی محمّدصفا، خطّاط مشهور به تمرین خط پرداخت. چنان ذوق و شوق از خود نشان داد که مرتبت خطّ خود را به پایه‌ی استاد رسانید. در دیگر خطوط نیز شهرتی به‌هم رساند. او را اکنون به شمس العلما می شناختند.

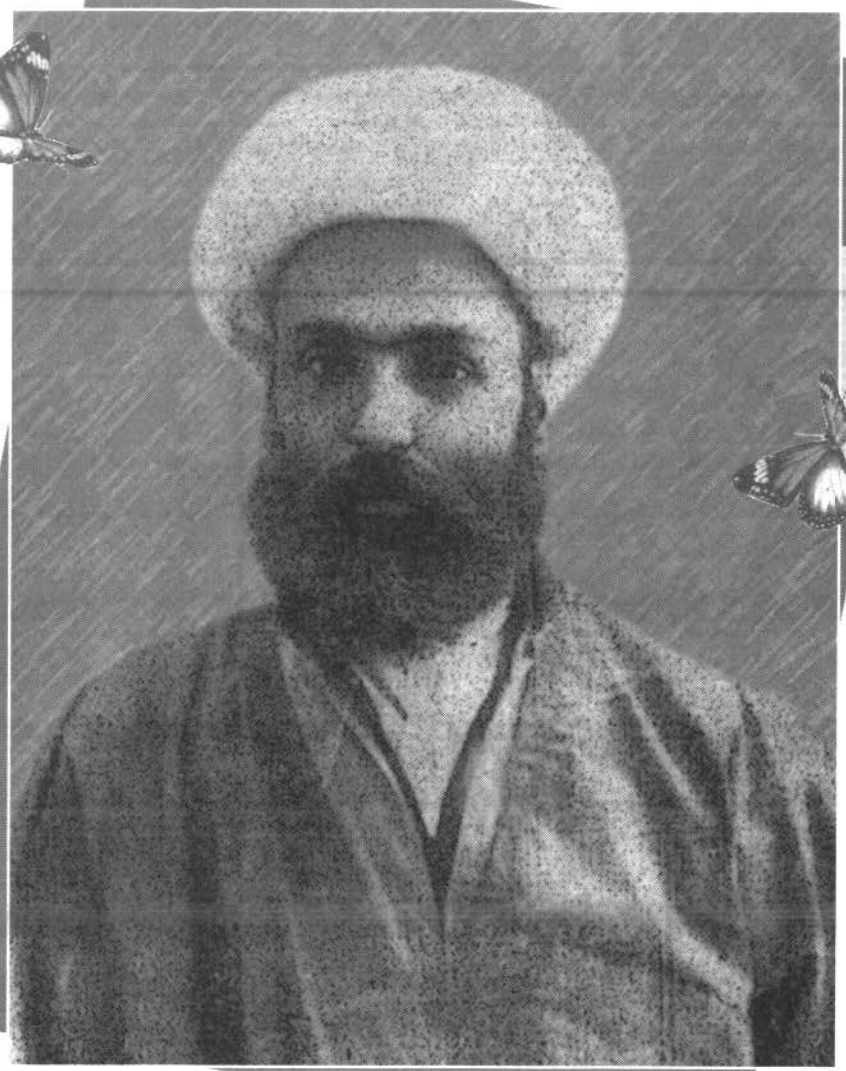
هنگام اقامت در ایران به دعوت آقاخان سوّم ـ نواده‌ی آقاخان محلاّتی رئیس فرقه‌ی اسماعیلی و به خواهش عضدالدّوله شاهزاده‌ی قاجار به‌سال ۱۲۶۶ به هندوستان مسافرت کرد. وی مأمور تعلیم و تربیت آقاخان سوّم در حوزه‌ی علوم ادبی، اسلامی و ایرانی بود. نه سال در بمبئی و دیگر شهرهای هندوستان اقامت کرد. سرانجام در سال ۱۲۷۵ به‌دلیل ناسازگاری آب و هوا و دوری از وطن به ایران عزیز بازگشت.

در ایران وزیر معارف وقت ـ مخبرالسّلطنه ـ از وی دعوت کرد تا در مدرسه‌ی علمیّه به ریاست حاج میرزا محمّدخان احتشام‌السّلطنه تدریس کند. او جز مدرسه‌ی علمیّه در مدارس نظام و علوم سیاسی نیز به تدریس زبان و ادب فارسی مشغول بود. تعدادی کتاب نیز برای آموزش دانشجویان این مراکز تألیف کرد.

در سال ۱۲۸۴ به قفقاز و ترکستان و استامبول و برخی نقاط دیگر ترکیّه سفر کرد و آن‌گاه از همان‌جا رهسپار مکّه شد. پس از بازگشت از حج به ریاست مدرسه‌ی علمیّه منصوب شد. چندی نیز در مدرسه‌ی علوم سیاسی و دارالفنون عربی و فارسی تدریس کرد. از خدمات فرهنگی او در این سال‌ها تأسیس مدرسه‌ای رایگان به کمک مرتضی قلی‌خان صنیع‌الدّوله(نوه رضاقلی‌خان هدایت) بود. چند سال بعد ریاست مدرسه‌ی متوسّطه‌ی پهلوی(قاجاریه) را نیز عهده‌دار شد.

در سال‌های ۱۲۸۳ تا ۱۲۸۸ مشغول تألیف کتاب مهمّ خود در بلاغت با نام«ابدع البدایع» شد. این کتاب از جمله‌ی جامع‌ترین و کامل‌ترین و بزرگ‌ترین کتب بدیع در زبان فارسی است. اخوان ثالث از این کتاب به‌عنوان«مفصّل‌ترین و آخرین تألیف معتبر فارسی در فنّ بدیع» یاد می‌کند.

مؤلّف با اشراف و احاطه‌ی بی‌نظیر خود در شعر فارسی و عربی و مطالعه‌ی تمامی کتب بدیعی، ضمن موشکافی و دقّت در زوایا و خفایای این علم پس از پنج سال دست به تألیف این اثر گرانقدر زد. شمس العلما در کتاب خود ۲۲۰ عنوان بدیعی را برشمرده که پیش از مؤلّف، این تعداد به ۱۵۰ نمی‌رسیده است. شواهد فراوان فارسی و عربی و آیات قرآنی از ویژگی این کتاب است. مثال‌ها جامع و مانع و به‌خوبی بیانگر مقصود است. مؤلّف سعی کرده است شواهدی را انتخاب کند که از شهرت و اعتبار برخوردار باشد. ذکر شاهد مثال بیش از چهارصد شاعر(فارس و



زلف سمن سای دوست بر کف باد صباست
یا به گریبان صبح نافه‌ی مشک خطاست
مهر بر آمد به کوه یامه کنعان ز چاه
فجر دمید از افق یا بت فرّخ لقاست

عرب) جز آن‌که تنوّعی به ابدع البدایع بخشیده، خود نشانگر میزان تسلّط و اشراف مؤلّف به ادبیّات دو زبان فارسی و عربی است که در نوع خود اعجاب‌آور و شگفت‌انگیز است. در ذکر شواهد شعری از شاعران بزرگ، نام شاعران درجه‌ی دوّم و سوّم نیز مرجعی برای شناخت شعر این دسته از شاعران است.

کتاب ابدع البدایع تنها جمع‌آوری صنایع بدیعی نیست بلکه، نکته‌پردازی‌ها و اشارات و یافته‌های نویسنده را نیز همراه دارد. ترتیب مدخل‌های ابدع البدایع الفبایی است و همین خصیصه شکل فرهنگ‌واره‌ای بدان بخشیده است.

نخستین بار کتاب به سال ۱۲۸۲ شمسی به خطّ نستعلیق و سنگی در تهران چاپ گردید. آخرین چاپ آن به اهتمام حسین جعفری دبیر زبان و ادبیّات فارسی تبریز در سال ۱۳۷۷ و در تبریز انجام گرفت. آقای جعفری علاوه بر ترجمه ادبیّات عربی و ذکر مآخذ شواهد و توضیح ابیات دشوار، نام شاعران اشعار بی‌سراینده را نیز یافته و چاپی منقّح در اختیار اهل ادب قرار داده است.

جز ابدع البدایع کتاب معانی (تهران، سنگی، ۱۳۰۴) و کتاب قطوف الرّبیع فی صنوف البدیع در علم بدیع (تهران، سنگی، ۱۲۸۸) را در زمینه‌ی علوم بلاغی نگاشت کتاب اخیر برای تدریس در مدرسه‌ی سیاسی تألیف شد.

شمس العلما به سال ۱۲۹۳ شمسی از سوی وزارت عدلیّه (دادگستری) به سمت مدّعی العموم (دادستان) دیوان عالی تمیز (دیوان کشور) دعوت شد که نپذیرفت. در عوض به سمت مستشاری دیوان مذکور منصوب گردید. علاوه بر مشاغل دولتی و تدریس و تألیف و تحقیق، ممتحن رسمی ادبیّات عرب در وزارت عدلیّه و معارف بود و چند دوره هم به عضویّت شورای عالی وزارت معارف درآمد.

شمس العلما علاوه بر علوم ادبی و عربی در علوم و فنون جدید هم احاطه داشت و زبان‌های فرانسه و انگلیسی را هم می‌دانست.

از میان هنرها جز تسلط و چیرگی و استادی در خطّ نستعلیق، موسیقی و نقّاشی نیز می‌دانست. رساله‌ی کوچکی در تاریخ موسیقی به سال ۱۲۸۱ شمسی از وی به چاپ رسید.

شمس العلما در دفاع از دین مبین اسلام و معرّفی آن سعی بلیغ و تلاشی بی‌امان داشت از جمله آثار او در این حوزه کتاب مقصدالطالب فی احوال اجداد النبی و عمه، ابن الطالب (بمبئی ۱۲۷۲ شمسی، سنگی) تاریخ وهابیّه (تهران ۱۳۰۴ شمسی سربی) رساله‌ی نصرة الاسلام در ردّ اعتراضات کشیش کاتولیک بر دیانت اسلام

است.

از جمله خدمات او کمک به انتشار دایرة المعارف بزرگ تصوّف یعنی کتاب مهم طرایق الحقایق اثر محمّد معصوم نعمت‌اللّهی شیرازی است که به‌دقّت مطالب را بررسی و زیرنظر گرفت.

جز آثار چاپی، به برخی رسالات و یادداشت‌های دیگر او نیز اشاره شده که هنوز چاپ نشده است از جمله‌ی این رساله‌ها رساله زینة‌الاسد(در فقه)، الانتصار للشّیعه، نورالحدیقة(در مسائل متفرقه)، نورالحدقه(در اخبار و اشعار و عبارات مشکل)، حواشی روضه، حواشی معالم، حواشی قاموس، رساله‌ی لؤلؤ در خط، تاریخ خطّاطان، تاریخ نقّاشان معروف ایران، لطایف‌الحکم در سه جلد، رساله در بیان، تاریخ شعرا، رسالة لیلتین، صد حکایت، چند سفرنامه، رساله‌ی درّ یتیم، رساله‌ی امانی، دیوان شعر به فارسی و عربی، منظومة‌الاصول حاوی چندین هزار بیت در علم اصول است.

شمس‌العلما، شعر نیز می‌سرود. اشعار او به فارسی و عربی گواه استادی اوست. در شعر «ربّانی» تخلّص می‌کرد.

از نمونه‌های شعر او قصیده‌ی و طنیّه‌ای است که به هنگام اختلال اوضاع سیاسی کشور قبل از جنگ جهانی اوّل سروده است چند بیتی از آن قصیده‌ی مفصّل را می‌خوانیم:

با دیده‌ی دل دلا در ایران بین
در کوردلی به دیده‌ی جان بین
آن پهنه‌ی ملک پیشدادی را
بر تنگدلان چو تنگ زندان بین
و آن پرچم رایت کیانی را
چون زلف پریوشان پریشان بین
فرخنده درفش کاویانی را
نیلی به عزای آل ساسان بین
آن خاک که بود مأمن گیتی
بیگانه در آن به سیر و جولان بین
قومی که برند، از پی لقمه
از یاد، هزار پند لقمان بین
خویشان به در سرای بیگانه
با تشویر از جفای دربان بین
تا چند فسون بزم بنیوشی
بگشا نظر و خلیج عمان بین
دستان طمع فکنده از یک‌سو
بر کشور و بوم پوردستان بین...

نمونه‌ای از غزلیات اوست:

صبح امید

زلف سمن‌سای دوست بر کف باد صباست
یا به گریبان صبح نافه‌ی مشک ختاست
مهربر آمد به کوه یامه کنعان ز چاه
فجر دمید از افق یا بت فرّخ لقاست
صبح امیدی چنین صدق نویدی چنان
غایت مهر و وفا آیت لطف خداست
عمر منی گرچه رفت عمر به پایان و باز
چشم به راه امید، گوش به بانگ دراست
ترک جفاگر کند ورنکند ترک ما
شیوه‌ی خوبان جفا چاره‌ی عاشق وفاست
نغمه‌ی ربّانی است گر همه اسرار غیب
گر تو پسندی صواب ور نپسندی خطاست

سرانجام شمس‌العلما میرزا محمّدحسین قریب در ۲۷ بهمن ماه سال ۱۳۰۵ شمسی پس از ۸۱ سال زندگی پرثمر و پرتلاش و سراسر برکت درتهران درگذشت و در جنب ابن‌بابویه در قم دفن گردید.

یادداشت‌ها:

در نگارش این مقاله از مقدمه‌ی کتاب ابدع‌البدایع بهره‌ها گرفتم و از دوست و همکار عزیزم آقای حسین جعفری سپاس‌گزارم. منابع مورد مراجعه عبارتند از:

- برقعی، محمّدباقر، سخنوران نامی معاصر، ج ۲ ص ۱۲۸
- تهرانی، آقابزرگ، الذریعه الی التصانیف الشیعه، قسم‌الثانی من جزء التاسع ص ۳۵۴ و قسم‌الثالث من جزء التاسع ص ۸۸۱
- حکمت، علی‌اصغر، مجلّه‌ی تعلیم و تربیت، سال دوّم ش ۱۱ ص ۵۸۹ـ۵۹۵
- جعفری، حسین، ابدع البدایع، تبریز، انتشارات احرار، زمستان ۱۳۷۷
- خان‌بابا مشار، مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی، ج ۲ ص ۸۲۵
- دستگردی، وحید، ارمغان، سال هفتم ش ۹ـ۱۰ ص ۵۳۶ـ۵۴۵
- قزوینی، محمّد، وفیات معاصران، یادگار، سال پنجم، ش سوّم، ص ۵۶ـ۵۷
- معین، محمّد، فرهنگ فارسی، ج پنجم

تأملی در مجاز، استعاره و تشخیص

◆ حسن یاسینی
دبیر دبیرستان های تهران

چکیده

«آنچه در این مختصر بدان پرداخته شده، نگاهی است اجمالی به مبحث بیان «به ویژه بحث مجاز، استعاره و تشخیص» در کتاب آرایه های ادبی، سال سوم رشته ی ادبیات و علوم انسانی تألیف دکتر روح الله هادی و مقایسه ای میان تعاریفی که در کتب مختلف در باب این آرایه ها مطرح شده است. آن چه می خوانید دیدگاه نویسنده است.»

کلید واژه‌ها: حقیقت، مجاز، استعاره، مشبّه، مشبّهٌ‌به، مجاز مرسل، تشخیص، ارکان تشبیه، وجه شبه، مجاز عقلی.

در کتاب آرایه های ادبی ـ ص ۹۶ ـ پایان درس ۱۳ (حقیقت و مجاز) این گونه آمده است:

«استعاره از سویی با مجاز مرتبط است؛ زیرا در غیر معنی اصلی به کار می رود و از سویی به تشبیه می رسد؛ زیرا «مشبّه بهی» است که به جای «مشبّه» آمده است. دکتر شمیسا در کتاب «بیان» خویش، ص ۱۴۱ به بعد آورده است «مهم ترین نوع مَجاز، مجاز به علاقه ی مشابهت است که به آن استعاره می گویند.»

و در «بیان» دکتر میرجلال الدّین کزّازی ـ ص ۹۴ به بعد (نقل به تلخیص) می خوانیم: «استعاره، مَجازمرسلی است که علاقه ی آن مشابهت است.»

در فرهنگ معارف اسلامی ـ ذیل استعارت ـ ص ۱۷۲ ـ این تعریف مشاهده می شود:

«استعاره در لغت طلب عاریت باشد و نزد علمای بیان عبارت از مجازی است که در غیر مَاوُضِعَ لَه به کار برده شود و علاقه ی استعمال آن مشابهت باشد. / استعاره نوع مجازی را گویند که علاقه ی میان آن و معنی حقیقی علاقه ی مشابهت باشد و نیز استعارت به این حاصل شود که یکی از دو طرف تشبیه را (مشبّه و مشبّهٌ‌به) گفته و طرف دیگر را اراده کنند، به ادّعای آن که، مشبّه از جنس مشبّهٌ‌به است و بر سه قسم است: تحقیقی، تخیّلی، استعاره ی مکنیّه.»

در کتاب ارزشمند صناعات ادبی ـ استاد جلال الدّین همایی ـ آمده است:

مَجاز: استعمال لفظ در غیرمعنی اصلی به مناسبتی.

در صورتی که علاقه ی میان معنی مجازی و حقیقی، علاقه ی مشابهت باشد، آن را استعاره گویند و اگر علاقه چیزی جز مشابهت باشد، آن را مَجاز مُرسل می نامند.

در تعاریف بالا، مشاهده می شود که؛ استعاره را «تشبیهی مجازی» یا «مَجاز به علاقه ی شباهت» گفته اند. در سنّت ادبی ما هم همین تعریف مقبول و پسندیده است.

استادان گرانقدر در شرح و بسط استعاره، باورمند هستند که استعاره تشبیهی فشرده است به این نحو که هرگاه یکی از طرفین تشبیه (مشبّه، مشبّهٌ‌به) ذکر شود و بقیّه ی ارکان تشبیه محذوف باشد، استعاره است.

این تعریف را در فرهنگ معارف اسلامی کامل تر مشاهده می کنیم، آن جا که می نویسد: «به ادّعای آن که مشبّه از جنس مشبّهٌ‌به است.» و نیز استاد بزرگوار ـ دکتر کزّازی ـ آن جا که به گفته ی خودشان، واگردان (قرینه = سرنخ) را لازم می دانند تا از طریق این واگردان (قرینه) به غیرحقیقی بودن معنی واژه (مجاز) در تشبیه پی ببریم.

ولی در کتاب درسی آرایه های ادبی ـ ص ۸۵ ـ می خوانیم:

«استعاره ی مُصَرّحه: بیان «مشبّهٌ‌به» و اراده ی تمامی ارکان تشبیه» و نیز در سطر بعد آمده است: «در استعاره لفظ در غیرمعنی اصلی به کار می رود.»

استاد همایی در صفحه ی ۲۵۰ همان کتاب می فرمایند: «استعاره عبارت است از آن که، یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند. نیز در استعاره ی تحقیقیّه می گویند:

«آن است که فقط مشبّهٌ‌به در لفظ آمده و منظور گوینده مشبّه باشد.»

بر تعریف استاد همایی نمی توان به آن نحو خرده گرفت، زیرا قبلاً مَجاز را شرح داده، علاقه های آن را برشمرده اند و ضمناً راه رسیدن به معنی غیرحقیقی را وجود قرینه (سرنخ) می دانند که کاملاً صحیح است. متأسفانه در کتاب درسی، مبحث مَجاز، بعداز استعاره آمده است که در سطور آتی توضیح خواهیم داد و این اشکال در کتاب درسی به نظر می رسد که بدون ذکر قرینه و طرح مَجاز، چگونه می توان از

تشبیه به استعاره رسید و بقیه‌ی ایراداتی را که بر کتاب درسی وارد است، باز خواهیم نمود.

اگر در تعریف استعاره فقط بگوییم: «هرگاه یکی از طرفین تشبیه (مشبّه، مشبّهٌ‌به) را ذکر کنیم و دیگری را اراده کنیم و نیز یکی از ملایمات (وابسته‌ها، اجزا و...) رکن محذوف را هم بیاوریم، استعاره است.» آیا می‌توان این تعریف را قبول کرد؟ مسلماً، خیر.

به این مثال توجه کنید: صورت یار من در زیبایی چون گل است.

مشبّه — وجه شبه — ادات — مشبّهٌ‌به

حال اگر تمام ارکان تشبیه را حذف کنیم و فقط بگوییم: «گل»، آیا این استعاره است؟ یعنی، معتقد باشیم، وقتی می‌گوییم: «گل»، غرض ما صورت زیبای یار است؟

می‌دانیم «وجه شبه» از ویژگی‌های «مشبّهٌ‌به» است؛ یعنی، «مشبّهٌ‌به» چون دربردارنده‌ی وجه شبه است، از «مشبّه» أجلیّ و أعرف (روشن‌تر و شناخته شده‌تر) است و «مشبّه» هم باید قابلیّت پذیرش «وجه شبه» را داشته باشد تا بتوان گفت: «وجه شبه، صفت مشترک بین مشبّه و مشبّهٌ‌به است.»

چرا جملاتی مانند: «شیر در شجاعت مانند میز است.» یا «میز در شجاعت مانند شیر است.» را تشبیهاتی نادرست می‌دانیم، روشن است؛ زیرا وجه شبه صفت مشترک بین مشبّه و مشبّهٌ‌به نیست.

حال به این مثال توجه کنید: «سروی مانند انسان راه می‌رفت.»

با حذف ادات تشبیه و مشبّهٌ‌به، استعاره تولید می‌شود. چرا؟ زیرا در حقیقت «سرو» راه نمی‌رود و این گوینده است که در پندار خود «راه رفتن» را به سرو نسبت می‌دهد. به عبارتی دیگر، «راه‌رفتن» مجازاً به سرو نسبت داده شده است، یعنی، پندار و تخیّل شاعرانه که از نظر خود شاعر (گوینده) حقیقت است، از دیدگاه مخاطب حقیقت ادّعایی است؛ یعنی عالم ذهنی شاعر از نظر ما غیرواقعی است و از نظر شاعر حقیقی؛ زیرا شاعر در پندار خویش فرقی بین سرو و محبوبش نمی‌بیند وهر دو را یکسان می‌داند و به این دلیل است که می‌گوییم: در استعاره ادّعای یکسانی است ولی در تشبیه ادّعای مانندگی.

نتیجه این که، فقط از تشبیهات مجازی، مَجاز به علاقه‌ی شباهت، می‌توان استعاره ساخت، نه از هر تشبیهی! و نیز قابل ذکر است که وجود قرینه لازم است تا بفهمیم که کلام در معنی حقیقی خود به کار نرفته است و البتّه وقتی می‌گوییم: تشبیه مَجازی، قطعاً در مَجاز آن، قرینه (سرنخ) داشته‌ایم.

نیز در مأخذ مذکور اختلافاتی بین آرای استادان به چشم می‌خورد؛ مثلاً استاد همایی استعاره را با مَجاز مُرسل یکسان نمی‌دانند؛ زیرا معتقدند اگر علاقه‌ی مَجاز مشابهت باشد، استعاره است و علاقه‌های مَجاز مرسل چیزهای دیگری است ولی دکتر کزّازی در آخرین سطر صفحه‌ی ۹۶ همان مأخذ می‌نویسند: «استعاره از سویی با مَجاز مرسل در پیوند است، از دیگر سوی با تشبیه.»

یا در صفحه‌ی ۱۶۳ـ بیان دکتر سیروس شمیسا، می‌خوانیم: اضافه‌ی مَجازی حاصل مجاز عقلی یا اِسناد مَجازی است درحالی که در کتاب صناعات ادبی ـ استاد جلال همایی ـ صفحه‌ی ۲۵۴ـ می‌فرمایند:

«گروهی معتقدند که استعاره مبتنی بر مَجازعقلی است نه مجاز لغوی و...» و در پایان این توضیح می‌نویسند: «مَجازعقلی در این معنی همان تصرّف در امرعقلی است نه مرادف مَجاز حکمی، یعنی، مَجاز در اِسناد.»

با اندکی تأمّل در هر دو مورد، فرموده‌ی استاد سترگ ـ مرحوم همایی ـ درست به‌نظر می‌رسد، هرچند بحث استعاره را در مَجاز آوردن و مشخّص نکردن آن که غرض از این مَجاز، مَجاز مرسل ـ که یکی از آرایه‌ها است ـ نیست و این مسامحه که شاید از جهتی ایرادی هم نداشته باشد، خالی از اشکال هم نیست؛ زیرا همان گونه که گفته شد استعاره مَجاز به علاقه‌ی شباهت است نه مَجاز صرف!

متأسّفانه این مسامحه در کتاب درسی هم آمده است؛ در نتیجه وقتی پرسیده می‌شود در فلان بیت یا عبارت چند مَجاز به کار رفته است، استعاره‌ها را هم مَجاز می‌شمرند؛ زیرا در کتاب از مَجاز مرسل ـ یکی از انواع بیان، یکی از آرایه‌های معنوی ـ سخنی به میان نیامده و فقط عنوان «مجاز» آمده است!

برخی از اشکالات کتاب آرایه‌های ادبی

۱ـ در بند آخر صفحه‌ی ۹۰ می‌خوانیم:

«از میان موجودات، تنها «انسان» است که می‌تواند منادا واقع شود و خطاب به‌آن عقلاً و منطقاً پذیرفتنی است. وقتی شاعر «نسیم سحر» را مورد خطاب قرار می‌دهد، او را همانند انسان تصوّر می‌کند و از این طریق به او جان می‌بخشد؛ «ای» از لوازم مشبّهٌ‌به است که شاعر قبل از مشبّه می‌آورد تا نشان دهد که مشبّهٌ‌به او انسان است. بنابراین هرچیزی که مورد خطاب واقع شود، اگر انسان نباشد، یک استعاره‌ی مکنیّه و یک تشخیص است.»

آیا منظور حافظ در بیت: «ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست/ منزل آن مه عاشق کش عیّار کجاست»

این است که بگوییم: «ای» انسان، آرامگه یار کجاست و...»

البتّه تشخیص بودن «نسیم سحر» درست است ولی استعاره بودن آن اصلاً درست نیست. توضیح این که: استعاره به کار رفتن کلمه در معنی غیرحقیقی به مناسبت شباهت است. آیا «نسیم سحر» انسان است!؟

به این مثال توجه کنید.

ـ «ای جان حدیث ما بردلدار بازگو»، یعنی، ای انسان، قصّه‌ی ما را به محبوب بگو و... آیا «جان» استعاره است!؟

ـ «خدایا، ما را به ما وامگذار» ← یعنی، ای انسان، ما را به ما وامگذار. آیا «خدا» استعاره از انسان است!؟

ـ «ای صبح دم، ببین به کجا می‌فرستمت.»، یعنی، ای انسان، ببین تو را به کجا می‌فرستم؟ آیا صبح دم استعاره از انسان است؟

باکمی دقّت به نادرستی این مطلب پی می‌بریم**.

در کتاب بیان دکتر کزّازی ص ۱۲۷ به‌بعد ذیل مبحث «آدم‌گونگی و جاندارگرایی در استعاره کنایی» می‌خوانیم:

بنیاد استعاره‌ی کنایی، در ادب پارسی، بیش‌تر برآدم‌گونگی و جاندارگرایی نهاده شده است. به سخنی دیگر، یک سوی استعاره، مستعارٌمنه (=مانسته/ مشبّهٌ‌به) بیش‌تر آدمی است؛ یا جاندار.

سخنور به یاری چنین ترفندی هنری، پدیده‌های بی‌جان و جَنب را، زندگی می‌بخشد و به تلاش و تکاپوی می‌آورد؛ تا کوبندگی و نیرویی فزونتر به سخن خویش بدهد. جهان پندارهای شاعرانه، جهانی است فسون‌خیز و افسانه‌آمیز که پر از هنگامه‌هاست، در این جهان شگفت، بی‌جانان خاموش جان می‌گیرند و به سخن می‌آیند. مردگانی افسرده، چون کانی‌ها و سنگ‌ها می‌جنبند و می‌زیند.

از دیدی، بنیاد آدمی گونگی و جاندارگرایی، در استعاره‌ی کنایی، به فرهنگ‌های باستانی و باورهای اسطوره‌ای بازمی‌رسد، آدمی گونگی، همواره یکی از استوارترین بنیادهای باورشناختی، در جهان‌بینی و فرهنگ اسطوره‌ای بوده است.

در جهان جادویی افسانه‌ها، همچون جهان شگفت پندارها، همه‌چیز در تب‌وتاب است؛ می‌تپد و می‌پوید.

استعاره‌ی کنایی، چنان‌که ترفندی ادبی و شیوه‌ای هنری در بازنمود اندیشه‌ی شاعرانه، می‌تواند بازتابی از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره‌ای باشد که در آن، همه‌ی پدیده‌های هستی، به گونه‌ای، باآدمی در پیوندند. انسان اسطوره‌ای در هر چیز نشانی از خود را می‌بیند و می‌یابد و...

به سخنی دیگر، گستره‌ی انسان‌جهان است و فشرده‌ی جهان انسان. و...

بربنیاد آنچه نوشته آمد، می‌توان برآن بود که استعاره‌ی کنایی، در قلمرو ادب، یادگار و ماندنی است که از این بنیاد جهان شناختی کهن بازمانده است؛ بدان سان که ارزش باورشناختی آن در اسطوره سرانجام، کاربردپندار شناختیش را، در ادب پدید آورده است و... آن‌گاه دکتر کزّازی مثال‌هایی را ذکر می‌کنند:

مرا آرزو بُد که در بسترت/ برآید به هنگام جان از برت
کسی کز تو مانَد ستُودان کند/ بپَرد روان، تن به‌زندان کند.

«فردوسی»

می‌فرمایند: در این سخن فردوسی، «پریدن روان» باوری باستانی است پیش از آنکه پندار شاعرانه باشد و ادامه می‌دهند؛ در آیین‌های رازآمیز و نهان‌گرای کهن، جان را مرغی می‌دانسته‌اند که چون از دام تن پرید، سبکبال و سبکبار به سوی آسمان پرمی‌گشوده است و...

مولوی فرموده:

درزده‌تن درزمین چنگال‌ها/ جان گشاده سوی بالا بال‌ها

یا،

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک/ چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

و مثال‌هایی دیگر از فردوسی.

دکتر کزّازی در ص ۱۳۰ ـ ذیل مبحث «کاربرد استعاره کنایی در ادب پارسی» می‌فرمایند:

«بدان‌سان که نوشته آمد، استعاره‌ی کنایی بیش‌تر بربنیاد آدمی‌گونگی و جاندارگرایی ساخته می‌شود و در ادب کاربرد می‌یابد. از این‌روی، استعاره‌ی کنایی بارفتاری هنری در ادب اروپا که (Personification) خوانده می‌شود، می‌توان سنجید و برابر شمرد؛ امّا استعاره‌ی کنایی، در ادب پارسی کاربردی گسترده‌تر دارد. از این ساخت زیباشناختی، در ادب پارسی، فراتر از آدمی‌گونگی و جاندارگرایی بهره برده شده است. در سروده‌های سخنوران ایرانی به‌نمونه‌هایی از استعاره‌ی کنایی بازمی‌خوریم که در آن‌ها یک‌سوی استعاره نه‌جاندار است، نه‌آدمی. از این‌روی، استعاره‌ی کنایی، در پهنه‌ی ادب پارسی به‌درست، با آنچه اروپاییان (Personification) می‌نامند برابر نمی‌افتد.»

در ادامه مثال‌هایی ذکر می‌کنند.

عِقدِ نظّامان سِحر از من ستاند واسطه/ قلب ضرّابان شعر از من پذیرد کیمیا

«خاقانی»

می‌فرمایند: دو آمیغ (ترکیب) «نظّامان سحر» و «ضرّابان شعر» از دید زیباشناسی جز استعاره‌ای کنایی نمی‌توانند بود. در ادامه از طریق تشبیهی که مشبّهٌ به آن غیرانسان است و محذوف به شرح آن‌ها می‌پردازند.

هرکاو نکاشت مهر و زخوبی گلی نچید/ در رهگذار باد، نگهبان لاله بود

«حافظ»

می‌فرمایند: در «کاشتن مهر» استعاره‌ای کنایی نهفته است، زیرا...

باز از طریق تشبیه، مهر را به دانه‌ای مانند کرده و مشبّهٌ‌به (دانه) محذوف است و... در ادامه، اضافات استعاری را از گونه‌های استعاره‌ی کنایی (مکنیّه) دانسته‌اند و... مثال:

چنگال مرگ گشوده شد.

ای دیده‌ی سعادت تاری شو و مبین/ وی مادر امید، سترون شو ومزای

استاد ترکیبات مشخّص شده را اضافه‌ی استعاری می‌دانند و از طریق تشبیهی که مشبّهٌ‌به آن محذوف است، به ساخت استعاره‌ی مکنیّه می‌رسند و...

دکتر سیروس شمیسا در کتاب بیان ص ۱۵۹ به بعد ذیل مبحث (Personification) تقریباً همین مطالب «بیان» دکتر کزّازی را مطرح می‌کنند با اندکی تفاوت که بدان اشاره می‌شود:

دکتر شمیسا، بعداز بحث مبسوطی درباره‌ی استعاره و اقسام آن (ص ۱۵۹) می‌فرمایند:

چنان‌که قبلاً هم اشاره شد در استعاره‌ی مکنیّه‌ی تخییلیه (که اساس آن تشبیه مضمر است) مشبّهٌ‌بهی که ذکر نمی‌شود در اکثر موارد انسان است و به‌اصطلاح استعاره‌ی انسان‌مدارانه (Anthropomorphic) است. غربیان به‌این نوع استعاره، (Personification) می‌گویند که در فارسی به‌تشخیص ترجمه شده است و می‌توان به‌آن انسانوارگی یا استعاره‌ی انسان‌مدارانه یا انسانواره گفت.» در ادامه می‌فرمایند: «گاهی مشبّهٌ‌به محذوف حیوان است و به‌اصطلاح استعاره‌ی جانورمدارانه است مثل: «چنگال مرگ»؛ و می‌نویسند؛ می‌توان این نوع استعاره را مسامحتاً جزء پرسونیفیکاسیون قلمداد کرد. امّا گاهی ممکن است مشبّهٌ‌به اصلاً غیرذی‌روح باشد که در این صورت اطلاق پرسونیفیکاسیون برآن صحیح نیست. مثل: باغ ما در طرف سایه‌ی دانایی بود.

که در آن دانایی مضمراً به‌باغ (سایه‌ی باغ دانایی) یا دیواری که سایه دارد تشبیه شده است. در کتاب ارزشمند صناعات ادبی مرحوم استادهمایی هم اساساً بحثی از تشخیص به‌میان نیامده است.»

در کتاب درسی آرایه‌های ادبی در پایان بحث: (استعاره مکنیّه ـ شخصیّت بخشی «تشخیص») در ص ۹۱، می‌خوانیم «استعاره‌ی مکنیّه‌ای که مشبّهٌ‌به آن «انسان» باشد، «تشخیص» یا «انسان‌انگاری» نام دارد و...»

در متن درس در شرح بیت:

«دیده‌ی عقل مست تو، چرخه‌ی چرخ پست تو
گوش طرب به‌دست تو، بی‌تو به‌سر نمی‌شود»

مولوی

این گونه می‌خوانیم:

آیا در این بیت «استعاره‌ی مکنیّه» یافته می‌شود؟

این استعاره‌ها از کدام نوعند؟

مولانا عقل را به‌انسانی تشبیه کرده است، آن‌گاه «دیده» را که از بارزترین ویژگی‌های انسان است، به‌عقل اضافه کرده و یک استعاره‌ی مکنیّه ساخته است.

«دیده‌ی عقل» چه تفاوتی با «کنگره‌ی عرش» دارد؟

مشبّهٌ‌به آن‌ها چه تفاوتی باهم دارند؟

«دیده‌ی عقل» و «کنگره‌ی عرش» هر دو استعاره‌ی مکنیّه‌اند که به‌شکل اضافه‌ی استعاری آمده‌اند. «مشبّهٌ‌به» در «دیده‌ی عقل» انسان و در «کنگره‌ی عرش» کاخ است و این بارزترین تفاوت آن‌ها است. شاعر با تشبیه عقل به‌انسان به‌او شخصیّت بخشیده است. این نوع استعاره‌ی مکنیّه؛ یعنی استعاره‌ای که مشبّهٌ‌به آن انسان باشد، «شخصیّت‌بخشی» یا «تشخیص» نامیده می‌شود.

در همین بیت، «گوش طرب» نیز یک تشخیص است.

در پنجمین شاهد با چهار جمله روبه رو هستیم: «گاه تنهایی/صورتش را به پس پنجره می چسباند/شوق می آمد/دست در گردن حس می انداخت/فکر بازی می کرد.»

نهاد و گزاره‌ی هر جمله را تعیین کنید.

هر نهاد به چه شرطی می تواند پذیرای چنین گزاره‌ای باشد؟

در اولین جمله، شاعر «نهاد»؛ یعنی تنهایی را به انسانی تشبیه کرده است که صورتش را به پس پنجره می چسباند، مشبّه‌به، یعنی، انسان را ازطریق گزاره‌ای می شناسیم که او برای تنهایی می آورد. «تنهایی» نیز یک استعاره‌ی مکنیّه است، استعاره‌ای از نوع دوم که اضافی نیست. این استعاره‌ی مکنیّه را نیز «تشخیص» می نامیم؛ زیرا مشبّه‌به آن انسان است.

آمدن، دست در گردن انداختن و بازی کردن نیز از افعال انسانی است.

وقتی شاعر این افعال را به «شوق» و «فکر» اسناد می دهد، درمی یابیم که شاعر، آن دو را به انسانی تشبیه کرده و به آن‌ها شخصیت بخشیده است و...

در کتاب درسی ادبیات یک (بیاموزیم) تشخیص این گونه تعریف شده است:

«نسبت دادن حالات و رفتار آدمی به دیگر پدیده‌های خلقت.» مثال:

ابر می گرید و می خندد از آن گریه چمن

با عنایت به مطالب کتاب‌های: «آرایه‌های سوم انسانی ـ بیان ← دکتر کزّازی و بیان ← دکتر شمیسا» دیدیم که هر سه کتاب، تشخیص را با استعاره‌ی مکنیّه‌ای که مشبّه‌به آن «انسان» است یکی دانسته، هرچند با عنایت به تمام گفته‌های هر دو اسناد (دکتر کزّازی و دکتر شمیسا) گویی که تمایل دارند که تشخیص و استعاره‌ی مکنیّه‌ی انسان مدارانه را یکسان ندانند ولی با توضیحات و مثال‌هایی که آورده‌اند، جای شک و تردیدی باقی نمی ماند که قطعاً این دو آرایه را یکی دانسته‌اند.

نگارنده معتقد است استعاره‌ی مکنیّه‌ای که «مشبّه‌به» آن انسان است با تشخیص یکسان نیست و به این منظور، نظر خوانندگان را به نکاتی جلب می نماید.

می دانیم اصطلاح تشخیص بیش‌تر از دو سه دهه نیست در کتب درسی فارسی متداول گشته است. واضع این اصطلاح ـ شاید دکتر شفیعی کدکنی[1] ـ اگر به حقیقت این دو را یکسان می دانستند، آیا ضرورتی بوده که نام جدیدی را وضع کنند!؟

با مطالعه‌ی دقیق کتاب صور خیال در شعر فارسی ـ دکتر شفیعی کدکنی ـ شاید این امر تا حدودی روشن شود. هرچند می دانیم که این کتاب بررسی و نقد سبک شاعران است تا لامعی و نه بحث در بیان،

اجمالاً به این مثال توجّه کنید تا در سطور آتی مثال‌های مذکور استادان و کتاب آرایه‌ها بررسی شوند. «گلی می خندید.»

۱ـ گل گلدان خانه‌ی همسایه به من لبخند می‌زد.

۲ـ گل نشسته در محفلی لبخند می‌زد.

در جمله‌ی «گلی می خندید.» کاملاً روشن نیست که آیا منظور گوینده، معنی حقیقی و اصلی گل است یا مفهوم غیرحقیقی. در مثال یک با ذکر قرینه‌های دیگری مثل: «گلدان...» پی می بریم که غرض گوینده معنی اصلی گل است و خندیدن از صفات انسانی که به آن نسبت داده شده (اسناد مجازی) درنتیجه، به «گل» شخصیّت انسانی داده‌ایم و تشخیص است و مفهوم کنایی جمله ← گل گلدان... شکفته می‌شود. یعنی، خندیدن در معنی غیرحقیقی (شکفتن) به کار رفته است و آن را مجازاً به گل نسبت داده‌ایم.

در مثال دوم، از کلمات: «نشسته، محفل و لبخند» پی می بریم که واژه‌ی «گل» در معنی غیرحقیقی «انسان» به کار رفته و چون «گل» مظهر زیبایی است، پس استعاره از «زیباروی» می شود؛ یعنی زیبارویی نشسته در محفلی لبخند می‌زد.

در این مثال، لبخند زدن هیچ گونه تغییر معنایی نیافته ـ پس اسناد مجازی نیست ـ و فقط «گل» در معنای غیرحقیقی است به مناسبت شباهت ← استعاره

حال به بررسی مثال‌های کتب بیان و آرایه‌های ادبی می پردازیم:

دکتر کزّازی، «پریدن» را به «روان» نسبت داده‌اند و یاورمندند که استعاره‌ی مکنیّه است. در سطور آغازین این نوشتار، تعریف استعاره این گونه گفته شد:

«به کار رفتن کلمه در معنی غیراصلی به مناسبت شباهت ← تشبیه مَجازی، مَجاز به علاقه‌ی شباهت» آیا وقتی می گوییم: «روان... پرید.»، یعنی مرغی پرواز کرد؟

باالندکی دقّت می دانیم که «روان» در معنی غیرحقیقی خود ـ مثلاً: «مرغ/پرنده» به کار نرفته است که استعاره باشد، بلکه به همان معنی اصلی است، پس اسناد مجازی است و اگر هم به صورت اضافه‌ی «پریدن روان» به کار رود، اضافه‌ی مَجازی است. هرچند چون پرواز از صفات پرنده (جاندار) است، می توان آن را «آنیمیسم» دانست.

مثال‌هایی هم که دکتر کزّازی از خداوندگار عشق و عرفان ـ حضرت مولوی ـ ذکر کرده‌اند همین گونه‌اند، هرچند وقتی می فرمایند: «مرغ باغ ملکوتم.../ قفسی از بدنم ساخته‌اند» در اصل تشبیه به کار رفته است نه استعاره = من مانند مرغ باغ ملکوت هستم

دکتر کزّازی ترکیبات «نظّامان سحر» و «ضرّابان شعر» را اضافات استعاری گفته‌اند، قابل ذکر است، نظّامان سحر، استعاره‌ی مُصرّحه است و ضرّابان شعر، اضافه‌ی مجازی و اگر به صورت جمله به کار رود، اسناد مجازی است.[2]

یا «کاشتن مهر» را در بیت زیبای حافظ

«هر کو نکاشت مهر وز خوبی گلی نچید....»

استعاره می دانند، در این جا هم، غرض شاعر معنی اصلی «مهر» است نه معنی غیرحقیقی آن؛ مثلاً «دانه»، پس اسناد مجازی است و اگر به صورت اضافه به کار رود، اضافه‌ی مُجازی است. در «چنگال مرگ»، هم مجازاً «چنگال» به مرگ اسناد داده شده است و غرض از مرگ، همان معنی حقیقی‌اش می باشد و استعاره نیست.

ترکیبات «دیده‌ی سعادت» و «مادر امید» هم اضافات مَجازی هستند و به صورت جمله، اسناد مجازی هستند، هرچند «مادر امید» به فرموده‌ی دکتر کزّازی می تواند تشبیه هم باشد.

در مثال‌های مذکور از بیان دکتر شمیسا هم مطلب به همین نحو است و اضافات مجازی هستند (چنگال مرگ ـ سایه‌ی دانایی)

برای پرهیز از اطاله‌ی کلام، آیا مثال‌های کتاب درسی آرایه‌ها «دیده‌ی عقل» و «گوش طرب» می توانند استعاره باشند؟ مسلماً خیر، هرچند تشخیص بودن آن‌ها قابل پذیرش است؛ مثلاً «دیده» را که از امور انسانی است به «عقل» نسبت داده‌ایم و چون «عقل» در معنی اصلی خود است، پس «تشخیص» است، گوش طرب هم به همین منوال. البتّه مسامحتاً و توسّعاً تشخیص هستند؛ زیرا «دیده و گوش» از امور مربوط به جانداران است؛ یعنی، آنیمیسم یا جاندارانگاری؛

در کتاب آرایه‌های ادبی، به نقل از تذکرة‌الاولیای عطّار، کلامی از بایزید بسطامی آمده است: «به صحرا شدم، عشق باریده بود.»

در توضیح این مثال می خوانیم:

چه فعلی به «عشق» نسبت داده شده است؟

آیا عشق در معنی اصلی خود به کار رفته است؟

بایزید، عارف مشهور ایرانی، از باریدن عشق سخن گفته است. عشق اگر در معنی اصلی خود به کار رفته باشد، نمی تواند ببارد. عشق به چیزی مانند شده که

باریدنی است و این چیزی جز برف یا باران نیست. بایزید، عشق (مشبّه) را به باران (مشبّهٌ‌به) مانند می‌کند، آن‌گاه از این تشبیه، تنها به ذکر مشبّه (عشق) می‌پردازد، سپس برای این که مخاطب نشانه‌ای داشته باشد تا از طریق آن، مشبّهٌ‌به (باران) را بیابد، یکی از ویژگی‌های آن را که باریدن باشد، ذکر می‌کند. این کار سبب پیدایش «استعاره‌ی مکنیّه» است. استعاره‌ی مکنیّه، مشبّهی است که به همراه یکی از لوازم یا ویژگی‌های مشبّهٌ‌به می‌آید.

۱ـ آیا بهتر نیست در تعریف استعاره‌ی مکنیّه بگوییم: «غرض مشبّهٌ‌به محذوف است» که با ذکر مشبّه و یکی از لوازم مشبّهٌ‌به محذوف، به آن (مشبّهٌ‌به محذوف) پی می‌بریم. به عبارت دیگر؛ مشبّهی است که به جای مشبّهٌ‌به آمده و... و اگر فقط گفته شود: مشبّهی است که همراه یکی از لوازم مشبّهٌ‌به می‌آید، معنی مجازی را لحاظ نکرده‌ایم.

۲ـ آیا غرض با بایزید این است که؛ به صحرا رفتم، باران یا برف باریده بود!؟

فکر نمی‌کنید که بایزید با پیش عرفانی می‌خواهد بگوید: عشق در همه جا ـ حتّیٰ بیابان و صحرا ـ هم وجود دارد و صحرا پر از مفهوم عشق است یا مضامینی مثل: یار بی‌پرده از در و دیوار/ در تجلّی است یا اولی الابصار یا، به صحرا بنگرم صحرا تو بینم/ به دریا بنگرم دریا تو بینم و...

۳ـ درنتیجه آیا این عبارت یک نوع اسناد مجازی نیست؟

در مورد بیت: «تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صفیر/ ندانمت که در این دامگه چه افتادست» می‌خوانیم:

در مثال دوّم ـ بیت بالا ـ شاعر از «کنگره‌ی عرش» سخن می‌گوید، اوّلین سؤالی که به ذهن می‌آید، این است که آیا «کنگره» در معنی اصلی خود به کار رفته است؟ این گونه نیست؛ زیرا عرش، کنگره ندارد، و مضاف در غیرمعنی حقیقی است. شاعر برای ساخت این استعاره‌ی مکنیّه، عرش را به کاخی مانند کرده است. آن‌گاه برای آن که خواننده درمیان مشبّهٌ‌به‌های گوناگون سرگردان نشود، جزیی از مشبّهٌ‌به (کاخ) را به مشبّه (عرش) اضافه می‌کند. این جزء همان کنگره است. کنگره عرش یک اضافه‌ی استعاری است و....

۱ـ خوانندگان محترم توجّه فرمایند آیا منظور حافظ این است که به مخاطبش انسان بگوید:

«ای انسان، تو را از کنگره‌ی کاخ صدا می‌کنند و... زیرا می‌دانیم که مفهوم استعاری کلمه، یعنی، معنای غیرحقیقی به مناسبت شباهت یا همان رکن محذوف (مشبّهٌ‌به) که این جا به گفته‌ی کتاب، همان (کاخ) است!

۲ـ آیا بهتر نیست این مثال را هم اضافه مَجازی بدانیم یا اسناد مَجازی؟

مثال دیگر کتاب: «قضا چون ز گردون فرو هشت پر/ همه زیرکان کور گردند و کر»

برای پرهیز از اطاله‌ی کلام یادآور می‌شود که در این بیت غرض از «قضا» معنی اصلی خود کلمه است، نه معنای مَجازی آن، پس استعاره نیست، آنیمیسم است و یک اسناد مجازی؛ زیرا پر فرو هشتن را که از ویژگی‌های پرنده است، به قضا نسبت داده است و منظور عقاب یا هر پرنده‌ای دیگر نیست. و اگر این گونه بود، معنی بیت می‌شد:

«وقتی عقاب از گردون و آسمان پرفروهشت، همه دانایان وزیرکان کور و کر می‌شوند.»

نکاتی دیگر از کتاب آرایه‌های ادبی به اجمال قابل ذکر و توجّه است از جمله:

ـ در مبحث استعاره‌ی مصرّحه مثال یک: «بدون ذکر قرینه، چگونه می‌توان به مفهوم استعاری «بت، گل، سنبل» پی برد؟

در مثال دوّم «گلا و تازه‌بهارا، تویی که عارض تو/ طراوت گل و بوی بهار من دارد»

گفته‌اند؛ گل و تازه‌بهار در مصراع اوّل از آن طبیعت است، گویی فراموش کرده‌اند که در پایان مبحث استعاره‌ی مکنیّه، هر مخاطب غیرانسان را استعاره گرفته‌اند و...!؟

در مورد مثال سوّم «هزاران نرگس از چرخ جهان گرد/ فرو شد تا برآمد یک گل زرد» می‌خوانیم:

هنگام صبح است، خورشید آرام‌آرام طلوع می‌کند و ستارگان یکی پس از دیگری آسمان را ترک می‌کنند. شاعر در بیت سوّم چنین صحنه‌ای را می‌بیند و....

۱ـ وقتی ستارگان یکی پس از دیگری آسمان را ترک کردند: کم‌کم خورشید طلوع می‌کند و صبح می‌شود؛ یعنی برعکس عبارت کتاب.

۲ـ غرض خوانندگان/ دانش‌آموزان و... هم همین است که به این مفاهیم استعاری برسند! چگونه؟ در کتاب آمده است؛ او (حتماً منظور شاعر است) کشف روابط پنهان در کلام خود را به عهده‌ی خواننده می‌گذارد و از او می‌خواهد تا با تلاش ذهنی با تأمّل و درنگ دریابد که چگونه یک جمله‌ی معمولی به بیانی هنری تبدیل گشته است.

۳ـ هیچ اثری نیست تا بفهمیم که از کجا باید به تشبیهات شاعر ـ البتّه به گفته‌ی کتاب ـ پی ببریم. مثلاً: ستارگان را به نرگس مانند می‌کند و خورشید را به گل زرد، آن‌گاه دو مشبّه را به کناری می‌نهد و تنها به ذکر دو مشبّهٌ‌به (نرگس و گل زرد) اکتفا می‌کند.

چگونه بدون پیدا کردن قرینه (سرنخ) می‌توان به مفاهیم استعاری پی برد، حتماً به زعم کتاب درسی از مصادره به مطلوب‌هایی که با انشاهایی ادیبانه ـ به جای شیوه‌ی علمی یافتن استعاره ـ آورده شده است!؟

زیرنویس:

۱ـ دکتر شمیسا درص ۱۸۶ بیان ـ در پانوشت‌ها آورده‌اند که؛ اصطلاح تشخیص، اوّل‌بار در مقاله‌ای که یوسف اعتصام‌الملک درباره‌ی شعر دخترش، پروین نوشته، آمده است.

۲ـ و. ک. آموزش ادب فارسی ـ مجله‌ی رشد ـ شماره‌ی ۳۰-۲۹ ـ تابستان و پاییز ۷۱ ـ مقاله‌ی: تأمّلی در استعاره‌ی کنایی ـ احمد ابومحبوب صص ۶ـ۵۴

* اساس چنین برداشتی نادرست است، احتیاج به دقّت ندارد؛ نه کم نه زیاد. مجلّه‌ی رشد

** برداشت اخیر با کدام مبحث کتاب درسی منطبق است؟ غرض کتاب درسی انسان بودن نسیم سحر نیست؛ انسان‌نمایی آن است؛ ویژگی داشتن قابلیّت فهم درک پیام و پاسخ گویی آن هم فقط به شاعر؛ نه غیرشاعر. مجلّه‌ی رشد

مآخذ:

«آرایه‌های ادبی»: دکتر روح‌اللّه هادی، رشته‌ی ادبیّات و علوم‌انسانی، از انتشارات سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

«بیان»: دکتر سیروس شمیسا، انتشارات مجید، چاپ اوّل، ۱۳۷۰.

«بیان»: دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی، نشر مرکز، چاپ دوّم، ۱۳۷۰.

«فنون بلاغت و صناعات ادبی»: جلال‌الدّین همایی، انتشارات توس، تهران، چاپ سوّم، ۱۳۶۴.

«فرهنگ معارف اسلامی»: دکتر سیّد جعفر سجّادی، ناشر شرکت مؤلفان ومترجمان، چاپ اوّل، ۱۳۶۲.

«لغت‌نامه‌ی دهخدا»: علّامه علی‌اکبر دهخدا، ذیل استعارت.

غلوّ و ارزش بدیعی آن

◆ ا... ...ان‌شهر

چکیده

اهمیت و ارزشمندی صنعت «غلوّ» به این است که می‌تواند نهایی‌ترین حدّ احساسات و عواطف شخص شاعر را به تجسّم و توصیف درآورد.

غلوّ نوعی «قاعده‌افزایی» در ادب و امور هنری است و چون این صنعت ادبی در بیان مفاهیم خاص می‌بایستی از کانون عقل و منطق گذر کند و در سنجش آن میزان عقل و منطق به کار نمی‌آید، لذا در کتاب‌های بدیعی نوعی «بیهوده انگاری» و «محال بودن» معنا شده است.

غلوّ اساسی‌ترین ابزار برای بیان حماسه‌های قهرمانی و ملّی است و از حیث روان‌شناسی و زیباشناسی همین مقدار کافی است که می‌تواند غنای موسیقی، استواری و فخامت زبان را دو چندان سازد و احساسات دقیق را به وجهی لطیف و ظریف به تصویر کشد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیست، آشنایی‌زدایی، سخن‌خبری، قالب گریزی، صنعت غلوّ، قاعده‌افزایی، بیهوده‌انگاری

ادبیّات و پدیده‌های هنری در قالب اصطلاحات صرف علمی که قاعده‌مند است نمی‌گنجد؛ یعنی این که نمی‌شود اندیشه‌های احساسی، ادبی و هنری را در راستای امور فرمولی درآورد و چون این معنا برای بسیاری قابل دریافت نیست، لذا آن‌ها را غیرواقعی و محال تلقّی می‌نمایند، حال این که جولانگاه اندیشه‌های ادبی و هنری بس فراتر از این نگاه و نظر است.

صنعت غلوّ محصول اندیشه‌هایی است که در چارچوب منطق و عقل به گونه‌ای که دیگران تعریفی از آن‌ها دارند، متصوّر نمی‌گردد.

همین ضوابط منطقی موجب شده تا غلوّ را که بدیعی‌ترین صنعت ادبی است، غیرواقعی و محال تعریف کنند. حال این که خواست غلوّ در جایی دیگر است؛ جایی که عقل برای رسم

خطوط آن از کار می‌افتد.

وقتی که شاعر به اوج هیجان و احساس [illegible] از دست به ابداع و بیان [illegible] چون دیگر از حدّ طبیعی خارج شده و ماه را شاه حبش و پلنگ‌ها را [illegible] و آسمان گشت هشت

را دیگرگونه می‌بیند و از آن‌ها پدیده‌ای نو و تازه خلق می‌کند؛ از این رو وقتی که عاطفه و احساس، واقعی‌ترین عنصر انسانی [illegible] می‌گردد، غلو [illegible] بدیعی‌ترین و وسیع‌ترین و [illegible] ادبی تلقی گردد.

[illegible] برای شاعر در حالت قبض یا وجد دقیقاً [illegible] آخرین زنجیره [illegible] در واپسین عمر می‌ماند.

غلوّ برای کسی که می‌خواهد نهایت احساس را به واژه و بیان درآورد، مثل آخرین کمان‌کشی آرش برای مشخّص کردن مرز بیشتر است، چون هر چه بیشتر بکشد بیشتر متصرف [illegible]

صنعت غلو و ارزش بدیعی آن

قبل از ورود به مبحث و پرداختن به ارزش‌های هنری، ادبی و زبانی این فن برجسته‌ی ادبی، ضرورت دارد که از روی تأمّل و دقت کافی بیت‌های گزینش شده را از نظر بگذرانیم:

آسمان را حق بود گر خون بگرید بر زمین
بر زوال ملک مستعصم امیرالمؤمنین

***

اگر سنگ خارا به چنگ آیدش
شود موم و از موم ننگ آیدش

***

گفتم بگریم تا ابل چون خر فروماند به گل
وین نیز نتوانم که دل با کاروانم می‌رود

***

تهمتن اگر دست بردی به سنگ
بکندی سیه کوه را روز جنگ

***

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

***

[illegible] پستوران بر آن پهن دشت
[illegible] و آسمان گشت هشت

***

به زیورها بیارایند وقتی خوبرویان را
تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

***

خروشی برآمد ز آوردگاه
که تاریک شد روی خورشید و ماه

***

مرا مادرم نام مرگ تو کرد
زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

***

وقتی سخن و واژه‌ای در آثار ادبی وارد شد، دیگر نمی‌بایستی دنبال کاربرد عادی و قاموسی صرف آن گشت؛ چون بار معنایی و توقّعی که از آن واژه انتظار می‌رود، غیر از آن حالت اوّلی است و به قطع و یقین ساختار محتوای واژه به جهت امتزاج با احساس و عواطف تغییر می‌کند و استحاله می‌گردد.

از دیدگاه فرمالیست‌های روسی، مفهوم و غرض اصلی از سخن ادبی زمانی درست و دقیق می‌آید که فرایند «آشنایی‌زدایی» و یا «بیگانه‌زدایی» زبانی در آن ایجاد شود. زیرا آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی زبان تمامی شگردهایی را دربرمی‌گیرد که زبان شعر را با زبان نثر و زبان طبیعی و هنجار بیگانه کند.[1]

به تعبیری ساده‌تر در این گونه نوشته‌ها فرد خواننده دیگر با یک سخن کاملاً خبری روبه‌رو نیست و نبایستی منتظر وصول خبری باشد، بلکه با یک اثر انشایی که احساس و غلیان عواطف هنری شخص نویسنده و گوینده را به تصویر کشیده مواجه است. لذا سراغاز هنری و ادبی از این جاست؛ جایی که مبانی عقلی و منطقی مثل دیگر فضاها و کانون‌های سخن سخت گریبان‌گیر نیست.

به هر جهت هنگامی که ذوق و احساس فرد پرورده‌ای به اوج هیجان می‌رسد و هیجانات او نهادگاهش را می‌شکافد و از زبان او فیضان می‌کند، دیگر عقل واصول منطقی و دستوری زبان صرفاً جهت میزان و سنجش آن به کار نمی‌آید؛ چون سخن شکل رمندگی و قالب‌گریزی به خود می‌گیرد و از دریچه و حوزه عقل عبور می‌کند و به فراسوی آن می‌رسد که تجسّم و تصوّر آن دیگر با عقل محال و عادتاً غیرممکن می‌نماید و باید برای تعیین ابعاد هنری آن، پدیده‌ای همسان و همطراز آن جست که بتواند با همان ظرفیّت و حوصله‌ی زبانی آن را به نقش بکشد که این پدیده همان «صنعت غلوّ» است، که برای بسیاری غیرممکن و محال تعریف شده است.

آن‌هایی که در بعد زیباشناسی [illegible] مطالعه و تحقیق می‌کنند، عقیده دارند که «غلوّ» بعد زیبایی سخن را دو چندان می‌کند و آن گونه نقش برجسته‌ای به خود می‌گیرد که ممکن است در صنایع و فنون ادبی دیگر یافت نشود.

دکتر وحیدیان کامیار چقدر محقّقانه این موضوع را مورد نقد و ارزیابی قرار داده‌اند؛ ایشان تبیین ساخته‌اند: «غلوّ صرف افراط در توصیف نیست یعنی شاعری تصمیم بگیرد که در صنعتی غلوّ کند. قضیه این است که اولاً: شعر محصول لحظات ناخودآگاهی و شور و حال است و دوری از هرگونه تکلّف و تصنّع است. ثانیاً: کار شعر و اصولاً هنر تجسّم بخشیدن به عواطف هنرمند است. اگر عاطفه چندان شدید نباشد دیگر شگردها می‌توانند به آن تجسّم بدهند، امّا اگر عواطف از حدّ بیرون شدید و غلیان یافته باشد

تجسّم چنین عاطفه‌ای جز غلوّ میسّر نیست.

باباطاهر چندان عاشق و شیدای معبود است و محو وجود او که او را هرگز از خود جدا نمی‌بیند لذا می‌سراید:

چو شو گیرم خیالت را در آغوش
سحر از بسترم بوی گل آیو

همچنین وقتی محبوب شاعر یعنی جان و هستی‌اش را از او دور می‌سازند تمام غم‌های دنیا بر سینه‌اش سنگینی می‌کند و غمی بی‌نهایت در دلش می‌نشیند، دیگر زبان خبر و حتّی صور خیال از تجسّم بخشیدن چنین غمی عاجز می‌ماند؛ زیرا تجسّم بخشیدن غم بی‌نهایت از بی‌نهایت و غلوّ برمی‌آید؛ لذا شاعر فریاد برمی‌آورد:

به دنبال محمل چنان زار گریم
که از گریه‌ام ناقه در گل نشیند

در گل نشستن ناقه از گریه از نظر ما غلوّ است و دروغین، امّا برای شاعری که غم بی‌نهایت بر دلش نشسته است، این احساس راستین است؛ یعنی در آن لحظه شور و غلیان عاطفه چنین احساسی دارد؛ لذا این گونه غلوّ عین واقعیّت است؛ چون عاطفه واقعیّت دارد، تجسّم آن نیز واقعیّت دارد.[۲]

با این تفاصیل، بعضی مواقع بسیاری از ما به دلیل سطحی‌نگری ممکن است به واقعیّت پی نبریم و دید غیرعلمی ما موجب ایجاد نقص در اساس یک اصل گردد و این نگرش متأسّفانه، کم و بیش فضای ساختاری هر علم و حرکت علمی را آغشته کرده است. به همین دلیل باید روشن ساخت که ایجاد و طرح این گونه فرضیّه‌ها و پرسش‌ها نبایستی با غرض تخریبی همراه باشد، بلکه باید در جهت هدایت و توضیح زوایای ابهامات شکل گیرد. اغلب مخاطبان به دلیل عدم تطابق تعاریف با شواهد، سردرگم می‌شوند یا بی‌اعتنا از کنار چنین مطالب باارزشی می‌گذرند.

به هر تقدیر بعد جمال‌شناسی و روان‌شناسیک این صنعت به میزانی غنی است که نوعی «قاعده‌افزایی»* در ادب ایجاد می‌کند که به فخامت زبان و هنجارگریزی و همچنین غنای موسیقی اشعار و مطالبی که با غلوّ همراه است کمک می‌کند ولی متأسّفانه نگاه معمول، به این آرایه‌ی بدیعی موجب شده تا به جای لذّت بردن، نوعی «بیهوده‌انگاری» در فکر و اندیشه‌ی خواننده ایجاد شود.

برای نمود بیشتر و تعیین غلوّ و افق مرز زبانی این صنعت بدیعی، به عنوان شاهد علاوه بر آنچه ذکر شد، به شاهنامه‌ی حکیم فردوسی خواهیم پرداخت تا ببینیم شاعران و نوابغ ادبی در گوشه‌ها و نهفته‌های شعری خود از این زیور چگونه بهره گرفته‌اند. به قطع و یقین بخش پهلوانی شاهنامه به دلیل مقصود حکیم فردوسی از پرورش آن، فضای مناسبی است که صنعت غلوّ بهتر از هرجا خصوصاً آن جاهایی که رستم قدم می‌گذارد، نمود پیدا کند.

همه اعتقادمان به این است که قهرمان نمودار یک جامعه‌ی آرمانی بشری است[۳] و حماسه تبارنامه‌ی نخستین و گزارشی تاریخی و هویّت و کارنامه‌ی عملکرد ادبی انسان است؛[۴] پس از کسی که می‌بایستی پرونده‌ی این شناسنامه و مرکز ثقل و جامعیّت آن همه عظمت تاریخی باشد، انتظار می‌رود علاوه بر شرایط خاص، غیرعادی نیز بنماید.

از این رو بر اساس همین دانش و انگیزه است که حکیم فردوسی برای پرورش و انتقال داشت‌های انسانی و تاریخی در شعر خود علاوه بر دیگر صنایع ادبی از شگردی به نام «غلوّ» بهره می‌جوید و رسالت خود را از حیث مدنیّت و امور انسانی به حدّ کمال می‌رساند.

با این وجود چون غلوّ همراه با قهرمانی چون رستم می‌تواند باورهای ملّی و زبانی مردم ایران زمین را به خوبی بیان کند، ابزاری کارآ و مفید در دست توانای حکیم قرار می‌گیرد تا با استفاده از آن راحت‌تر به تصویرگری بلوغ احساسات مردمی و ملّی بپردازد. به همین سبب است که از لحظه‌های نخست، از زادن گرفته تا تمام نبردها و حضورها شخصیّت رستم را غیرمعمولی و غیرعادی نشان می‌دهد. البتّه غیرمعمولی که در درون خود به دلیل وصول به اصل با واقعیّتی توأم است. فردوسی در شاهنامه نمی‌خواهد در صف‌آرایی‌ها و لشکرکشی‌ها و نبردها به گلاویز شدن زورمندان و تصرّف غنایم جنگی بپردازد بلکه او می‌خواهد شعر ناب و سخن ارجمند ـ که در خور روحیّه و شأن مردم ایران باشد ـ بگوید.

بنابراین راز ماندگاری هر یک از آن پدیده‌ها حالاتی است که حکیم فردوسی در جای واقع و حسّاس آن‌ها را با وسیله‌ای به نام غلوّ رکین ساخته است؛ از این رو «خشم‌های رستم، آرزوهای رستم، قامت رستم، زوربازوی رستم، نعره‌های رستم و ازدواج رستم» و دیگر موارد، زمانی می‌تواند بیانگر تصویری درست از هویّت مردم سرزمین ایران بلند نام باشد که با غلوّ آمیخته شود وگرنه هیچ صنعت ادبی این همه حوصله و ظرفیّت را جهت بیان و تفسیر این همه آرزو و داشته‌های فراموش شده نخواهد داشت. لذا آنچه عقلاً و عادتاً محال و غیرممکن نشان می‌دهد، این شگفتی‌هاست نه چیز دیگر. حال پرسش این است که اگر این موارد غیرواقعی است؛ بنابراین غلو نیز غیرواقعی است امّا اگر هر یک از این‌ها در ذات خود با حقیقتی تاریخی، انسانی، جغرافیایی و... جفت و همراه است، لذا صنعت غلو دیگر یک واقعیّت ادبی است که محال و غیرممکن بودن آن لغو است و آن اوج احساس است برای برجسته‌تر ساختن و گویاتر ساختن.

پرواضح است اگر حکیم فردوسی بدون به کارگیری شگردهای زبانی بویژه غلو به شرح و بیان مطالب می‌پرداخت نه این گیرایی و جذابیت تبلور پیدا می‌کرد و نه این ماندگاری؛ زیرا اگر این گونه افکار را از حماسه‌ها بردارید، از آن جز مشتی حقایق عادی باقی نمی‌ماند و آن‌گاه دیگر حماسه‌ای وجود ندارد.[۵] حال با این توصیف اگر شعر رستاخیز کلمات است،[۶] غلوّ رستاخیز احساس و عاطفه‌ی واقع‌مند است.

---

* این اصطلاح از مطالب استاد پورنامداریان اقتباس شده است.

۱ ـ تقی پورنامداریان، خانه‌ام ابری است، انتشارات سروش، چاپ اوّل، سال ۱۳۷۷، ص ۹.

۲ ـ یادداشت‌های دکتر وحیدیان کامیار، تحت عنوان، فنون بدیعی و مروارید آویخته بر گردن خوک.

۳ ـ رضا اشرف‌زاده، تجلّی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری، انتشارات اساطیر، چاپ اوّل، سال ۱۳۷۳، ص ۱۳۹.

۴ ـ محمود عبادیان، فردوسی و سنّت نوآوری در حماسه‌سرایی، انتشارات کهر، چاپ اوّل، سال ۱۳۶۹. ص ۲۰.

۵ ـ ذبیح‌الله صفا، حماسه‌سرایی در ایران، انتشارات فردوسی، چاپ ششم، سال ۱۳۷۴، ص ۲۷۱.

۶ ـ محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، انتشارات آگه، چاپ پنجم، سال ۱۳۷۶، ص ۳.

تشبیه و نظریّه‌ی گشتاری زبان

◆ حسین آذرپیوند ـ کاشان

نوشته‌ی کوتاه زیر می‌کوشد با توجّه به اظهارات مختلفی که درباره‌ی تشبیه یا استعاره بودن یک واژه در بعضی ابیات کتاب‌های درسی آمده، به بررسی بپردازد.

آقای حسین آذرپیوند دبیر ادبیّات مرکز پیش‌دانشگاهی امام حسین (ع) کاشان و مدرّس دانشگاه آزاد اسلامی این شهرستان است.

کلید واژه‌ها: تشبیه، نظریّه‌ی گشتاری، سخن ادبی، سخن عادی، عنصر تخیّل، استعاره، کنایه، مجاز، ایماژ، تشبیه مؤکّد، تشبیه کامل، تشبیه مجمل، تشبیه بلیغ (اضافی، غیر اضافی)، تشبیه مضمر

از عواملی که سخن ادبی را از سخن عادی متمایز می‌سازد عنصر تخیّل است. تخیّل به کمک آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و... در آفرینش اثر ادبی نقش بسزا دارد. «تشبیه و استعاره از یک جنس هستند و در حقیقت باید یک نام داشته باشند چنانکه فرنگی‌ها کلاً به آنها Image می‌گویند.»[1]

انواع تشبیه به لحاظ اجزا

۱ـ تشبیه کامل: هر چهار جزء تشبیه ذکر می‌شود.

مثال:

تو گفتی آسمان دریاست از سبزی و بر رویش
به پرواز اندر آورده است ناگه بچگان عنقا

----------«فرّخی سیستانی»

حرف‌هایم مثل یک تکّه چمن روشن بود. «سهراب سپهری»

۲ـ تشبیه مؤکّد: آن است که از چهار جزء تشبیه تنها ادات تشبیه حذف شده است.

مثال:

در شجاعت شیر ربّانی نیستی
در مروّت خود که داند کیستی

----------«مولوی»

گوری است سیاه‌رنگ دهلیزم
خوکی است کریه روی دربانم

----------«مسعود سعد»

۳ـ تشبیه مجمل: تنها وجه شبه محذوف است.

مثال:

دور از تو مرا عشق تو کرده است به حالی
کز مویه چو مویی شدم از ناله چو نالی

----------«مسعود سعد»

تا قامت همچو تیر تو دیدم
من این تن زار چون کمان سازم
----------«مسعود سعد»

۴ـ **تشبیه بلیغ:** تنها مشبّه و مشبّه‌به ذکر می‌شود و به دو شکل است:

الف ـ تشبیه بلیغ غیر اضافی. مانند:

جهان قرآن مصوّر است
----------«سلمان هراتی»

آفتاب خارو خس مزرعه‌ی چشم تو
----------«علیرضا قزوه»

ای که زعکس لبت خوشه‌ی پروین‌شده است
خوشه‌ی خرمای تر بر طبق آسمان
----------«خاقانی»

ب ـ تشبیه بلیغ اضافی: مشبه بّه به مشبّه اضافه می‌شود (ترکیب اضافی). مانند:

از نسیم انس بی‌بهره است سروستان دل
وز ترنج عافیت خالی است نخلستان جان
----------«خاقانی»

دابه‌ی ابر بهاری را فرموده تابنات نبات در مهد زمین بپرورد.
----------«گلستان»

استعاره

در استعاره یکی از دو جزء تشبیه (مشبه یا مشبه به) حضور دارد.

مثال:

از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار
صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد
----------«حافظ»

واژه‌ی «لعل» مشبّه‌به برای تشبیه زیر است.

لب‌یار در سرخی مانند لعل است.

صدف‌وار گوهرشناسان راز
دهان جز به لؤلؤ نکردند باز
----------«بوستان»

صبح دو مرغ رها صحن دو چشمان تو را ترک کرد.
----------«علیرضا قزوه»

اکنون به نوعی تشبیه یا استعاره اشاره می‌کنیم که با موارد گفته شده ظاهراً مطابقت نمی‌کند:

بگفت ای هوادار مسکین من
برفت انگبین یار شیرین من
----------«بوستان»

کلمه‌ی «یار» از نظر دستوری «بدل» است.

با توجّه به نظریه‌ی گشتاری زبان مصراع دوّم چنین ژرف ساختی دارد:

انگبین یار شیرین من است ـ انگبین برفت

لذا به نظر می‌رسد در مصراع «برفت انگبین یار شیرین من» با یک تشبیه بلیغ غیر اضافی مواجه هستیم و نمی‌توانیم «یار» را استعاره حساب آوریم.

به مثال‌های دیگر در همین زمینه توجّه می‌کنیم:

شجاع غضنفر وصیّ نبی
مشبه به

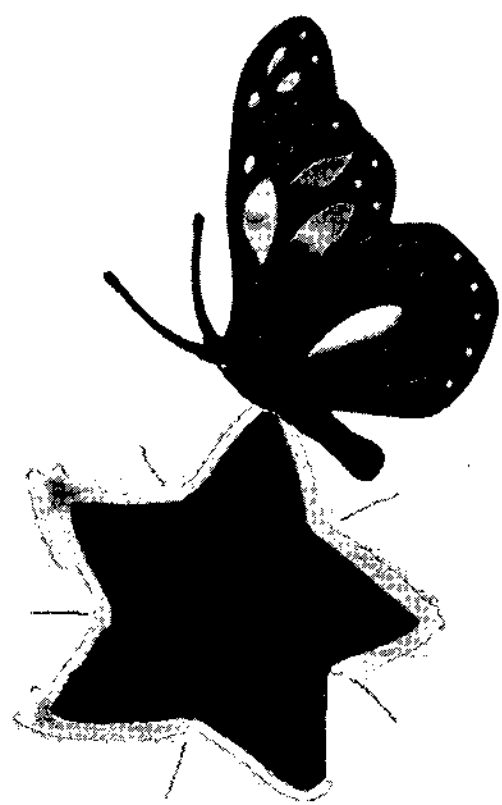
نهنگ یم قدرت حقّ علی
مشبه به مشبه
----------«باذل مشهدی»

علی آن شیر خدا شاه‌عرب
مشبه مشبه به
الفتی داشته با این دل شب
----------«شهریار»

طاووس عارفان ـ بایزید بسطامی ـ یک شب در خلوت خانه‌ی
مشبه مشبه به
مکاشفات کمند شوق را بر کنگره‌ی کبریای او در انداخت و آتش عشق را در نهاد خود بر افروخت
----------«کتاب ادبیّات سال دوّم به نقل از کلیّات سعدی»

در مواردی که دو کلمه با یک مصداق هر یک به تنهایی منادا قرار می‌گیرند از آن جا که هر یک از ندا و منادا به تنهایی یک جمله‌ی مستقل به حساب می‌آیند و در ضمن یکی به دیگری تشبیه شده، «مشبّه‌به» را استعاره بنامیم صحیح‌تر به نظر می‌رسد. مثال:

ای دیو سپید پای در بند



استعاره
ای گنبد گیتی، ای دماوند
استعاره
----------«بهار»

علی ای همای رحمت تو چه آیتی خدا را
استعاره
که به ماسوا فکندی همه سایه‌ی همارا
----------«شهریار»

تشبیه مضمر

«شاعر تشبیه را به گونه‌ای در سخن خود می‌آورد که ساخت تشبیه به طور آشکار در سخن به کار گرفته نشده آن‌چنان که گویی خواست او تشبیه نبوده است»[2]. مثال:

هرکه ثنای تو را حدّ و نهایت نهاد
بحر و فلک را به جَهد جُست میان و کران
----------«مسعود سعد سلمان»

«ثنای یار» را به «بحر و فلک» تشبیه کرده است که وجه شبه در آن دو بی‌کرانه بودن است.

رخ تو هست مایه‌ی تو اگر
مایه‌ی گازران بود خورشید
----------«مسعود سعد سلمان»

«رخ یار» به «خورشید» تشبیه شده است که وجه شبه نورانی بودن است.

در چمن باد بهاری زکنار گل و سرو
به هواداری آن عارض و قامت برخاست

«عارض یار» به «گل» و «قامت» او به «سرو» تشبیه شده است.

زیرنویس‌ها
۱ـ بیان، سیروس شمیسا، ص ۵۷
۲ـ زیباشناسی سخن پارسی، میرجلال کزّازی، ص ۷۶

منابع
۱ـ حافظ، خواجه شمس‌الدّین، دیوان حافظ، نشر لقمان
۲ـ شمیسا، سیروس، بیان، انتشارات فردوسی، چاپ اوّل، ۱۳۷۰
۳ـ کزازّی، میرجلال، زیباشناسی سخن پارسی (۱)، نشر مرکز، چاپ دوّم، ۱۳۷۰
۴ـ هادی، روح‌اللّه، آرایه‌های ادبی سال سوّم دبیرستان، ۱۳۷۴
۵ـ مشکوة‌الدّینی، مهدی، دستور زبان فارسی، انتشارات مشهد، چاپ چهارم، ۱۳۷۴
۶ـ ادبیّات فارسی ۲ و ۳ سال دوّم دبیرستان، ۱۳۷۷
۷ـ ادبیّات فارسی (۵) سال سوّم دبیرستان، ۱۳۷۸

مراعات نظیر و ارزش هنری آن

◆ سعید ترددامنی ـ مشهد

کلید واژه‌ها:
بدیع، زبان عاطفی، زبان خبر، بیان مستقیم، بیان غیرمستقیم، آشنایی‌زدایی، صور خیال، استعاره، کنایه، تشبیه، تمثیل، تناسب، ارسال‌المثل، ایهام تناسب.

چکیده

یکی از موارد بسیار مهم که بعضاً در تعریف‌های گوناگون، دستخوش تغییر و تحریف شده و غالباً خواننده را در تشخیص آن دچار اشتباه می‌سازد، شناخت دقیق و تعریف علمی مراعات نظیر است. با مراجعه به منابع بلاغی و ذکر چند مثال محدود برای مراعات نظیر متوجّه می‌شویم که معیارهای درست آن در مثال‌های مذکور تشریح نشده است. لذا در این مقاله مواردی درباره‌ی زبان ادبی بیان گردیده و پس از آن، شناخت صحیح و حدّ و مرز مراعات نظیر و همچنین نحوه‌ی ایجاد و شکل‌گیری ارزش هنری آن تبیین گردیده است و در پایان به تفاوت ایهام تناسب و مراعات نظیر اشاره شده است.

اهل فن بر این باورند که بدیع صورت سخن بلیغ را زیباتر و معنای آن را دل‌نشین‌تر می‌کند و آنچه یک نویسنده‌ی ادبی و یک شاعر به آن نیاز دارد سخن ادبی است؛ چون «انتقال پیام در زبان ادبی غیرمتعارف است و این باعث می‌شود تا خواننده بر سر ذوق آید.»[1]

شاعر یا نویسنده‌ی ادبی «زبانی می‌آفریند که قدرت ارائه و عینیّت بخشیدن به عواطف شدیدش را داشته باشد. این زبان زبان عاطفی است و با زبان خبر فرق دارد.»[2]

در مجموع می‌توان گفت زبان ادبی «زبانی است که شیوه‌ی بیان در آن اهمیّت اساسی دارد.»[3]

مؤلّف بدایع الافکار فی صنایع الاشعار که نویسنده‌ی آن از حدائق‌السّحر و المعجم فی معاییر اشعار العجم بهره‌ی فراوان جسته است، این زیور را این گونه تعریف می‌کند: «... در اصطلاح آن است که شاعر ملتزم جمیع متماثلات و نظم نظایر شود و کلمات متناسبه جهت انتظام کلام در یک سلک منتظم سازد؛ چون اسمای کواکب و ریاحین و اسلحه و خیول و اعضاء و مانند آن.»[4]

و یا در کتاب ابدع‌البدایع چنین آمده است: «تناسب که مراعات نظیرش نیز خوانند و ائتلاف و مؤاخات و تلفیق و توفیقش نیز گفته‌اند، آن است که متکلم جمع نماید بین معانی که باهم متناسب باشند، غیر نسبت ضدیّت که آن داخل این صنعت نیست و در مطابقه بیاید.»[5]

استاد علّامه، جلال‌الدّین همایی درباره‌ی این صنعت سه مورد را یادآور شده است که به دو نکته‌ی مهمّ آن اشاره می‌شود: «۱ـ جمع مابین اشیاء متناسب را وقتی جزو صنعت بدیع می‌توان شمرد که گوینده یا نویسنده مابین چند کلمه و... مختار باشد و از میان آن‌ها آن را اختیار کند که با کلمات متناسب باشد؛ مثلاً در این بیت:

دلم از مدرسه و صحبت شیخ است ملول
ای خوشا دامن صحرا و گریبان چاکی

ممکن بود که به جای دامن بگوید «ای خوشا ساحت صحرا...» و لیکن عمداً دامن را اختیار کرده است تا با گریبان تناسب داشته باشد.

۲ـ صنعت مراعات نظیر به این شرط داخل صنایع معنوی است که دایر مدار لفظ به خصوص نباشد؛ یعنی معانی الفاظ را در نظر داشته باشد نه خود الفاظ را و اگر حسنی در الفاظ وجود می‌گیرد تابع معانی باشد؛ مثلاً به جای تیر و کمان سهم و قوس بیاوریم، باز همچنان صنعت تناسب به حال برقرار است.»[6]

آنچه در بالا ذکر گردید شامل این نکته است که این صنعت معنوی را باید از زاویه‌ی یک سخن ادبی نگاه کرد نه این که هرجا واژه‌ها باهم متناسب باشند مراعات نظیر است.

برای روشن شدن معیارهای دقیق آن، بهتر است به این مثال‌ها توجّه کنیم: «احمد همیشه آب دهان خود را بر روی خاک می‌اندازد»؛ در این مثال نمی‌توان گفت بین «آب» و «خاک» صنعت تناسب است و یا در این بیت از مخزن‌الاسرار نظامی:

دختر خود نامزد بنده کن
خطبه‌ی تزویج پراکنده کن[7]

اگرچه کلام منظوم است و موسیقی عروضی در آن وجود دارد امّا فاقد این زیور است. چون «اصولاً افرادی که زبان را به قصد اطّلاع‌رسانی به کار می‌گیرند به آوا و صدای واژه‌ها بی‌اعتنا هستند و کمتر به معانی ضمنی و چندگانه توجّه دارند»[8]؛ زیرا شاعر یا نویسنده در زبان خبر فقط قصد بیان یک خبر را دارد و سعی می‌نماید تا به گونه‌ای مطلب را بیان کند تا خواننده آن را سریع دریابد»[9] امّا به این مثال‌ها توجّه کنید:

«آب دهان او خشک شد و نقض عهد را در خاک می‌جست». در این جمله نویسنده نمی‌خواهد مستقیم مطلب را بیان کند. از معنای قاموسی واژه‌ها بهره‌ی ضمنی می‌برد و پیام خود را با زبان ادبی بیان می‌کند. در این جاست که می‌گوییم بین «آب» و «خاک» صنعت مراعات نظیر است؛ چون نویسنده به جای این که بگوید «عصبانی شد»، می‌گوید «آب دهانش خشک شد» و در جمله‌ی بعدی به جای گفتن «شکستن عهد» می‌گوید: «نقض عهد را در خاک می‌جست» تا ضمن بیان یک جمله‌ی ادبی، واژه‌هایی را به کار برد تا با جمله‌ی اوّل از جهتی تناسب داشته باشند.

و یا در این بیت از نظامی:

خاصگیی محرم جمشید بود
خاص‌تر ازماه به خورشید بود[10]

که شاعر باز با زبان ادبی پیام خودش را بیان کرده است. در این بیت به واژه‌ها نظر داشته است تا تناسبی بین واژه‌ها ایجاد کند؛ یعنی با بیان مصراع اوّل، در مصراع دوّم وی واژه‌هایی را انتخاب نموده است که با واژه‌های مصراع اول تناسب دارد. ضمن این که این تناسب و انتخاب واژه‌ها را در قالب کلام ادبی ایجاد کرده است و همچنین:

گوش صبا را ادب‌آموز کن
شمع سخن را نفس‌افروز کن[11]

شاعر در مصراع دوّم واژه‌ی سخن را ذکر کرده است در مصراع اوّل آگاهانه یک آشنایی‌زدایی با صور خیال ایجاد نموده است؛ یعنی یک استعاره‌ی مکنیّه (گوش صبا) ذکر کرده تا با سخن تناسب داشته باشد.

و یا در این بیت:

هر تیر که از چشم چو بادام تو جست
در خسته دلم چو مغز در پسته نشست[12]

شاعر در ابتدا در مصراع اوّل چشم را به بادام تشبیه کرده است درنتیجه در مصراع دوّم آگاهانه با تشبیه یک آشنایی‌زدایی ایجاد نموده است که واژه‌های آن با واژه‌های مصراع اوّل تناسب دارد؛ پس آنچه را برای تشخیص این صنعت ادبی باید در نظر گرفت عبارتند از:

۱. کلام باید انشایی باشد.
۲. جمله باید ادبی باشد.
۳. آشنایی‌زدایی در قالب صور خیال و صنایع ادبی با واژه‌هایی متناسب ایجاد شده باشد.

کاربرد مراعات نظیر در جمله

مراعات نظیر گاهی در یک جمله شکل می‌گیرد و این درصورتی است که واژه‌های متناسب به صورت اضافه‌هایی تشبیهی و استعاری یا کنایی ذکر شود:

«دست حسد سرمه‌ی بیداری در چشم وی کشید.»[۱۳]

دست‌رسی پای گشایم نیست
سایه ولی فرّ همایم نیست[۱۴]

کی شود از پای مور دست سلیمان به عیب
کی کند از مرغ گل صنعت عیسی زیان[۱۵]

گاهی در دو جمله شکل می‌گیرد:

شکل وی ناپسوده دست صبا
شبه وی ناسپرده پای دبور[۱۶]

گاهی در بیش از دو جمله شکل می‌گیرد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو[۱۷]

«شیر را دلتنگ یافت. آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمده، چنان که آب دهان او خشک ایستاد و نقض عهد را در خاک می‌جست.»[۱۸]

نحوه‌ی ایجاد و شکل‌گیری و ارزش هنری مراعات نظیر

با توجّه به توضیحاتی که در ابتدا بیان شد، مشخّص گردید که این صنعت همیشه در قالب یک کلام ادبی شکل می‌گیرد؛ به بیان دیگر یا در استعاره، تشبیه، کنایه، تمثیل و یا در اعداد ظاهر می‌شود و ارزش هنری آن در این است که همیشه با صور خیال و یا صنایع ادبی دیگر همراه است؛ لذا این چند حسنی باعث می‌گردد که جمله و یا بیت زیبایی و برجستگی هنری خاصی داشته باشد:

ـ در استعاره:

غرور حسنت اجازت مگر نداد ای گل
که پرسشی نکنی عندلیب شیدا را[۱۹]

بین گل و عندلیب تناسب است.

ماه کنعانی من، مسند مصر آن تو شد
وقت آن است که بدرود کنی زندان را[۲۰]

بین ماه کنعانی و مسند مصر و زندان تناسب است.

با صبا همراه بفرست از رخت گل دسته‌ای
بو که بوئی بشنویم از خاک بستان شما[۲۱]

بین گل دسته و بستان تناسب است.

به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر
به بند و دام نگیرند مرغ دانا را[۲۲]

بین صید و بند و دام و مرغ تناسب است.

تا غنچه‌ی خندانت دولت به که خواهد داد
ای شاخ گل رعنا از بهر که می‌روئی[۲۳]

بین غنچه و شاخ و گل تناسب است.

بر رهگذرت بسته‌ام از دیده دو صد جوی
تا بو که تو چون سرو خرامان بدر آیی[۲۴]

بین جوی و سرو تناسب می‌باشد.

مرّیخ بین که در زحل افتد پس از دهان
پروین صفت کواکب رخشا برافکند[۲۵]

بین مرّیخ و زحل و پروین و کواکب تناسب برقرار است.

پای عدم در عدم آواره کن
دست فنا را به فنا یاره کن[۲۶]

بین پای و دست و یاره تناسب وجود دارد.

ـ گاهی در کنایه شکل می‌گیرد:

دست‌رس پای گشایم نیست
سایه ولی فرّ همایم نیست[۲۷]

بین دست و پای مراعات نظیر است که در کنایه‌ی «دست‌رس» و «پای گشودن» شکل گرفته است.

وهم سبک‌پای بسی ره نوشت
هم ز درش دست تهی بازگشت[۲۸]

در این بیت بین «پای» و «دست» مراعات نظیر است که در کنایه‌ی «سبک‌پای» و «دست‌تهی بازگشتن» شکل گرفته است.

پای سخن را که دراز است دست
سنگ‌سرا پرده‌ی او سر شکست[۲۹]

باز بین «پای» و «دست» مراعات نظیر است که البتّه در این بیت تناسب در استعاره‌ی مکنیّه‌ی «پای‌سخن» و کنایه‌ی «دراز دست بودن» ایجاد شده است.

آب بریز آتش بیداد را
زیر تر از خاک نشان باد را[۳۰]

بین «آب» و «آتش» و «خاک» و «باد» مراعات نظیر است. در این بیت تناسب در کنایه‌ی «آب بر آتش ریختن»، «باد را زیر تر از خاک نشاندن» و در تشبیه «آتش بیداد» صورت بسته است.

دست بر این قلعه‌ی قلمی برآر
پای در این ابلق ختلی درآر[۳۱]

بین «دست» و «پای» مراعات نظیر می‌باشد که در کنایه‌ی «دست بر چیزی برآوردن»، و «پای در چیزی درآوردن» شکل گرفته است.

شرط است که بر بساط عشقت
آن پای نهد که سر ندارد[۳۲]

بین «بساط» و «پای» و «سر» تناسب است که در کنایه‌ی «پای نهادن» و «سر نداشتن» و در تشبیه «بساط عشق» ایجاد شده است.

گر هنری سر زمیان بر زند
بی‌هنری دست به آن بر زند[۳۳]

که بین «سر» و «دست» مراعات نظیر است و در کنایه‌ی «سر از میان برزدن» و «دست به چیزی برزدن» شکل گرفته است.

زان بزد انگشت تو بر حرف پای
تا نشود حرف تو انگشت سای[۳۴]

بین «انگشت» و «پای» مراعات نظیر است که در تشخیص «انگشت بر حرف پای زده است» و در کنایه‌ی «پای بر چیزی زدن»، «انگشت سای بودن» نقش بسته است.

ـ در تشبیه:

نخل زبان را رطب نوش داد
دُرّ سخن را صدف گوش داد[۳۵]

بین «نخل» و «رطب» تناسب است که در تشبیه «نخل زبان» شکل گرفته است و در مصراع دوّم بین «سخن» و «گوش» و بین «دُرّ» و «صدف» مراعات نظیر است و همچنین بین «زبان» و «سخن» و «گوش» مراعات نظیر می‌باشد که در تشبیه «نخل زبان»، «دُرّ سخن» و «صدف گوش» شکل گرفته است.

بیضه‌ی خورشید را بر فرق گردون بشکند
چون همای همّتم بال و پر افشانی کند[۳۶]

بین «بیضه» و «هما» و «بال و پر» مراعات نظیر است که در تشبیه «بیضه‌ی خورشید»، «همای همّت» و در کنایه‌ی «بال و پر افشانی کردن» ایجاد شده است.

بوستان گویی بتخانه‌ی فرخار شده است
مرغکان چون شمن و گلبنکان چون وثنا[۳۷]

بین «بوستان»، «مرغکان» و «گلبنکان» مراعات نظیر است و همچنین بین «بتخانه» و «شمن» و «وثن» مراعات نظیر است که در قالب تشبیه ایجاد شده است.

لاله چون مرّیخ اندر شده لختی به کسوف
گل دو روی چو بر ماه سهیل یمنا[۳۸]

بین «مرّیخ» و «کسوف» و «ماه» و «سهیل» مراعات نظیر است و «لاله» و «گل» هم تناسب دارند که همه واژه‌های تناسب در تشبیه ایجاد شده اند. گاهی ممکن است تناسب هم در تشبیه، استعاره و کنایه با هم بیاید:

شیر را دلتنگ یافت. آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمد، چنان که آب دهان او خشک ایستاد و نقض عهد را در خاک می جست.[۳۹]

در این چند جمله بین واژه‌های آتش، باد، فروغ، آب، خاک مراعات نظیر است که این تناسب در تشبیه «آتش گرسنگی» و در کنایه‌ی «کسی را بر باد نشاندن» و «آب دهان کسی خشک شدن» و «نقض عهد را در خاک جستن» و در استعاره مکنیّه‌ی «فروغ خشم» شکل گرفته است.

در ارسال المثل:

خاصگی محرم جمشید بود
خاص‌تر از ماه به خورشید بود[۴۰]

تناسب بین «جمشید» و «ماه» و «خورشید» وجود دارد. مصراع دوم یک ارسال المثل می‌باشد که واژه‌های متناسب در آن آمده است.

گلوی خویش عبث پاره می کند بلبل
چو گل شکفته شود در چمن نمی‌ماند[۴۱]

واژه‌های «بلبل»، «گل» و «چمن» باهم تناسب دارند. مصراع دوم یک ارسال المثل است که مراعات نظیر در آن شکل گرفته است.

خروج می کند از بیضه آتشین نفسی
همیشه باغ به زاغ و زغن نمی‌ماند[۴۲]

بین واژه‌های بیضه، زاغ، و زغن تناسب وجود دارد و بین «باغ» و «زاغ» و «زغن» هم مراعات نظیر وجود دارد. تناسب به کمک ارسال المثل و در ارسال المثل شکل گرفته است.

نیست پروا تلخ کامان را ز تلخی های عشق / آب دریا در مذاق ماهی دریا خوش است[۴۳]

بین «کام»، «تلخی» و «مذاق» و «آب دریا» و «ماهی» تناسب است که در ارسال المثل مصراع دوم شکل گرفته است.

تفاوت مراعات نظیر با ایهام تناسب

در ابتدای مقاله از قول استاد همایی نقل گردید که مراعات نظیر جزو صنایع معنوی است و تناسب واژه‌ها باید در معنی باشد نه در لفظ به‌طوری که اگر واژه‌ها را عوض کنیم و واژه‌ی دیگری با همان معنی مورد نظر جایگزین نماییم باز هم تناسب برقرار باشد. همین نکته مرز بین تناسب و ایهام تناسب را مشخّص می‌کند؛ چون در معنی ایهام تناسب می گوییم اگر واژه‌ای در جمله ذکر شود که معنای غایب این واژه با لفظ دیگری تناسب داشته باشد، آن جمله دارای صنعت ایهام تناسب است؛ یعنی این واژه‌های متناسب فقط از لحاظ ظاهری باهم تناسب دارند نه از لحاظ معنایی. برای روشن شدن این موضوع بهتر است به این مثال توجه کنید:

ما هم این هفته برون رفت و به چشمم سالی است
حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است[۴۴]

در این بیت واژه‌ی «ماه» فقط از نظر ظاهر با واژه‌های هفته و سال تناسب دارد امّا مراد از «ماه» معشوق می‌باشد. در این جاست که می گوییم بین «ماه» با هفته و سال ایهام تناسب دارد ولی بین «هفته» و «سال» صنعت مراعات نظیر وجود دارد.

و یا در این بیت از سعدی:

یکی را حکایت کنند از ملوک
که بیماری رشته کردش چو دوک[۴۵]

در این جا هم واژه‌ی «رشته» بدون در نظر گرفتن معنی آن در این بیت با واژه‌ی «دوک» تناسب دارد امّا از نظر معنایی تناسبی با «دوک» ندارد پس «رشته» با «دوک» ایهام تناسب است. در واقع باید گفت معنای غایب «رشته» (که به معنی نخ می‌باشد) با «دوک» تناسب دارد.

پی نوشت ها:

۱. علوی مقدّم، مهیار، نظریّه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران، سمت، چاپ اوّل ۱۳۷۷، ص ۶۷، با اندکی تصرّف.
۲. همان ص ۶۸.
۳. همان ص ۷۱.
۴. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، ویراسته‌ی میرجلال‌الدین کزّازی، تهران، نشر مرکز، چاپ اوّل ۱۳۶۹، صص ۱۱۶ـ۱۱۵.
۵. ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، با مقدّمه‌ی دکتر جلیل تجلیل، تهران، انتشارات احرار، تبریز، چاپ اوّل ۱۳۷۷، ص ۱۷۴.
۶. همایی، جلال‌الدّین، فنون و بلاغت ادبی، تهران، نشر هما، چاپ هفتم، ۱۳۷۰، صص ۲۶۰ـ۲۵۹.
۷. نظامی گنجوی، به کوشش دکتر برات زنجانی، احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴، ص ۴۲۶.
۸. علوی مقدّم، مهیار، همان، ص ۶۷.
۹. همان، با اندکی تصرّف.
۱۰. نظامی گنجوی، همان، ص ۴۱۷.
۱۱. همان، ص ۲۲۶.
۱۲. همایی، جلال‌الدّین، همان، ص ۲۵۹.
۱۳. ابوالمعالی نصرالله منشی، ترجمه‌ی کلیله و دمنه، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ دوازدهم، ۱۳۷۳، ص ۷۴.
۱۴. نظامی گنجوی، همان، ص ۴۳۵.
۱۵. دیوان خاقانی، به کوشش دکتر ضیاءالدّین سجّادی، تهران، انتشارات زوّار، چاپ پنجم، ۱۳۷۴، ص ۳۳۴.
۱۶. ابوالمعالی نصرالله منشی، همان، ص ۱۱۹.
۱۷. دیوان حافظ.
۱۸. ابوالمعالی نصرالله منشی، همان، صص ۸۷ـ۸۶.
۱۹ تا ۲۴. حافظ، همان.
۲۵. خاقانی، همان، ص ۱۳۴.
۲۶. نظامی، همان، ص ۲۱۴.
۲۷. نظامی، همان، ص ۴۳۵.
۲۸. نظامی، همان، ص ۱۶۲.
۲۹. همان، ص ۱۶۲.
۳۰. همان، ص ۱۶۷.
۳۱. همان، ص ۴۲۵.
۳۲. خاقانی، همان، ص ۵۸۶.
۳۳. نظامی، همان، ص ۴۲۹.
۳۴. همان، ص ۲۱۵.
۳۵. نظامی، همان، ص ۱۶۱.
۳۶. گزیده‌ی اشعار صائب، به انتخاب و شرح جعفر شعار، زین‌العابدین مؤتمن، با مقدّمه‌ی حسن انوری، تهران، چاپ و نشر بنیاد، چاپ سوم ۱۳۷۱، ص ۲۱۰.
۳۷. دیوان منوچهری، ص ۲.
۳۸. همان.
۳۹. نصرالله منشی، همان، صص ۸۷ـ۸۶.
۴۰. نظامی گنجوی، همان، ص ۴۱۷.
۴۱. صائب و سبک هندی، مقالاتی درباره‌ی صائب، تهران، نشر قطره، چاپ اوّل ۱۳۷۱، ص ۱۵۳.
۴۲. همان.
۴۳. همان، ص ۱۵۷.
۴۴. دکتر انوری حسن. یک قصّه بیش نیست، چاپ و انتشارات علمی، ص ۴۱.
۴۵. جلال‌الدّین همایی، همان، ص ۲۷۲.

طنز و خلاقیّت

◆ فرماه زعیم ـ مشهد

مقاله‌ی حاضر در برگیرنده‌ی تعاریفی از طنز و مقوله‌های مشابهِ آن، هجو و هزل و مختصری از موارد افتراق این انواع ادبی و همچنین سیر تاریخیِ کوتاه هریک از آن‌هاست.

«اوج گیری طنز در عصر مشروطه و تحوّل در شعر و شاعری»، عنوان مبحث بعدی است که در آن به تحوّلات بنیادی شعر و نثر به‌ویژه در موضوع و شیوه‌ی بیان طنز اشاره شده و نهضت ادبی که در دوران مشروطیّت برپا گردید، مورد بحث قرار گرفته است و از طنز پردازان بزرگ آن روزگار، علّامه علی اکبر دهخدا و سید اشرف الدّین حسینی قزوینی (نسیم شمال)، به عنوان تحوّل آفرینان ادبیّات و پیشگامان طنزهای سیاسی و اجتماعی یاد شده و مختصری از آثار ایشان به عنوان نمونه، بیان شده است.

«نشریّات فکاهی و طنز آمیز» عنوان بخش بُعدی مقاله است؛ در این بخش، پس از مقدمه‌ای کوتاه، نام تعدادی از جراید فکاهی و طنزآمیز از عصر مشروطه به بعد آورده شده و نمونه‌هایی از مندرجات آن‌ها ذکر گردیده و در پایان به تحوّلات نثر در حیطه‌ی داستان‌نویسی مختصراً اشاره شده است که مختصری از آن مقاله‌ی بلند را آوردیم.

خانم فرماه زعیم کارشناس ارشد رشته‌ی زبان و ادبیّات فارسی و دبیر شاغل در مراکز پیش‌دانشگاهی و دبیرستان‌های شهر مشهد است.

کلید واژه‌ها: طنز، خلاقیّت، خنده‌انگیزی، سانیر، مقبولیّت طنز، افشای بلاهت، تنبیه رذالت، بزرگ‌نمایی، هجو، تمسخر، هزل، لطیفه، انتقاد، شوخی، طنز شخصی، طنز اجتماعی، طنز سیاسی

دکتر علی شریعتی: «امروز به گونه‌ی دیگری هم می‌خندیم؛ این گونه خندیدن، یکی از عزیزترین کشف‌های انسانیّتِ قرن ماست[1]»

از روزگاران کهن، پیوسته، جمعی از آگاهان نکته‌سنج و صاحب ذوق به مدد «طنز» در برابر عیب‌ها و کاستی‌ها قد برافراشته و با زشتی‌ها و ناهنجاری‌ها مبارزه کرده‌اند و با نگاهی موشکاف و تیزبین، از سطحی فراتر از همنوعان خود، به پدیده‌ها و وقایع عصر خویش نگریسته و آن‌چه را ناساز و نازیبا یافته‌اند، با نیشی آمیخته به نوش بازگو کرده و پرده از ناروایی‌ها برگرفته‌اند.

طنز، به‌ویژه در دوران استبداد و اختناق سیاسی، گاه، تنها وسیله‌ی تبادل افکار و اندیشه‌های بشری است؛ از این‌رو می‌توان گفت طنز پلی نامرئی است که بین ذهنیّات ظریفانِ ژرف‌نگر و اصلاح‌طلب و مخاطبان ایشان پیوند برقرار می‌کند و برپایه‌ی درک مشترک آدمیان، واقعیات زشتی را که در فرد یا در جامعه وجود دارد، آشکار ساخته و در مخاطب خود، باوری همراه با تفکّر ایجاد می‌کند.

طنز، سلاحی است که انسان را از درون برای مبارزه با فساد و پلیدی تجهیز می‌کند؛ آرام و بی‌صدا حقایق را برملا نموده، ماهیّت ناخوشایند امور را از طریق آگاهی بخشیدن و هشیار کردن انسان، هویدا می‌سازد. در این راه، آگاهی و تیزبینی، ذوق و قریحه و بیان دقیق و هنرمندانه‌ی طنز پرداز به همراه چاشنی خنده، ابزاری است که طنز به وسیله‌ی آن در اندیشه‌ها راه می‌جوید و به انسان می‌گوید: «حقیقت امر، این است.»

آنچه طنز را مقبولیّت عام می‌بخشد، خنده‌انگیز بودن آن است. صاحب‌نظران معتقدند که حتّی مسایل بسیار خشن و به ظاهر حل نشدنی سیاسی و اجتماعی را نیز می‌توان در لفافی از شوخی و شوخ طبعی به روح حسّاس و ظریف کار

آدمی عرضه نمود و عظمت پوشالی و دروغین آن را در هم شکست.

طنز درست دیدن و دقیق دیدن را به انسان می‌آموزد؛ دیدی که اگرچه از محاسن سخن نمی‌گوید، با نشان دادن معایب، به مخاطب آموزش می‌دهد که از کنار آنچه می‌بیند به سادگی نگذرد و نسبت به آن بی‌تفاوت نباشد.

طنز چیست؟

معنای اصطلاحی طنز: «آن نوع ادبی که در السنه‌ی غربی Satire نامیده می‌شود و در فارسی، طنز اصطلاح شده عبارت از روش ویژه‌ای در نویسندگی است که ضمن دادن تصویر هجوآمیزی از جهات زشت و ناجور زندگی، معایب و مفاسد جامعه و حقایق تلخ اجتماعی را به صورتی اغراق‌آمیز، نمایش می‌دهد تا صفات و مشخصات آن‌ها روشن‌تر و نمایان‌تر جلوه کند و تضاد عمیق وضع موجود با اندیشه‌ی یک زندگی عالی و مأمول آشکار گردد... مبنای طنز، شوخی و خنده است؛ امّا این خنده، خنده‌ی شادمانی نیست؛ خنده‌ای است تلخ و جدّی و دردناک، همراه با سرزنش و سرکوفت و کمابیش زننده و نیشدار که با ایجاد ترس و بیم، خطاکاران را به خطای خود، متوجه می‌سازد و معایب و نقایصی را که در حیات اجتماعی پدید آمده است، بر طرف می‌کند.»[1]

در تعریف بعدی دکتر زرّین‌کوب به این مطلب می‌پردازد که طنز: فرآیند ذوق و اندیشه‌ی هشیاران رنج‌دیده است؛ آن‌ها که وجدانی بیدار و ضمیری روشن دارند و دغدغه‌ی نوع دوستی در وجود آن‌ها موجب می‌شود که برای درمان دردهای جامعه‌ی بشری، بیشتر طنز را در لفافی از شوخی و طیبت به کار گیرند. به عبارت دیگر، طنز پرداز، زنگ‌های خطر را برای بیداری ستم‌دیدگان و هشدار به ستم‌کاران به صدا در می‌آورد.

دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب می‌نویسد:

«طنز، خاص عواطف رنج‌آمیزی است که رنج‌های مخاطب را برمی‌انگیزد، به همین دلیل، زبان نیش آلود طنز، در تمام ادوار حیات یک ملّت، حکم ضرورتی را پیدا می‌کند تا مسؤولان سرنوشت مردم، جهان اطراف خویش را از یاد نبرند و بدانند جز آنان که فرمان می‌رانند، اکثریتی هستند که فرمان می‌برند.»[2] نظر کیومرث صابری قومنی این است که: «طنز سیلی محکمی است که به صورت یک مسموم می‌زنند تا خوابش نبرد؛ هدف، کمک به ادامه‌ی حیات اوست؛ مثل فشاری که به سینه‌ی یک مغروق وارد می‌شود؛ چه بسا دنده‌هایش را بشکنند، امّا ریه‌هایش را فعّال و حیاتش را تضمین می‌کند.»[3]

سویفت در پیش گفتار «نبرد کتاب‌ها» (۱۷۰۴ م) به جنبه‌ی مقبولیّت طنز اشاره دارد. به نظر او، طنز به این دلیل که صریح و بی‌پرده سخن نمی‌گوید و نیز به این جهت که شوخ طبعی را با چاشنی حقایق تلخ ساخته است، حتّی از سوی خلاف کاران نیز مورد پذیرش قرار می‌گیرد. وی می‌نویسد: «طنز نوعی آینه است که نظاره‌گران عموماً، چهره‌ی هرکس به جز خود را در آن تماشا می‌کنند و به همین دلیل است که در جهان، این گونه از آن استقبال می‌شود و کمتر کسی آن را برخورنده می‌یابد.»[4]

ملویل کلارک در توصیف طنز به گستردگی دامنه‌ی طنز می‌پردازد:

«جهان طنز، روی یک بیضی به دور دو کانون، یعنی افشای بلاهت و تنبیه رذالت، در نوسان است؛ مقولات شوخی و جدّی، مبتذل و آموزنده را در برمی‌گیرد؛ دامنه‌اش از نهایت شقاوت و خشونت تا غایت شکوه و ظرافت است. تک‌گویی، گفت‌وگو، نامه، خطابه، روایت، تصویر حالات، شخصیّت‌پردازی، تمثیل، خیال‌بافی، مضحکه، تقلید مسخره‌آمیز یا هر نوع وسیله‌ی دیگر را چه تنها و چه با یکدیگر، به کار می‌گیرد و سطح آن مثل رنگ آفتاب پرست، لحن‌های گوناگون طیف طنز را ارائه می‌دهد.»[5]

یکی از ویژگی‌های طنز خاصیّت بزرگ‌نمایی آن است. در انتقاد به شیوه‌ی طنز، هر واقعیّت تلخ و ناخوشایند، بزرگ‌تر و چشمگیرتر از آن چه هست، نمایش داده می‌شود و نتیجه‌ی این بزرگ‌نمایی فراهم آوردن یکی از مهم‌ترین عوامل خنده یعنی ایجاد تضاد است؛ زیرا به هم ریختگی تناسب‌های معمول که نگاه انسان به آن عادت دارد و برقرار کردن فرم ویژه‌ای از تضاد، موجب جلب توجّه و خنده می‌گردد. به عقیده‌ی یک نویسنده‌ی روسی «طنز بالاترین درجه‌ی نقد و انتقاد ادبی است.» البتّه نقد و انتقادی زیرکانه، غیر صریح و دل‌نشین. انتقادی که چندان جذّاب بیان می‌شود که نه تنها همگان را متوجّه و متنبّه می‌سازد، که خطاکاران و مخاطبان اصلی خود را نیز به خود می‌آورد و به تفکّر و اندیشه وا می‌دارد. انتقادی با حفظ حریم ادب و در کمال متانت که حتّی در آنان که مورد انتقاد قرار گرفته‌اند، به جای کینه و ردّ و انکار شدید، بیداری، توجّه و زمینه‌ی پذیرش و تسلیم به وجود می‌آورد.»[6]

در تعریف فوق رعایت حدود ادب از مرزهای اساسی بین «طنز» با «هجو» و «هزل» به شمار رفته است. طنز پرداز واقعی، هرگز اثر خود را با ناسزاگویی و بی‌حرمتی نمی‌آراید. در فرهنگ لاروس در تعریف واژه‌ی طنز، چنین آمده است:

«ساتیر (Satire) به هجویّاتی اعم از نوشتاری و گفتاری گفته می‌شود که آداب و عادات عمومی و

خصوصی را از طریق تمسخر آمیز جلوه دادن آن‌ها مورد حمله قرار دهد. ـ به اشعار آهنگینی که با لحن مخصوص، آن‌ها را می‌خوانند اطلاق می‌شود که به فساد و تباهی و لودگی و مسخرگی رایج زمان خود بتازد.»[8]

این تعریف کلّی است و نیاز به تأمّل دارد؛ زیرا اولاً طنز را نوعی «هجو» به شمار آورده در حالی که می‌دانیم طنز مقوله‌ای بسیار جدّی است و ریشه در واقعیّات دارد. ثانیاً طنز آداب و عادات را به طور کلّی مورد تمسخر قرار نمی‌دهد بلکه لبه ی تیز طنز به سمت پلیدی‌ها و کاستی‌هاست. ثالثاً طنز، نمودها و جلوه‌های متنوّعی در عرصه‌ی هنر یافته و تنها به شعر و شاعری محدود نمی‌شود.

در طول تاریخ ادب پارسی، مقوله‌ی طنز به جهت خنده‌انگیزی با مقولاتی همچون هجو، هزل و لطیفه هم‌نشینی داشته است و با وجود تفاوت کلّی در «هدف» و «شیوه‌ی بیان» ـ به لحاظ رعایت عفّت کلام در طنز ـ غالباً این انواع ادبی به صورت مترادف‌های معنایی به کار رفته‌اند؛ از این رو خالی از فایده نیست اگر به طور اختصار به تعریف جداگانه‌ی هریک از این موضوعات نیز پرداخته شود.

هجو

هجو در اصطلاح ادب عبارت است از «هر بیان انتقادی که بر پایه‌ی نقد گزیده و دردانگیز استوار است و گاه با دشنام‌گویی و سرزنش مسخره‌آمیز و دردآور همراه می‌شود و این معنا، مقابل مدح است.»[9]

تأمّلی در هجو سروده‌ها نشان می‌دهد که این آثار اساساً به قصد تخریب شخصیّت رقیب یا حریف، ساز شده‌اند و اصلاح و بسامان کردن اوضاع، مقصود نهایی «هجو» نبوده است و در تعریف بالا، عبارت «هجو، مقابل مدح است»، معنا و غرض واقعی این مقوله را تا حدّ زیادی روشن می‌سازد. به عبارت دیگر هجو را باید نکوهشی تحقیرآمیز دانست که گاه رنگ تمسخر می‌گیرد و مضحک جلوه می‌کند.

یکی از صاحب‌نظران در تعریفی روان‌شناسانه هجو را چنین توصیف می‌کند:

«هجو تلاشی است که از سوی روحیّه‌های سرخورده و واپس زده صورت می‌گیرد. روحیّه‌هایی که شکست خورده‌اند و طعم تلخ آن را با حقیقت دردناکش در مذاق جان چشیده‌اند. صاحبان این چنین روحیّه، به هر وسیله‌ی ممکن دست می‌یازند تا خویش را ارضا کنند و هرگاه عوامل شکست خود را به یاد می‌آورند، آن را به دشنام می‌گیرند. این بازتاب روحی به صورت یک هیولا در ادبیّات ظاهر می‌شود. هجو، نتیجه‌ی پاک‌باختگی است. شخصی که تعادل خود را در داد و ستد زمان، از دست داده است، دستگاه روانیش برای جبران گذشته‌ی خود به تکاپو می‌افتد تا به یاری قدرت کلام، جبران مافات کند. این آخرین تلاش شاعر است برای جبران آنچه از دست داده است.»[10]

بنا به تعریف دیگر:

«هرگاه هدف ادبیّات به‌ویژه شعر، دفاع از اغراض خصوصی و منکوب کردن کسی باشد که به وجهی مورد خشم شاعر قرار گرفته است، آن را هجو نامند.»[11]

«فروید هجو را لطیفه‌ی تهاجمی نامیده است زیرا برای حمله و دفاع به کار می‌رود و در این حال «بی‌حیا»ست و «پرده در»ی می‌کند. او این نوع ادبیّات را «زمختی» می‌نامد.»[12]

توصیف دیگری از هجو بیان می‌کند که:

«هجو یا هجا موضوعی است که شاعر برای کوچک شمردن و تحقیر کسی همراه با ریشخند و استهزا به کار می‌برد؛ به عبارت دیگر، هجو، تحقیری تمسخرآمیز است.»[13]

به نظر می‌رسد مهم‌ترین ویژگی هجو غرض‌ورزی خصوصی است که پایه و مایه‌ی اصلی آن را تشکیل می‌دهد و مهم‌ترین وجه تمایز هجو با طنز است.

بررسی پیشینه‌ی ادبیّات فارسی بیانگر این است که متأسّفانه در دوره‌هایی از تاریخ ادبی ایران هجو گویی خود، هنری به شمار می‌رفته است. چنان که شاعران و سخنوران گه‌گاه با قصد نمایش دادن توانایی خود به هجاگویی روی آورده‌اند و پرنیان عطرآگین شعر فارسی را به گل و لای واژه‌های زشت و مفاهیم نازیبا آلوده‌اند.

هزل

در اصطلاح ادب، برای هزل تعاریفی ذکر شده است. از آن جمله:

«هزل، انتقاد از پدیده‌های گوناگون اجتماعی [است] در جامه‌ی شوخی و مسخرگی، همراه با

نیش قلم و زخم زبان، با وضوح و صراحت بیشتر...»[14]

«هزل در اصطلاح اصولیان آن است که معنای آن اراده نشود؛ نه معنای حقیقی و نه معنای مجازی و جد آن است که به لفظ، یکی از این دو معنی اراده شود و آن ضدّ هزل است.»[15]

«آن چه در این نوع شعر (شعر هزل‌آمیز)، مایه‌ی تأسّف است، اشتمال آن بر هرزگی و بی‌بند و باری و رکاکت لفظ است... این هزّالی‌ها انگیخته از عقده‌های دردانگیزی است که از درون باز

می‌شود و با آن، غم‌های کهنه بیرون می‌ریزد.»[۱۶]

«این هزل‌ها که در شعر سعدی خبیثات نام گرفته از انواع مطایباتی است که به قصد تفریح عوام‌ساز شده و احیاناً ارضای تمایلات سرکوفته‌ی خواص هم؛ امیالی که به وسیله‌ی قید و بندهای اجتماعی سرکوفته شده‌اند و اینک مجالی می‌یابند تا ارضا شوند.»[۱۷]

«هزل یعنی شوخی رکیک به منظور تفریح و نشاط در سطحی محدود و خصوصی و آن ضدّ جدّ است.»[۱۸]

اساساً هزل سخنی بی‌پایه است که حتّی جنبه‌ی مجازی و یا غیر جدّی آن نیز مورد اعتنا واقع نمی‌شود.

به کار بردن کلمه‌های رکیک و مفاهیم مستهجن در انتقادهای مغرضانه که صرفاً به منظور پایمال کردن شخصیّت و حرمت مخاطب صورت می‌گیرد، از مختصّات هزل است. البتّه گاهی هدف هزل‌پرداز فقط شوخی و مسخرگی است.

هزل‌ها معمولاً فاقد جنبه‌های هنری و زیبایی‌های کلامی هستند؛ با این همه در شعر بسیاری از شاعران ادب پارسی به چشم می‌خورند و با ترکیب و محتوایی ناخوشایند از شأن و مرتبه‌ی کلام این سخنوران کاسته‌اند.

لطیفه

از آن جا که گاهی در لطیفه‌ها آثاری ولو کم‌رنگ از طنز دیده می‌شود، بی‌جا نیست که تعریفی اجمالی از این مقوله نیز آورده شود:

دهخدا در تعریف لطیفه می‌گوید: «لطیفه عبارت است از نکته‌ای که آن را در نفوس تأثیری باشد؛ به نحوی که موجب انشراح صدر و انبساط قلب گردد.»

پروفسور ج. خ. حاجی بیگوف برای لطیفه این تعریف را ارائه می‌دهد:

«در بیان ابداعات و آفرینش‌های شفاهی خلق، آثاری وجود دارد که حالت و اندیشه‌ی کاملی را به شیوه‌ای خنده‌آور بیان می‌کند و همچنین آثاری که موضوعی را در قالبی موجز و فشرده می‌رساند. به این گونه آثار، لطیفه اطلاق می‌شود.»[۱۹]

پروفسور ح. آراسلی می‌نویسد:

«لطیفه‌ها معانی و احوالات کوچکی را بیان می‌کنند. این معانی، نوعی شوخی و گاه استهزاء عمیقی را که حاکی از خشم و کینه‌ی مردم است، در بردارد.»[۲۰]

امیر احمدوف می‌نویسد:

«لطیفه، حکایت منثوری است که رویدادهای ناشایست و مضحک حیات اجتماعی و زندگی عادی مردم را در قالبی رسا و فشرده بیان می‌کند... در لطیفه‌ها... طنز و شوخی در شکل کوبنده تجلّی می‌کند و... تصویر استعداد هنری شگرف خلق، هوش سرشار و برنده، آشتی‌ناپذیری و روح ستیزه‌گر مردم، علیه اعمال منفی در قالبی ساده و در عین حال زنده و جاندار منعکس می‌شود.»[۲۱]

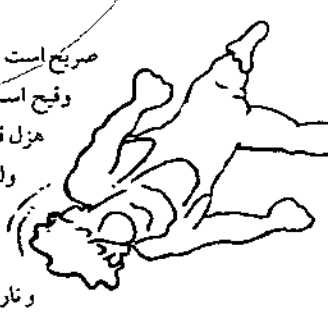
✿ ✿ ✿

از مجموع مطالبی که درباره‌ی طنز و مقوله‌های مشابه آن بیان شد، این نتیجه‌ی کلّی و فشرده حاصل می‌گردد که طنز در ورای ظاهر خنده‌انگیز خود، باطنی بسیار جدّی و آشتی‌ناپذیر دارد و به قصد اصلاح و آبادانی‌ساز می‌شود و هجو و هزل با هدف نابود کردن و ویران ساختن. برای تبیین و توضیح بیشتر به چند تعریف از موارد افتراق این موضوعات اشاره می‌شود:

«لغت‌نامه نویسان در توجیه کلمه‌ی هزل، آن را سخن غیر جدّی و بیهوده دانسته‌اند و شاعران هم. گرچه طنز هم سخن غیر جدّی است به ظاهر؛ لیکن در ورای الفاظ غیر جدّی معنی جدّی دارد و «بیهوده» هم نیست. آیا این بیهوده بودن هزل نمی‌تواند مایه‌ی اختلاف عمده‌ی آن با طنز باشد؟ چه، طنز بیهوده نیست و در جهت سودمند بودن هم هدفی والا و متعالی دارد. اگر هجو از «نیش» سرشار است و در هنگام نکوهش چیزی یا کسی، به کلّی لطافت طبع شاعرانه فراموش می‌شود و شاعر همچون افراد پست دشنام می‌دهد، و یا در طنز لبخندی پر از افسوس و ریشخند مشاهده می‌شود، در هزل نوعی شادابی سطحی و زودگذر و ابلهانه به چشم می‌خورد که نه آن درد و دریغ و تأسّف طنز را دارد و نه بابی از اشتلم و تندی می‌گشاید؛ چنان که در هجا می‌بینیم. در حقیقت باید گفت در درجات سخن غیر جدّی، هزل در مرتبه‌ای بینابین قرار گرفته که نه رکاکتش چون هجا غرض‌آلود است و مردم‌آزار و نه آن مهابت و شکوه طنز را دارد و گرچه طنز به ظاهر، سخنی است هزل‌آمیز؛ لیکن طنز همان هزل نیست و هزل هم هدف طنز را ندارد.»[۲۲]

«طنز با هزل آمیخته می‌شود و این آمیختگی، مبادی ضعف فرهنگی دارد. مقصود از هزل برانگیختن خنده است که به مسخرگی نزدیک است و زبان خاص خود را دارد و کم‌تر در مسایل غم‌انگیز و در کنار فاجعه قرار می‌گیرد؛ امّا هدف طنز خنده نیست؛ بلکه نیشخند است؛ خنداندن نیست؛ بلکه گریاندن است. نیشخند طنز، کنایه‌آمیز است و توأم با خشم و قهری است که با خودداری حکیمانه‌ای آمیخته است.

طنز با نوعی شرم و تملّک نفس توأم است ولی هزل، دریده است و خودداری نمی‌شناسد. هزل،



صریح است و طنز در پرده. هزل وقیح است امّا طنز، متین. هزل قصد خنداندن دارد ولی طنز در پی خنده، قصدش عبرت است و با ناروایی و نارسایی می‌ستیزد؛ زیرا طنز، گزنده و شیرین است. هزل، بی‌رگ است و طنز متعصّب. هزل به نارسایی موجود، فقط می‌خندد ولی طنز به ناهنجاری موجود، می‌خندد و کینه می‌ورزد و می‌خواهد آن را از میان بردارد. از این روست که یک اثر فکاهی، هر قدر آمیخته با روح انتقادی باشد، جز تأثیر تفریحی نتیجه‌ای ندارد ولی یک اثر طنزآلود می‌تواند در تغییر وضع موجود و گزینش امور اساسی‌تر، مؤثر باشد.»[۲۳]

«طنز، از اقسام هجو است. امّا فرق آن با هجو این است که آن تندی و تیزی و صراحت هجو در طنز نیست. وانگهی معمولاً در طنز مقاصد اصلاح‌طلبانه و اجتماعی مطرح است.»[۲۴]

«در هجو و هزل شاعران ایرانی، بیشتر عوامل خصوصی به‌ویژه کینه و غرض و خودبینی در درجه‌ی اول اهمیّت قرار داشته و جایی برای تصویر مسایل کلّی و حقیقی، آن‌چنان که باید باقی نگذارده است.»[۲۵]

«هجاگو معمولاً عفّت کلام را نگاه نمی‌دارد، امّا طنزگو، شرم و حیا و ادب را سرلوحه‌ی کار خود قرار می‌دهد. به عبارت دیگر «در هجو، غلبه با رکاکت لفظ است و در طنز غلبه با صیانت نفس؛ طنزگو صادق است و هجاگو بیشتر اوقات کاذب»؛ هجو شخصی برخاسته از هوای نفس است و طالب منافع شخصی، امّا طنز، برخاسته از تکامل نفس و طالب منافع نوعی و عمومی است.»[۲۶]

عاملی که طنزپرداز را به ارائه‌ی یک اثر طنزآمیز وا می‌دارد، محبّت خلق و احساس مسؤولیّت و درد آشنایی است و این‌ها عواملی‌است که هزل‌گویان و هجو سرایان با آن ناآشنا و بیگانه بوده‌اند. شاید بتوان گفت که تفاوت طنز با مقوله‌های مشابه آن، ریشه در طرز تفکّر و منش و شعور اجتماعی پدید آورندگان این آثار دارد.

به هر روی، آفرینش یک طنز ناب، اندیشه‌ای بیدار و ذوقی سرشار می‌طلبد. طنزپرداز واقعی باید بتواند بر لبه‌ی تیز بین طنز و مقوله‌های مشابه آن تعادل کلام را با دقّتی هر چه تمام‌تر رعایت کند؛ چه، ذرّه‌ای انحراف از حدّ و مرز طنز، آفریننده‌ی اثر را تا حدّ یک هزّال یا هجاگو نزول می‌دهد.

مختصری از سیر طنز در بستر تاریخ

قدیمی‌ترین آثار برجا مانده از طنز را قرن‌ها پیش از تولّد عیسی مسیح (ع) در شعر بزرگان ادب یونان و روم باستان می‌توان یافت. هم‌چنین در این سرزمین‌ها نقش‌هایی که بر تخته سنگ‌ها و دیواره‌ی غارها حکّاکی شده، نمایشگر تداول نوعی طنز است که امروزه آن را «کاریکاتور» می‌نامند.

آریستوفان (Aristophane) شاعر طنزپرداز یونانی (۴۴۵ ـ ۳۸۶ ق. م.) با اتّخاذ روش هجایی، انواع مسایل روزمرّه را مورد انتقاد قرار می‌داد... مهم‌ترین نمایش‌نامه‌ی طنز گونه‌ی او، نمایش‌نامه‌ی «سوار کاران» است. (چنان که خود شاعر توضیح می‌دهد، منظور از سوارکاران، عوام فریبان زمان او هستند.) این نمایش‌نامه که در ۴۲۴ ق. م. نوشته شده در واقع یک طنز هجایی است.

پلوت (Plaute) پلوتوس (۲۵۴ ـ ۱۸۴ ق. م.)، شاعر طنزپرداز روم است که حدود یک صد و سی نمایش‌نامه‌ی طنزگونه منسوب به اوست.

شابر (P.Chabert) ضمن اشاره به قدمت طنزپردازی، اشعاری دارد که این پدیده‌ی جالب اجتماعی، در سیر تکاملی در بستر تاریخ، دستخوش تطوّرات و نوسانات عدیده‌ای شده که همان‌ها آن را به سوی کمال سوق داده‌اند. تکامل پدیده‌ی طنز، ابتدا در زمینه‌ی ادبیّات تحقّق یافته و بخش جدایی ناپذیر آن را تشکیل داده است.

از زمانی که تئاتر یونانی «آریستوفان» و تئاتر «پلوت» پیدا شد، طنز هجایی در همه‌ی زمینه‌های ادبی به وجود آمد و رشد کرد. از قصّه‌های کوتاه منظوم «فابلیو» (Fabliaux) که در قرون وسطی شهرت یافته تا آثار «نیکولاس بوآلو» (Nicolas Boileau) هجوپرداز مشهور قرون هفدهم و هجدهم فرانسه و «سویفت» (SWift) هجونویس ایرلندی قرون هفدهم و هجدهم و نویسنده‌ی «سفرهای گالیور» نثر و شعر هجایی، هر دو توسعه یافتند.

البتّه طنز هجایی در انحصار ادبیّات نوشتاری باقی نماند؛ بلکه به تدریج در طرّاحی و گراور و در نقّاشی و سینما هم هویدا شد. در موسیقی ـ با وجود این که ویژگی خود را دارد ـ موسیقی موسوم به بلوز (Le Blues) پدید آمد که در نوع خود، صورتی از طنز هجایی است.

حاصل کلام این که هنر طنزپردازی قدمت زیادی دارد و در بستر تاریخ، تکامل بسیاری یافته و گستره‌ی فراخی پیدا کرده است؛ به گونه‌ای که تقریباً همه‌ی عرصه‌های ادبیّات و هنر را طی کرده و در همه‌جا حضوری استوار یافته است.»[۲۷]

پدیده‌ی طنز در ایران نیز سابقه‌ای دیرینه دارد که رگه‌های آن در اعماق تاریخ گم شده است. از آن‌جا که نگرش منتقدانه و روحیّه‌ی فرح‌گرا همیشه همراه بشر بوده، هرگز نمی‌توان نقطه‌ی آغازین دقیقی را به ویژه برای طنز شفاهی تصوّر کرد؛ چنان که حکایات و ماجراهایی در این زمینه سینه به سینه نقل گشته و در عصر رواج کتابت به صورت نوشته در آمده است. به عنوان مثال طنز حکیمانه از بزرگمهر را به یاد می‌آوریم. چنان که گفته شده، بزرگمهر سحرخیزی را منشأ کامروایی می‌دانسته و پیوسته آن را توصیه می‌کرده است.

روزی انوشیروان فرمان می‌دهد که سحرگاه وقتی بزرگمهر از خانه‌ی خود خارج می‌شود، به

کسانی بر سر راه او قرار گیرند و اموال یا جامه‌های او را بربایند. پس از این واقعه، بزرگمهر با لباسی معمولی دربارگاه انوشیروان حضور می‌یابد. انوشیروان به استهزا می‌گوید: «مگر تو نمی‌گفتی که سحرخیزی مایه‌ی کامروایی است؟» بزرگمهر پاسخ می‌دهد: «کامروا دزدانی بودند که پیش از من برخاستند و به کام دل رسیدند.»

امثال این حکایات در متون قدیمی زیاد است. همچنین درباره‌ی دلقک‌های درباری که حتّی پیش از ظهور اسلام، در محضر پادشاهان، ناگفتنی‌ها را به طنز می‌گفته‌اند: آثاری به جا مانده است؛ امّا در مورد ادبیّات مکتوب، دیرینگی طنز به نخستین دوره‌های کتابت در آثار پیشینیان باز می‌گردد.

جست‌وجو در آثار منقدّمان معلوم می‌کند که در تقسیم‌بندی محتوایی انواع ادبی مانند مناجات، نَعت و منقبت، تغزّل، مدح، هجو، مرثیه و غیره مطلبی با نام و عنوان طنز وجود نداشته امّا محتوای طنز در شکل‌های گوناگون در این آثار موجود است که بیان‌گر ذوق و قریحه‌ی مردم به‌ویژه ادیبان و شاعران در درک و ارائه‌ی طنز به حساب می‌آید.

«ویلیام فرانکلین که در روزگار زندیه در ایران به سر می‌برده و در شعر و ادب فارسی پژوهش‌ها کرده است، از طنزگویی ایرانیان ستایش می‌کند و می‌گوید: اشتیاق ایرانیان به شوخی و مزاح‌گویی و طنز، ستودنی و شایان توجّه است.»[۲۸]

نظر دیگری در این باره می‌گوید:

«ادبیّات طنز، ریشه در فرهنگ و هنر این سرزمین دارد؛ از یک سو شوخ طبعی و بداهه‌گویی ایرانیان همواره زبانزد همه‌ی اقوام و ملل بوده و از دیگر سو بیان مشکلات و دردهای اجتماعی، در اعصار مختلف در قالب اشعار و قطعات طنز، علاوه بر این که شنوندگان و خوانندگان بیشتری را متأثر ساخته، تأثیرات شگرفی نیز در رفع این نابسامانی‌ها بر جا نهاده است.»[۲۹]

طنز ایرانی در شکل اجتماعی و نظام یافته‌ی آن، از اوان مشروطیّت همزمان با نهضت‌های آزادیخواهانه در ادبیّات فارسی پا گرفت و تحوّل اساسی و بنیادی یافت.

مردمی که توانایی مبارزه‌ی مسلّحانه با «دردم به جورستانان زر به زینت ده» و مستبدّان و مستکبران را نداشته‌اند، با فرایند طنز که غالباً حاصل چنین دورانی است، به ستیز با زشتی‌ها پرداخته‌اند.

«در جوامعی که آزادی، به هر دلیل محدود می‌شود، یا تا اندازه‌ی زیادی از میان می‌رود، طنز به صورت شیوه‌ی بیان رایج و حتّی یگانه در می‌آید. آن‌جا که نمی‌توان صریح و آشکار سخن گفت، کار ناچار به ایما و اشاره و سخنان بریده بریده‌ی دو پهلو و زیر لبی و پوزخندهای گهگاهی می‌کشد. آن‌جا که پلیدی‌ها شکست خورده‌اند امّا هنوز یکسره از میان نرفته‌اند، طنز، لحن شوخ و شاد دارد؛ امّا آن‌جا که پلیدی‌ها هنوز مسلّط و استوارند، لحن طنز، تلخ و تند و گزنده است.»[۳۰]

«اگر ملّتی، به خصوص ملّت ما، دوره‌های دشوار تاریخی را تاب آورده و از سر گذرانده است، شاید اغراق نباشد که بگوییم یکی هم به یاری این سلاح طنز بوده است. هنرمندان بی‌نام و نشان، داستان‌ها یا لطیفه‌های طنزآمیز می‌ساختند و مردمی که خوش‌بختانه همیشه از حس درک طنز برخوردارند، آن‌ها را می‌گرفتند و بازگو می‌کردند و رواج می‌دادند و ملّت با این نفس زدن‌های کوتاه، خفگی را پشت سر می‌گذاشت. در جنگ جهانی دوّم، طنز، یکی از سلاح‌های فکری مردمی بود که با فاشیسم می‌جنگیدند؛ با هزاران نکته و لطیفه و داستان طنزآمیزی که درباره‌ی رهبران به ظاهر جدّی و مهم و جا سنگین فاشیست ساخته می‌شد و رواج می‌یافت؛ آن‌ها به مسخره گرفته می‌شدند و هیبت و اعتبار ظاهری خود را در اذهان مردم جهان از دست می‌دادند. یکی از آن همه را به عنوان نمونه نقل می‌کنم، گرچه شاید شنیده باشید:

مردی که از کنار دریاچه‌ای می‌گذشت، دید شخصی در آب افتاده است و دارد غرق می‌شود. مرد به آب پرید و او را نجات داد. شخصی که نجات یافته بود گفت: «من هیتلرم. بیا این صد مارک را به عنوان جایزه بگیر. ناجی پاسخ داد: قربان! شما این دویست مارک را بگیرید و به کسی نگویید که من نجاتتان داده‌ام.»[۳۱]

در دوران آغازین گسترش اسلام، در سرزمین ایران از لحاظ ایجاد آثار ادبی رکود و سستی پیش آمد؛ ولی از دوره‌ی سامانی به بعد با توسعه‌ی فعّالیّت‌های ادبی، آثاری با محتوای طنز به عرصه‌ی ادبیّات مکتوب پای نهاد که به دلیل بر کنار بودن اهل ادب از مسایل اجتماعی و سیاسی و وابستگی اکثر شاعران به دربارها، از موضوعات سیاسی و اجتماعی، تقریباً به دور ماند و در بسیاری از موارد به هزل و هجو کشیده شد.

در دوره‌ی غزنویان طنز به شکل جدّی‌تر مطرح شد چنان که در اثر حماسی فردوسی و در صحنه‌های رزم که علی‌الاصول جای طنز نیست، با نمونه‌های ملیحی از این مقوله مواجه می‌شویم.

در همین دوران ابوالفضل بیهقی گاه با طنزی خردمندانه از زشتی‌ها سخن می‌گوید؛ وی می‌نویسد: «مردی بود به نشابور که وی را ابوالقاسم رازی گفتندی و این ابوالقاسم، کنیزک بپروردی و نزدیک امیر نصر آوردی و با صله بازگشتی. وقتی، چند کنیزک آورده بود؛ امیر نصر، ابوالقاسم را دستاری داد و در باب وی عنایت‌نامه‌ای نوشت. نشابوریان او را تهنیت کردند و نامه بیاورد و در مظالم برخواندند. از پدرم شنودم که قاضی ابوالهیثم پوشیده گفت ـ و وی مردی فراخ مزاح بود ـ: ای ابوالقاسم، یاددار که قوّادی به از قاضی‌گری است.»[۳۲]

حکیم ناصرخسرو در سفر با مردی عرب شصت ساله روبه‌رو می‌شود که قرآن خواندن نمی‌داند: «جوان‌مردی ما را به خانه‌ی خود مهمان کرد. چون در خانه‌ی وی در آمدیم، عربی بدوی در آمد. شصت ساله بود و گفت قرآن به من آموز. و آن شب، چندان که با وی باز گفتم، سوره‌ی

«قل اعوذ برب الناس» یاد نتوانست گرفتن؛ مردی عرب شصت ساله.»[۳۲]

«انوری» که دیوان شعرش خالی از هجو نیست، در معنی بخل و امساک به طنز می‌گوید:

دی از کسان خواجه بکردم یکی سؤال
گفتم: به خوان خواجه نشینند چند کس؟
گفتا به خوان خواجه نشید دو کس مدام
از مهتران فرشته و از کهتران مگس[۳۳]

از شاعران بزرگ در قرن ششم که آثارش از طنز بی‌بهره نیست، سنایی است. وی در حکایتی به مسأله‌ی سوداگری‌های ابلهانه‌ی آدمیان پرداخته و نشان داده که چگونه گاهی محاسبات انسان‌ها برای سودجویی و منفعت‌طلبی، غلط از آب در می‌آید.[۳۵]

در همین دوران عطار نیشابوری در لابه‌لای خیزاب‌های شعر زلال خود، نکته‌های طنزآمیزی ارائه کرده که نوعی طنز صوفیانه محسوب می‌شود.[۳۶]

در دفتر سوم مثنوی معنوی، حکایتی است که غفلت و بی‌خبری انسان را به زبان طنز باز گفته است[۳۷] و نیز در قرن هفتم از «سعدی» می‌توان نام برد که یکی از ابعاد شخصیت هنری او، طنزپردازی وی است. در نگاه سعدی نوعی ژرف‌نگری هست که به او دیدی منتقدانه می‌بخشد. مصلح‌الدّین، مصلح فرد و اجتماع است که در بسیاری از موارد سلاح طنز را برای اصلاح و زدودن زشتی و پلشتی برمی‌گزیند:[۳۸و۳۹]

در قرن هشتم، با دو چهره‌ی نامدار ادبی مواجهیم: «حافظ» و «عبید زاکانی» که اگرچه در شیوه‌ی کار و عرضه‌ی افکار مانند هم نیستند، در کار طنزپردازی و انتقاد از ناهنجاری‌ها هدف آن‌ها یکی است. آنچه دل حافظ را به درد آورده است، همان فساد و نابسامانی‌هایی است که پس از استیلای مغول جامعه را به تباهی کشیده و طنزهای گزنده و هزل‌آمیز عبید را به وجود آورده است.[۴۰]

روزگار حافظ و عبید مقارن بود با جنایات و مفاسدی که پس از قتل و غارت‌های هولناک مغولان بر زندگی خاص و عام سایه افکنده بود و اگرچه در عصر حافظ «شاه شیخ ابواسحاق اینجو» خود، مردی ادب دوست و هنرپرور بود، اوضاع کلّی جامعه روی در رواج ریا و سالوس و تباهکاری داشت. از حافظ می‌شنویم:

فقیه مدرسه‌دی مست بود و فتوا داد
که می حرام ولی به زمال اوقاف است[۴۱]

*

واعظ شهر که مهر ملک و شحنه گزید
من اگر مهرنگاری بگزینم چه شود[۴۲]

*

واعظان کاین جلوه بر محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند[۴۳]

*

حافظا می‌خور و رندی کن و خوش باش ولی
دام تزویر مکن چون دگران قرآن را[۴۴]

*

پدرم روضه‌ی رضوان به دو گندم بفروخت
من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم[۴۵]

*

با مطالعه‌ی آثار عبید به مضامینی برمی‌خوریم که نمایانگر طنز در شکل‌های مختلف آن، یعنی طنز شخصی، اجتماعی و سیاسی است. از آن جمله:

«ترکمانی با یکی دعوی داشت. پستوبینی پرگج کرده و پاره (ای) روغن بر سر گداخت و از بهر قاضی رشوت برد. قاضی بستد و طرف ترکمان گرفت. قضیّه چنان که خاطر او می‌خواست، آخر کرد و مکتوبی مسجّل به ترکمان داد. بعد از هفته‌ای قضیّه‌ی روغن معلوم کرد. ترکمان را بخواست که: در آن مکتوب سهوی هست، بیار تا اصلاح کنم. ترکمان گفت: در مکتوب من هیچ سهوی نیست. اگر سهوی باشد، در پستو باشد.»[۴۶]

نام عبید در میان ایرانیان، تداعی‌گر داستان طنزآمیز «موش و گربه» است؛

داستان موش و گربه با مطلع:
ای خردمند عاقل و دانا
قصّه‌ی موش و گربه بر خوانا،

قصیده‌ای انتقادی است که شاعر با بیان این حکایت تمثیلی، جریان‌های سیاسی و حقایق تلخ روزگار خود را با بیانی شیرین تجسّم بخشیده است.

پس از عبید تا عصر مشروطه، چهره‌ی سرشناس دیگری که به واسطه‌ی آثار طنزی شهرت یافته باشد نمی‌شناسیم. با این حال مضامین طنز گاه در شعر و نثر برخی از ادبای قرون بعد نیز به چشم می‌خورد؛ از جمله در آثار شاعرانی چون جامی، وحشی بافقی، صائب، یغمای جندقی، قاآنی و چند تن دیگر؛ اگرچه در شعر این دو تن اخیر، هجو و هزل نمود بیشتری از طنز دارد.

بو اسحاق اطعمه و قاری یزدی نیز اشعار هزل‌آمیزی به اقتضای شاعران دیگر از جمله حافظ سروده‌اند که در بعضی موارد بویی از طنز دارد. قاری یزدی علاوه بر آن رساله‌های طنزآمیزی دارد که آن‌ها را به نثر پرداخته است:

در قرن دهم فخرالدّین علی صفی در کتاب لطائف الطّوائف حکایاتی بعضاً طنزآمیز دارد. هم‌چنین شیخ بهایی در کتاب کشکول از طنز برای بیان بعضی از مقاصد خود استفاده کرده است و به همین ترتیب تا قبل از آغاز مشروطیّت، در آثار مختلف، مطالبی پراکنده از انواع طنز یافته می‌شود.

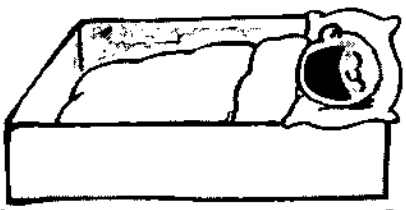
اوج‌گیری طنز در عصر مشروطه و تحوّل در شعر و شاعری

ادبیّات فارسی از آغاز تاکنون ادوار و اطوار متفاوتی را پشت سر گذاشته ولی به طور کلّی تا عصر مشروطه یک قانون تقریباً عمومی بر آن حاکم بوده و آن وابستگی شعر و ادب به دربار شاهان و حکمرانان و زورمداران بوده است.

شاعر ایرانی، ثبات و بقای خود را در این می‌دیده است که با پیوستن به ستون‌های کاخ حکمرانان، خود را استوار بدارد تا وجود و اثر وی از گزند زمانه در امان بماند.

آگاهی از سرگذشت سرایندگان و توجّه به مدحیّه‌هایی که از ایشان بازمانده، گواه صادقی است بر این ادّعا.

«از دیرباز تا استقرار مشروطیّت در ایران، ادبیّات به عنوان یک وسیله‌ی تفنّن، در خدمت امیران و پادشاهان و عوامل حکومت بود و شاعران، هرچند هم که به فساد روزگار خود



آگاهی داشتند یا از حکومت ناراضی بودند، قهراً به سبب ترتیب نظام اجتماعی، نمی‌توانستند از ارباب قدرت روز انتقاد کنند و طبیعی است که اگر رنجی داشتند یا دردی احساس می‌کردند، گاه آن احساس به صورت دشنام متوجّه کسانی از مردم روزگارشان می‌شده و اصولاً کمتر می‌توانستند از این شیوه دوری گزینند.»[۴۹]

از این روی طی صدها سال، گویندگان بسیاری در گوشه و کنار این مرز و بوم، پا به عرصه‌ی ادبیّات گذاشتند که یا از عوالم شخصی و دنیای خصوصی خود، قدمی فراتر ننهادند و یا اندیشه و احساس خود را در جهت خواسته‌های قدرتمندان روزگار پرورش دادند و بارور ساختند؛ بی‌آن‌که بازتاب کاستی‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی و رنج‌های توده‌ی مردم در آثارشان آشکار شود. صبغه‌های اشرافیّت و تجمّل‌پرستی درباری در شعرشان جای گرفت در حالی که مردم، با فقر و فاقه و فساد، دست به گریبان بودند، از شادی و شادخواری سخن گفتند.

با روی کار آمدن سلسله‌ی قاجار، دگرگونی‌های مهمّی در زمینه‌های فرهنگی روی داد که موجد تحوّلاتی در زمینه‌ی ادبیّات گردید.

«از مختصّات طنز روزگار قاجار، به‌ویژه عهد ناصری، حملات شدید نویسندگان به نابسامانی‌ها و بی‌رسمی‌های روزگار است. در این دوره، نویسندگان و شاعران به سبب آشنایی با تمدّن اروپا، طنزهای خوب می‌نوشتند و انتقادات خود را به صورت خواب‌نامه بیان می‌داشتند؛ چنان‌که از آن روزگار، ده‌ها خواب‌نامه بازمانده است که از مهم‌ترین آن‌هاست: تذکره‌ی مجدیّه نگارش مجد الملک سینکی و خواب‌نامه‌ی محمّد قاسم‌خان اثر برادر زاده‌ی فتحعلی‌خان صبا و رؤیای صادقه و رؤیای عینیّه و خواب‌نامه‌ی محمّد حسن‌خان اعتماد السلطنه که همگی به نثرند. در این خواب‌نامه‌ها معمولاً نویسنده، صحرای محشر را مجسّم می‌کند و اولیای حکومت وقت را در این وادی و حال هریک را بیان می‌دارد.»[۵۰]

در حقیقت می‌توان گفت عصر مشروطه، عصر آغازین خلاقیّت در طنزنویسی و تحوّلات ادبی و آزادی‌های بیانی به شیوه‌های مختلف بود که همه تحت حمایت مبارزان آزادی‌خواه به وجود آمد و در پناه این مبارزات، احساسات واقعی و ملموس مردم در قالب انواع ادبی، چهره نمود. اگر اشعار و آثار عصر مشروطه را از جهت محتوا بررسی کنیم، می‌بینیم که شعر این دوره را تحمیل و اجبار و فرمایش و انگیزه‌هایی مثل چاپلوسی و ریا و خوشامدگویی نیافریده است و بدین لحاظ است که آثار ادبی مشروطه را باید از ناب‌ترین آثاری دانست که واقعیّت احساس و اندیشه‌ی گویندگان این آثار را در بطن خود پرورده است.

علاوه بر ادبیّات رسمی، تصنیف‌ها و ترانه‌های کوچه و بازار و نمایش‌هایی که در گوشه و کنار به اجرا در می‌آمد، رنگ و بوی دیگری به خود گرفت و مفاهیم طنزآمیز را در خود جای داده قدم به صحنه‌ی سیاست نهاد.

آمیختگی ادبیّات با واقعیّات زندگی مردم و وجودزمینه‌ی پذیرش و درک مضامین طنزی از سوی ایرانیان موجب شد که در قالب و محتوای طنز، خلاقیّت‌های چشمگیر پدید آمده، آثار گوناگونی به وجود آید.

به عنوان شاخص‌ترین چهره‌های طنزپرداز در این دوره، علّامه علی‌اکبر دهخدا و سید اشرف‌الدّین حسینی قزوینی را می‌توان نام برد. نوآوری در شیوه‌ی بیان و انتخاب موضوعات مردمی، و ارائه‌ی شعر و نثر به زبان ساده و قابل فهم برای عامّه‌ی مردم به همراه بهره‌گیری از واژه‌ها و اصطلاحات و مثل‌های رایج و متداول در جامعه، از دیگر دلایل این مقبولیّت عام بود.

پیش‌قراولان اندیشه‌های مترقیانه که با استفاده از مضامین طنزآمیز به مبارزه با بیداد برخاستند، میرزا جلیل محمّد قلی‌زاده و میرزا علی‌اکبر طاهرزاده صابر بودند که افکار و اندیشه‌ها و نیز شیوه‌ی بیان ایشان از طریق مرزهای شمالی به ایران زمین راه یافت و بر آثار دهخدا و سید اشرف‌الدّین تأثیر گذاشت بی‌آن‌که از ارزش کار این بزرگان کاسته شود.

سید اشرف الدّین روزنامه‌ای با عنوان نسیم شمال انتشار داد. این روزنامه، وقایع روز را با شیوه‌ای منکرانه، با چاشنی طنز و بیانی ساده به تصویر می‌کشید؛ از این رو هر کس حرف دل خود را در آن می‌یافت؛ حرف‌هایی که عامّه‌ی مردم، توانایی یا شهامت به زبان آوردن آن را نداشتند. طنزهای سیاسی سید اشرف‌الدین نسیمی بود که بر جامعه‌ی تب‌آلود عصر مشروطه می‌وزید؛ این که سرانجام کسی پیدا شده که مهر سکوت را بشکند و علیه آن‌همه نابسامانی و ناهنجاری فریاد اعتراض سر دهد، روان آشفته و دل پر درد مردم را تسکین می‌داد.

قالب شعری مستزاد از جمله خلاقیّت‌های شاعرانه بود که در عصر مشروطه رواج فراوان یافت. سیّد اشرف‌الدّین از این قالب نیز برای بیان طنز سود برده است:

گوش شنوا کو
تا چند کشی نعره که قانون خدا کو
گوش شنوا کو
آن کس که دهد گوش به عرض فقرا کو
گوش شنوا کو
مردم همگی مست و ملنگند به بازار
از دین شده بیزار
انصاف و وفا و صفت و شرم و حیا کو
گوش شنوا کو...

شیوه‌ی طنزپردازی علّامه دهخدا در شعر نیز مانند نثر، زیبا، ساده و مردمی است. در قطعه‌ی رؤسا و ملّت که در آن به کنایه از وضع استبداد، انتقاد شده، رؤسا به شکل مادری نادان و ملّت به صورت بچّه‌ی بیماری تصویر شده که از گرسنگی جان می‌دهد.

شماره ۲۴ «صور اسرافیل» محرّم ۱۳۲۶ هـ.ق.:

«رؤسا و ملّت»
خاک به سرم بچّه به هوش آمده
بخواب نه یک سر دو گوش آمده
گربه نکن لولو می‌یاد می‌خوره
گربه می‌یاد بزبزی رو می‌بره
ـ اهه اهه ـ ننه چته؟ ـ گشنمه
ـ بتّرکی، این همه خوردی کمه...
ـ از گشنگی، ننه دارم جون می‌دم
ـ گربه‌نکن فردا بهت نون می‌دم

پس از «سید اشرف‌الدّین» و «دهخدا» راه طنزپردازی برای بسیاری از صاحبان ذوق و

اندیشه، هموار شد و آثار طنزی با خلاقیّت در قالب و محتوا، اعمّ از روزنامه، مقاله، داستان و غیره به صورت شعر و نثر پدید آمد و کسانی چون حسین، محمّد علی، حسن و حسین توفیق، ابوالقاسم حالت، پرویز خطیبی، منوچهر احترامی، ابوتراب جلی، ابوالقاسم پاینده و بسیاری دیگر را می‌توان نام برد که همگی در تنویر افکار عمومی و آگاه ساختن جامعه‌ی شب‌زده‌ی ایرانی نقشی موثر و قابل احترام داشته و آثار ارزشمندی از خود به جا نهاده‌اند.

نشریات فکاهی و طنزآمیز*

از ره‌آوردهای نهضت مشروطه و دوران پس از آن در زمینه‌ی نویسندگی، رشد چشمگیر نشریّات بود که به تناسب زمان و حال و هوای روزگار، انتشار جراید طنزآمیز رو به افزونی گذاشت.

در دوران شکوفایی جراید، همگام با روزنامه‌های جدّی، روزنامه‌های فکاهی و طنزی نیز پا گرفتند و آنچه که روزنامه‌نگاران در نشریات جدّی احیاناً جرأت ابراز آن را نداشتند، طنزنویسان و کاریکاتوریست‌ها به طنز و طیبت بازگو کردند. در حقیقت به وجود آمدن جراید طنزی را می‌توان یکی از تحوّلات بزرگ در زمینه‌ی طنزپردازی به حساب آورد.

از جمله‌ی این جراید، روزنامه‌ی شاهسوَن به احتمال زیاد، اوّلین جریده‌ی فکاهی فارسی است که در سال ۱۳۰۶ هـ. ق. در اسلامبول چاپ شد. انتشار این روزنامه را به طالبوف نسبت می‌دهند.

احتیاج، طلوع، صور اسرافیل، ملّا نصرالدین، تشویق، نسیم شمال، کشکول، غیب‌نما، خیرالکلام، قاسم الاخبار، حشرات الارض، بهلول، گل زرد، کلثوم ننه، توفیق، ناهید، شنگول و... روزنامه‌هایی بودند با محتوای طنز که برخی از آنها در زمان انتشار، یک یا چند بار توقیف شده‌اند.

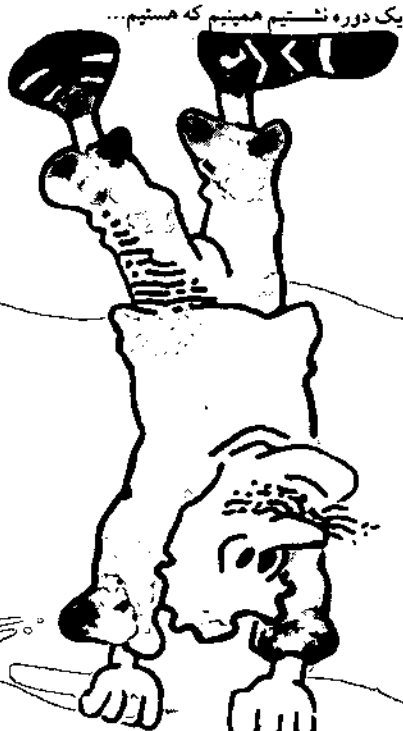
مطالب زیر از مندرجات مجلّه‌ی «توفیق» شماره ۲۷ ـ (۱۳۴۵/۷/۷) است:

عدالت برقرار شد!

مدّت‌هاست که شهرستان بندر دیلم با توابعش از داشتن پزشک و ماما و دندانساز و... محروم است. آن‌هایی که بضاعتی داشتند، زیر بغل مریض‌های خود را می‌گرفتند و کشان کشان به اهواز یا شیراز می‌بردند ولی از وقتی فصل بارندگی شروع شده، راه‌های این جا بند می‌آید و پول‌دارها نیز کاری نمی‌توانند بکنند و ناچار مثل فقرا دست به دامن امام هشتم (ع) می‌شوند! خلاصه چندی است در بندر دیلم عدالت برقرار شده و بر اثر نبودن دکتر و دارو، غنی و فقیر، یکسان در عذابند.

«مشروطه پرست»

ما سر خوش و مستیم همینیم که هستیم
پیمانه به دستیم همینیم که هستیم
از جمله رنودیم همانیم که بودیم
اهل زد و بستیم همینیم که هستیم
ما مخلص پولیم گریزان ز اصولیم
دلخور ز شکستیم همینیم که هستیم
تا مجلس و مشروطه بود پایگه ما
مشروطه پرستیم همینیم که هستیم
در سالن مجلس همگی ساکت و خاموش
یک دوره نشستیم همینیم که هستیم...



داستان‌نویسی ـ از رویدادهای مهّم ادبی در عصر مشروطه و دوران پس از آن، تحوّل اساسی در شیوه‌ی داستان‌پردازی از لحاظ قالب و محتوا بود. داستان‌هایی که پس از مشروطه به رشته‌ی تحریر در آمد، به‌ویژه آن‌جا که با زبان رمزآلود طنز بیان شده‌اند، نقش مؤثری در آگاهی و بیداری خواننده و شیوه‌ی نگارش نثر داشته‌اند. قصّه‌نویسی کوتاه با کتاب یکی بود و یکی نبود اثر محمّد علی جمال‌زاده آغاز شد. پس از او نویسندگانی چون ابوالقاسم پاینده، ابوالقاسم حالت، فریدون توللی، علی زرّین‌قلم، برادران توفیق، محمّد علی اسلامی ندوشن، صادق چوبک، صادق هدایت، ایرج پزشک‌زاد، فریدون تنکابنی، نادر ابراهیمی، صمد بهرنگی، کیومرث صابری، عمران صلاحی، ابراهیم نبوی و بسیاری دیگر در زمینه‌ی داستان‌های طنزآمیز آثاری پدید آوردند. باید دانست که طنز در آثار نویسندگان به شکل‌های متفاوت ارائه شده است؛ مثلاً در آثار جمال‌زاده طنزی ملایم وجود دارد حال آن‌که در آثار هدایت و چوبک نوعی طنز تلخ مؤثر مشاهده می‌شود. نباید از نظر دور داشت که داستان طنز معیارهای داستان غیر طنز را ندارد. در داستان‌های طنزآمیز، ماجرا و قهرمانان آن در خدمت تبیین یک واقعیّت ناخوشایند یا یک ویژگی غیر اخلاقی در افراد جامعه و چیزهایی از این قبیل‌اند؛ یعنی همان‌گونه که ماهیّت طنز ایجاب می‌کند داستان، به قصد اصلاح ناهنجاری و هموار ساختن کجی‌ها و بی‌رسمی‌ها بیان می‌شود و عوامل مهمّ داستان‌های غیر طنز مانند نوع حادثه، اوج و فرود ماجرا، گره داستان و سیر منطقی رویدادها و شرایطی از این دست در داستان طنزآمیز چندان اهمیّتی ندارد.

۱ـ فصل‌نامه‌ی سنجش و پژوهش، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌های صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، شماره ۱۳ و ۱۴، سال ۱۳۷۷، ص ۵۰

۲ـ از صبا تا نیما، ج ۲، یحیی آرین‌پور، انتشارات زوّار، تهران، تابستان ۱۳۷۵، ص ۳۶

۳ـ فصل‌نامه‌ی سنجش و پژوهش، شماره ۱۳ و ۱۴، ص ۵۰

۴ـ همان، ص ۵۳

۵ـ طنز، آرتور پلارد، ترجمه سعید سعیدپور، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸، ص ۵

۶ـ همان، ص ۹

۷ـ فصل‌نامه‌ی سنجش و پژوهش، شماره ۱۳ و ۱۴، ص ۱۱۸

۸ـ همان، ص ۴۱۲

۹ـ همان، ص ۱۲۴

۱۰ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی، (گفتار در طنز و هزل) عزیزا... کاسب، چاپ خرد، ص ۳۵

۱۱ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (چشم‌انداز تاریخی هجو) عزیزا... کاسب، نشر روزبهان، تهران، ۱۳۶۶، ص ۹

۱۲ـ همان، ص ۱۳

۱۳ـ قطعه و قطعه‌سرایی در شعر فارسی، حسین خالقی‌راد، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۵، ص ۲۹

۱۴ـ اندیشه و کلیشه، فریدون تنکابنی، انتشارات جهان کتاب، ۱۳۷۵، ص ۴۲

۱۵ـ مقدّمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، علی اصغر حلبی، انتشارات پیک، تهران ۱۳۶۴، ص ۱۷

۱۶ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی، (گفتار در طنز و هزل) ص ۱۲۰

۱۷ـ همان جا

۱۸ـ گزیده و شرح آثار عبید زاکانی، ولی‌ا... درودیان، انتشارات فرزان، تهران ۱۳۷۷، ص ۷

۱۹ـ مجلّه‌ی ارگ؛ دفتر دوم، ترجمه‌ی دکتر رضا انزابی‌نژاد، تبریز ۱۳۶۱، ص ۹۱

۲۰ـ همان جا

۲۱ـ همان جا

۲۲ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (گفتار در طنز و هزل) ص ۱۱۶

۲۳ـ طنز چیست، احمد خلیل‌ا... مقدّم، انتشارات امیر، فروردین ۱۳۷۵، ص ۹

۲۴ـ انواع ادبی، سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۵، ص ۲۳۴

۲۵ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (چشم‌انداز تاریخی هجو)، ص ۱۳

۲۶ـ فصل‌نامه سنجش و پژوهش، شماره ۱۳ و ۱۴، ص ۱۲۵

۲۷ـ همان، صص ۴۰۸ و ۴۰۹

۲۸ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (گفتار در طنز و هزل) ص ۵۶

۲۹ـ مجموعه‌ی طنز نوشخند، پرویز روح‌بخش، نشر کتابستان، مشهد ۱۳۷۱، ص ۲۱

۳۰ـ اندیشه و کلیشه، فریدون تنکابنی، ص ۷۲

۳۱ـ همان، ص ۶۵

۳۲ـ تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، تصحیح دکتر فیاض، انتشارات دانشگاه مشهد، ص ۴۵۸

۳۳ـ سفرنامه ناصر خسرو، تصحیح دکتر دبیر سیاقی، انتشارات زوّار، تهران ۱۳۶۹، ص ۱۶

۳۴ـ دیوان انوری، مقدّمه دکتر سعید نفیسی، انتشارات نگاه، تهران ۱۳۷۶، ص ۵۹۳

۳۵ـ در باغ روشنایی (گزیده‌ی حدیقه‌ی سنایی) انتخاب و توضیح احمد مهدوی دامغانی ـ انتشارات سخن، تهران ۱۳۷۵، ص ۸۳

۳۶ـ شرح گزیده‌ی منطق‌الطیر یا مقامات‌الطیور، دکتر رضا اشرف‌زاده، نشر اساطیر، تهران ۱۳۷۴، ص ۵۳

۳۷ـ مثنوی معنوی، دفتر سوّم، به کوشش دکتر نوفیق ـ هـ. سبحانی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۷۶، ص ۴۴۴

۳۸ـ گلستان سعدی، شرح و توضیح خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علی شاه، تهران ۱۳۷۲، ص ۴۵۹

۳۹ـ بوستان سعدی، شرح و گزارش دکتر انزابی‌نژاد ـ دکتر قره‌بگلو، انتشارات جامی، تهران ۱۳۷۸، ص ۲۶

۴۰ـ هجویّات و هزلیات عبید زاکانی، انتشارات ابن‌سینا، تبریز، ۱۳۴۷، ص ۱۷۲

۴۱ـ دیوان حافظ، به اهتمام علّامه محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی، کتاب فروشی زوّار، تهران ۱۳۶۲، ص ۲۱

۴۲ـ همان، ص ۱۵۵

۴۳ـ همان، ص ۱۳۵

۴۴ـ همان، ص ۸

۴۵ـ همان، ص ۲۳۴

۴۶ـ هجویّات و هزلیّات عبید زاکانی، ص ۱۰۸

۴۷ـ مقدّمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران ـ علی اصغر حلبی، ص ۴۹

۴۸ـ هجویّات و هزلیّات عبید زاکانی، ص ۱۰۸

۴۹ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (چشم‌انداز تاریخی هجو) ص ۱۲

۵۰ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (گفتار در طنز و هزل) ص ۶۶

۵۱ـ ادبیّات نوین ایران، وراکو بیچکوا و دیگران، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۶۳، صص ۳۴۰ـ۳۳۵

۵۲ـ از صبا تا نیما (ج ۲) یحیی آرین‌پور، ص ۶۲

۵۳ ـ چشمه روشن، دکتر غلام حسین یوسفی، انتشارات علمی ـ تهران ۱۳۷۷، ص ۳۸۶

۵۴ـ همان، صص ۳۹۱ ـ ۳۹۰

۵۵ـ لطیفه‌های سیاسی، محمود حکیمی، نشر خرم، ۱۳۷۲، ص ۹۸

۵۶ـ «حالا حکایت ماست» عمران صلاحی، نشر مروارید، تهران ۱۳۷۷، صص ۵۷ ـ ۵۶

● برای اطلاع بیشتر از شرح تفصیلی جراید در دوران پس از مشروطه، ر. ک. «تاریخ جراید و مجلات ایران» در چهار جلد، سید محمد صدر هاشمی ـ «روزنامه‌های ایران» از آغاز ۱۲۸۹ ش. ترجمه و تدوین جعفر خمامی‌زاده «فهرست روزنامه‌های فارسی»، ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰ تألیف ولی مراد صادقی‌نسب.

کتاب‌نامه

۱ـ از صبا تا نیما (ج ۲)، یحیی آرین‌پور، انتشارات زوّار، تهران، تابستان ۱۳۷۵

۲ـ ادبیّات نوین ایران، وراکو بیچکوا (و دیگران) ترجمه یعقوب آژند، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۳

۳ـ اندیشه و کلیشه، فریدون تنکابنی، انتشارات جهان کتاب، ۱۳۷۵

۴ـ انواع ادبی، سیروس شمیسا، انتشارات فردوسی، ۱۳۷۵

۵ـ بوستان سعدی، شرح و گزارش دکتر انزابی‌نژاد ـ دکتر قره‌بگلو، انتشارات جامی ـ تهران، ۱۳۷۸

۶ـ تاریخ بیهقی، ابوالفضل بیهقی، تصحیح دکتر فیاض، انتشارات دانشگاه مشهد.

۷ـ چشمه‌ی روشن، دکتر غلام حسین یوسفی، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۷

۸ـ حالا حکایت ماست، عمران صالحی، نشر مروارید، تهران، ۱۳۷۷

۹ـ در باغ روشنایی (گزیده‌ی حدیقه سنایی) انتخاب و توضیح احمد مهدوی دامغانی، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷۵

۱۰ـ دیوان انوری، مقدّمه دکتر سعید نفیسی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۶۷

۱۱ـ دیوان حافظ، به اهتمام علّامه محمّد قزوینی و دکتر قاسم غنی، کتاب فروشی زوّار، تهران ۱۳۶۲

۱۲ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (چشم‌انداز تاریخی هجو)، عزیزا... کاسب، نشر روزبهان، تهران، ۱۳۶۶

۱۳ـ زمینه‌های طنز و هجا در شعر فارسی (گفتار در طنز و هزل) عزیزا... کاسب، چاپ خرد

۱۴ـ سفرنامه ناصر خسرو، تصحیح دکتر محمّد دبیر سیاقی، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۶۹

۱۵ـ شرح گزیده‌ی منطق‌الطیر یا مقامات طیور، دکتر رضا اشرف‌زاده، نشر اساطیر، تهران، ۱۳۷۴

۱۶ـ طنز، آرتور پلارد، ترجمه‌ی سعید سعیدپور، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۸

۱۷ـ طنز چیست، احمد خلیل‌ا... مقدّم، انتشارات امیر، فروردین ۱۳۷۵

۱۸ـ قطعه و قطعه سرایی در شعر فارسی، حسین خالقی‌راد، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵

۱۹ـ گزیده و شرح آثار عبید زاکانی، ولی‌ا... درودیان، انتشارات فرزان، تهران، ۱۳۷۷

۲۰ـ گلستان سعدی، شرح و توضیح خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی علی‌شاه ـ تهران، ۱۳۷۲

۲۱ـ لطیفه‌های سیاسی، محمود حکیمی، نشر خرم، ۱۳۷۲

۲۲ـ مثنوی معنوی (دفتر سوّم) به کوشش دکتر نوفیق ـ هـ. سبحانی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۶

۲۳ـ مجموعه‌ی طنز نوشخند، پرویز روح‌بخش، نشر کتابستان، مشهد، ۱۳۷۱

۲۴ـ مقدّمه‌ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، علی اصغر حلبی، انتشارات پیک، تهران، ۱۳۶۴

فهرست مجلّات و نشریّات

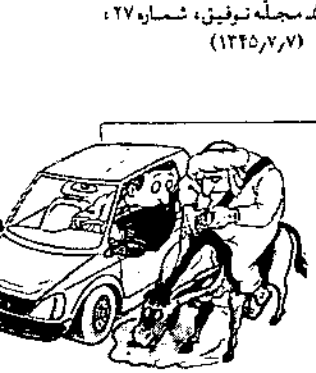
۱ـ روزنامه‌ی صور اسرافیل، شماره‌ی یک، ربیع‌الآخر ۱۳۲۵ هـ. ق. و شماره‌ی ۲۴، محرّم ۱۳۲۶ هـ. ق.

۲ـ سالنامه‌ی گل‌آقا، بهار ۱۳۷۷

۳ـ فصل‌نامه سنجش و پژوهش، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌های صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، شماره ۱۳ و ۱۴، سال ۱۳۷۷

۴ـ مجلّه ارگ ـ دفتر دوم، ترجمه دکتر رضا انزابی‌نژاد، تبریز، ۱۳۶۱

۵ـ مجلّه نوفیق، شماره ۲۷، (۱۳۴۵/۷/۷)



چکیده:

«زاویه‌ی دید» یکی از عناصر اصلی داستان و در حقیقت یکی از معیارهای اساسی نقد و بررسی آثار داستانی است، به طوری که میزان موفقیّت یا عدم موفقیّت یک اثر داستانی تا حدّ زیادی به چگونگی انتخاب این عنصر وابسته است و اگرچه در فصل ادبیّات داستانی کتاب‌های درسی، به معرّفی این عنصر و معمول‌ترین انواع آن یعنی زاویه‌ی دید اوّل شخص و زاویه‌ی دید سوّم شخص پرداخته شده است، بی‌شک زاویه‌ی دید رمانی مثل سووشون نه اوّل شخص و نه سوّم شخص است بلکه زاویه‌ی دید «دانای کلّ محدود» است که بسیاری از آثار داستانی براساس آن نوشته شده و اقبال نویسندگان نیز به این زاویه‌ی دید در نوشتن آثارشان چشمگیر است؛ از این رو در این مقاله، با هدف آشنایی بیشتر خوانندگان با موضوع زاویه‌ی دید و انواع آن ابتدا به تعریف و توضیح زاویه‌ی دید و انواع آن پرداخته شده، سپس برای توجّه دادن خوانندگان به چگونگی نقد و بررسی این عنصر در آثار داستانی، زاویه‌ی دید رمان سووشون مورد بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها:

زاویه‌ی دید، زاویه‌ی روایت، داستان کوتاه، رمان، راوی-قهرمان، راوی-ناظر، زاویه‌ی دید دانای کل، زاویه‌ی دید دانای کلّ محدود، زاویه‌ی دید نمایشی، زاویه‌ی دید روایت نامه‌ای، زاویه‌ی دید روایت یادداشت گونه، زاویه‌ی دید تک گویی، تک گویی درونی، تک گویی نمایشی، حدیث نفس یا خودگویی، عمل داستانی.

عبارت‌های کلیدی و مهمّ مقاله:

□ زاویه‌ی دید، پنجره‌ای است که از سوی نویسنده روبه‌روی خواننده گشوده می‌شود تا خواننده تمام حوادث، اعمال، صحنه و رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند.

زاویه‌ی دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند، بر عناصر دیگر داستان تأثیر می‌گذارد و چون سازمان‌بندی داستان به آن وابسته است، از این رو انتخاب زاویه دید مناسب اهمیّت بسیاری دارد.

□ داستان‌هایی که به شیوه‌ی دانای کلّ محدود نقل می‌شود، نسبت به زاویه دید دانای کل، به واقعیّت نزدیک‌تر است؛ زیرا در این شیوه فقط از دریچه‌ی افکار و احساسات یک نفر جهان را می‌نگریم و این با شرایط عادی زندگی هماهنگی بیشتری دارد. علاوه بر این چون تمام جزئیّات داستان نتیجه‌ی تجربیّات تنها یک نفر است، داستان خود به خود یک‌دست می‌شود.

تفاوت حدیث نفس با تک گویی درونی در آن است که در شیوه‌ی حدیث نفس، شخصیّت با صدای بلند صحبت می‌کند درحالی که در تک گویی درونی، گفته‌ها تنها در ذهن شخصیّت می‌گذرد. حدیث نفس با تک گویی نمایشی نیز تفاوت دارد. در تک گویی نمایشی، شخصیّت داستان برای

زاویه‌ی دید

■ لیلا یوسفی

برعکس، تک‌گویی درونی و تک‌گویی نمایشی، برخی از شخصیّت‌های رمان را گنجانده است و به‌این ترتیب هم بُعد و گسترش بیشتری به رمان داده و هم این که آن قسمت از حوادثی را که زری در آن‌ها حضور ندارد، وارد رمان کرده است.

گفته‌های خود مخاطبی دارد، حال آن که در حدیث نفس، شخصیّت از وجود و حضور دیگران غافل و بی‌خبر است.

- تمامی زاویه دیدها حُسن‌ها و محدودیّت‌ها و کاربردهای خاص خود را دارند. مطلوب‌ترین راه آن است که نویسنده براساس «هدف» و «موادّ و مصالحی» که در اختیار دارد، زاویه‌دیدی را برای داستانش برگزیند که بیشترین تأثیر را روی خواننده داشته باشد.
- سووشون از نظرگاه دانای کلّ محدود و از منظر زری روایت شده. درواقع نویسنده در قالب زری، شخصیّت اصلی رمان رفته و از دید و زبان او ماجراها و رویدادهای داستان را تعریف کرده است.
- نویسنده در حین گذر جسمی- روحی زری از خانه به جامعه و

زاویه‌ی دید[1]، راوی داستان

«زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت، نمایش دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و موادّ داستانش را به خواننده ارائه می‌کند و درواقع رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد»[2] و یا به عبارتی «زاویه‌ی دید، پنجره‌ای است که از سوی نویسنده روبه‌روی خواننده گشوده می‌شود تا خواننده تمام حوادث، اعمال، صحنه و رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند.»[3]

زاویه‌ی دید در داستان کوتاه اغلب ثابت می‌ماند، امّا در رمان ممکن است هر فصلی زاویه‌ی دید جداگانه‌ای داشته باشد. البتّه زاویه دیدی که نویسنده انتخاب می‌کند، بر عناصر دیگر داستان تأثیر می‌گذارد و چون سازمان‌بندی داستان به آن وابسته است، از این‌رو انتخاب زاویه‌ی دید مناسب اهمیّت بسیاری دارد.

زاویه‌ی دید ممکن است «اوّل‌شخص»[4] و یا «سوّم‌شخص»[5] باشد.[6] در زاویه‌ی دید اوّل‌شخص، نقل داستان به یک «من» واگذار می‌شود که یا خود آفریننده و قهرمان اصلی آن است یا شاهد و ناظر حوادثی است که ارتباط اندکی با او دارد یا هیچ‌گونه به او مربوط نیست که در نوع اوّل «راوی- قهرمان» و در نوع دوّم «راوی- ناظر» می‌گویند.[7]

راوی در زاویه‌ی دید سوّم‌شخص فردی است که در آن سوی داستان و در بیرون از وقایع نشسته و بر اعمال و رفتار اشخاص داستانی ناظر و حاکم است. اشکال مختلف زاویه‌ی دید سوّم‌شخص عبارت است از:

الف) زاویه‌ی دید دانای کل[8]

در این شیوه‌ی گویش، داستان به‌وسیله‌ی نویسنده و از دید سوّم‌شخص نقل می‌شود. نویسنده «دانای کل» است. او آزاد است به هرجا که دلش خواست سر بکشد، هرگاه اراده کرد از نیّات و افکار و احساسات شخصیّت‌هایش آگاه شده ما را در جریان بگذارد. می‌تواند رفتار شخصیّت‌هایش را تحلیل کند و چنانچه مایل باشد به تفسیر معنی و مقصود داستانی بپردازد. این زاویه‌ی روایت قابل انعطاف‌ترین شیوه در نقل داستان است و به عبارتی این شیوه وسیع‌ترین عرصه را پیش روی نویسنده

می‌گشاید.[۹]

ب) زاویه‌ی دید دانای کلّ محدود[۱۰]

«در این گروه داستان‌ها، گاه نویسنده همه‌ی داستان را از زاویه‌ی دید یکی از شخصیّت‌های داستان نقل می‌کند و از زاویه‌ی دید همین شخصیّت به شخصیّت‌های دیگر داستان نگاه می‌کند و اعمال و رفتار آن‌ها را مورد قضاوت و داوری قرار می‌دهد.»[۱۱]

داستان‌هایی که به این شیوه نقل می‌شود، نسبت به زاویه‌ی دید دانای کل، به واقعیّت نزدیک‌تر است، زیرا در این شیوه فقط از دریچه‌ی افکار و احساسات یک نفر جهان را می‌نگریم و این با شرایط عادی زندگی هماهنگی بیشتری دارد. علاوه بر این چون تمام جزئیّات داستان نتیجه‌ی تجربیّات تنها یک نفر است، داستان خودبه‌خود یک دست می‌شود. البتّه این شیوه میدان دید نویسنده را محدود می‌کند و خواننده نمی‌تواند غیر از جایی که شخصیّت انتخاب شده‌ی نویسنده در داستان می‌رود، از جای دیگر مطّلع شود.

ج) زاویه‌ی دید نمایشی[۱۲]

در زاویه‌ی دید نمایشی یا زاویه‌ی دید عینی[۱۳]، داستان تقریباً یک پارچه گفت‌وگو و نشان‌دهنده‌ی اعمال و رفتار قابل رؤیت شخصیّت‌هاست؛ درست همان‌طور که بر صحنه‌ی تئاتر مشاهده می‌کنیم. فقط نویسنده قادر نیست که نشان دهد شخصیّت‌هایش به چه فکر می‌کنند و نسبت به حوادث و شخصیّت‌های دیگر داستان چه طرز تلقّی و تفکّری دارند.[۱۴]

از دیگر انواع زاویه‌های دید می‌توان اشکال بعد را نام برد:

زاویه‌ی دید روایت نامه‌ای[۱۵]

در زاویه‌ی دید روایت نامه‌ای یا مکاتبه‌ای، داستان براساس مجموعه‌ای از نامه‌ها تدوین و تکوین یافته است. این شیوه‌ی بیان داستان انواع گوناگونی دارد. نامه‌ها گاه یک طرفه یا دوطرفه است و یا چند نفر با هم نامه می‌نویسند و مجموعه‌ی نامه‌های آن‌ها قالب و محتوای داستان را پدید می‌آورد.

امروزه این زاویه‌ی دید صورت دیگری نیز پیدا کرده، یعنی نویسنده بی‌آن‌که داستان را براساس مجموعه‌ی نامه‌ها تنظیم و تکوین کند، با همان زاویه‌ی دید یعنی زاویه‌ی دید دوّم‌شخص مستقیماً شخصیّت یا شخصیّت‌های داستانش را مورد خطاب قرار می‌دهد و داستان را روایت می‌کند. در این گونه داستان‌ها، گاه زاویه‌ی دید دوّم‌شخص به زاویه‌ی دید اوّل‌شخص تبدیل می‌شود. درواقع شیوه‌ی بازگویی داستان همچون نامه، تلفیقی از دو زاویه‌ی دید است.[۱۶]

زاویه‌ی دید روایت یادداشت گونه[۱۷]

در این شیوه داستان براساس مجموعه‌ی یادداشت‌های روزانه یا هفتگی یا... تکوین می‌یابد. این یادداشت‌ها ممکن است با تاریخ یا بدون تاریخ باشد. در این شیوه فرد یا افراد خاصّی مورد نظر نیستند بلکه مخاطب خواننده است و نگارش در زاویه‌ی دید «اوّل‌شخص» صورت می‌گیرد.[۱۸]

زاویه‌ی دید تک‌گویی[۱۹]

تک‌گویی صحبت یک‌نفره‌ای است که ممکن است با مخاطب یا بدون مخاطب باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد. به عبارتی نویسنده، خواننده را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد و از حادثه و یا وضعیّت و موقعیّتی با او سخن می‌گوید. تک‌گویی انواع گوناگونی دارد که عبارتند از:

الف) تک‌گویی درونی[۲۰]

«تک‌گویی درونی یکی از شیوه‌های ارائه‌ی «جریان سیّال ذهن»[۲۱] است. تک‌گویی درونی، بیان اندیشه هنگام بروز آن در ذهن است؛ پیش از آن که پرداخت شود و شکل بگیرد.»[۲۲] در این شیوه خواننده به طور غیرمستقیم در جریان افکار شخصیّت داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های او را دنبال می‌کند.

ب) تک‌گویی نمایشی[۲۳]

در این شیوه برخلاف تک‌گویی درونی کسی مخاطب قرار می‌گیرد، گویی کسی بلندبلند حرف می‌زند و دلیل خاصّی برای گفتن موضوع خاصّی به مخاطب خاصّی دارد. این مخاطب در خود داستان است و خواننده غیرمستقیم در جریان وقایع داستان قرار می‌گیرد.[۲۴]

ج) حدیث نفس یا خودگویی[۲۵]

این شیوه نیز یکی از روش‌های استفاده از «جریان سیّال ذهن» است. در این زاویه‌ی دید، شخصیّت داستان، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد تا خواننده یا تماشاچی از نیّات و مقاصد او آگاه شود و بدین طریق اطّلاعاتی درباره‌ی شخصیّت نمایش‌نامه یا داستان به خواننده داده می‌شود و در عین حال با بیان احساسات و افکار شخصیّت به پیشبرد «عمل داستانی»[۲۶] کمک می‌شود.[۲۷]

تفاوت حدیث نفس با تک‌گویی درونی در آن است که در شیوه‌ی حدیث نفس، شخصیّت با صدای بلند صحبت می‌کند

درحالی که در تک گویی درونی، گفته ها تنها در ذهن شخصیّت می گذرد. حدیث نفس با تک گویی نمایشی نیز تفاوت دارد. در تک گوی نمایشی، شخصیّت داستان برای گفته های خود مخاطبی دارد حال آن که در حدیث نفس، شخصیّت از وجود و حضور دیگران غافل و بی خبر است. حدیث نفس بخشی از اثر است در حالی که تک گویی نمایشی می تواند همه ی اثر را دربرگیرد.[۲۸]

هریک از این زاویه دیدها و محاسن و محدودیّت ها و کاربردهای خاصّی دارد. مطلوب ترین راه آن است که نویسنده براساس «هدف» و «مواد و مصالحی» که در اختیار دارد، زاویه دیدی را برای داستانش برگزیند که بیشترین تأثیر را روی خواننده داشته باشد.

***

بررسی زاویه ی دید رمان «سووشون»[۲۹]

سووشون از نظرگاه دانای کلّ محدود و از منظر زری روایت شده. درواقع نویسنده در قالب زری، شخصیّت اصلی رمان رفته و از دید و زبان او ماجراها و رویدادهای داستان را تعریف کرده است. زری، نماینده ی نویسنده در داستان است و نویسنده گویی خود را پشت سر او پنهان کرده و جنبه ی بی طرفانه ای به داستان داده است.

در طول رمان، زری تنها آگاه به درون و احساسات خویش است و خواننده را از احساسات و افکار خود نسبت به شخصیّت های دیگر رمان آگاه می کند، به عبارت دیگر خواننده از طریق احساسات و افکار زری است که شخصیّت های دیگر رمان را می شناسد و اگر تفسیر و توضیحی نسبت به برخی شخصیّت ها و وقایع صورت می گیرد، از طریق همین شخصیّت است.

البتّه چندین بار نویسنده در متن داستان حضوری آشکار دارد و یا به عبارتی خود زری از جریان وقایع جلو می افتد. برای نمونه در فصل هفده پس از نقل همه ی خاطرات آن سروان ارتش آمده: «صبح روز بعد به ستاد رفت و دیگر خبری از او نشد و تا یک هفته بعد که کاغذش از تهران رسید، تشکّر کرده بود و از یک محاکمه ی نظامی که در پیش داشت و پرونده سازی و گناه آن آهنگر معروف در بلخ و تقاص پس دادن آن مسگر نامعروف در شوشتر حرف زده بود.» (ص ۲۱۳) این بخش از رمان نه تنها رنگ و بوی زبان یوسف ـ آل احمد ـ را دارد، بلکه زمانش به فصول بعد می رسد. مورد دیگر هم اشاره ی زودتر از موعد به عاقبت زندگی یوسف است آن جا که داریم: «یوسف به زنش سیلی زد و این اوّلین باری بود که چنین می کرد و زری می دانست که آخرین بار هم خواهد بود.» (ص ۱۲۰)[۳۰]

اکنون بجاست که روایت رمان را از منظر زری نقل کنیم. فصل اوّل رمان با این جمله آغاز می شود: «آن روز، روز عقدکنان دختر حاکم بود.» (ص۵) و به دنبال آن اتاق عقدکنان، مهمانان و حوادث ریز و درشت از چشم زری دیده می شوند و به روایت دانای کلّ محدود رفت و بازگشت ها به گذشته نیز از همین منظر دیده می شود و بدین ترتیب اشخاص اصلی رمان معرّفی می شوند و حتّی وضعیّت شهر و نقش انگلیسی ها و حتّی قشقایی های تقلّبی.

بر متن همین گزارش ساده و گاه جزئی نگر زری است که نخ ارتباطی فصل های بعدی بافته می شود. حتّی با معرّفی مک ماهون و تک گویی مستانه و شاعرانه اش، پایان مقدّر کتاب پایه ریزی می شود: «بعضی آدم ها عین یک گل نایاب هستند و دیگران به جلوه شان حسد می برند. خیال می کنند این گل نایاب تمام نیروی زمین را می گیرد. تمام درخشش آفتاب و تری هوا را می بلعد و جا را برای آن ها تنگ کرده برای آن ها آفتاب و اکسیژن باقی نگذاشته، به او حسد می برند و دلشان می خواهد وجود نداشته باشد. یا عین ما باش یا اصلاً نباش.» (ص۱۴)

از طریق این شیوه ی روایت است که می توان وضعیّت عامّه ی مردم، عواقب سلطه ی متّفقین، ماجرای سمیرم، خرید آذوقه ی مردم و فرستادن آن ها به شوروی یا به شمال آفریقا، دوبرابر شدن نرخ لیره، همکاری عمّال حکومت با انگلیس و... را دید. همچنین بسیاری نکته ها مطرح شده که از نظر تاریخی درست و بجاست، برای نمونه به نقل از یوسف: «آذوقه ی شهر را از گندم تا پیاز، قشون اجنبی خریده بود.» (ص ۶) جز این اقوال، تصاویر زنده و ملموسی هم از اوضاع جامعه ی آن زمان وجود دارد؛ برای نمونه وقتی طبّق کش ها می خواهند نان و خرما به دوستاقخانه (زندان) و دیوانه خانه ببرند، زری می شنود: «خدا عمرت بدهد، پول نمی خواهم. نان خانگی بده.» بعد که هر دو طبق کش نان خود را می گیرند، آن ها را به دقّت در لنگ ها پیچیده به کمرشان می بندند: «زری پرسید: پس حالا چی چی روی سرتان می گذارید؟ طبق کش اوّل گفت: اگر این کار را نکنیم نان ها را از ما می قاپند.» (ص ۳۳) و در وصفی که همان طبق کش از نان خانگی بیان می کند، گرسنگی و ولع خود و دیگرانی را که حضور ندارند به خوبی تجسّم می بخشد: «نان خانگی تُنُک، انگار برگ گل محمدی. از بویش دل آدم مالش می رود.»

اگرچه منظر زری و درنتیجه خواننده محدود است، تا آن جا که گویی زری به قول طبق کش ها اهل آن شهر نیست و یا دقیق تر بگوییم زنی است محدود به دایره ی

دیوارهای باغی بزرگ و محفوظ، در پناه درآمد املاکی که ارث پدری یوسف است و تحت توجّه و عنایت‌های مرد خانه، امّا آن‌چه از این منظر تنگ می‌بینیم ارزش دیده‌ها را دوچندان می‌کند.

برای نمونه زری به مطلبِ قابله‌ی هم‌ولایتی می‌رود به جایی بیرون از محدوده‌اش. دیدن دو الاغ که دم در مطب ایستاده‌اند امری عادی است اما وقتی می‌خوانیم: «در حیاط کوچک مشرف به مطب، دو تا زن روی یک تخت چوبی بدون فرش، چمباتمه زده بودند. یک زن دیگر پشت سرشان دراز کشیده بود. معلوم نبود زن‌ها جوانند یا پیر، بس که قیافه‌هایشان درهم و آشفته بود.» (ص ۱۱۱) این تصویر دیگر از مناظر معمول در یک مطبِ قابله نیست. تازه اگر زن‌ها پیر باشند در این مطب چه می‌کنند؟ پس می‌توان دریافت عمدی در کار بوده است و نویسنده آگاه یا ناآگاه، با گردآوری این جمع آدم‌ها ـ هم آنان که در مطب یک قابله باید باشند و هم آنان که به ظاهر حضورشان نامحتمل است ـ وضعیت کلّ شهر را از نظر تعدّد بیمار و کثرت مرگ‌ومیر نشان داده است. بهتر از آن تصویر بعدی است: «یک بیمار مرد، روی یک تخت تقلا می‌کرد.» و بعد «درست کنار در اتاق انتظار یک زن درازکش و شق و رق روی تخت خوابیده بود. چادر نماز سورمه‌ای با خال‌های آبی انداخته بودند رویش، از سر پنجه تا مچ پاهای زن لخت بود و کف پاها و ناخن‌هایش حنا بسته بود و شلوار سیاهش تا زیر زانو بالا رفته بود. زری جا خورد. حتماً زن مرده بود. بچّه نبود که مرگ را نشناسد.» (ص ۱۱۱)[۳۱]

نویسنده در حین گذر جسمی ـ روحی زری از خانه به جامعه و برعکس، تک‌گویی درونی و تک‌گویی نمایشی برخی از شخصیّت‌های رمان را گنجانده است و به‌این‌ترتیب هم بُعد و گسترش بیشتری به داستان داده و هم این که آن قسمت از حوادثی را که زری در آن‌ها حضور ندارد، وارد رمان کرده است. در شیوه‌ی تک‌گویی درونی، دانشور افکار و ذهنیّات زری را نشان داده و تجربه‌ی درونی و عاطفی او را غیرمستقیم نقل کرده است و به لایه‌ی پیچیده‌ی زیرین ذهن او دست یافته و تصویرهای خیال و هیجانات و احساسات او را ارائه کرده است و این شیوه‌ی مؤثری است که دانشور برای معرّفی و تکوین شخصیّت زری و پیشبرد داستانش از آن بهره برده است.

در شیوه‌ی تک‌گویی نمایشی، درد دل عزّت‌الدّوله با عمّه‌خانم، درد دل عمّه‌خانم با زری، نقل بی‌قطع و وصل تمامی قصّه‌های مک‌ماهون در فصل نوزده، همچنین نقل یک‌دست و بی‌قطع و وصل خاطرات سروان ارتش را درباره‌ی واقعه‌ی سمیرم در فصل هفده رمان می‌توان نام برد. اگرچه با استفاده از این شیوه، پیوستگی و یک‌دستی رمان در بخش‌هایی از کتاب دچار نقص شده و توجّه خواننده از مسیر اصلی داستان منحرف می‌شود، امّا وجود این تک‌گویی‌ها برای پیشبرد درونمایه‌ی داستان امری ضروری‌اند. برای نمونه تک‌گویی عمّه‌خانم جهت آشنایی خواننده با زمینه‌های شکل‌گیری شخصیّت یوسف مؤثّر است، هرچند جدا از ماجراهای رمان نیز داستانی خواندنی از تزلزل روحی زاهدی است که شیفته‌ی رقاصه‌ای هندی شده است. تک‌گویی سروان ارتش هم روشنگر بخشی از وقایع تاریخی دوران رویدادهای رمان است و همچنین تک‌گویی مک‌ماهون، نشانگر علاقه‌ی دانشور به لحن افسانه‌های کودکان است.

نکته‌ی مهمّ دیگر در بررسی زاویه‌ی دید رمان که می‌تواند نشانگر درجه‌ی توفیق نویسنده نیز باشد، این است که التزام به زاویه‌ی دید دانای کلّ محدود، گاه نویسنده را واداشته اطّلاعات مورد نظرش را تکّه‌تکّه و اغلب با واسطه نقل کند تا مبادا تکرار یک شیوه ملال برانگیزد. نمونه‌ی درخشان این شیوه، قطع و وصل‌هایی است که در شیوه‌ی روایت زری به دلیل حضور و غیبت او در جلسه‌ی مردانه‌ی یوسف و هم‌قسم‌هایش شاهد هستیم: «قراین نشان می‌داد که کار مهمّی در پیش دارند، امّا چای که می‌برد صدای داد و فریادشان را شنید. وارد تالار که شد، دریافت که به این زودی‌ها به موافقت نخواهند رسید. ابتدا هر پنج نفرشان یک لحظه سکوت کردند و متفکّر چای برداشتند و تشکّر هم نکردند.» (ص ۱۹۴) زری چادر رستم و سهراب را برمی‌دارد و با تأنّی تا می‌کند. سهراب به حرف می‌افتد. زری از آن‌چه در جلسه‌ی مردانه می‌گذرد شمّه‌ای می‌شنود. یوسف رو به زری می‌گوید: «زری سری به مهمان غریب ما بزن.» یوسف دارد محترمانه عذرش را می‌خواهد. زری پشت در گوش می‌ایستد. باز شمّه‌ای دیگر می‌شنود. به بهانه‌ی بردن قلیان تو می‌رود. باز چیزهایی می‌شنود و از توطئه‌ی آن‌ها بر ضدّ حکومت وقت و متّفقین چیزهایی متوجّه می‌شود. یوسف می‌گوید: «خانم این‌قدر سر و صدا نکن.» (ص ۱۹۷)

درد دل گویی عمّه‌خانم و عزّت‌الدوله نیز به همین شیوه است و زری با گوش ایستادن پشت در چیزهایی می‌شنود. فقط صدای عزّت‌الدوله می‌آید که تمهیدی است برای عدم تکرار، چراکه خود این شنیده و ناشنیده ماندن حرف‌ها، قطع و وصل لازم را ایجاد می‌کند. امّا درد دل گویی عمّه‌خانم قطع و وصل‌های خود را دارد که حاصل حالات عمّه و نیز نحوه‌ی روایت کردن اوست.[۳۲]

پانوشت ها:

1) Point of view

۲ـ عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۳۸۵. همچنین فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیمادادد، چ دوم، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل زاویه‌ی دید.

۳ـ «فرهنگ اصطلاحات ادبیّات داستانی»، یعقوب آژند، مجلّه‌ی ادبیّات داستانی، س چهارم، ش ۳۹، ص ۳۱

4) First person point of view

5) Third person point of view

۶ـ در کتاب «عناصر داستان»، ص ۳۸۶ این دو زاویه‌ی دید را، زاویه دید درونی (Internal) و زاویه‌ی دید بیرونی (Euternal) نامیده‌اند. «در زاویه‌ی دید درونی، گوینده‌ی داستان یکی از شخصیّت‌های اصلی یا فرعی داستان است و داستان از زاویه‌ی دید اوّل شخص گفته می‌شود. در زاویه‌ی دید بیرونی، افکار و اعمال و ویژگی شخصیّت‌ها از بیرون داستان تشریح می‌شود؛ یعنی فردی که در داستان هیچ گونه نقشی ندارد. درواقع نویسنده راوی داستان است و داستان از زاویه‌ی دید سوّم شخص نقل می‌شود.»

۷ـ در کتاب «دستور زبان داستان»، احمد اخوت، فردا، اصفهان، ۱۳۷۱، صص ۱۰۹ـ۱۰۶ زاویه‌ی دید اوّل شخص به سه شکل مطرح شده است: شکل اوّل، «من» دوّم نویسنده که درواقع منی است که جانشین نویسنده است. همیشه حضور این من ضمنی و سایه‌وار است. هیچ گاه به خواننده نمی گوید که نویسنده است و گاه با بعضی شواهد و قراین می‌توان به ماهیّت او پی برد. شکل دوّم، «من» شاهد که در این شیوه «من» فقط قسمتی را که شاهد است (یا بوده است) روایت می‌کند. او بی طرف است و ناظری بیش نیست و نمی‌تواند به ذهن آدم‌ها دسترسی پیدا کند. این راوی نسبت به آدم‌ها و حوادث هم‌دلی دارد ولی در آن‌ها دخالت نمی‌کند. شکل سوّم، «من» قهرمان. در این جا راوی دیگر فقط شاهد نیست بلکه خود یکی از اشخاص داستان است. قدرت گردش و چرخش او نسبت به من شاهد به مراتب کم‌تر است. راوی من قهرمان می‌تواند هرجا می‌خواهد مکث کند، روایتش را خلاصه کند و یا به عکس همه چیز را مشروح تعریف کند.

8) Omniscient point of view

۹ـ تأمّلی دیگر در باب داستان، پربن لارنس، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۷۶ و کتاب «قصّه‌نویسی»، رضا براهنی، چ سوم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۱۹۷ـ۱۹۶

10) Limited omniscient point of view

۱۱ـ عناصر داستان، ص ۳۹۹

12) Dramatic point of view

13) Objective point of view

۱۴ـ عناصر داستان، ص ۴۰۴. در ضمن در کتاب «تأمّلی دیگر در باب داستان»، ص ۸۵ از این زاویه‌ی دید به عنوان زاویه‌ی دید بیرونی نام برده شده است. در این شیوه گویا نویسنده دوربینی سیّار در دست دارد. این دوربین همه جا می‌رود، ولی فقط چیزهایی را که شنیده یا دیده ضبط می‌کند؛ یعنی نویسنده در این شیوه نمی‌تواند تحلیل و تفسیر کند و یا به درون ذهن شخصیّت‌هایش رسوخ نماید.

15) Letter narration or Epistolary point or view

۱۶ـ عناصر داستان، ص ۴۰۶

17) Diary narration or Epistolary point of view

۱۸ـ همان کتاب، ص ۴۰۸

19) Monologue point of view

20) Interior monologue

21) Stream of consciousness

۲۲ـ عناصر داستان، ص ۴۱۱. در کتاب «واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی»، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ص ۷۵ نویسنده جریان سیّال ذهن را شیوه‌ای از نوشتن دانسته که در آن ادراکات و تفکّرات شخصیّت همان گونه که به طور اتّفاقی پیش می‌آید، ارائه می‌شود.

23) Dramatic monologue

۲۴ـ عناصر داستان، ص ۴۱۴

25) Soliloquy

26) Action

۲۷ـ واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل حدیث نفس

۲۸ـ عناصر داستان، ص ۴۱۸

۲۹ـ سووشون، سیمین دانشور، چ یازدهم، خوارزمی، تهران، ۱۳۶۱

۳۰ـ جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۶، ص ۸۸

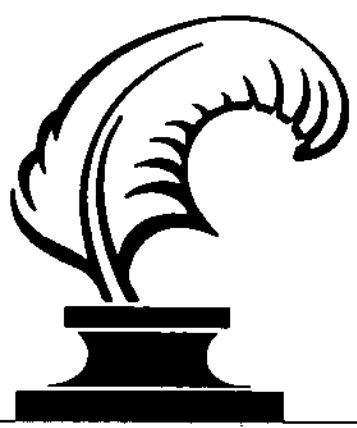
۳۱ـ همان کتاب، صص ۹۴ـ ۹۰

۳۲ـ همان کتاب، صص ۹۷ـ ۹۶

معلّمان ولوپسلده

محرّم علی حاج بابایی دبیر زبان و ادبیّات فارسی شهرستان ساوجبلاغ است. وی که در سلک روحانیّت است، تحصیلات حوزوی نیز دارد و هم‌اکنون در آموزش و پرورش مشغول به تدریس است. در قالب های سنّتی طبع آزموده و شعر زیر نمونه ای از اشعار اوست:

خوشتر ز درس و صحبت آموزگار چیست؟
وز عمر رفته بهتر ازین یادگار چیست؟
شیرین‌تر از حکایت جان‌بخش یار چیست؟
«خوشتر ز عیش و صحبت باغ بهار چیست؟
ساقی کجاست گو سبب انتظار چیست؟»
ساقی دلم گرفته ز غم‌های روزگار
بیخ غم زمانه به رطل گران برآر
مجلس مناسب است و حریفان در انتظار
«هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار
کس را وقوف نیست که انجام کار چیست؟»
یار است و بی‌نیازی و ناز است و افتخار
ماییم و دست کوته و بیم و امیدوار
بسته به تار موی تو دل‌های بی‌قرار
«پیوند عمر بسته به مویی‌ست هوش دار
غم‌خوار خویش باش غم روزگار چیست؟»
باد بهار و خنده‌ی گل من بر آن سرم
با گلرخان به دامن صحرا به سر برم
افتاده کار با گل و مُل بار دیگرم
«معنی آب زندگی و روضه ی ارم
جز طرف جویبار و می خوشگوار چیست؟»
معقول و عقل متّحدند و عدیله‌اند
معشوق و عشق هر دو صفات جمیله‌اند
الفاظ از برای معانی وسیله‌اند
«مستور و مست هر دو چو از یک قبیله‌اند
ما دل به عشوه ی که دهیم اختیار چیست؟»
تنها ز جام معرفت انسان نمود نوش
این موهبت بود ز خداوند عقل و هوش
دست ملک بدان نرسد ای پسر بکوش
«راز درون پرده چه داند فلک خموش
ای مدّعی نزاع تو با پرده دار چیست؟»
یا رب دل از تو عاقبت خوش حواله خواست
در آخر از تو چهره‌ی همرنگ لاله خواست
یا بهتر آنچه دلبر مشکین کلاله خواست
«زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست
تا در میانه خواسته ی کردگار چیست؟»



ابادر سلگی(شهرک نهاوند ۱۳۳۹) پس از طیّ دوره ی دانشسرای عالی به شغل معلّمی روی آورد. پس از طیّ مدارج دانشگاهی هم اکنون در دبیرستان های نهاوند مشغول تدریس است. در قالب های نو و سنّتی طبع آزموده، اثر طبع اوست:

همدم شب‌ها

چشم مستت جام پر صهبای من
خاطراتت همدم زیبای من
تار زلفت در شب تنهائیم
زخمه ای بر این دل شیدای من

دور از رویت چو دل پرپر زند
بوی زلفت نفخه ی عیـای من
سرو نازت در بهار خاطرم
باغ سبز خرّم زیبای من
چشمم آر یک لحظه اندر خواب شد
قصّه ی عشق تو شد لالای من
آتشین لعل تو در وقت وداع
ترجمان چشم خون‌آلای من
هیچ می‌دانی چه با من کرد عشق
آتشی افروخت در دنیای من

گرمی یک شعله‌اش بر من رسید
سوخت باغ خرّم رویای من
دود آهم از فلک هم بر گذشت
سنگ شد هم ناله با نجوای من
با که گویم سوز عشق آتشین
می گریزد غم ز من هم، ای من
سینه‌ای خواهم ز سوز عشق چاک
تا جنون گوید به او، هیهای من
چون ندیدم همدمی شوریده‌حال
خاطراتت همدم شب های من

خانم لیلا یوسفی در سال ۱۳۵۰ در تهران متولّد شد. کارشناسی زبان و ادبیّات خود را در دانشگاه تربیت معلّم و کارشناسی ارشد را در پژوهشگاه علوم انسانی به پایان رساند و هم اکنون دبیر دبیرستان های ناحیه ی ۲ اسلام‌شهر و سرگروه ادبیّات این ناحیه است. اغلب در قالب غزل طبع‌آزمایی می‌کند و در شعر نو نیز دستی دارد. از اشعار اوست:

آفتاب حُسن

جانا مرا چه سوزی چون بال و پر ندارم
خون دلم چه ریزی خون جگر ندارم
گر پرده‌های عالم روی مهت بگیرد
تا آن زمان که چشمی است چشم از تو برندارم
هستی پر است از تو غایب منم ز غفلت
تو حاضری ولیکن من آن نظر ندارم
جان و جمال خود را در راه عشق دادم
رویم سیاه باشد جز این قدر ندارم
روزی که سر نهادم بر پای درد عشقت
گفتم که جانِ جانم بیم خطر ندارم
روزی گرم بخوانی از بس که شاد گردم
گر ره بود بر آتش هرگز حذر ندارم
گفتم برای رویت روزی سپند سوزم
تو آفتابِ حُسنی من آن نظر ندارم

«قاصدک»

از گذشته‌های دور
گفته‌اند قاصدک
سمبلِ خبردهی است
بارها به چشم خویش
دیده‌ام که دیگران
پیامِ خود به‌دست قاصدک
سپرده‌اند و
او، چو بیک لایقی
پیامشان رسانده است
مانده‌ام عجب
چگونه است من
تا پیامِ خود به گوش قاصدک
سپرده‌ام
آن وجودِ نازنینِ خسته‌اش
در میان مجمرِ دو دست من
سوخته و
فقط برای من
یک غزل ز گفته‌های ناتمام و
انتظار دیدن
قاصدی دوباره مانده است
قاصدک بیا
که چشم‌های من ز انتظار
نقشِ قابِ چوبی
در حیاط خانه
گشته است./

گانه یعنی چه؟

سودابه طهماسبی نژاد
تهران

اوّلین سال تدریسم بود، من بودم و یک کلاس اوّل راهنمایی در منطقه‌ای مهاجرپذیر نزدیک پایتخت، اوایل سال تحصیلی بود و هنوز بچّه‌ها را نمی‌شناختم؛ در یکی از ساعات درس فارسی مثل همیشه از دانش‌آموزان خواستم پرسش‌های درسی خود را مطرح نمایند. یکی از آن‌ها دستش را بالا برد و با اشاره‌ی من پرسید: «گانه» یعنی چه؟

من هم شروع کردم به توضیح دادن و آسمان و ریسمان را به هم بافتن. به‌خاطر ندارم چه گفتم امّا وقتی از توضیحات فراوان خودم خسته شدم، از چهره‌ی او حدس زدم که متوجّه مطلب نشده. با مثال‌های گوناگون مجدداً توضیح دادم. دیدم باز هم حیرت‌زده نگاه می‌کند. این‌بار پرسیدم این کلمه را در کجا و در چه جمله‌ای دیده، تا شاید با بیان آن در جمله‌ی مورد نظر مشکل برطرف شود.

درسی از کتاب فارسی بود، خطّی را نشان داد و انگشتش را روی کلمه‌ی «قانع» ثابت نگاه داشت. در یک لحظه احساس کردم تمام خون بدنم در صورتم جمع شده. دانش‌آموزم با لهجه‌ی شیرین خود «قاف» را «گاف» تلفّظ می‌کرد و من اصلاً متوجّه نبودم و او از پاسخ و توضیح بی‌ربط من حیرت کرده بود.

صداقت یا اعتماد به نفس؟

کبری راسنگو
تهران منطقهٔ ۱۵

وقتی که عبارت اعتمادبه‌نفس به ذهن کسی می‌آید یک عبارت کلی است که شاید کمتر کسی در وجود خود آن را به امتحان گذاشته است و به میزان آن در وجود خود پی برده باشد مگر اینکه واقعه یا حادثه‌ای پیش بیاید و شخص بتواند به میزان اعتمادبه‌نفس خود پی ببرد. خاطره‌ای که می‌خواهم آن را نقل کنم این فایده‌ی بسیار مهم را برای من به ارمغان آورد.

سال ۶۴ بود و تازه استخدام شده بودم و با توجّه به این‌که رشته‌ی تحصیلی من در دبیرستان، علوم تجربی بود و دانشگاه را هم با داشتن دو فرزند و کارهای جنبی دیگر گذرانده بودم همیشه وحشت داشتم که مبادا آن‌چنان که باید و شاید نتوانسته باشم دروس ادبیّات را فرابگیرم و نتوانم آن را به دیگران منتقل کنم و حتماً دبیری خواهم بود با انبوهی از ایراد و اشکال. وقتی قدم به آموزش و پرورش گذاشتم معتقد بودم که فقط کلاس اوّل دبیرستان را تدریس کنم تا کم‌کم بر مطالب درسی احاطه پیدا کنم. در این دبیرستان دبیر دیگری نیز بودند که بر مطالب درسی مسلّط و در این رشته صاحب‌نظر بودند امّا متأسّفانه از نگاه بچه‌ها آن جذبه و شور لازم معلّمی را نداشتند. آهنگ ملایم صدای ایشان نیز مزید بر علّت شده بود؛ به‌طوری که هر جلسه شاگردان کلاسشان برای اعتراض به دفتر دبیرستان می‌آمدند. دبیرستان هم فقط یک کلاس چهارم تجربی داشت و طبیعی بود که با کنار رفتن ایشان قرعه‌ی فال به نام من افتاده و انکارم در برابر اصرار مدیر مدرسه و دیگر همکاران مثمرثمر واقع نشد. با ترس و لرز به کلاس رفتم بچّه‌ها از این تغییر اوضاع خوش‌حال به‌نظر می‌رسیدند امّا من در هراس این‌که به محض آغاز درس، دانش‌آموزان به کم بودن اطّلاعاتم پی خواهند برد و من نیز به سرنوشت دبیر قبلی گرفتار خواهم شد. چاره‌ای نبود. باید حقیقت را به بچّه‌ها می‌گفتم و به کمک خودشان از این مخمصه نجات می‌یافتم.

تردید جایز نبود. روبه‌روی بچّه‌ها ایستادم و درحالی که سرم را پایین انداخته بودم، وضعیت خود را برای آن‌ها شرح دادم؛ از این‌که با مطالب کتاب هیچ آگاهی ندارم و چه‌بسا که در تدریس مطالب اشتباه کنم و از این‌که دانش و آگاهی زیاد همکارم ضامن موفقیّت آن‌ها در امتحان نهایی خواهد بود. ولی بچّه‌ها وقتی صداقت و روراستی مرا نسبت به این مسئله دیدند، برای ماندنم پافشاری کردند و قول دادند که خودشان فعّالیت لازم را خواهند کرد. در برابر پافشاری آن‌ها نتوانستم طاقت بیاورم. ناگزیر پذیرفتم امّا سعی کردم خود را شدیداً مجبور به فرا گرفتن مطالب کتاب کنم به‌طوری که در آخر سال کاملاً به مطالب کتاب درسی احاطه پیدا کرده و دانش‌آموزان هم به شکر خدا همگی موفّق شدند و نمره‌ی قبولی در این درس را گرفتند.

خانم سنگین است!

خدیجه فرهودی پور
تهران منطقهٔ ۱۴

سال ۵۷ بود که برای تدریس درس حرفه‌وفن به یکی از مدارس پسرانه‌ی راهنمایی منطقه‌ی ۱۴ تهران اعزام شدم و به تدریس پرداختم. از آن‌جا که بیشتر دانش‌آموزان، نابسنان را به کار کردن در کارگاه‌های مختلف اتومکانیک و صنایع چوب و فلزکاری و... سپری می‌کردند اطّلاعات عملی وسیعی را گرد آورده بودند که من از آن‌ها بی‌بهره بودم و دانسته‌های من منحصر به همان کتاب‌هایی بود که مطالعه کرده بودم.

روزی که مبحث اتومکانیک را تدریس کردم و راجع به سیلندر و پیستون و کارکرد موتورها توضیحاتی دادم دانش‌آموزی داوطلب آوردن بعضی از قطعات موتور به کلاس شد و چون آن قطعات در کارگاه مدرسه هم یافت نمی‌شد موافقت کردم.

جلسه‌ی بعد که نمی‌دانم با چه وسیله‌ای آن‌ها را به کلاس آورده بود- وقتی وارد کلاس شدم به پاخاست و مرا از آوردن قطعات به کلاس آگاه کرد. با حالت عادی پیش رفتم تا آن‌ها را بگیرم و به دانش‌آموزان نشان دهم ولی دانش‌آموزم از طرز رفتن من به سوی آن‌ها متوجّه شد که من هرگز آن‌ها را در دست نگرفته‌ام و حتّی وزن آن‌ها را هم نمی‌دانم! پیش آمد و آهسته- طوری که دیگران متوجّه نشوند- گفت: «خانم سنگین است.» و اگر این هشدار بجای دانش‌آموزم نبود؛ نمی‌دانم چه پیش می‌آمد!

چوبی زهری و ترنائی کردیم
چوبی دمساز و شناسائی کردیم

ای دوست، شکر بهتر یا آن که شکر سازد؟
خوبی قمر بهتر یا آن که قمر سازد؟
ای باغ، تویی خوش‌تر یا گلشن و گل در تو
یا آن که بر آرد گل، صد نرگس تر سازد؟
ای عقل، تو به باشی در دانش و بینش
یا آن که به هر لحظه صد عقل دگر سازد؟
بی‌خود شده‌ی آنم، سرگشته و حیرانم
گاهیم بسوزد پر، گاهی سر و پر سازد
دریای دل از لطفش پرخرد و پرشیرین
وز قطره‌ی اندیشه، صد گونه گهر سازد
آن جمله گهرها را اندر شکند در عشق
وان عشق عجایب را هم چیز دگر سازد

مولوی