

الله



# فنون ادبی

(علمی - پژوهشی)

مجله فنون ادبی، براساس نامه شماره ۳/۱۱/۵۶۲ مورخ ۱۳۸۸/۳/۲۵ کمیسیون بررسی  
نشریات علمی کشور، دارای اعتبار علمی - پژوهشی است.

سال اول - شماره اول - پاییز و زمستان ۱۳۸۸

## فنون ادبی

( علمی - پژوهشی )

صاحب امتیاز: معاونت تحقیقات و فناوری دانشگاه اصفهان، با همکاری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

مدیر مسؤول: دکتر حسین آقاحسینی ( دانشیار )

سر دبیر: دکتر اسحاق طغیانی ( دانشیار )

هیأت تحریریه:

دکتر تقی وحیدیان کامیار      استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر تقی پورنامداریان      استاد پژوهشگاه علوم انسانی

دکتر محمد فشارکی      استاد دانشگاه اصفهان

دکتر سید مهدی نوریان      استاد دانشگاه اصفهان

دکتر عباس ماهیار      استاد دانشگاه تربیت معلم تهران

دکتر احمد امیری خراسانی      استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر یحیی طالبیان      استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر سید علی اصغر میرباقری فرد      دانشیار دانشگاه اصفهان

دکتر جمشید مظاهری      استادیار دانشگاه اصفهان

دکتر محمود براتی      استادیار دانشگاه اصفهان

ویراستار علمی (ادبی): ناصر کریم پور

ویراستار انگلیسی: دکتر هلن اولیایی نیا

مدیر اجرایی: زهرا بهشتی نژاد

صفحه آرایی: زهرا خوندابی

ناشر: دانشگاه اصفهان

چاپ و صحافی: چاپخانه دانشگاه اصفهان

این مجله در پایگاه های اطلاعاتی زیر نمایه می شود:

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی [www.SID.ir](http://www.SID.ir)

کتابخانه منطقه ای علوم و تکنولوژی شیراز [www.srlst.com](http://www.srlst.com)

بانک اطلاعات نشریات کشور [www.magiran.com](http://www.magiran.com)

نشانی: اصفهان - خیابان هزار جریب - دانشگاه اصفهان - حوزه معاونت تحقیقات و فناوری - دفتر مجله فنون ادبی

کدپستی ۷۳۴۴۱-۸۱۷۴۶ تلفن: ۷۹۳۲۱۷۵ دورنگار: ۷۹۳۲۱۷۷ پست الکترونیکی: [liar@ui.ac.ir](mailto:liar@ui.ac.ir)

[fonoon\\_adabi@yahoo.com](mailto:fonoon_adabi@yahoo.com)

## راهنمای تدوین مقاله و شرایط پذیرش آن مجله علمی - پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان

دو فصلنامه علمی پژوهشی فنون ادبی به منظور رشد و گسترش ادب فارسی و فرهنگ ایرانی-اسلامی، تازه های پژوهشی صاحب نظران زبان و ادبیات فارسی را منتشر می کند تا در دسترس علاقه مندان قرار گیرد. بنابراین مقالات ارسالی باید دارای شرایط زیر باشد.

### الف- شرایط علمی

۱- مقاله باید دارای اصالت و نوآوری ( Original Research ) تحلیلی و نتیجه کاوشهای نویسنده یا نویسندگان باشد.

۲- در نگارش مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل نیز استفاده گردد. توضیح: مقاله پس از دریافت، نخست در هیأت تحریریه بررسی و ارزیابی می شود و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوران ارسال می گردد. پس از وصول دیدگاههای داوران نتایج و امتیازات کسب شده در هیأت تحریریه مطرح می شود و در صورت کسب امتیازات کافی و پذیرش آن، در نوبت چاپ قرار می گیرد.

### ب- شرایط نگارش

- ۱- مقاله باید از جهت نگارش ساختاری محکم و استوار داشته باشد و اصول فصاحت و بلاغت در آن رعایت شود.
- ۲- عنوان مقاله باید کوتاه و گویا باشد.
- ۳- نام نویسنده یا نویسندگان همراه با درجه علمی، نشانی محل کار و نشانی ( Email ) نوشته شود (ذکر شماره تلفن مسؤول مکاتبات در برگ پیوست نیز لازم است).
- ۴- چکیده فارسی حد اکثر پانزده سطر ( ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه ) باشد.
- ۵- کلید واژه فارسی حداکثر شش کلمه باشد.
- ۶- مقاله باید دارای مقدمه روشن و دقیق باشد چنانکه خواننده را برای ورود به مبحث اصلی آماده سازد.
- ۷- بیان پیشینه تحقیق از شرایط مقاله است.
- ۸- در متن اصلی مقاله باید موضوع به طور روشن تحلیل شود.
- ۹- مقاله باید دارای نتیجه گیری دقیق باشد.
- ۱۰- چکیده انگلیسی حداکثر پانزده سطر ( ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه ) باشد.
- ۱۱- کلید واژه انگلیسی حداکثر شش کلمه باشد.
- ۱۲- نام نویسنده ، درجه علمی و محل کار به انگلیسی نوشته شود.
- ۱۳- ارجاعات متن باید داخل پرانتز به ترتیب نام نویسنده، سال و صفحه نوشته شود؛ مثال: ( زرین کوب، ۱۳۷۲: ۲۵۴).
- ۱۴- منابع و مآخذ پایانی باید به ترتیب زیر باشد:

### الف: کتاب

نام خانوادگی ( شهرت)، نام، سال انتشار ( درون پرانتز)، نام کتاب، نوبت چاپ، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، نام ناشر.

### ب: نشریه

نام خانوادگی ( شهرت)، نام، سال انتشار ( درون پرانتز) ، عنوان مقاله ( درون گیومه) نام نشریه، شماره دوره، صفحات مقاله (از ص تا ص).

### ج: مجموعه مقالات

- نام خانوادگی، نام، ( آخرین تاریخ)، عنوان، نام مجموعه مقالات، محل نشر، نام ناشر.
- ۱۵- مقاله باید حداکثر ۲۵ صفحه باشد و هر صفحه در ۲۳ سطر تنظیم شود.
- ۱۶- مقاله باید تحت برنامه word xp با قلم Lotus فونت ۱۳ در سه نسخه همراه cd آن یا به صورت ایمیل به دفتر مجله ارسال شود.
- ۱۷- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی، بلافاصله پس از فارسی آن، درون پرانتز، در متن مقاله نوشته شود.
- ۱۸- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تایید استاد راهنما را همراه داشته باشد.
- ۱۹- مقاله نباید در هیچ مجله یا همایشی ارائه شده باشد.

---

### همکاران علمی این شماره

دانشیار دانشگاه اصفهان	دکتر حسین آقاحسینی
استاد دانشگاه شهید چمران اهواز	دکتر نصرالله امامی
دانشیار دانشگاه مازندران	دکتر علی اکبر باقری خلیلی
استادیار دانشگاه اصفهان	دکتر محمود براتی
استاد دانشگاه اصفهان	دکتر مهدی تدین
دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد	دکتر محمد تقوی
استادیار دانشگاه هرمزگان	دکتر جواد دهقانپان
استادیار دانشگاه گیلان	دکتر محرم رضایتی
استادیار دانشگاه گیلان	دکتر احمد رضی
دانشیار دانشگاه شیراز	دکتر زهرا ریاحی زمین
استاد دانشگاه آزاد واحد نجف آباد	دکتر محمد جواد شریعت
استاد دانشگاه تربیت معلم	دکتر حبیب الله عباسی
استادیار دانشگاه فردوسی مشهد	دکتر مهیار علوی مقدم
استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان	دکتر یحیی طالبیان
دانشیار دانشگاه اصفهان	دکتر اسحاق طغیانی
استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین	دکتر سید اسماعیل قافله باشی
استاد دانشگاه شیراز	دکتر محمد حسین کرمی
استادیار دانشگاه شهرکرد	دکتر علی محمدی آسیابادی
استادیار دانشگاه اصفهان	دکتر محسن محمدی فشارکی

## سخن سردبیر

فنون و دانش های ادبی از مباحث عمده و ارکان اساسی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی است که از دیرباز تاکنون مورد توجه پژوهش گران این عرصه بوده است و مجلات علمی- پژوهشی هم که شاخص پیشرفت علمی این قبیل تحقیقات به شمار می رود، بستر بسیار مناسبی است تا استادان و محققان زبان و ادبیات فارسی، پژوهش های علمی خود را از این طریق ارائه و منتشر نمایند. از آنجا که احساس می شد در میان نشریات ادبی کشور وجود چنین نشریه ای لازم است در این باره، همکاران زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان از دو سال پیش بر آن شدند تا زمینه های انتشار چنین نشریه ای را فراهم کنند که بحمدالله با پیگیری های مداوم آنان و همکاری های مؤثر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، قطب علمی گروه ادبیات فارسی و مساعدت های بی دریغ حوزه معاونت تحقیقات و فناوری دانشگاه اصفهان، کوشش ها به ثمر نشست و اولین شماره مجله فنون ادبی که یکی از سه مجله علمی- پژوهشی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان است، به صورت حاضر آماده گردید، تا مورد ارزیابی و نقد صاحبان نظر قرار گیرد و ما را از راهنمایی های ارزنده خود بهره مند سازند. جا دارد از اعضای محترم هیأت تحریریه نشریه و استادان ارجمندی که در امر داوری ها به یاری ما شتافتند، صمیمانه تشکر نماید و آرزومند توفیق بیشتر آنان در عرصه های مختلف علمی و فرهنگی باشد.





## فهرست مطالب

- ۱-۱۲..... تداعی و فنون بدیعی .....  
دکتر تقی پورنامداریان- ناهید طهرانی ثابت
- ۱۳-۴۰..... ویژگی های زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها(با تکیه بر کاریکلماتور های پرویز شاپور).....  
دکتر یحیی طالبیان- فاطمه تسلیم جهرمی
- ۴۱-۵۶..... ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی .....  
دکتر تیمور مالمیر
- ۵۷-۸۰..... بررسی ضرب المثل های فارسی در سطح واژگانی و نحوی.....  
دکتر حسن ذوالفقاری
- ۸۱-۹۶..... زیبایی شناسی رمز گردانی.....  
دکتر علی محمدی آسیابادی
- ۹۷-۱۰۶..... رمزگشایی قصه سلمان و ابسال حنین بن اسحاق با توجه به کهن الگوهای یونگ.....  
دکتر سیده مریم روضاتیان
- ۱۰۷-۱۲۶..... بررسی آماری اوزان غزل های بیدل دهلوی و مقایسه آن با وزن غزل فارسی و سبک هندی.....  
مهدی کمالی، دکتر محمد کاظم کهدویی- دکتر سید محمود الهام بخش
- ۱۲۷-۱۴۴..... بررسی «عبارت فعلی» در دستور زبان فارسی.....  
دکتر محمود مهرآوران



دکتر تقی پورنامداریان\* ناهید طهرانی ثابت\*\*

### چکیده

فنون بدیعی از دیرباز مورد توجه علمای بلاغت قرار داشته و تقسیم بندیهای مختلفی از آن صورت گرفته است. ابن معتر، قدامة بن جعفر، ابن رشیق و ابن سنان خفاجی، از جمله کسانی هستند که در این زمینه تلاش نموده‌اند. در قرن هفتم، سکاکی پس از تفکیک علوم بلاغی محسنات کلام را به محسنات لفظی و معنوی تقسیم می‌کند که تا قرن‌ها مورد توجه و استفاده قرار می‌گیرد. در دوران معاصر نیز شاهد تقسیم‌بندیها و ملاحظات دیگری هستیم که اغلب بر پایه گذشته صورت گرفته؛ غیر از مواردی که مبتنی بر دستاوردهای جدید دانش زبان‌شناسی است. با این همه، شعر نو و بررسی بدیع در آن، ما را به طبقه‌بندی دیگری هدایت کرده است و آن تقسیم‌بندی فنون بدیعی بر اساس انواع تداعی است که در سه محور تشابه، مجاورت و تضاد شکل گرفته است. در این مقاله، پس از بررسی تاریخی تقسیم‌بندیهای موجود، صنایع بدیعی بر اساس انواع تداعی طبقه‌بندی شده است.

### واژه‌های کلیدی

بدیع، بلاغت، شعر نو، تداعی، تقسیم بندی، تشابه، تضاد، تناسب.

### مقدمه

فنون بدیعی از آغاز تا کنون گسترش چشمگیری یافته، به گونه‌ای که تا عصر قاجار و در کتاب «ابدع البدایع» تعداد آن به حدود ۲۲۰ صنعت رسیده است. این حجم انبوه، ضرورت تقسیم‌بندی را بیش از پیش روشن می‌کند. طبقه‌بندی از لوازم شناخت صحیح و علمی به شمار می‌رود. علمای بلاغت تا زمان سکاکی کوششهای مختلفی را در این راه انجام داده‌اند که در همه آنها استعاره، کنایه و تشبیه در کنار فنون بدیعی قرار گرفته و بدیع در مفهومی عام یعنی بلاغت بوده است.

\* استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی

\*\* دانش آموخته دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (مسئول مکاتبات) Tehrani@modares.ac.ir

پس از آن که عبدالقاهر جرجانی در قرن پنجم پایه‌های علوم معانی و بیان را بنا می‌نهد، سکاکی فنون بدیعی را با عنوان محسنات کلام به لفظی و معنوی تقسیم، و مباحث بیان را از آن جدا می‌کند. این ویژگی در کتب بلاغت فارسی که پیش از آن با ترجمان البلاغه شکل گرفته‌اند، وجود ندارد. در این اثر و آثار متأثر از آن، مباحث بیان در کنار فنون بدیعی و بدون تقسیم‌بندی لفظی و معنوی مطرح می‌شود و تنها در کتب متأثر از سکاکی و شاگردان اوست که این ویژگی وجود ندارد. در دوران معاصر شاهد تقسیم‌بندیهای دیگری مبتنی بر مفاهیم زبان‌شناسی نیز هستیم. با این همه، بررسی آرایه‌های ادبی در شعر نو ما را به طبقه‌بندی دیگری ره نموده که آن تقسیم‌بندی بر اساس انواع تداعی است. شعر نو اغلب در حالتی از آگاهی و ناآگاهی سروده می‌شود. این سخنی است که نیما و شاگردانش بصراحت گفته‌اند. در این صورت، به نظر می‌رسد که وجود صنایع بدیعی در شعر ایشان بر اساس انواع تداعی شکل گرفته باشد. «تداعی (Associasion) در لغت به معنی یکدیگر را خواندن است و در روانشناسی رابطه میان یک پدیده با اندیشه‌های مربوط به آن را تداعی گویند» (داد، ۱۳۸۷: ۱۲۳). تداعی به لحاظ روان‌شناختی مبتنی بر مشابهت (همانندی) و مجاورت است. هر واژه همواره می‌تواند هر آنچه را که به گونه‌ای با آن مرتبط است، به ذهن فرا خواند که البته نزد افراد مختلف به دلیل تجربیات، خاطرات و ادراکات گوناگون آنان متفاوت است. سوسور و پیروانش تناسب و تضاد را از مقوله مجاورت به شمار آورده‌اند، اما از آن جا که این دو نوع در دو قطب محور مجاورت قرار دارند، ما برای هر یک از آنها محوری مستقل به شمار آورده‌ایم و تداعی را شامل سه اصل تشابه، مجاورت (تناسب) و تضاد دانسته و بر اساس آن فنون بدیعی را تقسیم‌بندی نموده‌ایم.

### تقسیم‌بندی قدما

علمای بلاغت همواره به طبقه‌بندی فنون بدیعی اهتمام داشته‌اند که بررسی آنها نکات جالبی را روشن می‌نماید. آنچه در این جا آمده است، دیدگاه کسانی است که در تاریخ تطور بلاغت عربی نقشی اساسی داشته و جریان ساز بوده‌اند.

### ابن معتر

کتاب البديع ابن معتر (م ۲۹۶ هـ.ق)، نخستین اثر مستقل در زمینه معنای اصطلاحی بدیع است که در سال ۲۷۴ هـ.ق. به قصد رد شعوبیه که معتقد بودند بدیع را نوخاستگان از عدم به وجود آورده‌اند، نوشته شده است (ابن معتر: ۱۷ و ۱۸). ابن معتر این فنون را به پنج دسته اساسی تقسیم می‌کند که عبارتند از: استعاره، تجنیس، مطابقه (تضاد)، رد اعجاز الکلام علی ما تقدمها و مذهب کلامی. همچنین آنچه را غیر از این ابواب باشد، محاسن کلام و شعر می‌شمارد و ضمن این که تعداد آنها را بیشمار می‌داند، برای نشان دادن آگاهی نسبی خویش، سیزده مورد از آنها را برمی‌شمارد<sup>۱</sup>. این که چرا او این فنون را به پنج باب تقسیم نموده، جای تأمل است. شوقی ضیف علت آن را محل رد و قبول بودن این فنون از سوی اصحاب بلاغت ناب عربی و طوایف اهل فلسفه و نوگرایان افراطی آن زمان دانسته است (ضیف، ۱۳۸۳: ۹۲). از آنجا که ابن معتر استعاره، تشبیه و کنایه را نیز ذیل بدیع و محاسن کلام آورده، از نگاه امروزی، بدیع نزد او شامل علم بیان نیز بوده، و اگر آرایه‌های التفات و اعتراض (تعریض) را نیز که از مباحث علم معانی است، در نظر بگیریم، بدیع نزد او با مفهوم بلاغت امروزی اشتراکاتی داشته است.

### قدامة

اثر مهم دیگری که در زمینه نقد شعر و نیز مباحث بدیع نگاشته شده و تقسیم‌بندی جدیدی از آن ارائه کرده، متعلق به

قدمت بن جعفر (م ۳۳۷ هـ.ق)، ناقد مشهور بصری است که به بهره‌مندی از فرهنگ عمیق فلسفی شهرت داشته و از معاصران ابن معتر بوده است. او با آوردن هجده مورد از محاسن کلام که در پنج مورد آن؛ یعنی مبالغه، تکافؤ (مطابقه یا طباق)، مجانس (تجنیس)، حسن تشبیه و التفات با ابن معتر مشترک است (ابن معتر، ۱۳۶۴: ۱۲)، بدیع را گسترش داده و تعداد آنها را به ۳۱ صنعت می‌رساند. از نظر قدمت، چون عناصر موجود در تعریف شعر، لفظ، معنا، وزن و قافیه است، صفاتی نیز که مایه زیبایی شعر می‌شوند، برخاسته از این عناصر در حالت افراد یا ترکیب با یکدیگر خواهند بود (قدمت، بی تا: ۶۹)؛ یعنی اوصاف لفظ، معنی، وزن، قافیه، ائتلاف لفظ و معنی، ائتلاف لفظ و وزن، ائتلاف معنی و وزن و ائتلاف قافیه و معنی است. قدمت هجده آرایه ادبی را ذیل آنها قرار داده است. او «ترصیع» را از فروع زیبایی وزن می‌شمارد. غلو و تشبیه در بخش صفات معانی و در بخش اهم اغراض شعر آمده است. همچنین صحت تقسیم، صحت مقابله، صحت تفسیر، تممیم، مبالغه، تکافؤ (مطابقه) و التفات نیز در بخش صفات معانی قرار دارند. او آرایه‌های مساوات، اشاره، ارداف، تمثیل (مماثله)، مطابق (جناس تام) و مجانس (جناس اشتقاق) را در بخش ائتلاف لفظ و معنی و توشیح (رد اعجاز الکلام علی ماتقدمها) و ایغال را در ائتلاف قافیه و معنی قرار داده است. اغلب آرایه‌های مطرح شده از سوی قدمت حاصل معنی یا ائتلاف لفظ و معنی است و تنها ترصیع در بخش وزن آمده است. شاید بتوان گفت که این تقسیم‌بندی از عوامل زمینه‌ساز طبقه‌بندی فنون بدیعی به آرایه‌های لفظی و معنوی بوده که بعدها صورت گرفته است. تقسیم‌بندی قدمت تحت تأثیر اندیشه‌های یونانی و آثار ارسطو قرار دارد. این مطلب از نحوه تویب کتاب و تقسیم کردن شعر به اجزای تشکیل‌دهنده آن و تشریح هر یک از آنها در حالت افراد و ترکیب، آشکار است» (ضیف، ۱۳۸۳: ۱۰۴).

### ابوهلال عسکری

پس از قدمت، ابوهلال عسکری (۳۹۵ هـ.ق) از ادبای قرن چهارم، تمامی فنون بدیعی موجود تا زمان خود را بدون توجه به تقسیم‌بندیهای موجود، ذیل عنوان بدیع گرد آورده و به تصریح خودش، شش نوع تشطیر، مجاوره، تطریز، مضاعف، استشهاد و تल्प را بر آنها می‌افزاید (ابوهلال عسکری، ۱۹۸۹: ۲۹۴). او تشبیه، سجع و ازدواج، حسن ابتدا و حسن مقطع را جدا از مباحث بدیع می‌آورد؛ در حالی که استعاره، مجاز و کنایه در کتاب او همچنان در ذیل بدیع قرار دارند.

### ابن رشیق

ابن رشیق قیروانی، از ادبا و شعرای قرن پنجم نیز (م ۴۶۳ هـ.ق)، بهترین مباحث متقدمان و متأخران زمان خود را در باب صنعت شعر و محاسن و آداب آن گردآوری (ابن رشیق: ج ۱: ۱۶) و به نوعی آنها را دسته‌بندی می‌نماید. او به گفته خودش با تکیه بر ذوق و خاطر خویش اشکال مشابه را قرین هم نموده و هر فرعی را به اصل خود باز می‌گرداند تا وجه صواب و حق هر یک باز شناخته شود<sup>۲</sup> (همان: ۱۷). وی مباحث بدیع را با مجاز آغاز می‌کند و استعاره و کنایه و تشبیه را از این مقوله می‌شمارد<sup>۳</sup>. او تمثیل را یکی از انواع استعاره می‌داند (همان: ۲۷۷) و مثل السائر را فرع تمثیل به حساب می‌آورد (الصیقل، ۱۴۲۵: ۱۶۴). وی نخستین کسی است که از فن اشاره به طور مبسوط و مستقل سخن گفته و انواع تفخیم و ایماء، تعریض، تلویح، کنایه، تمثیل، رمز، لمحّه، لغز، لحن، تعمیم، حذف، توریه و تتبیع را تحت همین نام دسته‌بندی می‌کند (همان: ۳۰۳-۳۲۱). ابن رشیق تجنیس را از باب اشتراک می‌داند (ابن رشیق: ج ۲، ۹۶). در نزد او تصدیر نزدیک به تردید و تردید نوعی مجانست است (همان، ج ۱: ۳۲۳). او مقابله را بین تقسیم و طباق قرار می‌دهد و موازنه را از انواع مقابله و ترصیع را از انواع تقسیم به شمار می‌آورد (همان، ج ۲: ۱۹۱۵). از نظر او ادماج و تفریع نوعی استطراد

است و التفات، اعتراض، استثناء، تتمیم، حشو و احتراس را مقولاتی مشابه به شمار می‌آورد. ایغال، نفی الشئ بایجاب و غلو نیز نوعی مبالغه هستند و مذهب کلامی از باب تکرار است (همان: ۷۸). با نگاهی کلی به مباحث و ابواب بدیع در کتاب العمده، چند باب اصلی قابل تشخیص است. به نظر می‌رسد در نگاه او محاسن کلام از چند شیوه کلی که عبارتند از: مجاز، اشاره، اشتراک (که تجنیس از مباحث عمده آن است)، مطابقه، اطناب، تکرار و تشکیک منشعب می‌گردند.

### ابن سنان خفاجی

ابن سنان خفاجی (م: ۴۶۶ هـ.ق) از علما و شعرای قرن پنجم هـ.ق، از جمله کسانی است که تأثیر عمیقی از شیوه قدامه بن جعفر، پذیرفته است (قدامه، بی تا: ۸).<sup>۴</sup> او کتاب **سرالفصاحه** را به منظور روشن شدن ماهیت و حقیقت فصاحت و راز و رمز آن تألیف می‌کند (خفاجی، ۱۹۳۲: ۴). از دیدگاه او فصاحت برای توصیف الفاظ به کار می‌رود و بلاغت، محدود به توصیف الفاظ با معانی است (همان: ۵۵ و ۵۶). وی می‌کوشد تا فصاحت و بلاغت و صور بیانی و بدیعی مرتبط با آنها را تفسیر کند. به این منظور، ابتدا هشت ویژگی را برای فصاحت کلمه بر می‌شمارد، سپس به فصاحت کلام (الفاظ مؤلفه) می‌پردازد و آن گاه به اصول و مقومات تألیف کلام می‌رسد. اصل اول قرار گرفتن الفاظ در جایگاه خویش است؛ چه حقیقی باشد، چه مجازی (همان: ۱۰۳). او در این بخش استعاره و فنون اعتراض، تتمیم و ایغال که هر سه از انواع حشو ملیح است و نیز ردالاعجاز علی‌الصدور، توشیح یا تسهیم، حسن کنایه و مطالب دیگر را بررسی می‌کند. اصل دوم از نگاه او مناسبت بین الفاظ یا دو لفظ از لحاظ صیغه و ساخت و یا از نظر معنی است (همان: ۱۶۲).

او پس از ذکر نمونه‌هایی از تناسب بین الفاظ از نظر صیغه، نظیر عدول و فتور، نقص و ضعف، گرم و سبب، آرایه‌های سجع و ازدواج، لزوم مالایلم، ترصیع، لف و نشر (حمل اللفظ علی اللفظ فی الترتیب) و انواع مجانس (جناس) را در قسمت مناسبت الفاظ از طریق صیغه و ساخت توضیح می‌دهد. از نظر او مناسبت الفاظ از راه معنی بر دو وجه است: یکی این که معنی دو لفظ نزدیک باشد و دیگر آن که دو معنی متضاد یا نزدیک به تضاد باشند (همان: ۱۸۸). او آرایه‌های تضاد، مقابله و سلب و ایجاب را از مقوله تناسب بین معانی می‌داند و پس از پرداختن به مقولات ایجاز، اطناب و مساوات، آرایه‌های ارداف و تتبع و تمثیل را از صفاتی به شمار می‌آورد که مایه فصاحت و بلاغت کلام می‌گردد. سپس در بحث معانی مفرده به آرایه‌های صحت تقسیم، صحت تشبیه، صحت مقابله، حسن تخلص، استطراد و صحت تفسیر می‌پردازد. او در این بخش از فنون بدیعی، گاه از مطالب قدامه و گاه از رمانی بهره برده و در بحث مبالغه و غلو در معانی از استثناء، احتراس و حسن تعلیل یاد کرده است (عتیق، بی تا: ۲۴۳).

### عبدالقاهر جرجانی

در قرن پنجم عبدالقاهر جرجانی (م ۴۷۱ هـ.ق) پایه‌های نظری دو علم معانی و بیان را در کتابهای **دلائل الاعجاز** و **اسرار البلاغه** بنا می‌نهد. در کتاب **اسرار البلاغه** مباحث علم بیان و دو آرایه سجع و جناس، بررسی می‌شود. جرجانی از این صنایع در **دلائل الاعجاز** نیز سخن گفته تا نشان دهد که اینها جز در نظم و نسقی یکدست و منظم نمی‌توانند مایه زیبایی کلام شوند و جمال بلاغی به خودی خود برخاسته از آنها نیست<sup>۵</sup> (الجرجانی، ۱۳۶۶: ۳۳۳ و ۳۳۴). جرجانی زیبایی را به معانی برمی‌گرداند و معتقد است هر گاه از زیبایی کلامی - اعم از شعر و نثر - سخن گفته می‌شود، با این تعریف از احوالی که به آهنگ خود الفاظ و وضع لغوی آنها مربوط می‌شود، آگاه نمی‌شویم، بلکه این تحسین مربوط به امری است که در دل آدمی حاصل می‌شود و فضیلتی را نشان می‌دهد که عقل، عود آن را برافروخته است (جرجانی، ۱۳۷۴).

۲: بدین ترتیب، از نظر او شبهه زشتی و زیبایی تجنیس و سجع و حشو و نیز تطبیق (مطابقه) و استعاره و دیگر اقسام بدیعی همیشه متوجه زیبایی و زشتی معانی آنهاست، بی آنکه الفاظ در این امر دخالتی داشته باشند (همان: ۱۲)؛ به عبارت دیگر، در این موارد، زیبای و زشتی آنها از لفظ به معنی سرایت می‌کند (همان: ۳).

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد تقسیم فنون بدیعی به لفظی و معنوی از نظر جرجانی منتفی است. جرجانی نیز همچون ابن معتر، استعاره را در ردیف آرایه‌های بدیعی دسته‌بندی می‌کند و بدیع را از فروع بلاغت می‌شمارد. او بلاغت را علم واحدی می‌داند که شاخه‌ها و شعب متعددی داشته است؛ لذا گاه مباحث علم معانی را با عنوان بیان و گاه فصاحت به کار می‌برده که نشان می‌دهد به استقلال سه علم معانی، بیان و بدیع قائل نبوده است (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۵۴).

### زمخشری

پس از عبدالقاهر جرجانی، جارالله زمخشری (م ۵۳۸ ه. ق) برای نخستین بار دو دانش اساسی بلاغت؛ یعنی معانی و بیان را از یکدیگر جدا می‌کند و تسلط بدانها را از شروط اساسی و ضروری یک مفسر می‌شمارد (الزمخشری، بی تا: ۱۶). به روایت سید شریف جرجانی، او علم بدیع را دانش مستقلی نمی‌دانسته، بلکه آن را ذیل معانی و بیان می‌شمرده است (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۹۸).

کمال و استحکام مبانی نظری علوم معانی و بیان در آثار جرجانی و زمخشری، عالمان بعدی را چنان مفتون خویش می‌سازد که اغلب به تلخیص و آموزش این مطالب بسنده می‌کنند. در این میان سکاکی (م: ۶۲۶ هـ.ق) از جمله افرادی است که به تلخیص مباحث پیشینیان روی آورده است.

### سکاکی

کتاب **مفتاح العلوم**، مهم‌ترین اثر او در این زمینه است. مأخذ اصلی کتاب **تلخیص** فخر رازی، دو اثر جرجانی و کشف زمخشری است؛ با این تفاوت که از دقت بیشتری در ضبط مسائل و تفریع مباحث نسبت به تالیف فخر رازی برخوردار است. بخش سوم کتاب به علوم معانی و بیان، تعریف فصاحت و بلاغت، محاسن کلام، منطق، عروض و قافیه اختصاص دارد. به نظر می‌رسد او نخستین کسی است که علوم سه‌گانه معانی، بیان و بدیع<sup>۶</sup> را به صورت سه دانش جداگانه مورد بحث قرار داده است (همان: ۳۹۰). سکاکی محاسن کلام را از مقوله فصاحت به شمار آورده<sup>۷</sup> و آن را به تبع فصاحت به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم کرده است (سکاکی، بی تا: ۲۲۴). بلاغت نزد او تنها شامل علوم معانی و بیان است (همان: ۲۲۰).

### از سکاکی تا امروز

پس از سکاکی، بدرالدین ابن مالک، محاسن کلام را با عنوان بدیع متمایز می‌نماید و خطیب قزوینی در **تلخیص المفتاح** به تعریف آن مبادرت می‌ورزد و به این ترتیب، دانش بدیع به صورت مستقل شناخته می‌شود. در آن دسته از کتب بلاغت فارسی که متأثر از **مفتاح العلوم** و شروح و تلخیصات پس از آن است، تقسیم‌بندی سکاکی مشاهده می‌شود که البته در برخی از آنها تغییراتی صورت گرفته است. مازندرانی در کتاب **انوار البلاغه** فنون بدیعی را به سه گروه لفظی، معنوی و خطی تقسیم نموده (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۱) و در **روش گفتار صنایع بدیعی** به لفظی، معنوی و مشترکه (لفظی - معنوی) تقسیم شده است (زاهدی، ۱۳۴۶: ۲۹۳)؛ اما در آن دسته از آثار که متأثر از «ترجمان البلاغه»<sup>۸</sup> ی رادیوانی

است، نظیر **حدائق السحر، المعجم، حدائق الحقایق** و... تقسیم‌بندی سکاکی وجود ندارد. در این آثار، مباحث علم بیان؛ یعنی استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز و نیز قالب‌های شعری در کنار فنون بدیعی دیده می‌شود. در برخی از این کتب، نظیر **ابدع البدایع**، صنایع به ترتیب الفبایی مرتب شده‌اند. استاد همایی در کتاب **فنون بلاغت و صناعات ادبی** علاوه بر تقسیم صنایع بدیعی به لفظی و معنوی، مباحث تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه را در مبحث بدیع آورده است.

شمیسا در **نگاهی تازه به بدیع صنایع لفظی** را با استفاده از امکانات اولیه زبان‌شناسی به چهار روش تسجیع، تجنیس، تکرار و تفنن یا نمایش اقتدار، و صنایع معنوی را به پنج روش عمده تشبیه، تناسب، ایهام، ترتیب کلام و تعلیل و توجیه تقسیم کرده است. پیش از این نیز حمید زرین‌کوب، صنایع معنوی را بر اساس تناسب، بسط و تأکید معنی، مضمون‌یابی، دوگانگی در معنی و گریز از وضوح و انواعی که از بدیع خارج می‌شود، تقسیم کرده است.

کتاب **هنر سخن آرای** از سید محمد راستگو نیز فنون بدیعی را بر اساس واج، هجا، واژه، گروه، بند، جمله، مصراع و بیت نامگذاری نموده و مواردی، نظیر فریب‌آرایی، چندرویه‌آرایی، دلیل‌آرایی، مثل‌آرایی، آیه‌آرایی و... را به آنها افزوده است. در کتاب **از زبانشناسی به ادبیات صنایع لفظی** با عنوان انواع قاعده‌افزایی و برخی از صنایع معنوی در انواع هنجارگریزی طبقه‌بندی شده است (صفوی، ۱۳۸۳). شفیع کدکنی نیز در **موسیقی شعر** به جهت زدودن بدیع از تفنن‌های بی‌مورد، بدیع لفظی و معنوی را به موسیقی لفظی و معنوی تقسیم نموده است تا ملاک درستی برای تشخیص تفنن از صنعت وجود داشته باشد و موسیقی را اعم از هرگونه تناظر و تقابل و تضاد و «نسبت فاضلی» به شمار آورده است (شفیعی، ۱۳۸۱: ۲۹۵-۲۹۷).

### تداعی و فنون بدیعی

بررسی صنایع بدیعی در شعر نو، با توجه به تغییراتی که امروز در شعر و مصادیق آن حاصل شده است، امکان طبقه‌بندی دیگری را به ذهن متبادر می‌نماید. در شعر کلاسیک اغلب، حضور معنی از پیش‌دانسته‌ای الزامی است؛ به گونه‌ای که می‌توان بیشتر آن را بیان منظوم عقیده به شمار آورد. چرا که مطابق سنت و دستور شمس قیس، هر گاه شاعر بخواهد شعر یا نظمی را آغاز کند باید ابتدا نثر آن را در نظر آورد و الفاظی سزاوار آن معانی ترتیب دهد و وزنی موافق شعر اختیار کند و قوافی ممکن را بر ورق بنویسد (شمس قیس، ۱۳۷۳: ۳۸۵). مطابق همین تعریف از شعر است که فنون بدیعی پس از آن که کلام به مقتضای حال مخاطب بیان شده و دلالت آن واضح باشد، می‌توانند عامل ایجاد زیبایی به شمار روند. از این رو، دانش «بدیع» ذیل علوم معانی و بیان قرار می‌گیرد. این مطلبی است که در خود تعریف بدیع وجود دارد: «علم یعرف به وجوه تحسین الکلام بعد رعایه تطبیقه علی مقتضی الحال و وضوح الدلاله» (خطیب قزوینی، بی‌تا: ۳۴۸)؛ چرا که این تعریف از سخن خطابی ناشی شده است که در آن اقتناع مخاطب هدف اصلی به شمار می‌رود و با نمونه‌هایی از شعر نو که ابهام، سازنده آنهاست و دلالت واضحی ندارند، سازگاری ندارد. از این رو، می‌توان صنایع بدیعی را از موارد آشنایی‌زدایی به شمار آورد که وظیفه آنها ادبیت متن است. در این حالت، بدیع دیگر نقشی فرعی به عهده نخواهد داشت، بلکه می‌تواند در کنار سایر فنون بلاغی و نه در ذیل آنها قرار گیرد و در شعری که دلالت واضحی ندارد نیز قابل تبیین باشد. همان‌طور که پیش از این نزد ابن معتر، ابوهلال عسگری، جرجانی و دیگران نیز مشاهده کردیم.

نگرش تازه نیما به جهان موجب شده است تا تجربه شاعرانه را با ناآگاهی پیوند زند و لزومی نبیند که آن را به مفهومی آگاه و به اقتضای تجربه‌های همگانی بیان کند. این ویژگی در شعر شاگردان او؛ یعنی سپهری، شاملو و اخوان



نیز وجود دارد. شاملو درباره چگونگی سرایش شعرهایش می‌گوید: «در هنگام سرودن تا لحظه‌ای که قلم بر روی کاغذ قرار می‌گیرد، موضوع شعر حتی به طور مبهم نیز برایم روشن نیست؛ چه رسد به اجزای آن؛ تا لحظه نوشتن شعری که پنهان از من و تحت تأثیر تجربه‌ای بیرونی به صورت ذهنیت شاعرانه در آمده است، از موضوع آن اطلاعی ندارم» (حریری، ۱۳۸۵: ۶۱). بر این اساس، دیگر صنعت‌پردازی معنای خود را از دست داده و شعر به سوی طبیعی سازی گام برمی‌دارد. با این همه، ذهنیت شاعرانه از زیبایی‌های زبانی خالی نیست. شاملو در این باره می‌گوید: گوشه‌ای که آشنایی با موسیقی حساسش نموده است، خود به خود جای خالی یک «ز» را درست در ابتدای سطر متوجه می‌شود و با آوردن کلمه مناسب دیگری ارزش صوتی‌اش را بیشتر می‌کند که در من این عوامل ذهنی شده است (همان: ۶۳).

بر این اساس و با توجه به حضور صنایع بدیعی در شعر نو، می‌توان چنین دریافت که استفاده از صنایع بدیعی در شعر نو، خود به خود و بر اساس انواع تداعی و بدون قصد قبلی صورت می‌پذیرد. به عبارت دیگر، ذهن شاعر که در هنگام سرایش شعر تحت تأثیر شدید عاطفه خویش است، امکانات مختلفی را تداعی می‌کند.

یکی از مباحث مهمی که سوسور در کتاب **دوره زبانشناسی عمومی** به آن پرداخته، مفهوم روابط همنشینی و جانشینی است که در اصل توصیفی از عملکرد زبانی است (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۲۷). فرد در هنگام سخن گفتن پیوسته در حال انتخاب از گنجینه ذهنی خویش و ترکیب آن در محور همنشینی است. هرانتخاب، گزینشهای بعدی را محدود می‌کند، زیرا همنشینی واژه‌ها تابع قواعدی است که هر واژه در جمله نسبت به واژه‌های پیش از خود دارد. یاکوبسن معتقد است در رفتار کلامی فرایندهای گزینش و ترکیب دائماً به کار می‌روند (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶). انتخاب از محور جانشینی بر اساس تداعی صورت می‌پذیرد. تداعی به لحاظ روان‌شناختی مبتنی بر مشابهت و مجاورت است. هر واژه همواره می‌تواند هر آنچه را که به گونه‌ای با آن مرتبط است، به ذهن متبادر کند. «تداعی در لغت به معنی یکدیگر را خواندن است و در روانشناسی رابطه میان یک پدیده با اندیشه‌های مربوط به آن را تداعی گویند» (داد، ۱۳۸۷: ۱۲۳). یاکوبسن تداعی را به پیروی از سوسور، تلویحاً مبتنی بر تشابه و مجاورت دانسته که قطبهای استعاره و مجاز حاصل آن است. از آنجا که تناسب و تضاد در دو قطب مخالف محور مجاورت قرار دارند، می‌توان هر یک را محوری مستقل به شمار آورد و تداعی را شامل سه اصل تشابه، مجاورت و تضاد دانست.<sup>۱</sup>

چندلر در کتاب **مبانی نشانه‌شناسی تقسیم بندی سنتی انواع مجاز به مجازهای اصلی** را که شامل: استعاره، مجاز مرسل، مجاز جزء به کل و طنز است، برشمرده و معتقد است که دیگر شیوه‌های بلاغی به آنها تقلیل پذیرند. در این طبقه‌بندی، تشبیه و استعاره از یک مقوله به شمار آمده‌اند و تشبیه نوعی استعاره است. لیکاف و جانسون معتقدند که: «اساس استعاره، فهم و تجربه یک چیز به مثابه چیز دیگری است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۸۸-۱۹۲).

طنز در میان این چهار مجاز ریشه‌ای‌ترین موقعیت را داراست. همانند استعاره به نظر می‌رسد دال نشانه طنزآمیز بر چیزی دلالت می‌کند، اما باید بدانیم که در این مورد دال دیگری نیز وجود دارد که از طریق آن می‌فهمیم که اولی دلالت بر چیزی کاملاً متفاوت داشته است. در واقع، معنای نشانه طنزآمیز، متضاد با آن چیزی است که ظاهراً می‌گویند؛ به همین دلیل، این نشانه براساس تقابل‌های دوتایی عمل می‌کند. بنابراین، طنز بازتابی از فکر یا احساسی متضاد با فکر یا احساس گوینده یا نویسنده است. همچنین می‌توان گفت طنز مبنی بر ناهمانندی یا بی‌ربطی است که بیان طنزآمیز نوعاً دلالتی برخلاف دلالت‌های ملفوظ خود دارد. مبالغه و کوچک‌انگاری را می‌توان به عنوان طنز مورد توجه قرار داد. بعضی دیدگاه‌ها مبالغه را مهمترین حرکت به سمت طنز می‌دانند (همان: ۲۰۲). در واقع، طنز نوعی تعریض و بسیار بافت‌بنیاد است. فنون بدیعی مختلفی، از جمله قول به موجب، مدح شبیه ذم، ذم شبیه مدح و... با این محور قابل تبیین است. این

نوع مجاز را می‌توان از مقوله تضاد به شمار آورد.

با توجه به مجازهای اصلی‌ای که چندلر بر شمرده است، اگر مجاز جزء به کل و مجاز مرسل را مانند قدما از یک مقوله به شمار آوریم، سه گروه استعاره (مبتنی بر تشابه) و مجاز (مبتنی بر مجاورت) و طنز (مبتنی بر تضاد)، حاصل می‌شود. این انواع دقیقاً یادآور انواع تداعی‌ای است که بر اصول تشابه، مجاورت و تضاد استوار است. مباحث علم بیان نیز، که در سنت بلاغی ما به تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه تقسیم شده است، تا حدودی بیانگر این نظر است. ایشان نیز معتقد بودند که فنون بدیعی از فروع علوم معانی و بیان، یا به عبارت دیگر «بلاغت» است؛ یعنی همان چیزی که چندلر با این عبارت که دیگر شیوه‌های بلاغی به آنها تقلیل‌پذیرند، بدان اشاره کرده است. جالب این که در پنج دسته اصلی ابن معتر نیز می‌توان این سه محور را مشاهده کرد: اصل تشابه را در استعاره، تجنیس و رداعجاز الکلام علی ماتقدمها، اصل مجاورت را در مذهب کلامی که نوعی تعلیل است و اصل تضاد را در مطابقه.

در اینجا کوشش شده است تا انواع مختلف فنون بدیعی بر اساس این سه محور طبقه‌بندی شود. برخی از این فنون در حوزه‌ای بینابینی قرار دارند. برای مثال، «قول به موجب یا اسلوب حکیم» مبتنی بر تشابه حاصل از جناس و نیز تضاد است و یا «ترصیع» مجموعه‌ای از سجع و تقسیم است که در چنین مواردی وجه غالب آنها را در نظر گرفته‌ایم. همچنین باید در نظر داشت که گاه دریافت نوع صنعت از سوی مخاطب با تداعی آن از سوی شاعر متفاوت است؛ برای مثال، یک صورت زبانی با دو معنی مختلف می‌تواند به فنون ایهام و یا استخدام منجر شود که مبتنی بر تشابه است، اما تشخیص آن از سوی مخاطب مبتنی بر «باهم‌آیی» است. به عبارت دیگر، در این تقسیم‌بندی که براساس انواع تداعی شکل گرفته است، به زمان تولید اثر نظر شده است و نه دریافت آن.

### تداعی‌های مبتنی بر تشابه

این نوع تداعی حوزه وسیعی از فنون بدیعی اعم از لفظی و معنوی را در برمی‌گیرد. نشانه‌های زبانی وجوه مختلفی دارند: تشابه در آوا، خط، معنی و مصداق هر نشانه می‌تواند نشانه‌های دیگری را تداعی کند. تشابه کامل یا ناقص آواها در فنون لفظی بدیع، عامل ایجاد تداعی است که شاعر پس از انتخاب از محور جانیشینی یا تداعی آن را در محور همنشینی یا افقی کلام ترکیب می‌نماید و به گفته یاکوبسن، بدین گونه محور جانیشینی بر محور همنشینی فرافکن می‌شود و مجاورت واژگان بر اساس تشابه شکل می‌گیرد که خود سبب ایجاد برجستگی در سطح کلام ادبی است (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۷)؛ واج آرایبی، سجع، جناس، التزام، تصدیر، تشابه الاطراف، موازنه و ترصیع، تکرار ساخت، تکرار، طرد و عکس، ایهام، استخدام، محتمل الضدین را می‌توان از این مقوله به شمار آورد.

تشابه معنایی نیز عامل ایجاد تداعی است. گروهی از فنون معنوی بدیع در اثر تشابه معنایی با موضوع مورد نظر به ذهن متبادر می‌شوند؛ مواردی مانند: ارسال‌المثل، تلمیح، عقد و تضمین از این مقوله به شمار می‌روند.

استعاره و تشبیه نیز در این گروه قرار دارد که مطابق سنت ادبی ما در علم بیان مطرح می‌شود. در استعاره صورت خارجی نشانه (مصداق) می‌تواند تداعی‌کننده نشانه دیگری باشد که از جهتی با آن مشابهت دارد. برای مثال، قرار گرفتن واژه «سرو» به جای «معشوق بلند قامت» به دلیل مشابهت وجه شمایی مصادیق دو نشانه است که از سوی شاعر دریافت شده است. در تشبیه، این دریافت به صراحت و در محور افقی کلام آشکار می‌شود. تجاهل‌العارف، استثنای منقطع، حرف‌گرایی، بدل بلاغی، جمع، جمع با تفریق و جمع با تقسیم را می‌توان از مقوله تشابه در وجه شمایی دو نشانه دانست.

### تداعی‌های مبتنی بر تناسب (مجاورت)

تداعی این فنون مبتنی بر مجاورت یا باهم‌آیی و تناسب است؛ به این معنی که در کنار هم بودن اشیا و مفاهیم در زندگی اجتماعی و طبیعی سبب می‌شود که حضور نشانه‌ای، با توجه به تجربه‌های شخصی فرد نشانه‌های دیگری را تداعی کند؛ مثلاً گل می‌تواند سبزه، درخت، بلبل، و... را به ذهن متبادر نماید. هر نوع زندگی - اعم از شهری و روستایی - تداعی‌های مخصوص به خود را به همراه دارد. به اعتقاد یاکوبسن، در محور همنشینی نیز جایگزینی بر اساس تداعی میان واژه‌های حقیقی و جانشین مجازمرسلی آن صورت می‌گیرد؛ یعنی واژگانی که رابطه منطقی بر اساس علت و معلول یا کل و جزء دارند و نیز آنچه معمولاً در زمینه‌های آشنا کنار هم دیده می‌شوند، مثل کلبه و دهقان (اسکولز: ۱۳۷۹: ۳۹ و ۴۰).

براین اساس، می‌توان فنونی را که رابطه آنان با یکدیگر بر اساس تناسب، مجاز جزء و کل و رابطه علی و معلولی است، براساس تداعی‌های مجاورتی دانست؛ فنونی نظیر تناسب، ایهام تناسب، لف و نشر، سیاقه‌الاعداد، تنسيق الصفات، اطراد، حسن تعلیل، اعداد، جابه‌جایی صفت، حسن تخلص، ارضاد و تسهیم، استتباع، التفات و سوال و جواب از این مقوله به شمار می‌روند.

### تداعی‌های مبتنی بر تضاد

تداعی‌های نوع سوم مبتنی بر تضاد است. برخی تضاد را نوعی تناسب به شمار آورده، و آن را حاصل مجاورت دانسته‌اند، اما می‌توان با توجه به اهمیتی که دارد، برای آن محوری مجزا در نظر گرفت؛ زیرا اگر چه مبتنی بر تناسب و باهم آیی هستند، اما این تناسب در قطب مخالف تناسب قرار دارد. تضاد، پارادوکس، حس‌آمیزی، مدح شبیه ذم، ذم شبیه مدح و مواردی دیگر را می‌توان در این گروه قرار داد.

شایان ذکر است که برخی از صنایع بدیعی در مرزی بینابین قرار دارند؛ برای مثال، صنعت مقابله، هم به نوعی تکرار ساخت است و هم تضاد، که در این تقسیم‌بندی به وجه غالب آن نظر شده است. تقسیم‌بندی یاد شده در جدول پایانی آمده است.

### نتیجه

از زمان تدوین اولین اثر مستقل در زمینه دانش «بدیع» تا کنون تقسیم‌بندیهای مختلفی از فنون بدیعی صورت گرفته است. تا پیش از سکاکی، علوم بلاغی دانشی واحد به شمار می‌رفت؛ حتی جرجانی که در تاریخ بلاغت عربی پایه‌گذار علوم معانی و بیان به شمار می‌رود، خود بلاغت را شاخه‌ای واحد به شمار آورده و استعاره و جناس و سجع را در کنار یکدیگر در کتاب **اسرار البلاغه** بررسی نموده است. اما علوم بلاغی پس از این زمان و بویژه در **مفتاح العلوم** سکاکی به طور مشخص از دیگر مجزا می‌شوند. سکاکی فنون بدیعی را ذیل فصاحت و نه بلاغت - مطرح نموده، به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم می‌کند. این تقسیم‌بندی از آن زمان تا کنون مورد قبول بوده است.

در دوران معاصر که نوعی دیگری از شعر و با نگاهی متفاوت به جهان شکل می‌گیرد، ابعاد دیگری از ویژگیهای فنون ادبی خود را نمایان می‌سازد. تاکنون طبقه‌بندی فنون بدیعی از زاویه دید مخاطب صورت گرفته است، اما می‌توان این فنون را از دیدگاه شاعر نیز تقسیم‌بندی نمود؛ به این معنی که به زمان تولید آن نظر داشته، کیفیت پدید آمدن آن را در نظر گرفت. از آنجا که نوعی از شعر در حالتی از ناآگاهی سروده می‌شود، می‌توان صنایع بدیعی به کار رفته در شعر

را مبتنی بر تداعی دانست. تداعی عمدتاً مبتنی بر تشابه و مجاورت است، که می‌توان محور مجاورت را شامل تضاد و تناسب نیز دانست و انواع فنون بدیعی را بر اساس تشابه، تضاد و تناسب تقسیم‌بندی نمود. در این تقسیم‌بندی صنایع لفظی و معنوی توأمان در نظر گرفته شده‌اند و حتی می‌توان مباحث بیان را نیز به آن افزود و همگی آنها را در شمار انواع آشنایی‌زدایی دانست. این پیشنهادی است که از مطالعه زبانشناختی و نیز نشانه‌شناختی زبان شعر حاصل شده است.

تقسیم بندی‌های موجود تا زمان سکاکی اگرچه بعدها چندان مورد توجه قرار نگرفته‌اند، اما نشان از کوشش‌های فراوانی دارند که در عرصه طبقه‌بندی فنون ادبی صورت گرفته است. این اقدامات بیانگر آن است که فنون ادبی ابعاد مختلفی داشته است و می‌توان آنها را از جنبه‌های مختلف در نظر گرفت.

#### فنون بدیعی براساس انواع تداعی

تداعی‌های مبتنی بر تشابه	تداعی‌های مبتنی بر مجاورت	تداعی‌های مبتنی بر تضاد
واج‌آرایی و صدامعنایی	تناسب	تضاد
سجع	ایهام تناسب	مبالغه
جناس	ارصاد و تسهیم	پارادوکس
التزام	براعت استهلال	حسن آمیزی
تصدیر	حسن تخلص	رجوع
تشابه الاطراف	حشو ملیح	مدح شبیه به ذم
موازنه	جابه‌جایی صفت	ذم شبیه به مدح
ترصیع	استتباع	دلیل عکس
تکرار	لف و نشر	طرد و عکس
تکرار ساخت	تقسیم	
ایهام	التفات	
ایهام تبادل	اعداد	
استخنام	سیاقه اعداد	
محتمل الضدین	تنسیق الصفات	
استثنای متقطع	اطراد	
جمع	حسن تعلیل	
تجاهل العارف	سؤال و جواب	
ارسال‌المثل		
حرف‌گرایی		
بدل بلاغی		
جمع با تقسیم		
جمع با تفریق		
تلمیح		
عقد و تضمین و اقتباس		

### پی‌نوشتها

- ۱- این سیزده مورد عبارتند از: التفات، اعتراض، رجوع، حسن خروج (که همان حسن تخلص است)، تأکید المدح بما يشبه الذم، تجاهل العارف، الهزل یراد به الجد، حسن تضمین، تعریض و الکنایه، الافراط فی الصفه، حسن تشبیه، لزوم ما لا یلزم و حسن الابتداء، که به تفصیل آنها را بیان می‌کند.
- ۲- «قرنت کل شکل شکله، ورددت کل فرع الی اصله»
- ۳- تشبیه را علمای بعدی بلاغت از مقوله مجاز به شمار نیاورده‌اند (ضیف: ۱۹۶).
- ۴- عبدالمنعم خفاجی در مقدمه نقد الشعر.
- ۵- «لان الالفاظ لا تتراد لانفسها وانما تتراد لتجعل ادله علی المعانی»
- ۶- او فنون بدیعی را با عنوان «محسنات کلام» نامیده است.
- ۷- «ان الفصاحة بنوعیها مما یکسو الکلام حله التزیین و یرقیه اعلى درجات التحسین»
- ۸- کامیار نیز معتقد است که تداعی تابع سه اصل تشابه، مجاورت و تضاد است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۴).

### منابع

- ۱- ابن رشیق، ابی‌علی‌الحسن. (۱۶۷۲). العمدة، محمد محیی‌الدین عبدالحمید، بیروت: دارالجمیل.
- ۲- ابن معتز، عبدالله. (۱۳۶۴ / ۱۹۴۵). البدیع، محمد عبدالمنعم خفاجی، مصر.
- ۳- ابوهلال عسکری، حسن‌بی‌عبدالله بن سهل. (۱۹۸۹). الصناعتین: الکتابه والشعر، حقه‌الدکتور مفید قمیحه، بیروت: دارالکتب العلمیه، الطبعة الثانية.
- ۴- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانة طاهری، تهران: آگاه.
- ۵- بارت، رولان. (۱۳۷۸). درجه صفر نوشتار، مترجم شیرین دقیقیان، تهران: هرمس.
- ۶- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۷۴). اسرار البلاغة، جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۶). دلایل الاعجاز، تصحیح محمد عبده و محمد محمود التکززی، مصر: دارالمنار، الطبعة الثالثة.
- ۸- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ۹- حریری، ناصر. (۱۳۸۵). درباره هنر و ادبیات، تهران: نگاه.
- ۱۰- خفاجی، ابی‌محمد عبدالله بن محمد بن سعید بن سنان. (۱۹۳۲). سرالفصاحه، بتحقیق علی فوده، مصر: مکتبه الخانجی، الطبعة الاولى.
- ۱۱- داد، سیمیا. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- ۱۲- الرمائی، ابی‌الحسن علی بن عیسی. (۱۳۴۶). «النکت فی اعجاز القرآن» فی: ثلاث رسائل فی اعجاز القرآن، حققتها و علق علیها محمد خلف ا...، محمد زغلول سلام، مصر.
- ۱۳- زاهدی، جعفر. (۱۳۴۶). روش گفتار در فن معانی، بیان و بدیع، مشهد: چاپخانه دانشگاه.

- ۱۴- زرین کوب، حمید. (۱۳۵۲). بررسی و نقد فنی و تاریخی در باب صنایع بدیعی با توجه به سیر تکاملی تشبیه در شعر فارسی از رودکی تا ازرقی، رساله دکتری، دانشگاه تهران.
- ۱۵- الزمخشری، ابی القاسم جارالله محمودبن عمر. (بی تا). الکشاف عن حقایق التنزیل و عیون الاقاول فی وجوه التاویل، بیروت: دارالفکر.
- ۱۶- سکاکی، ابویعقوب. (بی تا). مفتاح العلوم، مصر: مطبعة الادبیة بسوق الخضارالقدیم.
- ۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۱). موسیقی شعر، تهران: آگاه.
- ۱۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع، تهران: میترا.
- ۱۹- صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات، ج ۱: نظم، تهران: سوره مهر.
- ۲۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات، ج ۲: شعر، تهران: سوره مهر.
- ۲۱- الصیقل، محمدبن سلیمان بن ناصر. (۱۴۲۵هـ ق / ۲۰۰۴م). البحث البلاغی و النقدي عند ابن رشيق القيرواني فی كتابه (العمدة)، ریاض: مركز الملك فيصل للبحوث و الدراسات اسلامیه.
- ۲۲- ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). تاریخ و تطور علوم بلاغت، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
- ۲۳- عتیق، عبدالعزیز. (بی تا). فی التاریخ البلاغة العربیة، بیروت: دارالنهضة العربیه.
- ۲۴- قدامة ابن جعفر، ابی الفرج. (بی تا). نقد الشعر، تحقیق و تعلیق محمد عبد المنعم خفاجی، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ۲۵- مازندرانی، محمد هادی بن محمد صالح. (۱۳۷۶). انوار البلاغة، به کوشش محمدعلی غلامی نژاد، تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله (دفتر میراث مکتوب).
- ۲۶- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران: سمت.
- ۲۷- یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). قطب های استعاره و مجاز، ترجمه کوروش صفوی در «ساخت گرایبی، پیاساختگرایبی و مطالعات ادبی»، به کوشش فرزانه سجودی، تهران: حوزه هنری.

( )

،

( )

دکتر یحیی طالبیان\* فاطمه تسلیم جهرمی\*\*

### چکیده

طنزنویسان معمولاً از زبان ادبی که با ظرافتها و نوآوریهای زبانی درآمیخته می شود، سود می جویند. از این رو، طنز هر چه هنجارشکن تر و از عنصر آشنایی زدایی بهره ورتر باشد، قدرت جذب مخاطبانش افزایش می یابد. در این میان، به نظر می رسد ویژگیهایی، چون کوتاهی جملات و ایجاز، سادگی بیان، چینش خاص واژگان، استفاده از زبان محاوره، بیان اغراق آمیز، بازیهای زبانی- بیانی و انواع شیوه های هنجارگریزی زبان و شگردهایی، چون آشنایی زدایی، غافلگیری، عکس و اجتماع نقیضین، به همراه ظرافتهای بیانی که در آنها نهفته است. با استفاده از شیوه های مرسوم بلاغت سنتی در شکل گیری زبان طنز و مطایبه کاریکلماتورها مؤثر افتاده اند؛ شیوه هایی که حاصل جستجو در ظرفیتهای بالقوه، بی انتها و پنهان زبان است و از جذابیت و تأثیرگذاری خاصی بر مخاطبان برخوردار است. بررسی زبان طنز کاریکلماتور در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، ضمن این که باعث آشنایی با برخی از ویژگیهای این شکل ادبی می گردد، موجب درک بهتر آثاری از این دست نیز خواهد بود. این ویژگیها با اندک تفاوت در زبان سایر کاریکلماتور نویس ها نیز دیده می شوند، اما آنچه زبان طنز شاپور را از دیگر کاریکلماتورنویس ها ممتاز می سازد، تأثیری است که بر روی نویسندگان پس از خود گذاشته است. روش تحقیق در این پژوهش براساس شیوه های سندکاوی توصیفی- تحلیلی است.

### واژه های کلیدی

طنز و مطایبه، ویژگیهای زبان طنز، کاریکلماتور.

### مقدمه

زبان یکی از قدرتهای شگفت انگیز انسان است که از دیرباز دانشمندان و متفکران بزرگ رشته های مختلف در مورد

\*استاد دانشگاه شهیدباهنر کرمان

ytaleblian@uk.ac.ir

ftaslim@yahoo.com

\*\*دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان (مسئول مکاتبات)

تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۱/۲۱

تاریخ وصول: ۸۸/۸/۵

اهمیت و قدرت آن مطالعات گوناگونی انجام داده و می‌دهند. از نظر میشل فوکو، که مطالعات وسیعی در مورد نسبت قدرت و زبان دارد، زبان از چنان قدرتی برخوردار است که بشر به ضرورت در برابر آن تسلیم می‌شود (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

هر یک از گروه‌های اجتماعی، فرهنگی، علمی، ادبی و... علاوه بر زبان عام، معمولاً از زبان خاص گروه خود نیز برخوردارند. آشنایی با این زبان خاص از طریق چگونگی کاربرد واژگان در بافت کلام افراد آن حوزه در موقعیتهای مختلف در خور دسترسی است.

از منظر زبان‌شناسی، طنز (satire) گونه‌ای از کاربرد زبان ادب است که پایه اصلی آفرینش آن را برجسته‌سازی از دو طریق هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تشکیل می‌دهد. از این بُعد، مختصه‌میزه این شکل از کاربرد زبان ادب را می‌توان در سه بُعد وجه ارجاعی طنز، واقعیت‌گریزی طنز و تأثیرگذاری (خوشایندی/ناخوشایندی) بررسی نمود. به عبارت دیگر، طنز به واقعیتی در جهان خارج ارجاع می‌دهد و در این ارجاع از ابزارهای بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها بهره می‌گیرد. حال اگر واقعیت انتخاب شده از جهان خارج تلخ باشد و واکنش در برابر آن به نوعی احساس رضایت از مضحک بودن چنین واکنشی در مخاطب بینجامد، «طنز» پدید می‌آید (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۶).

به غیر از اینها، در بحث رابطه زبان و طنز، وجه دیگری نیز وجود دارد که اهمیت ادبی آن از جنبه‌های زبان‌شناسی بیشتر است و آن تأثیری است که طنز روی زبان می‌گذارد و به پویایی، باروری و زنده بودن آن کمک می‌کند. عوامل متعددی باعث انقراض، احیا و زایش زبان می‌گردند و طنزپردازی و به طور کلی آفرینش هر اثر ادبی از جمله این عوامل محسوب می‌گردند.

اما برای ورود به حوزه طنز، ابتدا ضروری است توضیحاتی در مورد فکاهیات ارائه شود. فکاهی و فکاهیات (Humor) لفظ عامی است که به هر سخن خنده‌آمیز اطلاق می‌شود و از این رو، دارای انواع متعددی است که کم‌دی (به مفهوم نمایشنامه‌ای)، هزل، هجو، لطیفه و طنز مهمترین آنها به حساب می‌آید (شیری، ۱۳۷۶: ۴۰). چنانکه بسیاری از نظریه پردازان و محققان داخلی و خارجی اشاره کرده‌اند، طنز پرمعنائترین نوع فکاهی است که اجتماعی شده و تکامل یافته است (همان: ۴۲). طنز یکی از کاربردهای زبان در حوزه خاص است و طنز پردازان بوسیله آن، به نقد با هدف اصلاح می‌پردازند. در حقیقت، طنزپرداز منتقد و مصلحی است که با این زبان، نقد خود را در پوششی از طنز و مطایبه برای پذیرش قرار می‌دهد. نظر چرنیشفسکی، محقق روسی، که طنز را «بالاترین درجه نقد ادبی» می‌داند، بر همین جنبه از طنز تکیه دارد (آرین پور، ۱۳۷۵: ۳۷).

طنز معمولاً به دلیل حوزه وسیع کارکرد آن با مفاهیم مشابه دیگری، نظیر هزل، هجو و حتی فکاهی، مطایبه و خنده معادل یا یکسان گرفته شده است، درحالی که بین این مفاهیم تفاوت‌های اساسی وجود دارد. به همین منظور در اینجا، از واژگان «طنز و مطایبه» برای تحت پوشش قرار دادن فکاهیهایی که جنبه اجتماعی و عمومی<sup>۲</sup> دارند، مثل طنز، لطیفه، فکاهی، بذله، ظرافت، کاریکلماتور و مانند آن استفاده شده است.

طنز و مطایبه و زبان آن را می‌توان از جنبه‌های مختلف مورد توجه قرار داد که گوناگونی آنها ناشی از تفاوت در منشأ تقسیم‌بندیهاست و معمولاً عواملی نظیر قالب (فرم)، محتوا، مضمون، اهداف، مخاطب، محورهای بیانی، زاویه دید (نوع نگاه جاری) و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و... در شکل‌گیری آنها دخالت دارد.



عواملی چون سادگی و مفهومی بودن طنز، عینی و غیر انتزاعی بودن، افزایش ظرفیت نقدپذیری و ترجمهٔ حگم و پند و اندرزها (اسماعیلی، ۱۳۸۷: ۲۴)، بیان غیرمستقیم و آزاد شدن انرژی‌های منفی از طریق خندهٔ حاصل از طنز را می‌توان از جمله رموز جاذبه، توانمندی و قدرت طنز دانست.

طنز و مطایبه و نقد آن، رشته‌ای نوپژوهش در ایران به شمار می‌آید و با توجه به معانی غالباً متفاوت طنز و نیز عرصه‌های متفاوت کاربرد آن و دشواری تعریف طنز، متأسفانه تاکنون برای زبان طنز در ادب فارسی دسته‌بندی دقیق، علمی و جامعی ارائه نشده است و فقط برخی از محققان جستجوگر و گریخته به یک یا چند مورد از این ویژگیها اشاره کرده‌اند؛ اما به طور کلی شناخت زبان طنز از منظر زبان ساده، غافلگیرکننده، موجز، اغراق آمیز، عامیانه و هنجار گریز، از جمله مختصات است که اکثر محققان بر روی آنها اتفاق نظر دارند.<sup>۳</sup> هر چند این موارد تنها ویژگیهای زبان طنز نیست، اما از برجسته‌ترین مواردی است که در طنز و مطایبه‌های مکتوب نمود یافته و به نظر می‌رسد که می‌تواند معیار شایسته‌ای برای تحقیق و قضاوت در این زمینه باشد. بنا براین تا تألیف تحقیق مستقل دیگری دربارهٔ ویژگیهای زبان طنز، می‌توان بر روی این موارد تکیه کرد. از سوی دیگر، گاه به نمونه‌هایی از آثار طنزآمیز برخورد می‌کنیم که دلیل خنده‌انگیزی آن مشخص نیست و بنا به تعبیر شفيعی کدکني برجستگی و تمایز برخی آثار ادبی در جایی است که نمی‌توان آن را تشخیص داد (شفيعی کدکني، ۱۳۶۸: ۴). دلیل این امر را شاید در نگرستن به طنز به عنوان «هنر» بتوان یافت.

اما «کاریکلماتور» که امروزه برخی از ادبا آن را به عنوان نوع ادبی و از زیرمجموعه‌های طنز و مطایبه پذیرفته‌اند، واژه‌ای است قراردادی که به طنز از ترکیب دو واژه «کاریکاتور» انگلیسی و «کلمات» فارسی ساخته شده است و بنا به تصریح کتاب «سرعنوان‌های موضوعی فارسی» از واژه‌های پذیرفته شده و مصطلح زبان فارسی است (سلطانی و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۶۹). دربارهٔ کاریکلماتور و تعریف کلی آن، اظهار نظرهای متفاوت و گاه متناقضی ارائه شده<sup>۴</sup>، اما به طور خاص «جمله‌های مثنوی ساده، صمیمی، کوتاه، طنزآمیز (یا مطایبه آمیز)، ادبی، غیر جدی و کاریکاتوری» (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۸)، به عنوان کاریکلماتور شناخته می‌شوند. احمد شاملو، شاعر فقید معاصر که در دههٔ ۴۰ سردبیر مجلهٔ خوشه بود، تعدادی از این گونه جملات «پرویز شاپور»<sup>۵</sup> را در ۲۱ خرداد ماه ۱۳۴۶ در مجلهٔ خوشه شمارهٔ ۱۶ به چاپ رساند و عنوان «کاریکلماتور» را به طنز برای آنها انتخاب کرد؛ بدین قصد که کاریکلماتور نیز، همان کار کاریکاتور را در حوزهٔ کلمات انجام می‌دهد. از پرویز شاپور هشت کتاب کاریکلماتور در فاصلهٔ سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۸ منتشر گردید و طرحهای کاریکاتوری وی نیز در کتابهای «فانتزی سنجاق ففلی»، «تفریحنامه» - با بیژن اسدی پور- و «موش و گربه عبید زاکانی» به چاپ رسید.

پس از این ابتکار شاپور، نویسندگان دیگری نیز به پیروی از وی به طبع آزمایشی در این شکل برخاستند و از سه جنبهٔ اصلی تحت تأثیر وی قرار گرفتند: یکی بازآفرینی کاریکلماتورهای وی به شکلی دیگر؛ دوم نوع نگاه شاپور به دنیا و محیط پیرامون و سوم از نظر شیوه‌ها و تکنیک‌های کاریکلماتور نویسی. در اینجا مقصود از تأثیرگذاری شاپور بر دیگر نویسندگان کاریکلماتور، بیشتر ناظر به همین دسته آخر است که در ضمن توضیح ویژگیهای زبان طنز، با ذکر برخی از نمونه کارهای دیگر نویسندگان، استفادهٔ آنان از این شیوه‌ها نیز نشان داده شده است.

اما کاریکلماتورها، به عنوان یکی از قالبهای شبه نوع طنز و مطایبه، به رغم دارا بودن ظرفیتهای پژوهشی و تعدد مجموعه‌های کاریکلماتور<sup>۶</sup>، چندان مورد توجه محققان ادبی قرار نگرفته‌اند. این گونه آثار از نظر زبان و محتوا از

جایگاه خاصی در میان آثار ادبی برخوردارند، بویژه این که بدانیم سرچشمه‌های این شکل را در میان امثال و حکم<sup>۷</sup>، برخی از شطحیات عرفا<sup>۸</sup>، اشعار سبک هندی<sup>۹</sup> و نوع تکامل یافته آن را در اشعار دهه هفتاد می‌توان جستجو کرد<sup>۱۰</sup>؛ همچنان که محققان معاصر معتقدند در شعر مدرن خلاقیت در زبان نهفته است و یکی از ویژگیهای بارز پست مدرن و مکتب ساختار شکنی را نیز طنز و بازیهای طنزآمیز زبانی تشکیل می‌دهد.<sup>۱۱</sup>

شناخت ویژگیهای زبانی کاریکلماتورها در این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی صورت گرفته و می‌تواند به درک صحیح تری از ابعاد گوناگون این جملات موجز منجر شود و نشان دهد که زبان فارسی از چه ظرفیتهای فراوانی برای بیان طنزآمیز برخوردار است؛ ضمن این که با کشف ویژگیهای زبان طنزهای کاریکلماتوری، مشخص می‌گردد که هنر شاپور در آفرینش طنز و مطایبه در کدام گستره از ساحت‌های چهارگانه زبانی، محتوایی، ساختاری و بلاغی، قویتر است.

آشنایی با زبان طنز و اشکال آن، ما را به دنیای خاص طنزپردازان نزدیک می‌کند و زمینه ساز فهم بهتر آثار آنان می‌شود. هدف از این پژوهش، مطالعه موردی این گونه از زبان در کاریکلماتورها با تکیه بر کاریکلماتورهای پرویز شاپور است، اما در اینجا استفاده از عنوان طنز و مطایبه دیگر مصادیق خنده؛ یعنی هزل و هجو را در بر نمی‌گیرد. همچنین از مجموعه کاریکلماتورهای شاپور با عنوان «قلبم را با قلبت میزان می‌کنم» برای پرهیز از تعدد ارجاعات استفاده شده و کاریکلماتورهای دیگر نویسندگان نیز دور از نظر نبوده است.

### ویژگیهای زبان طنز و مطایبه در کاریکلماتورها

کاریکلماتور را می‌توان کوچکترین واحد طنز به مفهوم مطلق آن دانست (اکسیر، ۱۳۸۷: ۲۰) و در یک نگاه کلی، می‌توان آنها را به سه دسته زبان گرا، معناگرا و تصویرگرا تقسیم کرد (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۹). با توجه به این دسته بندی، ویژگیهای عمومی این گونه را می‌توان در سه گروه عمده ایجاز و اختصار، بازیهای زبانی - بیانی و تصویرپردازی به همراه زیر مجموعه‌های آنها بررسی کرد.

چنان که در مقدمه آمد، کاریکلماتور با تعریف مشهور «کاریکاتور کلمات» یا «کاریکاتوری که با کلمات نوشته می‌شود» شناخته می‌شود؛ که عدم تعریف و توضیح مشخص درباره معنای این عبارت، ماهیت و نقش آن در طنز و مطایبه، باعث پدید آمدن برداشتها و تعاریف سلیقه‌ای بسیاری از این اصطلاح گشته است.

از بین محققان، نخستین بار حسن حسینی در مقاله‌ای با عنوان «بازی با کلمه یا کاریکلماتور» با نگاهی انتقادی - علمی به بررسی این تعریف می‌پردازد (حسینی، ۱۳۷۴: ۴). وی علاوه بر بازیهای واژگانی موجود در کاریکلماتور - که از امکانات ادبی زبان است - به عناصر و فنون بدیعی طنزآفرین نیز در ساخت کاریکلماتور اشاره می‌کند و در انتقاد به نام «کاریکلماتور» بر این عقیده است که کاریکلماتور فقط زائیده چند پهلو بودن کلمات نیست که با بهره‌گیری از عناصری نظیر ایهام، قلب و تصحیف، ساخته و پرداخته می‌شود؛ بلکه گاه یک مفهوم طنز یا فکاهه فراتر از بازی با کلمه و استفاده از اشتراک لفظ است و آن زائیده نگرشی خاص و استخراجی دلنشین از یک مقوله ساده یا پیچیده است. در این گونه موارد، نمک مطلب در گرو جمله است و نه کلمه و خود جمله هم قالب نگرش طنزآلود و شیرین کاری خیال نویسنده یا شاعر است. به این صورت است که حسینی عنوان «کاریکلماتور» را برای نمونه کارهایی بر می‌گزیند

که به جای اشتراک لفظ و ایهام، در آنها از صنایعی، مانند اغراق، مراعات النظیرهای خنده آور، حسن تعلیل و توجیه استفاده شده است (همان). در واقع حسینی با این اظهارات به ساختار ادبی، هنری و قوی طنز که متکی به عناصری چون اغراق و مبالغه، کنایه، جناس، دلیل عکس، ایهام، ابهام، استعاره و نظایر آن است، اشاره می کند. همچنین به نظر می رسد در دیگر تحقیق برجسته انجام شده در این مورد با عنوان «کاریکلماتورنویسی» (حسین پور، ۱۳۸۵: ۹۸)، بدون تعیین ویژگیهای کاریکلماتور و الگوهای طنز و مطایبه، فقط به خاستگاه کاریکلماتور، مشخص ساختن آرایه های ادبی کاریکلماتور و دسته بندی آنها با دیدگاهی بلاغی اکتفا شده است.

به این ترتیب، در اندک پژوهشهای صورت گرفته در مورد کاریکلماتور، به ارتباط زبانی آن با طنز و مطایبه به عنوان یکی از زیر مجموعه های آن توجه نشده و بیشتر صنایع ادبی سازنده این گونه ادبی مورد نظر بوده است، اما دسته بندی ذیل با نگاهی متفاوت به کاریکلماتور، فراتر از صنایع ادبی، ویژگیهای آن را به عنوان یکی از قالبهای طنز و مطایبه مشخص و ساخت زبان طنز آنها معرفی و بررسی نموده است. با این اوصاف اگر ویژگیهای زبان طنز و مطایبه کاریکلماتور در این جا بررسی می شود، صرفاً به این معنا نیست که تنها عامل زبان طنز و مطایبه یک کاریکلماتور، همان ویژگی یا ویژگیهایی است که مشخص شده و عوامل یا شگردهای دیگر در آن نقش ندارند، چرا که نوع فضا سازی، زمینه چینی، زمینه فرهنگی، زمان و مکان، مخاطب و عوامل شناخته یا ناشناخته دیگری نیز می توانند در ساخت زبان طنز و مطایبه تأثیرگذار باشند. علاوه بر این، گاه در یک کاریکلماتور، چندین تکنیک به کار رفته است که هر یک به نوعی بر میزان کارایی و تأثیر جمله می افزاید. از این رو، بعضی از شواهد که متضمن دو یا چند آرایه لفظی یا معنوی است، برحسب ویژگی اصلی مؤکد شده است. بنابراین، با توجه به مختصات زبان طنز، مهمترین این ویژگیها در کاریکلماتورها در هفت گروه قابل تشخیص و دسته بندی هستند:

### ۱- کوتاهی و فشردگی جملات/ایجاز

فروید در کتاب «لطیفه ها و رابطه آنها با ناخودآگاه»، که در آن به بررسی تکنیک های طنز و مطایبه پرداخته، مهمترین ویژگی را که برای طنز و مطایبه در نظر گرفته، فشردگی (condensation) یا ایجاز است (دهقانیان، ۱۳۸۵: ۱۵۹). مهمترین ویژگی ساختار نحوی کاریکلماتورها نیز، کوتاهی جملات آنهاست. در حقیقت، اولین ویژگی ظاهری کاریکلماتور که به چشم می آید، کوتاهی جمله یا جملات و به طور کلی، شکل ظاهری کاریکلماتور است. عمران صلاحی (از طنزپردازان محقق)، در مقدمه کتاب پنجم کاریکلماتور در مورد کوتاهی جملات شاپور می نویسد: «پرویز شاپور برای رسیدن به مقصد، کوتاهترین راه را انتخاب می کند. در نوشتن، کمترین کلمات و در کشیدن، کمترین خطها را به کار می برد.» (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۹۹) و در جای دیگری می گوید: «شاپور در لفظ اندک معنی بسیار آورده است. به قول مولانا: بحر رادر کوزه گنجانده است» (همان: ۲۵۹). شاید بتوان علاقه شاپور به خیام را، که از کودکی با اشعارش مأنوس بوده، از جمله عوامل مؤثر در پدید آمدن این سبک خاص دانست. آنچه او از خیام نام می برد؛ یعنی «حجم خیلی کم و مفاهیم خیلی زیاد» (همان: ۱۳۹) دقیقاً تعریفی برای آثار وی نیز هست.

اما بحث در مورد کوتاهی جملات در ادبیات، خواه ناخواه پای ایجاز و اختصار را به این بحث ها می گشاید، چرا که «کوتاهی جملات لازمه ایجاز است» (بهار، ۱۳۸۰: ۲۳۱). تعاریف یاد شده از کوتاهی جملات در کاریکلماتور

نیز تعریف ایجاز را؛ یعنی «با حداقل الفاظ، حداکثر معنی را بیان کردن» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۱) به یاد می آورد. همان گونه که می دانیم، ایجاز به دو نوع ایجاز حذف و ایجاز قصر تقسیم می شود که هر دو صورت در کاریکلماتورها دیده می شوند. ایجاز حذف در کاریکلماتورهای شاپور، با حذف فعل یا قسمتی از ارکان جمله صورت می گیرد:

✓ بعضیها هنگام تولد می میرند و بالعکس! (شاپور، ۱۳۸۴: ۸۷)

شرط بلاغت آن است که واژه‌ای در این جمله نشان‌دهنده حذف باشد؛ که واژه «بالعکس» نشان دهنده حذف جمله دوم است: «وبالعکس بعضی ها هنگام مرگ متولد می شوند.» حذف فعل در برخی از آثار شاپور که از تصاویر شاعرانه‌ای برخوردارند، بیشتر دیده می شود: «حباب، قطره باران متکبر!» (همان: ۱۲۹) گاهی نیز حذف فعل به دلیل لحن گفتاری کلام است: «گل کاغذی ام پژمرده!» (همان: ۸۹)

اما در اغلب کاریکلماتورها ایجاز قصر بیش از ایجاز حذف استفاده می شود و به تعبیر یکی از کاریکلماتور نویسان «کلمات در این شیوه آنقدر خود را جمع و جور می کنند که دست و پایشان از جمله بیرون نزنند!» (نیکدست، ۱۳۷۸: ۵). ایجاز در کاریکلماتور، نحو جمله را مجبور می سازد تا ضمن حذف و به حداقل رساندن تعداد واژگان، نقش کلمات غایب و محذوف برعهده دیگر کلمات موجود در متن گذاشته شود:

✓ هستی ام در نیستی بر باد رفت! (شاپور: ۵۱۵)

✓ یأس، پاشنه آشیل روح! (مجبایی، ۱۳۸۳: ۸۲)

✓ خسته از گذشته در حال خوابیده‌ایم و خواب آینده را می بینیم! (درویش، علی: caricalamatur. blogfa)

✓ خندیدم و گریستم، تو آمدی و نماندی! (فرج‌اللهی، مهدی: karykalamator. blogfa)

در هر کدام از نمونه‌های یاد شده با استفاده از اصل ایجاز و در یک جمله کوتاه، معانی و مفاهیم بسیاری نهفته شده است که کشف و درک آن تا حد زیادی به برداشت مخاطب وابسته است.

چند معنایی، ابهام و حذف که از دیگر پیامدهای ایجاز است نیز در کاریکلماتورهای شاپور دیده می شود: «سایه‌ها یکرنگند» (همان: ۱۷۹). یا: «زبانم خفه کرده است» (همان: ۲۰). گاه ایجاز در کاریکلماتورهای شاپور با همراهی تصاویر شاعرانه، کلام را به یک شعر موزون شبیه می سازد: «به نگاهم خوش آمدی» (همان: ۲۱۲). یک کاریکلماتور خوب هم می تواند مثل یک مصراع یا کلمه قصار، سخنانی را که در چندین صفحه و پاراگراف نوشته می شود، به صورت موجز و مختصر بگوید و به تعبیری می توان از یک کاریکلماتور خوب، یک مقاله مفصل نوشت (نبوی، ۱۳۷۸: ۱۲). چنان که بر یکی از کاریکلماتورهای شاپور، که یازده کلمه دارد، بیش از یک صفحه توضیح و تفسیر نوشته شده است (شاپور، ۱۳۸۴: ۴۲۸).

اما در مقایسه‌ای اجمالی بین آثار شاپور و دیگران، مشخص گردید، علی‌رغم حجم بسیار گسترده کاریکلماتورهای وی، تعداد کلمات موجود در آثار شاپور به طور متوسط بین شش تا یازده کلمه است و این در حالی است که متوسط کلمات دیگران بیش از این تعداد به نظر می رسد. به نظر می رسد به دلیل به حداقل رسیدن تعداد کلمات در کارهای وی، اختصار و ایجاز کاریکلماتورهای شاپور را بتوان بیش از سایر کاریکلماتور نویس‌ها دانست، هر چند که کوتاهی جملات وی نیز در تمام مجموعه کارهایش یکدست نیست. در کتابهای ابتدایی شاپور (پنج کتاب اول) جمله‌ها کوتاهتر و از ایجاز بیشتری برخوردارند؛ به طوری که اکثریت کاریکلماتورها را جملات سه تا هفت کلمه‌ای تشکیل می دهد و

حتی به کاریکلماتورهای دو جزئی و سه جزئی نیز برخورد می‌کنیم: «اشک می‌گریست!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۹۹) یا: «زندگی نکرده، مردم!» (همان: ۹۱) اما در کتابهای بعدی کاریکلماتور شاپور (سه کتاب آخر)، اگر چه تعداد واژگان یک کاریکلماتور به بالای ده واژه رسیده است، اما زبان و لحن پرویز شاپور پخته شده و دیگر در جملات کمتر شاهد فکاهی محض یا بازی با کلمه هستیم. به این ترتیب، می‌توان کاریکلماتورها، و به طور اخص آثار شاپور، را به طور کلی از لحاظ ایجاز (تعداد کلمات و کوتاهی جملات) به چهار دسته تقسیم کرد:

۱- کاریکلماتورهای کوتاه: دارای ۲ تا ۷ کلمه؛

۲- کاریکلماتورهای متوسط: دارای ۸ تا ۱۲ کلمه؛

۳- کاریکلماتورهای بلند: بین ۱۲ تا ۲۰ کلمه؛

۴- کاریکلماتورهای بسیار بلند: بیش از ۲۰ کلمه.

شاید بهتر باشد این دسته آخر را به دلیل ساختار بلندشان، علی‌رغم حضور متعدد در این مجموعه کارها، از حیطه کاریکلماتورها مجزا و در ردیف قطعات طنز به حساب آوریم.

نکته مهم دیگر درباره نقش ایجاز و کوتاهی جملات در طنز و مطایبه<sup>۲</sup> این که زیربنای بسیاری از شیوه‌های طنزپردازی مثل ایهام، تلمیح، جناس و... ایجاز است؛ از این منظر، طنز و مطایبه باید پیش از آن که ابهام و ظرافت هنری‌اش فاش شود، تأثیر خود را بگذارد و از این رو، باید کوتاه و گیرا باشد. حال اگر طنز و مطایبه از این ویژگی بی‌بهره باشد و طنزپرداز بخواهد مضمونی را با جملات متعدد بیان کند، به احتمال بسیار زیاد به زیبایی، طراوت و گیرایی اثر، آسیب جدی وارد خواهد کرد (دهقانان، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

## ۲- سادگی و روشنی بیان

سادگی، روانی و روشنی بیان خصیصه بارز کلام طنزآمیز است. تا پیش از مشروطه، نثر فنی و مصنوع، نثر غالب ادبیات بود، اما در دوره مشروطه بنابه تحولات گوناگون، مقارن با حضور نسبتاً کم‌رنگ نثر منشیهانه، نهضت ساده نویسی در ادبیات دوباره پا گرفت. اهمیت ساده نویسی در عصر مشروطه از آن جهت است که بدانیم لحن غالب نثر مشروطه طنز بود و نویسندگان آگاهانه یا ناآگاهانه آن را در آثار خود به کار می‌بردند (آرین پور، ۱۳۷۵: ۳۶). پیش از آن نیز ما در آثار طنز نویسندگان برجسته‌ای، چون عبید زاکانی و فخرالدین علی صفی شاهد سادگی ویژه‌ای هستیم و این به آن دلیل است که طنز برای بیان خود و درک توسط خوانندگان نیازمند سادگی و سلاست است و به همین دلیل است که در آثار طنزآمیز معمولاً با سادگی و روانی بیشتری نسبت به سایر آثار جدی روبه‌رو می‌شویم.

این ویژگی در کاریکلماتورها نیز بارز است، چرا که کاریکلماتورها به عنوان یکی از قالبها و سبکهای طنز و مطایبه، از جملات ساده و کوتاه طنزآمیز ساخته می‌شوند و اصولاً یکی از دغدغه‌هایی که کاریکلماتور نویس‌ها در نوشتن کاریکلماتور- و به‌طور کلی همه طنزپردازان در آفرینش اثر طنز- دارند، درک مفهوم طنزآمیز مورد نظر آنان توسط خوانندگان است.

سادگی جملات کاریکلماتوری که در کاریکلماتورهای پرویز شاپور نیز کاملاً رعایت می‌شود، عام فهم و خاص پسند است؛ به طوری که گاه کاریکلماتورها را به مرز «سهل و ممتنع بودن» نزدیک می‌کند. به این ترتیب ساده بودن

طرحها و جملات شاپور به معنای ساده انگاری مخاطب نیست، بلکه وی سهل و ساده بودن را روشی برای ارتباط برقرار کردن بی هیچ واسطهٔ ماورایی می بیند. از این رو، برای فهمیدن نوشته‌های شاپور احتیاجی نیست خواننده سابقهٔ مطالعهٔ متون کهن منتور یا بحر طویل داشته باشد (جلالی، ۱۳۸۳: ۲۸).

سادگی و روشنی بیان شاپور از بستر زبان دورهٔ زندگی وی -که زمان معاصر است و بالطبع زبان جملات به زبان مخاطب امروز نزدیکتر و در نتیجه قابل درک تر- نیز سرچشمه می‌گیرد. از همین رو، سادگی و صمیمت کاریکلماتورها، ناخودآگاه مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بویژه این که در آثار شاپور بیشتر زاویه‌های روایت، اول شخص است و گویی نویسنده مستقیماً رو در روی خوانندگان است و سخن می‌گوید. به همین دلیل مخاطبان، در هر سطحی، می‌توانند با آن ارتباط برقرار کنند و از آن لذت ببرند.

اصولاً شیوهٔ نگارش کاریکلماتورهای شاپور، سادگی عمدی ساختمان جمله هاست و سادگی واژه‌ها که در نزدیک به صد در صد کاریکلماتورها هیچ نیازی نیست که برای پیدا کردن معنی لغت یا عبارتی به فرهنگ لغت مراجعه کنیم. نثر شاپور و نثر کاریکلماتور عموماً به شکل نثر گفتاری است<sup>۱۳</sup> با اغلب ویژگیهای آن؛ جمله‌ها کوتاه و رسا و شیوهٔ نگارش شیوه‌ای است عام فهم. البته، شاید مقداری پیچیدگی در فهم لایه‌های عمیق و درک درست از کاریکلماتور وجود داشته باشد که به چند لایگی ذات طنز و بیان کنایه آمیز و چند پهلوی آن بر می‌گردد و این نیز با اندکی توجه، اندیشیدن دوباره و ممارست و البته، صرف وقت، قابل دسترسی است. شاپور وقایع را به همان صورت «دیگر» که می‌بیند، با دقت نقل می‌کند و مقصود وی در اغلب اوقات، به شرط زمینهٔ ذهنی مناسب، به خواننده انتقال می‌یابد. در برخی از کاریکلماتورهای وی، اسلوب گفتاری، واژگان و اصطلاحات عامیانه و پرهیز از آوردن لغات و مصطلحات ثقیل و غیرقابل فهم - اعم از زبانهای بیگانه یا لهجه‌های محلی یا اصطلاحات تخصصی - باعث نزدیکی زبان نوشتاری به زبان گفتار گشته و سادگی بی‌حدی را برای کاریکلماتورها به ارمغان آورده است:

✓ از زور گرسنگی، دندانهایم را خوردم! (همان: ۴۰)

✓ خودم را به‌جا نمی‌آورم! (همان: ۱۳۱)

✓ در آستانهٔ در خروجی زندگی، عزرائیل «بفرما» می‌زند! (همان: ۴۶۱)

### ۳- زبان محاوره

زبان محاوره، فرهنگ عامه و اصطلاحات کوچه و بازار پشتوانهٔ قدرتمندی برای طنزنویسی است و به باور برخی، اصلی‌ترین مؤلفهٔ طنز ماندگار فارسی را تشکیل می‌دهد (صلاحی، ۱۳۸۴: ۶۰).

زبان محاورهٔ فارسی، زبانی است طبیعی و سرشار از عناصر شعری. ادیبان طنز پرداز بزرگ ایران نیز همیشه در برابر ادبایی که زبان ادبی را با تکلف دچار لکنت ساخته بودند، به زبان محاوره روی آورده‌اند. در دهه‌های اخیر نسیم شمال، ایرج میرزا و تا حدودی شهریار در نظم و دهخدا و جمالزاده و هدایت در نثر به همین کار دست زدند.

یکی دیگر از عوامل دلنشینی، تأثیر گذاری و طنز کلام کاریکلماتور نویس‌ها و شخص شاپور، شفاهی گویی و نزدیکی زبان او به زبان روزمره و گفتار عادی مردم است. این رویه در کار شاپور از آنجا سرچشمه می‌گیرد که طنز وی ذوقی بود، نه اکتسابی. وی حتی در گفتارهای عادی و مکالمات روزمرهٔ خود نیز به طنز سخن می‌گفت؛ به گونه‌ای که تشخیص جدی یا شوخی بودن کلام وی ممکن نبود (شاپور، ۱۳۸۴: ۵۹۶). از این رو واژگان و اصطلاحات فراوانی از

زبان عامیانه در کاریکلماتورهای شاپور آمده است. واژگان و اصطلاحاتی نظیر: الک دولک، دست و پا چلفتی، سیزده به در، به مفت نیززیدن، آب آوردن، باد کردن (تورم داشتن)، روی پا بند نشدن، حمله گاز انبری، سگدو زدن، زار زارگریستن، جفتک انداختن و... .

اما به طور گذرا در قسمت گذشته به کاربرد زبان محاوره در کاریکلماتورها اشاره گردید و گفته شد که سادگی و روشنی بیان کاریکلماتورها از منظر استفاده از واژگان و اصطلاحات زبان محاوره نیز قابل تشخیص است و این الفاظ و اصطلاحات «سعی در بی رنگ کردن رسمیت دارند» (نیکدست، ۱۳۷۸: ۳). دایره این گونه زبان از ترکیبات، کنایات و مصطلحات زبان محاوره تا عناصر فرهنگ عامه و لحن عامیانه گسترده می‌شود:

✓ پرندۀ بلند پرواز چشم ندارد سایه اش را روی زمین ببیند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۳۶۴)

✓ زندانبان هم یکپا زندانی است! (همان: ۳۸۲)

✓ اگر مرگ نباشد، در خروجی زندگی، ول معطل است! (همان: ۵۲۵)

از دیگر ویژگیهای سبکی که از زبان گفتاری و عامیانه کاریکلماتورها نشأت می‌گیرد، می‌توان به کاربرد توصیف به کمک جملات بی فعل، حذف فعل، جابه‌جایی ارکان جمله، به ویژه تقدم فعل بر سایر اجزای جمله اشاره کرد:

✓ بیضی، دایره مست! (همان: ۳۸)

✓ بعد از مرگ همه شادند، چون روی قبرها می‌نویسند: شادروان! (همان: ۲۴)

#### ۴- چینش هوشمندانه واژگان

انتخاب، ابتکار، نواندیشی و جستن تناقض‌ها به وسیله مهارکردن و تحت سیطره درآوردن نیروهای عظیم معانی و تعابیر گوناگون حقیقی و مجازی کلمات و ترکیبات در قالبی موجز، یکی از عوامل مهم بیان طنز و مطایبه آمیز است (بهرزادی اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۹۸).

در این راستا، واژگان کاریکلماتور، ساده، روان و در دسترس همگان است، اما امکانات زبان و بلاغتی که نویسنده به کار می‌برد، وجه تمایز کاریکلماتور و فرهنگ واژگانی آن از سایر انواع ادبی است و به اعتقاد یکی از نویسندگان، کاریکلماتور مثل تندیس چند وجهی است که ارتفاع، عمق، وزن و بافت دارد و حتی دارای نقش و نگار است. در جهان ما هیچ واژه و مفهومی وجود ندارد که نشود از آن کاریکلماتور ساخت، اما این دگرگونه سازی، تابع قواعدی است که در حوزه زبان شناسی، آواشناسی، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، فرهنگ کوچه و سایر مسائل مربوط به آن شکل می‌گیرد (اسماعیلی، ۱۳۸۲: ۹).

چنانکه گفته شد، مهمترین وجه سادگی زبان کاریکلماتور در بهره‌گیری از لغات و اصطلاحات عامیانه و قلت واژگان بیگانه قابل تشخیص است، اما زبان طنز امکان افزایش بار معنایی به واژه‌ها نیز می‌دهد: «یکی از تأثیرات طنز و مطایبه بر زبان، افزایش ظرفیت واژه‌هاست. طنز و مطایبه باعث می‌شود قدرت معناپذیری کلمات افزایش یابد. طنزپرداز در ذهن خود به دنبال آن است که از واژه‌ها و عبارات، معناهای تازه استخراج کند و یا به عبارتی به آنها معنایی می‌بخشد که تاکنون کسی به آنها توجه نکرده است. بازیهای زبانی پیامد چنین نگاهی به واژه‌هاست. طنزپرداز مخاطب را وادار می‌سازد که تنها به ظاهر عبارات و متون بسنده نکند و لایه‌های عمیق‌تر آن را بکاود و چه بسا در این کند و کاو، به معنی تازه واژه‌ها و عبارات دست یابد که حتی خود طنزپرداز هم به آن دقت نکرده است» (دهقانیان، ۱۳۸۶:

۱۳۸). البته، افراط نویسنده در این کندوکاو و توجه زیاد به واژه ها و بازی با آنها، آسیب جدی را به کاریکلماتور وارد می‌سازد و آن را شکل گرای محض ساخته و علاوه بر تعقید لفظی و ابهام در معنا، آن را به مرتبه یک فکاهی ساده، می‌رساند؛ مرتبه ای که بایک بار خواندن، تازگی خود را از دست داده، در اغلب اوقات برای بار دوم لوس و تکراری به نظر می‌رسد.

اما شیوه استفاده از کلمات در کاریکلماتورهای شاپور، مخصوص به خود اوست، به ویژه این که وی در میان طنزنویسان و کاریکاتوریست های ایرانی یک استثنا به شمار می‌آید؛ استثنا از آن جهت که وی موضوعهایی مخصوص خود را دارد و درباره این موضوعها به شیوه‌های متفاوت کاریکلماتور می‌نویسد. معماری کلمات وی به گونه‌ای است که هم می‌توان از روی کلمات یک کاریکلماتور او چندین طرح متفاوت کشید، هم می‌توان درباره آن یک مقاله مفصل نوشت و گاه چون شعری کوتاه به نظر می‌آید.

برای مثال، به دلیل سابقه شاپور در کشیدن طرح و کاریکاتور، بسیاری از کاریکلماتورهای وی از ارجاعی تصویری برخوردارند و حتی برخی از آنها را کاریکاتوریست ها مصور کرده‌اند (ضیایی، ۱۳۷۸: ۱۰). مثل: «پرنده محبوس اشک موزیکال می‌ریخت» (شاپور: ۹۲)، اما بسیاری از آنها را هم نمی‌توان به تصویر کشید؛ چنان که صلاحی ضمن این که شاپور را شاعر امکانات و اشیا می‌داند، معتقد است بسیاری از کاریکلماتورهای وی را نمی‌توان با خط کشید و به تصویر درآورد؛ مثلاً وقتی «قله از کوه بالا می‌رود» یا «درخت از گربه پایین می‌آید» چگونه شکل آن را باید کشید؟ (شاپور: ۱۹۹) شاید این دسته آثار را بتوان مصداق حقیقی «کاریکاتور کلمات» به حساب آورد. از این رو، می‌توان کاریکلماتورهای وی را نشانه ای از پیوند صحیح نوشته و تصویر دانست؛ امری که کمتر کسی در طنز و مطایبه به آن توجه کرده است. وی با علم به این که قدرت تصویر و نوشته هرکدام چقدر زیاد است، دست به آفرینش چنین کاری زده است؛ ضمن این که تکنیک و دید شاپور در کاریکلماتورها مخصوص به خود اوست. پرهیز از مضامین معمول طنز و مطایبه و توجه به جزئیات و مضامین خاص، پدیده های ظریف ذهنی یا مادی (مثل روزنه امید، اشک و ابر و موجودات کوچک مثل موش و ماهی و...) از جمله مواردی اند که ذهن طنزآمیز او را به خود جلب می‌کنند و وی آنها را با حداقل کلمات در کاریکلماتورهای خود به کار می‌گیرد. جمع این موارد که به نحوه گزینش واژگان وی بر می‌گردد، به گونه خاصی وی را در میان طنزنویسان ممتاز ساخته است.

به دلیل همین ذات منشوروار کاریکلماتور، نویسنده باید برای نوشتن کاریکلماتور، وسواس بسیاری در انتخاب کلماتش داشته باشد<sup>۱۴</sup>، چرا که ایجاز موجود در نثر کاریکلماتور موجب می‌گردد که بار کلمات محذوف بر عهده دیگر کلمات حاضر در جمله گذاشته شود و همین امر، انتخاب دقیق و بجای کلمات و ترکیبات را می‌طلبد. از این رو، می‌توان گفت وسواس و دقت کاریکلماتورنویس های حرفه ای در گزینش واژگان، تا حد زیادی به دغدغه‌ای که آنان جهت رسیدن به اصل ایجاز دارند، مربوط می‌شود. در این راستا، کاریکلماتورنویس با تمام توان می‌کوشد تا با ایجاز واژگانی را احضار کند، که توان القای معنایی و عاطفی بیشتری داشته باشند. در این راستا، کیومرث صابری فومنی معتقد است که اگر نوعی امساک در به کار بردن کلمات در نوشته‌های هر نویسنده‌ای، بویژه طنزپرداز نباشد، کفران نعمت شده است (!) و هنر پرویز شاپور را در این می‌داند که در مرز «بخل» و «امساک» در به کار بردن کلمات مانده و این که شاپور



آموخته در مصرف کلمات صرفه جویی کند و توانسته با حداقل کلمات، مفاهیم عمیق و گسترده‌ای را بیان کند (صابری فومنی، ۱۳۷۸: ۳۰).

##### ۵- بازیهای زبانی - بیانی

اگر بگوییم بافت هر طنز در کلیت خودگونه‌ای از بازیهای زبانی است، شاید این سخن چندان مبالغه‌آمیز نباشد. بازیهای زبانی - بیانی، طیف گسترده‌ای از آرایه‌ها و صنایع ادبی هستند که در طنز و مطایبه به دلیل «چندمعنایی» از کاربرد بسیاری برخوردارند. مهمترین این آرایه‌ها عبارتند از: جناس، ایهام، استخدام، کنایه، تجاهل العارف، مدح شبیه به ذم، ذم شبیه به مدح، تبادر، تلمیح، تضاد، تهکم، محتمل الضدین، ابهام واسلوب الحکیم. البته، این صنایع همیشه و در تمام موقعیتهای طنز و مطایبه آفرین نیستند. چنانکه قبلاً اشاره شد، برخی نیز به این آرایه‌ها نام «بازی با کلمات» داده‌اند و حتی به دلیل استفاده‌های متعدد از این دسته در کاریکلماتور، این قالب را با تعریف «بازی با کلمات» شناخته‌اند. در حالی که به تعبیر مرحوم حسینی، مضامین «کاریجملاتوری» (حسینی، ۱۳۷۴: ۴) و مضامین تصویری نیز یکی از بنیانهای اساسی ساخت کاریکلماتورها را تشکیل می‌دهند. این شگردها به دلیل ذات چند وجهی همواره محمل مناسبی برای طنزنویسی بوده‌اند، با توجه به این نکته که این آرایه‌ها به ایجاز کلام نیز کمک می‌کنند. معمولاً در نوشتن کاریکلماتور ترکیبی از این آرایه‌ها به وقوع می‌پیوندد. با دقت شدن در معانی کلمات می‌توان با ظرافت آنان را به گونه‌ای کنار هم چید تا از معانی گوناگون یک کلمه برای ساختن تصاویر چند معنایی استفاده کرد و با استفاده از تداعی معانی دور و نزدیک، گیرایی خاصی به کاریکلماتورها بخشید:

✓ برای اینکه راه راست بروم، همیشه با خط کش از خانه خارج می‌شوم! (شاپور، ۱۳۸۴: ۴۰)

✓ آدم گرسنه، زودتر از زندگی سیر می‌شود! (همان: ۳۸۱)

✓ هنرمند با میوه درخت یک فرق بیشتر ندارد؛ میوه وقتی رسید می‌افتد، هنرمند وقتی افتاد، می‌رسد! (حسینی،

۱۳۶۵: ۱۸)

✓ اگر آزادی بیان، چشم‌ها و گوش‌ها و مشت‌ها را باز نمی‌کرد، هیچ مخالفی نداشت. (گلکار، ۱۳۸۵: ۴۵)

✓ سرسفره چیزی نبود، پدر و یخ داخل پارچ با هم آب شدند. (لعل بهادر، ابوالفضل: soogkhand. ir)

در این نمونه‌های بالا، با کلمات واصطلاحاتی مثل: راه راست، سنگ تمام، سیر شدن، رسیدن، افتادن، باز کردن، آب شدن و جوش شیرین بازی و مضمون پردازی شده است. برخی از این کاریکلماتورها را از سویی می‌توان کاریکلماتورهای لفظ‌گرا نیز به حساب آورد که آن حادثه طنز و مطایبه‌آمیز و آن تضاد و برخورد جالب توجه تنها در زبان و ظاهر الفاظ روی داده است. برای نمونه، در جمله اول «راه راست رفتن» ربطی به «خارج شدن با خط کش» ندارد و هیچ ارتباط منطقی یا معنایی خاصی مورد نظر نیست، جز این که نویسنده خواسته است بین واژه‌های «راست» با «خط کش» ارتباط صوری و لفظی برقرار کرده و با به هم زدن ذهنیت خواننده، لبخندی بر لب وی آورده، وی را وادار به تفکر کند و البته در این میان نباید از معنای ایهامی «راه راست رفتن» غافل بود. در جمله دوم نیز شاپور از صورت ایهامی «سیر شدن» برای ارتباط با «گرسنه» استفاده کرده است. به این ترتیب، بازیهای زبانی - بیانی شاپور در کاریکلماتورها - که زاده تخیل و ذهن خلاق و ریز بین اوست - از هر واژه، عبارت و شیء به مدلولهایی دور از ذهن به

قصد طنز و مطایبه متمایل می‌گردد. شیوه مرسوم در استفاده از این ویژگی، تداعی معنایی کل یا پاره‌ای از یک واژه یا داستانی در ارتباط با آن است که بیشتر اوقات از اصطلاحات عامیانه، الفاظ، ترکیبات، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و زبان محاوره در آن استفاده می‌شود.

«بازیهای طنزآمیز زبانی» را اگر همان دسته «طنزهای عبارتی»<sup>۱۵</sup> به حساب نیاوریم، دست کم یکی از مصادیق عمده این گروه به شمار می‌روند.

## ۶- بیان اغراق آمیز

اغراق و مبالغه، نوعی بزرگ‌نمایی در وضعیت و موقعیت است و نیز کوچک‌نمایی؛ یعنی خارج شدن از قاعده رعایت حد و حدود پدیده‌ها. واقعیت‌گریزی در اغراق و مبالغه به دو شکل «کوچک‌نمایی» (اغراق منفی) و «بزرگ‌نمایی» (اغراق مثبت) به عنوان یکی از ویژگیهای ثابت آثار و بیان طنز و مطایبه آمیز شناخته می‌شوند.<sup>۱۶</sup>

چنانکه می‌دانیم، یکی از عمده‌ترین مقولات سازنده طنز، تضاد، تناقض و در یک کلمه ناهماهنگی است. برخی مقولات دیگر مثل اغراق، غلو، مبالغه، درشت‌نمایی، کوچک‌نمایی، عدم تجانس، گروتسک<sup>۱۷</sup> و مانند آن همه بر اساس این مقوله؛ یعنی تضاد و تناقض ساخته می‌شوند (ضیایی، ۱۳۷۸: ۱۱). برای مثال، در یکی از کاریکلماتورهای شاپور، عقاب که سمبل قدرت، شهامت، تندی و تیزی و شجاعت است، درون تار عنکبوت که سمبل سستی و نازکی است، جان می‌سپارد: «عقاب پیر در تار عنکبوت جان سپرد!» (شاپور: ۱۲۱) در این راستا، وی گاه به کمک بازیهای زبانی و بیانی دست به اغراقهای کمیک می‌زند؛ یعنی برای رسیدن به تضاد و تناقض، به کمک «چند معنایی» دست به اغراق و مبالغه می‌زند که نمونه‌های فراوانی از آن در آثار شاپور یافت می‌شود:

✓ پیری آنچنان گورپشتم نموده که می‌ترسم نتوانم «بارکج» را به مقصد برسانم! (همان: ۲۹۱)

✓ آرزو می‌کنم خشم، کاسه صبر هیچ بنده‌خدایی را به «بشقاب پرنده» تبدیل نکند! (همان: ۴۰۹)

هر چه این حالت تضاد و تناقض رو به افراط رود، کاریکلماتور از حالت مطایبه خارج و به مرز طنز و سپس «گروتسک» نزدیکتر می‌شود: «به صورت روح اسید پاشیدم!» (همان: ۴۷) یا این نمونه: «به خونم تشنه ام!» (همان: ۱۰۲) به این ترتیب، طنزپردازی که می‌خواهد اثرش رنگ و بویی از گروتسک داشته باشد، ابتدا به خاطر مقاصد طنز دست به اغراق و مبالغه می‌زند، اما ماهیت این طنز و مطایبه آن چنان قوی و افراطی است که به زودی تمامی مرزها را می‌شکند و نویسنده با علم به این موضوع به تدریج پا را از مرز طنز و مطایبه فراتر گذاشته و اغراق تحت کنترل وی کم‌کم وحشی و لجام‌گسیخته می‌شود (جزینی، ۱۳۷۸: ۱۸). همین اغراقها و تخیلات دور از ذهن باعث شده تا برخی از حضور تعقیدهای معنوی در کاریکلماتورهای شاپور سخن بگویند (اسدی و تابش، ۱۳۸۶).

شکل دیگر استفاده شاپور از اغراق به صورت «مقیاس» است. مقیاس از مواردی است که طنز نویسان برای آفریدن بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی؛ یعنی برای رسیدن به تناقض از آن استفاده می‌کنند. مقیاس نوعی میزان سبکی و سنگینی یا شدت و ضعف امری است؛ مثلاً عشق و تنفر یا غم و شادی نوعی مقیاس در حالات روحی انسان است. در کاریکلماتورهای شاپور جنگ ابدی خوبی و بدی، روشنی و تاریکی، آزادی و اسارت، مرگ و زندگی، سکوت و فریاد، هستی و نیستی و امید و ناامیدی، مقیاس و نهاد و بر نهاد عمده کارهای وی است:

- ✓ به اندازه‌ای به مرگم امیدوارم که دست به خودکشی نمی‌زنم! (همان: ۲۴۳)
- ✓ باسکوت فریاد می‌کشم! (همان: ۴۵۱)
- ✓ آدم خوش بین، روزنه امید را با چشم مصنوعی هم می‌بیند! (همان: ۱۷۳)
- اغراق، مبالغه و غلو گاهی با کلماتی نظیر «آن چنان که»، «به اندازه ای که»، «به قدری»، «از بس که»، «این قدر» و «آن قدر»، صورت ساده و قابل تشخیصی در کاریکلماتورهای شاپور دارد:
- ✓ آنچنان زمینگیر شده‌ام که یک گام هم نمی‌توانم به سوی در خروجی زندگی بردارم! (همان: ۴۰۷)
- ✓ آنقدر گریستم که اقیانوس را آب برد! (همان: ۹۸)
- ✓ از خودم به اندازه‌ای دور هستم که صدای پایم را نمی‌شنوم! (همان: ۱۴۸)
- اماگاه اغراق صورت پیچیده‌تری دارد، که در این گونه موارد بار طنز و انتقاد کاریکلماتور بیشتر و مفاهیم بیان شده انتزاعی‌ترند و بیشتر آثار سایر کاریکلماتورنویس‌ها حول این محور است:
- ✓ آدم بی‌ظرفیت در قطره باران خفه شد! (همان: ۱۰۳)
- ✓ موجود بدبین با خورشید آدم برفی می‌سازد! (همان: ۱۷)
- ✓ طی نامه سرگشاده‌ای از خدمات بی‌شائبه خود قدردانی کرد! (گلکار، ۱۳۸۵: ۱۴)
- بیان اغراق آمیز طنز هرچند موضوع را فانتزی و غیرواقعی می‌سازد، اما از مهمترین عوامل خنده دار سازی و طنزآمیزی کلام به شمار می‌آید که با ایجاد فضایی از اعجاب و شگفتی‌های خنده به خواننده کمک می‌کند تا از طریق تداعی معانی و کنجکاوای به حقایق واقعی بیندیشد (بهزادی، ۱۳۷۸: ۹۸).
- نکته جالب توجه این که قدما نیز یکی از اقسام اغراق مقبول را کاربرد آن بر سبیل هزل و مطایبه و خلاعت می‌دانستند (به نقل از مطول = رجایی، ۱۳۵۳: ۳۷۴).

## ۷- هنجارگریزی

فرمالیست‌ها و زبان‌شناسان بر این باورند که زبان در صورتی ارزش ادبی می‌یابد که هنجارگریز (آشنایی زدا) و دارای غرابت باشد. بر این اساس، هنجارگریزی را می‌توان وجه مشترک تمام ترفندهای ادبی دانست؛ زیرا در تمامی آنها هنرمند به گونه‌ای از زبان معنا و شیوه معمول و نرم، هنجارگریزی کرده و به زبان، غرابت و برجستگی بخشیده است. وحیدیان کامیار در مورد این می‌نویسد: «اصولاً هنر همه شگردهای شاعرانه در آن است که به زبان غرابت بدهند و آن را آشنایی زدایی کنند. از این روست که ترفندهای ادبی که بر مبنای «غافلگیری» استوارند، بیش از همه به زبان غرابت می‌بخشند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۴). وی در ادامه، شگردهای بدیعی نظیر پارادوکس، استثناهای منقطع، تهکم و بسیاری دیگر از شگردهای دیگر را بر اصل «غافلگیری» و «غیرمنتظره» بودن استوار می‌داند.

در قریب به اتفاق تعاریف طنز نیز با عناوینی چون عادت زدایی، عدول از هنجارها، غرابت، شکست انتظار، ستیز معنایی، هنجارشکنی، خرق عادت و «خلاف آمد عادت» مواجه می‌شویم. یکی از دلایلی که در مورد چرایی و چگونگی هنجارگریزی و متناقض‌نمایی طنز و مطایبه و زبان آن می‌توان ارائه داد، به یکی از نظریات در مورد خاستگاه طنز، خنده و شوخ طبعی، یعنی «نظریه نا هماهنگی» برمی‌گردد. این نظریه در آرای هاجسون، کانت، شوپنهاور و

کیرکگارد شرح و بسط داده شده و همان گونه که جیمز راسل لوول در سال ۱۸۷۰ می‌نویسد: «طنز در تحلیل نخست، درک ناهماهنگی است. طنز تجربه ناهماهنگی‌ای محسوس میان دانسته‌ها یا توقعات ما از یک سو، و اتفاقات رخ داده در لطیفه، خوشمزگی، لودگی یا مزاح از دیگر سوست.» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲)

اما هنجارگریز بودن هر اثر طنز تنها غیر عادی بودن زبان و شیوه بیان آن نیست، چرا که آنچه یک طنز را هنجارگریز می‌کند، ابتدا نیروی انگیختگی و آزرده و به وجد آوردن، سپس خشنود کردن و اصلاح مخاطب است. این امر را می‌توان کارکرد و هدف طنز دانست. شیری نیز معتقد است پیامد سنت ستیزی و بدعت گذاری به تناسب کیفیت تجلی، موقعیت زمانی- مکانی و ذهنیت مخاطب، متفاوت است. بر این اساس، آشنایی زدایی جلوه‌های متعددی دارد که عمده‌ترین طرق تجلی آن عبارت است از: ترس، تحسین، تعجب، تمسخر و تفکر. در این میان تردیدی نیست که طنز و فکاهیات نیز بر بنیاد آشنایی زدایی شکل می‌گیرند، اما تفاوت آنها با انواع ادبی دیگر، در کیفیت و شیوه آشنایی زدایی است. عادت زدایی فکاهیات، از طریق تمسخر عادات و سنن عبوس زندگی رسمی حاصل می‌شود؛ گاهی نیز با دست مایه‌هایی از حس اعجاب و تحسین (شیری، ۱۳۷۶: ۴۳). هنجارگریزی به ویژه در طنزهای کلامی، به این دلیل اساسی‌تر است که اگر هنرمند تنها به قواعد معلوم و بارز اکتفا کند، سخن او نه تنها بی‌مزه و خسته کننده می‌گردد، بلکه از قدرت اثرگذاری که طنزپرداز سخت به دنبال آن است، بی بهره خواهد ماند. از این رو، هنجارگریزی‌های طنز، شگردها و شیوه‌های مختلفی دارد که گونه‌ای از آن نیز در زبان صورت می‌گیرد. پاره‌ای از مهمترین هنجارگریزی‌های زبان طنز در کاریکلماتورها، عبارتند از:

#### ۱-۷. خلاف آمد / آشنایی زدایی

مهمترین گونه هنجارگریزی شعر و نثر را هنجارگریزی معنایی می‌دانند که ادیب از قواعد معنایی و از محدوده همنشینی واژه‌ها در قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، گریز بزند. برجسته‌ترین نوع هنجارگریزی معنایی آشنایی زدایی است که به آن «خلاف آمد» نیز گفته می‌شود. منظور از «خلاف آمد» به عنوان یک ترفند خاص آن است که گوینده در سخن خود نکته‌ای، مضمونی، تصویری و نظایران، بر خلاف آنچه ذهن در حالت عادی و معمولی به آن خو کرده، بیاورد و آن، با چیزی که از نظر عقلی، عرفی، شرعی و... پذیرفته شده است، ناسازگار باشد (راستگو، ۱۳۶۸: ۲). برای مثال، شکستن سر به وسیله سنگ امری عادی و معمولی است، اما وارونه شدن این موضوع؛ یعنی شکستن سنگ با سر-آن گونه که در زیر می‌خوانیم- از آنجا که ناسازگار با عرف و حس بینایی و هنجار معناد کلام است، خلاف آمد به شمار می‌رود: «عاشق سری هستم که سنگ می‌شکند!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۶۵) یا این نمونه: «وقتی سگ، سر در پی گربه می‌گذارد، درخت از گربه بالا می‌رود!» (همان: ۵۴) کاریکلماتور فوق در برخورد با مخاطب بعد از روند خوانش یا وقفه برای درک آنچه خواننده و تصور آن ایجاد می‌کند، پس قواعد ذهنی مخاطب دچار تناقض با آنچه خواننده می‌شود و اولین تصویری که به ذهنش می‌آید، خاطره‌هایی است که با چشمانش دیده؛ گربه از درخت بالا می‌رفت، نه برعکس، آنگاه تصویر بعدی که کاملاً ذهنی است، پیش می‌آید. حالا اگر برعکس قوانین معمول، درخت از گربه پایین بیاید، خواننده می‌خندد چرا که باخلاف آمد عادت مواجه شده است.

آشنایی زدایی را می‌توان یکی از شگردهایی دانست که طنزپردازان برای بلاغت و گیرایی کلام خود از آن سود جسته و با برخوردی متفاوت با زبان، آن را برجسته و غیر منتظره ساخته و از آن برای شکستن عرف و عاداتهای زبانی و ذهنی بهره برده‌اند.

✓ وقتی عکس گل محمدی در آب افتاد، ماهی‌ها صلوات فرستادند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۲۵۹)

✓ از وقتی ممنوع القلم شده‌ام، کاغذ سفید برای دوستان پست می‌کنم! (همان: ۳۷۶)

بنابراین، هدف طنزپرداز در آشنایی زدایی «از میان بردن نیروی عادت است؛ یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای بیشتر نادیده (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۸).

## ۷-۲- غافلگیری

یکی از نکات درخور توجه در بحث هنجارگریزی رابطهٔ نزدیک و نامحسوس آن با اصل «غافلگیری» است. همان گونه که گفته شد، وحیدیان کامیار مبنای بسیاری از شگردهای ادبی را غافلگیری دانسته و گاهی به جای این اصطلاح و یا در کنار آن از اصطلاح «خلاف انتظار» یاد کرده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۴). اصل هفتم از اصول هشتگانهٔ برگسون دربارهٔ خنده نیز می‌گوید هر حادثه‌ای که شبیه باشد به نوعی اسباب بازی کودکان که در آن ناگهان آدمکی از جعبه بیرون می‌جهد<sup>۱۸</sup>، موقعیتی کمیک را به وجود خواهد آورد، چرا که دارای عناصری چون «ایجاد تعجب ناگهانی»<sup>۱۹</sup> و حرکات بدیع است (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۵).

با دقت نظر و تأمل در کاریکلماتورهای متعدد شاپور، می‌توان نمونه‌هایی یافت که اگرچه «خلاف آمد» هستند، اما طنز آنها بیشتر در غافلگیری شان نهفته است؛ بدین معنی که در غافلگیری فقط با خلاف عرف و عقل و شرع روبه‌رو نیستیم، بلکه سیرکلام به گونه‌ای است که خواننده با پایان یافتن جمله ناگهان متعجب و غافلگیر می‌شود و در نتیجه، خنده را برای وی به دنبال می‌آورد:

✓ از همه چیز سیر شده‌ام، جز صبحانه و نهار و شام! (شاپور، ۱۳۸۴: ۵۹)

✓ در طول عمرش فقط یک‌بار از نیروی برق استفاده کرد... و آن موقعی بود که روی صندلی الکتریکی نشست! (همان: ۵۳)

✓ فاصله بین گریستن و خندیدن را، دماغ پر می‌کند! (همان: ۱۱۰)

✓ می‌گفت: «تا شقایق هست»، نمی‌شود مجردی بیرون رفت! (اسحاقیان، محمد: sooghand. ir)

در نمونهٔ آغازین، سیر شدن از زندگی (به معنای دزدگی و احساس ملالت کردن) با سیر شدن فیزیکی ناشی از خوردن غذا یکسان دانسته شده و شاپور با استفاده از شگرد استثنای منقطع، نمونه‌ای جالب از غافلگیری را در طنز و مطایبه ارائه داده است. هر چه میان مستثنا و جمله قبل از لحاظ معنایی تمایز بیشتر و از لحاظ تضاد و تداعی ارتباط بیشتری باشد؛ خواننده بیشتر غافلگیر می‌شود. کاریکلماتورنویس‌ها، به خصوص پرویز شاپور بسیاری از هنر خود را در همین مستثناهای منقطع نشان داده‌اند. به طور کلی، استفاده از شیوه‌هایی که در علم معانی تحت عنوان حصر و قصر شناخته می‌شود، یکی از عمده‌ترین اشکالی است که شاپور از آنها برای غافلگیری استفاده می‌کند. کاریکلماتورنویسان پس از شاپور نیز از این شیوه برای رسیدن به طنز کاریکلماتوری بهرهٔ بسیاری برده‌اند.

فراموش نکنیم که غافلگیری در کنار عوامل دیگر، به خصوص ایجاز، بازیهای واژگانی، مراعات النظیرهای تمسخرآمیز و به ویژه هنجارگریزی معنا و مفهوم می یابد و می تواند به عنوان یک ویژگی تلقی شود. به این ترتیب عامل اعجاب و انبساط در برخی از کاریکلماتورها، غالباً نتیجه ای است که خلاف انتظار است؛ هنجارگریزی از طریق غافلگیری جمله ای طولانی به این نتیجه منتهی می شود که «چرت خواننده را پاره می کند» یا آن چنان کوتاه و معمولی است که نتیجه آن همچنان خواننده را در حالت انتظار به درنگ و می دارد تا دنباله آن را بخواند، اما وقتی نقطه را در انتهای جمله می بیند، بی اختیار می خندد. گاهی نیز نتیجه بیش از حد متعارف ساده و بدیهی است و به تبع آن موجب خنده و تمسخر.

از طرفی، ساختار و کارکرد کاریکلماتورها، به ویژه نوع لفظ گرا، در بسیاری از موارد شبیه لطیفه هایی است که با بازیهای واژگانی ساخته می شوند، زیرا علاوه بر این که خنده در کاریکلماتورها و لطیفه ها، به عنوان زیر مجموعه های طنز و مطایبه، یکی از نتایج اصلی به حساب می آید، مضمون پردازی موجود در هر دو نوع و به تعبیر کریچلی «آسمون و ریسمون بافی» و شوخی کلامی (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۶) نیز زیر بنای اصلی کاریکلماتور و لطیفه را برای غافلگیر سازی تشکیل می دهد.

در کاریکلماتورهای شاپور، انحراف از موضوع و مضمونی که در ذهن خواننده جریان دارد، توسط آرایه های جناس، ابهام، کنایه، تلمیح، ابهام و تضاد و مانند آن - یعنی عناصری که با یک کلمه یا عبارت بازی می کنند و سازنده بازیهای واژگانی اند - و استثنای منقطع به وجود می آید؛ به همین دلیل است که کاریکلماتورها و لطیفه هایی که در ساختار آنها از بازیهای واژگانی استفاده می شود، عنصر غافلگیری بیشتر است. به عبارت دیگر، هر چه انحراف از موضوع و تداعی آن بیشتر باشد، غافلگیری هم به همان اندازه بیشتر است.

به این ترتیب، مهمترین رکن روانی خنده و اساس طنزها، به ویژه در قالبهای موجزی چون کاریکلماتورها و لطیفه ها بر «غافلگیری» استوار است. اما غافلگیری چگونه در طنز رخ می دهد و موجب خنده می گردد؟ نخست باید بدانیم که ذهن انسان مثل یک ماشین تطبیق دهنده عمل می کند. رفتارها و گفتارهای مختلف را می سنجد و با قرار دادن آن ها در الگوهای آشنا و از پیش تعیین شده، طبقه بندی می کند، اما بعضی وقت ها این الگوی آشنا از هم می گسلد و عنصری جایگزین آن می شود که برای مغز غیرمنتظره است. در واقع، در قالبهای پیشین نمی گنجد، اینجاست که آدمی به خنده می افتد. خواجه نصیر الدین طوسی<sup>۲۰</sup> و کانت<sup>۲۱</sup> نیز به تکنیک غافلگیری در طنز و مطایبه اشاره کرده اند. شگرد غافلگیری در حوزه طنزهای موقعیتی نیز قابل بررسی است.

### ۷-۳- اجتماع نقیضین

سازش اضداد (The reconciliation of the opposites) یکی دیگر از ویژگیهای زبان طنز و مطایبه است. در واقع، عالم آمیخته ای از عناصر متناقض و ناهماهنگ است و طنز پرداز کسی است که قدرت کشف، درک، ترکیب و نوشتن این ناهماهنگی ها را داشته باشد. بر این اساس می توان گفت، طنز، درک و خلق تصویر هنرمندانه و نقادانه جهانی سراسر متناقض و متضاد، در قالبی نیشخند آمیز است؛ چنانکه شفیعی کدکنی می نویسد: «طنز تصویر هنری اجتماع

ضدین یا نقیضین است» (رادفر، ۱۳۶۸: ۱۱۷). گراسیان نیز در تعریف مطایبه آن را «توافق باشکوه چند مطلب متنافر و متضاد» می‌داند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۱۶). وی معتقد است یکی از علل جذابیت متون طنزآمیز در توانایی نویسندگان آنها در ترکیب و متحد ساختن عناصر و سازه‌های پراکنده و متناقض جهان هستی در زبان و بافت ادبی نهفته است (همان).

منظور از اجتماع ضدین در ادبیات، همان متناقض نمایی یا پارادوکس است. متناقض نمایی، در حقیقت یکی از امکانات زبانی برای برجسته سازی است که به دلیل شکستن هنجار زبان و عادت ستیزی موجب شگفتی، التذاذ هنری و در نتیجه خنده می‌شود. متناقض نمایی، که با تضاد (طباق) متفاوت است، از این جهت که موجب هنجارگریزی، ابهام، دو بعدی بودن، برجستگی معنا و ایجاز در کلام می‌شود، بدیع و طنز و مطایبه آفرین است. عناصر متناقض نما به صورت ترکیب یا تصویر پارادوکسی و جمله یا بیان پارادوکسی به کار می‌روند. ساختمان متناقض نمایی از نظر عناصر دستوری در کاریکلماتورها به سه صورت: متناقض نمایی به صورت ترکیب، متناقض نمایی میان عناصر یک جمله و متناقض نمایی میان دو جمله، دیده می‌شود. متناقض نمایی در کاریکلماتورهای شاپور در حوزه‌هایی، چون اغراق، استعاره، عناصر زبانی و تشبیه و بیشتر میان عناصر یک جمله شکل گرفته است. تصاویر پارادوکسی که تصاویری اند که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۴)، یکی از ابعاد این حوزه زبان طنز کاریکلماتورها هستند که بیشتر در آثار سایر کاریکلماتورنویسان دیده می‌شوند:

✓ خودکامه عدالت خواه، شب آفتاب پرست است! (گلکار: ۱۳۸۵: ۱۵)

✓ عده ای از همین حالا به دست و پا افتاده اند تا در **شمال جهنم**، ویلایی برای خود دست و پا کنند! (حسین پور، علی: hossinpoor. ir)

«خودکامه عدالت خواه»، «شب آفتاب پرست» و «شمال جهنم» از نمونه ترکیباتی است که به لحاظ منطقی، تناقض در ترکیب آنها نهفته است، چرا که در هنجار زبان رایج نیست و خلاف انتظارند. البته، بیان متناقض نما در ترکیبات پارادوکسی محدود نمی‌شود، بلکه دامنه آن به ساختار متناقض نمای جمله‌ها نیز کشیده می‌شود که این شیوه یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های ایجاد طنز و مطایبه در کاریکلماتورهای شاپور به شمار می‌آید:

✓ از وقتی سمعکم را گم کرده‌ام، حرفها چقدر زیبا و منطقی به نظر می‌رسند! (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۰)

✓ در جشن تولد مرگم، پایکوبی می‌کنم! (همان: ۹۲)

✓ سکوت، فریاد نجواها را شنیدنی می‌کند! (همان: ۴۹۹)

مباحث فراعقلی و ماورایی، نکته سنجی و خیال پردازی، تصاویر فانتزی، انتقاد از وضع روزگار، فرهنگ عامه و بیان عاشقانه، از مهمترین درونمایه‌های این شگرد هنری در کاریکلماتورها هستند که در کاریکلماتورهای شاپور در حوزه استعاره از بسامد بالایی برخوردارند.

به نظر می‌رسد اجتماع نقیضین در طنز نوعی بازی با کلمات است که طنزنویسان از آن برای ضربه زدن به شنونده و بیدار کردن او یا روشن کردن کلام و یا گیج و حیران کردن قوای عقلانی استفاده می‌کنند تا زمینه برای القای معانی طنزآمیز مورد نظر به مخاطب فراهم آید.

## ۷-۴- عکس/قلب مطلب

در این شیوه، معنا عکس می‌شود و بدیع و شگفت‌انگیز و حتی گاهی مهمل به نظر می‌رسد، اما پس از تأمل مشخص می‌گردد که این شیوه نه تنها مهمل نیست، بلکه شگفت و خنده‌آور است و آن زمانی است که بر زبان و ساخت کاریکلماتورها تأثیر گذاشته و در قالب جملات و عباراتی عکس یکدیگر ظاهر می‌شود؛ به این صورت که گاه یک قاعده ذکر می‌شود و سپس عکس آن می‌آید:

✓ در نیستی، غم هستی را نمی‌خوریم، چه بهتر که در هستی هم غم نیستی را نخوریم! (شاپور: ۳۵۸)

در این نمونه عبارت «در نیستی غم هستی را نمی‌خوریم» یک قاعده مقبول همگان است، اما در عبارت پس از آن «چه بهتر که در هستی هم غم نیستی را نخوریم»، این قاعده مقبول و معمول عکس شده است و این سبب برجستگی کلام، جلب توجه مخاطب و شاید نیشخند وی گردد: «پرواز پرنده را از زمین بلند می‌کند و پرنده پرواز را روی زمین می‌نشانند!» (شاپور: ۳۹۳)

در آثار سایر کاریکلماتورنویسان گاهی اوقات صنعت قلب مطلب با تفریق نیز همراه می‌شود؛ یعنی با جابه‌جایی فاعل (یا وابسته‌های فاعلی) و مفعول و مسند الیه به وجود می‌آید:

✓ عرض برخی از عمرها طولانی تر از طول برخی از عمرهاست! (همان: ۳۶۴)

✓ روزگار غریبی است! یکی در آپاش گلاب دارد و یکی در گلاباش آب هم ندارد! (گل هاشم، سهراب: parazit. blogfa)

✓ بعضی با لباس هویت می‌گیرند و بعضی به لباس هویت می‌دهند! (همان)

معمولاً این شیوه در کاریکلماتورها به این گونه می‌آید که قسمت اول با تغییر معنی در قسمت دوم کلام تکرار می‌گردد و در اکثر موارد مطالب قسمت دوم با مطالب قسمت اول، با وجود تکرار همان کلمات و ضمن ایجاد مضمونی نو و هنری، در تضاد و تقابل است. قلب مطلب یکی از جذابترین شیوه‌های ساخت کاریکلماتور است.

## ۷-۵- نقیضه تضمین

«نقیضه تضمین»، گونه‌ای از پارودی (Parody) است که اخوان ثالث سالها پیش برای نوعی از نقیضه این عنوان را برگزید و منظور از آن گونه‌ای از نقیضه هاست که در آنها «مشاهیر کلمات و یا ابیات و مصراعها که در اصل وضع نخستین و نزد شاعر اولی برای امور و بیانات جدی بوده است، نقل و تضمین شده باشد برای مقاصد نقض و نقیضه و هزل» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۶). وی معروف و مشهور بودن سخن نقض شده را اصلی کلی و ابتدایی در نقیضه‌های تضمین دانسته و طیبیت آمیز بودن نقیضه را در گرو این امر و هنر نویسنده آن می‌داند.

اما در نقیضه تضمین به عنوان یکی از ویژگیهای زبان طنز و مطایبه کاریکلماتور، معمولاً با مجموعی از شگردهای مختلف ادبی رو به رو هستیم؛ با نوعی از تشبیه، تلمیح، تضمین، کنایه، ایهام، آشنایی زدایی و غافلگیری که در حوزه‌های متعددی از آنها برای ساخت نقیضه استفاده می‌شود. ضرب‌المثل‌ها، کلمات قصار، اشعار و ابیات و مصراع‌ها، ترکیبات معروف، جملات مشهور کتابها، شعارهای مختلف سیاسی و اجتماعی و حتی تکیه کلام‌ها و



گفته‌های افراد معروف مواد اصلی این کار محسوب می‌شوند. همچنین در این شیوه ممکن است کلمات اصل کلام جدی تضمین شده، پس و پیش شود، اگر مثبت است، منفی شود و بالعکس، قلب و تصحیف در آنها رخ دهد، مفاهیم در آنها متضاد یا متناقض شوند، خلاصه‌تر و کوتاه‌تر شوند یا فقط یکی از ترکیبات آنها برای ساخت یک جمله جدید مطایبه آمیز استفاده شود؛ مثل این نمونه: «مرتاض، سوزن و جوالدوز را به خودش می‌زند!» (شاپور، ۱۳۸۴: ۱۷۹) که ضرب المثل «یک سوزن به خودت بزنی، یک جوالدوز به دیگری» را تداعی می‌کند.

سخن جدی عاریتی در نقیضه‌های به کار رفته در کاریکلماتورهای شاپور یا در ابتدا و آغاز کلام نقل و تضمین می‌شود و نتیجه و مؤخره به صورت طنز و مطایبه آلود در پی آن می‌آید، مثل: «ماهی را هر وقت از سراب بگیری، مرده است!» (همان: ۴۹۲) که نقیضه تضمین از ضرب المثل معروف «ماهی را هر وقت از آب بگیری تازه است»، است یا در میانه کلام آمده و پیش و پس مناسب برای آن می‌آید: «مهمانی که «آش را با جاش می‌خورد» به صاحبخانه زحمت شستن ظرف نمی‌دهد!» (شاپور: ۲۸۲). گاهی اوقات هم کلام جدی عاریتی در آخر جمله می‌آید، «یعنی ابتدا مقدمات و آمادگیهای بجا نشاندن و برکشیدن و جلوه‌دادن آن کلام جدی فراهم می‌شود و آنگاه در آخر، کلام مستعار می‌آید» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۱۶۲). مثل این نمونه: «مرگم را کاشتم، سبز نشد!» (شاپور: ۱۰۲) نقیضه در کاریکلماتورهای شاپور اکثر مواقع در میانه کلام، به صورت تضمین از ضرب المثل‌ها روی می‌دهد، چرا که معمولاً یک ضرب المثل محمل مناسبی است برای جولان دادن کاریکلماتورنویس‌ها که ذهنشان فعال است و می‌تواند مدام از جنبه‌های مختلف حول یک ضرب المثل، مضمون‌های طنز و مطایبه آمیز جدیدی را شکار کند.

در کاریکلماتورهایی که از ضرب المثل به صورت مستقیم و کامل استفاده می‌شود، ضرب المثل را از محل کاربرد اصلی خود و به اصطلاح «ما وُضِعَ له» جدا کرده و در محلی تازه می‌نشانند، چنانکه گویی آن سخن محتاج به چنین پاره‌مکملی بوده تا طنز و مطایبه آمیز گردد و اگر نویسنده در کار خود مهارت داشته باشد، انگار که آن ضرب المثل اصلاً برای همین جای عاریتی که کاریکلماتور نویس آورده، به کار رفته است (مثلاً با تغییر در قسمت نتیجه ضرب المثل) و به این صورت در اصل ضرب المثل دخل و تصرف چندانی نمی‌شود، یا اگر بشود، بسیار جزئی و اندک است:

✓ ساعت به ریش ضرب المثل «وقت طلاست» می‌خندید! (شاپور: ۱۵۸)

✓ برای بادکنک میسر نیست «یک سوزن به خودش بزنی یک جوالدوز به دیگری!» (همان: ۲۱)

استفاده از ضرب المثل‌ها- به غیر از این که یکی از شیوه‌های موفق و رایج در ساخت کاریکلماتور است- بدون عنوان کاریکلماتور نیز یکی از شیوه‌های پرکاربرد و پرتعداد طنز و مطایبه به شمار می‌آید که در آن مثلاً نقیضه ضرب المثل را ساخته یا کلمات و عبارات اصلی آن را دست کاری می‌کنند و آن را به گونه‌ای طنز آمیز تغییر می‌دهند یا نتیجه حاصل از ضرب المثل را موافق سیاق کلام عوض می‌کنند و به این وسیله با آشنایی زدایی در ذهن مخاطب، نکته‌نغز مورد نظر خود را به خواننده انتقال می‌دهند:

✓ بعد از چهل سال گدایی، شب‌های جمعه میره شانزه لیزه!

✓ کوه به کوه می‌رسه، ولی آدم به آدم نمی‌رسه!

به غیر از شگردهای یاد شده در هنجار گریزی ها، نکته جالب توجه دیگر، در ترکیبات به کار رفته در کاریکلماتورها، به ویژه در کاریکلماتورهای شاپور است که به نوعی با نحوه گزینش واژگان وی نیز بی ارتباط نیست. در این ترکیبات با هنرمندی های خاص مواجه می شویم که نه تنها یکی از عوامل هنجارگریزی کلام به سمت شعر محسوب می شوند، بلکه یکی از محورهای نوگرایی کلام طنزآمیز را نیز تشکیل می دهند. بسیاری از این ترکیبها تصویری اند (تشبیهی، استعاری و کنایی) و حسامیزی و تشخیص ایجاد می کنند، یا نغمه حروف یا دگرگونی و وارونه کردن کلیشهها در آنها موج می زند: «درخت به باد، تعظیم منفی می کند!» (شاپور: ۴۸) یا این نمونه: «از دستت، رایحه غم انگیز گل چیدن به مشام می رسد!» (همان: ۲۷) در این راستا، نسبت های وصفی و اضافی که شاپور به واژهها و سوزها می دهد، علاوه بر تازگی و اغراق آمیزی، بسیار دور از ذهن و غافلگیر کننده اند. به عبارت بهتر، شاپور از صفات و مضاف الیه هایی استفاده می کند که برای واژه مزبور، به ذهن خطور نمی کند و این یکی از مهمترین مبانی زیبایی شناسی کاریکلماتورهای وی را تشکیل می دهد که باعث اعجاب و لذت خواننده می گردد؛ مثل نسبت «غم انگیزی» برای «رایحه گل چیدن» که نوعی حسامیزی است یا «تعظیم منفی» برای درخت که تشخیص است و صفت نامتعارف «منفی» برای «تعظیم». به هر حال، این تعبیرات و استعاره های نامتعارف و کم سابقه، هنگامی نویسنده را می رهاوند که وارد دردهای مشترک انسان شود. در این نوع ترکیبها از گستره های تمایلات عاشقانه و بلند پروازی های ادبی، خبری نیست، گاهی که جوش و خروش روحی و درونی طنزنویس سرباز می کند، با ترکیب هایی که محتوای باطنی وی را به تصویر می کشد، بر آنها افسار زده می شود: «در سکوت هجده عیار، صدای پای مورچه هم شنیده نمی شود!» (همان: ۴۱۹) یا این نمونه: «سکوت کتبی کاغذ سفید، دیدنی است، نه شنیدنی!» (همان: ۲۶۰) نتایج اضافات نیز گاه، برجستگی خاصی را به زبان کاریکلماتورهای شاپور می بخشند:

✓ حتی حاضر نیستم مسؤولیت نوشته های روی سنگ قبرم را به عهده بگیرم! (شاپور: ۶۲)

اما ریشه هنجارگریزی کلامی پرویز شاپور در کاریکلماتورها را در هنجارگریزی های رفتاری و اخلاقی وی که بعضاً از روحیه شوخ طبعانه وی نشأت می گیرد نیز می توان جستجو کرد؛ به طوری که اطرافیان شاپور نمونه های متعددی از این رفتارهای غیر متعارف و طنز آمیز وی را نقل کرده اند.<sup>۲۲</sup> کاریکلماتورهای وی نیز نمونه ای از گفتار و رفتار هنجارگریزانه و ساخت شکنانه وی در عرصه زبان است که بیش از هر چیزی از ذهن نکته یاب و زبان محاوره ای او سرچشمه می گیرد. با این که شروع کلام وی اغلب با لحنی خبری آغاز می شود، اما در پایان بهت و خنده مخاطب را بر می انگیزد.

به غیر از موارد یاد شده درباره چگونگی، ماهیت و مقاصد هنجارگریزی کاریکلماتورها، برخی نیز معتقدند هنجارکشی و عادت زدایی کاریکلماتورها مبتنی بر هرمنوتیک نیست، بلکه صورت دیگری از کاریکاتور پردازی از زبان است که در طنز دارای جایگاه ویژه ای است. منوچهر آتشی در این باره می نویسد: «داداییست ها که مدعی بودند زبان کتابت به جهت کاربرد زیاد در امور مبتذل و در جامعه فاسد بورژوازی غرب توانایی خود را از دست داده، باید ویران شود، می بایست نظر به همین کاریکلماتور داشته باشند، چون که راه ناجور و ناهموار دیگری پیش گرفتند (در هم ریزی

و حذف) و به جایی نرسیدند و کسی هم به توصیه آنها عمل نکرد، ولی بعدها سورئالیستها به شیوه هوشمندانه‌تری کار را پیش بردند» (آتشی، ۱۳۷۸: ۱۰).

بنابراین، اگرچه این گزاره‌ها مانند طنزهای معمول فقط در پی انتقاد از وضعیت نامطلوب نیست، ولی از آنجاکه رفتاری غیرمنتظره با زبان دارد، می‌توان آن را در ردیف نکته پردازی‌های ادبی (epigrams)<sup>۲۳</sup> قرار داد که به بذله‌گویی و مطایبه نزدیک می‌شود و در پاره‌ای موارد نیز با کلمات قصار غربی (aphorisms)<sup>۲۴</sup> برابری می‌کند.

### نتیجه

طنز به عنوان پرمعناترین نوع فکاهه، ضمن انتقاد هدفی اصلاح طلبانه را دنبال می‌کند. زبان طنز و مطایبه یکی از شبه ژانرها و روشهای بیانی در ادبیات است که به دلیل بهره‌گیری از شیوه‌های مختلف ادبی و زبانی از قدرت تأثیرگذاری فراوانی بر ذهن خواننده یا شنونده برخوردار است.

به نظر می‌رسد کاریکلماتور به عنوان یکی از قالبها و یا سبکهای طنز در واقع در زبان شکل می‌گیرد. بازی با کلمات و برهم زدن ذهنیات خواننده از طریق مفاهیم متضاد پیامد چنین نگرشی به کاریکلماتور است؛ هر چند آرایه‌های ادبی مورد استفاده در کاریکلماتورها، بیشتر ساخت معنایی دارند تا ساخت آوایی. ویژگیهای زبان طنز کاریکلماتور در هفت دسته ایجاز و فشردگی جملات، سادگی و روشنی بیان، نحوه خاص گزینش واژگان، زبان محاوره، بازیهای زبانی-بیانی، بیان اغراق آمیز و انواع هنجارگریزی‌ها قابل بررسی است. این دسته اخیر از ویژگیهای زبان طنز کاریکلماتورها، برخاسته از جنبه‌های بلاغی زبان هستند که عملکردشان روی محور همنشینی به گونه‌ای است که زبان اثر و در نتیجه معنای کلام را از برجستگی، غرابت و شگفت‌انگیزی خاصی برخوردار می‌کنند و در مباحث زبان شناسی می‌توان آنها را با عنوان کلی «هنجارگریزی» مطرح کرد؛ شگردهایی مانند آشنایی زدایی، غافلگیری، اجتماع نقیضین، عکس و نقیضه تضمین که هر کدام آنها در این پژوهش به صورت جداگانه بررسی شده. ترکیبات شاپور نیز گونه دیگری از هنجارگریزی‌ها را به نمایش گذاشته‌اند.

اگرچه سادگی بیان، اغراق و بازیهای زبانی، با توجه به بررسیهای انجام گرفته، وجه مشترک زبان طنز و مطایبه اکثر کاریکلماتورنویسان است، اما در آثار برخی، یک یا چند مورد از ویژگیهای این نوع زبان، برجستگی و نمود خاصی یافته‌اند؛ مثلاً در آثار شاپور ترکیبی از تمام ویژگیهای زبان طنز و مطایبه قابل مشاهده است، اما از تمام آنها برجسته‌تر، ایجاز خاص کلام اوست. دلیل این امر را باید در موجز اندیشی، کوتاه‌گویی ذاتی و شخصیت کم‌گویی وی جستجو کرد. تخیل شاپور نیز نقش ویژه‌ای را در آفرینش زبان طنز و مطایبه وی ایفا می‌کند. همین امر باعث نزدیکی کاریکلماتورهای او به انواع دیگری چون شعر یا کاریکاتور گشته و کاریکلماتورهایش را چند وجهی ساخته است. دلیل دیگر این امر را همچنین به نوع زندگی وی-که زندگی در تنهایی و انزوا بوده- نیز می‌توان جستجو کرد. تخیل و تنهایی همچنین باعث توجه فوق‌العاده و نگاه ریزبین وی به پدیده‌های پیرامونش شده و موجب گردیده آرایه‌هایی چون تشخیص (انسان‌انگاری)، مجاز و استعاره بسامد بالایی در آثار او داشته باشند و کاریکلماتورهای وی را تصویری کنند. اما باید اذعان کرد ایجاز در آثار شاپور همیشه از فصاحت و بلاغت یک دستی برخوردار نیست و حتی می‌توان گفت

گاه در آثار معدودی از کاریکلماتورنویسان - علی‌رغم تأثیرپذیری از شاپور در تکنیک‌ها، نوع نگاه و یا بازنویسی آثار وی - با فصاحت و بلاغت بیشتری مواجه می‌شویم؛ اما این هرگز به معنای کمرنگ بودن این ویژگی در آثار او نیست. شاپور به عنوان یک مبتکر بیشتر به یاری طبع شوخ و طنز، قوه تخیل و کم‌گویی ذاتی خود دست به آفرینش کاریکلماتور می‌زد و نه به دلیل مطالعه مستمر در دواوین و متون کهن زبان و ادبیات فارسی. وی کاریکلماتورها را - گاه با سایه‌هایی از اندیشه‌های باریک فلسفی که زاده دوران مدرن بود - با زبان ساده و محاوره‌ای خود بیان می‌کرد. چنانکه در متن نیز گفته شد، برخی از ویژگیهای زبان طنز شاپور در کاریکلماتورها مثل بازیهای زبانی و بیانی، چینش خاص کلمات و حتی اغراق همه به نوعی در ارتباط با ایجازند. ویژگیهای دیگری، چون سادگی زبان، روشنی بیان و بیان محاوره‌ای او نیز برخاسته از بیان طبیعی و زبان گفتاری وی است. دیگر ویژگی زبان طنز و مطایبه وی؛ یعنی هنجارگریزی‌ها نیز - چنان که اشاره شد - به نوع شخصیت و خصوصیات رفتاری وی مرتبط است. جمع این موارد؛ یعنی ایجاز، سادگی زبان و هنجارگریزی‌های کاریکلماتورهای وی را می‌توان نشأت گرفته از شوخ طبعی ذاتی و زبان طبیعی وی دانست. از این رو، طنز و مطایبه او را می‌توان محصول سبک زندگی شخصی، دیدن تضادها و جستن تناقض‌ها در محیط پیرامون با نگاهی دقیق و موجز به حساب آورد.

#### پی‌نوشتها

۱- از بزرگان قدیم می‌توان به ابن سینا در «شفا» و خواجه نصیر الدین طوسی در «اساس الاقتباس» اشاره کرد که طنز را به پیروی از ارسطو زیر مجموعه «کمدی» دانسته‌اند. قهرمان شیری در مقاله «راز طنز آوری» (ص ۴۰-۴۷) و به تبع وی رستگار فسایی در «انواع ادبی نثر» طنز را زیر مجموعه‌های فکاهی دانسته‌اند. شمیسا در انواع ادبی، طنز را زیر مجموعه «هجو» (ص ۲۳۴) می‌داند. عمران صلاحی طنز، هزل، هجو، لطیفه، فکاهی و نظیر آن را از اقسام «خنده» می‌شمارد (ص ۶۲). از بین محققان خارجی، فروید در «لطیفه‌ها و رابطه آنها با ناخودآگاه» طنز، هجو، هزل، مطایبه، لطیفه و نظایر آن را از انواع کمدی می‌داند. هانری برگسون در «خنده» نورتوپ فرای در «تحلیل نقد» و سیمون کرچلی «درباب طنز» نیز به این امر اشاره داشته‌اند. با توجه به این موارد به نظر می‌رسد در ایران، کلمه فکاهی معادل آنچه غربی‌ها «کمدی» می‌نامند، به کار رفته است.

۲- هزل و هجو فکاهیاتی‌اند که با اندک تفاوتی از روی غرض شخصی و به منظور تحقیر و تنبیه کسی آمیخته با انواع بدزبانی‌ها به کار می‌روند.

۳- از جمله افرادی که به برخی از ویژگیهای زبان طنز اشاره کرده‌اند، می‌توان به حسن بهزادی در «طنز و طنزپردازی در ایران» (صص ۹۷-۱۵۶)، حسن جوادی در «تاریخ طنز در ادبیات فارسی»، جواد دهقان‌یان در «بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه» (فصل پنجم) و بسیاری دیگر را معرفی کرد.

۴- برای مشاهده برخی از تعاریف کاریکلماتور رک به: انوری، حسن و دیگران. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن (ج ۵): ۵۶۸۱؛ انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). فرهنگنامه ادبی فارسی؛ جلد دوم، دانشنامه ادب فارسی (ص ۱۱۳۴)؛

اسماعیلی، فرهاد. (۱۳۸۲). «گفتگو با کتاب هفته» ص ۹؛ حسینی، حسن. (۱۳۷۶). *بیدل، سپهری و سبک هندی*، ص ۵۰؛ شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *انواع ادبی*، ص ۲۳۷ و...

۵- تاکنون بیش از ۷۵ مجموعه مستقل کاریکلماتور به چاپ رسیده و این غیر از کارهایی است که در نشریات و سایت‌های اینترنتی منتشر می‌گردند. از معروفترین این نویسندگان می‌توان به افراد زیر اشاره کرد: حسن حسینی، جواد مجابی، عباس گلکار، حوریه نیکدست، سهراب گل هاشم، مهدی فرج الهی، ابوالفضل لعل بهادر، فاطمه شتابی و ش، محمدمانی ملازاده، حسین نازفر، جوکار، دامغانی ثانی، برخی از شطحک‌های احمد عزیزی و...

۶- پرویز شاپور (۱۳۰۲-۱۳۷۸) نزدیک به سه دهه طنز نویس و کاریکاتوریست روزنامه فکاهی توفیق بود و پس از انقلاب مانند بسیاری از نویسندگان این نشریه به مجله طنز «گل آقا» پیوست. به غیر از این، وی بیشتر به خاطر ازدواج و طلاق با شاعر معروف معاصر، فروغ فرخزاد شناخته می‌شود.

۷- در این مورد، بزودی پژوهشی با عنوان «بررسی رابطهٔ امثال و حکم با کاریکلماتورها» منتشر خواهد شد.

۸- دربارهٔ سابقهٔ بازیهای زبانی و طنز در شطحیات عرفا، رک: *طنز در زبان عرفان* از علیرضا فولادی، و مقاله‌ای از قدرت الله طاهری با عنوان «بازیهای طنزآمیز زبانی در اسرارالتوحید» *مجلهٔ پژوهشهای ادبی*، صص ۱۰۷-۱۲۲.

۹- برای اطلاع از رابطهٔ سبک هندی و کاریکلماتور، رک: حسینی: *بیدل، سپهری و سبک هندی*، صص ۴۷-۵۵.

۱۰- شعر دههٔ هفتاد با تلاش شاعران جوان از سویی مطرح و از سویی دچار هرج و مرج شد. شاعران دهه‌های ۴۰، ۵۰ و ۶۰ با گذار از مرحلهٔ انقلاب و جنگ، ناگزیر به سورئالیسم با به کارگیری خرق عادت و حس‌آمیزی پناه بردند. این شاعران رفته رفته آرایه‌های ویژه‌ای با شعرشان رصد کردند که شعرهای «چند صدایی»، با تم گریز از مرکز و اسکیزوفرنیکال و شعر نگاره‌ای (موسوم به «شعر توگراف»، «وسط چین»، «مربع»، احیای معما و چیستان‌های منظوم قدیمی در شکل شعری نو با عنوان «لغز»، احیای گونهٔ جدید شعر «کانکریت» با عنوان «خواندبندی»، شعر «گفتار»، «شعر حرکت» همچنین «کاریکلماتورهای اپیزودی» با عنوان «شعرهای چند صدایی» و شعرهایی که از حس‌آمیزی و خرق عادت و استعاره با مضمون اصلی طنز با عنوان «فرانو» در پی چنین وضعیتی شکل گرفتند. شعر مضمون‌گرای دهه‌های چهل و پنجاه در دههٔ هفتاد به نوعی تعدیل می‌شود و زبان و بازیهای زبانی در این شعرها نقش پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. به طور کلی، در این نوع شعری کلان‌نگری در ابعاد معرفتی و فلسفی جای خود را به تفرد، جزئیات، پرهیز از ادبیت و توجه به منتسبات زبان کوچه و بازار می‌بخشد و فضای شعر به خواننده اجازه می‌دهد که به تأویل و تفسیرهایی شخصی دست پیدا کند. صور خیال و - به ویژه در برخی - استعاره از شعرهای شاعران این جریان حذف و به جای آن عناصر عینی پیرامون شاعر به عنوان دال و نه مدلول در اختیار خواننده قرار می‌گیرد تا ناگفته‌های دیگر شاعر در ذهن او ساخته شود. (با اختصار به نقل از انجمن ادبیات سایت [p30ZIP.com](http://p30ZIP.com):2009/8/3) برای مطالعهٔ بیشتر در این مورد رک: *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی*، از کاووس حسن‌لی، نشر ثالث، ۱۳۸۶ و کتاب گزاره‌های منفرد از علی باباچاهی، انتشارات سپنتا، ۱۳۸۱.

۱۱- در مورد خلاقیت زبانی در شعر مدرن و پست مدرن فارسی رک: مقدمه کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر*

*ایران* (شعر پیشامدرن، مدرن، پسامدرن) از علی تسلیمی، نشر اختران، ۱۳۸۷. در مورد بازیهای زبانی و طنز به عنوان

ویژگیهای پست مدرن رک: پست مدرنیته و پست مدرنیسم، از حسینعلی نوذری، (چاپ دوم) انتشارات نقش جهان، ۱۳۸۰ و دانشنامه ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، ذیل عنوان ساخت شکنی.

۱۲- در این راستا، رستگار فسایی نیز معتقد است که «نثر اکثر کلمات قصار، حکم و امثال، احادیث، اخبار و در دوره معاصر بسیاری از جوکها، کاریکلماتورها، قصه‌های مینی مال و... از جمله نثرهای مرسل ایجازی به شمار می‌آیند» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۱۵).

۱۳- «این نوع نثر مبتنی بر شیوه‌های رایج در زبان گفتگو یا مخاطب یا زبان گفتاری است و به کاربرد طبیعی و معمولی زبان نزدیک است و می‌توان آن را صورت مکتوب و رسمی گفتار عادی مردم دانست که از آن به «لفظ قلم» تعبیر می‌شود» (همان: ۱۱۱).

۱۴- یکی از تعبیر لطفی که در این مورد گفته شده، این است: «کاریکلماتور یعنی کاری کنیم کلمات را به تور بیندازیم!»

۱۵- در مورد طنزهای عبارتی رک: به «راز طنز آوری (۱)» از قهرمان شیری، صص ۴۰-۴۷.

۱۶- «کار طنز پرداز دست کاری و قلب واقعیت است. عیبها را با ذره‌بین محدب می‌بیند و نقاط قوت و برتری را با ذره‌بین مقعر، بسیار کوچکتر از شکل واقعی می‌نگرد. کوچک کردن ابزاری برای تحقیر و سرزنش سوژه است. بزرگ نمایی از شیوه‌های رایجی است که به نوعی در اکثر زیر مجموعه‌های طنز و مطایبه به کار می‌رود. بزرگ نمایی در بهترین شکل خود، در کاریکاتور دیده می‌شود. کاریکاتور نیست با دست گذاشتن بر عیوب یا قسمت‌هایی از چهره، با برجسته کردن و غلو در ویژگی نابهنجار، موضوع را طنز آمیز جلوه می‌دهد. طنز نویس به خوبی آگاه است که هرگاه در توصیف موضوعی، پا از حد معقول فراتر گذاشته شود؛ به ویژه آنگاه که یکی از جنبه‌های منفی موضوع از ساختار متن متمایز گردد، حرکت به سوی طنز و مطایبه آغاز می‌شود؛ در این حالت، موضوع، تمسخرآمیز می‌گردد و سخافت آن به نمایش گذاشته می‌شود» (دهقانان، ۱۳۸۶: ۱۶۱). جوادی نیز درباره شیوه کوچک نمایی در طنز معتقد است طنزنویس، شخص، شیء یا عقیده‌ای را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبده عاری می‌سازد و آن را از هر لحاظ کوچک می‌کند. این کار می‌تواند به صورتهای مختلف از لحاظ جسمی، معنوی و یا به شیوه‌های دیگری باشد (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷).

۱۷- Grottesque گروتسک مفهومی در ادبیات و هنر است و درباره ماهیت آن گفته شده گروتسک، تجلی دنیای پریشان و از خودبیگانه است؛ یعنی دیدن دنیای آشنا از چشم اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند و این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد، یا همزمان هر دو این کیفیتها را بدان ببخشد. اغلب کسانی که درباره گروتسک مطلبی نوشته اند، بر این خصیصه بارز گروتسک که همانا عنصر ناهماهنگی است، اشارت داشته اند که این ناهماهنگی می‌تواند از کشمکش، برخورد، آمیختگی ناهمگون‌ها یا تلفیق ناجورها فراهم آمده باشد. این ناهماهنگی، نوعی کشمکش است که از حاصل تلفیق متضاد طنز و ترس، پدید می‌آید.» (جزینی، ۱۳۷۸: ۱۵-۲۲)

The Jack-in the Box-۱۸

Surprise -۱۹

۲۰ و ۲۱- در اساس الاقتباس در این مورد آمده: «علت انفعال نفس از آنچه مغافصتاً بدورسد، بیشتر بوداز آنچه به تدریج به او رسد یا رسیدنش متوقع بود. به این سبب بود که مضاحک و نوادر اول بارکه استماع افتد، لذیذتر باشد» (ص ۵۹). کانت نیز در این مورد می‌گوید: «یکی از علل خندیدن این است که نتیجه یک مسأله و یا حادثه طوری باشد که ما انتظارش را نداشته باشیم؛ یعنی خواننده خود را در برابر اموری خلاف عادت و انتظار ببیند و شعور خود را غافلگیر شده بیابد و در شگفت بماند» (بهزادی، ۱۳۷۸: ۱۲۲). کریچلی نیز در این باره می‌نویسد: «ذکر ناگهانی بودن افت مضحک کلام که طنز را پدید می‌آورد، توجه ما را به مسأله عجیب بُعد زمانی لطیفه‌ها جلب می‌کند. همان‌گونه که هرکمدینی نیز بی‌درنگ می‌پذیرد، زمانبندی بسیار حیاتی است و تسلط بر قالب‌های کمدی مستلزم کنترل دقیق مکث‌ها، درنگ‌ها و سکوت‌ها و دانستن زمان دقیق منفجر کردن دینامیت کوچک لطیفه است. به این مفهوم، [خلق] لطیفه مستلزم دانشی مشترک دربارهٔ دو بُعد زمانی است. استمرار (duration) و آن (instant منظور دم و یک لحظه است)» (ص ۱۶) فروید در کتاب «لطیفه‌ها و رابطه آنها با ناخودآگاه» و کویستلدر «عمل خلق کردن» نیز به این موضوع اشاره کرده‌اند.

۲۲- برای مثال رک: قلم را با قلبت میزان می‌کنم، صص ۴۳۳-۴۳۸ یا ماهنامه گل آقا، شهریور ۱۳۷۸ در صفحات متعدد.

۲۳- در این مورد رک: کتاب تاریخ طنز در ادبیات فارسی، ص ۶۱ و ادبیات معاصر ایران (شعر) از محمدرضا روزبه.

۲۴- در مورد افوریسیم و ویژگیهای آن رک: مقدمه فرهنگ غرغریون (پند نامه غرغریون) از جانانان گرین، ترجمه محمد علی مختاری اردکانی.

## منابع

### الف) منابع فارسی

- ۱- آتشی، منوچهر. (۱۳۷۸). چه تلخ است این سیب! (مجموعه شعر)، تهران: نشر آگاه، چاپ اول.
- ۲- آرین پور، یحیی. (۱۳۷۵). از صبا تا نیما، ج ۲، تهران: انتشارات زوار.
- ۳- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن، تهران: انتشارات مرکز.
- ۴- اسدی، عاطفه؛ تابش، شکوه السادات. (۱۳۸۶). «سیر تحول کاریکلماتور نویسی در ایران»، ارائه شده در همایش بین‌المللی ادبیات معاصر، شورای گسترش زبان فارسی، تهران، ۱۸ آبان ماه.
- ۵- اسماعیلی، فرهاد. (۱۳۸۲). «گفتگو با نویسنده کتاب شوربای ایرانی؛ شایعه سکوت زیر سر کلمات است!»، گفتگو با نشریه کتاب هفته، ش ۱۲۸ (پیاپی ۱۵، شنبه ۲۱ تیر ماه)، ص ۹.
- ۶- اکسیر، اکبر. (۱۳۸۷). «نیم نگاهی به مجموعه طرح و کاریکلماتور «ماه نگران زمین است»»، روزنامه اطلاعات، سال ۸۳، ش ۲۴۳۱۴ (پنج شنبه ۲۵ مهر ماه).

- ۷- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامه ادبی فارسی*؛ جلد دوم، دانشنامه ادب فارسی، وزارت فرهنگ و ارشاد و تبلیغات اسلامی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول.
- ۸- باباچاهی، علی. (۱۳۸۱). *گزاره‌های منفرد*، تهران: انتشارات سپنتا، چاپ اول.
- ۹- برگسون، هانری لویی. (۱۳۷۹). *خنده*، ترجمه عباس باقری، تهران: نشر شباویز، چاپ اول.
- ۱۰- بهار، محمد تقی. (۱۳۸۰). *سبک شناسی بهار* (تاریخ تطور نثر فارسی)، به کوشش ابوطالب میر عابدینی، توس.
- ۱۱- بهزادی اندوهجردی، حسین. (۱۳۷۸)، *طنز و طنز پردازي در ایران*، انتشارات صدوق، تهران: چاپ دوم.
- ۱۲- تسلیمی، علی. (۱۳۸۷). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران* (شعر پیشا مدرن، مدرن، پسا مدرن)، نشر اختران.
- ۱۳- جزینی، محمد جواد و دیگران. (۱۳۷۸). *پنج مقاله تئوری در ادبیات داستانی*، تهران: نشر نحل، چاپ اول.
- ۱۴- جلالی، رضا. (۱۳۸۳). «ماهی درتنگ آب محبوس است»، *روزنامه شرق*، (پنج شنبه ۱۷ اردیبهشت)، ص ۲۸.
- ۱۵- جوادى، حسن. (۱۳۸۴). *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، انتشارات کاروان، چاپ اول.
- ۱۶- حسن لی، کاووس. (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر فارسی*، تهران: نشر ثالث، چاپ اول.
- ۱۷- حسین پور، علی. (۱۳۸۵). «کاریکلماتور نویسی»، *فصلنامه رسانه دانشگاه*، سال هفتم، شماره پیاپی ۲۸ (زمستان)، دانشگاه کاشان، صص ۹۸-۱۰۱.
- ۱۸- حسینی، حسن. (۱۳۶۵). *براده‌ها*، تهران: نشر برگ، چاپ اول.
- ۱۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۴). «بازی با کلمه یا کاریکلماتور»، *کار و کارگر*، (۱۷ اردیبهشت ماه)، ص ۴.
- ۲۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶). *بیدل، سپهری و سبک هندی*، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
- ۲۱- دهقانیان، جواد. (۱۳۸۶). *بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه* (رساله دکترای زبان و ادبیات فارسی)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز.
- ۲۲- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۶۸). «طنز چیست؟»، *گستره تاریخ و ادبیات*، صص ۱۱۷-۱۱۹.
- ۲۳- راستگو، محمد. (۱۳۶۸). «خلاف آمد»، *مجله کیهان فرهنگی*، سال ششم، ش ۹.
- ۲۴- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۳)، *معالم البلاغه*، شیراز: انتشارات دانشگاه پهلوی.
- ۲۵- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). *انواع نثر فارسی*، تهران: سازمان سمت، چاپ اول.
- ۲۶- روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران* (شعر)، تهران: انتشارات روزگار، چاپ اول.
- ۲۷- سلطانی، پوری؛ فانی، کامران. (۱۳۸۱). *سرعنوان‌های موضوعی فارسی*، با همکاری مهناز رهبری اصل، تهران: کتابخانه ملی ایران، ویراست سوم.
- ۲۸- شاپور، پرویز. (۱۳۸۴). *قلبم را با قلبت میزان می‌کنم* (مجموعه هشت کتاب کاریکلماتور)، تهران: مروارید، چاپ سوم.
- ۲۹- شیرى، قهرمان. (۱۳۷۶). «راز طنز آوری (۱)»، *ماهنامه ادبیات معاصر*، سال دوم، ش ۱۷ و ۱۸ (مهر و آبان ماه)، صص ۴۰-۴۷.
- ۳۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *شاعر آینه‌ها*، تهران: نشر آگاه، چاپ اول.



- ۳۱- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: نشر آگاه، چاپ دوم (متن تجدید نظر شده).
- ۳۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). بیان و معانی، انتشارات فردوس، تهران: چاپ چهارم.
- ۳۳- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶). انواع ادبی، تهران: انتشارات فردوس، چاپ پنجم.
- ۳۴- صابری فومنی، کیومرث. (۱۳۷۸). «جای دوری نرفته است...»، ماهنامه گل آقا، سال نهم، ش ششم (شهریور ماه)، ص ۳.
- ۳۵- صفوی، کوروش. (۱۳۸۴). «پیش درآمدی بر طنز از منظر زبان شناسی»، ماهنامه آزما، ش ۳۶، ص ۱۶.
- ۳۶- صلاحی، عمران. (۱۳۶۷)، خنده و مشتقات آن، ماهنامه دنیای سخن، ش ۱۹ (تیر ماه)، صص ۶۲-۶۳.
- ۳۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). «گپ و گفنی با عمران صلاحی؛ شاعر و طنزپرداز معاصر»، تهیه و تنظیم از سام محمودی سراپی، مجله آفرینه، پیش شماره ۵، صص ۵۸-۶۱.
- ۳۸- ضیایی، محمد رفیع. (۱۳۷۸). «پرویز شاپور و فضاهای کاریکاتوری»، ماهنامه گل آقا، سال نهم، شماره ششم (شهریور ماه)، صص ۱۰-۱۳.
- ۳۹- طاهری، قدرت الله. (۱۳۸۲). «بازیهای طنزآمیز زبانی در اسرارالتوحید» مجله پژوهشهای ادبی، پاییز و زمستان، صص ۱۰۷-۱۲۲.
- ۴۰- طوسی، خواجه نصیر الدین. (۱۳۲۶). اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.
- ۴۱- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد، ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول.
- ۴۲- فولادی، علیرضا. (۱۳۸۶). طنز در زبان عرفان، انتشارات آفرینه؛ فراگفت، چاپ اول.
- ۴۳- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). در باب طنز؛ ترجمه سهیل سمی، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ اول.
- ۴۴- گرین، جانانان. (۱۳۸۱). فرهنگ غرغریون (پند نامه غرغریون)، ترجمه محمد علی مختاری اردکانی، تهران: انتشارات ویستار، چاپ اول.
- ۴۵- گلکار، عباس. (۱۳۸۵). ماه نگران زمین است (مجموعه کاریکلماتور)، تهران: نشر نگار و نیما (نگیما).
- ۴۶- گل هاشم، سهراب. (۱۳۸۵). گاهگاهی زندگی شوخی نیست! (مجموعه کاریکلماتور) تهران: افراز.
- ۴۷- ماهنامه گل آقا. (۱۳۷۸). سال ۹، شماره ۶، شهریورماه (ویژه درگذشت پرویز شاپور).
- ۴۸- مجابی، جواد. (۱۳۸۳). نیشخند ایرانی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ اول.
- ۴۹- مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ابدی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر امروز، چ اول.
- ۵۰- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). پست مدرنیته و پست مدرنیسم، انتشارات نقش جهان، چاپ دوم.
- ۵۱- نیکدست، حوریه. (۱۳۷۸). فراتر از طنز؛ کاریکلماتورهای نوین، تهران: کاریکاتور واژه‌ها، پیوند نو.
- ۵۲- نبوی، ابراهیم. (۱۳۷۸). «پرویز شاپور؛ دنیای گربه و سنجاق قفلی و ماهی و کاریکلماتور»، روزنامه نشاط، (پنج شنبه ۲۱ مرداد ماه)، ص ۱۱.
- ۵۳- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، تهران: انتشارات دوستان، چاپ اول.
- ۵۴- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۰). ابر ساختارگرایی؛ ترجمه فرزانه سجودی، تهران: انتشارات حوزه هنری.

55-Freud, Sigmund, (1938) "Jokes and their Relations to the unconscious", Translated by James Strachey, London.

ج- منابع اینترنتی

۱- فرج اللهی، مهدی. (۸۶/۱۱/۱۶). «کاریکلماتور»- (۸۶/۹/۲۵) «کاریکلماتور»- (۸۶/۹/۲۱) «کاریکلماتور»، وبلاگ

«کاریکلماتور»: [www.karikalmator.blogfa.com](http://www.karikalmator.blogfa.com)

۲- سوگخند، «حلوای عروسی؛ جنگ کاریکلماتورنویس های سبزواری»، انجمن طنز سبزوار.

[www.soogkhand.ir](http://www.soogkhand.ir)

۳- گل هاشم، سهراب. (۸۷/۳/۱) - (۸۷/۳/۲۴) - (۸۷/۳/۲۷)، پارازیت: کاریکلماتور و سهراب گل هاشم:

[www.Parazit.blogfa.com](http://www.Parazit.blogfa.com)

[www.p30ZIP.com](http://www.p30ZIP.com):2009/8/3

۴- انجمن ادبیات، سایت:

[www.Hoossinpoor.ir](http://www.Hoossinpoor.ir)

۵- پایگاه اطلاع رسانی زنده یاد دکترعلی حسین پور جافی:

( )

,

دکتر تیمور مالمیر\*

### چکیده

شعر حافظ در عین انسجام ساختاری، ظاهری پاشان و گسسته دارد. برخی منکران، به اعتبار این ظاهر بر حافظ خرده می‌گرفتند که هر بیتش سخنی مجزاست، برخی نیز برای بی‌اعتبار کردن حرف اصلی حافظ، ابیات او را از هم تفکیک می‌کردند تا از زهر انتقادهای وی بکاهند، لیکن در دوره معاصر بدون توجه به این سابقه تاریخی، استقلال ابیات را هنر حافظ شمرده‌اند. در مقاله حاضر، پس از بحث و بررسی درباره عوامل پیدایش این تصورها، به تبیین ضرورت ساختار منسجم غزل حافظ پرداخته‌ایم و با ذکر یک نمونه از هر یک از ساختارهای عرفانی، رندی، عاشقانه و قلندری، طرح اصلی غزلها و چگونگی پیوند ابیات را روشن کرده‌ایم.

### واژه‌های کلیدی

انسجام متن، توالی ابیات، رندی، ساختار، سبک پاشان، قلندری، نقد متن.

### مقدمه

حافظ شیرازی در زبان فارسی، شاعری صاحب سبک و تأثیر گذار است؛ در عین جمع و هضم زبده هنر شاعران پیشین، به گونه‌ای سخن گفته که سبک و شیوه شاعری پس از خود را تحت شعاع قرار داده است تا جایی که دریافت سبک و تبیین هنر او در غزل سرایی به منزله ایجاد خط فاصلی میان قبل و بعد از او تلقی می‌شود، اما بررسیهای سبکی شعر او، بر اساس نوع تأثیرش بر دیگر شاعران یا نوع برخورد خواننده با آن تبیین شده است. این نوع برخوردها باعث شده ارزش اصلی سخن او پنهان بماند یا بر سر تلقی خوانندگان از مفاهیم او اختلافهای بی‌پایان ظاهر شود. یکی از خرده‌هایی که از قدیم بر حافظ می‌گرفته‌اند و حتی به صورت افسانه‌ای آن را به زمان خود او نسبت می‌دهند، آن است که شعر وی ساختاری گسسته دارد. شاه شجاع به سبب ناآشنایی با ساختار غزل حافظ یا به خاطر غرض ورزی، بر او خرده می‌گرفت که «ابیات هیچ یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف و یک دو بیت در صفت محبوب، و تلون در

یک غزل خلاف طریقه بلغاست. خواجه گفت آنچه بر زبان مبارک شاه می‌گذرد، عین صدق و محض صواب است، اما مع ذلک، شعر حافظ در اطراف آفاق اشتهار تمام یافته و نظم حریفان دیگر پای از دروازه شیراز بیرون نمی‌نهد» (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۳۱۵). این سخن شاه شجاع در روزگار ما به نام انقلاب در ساختار غزل بیان شده است؛ بدین معنی که بیت‌های غزل‌های او مستقل هستند و غزل او، حال ثابت و انسجام منطقی و توالی معنایی ندارد (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۳۴). محمد علی بامداد هم که معتقد به نبودن ارتباط میان ابیات غزل‌های حافظ است، می‌نویسد: «یک دلیل بر عدم ارتباط ابیات غزل‌های خواجه به یکدیگر تا قبل از وصول به مطلوب، همین روحیه است که به محض اینکه از قید بستگی به موضوع رها می‌شده، بر طبق تقاضای ذاتی، سرشت حقیقی خودنمایی می‌کرده است. مشغول سخن‌گویی از می و معشوق است یا متوجه تنظیم مدح فلان امیر و وزیر و شاه، همین که زمانی مابین دو بیت فاصله می‌شده و اندک غفلتی از این موضوع پیش می‌آمده، حالت راسخ روحی غلبه کرده و مطلب را به عالم دیگر می‌کشانده است» (بامداد، ۱۳۶۹: ۳۱-۳۲).

داریوش آشوری معتقد است سخن حافظ دارای منطق درونی است و در پی آن است که با فهم هرمنوتیکی دیوان حافظ، هستی‌شناسی او را تبیین کند و در پرتو آن لایه‌های معنایی شعر حافظ را برای خواننده مشخص سازد، لیکن با اعتقاد به سبک پاشان حافظ، بدون نقل شاهد و بررسی عینی می‌نویسد: وحدت کاملی در هر غزل میان بیتها وجود ندارد «و ای بسا کتش قافیه یا مضمون یابی‌ها و هنرنمایی‌های ادبی یا حتی نیازها و ضرورت‌های غیر ادبی بیت‌هایی را آفریده است» (آشوری، ۱۳۸۱: ۲۶).

ریاحی نیز به ابتکار حافظ در تنوع مضمون غزل اعتقاد دارد و می‌نویسد: «چون غزل سنتی با وزن و قافیه یکسان گنجایش اندیشه‌های رنگارنگ او را نداشت، ناچار سنت وحدت موضوعی غزل را کنار گذاشت. پیش از او غزل، واحد کامل شعر نوع خود بود. حافظ بیت را واحد تام و تمام قرار داد، اگر جز این بود، قالب سنتی غزل قادر به کشیدن بار اندیشه‌های او نبود» (ریاحی، ۱۳۷۴: ۷۴).

استعلامی معتقد است برای دریافت درست سخن حافظ نباید به بیت تکیه کرد، بلکه باید تمام غزل را خواند تا حال و هوای آن را به دست آورد. وی غزل حافظ را در سه حال و هوای عرفانی، رندی و عاشقانه طبقه‌بندی کرده است، اما می‌نویسد: «در کلام حافظ، گاه بیت‌های یک غزل مستقل از یکدیگر است و در تمام بیت‌ها یک موضوع واحد دنبال نمی‌شود. در یک غزل عاشقانه، یکباره به بیتی می‌رسیم که تعبیرهای آن عارفانه است و گویی در حالتی متفاوت، یا در زمانی جدا از ابیات دیگر سروده شده» (استعلامی، ۱۳۸۶: ۵۲). وی در شرح غزل‌های حافظ، بارها بیت یا ابیاتی را از حال و هوای غزل دور شمرده و به همین سخن خود ارجاع داده است. اگر سخن وی در مورد دور بودن بیت یا ابیاتی از حال و هوای هر غزل را در نظر بگیریم، با توجه به بسامد آن، یک خصیصه سبکی است و بعید است کسی که در سخن چنین خصیصه‌ای باشد، بتواند شش قرن سرمشق شاعری در ایران باقی بماند.

عبادیان معتقد است که برخی غزل‌های حافظ دارای موضوع‌های همگون و خویشاوند است که درونمایه واحد القا می‌کند و برخی از غزل‌ها دارای موضوع‌های مختلف و ناهمگون است که مبتنی بر درونمایه یکدست نیستند؛ هر چند می‌توان اغلب رشته‌ای میان آنها در نظر گرفت که آنها را به هم مربوط می‌کند (عبادیان، ۱۳۷۹: ۹۲). عبادیان در پی توجیه کثرت موضوعها در هر غزل حافظ است و می‌نویسد: «یکی از نقش‌های کثرت موضوع در یک غزل، در آن است که

اندیشه شاعر را به ازای تصویرهای مختلف ولی قرینه، توضیح یا استدلال کند» (همان: ۹۴). این اندیشه برای تبیین ساختار غزل حافظ تا حدودی راهگشاست، لیکن به نظر ما، نه در برخی غزلهای، بلکه در تمام مواردی که تکرار و تعدد هست، این مسأله وجود دارد.

اعتقاد به سبک پاشان در غزلیات حافظ، موجب شده است ارزش واقعی شعر وی پنهان بماند و در شرح و بسط اندیشه او گسست ایجاد گردد. خوانندگان شعر حافظ با این نگاه، عمدتاً در پی فهم خطی غزل حافظ بر می‌آیند و هر عنصری در شعر او را به یک عقیده و دیدگاه منسوب می‌کنند. این نوع برخورد با شعر حافظ، برای برخی شارحان مناسب است و آنان را از پیچش و دقت در ساخت غزل آسوده می‌کند، اما باید توجه داشت که غالب حافظ‌شناسان معتقدند که حافظ شعر کم می‌سروده و در عین آنکه شغل رسمی وی شاعری است، صرفاً به تراش و اصلاح شعر خود می‌پرداخته است. یکی از کارهای گسترده‌ای که در دیوان حافظ صورت گرفته و همچنان ادامه دارد، تصحیح دیوان است. همواره یکی از مبانی توجیهی این کار، وجود اصلاحات خود حافظ بوده است، اما حافظ‌شناسان به این نکته نپرداخته‌اند که ممکن است این اصلاحات برای ایجاد یا استحکام ساختار درونی غزل حافظ بوده باشد. دقت در ساختار غزلهای نشان می‌دهد که اصلاحات حافظ برای ایجاد و استحکام ساختار درونی غزل بوده است. پورنامداریان معتقد است که بسیاری از غزلهای حافظ ساختاری منسجم دارد و کار اصلی حافظ‌شناسان باید تبیین همین باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۴: هفت) و با این دیدگاه برخی غزلهای حافظ را نیز شرح و تأویل کرده است، لیکن عمده بحثهای وی برای تبیین ارزش شعر حافظ و موقعیت سخن او صورت گرفته است. در چند مورد هم که به تبیین انسجام غزل حافظ پرداخته، مطالب وی به اندازه‌ای طولانی است که تکیه بر آن بیشتر گواه عدم انسجام است تا انسجام؛ زیرا وقتی ده‌ها صفحه برای توجیه انسجام یک غزل ضروری باشد، نشانه انسجام ساختاری نیست.

### انسجام و وحدت در ساختار غزل حافظ

سعید حمیدیان، منظور خرمشاهی از سبک پاشان را تنوع در مضمون غزل دانسته است (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۶۲۵) و معتقد است که پیش از حافظ نیز بوده است، اما حافظ آن را گسترش داده و تشدید کرده است. وی در مقاله‌ای دیگر به بررسی آماری تنوع و عدم تنوع مضمون در غزل حافظ پرداخته و معتقد است تعداد غزلهای حافظ که دارای تنوع مضمون هستند، نسبت به مواردی که هر غزل فقط یک مضمون دارد، کمتر از ۵۰٪ است (حمیدیان، ۱۳۷۵: ۳۳۵-۳۴۰). سؤال مهمی که برای ایشان مطرح بوده و جوابی قانع‌کننده برای آن نیافته، این است که چرا حافظ این روش را گسترش داده است؟ آنچه هم در مقاله خود مطرح کرده، آن است که چون حافظ، غزل را برای بیان نگارش در اختیار داشته، مجبور بوده همه اندیشه خود را در همان بگنجانند. تأمل در این جواب، سؤال دیگری پیش می‌آورد که چرا اصرار هست فقط غزل را در اختیار داشته، در حالی که در شیوه‌های دیگر نیز شعر سروده است؟ بنابر این سبک اوست و انتخاب غزل به لحاظ آن است که گنجایی چنین اندیشه‌ای در آن هست. البته، مشکل تنوع مضمون می‌تواند در قالبهای دیگر نیز مطرح شود؛ مگر در قالب مثنوی تعدد مضمون نیست؟ مگر در شاهنامه یکسره اسطوره و جنگ است و عشق و سیاست و انتقاد نیست؟ مگر مثنوی یکسره پند و اخلاق و عرفان است و چیز دیگری در آن نیست؟ البته هست و گاهی نیز گویی انسان غزل می‌خواند و مگر نه این است که گاهی برخی شاعران در منظومه‌ها نیز غزل و نامه

به صورت غزل گنجانده‌اند؟ در حقیقت، سخن و اندیشه است که فرم و قالب را ایجاد می‌کند، نه اینکه انسان برای بیان اندیشه به دنبال قالب مناسب بگردد، مگر در مورد شاعرانی که بخواهند به زور و از سر تکلف شعر بگویند. قصیده هم چند مضمونی بود و دارای بخشهای متعدد بود و همین چند بخشی موجب شده بود که تصور شود قصیده «فاقد انسجام ساختاری است و ارتباط لازم میان اجزای آن وجود ندارد» (نظری هاشمی، ۱۳۷۶: ۲۲۷) در حالی که بخشهای قصاید با هم مرتبط و هماهنگ هستند، دست‌کم، قصیده خوب قصیده‌ای بود که انسجام می‌داشت؛ حُسن تخلص در قصیده، مهمترین کارکردش ایجاد پیوند میان دو بخش متفاوت قصیده؛ یعنی تشبیب و تغزل با مدح بود. فرق غزل با قصیده در آن است که قصیده قالب ثابت دارد و بخشهای متعدد آن تعریف شده و مشخص است و اهداف آن نیز روشن است، اما غزل خصوصاً غزل شاعرانی چون حافظ، قالبی ایستا و تشریفاتی و رسمی ندارد تا با سنتهای قراردادی مطابقت کند. غزل، حاصل ذوق و احساس شاعر است و البته، ذوق و احساس شاعر، منسجم است. دیدگاهی که این احساس را یکپارچه نمی‌داند، بیشتر بر اساس تطابق قصیده با سنتهای قراردادی نسبت به غزل نگاه می‌کند. نکته جالبی که باید بدان توجه کرد، آن است که عمدتاً حافظ شناسان به کم‌گویی حافظ اشاره کرده‌اند که وی با آنکه حرفه اصلی‌اش شاعری بوده است، اما «در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله او جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزلها کاری هنری و شعری نداشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۲۵)؛ منتها این پرداختن به غزلها و تصرف هنرمندانه و تراش زدن آنها را بیشتر در جابه‌جایی کلمات و تغییر تعبیر و هنرنمایی در محدوده بیت دانسته‌اند. متعرض این نکته نشده‌اند که ممکن است حافظ در استواری ساختار غزلها نیز کوشیده باشد و ای بسا تغییر عبارات و کلمات در ابیات نیز برای هماهنگی و انسجام درونی غزل صورت گرفته باشد و اگر ساختار گسسته‌نما در شعر او نسبت به دیگران بیشتر است، حاصل همین ذوق ورزی است. این ساختار گسسته‌نما به سبب ضرورتی است که شاعر اندیشمند به لحاظ زیبایی‌شناسی آن را احساس کرده است، «زیرا در ساخته‌هایی که واجد توالی هستند، حتماً لازم است که به بیننده یا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکر داده شود تا بتواند زیبایی عرضه شده یا لطایف منظور نظر را ادراک کند» (همان: ۲۰۶).

پرسش اساسی این است که چگونه ممکن است شاعری، سبک پاشان داشته باشد، و در عین حال، این همه حرفهای مشابه و تکراری بزند؟ مضامین و سخنان حافظ تا بدان حد تکرار می‌شود که موجب شده انواع فهرستها برای آن نوشته شود و طبقه‌بندیهای مضمونی از شعر او انجام دهند؛ چنان‌که ابراهیم قیصری، کتاب *پرده گلریز* را برای طبقه‌بندی مضمونهای تکراری در کلام حافظ نوشته است و ذیل هر مدخل، چند شعر را جای داده است. فهرست‌سازی و طبقه‌بندی مضامین متنوع و گوناگون، عمدتاً مفید و کارگشاست. طبقه‌بندی موضوعی دیوان حافظ نیز از این منظر مغتنم است و چند تن از پژوهشگران بدین کار پرداخته‌اند، لیکن تعبیری که یکی از محققان درباره ضرورت آن به کار برده، به گونه‌ای است که به نظر می‌رسد خواسته است شعر حافظ را اصلاح کند. وی نوشته است: «شعر حافظ به صورتی که در دیوان او هست، طبق سبک انقلابی حافظ در غزل، پاشان و گسسته‌نماست. در مجموعه حاضر به اندیشه‌های او ترتیب و تبویب منطقی داده شده است» (رزاز، ۱۳۶۸: ۱۵) و درباره ارزش کتاب خود نوشته است: «این مجموعه برای محقق در حکم بایگانی منظمی است که دستیابی به مدارک یا شواهد مورد لزوم را به سهولت امکان پذیر می‌سازد» (همانجا).

طبقه‌بندی رزّاز که ذیل عنوان‌های متعدّد انجام گرفته، نشان می‌دهد پیوند معنایی در نظر ایشان آن است که در بیت‌های یک غزل، یک معنی تکرار شود، چون در برخی مدخل‌ها گاهی چند بیت از یک غزل را نقل کرده است که معنی مشترکی دارند؛ مثلاً ذیل آدم، در چند بخش ابیاتی از غزلهایی را پشت سر هم آورده است که به آفرینش آدم یا نمونه نخستین انسان اشاره‌ای در آنها هست (همان: ۳۳-۳۵).

سخن ما همین است که شعر حافظ اگر ابیاتش مستقل بود و انسجامی در غزلها نداشت و سبک پاشان می‌داشت، به درد بایگانی یا نهایتاً تحقیقات ادبی و اجتماعی می‌خورد که اگر کسی خواست به دنبال مضمونی بگردد تا به مناسبی در مقاله یا آگهی یا سر برگ نامه و مواردی چون آنها شعری بیاورد، به دیوان حافظ رجوع کند، نه اینکه آن را همدم و مونس خود سازد؛ کاری که مطابق روایتهای افسانه‌گون از زمان حیات حافظ و مطابق تقلیدهایی که از حافظ شده و تأثیری که کلام او پس از خود بر جای گذاشته است، همه جا گواهی می‌شود؛ آنچه خواندمیر درباره‌ی مناظره‌ی شاه شجاع و حافظ نقل کرده، حتی اگر واقعیت تاریخی نداشته باشد، گواهی است که در دوره‌ی تألیف *حیب السیر*، شعر حافظ در همه جا منتشر شده بود و همگان شعر او را می‌خواندند و حالت بایگانی نداشت. اگر مضمونهای مشابه و تکراری در غالب غزلهای حافظ تکرار می‌شود، خود دلالت بر این دارد که هنر حافظ در سرودن این تک بیتها نیست، بلکه هنر او در طرح و ساختار غزلها گنجانده شده است.

### عوارض نظریه‌ی عدم انسجام

اعتقاد به سبک پاشان و استقلال ابیات، موجب شده نسبت به عناصر و شخصیت‌های شعر حافظ، دیدگاه‌های مختلف حتی از سوی یک نویسنده به وجود آید؛ مثلاً برخی می‌نویسند: عارف در نظر حافظ، گاهی منفور است و گاهی مثبت، یا مثلاً صوفی نیز چنان است. برخی نیز منکر می‌شوند؛ یا اینکه باده در شعر حافظ چند وجهی است که نهایتاً خرمشاهی به می‌انگوری، می‌حقیقت و می‌ادبی و هنری معتقد شده است (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۴۹)؛ یعنی هر بیت را مستقل فرض کرده‌اند. آنگاه به این توجه کرده‌اند که می‌در هر بیت چه مفهومی دارد؟ اصغر دادبه به این موضوع، فقط از آن روی نگریسته است که نوع سوم، نوع خاصی نیست، چون موجب تقسیم شعر به سه گونه می‌شود، در حالی که نوع سوم در دو نوع قبل نیز هست. در نظر ایشان این طبقه‌بندی نتیجه‌ی توجه به فاعل است، زیرا هر کدام از معتقدان در پی این بوده‌اند که اثبات کنند حافظ باده می‌نوشیده است یا نه (وادبه، ۱۳۷۴: ۳۰۲).

این نوع توجه به شعر حافظ که بینیم وی باده می‌خورده یا خیر، باز هم نتیجه‌ی تصور گسستگی و عدم انسجام در غزل اوست، در حالی که اگر ساختار منسجم غزل حافظ را در نظر آوریم، علت سخن گفتن حافظ از نوشیدن می‌در چنین غزلیاتی روشن می‌شود. نگاه متعارف و مرسوم به نوشیدن باده در شعر حافظ، درست مثل آن گونه روایتهاست که به صورت طنز آمیز در مورد اهل نفاق نقل می‌شود که در خصوص آیه‌ای از قرآن کریم، که می‌فرماید: *يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى* (سوره نساء، آیه ۴۳) «وقتی مست هستید، به نماز نایستید»، برخی که آن را جدا و گسسته در نظر آورده‌اند چنین تصور کرده‌اند که نوشیدن می‌در باقی موارد جواز دارد. تصور عدم انسجام، یکی از مواردی است که موجب شده برخی در توجیه شعر حافظ به تأویل روی بیاورند، نه آنکه شعر حافظ قابل تأویل نیست، بلکه مراد تأویلهایی است که هیچ پیوندی با سخن حافظ ندارد و به گونه‌ای خنک است؛ مثل تأویل مشهور می‌در دو ساله و

محبوب چهارده ساله به قرآن کریم و پیامبر اکرم (ص) (هروی، ۱۳۶۸: ۱۰۶۹)، در حالی که اگر با توجه به ساختار پیوسته غزل حافظ و ارتباط ابیات با هم، کسی تعبیر یا بیتی از حافظ را تأویل کند، حتی اگر یک قرائت شخصی و کاملاً خواننده محور هم باشد تا این اندازه بی ربط نیست. انتقادهایی نیز که امثال کسروی یا اقبال لاهوری نسبت به حافظ داشته‌اند، مبتنی بر تصور نبودن انسجام در غزلهای اوست؛ یعنی هر بیت را مستقل فرض کرده‌اند، چون اگر ابیات، به صورت مستقل در نظر گرفته شوند، ممکن است بیتی که مستقل و جدا از سایر ابیات تلقی می‌شود، خود بیان نوعی درد باشد و همچون نمونه‌ای از بلا نقل شود که باید با آن مبارزه کرد، اما اگر تصور عدم انسجام داشته باشیم، این مفهوم از آن اراده نمی‌شود. آنچه اقبال از شعر در نظر دارد که باید موجب شور و حرکت در جامعه شود و از انفعال دور باشد، در غزلهای حافظ به وفور هست، منتها نه به صورت تک تک ابیات، بلکه در ساختار کل غزل، لیکن اقبال به ساختار غزل حافظ توجه نکرده «به گمان خود می‌خواسته است که عامه مردم مسلمان را از تأثیر پاره‌ای از افکار به اصطلاح منفی و منافعی سعی و جهد و عمل دور و برکنار نگه دارد» (مجتبایی، ۱۳۸۵: ۹۷-۹۸).

### علت و اسباب تصور گسستگی در شعر حافظ

برخی به صورت عادت برای دریافت انسجام متن، به نشانه‌ها و پیوندهای واژگانی آشکار نظیر: چون، اگر، بنا بر این، زیرا و مانند آنها توجه می‌کنند. البته، وجود این نشانه‌ها و پیوندها برای دریافت انسجام، بسیار مفید است، اما چنین نیست که اگر این نشانه‌ها در متنی نبود، آن متن منسجم نباشد. آنچه موجب انسجام متن می‌شود، نشانه‌های آشکار نیست، بلکه انتظار مبتنی بر تجارب گذشته خواننده و مخاطب، بیان کننده انسجام یا عدم انسجام متن است. ما بنا به عادت و تجربه خود در برخورد با متون، معتقد به انسجام متن هستیم، مگر اینکه با دقت در یک متن روشن شود که منسجم نیست. اگر مسائل و مضمونهای متعددی در متن هست، نباید به این اندیشید که گونه‌گون است، بلکه برای دریافت انسجام باید بدین اندیشید که چرا گوناگونی هست (Brown, 1989: 66).

رولان بارت معتقد بود که متن زنجیره‌ای از واژه‌ها نیست که معنای لاهوتی یعنی پیام مؤلف را ساطع کند، بلکه فضای چند بعدی است که انواع نوشتار در آن با یکدیگر در می‌آمیزند و برخورد می‌کنند، نوشتارهایی که هیچ یک نو مایه نیستند. متن تار و پودی از نقل قول‌های گوناگون است که از مراکز بسیار متعدد فرهنگ اخذ شده‌اند. این تکثر در نظر بارت در یک جا متمرکز می‌شود و آن خواننده است (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۸).

آنچه حق شناس درباره نظریه سبک پاشان حافظ مطرح کرده است، به نوعی اصلاح این دیدگاه محسوب می‌شود. وی معتقد است شعر حافظ دارای روساخت گسسته‌نماست، لیکن دارای ژرف‌ساخت دوری و واحد است و منظور خاصی را دنبال می‌کند. آنچه وی درباره توجیه روساخت و ژرف‌ساخت شعر حافظ گفته است، هرچند در نوع خود درباره تمدن شرقی درست باشد، باز هم ساختار شعر حافظ نیست. اصلاً در روساخت نیز این طور نیست که شعر حافظ، روساخت گسسته داشته باشد، بلکه عناصری که در روساخت هم به کار رفته، به هم مرتبط‌اند. این نوع توجیهات باز هم مبتنی بر آن است که چون نشانه‌های پیوند واژگانی در روساخت نیست یا کم است، تصور می‌کنند تعدد یا گسستگی هست.

دیدگاهی که ساختار غزل حافظ را پریشان می‌بیند، از آن است که نقل قول‌های گوناگون را نتوانسته است متمرکز



کند. اگر هم در پی هماهنگی بوده، متناسب با مصنف بوده است و چون مصنف حاضر نبوده یا اطلاعات منتقد از ویژگی مصنف و اوضاع عصرش کم و محدود بوده، صرفاً معتقد شده که کلام نویسنده حاوی اقوال متعدّد است، مگر آنکه در مواردی نشانه‌های پیوند واژگانی، آشکار بوده باشد که پیگیری کلام را آسان و آشکار می‌کرده است و در آن موارد به وحدت و هماهنگی مضمون معتقد شده‌اند. سخن حافظ که به «نظم پریشان» اشاره کرده است باعث شده برخی در شعر او به استناد همین تعبیر، معتقد به سبک پاشان شوند؛ یعنی به پریشانی تکیه کرده و از نظم آن غافل گشته‌اند؛ هر چند گفته‌اند با رشته‌ای نامرئی، ابیات به هم مرتبط هستند، اما این رشته و شیوه دریافت آن را روشن نکرده‌اند. البته، آربری هم به وحدت غزل حافظ معتقد است، اما می‌گوید مضامین متعدّد و گونه‌گون در شعر او هست. در نظر آربری، هنر حافظ آن بود که نشان داد غزل می‌تواند به دو یا چند مضمون پردازد و همچنان وحدت خود را حفظ کند. مضامین می‌توانند آشکارا ناهمخوان باشند، اما پرداخت کلی آنها به گونه‌ای است که این ناهمخوانیها را در نهایت به یک هماهنگی دل‌پذیر بدل می‌سازد (آربری، ۱۳۶۸: ۳۰).

یکی دیگر از عللی که موجب شده به استقلال ابیات حافظ معتقد شوند، آن است که تلاش کرده‌اند همان چیزی را از بیت‌های حافظ استخراج کنند که دقیقاً در نظر خود او بوده است یعنی دریافت امروز از سخن حافظ دقیقاً همان چیزی باشد که اگر حافظ زنده بود، آن را تأیید می‌کرد و چون چنین چیزی امکان ندارد، یکی از راه‌های برون رفت، اعتقاد به سبک پاشان است تا بدین صورت بتوانند از برخی تناقض‌های ظاهری که در ساخت یک غزل یا در کل دیوان پیش می‌آید، رهایی یابند. آشوری بر همین اعتقاد است که می‌نویسد: مشکل اصلی ما در برخورد با دیوان حافظ، «مسأله فهم متن تاریخی‌ای است که حافظ در آن می‌زیسته و ما دیگر در آن نیستیم» (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۱)، در حالی که اگر ما به دیوان حافظ به عنوان اثری هنری بنگریم و غزل‌های او را به صورت منسجم در نظر آوریم، آن قدرها هم که تصور کرده‌اند، به فهم متن تاریخی سخن حافظ نیازمند نیستیم.

این مسأله که غزل حافظ حاوی ابیات مستقل است، به‌رغم آنکه خرمشاهی معتقد است گواهی است که حافظ مؤسس سبک هندی است و سبک هندی، اوج پیروی از غزل حافظ در استفاده مفرط از استقلال ابیات است (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۳۵) حتی سخن حمیدیان هم که می‌خواهد شروع این سیر را از گذشته نشان دهد تا به آرامی به سبک هندی منجر شود (حمیدیان، ۱۳۷۵: ۳۴۰) بیشتر گواهی نکته‌ای ظاهری است که نشان می‌دهد طرفداران استقلال ابیات حافظ، بر بنیاد شعر سبک هندی به دیوان حافظ و غزل‌های او نگرسته‌اند. برای فهم ساختار شعر حافظ یا هر شاعری، باید به این نکته اندیشید که چرا این‌گونه سخن گفته است، نه اینکه دائم در پی آن باشیم که چه گفته است. وقتی به شرح‌های دیوان حافظ می‌نگریم، عمدتاً برای فهم و دریافت این است که به خواننده نشان بدهند حافظ چه گفته است؛ بیت به بیت معنی می‌کنند و نکته‌های دشوار و الفاظ و اصطلاحات آن را شرح می‌دهند، اما همین شیوه شرح، خود موجب می‌شود شارح فراموش کند که سبب گفتن این حرفها و علت انتخاب یک سبک خاص چه بوده است.

### دلالت‌ها بر ساختار منسجم

نکته‌ای که شفیع کدکنی در مورد حافظ مطرح کرده است، جالب و راهگشاست و با سخن دیگر محققان متفاوت

است. وی معتقد است تنوع و کثرت تقابلها در شعر حافظ نشان دهنده رابطه‌ای است که غالب اجزای مجموعه با یکدیگر دارند که مهمترین عامل انسجام ساخت درونی شعر حافظ است و سبب پیچیده شدن ساخت شعر او شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۶۱) مهمترین پیام حافظ و اندیشه ژرف او رندی است. یکی از ویژگیهای رندی، دیربایی است تا آنجا که یکی از نویسندگان جدی و پیگیر در زمینه اینکه «حافظ چه می‌گوید» می‌نویسد: «کار پاسخ به پرسش حافظ چه می‌گوید؟ نیز از دیدگاه‌های گوناگون به‌ویژه در این دو سه دهه، رونقی بی‌مانند داشته است، اما با وجود این کوشش‌های پیگیر دانشوران و سنجش‌گران به نظر می‌رسد که نه تنها به فهم روشنی از حافظ نزدیک نشده‌ایم، بلکه با گذشت زمان بر پیچیدگی و رمز و راز آن افزوده نیز شده است، زیرا دیدگاه‌های تفسیری درباره شعر او سخت ناهمساز و چه بسا همستیز است.» منتها نویسنده مذکور علت این اختلاف و ناروشنی فهم سخن حافظ را بر گردن روزگار ما و مسائل فرهنگی آن قرار داده است (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۰)، لیکن اگر هم، چنان مواردی در این مسأله دخیل باشد، بخشی از این اختلاف، زاده شعر خود حافظ و ساختار آن است؛ چرا بر سر سایر دیوانهای شعر چنین اختلافی نیست؟ ساختار سخن حافظ به گونه‌ای بوده است که از قدیم مورد اعتراض کسانی واقع شده که سبک او را نشناخته‌اند. در حقیقت آنچه امروز به اسم انقلاب در غزل مشهور شده و به گونه‌ای تمجید از سخن حافظ تلقی می‌شود، چنین نیست. وحدت در ساخت غزل او هست، اما پیچیده است. یکی از اقداماتی که برخی متعصبان قشری برای جبران انتشار اندیشه حافظ انجام دادند، آن بود که باید ابیات را از یکدیگر فرق داد. در نظر اینان «در مقالات حافظ بسیاری از حکم ذایقه و نکات ذایقه و کلمات حقه موجود است، لکن در تضاعیف آن خرافات خارج از نطاق شریعت شریفه نیز هست. مذاق صحیح آن است که بیتی از بیت دیگر فرق داده، سم افعی را تریاق نافع نشمرند، نعمت ذوق را احراز و از اسباب خوف الیم احراز نمایند» (حافظ، ۱۳۶۷: ۴۶۳). در تبیین ساختار غزل حافظ باید به چند نکته توجه کرد:

۱- تکرارها در شعر حافظ، از تکرار کلمات و تکرار قافیه و رد المطلع و تکرار مضمون با تعبیر تازه تا تکرار اندیشه واحد در غزلهای متعده در عین ظاهر پراکنده؛

۲- عدم جمع دیوان خویش. او که شاعر رسمی است، چه شده که به جمع دیوان خویش نپرداخته است؟ محمد گلندام، جامع دیوان حافظ، علت عدم جمع دیوان توسط حافظ را غیر از گرفتاریها و مشغله علمی و عرفانی، غدر اهل عصر و ناراستی روزگار برشمرده است (همان: ۷۴-۷۵). این احتیاط حافظ در جمع دیوان برای در امان ماندن از دست ناراستان، یا بهتر بگوییم در امان ماندن شعر خویش از دست ناراستان، از یک جهت با توجیه هنری برای امکان دستکاری و وسواس او در تراش آن حکایت دارد و از جهت دیگر، این پراکندگی با ساختار شعر او تطابق دارد و بخشی از رندی اوست؛

۳- وجود انواع ایهام در شعر حافظ نیز با ساختار شعر او متناسب است؛ یعنی وجود طنز و ایهام در شعر او با ساختار شعرش تناسب دارد. ساختار شعر او را چنان تصور کرده‌اند که هر بیتی مستقل است. در آن صورت، تناسب ایهام و طنز در شعر او و وفور اینها بیهوده می‌بود. به نظر می‌رسد ساختار پیچیده شعر حافظ به گونه‌ای لغزان است و موجب می‌شود نوعی ایهام و احیاناً ایهام در شعرش یا خوانش شعرش جلوه کند.

در دوره حافظ از قالبهای رایج شعر، بیشتر غزل رونق داشت و طبیعی بود که بار دیگر قالبهای شعر را نیز بر آن حمل کنند. بدین صورت بود که غزل تنوع مضمونی یافت، اما تنوع مضمون همواره موجب ساختار گسسته نمی‌شود. می‌توان

در غزل، انواع مضامین را گنجانند و به کمک نشانه‌های آشکار هر مضمون را با دیگری پیوند داد. در شعر امثال حافظ، برخی موارد وجود دارد که تنوع هست، لیکن نشانه‌های پیوند آشکار نیز وجود دارد، یا مسائل و مضامین متعدّد هست، اما پیوستگی به گونه‌ای است که ساختار شعر را کاملاً ساده و پیوسته نشان می‌دهد؛ مثل اینکه وقتی حافظ در قالب غزل به وصف می‌پردازد و مرادش از وصف اظهار شادمانی و نوعی حق‌گزاری است، سخن او ساختاری کاملاً پیوسته و ساده دارد؛ مثل غزل ۳۰۹ تصحیح قزوینی با مطلع (عشق بازی و جوانی و شراب لعل فام // مجلس انس و حریف همدم و شرب مدام)، گویی ساختار پیچیده ویژه افکار و اندیشه‌هایی غیر از وصف است.

آشوری به بحث پیوستگی و ناپیوستگی بیت‌های غزلیات حافظ اشاره کرده است و از تلاش مسعود فرزاد برای ایجاد پیوستگی در غزل حافظ یاد کرده است که وی خواسته با توجه به اصلاح دستبرد کاتبان در جابه‌جایی ابیات، غزلیات را منظم سازد و بنا به گفته ایشان و البته غالب کسانی که به کار فرزاد نگریسته‌اند، در کار خود توفیق نیافته است (آشوری، ۱۳۸۱: ۲۵). منتها ما اعتقادی به اصلاح دستبرد کاتبان برای رعایت نظم غزلیات نداریم. ممکن است برخی جابه‌جاییها در نظم ابیات، بر اثر بی‌دقتی یا با غرض خاص صورت گرفته باشد و با مقابله نسخه‌ها بتوانیم نظم غزلیات را حافظانه سازیم، اما مسلماً درصد این موارد بسیار اندک است و چنانکه هر وی بر مسعود فرزاد خرده گرفته است، این جابه‌جا کردن ابیات مبتنی بر سندی نیست (هروی، ۱۳۶۸: ۱۰).

این کار فرزاد خود نتیجه همان تصور گسستگی و ناپیوستگی معنایی غزلیات است؛ منتها مبنا برای کاری دیگر شده که این گسستگی را اصلاح کند. اساساً ناپیوستگی نیست که کسی بخواهد برای اصلاح آن روشی پیشنهاد کند. مسلماً هر متنی - آن هم متن هنری مقبول - منسجم است، مگر نقیض آن اثبات شود، لیکن ویژگی بنیادی شعر حافظ در همین ظاهر گسسته است که البته دلالت بر پیچیدگی ساختار آن می‌کند، نه اینکه واقعاً گسسته باشد. کسانی که خواسته‌اند با تغییر شماره ابیات، این ساختار را سر راست کنند، سبک حافظ را از بین برده‌اند، و شکست آنان نیز از همین بوده است. سلیم نیساری با توجه به همین دیدگاه فرزاد و کوشش او برای نظم و توالی ابیات حافظ می‌نویسد:

«در غزل به این سبب که معمولاً و در غالب موارد هر بیت حاوی مضمون مستقل می‌باشد، پس و پیش بودن ابیات چندان خللی به ترکیب غزل وارد نمی‌سازد.» (نیساری، ۱۳۶۷: ۲۶).

ایشان تنوع در هیأت توالی ابیات هر غزل را معلول حذف، پس و پیش افتادن تصادفی ابیات، پس و پیش افتادن مصرعها و درج ابیات اضافی به وسیله کاتبان می‌دانند (همان: ۲۷-۲۸). این موارد، به جای خود تماماً هست، لیکن چگونه باید این نظم و توالی درست شود و با چه معیاری باید مصحح دریابد که نظم درست و توالی ابیات چگونه است؛ خصوصاً با حکم نویسنده در مورد استقلال ابیات در غزل، نه تنها امکان پذیر نیست، بلکه بیهوده است، در حالی که خود ایشان اذعان کرده‌اند که این عدم توالی از کاتب است، بنابراین، ضرورت تبیین مسأله وحدت غزل حافظ ضروری است. ممکن است کاتبان، ساختار ابیات را بر هم زده باشند. همچنین ممکن است ظاهر غزلیات حافظ انسجام معنایی را جلوه ندهد و البته، این هم از عوامل متعدّد ناشی شده است، ولی آنچه هست، این عدم انسجام، ظاهری است؛ ابیاتی که مستقل نموده شده، مستقل نیستند، بلکه نوعی بیان هنری است. اندیشه حافظ و زمانه‌ای که حافظ در آن به سر می‌برد، باعث ایجاد چنین شکل گفتاری گشته است. زمانه فقط سبب ایجاد ایهام و طنز نگشته، بلکه یکی دیگر از مصداقهای آن ایجاد شیوه‌های مختلف گفتار است که برخی به سبب عدم درک، آن را استقلال ابیات خوانده‌اند.

خرمشاهی کلام حافظ را در نظم پریشان، متأثر از قرآن شمرده است که در هر سوره موضوعهای مختلف گنجانده شده است. محقق دیگری کوشیده است اثبات کند که کثرت مضمون در قرآن کریم ظاهری است و هر سوره در بطن خود دارای وحدت است و گر نه، جمع آیات در سوره‌ها ضرورت نداشت. همچنین شیوه عرضه متنوع موضوعها و در عین حال، هماهنگی آیات سور قرآنی را «قاعده استطراد» شمرده است و درباره آن می‌نویسد:

«استطراد آن است که گوینده به خاطر وجود مناسبتی در سخن، به آرامی از موضوع اصلی، کلام را انتقال داده، پس از تشریح و تبیین آن، پس از مدتی به خلاف موضوع اصلی سخن بازگردد و این شیوه را با حفظ تنوع و طراوت ارائه مطلب، بدون آنکه به پریشان‌گویی گرفتار شود، ادامه دهد. فهم پیام اصلی گوینده، مرهون کشف استطرادها و جداسازی اجمالی آنها از هدف اصلی است» (گلجانی، ۱۳۷۹: ۴۹۴) در خصوص حافظ نیز وضع به همین شکل است. حافظ یک سخن اصلی دارد؛ آنگاه برای آن مصداقی می‌آورد. گاهی نیز در دل مصداق، به سخنی دیگر می‌رسد، آنگاه مصداقی برای آن می‌آورد، گاهی نیز - البته نسبت به قبلی بیشتر - نسبت به سخن اصلی خود چند مسأله را در نظر دارد، مثل مصداق، عوارض، شیوه مقابله و راهکار یا اظهار نومی‌دی. در این موارد، ساختار غزل حافظ بدین صورت است که نخست معنی یا مضمونی را طرح می‌کند و سپس مصداقهای آن را بر می‌شمارد. آن‌گاه نتیجه یا عوارض مصداقها یا اصل مضمون را بیان می‌کند یا اینکه گاهی روش مبارزه یا مصداقهایی از آن را طرح می‌کند.

#### نمونه‌هایی از تبیین ساختار منسجم غزلها

غزلیات حافظ را ذیل چهار ساختار قلندری، عاشقانه، عرفانی و رندی طبقه‌بندی کرده‌ایم. برخی طبقات همچون رندی یا عرفانی به سبب شمولی که دارند، به شاخه‌های دیگر نیز قابل تقسیم‌بندی هستند. ساختار رندی گسترده‌ترین ساختار در غزلیات حافظ است؛ بدین صورت که گاهی طرح غزل مثلاً برای مدح است، اما مدیحه‌های وی با مقدمه‌ای که دارد، به گونه‌ای است که نشان می‌دهد قصد او در مدح بیان اندیشه‌های خویش است. ساختار رندی برای نقد کار یا اندیشه و تدبیرهای نادرست به کار رفته است. گاهی شاعر برای مبارزه با این اندیشه‌های نادرست، ارتکاب اعمالی خلاف شریعت را اظهار کرده است. چنین مواردی را در حوزه قلندری مطرح کرده‌ایم، لیکن اگر در طرحهای دیگر نظیر مدح با این‌گونه اعمال مبارزه کرده، آن را در ساختار رندی مطرح کرده‌ایم. در اینجا با توجه به محدودیت فضای مقاله برای تبیین انسجام غزل حافظ، از هر یک از ساختارهای چهارگانه، غزلی را انتخاب کرده‌ایم. انتخاب این غزلها با توجه به طولانی بودن و ظاهر گسسته آنها بر اساس اظهار نظر دانشجویان درس حافظ یا شرحهای حافظ صورت گرفته است. طرح غزلهایی که ساختار عاشقانه دارد، پیوسته است و پیچیدگی ندارد. با وجود این، برای تبیین ساختار عاشقانه نیز یک غزل نقل می‌کنیم.

#### ۱- ساختار رندی

- |                               |                                     |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| دل رمیده ما را رفیق و مونس شد | ۱- ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد   |
| به غمزه مسأله آموز صد مدرس شد | نگار من که به مکتب نرفت و خط نوشت   |
| فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد | ۳- به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا |

به صدر مصطبه‌ام می‌نشاند اکنون دوست	گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد
۵- خیال آب خضر بست و جام اسکندر	به جرعه نوشی سلطان ابوالفوارس شد
طرب‌سرای محبت کنون شود معمور	که طاق ابروی یار منش مهندس شد
۷- لب از ترشح می پاک کن برای خدا	که خاطر من به هزاران گنه موسوس شد
کرشمه تو شرابی به عاشقان پیمود	که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد
۹- چو زر عزیز وجود است نظم من آری	قبول دولتیان کیمیای این مس شد
ز راه می‌کده یاران عنان بگردانید	چرا که حافظ از این راه رفت و مفلس شد

ساختار رندی این غزل مبتنی بر مدح است در چند بخش: بخش اول در حکم مقدمه یا تشبیب قصاید مدحی است که در اینجا درباره آزادی شراب و راز گشایی آن و اهمیتش سخن گفته است (ابیات ۱-۴). تعبیر ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد، نگار مکتب نرفته، ولی مسأله آموز صد مدرس، آنکه به بوی او دل بیمار عاشقان فدای عارض نسرین و چشم نرگس می‌شود، آنچه گدای شهر را میر مجلس می‌کند و مس را زر می‌سازد، همه با بیت پایانی (بیت ۱۰) و می‌کده مرتبط است و گواه آن است که این تعبیر وصف شراب است. بیت دوم با توجه به علم لدنی و اینکه پیامبر و ولی بی‌تعلّم، از باطن خویش صاحب علم می‌شود (غزالی، ۱۳۷۱: ۳۴-۳۵) ممکن است به علم لدنی اشاره داشته باشد، لیکن با توجه به طنز حافظ در مصراع دوم، این نگار شراب است که در سنت شعر فارسی و حافظ راز گشاست، منتها راز گشایی آن رو کردن دست مدرس است. غمزه در بیت دوم با کرشمه در بیت هشتم یکی هستند. واژه مصطبه در بیت چهارم هم آن را تأیید می‌کند. به اعتبار بهار که فصل عشرت و می نوشی است، در بیت سوم می‌گوید دل عاشقان فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد، چون نسرین و نرگس مظهر و نشانه بهار هستند. با توجه به آنکه شراب از لوازم عاشقی است، در بیت چهارم می‌گوید وقتی شراب آشکار و متجلی است، عاشق صدر نشین است. تعبیر «نگار من که به مکتب نرفت» مشهور است که اشاره به شاه شجاع است؛ قاسم غنی می‌نویسد که شاه شجاع «عشق و افری به کسب علوم داشت. شرح مختصر ابن حاجب را که از تألیفات قاضی عضد است، نزد او آموخت. شاه شجاع کم یا بیش آشنایی که با علم و ادب و نظم و نثر داشت، در طی همصحبتی با اهل فضل و ادب از قبیل قاضی عضد مزبور و غیر او به برکت قوه حافظه خوبی که دارا بوده، به دست آورده بود و الا مدرسه و مکتب منظم ندیده بود و چنانکه خواجه حافظ در غزلی او را می‌ستاید: نگار من که به مکتب... مکتب و مدرسه مرتبی نداشته است.» (غنی، ۱۳۶۹: ۱۰۰).

این نکته که غزل مذکور در مدح شاه شجاع باشد، ممکن است بر اثر ذکر ابوالفوارس در بیت پنجم باشد، اما قاسم غنی به سبب عدم توجهی که به ضرورت ساخت منسجم حافظ وجود داشته، تلاش نکرده تا طرح آن را منظم سازد و بر اساس آن طرح منسجم، مشخص کند که ممدوح کیست یا اصلاً وضع مدح در این غزل چگونه است. بخش دوم یعنی بیت پنجم تخلص است؛ یعنی از مقدمه به مدح گریز می‌زند. در این بیت، می‌گوید تجلی دوباره شراب (معنی دیگرش آن است که مدتی شراب ممنوع بوده و حبس شده و به تعبیر ضمنی بیت اول در محاق بوده). نتیجه آزادسازی آن توسط ابوالفوارس (=شاه شجاع) است؛ یعنی راه رسیدن به آب خضر و جام اسکندر یا مطابق برخی نسخه‌ها جام کیخسرو، رو آوردن به جرعه نوشی ابوالفوارس است. بخش سوم (ابیات ۶-۸) مدح است؛ بیت ششم مدح است؛ بدین صورت که ماه نو مهندس طرب‌سرای محبت (=دل) شده و بدین سبب معمور و آباد است (به اشاره ابروی ممدوح

کارها صورت می‌گیرد). در مقابل زمانی که مهندس آن نادان و کج انداز بود و موجب غم و خرابی دل بود. بیت هفتم ادامه مدح است، منتها به روش نصیحت می‌گوید باده را آزاد کرده‌ای اما نباید به فسق مباحثات کرد. بیت هشتم ادامه مدح قبلی است که با آزادسازی شراب، ظاهرسازی علم و عقل (= نیرنگ) را به پایان رسانده‌ای. بخش چهارم (بیت ۹) مفاخره و حسن طلب است. بیت دهم از سویی حسن طلب است با توجه به اشاره مفلسی، و از سوی دیگر، ادامه نصیحت به شاه است: بدین ترتیب ارتباط آغاز و انجام غزل روشن می‌شود: مقدمه درباره شراب است نه برای ترویج آن، بلکه به منظور رفع حصر آن تا پرده‌ای بر سر صد عیب نماند، و اگر هم مدحی صورت گرفته، مدح راستی و آزادی در مقابل نیرنگ و ظاهرسازی است.

## ۲- ساختار عرفانی

- |                                       |                                      |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| ۱- ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست       | منزل آن مه عاشق کش عیار کجاست        |
| شب تار است و ره وادی ایمن در پیش      | آتش طور کجا موعده دیدار کجاست        |
| ۳- هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد   | در خرابات بگویند که هشیار کجاست      |
| آن کس است اهل بشارت که اشارت داند     | نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست     |
| ۵- هر سر موی مرا با تو هزاران کار است | ما کجاییم و ملامتگر بی کار کجاست     |
| باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش         | کاین دل غم‌زده سرگشته گرفتار کجاست   |
| ۷- عقل دیوانه شد آن سلسله مشکین کو    | دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلداری کجاست |
| ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی      | عیش بی یار مهیا نشود یار کجاست       |
| ۹- حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج   | فکر معقول بفرما گل بی خار کجاست      |

طرح غزل، جستجوی منزلگاه یار و به تعبیر دیگر جستجوی حقیقت است. در بیت نخست، پرسش است از خانه دوست (با معنی ثانوی اشتیاق شدید). در بیت دوم، از تاریکی و ناپیدایی خانه یاد کرده تا بگویند در جستجو نیازمند شعله و روشنی هستیم. نمونه‌ای را به تلمیح آورده است که روشنی را یافت، اما هم او نیز نتوانست به آن راه یابد و «لن ترانی» شنید در ابیات ۳-۵ از اینکه در راه ناگشاده و تاریک، امکان لغزیدن هست و نباید تند رفت و هرکس مثل ما نیست، او را تکفیر کرد، یاد کرده است، همچنین می‌گوید سخن راهیابی مثل سخن موی مجعد است که تازی از آن هزار کار می‌کند. با این وصف، چقدر مضحک است که کسی در چنین حادثه و جایی و راهی بر دیگری طعنه بزند. در بیت ششم تفاوتی میان گیسوی شکن بر شکن با شب تار و ره وادی ایمن نیست. اینها بیانگر مشکلات سلوک هستند. در بیت هفتم از راهنمایی عقل یاد کرده که در این راه، بی‌عقل شده (طرح بن بست فلسفی) و جواب گفته که با عشق می‌توان راه یافت و از مظاهر آن مثل سلسله مشکین و ابروی دلداری یاد کرده است. در بیت هشتم مزایای روش عاشقانه را بازگفته است که با آن می‌توان یگانگی به دست آورد و یار را یافت، در مقابل راه عقل که همه چیز هم که مهیا باشد باز وصل ممکن نیست، چون «عقل تا درگاه ره می‌برد، اما اندرون خانه ره نمی‌برد، آنجا عقل حجابست و دل حجاب و سر حجاب» (شمس، ۱۳۶۹: ۱۸۰). در بیت نهم به بیان چرایی تاریکی و پر پیچ و خم بودن راه رسیدن اشاره کرده و آن را لازمه عاشقی شمرده است.

### ۳- ساختار عاشقانه

- |  |  |
|--|--|
| <p>۱- ماهم این هفته برون رفت و به چشم سالیست<br/>مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او<br/>۳- می چکد شیر هنوز از لب همچون شکرش<br/>ای که انگشت نمایی به کرم در همه شهر<br/>۵- بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد<br/>مژده دادند که بر ما گذری خواهی کرد<br/>۷- کوه اندوه فراق به چه حالت بکشد</p> | <p>حال هجران تو چه دانی که چه مشکل خالیست<br/>عکس خود دید گمان برد که مشکین خالیست<br/>گر چه در شیوه گری هر مژه اش قتالیست<br/>وه که در کار غریبان عجب اهمالیست<br/>که دهان تو در این نکته خوش استدلالیست<br/>نیت خیر مگردان که مبارک فالیست<br/>حافظ خسته که از ناله تنش چون نالیست</p> |
|--|--|

طرح غزل برای بیان هجران و دردسرهای آن است: بیت نخست، درباره مشکل هجران دوست مثل ماه است (با توجه به زیبایی و در محاق رفتن آن). بیت دوم درباره زیبایی دوست است تا نشان دهد دوری از او چقدر مشکل است. بیت سوم مبالغه درباره زیبایی دوست است؛ با این تعبیر که در عین کودکی عشق آفرین است؛ یادآور برتری بر حسن یوسف که با همه زیبایی وقتی بالغ شد، فتنه عشق به پا کرد: من از آن حسن روز افزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را (حافظ، ۱۳۶۷: ۹۸).

در بیت چهارم از دوست طلب لطف کرده. بیت پنجم نیز مثل دوم است تا در بیت ششم طلب دیدار را تکرار کند. بیت هفتم نیز مثل بیت نخست بیان درد فراق است؛ تکرار مضمون بیت‌های اول و هفتم نشان می‌دهد همه غزل طلب دیدار برای پایان یافتن هجران است؛ هجرانی که سبب سفر نیست، بلکه در پرده رفتن است. به این سبب است که در بیت چهارم به انگشت نمایی او در شهر اشاره شده است. اینکه در برخی نسخه‌ها در بیت اول به جای این هفته، از شهر نقل شده: «ما هم از شهر برون رفت» و سوسه ایهام تناسب شهر و ماه بدون توجه به ساختار غزل موجب این تغییر شده است.

### ۴- ساختار قلندری

- |   |  |
|---|--|
| <p>۱- دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را<br/>کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز<br/>۳- ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون<br/>در حلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل<br/>۵- ای صاحب کرامت شکرانه سلامت<br/>آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است<br/>۷- در کوی نیک نامی ما را گذر ندادند<br/>آن تلخ وش که صوفی امّ‌الخبائثش خواند<br/>۹- هنگام تنگدستی در عیش کوش و مست<br/>دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا<br/>باشد که باز بینیم دیدار آشنا را<br/>نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا<br/>هات الصبوح هبوا یا ایها السکارا<br/>روزی تفقدی کن درویش بی‌نوا را<br/>با دوستان مروت با دشمنان مدارا<br/>گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را<br/>اشهی لنا و احلی من قبله العذارا<br/>کاین کیمیای هستی قارون کند گدا را</p> | <p>۱- ماهم این هفته برون رفت و به چشم سالیست<br/>مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او<br/>۳- می چکد شیر هنوز از لب همچون شکرش<br/>ای که انگشت نمایی به کرم در همه شهر<br/>۵- بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد<br/>مژده دادند که بر ما گذری خواهی کرد<br/>۷- کوه اندوه فراق به چه حالت بکشد</p> |
|---|--|

سرکش مشو که چون شمع از غیرت بسوزد	دلبر که در کف او موم است سنگ خارا
۱۱- آینه سکندر جام می است بنگر	تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا
خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند	ساقی بده بشارت رندان پارسا را
۱۳ حافظ به خود نوشید این خرقه می آلود	ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را

ساختار این غزل بدین صورت است: ترسیم وضع بد موجود، درخواست تغییر به صورت طلب کمک همراه با تهدید، ترسیم وضع اهل قدرت که باید مشکل را حل کنند و بی توجهی آنها، اصرار برای حل مشکل و نومیدی، پناه بردن به راه حل ناگزیر؛ یعنی عاشقی و لوازم آن، مثل باده نوشی و توصیف خوبی آن در مقابل بدی صوفیان و روش صوفیانه. بنا بر این، در عین تعدد مطالب، غزل منسجم است، اما ساختار تو در تو دارد؛ در بیت‌های اول و دوم وضع خود را ترسیم کرده است که درماندگی است؛ درماندگی که زاده کردار دیگران است. در بیت اول طرح مشکل - دل از دست رفتن و طلب کمک و در بیت دوم نمونه و مصداقی از مشکل سخت و نوع کمک آورده است (در کشتی شکسته). در بیت سوم به وضع مطلوب دیگران اشاره کرده (حاکمان و قدرتمندان بی درد ظالم) و در عین طلب کمک از آنان، خواسته تهدیدشان کند که وضع همین گونه نخواهد ماند. توانایی کمک کردن را یک فرصت خوانده است. بیت چهارم ادامه بیت سوم است: از کسانی که غافل از دیگران در موضع قدرت هستند، درخواست می‌کند که از غفلت برخیزید و به هوش باشید، منتها آن را بر زبان بلبل نهاده است که مرغ سحری و بیدار کننده است. حلقه گل و مل اگر گفته، بیشتر منظورش همان کسانی است که در گل و مل غرق هستند. بنابراین، بیت چهارم نیز وصف وضع و کردار همان ظالمان بی درد است که مست هستند و در گل و مل غلت می‌زنند، در مقابل خود که در دریا با کشتی شکسته درمانده است. آنگاه دوباره از آنان درخواست کمک کرده است. گویی کشتی شکسته‌ای است که به دریا فرو می‌رود، موجی او را بالا می‌آورد، درخواست کمک می‌کند، دوباره فرو می‌رود، اما اهل سلامت به عوض کمک کردن و تغییر این وضع رقت انگیز، دوباره خرده می‌گیرند. شاعر قلندر، یک راه بیشتر پیش روی خود نمی‌یابد؛ راهی که او را نجات می‌دهد و هم دست ریاکار و دروغین طرف مقابل (صوفی) را رو می‌کند: پناه بردن به باده که از لوازم عشق است، در مقابل زهد خشک صوفی. بیت پنجم مثل بیت سوم است که نیکی را فرصت شمرده است و بیت ششم برای توجیه کمک است که طلب را تأکید می‌کند. بیت هفتم در جواب کمک نکردن به بهانه بدنامی است. بیت هشتم بیانگر فاصله گفتار با کردار است؛ گوینده سخن قبل که می‌گفت شما بدنام هستید، در عمل خودش بد است مثل گوینده «الخمیر امّ الخبائث» که سخن نیکی است و نقل حدیث نبوی است، اما در عمل کار بد یعنی بوسیدن دوشیزگان را انجام می‌دهد. بیت نهم بیان نومیدی است از مخاطبی که درخواست کمک از او کرده بود و تکیه بر خویش آن هم به کمک باده که رازگشاست؛ از خوبی آن، همین بس که نشان داد افرادی که ظاهرشان خوب است و آدمی برای حل مشکل به آنان مراجعه می‌کند، با محک باده روشن می‌شود که چقدر ناخوب هستند. بیت دهم از ساختار غزل دور است. اگر جزو غزل باشد، باید پس از بیت سوم بیاید، اما در نسخه‌های کهن نیست. سلیم نیساری این بیت را افزوده بر متن دانسته است (نیساری، ۱۳۸۵: ۹۷). بیت یازدهم خطاب به اهل قدرت است که کمک نکرده‌اند و آنان را از جاه طلبی بیمناک می‌کند و نشان می‌دهد که آنان هم با استفاده از شراب رازگشا عاقبت دردناک راز را خواهند یافت. بیت دوازدهم بیان نومیدی مطلق از قدرتمندان است که آنان برای خودشان هم کاری نمی‌توانند بکنند (ضمن بیان نصیحت که اگر به دیگران کمک نکنید، عاقبت ناخوشی می‌یابید). با نومیدی از اصحاب قدرت به دامن خوبان می‌آویزد که بخشنده عمر هستند، و در بیت پایانی حرف نهایی خود را که بیان نومیدی از شیخ و حاکم است بیان کرده، متها با طنز ای شیخ پاک دامن معذور دار ما را، تا بگوید شما ناپاک هستید و شما غلط کرده‌اید و باید شما عذرخواهی



کنید. چنین سخن گفتنی، آخرین فریاد کسی است که در کشتی شکسته نشسته و در حال غرق شدن است.

### نتیجه

نسبت استقلال به ابیات غزلهای حافظ، در روزگار شاعر یا دوره‌های نزدیک به وی برای انکار ارزش شعرش رواج یافته؛ گاهی نیز ایاتش را مستقل فرض کرده‌اند تا بتوانند با فرو ریختن کلیت غزلهای از گزند انتقاد او در امان باشند، اما در روزگار معاصر، مسأله استقلال ابیات و عدم انسجام ساختاری غزلهای را طنز حافظ شمرده‌اند. چنین تصویری موجب شده ارزش واقعی شعر وی پنهان بماند، همچنین نسبت به عناصر و شخصیت‌های غزلهای دیدگاه‌های مختلف و متضاد رواج بیابد. بسیاری از تأویلهای خنک و بی‌پشتوانه نیز بر اساس همین توجه نکردن به انسجام متن غزلهای شایع شده است، زیرا گزاره‌های ابیات را مستقل فرض کرده‌اند. آنگاه گزاره‌هایی را که به لحاظ عرف یا مذهب بغرنج بوده، تأویل کرده‌اند تا این گزاره‌ها را با اعتقادات رایج هماهنگ سازند.

به رغم تصور گسستگی و استقلال ابیات، دلالت‌های متعدد، نظیر تکرارها، بسامد بسیار طنز و ایهام، عدم جمع دیوان از سوی خود شاعر و تناسب این پراکندگی با کوشش پیوسته او در حک و اصلاح و تراش زدن غزلهای، گواه انسجام غزل حافظ است. کوششهایی هم که برخی محققان برای رعایت توالی ابیات با جابه‌جا کردن یا حذف برخی ابیات انجام داده‌اند، بر مبنای تصور استقلال ابیات صورت گرفته است. آنها می‌خواستند با این جابه‌جایی یا حذف، ناپیوستگی معنایی غزلهای را اصلاح کنند، در حالی که ناپیوستگی نیست که لازم باشد آن را اصلاح کنند؛ این ناپیوستگیها ظاهری است و جزو ذات غزل حافظ است. اگر هم افتادگی یا جابه‌جایی یا ابیات افزوده‌ای در غزل حافظ توسط کاتبان رخ داده باشد، با تصور استقلال، نظم درست و توالی ابیات برای مصحح امکان پذیر نیست.

پیشنهاد این پژوهش، بر این اساس است که استقلال ابیات یا عدم انسجام، ظاهری است. ابیاتی که مستقل نموده شده، مستقل نیستند، بلکه نوعی بیان هنری است؛ اندیشه حافظ و زمانه‌ای که حافظ در آن به سر می‌برد، باعث ایجاد چنین شکل گفتاری گشته است. زمانه فقط سبب ایجاد ایهام و طنز نگشته، بلکه یکی دیگر از مصداق‌های آن ایجاد شیوه‌های مختلف گفتار است که برخی به سبب درک نکردن، آن را استقلال ابیات خوانده‌اند. ساختار برخی غزلهای حافظ ساده است، نظیر غزلهای عاشقانه و مواردی که به وصف می‌پردازد. در این موارد، محققان عمدتاً به انسجام معنایی غزل معتقد شده‌اند، لیکن ساختار بسیاری از غزلهای حافظ پیچیده است، مثل غزلهایی که حاوی مفاهیم قلندری و رندانه هستند؛ در این نوع غزلهای شاعر یک سخن اصلی دارد، آنگاه برای آن مصداقی می‌آورد. گاهی نیز در دل مصداق، به سخنی دیگر می‌رسد، آنگاه مصداقی برای آن می‌آورد. گاهی نیز - البته نسبت به قبلی بیشتر - نسبت به سخن اصلی خود چند مسأله را در نظر دارد مثل مصداق، عوارض، شیوه مقابله و راهکار یا اظهار نومییدی. در این موارد، ساختار غزل حافظ بدین صورت است که نخست معنی یا مضمونی را طرح می‌کند و سپس از مصداق‌های آن بر می‌شمارد. سپس نتیجه یا عوارض مصداقها یا اصل مضمون را بیان می‌کند، یا اینکه گاهی روش مبارزه یا مصداق‌هایی از آن را طرح می‌کند.

### منابع

#### قرآن کریم

- ۱- آبروی، آرتور. (۱۳۷۸). ۵۰ غزل از حافظ (Fifty Poems of Hafiz)، تهران: افست از انتشارات جانزاده، چاپ دوم.
- ۲- آشوری، داریوش. (۱۳۸۱). عرفان و رندی در شعر حافظ (بازنگریسته هستی‌شناسی حافظ)، تهران: مرکز، چاپ سوم.
- ۳- استعلامی، محمد. (۱۳۸۶). درس حافظ (نقد و شرح غزلهای حافظ)، تهران: سخن، چاپ دوم.

- ۴- بامداد، محمد علی. (۱۳۶۹). **حافظ شناسی یا الهامات خواجه**، به کوشش محمود بامداد، تهران: پازنگ، چاپ چهارم.
- ۵- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید»، **نامه فرهنگستان**، سال هشتم، شماره مسلسل ۳۲، صص ۲۶-۴۴.
- ۶- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). **گمشده لب دریا** (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)، تهران: سخن، چاپ دوم.
- ۷- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۷). **دیوان**، تصحیح قزوینی - غنی، تهران: اساطیر، چاپ اول.
- ۸- حمیدیان، سعید. (۱۳۷۳). «بیتی در ساختار غزل فارسی»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، سال ۲۷، شماره مسلسل ۱۰۷، صص ۶۲۱-۶۴۴.
- ۹- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). «آماری از تنوع مضمونی در غزل‌های حافظ»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، سال ۲۹، شماره مسلسل ۱۱۴-۱۱۵، صص ۳۴۰-۳۳۵.
- ۱۰- خرّمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۱۷). **حافظ نامه** (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ)، تهران: علمی و فرهنگی و سروش، چاپ دوم.
- ۱۱- خواندمیر، غیاث‌الدین بن همام‌الدین الحسینی. (۱۳۵۳). **حبیب‌السیر** (فی اخبار افراد بشر)، ج ۳، زیر نظر محمد دبیرسیاقی، تهران: کتابفروشی خیام، چاپ دوم.
- ۱۲- دادبه، اصغر. (۱۳۷۴). «ماجرای پایان‌ناپذیر می در شعر حافظ»، **نامه شهیدی**: جشن‌نامه استاد دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: طرح نو، چاپ اول، صص ۲۹۷-۳۳۳.
- ۱۳- رزاز، علی اکبر. (۱۳۳۸). **جمع پریشان**، تهران: علمی، چاپ اول.
- ۱۴- ریاحی، محمد امین. (۱۳۷۴). **گلگشت در شعر و اندیشه حافظ**، تهران: علمی، چاپ دوم.
- ۱۵- سنائی غزنوی، ابوالمجد مجلود بن آدم. (۱۳۷۴). **حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه**، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ چهارم.
- ۱۶- شفیع‌ی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۳۸). **موسیقی شعر**، تهران: آگاه، چاپ دوم.
- ۱۷- شمس تبریزی، محمد. (۱۳۶۹). **مقالات**، تصحیح محمد علی موحد، تهران: خوارزمی، چاپ اول.
- ۱۸- عبادیان، محمود. (۱۳۷۹). **آنچه خوبان همه دارند: اعتلاهای ابعاد شعر کلاسیک در غزل حافظ**، چاپ اول، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- ۱۹- غزالی، محمد بن محمد. (۱۳۷۱). **کیمیای سعادت**، ج ۱، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.
- ۲۰- غنی، قاسم. (۱۳۶۹). **بحث در آثار و افکار و احوال حافظ**، ج ۱، تهران: زوار، چاپ پنجم.
- ۲۱- قیصری، ابراهیم. (۱۳۸۰). **پرده گلریز: تکرار مضمون در کلام حافظ**، تهران: توس، چاپ اول.
- ۲۲- گلجانی امیر خیز، ایرج. (۱۳۷۹). «هر سوره به سان مجموعه‌ای منظم»، **نشریه دانشکده الهیات دانشگاه فردوسی مشهد**، ش ۴۹-۵۰، صص ۶۷-۵۰۹.
- ۲۳- مجتبیایی، فتح‌الله. (۱۳۸۵). **شرح شکن زلف: بر حواشی دیوان حافظ**، تهران: سخن، چاپ اول.
- ۲۴- نظری هاشمی، محمد. (۱۳۶۶). «مدایح دوره غزنوی: تأمل در برخی مفاهیم ضمنی سیاسی»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**، سال سی‌ام، شماره اول و دوم، شماره مسلسل ۱۱۶-۱۱۷، صص ۲۲۵-۳۶۸.
- ۲۵- نیساری، سلیم. (۱۳۶۷). **مقدمه‌ئی بر تدوین غزل‌های حافظ**، تهران: علمی. چاپ اول.
- ۲۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵). **دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ**، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول.
- ۲۷- هروی، حسینعلی. (۱۳۳۸). **مقالات حافظ**، به کوشش عنایت‌الله مجیدی، تهران: کتابسرا، چاپ اول.

( )

،

دکتر حسن ذوالفقاری\*

### چکیده

ضرب المثل‌ها، در کنار کنایات، اصطلاحات، زبانزدها و واژگان، از جمله مواد و مصالح زبانی به شمار می‌روند که غنای هر زبان به کمیت و کیفیت همین مواد بستگی دارد. در این مقاله مؤلف می‌کوشد پس از طرح موضوع و تعریف مثل، این گونه زبانی را در دو سطح واژگانی و نحوی بررسی نماید. در سطح واژگانی، واژگان امثال از چند زاویه بررسی می‌شوند:

۱- میزان کاربرد واژگان بیگانه، عامیانه و شکسته با تکیه بر نمونه‌گیری از کتابهای امثال معروف که معلوم می‌گردد ۱۴/۴ درصد واژگان عربی، دو درصد عامیانه و کمتر از یک درصد شکسته است. این بررسیها به صورت مقایسه‌ای انجام می‌گیرد تا میزان واژگان یاد شده را در مقایسه با نثر معیار و مواد دیگر ادب شفاهی چون افسانه‌ها، لالایی‌ها، ترانه‌ها و مثل‌ها نشان دهد؛

۲- واژگان ممنوع (حرام) و تابو ۲/۷۵ درصد از کل واژگان امثال را تشکیل می‌دهد؛

۳- در بخش فواید زبانی واژگان مثل نیز به نقش واژگان امثال در ماندگاری واژگان زبان فارسی و مطالعات زبانی اشاره می‌شود؛

۴- تعبیر و جابه‌جایی واژگان در محور جانشینی از ویژگیهای مثلهاست که علل آن به تفصیل و با نمونه بررسی و تحلیل می‌شود. در سطح نحوی مباحثی مانند نوع جمله‌های مثلی، اجزای جمله‌های مثلی و ترتیب و انواع آنها از نظر فعل، ساختمان و وجه بررسی می‌شود. در ادامه، حذف اجزای جمله‌های مثلی در هشت نوع دستوری با ارائه شواهد کافی و دلایل و چگونگی و نوع حذف‌ها (لفظی و معنوی) می‌آید و در پایان گونه‌های نوشتاری و گفتاری در مثلها بیان می‌شود.

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و به صورت نمونه‌گیری و مطالعه موردی است. تعداد نمونه‌ها، پنجاه مثل از پنج منبع مثل مکتوب و به زبان معیار است؛ بنابراین، ضرب المثل‌های گویشی در این پژوهش مورد نظر نیست. همچنین برای مقایسه و یا هدفهای خاص، نمونه‌گیری‌های دیگری نیز انجام داده‌ایم.

### واژه‌های کلیدی

ضرب‌المثل، سطح واژگانی، سطح نحوی.

## ۱- مقدمه

مثل‌نگاران و مثل‌شناسان و علمای بلاغت ایرانی و غیر ایرانی تاکنون بیش از بیست تعریف از مثل ارائه داده‌اند (ر. ک: بهمنیار، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۸؛ پارسا، ۱۳۸۴: ۴-۱۷ و میدانی، ۱۹۸۷: ۶ و ۷) که هر یک به بُعدی از ابعاد مثل اشاره دارد و هیچ یک به تنهایی معرف خصایص و کارکردهای آن نیست. در کتاب فرهنگ بزرگ ضرب المثل های فارسی مثل چنین تعریف شده است: «مثل جمله‌ای است کوتاه، [گاه] آهنگین، مشتمل بر تشبیه با مضمون حکیمانه که به واسطه روانی و سادگی الفاظ، و روشنی معنا و لطافت ترکیب بین عامه مشهور شده و آن را بدون تغییر یا با تغییر جزئی در گفتار خود به کار برند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۲۵/۱).

یکی از ابعاد زبان ضرب المثل ها هستند. پیچیدگی زبان انسان، زبان‌شناسان را بر آن داشته است تا برای مطالعه بهتر و راحت‌تر زبان، آن را در سطوح آوایی، واژگانی، نحوی و معنایی مطالعه می‌کنند. مطالعه سطح آوایی زبان بر عهده شاخه «آواشناسی» است. مطالعه سطح دستوری زبان در دو حوزه صرف (ساخت واژه) و نحو صورت می‌گیرد. صرف، ساختمان کلمه و نحو، ساختمان جمله را بررسی می‌کند. مطالعه سطح معنایی زبان بر عهده دانش معنی‌شناسی است.

این مقاله درصدد است مثلها را در دو سطح واژگانی و نحوی بررسی نماید. بررسی مثلها می‌تواند از ابعاد مختلف انجام پذیرد؛ از جمله تأثیر و نقش ضرب المثل‌ها بر رسایی گفتار و نوشتار؛ بررسی عوامل و عناصر بلاغی و زیبایی‌شناسی و موسیقایی زبان مثلها و نظایر آن که در حوزه‌های یاد شده کمتر به آنها پرداخته شده است. مواد و مصالح زبانی را واژگان، ترکیبات، اصطلاحات، زبانزدها، کنایات و ضرب المثل‌ها تشکیل می‌دهند و هر زبانی به واسطه همین مواد و مصالح، قدرت و قوت می‌گیرد و توانایی هر زبان نیز به میزان، تعداد و غنای همین مواد زبانی بستگی دارد و سنجیده می‌شود.

هدف اساسی این مقاله، معرفی ضرب المثل‌ها به عنوان یک نوع زبانی خاص و مستقل و قابل مطالعه است که تاکنون باستناد به کتاب‌شناسی ضرب المثل‌های فارسی (ذوالفقاری، ۱۳۸۵) درمورد ابعاد زبانی ضرب المثل‌ها هیچ گونه مقاله یا کتابی نوشته نشده است؛ از این‌رو تحقیق حاضر می‌تواند، برخی مسائل زبانی را در امثال فارسی نشان دهد و زمینه پژوهش‌های دامنه‌دار بعدی را فراهم آورد.

مبنای این مقاله و جامعه آماری آن نمونه‌گیری و مطالعه موردی است. تعداد نمونه‌ها، پنجاه مثل از پنج منبع مثل مکتوب و به زبان معیار است؛ بنابراین ضرب المثل‌های گویشی در این پژوهش مورد نظر نیست. همچنین برای مقایسه و یا هدف‌های خاص نمونه‌گیری‌های دیگری نیز انجام داده‌ایم.<sup>۱</sup>

## ۲- بررسی مثلهادر سطح واژگانی

واژگان زبان را در دو سطح واژه‌شناسی و واژه‌نگاری می‌توان مطالعه کرد. در سطح واژه‌شناسی، انواع روابط ساختاری، تاریخی و جامعه‌شناختی موجود میان واژه‌ها بررسی می‌شود. از میان مسائل متعدد این سطح، تنها به میزان واژگان عربی، عامیانه و شکسته درامثال می‌پردازیم.

برای بررسی این سه نوع واژه از پنج کتاب ضرب‌المثل زیر به طور مساوی و تصادفی پنجاه مثل برگزیدیم:

- مثل‌های ۱-۱۰ فرهنگ نوین مثل‌های فارسی (ابریشمی، ۱۳۷۶: ۱۶۲ - ۱۶۴)؛  
مثل‌های ۱۱-۲۰ گزیده امثال و حکم دهخدا (شریفی گلپایگانی، ۱۳۷۶: ۲۰۹-۲۱۱)؛  
مثل‌های ۲۱-۳۰ داستان‌نامه بهمنیاری (بهمنیاری، ۱۳۸۱: ۳۸۵ - ۳۸۶)؛  
مثل‌های ۳۱-۴۰ دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها (شکورزاده بلوری، ۱۳۸۰: ۸۰۴)؛  
مثل‌های ۴۱-۵۰ فرهنگ امثال سخن (انوری، ۱۳۸۴: ۶۲۴)؛  
در شمارش واژگان از ضمائر، حروف اضافه، ربط و نشانه صرف نظر کردیم.

#### مثل‌های شاهد:

۱. گاو با گاو جنگ می‌کند، گوساله از میان می‌رود.
۲. گاو بکش، گنجشک هزارش یک من است.
۳. گاو شاخ‌زن هم یکی را برای خودش می‌گذارد که علف به او بدهد.
۴. گاو که پیر شد گوساله اش عزیزتر می‌شود.
۵. گاوی که به کهنه خوردن آموخته شد، ول کن نیست.
۶. برای گاو نر چه یک جریب چه صد جریب.
۷. زمین که سخت شد، گاو از چشم گاو می‌بیند.
۸. گنه کنند گاوان، کدخدا دهد تاوان.
۹. هر روز گاو نمی‌میرد تا کوفته ارزان شود.
۱۰. گدا تا نان در سفره دارد، خوابش نمی‌برد.
۱۱. تنبان مرد که دو تا شد، به فکر زن دوّم می‌افتد.
۱۲. تن زنده به جان است و جان زنده به علم.
۱۳. تنبل مرو به سایه، سایه خودش می‌آید.
۱۴. تن بی‌درد دل جز آب و گل نیست.
۱۵. تند می‌روی جانا، ترسمت فرومانی.
۱۶. تن عور و آتش‌بازی.
۱۷. تنها به قاضی رفته است.
۱۸. تنها مانی چو یار بسیار کشی.
۱۹. توانگر بود هر که را آز نیست.
۲۰. تنها تو نوبرش را به بازار نیاورده‌ای.
۲۱. سازنده کم بود، یکی هم از میلچهری آمد.
۲۲. ساعت، چوب خط عمر است.
۲۳. ساقی که غلط کند، خودش خواهد خورد.

۲۴. سال دیگر با برف پایین می‌آید.
۲۵. سال زور سیزده ماه است.
۲۶. سال دیگر گر بمانی قطب دین حیدر شوی.
۲۷. سالی که نکوست، از بهارش پیداست.
۲۸. سبزی مثقالی هفتصد دینار.
۲۹. سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد.
۳۰. سبزی نداشت والسلام.
۳۱. کوزه‌اش سر ما را شکست، سگه‌اش گیر دیگران آمد.
۳۲. کوزه بریزد چو لبالب بود.
۳۳. کوزه بی‌دسته چو بینی به دو دستش بردار.
۳۴. کوزه خالی زود از لب‌بام می‌افتد.
۳۵. کوزه‌گر از کوزه شکسته آب می‌خورد.
۳۶. کوزه نو دو روز آب را سرد نگه می‌دارد.
۳۷. کوزه همیشه سالم از آب برنیاید.
۳۸. کوسه پی ریش رفت، بروت نیز بر سر آن نهاد.
۳۹. کوسه و ریش پهن نمی‌شود.
۴۰. کوشش بی‌فایده است و سمه بر ابروی کور.
۴۱. زوررش که به مول ننه‌اش نمی‌رسد، می‌گوید آقا داداش.
۴۲. زور، قبض و برات نمی‌خواهد.
۴۳. زور کمان دمی که نماند، کباده است.
۴۴. زهد با نیت پاک است، نه با جامه پاک.
۴۵. زور که آمد، حساب برخاست.
۴۶. زهد نبود روی چون طاعون و قطران داشتن.
۴۷. زهر آن را غذا و این را مرگ.
۴۸. زهر از قیل تو نوشداروست.
۴۹. زهر طرف که شود کشته سود اسلام است.
۵۰. زهر چیزی بتر چشم انتظاری است.

میزان و نوع واژگان عربی، شکسته و عامیانه را در جدول زیر مشاهده می‌کنیم:

منبع	تعداد واژگان	واژگان عربی	واژگان شکسته	واژگان عامیانه	میانگین تعداد واژگان در جمله
ابریشمی	۶۶	۴ کلمه: علف، عزیز، جریب (معرب) ۲ بار	—	ول کن، آموخته	۶/۵ کلمه
دهخدا	۵۲	۷ کلمه: تنبان (معرب تو بان) عور، قاضی، فکر، جان ۲ بار، علم	می آید	تنبان	۵ کلمه
بهمنباری	۴۸	۱۲ کلمه: ساعت، عمر، ساقی، مثقال، دینار، سامری، غلط، قطب، دین، حیدر، ید بیضا، اسلام	—	—	۵ کلمه
شکورزاده	۵۵	۳ کلمه: سکه، سالم، وسمه	—	—	۵/۵ کلمه
انوری	۴۹	۱۳ کلمه: قبض، برات، حساب، قطران، زهر ۲ بار، غذا، اسلام، زهد، قبل، طرف، طاعون، سود	—	مول، داداش	۵ کلمه
جمع	۲۷۰	۳۹ (۱۴/۴ درصد)	۱	۵ (۲ درصد)	۵/۵ کلمه

(جدول یک- میزان و نوع واژگان عربی، شکسته و عامیانه)

### ۲-۱. واژگان عربی

واژگان عربی در مثلها به نسبت نثرهای معیار امروزی بسیار کمتر است. از ۲۷۰ واژه تنها ۳۹ واژه عربی است؛ یعنی ۱۴/۴ درصد که از این میان دو کلمه جریب و تنبان معرب گریب و تو بان هستند؛ درحالی که معدل کلمات عربی در نثر امروز ۳۵ درصد است. برای این مقایسه از میان آثار ده نویسنده معاصر پنجاه کلمه را تصادفی انتخاب کردیم و نتایج زیر به دست آمد: (برای پرهیز از طولانی شدن حجم مقاله، تنها به نشانی منابع اکتفا می‌کنیم و آوردن اصل متن ضرورتی ندارد).

نویسنده	هدایت	زرین کوب	اسلامی	دولت آبادی	شفیعی کدکنی	غلامحسین یوسفی	ایرج افشار
	۲۰: ۱۳۴۱	۱۳۲: ۱۳۴۷	۵: ۱۳۷۱	۱۰: ۱۳۵۸	۲۴۳: ۱۳۶۶	۱۳۷۳: مقدمه	۳۵۶: ۱۳۴۴
واژه عربی	۸	۳۴	۲۱	۷	۲۴	۲۴	۹
درصد	٪۱۶	٪۶۸	٪۴۲	٪۱۴	٪۴۸	٪۶۸	٪۱۸
نویسنده	پرویز نائل خانلری: ۳۸۲			سیمین دانشور: ۱۳۴۰: ۱۰		جلال آل احمد: ۱۳۶۲: ۱	
واژه عربی	۲۲	۱۱	۱۱	۱۵	۱۵	۱۷۵	۱۷۵
درصد	٪۴۴	٪۲۲	٪۲۲	٪۳۰	٪۳۰	٪۳۵	٪۳۵

(جدول دو- میزان کاربرد واژگان عربی در نثر معیار)

کمی تعداد واژگان عربی جز در مثلها در گونه‌های دیگر نظم و نثر فارسی مشاهده نمی‌شود و بسیار جالب توجه است. زبان مردم، زبان ساده، دور از تکلف، خالص و به دور از تأثیر و نفوذ زبان عربی است، خلاف زبان شعر و ادب و زبان فرهیختگان که به دلایل متعدد از زبانهای بیگانه، بخصوص زبان عربی متأثر می‌شود. ناآشنایی مردم با واژگان زبان عربی یک علت استفاده نکردن از واژگان عربی است.

از آنجایی که ضرب المثلها برخاسته از متن جامعه... و تقریباً صد در صد متکی به فرهنگ اجتماعی هستند، از بین انواع گونه‌های نثر معیار کمترین واژگان قرصی را دارند. در چنین مواردی، تنها آن عناصر قرصی در ضرب المثلها راه می‌یابند که در تداول عامه به کار می‌روند یا از بسامد بسیار بالایی برخوردارند یا بخشی از واژگان زبان قرص گیرنده را تشکیل می‌دهند.

## ۲-۲. واژگان شکسته

احمد سمیعی می‌نویسد: «زبان شکسته در مقابل لفظ قلم قرار می‌گیرد. این زبان را نباید با زبان محاوره یکی شمرد. زبان محاوره را می‌توان شکست و می‌توان نشکست» (سمیعی، ۱۳۷۸: ۵۲). برخی عناصر پذیرای شکستگی نیستند. شکستگی بیشتر در عناصر پرسامد زبان روی می‌دهد.

نکته جالب توجه در بررسی واژگان امثال، درصد بسیار پایین شکستگی امثال است. از میان ۲۷۰ واژه تنها یک کلمه (می‌آیه) شکسته است؛ یعنی کمتر از ۰.۴٪ درحالی که چون ضرب المثلها مربوط به فرهنگ شفاهی و عامه است، تصور می‌رود میزان شکستگی بیش از این باشد. البته، مردم هنگام کاربرد مثلها و در گفتار خود، بر میزان شکستگی آن می‌افزایند، اما مثلهای مضبوط و مدون فارسی فاقد شکستگی بسیار هستند. اجماع مثل‌نگاران نیز هنگام ضبط مثلها، از ضبط شکل گفتاری و شکسته واژگان مثل خودداری کرده‌اند. تنها در کتاب قند و نمک (شهری، ۱۳۷۰) (که مثلها به لهجه تهرانی است) و کتاب کوچه (شاملو، ۱۳۸۰) مثلها شکسته شده و اغلب به همان شکل گفتاری ضبط شده‌اند. حتی در برخی کتابها چون امثال و حکم دهخدا، شکل مثل، کاملاً ادبی شده است. با مطالعه امثال شکسته زیر درمی‌یابیم، شکستگی بیشتر در افعال و به دلیل رعایت سجع، قافیه یا وزن اتفاق می‌افتد:

حالا که تالان تالانه، صد تومان زیر پالانه.

بپوش بپوش مبارکه، بکن بکن امانته.

بچه خمیره، خدا کریمه.

## ۲-۳. واژگان عامیانه

واژگان عامیانه به تعبیر ابو الحسن نجفی: «عبارت است از کلمات و ترکیبات زبان محاوره مردم نیمه فرهیخته که بی قید و بند سخن می‌گویند و الفاظی بر زبان می‌آورند که مردم فرهیخته از ادای آنها خاصه در محافل رسمی، به شدت احتراز می‌کنند» (نجفی، هفت: ۱۳۷۸).



درمورد واژگان عامیانه نیز علی‌رغم کاربرد فراوان از سوی عوام و سیطره فرهنگ مردم بر آن، می‌بینیم که از میان ۲۷۰ کلمه، تنها پنج واژه عامیانه مشاهده می‌شود؛ یعنی تنها ۲ درصد از واژگان عامیانه هستند و بقیه از واژگان معیار و بالای خط معیار استفاده شده است.

این موضوع درگونه‌های دیگر ادب شفاهی تفاوت دارد. تعداد و میزان کاربرد واژگان عامیانه را در پنجاه کلمه از گونه‌های مختلف ادب شفاهی در جدول زیر مشاهده می‌کنیم:

انتخاب همه موارد از کتاب فرهنگ عامیانه مردم ایران (هدایت، ۱۳۸۱) است:

گونه‌های ادب شفاهی	لالایی	افسانه	متل	ترانه	جمع
واژه عامیانه	۶	۵	۱۴	۹	۳۴
درصد	٪۱۲	٪۱۰	٪۲۸	٪۱۸	٪۱۷

(جدول سه- میزان کاربرد کلمات عامیانه در انواع ادب شفاهی)

بنابراین، گزارش کاربرد کلمات عامیانه در انواع ادب شفاهی ۱۷ درصد واژگان را تشکیل می‌دهد؛ یعنی از دویست واژه انتخابی از چهار گونه ادب شفاهی تنها ۳۴ کلمه عامیانه دیده شده است.

#### ۴-۲. واژه‌های ممنوع

واژه‌های ممنوع (حرام) اغلب شامل روابط جنسی، نام مقعد و عمل دفع و جز اینهاست که بر زبان آوردن آنها در جمع به دلایلی چون شرم، ترس، اعتقادات دینی و مذهبی و یا رعایت احترام حرام و ممنوع به شمار می‌آید. به عقیده «فروید»: «تابوهای بدوی و بیم‌های عصر کنونی ناشی از نفرت اشخاص یا اشیا یا اعمالی است که انسان ناخودآگاه خواهان آنهاست یا آنها را می‌ستاید» (مصاحب، ۱۳۸۰: ۵۸۹).

اسامی ممنوع نیز همچون کارکرد و نقش آن در حیات بشری و به همان نسبت در کل واژگان هر قوم، ملت و فرهنگی وجود دارد و ممکن است از فرهنگی به فرهنگی دیگر تعداد این واژگان کاهش یا افزایش یابد، اما هیچ‌گاه به صفر نمی‌رسد. همچنین میان طبقات مختلف اجتماعی نیز میزان و نوع کاربرد آن متفاوت است؛ چنان که در فرهنگ عامه و زبان و ادبیات متعلق به آن، بیشترین کاربرد را پیدا می‌کند.

این کلمات در متون نظم و نثر گذشته عیناً به کار می‌رفته‌اند و مثل امروز، به جای این کلمات نقطه‌چین نمی‌گذاشته‌اند و کاربرد آنها عیب شمرده نمی‌شده است. «آنچه مسلم است، از بدو کتابت در ایران بعد از اسلام که نسخه‌های خطی موجودند، در هیچ یک از آنها نقطه‌چین وجود ندارد... و نیز کتابهای فقهی که فقها در مبحث نکاح، حیض، نفاس، غسل، طهارت و موارد دیگر، مطالب مطروحه را با ذکر جزئیات، ولی با لغات عربی آورده‌اند» (مجاهد، ۱۳۸۲: چهل و هشت).

جدول زیر، مستخرج از فرهنگ بزرگ ضرب المثل‌های فارسی (از مجموع ۹۹۲۶۱ مثل)، میزان و نوع برخی

واژگان ممنوع (فقط روابط جنسی، نام مقعد و عمل دفع) را نشان می‌دهد.

واژگان	ک...ن	گ...ز	خا...ه	ر...یدن	گ...گ	س...س	گا...دن	شا...یدن	چ...یدن	گو...یدن	جمع
تعداد	۱۱۷۳	۱۸۳	۱۷۸	۱۲۱	۳۲۱	۶۶	۲۱	۱۲۶	۱۷	۵۳۴	۲۷۴۰
درصد	۱/۱۷	۰/۱۸	۰/۱۷	۰/۱۲	۰/۳۲	۰/۰۶	۰/۲۰	۰/۱۲	۰/۰۱۷	۰/۵۳	۲/۷۵

(جدول چهار- میزان و نوع کلمات حرام در ضرب المثلها)

با توجه به جدول، از مجموع ۹۹۲۶۱ مثل، ۲۷۴۰ واژه ممنوع معادل ۲/۷۵ درصد از مثلها شامل این گونه واژگان می‌شوند.

در کتابهای مثل قدیم، مثل **مجمع الامثال**، **شاهد صادق**، **خزینه الامثال**، کلمات ممنوع عیناً به کار رفته‌اند. در آثار جدیدتر برخی به جای این واژگان از معادلهایی چون **گند**، **ادرار**، **قاروره**، **تلنگ**، **تیزی** و **نظایر** آن استفاده کرده‌اند و گاه به جای آن سه نقطه گذاشته‌اند.

دهخدا این امثال را یا حذف می‌کند؛ یا تغییر می‌دهد و یا نقطه‌چین می‌گذارد. «مطالعه امثال و حکم دهخدا نشان می‌دهد دهخدا مردی بسیار متین و محجوب بوده و عفت کلام او مانع شده است که مثلهای فارسی را که دارای واژه مستهجن است، ضبط کند. دهخدا ذیل مثل: **خر از یک سو بز از یک سو**، چنین گفته است: «سوزنی را در این مثل تمثیلی زشت و ناستوده هست که رعایت عفت جوانان و زنان خواننده این کتاب را از نگاشتن نوع آن همیشه احتراز شده است» (ابریشمی، ۱۳۷۶: ۲۹).

دهخدا در برخی موارد به جای واژگان مستهجن، کلمه‌ای دیگر به کار می‌برد؛ برای مثال در ضرب المثل «برای مصلحت بوسه بر دم خر می‌زنند» به جای «ک. . . نِ خر» «دم خر» گذاشته است یا «چیزی که شده پاره، وصله بر نمی‌داره» در اصل «ک. . . نی که شده پاره» بوده است. همچنین مثل «ریش خام طمع به جیب مفلس» در اصل «به ک... نِ مفلس» بوده است. چنین نمونه‌هایی در امثال و حکم کم نیست. رویه بهمنیار خلاف دهخدا است؛ وی تمامی امثال و حکم را ضبط می‌کند، و گویا پس از مرگ وی و در چاپ دوم، این امثال حذف می‌شوند.

کاربرد واژگان مستهجن، آن هم در تعداد زیادی از امثال نشان می‌دهد، مردم در کاربرد چنین واژگانی خود را محصور نمی‌کرده‌اند. احمد مجاهد به تفضیل به کاربرد عین کلمات حرام در احادیث اشاره می‌کند و نمونه‌هایی را ارائه می‌دهد و به قول جاحظ بصری، از دانشمندان مشهور عرب (م: ۲۵۵) استشهد می‌کند که می‌گوید: «بعضی از مردم هرگاه نام آلت، فرج و وطی را می‌شنوند، می‌لرزند و اظهار دوری از زشتی می‌کنند و دم از پارسایی می‌زنند و بیشتر کسانی که این تظاهرات را می‌نمایند، چیزی از جوهر عفت و بزرگواری و وقار حقیقی در آنها نیست جز صورت تصنعی‌اش» (الحيوان، ۴/۴۰؛ به نقل از مجاهد، ۱۳۸۲: چهل و هشت).

مثلهایی که لحن خارج از نزاکت دارند یا واژگان مستهجن در آنها دیده می‌شود، زمینه‌ای قوی از اندرز و تعلیم در خود دارند و هدف هرزه‌نگاری یا هجو نیست. اتفاقاً قبح عملی زشت در مثلی با لحن خارج از نزاکت به خوبی نمایانده می‌شود؛ مثل «ک... ر هر کس ک... ن هر کس رفت رفت». نشان دهنده هرج و مرج امور مملکت، نبود قانون و بی‌عدالتی است. وقتی ابلهی ساکت به سخن درآید و سخنان ابلهانه می‌گوید، در بزرگ‌نمایی و نمودن قبح عمل زشت وی می‌گویند: «که گفته مرده نمی‌گ. . . زد» و گاه به مزاح، شنونده می‌گوید: یعنی جفت جفت!

این روش بزرگان ادب ما هم بوده است. نگاهی گذرا به آثار شاعران بزرگی، چون انوری، سنایی، مولوی، نظامی، سعدی، جامی و نویسندگانی، چون عبید زاکانی، قابوس بن وشمگیر نشان می‌دهد که این بزرگان در کمال بی‌پروایی (که لاکراه فی‌الدین) و آزاد اندیشی برای القای برخی معانی خود، ناگزیر به عنوان ابزار الیه مؤثر از این کلمات بهره می‌جسته‌اند. هیچ کس نمی‌تواند داستان زیبای زیر را از مولانا که مصرع‌های آن مثل هم شده است، در برابر کاربرد یک واژه نکوهش کند که از قضا لطف داستان نیز در همین کاربرد درست است:

آن یکی نایی که خوش نی می‌زدست ناگهان از مقعدش بادی بجست.

نای را بر ک... ن نهادی که ز من «گر تو بهتر می‌زنی بستان بزن» ( مثنوی: ۷۷۰/۴ و ۳۲۴/۴).

## ۲-۵. مثلها عامل بقای واژگان

واژگان برخی مثلها اغلب به همان شکل باقی می‌مانند. مثلها به لحاظ صرفی، نحوی و واژگانی از جملات معمولی ماندگارتر هستند و در این ویژگی، کارکرد شعر را دارند.

ضرب المثل مانند شعر، یکی از عوامل بقای واژگان زبان است. بسیاری از لغات، اصطلاحات و کنایات زبانی در مثلها ضبط می‌شود و از زوال و مرگ آنها پیشگیری می‌کند؛ زیرا همواره آن مثل در میان مردم رواج دارد؛ برای مثال واژگان «شتل»، «کلک»، «پناباد»، «کنبوزه»، «توشمال»، «منگال»، «ششتری»، «خاک‌بازی»، «گنج»، «کَشمان»، «کلو» در مثلهای زیر امروزه همچنان در میان مردم جاری است:

- از بد قمار هر چه ستانی شتل بود (شتل: اصطلاحی در قماربازی است).
  - ای فلک به همه منقل دادی و به ما کلک (کلک: آتشدان سفالی).
  - باید ز جان گذشت و پناباد خرده کرد (پناباد: سکه نقره‌ای. مخفف پناه آباد نام قلعه شوشی).
  - بزک نمیر بهار می‌آد، کمبوزه با خیار می‌آد (کمبوزه (کنبزه): خربزه نارسیده، کالک).
  - به توشمال گفتند ساز بزن، گفت: پایم می‌خارد (توشمال: نوازنده محلی).
  - به درو راحت ندهند، منگالت را که نمی‌گیرند (منگال: نوعی داس).
  - پلاس را با ششتری پینه نکنند (ششتری: نوعی فرش مرغوب).
  - خاک بازی پاک بازی می‌خواهد (خاک بازی: کشت و زرع).
  - خدا سرما را به گنج لباس می‌دهد (گنج: مقدار، اندازه، گنجایش).
  - آب می‌داند کَشمان کجاست (کَشمان: زراعت، کشتان).
  - اگر سنگ سزاوار نبود، کلوش سفال نبود (کلو: مصغر کله، ظرف).
- در برخی موارد، مردم برخی واژگان مهجور را به کلمات مشابه و مفهوم آنان در کاربرد خود بدل می‌کنند؛ چنان که در مثل «گرگ بالان دیده» **بالان** را به **باران** تبدیل و مثل را به «گرگ باران دیده» بدل کرده‌اند.
- بالان به معنی تله و دام است؛ بنابراین، گرگ بالان دیده؛ یعنی گرگی که گرفتار تله شده و مجرب و کارگشته است. در صورتی که تمام گرگ‌های وحشی بیابان حتماً باران را دیده‌اند و باران دیدگی صفتی برای گرگ نمی‌تواند باشد و تجربه‌ای برای او نیست، بلکه بالان دیدگی تجربه مؤثری برای گرگ است! ایرج میرزا نیز در این شعر بالان دیده را برگزیده است:

## همانا گرگ بالان دیده باشی / تو خیلی پاردم سائیده باشی

(دیوان، ۳۴۸)

بنابراین فرهنگ نگاران برای دریافت معنی دقیق برخی واژگان مهجور نیز می‌توانند از امثال به عنوان شاهد مثال استفاده کنند.

همچنین فایده دیگری که ضبط مثل دارد، در حوزه گویش‌شناسی است. از میان امثال گذشته و واژگان باقی مانده گویشی میان آنها می‌توان به اطلاعات ذی‌قیمتی درباره فارسی عامیانه و گویشی آن روزگار دست یافت. برای مثال در **مجمع‌الامثال** هبله‌رودی برخی واژگان به شکل عامیانه به کار رفته‌اند؛ البته تعداد آنها اندک است؛ زیرا هبله رودی، اغلب آنها را به صورت ادبی درآورده است. در مثل ۱۸۳۸ «می‌شکند» را «می‌شکنه» «واجم» را به جای گویم و «واجی» را به جای «گوید» در مثل ۱۷۷۱ و «وَرَم کش» را به معنی بَرَم کش (بالایم کش) در مثل ۱۹۱۸ آورده است که این آخری به زعم دکتر صادق‌کیا (هبله‌رودی، ۱۳۶۴: ۹) از گویش پیشین شهر تبریز است.

در سده‌های اخیر نیز که ده‌ها کتاب مثل به گویش اصلی به همراه برابره‌های فارسی تدوین شده است، گنجینه‌ای از عبارات و جملات شناخته شده و شاخص مربوط به گویشهای مختلف ایران را ضبط می‌کند و در اختیار پژوهندگان و آیندگان قرار می‌دهد. بسیاری از واژگان اصیل و نادر محلی موجود در مثلها، تنها از همین طریق به شکل مکتوب و یا حتی غیرمکتوب و رایج در میان مردم حفظ و نگهداری می‌شود.

## ۶-۲. تغییر یا جابه‌جایی واژگان در محور جانشینی

یکی از ویژگیهای مثلها تعدد روایات و تغییر شکل مثلهاست. خلاف مثلهای عربی که تغییر در آنها را جایز نمی‌دانند که «الامثال لاتغیر» این موضوع یکی از تفاوت‌های مثل فارسی با عربی است. مثل معروف «مرگ می‌خواهی برو گیلان» به شکل‌های زیر در مناطق مختلف ایران کاربرد دارد:

مرگ می‌خواهی برو بهاباد (کرمانی)

مرگ می‌خواهی برو قندز (افغانی)

مرگ می‌خواهی برو هکون (جهرمی)

مرگ می‌خواهی برو گرواز (گیلانی)

مرگ می‌خواهی برو تهران، کک می‌خواهی برو گیلان (مازندرانی)

مرگ می‌خواهی برو گیلان، دین داری برو دادگاه (آلاشتی)

مرگ می‌خواهی برو گیلان، کرباس می‌خواهی برو ابرقو (زرقانی)

این مثل در هر منطقه‌ای با توجه به مقصود و شرایط مورد نظر آن‌جا درآمده است. در سه مثل اخیر بخشی افزوده نیز دارد که این پاره‌ای افزوده باعث توازن و آهنگین شدن و افزایش بار معنایی آن نیز شده است.

یکی از ویژگیهای ادبیات عامه تعدد روایات است. این موضوع را در تعدد روایات یک افسانه، ترانه، مثل، چیستان و لالایی هم می‌توان دید. مثلها هم که بخش مهمی از این ادبیات را تشکیل می‌دهند، این ویژگی را در خود دارند.

علت این تعدد و گوناگونی روایات، تعدد راویان است. اگر روایات فرهنگ عامه، مردم باشند، هرکس با توجه به ذوق و علاقه، نیازها، شرایط زمانی و مکانی، اقلیم، فرهنگ، شرایط خاص و بسیاری عوامل دیگر مثلها را به نفع خود مصادره به مطلوب می‌کند و به قیاس مثل اصلی، نمونه‌هایی دیگر را می‌سازد.

گاه نیز علت این تغییرات، تبدیل کلیدواژه‌ای به هم معنا و مرادف آن است؛ چنان که به جای «آدم» از مترادف‌هایی چون «مرد»، «انسان»، «شخص» و «آدمیزاد» استفاده می‌شود؛ مثلاً:

آدمیزاد شیر خام خورده است.

بنی آدم شیر خام خورده است.

انسان شیر خام خورده است.

بشر شیر خام خورده است.

آدمی شیر خام خورده است.

در مثل «هزار تا کوزه بسازد، یکیش دسته ندارد» دیدیم که به جای کوزه از کلیدواژه‌هایی قریب‌المعنی و هم‌نوع و مشابه و نه مترادف، چون سبو، چاقو، آفتابه، آغل، قبا، کیسه، تیشه،... استفاده شده بود.

مثل «احمدک بس خوشگل بود، آبله هم درآورد» به شکل‌های زیر ضبط شده است:

مبارک، بس که خوشگل بود، آبله هم درآورد.

عروس خانم، از بس قشنگ بود، آبله هم درآورد (آذری)

عروس، خوشگل بود سالک هم درآورد (شیرازی)

آقا خیلی خوشگل بود، زد و آبله هم درآورد (آذری)

کاکامبارک از بس خوشگل بود، آبله هم درآورد (عوام)

گوزل آغا خیلی خوشگل بود، زد آبله هم گرفت (آذری)

کاکاسیاه از بس خوشگل بود، آبله هم درآورد (عوام)

میمون خیلی خوشگل بود، آبله هم درآورد (تهرانی)

حسنى خیلی خوشگل بود، آبله هم درکرد (تهرانی)

فاطی خیلی خوشگل بود، جوش هم درآورد (سوادکوهی)

در این مثلها تنها نهاد (فاعل) در محور جانشینی تغییر کرده است و تغییرات در سایر اجزای جمله اندک است. اغلب این تغییرات، در کلیدواژه‌های اصلی و استعاری مثلها صورت می‌گیرد. تغییر این کلیدواژه‌ها و مطالعه سیر تحول آنها ممکن است ما را به نتایج در خور توجهی برساند؛ از جمله آن که برخی مثلها میان مشاغل مختلف رفته و به تناسب شغل آنان تغییر کرده است؛ چنان که مثلهای زیر در حوزه مشاغلی چون چاقو سازی، صنعتگری، دامپروری، کشاورزی، خیاطی و بنایی در فرهنگ بزرگ ضرب المثل‌های ایرانی به شکل‌های زیر درآمده است:

هزار/ صدتا کوزه (سبو) بسازد. یکیش دسته ندارد.

هزار/ صدتا چاقو بسازد. یکیش دسته ندارد.

صدتا آفتابه بسازد. یکیش دسته ندارد.

صدتا آغل ببندد. یکیش کهره‌کور ندارد

صد/ هزارتا قبا بدوزد. یکیش آستین ندارد.  
 صد/ هزار کیسه بدوزد. یکیش ته ندارد.  
 صدتا تیشه تراشد. یکیش دسته ندارد.  
 صدتا سد ببندد. یکیش بسته نمی‌شود.  
 صدتاتخم مرغ بشکنند. یکیش زرده ندارد.  
 صد دسته گندم ببندد. یکیش دانه ندارد.  
 هزار خانه بسازد یکیش سقف ندارد.

این ساخت قیاسی ممکن است بر اثر تحولات زبانی باشد و کلمات قدیم و تاریخی و غیرمستعمل جای خود را به واژگان امروزی بدهند. مثل «با همه بله با من هم بله» به ترتیب تاریخی به شکلهای زیر ضبط شده است:

با همه پلاس با ما هم پلاس  
 با همه سالوس با ما هم  
 با همه پنج با من هم پنج  
 با همه ها با من هم ها  
 با همه بله با ما هم بله

در این نمونه‌ها واژه «پلاس» و «سالوس» به «ها» و «بله» و «پنج» تبدیل شده‌اند.

گاه کلیدواژه‌ها تغییر نمی‌کنند، بلکه این تغییر، جابه‌جایی ارکان جمله در محور همنشینی است. این نوع از ویژگیهای گفتار است:

دایهٔ مهربانتر از مادر را باید پستان برید.  
 پستان دایهٔ مهربانتر از مادر را باید برید.  
 دایهٔ از مادر مهربانتر را باید پستان برید.  
 باید پستان دایهٔ مهربانتر از مادر را برید.

در این جابه‌جایی تنها گزاره ثابت مانده و بقیهٔ اجزا جابه‌جا شده است.

گاه میزان تغییرات بسیار بیشتر است؛ چنان که در مثل «سیبی را به هوا بیندازی تا به زمین برسد، هزار چرخ می‌خورد» بیش از سی شکل یافته است و این تغییرات تنها مربوط به کلیدواژه‌های اصلی نمی‌شود، بلکه تمام کلمات آن تغییر می‌کند:

سیبی را که به هوا بیندازی تا به زمین برسد، هزار چرخ می‌خورد.  
 سیب را که به هوا بیندازی، هزار چرخ می‌خورد تا به زمین برسد.  
 یک سیب را که به هوا بیندازی، هزار تا چرخ می‌خورد تا دوباره به زمین می‌رسد.  
 اگر سیبی را به هوا بیندازی، هزار تا قل می‌خورد تا به زمین برسد.  
 سیبی که بالا می‌رود، تا پایین بیاید، هزار تا چرخ می‌خورد تا برسد به زمین.  
 تا یک سیب را به آسمان می‌اندازی، پایین بیاید صد تا چرخ می‌زند.

و...

کلمات تغییر یافته این مثل در نمونه‌های دیگر به شرح زیر است:

به جای «سیب» کلاه، سنگ، سکه، توپ؛ به جای «هوا» آسمان، بالا؛ به جای «بیندازی» انداختی، می‌رود، می‌خورد، برود، می‌اندازی، بیندازد، پرتاب کنی؛ به جای «زمین» پایین؛ به جای «برسد» برگردد، می‌رسد، بیاید؛ به جای «هزار» صد؛ به جای «چرخ می‌خورد» چرخ می‌زند، قیل می‌خورد. به جای «که» یک، اگر، تا.

ژرف ساخت دستوری و معنایی مثلها (محور همنشینی) یکی است، تفاوت در روساخت و محور جانیشینی آنهاست.

در محور همنشینی تمامی روایتها از سه پاره، شامل یک پایه و دو پیرو تشکیل شده است که جمله پایه چهار جزئی (نهاد+ مفعول+ متمم+ فعل) و جمله پیرو اول سه جزئی (نهاد+ مسند+ فعل) و جمله پیرو دوم هم سه جزئی (نهاد+ مفعول+ فعل) است.

تغییرات در برخی از مثلها چنان است که ساخت دستوری دو مثل متفاوت است، ولی مفهوم و برخی کلیدواژه‌ها یکی است:

دختر می‌خواهی ماماش را ببین، کرباس می‌خواهی پهناش را ببین (شکورزاده)  
 کرباس را کنارش ببین، دختر را برارش بین (کوچه)  
 کرباس را از بر بگیر، دختر را از مادر (افغانی)  
 و یا:

خدا نجار نیست، اما در (لت) و تخته را خوب به هم می‌اندازد. (شکورزاده)  
 خدا تخته تراش نیست، به هم انداز است. (دهخدا)  
 اگر خدا نجار نیست، در و تخته را خوب به هم می‌اندازد. (بختیاری)  
 خدا نجار نیست، اما در و تخته را خوب با هم جفت و جور می‌کند. (دهخدا)  
 خدا نجار نیست، ولی تخته به تخته می‌زند. (گیلکی)  
 خدا نجار نیست، ولی لنگه در به لت انداز خوبی است. (شاهرودی)  
 خدا نجار نیست، ولی خوب تخته‌پاره‌ها را با هم جور می‌کند. (سنگسری)  
 خدا نجار نیست، اما تخته را به تخته می‌اندازد. (لری)

دلیل دیگر تعدد روایات امثال، ضبط نشدن آنهاست. مثلها چون سینه به سینه نقل می‌شوند، هنگام انتقال اجزای جمله بنا به ضرورت مکانی، کلامی و یا هر دلیل دیگر تغییر می‌کند و یا بخشی حذف یا اضافه می‌شود یا کلید واژه‌ای تغییر می‌کند.

کثرت تداول و کاربرد امثال در میان مردم باعث می‌شود هرکس مثل را به گونه‌ای که می‌خواهد در کلام خود استخدام نماید. در این کاربردها افعال صرف می‌شوند و در وجوه و صیغه‌های مختلف و متناسب با موقعیت به کار می‌روند؛ مثلاً:

مگر بلال که مُرد، اذان گو پیدا نشد؟  
 بلال که مُرد اذان نگفتند؟  
 بعد از بلال اذان گو قحط نمی‌شود.

حالا مگر بلال است که اگر بمیرد، اذان گو قحط شود؟

هم بلال مُرد، هم اذان گو پیدا شد؟

مگر می‌شود بعد از بلال کسی اذان نگوید؟

بلال مُرد و اذان گو هم پیدا شد.

اگر بلال بمیرد، صبح نمی‌شود؟

و...

گاه تعدد روایات نتیجه تصحیف، تحریف و یا تبدیل و حتی به روز کردن مثلهاست؛ چنان‌که اشاره شد «گرگ بالان دیده» بر اثر مرور زمان به «گرگ باران دیده» بدل شده که برای مردم مشهورتر است.

آنچه در مورد تغییر شکل مثلها گفتیم به مثلهای غیرمنظوم مربوط می‌شود؛ مثلهای منظوم و امثال شعری کمتر دچار تغییر می‌شوند. تغییرات تنها در حد تبدیل یک کلیدواژه به کلیدواژه هم‌معنی آن است، زیرا هر گونه تغییر باعث اختلال و به هم‌ریختگی وزن می‌شود.

مثلها در طول زمان از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر کمتر دچار تغییرات اساسی می‌شوند. شاید این تغییر - چنان‌که اشاره شد- در حد تغییر کلیدواژه باشد. قالب مثلها با وجود ایجاز و اختصار، وزن و آهنگ، جافتادگی و کاربرد فراوان آن کمتر دچار دخل و تصرف می‌شود. از این رو، از سایر انواع ادب ماندگارتر است. علامه دهخدا معتقد است: «مثل در سینه‌ها می‌ماند، و از این رو مقاومت یا مخالفت‌های سخت دارد؛ چنان‌که دوبار یا سه بار که تغییر خط، ادب و تاریخ و علوم گذشته، ما را یکباره از روی زمین محو کرد، تنها این قسمت را (آن دشمن خانه برانداز) نتوانست از میان بردارد!» (دهخدا، ۱۳۶۶: ۲۱)

### ۳- بررسی مثلها در سطح نحوی

#### ۳-۱. جمله

جمله سخنی است که حداقل دارای دو جزء اصلی (نهاد و گزاره) باشد و پیام کاملی را برساند؛ مثل پرویز می‌رود (خانلری، ۱۳۶۳: ۱۰). هر مثل به دلیل دارا بودن شرایط تعریف جمله، یک جمله به شمار می‌رود؛ به عبارتی، هر چه شبیه مثل باشد، از جمله کنایه، زبانزد، اصطلاح و یا تعبیر چون جمله کامل نیست و با ویژگیهای دیگر مثل همخوانی ندارد، مثل به شمار نمی‌آید. پس اصطلاحاتی چون «لاف زدن»، «پهلوان پنبه»، «دست مریزاد»، «پا در هوا»، «دو آتش»، «پاشنه ساییده» و ده‌ها نظیر آن، مدخل واژگانی است که در فرهنگ واژگان و لغت‌نامه‌ها ثبت و درج می‌شود، نه در فرهنگهای ضرب‌المثل.

#### ۳-۲. ترتیب اجزای جمله

برای نشان دادن ترتیب معمول اجزای جمله‌های مثلی پنجاه مثل (همان نمونه‌های سطح واژگان) را از این جهت بررسی کردیم که معلوم شد ۴۴ جمله یعنی ۸۸٪ جملات به ترتیب معمول دستوری به شرح زیر است:

نهاد + مفعول + فعل



نهاد + مسند + فعل

نهاد + مفعول + متمم + فعل

در این ترتیب، تنها قیود به ضرورت معنی و تکیه جابه‌جا می‌شوند و ۱۲٪ جملات؛ یعنی اجزای شش جمله جابه‌جا شده است. از این شش مورد چهار مورد منظوم است که به ضرورت قافیه فعل در آنها جابه‌جا شده است و دو مورد دیگر نیز به زبان گفتاری و موزون است و وزن آن عروضی نیست، بلکه هجایی است و از دستور زبان گفتار تبعیت می‌کند.

این نکته نشان می‌دهد شکل و ساخت نحوی امثال فارسی علی‌رغم تأثیر از فرهنگ مردم، کمتر از زبان گفتار تأثیر پذیرفته است.

در مثل‌های منظوم جابه‌جایی اجزای جمله به دلیل حفظ وزن و قافیه امری طبیعی و خارج از این بررسی است:

چرا غم می‌خوری از بهر مردن. که هم غم می‌خوری هم خواهی مردن.

چشم بینا بهتر از سیصد عصا.

جابه‌جایی ترتیب اجزای جمله در مثلها جز حفظ وزن و آهنگ، جنبه بلاغی نیز دارد. در مثل‌های زیر اجزای

جمله برای رعایت سجع جابه‌جا شده‌اند:

در زمستان جلی بهتر از گلی. در اصل: جلی در زمستان از گلی بهتر [است].

دوستی دوستی، از سرت می‌کنند پوستی. در اصل: بادوستی دوستی، از سرت پوستی می‌کنند.

که زند دسته به هاون، که خورد هلیم و روغن.. در اصل: که به هاون دسته زند، که هلیم و روغن [را] خورد.

گاه برای تأکید برخی از اجزا فعل مقدم می‌شود:

چرت می‌زند، بهتر از مرشد. در اصل: بهتر از مرشد چرت می‌زند.

چرا نشود عالم خراب، شپشک خورده شراب.. در اصل: چرا عالم نشود خراب، شپشک شراب خورده [است].

### ۳-۳. اجزای جمله‌های مثلی:

دوجزئی:

(۱) نهاد + فعل: آدم دو بار به دنیا نمی‌آید.

سه جزئی:

(۲) نهاد + مفعول + فعل: آب صدای خودش را نمی‌شنود. (عوام)

(۳) نهاد + مسند + فعل: آب حیوان درون تاریکی است. (سنایی)

(۴) نهاد + متمم + فعل: از مهریه مادرش بگذرد، از شکمش نمی‌گذرد. (دهگان)

چهار جزئی:

(۵) نهاد + مفعول + متمم + فعل: خدا سرما را به گنج لباس می‌دهد.

(۶) نهاد + مفعول + مسند + فعل: وسمه قد را بلند نمی‌کند. (دهخدا)

(۷) نهاد + متمم + مسند + فعل: به کور می‌گویند عین علی.

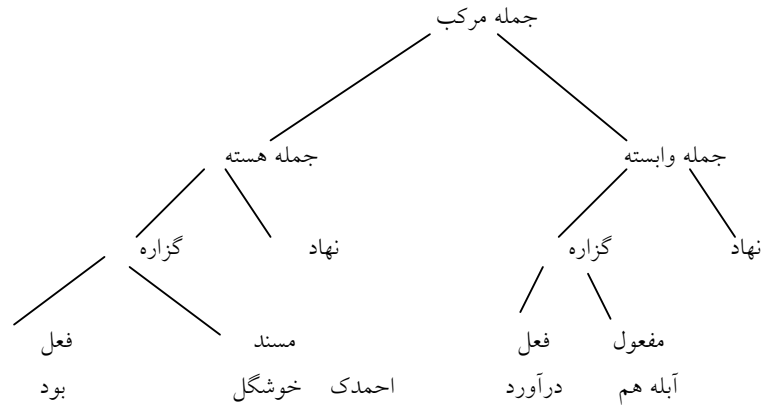
چنان که گفتیم، حدود ۴۰٪ مثلها مرکب هستند که از جملات هسته و وابسته تشکیل می‌شوند:

احمدک خوشگل بود، آبله هم درآورد.

[نهاد مسند فعل] [مفعول فعل]

جمله هسته جمله وابسته

این جمله مرکب از دو جمله سه جزئی با مسند و مفعول تشکیل شده که نمودار درختی آن چنین است:



مطالعه در پنجاه مثل (نمونه‌های سطح واژگانی) پراکندگی انواع هفتگانه اجزای جمله مثلی را نشان می‌دهد: در پنجاه مثل مورد مطالعه به دلیل آن که تعدادی از مثلها از جمله‌های مرکب تشکیل یافته‌اند، تعداد کل جملات ۸۲ است.

(۷)	(۶)	(۵)	(۴)	(۳)	(۲)	(۱)	
چهار جزئی مستتم و مسنددار	چهار جزئی مفعول و مسنددار	چهار جزئی مفعول و متمم‌دار	سه جزئی با متمم	سه جزئی با مسند	سه جزئی با مفعول	دو جزئی	
۰	۱	۵	۶	۳۶	۱۶	۱۸	تعداد
۰	٪۱	٪۶	٪۷,۵	٪۴۴	٪۱۹,۵	٪۲۲	درصد

(جدول پنج- پراکندگی انواع هفتگانه اجزای جمله در ضرب المثل ها)

تعداد جملات دو جزئی ۱۸ (٪۲۲)، سه جزئی ۵۸ (٪۷۱) و چهار جزئی ۶ (٪۷) است که جملات سه جزئی بیشترین تعداد جملات مثلی را تشکیل می‌دهد. توجه داشته باشیم که از پنجاه مثل مورد مطالعه، تنها یازده جمله ساده است و سی و نه جمله دیگر مرکب است. این جملات مرکب اغلب از یک هسته و وابسته تشکیل شده‌اند که در بیشتر موارد جملات اسنادی (سه جزئی با مسند) بیشترین تعداد جملات مورد مطالعه را تشکیل می‌دهند. دلیل این امر هم روشن است؛ زیرا بنای مثل بر پند و اندرز است که اغلب پندها و حکمتها در قالب جملات اسنادی بیان می‌شوند.

### ۳-۴. انواع جمله‌های مثلی از نظر فعل

#### ۳-۴-۱. بی‌فعل

فعل برخی مثلها به دلیل ایجاز ذاتی یا مرور زمان به قرینه لفظی و معنوی حذف می‌شود:

آلو به از پلو

این آش و این کاسه

ممکن است دو کلمه یا دو بخش به کمک پیوندهای همپایگی جمله‌ای بی‌فعل را تشکیل دهند که از نظر

مفهومی با هم در تقابل قرار می‌گیرند؛ مثل:

نه شیر شتر، نه دیدار عرب (دهخدا)

هم فال و هم تماشا

چه خواجه علی و چه علی خواجه

یا تخت یا تخته

سر ما و تقدیر خدا

ممکن است رابط دو بخش صرفاً پیوند همپایگی نباشد، بلکه حرف عطف باشد که در قالب جملات امری،

استفهامی، استفهام انکاری، خبری و یا التزامی به کار می‌رود؛ مثل:

دوری و دوستی

پیش لوطی و معلق‌بازی؟

حرف درست و زبان سست

از خرس مویی و از قلندر هوئی

مستی و راستی

یا بدون حرف ربط:

چهار دیواری، اختیاری

خلایق هر چه لایق

سر به سر بی‌دردسر

مال بد بیخ ریش صاحبش

سر پیری، داغ امیری

گاه در آغاز برخی مثلها ادات تشبیه «مثل»، «مانند»، «چون»، «انگار»، «گوی»، و... قرار می‌گیرند که به این گونه

مثلها، مثلهای تشبیهی می‌گویند و تعداد آنها نیز بسیار زیاد است. این گونه مثلها نیز در حکم شبه جمله هستند:

مثل اجل معلق

مثل کنیز حاج باقر

مثل شپش لحاف کهنه

مثل عقرب زیر حصیر

مثل مادر وهب

مثل جن بو داده

### ۲-۴-۳. با فعل

جمله‌های مثلی ممکن است با فعل اسنادی باشد:

آواز دهل شنیدن از دور خوش است (هبله‌رودی)

یا فعل تام:

دهن باز بی‌روزی نمی‌ماند (دهخدا)

در نمونه‌گیری از صد ضرب‌المثل در مورد نوع فعل نتایج زیر به دست آمد.

فعل تام	فعل اسنادی	بی فعل	
۳۶	۱۳	۱	ابریشمی
۲۶	۲۳	۱	بهمنیار
۶۲	۳۶	۲	جمع
%۶۲	%۳۶	%۲	درصد

(جدول شش - میزان و نوع افعال در ضرب‌المثل‌ها)

### ۳-۵. انواع جمله‌های مثلی از نظر وجه

از نظر وجه تمام وجوه معمول خبری، التزامی و امری در مثلها دیده می‌شود:

#### ۳-۵-۱. وجه خبری:

تر و خشک با هم می‌سوزند. (دهخدا)

امشب که ما دزد شدیم، ماهتاب شد. (ابریشمی)

فعل جمله‌های خبری می‌تواند لحن پرسشی، تعجبی و عاطفی نیز داشته باشد.

آدم چرا روزه شک‌دار بگیرد؟ (دهخدا)

حیف از آن مسجد که در سمنان بود! (دهخدا)

مثلهای پرسشی چند گونه است؛ یا پرسش تنهاست: که زند دسته به هاون؟ که خورد هلیم و روغن؟

یا پرسش و جواب: کور از خدا چه می‌خواهد؟ دو چشم بینا

#### ۳-۵-۲. وجه امری:

تعارف کم کن و بر مبلغ افزای. (امینی)

خواهی نشوی رسوا، هم‌رنگ جماعت شو.

فعل جمله‌های امری می‌تواند لحن خطاب، تحذیر، فرمان، هشدار، امر و نهی و پرهیز داشته باشد.

۳-۵-۳. وجه التزامی: فعل مثلهای زیر در وجه التزامی است:

دعا، نفرین، تحذیر: خدا پدر صاحب خر را بیامزد. (شکورزاده)

شرط: تا مار راست نشود، به سوراخ نرود. (بهمنیاری)

آرزو: کاش از اول نبودی شیشه با سنگ آشنا. (امثال موزون)  
شک: شاید که چو وایینی خیر تو در آن باشد. (حافظ)  
پرسش: اگر خر نخواهم، به خانه میرزا هم بروم؟ (تمثیل و مثل)  
جمله‌های التزامی اغلب به صورت جمله پیرو به کار می‌روند.  
زمان فعل ضرب المثلها در تمامی وجوه یاد شده، اغلب حال است. یکی از علل ماندگاری امثال نیز همین نکته است و به همین علت، مثلها در تمامی زمانها قابل استفاده هستند.

### ۳-۶. انواع جمله‌های مثلی از نظر تعداد فعل

یک فعلی: همسایه از همسایه ارث می‌برد. (ابریشمی) / کفش پینه‌دوز پاشنه ندارد. (دهخدا)  
دو فعلی: همسایه را پپرس، خانه را بخر.  
سه فعلی: از نوکیسه قرض مکن، قرض که کردی، خرج مکن.  
چهار فعلی: هر جا عروسی است، پاچه ورمی‌مالد، هر جا عزاست، یقه می‌دراند (ابریشمی)  
پنج فعلی: فاشق ساختن کاری ندارد، یک مشت می‌زنی گود می‌شود، دمش را می‌کشی دراز می‌شود.  
هفت فعلی: کار من کار دیو است، می‌گویم شل کن سفت می‌کند، می‌گویم سفت کن شل می‌کند (امینی)  
برخی از مثلهای مرکب، شکل گفت‌وگو دارند؛ مثل:  
به شتر مرغ گفتند: «پیر» گفت: «شترم» گفتند: «بار بردار» گفت: «مرغم» (دهخدا)  
به خرچنگ گفتند: «چرا کج می‌روی؟» گفت: «جوانی است و هزار چم و خم» (هبله‌رودی)  
به درویش گفتند: «چرا نماز نمی‌خوانی؟» گفت: «نادعلی می‌خوانم که پدر نماز است» (بهمنیاری)  
یکی به بچه‌اش گفت: «می‌زمنت زمین صدای کنبزه بدهی» گفت: «ننه کنبزه می‌خوام».  
اغلب مثلهای گفت‌وگویی با «به» و «از»؛ یعنی با جمله سه جزئی متمم‌پذیر آغاز می‌شود که متمم اختیاری آنها اغلب حذف شده است. متمم اجباری این جملات (خرچنگ، شتر مرغ و...) اغلب مفرد است که از میان تیپ‌های حیوانی (شتر، گرگ، خرچنگ) یا انسانی (کچل، لر، درویش) انتخاب می‌شود.

### ۳-۷. حذف اجزای جمله‌های مثلی

یکی از سنتهای زبانی برای رعایت اختصار، کم‌کوشی، تأثیر زبان گفتار، ایجاز و یا هر دلیل دیگر مقوله حذف برخی اجزای جمله به قرینه‌هایی چون لفظی و معنوی است. اما میزان حذف در مثلها به دلیل جنبه‌های ادبی آن بیشتر از زبان معیار است، چه آن که حذف‌ها به شیوایی و رسایی مثل و ایجاز آن بسیار کمک می‌کنند.  
برای درک میزان حذف در مثلها و مقایسه آن با زبان معیار، میزان حذف درصد جمله از نثر معیار را با صد مثل مقایسه کنیم:

نمونه‌ها: پنجاه جمله از آغاز داستان داش آکل (هدایت، ۱۳۴۱) و پنجاه جمله از کتاب با کاروان حله «پیر نیشابور» (زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ۹۷)؛ پنجاه مثل نمونه سطح واژگانی و پنجاه نمونه از داستان‌نامه بهمنیاری (ص ۱۱۴-۱۱۲).

نهاد	فعل	حرف ربط	حرف را	مسند	مفعول	اضافه	مضاف- الیه	متمم	جمع	درصد
نثر معیار	۱	۲	---	---	۲	۳	۱	۱	۵۱	۵۱٪
مثل	۲۵	۳	۳	۱	۳	۲	۱	---	۶۸	۶۸٪

(جدول هفت- میزان حذف در مثلها)

میزان حذف در مثلها ۱۷٪ بیشتر از نثر معیار است.

### ۳-۷-۱. حذف نهاد (فاعل، مسندالیه)

در هر دو گروه حذف نهاد بیشترین بسامد را داراست. حذف نهاد اختیاری به دلیل وجود شناسه، علت عمده حذف در این نوع است. علت حذف نهاد در مثلها آن است که اغلب، کلیدواژه مثل جنبه استعاری دارد و به نهاد خاصی باز نمی‌گردد و حذف آن به ایجاز مثل و جنبه‌ی استعاری آن کمک می‌کند همچنین بیشتر، تکیه بر گزاره است نه نهاد: [آن آش]، آش دهن‌سوزی نیست.

[تو] بیمار باشی به که [تو] بیکار باشی.

### ۳-۷-۲. حذف فعل

در نثر معیار حذف فعل بسیار اندک است (۱ درصد) در حالی که ۲۵ درصد افعال در مثلها حذف می‌شوند و این حذف‌ها اغلب حذف فعل ربطی در جملات اسنادی است:

همان خر سیاه [است] و همان راه آسیا [است].

امروز نقد [است]، فردا نسبه [است].

حذف فعل خاص کمتر اتفاق می‌افتد:

وصلت با خویش [کن]، معامله با بیگانه [کن].

با دوستان مروت [داشته باش] با دشمنان مدارا [کن].

در تمامی مثلهای تشبیهی که با «مثل» شروع می‌شود، فعل اسنادی به قرینه حذف می‌شود:

مثل خروس جنگی [است].

مثل خروس بی‌محل [است].

مثل خر افسار گسیخته [است].

گاه حذف فعل برای رعایت سجع و قافیه است: هر جا پلو [است] همان جا بدو/ در زمستان آلو به از پلو [است].

### ۳-۷-۳. حذف حرف ربط

اغلب حرف شرط در مثلها حذف می‌شود: [اگر] مسجد میری، بنال، [اگر] حمام میری، بمال. / [اگر] ماهی را هر وقت از آب بگیری، تازه است. / [اگر] ماهی را نمی‌خواهی دمش را بگیر. / [اگر] صد تا کوزه بسازد، یکیش دسته ندارد. حرف ربط که: اشتری [که] در مرغزاری رفت، رفت.

### ۳-۷-۴. حذف «را»: گاو [را] بکش، گنجشک هزارش یک من است. / آشنا داند زبان آشنا [را]

۵-۷-۳. حذف مسند: اسراف نکو نیست مگر در عمل خیر [نکو] [است]

۶-۷-۳. حذف مفعول: اکبر [روزی را] ندهد، خدای اکبر [روزی را] بدهم

۷-۷-۳. حذف حرف اضافه: از هلیم و [از] شوربای کاشان واماندیم / باران بهار [بر] سر خر بیارد، دم خر خبر ندارد

۸-۷-۳. حذف متمم: از همان دست که می‌پرورم [از همان دست] می‌گیرم

گاه در برخی از مثلها تعداد حذف‌ها به چند مورد هم می‌رسد:

ده برای کدخدا خوبست و [برای] برارش [خوب] [است]

از خرس مویی [کندن] [غنیمت] [است]، از قلندر هویی [گفتن] [غنیمت] [است]

در تمامی نمونه‌ها حذف با دو قرینه لفظی و معنوی انجام گرفته است که وجود حذف‌ها به قرینه معنوی بیشتر

از قرینه لفظی است. از ۲۳ مثال این بخش تنها چهار مورد حذف‌ها (۱۷ درصد) به قرینه لفظی و ۱۹ مورد (۸۲ درصد) حذف به قرینه معنوی است.

همچنین به نسبت نثر معیار، حذف به قرینه معنوی در مثلها بیشتر است؛ زیرا در نثر معیار، متن پیوسته است و

اغلب حذف‌ها به قرینه لفظی انجام می‌پذیرد، اما مثلها که یک جمله مستقل هستند، حذف‌ها به سیاق کلام و مفهوم

جمله و زمینه‌های فرهنگی قبلی انجام می‌پذیرد. از سویی، شهرت و رواج مثلها، کمک می‌کند تا لفظ محذوف را

خواننده در ذهن خود تداعی کند. به همین دلیل است که میزان حذف‌ها در مثلها زیاد است.

### نتیجه

ضرب المثل‌ها از جمله مواد زبانی است که باعث غنای هر زبان و از جمله زبان فارسی است. زبان فارسی با داشتن

امثال فراوان از ذخیره فرهنگی غنی و پرباری برخوردار است. مثلها بر اثر تراش خوردگی، تکرار و رواج، سادگی

طبیعی، خالی بودن از عناصر بیگانه، بی‌تکلفی و صمیمیت، زبانی ویژه یافته‌اند؛ از این رو می‌توان آنها را در سطوح

مختلف زبانی بهتر شناخت.

در سطح واژگانی، کاربرد واژگان عربی در مثلها نصف کاربرد واژگان عربی در نثر معیار امروز است. از ۲۷۰

واژه در پنجاه مثل تنها ۳۹ واژه عربی است؛ یعنی ۱۴ درصد؛ در حالی که معدل کاربرد واژه‌های عربی در نثر معیار

ده نویسنده معاصر ۵۵٪ است.

دلیل کمی واژگان عربی در مثلها، نزدیکی آنها به زبان مردم و دوری مردم از تأثیر و نفوذ زبان عربی و ناآشنایی آنان

با واژگان عربی است.

درصد واژگان شکسته در امثال فارسی کمتر از یک درصد است؛ تنها در ۲۷۰ واژه یک کلمه شکسته دیده شد.

شکستگی اغلب در افعال صورت می‌گیرد که به علت رعایت سجع، وزن و قافیه است.

از میان ۹۹۲۶۱ مثل از فرهنگ بزرگ ضرب المثل های ایرانی، ۲۷۴۰ واژه (۲/۷۵٪) تابو و ممنوع در مثلها دیده شد که اغلب شامل روابط و اعضای جنسی، مقعد، عمل دفع و جز این است. از آن جایی که کاربرد واژگان تابو در زبان مردم و میان طبقات عامه بیشتر کاربرد دارد، بازتاب آن در مثلها چندین برابر نوشته‌های رسمی است. برخی گردآورندگان مثلها این واژگان را حذف یا تبدیل می‌کنند و یا سه نقطه می‌گذارند که خود باعث خدشه وارد آوردن در اصالت مثلها می‌گردد.

فواید واژگانی مثلها آن است که به دلیل ماندگاری شکل نحوی و صرفی آنها، بسیاری از واژگان و بافتهای زبانی را حفظ می‌کند؛ از این حیث مثلها در گویش‌شناسی و زبان‌شناسی تاریخی، به پژوهشگران کمک زیادی می‌کنند. واژگان امثال، خلاف زبانهای عربی و انگلیسی، در محور جانشینی دچار تغییرات بسیار زیادی می‌شود؛ چنانکه گاه از یک مثل با تغییر واژگان ده‌ها شکل دیگر دیده می‌شود. تغییر کلیدواژه‌ها به تغییر اقلیم، شرایط فرهنگی و جغرافیایی مسائل زبانی و اجتماعی و بسیاری عوامل دیگر بستگی دارد. تغییر کلیدواژه‌ها به معانی مترادف اغلب در کلیدواژه‌های اصلی صورت می‌گیرد که معنی استعاری دارند. مطالعه نوع، میزان و چگونگی تغییرات به مطالعات جامعه‌شناختی، زبان‌شناختی و ادبی منتهی می‌گردد. از علل تغییرات زیاد در مثلها این است که معمولاً در مقولات فرهنگ مردم تعدد روایات یک اصل است؛ زیرا به علت ضبط نشدن ضرب المثل‌ها و ذوق و سلیقه مردم در استفاده از شکل‌های تازه‌تر، می‌بینیم که در زبان گفتار به نسبت زبان نوشتار میزان تغییرات بسیار بیشتر است. بررسی‌های سطح نحوی نشان می‌دهد ۸۸٪ جملات مثلها همان ترتیب اجزای معمول جملات فارسی را داراست که ۱۲ درصد جملات تغییر یافته یا شعر است که از قواعد خود پیروی می‌کند، یا مثل به زبان گفتار است که معمولاً ترتیب اجزای جمله در این دو نوع بر هم می‌خورد. این نکته نشان می‌دهد مثلها علی‌رغم تأثیر زیاد از فرهنگ و زبان مردم، کمتر از ساخت نحوی گفتار عامه تأثیر پذیرفته‌اند. حتی گویش‌ها و زبانهای ایرانی نیز بر تحول ساخت نحوی امثال تأثیر نگذاشته است.

هفت ساخت جملات دو جزئی، سه جزئی و چهار جزئی به طور کامل در مثلها دیده می‌شود ۴۴ درصد جملات سه جزئی با مسند، ۲۲ درصد دو جزئی، ۱۹٫۵ درصد سه جزئی با مفعول است که نسبت به بقیه ساختهای هفتگانه بیشترین جملات مثلی را تشکیل می‌دهند.

در نمونه‌گیری از صد مثل، ۲ درصد بی‌فعل، ۳۶ درصد اسنادی و ۶۲ درصد آنها فعل تام دارند. تمامی وجوه افعال در مثلها دیده می‌شود؛ اما وجه التزامی کاربرد بیشتری دارد و اغلب جملات مرکب از نوع التزامی است از صد مثل ۳۹ درصد جملات مرکب و ۶۱ درصد ساده هستند که گاه در جملات مرکب تا هشت فعل هم دیده شده است. زمان فعل ضرب المثل‌ها در تمامی وجوه یاد شده، اغلب حال است. یکی از علل ماندگاری امثال نیز همین نکته است و به همین دلیل، مثلها در تمامی زمانها قابل استفاده هستند.



به دلیل ایجاز مثلها، حذف اجزای جمله در مثلها بسیار زیاد دیده می‌شود، چنانکه میزان حذف در مثلها ۱۷ درصد بیشتر از نثر معیار است. حذف فعل در مثلها بیشتر از بقیه است؛ چنانکه ۲۵ درصد از افعال در مثلها حذف می‌شوند. این حذفها دلایل بلاغی و عروضی دارد. ۸ درصد حذفها به قرینه معنوی و ۱۲ درصد به قرینه لفظی.

#### پی‌نوشت

۱- از این پس تمام نمونه مثلها برگرفته از فرهنگ بزرگ ضرب المثل‌های فارسی است.

#### منابع

- ۱- آل احمد، جلال. (۱۳۶۲). مدیر مدرسه، تهران: رواق.
- ۲- ابریشمی، احمد. (۱۳۸۱). فرهنگ نوین گزیده مثل‌های فارسی، تهران: زیور.
- ۳- اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۱). صفیر سیمرغ، تهران: یزدان.
- ۴- افشار، ایرج. (۱۳۴۴). سواد و بیاض، تهران: دهخدا.
- ۵- انوری، حسن. (۱۳۸۴). فرهنگ امثال سخن (۲ جلد)، تهران: سخن.
- ۶- ایرج میرزا. (۱۳۵۶). دیوان، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران.
- ۷- بهمنیار، احمد. (۱۳۸۱). داستان‌نامه بهمنیاری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ۸- پارسا، احمد. (۱۳۸۴). «مثلها از نگاهی نو»، رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، ش ۷۵، دوره نوزدهم، ۷-۱۴.
- ۹- خانلری، پرویز. (۱۳۶۳). دستور زبان فارسی، تهران: توس.
- ۱۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۷). هفتاد سخن (۳ جلد)، تهران: توس.
- ۱۱- دانشور، سیمین. (۱۳۴۰). شهری چون بهشت، تهران: خوارزمی.
- ۱۲- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۶). گزیده و شرح امثال و حکم، فرج‌الله شریفی گلپایگانی، تهران: هیرمند.
- ۱۳- دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۸۵). جای خالی سلوچ، تهران: چشمه.
- ۱۴- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۵). «کتاب‌شناسی ضرب المثل‌های فارسی»، فصلنامه مطالعات ایرانی، کرمان: زمستان، ش ۹.
- ۱۵- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). فرهنگ بزرگ ضرب المثل‌های ایرانی، تهران: معین.
- ۱۶- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۷). با کاروان حله، «پیر نیشابور»، تهران: جاویدان.
- ۱۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۷). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، تهران: جاویدان.
- ۱۸- سمیعی، احمد. (۱۳۷۸). نگارش ویرایش، تهران: نشر دانشگاهی.
- ۱۹- شاملو، احمد. (۱۳۸۰). کتاب کوچه، تهران: مازیار.
- ۲۰- شهری، جعفر. (۱۳۷۹). قند و نمک، تهران: معین.

- ۲۱- شکورزاده بلوری، ابراهیم. (۱۳۸۰). دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها، مشهد: آستان قدس رضوی
- ۲۲- مجاهد، احمد. (۱۳۸۲). جوحی، تهران: دانشگاه تهران.
- ۲۳- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۰). دایرةالمعارف فارسی (۳ جلد)، تهران: امیرکبیر.
- ۲۴- میدانی، ابوالفضل. (۱۹۸۷). مجمع الامثال، به اهتمام محمد محی‌الدین عبدالحمید، بیروت: دارالجمیل.
- ۲۵- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). فرهنگ فارسی عامیانه، تهران: نیلوفر.
- ۲۶- هبله‌رودی، محمدعلی. (۱۳۶۴). مجمع الامثال، به کوشش صادق‌کیا، تهران: اداره کل فرهنگ عامه.
- ۲۷- هدایت، صادق. (۱۳۴۱). سه قطره خون، تهران: امیرکبیر، چاپ ششم.
- ۲۸- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۱). فرهنگ عامیانه مردم ایران، به کوشش جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.
- ۲۹- کیا، صادق. (۱۳۶۴). مجمع الامثال هبله‌رودی، اداره کل فرهنگ عامه.
- ۳۰- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳). چشمه روشن، تهران: علمی.

( )

،

دکتر علی محمدی آسیابادی\*

### چکیده

برخی از صنایع ادبی در زبان فارسی، صناعی هستند که ارزشهای بلاغی پدیده دوزبانگی را نشان می‌دهند. متأسفانه، در کتابهای بلاغت ارزش زیباشناختی این صنایع را شرح نداده‌اند، اما امروزه با استفاده از نظریه‌های گوناگونی که در خصوص پدیده رمزگردانی مطرح شده است و با توجه به رواج این نظریه‌ها در حوزه ادبیات و نقد ادبی، می‌توان ابعاد زیباشناختی این صنایع را نشان داد. بنابراین، در این مقاله مشخص می‌شود که از بین این صنایع، صنعت اقتباس ارزش و اهمیت ادبی بیشتری دارد. همچنین، ارزش و اهمیت ادبی این صنعت با استفاده از نظریه‌های مختلف، اثبات می‌شود.

### واژه‌های کلیدی

رمزگردانی، اقتباس، دوصدایی، ملمع، دوزبانگی.

### مقدمه

یکی از مزایای ادبیات فارسی و نظام زیباشناختی آن، به رسمیت شناختن پدیده‌های اجتماعی دوزبانگی (Bilingualism)، چندزبانگی (Multilingualism) و رمزگردانی (Code Switching) است که به لحاظ جامعه‌شناسی و قوم‌شناسی زبان، بیانگر به رسمیت شناخته شدن چند صدایی و تکثر زبانها و گونه‌های زبانی در فرهنگ ایرانی است. البته، پدیده‌های دوزبانگی و چند زبانی پدیده‌هایی کمابیش جهان شمول‌اند که به واسطه آنها نمی‌توان فرهنگها و جوامع را ارزشیابی کرد، اما زمانی که این پدیده‌ها در نظام ادبی یک جامعه زبانی به مشخصه‌های زیباشناسی تبدیل می‌شوند و در بلاغت آن زبان مدخلی می‌یابند، می‌توان از آنها به عنوان معیارهایی برای قضاوت ارزشی استفاده کرد.

با مروری بر علم بدیع - که در کنار دو علم معانی و بیان، یکی از سه شاخه بلاغت اسلامی- ایرانی را تشکیل می‌دهد- به صناعی بر می‌خوریم که بلاغت و کاربرد ادبی پدیده دوزبانگی را نشان می‌دهند. احتمالاً بیشتر این صنایع

را باید جزو عناصر ایرانی دخیل در بلاغت اسلامی به شمار آورد، زیرا در کتب بدیعی که به زبان عربی تألیف شده است، بجز یکی دو صنعت، مدخلی به بقیه تخصیص نیافته است؛ مثلاً صنعت ادبی ترجمه یا ملمع چه در بلاغت و چه در کاربرد آنها در شعر، صبغه‌ای ایرانی دارد؛ چنانکه استاد همایی اشاره کرده است (ر.ک. همایی، بی‌تا: ۲۰۵-۲۰۶) صنعت ملمع را حتی در حوزه شعر عربی، ابتدا «عربی‌گویان فارسی‌دان» رواج داده‌اند. متأسفانه، استاد همایی اشاره‌ای به نام این عربی‌گویان فارسی‌دان یا اولین کس یا کسانی که در حوزه زبان عربی ملمع گفته‌اند نمی‌کند، اما چنانکه می‌دانیم، اعراب در ابتدا تمایلی به آموختن زبان فارسی نداشتند و این ایرانیان بودند که به آموختن زبان عربی روی می‌آوردند. این مطلب می‌تواند نشان دهنده این باشد که ملمع در شعر عربی هم احتمالاً از ابداعات ایرانیان بوده است. البته، ممکن است با تحقیقی مستقل و جدید، عکس این مطلب اثبات شود و یا نتایج دیگری به دست آید، اما بررسی تاریخ ابداع و کاربرد این صنایع، امری جداسست که می‌تواند موضوع تحقیقی جداگانه باشد. آنچه موضوع این نوشتار است، بررسی مبانی و ابعاد زیباشناختی این صنایع با استفاده از آموزه‌های زبان‌شناسی و نظریه‌های مربوط به رمزگردانی است. در بین این صنایع، صنعت اقتباس به دلایلی که گفته خواهد شد، از ارزش ادبی بیشتری برخوردار است.

### صناعات مرتبط با دوزبانگی و رمزگردانی

صنایع ادبی ترجمه، تلمیع، ذولغتنین، عقد، اقتباس، حل و درج صنایعی هستند که به طور مستقیم یا غیر مستقیم با پدیده‌های دوزبانگی و چند زبانگی مرتبط‌اند و در اغلب کتب بدیع فارسی، مدخلی به هر کدام اختصاص یافته است. در تعریف دوزبانگی نوشته‌اند: «کاربرد حدّ اقلّ دو زبان به توسط فرد یا گروهی از گویشوران است؛ گویشورانی از قبیل ساکنان مناطق و کشورهای خاص.» (Richard & others, 1992: 36). در تعریف چند زبانگی نوشته‌اند: «کاربرد سه زبان یا بیشتر به توسط افراد یا گروههایی از گویشوران که ساکنان مناطق و کشورهای خاص‌اند» (ibid: 238). با نگاهی به تعریفها و مثالهایی که علمای بلاغت برای صنایع ادبی مورد بحث ما نوشته‌اند، رابطه آنها را با پدیده‌های دوزبانگی و چند زبانگی می‌توان دریافت. صنعت ادبی ترجمه - همان‌طور که از نامش پیداست - منوط به وجود دو زبان و توانایی کاربرد آنها توسط شاعر است. رادویانی در تعریف آن می‌نویسد: «و یکی از بلاغت، ترجمه گفتن است. و بهترین ترجمه آن بود که معنی را تمام نقل کند و لفظی موجز بلیغ، چنانکه بحتری می‌گوید اندر صفت قلم (طویل):

له حدّ صمصامٍ و مشیئة حیه  
و قالب عشاقٍ و لون حزین

ترجمه (منسرح):

تیزی شمشیر دارد و روش مار

کالبد عاشقان و گونه بیمار

(رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۱۵)

رادویانی در تعریف خود نامی از زبانها نمی‌برد و با مثالی که نقل کرده است، گویا منظور او از ترجمه، ترجمه از زبان عربی به فارسی یا فارسی به عربی است. البته، کتاب «ترجمان البلاغة»ی او قدیمترین کتاب در حوزه بلاغت به زبان فارسی و متعلق به قرن ششم هجری است و در این دوره نسبت به دوره‌های بعد، تنوع و تکثر زبانها در کشور کمتر بوده است و در حوزه ادبیات فارسی، این دو زبان بیشتر مجال بروز و ظهور داشته‌اند، اما در دوره‌های بعد گویا

زبانهای دیگر نیز مجال بروز می‌یابند و کمابیش به رسمیت شناخته می‌شوند؛ چنانکه تاج الحلاوی - که از ادبای قرن هشتم است درباره ترجمه می‌نویسد: «آن باشد که شاعر بیت تازی را پارسی کند و مغولی و ترکی و فهلوی، و به عکس همین باشد» (تاج الحلاوی، ۱۳۸۳: ۹۴). البته، تنها مثالی که تاج الحلاوی نقل می‌کند نیز ترجمه از زبان عربی به فارسی است (ر.ک. همان).

از دیگر صنایع ادبی، صنعت تلمیع یا ملمع است که استاد همایی آن را جزو انواع شعر به حساب آورده و درباره آن نوشته است: «آن است که فارسی و عربی را در نظم به هم آمیخته باشند؛ چنانکه مثلاً یک مصراع عربی، یا یک بیت یا چند بیت فارسی و یک بیت عربی بگویند. ساختن این نوع شعر را به نام صنعت تلمیع در جزو صنایع بدیع نیز شمرده‌اند. ملمع گویی در شعر فارسی از نیمه اول قرن چهارم هجری شروع شده و یکی از ملمع گویان بزرگ آن زمان ابوالحسن شهید بن حسین بلخی، حکیم و شاعر معروف است که با رودکی (م: ۳۲۹) معاصر بود و پیش از وی در حدود سال ۳۲۵ وفات یافت و بعد از وی نیز شعرای عربی دان ملمعات بسیار ساخته‌اند، چنانکه عربی گویان فارسی دان خیلی جلوتر از آن زمان به ساختن اشعار ملمع پرداخته بودند.» (همایی، بی تا: ۶-۲۰۵). البته، اکثر علمای بلاغت، ملمع را جزو صنایع بدیع به حساب آورده‌اند (از جمله ر.ک. رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۰۷؛ تاج الحلاوی، ۱۳۸۳: ۹-۷۸؛ شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷ق: ۱/۲۶؛ آقا سردار، ۱۳۶۲: ۶۱-۱۶۰). در این میان، تاج الحلاوی، درست مثل ترجمه، تلمیع را محدود به کاربرد دو زبان عربی و فارسی ندانسته و درباره آن نوشته است: «لمع آن است که شاعر یک بیت یا زیادت عربی بگوید و در ازای آن پارسی بگوید و از هر زبان مختلف که گویند «لمع» خوانند، چون ترکی و فهلوی و عربی و غیره.» (تاج الحلاوی، ۱۳۸۳: ۷۸). صنعت ذولغنین نیز، همان‌طور که از نامش پیداست - مربوط به پدیده دوزبانگی است. شمیسا در تعریف این صنعت نوشته است: «کلام به نحوی باشد که هم به فارسی خوانده شود و هم به عربی معنی داشته باشد:

آب روانی، سدّ قراری

باد جنانی، جان بهاری

سلمان ساوجی

که اگر به عربی بخوانیم به این معنی است که: دلم تباه شد، گیاه خوشبویم سیاه شد، بازگشت از من سخن گفت، آرام و قرار مرا سد کرد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۵). نجفقلی میرزا (آقا سردار) نام دیگر این صنعت را «مضمون اللغتين» ذکر کرده و همین تعریف و همین مثال را برای آن آورده است (ر.ک: آقا سردار، ۱۳۶۲: ۱۴۰).

عقد یکی دیگر از این صنایع است که آقا سردار مدخلی را به آن اختصاص داده و در تعریف آن نوشته است: «این صنعت چنان است که شاعر چیزی از کلام خدای - تعالی - یا کلامی از حدیث یا از حکما در شعر بیاورد به لفظ و معنی؛ یعنی همان عبارت را در شعر داخل نماید و اگر حرفی یا کلمه‌ای برای وزن شعر کم یا زیاد نماید، عیب نخواهد بود، در صورتی که نقص به معنای آن وارد نیاید. مثال از شعر تازی: ابو منصور تمیمی گوید:

ثم انتهى ثم ارعدی ثم اعترف

یا من عدی ثم اعتدی ثم اقترب

ان ینتھوا یغفر لهم ما قد سلف

ابشر بقول الله فی آیاته

مثال از شعر پارسی: استادی فرموده:

## ای به رخت زلف مسلسل قرین

## ازلفت الجنة للمتقین

(آقا سردار، ۱۳۶۲: ۱۵۰-۱۵۱)

چنانکه از تعریف و مثالهای فوق مشخص می‌شود، صنعت ادبی عقد، لزوماً ناظر بر پدیده دوزبانگی نیست، اما از آنجا که کلام خدای - تعالی - و احادیث در اصل به زبان عربی است و وقتی شاعر فارسی زبان از این صنعت استفاده می‌کند، ناگزیر از رمزگردانی (Code Switching) است، لذا باید آن را در حوزه شعر فارسی به پدیده دوزبانگی مرتبط دانست. نکته دیگری که از تعریف و مثالهای فوق مشخص می‌شود، این است که این صنعت باید نام دیگری برای صنعت اقتباس باشد که در شمار صنایع بدیع آمده است، زیرا نامی از این صنعت در منابع دیگر نمی‌توان یافت و به جای آن صنعت اقتباس را می‌توان یافت که با همین تعریف یا مشابه آن در کتابهای بدیع آمده است؛ چنانکه در **نفايس الفنون** آمده است: «اقتباس، عبارت است از آنکه دبیر یا شاعر در میان کلام جهت تزئین و نظام آن آیتی از قرآن درج کند، چنانکه: *آتتہ الزارۃ مُتقَادَةً/ إلیه تُجْرُّ بأذیالها/ و کو رامها أحدٌ غیره/ کُلُّرکت الارض زلزالها*» و از پارسی:

## مرا شکیب نمی‌باشد ای مسلمانان

## ز روی خوب، لکم دینکم و لی دینی

(شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷: ۱۱۳/۱)

و نیز در کتاب **مناظر الانشاء** آمده است: «اقتباس، متضمن ساختن کلام است شیء را از قرآن یا حدیث، اعم از آنکه تمام آیه و حدیث باشد یا بعضی.» (محمود گوان، ۱۳۸۱: ۱۵۸) و در همین منبع درباره صنعت ادبی درج آمده است: «درج متضمن ساختن کلام است شیء را از کلام غیر در حالتی که آن شیء حکم منثور باشد یا امثال مشهوره یا کلام منظوم یا مسائل علوم یا اصطلاحات علوم...» (همان: ۱۶۵). چنانکه پیداست، صنعت ادبی عقد، چیزی جز همان صنعت ادبی اقتباس و درج نیست؛ با این تفاوت که نجفقلی میرزا آن را تخصیص به شعر داده، در حالی که اقتباس و درج صنعتی مشاع میان شعر و نثر است.

از آنچه تا کنون گفته شد، پیداست که همه صنایعی که بر شمریم، بالذات یا بالعرض، با پدیده دوزبانگی مرتبطاند، اما کاربرد برخی از این صنایع به پدیده‌ای دیگر منجر می‌شود که زبان‌شناسان به آن «رمزگردانی» (Code Switching) می‌گویند. زبان‌شناسان پدیده رمزگردانی را جزو پدیده‌های زبان - جامعه‌شناسی (Sociolinguistics) می‌دانند که البته با موضوعها و رشته‌های دیگری نیز در پیوند است، اما از منظر ادبیات و نقد ادبی به این موضوع توجه چندانی نشده است. رمزگردانی را به طور کلی می‌توان این گونه تعریف کرد: «کاربرد بیش از یک زبان، لهجه یا گونه زبانی توسط یک گوینده در طی یک مکالمه که شکل کاربرد آن منوط است به عواملی همچون هویت مخاطب، موضوع کلام، و موقعیتی که کلام در آن جاری می‌شود.» (Crystal, 1992: 69). بنابراین تعریف، می‌توان گفت صنایع ادبی ذولغتین، تلمیع (ملمع) و اقتباس (عقد) مستلزم رمزگردانی‌اند. به بیان دیگر، لازمه کاربرد این صنایع، این است که شاعر در خلال یک کلام از دو زبان استفاده کند.

برای صنعت ذولغتین بجز یک بیت از سلمان ساوجی که نقل شد، مثال دیگری ذکر نشده است و همین بیانگر «النادر کالمعدوم» بودن مصداقهای آن است. به همین دلیل، این صنعت از حوزه بحث ما خارج می‌شود و از این پس، دو صنعت ملمع و اقتباس موضوع بحث ما خواهد بود.

صنعت ادبی تلمیح (ملمّع) چنانکه در تعریف آن ذکر شد، مستلزم کاربرد دو زبان است و البته، این دو زبان به طور غالب در حوزه شعر فارسی، زبانهای عربی و فارسی است. به بیان دیگر، رمزگردانی شاعر فارسی زبان عمدتاً و در اکثر قریب به اتفاق موارد، (بجز استثناهایی که حکم النادر کالمعدوم را دارد) رمزگردانی از فارسی به عربی و از عربی به فارسی است. صنعت ادبی اقتباس (عقد) هم، همان‌طور که گفته شد، اگر چه بالذات مستلزم کاربرد دو زبان نیست، اما بالعرض و به واسطه اینکه آیات قرآن مجید و احادیث حضرت رسول و ائمه (ع) به زبان عربی است، گاه مستلزم کاربرد دو زبان می‌شود و این دو زبان نیز، زبانهای فارسی و عربی است.

یکی از مسائل مهمی که در خصوص صنایع ادبی عموماً و صنایع موضوع بحث ما خصوصاً مطرح است، دلایل و مبانی زیباشناختی این صنایع است. متأسفانه، در کتب بلاغت درباره علل و دلایل زیبایی صنایع ادبی بحثی به میان نمی‌آید، گرچه ممکن است گاه به اشاراتی مبهم اکتفا شود؛ مثلاً در هیچ کدام از کتابهای بلاغت نمی‌توان پاسخی برای این پرسش یافت که ارزش زیباشناختی صنعت ادبی ملمّع یا اقتباس در کجاست و چرا این دو پدیده زبانی به عنوان دو صنعت ادبی معرفی شده‌اند، گرچه از قراین و امارات می‌توان فهمید که ادبای متقدم از ارزش زیباشناختی آنها آگاه بوده‌اند.

#### زیباشناسی ملمّع و اقتباس با استفاده از نظریه گامپرز

درباره دو صنعت ملمّع و اقتباس که موضوع بحث ماست، نکاتی هست که از طریق آنها می‌توان آگاهی قدما را نسبت به ارزش زیباشناختی این دو صنعت حدس زد. اینکه اقتباس را جزو صنایع معنوی آورده‌اند و ملمّع را جزو صنایع لفظی و حتی استاد همایی آن را جزو صنایع لفظی هم به شمار نیاورده است، جای تأمل دارد و می‌توان فهمید که از نظر علمای بلاغت ارزش زیباشناختی اقتباس بمراتب از ارزش زیباشناختی ملمّع بیشتر است، زیرا صنایع معنوی بیش از صنایع لفظی موجب برجسته‌سازی (Foregrounding) زبان می‌شوند و مهمترین صنایع ادبی که لازمه زبان شعری است، جزو این صنایع است؛ حتی اگر قول کسانی چون عبدالقاهر جرجانی را ملاک قرار دهیم، ارزش صنایع معنوی بالذات است، ولی ارزش صنایع لفظی بالعرض است. جرجانی معتقد است: «به طور کلی، جناس مقبول و سجع نیکویی نمی‌یابی، جز در مواردی که معنی، آن جناس را طلب می‌کند و به سوی آن سوق می‌دهد و این هنگامی است که بدل و نظیری بر آن جناس نتوان یافت و از آوردن آن گریزی نمی‌بینی.» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۵). ارزش صنایع معنوی تا اندازه‌ای است که چهار صنعت تشبیه، مجاز، استعاره و کنایه را جزو صنایع معنوی به حساب آورده و موضوع علم جداگانه «بیان» قرار داده‌اند. بنابراین، می‌توان گفت دلیل اینکه علمای بلاغت ملمّع را جزو صنایع بدیع یا حداقل جزو صنایع معنوی به حساب نیاورده‌اند، تردید در ارزش زیباشناختی آن بوده است و اینکه اقتباس و درج را جزو صنایع معنوی به حساب آورده‌اند، دلیل بر اطمینان آنها به ارزش ادبی و زیباشناختی آن بوده است.

باری، برای درک ارزش زیباشناختی این دو صنعت، لازم است پیش از هر چیز به تفاوت‌های آنها توجه شود. مهمترین تفاوت این دو صنعت این است که ملمّع، کلامی است مرکب از دو زبان که گوینده‌ای واحد دارد، اما اقتباس کلامی است مرکب از دو زبان که دو گوینده متفاوت دارد. دومین تفاوت آنها، این است که ملمّع متضمن نوعی از رمزگردانی است که زبان-جامعه‌شناسان به آن رمزگردانی بیناجمله‌ای (Intersentential code switching) می‌گویند، اما اقتباس متضمن نوعی دیگر از رمزگردانی است که زبان-جامعه‌شناسان به آن «رمزگردانی درون جمله‌ای»

(Intrasentential code switching) می‌گویند. تأمل در تفاوت‌های میان این دو نوع رمزگردانی می‌تواند به درک زیباشناختی این دو صنعت کمک کند.

در اینجا بی‌فایده نیست که به تاریخچه مطالعات غربیها در خصوص رمزگردانی اشاره‌ای شود. از اوایل دهه ۱۹۷۰، مردم - زبان‌شناسان (Linguistic anthropologists) پذیرفتند که رمزگردانی پدیده‌ای منظم، از روی مهارت و از نظر اجتماعی، معنی‌دار است. این نگرش موضعی دفاعی و واکنشی بود در برابر عقاید پیشینیان که کاربرد بیش از یک گونه زبانی را در یک گفتگو، نه دستورمند و نه معنی‌دار می‌دانستند، بلکه آن را حاکی از مهارت ناقص گوینده در انتخاب زبان و کاستی و قصور در توانش زبانی و حافظه نگاه می‌کردند؛ حتی زبان - جامعه‌شناسان نیز رمزگردانی را تا حدودی عیب می‌دانستند (Duranti, 2006: 17). مطالعات و پژوهش‌های بلام (Blom) و گامپرز (Gumperz) که در سال ۱۹۷۲ در مقاله‌ای با عنوان «معنی اجتماعی در ساختار زبانی» منتشر شد، نقطه عطفی در پژوهش‌های مربوط به این حوزه به شمار می‌رود، و هنوز هم نظریات این دو از اهمیت و ارزش فراوانی برخوردار است.

یکی از مهمترین مباحث در رمزگردانی، تمایز کارکردی میان رمزگردانی موقعیتی (Situational code switching) و رمزگردانی استعاری (Metaphorical code switching) است که اولین بار توسط بلام و گامپرز مطرح شد و این تمایز با موضوع ما ارتباط دارد. در رمزگردانی موقعیتی، تغییر زبان، بیانگر تغییری است که در تعریف رویداد گفتاری، از جمله تغییر در طرفین گفتگو و تبیینشان از حقوق و قید و بندهای یکدیگر رخ می‌دهد (Blom and Gumperz, 1972, 424). مانند معلمی که با دانش‌آموزان خود با زبان یا لهجه یا گویش محلی گپ می‌زند، اما موقع تدریس از زبان رسمی استفاده می‌کند. رمزگردانی موقعیتی بیشتر به صورت بیناجمله‌ای یافت می‌شود تا درون جمله‌ای. به همین دلیل، برخی از محققان ترجیح می‌دهند، رمزگردانی موقعیتی را رمزگزینی (Code selection) یا انتخاب زبان (Language choice) بنامند، زیرا جملات هرکدام از دو زبانی که در گفتار یا کلام به کار می‌رود، مجزا از یکدیگرند (Duranti, 2006: 76). رمزگردانی استعاری عبارت است از تغییر زبان، به گونه‌ای که حاکی از تغییر در حد و حدود گفتار اصلی نباشد. در این نوع رمزگردانی، طرفین گفتگو، حقوق و مقیدات خود را در عمل تغییر نمی‌دهند، بلکه فقط به رابطه متفاوت دیگری که بینشان وجود دارد، گریز می‌زنند (ibid: 425). چنین گریزی از طریق استعمال موقت یک زبان که حکم استعاره را برای زبان اول دارد، حاصل می‌شود. رمزگردانی استعاری پیامدهای معناشناختی دارد که همه آنها مبتنی بر آگاهی گویندگان از مسائلی است که به طور متعارف کاربرد آن زبان دوم تداعی می‌کند؛ مثلاً زبان عربی از نظر تلویحات آمرانه (Authoritative connotations) بر زبان فارسی تقدم دارد، زیرا اوامر و نواهی شرعی از طریق این زبان به مسلمانان ابلاغ شده است، در نتیجه این زبان، نسبت به زبان فارسی در نزد مؤمنان از هژمونی و اقتدار بیشتری برخوردار است.

گامپرز برای تبیین رمزگردانی استعاری، تمایز دیگری را نیز مطرح می‌کند و آن تمایز میان «ما به رمز در می‌آوریم» (We code) و «آنها به رمز در می‌آورند» (They code) است. توضیح اینکه دو زبانی که یک فرد دوزبانه به کار می‌برد، بیانگر تقابل معیارهای فرهنگی یک جامعه اقلیت با یک اجتماع بزرگتر است که با یکدیگر در ارتباطند. افراد دوزبانه مایلند که به لحاظ قومیتی (ملیتی) زبان اقلیت را به مثابه یک زبان درون‌گروهی یا «ما به رمز در می‌آوریم»، به اموری همچون آشنایی، خویشاوندی، وحدت و یکدلی میان اعضا و خودمانی بودن، پیوند دهند و زبان اکثریت را به مثابه «آنها به رمز در می‌آورند» به روابط رسمی‌تر، خشک‌تر و غیر شخصی‌تر و برون‌گروهی پیوند می‌دهند. رمزگردانی استعاری، به طور معمول زمانی رخ می‌دهد که یک گوینده به زبان اقلیت، به طور موقت زبان خود را به زبان اکثریت



تغییر می‌دهد تا استعلا و برتری استدلال خود را القا کند، مانند وقتی که یک زن مجاری زبان در اتریش از زبان آلمانی برای پرخاش کردن به شوهرش استفاده می‌کند (Duranti, 2006: 77).

همان‌طور که گفته شد، از دو صنعت ملمّع و اقتباس، مصادیق ملمّع غالباً بیناجمله‌ای و مصادیق اقتباس غالباً درون جمله‌ای است. زبان‌شناسان، رمزگردانی را به اعتبار ساختار جمله‌ای آن به سه نوع تقسیم می‌کنند: ۱- فراجمله‌ای (extrasentential)؛ ۲- بیناجمله‌ای (intersentential)؛ ۳- درون جمله‌ای (intrasentential). رمزگردانی فراجمله‌ای زمانی اتفاق می‌افتد که یک قول (tag) که می‌تواند گفتمان‌نما باشد، مانند: «می‌دانم که»، «می‌دانی که»، «منظور این است که»، و غیره... از یک زبان به درون پاره‌گفتاری (Utterance) که کاملاً به زبان دیگر است، گنجانده شود. رمزگردانی بیناجمله‌ای این است که یک جمله یا عبارت به یک زبان یا گونه‌زبانی باشد و جمله یا عبارت دیگر، به زبان یا گونه‌زبانی دیگر باشد. رمزگردانی درون جمله‌ای - همان‌طور که از نامش پیداست - وقتی اتفاق می‌افتد که تعویض یا گردش زبان (یا گونه‌زبانی) در درون یک جمله یا عبارت واحد صورت می‌گیرد (Josiane F. & Michel, 2003:260). حال اگر دوباره به تعریف ملمّع و شواهد آن توجه شود، معلوم می‌شود که میل و جهت‌گیری ملمّع به سمت رمزگردانی بیناجمله‌ای است، زیرا در ملمّع، شاعر یک مصراع فارسی و یک مصراع عربی می‌آورد و یا یک بیت فارسی و یک بیت عربی می‌آورد؛ مثلاً شاهد مثالی که شمس‌الدین آملی برای ملمّع آورده است:

خداوندا تو را در کامرانی هزاران سال بادا زندگانی

وَقَسَاكَ اللهُ نَائِبَةَ اللَّيَالِي وَصَانِكَ مِنْ مُلِمَّاتِ الزَّمَانِ

(شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷ق: ۱/۱۲۶)

حاوی جملات مستقل و متناوب فارسی و عربی است و این‌طور نیست که جملات یا عبارات عربی در دل جملات یا عبارات فارسی، گنجانده شده باشد. البته، برای ملمّع می‌توان شواهدی را یافت که به جای رمزگردانی بیناجمله‌ای، حاوی رمزگردانی درون جمله‌ای باشد، مانند این بیت حافظ:

آن تلخ‌وش که صوفی ام‌الخبائش خواند      آشه‌ی لنا و اَحلی من قُبلة العذارا

(حافظ، ۱۳۸۲: ۵)

که معنی مصراع اول - که جمله‌ای فارسی است - بدون مصراع دوم - که جمله‌ای عربی است - کامل نمی‌شود و هیچ‌کدام از دو جمله فارسی و عربی به خودی خود مستقل و کامل نیست، اما با این حال، این رمزگردانی را نمی‌توان شبیه به رمزگردانی استعاری دانست، زیرا ملمّع اساساً و به یک دلیل اصلی که در تعریف آن مندرج است، به رمزگردانی موقعیتی شباهت بیشتری دارد.

همان‌طور که گفته شد، رمزگردانی موقعیتی بیشتر به صورت بیناجمله‌ای یافت می‌شود تا درون جمله‌ای. به همین دلیل، برخی از محققان ترجیح می‌دهند، رمزگردانی موقعیتی را رمزگزینی (Code selection) یا انتخاب زبان (Language choice) بنامند (Duranti, 2006: 16). در ملمّع پردازشی نیز شاعر اقدام به رمزگزینی یا انتخاب زبان می‌کند. او ناچار است برای یک مصراع یا یک بیت زبان فارسی و برای مصراع یا بیت دیگر، زبان عربی یا زبان دیگری را انتخاب کند تا بتواند ملمّع بسراید. بنابراین، این موقعیت ساختاری شعر است که تغییر زبان را ایجاب می‌کند و به همین دلیل، می‌توان آن را با تسامح رمزگردانی موقعیتی قلمداد کرد. شاعر در هر لحظه در موقعیتی از ساختار شعر قرار دارد که باید متناسب با آن موقعیت، زبانی را انتخاب کند؛ مثلاً اگر می‌خواهد واحد ملمّع او مصراع باشد، محدوده هر مصراع، موقعیتی است که باید دست به انتخاب زبان بزند. و البته این موقعیتها به خوبی قابل پیش‌بینی‌اند. وقتی مصراع

یا بیت اول به فارسی باشد، شاعر باید برای مصراع یا بیت دوم زبان عربی یا زبان دیگر را انتخاب کند. این قابل پیش‌بینی بودن، یکی دیگر از مشخصه‌های رمزگردانی موقعیتی است، زیرا بر خلاف رمزگردانی استعاری که حالت گریز زدن دارد و غیر قابل پیش‌بینی است، در رمزگردانی موقعیتی، از آنجا که تغییر در موقعیت، موجب تغییر زبان یا گونه زبانی می‌شود، می‌توان رمزگردانی را تا اندازه زیادی پیش‌بینی کرد. بنابراین، در ملمع پردازی، حتی اگر رمزگردانی به صورت درون جمله‌ای باشد، باز هم رمزگردانی موقعیتی است، نه رمزگردانی استعاری، زیرا شاعر به صورت آگاهانه دست به انتخاب زبان می‌زند و مخاطب نیز تغییر زبان را می‌تواند پیش‌بینی کند.

بر خلاف ملمع، میل و جهت‌گیری اقتباس به سمت رمزگردانی درون جمله‌ای است، اما این بدان معنا نیست که در اقتباس رمزگردانی بیناجمله‌ای یافت نشود، بلکه می‌توان شواهدی برای آن یافت؛ مثلاً این بیت سعدی که شمس‌الدین آملی آن را شواهدی برای اقتباس آورده است (ر.ک. شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷ق: ۱/۱۱۳):

مرا شکیب نمی‌باشد ای مسلمانان  
ز روی خوب، لکم دینکم و لی دینی  
(سعدی، ۱۳۶۳: ۶۸۹)

مرکب از جملات مستقل فارسی و عربی است. جمله فارسی بدون نیاز به جملات عربی، معنی و ساختار نحوی کاملی دارد و دو جمله عربی هم بدون نیاز به جمله فارسی، معنی و ساختار نحوی مستقل دارد. بنابراین، رمزگردانی این بیت از نوع رمزگردانی بیناجمله‌ای است؛ یعنی پس از تمام شدن جمله فارسی، جملات عربی در پی آن آمده است. با این حال، نمی‌توان این رمزگردانی را رمزگردانی موقعیتی قلمداد کرد، زیرا آنچه باعث تغییر و تعویض زبان شده است، تغییر موقعیت نیست؛ یعنی این گونه نیست که ساختار بیت یا شعر، شاعر را ناگزیر از رمزگردانی کرده باشد. از طرف دیگر، این رمزگردانی قابل پیش‌بینی نیست و ممکن بود شاعر رمزگردانی نکند. او در این رمزگردانی، دست به انتخاب زبان نزده است، بلکه معنای مورد نظر خود را در این جملات عربی یافته است و بدون اینکه الزامی برای استفاده از زبان دیگر وجود داشته باشد، جملات عربی را آورده است. به همین دلیل، اقتباس را باید نوعی رمزگردانی استعاری به شمار آورد، نه رمزگردانی موقعیتی.

بنابر آنچه گفته شد، در ملمع - چه رمزگردانی به صورت بیناجمله‌ای باشد و چه به صورت درون جمله‌ای - به دلیل اینکه موقعیت ساختاری شعر، شاعر را ناگزیر از انتخاب زبان می‌کند، رمزگردانی از نوع رمزگردانی موقعیتی است، ولی در اقتباس - چه رمزگردانی به صورت درون جمله‌ای باشد و چه به صورت بیناجمله‌ای - به دلیل اینکه موقعیت و ساختار شعر نقشی در انتخاب زبان ندارد و اصولاً انتخابی صورت نمی‌گیرد، رمزگردانی از نوع رمزگردانی استعاری است. در ملمع، شاعر به دلایل فنی و صنعتی می‌خواهد توانش خود را در کاربرد دو زبان به اثبات برساند، ولی در اقتباس می‌خواهد به کلام خود اعتبار و استعلا ببخشد. به بیان دیگر، در اقتباس شاعر می‌خواهد کلام خود را با تلویحات آمرانه (Authoritative connotations) بارور کند؛ یعنی معانی ضمنی را در آن بگنجانند که از طریق رمزگردانی برای مخاطب تداعی می‌شود؛ مثلاً در همان بیتی که از سعدی نقل شد، سعدی از طریق رمزگردانی، آیه‌ای از قرآن را در کلام خود می‌آورد تا به مخاطب القا کند که استدلال او از اعتبار والایی برخوردار است. او برای برحق جلوه دادن عمل خود (ناشکبیبی از روی زیبا)، رمزگردانی می‌کند تا بتواند آیه‌ای از قرآن را در کلام خود بگنجانند و به دلیل اتصال آن آیه به مهمترین منبع نظام ارزشی دین و امریت الهی - که همانا قرآن مجید باشد - منکران خود را ملزم به سکوت کند و اعتبار و هژمونی خود را در برابر آنها به اثبات برساند. بدیهی است که سعدی می‌توانست به جای خود

آیه، ترجمه آن را بیاورد، اما آن ترجمه فاقد تلویحات آمرانه می‌شد، زیرا تلویحات آمرانه عمدتاً ناشی از عمل رمزگردانی است، نه صرفاً خود پیام.

برای درک بیشتر زیباشناسی اقتباس لازم است وجه تسمیه رمزگردانی استعاری را مد نظر قرار دهیم. گامپرز به این دلیل نام این نوع رمزگردانی را رمزگردانی استعاری نهاده است که در محور جانشینی کلام، یک زبان به طور موقت جانشین زبان اصلی می‌شود، یا به بیان دیگر، یک زبان برای زبان دیگر به عاریت گرفته می‌شود (استعاره در لغت یعنی به عاریت گرفتن). البته، در نظریه گامپرز رمزگردانی استعاری اعم از اقتباس است و گوینده می‌تواند به جای نقل قول از زبان دیگر، خود به زبان دیگر مطلبی را ضمن کلام خود بگوید. اما به هر حال، ماهیت رمزگردانی تغییر نمی‌کند و چه کلام از خود گوینده باشد و چه نقل قول باشد، همه ویژگیهای رمزگردانی استعاری را دارد. اصل این است که در رمزگردانی استعاری، به طور موقت، زبانی به جای زبان دیگر به کار می‌رود؛ همان‌طور که در استعاره لغویه، به طور موقت واژه‌ای به جای واژه دیگر به کار می‌رود؛ مثلاً واژه «نرگس» که در بیت زیر به جای واژه «چشم» به کار رفته است:

نرگسش عربده جوی و لبش افسون کنان  
نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

(حافظ، ۱۳۸۲: ۲۰)

با وجود این وجه تسمیه برای رمزگردانی استعاری، تا جایی که به اقتباس مربوط می‌شود، می‌توان دلیل دیگری را برای اثبات استعاری بودن فرایند اقتباس ذکر کرد. آن دلیل، این است که در اقتباس ادعای این‌همانی دو گوینده متفاوت با دو زبان متفاوت وجود دارد؛ همان‌طور که در استعاره، ادعای این‌همانی دو شیء متفاوت وجود دارد. وقتی شاعر فارسی زبان جمله یا عبارتی عربی را در ضمن کلام خود می‌آورد، به طور تلویحی می‌خواهد میان خود و گوینده آن کلام عربی ادعای این‌همانی کند؛ مثلاً سعدی در همان بیتی که از او نقل کردیم، چنین ادعایی را به‌طور تلویحی دارد، زیرا مرجع ضمیر متکلم «ی» عربی در جمله «لی دینی» همان مرجع ضمیر فارسی «من» است که بر گوینده دلالت می‌کند. بنابراین، مرجع ضمیر متکلم عربی که در اصل و در آیه قرآن بر حضرت رسول دلالت می‌کند، در شعر سعدی تغییر کرده است و با مرجع ضمیر «من» که به گوینده دراماتیک شعر (من شعری سعدی) برمی‌گردد، یکی شده است؛ یعنی میان دو گوینده، ادعای این‌همانی شده است. یکی از قراینی که نشان می‌دهد علمای بلاغت به این فرایند استعاری توجه داشته‌اند، این است که یکی از شرایط اقتباس را عدم تصریح به نام گوینده دانسته‌اند؛ یعنی شاعر در اقتباس نباید نام گوینده مقتبس<sup>۱</sup> منه را ذکر کند. نویسنده مناظر الانشاء که فصل مشبعی را به اقتباس و انواع و شرایط آن اختصاص داده است، در این خصوص می‌نویسد: «اقتباس، متضمن ساختن کلام است، شیء را از قرآن یا از حدیث، اعم از آنکه تمام آیه یا حدیث باشد یا بعضی، به شرط اینکه در کلام اشارتی نباشد بر آنکه، آن شیء از قرآن یا از حدیث است. و بدین قید احتراز است از آنکه در اثنای کلام اشارتی شود که آن شیء از قرآن یا از حدیث است.» (محمود گاو، ۱۳۸۱: ۱۵۸).

چنانکه ملاحظه می‌شود، شرط اقتباس این است که شاعر اشاره‌ای به منبع و نام گوینده مقتبس<sup>۱</sup> منه نکند. در واقع شاعر یا نویسنده با رعایت این شرط، ادعای این‌همانی میان دو گوینده را تشدید می‌کند و این طور وانمود می‌کند که گوینده جمله فارسی و عربی یکی است و هر دو در موقعیت دراماتیک یکسانی قرار گرفته‌اند؛ مثلاً در همان بیت مذکور سعدی، اشاره‌ای نمی‌کند که جمله «لکم دینکم و لی دینی» آیه‌ای از قرآن مجید است که از قول پیامبر (ص) به کافران گفته شده است. او می‌خواهد این طور وانمود کند که او خود گوینده‌ای است در موقعیت پیامبر (ص) که

ملا متگران (کافران) به او می‌گویند دست از مذهب و مرام خودت - که همانا عشق‌بازی و نظر‌بازی است - بردار و به مذهب و دین ما که مذهب عقل و سربه راهی است، وارد شو. او در پاسخ می‌گوید: «دین شما برای خودتان و دین من برای خودم»، من نمی‌توانم در برابر روی زیبا شکیبیا باشم. با این وصف، سعدی با ادعای این‌همانی میان دو گوینده، این‌همانی میان دو موقعیت را نیز ادعا می‌کند؛ او ادعا می‌کند موقعیت او در برابر منکران و ملامت‌گویان درست همان موقعیت حضرت رسول (ص) در برابر کافران است. بدیهی است که چنین ادعایی یا ادعاهای مشابه این، اگر خارج از حوزه قراردادهای و سنن ادبی ملحوظ شود، خالی از جسارت نیست. به همین دلیل است که اقتباس، گاه اعتراض برخی از فقها را به دنبال داشته است و نویسندگان مناظر الانشاء به اعتراض آنها اشاره کرده و نوشته است: «و بعضی از فقها گفته‌اند، آیتی که معنی آن مضاف به حق تعالی باشد، اضافت آن به غیر حق تعالی جایز نیست» (محمود گاوآن، ۱۳۸۱: ۱۶۲). وی در پاسخ به اعتراض این عده از فقها نوشته است: «ایشان معنی تعریف اقتباس ندانسته‌اند و تعریف اقتباس مقید است به قید لا علی اَنَّهُ مِنْهُ و از این قید معلوم می‌شود که مقتبس در حالت اقتباس معنی لغوی آیه را ملحوظ می‌دارد، نه مورد آیه را» (همان). پاسخ محمود گاوآن این است که قید «لا علی اَنَّهُ مِنْهُ» موجب می‌شود خواننده کلام را با این نیت بخواند که مرجع ضمیر گوینده تغییر کرده است و مرجعی دراماتیک و ادعایی شده است؛ مثلاً در بیت سعدی مرجع ضمیر یای متکلم در جمله «و لی دینی» دیگر حضرت رسول (ص) نیست، بلکه من شعری سعدی است که جای آن را گرفته است.

با این حال، پاسخ محمود گاوآن به اعتراض فقها برای رفع تهمت کافی نیست و شاید به همین دلیل است که نوعی از اقتباس را «اقتباس مستهجن» نامیده‌اند و او در تعریف آن نوشته است: «آن است که متفر باشد از مؤدای آن اقتباس طبع سلیم، به سبب مخالف بودن آن مؤدی مر شرع قویم را» (همان: ۱۶۲). بنابراین، شاعر یا نویسنده اقتباس کننده، باید برای دوری جستن از اقتباس مستهجن، رعایت شرع را بکند. این اعتراض و پاسخ آن نیز تأییدی است بر ادعای این‌همانی میان دو گوینده که در ضمن رمزگردانی استعاری از نوع اقتباس وجود دارد. وجود همین ادعای این‌همانی است که خطر مستهجن شدن اقتباس را به دنبال دارد، اما به هر حال ارزش زیباشناختی اقتباس نیز ریشه در همین فرایند استعاری دارد. شاعر در اقتباس، گوینده‌ای را به طور موقت جانشین گوینده دیگر می‌کند، آن هم به نحوی که به مخاطب القا می‌شود، هر دو گوینده یکی هستند؛ با این که هر کدام به زبانی دیگر سخن می‌گویند، یکی به فارسی سخن می‌گوید و دیگری به زبان عربی.

### زیبایی‌شناسی ملمع و اقتباس با استفاده از نظریه باختین

یکی از نظریات مشهوری که وارد مباحث رمزگردانی شده است و زبان‌شناسان میان آن نظریه و نظریه گامپرز شباهتهایی یافته‌اند، نظریه «دو صدایی» (Double voicing) میخائیل باختین است که در اصل برای تبیین بوطیق‌ای نثر توسط باختین مطرح شده است. یکی از نویسندگانی که کوشیده است میان نظریه دو صدایی میخائیل باختین و نظریه رمزگردانی گامپرز آشتی برقرار کند، بن رمپتن (Ben Rampton) است (See. Rampton, 2998: 290-317). رمپتن، رمزگردانی را به پیروی از گامپرز به دو نوع تقسیم کرده است: ۱- رمزگردانی موقعیتی؛ ۲- رمزگردانی مجازی (Figurative code switching) یا دو صدایی (Double voicing). وی سپس رمزگردانی مجازی (دو صدایی) را به دو نوع تقسیم می‌کند: ۱- رمزگردانی آیرونیک (Ironic) که آن را معادل دو صدایی چند سویه (Vari-directional double voicing) در نظریه باختین دانسته است؛ ۲- رمزگردانی استعاری (Metaphorical code switching) که آن

را معادل دوصدایی یکسویه (Uni-directional double voicing) در نظریهٔ باختین قلمداد کرده است (ibid:306). بنابراین، رمپتن رمزگردانی آبرونیک را با مفهوم دوصدایی چند سویه و رمزگردانی استعاری را با مفهوم دوصدایی یکسویه در نظریهٔ باختین یکی می‌داند. با استفاده از مفهوم دوصدایی یکسویه که نام دیگری برای رمزگردانی استعاری است، می‌توان تبیین روشنتری از اقتباس به دست آورد. بنابر تعریف باختین، «با دوصدایی یک سویه (Uni-directional-double voicing)، گوینده، گفتمان فرد دیگری را در جهت مقاصد خودش به کار می‌گیرد.» (Bakhtin, 1981:193). نقطهٔ مقابل دوصدایی یکسویه، دوصدایی چند سویه است که باختین در تعریف آن می‌گوید: «در دوصدایی چند سویه (Vari-directional)، گوینده در گفتمان شخص دیگری سخن می‌گوید، اما... در آن گفتمان، مقاصدی را که در تقابل آشکار با گفتمان اصلی است، می‌گنجانند. در دوصدایی چند سویه، دو صدای موجود با وضوحی به مراتب زیاد، از یکدیگر متمایز می‌شوند و نه تنها از یکدیگر جدا می‌شوند، بلکه در تقابل آشکار با یکدیگر قرار می‌گیرند.» (ibid: 193). با توجه به تعاریف باختین، می‌توان اقتباس را نوعی دوصدایی یک سویه نامید که رمپتن آن را معادل رمزگردانی استعاری در نظریهٔ گامپرز می‌داند.

یکی از موضوعهای محوری در بوطیقای داستان میخائیل باختین، تبیین تفاوت میان داستان و شعر است. او برای نشان دادن این تفاوت از دو مفهوم کمک می‌گیرد: یکی مفهوم «کلمهٔ دو صدا» (double-voiced word) و دیگری مفهوم «نماد» (symbol) است. مفهوم «کلمهٔ دو صدا» مربوط به بوطیقای نثر است و مفهوم «نماد» مربوط به بوطیقای شعر است. از نظر میخائیل باختین: «کلمهٔ دو صدا، مستلزم وجود دو صداست؛ یعنی دو گویندهٔ متفاوت و نیز القا کنندهٔ مکالمه‌ای پایان ناپذیر است. بر خلاف آن، نماد ادبی، کلمه‌ای است که نمی‌توان فرض کرد هیچ رابطهٔ بنیادینی با کلمه یا صدای دیگری داشته باشد. چند معنایی نماد شاعرانه، مستلزم وحدت و یگانگی صدایی است که با آن هم هویت است و نیز مستلزم این است که چنین صدایی با گفتمان مربوطه‌اش، به طور کامل، تنها باشد. اگر شاعر به معرفی صدای دومی بپردازد، ساحت شعر ویران می‌شود و نماد به ساحت نثر برگردانده می‌شود.» (Emerson, 1990, 325).

پیش از هر توضیحی، این توضیح لازم است که منظور باختین از کلمهٔ دو صدا، صرفاً کلمهٔ واحد نیست، بلکه بیش از کلمه، شامل جمله و حتی یک گفتمان کامل می‌شود. اما تمایزی که باختین میان کلمهٔ دو صدا و نماد ترسیم کرده و یکی را متعلق به قلمرو داستان و دیگری را متعلق به قلمرو شعر دانسته است، بسیار کارگشاست و تأیید کنندهٔ مطالبی است که دربارهٔ اقتباس گفتیم. رمزگردانی در ساحت شعر باید به نحوی باشد که ماهیتی نمادین داشته باشد و دو صدای متفاوت، تبدیل به یک صدای واحد شود. در این صورت است که جمله یا عباراتی که از زبان دیگر وارد کلام می‌شود، حکم نماد را پیدا می‌کند. مهمترین ویژگی نماد شاعرانه، چند معنایی آن است و این چند معنایی مستلزم وحدت و یگانگی با صدای گفتمان مربوط به آن است. اگر بخواهیم مطلب را با ذکر مثال توضیح دهیم، همان بیت سعدی مثال گویایی است. در آن بیت، صدای گویندهٔ جملات عربی با صدای گویندهٔ بیت به وحدت و یگانگی می‌رسد و موجب چند معنایی نماد (در مثال مورد نظر ما آیه‌ای که از قرآن اقتباس شده است) می‌شود. تعدد و چند معنایی بیت، نتیجهٔ کاربرد همین نماد شاعرانه است. آیا سعدی می‌خواهد بگوید ملامتگران و منکران او کافرند؟ آیا می‌خواهد بگوید: پیامبر (ص) نیز مانند وی عاشق پیشه بوده و کافران بی بهره از عشق بوده‌اند؟ آیا می‌خواهد بگوید روی خوب زیبا همان وجه الله است که روی آوردن به آن، دین او را تشکیل می‌دهد؟ آیا می‌خواهد بگوید من مؤمن «بِنَظَرٍ بِنُورِ اللَّهِ» هستم و لذا با درک زیبایی این نور نمی‌توانم منکر دین خود شوم؟ آیا همهٔ این معانی و معانی دیگر، مندرج در بیت سعدی نیست؟ و

آیا این تعدد و تکرار معانی محصول همان اقتباس نیست؟ اگر هست و اگر این مقتبس منته است که این همه لایه‌های معنایی را در بیت او به وجود آورده است، آیا نباید مقتبس منته را نماد به حساب آوریم؟

با توجه به اینکه مهمترین مشخصه نماد از نظر باختین چند معنایی آن است و هم خودش چند معناست و هم کلام را چند معنا می‌کند، گزیری نیست از این که مقتبس منته را نماد شاعرانه به شمار آوریم. اگر رمزگردانی به نحوی بود که دو صدای متمایز از دو گوینده متمایز به گوش می‌رسید، آنگاه با کلمه دو صدا سر و کار داشتیم و در ضمن، ساحت شعر ویران شده بود، اما اکنون که دو صدا در یک صدا محو شده و به وحدت و یگانگی رسیده‌اند، سر و کار ما با نماد شاعرانه است. نماد عرصه‌ای است که می‌توان آن را تجلی وحدت در عین کثرت دانست. در این عرصه وحدت صداها موجد کثرت معانی است. اگر صداها به وحدت و یگانگی نرسند، معانی تکثیر نمی‌شوند. امرسن در توضیح نظریه باختین می‌نویسد: «رمان نویس می‌تواند شخصیتی را در رمان خود وارد کند که به زبان مورد علاقه نویسنده صحبت کند یا به زبان بیگانه با زبان نویسنده، اما شاعران نوعاً از زبانهای بیگانه بدین نحو استفاده نمی‌کنند. مطمئناً، برخی شعرهای سطح پایین، زبانهای چندگانه را از طریق شخصیتها وارد شعر می‌کنند، اما نه به نحوی که اجازه دهند یک دیالوگ واقعی با زبان شاعرانه صورت بگیرد (ibid: 321).

در واقع، می‌توان گفت اقتباس صنعتی است که زمینه مکالمه و دیالوگ میان دو زبان و صدا را فراهم می‌کند. در بیت سعدی، جمله فارسی، معنی جمله عربی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و جمله عربی، معنی جمله فارسی را. گویی میان این دو جمله، مکالمه‌ای پایان ناپذیر در می‌گیرد و هرکدام با دیگری سخن می‌گویند و این مکالمه در ساحت شعر به واسطه نماد شدن مقتبس منته ممکن می‌شود و گرنه اگر مقتبس منته به صورت صدایی مستقل و متمایز از صدای اصلی می‌ماند، چنین مکالمه‌ای برقرار نمی‌شد. منطق شعر، منطق وحدت است، وحدت صداها. این منطق، تکرار و دوگانگی صداها را بر نمی‌تابد. لذا بخشی از اعجاز شعر در این است که دوزبانگی و دوصدایی ظاهری را تبدیل به تک صدایی می‌کند. از کلامی که از دو رمز (دو زبان) متفاوت به وجود آمده است، به جز یک صدا شنیده نمی‌شود. دو گوینده متفاوت با دو زبان متفاوت، تبدیل به یک گوینده و یک منطق می‌شوند. روساخت (surface structure) کلام متشکل از دو زبان متفاوت است، اما ژرف‌ساخت (deep structure) آن حاوی یک پیام است. کثرت و دوگانگی امری ظاهری و آنچه حقیقت دارد، وحدتی است که در پس این کثرت پنهان است. در اینجا شعر راه به دریایی می‌برد که کثرت زبانها و معانی، موجهای آن هستند. دوگانگی زبان و چندگانگی معنی، در یک تحلیل نهایی در این وحدتی که در عمیقترین لایه ژرف ساخت وجود دارد، محو می‌شود.

### زیباشناسی ملمع و اقتباس با استفاده از نظریه کریستوا

ارزش جمال‌شناختی اقتباس را می‌توان از منظر تفسیر و تعدیلی که ژولیا کریستوا بر نظریه «دوصدایی» باختین دارد نیز بررسی کرد. ژولیا کریستوا، یکی از بزرگترین نمایندگان نحله‌های پس‌ساختارگرایی است که نظریه‌اش درباره بینامتنیت شهرت فراوان دارد «کریستوا بیش از اینکه به نوع داستان (Novel) علاقه‌مند باشد، به چیزی علاقه‌مند است که خود او آن را زبان شاعرانه (Poetic language) می‌نامد؛ چیزی که باختین آن را در داستان یافته بود، اما با توجه به دلایلی که کریستوا اقامه می‌کند، آن را می‌توان به همان اندازه که در داستان یافت می‌شود، در انواع شعر و دیگر انواع متن هم یافت. آنچه مفهوم «داستان» را در نزد باختین از مفهوم «زبان شاعرانه» در نزد کریستوا متمایز می‌کند، مفهوم پویای «کلمه ادبی» است که همچون تلاقی گاه‌روساختهای متنی است، نه معنای ثابت، و نیز همچون مکالمه‌ای میان نوشتارهای

متعدد است: برداشت پویایی از نویسنده، مخاطب (یا شخصیت) و زمینه فرهنگی معاصر یا پیشین. کریستوا با تأکید بر ماهیت اجتماعی و دوصدای زبان، دیدگاه مکالمه‌ای باختین را با نظریه نشانه‌شناسی خود تلفیق می‌کند» (Allen, 2000:38-9). کریستوا برای بیان تفسیر خود و نیز تعدیل در اصطلاح دوصدایی باختین از دوگانگی سوژه (گوینده) و تجلی آن در نوشتار و زبان شاعرانه استفاده می‌کند. از نظر او «واضح است که وقتی به خواندن شکل‌های ادبی نوشتار می‌پردازیم، نمی‌توانیم فرض کنیم زبانی که نوشتار با آن نوشته شده است، وسیله دسترسی ما به هویت کسی شود که آن را نوشته است؛ حتی در نوشتارهای اعترافی، «من» متن را نمی‌توان همان «من» نویسنده دانست. «(ibid: 40). بنابر این، ما با دو گوینده جدایی‌ناپذیر سر و کار داریم: یکی گوینده پیام (Subject of message) و دیگری گوینده اعلام پیام (Subject of enunciation). پیام چیزی است که گفته می‌شود و اعلام پیام موقعیتی است که فردی آن پیام را از طریق گفتار بر زبان می‌آورد. مثال معروف «من دروغ می‌گویم» تفاوت آن دو گوینده را نشان می‌دهد. یکی گوینده پیام است که دروغ می‌گوید و دیگری گوینده اعلام پیام است که دروغ نمی‌گوید، زیرا این حقیقت دارد که او دروغی را تحویل ما داده است. این دوگانگی سوژه (من گوینده) واقعی است که در پس‌زمینه زبان قرار گرفته است و به چشم نمی‌آید و کاربران زبان در حالت عادی متوجه آن نیستند. اما از آنجا که کارکرد زبان ادبی در پیش‌زمینه قرار دادن زبان و برجسته ساختن آن است، باید صنعت یا صنعتی وجود داشته باشد تا زبان شاعرانه این خصیصه را از پس‌زمینه به پیش‌زمینه بیاورد و در معرض دید و آگاهی خواننده قرار دهد.

معلوم است که در زبان امکاناتی برای نشان دادن این خصیصه وجود دارد. «نویسندگان می‌توانند با استفاده از ضمیر اول شخص «من» یا ضمایر غیر شخصی، یا ضمیر سوم شخص «او» یا ضمیر اول شخص جمع «ما»، یا از طریق نام خود یا دیگری، داستان بنویسند. رولان بارت در خاطرات انتقادی خود با نام «رولان بارت نوشته رولان بارت» در سراسر متن با استفاده از ضمیر سوم شخص «او» به خودش اشاره می‌کند و بدین وسیله نشان می‌دهد که از این حقیقت زبانی در عمل استفاده کرده است. صنعتی که رولان بارت به کار می‌برد، این نکته را برجسته می‌کند که فردی که صحبت می‌کند یا کاری می‌کند، با فردی که می‌نویسد، هرگز یکی نیست. هویت «او»ی که در کتاب «رولان بارت نوشته رولان بارت» نمایانده می‌شود، از نظر زبان‌شناسی، نمی‌تواند با هویت کسی (رولان بارت) که عمل نمایاندن را در متن انجام می‌دهد، یکی باشد. خود عنوان متن، «دوبار» آوردن نام نویسنده/سوژه، این دوگانگی را روشن می‌کند. بنابر این، کلمه، بل موقعیت سوژه (من گوینده) کسی که در زبان ادبی سخن می‌گوید «دوصدا» است. ضمیرواره «من» همواره به سمت «فردی دیگر» رهنمون می‌شود و کلماتی را به کار می‌برد که به سمت کلمات و پاره‌گفتارهای دیگر رهنمون می‌شوند و کلمات و پاره‌گفتارهای دیگر را در خود دارند.» (ibid: 41-2).

حال باید دید رمزگردانی ادبی چگونه این دوگانگی سوژه را که در پس‌زمینه زبان قرار دارد و از نظرها پنهان است، به پیش‌زمینه زبان می‌آورد و آن را در معرض دید خواننده قرار می‌دهد. پیداست که وجود دو زبان متفاوت در روستاخت کلام اولین معنایی را که القا می‌کند، وجود دو سوژه متفاوت است که هر کدام به زبانی سخن می‌گویند. با توجه به اینکه سوژه بودن (من گوینده بودن) امکانی است که به وسیله زبان تحقق می‌یابد و اگر زبان وجود نداشته باشد، من گوینده هم نمی‌تواند وجود داشته باشد، و با توجه به اینکه در کاربرد زبان آنچه اصالت دارد، تک‌زبانگی است و دو‌زبانگی امری اعتباری است. پس وقتی کسی در نوشتار ادبی از رمزگردانی استفاده می‌کند، توهم دوگانگی را ایجاد می‌کند. این خصلت هر گونه رمزگردانی در نوشتار ادبی است، اما رمزگردانی از نوع اقتباس حتی از این هم فراتر می‌رود و به صراحت بیشتری این دوگانگی سوژه را در پیش‌زمینه زبان قرار می‌دهد. در مثالی که از سعدی نقل شد، این

دوگانگی سوژه به خوبی نمودار است. در آن بیت، آنکه گوینده اعلام پیام ( Subject of enunciation ) است، کسی است که بیت را از طریق گفتار بر زبان جاری می‌کند و این فرد قطعاً با مرجع ضمیر اول شخص مفرد (متکلم وحده) که در آیه قرآن آمده، متفاوت است، زیرا آن آیه از قرآن اقتباس شده و ما می‌دانیم که مرجع ضمیر آن، سعدی یا گوینده نمایشی بیت سعدی نیست. بنابراین، می‌توان گفت که ضمیرواره مندرج در آیه، بر گوینده پیام (Subject of massage) دلالت می‌کند. بدین ترتیب، شاعر با به کارگیری صنعت اقتباس دوگانگی سوژه را از پس زمینه کلام به پیش‌زمینه می‌آورد تا نشان دهد آن سوژه (من گوینده) ای که یگانه می‌پنداریم، دوگانه است و دوگانگی او در پس‌زمینه زبان قرار گرفته و از نظرها پنهان شده است.

با این توصیف، آیا صنعت اقتباس، مانند هر صنعت دیگری که این دوگانگی سوژه را برجسته می‌کند، پرده از راز «المرء مخبوء تحت لسانه» بر نمی‌دارد؟ آیا آن «من» که با «من» آیه، یکی می‌شود، همان حقیقت انسان نیست که بی‌نیاز از زمان و مکان است؟ از این دو گوینده، آنکه مقهور شرایط موقعیتی (زمان، مکان و همه عوامل مادی برای تولید گفتار) است، گوینده اعلام پیام است و آن «من» دیگر در ورای این شرایط قرار دارد. آن من پنهان، همان «من» است که می‌تواند متعلق به عالم وحدت و یکرنگی باشد. مولوی چه خوب بر گوینده بودن آن «من» پنهان اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که آن آدم پنهان در زیر زبان، خود گوینده‌ای دیگر است (به تعبیر کریستوا «من گوینده پیام» است):

آدمی مخفی است در زیر زبان	این زبان پرده است بر درگاه جان
چونکه بادی پرده را در هم کشید	سر صحن خانه شد بر ما پدید
کاندر آن خانه گهر یا گندم است	گنج زر یا جمله مار و گزدم است
یا در او گنج است و ماری بر کران	زانکه نبود گنج زر بی‌پاسبان
بی‌تأمل او سخن گفتی چنان	کز پس پانصد تأمل دیگران
گفتی در باطنش دریاستی	جمله دریا گوهر گویاستی

(مولوی، ۱۳۸۲: دفتر دوم، ابیات ۵۲-۸۴۷)

مولوی در بیت آخر از ابیات فوق، به دریایی اشاره می‌کند که سراسر گوهر گویا (نفس ناطقه) است و این دریا در باطن انسان قرار دارد، بل خود انسان است که در زیر زبان پنهان است. وقتی سعدی در بیتی دیگر، با کاربرد صنعت اقتباس می‌گوید:

به فلک می‌رسد از روی چو خورشید تو نور      قل هو الله احد چشم بد از روی تو دور  
(سعدی، ۱۳۶۳: ۶۰۰)

این شبهه را ایجاد می‌کند که چه کسی به چه کسی می‌گوید: «قل هو الله احد» (بگو خدا یکی است)؟ ما می‌دانیم که سعدی آیه‌ای از قرآن را اقتباس کرده است و در بافت قرآن مجید، گوینده آیه خداوند است، اما قرار گرفتن فعل عربی «قُل = بگو» در اول مصراع دوم، ساختاری را به وجود آورده که انگار جمله «چشم بد از روی تو دور» دنباله واقعی آیه است و مخاطب او باید این جمله را بخش مکمل جمله «هو الله احد» (خدا یکی است) بداند و آن را بر زبان بیاورد. از این طریق، سعدی توهم یکی بودن دو گوینده را تقویت می‌کند، اما از سوی دیگر، ما می‌دانیم که گوینده «قل هو الله احد» کسی است و گوینده «چشم بد از روی تو دور» کسی دیگر. یکی را خداوند گفته است و دیگری را سعدی می‌گوید، اما به گونه‌ای که گویی هر دو را یک نفر گفته است. بنابراین، منطوق شعری با استفاده از این صنعت، آنچه یگانه بودن گوینده را که در زبان عادی در پیش‌زمینه است، به پس‌زمینه می‌برد و آنچه (دوگانه بودن گوینده) را که در



زبان عادی در پس‌زمینه است، به پیش‌زمینه می‌آورد و آن را برجسته می‌کند تا مرئی شود؛ چنانکه در بیت سعدی، این حقیقت که گوینده دوگانه است، در ظاهر کلام پدیدار می‌شود و این پنداشت که گوینده یگانه است، پنهان می‌شود و در پس‌زمینه کلام قرار می‌گیرد.

علاوه بر آنچه گفته شد، صنعت اقتباس، از منظری دیگر نیز، دوگانگی گوینده را آشکار می‌کند و در پیش‌زمینه کلام قرار می‌دهد. این واقعیت در حوزه زبان هست که همواره گوینده اعلام پیام، جمله یا پاره‌گفتاری را بر زبان می‌آورد که پیش از او گوینده پیام، آن را بیان کرده است. گراهام آلن در این خصوص و در تشریح دیدگاه ژولیا کریستوا می‌نویسد: «سوژه (من گوینده) در نوشتار همواره دوگانه است، زیرا کلماتی که بیان می‌کند، بینامتنی‌اند (قبلاً نوشته شده‌اند) و دالهای ضمیرواره که بر آن سوژه دلالت می‌کنند، همواره تغییر می‌کنند و مدلول ثابت (سوژه بیرونی) ندارند.» (Allen, 2000: 42). این واقعیت که کلمات قبلاً نوشته یا بیان شده‌اند، امری است که خودش در زبان نامحسوس است و در عین حال، باعث نامحسوس شدن دوگانگی سوژه می‌شود. به بیان دیگر، مناسبت بینامتنی کلمات و جملات زبان، امری است که در معرض دید خوانندگان نیست، ولی زبان و منطق شعری می‌تواند با به کارگیری صناعاتی، از جمله صنعت اقتباس، این پدیده را برجسته کند و در معرض دید قرار دهد. اکنون با وجود آیه «قل هو الله احد» در بیت سعدی، این پدیده مناسبت بینامتنی و اینکه آنچه گوینده می‌گوید، قبلاً نوشته شده است، آشکار و قابل رؤیت است و در پیش‌زمینه کلام قرار گرفته است.

### نتیجه

اکنون با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان تفاوت زیباشناختی ملمع و اقتباس را دقیقتر بیان کرد. حادثه‌ای که در ملمع رخ می‌دهد، این است که یک گوینده با دو زبان مختلف سخن می‌گوید و این دو زبان در اصل حاوی یک صداست که از یک گوینده به گوش می‌رسد، اما در اقتباس، دو گوینده با دو زبان متفاوت، دو صدای متمایز دارند که بر اثر ساز و کار منطق شعر، دو صدا یک صدا و دو گوینده یک گوینده می‌شوند و دوگانگی فقط در سطح زبانها باقی می‌ماند. پس تفاوت اصلی این دو در «بودن» و «شدن» است. در ملمع گوینده یکی است، اما در اقتباس یکی می‌شود. بنابراین، در ملمع هیچ دوگانگی به یگانگی و وحدت نمی‌گراید، زیرا فقط زبان دوگانه است که تا آخر دوگانه باقی می‌ماند. در ملمع، جمله عربی به نماد (در مفهومی که باختمین از آن اراده می‌کند) تبدیل نمی‌شود، زیرا میان جملات فارسی و عربی هیچ مکالمه‌ای در نمی‌گیرد و رمزگردانی موجب چند معنایی نمی‌شود، اما در اقتباس، جمله یا عبارت عربی تبدیل به نماد می‌شود.

تفاوت دیگر ملمع با اقتباس را می‌توان از منظر مناسبات بینامتنی بیان کرد: در ملمع، متن، متن واحدی است، اما در اقتباس دو متن با یکدیگر تلاقی می‌یابند و پیوند می‌خورند.

### منابع

- ۱- آقاسردار، نجفقلی میرزا. (۱۳۶۲). *دره نجفی*، تصحیح حسین آهی، تهران: فروغی، چاپ اول.
- ۲- تاج‌الحوالی، علی‌بن محمد. (۱۳۸۳). *دقایق الشعر*؛ تصحیح دکتر سید محمد امام، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم.
- ۳- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۷۴). *اسرار البلاغه*، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- ۴- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۲). **دیوان**. به اهتمام علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: انتشارات زوار، چاپ سوم.
- ۵- رادیانی، محمدبن عمر. (۱۳۶۲). **ترجمان‌البلاغه**، به تصحیح احمد آتش، تهران: شرکت انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
- ۶- سعدی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۳). **کلیات**، تصحیح محمد علی فروغی، تهران: انتشارات ایران، چاپ دوم.
- ۷- شمس‌الدین آملی، محمدبن محمود. (۱۳۷۷ق). **نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون**، تصحیح میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران: کتابفروشی اسلامیّه.
- ۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهاردهم.
- ۹- محمود گاوآن، خواجه عماد‌الدین. (۱۳۸۱). **مناظرالانشاء**، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار، چاپ اول.
- ۱۰- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۲). **مثنوی معنوی**، تصحیح توفیق سبحانی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ پنجم.
- ۱۱- همایی، جلال‌الدین. (بی‌تا). **صناعات ادبی؛ فن بدیع و اقسام شعر فارسی**، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.

12-Allen, Graham. (2000). **'Intertextuality'** London: Rutledge, First publication.

13-Bakhtin, M., (1981). **problem in Dostoevsky's poetics**, Minneapolis: university of Minnesota press.

14-Blom, J. -p. and Gumperz ,J.(1972). **'Social meaning in linguistic structure: code Switching in Norway ' in gumperz , J. and Hymes , D. (Eds) Direction in sociolinguistics , Newyork:Holt , Rinehart and Winston , pp. 401-434.**

15-Crystal, David. **An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages**. Oxford: Blackwell, 1992.

16-Douranti, Alessandro. (2006). **A companion to Linguistic anthropology**, Wiley Blackwell publication, Edition:2.

17-Emerson, Cary. (1990). **Mikhail Bakhtin: creation of a prosaics**, Stanford, California: Stanford University press.

18-Josiane F. Hamers and Michel H.A.Blanc (2003) **Bilinguality and Bilingualism**, Cambridge university press , Second edition.

19-Rampton, Ben (1998) **'Language crossing and the redefinition of reality'** in Auer Peter (Ed) **Code-Switching in Conversation**, London: Rutledge, First publication, pp. 290-320.

20-Richards Jack c. & Platt & Platt. Longman (1992) **Dictionary of Language Teaching & Applied Linguistics**. Longman Group UK. Second edition.

( )

,

دکتر سیده مریم روضاتیان\*

### چکیده

اسلامان و ابسال قصه‌ای رمزی است که در قرن سوم هجری به دست حنین بن اسحاق از یونانی به عربی ترجمه شد. در روایت حنین بن اسحاق، سلامان، شاهزاده یونانی که گرفتار عشق دایه خود ابسال شده بود، به سبب ملامت شاه و اطرافیان به همراه ابسال به جزیره‌ای دور دست گریخت و پس از آن که شاه سلامان را به ترک ابسال وادار کرد، سلامان دست در دست ابسال در دل دریا فرو رفت، اما به فرمان پادشاه سلامان زنده ماند و دریا ابسال را در کام خود فرو برد. سلامان که پس از مرگ ابسال بشدت بی قرار و آشفته شده بود، به تدبیر مشاور حکیم شاه و با تعالیم او از عشق ابسال رهایی یافت و شایسته پادشاهی شد. تأویل رمزهای این قصه از همان آغاز ذهن اندیشمندانی، همچون ابن سینا، فخر رازی، خواجه نصیر طوسی، جامی و... را به خود مشغول ساخت و هریک به تحلیل برخی از رمزهای آن پرداختند. ما در این مقاله برآنیم که با توجه به کهن الگوهای مطرح شده در روانشناسی یونگ، تحلیلی متفاوت از این قصه ارائه دهیم. کارل گوستاو یونگ، بنیانگذار روانشناسی تحلیلی بود که دیدگاه‌های روانشناسانه خود را با اندیشه‌های هرمسی، گنوسی و باورهای هندی پیوند زد. از آنجا که اصل داستان سلامان و ابسال یونانی است و احتمال تأثیر اندیشه‌های هندی نیز در آن وجود دارد، کهن الگوهای یونگ در تحلیل رمزهای این قصه بسیار راهگشاست.

### واژه‌های کلیدی

اسلامان، ابسال، کارل گوستاو یونگ، کهن الگو، آنیما، پیر خرد، خود، تفرد.

### مقدمه

وجود روایتهای مختلف از داستان سلامان و ابسال، سبب شد شارحانی، چون فخر رازی و خواجه نصیر طوسی در شرح این سخن ابن سینا - که در نمط نهم اشارات ضمن شرح مقامات عارفین نگاشته است - دچار حیرت و تردید شوند: واذ قرع سمعک فیما یقرعه و سرد علیک فیما تسمعه قصه لسلامان و ابسال فاعلم ان سلامان مثل لک و ابسال مثل ضرب لدرجتک فی العرفان ان کنت من اهله ثم حل الرمز ان اطقت (ملکشاهی، ۱۳۸۵: ۴۳۹). امام فخر رازی در شرح اشارات این عبارت ابن سینا را چیستان نامیده است (سجادی، ۱۳۷۴: ۱۱۸). خواجه نصیر طوسی نیز در شرح این عبارت، پس از کند و کاو بسیار به روایتهای مختلفی از سلامان و ابسال دست پیدا می کند. یک روایت مطابق داستانی

است که حنین بن سحاق، دانشمند قرن سوم هجری<sup>۱</sup> از یونانی به عربی ترجمه کرد و قصه عشق میان سلامان، شاهزاده یونانی و دایه‌اش ابسال است. روایت دیگر، داستان دو برادر است به نامهای سلامان و ابسال. همسر سلامان دلباخته ابسال شد و قصد اغوای او را داشت. ابسال به خواسته او تن درداد و سرانجام با مکر همین زن کشته شد. خواجه نصیر همین روایت را مورد نظر ابن سینا دانسته و آن را تاویل نموده و به شیوه‌ای فلسفی، داستان حنین بن اسحاق را نیز شرح کرده است. از نظر تاریخی، پس از ابن سینا، ابن طفیل (م: ۵۸۱ هـ ق) قصه سلامان و ابسال را در ضمن قصه رمزی دیگری به نام حی بن یقظان نوشت، اما سلامان و ابسال ابن طفیل با هر دو روایت فوق متفاوت است<sup>۲</sup>. برخی نیز همانندی برای این داستان در میان قبایل عرب ذکر کرده‌اند (روشن، ۱۰۸: ۱۳۷۳). تفسیری نیز بر سلامان و ابسال توسط اسماعیل ریزی (قرن هفتم هـ. ق) نوشته شده که تفاوت چندانی با شرح خواجه نصیر ندارد (ریزی، ۵۰۱: ۱۳۶۹-۵۰۴). اما نکته‌ای که او در پایان تفسیر خود آورده، دارای اهمیت است: و به خلاف این تفسیرهای دیگر کرده‌اند. از این جمله پیداست که تا قرن هفتم تفسیرهای متعددی از سلامان و ابسال در دست بوده و این امری طبیعی است، زیرا خصیصه ممتاز رمز این است که تفسیرش هرگز پایان نمی‌گیرد و به اقتضای ذوق و حال و دید و نظر، تازه و نو می‌شود و هر بار نیز نامکرر است (ستاری، ۱۱۵: ۱۳۷۲).

جامی که در قرن نهم هجری برای نخستین بار این داستان را به نظم کشیده، در پایان تاویلی مختصر از برخی رمزهای سلامان و ابسال ارائه داده است که با وجود حال و هوای عارفانه، به تفسیر فلسفی خواجه نصیر نزدیک است. بنابراین، می‌توان گفت شارحانی که به رمزهای سلامان و ابسال توجه کرده‌اند، نسبت به اصل یونانی قصه که از باورهای هندی نیز تأثیر پذیرفته، غفلت ورزیده‌اند<sup>۳</sup>. با توجه به اینکه کارل گوستاو یونگ، روانشناس معروف معاصر و بنیانگذار مکتب روانشناسی تحلیلی، نظام اندیشه‌هایش را بر مبنای تفکرات هرمسی، گنوسی و هندی پایه‌ریزی کرد و مباحثی که درباره کهن الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی (archetype) ارائه کرد، عمیقاً بر این باورها استوار بود، کهن الگوهای مورد نظر او در تاویل داستان سلامان و ابسال تأثیر فراوان خواهد داشت و این موضوعی است که تا کنون جز به صورت اشاره‌های پراکنده به آن پرداخته نشده است<sup>۴</sup>.

### قصه سلامان و ابسال به روایت حنین بن اسحاق

در گذشته‌های بس دور پیش از توفان آب و آتش، پادشاهی به نام هرمانوس بر یونان فرمان می‌راند و مشاوری حکیم و زاهد به نام فالیقولاس داشت. پادشاه در عین دوری از معاشرت با زنان، آرزومند داشتن فرزند بود و سرانجام با تدبیر حکیم بدون واسطه مادر، پادشاه صاحب فرزندی شد که او را سلامان نامید و به دایه‌ای زیباروی و جوان به نام ابسال سپرد. چون سلامان به سن بلوغ رسید، عشقی میان او و ابسال پدید آمد که به انکار و ملامت شاه و حکیم انجامید. سلامان برای رهایی از ملامت به همراه ابسال به جزیره‌ای دوردست گریخت. پادشاه به کمک شیء که در اختیار داشت از حال آن دو باخبر شد و آنچه مورد نیازشان بود، به جزیره فرستاد؛ به امید این که سلامان از کار خود پشیمان شده، به نزد شاه بازگردد، اما چون مدتی گذشت و سلامان از ابسال دست نکشید، پادشاه تدبیری اندیشید تا سلامان قدرت برخوردار از وصال ابسال را از دست بدهد. سلامان در رنج بسیار افتاد و عذرخواهانه نزد شاه رفت و چون شاه پذیرفتن عذر او را به ترک ابسال مشروط کرد، سلامان به جزیره بازگشت و شب هنگام دست در دست ابسال در دل دریا فروفت. شاه به دریا فرمان داد ابسال را فرو برد، اما به سلامان آسیبی نرساند. سلامان پس از آگاهی از مرگ ابسال بی قرار و ناامید شد و شاه از حکیم خواست برای نجات سلامان تدبیری بیندیشد. حکیم سلامان را به غار محل عبادتش برد و با روزه داری و ریاضت تعالیمش را آغاز کرد. چون سلامان از دوری ابسال بسیار بی تاب بود، حکیم ابتدا جامه ابسال را بر تن سلامان پوشانید، آنگاه صورتی خیالی از ابسال ظاهر کرد تا سلامان آرام گیرد. پس از آن، گاه گاه از زیبایی جمال زهره، رب النوع عشق برای سلامان سخن می‌گفت و سرانجام چون از آمادگی سلامان اطمینان

یافت، جمال زهره را برایش آشکار کرد. سلمان عاشق جمال زهره شد و از عشق اقبال دست برداشت. چون کدورت عشق اقبال زائل گشت، سلمان شایسته پادشاهی شد. پس پدر او را بر تخت نشاند و برای او از سایر شاهان بیعت گرفت.<sup>۵</sup>

### قصه‌های رمزی

رمز چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی مستقیم و متعارف اشاره کند؛ به شرط اینکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم مسلم و قطعی آن تلقی نگردد (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۴). در متون عرفانی نیز گاهی رمز به عنوان یک اصطلاح تعریف شده است: رمز عبارت از معنی باطنی است که مخزون است تحت کلام ظاهری که غیر از اهل آن بدان دست نیابد (بقلی شیرازی، ۱۳۴۴: ۵۶۱). در بیان یافته‌ها و معرفت شخصی نسبت به امور ناشناخته و ماورای حس و تجربه انسان ناچار است از زبان رمزی استفاده کند و این زبان بخصوص در ارتباط با تجارب عرفانی ممکن است به طور خودآگاه یا ناخودآگاه به کار رود (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۳۶).

قصه‌های رمزی در ادبیات عرفانی کاربرد زیادی داشته و شاعران از این قصه‌ها برای بیان اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خویش استفاده کرده‌اند. سلمان و اقبال، یکی از بهترین نمونه‌های داستان رمزی است که در قرن سوم هجری از یونانی به عربی ترجمه شد. اصل یونانی قصه امروز در دست نیست، اما خواجه نصیر بیست سال پس از شرح اشارات ابن سینا به ترجمه عربی آن دست یافت. برخی معتقدند رمزهای این قصه به تعالیم افلاطونی و نوافلاطونی اشاره دارد. همچنین تأثیر علوم هلنیستی، بخصوص روش تولید مثل مصنوعی انسان که تحت تأثیر کیمیاگری هلنیستی قرار دارد، در این داستان دیده می‌شود. البته، در این قصه عناصر هندی نیز راه یافته که بویژه در نامهای سلمان و اقبال خود را نشان می‌دهد. این اسامی از سرامانا و اسپارا در سانسکریت گرفته شده است. اسپاراها پری آسمانی یا نیمه آسمانی هستند که برای فریب زاهدانی که قدرتشان خطری برای خدایان است، فرستاده می‌شوند. این زاهدان با عنوان سرامانا معرفی می‌شدند. نقش اقبال نیز در این قصه فریب دادن سلمان است که قرار بود همچون پدرش زاهد شود. بنابراین، سلمان و اقبال احتمالاً یک داستان هندی بوده که به مصر هلنیستی راه یافته و به علت آمیخته شدن با افسانه‌ها و مناسک هرمسی و تعالیم نوافلاطونی و اساطیری به شکلی درآمده که به سختی قابل شناسایی است.<sup>۶</sup>

### کهن‌الگو در روانشناسی یونگ

کارل گوستاو یونگ، روانشناس معروف و بنیانگذار مکتب روانشناسی تحلیلی در سرتاسر دوران زندگی و تحصیلش به امور ماوراءالطبیعه علاقه‌مند بود. او تحت تأثیر مثل افلاطونی، نظریات فلاسفه اشراقی و عرفان هندی برای انسان یک ناخودآگاه جمعی قائل شد که محل نگهداری کهن‌الگوها به شمار می‌آید (بتولی، ۱۳۷۶: ۷۳). یونگ لایه سطحی ضمیر ناخودآگاه را که حاوی تجربیات شخصی است "ناخودآگاه شخصی (personal unconscious)" می‌نامد، اما این ناخودآگاه شخصی بر لایه ای عمیق‌تر بنا شده که فطری است و "ناخودآگاه جمعی (collective unconscious)" نامیده می‌شود. این قسمت همگانی است و شامل محتویات یا رفتارهایی است که کم و بیش در همه جا و نزد همه یکسان است. محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو می‌نامند (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۴). کهن‌الگوها تصویر نیستند، اما قابلیت دارند تصاویر متعدد تولید کنند. همچنین تصاویر اسطوره‌ای در کهن‌الگو ریشه دارد، سرچشمه هنر مکاشفه‌ای<sup>۷</sup> است و چون در نوع بشر مشترک است، به‌رغم دشواری تفسیر پذیر است. از آنجا که ظاهراً داستان سلمان و اقبال نیز آمیخته‌ای از اساطیر و رموز هندی - یونانی است، برخی از کهن‌الگوهای مورد نظر یونگ در تاویل رموز این قصه راهگشا است. به همین جهت، ضمن معرفی هریک از این کهن‌الگوها تحلیلی تازه از برخی رمزهای سلمان و اقبال

ارائه خواهیم کرد.

### تحلیل رمزهای سلامان و اِسال

"شاه" قهرمان اصلی قصه سلامان و اِسال به شمار می آید، زیرا سایر افراد قصه ابعاد مختلف شخصیت شاه هستند. پس "شاه" رمز انسان است که شخصیت او از خودآگاه و ناخودآگاه تشکیل شده است. شاه مشاوره حکیم و خردمند دارد. "حکیم" رمز کهن الگوی "پیر خرد" (wise old man) است. این کهن الگو به شکل‌های گوناگون، مانند ناجی یا درمانگر پدیدار می شود و یک بعد از وجود فرد است. فرد باید به آرامی ندای این کهن الگو را بشنود و بفهمد، اما کاملاً تحت تسلط او نباشد. در این صورت می تواند در مسیر رشد و تکامل شخصیت گام بردارد (وزیر نیا، ۱۳۸۳: ۱۰۲). یونگ به وجود این کهن الگو در درون خود پی برده بود و آن را شخصیت شماره ۲ نام گذاشت. پیر خرد به خصوص در حل مسائل دشوار اخلاقی به ما کمک می کند (بیلسکر، ۱۳۸۴: ۵۸). ویژگیهای "حکیم" قصه با این کهن الگو نزدیک است و ما در حوادث داستان می بینیم که شاه کاملاً تحت تسلط او نیست و در بسیاری از تصمیمات مستقل عمل می کند. "شاه" علاقه‌مند به داشتن فرزند است و بامشورت حکیم بدون واسطه مادر، "سلامان" متولد می شود. "سلامان" رمز کهن الگوی "خود (self)" است که مبنای کمال یافتن فرد است. به اعتقاد یونگ "خود" انسان دربدو تولد هنوز به طور کامل شکل نگرفته است، بلکه به مرور زمان و در طی فرآیند تفرد (individuation) به مرحله کمال نزدیک می شود. "خود" کنشی است که همه عناصر، خودآگاهی و ناخودآگاهی، خیر و شر و غیره را به هم می پیوندد و با چنین عملی آنها را قلب و تبدیل می کند. در روانشناسی یونگ "کودک" رمز و تمثیل شایع "خود" است که گاهی به شکل کودک آسمانی یا جادویی و گاهی به شکل کودک عادی به نظر می آید (فورد هام، ۱۳۴۶: ۱۱۲-۱۱۷). بنابراین، علاقه شاه به داشتن فرزند رمز اشتیاق او برای خودشناسی است. این که سلامان بدون مادر متولد می شود، نشانه این است که سلامان به عنوان "خود" بعدی از وجود شاه است که شاه با کمک "پیر خرد" آن را از اعماق ناخودآگاه بیرون کشیده است. سلامان پس از تولد به دایه‌ای جوان و زیباروی به نام اِسال سپرده می شود. اِسال رمز "آنیما (anima)" است که یکی از مهمترین و پیچیده‌ترین کهن الگوهای یونگ است. آنیما روان مؤنث درون مرد یا طبیعت زنانه مستتر در مرد است که در رویاها، شعرها، داستانها و نقاشیها به صورت معشوق رویایی (dream-girl) تجلی می کند. در ادبیات غالباً آنیما به شکل معشوق یا مادر ظاهر می شود. از آنجا که رسیدن به سعادت و آرامش مطلق حاصل خودشناسی است، همواره باید کوششی در جهت شناخت و رسیدن به توازن و هم‌بانی با آنیما صورت گیرد. آنیما با جنبه‌های مختلف ظهور می کند: گاهی منفی و آزاردهنده و گاهی مثبت و آرامش بخش (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۳۱-۲۲۷).

باید توجه داشت که نخستین و مهمترین تجربه از یک زن برای یک مرد به واسطه مادر برای او حاصل می شود. آنیما غالباً جوان دیده می شود، با خاک یا آب ارتباط دارد و ممکن است دارای نیرویی عظیم باشد (وزیر نیا، ۱۳۸۳: ۹۹-۹۸). البته، باید به این نکته توجه داشت که پدیده‌های مجهول و پیچیده نام‌های متعددی دارند که نشانه کوشش ذهن در جهت شناخت آنهاست (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۳۴). به همین دلیل، آنیمای مجهول و پیچیده در این قصه ابتدا با نام اِسال و در نقش دایه ظاهر می شود که با یکی دیگر از کهن الگوهای یونگ؛ یعنی "مادر مثالی (mother archetype)" نیز در ارتباط است که مانند هر کهن الگوی دیگری در صورتهای مختلف تجلی می کند: مادر واقعی، نامادری، پرستار و دایه. همه این مظاهر ممکن است دارای معنایی مثبت و مطلوب یا منفی و اهریمنی باشند. تصویر مادر مثالی هرگز در ذهن مرد ناب نیست، زیرا آنیما نخست با تصویر ذهنی مادر ظهور می کند (یونگ، ۱۳۷۶: ۲۸-۱۴).

اِسال نیز به عنوان دایه نخستین زنی است که وارد زندگی سلامان شده است<sup>۱</sup> و دقیقاً ویژگیهای مادرمثالی - آنیمای یونگ را داراست. البته، اِسال وجه منفی آنیماست، زیرا وقتی سلامان به سن بلوغ می رسد، با فریبکاری می کوشد

سلمان را در دام عشق خود گرفتار کند. انیمای منفی می‌تواند مرد را به هلاکت رساند (امامی، ۱۳۸۳: ۲۱). مردی که به تملک انیمای خود درآید، قربانی هیجان او خواهد شد (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۰۱).

باید توجه داشت که غالباً یک کهن‌الگو از مدتها پیش در ناخودآگاه فرد دست‌اندرکار بوده و با کمال مهارت وضعیتی به وجود آورده است که به حالت بحران می‌انجامد (امامی، ۱۳۸۳: ۲۳). ابراهیم نیز با رسیدگی‌های مادرانه در دوران کودکی سلمان و عشوه‌گریهای دوران بلوغ او را به تملک خود در می‌آورد. در چنین وضعیتی برای شاه‌حالتی بحرانی پدید می‌آید: از ارتباط سلمان با ابراهیم بسیار نگران است و می‌کوشد راه چاره‌ای بیابد. کشمکش شاه و سلمان بر سر ابراهیم رمز‌درگیری میان خودآگاه و ناخودآگاه است. تا زمانی که این دو یکدیگر را واپس‌زنند و به هم آسیب‌رسانند، نمی‌توانند انسان‌جامعی بسازند (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۴۰-۱۳۸).

سلمان برای رهایی از سرزنش شاه و اطرافیان به همراه ابراهیم به جزیره‌ای دور دست می‌گریزد که رمز سفر در ناخودآگاه است؛ یعنی "خود" و "انیمای" به سبب عملکرد اشتباه فرد در مواجهه با انیمای (در مورد علت اشتباه بودن عکس‌العمل شاه در جای خود توضیح خواهیم داد) به زیرترین و عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه فرونشاندن می‌شوند و در نتیجه، فرآیند فردیت متوقف می‌ماند. شاه به کمک شیئی سحرآمیز از محل اقامت آن دو با خبر می‌شود. این شیئی می‌تواند رمز "من" (ego) باشد که مرکز خودآگاهی است (فوردهام، ۱۳۴۶: ۱۱۲) و شاه از طریق آن بر ناخودآگاهش نظارت دارد. شاه بر حال آن دو ترحم می‌کند و مدتی مایحتاج آنها را به جزیره می‌فرستد. این ماجرا نشان می‌دهد که گاه فرد به مرحله تسلیم و شکست در مقابل انیمای منفی و خواسته‌هایش نزدیک می‌شود<sup>۹</sup>. اما مدتی که می‌گذرد، شاه تصمیم می‌گیرد ابراهیم را نابود کند، لیکن با مخالفت حکیم روبه‌رو می‌شود، زیرا انیمای پاره‌ای از وجود مرد است و روند خودشناسی و رسیدن به فردیت در گرو همکاری انیماست (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۳۴).

پس کشتن ابراهیم سرانجام به نابودی شاه می‌انجامد و پیر خرد به درستی مانع چنین پیشامدی شد، اما کشمکش خودآگاه و ناخودآگاه هنوز ادامه دارد: شاه در عوض شناختن انیمای و تلاش برای استحاله او هنوز می‌کوشد به هر صورتی که ممکن است، با او مبارزه کند. به همین دلیل کاری می‌کند که سلمان قدرت برخوردار از وصال ابراهیم را از دست بدهد. سلمان با این اتفاق درمانده می‌شود و عذرخواهانه به درگاه شاه باز می‌گردد، اما شاه پذیرفتن او را به ترک ابراهیم مشروط می‌کند. به دلیل این که ترک یکباره انیمای و بی‌توجهی به آن فرد را از کمال باز می‌دارد، سلمان پیشنهاد شاه را نمی‌پذیرد و شبانه به همراه ابراهیم در دل دریا فرو می‌رود. به تدبیر شاه ابراهیم غرق می‌شود و سلمان زنده می‌ماند. برای رمزگشایی این بخش از قصه، توجه به یک نکته ضروری است: در نظر یونگ خودآگاه روان‌مانند جزیره‌ای است که از درون دریایی سر برافراشته است. ما تنها بخشی را که بیرون آب است می‌بینیم، درحالی که قلمرو ناشناس پهناورتری در زیر آب گسترده است که ناخودآگاه روان است. این جزیره همان هوشیاری یا "من" صاحب اراده است. من آنچه را دوست نمی‌دارد یا از لحاظ اجتماعی قابل‌پذیرش نیست، واپس می‌زند و فرو می‌نشاند (فوردهام، ۱۳۴۶: ۴۳-۴۶). بنابراین غرق شدن ابراهیم و زنده ماندن سلمان نشان از این دارد که "من" یا مرکز خودآگاهی که شاه از طریق آن بر احوال سلمان و ابراهیم نظارت دارد، ابراهیم را در اعماق ناخودآگاهی فرو می‌برد، اما سلمان را باز می‌گرداند، چون می‌پندارد راه نجات "خود" در دوری همیشگی از انیمای امکان‌پذیر خواهد شد. سلمان از دوری ابراهیم بسیار پریشان می‌شود، زیرا از بدو تولد با انیمای خود خو گرفته و تاب جدایی از او را ندارد. در اینجا شاه از حکیم درخواست کمک می‌کند، زیرا زمانی که کشمکش میان خودآگاه و ناخودآگاه بحرانی شود، گره مشکل به تدبیر "پیر خرد" گشوده می‌شود. حکیم سلمان را به غار می‌برد و تعالیم خود را آغاز می‌کند. در این بخش از داستان توجه به چند نکته ضروری است:

۱- همان‌طور که انیمای منفی می‌تواند فرد را به نابودی بکشانند، انیمای مثبت معبر عبور مرد به مراحل والای شخصیت خویش است. اگر مرد در برابر انیمای منفی وجودش با مجاهدت و تربیت در فرآیندی مستمر به مقاومت

بپردازد، سرانجام می‌تواند با شناخت صحیح کشمکشهای درونی خود از آنیمای منفی یک آنیمای مثبت بسازد و در فرآیند رشد به ابعاد عمیق تر وجودش برسد (امامی، ۱۳۸۳: ۲۱).

۲- هنری کربن غار محل عبادت حکیم را غار سراپیون (serapeion) می‌داند. این غار از نظر تاریخی به زمان حکومت بطلمیوس ها در مصر می‌رسد و به نظر می‌آید مکان مقدس آیینی است که کوششی برای آمیختن عناصری از دین مصری و یونانی بوده است. راهب سراپیون مانند دیگر راهبان هلنیستی طیب بوده است. یکی از شیوه‌های مداوا القای رویاهایی بود که در آن یکی از خدایان بر بیمار ظاهر می‌شد و بیمار در نتیجه این ظهور بهبود می‌یافت. علاوه بر این، بیمار قبل از معالجه می‌بایست روزه می‌گرفت (پینس، ۱۳۸۱: ۱۱۲-۱۱۳). ذکر این نکته لازم است که غار الگوی ازلی "رحم مادر" به شمار رفته و در اسطوره‌های مربوط به باز زایش دیده می‌شود. غار هم مرکز عالم اکبر است که تدریجاً تیره شده است و هم مرکز عالم اصغر که این نماد غار به عنوان مرکز آن را محل زایش و باز زایی می‌کند. همچنین غار نمادی از ناخودآگاه است که در آن هم ذات پنداری با "خود" صورت می‌گیرد (شوالیه، ج ۴، ۱۳۸۵: ۳۳۹-۳۴۳).

۳- یونگ یکی از مقالاتش را درباره پاراسلسوس (1493-1541: paracelsus) نوشته است که شخصیت معروف و رازآمیز در طب و حکمت بود و عقایدی عجیب در شیوه درمان خود داشت. پزشکی از نظر او هنر درک رابطه میان بدن و محیط و طبیعت بود. طب پاراسلسوسی در یک کلام؛ یعنی شناخت آرکانا (arcane) که همان راز رابطه کیمیاگری و نجوم با پزشکی است. مفهوم ویژه کیمیاگری در طب پاراسلسوسی هدایت هرچیز در طبیعت برای رسیدن به غایت مقدر آن است که هماهنگی نظام اجرام سماوی با نظام جسم و روان بیمار به شمار می‌آید (وزیرنیا، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

۴- یکی از مباحثی که یونگ مطرح کرده "دگرگونی شخصیت" است که در آسیب شناسی روانی نقش مهمی دارد. این دگرگونی به شکلهای مختلفی، مانند کاهش شخصیت، گسترش شخصیت، تغییر ساختار درونی، همسان‌سازی با گروه، همسان‌سازی با یک قهرمان مذهبی و... صورت می‌گیرد. در نوع اخیر؛ یعنی همسان‌سازی با قهرمان مذهبی، نوآموزی انتخاب می‌شود تا نقش هلیوس (خدای آفتاب) را ایفا کند. پس از گذاشتن تاجی از برگ نخل بر سر او و پوشانیدن ردای مقدس بر او جمع حاضر او را پرستش می‌کنند. تلقین موجب همسان‌سازی او با رب النوع می‌شود (یونگ، ۱۳۷۶: ۷۰-۸۱).

۵- الهام و جذب که تماس با عالم متافیزیک است، در واقع تماس با همین آنیماست؛ به نحوی که خودآگاه مضمحل شود و آنیما از اعماق ناخودآگاه سخن بگوید. در بسیاری از آیین‌های مذهبی قدیم، خودآگاه را به گونه‌ای ضعیف یا محو می‌کردند که مانع بروز ناخودآگاه نشود (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۲۷-۲۳۱).

بنابراین، می‌توان گفت این که حکیم سلامان را به غار می‌برد و او را ملزم به روزه داری می‌کند، این که جامه ابسال را بر او می‌پوشاند و گاه گاه تصویر او را برایش ظاهر می‌کند و به طور کلی، اعمال حکیم برای درمان سلامان با توجه به پنج نکته مذکور دقیقاً رمزگشایی می‌شود. سرانجام مهمترین بخش قصه؛ یعنی استحاله آنیمای منفی به آنیمای مثبت زمانی رخ می‌دهد که با فراهم شدن شرایط لازم، سلامان آمادگی آن را به دست آورده که ابسال را رها کند و دل به زهره بسپارد. حکیم که پیش از این در ضمن تعالیمش گاهی از جمال زهره برای سلامان سخن می‌گفت، اینک تمثال زهره را برای او آشکار می‌کند. پس سلامان از بند ابسال (آنیمای منفی) رها و به واسطه عشق زهره (آنیمای مثبت) شایسته رسیدن به پادشاهی می‌شود. همه این اعمال در ضمن فرآیند تفرد انجام گرفته است. تفرد به معنی جامع و تمام بودن؛ یعنی توافق و آشتی با جوهری از شخصیت است که به حساب نیامده بودند. درحقیقت، تفرد زمانی صورت می‌گیرد که خودآگاه و ناخودآگاه بیاموزند در صلح و صفا با یکدیگر کنار بیایند (فوردهام، ۱۳۴۶: ۱۳۸-۱۴۰). اینک با تبدیل عشق ابسال به زهره میان شاه و سلامان صلح و صفا برقرار شده، شاه سلامان را بر تخت پادشاهی



می‌نشانند و از شاهان ممالک دیگر برای او بیعت می‌گیرد. شخص فردیت یافته نیز به واسطه پذیرش ناخودآگاه خویش با آن که از شخصیت واحد خود آگاهی دارد، به مقام بستگی و اخوت با همه موجودات زنده و خود جهان هستی نایل می‌شود (همانجا). به طور خلاصه، تحلیل رمزهای سلمان و ابراهیم با توجه به کهن الگوهای یونگ در جدولی به شرح زیر ارائه می‌شود:

رمزهای قصه سلمان و ابراهیم	تحلیل رمزهای قصه
شاه	انسان
حکیم	پیر خرد
سلمان	خود
تولد سلمان بدون واسطه مادر به تدبیر حکیم	کشف کهن الگوی خود توسط انسان به کمک پیر خرد
ابراهیم	آنیمای منفی - مادر مثالی که در صورت دایه متجلی شده است.
فریفتن ابراهیم سلمان را و او را در دام عشق خود اسیر کردن	تلاش آنیمای منفی برای غلبه بر شخصیت انسان و در تملک گرفتن او
ملامت شاه سلمان را در عشق ابراهیم	آغاز کشمکش میان خودآگاه و ناخودآگاه
گریختن سلمان و ابراهیم به جزیره ای دور دست	فرونشانی خود و آنیما به سوی ناخودآگاهی
آگاهی شاه از محل سلمان و ابراهیم	اطلاع خودآگاه بر ناخودآگاه
فرستادن مایحتاج سلمان و ابراهیم به جزیره توسط شاه	تسلیم موقت انسان در مقابل خواسته‌های آنیما
تدبیر شاه در ناتوان کردن سلمان از وصال ابراهیم	از سر گرفتن مبارزه با آنیمای منفی توسط فرد
غرق شدن ابراهیم و زنده ماندن سلمان	فرو نشاندن آنیما در اعماق ناخودآگاهی و بیرون آوردن خود از ضمیر ناخودآگاه
ریاضت و عبادت در غار	طی کردن فرآیند تفرد که مانند سیر و سلوک دشوار و طاقت-فرساست و به فرآیند باززایی می‌انجامد
پوشاندن لباس ابراهیم به سلمان	تلقین به سلمان و تأکید بر این که حقیقت وجود او و ابراهیم یکی است
ذکر زیبایی های زهره	آماده کردن فرد برای تبدیل آنیمای منفی به مثبت
عاشق شدن سلمان بر زهره و فراموش کردن ابراهیم	استحاله آنیمای منفی به مثبت
صلح و آشتی سلمان و شاه	شکل گرفتن فرآیند تفرد و صلح میان خودآگاه و ناخودآگاه
بر تخت نشستن سلمان و بیعت کردن سایر پادشاهان با او	شخص پس از فردیت یافتن به مقام بستگی و اخوت با همه موجودات زنده و کل جهان هستی نایل می‌شود

## نتیجه

قصه رمزی **سلامان و اِباسال** در اصل آمیزه ای است از باورهای مشترک میان ادیان هندی، هرمسی و نوافلاطونی که توسط حنین بن اسحاق از یونانی به عربی ترجمه شد و پس از آن بارها مورد شرح و تاویل قرار گرفت که برخی مانند شرح خواجه نصیر فلسفی است و برخی مانند تاویل جامی رنگ عارفانه دارد. با در نظر گرفتن این نکته که کارل گوستاو یونگ دیدگاه های خود را درباره کهن الگوهای ناخودآگاه جمعی با تاثیر پذیرفتن از باورهای نوافلاطونی، هرمسی و هندی بیان کرده است، استفاده از نظریات یونگ برای رمزگشایی قصه سلامان و اِباسال بسیار راهگشاست. در میان کهن الگوهای مورد نظر یونگ من، خود، آنیما- مادر مثالی، پیر خرد، کودک و تفرد کلید رمز گشایی سلامان و اِباسال به شمار می آید. بنابراین، می توان گفت برخلاف آنچه خواجه نصیر طوسی احتمال داده، این روایت از سلامان و اِباسال نمی تواند ساخته و پرداخته ذهن مفسران پس از ابن سینا برای شرح سخن او درباره مفهوم رمزی سلامان و اِباسال در اشارات و تنبیهات باشد. همچنین، یونانی الاصل بودن این قصه نیز مورد تردید است، بلکه با توجه به نزدیکی بسیار میان رمزهای این قصه و کهن الگوهای یونگ می توان گفت نظر محققانی که اصل این قصه را برگرفته از باورهای هندی می دانند که با گذشت زمان با عناصر هرمسی و یونانی آمیخته شده، به صحت نزدیکتر است و دیگر آن که هماهنگی کامل این قصه با کهن الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی که یکی از معروفترین دیدگاه های روانشناسی به شمار می آید، تأثیر عمیق عرفان مشرق زمین، بویژه باورهای هندی و نیز اندیشه های هرمسی و نوافلاطونی را در نظریات یونگ - روانشناسی که اساس اندیشه هایش بر دل و اشراق پی ریزی شده بود - به اثبات می رساند.

## پی نوشتها

- ۱- برای آگاهی بیشتر از شرح حال حنین بن اسحاق نک: **الفهرست: ۴۰۹-۴۱۰ و تاریخ الحکما: ۲۳۴-۲۴۴ و عیون الانباء فی طبقات الاطباء: ۱۳۹-۱۶۵.**
- ۲- برای آگاهی از قصه ابن طفیل نک: سجادی، ۱۳۷۴: ۵۱-۷۶.
- ۳- هنری کربن به هرمسی بودن این قصه اشاره کرده و بر اساس اندیشه های هرمسی تأویلی از آن ارائه داده است. به عقیده کربن، چون اصل حکایت از بین رفته است، این خلاصه بازمانده را باید پاره هایی از مجموعه گسترده ای از ادب فلسفی - دینی به زبان یونانی دانست که اصل آن از بین رفته و تکه هایی از آن به عربی باقی مانده است (ستاری، ۱۳۷۳: ۹۲-۱۱۵). شلومو پینس در مقاله ای احتمال تاثیر باورهای هندی را در این قصه مطرح می کند (پینس، ۱۳۸۱: ۱۱۲-۱۱۶). مقاله هایی نیز در بیان مشابهت های قصه سلامان و اِباسال با شاه و کنیزک مثنوی (روضاتیان و میرباقری فرد، ۱۳۸۸: ۱۰۷-۱۱۸) و تحلیل عرفانی ابن سینا از این قصه (روضاتیان، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۴۶) نوشته شده است. مقاله حاضر برای نخستین بار به رمزگشایی قصه سلامان و اِباسال با استفاده از کهن الگوهای یونگ پرداخته است.
- ۴- یونگ که از سال ۱۹۱۰ کار خود را به عنوان روانپزشک آغاز کرد. در جریان مطالعات خود به مشرق زمین سفر کرد و یافته های ارزشمندی از تماس با فرهنگ شرق به دست آورد. یکی از نظریات او آرکی تایپ یا کهن الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی بود که در ضمن آن به بررسی کهن الگوهایی، از قبیل آنیما، آنیموس، سایه، نقاب، کودک، پیر خرد و... پرداخت. دیدگاههای یونگ امروزه کاربرد گسترده ای در نقد ادبی بلاغت و اسطوره شناسی پیدا کرده و بر اساس آن پژوهشهایی، همچون کتاب **با یونگ و سهروردی** (سید محمد علی بتولی) و مقاله «راز اسارت خواهران همراه در شاهنامه» (سید کاظم موسوی و اشرف خسروی) در حوزه عرفان و ادبیات فارسی صورت گرفته است.
- ۵- برای آگاهی از تفصیل قصه سلامان و اِباسال نک: سجادی، ۱۳۷۴: ۱۲۰-۱۲۶.

- ۶- برای آگاهی بیشتر نک: پینس، ۱۳۸۱: ۱۱۲-۱۱۶.
- ۷- هنر مکاشفه‌ای عبارت از آثاری است که با نیروهای ناخودآگاه هدایت می‌شوند. این آثار مخاطب را حیرت زده و سردرگم و برای دریافت آن نیازمند تفسیر می‌کنند. تفسیر هنر مکاشفه‌ای مستلزم شناخت آرکی تایپ هاست (وزیر نیا، ۱۳۸۳: ۱۰۲-۱۲۱).
- ۸- با توجه به این که شاه زاهد بود و از زنان دوری می‌کرد، تجلی آنیما در ناخودآگاه او به شکل دایه کاملاً قابل توجیه است.
- ۹- این بخش از قصه تاحدودی یادآور عقیده فروید، روانشناس معاصر یونگ است که مدتی نیز سمت استادی یونگ را بر عهده داشت که اگر پدیده‌های ضمیر خودآگاه، مثل خواسته‌های جنسی با فشار و اجبار به ناخودآگاه منتقل شوند، زندگی روانی انسان دچار اختلال می‌شود (شاپوریان، ۱۳۶۹: ۱۰۱-۱۰۲). البته، یونگ با این عقیده فروید موافق نبود و به همین دلیل سرانجام راه خود را از او جدا کرد.
- ۱۰- برای آگاهی بیشتر از مفهوم رمزی غار و کهن‌الگوهای مرتبط با آن بنگرید به: طغیانی، ۱۳۸۸: ۱۱۹-۱۳۴.

#### منابع

- ۱- افسح زاد، اعلا خان. (۱۳۷۸). نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی، مرکز مطالعات ایرانی، چاپ اول.
- ۲- امامی، صابر. (۱۳۸۳). «شیخ صنعان عطار پاشاه و کنیزک مولانا»، فصلنامه هنر، ش ۶۰، تابستان.
- ۳- بتولی، سید محمد علی. (۱۳۷۶). با یونگ و سهروردی، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ اول.
- ۴- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۴۴). شرح شطحیات، تصحیح هنری کرین، تهران.
- ۵- بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۴). یونگ، ترجمه حسین پاینده، تهران: طرح نو، چاپ اول.
- ۶- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۸). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم.
- ۷- پینس، شلومو. (۱۳۸۱). «ریشه داستان سلمان و ابراهیم: احتمال تأثیر هندی»، ترجمه پروانه عروج نیا، مجله معارف، دوره نوزدهم، ش ۳، آذر و اسفند.
- ۸- روشن، محمد. (۱۳۷۳). سلمان و ابراهیم و مقولاتی در تمثیل شناسی، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ اول.
- ۹- روضاتیان، سیده مریم. (۱۳۸۷). «ابراهیم رمز ناگشوده در نمط نهم اشارات»، مجله مطالعات عرفانی، دانشگاه کاشان، شماره هفتم، بهار و تابستان.
- ۱۰- روضاتیان، سیده مریم و سید علی اصغر میرباقری فرد. (۱۳۸۸). «مقایسه تحلیلی سلمان و ابراهیم جامی و شاه و کنیزک مثنوی مولوی»، مجله بوستان ادب، دانشگاه شیراز، دوره اول، ش اول، بهار.
- ۱۱- ریزی، اسماعیل بن محمد. (۱۳۶۲). حیات النفوس، به کوشش محمد تقی دانش پژوه، [بی‌نا].
- ۱۲- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۶). بحر در کوزه، تهران: انتشارات محمد علی علمی، چاپ اول.
- ۱۳- \_\_\_\_\_ (۱۳۶۴). سر نی، تهران: انتشارات محمد علی علمی، چاپ اول.
- ۱۴- ستاری، جلال. (۱۳۷۳). مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- ۱۵- سجادی، سید ضیاء الدین. (۱۳۷۲). حی بن یقظان و سلمان و ابراهیم، تهران: انتشارات سروش، چاپ اول.
- ۱۶- شاپوریان، رضا. (۱۳۶۹). مقدمه بر روانشناسی عمومی، تهران: انتشارات روزبهان.

- ۱۷- شایگان، داریوش. (۱۳۷۳). *آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- ۱۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). *نگاهی به سپهری*، تهران: انتشارات مروارید، چاپ دوم.
- ۱۹- شوالیه، ژان و آلن گریبان. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایی، ج ۴، تهران: انتشارات جیحون.
- ۲۰- طغیانی، اسحاق و طیبه جعفری. (۱۳۸۸). «رویکردی اساطیری و روان شناختی به تولد نمادین شب‌دیز در خسرو و شیرین نظامی»، *مجله بوستان ادب*، دوره اول، ش اول، بهار.
- ۲۱- عظیمی، سیروس. (۱۳۶۸). *اصول روانشناسی عمومی*، انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- ۲۲- فوردهام، فریدا. (۱۳۴۶). *مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ*، ترجمه مسعود میربها، تهران: سازمان انتشارات شرقی، چاپ اول.
- ۲۳- ملکشاهی، حسن. (۱۳۸۵). *ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات ابن سینا*، تهران: انتشارات سروش، چاپ پنجم.
- ۲۴- وزیر نیا، سیما. (۱۳۸۳). «یک کتاب در یک مقاله: روح در انسان و هنر و ادبیات»، *فصلنامه فرهنگستان هنر*، زمستان.
- ۲۵- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۲). *جهان‌نگری*، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس.
- ۲۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶). *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد آستان قدس رضوی، چاپ دوم.
- ۲۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۳). *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، ترجمه محمد علی امیری، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

( )

،

مهدی کمالی\*، دکتر محمدکاظم کهدویسی\*\* و دکتر سید محمود الهامبخش\*\*\*

### چکیده

بیدل دهلوی (۱۰۵۴-۱۱۳۳ ه.ق.) یکی از بلندآوازه‌ترین شاعران پارسی‌گوی سرزمین هندوستان و بزرگترین شاعر شاخهٔ هندی سبک مشهور به هندی است؛ اما اشعار او در ایران به قدر کافی نقد و بررسی نشده است.

وزن یکی از عناصر اصلی شعر و از مهمترین عوامل تأثیرگذاری آن است. بنابراین، در مسیر ارزیابی و نقد شعر، یکی از گامهای اصلی، بررسی کیفیت وزن آن است.

اغلب بیدل‌خوانان و بیدل‌شناسان، غزل‌های او را ارزشمندترین محصولات طبعش می‌دانند. از سوی دیگر، قالب غزل با توجه به پیشینه و ماهیت غنایی‌اش پیوند عمیقتری با موسیقی دارد و نقش وزن در آن برجسته‌تر از دیگر قالبهاست. به همین دلایل، در پژوهش حاضر، وزن غزل‌های این شاعر معرفی و با اوزان رایج غزل فارسی و غزل قرن یازدهم مقایسه شده است و خصوصیات وزنی غزلیات او آشکار گردیده که خلاصهٔ آن چنین است:

بیدل ۲۸۵۸ غزل را در ۳۲ وزن سروده است که از آن میان، شش وزن پرکاربردتر که ۸۱٪ کل غزل‌ها را شامل می‌شود، همان شش وزن پرکاربرد کل غزل فارسی و غزل قرن یازدهم است. بدین ترتیب، بیدل که اشعارش به متفاوت و نامعمول بودن زبانزد است، از نظر وزن بیش از چهار پنجم غزل‌هایش، تا حد زیادی مطابق معیار و «معمولی» است؛ اما در اوزان نسبتاً کم‌کاربردتر، تشخیص‌ها و نوآوری‌هایی در کار این شاعر وجود دارد: بیدل در پنج وزن از اوزان بسیار نادر شعر فارسی، از ۱ تا ۵۶ غزل، و به یک وزن دیگر نیز که بنا بر شواهد موجود، در شعر کلاسیک فارسی هیچ نمونهٔ شناخته‌شده‌ای ندارد، چهار غزل سروده است.

## واژه های کلیدی

بیدل دهلوی، وزن، غزل، سبک هندی.

### مقدمه

#### ۱- سابقه تحقیق در تنوع و تعداد اوزان شعر فارسی

در دوران معاصر چند تن از محققان کوشیده‌اند اوزان شعر فارسی را به شیوه‌ای علمی طبقه‌بندی کنند: خانلری حدود ۱۴۲ وزن را به دست داده است (۱۳۳۷)؛ فرزاد ۲۵۷ وزن را طبقه‌بندی کرده (بهمن ۱۳۴۹)؛ الول ساتن ۲۰۸ وزن تشخیص داده است (۱۹۷۶م.) و نجفی هر سه شیوه جدید را در کنار عروض سنتی نقد و تحلیل کرده است (۱۳۵۹). او تعداد اوزان اشعار موجود فارسی را حدود ۳۰۰ وزن می‌داند (همان: ۵۹۱). مدرسی ۶۲۰ وزن را در فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی فهرست کرده که البته خود، کمتر از ۱۰ درصد آنها را تکراری و ارجاعی دانسته است (۱۳۸۴: ۱). اما به برخی از این وزنها هیچ شاعری شعری نسروده و تنها نویسندگان کتب عروض بیتی برای شاهد ساخته‌اند، و تعداد بیشتری از این اوزان نیز بسیار کم کاربرد است. اوزان رایج و پرکاربرد شعر فارسی را فرزاد ۳۳ وزن (بهمن ۱۳۴۹: ۶۵۱)، الول ساتن ۳۰ وزن (۱۹۷۶: XIV) و شمیسا ۳۱ وزن (۱۳۷۱: ۳۳-۳۶) دانسته است.

ساتن وزن ۲۰۱۵۵ قطعه شعر فارسی را در قالبهای مختلف، به جز مثنوی و رباعی، از ۴۲ شاعر مختلف از قرن سوم تا دوره معاصر بررسی کرده و ۸۷ وزن در آنها یافته است (همان: ۱۶۰-۱۹۷).

#### ۲- سابقه تحقیق در اوزان غزل

در باب اوزان رایج در غزل و سیر تحول تاریخی آن نیز تحقیقاتی انجام شده است. خانلری کاربرد بیست وزن پرکاربردتر را در ۲۰۹۹۶ غزل از ۵۱ شاعر از قرن ششم تا قرن سیزدهم سنجیده و نتیجه را به تفکیک شاعران و قرن‌ها به دست داده و چگونگی و علل تغییر میزان کاربرد اوزان در دوره‌های مختلف را نیز بررسی کرده است (۱۳۲۷: ۱۴۷-۲۰۶). بیدل جزو غزل‌سرایان مورد بررسی او نیست.

ساتن در میان جداول آماری متعدد که از کاربرد اوزان مختلف در طول تاریخ شعر سنتی فارسی به دست داده است، به کاربرد اوزان به تفکیک قالب نیز توجه کرده و ۲۷ وزنی را که در کل غزل‌های مورد بررسی او درصد کاربردشان بیش از ۰/۱ درصد بوده، معرفی و درصد کاربردشان را ذکر کرده است (۱۹۷۶: ۱۶۳-۱۶۶).

شمیسا در سیر غزل در شعر فارسی خلاصه‌ای از نتایج دو تحقیق پیش‌گفته را نقل و مقایسه و به برخی ابهامات و ضعف‌ها در هر دو کار اشاره کرده است (۱۳۸۶: ۲۲۰-۲۳۱).

صبور در آفاق غزل فارسی در بررسی دوره‌های مختلف غزل، به خصوصیات و تحولات اوزان غزل در این دوره‌ها نیز می‌پردازد و در بخش مربوط به سبک هندی، آمارها و تحلیل‌های مربوط به اوزان غزل‌های این دوره را از تحقیق پیش‌گفته خانلری نقل می‌کند (۴۵۷: ۱۳۷۰-۴۵۹).

در تحقیقات یادشده، هدف بررسی سیر تحول و وضعیت کلی اوزان غزل بوده است. به همین سبب، تنها به اوزان پرکاربردتر توجه شده و میزان کاربرد اوزان کم‌کاربردتر و سبک شخصی و احیاناً نوآوری‌های وزنی هر یک از شاعران بررسی نشده است. اما برای بررسی آماری وزنهایی که یک شاعر خاص در سروده‌هایش به کار برده نیز تحقیقاتی انجام گرفته است.

### ۳- سابقه تحقیق در اوزان مورد استفاده یک شاعر خاص

مسعود فرزاد در سه مقاله «عروض مولوی» (اردیبهشت ۱۳۴۹)، «عروض رودکی» (آبان ۱۳۴۹) و «عروض حافظ» (۱۳۵۰) تمام وزنهایی را که این شاعران در سروده‌هایشان به کار برده بودند، به همراه آمار و درصد (نسبت) کاربرد هر وزن معرفی کرد و از طریق مقایسه آنها با اوزان رایج کل شعر فارسی (به نظر او ۲۵ تا ۳۳ وزن) سلیقه و سبک هر شاعر را به لحاظ نوع و تنوع اوزان مورد استفاده او، و احیاناً نوآوریهای وزنی او را نشان داد.

مشیری (مهشید) غزل‌های سعدی و حافظ را برحسب وزنشان دسته بندی کرده و تعداد اوزان و تعداد غزل‌های سروده شده به هر وزن را برای هر یک از این دو شاعر به دست داده است، اما به سبب بی‌توجهی به مصداق «وزن مستقل» و اساساً مفهوم «وزن»، الگوهای هجایی را که با وجود اختلاف جزئی در حد استثنائات و اختیارات شاعری، در یک غزل با هم به کار می‌رود، اوزان مستقل به حساب آورده و بدین ترتیب، تعداد اوزان غزل‌های سعدی را که ۲۷ است، ۵۸ و اوزان حافظ را که ۲۲ است، ۴۳ تعیین کرده است (۱۳۸۰: ۱-۷).

### ۴- سابقه تحقیق در اوزان شعر بیدل

درباره اوزان غزل‌ها یا دیگر اشعار بیدل تاکنون تحقیق جامعی صورت نگرفته است؛ حتی خانلری و ساتن که اوزان غزل فارسی را به روش آماری بررسی کرده‌اند، چنانکه پیشتر اشاره شد، حدود سه هزار غزل بیدل را نادیده گرفته‌اند، اما از اندکی پس از دوره حیات شاعر تاکنون عده‌ای از ادبا و محققان (اغلب غیرایرانی)، به بعضی از ویژگیهای وزنی غزل او اشاره کرده‌اند و این اشارات اخیراً گسترده‌تر شده است.

نخستین بار آزاد بلگرامی (هندی) در خزانه عامره به استفاده موفقیت‌آمیز بیدل از اوزان جدید (بحور کامل و متدارک) اشاره کرده است (۱۱۷۷ ه.ق: ۱۵۳، نقل از فتوحی، ۱۳۷۹: ۳۴۴). در دوران معاصر صلاح الدین سلجوقی (افغانستانی) از ابتکار بیدل در به‌کارگیری وزنهایی که با موسیقی هماهنگی بیشتری دارد، یاد کرده است (۱۳۴۳، نقل از چاپ ۱۴۵: ۱۳۸۰).<sup>۱</sup> شفیع کدکنی به اوزان بلند و خوش‌آهنگ خاص بیدل به عنوان ویژگی برجسته غزل او اشاره و همان قول آزاد بلگرامی را نقل کرده است (۱۳۶۶: ۲۵). نبی هادی (هندی) با اشاره به همین اوزان بلند کم‌کاربرد در شعر فارسی، آهنگی را که از تکرار «متفاعلن» و «فعول فعلن» [مفاعلاتن] به وجود می‌آید، کشف خاص بیدل معرفی می‌کند (ترجمه فارسی، ۱۳۷۶: ۱۴۸). او به تناسب غزل‌هایی که بیدل در این اوزان سروده است با رقص آیینی هندوان اشاره می‌کند و آنها را «تجربه فنی [عملی] و علمی ارتباط رقص و شعر» می‌داند (همان: ۱۳۰). اخلاق احمد آهن (هندی یا پاکستانی؟) با اشاره به غزل‌هایی از بیدل در وزنهای «متفاعلن» و «مفاعلاتن»، اوزان ابداعی او را<sup>۲</sup> نتیجه آشنایی این شاعر با «موسیقی ضربی هند» و «تال» (ضرب) های آن می‌داند و غزل‌هایی را که او در این وزن‌ها سروده، کاملاً متناسب با «رقص کلاسیک هند» به نام «کنهک» معرفی می‌کند (۱۳۸۶: ۱۲۷). احمد ذاکری نیز به برخی اوزان کم‌کاربرد شعر فارسی که در غزل بیدل نمونه‌های متعدد دارد، مانند «متفاعلن»، «مفاعلاتن»، «مفتعلاتن»، «متفاعلاتن» [فعلن فعلن] اشاره می‌کند (۱۳۸۷: ۳۶۳-۳۶۵).

### ۵- هدف و مسأله پژوهش

بیدل در ایران تا حدود دو دهه پیش از این بکلی مورد بی‌اعتنایی بود. امروز که به همت عده‌ای از علاقه‌مندان، باب

آشنایی با او گشوده شده است، به نظر می‌رسد برای حصول شناختی واقع‌بینانه و به دور از کلی‌گویی‌های ستایشگرانه یا تخطئه‌آمیز - که درباره او هر دو رایج است - باید با معیارهای علمی نقد شعر، جوانب مختلف سروده‌های او را سنجید تا جایگاه این اشعار و شاعرشان در دفتر پر برگ و بار ادب فارسی بتدریج آشکار شود.

از میان اشعار بسیار بیدل که هر یک را می‌توان از جنبه‌های مختلف هنر شعری بررسی کرد، در این پژوهش غزل‌های او از منظر وزن نگرین شده است. مسأله تحقیق این است که تنوع و کیفیت اوزان غزل بیدل چگونه است و این اشعار در مقایسه با غزل فارسی و بخصوص سبک هندی، احیاناً چه ویژگیها و تمایزاتی دارد؟

### معرفی آماری اوزان غزل‌های بیدل

در ادامه اوزان غزل‌های بیدل به ترتیب فراوانی کاربرد معرفی می‌شود.<sup>۳</sup> در برابر هر وزن تعداد غزل‌های سروده شده به آن وزن و نسبت آنها به کل غزل‌های بیدل ثبت شده است.

جدول ۱: اوزان غزل‌های بیدل و میزان کاربرد آنها (به ترتیب بسامد)

شماره	وزن مصراع*	نام وزن	تعداد	درصد
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مثنی محذوف	۷۸۷	۲۷/۵۳
۲	مفاعیلن*۴	هزج مثنی سالم	۴۸۸	۱۷/۰۷
۳	مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن	مضارع مثنی اخرب مکفوف محذوف	۳۱۱	۱۰/۸۸
۴	مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعلن	مجتث مثنی مخبون محذوف	۲۶۶	۹/۳۱
۵	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	هزج مثنی اخرب مکفوف محذوف	۲۵۷	۸/۹۹
۶	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن	رمل مثنی مخبون محذوف	۲۰۵	۷/۲۱
۷	مفعول فاعلاتن*۲	مضارع مثنی اخرب	۹۶	۳/۳۶
۸	مفاعیلن فاعلاتن*۲	مجتث مثنی مخبون	۶۶	۲/۳۱
۹	متفاعیلن*۴	کامل مثنی سالم	۵۶	۱/۹۶
۱۰	فاعلاتن مفاعیلن فعلن	خفیف مسدس مخبون محذوف	۴۲	۱/۴۷
۱۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	رمل مسدس محذوف	۲۹	۱/۰۱
۱۲	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	هزج مسدس محذوف	۲۷	۰/۹۴
۱۳	مفتعلن فاعلن*۲	منسرح مثنی مطوی مکشوف	۲۷	۰/۹۴
۱۴	مفتعلن مفاعیلن*۲	رجز مثنی مطوی مخبون	۲۵	۰/۸۷
۱۵	مفاعلاتن*۴	رجز مثنی مخبون مرفل	۲۴	۰/۸۳
۱۶	فعولن*۴	متقارب مثنی سالم	۲۲	۰/۷۶
۱۷	مفعول مفاعیلن*۲	هزج مثنی اخرب	۱۶	۰/۵۶
۱۸	فاعلاتن فاعلاتن فعلن	رمل مسدس مخبون محذوف	۱۶	۰/۵۶
۱۹	فعلات فاعلاتن*۲	رمل مثنی مشکول	۱۴	۰/۴۹
۲۰	فعولن فعولن فعولن فعل	متقارب مثنی محذوف	۱۳	۰/۴۴
۲۱	فاعلاتن مفعولن*۲	مقتضب مثنی مطوی مقطوع	۱۳	۰/۴۴
۲۲	مستفعلن*۴	رجز مثنی سالم	۱۱	۰/۳۸



۲۳	مفتعلن* ۴	رجز مثنی مطوی	۷	۰/۲۴
۲۴	مفعول مفاعلهن فعولن	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	۷	۰/۲۴
۲۵	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	منسرح مثنی مطوی منحور	۶	۰/۲۱
۲۶	مستفعلاتن* ۲	رجز مربع مرفل	۶	۰/۲۱
۲۷	مفتعلن مفتعلن فاعلهن	سریع مسدس مطوی مکشوف	۵	۰/۱۷
۲۸	فعلن* ۸	متدارک مخبون شانزده رکنی	۴	۰/۱۴
۲۹	فاعلات مفتعلن* ۲	مقتضب مثنی مطوی	۴	۰/۱۴
۳۰	فعلاتن* ۴	رمل مثنی مخبون	۴	۰/۱۴
۳۱	فعلاتن مفاعلهن* ۲	خفیف مثنی مخبون	۳	۰/۱
۳۲	مفعلاتن* ۴	رجز مثنی مطوی مرفل	۱	۰/۰۳
	جمع کل غزلها		۲۸۵۸	۱۰۰

\* برخی از این اوزان به گونه دیگر نیز قابل تقطیع است و در کتب عروض نامهای دیگری نیز برای آنها ذکر شده است.

چنانکه مشاهده می‌شود، بیدل ۲۸۵۸ غزل را در ۳۲ وزن سروده است. این ۳۲ وزن را برحسب میزان استفاده شاعر از آنها (بسامد، فراوانی) می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد. بسامد وزن هفتم کمتر از نصف وزن ششم است، بنابراین، شش وزن اول را که بیشترین بسامد را دارد، باید در یک گروه جا داد. بیدل حدود ۸۱٪ غزل هایش را به همین شش وزن سروده است. ده وزن بعدی (از وزن ۷ تا ۱۶) را که کاربردی متوسط دارد، می‌توان گروه دوم در نظر گرفت. ۱۴/۶٪ کل غزل‌های او در این ده وزن است. شش وزن بعدی (از شماره ۱۷ تا ۲۲) وزنه‌های کم‌کاربرد او به شمار می‌رود و تنها ۲/۸٪ غزل‌های او در این وزنها سروده شده است. ده وزن آخر که در گروه چهارم جای می‌گیرد، هر کدام در کمتر از ده غزل به کار گرفته شده است که جمعاً کمتر از ۱/۶٪ غزل‌های او را تشکیل می‌دهد.

### بررسی مقایسه‌ای اوزان غزل بیدل

ادامه مقاله به بررسی و تعیین ویژگیهای سبک شخصی بیدل در زمینه وزن غزل اختصاص دارد. سبک را می‌توان مجموعه ویژگیهایی در نظر گرفت که دارنده‌اش را از اقران و شیوه رایج متمایز می‌کند. بنابراین برای دریافتن این که بیدل از نظر انتخاب وزن تا چه حد مطابق معمول شعر فارسی رفتار کرده است و احیاناً چه مقدار تمایز و ویژگی سبکی در این زمینه دارد، میزان کاربرد نسبی هر یک از اوزان غزل هایش را با میزان کاربرد نسبی آن وزن در غزل سبک هندی (براساس تحقیق خانلری)<sup>۴</sup> مقایسه می‌کنیم تا آشکار شود که بیدل احیاناً از نظر میزان استفاده از هر وزن، چه مقدار از اوزان معمول غزل سبک هندی فاصله گرفته است (البته، موقعیت وزن در کل غزل فارسی هم در نظر خواهد بود).

اما خانلری تنها بیست وزن پرکاربردتر را بررسی کرده و از آن میان نیز میزان کاربرد نسبی چهار وزن کم‌کاربردتر را جداگانه به دست نداده است؛ از این رو، آن تعداد از وزنه‌های بیدل که میزان کاربردشان در غزل سبک هندی در دست نباشد، با اوزان غزل فارسی (بر اساس تحقیق ساتن) سنجیده خواهد شد و انحراف از آن ویژگی سبکی محسوب خواهد گردید.

بدیهی است که تعدادی از ۳۲ وزن غزل‌های بیدل در میان ۲۷ وزن رایج غزل نیز یافت نخواهد شد. در این موارد،

سنجش آماری (میزان کاربرد نسبی) نه ممکن است، نه ضروری. درباره این اوزان باید بررسی شود که آیا جزو حدود ۳۳ وزن معمول شعر فارسی است یا نه؛ اگر وزنی در فهرست مذکور نیز وجود نداشت، سابقه کاربرد آن در کل شعر فارسی بررسی می‌شود.

نظر به اهمیت آمارهای خانلری در این مقایسه‌ها، و نقش تحلیلهای او، از ویژگیهای اوزان در بررسی سیر تحول میزان کاربرد و جایگاه آنها در دوره‌های مختلف، نقل خلاصه‌ای از تحقیق او و نقد برخی مواضع آن ضروری می‌نماید.

### ۱- خلاصه و نقد تحقیق خانلری

خانلری بیست وزن مورد بررسی خود را بر اساس سه ملاک طول (برحسب تعداد هجا)، خفت و ثقل (برحسب نسبت هجای کوتاه به بلند)، و تناوب (برحسب وقف در میان مصراع) به پنج گروه اوزان کوتاه، متوسط ثقیل، متوسط خفیف، بلند ثقیل، و متناوب تقسیم کرده و در تحلیل رواج هر یک از این گروه‌های وزنی در دوره‌های مختلف، آن را به «اوضاع اجتماعی و حالت روحی ملت ایران» ربط داده است (۱۳۲۷: ۲۰۴). این گروه‌بندی اوزان خالی از اشکال نیست: سه ملاک یادشده برای دسته‌بندی اوزان، در عرض هم است، نه در طول هم؛ یعنی اوزان بر حسب هر یک از این ملاکها جداگانه قابل تقسیم است: از لحاظ طول به کوتاه و متوسط و بلند، از لحاظ خفت و ثقل به خفیف و ثقیل، از نظر تناوب به متناوب و غیرمتناوب. اما خانلری ملاکها را به گونه‌ای گزینشی ادغام کرده و پنج گروه وزنی به دست آورده در حالی که هیچ توضیحی برای این گزینش نداده است. به نظر می‌رسد او با توجه به بار احساسی و عاطفی که در بخش تحلیل نتایج آماری کاربرد اوزان به هر یک از گروه‌های وزنی مورد نظر خود نسبت داده، آنها را با منظور کردن این بارهای عاطفی، ساخته است.

یافته‌های او نشان می‌دهد که از حدود قرن هشتم اوزان متوسط ثقیل بویژه «فاعلاتن\*۳فاعلن» بتدریج جای اوزان کوتاه و متوسط خفیف را که پیش از آن در غزل رواج داشت، می‌گیرد و این سیر تا پایان قرن یازدهم ادامه می‌یابد. او این وضعیت را با «اوضاع اجتماعی و حالت روحی ملت ایران» مرتبط می‌داند و اوزان خفیف را مهیج و سرورآور و متناسب با مضامین نشاط انگیز و شادی‌بخش، و متوسط ثقیل را دارای آهنگی متین و سنگین و غم‌انگیز معرفی می‌کند. در باب وزنهای بلند ثقیل («مفاعیلن\*۴» و «مستفعلن\*۴») نیز توضیح می‌دهد که هرچند به دلیل بلندتر، متین‌تر و سنگین‌تر بودن باید غم‌انگیزتر باشد، اما به سبب تقسیم شدن به قطعات مساوی و مرتب، حرکت و جنبش و هیجانی در آنها وجود دارد که در اوزان متوسط ثقیل نیست (همان: ۲۰۴-۲۰۶). او وزنهای «مفاعیلن\*۴» و «مستفعلن\*۴» را جزو اوزان متناوب (دوری) طبقه بندی نکرده است، اما توصیفی که هنگام تحلیل بار عاطفی این دو وزن به دست می‌دهد، واجد ویژگیهایی است که برای اوزان متناوب نیز برشمرده: «بعضی از اوزان ... از دو پاره مشابه تشکیل می‌شود که در میان آنها وقف یا سکوتی هست ... اوزان متناوب به گوش ضریب‌تر و مرتب‌تر است» (همان: ۱۵۲). در اینجا نیز اشکال یادشده؛ یعنی تداخل داشتن ملاکهای او برای گروه بندی اوزان، آشکارا به چشم می‌آید.

نقص توجه‌ناپذیری نیز در اوزان بیستگانه مورد بررسی خانلری دیده می‌شود و آن فقدان وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» است که ششمین وزن پرکاربرد غزل فارسی براساس تحقیق ساتن (۱۹۷۶: ۱۶۴)، هشتمین وزن غزلیات حافظ (فرزاد، ۱۳۵۰: ۶۵۰) و ششمین وزن غزل های سعدی و صائب (تحقیق نگارنده) است.

هدف او در این تحقیق، بررسی چگونگی تحول اوزان غزل و رابطه آن با شیوه‌های غزل‌سرایی بوده است، و در نهایت، شش شیوه غزل‌سرایی را به اعتبار نوع وزنهای رایجتر در آنها معرفی کرده که هر کدام در مکان و دوره زمانی مشخصی رواج داشته است:

- ۱- شیوه خراسانی در خراسان و عراق، قرن ششم: اوزان کوتاه؛
- ۲- شیوه آذربایجانی در شمال غربی ایران، نیمه دوم قرن ششم: اوزان متناوب؛
- ۳- شیوه شیرازی در فارس و کرمان و عراق، قرون هفتم و هشتم: اوزان متوسط خفیف؛
- ۴- شیوه هندی در ایران و هندوستان، قرون دهم و یازدهم: اوزان متوسط ثقیل؛
- ۵- شیوه اصفهانی در اصفهان و نواحی دیگر عراق، قرن دوازدهم: اوزان بلند ثقیل؛
- ۶- بازگشت در تهران و نواحی دیگر، قرن سیزدهم: اوزان متوسط خفیف (همان: ۲۰۶).

ارزش کار خانلری به عنوان آغازگر تحقیقات علمی در زمینه ویژگیهای صوری شعر انکارناپذیر است، اما در بررسی اوزان غزل‌های شاعران شیوه هندی، بیدل دهلوی با نزدیک به سه هزار غزل نادیده گرفته شده است؛ هر چند با توجه به فقدان چاپ معتبر آثار شاعران ایرانی در آن زمان (۱۳۲۶ ه.ش.) که سبب شده خانلری غزل‌های بسیاری از ایشان را از روی نسخ خطی یا چاپهای نامنقح و ناقص بررسی کند، پذیرفتنی است که دیوان بیدل اساساً در دسترس نبوده است.

## ۲- نقد تحقیق ساتن

در استفاده از نتایج کار ساتن نیز ملاحظاتی ضروری است: طبقه‌بندی ساتن از اوزان شعر فارسی، به علت ضعف او در تشخیص دادن اوزان دوری، دارای اشکالاتی است (نجفی، ۱۳۵۹: ۶۲۱) که بخشی از آن به جداول آماری او نیز راه یافته است. او دهمین و چهاردهمین وزنهای پرکاربرد غزل را به ترتیب «مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلاتن» با ۲/۴٪ و «مفتعلن فاعلاتن مفتعلن فاعلن» با ۱/۶٪ کاربرد در کل غزل‌های مورد بررسی اش معرفی کرده است، در حالی که این دو وزن نه تنها دارای چنین جایگاهی (رتبه‌های ۱۰ و ۱۴) در اوزان غزل نیست، بلکه حتی در فهرست سی وزن رایج شعر فارسی به روایت خود ساتن هم یافت نمی‌شود! و آخری ظاهراً در تمام تاریخ شعر فارسی نمونه ندارد (در فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی حسین مدرّسی با بیش از ششصد مدخل وزنی، موجود نیست).

نجفی تذکر داده که ساتن گاه یک وزن را یک بار دوری و یک بار غیردوری در نظر گرفته است (همانجا). از مقایسه اوزان جدول اول ساتن مندرج در صفحات ۱۴۷ تا ۱۶۰ کتابش که کاربرد ۸۷ وزن را در اشعار ۴۲ شاعر نشان می‌دهد، با جداول سوم و چهارم مندرج در صفحات ۱۶۲ تا ۱۶۶ که نشان‌دهنده میزان کاربرد نسبی اوزان است، می‌توان دریافت [البته بسختی!] که دو وزن مورد بحث که ساتن آنها را با کدهای (به ترتیب) ۴,۷,۱۵ و ۴,۱۵ معرفی می‌کند، در دو جدول اخیر جانشین دو وزن دوری نزدیک به آنها در جدول اول شده است؛ یعنی دو وزن «مفعول فاعلاتن\*۲» و «مفتعلن فاعلن\*۲» که ساتن آنها را در جدول اول با کد (به ترتیب) ۴,۷,۱۵(۲) و ۴,۷,۱۵(۲) معرفی کرده است، اما در دو جدول بعدی اثری از آنها نیست و البته، در جدول اول هم خبری از کدهای آن دو وزن غیردوری نیست. توضیح جزئیات نحوه خلط شدن این دو وزن دوری با آن دو وزن غیردوری تقریباً ناموزون، در این مختصر نمی‌گنجد. به هر صورت، در پژوهش حاضر از روایت اصلاح‌شده آمارهای ساتن استفاده خواهد شد. در جدول بعد، سه ستون اول که گزارش اوزان غزل‌های بیدل و میزان کاربرد نسبی آنهاست، از جدول ۱ نقل شده است؛ ستونهای چهارم و پنجم، رتبه و کاربرد نسبی (درصد) هر یک از این وزن‌ها در غزل قرن یازدهم بر اساس یافته‌های خانلری است و دو ستون آخر، رتبه و کاربرد نسبی همان وزن را در کل غزل فارسی بر اساس یافته‌های ساتن نشان می‌دهد (علامت - به معنی فقدان اطلاعات در منابع یادشده است).

ترتیب در غزل بیدل	وزن	فراوانی نسبی در غزل بیدل	ترتیب در قرن یازده	فراوانی نسبی در ق. یازده	ترتیب در غزل نسبی در غ. فارسی	فراوانی
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۲۷/۵۳	۱	۲۰/۱۲	۲	۱۴/۶
۲	مفاعیلن*۴	۱۷/۰۷	۵	۱۰/۸۹	۵	۸/۴
۳	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	۱۰/۸۸	۳	۱۶/۰۹	۱	۱۴/۸
۴	مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعلن	۹/۳۱	۲	۱۶/۶۵	۳	۱۳/۵
۵	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	۸/۹۹	-	-	۶	۶/۹
۶	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن	۷/۲۱	۴	۱۲/۴۲	۴	۱۳/۵
۷	مفعول فاعلاتن*۲	۳/۳۶	۱۰	۱/۸۰	۱۰	۲/۴
۸	مفاعیلن فاعلاتن*۲	۲/۳۱	۱۴	۳	۱۷	۱/۱
۹	متفاعلن*۴	۱/۹۶	-	-	-	-
۱۰	فاعلاتن مفاعیلن فعلن	۱/۴۷	۶	۴/۴۴	۸	۲/۹
۱۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۱/۰۱	۹	۲/۱۹	۱۱	۲/۲
۱۲	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	۰/۹۴	۷	۲/۳۹	۷	۳/۷
۱۳	مفتعلن فاعلن*۲	۰/۹۴	۱۲	۳۸	۱۴	۱/۶
۱۴	مفتعلن مفاعیلن*۲	۰/۸۷	۱۵	۲۷	۱۵	۱/۳
۱۵	مفاعلاتن*۴	۰/۸۳	-	-	-	-
۱۶	فعولن*۴	۰/۷۶	-	-	۲۱	۶
۱۷	مفعول مفاعیلن*۲	۰/۵۶	۱۶	۱۲	۱۲	۲
۱۸	فاعلاتن فاعلاتن فعلن	۰/۵۶	-	ناچیز	۱۸	۱/۱
۱۹	فاعلات فاعلاتن*۲	۰/۴۹	۱۳	۳۲	۱۶	۱/۲
۲۰	فعولن فعولن فعولن فعل	۰/۴۴	-	ناچیز	۲۲	۰/۶
۲۱	فاعلات مفعولن*۲	۰/۴۴	-	-	-	-
۲۲	مستفعلن*۴	۰/۳۸	۱۱	۹۱	۱۳	۱/۸
۲۳	مفتعلن*۴	۰/۲۴	-	-	-	-
۲۴	مفعول مفاعیلن فعولن	۰/۲۴	۸	۲/۲۳	۹	۲/۷
۲۵	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	۰/۲۱	-	-	۱۹	۰/۹
۲۶	مستفعلاتن*۲	۰/۲۱	-	-	۲۶	۰/۲
۲۷	مفتعلن مفتعلن فاعلن	۰/۱۷	-	ناچیز	۲۰	۰/۷
۲۸	فعلن*۸	۰/۱۴	-	-	-	-
۲۹	فاعلات مفتعلن*۲	۰/۱۴	-	-	-	-
۳۰	فاعلاتن*۴	۰/۱۴	-	-	۰/۲۳	۰/۵
۳۱	فاعلاتن مفاعیلن*۲	۰/۱	-	-	-	-
۳۲	مفتعلاتن*۴	۰/۰۳	-	-	-	-

جدول ۲: مقایسه میزان کاربرد نسبی ازان غزل بیدل با غزل بیدل با غزل قرن یازدهم و غزل فارسی

### ۳- مرور کلی جدول ۲

اولین نکته‌ای که از مرور کلی اطلاعات صدر جدول آشکار می‌شود، این است: شش وزن پر کاربرد (اوزان گروه اول) که بیدل ۸۱٪ کل غزل‌هایش را در آنها سروده، همان شش وزن پر کاربرد کل غزل فارسی و غزل قرن یازدهم است. البته، چنانکه پیشتر اشاره شد، خانلری وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» (وزن پنجم بیدل) را که ششمین وزن پر کاربرد غزل فارسی است، متأسفانه بررسی نکرده است، اما با توجه به این که وزن یادشده در غزل‌های صائب نیز در جایگاه ششم قرار دارد، می‌توان احتمال داد که در کل دوره نیز در همین حد به کار رفته باشد.

بدین ترتیب، بیدل که اشعارش به متفاوت، تازه، غیرعادی و نامعمول بودن زبانزد است، از نظر وزن بیش از چهارپنجم غزل‌هایش، تا حد زیادی مطابق معیار و «معمولی» است و تنها در مرتبه برخی از این شش وزن، بین او و معیار تفاوت‌هایی هست که بررسی خواهد شد. این وضعیت مؤید نتیجه‌ای است که خانلری از تحقیقش در این زمینه گرفته؛ او پس از بررسی آمار اوزان مختلف در غزل‌های شاعران در تمام دوره‌ها می‌نویسد: «نخستین نکته‌ای که از این بحث به دست آمد و به اثبات رسید، این است که اختیار وزن در غزل‌سرایی تنها منوط به ذوق شاعر نیست، بلکه سنت شاعری و شیوه معمول زمان، شاعر را بی‌آن که خود بداند، به اختیار بعضی از اوزان و ترک بعضی دیگر وا می‌دارد» (۱۳۲۷: ۲۰۲).

نکته کلی دیگر که از مقایسه اطلاعات مربوط به سه موضوع جدول؛ یعنی اوزان غزل فارسی، غزل قرن یازدهم و بیدل آشکار می‌شود، این است: میزان کاربرد اوزان مختلف در غزل قرن یازدهم، تفاوت‌هایی با متوسط کل غزل فارسی دارد که می‌توان آنها را ویژگی‌های سبک هندی شناخت (و این تفاوت‌ها اغلب همانهایی است که در تحقیق خانلری نیز سبک هندی را متمایز کرده است). این ویژگی‌ها اغلب در غزل بیدل با شدت بیشتری وجود دارد؛ یعنی اگر کاربرد وزنی در سبک هندی کمتر از متوسط غزل فارسی است، در غزل بیدل این مقدار از متوسط سبک هندی هم کمتر است، و به عکس. اما به هر صورت، لازم است میزان استفاده بیدل از یکایک اوزان، با اطلاعات متناظر قرن یازدهم و همچنین کل غزل فارسی مقایسه شود تا وجوه تمایز احتمالی او شناخته شود.

### ۴- بررسی یکایک اوزان

چنانکه در جدول دیده می‌شود، وزن رتبه اول (فاعلاتن\*فاعلن) در هر سه مجموعه مورد بررسی (غزل بیدل، سبک هندی و کل غزل فارسی) پرکاربردترین است، اما کاربرد آن در بیدل بیش از میزان متوسط قرن یازدهم، و این میزان نیز بیش از متوسط غزل فارسی است؛ یعنی افزایش کاربرد این وزن از قرن هشتم به بعد که خانلری به آن اشاره کرده بود، در غزل بیدل نیز ادامه یافته و از حدود ۲۰٪ متوسط قرن یازدهم به حدود ۲۷٪ رسیده است. اما تذکر این نکته ضروری است که خانلری وزن مورد بحث را بر خلاف معیاری که خود بیان کرده، متوسط در نظر گرفته است، زیرا او اوزان سیزده و چهاردهم هجایی را متوسط و پانزده و شانزدهم هجایی را بلند معرفی می‌کند (همان: ۱۵۲)؛ بدین ترتیب، وزن مذکور (و دو وزن دیگر نیز که او متوسط محسوب کرده) باید بلند محسوب شود.

درباره شش وزن پر کاربرد (گروه اول) - چنانکه یاد شد - آنچه بیدل را متمایز می‌کند تنها، تفاوت در رتبه برخی از آنهاست. او از «مفاعیلن\*۴» در حد چشمگیری بیش از متوسط قرن یازدهم و همچنین متوسط غزل فارسی استفاده کرده

و آن را از مرتبه پنجم تا جایگاه دوم بالا برده است و در عوض سه وزن «مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن» (سوم)، «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» (چهارم) و «فعلاتن\*۳ فعلن» (ششم) را کمتر از هر دو دوره یادشده به کار برده است. بر اساس توصیف خانلری از اوزان، می‌توان گفت بیدل وزن بلند (دوم) را بر اوزان متوسط (اعم از ثقیل و خفیف) ترجیح داده و ثقیل (سوم) را بر خفیف. همچنین می‌توان افزود بیدل وزنی را که قابل تقسیم به قطعات مساوی است، بر اوزانی که فاقد این امکان هستند، ترجیح داده است (هرچند او وزن یادشده را معمولاً به حالت دوپاره به کار نگرفته) و در نتیجه، سه وزن پیشتر یادشده را که کوتاهتر و نامرتب‌ترند، کمتر از حد معیار به کار برده است.

درباره وزن پنجم جدول، پیشتر به رواج آن در غزل، از جمله شعر صائب، و کوتاهی خانلری از بررسی آن اشاره شد، اما به هرسورت این وزن چهارده هجایی که نسبت هجای کوتاه به بلند در آن شش به هشت است، با ملاکهای مورد نظر خانلری متوسط نسبتاً ثقیل محسوب می‌شود و رواج آن در قرن یازدهم مورد انتظار و سازگار با وضعیت کلی اوزان آن دوره است.

اوزان هفتم (مفعول فاعلاتن\*۲) و هشتم (مفاعلن فاعلاتن\*۲) که کاربردشان در قرن یازدهم در حد محسوسی کمتر از متوسط غزل فارسی است، در غزل بیدل در حد بسیار چشمگیری (وزن هشتم حدود هشت برابر) بیش از دوره یادشده و حتی بیش از متوسط غزل (وزن هشتم بیش از دو برابر) به کار رفته است. هر دو وزن را خانلری در گروه اوزان متناوب جای داده (ص ۱۵۶ و ۱۵۷). بدین ترتیب، کاربرد بالای این اوزان را در بیدل می‌توان ویژگی سبک شخصی محسوب کرد.

وزن نهم جدول در هیچ دوره‌ای جزو اوزان رایج غزل نبوده و نظر به این که استفاده بیدل از آن در حد قابل توجهی است، جزو ویژگیهای برجسته سبک شخصی او محسوب می‌شود.

وزنهای مرتبه دهم (فعلاتن مفاعلن فعلن)، یازدهم (فاعلاتن\*۳ فعلن) و دوازدهم (مفاعیلن\*۲ فاعلن) که بیدل در حد قابل توجهی کمتر از هر دو میزان معیار (غزل فارسی و قرن یازدهم) به آنها تمایل نشان داده است، هر سه از اوزان کوتاه است (همان: ۱۵۳) و این گزینش او را می‌توان با علاقه‌اش به اوزان بلندتر که نمونه دیگری را در پرکاربرد بودن وزن دوم جدول دیدیم، مرتبط دانست.

کاربرد اوزان سیزدهم و چهاردهم که هر دو از اوزان متناوب مورد بررسی خانلری هستند، در بیدل در حد قابل توجهی بالاتر از قرن یازدهم، اما کمتر از متوسط کل، است.

پانزدهمین وزن مورد استفاده بیدل نیز، همچون وزن نهم اساساً هیچ‌گاه جزو اوزان رایج در غزل نبوده است و باید به عنوان یکی از وجوه برجسته امتیاز او در کاربرد وزن در نظر گرفته شود.

وزن شانزدهم جدول را خانلری جزو بیست وزن رایج غزل تشخیص نداده و رتبه این وزن در فهرست ساتن (بیست و یکم) نیز موافق با تشخیص اوست. با این حال، بیدل وزن مذکور را بیش از متوسط غزل فارسی به کاربرده است.

اوزان هفدهم و نوزدهم نیز که هر دو در گروه اوزان متناوب خانلری جای دارند، در غزل های بیدل بیش از قرن یازدهم و کمتر از غزل فارسی به کار رفته است. این کمتر بودن، با توجه به یافته خانلری مبنی بر کاهش کاربرد اوزان متناوب تا پایان قرن یازدهم، منطقی است، اما بالاتر از میزان دوره بودن باید ویژگی سبک شخصی تلقی شود.

وزن هجدهم به گفته خانلری جزو چهار وزن کوتاهی است که «هیچ‌گاه نزد شاعران غزل‌سرا رواجی نیافته است» (ص ۱۵۸). به همین سبب، او میزان کاربرد هر یک از این چهار وزن را مستقلاً به دست نداده و تنها مجموع متوسط کاربرد چهار وزن را ثبت کرده است. بدین ترتیب، امکان مقایسه دقیق میزان کاربرد این اوزان در غزل‌های بیدل و قرن یازدهم وجود ندارد، و حتی مقایسه میزان کاربرد مجموع این چهار وزن نیز امکان‌پذیر نیست، زیرا بیدل یکی از این چهار وزن را اصلاً به کار نبرده است، اما همین نکته اخیر در کنار مقایسه میزان کاربرد بیدل با متوسط غزل فارسی، بیانگر کم‌علاقگی او به این اوزان به نسبت دیگر غزل‌سرایان، و کاربرد کمتر از معیار است.

وزن بیستم نیز همچون نوزدهمین، جزو چهار وزن کوتاه کم کاربرد در غزل است و در بیدل نیز وضعیتی مشابه همان دارد.

وزن بیست‌ویکم بیدل - چنانکه در جدول دیده می‌شود - اساساً جزو اوزان رایج در غزل نیست و هرچند در بیدل نیز جزو اوزان گروه سوم (کم کاربرد) است، اما اگر به طور کلی در شعر فارسی وزنی بسیار کم کاربرد و استثنایی باشد، باید همین میزان کاربرد نیز ویژگی سبک شخصی تلقی شود.

وزن بیست‌و دوم را بیدل در حد محسوسی کمتر از هر دو میزان معیار به کار برده است. این وزن یکی از دو وزن بلند ثقیل به نظر خانلری است.

وزن بیست‌وسوم وضعیتی مشابه وزن بیستم دارد.

وزن بیست‌وچهارم را بیدل بسیار کمتر از هر دو معیار - که به هم نزدیک است - به کار برده (حدود یک دهم آنها). این وزن از اوزان کوتاه محسوب می‌شود.

وزنهای بیست‌وپنجم و بیست‌وششم از اوزان کم کاربردی است که خانلری بررسی نکرده است. اولی را که از شش هجای کوتاه و هفت هجای بلند تشکیل شده و با ملاکهای خانلری باید وزن متوسط نسبتاً خفیف محسوب کرد، بیدل در حد محسوسی کمتر از متوسط غزل فارسی به کار برده که با یافته‌های خانلری مبنی بر کاهش کاربرد اوزان متوسط خفیف از قرن هشتم تا قرن دوازدهم سازگار است و بعید است میزان استفاده بیدل از این وزن تفاوت چندانی با میانگین قرن یازده داشته باشد، اما دومی که میزان استفاده بیدل از آن با میانگین غزل فارسی برابر است، وزنی دوری (به اصطلاح خانلری متناوب) و کوتاه است (به عبارت دقیق‌تر بسیار کوتاه، زیرا ده هجایی است و اوزان کوتاه مورد بررسی خانلری یازده و دوازده هجایی است) و بر اساس هنجاری که خانلری بیان می‌کند، کاربرد آن در قرن یازدهم باید کمتر از دوره‌های دیگر باشد. بنابراین، می‌توان احتمال داد که میزان استفاده بیدل از آن بیش از متوسط این قرن است.

کاربرد بسیار اندک وزن بیست‌وهفتم در بیدل که در حد محسوسی کمتر از میانگین غزل فارسی و احتمالاً برابر با میزان آن در قرن یازدهم است، سازگار با هنجار کاهش استعمال اوزان کوتاه است که خانلری بیان کرده و در کاربرد این وزن تشخیصی در کار بیدل به نظر نمی‌رسد.

اوزان بیست‌وهشتم، بیست‌ونهم، سی‌ویکم و سی‌ودوم هرچند کاربردی اندک در غزل‌های بیدل دارد، اما از آنجایی که در فهرست اوزان غزل وارد نشده است، باید سابقه کاربرد آنها در شعر فارسی بررسی شود.

وزن سی‌ام از اوزان کم کاربردی است که خانلری بررسی نکرده و کاربرد بیدل نیز در مقایسه با میانگین غزل فارسی بسیار پایین‌تر است، هرچند نظر به کوچک بودن ارقام و احتمال خطا، به نظر می‌رسد باید در داوری درباره تشخیص

میزان استفاده بیدل از این وزن احتیاط کرد. به هر صورت، این وزن از هشت هجای کوتاه و هشت هجای بلند تشکیل شده و با ملاکهای خانلری باید وزن بلند نسبتاً خفیف محسوب شود و پایین‌تر بودن کاربرد آن در قرن یازدهم، بر اساس یافته‌های خانلری، دور از انتظار نیست.

### دسته‌بندی اوزان غزل بیدل

به نظر می‌رسد بتوان اوزان بررسی شده را از این نظر که استفاده بیدل از آنها تشخیص سبکی دارد یا خیر، به دو دسته کلی اوزان غیرسبکی و اوزان سبکی تقسیم کرد:

۱- اوزان غیرسبکی: وزنهایی که میزان استفاده بیدل از آنها کم و بیش برابر سبک دوره (قرن یازدهم) و یا با توجه به نکته پیش گفته، مبنی بر شدت ویژگیهای سبک یادشده در شعر او، ادامه منطقی همان مسیر تحولی است، و در مواردی هم که میزان کاربرد وزن در آن دوره موجود نیست، متناسب با میزان قابل پیش‌بینی برای دوره مورد نظر بر اساس جهت تغییر میزان کاربرد اوزان است. وضعیت این وزنها در مجموعه غزل مورد نظر، بیانگر مطابقت آن با سبک دوره و تناسب با سیر تحول سبکهاست و نقشی در شناخت ویژگیهای سبک شخصی شاعر ندارد. در غزل‌هایی که در این وزنها سروده شده است، اگر تشخیص موسیقایی وجود داشته باشد، باید در حوزه‌هایی جز خود وزن (مثلاً اختیارات شاعری یا هماهنگی‌های آوایی و ...) در جستجوی عامل آن بود که خارج از موضوع نوشته حاضر است. بر اساس جدول و توضیحات آن، وزنه‌های ۱، ۵، ۱۸، ۲۰، ۲۵، ۲۷، ۳۰ در این دسته جای می‌گیرد.

۲- اوزان سبکی: اوزانی که میزان استفاده بیدل از آنها با میزان کاربرد معیار تفاوت دارد و به نحوی استفاده سبکی محسوب می‌شود و دارای تشخیص است. این تفاوت در میزان کاربرد یک وزن، عبارت از استفاده بیش از حد معیار یا کمتر از آن است. بنابراین، وزنه‌های دسته اخیر (سبکی) به دو دسته فرعی تقسیم می‌شود: اوزانی که کاربردشان در غزل‌های بیدل کمتر از معیار است؛ اوزانی که بیدل بیش از حد معیار در آنها طبع آزمایی کرده است.

هرچند منطقاً نتیجه مقایسه میزان کاربرد وزنها خارج از این سه حالت (برابر، کمتر، بیشتر) نخواهد بود، اما به نظر می‌رسد بهتر است وزنهایی که جزو اوزان رایج غزل نیست و امکان مقایسه میزان کاربرد آنها وجود ندارد، جداگانه بررسی شود. آن دسته از وزنها را نیز بر اساس این که بیدل در چه حدی به کار برده باشد؛ یعنی متعلق به کدام یک از گروه‌های چهارگانه وزنی بیدل (ر.ک. ص ۵) باشد، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: اوزانی که بیدل در حد قابل توجه (گروه دوم) به کار برده؛ وزنهایی که در غزل‌های او نیز استثنائی است. این موارد ممکن است به عنوان نمونه‌هایی از کاربرد اوزان نادر شعر فارسی، دارای ارزش در تحقیقات عروضی نیز باشد.

۱-۲. وزنهایی که میزان کاربرد آنها در بیدل کمتر از معیار است؛ کاربرد اوزان ۳، ۴، ۶، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۲۲ و ۲۴ در غزل‌های بیدل کمتر از متوسط قرن یازدهم و همچنین متوسط کل دوره‌هاست.

درباره اوزان ۳، ۴ و ۶ چنانکه در بررسی یکایک اوزان جدول گفته شد، در واقع موضوع، ترجیح وزن بلند ثقیل رتبه دوم جدول بر آنهاست: وزن ۳ کوتاه‌تر از وزن ۲ است و اوزان ۴ و ۶ خفیف است. اوزان ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ و ۲۴ همه کوتاه است. بدین ترتیب، می‌توان گفت یکی از ویژگیهای سبکی وزن غزل‌های بیدل، اندک بودن اوزان کوتاه است. یادآوری می‌شود که بیدل یکی از اوزان کوتاهی را که به گفته خانلری جزو بیست وزن رایج غزل است، اصلاً به کار نبرده است.



میزان کاربرد وزن ۲۲ (مستفعلن\*۴) نیز در غزل های بیدل کمتر از معیار است، هرچند اختلاف این دو مقدار (میزان انحراف از معیار)، به اندازه اوزان پیشتر یادشده نیست: ۳۸٪ به ۹۱٪ در مقایسه با ۲۴٪ به ۲۳٪ در وزن شماره ۲۴، اما به هر حال، این وضعیت با ویژگیهای سبکی اوزان بیدل که تا اینجا بررسی شد، همسو نیست و انتظار این بود که این وزن نیز مانند «مفاعیلن\*۴» و دیگر اوزان بلند و قابل تقسیم به دوپاره، مورد علاقه بیدل باشد.

۲-۲. وزنهایی که بیدل آنها را بیش از میزان معیار به کار گرفته است؛ اوزان ۲، ۷، ۸، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷ و ۱۹ و شاید ۲۶ در غزل های بیدل بیش از متوسط قرن یازدهم به کار رفته است.

وزن ۲ بلند و ثقیل و دارای تکرار تام (قابل تقسیم به دو یا چهار پاره) است. اوزان ۷، ۸ و ۱۳، ۱۴، ۱۷ و ۱۹ متناوب (دوپاره) است و ۸، ۱۴ و ۱۹ ضمناً بلند (شانزده هجایی) نیز هست. بدین ترتیب، می توان گفت بلند بودن، ثقیل بودن و قابلیت تقسیم به دوپاره از ویژگیهای اوزان مورد علاقه بیدل است.

وزن ۲۶ که میزان استفاده بیدل از آن برابر با میانگین غزل فارسی و احتمالاً بیش از متوسط دوره است، وزنی دوپاره و بسیار کوتاه است؛ بنابراین، واجد یک ویژگی مورد علاقه بیدل و یک ویژگی مورد پرهیز اوست. به هر حال، به نظر می رسد تأثرات وزنی خاص شاعر از برخی اشعار پیش از خود را نباید نادیده گرفت. حافظ سه غزل به این وزن کم کاربرد دارد و شاید بیدل در استفاده از آن، تحت تأثیر او بوده باشد.

۲-۳-۱. وزنهایی گروه دوم (با کاربرد متوسط) بیدل که در غزل فارسی رایج نیست؛ اوزان ۹ و ۱۵ غزل های بیدل، نه جزو ۲۷ وزن معمول در غزل است و نه در فهرست ۳۳ وزن رایج شعر فارسی وجود دارد.

۲-۳-۲. وزنهایی دو گروه سوم و چهارم (کم کاربرد) بیدل که در غزل و شعر فارسی هم نامعمول است؛ اوزان ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۳۱ و ۳۲ که جز اولی با سیزده بار کاربرد، بقیه هریک در کمتر از ده غزل بیدل به کار رفته است، هیچ یک جزو اوزان رایج غزل نیست. از این تعداد، وزنهایی ۲۳ و ۳۱ در فهرست ۳۳ وزن معمول شعر فارسی وجود دارد، اما فرزند آن دو را در ذیل همان فهرست، نسبت به دیگر اوزان رایج، کم کاربردتر دانسته است (بهمن ۱۳۴۹: ۶۴۹-۶۵۱)؛ باقی در فهرست یادشده نیز وجود ندارد. بنابراین، به نظر می رسد با توجه به استفاده اندک بیدل از این دو وزن که شانزده هجایی و دوپاره است و سازگار با سلیقه وزنی بیدل، باید کاربرد آنها را در غزل های بیدل کم و بیش مطابق معیار و فاقد تشخیص یا ارزش تحقیقاتی در عروض فارسی تلقی کنیم؛ بویژه آن که وزن ۲۳ را مولوی در ۵۸ غزل به کار برده است (فرزاد، اردیبهشت ۱۳۴۹: ۱۷۹). اما درباره وزن ۳۱ واقعیت این است که نظر فرزند خالی از کم دقتی نیست، زیرا وزن یادشده را ساتن جزو اوزان رایج نمی داند<sup>۶</sup> و خود فرزند نیز در «مجموعه اوزان شعر فارسی» در نمونه های کاربرد این وزن، به یک بیت از رودکی، یک غزل از خاقانی و سیزده غزل از مولوی اشاره می کند و می نویسد: «نمی دانم این وزن بسیار شیرین چرا بعد از مولوی در زبان فارسی متروک شده است.» (بهمن ۱۳۴۹: ۶۲۶). بنابراین، سه غزلی که بیدل به این وزن شیرین متروک سروده، از نظر تحقیق در اوزان نادر شعر فارسی ارزشمند است.<sup>۷</sup>

بدین ترتیب، وزنهایی ۹، ۱۵، ۲۱، ۲۸، ۲۹ و ۳۲ که هیچ محقق آنها را از اوزان رایج شعر فارسی ندانسته است، باید از لحاظ سابقه کاربرد در شعر فارسی بررسی شود. بدیهی است منظور از سابقه در این تحقیق، کاربرد شاعران پیش از بیدل است؛ تکبیت های باردی که عروضیان قدیم ساخته اند تا وزن بی مثال نماند، کاربرد «شاعران» محسوب نمی شود و

این نیز که برخی از این وزن‌ها بعد از بیدل (در دوره بازگشت و سپس معاصر) مکرر به کار رفته است، برای استفاده بیدل سابقه به شمار نمی‌رود.

### بررسی تفصیلی اوزان نادر (شواذ وزنی) شعر فارسی در غزل های بیدل

وزن ۲۱: اولین کاربرد شناخته شده این وزن غزلی از عطار است (مدرسی، ۱۳۸۴: ۳۴۴). حافظ هم غزلی در آن سروده که البته یگانه تخطی او از اوزان رایج شعر فارسی است و شگفت انگیز<sup>۱</sup>. جالب است که این وزن دوپاره را حتی مولوی که ۳۰ وزن از ۴۶ وزن غزل هایش دوپاره است، به کار نبرده. فرزاد (بهمن ۱۳۴۹: ۵۹۴) و ساتن (۱۹۷۶)، معرفی وزن ۱۱۳: و جدول آماری، ۱۵۸ و ۱۵۹) فقط از همان دو غزل عطار و حافظ خبر داده‌اند و مدرسی علاوه بر آن دو شعر، بیتی از بیدل را نیز بی ذکر نام شاعر، به نقل از غیاث اللغات آورده است (۱۳۸۴: ۳۴۳). باقی ابیات متعدد که او نقل کرده، از شاعران بعد از نیمه قرن دوازدهم است و قدیمترینشان واله داغستانی (م ۱۱۷۰ ه.ق.). چند بیت هم بی ذکر نام شاعر از کتب عروض نقل شده که بعید است هیچ یک مقدم بر بیدل سروده شده باشد. با این حال خواجهی کرمانی (ف. ۷۵۳)، اهلی شیرازی (ف. ۹۴۲)، صائب (ف. ۱۰۸۶)، کلیم (ف. ۱۰۶۱) و فیض کاشانی (ف. ۱۰۹۰) هر یک در این وزن طبع آزمایی کرده، یکی دو غزل یا تکبیت به آن سروده‌اند<sup>۲</sup>. به هر صورت، بیدل سیزده غزل به این وزن سروده که وجود نمونه‌هایی معدود کمی پیش از او، اهمیت استفاده او از این وزن را از نظر تحقیقات عروضی، کاهش نمی‌دهد.

وزن ۲۹: در المعجم یک بیت بی ذکر نام شاعر برای این وزن شاهد نقل شده است (شمس قیس رازی: ۱۵۶)، اما صاحب معیار الاشعار درباره این وزن نوشته: «در پارسی نیامده است.» (نصیرالدین طوسی: ۵۰) و «این بحر به تازیان خاص است... و به پارسی به تکلف امثله آورده‌اند.» (همان: ۱۰۹). فرزاد جز آن یک بیت مجهول‌الشاعر المعجمی، قطعه-ای دوبیتی از ناصر خسرو به این وزن ذکر کرده است (بهمن ۱۳۴۹: ۶۴۲). جدول آماری ساتن خبر می‌دهد که هر یک از این چهار شاعر یک شعر به این وزن دارند: اوحدی، حافظ، جامی، صائب (۱۹۷۶)، معرفی وزن، ۱۰۸ و جدول، ص ۱۵۷ و ۱۵۸)، اما این خبر درباره حافظ قطعاً نادرست است و در نتیجه، درباره سه شاعر دیگر نیز باید با احتیاط تلقی شود. بیشتر به مشکل ساتن در تشخیص و طبقه‌بندی اوزان دوری اشاره شد؛ درباره حافظ به احتمال بسیار او وزن تنها غزل این شاعر در وزن «فاعلات مفعولن\*۲» را که اخیراً به آن اشاره کردیم (وزن ۲۱ جدول اوزان بیدل)، به اشتباه «فاعلات مفتعلن\*۲» تشخیص داده، بویژه این که در آن وزن، نمونه‌ای برای حافظ ثبت نکرده است. درباره صائب نیز به احتمال بسیار، همین اشتباه پیش آمده و غزل او به وزن «فاعلات مفعولن\*۲» را که اخیراً به آن اشاره شد، ساتن برای این وزن دیگر ثبت کرده است. مدرسی بیتی از سلمان ساوجی نیز در این وزن معرفی کرده (به نقل از دره نجفی) و یکی دو بیت مجهول‌الشاعر از کتب عروض به علاوه دو نمونه از بیدل دهلوی (۱۳۸۴: ۲۲۷ و ۲۲۸). (چنانکه بیشتر اشاره شد، اشعار مؤخر بر بیدل مورد نظر نیست). آشکار است که این وزن در شعر فارسی بسیار نادر است و به احتمال زیاد هیچ شاعر دیگری پیش از بیدل به اندازه او (چهار غزل) در آن طبع‌آزمایی نکرده است.

وزن ۳۲: فرزاد برای این وزن تنها دو نمونه در شعر فارسی سراغ دارد که هردو از مولوی است (بهمن ۱۳۴۹: ۶۴۹). ساتن اصلاً این وزن را در طبقه‌بندی‌اش از اوزان شعر فارسی نیاورده و ظاهراً اطلاعی از آن نداشته است (نجفی این نقص کار او را تذکر داده است؛ ر.ک. ۱۳۵۹: ۶۱۷). مدرسی صرفاً ابیاتی از یک غزل مولوی را نقل کرده (۱۳۸۴: ۵۰) و با توجه به این که او در اوزان کم‌کاربرد، تقریباً تمام شواهد موجود در کتب و رسالات عروض قدیم و جدید را جمع

کرده است، می‌توان نتیجه گرفت که یگانه غزل بیدل در این وزن، از نمونه‌های انگشت‌شمار کاربرد آن در شعر فارسی است. محتشم کاشانی هم غزلی در این وزن سروده است: «زلف و قدت راست ای بت سرکش، چشم و رخت راست ای گل رعنا / سنبل و شمشاد هندو چاکر، نرگس و لاله بنده و لالا» (دیوان محتشم: ۳۲۴)

وزن ۱۵: فرزاد این وزن را از ابتکارات جامی دانسته و جز یک غزل او، تنها از دو نمونه در شعر معاصر خبر داده است (بهمن ۱۳۴۹: ۶۴۰)، در حالی که خانلری بسیار پیش از او، بیتی از بیدل را به عنوان شاهد این وزن نقل کرده است (۱۳۲۷: ۱۲۳). ساتن این وزن را نیز (مثل وزن ۳۲) اصلاً نمی‌شناخته است. مدرسی علاوه بر همان غزل جامی، بیتی از محتشم کاشانی را هم به نقل از یک رساله عروضی معرفی کرده (۱۳۸۴: ۴۲).

بیدل این وزن را که سابقه کاربرد شناخته‌شده آن محدود به همین دو نمونه (جامی و محتشم) است، در ۲۴ غزل به کار برده است. بدین ترتیب کاربرد این وزن از برجسته‌ترین ویژگیهای سبک وزنی اوست.

وزن ۹: خانلری اشاره کرده که سلمان ساوجی و محتشم کاشانی (و چند شاعر بعد از نیمه قرن دوازدهم) به این وزن شعر ساخته‌اند (۱۳۲۷: ۹۷)، اما بیتی که برای شاهد این وزن نقل کرده، از هاتف (م. ۱۱۹۸ ه.ق.) است (همان: ۱۲۲). فرزاد قدیمترین نمونه آن را از جامی معرفی کرده، می‌نویسد که فقط دو غزل دیگر به این وزن دیده است، از هاتف و قره‌العین (بهمن ۱۳۴۹: ۶۱۳). ساتن این وزن را اساساً ثبت نکرده و نجفی ضمن تذکر این نقص در کار او، کاربرد آن در شعر اوحدی مراغه‌ای (م. ۷۳۸ ه.ق.) را معرفی کرده است (۱۳۵۹: ۶۱۷ و ۶۱۸). مدرسی بیت عربی مشهور دیباجه گلستان (بلغ العلی...) را هم نقل کرده که البته از نظر تحقیق حاضر، مصداق کاربرد در شعر فارسی محسوب نمی‌شود؛ همچنین بیتی از سلمان را به نقل از یک رساله عروضی (اگر سندیت داشته باشد) و بیتی هم از بیدل دهلوی به نقل از یک رساله عروضی دیگر (۱۳۸۴: ۱۵۶-۱۵۸)؛ اما نکته شایسته تأمل این که نام شاعر آن «بیدل شیرازی» ثبت شده است! این اشکال، که البته به مأخذ مدرسی و نه کار خود او، وارد است، دست کم یک بار دیگر هم از مأخذی دیگر به کتاب او راه یافته که به آن اشاره خواهد شد. به نظر می‌رسد گمنامی مظلومانه بیدل در ایران سبب شده بوده که ابیات او جز در مواقعی که به عنوان شاهد مثال تعقید معنوی نقل می‌شود، به نام شاعری دیگر ثبت گردد!<sup>۱</sup> علاوه بر اینها فیض کاشانی نیز غزلی در این وزن دارد: «به خرامشی چه شود اگر سوی عاشقان گذری کنی / به نوازشی چه زیان دهد به منتظران نظری کنی» (کلیات فیض کاشانی: ۶۳۶) [رکن سوم مصراع دوم «مفاعلتن» است].

بیدل در این وزن که کاربرد آن پیش از او تا این حد نادر بوده، ۵۶ غزل سروده است. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد این وزن باید برجسته‌ترین ویژگی سبک وزنی او محسوب شود.

وزن ۲۸: وزنی که هر مصراع آن از تکرار هشت بار «فعلن» ساخته شده باشد، ظاهراً به فکر هیچ عروضی و هیچ شاعر قدیم و جدید جز بیدل نرسیده است. اوزان «فعلن\*۳» و «فعلن\*۴» در المعجم با شاهد مثالهای برساخته معرفی شده است (شمس قیس: ۱۸۰). خانلری همان مثال‌های المعجمی را تکرار کرده (۱۳۲۷: ۱۲۶)، اما فرزاد یک غزل از مولوی و همچنین منظومه «شیر و شکر» شیخ بهایی (م. ۱۰۳۱ ه.ق.) را در وزن «فعلن\*۴» معرفی کرده است (بهمن ۱۳۴۹: ۶۳۷). در کتاب ساتن چنین وزنی نیست. مدرسی این وزن (فعلن\*۸) را معرفی کرده و به نقل از یک کتاب عروض، بیتی از بیدل شیرازی را شاهد آورده که مانند نمونه یادشده درباره وزن پیشین، از بیدل دهلوی است. سپس می‌نویسد: «بیدل دهلوی نیز در همین وزن دو غزل شانزده رکنی به مطلع‌های زیر سروده است...» (۱۳۸۴: ۱۷۵). بدین ترتیب، هر

سه شاهد معرفی شده در آن کتاب از بیدل دهلوی است. بیدل چهار غزل در این وزن دارد که احتمالاً تنها اشعار شناخته شده زبان فارسی به این وزن است.

برای استفاده تحقیقی و همچنین حسن ختام، مطلع این چهار غزل نقل می‌شود.

نیم آن که به جرأت وصف لب رسدم خم و پیچ عنان ادب

ز تأمل موج گهر زده‌ام در حسن ادا به زبان ادب (ص ۱۵۹)

می و نغمه مسلم حوصله‌ای که قدح کش گردش سر نشود

بحل است سبک‌سری آن قدرت که دماغ جنون‌زده تر نشود (ص ۶۵۰)

چه بود سروکار غلط سبقان در علم و عمل به فسانه زدن

ز غرور دلائل بی‌خردی همه تیر خطا به نشانه زدن (ص ۱۰۴۰)

می جام قناعت اگر بچشی المی ز جنون هوس نکشی

چه کم است عروج دماغ غنا که خمار توقع کس نکشی (ص ۱۱۹۰)

تحلیل استفاده بیدل از این اوزان نادر یا بی‌سابقه، که از مسیر بررسی ویژگی‌های آوایی آنها می‌گذرد، موضوع پژوهش مستقلی است.

#### نتیجه

۱- نتیجه‌ای که خانلری از تحقیق در تحول اوزان غزل گرفته است، تأیید می‌شود: «نخستین نکته‌ای که از این بحث به دست آمد و به اثبات رسید، این است که اختیار وزن در غزل‌سرایی تنها منوط به ذوق شاعر نیست، بلکه سنت شاعری و شیوه معمول زمان، شاعر را بی‌آن که خود بداند، به اختیار بعضی از اوزان و ترک بعضی دیگر وا می‌دارد.» (۱۳۲۷: ۲۰۲)، زیرا بیدل که به داشتن «ذوق متفاوت» شهره است، ظاهراً به تبع «سنت شاعری و شیوه معمول زمان»، از نظر شش وزن پرکاربرد غزل هایش، تفاوت چندانی با آنچه معمول غزل فارسی و سبک هندی است، ندارد. در این سروده‌ها اگر تشخیصی به لحاظ موسیقایی احساس شود، به نحوه استفاده شاعر از وزن (میزان بهره‌گیری از اختیارات و...) و دیگر عوامل مؤثر در موسیقی شعر مربوط است.

۲- نوآوریها و تشخیص سروده‌های یک شاعر در عرصه وزن، در اوزان نسبتاً کم‌کاربردتر مجموعه اشعار او قابل پی‌گیری است و به این منظور باید تمام اوزان مورد استفاده شاعر (دست کم در یک قالب شعری معین)، و نه صرفاً اوزان پرکاربرد او، شناسایی و با اوزان رایج مقایسه آماری شود.

۳- بیدل وزنهای «متفاعلن\*۴» و «مفاعلاتن\*۴» را که از اوزان بسیار نادر شعر فارسی است، در حد چشم‌گیری در غزل هایش به کار برده است و استفاده از این دو وزن را می‌توان از برجسته‌ترین امتیازات او در عرصه وزن دانست.

۴- بیدل در وزنهای «فاعلات مفعولن\*۲»، «فاعلات مفتعلن\*۲» و «مفتعلاتن\*۴» که نمونه‌های کاربردشان در شعر فارسی پیش از او انگشت شمار است، طبع‌آزمایی کرده و از یک تا سیزده غزل، سروده است.

۵- چهار غزل در وزن «فعلن\*۸» (یا «متفاعلتن\*۴») از بیدل در اختیار است که ظاهراً تنها نمونه‌های کاربرد این وزن در شعر رسمی فارسی است. استفاده از این وزن را ظاهراً باید نوآوری بیدل در زمینه وزن شعر فارسی به حساب آورد.

۶- برخی از ابداعات و امتیازات وزنی بیدل، به دلیل گمنامی او در ایران، در برخی کتب عروض به نام دیگران (به طور مشخص بیدل شیرازی) ثبت شده است.

بدین ترتیب، بررسی اوزان نسبتاً کم‌کاربردتر غزل‌های بیدل، از نظر تحقیقات عروضی در اوزان نادر شعر فارسی، ارزشمند است.

البته، تمام آمارها و نتایج پژوهش حاضر مستند به کلیات بیدل چاپ کابل (۱۳۴۱) است و اگر نسخه معتبر کاملتری از غزل‌های او در دسترس قرار گیرد، امکان تغییر در آمارها وجود دارد، اما به نظر نمی‌رسد در نتایج کلی این بررسی، مؤثر باشد.

### پی‌نوشتها

- ۱- شماره صفحات چاپ کابل و چاپ ایران مطابق نیست و چاپ کابل هم در دسترس نیست.
- ۲- البته، این نظر ایشان است و گرنه هیچ یک از این دو وزن - چنانکه در ادامه خواهیم دید- ابداع بیدل نیست.
- ۳- متن مورد استفاده برای غزل‌ها، کلیات بیدل چاپ کابل (وزارت تعلیم افغانستان، ۱۳۴۱) است. این چاپ با وجود برخی نقص‌ها و اشتباهات تایپی، کاملترین و معتبرترین چاپ آثار بیدل محسوب می‌شود. اشتباه چاپی نوعاً تأثیری در وزن غزل ندارد، اما در یک مورد که استثنائاً اشتباه مؤثر در وزن وجود داشت، اصلاح شد: غزل با مصراع آغازین «داد عجز ما ندهد سعی هیچ مشغله» (ص ۱۱۱۰) که مصاربع مقفای آن بر وزن «فاعلات مفتعلن فاعلات فاعلن» بود و مصاربع غیر مقفا بر وزن «فاعلات مفتعلن\*۲»، در وزن اخیر محسوب شد. توضیح این که در برخی نسخ خطی، «ی» وحدت یا نکره‌ای که بعد از کلمه مختوم به «ه» غیرملفوظ قرار می‌گرفت، به شکل «ه» نوشته می‌شد؛ در غزل موضوع بحث، کلمات قافیه چنین وضعی دارند؛ یعنی «مشغله‌ای» و ... درست است و در تصحیح و چاپ موجود، «ای» از پایان مصاربع مقفا ساقط شده که با افزودن آن، طول مصراع‌ها برابر و غزل بر وزن «فاعلات مفتعلن\*۲» خواهد بود.
- ۴- او از شاعران قرن یازدهم، ظهوری، نظیری، کلیم و صائب را بررسی کرده است که در واقع، نمایندگان شاخه ایرانی سبک هندی هستند.

- ۵- البته، ساتن تنها از علایم هجای کوتاه و بلند (u و \_ ) و نه افعال سنتی، برای نشان دادن وزن‌ها استفاده می‌کند.
- ۶- ساتن در بررسی آماری کاربرد اوزان شعر فارسی که پیشتر به ویژگی‌های آن اشاره شد، تنها نمونه‌های کاربرد آن را در خاقانی، مولوی و ادیب‌الممالک یافته است (۱۹۷۶: ۱۵۴-۱۵۵).

۷- شاهد مثالهایی که در فرهنگ کاربردی ... مدرسی برای این وزن نقل شده نیز، نشان دهنده نادر بودن آن در شعر فارسی است (ر.ک. به مدرسی، ۱۳۸۴: ۱۹ و ۲۰).

۸- این اظهار نظر فرزاد در «عروض حافظ»: «همه اوزان حافظ خوشاهنگ و از اوزان عادی عروض فارسی است. به عبارت دیگر، حافظ به هیچ یک از اوزان نادر یا نامطبوع شعر نساخته است.» (۱۳۵۰: ۲۱۷) محل تأمل است. گذشته از این که وزن نادر و نامطبوع، همچنین خوشاهنگ و عادی لزوماً یکی نیست، خود او وزن موضوع بحث را که حافظ هم یک بار به کار برده، در فهرست اوزان معمول نیآورده است.

۹- مطلع غزل‌ها چنین است: «رحم بر گدایان نیست ماه نیمروزی را / مهرِ ماش چندان نیست ماه نیمروزی را» (دیوان خواجه کرمانی: ۱۸۳)؛ «ترک چشمِ مخمورش مستِ ناتوانیهاست // فتنه با نگاه او گرم هم‌عنانی‌هاست» (دیوان صائب: ۱۱۰۴)؛ «پیش چشم مژگانی کز سرشک شاداب است // سیل آبِ شمشیر است موج تیغ بی‌آب است» (دیوان کلیم: ۱۴۰)؛ «صبر از دلم برخاست، ساقیا بیا هی هی // عشق همچنان برجاست، ساقیا بیا هی هی» (کلیات فیض کاشانی: ۵۹۹)؛ اما طبع آزمایی اهلی شیرازی در این وزن، محدود به سه تکبیت است که در سه قصیده مصنوع مشهورش سروده است؛ قصایدی که در آنها به گفته خودش «اصول بحور و منشعبات و مزاحفات و دوایر سته [را] که اوزان نوزده‌گانه است و تفکیک بحور و اوزان مختلف [را] چنان که نزدیک هفتادوپنج وزن مختلف» (کلیات اهلی: ۸۲۳) را شامل می‌شود، تضمین کرده است و در هر قصیده، یک بیت به این وزن که آن را به «فاعلن مفاعیلن\*» تقطیع کرده و «هزج اشتر» نامیده، سروده است تا این وزن را از قلم نینداخته باشد. ابیات چنین است: «ساقیا بهار آمد فاش کن چه پنهان است / غنچه که می‌گرید نرگسی [شاید: نرگس] که خندان است» (همان: ۷۸۴)، «بزم گل چو خلد آمد، خلد اگر شراب استش // سبزه خضر را ماند، خضر اگر شباب استش» (همان: ۸۰۷)، «باغ گل چو جنت شد، جنت ار نسیم استش // چین گل چو حور آمد، حور اگر شمیم استش» (همان: ۸۳۳).

۱۰- برای اطلاع از احوال بیدل شیرازی که «حکیم باشی، ندیم، شاعر و منشی الممالک دربار فتحعلی شاه قاجار» بوده و بعد از ۱۲۵۷ ه.ق. در گذشته است، ر.ک: دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ج ۱۳: ۳۶۸. شایسته است بررسی شود که چه مقدار از سرمایه آن ندیم مرحوم برای پیوستن به «کاروان حله»، از کیسه بیدل دهلوی برداشته شده است!

## منابع

### الف. کتابها

- ۱- اهلی شیرازی. (۱۳۴۴). کلیات مولانا اهلی شیرازی، به کوشش حامد ربانی، تهران: سنایی.
- ۲- بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳۴۱). کلیات دیوان مولانا بیدل دهلوی، ج ۱: غزلیات، تصحیح خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی، کابل: وزارت تعلیم افغانستان.
- ۳- خانلری، پرویز ناتل. (۱۳۷۳). وزن شعر فارسی، چاپ ششم (اول ۱۳۳۷)، تهران: توس.
- ۴- \_\_\_\_\_ (۱۳۲۷). تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- ۵- خواجهوی کرمانی. (۱۳۶۹). *دیوان اشعار خواجه کرمانی*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ، چاپ دوم (اول پاژنگ).
- ۶- سلجوقی، صلاح الدین. (۱۳۸۰). *نقد بیدل*، تهران: عرفان، چاپ دوم (اول در ایران).
- ۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها*، تهران: انتشارات آگاه، چاپ سوم.
- ۸- شمس قیس رازی. (بی تا). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، تصحیح محمد قزوینی و تصحیح [مجدد] مدرس رضوی، تهران: کتاب فروشی تهران.
- ۹- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۱). *آشنایی با عروض و قافیه*، تهران: انتشارات فردوس، چاپ هفتم.
- ۱۰- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۶). *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: نشر علم، چاپ هشتم.
- ۱۱- صائب تبریزی. (۱۳۷۱). *دیوان*، به کوشش محمد قهرمان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- ۱۲- صبور، داریوش. (۱۳۷۰). *آفاق غزل فارسی*، تهران: نشر گفتار، چاپ دوم.
- ۱۳- فتوحی، محمود. (۱۳۷۹). *نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی)*، تهران: نشر روزگار.
- ۱۴- فیض کاشانی. (۱۳۸۳). *کلیات اشعار مولانا فیض کاشانی*، تصحیح و مقابله محمد پیمان، تهران: سنایی.
- ۱۵- کلیم کاشانی، ابوطالب. (۱۳۶۹). *دیوان*، با تصحیح و مقابله بیژن ترقی، تهران: کتابفروشی خیام، چاپ دوم.
- ۱۶- محتشم کاشانی. (۱۳۷۰). *دیوان*، به کوشش مهرعلی گرگانی، تهران: سنایی، چاپ سوم (اول سنایی).
- ۱۷- مدرسی، حسین. (۱۳۸۴). *فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) و مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- ۱۸- مشیری، مهشید. (۱۳۸۰). *فرهنگ بسامدی اوزان و بحور غزلهای سعدی و حافظ*، بندرعباس: دانشگاه هرمزگان.
- ۱۹- نصیرالدین طوسی. (۱۳۶۹). *معیارالاشعار*، به اهتمام جلیل تجلیل، تهران: نشر جامی.
- ۲۰- هادی، نبی. (۱۳۷۶). *عبدالقادر بیدل دهلوی*، ترجمه توفیق سبحانی، تهران: قطره.
- ۲۱- *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج. ۱۳.

22- Sutton, Elwell. (1976). *The Persian Metres*, London, Cambridge University Press.

#### ب. مقالات

- ۱- اخلاق احمد آهن. (۱۳۸۶). «غزلسرایی بیدل»، *مجله دانش (فصلنامه مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان)*، اسلام آباد، ش ۹۱، زمستان، ص ۱۲۱-۱۳۰.
- ۲- ذاکری، احمد. (۱۳۸۶). «موسیقی شعر بیدل دهلوی»، *مجله قند پارسی (فصلنامه فرهنگ و زبان و ادب فارسی)*، دهلی نو، ش ۳۹ و ۴۰، زمستان و بهار، ص ۳۶۰-۳۷۵.
- ۳- فرزاد، مسعود. (۱۳۴۹). «مجموعه اوزان شعری فارسی»، *خرد و کوشش*، دوره دوم، دفتر چهارم، بهمن، ص ۵۸۵-۶۵۱.
- ۴- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۹). «عروض مولوی»، *خرد و کوشش*، دوره دوم دفتر اول، اردیبهشت، ص ۱۴۱-۲۲۵.

- ۵- \_\_\_\_\_ (۱۳۴۹). «عروض رودکی»، خرد و کوشش، دوره دوم دفتر سوم، آبان، ص ۴۶۵-۴۹۸.
- ۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۵۰). «عروض حافظ»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۱۸ ش ۱، فروردین، ص ۲۰۱-۲۱۷.
- ۷- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۵۹). «درباره طبقه بندی وزنهای شعر فارسی»، آشنایی با دانش، شماره پیاپی ۷ فروردین، ص ۵۹۱-۶۲۵.



( )

,

« »

دکتر محمود مهرآوران\*

### چکیده

در زبان فارسی، فعل از جهات گوناگون تقسیم می‌شود. تقسیم بندی بر مبنای ساخت و تعداد اجزای تشکیل دهنده، یکی از مهمترین اقسام فعل است. دستور نویسان در این باره دست کم به دو گونه فعل ساده و فعل مرکب قائلند. برخی نیز اقسام بیشتری برای فعل بر شمرده‌اند. عبارت فعلی گونه‌ای از فعل بر مبنای ساخت آن است که دست کم از سه جزء تشکیل می‌شود و معنی واحدی دارد. در چند دهه اخیر این مجموعه فعلی، در برخی از دستورها عبارت فعلی نامیده شده، اما برخی آن را انکار یا در نامگذاری آن سکوت کرده‌اند. در این مقاله، پس از بررسی آرای صاحب نظران در باره تقسیم فعل، به تاریخچه نامگذاری عبارت فعلی، سابقه آن در متون قدیم، ساخت و انواع عبارت فعلی، کاربردهای گوناگون آن و نیز تشابه و تفاوت عبارت فعلی با متمم پرداخته می‌شود و سرانجام فهرستی نسبتاً مفصل هم از عبارتهای فعلی ارائه می‌گردد.

### واژه‌های کلیدی

دستور زبان، فعل، ساخت، عبارت فعلی، متمم.

### مقدمه

زبان، گسترده‌ترین، پیچیده‌ترین و در عین حال، راحت‌ترین وسیله ارتباط بین انسانهاست؛ ابزاری طبیعی که علاوه بر برقراری ارتباط بین انسانها برای تبادل پیام و آسان کردن زندگی اجتماعی، اندیشه انسان را نیز منظم می‌کند. این ابزار که دستگاهی منظم و به قاعده (system) است، ویژگی طبیعی دیگری هم دارد و آن صورت گفتاری و آوایی است. انسانها از این دستگاه منظم و با قاعده به شکلهای گفتاری و نوشتاری، بیشترین بهره را می‌برند. به نظر می‌رسد برجسته‌ترین ویژگی زبان «با نظام بودن» آن است که واحدهای سازنده آن به طور منظم و با قاعده، همیشه در صورتهای گفتاری و نوشتاری ظاهر می‌شوند. البته، ایما و اشاره هم به این امر کمک می‌کند. شناخت قواعد و ویژگیهای زبان، به ما کمک می‌کند که از این دستگاه بهتر، بیشتر و راحت‌تر استفاده کنیم. زبان شناسی و دستور، شاخه‌هایی از دانش هستند که به

شناخت و بررسی واقعیتها و قواعد حاکم بر زبان می پردازند. دستور (grammar) بخشی از زبان شناسی است که در باره ساختمان آوایی، صرفی و نحوی، و معنایی زبان بحث می کند. البته، برخی دستور را شامل آواشناسی، نحو و معنی شناسی می دانند. دستور نویسانی که بر مبنای زبان شناسی به توصیف و تحلیل ساختمان دستوری زبان می پردازند، صرف، سازه شناسی و سازه‌ها را بخشی از آواشناسی می شمارند (نک: مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۷).

به هر حال، دستور، چون قواعد حاکم بر زبان را بررسی می کند، باید به گونه‌ای همه اجزای سازنده را بشناساند و از این نظر سه بخش عمده دارد: آواشناسی (phonetics)، صرف یا سازه شناسی (morphology) و نحو (syntax).

بدیهی است که بدون آموختن دستور زبان هم می توان سخن گفت، اما آموزش و آموختن دستور زبان فواید فراوانی دارد، از جمله: کمک به تثبیت زبان، پرهیز از خطا و لغزش در گفتار و نوشتار، پیش گیری از تحولات بی قاعده و هرج و مرج آمیز، کمک به واژه سازی، آموزش بهتر زبان به بیگانگان، فراهم شدن زمینه بهتر برای آموختن زبانی دیگر، فهم بهتر متون گذشته، وضع اصطلاحات علمی و فنی و... تحقیق درباره هر یک از عناصر زبان به شکلی جداگانه، کار آموختن و آموزش دستور را بهتر، علمی تر و دقیقتر می کند. بخش فعل یکی از مباحث مهم صرف (سازه شناسی) و نحو زبان است، اما در بخش صرف، توجه بیشتری به این مبحث می شود، زیرا فعل را به شکلی جدا و مفصل بررسی می کنیم. مباحث گوناگون در باره فعل، طبعاً اختلاف نظرهایی را نیز به همراه دارد.

### فعل (verb):

شناخت، بررسی و توصیف فعل، یکی از مهمترین بخشهای دستور است. فعل یکی از واحدهای صرفی و نحوی زبان است. در صرف یا سازه شناسی (morphology) فارسی، فعل یکی از اقسام هفتگانه کلمه است، زیرا امروزه، اقسام واژه های زبان فارسی را از نظر صرفی به هفت نوع تقسیم می کنیم: اسم، صفت، ضمیر، فعل، قید، حرف، صوت یا شبه جمله. از نظر نحوی نیز فعل یکی از ارکان جمله و در حقیقت، رکن اصلی جمله است، زیرا با توجه به آن، ما انواع جمله ها را تعیین و نامگذاری می کنیم. فعل شناسنامه جمله است و در محور یا رابطه همنشینی (syntagmatic relationship)، عمده ترین نقش را دارد و بر اساس آن اجزای جمله و رابطه آنها را تعیین می کنیم.

### ویژگیها و اقسام فعل:

هر فعل ویژگیهای عمده‌ای دارد: ۱- زمان، که بر این اساس فعل به سه گروه گذشته (ماضی)، اکنون (مضارع) و آینده (مستقبل) تقسیم می شود.

۲- شخص و شمار، که به اول شخص، دوم شخص و سوم شخص مفرد و جمع بخش می شود.

۳- گذر؛ یعنی لازم یا متعدی بودن فعل. با توجه به این ویژگی سه گونه فعل داریم:

افعال لازم (ناگذر)، افعال متعدی (گذرا) و افعال دو وجهی که در جمله ای ممکن است لازم و در جمله ای دیگر متعدی باشند. البته، موضوع لازم و متعدی محل بحث و اختلاف است که در این مجال نمی گنجد.

۴- معلوم و مجهول که با توجه به نهاد فعل مشخص می شود.

۵- وجه فعل؛ این ویژگی نوع وقوع فعل را مشخص می کند؛ یعنی حتمی و قطعی بودن وقوع آن، شرطی یا محتمل بودن فعل، یا امری بودن آن. بر این مبنا، فعل در وجه اخباری، التزامی یا امری خواهد بود.

### ساخت (structure) فعل:

یکی از اساسی ترین و مهمترین تقسیم بندیها در باب فعل، تقسیم بندی بر پایه ظاهر ساختمان یا اجزای تشکیل دهنده فعل است. بر این مبنا، تقسیمات متعددی صورت گرفته است.

دستور نویسان فعل را دست کم به دو بخش ساده و مرکب تقسیم کرده اند. البته، برخی به سه نوع و برخی به اقسام بیشتر هم قائلند. بیشترین اختلاف نظر و مباحث گوناگون در باره فعل در همین بحث ساخت ظاهری فعل است. عبارت فعلی (phrasalverb)، یکی از تقسیمات فعل است که در دهه های اخیر در دستور زبان فارسی مطرح و مباحث فراوانی را باعث شده است و برخی آن را پذیرفته و برخی آن را رد کرده اند. در این مقاله، با نگاهی به آرای صاحب نظران در باب تقسیم فعل از نظر ساخت، تاریخچه نامگذاری عبارت فعلی، انواع آن و موضوعهای دیگر در باره عبارت فعلی، را بررسی می کنیم.

### تقسیم فعل بر مبنای ساخت آن:

همان گونه که ذکر شد، یکی از مهمترین تقسیم بندیها در باب فعل، تقسیم بندی بر مبنای ساختمان فعل است که محل بحث و اختلاف نظر بوده و هست، زیرا هم در معیارها (بویژه در فعل مرکب) و هم در مصداقها اختلاف نظر وجود دارد. بر این اساس (ساختمان)، دستور نویسان، تقسیماتی را برای فعل قائل شده اند که در اینجا نظر دستور نویسانی را که در چند دهه اخیر، بیشتر مورد توجه بوده و کتابهای آنها در مقاطع مختلف بیشتر تدریس شده است، می آوریم. در طرح این کتب تا حد زیادی ترتیب تاریخی را نیز رعایت کرده ایم. البته، نظر همه محققان و پژوهندگان و نویسندگان دیگر در این باره محترم است.

#### ۱- دستور خیامپور

شادروان خیامپور، بدون اشاره به نوع تقسیم بندی، در مبحث فعل مرکب چنین می آورد: «فعل مرکب، فعلی است متشکل از فعلی بسیط، با یک پیشاوند یا از یک اسم با فعلی در حکم پساوند و به عبارت دیگر، فعلی است متشکل از دو لفظ دارای یک مفهوم. مثال برای قسم اول: دررفت، بازرفت، برگشت؛ مثال برای قسم دوم: طلب کرد، جنگ کرد...» (خیامپور، ۱۳۷۳: ۶۹).

در واقع، خیامپور، بدون اشاره به معیار تقسیم بندی فقط به ساده و مرکب بودن فعل معتقد است و کمترین اشاره و بحثی درباره عبارت فعلی نمی کند.

#### ۲- دستور زبان فارسی، محمد جواد شریعت

در این کتاب، افعال، با توجه به مصدر تقسیم بندی شده اند و مصدر را از نظر ساختمان ظاهری؛ یعنی ترکیب و عدم آن به دو نوع تقسیم کرده است: ساده (بسیط) و مرکب. «مصدر ساده یا بسیط آن است که فقط یک جزء داشته باشد و با

کلمه دیگری ترکیب نشده باشد، مانند: رفتن، زدن. مصدر مرکب آن است که بیش از یک جزء داشته باشد؛ مانند باز کردن، قانع کردن، برداشتن... اگر جزء اول مصدری پیشوند باشد، آن را مصدر پیشوندی می‌نامیم و باید دو جزء آن را با همدیگر یک مصدر بدانیم، مانند: بازآمدن، بازداشتن، واداشتن.

-گاهی مصدر از سه جزء تشکیل می‌شود (حرف اضافه + اسم + مصدر ساده). در این حالت هر سه جزء را با همدیگر یک مصدر مرکب، حساب می‌کنند. مانند به وجود آمدن، به جای آوردن، بردار کردن...

-گاهی مصدر بیش از سه جزء دارد. مانند در صدد برآمدن، سر به سر گذاشتن... (شریعت، ۱۳۷۰: ۹۸-۹۶)

در واقع، ایشان به دو تقسیم اصلی ساده و مرکب قائلند و سپس در بحث مرکب سه قسم دیگر می‌آورند که مرکب از دو یا سه جزء و مرکب از بیش از سه جزء است، اما همه این قسم را یک قسم؛ یعنی فعل مرکب می‌شمارد. ایشان نامی از عبارت فعلی نیاورده، اما مصداقهای گروه دوم و سوم از فعل مرکب، همان است که در اینجا عبارت فعلی می‌خوانیم.

### ۳- دستور زبان فارسی خانلری

مرحوم، دکتر پرویز ناتل خانلری، در بحث ساختمان کلمه، در کتاب دستور خود، فعل را از نظر ساختمان به سه نوع ساده، پیشوندی و فعل مرکب تقسیم می‌کند. تعریف فعل ساده با دیگران تفاوتی ندارد. درباره فعل پیشوندی معتقد است: «بعضی فعلها از یک ماده اصلی با یک جزء پیوندی ساخته شده است که همیشه پیش از فعل می‌آید و معنی آن از معنی فعلی که تنها شامل ماده اصلی است؛ یعنی ساده است، جداست مانند برآمدن، بازآمدن و فراز آمدن و...» (خانلری، ۱۳۷۳: ۱۷۶).

درباره فعل مرکب، او چنین معیاری ارائه می‌دهد: «دسته ای دیگر از فعلهای فارسی از ترکیب یک اسم یا صفت با یک فعل پدید آمده‌اند، اما از مجموع آنها یک معنی برمی‌آید، مانند شتاب + کردن = شتافتن. پرسش + کردن = پرسیدن و...» (همان: ۱۷۷).

در واقع، دکتر خانلری نیز درباره فعل مرکب، از نظر معنی، با دکتر خیامپور هم نظر است، اما خیامپور نامی از فعل پیشوندی نمی‌آورد، بلکه آن را نوعی فعل مرکب می‌شمارد. البته، خانلری در «دستور تاریخی» و در کتاب «تاریخ زبان فارسی» خود عبارت فعلی را ذکر کرده که در جای خود به آن می‌پردازیم.

### ۴- دستور مفصل امروز، استاد فرشید ورد.

دکتر خسرو فرشید ورد، که بخشی از عمر خویش را در مباحث و تحقیقات دستوری گذرانده است، در «گفتاری به جای پیش گفتار» کتاب خود از برخی دستور نویسان، از جمله دکتر خانلری به سختی انتقاد می‌کند و تقسیم بندی خانلری را در سه قسم فعل؛ یعنی «ساده، پیشوندی و مرکب» نمی‌پذیرد و به نامگذاری عبارت فعلی هم ایراد می‌گیرد. ایشان در تقسیم بندی فعل، از نظر ساختمان می‌نویسد: «فعل از لحاظ ساختمان بر دو قسم است: بسیط (ساده) و غیر بسیط. فعل بسیط آن است که از یک جزء تشکیل شده باشد، مانند: رفتن، آمدن... فعل غیر بسیط آن است که از دو یا چند جزء به وجود آمده باشد، مانند: وارفتن و فریب دادن...» (فرشید ورد، ۱۳۸۴: ۴۱۳).

او سپس فعل غیر بسیط را مجدد به دو قسم، بخش می‌کند: «۱- پیشوندی مثل ورافتادن، وارفتن.

۲- مرکب مانند کارکردن، کتک زدن،...» (همان)

البته، پیداست که وی علی‌رغم انتقاد به خانلری، خود نیز به فعل پیشوندی قائل است، اما آن را نه گونه‌ای جدا، بلکه جزئی از فعل مرکب می‌شمارد. علاوه بر آن، فرشید ورد در دو مقاله به طور مفصل به بحث فعل مرکب پرداخته و آرای مفید و سودمندی ارائه کرده است (نک: مجله آشنا، ۱۳۷۳: ش ۱۸ و ۱۹).  
در مجموع، وی نیز بدون نامگذاری، عبارت فعلی را نوعی از فعل مرکب می‌شمارد.

۵- دستور زبان فارسی (دکتر حسن انوری، دکتر حسن احمدی گیوی)

این دستور تقسیم بندی مفصل تری دارد و در واقع، با نگاهی دقیقتر همه اجزای سازنده فعل را در نظر گرفته و نامگذاری کرده است. «فعل را در زبان فارسی از جهت ساختمان به شش گروه می‌توان تقسیم کرد: فعلهای ساده، فعلهای پیشوندی، فعلهای مرکب، فعلهای پیشوندی مرکب، عبارتهای فعلی، فعلهای ناگذر یک شخصه» (انوری، احمدی گیوی، ۱۳۸۵: ۲۳).

در باب عبارت فعلی نظر دکتر خانلری را در نظر گرفته، می‌نویسند: «عبارت فعلی به دسته‌ای از کلمات اطلاق می‌شود که از مجموع آنها معنی واحدی حاصل شود و غالباً معادل با مفهوم یک فعل ساده یا یک فعل مرکب است، مانند: از پای درآوردن، برپاکردن و...» (همان: ۲۹).

این دستور در دوره اخیر، از نخستین دستورهایی است که (بعد از دستور تاریخی خانلری) عنوان عبارت فعلی را مطرح کرده است.

۶- دستور زبان فارسی امروز، غلامرضا ارژنگ

نویسنده محترم این کتاب، فعل را از نظر ساختمان به چهار گروه تقسیم کرده است: ساده؛ مثل (رفتم، آمدم، نشستم)؛ پیشوندی: (برخاستم، فرورفت، وارفت). مرکب: (سوگند خوردن، درد کشیدن، جنگ کردن)؛ فعل گروهی: از دست رفتم، به زانو درآدم، از پا درآدم (ارژنگ، ۱۳۷۸، ۱۰۲).

ایشان عبارت فعلی را با نامی دیگر؛ یعنی فعل گروهی معرفی می‌کند و درباره آن می‌نویسد: «گاهی، گروهی از کلمات، در کنار هم همراه فعلی می‌آیند و مفهوم واحدی را می‌رسانند که فعل گروهی نامیده می‌شود. بیشتر فعلهای گروهی لازم با استفاده از همکرد قرینه خود می‌توانند به صورت متعدی درآیند.»  
در واقع، آقای ارژنگ نیز به عبارت فعلی (فعل گروهی) به عنوان گونه‌ای مستقل از فعل قائل است.

۷- دستور زبان فارسی (دکتر تقی وحیدیان کامیار)

این دستور که امروز بیشتر در دبیرستانها و برخی دانشگاهها تدریس می‌شود، روش علمی و توصیفی را برگزیده است. در این دستور، درباره تقسیم بندی فعل بر اساس ساختمان می‌خوانیم: «فعل از نظر اجزای تشکیل دهنده سه نوع است: ساده، پیشوندی، مرکب» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۵۶).

سپس در شرح فعل مرکب و عناصر تشکیل دهنده آن، فعلهای مرکبی را می‌آورد که آنها را عبارتهای کنایی مرده یا

عبارتهای فعلی می‌شمارد. مانند: به حرف آمدن، از اعتبار افتادن (همان: ۶۰-۵۹).

با نظر به دستورهای نامبرده و تقسیم بندی آنها نتیجه می‌گیریم که جز دستور خیامپور که هیچ اشاره‌ای به تقسیم بندیهای متعدد (جز ساده و مرکب) نکرده، بقیه دستور نویسان عبارت فعلی را یا به صورت گونه‌ای از فعل مرکب یا به گونه مستقلی از فعل می‌پذیرند. با توجه به آرای صاحب نظران ذکر شده، هیچ اختلافی در تعریف یا مصداق فعل ساده نیست. در فعل مرکب هم تعریفها، بویژه از نظر معنا به هم نزدیک است، اما در مصداقها و تقسیم بندیهای فعل مرکب اختلاف نظر وجود دارد. فعل مرکب از نظر صاحبان آراء، آن است که حداقل دو جزء داشته باشد و هر دو جزء با هم معنی واحدی بدهد، اما برخی، فعلهایی را که با پیشوند ترکیب شده‌اند، گونه‌ای مستقل (پیشوندی) شمرده و نامگذاری کرده‌اند و برخی آنها را نیز فعل مرکب شمرده‌اند. بحث اصلی ما فعلهایی است که بیش از دو جزء دارد؛ یعنی از سه جزء و بیشتر تشکیل شده است و ما با نام «عبارت فعلی» آنها را می‌شناسیم. جز دکتر خانلری و به تبع او آقایان: انوری، احمدی گیوی و وحیدیان کامیار کسی نام «عبارت فعلی» را بر فعلهای ذکر شده مورد نظر نگذاشته است. خیامپور هیچ اشاره‌ای به این گونه فعلها نکرده، شریعت آن را از اقسام فعل (مصدر) مرکب شمرده و فرشید ورد هم با اطلاق نام عبارت فعلی بر آن مخالف است و آن را گونه‌ای از فعل غیر بسیط می‌شمارد. در این میان، دستور آقای ارزنگ نام «فعل گروهی» را برای این گونه فعلها برگزیده است. ایشان مصداقها را به درستی تعیین کرده‌اند، اما به نظر می‌رسد که در نامگذاری، نام مناسبی برای آنها برگزیده‌اند و معادل phrasalverb معنی کرده‌اند، زیرا فعل گروهی، در برابر خود نام فعل فردی را به ذهن متبادر می‌کند که چنین تقسیم بندی‌ای نداریم.

از طرف دیگر، اگر منظور گروهی از کلمات باشند که فعلی را تشکیل داده‌اند، باز هم عبارت گروه، تنها برای فعل به کار نمی‌رود و شامل گروههای اسمی، قیدی و... هم می‌شود. بنابراین، پیش از ورود به بحث اصلی عبارت فعلی اصطلاح گروه را بررسی می‌کنیم تا با عبارت فعلی اشتباه نشود.

## گروه

در تعریف گروه با یک اختلاف نظر مواجه می‌شویم و آن حداقل تعداد کلمات گروه است. برخی گروه را شامل یک کلمه و بیشتر و برخی آن را از دو کلمه و بیشتر می‌دانند.

باطنی: «گروه به آن واحد زبانی گفته می‌شود که از یک کلمه یا بیشتر ساخته شده است و خود در ساختمان واحد بالاتر... به کار می‌رود» (باطنی، ۱۳۷۳: ۱۱۰).

فرشید ورد: گروه دو یا چند کلمه است که معنی کامل نداشته باشد و... نقش یکی از کلمات و واحدهای دستوری را در کلام بازی کند (فرشید ورد، ۱۳۸۴: ۹۷).

انوری - احمدی، ارزنگ و وحیدیان کامیار معتقدند که از یک کلمه یا بیشتر تشکیل می‌شود.

مشکوٰة الدینی هم در دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، چنین تعریفی ارائه می‌دهد: «گروه رشته‌ای از واژه‌هاست که به صورت یکپارچه و به عنوان یک واحد با دارا بودن یکی از هسته‌های مشخص فعل، اسم، صفت، حرف اضافه و قید با رابطه دستوری خاصی در جمله به کار می‌رود» (مشکوٰة الدینی، ۱۳۷۹، ۲۵).

اما خانلری اصطلاح عبارت را در این معنی به کار می‌برد و گروه را نوعی از عبارت می‌شمارد و می‌گوید: «لفظ عبارت را در این بحث به معنی گروهی از کلمات به کار می‌بریم که جانشین کلمه واحد یا مفید معنی واحدی باشد. یا آنکه این مجموعه به تنهایی قسمت مستقل جمله شمرده شود، مانند هنگام سپیده دم، در صورت موافقت دو طرف. عبارت بر دو نوع است: یکی گروه اسمی و دیگری گروه فعلی (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴۴).

در مجموع، هر گروه از یک هسته و وابسته‌هایی تشکیل می‌شود و گروه فعلی، همان هسته فعل و وابسته‌های آن است، مانند: «می‌رود» که از هسته «رو» (بن فعل) و نشانه «می» پیش از آن و شناسه «د» پس از آن تشکیل شده است. بنابراین، همه افعال را می‌توان گروه فعلی نامید و فعل ساده، پیشوندی و مرکب هم گروه فعلی هستند.

درباره اسم و دیگر اقسام کلمه هم ما گروه اسمی داریم، اما اصطلاح عبارت را درباره فعل یا اسم و بقیه انواع کلمه به کار نمی‌بریم؛ مثلاً نمی‌گوییم عبارت اسمی، عبارت قیدی، بلکه آنها را گروه می‌نامیم. پس عبارت فعلی هم خود گروه است، اما هر گروه فعلی، عبارت فعلی نیست. از طرف دیگر، عبارت فعلی دست کم سه جزء جدای از هم دارد که همه با هم یک معنی را می‌رسانند؛ مثلاً «به درازا کشیدن» که از سه جزء جدا، با معنای جدا، تشکیل شده است، اما همگی یک عبارت و با معنی واحد هستند.

در مجموع، علی‌رغم اختلاف نظر در باره اصطلاح گروه و با احترام به نظر همه صاحب نظران به نظر می‌رسد که برخی تعداد کلمه‌ها را در نظر دارند و به همین جهت، گروه را از دو کلمه به بالا می‌دانند، اما باید توجه داشت که منظور از گروه، یک واحد زبانی و دستوری است، نه تعداد کلمه‌ها؛ به گونه‌ای که بسیاری از فعلها یک کلمه اند و در جای گروه فعلی در جمله نشسته اند؛ مثلاً "ما کتابهای مفید را می‌خوانیم." فعل می‌خوانیم یک کلمه و یک گروه فعلی است و این جمله از سه گروه تشکیل شده است. از طرف دیگر، گروه را در جمله به کار می‌بریم، نه به تنهایی.

### عبارت فعلی

عبارت فعلی، فعلی است که از چند جزء جدای از هم تشکیل می‌شود و معنی واحد یک فعل را می‌رساند. به عبارت دیگر، عبارتی است که معنی و کار فعل را با خود دارد و گونه‌ای فعل است و چون از چند جزء تشکیل شده، آن را عبارت فعلی نامیده‌اند. عبارت فعلی دست کم سه جزء دارد و اغلب از یک حرف اضافه، یک اسم و یک فعل درست شده است؛ مثلاً از پای افتادن، در میان گذاشتن، به فراموشی سپردن. در این عبارات «از، در، به» حرف اضافه، کلمه بعد اسم و در آخر یک فعل است. گاهی عبارت فعلی، بیش از سه جزء دارد، مانند: دست به کاری زدن، دست از جان شستن، از سر خود واگردن. تقسیم بندی عبارت فعلی بر مبنای تعداد اجزاء و فعل آن در ادامه خواهد آمد.

ویژگیهای عبارت فعلی:

۱- عبارت فعلی یک واحد است؛ یعنی گروهی ترکیبی که معنی واحدی را می‌رساند و اغلب معادل یک فعل ساده یا مرکب است؛ مثلاً به زمین خوردن به معنی و معادل فعل ساده افتادن است؛ یا روی پای خود ایستادن که به معنی و معادل فعل مرکب ایستادگی کردن و مقاومت کردن است.

۲- معنی عبارتهای فعلی، معنی مجازی و اغلب کنایی است. به میان آوردن؛ یعنی مطرح کردن، از کوره در رفتن؛ یعنی عصبانی شدن، به بازی گرفتن به معنی به کسی اعتنا و توجه کردن. از پای درآمدن؛ یعنی خسته یا ملول شدن. به گل نشستن؛ یعنی ساقط یا راکد شدن، بی تحرک ماندن و...

۳- جزء فعلی که در پایان عبارت می‌آید، یا فعل ساده است، مثل «آمدن» یا پیشوندی، مثل «درآمدن» و یا مرکب مثل «قراردادن»، اما این جزء فعلی در جمله ای که عبارت فعلی دارد، یا به تنهایی معنی نمی‌دهد یا معنی حقیقی ندارد؛ یعنی اگر ما اجزای پیش از فعل را در عبارت فعلی حذف کنیم و جمله را با جزء فعلی ذکر کنیم، بی معناست؛ مثلاً « آنها موضوع را به فراموشی سپردند ». اگر جمله را تنها با فعل «سپردند» بگوییم، بی معنی می‌شود: آنها موضوع را سپردند. یا ممکن است فعل آخر اگر بدون اجزای خود بیاید، معنی دیگری بدهد، مانند جمله «آنها پرچم را به اهتزاز در آوردند». اگر بنویسیم «آنها پرچم را در آوردند» معنی دیگری می‌دهد. برخی از فعلها در عبارت فعلی معنی دیگر و در جمله های بدون عبارت فعلی معنی دیگری دارند؛ مثلاً در جمله « او قدرت را به دست گرفت» با جمله «او کتاب را به دست گرفت» فعل «گرفت» کاملاً با معنی متفاوت آمده است. در جمله اول « به دست گرفت» یک عبارت واحد و در جمله دوم «به دست»، متمم فعل «گرفت» است.

۴- عبارت فعلی نیز چون یک فعل است، همه ویژگیهای افعال دیگر، از جمله: لازم، متعدی، وجه، شخص و شمار را با خود دارد، اما تعدادی از این عبارات بیشتر در معنی لازم کاربرد دارند؛ مثلاً: در پوست خود ننگجیدن، از خود گذشتن، به کسی برخوردن (ناراحت شدن)، به وقوع پیوستن، به لقاءالله پیوستن، به سرای باقی شتافتن.

۵- عبارت فعلی نیز مثل دیگر کلمات تکیه (stress) دارد. «به شدت، زیر و بمی و یا کششی که بر روی هجا عمل می‌کند و آن را نسبت به هجای مجاور، برجسته یا مشخص می‌نماید، تکیه گفته می‌شود... هجای با تکیه رساتر شنیده می‌شود» (مشکوٰۃ الدینی، ۱۳۷۷: ۱۱۷).

به عبارت ساده‌تر، تکیه «عبارت است از برجسته کردن آوایی قسمتی از کلام (معمولاً هجا) نسبت به قسمتهای دیگر همان کلام یا در تقابل با کلام دیگر» (نجفی، ۱۳۷۸: ۸۶).

با توجه به تعدد اجزای سازنده عبارت فعلی، به نظر می‌رسد که هیچ کدام از اجزا، تکیه بیشتری نسبت به دیگری ندارد و همه عبارت دارای یک تکیه است، چون در عبارت فعلی از رابطه بین همه اجزا، معنی واحدی دریافت می‌شود و هیچ یک نسبت به دیگری برجستگی و اهمیت بیشتری ندارد. البته، چون عبارت فعلی به شکل گروه است، ممکن است به تکیه گروه (phrasestress) هم بتوان قائل شد، اما به هر حال، یک برجستگی آوایی بیشتر به نظر نمی‌رسد (برای آشنایی بیشتر با تکیه گروه ← مشکوٰۃ الدینی، ساخت آوایی زبان: ۱۱۷).

### عبارت فعلی و متمم

به علت وجود یک حرف اضافه در عبارت فعلی، ممکن است با متمم، اشتباه گردد یا یکسان شمرده شود، اما صرف نظر از ظاهر آن، عبارت فعلی با متمم کاملاً متفاوت است. متمم بر دو گونه است: الف) متمم قیدی؛ یعنی گروهی که پس از حرف اضافه می‌آید و در جمله نقش قیدی دارد، مانند: «او به دانشگاه رفت» که جمله ما بدون متمم هم کامل است.



ب) متمم فعلی، متممی است که پس از حرف اضافه می‌آید، اما فعل حتماً به آن نیازمند است؛ مثلاً: «این لباس به او می‌برازد» که فعل می‌برازد، به متمم نیازمند است. به عبارتی دیگر، برخی از افعال حرف اضافه مخصوص دارند و در نتیجه به متمم نیازمندند. افعالی نظیر: ماندن (به)؛ یعنی شبیه بودن، پرهیز کردن از، تاختن به، نازیدن به، گذشتن از (عفو کردن)، آمیختن با و... بنابراین، حرف اضافه در متمم نقش کلمه پس از خود را نشان می‌دهد و نقش نماست، حال آنکه در عبارت فعلی، حرف اضافه را از نظر نوع صرفی و ساختاری حرف اضافه می‌دانیم، چون نامی دیگر برای آن نداریم و این حرف نقش کلمه پس از خود را در قبال فعل پایانی نشان نمی‌دهد؛ یعنی کلمه پس از حرف اضافه رابطه نحوی با فعل پایانی ندارد و حرف اضافه نقش نما نیست؛ مثلاً: آنها مطلب را به خاطر آوردند. در این مثال آوردنی در کار نیست که «به خاطر» متمم آن باشد، بلکه مجموع عبارت به معنی یادآوری است، و همان گونه که پیش از این گفته شد، نمی‌توان "به خاطر" را در این جمله حذف کرد.

نکته دیگر آنکه، همان‌طور که پیش از این ذکر شد، در جمله‌هایی که فعلش به صورت عبارت فعلی نیست، آن فعل معنی مستقل دارد و می‌تواند متمم‌های گوناگون بگیرد؛ یعنی اگر فعل احتیاج به متمم فعلی دارد، به اجبار آن را می‌گیرد، مانند: «اندیشیدن» به؛ که این فعل همراه با حرف اضافه ویژه خود؛ یعنی «به» و گونه‌ای از فعل متعدی به متمم است و می‌توان به هر چیز اندیشید. اما در عبارتی نظیر به خاطر سپردن یا به ذهن سپردن نمی‌توان هر کلمه‌ای را جانشین کلمات خاطر و ذهن کرد و همان معنی اول را از آن فهمید.

نکته سوم آنکه، در افعالی که متمم قیدی (اختیاری) دارند، می‌توان متمم را حذف کرد یا هر متمم دیگری یا چند متمم آورد؛ حال آنکه در عبارت فعلی چنین نیست؛ مثلاً در جمله «او به زمین خورد» نمی‌توان گفت او به چه خورد و برای آن متمم آورد، چون مجموع «به زمین خورد»؛ یعنی افتاد و خوردن در این عبارت معنی حقیقی ندارد، اما در جمله او به خانه رفت، فعلش لازم است و هم بدون متمم می‌تواند بیاید و هم می‌تواند چند متمم بگیرد؛ مثلاً او با دو چرخه، در یک ساعت، به سرعت به خانه رفت.

### حذف حرف اضافه در عبارت فعلی

گاهی حرف اضافه در عبارت فعلی حذف می‌شود؛ مثلاً او زمین خورد؛ زمان سر رسید. در این مثالها حرف «به» حذف شده است. در چنین جمله‌هایی باز هم فعل مرکب است و نمی‌توان برای جزء پیش از فعل رابطه نحوی قائل شد؛ مثلاً در جمله «او زمین خورد»، پیداست که خوردن معنی حقیقی ندارد و «زمین خورد» باز هم به معنی «افتاد» است و زمین نه متمم و نه مفعول فعل خورد است. یا عبارتی نظیر «به هوش آمد، به هدر رفت، به گریه افتاد» و از این قبیل که گاهی حرف اضافه از ابتدای آنها حذف می‌شود. در چنین مواردی، علاوه بر اینکه می‌توان آنها را فعل مرکب گرفت، می‌توان حرف اضافه آنها را تکواژ پنهان و در نتیجه، مجموع آن را عبارت فعلی دانست. «بعضی از حروف اضافه فارسی بویژه در، بر، به و حتی گاهی «از» در عبارت یا جمله پنهان‌اند؛ به طوری که در بسیاری از موارد می‌توان آنها را آشکار کرد، بی آنکه نقش عناصر موجود آنها تغییر کند، مانند (به) راه افتادن، (به) سر رسیدن... این گونه تکواژها را، تکواژ پنهان می‌نامیم» (نجفی، ۱۳۷۸: ۱۰۴).

## عبارت فعلی در متون قدیم

عبارت فعلی از نظر ساخت، فعل جدیدی نیست و در متون قدیم فارسی، به فراوانی کاربرد داشته است. محققان و دستورنویسانی که درباره تاریخ زبان فارسی تحقیق کرده و حاصل تحقیق خود را نوشته‌اند، به این امر قائلند. دکتر خانلری در کتاب **تاریخ زبان فارسی و دستور تاریخی** خود که به تحولات چند قرن اول فارسی دری می‌پردازد، عبارت فعلی را گونه‌ای مستقل از فعل می‌شمارد. او در بحث ساختمان فعل - در زبان فارسی دری - آنها را به پنج نوع تقسیم می‌کند: «فعل در فارسی پنج نوع ساختمان مختلف دارد: ۱- ساده؛ ۲- پیشوندی؛ ۳- مرکب؛ ۴- عبارت فعلی؛ ۵- فعلهای ناگذر» (خانلری، ۱۳۶۹: ۱۱۵).

دکتر محسن ابوالقاسمی نیز در کتاب **دستور تاریخی زبان فارسی**، در مبحث فعل، سابقه کاربرد این نوع فعل را به ایرانی میانه غربی می‌رساند و می‌نویسد: «در ایرانی میانه غربی، عبارتهای فعلی زیادی به کار رفته است؛ برخی از آنها از فارسی میانه زردشتی: به دست داشتن (تسلط داشتن) به زنی کردن [ازدواج]، بر دار کردن» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۱۸۴). ایشان همچنین در مبحث فعل در زبان فارسی دری نیز عبارت فعلی را گونه‌ای مستقل از کاربرد فعل در این زبان دانسته است (همان: ۱۹۸).

نتیجه آنکه هر دو محقق، عبارت فعلی را گونه‌ای مستقل از فعل دانسته‌اند.

نمونه‌هایی از کاربرد عبارت فعلی در متون گذشته:

به جای آوردن (عمل کردن): «شرط مرقعه آن است که محمد زکریا در میان پیراهن سفید به جای می‌آرد و داشتن آن، او را مسلم است» (هجوی، ۱۳۸۴: ۷۰).  
به دست آمدن:

«بزرگا و بارفتا که کار امارت است، اگر... از عهده آن چنان بیرون آید که دین و دنیا او را به دست آید و اگر به دست عاجزی افتد، او بر خود در ماند و خلق بر وی» (ابوالفضل بیهقی، ۱۳۸۱: ۵۱۵).  
به حاصل آمدن، به ترک... گفتن:

«... و دنیا را طلاق دهد تا از تبعات آن برهد تا پاکیزگی ذات به حاصل آید و به ترک حسادت بگوید» (نصرالله منشی، ۱۳۷۱: ۵۲).

به سر بردن:

که چون زندگانی به سر می‌برد بدین دست و پای از کجا می‌خورد

(سعدی، ۱۳۷۲: ۸۸)

بر سر آنم که گر ز دست برآید دست به کاری زدم که غصه سرآید

(حافظ، ۱۳۷۴: غزل ۲۲۳)

در این بیت، حافظ سه عبارت فعلی از دست برآمدن، دست به کاری زدن و سرآمدن (به سرآمدن) وجود دارد.

## انواع عبارتهای فعلی

### الف- از نظر ساخت

۱- با سه جزء: همان‌طور که پیشتر گفته شد، این عبارتها از یک حرف اضافه، یک اسم و یک فعل ساده، پیشوندی یا مرکب تشکیل می‌شود؛ مثل از حال رفتن، به هوش آمدن، از پای درآوردن، به بهره‌برداری رساندن. از حروف اضافه معمولاً «از، بر، به، در» کاربرد فراوان دارد. بیشتر عبارتهای فعلی سه جزیی با حرف اضافه «به» همراه است. همچنین چند کلمه عربی دخیل در فارسی که در عربی اسم است، در فارسی علاوه بر معنی اسمی به عنصری دستوری تبدیل شده و به جای حرف اضافه، به طور فراوان به کار می‌رود. «دستوری شدن (grammaticalisation) تبدیل لغت است به عنصر دستوری مانند مورد، تحت، زیر، ضد، عدم در مواردی، مثل مورد استفاده قرار دادن، زیر نظر گرفتن، ضد ضربه، عدم اعتماد» (فرشید ورد، ۱۳۷۳، ش ۱۹: ۲۲).

با این قاعده، کلمات مورد، تحت، زیر، بیشترین کاربرد را در نقش حرف اضافه دارند، اما «مورد» بسیار بیشتر استفاده می‌شود؛ مثال: مورد بحث قرار دادن، مورد عنایت قرار دادن، مورد عفو قرار گرفتن، به زیر مشتمل گرفتن، تحت تعقیب قرار دادن، زیر نفوذ قرار دادن و...

۲- با بیش از سه جزء: ساخت این عبارات به این شکل است:

- حرف اضافه + گروه اسمی + فعل (ساده، پیشوندی، مرکب): از گت و کول افتادن، به منصه ظهور رساندن، به درجه رفیع شهادت نائل شدن، از سر خود وا کردن و...

- اسم + حرف اضافه + اسم یا گروه اسمی + فعل: دست به کاری زدن، دل به دریا زدن، دست از جان شستن، ابرو در هم کشیدن، سر به سر کسی گذاشتن و...

ب- از نظر کاربرد:

۱- عبارتهای فعلی قدیمی و منسوخ: این عبارات در متون قدیم، فراوان دیده می‌شود، ولی امروز کاربرد ندارد: از جای بر آمدن، از سر... برخاستن، به ترک... فرمودن، به خود در کشیدن، به هم بر آمدن، به هم بر کردن (پیششان کردن)، به هیچ کس نشمردن، در بند... بودن، در دل آمدن، بر کار کردن، در باقی کردن، درسر چیزی شدن، از خویش شدن، به حاصل آوردن، بدرود گفتن، به هزیمت شدن، از راه افتادن و...

۲- عباراتی که در گذشته بوده و امروز هم رایج است: از پای در آمدن، به سر آمدن، به دست آوردن، در نظر آمدن، در پیش گرفتن، به زمین خوردن و...

۳- عباراتی که در دوره معاصر ساخته شده و تازه هستند: به تصویب رساندن، به تصویر کشیدن، به اهتزاز در آوردن، به خود گرفتن، به فراموشی سپردن، به اجرا گذاشتن، به بحث گذاشتن، مورد اتهام قرار دادن، مورد اجرا گذاشتن، زیر نظر گرفتن، تحت تعقیب قرار دادن، به رخ کشیدن و...

۴- عبارتهای فعلی که بیشتر در زبان محاوره و عوام کاربرد دارد:

از گت و کول افتادن، به حق افتادن، به تته پته افتادن، به گرو گرفتن (اذیت و آزار)، از رو رفتن / بردن، از کوره در رفتن، به گند کشیدن، به هم ور کردن، از سر خود وا کردن، به جنجال کشیدن و...

۵- عبارتهای فعلی که بیشتر جنبه ادبی دارد و در زبان ادبی و معیار بیشتر به کار می رود: به ستوه آمدن، به خروش آمدن، به انجام رسیدن، به اجابت رسیدن، به ریشخند (تمسخر) گرفتن، به جنبش در آوردن، به بار نشستن، به تماشا ایستادن / نشستن، به تصویر کشیدن، به منصفه ظهور رساندن و...

برخی از این عبارات همراه با تصویر سازی است: به رشته تحریر در آوردن، به گل نشستن، به آب و آتش زدن. امروزه در گفتار و نوشتار، عبارت فعلی کاربرد فراوانی دارد و به نظر می رسد از فعل مرکب بیشتر به کار می رود. دلیل قطعی را نمی توان برای آن شمرد، اما دلایل زیر در این امر، مؤثرند: ۱- گسترش رسانه ها و مطبوعات؛ ۲- افزایش مطالب نوشتنی؛ ۳- مطالعه کم؛ ۴- تکلف در کلام. گاهی به جای یک فعل ساده یا مرکب، برخی افراد با تکلف و زحمت، عبارتی طولانی را به کار می برند؛ مثلاً به جای کشتن: به قتل رساندن، به جای رُخ دادن: به وقوع پیوستن و به جای ظاهر شدن: به منصفه ظهور پیوستن را به کار می برند.

### عبارت فعلی و کنایه

بسیاری از عبارتهای فعلی، فقط معنی کنایه ای دارند و در واقع کنایه هستند. مانند به پای کسی رسیدن (کنایه از برابری یا نابرابری کردن، ارزش کمتر داشتن)؛ ابرو در هم کشیدن (ناراحت و خشمگین شدن)؛ به راه افتادن (حرکت کردن، رفتن)؛ به چوب بستن (زدن)؛ به گردن گرفتن (پذیرفتن)؛ دست از جان شستن و بردار کردن.

### فهرست عبارتهای فعلی - به ترتیب الفبا - بر اساس جزء فعلی

آراستن: به زیور طبع آراستن
آمدن / آوردن: به جان آمدن / آوردن، به هوش آمدن / آوردن، به وجود آمدن / آوردن، به دنیا آمدن / آوردن، به دست آمدن / آوردن، به نظر آمدن / آوردن، به حال آمدن / آوردن، به چشم آمدن / آوردن، به خشم آمدن / آوردن، به شمار آمدن / آوردن، به حاصل آمدن / آوردن، به خاطر آمدن / آوردن، به میان آمدن / آوردن، به عمل آمدن / آوردن، در میان آمدن / آوردن، به ستوه آمدن / آوردن، به درد آمدن / آوردن، به قلم آمدن / آوردن، به جوش آمدن / آوردن، به خروش آمدن / آوردن، به بار آمدن / آوردن، به راه آمدن / آوردن، در نظر آمدن / آوردن (ارزش داشتن)، به یاد (ذهن) آمدن / آوردن، به جا آمدن / آوردن، به زبان آمدن / آوردن، به فریاد آمدن / آوردن، به حرف آمدن / آوردن، به حساب آمدن / آوردن، به سر آمدن / آوردن، به صدا آمدن / آوردن، به تنگ آمدن / آوردن، به درد آمدن / آوردن، به نظم آمدن / آوردن، به پایان آمدن / آوردن، به نظر آمدن، به روی کسی آوردن، به زیر آوردن،...
افتادن / انداختن: از کار افتادن / انداختن، از پا افتادن / انداختن، از اعتبار افتادن / انداختن، از رونق افتادن / انداختن، به تکاپو افتادن / انداختن، به راه افتادن / انداختن، به آب افتادن / انداختن، به کار افتادن / انداختن، به جریان افتادن / انداختن، به گریه افتادن / انداختن، به حق افتادن / انداختن، به درد سر افتادن / انداختن، به زحمت افتادن /

<p>انداختن، از چشم افتادن / انداختن، به تکاپو افتادن / انداختن، به خنده افتادن / انداختن، به حبس افتادن / انداختن، به زندان افتادن / انداختن، به دست و پا افتادن، به جان هم افتادن / انداختن، به تب و تاب افتادن، به تته پته افتادن، از کت و کول افتادن،...</p>
<p>ایستادن: به تماشا ایستادن، به نظاره ایستادن، روی پای خود ایستادن،...</p>
<p>برآمدن: در صدد برآمدن،...</p>
<p>برداشتن: دست به آسمان برداشتن (دعا یا نفرین کردن)، دست به دعا برداشتن،...</p>
<p>بردن / رفتن: به سرقت بردن / رفتن، به اسارت بردن، از یاد بردن / رفتن، از خاطر رفتن / بردن، از رو بردن / رفتن، از بین بردن / رفتن، از میان بردن / رفتن، از حال بردن / رفتن، از دست رفتن، به شمار رفتن، به هدر رفتن، از راه بردن، به سر بردن / رفتن، به کار بردن / رفتن، به خواب رفتن، (به) بر باد رفتن، به پایان بردن، به زیر قرض رفتن / بردن.</p>
<p>برخوردن: به کسی برخوردن (ناراحت شدن)،...</p>
<p>بستن: به کار بستن، به آب بستن، به توپ بستن، به چوب بستن، به رگبار بستن، به فلک بستن</p>
<p>به در رفتن / به در کردن / به در بردن، از میدان به در بردن / به در کردن، از راه به در کردن / بردن</p>
<p>پاشیدن: از هم پاشیدن</p>
<p>پیوستن: به وقوع پیوستن (رخ دادن)، به ملکوت اعلی پیوستن، به لقاء الله پیوستن، به تحقق پیوستن، به منصفه ظهور پیوستن، به ظهور پیوستن</p>
<p>پوشیدن / پوشاندن: جامه عمل پوشیدن / پوشاندن</p>
<p>خاستن: به پا خاستن، بر پا خاستن</p>
<p>خریدن: به جان خریدن</p>

<p>خوردن:</p> <p>به چشم خوردن، به زمین خوردن، به هم خوردن، بر هم خوردن، به تور کسی خوردن</p>
<p>دادن: از دست دادن، به آب دادن، به هدر دادن، به خرج دادن- به خورد کسی دادن، (به) بر باد دادن</p> <p>داشتن:</p> <p>به یاد داشتن، به خاطر داشتن، به عهده داشتن، بر عهده داشتن، در بر داشتن، از بر داشتن.</p>
<p>درآمدن/ درآوردن:</p> <p>به صدا درآمدن/ درآوردن، از پا درآمدن/ درآوردن، به زانو درآمدن/ درآوردن، به اهتزاز درآمدن/ درآوردن، به حرکت (جنبش) درآمدن/ درآوردن، به نمایش درآمدن/ درآوردن، به پرواز درآمدن/ درآوردن، به رقص درآمدن/ درآوردن، به شتاب درآمدن/ درآوردن، به وصف درآمدن/ نیامدن، به نظم درآمدن، به رشته تحریر درآمدن، به اشغال درآمدن،...</p>
<p>در رفتن:</p> <p>از کوره در رفتن، از جا در رفتن</p>
<p>رسیدن و رساندن:</p> <p>به چاپ رسیدن/ رساندن- به نظر رسیدن/ رساندن- به ثبت رسیدن/ رساندن، به انجام رسیدن/ رساندن- به اجابت رسیدن/ رساندن- به شهادت رسیدن/ رساندن، به هلاکت رسیدن/ رساندن، به سرانجام رسیدن/ رساندن- به پایان رسیدن / رساندن- به انجام رسیدن / رساندن، به سر رسیدن، به ثمر رسیدن / رساندن، به هدف رسیدن، به توافق رسیدن، به تفاهم رسیدن، به پیروزی رسیدن، به تصویب رسیدن/ رساندن، به نتیجه رسیدن، به فروش رسیدن / رساندن، به قتل رسیدن / رساندن، به تکامل رسیدن،...</p>
<p>ریختن:</p> <p>در هم ریختن (پریشانی)، بر سر کسی ریختن (حمله کردن)، به هم ریختن.</p>
<p>زدن:</p> <p>به آب زدن، به آب و آتش زدن، به دریا زدن، به هم زدن، بر هم زدن، به دار زدن، به زمین زدن، به سر زدن (یاد آوردن، تصمیم گیری)، (خود را) به مردن زدن، به موش مردگی زدن، به نادانی زدن، به بی چیزی زدن، به دیوانگی زدن، به کری زدن، به نفهمی زدن، به مریضی (بیماری) زدن، به آن راه زدن، به لالی، خنگی، گیجی، کودنی، احمقی، سادگی و... زدن، به کوچه علی چپ زدن، دامن همت به کمر زدن، به تور زدن، دل به دریا زدن، دست به کاری زدن، دست به ابتکار زدن، دست به خودکشی زدن، دست به گزینش زدن.</p>
<p>سپردن:</p> <p>به فراموشی سپردن، به خاطر سپردن، به ذهن سپردن، به خاک سپردن، به خدا سپردن،...</p>
<p>شتافتن:</p> <p>به سرای باقی شتافتن</p>

<p>شستن:</p> <p>دست از جان شستن</p>
<p>شکستن:</p> <p>در هم شکستن</p>
<p>فرستادن:</p> <p>به جهنم فرستادن(کشتن) به درک فرستادن،...</p>
<p>قرار دادن / گرفتن:</p> <p>مورد توجه قرار دادن / گرفتن، مورد عنایت قرار دادن / گرفتن، مورد تصویب یا تأیید قرار دادن / گرفتن، مورد عمل قرار دادن / گرفتن، مورد انتقاد قرار دادن / گرفتن، تحت تأثیر قرار دادن / گرفتن، زیر نظر قرار دادن / گرفتن، مورد بحث قرار دادن / گرفتن، تحت تعقیب قرار دادن / گرفتن.</p>
<p>کردن، بر ملا کردن، بر پا کردن، از بر کردن، بردار کردن، به درک واصل کردن، از سر واکردن، دست از پا خطا کردن، به هم ور کردن</p>
<p>کوبیدن:</p> <p>در هم کوبیدن</p>
<p>کشیدن / کشاندن:</p> <p>به آتش کشیدن، به خون کشیدن، به درازا کشیدن، به جنجال کشیدن، به تصویر کشیدن، به نظم کشیدن، به دار کشیدن، به دعوا کشیدن، به میان کشیدن، به گند کشیدن، روی در نقاب خاک کشیدن، به زیر کشیدن، سر به آسمان کشیدن، ابرو در هم کشیدن،...</p>
<p>گرفتن:</p> <p>به / بر عهده گرفتن، به کار گرفتن، به خود گرفتن، به دل گرفتن، به دست گرفتن، به ریشخند (تمسخر) گرفتن، به گردن گرفتن، به بازی گرفتن، به بحث گرفتن، به مرگ گرفتن (اذیت، آزار) به بیگاری گرفتن، به شوخی گرفتن، به دوش گرفتن، به هیچ گرفتن، به باد کتک گرفتن، از سر گرفتن، در برگرفتن، در نظر گرفتن، در پیش گرفتن، به زیر شکنجه گرفتن، تحت تعقیب قرار گرفتن،...</p>
<p>گذاشتن / نهادن؛ در میان گذاشتن / نهادن، به اجرا گذاشتن، به بحث گذاشتن، به شور گذاشتن، به جا گذاشتن، بر جا گذاشتن، رو به بهبود گذاشتن / نهادن، پاپس نهادن / گذاشتن، سر به سر کسی نهادن / گذاشتن، سر به کوه گذاشتن / نهادن، دست روی دست گذاشتن، زیر پا گذاشتن(بی‌اعتنایی)</p>
<p>گذشتن:</p> <p>از جان گذشتن، از خود گذشتن</p>
<p>گنجیدن:</p> <p>در پوست خود نگنجیدن</p>

ماندن: به یاد ماندن، به جا ماندن (باقی ماندن)، بر جا ماندن،...
نشستن / نشاندن: به خون نشستن / نشاندن، به بحث نشستن، به بار نشستن، به ثمر نشستن، به دل نشستن (دلپذیر بودن) به عزا نشستن، به گل نشستن، به تماشا نشستن، از پا نشستن، به کرسی نشاندن، به سوگ نشستن، به خاک سیاه نشاندن،...
شناختن: سر از پا شناختن
واصل شدن: به درک واصل شدن / کردن،...

### نتیجه

با نظر به ساخت فعل و تعداد اجزای تشکیل دهنده، عبارت فعلی گونه‌ای مستقل از فعل است که دست کم از سه جزء تشکیل می‌شود و مجموع اجزای آن یک معنی واحد دارد. عبارتهای فعلی اغلب معادل یک فعل ساده یا یک فعل مرکبند، اما تعدادی از آنها فقط به شکل عبارت فعلی کاربرد دارند. با توجه به نمونه‌ها، عبارتهای فعلی با فعل آمدن یا آوردن بیشترین تعداد را دارد و پس از آن با فعلهای افتادن یا انداختن، رسیدن یا رساندن و زدن، عبارتهای فعلی ساخته شده و از مصادیق دیگر بیشتر است. از حروف اضافه نیز حرف "به" بیشترین کاربرد را در ساخت عبارت فعلی دارد. پس از آن حرف اضافه "از" کاربرد فراوان دارد.

گرچه نام عبارت فعلی در دستورهای جدید مطرح شده، اما از قدیم در متون فارسی دری بوده و سابقه آن به فارسی میانه می‌رسد. عبارت فعلی معنی کنایی و مجازی دارد و گاهی عباراتی زیبا و ادبی و تصویری در بین آنها دیده می‌شود. تعدادی از آنها هم بیشتر در زبان محاوره کاربرد دارد. در مجموع، یکی از گونه‌های پر کاربرد فعل در زبان فارسی، بویژه در دوره معاصر است و به دلایلی چون کمی مطالعه، افزایش متنهای نوشتاری در حوزه‌های گوناگون و تکلفهای کلامی، کاربرد آن در زبان امروزه، بویژه در گفتار بیشتر از گذشته، و بیش از کاربرد افعال ساده معادل آنهاست.



## منابع

### الف- کتابها

- ۱- ابوالقاسمی، محسن. (۱۳۸۱). دستور تاریخی زبان فارسی، تهران: انتشارات سمت، چاپ سوم.
- ۲- ابوالمعالی، نصرالله منشی. (۱۳۷۱). ترجمه کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: امیر کبیر.
- ۳- ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۷۸). دستور زبان فارسی امروز، تهران: نشر قطره، چاپ دوم.
- ۴- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۵). دستور زبان فارسی ۲، ویرایش سوم، تهران: انتشارات فاطمی.
- ۵- باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). توصیف ساختمان دستور زبان فارسی، تهران: امیر کبیر، چاپ ششم.
- ۶- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). نگاهی تازه به دستور زبان، تهران: انتشارات آگاه.
- ۷- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۱). تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: نشر مهتاب.
- ۸- حافظ، خواجه شمس الدین. (۱۳۷۴). دیوان، به سعی سایه، تهران: نشر کارنامه.
- ۹- خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی (کتاب حروف اضافه و ربط)، تهران: انتشارات مهتاب.
- ۱۰- خیامپور، عبدالرسول. (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی، تهران: کتابفروشی تهران، چاپ نهم.
- ۱۱- سعدی، شیخ مصلح الدین. (۱۳۷۲). بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات خوارزمی.
- ۱۲- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۷). گلستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی.
- ۱۳- شریعت، محمد جواد. (۱۳۷۰). دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ چهارم.
- ۱۴- فرشید ورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصل امروز، تهران: انتشارات سخن، چاپ دوم.
- ۱۵- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی، تهران: امیر کبیر، چاپ اول.
- ۱۶- مشکوه الدینی، مهدی. (۱۳۷۷). ساخت آوایی زبان، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ چهارم.
- ۱۷- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹). توصیف و آموزش زبان فارسی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۸- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری، ویرایش دوم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
- ۱۹- مهیار، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ دستوری، تهران: نشر میترا.
- ۲۰- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۹). تاریخ زبان فارسی، (ج ۲)، تهران: نشر نو.
- ۲۱- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲). دستور تاریخی زبان فارسی، (به کوشش عفت مستشارنیا) تهران: انتشارات توس، چاپ اول.
- ۲۲- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی، تهران: انتشارات توس، چاپ سیزدهم.
- ۲۳- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، تهران: انتشارات نیلوفر. چاپ ششم.
- ۲۴- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۶). دستور زبان فارسی ۱ (با همکاری غلامرضا عمرانی)، تهران: انتشارات سمت، چاپ نهم.

۲۵- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۴). **کشف المحجوب**، تصحیح دکتر محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.

ب- مقالات:

۱- فرشید ورد، خسرو. (۱۳۸۳). «فعل مرکب و ساختمان آن» **مجله آشنا**، سال سوم، ش هجدهم، صص ۷۴-۸۲.

۲- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۳). «فعل مرکب و ساختمان آن» **مجله آشنا**، سال سوم، ش نوزدهم، صص ۲۳-۳۲.

برگ اشتراک

مجله علمی - پژوهشی فنون ادبی دانشگاه اصفهان

شرکت یا سازمان:.....

شخص:.....

نام و نام خانوادگی:.....

سن:.....

تحصیلات:.....

شغل:.....

نشانی پستی (کد پستی حتماً نوشته شود):.....

.....

.....

تلفن تماس:..... دورنگار:.....

متقاضی مجله شماره:..... به تعداد..... هستم.

لطفاً مبلغ ۱۰۰۰۰ ریال بابت حق اشتراک هر شماره، به حساب شماره ۲۳۸۰۰۲۴۰۲۱۷۷۲۴ کد ۱۱۰۲۲۷ بانک ملی دانشگاه اصفهان به نام درآمدهای اختصاصی دانشگاه واریز نمایید و اصل حواله آن را به همراه فرم تکمیل شده به نشانی دفتر مجله ارسال کنید.

نشانی: اصفهان - خیابان هزار جریب - دانشگاه اصفهان - حوزه معاونت تحقیقات و فناوری - دفتر مجله فنون ادبی

کدپستی ۷۳۴۴۱-۸۱۷۴۶ تلفن: ۷۹۳۲۱۷۵ دورنگار: ۷۹۳۲۱۷۷ پست الکترونیکی: [liar@ui.ac.ir](mailto:liar@ui.ac.ir)

[fonoon\\_adabi@yahoo.com](mailto:fonoon_adabi@yahoo.com)



## Verb Phrase in Persian Structure

Dr. Mahmoud Mehravaran\*

### **Abstract:**

In Persian, the verb is classified based on different points of view. An important classification is based on the structure and components of a verb.

Grammarians have introduced at least two kinds of verb: simple and complex. Some grammarians, however, have enumerated a variety verb types. Phrasal verb is a kind of verb being formed of at least three parts, named on the basis of structure. It has one single meaning. In recent decades, this kind of verb is called phrasal verb by some grammarians, while others have rejected this kind of verb or have not named it at all. This article first discusses the views on the classification of verb; then it focuses on the history of designation of phrasal verb, on its record in ancient texts, on its structure and kind, on its functions, and finally on the similarities and differences between phrasal verb and complement. Finally, part of the article introduces an almost complete list of phrasal verbs.

### **Key words:**

*Grammar, verb, structure of verb, phrasal verb, complement.*

---

\* Assistant professor, Persian Literature Department, the University of Qom

## **A Study of the Meters of Bidel Dehlavi's Ghazals(Sonnets) and their Comparison with the Meters of Ghazals(Sonnets) in Persian and Indian-Style Ghazals(Sonnets)**

**Mahdi Kamali\***  
**Dr. Mohammad Kazem Kahdouei\*\***  
**Dr. Seyyed Mahmoud Elham Bakhsh\*\*\***

### **Abstract:**

Bidel Dehlavi (1644 A.D./1054 A.H.-1721 A.D./1133 A.H.) was one of the most famous Persian poets of India and the greatest poet in Indian branch of a style well-known as Sabk-e Hendi (Indian Style). However, his poems have not sufficiently been studied in Iran .

Meter is one of the basic elements and most effective one in poetry. Therefore, examining the quality of its meter could be one of the basic steps in interpreting and evaluating a poem.

Most of Bidel-readers and Bidel-scholars consider his ghazals as the most valuable product of his wit. Furthermore, according to its history and lyrical nature, ghazal pattern has a closer connection with music and the function of meter in ghazal form is more prominent than that of the others. For this reason, in the present study, first the meters of this poet's ghazals have been introduced and then they are compared with current meters of Persian ghazal and those of the eleventh (A.H.) century. Finally, the metrical features of his ghazals are determined as follows:

Bidel composed 2858 ghazals in 32 different meters, six of which were the most frequent ones in all Persian ghazals and in the eleventh (A.H.) century. In this way,

Bidel, whose poems are famous because of their different and unusual quality, significantly conforms four fifth of his ghazals to the standard and thus they are considered "ordinary". But one can see some creativity and experimentation in the meters which are relatively less frequent meters: among the five less frequent meters in Persian poetry, Bidel composed from 1 to 56 ghazals in those meters and 4 ghazals in one meter which, according to the current evidence, there was not such an example known in Persian classical poetry at all.

### **Keywords:**

*Bidel Dehlavi, Meter, Ghazal, Sabk-e Hendi (Indian Style).*

---

\* Ph.D Student of Persian Literature, Yazd University

\*\* Associate Professor, Persian Literature Department, Yazd University

\*\*\* Assistant Professor, Persian Literature Department, Yazd University

## **A New Analysis of Salaamaan and Absaal's Story by Honein-e Ibn-e Iss-haq Based on the Archetypes of Jungian Psychology**

**Dr. Seyyedeh Maryam Rozatian\***

### **Abstract:**

Salaamaan and Absaal is a mysterious story that has been being passed around with several narratives and versions. Jaami has composed a poem based on one of these narratives by the Hanin-e Ibn-e Iss-haq, translated from Greek to Arabic in the third Hijri century (9<sup>th</sup> century A.D.). His interpretations of the story's mystical secrets had occupied the minds of so many commentators such as "Khajeh Nassir-e Toosi". Jaami, based on this philosophical interpretation by Khajeh Nassir, offered a rather mystical but short interpretation of the mysteries of this story at the end of his poem. In this article, we intend to provide a different analysis of the mysteries of this story based on the ancient frameworks discussed in Jung's psychology. Karl Gustav Jung was the founder of the Psychoanalysis and archetypal criticism who combined his psychological perspectives with Hermetic, Gnostic, and the Indian notions. Since the original story is Greek, an Indian influence on the story is conceivable; and the ancient frameworks of Jung in analyzing the mysteries will be very revealing.

### **Keywords:**

*Salaamaan and Absaal, Archetype, Anima, The old Sage, Self, ego, Individualism.*

---

\* Assistant Professor, Persian Literature Department, the University of Isfahan

## The Aesthetics of Code Switching

Dr. Ali Mohammadi Asiabadi\*

**Abstract:**

Some of the figures of speech in Persian language are those that show the rhetorical value of the bilingualism. Tarjema (translation), Molama (bilingual poem), Dhuloghatayn (readable by two language), Egtebas (borrowing), Darj (insertion), are these figures of speech. Unfortunately, in rhetorical sources and books, the aesthetic values of these figures have not been explained. However, the aesthetic aspects of these figures can be shown through several theories that discuss code switching; considering the fact that some of the theories are commonly used in literature and literary criticism. Therefore, in this essay, it is shown that from these figures, Egtebas (borrowing) has a higher literary value and importance than others. Moreover, the literary significance of this figure is revealed through several theories.

**Key words:**

*Code switching, Borrowing, Double voicing, Molama, Bilingualism.*

---

\* Assistant professor, Persian Literature Department, Shahrekord University



## A Lexical and Syntactic Study of Persian Proverbs

Dr. Hasan Zolfaghari\*

### Abstract:

Proverbs along with metaphors, idioms, axioms and expressions are among the materials whose quality and quantity contribute to the enrichment of every language. In this article, the objective is, after defining it, to deal with this lingual category in two lexical and syntactic levels.

In the lexical level, the proverbial terms and lexicon will be investigated from different angles.

1. The usage frequency of alien, folkloric, or common terms, determined via the samples extracted from well-known proverbs, show that 14.4 percent is Arabic, two percent common and folkloric and about one percent others like "Shekasteh". Such studies are carried out comparatively to convey the frequency of the mentioned lexicon compared to the standard prose and other literary forms like legends, lullabies and proverbs.
2. Prohibited or taboo words form 2.75 percent of the total lexicon.
3. In the part of lingual advantage of proverbial terms, the function of proverbial lexicon and its influence on durability of Persian terms and in lingual studies are discussed.
4. Transformation and displacement of the terms in substitutive level is one of the features of proverbs whose causes will be studied in details.

In syntactic level, issues like proverbial expressions, the constituents of proverbial expressions and their sequence, verbal types, structure and mode will be studied.

Moreover, omission of constituents of proverbial expressions in eight grammatical types will be examined by presenting adequate evidence and also the quality and kinds of these omissions will be determined. In the end, the written and verbal categories will be rendered.

The methodology is descriptive-analytical based on the samples and case studies. 50 proverbs from five recorded proverbial sources in standard Persian have been provided. Therefore, spoken cases have not been included in this research.

### Key words:

*Proverb, lexical level, syntactic level.*

---

\* Assistant Professor, Persian Literature Department, Tarbiat Modarres University

## The Coherent Structure of Hafez's Ghazals (Sonnets)

Dr. Teimour Malmir\*

**Abstract:**

Hafez's poetry, despite its structural coherence, appears to be incoherent and fragmented. Some opponents, then, based on this surface appearance have criticized Hafez since each line of his ghazals contains an independent point; some have also used this quality as a pretext to invalidate his main themes; or they have separated the lines to diminish and neutralize the stinging bitterness of his critical comments. However, today, regardless of such controversial views, this independence of the lines has been considered as Hafez's craft and art.

The present article, after discussing the roots of emergence of such diverse criticism, has dealt with the vital structural coherence of Hafez' ghazals interpretively posing one example from each of his mystic, witty love ghazals and clarifying the co-relationship among those lines.

**Keywords:**

*continuous in text, critical of text, episodic, Ghalandari, Rendi, sequence of lines, structure.*

---

\* Associate Professor, Persian Literature Department, Kordestan University

## **The Characteristics of Satire and Humorous Language in Caricalamatures (based on Parviz-e Shapoor's works)**

**Dr. Yahya Talebian**<sup>\*</sup>  
**Fatemeh Taslim Jahromi**<sup>\*\*</sup>

### **Abstract:**

Satirists, usually use literary language fused with lingual innovation, intricacy and elegance, so that the effect of satire will be doubled; thus, the more defamiliarized a satire is, the stronger is its effect on the audience. Here, it seems that some characteristics such as brevity and condensation of sentences, plainness of expression, diction, colloquial expressions, hyperbolic expressions, word-plays and some devices and techniques like estrangement and defamiliarization, surprise, hysteron proteron (chiasmus) and paradox, or reconciliation of the opposites, along with other underlying eloquence are effective in formation of caricalamatures, satire, irony and humorous language using common traditional figurative speech methods—methods which result from search in the unlimited and hidden potentialities of language.

In this research, the investigation of caricalamatures, satire and humorous language has been performed based on a descriptive-analytical approach which not only leads to the acquaintance with some idiosyncratic features of this genre, but also makes the appreciation of such works possible. These characteristics are seen in other caricalamaturists' language with little difference. But, besides his being an avant-garde, what marks Shapoor's satiric language as outstanding among other caricalamaturists is the tremendous influence he has left on the authors of his next generation.

### **Key words:**

*satire and humor, the characteristics of satire and humorous language, caricalamatures.*

---

<sup>\*</sup> Professor, Persian Literature Department, Bahonar University of Kerman

<sup>\*\*</sup> M.A. Student, Persian Literature Department, Bahonar University of Kerman

## Associations and Rhetorical Figures

Dr. Taghi Pournamdarian\*  
Nahid Tehrani Sabet\*\*

### Abstract:

Rhetorical figures have been the focus of rhetoricians' attention since the ancient era; they have also classified these figures differently. Even before division of rhetorical devices into three branches of meaning, expression and rhetoric, this attention has been prevalent. Among others Ibn-e Motaz, Qodamat, Ibn-e Rashiq and Ibn-e Sanam Khafaji did some studies in this area. After differentiating Sciences of Rhetoric from one another, in the 7th century, Sakaki divided rhetorical figures into figures of speech and figures of thought. In the contemporary era, there are other classifications which are based on the past ones, except for some additional points which is the outcome of recent linguistic discoveries. Modern poetry, and the figures of speech employed in it, has drawn our attention to another classification that is the division of figures of speech on the basis of their associations (similarity, contiguity, and opposition).

After studying the historical classifications, this article attempts to classify the figures of speech on the basis of various classifications of associations.

### Key words:

*Rhetoric, Modern poetry, Associations, Classification.*

---

\* Professor of Language and Persian Literature, Institute

\*\* Graduate of Persian Literature, Tarbiat Modarres University



## Contents

<b>Associations and Rhetorical Figures.....</b>	<b>1</b>
<i>Dr. Taghi Pournamdarian - Nahid Tehrani Sabet</i>	
<b>The Characteristics of Satire and Humorous Language in.....</b>	<b>2</b>
<b>Caricalamatures (Based on Parviz-e Shapoor's Works)</b>	
<i>Dr. Yahya Talebian- Fatemeh Taslim Jahromi</i>	
<b>The Coherent Structure of Hafez's Ghazals(Sonnets).....</b>	<b>3</b>
<i>Dr. Teimour Malmir</i>	
<b>A Lexical and Syntactic Study of Persian Proverbs.....</b>	<b>4</b>
<i>Dr. Hasan Zolfaghari</i>	
<b>The Aesthetics of Code Switching.....</b>	<b>5</b>
<i>Dr. Ali Mohammadi Asiabadi</i>	
<b>A New Analysis of Salaamaan and Absaal's Story by Honein-e Ibn-e Iss- haq Based on the Archetypes of Jungian Psychology.....</b>	<b>6</b>
<i>Dr. Seyyedeh Maryam Rozatian</i>	
<b>A Study of the Meters of Bidel Dehlavi's Ghazals (Sonnets) and their.....</b>	<b>7</b>
<b>Comparison with the Meters of Ghazals(Sonnets) in Persian and Indian- Style Ghazals(Sonnets)</b>	
<i>Mahdi Kamali - Dr. Mohammad Kazem Kahdouei -Dr. Seyyed Mahmoud Elham Bakhsh</i>	
<b>Verb Phrase in Persian Structure.....</b>	<b>8</b>
<i>Dr. Mahmoud Mehravaran</i>	

## **Literary Arts**

**(Scientific–Research Journal - University of Isfahan)**

**Managing Editor: Dr. Hossein Aghahosseini**

**Editor- Chief: Dr. Ishagh Toghyani**

### **Editorial Board:**

**Taghi Vahidian Kamyar (Prof.)**

**Taghi Pournamdarian (Prof.)**

**Mohammad Fesharaki (Prof.)**

**Seyyed Mahdi Noorian (Prof.)**

**Abbas Mahiyar (Prof.)**

**Ahmad Amiri Khorasani (Prof.)**

**Yahya Talebian (Prof.)**

**Seyyed Aliasghar Mirbagherifard (Asso.Prof.)**

**Jamshid Mazaheri (Assi.Prof.)**

**Mahmoud Barati (Assi.Prof.)**

**Literary Editor (Persian): Naser Karimpour**

**Literary Editor (English): Dr. Helen Ouliaeinia**

**Office Manager: Zahra Beheshtinejad**

**Publisher: University of Isfahan**

**IN THE NAME OF GOD**

**Literary Arts**

Scientific Research Journal

---

---

*Literary Arts*

*University of Isfahan*

*Years 1.no 1*

*Autumn & Winter 2009-2010*