بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی ـ پژوهشی

شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی

مدیر نشریات علمی: سیدابوالفضل موسویان

ویراستار ادبی: دکتر محمد محمودی

حروفچینی و صفحه‌آرایی: مریم بایـه

کارشناس: سید امید میررفیع

سردبیر: دکترحسینعلی قبادی

دستیار علمی: دکتر زینب صابرپور و دکتر مصطفی گرجی

مترجم: دکتر آتوسا رستم‌بیک

هیئت تحریریه

دکتر محسن ابوالقاسمی، استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری، استاد دانشگاه تهران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استاد دانشگاه تهران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مجتبی منشی‌زاده، دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر زینب صابرپور، استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷
صندوق پستی ۱۳۱۴۵ ـ ۶۴۱۹، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ ـ ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: j.literature@ihss.ac.ir *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir
فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های**A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی ـ پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **بررسی، تحلیل و نقد استعاره مکنیه در آثار بلاغی**.. ۱

احمد رضایی جمکرانی

✍ **ذهن و زبان در نظریّهٔ ارتباطی ابویعقوب سجستانی**.. ۲۱

محمد فرهمند/ فرامرز جلالت/ ابراهیم دانش

✍ **نگاهی به سیر تاریخی «عنوان» و «عنوان‌گذاری» در ادبیات منظوم فارسی (با تکیه بر آثار برجسته)**
.... ۴۵

علی محمدی/ طاهره قاسمی دورآبادی

✍ **تأمّلی بر نمودهای گروتسک در جامع‌التّواریخ** ۷۱

مهسا مساعی/ زهره اله‌دادی دستجردی

✍ **حامدی اصفهانی، از شاعران پیشگام مکتب وقوع در سدهٔ نهم** ۹۱

احسان رئیسی/ علی‌محمد محمودی

✍ **سبک و شگرد «بهار» در تصنیف‌سرایی** ۱۱۷

مصطفی جوزی/ علی پدرام میرزایی/ مصطفی گرجی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر احمد خاتمی/ استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور
دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر مجتبی منشی‌زاده/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر سید علی سراج/ استادیار دانشگاه پیام نور
دکتر فریده داوودی مقدم/ استادیار دانشگاه شاهد
دکتر علی‌رضا شعبانلو/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر زینب صابرپور/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر مریم صالحی‌نیا/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر حسین یزدانی/ استادیار دانشگاه پیام نور
بی‌بی‌زهره هاشمی/ دانشجوی پسادکتری دانشگاه فردوسی مشهد

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۲۰-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

بررسی، تحلیل و نقد استعاره مکنیه در آثار بلاغی

احمد رضایی جمکرانی*

چکیده

ازجمله مسائل درخصوص استعاره که همواره محل مناقشه بوده، استعاره مکنیه است. در آثار اولیه بلاغی از این ساختار خبری نیست؛ در مرحله بعد، محققی چون جرجانی به بحث درباره این موضوع می‌پردازد، ولی نامی بر آن نمی‌نهد. هم‌زمان با وضع این اصطلاح، نزاع بر سر درستی آن نیز آغاز شد، عده‌ای استعاره بودن آن را نپذیرفتند، برخی آن را در زمره تشبیه مضمر دانستند، و گروهی هم فقط نظر دیگران را تکرار کردند. عده‌ای هم در دوره معاصر تلاش کرده‌اند با طرح مسئله تشخیص، اختلافات موجود را حل کنند، ولی در نهایت اذعان می‌نمایند اصطلاح استعاره مکنیه عام‌تر از تشخیص است و شمول بیشتری دارد. در مقاله حاضر ضمن بررسی، تحلیل و نقد این اصطلاح در آثار بلاغی، به ترتیب تاریخی، نشان داده‌ایم پژوهشگران بلاغی بیش از توجه به تعریف استعاره و تمرکز بر چگونگی استعاره مکنیه از نظر اصطلاح‌شناختی یا ترمینولوژیک، آن را از نظر لغوی مدنظر داشته‌اند؛ در حالی که بر مبنای تعریف سکاکی و برخی دیگر از بلاغیون، «استعارگی» این ساختار پذیرفتنی است؛ هرچند نمی‌توانیم قیدهایی مانند «تخییلیه» را بپذیریم. همچنین می‌توان از تشخیص، استعاره تبعیه و جاندارانگاری به‌عنوان شاخه‌های این استعاره یاد کرد، نه جایگزین‌های آن.

واژه‌های کلیدی: نقد، استعاره مکنیه، بیان، بلاغت فارسی، بلاغت عربی.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم A52_2006@yahoo.com

مقدمه

استعاره همواره از موضوعات اساسی بلاغت بوده و طبعاً با گسترش حوزه‌های بلاغی، شاخه‌ها یا موضوعات پیوسته با آن نیز وسعت یافته است. یکی از موضوعات درپیوسته با استعاره که از همان آغاز شکل‌گیری آثار بلاغی (مؤکداً آثار بلاغی اسلامی) مورد اختلاف بوده، استعاره مکنیه است؛ زمخشری (۵۳۸ هـ ق) بدون نام‌گذاری آن معتقد است: یکی از راز و رمزهای بلاغت و لطافت آن، این است که لفظ مستعار را ذکر نمی‌کنند، آنگاه با ذکر یکی از لوازم مستعار به آن اشاره می‌کنند و با آن اشاره به موقعیت و وجود آن مستعار، آگاهی می‌بخشند (تفتازانی، ۱۳۷۵: ۳۸۰). اگرچه در آثار نخستینه بلاغی از چنین اصطلاحی خبری نیست و فقط با نمونه‌های آن، هنگام بحث درباره استعاره، مواجهیم، همزمان با ضرب و رواج این اصطلاح پرسش‌هایی بر سر درستی آن نیز شکل گرفت؛ نخستین پرسش اینکه آیا اطلاق نام استعاره بر چنین ساختاری درست است؟ پرسشی که گرانیگاه اصلی این مسئله را تا روزگار کنونی تشکیل داده است. سپس مبحث تخییلیه نیز بدان منضم شد و در پی آن سؤال دیگری را مطرح کردند که آیا هر استعاره مکنیه، تخییلیه هم است، یا تخییلیه، گونه‌ای مجازاست؟ گویا گروهی درصدد بودند از راه افزودن قیدِ تخییلیه، مشکل ترمینولوژیک یا اصطلاح‌شناختی این استعاره را برطرف کنند، ولی به نظر می‌رسد مشکلی بر مسئله اولیه نیز افزودند؛ برخی محققان آن را با کنایه در هم آمیختند و برخی نیز سعی کردند از طریق قرار دادن آن در حیطه تشبیه مضمر یا به قولی کنایی، این اصطلاح را از حیطه استعاره خارج کنند. اگر بخشی از مجادلاتی که درباره این اصطلاح وجود دارد به بخش اول یعنی «استعارگی» آن بازگردد، بخش دیگری از منازعات به دلیل صفت «مکنیه» و «تخییلیه» است. به نظر می‌رسد بحث و تبادل‌نظر یا انکار آراء درباره این اصطلاح از روزگار سکاکی و تألیف مفتاح آغاز گشته است (هرچند قبل از آن زمخشری و جرجانی بدون نام‌گذاری خاص در این باب بحث کرده‌اند)، و بسیاری، به‌جز خطیب قزوینی، همان دیدگاه سکاکی را چه در آثار عربی و چه فارسی تکرار کرده‌اند، البته در این میان به استثنائاتی برمی‌خوریم که دیدگاه سکاکی را عمیقاً نقد کرده‌اند. این روند تا روزگار اخیر ادامه داشته تا اینکه با موضوع تشخیص مواجه می‌شویم و باز این پرسش مطرح می‌شود که آیا استعاره مکنیه همان

تشخیص است یا چیزی جز آن، بررسی روند این اصطلاح در آثار بلاغی دو مسئله را آشکار می‌نماید: الف)- تکرار تعریف این استعاره و مسائل در پیوسته با آن؛ ب)- تلاش برای حل مسئله از طریق استعاره مصرحه؛ به عبارتی گویا همه در پی آنند که پیوستگی آن را با استعاره مصرحه نشان دهند، بدون توجه به اینکه خود این اصطلاح نیز شأن اصطلاح‌شناسیک خود را دارد و لازم نیست همواره آن را به دیگر اصطلاحات پیوند دهیم.

ازاین‌رو، در این پژوهش ضمن بررسی و نقد دیدگاه‌های گوناگون بلاغیون درباره استعاره مکنیه، نشان داده‌ایم علی‌رغم اینکه در این موضوع، برخی اوقات تسلط متون شکسته شده، ولی در اغلب موارد با گفتمان متن‌محور روبه‌رو هستیم، گفتمانی که گویا شاخصه این فرهنگ گردیده است. به عبارتی، نقل متون پیشین و توجه به آنها بیش از تعمقِ خودِ پژوهشگران بوده است. شاید همین امر به ابراز نظرات نوآورانه کمتر مجال بروز داده است؛ نظراتی که می‌توانستند، با تمرکز بر خود اصطلاح مکنیه، آن را به‌عنوان اصطلاحی مستقل، مانند بسیاری از دیگر اصطلاحات، بپذیرند.

پیشینه تحقیق

درباره موضوع استعاره آثار فراوانی تألیف شده و استعاره مکنیه نیز همواره یکی از موضوعات اصلی تألیفات بلاغی بوده است. اما از آثاری که اختصاصاً بر استعاره مکنیه تمرکز کرده باشند، می‌توان به مقاله «استعاره مکنیه از نظر سکاکی» (فشارکی، ۱۳۷۰) اشاره نمود که نویسنده فقط به دیدگاه سکاکی در این‌باره پرداخته است؛ هرچند دیدگاه سکاکی پیشتر در «انوارالبلاغه» تفصیلاً بررسی شده است.

دسته‌بندی، تحلیل و نقد سیر تاریخی استعاره مکنیه

برای نشان دادن سیر این اصطلاح، به ترتیب تاریخی، آثار بلاغی را در یازده محور دسته‌بندی، بررسی و تحلیل کرده‌ایم و سپس به جمع‌بندی و نقد آنها پرداخته‌ایم:

آثار نخستینه و فقدان تبیین این موضوع

در آثار اولیه بلاغی عربی مانند «البیان و التبیین جاحظ» (۲۵۵ هـ ق) «قواعدالشعر» ثعلب (۲۹۱ هـ ق)، «البدیع» ابن معتز (۲۹۶ هـ ق)، «الوساطه بین المتنبی و الخصومه»

ابوالحسن علی ابن عبدالعزیز جرجانی (۳۶۶/۳۶۳ هـ ق)، «نقد الشعر» قدامه بن جعفر (۳۳۷ هـ ق)، و... از استعاره مکنیه خبری نیست، لکن مبحث استعاره در «البیان و التبیین» جاحظ (اگر به‌عنوان نخستین اثر در این موضوع لحاظ شود) با نمونه‌ای از استعاره مکنیه آغاز می‌شود:

و طفقت سحابه تغشاها　　　تبکی علی عراصها عیناها
(جاحظ، ۱۹۲۳: ۱۱۵)

همین روند در کتاب‌های اولیه بلاغی فارسی نیز مشاهده می‌شود، چنانکه نمونه‌های رادویانی و (۶۲۶ هـ ق) در باب استعاره، اغلب در حیطه استعاره مکنیه قرار می‌گیرند:

منجیک گوید:

ار چی بمثل منازعت خضرست　　　اندر نهذش اجل بلب پستان
(رادویانی، ۱۹۴۹: ۴۳)

در حدائق السحر نیز مشاهده می‌شود استعاره مکنیه و کنایه در جایگاه استعاره (مصرحه) قرار گرفته‌اند: باید کی سایهٔ شفقت فلان بر سر فلان کستراند و دامن عفو بر کناهان او بوشاند، ... (وطواط، ۱۳۶۲: ۲۹)

در یک کلام می‌توان گفت در آثار نخستینه هنوز مباحث استعاره چندان گسترش نیافته و شاخه‌ها و لایه‌های مختلف پیدا نکرده است که انتظار داشته باشیم از استعاره مکنیه و مسائل آن سخن به میان آورند، اما نکته در خور توجه این است که بسیاری از نمونه‌های این آثار در مبحث استعاره، بعدها با توجه به فرمول استعاره مکنیه، در سلک این‌گونه استعاره قرار می‌گیرند. گویا مؤلفان این آثار، هر ساختاری را که ظاهراً از حیطه تشبیه خارج بوده، در شمار استعاره قرار می‌دادند.

دیدگاه جرجانی و نبودِ این اصطلاح

می‌توان گفت نخستین جایی که از استعاره مکنیه سخن به میان آمده، اسرارالبلاغه جرجانی (۴۷۱ هـ ق) است، لکن جرجانی علی‌رغم بحث در این موضوع، اصطلاح مکنیه یا تخییلیه را به کار نبرده است. وی پس از تقسیم استعاره به سودمند و ناسودمند، در تبیین استعاره سودمند، بدون اینکه از دو گونه اصلی استعاره یعنی استعاره مصرحه یا مکنیه نامی به میان آورد، تقسیم‌بندی‌ای ارائه می‌نماید و نمونه‌هایی عرضه می‌دارد که

بر این دو گونه دلالت می‌کند: «این را بدان که هر واژه‌ای که استعاره سودمند در آن راه یابد یا اسم خواهد بود یا فعل، وقتی اسم است، بر دو وجه مستعار خواهد بود؛ یکی اینکه آن را از مسمی اصلی خود به یک چیز ثابت معلوم که به‌جای آن اسم به‌کاررفته و رابطه آن با معنی بعدی رابطه موصوف با صفت است، نقل کنی؛ مثل اینکه گفته شود «عنت انا ظبیة-یعنی ماده آهویی برابر ما ظاهر شد» و مراد زنی باشد که می‌توان اشاره کرده و گفت از آن واژه این معنی اراده شده یا به این مفهوم کنایه شده است و از مسمی اصلی خود بر سبیل استعاره و مبالغه در تشبیه به یک معنی دیگر منتقل گردیده است» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۲۵). نمونه‌ها و توضیحات جرجانی نشان می‌دهد غرض وی در این موارد همان استعاره مصرحه است.

اما گونه‌ای دومی که جرجانی اشاره می‌کند، چیزی جز استعاره مکنیه نمی‌تواند بود. آنچه در این قسم مورد تأکید جرجانی است، روشن نبودن معنای مورد اشاره است (در مقابل تصریح گونه نخست): «دوم اینکه اسم از معنی حقیقی خود برداشته و به یک معنایی که نتوان به روشنی در آن به چیزی اشاره کرد، منتقل شده است؛ چنانکه نمی‌توان گفت این از آن اسم مراد است و یا بر آن استعاره شده و این جانشین اسم اصلی شده است. مثال آن این گفته لبید است:

وَ غَداةَ ریحٍ قَدْ کشَفْتُ وَ قِرَّةٍ   إذْ أصبَحَتْ بِیدِالشِّمالِ زِمَامُها

در این بیت برای باد شمال دستی قائل شده است» (همان: ۲۶). جرجانی معتقد است «همه اینها به‌جز از طریق تخیل و توهم و سازمان‌بخشی در دل چیزی نیست که بتوان آن را احساس کرد و یک چیز ذاتی و محسوس نمی‌باشند که تجسم‌پذیر و محقق بشود» (همان: ۲۶).

راه‌های شناخت این دو گونه استعاره

جرجانی برای بازشناخت این دو نوع استعاره، یا به‌بیان‌دیگر برای شناخت فرق این دو، دو راه پیشنهاد می‌کند:

راه اول این است که در استعاره نوع نخست (مصرحه) می‌توانیم با آوردن مشبه و ادات تشبیه، ساختاری تشبیهی بسازیم؛ مثلاً در «رأیتُ اسداً» می‌توان گفت «رأیتُ رجلاً

کالأسد»؛ در حالی که در ساختار استعاره نوع دوم (مکنیه) چنین چیزی ممکن نیست راهی وجود ندارد که گفته شود «اذا صبح شیء مثل الشمال»: «در اینجا نمی‌توانیم شمال را مانند دست بدانیم. یا شبیه دست انگاریم ولی می‌توانیم شخص را مانند شیر و شبیه آن بدانیم اینجا ما خواسته‌ایم شمال را مانند صاحب دستی از جانداران بشماریم و در این قسم استعاره، مستعارله را که چیزی مانند شمال است، می‌خواهیم دارای چیزی بدانیم و نتیجه این باشد که حکم کسی را در اقدام به کاری با آن چیزی مخصوص خود به آن کلمه اثبات کنیم نه خود آن چیز را» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۲۶).

راه دیگر شناخت این دو از طریق وجه شبه است. به نظر جرجانی وجه شبه استعاره نوع نخست از مشبه‌به اخذ می‌شود؛ درحالی که در نوع دوم چنین نیست: «راه دیگر در بیان فرق میان دو قسم استعاره این است که در استعاره نوع اول شبه به‌دست‌آمده چیزی است که در اسد موجود است، اما در «اذ اصبحت بید الشمال زمامها»، شبه منتزع از ید در این کلمه موجود نیست بلکه آن شبه به حالت و صفتی تعلق دارد که در صاحب ید هست که با تصرفی خاص برای او حاصل می‌شود» (همان).

آنچه ازنظر جرجانی در این باره برمی‌آید، عبارت است از اینکه: وی این ساختار را به‌عنوان گونه‌ای استعاره می‌پذیرد؛ آن‌هم استعاره سودمند! و چنانکه شیوه اوست، هیچ نامی بر آن نمی‌نهد؛ همین گونهٔ دوم نامیدن این استعاره، بسیاری از عوارض نام‌گذاری‌های بعدی را در خود ندارد. علاوه بر اینکه وی دریافت این استعاره را مستلزم تخیل، توهم و سازمان‌بخشی می‌داند.

اما آنچه جرجانی در استعاره کانون توجه قرار می‌دهد، عبارت است از اینکه این استعاره روشنی و آشکارگیِ گونهٔ نخست را ندارد و مقصود از روشنی و آشکارگی، وضوح وجه شبه است (همان). به سخنی دیگر، وی بیش از توجه به طرفین تشبیه (مستعارمنه و مستعارله) که از قضا در استعاره مکنیه نزاع بر سر ساختار آنهاست، به وجه شبه پرداخته است.

دیدگاه سکاکی و آغاز بحث در جوانب این اصطلاح

قبل از پرداختن به استعاره مکنیه، بهتر است مختصراً به دیدگاه سکاکی (۶۲۶ هـ ق) درباره استعاره اشاره کنیم. وی برای استعاره شرایطی را در نظر می‌گیرد و آن را

بلیغ‌تر از حقیقت دانسته و آن را برپایه تناسی تشبیه قرار داده است؛ به‌گونه‌ای که بوی تشبیه از آن استشمام نشود. از دیدِ وی این امر در صورتی میسر است که مشبه داخل در جنس مشبه‌به و یکی از افراد آن فرض شود؛ در نتیجه استعاره دیگر مجاز لغوی نیست چرا که مشبه از افراد مشبه‌به فرض شده است و استعمال مشبه‌به در این صورت حقیقت است و مجاز نیست؛ مثل استعمال انسان در معنی زید و عمر (سکاکی، ۱۹۸۷: ۳۶۹-۳۷۰). سکاکی معتقد است اگر به استعاره چنین نگاهی نداشته باشیم، یعنی قائل به داخل شدن مشبه در جنس مشبه‌به نباشیم، در حقیقت به مبالغه در استعاره قائل نشده‌ایم که در این صورت با تشبیه مواجه هستیم (همان: ۳۷۰-۳۷۲).

استعاره مکنیه

سکاکی معتقد است در استعاره مکنیه مشبه را ذکر می‌کنیم و به‌وسیله قرینه‌ای مشبه‌به را می‌خواهیم؛ قرینه‌ای که از لوازم مشبه‌به است. مراد از لوازم مشبه‌به در این موارد، لوازمی است که فقط به مشبه‌به مذکور اختصاص دارد، ولی مبنای این استعاره، مشبه است (همان: ۳۷۸-۳۷۹). این تعریف یا دریافت سکاکی، مبنای استعاره مکنیه در آثار بلاغی گردید.

مکنیه و تخییلیه

سکاکی در کنار صفت مکنیه، ویژگی دیگری برای این‌گونه استعاره در نظر می‌گیرد به نام «تخییلیه» که خود این صفت منشأ نزاع دیگر می‌شود؛ وی درباره «تخییلیه» بودن این استعاره معتقد است: «وقتی مرگ را به درنده مجازی وهمیِ کاملاً شبیه به درنده خارجی تشبیه کردیم، لازم می‌آید که وهم برای آن درنده مجازی، صورتی وهمی مثل صورت چنگالِ مختص به درنده حقیقی، در شکل و اندازه اختراع کند، سپس «چنگال» را که موضوع برای صورت حسی و عینی درنده حقیقی است، بر چنگال وهمی اطلاق می‌کنیم و درنتیجه، یک استعاره مصرحه تخییلیه (مقابل مصرحه تحقیقیه) پدید می‌آید زیرا مشبه‌به (چنگال خارجی و حقیقی) ذکر شده و مشبه (چنگال وهمی و مخترع ذهنی) که برای صورت وهمی و ذهنی مرگ در نظر گرفته شده، اراده گردیده است، پس استعاره مصرحه تحقق می‌یابد. از سوی دیگر چون مشبهِ این استعاره، غیر واقعی و حقیقی است (وهمی و ذهنی است) پس تخییلیه نام دارد، نه حقیقیه، ... پس وقتی

می‌گوییم «چنگال مرگ»، چنگال واقعی و حسی را گفته و چنگال توهمیِ ذهنیِ مرگ را که همان درنده مجازی باشد، اراده می‌کنیم. ضمناً سکاکی معتقد است که «تخییلیه بدون مکنیه هم می‌آید نه بالعکس» (فشارکی، ۱۳۷۰: ۵۶-۵۷)؛ در حالی که عمده بلاغیون استعاره مکنیه و تخییلیه را از یکدیگر منفک نمی‌دانند (سکاکی، ۱۹۸۷: ۳۸۹).

استعاره مکنیه و تبعیه

یکی از آراء در خور تأمل سکاکی پیوند استعاره مکنیه و استعاره تبعیه است؛ هرچند وی به‌صراحت به چنین موضوعی نپرداخته، در تحلیل برخی از آیات قرآن نمونه‌ای واحد را هم از زاویه استعاره مکنیه و هم از دیدِ استعاره تبعیه نگریسته است؛ گویا عقیده دارد استعاره تبعیه، چیزی جز استعاره مکنیه نمی‌تواند بود مثلاً در تحلیل آیه «اِنّا لَمّا طَغَا الماءُ حَمَلنـکُم فِی الجارِیَة» (حاقه/ ۱۱) آمده: در این آیه، از آن نظر که طغیان به ماء نسبت داده شده، مجاز عقلی است، برای آنکه فاعل حقیقی طغیان آب نبود، بلکه این زمین و آسمان بود که با جوشش و ریزش آب طغیان کرد؛ امّا از منظری دیگر، استعاره مکنیّه است؛ یعنی متکلّم ابتدا آب را به دشمنی تشبیه کرده که در اندیشه نابودی قوم نوح است، آنگاه با حذف مشبّهٌ‌به، یکی از لوازم آن را که طغیان است به‌صورت قرینه این تشبیه یا استعاره ذکر کرده، و از نظر سوم، استعاره تبعیّه تصریحیّه است؛ به این صورت که ابتدا، فراوانی ویرانگر آب، به طغیان انسانی تشبیه شده است، آنگاه با حذف مشبّه از طغیان، فعل «طَغَا» مشتق، و برای مشبّه، استعاره آورده شده است (ر.ک: دشتی و عرفان، بی‌تا). چنانکه اشاره خواهیم نمود، در روزگار ما نیز شمیسا استعاره تبعیه را از گونه‌های استعاره مکنیه دانسته است.

نقد نظر سکاکی

هرچند بسیاری از آثار بلاغی پس از سکاکی، دیدگاه او را کاملاً پذیرفتند و تعریف و دریافت وی از استعاره مکنیه، به‌عنوان تعریف مرسوم در این آثار پذیرفته شد، بسیاری هم نظر او را به دو دلیل نپذیرفته‌اند: اشکال نخست اینکه راهی که سکاکی برای تبیین این استعاره ارائه کرده، پیچیده است، زیرا نخست صورت خیالی فرض کرده، سپس آن را به‌صورت حقیقی و خارجی مانند ساخته است و بعد لفظ موضوع را برای صورت حقیقی، خیالی و ذهنی استعاره آورده است. دوم اینکه بهتر بود با این توجیهات به‌جای

تخییلیه، توهمیه می‌گفت، البته در مقام جواب اشکال دوم گفته‌اند: «وهم و خیال با هم تناسبی جزئی دارند و همین مناسبت جزئی در نام‌گذاری کافی است که یکی به‌جای دیگری به کار رود» (فشارکی، ۱۳۷۰: ۵۸).

دیدگاه خطیب قزوینی

استعاره مکنیه چیزی جز تشبیه نیست. گویا خطیب قزوینی (۷۳۹ هـ ق) استعاره مکنیه را به‌عنوان گونه‌ای از استعاره نمی‌پذیرد و آن را در دایره تشبیه می‌داند. وی معتقد است استعاره بالکنایه و استعاره تخییلیه دو امر معنوی است و داخل در قلمرو مجاز اصطلاحی نیست و تخییلیه بودن آن به این دلیل است که یکی از ویژگی‌های مشبه‌به را برای مشبه اثبات می‌کنیم. بر این اساس، گاهی تشبیه در درون انسان‌ها پنهان می‌گردد و به هیچ یک از ارکان تشبیه غیر از مشبّه تصریح نمی‌شود و اینکه یکی از ویژگی‌های مشبه‌به را برای مشبّه می‌آوریم، بر آن تشبیه پنهان دلالت می‌کند؛ با اینکه همراه مشبّه، چیزی که تحقّق عقلی یا حسّی داشته باشد وجود ندارد تا ما نام آن ویژگی مشبه‌به را بر آن بگذاریم. پس این تشبیه پنهان شده در درون، استعاره بالکنایه یا استعاره مکنیه نامیده می‌شود. امّا به آن کنایه می‌گویند چون به آن تشبیه، تصریح نمی‌شود. تنها به وسیلهٔ ذکر یکی از ویژگی‌ها یا لوازم مشبه‌به بر آن دلالت می‌شود و اینکه یکی از ویژگی‌های مشبه‌به را برای مشبّه اثبات می‌کنیم استعاره تخییلیه است (خطیب قزوینی، ۱۹۸۹: ۱۹۷-۱۹۸).

دیدگاه تفتازانی و تکرار این تعریف

تفتازانی (۷۲۲هـ ق) با تمسک به قول زمخشری، همان تعریف پیش گفته را درباره این اصطلاح عرضه کرده است. شیخ محمود زمخشری صاحب تفسیر کشاف گفته است: یکی از راز و رمزهای بلاغت و لطافت آن، این است که لفظ مستعار را ذکر نمی‌کنند. آنگاه با ذکر یکی از لوازم مستعار به آن اشاره می‌کنند و با آن اشاره به موقعیت و وجود آن مستعار، آگاهی می‌بخشند (تفتازانی، ۱۳۷۵: ۳۸۰)، سپس به توجیه مکنیه و تخییلیه بودن آن می‌پردازد: «به این نوع استعاره کنایه نیز گفته می‌شود و چون کنایه در برابر تصریح است، در این جا نیز به تشبیه تصریح نشده است و یکی از ویژگی‌های مشبه‌به را برای مشبه اثبات می‌کنیم. ازاین‌رو استعاره تخییلیه است. برای اینکه چیزی از جنس

مشبه‌به برای مشبه، عاریه آورده شده است و به‌وسیله آن چیز مشبه‌به در وجه شبه کمال می‌یابد و یا قوام پیدا می‌کند. و این کار را می‌کنیم تا پنداشته شود مشبه از جنس مشبه‌به است» (تفتازانی، ۱۳۷۵: ۳۷۱-۳۷۲). چنانکه ملاحظه می‌شود، تفتازانی نه در تعریف اصطلاح و نه در تبیین قیود آن، نوآوری یا ابتکاری نداشته و سخنان او تکرار نظرات رایج در این مورد است.

راهبردهای مناظر الانشاء

می‌توان گفت مناظر الانشاء نخستین کتاب فارسی است که به نقد و بررسی استعاره مکنیه پرداخته و دو راهبرد در پیش‌گرفته است: الف)- در راهبرد نخست، گاوان معتقد است اگر با تعاریف متداول استعاره بخواهیم استعاره مکنیه را بررسی کنیم، این اصطلاح در شمول استعاره نمی‌گنجد، زیرا بر مبنای این تعاریف در استعاره مکنیه مشبه مذکور است و مشبه‌به مراد؛ در حالی که در استعاره باید مشبه‌به مذکور باشد و مراد از آن مشبه (گاوان، ۱۳۸۱: ۸۶). به دیگر سخن، تعاریف رایج استعاره به دلیل تمرکز بر مشبه‌به، شامل استعاره مکنیه نمی‌شوند زیرا در استعار مکنیه تمرکز بر مشبه است؛ این اشکال بعدها در بسیاری از کتب بلاغی تکرار می‌شود. ب)- در راهبرد دوم، گاوان معتقد است اگر تعریف سکاکی را از استعاره در نظر آوریم، به دلیل شمول، استعاره مکنیه هم در آن می‌گنجد، زیرا سکاکی معتقد است: «استعاره آن است که تو ذکر کنی طرفی از طرفین تشبیه و اراده کنی به آن‌طرفی را از طرفین تشبیه. و به این تعریف استعاره تخیلیه و استعاره بالکنایه داخل‌اند» (همان: ۸۶) و تحقیقیّه را جهت تحقّق معنی‌ای که مراد است از استعاره که آن مستعار له است، تحقیقیه گویند؛ خواه آن معنی محقق حسی باشد و خواه عقلی» (همان: ۸۸). بر این اساس، گاوان معتقد است تنها راهی که می‌توان استعاره مکنیه را، استعاره دانست، گسترش تعریف استعاره یعنی ساختاری است که یکی از طرفین تشبیه را در خود جای داده است. به نظر می‌رسد این دیدگاه، نظر در خور توجهی است و کمتر در آثار بلاغی بدان توجه شده است.

بدایع الصنایع و تشبیه کنایی

حسینی پس از تبیین اصطلاح استعاره و رابطه آن با مجاز، به گونه دیگر استعاره یعنی استعاره مکنیه پرداخته و با استناد به نظر رشیدالدین وطواط و شمس قیس رازی،

این ساختار را همان تشبیه کنایی می‌داند: «و از قبیل استعارت است خطاب به غیر ذوی العقول، مانند خطاب با حیوانات عُجم و نباتات و جمادات و مناظره‌ای که شعرا میان ایشان می‌گویند چون مناظره تیغ و قلم، روز و شب، و شمع و گل .. و این معنی که در میان استعارات گفته شد». (حسینی، ۱۳۸۴: ۲۶). حسینی استعاره مکنیه را از شمول استعاره خارج کرده و آن را در ردیف انواع تشبیه قرار داده است. این نظر به نظر خطیب قزوینی نزدیک می‌نماید.

انوارالبلاغه و نقد دیدگاه سکاکی، خطیب قزوینی و زمخشری

انوارالبلاغه از جمله آثار منحصر به فردی است که به نقد و بررسی استعاره مکینه همت گماشته است؛ مازندرانی در این مبحث سه قول مشهور از زمخشری، سکاکی و خطیب قزوینی نقل کرده، سه دیدگاهی که به نظر می‌رسد آراء رایج در این حیطه‌اند: «در استعاره مکنیه سه قول است: ۱)- صاحب کشاف معتقد است آن استعاره‌ای است که مستعار در اصل در لفظ نباشد چنانکه «اَنشَبَتِ المُنیه اظفارها» متکلم در نفس خود تشبیه نموده منیه را به سبع و لفظ سبع را برای آن عاریه گرفته و دلیل بر اینکه این استعاره در نفس متکلم شده اثبات اظفار است برای منیه که آن از لوازم سبع است. ۲)- سکاکی گفته استعاره مکنیه آن است که تشبیه آن مضمر در نفس و مشبه مذکور و مراد از آن مشبه‌به است. پس استعاره لفظ مشبه برای مشبه‌به باشد به ادعای آنکه مشبه از جنس مشبه‌به است برعکس استعاره مصرّحه. ۳)- صاحب تلخیص مفتاح گفته در استعاره مکنیه تشبیه مضمر در نفس و مشبه مذکور است. چنانچه مذکور شد، لیکن مراد از مشبه، معنای حقیقی اوست و استعاره در اصل نشده، نه لفظاً نه کنایةً، و قرینه بر آن تشبیه مضمر است (صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۸۰-۲۸۱). حاصل سخن عبارت است از اینکه: ۱)- لفظ مستعار در ساختار چنین استعاره‌ای نیست و گوینده خود، استعاره بودن را درک می‌کند؛ ۲)- استعاره مکنیه برعکس استعاره مصرحه است؛ ۳)- استعاره مکنیه تشبیه مضمر است.

استعارهٔ تخییلیه

مازندرانی پس از نقل دیدگاه بلاغیون درباره استعاره مکنیه، به بررسی و نقد استعاره تخییلیه می‌پردازد؛ گویا مسئله اصلی در این جا این است که آیا استعاره تخییلیه، خود

گونه‌ای استعاره است؟ یا اینکه در ذیل استعاره مکنیه جای می‌گیرد؟ مازندرانی ابتدا طبق نظر سکاکی استعاره را به دو گروه مصرحه و مکنیه تقسیم کرده است و مصرحه را به دو دسته تحقیقیه و تخییلیه؛ «در مصرحه اگر مشبهی که متروک است تحقق حسی دارد آن مصرحهٔ تحقیقیه است و اگر مشبه محض خیال و وهم است مانند صورت وهمیه شبیه به چنگال، آن استعارهٔ تخییلیه است. و در تخییلیه مجازی اصلاً نیست بلکه مراد از اظفار در مثال مذکور همان معنی حقیقی اوست و اثبات اظفار جهت منیه برای آن است که ما منتقل شویم که در نفس متکلم سبع برای منیه استعاره شده» (صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۸۲-۲۸۳). سپس اظهار می‌دارد صاحب تلخیص استعارهٔ تخییلیه و مکنیه را از اقسام مجاز لغوی نمی‌داند، بلکه آنها اشتراک لفظی به شمار می‌آورد (همان). نهایتاً مازندرانی تخییلیه را گونه‌ای استعاره مستقل نمی‌داند: «و بباید دانست که استعارهٔ مکنیه بر جمیع مذاهب بدون تخییلیه نمی‌باشد. چه، تخییلیه قرینهٔ مکنیه است و اگر آن نباشد معلوم نمی‌شود که متکلم در مکنیهٔ تشبیهی در نفس خود واقع ساخته. و در هر یک از انواع استعاره که متضمن تشبیهی بوده باشد مانند استعارهٔ تحقیقیه و تخییلیه و مکنیه، بنابر تفسیر سکاکی، و مصرحه و مکنیه، بنابر مذهب صاحب کشاف، اتفاقاً معتبر است ادعای دخول مشبه در جنس مشبه‌به، به این معنی که مستعیر ادعا می نماید که جنس مشبهٌ‌به را دو فرد است یکی متعارف و آن فردی است که همه‌کس آن را از افراد او می‌داند و در صورت و هیئتی است که مفهوم او به‌حسب وضع معتبر است. و دیگری غیرمتعارف که عبارت از مشبهی است که ادعای دخول او در جنس مشبهٌ‌به شده و به این اعتبار گفته‌اند که در استعاره مبالغه در مشابهت بیش از تشبیه صریح است» (همان: ۲۸۴). آنچه از این فقرات برمی‌آید آن است که مازندرانی از سکاکی بسیار متأثر بوده است و آنچه دراین‌باره آورده بیشتر تأیید دیدگاه سکاکی بوده است؛ به دیگر سخن خودِ وی نظری خاص عرضه نکرده است، آنچه هست دیدگاه سکاکی است، البته باید در نظر داشت وی دیدگاه سکاکی را در کار خطیب قزوینی و زمخشری قرار داده و به نقد آنها پرداخته، ولی آنچه آشکار است، وی از نظر سکاکی جانب‌داری می‌کند.

دیگر آثار بلاغی فارسی

آثار دیگر را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱)- آثاری مانند: معیار جمالی

(۱۳۸۹)، دقایق الاشعار (بی‌تا)، حقایق الحدائق (۱۳۴۱) و ... که در آنها از استعاره مکنیه سخنی به میان نیامده است ۲)- آثاری مانند «درر الادب» (ناشر، ۱۳۱۵: ۱۱۰)، «هنجار گفتار» (تقوی، ۱۳۱۷: ۱۹۴)، «معالم البلاغه» (رجایی، ۱۳۹۲: ۱۹۱)، «فنون بلاغت و صناعات ادبی» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۸۲-۱۸۳) و ... که مطالب رایج در این حوزه را کمابیش تکرار کرده‌اند و نکته خاصی بر آن نیفزوده‌اند.

دیدگاه شفیعی کدکنی

به نظر می‌رسد آنچه در نظر شفیعی کدکنی در این باره حائز اهمیت است، تمرکز او بر اصطلاح تشخیص است:

تشخیص

اصطلاح «تشخیص» را نخستین بار یوسف اعتصام‌الملک (احتمالاً به تأثر نقد در ادبیات عربی) درباره اشعار دخترش پروین اعتصامی به کار برد: تشخیص چیزی است که گوینده برای تصور معانی مجرده، اشخاصی تصور کرده، کردار و گفتار زندگان را به آنان منسوب دارد. اما این اصطلاح در ادبیات معاصر عرب رایج بود (شمیسا، ۱۳۹۳ ۱۷۹).

از نظر شفیعی، استعاره مکنیه چیزی جز تشخیص در معنایی گستره نیست و آنچه را علمای بلاغت استعاره مکنیه می‌نامند، چیزی جز تشخیص در معنای گسترده آن نیست: «اگر در کتب بلاغت و نقد شعر دوره اسلامی جستجو کنیم، خواهیم دید مسئله تشخیص به‌طور مبهم و نامعینی گاه‌گاه مورد نظر علمای بلاغت بوده و هرکدام به عنوانی از آن سخن گفته‌اند. با اینکه توضیحات عبدالقاهر و صاحب تلخیص و همه علمای بلاغت به‌طوری است که از قانونی کلی سخن می‌گویند اما اگر به شواهدی که می‌آورند دقت کنیم به خوبی درمی‌یابیم که همه‌جا منظور از استعاره بالکنایه یا مکنیه، همین مسئله تشخیص است؛ با این تفاوت که حوزه تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته. جستجو در کتاب‌های بلاغت این عقیده نگارنده را تأیید می‌کند که همواره مثال‌های استعاره مکنیه، مثال‌هایی است در حوزه تشخیص» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۵۱-۱۵۳).

تشخیص یا استعاره مکنیه

شفیعی از سویی اذعان می‌کند که علمای بلاغت اسلامی چون به بحث تشخیص توجه نمی‌کرده‌اند، به نکته‌گیری‌های عجیب در این مورد پرداخته‌اند: «همین عدم توجه

دقیق علمای بلاغت اسلامی به مسئله تشخیص سبب شده است که در مورد استعاره‌های بعضی شاعران به نکته‌گیری‌ها و انتقادهای عجیب پرداخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۵۴)، سپس اظهار می‌دارد که تشخیص صورت‌های مختلفی دارد که کوتاه‌ترین آن‌همان استعاره مکنیه است: «قابل‌توجه است که مسئله تشخیص در ادب فارسی، و به‌طورکلی در ادبیات همه ملل، صورت‌های گوناگون و بی‌شماری دارد که نمی‌توان به دسته‌بندی آن پرداخت، شاید کوتاه‌ترین شکل آن، همان نوعی باشد که به‌عنوان استعاره مکنیه قدما از آن یاد کرده‌اند» (همان: ۱۵۵). به نظر می‌رسد وی پس از طرح مبحث تشخیص و خرده‌گیری بر بلاغیونی که به سبب درنیافتن این موضوع به نکته‌گیری در استعارات شاعران پرداخته‌اند، دوباره اصطلاح استعاره مکنیه را بر تشخیص که از دید ایشان صورت‌های کثیری دارد، رجحان داده است.

دیدگاه شمیسا

استعاره، مکنیه و تخییلیه

شمیسا ازجمله کسانی است که در دوره اخیر به‌تفصیل درباره استعاره مکنیه بحث کرده است. وی ابتدا اطلاق نام استعاره را بر این ساختار صحیح نمی‌داند (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷۸). البته چنان‌که آمد، برخی دیگر هم اطلاق نام استعاره را بر این ساختار نپذیرفته‌اند. اما در باب مکنیه و تخییلیه معتقد است: «قدما این استعاره را مکنیه و تخییلیه خوانده‌اند چون هیچ‌گاه کنایه و تخییل از همه جدا نیستند، به نظر ما بهتر است به آن استعاره مکنیه تخییلیه بگوییم» (همان: ۱۷۹). همان‌طور در فقرات پیشین ازجمله در تبیین نظر سکاکی آمد، عمده بلاغیون استعاره مکنیه و تخییلیه را از یکدیگر منفک نمی‌دانند (سکاکی، ۱۹۸۷: ۳۸۹).

انواع استعاره مکنیه

شمیسا سپس به بررسی ساختار استعاره نوع دوم می‌پردازد و معتقد است که این ساختار به دو صورت در زبان فارسی نمود دارد: ۱)- به‌صورت اضافی، که خود به دو صورت است: الف)- مضاف‌الیه به‌صورت اسم است؛ مانند رخسار صبح، ب)- مضاف‌الیه به‌صورت صفت است؛ مانند عزم تیزگام. نکته‌ای که در این جا مطرح است، این است که نباید اضافه استعاری را با اضافه اقترانی در هم آمیخت. وی معتقد است که در اضافه

استعاری تأکید بر مضاف‌الیه است و مضاف را معمولاً در نظر نمی‌آوریم؛ در حالی که در اضافه اقترانی تأکید بر مضاف است. شمیسا در این قسمت محک مهمی را ارائه می‌کند: اگر اضافه استعاری از نوع انسان‌واره‌ای نباشد، از دو جزء به سه جزء قابل‌تعبیر است: چنگال مرگ: چنگال گرگ مرگ (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷۹-۱۸۰)، که به آن اضافه استعاری می‌گویند. ۲)- به‌صورت غیراضافی: نوع دوم استعاره مکنیه در زبان به‌صورت غیراضافی است که در آن بین مکنیه و تخییلیه فاصله است. این نوع استعاره از طریق استعاره تبعیه قابل توضیح است (همان: ۱۸۲). به سخن دیگر، استعاره تبعیه چیزی جز استعاره مکنیه (نوع دوم) نیست. البته سکاکی نیز پیشتر به ارتباط استعاره مکنیه و تبعیه اشاره کرده بود، لیکن دسته‌بندی شمیسا ساختارمند و منسجم است و روشن می‌نماید که در زبان فارسی استعاره مکنیه‌ای که به‌صورت ساختار اضافی نباشد، از طریق استعاره تبعیه قابل تبیین است یا استعاره تبعیه فی‌الواقع همان استعاره مکنیه غیر اضافی است.

شمیسا همچنین مبحث استعاره مکنیه مطلقه را نیز مطرح کرده (همان: ۱۷۸-۱۷۹) که به نظر پیچیده کردن موضوع است و ضرورت ندارد آن را دوباره درگیر قیود تازه‌ای بکنیم.

پرسونیفیکاسیون

شمیسا دراین‌باره معتقد است که این ساختار سه گونه دارد: گاهی مشبه‌به محذوف انسان است که می‌توان به آن انسان‌وارگی یا استعاره انسان‌مدارانه یا انسان‌واره گفت؛ گاهی اوقات مشبه‌به محذوف حیوان است و به‌اصطلاح استعاره جانورمدارانه است که می‌توان به آن جاندارانگاری گفت؛ و گاهی ممکن است مشبه‌به اصلاً غیر ذی‌روح باشد که در این صورت اطلاق پرسونیفیکاسیون بر آن صحیح نیست (همان: ۱۸۴-۱۸۶). در نهایت گویا در مقایسه استعاره مکنیه تخییلیه و پرسونیفیکاسیون، وی نیز مانند شفیعی کدکنی جانب استعاره مکنییه تخییلیه را می‌گیرد و معتقد است: «اصطلاح استعاره مکنیه تخییلیه از اصطلاح پرسونیفیکاسیون عام‌تر است و نسبت آنها عموم و خصوص است. اصطلاح پرسونیفیکاسیون این قسم سوم را در برنمی‌گیرد» (همان: ۱۸۵).

در فرجام آیا استعاره است یا تشبیه؟

شمیسا در پاسخ به این پرسش که چه نامی می‌توان بر این اصطلاح نهاد و بالاخره این ساختار استعاره است یا تشبیه؟ تأکید می‌کند: از نظر تئوری علم بیان نمی‌توان به

این‌گونه استعاره اطلاق نمود، اما مسامحتاً از باب تبعیت از سنت، اصطلاح استعاره مکنیه را می‌پذیریم. این اصطلاح تشبیه هم نیست زیرا در تشبیه باید مشبه و مشبه‌به وجود داشته باشند. خطیب قزوینی آن را تشبیه در نفس نامیده است (همان: ۱۹۲). از آنجا که او نیز استعاره را قائم بر مشبه‌به می‌داند و ساختار استعاره مکنیه از این دست نیست، «استعارگی» آن را نمی‌پذیرد! در حالی که امثال سکاکی استعاره را ذکر یکی از طرفین تشبیه می‌دانند، نه الزاماً مشبه‌به!

جمع‌بندی دیدگاه‌ها

با توجه به آنچه آمد، می‌توان سیر بحث و نظر درباره استعاره مکنیه را در آثار بلاغی مختلف بدین‌صورت طبقه‌بندی کرد:

۱)- آثاری که این اصطلاح در آنها دیده نمی‌شود، هرچند ممکن است با نمونه‌هایی از این استعاره مواجه شویم.

۲)- آثاری که درباره این موضوع بحث کرده‌اند، بدون اینکه نامی برای آن بگذارند.

۳)- آثاری که ضمن به‌کارگیری اصطلاح استعاره مکنیه، تفصیلاً درباره آن بحث کرده، آنگاه قید دیگری بر به نام «تخییلیه» بر آن افزوده‌اند.

۴)- آثاری که این اصطلاح را نپذیرفته‌اند و از این ساختار با نام تشبیه مضمر یا کنایی یاد کرده‌اند.

۵)- آثاری که به تکرار کامل نظر دیگران پرداخته‌اند، بدون اینکه خود نقد و تحلیلی بر آن افزوده باشند.

۶)- آثاری که تلاش کرده‌اند از طریق تشخیص یا پرسونیفیکاسیون این اصطلاح را بررسی کنند.

به نظر می‌رسد کمتر موضوعی در حوزه استعاره تا بدین مقدار مورد بحث قرار گرفته است. گویا پژوهشگران این عرصه میان پذیرش یا رد این اصطلاح مانده‌اند. معلوم نیست با اینکه تعاریفی مانند تعریف سکاکی در این‌باره روشن است، چرا بخشی از آن را پذیرفته‌اند و بخش دیگر را انکار کرده‌اند؛ «در استعاره معتبر است که احد طرفَی تشبیه مذکور و مراد از آن طرفی دیگر باشد. پس اگر مشبهٌ‌به مذکور و مراد از آن مشبه است،

آن استعارهٔ مصرحه است. و اگر مشبه مذکور و مراد از آن مشبهٌبه است، مکنیه است» (صالح مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۸۳). پرسش اینجاست که دیدگاه استعاره مصرحه را (که دیگر کتب بلاغی هم از جاحظ به بعد آورده‌اند) می‌پذیریم و دیدگاه استعاره مکنیه را رد می‌کنیم؟ مگر باید در استعاره مشبه‌به همیشه ذکر شود؟ خوب اگر به تعریف توجه کنیم که هر یک از طرفین تشبیه (به‌اضافه قرینه) استعاره‌ساز است، چه اشکالی است که این طرف مذکور مشبه باشد؟ مگر در استعاره به قرینه یا ملائم نیاز نیست؟ اگر این قرینه یکی از لوازم یا ملائمات مشبه‌به باشد، چه مشکلی به وجود می‌آید؟ با این ملاحظات و طبق تعریف سکاکی در «استعارگی» این ساختار مشکلی نیست و می‌توان آن را به‌عنوان گونه‌ای دیگر از استعاره پذیرفت؛ اما شاید ایراد دیگر بر مکنیه و تخییلیه بودن این استعاره است. درباره مکنیه بودن به نظر می‌رسد باید از نظر ترمینولوژیک یا اصطلاح‌شناختی به موضوع نگریست؛ به دیگر سخن، مبحث اصطلاحات، مبحثی قراردادی است. به نظر می‌رسد درباره مکنیه بودن بیش از اینکه از نظر قرارداد یا وضع اصطلاح به موضوع توجه شود، از نظر لغوی یا معنای واژگانی به آن نگریسته‌اند. اگر بخواهیم با این معیار (نگرش لغوی) به‌اصطلاحات، دست‌کم در حوزه بلاغت بنگریم، بسیاری از آنها محل نزاع خواهند بود؛ ازجمله خودِ قیدِ «مصرحه»، شاید اگر بخواهیم از دیدِ واژگانی یا حتی نظری به این اصطلاح بنگریم، ایراداتی بر آن وارد باشد، ازجمله اینکه در ادبیات به‌ویژه در استعاره نقطه عزیمت، دور شدن از تصریح است. منظور اینکه این اصطلاح را با همین وضع، برای این ساختار پذیرفته‌ایم، در مقابل ساختار دیگری با وضعیت متفاوتی داشته‌ایم که اندکی پیچیده‌تر از وضعیت نخست است. در برابر این تصریح آن را مکنیه نامیده‌اند. اما قید «تخییلیه» به‌هیچ‌وجه پذیرفتنی نمی‌نماید، نخست اینکه ساحت ادبیات و یکی از بنیادهای نخستینه آن «تخییل» است، مگر می‌توان اثر ادبی را بدون این ممیزه در نظر داشت؟ مگر تخیل در ساختار استعاره مصرحه جایگاهی ندارد؟ پس چرا مصرحه تخییلیه کاربردی ندارد؟ روشن است که زمانی که وارد متن ادبی می‌شویم، تخیل را به‌عنوان اصلی اساسی پذیرفته‌ایم و به نظر می‌رسد ضرورت ندارد در یکی از ساختارهای ادبی آن را به‌عنوان قید به کار ببریم و برای توجیه آن، آنقدر مسائل پیچیده طرح نماییم تا این قیدِ ناخواسته در کنار این اصطلاح بماند. گویا

تشخیص یا پرسونیفیکاسیون هم کاری از پیش نبرده، چون صاحبان این دیدگاه نهایتاً به استعاره مکنیه بازگشته‌اند. در این میان به نظر می‌رسد دیدگاه دکتر شمیسا به خصوص درباره ساختارهای اضافی و غیراضافی و نیز استعاره تبعیه که از شمول استعاره مکنیه محسوب شده، درخور تأمل است.

نتیجه‌گیری

بررسی آثار بلاغی نشان می‌دهد در آثار اولیه با اینکه از تقسیم‌بندی‌های استعاره خبری نبوده، نمونه‌های زیادی از استعاره مکنیه را با عنوان عام استعاره به کار می‌برده‌اند؛ سپس جرجانی بدون به‌کارگیری اصطلاح خاصی، از این ساختار با نام استعاره نوع دوم یاد می‌کند. به نظر می‌رسد «مفتاح العلوم» سکاکی نخستین جایی است که به‌صورت مبسوط درباره این اصطلاح بحث کرده است، به‌محض اینکه این اصطلاح وضع می‌شود، قیدهایی نیز بر آن می‌افزایند و بدون توجه به ساختار یا تعاریف استعاره (یعنی حضور یکی از طرفین تشبیه و نه الزاماً مشبه‌به)، با خرده‌گیری‌هایی مواجهیم که به نظر می‌رسد بیشتر بحث لغوی باشد تا اصطلاح‌شناختی؛ برخی نیز که فقط در استعاره به حضور مشبه‌به اعتقاد دارند، سعی می‌کنند آن را وارد حوزه تشبیه مضمر یا کنایی کنند و به‌طورکلی آن را از قلمرو استعاره خارج نمایند. در دوران متأخر نیز کسانی در تلاش بوده‌اند که با مطرح کردن پرسونیفیکاسیون راه حلی برای برطرف کردن ابهامات این موضوع پیدا کنند، اما نهایتاً به این نتیجه رسیده‌اند که همان استعاره مکنیه اصطلاحی عامتر است. بررسی این دیدگاه‌ها نشان می‌دهد محققان بیش از اینکه از نظر اصطلاح‌شناختی به این موضوع و نیز تعریف استعاره توجه کنند، از نظر معنایی و واژگانی بدان پرداخته‌اند؛ از سویی دیگر به تعریف استعاره نیز که در آن مشبه هم می‌تواند با یکی از ملائمات مشبه‌به (به‌عنوان قرینه) بیاید بی‌توجه بوده‌اند. با این اوصاف کاربرد استعاره مکنیه به‌عنوان گونه‌ای استعاره هیچ مشکلی از نظر اصطلاح‌شناسی ندارد و با توجه به ساختارهای اضافی و غیراضافی آن، تشخیص، استعاره تبعیه و ... می‌توان برای آن فرعیاتی در نظر گرفت: مثلاً هنگامی که ملائم آن انسان‌مدارانه است، تشخیص یا هنگامی که در ساختار غیر اضافی و فعلی است، تبعیه خوانده می‌شود.

منابع

تاج الحلاوی، علی بن محمد المشتهر (بی‌تا) دقایق الاشعار، به تصحیح و با حواشی و یادداشت‌های سید محمد کاظم امام، تهران، دانشگاه تهران.

تفتازانی، سدیدالدین عمر (۱۳۷۵) مختصرالمعانی، شرح فارسی (کرانه‌ها) ج سوم، حسن عرفان، قم، هجرت.

تقوی، نصر الله (۱۳۱۷) هنجار گفتار، تهران، چاپخانه مجلس.

ثعلب، احمد بن یحیی (۲۰۰۵) قواعد الشعر، تحقیق و شرح محمد عبدالمنعم خفاجی، بیروت، دارالجیل.

جاحظ، ابوعثمان عمر بن بحر (۱۹۲۳) البیان و التبیین، محققه و شارحه حسن السندوبی، مصر، دارالمکتبه التجاریه.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴) اسرارالبلاغه، ترجمه دکتر جلیل تجلیل، تهران، دانشگاه.

حسینی، امیر برهان الدین عطاء الله محمود (۱۳۸۴) بدایع الصنایع، مصحح رحیم مسلمانیان قبادیانی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

خطیب قزوینی، محمد عبدالرحمن بن عمر (۱۹۸۹) الایضاح فی علوم البلاغه، بیروت، المکتبه التوفیقه.

دشتی، سید محمود، حسن عرفان (بی‌تا) اِستعاره، اصطلاحی در علم بیان، نوعی مجاز لغوی با علاقه مشابهت، دانشنامه موضوعی قرآن، ذیل استعاره، دسترسی در:
http://www.maarefquran.com/Files/viewdmaarefBooks.php?bookId=3

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹) ترجمان البلاغه، به تصحیح و اهتمام پرفسور احمد آتش استانبول، چاپخانه ابراهیم خروس.

رجائی، محمد خلیل (۱۳۹۲) معالم البلاغه، در علم معانی، بیان، بدیع، شیراز، دانشگاه شیراز.

سکاکی، سراج‌الدین ابویعقوب (۱۹۸۷) مفتاح العلوم، نعیم زرزور، بیروت، دارالکتاب العلمیه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال، تهران، آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) بیان، تهران، میترا.

صالح مازندرانی، محمد هادی بن محمد (۱۳۷۶) انوار البلاغه، به کوشش محمد علی غلامی‌نژاد، تهران، مرکز فرهنگی نشر قبله.

فخری اصفهانی، شمس الدین محمد بن فخرالدین سعید (۱۳۸۹) معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، تحقیق و تصحیح یحیی کاردگر، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

فشارکی، محمد (۱۳۷۰) استعاره مکنیه ازنظر سکاکی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره۳، صص ۵۵-۶۱.

گاوان، عماد الدین محمود (۱۳۸۱) مناظر الانشاء، تصحیح معصومه معدن کن، تهران، فرهنگستان زبان وادب فارسی.

ناشر، عبدالحسّین (حسّام العلماء آق اولی) (۱۳۱۵) دُرر الادب، تألیف، الهجرة.

همایی، جلال الدین (۱۳۷۴) فنون بلاغت و صناعات ادبی، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، مؤسسه نشر هما.

وطواط، رشید الدین (۱۳۶۲) حدائق السحر فی دقایق الشعر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی، کتابخانه، تهران، طهوری و سنایی.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۴۳-۲۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

ذهن و زبان در نظریّهٔ ارتباطی ابویعقوب سجستانی

محمد فرهمند*
فرامرز جلالت**
ابراهیم دانش***

چکیده

شاید بتوان متکلّمین مسلمان را به واسطهٔ توجّهشان به بحث زبان، از کهن‌ترین زبان‌شناسان در مشرق‌زمین به شمار آورد که به سبب تمرکز و تمحّض در ابعاد اعجاز زبانی قرآن کریم و ژرف‌اندیشی در باب موضوعات مربوط به کلام الهی ازجمله حُدوث و قِدَمِ آن به بحث‌های دقیق زبان‌شناسی از قبیلِ تعاریف، کارکردها، معانی و تأویل زبان پرداخته‌اند. ابویعقوب سجستانی از نویسندگان و متکلّمین مسلمان ایرانی اوایل قرن چهارم هجری است. وی به‌صورت جدی در کتاب «کشف‌المحجوب» به نظام «ذهن و زبان» پرداخته، «نظریّهٔ ارتباطی» خاصّی را بر مبنای «نظامِ نطق و زبان» متشکّل از وجوه و ساحات سه‌گانهٔ «قصد»، «طبع» و «عرف» پایه‌گذاری کرده است. سجستانی معتقد است که نقص، حذف و نادیده گرفتن هر یک از این اجزاء که در کنار هم، معنا و ارزش می‌یابند، ارجاع ندادن نطق به ناطق و در نتیجه گسستِ زنجیرهٔ سخن و برقرار نشدن ارتباط را به دنبال دارد. از امتیازات نظریّهٔ ارتباطی وی این است که به بحث هرمنوتیک و تأویلِ سخن، به‌ویژه تأویل متون مقدّس، نیز پرداخته است. مقالهٔ حاضر بر آن است که با معرّفی و بررسی «نظامِ ذهن و زبان و نظریّهٔ ارتباطی سجستانی»، تصویری عینی و ملموس از آراء ارزشمندِ وی در این زمینه ارائه کند.

واژه‌های کلیدی: ابویعقوب سجستانی، ذهن، نظریّهٔ ارتباطی، قصد، طبع، عرف.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی اردبیل
farahmand15@yahoo.com

** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی اردبیل faramarz.jalalat@gmail.com

*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی اردبیل danesh.lit@gmail.com

مقدمه

مسئلهٔ «زبان» و ارتباط آن با «ذهن» و «اندیشه» بحث درازدامنی است که تاریخچه‌ای به قدمت پیدایش انسان دارد. در حوزهٔ فلسفهٔ زبان، «اندیشه» لایهٔ زیربنایی و بنیادین «زبان» و «زبان» لایهٔ روبنایی و تجلّیگاه آن به شمار می‌آید. اندیشه، حتی اگر به‌صورت حدیث نفس[1] نیز باشد، بر بستری از «زبان» جاری است و بدون آن عریان است و هر گاه که بخواهد تجلّی بیرونی پیدا کند، ناگزیر از پوشیدن کسوت زبان (گفتار) است.

زبان از سویی وسیلهٔ برقراری ارتباط و از سوی دیگر ابزار شناخت جهان و تفکّر دربارهٔ آن است و به گفتهٔ مارتین هایدگر، «هستی ما زبان‌گونه است و ما فقط در زبان زندگی می‌کنیم» (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۵۶). زبان مترادف با فهم انسان و آیینهٔ ذهن اوست. ارسطو در این باره گفته‌است: «شرف انسان بر حیوانات به نطق است و ذهن؛ پس کسی که سکوت نماید و هیچ نفهمد، حیوان خواهد بود» (اشکوری،۱۳۸۰: ۲۸۸). در سخن ارسطو عبارت «سکوت نماید» به مفهوم ناتوانی در گفتار[2] و «هیچ نفهمد» برابر با فقدان قوّهٔ نطق[3] است.

از میان مسلمانان اندیشمندان مختلفی به‌واسطهٔ موضوع کارشان با زبان و مطالعات مربوط به آن ارتباط تنگاتنگی داشته‌اند که برخی از آنان عبارتند از: بلاغیون، منطقیّون، اصولیّون و متکلّمان. علمای بلاغت زبان را با هدف شناخت زبانِ وحی و ماهیّت اعجاز آن بررسی کرده‌اند و کتاب‌هایی گرانقدر در این زمینه نوشته‌اند که از مهمترین آنها می‌توان به «اسرارالبلاغه» و «دلایل الإعجاز» تألیف عبدالقاهر جرجانی اشاره کرد. آنان زبان را بیشتر در لایهٔ هنری و دلالتِ ضمنی بررسی نموده‌اند تا دلالتِ قاموسی.

علمای منطق، کلام و اصول نیز هر کدام در راستای موضوع بحث خود به مطالعهٔ زبان پرداخته‌اند. منطقیّون و اصولیّون دلالت را به انواعی چون مطابقه، تضمّن و التزام یا به انواعی از قبیل عقلی، طبعی و وضعی تقسیم کرده‌اند که بی‌شباهت به مباحث مطرح در دانش نشانه‌شناسی و معناشناسی زبان‌شناسی جدید نیست.

---

1. monologue
2. Parole=پارول
3. Langage =لانگاژ

کلامیّون نیز در بررسی زبان بیشتر مباحث مربوط به تأویل و تفسیر کلام به ویژه کلام الهی را در نظر داشته‌اند؛ از این روی دلالت، دالّ، مدلول، لفظ و معنی از مباحث پایه‌ای کلام اسلامی به شمار می‌رود.

از میان متکلّمان مسلمان، اسماعیلیّه به دلیل اعتقاد به تأویلِ آیات قرآن کریم به بررسی نظام ارتباطی زبان، معانی و قابلیّت‌های آن و به عبارت دیگر متن و بطن‌های مختلف و متعدّد آن پرداخته‌اند. به نظر آنان «ظاهر دین با هر پیامبر شارع که آورندهٔ شرعی جدید بوده تغییر می‌کرده، ولی باطن دین که همیشه شامل حقایق ابدی است، تغییرناپذیر می‌مانده است» (دفتری، ۱۳۶۷: ۶۸۷). و مطابق اعتقاد خود مبنی بر بطون متعدّد کلام الهی و تأویل‌پذیری آن، «میان بُعد ظاهر (بیرونی) و بُعد باطن (درونی) دین تمایزی اساسی قائلند: بُعد نخست شامل نماهای بیرونی است، نظیر دانستن معنای ظاهری قرآن و انجام واجباتی که در شریعت مقرّر شده‌اند. بُعد دوم شامل دانستن معنای پنهانی، درونی و حقیقی قرآن و شریعت است ... اسماعیلیان تأکید می‌کنند که نه تنها این دو بعد مکمّل یکدیگرند، بلکه همانند روح و بدن در هم تنیده شده‌اند. بنابراین وجود یکی بدون دیگری ممکن نیست» (پوناوالا، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

جهان‌بینی اسماعیلیّه به واسطهٔ این نوع تلقّی از دین، بر مبنای اصطلاحات مزدوج و به ظاهر متباینی از قبیل ظاهر و باطن، جسمانی و روحانی، مجاز و حقیقت، شریعت و حقیقت، لفظ و معنی و تنزیل و تأویل پایه‌گذاری و در آثارشان منعکس شده است. «کلمهٔ تأویل با کلمهٔ تنزیل یک زوج اصطلاح و مفهوم مکمّل و مباین تشکیل می‌دهد. تنزیل به‌خصوص شریعت را مشخص می‌سازد و معنای وحی را که به وسیلهٔ مَلَک وحی بر پیمبر اسلام املاء شده است، معیّن می‌کند؛ تنزیل یعنی فرود آوردن وحی از عالم بالا، امّا تأویل برعکس تنزیل عبارت است از منجر کردن یعنی بازگرداندن به اصل. پس منظور از تأویل، تطبیق نوشته‌ای است به معنای حقیقی و اصلی آن» (کربن، ۱۳۶۱: ۲۳-۲۴).

بر این اساس اسماعیلیّه، مطالعهٔ نظام ذهن و زبان را مقدّمه‌ای برای ورود به بحث‌های کلامی و تأویلات خود قرار داده، قائل به تمایز بین ذهن و زبان بودند. به اعتقاد آنان نطق یا ذهن، بُعد باطنی وجود آدمی و زبان و بیان، تجلّیگاه و نمود ظاهری آن است. در مورد کلام الهی نیز قائل به تمایز میان تنزیل (ظاهر آیات) و تأویل (حقایق

لطیف و شریف آیات) بودند. «این حقیقت را که تأویل امری ضروری است خود پیامبر نیز مورد تأکید قرار داده ... به علی (ع) گفته: یا علیُّ أنا صاحبُ التّنزیلِ وَ انت صاحبُ التأویلِ» (پوناوالا، ۱۳۸۶: ۱۳۷).

بنابراین اندیشمندان اسماعیلی معمولاً در آثار خود مباحثی را به نطق، ناطق و منطوق اختصاص داده‌اند که ارتباط مستقیمی با بحث تأویل دارد. آنان پیامبران را ناطق دانسته‌اند که کلام وحی بر زبان ایشان جاری شده امّا حقیقت و معنای باطنی آن کلام (تأویل) را مخصوص شخص راسخ در علم (امام) دانسته از وی با عنوان صامت، وصیّ و اساس یاد کرده، معتقدند نه تنها شارع مقدّس اسلام بلکه پیامبران اولوالعزم پیش از ایشان که نُطَقا محسوب می‌شوند، جانشینانی داشته‌اند که تأویل کلامشان را بر عهده داشته، امّتِ آنان را از ظاهر تنزیل (معنای اولّیهٔ زبانی متون مقدّس: پیام ظاهری) به باطن تأویل (معنای باطنی و بطنی تنزیل) رهنمون می‌شده‌اند. «نطقا یعنی همان پیامبران اولوالعزم عبارت بودند از: آدم، نوح، ابراهیم، موسی، عیسی و محمد(ص). هر یک از این نطقا برای تأویل و تعبیرِ حقایقِ نهفته در باطن شریعت آن دوره جانشینی داشته است که اسماعیلیان وی را وصیّ، اساس یا صامت می‌خوانده‌اند ... و وظیفهٔ اصلی آنان حراست از معانی ظاهری و باطنی شریعت آن دوره بوده است» (دفتری، ۱۳۶۷: ۶۸۸). «اسماعیلیان تأویل را علمی اعلی می‌دانند و با تمام وجود آن را گسترش می‌دهند. سجستانی علم را خواه از وحی و خواه از حکمت اخذ شده باشد، بر سه قسم تقسیم می‌کند: ادنی، اوسط و اعلی. وی سپس می‌گوید که علم وحی مشتمل بر فقه، علم کلام و تأویل است و این‌ها بر مقیاسی صعودی درجه بندی شده‌اند» (پوناوالا، ۱۳۸۶: ۱۴۸).

ابویعقوب سجستانی، نویسنده و متکلّم اسماعیلی قرن چهارم هجری، راه یافتن به حقیقت و باطن کلام الهی را در حیطهٔ مؤیّدان به علم محض (علم لدنّی) یعنی پیامبران، اوصیا، امامان و حجّت‌های آنان دانسته، می‌گوید: «خِرَد را با علم که امر ایزد است یکی شدن دیگر است و آن فرریختن تأیید است بر دل‌های گزیدگان و بندگان ایزد و این علم محض است که بدان مخصوص باشند پیغمبران و وصیّان و امامان. و آن شناختن چیزهاست از پس پیغمبران از بودنی‌ها و گردش‌ها ... و این علوم که بدین حقایق به کار باید علم محض خوانند و درآمیخته نیست این علم به چیزی از دلیل گرفتن که آن راه

علوم است البته و نه آن علم است که عالمان این جهان به دلیلی از دلیل‌ها بر او رسند» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۲۱).

وی به واسطهٔ نظام فکری- اعتقادی خود به مطالعهٔ دقیق نظام زبان، وجوه و ساحاتِ متعدّد آن پرداخته است. در کتاب کشف‌المحجوب بحثی دقیق در رابطه با چگونگی تحقّق یک ارتباط زبانی و انتقال اندیشه و تفکّر از شخصی به شخصی سخن گفته است و حالات ممکن در این فرایند را به دقّت بررسی و آسیب شناسی کرده، عوامل مؤثّر در توفیق یا عدم توفیق یک ارتباط زبانی و انتقال مکنونات ذهنی را نشان داده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد ذهن و زبان و نظریّهٔ ارتباطی از دیدگاه ابویعقوب سجستانی تا به امروز پژوهشی صورت نگرفته است، امّا در مورد زبان و ذهن، و جنبه‌های فکری سجستانی، مذهب، آثار و عقایدش پژوهش‌هایی به طور مستقلّ انجام یافته که اهمّ آنها از این قرارند:

جاحظ (۱۴۲۳: ۸۳) از قول صاحب منطق (ارسطو) انسان را چنین تعریف کرده است: «حدُّ الانسانِ الحَیُّ النّاطِقُ المُبین» که نشان‌دهندهٔ اهمیّتِ نطق در تمایزِ انسان از سایر موجودات است. ایچیسون[1] (۱۳۷۲: ۷) می نویسد: «هدف از مطالعهٔ زبان و ذهن، ارائهٔ طرحی از چگونگی کارکردهای ذهن در حوزهٔ زبان است». همچنین وی (۱۳۷۶: ۳۴) دربارهٔ منشأ و دلیل پیدایش زبان این نظر احتمالی را مطرح می‌کند که: «انسان‌ها برای بقای خود احتیاج به میزان وسیع‌تری از همکاری با یکدیگر پیدا کردند، و این همکاری، مستلزم نظام ارتباطی کارآمدی بود». زریاب (۱۳۶۷: ۴۲۴) در مقالهٔ «ابویعقوب سجزی (سجستانی)» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی می‌نویسد: «او در حکمتِ الهیِ اسماعیلی و در دفاع از عقاید اسماعیلیان کتب و رسالات متعددی نوشته» است. دفتری (۱۳۶۷: ۶۸۸) در مقالهٔ «اسماعیلیّه» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی دربارهٔ ابویعقوب سجستانی می‌نویسد: «جهان‌شناسیِ اسماعیلیانِ نخستین را می‌توان تا حدودی بر اساس کتاب الإصلاح ابوحاتم رازی... و از اشارات پراکنده در آثار داعی ابویعقوب سجستانی و بعضی

---

[1] Aicthison

دیگر از مؤلّفان دورهٔ فاطمی و همچنین معدود مکتوبات زیدیان یمن بازسازی کرد». مادلونگ[1] (۱۳۸۰: ۴۹) در مقالهٔ «ابویعقوب سجستانی و تناسخ» به بررسی نظریّهٔ تناسخ از دیدگاه سجستانی پرداخته، چنین آورده است: «ابویعقوب سجستانی... در کتاب کشف‌المحجوب بر آن رفته است که تناسخ فقط در بین نفوس موجودات ذی‌روح و هم‌نوع تحقق می‌پذیرد».

روش کار

در مقالهٔ حاضر نظام ذهن و زبان و وجوه و ساحات آن در دیدگاه ابویعقوب سجستانی را بررسی کرده‌ایم و آن را با دانش زبان‌شناسی نوین مطابقت داده، کوشیده‌ایم تصویری روشن و نموداری از نظریّهٔ ارتباطی مستخرج از آراء وی ارائه کنیم تا گامی هر چند خُرد در احیای اندیشه‌های این محقق سترگ ایرانی برداشته شود و آراء وی در حوزهٔ ذهن و زبان در معرض استفاده و چند و چون پژوهشگران قرار گیرد. گفتنی است که در این مقاله برخلاف سایر کتب و مقالات تألیف شده در حوزهٔ نظریّه و مدل ارتباطی، براساس جهت نوشتاری زبان فارسی، مدل ارتباطی از راست به چپ ترسیم شده است.

ضرورت تحقیق

در کتاب «کشف‌المحجوب» سجستانی دو جُستارِ مختصر به حوزهٔ «نطق» و «فکر» (زبان و ذهن) اختصاص یافته است، ولی بررسی اندیشه‌ها و نظریّات بسیار دقیق و نظام‌مندِ مطرح شده در همین مطالب اندک می‌تواند روشنگر نقش و سهم ایرانیان مسلمان، مخصوصاً اسماعیلیّه در تکوین دانش زبان‌شناسی باشد. علاوه بر این با بررسی نظریّات سایر اندیشمندان اسماعیلی در باب زبان شاید بتوان انگارهٔ دقیقی از دیدگاه اسماعیلیّه به زبان و هرمنوتیک به دست داد.

بحث

یکی از دلایل توجّه اندیشمندان مسلمان به بحث‌های مربوط به کلام (ذهن و زبان)

---

[1] Madelung

مطالعهٔ کلام الهی (قرآن کریم) بوده که از موضوعات اساسی مورد بررسی در «علم کلام» است. علم کلام عهده‌دارِ «دفاع از دیانت، به‌ویژه اعتقادات در برابر معارضان به وسیله ادلّهٔ عقلی است» (حلبی، ۱۳۷۶: ۷). این علم همچنان که از اسم و وجوه مختلف تسمیهٔ آن برمی‌آید، ارتباط تنگاتنگی با «نطق» و «سخن» دارد. چرا که این دفاع نه با شمشیر عیان بلکه با شمشیر بیان صورت می‌گیرد. «در این مبحث نباید تأثیر دو زبان یونانی و سریانی را فراموش کرد، زیرا در زبان یونانی لوگوس[1] هم به معنی کلمه، هم به معنی کلام و هم به معنی دلیل و استدلال آمده است» (همان: ۳۲). بنابراین طبیعی است که متکلّمین توجه خاصی به زبان، تعاریف، کارکردها، معانی و تأویل آن داشته باشند.

کتاب معروف سجستانی که در این مقاله پایهٔ مطالعات نگارندگان قرار گرفته، تنها اثر فارسی وی، کشف‌المحجوب، است. عنوان کلّی‌ای که سجستانی در این کتاب برای «زبان و تفکّر» به کار برده اصطلاح «نطق» معادل «لوگوس» در زبان یونانی است. «معنای حقیقی «لوگوس» با «زبان» و «تفکّر» و «کلام» مناسبت دارد. افلاطون صریحاً می‌گوید که کارکرد لوگوس، به ظهور آوردن یا آشکار ساختن است. یا آن طور که ارسطو با دقّت بیشتر در خصوص تعبیر یونانی حقیقت می‌گوید، کشف حجاب[2] است» (جبّاری، ۱۳۸۷: ۴۲).

بنابراین عنوان بایسته و شایستهٔ کتاب مذکور به‌صورت «براعت استهلال» بیانگر حقیقت فکری نهفته در آن است. بدین معنی که «محجوب» در حقیقت اشاره به جواهر مکنونات ذهنی و خزائن حقایق نهانی است که «کشف» آنها جز با کلید زبان ممکن نیست. سجستانی در مقدّمهٔ کتاب مذکور آورده است: «اکنون به نور تابنده و قوّت عظیم از جهت ولیّ خدای در زمینِ دعوت که جایگاه نفوس روحانیست و به نیکویی طاعتِ من او را و نیکوییِ شفقت او بر من، پیش‌دستی کنم در کشف کردن آن سرّها که پنهان بوَد و رمزها که در خزانه بوَد و کس آن سخن در حروفِ کتابت نیاورد و آن سخن‌هایی و سرّهایی است نهانی که اهل زمانه را شافیست و آن چیزها که به کار باید، کافیست» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳).

---

[1] logos

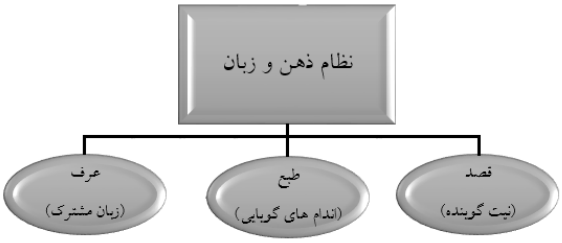
[2] Aletheuein

سعدی نیز میراث‌دار چنین تفکّری است که سروده است:

زبان در دهان ای خردمند چیست   کلید درِ گنجِ صاحب هنر
چو در بسته باشد چه داند کسی   که جوهرفروش است یا پیله‌ور
(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۳)

نظام نطق و زبان در اندیشهٔ ابویعقوب سجستانی

در اندیشهٔ سجستانی «زبان» به معنای کلّیِ آن (نطق)، دارای وجوه یا ساحات سه‌گانهٔ «قصد»، «طبع» و «عرف» است که مجموع آنها «نظام نطق و زبان» را تشکیل می‌دهد؛ به طوری که نقص، حذف و نادیده گرفتن هر یکی از این اجزاء باعث ارجاع ندادن نطق به ناطق و در نتیجه برقرار شدن ارتباط است.



(نمودار ۱)

وی «ماهیّت نطق» و «ساختار و اجزای تشکیل‌دهندهٔ» آن را معطوف به عملکرد زبان در ساحات یا وجوه سه‌گانهٔ «قصد»، «طبع» و «عرف» دانسته، آن‌ها را به ترتیب به مفهوم «نیّت گوینده»، «اندام‌های گویایی» و «زبان مشترک» به کار می‌برد.

وجوه یا ساحات سه‌گانهٔ نظریّهٔ ارتباطی سجستانی

وجه یا ساحت نخست

«وجه» یا «ساحتِ» نخستِ زبان در نظریّهٔ ارتباطیِ سجستانی «قصد» است. منظور سجستانی از «قصد» همان اندیشه، نیّت و پیامِ موجود در ذهنِ «ناطق» (گوینده) است.

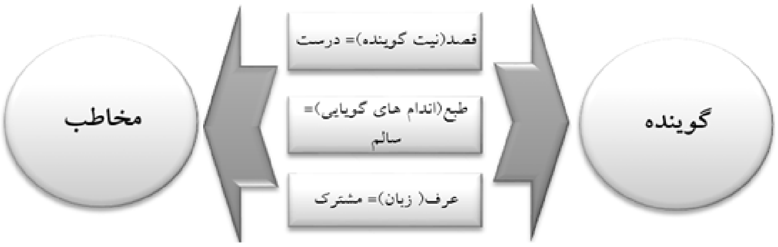
در این مرحله «نیّت و قصدِ» شخصِ «ناطق» (گوینده) و مغایرت نداشتن بینِ «ذهن»

و «زبانِ» وی شرط اساسیِ تحقّقِ کارکرد ارتباطی زبان است.

بنابر نظریّهٔ معروف «انطباق ذهن و زبان» در «فلسفهٔ زبان»، نبایستی بین «ذهن» و «زبانِ» گوینده، فاصله یا مغایرتی باشد. گواه این مطلب آن است که در بعضی از زبان‌ها و فرهنگ‌ها برای بیان مفهوم «زبان» و «نطق» یک واژه به کار برده می‌شود؛ «به عنوان مثال واژهٔ Sprache در زبان آلمانی، هم به معنی «قوّهٔ ناطقه» است و هم به معنی «گفتار». واژه Rede نیزعلاوه بر معنی «نطق» به طور ضمنی بر «گفتار» دلالت دارد؛ همچنان که Sermo در زبان لاتین به معنی «گفتار» و «نطق» است» (Saussure, 1959: 14).

زبان در حقیقت تجلّیگاه فکر و رویهٔ دوم ذهن و اندیشه است و تا زمانی که این دو رویه (ذهن و زبان) و به تعبیر ابویعقوب سجستانی «قصد» و «سخن» بر هم منطبق نباشند، ارجاع «نطق» به «ناطق» و «کلام» به «متکلّم» درست نخواهد بود. سجستانی در این باره می‌گوید: «آگاه باش که نطق به ناطق بازگردد به طبع و قصد و عرف... پس هر آنگه که قصد و طبع و عرف گرد آید، بازگردد نطق به ناطق و آن نفس است، تا نفس بِدان، مُشرِف گردد بر غرضِ سخن» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶).

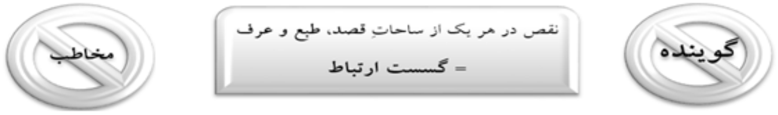
فرایند تحقّق این ارتباط در اندیشهٔ وی به‌صورت نمودار زیر قابل ترسیم است:



(نمودار ۲)

با توجّه به گفتهٔ سجستانی و نمودار فوق، در صورت انطباق ذهن (قصد) و زبان (سخن) گوینده و عدم نقص در اندام‌های گفتاری (طبع) وی و استفاده از زبان مشترک (عرف) برقراری ارتباط ممکن خواهد شد.

وی در ادامه می‌گوید: «و هرگه کزین [سه] قسمت یکی تباه گردد، بازنگردد سخن به سخنگوی و سخن باطل شود». (همان: ۳۶) بنابراین انطباق نیافتن ذهن و زبان و نقص در هر یک از وجوه یا ساحات باعث برقرار نشدن ارتباط یا کج‌فهمی می‌شود.

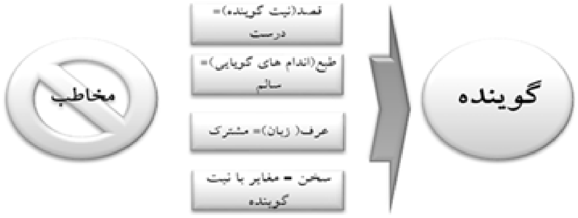

گوینده
نقص در هر یک از ساحاتِ قصد، طبع و عرف
= گسست ارتباط
مخاطب

(نمودار ۳)

وی این انطباق نیافتن را با مثالی چنین توضیح می‌دهد: «و مثال این چنان است که کسی خواهد که به کسی گوید که: «از خانه بیرون شو» و [برعکس] گوید آن کس را که: «اندر خانه آی» باز نگردد نطق به ناطق زیرا که سخن از قصد خارج است» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶). در مثال وی انطباق نیافتن بین ذهن و زبان گوینده، باعث گسست ارتباط و عدم انتقال خواستهٔ واقعی وی به مخاطب شده است.

از دید ایچیسون «لغزش زبان» عبارت است از «اشتباهاتی که گوینده به طور ناخواسته در گفتار مرتکب می‌شود و با «هدف» وی مغایرت دارد» (ایچیسون، ۱۳۷۲: ۳۶). در روان‌شناسی زبان «خطا در گفتار را می توان به دو مقوله تقسیم کرد: «خطا در انتخاب»، که در آن یک عنصر واژگانی نادرست انتخاب می‌شود (مانند فردا به جای دیروز) و «خطا در ترکیب» که در آن عناصر به درستی انتخاب شده‌اند اما ترکیب آنها نادرست است. از این تقسیم‌بندی نتیجه می‌شود که تولید گفتار شامل حدّاقل دو فرایند است: انتخاب واژه‌ها و ساختارهای مناسب و سازماندهی عناصر انتخاب شده» (همان).

«خطایِ انتخاب» در مثالِ سجستانی عبارت است از انتخابِ جملهٔ «اندر خانه آی» به جای «از خانه بیرون شو» که با استناد به گفتهٔ ویتگنشتاین: «محدودهٔ زبان من محدودهٔ جهان من است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۷) بیانگر عدم انطباق بین «ذهن و زبان» گوینده در فرایند گفتار و نشانگر آشفتگی جهانیِ تجلی‌یافته در آشفتگی زبانیِ وی است.

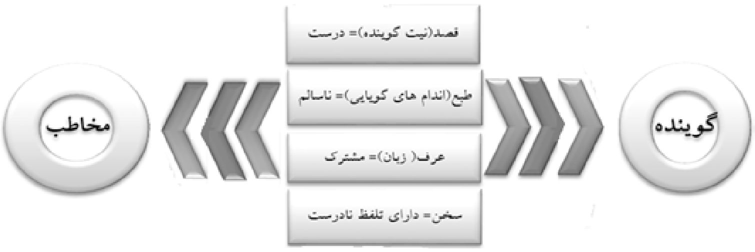

گوینده
قصد(نیت گوینده)= درست
طبع(اندام های گویایی)= سالم
عرف(زبان)= مشترک
سخن = مغایر با نیت گوینده
مخاطب

(نمودار ۴)

وجه یا ساحت دوم

«وجه» یا «ساحتِ» دوم زبان از دیدگاه ابویعقوب سجستانی «طبع» است که منظور وی از آن در حقیقت اندام‌های گویایی[1] است. وی در این باره آورده است: «اما طبع، آلت‌های سخن است که ساختست سخن گفتن را، چون حلق و زبان و لبان» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶). وجهِ «طبع» تا حدود زیادی منطبق بر بحث «اندام‌های گویایی» مطرح در آواشناسی[2] است که در آن «اندام‌های گویایی از سه حفرهٔ حلق، دهان و بینی تشکیل شده‌اند که همگی بالای حنجره قرار گرفته‌اند» (حق‌شناس، ۱۳۷۱: ۴۴).

به نظر سجستانی یکی از شروط بازگشتن نطق به ناطق و برقراری ارتباط، سلامت فیزیکی اندام‌های گویایی است: «و اگر ایدون که قصد، راست بوَد و طبع و آلتِ سخن، راست نبوَد، سخن از غرض بیرون شوَد، چنان‌که کسی را «را» گفتن دشوار آید و بَدَلِ «را» «لام» گوید و گوید که «بیلون شو»، بازنگردد نطق به ناطق» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶).



(نمودار۵)

از مثال و نمودار فوق برمی‌آید که اگر اندام‌های گویاییِ گوینده نقص داشته باشد و واج‌ها و کلمات را صحیح ادا نکند، ممکن است باعث کج‌فهمی و منتقل نشدن پیام به مخاطب و تحقّق نیافتن خواست گوینده شود. البته ادا نکردن صحیح واج‌ها همیشه معلول نقص در اندام‌های گویایی نیست و منجر به انتقال نیافتن پیام یا کج‌فهمی نمی‌شود. برخی از این خطاها مربوط به «خطا در انتخابِ واج یا آوا» می‌باشد که جزء خطاهای مورد بحث در «روانشناسی زبان» و مربوط به «لغزش‌ها» یا «نابسامانی‌های زبانی»

---

1. organs of speech
2. Phonetics

است که «به هر نوع بی‌نظمی یا انحراف در کار تولید یا ادراک زبان گفته می‌شود» (باطنی، ۱۳۷۰: ۹۹).

در بحث واج‌شناسی نیز با مقوله‌ای به نام «واجگونه‌ها[1]» مواجهیم؛ یعنی گونه‌های مختلفی از تلفّظ یک واج که در درون یک زبان، ممکن است وجود داشته باشد. مثلاً در زبان انگلیسی «بعضی وقت‌ها سخنگو ممکن است /r/ را در واژه rock به‌صورت غلتان ادا کند، اما در موارد دیگر چنین نکند؛ با این حال تلفظ‌های متفاوت /r/ به هیچ وجه تأثیری بر معنای واژه ندارند. بنابراین، این گونه‌های متفاوت /r/ را واجگونه‌های /r/ از نوع گونه آزاد[2] نامند. گاه و بیگاه گونه آزاد می‌تواند پیچیدگی‌هایی را به وجود آورد. یک فرد انگلیسی ممکن است تشخیص ندهد که[l] و [r] ژاپنی نسبت به هم دارای رابطه گونه آزاد هستند و واجگونه‌هایی از یک واج می‌باشند. این اختلاف فاحش می‌تواند به تعبیر آوایی نادرست منجر شود» (ایچیسون، ۱۳۷۶: ۶۷).

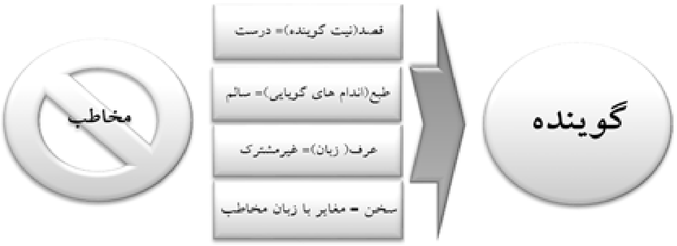
ساحت سوم

«وجه» یا «ساحتِ» سوم زبان از دیدگاه ابویعقوب سجستانی «عرف» نامیده شده است که منظور وی از آن همان لانگ[3] مطرح در اندیشه «سوسور» است که به‌صورت «گفتار» یا «نوشتار[4]» به فعلیّت درمی‌آید، «امّا عرف آن است که هر گروهی زبان خویش و لغت خویش دانند» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶). از تعریف سجستانی برمی‌آید که منظور وی از «عرف» انواع مختلف زبان‌های موجود در دنیا است که به‌صورت نظامی در ذهن سخنگویان آن زبان وجود داشته، عنداللّزوم به‌صورت گفتار یا نوشتار تجلّی و تظاهر می‌یابد. سجستانی لازمهٔ بازگشتن «نطق» به «سخن‌پذیر» (مخاطب) و برقراری ارتباط را اشتراک این نظام ذهنی (عرف=لانگ) بین «گوینده» پیام و «مخاطب» آن می‌داند و معتقد است که طرفین باید به زبان مورد تکلّم آشنایی داشته باشند.

---

[1] allophones
[2] free variation
[3] langue
[4] parole

وی بحث مورد نظر را چنین مطرح می‌کند: «اگر ایدون که قصد راست آوَرَد و آلت تمام بُوَد و لیکن عرف درست نبوَد و سخن به خلاف آن گوید که در میان مردمان، معروف بوَد، چنان‌که کسی، عجمی را گوید: «اُخرُج» و تازی زبان را گوید: «بیرون شو» سخن بازنگردد به سخن‌پذیر» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶).



(نمودار ۶)

نمودار فوق بیانگر این حقیقت است که گوینده اگرچه خود به مفهوم سخن خویش اشراف دارد امّا به دلیل مغایرت زبان مورد استفادهٔ او با مخاطب، پیام منتقل نشده و زنجیرهٔ ارتباط گسسته است.

در لزوم اشتراک زبانی گوینده و مخاطب برای انتقال پیام تردیدی وجود ندارد؛ به نحوی که در آیات قرآن نیز بدین موضوع تصریح شده است: «وَ مَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَ يَهْدِى مَنْ يَشَاءُ وَ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ» (ابراهیم: ۴).

علّت این که برخی از قدما در دیباچهٔ آثار خود صراحتاً بحثی را به بیان دلیلِ انتخاب زبانِ اثر اختصاص داده‌اند، همین موضوع است. به عنوان مثال نجم‌الدّین رازی علّت تألیف کتاب خویش را به زبان پارسی چنین بیان می‌کند: «بدان که اگرچه در طریقت کتب مطوّل و مختصر بسیار ساخته‌اند و در آن بسی معانی و حقایق پرداخته و لیکن بیشتر به زبان تازی است و پارسی‌زبانان را از آن زیادت فایده‌ای نیست.

با یار نو از غم کهُن باید گفت   با او به زبان او سَخُن باید گفت
«لا تفعل» و «افعل» نکند چندین سود   چون با عجمی کن و مَکُن باید گفت

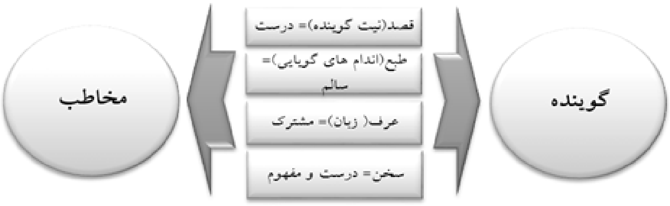
(نجم رازی، ۱۳۸۰: ۱۴)

مولوی نیز از این موضوع در پرداختن حکایتی چنین بهره برده است:

چار کس را داد مردی یک درم   آن یکی گفت این به انگوری دهم
آن یکی دیگر عرب بُد گفت لا   من عنب خواهم نه انگور ای دغا
آن یکی ترکی بدو گفت این بَنُم   من نمی‌خواهم عنب خواهم اوزوم
آن یکی رومی بگفت این قیل را   ترک کن خواهیم استافیل را...
صاحب سرّی عزیزی صد زبان   گر بُدی آنجا بدادی صلحشان

(مولوی، ۱۳۷۱: ۳۷۴-۳۷۵)

سجستانی بحث مورد نظر را چنین به فرجام می‌رساند که: «چون این سه وجه گرد آید- قصدِ درست و التِ تمام و عرفِ معروف- انگه سخن بازگردد به سخن‌پذیر تا مشرِف گردد بر قصد آوازهای سخن» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۶-۳۷).



(نمودار ۷)

بنابر آنچه دربارهٔ اهمیّت وجوه زبان و درستی (سلامت) آن در نظام ارتباطی سجستانی ذکر شد، نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که تا این سه «وجه» یا «ساحت» گرد نیاید، ارتباطی برقرار و پیامی منتقل نخواهد شد.

عدم استقلال وجوه یا ساحت‌های زبانی

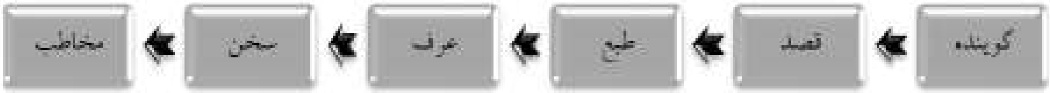
زبان نظام و دستگاه پیچیده و درهم‌تنیده‌ای است که تمام عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن با هم در ارتباط بوده، به‌صورت یک کلِّ واحد، تحقّق و ارزش پیدا می‌کند؛ چنان‌که ارزش و کارکرد هیچ جزئی به تنهایی برابر با ارزش و کارکرد آن در بافتِ سخن و در تعامل با دیگر اجزاء نیست. هر یکی از عناصر زبانی در فهمِ اندیشه دخالت مستقیم دارند و نبود هر یک از آنها فرایندِ فهم را دچار اختلال خواهد کرد. «فردینان دو سوسور این مجموعه یا دستگاهِ

متشکّل از اجزای مرتبط و همبسته را «سیستم» نامیده است» (باقری، ۱۳۸۹: ۴۷). از منظر لِویاستروس[1] نیز در زبان‌شناسی «مهم‌ترین درس انقلاب واجشناسیک این بود که هرگز نمی‌توان واحدی مستقلّ را پذیرفت» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۸). این عدم استقلال، منحصر به واجها نبوده بلکه تمام ساخت زبان را شامل می‌شود و به قول سوسور «در زبان هیچ موردی وجود ندارد که مستقلّ باشد» (همان).

از این روی همان طور که «ارزش معنایی هر واژه بر روی زنجیر گفتار و در ارتباط با واژه‌های دیگر مشخّص می‌شود» (باقری، ۱۳۸۹: ۴۹)، سجستانی نیز معتقد است که هیچ‌کدام از این وجوه و ساحات سه‌گانه «قصد»، «طبع» و «عرف» استقلال ندارند، بلکه در کنار هم، معنا و ارزش پیدا می‌کنند.

مراتب زنجیره‌ای اجزاء نظریّهٔ ارتباطی سجستانی:

مراتب زنجیره‌ای اجزاء در نظریّهٔ ارتباطی سجستانی به شکل زیر قابل ترسیم است:



(نمودار۸)

نظریّهٔ ارتباطی سجستانی و هرمنوتیک

سجستانی در ادامهٔ نظریّهٔ ارتباطی خود به خاصیّت هرمنوتیکی زبان پرداخته، زایش‌های سخن (معانی و برداشت‌های غیرظاهری یا ثانویّهٔ) آن را مطرح می‌کند. بر اساس نظریّه‌های هرمنوتیک، مخاطب علاوه بر این که کاشف معانی نهفته در بطنِ متن است، آفریدگار معانی جدید نیز می‌باشد، زیرا «هدفِ تأویل، شناخت (یعنی کشف یا آفرینش) معناهای متن است» (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۷).

وی در نظریّهٔ ارتباطی خود بر اساس این که «گوینده» چه کسی باشد، به دو نوع ارتباط معتقد است:

الف) ارتباطی که گوینده در آن «شخص عادی» است.

---

[1] Lévi-Strauss

ب) ارتباطی که گوینده در آن «ذات حضرت احدیّت» است.

و بر این اساس انواع پیام را به سه دسته تقسیم می‌کند:

الف) پیام صریح (تأویل‌ناپذیر)

ب) پیام تأویل‌پذیرِ عادی

ج) پیام تأویل‌پذیرِ قدسی

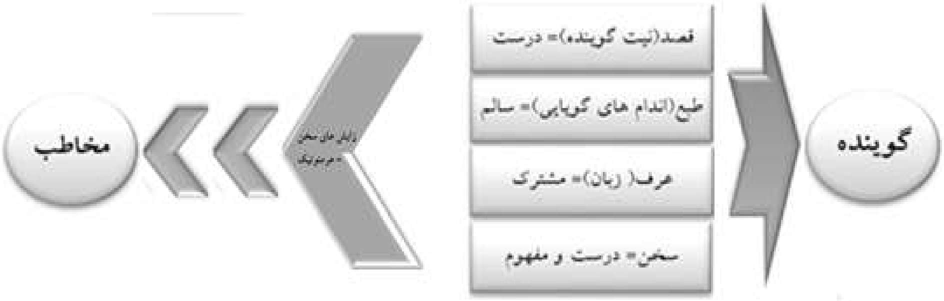
بنابراین وی بین پیام «عادی» و «قدسی» تفاوت قائل شده و برای هر کدام، بحثی را به‌صورت مجزا و مستقلّ اختصاص داده است.

سجستانی معتقد است برخی از پیام‌های ما می‌تواند منجر به برداشت‌های متعددّ از سوی مخاطب شود که احتمالاً یکی از آن برداشت‌ها مطابق با نیّت (قصد) گوینده خواهد بود. یا ممکن است از ظاهر سخن و جملات و قضایایِ مطرح شده، قضیّه یا سخنی که زایش، نتیجه و پیامدِ منطقی سخن گوینده بوده است، برای مخاطب عاید شود.

او در این باره می‌گوید: «و دیگر که نطق بازگردد به ناطق افزون از آنکه در زیرِ زبان بوَد و این چنین، حال ینبوع سخن بود- یعنی سرچشمه- و زایش‌های سخن که در زیر داوری‌ها افتد. پس هر گه که سخن برگردد و اندر دو داوری بسته شود، به قصدی درست و آلتی معتدل و عرفی معروف، بازگردد سخن به سخن‌پذیر، با زیادتی دیگر که در زیرِ سخن بوَد. مثال این چنان‌که گوید: «هر مردمی زنده است و هر زنده‌یی جوهر است» و چون قصدِ بشناختنِ هر مردمی و جوهریّتِ هر زنده‌یی راست بوَد، و آلات حروف وی که دو داوری بدان کرده شود معتدل بوَد و عرفِ این آوازها دانسته بوَد، زیادتی دیگر ناطق را پدید آید. پس نطق به ناطق بازگردد همچنان‌که در داوریِ مفرد بوَد و باشد که سخن به سخن‌پذیر بازگردد به دو حکمِ پیوسته با زیادتی که در زیرِ سخن بوَد و آن نتیجه بوَد» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۷).

مفهوم سخن وی چنین است که گاهی نیّت «گوینده» از ظاهرِ سخن برنمی‌آید، بلکه نتیجه و مفهوم ثانویِ سخن، مدّ نظر اوست که ممکن است «مخاطب» آن را دریابد یا نه.

فرایند ارتباطی مذکور در نمودار زیر ارائه شده است:



(نمودار ۹)

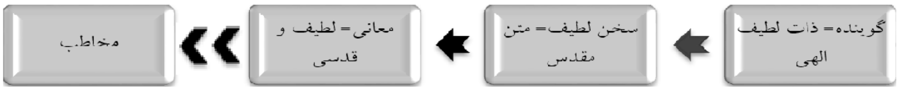
سجستانی در مورد پیام‌هایی که در آنها «گوینده»، ذات خداوندی است؛ ادراکِ قطعیِ معانیِ قدسی و دلالت‌هایِ فرامتنیِ نهفته در متون مقدّس را متعلّق به مؤیَّدانِ الهی (انبیاء و اولیاء وی) می‌داند؛ هرچند که امروزه در مباحثِ هرمونتیکیِ مربوط به خوانش و تأویلِ متون مقدّس این امر مورد تردید بوده، سخن بر سرِ این است که «آیا کسانی که به متون مقدّس و کتاب‌های آسمانی ایمان دارند، می‌توانند خود به ساختنِ معناهای تازه بپردازند، یا کارشان لزوماً محدود به کشف معناهای موجود و پنهان متن می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۱). در این مقال، تفاوت بین «تفسیر» و «تأویل» پیش می‌آید؛ کار مفسّر کنار زدن پرده از رخسار معنای ظاهری است، ولی کار مؤوّل کشفِ معنای نهفته در بطنِ متون مقدّس است.

سجستانی در مورد پیام قدسی، بازگشتن نطق به ناطق (گوینده) را قطعی، ولی بازگشت آن را به مخاطب به دلیل امکانِ برداشت یا عدمِ برداشتِ منظورِ گوینده، احتمالی می‌داند. وی در ادامه بحث هرمنوتیکی خود به خاصیتِ «اتّساع معنایی» و «تأویل‌پذیری» متون مقدّس و ملاکِ تعیینِ نزدیکترین مفهوم به نیّت مؤلّف (اینجا ذات اقدس الهی) اشاره کرده، می‌نویسد: «و دیگر نطق را به ناطق بازگشتن، معنی دیگر است شریف‌ترِ همه معانی سخن و آن، آن است که ایزد پیغمبران را و گزیدگان را کرامت کند بر راندنِ سخن‌های لطیف بر زبان ایشان که در آن معنی‌های لطیف نهاده بوَد چنان‌که محمد را افتاد آن گِرد آوردن شهادات اخلاص و آن معانی‌های شریف که اندرو پنهان بود و هیچ‌کسی درنتوانَدیافتن، آن معنی‌های شریف، مگر مؤیَّدان، تا میزانی گشت که

آسمان‌ها و زمین و نفوس را و حدودِ آن و آفرینشِ همه را بدین میزان برسنجیدند، و نتوان دانستن، که بدان چند چیزها برسنجند و از آنجا چند معنی‌های شریف بیرون آورند. این است معنی بازگشتن نطق به ناطق» (سجستانی، ۱۳۶۷: ۳۷).

وی بر این باور است که ذات لطیف الهی منشأ سخنان لطیفی است که آنها را بر زبان اولیاء خویش جاری می‌کند و آن متونِ شریف دارای بطونِ متعدد و آبستن معنی‌های لطیف است که ادراک آن نیز فقط در حیطهٔ قدرت و کرامت الهی است که هر که را بخواهد می‌بخشد.

فرایند ارتباطی سجستانی دربارهٔ متون مقدّس در نمودار زیر نشان داده شده است:



(نمودار ۱۰)

طبق تفکّر شیعی که اسماعیلیّه شعبه‌ای از آن و سجستانی نیز از نظریه‌پردازان آن بوده است، ملاک و معیار، در صحّتِ برداشت‌ها و تأویلاتِ ممکن، بر اساس آیهٔ شریفهٔ «وَ مَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ وَ الرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ» (آل عمران: ۷). ذات حضرت حق (تبارک و تعالی) و راسخون در علم، پیامبر اکرم (صَلَّی اللهُ عَلَيهِ و آلِه وَ سَلَّم) و ائمّهٔ معصومین (علیهم السّلام)، هستند.

از امام صادق (علیه السّلام) نیز منقول است: «کتابُ اللهِ عَلَی أربعة اشیاءٍ: اَلعِبارَةُ وَ الإشارَةُ وَ اللّطائفُ وَ الحقائقُ فَالعِبارَةُ لِلعَوامِّ وَ الإشارَةُ لِلخَواصِّ وَ اللّطائِفُ لِلأولياءِ وَ الحَقائِقُ لِلأنبِياء» (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹۳). می‌توان گفت که منظور از «عبارت»، معنای ظاهریِ کلام (معنای ما وضع له)، منظور از «اشارت»، معانی ثانوی کلام، منظور از «لطائف»، معانی خاصّ، و منظور از «حقائق»، معانی اخصّ کلام است.

سوئدنبورگ[1] متون مقدّس را به آسمان الهی با طبقات متعدّد تشبیه کرده، لایه‌های معنایی متعدّدی برای آن قائل بود: «همچون سه آسمان اعلی، میانی، سفلی سه تأویل از کلامِ کتاب مقدّس وجود دارد: معنای قدسی، معنوی و طبیعی. معنای طبیعی همان

---

[1] Swedenborg

معنای ظاهری است، معنای معنوی مفهوم و معنای باطنِ متن است که درک آن کاری است دشوار اما ممکن. معنای قدسی، فهمِ باطنِ باطن است، که درک آن برای ما آدمیانِ فانی ناممکن است» (احمدی: ۱۳۸۲: ۵۰۳).

هِرْش[1] نیز در باب معناپذیریِ متنِ ادبی، بر این باور است که: «چنین نیست که چون معنیِ یک اثرِ ادبی همان است که مؤلّف به هنگام نوشتن داشته است، فقط یک تفسیر از متن میسّر باشد. می‌توان چندین تفسیر معتبر و متفاوت داشت، مشروط بر آن که همه آن‌ها در چارچوب «نظام انتظارات و احتمالات بارزی» که معنای مؤلّف اجازه می‌دهد قرار داشته باشند. همچنین هرش انکار نمی‌کند که یک اثر ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای مردمانِ متفاوت، معانی مختلفی داشته باشد. امّا به ادّعای او این مسئله بیشتر به «تعبیر» اثر مربوط می‌شود تا «معنای» آن» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۹۳).

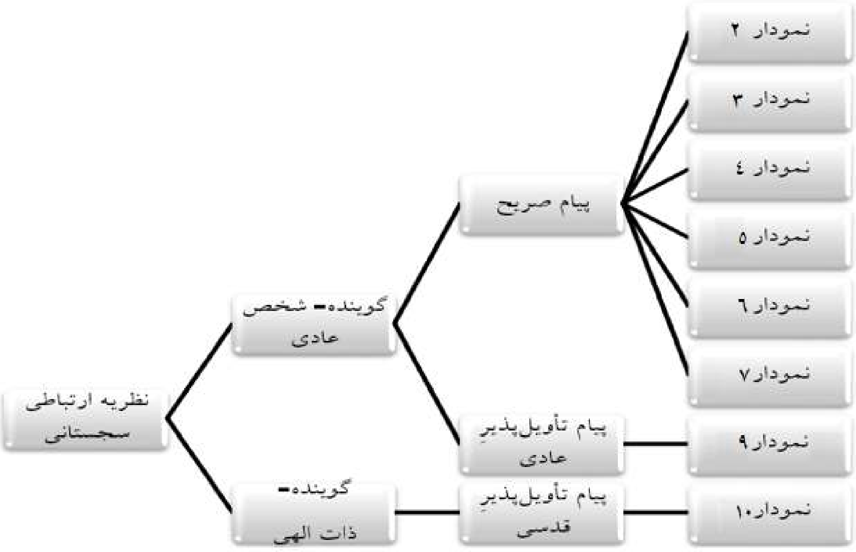
فرایندهایِ ارتباطیِ قابل تحقّق در «نظریّهٔ ارتباطی سجستانی» به‌صورت جدول زیر قابل ارائه است:

ردیف	قصد (نیّت گوینده)	طبع (اندام‌های گویایی)	عرف (زبان مشترک)	سخن (پیام)	غرض (مفهوم‌سخن)	نتیجه	تحلیل و استنتاج نگارندگان
۱	درست	سالم	مشترک	درست	صریح و مشترک	بازگشت نطق به ناطق (گوینده)	**برقراری ارتباط**
۲	درست	سالم	مشترک	نادرست	صریح و مغایر	مغایرت صریح سخن با قصدِ ناطق(گوینده) وعدم بازگشت نطق به وی	**عدم برقراری ارتباط** در نتیجهٔ خطا در انتخاب
۳	درست	ناقص	مشترک	نادرست	صریح و مشترک همراه با نقص آوایی	نقص اندام‌های گویایی و عدم بازگشت نطق به ناطق (گوینده)	**احتمال برقراری و عدم برقراری ارتباط** در نتیجهٔ نقص اندام‌های گویایی
٤	درست	سالم	غیرمشترک	درست	صریح ولی مغایر با زبان مخاطب	عدم بازگشت نطق به سخن‌پذیر(مخاطب)	**عدم برقراری ارتباط** در نتیجهٔ عدم اشتراک زبان
٥	درست	سالم	مشترک	درست	صریح و مشترک	باز گشت نطق به سخن‌پذیر(مخاطب)	**برقراری ارتباط**
٦	درست	سالم	مشترک	درست	تأویل‌پذیر و متعدد به دلیل زایش‌های سخن(برداشت‌های ممکن)	بازگشت قطعی نطق به ناطق(گوینده)و بازگشت احتمالی آن به سخن‌پذیر(مخاطب) و احتمال دریافتِ زیادتِ سخن(نتیجهٔ ناشی از دو داوری)	**احتمالی بودن برقراری ارتباط** احتمالی بودن تحققِ خواست گوینده
۷	درست	سالم	مشترک	درست	تأویل‌پذیر و متعدد	بازگشت معنای قطعی و نهاییِ نطق به ناطق	**احتمالی بودن برقراری ارتباط** تأویل قطعی پیام فقط توسط گوینده(خداوند) و مؤیّدانِ وی به واسطهٔ قدسی بودن کلام.

---

1. Hirsch

ساختار «نظریّهٔ ارتباطی سجستانی» و فرایندهای ارتباطی قابل تحقّق در آن در چنین نموداری قابل ارائه است:


نظریه ارتباطی سجستانی
گوینده- شخص عادی
گوینده- ذات الهی
پیام صریح
پیام تأویل‌پذیر عادی
پیام تأویل‌پذیر قدسی
نمودار ۲
نمودار ۳
نمودار ٤
نمودار ٥
نمودار ٦
نمودار ٧
نمودار ٩
نمودار ١٠

(نمودار ۱۱)

نتیجه‌گیری

ساختارمندی زبان به صورت یک سیستم و نظام در آراء ابویعقوب سجستانی گویای این حقیقت است که می‌توان او را از پایه‌گذاران و پیشگامان ساختگرایی در زبان‌شناسی اسلامی- ایرانی دانست. وی قرن‌ها پیش بر همبستگی و وابستگی اجزاء زبان یعنی وجوه یا ساحات سه‌گانهٔ قصد، طبع و عرف تأکید داشته، معتقد است که بدون حضور هر کدام از آنها فرایند ارتباط زبانی و انتقال پیام تحقّق نمی‌یابد و ارزش و کارکرد هرجزء از زنجیرهٔ سخن، در ارتباط با سایر اجزاء تعیین می‌گردد. سجستانی بر اهمیّت سلامت اندام‌های گویایی در برقراری ارتباط و انتقال پیام تأکید کرده است که این امر در زبان‌شناسی نوین در بخش آواشناسی بررسی می‌شود. از نقاط قوّت نظریهٔ سجستانی اشاره به نوعی از آسیب‌های زبانی است که در روان‌شناسی زبان تحت عنوان خطا در

انتخاب، مطرح است. آراء و مطالعات دقیق سجستانی در زمینه آشفتگی‌های ذهن و زبان و انطباق و عدم انطباق آنها وی را در زمرهٔ بنیانگذاران مهندسی ذهن و زبان و آسیب‌شناسی مباحث ارتباطی قرار داده است. می‌توان در دیدگاه وی زبان را به مثابهٔ ترازویی دانست که دو کفّهٔ مهمّ آن قصد و عرف، و شاهینِ آن اندام‌های گفتاری یا طبع است به نحوی که آشفتگی‌های ذهنی و زبانی در سخن به عنوان برون‌دادِ اندام‌های گفتاری عینیّت می‌یابد. دلیل بحث سجستانی از پیام قدسی و تأویل‌پذیری آن و اختصاصِ دریافت لطایف و حقایق به پیامبران و مؤیّدان الهی و بهره‌مندان از «علم محض»، که نقطه کانونی بحث درباره پیام‌های الهی، به شمار می‌رود در حقیقت ایجاد سنگ بنای تبیین فلسفه رسالت پیامبران و پاسخ‌گویی به شبهاتی است که در زمان پیامبر(ص) نیز مطرح بوده است. روی هم رفته می‌توان گفت آراء دقیق و علمی ابویعقوب سجستانی دربارهٔ ذهن و زبان و ارتباط زبانی، بخشی مهمّ از پیکرهٔ مطالعات زبان شناختی اسماعیلیه و زبان شناسی اسلامی- ایرانی را تشکیل می‌دهد.

منابع

قرآن کریم (۱۳۷۶) ترجمهٔ محی الدین مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، مؤسّسهٔ تحقیقاتی و انتشاراتی فیض کاشانی.

احمدی، بابک (۱۳۸۲) ساختار و تأویل متن، چاپ ششم، تهران، مرکز.

----------- (۱۳۸۳) آفرینش و آزادی، چاپ سوم، تهران، مرکز.

اشکوری، قطب الدین (۱۳۸۰) محبوب القلوب، ترجمهٔ سیّد احمد اردکانی، تصحیح و تحقیق علی اوجبی، تهران، سازمان چاپ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ایچیسون، جین (۱۳۷۲) زبان و ذهن، روان- زبان‌شناسی، ترجمهٔ محمد فائض، تهران، نگاه.

------------ (۱۳۷۶) زبان‌شناسی همگانی، ترجمهٔ حسین وثوقی، تهران، علوی.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰) پیش‌درآمدی بر نظریّهٔ ادبی، ترجمه عباس مخبر،چاپ دوم، تهران، مرکز.

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۰) دربارهٔ زبان، چاپ دوم، تهران، آگاه.

باقری، مهری (۱۳۸۹) مقدّمات زبان‌شناسی، چاپ سیزدهم، تهران، قطره.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، علمی و فرهنگی.

پوناوالا، اسماعیل کی (۱۳۸۶) تأویل قرآن در نگاه اسماعیلیان، ترجمهٔ محمّدحسن محمّدی مظفّر، مجلّهٔ هفت آسمان، تابستان ۸۶، شماره ۳۴.

جاحظ، ابو عثمان عَمرو (۱۴۲۳) البیان و التّبیین، تحقیق ابراهیم شمس الدین، بیروت، مؤسسه الاعلمی للمطبوعات.

جبّاری، اکبر (۱۳۸۷) پرسش از وجود (با نگاهی به کتاب «وجود و زمان» مارتین هایدگر)، تهران، کویر.

حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۱) آواشناسی (فونتیک)، چاپ سوم، تهران، آگاه.

حلبی، علی اصغر (۱۳۷۶) تاریخ علم کلام در ایران و جهان اسلام، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

دفتری، فرهاد (۱۳۶۷) «اسماعیلیّه»، در «دایرةالمعارف بزرگ اسلامی»، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۸، صص ۶۸۱-۷۰۳.

زریاب، عباس (۱۳۶۷) «ابویعقوب سِجزی (سجستانی)»، در «دایرةالمعارف بزرگ اسلامی»، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ج۵، صص ۴۲۳-۴۲۹.

سجستانی، ابویعقوب (۱۳۶۷) کشف‌المحجوب، تصحیح هنری کُربن، چاپ سوم، تهران، طهوری.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۴) گلستان، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران، خوارزمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، چاپ سوم، تهران، سخن.

کربن، هنری (۱۳۶۱) تاریخ فلسفهٔ اسلامی، ترجمهٔ اسدالله مبشّری، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

مادلونگ، ویلفرد (۱۳۸۰) «ابو یعقوب سجستانی و تناسخ»، ترجمهٔ سید عبدالله انوار، نامهٔ انجمن (فصلنامهٔ انجمن آثار و مفاخر فرهنگی)، سال اول، شماره چهارم، زمستان ۱۳۸۰، صص ۵۰-۶۸.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۱) مثنوی معنوی، به سعی رینولد الین نیکلسون، چاپ یازدهم، تهران، امیر کبیر.

نجم رازی، عبدالله بن محمّد (۱۳۸۰) مرصاد العباد، به اهتمام محمّد امین ریاحی، چاپ نهم، تهران، علمی و فرهنگی.

Saussure, Ferdinand De (1959) Course in General Linguistics, Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, the Philosophical Library, New York.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۷۰-۴۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

نگاهی به سیر تاریخی «عنوان» و «عنوان‌گذاری» در ادبیات منظوم فارسی (با تکیه بر آثار برجسته)

علی محمدی*
طاهره قاسمی دورآبادی**

چکیده

عنوان، یکی از کلیدی‌ترین رکن‌های متن ادبی به شمار می‌رود. نشانه و نورافکنی که اگر درست و حساب‌شده گزینش شده باشد، از دو جهت می‌تواند در زمینه و ساخت متن ادبی، خود را نمودار سازد. یکی از جهت زیبایی‌شناسی متن ادبی که گزینش عنوان خوب، ساختار منسجم متن را برجسته می‌سازد؛ دو دیگر، جهت درک معنا و دستیابی به محتوای اثر، که عنوان می‌تواند به مثابه چراغی، تاریکی‌های احتمالی را از پیش پای مخاطب بردارد و به کشفی ساده‌تر منجر گردد. هرچه عنوان هنری‌تر، چکیده‌تر و زیبنده‌تر باشد، به همان نسبت، ابلاغ معنا، محتوا و خاصیت فرم ادبی، ساده‌تر خواهد بود. در تاریخ نظم فارسی، با این که نویسندگان ایرانی، از خاصیت «عنوان‌گذاری» بی‌خبر نبودند، بیشتر سروده‌های خویش را بدون عنوان تنظیم می‌کردند. حجم بسیار زیادی از سروده‌ها و آثار منظوم فارسی تنها با عنوان دیوان و کلیات یاد شده است. همچنین، در دیوان‌های شاعران، به جای عنوان بسیاری از اشعار، نوع ادبی آنها (قصیده، غزل، قطعه و ...) ذکر شده است. بخشی از مقالهٔ حاضر، به آن دسته از عنوان‌هایی می‌پردازد که به احتمال بسیار، نسخه‌نویسان و یا منتقدان بعدی به بسیاری از قصیده‌ها، قطعه‌ها و دیگر شکل‌های ادبی موجود در دیوان‌ها بخشیده‌اند. بخش دیگر مقاله، سیر عنوان و عنوان‌گذاری در طول تاریخ ادبی زبان فارسی را بررسی و وضع عنوان را در دوره‌های گوناگون از دوره صفوی گرفته تا قاجار، پهلوی و دوره معاصر، تحلیل و بررسی کرده است.

واژه‌های کلیدی: عنوان، عنوان‌گذاری، نظم فارسی.

---

[*] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا khoshandam.ali2@gmail.com

[**] نویسنده مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا taherehghasemi87@yahoo.com

مقدمه

عنوان یک اثر ادبی، نخستین شاخص ارزیابی آن اثر است که می‌تواند نظر خواننده را برای آشنایی با محتوای متن برانگیزد، یا برعکس، خواننده را از خواندن آن متن منصرف سازد. همچنین، عنوان «مدخلی مهم است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت، چرا که بدون تردید خواننده می‌تواند از طریق آن به عالم متن وارد شود و از آن برای فهم متن کمک گیرد» (رحیم، ۲۰۱۰: ۳۲۳). اهمیت عنوان‌گذاری بر آثار ادبی، بر کسی پوشیده نیست و در روزگار ما، هیچ مجموعه شعر یا اثر ادبی، بدون عنوان عرضه نمی‌شود. شاعران معاصر اغلب، نام‌های پرمفهومی را می‌پسندند که از روی فکر و اندیشه انتخاب شده باشند و این نکته می‌تواند بخشی از بار مفهومی شعر را به خواننده القا کند. از جملهٔ این شاعران می‌توان فروغ فرخزاد و سهراب سپهری و نصرت رحمانی را نام برد. تسری عنوان در هنرها، چنان اهمیتی یافته که نقاشان، پیکرتراشان، خطاطان، موسیقی‌دانان، از عرضه‌کردن اثر هنری خویش، بدون عنوان پرهیز می‌کنند. این نسبت، در جهان شعر و شاعری، از آن رو که شعر به ذات خود، از مجموعه هنرهای کلامی است، به وضوح بیشتری دیده می‌شود. با این حال، چنان که در این گزارش به شرح خواهیم گفت، شاعران و نویسندگان ادبیات ما، به ویژه در دورهٔ خراسانی، دورهٔ عراقی و تا حدودی در آغاز دورهٔ صفوی و سبک هندی، از عرضه‌کردن قصیده، غزل‌ها و دیگر انواع شعر بدون عنوان، باکی نداشتند.

در ادبیات کهن فارسی، با توجه به آثار مکتوبی که از سدهٔ چهارم هجری برجای مانده، می‌توان گفت که همهٔ کتاب‌ها دارای عنوان بوده‌اند؛ اما از آن‌جاکه اشعار شاعران در یک مجموعه، تحت عنوان «دیوان» گرد می‌آمد؛ آنها به شعرهای خود نامی نمی‌نهادند. اگر در نسخه‌های خطی، عنوانی در صدر شعری نشسته باشد، این کار، در اغلب موارد، ربطی به شاعر آن شعر ندارد؛ این ناسخان، منتقدان و خوانندگان شعر در دوره‌های بعدی بودند که آن نوع‌های ادبی را بدون عنوان نمی‌پسندیدند و به اقتضای محتوای شعر، به آن عنوانی می‌بخشیدند. به همین دلیل است که در نسخه‌هایی که از دیوان شاعران باقی مانده است؛ در داشتن عنوان یا عدم آن، اختلافاتی دیده می‌شود. برای نمونه، ضیاءالدین سجادی مصحح دیوان خاقانی در مقدمهٔ نسخه‌ای که آن را نسخهٔ

«ل» نامیده، می‌گوید: «این نسخه روی‌هم‌رفته کامل‌ترین و قدیم‌ترین نسخه از نسخ خاقانی است، [ناسخ] در هیچ جا سرآغاز و عنوان قصاید را ننوشته است» (خاقانی، ۱۳۳۸: ۶۸). اما در نسخهٔ دیگر که مصحح آن را نسخهٔ «ص» نامیده، گفته است: «قصاید دارای سرلوحه و عنوان است» (همان: ۶۹). نمونه دیگر، عنوان‌های دیوان سنایی غزنوی است. مدرس رضوی در مقدمه‌ای که بر دیوان او نگاشته است، ذکر کرده که عنوان‌ها از ناسخان است: «ترتیب و تبویب کتاب معلوم نیست که از آن حکیم باشد» (سنایی، ۱۳۶۸: لو – لز). برخی از این عنوان‌ها عبارتند از: این توحید به حضرت غزنین گفته شد، در بیان استغنای معشوق لایزال و شوق ارباب حال فرماید (همان: ۱۶)، در مدح امین الملهٔ قاضی عبدالودود (بن عبدالصمد) فرماید (همان: ۱۹)، در توحید خداوند غفور و تسبیح طیور فرماید (همان: ۲۹).

این نام‌گذاری در حیطهٔ قصیده‌ها آن هم برخی از قصیده‌ها، منحصر ماند. برای غزل‌ها، قطعه‌ها، رباعی‌ها و دیگر انواع شعر، هیچ نامی و سرعنوانی انتخاب نمی‌کردند. عنوان‌گذاری به شیوهٔ مصطلح امروزی، به تقریب، از آخر دورهٔ صفویه و دورهٔ بازگشت ادبی آغاز شد و در دورهٔ مشروطه اهمیت بیشتری یافت تا به امروز که این روند هم‌چنان ادامه دارد و اهمیتش در حال حاضر به اوج خود رسیده است.

در این مقاله، دامنه پژوهش، در سه حوزه کلی شعر و ادبیات منظوم فارسی، نمودار گشته است. نخست حوزه شاعران پیش‌گام که بیش‌تر به شاعران خراسانی شهرت دارند و شمار آنها و آثارشان محدود است. دوره دوم به شاعرانی اختصاص دارد که به دوره غزنوی و سلجوقی وابسته‌اند و قطار آنها به کاروان شاعران دوره مغول می‌رسد که بخشی از آنها در شمار شاعران خراسانی و بخش دیگری به شاعران عراقی نام‌بردار گشته‌اند. دوره سوم به شاعرانی تعلق دارد که زمینه تحول شعر را به آستانه سبک هندی می‌رسانند؛ یعنی شاعرانی که به سده هشتم و نهم قمری تعلق داشته‌اند؛ منتها از آن‌جا که شاعران دوره‌های یاد شده، بسیار بوده‌اند و رویکرد عنوان‌گذاری در شعر آنها، به نسبت تنوع چندانی نداشته؛ ما به آن شاعرانی پرداختیم که در حوزه سبک و مکتب، سرآمد شاعران دوره خویش به شمار می‌آمده‌اند.

رویکرد پژوهش، همان‌گونه که در چکیده و مقدمه شرح داده شد، بررسی وضعیت و

اهمیت عنوان و عنوان‌گذاری در ادبیات منظوم و به گونه‌ای ملموس‌تر بر سر انواع شعر فارسی و تحول آن تا سده‌ی نهم قمری بوده است. رویه‌ای که در آغاز به گونه‌ای کلان‌تر، در دیوان‌ها و به گونه‌ای استثنایی در نمونه‌ها و نمودهایی خاص ظهور و بروز داشت، اما به مرور زمان، به وضعیتی انجامید که شاعر خود را موظف دید بر سر سروده‌های خردی چون قطعه و غزل هم به ضرورت عنوان بگذارد.

پیشینهٔ تحقیق

تحقیق دربارهٔ ماهیت و کاربرد «عنوان» در یک اثر ادبی، نخستین بار مورد توجه غربی‌ها قرار گرفت و آنها نخستین کسانی بودند که به این موضوع پرداختند. لیو هوک[1] در سال ۱۹۷۳ کتابی با نام «ویژگی عنوان» تألیف کرد که نخستین کتاب نوشته شده، دربارهٔ عنوان است. این اثر پژوهشی جامع در زمینهٔ جنبه‌های عنوان دارد. ژرار ژنت[2] در کتاب «زمینه‌ها»، پژوهش کاملی دربارهٔ «آستانه‌های ورود به متن» یا درگاه‌های ورود به متن ارائه کرده است که از اصلی‌ترین و کامل‌ترین منابع ارجاعی پژوهشگران در عنوان‌شناسی به حساب می‌آید.

در جهان عرب، کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی درباره عنوان نوشته شده است، ازجمله:

مقالهٔ «متن موازی در رمان، استراتژی عنوان»، دکتر شعیب حلیفی، مجلهٔ الکرمل الفلسطینیه، شماره ۴۶، سال ۱۹۹۶ م. نخستین مقاله‌ای است که عنوان را از نظر تاریخی و ساختاری به صورتی جامع بررسی کرده است و از مهم‌ترین منابعی است که پژوهشگران در تألیفات خود پیرامون عنوان بدان استناد کرده‌اند. اثر دیگر، کتاب «الشعرُ العربیِ الحدیثِ دراسةِ فی المَنجزِ النَّصَی» (۱۹۹۸م)، تألیف رشید یحیاوی است. نویسنده یک فصل کامل از کتاب خود را به موضوع عنوان و وجود آن در اشعار کلاسیک معاصر، نقش عنوان در متن و نیز رابطهٔ آن با متن اختصاص داده است و سپس به ذکر چند عنوان شعر از شاعران برجستهٔ عرب پرداخته است. کتابی نیز با نام «العنوان فی الشعر العربی (النشأة و التطور)» (۱۹۹۸م)، نوشته محمد عویس که تاریخچهٔ عنوان را از آغاز

---

[1] Leo H.Hock

[2] Gérard Genette

پیدایش تا عصر حاضر بررسی و سپس دربارهٔ چند قصیده بحث کرده است. کتاب دیگر، با نام «لِسانیات‌النَّصِ نَحوَ مَنهَج لِتَحلیلِ الخَطابِ الشِعری»ِ (۱۹۸۸م)، از احمد مداس است. این کتاب به نقش عنوان در متن پرداخته و رابطهٔ این دو را با هم بررسی کرده است. محمد فکری الجزار کتاب «لسانیات الاختلاف (الخصائص الجمالیة الستویات بناء النص فی شعر الحداثة)» (۲۰۰۱م)، را نوشته و عنوان را از زاویه‌های مختلف بررسی کرده است. حسین خالد حسین، مؤلف کتاب «نظریهٔ عنوان» (۲۰۰۷م)، پژوهشی جامع و کامل پیرامون عنوان ارائه داده و به تحلیل چندین عنوان ادبی پرداخته است. کتاب «عتبات جیرار جینت من النص إلی المناص» تألیف عبدالحق بلعابد (۲۰۰۸م)، اثری پیرامون آستانه‌های متن است که به بررسی عنوان و سایر آستانه‌های متن از دیدگاه ژرار ژنت می‌پردازد. مقالهٔ عبدالقادر رحیم با نام «العنوان فی النص الابداعی- اهمیته و أنواعه« (۲۰۰۸م) نیز یکی از مقاله‌های متمایزی است که عنوان را از چند جنبه بررسی کرده است. شفیعی کدکنی در کتاب «زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی» (۱۳۸۶)، مقاله‌ای دارد که در آن اشعار معاصر عرب را با این رویکرد بررسی کرده است. او ضمن بررسی عنوان‌های شاعران معاصر عرب، کوتاهی و بلندی عنوان‌ها را محصول رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم می‌داند. مقالهٔ محمد علی جباره و م.م. کوثر (۲۰۱۳م) با نام «عَتَبة العُنوانِ فِی قِصَصِ فَرَج یاسین القصیرةِ جداً ـ دراسة فی بَنیتِها التِرکیبیةِ»، **مجلةِ کلیةِ التربیةِ الاساسیةِ**، جامعه بابل، حزیران، العدد ۱۲، دربارهٔ عنوان داستان‌های مینی‌مالیستی نوشته شده است.

متأسفانه در حوزهٔ زبان و ادب فارسی، پژوهش‌های فراوانی در این زمینه انجام نگرفته است. مقاله‌ای با نام «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصر امین‌پور« (۱۳۸۹)، نوشتهٔ مصطفی گرجی و افسانه میری، در جستارهای ادبی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۱۶۷ چاپ شده، که به تحلیل عنوان‌های اشعار قیصر امین‌پور پرداخته است. نویسندگان در این مقاله، عنوان‌های قیصر امین‌پور را از نظر ساختاری و نیز محتوایی بررسی کرده‌اند. رساله‌ای با نام «بررسی دلالت عنوان در شش شاعر فارسی و عربی

معاصر» (نیما، شاملو، شفیعی، سیاب، مقالح، و درویش) (۱۳۹۲)، نوشتهٔ فاطمه بخیت با راهنمایی سعید بزرگ بیگدلی در دانشگاه تربیت مدرس و به صورت تطبیقی نوشته شده است. این رساله، ضمن اینکه به بررسی عنوان‌های منتخب این شاعران می‌پردازد، به نقد و بررسی عنوان از دیدگاه نشانه‌شناسی نیز پرداخته است. مقاله‌ای نیز با عنوان «بررسی و تحلیل عنوان کتاب‌ها و سروده‌های مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۵)، نوشتهٔ علی محمدی و طاهره قاسمی دورآبادی که در مجلهٔ ادب فارسی به چاپ رسیده است. این مقاله به تحلیل محتوایی عنوان سروده‌ها و ارتباط آن با متن سروده‌ها پرداخته است.

آثاری که نام بردیم، اغلب به زبان‌های عربی و لاتین نوشته شده‌اند و غیر از چند مقاله و یک رساله، پژوهشی در زبان فارسی دربارهٔ عنوان صورت نگرفته است. به ویژه دربارهٔ سیر عنوان و عنوان‌گذاری، در آثار منظوم فارسی مطلبی نوشته نشده است و جای این پژوهش مهم در ادبیات فارسی خالی است. تلاش نویسندگان این مقاله این است که به این مورد بپردازند.

اولین منظومه‌های دارای عنوان در ادبیات فارسی

به‌درستی دانسته نیست که اولین عنوان‌ها در ادب فارسی، مربوط به کدام آثار است. با توجه به بررسی‌های انجام‌گرفته در کتاب‌های منظوم فارسی، می‌توان گفت نخستین کتاب منظوم فارسی دارای عنوان «شاهنامه»، اثر مسعودی مروزی است که در قرن سوم و چهارم هجری سروده شده است (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹، ج۱: ۳۶۹). اما از آن‌جاکه نام‌گذاری شاهنامه مبتنی بر محتوای اثر و یک سنت ادبی است؛ می‌توان کتاب «کلیه و دمنه» رودکی سمرقندی را از اولین آثار منظوم فارسی دارای عنوان دانست. «در همین قرن (قرن چهار)، رودکی منظومه‌ای به نام کلیله و دمنه سروده است که مهم‌ترین اثر ادبی به شمار می‌رود» (همان: ۳۸۰). این کتاب نیز از کتاب‌های منظوم دارای عنوان است. «داستان‌های عاشقانهٔ منظوم دیگری هم درین عهد داشته‌ایم که از برخی تنها ابیاتی پراکنده و از برخی دیگر نام و نشانی در دست است. مانند مثنوی «یوسف و زلیخا» منسوب به ابوالمؤید بلخی و مثنوی «آفرین‌نامه» از ابوشکور بلخی و مثنوی «وامق و عذرا»

و «شادبهر و عین الحیاة» و «سرخ بت و خنگ بت» از عنصری» (ر.ک: صفا، ۱۳۶۹، ج۱: ۳۹۹).

عنوان در قدیم‌ترین کتاب‌های منظوم فارسی که به دست ما رسیده است، وجود دارد و می‌توان گفت هیچ کتاب بدون عنوانی وجود نداشته است.

شیوه‌های نام‌گذاری اشعار در گذشته

در گذشته، شاعران اغلب سروده‌هایشان را نام‌گذاری نمی‌کردند، بااین‌حال، بی‌عنوانی شامل همهٔ اشعار نمی‌شد. برخی از اشعار نام‌گذاری می‌شدند و این نام‌گذاری ممکن بود به دست ناسخان و تذکره‌نویسان و دیگران انجام شود نه خود شاعر. برای مثال، قصیدهٔ «ایوان مداین» خاقانی و قصیدهٔ «داغگاه» فرخی در ادب فارسی، یا قصیدهٔ «بُرده» کعب بن زهیر و قصیدهٔ «قِفا نبکِ» امرؤالقیس که در ادب عرب مشهور است. هم‌چنین شاعری چون خاقانی نیز برخی قصیده‌هایش را نام‌گذاری می‌کرده است، یا در مثنوی معنوی برخی از داستان‌ها و سخنان حکمت‌آموز عنوان‌هایی(۱) دارند که آنها را، به احتمال زیاد، خود مولانا تعیین کرده است. مانند «حکایت مرد بقال و طوطی» (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۵)، «قصهٔ هدهد و سلیمان» (همان: ۵۷). همین‌طور نمونه‌هایی از این نام‌گذاری سروده‌ها را در کتاب‌های قدیم می‌توان یافت. برای نمونه در تاریخ بیهقی آمده: «(عبدالغفار گوید:) من سخت بزرگ بودم، به دبیرستان قرآن خواندن رفتمی و خدمت کردمی، چنان‌که کودکان کنند و بازگشتمی تا چنان شد که ادیب خویش را که او را سالمی گفتندی، امیر مسعود گفت: عبدالغفار را از ادب چیزی بباید آموخت. وی قصیده‌ای دو سه از دیوان «متنبی» و «قفا نبکِ» مرا بیاموخت» (بیهقی، ۱۳۶۹: ۱۶۵). نمونهٔ دیگر به روایت از چهار مقاله است: «فرخی برخاست و به آواز حزین و خوش این قصیده بخواند که: «با کاروان حله برفتم ز سیستان... » پس فرخی خاموش گشت و دم درکشید تا غایت مستی امیر، پس برخاست و آن قصیدهٔ «داغ‌گاه» برخواند. امیر حیرت آورد» (عروضی سمرقندی، ۱۳۷۲: ۶۳- ۶۴). مورد دیگر، قصیدهٔ مشهور ابن سیناست. «نسخ جداگانهٔ این قصیده به عنوان «القصیدة العینیة الروحیة فی النفس» در کتابخانهٔ ملی ایران و کتابخانه‌های برلین و منچستر و سلطان احمد سوم و حمیدیه و غیره موجود است» (صفا،

۱۳۶۹، ج اول: ۳۰۹) و به قصیدهٔ «عینیه» نیز مشهور است و ازآنجاکه وصف کبوتر، نماد روح انسان است، «ورقائیه» نیز نام دارد. یا در دیوان خاقانی در برخی قصیده‌های وی که عنوان دارد، ناسخ برای مثال چنین نوشته است: «این قصیده را «نهزة الارواح و نزهة الاشباح» گویند، در حضرت کعبه معظمه انشاء کرده است. مطلع قصیده این است: شب‌روان در صبح صادق کعبهٔ جان دیده‌اند// صبح را چون محرمان کعبه عریان دیده‌اند» (خاقانی، ۱۳۳۸: ۸۸). هم‌چنین سرودهایی که در مراسم خاص خوانده می‌شد، عنوان داشتند: «سرودهایی که اهل همان شهر در ماتم سیاوش داشتند که مطربان آنها را «کین سیاوش» می‌گفتند» (النرخشی، ۱۳۶۳: ۲۵).

به‌طورکلی، شیوه‌های نام‌گذاری سروده‌ها را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

مصراع یا بیت اول

در بیشتر موارد مطلع قصیده‌ها جای عنوان را می‌گرفت. این شیوه مرسوم‌ترین روش نام‌گذاری از گذشته تا به امروز بوده است. این شیوه در گذشته برای تمام غزل‌ها و بیشتر قصاید کاربرد داشته است. مانند قصیدهٔ «بوی جوی مولیان آید همی»، از رودکی، یا غزل «الا یا ایها الساقی أدر کأساً و ناولها» از حافظ. اگر تذکره‌نویسان و افراد دیگر می‌خواستند شعری را نام ببرند، مصراع اول شعر یا چند بیت از آن را ذکر می‌کردند. برای نمونه، در «لباب الالباب» عوفی آمده است: «(جبلی شاعر) ادیبی بود کامل ...، و هیچ سوار میدان بیان، گرد جواد قریحت او نشتافت و اتفاق‌ست این قصیده که گفته است: مصرع: «که دارد چون تو معشوقی نگار و چابک و دلبر؟» کس از فضلا نقدی چنین به معیار قریحت نسنجیده است و در خاطر هیچ فصیح مثل این نگنجیده و در مطلع این قصیده صفت هلال عید می‌کند: ز عید داد خبر خلق را طلوع هلال/ به آخر رمضان و به اول شوال ...» (۱۳۳۵: ۳۲۱).

این ذکر بیت یا مصراع اول، شایع‌ترین روش نام‌گذاری در گذشته بوده است و تا به امروز هم کاربرد دارد. در گذشته حتی برای نام‌گذاری سوره‌های قرآن نیز، یک روش مرسوم ذکر آیهٔ نخست بوده است، چنان‌که، علامه محمد حسین طباطبایی مفسر بزرگ قرآن کریم می‌گوید: «گاهی جمله‌ای از اول سوره ذکر نموده، معرف آن سوره قرار

می‌دهند، چنان‌که گفته می‌شود: «سورهٔ اقرأ باسم ربک» و «سورهٔ انا أنزلناه» و «سورهٔ لَم یکن» و...» (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۱۸۵). با بررسی دیوان شاعران معاصر، مشاهده شد که روش مذکور هنوز جایگاه مهمی در نام‌گذاری سروده‌ها دارد و این شاعران بیشترین نام‌گذاری‌ها را از بیت اول، و در شعر نو از سطر اول گرفته‌اند، مانند سیمین بهبهانی که عناوین شعری‌اش (بیش از نود درصد) را از مصراع اول گرفته است. مانند عنوان «دانم ای دل»: دانم ای دل! خسته‌ای، سرگشته‌ای، آواره‌ای/ چاره می‌جویم تو را، اما بگو، کو چاره‌ای ... (۱۳۸۲: ۶۹۳).

حروف آخر قافیه

نام‌گذاری شعر حروف آخر قافیه، در زبان عربی رواج بیشتری دارد. ازآنجاکه در ادب فارسی قصاید و غزلیات مردف بسیار زیاد است، این روش کاربرد زیادی ندارد. ولی گاهی به تبعیت از ادب عرب، قصیده‌ها را با توجه به قافیه نام‌گذاری می‌کردند. قصیده‌های بائیه، تائیه، رائیه، لامیه از جملهٔ این نام‌گذاری‌هاست. برای نمونه «جمال‌الدین محمد بن ابوبکر قوامی مطرزی، قصیدهٔ رائیه در یک صد بیت ساخته است» (صفا، ۱۳۶۹، ج۳: ۸۵)؛ یا غضایری رازی، «لامیه‌ای» دارد که در مدح سلطان محمود سروده است؛ با مطلع:

اگر کمال به جاه اندرست و جاه به مال　　　مرا ببین که ببینی کمال را به کمال
(همان، ج اول: ۱۳۴)

محتوا و موضوع

اشعار در گذشته، با توجه به مضمون و محتوا نیز نام‌گذاری می‌شده‌اند؛ مانند شاه‌نامه، الهی‌نامه، خدای‌نامه، ساقی‌نامه، ظفرنامه، پندنامه، مغنی‌نامه، اخوانیات، ملتمسات، و ... . البته این شیوه، یک عنوان‌گذاری عام و کلی محسوب می‌شده، و شامل یک دسته کتاب‌ها و سروده‌ها با محتوای یکسان می‌شد، که برای خاص شدن، در کنار عنوان عام، نام نویسنده نیز ذکر می‌شد؛ همچون الهی‌نامه عطار، الهی‌نامه سنایی، یا حتی نام‌های خاصی نیز برایشان انتخاب می‌کردند؛ مانند لهراسب‌نامه، گشتاسب‌نامه، ارداویراف‌نامه. شفیعی کدکنی می‌گوید: «مقوله‌ای به نام «ملتمسات» در طبقه‌بندی موضوعی شعرها بوده است» (۱۳۸۶: ۳۱۰).

شکل و ساختار

اشعار با توجه به شکل و ساختارشان به رباعی، قصیده، غزل، دوبیتی، مثنوی، و ... تقسیم می‌شده و این خود روشی برای نام‌گذاری اشعار به حساب می‌آمده است. گاهی حتی یکی از این نام‌ها خاص می‌شد. مانند، مثنوی مولانا.

ردیف

در گذشته گاهی شعر را ردیف نام‌گذاری می‌کردند. این شیوهٔ نام‌گذاری، امروز نیز رایج است. در کتاب «لباب الالباب» عوفی آمده است: حسام الدین نسفی شاعر با خاقانی دیداری در ری داشته است. حسام الدین به زیارت او رغبتی کرد و به نزدیک او شد و عمر نوقانی که استاد قرا و داوود دل‌ها بود، در خدمت او برفت و چون به محاورهٔ یکدیگر انسی گرفتند، خاقانی پرسید که مولانا را لقب چیست؟ عمر نوقانی گفت: شرف‌الدین حسام که به حسام بیان، حق را شرح و باطل را شرحه کند. گفت (خاقانی): صاحبِ «نشکند؟»» مطلع قصیدهٔ حسام الدین این است: هرگز نگار طره به هنجار نشکند// تا بار عشق پشت خرد زار نشکند/ پروین فشان نگردد چشم جهان‌فروز// تا نوش خنده مُهر لب یار نشکند (ر.ک: عوفی، ۱۳۳۵: ۱۶۵-۱۶۸).

همان‌طور که گفتیم این شیوهٔ نام‌گذاری، امروز نیز وجود دارد. بسیاری از سروده‌های شاعران معاصر، با ردیفشان نام‌گذاری شده‌اند. مانند برخی اشعار بهار، شهریار، سیمین بهبهانی، و ... . در دیوان شهریار این عنوان‌ها از ردیف گرفته شده است: «قیام محمد» (دیوان، ۱۳۶۸: ۶۸)، «حالا چرا» (همان: ۷۹)، «لب» (همان: ۹۸)، «حسرت عاشق» (همان: ۱۰۱)، «خبری نیست که نیست» (همان: ۱۳۳)، ... شاعری مانند نسیم شمال، بیش از یک‌سوم نام شعرهایش را از ردیف گرفته است.

از شیوه‌های دیگر نام‌گذاری، می‌توان به نام‌گذاری مکان سرودن شعر و زمان سرودن شعر اشاره کرد.

زراندود و برجسته کردن عنوان کتاب‌ها

عنوان در گذشته نیز اهمیت داشته است. دلایل اثبات این سخن، توجه وافری است که نویسندگان و ناسخان در گذشته به عنوان داشته‌اند. به این صورت که:

۱)- عنوان‌ها با رنگی متفاوت از متن و اغلب با رنگ‌های قرمز و زرد و گاهی طلاکوب بود؛

۲)- عنوان‌ها اغلب با خطی متفاوت از متن نوشته می‌شدند؛

۳)- عنوان‌ها را گاهی درون کادرهایی قرار می‌دادند تا در نگاه نخست به چشم بیاید.

برای نمونه در مقدمهٔ دیوان انوری آمده است: «عناوین اشعار یک در میان به سرخی و به طلا نوشته شده است» (انوری، ۱۳۳۷: ۵۱). مدرس رضوی، مصحح دیوان سنایی می‌گوید: «نسخهٔ متعلق به فاضل محترم آقای پارسای تویسرکانی، صفحهٔ آن دارای سرلوح و صفحات دیگر با جدول‌های طلا و عناوین بعضی طلا ...» (۱۳۵۴: ۱۴۹). مصحح مثنوی «همای و همایون» از خواجوی کرمانی، می‌گوید: «نسخهٔ د، ترنج قشنگی به رنگ لاجورد و سفید و طلا، این دست‌نویس را زینت می‌دهد. باب‌ها و فصل‌ها همه از اول تا آخر با عنوان‌های خاصه شروع می‌شوند و از این جهت هم می‌توان گفت که این نسخهٔ خطی، یک نمونهٔ جالب هنر تزیینی کتاب آن زمان، یعنی نیمهٔ قرن هشتم هجری است» (۱۳۷۵: ۲). آقای مصطفوی مصحح کتاب مهر و مشتری، در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: «عنوان‌های منظومه داخل کادر مستطیلی قرار داده» (عصار تبریزی، ۱۳۷۵: ۲). نمونهٔ دیگر: «در سرلوح مذهب کتاب با سفیداب بر قسمت طلایی آن نوشته شده است: «دیوان افصح المتکلمین عبدالواسع جبلی»» (جبلی، ۱۳۶۱: ۵). همهٔ این موارد ذکر شده، بیان‌گر این است که عنوان اهمیت زیادی در ادب فارسی و در آثار گذشته ما داشته است و نویسندگان برای برجسته نمودن عنوان‌ها و جلب توجه خواننده در نگاه اول، به این کارها دست می‌زدند.

تغییر عنوان‌ها به سلیقهٔ مردم

ذوق و سلیقهٔ مردم، در تغییر عنوان کتاب‌ها و سروده‌های بسیاری از بزرگان ادب فارسی مؤثر بوده است. شفیعی می‌گوید: «ذوقِ جامعه گاه از این تصرّف‌ها در شعر بسیاری از بزرگان نظیر فردوسی و نظامی و مولوی و حافظ نیز دارد که از منظرِ

«**reader-response**» که امروزه در مطالعات ادبیِ فرنگی جایگاه بسیار مهمی پیدا کرده است، باید مورد بحث جداگانه قرار گیرد» (۱۳۸۷: ۸). باید گفت ذوق و سلیقهٔ مردم در تغییر عنوان کتاب‌ها و سروده‌های بسیاری مؤثر بوده است. برای نمونه عنوان قصیدهٔ ابن سینا «القصیدة العینیة الروحیة فی النفس» است، این قصیده به «عینیه» نیز مشهور است و ازآنجاکه وصف کبوتر، نماد روح انسان است، «ورقائیه» نیز نام دارد. ازآنجاکه نام‌گذاری سروده‌ها در گذشته خیلی مرسوم نبوده است، بیشتر مثال‌ها را از نام‌گذاری کتاب‌ها آورده‌ایم. مصحح کتاب بوستان می‌گوید: «این را هم باید افزود که در نسخه‌های قدیم اسم کتاب «سعدی‌نامه» است که گویا آن را هم سعدی خود انتخاب نکرده باشد و به حدس مرحوم محمد علی فروغی، کار استنساخ‌کنندگان تواند بود و پس از آن اهل ذوق اسم «بوستان» را به قرینهٔ «گلستان»، برای این کتاب اختیار کرده‌اند و چندان هم بی‌مناسبت نبوده است» (سعدی، ۱۳۶۹: ۲۶). البته باید گفت مردم اغلب نام کتاب‌های عامیانهٔ خود را که مورد علاقه‌شان نیز بود، تغییر می‌دادند. ازجمله می‌توان به منظومه‌های داستانی که مورد اقبال مردم بود اشاره کرد؛ برای مثال کتاب «مهر و مشتری» از عصار تبریزی. در مقدمهٔ کتاب آمده است: «نامی که خود عصار بر منظومه نهاد «عشق‌نامه» بود که البته بعدها به دلیل قهرمانان اصلی داستان به «مهر و مشتری» شهرت یافته است» (مقدمه، ۱۳۷۵: ۳). نمونهٔ دیگر مثنوی داستانی «شمسه و قهقهه»، تألیف برخوردار بن محمود ترکمان فراهی است. در مقدمهٔ کتاب آمده است: «چون خود مؤلف در دیباچه سخنی از نام «شمسه و قهقهه» به میان نمی‌آورد، چنین می‌نماید که این نام اخیر را دیگران، یعنی نسخه‌نویسان یا احیاناً ناشران قدیم بر روی کتاب گذاشته باشند و نیز نام «شمسه و قهقهه» جلوه‌ای اسرارآمیز دارد و بیش از نام «محبوب القلوب» می‌تواند رغبت خاطر عام را به مطالعهٔ کتاب برانگیزد. گویا به همین جهت است که در منابع مختلف نیز نامی از این مؤلف و کتاب او دیده می‌شود، غالباً کتاب به نام «محبوب القلوب» معرفی شده و نام «شمسه و قهقهه» عنوان فرعی کتاب است» (برخوردار فراهی، ۱۳۳۶: ۳).

نگاهی به عنوان انواع شعر فارسی

عنوان در غزل

غزل‌ها در همهٔ ادوار شعر فارسی و در همهٔ دیوان‌ها بدون عنوان بوده‌اند. در دورهٔ مشروطه و بعد از آن است که غزل‌ها عنوان‌های لطیف و زیبایی می‌یابند.

عنوان در قصیده

با بررسی دیوان شاعران گذشته، می‌توان مشاهده کرد که بیشتر قطعه‌ها و قصیده‌ها عنوان دارند. به عبارت بهتر بر اغلب آنها «سرعنوانی» وجود دارد، نه عنوان به معنای مصطلح امروزی. البته در میان آنها می‌توان عنوان‌های زیبا و فاخر را نیز یافت، ولی نام‌گذاری به شیوهٔ امروزین متداول نبوده است. برای نمونه در دیوان خاقانی، برخی قصیده‌ها عنوان دارند. ضیاء الدین سجادی، مصحح دیوان او می‌نویسد: «بعضی قصاید دارای سرلوحه و عنوان است» (خاقانی، ۱۳۳۸: ۶۸). یکی از این قصاید، که در مرثیهٔ فرزند خویش، رشیدالدین سروده است، قصیده‌ای است که به شهادت سرلوحهٔ نسخ خطی «ترنم المصاب» نام دارد. مطلع این قصیده این‌ست: صبح‌گاهی سر خوناب جگر بگشایید/ ژالهٔ صبح‌دم از نرگس تر بگشایید ... (همان: ۱۵۸)؛ عنوان قصیده‌های دیگر او «حرز الحجاز» (همان: ۹۵)، «کنز الرکاز» (همان: ۱۰۰)، «باکورة الاسفار و مذکورة الاسحار» (همان: ۲۱۵) و ... است.

با تحقیق فراوان و مراجعه به دیوان شاعران در این باره، مشخص شد که اغلب قصیده‌ها و قطعه‌ها در همهٔ قرن‌ها، عنوان داشته‌اند. در اغلب موارد ناسخان و بعضاً مصححان این قصیده‌ها را عنوان‌گذاری کرده‌اند. گاه عنوان‌هایی به صورت توضیح در ابتدای قصیده و قطعه آمده است. این شیوه در نخستین دیوان‌ها تا شاعران دورهٔ مشروطه و حتی بعد از آن نیز دیده می‌شود. برای نمونه، در دیوان امیر معزی برخی عنوان‌ها بدین گونه است: در تهنیت وزارت خواجه معین الدین مختص الملک ابونصر احمد بن فضل بن محمود کاشی، وزیر سلطان سنجر که در ۵۱۸ به این مقام رسید (امیرمعزی، ۱۳۶۲: ۱۱۸). در تهنیت عید و بهبودی یافتن سنجر (همان: ۲۷۴)، در تبریک فتح سلطان (همان: ۲۸۶)، ... .

شاعر دیگری که می‌توان مثال زد، عبید زاکانی است. در دیوان او نیز چنین آمده

است: در توحید باری تعالی و نعت رسول اکرم و خلفای راشدین و بازگشت به نعت پیامبر اکرم و نصیحت (دیوان، ۱۳۸۲: ۱۵۱)، در مدح جمال‌الدین شاه شیخ ابواسحاق اینجو (همان: ۱۵۸)، در مدح سلطان اویس جلایری (همان: ۱۷۸)، در کنایه به کسی (همان: ۱۹۸)، ... . البته گاهی نشانه‌هایی دلالت دارد بر اینکه عنوان‌ها را خود شاعر برگزیده است؛ برای نمونه مصحح دیوان تأثیر تبریزی (ولادت ۱۰۶۰، هـ ق) بیان می‌کند: «قراین و شواهدی موجود است که نشان می‌دهد این نسخه یا توسط خود شاعر نگارش یافته و نسخهٔ اصلی است یا لااقل از روی نسخهٔ اصلی استنساخ شده است» (تأثیر تبریزی، ۱۳۷۳: ۲۴)؛ مثلاً در عنوان بعضی از قطعات نام شاعر مذکور است یا شاعر به خود اشاره کرده است. برای مثال: در قطعه‌ای آمده است: «تاریخ قنات تأثیرآباد که احداثی بندهٔ درگاه است» (همان: ۵). یا در صفحهٔ پنجاه، در قطعه‌ای با عنوان «در اتمام نرگس‌دان ذبیحی که به خواهش بندهٔ درگاه نظم نموده». به همین ترتیب در صفحهٔ ۱۰۳، به نظر می‌آید که عنوان‌ها از خود شاعر است. نمونهٔ دیگر شاعری به نام محمد علی بیگدلی آذری (ولادت ۱۳۱۶، هـ ق) از شاعران معاصر است. وی در دیوانش نوشته است: «در رثای پدرم، جناب هادی‌بیگدلی آذری، ساخته و پرداخته گردید» (بیگدلی آذری، ۱۳۸۰: ۳۲۵). «این رباعی به دوست فقیدم سید حسین خوانساری تقدیم شد» (همان: ۳۲۶). یا در سرعنوانی قصیده‌ای نوشته است: «وصف حالی است به اقتفای علامه فقید جلال الدین همایی «سنا» (همان: ۳۷۲).

نخستین کسی که برای قصیده‌ها و قطعه‌ها و تاحدودی برای غزل‌هایش، عنوان‌های زیبا و به معنای مصطلح و واقعی انتخاب کرد؛ شاعری به نام داوری شیرازی (متولد ۱۲۳۸هـ ق)، است. قصاید او همه عنوان دارند. عنوان‌هایی که خود شاعر انتخاب کرده و به نحوی هنری هستند. مانند «آهوی شهر».

ای ترک من، ای همسر یک دشت سوارا/ چندین چه بری رنج سواری به شکارا// صحرا ز پی صید و شکارست و تو در شهر/ بیش است شکارت ز هزار و دو هزارا (۱۳۷۰: ۴۰).

برخی دیگر از عنوان‌های او عبارت است از «غریب دیار» (همان: ۱۰۹)، «یاد وطن» (همان: ۱۱۳)، «باد خزان» (همان: ۱۲۲)، «شکایت دلبر» (همان: ۱۲۶)، «در وطن غریب» (همان: ۱۳۱)، «ترک خیمه‌نشین» (همان: ۱۳۶)، «نگار من» (همان: ۱۳۹)، «نگار عریان» (همان: ۱۷۲)،

«فراق» (۱۳۷۰: ۱۹۵)، «شکن زلف و زلزله» (همان: ۱۹۸)، «نوبهار» (همان: ۲۱۱)، «یار لاغر» (همان: ۲۷۶)، «گیسوی عنبرین» (همان: ۲۷۷).

عنوان در مثنوی‌ها

مثنوی‌های داستانی

مثنوی از قالب‌های ویژهٔ ایرانی است که از قدیم‌ترین روزگاران در شعر فارسی وجود داشته است. شاعران بزرگی مانند مسعودی مروزی، رودکی، عنصری و دیگران به سرودن شعر در این قالب پرداخته‌اند. عنوان در تمامی مثنوی‌ها و در همهٔ دوره‌ها وجود دارد و اینکه در ابتدای متن و در هر قسمت از قسمت‌های مثنوی‌ها توضیحاتی در سرعنوانی می‌دادند، مرسوم و معمول بوده است. ممکن است این عنوان‌ها از خود شاعر باشد و یا از ناسخان و مصححان؛ اما همیشه وجود داشته است. می‌توان گفت: عنوان مثنوی‌ها از نظر ساختاری یکسان هستند؛ نام خدا و ستایش او، بعد ستایش پیامبر، تقدیم کتاب به ممدوح، متن کتاب، خاتمه کتاب. ولی کیفیت عنوان در همهٔ مثنوی‌ها یکسان نیست؛ در برخی از مثنوی‌ها کوتاه و ساده است، در برخی مسجع و موزون و بلند، در برخی از مثنوی‌ها، عنوان‌ها عربی و یا آمیخته به عبارات عربی است و فاضل‌مآبانه است. در این‌که این عنوان‌ها کار خود شاعر است و یا ناسخان، باید بگوییم که اغلب کار شاعران نیست؛ بلکه کار کاتبان و ناسخان است. فروغی در مقدمه بوستان می‌نویسد: «در نسخه‌های خطی عنوان قسمت‌های مختلف بوستان با هم فرق دارد و گویا اکثر آنها از کاتبان است و معلوم نیست سعدی خود برای آنها عنوان‌هایی قائل بوده است یا خیر» (سعدی، ۱۳۶۳: ۲۶). ولی در برخی دیگر مانند مثنوی مولانا، مثنوی‌های جامی، چنان عالی و فخیم و مسجع و وزین است که خواننده نمی‌تواند به قاطعیت بگوید که کار ناسخان است و به احتمال قریب به یقین کار شاعر است. حتی عنوان‌های حدیقه سنایی. گرچه مصحح آن، مرحوم مدرس رضوی ذکر کرده که عنوان‌ها از ناسخان است. «ترتیب و تبویب کتاب معلوم نیست که از آن حکیم باشد» (سنایی غزنوی، ۱۳۶۸: لو- لز).

با مراجعه به بسیاری از مثنوی‌ها به این نتیجه رسیدیم که عنوان‌های فرعی، در مثنوی‌های قرن‌های چهارم و پنجم، اغلب کوتاه و ساده است. در دفتر اول شاه‌نامه چنین آمده است: «گفتار اندر ستایش خرد» (فردوسی، ۱۳۸۶، دفتر اول: ۴)، «گفتار اندر

وصف آفرینش عالم» (فردوسی، ۱۳۸۶، دفتر اول: ۵)، «گفتار اندر آفرینش مردم» (همان: ۷)، «گفتار اندر آفرینش آفتاب و ماه» (همان: ۸)، «گفتار اندر ستایش پیغمبر» (همان: ۹)، «گفتار اندر فراهم آوردن شاه‌نامه» (همان: ۱۱)، «گفتار اندر داستان ابومنصور دقیقی» (همان: ۱۲)، «گفتار اندر داستان مهربان دوست» (همان: ۱۳)، «گفتار اندر ستایش امیرک منصور» (همان: ۱۴)»، ...

عنوان‌های شاه‌نامه، کوتاه و خیلی آراسته و پیراسته و بدون سجع است. به‌ندرت اشاره‌ای به ماوقع داستان و متن می‌کند. دیگر مثنوی‌های این دوره نیز چنین است. مانند: ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، پنج گنج نظامی، گرشاسب‌نامه اسدی توسی، برزونامه عطاء بن یعقوب، ... مثال برای این نوع مثنوی‌ها از «ویس و رامین»: «بسم الله الرحمن الرحیم و ستایش پروردگار» (اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۱۵)، «اندر ستایش محمد مصطفی علیه السلام» (همان)، «اندر ستایش ابوطالب طغرل بک» (همان)، «اندر ستایش خواجه ابونصر منصور بن محمد» (همان: ۱۶)، «آغاز داستان ویس و رامین» (همان: ۳۱)، «خواستن موبد شهرو را و عهد بستن شهرو با موبد» (همان: ۳۸)، ...

عنوان در این کتاب‌ها کوتاه است، هرچند که در نسخه‌های مختلف متفاوت باشد؛ ولی عنوان‌های کوتاه اصیل‌تر هستند. برای نمونه، شفیعی در مقدمهٔ کتاب «منطق الطیر» در توضیح عنوان داستان‌ها می‌گوید: «ریتر (مصحح کتاب)، یادآور شده است که ... در نسخه‌های دیگر تنها به کلمهٔ «حکایت» اکتفا شده است و گمان مصحح این است که در خط شاعر هم بیش از این نبوده است» (عطار، ۱۳۸۲: ۶۵). نمونهٔ دیگر، مدرس رضوی دربارهٔ عنوان‌های دیوان سنایی می‌گوید: «عنوان‌ها بسیار ساده و اغلب در قصاید مدحی نام ممدوح با القاب کمی ذکر شده است» (سنایی، ۱۳۵۴: ۱۴۹). اغلب عنوان‌های ساده در تمام قرن‌ها، به کتاب‌ها و منظومه‌های داستانی اختصاص دارد؛ این در حالی است که کتاب‌های عرفانی، حکمی و علمی، حتی در قرن‌های چهارم و پنجم نیز طولانی و پیچیده هستند.

عنوان مثنوی‌ها، از قرن‌های شش و هفت و هشت به بعد دچار تغییر می‌شوند. تغییر محسوس همان بلند شدن عنوان‌هاست. اگر شاعر در گذشته در پایان کتاب می‌نوشت

«در انجام کتاب» (اسعد گرگانی، ۱۳۴۹: ۵۳۴)، در این دوره‌ها مـی‌نویسـد: «خاتمـه در بیـان شرافت این نظم پرشور و تنبیه بعضی از مدهوشان بادهٔ عجب و غرور» (فقیر دهلوی، ۱۳۵۴: ۲۵۶). تغییر دیگر فاضل‌مآبانه نوشتن و مسجع و موزون ساختن عنوان‌هاست. گاهی ایـن مطلب در کیفیت عنوان داستان‌ها نیز صدق می‌کند؛ مانند مثنوی «والـه و سـلطان»، کـه هرچند داستانی است، ولی عنوان‌هایش هم بلند است و هم مسجع و موزون.

مثنوی واله و سلطان: «التجاء به جناب ولایت مآب آوردن و همـت در طریقـت از آن فارس میدان حقیقت طلب کردن» (فقیر دهلـوی، ۱۳۵۴: ۱۴)، «نمـک سـخن را بـه تعریـف عشق شورانگیز فزودن و شمه‌ای از سر کارش وانمودن» (همان: ۱۶)، «در سبب نظم کتـاب گوید:» (همـان: ۱۹)، «استمداد جستن از حضرت دل که کارفرمای عـالم آب و گـل اسـت» (همان: ۲۷)، ... ، «خاتمه در بیان شرافت این نظم پرشور و تنبیه بعضی از مدهوشـان بـادهٔ عجب و غرور» (همان: ۲۵۶).

به‌طورکلی می‌توان گفت: در مثنوی‌های داستانی عنوان کتاب‌ها سـاده اسـت. یعنـی بیشتر اوقات اسم یک یا دو نفر (اغلـب اسـم‌هـای زوج) از شخصـیت‌هـای داسـتان، نـام داستان‌های منظوم را تشکیل می‌دهد. در این میان حتی‌المقدور سعی شده است که این نام‌ها موزون باشد. مثل «همای و همایون»، «جمشید و خورشید»، «ناظر و منظور»، «مهر و مشتری»، «بلوهر و بوذاسف».

مثنوی‌های حکمی و دینی

عنوان مثنـوی‌هـای حکمـی و دینـی و عرفـانی را بـه دلایلـی مـی‌تـوان متفـاوت از مثنوی‌های داستانی دانست. این عنوان‌ها اغلب مسجع و موزون‌اند و آراسـته بـه آیـات و احادیث و عبارات عربی هستند. فاضلانه و عالمانه‌تر از عنوان مثنوی‌های داستانی‌انـد. در برخی موارد، می‌توان گفت که عنوان‌ها از خود شـاعر اسـت. البتـه همیشـه ایـن سـخن صادق نیست. می‌توان از مخزن الاسرار نظامی نام برد کـه عنـوان‌هـایش بسـیار کوتـاه و ساده‌اند و به احتمال زیاد، عناوین از خـود شـاعر نیسـت.ماننـد: «مناجـات اول» (نظـامی گنجوی، ۱۳۷۰: ۱۶۳)، «مناجات دوم» (همان: ۱۶۹)، «در نعت رسول اکرم (ص)» (همان: ۱۷۱)، «در معراج» (همان: ۱۷۶)، «نعت اول در ستایش پیغمبر صلی الله علیه وسلم» (همـان: ۱۸۸)،

«نعت دوم در ستایش رسول اکرم (ص)» (نظامی گنجوی، ۱۳۷۰: ۱۹۴)، «مدح ملک فخرالدین بهرام شاه» (همان: ۲۱۷)، «در سبب نظم کتاب فرماید:» (همان: ۲۲۷)، ...، «خلوت اول» (همان: ۲۶۰)، «در مشاهده حقیقت» (همان: ۲۶۸)، ....

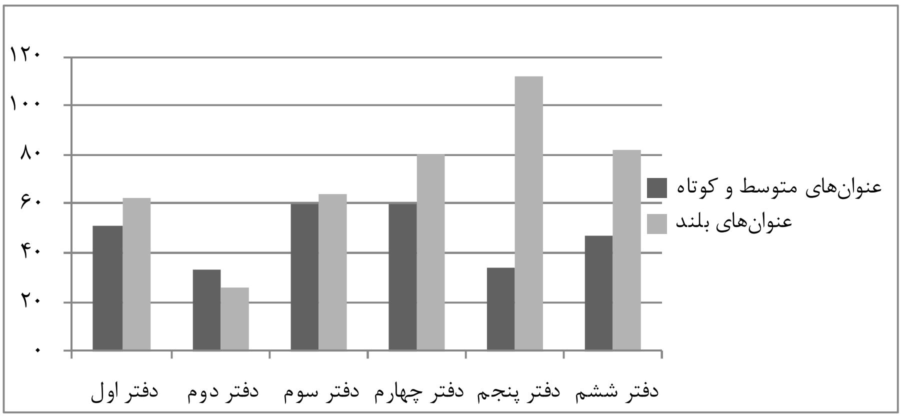
به‌طورکلی می‌توان گفت که سادگی و کوتاهی، ویژگی غالب این عنوان‌ها نیست. برای نمونه؛ حدیقهٔ سنایی از همین دسته است. عنوان‌های حدیقهٔ سنایی: «فصل فی المعرفة» (سنایی، ۱۳۶۸: ۶۳)، «فصل اندر وحدت و شرح عظمت» (همان: ۶۴)، «التمثیل فی شأنِ من کانَ فی هذهِ أعمی فَهُو فی الآخرةِ أعمی جَماعةِ العمیانِ و أحوالِ الفیل» (همان: ۶۹)، «مَنْ آمَنَ بطاعَتَهُ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَانًا مُبِینًا» (همان: ۱۳۲)، «فی الحرکة و ترک الاوطان فی طلب الاخرة، قال النبی علیه‌السلام: أُطلبوا العِلم و لَو بالصّین و قالَ علیهِ السّلام: سافَروا و إغنَموا، و لاتَفَخَروا بالوَطن» (همان: ۴۷۵)، «الجهل داءٌ بلا دواءٍ والحمقُ حفرةٌ بلا عُمقٍ» (همان: ۲۸۹)، «من زَهَد فی الدنیا وَجَدَ مُلکاً لایَبلی» (۱۳۳)، «فی صفة الزهد و الزاهد» (همان: ۱۳۳)، «قال النبی صلی الله علیه وسلم: فَرَّغَ اللهُ تعالی عَن الخَلقِ و الخلقِ و الأجَلِ و الرزقِ التمثیلِ فی نَحنُ قَسمنا» (همان: ۱۳۶)، ...

اغلب عنوان‌های حدیقه کوتاه هستند. ۲۸ درصد از عنوان‌ها عربی است. می‌توان گفت که عنوان‌های حدیقه، سرمشقی برای مثنوی مولاناست. عنوان‌های این دو کتاب شباهت‌هایی با هم دارند. گاهی در عنوان‌های هر دو کتاب، عنوان‌ها نتیجه و تکمیل‌کنندهٔ متن است؛ غیر از اینکه عنوان‌های مولوی گاهی بسیار بلندند.

عنوان‌های مثنوی مولانا

عنوان‌های مثنوی خاص‌ترین و برجسته‌ترین عنوان‌ها در میان کل مثنوی‌هاست. کتاب مثنوی مولانا از نظر نام‌گذاری هم متفاوت است. نام عام مثنوی برای این کتاب خاص شده است. دیگر این‌که، طبق عرف مثنوی‌های دیگر با «بسم الله الرحمن الرحیم» و نعت پیامبر و ... آغاز نمی‌شود. عنوان‌ها از طولانی‌ترین عناوین در تمام مثنوی‌های فارسی هستند. عنوان‌های مثنوی، هنری و زیبا و شبیه به متن‌های ادبی و کم‌تر گزارش‌گونه است. عنوان‌ها در مثنوی شکل یکسانی ندارند. بسامد عنوان‌های بلند در

دفترهای اول تا سوم کم است. از دفتر چهارم عنوان‌های بلند دیده می‌شود. در حقیقت؛ هرچه به انتهای مثنوی نزدیک می‌شویم. این عنوان‌ها بلند و بلندتر می‌شوند. اوج عنوان‌های بلند، در دفتر پنجم است. ما این عنوان‌ها را از نظر کوتاهی و بلندی بررسی کردیم و نتیجه را جهت اختصار، به صورت نمودار نشان دادیم که به صورت زیر است:



نمودار۱: عنوان‌ها در مثنوی معنوی

در برخی از حکایت‌ها، مولوی یک بار حکایت و داستان را به نثر بیان می‌کند و بعد به نظم بازگو می‌کند. در عناوین مثنوی، ویژگی‌های زبانی مولوی دیده می‌شود. در حقیقت این مطالب چنان عالمانه و پخته است که جز سخن مولانا نمی‌تواند باشد. به‌طورکلی، عنوان‌های مثنوی عنوان‌های عالمانه، پخته و زیبایی هستند و در تمام کتاب‌های منظوم فارسی، عنوان‌های هیچ کتابی، از نظر بلندی با آن برابری نمی‌کند. می‌توان گفت که شاعر فضا را برای مخاطبانش آماده می‌کرده است. مانند: «در معنی آن‌که، آنچه ولی کند، مرید را نشاید گستاخی کردن و همان فعل کردن که حلوا طبیب را زیان ندارد؛ اما بیمار را زیان دارد و سرما و برف انگور رسیده را زیان ندارد؛ اما غوره را زیان دارد که در راه است که لِیَغفرلَک اللهُ ما تَقَدَم مَن ذَنبَک و ماتأخَر

گر ولی زهری خورد، نوشی شود/ ور خورد طالب، سیه هوشی شود// «رب هب لی»، از سلیمان آمده‌ست/ که: مده غیر مرا این ملک و دست// تو مکن با غیر من این لطف و جود/ این حسد را ماند، اما آن نبود// ...» (مولوی، ۱۳۷۱: ۶۵۶).

نمونهٔ دیگر: «حکایت آن پادشاه‌زاده کی پادشاهی حقیقی به وی روی نمود، یومَ یفرُ اَلمرءَ من اخیهِ و امهِ و ابیهِ نقد وقت او شد. پادشاهی این خاک تودهٔ کودک طبعان کی قلعه‌گیری نام کنند، آن کودک کی چیره آید؛ بر سر خاک توده برآید و لاف زند زندگی، قلعه مراست کودکان دیگر بر وی رشک برند کی الترابُ ربیعُ الصبیان، آن پادشاه‌زاده چو از قید رنگ‌ها بِرَست گفت: من این خاک‌های رنگین را همان خاک دون می‌گویم، زر و اطلس و اکسون نمی‌گویم. من از این اکسون رستم به یک سون رفتم و آتینا الحُکمَ صبیا ارشاد حق را، سال‌ها حاجت نیست. در قدرت کن فیکن، هیچ کس سخن قابلیت نگوید.

پادشاهی داشت یک برنا پسر/ باطن و ظاهر مزین از هنر// خواب دید او کان پسر ناگه بمرد/ صافی عالم بر آن شه گشت درد// خشک شد از تاب آتش مشک او/ که نماند از تف آتش اشک او// ...» (مولوی، ۱۳۷۱: ۶۶۷).

عنوان مثنوی‌های جامی

از شاعران دیگر هم که این روش را در عنوان‌های خود به کار گرفته است، می‌توان عبدالرحمان جامی را نام برد. عنوان‌های جامی نیز مزین به آیات و احادیث، جمله‌های موزون، جمله‌های عربی و عبارات مسجع و مرصع است. این شاعر در تمامی مثنوی‌هایش عنوان‌های زیبا و عالمانه و فاضلانه دارد. برای نمونه، از خردنامهٔ اسکندری: «مناجات در اظهار افتادگی عجز و پیری و به پایمردی عنایت استدعای دستگیری» (جامی، ۱۳۷۰: ۹۱۳)، «در نعت خواجه که دیباچهٔ کمال او کنتُ نبیاً و آدم بین الماء و الطین است و روزنامهٔ حال خجسته مآل او انا سید الاولین و الاخرین» (همان: ۹۱۵)، «پایهٔ معراج سخن را بلند ساختن و سخن پایهٔ معراج خواجه پرداختن» (همان: ۹۱۶)، «در دعاء دولت‌خواهی جناب ولایت ارشاد پناهی عبیدالهی لازالت ایام بقائهِ مَصونه عَن التَناهی و مأمونه من أصابهِ الدّواهیِ» (همان: ۹۱۸)، «در مدحت سایهٔ خدای که سایه بودن وی مران حضرت را چون آفتاب بر همه ذرات عالم روشن است لازال ممدود علی مفارق العالمین» (همان: ۹۲۰)، ...

علاوه بر این، عنوان‌های جامی گاهی بسیار بلند هستند. در حقیقت توضیح و فضاسازی برای متن است. برای نمونه در سلسلةالذهب آمده است: «در بیان آن که آدمی کمال و نقصان خود را نمی‌داند، زیرا که او مخلوق از برای خود نیست، بلکه از برای غیر

خودست. فَالّذی خَلَقه إنّما خلقه أنفسه لاله فما أعطاه إلا ما یُصلحُ أن یکونَ لهُ تعالی فَلو عَلَّمَ أنّهُ مَخلوقٌ لِرَّبهِ لَعِلمَ أنَّ اللهَ خَلقَ الخِلق علیَ أکملِ صورة تُصلِحُ لِرَّبهِ أعوذُ باللهِ أن اکونَ من الجاهلین.

آدمی را همیشه معتقد است/ کو مگر آفریده بهر خودست// هرچه او را فتد مناسب حال/ داندش از قبیل خیر و کمال// و آن چه پندارش منافی آن/ داردش از مقولهٔ نقصان// ...» (جامی، ۱۳۷۰: ۲۳۸).

جامی برای یک متن دوازده بیتی، عنوان مبسوطی مانند زیر آورده است:

«پیغام فرستادن سلطان محمود به پادشاه روم که اگرچه من بنده‌زاده‌ام، اما قرار مملکت برین وجه داده‌ام که هیچ قوی‌بازو را مجال آن نمانده است که دست تطاول به مال ضعیفی دراز کند و اگر ناگاه درازدستی واقع شود، به موجب فرمودهٔ من بود و انصاف دادن پادشاه روم که هرکس را دست ضبط و سیاست چنین بالا بود، می‌شاید که همه زبردستان زیردست او باشند.

شاه غزنین چو واقفی ز علوم/ کرد تعیین باج‌خواهی روم// گفت با او که گر کنند سؤال/ از تو آن صاحبان جاه و جلال// که بود بنده‌زادهٔ محمود/ این خیال از کجاش روی نمود// ...» (همان: ۲۶۶)

گاهی حتی کل حکایت و قصه را به نثر در عنوان می‌آورد، سپس همان را به نظم بیان می‌کند. گویا در این کار به مثنوی مولانا نظر داشته است. مانند: «شیخ شمس الدین تبریزی شیخ اوحدالدین کرمانی را قدس الله اسرار هما را دید که در هنگام‌های دمشق می‌گردد. از وی پرسید که در چه کاری؟ گفت: آفتاب را در طشت آب می‌بینم. گفت: اگر بر قفا دمل نداری، چرا بر آسمانش نمی‌بینی؟!

شمس تبریز دید کاوحد دین/ کرده نظارهٔ بتان آیین// در دمشق از هوای غمزه زنان/ گرد هنگام‌هاست طوف‌کنان// ... (همان: ۲۰۵).

از شاعران متأخر که عنوان‌های موزون و مقفی و بلند دارد، می‌توان ملا احمد فاضل نراقی، عالم دورهٔ قاجار را نام برد. مثنوی «تاقدیس» او، شامل قصص و داستان‌های عرفانی و اخلاقی و تربیتی و به سبک مثنوی است. عنوان‌های این مثنوی از این قرارند: «بسم الله الرحمن الرحیم» (فاضل نراقی، ۱۳۶۲: ۲۷)، «حدیث قدسی: مَنْ تقرّبَ اِلیّ شبراً

تَقَرّبتُ اِلَیهِ ذِراعاً وَ مَن تَقَرّبَ اِلیَّ ذِراعاً تَقَرّبتُ اِلَیهِ باعاً» (فاضل نراقی، ۱۳۶۲: ۲۸)، «حدیث: مَنْ ماتَ وَ لَمْ یَعْرِفْ إمامَ زَمانِهِ ماتَ مَیْتَةً جاهِلِیّةً» (همان: ۳۴)، «امر الهی به ملائکه به سجده حضرت آدم و معنی عبودیت و وظیفهٔ آن» (همان: ۳۶)، «تمرد شیطان از آدم» (همان: ۳۷)، ...

نتیجه‌گیری

عنوان کتاب‌ها چه کتاب‌های منظوم و چه منثور، در طول زمان تغییرات اساسی داشته است. عنوان در برخی از زمان‌ها کوتاه و ساده و بدون آرایه و در برخی زمان‌های دیگر متکلف و مسجع و سرشار از آرایه‌های ادبی بوده است. هم‌چنین، از نظر کوتاهی و بلندی عنوان، می‌توان گفت: عنوان‌ها در سده‌های نخستین یعنی قرن چهارم و پنجم کوتاه و بدون سجع و عاری از آرایه‌های ادبی بوده است و هرچه به قرن‌های ششم و هفتم و هشتم نزدیک می‌شویم، طولانی‌تر و نیز مسجع می‌شود. در بیان کلی‌تر، عنوان‌گذاری در هر دوره‌ای با دورهٔ قبل متفاوت بوده است و هرچه به زمان حال نزدیک می‌شویم، عنوان‌گذاری با شیوهٔ درست‌تر و با دقت و وسواس بیشتری انجام گرفته است.

عنوان در قدیم‌ترین کتاب‌های فارسی که به دست ما رسیده است، وجود دارد. این در صورتی‌ست که شاعران سروده‌های خود را نام‌گذاری نمی‌کردند. اغلب، ناسخان و مصححان قصیده‌ها و قطعه‌ها را نام‌گذاری می‌کردند. با این حال، برخی از قصیده‌ها، دارای عنوان‌های زیبا و هنری هستند. مانند عنوان سروده‌های خاقانی. اما، غزلیات در تمام ادوار شعر فارسی تا شعر معاصر بدون عنوان هستند. شاعران در گذشته، سروده‌های خود را به روش‌های مختلفی نام‌گذاری می‌کردند. از جمله مصراع اول، قافیه، ردیف، مضمون و محتوا، ساختار، مکان و زمان سرودن.

عنوان، در همهٔ مثنوی‌ها وجود دارد. این عنوان‌ها را خود نویسنده یا ناسخان می‌نوشتند. عنوان در مثنوی‌های قرون اولیه شعر فارسی، ساده و کوتاه است و هر چه به قرن‌های بعد، یعنی قرن‌های نه و ده، نزدیک می‌شویم، این عنوان‌ها بلند و بلندتر می‌شوند. برخی از این مثنوی‌ها دارای عنوان‌هایی متفاوت با دیگر مثنوی‌هاست. از جمله عنوان‌های حدیقهٔ سنایی با مثنوی مولانا متفاوت است که از نظر بلندی، عنوان

هیچ مثنوی به پای آن نمی‌رسد. بعد از آن مثنوی‌های جامی، بسیار مسجع و موزون و با عبارات عربی و مفاهیم عرفانی همراه است. آخرین مثنوی به این روش، که دارای عنوان‌های آهنگین است؛ مثنوی تاقدیس از احمد نراقی است.

پی‌نوشت

۱. اخوت معادل این عنوان‌ها (سرعنوانی) را که در آثار کلاسیک فارسی وجود دارد، در غرب سرآغاز (incipit) می‌داند. «سرآغاز ... در اصل عبارت و یا جمله‌ای بود که متنی را معرفی می‌کرد و متن با آن شروع می‌شد. عبارت‌هایی نظیر دانای بزرگ زمانه، چنین گوید و یا پیغمبر بزرگ ما عیسی مسیح گفت. سرآغاز در بسیاری موارد نقش عنوان را به عهده داشت، زیرا در دوران باستان عنوان چندان معمول نبود» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۳۲-۲۳۳).

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.

اسعد گرگانی، فخرالدین (۱۳۴۹) ویس و رامین، تصحیح ماگالی تودوا- الکساندر گواخاریا، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

امیر معزی (۱۳۶۲) کلیات دیوان، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران، مرزبان.

انوری ابیوردی (۱۳۳۷) دیوان اشعار، به کوشش سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران، پیروز.

بخیت، فاطمه (۱۳۹۲) بررسی تطبیقی دلالت «عنوان» در شعر شش شاعر فارسی و عربی معاصر (نیما، شفیعی کدکنی، سیاب، مقالح و درویش)، سعید بزرگ بیگدلی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

برخوردار فراهی، محمود ترکمان (۱۳۳۶) محبوب القلوب، تهران، امیرکبیر.

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۲) دیوان اشعار، تهران، نگاه.

بیگدلی آذری، محمد علی (۱۳۸۰) دیوان اشعار، مقدمهٔ دکتر مظاهر مصفا، تهران، سنایی.

بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۶۹) تاریخ بیهقی، با شرح خلیل خطیب رهبر، سه جلد، تهران، مهتاب.

بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸) عتبات جیرار جینت من النص إلی المناص، تقدیم، ط ۱، سعید یقطین، الجزائر العاصمة، منشوراة الإختلاف.

تأثیر تبریزی، محسن (۱۳۷۳) دیوان اشعار، تصحیح دکتر امین پاشا اجلالی، تهران، مرکز دانشگاهی.

جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۰) مثنوی هفت اورنگ، به تصحیح و مقدمه آقا مرتضی مدرس گیلانی، چاپ ششم، تهران، ناصر خسرو

جباره محمدعلی، م.م. کوثر (۲۰۱۳) «عتبة العنوان فی قصص فرج یاسین القصیرة جداً- دراسة فی بنیتها الترکیبیة»، مجلة کلیة التربیة الاساسیة، جامعه بابل، حزیران، العدد ۱۲.

جبلی، عبدالواسع (۱۳۶۱) دیوان اشعار، به کوشش ذبیح الله صفا، چاپ سوم، تهران، مؤسسه امیرکبیر.

حلیفی، شعیب (۱۹۹۶) هویة العلاماة فی العتباة و بناء التأویل، ط ۱، دار الثقافة الدار البضاء.

حمداوی، جمیل (۱۹۹۷) «السیمیوطیقا و العونة»، مجلة عالم الفکر، وزارة الثقافة، الکویت، العدد ۳، المجلد ۲۵.

خالدحسین، حسین (۲۰۰۷) فی نظریة العنوان، مغامرة تأویلیة فی شؤون العتبة النصیة، دمشق، دار التکوین للتألیف و الترجمه و النشر.

خاقانی شروانی (۱۳۳۸) دیوان شعار، تصحیح و مقدمه و تعلیقات، دکتر ضیاءالدین سجادی، تهران، زوار.

خواجوی کرمانی (۱۳۵۰) گل و نوروز، با تصحیح کمال عینی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

------------ (۱۳۷۰) همای و همایون، با تصحیح کمال عینی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و

تحقیقات فرهنگی.

داوری شیرازی (۱۳۷۰) دیوان داوری شیرازی به اهتمام نورانی وصال، تهران، چاپ احمدی.

رحیم، عبدالقادر (۲۰۰۸) «العنوان فی النص الإبداعی، اهمیته و أنواعه»، قسم الأدب العربی، جامعه محمد خیضر، بسکره (الجزائر).

----------- (۲۰۱۰) علم العنوية دراسة تطبيقية، دمشق، دارالتکوین للتألیف و الترجمة و النشر.

زاکانی، عبید (۱۳۸۲) کلیات؛ مقدمه عباس اقبال آشتیانی، تصحیح و تحقیق و شرح و ترجمه حکایات عربی از پرویز اتابکی، تهران، زوار.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۶۳) کلیات سعدی، به اهتمام محمد علی فروغی، تهران، امیرکبیر.

سلمان ساوجی (۱۳۴۸) جمشید و خورشید؛ به اهتمام ج. پ. آسموسن، فریدون وهمن، تهران، بنگاه ترجمه و کتاب.

سنایی غزنوی (۱۳۵۴) دیوان حکیم سنایی غزنوی، با مقدمه و حواشی و فهرست، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران، سنایی.

---------- (۱۳۶۸) حدیقة الحقیقه؛ تصحیح و تحشیه از مدرس رضوی، تهران، مؤسسهٔ و چاپ دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷) «تکامل یک تصویر»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تربیت معلم، شماره ۶۰، برگ‌های ۷-۱۲.

------------------ (۱۳۸۶) زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی، تهران، زمانه و اختران.

شهریار، محمد حسین (۱۳۸۶) دیوان اشعار، چاپ سی ام، تهران، نگاه.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۱) تاریخ ادبیات در ایران، تهران، دانشگاه تهران.

عروضی سمرقندی، احمد بن عمر (۱۳۷۲) چهار مقاله، تصحیح علامه محمد قزوینی، شرح لغات به اهتمام محمد معین، تهران، دیبا.

عصار تبریزی (۱۳۷۵) مهر و مشتری (عشق نامه)، مقدمه، تصحیح، توضیحات و تعلیقات دکتر رضا مصطفوی سبزواری، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

عطار، فریدالدین (۱۳۸۳) منطق الطیر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

عوفی، محمد (۱۳۳۵) لباب الالباب، به کوشش سعید نفیسی، تهران، کتاب خانهٔ ابن سینا.

عویس، محمد (۱۹۸۸) العنوان فی الأدب العربی (النشأة و التطور)، مصر، مکتبة الانجلو المصریه.

فاضل نراقی (۱۳۶۲) مثنوی تاقدیس، به همراه منتخبی از غزلیات عالم ربانی، به اهتمام حسن نراقی، تهران، امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ دوم، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فقیر دهلوی، میر شمس الدین (۱۳۵۴) واله و سلطان، به کوشش مهردخت برومند، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

فکری الجزار، محمد (۲۰۰۱) لسانیات الاختلاف (الخصائص الجمالیة الستویات بناء النص فی شعر الحداثة)، مصر، ایتراک للطباعة و الو التوزیع، مصر الجدیدة.

قاآنی شیرازی (۱۳۳۶) دیوان اشعار، به اهتمام محمد جعفر محجوب، تهران، امیرکبیر.

گرجی، مصطفی و افسانه میری (۱۳۸۸) «بررسی و تحلیل نام‌های اشعار قیصرامین پور» جستارهای ادبی، مجلهٔ علمی- پژوهشی، شمارهٔ ۱۶۷، زمستان، صص ۷۹-۱۴۳.

محمدی، علی و طاهره قاسمی دورآبادی (۱۳۹۵) «بررسی و تحلیل کتاب‌ها و سروده‌های مهدی اخوان ثالث» ادب فارسی، مجلهٔ علمی- پژوهشی، شماره ۱، دوره ۶، شماره پیاپی ۱۷، بهار و تابستان، صص ۷۷-۹۲.

مداس، احمد (۱۹۸۸) لِسانیاتالنَّصِ نَحوَ مَنهَجِ لِتَحلیلِ الخَطابِ الشِعریِ، اردن، جدار الکتاب، عالم الکتب.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۱) مثنوی معنوی، مطابق با نسخهٔ تصحیح شدهٔ رینولد نیکلسن، تهران، نگاه و علم.

نظامی گنجوی (۱۳۶۹) لیلی و مجنون، به تصحیح برات زنجانی، تهران، مؤسسه و چاپ تهران.

----------- (۱۳۷۰) مخزن الاسرار، احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، تهران، دانشگاه تهران.

نیشابوری، عطار (۱۳۸۳) منطق الطیر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

النرشخی، ابوبکر محمد بن جعفر (۱۳۶۳) تاریخ بخارا، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، تهران، توس.

یحیاوی، رشید (۱۹۹۸) الشعر العربی الحدیثِ دراسةِ فی المنجز النصی، بیروت، افریقیا شرق.

Genette Gerard (1982) seuils, ed. Du seuil. Paris.

Hock H.Leo (1973) la marque du titre, dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague, Newyork, paris.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۹۰-۷۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۶/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

تأمّلی بر نمودهای گروتسک در جامع‌التّواریخ

مهسا مساعی[*]
زهره الله‌دادی دستجردی[**]

چکیده

گروتسک، مفهوم و نگرشی در هنر و ادبیات است که ویژگی‌هایی چون تناقض، وحشت‌انگیزی، شگفت‌آوری، نابهنجاری، مسخرگی و گرایش به بی‌مزگی، اکراه، اشمئزاز و... را برای آن برشمرده‌اند؛ موضوع یا مطلبی که به‌خاطر نامأنوسی، غریبی یا از فرط اغراق‌گویی و فراشگفتی، حسی مبهم و سردرگم کننده به مخاطب القاء کند و یا مفاهیم و احساسات متناقضی به او منتقل سازد. حملهٔ چنگیز، استیلای مغولان و پی‌آمدهای آن، زمینه‌سازِ پیداییِ مفاهیم و تصاویر گروتسکی این عصر است. پژوهش حاضر، ضمن معرفی گروتسک، برخی مصادیق و شواهد آن را در یکی از مهم‌ترین آثار تاریخی - ادبی عهد مغول جستجو کرده و دریافته است که بخشِ مربوط به تاریخِ مغول و ایلخانان در جامع‌التّواریخ، گاه به‌گونه‌ای با روایات غیرمعقول، ناموزون و امور خرافیِ مغولان آمیخته که پذیرش آن را به‌عنوان تاریخ مشکل می‌سازد؛ گویا نویسنده ناگزیر از مداهنه، تملّق و ثبتِ برخی مسائلِ افراطی و ناپذیرا - که می‌توان آنها را گروتسک نامید - بوده است.

واژه‌های کلیدی: گروتسک، مغول و ایلخانان، نثر تاریخی- ادبی، جامع‌التّواریخ، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی.

---

[*] نویسنده مسئول: کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی mhsms92@gmail.com

[**] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی allahdadidastjerdi@atu.ac.ir

مقدمه

پیرامونِ صحت و سقم گزارش وقایع در کتاب‌های تاریخیِ عهد مغول، به‌ویژه آن هنگام که نویسندهٔ آن منسوب به دربار باشد، بحث‌های متعدّد و مختلفی مطرح گردیده است؛ گاه وقایع به نحوی دور از ذهن و نامعقول ارائه شده که راستی و درستی گزارش، در همان اولین نگاه به چالش کشیده می‌شود. برخی این‌گونه اطلاع‌رسانی را سرچشمه گرفته از ناچاری نویسنده می‌دانند و آن را به جنبه‌های محافظه‌کارانهٔ خط‌مشی سیاسی وی معطوف می‌دارند. محققان از روی شواهد و قراین دریافته‌اند که در بسیاری از متون کهن تاریخی، به‌ویژه زمانی که مورّخ در دستگاه حکومتی بوده، به بسیاری وقایع پرداخته نشده و یا اگر به بحثی ورود پیدا کرده‌اند، از پرداختن به جزئیات امر و شفاف‌سازی عللِ برخی مسائل پرهیز شده است؛ محقق و شرق‌شناس آلمانی برتولد اشپولر در این‌باره معتقد است که کار مورّخانی چون خواجه رشیدالدین، خالی از خدشه نیست و «جامع‌التّواریخ برای عصر ایلخانان اگرچه مهم‌ترین منبع می‌باشد امّا منحصر به فرد نیست؛ رشیدالدین به سبب رابطهٔ نزدیکی که با غازان و اولجایتو داشته، ناگزیر بوده از گزارش برخی از وقایع خودداری و یا آن را جرح و تعدیل کند» (اشپولر، ۱۳۸۶: ۷و۹).

اگرچه رشیدالدین، خود در مقدمه کتاب، دربارهٔ راستی و صحت و سقم مطالبِ جامع‌التّواریخ، چنین اظهار می‌دارد که «راست‌تر و محقق‌تر از این تاریخ، کس ننوشته است و کسانی که واقفِ آن حال و حکایات و هر جزوی از اجزای آن باشند، همه متّفق باشند و انکاری نتوانند کرد» (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۴). ولی باید گفت که وی قطعاً برای ابراز حُسن نیّت خویش به حاکمان، ناچار به نگارش عباراتی از این‌گونه بوده است. از طرفی نیز می‌توان گفت تاریخ‌نگاران ایرانی همهٔ آنچه را که نیاز بوده گفته‌اند، امّا در لفافه و پوشیده، تا هم اثر حفظ شود و هم نویسنده محفوظ بماند؛ پس هرچند تاریخ‌نویسی میراثی عظیم است ولیکن ممکن است عیوبی هم بر آن وارد باشد، از آن جمله: «آمیختن وقایع با قصّه‌ها، ذکر روایات متناقض، نقل روایات غیرمعقول یا مبالغه‌آمیز، اظهار تملّق نسبت به ارباب قدرت و یا سکوت از بیان مفاسد آنها» (زرین‌کوب، ۱۳۴۸: ۸۴) که البتّه در این‌باره نیز باید مقتضیات عصر نویسنده را در نظر گرفت و «روزگار مورخین گذشته را با احوال مورخین ممالک آزاد امروز قیاس نکرد؛ هم‌چنین طرز فکر قدما را

نباید با نوع تفکّر مردم امروز سنجید» (زرین‌کوب، ۱۳۴۸: ۸۴).

خواجه رشیدالدین که خود نیز حدس می‌زده وجودِ برخی گزارش‌ها و اخبارِ اساطیری، ممکن است پذیرش مطالبِ تاریخِ او را مشکل سازد، دربارهٔ چگونگیِ ساختنِ روایات و اخبار توسط مردم، و عدم تطابق آنها با هم می‌نویسد: «...هر صنفی از اصناف مردم و هر طایفه‌ای از طوایفِ خلایق، نقل اخبار و روایتِ احوال، برحسب معتقدِ خویش کنند و هرآینه آن را بر معتقداتِ دیگران راجح دانند و در باب حقیقتِ آن مبالغهٔ بلیغ نمایند» (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۱) و این سبک را رایج و منطقی می‌داند.

در این پژوهش، برخی از گزارش‌های تاریخی را گروتسک قلمداد کرده و کیفیت ارائه آن را بر این مبنا تحلیل کرده‌ایم. به‌عبارت دیگر، گذشته از جهت‌گیری‌های مختلفِ این مباحث، از نظر ادبی و هنری می‌توان این‌گونه مطالب را پروراندنِ ابعادِ گروتسکی در متن، بنا به اغراض و دلایلی دانست. قصّه و افسانه را نیز جزء لاینفک تاریخ دانسته‌اند که بسیاری از مسائل اجتماعی گذشته را از طریق آنها می‌توان به دست آورد و اگرچه گاهی با زمان خود مطابقت نمی‌کنند، ولی به‌هرحال گویایِ یک پدیدهٔ اجتماعی نزدیک به آن زمان هستند. بنابراین در این جستار، گروتسک و قدرت تصویرآفرینی آن، از جنبه‌های ساخت و پرداخت افسانه و قصّه نیز قلمداد شده است.

پیشینهٔ تحقیق

مقالاتی که تاکنون پیرامون جامع‌التّواریخ منتشر شده، هرچند ارزشمند ولیکن محدود است، با اینکه نمودهای فن گروتسک در این اثر نمایان است امّا تحقیقی در این زمینه انجام نشده است. از طرفی هم جز مقالهٔ «گروتسک در حکایت‌های دیوانگان عطار» (۱۳۹۱) به قلم فریده داودی مقدم، پژوهش دیگری که به بررسی مفاهیم و تصاویر گروتسکی در آثار کلاسیک ادب فارسی پرداخته باشد، صورت نگرفته است.

خواجه رشیدالدین و اثر وی جامع‌التّواریخ

رشیدالدین فضل‌الله پسر ابوالخیر پسر موفّق‌الدّوله همدانی، سال ۶۴۸ه.ق. در همدان متولّد شد؛ وی از خاندانی یهودی بود که به طبابت و امور دیوانی در دربار اسماعیلیان

(۴۸۳-۶۵۱هق) و پس از حملهٔ هولاکو (۶۵۱هق)، به خدمت مغولان مشغول بودند. نخست رشیدالدّوله و پس از گرویدن به دین اسلام، رشیدالدین خوانده می‌شد. در زمان فرمانروایی آباقاخان (۶۶۳-۶۸۰هق)، پزشک مخصوص او بود و در روزگار اَرغون‌خان (۶۸۳-۶۹۰هق)، و گَیخاتوخان (۶۹۰-۶۹۴هق)، احترام و نفوذ فراوانی به دست آورد، تا اینکه غازان‌خان (۶۹۴-۷۰۳هق)، مشهورترین فرمانروای ایلخانی، او را به مقام وزارت برگزید و در سال ۷۰۲هق. از وی خواست کتابی جامع از دوران نیاکان چنگیز تا روزگار خویش - تاریخِ مغول و ایلخانی- تألیف نماید؛ یک‌سال بعد، غازان درگذشت و خواجه، کتاب را به اولجایتو (۷۰۳-۷۱۶هق)، برادر و جانشین او تقدیم کرد، اولجایتو پس از مطالعه و «اصلاحی تمام»، کتاب را به نامِ غازان، تاریخ مبارک غازانی نامید؛ رشیدالدین به دستور اولجایتو، تاریخِ دورانِ پادشاهیِ وی، هم‌چنین «احوالِ عمومِ اهلِ اقالیمِ عالم و طبقاتِ اصنافِ بنی‌آدم» را نیز بدان افزود؛ درواقع این دو مجلّد به‌علاوهٔ مجلّدی «در بیان صورالاقالیم و مسالک‌الممالک»، جامع‌التّواریخ نامیده می‌شود و در تألیفِ این مجموعه، از افراد بسیار و منابع متعدّدی بهره گرفته است (ر.ک: همدانی، ۱۳۷۳: پیشگفتار).

مجلّد اوّلِ جامع‌التّواریخ، پس از مقدمه و ذکر سبب تألیف کتاب، با حکایات ظهور اقوام ترک و مغول و انشعابات ایشان آغاز شده و احوال پدران چنگیز، زندگانی او و شرحِ حالِ تمامی اوروغ (خاندان) و جانشینان وی تا غازان‌خان را دربرمی‌گیرد. مجلّد دوم پس از مقدمه، به ذکر تاریخ مفصّل انبیاء و خلفاء، همهٔ سلاطین قدیم، تاریخ چین، هند و فرنگ، تاریخ فرمانروایان پس از اسلام، نزاریان، فاطمیان، اسماعیلیان و نیز به تاریخ سلطنت اولجایتو پرداخته است. البتّه بخش مربوط به دوران اولجایتو و مجلّد سوم به کلّی، در دسترس نیست؛ هرچند خواجه رشیدالدین، سعی و علاقهٔ بسیاری برای حفظ تألیفاتِ فراوان خویش داشته و به گفتهٔ وصّاف- نویسندهٔ هم‌عصر وی- مبلغ هنگفتی حدود شصت هزار دینار رایج، بابتِ نسخه‌برداری و تحریر و جلد هزینه نموده، امّا بخشی از آنها پس از قتل وی و ضمن ویران ساختن مهم‌ترین بنای او، رَبع رشیدی از میان رفته است. برخی آثار دیگر او، عبارتند از: التوضیحات، مفتاح‌التّفاسیر، سلطانیّه و لطائف‌الحقائق، که این چهار کتاب، مجموعهٔ رشیدیّه نامیده می‌شود. بیان الحقائق، مکاتیب رشیدالدین، آثار و احیاء و تنگسوق‌نامه در علم طب نیز از جمله آثار اوست،

رشیدالدین فضل‌الله را نخستین دانشمندی دانسته‌اند که به تفاوتِ اثر انگشت افراد و ارزش آن، اشاره کرده است (ر.ک: همدانی، ۱۳۷۳: ۹۰۸). رشیدالدین در دوران سلطنت اولجایتو، هم‌چنان وزیر، نایب و ندیم سلطان بود. پس از اولجایتو، فرزندش ابوسعید بهادرخان (۷۱۶-۷۳۶هق)، به پادشاهی رسید. در این ایّام، میان خواجه و تاج‌الدّین علیشاه که هر دو مشترکاً وزیر بودند، اختلاف درگرفت. رشیدالدین گرفتار دسیسهٔ وی گشت و پس از مدّتی انزوا در سال ۷۱۸هق. کشته شد؛ به اتّهام مسموم ساختن و قتل سلطان اولجایتو و این تهمت دینی که وی «در باطن مسلمان نبوده و هم‌چنان یهودی مانده بوده است و در تفسیری که بر قرآن تصنیف می‌کرده، علوم اوایل یعنی عقاید اهل تورات را می‌گنجانیده است؛ بنابراین مرتد و مهدورالدّم است و کتاب‌های او مضلّهٔ باطله است و همه را سوزانیدند.» (مینوی، ۱۳۵۱: ۳۹۰). گویا خصومت با وی، پس از مرگ نیز ادامه می‌یابد، تا جایی‌که مشهور است: «...زمانی بعد از آن، در عهد تیموریان، میران‌شاه نوهٔ تیمور، از سر جنون فرمان داد تا استخوان‌های رشیدالدین را به این بهانه که یهودی بوده است، از زیر خاک بیرون آورند و در گورستان یهود به خاک سپارند» (رجب‌زاده، ۱۳۵۵: ۲۴).

گروتسک[1]

اثر یا مطلبی گروتسک است که دارای مجموعه‌ای از صفاتِ ناهمخوان و درهم‌ریخته و برانگیزانندهٔ احساسات دوگانه و مغایر باشد. برای آشنایی با مفهوم گروتسک، باید ویژگی‌ها و مشخّصه‌های این مقوله را برشمرد تا مختصّات و عملکرد آن دریافته شود؛ زیرا «بنا به ماهیّت آن، از گنجیدن در یک تعریف جامع و مانع سرباز می‌زند؛ چراکه مقوله‌ای چند وجهی است و تأکید بر یک وجه آن، وجوه دیگر را کم‌رنگ و یا بی‌رنگ می‌سازد.» (تسلیم‌جهرمی و طالبیان، ۱۳۹۰: ۲). هنر برای به نمایش گذاشتن واقعیّت آن‌گونه که هست یا تلخ‌تر یا زشت‌تر از آنچه هست؛ از تصاویر گروتسکی بهره برده است. گروتسک «یکی از بارزترین قالب‌هایی است که ممکن است هنر برای نفوذ به نقاب حقیقت از آن استفاده کند و شامل مسائلِ غیرمنتظرهٔ خاصّی است که به واقعیّت

---

[1] grotesque

واکنش نشان می‌دهند.» (لوترآدامز و یتس، ۱۳۹۴: ۲۶۹).

یک موضوع، زمانی در قالب گروتسک عرضه می‌شود که مرکّب از عناصر ناهماهنگ، زشت و نامتناسب باشد تا حسی غریب، متشتّت و واکنشی غیرقابل انتظار، شبیه یکّه خوردن در مخاطب ایجاد نماید. درواقع برای آمیزه‌ای از مفاهیم و صفاتی چنین بی‌تناسب و ناخوشایند، عنوان گروتسک انتخاب شده است: غیرمعمول- مضحک، ناموزون- مخوف، تحریف‌شده و مرموز- نامحتمل، بهت‌آور- تمسخرانگیز، زشت و ددمنشانه- یاوه و چرند، مبتذل و زننده- عجیب، هجوآمیز و آزاردهنده- غیرضروریِ باطل‌نما، چندش‌آور و مشمئزکننده- رقّت‌انگیز، احمقانه و دلقکانه- روان‌کوب، تکان‌دهنده، حیرت‌انگیز- دل‌آشوبگر، تهوّع‌آور و صفات و احساساتی از این قبیل که مطلوب و موردِ پسند نیستند.

در مواجهه با مطالبِ گروتسکیِ یک متن، بهتر است گروتسک، بیشتر یک فن یا صنعت دانسته شود تا یک سبک و یا مکتب؛ زیرا نویسنده می‌تواند تعمّداً به‌عنوان عنصری حاملِ معنا، یا برای تفنّن و یا حتّی ناآگاهانه، از آن برای القایِ مفاهیمِ مورد نظر خویش بهره گرفته باشد؛ در میان مکتب‌های ادبی، گروتسک از لحاظِ مصیبت‌باری و منزجرکنندگی، به ناتورالیسم یا سوررئالیسم و از جهتِ عدم تناسب و درهم‌ریختگی به دادائیسم شباهت دارد؛ هم‌چنین به کاریکاتور و صنعتِ پارادوکس نیز شبیه است؛ البتّه با رویکردها و جنبه‌های گسترده‌تر که در کنش و واکنش نیز متفاوتند؛ «شیوهٔ گروتسک در هنر و ادبیات معمولاً در جوامع و دوره‌هایی شیوهٔ غالب می‌شود که ویژگیِ اصلی آنها نزاع و کشمکش، تغییر یا سردرگمیِ بنیادی است.» (تامسون، ۱۳۹۰: ۱۴).

تاریخچهٔ گروتسک

نگاهی به تاریخچهٔ تصاویری که بعدها گروتسک نامیده شد، پی بردن به معنای آن را هموارتر می‌سازد، گروتسک، برگرفته از واژهٔ ایتالیایی «گروتو» به معنای «غار» است که «با کشف برخی تصاویر غیرعادی در راهروهای زیرزمینی استخر تیتوس و خرابه‌های کاخ طلایی نرو (واقع در روم باستان)، وارد زبان شد. این تصاویرِ عجیب و بی‌معنا بر احساسات مخاطب تأثیر می‌گذاشت و نوعی اضطراب و سردرگمی در او ایجاد می‌کرد»

(لوترآدامز و یتس، ۱۳۹۴: ۲۴-۳۰). پس از آن، هنرمندان در آثارشان با شبیه‌سازی از گروتسک، از این شیوه در بیشتر قالب‌های هنری مانند عکاسی، ادبیات، تئاتر، معماری، نقّاشی و... برای به تصویر کشیدن ناسازگاری، خرابی، زشتی و هرگونه بدی، استفاده کردند؛ هرچند این اصطلاح در ادبیات، نخست در نیمهٔ دوم سدهٔ شانزدهم میلادی مورد استفاده قرار گرفته امّا به عنوان یک فن هنری «از ابتدای دورهٔ مسیحیّت در فرهنگ رومی پیشینه دارد؛ آن هنگام که در یک نقاشیِ واحد، انسان و حیوان و گیاه به هم درآمیخته بود؛ به گونه‌ای که مخاطب را هم به خود جذب می‌کرد و هم می‌راند.» (تامسون، ۱۳۸۴: ۲۱). بنابراین تاریخ و دنیای اطراف ما، همواره عرصهٔ مسائل گروتسکی بوده است.

بررسی مفهوم و جنبه‌های مختلفِ گروتسک در جامع‌التّواریخ

پیش از بررسی مفهوم گروتسک در جامع‌التّواریخ، آشنایی با اوضاعِ اجتماعیِ عهدِ مغول ضروری است، زیرا «برای ادراک گروتسک در یک فرهنگ خاص، ابتدا باید محتوای فرهنگی آن درک شود» (لوترآدامز و یتس، ۱۳۹۴: ۵۴). در زمینهٔ شناخت دورانِ تاریکِ ایرانِ پس از فاجعهٔ مغول، کتاب و مقاله بسیار نوشته‌اند. که برای نمونه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد؛ «تاریخ مغول» از عباس اقبال آشتیانی، «تاریخ مغول در ایران» اثرِ برتولد اشپولر، «دین و دولت در ایرانِ عهد مغول» تألیف شیرین بیانی، «هجوم اردوی مغول به ایران» از عبدالعلی دستغیب. همچنین مجموعه مقالاتِ اولین سمینار تاریخیِ دانشگاه شهید بهشتی در سال ۱۳۷۹ با عنوانِ «هجوم مغول به ایران و پی‌آمدهای آن»، حاصلِ پژوهش‌هایی در این زمینه است؛ و نیز مقالهٔ «فرضیهٔ فاجعه‌زدگی» از عباس عدالت که با استفاده از یافته‌های جدیدِ علوم روان‌شناسی و مردم‌شناسی، آثار مخرّبِ فاجعهٔ مغول را بررسی نموده و دریافته است که امروزه علم روان‌شناسی، جوهر شخصیّت چنگیزخان را بر سه خصوصیّتِ خودشیفتگی، سادیسم و میل به تخریب و آدم‌کشی (مُرده‌بارگی) استوار می‌داند (ر.ک: عدالت، ۱۳۸۹: ۲۴۷).

برخی صفحاتِ جامع‌التّواریخ دربرگیرندهٔ مطالبِ مبالغه‌آمیز و مهمل، تصاویر و

مضامینِ نامحتمل، تمسخرانگیز و غیرمنطقی است؛ تاحدّی که گاهی می‌توان آن را جامع‌الاساطیر دانست، چراکه درواقع اساسِ شکل‌گیری مفاهیم گروتسکی این عصر، پیدایی و چگونگیِ حکومتِ قوم نافرهیخته و نامتمدّنِ مغول است؛ هرچند این مطالب، باطل، نخراشیده، گزافه و بی‌اعتبار می‌نمایند ولی از آن‌جا که خواجه رشیدالدین -مورّخ نامی- آن را نگاشته و مدّعیِ واقعیّت، «راستی و تحقّق و روشنیِ هر جزوی از اجزای آن» است، بنابراین در بررسی این‌گونه موارد، عنوانِ شایسته برای این واقعیّاتِ عجیب که قطعاً قابل تأمّلند، همانا گروتسک است. تامسون، در کتاب «گروتسک در ادبیات»، به تفاوت گروتسک و فانتزی اشاره می‌نماید و معتقد است، در یک متن ادبی که در جهانی فانتزی خلق شده «گروتسک محلّی از اعراب ندارد. زیرا در یک جهانِ فانتزیِ بسته، هر چیزی ممکن است، و خواننده عجیب‌ترین چیزها را نیز می‌پذیرد؛ زیرا از او خواسته نشده آنها را واقعی تلقّی کند» (تامسون، ۱۳۹۰: ۲۸). امّا وقتی خواننده با یک متن تاریخی روبه‌روست، مطالبِ استوار و جدّی را انتظار دارد، که البتّه در این مورد ناگفته نماند خواجه رشیدالدین در مقدّمهٔ «جامع‌التّواریخ» می‌نویسد: «هرچند تواریخِ بعضی اقوام که کفّار و عبدةالاصنام‌اند، اباطیلِ خیالات و اضالیلِ حکایاتِ نامعقول ایشان است، جهت آن ایراد کرده شد تا اولوالابصار را موجبِ اعتبار باشد» و «...مورّخ چون نقل از اقوام مختلف کرده باشد، لاشک در سخن او اختلاف نمایند، و بعضی مردم در بعضی مواضع و حکایات، اعتراض کنند، امّا نیک و بد و عیب و هنر آن به وی راجع نباشد...[چه] البتّه و اصلاً تحقیقِ حقیقی نتواند کرد.» پس درواقع خواجه با این طرزِ تفکّر که «...اگر مورّخ اندیشه کند که چیزی نویسد که محقق و مالاکلام باشد، قطعاً هیچ حکایتی را ایراد نتواند کرد...» و «...اگر بدین سبب ترکِ نوشتن و گفتن گیرند و از آن اندیشند که مردم اعتراض کنند و پسندیده ندارند؛ هرآینه جملهٔ قصص و اخبار و احوال عالم متروک ماند و عموم خلق از فواید آن محروم»، هر آنچه را که می‌شنیده، نگاشته است؛ سپس می‌نویسد: «...دلخواه آن بود که در تنقیحِ حکایات، اجتهادی هرچه تمامتر رود؛ لیکن در آن باب زیادت سعیی میّسر نشد»؛ زیرا «در اواخر سنّ کهولت و با آنکه استعداد آن کار بزرگ نداشت و قوّتِ عقل و ذهن بدان وافی نه»، به نگارشِ تاریخ مأمور شده بوده؛ و پس

از اینکه تقریراتِ خویش را با عبارت «العُهدة عَلی الرّاوی» به پایان می‌رساند؛ فروتنانه از «بزرگانی که این کتاب را در مطالعه آرند»، درخواست می‌نماید «...بر آنچه محلِ خطا و خلل و موقعِ سهو و زلل باشد، ذیل عفو و اغماض پوشانیده، اصلاح و الحاقی که مناسب دانند فرمایند» (همدانی، ۱۳۷۳: ۸-۱۴).

مفاهیم گروتسکی مغول در جامع‌التّواریخ

پس از آشنایی با فن گروتسک و شناختِ ویژگی‌های آن، نمونه‌هایی از برخی تصاویر و مضامینِ مربوط به مغولان که با اصولِ متعارف ناسازگارند و از جهت یا جهاتی یکی از ویژگی‌های تصاویر گروتسکی را دارند، از مجلّد اوّلِ جامع‌التّواریخ - بخش مغول و ایلخانان- به شرحِ ذیل عنوان‌بندی شده است:

گروتسک در انواع خرافه، سِحر و جادو

مغولان برای پیشبرد لشکرکشی، فتح و فتوحات خود و برای رسیدن به پیروزی، از سِحر و جادوهای مافوق تصوّر، منفور و وحشیانهٔ بسیاری بهره برده‌اند؛ برای مثال، به کارگیریِ خدعه‌ای در جنگ، تحت عنوان «علم یای» یا «جیدامیشی» از جمله مواردی است که پذیرش آن به عنوان یک سند تاریخی و موضوعی عقلانی هرگز برای خواننده ممکن نیست.

جیدامیشی در جنگ

در جامع‌التّواریخ آمده است که قوم مغول در حمله به لشکر ختاییان از سحر و جادویی موسوم به «جیدامیشی» بهره برده‌اند؛ «جیدامیشی، نوعی علم سیمیاست که سنگی چند متنوّع هست که از روی خاصیّت، چون او را بیرون کنند و در آب نهند و بشویند؛ در حالْ خود اگر قلبِ تابستان است، باد و سرما و باران و برف و دمه با دید آید» (همان: ۶۴۱-۶۴۲). این سنگ، تابستانِ سوزان را به زمستانی سرد تبدیل می‌کرده و مغول که خود از این تغییر باخبر بودند، تمهیدات لشکرکشی زمستانه را فراهم می‌کردند؛ حال

آنکه دشمن غافل از این دگرگونی آب و هوایی «از مشاهدهٔ سرمای تابستانی که هرگز ندیده بودند، خیره و مدهوش گشتند و... از افراط سرما بر مثال رمهٔ گوسفند سر در دم یکدیگر نهاده با جامه‌های تنک و سلاح‌های یخ گرفته... مغولان مانند شیران که بر گلهٔ آهوان تاختن بردند، بر سر ختاییان رفتند و اکثر آن لشکر را به قتل آوردند و بعضی متفرّق گشته در کوه‌ها هلاک شدند» (همدانی، ۱۳۷۳: ۶۴۱-۶۴۲).

ایشان هم‌چنین به اموری نامعقول و خرافاتیِ مضحک، به‌شدّت اعتقاد داشته‌اند، تا جایی‌که بر اثر نوشیدن یک کاسهٔ آب که افسونی بر آن خوانده شده بود، فی‌الفور می‌مُردند:

رنج در کاسه شستن

از نظر مغولان اگر رنج و مرضِ بیماری در کاسه‌ای شسته شود و فردی آن را بنوشد، بیماری و مرگ به وی منتقل شده، و بیمار، سلامتی خود را به دست می‌آورد، رشیدالدین در این‌باره می‌نویسد: اوگتای قاآن - سومین پسر چنگیز - رنجور شده و به حالت نزع رسیده بود، قامان (ساحران) افسونی خوانده و رنج او را در کاسهٔ چوبین شسته بودند، برادرش تولوی‌خان بر بالین وی آمد و «آن کاسه را برگرفت و به نیازی تمام گفت: ای خدای جاوید، تو آگاهی و می‌دانی که اگر گناه است، من بیشتر کرده‌ام. چه در فتح ولایات، چندان خلایق را بی‌جان گردانیدم و زنان و فرزندان ایشان را اسیر کردم و گریانیدم؛ و اگر جهتِ خوبی صورت و رعونت قد و هنرمندی، اوگتای‌قاآن را می‌بری، من خوب‌تر و هنرمندترم. او را ببخش و به عوض او مرا بستان. این سخنان را به نیازی تمام گفته، آن آب که رنج در آن شسته بودند، بازخورد.» سپس می‌نویسد: به قدرتِ ربّانی قاآن شفا یافته و تولوی‌خان همان دم، رنجور گشته و می‌میرد. (همان: ۶۴۳و۷۸۹)

نسوختن شاریل، گواه بر بزرگی

درواقع معتقداتِ بدوی مغولان، زندگی ایشان را مستعدِ پذیرش این موهوم‌پرستی‌ها اعم از طلسم، جادو و امور خرافی می‌کرد. دوران حکومت مغولان در ایران، «از لحاظ کثرتِ کُشت و کشتار و قتل و خونریزی و تهمت و توطئه و دسیسه‌های بزرگان بر ضد یکدیگر، از ادوار عبرت‌آموز و رعب‌انگیز تاریخ ایران است» (معدن‌کن، ۱۳۷۵: ۱). تا جایی‌که

از میان وزیران این دوره، جز یک تن که به مرگ طبیعی می‌میرد، باقی بر اثر کوچکترین سوء ظن، هر یک به طریقی کشته شده‌اند؛ سپس برای اینکه بدانند مقتول، فردی شایسته و درستکار بوده یا نه، جسد او را پس از مرگ می‌سوزانند که اگر «پیشِ دل او، استخوانی شفّاف، مانند مهره، نسوزد، به مرتبهٔ بزرگی رسیده باشد.» و به آن استخوان شاریل گویند (همدانی، ۱۳۷۰: ۱۱۶۴). در ارتباط با این اعتقاد مغول، در کتاب طبقات ناصری آمده است که چنگیز، در نظر کردن به استخوان شانهٔ گوسفند، بسیار مهارت داشته و پیوسته قبل از انجام هرکاری با قطعات استخوان تفأل می‌زده است، به این صورت که استخوان بر آتش می‌نهاد تا بسوزد، و به نحوی، «علامات شانه بر این طریق درمی‌یافتی» (جوزجانی، ۱۳۴۳: ۱۴۴). در واقع چنین بوده که «اگر استخوان از آتش به سلامت بیرون می‌آمد، و حرارت آن را نمی‌شکست، دست زدن به کار صلاح بود و اگر می‌شکست، صلاح نبود» (دستغیب، ۱۳۶۷: ۱۲۷).

در این موارد، هر دو کیفیت و جنبهٔ ناساز گروتسک، به وضوح نمایان است. محاکمهٔ فرد، پس از قتل و سنجشِ میزانِ صداقت او در صورت سالم ماندن استخوانی در بدن وی پس از سوزاندن جسد، از سویی خنده‌آور و از سوی دیگر رقّت‌انگیز، منزجرکننده و ناپذیراست؛ هم‌چنین شاید این پرسش برای خواننده پیش آید که آیا به راستی چنین مواردی ممکن است حقیقت داشته باشد، زیرا علاوه بر رشیدالدین، جوینی، وصّاف و نسوی نیز در تاریخ‌هایشان از جیدامیشی یاد کرده و گاه بر آن صحّه گذاشته‌اند (ر.ک: جوینی، ۱۳۸۷: ۲۵۴، وصّاف، ۱۳۳۸: ۷۳، نسوی، ۱۳۴۴: ۲۶۸؛ برای آگاهی بیشتر دربارهٔ استعمال حَجَرالمَطَر، ر.ک: نسوی، ۱۳۴۴: ۳۹۲).

گروتسک در حکایات مربوط به اصل و نسب مغول

زندگیِ آلان‌قُوا(۱) و تولّد فرزندان او، از نمونه‌های تمام‌عیارِ گروتسک است، که برای مقدّس نشان دادن خاندان مغول، معجزهٔ تولّد حضرت عیسی(ع) را شبیه‌سازی کرده‌اند. رشیدالدین بعد از مقدّماتی تأسف‌برانگیز که بر عنصر مضحک گروتسکی آن می‌افزاید، گویا این افسانهٔ دروغین را پذیرفته که آباء و اجداد چنگیز «از بطن پاک او بی‌واسطهٔ ازدواج و رابطهٔ امتزاج، سه فرزند فرهمند در وجود آمدند»:

«...آلان‌قوا بعد از مدّتی که بی‌شوهر ماند، وقتی در خانه خفته بود، از روزن خرگاه نوری درآمد و به شکم او فرو رفت.../ بلی هرشب در خواب چنین می‌بینم که شخصی اشقرانی اشهل، نرم نرم نزدیک من همی‌آید و آهسته آهسته بازمی‌گردد، به چشم می‌بینم. بیرون از این حال، هر گمان که در حقّ من برید باطل است؛ و این پسران که من آورده‌ام از نوعی دیگراند. چون بزرگ شوند و عموم خلایق را پادشاه و خان گردند، آن زمان شما را محقق شود که حال من چگونه بوده. و چون بر این موجب تقریر کرد، و از هرگونه نمودار ستر و عفّت او ایشان را مقرّر گشته بود، بدو تعلّقی نساختند و مزاحم نشدند و دانستند که سخن او صدق و گفتار او راست است» (همدانی، ۱۳۷۳: ۲۲۳-۲۲۴).

جنبهٔ خنده‌آور موضوع، اینجا تقویت می‌شود که در توصیف چهرهٔ ییسوگای بهادر (پدر چنگیز) او را زرد رنگ و اشهل چشم معرفی کرده و می‌نویسد در «هشتمْ بطن، آن نشان بازیافتند و آن صورت دلیل بود بر صدق قول او و قرب ظهور آن حال» (همان: ۲۷۰). در این خصوص در منابع دیگر به افسانهٔ ازدواج گرگ نر و گوزن مادّه و تولّد نیای نخستین چنگیز هم اشاره شده است (در این‌باره ر.ک: احمدپناهی، ۱۳۷۲ :۵۰).

گروتسک در کرامات و حکایات شخصِ چنگیز

تأییدات الهی

یکی دیگر از جنبه‌های گروتسکی تاریخ چنگیز و مغول، ذکر کرامات و تأییداتی است که شامل حال آنان شده است. با توجّه به ساختار این حکایت‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که یاری خداوند از هر طریقِ ممکن و با هر نشانه‌ای مددرسان آنان و به‌ویژه شخص چنگیز بوده. مفهوم گروتسکی این مطلب، پشت کردن و توجّه نکردن به این تأییدات و مضحک جلوه کردن این روی‌گردانی است.

در حکایتی آمده است: روزی چنگیز برای امر مهم و سرنوشت‌سازی حرکت کرد، «در راه سنگی را دید که می‌گردید بی آنکه او را محرّکی باشد و برابر او می‌آمد. با خود اندیشید که این معنی به غایت غریب و عجیب است، همانا مرا در این راه نباید رفت». امّا جالب این است که با وجود اینکه آن را نشانه‌ای می‌داند، «در رفتن ساعتی متردّد شد. امّا بدان التفات ناکرده بر هوای دل روان گشته و...» (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۷۵).

نظیر این اتّفاق باز هم افتاده؛ «به پشته‌ای بلند رسیده و بر بالا می‌رفته بی آنکه تنگِ اسب باز شده یا سینه بند گشاده گشته، زین با او بهم از پشت اسب جدا شده و افتاده و از آن حال بغایت متعجّب مانده و با خود گفته که مگر حقّ تعالی نمی‌خواهد که بدین راه روم و کارم ساخته گردد. اندیشهٔ مراجعت کرده و باز شیطان غالب آمده و بر هوای دل روانه شده و...» (همدانی، ۱۳۷۳: ۹۳-۹۴).

مصون بودن از زخم و ضربه

بنابر باورهایی چنگیز را به طرزی محیّرالعقول و باورناپذیر در برابر رنج و زخم و ضربه مصون می‌دانسته‌اند. در جامع‌التّواریخ آمده است: روزی شخصی، چنگیز را از مهلکه‌ای نجات داد و او را «بالای گردونی در زیر پشمِ بسیار پنهان کرد. بعد از آن، جماعتِ طلب‌کاران که پی او را تا آن موضع یافته بودند، گمان بردند در خانهٔ سورغان‌شیره باشد. در آنجا بسیار طلب و تجسّس کردند تا به حدّی که بارها آن پشم را به سیخ زدند و از آن میان پیدا نشد. چون حقّ تعالی، دولتِ او خواسته بود، هیچ نوبت المی و رنجی به تنِ مبارک او نرسید...» (همان: ۱۷۵).

از قدیمی‌ترین متن‌های موجود دربارهٔ چنگیز و پدرانش، کتاب «یوان‌چائوپی‌شه» است، که پل پیلو مغول‌شناسِ فرانسوی آن را به فرانسه، و سپس شیرین بیانی با عنوان «تاریخ سرّی مغولان»، به فارسی ترجمه کرده است. این کتاب، تاریخ نه، که سراسر افسانه و خیال‌پردازی است و درواقع حماسه‌ای از مغول شناخته می‌شود؛ یک‌سری داستان‌ها و روایت‌های مغشوش، غیرمتعارف و دروغین را دربرمی‌گیرد که در این پژوهش، به این‌گونه موارد که در تاریخ، غیرمنطقی به نظر رسیده و یا به لحاظ تاریخی بی‌ارزش هستند، تحت عنوان گروتسک، پرداخته شده است:

قطع شدن رگ گردن چنگیز و نجات وی

رگ گردن چنگیز در سنین جوانی در جنگ با یکی از اقوام مغول، قطع می‌شود. از دو فردی که همراه وی بودند، یکی برای نجاتِ او خونش را می‌مکیده، یا فرو می‌داده و یا تف می‌کرده، برف نیز عظیم می‌باریده. همراه دیگر، اسبش را روی سر چنگیز گرفته بوده تا برف روی او ننشیند، و در آن حالت سنگ را گرم می‌کرده و آب بر سنگ

می‌ریخته تا بخار از آن برآید و دهان او بر آن بخار می‌داشته تا خونِ مرده پاره پاره از گلوی او بیرون آید، تا بامداد چنان می‌ایستد، برف تا کمرگاه او نشسته بوده امّا پای از جای نجنبانیده. چنگیز که جانی تازه گرفته و به هوش می‌آید، دور تا دور خود را باتلاقی از خون می‌بیند و می‌گوید بهتر نبود که دورتر تف می‌کردی (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۶۹و۵۹۰ و پیلو ۱۳۵۰: ۷۲).

گروتسک در ویژگی‌هایِ جسمی و ظاهری مغول

برای توصیفِ ویژگی‌های جسمی و ظاهری آنان نیز از امور باورناپذیر و محیّرالعقول بسیاری سخن به میان آمده است تا جنگاوری، رشادت و دلاوری‌هایشان با بزرگ‌نماییِ زایدالوصفی، صد چندان جلوه داده شود؛ اجزاء و پدیده‌های مذکور در این حکایات شامل عناصرِ طبیعی و ویژگی‌هایِ ظاهریِ افراد است که بسیار مبهم، افراطی، بی اعتبار و درعین حال مضحک می‌نمایند:

توصیف قوتلاقاآن

برای بیان شجاعت‌های قهرمانانۀ شخصی از قوم مغول چنین می‌نویسد: وی از سرزمین غورقوناس‌جوبور- مسکنِ دیوان- است؛ «از شوکت آواز او صدای آن کوه‌هایِ بلند، ضعیف نماید و از قوّت پنجۀ وی، پنجۀ خرس سه ساله سست می‌گردد و از صولت حملۀ او آب سه رودخانه در جنبش می‌آید و از زخم و ضربت او فرزندان سه مادر در گریه می‌آیند» (همدانی، ۱۳۷۳: ۲۵۸و۲۶۱).

توصیف اریق‌چینه

«...چون در بیشۀ انبوه شکار می‌کند؛ گرگ کبود را می‌گیرد و بر زمین می‌زند و سر و دست پلنگ را درهم می‌خاید و سر و گردن شیر را در هم می‌شکند؛... در شب‌هایِ زمستان، درخت‌ها بر آتش نهادی و برهنه برکنارِ آن بخفتی و از آن آتش که می‌سوختی، اخگرها بر اندام او افتادی و سوختی و او بدان التفات نکردی؛ و چون بیدار شدی پنداشتی که شپش او را می‌گزد، اندام بخاریدی و باز در خواب شدی و خورش او هر نوبت گوسفندی اَرکِ بزرگ بودی و یک اَرقوتِ بزرگ قمیز، و هنوز سیر نگشتی.» (همان).

گروتسک در خصلت‌های ناپسند و امور مضحک

ترس از صاعقه و دشنام به آسمان

مغولان با وجود همهٔ وحشی‌گری و خوی ددمنشانه، از رعد و برق و صاعقه به‌شدّت می‌ترسیدند، و واکنشِ آنان در مقابل این پدیده، گونه‌گون و تمسخرآمیز بوده است:

«...و عادت ایشان چنان است که به وقتی که برق و صاعقه بسیار افتد، آسمان و ابر و صاعقه را دشنام دهند و بانگ بر آن زنند و اگر صاعقه بر چهارپای افتد و بمیرد، گوشت آن نخورند و از آن تحاشی و تجنّب نمایند و زعم ایشان آن است که چون چنین کنند، صاعقه منقطع و ناچیز گردد. و دیگر مغولان خلاف این کنند. به وقت صاعقه از خانه بیرون نیایند و هراسان بنشینند... و پیش مغولان چنان است که صاعقه از حیوانی مانند اژدها پدید می‌آید و در آن دیار مشاهده می‌کنند که از هوا به زمین می‌افتد و دُم بر زمین می‌زند و بر خود می‌پیچد و از دهان او آتش می‌ریزد... و در این باب، مغولانِ معتبرِ صادق‌القول به مبالغت می‌گویند که بکرّات این حال دیده‌ایم. هم‌چنین نقل می‌کنند که اگر شراب یا قمیز و شیر و ماست بر زمین ریزد، بخاصیّت برق و صاعقه بر چهارپای افتد خاصّه در اسب؛ و اگر شراب ریخته شود مؤثرتر باشد... و اگر کسی اوغ (چکمهٔ پشمین) از پای بیرون کند و خواهد در آفتاب خشک گرداند، همین قضیّهٔ مذکور واقع شود و...» (همدانی، ۱۳۷۳: ۱۵۳).

در واقع این بارها مشاهده نمودن اژدها، آن هم با تأکید بر قولِ معتبرانِ مغول، و تأکید بر مجرّب بودن این مسائل، بیشتر فضا را گروتسکی کرده است.

خفه شدن از چاقی

«... قونیچی، عظیم فربه و تناور بوده و روزبه‌روز فربه و تناورتر می‌شد تا جایی رسید که کزیکتانان در شب و روز او را نگاه می‌داشتند تا نخسپد که نبادا که پیه از گلوی او بیرون آید و هلاک شود؛ و از غایت ضخامت هیچ اسپی او را برنمی‌تافته، و به گردون کوچ می‌کرده و عاقبةالامر ناگاه در خواب رفته و پیه از گلوی او بیرون آمد و نماند» (همان: ۷۱۲).

اسنادِ تأییداتِ خلاف واقع

فردی در مجلس مهمانی به این گمان که درصدد مسموم کردن وی برآمده‌اند، مدام از مجلس بیرون می‌آمده و آنچه خورده بوده را قی می‌کرده و تا پایان مجلس به این خوردن و قی کردن ادامه داده؛ مردم بی‌خبر از واقع، این خوردن و ممتلی و مست نشدن را عنایت و دولت و تأیید خداوند در حقّ وی می‌دانسته‌اند:

«...آلتان‌خان، قَبُل‌خان را تمکین و احترام تمام کرد و طعام‌های لذیذ گوناگون و شراب‌های خوشگوار بی‌اندازه حاضر گردانیدند...؛ قبل‌خان توهّم و تخیّل کرده که زهر در آش به وی دهند؛ هر لحظه به بهانۀ آسایش بیرون می‌آمد و آمد شدی می‌کرد و چون هوا گرم بود؛ به اسم آنکه تا خنک گردد در آب می‌رفت و ادمان کرده بود که آن‌قدر زمان که سرِ گوسفندی بخورند در زیر آب درنگ کردی و برموجب معتاد در میان آب می‌ایستاد و استفراغ تمام می‌کرد و باز پیش آلتان‌خان می‌رفت؛ و برقاعده، آش و شراب بسیار می‌خورد. ختاییان تعجّب می‌نمودند و می‌گفت خدای تعالی او را صاحب دولت و شوکت آفریده که قوّت آن دارد که از شراب بسیار ممتلی و مست نمی‌شود و قی نمی‌کند...» (همدانی، ۱۳۷۳: ۲۵۲).

حمایت غازان‌خان از حیوانات

از طرفی پیرامون مراقبت و توجّۀ ویژۀ غازان‌خان نسبت به حیوانات آمده است که بسیار رحیم‌دل بوده و آزار هیچ حیوانی را جایز نمی‌دانسته، تاجایی‌که اگر «مگسی در طعام افتادی به دستِ مبارک خویش او را بیرون آوردی به آهستگی، چنانکه پرهای او شکسته نشدی و بگذاشتی تا قوّت گرفتی و او را بپرانیدی، لیکن می‌فرمود که پشۀ بی‌گناه کشتن، بر من دشوارتر از آدمی گناهکار است» (همان: ۱۳۰۰). امّا در جای دیگر می‌نویسد: خان روزی به شکار رفته و آهویی را چنان می‌زند که با یک تیر، نُه زخم به آهو می‌رسد. و آن، چنان بوده که «به وقتی که آهو بر هوا بوده و چهار دست و پای او باهم آمده تیر به هر چهار رسید و مجروح کرده و از آنجا گذشته به سینه و شکم و زیر کشها رسیده و هر پری از آن، زخمی بر طول کرده آنگاه به گردن و حلق رسیده و دو زخم دیگر کرده چنانکه علی‌التّعیین بر این نمط نُه زخم پیدا بود» (همان: ۱۲۹۹).

گروتسک مربوط به جنایات مغولان

مغولان، جنایات و فجایع زشتی را در تاریخ مرتکب شده و رقم زده‌اند که نویسندگان پیدا و پنهان بدان‌ها اشاره نموده‌اند. این مضامین از طرفی، هم کیفیت ددمنشانه، کریه و جهنمیِ گروتسک، و هم کیفیت آزاردهندگی و حزن‌آوری آن را دارا هستند. آنها به خود نیز رحم نمی‌کردند، به‌گونه‌ای که یکی از قوانین چنگیزخان این بوده که اگر پدران را به قتل پسران و پسران را به قتل پدران فرمان دهم، چنان باید؛ چنانکه خود نیز علاوه بر قتل برادر، یکی از پسران خویش را زهر داده و می‌کشد (ر.ک: جوزجانی، ۱۳۴۳: ۱۵۰).

از گور بیرون کشیدن مجرم

وزیری (امیراحمد) را که کشته شده بود، با احترام تمام دفن می‌کنند، مدّتی پس از آن متوّجه می‌شوند که زمانی در امری به قوبیلای‌قاآن خیانت کرده بود. قاآن پرسید سزای این کار چه باشد؟ «گفتند که اگر زنده باشد ببایدش کشت و اگر مرده باشد، از گور برباید آورد تا با او رسوایی کنند...او را از گور برآوردند و ریسمان در پای بسته بر سر چهارسوی بازار بر دار کشیدند و گردونه‌ها بر سر او می‌راندند» (همدانی، ۱۳۷۳: ۹۲۰). پس از آن به خانوادهٔ او نیز رحم نکردند.

نجاست در دهان وزیر نهادن

به این جرم که وزیرِ قوبیلای‌قاآن پنهانی از بزرگان، مروارید و نقود و عقودِ بی‌مثل دریافته می‌نموده، و پس از برملا شدن، با گستاخی و بی ادبی خواسته تا باز دهد، او را بگرفتند و نجاست در دهان او نهادند (همان: ۹۲۳).

در دنبه پیچیدن برای زجرکُشی

هولاکوخان از صالح سلطانِ موصل، «بغایت در خشم بود، فرمود تا ظاهرِ او را در دنبه گرفتند و به نمد و ریسمان استوار ببستند و به آفتاب تابستانی بینداختند تا دنبه بعد از یک هفته گرم شد و آن شوربخت را به خوردن گرفت تا در آن عذاب و بلا در مدّت یک ماه جان شیرین بداد» (همان: ۱۰۴۳). صالح پسری سه ساله نیز داشته که او را در کنار دجله، دو نیم می‌کنند و برای عبرت از دو جانب شهر می‌آویزند تا بپوسد و بریزد. خواجه

در اینجا به مناسبت، می‌نویسد:

«بپوسید و افتاد از آنجا به زیر سپهرا نگردی تو زین کار سیر
بپروردی آن نازنین را به ناز بدادی به دندان کرمانش باز»
(همدانی، ۱۳۷۳: ۱۰۴۳)

گروتسک مربوط به جایگاه زنان و دختران

نگاه آنان به زنان و دخترانشان، نگاهی است آمیخته به مفاهیمِ گروتسکی؛ به‌گونه‌ای که هم منفور و مشمئزکننده و هم رکیک و تمسخرآمیزند. در وصف زنان از قول ساریق‌خان این‌گونه آمده است:

«از صد زن که من دارم یکی نیست که در دل گنجد. آنکه فهم دارد، دست و پایش را نمی‌دانم و پیشه‌کار و هنرمند شاهد نیست؛ و از هزار اَختا که دارم یکی که در دل من گنجد، نیست. در جنگ‌های بزرگ یکبار هوهو می‌گویند، بعد از غالب شدن یا مغلوب شدن آزموده می‌شوند جنگ مگس دشوار است چون گزد، اگر او را می‌کشند از آقا و اینی شرمسار می‌باید بود و اگر نمی‌کشند تحمّل نمی‌توان کرد» (همان: ۹۲).

چنگیزخان خود نزدیک به «پانصد خاتون و سُریّت» داشته که از هر قومی بوده‌اند؛ که در جنگ‌ها مثل غنائم غارت می‌شده‌اند (همان: ۲۹۹). پسرانِ چنگیز بعد از او با زنان وی ازدواج می‌کرده‌اند؛ یعنی با مادر یا با ریگانان پدر. در بعضی موارد نیز در این مورد به رقابت با یکدیگر می‌پرداختند (ر.ک: همان: ۱۴۲).

دشنام‌هایی که به دختران می‌دادند؛ نمونهٔ درخوری از باورهای مضحک گروتسکی است؛ یکی از اقوامِ مغول، نگهداری از گوسفند را عیب بزرگی می‌دانستند، «تا به حدّی که اگر پدر یا مادر، دختر را دشنام دادی گفتی: تو را به کسی دهم که ترا از پس گوسپند باید رفتن، و بغایت رنجیده، چنانکه از غبن و غصّه خود را می‌آویخته‌اند» (همان: ۱۰۷).

نویسنده این مطالب آزاردهنده را با عبارت «والسّلامُ علی اهلِ السّلام» به پایان می‌برد و از آن‌جا که آخرین موردِ غیراخلاقیِ از مواردی‌ست که ذیلِ «در سیرت و اخلاق پسندیده و عادات گزیده و بیلگ‌های (وصیت‌های) نیکو» آمده است، هر دو خاصیّت منزجرکننده و کمیکِ فن گروتسک را داراست.

نتیجه‌گیری

با مروری بر نمونه‌ها مشخّص می‌شود که آنچه در جامع‌التّواریخ آمده است، مصداق کامل گروتسک است. گروتسک در این کتاب، ابزاری است برای تصویرسازی و مجسّم ساختن بسیاری از وقایع و امور که هرگاه با نگاه ادبی بررسی و تحلیل شود، دالّ بر این است که نه تنها از مغول تعریف و تمجید نکرده، بلکه در جهت انتقادِ از آنان نقل شده است، اموری که در آنها گاه جنبهٔ خنده‌آور و مضحک قضیّه بر جنبهٔ دیگر تفوّق یافته، و یا گاه از فرطِ بی‌مزگی موجب غافل‌گیری مخاطب در اثنای یک متن تاریخی می‌گردد. توصیف ویژگی‌های جسمی و ظاهری افراد در این راستا قرار می‌گیرد. برخی روایات مذکور نیز ضمن ایجاد حسّ انزجار در مخاطب، عجیب، بهت‌آور و زننده ارائه شده‌اند تا جایی‌که نمی‌توانند به عنوان یک سند تاریخی مورد قبول قرار گیرند. گروتسکِ واقع‌شده در اعتقادات خرافی مغولان و کاربرد سحر و جادو نیز دلیل بر عقب‌ماندگی آنان است؛ زیرا زمانی که می‌توان در جنگ، به زور بازو و دلاوری و جنگاوری تکیه کرد، چه چیز باعث می‌شود به جیدامیشی پناه ببرند. در اینجا به جای استفاده از استراتژی دفاعی و نیروی لشکر، به مکر و حیله و جادو در جنگ متوسّل شده‌اند که این مسئله نیز با ابعاد گروتسکیِ خود می‌تواند نیش گزنده‌ای در انتقاد از مغول به آنان محسوب شود.

پی‌نوشت

۱. پژوهش حاضر تنها با یک رویکرد ادبی به متنِ اثر پرداخته و به تحلیلِ تاریخیِ امور، داوریِ وقایع، یا به معرّفی شخصیّتِ حکایات و روایات، و موقعیّت جغرافیایی مکان‌ها، نظر ندارد.

منابع

احمدپناهی، محمّد (۱۳۷۲) چنگیز، چهرهٔ خون‌ریز تاریخ، تهران، حافظ.

اشپولر، برتولد (۱۳۸۶) تاریخ مغول در ایران، ترجمه، محمود میرآفتاب، تهران، علمی و فرهنگی.

باستانی‌پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳۵۰) افسانه در تاریخ و در جامع‌التّواریخ، مجموعه خطابه‌های تحقیقی دربارهٔ رشیدالدین، تهران، دانشگاه تهران.

پلیو، پل (۱۳۵۰) تاریخ سرّی مغول، ترجمه، شیرین بیانی، تهران، دانشگاه تهران.

تامسون، فیلیپ (۱۳۹۰) گروتسک در ادبیات، ترجمه، فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

تسلیم‌جهرمی، فاطمه - طالبیان، یحیی (۱۳۹۰) تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه، فنون ادبی، سال ۳، ش ۱.

جوزجانی، منهاج سراج (۱۳۴۳) طبقات ناصری، تصحیح عبدالحّی حبیبی، کابل، انجمن تاریخ افغانستان.

جوینی، عطاملک (۱۳۸۷) تاریخ جهانگشای، تصحیح عبدالوهاب قزوینی، تهران، هرمس.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۶۷) هجوم اردوی مغول به ایران، تهران، علم.

رجب‌زاده، هاشم (۱۳۵۵) آیین کشورداری، تهران، توس.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۸) کارنامهٔ اسلام، تهران، شرکت سهامی انتشار.

عدالت، عبّاس (۱۳۸۹) فرضیهٔ فاجعه‌زدگی، بخارا، سال ۱۳، ش ۷۷ و ۷۸.

لوترآدامز، جیمز و ویلسون یتس (۱۳۹۴) گروتسک در هنر و ادبیات، ترجمه آتوسا راستی، تهران، قطره.

معدن‌کن، معصومه (۱۳۷۵) به یاسا رسیدگان، تهران، نشر دانشگاهی.

مینوی، مجتبی (۱۳۵۱) نقد حال، تهران، خوارزمی.

نسوی، شهاب‌الدّین محمّد (۱۳۴۴) سیرت جلال‌الدّین، تصحیح مجتبی مینوی، تهران، علمی و فرهنگی.

وصّاف (شرف‌الدّین عبدالله شیرازی) (۱۳۳۸) تاریخ وصّاف، به اهتمام محمّدمهدی اصفهانی، تهران، چاپ افست رشدیه.

همدانی،رشیدالدین فضل الله (۱۳۷۳) جامع‌التّواریخ، تصحیح، محمّد روشن و مصطفی موسوی، تهران، البرز.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۱۱۵-۹۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۹/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

حامدی اصفهانی، از شاعران پیشگام مکتب وقوع در سدهٔ نهم

احسان رئیسی[*]
علی‌محمد محمودی[**]

چکیده

احمد حامدی اصفهانی (ت ۸۳۴ هجری) از شاعرانی است که بیش از دو دهه در دربار سلطان محمد فاتح زیسته و به فارسی و اندکی ترکی شعر سروده است. دیوان حامدی که به خط خود وی کتابت شده، با وجود اهمیت بسیار تاکنون تصحیح و چاپ نشده است. با توجه به شواهد و قرائن فراوانی که در دیوان حامدی وجود دارد، می‌توان او را در شمار پیشگامان مکتب وقوع و نازک‌خیالی به شمار آورد؛ حتی رگه‌ها و نشانه‌هایی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک هندی نیز در دیوان وی مکرر یافت می‌شود. با آنکه شعر حامدی از نظر کیفیت و ویژگی‌های سبک‌شناسی تأمل‌برانگیز است، در کتب تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی توجهی بدان نشده است. این موضوع می‌تواند به دلیل در دسترس نبودن دیوان وی بوده باشد. این مقاله علاوه بر شرح احوال و دقایق زندگی حامدی، نشان می‌دهد که حامدی از جمله پیشگامان ناشناختهٔ مکتب وقوع و شعر مضمون‌یاب و دارای خیال خاص سدهٔ نهم است. همچنین در این مقاله، اهمیت و ضرورت بازنگری در کتب تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی بر اساس آثار ادبی نویافته شرح و بیان شده است.

واژه‌های کلیدی: حامدی اصفهانی، تاریخ ادبیات، سبک‌شناسی، مکتب وقوع، طرز خاص.

---

[*] نویسندهٔ مسئول: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان ehsan.reisi@gmail.com
[**] دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان ali.m.mahmoodi64@gmail.com

مقدمه

توجه به چگونگی ادبیات فارسی در خارج از قلمرو ایران در تبیین و تدوین علوم ادبیِ سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات امری ضروری است. همچنان‌که هند و هرات، از پایگاه‌های پشتیبان زبان و ادبیات فارسی بوده‌اند، دربار عثمانیان نیز پایگاه مهمی برای ترویج و استحکام‌بخشی زبان و ادبیات فارسی بوده‌است. رواج فراگیر زبان و ادبیات فارسی در قلمرو عثمانی ترکیه، به مدت چند قرن متوالی، تأمل‌برانگیز است. احمد حامدی اصفهانی از شاعران کمتر شناخته‌شده‌ای است که کلیات اشعار او تاکنون تصحیح نشده است. بدان‌جهت‌که وی از شاعران مداح دربار سلطان محمد فاتح دوم در قلمرو عثمانی بوده، شایسته است که جایگاه او و سبک شعرش تحلیل و تبیین شود.

شعر حامدی علاوه بر جایگاه ادبی به‌دلیل دربرداشتن اطلاعات تاریخی و جغرافیایی دربار عثمانی ارزشمند است. در بخش «ماده‌تاریخ‌ها» بسیاری از حوادث و رویدادها، مانند فتوحات سلطان محمد فاتح و یا تاریخ مرگ برخی شاعران ایرانی دربار عثمانی، در شعر حامدی ثبت و ضبط شده است. وجود اشعاری به زبان ترکی استانبولی قدیم در کلیات اشعار این شاعر، به‌دلیل اینکه شعر ترکی در ادبیات کلاسیک فارسی رواج چندانی نداشته است، اهمیت دیوان وی را دوچندان می‌کند. از حامدی چهار اثر بر جای مانده که مهم‌ترین آنها کلیات اشعار اوست. حامدی خود را شاعر «فتحیّه‌گو» و «شیخ الشعراء» لقب داده است (حامدی، ۱۹۴۹: ۲۶۷)؛ بخش بسیاری از دیوان این شاعر، پس از حمد خالق، مناجات با خداوند، منقبت پیامبر و غیره، شرح فتوحات «خوانکار عثمانی» و مدح وی است. کلیات اشعار حامدی حدود ۸۷۰۰ بیت دارد که متشکل از مثنوی حسب‌حال‌نامه، قصاید مدحی و فتحیّه، ترکیب‌بند و ترجیع‌بند، غزل‌مثنوی، ماده‌تاریخ‌ها، موشّحات، غزلیات، معمّیات، مخمّسات، قطعات هجوآمیز، مفردات و رباعی است.

برخی از ارکان محوری مکتب وقوع و حتی سبک خیال‌پرداز و نازک‌خیال هندی در شعر حامدی با تکرار فراوان به‌کار رفته است. این تحقیق -که بعد از تصحیح کلیات حامدی انجام گرفته -در پی آن است که با توجه به اشعار وی، ضرورت بازنگری در باب پیشینهٔ مکتب وقوع و پیشگامان آن را تبیین کند. اصولاً باید در نوع نگاه به سرآغاز مکتب‌های شعر فارسی چون مکتب وقوع و واسوخت و حتی سبک شعر هندی بازنگری

شود. شعر حامدی پیش‌زمینهٔ مکتب واسوخت، مکتب وقوع و حتی مقدمه‌ای برای شعر مضمون‌پرور، نازک‌خیال و تمثیل‌محور سبک هندی است. مبنای این ادعا را می‌توان تا حدودی نیز پرورش‌یافتن حامدی در اصفهان دانست که خود نیز بدان تصریح کرده است (حامدی، ۱۹۴۹: ۱۲)؛ افزون بر آن، حامدی در اشعارش مکرر به اشعار سلمان ساوجی و کمال اسماعیل که شاعران مضمون‌ساز هستند اشاره کرده و از اشعار آنها بهره برده است. این مقاله بر آن است که با تبیین ویژگی‌های شعر حامدی اصفهانی مشخص کند که او از پیشگامان مکتب وقوع است و حتی برخی از عناصر سبک هندی را نیز در اشعار خویش به کار برده است. بر این اساس، مقاله در سه بخش اصلی تدوین شده است:

الف: زندگی‌نامهٔ حامدی اصفهانی بر مبنای اشعار او و مرور ادبیات فارسی در قلمرو عثمانی؛

ب: مبانی مکتب وقوع در شعر حامدی و اثبات پیشگامی وی در این زمینه؛

ج: نشانه‌های شعر سبک هندی در اشعار حامدی.

پیشینهٔ تحقیق

از دلایل ناشناخته ماندن حامدی و شعر او، علاوه بر بُعد مکانی محل نشو و نمای وی، تصحیح نشدن کلیات اشعار اوست. گرچه نسخهٔ خطی دیوان این شاعر به سال ۱۹۴۹میلادی با مقدمه حکمت آرتایلان در «استانبول» چاپ عکسی شده اما حتی همین چاپ عکسی نیز در ایران انتشار نیافته و به دست محققان زبان و ادب فارسی نرسیده است. محمد امین ریاحی در کتاب «زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی» توضیحات مفیدی در باب حامدی به دست داده است (ر.ک: ریاحی خویی، ۱۳۶۹: ۱۵۰-۱۵۳). در این کتاب نمونه‌ای از غزل‌های حامدی نیز بر اساس همان نسخه عکسی نقل شده است. همچنین مقالهٔ «حامدی اصفهانی و کلیات او» به قلم عزیز دولت‌آبادی در سال ۱۳۶۹ در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز انتشار یافته که تنها بخشی از زندگی و حیات حامدی را تبیین ساخته است (ر.ک: دولت‌آبادی، ۱۳۶۹: ۲۴-۳۳) و در باب نقد و تحلیل اشعار حامدی و سبک شعر وی سخنی به میان نیاورده است. تحسین یازیجی نیز مقاله‌ای یک صفحه‌ای به زبان انگلیسی در باب حامدی نوشته که فقط در تارنماهای

اینترنتی دست‌یافتنی است. حکمت آرتایلان بر چاپ عکسی دیوان اشعار حامدی مقدمه‌ای مفصل به زبان ترکی استانبولی دربارهٔ این شاعر نوشته است. مقاله‌ای نیز از حاج حسین نخجوانی انتشار یافته است که آن نیز همچون مقالهٔ دولت‌آبادی یکسره در باب زندگی حامدی اصفهانی و شاعر دیگری به نام «اسیری» است. تنها نکتهٔ این مقاله این است که تعداد اشعار حامدی را ۸۰۰۰ بیت می‌داند (ر.ک: نخجوانی، ۱۳۴۱: ۱۷۶- ۱۸۵)؛ درحالی‌که ریاحی اشعار وی را ۷۰۰۰ بیت برشمرده که بی‌شک چنین شمارشی تخمینی بوده است. در واقع تعداد ابیات این شاعر نزدیک به ۸۷۰۰ بیت است؛ بنابراین نظر نخجوانی به صواب نزدیک‌تر است. در باب سبک واسوخت نیز مقاله‌ای به قلم فتوحی (۱۳۹۳) انتشار یافته است. در این مقاله با عنوان «سبک واسوخت در شعر فارسی (پیشرو و سرآمد واسوخت محتشم است نه وحشی)» مؤلف کوشیده است اثبات کند که بیشترین اشعار واسوخت را در دیوان محتشم می‌توان یافت (فتوحی، ۱۳۹۳: ۷).

با این اوصاف، در مقالهٔ حاضر اشعار بسیاری از حامدی به دست داده شده که نشانگر وجود واسوخت و رواج این مضمون در شعر او است. نشانه‌های مکتب وقوع در شعر حامدی بیش از واسوخت و سبک هندی است و از منظر دانش سبک‌شناسی که «بسامد» نشانه‌های زبانی و محتوایی را بررسی می‌کند، این نشانه‌ها به حدی هستند که می‌توان آنها را نمودی از این سبک در دیوان حامدی قلمداد کرد.

ادبیات فارسی در قلمرو عثمانی

یکی از پایگاه‌های مهم رونق شعر فارسی از اواخر قرن ششم تا قرن دهم هجری قمری، دربار سلاطین عثمانی بوده است. بعد از فتح استانبول و شروع سلطنت سلطان محمد فاتح، عصر طلایی امپراطوری عثمانی آغاز شد. در این دوران، پایتخت امپراطوری از اِدرنه به استانبول انتقال یافت. به‌هنگام فتح استانبول، هنوز فارسی، زبان رسمی و زبان مکاتبه، تألیف و شعر بود. سلطان محمد فاتح از دوستداران زبان و فرهنگ ایرانی بوده، به‌طوری که اشعاری که در تذکره‌های عثمانی به نام او آمده است. بنابراین دربار محمد فاتح دوم، مجمع شاعران و نویسندگان ایرانی بود. در این دوره گویندگان بسیاری از ایران به استانبول رفته بودند (ریاحی خویی، ۱۳۶۹: ۱۴۹). حامدی اصفهانی، اسیری و

قبولی هروی ازجمله شاعرانی هستند که در این ایام به دربار عثمانی رفتند. براساس گفته‌های حامدی در دیوانش، وی جایگاه والایی چون «شیخ شعرایی» در دربار سلطان محمد فاتح داشته و«نازک سخن» بوده و به «افتخار شعرا» نیز مشهور بوده است:

دور از او نیستم از عمر و جوانی حظّی   گرچه از لطف مرا ساخته شیخ شعرا
(حامدی ۱۹۴۹: ۲۹۵)

افتخار شعرایم من و این مشهور است   نازکیّ سخنم نیز بر این قول گواست
(همان: ۳۲۰)

بی‌شک شناخت شعرهای ترکی و حتی فارسی وی در میان شاعران و خود سلاطین عثمانی مهم بوده است. هرچند حامدی در خارج از ایران زیسته اما با شعر و شاعران ایرانی پیش از خود به‌خوبی آشنایی داشته است؛ در بخش قصاید و غزلیات از شعر شاعران بزرگی چون سعدی، نظامی، سلمان ساوجی، حافظ، کمال اسماعیل اصفهانی و کاتبی نیشابوری به شکل تضمین یا الگوبرداری استفاده کرده است. این الگوگیری و پیروی به معنای تعدد سبکی شعر حامدی نیست، بلکه شعر او به‌خصوص در بخش غزلیات از منظر وقوع‌گویی و حتی اندکی واسوخت و مضمون‌سازی‌های بدیع، یک‌دست است و باید بازشناسی و بررسی شود.

احوال حامدی

از جزئیات زندگی حامدی اصفهانی اطلاعات چندانی در دست نیست. مهم‌ترین منبع در باب احوال وی کلیات اشعار اوست که با «حسب‌حال‌نامه» آغاز می‌شود. این بخش از دیوان شاعر از منظر تاریخ ادبیات و حیات وی باارزش است و به همین دلیل این بخش از شعر حامدی بیشتر در کانون توجه محققان واقع شده است. حامدی این حسب‌حال‌نامه را به توصیهٔ یکی از نزدیکانش سروده است که بدو گفته: «چرا از خود نسازی داستانی/ که باشد دوستان را ارمغانی» (همان: ۱۰)؛ در این منظومه از احوال پریشان خویش سخن گفته است. حامدی این دوست خویش را «رئیس زمرهٔ اهل سخن» خوانده و دلیل سرایش حسب‌حال‌نامهٔ منظومش را این‌چنین می‌گوید:

چو بشنیدم از آن فرزانه این پند   بگفتم راست گفتی ای خردمند
در این معنی سخن پر می‌توان گفت   به الماس سخن دُر می‌توان سفت
برانگیزم ز نفس خود مثالی   به طرزی خاص گویم حسب‌حالی
(حامدی ۱۹۴۹: ۱۱)

منظور حامدی از این طرز خاص، حسب‌حال‌نامهٔ تلفیقی اوست که هم شکل «قوس نزول» اهل تصوف را دارد و هم شرح احوال خودنوشت اوست. حامدی اصفهانی در سال ۸۳۴ هجری قمری در اصفهان زاده شده و به نام‌های حامدی اصفهانی، حامدی عجم، حامدی عجمی، حامدی ایرانی، ملاحامدی و مولانا حامدی مشهور شده است (رئیس‌نیا، ۱۳۹۳، ج ۱۲: ذیل حامدی). در نسخه‌ای از دیوان حامدی، تاریخ تولد شاعر را که پدرش مونسی به نظم درآورده نیز همین است (نک حامدی، نسخه موزه باستان‌شناسی: ۳۶۸). محمدامین ریاحی، حامدی را این‌گونه معرفی کرده است: «حامدی از شاعرانی است که به مدت بیست سال مدّاح و ندیم سلطان محمد فاتح بود. او به‌طوری‌که در زندگی‌نامهٔ منظوم خود می‌گوید، در اصفهان به دنیا آمده است؛ در جوانی شهر خود را ترک کرده، پس از سی سال گشت‌وگذار در شهرهای مختلف، در سال ۸۶۵ هـ ق در «بورسا» به حضور محمد دوم رسیده است. این مقارن با همان روزهایی بود که «حروفی‌ها» را دسته‌دسته دستگیر می‌کردند و زنده‌زنده در آتش می‌سوزاندند. حامدی بعد از بیست سال ستایشگری و مصاحبت محمد فاتح، به سبب سخنی که به سلطان گفته در سال ۸۸۱ مغضوب او شد و به سمت متولی تربت «مراد اول» مجبور به اقامت در «بورسا» شد (ریاحی خویی، ۱۳۶۹: ۱۵۰).

برکناری موقت حامدی از مقام شاعر درباری، بیشتر به سبب کید حاسدان و نپذیرفتن غلامان اهدایی شاه و به جای آن درخواست گاو و زمین از سلطان بوده است. بر اساس اشارهٔ خود شاعر، زادگاهش اصفهان و علت سیر و سیاحتش چنین توصیف شده است:

ظهور من به شهر اصفهان بود   که او یک نیمهٔ ملک جهان بود
در آنجا سعی کردم تا ز هر باب   گرفتم یاد علم و فضل و آداب

ولی در جملهٔ ملک صفاهان   نبود آن روز ممدوحی سخندان
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۶)

حکمت آرتایلان دربارهٔ حامدی آورده است: «پس از آنکه در اصفهان ممدوح شایسته‌ای پیدا نکرد، راه سفر در پیش گرفت و به باکو رفت و در دربار شروان‌شاهان راه یافت؛ اما چون شاعران در آنجا قدر نمی‌دیدند، باکو را ترک گفت و به آناطولی رفت (به نقل از دانشنامه جهان اسلام، ج۱۲، ذیل حامدی). حامدی در یک بیت شعر به یاد شهر «باکو» افتاده که نشان از حضور وی در این شهر است. به تصریح حامدی، وی پس از سکونت در استانبول آنجا را بر اصفهان ترجیح داده است:

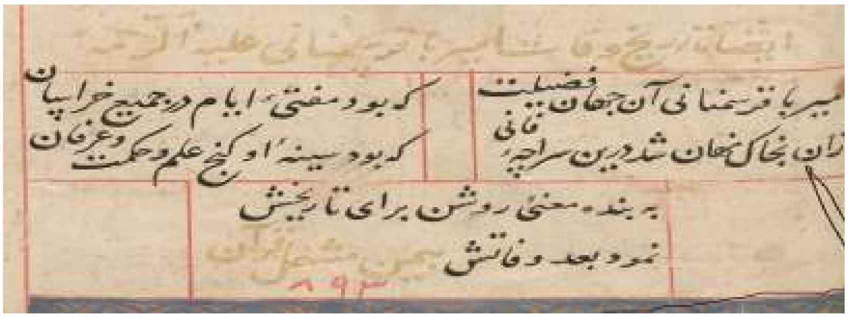
همی‌یابد دل غمدیده از آب و هوای او   صفای زنده‌رودی و هوای باغ کارانش
چنان شد مهر این آب و هوا در صحن دل ساکن   که خود با یاد می‌ناید دمی شهر صفاهانش
(حامدی، ۱۹۴۹: ۱۱۹)

حامدی، در قصیده‌ای با عنوان: «این اول قصیده‌ای است که حامدی در روم گفته است در مدح صاحب اعظم محمودپاشا نوشته است»، خودش را به «محمود پاشا» معرفی کرد تا به واسطه این شخصیت هم به ملاقات پادشاه مشرّف شود. سلطان نیز شاعر را می‌پذیرد و محترم می‌دارد:

قریب بیست سالم محترم ساخت   مرا سر تا به پا غرق نعم ساخت
خداوند زر و دینار گشتم   به نزد خلق با مقدار گشتم
هرآن شعری که می‌گفتم من از خود   ترحّم می‌نمود ار نیک و ار بد
به من پیوسته آن شاه ملک‌فر   همی‌بخشید بدره بدرهٔ زر
(همان: ۳۹-۴۰)

دربارهٔ زمان و مکان و چگونگی مرگ حامدی از دیوان اشعارش اطلاعاتی در دست نیست. حکمت آرتایلان در مقدمه‌ای که به زبان ترکی بر دیوان حامدی نگاشته چنین حدس زده است که «در حسب‌حال‌نامه‌اش می‌گوید که بعد از سی سال سفر که به ترکیه آمده است، در هنگام شروع سفر یک جوان بیست ساله بوده با محاسبهٔ اینکه در بیست سالگی سفر را شروع کرده هنگامی که به روم آمده تقریباً باید ۵۰ساله می‌بود. در

کنار پادشاه نیز بیست سال سپری کرده و تا حدود ۷۰ سالگی زندگی کرده است» (حامدی، ۱۹۴۹: ۶-۷ مقدمه). این تخمین عمر حامدی بر اساس اشعار وی است که درست می‌نماید. تاریخ مرگ حامدی در کتاب «صد سال عشق مجازی» ۸۹۱ قمری قید شده که اشتباه است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۵)؛ به این دلیل که در دو نسخهٔ دیوان حامدی اشعاری با تاریخ‌های ۸۹۳ و ۸۹۴ نیز قید شده است. (ر.ک: حامدی، نسخهٔ موزه باستان‌شناسی: ۵۷۱و ۵۷۳).



بیر باقر سمنانی آن جهان فضیلت
زان بخاک نهان شد درین سراچهٔ فانی
که بود مفتی ایام در جمیع خراسان
که بود سینهٔ او گنج علم و حکمت و عرفان
به بنده معنی روشن برای تاریخش
نمود بعد وفاتش

۸۹۳

آثار حامدی

آثار حامدی بدین شرح است:

۱)- کلیات اشعار حامدی نزدیک به ۸۷۰۰ بیت شعر دارد و شاعر آن را تدوین و به خط خود استنساخ و به محمد فاتح تقدیم کرده است. حامدی برای این اثر خویش عنوان «کلیات دیوان» را برگزیده است:

بـــری از زایـــد و تکـــرار کلیـــات دیـــوانم   که آنها نیست بالکل لایق اجزای شعر من
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۳۹)

نخستین بخش دیوان، مثنوی «حسب‌حال‌نامه» است که در آن شرح احوال حامدی به روش قوس نزول صوفیان بیان شده است. در بخش دوم کلیات آثارش با قالب‌هایی چون قصیده، مخمّس، مربّع، قصیده موشّح، ترکیب‌بند و حتی مثنوی و قصیده- غزل به مدح سلطان عثمانی پرداخته است. قصاید حامدی دارای زبان استوار، اوزان روان و شامل سبک و اسلوبی خاص است.

ندارم صورت دعوی به کس در شعر و در معنی   که چون در **نازکی** افتد **ســخن** بحث اسـت سلـمان را

همچون کمالم در غزل در مدح سلمان دوم   در **نازکی** چون کاتبی در صنعت خود ماهرم
(حامدی، ۱۹۴۹: ۸۶)

۲)- یکی دیگر از آثار حامدی «وصیت‌نامه» است که گویا این اثر را اندکی قبل از مرگ در خطاب به فرزندش، جلیلی سروده است. این اثر حامدی در دسترس نیست.

۳)- اثر دیگر وی «فال‌نامه جام سخن‌گو» است که به «معرفت تقویم» نیز شهرت دارد. این اثر به کلیات دیوان شاعر ضمیمه شده و به نظر می‌رسد این متن را که اثری جداگانه بوده، حکمت آرتایلان به کلیات حامدی اضافه کرده است. در این اثر منثور و منظوم و اما مختصر، شاعر بر اساس حروف ابجد، ۲۸ جدول طراحی نموده است و ۵۸۸ حرف از این حروف ساخته که پاسخ هر سؤالی را با دو بیت شعر گفته و برای انجام امور و برای استخاره بدان رجوع می‌شده است (نک حامدی، ۱۹۴۹: ۷۸ مقدمه).

۴)- حامدی کتابی نیز به نام «تواریخ آل عثمانی» داشته است (یازیچی، ذیل مدخل حامدی اصفهانی). این کتاب در کتابخانه‌های ترکیه نگهداری می‌شده که اطلاعاتی از آن در دسترس نیست.

نازک‌خیالی و طرز خاص حامدی

هرچند شعر قرن نهم در سیطرهٔ غزل حافظ قرار داشت و بیشتر شاعران این سده مقلدان آثار پیشین بوده‌اند، اما برخی از آنان برای نوگرایی در محتوا و مضمون و تصویرهای شعری طبع‌آزمایی‌هایی می‌کردند. با این حال، شعر قرن نهم سبک‌های گوناگونی را تجربه کرده اما شعر قرن دهم تقریباً یکدست و یک‌صداست. مؤلف تذکرهٔ ریاض‌الشعراء بنیان‌گذار مکتب وقوع را «لسانی شیرازی» می‌داند؛ همچنین نقی‌الدین اوحدی در عرفات‌العاشقین در این زمینه گفته است: «در تازه‌گویی اقتدا به بابافغانی کرد و در مغازلت سحرسازی بل معجزه‌پردازی نمود و شعرای متأخر چون شرف و شریف و وحشی و محتشم و ضمیری و غیرهم تتبع طرز و روش کلام او کردند» (گلچین معانی، ۱۳۴۸: ۳). خود گلچین معانی اعتقاد دارد که شهیدی قمی در این طرز بر لسانی شیرازی تقدم دارد و حق این است که لسانی را با همه قدرت و توانایی در مرحله ابتدایی این مکتب قرار دهیم و میرزا شرف‌جهان قزوینی را فرد اجلای وقوعیون بدانیم؛ چه تمام

غزلیات وی بدین طرز و روش سروده شده است (همان: ۵). آشنایی با زمینه‌ها و مبانی شعر مکتب وقوع نیازمند تحقیقات مفصلی است تا دیگر پژوهش‌های این حوزه و داوری و نقد شعر آن دچار پراکنده‌گویی یا قطعیت برخی دیدگاه‌ها نشود. بر اساس منابع تحقیقی قدیم و جدید مکتب وقوع، شعر حامدی اصفهانی دارای مشخصات بارز و اصلی این مکتب بوده است. از آنجاکه در مقاله حاضر این شاعر در شمار این شاعران معرفی و شناسانده شده است و اشعار پربسامدی به «طرز تازه وقوعی» دارد، قطعی دانستن یک شاعر در قرن دهم، در جایگاه پیشگام و سرآمد وقوع‌گویی محل تردید است. در واقع باید گفت که مکتب وقوع دارای فرایند و سیر تطوّری است که گاه کانون‌ها و انجمن‌های ادبی مانند شیراز، کاشان، تبریز، دربار سلاطین عثمانی و غیره مروج آن بوده است. گاه نیز شاعرانی ناشناحته و دور از کانون‌های ادبی و مراکز پشتیبان ادبیات فارسی در ایران، در پیدایی و رواج آن کوشیده‌اند. حامدی اصفهانی در «حسب‌حال‌نامه» به روزگار اقامت در اصفهان اشاره کرده است، بنابراین بعید است که از سبک اشعار شاعران هم‌وطن عصر خویش و سبک قدیم برکنار و بی‌اطلاع بوده باشد.

غزل وقوعی، زبان عامیانه شعر حامدی، سخن گفتن از رقیب و حسادت او، سگ کوی معشوق خواندن خود و کلب خواندن رقیب، واسوخت و غیره از مضامین پرتکرار شعر حامدی است. ازآنجاکه به زعم اکثر محققان، وقوع‌گویی قبل از قرن ده نیست، بنابراین جایگاه حامدی مهم است. برای نمونه شبلی نعمانی گفته است با اینکه شعر وقوعی در میان اشعار شعرای کهن فارسی نیز به چشم می‌خورد و کمال‌الدین اسماعیل، مولانا، سعدی، امیر خسرو دهلوی و دیگران در این وادی ورودی یافته‌اند، اما این نوع شعر در قرن دهم به صورت یک جریان برجسته و مستقل در میان شاعران باب شد. با توجه به همین مسئله برخی سعدی را بنیان‌گذار وقوع‌گویی و امیر خسرو دهلوی را وسعت دهنده آن برمی‌شمارند (ر.ک: شبلی نعمانی، ۱۳۶۳، ۳: ۱۶). البته میان وقوع‌گویی جزئی‌نگر و عامیانه قرن نهم و دهم با وقوع‌گویی کل‌نگر سعدی و امیرخسرو و حسن دهلوی تفاوت هست، اما باز با وجود این، باید گفت در واقع این نوع شعر، مختص قرن دهم نیست؛ چنانکه حامدی اصفهانی نیز در ردیف شاعران بنیان‌گذار و مشهور این مکتب در سدهٔ نهم بوده است و بر اساس مطالعه سایر شاعران سده نهم، دیگرانی نیز

دارای شعرهای وقوعی و نازک‌خیالانه هستند. سرآغاز «طرز تازه» قرن دهم، اشعار شاعران قرن نهم است؛ «هم‌زمان با غلبهٔ تقلید و تتیع در قرن نهم، گه‌گاه دیدگاه‌هایی مبنی بر توجه به ابداع در قلمرو خیال‌های خاص شعری دیده می‌شود. در گروهی از شاعران قرن نه و ده، تمایلاتی به جانب مضمون‌یابی، نکته‌پردازی و «خیال‌های خاص» دیده می‌شود. این شیوه از تازه‌گویی در غزل شاعران قرن نهم که خودشان پیوسته مدعی نازک خیالی هستند، مانند کمال خجندی (ف ۸۰۳) و کاتبی نیشابوری (ف ۸۳۹)، حامد[ی] اصفهانی نمود بیشتری دارد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۵). این شیوه از تازه‌گویی در غزل شاعران قرن نهم مانند امیرشاهی سبزواری، خیالی بخاری، کاتبی ترشیزی، بساطی سمرقندی و امیر همایون اسفراینی، نیز نمود دارد. برخی از آنها به پیروی از امیرخسرو و امیرحسن دهلوی، سلمان ساوجی، کمال خُجندی و گاه با تمسک به روش کمال اسماعیل اصفهانی در خلق معانی باریک و خیال‌های نازک کوشیدند (همان‌جا).

در کنار این شاعران، نشانه‌های وقوع‌گویی و حتی پیروی از سبک «خیال خاص» و «تازهٔ» کاتبی نیشابوری، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی و غیره در اشعار حامدی و به‌خصوص غزل‌های وی بسیار تکرار شده و نوعی ویژگی سبکی شاعر به شمار می‌رود. حامدی در چندین جای دیوانش به «طرز خاص»، «خیال خاص» و «نازکی سخن» اشاره کرده است:

به نازکی و خیالات و قصد معنیّ خاص   سخن به از تو نداند کسی خدا داناست
(حامدی، ۱۹۴۹: ۱۱۴)

زان‌رو به مدح حضرتت آمد مصنّع شعر من   دارد خیالی خاصه از مطلع به مقطع شعر من
(همان: ۸۵)

به طرزی خاص بند آیین غزل را   بگو پرمعنی و رنگین غزل را
که اسلوب غزل میزان عشق است   سراپای سخن میدان عشق است
(همان: ۲۰)

گفتی خیال خاص بگو زان دهن به عام   هیچ است پیشم آنچه تو را در تخیّل است
(همان: ۳۷۵)

همچون کمالم در غزل در مدح سلمان دوم   در نازکی چون کاتبی در صنعت خود ماهرم
قصد و خیال خاص من در روی عالم شد مثل   من چون غزال شعر خود در گرد عالم سائرم
(حامدی، ۱۹۴۹: ۸۶)

اشارۀ حامدی به کمال در شعر بالا، نشان‌دهنده گرایش حامدی به خلق معانی بدیع در شعر دارد. هرچند کمال خجندی نیز شاعر مد نظر وقوعیان بوده است، اما حامدی در دیوانش به اصفهان بعد از ذکر نام کمال اشاره کرده است. برخی منظور از «کمال» را در در شعر شاعران وقوعی، «کمال خجندی» دانسته‌اند (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۵۶) اما در این موضع منظور حامدی، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی است:

کمال، شمع حدیثم به معنی ار شنود   کند ز پرتو آن چشم اصفهان روشن
(همان: ۳۰۲)

از آنجایی‌که چنین سبک‌هایی در شعر قرن نهم پیش‌زمینه‌ای برای شعر سبک هندی و شاعرانی چون صائب شده است، شناخت اشعار تمام شاعران قرن نهم که در شمار «نکته‌پردازان کاشانی» و «شاعران مضمون‌ساز و خیال‌خاص» (نک فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۴) هستند مهم و ضروری است؛ شناخت شعر حامدی غربت‌نشین نیز به دلیل نکته‌پردازی شعر او و خیال خاص پربسامدش، راهی برای تسهیل شناسایی واقعی تاریخ مکتب وقوع خواهد بود.

سطح زبانی وقوع‌گویی حامدی

از نشانه‌ها و خصیصه‌های شعر مکتب وقوع سادگی زبانی است. شاعر به دلیل زمینی‌سرایی و داشتن دغدغه‌ها و عواطف اینجایی، باید با کلمه‌ها و تعابیر زمینی، اینجایی، ساده و آسان شعر بگوید. یکی از اصول بنیادی مکتب وقوع سادگی زبانی است (ر.ک: همان: ۱۳۸). این نوع استفاده از زبان مقدمه‌ای شد تا سبک هندی نیز از ظرفیت این گونۀ زبانی در شعر نیز بهره ببرد؛ با این تفاوت که «این حرکت پیش‌تر، یعنی از زمانی شکل‌گیری مکتب وقوع -که در واقع وقوع‌گویی سبک هندی حاصل آن مکتب است- آغاز شده بود ولی وقوعِ مکتب وقوع محدود به واسوخت به زبانی روزمره و محاوره‌ای، نه چیزی بیش از این است؛ اما توجه به زندگی و پدیده‌ها در سبک هندی عمیق‌تر است» (لنگرودی، ۱۳۷۲: ۶۵). علاوه بر وقوع‌گویی، کاربرد عناصر زبان محاوره و

اصطلاحات رایج در میان مردم کوچه و بازار نیز از ویژگی‌های مهم اشعار حامدی است. ساده‌گویی و زبان روان غزل حامدی نسبت به سایر قالب‌های کلیات اشعار وی برجسته‌تر است. در مجموع این مشخصات بیشتر در قالب غزل حامدی نمایان است. از زبان این شاعر می‌خوانیم:

نگارا یاد بادت جام گلگون می‌خوری بی ما　　فرامش کرده‌ام ای شوخ باش این پیش تو حالا
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۴۵)

زبان حامدی در این دو بیت از یک غزل او، بسیار عامیانه است. «این پیش تو حالا» معادل گونهٔ محاوره‌ای امروز است که گفته می‌شود: «یکی طلبت». در بیت زیر نیز «ها» در جایگاه ردیف آمده است که کاربردی عامیانه دارد؛ افزون بر این، طرز بیان و نحو بیت نیز عامیانه و وقوعی است:

گفتم ای جان حامدی ز آن لعل دندان برکند　　سر بجنبانید و شیرین‌خنده‌ای زد گفت ها
(همان: ۳۵۵)

زان دهان چون شکر کردم سؤال بوسه‌ای　　گرچه ز این معنی به تنگ آمد ولی هیچم نگفت
(همان: ۳۶۴)

ز مژگان ای کمان‌ابرو بزن بر سینه‌ام تیری　　رقیبان را بهل تا از حسد درد شکم گیرد
(همان: ۴۱۷)

در بیت زیر نیز تصویرسازی برگرفته از رفتاری واقع‌گرایانه است؛ «دست بر چشم نهادن» پاسخی ایمایی و رفتاری است برای گفتن «بلی» و احترام به گوینده از سوی شنونده است؛ که این نوع واقع‌گویی را اساس مکتب وقوع باید دانست:

حامدی را غمزهٔ آن مه نصیحت می‌کند　　هر چه گوید می‌نهم انگشت خود بر چشم و سر
(همان: ۴۲۱)

این زبان با همان ژرف‌ساخت وقوع‌گویی و بیان واقعیات در پیوند است. در واقع زبان وقوعی سبب ورود عناصر زبان مردمی و محاوره‌ای در شعر این دوره شد تا چنین خصیصه‌ای در سبک هندی نیز عادت بیشتر شاعران شود.

در برشماری جنبه‌های زیبایی‌شناسی و تبارشناسی وقوع، ذیل «تبار اصطلاح وقوع»،

از اصطلاح «واقع» و «واقع‌شدن» نام برده شده است که «محتشم کاشانی» در رساله‌های «معترف» و «جلالیه»، مکرر از این دست اصطلاحات نام برده و افزوده است که وحشی بافقی از «واقع» به این معنی در شعرش استفاده کرده است و «محتشم نیز غزلی دارد، با ردیفِ واقع (در معنای واقع شدن) که معنای وقوعی آن برجسته است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۴۴-۱۴۵). گفتنی است که پیش از این دو شاعر، حامدی اصفهانی از این واژهٔ «واقع» به معنایی شبیه به این کاربرد، در شعرش استفاده کرده است که اگر معنای دقیق وقوع‌گویی از آن مستفاد نشود، دیدگاه واقع‌گرایی شاعر و گرایش به وقوع را نشان می‌دهد:

واقعاً شد ملجأ شاهان عالم درگهت　　نیست اغراقی در این معنی بیانِ واقع است
(همان: ۱۹۶)

گفتند حامدی ز می ناب توبه کرد　　بد نیست این حدیث ولی غیرواقع است
(همان: ۳۶۷)

یکی دیگر از اصول «مهرورزی» وقوعیان، «اصل تقریب به معشوق» است؛ «واژه تقریب، هالهٔ معنایی گسترده‌ای شامل نزدیکی جستن، بهانه، واسطه، ترفند و ایما اشاره دارد. همهٔ این معانی به‌طور ضمنی با معنی اصلی آن (نزدیکی جستن به معشوق) مرتبط است. این معانی ضمنی در فضایی آکنده از حجب و حیا، محدودیت ارتباط و سخت‌گیری بر عاشقان شکل گرفته است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۸۵). حامدی این واژه را نیز به شکل «بی‌تقریب سخن گفتن» بیان کرده است:

هر آن معنی که گویی در محل گو　　ز بی تقریب گفتن باش یک‌سو
(همان: ۲۰)

رقیب و کلب کوی معشوق

یکی از رویکردهای محتوایی که در شعر قدیم فارسی نیز به شکل اندک رواج داشت، ولی در شعر قرن نهم به بعد و به‌ویژه در عهد صفوی بسیار شایع و رایج شد، سخن از رقیب گفتن و خویشتن را از سگ کوی معشوق کمتر شمردن است. مجتبی مینوی نیز بخشی از «سگیات» جامی را گردآورده و ضمن مقاله‌ای در مجلهٔ یغما منتشر کرده است

(ر.ک: قزوینی، ۱۳۳۸). البته چنین مضامینی در شعر سنایی، عطار و دیگران نیز دیده می‌شود، اما بسامد آن به گستردگی و برجستگی قرن نهم و دهم هجری قمری نبوده است. چنین اشعاری را مشخصهٔ پرتکرار شعر مکتب وقوع دانسته‌اند (ر.ک: نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۱۰۷ و ۴۰۷). «رقیب‌ستیزی» که یکی دیگر از بن‌مایه‌ها و مضامین پرتکرار شعر وقوع قرن دهم است، در شعر حامدی نمود بسیاری یافته است. این یک اصل برای شعر مکتب وقوع برشمرده شده است. «شاعر وقوعی هیچگاه کلمهٔ «عاشقان» و ضمیر «ما» را برای بیان تجربهٔ عشق به کار نمی‌برد. معشوق را مخصوص خود می‌خواهد؛ حضور دیگری را در کنار معشوق به هیچ روی برنمی‌تابد و در غیرت‌ورزی مبالغه‌های عظیم می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۸۸). بخش زیادی از اشعار حامدی را همین مضمون «رقیب‌ستیزی» و «هجو رقیب» دربرگرفته است که در ادامه بررسی می‌شود. این موضوع در شعر حامدی با «عاشقِ خود سگ‌انگار» همیشه با هم آمده است. این تعبیر بدین معنی است که «شاعران وقوعی برخی حالات و عواطف خود را به کمک استعاره سگ وصف می‌کنند» (همان: ۲۱۹). حامدی اصفهانی گاه خویش را سگ کوی یار خوانده و گاه رقیب را کلب و یا سگ کوی یار خوانده است؛ گاه نیز دو موضوع سگ و رقیب را با هم در یک بیت ذکر کرده است. بر اساس برآورد و جست‌وجوی نویسندگان در متن مصحح دیوان حامدی، حدود ۷۰ بار این واژه به کار رفته که همگی بدین معنی هستند:

من به کویت می‌دهم جان تا مگر در روز حشر　　از سگان خود شماری در وفاداری مرا
حامدی را کم گرفت امروز دلدار از رقیب　　از سگی هم کم گرفت آن شوخ درباری مرا
(حامدی، ۱۹۴۹ :۳۵۱)

در ره عشق مشو غافل از انگیز رقیب　　که کمینگاه حوادث بود این مرحله‌ها
(همان: ۳۵۲)

رقیب را مده ای روح پاک جام شراب　　که کاسه چون به دم سگ رسد پلید شود
(همان: ۳۸۶)

ز روی فخر رهی کلب آستان توام　　تو کلب خود را خواهی بران و خواه بخوان
(همان: ۲۱۲)

گه کشیم از کلب کوی او جفا گاه از رقیـب   بر سرکوی غمش بنگر چه‌ها در راه ماست
(حامدی، ۱۹۴۹: ۱۹۵)

با سگ کویش رقیب ار دشمنی ورزد چه شد؟   دیو در هر جا عدوی جان انسان می‌شـود
(همان: ۲۰۳)

آنچه سبب شکل‌گیری چنین مضامینی شده، جایگاه اجتماعی شاعر و تأثیر شخصیت اجتماعی وی در شعر است. حامدی هرچند مقیم و ندیم سلطان فاتح بوده است، اما رنج‌های بسیاری کشیده و شاعران رقیب و توانایی چون «قبولی هروی»، «واحدی»، «اسیری» و غیره در رقابت با او بودند و این می‌تواند دلیلی بر احساس حقارت شاعر باشد؛ هرچند این احساس، گاهی حامدی را به غرور و تصلف نیز در برخی اشعار مطایبه‌ای آخر دیوانش واداشته است. بی‌دلیل نیست که شعر عصر صفوی سرشار از چنین مضامینی است؛ اغلب شاعران عصر صفوی در برابر معشوق خواری و ذلت را به جان خریده‌اند. هرچند به‌ندرت اتفاق افتاده که رقیب و مدعی را به سگ تشبیه کنند، در شعر حامدی همچنان‌که گذشت، این «استعاره» برای تخفیف و تحقیر و خواری رقیب و تسکین درد شاعر، بسیار آمده است.

واسوخت در شعر حامدی

آشکار است که واژهٔ واسوخت، ساخته‌ای مشترک میان شاعران هند و ایران در دورهٔ صفوی است و از همین طریق به فرهنگ لغات راه یافته است، زیرا با استقصا در ادبیات کهن فارسی تا پیش از قرن دهم شاهدی برای استعمال این واژه به معنای مورد نظر در قرن دهم پیدا نشده است. در فرهنگ‌های عصر صفوی و دوره‌های بعد خصوصاً فرهنگ‌هایی مانند آنندراج، مصطلحات‌الشعرا، چراغ هدایت و بهار عجم که همگی در هند نوشته شده‌اند (ر.ک: سید عبدالله، ۱۳۷۱: ۱۱۶-۱۶۳). واسوخت به شعری اطلاق می‌شود که درون‌مایه آن روگردانی و گاه انزجار از معشوق است. این نوع شعر که از انشعابات مکتب وقوع است، صرفاً مربوط به قرن دهم نیست و این که برخی گفته‌اند وحشی بافقی مبدع واسوخت بوده (شبلی نعمانی، ۱۳۶۳، ۳: ۱۶ و شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۷۲) درست نیست، زیرا این حالتی است که می‌تواند برای هر کسی دست دهد و «تنها وحشی نبوده که از معشوق سرکش و دل‌آزار اعراض کرده و اشعاری در این باب سروده است، بلکه دیگران

هم کم و بیش از این نوع شعر گفته‌اند» (گلچین معانی، ۱۳۴۸: ۶۸۳). فتوحی در مقاله «سبک واسوخت در شعر فارسی»، اصطلاح ادبی واسوخت را برای بار نخست در رساله «نُقل عشاق» محتشم کاشانی دیده است که پنج بار از واسوختگی استفاده کرده است (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۰).

با وجود این، این نوع شعر که باز ریشه در شعر قدیم نیز دارد، از قرن نهم به بعد رواج بیشتری یافته است. واسوخت یا شبه‌واسوخت در چندین موضع از دیوان حامدی نمود یافته است، از آن جمله در بیت زیر می‌توان تأثیر سعدی را در شعر حامدی دید:

برو ای حامدی یاری دگر جوی　　که در هر چند یاری تازه باید
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۸۳)

بر اساس رویکرد وقوع‌گویی، مضمون روگردانی از معشوق، گاه سراسر یک غزل حامدی را در بر گرفته است؛ همچنین بر اساس نگرش واقع‌گرایانه است که شاعر با زبانی ساده از معشوق روی برمی‌گرداند:

هر دمی می‌بینم از دلدار آزاری‌دگر　　وقت آن آمد که باشم طالب یاری دگر
تا به کی دل در پی تیر تو سرگردان بود　　ای کمان‌ابرو روم زین پس پی کاری دگر
می‌برد زلفت دلم را و نمی‌دارد نگه　　جان من ما هم به چنگ آریم دلداری دگر
گر دلم آید برون از زیر بار زلف تو　　گرد این سودا نگردد در جهان باری دگر
گفتمش کم کن جفا بر جان مسکین حامدی　　گفت از بهر دلت زین هست بسیاری دگر
(همان: ۴۲۸)

نشانه‌های سبک هندی در شعر حامدی

مضمون‌پردازی

ازآنجایی‌که حامدی به دقایق شعر فارسی آشنا بوده است، برای دوری از تقلید بیشتر به فکر «آراستن کهن‌جامه خویش» بوده است. یکی از اندیشه‌های شاعری چون حامدی برای نوگرایی در شعر، مضمون‌اندیشی و نکته‌پردازی در قالب غزل است. مضمون‌سازی و نازک‌خیالی شعر او در بسیاری از ابیات دیوانش به سبک هندی شباهت دارد. بازنگری

دقیق‌تر و مجدد در پیشینه و خاستگاه یا خاستگاه‌های سبک هندی-اصفهانی بدین طریق بایسته است. برخی محققان به‌نادرست سبک هندی -اصفهانی را مختص شعر عهد صفوی دانسته‌اند. در مقابل نیز کسانی این سبک را حاصل مهاجرت شعرا به هند و دربار عثمانی می‌دانند (ر.ک: لنگرودی، ۱۳۷۲: ۳۲-۴۷). آرین‌پور در کتاب «از صبا تا نیما» نوشته است: «به دلیل بی‌اعتنایی سلاطین صفوی به شعر و شاعری «شعر از محیط دربار قدم بیرون نهاد و به دست عامه افتاد و گویندگان غزل‌سرا و مثنوی‌سازان از یاران دوری جستند و به دربار عثمانی و بیشتر به بارگاه شاهان گورکانی هند، روی آوردند و به تشویق آنان سبک هندی که آوردن مضامین بدیع و باریک و بیان معنی بسیار در لفظ اندک بود، در شعر فارسی رسوخ کرد و این سبک گویندگی که در سرزمین‌های غیرایرانی به وجود آمد و در محیط نامساعدی رشد نمود، روزبه‌روز به سستی و پستی افتاد» (آرین‌پور، ۱۳۵۵، ج۱: ۸).

این نظر در صورتی می‌تواند درست باشد که ما چنین شعری را به عهد صفوی منحصر و محدود نکنیم؛ چه بسا شاعر یا شاعرانی دیگر نیز شناخته شوند که در قرن هشتم و نهم هجری چنین مضامین و سبک شعری در شعر آنان پرتکرار بوده است، چنان‌که در شعر حامدی به‌ویژه در غزلیات او چنین سبکی فراگیر و نمایان است. ازآنجاکه دربار سلاطین عثمانی همچون هندوستان، مأمنی برای شاعران فارسی بود، بنابراین شایسته است که در بیان چنین نظریاتی دقت شود و از اظهار نظر قطعی خودداری شود. این سخن به این دلیل است که شعر حامدی اصفهانی نیز در قرن نهم در دربار عثمانی به مبانی سبک هندی و وقوع بسیار نزدیک است و گستردگی مضامین و مشخصات مختص مکتب وقوع در شعر او نیز از این ادعا پشتیبانی می‌کند. در شعر «قبولی هروی» که شاعر رقیب درباری حامدی بوده نیز چنین ابیاتی هست، اما چون پرتکرار و گسترده نیست، نمی‌توان بدان استناد جست (ر.ک: قبولی هروی، ۱۳۸۶).

در واقع حامدی ضمن آگاهی از مضامین شعر پیش از خویش، به خلق مضامینی تازه در شعر با کمک «اسلوب معادله» اقدام کرده است. «اگر بخواهیم «مضمون‌سازی» را تعریف کنیم، شاید بتوان آن را ایجاد و یا کشف رابطه و پیوند تازه میان امری ذهنی -گاه عینی- با عناصر ذهنی یا عینی دیگر دانست که در ظاهر هیچ پیوندی میان آنها

نیست» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). برخی از ابیاتی که به عنوان شناسنامه سبک هندی زبانزد شده، در شعر حامدی به‌طرزی دیگر گفته شده است؛ برای نمونه اگر صائب گفته است «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت/ در بند آن مباش که مضمون نمانده است» (صائب، ۱۳۷۰: ج۲: ۱۴۲۲)، حامدی نیز در شعرش به این مضمون توجه کرده است. جالب اینجاست که حامدی نیز به کلماتی چون «طور»، «طرز» و «اسلوب» غزل، که همگی از اصطلاحات رایج میان شاعران عهد صفوی در بیان سبک شعرشان بوده، بارها اشاره کرده است. حامدی در بیت زیر به مضمون‌سازی‌های پیچیده و نازک چون زلف یار خیلی قبل‌تر از دیگران نظر داشته است:

نَتوان از آن دو زلف سخن جز به عمرها   زان‌رو که خوبیِ سخن اندر تأمّل است
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۷۵)

زلف مشکین تو یک عمر تأمل دارد   نتوان سرسری از معنی پیچیده گذشت
(صائب، ۱۳۷۰، ۲: ۱۶۲۹)

در بیت زیر نیز مضمون «اشک کباب موجب طغیان آتش است» که شناسنامه‌ای برای سبک هندی است، از سوی حامدی با همین مضمون گفته آمده است. درواقع شعر حامدی هم فضل تقدّم را دارد و هم مضمون‌پروی و نازک‌خیالی شعرش را به اثبات رسانده است. این شاعر با ژرف‌ساخت تمثیلی و تشبیهی در خلق مضمون‌های تازه شعر سروده است. اشعار زیر گواه این موضوع است:

آهِ دلم ز آتش سوز غمش فزود   افزون شود دخان چو چکد از کباب خون
(حامدی، ۱۹۴۹: ۴۶۵)

صورت موی میان آن پری‌رو دیده‌ام   راستی را معنی‌یی نازک‌تر از مو دیده‌ام
(همان: ۴۶۱)

این بیت از حامدی نیز به مضامینی از شعر صائب تبریزی و یا کلیم کاشانی شباهت دارد که گفته‌اند:

تا شوی سرحلقه نازک‌خیالان چون کمر   روزگاری مشق پیچ و تاب می‌باید کشید
(صائب، ۱۳۷۰، ج ۳: ۱۳۴۵)

موشکافی‌ها در آن اندام زیبا کرده‌ام   تا کمر را در میان زلف پیدا کرده‌ام
(کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۵۱۲)

حامدی در برخی از اشعارش به «نازکی طبع و خیال» خود نیز اشاره کرده است. گاه سلمان ساوجی را رقیب بی‌بدیل نازک خیالی می‌داند و گاه نیز نازکی سخن خویش را ادعا کرده است:

افتخار شعرایم من و این مشهور است   نازکیّ سخنم نیز بر این قول گواست
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۲۰)
به نازکی و خیالات و قصد معنی خاص   سخن به از تو نداند کسی خدا داناست
(همان: ۱۱۶)

مضمون‌های بدیع و ارسال‌المثل حامدی

یکی از کارکردهای پربسامد دیگر در شعر حامدی به کار بردن تمثیل‌هایی است که اسلوب معادله هستند. هر تمثیلی اسلوب معادله نیست. «اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشند و هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها راحتی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) هم مرتبط نکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۶۳). شواهدی که در پی خواهد آمد، قدرت بدیع‌گویی در مضمون‌سازی و مبحث «اسلوب معادله» را در کنار مضامینی از دست و طرز سبک هندی در شعر حامدی را نشان می‌دهد. بیشتر اسلوب معادله‌های شعر حامدی نو و به‌دور از هرگونه تقلید است. تصویرسازی‌ها و تشبیهات نهفته در برخی از این ابیات نیز قابل تأمل است:

از دیده بهر خال تو شد دل اسیر زلف   در دام از پی طمع افتد سمک در آب
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۶۰)
با موعظهٔ عقل نرفت از سر ما عشق   از نعرهٔ روبه نرود شیر ز بیشه
(همان: ۴۹۱)
چون عارض تو بینم گردد پر آب چشمم   سازند حوض‌ها پر مردم به هر بهاری
(همان: ۵۱۳)
دلم بر تار زلفش سیم اشک از دیده می‌خواهد   به سان ریسمان‌بازی که از مردم درم گیرد
(همان: ۲۵۲)

شد نهان در سر زلفت دل از انفاس رقیب   زان که سرما چو رسد موسم موینه بود
(حامدی، ۱۹۴۹: ۳۸۰)
می‌زند کف اشک بر رخسار خاک‌آلود من   بی‌بصر بین بر کنار جو تیمّم می‌کند
(همان: ۳۸۸)

چنان‌که گفته شد، آن نوع طنزپردازی که در شعر سبک هندی صائب، کلیم و دیگر شاعران به‌وفور دیده می‌شود، در کنار مضامین جزئی و بدیع و همچنین «اسلوب معادله» در این اشعار حامدی اصفهانی نیز دیده می‌شود. اگر در شعر کلیم بیت طنزآمیز با چاشنی هجو مثل «مدعی گر طرف ما نشود صرفه اوست/ زشت آن به که به آئینه برابر نشود» (کلیم همدانی، ۱۳۶۹: ۲۰۱). حامدی نیز می‌سراید: «کی خر دجّال چون عیسیّ مریم می‌شود» (حامدی، ۱۹۴۹: ۲۰۶). بنابراین ابیات «اسلوب معادله» و «مضمون‌سازی» دو خصیصه اصلی شعر حامدی است، همچنانکه شعر صائب و کلیم در این زمینه سرآمد است.

بلاغت و مضمون‌سازی بدیع

ویژگی دیگر شعر عهد صفوی رویکرد متفاوت و تازهٔ شاعران در آفرینش صور خیال و صنایع ادبی است. در این میان از شگردهای شاعرانی چون کاتبی نیشابوری، بابافغانی، صائب، کلیم کاشانی، بیدل دهلوی و ... کاربرد تشبیهات گسترده و با مضمون تازه، طرز ایهام خاص و استفاده از صنایع بدیعی در شعر و به‌خصوص غزل است. حامدی علاوه بر کاربرد زبان عامیانه، اسلوب معادله، مضمون‌سازی به روش سبک هندی از کارکردهای بلاغی سخن یعنی ایهام تناسب، جناس مرکب، تشبیه گسترده نیز بهره فراوان برده است. شاخصه‌های اصلی و عمومی سبک هندی (ر.ک: حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۳۴)، در شعر حامدی نمونه‌های پربسامدی دارد. وی در این ابیات ایهام، ایهام تناسب و جناس مرکب را به کار برده است:

با نوای غزلت همره عشاق شدیم   حامدی‌وار سوی شهر صفاهان رفتیم
(حامدی، ۱۹۴۹: ۴۵۹)

در بیت مذکور اصطلاحات موسیقی در اختیار بدیع معنوی قرار گرفته است که «صفاهان» در اینجا ایهام دارد. عشاق و صفاهان نام پرده‌ای از دوازده پرده موسیقی است که صفاهان را در آخر شب می‌سرایند (ر.ک: آنندراج و دهخدا ذیل صفاهان). همچنان‌که

در شعر «اهلی شیرازی» جناس مرکب‌هایی از این شاعر در کتاب‌های بلاغت شعر فارسی نقل شده حامدی نیز در بیت زیر از این صنعت ادبی بهره برده است:

گفتی که کنم جور و جفا بر تو زیادت   لطف تو چرا کرد فراموش ز یادم
(حامدی، ۱۹۴۹: ۴۵۰)

گفتمش باید بری نامم زیاد   گفت آری می برم نامت ز یاد
(اهلی شیرازی، ۱۳۴۴: ۲۱۲)

تشبیه به کار رفته در ابیات زیر نیز بدیع و به مضمون‌سازی سبک هندی نزدیک است. در واقع حامدی پیش‌آهنگ ایجاد سبک وقوع و سبک مضمون‌پرور هندی-اصفهانی است. در ابیات زیر می‌توان به نوع خاص تشبیه در اشعار حامدی پی برد. هم دایرۀ تشبیه تصویری و گسترده است و هم از استعارات نو بهره برده.

حق خواست تا چو شمع بسوزد مرا ز عشق   کین مغز چون فتیل در این استخوان نهاد
(حامدی، ۱۹۴۹: ۲۴۰)

در دو بیت زیر نیز «دو دریا» استعاره از دو چشم دارد. دو بیت زیر علاوه بر مضمون نو، اغراق و تصویرسازی را نیز که در سبک هندی به وفور دیده می شود، در بردارد:

خیال زلف او از دیده چون آید به شهر دل؟   که راهی مشکل است این و دو دریا در میان دارد
(همان: ۳۹۶)

طفل اشکم در هوای ماه رویت هر شبی   چون ز قعر دل برآید از دو دریا بگذرد
(همان: ۳۹۷)

زهی از جام لعلت سرخ‌رو یاقوت رمّانی   هوادار ترنج غبغبت سیب صفاهانی
(همان: ۵۱۴)

در غزلیات حامدی مضمون‌هایی برآمده از خیال خاص و نازک‌خیالی به‌وفور دیده می‌شود. شاعر خصوصیات واقعیت‌نگاری را در کنار تشبیه و استعاره‌های تازه و تمثیل‌های نو تجربه کرده است. همین‌که شاعر تلاش می‌کند عاریت کسی را نپذیرد و آنچه را دلش می‌گوید به شعر درآورد، تلاشی درخور تحسین است.

نتیجه‌گیری

شعر حامدی اصفهانی نمونه‌ای از شعر سدهٔ نهم هجری در قلمرو عثمانی است که نشانه‌های بسیاری از وقوع‌گویی و مضمون‌سازی با خیال‌های خاص را دربر دارد. حامدی به دلیل تسلط بر شعر شاعران نامدار فارسی به مقام شاعر مداح و فتحیه‌گوی دربار عثمانی (سلطان محمد فاتح) دست یافت. غزل حامدی به مبانی مکتب وقوع نزدیک است و می‌توان وی را پیشرو وقوع‌گویی در سدهٔ نهم دانست. نشانه‌های بسیاری از مضمون‌ها و رویکردهای شعر سبک هندی در سروده‌های حامدی نیز نمود یافته است. شعر حامدی در واقع پیشگام وقوع‌گویی و مضمون‌محوری سبک شعر فارسی عهد صفوی است. به نظر می‌رسد شعر سبک هندی و حتی شعر مکتب وقوع، منشأ و آبشخوری از شعر قرن نهم هجری دارد. این رویکرد در قرن نهم به حد اعتدال و میانه راه رسیده و در شعر قرن دهم و سپس یازدهم به اوج خود گراییده است. بسامد شاخصه‌های شعر مکتب وقوع و سبک هندی در دیوان حامدی تأمل‌برانگیز است.

بازآفرینی و تصحیح کلیات حامدی و توجه به اشعار وی ضرورت بازنگری را در مطالعات سبک‌شناختی و تاریخ ادبیات در باب سیر تاریخی مکتب وقوع و پیشگامان آن تبیین می‌سازد. بسیاری از مبانی مکتب وقوع چون زبان محاوره در شعر، جزئی‌گویی، وقوع‌سرایی، کلب شمردن خود و رقیب در برابر معشوق، واسوخت و غیره با شواهد مثال فراوان در شعر حامدی هست. مضمون‌پروری بدون تقلید همراه با ارسال‌المثل‌های بدیع و خیال‌های خاص در تشبیه و تمثیل از نوع سبک هندی، از نشانه‌های شعر سبک هندی در شعر حامدی است.

منابع

اهلی شیرازی (۱۳۴۴) کلیات اشعار اهلی شیرازی، مصحح حامد ربانی، سنایی.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۵) از صبا تا نیما (تاریخ ۱۵۰ ساله ادبیات فارسی) ۲ مجلد، تهران، فرانکلین.

حامدی اصفهانی (۱۹۴۹) کلیات حامدی (چاپ عکسی)، با مقدمهٔ پروفسور حکمت آرتایلان، ترکیه، استانبول.

----------- (بی‌تا) دیوان حامدی اصفهانی، استانبول، کتابخانهٔ موزهٔ باستان‌شناسی ترکیه.

حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴) طرز تازه، سبک شناسی غزل سبک هندی، تهران، سخن.

خسرو شاهی، رضا (۱۳۵۴) شعر و ادب فارسی در کشورهای همسایه (آسیای صغیر)، دانشگاه تربیت معلم.

دولت‌آبادی، عزیز (۱۳۶۹) «حامدی اصفهانی و کلیات او»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۳۷، صص ۲۴- ۳۳.

ریاحی خویی، محمدامین (۱۳۶۹) زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی، پاژنگ، چاپ نخست.

رئیس‌نیا، رحیم (۱۳۹۳) «حامدی اصفهانی» دانشنامه جهان اسلام، به کوشش بنیاد دایرةالمعارف اسلامی، جلد ۱۲.

رئیسی، احسان و علی‌محمد محمودی(۱۳۹۵) «معرفی، نقد و تحلیل اشعار و زندگی حامدی اصفهانی براساس ترجمهٔ ترکی مقدمه دیوان شاعر»؛ یازدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، گیلان.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳) سیری در شعر فارسی، موسسهٔ نوین.

سید عبدالله (۱۳۷۱) ادبیات فارسی در میان هندوان، ترجمه محمد اسلم خان، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

شاه‌حسینی، ناصرالدین (۱۳۵۰) «سبک اصفهانی در شعر فارسی»، مجلهٔ دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، شماره۱۸ (۳۰-۴۰)

شبلی نعمانی (۱۳۶۳) شعر العجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران، ترجمه سید محمدتقی فخرداعی، تهران، دنیای کتاب.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) شاعر آینه‌ها، بررسی سبک هندی و شعر بیدل، تهران، آگه، چاپ نهم.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲) سبک‌شناسی شعر، تهران، فردوس، چاپ نهم.

صائب تبریزی (۱۳۷۰) دیوان صائب، به کوشش محمد قهرمان، تهران، علمی فرهنگی، چاپ دوم.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) نقد ادبی در سبک هندی، تهران، سخن.

----------- (۱۳۹۳) «سبک واسوخت در شعر فارسی(پیشرو واسوخت محتشم است نه وحشی)» نامه فرهنگستان، ویژنامه شبه قاره، پاییز و زمستان ۹۳، س دوم، شماره ۳، صص ۷-۳۰.

------------ (۱۳۹۵) صد سال عشق مجازی، مکتب وقوع و واسوخت در شعر فارسی قرن دهم، سخن.

قبولی هروی (۱۳۸۶) دیوان قبولی، به تصحیح و کوشش یحیی خانمحمد آذری، بنیاد موقوفات محمود افشار.

قزوینی، شرف جهان (۱۳۸۳) کلیات دیوان شرف‌جهان، با مقدمه و تصحیح نقی افشاری، قم، حدیث امروز.

قزوینی، علامه محمد (۱۳۳۸) «خاک پای سگ معشوق»، مجله یغما، شماره ۱۱، بهمن.

کلیم همدانی (۱۳۶۹) دیوان ابوطالب کلیم، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد قهرمان، آستان قدس رضوی.

گلچین معانی، احمد (۱۳۴۸) مکتب وقوع در شعر فارسی، تهران، بنیاد فرهنگ.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۲) سبک هندی و کلیم کاشانی (گردباد شور جنون)، تهران، مرکز، چاپ سوم.

نخجوانی، حسین (۱۳۴۱) «نفوذ زبان و ادبیات فارسی در ترکیه دورهٔ آل عثمان»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز، شمارهٔ ۶۱، صص ۱۷۶-۱۹۱.

نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۱۷) تذکرهٔ نصرآبادی، تذکره الشعرا، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، محسن ناجی نصرآبادی، تهران، ارمغان.

وحشی بافقی، کمال‌الدین (۱۳۸۶) دیوان کلیات وحشی، به سعی و اهتمام مرحوم محمدرضا افشاری، تهران، پیمان.

همایی، جلال الدین (۱۳۴۰) تاریخ ادبیات ایران از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر، کتابفروشی فروغی، چاپ دوم.

یازیجی، تحسین (۱۳۷۱) پارسی‌نویسان آسیای صغیر، مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی بین‌المللی، تهران.

یازیجی، تحسین، دانشنامه ایرانیکا، مدخل حامدی اصفهانی:
http://www.iranicaonline.org/articles/hamedi-esfahani

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و پنجم، تابستان ۱۳۹۶: ۱۵۵-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۸

سبک و شگرد «بهار» در تصنیف‌سرایی

مصطفی جوزی[*]
علی پدرام میرزایی[**]
مصطفی گرجی[***]

چکیده

تصنیف زیباترین و عالی‌ترین تجلی‌گاه پیوند و قرابت شعر و موسیقی است. دوره مشروطیت، عصر تکامل و تعالی واقعی ژانر تصنیف است که با ظهور عارف قزوینی سرآغازی نوین می‌یابد. در این میان ملک‌الشعراء بهار همزمان با عارف با کوله‌باری از اندوخته‌های ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف‌سرایی می‌گذارد. در این پژوهش ضمن معرفی تصنیف به عنوان یک «ژانر ادبی» به بررسی و تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار پرداخته شده است و فرم بیرونی تصنیف‌ها و شاخصه‌های اصلی آن نظیر وزن، قالب، درهم‌آیی و گره‌خوردگی این دو مقوله و ساختارشکنی‌های دیگر آن مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش نشان می‌دهد که «ملودی» و «ریتم» نقش تعیین‌کننده‌ای در ساختار بیرونی تصنیف دارند و با غلبه و احاطهٔ کامل بر پیکرهٔ آن، ساختار و فرم بیرونی تصنیف را از شکل سنتی شعر و قوالب پذیرفته‌شده خارج می‌کند و آن را هم‌سو و همراه با «ریتم» و «نظام موسیقایی» تصنیف قرار می‌دهد. به‌کارگیری چند وزن عروضی در یک تصنیف، تغییر وزن کلام متناسب با تغییر ریتم، به کارگیری اوزان نادر و بی‌سابقهٔ عروضی و کاربرد قالب‌های شعری ابداعی، تماماً حاصل همین نگرش و غلبه ریتم و ملودی بر کلام است.

واژه‌های کلیدی: شعر مشروطه، ملک‌الشعراء بهار، تصنیف، وزن شعر، ملودی.

---

[*] نویسنده مسئول: دکتری زبان و ادبیات فارسی و مربی، دانشگاه پیام نور mostafa.jozi@yahoo.com
[**] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور Ali.pedeam.mirzaei@gmail.com
[***] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور gorji111@yahoo.com

مقدمه

شعر و موسیقی قرابتی دیرینه و ناگسستنی دارند. اکثر محققان بر این باورند که شعر در ایران قبل از اسلام با موسیقی رابطه‌ای دوسویه داشته؛ به گونه‌ای که فقط با همراهی موسیقی قابلیت ارائه و عرضه داشته است. مؤید این نظر قول مؤلف تاریخ سیستان است که می‌گوید «تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی» (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۱۵).

یکی از عالی‌ترین تجلّی‌گاه‌های این پیوند و قرابت، تصنیف است. تصنیف در طول تاریخ فراز و فرودهای بسیار داشته است و در هر دوره‌ای متناسب با نیاز و ضرورت جامعه دستخوش تغییر و تطور گردیده است. دورهٔ مشروطیت، سرآغاز پویایی و تحول شگرف تصنیف و تصنیف‌سرایی است که با ظهور تصنیف‌سرایانی چون «عارف قزوینی» و«ملک‌الشعراء بهار» نمودی ویژه و تأثیرگذار می‌یابد. تصنیف‌های بهار با توجه به سبقهٔ ادبی و علمی او، کمتر مورد توجه و دقت قرار گرفته است؛ در حالی که با بررسی دقیق این تصنیف‌ها، نبوغ و استعداد بی‌نظیر وی در این عرصه هم بر خوانندگان هویدا می‌گردد. در این پژوهش ضمن معرفی تصنیف به عنوان یک «ژانر ادبی»، ساختار و فرم بیرونی تصنیف‌های «بهار» مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است تا بر خواننده روشن گردد که تصنیف در قیاس با شعر چه ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد و از سوی دیگر تصنیف‌سرا با برخورداری از پشتوانه ادبی و موسیقایی، با چه محدودیت‌ها و دشواری‌هایی در سرودن تصنیف مواجه است.

در خصوص پیشینه تحقیق باید اذعان کرد که علی‌رغم تحقیقات وسیع و گسترده در باب شخصیت فردی، ادبی و علمی بهار، در باب تصنیف‌های وی و به خصوص ویژگی‌های ساختاری آن پژوهشی دقیق صورت نگرفته است و تحقیقات، به اطلاعات پراکنده در کتب موسیقی نظیر «تاریخ موسیقی حسن مشحون» یا «سرگذشت موسیقی ایران» اثر روح‌الله خالقی و کتبی از این دست محدود است. با این حال کتب زیر می‌تواند در زمینهٔ تصنیف‌سرایی و برخی ویژگی‌های آن، مفید باشد:

۱)- احمدپناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، تهران، سروش.

۲)- مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، تهران، سیمرغ.

۳)- خالقی، روح‌الله (۱۳۸۴) سرگذشت موسیقی ایران، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران، صفی علیشاه.

۴)- فاضل، سهراب (۱۳۷۹) تصنیف‌سرایی در ادب پارسی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

در کنار این آثار، کتب و مقاله‌های دیگری وجود دارد که به شکل تخصصی‌تر به مقولهٔ تصنیف پرداخته‌اند. نمونه‌های زیر از جملهٔ این آثار است:

۱)- مقالهٔ «کاربرد مضامین عاشقانه، سیاسی و اجتماعی در تصنیف‌های بهار» نوشتهٔ دکتر شهین سراج (ر.ک: سراج، بی‌تا). وی در این اثر به مضامین و درون‌مایه‌های رایج در تصنیف‌های بهار پرداخته است و آثاری از وی را با نمونه‌هایی از فایل‌های صوتی تصنیف‌های بهار در دسترس مخاطبان قرار داده است. نگاه وی در این مقاله بیشتر به خلاقیت‌های بهار در استفاده از مضامین و درون‌مایه‌های نو با زبان ساده و روان و در عین حال ادیبانه است. این مقاله از معدود مقاله‌هایی است که به شکل تخصصی به تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۲)- مقالهٔ «ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی» اثر امید طبیب‌زاده. در این مقاله مؤلف به شکل تخصصی وزن را در ترانه و تصنیف بررسی کرده است. وی در این پژوهش ضمن بیان انواع وزن در شعر فارسی و پیشینهٔ آنها، اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها را تحلیل می‌کند و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها، ریشه در اوزان اشعار اولیهٔ فارسی و حتی پیش از اسلام دارد. طبیب‌زاده با این استدلال معتقد است که وزن ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی اوزان تکیه‌ای- هجایی است. از نظر نویسندگان مقاله، این نظریه علی‌رغم ارزش خود دارای نکات قابل تأمل است. از نظر ما، خوانش ملودیک تصنیف‌ها و توجه به درنگ‌ها و مکث‌ها و کشش‌های صوتی عامل تعیین‌کنندهٔ وزنی است که به آن اوزان ایقاعی می‌گویند.

۳)- بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی (۱۳۵۷) اثر ارزشمند تقی وحیدیان کامیار. این کتاب با توجه به موضوع پژوهش ما یعنی تحلیل ساختاری تصنیف‌های بهار و بررسی اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌ها، اثری مفید است؛ چرا که ما معتقدیم ریشهٔ اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی به اشعار عامیانهٔ کهن فارسی برمی‌گردد. از این رو دستیابی به اوزان شعر عامیانه و دقایق آن می‌تواند ما را در رسیدن به اوزان ترانه‌ها و تصنیف‌های امروزی یاری رساند.

۴)- «بهار و موسیقی» (۱۳۸۳) از حبیب شریعتی، در کتاب «بهار، پنجاه سال بعد»، (مجموعه مقالات پنجاهمین سال در گذشت بهار، به کوشش علی انصاری، موسسه نشر علوم انسانی). مؤلف در این مقاله به معرفی تصنیف‌های بهار پرداخته است.

۵)- مقالهٔ محمد امین‌پور و میرعلی حسن‌زاده (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی» در مجله شعرپژوهی. در این مقاله سیر تحول ترانه‌سرایی و برخی از ویژگی‌های ترانه بررسی شده است.

۶)- مقالهٔ «بهار و ترانه‌سرایی» (۱۳۸۶) از یحیی معاصر. مؤلف در پژوهش خود ترانه‌های بهار و آهنگسازان و خوانندگان هر ترانه را معرفی کرده است. این مقاله از نظر تعیین اصالت تصنیف‌های بهار و تعداد آنها حائز اهمیت است.

از آنجا که در چاپ‌های اولیه دیوان بهار، جمع‌آوری دقیقی از تصنیف‌های وی صورت نگرفته بود، در این پژوهش به آخرین چاپ دیوان بهار، به کوشش چهرزاد بهار استناد شد که اکثر تصنیف‌های بهار در آن جمع‌آوری گردیده است.

ژانر تصنیف در عصر مشروطیت

دورهٔ مشروطه از دوران پر تلاطم کشور در عرصه‌های مختلف و به‌ویژه ادبی است. با اوج‌گیری نهضت مشروطیت و شکل‌گیری تظاهرات وسیع مردم، ادبیات مترقی روزبه‌روز توسعه یافت. مطبوعات در گسترش و رشد این ادبیات کمال‌جو، نقش برجسته ایفا نمودند. نکته قابل توجه دراین دوره این است که مسائل عمده در محتوای آثار ادبی و انقلابی ایران، هدف‌های سیاسی و هیجانات وطنی است (احمد پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۱۲۵)؛

«عواطفی که در شعر مشروطیت به چشم می‌خورد، عواطف مبتلابه زمان است... و به همین دلیل از یک «منِ» اجتماعی سرچشمه می‌گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

در این اشعار مضامین مربوط به مبارزه با استبداد حاکم، دفاع از وطن و از همه مهم‌تر، آزادی، به تجلی درمی‌آید. تمام این موضوعات که برای شعر ایران تازه و متنوع می‌نمود، در اکثر موارد با کمک وسایل و ابزار تجسمی شعر سنتی ایران بیان می‌شدند که با وجود ارزش آرمانی و تأثیرگذار خود، آن گونه که باید در بدنه جامعه نفوذ و تأثیر کامل نداشتند. برای بیان مضامین جدید، ابزاری کارآمدتری از شعر سنتی لازم بود. در جست‌وجوی این ابزار جدید شعری، شاعران به شیوهٔ ادبیات شفاهی روی آوردند و خاستگاه اصلی و آرمانی آن را در «تصنیف»، به عنوان مؤثرترین ابزار شعاری شعر یافتند (گامین، ۲۵۳۷: ۳۲-۳۴).

تصنیف در این دوره وسیله و ابزاری مؤثر و کاری در مبارزات اجتماعی و هیجانات ملی و میهنی به حساب می‌آمد. این نوع ادبی کارآمد توسط شاعر ملی و میهنی دوران مشروطیت یعنی عارف قزوینی به طور جدی معرفی گردید و در اندک زمانی تصنیف‌های وی در بدنهٔ جامعه و تودهٔ مردم نفوذ کرد. هم‌زمان با عارف قزوینی، ملک‌الشعراء بهار با کوله‌باری از غنای ادبی و علمی پا به عرصه تصنیف‌سرایی گذاشت و همسو و همگام با مبارزان و آزادی‌خواهان مشروطیت با ابزار پرنفوذ تصنیف به مبارزه با ظلم و بیداد برخاست.

بهار و تصنیف‌سرایی

یکی از لایه‌های پنهان شخصیت ادبی بهار، تصنیف‌سرایی اوست که متأسفانه در تحلیل‌های منتقدان و پژوهشگران، کمتر مورد توجه و مداقه قرار گرفته است. هنر تصنیف‌سرایی بهار در لایه‌های تودرتوی شخصیت فخیم ادبی او که سرآمد قصیده‌سرایان معاصر است، مفقود گشته و به واقع بهار ادیب، محقق و شاعر بی‌بدیل معاصر، توانمندی‌های دیگر وی نظیر ترانه‌سرایی را تحت‌الشعاع قرار داده است. لذا این وظیفه پژوهشگران و دوستداران شعر و موسیقی است که این هنر ظریف و ذوق سرشار

را به درستی و شایستگی معرفی کنند. بهار به‌راستی به ماهیت حقیقی تصنیف‌سرایی پی برده بود و با شناخت کافی قدم در این راه نهاد. وی می‌دانست که زبان تصنیف، زبان مردم است؛ زبان ملتی است که دردها و رنج‌های دوران را در سینه دارند و کسی باید با زبان و نشانه‌ها و سمبل‌های مردمی با آنان سخن گوید. از این رو در ترانه‌های وی، دیگر نشانی از فخامت زبان سبک خراسانی، واژگان ناشناخته و تصاویر پیچیده و ایماژهای دور از ذهن شعری به چشم نمی‌خورد. بهار برخلاف عارف قزوینی، با کوله‌باری تجربه از ادبیات و توانمندی‌های کم‌نظیر در این حوزه، پا به عرصه تصنیف‌سرایی می‌گذارد و به‌حق در این زمینه هم شهره می‌گردد. شناخت دقیق او از موسیقی و احاطه کم‌نظیرش بر عالم شعر و شاعری پشتوانه‌ای قوی است برای هماهنگی و تلفیق صحیح کلام و موسیقی؛ به‌گونه‌ای که معمولاً هیچ کدام فدای دیگری نمی‌شود. کلام در اوج زیبایی و در عین سادگی، هم‌سو و همراه با ملودی خلاقانه آهنگساز است؛ از این رو پرداخت ادبی در تصنیف‌های بهار نمودی ویژه دارد.

از بهار براساس روایت یحیی معاصر، ۴۳ تصنیف به جای مانده است که در چاپ اول دیوان بهار همه آنها به چاپ نرسیده‌اند، ولی در چاپ‌های بعدی و به ویژه چاپ اول سال ۱۳۹۴ دیوان به همت چهرزاد بهار این تصنیف‌ها با ذکر نام خواننده، آهنگساز و دستگاه موسیقی آن منتشر شده است (معاصر، ۱۳۸۶: ۱۲۹).

اکثر تصنیف‌های بهار توسط جهانگیر مراد (حسام‌السلطنه) و غلامحسین درویش آهنگسازی شده است. علاوه بر این، بهار با بزرگان دیگر موسیقی، نظیر رکن‌الدین مختار، مرتضی نی‌داوود، علی اکبر شهنازی، ابراهیم منصوری، یحیی زرین‌پنجه، عبدالحسین برازنده، شکرالله قهرمانی و منیژه صفدری قاجار، همکاری داشته است.

ویژگی‌های ساختاری تصنیف‌های بهار

دوبندی بودن تصنیف

از ویژگی‌های بارز بهار در تصنیف‌سرایی دو یا چندبندی بودن تصنیف است. وی ابتدا با مضامین عاشقانه و تغزلی تصنیف خود را شروع می‌کند و بعد از یک مقدمه مناسب و آماده‌سازی مخاطب، گریزی به مضامین سیاسی و اجتماعی روز می‌زند. بهار

براساس ساختار سنتی قصیده‌سرایی که شعر با مقدمه‌ای تشبیب‌گونه شروع و به مدح ممدوح می‌رسد، پا به عرصه تصنیف‌سرایی با همین سبک و سیاق می‌گذارد. از نمونه‌های بارز این گونه تصنیف‌ها، تصنیف مرغ سحر است. در بند اول شاعر از مرغ سحری سخن می‌گوید که در بند قفس است و آرزوی آزادی دارد. جور صیاد آشیان او را به باد داده و او را گرفتار و اسیر ساخته است. شاعر با نظیره‌سازی میان مرغ سحر و خود، از او می‌خواهد که «داغ او را تازه‌تر کند» و از کنج قفس خود را رها سازد. شاعر با این مقدمه در بیت‌های دوم و سوم به موضوع اصلی و دغدغه واقعی خود که بیان فقر، فساد و تباهی جامعه است می‌پردازد:

عمر حقیقت به سر شد   عهد و وفا بی اثر شد
ظلم مالک، جور ارباب   زارع از غم گشته بی تاب
ساغر اغنیا پر می ناب   جام ما پر ز خون جگر شد
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۲)

اکثر تصنیف‌های بهار ساختاری این گونه دارد. در این میان تصنیف‌های «باد خزان»، «مرغ بینوا»، «باد صبا بر گل گذر کن»، «عروس گل»، از همه شاخص‌ترند. در تصنیف «باد خزان» شاعر با توصیفی زیبا از باد خزان و زردی و نزاری چهره گل، از مرغ سحر سخن به میان می‌آورد که فغان سر می‌دهد و شاعر ضمن هم‌نوایی با آن از جور خزان خون می‌گرید و در ادامه با وصفی زیبا از کشور خراب و اوضاع نابسامان روزگار خویش یاد می‌کند:

باد خزان وزان شد   چهره گل نهان شد
طلایه لشکر خزان   از دو طرف عیان شد
در این زمستان به هر شبستان   توانگران راحت و شاد و خندان
کشور خراب، فغان و زاری   ظلم بی‌حساب، سیاه‌کاری
(تصنیف به روایت: خالقی، ۱۳۷۸: ۳۱۶).

کوتاهی قطعات بندهای تصنیف و ارتباط آن با ملودی

در برخی از تصنیف‌های بهار، قطعات بندها، کوتاه و متناسب با ریتم و ملودی تصنیف است. این ویژگی موجب تنوع و ایجاد شور و هیجان در تصنیف می‌گردد و آن را از یکنواختی و کسالت دور می‌سازد. زمانی که شاعر یک غزل را در قالب تصنیف خلق می‌کند، یکنواختی وزن و قالب، رخوت و سستی را به مخاطب تزریق می‌کند و این موضوع معمولاً با یک‌نواختی و عدم تحرک ریتم و آهنگ نیز همراه است. در قطعات کوتاه معمولاً ریتم و ملودی تغییر می‌کند و همین نکته باعث تنوع و تحرک تصنیف می‌شود. مثلاً در تصنیف «عروس گل» قطعات کوتاه دوبیتی و تغییر پرده و ریتم ملودی⁽¹⁾ شور و حال تصنیف را مضاعف کرده است:

عروس گل از باد صبا   شده درچمن چهره گشا
الا ای صنم بهر خدا   ز پرده تو رخ به در کن

بند بعدی که با تغییر پرده آهنگ همراه است (یک پرده بالاتر می‌رود)

دیده کسی هرگز   بود پیچه زدن خوی گل
الا ای صنم بهر خدا   ز پرده تو رخ به در کن

در بند بعدی مجدداً ملودی به پرده (گام) قبلی خود بر می‌گردد:

به سوز دل اهل صفا   به عشق و به مهر و به وفا، ای صنم
ز پیچه زدن حذر کن

در بند آخر آهنگ با یک پرده (گام) بالاتر از بند قبلی شروع می‌شود:

آه، نهان چرا چهره دلجوی تو   وای گشاده به، روی تو هم موی تو
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)

چنانکه ملاحظه می‌شود استفاده از قطعات (بندها) کوتاه در کلام و همسویی آن با تغییر گام (پرده) ملودی، تصنیف را از یکنواختی و کسالت دور می‌سازد و شور و حالی به آن می‌بخشد.

در تصنیف «باد خزان» هم با ساختاری شبیه به این مواجهیم:

باد خزان وزان شد   چهره گل نهان شد
طلایه لشکر خزان   از دو طرف عیان شد
چو ابر بهمن ز چشم من   چشمه خون روان شد

در بند بعدی ملودی حدوداً ربع پرده (گام) بالاتر می‌رود:

ناله‌ها مرغ سحر   در غم آشیان زد
آشیان سوخته بین   مشعله در جهان زد
(بهار، ۱۳۹۴: ۵۸۵)

از تصنیف‌های دیگر با چنین شکلی، می‌توان به تصنیف‌های «کبوتر» (همان: ۵۹۰)، «مرغ بینوا» (همان:۶۰۱)، «نسیم سحر» (همان: ۶۰۸) و «ز فروردین» (همان: ۶۱۲) اشاره کرد.

برگردان (ترجیعات) در تصنیف

مسئله «برگردان» یا «ترجیع» در تصنیف‌ها، با عنایت به رویکرد و موضوع تصنیف متفاوت است. در تصنیف‌های ملی و میهنی که مخاطب توده مردم هستند، برگردان‌ها نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای دارند و در حقیقت بار و پیام اصلی تصنیف بر دوش برگردان‌ها است. تصنیف‌ساز، شعار و پیام اصلی خود را در برگردان خلاصه می‌کند و تکرار مداوم آن در پایان بندها، گذشته از زیبایی ملودیک و موسیقایی، مخاطب را میهنی که دهان به دهان در بین توده مردم می‌چرخد و به وسیله آنها متوجه شعار و دغدغه اصلی کلام می‌سازد. از این رو برگردان‌ها در تصنیف‌های ملی و تکرار می‌گردد، کاربرد بیشتری دارد. به همین جهت اکثر تصنیف‌های عارف قزوینی دارای برگردان یا اصطلاحاً ترجیعاتی است که در بین مردم کوچه و بازار با حس و حال وصف‌ناپذیری تکرار می‌شود و شعار سیاسی و اجتماعی روز می‌گردد. خلق هم‌زمان آهنگ، کلام و اجرا توسط عارف بر نفوذ تصنیف در بدنه ملت تأثیری دو چندان داشت و به واقع عارف «برگردان‌ها» را به عنوان ابزاری مؤثر و کارگر در ایجاد شور و حال حماسی در بین مردم، به خدمت تصنیف درمی‌آورد. تصنیف «از خون جوانان وطن...» با برگردان «چه کج رفتاری ای چرخ/ چه بد کرداری ای چرخ/ سر کین داری ای چرخ/ نه دین داری نه

آیین داری ای چرخ» از نمونه‌های موفق عارف در این زمینه به حساب می‌آید.

در این میان تصنیف‌های بهار وضعیتی تقریباً متفاوت دارد. بهار ادیب و محقق، براساس آهنگ و ملودی آهنگسازان دیگر تصنیف می‌ساخت و توسط خواننده دیگری به اجرا درمی‌آمد. از سوی دیگر بهار آن روحیه هیجانی و احساساتی و مالامال از شور و نشاط عارف را در ساختن تصنیف کمتر داشته است؛ از این رو از «برگردان» یا «ترجیع» در تصنیف‌های خود کمتر استفاده کرده است. عارف در اجرای تصنیف با تمرکز بر روی برگردان‌ها و برجسته‌سازی آن، مخاطب را ترغیب و تشویق به تکرار ترجیعات می‌ساخت و به آنها جنبه شعاری می‌داد؛ درحالی که این ویژگی شعاری و انگیزشی در تصنیف‌های بهار کمتر به چشم می‌خورد. اکثر تصنیف‌های بهار خالی از «برگردان» است. با وجود این، در برخی تصنیف‌های وی برگردان وجود دارد. در این جا به چند نمونه اشاره می‌شود:

دردا که ندیدیم وصال رخ دلدار   هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار
خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار   دردا که مرا خون دل و دیده قرین شد
چه بدرفتاری ای چرخ   چه کج‌رفتاری ای چرخ(۲)
سر کین داری ای چرخ   نه دین داری نه آیین داری ای چرخ
(بهار، ۱۳۹۴: ۵۸۰)

چهار مصراع آخر (چه بدرفتاری....) به عنوان ابیات برگردان در پایان هر بند تکرار می‌گردد.

در تصنیف «ای شهنشه» که در خصوص قحطی در سال ۱۲۹۶ ش، خطاب به احمدشاه سروده شده، ابیات زیر را به عنوان ترجیع استفاده کرده است:

کجا ایران به آسانی رود از دست ایرانی   که این تاریخ نورانی کرده دنیا را
بیا ای نادر شه ثانی برون کن اعدا را
(همان: ۵۸۲)

از تصنیف‌های دیگری که بهار در آنها از «برگردان» استفاده کرده است، می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد:

«عروس گل» (بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)، «شبنم تر» (همان: ۶۱۰)، «پروانه» (همان: ۶۱۵)، «سرود ملی» (همان: ۵۸۷)، «رقیب وطن» (همان: ۶۲۱).

کوتاهی و بلندی مصراع‌ها و تناسب آن با ملودی تصنیف

در ژانر تصنیف با یک نوع ادبی سر و کار داریم که حاکم بلامنازع آن «ملودی» و «ریتم» است و این سیطره در شکل‌گیری و تغییر ساختار کلام تصنیف، اعم از نظام قافیه، طول مصراع‌ها، وزن عروضی و تکرارها، ظهور و بروزی ملموس دارد. از ویژگی‌های بارز تصنیف، طول متفاوت مصراع‌ها و کوتاهی و بلندی آن‌ها است که قطعاً متأثر از نظام موسیقایی تصنیف است و خاستگاهی ملودیک دارد.

در تصنیف «مرغ بی‌نوا» که متشکل از چهار بند است، با طول مصراع‌های متفاوت روبه‌رو هستیم. در بند سوم شاعر این گونه می‌سراید:

ماه من ز هجر روی تو
تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم
آخر از جفای آسمان ای صنم
فراق روی تو شد بلای جانم

بند آخر تصنیف به این شکل خاتمه می‌یابد:

حذر کن از آه سحرگاهی
بسوزدت آه سحر
خشک و تر، خشک و تر
سر به سر بر حذر (همان: ۶۰۱)

چنان که ملاحظه می‌شود، شاعر براساس نیاز ملودیک تصنیف، طول مصراع‌ها را انتخاب می‌کند؛ به گونه‌ای که مصراع «تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم» با وزن «فاعلن / فعولن / فاعلن/ فاعلن/ فعولن» با پنج رکن در کنار مصراع‌های دیگری نظیر «سربه‌سر بر حذر» با وزن «فاعلن/ فعولن» قرار می‌گیرد.

در تصنیف «آخر ای ایرانی» بهار براساس نظام ملودیک تصنیف طول مصراع‌های هر

بندی را متفاوت با یکدیگر سروده است:

آخر ای ایرانی
تا به کی نادانی
تا چند سرگردانی
بر اروپا بنگر
شور و غوغا بنگر
کز مژگان خون رانی
باری بر خود کن نظری
داد از این در به دری، آه از این بی خبری
عزت تو جلالت و شجاعتت کو   جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کو؟
کورش و دارای مهین خسرو و شاپور گزین   غرش و آوای سواران جهانگیر تو کو؟
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۶)

این ویژگی که از خصوصیات لاینفک تصنیف است، در اکثر تصنیف‌های بهار مشاهده می‌شود. از نمونه‌های بارز دیگر، می‌توان به تصنیف‌های زیر اشاره کرد:

سرود ملی «ایران هنگام کار است» (همان: ۵۸۷)، «کبوتر» (همان:۵۹۰)، «ای ایران» (همان: ۵۹۷)، «مرغ سحر» (همان: ۶۰۲)، «باد صبا بر گل گذرکن» (همان: ۶۰۷)، «ز فروردین» (همان ۶۱۲).

نکته قابل تأمل در این موضوع این است که بهار در برخی تصنیف‌ها با اهداف ملودیک و موسیقایی طول مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌سازد؛ به گونه‌ای که ارتباط دقیق و تنگاتنگی با ملودی و آهنگ تصنیف دارد. مثلاً در جایی که آهنگ تصنیف به مرحله فرود می‌رسد، مصراع‌ها کوتاه‌تر از مصراع‌های قبل می‌شود که متناسب با نقطه فرود ملودی و آهنگ تصنیف است. این ویژگی در تصنیف «مرغ سحر» مشهود است:

مرغ سحر ناله سر کن   داغ مرا تازه‌تر کن
ز آه شرربار این قفس را   بر شکن و زیر و زبر کن

بلبل پربسته ز کنج قفس درآ   نغمهٔ آزادی نوع بشر سرا
وز نفسی عرصهٔ این خاک توده را   پرشرر کن

در این بند از تصنیف آهنگ و ملودی در مصراع «پر شرر کن» فرود می‌آید و شاعر متناسب با فرود آهنگ مصراعی کوتاه‌تر از مصراع‌های قبلی انتخاب می‌کند که در خوانش موسیقایی و اجرای عملی آن با فرود آهنگ تناسب و سازگاری داشته باشد. در ادامه تصنیف باز این نکته به چشم می‌خورد:

نوبهار است گل به بار است   ابر چشمم ژاله‌بار است
این قفس چون دلم تنگ و تار است
شعله فکن در قفس ای آه آتشین   دست طبیعت گل عمر مرا مچین
جانب عاشق نگه ای تازه گل ازین   بیشتر کن (بیشتر کن)
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۲)

مصراع «بیشتر کن» خاتمه‌دهنده و نقطهٔ فرود ملودی است؛ از این رو شاعر آن را کوتاه‌تر از مصراع قبل آورده است.

در بند دوم تصنیف هم مصراع «پر شرر شد» چنین وظیفه‌ای را به عهده دارد.

در تصنیف «باد صبا برگل گذر کن» (همان: ۶۰۷) نیز چنین ساختاری به چشم می‌خورد:

باد صبا بر گل گذر کن   وز حال گل ما را خبر کن
ای نازنین ای مه‌جبین   با مدعی کمتر نشین ...
آخر گذشت آب از سر من   ببین چشم‌تر من

مصراع «ببین چشم‌تر من» آخرین مصرع بند اول تصنیف است که در واقع ملودی و آهنگ بر آن فرود می‌آید و شاعر آن را کوتاه و متناسب با ریتم و فرود آهنگ آورده است. باز در بند دوم هم آخرین مصراع چنین وظیفه‌ای دارد:

گل چاک غم بر پیرهن زد   از غیرت آتش در چمن زد
تا چند نفاق، تا کی دغلی   تا چند غرض تا کی دو دلی

آخر بس است این بدعملی   بس است این منفعلی
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۷)

وزن تصنیف

در ژانر تصنیف، مخاطب با گونه‌ای ادبی مواجه است که به واسطه تلفیق و همراهی آن با موسیقی، ویژگی‌ها و علائم مخصوص به خود را دارد. کلام تصنیف برای خواندن و اجرای موسیقی خلق شده است؛ از این رو قاعدتاً تحت سیطره ملودی و ریتم قرار دارد. تصنیف از این حیث قابل قیاس با ترانه‌های عامیانه و حتی اشعار کودکانه‌ای است که ریتم و ضرباهنگ، عامل مهم در خوانش و حتی تعیین وزن آن دارد. توجه به تکیه‌ها، درنگ‌ها و از همه مهم‌تر ریتم خوانش این نوع اشعار و ترانه‌ها، در تعیین وزن آنها، تعیین‌کننده است. اختیارات و ضرورت‌های شعری هم در این گونه اشعار گسترده‌تر از معیارها و ضوابط سنتی است. از نمونه‌های این ضرورت‌های ویژه در شعر و ترانه‌های عامیانه، امتداد مصوت‌ها است که بنا بر ضرورت تغییر می‌کند. مثلاً در شعر زیر:

گنجشگک اشی مشی   لب بوم ما نشین
بارون میاد تر میشی   برف میآد گندله میشی

وحیدیان کامیار وزن مصراع «بارون میاد تر میشی» را با توجه به ریتم و خوانش مرسوم آن این گونه می‌نویسد:

– UU –/ – U–U (مفاعلن– مفتعلن)

یعنی هجای «تر» به ضرورت وزن به اندازه ۱/۵ واحد (هجای کشیده) تلفظ می‌شود و به زبان دیگر «تر» به شکل «تار» تقطیع می‌گردد (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۷۵-۷۷).

فعل «میشی» هم در خوانش سریع شعر «مِشی» تلفظ می‌گردد. در برخی از ترانه‌های محلی، در هنگام خوانش (خواندن ریتمیک و آهنگین شعر) صامت پایانی هجاهای کشیده حذف می‌شود؛ نکته‌ای که در عروض سنتی معمول و مرسوم نیست.

علی با ذوالفقار قمبر جلودار   که سمبل لاله‌زار اومد خوش اومد
«ر» در کلمه ذوالفقار» در تقطیع حذف می‌گردد (مرادی، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۷)

در تقطیع این نوع اشعار خواندن صحیح شعر، به طرزی که در بین مردم رواج دارد، یعنی مبتنی بر ریتم ملفوظ، ملاک تعیین وزن است. از این رو شعر:

دیشب که بارون اومد   یارم لب بوم اومد

از نظر گوش معتاد به وزن شعر رسمی مبتنی بر عروض سنتی، این گونه تقطیع می‌شود:

مستفعلن فعولن/ مستفعلن فعولن و حالا آن که در خوانش ریتمیک و عامیانه آن، وزن شعر این چنین است:

مفاعلن فعولن- مفاعلن فعولن (وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۹۶).

تصنیف هم که عالی‌ترین نمونه تلفیق کلام و موسیقی است، از همین قاعده پیروی می‌کند؛ از این رو، توجه به خوانش ملودیک کلام، درنگ‌ها، مکث‌ها و تکیه‌ها از عوامل مهم و تأثیرگذار در تعیین و تشخیص وزن کلام (شعر) تصنیف است. این موضوع یک اصل در اکثر تصنیف‌ها است و تصنیف‌های بهار هم از این قاعده مستثنی نیست. در این قسمت برای تبیین دقیق‌تر و روشن‌تر این موضوع، به بررسی اوزان رایج در تصنیف‌های بهار و برجستگی‌ها و ویژگی‌های آن می‌پردازیم.

اوزان عروضی و خلاقیت و نوجویی بهار

احاطه کم‌نظیر بهار بر حوزه ادبیات و آشنایی او با موسیقی و دقایق آن، موجب خلق تصنیف‌های زیبایی گردید که مصداق کامل تلفیق و سازگاری ملودی و کلام است. در این میان توجه به روش تصنیف‌سازی مهم است.

نحوهٔ تلفیق کلام و موسیقی و به عبارت دیگر، شیوه تصنیف‌سازی به چند صورت است. در روش نخست آهنگساز بر روی شعری از پیش سروده‌شده آهنگی می‌گذارد و کلام را همسو و همراه با ریتم و ملودی تصنیف می‌سازد. در روش دوم، آهنگساز قطعه‌ای را به شاعر می‌دهد تا براساس ملودی از پیش ساخته شده شعری بسراید. در این روش ملودی و آهنگ تا اندازه‌ای برای ترانه‌سرا محدودیت ایجاد می‌کند و تلفیق این دو از طرف شاعر، کاری دشوار و در عین حال حساس است. در روش سوم، شاعر و

آهنگساز یک نفر است. این روش به اعتباری بهترین روش تصنیف‌سازی است؛ از این جهت که کلام و آهنگ در اختیار یک نفر است و خلق تصنیف و هماهنگی کلام و ملودی بهتر صورت می‌گیرد. نمونه بارز این شیوه «عارف قزوینی» است که از هنر خوانندگی هم بهره داشت و به‌واقع یک ارکستر کامل بود (دهلوی، ۱۳۷۹: ۱۹-۲۱).

بهار از شاعران و تصنیف‌سازان گروه دوم است که بر روی آهنگ آهنگسازان دیگر، کلام و شعر می‌گذارد و به‌راستی از عهده این مهم، به‌خوبی برمی‌آید. در این شیوهٔ تصنیف‌سرایی، حاکم بلامنازع ریتم و ملودی تصنیف است که کلام و به‌ویژه وزن آن را تحت سیطرهٔ خود قرار می‌دهد. در این شیوه «انطباق وزن کلام با نغمه براساس کمیت‌های هجاها و تکیه‌هاست و هجاهای وزنی شعر در تلفیق صحیح با موسیقی به تبع پایه‌های وزنی شعر جابه‌جا می‌شوند» (امین‌پور و حسن‌زاده، ۱۳۹۳: ۹۶).

بنابراین وزن کلام امتداد هجاها، درنگ‌ها و مکث‌ها، متناسب با وزن و ریتم ملودی تنظیم می‌شود. فاطمی در خصوص ارتباط کلام و موسیقی و احاطه ملودی بر کلام و وزن عروضی معتقد است که «یکی از راه‌های برون‌رفت از وضع نامطلوب موسیقی امروز، بازبینی جدی همهٔ آموزه‌های رایج مرتبط به پیوند شعر و موسیقی و نجات دادن ملودی از استبداد شعر است.... و همچنین آزاد گذاشتن ملودی به طوری که شعر را هدایت کند» (فاطمی، ۱۳۸۶: ۲۴۵).

در نگاه پژوهشگران موسیقی از جمله فاطمی، ملودی و موسیقی اصل است و کلام فرع؛ به گونه‌ای که شعر تحت سیطره کامل آهنگ و ریتم قرار داشته باشد. البته در بسیاری از مواقع در تصنیف‌هایی که به روش دوم ساخته می‌شود، وضع به همین گونه است و ملودی عامل مهم و تعیین‌کننده در یک تصنیف است. اما بهار به عنوان شاعری ادیب در تصنیف خود جانب اعتدال را در پیش گرفته است؛ به گونه‌ای که کلام فدای موسیقی نگردد. این ویژگی در زبان و ادبیت شعر بیشتر نمود دارد. از این رو، تصنیف‌های بهار بدون همراهی با ملودی، زیبایی و شعر بودن خود را حفظ کرده است؛ مسئله‌ای که در بسیاری از تصنیف‌سازان کهن و امروزی مغفول است. آن چه در

تصنیف‌های بهار از این ارتباط دوسویهٔ کلام و ملودی مشهود است، تسلط ریتم و وزن آهنگ بر ریتم و وزن شعر است؛ موضوعی که از ویژگی‌های لاینفک تصنیف‌سرایی است.

ریتم و ملودی تصنیف بر پیکره و فرم بیرونی شعر تأثیر مستقیم دارد و در شکل‌گیری نظام بیرون شعر اعم از قافیه‌بندی، قالب‌بندی، طول مصراع‌ها و از همه مهم‌تر، وزن کلام اثر عینی و ملموسی می‌گذارد. در حوزهٔ وزن شعری ما با تصنیف‌هایی روبه‌رو هستیم که گاهی از چهارچوب عروض سنتی فراتر می‌رود و هنجارها را می‌شکند. اشعاری با مصراع‌های کوتاه و گاهی طولانی که طول آنها از یک رکن عروضی تا ده رکن متغیر است. در این جا به برخی از اوزان نادر و بی‌سابقه و هنجارشکنی‌های عروضی و وزنی تصنیف‌های بهار اشاره می‌شود:

به‌کارگیری اوزان نادر و بی‌سابقه

توجه به ریتم و ملودی تصنیف یک اصل مهم و عامل تعیین‌کننده در وزن کلام است. در تصنیف‌های بهار با اشعاری روبه‌رو هستیم که کاملاً تحت نفوذ و تسلط ملودی تصنیف خلق شده است؛ از این رو برای دست‌یابی به اوزان تصنیف‌ها توجه به ریتم، ملودی، درنگ‌ها و مکث‌های آهنگ و از همه مهم‌تر «خوانش ملودیک» آن بسیار حائز اهمیت است. حاصل این پیوند و قرابت، خلق تصنیف‌هایی است که کلامشان دارای اوزانی عروضی با ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد است؛ اوزانی نادر که محصول این خویشاوندی است.

در ۲۶ تصنیف بهار که مورد ارزیابی قرار گرفت، وی از ۱۰۳ وزن عروضی بهره جسته است که در نوع خود بی‌نظیر است و نشان از نبوغ فکری و ذهن خلاق و احاطهٔ وی بر شعر و موسیقی دارد. اهمیت این موضوع وقتی روشن می‌شود که بهار را با عارف، تصنیف‌سرای شهیر هم‌عصر او، مقایسه کنیم. عارف در ۳۱ تصنیف خود از ۵۲ وزن عروضی استفاده کرده است و این قیاس، تحرک، نشاط و پویایی تصنیف‌های بهار و تنوع ریتم را نمایان می‌سازد. در این ۲۶ تصنیف که آهنگ آنها در دسترس بود و معمولاً توسط خوانندگان بنام اجرا گردیده است، اوزان مختلف و گاهی بی‌سابقه به چشم می‌خورد. یکی از دلایل تنوع و تکثر اوزان، تغییر ریتم و ملودی و به تبع آن تغییر وزن

کلام در یک قطعه است؛ به گونه‌ای که در برخی تصنیف‌ها با ۱۱وزن عروضی مواجهیم.

در این جا به برخی از این اوزان نادر اشاره می‌کنیم: (فقط مصراع یا بیت نخست تصنیف ذکر می‌گردد).

_ ای شکسته دل، عاشقی ز سر به در کن (بهار، ۱۳۹۴: ۵۸۰).
فاعلن فعولن/ مفاعلن فعولن

_ باد خزان وزان شد　　چهرهٔ گل خزان شد
(همان: ۵۸۵)
مفتعلن فعولن　　مفتعلن فعولن

_ ای انور من تاج سر من　　یک دم ز وفا، بنشین بر من
(همان: ۵۹۰)
فع لن فَعِلن/ فع لن فَعِلن　　فع لن فَعِلن/ فع لن فَعِلن

_ ای کبوتر از آشیان کرانه کردی　　بی سبب چرا ترک آشیانه کردی
(همان: ۵۹۰)
فاعلن فَعَلَ / فاعلن / مفاعلاتن　　فاعلن فَعَلَ / فاعلن / مفاعلاتن

_ مرغ بی نوا کن ز سر به در　　تو دیگر هوای آشیان را
(همان: ۶۰۱)
فاعلن فَعَلَ / فاعلن فَعَلَ　　فعولن / مفاعلن / فعولن

در تصنیف فوق (مرغ بینوا) شاعر در مصراع دوم به تبع تغییر ریتم وزن را عوض کرده است (در این خصوص در بخش‌های آتی توضیح داده خواهد شد).

_ مرغ سحر ناله سر کن　　داغ مرا تازه‌تر کن
(همان: ۶۰۲)
مفتعلن فاعلن فع　　مفتعلن فاعلن فع

_ آخر ای ایرانی　　تا به کی نادانی
(همان: ۶۰۶)

فاعلن مفعولن   فاعلن مفعولن
_ نسیم سحر بر چمن گذر کن   ز من بلبل خسته را خبر کن
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۸)
فعولن/ فعولن/ مفاعلن/ فع   فعولن/ فعولن/ مفاعلن/ فع

در خوانش ملودیک بیت فوق بعد از هر رکنی درنگی کوتاه است و رکن بعد با ضرب ریتم بعدی شروع می‌شود؛ لذا در رکن آخر «مفاعلن/ فع» را بر «مفاعلاتن» با توجه به مکث و درنگ ملودی و ضرب ریتم، ترجیح دادیم.

_ ز فروردین شد شکفته چمن   گل نو شد زیب دشت و دمن
(همان: ۶۱۲)
مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن   مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن
_ بهار دلکش رسید و دل به جا نباشد   از آن که دلبر دمی به فکر ما نباشد
(همان: ۶۱۴)
مفاعلن/ فاعلن/ مفاعلن/ فعولن   مفاعلن/ فاعلن/ مفاعلن/ فعولن
_ به اصفهان رو که تا بنگری بهشت ثانی
(همان: ۶۰۸)
مفاعلن فع / فعولن فَعَلَ/ مفاعلن فع
_ به دل جز غم آن قمر ندارم   خوشم زانکه غم دگر ندارم
(همان: ۶۲۳)
مفاعیلُ مفاعلن فعولن   مفاعیلُ مفاعلن فعول

اوزان ایقاعی- عروضی

یکی از وجوه اشتراک و قرابت شعر و موسیقی «وزن» است که در شعر، «عروض» و در موسیقی «ایقاع» نامیده می‌شود. ایقاع در واقع میزان موسیقی موزون است چنان که عروض میزان و معیار سنجش کلام موزون است (کیانی و دیگران، ۱۳۹۴:۲۱).

ایقاع «جماعتی نقرات باشند که میان آن‌ها زمان‌های معینهٔ محدود واقع شود

مشتمل بر ادواری چند متساوی در کمیت... پس گوییم نقره در اصطلاح اهـل عمـل آن است که تلفظ بر حرفی کنند یا مضرابی بر وتری زنند یا دستی یا غیر از آنها هر جسمی را که بر جسمی دیگر قرع کنند و عروضیان گویند که نقره حرف است و حروف متحرک باشند یا ساکن... و چنانکه اوزان اشـعار را ارکـان اسـت کـه بحـور شـعر از آنهـا مترتـب می‌شوند. ازمنه ایقاعی را نیز ارکان است که ادوار ایقاعی از آنها مترتب می‌شوند و ارکـان به قسم است، سبب- وتد- فاصله» (مراغی، ۲۵۳۶: ۸۹).

بنابر تعریف مراغی کوچکترین واحد صوتی در موسیقی و شـعر بـه ترتیـب «نقـره» و «حرف» هستند که از مجموع نقرات (ضربه- کوبه) و ترتیـب و تناسـب بـین آن‌هـا، ادوار ایقاعی و از مجموع حروف و تناسب و نظم بین آنها ارکان عروضی به وجود می‌آیـد. ایـن تقارن و نزدیکی به حدی است که برخی محققان واضع «علـم ایقـاع» و «عـروض» را یـک نفر و آن هم «خلیل بن احمد فراهیدی» می‌دانند (کیانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۵).

تصنیف هم که نمود عالی و زیباترین تجلی هماهنگی و تلفیق موسیقی و شعر اسـت ریشه در همین نگاه دارد. مشحون «تصنیف» را اشعاری می‌دانـد کـه از جهـت انتخـاب و وزن و ترکیب الفاظ دارای این ویژگی است که با لحن‌ها و مقام‌های موسیقی و نغمه‌های زیر و بم ساز و آواز جفت و همساز می‌شود و علاوه بـر وزن عروضـی دارای وزن ایقـاعی بوده است (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۰۷).

وحیـدیان کامیـار در مقالـه‌ای ارزشـمند بـه معرفـی اوزان ایقـاعی و نمونـه‌هـای آن می‌پردازد. آن چه در تشخیص و تعیین اوزان ایقاعی مهم و تعیـین‌کننـده اسـت، عامـل درنگ، مکث و زمان بین هجاها است که عدم توجه به آن مخاطب را از دستیابی به وزن صحیح محروم می‌سازد. مثلاً در شعر زیر از مولانا:

گـر آبـی خـوردم مـن دلشـادم دلشـادم   افتـــادم افتـــادم در آبـــی افتـــادم

توجه به خوانش بیت و درنگ‌های زمانی عامل تعیین‌کنندهٔ وزن است؛ به گونـه‌ای کـه باید بعد از هجای سوم که برابر با پایان کلمه است، درنـگ و مکثـی کوتـاه کـرد و همـین درنگ زمانی، شعر را به سه رکن «مفعولن مفعولن مفعولن» تقسیم می‌کند. این گونـه اوزان در نوحه‌ها، ترانه‌ها و اشعار کودکانه کاربرد زیادی دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۸: ۳۲۰-۳۲۵).

در تصنیف هم، با کلامی روبه‌رو هستیم که برای خواندن با ملودی خلق شده است و قاعدتاً الفاظ آن باید با زیر و بم نغمه‌های موسیقی متناسب باشد؛ از این رو در این گونه از اشعار و تعیین وزن تصنیف‌ها، توجه به خوانش ملودیک آن، درنگ‌ها، زمان‌ها و وقفه‌ها و توجه به ریتم و ملودی تصنیف عامل بسیار مهم و تعیین‌کننده در اوزان است؛ به طوری که بدون لحاظ این مهم، وزن کلام به درستی قابل تشخیص نخواهد بود.

وزن کلام این گونه تصنیف‌ها، گذشته از ویژگی‌های عروضی خود و وجود کمیت هجاها، دارای خصوصیات ایقاعی و ملودیکی است که رعایت آنها یک اصل اساسی در تعیین وزن است؛ ویژگی‌هایی نظیر درنگ‌ها، وقفه‌های زمان بین نغمات و توجه به نقاط شروع و پایان ضرب‌ها. برای توضیح بیشتر این موضوع به ذکر نمونه‌هایی از این اوزان می‌پردازیم:

- تصنیف «کبوتر»:

ای کبوتر از آشیان کرانه کردی
بی سبب چرا ترک آشیانه کردی (بهار، ۱۳۹۴: ۵۹۰)

در خوانش ملودیک آن نقاط شروع و پایان ضرب‌ها و محل درنگ و مکث نغمه‌ها به شکل زیر است:

ای کبوتر از/ آشیان/ کرانه کردی
بی سبب چرا/ ترک آ/ شیانه کردی
بر وزن: فاعلن فَعَلَ/ فاعلن/ مفاعلاتن

این بیت را از نگاه عروضی به روش دیگر هم می‌توان تقطیع کرد:

فاعلن/ مفاعلن/ مفاعلن/ فعولن

ولی با خوانش ملودیک آن و درنگ‌ها و مکث‌های زمان ملودی همخوانی ندارد.

- تصنیف «ز فروردین»:

ز فروردین شد شکفته چمن   گل نو شد زیب دشت و دمن
(همان: ۶۱۲)

در خوانش ملودیک این گونه تقطیع می‌شود:

ز فروردین/ شد/ شکفته چمن   گل نوشد/ زی/ بِ دشت و دمن

بر وزن: مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن
مفاعیلن/ فع/ مفاعلتن

- عروس گل:

عروس گل از باد صبا
شده در چمن چهره گشا
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۳)

به شکل زیر تقطیع می‌گردد:

عروس گل از/ بادصبا
شده در چمن/ چهره گشا
بر وزن: فعولن فَعَلَ/ مفتعلن
فعولن فَعَلَ/ مفتعلن

در ادامهٔ تصنیف بهار اینگونه می‌سراید:

دیده کسی هرگز
بود پیچه زدن خوی گل

خوانش ملودیک آن چنین است:

دیده کسی/ هرگز
بود/ پیچه زدن/ خوی گل

در بیت بعد شاعر می‌گوید:

پرده برافکن تا
شود پرده‌نشین روی گل

با این تقطیع:

پرده براَف/ کَن تا
شود/ پرده‌نشین/ روی گل

هر دو بیت بر وزن

مفتعلن/ فع لن
فَعَلَ/ مفتعلن/ فاعلن

آن چه در این گونه اوزان (اوزان ایقاعی- عروضی) مهم است، همراهی و همگامی کلام با ملودی و توجه به خوانش تصنیف است؛ از این رو تصنیف‌ساز به دنبال رعایت دقیق قواعد عروض سنتی نیست و آن چه برای او اصل است، برطرف کردن نیاز و ضرورت ملودیک کلام است؛ حتی اگر با قواعد عروض سنتی تطابق کامل نداشته باشد و از ضرورات و اختیارات پذیرفته و تعریف‌شدهٔ آن عدول کند.

از سوی دیگر ما در تقطیع ابیات، به دنبال نامگذاری بحور عروضی نیستیم، بلکه تبیین وزن کلام و نشان دادن تبعیت آن از ریتم و ملودی هدف نهایی است.

نقش «ملودی» در تغییر وزن کلام تصنیف

احاطه بر موسیقی کلام و اوزان عروضی از یک سو و تسلط بر ریتم و ملودی آهنگ و موسیقی از دیگر سو، دو شرط اساسی در تصنیف‌سرایی است که بهار به جهت شمول اطلاعات ادبی و دقایق فنی و عروضی شعر و همچنین آشنایی کافی با موسیقی ملحون از عهدهٔ این مهم به نیکی برآمده است.

یکی از ویژگی‌های چشمگیر تصنیف‌های بهار، تغییر وزن کلام و شعر به تبعیت تغییر ریتم و ملودی تصنیف است. موضوعی که ریشه در ساختار اصلی تصنیف یعنی احاطهٔ ملودی و ریتم بر کلام و شعر دارد. نمونهٔ این تأثیر دو سویه را می‌توان در غزلیات شمس که از بند بند آن موسیقی می‌تراود، مشاهده نمود. مولوی در غزل معروف:

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا   چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

پس از چند بیت که در همین وزن یعنی: «مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» می‌سراید، به ابیات زیر می‌رسد:

تن ار کرد فغانی ز غم سود و زیانی   ز توست آن که دمیدی نه ز سرناست خدایا
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو   که شب و روز در آن ناله و غوغاست خدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

مولوی در بیت آخر (نی تن را...) از وزن «مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» بر وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن» تغییر وزن می‌دهد و در ادامهٔ غزل به وزن اصلی بازمی‌گردد (دلبری، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۲).

شهریار هم در مثنوی «روح پروانه» در یک جا بدون تغییر قالب، وزن شعر را تغییر می‌دهد تا با حزن و اندوهی که لازمهٔ آن بخش از اثر است، همسو گردد:

خشت من از قالب حسرت کنید   و آنگهش آیینهٔ عبرت کنید
دخترکان خشت مرا بنگرند   راز بخوانندش و عبرت برند

در ادامه در بیت بعد وزن شعر از «مفتعلن مفتعلن فاعلن» به وزن زیر که سنگین‌تر از وزن قبلی است، تغییر می‌یابد:

پروانه به حال تو دل شمع بسوزد تنها نه دل شمع دل جمع بسوزد
(شهریار، بی‌تا: ۴۵۷)

مثنوی با همین وزن ادامه می‌یابد و پس از ۵۰ بیت، به وزن قبلی خود برمی‌گردد (همان: ۱۰۹-۱۱۲).

نکته قابل تأمل این است که تغییر وزن در غزلیات شمس حاصل همراهی کلام با موسیقی و ساز است و به احتمال قریب به یقین، تغییر وزن نتیجهٔ تغییر ریتم و آهنگ ساز بوده است که باعث لغزیدن شاعر بر روی وزنی دیگر شده است که با خوانش سریع هم زیاد به چشم نمی‌آید؛ درحالی‌که این موضوع در شعر شهریار نتیجهٔ همراهی کلام با مضمون آن است و به واقع شاعر به خاطر تغییر مضمون و درون مایهٔ کلام، شعر را به وزنی دیگر که متناسب با موضوع است، تغییر داده است. بنابراین غزلیات شمس به واسطهٔ قرابت و تقارن آن با موسیقی و ملودی، نمونهٔ بهتری برای تغییر وزن در کلام تصنیف است که در تصنیف‌های گذشته و امروز زیاد به چشم می‌خورد. ملک‌الشعراء بهار به خوبی از این ویژگی ماهیتی تصنیف بهره برده است و به واسطهٔ آن بر غنای موسیقایی کلام خود افزوده و شور و نشاط مضاعفی در تصنیف ایجاد کرده است. روش بهار در این خصوص به این گونه است که کلام خود را با وزنی از بحور عروضی شروع می‌کند و در ادامه با تغییر ریتم و در برخی مواقع تغییر پرده ملودی موسیقی، وزن کلام را همسو و همراه با آن عوض می‌کند؛ این تنوع و تکثر وزن در تصنیف «مرغ بی‌نوا» به ۱۱ وزن می‌رسد:

مرغ بی نوا کن ز سر به در
تو دیگر، هوای آشیان را
باش تا دمد باد مهرگان
در آخر، سزای باغبان را

به یاد گل ای بلبل من
فغان کن تو شوری عیان کن
بیا چون من از سوزش دل

تو سیلی به دامن روان کن

ماه من ز هجر روی تو
تا سحرگه از این دیدگان خون دل فشانم
آخر از جفای آسمان ای صنم
فراق روی تو شد بلای جانم

حذر کن از آه سحرگاهی
بسوزدت آه سحر
خشک و تر، خشک و تر
سر به سر بر حذر
(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۱)

در این تصنیف که بهار آن را در قالب چهارپاره (دو بیتی‌های متصل) با نظام قافیهٔ متفاوت در هر بند سروده است، متناسب با ریتم، وزن کلام را تغییر داده است. توجه به خوانش ملودیک تصنیف، اساس تعیین وزن شعر است که قبلاً در خصوص آن بحث شد. اوزان به کار رفته در این تصنیف به قرار زیر است:

مرغ بی نوا کن ز سر به در تو دیگر هوای آشیان را

وزن اول: فاعلن فَعَلَ/ فاعلن فَعَلَ

وزن دوم: فعولن/ مفاعلن/ فعولن

وزن سوم: به یاد گل ای بلبل من: فعولن فَعَلَ/ مفتعلن

وزن چهارم: فغان کن تو شوری، عیان کن: فعولن/ فعولن/ فعولن

وزن پنجم: ماه من، ز هجر روی تو: فاعلن/ فعولن/ فاعلن

وزن ششم: تا سحرگه از این دیدگان، خون دل فشانم: فاعلن/ فعولن/ فاعلن/ فاعلن/ فعولن

وزن هفتم: آخر از جفای آسمان ای صنم: فاعلن/ فعولن/ فاعلن/ فاعلن

وزن هشتم: فراق روی تو شد بلای جانم: فعولن فاعلن/ فاعلن/ فعولن

(در خوانش این مصراع حرف «ق» و «تو» اشباع می‌شود و به اندازهٔ یک هجای بلند امتداد می‌یابد.

وزن نهم: حذر کن از آه سحرگاهی: مفاعلن/ مفتعلن/ فع لن

وزن دهم: بسوزدت آه سحر: مفاعلن/ مفتعلن

وزن یازدهم: خشک و تر، خشک و تر: فاعلن/ فاعلن

این تکثر وزن، پویایی و تحرک و نشاط تصنیف را مضاعف می‌کند و آن را از یک‌نواختی و کسالت دور می‌سازد. آن چه در این تنوع و تغییر اوزان مهم است، همسویی و همگامی «وزن» کلام با «ریتم» آهنگ است. مثلاً در تصنیف «بادصبا» (همان: ۶۰۷) بهار متناسب با تغییر پرده یا اصطلاحاً گام موسیقی، وزن را هم تغییر می‌دهد. تصنیف با این بیت شروع می‌شود:

باد صبا بر گل گذر کن   وز حال گل ما را خبر کن
بر وزن «مستفعلن/ مستفعلن/ فع   مستفعلن/ مستفعلن/ فع»

در بیت بعدی آهنگ و ریتم ملایم‌تر می‌شود و یک ربع پرده پایین‌تر می‌آید و از این رو، زمینهٔ ورود به وزن دیگر فراهم می‌شود:

ای نازنین، ای مه جبین   با مدعی کمتر نشین
مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن

در قطعه بعد (شد خون‌فشان چشم‌تر من...) باز وزن تغییر می‌کند. این نکته همراه با تغییر پردهٔ آهنگ است؛ به گونه‌ای که نیم‌پرده در اینجا آهنگ بالاتر می‌رود و همین تغییر پرده، منجر به تغییر وزن می‌شود:

شد خون‌فشان چشم‌تر من   پرخون دل شد ساغر من
مستفعلن/ فع لن/ فَعِلن   مستفعلن/ فع لن/ فعِلن

در این اوزان کمیت هجاها براساس نظام ملودی و نغمه‌ها، کشش آنها و خوانش ملودیک کلام تعیین می‌گردد.

بهار، در برخی دیگر از تصنیف‌ها، ابیات پایانی هر بند را در وزنی متفاوت با اوزان دیگر همان تصنیف آورده است. از آنجایی‌که ابیات پایانی بندهای تصنیف، نقطهٔ فرود آهنگ و ملودی است، شاعر با انتخاب وزنی مناسب و متفاوت با ابیات پیشین، این نکته

(فرود آهنگ) را به مخاطب متذکر می‌گردد. به عنوان نمونه، در تصنیف «ز فروردین» (همان: ۶۱۲) این موضوع مشهود است:

ز فروردین شد شکفته چمن
گل نو شد زیب دشت و دمن
کجایی ای نازنین گل من
بهار آمد با گل و سنبل
ز بیداد گل نعره زد بلبل
دل بلبل نازک است ای گل
دل او را از جفا مشکن...
دلم گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پرخون
غم عشقت بر غمم افزون

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۱۲)

سه مصراع آخر بر وزن: «مفاعیلن/ فع لن/ مفاعیلن» است و در ادامه، آخرین بیت بخش اول تصنیف با این بیت به اتمام می‌رسد:

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من محزون دل من پر ز خون دل من
(همان: ۶۱۲)

چنانکه ملاحظه می‌شود، وزن بیت آخر با ابیات پیشین متفاوت است و شاعر با فرود آهنگ در این بخش، وزنی متفاوت خلق می‌کند که از نظر ریتم، تندتر از ریتم قبلی است:

مفاعلتن/ مفاعلتن/ فاعلن فَعِلن

مصراع دوم «مجنون...» در خوانش ملودیک سریع خوانده می‌شود و گویا کلمات «مجنون» و «محزون» به شکل «مَجون» و «مَزون» (هجای اول کوتاه تلفظ می‌شود) تلفظ می‌گردد. از طرفی دیگر استفاده از قافیه درونی و تقسیم شعر به سه بخش (شد از

ستمت/ ز دست غمت/ غرق خون دل من) در فرود آهنگ و شکسته شدن ملودی و فراهم کردن زمینهٔ فرود آن نقش تعیین‌کننده‌ای دارد.

همین وضعیت در بخش دوم تصنیف (نگارا رحمی...) به چشم می‌خورد و بیت آخر این بند از نظر وزن و ساختار شبیه بیت آخر بند (بخش اول) تصنیف است:

عزیـــز دل مـــن بـــت چگلـــم آبـــروی چمـــن
بهـــار مـــرا خـــزان منمـــا نـــازنین گـــل مـــن

بر وزن: مفاعلتن/ مفاعلتن/ فاعلن فَعِلن

درهم‌تنیدگی ملودی و قالب در تصنیف‌های بهار

سیطرهٔ ملودی در تصنیف نه تنها بر وزن کلام که بر قالب و بندهای آن هم نمایان است. یکی از ویژگی‌های بارز تصنیف‌های بهار تعامل و به عبارت دقیق‌تر درهم‌تنیدگی و گره‌خوردگی وزن و قالب به تبع ملودی است؛ به این معنا که با تغییر ریتم و پرده (گام) موسیقی، وزن و به تبع آن قالب و نظام قافیه در بندهای آن هم تغییر می‌کند. برای نمونه، تصنیف «ای ایرانی تا به کی نادانی» (بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۶) مورد بررسی قرار می‌گیرد:

آخـــــر ای ایرانـــــی
تـــا بـــه کـــی نـــادانی
تـــا چنـــد ســـرگردانی

بـــــر اروپـــــا بنگـــــر
شـــــور و غوغـــــا بنگـــــر
کـــز مژگـــان خـــون رانـــی

بـــاری بـــاری بـــر خـــود کـــن نظـــری
داد از ایـــن در بـــه دری آه از ایـــن بـــی خبـــری

عـــزت تـــو جلالـــت و شـــجاعتت کـــو!
جـلال تـاریخی و آن بُـرش شمشـیر تـو کـو!
کـوروش و دارای مهـین، خسـرو و شـاپور گـزین

غرش و آوای سواران جهانگیر تو کو؟
نه به دل از گفته زردشت تو را هیچ خبر
نه ز محمد خبر و نی ز علی در تو اثر
اهرمن اندر دل تو جسته مقر
پند بزرگان صدمهٔ دوران رفته ز یادت به نظر
رستم دستان، سام نریمان و آن جگر شیر تو کو؟

در نگاه نخست با یک قالب شعری ابتکاری مواجهیم. شاعر کلام خود را با یک مسمط مثلث شروع می‌کند که دارای دو بند است و در ادامه یک بیت حد فاصل و جداکنندهٔ مسمط مثلث نخست با مسمط بعدی است (بیت: باری باری بر خود...). مسمط بعدی هم متناسب با نیاز ملودیک شاعر ساخته می‌شود؛ به گونه‌ای که بند دوم آن (نه به دل از گفتهٔ...) دارای پنج مصراع است، درحالی‌که بند قبلی چهار مصراع دارد. بیت فاصل (جداکننده) دو مسمط (باری باری...) گذشته از این وظیفه (جداکنندهٔ دو مسمط) یک نقش ملودیک هم به عهده دارد؛ مصراع دوم این بیت (داد از این...) با تغییر وزن (فاعلن مفتعلن- فاعلن مفتعلن) نسبت به مصراع اول و بندهای قبلی، زمینهٔ تغییر و ورود به وزن جدید را فراهم می‌سازد و به عنوان حلقهٔ رابط بین دو مسمط چه از نظر قالب شعری و چه از نظر تغییر وزن، عمل می‌کند. شاعر با این مقدمه وزن مسمط دوم خود را متناسب و همسو با ریتم تصنیف، تغییر می‌دهد:

عزت تو جلالت و شجاعتت کو؟ جلال تاریخی و آن برش شمشیر تو کو؟
بر وزن: مفتعلن مفاعلن مفاعلن فع مفاعلن مفتعلن مفتعلن

بنابراین بهار با تغییر و تند شدن ریتم تصنیف وزن کلام را تغییر می‌دهد و همسو با آن مسمطی دیگر با نظام قافیه‌ای متفاوت (عزت تو جلالت...) شروع می‌شود. این مسئله نمایانگر تعامل و گره‌خوردگی قالب و وزن کلام است که هر دو تحت نفوذ و تسلط ملودی و ریتم تصنیف قرار دارند. در برخی تصنیف‌های دیگر تغییر پرده (گام) ملودی با تغییر قالب یا بندهای قالب همراه است. مثلاً در تصنیف «بادصبا» (بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۷) زمانی

که شاعر از قطعهٔ اول (بادصبا بر گل گذر کن) به قطعهٔ دوم (شد خون‌فشان...) می‌رسد، لحن و پردهٔ ملودی تغییر می‌کند و به اصطلاح ملودی نیم‌پرده بالاتر می‌رود که همین تغیر پرده و لحن، با تغییر بند دیگر شعر همراه است:

قطعه (بند) اول:

بادصبا بر گل گذر کن (بر گل گذر کن)   از حال گل ما را خبر کن (ما را خبر کن)
ای نازنین، ای مه جبین   با مدعی کمتر نشین
بیچاره عاشق ناله تا کی   یا دل مده یا ترک سر کن (ترک سر کن)

بند (قطعه) دوم:

شد خون‌فشان چشم‌تر من   پر خون دل شد ساغر من
ای یار عزیز مطبوع تمیز   در فصل بهار، با ما مستیز
آخر گذشت آب از سر من   ببین چشم‌تر من

قالب تصنیف هم یک قالب ابتکاری است که با اندکی تسامح می‌توان آن را «ترکیب‌بند ابداعی» به حساب آورد که بیت ترکیب در بین ابیات هر بندی قرار گرفته است؛ ابیات ترکیب:

ای نازنین، ای مه جبین   با مدعی کمتر نشین

و در بند دوم:

ای یار عزیز مطبوع تمیز   در فصل بهار، با ما مستیز

در تصنیف «ای کبوتر» (بهار، ۱۳۹۴: ۵۹۰) باز همین پیوند و تعامل به چشم می‌خورد:

ای کبوتر از آشیان کرانه کردی
بی سبب چرا ترک آشیانه کردی
یادی از رفیقان آشنا نکردی
وین مکان که با عاشقان در آن چمیدی   از آن چه دیدی
ناگهان چرا سوی دیگران پریدی

ترک یار نالان و ترک خانه کردی

در این تصنیف بند اول (مثلث اول) با پرده‌ای در مایهٔ ابوعطا شروع می‌شود و در بند بعدی شعر، (وین مکان که با...) ملودی حدود نیم‌پرده بالاتر می‌رود و با این تغییر گام، بند بعدی شروع می‌شود و در بند پایان تصنیف (از فراقت من می‌کشم شیون...) آهنگ یک پرده بالاتر می‌رود که در عین اینکه همراه با تغییر بند دیگر شعر است، با مضمون آن که فغان و شیون و فریاد است، همخوانی زیبایی برقرار می‌سازد.

ابتکار و خلاقیت بهار در قوالب شعری تصنیف

همانگونه که در بخش قبلی اشاره شد، قالب‌های شعری تصنیف‌های بهار اکثر ابتکاری و بدیع است که در دایرهٔ نظام موسیقایی و ملودیک تصنیف‌ها احاطه گردیده و تحت تأثیر آهنگ و موسیقی تصنیف خلق شده است. از این رو ساختار قالب‌های کلام تصنیف‌ها، خارج از فرم‌های پذیرفته‌شدهٔ سنتی است و معمولاً متناسب با ضرورت ملودی و نیاز آن تغییر و تحول می‌یابد.

در اینجا به برخی از قوالب اشاره می‌شود:

مسمط - ترجیع‌بند

تصنیف «ای چرخ»:

دردا که ندیدیم وصال رخ دلدار
هجر آمد و آورد غم و محنت بسیار
خون گریه کنم تا بگشایم گره از کار   دردا که مرا خون دل و دیده قرین شد
چه بدرفتاری ای چرخ   چه کج رفتاری ای چرخ
سر کین داری ای چرخ   نه دین داری نه آیین داری ای چرخ
آن آهوی خوش خط و نکوخال که در دشت
گه راند سوی جوی و گهی تاخت به گلگشت

امروز چرا طعمهٔ شیران عرین شد
چه بدرفتاری ای چرخ   چه کج رفتاری ای چرخ

سر کین داری ای چرخ   نه دین داری نه آیین داری ای چرخ
(بهار، ۱۳۹۴: ۵۷۸)

شاعر به جای یک بیت، دو بیت را در مقام ترجیع در پایان هر بندی آورده است.

مسمط‌های ابداعی

اکثر تصنیف‌های بهار در قالب مسمط است با ویژگی‌های منحصر به فرد و تعریف خاص خود. از مجموع ۴۱ تصنیف ضبط‌شده در دیوان بهار (همان: ۵۷۷-۶۳۶) ۲۱ تصنیف در قالب‌هایی است که اساس و پایهٔ آن بر «مسمط» است، با نوآوری‌های ویژه و ترکیب با قالب‌های دیگر نظیر ترجیع‌بند یا ترکیب‌بند. اکنون به برخی از این مسمط‌های ابداعی اشاره می‌شود:

تصنیف «ز فروردین»:

ز فروردین شد شکفته چمن
گل نو شد زیب دشت و دمن   کجایی ای نازنین گل من
بهار آمد با گل و سنبل
ز بیداد گل نعره زد بلبل
دل بلبل نازک است ای گل   دل او را از جفا مشکن
بهار از گل سایبان دارد
دریغا کز پی خزان دارد
خوش آن کس کاو یاری جوان دارد   بتی تازه با شراب کهن
دلم گشت از چرخ بوقلمون
چو جام می لب به لب پرخون
غم عشقت شد بر غمم افزون

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من، محزون دل من، پر ز خون دل من

بند دوم:

نگارا رحمی نما به چشم ترم
که من از زلفت بتا شکسته‌ترم
اگر بودم جان از غم دوران
ز درد فراق تو جان نبرم

عزیز دلم، بت چگلم، آبروی چمن
بهار مرا، خزان منما، نازنین گل من

در این تصنیف بهار مسمطی خلق می‌کند که متناسب با ریتم و ملودی تصنیف تعریف می‌شود. بند اول از سه مصراع تشکیل شده است که مصراع سوم حکم «رشته تسمیط» را دارد. در بند بعدی (بهار آمد...) تعداد ابیات بند به چهار می‌رسد (مسمط مربع)؛ بند سوم همین وضعیت را دارد. در بند چهارم (دلم گشت...) شاعر مسمط مربعی را به کار می‌برد که رشتهٔ تسمیط آن یک بیت است نه یک مصراع:

شد از ستمت ز دست غمت غرق خون دل من
مجنون دل من، محزون دل من، پر ز خون دل من

طول بیت هم متناسب با نیاز ملودیک طولانی‌تر از ابیات دیگر می‌شود. در بخش دوم تصنیف یک بند مربع به کار می‌رود که از نظر نظام قافیه شبیه رباعی است و فقط سه مصراع آن مقفّی است؛ برخلاف بندهای دیگر که تمام مصراع‌ها مقفی هستند و در پایان بند هم مانند قطعه قبلی، رشتهٔ تسمیط در قالب یک بیت می‌آید:

عزیز دلم، بت چگلم، آبروی چمن بهار مرا، خزان منما، نازنین گل من

در برخی دیگر از تصنیف‌ها از قالب مسمط بدون رشتهٔ تسمیط استفاده شده است؛ نظیر تصنیف «ای کبوتر» (بهار، ۱۳۹۴: ۵۹۰) و «باد خزان» (همان: ۵۸۵). برای گریز از اطالهٔ کلام به ذکر نام تصنیف‌های دیگر بهار در قالب مسمط‌های ویژه اشاره می‌شود: «ای شکسته دل» (همان: ۵۸۱)، «ای شهسواران» (همان: ۵۸۱)، «ای شهنشه» (همان: ۵۸۲)، «سرود ملی» (همان: ۶۰۰)، «ای وطن» (همان: ۵۹۵)، «صبحدم ز مشرق» (همان: ۶۰۰)، «مرغ سحر»

(بهار، ۱۳۹۴: ۶۰۲)، «ای تازه گل» (همان: ۶۰۴)، «ای ایران» (همان: ۶۰۶)، «نسیم سحر» (همان: ۶۰۸)، ««عروس گل» (همان: ۶۱۳)، «پروانه» (همان: ۶۱۶)، «حضرت ستارخان» (همان: ۶۱۸)، «رقیب وطن» (همان: ۶۱۲)، «دادار ایران» (همان: ۶۲۳) و «زن باهنر» (همان: ۶۲۴).

نتیجه‌گیری

تصنیف در عصر مشروطیت به عنوان یک ژانر ادبی مؤثر و کارآمد ظهور می‌کند و با ساختار و فرمی ویژه و منحصربه‌فرد به جامعه معرفی می‌گردد. ملک‌الشعراء بهار در این دورهٔ پرتلاطم و حساس سیاسی و اجتماعی با پشتوانه‌ای غنی از تجارب ادبی و علمی وارد عرصهٔ تصنیف‌سرایی می‌گردد. بهار با ذهن خلاق و احاطه کم‌نظیر بر عالم شعر و شاعری و آشنایی کافی بر موسیقی و دقایق آن به خلق تصنیف‌های ماندگار با ساختار و فرمی متفاوت می‌پردازد. در نظام موسیقایی تصنیف، «ملودی» و «ریتم» عامل مهم و تعیین‌کننده در تشکیل ساختار تصنیف‌ها است؛ به گونه‌ای که فرم بیرونی کلام (شعر) تصنیف را با خود همراه و همسو می‌سازد. با توجه به شیوه و روش تصنیف‌سازی بهار که مبتنی بر کلام گذاشتن بر روی آهنگ پیش‌ساخته است، سیطره با «ریتم» و «ملودی» است. ماحصل این غلبهٔ ریتمیک و موسیقایی در تصنیف، خلق اوزان نادر، تغییر وزن در یک تصنیف و تبعیت آن از ریتم، و خلق قالب‌های شعری ابداعی و تعامل و درهم‌تنیدگی «وزن» و «قالب» در نظام ساختاری تصنیف است. در چنین نظامی، طول مصراع‌ها و نظام قافیه هم متناسب با ضرورت ملودیک تصنیف ساخته می‌شود. از این رو با مصراع‌هایی با طول متفاوت و گاهی غیرمتعارف روبه‌رو می‌شویم. در تحلیل و ارزیابی تصنیف‌ها توجه به «خوانش ملودیک» تصنیف یک اصل مهم است که غفلت از آن ما را در سنجش آن دچار سردرگمی می‌کند و گاه به بیراهه می‌کشاند. دستیابی به اوزان صحیح تصنیف‌ها در سایهٔ همین نگرش رقم می‌خورد؛ این اوزان را اوزان عروضی-ایقاعی می‌نامیم که حاصل همین خوانش صحیح تصنیف است. در این خوانش توجه به نقاط شروع و پایان ضرب‌ها، درنگ‌ها، مکث‌ها و کشش اصوات، عامل مهم و تعیین‌کننده

در رسیدن به وزن درست است. از این رو ملودی و ریتم همچنان حاکم بلامنازع تصنیف است. در این نظام موسیقایی شکل‌گیری قالب اشعار و مرزبندی بین مصراع‌ها و ابیات، تحت نظارت و سیطره ملودی به وجود می‌آید.

پی نوشت

۱. «ملودی» رشته‌ای از نغمات است که بخشی از اثر موسیقایی یا یک قطعه موسیقی را به وجود می‌آورد. «ضرب یا ضرباهنگ» همان ریتم و وزن موسیقی است و در اصل عنصر زمانی در موسیقی است که از تناسب زمانی بین نغمات به وجود می‌آید. «میزان» تقسیم زمان موسیقایی به واحدهای مساوی که در مرزبندی موسیقی با خط عمودی مرسوم به خط میزان نوشته می‌شود. در مقام قیاس چیزی شبیه به ارکان عروضی در شعر است. «گام» توالی نت‌های موسیقی پشت سر هم است. در این توالی تفاوت دو نت از نظر ارتفاع صوت است. «پرده» در موسیقی، واحد سنجش فاصله میان دو نت از نظر زیر و بمی صوت است. به عبارت ساده‌تر وقتی می‌گوییم ملودی یک پرده بالاتر می‌رود، یعنی فرکانس صوت ملودی یک درجه بالاتر می‌رود. برای اطلاعات بیشتر در این خصوص (ر.ک: روح‌الله خالقی (بی‌تا) نظری به موسیقی، ج۱، صص ۶۳-۷۵).

۲. این بند، از تصنیف معروف عارف قزوینی (از خون جوانان وطن لاله دمیده) تضمین شده است (ر.ک: عارف قزوینی، ۱۳۸۹: ۳۵۸).

منابع

احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۷۶) ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، تهران، سروش.

امین‌پور، محمد امین و حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۳) «بررسی ترانه‌سرایی در ادبیات فارسی» شعر پژوهی، دانشگاه شیراز، س ۶، ش ۱، صص ۹۶-۱۱۸.

بهار، محمدتقی ملک‌الشعراء (۱۳۹۴) دیوان بهار، به کوشش چهرزاد بهار، ج ۲، چاپ دوم، تهران، توس.

تاریخ سیستان (۱۳۸۱) مؤلف(؟)، به تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران، معین.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۴) سرگذشت موسیقی ایران، ۲ جلد، چاپ نهم، تهران، صفی‌علیشاه.

دلبری، حسن (۱۳۹۰) «درهم‌آیی قالب‌ها و تعاملات بیناگونه‌ای در شعر فارسی» پژوهش‌های ادبی، ش ۳۴ و ۳۵، صص ۱۰۹-۱۲۸.

دهلوی، حسین (۱۳۷۹) پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران، ماهور.

سراج، شهین (بی‌تا) «کاربرد مضامین عاشقانه سیاسی و اجتماعی در تصنیف‌های بهار»، به نقل از سایت http://www.bahar-site.fr/KarbordMazaminAsheqana_seraj.htm تاریخ دسترسی ۱۳۹۵/۰۳/۱۵.

شفیعی کدکنی (۱۳۹۰) با چراغ و آیینه، چاپ دوم، تهران، سخن.

شهریار، محمد حسین (بی‌تا) کلیات دیوان شهریار، تهران، چاپ افست اسلامیه.

عارف قزوینی، میرزاابوالقاسم (۱۳۸۹) کلیات دیوان عارف قزوینی، به کوشش مهدی نورمحمدی، تهران، سخن.

فاضل، سهراب (۱۳۷۹) تصنیف‌سرایی در ادب پارسی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی.

فاطمی، ساسان (۱۳۸۶) «بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آن در موسیقی» ماهور، س ۱۰، ش ۳۷، صص ۲۳۹-۲۴۹.

کیانی و دیگران (۱۳۹۴) «وزن در شعر و موسیقی» (پژوهشی در مبانی عروض و ایقاع)، مجلهٔ ادب فارسی، ش ۱، بهار و تابستان، صص ۲۱-۴۰.

گامین، گ‌گ (۲۵۳۷) عارف شاعر مردم، ترجمهٔ غلامحسین متین، تهران، آبان.

مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، تهران، سیمرغ.

مرادی، محمد، (۱۳۹۴) «معرفی وزن‌های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه‌های محلی فارس»، مجلهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ش ۷، صص ۸۳-۱۰۳.

مراغی، عبدالقادربن غیبی، (۲۵۳۶) مقاصد الالحان، به کوشش تقی بینش، تهران، بنگاه ترجمه و نشر.

معاصر؛ یحیی (۱۳۸۶) «بهار و ترانه‌سرایی» در یادی دوباره از بهار، به کوشش سعید بزرگ بیگدلی، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، صص ۱۲۵-۱۳۱.

مولوی، جلال الدین (۱۳۸۷) غزلیات شمس تبریزی، مقدمه و گزینش وتفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

وحیدیان کامیار، محمدتقی (۱۳۵۷) بررسی وزن شعر عامیانه فارسی، تهران، آگاه.

------------------- (۱۳۶۸) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، جستارهای ادبی، ش ۶۶، صص ۳۴۸-۳۲۳.

فهرست ۱۰ تصنیف معروف بهار

نام تصنیف	نام دستگاه	آهنگساز	خواننده	موضوع	ویژگی‌های برجسته ساختاری
آخر ای ایرانی	دشتی	جهانگیر مراد	جمال صفوی	ملی- میهنی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- فاقد برگردان- بیت فاصل (جداکننده) دو مسمط با کارایی ملودیک- وزن عروضی ___ایقاعی- تغییر وزن (۹وزن عروضی) درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط آزاد
ای کبوتر	ابوعطا	جهانگیر مراد	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- زبان عاطفی با شروع خطابی در آغاز کلام-وزن عروضی___ ایقاعی-تغییر وزن تصنیف (۷وزن عروضی)-درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط ابداعی (مثلث+ مربع، بدون رشته تسمیط)
مرغ بینوا	بیات ترک	ابراهیم منصوری	جمال صفوی	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- کوتاه بودن بندهای تصنیف- دارای تغزل در مقدمه است- برگردان ندارد- وزن عروضی_ ایقاعی- تغییر وزن (۱۱وزن عروضی)- قالب چهار پاره- درهم تنیدگی وزن و قالب
مرغ سحر	ماهور	مرتضی نی داوود	قمرالملوک وزیری- نادر گلچین- شجریان	سیاسی-اجتماعی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- کوتاه بودن مصراع‌های پایانی بندها (قطعات ملودی)- دوبندی بودن تصنیف- وزن عروضی -- ایقاعی- تغییر وزن به تبع تغییر ملودی- قالب: مسمط ابداعی
بهار دلکش	ابو عطا	جهانگیر مراد	محمدرضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- به کار بردن مصراع‌های طولانی بر خلاف قاعده عروضی- وزن عروضی- ایقاعی- تغییر وزن به تبع تغییر ریتم و ملودی- قالب: ترکیبی (ترکیب بند --- مسمط)

عروس گل	سه گاه	درویش خان	قمرالملوک وزیری	اجتماعی (رفع حجاب)	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- وزن عروضی— ایقاعی- برگردان دارد- تغییر وزن (۵ وزن عروضی)- قالب: مسمط ابداعی.
باد خزان	افشاری	درویش خان	جمال صفوی و شجریان	اجتماعی و انتقادی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- فاقد برگردان- دارای تغزلی زیبا در وصف خزان است- تغییر وزن (۹ وزن عروضی)- استفاده از تکرار و کلمات کمکی- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: مسمط ابداعی
ز فروردین	ماهور	جهانگیر مراد	قمرالملوک وزیری وهنگامه اخوان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها - دارای تغزلی در وصف طبیعت- برگردان ندارد- وزن عروضی— ایقاعی- تغییر وزن (۵ وزن عروضی)- قالب: مسمط ابداعی (تلفیق مربع و مثلث)
باد صبا	شوشتری	جهانگیر مراد	محمدرضا شجریان	عاشقانه با رگه‌های سیاسی	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- برگردان ندارد- تغییر وزن (۵ وزن عروضی)- وزن عروضی— ایقاعی- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: ترکیب بند ابداعی
شب وصل	ماهور	درویش خان	محمدرضا شجریان	عاشقانه	عدم تساوی طولی مصراع‌ها- وزن عروضی— ایقاعی- تغییر وزن به تبع تغییر ملودی- برگردان ندارد- درهم‌تنیدگی وزن و قالب- قالب: چهار پاره