بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی- پژوهشی

شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
کارشناس و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استـاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر علی شیخ‌الاسلامی، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهدی محقق، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زینب صابرپور، استـادیار دانشگاه تربیت مـدرس

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 ٤٧**
صندوق پستی ۱۳۱٦ـ ۱۳۱٤٥، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ٦٦٤٩٧٥٦١ نمابر: ٦٦٤٩٢١٢٩
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ 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، ۱۹۷٤: 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

- **رستاخیز معنا در غزل «عُرفی شیرازی» بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی «لیچ»**.....۱
  مجید خسروی/ خلیل بیگ‌زاده/ محمد ایرانی/ غلامرضا سالمیان
- **التقای واکه میان پیشوند استمرار /-mi/ و ستاک حال در زبان فارسی: واج‌شناسی زایشی**.....۲۳
  شهین امیرجانی/ عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا/ آرزو نجفیان
- **کارکرد سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس در بازنویسی داستان‌های شاهنامه**.....۴۹
  نیلوفرسادات عبدالهی
- **معرفی «شرح فصوص‌الحکم محب‌الله اله‌آبادی» و بررسی واژه‌های مهجور فارسی آن** ۷۵
  یاسر حجتی نجف‌آبادی/ مهرداد چترائی/ محبوبه خراسانی
- **تحلیل گفتمانی ادبیات متعهد و اجتماعی با تکیه بر نظرگاه «اخوان ثالث»**..... ۱۰۱
  مریم مشرَّف/ کلثوم میری اصل
- **تکوینِ هویت اجتماعی در داستان «عطر سنبل، عطر کاج» بر مبنای نظریهٔ عمومی طنز کلامی**.....۱۳۳
  فاطمه مظفری/ نوید فیروزی

داوران این شماره

دکتر احمد تمیم‌داری/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر مجتبی منشی‌زاده/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس

دکتر محمد خسروی شکیب/ دانشیار دانشگاه لرستان

دکتر شهلا خلیل اللهی/ دانشیار دانشگاه شاهد

دکتر رضا صادقی شهپر/ دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر سهیلا فرهنگی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر محمدرضا موحدی/ دانشیار دانشگاه قم

دکتر اورنگ ایزدی/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

دکتر فاطمه بهرامی/ استادیار دانشگاه شهید بهشتی

دکتر یعقوب زارع ندیکی/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر زینب صابرپور/ استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

دکتر محمد کمالی‌زاده/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

دکتر لیلا حق پرست/ دکتری دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر علیرضا صدیقی/ پژوهشگر ادبیات فارسی

رؤیا صدر/ پژوهشگر

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۲۱-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

رستاخیز معنا در غزل «عُرفی شیرازی» بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی «لیچ»

مجید خسروی*
خلیل بیگ‌زاده**
محمد ایرانی***
غلامرضا سالمیان****

چکیده

فراهنجاری یا هنجارگریزی از وجوه «رستاخیز واژگان» بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریّه‌های نقد ادبی جدید است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی بیان شده است. عُرفی شیرازی، سرایندهٔ سبک هندی، زبان غزل آغازین این سبک را فراتر از نُرم زمان پدید آورده و گاه سبکی فردی و نُرمی تازه در زبان غزل آفریده است. بنابراین واژگان، رستاخیزی پُرنوسان در تصویرسازی و معناآفرینی غزل آغازین سبک هندی دارند و عُرفی شیرازی به عنوان یکی از غزل‌سرایان آغازین سبک هندی، پدیده‌ها را در پهنهٔ تخیّل به گونه‌ای دیگرگون آفریده و ذهن مخاطب را در رویارویی با فراز و فرودهای تصویری غزل به چالش کشیده است. این پژوهش با هدف تبیین شگردهای نوین تصویرسازی و معناپردازی در غزل عُرفی شیرازی با رویکردی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر هنجارگریزی معنایی «لیچ» انجام شده و نشان داده است که عُرفی شیرازی، شگردهای هنجارگریزی معنایی را با تصویرهای بلاغی و معناساز در غزل آفریده است. بر این اساس تبیین هنجارگریزی معنایی بر گسترهٔ تصویرپردازی عرفی در غزل و تبیین چگونگی کاربرد واژگان در ساختار تصویرهای تازه، دستاورد اصلی پژوهش است.

واژه‌های کلیدی: سبک هندی، عُرفی شیرازی، جفری لیچ، هنجارگریزی معنایی و تصویرهای بلاغی.

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه m.khosravi1366@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه kbaygzade@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه Moham.irani@gmail.com
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه salemian@razi.ac.ir

مقدمه

«برجسته‌سازی[1]» به اعتقاد بسیاری از صورت‌گرایان[2] از اصول بنیادین شکل‌گیری سبک ادبی است. «صورت‌گرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر بازمی‌شناختند و بر این دو فرایند، نام‌های «خودکاری[3]» و «برجسته‌سازی» نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک[4]، فرایند خودکاری زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه اصلی قرار گیرد؛ ولی برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد» (صفوی، ۱۳۸۰الف: ۳۵-۳۶). بنابراین برجسته‌سازی، فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادبی و هنری تبدیل می‌کند و جلب نظر کردن شیوهٔ بیان و اهمیّت یافتن پیام از مشخّصه‌های اصلی آن است.

جفری لیچ[5]، محقق و صاحب‌نظر صورت‌گرا، برجسته‌سازی را به دو شکل امکان‌پذیر می‌داند: ۱- فراهنجاری (قاعده‌کاهی[6]). ۲- قاعده‌افزایی[7]. شاعر یا نویسنده در شکل نخست، با انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار، برجسته‌سازی می‌کند و در شکل دوم، قواعدی به قواعد حاکم بر زبان خودکار می‌افزاید (همان، ۱۳۸۰ب: ۵۸). لیچ، هنگام بحث دربارهٔ هنجارگریزی برای آن حریم قائل می‌شود و اعتقاد دارد: «هنجارگریزی می‌تواند تنها بدان حدّ پیش رود که ارتباط را دچار اختلال ننماید و برجسته‌سازی آن قابل تعبیر باشد» (Leech, 1969: 40).

فراهنجاری یا هنجارگریزی از وجوه «رستاخیز واژگان[8]» بر مبنای زبان‌شناسی و از نظریّه‌های نقد ادبی جدید است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی در سال ۱۹۱۷م. بیان شد. این نظریّه، ارتباط تنگاتنگی با علم بلاغت و آرایه‌های ادبی آن دارد.

1. Foregrounding
2. Formalists
3. Automatism
4. B.Havranek
5. G . N. Leech
6. Deviation
7. Extra regularity
8. Resurrection of word

در حقیقت هنجارگریزی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که شاعر، مرزهای نظام رایج تصوّرها و ذهنیّات خواننده یا شنوندهٔ خود را بر پایهٔ آن در سروده‌هایش می‌شکند؛ یعنی با آفرینش تصویری پیچیده و اندیشه‌خیز موجب حیرت مخاطب می‌گردد. به تعبیری دیگر، «شعر در حقیقت چیزی جز شکستن نُرم زبان عادی نیست؛ یعنی جوهر آن بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۰-۲۴۱) و این شکستن نُرم، زمانی اتفاق می‌افتد که تغییراتی بر زبان و یا در آن اعمال شود. «کسی که عامل وزن و قافیه و مخیّل بودن کلام را روشی برای شکستن هنجار عادّی زبان معرّفی می‌کند، قائل به ایجاد تغییر «بر» زبان است و کسی که عدول از قواعد صرفی و نحوی زبان را عامل تمایز شعر از زبان عادّی می‌داند، بر اعمال تغییر «در» زبان توجّه می‌کند» (محسنی و جویباری، ۱۳۹۰: ۱۸۳).

هنجارگریزی انواعی دارد و «هنجارگریزی معنایی[1]» یکی از آنهاست. هنجارگریزی معنایی یا تصویری از دیدگاه لیچ، «بهره‌برداری تازه و ویژه از جمله‌ها و ترکیب‌ها به گونه‌ای متفاوت با معانی متعارف در زبان هنجار است» (Leech, 1969: 40). از دیدگاه وی در هنجارگریزی معنایی، «شاعر از تصاویر خیال‌انگیزی پرده‌برداری می‌کند که تازه و بی‌سابقه‌اند» (همان: ۵۱) و می‌توان گفت «فراهنجاری معنایی، نوعی انحراف در ژرف‌ساخت جمله است؛ چنان که جای یک کلمه از یک طبقهٔ دستوری با کلمه‌ای از طبقهٔ دستوری دیگر پر شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۶). بنابراین «صناعاتی از قبیل تشبیه، استعاره، نماد و تشخیص که به صورت سنّتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، در مقولهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵).

کوبش نبض واژگان کاربردی در بافت تصاویر تازهٔ غزل آغازین سبک هندی تند و ناآرام است، چنان که عرفی شیرازی از غزل‌سرایان آغازین این سبک به افق‌های مأنوس و ملموس بسنده نکرده و همواره به خطر کردن در قلمروهای دور از دسترس، چشم دوخته است. «سبک هندی در ادبیّات فارسی، تنها سبکی است که در آن آگاهانه و فراگیر با سنّت‌های شعری عصر تیموری مبارزه می‌شود و در اصطلاح به دنبال

1. Semantic Deviation

آشنایی‌زدایی است» (رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۷۰). تخیّل هنری عُرفی بر فضای سیّال غزل، شناور است و در عمق واژه‌ها در جست‌وجوی صید تصاویر تازه، آرام و قرار ندارد. «شاعرانی که از زیستن در گذشته پرهیز کرده و کوشیده‌اند تا با نگاهی تازه، جهان پیرامون خود را تجربه کنند، تنها پدیده‌های تازه را به شعر خود راه نداده‌اند، بلکه نوبینی آنها، اشیا و پدیده‌های پیرامون را زدوده و آنها را در هیئتی تازه دیده‌اند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۸۹) که می‌توان گفت عرفی شیرازی غزل‌سرای آغازین سبک هندی با شورش علیه معانی قراردادی و مورد توقّع مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنی آنان، انبوهی از تصویرهای تازه و بی‌پیشینه را در مدار زبان غزل وارد کرده است؛ چنان که هیجان ذهنی این شاعر، خوانندگان را با طیفی موّاج از تصویرهای هنجارگریز مواجه ساخته و آنان را از فضای یکنواخت تصویرپردازی کلیشه‌ای دور کرده است. در این زمینه، مهم‌ترین مسئله برای هر پژوهشگر ادبی در تحلیل شعر، رویارویی با جهان متن و درک زیبایی و کلیّت یکپارچهٔ آن و دریافت کیفیّت کارکرد عناصر شعری و بررسی توانایی شاعر در بهره‌گیری از امکانات زبانی است (سلیمی و کیانی، ۱۳۹۰: ۵۶).

بیان مسئله

دو گونهٔ غزل عارفانه و عاشقانه در آغاز قرن ششم با سنایی رونق گرفت و در پهنهٔ ادب فارسی رشد و نموّ یافت تا حافظ آن را در قرن هشتم به اوج رسانید. پس از حافظ، شاعری در سبک عراقی نتوانست سُکّان غزل تلفیقی را از او بگیرد، تا آنکه ادبیّات مجبور به تغییر سبک گردید و سبک هندی یا اصفهانی پدید آمد؛ زیرا «محال بود که کسی در همان شیوهٔ عراقی بتواند شعری بگوید که نسبت به شعر حافظ جلوه‌ای داشته باشد» (فروزانفر، ۱۳۳۷: ۶۲۰). در قرن نهم نیز غزل تغییری نکرد، بلکه مرتّب و منظّم‌تر شد. ابیات غزل به حدود هفت نزدیک شد و تخلّص از ملزومات آن گشت. صحّت قوافی و عروض تکراری از مشخّصات این دوره است (یارشاطر، ۱۳۵۵: ۱۲۱). غزل از اواخر قرن نهم تا اوایل قرن یازدهم به صورت حدّ واسط سبک عراقی و هندی پیش رفت. امّا از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم، سبک هندی پا به عرصهٔ ظهور گذاشت و قالب غزل در این سبک، کاملاً متمایز از غزل سنّتی (سبک عراقی) است. عُرفی شیرازی، طالب آملی و

کلیم کاشانی از آغازگران غزل با سبکی هنجارگریز در این عهد هستند.

بسیاری از محقّقان به نقش اثرگذار عُرفی شیرازی در پیدایش سبک هندی اشاره کرده و او را آغازگر غزل در این سبک نامیده‌اند. در واقع «باید پذیرفت که جریان خیال‌بندی و تازه‌گویی و یا همان جریان معروف سبک هندی، به عُرفی شیرازی استواری یافته است. او اوّلین و موفّق‌ترین شاعری است که به این شیوه، رسمیّت و وجاهت بخشیده، به گونه‌ای که می‌توان وی را مخترع طرز تازه نامید و دیگر سُرایندگان سبک هندی را دنباله‌روان وی محسوب داشت» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۷۸: ۳۴). بنابراین «عُرفی قبل و بیش از همه با هنجارگریزی معنایی و گذر از معنی متعارف و قاموسی افعال و کشف رابطهٔ تازه از کلمات در محور همنشینی کلام، به خلق موقعیّت تازه دست یازیده است» (همان: ۳۵).

بر این اساس مطالعهٔ عُرفی شیرازی در تاریخ غزل، بسیار واجد اهمیّت است. این شاعر به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی با علم نسبت به درک حوزه‌های هنجارگریزی معنایی شعری، توانسته است با دیدی زیباشناسانه‌تر، شاعرانگی غزلیّاتش را به اوج رساند. این جستار، شگردهای تازهٔ تصویرپردازی را در غزل عُرفی شیرازی که سبب عادت‌ستیزی و صبغهٔ هنری کلامش شده، بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی الگوی «لیچ» با رویکردی توصیفی- تحلیلی بررسی کرده است.

ضرورت و هدف پژوهش

هر چند خاستگاه مبانی نظری هنجارگریزی معنایی، عصر حاضر است، هنجارگریزی در شعر فارسی سابقه دارد؛ یعنی شاعران ایرانی چندان با این مفاهیم بیگانه نبوده، بلکه هنجارگریزی در آثار آنان بر جای مانده است. گره‌خوردگی احساس در غزل عُرفی شیرازی از آغازگران سبک هندی به گریز از تصویرسازی و معناپردازی تکراری و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن در مسیرهای نامکشوف تصویری انجامیده و غزل وی را در طیفی موّاج از تصویرهای هنجارگریز شناور کرده است. عُرفی شیرازی، چشم‌اندازهای تازه‌ای را با کاربرد متفاوت واژگان در ساختار تصویرهای بدیع، در غزل آفریده است. چنین تنشی در ساحت معنایی زبان، رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را درهم می‌ریزد و پای خیال را

از دایرهٔ تنگ انتظارات مخاطبان فراتر می‌برد و سبب ایجاد سبکی می‌شود که بعدها الگوی بسیاری از غزل‌سُرایان می‌گردد. بنابراین بررسی و تحلیل تصویرسازی و معناپردازی عُرفی شیرازی به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی بر پایهٔ هنجارگریزی معنایی لیچ، ارزش هنری و زیباشناسی غزل وی و سبکش را آشکار خواهد کرد.

پیشینهٔ پژوهش

هنجارگریزی اصطلاحی است که نخستین‌بار در سال ۱۹۱۴م در روسیه پدیدار شد و بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ گسترش یافت. «نخستین گام در این زمینه را شکلوفسکی[1] با انتشار «رستاخیز واژه» در سال ۱۹۱۴م برداشت. او بعدها دو رسالهٔ کوتاه با عناوین «دربارهٔ نظریهٔ زبان شعری» و «دربارهٔ شاعری» نوشت که از نظر ارائهٔ شیوه‌های علمی درخور توجه بود. ارزنده‌ترین اثر پژوهشی شکلوفسکی، رسالهٔ «هنر به مثابهٔ تکنیک[2]» است که دگرگونی بزرگی را در چارچوب نظریّه‌های نقد ادبی پدید آورد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸).

پس از شکلوفسکی که اوّلین گام جدی را در این زمینه برداشت، موکاروفسکی[3] در مقاله‌ای با عنوان «زبان معیار و زبان شعر[4]»، موضوع برجسته‌سازی را مطرح کرد. علاوه بر این زبان‌شناس انگلیسی، جفری لیچ در کتاب «رویکردی زبان‌شناختی به شعر انگلیسی[5]» به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و آن را در هشت گونهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، سبکی، گویشی، زمانی و نوشتاری تجزیه و تحلیل کرده است. بعدها دیگر منتقدان مکتب فرمالیست و صورت‌گرایان مانند یاکوبسن[6]، تینیانوف[7] و... به هنجارگریزی توجه کردند.

پژوهش‌هایی دربارهٔ موضوع هنجارگریزی در ایران نیز انجام شده است. شفیعی کدکنی (۱۳۶۸) در کتاب «موسیقی شعر» به طبقه‌بندی انواع هنجارگریزی در دو حوزهٔ

1. Victor Shkovsky
2. Art Technique
3. J. Mukarovsky
4. Standard Language and Poetic Language
5. A linguistic Guide to English Poetry
6. Roman Jakobson
7. Yury Tynyanov

موسیقیایی و زبان‌شناسی پرداخته است. علاوه بر این شفیعی‌کدکنی (۱۳۶۶) در کتاب «شاعر آینه‌ها» ضمن بررسی علل انحراف از نرم شعر بیدل، زیرمجموعه‌ای از هنجارگریزی را تحلیل کرده است.

علوی‌مقدم (۱۳۷۷) در کتاب «نظریّه‌های نقد ادبی معاصر» ضمن معرفی مکاتب صورت‌گرایی و ساختارگرایی و نظریّه‌های مربوط به آنها در چهارده فصل، به نقد ساختاری چندین شعر معاصر و کلاسیک پرداخته است. وی در بخش چهارم این کتاب، به تحلیل ساختارگرایانهٔ نمونه‌هایی از اشعار کلاسیک و معاصر پرداخته و مواردی را از انواع هنجارگریزی در هر یک از آنها مشخص کرده است.

صفوی (۱۳۸۰) در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیّات» به طور مفصّل و مجزّایی به تحلیل انواع هنجارگریزی پرداخته است. کیانی و همکاران (۱۳۹۵)، در پژوهشی با عنوان «هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق»، تصویرپردازی‌های شاعرانه را در شعر معاصر ایران و عراق از منظر هنجارگریزی معنایی نقد و بررسی کرده و کوشیده‌اند تا شاخص‌های مشترکی را که در سروده‌های شاعران این دو سرزمین، برهم‌زنندهٔ رابطهٔ میان نشانه و مصداق هستند، کشف و تحلیل کنند. دزفولیان‌راد و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی»، ارتباط جهان‌نگری شاعران سبک هندی را با ساختار غزل این سبک، بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن بررسی کرده‌اند.

حسن‌پور آلاشتی (۱۳۷۸) در پژوهشی با عنوان «عُرفی، مخترع طرز تازه» ضمن بررسی سبک و طرز عرفی، شواهدی مختصر در تأیید تازگی این سبک از منظر هنجارگریزی معنایی ذکر کرده است. بهمنی و شادی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «صورخیال و صنایع ادبی در غزلیّات عرفی شیرازی» صور خیال و صنایع بدیعی پربسامد را در غزل عرفی به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند. غلامی و محمّدی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نگاهی به سبک‌شناسی غزلیّات عرفی شیرازی و تازگی‌های آن» نیز غزل عرفی را به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند. غلامی و محمّدی (۱۳۹۱) نیز غزل عرفی را به لحاظ سبکی بررسی کرده‌اند که بررسی مواد عرفانی و قلندری، تعابیر و تصاویر خیالی و سنجش نوع اوزان و

قوافی، موضوع اصلی آن است. تاجبخش و ایزدی (۱۳۹۴) در جستاری با عنوان «بررسی جایگاه زبان در سبک غزلیّات عرفی شیرازی»، جایگاه زبان در سبک غزلیات عُرفی را تبیین و ویژگی‌های اصلی سطح زبانی را در آن بررسی کرده‌اند.

امّا پژوهشی که به شکل مستقیم، هنجارگریزی معنایی لیچ را در تصویرسازی و معناپردازی عُرفی شیرازی بررسی کرده باشد، دیده نشد و این پژوهش، هنجارگریزی معنایی لیچ را در غزل عُرفی شیرازی، از غزل‌سُرایان آغازین سبک هندی بررسی کرده است.

بحث اصلی

این پژوهش با هدف تبیین شگردهای نوین تصویرسازی و معناپردازی در غزل عُرفی شیرازی با رویکردی توصیفی- تحلیلی و تکیه بر هنجارگریزی معنایی «لیچ» انجام شده و نشان داده است که عُرفی شیرازی، شگردهای هنجارگریزی معنایی را با تصویرهای بلاغی و معناساز در غزل آفریده است.

نگاره‌های هنجارگریز عُرفی شیرازی در غزل

تصویر از جنبه‌های زیبایی شعر و حاصل افکار و عواطف شاعر است که افکار و احساسات خود را با جهان مادّی پیوند می‌دهد تا یافته‌هایش را برای دیگران ابراز کند. بر این اساس تصویر از عوامل مهم در شناخت شخصیّت روحی و روانی شاعر است؛ زیرا «شعر، حاصل تجربهٔ شاعر است و از ارادهٔ شاعر ناشی نمی‌گردد، بلکه یک رویداد روحی است که به صورت ناخودآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱). واژگان در غزل عرفی شیرازی در خدمت نگاره‌سازی و معناپردازی بدیع شاعرانه، نقش مهمّی بر عهده دارند و عُرفی شیرازی برای تن ندادن به نگاره‌سازی‌های مبتذل و کلیشه‌ای با کاربرد دیگرسان واژه‌ها، سروده‌هایش را سرشار از نگاره‌های هنجارگریز کرده است.

بهره‌گیری از نگاره‌های تازه، از شگردهایی است که عُرفی از طریق آن به اجزای شعر خود شکل داده و از این رهگذر، میان مفاهیم مورد نظرش، پیوندی بدیع به وجود آورده است. او گاه در سطح «تشبیه» و «استعاره» و گاهی هم در حیطهٔ «تشخیص»، دست به هنجارگریزی زده و شعر خود را با این شگردهای زبانی، ظرفیّتی هنری داده است؛ چنان

که غالب این آرایه‌ها با کاربرد ویژهٔ خود، رنگ عادت را از اشیا و پدیده‌ها زدوده و سبب هنجارگریزی تصویری گشته است.

عُرفی شیرازی در بیت زیر، سیمایی هنجارگریز از «زلف معشوق» به مخاطب عرضه می‌دارد که در آن، تصویر «چوگان زلفی» به صورت نهانی به «سنبل» مانند شده است و حتّی مشبّه بر مشبّه‌به ترجیح داده شده است. این در حالی است که شاعران زیادی «گیسو و زلف یار» را به «سنبل» مانند کرده‌اند؛ امّا تشبیه عُرفی در این گزاره، گونهٔ دیگری است:

به سنبل می‌زند چوگان زلفی سیلی خجلت که ناف آهوی چین می‌تراشد گوی میدانش

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۶۳۱)

در نمونهٔ بالا، مشبّه (چوگان زلفی) خود نوعی شبکهٔ تصویری است و مشبّه‌به (سنبل)، امری مبتذل و تکراری که کلام عرفی را برجسته ساخته‌اند. یا تشبیه بدیع «حنا به زنجیر» در نمونهٔ زیر:

ز روی شوق تماشا هزار پاره شود اگر به پای نگاهم حنا شود زنجیر

(همان: ۵۶۴)

از همین قبیل است تشبیه‌های بدیع و هنجارگریز «درد به محبّت» در غزل ۶۸، «فتنهٔ قیامت به مغبچهٔ سر دوش» در غزل ۶۷۳، «خلوت شاعر به تجلّی طور» در غزل ۵۹۲، «طلب به ناقه» در غزل ۶۶ و... .

عُرفی شیرازی در بیت زیر، ترکیب «خوناب آتشین» را در وصف غم و اندوه بیش از حدّ خود از رهگذر استعاره‌ای هنجارگریز برای انتقال مفهوم «اشک» به کار می‌گیرد:

خوناب آتشین ز سر من گذشته است وین سیل آتش از جگر من گذشته است

(همان: ۱۰۱)

در زبان شاعرانه، هم‌آیی دو واژهٔ «خون‌آب» و «آتشین» به منزلهٔ استعارهٔ مصرّحه از اشک، تصویری است که دو ضدّ «آب» و «آتش» را در ذهن مخاطب با هم تلفیق می‌کند؛ حال آنکه در مسیر طبیعی زبان، جمع ضدّین محال است. یا ترکیب «شیر دختر رز» برای انتقال مفهوم «شراب»:

یـاران ز شـیر دختـر رز در صـبوحی‌انـد عُرفی تو جام زهر بکش، کین صبوح تسـت
(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۱۳)

از همین قبیل است استعاره‌های بدیع «عنـدلیب چمـن قـدس: فرشـتگان» در غـزل ۱۴۴، «باغ: طبع شاعر» در غزل ۲۵۳، «مگس: جسم شاعر» در غزل ۱۵ و... .

نمونه‌های زیر از عُرفی شیرازی، نگـاره‌هـایی هنجـارگریز از رهگـذر تشـخیص را بـه تصویر می‌کشد که به زبان شعرش، رنگ و بوی تازه‌ای داده و باعث ایجاد شـبکهٔ تـازه‌ای از تداعی معانی شده است:

آتش‌افروز تب عجزیم و کـس هرگـز ندیـد جـوش تبخـال شـفاعت بـر لـب زنهـار مـا
(همان: ۲۳۱)

در بیت بالا «تبِ عجز»، «جوش تبخالِ شفاعت» و «لبِ زنهار»، نگـاره‌هـای هنجـارگریز عُرفی از رهگذر انسان‌پنداری (تشخیص) است. و یا نگارهٔ «بازوی چاره» در بیت زیر:

چگونه در خـم بـازوی چـاره خـواب کنـد سری که همدم دردست و بار زانـو نیسـت
(همان)

از همین قبیل است نگاره‌های «کام دل» و «گلوی هوس» در غـزل ۹۵، «دوش دل» در غزل ۴۷۶، «دامان نفس» در غزل ۴۷۵، «جیب روح» در غزل ۱۱۱ و... .

رویکردهای هنجارگریز از نگاره‌های دیداری به نگاره‌های شعری

جوهر اصلی شعر به اعتقاد بسیاری از پژوهشگران، «خیال‌انگیـزی و ایجـاد حالـت در شنونده است» (صادقیان، ۱۳۷۵: ۹۳). در واقع «خیالِ سازنده به خلق شکل‌های تازه و بـدیع می‌پردازد؛ تصویرهای عمیق و جاودانه می‌آفریند و ما را از واقعیّت بـه فراسـوی واقعیّـت می‌کشاند» (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۰۴). گاه واقعیّت برای شاعر هنجارگریز چون سدّی اسـت کـه مانع آفرینش تصویرهای بدیع می‌گردد و او را از رسیدن به هدفی آرمـانی کـه نـوگرایی است بازمی‌دارد. بنابراین او با نادیده انگاشتن اصول معنایی زبـان قـراردادی، نگـاره‌هـای دیداری را یکسو می‌نهد و با عبور این نگاره‌ها از صافی نگرش شاعرانهٔ خـود، تصـویرهایی انتزاعی و غیر محسوس می‌آفریند؛ زیرا از دید شاعر هنجارگریز و نوگرا، «همیشه اهمیّـت ندارد که تصویر مکانی در برابر چشم بینا از حیث وجود، کامـل باشـد؛ یعنـی بـا منطـق

مکان و نظم مکانی پدیده‌ها هماهنگ باشد» (کیانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۸۰). هر چند مخاطب همواره به دنبال ساده‌ترین راه برای درک پیام تصویر است، «باید توجه داشت که نگرش شعری در حدّ نگرش دیداری متوقّف نمی‌شود، بلکه آن را از هم می‌گسلد و از برخی عناصرش که نقشی پویا در آن نگرش شعری ایفا نمی‌کنند، فراتر می‌رود» (همان).

در حقیقت «آن چیزی که شعر را می‌سازد، همان احساس غنی نهفته در پشت شعر است که جایگاه و ساختار کلمات را مشخّص می‌نماید. به عبارتی، چیزی که به کلمه‌ها و قواعد شعر هویّت می‌بخشد، احساس نیرومند شاعر است. بدون این احساس، شعر تبدیل به یک سلسله قواعد و تکنیک‌های خشک و بی‌روح می‌شود؛ یک شعر ماشینی. تلاش برای تحمیل قوانین به احساس شاعر یا محدود کردن احساس شعر به یک رشته قواعد خاص، کاری عبث است؛ چرا که احساس می‌جوشد و راه خود را پیدا می‌کند» (طاووسی، ۱۳۹۱: ۹۸). بنابراین از رهگذرِ رویکردهای هنجارگریز از نگاره‌های دیداری به نگاره‌های شعری است که عُرفی شیرازی می‌گوید:

غمزه چون تیغ زند، لب مگشا ای عرفی که به تحسین تو کیفیّت زنهاری هست

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۴۷)

شاعر با گریز از نگاره‌های دیداری- که می‌تواند تصوّر «وجود دست» باشد- توانسته است ذهن مخاطب را از مسیر طبیعی تصویر که همان تیغ زدن (شمشیر زدن) است، خارج سازد. بنابراین «غمزه» در مرکز تصویرِ آفریده‌شده قرار می‌گیرد که خود امری محسوس است، امّا «غمزهٔ تیغ‌زن» هیئتی انتزاعی و مرکب از عناصری است که جمع این عناصر، سبب تشخّص زبانی و برجستگی کلام شاعر می‌گردد. بنابراین باید گفت: شاعر برای خلق این تصویر انتزاعی، پاره‌ای از اجزای متصوّر (نگاره‌های دیداری) را از نمای ظاهری کلامش حذف کرده و فقط درصدد نسبت دادن صفتی به فاعل غیر حقیقی (نگاره‌های شعری) است.

همچنین «نگارهٔ دیداری» را در بیتی دیگر کنار می‌نهد و نگرش شعری خود را با بیانی نو از «تسبیح و ناقوس» به ترتیب در مقام «شکرگو و ناله‌گر» بیان می‌کند:

چون عشق بت ز کعبه به دیرم حواله کرد تسبیح شکرگو شد و ناقوس ناله کرد

(همان: ۴۷۳)

عُرفی با حذف واژهٔ «زبان» از چرخهٔ تصویری کـه در آن «تسـبیح و نـاقوس» در مقـام «شکرگو و ناله‌گر» ظاهر شده‌اند، نگاره‌های دیداری خـود را بـه نگـاره‌هـای شـعری بَـدَل ساخته است. بی‌تردید افزودن واژهٔ «زبان» به نگاره‌های بالا، طی کردن مسیر طبیعی زبان توسّط شاعر خواهد بود، امّا هدف عُرفی، انحراف از مسیر طبیعی زبان قراردادی و به تَبَع آن، برجسته‌سازی کلامش است. نمونه‌هایی دیگر از این شـگرد شـاعرانه: «شـکار کـردن نسیم» در غزل ۱۱، «شمشیر زدن زخم (شمشـیرزنی زخـم)» در غـزل ۳۲۰، «نشـتر زدن غمزه (نشترزنی غمـزه)» در غـزل ۴۷۶، «خوشـه‌چینـی آینـه» در غـزل ۲۸۷، «صـلازدن عنایت» در غزل ۳۳۵ و... .

دگردیسی هنجارها در تبیین مفاهیم عشق و عرفان

بی‌شک سختی‌های چند سدهٔ متوالی زمان شاعران سبک هندی و احوال تلخـی کـه در آن سالیان بر مردم ایـن مـرز و بـوم گذشـته و نیـز رواج تعلـیم‌هـا و افکـار متصـوّفه نمی‌توانـد شـاعر سـبک هنـدی را شـاعری شـاد و بـرون‌نگـر پـرورده باشـد. هـر چنـد خانقاه‌نشینی و نظام صوفیه در جامعهٔ زمان عُرفـی و دیگـر غـزل‌سـرایان آغـازین سـبک هندی به ظاهر وجود ندارد، افکـار از تـأثیر عرفـانِ چنـد قـرن گذشـته خـالی نیسـت و تجربه‌های خاصِّ شعری این شاعران نیز با عرفان و عشق آسمانی آمیخته است. در واقـع شاعر سبک هندی، «شاعری است با تفکّـر دینـی- عرفـانی کـه در غـزل خـود بـیش از عشق‌ورزی به جهان محسوس و معشوق این‌جهانی، با دیدی دینـی- عرفـانی بـه امـور و مسائل اطراف خود می‌نگرد» (غلام‌رضایی، ۱۳۹۱: ۲۴۷). از طرفـی بـه اعتقـاد پژوهشـگران، «نخستین عاملی که در تحرّک یا ایستایی تصویرها می‌توان تشخیص داد، میزان نزدیکـی شاعر به تجربه‌های خاصّ شعری است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۵۳). بنـابراین از آنجـا کـه مفاهیم عشق و عرفان با روح و روان عُرفی آمیخته است، حرکت و پویـایی را بـه وضـوح می‌توان در تصویرهای شاعرانهٔ او دید.

بهره‌وری عُرفی شیرازی از مفاهیم عشق و عرفان با شـگردهای نـوین هنجـارگریزی، تصاویری کاملاً متحوّل را در غزل وی برجسته کرده است و در این تحوّل است که زلـف

مجعّد معشوق، «ساغر لبریز کفر» را بر «سر ایمان عُرفی» می‌شکند:

وای که مستانه یار جعد پریشان شکست ساغر لبریز کفر بر سر ایمان شکست

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۲۰)

و یا شاعر، «دامن کرشمهٔ دلجو» را جایگاه گوهری می‌داند که دل از تعلّق بریده است:

هر گوهری که دل از تعلّق خریده بود در دامن کرشمهٔ دلجو گذاشتیم

(همان: ۷۵۱)

هر یک از نگاره‌های معناساز «شکستن ساغر لبریز کفر بر سر ایمان» و «گذاشتن گوهر بدون تعلّقات در دامن کرشمهٔ دلجو»، زبان را از مسیر طبیعی خود دور کرده تا برجستگی بیان شاعر را نمایان کند. عُرفی در نمونهٔ زیر نیز به تبیین مفاهیم عشق و عرفان از رهگذر دگردیسی هنجارها می‌پردازد:

طُرفه حالیست که دارد اثر زهر ستم جرعهٔ لطف که در جام ترحّم ریزد

(همان: ۲۷۶)

شاعر در بیت بالا معتقد است که لطف معشوق که از سرِ ترحّم شامل عاشق شود، چون ستمی زهرمانند است که عاشق را می‌کشد. بنابراین «جرعهٔ لطفی که در جام ترحّم ریخته می‌شود»، تصویر بدیعی است که شاعر به کمک آن، زبان خود را از سطح معمول بیان فراتر برده و آن را در هاله‌ای از تعابیر هنجارگریز شاعرانه نهاده است. همچنین تصاویر نوبنیاد «سرکشیدن ته‌پیالهٔ حُسن، توسّط ماه کنعان» در غزل ۳۳۵، «همنشینی با معلّم بحر رضا» در غزل ۳۸۰، «نابود شدن حالت شبابِ عروس صبر» در غزل ۳۳۵، «آراستن گلستانِ طلب به معشوق» در غزل ۷۰۱، «بانگ عصیان زدن ناقوس استغفار» در غزل ۵، برخی دیگر از دگردیسی هنجارها در تبیین مفاهیم عشق و عرفان در غزل عرفی شیرازی است.

آفرینش‌های تصویری نو با کاربرد هنجارگریز افعال

کاربردهای دیگرسان و غیر عادّی افعال در ساخت‌های تصویری غزل آغازین سبک هندی و به‌ویژه غزل عُرفی شیرازی، نمودی ویژه دارد، به گونه‌ای که به خلق نگاره‌هایی بدیع و نوبنیاد منجر شده است؛ چنان که انتساب افعالی مانند «چکیدن»، «روییدن»،

«موج‌زدن»، «رمیدن»، «ملول گشتن» و... به واژگانی که در نُرم زبان با آنها ناآشنا هستند، زبان عُرفی را از مسیر معمول و عادّی منحرف ساخته و در مسیر فراهنجاری قرار داده است که نمونه‌هایی از آن ذکر می‌گردد:

به نوعی از نگاه گرمش آتش می‌چکد امشب که در دل می‌گدازد غُصّهٔ بیگانگی‌هایش

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴۵)

شاعر در کاربردی بدیع و نامرسوم از واژهٔ «آتش» به عنوان مفهومی استعاری برای «اشک» بهره برده و آن را مانند «آبی» فرض کرده که از نگاه گرم معشوق می‌چکد. در واقع انتساب هنجارگریز و هدفمند فعل «چکیدن» به واژهٔ «آتش»، سبب تشخّص و برجستگی زبان عُرفی شده است.

همچنین «روییدن شعله»، جلوه‌ای دیگر از هنجارگریزی معنایی را در غزل عُرفی شیرازی به تصویر می‌کشد:

ز شوقت روید از دل شعله، آری از گلستانی که آتش آب او باشد، گل و سوسن نمی‌روید

(همان: ۴۹۵)

عُرفی در این نمونه، فعل «روییدن» را که از لوازم گیاهان است، به طور نامأنوس امّا هدفمندی به واژهٔ «شعله» که در زبان قراردادی، هیچ نسبتی با گیاهان ندارد، نسبت می‌دهد.

عُرفی همچنین در نمونهٔ بدیع دیگری با بهره‌گیری از آرایهٔ تشخیص، فعل «ملول گشتن» را به فاعل «عافیت» نسبت داده و معتقد است که تنها راه فرار از عهدشکنی، همنشینی با غم است؛ چون عافیت با کوچک‌ترین نسیمی ملول خواهد شد:

خلاف عهد نخواهی به غم مصاحب شو که عافیت به نسیمی ملول می‌گردد

(همان: ۴۴۳)

شگرد کاربرد هنجارگریز افعال به منظور آفرینش‌های تصویری نو در نمونه‌های دیگری نیز وجود دارد؛ از جمله «باریدن کرشمه» در غزل ۲۹، «جوشیدن دعا» در غزل ۲۲۹، «شکستن رنگ» در غزل ۶۸، «چکیدن مو» در غزل ۷۷۳، «تراویدن کفر» در غزل ۲۷۶ و... .

در همهٔ این موارد، عُرفی شیرازی با پس زدنِ اصول معنایی زبان غزل، برخی افعال

را برخلاف اصل در محور همنشینی با واژگانی هم‌ساز نموده که تصوّر هم‌آیی آنها برای مخاطب، نامتعارف و دور از ذهن است.

اینگونه جانشینی و کاربرد افعال را در علم بیان، استعارهٔ فعلی (تبعیّه) می‌نامند. به عبارتی هرگاه شاعر فعلی را در جایگاه واقعی خود به کار نگیرد، از استعارهٔ تبعیّه برای بیان مقصود بهره برده است. حال اگر شاعر در کاربرد استعارهٔ تبعیّه به گونه‌ای متفاوت از پیشگامان خود و به شیوه‌ای تازه عمل کند، در واقع کوشیده است تا رنگ و غبار عادت را با شیوه‌ای نو از کلام عادّی بزداید و دست به آفرینش صوَر جدید بزند. علاوه بر شواهدی که ذکر شد، عُرفی شیرازی از این رهگذر در بسیاری از موارد، تصاویری می‌آفریند که در پایان بیت‌های غزل او به عنوان ردیف آمده است. این ویژگی به قدری در غزل وی نمایان است که گویی استعاره‌های فعلی در مرکز و دیگر شگردهای هنجارگریزی در حواشی آن واقع شده‌اند که عرفی را از این جهت باید مخترع طرز استعارهٔ فعلی دانست (حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۹۹-۱۰۰). نمونه‌ای از کاربرد هنجارگریز افعال که در ردیف غزل عُرفی اتفاق افتاده است، برای توضیح بیشتر موضوع می‌آید:

ز چشمم آب حسرت می‌تراود ز هر مویم شکایت می‌تراود
چنان در دل خلد گاه نمازم که کفرم از عبادت می‌تراود
زهی بی‌آبرو آن دل که از وی به کاویدن محبّت می‌تراود
بگو تیغ از چه شربت آب دادی که از هر زخم لذّت می‌تراود
حذر کن زین دعای آتش‌آلود کزین چشمه اجابت می‌تراود
تراود از دل عُرفی سخن‌ها ولی هنگام فرصت می‌تراود

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۴۵۶)

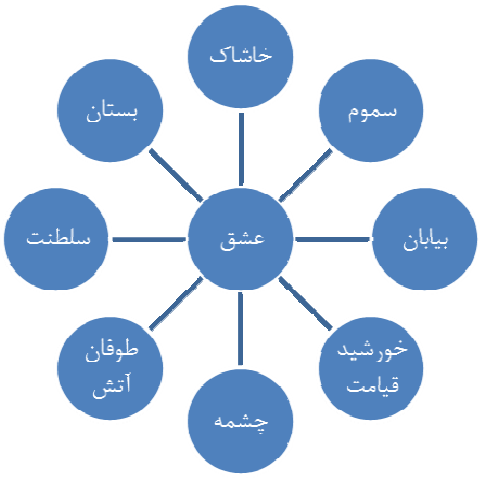
فعل‌های «روییدن» در غزل ۴۵۲، «خندیدن» در غزل ۹، «گم بودن» در غزل ۱۵۳، «دزدیدن» در غزل ۶۵۹ و... نمونه‌هایی دیگر از کاربردهای هنجارگریز افعال در ردیف غزل عرفی است.

تبیین سیمای تازه از عشق با ترکیب‌های تازه

هنجارگریزی معنایی از طریق ساخت‌های ترکیبی اضافی یا وصفی، زمانی تحقّق

می‌یابد که شاعر با گزینش غیر منتظرهٔ واژگانی که هم‌آیی آنها در کنار یکدیگر بعید به نظر می‌رسد، به گونه‌ای خارج از حریم عادی کاربرد زبان به کلام خویش برجستگی ببخشد (کیانی، ۱۳۹۲: ۱۲۱). ساخت ترکیب‌های تصویری تازه که ثمرهٔ کشف روابط جدید هنری و تعامل عاطفی بین انسان و پدیده‌های انتزاعی است، دلالت بر ذهن پویا و زیبایی‌شناس غزل‌سرایان آغازین سبک هندی دارد. عُرفی شیرازی در این رهگذر با کشف مناسبات جدید بین واژگان به ساخت ترکیب‌هایی روی آورده که از حدّ دریافت‌های عادّی فراتر می‌رود و مخاطبان را به سمتی هدایت می‌کند که تجربهٔ حرکت به آن سمت را پیش از این نداشته‌اند.

یکی از بن‌مایه‌هایی که برجستگی تصاویر شعری عُرفی شیرازی را نمایان کرده، ترکیب‌هایی است که واژهٔ «عشق» مضاف‌الیه یا مشبّه آنهاست و با آن مضاف یا مشبّه‌بهی می‌آید که تصوّر ترکیب‌پذیری آن با این واژه (عشق) برای مخاطب، نامتعارف و غیر منتظره است. نمودار زیر، برخی از هاله‌های تصویری عُرفی را دربارهٔ واژهٔ «عشق» نشان می‌دهد:



شکل ۱- ترکیب‌پذیری نامتعارف «عشق» با واژه‌های دیگر

«سلطنت عشق» در غزل ۱۰۰، «بستان عشق» در غزل ۲۴۰، «خاشاک عشق» در غزل شمارهٔ ۲۴۴، «سموم عشق» در غزل ۲۶۴، «بیابان عشق» در غزل ۶۰۹ و... نشانهٔ تکاپوی عمیق شاعر برای پرداختن به تصویرپردازی با ترکیب‌های تازه و متنوّعی است که یکی

از ارکان ثابت آنها را واژهٔ «عشق» تشکیل می‌دهد. تکرار اینگونه واژه‌ها با لباسی متفاوت در غزل عرفی به حدّی است که سبب تشخّص زبان غزل شاعر گشته است، زیرا به اعتقاد پژوهشگران، «شاعر دلبستگی خاصّی به برخی واژه‌ها و کلمات دارد که بسامد بالای بعضی از آنها می‌تواند به منزلهٔ یک ویژگی سبکی در سطح زبان شعر او مورد توجّه قرار گیرد» (تاجبخش و ایزدی، ۱۳۹۴: ۵۳).

کارکرد ستیز ناسازها در تصویرسازی و معناآفرینی

گستردگی و فراوانی «متناقض‌نمایی» در غزل آغازین سبک هندی از عوامل اصلی هنجارگریزی معنایی در زبان شاعران این سبک است. «تصاویر پارادوکسی[1] یا متناقض‌نما، تصاویری هستند که هر چند دو طرف تصویر به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند، به خلاف مهمل بودن ظاهری، معنا یا حقیقتی را در بردارد» (پیروز و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۷). آنچه به هر جزء زبان هویّت می‌بخشد، تقابل‌های آن با اجزای دیگر درون نظام زبان است. وقتی از نظام بالقوّهٔ زبان به یکی از جنبه‌ها و کاربردهای بالفعل آن که شعر است می‌رسیم، این تقابل‌ها و تضادها بیشتر به چشم می‌آید. اندیشهٔ شعری با درهم شکستن هنجار و نحو معمول زبان و ایجاد تنش و تقابل بین اجزا و عناصر ساختی شکل می‌گیرد و در بسیاری از موارد، این تضادها و تقابل‌های دوگانه و گاه سه‌گانه به ساختاری «پارادوکسیکال[2]» تبدیل می‌شوند (واعظ و صدری، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

این ترفند هنری «موجب آشنایی‌زدایی، برجسته‌شدن معنی، ایجاز، دوبُعدی شدن سخن و ابهام معنایی می‌گردد. شاعر با بهره‌گیری از «متناقض‌نما»، زبان عادّی و فرسوده را به کلامی شگفت‌انگیز و غریب تبدیل می‌نماید و زبان برجستگی می‌یابد. در این صورت نه تنها لفظ توجّه‌انگیز می‌شود، بلکه معنی نیز اعتلا می‌یابد. همچنین ایجاز حاصل از آن، موجب کثرت و دوبُعدی شدن معنا و زبان می‌گردد. بی‌تردید دوبُعدی کردن و دومنظره ارائه دادن، شگفت‌انگیز بوده و موجب زیبایی می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۷-۹۸). بر این اساس غزل‌سرایان آغازین سبک هندی با چنین ترفندی «هم بافت حاکم بر روابط زبان را درهم می‌ریزند و هم از نظر معنایی، بافت موقعیّت یعنی قراردادها

1. Paradox
2. Paradoxical

و پیش‌فرض‌های مقبول ذهن جامعه و محیط زندگی را که در فهم سخن مؤثّرند، نادیده می‌گیرند و به ارائهٔ مفهوم تازه و آفرینش هنری دست می‌زنند» (مدرّسی و ملکی، ۱۳۸۷: ۳-۴). این شاعران با گزینش واژگانی که همنشینی نامتعارف آنها در نگاه نخست از چشم بسیاری از خوانندگان مخفی می‌ماند، به تسخیر قلمروهای متناقضِ نوینی در ساختار ترکیب‌های تصویری دست می‌زنند.

کاربرد چنین شگردی است که به عرفی شیرازی اجازه می‌دهد تا «غم» را به گونه‌ای تجسّم کند که قلمرو خوشی‌ها و موارد التذاذبخش را به تسخیر خود درآورده و در مجاورت با «شهد» که از عناصر لذّت‌بخش و شیرین است، از زبان غزل آشنایی‌زدایی کند:

بنشسته به ذوقی که صد آشوب قیامت　　از شهد غم او نرماند مگس ما

(عُرفی، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۴۰)

عُرفی در نمونهٔ بدیع دیگری که از ترکیب «تبخال» و «شفاعت» فراهم آمده، یکی از بیماری‌های ویروسی را در تسخیر نقاهت، بهبودی و شفاعت درآورده و حوزهٔ معنایی زبان غزل را دیگرگونه جلوه داده است:

آتش‌افروز تب عجزیم و کس هرگز ندید　　جوش تبخال شفاعت بر لب زنهار ما

(همان: ۲۳۱)

شاعر در سرودهٔ زیر نیز که توصیفی زیبا از «شیوهٔ هلاکت اهل وفا» است، از طریق عادت‌شکنی و به منظور اغراق در اوصاف شاعرانه، واژهٔ «هلاکت» را در ترکیبی غیر معمول در کنار «نوشدارو» آورده است:

شکستن دل ما کار زور بازو نیست　　هلاک اهل وفا جز به نوشدارو نیست

(همان: ۲۸۷)

از همین قبیل است: «خوش‌گوارتر بودن آتش از آب خضر» در غزل ۵۷۳، «چشمهٔ نور در سایه بودن» در غزل ۵، «غسل کردن با آتش» در غزل ۳۱۰، «گریه‌آلوده خندیدن» در غزل ۳۴۴، «تشنگی‌افزا بودن آب» در غزل ۴۱۰، «گناه بی‌گناهی» در غزل ۸۸۱، «لذّت ستم» در غزل ۷۱۳ و... .

نتیجه‌گیری

آنچه از تأمّل در غزل عُرفی شیرازی به عنوان آغازگر غزل در سبک هندی برمی‌آید، این است که او با الگوبرداری از پیشگامان کوشیده است تا با رویکردهای هنجارگریز، کارکردهای معنایی تازه و دیگرگونی در غزل کشف کند و چشم‌اندازهای تازه‌ای را با کاربرد متفاوت واژگان در ساختار تصویرهای بدیع و دور از ذهن در برابر دیدگان مخاطب بگشاید، چنان که بخشی از تصویرها، رابطهٔ معمول میان نشانه‌ها و مصداق‌ها را درهم می‌ریزد و مخاطب را به فراسوی مرزهای مورد انتظار و باورهای محتومشان سوق می‌دهد.

علاوه بر این آفرینش تصویرهای شاعرانه در بستر ترکیب‌های اضافی یا وصفی تازه‌ای که از نظام متعارف همنشینی واژگان دور شده‌اند، مخاطب را در تکاپوی کشف لایه‌های معنایی نهفته در آنها دچار ملال نمی‌کند و در وی التذاذ هنری می‌آفرینند. همچنین بخش وسیعی از نوآوری‌ها و زیبایی‌های زبان ادبی عُرفی شیرازی که با گریز از اصول معنایی زبان فراهم آمده، در گسترهٔ آفرینش تصویرهای بدیعِ «متناقض‌نما» تجلّی یافته است. وی مخاطبان را با همساز کردن واژگان ناسازوار در ژرفنای رفتارهای متناقض، غوطه‌ور ساخته است.

رهایی از ذهنیّت‌های پیش از سبک هندی، گریز از تصویرپردازی‌های کهنه و کلیشه‌ای و گرایش به خلق تصاویر تازه و بی‌سابقه، ایجاد تحوّل و دگردیسی در دست‌مایه‌های تصویری شعر پیش از خود و تسخیر قلمرو متناقض و ناسازوار، فضایی دیگرگونه را در حوزهٔ معنایی غزل عرفی شیرازی پدید آورده است. بر این اساس عُرفی شیرازی، آغازگر غزل در سبک هندی، فراتر از زبان نُرم زمان خویش حرکت کرده و با تصرّف در مبانی قراردادی غزل، سبک و فرم مخصوص خود را آفریده است که شاعران دیگر از سبک وی در سرودن غزل پیروی کرده‌اند.

منابع

انوشه، حسن (۱۳۷۶) فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بهمنی، یدالله و مهران شادی (۱۳۹۰) «صورخیال و صنایع ادبی در غزلیّات عرفی شیرازی»، مجلّهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۹-۳۴.

پیروز، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۱) «هنجارگریزی در اشعار هوشنگ ایرانی»، مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۴، پیاپی ۱۴، صص ۱-۲۲.

تاجبخش، اسماعیل و اورنگ ایزدی (۱۳۹۴) «بررسی جایگاه زبان در سبک غزلیّات عرفی شیرازی»، مطالعات زبانی- بلاغی، سال ششم، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۳-۵۴.

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

---------- (۱۳۷۸) «عُرفی، مخترع طرز تازه»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، شمارهٔ ۲۷، صص ۳۴-۳۹.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ سوّم، تهران، ثالث.

دزفولیان راد، کاظم و دیگران (۱۳۸۹) «نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی»، مجلّهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۵۵-۷۸.

رضایی، محمّد و آرزو نقی‌زاده (۱۳۹۴) «فراهنجاری در شعر سبک هندی»، مجلّهٔ مطالعات زبانی– بلاغی، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، صص ۶۹-۹۴.

سلیمی، علی و رضا کیانی (۱۳۹۰) «معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، شمارهٔ ۲، صص ۵۵-۷۶.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها (بررسی شعر بیدل و سبک هندی)، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۶۸) موسیقی شعر، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۷۸) صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران، آگاه.

صادقیان، محمّد (۱۳۷۵) «گفتاری در شعر و ویژگی‌های آن»، مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ اوّل و دوّم، صص ۸۷-۱۰۶.

صفوی، کورش (۱۳۸۰الف) از زبان‌شناسی به ادبیّات، ۲ جلد، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۰ب) گفتارهایی در زبان‌شناسی، تهران، هرمس.

طاووسی، سهراب (۱۳۹۱) آیین صورتگری: تأمّلی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر ایران، تهران، ققنوس.

عرفی شیرازی، جمال‌الدّین سیدی (۱۳۷۸) کلیات اشعار، به کوشش و تصحیح محمّدولی الحق انصاری، جلد ۱، تهران، دانشگاه تهران.

علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۷) نظریّه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت.

غلامرضایی، محمّد (۱۳۹۱) سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، تهران، جامی.
غلامی بیدک، محمّدمهدی و گردآفرین محمّدی (۱۳۹۱) «نگاهی به سبک‌شناسی غزلیّات عرفی شیرازی و تازگی‌های آن»، مجلّهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱، صص ۱۳-۲۸.
فتوحی، محمود (۱۳۸۳) «عاطفه، نگرش، تصویر»، مجلّهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی، سال اول، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۹۳-۱۱۲.
---------- (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۳۷) سخن و سخنوران، چاپ دوّم، تهران، خوارزمی.
کیانی، رضا (۱۳۹۲) نقد تطبیقی هنجارگریزی معنایی در شعر معاصر ایران و عراق بر مبنای الگوی لیچ، پایان‌نامهٔ دکتری، استاد راهنما: سلیمی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه.
کیانی، رضا و دیگران (۱۳۹۵) «هنجارگریزی معنایی در گسترهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه در شعر معاصر ایران و عراق»، فصلنامهٔ ادبیّات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۴ (پاییز و زمستان)، صص ۶۶-۸۷.
محسنی، مرتضی و مهدی صراحتی جویباری (۱۳۹۰) «گونه‌هایی از هنجارگریزی نحوی در شعر ناصرخسرو»، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ ۱، پیاپی ۷، صص ۱۷۹-۲۰۷.
مدرّسی، فاطمه و الناز ملکی (۱۳۸۷) «متناقض‌نمایی در شعر فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ علمی- ترویجی ادبیّات فارسی، سال چهارم، شمارهٔ ۱۱، صص ۱-۱۷.
واعظ، بتول و نیّره صدری (۱۳۹۱) «خاستگاه متناقض‌نمایی در سبک‌شناسی»، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، شمارهٔ ۵۲، صص ۱۳۲-۱۶۰.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، دوستان.
یارشاطر، احسان (۱۳۵۵) شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.

Leech, Geoffrey. N. (1969) Alinguistic Guide to English Poetry. London. (3rd ed. 1973).

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۴۷-۲۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

التقای واکه میان پیشوند استمرار /-mi/ و ستاک حال در زبان فارسی: واج‌شناسی زایشی

شهین امیرجانی *
عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا**
آرزو نجفیان***

چکیده

هدف از نگارش مقاله حاضر، شناسایی و توصیف فرآیندهای واژ- واجی موجود در فعل‌های سادهٔ واکه آغازین زبان فارسی معیار، پس از افزودن پیشوند استمراری «می» /-mi/ است. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. در این پژوهش، درروش گردآوری داده‌ها، از ۳۲۳ ستاک حال بر اساس طباطبائی (۱۳۷۶)، فرهنگ دهخدا (۱۳۹۰) و فرهنگ سخن (۱۳۸۲)، ۵۰ فعل وجود دارد که با واکه آغاز می‌شوند. داده‌ها بر اساس الفبای آوانویسی بین‌المللی «آی، پی، ای» آوانگاری شده و سپس در چارچوب نظریه واج‌شناسی زایشی تحلیل می‌شوند. نتایج نشان می‌دهد که در زبان فارسی در ابتدای فعل‌هایی که با واکه آغاز می‌شوند در روساخت گفتار رسمی «همزه» یا انسداد چاکنایی [ʔ] درج می‌شود. پس از افزودن پیشوند استمرار/-mi/، دیگر «همزه» در گفتار غیررسمی درج نشده و به‌جای آن فرآیند کوتاه شدگی واکه پیشین، افراشته /i/ به‌صورت، توالی واکه کوتاه و غلت -] [-ej رخ می‌دهد. سپس ارتقاء واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت [j] به‌صورت توالی واکه و غلت[-ij-] مشاهده می‌شود. در چنین ساخت‌هایی دیگر «همزه» در التقاء واکه در گفتار غیررسمی مشاهده نمی‌شود.

واژه‌های کلیدی: واج‌شناسی زایشی، فرآیندهای واژ- واجی، پیشوند استمرار، کوتاه‌شدگی واکه، ارتقای واکه.

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران amirjanitwo@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس Akord@modares.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، ایران a.najafian@pnu.ac.ir

مقدمه

زبان وسیله‌ای ارتباطی است که برای بیان عقاید و اندیشه‌ها بـه کـار مـی‌رود. ایـن ابـزار ارتباطی و اجتماعی، وقتی از غنای واژگانی برخوردار باشد، در انتقال افکـار و اندیشـه‌هـا موفق‌تر خواهد بود. علم ساخت‌واژه[1]، یکی از روش‌های غنی‌سازی واژگان هر زبانی اسـت که به ساخت و پردازش واژه‌ها یعنی اشتقاق و تصریف می‌پردازد. اشـتقاق و تصـریف، دو فرآیندی است که با افزودن وندهای مختلف به ستاک‌های فعل یا اسم حاصل می‌شـود و در واژه‌سازی و واژه‌پردازی هر زبانی به کار رفته، گرایش به وام‌گیری[2] از زبان‌های بیگانـه را کمتر می‌کند. از جمله مباحث مورد توجه زبان‌شناسـان و دسـتوریان، بررسـی «فعـل» است. یکی از انواع آن، «فعل ساده» است که تعاریف متعددی برای آن مطرح شده اسـت. «فعل ساده به آن می‌گوییم که مصدرش از یک کلمـه سـاخته شـده باشـد (اگرچـه هـر مصدری مطابق تعریف اشتقاق مشتق است)، مانند آمدن، شنیدن، دویدن و فعل مرکّـب آن است که مصدرش با صفت یا قید یا اسم یا کلمه‌ای دیگر ترکیب شـده باشـد، ماننـد پاک کردن، دیر آمدن، قسم خوردن» (فرشیدورد، ۱۳۴۸: ۱۲۹).

در پژوهش حاضر، پس از افزودن پیشوند استمراری «می» /-mi/ به فعـل‌هـای سـاده واکه آغازین در زبان فارسی، تغییرات واژ- واجی[3] قاعده‌منـد در بافـت‌هـای مشخصـی از زیرساخت به روساخت قابل تبیین است. «فرآیندهای واژ- واجی شامل تعامل بین حـوزه صرف و واج‌شناسی است» (Carr, 2013: 37). در گفتـار رسـمی پـس از افـزودن پیشـوند اسـتمرار «مـی» /-mi/ در التقـاء دو واکـه، «همـزه» درج مـی‌شـود مانند:/mi.oft.ad/→[mi.ʔ.oft.ad] اما گفتار غیررسـمی فاقـد انسـداد چاکنـایی یـا «همزه» است؛ مانند: /mi.oft.ad/→[mi.j.oft.ad].

این پژوهش با هدف رسیدن به پاسخی برای پرسش زیر تنظیم می‌شود:

- چه نوع فرآیندهای واژ- واجی در التقای دو واکه در مرز دو تکواژ پیشوند اسـتمرار «می» /-mi/ و ستاک‌هایی که با واکه آغاز می‌گردد، در دو گونه گفتار رسمی و گفتار غیر رسمی در زبان فارسی رخ می‌دهد؟

1. Morphology
2. Borrowing
3. Morphophonemic

پیشینه پژوهش

بسیاری از دستورنویسان و زبان‌شناسان، موضوعات مربوط به فعل و انواع وندافزایی را در زبان بررسی کرده‌اند. پژوهش‌های ارائه‌شده در این بخش نشان می‌دهد که تاکنون بررسی التقای واکه پس از افزودن وند استمراری «می» /-mi/ به ستاک حال فعل‌های ساده زبان فارسی در رویکرد زایشی که موضوع پژوهش حاضر است، انجام نشده و مطالعات پیشین بیشتر جنبه توصیفی داشته‌اند. در ادامه برخی از آثار معرفی می‌شود.

برخی از زبان‌شناسان ایرانی همچون اسحاقی (۱۳۷۵) و طباطبایی (۱۳۷۶) قائل به میانوند نیستند و پیشوند استمراری را مختص فعل می‌دانند که قبل از ستاک می‌آید. رضایی (۱۳۹۱)، پیشوند «می» در زمان حال را به تنهایی نشانه استمرار نمی‌داند و بیشتر به جنبه‌های صوری فعل‌ها توجه داشته است. حیدری‌زاده و همکاران (۱۳۹۵) معتقدند که الگوی آوایی فعل‌های ساده پس از وندافزایی تغییر کرده و تکیه بر پیشوندهای تصریفی قرار می‌گیرد. اکاتی و سنچولی (۱۳۹۷) علاوه بر جنبه صوری به جنبه معنای ذاتی فعل‌ها و تأثیر بافت نیز توجه کرده است.

مبانی نظری پژوهش

در پژوهش حاضر تلاش شده است که با به کارگیری رویکرد زایشی و با تکیه بر قواعد واج‌آرایی زبان فارسی، تغییرات واژ- واجی حاصل از افزودن پیشوند استمراری «می» /-mi/ با فعل‌های ساده زبان فارسی و تغییرات ناشی از آن ارائه شود. واج‌شناسی[1] شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که به مطالعهٔ نظام آوایی زبان می‌پردازد. بر اساس رویکرد واج‌شناسی سنتی، کوچک‌ترین واحد نظام آوایی زبان، واج[2] است (Crystal, 2008: 361, 365). ثمره می‌نویسد که آواهای زبان فارسی به دو دسته واکه (مصوت[3]) و همخوان (صامت[4]) تقسیم می‌شود. زبان فارسی دارای ۲۹ واج است که شامل ۶ واکه ساده و ۲۳ همخوان است. در زبان فارسی ۶ واکه بسیط وجود دارد که بر مبنای کشش می‌توان به دودسته واکه‌های کوتاه (a,e,o) و واکه‌های کشیده (a,i,u) تقسیم کرد (ثمره، ۱۳۸۰:

1. Phonology/ phonemic
2. Phoneme
3. Vowel
4. Consonant

۲۷-۱۰۱). در ادامه، شرح مختصری از ساخت هجا در زبان فارسی، واج‌آرایی، تعامل واژ-واجی و سطوح بازنمایی ارائه می‌شود.

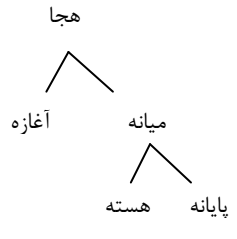
ساخت هجا در زبان فارسی

برخی از زبان‌شناسان، تفاوت در ساخت هجای زبان فارسی را به دلیل وجود «همزه آغازین» می‌دانند. کامبوزیا (۱۳۸۱) معتقد است که همزه آغازین حاصل فرآیند درج است و در واژه‌های فارسی سره توزیع ناقص دارد. از سوی دیگر، هیچ واژه، تکواژ یا هجایی به لحاظ آوایی در زبان فارسی با واکه آغاز نمی‌شود. بنابراین تعداد هجاهای زبان فارسی به لحاظ ساخت واجی شش هجا و به لحاظ آوایی سه هجاست.

هجاهای زبان فارسی به لحاظ ساخت واجی: cv, cvc, cvcc, v, vc, vcc

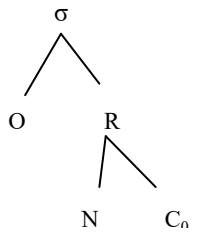
هجاهای زبان فارسی به لحاظ آوایی: cv, cvc, cvcc

ثمره معتقد است که هجا در زبان فارسی عبارت از یک رشته آوایی پیوسته است که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل می‌شود (ثمره، ۱۳۸۰: ۱۰۸). هجا از سه بخش آغازه[1]، قله[2] یا هسته و پایانه[3] تشکیل شده است.



شکل ۱- ساختمان هجا در فارسی

(ر.ک: کار، ۲۰۱۳)



شکل۲- ساختمان هجا

(کار، ۲۰۱۳: ۱۷۴)

درج انسداد چاکنایی در ابتدای واژه‌هایی که با واکه آغاز می‌شود، به دلیل ویژگی خاص هجای زبان فارسی است. هر هجای زبان فارسی ضرورتاً دارای آغازه است که جایگاه آن با یک عنصر همخوانی پرمی‌شود. وقتی تکواژ یا واژه‌ای در زبان فارسی با واکه آغاز شود، این جایگاه آغازهٔ تهی، با یک انسداد چاکنایی پرمی‌شود (کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۲۸۱).

1. Onset
2. Nucleus
3. Coda

$$\emptyset \rightarrow ? \quad \#__ \; v \quad (x)$$

شکل۳- قاعدهٔ درج انسدادی چاکنایی در محل آغازه وقتی واژه با واکه آغاز شود
(کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۲۸۱)

از سوی دیگر، از آنجایی که آغازهٔ هجا همانند سایر جایگاه‌های هجا، یک جایگاه مبنایی دارد، واژه‌هایی که در زیرساخت فاقد انسداد چاکنایی‌اند، در لایهٔ مبنا نیز فاقد این جایگاه هستند. از این‌رو هنگام ترکیب دو تکواژ، یک جایگاه مبنایی از پایانهٔ هجای قبلی به آغازهٔ تهی تکواژ دوم منتقل شده، موجب کاهش وزن هجای قبلی به لحاظ کمّی می‌شود. این موضوع نشان می‌دهد که جایگاه آغازه در چنین واژه‌هایی فاقد جایگاه مبناست و در حالت واژه مجزا، از طریق فرایند درج، یک انسداد چاکنایی همراه با جایگاه مبنایی در آغازه درج می‌شود، در حالی که در حالت ترکیب، این درج از طریق پایانهٔ هجای قبلی صورت می‌گیرد (همان: ۲۸۲).

واج‌آرایی[1]

روکا و جانسون (۱۹۹۹) به نقل از کنستویچ (۱۹۹۴) می‌نویسند که قوانین واج‌آرایی شامل محدودیت‌های حاکم بر توزیع صداها یا توالی آنها در جایگاه‌های مختلف آغازی، میانی و پایانی هر واژه یا گروه واجی است. واج‌آرایی را محدودیت‌های توزیعی توالی‌های آوایی در کلمات هر زبان می‌دانند (Roca & Johnson, 1999: 208). از سوی دیگر واج‌آرایی، اصطلاحی در واج‌شناسی است که به ترتیب چینش واحدهای واجی زبان پرداخته، نشان می‌دهد که کدام واژه به لحاظ واجی خوش‌ساخت است (Crystal, 2008: 366). چینش واج‌ها در هجای هر زبان، قواعد ویژه‌ای دارد که به آنها محدودیت‌های واج‌آرایی[2] می‌گویند (Kenstowics , 1994: 250).

برای واج‌آرایی در زبان فارسی، واکه‌ها یا کوتاه هستند مانند /e/ در «به» /be/ یا کشیده مانند /ɑ/ در /dʒɑm/ که اگر هسته (واکه) به عنوان یک عنصر مستقل در نظر گرفته شود، واکه‌های کشیده، محدودیت‌هایی در کاربرد همخوان‌های پایانی اعمال می‌کنند. در خوشه‌های همخوانی پایانی محدودیت به وجود می‌آید، به این صورت که اگر هر دو همخوان پایانی دارای مشخصه [- رسا] باشند، در مشخصه [- واک] مشترک

1. Phonotactic
2. Phonotactic constrain

خواهند بود، مانند ریختriχt. همچنین در اهمیت هجا می‌توان به محدودیت واج‌آرایی اشاره کرد که از اصول سازمان‌بندی شده خاصی پیروی می‌کند. مثلاً در زبان فارسی، واژه‌ای یافت نمی‌شود که با خوشهٔ همخوانی شروع شود. این نوع محدودیت که بر توالی واج‌ها حاکم است، محدودیت واج‌آرایی نامیده می‌شود. برخی محدودیت‌ها در سطح تکواژ و برخی دیگر در سطح واژه عمل می‌کند. اما بسیاری از محدودیت‌ها در یک زبان در سطح هجاست (اسماعیلی متین و کامبوزیا، ۱۳۹۳: ۴۶-۴۷).

تعامل واژ- واجی

بررسی تعامل واژه‌ها در زبان، از این جهت ضروری به نظر می‌رسد که توصیف ساخت واجی حروف تعریف زبان انگلیسی بدون ارجاع به آوای آغاز واژه امکان‌پذیر نیست (Katamba, 1993: 13). این شاخه از زبان‌شناسی به تعامل صرف و واج‌شناسی پرداخته، به تحلیل تغییرات واحدهای واجی حاصل از پیوند تکواژها می‌پردازد. به عنوان نمونه:

جدول ۱- پیوند فعل ساده آمدن با وند استمراری

قواعد	واج‌آرایی
زیرساخت	UR می‌آید /#mi+ɑj+ad#/
۱. کوتاه شدگی(۱) واکه پیشین، افراشته /i/ و تبدیل آن به واکه کوتاه، میانی [e] و غلت [j]	mej+ɑj+ad
۲. واکه کوتاه، میانی [e] در مجاورت غلت [j] افراشته می‌شود	mij+ɑj+ad
۳. حذف توالی -ja– از قسمت انتهای فعل در محل اتصال ستاک و شناسه فعل	mij+ɑ+d
روساخت	PR میاد [mijɑd]

سطوح بازنمایی

برای مشخص کردن رابطهٔ میان واج‌ها و مجموعه اجزای یک زبان به دو سطح بازنمایی نیاز است؛ یکی سطح بازنمایی زیرساختی[1] یا واجی و دیگری سطح بازنمایی آوایی[1]. در نمایش سطح بازنمایی واجی، نشانه‌های خطی واج‌ها بین دو خط مورب (/ /)

1. Underlying representation

و در نمایش سطح بازنمایی آوایی نشانه‌های خطی آواها بین دو قلّاب ([]) نوشته می‌شود. از آنجا که سطح بازنمایی واجی، واحدهای تمایزدهنده یک‌زبان را نشان می‌دهد، آن را می‌توان همان نمایش یا تصویر ذهنی که سخنگویان از صداهای موجود در واژه‌های زبان خود دارند، تلقی کرد (هایمن، ۱۳۶۸: ۲۹).

UR /# ..... #/ بازنمایی واجی
R_1 /# ..... #/ قاعده اول
R_2 /# ..... #/ قاعده دوم
.....
R_n /# ..... #/

PR [.....] بازنمایی آوایی

شکل ۴- نمایش دو سطح بازنمایی آوایی و بازنمایی واجی

(کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۳۰)

روش تحقیق

در گردآوری داده‌ها از ۳۲۳ فعل ساده زبان فارسی که بر اساس دیدگاه طباطبایی در اثر یاد شده (۱۳۷۶)، فرهنگ دهخدا (۱۳۹۰) و فرهنگ سخن (۱۳۸۲) به دست آمده است، ۵۰ فعل وجود دارد که با واکه آغاز شده و در اتصال با پیشوند استمرار /-mi/ منجر به التقای واکه شده است. از این‌رو برای ترمیم هجا و از بین بردن شرایط التقای واکه، برخی فرآیندهای واجی در مرز دو تکواژ دیده می‌شود. در این مقاله از ۵۰ فعل ساده واکه آغازین زبان فارسی، ۲۰ فعل به عنوان نمونه، تحلیل و توصیف می‌شود.

ارائه و تحلیل داده‌ها

هدف از پژوهش حاضر، بررسی فرآیندهای واژ- واجی در مرز دو تکواژ هنگام التقای واکه در ستاک فعل‌های ساده زبان فارسی است که پس از افزودن پیشوند استمرار /-mi/ در صورت گفتار غیر رسمی تغییر می‌کند. در جدول (۲)، تعداد ۲۰ ستاک فعل ساده زبان فارسی ارائه شده است که با واکه آغاز شده‌اند. این فعل‌ها در اتصال با پیشوند

1. Phonotactic representation

استمرار /-mi/ در حالت التقای واکه قرار دارند. برای از بین بردن شرایط التقای واکه، چند فرآیند در مرز دو تکواژ عمل کرده است که در جدول (۲) نشان داده شده است. نکته مهم در این تحلیل، تفاوت عملکرد فرآیندهای واژ- واجی در گفتار رسمی و گفتار غیر رسمی است. به طوری که در جدول (۲) مشاهده می‌شود، در گفتار رسمی هنگام التقای واکه در مرز دو تکواژ، فقط یک فرآیند عمل کرده است، در حالی که در گفتار غیر رسمی، سه فرآیند مشاهده می‌گردد.

جدول ۲- التقای واکه پیشوند استمرار «می» /-mi/ با واکه آغازین ستاک فعل

شماره	صورت نوشتاری	صورت آوایی	تعداد هجا	ساخت هجا	نوع هجا	تعداد هجا	پیشوند استمرار + ستاک حال	ستاک استمرار + شناسه سوم شخص مفرد	ستاک استمرار + شناسه سوم شخص مفرد	تغییرات ستاک حال به ستاک استمرار
	(مصدر)	(مصدر)	مصدر	(ستاک حال و ستاک حال)	پایانی ستاک حال	ستاک حال	نوشتاری= زیرساخت	روساخت- گفتار رسمی	روساخت- گفتار غیررسمی	
۱	آراستن	[ʔa.ras.ˊtan]	۴	آرای [ʔa. ˊraj]	cvc	۲	می‌آراید /mi.araj.ad/	[ˊmiʔarajad]	[mijaraje]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری
۲	آزاردن	[ʔa.zar.ˊdan]	۴	آزار [ʔa. ˊzar]	cvc	۲	می‌آزارد /mi.azar.ad/	[ˊmiʔazarad]	[ˊmijazore]	i→ej ej→ij ad→e ɑ→o پیشوند استمراری
۳	آشفتن	[ʔa.ʃof. ˊtan]	۴	آشوب [ʔa. ˊʃub]	cvc	۲	می‌آشوبد /mi.ɑʃub.ad/	[ˊmiʔaʃubad]	[ˊmijaʃube]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری

۴	آفریدن	[ʔa.fa.ri.ˊdan]	۴	آفرین [ʔa.fa.ˊrin]	CVC	۲	می‌آفریند /mi.ɑfarin.ad/	[ˊmiʔɑfarinad]	[ˊmijɑfarine]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری
۵	آمدن	[ʔa.ma.ˊdan]	۴	آی [ˊʔaj]	CVC	۱	می‌آید /mi.aj.ad/	[miʔajad]	[mijad]	i→ej ej→ij ja→ Ø پیشوند استمراری
۶	آموختن	[ʔa.muχ.ˊtan]	۴	آموز [ʔa.ˊmuz]	CVC	۲	می‌آموزد /mi.ɑmuz.ad/	[ˊmiʔɑmuzad]	[ˊmijɑmuze]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری
۷	آمیختن	[ʔa.mi χ .ˊtan]	۴	آمیز [ʔa.ˊmiz]	CVC	۲	می‌آمیزد /mi.ɑmiz.ad/	[ˊmiɑɑmizad]	[ˊmijɑmize]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری
۸	آوردن	[ʔa.var.ˊdan]	۴	آور [ʔa.ˊvar]	CVC	۲	می‌آورد /mi.ɑvar.ad/	[ˊmiɑɑvarad]	[ˊmijɑre]	i→ej ej→ij va→Ø ad→e پیشوند استمراری
۹	ارزیدن	[ʔar.zi.ˊdan]	۴	ارز [ˊʔarz]	CVCC	۱	می‌ارزد /mi.arz.ad/	[miʔarzad]	[mijarze]	i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری

e→Ø t→s ɑ→u ad→e پیشوند استمراری	[ˊmissune]	[ˊmi?estɑnad]	می‌استاند /mi.estɑn.ad/	۲	CVC	استان [ʔes. ˊtɑn]	۴	[ʔes.tɑ.ni.ˊdan]	استانیدن	۱۰
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijofte]	[ˊmi?oftad]	می‌افتد /mi.oft.ad/	۱	CVCC	افت [ˊʔoft]	۲	[ʔof.tɑ.ˊdan]	افتادن	۱۱
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijafrɑze]	[ˊmi?afrɑzad]	می‌افراز /mi.afrɑz.ad/	۲	CVC	افراز [ʔaf. ˊrɑz]	۲	[ʔaf.rɑχ.ˊtan]	افراختن	۱۲
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijafruze]	[ˊmi?afruzad]	می‌افروزد /mi.afruz.ad/	۲	CVC	افروز [ʔaf. ˊruz]	۲	[ʔaf.ruχ.ˊtan]	افروختن	۱۳
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijafruze]	[ˊmijafruzad]	می‌افروزد /mi.afruz.ad/	۲	CVC	افروز [ʔaf. ˊruz]	۴	[ʔaf.ru.zi.ˊdan]	افروزیدن	۱۴
i→ej ej→ij ad→e ja→ Ø پیشوند استمراری	[ˊmijafzɑd]	[ˊmi?afzɑjad]	می‌افزاید /mi.afzɑj/	۲	CVC	افزای [ʔaf. ˊzɑj]	۲	[ʔaf.zu.ˊdan]	افزودن	۱۵

a→ Ø ad→e پیشوند استمراری	[ˊmindɑze]	[ˊmi?andɑzad]	می‌اندازد /mi.andɑz.ad/	۲	cvc	انداز [ʔan. ˊdɑz]	۴	[ʔan.dɑχ.ˊtan]	انداختن	۱۶
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijenɟare]	[ˊmi?enɟarad]	می‌انگارد /mi.enɟar.ad/	۲	cvc	انگار [ʔen. ˊɟar]	۴	[ʔen.ɟa.ri.ˊdan]	انگاریدن	۱۷
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijenɟare]	[ˊmi?enɟarad]	می‌انگارد /mi.enɟar.ad/	۲	cvc	انگار [ʔen. ˊɟar]	۳	[ʔen.ɟɑʃ.ˊtan]	انگاشتن	۱۸
i→ej ej→ij ad→e پیشوند استمراری	[ˊmijanɟize]	[ˊmi?anɟizad]	می‌انگیزد /mi.anɟiz.ad/	۲	cvc	انگیز [ʔan. ˊɟiz]	۴	[ʔan.ɟi.zi.ˊdan]	انگیزیدن	۱۹
Ø→ʔ t→s ad→e پیشوند استمراری	[mi?isse]	[mi?istad]	می‌ایستد /mi.ist.ad/	۱	cvcc	ایست [ˊʔist]	۳	[ʔis.tɑ.ˊdan]	ایستادن	۲۰

واکه‌های زبان فارسی، دو طبقهٔ طبیعی را تشکیل می‌دهند که تفاوت آنها علاوه بر مشخصه‌های تمایزدهنده‌شان، در مشخصهٔ کشیدگی نیز باهم متفاوت‌اند. به طوری که واکه‌ها/æ,i,u/ دارای مشخصه [+long] و واکه‌های/a,e,o/ دارای مشخصه [-long] هستند. تفاوت در همین مشخصه موجب شده است تا واکه‌های کشیده در خط نیز دارای نماد نوشتاری باشند، اما واکه‌های کوتاه در خط فارسی فاقد نماد هستند و فقط گاهی به صورت علائم زیر و زبری نشان داده می‌شوند تا ابهام تولیدی و تلفظی آنها برطرف شود (کامبوزیا و هادیان، ۱۳۸۸: ۱۴۱). با توجه به اینکه زبان فارسی دارای ۲۳

همخوان و شش واکه است، تغییرات حاصل از پیوند آنها با پیشوند استمراری /-mi/ در گفتار رسمی و گفتار غیر رسمی اهمیت دارد.

از این‌رو پژوهش حاضر تلاش می‌کند تا ابتدا تفاوت‌های حاصل از اتصال پیشوند استمرار «می» با ستاک حال فعل‌هایی را تحلیل کند که با واکه‌های کوتاه آغاز می‌شود.

التقای واکه پیشوند با واکه‌های کوتاه /a,e,o/

التقای واکه پیشوند با واکه پیشین، افتاده /a/

جدول ۳- افزودن پیشوند استمرار /-mi/ به ستاک فعل «اندوز»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	/#mi.anduz.ad#/ UR	زیرساخت = گفتار غیر رسمی	/#mi.anduz.ad#/UR
		۱. قاعدهٔ ۱	[mi.anduz.ad]
		۲. قاعدهٔ ۲	[mej.anduz.ad]
۱. قاعدهٔ ۴	[mi.anduz.ad]		[mij.anduz.ad]
	[mi.ʔanduz.ad]		[mij.anduz.e]
می‌اندوزد	[mi.ʔan.du.zad]	می‌اندوزه	[mi.jan.du.ze]
روساخت = گفتار رسمی	[#miʔanduzad#] PR	روساخت = گفتار غیر رسمی	[#mijanduze#] PR

در این مثال در التقای واکه بین دو تکواژ، چند فرآیند واجی مشاهده می‌شود:

۱. ستاک فعل ساده «اندوز» /anduz/ در محیط آغاز واژه در روساخت گفتار رسمی، انسدادی، چاکنایی /ʔ/ درج می‌شود. به این دلیل که در ابتدا ستاک حال فعل انداختن با هجابندی زبان فارسی مطابقت نداشته، در جایگاه آغاز واژه پیش از واکه، در جایگاه همخوان تهی است که با انسداد چاکنایی /ʔ/ پرمی‌شود. بعضی از کلمات فارسی در زیرساخت، جایگاه آغازی تهی دارند که از طریق فرآیند درج آغازی، این جایگاه با یک انسداد چاکنایی پرمی‌شود (کامبوزیا، ۱۳۹۲: ۲۸۹).

۲. واکه پیشین، افراشته، کشیده /i/ در محیط التقای واکه‌ای در مرز هجا به توالی واکه کوتاه و غلت کامی [-ej-] بدل شده که طی آن فرآیند کوتاه‌شدگی واکه رخ می‌دهد.

۳. مجدداً واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت کامی [j] ارتقا یافته و به

واکه پیشین، افراشته [i] بدل می‌شود.

۴. هجابندی ستاک حال فعل «اندوز» در گفتار رسمی، چهار هجاست که در گفتار غیر رسمی نیز تغییر نمی‌کند؛ اما ساخت هجای پایانی ستاک در گفتار رسمی cvc است که در صورت گفتار غیر رسمی یا گونه غیر رسمی به cv تغییر یافته است.

التقای واکه پیشوند با واکه پیشین، میانی /e/

جدول ۴- افزودن پیشوند استمرار/-mi/ به ستاک فعل «استان»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	/#mi.estɑn.ad#/ UR	زیرساخت = گفتار غیر رسمی	/#mi.estɑn.ad#/ UR
		۱. قاعدهٔ ۶	[mi.estɑn.ad]
		۲. قاعدهٔ ۸	[mi.stɑn.ad]
		۳.قاعدهٔ ۳	[mi.ssɑn.ad]
۱. قاعدهٔ ۴	[mi.estɑn.ad]		[mi.ssun.ad]
	[mi.ʔestɑn.ad]		[mis.su.nad]
می‌استاند	[mi.ʔes.tɑ.nad]	میسونه	[mis.su.ne]
روساخت = گفتار رسمی	[#miɑestɑnad#] PR	روساخت = گفتار غیر رسمی	[#missune#] PR

در این مثال در التقای واکه بین دو تکواژ، چند فرآیند واجی مشاهده می‌شود:

۱. ستاک فعل ساده «استانیدن» /estɑn/ در محیط آغاز واژه در روساخت گفتار رسمی، انسداد چاکنایی /ʔ/ درج می‌شود (توضیحات شماره ۱ از جدول ۳).

۲. واکه پیشین، میانی /e/ در روساخت گفتار غیر رسمی در ابتدای واژه پس از پیوند با پیشوند استمرار /-mi/ حذف می‌شود.

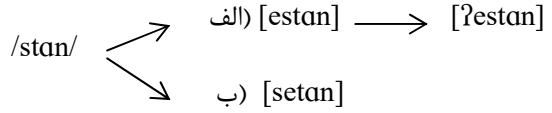
۳. همخوان انسدادی، تیغه‌ای، بی‌واک /t/ در روساخت گفتار غیر رسمی در محیط مجاور همخوان /s/ به همخوان سایشی، تیغه‌ای بی‌واک [s] بدل می‌شود.

۴. واکه پسین، افتاده /ɑ/ در محیط مجاور خیشومی، تیغه‌ای /n/ به واکه پسین، افراشته [u] ارتقا می‌یابد.

۵. صورت مضارع «می‌ستاند» در گفتار رسمی چهار هجا دارد که در گفتار غیر رسمی

به سه هجا تقلیل یافته است. همچنین ساخت هجای پایانی ستاک در گفتار رسمی cvc است که در گفتار غیر رسمی به cv تغییر یافته است.

لازم به ذکر است که در دوره میانه، ستاک حال «ستان» stan دارای خوشه آغازی بوده است (مکنزی، ۱۳۷۹: ۱۳۸) و در دوره فارسی کنونی به دو صورت زیر تغییر یافته است:



شکل ۵- ستاک فعل استان

در شکل الف، واکه پیشین، میانی [e] در آغاز ستاک حال فعل درج می‌شود؛ مانند estan.

در شکل ب، واکه پیشین، میانی [e] در محیط بین دو همخوان آغازی در ستاک حال فعل درج شده است؛ مانند: setan.

اما در هر دو نمونه، پس از افزودن پیشوند استمرار «می» /-mi/، واکه درج‌شده حذف می‌شود و در صورت گفتار غیر رسمی به [missune] تغییر می‌کند.

التقای واکه پیشوند با واکه پسین، میانی /O/

جدول ۵- افزودن پیشوند استمرار /-mi/ به ستاک فعل «افت»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	/#mi.oftad#/ UR	زیرساخت = گفتار غیر رسمی	/#mi.oft.ad #/ UR
		۱. قاعدهٔ ۱	[mi.oft.ad]
		۲. قاعدهٔ ۲	[me.joft.ad]
۱. قاعدهٔ ۴	[mi. oft.ad]		[mi.joft.ad]
	[mi.ʔoft.ad]		[mi.joft.e]
می‌افتد	[mi.ʔof.tad]	میفته	[mi.jof.te]
روساخت = گفتار رسمی	[#miʔoftad#] PR	روساخت = گفتار غیر رسمی	[#mijofte#] PR

در این مثال در التقای واکه بین دو تکواژ، چهار فرآیند واجی مشاهده می‌شود:

۱. ستاک فعل ساده افتادن /oft/ در محیط التقای واکه در مرز دو تکواژ در روساخت گفتار رسمی، انسداد چاکنایی [ʔ] درج می‌شود (توضیحات شماره ۱ از جدول ۳).

۲. در گفتار غیر رسمی در التقای واکه، ابتدا کوتاه‌شدگی واکه پیشین، افراشته، کشیده /i/ به صورت توالی واکه کوتاه و غلت [-ej-] رخ می‌دهد.

۳. سپس واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت [j] ارتقا یافته و به واکه پیشین، افراشته [i] بدل می‌شود.

۴. ساخت هجای پایانی ستاک در گفتار رسمی cvc است که در صورت گفتار غیر رسمی به cv تغییر یافته است.

التقای واکه پیشوند با واکه‌های کشیده /ɑ, i, u/

تفاوت در واکه پسین، افتاده /ɑ/

جدول ۶- افزودن پیشوند استمرار /-mi/ به ستاک فعل «آمیز»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	/#mi.ɑmiz.ad#/ UR	روساخت = گفتار غیر رسمی	/#mi.ɑmiz.ad#/ UR
		۲. قاعدهٔ ۱	[mi. ɑmiz.ad]
		۲. قاعدهٔ ۲	[mej.ɑmiz.ad]
۱. قاعدهٔ ۴	[mi. ɑmiz.ad]		[mij.ɑmiz.ad]
	[mi.ʔɑmiz.ad]		[mij.ɑmiz.e]
می‌آمیزد	[mi.ʔɑ.mi.zad]	میامیزه	[mi.jɑ.mi.ze]
روساخت = گفتار رسمی	[#miʔɑmizad#] PR	روساخت = گفتار غیر رسمی	[#mijɑmize#] PR

در این مثال در التقای واکه بین دو تکواژ، چهار فرآیند واجی مشاهده می‌شود:

۱. ستاک فعل ساده «آمیز» /ɑmiz/ در محیط التقای واکه در مرز دو تکواژ در روساخت گفتار رسمی، انسداد چاکنایی [ʔ] درج می‌شود (توضیحات شماره ۱ از جدول ۳).

۲. در گفتار غیر رسمی در التقای واکه در مرز دو تکواژ، فرآیند کوتاه‌شدگی واکه پیشین، افراشته، کشیده /i/ به صورت توالی واکه کوتاه و غلت [-ej-] رخ می‌دهد.

۳. واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت [j] ارتقا یافته و به واکه پیشین،

افراشته [i] بدل می‌شود.

۴. ساخت هجای پایانی ستاک در گفتار رسمی cvc است که در صورت گفتار غیر رسمی به cv تغییر یافته است.

التقای واکه پیشوند با واکه پیشین، افراشته /i/

جدول ۷- افزودن پیشوند استمرار /-mi/ به ستاک فعل «ایست»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	/#mi.ist.ad#/ UR	روساخت = گفتار غیر رسمی	/#mi.ist.ad#/ UR
		۱. قاعدهٔ ۴	[mi.ist.ad]
۱. قاعدهٔ ۴	[mi.ist.ad]	۲. قاعدهٔ ۸	[mi.ʔist.ad]
	[mi.ʔist.ad]		[mi.ʔiss.e]
می‌ایستد	[mi.ʔis.tad]	می‌ایسه	[mi.ʔis.se]
روساخت = گفتار رسمی	[#miʔistad#] PR	روساخت = گفتار غیر رسمی	[#miʔisse#] PR

در این مثال در التقای واکه بین دو تکواژ، چند فرآیند واجی مشاهده می‌شود:

۱. ستاک فعل ساده «ایست» /ist/ در روساخت گفتار رسمی و گفتار غیر رسمی در محیط آغاز واژه، انسداد چاکنایی [ʔ] درج می‌شود.

۲. همخوان انسدادی، تیغه‌ای، بی‌واک /t/ در گفتار غیر رسمی در محیط مجاور همخوان /s/ به همخوان سایشی، تیغه‌ای بی‌واک [s] بدل می‌شود.

۳. ساخت هجای پایانی ستاک در گفتار رسمی cvc است که در صورت گفتار غیر رسمی به cv تغییر یافته است.

تحلیل واژه یادشده نشان می‌دهد که واژه‌هایی که با واکه پیشین، افراشته /i/ آغاز می‌شود، در هر دو صورت گفتار رسمی و غیر رسمی، همخوان چاکنایی در محیط واکه‌ای درج می‌شود.

التقای واکه پیشوند با واکه پسین، افراشته، گرد /u/

هیچ موردی یافت نشد.

نبود التقای واکه

جدول ۸- افزودن پیشوند استمرار /-mi/ به ستاک فعل «چین»

قواعد	گفتار رسمی	قواعد	گفتار غیر رسمی
زیرساخت = گفتار رسمی	UR /#mi.ʧin.ad#/	زیرساخت = گفتار غیر رسمی	UR /#mi.ʧin.ad#/
	[mi.ʧin.ad]		[mi.ʧin.ad]
می‌چیند	[mi.ʧi.nad]	می‌چینه	[mi.ʧi.nad]
روساخت = گفتار رسمی	PR [#mitʃinad#]	روساخت = گفتار غیر رسمی	PR [#mitʃine#]

از آنجایی که در این مثال در جدول (۸) در مرز دو تکواژ /-mi/ و ستاک حال «چین» التقای واکه وجود ندارد، فرآیند واجی نیز در مرز این دو تکواژ دیده نمی‌شود و فقط هجای بسته پایانی cvc به هجای باز cv تبدیل می‌شود.

برخی از قواعد واجی مربوط به صرف فعل‌های ساده زبان فارسی با پیشوند استمراری /-mi/

کوتاه شدگی واکه پیشین، افراشته، کشیده /i/

قاعده ۱: واکه پیشین، کشیده /i/در محیط پیش از واکه، کوتاه شده و به توالی واکه و همخوان [-ej-] در روساخت گفتار غیر رسمی تبدیل می‌شود. مثال (۱)، فعل آراستن از جدول (۲).

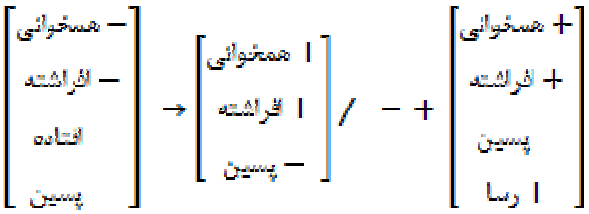
$$i \rightarrow ej \;/\; c \;__\; +v$$

$$\begin{bmatrix} +\text{همخوانی} \\ +\text{افراشته} \\ -\text{پسین} \end{bmatrix} \rightarrow \begin{bmatrix} -\text{همخوانی} \\ -\text{افراشته} \\ -\text{افتاده} \\ -\text{پسین} \end{bmatrix} \begin{bmatrix} +\text{همخوانی} \\ +\text{افراشته} \\ -\text{پسین} \\ +\text{رسا} \end{bmatrix} / \begin{bmatrix} +\text{خیشومی} \\ +\text{لبی} \end{bmatrix} \;__\; + \begin{bmatrix} -\text{افراشته} \end{bmatrix}$$

ارتقای واکه پیشین، میانی، کوتاه [e]

قاعده ۲: واکه پیشین، میانی، کوتاه [e] در مجاورت غلت /j/ به واکه پیشین، کشیده [i] در روساخت گفتار غیر رسمی تبدیل می‌شود. مثال (۳)، فعل آشفتن از جدول (۲).

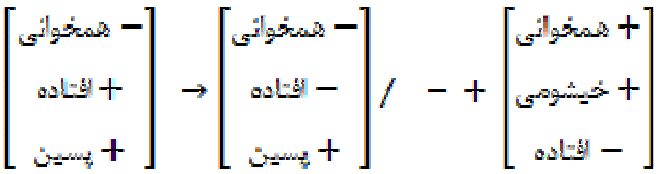
$$e \rightarrow i \;/\; __ + j$$



ارتقای واکه پسین، افتاده /ɑ/

قاعده ۳: واکه پسین، افتاده /ɑ/در مجاورت خیشومی، تیغه‌ای /n/ به واکه پسین، افراشته [u] در روساخت گفتار غیر رسمی تبدیل می‌شود. مثال (۲)، فعل آزاردن از جدول (۲).

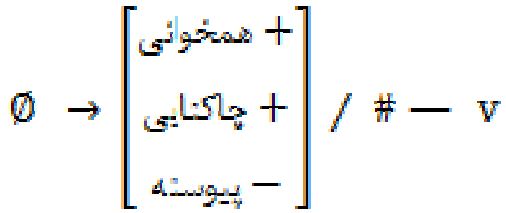
ɑ→ u / — $n



درج انسدادی، چاکنایی [ʔ]

قاعده ۴: انسدادی، چاکنایی /ʔ/ در محیط واژه‌هایی که در زیرساخت با واکه آغاز می‌شوند، در روساخت گفتار رسمی همزه یا چاکنایی، انسدادی [ʔ] درج می‌شود و همین دلیل در خط با الف شروع می‌شود. مثال (۲۰)، فعل ایستادن از جدول (۲).

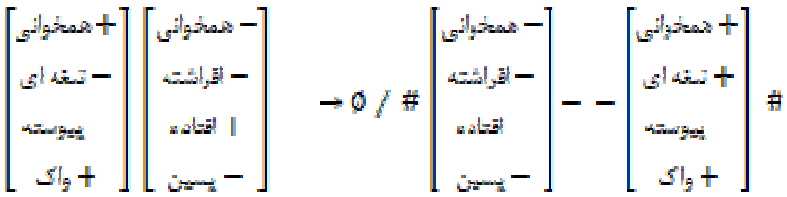
Ø→ ʔ/#— v



حذف توالی همخوان - واکه [va]

قاعده ۵: توالی همخوان - واکه [-va-] در روساخت گفتار رسمی پس از پیوند با وند استمرار [-mi] و شناسه از ستاک حال فعل و شناسه در روساخت گفتار غیر رسمی حذف می‌شود. مثال (۸)، فعل آوردن از جدول (۲).

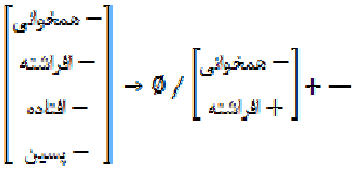
va → Ø / #v - - c#



حذف واکه پیشین، میانی [e]

قاعده ۶: واکه پیشین، میانی [e] در محیط آغاز واژه پس از پیوند با پیشوند استمرار /-mi/ از روساخت گفتار غیر رسمی حذف می‌شود. مثال (۱۰)، فعل استانیدن از جدول (۲).

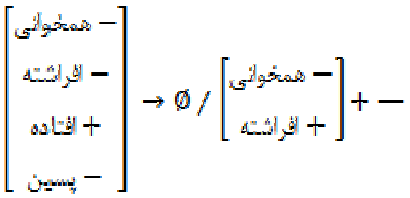
e → Ø/ v+-



حذف واکه پیشین، افتاده [a]

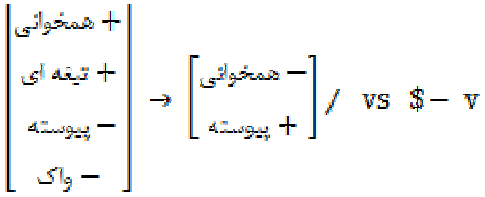
قاعده ۷: واکه پیشین، میانی [e] در محیط آغاز واژه پس از پیوند با پیشوند استمرار /-mi/ از روساخت گفتار غیر رسمی حذف می‌شود. مثال (۱۶)، فعل انداختن از جدول (۲).

a → Ø/ v+-

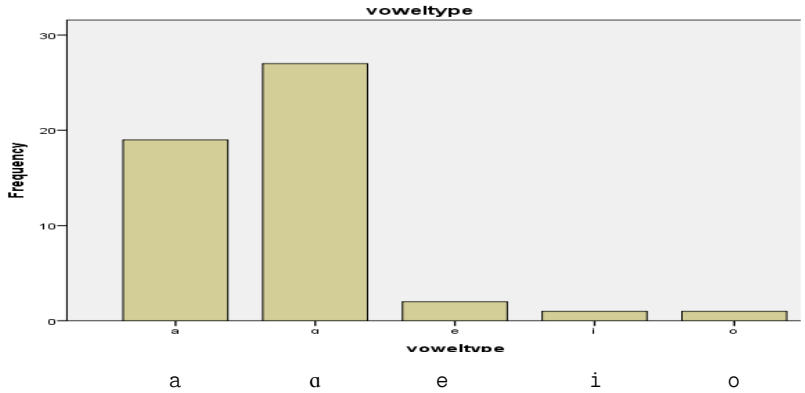


همگونی همخوان با همخوان

قاعده ۸: همخوان انسدادی، دندانی، بی‌واک /t/ در محیط پس از همخوان سایشی، لثوی، بی‌واک /s/ از زیرساخت گفتار رسمی به همخوان سایشی، لثوی [s] بدل می‌شود. مثال (۱۰)، فعل استانیدن از جدول (۲). t→s /vs$ -v



بررسی میزان فراوانی واکه‌های پژوهش



a ɑ e i o

شکل ۶- نمودار میزان فراوانی واکه‌های اغازین ستاک حال فعل‌های ساده زبان فارسی

جدول ۹- میزان فراوانی و درصد وقوع واکه‌های آغازین ستاک حال فعل‌های ساده

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	a	19	38.0	38.0	38.0
	ɑ	27	54.0	54.0	92.0
	e	2	4.0	4.0	96.0
	i	1	2.0	2.0	98.0
	o	1	2.0	2.0	100.0
	Total	50	100.0	100.0	

جدول (۹) نشان می‌دهد که از ۵۰ فعل ساده زبان فارسی که با واکه آغاز می‌گردد، واکه پیشین، افتاده /a/ در ۱۹ فعل با ۳۸ درصد بسامد وقوع، واکه پسین، افتاده /ɑ/ در ۲۷ فعل با ۵۴ درصد بسامد وقوع، واکه پیشین، میانی /e/ در دو فعل با ۴ درصد بسامد وقوع، واکه پیشین، افراشته /i/ در یک فعل با دو درصد بسامد وقوع و واکه پسین، میانی /o/ نیز در یک فعل با دو درصد بسامد وقوع وجود دارد.

جدول ۱۰- میزان فراوانی و درصد فرآیند کوتاه‌شدگی واکه پیشوند استمرار /-mi/

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid		3	6.0	6.0	6.0
	i	47	94.0	94.0	100.0
	Total	50	100.0	100.0	

جدول (۱۰) نشان می‌دهد که واکه پیشین، افراشته /i/ در پیشوند استمرار /-mi/ پس از اتصال با ۵۰ فعل ساده زبان فارسی، در ۴۷ فعل با ۹۴ درصد بسامد وقوع، فرآیند کوتاه‌شدگی واکه رخ داده است.

جدول ۱۱- بافت کوتاه‌شدگی واکه پیشوند استمرار /-mi/

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	-+v	3	6.0	6.0	6.0
		47	94.0	94.0	100.0
	Total	50	100.0	100.0	

جدول (۱۱) نشان می‌دهد که واکه پیشوند استمرار /-mi/ در محیط پیش از واکه در مرز دو تکواژ در ۴۷ فعل ساده با ۹۴ درصد بسامد وقوع، فرآیند کوتاه‌شدگی رخ داده است.

جدول ۱۲- میزان فراوانی و درصد ارتقای واکه پیشین، میانی[i]پیشین، افراشته به واکه [e]

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	e	3	6.0	6.0	6.0
		47	94.0	94.0	100.0
	Total	50	100.0	100.0	

جدول ۱۳- بافت ارتقای واکه پیشین، میانی در مرز دو تکواژ [i] پیشین، افراشته به واکه [e]

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	-j+v	3	6.0	6.0	6.0
		47	94.0	94.0	100.0
	Total	50	100.0	100.0	

جدول (۱۳) نشان می‌دهد که واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت در پیشوند، با ۹۴ درصد بسامد وقوع به واکه پیشین، افراشته [i] ارتقا می‌یابد و به صورت توالی واکه و غلت [-ij-] عمل می‌کند.

بررسی داده‌های ارائه‌شده در نمودارهای spss از شکل ۶ تا جدول ۱۳، نتایج زیر به دست می‌آید:

الف) از ۵۰ فعل ساده واکه آغازین زبان فارسی، واکه پیشین، افتاده /a/ در ۱۹ فعل با ۳۸ درصد بسامد و واکه پسین، افتاده /ɑ/ در ۲۷ فعل با ۵۴ درصد بسامد، پس از اتصال با پیشوند استمرار /-mi/، بیشترین بسامد وقوع را دارند. به عبارتی فرآیند کوتاه‌شدگی واکه، تولید غلت و ارتقای واکه در ستاک‌هایی که با واکه پسین، افتاده /ɑ, a/ آغاز می‌شوند، بیشتر رخ می‌دهد. از سوی دیگر واکه پیشین، افراشته /i/ در پیشوند استمرار /-mi/ در محیط التقای دو واکه با فعل‌هایی که با واکه‌های افتاده /ɑ, a/ آغاز می‌شوند، در مرز هجا با ۹۴ درصد بسامد، کوتاه می‌شوند و به واکه پیشین، میانی [e] و تولید غلت از واکه می‌شود که به صورت توالی واکه و غلت [-ej-] عمل می‌کند. به عبارت دیگر ستاک‌هایی که با واکه شروع می‌شوند، دچار کوتاه‌شدگی پیشوند و تولید غلت از واکه پیشوند می‌شوند که به صورت واج میانجی عمل می‌کند. سپس واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت در پیشوند به واکه پیشین، افراشته [i] ارتقا می‌یابد و به صورت توالی واکه و غلت [-ij-] عمل می‌کند.

ب) فعل‌هایی که با واکه پیشین، افراشته /i/ در یک فعل با دو درصد بسامد، واکه پسین، میانی /o/ در یک فعل با ۲ درصد بسامد و واکه پیشین، میانی /e/ در ۲ فعل با ۴ درصد بسامد آغاز می‌شوند، در پیوند با پیشوند استمرار /-mi/ کمترین بسامد وقوع را دارند.

ج) نمونه‌ای برای واکه پسین، افراشته /u/ در زبان فارسی یافت نشده است.

نتیجه‌گیری

در افزودن پیشوند استمراری «می» /-mi/ به ستاک حال فعل‌های ساده زبان فارسی در روساخت گفتار رسمی، یک فرآیند و در روساخت گفتار غیر رسمی، سه فرآیند رخ می‌دهد. ابتدا تغییرات ستاک‌هایی که با واکه‌های /ɑ,a,o/ آغاز می‌شوند، در التقای دو واکه در مرز دو تکواژ ارائه می‌شود:

الف) در روساخت گفتار رسمی در ستاک‌هایی که با واکه‌های /ɑ,a,o/ آغاز می‌گردند، فقط فرآیند درج با ۹۴ درصد بسامد رخ می‌دهد؛ مانند /ɑj/ در مصدر «آمدن» در زیرساخت، در التقای دو واکه، انسداد چاکنایی [ʔ] یا «همزه» درج می‌شود.

ب) در روساخت گفتار غیر رسمی در ستاک‌هایی که با واکه‌های /ɑ,a,o/ آغاز

می‌شوند، در التقای واکه با پیشوند استمرار /-mi/ «همزه» یا انسداد چاکنایی /ʔ/ درج نمی‌شود؛ بلکه فرآیند ارتقای واکه و کوتاه‌شدگی واکه با ۹۴ درصد بسامد رخ می‌دهد، به طوری که واکه پیشین، افراشته، کشیده /i/موجود در پیشوند کوتاه می‌شود و به صورت توالی واکه کوتاه و غلت [-ej-] درمی‌آید. در این فرآیند، غلت کامی [j] به عنوان غلت میانجی مانع التقا واکه می‌شود. سپس واکه پیشین، میانی [e] در محیط پیش از غلت [j] تحت تأثیر مشخصهٔ افراشتگی غلت کامی [j] ارتقا یافته و به واکه پیشین، افراشته [i] بدل شده، به صورت توالی واکه و غلت [-ij-] در روساخت دیده می‌شود.

به عبارت دیگر تفاوت آوا و نویسه، تأییدی بر فرآیند کوتاه‌شدگی واکه است؛ زیرا در خط، پیش از فرآیند کوتاه‌شدگی و پس از آن در گفتار رسمی، یک نویسهٔ «ی» وجود دارد. به عنوان نمونه در فعل ساده «می‌آید» /mi.aj.ad/ که در روساخت نوشتاری با درج «همزه»، به صورت [miʔajad] نوشته می‌شود. نویسهٔ «ی» در صورت تصریفی «می‌آید»، نقش واکه را دارد که در صورت گفتار غیر رسمی، پس از کوتاه‌شدگی به صورت «میاد»[mi.ja.d] یا [mijad] نوشته می‌شود و نقش همخوان غلت را به عهده دارد.

در افزودن پیشوند استمراری «می» /-mi/ به ستاک‌هایی که با واکه پیشین، افراشته /i/ آغاز می‌گردند، در روساخت هر دو گفتار رسمی و گفتار غیر رسمی، انسداد چاکنایی [ʔ] در آغاز واژه، در جایگاه تهی، با ۲ درصد بسامد درج می‌شود؛ مانند مصدر «ایستادن» در گونه رسمی [miʔistad] و در گونه غیر رسمی [miʔisse] نشان داده می‌شود.

ستاک‌هایی که با واکه پیشین، میانی /e/ آغاز می‌شوند، پس از افزودن پیشوند استمرار /-mi/، در گفتار غیر رسمی، واکه آغازین ستاک با ۴ درصد بسامد حذف می‌شوند. بنابراین کوتاه‌شدگی و التقای واکه پیش نمی‌آید تا غلت به وجود آید. به عبارتی ستاک فعل‌هایی که در دوره میانه دارای خوشه آغازی بوده‌اند، مانند «شناختن»، «سپردن» و «ستاندن» به صورت ʃnɒχtan-ʃnas، spurdan-spar و standan-stan هنگامی که پیشوند نداشته باشند، واکه بین دو عضو خوشه یا ابتدای خوشه تلفظ می‌شود، مانند ʃenas، sepor و setan یا estan؛ اما به‌محض پیوند با پیشوند استمرار «می» /-mi/، واکه درج‌شده در اولویت حذف قرار می‌گیرد و به صورت miʃnase، mispore و missune تلفظ می‌شوند.

همچنین بر مبنای این پژوهش فعل‌های ساده‌ای که با واکه پسین، افراشته /u/ آغاز گردند، در زبان فارسی دیده نشده است.

هجابندی برخی از فعل‌های ساده زبان فارسی که با واکه آغاز می‌شوند، پس از افزودن پیشوند استمرار /-mi/ از گفتار رسمی به صورت گفتار غیر رسمی کاهش می‌یابد و یا ساخت هجا از cvc به cv تغییر می‌یابد.

همچنین ستاک حال فعل‌هایی که با همخوان آغاز می‌گردند، پس از افزودن پیشوند استمرار /-mi/، هیچ‌گونه تغییری صورت نمی‌گیرد. به عبارتی هیچ فرآیندی رخ نمی‌دهد.

پی‌نوشت

۱. Vowel shortening «کوتاه‌شدگی واکه» که در جدول (۱) آمده است: فرآیندی است که طی آن، یک واکه کشیده به یک واکه کوتاه تبدیل می‌شود (جم، ۱۳۹۴: ۸۸).

۲. ستاک حال «افروز» - مثال (۱۳) و (۱۴) از جدول شماره (۲) - دو شکل گذشته دارد و به همین دلیل، دو مصدر «افروختن» و «افروزیدن» دارد. اما ستاک حال آنها یکی است.

۳. ستاک حال «انگار» - مثال (۱۷) و (۱۸) از جدول شماره (۲) - دو شکل گذشته دارد و به همین دلیل دو مصدر «انگاریدن» و «انگاشتن» دارد. اما ستاک حال آنها یکی است.

منابع

اسحاقی، حمید (۱۳۷۵) وندهای تصریفی در زبان فارسی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشکده زبان‌های خارجه، دانشگاه آزاد اسلامی.

اسماعیلی متین، زهرا و عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا (۱۳۹۳) انطباق وام‌واژه‌های انگلیسی در فارسی، تهران، شاپرک سرخ.

اکاتی، فریده و عطاءالله سنچولی (۱۳۹۷) «نمود استمراری در زبان فارسی بر اساس نظریهٔ پیش‌نمونگی»، مجله زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)، شماره ۲۹، صص ۲۱۹-۲۴۱.

انوری، حسن (۱۳۸۲) فرهنگ فشرده سخن، ۲ جلد، تهران، سخن.

ثمره، یدالله (۱۳۸۰) آواشناسی زبان فارسی، چاپ ششم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

جم، بشیر (۱۳۹۴) فرهنگ توصیفی فرآیندهای واجی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

حیدری‌زادی، رضا و دیگران (۱۳۹۵) «تحلیل یک نوع فعل مرکب فارسی بر اساس نظریهٔ اشتقاق فاز»، مجله زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، شماره ۱۵، صص ۵۳-۷۴.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۹۰) فرهنگ متوسط دهخدا، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.

رضایی، والی (۱۳۹۱) «نمود استمرار در فارسی معاصر»، فنون ادبی، سال چهارم، شماره ۱، پیاپی (۶)، صص ۷۹-۹۲.

طباطبایی، علاءالدین (۱۳۷۶) فعل بسیط فارسی و واژه‌سازی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۴۸) دستور امروز، تهران، قطره.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه (۱۳۸۱) «همزه در زبان فارسی»، مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، دوره ۵۲، شماره ۱۶۴، صص ۲۸۳-۳۰۲.

---------- (۱۳۹۲) واج‌شناسی رویکردهای قاعده‌بنیاد، چاپ پنجم، تهران، سمت.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه و بهرام هادیان (۱۳۸۸) «طبقات طبیعی در واکه‌های زبان فارسی»، مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره پانزدهم، صص ۱۱۷-۱۴۴.

مکنزی، دیوید نیل (۱۳۷۹) فرهنگ کوچک زبان پهلوی، ترجمه دکتر مهشید میر فخرایی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هایمن، لاری‌ام (۱۳۶۸) نظام آوایی زبان: نظریه و تحلیل، ترجمه یدالله ثمره، تهران، فرهنگ معاصر.

Carr, P (2013) Phonology, 2nd ed, New York, McMillan Press.

Crystal, D (2008) A Dictionary of Linguistics and Phonetics, 6th ed, Oxford, Blackwell.

Katamba, F (1993) Morphology, Macmillan press.

Kenstowics, M (1994) Phonology in Generative Grammar, Cambridge, Oxford, Blackwell.

Roca, Iggy & Johnson, Wyn (1999) A course in phonology, Blackwell.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۷۳-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۱۵

کارکرد سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس در بازنویسی داستان‌های شاهنامه

نیلوفرسادات عبدالهی*

چکیده

برای اینکه داستان‌های کهن ادبی برای مخاطب امروزی جذاب و قابل درک باشند، باید به زبانی ساده و روان نقل گردند. فرآیند نقل این روایات به زبان امروز باید با رعایت اصولی صورت می‌گیرد که دو محور اصلی دارند: نخست، حفظ ساختار داستان و سبک صاحب اثر، سپس همخوانی با زبان و درک مخاطبان. در همین باره بازنویسی و بازگردان داستان‌های شاهنامه به نثر، علاوه بر در نظر داشتنِ سطح مخاطب، به شناختی از سبک و بیان فردوسی نیاز دارد. از سویی به خلاصه و ساده‌سازی داستان‌ها باید توجه داشت. هر یک از بازنوشت‌های شاهنامه، درجاتی از تلخیص و حذف مطالب داستانی یا جلوه‌های هنری دارند. ولی حذف برخی بخش‌ها به ساخت اصلی داستان آسیب می‌زند و هنر فردوسی در سرایش داستان‌ها را نیز برای مخاطب آشکار نمی‌کند. برای حفظ این نکات و انتقال هرچه کامل‌تر داستان به مخاطبان می‌توان از روش‌های مختلفی بهره برد. نظر به پیوند سرنویس‌های شاهنامه با ساختار داستان، پیشنهاد ما در این مقاله بهره گرفتن از نسخه‌های شاهنامه با محوریت سرنویس‌های آنهاست. به عنوان مصداقی قابل توجه، به نسخهٔ فلورانس که قدیم‌ترین نسخهٔ در دسترس از شاهنامه است پرداخته‌ایم و ضمن نقد برخی مشکلات در بازنویسی این اثر، راهکارهایی برای بازنویسی دقیق‌تر ارائه داده‌ایم.

واژه‌های کلیدی: بازنویسی، شاهنامه، سرنویس، نسخهٔ فلورانس و ساختار داستان.

---

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران nsabdollahy@ut.ac.ir

مقدمه

از راه‌های حفظ داستان‌های ادبیات فارسی به منزلهٔ میراثی کهن برای مردم، بازنویسی آنهاست. در بازنویسی باید به وجوه مختلف داستان توجه داشت: بازنویسی، برگرداندن ماجرایی به زبان ساده، خلاصه و متناسب با درک خوانندگان است، به گونه‌ای که ساختار و رخدادهای اصلی داستان در آن حفظ شود و هنر نویسندهٔ اصلی بر مخاطب مخفی نماند. در برخی از انواع بازنویسی که با عنوان بازنویسی خلاق مشهور است، ایجاد برخی تغییرات برای همراه ساختن داستان با هیجان بیشتر، چاشنی نقل داستان اصلی است.

هر یک از ارکان گفته‌شده در جریان بازنویسی داستان‌ها اهمیت دارد و در هر یک از متون داستانی فارسی بنا به ویژگی‌ها یا مخاطبانِ آن، برخی ارکان پررنگ‌تر جلوه‌گر می‌شود. به عنوان نمونه، زمانی که متن داستانِ مورد نظر به نظم است، با مسائل زیر مواجه هستیم:

۱. بازنویسی نیاز به دقت بیشتری دارد؛ زیرا بیان داستان به نظم، موجب می‌شود که برخی از توصیف‌ها خلاصه یا در مقابل با تفصیل بیشتری بیان شود.

۲. تعدیل این توصیف‌ها در قالب نثر دشوارتر می‌شود.

۳. جمله‌ها در قالب ابیات ذکر می‌شود و نظم دستوری متن منثور را ندارد.

در باب متون منظوم باید به تمامیِ ارکان تعریفِ پیش‌گفته توجه داشت. حال آنکه در متن منثور نیاز کمتری به خلاصه شدن یا بیان ساده مطالب دیده می‌شود؛ زیرا نثر، اساس بنای زبان مورد استفادهٔ مردم است. حال آنکه در کلام منظوم، آنچه را در نثر و زبان روز به عادت تبدیل شده، نمی‌توان یافت.

در بازنویسی با دشواری‌های دیگری روبه‌رو می‌شویم که به مسائل تاریخ زبان و ساختار داستان مربوط می‌شود. در صورتی که متن مربوط به دوره‌های نخستین فارسی دری -که از آنها آثاری در دست داریم- مانند قرن ۴ و ۵ باشد، با توجه به وجود لغات و عبارات دشوار و در برخی موارد مهجور، نیاز است که به زبان و ساده‌سازی آن بیشتر توجه شود. آنگاه که متن شامل داستان‌ها و ماجراهای طولانی و به هم پیوسته باشد، نیاز است که تفکیک داستانی و خلاصه‌سازی انجام شود. در داستان‌هایی که آفریننده‌اش آن را با تصویرها و صور خیال فراوان آراسته است، به توجهی مضاعف در ساختار داستان نیاز داریم؛ زیرا باید داستان به تمامی درک شود و هنرنمایی‌های نویسندهٔ داستان نیز مشخص

گردد تا بتوان به بهترین وجه آن را به مخاطب انتقال داد. اگر بازنویسی برای مخاطب کودک و نوجوان انجام شود، در میان ارکان گفته‌شده، توجه به درک و سطح خواننده اهمیت می‌یابد. البته نباید فراموش کرد که پررنگ‌تر شدن یک رکن هرگز به مفهوم بی‌اهمیتی رکنی دیگر نیست، بلکه مقصود توجه بیشتر به آن مورد است.

حال پس از ذکر این مقدمه می‌توان فرض کرد که اگر شخصی قصد بازنویسی داستان‌های شاهنامه را برای کودکان، آن هم به شیوهٔ خلاق و شبیه به بازآفرینی داشته باشد، با چه میزان دشواری روبه‌رو است و باید بازنوشت خود را به گونه‌ای تنظیم کند که همهٔ جوانب داستان در آن به نمایش گذاشته شود.

نظر به مواجهه با این میزان دشواری، متونی که شاهنامه را بازنویسی کرده‌اند، در هر یک از این حوزه‌ها ضعف‌هایی دارند (پایور، ۱۳۷۹: ۱۶). آنچه در این مقاله مورد نظر ماست، آسیب‌های بی‌توجهی به ساختار داستان و نظم روایت در بازنویسی‌های شاهنامه است. اینگونه بی‌دقتی‌ها می‌تواند تمام ارکان دیگر بازنویسی را تحت تأثیر قرار دهد. به بیانی دیگر می‌توان گفت آنگاه که اصل و ساخت داستان به تمامی به مخاطب منتقل نشود، نمی‌توان از همخوانی با درک مخاطب، ساده شدن زبان و یا انتقال هنر فردوسی سخن گفت. در این مقاله پس از ذکر آسیب‌های این کم‌توجهی‌ها، به بیان راهکاری جدید در پیوند با نسخه‌های شاهنامه، برای حل این مسئله پرداخته‌ایم.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بازنویسی داستان‌های شاهنامه با رویکردهای روان‌شناسانه و ادبی، آثاری چند نگاشته شده که عموماً به بررسی بازنویسی داستان‌ها برای کودکان می‌پردازد و با توجه به میزان ارتباط آنها با موضوع این مقاله، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

انصاری و فرزاد (۱۳۹۷)، مقاله‌ای با عنوان «ارائهٔ شاخص‌های مطلوب بازنویسی و داستان‌گزینی آثار حماسی در ادبیات کودک و نوجوان با تأکید بر شاهنامهٔ فردوسی» نگاشته‌اند که به نقل از نویسندگان، «پژوهشی کتابخانه‌ای است که به منظور ارتقای کیفیت متون بازنویسی‌شده از آثار حماسی با تأکید بر مشخصه‌های رشد ادراکی، عاطفی و اجتماعی برای کودکان و نوجوانان صورت گرفته است». در این مقاله به مبانی نظری بازنویسی آثار حماسی ادبیات کودک و نوجوان پرداخته شده و با بیان تاریخچه‌ای از

بازنویسی شاهنامه و توجه به ملاک‌های رشد کودک، پیشنهادهایی برای بیان بهتر داستان‌ها ارائه می‌شود. پایور (۱۳۷۹) در مقاله‌ای با عنوان «سیری در بازنویسی‌های معاصر از ادب کهن: ۱- شاهنامه»، با توضیحاتی دربارهٔ بازنویسی و بازآفرینی، به نقد بازنویسی‌های صورت‌گرفته از شاهنامه می‌پردازد. او همچنین در مقاله‌ای با عنوان «بازآفرینی قصه‌های کهن و ادبیات داستانی معاصر» (۱۳۷۶) به مقایسه‌ای میان ادب کهن و معاصر و بایسته‌های بازنویسی پرداخته است.

ذبیحی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «کودک و داستان‌های فکری در شاهنامه»، به ویژگی‌های ذهنی کودکان پرداخته است. در این پژوهش، این نکته مورد توجه نویسنده بوده که داستان‌های شاهنامه چگونه می‌تواند بر افکار کودکان تأثیرگذار باشد. این مقاله با مسئلهٔ رعایت سطح مخاطب در بازنویسی داستان‌ها پیوند دارد.

مقدم و همکاران (۱۳۹۱)، مقاله‌ای با عنوان «بررسی وضعیت انتشار داستان‌های بازنویسی‌شده از شاهنامه و مثنوی برای کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹» نگاشته‌اند. این پژوهش از حیث برشماردنِ آنچه با محوریت شاهنامه و مثنوی به چاپ رسیده است، اطلاعات مفیدی ارائه می‌دهد. نتیجهٔ این پژوهش بیشتر مرتبط با آمار این بازنویسی‌ها و کمیت این آثار است.

کریم‌زاد (۱۳۸۴) نیز پایان‌نامه‌ای در این موضوع با عنوان «بازآفرینی مهجور؛ بازنویسی معدود: تأثیر شاهنامه در ادبیات کودکان (بازنویسی و بازآفرینی‌های شاهنامه برای کودکان و نوجوانان)» نگاشته است که به مسائل ادبی، نکات حماسی و داستانی در بازنویسی داستان‌های شاهنامه برای کودکان می‌پردازد.

علاوه بر این، دو کتاب دربارهٔ کیفیت بازنویسی داستان‌های ادبیات (نه صرفاً شاهنامه) به زبان امروز، به رشتهٔ تحریر درآمده است: نخست «بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات» اثر جعفر پایور (۱۳۸۸) و دیگری «بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودک و نوجوان» نوشتهٔ آسیه ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۳).

در حوزهٔ پیوند بازنویسی داستان‌های شاهنامه با میراث نسخ خطی، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته و در این مقاله به این موضوع با رویکرد بهره‌گیری از نسخه‌های خطی و

به طور خاص بخش‌هایی از آنها که در ارتباط با حفظ اسلوب کلی داستان هستند، خواهیم پرداخت.

متون کهن و لزوم بازنویسی آنها برای مخاطبان امروزی

بازنویسی متون کهن در یک مفهوم کلی ناظر به چند نکته است: نخست، در نظر داشتن متنی کهن، خواه به نظم یا نثر. دوم، حفظ حداکثری اصل اثر و لطمه نزدن به داستان. سوم، خلاصه و ساده‌تر ساختن متن. چهارم، تناسب با مخاطب. در کنار بازنویسی از بازآفرینی یاد می‌شود که با تغییرات بنیادین در ساختار داستان همراه و مقوله‌ای متفاوت با بازنویسی است. گزینش بازنویسی یا بازآفرینی برای یک داستان به ویژگی‌های آن و انتخاب مؤلف بستگی دارد. با توجه به ساخت داستانی مدوّن و زیبایی‌های بلاغی شاهنامه که در ارتباط با منبع و هنر فردوسی است، بازنویسی نسبت به بازآفرینی اولویت دارد؛ زیرا در بازنویسی، میراث ادبی و فرهنگی بیش از بازآفرینی حفظ می‌شود. در بازآفرینی، متن کهن از دیدگاه ساختار و محتوا، تغییراتی بنیادین به خود می‌بینند (پایور، ۱۳۸۸: ۲۹). ولی در بازنویسی، اصل داستان و تا حدّ امکان، زیبایی‌های هنری آن حفظ می‌گردد. بازنویسی را همچنین به دو دستهٔ ساده و خلاق تقسیم می‌کنند که در نوع سادهٔ آن، متن کهن به زبان امروزی درمی‌آید و در بازنویسی خلاق به متن کهن، ساختاری نو داده می‌شود (همان: ۱۴۴). با توجه به ساده‌سازی متن شاهنامه در بازنویسی، بهتر است شیوه‌ای میانِ این دو را در پیش گرفت؛ زیرا بازگردانِ متن به زبان ساده، سخن را از زیبایی‌ها عاری می‌کند. در مقابل، دگرگونی آن در شیوهٔ خلاق، مطلب را دگرگونه می‌کند.

شاهنامه متن دشوار آسان‌نماست (خالقی مطلق، ۱۳۸۶: مقدمه)؛ یعنی درک آن به ظاهر برای مخاطب آشنا به زبان فارسی ممکن است، ولی زیبایی‌های بیانی آن را شاید نتوان به سادگی دریافت و یا برای دیگری بیان کرد. از این‌روی بهترین نوع بازنویسی برای این متن آن است که نه به بازنویسی ساده اکتفا شود و به اصطلاح ابیات تنها به فارسی روان برگردند و نه ساخت داستان‌هایی با این میزان از انسجام و پیوستگی دگرگون شود. در بازنوشت شاهنامه باید به تناسب مخاطب و داستانی که گزینش می‌شود، از هر دو نوع بازنویسی بهره برد؛ یعنی هم عبارات را ساده و خلاصه‌تر بیان کرد و هم ساخت را به

گونه‌ای ارائه داد که برای مخاطب امروزی دشوار و نامفهوم نباشد.

به عنوان نمونه، در بازنویسی داستان برای کودکان، دو رکنِ سطح مخاطبان و خط اصلی داستان اهمیت فراوان دارد. از سویی نباید فراموش کرد که داستان برای درک مخاطبانی کم‌سن و سال، باید ساده و روان نقل شود. فارغ از میزان اطلاعات مخاطبان، ساختار اصلی داستان‌ها باید حفظ شود و نمایش هنرمندی فردوسی در قالب ابیات نیز از میان نرود. برای حفظ این نکات، در گام نخست باید از هر ماجرا، رخدادها و شخصیت‌های اصلی را که ستون‌های روایت هستند، مشخص و در بازنویسی حفظ کرد. پس از آن می‌توان به ثبت ویژگی‌های سبکی فردوسی و بازگردانِ آنها به زبان امروزی پرداخت.

آفات بازنویسی شاهنامه و از میان بردن آنها

در پژوهش‌هایی که در باب بازنویسی داستان‌های شاهنامه صورت گرفته، به بیان مشکلات آنها به‌ویژه بازنویسی برای کودکان پرداخته شده است، برخی به مسائل روان‌شناسانه و ابعاد محتوایی داستان‌ها از این منظر پرداخته، برخی متوجه مسائل فرهنگی یا زبانی بوده و دسته‌ای نیز بر ساخت و بلاغت داستان‌ها تأکید داشته‌اند. موضوع این پژوهش با بررسی‌های دستهٔ آخر، شباهت بیشتری دارد. به عنوان نمونه می‌توان به جدول زیر که خلاصه‌ای از محاسن و معایب آثار بازنویسی‌شده از شاهنامه در حوزهٔ زبان و بلاغت را برمی‌شمارد، اشاره کرد:

جدول ۱- مصداق‌های ناکارآمد بازنویسی داستان‌های حماسی کودک و نوجوان

موضوع	شاخص مطلوب	بی‌توجهی یا به کار نگرفتن شاخص	نویسنده و ناشر
گزیده‌هایی از شاهنامه	- خلاصه‌نویسی بدون افراط - حذف فلسفهٔ رخدادهای جذاب	- خلاصه‌نویسی افراطی هفت خوان رستم - خلاصه‌نویسی افراطی هفت خوان اسفندیار	احمد نفیسی، نشر تهران
هفت خوان رستم	- زبان ساده و استوار - نگریستن و احترام گذاشتن	- زبان تمسخر و واژه‌های لمپنی - شکستن ارزش‌های پهلوان حماسی	فرید جواهرکلام، نشر پاییز
فریدون و سه پسرش	- پایبندی به اصول بازنویسی	- اظهارنظرهای بی‌پایه و مخدوش - خسته کردن و گیج کردن مخاطب	عبدالله وزیری، نشر وزیری

(انصاری و فرزاد، ۱۳۹۷: ۴۳) [1]

حفظ ساختار داستان و زیبایی‌های لفظی و معنوی شاهنامه در بازنویسی موجب می‌شود تا این میراث گرانبها همراه با شاخصه‌های اصلی خود به خواننده منتقل شود. از سویی انتقال موضع و نگاهی که فردوسی در حماسهٔ ملی به قهرمانان دارد هم می‌تواند امری مهم تلقی گردد. مقصود از نگاه فردوسی، نه طرفداری یا طرد بی دلیل و کورکورانه، بلکه معرفی شخصیت‌های داستان به تمامی و ذکر صفات ظاهری و باطنی آنهاست. اینگونه دقت در اوصاف، نکته‌ای منحصر به شاهنامه است و در سایر متون حماسی همچون گرشاسب‌نامه نمی‌توان سراغ گرفت. فردوسی، شخصیت‌های داستان‌ها را به گونه‌ای توصیف می‌کند که گویا آنان را به چشم دیده، گاه سال‌هاست که می‌شناسیم و به شیوه‌ای صحنه‌ها را شرح می‌دهد که مخاطب خویش را در آنجا احساس می‌کند. به دیگر سخن آنکه کنار نهادن هنر شاعری در نقل داستان‌های شاهنامه به نثر موجب می‌شود که خواننده از مطالعهٔ داستان لذت کافی نبرد و هنر فردوسی در آفرینش شاهنامه، آنگونه که شایسته است، در چشم او بزرگ جلوه نکند(۲).

بهره‌گیری از نسخه‌ها و متن شاهنامه

پیشتر گفتیم که بازنویسی داستان باید حول محور دو امر اساسی یعنی حفظ حداکثری هنر و سبک نویسندهٔ اثر اصلی و همخوانی با زبان و سطح مخاطب امروزی باشد و تأکید کردیم که حفظ ساختار اصلی داستان به عنوان نکته‌ای جامع که می‌تواند موارد دیگر را در برداشته باشد، باید در رأس کار باشد. از این‌روی توجه به داستان‌های شاهنامه در همان صورت منظوم سرودهٔ فردوسی از جمله کارهای مهم در بازنویسی است که از ابتدا تا انتهای کار باید به این نکته دقت داشت(۳). خواندن و تحلیل شاهنامهٔ فردوسی تنها با محوریت ابیات کارساز نخواهد بود. در این میان عباراتی به نثر وجود دارد که از رخدادها و افراد در داستان حکایت می‌کند و درک داستان را برای مخاطب آسان‌تر و شیرین‌تر می‌سازد. همان‌طور که بهره گرفتن از متن شاهنامه و ویژگی‌های سبکی، نخستین و مهم‌ترین نکته در بازنویسیِ صحیحِ متن است، توجه به سرنویس نیز اهمیت زیادی دارد. شاید استفاده از متن منظوم شاهنامه، نکته‌ای عادی و امری باشد که از بازنویسان انتظار می‌رود؛ ولی اعتنا به سرنویس -آن هم در نسخه‌های خطی- در بازنویسی، نکته‌ای جدید است و نیاز به شرح دارد.

سرنویس و کارکرد آن

در تکمیل آنچه در باب هنر فردوسی گفته شد، باید به ساختار داستان‌های شاهنامه از حیث رخدادها و شخصیت‌ها توجه داشت. داستان‌های شاهنامه اگر از حیث روایت بررسی شود، همچون داستان‌های دیگر از عناصری مانندِ زمان، مکان، رخداد، شخصیت، روایتگر و روایت‌شنو تشکیل می‌شود و سیر داستان را علاوه بر ابیات در سرنویس‌ها هم می‌توان دنبال کرد. از میان عناصر گفته‌شده، سرنویس بیانگر رخدادها و شخصیت‌هاست. اگر سرنویس را از میان ابیات این اثر برداریم، شاید در نگاه نخست، تنها چند عبارت کوتاه را برداشته باشیم؛ ولی با دقت بیشتر درمی‌یابیم که وجود سرنویس، چه محاسنی برای مخاطب دارد. مهم‌ترین آنها، تعیین بخش‌های داستان است. هر سرنویس بیان می‌کند که در داستان‌ها با کدام افراد و رخدادها مواجه است و اگر سرنویس در اختیار خوانندهٔ داستان‌ها نباشد، با ابیاتی متوالی مواجه می‌گردد که در حین خواندن آنها، امکان فراموش کردن سیر داستانی و درک ناقص اتفاقات وجود دارد.

برخی سرنویس‌ها پیش از رخدادهای اصلی قرار می‌گیرند. پس از این عبارت‌ها، چند بیت به صورت تمثیلی، ادامهٔ داستان را بیان می‌کند. این ابیات از ساختار هنری-داستانی منظم در شاهنامه حکایت می‌کند. این ساختار با یک ویژگی سبکی فردوسی ارتباط مستقیم دارد: در شاهنامه هیچ رخداد مهمی بدون پیش‌زمینهٔ تمثیلی ذکر نمی‌شود. همین اصل می‌تواند در تشخیص میزان صحت سرنویس‌ها و محل مناسب آنها یاریگر محقق باشد. یکی از کارکردهای سرنویس، مشخص کردن ساخت داستان‌ها از نظر سامان‌دهی به رخدادهای مهم است.

نکتهٔ دیگر، پیوند سرنویس با شخصیت‌های مشهور شاهنامه است. فردوسی در وصف شخصیت‌ها، دقتی ستودنی دارد و این یکی از نکاتی است که یا از دید مقلّدان او پنهان مانده یا در تقلید این شیوه توانایی نداشته‌اند. اصولاً اشخاص مشهور شاهنامه یا از ابتدای داستانی حضور دارند یا در زمان ورودشان، سرنویسی این ورود را اعلام می‌کند. به تعبیری، فردوسی قصد دارد در ابیاتی، نظر مخاطب را به وصف شخصی همچون رستم جلب کند و در این میان، سرنویس به کمک ابیات می‌آید و به مخاطب خبر می‌دهد که در ابیات پیش رو با ورود رستم به داستان مواجه خواهد شد.

سرنویس‌ها از دیدگاهی همچون ابیات شاهنامه هستند که نمی‌توان در همهٔ نسخه‌ها

آنها را با ضبطی واحد یافت. البته تنوع ضبط سرنویس‌ها به مراتب از ابیات بیشتر است؛ زیرا تقیّدی که به ضبط دقیق ابیات بوده، درباره سرنویس چندان وجود نداشته است. همان‌طور که در بررسی ابیات و تصحیح شاهنامه از ابیات و روایات الحاقی یاد می‌شود، می‌توان از برخی سرنویس‌های الحاقی هم یاد کرد. افزودن، کاستن، خلاصه یا مفصل‌تر ساختن سرنویس به سبب فارغ بودن از قید وزن و قافیه به مراتب از ایجاد تغییر در ابیات شاهنامه آسان‌تر است. از سویی برای تصحیح ابیات سرودهٔ فردوسی علاوه بر محتوای نسخه‌ها، برخی ویژگی‌های سبکی او قابل استفاده است، حال آنکه این امکان دربارهٔ سرنویس‌ها وجود ندارد.

فارغ از آنچه دربارهٔ سرنویس به طور کلی در نظر داریم، لازم است توضیحی هم دربارهٔ این عبارات توصیفی- بیانی در نسخه‌ها بدهیم. سرنویس‌ها در نسخه‌های شاهنامه با توجه به دستکاری‌های کاتبان، شیوه‌های متفاوت سطربندی، تغییرات ابیات در طول زمان و عواملی از این دست، با اختلاف ثبت شده‌اند. برخی نسخه‌ها تعداد کمتر و برخی شمار بیشتری را ثبت کرده‌اند. در برخی نسخه‌ها، سرنویس‌ها طولانی و در برخی مجمل است. سرنویس‌هایی که مهم‌ترین واقعه‌های هر داستان را ذکر می‌کنند، در مفهوم یکسان ولی در الفاظ متفاوت هستند. همان‌طور که به دلایلی از جمله فاصلهٔ نزدیک به دو قرن میان قدیمی‌ترین نسخه با روزگار فردوسی و فاصلهٔ زمانی قابل توجه میان نسخه‌های شاهنامه، دستبردهای کاتبان، گذر زمان و تغییراتی که ناشی از افرادی جز کاتبان همچون نقالان است، نمی‌توان از یک نسخهٔ شاهنامه به عنوان نسخه‌ای کامل بهره برد. این نکته را دربارهٔ سرنویس‌ها هم باید در نظر داشت. هر چند می‌توان به طور نسبی سرنویس‌های یک نسخه را بر نسخه یا نسخ دیگر ترجیح داد، هیچ‌یک به تمامی قابل پذیرش نیستند. با توجه به تأثیر کاتبان بر سرنویس‌ها می‌توان برای ثبت شیوهٔ سرنویس در هر یک از نسخه‌ها، ویژگی‌هایی برشمرد. به تناسب این ویژگی‌ها، هر نسخه در حوزه‌ای قابل توجه است؛ زیرا دربارهٔ سرنویس تنها وجود یا نبود آن اهمیت ندارد؛ کیفیت ضبط، لغات به کار رفته و محل آنها هم مهم است. در این میان، نسخه‌ای که برای بهره بردن در راستای حفظ ساختار داستان در بازنویسی بیش از سایر نسخه‌ها قابل استفاده است، نسخهٔ فلورانس است.

اهمیت نسخهٔ فلورانس و سرنویس‌های آن

دستنویس فلورانس، کهن‌ترین دستنویس شاهنامه است که اکنون در دسترس است. این دستنویس هر چند تمام شاهنامه را در برندارد و تا پایان پادشاهی کیخسرو را در آن می‌توان دید، اهمیت ویژه‌ای دارد. این دستنویس همچون دستنویس‌های دیگر این اثر، ویژگی‌های منحصر به خود دارد که در استفاده از آن باید در نظر داشت. این ویژگی‌ها را خالقی مطلق در مقاله‌ای که به معرفی این دستنویس اختصاص دارد، برشمرده است (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۳۷۰). در این مقاله، علاوه بر توصیف ویژگی‌های این نسخه، آن را با نسخهٔ لندن ۶۷۵ مقایسه کرده و برتری‌های آن را شرح داده است. یکی از این برتری‌ها در زمینهٔ سرنویس‌هاست:

> «یکی از تفاوت‌های دستنویس فلورانس با دستنویس لندن ۶۷۵ در عنوان داستان‌ها و عبارت سرنویس‌های کتاب است. دستنویس لندن ۶۷۵ به ندرت سرنویس دارد و هر کجا که دارد، عبارت آن بسیار کوتاه است. در مقابل، دستنویس فلورانس اگر نه به اندازهٔ دستنویس‌های جوان، ولی به اندازهٔ کافی سرنویس دارد» (همان: ۳۸۹).

در سطرهای بالا به چند نکته اشاره شد: نخست اینکه دستنویس لندن ۶۷۵ با فلورانس ۶۱۴ -که هر دو از نسخه‌های قدیم شاهنامه هستند- مقایسه شده و در حوزهٔ سرنویس این قیاس صورت گرفته است. دوم، اهمیت محل، طول و تعداد سرنویس‌هاست. سوم اینکه دستنویس‌های جوان (متأخر) شاهنامه تعداد بیشتری سرنویس دارند. از نکتهٔ نخست می‌توان دریافت که برای تصحیح متن این کتاب و انتخاب ضبط مناسب سرنویس، اتکا به یک سرنویس -هر چند کهن- نمی‌تواند کافی باشد. در باب نکتهٔ دوم باید در نظر داشت که گزینش سرنویس نه تنها در تعداد، بلکه در محل و کیفیت ضبط مهم است. این امر بر بازنویسی، اثر مستقیم خواهد گذاشت. در باب نکتهٔ سوم هم باید به این مسئله اعتنا کرد که سرنویس‌های متأخر شاهنامه بیشتر دستکاری شده و از آنها باید با احتیاط بهره برد. ضمن اینکه به قیاس تعداد کمتر سرنویس‌ها در نسخ قدیم و پرشماری آنها در نسخ جدیدتر، می‌توان حدس زد که در تهیهٔ صورتی نزدیک به صورت اصلی شاهنامه باید تعداد کمتری سرنویس برگزید.

در ادامه این مقاله چنین آمده است: «عبارت این سرنویس‌ها در آغاز داستان پس از خطبهٔ داستان، همیشه آغاز داستان است و در موارد دیگر سرنویس‌ها، جز موارد انگشت‌شماری بقیه با عبارت گفتار اندر آغاز می‌گردند و در بیشتر موارد کاتب عبارت را آنقدر کش داده است تا تمامی یک سطر یعنی همهٔ عرض جدول را پر کند» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۳۹۰).

در ادامه لازم است که به ویژگی‌های دیگری از نسخهٔ فلورانس اشاره کنیم. در ثبت همیشگی عبارت آغاز داستان پس از خطبهٔ داستان می‌توان اهمیت تعیین محل صحیح سرنویس را دریافت. این نکته البته در همهٔ نسخه‌ها و داستان‌های شاهنامه نیست، ولی در نمونه‌های معتبر آن وجود دارد. انتظار می‌رود که این نکته در تعیین نمونه‌های صحیح سرنویس مورد توجه باشد. پایبندی کاتب این نسخه به ثبت همیشگیِ عبارت آغاز داستان یا گفتار اندر، می‌تواند سرمشق خوبی برای تعیین بخش‌های ابتدایی داستان در بازنویسی‌ها باشد.

نکتهٔ دیگر، توجه به کادر سرنویس است. همان‌طور که اشاره شد، کاتب عموماً عبارت سرنویس را طولانی‌تر ساخته تا کادر را پر کند. از ویژگی‌های مهم نسخهٔ فلورانس که می‌توان گفت در هیچ‌یک از نسخه‌های معتبر شاهنامه بدین شکل دیده نمی‌شود، کادر بزرگی برای ثبت سرنویس است. به جز چند مورد، همهٔ سرنویس‌ها در این نسخه به گونه‌ای نگاشته شده که کل عرض یک صفحه را پر کرده‌اند. این ابعاد برای سرنویس معادل دو برابر نسخه‌های دیگر است[۴]. این ویژگی موجب شده که کاتب این نسخه به توضیحاتی بیش از اندازهٔ معمول بپردازد. این نسخه در طول سرنویس و توضیحاتی که معادل حشو بلاغی است، منحصربه‌فرد است. این توضیحات هر چند از نظر بلاغت، نوعی تکرار مکررات و در برخی موارد توضیح واضحات است، در زمینهٔ بازنویسی می‌تواند بسیار مفید و کارآمد باشد.

نحوهٔ بهره بردن از سرنویس‌ها در بازنویسی داستان‌ها

علاوه بر کارکردهایی که سرنویس‌های شاهنامه به صورت عام دارند، در هر نسخه با توجه به ویژگی‌های آن می‌توان از سرنویس بهره برد. در این میان با توجه به قدمت

نسخه و کیفیت ضبط سرنویس‌ها، نسخهٔ فلورانس را بررسی کرده و با توجه به ویژگی‌های آن برای بازنویسی بهتر و در پیوند با نسخه‌های شاهنامه، پیشنهادهایی ارائه داده‌ایم. البته این نکته را یادآور می‌شویم که نسخه‌های شاهنامه هر چند قدیم باشند و با دقت نگاشته شده باشند، نمی‌توانند صددرصد مورد پذیرش مصححان قرار بگیرند و نیاز به گزینش‌های علمی و تکمیل نگاشته‌های نسخه‌ای با نسخهٔ دیگر وجود دارد. نسخهٔ فلورانس هم به همین ترتیب نه به تمامی مورد پذیرش و نه خالی از اشتباه خواهد بود. ولی به دلیل محاسن آن -که پیشتر برشمردیم- قابل استفاده است و اشتباهات آن را می‌توان با استفاده از سایر نسخه‌ها تکمیل کرد.

ویژگی‌های نسخهٔ فلورانس در ضبط سرنویس را که می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد، در چند دسته و با هدف بهره‌گیری بهینه می‌توان تقسیم نمود:

۱. موارد مرتبط با محتوا و مطلب بیان‌شده در سرنویس
۲. موارد مرتبط با محل سرنویس
۳. موارد مرتبط با محتوا و محل (ساخت داستانی)

موارد مرتبط با محتوا از حشو در سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس نشأت می‌گیرد. همان‌طور که از مقالهٔ معرفی این دستنویس نقل شد، کاتب عبارات را به حدی طولانی کرده که کل فضای مختص سرنویس پر شود. برای درک بهتر این مورد می‌توان سرنویس‌های داستان رستم و سهراب را در دو نسخهٔ فلورانس ۶۱۴ و لندن ۶۷۵ از حیث طول عبارت‌ها و تعداد سرنویس مقایسه کرد:

داستان رستم و سهراب

جدول ۲- ف- ۶۱۴

* گفتار اندر رفتن رستم به سمنگان و داستان او با دختر شاه سمنگان و زادن سهراب از ماد(ر) به ترکستان -
* آغاز داستان -
* گفتار اندر آمدن تهمیمه دختر شاه سمنگان به بالین رستم و پیوندی او با رستم و آوردن سهراب را -
* گفتار اندر زادن سهراب از مادر و بردن مادر او را -
* گفتار اندر آگاهی یافتن افراسیاب از احوال سهراب -
* گفتار اندر آمدن سهراب به ایران و رسیدن به دز سپید و گرفتار شدن هجیر به دست او -
* گفتار اندر آمدن گردآفرید به میدان و مبارز خواستن و رفتن سهراب به جنگ او و گرفتن او -

* گفتار اندر نامه نبشتن گژدهم به نزدیک شاه کاوس را و آگاهی دادن از آمدن سهراب با لشکر توران به جنگ او -
* گفتار اندر نامه فرستادن شاه کاوس به نزدیک رستم و رفتن گیوِ گودرز به رسولی نزدیک او -
* گفتار اندر خشم کردن کاوس به گیو و رستم و بیرون رفتن رستم به خشم از پیش شاه کیکاوس -
* گفتار اندر رفتن گودرز کشوادگان از پیش رستم و او را دل‌خوش کردن و بازآوردن پیش کیکاوس -
* گفتار اندر لشکر کشیدن شاه کیکاوس به جنگ سهراب و بیرون رفتن از شهر با لشکر ایرانیان -
* گفتار اندر رفتن رستم به جاسوسی به لشکرگاه سهراب و کشتن زندرزم را به مشت و بازگشتن به نزدیک کیکاوس -
* گفتار اندر پرسیدن سهراب نشان‌ها خیمه‌ها از هجیر گودرز و نشان خواستن از پدر -
* گفتار اندر شدن سهراب به لشکرگاه شاه کاوس و خواستن مبارزان و کندن خیمه‌ها را به نیزه از زمین -
* گفتار اندر بیرون رفتن رستم از لشکرگاه به جنگ سهراب و مناظره کردن میان یکدیگر -
* گفتار اندر بازگشتن رستم و سهراب از یکدیگر و هر یک احوال گفتن با پهلوانان ایران و ترکستان -
* گفتار اندر خواندن رستم زواره برادرش را و وصیت کردن بدو و احوال سهراب بدو بازگفتن -
* گفتار اندر جنگ دوم رفتن سهراب با رستم و مناظره کردن با یکدیگر و کشتی گرفتن سهراب با رستم -
* گفتار اندر افکندن سهراب رستم را و حیلت کردن رستم با سهراب و بیرون بردن جان از دست او -
* گفتار اندر افکندن رستم سهراب را و زخم زدن جگرگاهش دریدن و شناختن رستم که او -

جدول ۳- ل- ۶۷۵

* داستان رستم و سهراب -
* آغاز داستان -
* گفتار اندر مولود سهراب -
* نامهٔ گژدهم به شاه کیکاوس -
* نامهٔ کیکاوس به رستم زال -
* نشان جستن سهراب از هجیر -
* کشتی گرفتن رستم و سهراب -

مقایسه بین نسخهٔ فلورانس و لندن از این جهت صورت گرفت که هر دو نسخه کهن و از جمله نسخ معتبر شاهنامه هستند و گزینش داستان رستم و سهراب به این علت بود که این ماجرا در شاهنامه از داستان‌های پرفراز و نشیب به شمار می‌آید و در اغلب

نسخه‌ها تعداد قابل توجهی سرنویس دارد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در نسخهٔ فلورانس ۲۱ سرنویس و در نسخهٔ لندن ۷ سرنویس برای این داستان مشابه ثبت شده است. به عبارتی نسخهٔ فلورانس از حیث شمار، سه برابر نسخهٔ لندن سرنویس دارد و طول عبارت نیز دستِ‌کم دو برابر است. این حشو در بیان از سویی ممکن است ملال‌افزا شمرده شود، ولی با توجه به کارکردی که در تعیین رخدادهای اصلی و جزئیات آن دارد، برای بازنویسی مهم است.

در نسخه‌های جدیدتر شاهنامه نسبت به نسخه‌های کهن، تعداد بیشتری سرنویس می‌توان یافت. این کثرتِ تعداد بر کیفیت سرنویس از حیث بیان دقیق رخدادهای اساسی دلالت نمی‌کند و در بیشتر موارد به جزئیات کم‌اهمیت وارد می‌شود. به عنوان نمونه می‌توان به سرنویس‌های همین داستان در نسخهٔ لندن ۸۹۱ اشاره کرد:

جدول ۴- ل۲- ۸۹۱

** گفتار در کیفیت رزم رستم با سهراب -
* آغاز داستان -
* مهمانی شاه سمنگان رستم را -
* خواستن رستم دختر شاه سمنگان را -
* زادن سرخاب از تهمیمه دختر شاه سمنگان -
* جنگ هجیر با سهراب پسر رستم -
* گرفتار شدن گردآفرید خواهر گژدهم به دست سهراب -
* نامهٔ گژدهم نزد کاوس و آگاهی دادن از سهراب -
* رفتن گیو از پیش کاوس نزد رستم به آگاهی دادن -
* غلبه کردن کاوس بر رستم و گیو و سبب دیر آمدن -
* پاسخ آوردن رستم مر گودرز و پهلوانان را -
* رفتن رستم به دیدن سهراب و کشتن زندرزم -
* پژوهش کردن سهراب از هجیر حال رستم و شرح آن -
* خشم گرفتن سهراب بر هجیر و پشت دست بر وی زدن -
* نبرد رستم با پسرش سهراب -
* رفتن رستم نزد کیکاوس و مدح سهراب کردن -
* نبرد رستم با سهراب دوم بار -
* کشتی گرفتن رستم با سهراب -

* کشتن رستم سهراب را و نشانه یافتن و زاری او -
* پیغام رستم نزد کیکاوس و خواستن نوشدارو -
* مردن سهراب و زاری کردن رستم از بهر او -
* زاری کردن رستم بر سهراب و تابوت نهادن او -
* آمدن رستم با تابوت به زابلستان -
* آگاهی یافتن مادر سهراب از مرگ سهراب -

سرنویس‌ها در این نسخه به رخدادهای زیادی اشاره دارد. سعی شده که رخدادها با توضیحات برای خواننده بیان شود، حال آنکه این امر چندان محقق نمی‌شود. علاوه بر این سرنویس‌ها خالی از اشتباه نیستند. گژدهم، نگهبان دژ سپید و پدر گردآفرید است، در حالی که کاتب او را با پسرش، گستهم، اشتباه گرفته و نامش را به درستی ثبت نکرده است. برخی از رخدادها هم اهمیت چندانی برای ثبت در سرنویس ندارند و کاتب از رخدادهای مهم‌تری صرف‌نظر کرده است. رخدادهایی همچون جنگ هجیر با سهراب پسر رستم، غلبه کردن کاووس بر رستم و گیو و سبب دیر آمدن، پاسخ آوردن رستم مر گودرز و پهلوانان را و همچنین خشم گرفتن سهراب بر هجیر، که نمی‌توانند رخدادهایی درجه اول در جریان داستان باشند تا کاتب آنها را شایستهٔ نگارش سرنویس بداند. این رخدادها در صورتی می‌توانند در سرنویس‌ها حضور یابند که واقعه‌های مهم‌تر از آنها نیز ذکر شده باشد. کاتب این نسخه سعی کرده با طولانی‌تر ساختن عبارات سرنویس، آنها را گویا و کامل بیان کند، ولی به این امر دست نیافته است. این نکته را در قیاس سرنویس نسخه ل-۸۹۱ با ف- ۶۱۴ بهتر می‌توان دریافت.

نکته‌ای که دربارهٔ ثبت محتوایی سرنویس باید در نظر داشت، گزینش رخدادهای مهم و بیان آنها با جزئیات لازم در مرتبهٔ نخست و پس از آن بهره‌مندی از حوادث ثانویه و شخصیت‌های فرعی است. نسخهٔ فلورانس این ویژگی را دارد و می‌توان از آن برای این کار بهره برد.

وجه دیگری از سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس که با محتوای داستان ارتباط دارد، نام‌هایی است که به سبب کهن بودن این نسخه در همان صورت قدیم ثبت شده است. نمی‌توان ادعا کرد که نسخهٔ فلورانس در سرنویس‌ها از لغات عربی بهره نبرده است؛ اما می‌توان این لغات را همچون کاربرد خود فردوسی در ابیات به موارد اصطلاحی و یا

عبارات متداول محدود دانست.

«در دستنویس فلورانس، برخی واژه‌ها به صورت کهن‌تر یا درست‌تر آنها آمده‌اند که در دستنویس‌های دیگر غالباً نو شده‌اند. برای نمونه در این دستنویس جز یکی دو مورد همیشه دشخوار دارد به جای دشوار. همچنین یک با دگر آمده است به جای با یکدیگر... همچنین نام‌های گیومرت، طهمورت و اغریرت را همه‌جا با حرف ت می‌نویسد، به جای ث در بیشتر دستنویس‌های دیگر... . در دستنویس فلورانس همچنین چند واژهٔ کم‌رایج‌تر زبان فارسی حفظ گردیده است. از آن میان، زاو به معنی پهلوان و زورآور که در دستنویس‌های دیگر به گاو و تاو و غیره گشتگی یافته است... دیگر کازه به معنی کلبه... دیگر پاره به معنی پول... دیگر بام به معنی بامداد...» (خالقی مطلق، ۱۳۹۷: ۳۸۲).

در جدول شمارهٔ ۲، عباراتی مانند حیلت کردن و وصیت کردن را با لغاتِ عربی می‌بینیم که درک آنها دشواری چندانی ندارد. این موارد از جمله معدود مصداق‌هایی است که با دستبرد در فلورانس، قصد نو ساختن متن کهن را داشته‌اند:

«یکی دیگر از نمونه‌های دستبرد در دستنویس فلورانس به قصد نو کردن متن، تبدیل صورت کهن گر به یا است... یک نمونهٔ دیگر تبدیل صورت کهن کجا در معنی حرف ربط و موصول است به که... کاربرد گر در معنی یا و کجا در معنی حرف ربط موصول، یکی از ویژگی‌های سبک سدهٔ چهارم است... البته چنین نیست که در دستنویس فلورانس همه‌جا گر را تبدیل به یا و کجا را تبدیل به که... کرده باشند، بلکه در هر دو مورد در این دستنویس چیرگی با ضبط کهن است» (همان: ۳۸۸)

به عبارت دیگر لغات مورد استفادهٔ سرنویس‌های فلورانس، لغات مهجور نیستند، غلبه با لغات فارسی و قدیم‌تر است و در برخی داستان‌ها نیز صورت کهن‌تر اسامی حفظ شده که می‌تواند در بازنویسی برای بزرگسالان مورد استفاده باشد.

در جدول شمارهٔ ۴، نام دختر شاه سمنگان به صورت تهمیمه ثبت شده است که امروزه این شخص با نام تهمینه در میان فارسی‌زبانان شهرت دارد. از چنین نام‌ها و با این صورت کاربرد کهن، می‌توان برای افزودن اطلاعات خوانندگان بازنوشت‌های شاهنامه بهره برد. در راستای خالی از اشتباه نبودن نسخهٔ فلورانس -همانند نسخه‌های دیگر- لازم است به این مثال توجه شود: در دو مورد از سرنویس‌های داستان زال و رودابه، نام سوداوه (= سودابه) به جای رودابه ثبت شده که به قیاس ابیات و سرنویس‌های بعدی

می‌توان دانست که سوداوه صحیح نیست. ولی شیوهٔ ضبط این نام برای استفاده در تصحیح و بازنویسی ارزشمند است. اینگونه اشتباهات در نسخه‌ها نیز باید با توجه به قرائن متنی و یا استفاده از نسخه‌های دیگر اصلاح گردد. در جدول زیر علاوه بر ثبت اشتباه نام سوداوه به جای رودابه، نمونه‌ای از املای غلط (مسلها به جای مثلها) نیز هست که با اعتنا به فحوای کلام می‌توان صورت صحیح را حدس زد.

داستان زال و رودابه

جدول ۵- ف-۶۱۴

* گفتار اندر داستان سام نریمان و زادن زال پسرش از مادر و بینداختن سام زال را -
* گفتار اندر رسیدن سیمرغ به زال و گرفتن او را و به پیش بچگان بردن و پروردن زال را -
* گفتار اندر خواب دیدن سام نریمان اندر حق زال پسرش و رفتن به طلب او -
* گفتار اندر رفتن سام با زال به نزدیک شاه منوچهر و پذیره شدن منوچهر ایشان را و نواختن زال را -
* گفتار اندر آنک سام زال را به سیستان به پسر و خویشتن به جنگ مازندران رفت و وصیت کردن بدو -
* گفتار اندر داستان زال با شاه مهراب و دخترش و عاشق شدن زال بر سوداوه -
* گفتار اندر عاشق شدن سوداوه بر زال و فرستادن کنیزکان را به نزدیک او پیغام -
* گفتار اندر گفتن زال زر احوال خود با موبدان اندر خواستن رودابه را از پدر -
* گفتار اندر نامه نبشتن زال به نزدیک سام نریمان اندر احوال رودابه و مهراب -
* پیغام فرستادن زال به رودابه به دستان زن که در میان ایشان بود بدان که سام اجازت داده است -
* گفتار اندر آگاهی یافتن شاه منوچهر از پیوند گرفتن زال با دختر مهراب و خواندن سام را -
* گفتار اندر شراب خوردن سام نریمان با شاه منوچهر و گفتن داستان‌ها و مردی که کرده بود -
* گفتار اندر آگاهی یافتن سام نریمان از آمدن پسرش زال زر و نواختن او را -
* گفتار اندر نامه فرستادن سام نریمان به نزدیک شاه منوچهر و فرستادن زال را به خدمت -
* گفتار اندر رسیدن زال به نزدیک شاه منوچهر و دیدن شاه او را و پسندیدنش -
* گفتار اندر تربیت دادن آنک سین‌دخت را به رسولی به نزدیک سام فرستد شاه کابل مهراب -
* گفتار اندر آگاهی یافتن شاه منوچهر از آمدن زال و فرستادن لشکر را پذیره او و نواختن او را -
* گفتار اندر پرسیدن موبدان مسلها (غلط املایی) از زال زر اندر حکمت و کار این جهان و آن جهان -
* گفتار اندر جواب دادن زال مسلها موبدان را و آفرین خواندن شاه منوچهر بروُ -
* گفتار اندر منزل‌ها نمودن زال به نزدیک شاه منوچهر به تیر و کمان و گوی باختن -
* گفتار اندر رسیدن زال به نزدیک پدر و دامادی کردن او با دختر شاه کابل -
* گفتار انک شکم مادر رستم بشکافتند و رستم از آن بیرون کشیدند به گفت سیمرغ...

نکات دیگر، مطالبی است که با جایگاه و محل سرنویس در ارتباط است. از آنجا که در نسخهٔ فلورانس برای سرنویس‌ها کادری به اندازهٔ کل عرض صفحه ترسیم شده، ابیات قبل و بعد از سرنویس (که از رخدادی خبر می‌دهد) به طور کامل جدا می‌شوند. این شیوهٔ طراحی کادر سرنویس موجب می‌شود که خواننده بتواند این نکته را تشخیص دهد که هر بیت مرتبط با کدام بخش از داستان است. پیشتر نیز ذکر شد که نسخه‌های دیگر، کادری را در میان صفحه برای سرنویس قرار می‌دهند که ابیات در اطراف آن هستند و برخی مواقع ابیات مربوط به رخدادی که سرنویس درباره‌اش می‌گوید، بالاتر از آن قرار می‌گیرد. حال آنکه در نسخهٔ فلورانس، ابیات رخدادِ مرتبط با سرنویس به وسیلهٔ سرنویسی که کل عرض صفحه را گرفته، از ابیات قبل کاملاً جدا می‌شود. این نکته از آنجا که از قرارگیری سرنویس و ابیات قبل و بعد حکایت می‌کند، می‌تواند مرتبط با جایگاه ابیات و رخدادها شمرده شود.

اگر با نگاهی وسیع‌تر به این مسئله نگریسته و ابیاتی که در هر بخش پس از سرنویس‌ها قرار می‌گیرد تحلیل شود، می‌توان در حوزهٔ مسائل مرتبط با محتوا و محل سرنویس و الگویی که می‌تواند به بازنویسان بدهد از این نکته بهره برد. رخدادهای مهم پس از هر سرنویس با توجه به اصل زمینه‌سازی پیش از وقایع شاخص در شاهنامه، با بیانی توصیفی - تمثیلی همراه هستند. این نکته می‌تواند الگویی برای بازنویسان برای بهره گرفتن از توصیف‌های هنری- ادبی برای جذب خوانندگان به داستان باشد. این راهکار به‌ویژه برای بازنویسی داستان‌های کودکان بسیار مفید خواهد بود. این نکته در عین حال توصیف را که از ویژگی‌های سبکی فردوسی است، حفظ کرده و به خواننده انتقال می‌دهد.

بیان تمثیلی با استفاده از خطبهٔ داستان بیژن و منیژه، همچنین گرفتاری او در چاه و پیوند او با تاریکی و سیاهی، در یکی از بازنویسی‌های مختص کودکان به شیوه‌ای هنرمندانه صورت گرفته است:

> «بیژن از سیاهی گریزان بود. روی تخته سنگ دراز کشید. زیر سر، انگشتان را درهم فرو برد. به ماه چشم دوخت. ابر سیاه نزدیک آمد. دل بیژن پیش از آنکه ابر، شَمَد سیاهش را رویش بیندازد، تاریک شد.

بیژن و سیاهی، دشمنان دیرینه بودند. دشمنانی چون مار و پونه و بیژن می‌باید همیشه دشمنش را چون سایه بر دوش کشد. بختک شب سایه‌وار بر سینه‌اش سنگینی می‌کرد. نه بادی می‌رسید تا ابر سیاه را به کناری زند و نه ماه جنبشی می‌کرد تا خود را از چنگ این دیو پلید برهاند...» (صالحی، ۱۳۸۶، ج ۵: ۵).

علاوه بر بیان توصیفی در ابتدای هر مطلب، سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس با اعتنا به بیان روان و کامل‌تر از سایر نسخه‌ها، می‌تواند الگویی مناسب برای انتخاب عنوان‌های فرعی داستان‌های بازنویسی شده باشد. به کار گرفتن شیوهٔ تمثیلی - توصیفی در بازنویسی کودکان و استفاده از عنوان‌های فرعی در بازنویسی برای بزرگسالان پیشنهاد می‌شود.

نمونهٔ این اوصاف در سرنویس‌های داستان بیژن و منیژه قابل اعتناست:

داستان بیژن و منیژه

جدول ۶- ف-۶۱۴

* گفتار اندر داستان بیژن و منیژه و مکر کردن گرگین میلاد با بیژن در شکارگاه افراسیاب -
* آغاز داستان -
* گفتار اندر مکر و حیلت ساختن گرگین میلاد با بیژن گیو -
* گفتار اندر آمدن بیژن برابر خیمهٔ منیژه و دیدن منیژه او (را) و عاشق شدن و رفتن بیژن بخم (:بخیمه) او و با او خلوت ساختن -
* گفتار اندر آگه شدن زنان و گفتن او پیش افراسیاب و آمدن گرسیوز و گرفتن بیژن را و بردن -
* گفتار اندر آمدن پیران ویسه به نزدیک افراسیاب و خواستن بیژن گیو را به خون و او را در چاه کردن -
* گفتار اندر بازگشتن گرگین میلاد بی بیژن و پرسیدن شاه و گیو و احوال بیژن ازو و دروغ -
* گفتار اندران که شاه روز نوروز بر تخت نشست و جام جهان‌نمای پیش نهاد که بیژن کجاست -
* گفتار اندر نامه نبشتن شاه کیخسرو به رستم و خواندن او را تا چارهٔ کار بیژن بسازد -
* گفتار اندر بیرون آمدن رستم از زاولستان با گیو و از پیش بیامدن گیو به نزدیک شاه کیخسرو و خبر دادن -
* گفتار اندر ثنا گفتن رستم بر شاه کیخسرو به ماه پارسیان و شراب خوردن کیخسرو با رستم -
* گفتار اندر فرستادن گرگین میلاد پیغام پیش رستم به خواهشگری و پاسخ دادن رستم گرگین را -
* گفتار اندر رفتن رستم با هفت گرد ایران به ترکستان به طریق بازرگانان به طلب بیژن -

* گفتار اندر آمدن منیژه دختر افراسیاب به نزدیک رستم و گریستن اندر حق بیژن -
* گفتار اندر رفتن رستم با هفت گرد به سر چاه بیژن و بینداختن سنگ و بیرون آوردن بیژن از چاه -
* گفتار اندر شبیخون آوردن رستم و بیژن و او هفت گرد ایران به در سرای افراسیاب و گریختن افراسیاب -

ویژگی‌های سرنویس‌ها در نسخهٔ فلورانس و کمکی که به بازنویسی داستان‌ها می‌کند، در جدول شمارهٔ ۷ به اختصار ذکر شده است. در ستون اول، ویژگی‌های مثبت نسخه در ضبط سرنویس‌ها، در ستون دوم فایده‌ای که این ویژگی‌ها برای درک متن شاهنامه دارند، در ستون سوم شیوه‌ای که می‌توان با توجه به ویژگی نسخه از آن برای بازنویسی بهره برد، آمده است. ستون چهارم و پنجم نیز مشخص می‌کنند که این ویژگی و الگوبرداری برای بازنویسی مخاطب کودک مناسب است یا بزرگسال.

جدول ۷- ویژگی‌های سرنویس‌ها در نسخهٔ فلورانس و کمک آن به بازنویسی داستان‌ها

ویژگی‌های مثبت نسخهٔ فلورانس در ثبت سرنویس	فایده‌هایِ کاربردیِ ویژگی‌ها	شیوهٔ کاربرد در بازنویسی- الگوبرداری	مناسب بازنویسی برای کودکان	مناسب بازنویسی برای بزرگسالان
حشو در بیان و اوصاف	شرح بیشتر و آسانی درک	توضیحِ به اندازه و گویا	*	*
تفکیکِ کامل بخش‌ها	امکان تشخیص دقیق بخش‌های داستان	نظم‌بخشی به ذهن مخاطب با تقسیم‌بندی		*
جدایی ابیات هر رخداد از پیش و پس	مشخص شدن ساختار منظم نقل رخدادها	قرار دادن ابتدا و انتهایی منظم و مدون برای نقل رخدادها		*
عبارات توضیحی	درک کامل‌تر رخداد	بهره بردن از تصاویر هنری، نقاشی‌ها و اوصاف	*	*
کاربرد نام‌ها در صورتِ قدیمی آنها	آشنایی با پیشینه زبانی	ذکر و شرح در پاورقی و حاشیه		*
یادآوری آیین‌های کهن (مانند: آزمون خواستگاری زال)	آشنایی با پیشینهٔ فرهنگی و تاریخ اساطیری و	شرح واقعه‌ها به شیوه‌ای هیجان‌انگیز	*	*

	قهرمانی			
کثرت سرنویس‌های مفید و دوری از سرنویس‌های بیهوده	درک جزئیات و شناخت کامل شخصیت‌های داستان	ذکر جزئیات و ارائهٔ اطلاعات کافی	*	*
ذکر نام‌ها و شرح عملکرد افراد	شناخت شخصیتیِ کامل از کاراکترها	لزوم با احتیاط بودن این شرح به منظور ملال‌آور نشدن در نثر	*	*
حفظ ساختار سبکی فردوسی	نمایش دقیق ساختار مدون اثر	رعایت مقدمه و مؤخره برای بخش‌ها		*
بیان توصیف پس از سرنویس‌های مهم	بیان غیر مستقیم و جذاب مطالب	ذکر اوصاف به فراخور سطح مخاطب	*	*

انجام سخن

از آنجایی که حفظ ساخت اصلی داستان و سبک فردوسی برای بازنویسی اهمیت فراوان دارد، برای حفظ پایه‌های اساسی هر داستان باید به متن منظوم شاهنامهٔ فردوسی مراجعه و وجوه هنری و روایی آنها را استخراج کرد. استفادهٔ مستقیم از متن منظوم هر چند دشواری‌هایی دارد، ناظر به دارا بودن وجوه هنری و ویژگی‌های سبکی فردوسی، لازم به نظر می‌رسد. برای آسان‌تر شدن بهره‌گیری از متن شاهنامه می‌توان از سرنویس‌های داستان‌ها بهره برد. سرنویس‌ها عباراتی هستند که در میان داستان قرار می‌گیرند و از رخدادهایی که پس از عبارت ذکر می‌شود، خبر می‌دهند. سرنویس‌ها، دو رکن اصلی شخصیت و رخداد را بیان می‌کنند. از این‌روی می‌توانند نمایش‌دهندهٔ واقعه‌های داستان باشند. در اصل یکی از کارکردهای مهم سرنویس، مشخص کردن مهم‌ترین رخدادها و سیر داستان است، به گونه‌ای که مخاطب با ملاحظهٔ سرنویس‌ها در حین مطالعه از رخدادها باخبر گردد.

نتیجه‌گیری

بازنویسی داستان‌های شاهنامه با توجه به ویژگی‌های آن همچون منظوم بودن اثر،

طولانی بودن داستان‌ها و بیان مشحون از توصیف فردوسی، از سایر متون دشوارتر به نظر می‌رسد. در جریان بازنویسی شاهنامه لازم است که داستان‌ها به گونه‌ای ساده و خلاصه بیان شوند که هم برای مخاطبان به خوبی قابل درک باشد و هم هنر فردوسی و ساختار داستانی حفظ گردد. در این میان حفظ ساختار داستانی می‌تواند جامعِ موارد دیگر باشد.

استفاده از متن منظوم شاهنامه همراه با دقت در ظرایف برای یک بازنویسی کامل از آن، لازم به نظر می‌رسد. از آنجا که حفظ ساختار داستان، اهمیت بالایی دارد، استفاده از سرنویس‌های نسخه‌های خطی -که بیانگر این ساخت و خط داستانی هستند- می‌تواند بازنویسان را به نگارش دقیق‌تر رهنمون باشد.

به عنوان نمونه‌ای مناسب، از نسخهٔ فلورانس، قدیمی‌ترین نسخهٔ در دسترس از شاهنامه بهره بردیم. علت این انتخاب، جامعیت بیشتر سرنویس‌ها در این دستنویس نسبت به دستنویس‌های دیگر بود. سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس (در کنار متن اصلی شاهنامه) برای بازنویسی در موارد زیر قابل استفاده است:

- **ذکر خط سیر اصلی داستان:** با توجه به سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس که از کامل‌ترین نسخه‌ها در این زمینه است، می‌توان ساختار داستانی را حفظ کرد و از گسست یا خلاصه‌سازی بی‌ضابطهٔ آن جلوگیری کرد.

- **تعیین رخدادها و شخصیت‌های اصلی و تمییز آن از رخدادهای فرعی:** در سرنویس‌ها به رخدادهای اصلی اشاره می‌شود. با الگوبرداری از آنها می‌توان شخصیت‌ها و رخدادهای اصلی را در رأس داستان حفظ کرد و به دام ذکر رخدادهای فرعی به جای اصلی نیفتاد.

- **نظم در ذکر توصیفات هنری فردوسی:** پس از اکثر سرنویس‌ها، ابیاتی بر گونهٔ براعت استهلال و توصیف رخداد به شیوهٔ تمثیلی پیشِ رو داریم. بازنویسان می‌توانند به این شیوه، توصیف‌های زیبای فردوسی را نقل یا با تقلید از آنها به توصیفی همخوان با سطح مخاطبان ذکر کنند.

- **استفاده از واژگان مناسب و صورت کهن اسم‌ها:** اغلب کلماتی که در سرنویس‌ها به کار رفته، فارسی است و از آنجا که کلمات دشوار و لغات عربی بسیار اندک دارد، به سبک فردوسی نزدیک بوده، می‌توان برای انتقال شیوهٔ شاعر به مخاطب، از آنها بهره برد. علاوه بر این در سرنویس‌ها اسامی در صورت کهن خود ذکر شده‌اند که برای ثبت در

حاشیهٔ متون بازنویسی‌شده قابل استفاده هستند.

- **بازتاب فرهنگ در آینه اوصاف:** ویژگی‌های شخصیت‌ها به همراه عملکرد آنها در سرنویس‌ها به اختصار ذکر می‌شود و می‌توان از این نکته برای انتقال ساده‌تر اطلاعات به مخاطب استفاده کرد. این نکات در متن با اطناب همراه می‌شود که برای بازنویسی چندان مطلوب نیست.

بازنویسان برای تشخیص رخدادها و شخصیت‌هایی که نام بردن آنها در بازنویسی ضروری است، می‌توانند به سرنویس‌های نسخهٔ فلورانس مراجعه کنند و در عین تعیین رخدادهای مهم، از محل مناسب قرارگیری سرنویس‌ها در این نسخه، بازنویسی داستان را سامان بخشند.

پی‌نوشت

۱. در جدول ذکرشده، سه بازنویسی از داستان‌های مختلف شاهنامه بررسی شده است. این آثار در حوزهٔ زبان و ساختار داستان، نقاط ضعفی دارند که در ستون سوم به آنها اشاره شده است. در ستون دوم بر لزوم خلاصه و ساده‌سازی در عین حفظ ساختار اصلی داستان تأکید و صورت مطلوب بازنویسی ذکر شده است. حفظ زیبایی کلام، پرهیز از افزودن زواید بی‌ارتباط و لحن درخور متن حماسی از مهم‌ترین این موارد به شمار می‌رود.

۲. البته این امر هرگز به معنای دلبستگی بیش از اندازه به ساختارهای کهن و دوری از زبان و فرهنگ عصر کنونی نیست؛ بلکه نوعی انتقال تعدیل‌شده از زبان و بیانِ فردوسی به مخاطبانی است که در زمان ما میل به مطالعه داستان‌های کهن ادبیات فارسی دارند.

۳. بیانِ این نکته (استفاده از متن منظوم شاهنامه) به این دلیل است که برخی افراد برای بازنویسی از تصحیح‌های مغلوط و مشوش بهره برده یا اصلاً از متون بازگردانده شده به نثر استفاده کرده‌اند و این امر موجب رخ دادن اشتباهات فراوانی شده است. از آن‌روی که تفصیل این مورد از حوصلهٔ این بحث خارج است، به این اشاره اکتفا می‌کنیم.

۴. در نسخ دیگر، محل سرنویس هم‌اندازهٔ یک بیت یا دو مصراع که برابر نیمی از عرض صفحه است می‌باشد، ولی در این سرنویس به اندازهٔ دو بیت یا چهار مصراع و تمام عرض صفحه است.

منابع

انصاری، پریا و عبدالحسین فرزاد (۱۳۹۷) «ارائهٔ شاخص‌های مطلوب بازنویسی و داستان‌گزینی آثار حماسی در ادبیات کودک و نوجوان با تأکید بر شاهنامهٔ فردوسی»، پژوهشنامهٔ ادبی حماسی، شماره ۲۶، پاییز و زمستان، صص ۱۳-۵۰.

پایور، جعفر (۱۳۷۶) «بازآفرینی قصه‌های کهن و ادبیات داستانی معاصر»، چیستا، شماره ۱۳۸ و ۱۳۹، اردیبهشت، صص ۷۳۶-۷۴۰.

--------- (۱۳۷۹) «سیری در بازنویسی‌های معاصر از ادب کهن، ۱- شاهنامه»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۳۸، آذر، صص ۱۴-۲۲.

--------- (۱۳۸۸) بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات، به کوشش فروغ‌الزمان جمالی، تهران، کتاب‌دار.

جلالی، مریم (۱۳۹۳) شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان، نگاهی نو به بازنویسی و بازآفرینی به انضمام فهرست صدسالهٔ اقتباس از شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان، تهران، طراوت.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶) یادداشت‌های شاهنامه، جلد ۹-۱۱، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

---------- (۱۳۹۷) گل‌رنج‌های کهن، برگزیدهٔ مقالات دربارهٔ شاهنامهٔ فردوسی، به کوشش علی دهباشی، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار و سخن.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۳) بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات کودک و نوجوان، تهران، فدک ایساتیس.

ذبیحی، معصومه (۱۳۹۲) «کودک و داستان‌های فکری در شاهنامه»، فلسفه و کودک، سال اول، شماره ۱، صص ۴۹-۵۸.

صالحی، آتوسا (۱۳۸۶) قصه‌های شاهنامه، فرود و جریره، بیژن و منیژه، بهرام و گردیه، تصویرگر: نیلوفر میرمحمدی، جلد ۴-۶، چاپ ششم، تهران، افق.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶) شاهنامه، به تصحیح جلال خالقی مطلق، تهران، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، دستنویس کتابخانهٔ ملی فلورانس، به نشان Ms.Cl.III.24 (G.F.3) مورخ ۱۲۱۷/۶۱۴ (تا پایان کیخسرو)

فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، دستنویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان Add.21.103 مورخ ۱۲۷۶/۶۷۵.

فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، دستنویس کتابخانهٔ بریتانیا در لندن، به نشان Add.18188 مورخ ۱۴۸۶/۸۹۱.

کریم‌زاد، مریم (۱۳۸۴) بازآفرینی مهجور؛ بازنویسی معدود، تأثیر شاهنامه در ادبیات کودکان

(بازنویسی و بازآفرینی‌های شاهنامه برای کودکان و نوجوانان)، استاد راهنما: یدالله جلالی، دانشگاه یزد، دانشکدهٔ ادبیات، زمستان.

مقدم، مریم و دیگران (۱۳۹۱) «بررسی وضعیت انتشار داستان‌های بازنویسی‌شده از شاهنامه و مثنوی برای کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹»، کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۸۴، صص ۵۶-۶۸.

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۱۰۰-۷۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۸/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

معرفی «شرح فصوص‌الحکم محب‌الله اله‌آبادی» و بررسی واژه‌های مهجور فارسی آن

یاسر حجتی نجف‌آبادی [*]
مهرداد چترائی [**]
محبوبه خراسانی [***]

چکیده

شیخ محب‌الله مبارز، پیر اله‌آبادی از عرفای هندی قرن یازدهم هجری است که بسیار تحت تأثیر عرفان و نظریهٔ وحدت وجود ابن عربی، عارف بزرگ قرن ششم هجری بوده است. وی بر کتاب «فصوص‌الحکم» ابن عربی شروحی مفصل و جامع به زبان‌های فارسی و عربی نگاشته است. شرح فصوص‌الحکم فارسی وی، کتابی است ارزشمند که در آن سعی وافری در حل ابهامات و غموض فصوص الحکم شده است. این کتاب که به صورت نسخهٔ خطی است، پیش از این به صورت علمی تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است. از ویژگی‌های این شرح، استفاده از برخی ترکیبات و لغات مهجور در دورهٔ رشد و اعتلای زبان فارسی در شبه قاره است. در این پژوهش، ضمن معرفی اله‌آبادی و آثارش، لغات و ترکیبات لغوی مهجور مورد استفاده در این کتاب از حیث ریشه و قواعد دستوری مورد توجه قرار گرفته و با ذکر شواهد، اهمیت آنها تشریح گردیده است.

واژه‌های کلیدی: فصوص‌الحکم، اله‌آبادی، نسخهٔ خطی، واژگان کهن و عرفان نظری.

---

[*] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
yaserhojati@yahoo.com

[**] نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
najaf57@gmail.com

[***] دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
najafdan@gmail.com

مقدمه

فصوص‌الحکم، اثر ماندگار محیی‌الدین ابن عربی، یکی از تأثیرگذارترین آثار بر عرفان نظری و ادبیات صوفیانه است. این کتاب با وجود حجم اندکش، مهم‌ترین اثر شیخ اکبر است که در اواخر عمرش به رشتهٔ تحریر درآمده است. این اثر ۲۷ فص دارد و هر فص به منزلهٔ یک فصل است. هر فص، مشتمل بر حکمت‌هایی است که به یکی از پیامبران نسبت داده شده است. تاریخ دقیق آغاز و انجام تألیف فصوص به درستی مشخص نیست؛ اما به نظر می‌رسد ابن عربی آن را در اواخر عمر خود یعنی حدود سال ۶۲۰ هـ ق نگاشته است. متن کتاب، بسیار عمیق و اشاره‌وار و فهم آن بسیار دشوار است. از این‌رو تاکنون بیش از یکصد شرح فارسی و عربی بر آن نوشته شده و نیز ترجمه‌هایی نیز از آن موجود است.

اهمیت ویژهٔ فصوص و جایگاه آن در میان عرفا و صوفیان و نیز اقشار مختلف طالب علم از زمان نگارش آن باعث شده که این کتاب بر علوم عقلی بعد از خود و نیز بر ادبیات نظم و نثر، تأثیر شگرفی داشته باشد. همچنین اهمیت آن به عنوان یک کتاب درسی باعث شد که مثل هر کتاب مدرسه‌ای بی‌نظیر دیگر، شرح‌های بسیاری برای درک بهتر شاگردان بر آن نوشته شود. از معروف‌ترین شرح‌های نگاشته‌شده بر آن می‌توان به شرح صدرالدین قونوی (متوفای ۶۷۲ هـ ق)، شرح مؤیدالدین جندی (متوفای ۶۹۰ هـ ق)، شرح عفیف‌الدین تلمسانی (متوفای ۶۹۰ هـ ق) و شرح ابن‌محمود قیصری (متوفای ۷۵۱ هـ ق) اشاره کرد. شیخ محب‌الله الهآبادی (متوفای ۱۰۵۸ هـ ق) نیز از شارحان هندی این کتاب است. از شرح او، نه نسخهٔ خطی در ایران و در کتابخانه‌های مجلس، ملی و آستان قدس رضوی موجود است که پیش از این تصحیح کاملی از آن صورت نگرفته است. نویسندهٔ این مقاله، تصحیح این شرح را در قالب رسالهٔ دکتری به انجام رسانیده است.

اهمیت این کتاب، نخست به دلیل محتوای عرفانی و سپس به جهت بافت ادبی آن است. بنابراین شرح فصوص‌الحکم الهآبادی را باید در درجهٔ اول، متنی علمی و پس از آن اثری ادبی دانست. از ویژگی‌های زبان علمی نثر دورهٔ صفوی، رنگ و بوی ادبی آن است. بدیهی است این نثر، این ویژگی را از دوره‌های پیشین به ارث برده است و این

نثری است که همچون متون علمی امروزی بی‌روح، ملال‌آور و خالی از ذوق نیست. هر چند نثر این دوره در رکود است، به دلیل بودن در میانهٔ نثر قدیم و جدید، شایستهٔ پژوهش‌های بسیار است.

یکی از مواردی که همواره در شناخت سبک ادبی هر متن، به‌ویژه متون کهن و نسخ خطی مورد توجه بوده و هست، بررسی لغات و واژگان آن است. این نوع از بررسی، بخشی از ساختار زبانی متون را مشخص می‌کند. لغات نویافته و ناآشنای این متون می‌تواند حلقه‌های رشتهٔ کلام را در گذشته و حال بیشتر به هم پیوند دهد.

لغات و واژگان به کار رفته در شرح فصوص الهآبادی را به جهت محتوای علمی-ادبی آن می‌توان به دو بخش کلی تقسیم کرد. در بخش اول، لغات و واژگان مختص زبان عرفان، همچون «عیون ثابته»، «تجلی» و «وحدت» را می‌توان دید که به جهت محتوای عرفانی کتاب به متن راه یافته‌اند. سایر لغات و واژگان، لغات معمول زبان هستند که در ترکیبات ساختاری محورهای همنشینی و جانشینی، متن اصلی را شکل داده‌اند. در تصحیح این شرح، گاه به لغاتی برمی‌خوریم که در زبان امروزی مهجور و دیرآشنا هستند. برخی از این لغات، ریشه در گذشتهٔ زبان فارسی دارند و شاید برخی از این لغات، ریشه در گذشتهٔ زبان فارسی دارند و برخی دیگر را می‌توان زاییدهٔ هند فارسی یا ساخته و پرداختهٔ مؤلف دانست. تعداد اینگونه لغات در این شرح مفصل، زیاد نیست؛ لیکن توجه به آنها می‌تواند راه‌گشای مطالعات ادبی دوران گسترش زبان در شبه‌قاره و نیز تصحیح متون این دوره گردد. به‌ویژه که این شرح، ترجمه‌گونه‌ای از متن عربی فصوص دارد و از این حیث برخی از واژگان آن در معنای تحت‌الفظی اهمیت می‌یابد. در این مقاله با ذکر شواهد به این واژگان از حیث ویژگی‌های دستوری، پیشینه و نحوهٔ کاربرد آنها در شرح الهآبادی و دیگر متون، پرداخته شده است.

اهداف پژوهش

هر واژه و عبارت فارسی ماحصل چرخش زبان و ذوق هنرمندان است و بی‌توجهی به آن ممکن است باعث مفقود شدن حلقه‌های ارتباط کلامی زبان در گذشته و حال گردد. بنابراین هدف این پژوهش، استخراج همهٔ تازگی‌های لغات، اصطلاحات، ترکیبات و آواها

برای کشف ارتباطات و پیچیدگی‌های کلام و همچنین غنی‌سازی بیشتر ادبیات فارسی از حیث دامنهٔ واژگان است، هر چند این مهم به یک یا چند کلمه انجام شود. باشد که مورد توجه قرار گیرد.

پیشینهٔ پژوهش و روش کار

همان‌گونه که ذکر شد، این پژوهش برگرفته از رسالهٔ دکتری تصحیح نسخهٔ خطی شرح فصوص‌الحکم الهآبادی است. از این‌رو درباره واژگان و لغات مهجور آن تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است. استخراج این لغات، در حین تصحیح این نسخه و هنگامی صورت گرفته که در خوانش متن با لغات، اصطلاحات و ترکیباتی نو و نامأنوس با زبان امروزی مواجه شده‌ایم. پس از استخراج همهٔ این عبارات دیرآشنا و مهجور و شناسایی پراکندگی و فراوانی آنها در متن، ریشه‌های آنها در فرهنگ‌های لغت و از لحاظ قواعد دستوری بررسی شد و در صورت وجود شواهد در متون دیگر، نمونه‌هایی از آنها ذکر گردید. در پایان، اهمیت استخراج این واژه‌ها و نتایج حاصل از آن ذکر شده است.

شرح احوال الهآبادی

شیخ محب‌الله الهآبادی، عارف و صوفی قرن یازدهم هجری از عرفای وحدت وجودی الله‌آباد هندوستان و از شیوخ طریقه چشتیه و از نوادگان فریدالدین شکرگنج و مریدان ابوسعید گنگوهی است. محبوبه معلم در تصحیح «شرح التسویه بین الافادة و القبول» در شرح احوال الهآبادی چنین می‌گوید:

> «از جمله شارحان و به‌ویژه مروجان نامی مذهب و مسلک شیخ اکبر، محیی‌الدین ابن عربی در هندوستان، شیخ محب‌الله الهآبادی است. نام کامل وی، *محب الله بن شیخ مبارز بن شیخ پیر* از اخلاف شیخ فریدالدین گنج‌شکر است که نسبت وی به خلیفهٔ ثانی، عمربن‌خطاب می‌رسد. تاریخ تولد وی را دوم صفر ۹۹۵ هجری قمری برابر با ۲۳ دسامبر ۱۵۸۷ میلادی در قریهٔ صدرپور از توابع خیرآباد از منضمات اَوَد (لکهنوی فعلی) آورده‌اند. هر چند آغاز حیات وی معاصر با دوران جلال‌الدین محمد اکبر،

> پادشاه بزرگ گورکانی است، بخش عمدهٔ زندگی وی مقارن با دورهٔ جهانگیر و پس از وی شاه جهان بوده است. به‌ویژه توجه خاص دارا شکوه به ایشان و مکاتبات وی با شیخ حائز اهمیت است. شیخ محب‌الله را عمدتاً به لقب شیخ کبیر و شیخ عجم یاد کرده‌اند؛ چنان که مؤلف بحر زخار در ذکر وی آورده است که تحقیقات و تدقیقاتش در علم تصوف به درجهٔ اجتهاد رسیده، بلکه می‌رسد که شیخ محیی‌الدین ابن عربی را شیخ اکبر و وی را شیخ کبیر گویند» (الهآبادی، ۱۳۹۵: پانزده).

ترجمه‌الکتاب، حاشیهٔ ترجمه‌الکتاب، مناظر اخص‌الخواص، انفاس‌الخواص، رسالهٔ سه رکنی، المغالطات‌العامه، غایه‌الغایات، تجلیه‌الفصوص، التسویه بین‌الافاده و القبول و شرح فصوص‌الحکم، تعدادی از آثار وی به فارسی و عربی است که درباره ابعاد مختلف فصوص‌الحکم یا به تأسی از آن نوشته شده است. تعداد آثار وی را ۱۸ تا ۲۳ اثر گفته‌اند که این آثار هم به لحاظ عرفانی و هم به لحاظ ادبی حائز اهمیت است (همان: هجده).

الهآبادی، شرح خود بر فصوص الحکم را به نام شاه جهان (۱۰۳۷-۱۰۶۷ هـ ق) در ماه شوال ۱۰۴۱ هجری به انجام رسانیده است. وی شرح دیگری نیز بر فصوص‌الحکم به زبان عربی نوشته است که تجلیه‌الفصوص نام دارد. گفته شده که او در شروحش، نظریه‌های جدیدی بر اقوال ابن عربی بیان داشته که با مخالفت شدید علما و فقهای زمان خود روبه‌رو شده است (همان: بیست و چهار).

معرفی نسخه‌ها

در تصحیح شرح فصوص‌الحکم الهآبادی از ۹ نسخه از کتابخانه‌های مجلس، ملی و آستان قدس رضوی استفاده شده است که به دلیل عدم گنجایش این مقاله برای معرفی کامل همهٔ آنها، فقط نسخهٔ اساس معرفی می‌شود.

نسخهٔ اساس

نسخهٔ ۴۵۱ برگی، متعلق به کتابخانه مجلس، به خط نستعلیق احمد کلیم‌الهی الهآبادی، نوشته شده در ذی‌حجه ۱۱۳۷. هر صفحه از این نسخه، ۲۱ سطر دارد. حروف و کلمات اختصاری «ق، ل، بیت، مصرع و شعر» با شنگرف مشخص شده و کاتب از سایر

علائم همچون «لا، الی، خ، م، صلعم، ص» نیز استفاده کرده است. همچنین نسخه رکابه‌نویسی دارد، اما با این حال در دو مورد اوراق جابه‌جا شده است. در بالای صفحات سمت چپ، نام هر فص از فصوص بیست و هفت‌گانه نوشته شده و اوراق به عدد شماره‌گذاری شده است. البته با توجه به نوع خط و جوهر مورد استفاده به نظر می‌رسد که این عنوان‌نویسی و شماره‌گذاری متأخر باشد و مربوط به کاتب نیست. برتری این نسخه نسبت به سایر نسخ، به جز کامل بودن، زیبایی و خوانایی، جملهٔ «با منقول عنه مقابله نموده شد» در پایان آن است که نشان می‌دهد این نسخه از روی نسخهٔ اصلی نوشته شده است.

آغاز این نسخه چنین است:

«بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ. الحمدُ لله الوَلی وَ الصَلوةُ عَلی النَبیّ الأُمیّ و آلهِ التقیّ و صاحِبهِ النَقیّ ق[1] بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ ل کلمهٔ «با» متعلق به محذوف است. «و هو ءُالّف و اکتُب هذا الکتاب»؛ یعنی به نام ذات پاک واجب‌الوجود که در هستی خود به چیزی محتاج نیست «إِنَّ اللَّهَ غَنِیٌّ عَنِ الْعَالَمِینَ» و هر موجود عینی و ظلّی به وی محتاج است. بیت:

ای وجود تو اصل هر موجود هستی و بوده‌ای و خواهی بود»
[4A]

و انجامهٔ شرح الهآبادی اینگونه است:

«این آخر کتاب است و به عنایت حقانی و به معونت نفس رحمانی و ارواح طیبه، خصوص روح مقدس شیخ قدس‌سره‌العزیز در نهم شوال از سنهٔ یکهزار و چهل و یک به شرف ختم مشرف شد و به خاتم اختتام ختم شد. با منقولٌ عنهٔ مقابله نموده شد» (تم. [451A]).

مختصری از ادبیت متن

رابطهٔ نزدیک ایران با هند و رواج کامل زبان فارسی در آن دیار و پیدایش جریان‌های مهم ادبی و تألیف کتب متعدد را از نکات قابل توجه نثر دورهٔ صفویه می‌توان دانست. شمیسا معتقد است که زبان در این دوره کاملاً عوض شده و زبان قدیم از بین رفته و زبان

نثر این دوره عامیانه و مبتنی بر زبان رایج مردم است و انحطاط ادبی در این دوره از دورهٔ تیموری هم بدتر است. وی نثر این دوره را به نثر ساده، نثر مصنوع و نثر بین‌بین تقسیم می‌کند و در توضیح نثر ساده می‌گوید: «مراد از نثر ساده در این دوره، نثر مرسلی نیست که امثال بلعمی می‌نوشته‌اند. در نثر سادهٔ این دوره، لغات و ترکیبات عربی و اشاره به آیات و احادیث و درآمیختگی شعر و نثر کم نیست» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۱۵).

می‌توان گفت که نثر الهآبادی در شرح فصوص‌الحکم در همین دسته قرار دارد. هر چند کلام وی در بعضی جاها دیریاب و ثقیل است، این ثقل را باید ماحصل معنی و مفهوم عبارات سنگین فصوص دانست و نه نثر وی؛ زیرا مقصود او از شرح، آسانی کلام فصوص است و نه بغرنج‌تر کردن آن. ذبیح‌الله صفا درباره نثرنویسان هندی می‌گوید: «به طور کلی باید دانست که روش انشای پارسی‌گویان مذکور در تألیفاتی که از آنان داریم، ساده‌نویسی و توجه به نثر مرسل بوده است» (صفا، ۱۳۸۷: ۴۸۹).

ادبا، دورهٔ صفوی را دوران انتقال ذوق و اندیشه‌ها از ادبیات به هنر و معماری دانسته‌اند؛ چنان که ذبیح‌الله صفا در جمله معروفی از تاریخ ادبیاتش در این‌باره می‌گوید: «در این دوران، ذوق لطیف و اندیشهٔ بلند ایرانی که راه افول را می‌پیمود، جای خود را از مغزها به سرانگشتان آورده و در آثار هنرمندان از نقاشان و خطاطان و معماران و کاشی-سازان و مانندگان آنان جلوه‌گر شد» (همان: ۴۸۸).

اعتقاد تاریخ‌نگاران و سبک‌شناسانی همچون صفا و شمیسا به افول نثر این دوره نسبت به دورهٔ قبلی یعنی دورهٔ تیموری، بدان معنا نیست که متون ایشان کاملاً خالی از بلاغت و لطافت باشد؛ بلکه می‌توان گفت این متون کمیت و کیفیت دوره‌های قبل را ندارد. همچنین توجه به این نکته که نویسندگان هندی، فارسی‌آموختگانی نوپا هستند، سبب می‌گردد که به نثر ایشان کمتر خرده‌گیری کنیم و همین اندازه بلاغت را نیز درخور ستایش بدانیم.

از ویژگی‌های نثر الهآبادی از لحاظ ساختار زبانی، توجه به آهنگین کردن کلام با استفاده از انواع صنایع لفظی همچون واج‌آرایی، طرد و عکس، انواع جناس، انواع سجع و آرایه‌های تضمین‌المزدوج و ازدواج و غیره است. از لحاظ ساختار بلاغی، تشبیه‌های بلیغ، استعاره، کنایه، تضاد، پارادوکس و ایهام، به‌ویژه ایهام تناسب از نظر الهآبادی دور نیست؛

زیرا او با شاعران سبک هندی هم‌دوره است و قطعاً تحت تأثیر ادبیات این زمان قرار دارد و این معلم فارسی هندو را همچون دیگر فارسی‌زبانان نوپا و مشتاق، زین قند پارسی، بهره بسیار است. از لحاظ ساختار واژگانی و لغوی نیز او پیرو نثر این دوره است و اختصاصات لغوی و واژگان دیرآشنای نثر وی قابل توجه و بررسی است. در ادامهٔ این پژوهش به برخی از این اختصاصات و واژگان پرداخته شده و جنبه‌های دستوری آن مورد توجه قرار گرفته است.

واژه‌های دیرآشنا و اختصاصات لغوی مهجور

حرف ربط مرکب «هر چون که»: دستورنویسان عموماً حروف ربطی که دو جمله را به هم می‌پیوندد، به سه دسته تقسیم کرده‌اند. از جمله محمدجواد شریعت (۱۳۸۴) در دستور فارسی خود این تقسیم‌بندی را اینگونه انجام داده است:

۱. حروفی که دو جملهٔ مستقل را به هم پیوند می‌دهد.
۲. حروفی که دو جمله را چنان به هم می‌پیوندد که جملهٔ دوم یکی از ارکان جملهٔ اول است.
۳. حرف ربطی که در ابتدای جمله‌ای قرار می‌گیرد که آن جمله، کلمه‌ای از جملهٔ دیگر را تشریح می‌کند.

شریعت، دستهٔ دوم از این تقسیم‌بندی را از قول دکتر خسرو فرشیدورد به ده دسته تقسیم کرده است: زمان، مکان، کیفیت و حالت، مقدار، علت، غایت، تقابل، شرط، استثنا و سازندهٔ جملهٔ اسمی.

از ده مورد ذکرشده، بحث دربارهٔ مورد سوم، یعنی کیفیت و حالت است. دستور شریعت، حروف ربطِ «که، چون، همان‌طور که و چنان که» را از این نوع حروف ربط مثال آورده است. یکی از این نوع حروف ربط که در دستورهای فارسی بدان اشاره نشده و در گذشته استفاده می‌شده است، حرف ربط مرکب «هر چون که» است. دهخدا در مدخل «هر»، «هر چون» را اینگونه معرفی کرده است: «هرچون؛ هرگونه. هرطور. هرجور».

و سپس از قول فردوسی، اسدی و مولوی به ترتیب ابیات زیر را شاهد آورده است:

- بدو گفت هر چون که می‌بنگرم به پادافره بد نه اندرخورم
- زن ارچه دلیر است و با زوردست همان نیم‌مرد است هر چون که هست

- چون تو جزو عالمـــی هـر چـون بـوی کـــل را بـر وصف خـــود بینـی غـــوی

الهآبادی نیز از این حرف ربط مرکب در شرح فصوص استفاده کرده است؛ چنـان کـه موارد استفاده از این حرف به شکل زیر است:

- یعنی هر چون که باشد وقوع شیء در دنیا [8B].
- یعنی پس هر چون که باشد منح و هبات و عطایا که منسـوب باشـند بـه سـوی ذات حق تعالی پس نمی‌باشد هرگز مگر از تجلی الهی [61B].
- یعنی هر چون که باشد حوادث اکوان و وقایع زمان که خارج از باب معرفت بالله باشد پس... [66A].

اتباع «چند و چون» را دهخدا کم و کیـف معنـی کـرده اسـت و خـانلری در دسـتور تاریخی، کلمهٔ «چونی» معادل کیفیت را مقابل «چندی» معادل کمیت دانسته است. قابـل توجه است که در زبان امروزی، «هر چند که» را که حرف ربط مرکـب از همـراه دیرینـهٔ «چون»، یعنی «چند» است و به کمیت اشاره دارد، بسـیار دیـده و شـنیده‌ایـم و از آن در معنی «اگرچه»، «با وجود آنکه» و «با اینکه» استفاده کرده‌ایم. همـان‌گونـه کـه دهخـدا در مدخل هر، «هر چند» را به صورت زیر معنـی کـرده و بـه ترتیـب اشـعاری از منجیـک و فردوسی را شاهد آورده است: «هر چند؛ با اینکه. با وجود اینکه. اگرچه.

- هر چند حقیرم سخنم عالی و شـیرین آری عســـل شیرین نایـد مگـر از مُـنج
- بدین درد هـــر چنـــد کیـــن آورم وگـــــر آسمـــــان بـــــر زمـین آورم»

هر چند معنی ابیات بالا با «هر چند» در معنی «با وجود آنکه» یا «با اینکه» کامـل اسـت، اگر «هر چند» را به مناسبت کمیت به معنی «هر انـدازه» معنـی کنـیم، شـاید ابیـات بهتـر معنی شود. بنابراین به مناسبت معنی چند یعنـی کمیـت و معنـی چـون یعنـی کیفیـت، می‌توان «هر چند که» را به کمیت و «هر چون که» را به چگونگی و کیفیت معنی کرد.

اشباع کسرهٔ اضافه

معمول است که در اضافه شدن مضاف به مضاف‌الیه یا موصـوف بـه صـفت از کسـرهٔ اضافه در بین آنها استفاده می‌شود، مگر آنکه مضاف یا موصوف، مختوم به یکی از حروف

صدادار (آ = ā)، (و = ū)، (ـِ = e) باشد که در این حالت از یاء مکسور به جای کسره استفاده می‌شود؛ چنان که گفته شود: چای داغ، دانشجوی زرنگ و خانه‌ی بزرگ.

نکتهٔ اول آنکه وقتی یاء نکره را به آخر موصوف بیفزاییم، کسرهٔ اضافه از نظر، ظاهراً حذف می‌شود، اما باطناً این کسره وجود دارد. مثلاً وقتی گفته شود: «پسری خوب» کسرهٔ اضافهٔ مبین موصوف بودن پسر، همچنان در حرف (ی) مستتر است و می‌توان «پسرِ خوب» را از آن دریافت.

نکتهٔ دیگر آنکه بنا بر عقیدهٔ دکتر شریعت، اگر بخواهیم یاء نکره را به آخر صفت یا موصوف بیفزاییم، بهتر است آن را به آخر موصوف اضافه کنیم تا ابهامی در معنی آن به وجود نیاید. مثلاً به جای آنکه بگوییم «زن دانشمندی»، بهتر است بگوییم «زنی دانشمند» تا گمان نشود که مقصود ما «زن شخص دانشمندی» است. اما اگر از فحوای کلام چنین شائبه‌ای در اینگونه جمله‌ها پیش نیاید، در این صورت اشکالی بر تقدم و تأخر حرف یاء بر موصوف یا صفت وارد نیست.

غرض از این مقدمات دستوری، تحلیل اضافه‌های خاصی از شرح الهآبادی است که در آنها اجزای اول و دوم، هر دو از حرف یاء بهره برده‌اند. برخی از این ترکیبات را در جمله‌های زیر از شرح یادشده می‌خوانیم:

- و گردد خطاب مذکور نزدیک آن کس چیزی خوشی که دلالت کند بر علو مرتبهٔ عزیز [267A].
- یعنی پس هرگاه دیدند ساحران کاری عجبی بر دست موسی دانستند رتبهٔ موسی را [417B].
- یعنی دیدم او را مردی تن‌داری از میان مردان نیکوصورت و خوش‌شکل و لطیف‌المحاوره و بدیع‌البیان [206A].
- هرآینه ببینی امری عظیمی که دهشت بخشد به تو اطلاع و وقوف بر آن امر [316A].
- اگر بفهمد پادشاه، شکری بسیاری بر این خدمت بگوید مر حق تعالی را [382B].

مشخص است که تمامی این ترکیبات به جز مورد آخر، وصفی هستند و جزء اول

آنها موصوف و جزء دوم، صفت است و از آنجا که شائبه و ابهامی در اضافه نمودن یاء نکره به صفت، محتمل نیست، یاء متصل به صفت، یاء نکره و وحدت است. یعنی می‌توان به جای آنها گفت: یک چیزی خوش، یک کاری عجب، یک امری عظیم و یک مردی تن‌دار. با این اوصاف نمی‌توان یاء اول را نکره‌ای دانست که کسرهٔ اضافه در آن مستتر است؛ زیرا وجود دو علامت یکسان نکره در این ترکیبات بعید به نظر می‌رسد.

دکتر معین در کتاب «اضافه»، ذیل مبحث تلفظ و رسم‌الخط نوشته است: «گاه نیز کسرهٔ اضافه را به صورت «ی» می‌نوشتند» (معین، ۱۳۶۳: ۲۸). وی بیت زیر را از تاریخ سیستان به عنوان شاهد مثال ذکر کرده است:

همواره سری کار تو با نیکان باد تو میر شهید و دشمنت ماکان باد

در این بیت، مقصود از «سری کار تو»، «سرِ کار تو» است. معین، این رسم‌الخط را حاکی از اشباع کسره در تلفظ مردم برخی از نواحی دانسته است. با این حساب می‌توان گفت که یاء اول در ترکیبات وصفی ذکرشده نیز بیانگر کسرهٔ اضافه هستند که با توجه به گویش و لهجهٔ هندوان زمان الهآبادی، اشباع به یاء شده است. بنابراین این ترکیبات معادل چیزِ خوشی، کارِ عجبی، مردِ تن‌داری و امرِ عظیمی است. همچنین است در مورد آخر یعنی «شکری بسیاری» که مقصود از آن «شکرِ بسیاری» است؛ مضاف بر آنکه نسخه-بدل‌ها «بسیاری» را «بسیار» نوشته‌اند.

خودها

اتصال علامت جمع «ها» به ضمیر مشترک «خود» از ویژگی‌های نگارشی سبک الهآبادی است که در زبان و نوشتار امروزی در ایران کاربرد ندارد، اما گویا در گذشتهٔ نه‌چندان دور در شرق فارسی استفاده می‌شده است و همچنان استفاده می‌شود. شواهدی از اینگونه ترکیب نامأنوس در زیر می‌آید:

در جُنگ‌گونه‌ای از الکسی بولدیریف روسی در کتابی با عنوان «گلچین فارسی» آمده است: «شبی زرگر و نجار آن همه بتان را گرفتند و طرف شهر خودها روان شدند. چون نزدیک شهر خودها رسیدند، بتان را زیر درخت دفن کردند و به خانهٔ خودها آمدند» (بولدیریف، ۱۹۳۲: ۱۶).

همچنین در کتابی از قرن دهم با عنوان «احوال چهار درویش» به تصحیح عباس

به‌نژاد نیز آمده است: «... و کلید گشایش حجرهٔ مراد خودها به دست آن جوانبخت پیدا داریم. به موجب الهامات غیب در اینجا رسیده‌ایم. امیدوارم که به دولت دیدارِ سعادت انوارِ والاگهر مستفید شده، احوال خودها گزارش نمایم و استمداد همت و اعانت خواهم» (به‌نژاد، ۱۳۹۵: ۴۸).

و نیز کمی نزدیک‌تر، علامه محمدامین خویگانی در ترجمهٔ کتاب «تتمه البیان فی التاریخ الافغان» آورده است: «و یک فوج هندوهای هند محصورماندهٔ انگلیس خوش بودند که قلعه را به افغان‌ها بگذارند. هر چند کوشیدند که خودها را از محاصره نجات دهند، مگر کامیاب نشدند» (خویگانی، ۱۳۱۸: ۱۳۱).

الهٰ‌آبادی سه بار در شرح فصوص از این ترکیب بدین‌گونه استفاده کرده است:

- و گفتند در خودها که نگذارید شما به گفتهٔ نوح معبودان خود را [95A].

- یعنی پس گفتند قوم نوح در مکر خود و در خودها: «لا تذرن آلهتکم» تا آخر [98A].

- چه بدرستی که بهایم در خودها امثالند. پس دو چیز که متماثل باشند با یکدیگر ضدند [381A].

می‌توان گفت علامت جمع «ها» جایگزین ضمیر متصل اضافی «شان» در سوم شخص جمع شده است. برای مثال جملهٔ اول را بدین صورت باید خواند: «و گفتند در خودشان که نگذارید شما به گفتهٔ نوح معبودان خود را». اگر بهتر بخواهیم بگوییم، می‌توانیم «در میان خودشان» را جایگزین «خودها» کنیم و جمله را اینگونه تغییر دهیم: «و گفتند در میان خودشان که نگذارید شما به گفتهٔ نوح معبودان خود را». به همین طریق، همین جایگزینی را در دو جملهٔ دیگر نیز می‌توان انجام داد. همچنین در شواهدی که در منابع دیگر ذکر شد، می‌توان همین‌گونه جایگزینی‌ها را انجام داد. البته به غیر از شاهدی که از کتاب سدهٔ دهمی «احوال چهار درویش» ذکر شد، از فحوای جمله و وضعیت افعال چنین برمی‌آید که مراد از خودها در این مورد، «خودمان» باشد و نه «خودشان». بنابراین

گویا علامت جمع «ها» می‌توانسته جایگزین «مان، تان و شان» شود.

در زبان محاوره گاه می‌شنویم که گفته می‌شود: «خودامون، خوداتون، خوداشون» که این واژه‌ها می‌تواند تغییریافتهٔ خودهامان، خودهاتان و خودهاشان باشد. بنابراین ممکن است اینگونه استفاده از ضمیر مشترک خود در گذشته مستعمل بوده و به مرور تخفیف یافته باشد.

حاصل مصدر با پسوند «گی»

دستورنویسان، اضافه نمودن پسوندهای «ی» و «گی» را به آخر اسم، صفت، ضمیر، عدد و ادوات استفهام از نشانه‌های حاصل مصدر ذکر کرده‌اند. الهآبادی در شرح فصوص از این نوع حاصل مصدرها استفاده کرده است. چنان که حاصل مصدرهای یگانگی، نارسیدگی، استادگی و ستودگی را در شرح وی می‌توان دید. لیکن برخی از این دست حاصل مصدرها مانند بی‌نیازگی و بودگی امروزه کاربرد ندارد. این حاصل مصدرها در موارد زیر به کار رفته است:

- یعنی پس از کجاست حق تعالی به غنا و بی‌نیازگی از من و حال آن که من مساعدت و نصرت می‌کنم حق تعالی را و اسعاد می‌کنم و سعید می‌گردانم او را. بدان که گفته است حق تعالی: «إِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ» و عارف شوریده که بر حقیقت حال واقف باشد می‌نالد و می‌گوید که از کجاست حق تعالی متلبس و موصوف به غنی و بی‌نیازگی و من مساعدت می‌کنم حق تعالی را [134B].
- یعنی تا بدانی که از کجا و به کدام وجه و از کدام حقیقت موصوف شد حق تعالی به غنا و بی‌نیازگی از مردم و از باقی عالم و موصوف شد عالم به غنا و بی‌نیازگی [194B].
- زیب و هستی عالم علوی به او باشد و زینت و بودگی عالم سفلی به او [104A].

مشاهده می‌شود که شارح فصوص، بی‌نیازگی را معادل واژهٔ غنا آورده است، در صورتی که امروزه بدین شکل از این واژه استفاده نمی‌شود و در عوض آن از لغت بی‌نیازی استفاده می‌گردد. البته الهآبادی نیز از لغت بی‌نیازی استفاده کرده است؛ لیکن

تنها یکبار این لغت در مقابل چهار بار استفاده از بی‌نیازگی در شرح فصوص آمده است. همچنین بودگی به معنی وجود و بودن از لغات نامستعملی است که امروزه به ندرت آن را جایی می‌شنویم و می‌خوانیم. همچنان که در زمان الهآبادی نیز گویا چنین بوده است؛ چنان که فقط یکبار از این لغت استفاده شده است، آن هم در کتابی که پایه و اساس آن وحدت وجود است. در عوض از معادل‌های آن یعنی بودن و وجود، بسیار بهره برده شده است.

عطار نیشابوری از شکلی از این حاصل مصدر به صورت گم‌بودگی استفاده کرده است. چنان که در دو بیت زیر از دو غزل متفاوت وی مشاهده می‌شود:

- مردان این سفر را گم‌بودگی است حاصل وین منکران ره را گفت و شنید آمد
(عطار، ۱۳۵۹: ۳۰۶)

- چون دهم شرحت همی گم‌بودگی است محرم این بحر بی‌چون آمدن
(همان: ۵۳۵)

جامی نیز از همین صورت در بخش خردنامهٔ اسکندری مثنوی هفت اورنگ استفاده کرده و گفته است:

- کشم سر به جلباب گم‌بودگی ز گم‌بودگی یابم آسودگی
(جامی، ۱۳۷۸: ۲۷۱)

تحقیق درباره حاصل مصدر گم‌بودگی و کاربرد آن در زبان فارسی، مجالی دیگر می‌طلبد؛ لیکن نکته قابل توجه آن است که این بودگی، گویا ساخته و پرداختهٔ ادبیات عرفانی است و سابقهٔ دیرینه دارد.

سر دادن

دهخدا در معنی این لغت نوشته است: «سر دادن. [سَ دَ] (مص مرکب) جان فدا کردن. سر را تسلیم کردن».

همچنین از قول غیاث‌اللغات و آنندراج، معانی رها کردن، یله کردن و ول کردن را نیز ذکر کرده است و شواهدی از این فعل را به ترتیب از عطار، مرصادالعباد، حافظ و بابافغانی ذکر کرده است:

- عطار چو مرغ تست او را سر نتوانی ز آشیان داد

- چون آدم را سر به این وحشت سرای دنیا در دادند.

- صبـا ز لطـف بگو آن غـزال رعنا را که سـر به کـوه و بیابان تو داده‌ای مـا را
- پـروا نمی‌کنی و به هر کس که دل دهم چـون بینـدم به داغ تو سر می‌دهد مـرا

جز این موارد، استفاده از این فعل در نظم و نثر گذشته بسیار بوده و شواهد، فـراوان است. چنان که فیض کاشانی می‌گوید:

چشـمان تـو را کـه فتنـه آموخـت کـز مـا رمقـی نمانـد مـا را
در مملکـت خـرد کـه سـر داد آن غمـزۀ شـوخ دلـربا را

(فیض کاشانی، ۱۳۸۱: ۳۲۱)

و بیدل دهلوی می‌گوید:

ای خرد چون بوی گل دیگر سراغ ما مگیر در جنون سـر داد ما را تا چه سر دارد بهار

(بیدل دهلوی، ۱۳۹۲: ۸۱۲)

الهآبادی از این واژه در جاهایی از شرحش بـر فصـوص اسـتفاده کـرده کـه مشخصـاً معنی آن، جان فدا کردن و سر را تسلیم کردن نیست، بلکه معانی دیگر آن از آننـدراج و غیاث‌اللغات منظور وی است. مواردی که او از این واژه استفاده کرده، به شرح زیر است:

- بدرستی که عموم و سر دادن طبیعت بـه سـوی هـر مـزاج و سـعی کردن در این کار، صالح و صحیح نمی‌شود در مثل مسألۀ طبابت و اگرنـه او طبیب نیست [176A].
- یعنی کسی که مطلق دانست حق تعالی را و سر داد و بند نکـرد بـه قیدی و عقدی، آن کس منکر نمی‌شود حق تعالی [230B].
- و «مسرح» از تسریح است به معنی اطلاق و سر دادن [89B].
- و اطلاق کرد و سر داد رحمت امتنان را در قول خـود کـه «رَحْمَتِـی وَسِعَتْ کُلَّ شَیْءٍ» باشد [301B].

مشاهده می‌شود که در سه مورد از چهار مورد یادشده، الهآبادی خود معنی سر دادن را ذکر کرده است؛ چنان که آن را معادل اطلاق، بند نکردن و تسریح ذکـر کـرده اسـت. این معنی از سر دادن را در زبان امروزی در «شعار سر دادن» و «آواز سر دادن» و «ندا سر

دادن» و کلاً در مواردی که با آوا و عوامل شنیداری سروکار دارد می‌توان دید و استفاده از آن در بقیه موارد مهجور مانده است.

افعالی از مصدر «دانیدن»

مصدر «دانستن» از جمله مصادری در زبان فارسی است که فعل را به مفعول بی‌واسطه می‌رساند. یعنی می‌توان پس از افعال ساخته‌شده از این مصدر، پرسش «چه چیز را؟» یا «چه کس را؟» را مطرح نمود و از آن پاسخ گرفت. برای مثال در بیت زیر از مولوی، تمامی مصراع دوم، مفعول بی‌واسطه است برای فعل «ندانستی» در مصراع اول که در پاسخ به پرسش «چه چیز را؟» آشکار می‌گردد.

«تو آن زمان که شدی گنج این ندانستی که هر کجا که بود گنج سر کند غمّاز»

(مولوی، ۱۳۷۸: ۵۳)

یا در متن زیر از کشف‌المحجوب هجویری: «علم باللّه، علم معرفت است که همهٔ اولیای او، او را بدو دانسته‌اند و تا تعریف و تعرف او نبود، ایشان وی را ندانستند» (هجویری، ۱۳۸۹: ۲۵).

مفعول فعل «دانسته‌اند» اول، ضمیر «او» و مفعول «دانسته‌اند» دوم، ضمیر «وی» است که در پاسخ «چه کس را؟» می‌توان آنها را یافت. البته می‌توان گفت که مفعول هر دوی این افعال، مضافِ «وجود» است که مجازاً در اضافهٔ «وجودِ او» یا «وجودِ وی» یا «وجودِ خداوند» حذف شده و بار خود را بر دوش مضاف‌الیه انداخته است. در این صورت باز می‌توان گفت که مفعول در پاسخ به پرسش «چه چیز را؟» حاصل شده است.

یا در بیت زیر از پروین اعتصامی قاعدتاً باید سؤال کرد «چه چیز را بدانید؟» و باید پاسخ گرفت: «این که من هستم را».

دمیدم تا بدانیدم که هستم فتادم تا نگویی خودپرستم

(اعتصامی، ۱۳۸۹: ۲۳۱)

مقصود آنکه فعل دانستن، ماهیتاً از آن دسته افعال متعدی است که مفعول آن در پاسخ به پرسش «چه چیز را؟» آشکار می‌گردد. اما گاه این فعل، همچون افعال لازم در

هنگام متعدی شدن مجدداً به وسیله اضافه شدن «آندن» و «آنیدن» متعدی می‌شود یا مفعول شخصی می‌یابد. در این صورت صورت‌هایی از این فعل همچون «دانانید» و یا حتی مجهول آن یعنی «دانانیده شد» را می‌توان مشاهده نمود. در این شرایط به جای پرسش «چه چیز را؟» می‌توان پرسید: «چه چیز را به چه کسی؟». خانلری در دستور تاریخی در این زمینه می‌گوید: «معنی واداشتن کسی به انجام دادن کاری از این ساختمان برمی‌آید و این صورت را وجه کُنانشی (causatif) می‌توان خواند» (خانلری، ۱۳۸۶: ۴۴).

لغت‌نامهٔ دهخدا در معنی واژهٔ دانانیدن، جملهٔ زیر را از اسرار التوحید به عنوان شاهدمثال ذکر کرده است: «حضرت رسالت را(ص) دانانیده بود حضرت حق سبحانه».

واضح است که در جملهٔ بالا می‌توان سؤال کرد که «چه چیز را به چه کس دانانیده بود؟» و مثلاً جواب گرفت که «معرفت الهی را به حضرت رسالت دانانیده بود». البته در معنی این واژه، این تنها شاهدمثال است که در لغت‌نامهٔ دهخدا ذکر شده و دیگر لغت‌نامه‌ها در معنی این واژه سکوت کرده‌اند. الهآبادی در شرح فصوص‌الحکم، چند بار از این فعل بهره برده است که نمونه‌هایی از آن در زیر خواهد آمد:

- یعنی پس دانانید حق تعالی موسی را به توصل نمودن به آلات و قوای مذکور به سوی آنچه خواسته باشد حق تعالی از نفس که تدبیر بدن باشد و آگاهانید او را این که اگرچه باشد روح مدبر تابوت پادشاه این ملک و مالک و ملیک این تابوت... [391B].
- یعنی دانانیده شد خالد را این که بدرستی که حق فرستاد رسول ما را به سوی خلق به حالتی که رحمت باشد مر عالمیان را... [424A].
- ... پس به طریق تنبیه و ایقاظ به صورت زجر و ملامت تعلیم کرد و دانانید چیزی که دانانید [380A].

امروزه این صورت از مصدر دانستن در زبان فارسی کاربرد ندارد و به جای آن از «آموختن»، «یاد دادن»، «آگاه کردن»، «آموزش دادن» و «تعلیم کردن» استفاده می‌شود. اگر بخواهیم نمونه‌های یادشدهٔ بالا را به زبان امروزی بازنویسی کنیم، می‌توانیم بنویسیم:

- یعنی پس آموخت حق تعالی به موسی... .
- یعنی به خالد یاد داد... .
- ... تعلیم کرد و آموخت چیزی که آموخت.

الهآبادی، دانیدن را در معنی مصدر «علم» عربی قرار داده است. مثلاً نمونه ذکرشدهٔ اول را در شرح عبارت عربیِ زیر آورده است:

- فاعلمه بذلک انه و ان کان الروح المدبر له هو الملک... [391B].

صورت‌های دیگری از این فعل که در این شرح استفاده شده، به شرح زیر است: «دانانیده است، بداناند، دانانید، داننده باشد، دانانیده شد و می‌داناند».

پُردور، پُرقوی

الهآبادی دو بار از صفات مرکبی با پیشوند «پر» استفاده کرده که در زبان امروزی استفاده نمی‌شود. این صفات، «پُردور» و «پُرقوی» هستند که در شرح الهآبادی به طریق زیر از آنها استفاده شده است:

- پس ناگاه آن عصا که صورت مذکور باشد، ثعبانی بود مبین یعنی اژدهای ظاهر و پرقوی و دلیر [416A].
- و قول معتزله که خالق افعال بنده، بنده است، حق است نه قول ایشان که نه حق تعالی باشد؛ مگر آن که مقام جمعی بخواهند و این از چنین مردم اهل غرور پردور است [151B].

در مورد اول، صفت پرقوی معطوف به دلیر شده است و معنی آن را باید نیرومند و پرزور دانست. چنان که پرزور را دهخدا اینگونه معنی کرده است: «پرزور. [پ ُ] (ص مرکب) قوی. نیرومند که زور بسیار دارد. مقابل کم‌زور: آدمی پرزور. مردی پرزور».

و همچنین پردور را در مورد دوم باید «بسیار بعید» معنی کرد. یعنی «پر» در این مورد را شاید بتوان در معنی قیدی دانست. چنان که در زبان امروزی مثلاً گفته می‌شود: «حرف‌های او پرْ بیراه نیست» و میان پر و صفت بعد از آن از لحاظ آوایی فاصله‌ای سکتْ‌گونه انداخته می‌شود. همچنین دهخدا در مدخل «پر» آورده است: «مقابل کم: پرخطر؛ بسیارخطر. پرگوی؛ بسیارگوی. پرتاب؛ بسیارتاب. پرگفتن؛ بسیارگفتن. پرهنر،

بسیارهنر. پرتوقع، بسیارتوقع».

همان‌گونه که صفات مذکور دهخدا در زبان امروزی کاربرد دارد، صفات مقابل آنها یعنی: کم‌گوی، کم‌تاب، کم‌گفتن، کم‌هنر و کم‌توقع نیز کاربرد دارد و همان‌گونه که صفات پردور و پرقوی، نامأنوس و بدون کاربرد هستند، صفات مقابل آنها یعنی کم‌دور و کم‌قوی نیز نامأنوس و بدون کاربردند. هر چند این ترکیبات از لحاظ ترکیبی درست هستند، گویا زبان عوام و خواص نتوانسته آنها را هضم کند و ثقل آوایی، آنها را از گویش مردمان امروزی به فراموشی سوق داده است.

سرسانی

الهآبادی تنها در یک مورد از این واژه استفاده کرده است. چنان که می‌گوید:

- پس تو را خدشهٔ این که به انتقال و زوال ختم انتقال و زوال خزائن نمی‌شود، ضلالت و سرسانی نبخشد. این جا همه حیرت است و حیرانی آن چه گفتی صفت ختم صرف است [30A].

واژهٔ سرسانی در معنی حیرت‌زدگی است. این واژه در فرهنگ‌های فارسی یافت نشد، اما گویا در زبان فارسی‌زبانان شرق و شمال شرق ایران مستعمل بوده است و هنوز هم استفاده می‌شود. چنان که عبید رجب از شعرای معاصر تاجیک می‌سراید:

حیران مشو عدو
سرسان مشو عدو
کان عشق پاک بر دل دل‌پرور جهان
ماند همی جوان
تا هست عالمی
تا هست آدمی (تاکی، ۱۳۹۳: ۱۶۷)

نادربرابر

لغت‌نامهٔ دهخدا در معنی نادربرابر از قول ناظم‌الاطباء نوشته است: «نادربرابر. [دَ بَ بَ] (ص مرکب) بیجا. بی‌موقع. بی‌مناسبت. بی‌ربط. نادرست. ناموافق. (ناظم‌الاطباء)».

همچنین دهخدا این لغت را هم‌معنی نادرمقابل معنی کرده است و باز از قول ناظم‌الاطباء نوشته است: «نادرمقابل. [دَ مُ بِ] (ص مرکب) نادربرابر. (ناظم‌الاطباء)».

شواهدی از استفاده از این واژه در متون، به قرار زیر است: محمدباقر مجلسی در کتاب «بیست و پنج رسالهٔ فارسی» در شرح بیتی عربی از این واژه بدین‌گونه استفاده کرده است:

«تقاصر نفسی دائماً عن جدالهم کفانی ما ألقی من العبرات

یعنی کوتاهی می‌کند نفس من پیوسته از جدال کردن با ایشان به جهت نادربرابر گفتن ایشان، بس است مرا آنچه می‌ریزم از اشک‌های اندوه و حسرت» (مجلسی،۱۳۷۰: ۹۷).

در نسخهٔ منظوم رامایانا از ملامسیح پانی پاتی آمده است:

تو را گفتم من ای نادربرابر بباید شد به شکل آهوی زر
چو رام افتد به دنبالت پی صید در آرم آن صنم را رفته در قید

(پانی پتی، ۲۰۰۹م: ۱۲۰)

الهآبادی نیز از این واژه، سه بار به صورت زیر استفاده کرده است:

- وگرنه جواب، نادربرابر باشد و از حکیم، نادربرابر متصور نیست [34A].

- پس بر فرعون گفتن این سخن لازم شد و اگرنه نادربرابرگو باشد و رسوای عالم شود [415B].

همان‌گونه که مشخص است و دهخدا نیز ذکر کرده، نادربرابر، صفتی مرکب است از نا + در + برابر که البته خود واژهٔ برابر نیز صفتی است مرکب از بر+ ا+ بر. الهآبادی از این صفت مرکبِ نسبتاً طولانی، صفت فاعلی مرکب مرخم «نادربرابرگو» را ساخته است که می‌توان گفت مرکب از شش جزء است و اگر قرار بود مرخم نگردد، باید به جای آن «نادربرابر گوینده» می‌گفت که برای یک صفت، بیش از حد طولانی است.

قاروره‌خانه

قاروره را لغتنامه‌ها ظرف شیشه‌ای معنی کرده‌اند. چنان که فرهنگ معین در معنی آن آورده است: «(رَ یا رِ) [ع . قاروه] (اِ.) ۱ - ظرفی شیشه‌ای که نمونه ادرار را در آن کرده، نزد پزشک برای معاینه می‌بردند. ۲- نوعی پیکان».

و لغتنامهٔ دهخدا گفته است: «قاروره. [رو رَ] (ع اِ) شیشه. (ترجمان عادل‌بن‌علی).

قرابه. پیاله. (دهار). || آنچه در آن می و مانند آن باشد عموماً. (منتهی‌الارب). ظرفی که در آن می و سرکه و آبلیمو و آب غوره و مانند آن کنند عموماً. || یا ظرفی از شیشه خصوصاً. (منتهی‌الارب). ج، قوارير. (منتهی‌الارب)».

الهآبادی دوبار از این لغت در ترکیب با خانه به صورت «قاروره‌خانه» استفاده کرده است. چنان که می‌گوید:

- پس کسی از تلامیذش گفت که چرا دعا نکنی و شفا از قاروره‌خانهٔ حق تعالی نخواهی؟ [247B]

- یعنی که صاحب قاروره‌خانهٔ شفا باشد اگرچه مر الله را سدنه و خدمه بسیارند؛ اما مر سائل مذکور را نظر بر جمال اسم شافی باشد [355A].

واژهٔ قاروره‌خانه در هیچ‌یک از فرهنگ لغات یافت نشد و مشخص نیست که این واژه، ساخته و پرداختهٔ ذهن خلاق الهآبادی است یا با توجه به معنی جمله‌های یادشده، مقصود از آن مریض‌خانه یا آزمایشگاه طبی است که در گذشته در زبان مردمان مستعمل بوده است. به‌ویژه آنکه در شاهد اخیر این واژه را در ترکیب اضافی با شفا به صورت «قاروره‌خانهٔ شفا» می‌بینیم و بعید نیست که اینگونه باشد. چنان که نظامی از قاروره، صفت فاعلی به صورت قاروره‌شناس در معنی پزشک ساخته است و در لیلی و مجنون گفته است:

قاروره‌شناس نبض بفشرد قاروره شناخت رنج او برد

(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۰۴)

قید «پستر»

دستورنویسان، صفت‌هایی از قبیل «به، مه، که، بیش، کم، فزون و زیاده» را از آن دسته از صفات تفضیلی گفته‌اند که علی‌رغم نیاز به پسوند «تر» برای رساندن معنی تفضیلی، اغلب از این پسوند بهره برده‌اند و در محاورات و مکاتبات از این شکل تفضیلی آنها استفاده می‌شود؛ چنان که گفته شود «بهتر، بیشتر و ...». به صفات یادشده می‌توان «پیش و پس» و به تبع آن «پیشتر و پستر» را نیز اضافه کرد. موارد استفاده از «پیشتر» را هر چند در محاورات کمتر می‌شنویم، در نثر ادیبانه دیده و شنیده‌ایم. چنان که خیام

گفته است:

یاران موافـــق همـه از دسـت شدنـــد　　در پـای اجـل یکـان‌یکـان پسـت شـدند
خوردیم ز یک شـراب در مجلـس عمـــر　　دوری دو سه پیشـتر ز مـا مسـت شـدند
(خیام، ۱۳۷۶ :۴۳)

یا آنکه فردوسی سروده است:

مــرا پیشــتر قیرگـــون بـــود مــوی　　چـو سـرو سـهی قـد و چـون مـاه روی
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۸)

و از معاصران، پروین اعتصامی گفته است:

چو راه بینی و رهرو، تـو نیـز پیشـتر آی　　چو هست گوی سعادت، تو هم بزن چوگـان
(اعتصامی، ۱۳۸۹: ۲۲۴)

البته در مورد آخر، معنای این واژه، متفاوت از دو نمونهٔ قبلی اسـت؛ زیـرا در شـواهد ذکرشده از رودکی و فردوسی، معنی قیدیِ «سابقاً» منظور است، اما در مورد بیت پروین، معنی «جلوتر» مراد است.

در لغت‌نامهٔ دهخدا ذیل این واژه آمده است: «پیشتر [تَ] (ص تفضیلی، ق) (از: پیش + تر، علامت تفضیل) سابق. سابقاً. از پیش. قبلاً. مقابل پـس‌تـر. از پـیش پـیش. اسـبق. اقدم».

همچنین دهخدا در معنی «پستر» آورده است: «پس‌تر. [پَ تَ] (ص تفضیلی) دیرتـر. عقب‌تر. از عقب. از دنبال.

سـپه رانـی و مـا ز پـس‌تـر شـویم　　بگـوییم و زیـن در سـخن بشـنویم
فردوسی»

الهآبادی به وفور از این قید استفاده کرده است. نمونه‌هایی از استفادهٔ وی از این لغت به شرح زیر است:

- ثم ان مسمی الصلوة له قسمهٔ اخری... یعنی پستر بدرسـتی کـه مـر چیزی را که صـلات نامنـد قسـمتی دیگـر اسـت سـوای قسـمت مـذکور [448A].

- پستر بشنو از قرآن قاطع و قاطع باش از قیل و قال اهل ضلال [164B].

مشاهده می‌شود که در موارد یادشدهٔ بالا نیز این واژه در معنی «سپس»، «پس از آن»، «از دنبال آن» و «بعد از آن» معنی می‌شود. وی در مجموع از این لغت ۱۶۹ بار در شرحش استفاده کرده است، در حالی که معادل دیگر آن یعنی «بعد از آن» تنها ۳۵ بار ذکر شده و از «سپس»، «پس از آن» و «از دنبال آن» هیچ استفاده‌ای نشده است.

امروزه هر چند از این لغت استفاده نمی‌شود، در محاورات عامیانه گاه می‌توان ردپای آن را یافت. چنان که در گویش مردم نجف‌آباد، روزهای بعد از امروز را به ترتیب: فردا، پس‌فردا و پستر فردا می‌گویند.

نتیجه‌گیری

نثر دورهٔ صفوی تقریباً واسط نثر دورهٔ معاصر با دوره‌های پیشین است، خواسته و ناخواسته وارث واژگانی است که برخی از آنها امروزه ناشناخته و ناآشنا و شایستهٔ شناسایی و کشف‌اند. نوع، نقش و ماهیت واژگان و عبارات دیرآشنای مستخرج از این پژوهش نشان می‌دهد که این واژگان، منحصر به اسم و فعل نیستند و قید، حرف، انواع صفت، حاصل مصدر، ضمیر و حتی آواها را شامل می‌شود. پس در حقیقت مجموعه‌ای از عوامل در محورهای همنشینی و جانشینی زبان، در طی یک دوره می‌تواند دستخوش تغییرات باشد و سبکی نو را خلق کند. برخی از مواردی که ذکر شد، ویژگی‌های ناآشنای سبک ادبی شارح فصوص است که امروزه کاربرد ندارد. لیکن توجه و پرداختن به تمامی ناشناخته‌های نثر دوره‌های نزدیک به زبان امروزی، هر چند از مختصات سبکی باشد، لازم و ضروری است و کمک به شناسایی سبک ادبی مؤلف و دورهٔ مربوط به آن می‌کند. تدقیق در نثر این دوره می‌تواند سیر تغییر و تحول در لغات، واژگان و ترکیبات فارسی را کامل‌تر کند و گره از برخی مشکلات متون کهن بگشاید.

لغاتی مانند «پستر» و افعال متعدی شده از مصدر دانستن (دانانیدن)، ترجمه‌های تحت‌الفظی شارح فصوص از واژگان عربی متن فصوص‌الحکم است. از این‌رو ممکن است این لغات در فرآیند ترجمهٔ شارح، دوباره از متون پیشین احیا شده و به زبان و متن

برگشته باشد. بنابراین توجه به این نکته در متون تفسیری و شرح‌ها در مواجهه با لغات مهجور اهمیت می‌یابد که ممکن است این واژگان، واژگانی تازه‌ساخت یا احیاشده باشد که با توجه به نیاز مؤلف، نمود پیدا کرده است.

از آنجا که زبان الهآبادی از زمرهٔ زبان‌های محاوره‌ای تعلیم و تدریس است، واژگان به کار رفته در نثر وی، نمایندهٔ لغات و واژگان مورد استعمال مردمان فارسی‌زبان شبه‌قاره‌اند. از این‌رو لغات مهجور و ناآشنای ذکرشده اغلب لغات معمول و مستعمل مردم آن زمان و آن دیار است؛ چنان که رگه‌هایی از این واژگان را علی‌رغم استفادهٔ کمتر از آنها در مکتوبات امروزی، در زبان محاوره می‌یابیم. از این‌حیث اهمیت ویژهٔ استخراج این لغات، در آشنا کردن بیشتر ما به زبان محاورهٔ آن دوره است.

از آنجا که سیر و حرکت زبان به سوی سهولت و سادگی است، ناآشنایی و کاربرد نداشتن لغات ذکرشده در نثر و زبان امروزی، نشان از سنگینی پذیرش آنها در زبان دارد. این سنگینی می‌تواند حاصل آوا یا تطویل واژه باشد. چنان که در لغات و ترکیبات مهجور «هر چون که»، «نادربرابر»، «خودها» و «دانانید» می‌توان مصادیق آن را دید. لیکن این موضوع مطلق نیست و نمی‌تواند به عنوان تنها دلیل حذف این واژه‌ها مطرح شود. چنان که برخی از واژگان نزدیک به این واژگان هنوز کاربرد دارد. مثلاً «هر چند که» و «پیشتر» امروزه کاربرد دارد، هر چند «هر چون که» و «پستر» استعمال نمی‌شود.

پی‌نوشت

۱. حروف اختصاری ق و ل در نسخهٔ اساس به ترتیب به معنی قال و اقول، متن فصوص الحکم را از شرح آن متمایز می‌کنند.

منابع

اعتصامی، پروین (۱۳۸۹) دیوان اشعار، تهران، شهرزاد.

الهآبادی، محب‌الله (۱۳۹۵) شرح التسویه بین الافاده و القبول، تصحیح و تعلیق ملیحه معلم، تهران، مولی.

---------- (۱۱۳۷هـ ق) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۲۱۱۰، کتابخانه مجلس.

---------- (۱۱۳۷هـ ق) شرح فصوص الحکم، به شماره ۵۱۵۵۴، کتابخانه آستان قدس رضوی.

---------- (۱۱۴۷هـ ق) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۲۴۵۴۱، کتابخانه آستان قدس رضوی.

---------- (۱۲۱۶هـ ق) شرح فصوص الحکم، به شماره ۲۷۹۹۲، کتابخانه آستان قدس رضوی.

---------- (فاقد تاریخ کتابت) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۳۵۱۷۲، کتابخانه آستان قدس رضوی.

---------- (فاقد تاریخ کتابت) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۱۶۳۳۲، کتابخانه مجلس.

---------- (فاقد تاریخ کتابت) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۱۱۳۸۰۶۷، کتابخانه ملی.

---------- (فاقد تاریخ کتابت) شرح فصوص‌الحکم، به شماره ۳۱۷۲۹، کتابخانه آستان قدس رضوی.

بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۹۲) دیوان بیدل دهلوی، به کوشش اکبر بهداروند، نگاه.

بولدیریف، الکسی (۱۸۲۶) گلچین فارسی، مسکو، دانشگاه.

به‌نژاد، عباس (۱۳۹۵) احوال چهار درویش، تصحیح عباس به‌نژاد، تهران، آرایه.

پانی پتی، ملا مسیح (۲۰۰۹م) رامایانا (نسخهٔ منظوم)، تصحیح سید عبدالحمید ضیایی، دهلی نو، خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی.

تاکی، مسعود (۱۳۹۳) ادبیات فارسی (۱) سال اول دبیرستان، چاپ هجدهم، تهران، شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

جامی، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۷۸) مثنوی هفت اورنگ، تصحیح جابلقا دادعلیشاه، تهران، دفتر نشر میراث مکتوب.

خانلری، پرویز (۱۳۸۶) دستور تاریخی زبان فارسی، به کوشش عفت مستشارنیا، چاپ ششم، تهران، توس.

خویگانی، محمدامین (۱۳۱۸) ترجمهٔ تتمه البیان فی التاریخ الافغان، کابل، انیس.

خیام، غیاث الدین ابوالفتح عمر بن ابراهیم، (۱۳۷۶) ترانه‌های خیام، به کوشش محمد روشن، تهران، صدای معاصر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، دوره ۱۶ جلدی، تهران، دانشگاه تهران.

شریعت، محمدجواد (۱۳۸۴) دستور زبان فارسی، چاپ هشتم، تهران، اساطیر.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) سبک‌شناسی نثر، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۷) تاریخ ادبیات ایران، جلد چهارم، خلاصه جلد پنجم، چاپ ششم، تهران، فردوس.
عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۵۹) دیوان عطار، چاپ دوم، تهران، جاویدان.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ پانزدهم، تهران، قطره.
فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی (۱۳۸۱) دیوان علامه ملا محمد محسن فیض کاشانی، تصحیح مصطفی فیضی کاشانی، قم، اسوه.
قیصری، داودبن‌محمود (۱۳۸۷) شرح قیصری بر فصوص‌الحکم ابن‌عربی، ترجمهٔ محمد خواجوی، جلد اول، تهران، مولی.
مجلسی، محمدباقر (۱۳۷۰) بیست و پنج رسالهٔ فارسی، محقق: مهدی رجایی، گردآورنده محمود مرعشی، قم، کتابخانه مرحوم آیت‌الله مرعشی.
معین، محمد (۱۳۶۳) اضافه، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۹۰) فرهنگ فارسی، چاپ سوم، تهران، شهرزاد.
مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد (۱۳۷۸) کلیات شمس، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، جلد سوم، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۹) مثنوی معنوی، چاپ سیزدهم، تهران، امیرکبیر.
نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۲) لیلی و مجنون، به تصحیح حسن وحید دستگردی، چاپ پنجم، تهران، زوّار.
هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹) کشف المحجوب، چاپ پنجم، تهران، سروش.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۱۳۱-۱۰۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تحلیل گفتمانی ادبیات متعهد و اجتماعی
با تکیه بر نظرگاه «اخوان ثالث»

مریم مشرّف *
کلثوم میری اصل **

چکیده

تحلیل گفتمان به عنوان رویکردی زبان‌شناسی از علوم اجتماعی به بررسی چگونگی پیوند آثار ادیبان با محیط اجتماعی و تأثیر این محیط بر روش و اسلوب آنها می‌پردازد. گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی از گفتمان‌های شناخته شده در حوزه ادب معاصر است که در این مقاله با استفاده از نظریه‌های لاکلا و موفه به تحلیل و بررسی علل شکل‌گیری و رویکرد «اخوان» در دفاع از این گفتمان می‌پردازیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که گره‌خوردگی و پیوند ادبیات و جامعه باعث می‌شود که اخوان به عنوان سوژه تحت‌تأثیر کارکردهای گفتمانی زبانی و غیر زبانی و قدرت پشت گفتمانی ناشی از رویدادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در بستر تاریخی مورد نظر، در موقعیت‌سوژگی قرار گیرد و با ایجاد بحران و ساختارشکنی در گفتمان‌های رقیب (موج نو، رمانتیک فردی و ادبیات فرم‌گرا) و درک دال‌های خالی گفتمان‌های غیر خودی (توجه و تعهد ادبیات به مردم و جامعه) به تثبیت نظام گفتمانی خود بپردازد. وی در نظام معنایی گفتمان خودی، جامعه و نیازهای آن را (متغیر مستقل) اعم از هنر و ادبیات (متغیر وابسته) می‌داند و با تأکید بر دال مرکزی گفتمان خودی، دیگر دال‌های شناور (هنر، هنرمند، غزل، شعر و شاعر) را تعریف می‌کند و با استفاده از راهبردهای حاشیه‌رانی، برجسته‌سازی و غیریت‌سازی سعی دارد تا گفتمان خودی را تقویت و گفتمان‌های غیر خودی را تضعیف کند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، ادبیات متعهد، لاکلا، موفه و اخوان‌ثالث.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی m.mosharraf@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی k.miri1984@gmail.com

مقدمه

ورود مضامین اجتماعی و سیاسی به ادبیات از دوران مشروطه شروع شد. محیط اجتماعی و سیاسی ایران، شعر را به خدمت خود گماشت و مفاهیمی جدید چون آزادی، بیداری، پیشرفت، حقوق زنان و نیز پدیده‌های ناخوشایند موجود در جامعه و کاستی‌هایی زندگی جامعه ایرانی در ادبیات راه یافت. ادامهٔ این روند پس از سقوط نظام رضاشاهی و آزادی سیاسی ایجادشده، منتج به بحث و جدل‌های بسیاری درباره وظیفهٔ هنر و ادبیات شد که در نتیجهٔ آن، نظام معنایی جدیدی در چارچوب گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی شکل گرفت.

اخوان ثالث از جمله شاعران و منتقدان این دوره است که هر چند وی را شاعرِ درد و دردمندی (آشوری، ۱۳۵۰: ۱۷۲) و راوی جامعهٔ خود (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۵۶۳) می‌دانند، تجلی این نگاه اجتماعی نه تنها در شعر، بلکه در دیدگاه‌های انتقادی وی درباره ادبیات اجتماعی و متعهد و رابطهٔ دیالکتیکی جامعه و ادبیات نیز قابل تأمل است. وی با تأکید بر نقش جامعه در جهت‌دهی به محتوا و نوع ادبی و لزوم توجه به زمان و تاریخی که هنرمند در آن زندگی می‌کند، به بازتعریف مفاهیم ادبی می‌پردازد.

در این پژوهش درصدد اثبات این فرضیه هستیم که بستر تاریخی و اجتماعی که اخوان در آن می‌زیست و عوامل فرهنگی، ادبی، اجتماعی و سیاسی که به عنوان قدرت‌های پشت گفتمان، برای هژمون کردن آن مطرح هستند، با تأثیر بر اذهان سوژه‌ها و افراد از جمله اخوان ثالث باعث گرایش وی به این نوع ادبیات شدند چنان که در نتیجه آن اخوان از طریق به حاشیه راندن و طرد کردن گفتمان‌های رقیب (غیر خودی) و بازتعریف مفاهیم ادبی در حوزهٔ گفتمان خودی به دفاع از این گفتمان در برابر سایر گفتمان‌های ادبی پرداخت. برای اثبات فرضیهٔ مقاله بر مبنای رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، به پرسش‌های زیر پاسخ خواهیم داد:

- عوامل مؤثر در شکل‌گیری اندیشه و گرایش به گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی در نظریه‌های اخوان کدام است؟
- رویکرد اخوان در دفاع از گفتمان ادبیات اجتماعی و متعهد و تثبیت و هویت‌یابی مفاهیم و مفصل‌بندی این گفتمان در نظریه‌های خود، چگونه بوده است؟

چارچوب نظری و روش تحقیق

برای گفتمان، تعاریف متفاوتی ذکر شده است که هر کدام بـه جنبـه‌ای از آن اشـاره می‌کند. اسـتوبز، گفتمـان را زبـان ورای جملـه و عبـارت مـی‌دانـد (Stubbs, 1983: 1) و فاسولد، «مطالعه گفتمان را هر جنبه‌ای از استفاده از زبان مـی‌دانـد» (Fasold, 1990: 65). بلور[1]، در کتاب «مقدمه‌ای بر تحلیل گفتمان انتقادی» با سه رویه متفاوت سنت آلمان - اروپای مرکزی، سنت آنگلو- امریکایی و سـنت فوکـویی (ر.ک: Wodak & Meyer, 2009)، گفتمـان را تعریـف مـی‌کنـد. یاورسـکی و کـاپلان، گفتمـان را کـاربرد زبـان دربـاره صورت‌بندی‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی - زبانی که بازتاب‌دهنـدۀ نظـم اجتمـاعی است می‌دانند (Jaworski & Coupland, 2006: 3). تعاریفی از گفتمان هم وجـود دارد کـه اغلب منسوب به اندیشـمندان سـاختگرا و پساسـاختگرای فرانسـوی و متـأثر از اندیشـۀ میشل فوکو است که در آنها تحلیل نظام‌های اندیشگی در قالب‌های زبانی مدنظر است.

اصطلاح تحلیل گفتمان، نخستین‌بـار در سـال ۱۹۵۲در مقالـه «تحلیـل گفتمـان» از زبان‌شناس ساختارگرا، زلیک هریس به کار رفت. وی تعریفی صـورت‌گرایانـه از آن ارائـه داد (Harris, 1952: 4, 30). پاتریج، تحلیل گفتمان را بررسی الگوهـای زبـان درون متـون می‌داند که به ارتباط بـین زبـان و جامعـه و فرهنگـی کـه مـتن در آن بـه کـار مـی‌رود (Paltrigge, 2012 :2) می‌پردازد. با گسترش نقش‌گرایی در دهـه‌هـای ۶۰ و ۷۰ مـیلادی، عده‌ای از زبان‌شناسان، مفهوم بافت را نیز وارد تحلیل گفتمان کردنـد و آن را بـه عنـوان نقـش کـاربردی مکالمـه معنـا در ارتبـاط بـا مـتن و زمینـه (بافـت) تعریـف کردنـد (Widdowson, 2004: 8). در ادامه تحت تأثیر اندیشه‌های میشل فوکو، مباحث ایـدئولوژی و قدرت وارد حوزه تحلیل گفتمان شد که متن تنها شاهدی برای وجود گفتمان و نـوعی از درک بنیادی از اشکال انتزاعی دانش است که در عین تعامل با هم تحت تأثیر عوامـل اجتماعی زبان قرار می‌گیرد (Tenorio, 2011: 186).

به طور کلی در یـک تقسیم‌بندی از انواع تحلیل‌های زبانی گفتمان می‌تـوان بـه سـه نوع اشاره کرد: تحلیل گفتمان ساخت‌گرا، تحلیل گفتمان نقش‌گرا (کـارکردی) و تحلیـل گفتمان انتقادی (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۴-۱۵۵).

از دلایل اقبال به استفاده از تحلیل گفتمان در تبیین پدیـده‌هـا، بسـط مفهـومی آن

است (نش،۱۳۹۰: ۲۰)؛ زیرا در تحلیل گفتمان، عناصر مجزا صرفاً در روابطشان با یکدیگر تحلیل می‌شوند (تاجیک، ۱۳۷۷: ۱۵) و چگونگی شکل‌گیری معنا و پیام در ارتباط با عوامل درون‌زبانی (زمینه متن) شامل واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوط و نیز کل نظام زبانی و عوامل برون‌زبانی شامل زمینه اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی بررسی می‌شود (لطفی‌پور، ۱۳۷۲: ۱۰).

ادبیات به عنوان یکی از نمادهای فرهنگی جامعه با محیط اجتماعی پیوندی تنگاتنگ دارد و بازتابی از محیط اجتماعی و سیاسی روزگار خویش است. در واقع آثار ادبی، آیینه تمام‌نما هستند که در آن شخصیت نویسنده، افکار و اندیشه‌ها و زوایای آشکار و پنهان جامعه او در آن متجلی می‌شود (نصراصفهانی و شمعی، ۱۳۸۸: ۱۵۲). تحلیل گفتمان در حوزه ادبیات به بررسی چگونگی پیوند آثار ادیبان با محیط اجتماعی و تأثیر این محیط بر روش و اسلوب آنها می‌پردازد و می‌کوشد با ایجاد رابطه متقابل میان متن و زمینه[1] به فهمی روشن‌تر و کامل‌تر از واقعیت دست یابد.

در این پژوهش بر مبنای تحلیل گفتمان از منظر لاکلا و موفه به تحلیل گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی در نظریه‌های اخوان ثالث می‌پردازیم؛ زیرا «این دو، گفتمان انتقادی را از حوزه زبان‌شناسی، فرهنگ و فلسفه به جامعه و سیاست کشاندند» (حسینی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۹۴). قابلیت این شیوه در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی، به کارگیری مفهوم مفصل‌بندی در تولید نظام معنایی جدید و استیلای آن بر عرصه اجتماعی، تبیین و تشریح روابط و عناصر شکل‌دهنده یک گفتمان در یک چارچوب ارتباطی مشخص (باقری ده‌آبادی و دیگران، ۱۳۹۶: ۸۵-۸۶)، از دیگر عوامل به کارگیری این رویکرد در این مقاله است.

نظریهٔ گفتمان پساساختارگرایانه لاکلا و موفه، ریشه در دو سنت ساختارگرا یعنی زبان‌شناسی سوسوری و مارکسیسم دارد(۲) که مارکسیسم، نقطه شروعی را برای اندیشیدن درباره امر اجتماعی و ساختارگرایی نظریه‌ای درباره معنا در اختیار آنها قرار می‌دهد (Jorgensen & Phillips, 2002: 25). لاکلا و موفه برای تبیین نظریهٔ خود، مفاهیم پیچیده و متعدد را به کار گرفته‌اند که همه مفاهیم به شکلی خاص و زنجیروار با

1. text and context

همدیگر مرتبط هستند و فهم هر مفهوم، ما را به شناخت مفاهیم بعدی رهنمون می‌سازد (کسرایی و پوزش شیرازی، ۱۳۸۸: ۳۴۳).

مفاهیم نظریهٔ معنایی لاکلا و موفه عبارتند از: دال مرکزی، عنصر، حوزه گفتمان‌گونگی، وقته، ضدیت و غیریت، برجسته‌سازی، حاشیه‌رانی، هژمونی و مفصل‌بندی. به نظر آنها هر عنصر، اگر درون یک گفتمان قرار گیرد، وقته و اگر درون هیچ گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد، عنصر نام دارد (Laclau & Mouffe, 2001: 105).

مفصل‌بندی عملی است که میان عناصر پراکنده در یک گفتمان ارتباط برقرار می‌کند و به آنها هویتی جدید می‌دهد. لاکلا و موفه، کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی را گفتمان می‌گویند. از نظر آنها، گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و غیریت با یکدیگر شکل می‌گیرد و هویت‌یابی یک گفتمان، صرفاً در تعارض با گفتمان‌های دیگر امکان‌پذیر است. در عرصهٔ منازعات گفتمانی، هر گفتمانی که قدرت بیشتری در هژمون کردن خود داشته باشد، با برجسته‌سازی دال‌های مورد نظر خود و به حاشیه‌رانی نظام معانی و دال‌های رقیب، برای حفظ و استمرار قدرت و تداوم هژمونی خود تلاش می‌کند (رقابت). از میان بردن ثبات معنا و شکست هژمونی گفتمان رقیب را ساختارشکنی می‌گویند که در آن دال‌ها بازتعریف می‌گردند و معنایی جدید به آنها نسبت داده می‌شود. از دیگر اصطلاحات موجود در نظریهٔ لاکلا و موفه، موقعیت سوژه‌ای و سوژگی‌سیاسی است که در حالت اول، سوژه در چارچوب یک مفصل‌بندی هژمونیک قرار گرفته، در آن مضمحل می‌شود و آزادی عملش محدود می‌شود. از طرفی دیگر هنگام بی‌قراری، موقعیت گفتمان مسلط دچار تزلزل شده، سوژه آزادی عمل می‌یابد تا به عنوان یک «کارگزار» یا «عامل سیاسی» دست به فعالیت بزند، گفتمان هژمون را به چالش بکشد و نظم مورد نظر خویش را بر جامعه مسلط سازد (Laclau & Mouffe, 2001: 114-116).

در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه، تعامل اجتماعی نقش مهمی دارد و تنها در رابطه با زمینه گفتمان خودی تعریف می‌شود (Torfing, 1999: 81). آنها معتقد به سه مؤلفه برای تحلیل گفتمان‌ها هستند: الف) شناسایی فضای تخاصم و فرایند غیریت‌سازی میان

گفتمان‌ها؛ ب) زمانمند و مکانمند بودن گفتمان‌ها و ج) ارتباط کردارهای اجتماعی با تحلیل متن و معنا. از نظر آنها، حوزه اجتماع مانند نظامی نشانه‌شناختی است که گرد مبارزه بر سر تعریف نشانه‌ها و تلاش برای تثبیت معنای آنها می‌گردد (سلطانی، ۱۳۸۳: ۹۸). بنا بر نظریه لاکلا و موفه، معنای اجتماعی کلمات، گفتارها، اعمال و نهادها را با توجه به بافت کلی‌ای که اینها خود بخشی از آن هستند، می‌توان فهمید. منظور این است که هر کنشی برای قابل فهم بودن، باید بخشی از چارچوب معنایی وسیع‌تری به حساب آید (هوراث، ۱۳۷۷: ۱۶۲).

پیشینه تحقیق

آنچه درباره ادب اجتماعی و متعهد انجام شده، به صورت گزیده‌ها و بحث‌هایی پراکنده و کلی در این کتاب‌ها بوده است: چون «سبوی تشنه؛ تاریخ ادبیات معاصر ایران» (۱۳۷۴) اثر محمدجعفر یاحقی، «تاریخ تحلیلی شعر نو (ج ۱ و ۲)» (۱۳۷۷) اثر شمس لنگرودی، «شعر سیاسی در دوره پهلوی دوم» (۱۳۸۱) نوشته احمد درستی، «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)» (۱۳۸۳) اثر علی تسلیمی، «سفر در آیینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)» (۱۳۸۷) به کوشش عباس‌علی وفایی، «طلیعه تجدد در شعر فارسی» (۱۳۸۹) نوشته احمد کریمی‌حکاک، «شعر نو در ترازوی تأویل» (۱۳۹۴) اثر سیاوش جعفری، «سیاست نوشتار» (۱۳۹۴) اثر کامران تلطف و «منادیان قیامت: نقش اجتماعی - سیاسی ادبیات در ایران معاصر» (۱۳۹۵) اثر محمدرضا قانون‌پرور.

مقالاتی نیز به صورت خلاصه و گزیده با تأکید بر شعر شاعران به بررسی ادبیات متعهد و اجتماعی در ادب معاصر به بررسی ادبیات متعهد و اجتماعی در ادب معاصر پرداخته است: «شعر سیاست: تعهد در ادبیات مدرن ایران» (۱۹۸۵) از حمید دباشی، «نگاهی به شعر متعهد در دهه سی و چهل» (۱۳۶۸) اثر شاهرخ مسکوب. دو مقاله با عنوان‌های «واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد شاملو در دهه‌های بیست و سی» و «جستار برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد نیمایوشیج در دهه‌های بیست و سی» (۱۳۹۵) اثر مصطفی ملک پایین و همکاران و «ادبیات متعهد در ادبیات معاصر

ایران (با محوریت اشعار نیما، اخوان ثالث و شاملو)» (۱۳۹۵) نوشته لیلا حسینی. همچنین پایان‌نامه نیز با عنوان «شعر متعهد در ادب فارسی مدرن: موردی از سه شاعر انقلابی در ایران» (۲۰۱۳) نوشته صمد جوزف علوی است.

«نگاهی به شعر اجتماعی مهدی اخوان‌ثالث» اثر علیرضا نوری (۱۳۸۷)، «تحلیل جامعه‌شناختی اشعار اخوان ثالث» نوشته علی‌اکبر سام خانیانی و زهره مهدوی (۱۳۸۹)، «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر مهدی اخوان ثالث» اثر عیسی داراب‌پور و زینب افضلی (۱۳۹۰)، «بررسی و مقایسه اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانه مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی» نوشته ناصر محسنی‌نیا و فائزه‌رحیمی (۱۳۹۱) و «بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های دهه سی مهدی اخوان ثالث با تکیه بر کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲» اثر سید احمد پارسا و فرشاد مرادی (۱۳۹۳)، مقالاتی است که به بررسی و تحلیل شعر اجتماعی اخوان پرداخته‌اند.

«بررسی شعر اخوان ثالث با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی» (۱۳۹۱)، عنوان پایان‌نامه‌ای است از محمدعلی مطهری که در آن به بررسی ایدئولوژیکی شعر اخوان (با تکیه بر شعر آخر شاهنامه) و نظم گفتمانی حاکم بر شعر معاصر بر اساس روش تحلیل گفتمان انتقادی و بر مبنای نظریه فرکلاف پرداخته است.

در حوزه اخوان‌پژوهی، نویسندگان به بحث درباره شعر اجتماعی اخوان فارغ از توجه به نظام فکری شاعر در ارتباط با این موضوع پرداخته‌اند. از آنجا که تفحص در حوزهٔ نظام اندیشگانی و فکری هر هنرمندی در شناسایی و تحلیل و تفسیر بهتر شعر و اثر هنری وی اهمیت دارد، جای خالی پژوهشی مستقل که به نقد و تحلیل گفتمانی نظریه‌های اخوان درباره ادب اجتماعی و متعهد بپردازد خالی است. در این پژوهش با تأکید بر نظریه‌های اخوان ثالث به عنوان شاعری اجتماعی به بررسی و تحلیل علل شکل‌گیری اندیشه ادبیات اجتماعی و متعهد در بستر تاریخی و اجتماعی و چگونگی بازتعریف مفاهیم ادبی در نظریه‌های وی و تحلیل رویکرد اخوان در دفاع از این نوع ادبی در برابر دیگر گفتمان‌های ادبی با رویکرد تحلیل گفتمان می‌پردازیم.

تحلیلی انتقادی از نظریه‌های اخوان ثالث درباره ادبیات متعهد و اجتماعی

اخوان ثالث از چهره‌های برجسته و مهم به شمار می‌رود که هم در عرصه شعر و شاعری و هم در زمینه دیدگاه‌ها و نظریه‌های انتقادی مورد توجه و تأثیرگذار بوده است. در زمینه شعر و شاعری، اخوان دارای دو چهره شاعری است. وی شاعری را به طور جدی از سال ۱۳۲۵ با سرودن اشعاری در قالب سنتی آغاز کرد و اولین مجموعه شعری او در سال ۱۳۳۰ به نام «ارغنون» در قالب‌های قصیده، غزل، رباعی، قطعه و... است و بنا به گفته خودش، آنچه وی را به عالم شعر کشاند، «عشق و عاشقی» بود (اخوان‌ثالث، ۱۳۴۸ب: ۲۱). حدود ۸۵ درصد غزل‌های «ارغنون»، یادگار آن روزگاران، عاشقانه است (شیوا، ۱۳۹۴: ۱۳).

تحولات عمده در شیوه شعری و دیدگاه‌ها و نظریه‌های اخوان پس از ورود به تهران و آشنایی با شیوه و سبک نیما، اندیشه‌های حزبی و حوادث سیاسی و اجتماعی آغاز شد. مطرح شدن اخوان به عنوان شاعری اجتماعی و نوآور با گرایش به نیما و دفتر شعر «زمستان» (۱۳۳۵) آغاز شد که بهترین آثار شعری خود را در این شیوه سرود. منتقدان شعر اخوان معتقدند که محتوای شعر اخوان دارای فراز و فرودها و تحولاتی بوده که نقطه عطف آن کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است.

چهره دیگر اخوان در زمینه نظریه‌ها و دیدگاه‌های انتقادی اوست. اخوان چه در مقام دفاع از شعر نیمایی و نیما یوشیج و چه در مقام شاعری منتقد در حوزه ادبیات، دارای دیدگاه‌هایی جریان‌ساز و تعیین‌کننده است. پرسش‌های اساسی او درباره ماهیت شعر و اعضا و عناصر متشکله شعر از قبیل موسیقی و تخیل، کارکرد و نقش ادبیات و بازتعریف مفاهیم بر اساس اندیشهٔ اجتماعی وی - که در بسیاری از مقالات انتقادی و یا گفت‌وگوها و آثار مکتوبش بازیافته - بسیار مهم و قابل توجه است. شفیعی، اخوان را محققی کم‌نظیر و منتقدی هوشیار می‌داند که در نقد و تحقیق هم دارای سبک و اسلوب خاص خود است: «نخست آنکه به موضوعاتی می‌پردازد که دیگران غالباً از آن غافلند. دیگر اینکه می‌کوشید چیزهایی را در مسیر تحقیق خویش مورد نظر قرار دهد که دیگران غالباً آنها را نمی‌بینند» (شفیعی، ۱۳۹۲: ۲۰۶-۲۰۷).

اخوان در حوزه ادبیات متعهد و اجتماعی دارای دیدگاه‌های انتقادی است که در

ضمن مقالات و کتاب‌ها و مصاحبه‌های وی بیان شده است. رویکرد اخوان بـه ادبیـات در ابتدا در مجموعه ارغنون و از منظر «من خصوصـی» اسـت کـه دوره‌ای کوتـاه از زنـدگی هنری وی را در برمی‌گیرد. بعدها حرف‌هایش برای خودش زمینـه پیـدا کـرد و کـم‌کـم فکرش متوجه موضوعات اجتماعی می‌شود (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۲: ۹۴)؛ یعنـی هـدف از سـطح فردی به موضوعات اجتماعی کشیده شد که بنا به گفته اخوان از سال ۱۳۲۷ و از زمـانی است که به زندگی و نگونبختی ملت و دنیا و مقایسه‌کردن‌ها اندیشیده است. ایـن دوران باعث گشودن دریچه و نگاهی جدید در تفکر و اندیشه اخوان درباره ادبیـات شـد کـه تـا پایان زندگی خود در مقالات، نوشته‌ها، نقـدها، مصـاحبه‌هـا و مـؤخره کتابهـایش بـر آن اصرار داشت.

«دم‌زدنی چند در هوای تازه» (۱۳۳۶)، «هنر موظف» (۱۳۳۹)، مؤخره کتـاب «از ایـن اوستا» (۱۳۴۴) و مصاحبه‌ای با عنوان «دیدار و شناخت م.امید» (۱۳۴۷)، نمونـه‌هـایی از آثاری است که بر این موضوع نظر داشته است و خود نیز با اذعان به این امر که «همیشه برای ادبیات وظایفی قائل بودم و آن وظیفـه همیشـه اجتمـاعی و اخلاقـی بـوده اسـت» (کاخی، ۱۳۸۲ :۳۳۵)، خود را منتقدی معتقد به ادب ملتزم معرفی می‌کند و تا پایـان عمـر نیز بر این باور بوده است و شعری را که التزامی به جامعه و مردم نـدارد، هنـری میـرا و زودگذر معرفی می‌کند (حریری، ۱۳۶۸: ۴۷).

در تحلیل گفتمان، توجه به چشم‌انداز تـاریخی‌ای کـه گفتمـان در آن شـکل گرفتـه الزامی است؛ زیرا هیچ گفتمانی به یکباره ظهـور نمـی‌کنـد و بـر اسـاس نظریـه تحلیـل گفتمان لاکلا و موفه، هر گفتمانی زمانمند و مکانمند است و برای تحلیل هر متنی بایـد آن را در فضای گفتمانی بزرگ‌تری که آن را تولید کرده اسـت، بررسـی کـرد. بـه بیـانی دیگر هیچ نویسنده، شاعر و هنرمندی، آزادی و اختیار محض ندارد و خاسـتگاه اقلیمـی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی او در آثارش تأثیرگذار است (امین، ۱۳۸۴: ۲۱-۲۲).

اخوان نیز در بیان دیدگاه‌ها و نظریه‌های خود درباره هنر و ادبیـات متـأثر از محـیط، شرایط سیاسی و اجتماعی و شاعران و نویسندگان دورهٔ خود بـود. تحـولات اجتمـاعی و سیاسی در قالب کردارهای گفتمانی زبـانی و غیـر زبـانی رخ داده کـه ایـن تحـولات بـر شکل‌گیری گفتمان و همچنین تبدیل سوژه‌ها و افراد به موقعیت سـوژگی‌سیاسـی بـرای

ایجاد گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی مؤثر بوده است. کردارهای گفتمانی زبانی و غیر زبانی مؤثر بر شکل‌گیری گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی در دیدگاه‌های شاعران و هنرمندان و از جمله اخوان عبارتند از:

- **گره‌خوردگی و پیوند جامعه و ادبیات و بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی در شعر:** ورود مضامین اجتماعی و سیاسی از دوران مشروطیت به عرصه ادبیات آغاز شد و محیط اجتماعی و سیاسی ایران، شعر را به خدمت خود گماشت و مفاهیم جدیدی را وارد حوزه ادبیات کرد. ادامه این روند در دوران رضاخان به دلیل فضای بسته سیاسی و فشار و اختناق، مسکوت ماند تا اینکه بعد از سقوط نظام رضاشاهی، آزادی سیاسی ایجادشده باعث توجه دوباره به این مضامین در ادبیات و شعر شد. در این دوران، مترقی‌ترین صدای شعر، صدای نیماست که جنبه سیاسی و اجتماعی داشته و توجه به ادبیات کارگری و رشد اندیشه‌های سوسیالیستی و حمله به امپریالیسم و مبارزه با جهان‌خواری از اندیشه‌های رایج بعد از شهریور ۱۳۲۰ است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۵-۵۶). در واقع شعر در این دوره بازتابی از محیط و مناسبات اجتماعی و مبین و تصویرگر زندگی و جوهر روابط عینی و واقعی و هنری است که با ایفای نقش اجتماعی خود، بر واقعیت‌های اجتماعی و انسانی تأثیر می‌گذارد و به یمن واقع‌گرایی هنرمندانه‌اش، دوره‌ای تاریخی را در خود منعکس می‌کند (ترابی، ۱۳۷۰: ۱۶۸) و هنرمندان، نقشی پیامبرگونه دارند و رسالت شاعر به عنوان پیشگو و آینده‌بینی است که نگران تباهی‌های زندگی مردم و جامعه است و می‌کوشد پیام حقیقت را به قوم و قبیله خود برساند (قانون‌پرور، ۱۳۹۵: ۵۵-۶۳).

- **گرایش اخوان به نیما و تأثیرپذیری از دیدگاه‌های او:** اخوان بعد از ورود به تهران از شاگردان مستقیم نیما شد و در دفاع از وی و شیوه شعری او، مقالات پرشوری را در اثبات حقانیت نوآوری‌های نیما نوشت. دو شاخه اصلی شعر نیما، شعر نو تغزلی و شعر نو حماسی و اجتماعی است. تغییر مدار شاعری نیما از رمانتیسم به سوی سمبولیسم با شعر ققنوس (۱۳۱۶)، جریانی خاص را در شعر فارسی به راه می‌اندازد که بعدها به جریان سمبولیسم اجتماعی و یا شعر نوی حماسی و اجتماعی یا شعر نیمایی معروف می‌شود. در واقع نیما با این اشعار، خود نوعی تعهد و التزام را نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی در کالبد شعر فارسی می‌دمد (حسین‌پور چافی، ۱۳۹۰: ۲۰۱).

مشخصهٔ اصلی این نوع شعر، جامعه‌گرایی و توجه به دردها و آمال و آرمان‌های مردم است و جهان‌بینی آن، دفاع از مظلومان (علوی، ۱۳۸۶: ۲۵۶). طرفدارن نیما توانستند پیام مردم‌گرایی را از شعر و نظریهٔ او برداشت کنند (یاحقی، ۱۳۸۸: ۹۰) و در اشعار خود با از بین بردن مسئلهٔ فردیت، به عشق نیز که نوعی گرایش فردی است، جنبه اجتماعی بدهند. اخوان بعد از آشنایی با شیوه و سبک نیما، با اعتقاد به اینکه نیما، ناجی شعر فارسی و انقلاب و حال‌گردانی وی برای شعر بیمار و در بن‌بست‌مانده فارسی حکم نسخه بهبود و شفا و حرکت و نشاط است (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۵۵)، با اثرپذیری از نیما به سرودن اشعار اجتماعی پرداخت و بزرگ‌ترین و مهم‌ترین آثار ادبی خود را در این شیوه به جامعه ادبی عرضه کرد.

در زمینه فرهنگی، تأثیرات ناشی از «نخستین کنگره نویسندگان» ایران قابل بررسی است. این کنگره در چهارم تیرماه سال ۱۳۲۵ در انجمن روابط فرهنگی ایران و اتحاد جماهیر شوروی با حضور شمار زیادی از نویسندگان و شاعران ایرانی چون ملک‌الشعرای بهار، عبدالحسین نوشین، نیمایوشیج، احسان طبری، صادق هدایت، بزرگ علوی، علی‌اکبر دهخدا، پرویز ناتل خانلری و... با آرا و عقاید گوناگون تشکیل شد. در قطع‌نامه کنگره، وظیفهٔ هنرمند، طرفداری از حق و عدالت و مخالفت با ستمگری و زشتی و دفاع از آزادی و عدل و دانش و رفع خرافه عنوان شد و با تأکید بر نقش هنر به عنوان عامل قوی در تغییر و تحولات اجتماعی، هنر انتزاعی و مجزا از زندگی مادی را نفی و هنر را تابع تکامل تاریخی و اجتماعی و مبین روح زمان معرفی کردند (نوری، ۱۳۸۵: ۲۴۴-۲۴۵). در این گردهمایی، گفتمان چپ‌گرایان موفق شد پیام سیاسی خود را با قدرت بیشتری مطرح کند و مضمون بیشتر اشعاری که شعرای چپ خواندند، درباره طبقه کارگر، سوسیالیسم و یا نقد اجتماعی بود (تلطف، ۱۳۹۳: ۱۳۸).

این واقعه به انتشار تفکر ادبی مارکسیستی و گسترش بی‌سابقهٔ ادبیات متعهد و اجتماعی کمک مؤثری کرد و تأثیرات اندیشه‌های بیان‌شده در این کنگره تا سال‌ها بعد خود را در حوزه ادبیات و شعر به نحو بارزی نشان داد. تشکیل «کانون نویسندگان ایران» در دهه چهل به سردمداری جلال آل‌احمد -قطب روشن‌فکران دهه چهل- که با حضور چشمگیری از شاعران و نویسندگان و اهل قلم برگزار شد و همچنین برپایی «شب‌های

شعر خوشه» از حوادث مهم فرهنگی تأثیرگذار در این دوره بود (روزبه، ۱۳۸۱: ۹۵) که بر رسالت و اهمیت ادبیات اجتماعی و متعهد تأکید داشتند.

ترجمهٔ آثار نویسندگان غربی باعث تأثیرپذیری روشن‌فکران و شاعران ایرانی از آموزه‌های آنان و آشنایی با اندیشه‌های اقتصادی- اجتماعی مارکس و برخی از فیلسوفان اروپایی از جمله ژان پل سارتر و رواج اندیشه‌های مارکسیستی و سوسیالیستی غربی بود که بحث «تعهد و التزام» را در شعر و نثر معاصر بیان کرد و ادبیات ملتزم را که مورد عنایت بیشتر روشن‌فکران بود، در برابر ادبیات محض قرار داد (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰۳). سارتر، هدف از نوشتن را آشکار کردن و تغییر دادن می‌داند و معتقد است که نویسندهٔ ملتزم نباید نقش بی‌طرفانه و فارغانه‌ای از جامعه و وضع بشری ترسیم کند (سارتر، ۱۳۴۸: ۴۲).

در این دوره، نویسندگان و شاعران با آثار ادبی، ترجمه مقالات و آثار مهم در ارتباط با گفتمان ادبیات متعهد و انتشار مقالات متعدد[۳] به دفاع از این گفتمان در مقابل گفتمان‌های ادبی دیگر پرداختند، به طوری که تعهد عامل عمدهٔ انتخاب آثار برای ترجمه بوده است (تلطف، ۱۳۹۳: ۱۳۷). هر چند تعهد هنرمند در قرن بیستم به دلایل وقایع هولناک آن کاملاً خودجوش بوده[۴] (حسن‌پور و امن‌خانی، ۱۳۸۶: ۲۳؛ امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۱۷۱)، ردپایی از تأثیر این ترجمه‌ها بر ادبیات ما مشهود است[۵]. آثار برشت و گورکی، آنان را با مثال‌های عملی تعهد آشنا کرد و در ترجمهٔ آثار مائو تسه‌یونگ و لنین، مفتون تفکرات قاطع رهبران کمونیست شدند که می‌گفتند: هنر و ادبیات باید در خدمت میلیون‌ها و ده‌ها میلیون کارگر باشد (تلطف، ۱۳۹۳: ۱۴۱).

- **روزنامه‌ها و مجلات:** صحنه‌گردانی حزب توده، باز شدن فضای باز سیاسی و مدرنیزه کردن محمدرضا شاه موجب آن شد که یکباره حجم شگفت‌انگیزی از مجلات و روزنامه‌ها در کشور تولید شود. این مجلات از دو طریقِ چاپِ اشعار شاعران و طرحِ مباحث تئوریک درباره هنر و به‌ویژه شعر، مؤثرترین عامل جهت‌دهی و حتی شکل‌دهی جریان‌های ادبی و شعری شدند (زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۴۲-۲۴۳). مجلاتی چون روزگار نو، پیام نو، جهان نو و نامه مردم، ماهنامه مردم و اندیشه نو، شعر و مفاهیم مربوط به نثر و نقد ادبی را به سیاست پیوند زدند. این مجلات، نویسندگان شوروی و دیگر نویسندگان متعهد بین‌المللی را الگوهای مبین و نیاز مبرم جامعه و نظام سیاسی نوین معرفی

می‌کردند. از طرف دیگر مجلات ادبی‌ای چون فصل سبز، آرش، کتاب جمعه، کتاب زمان، دفترهای زمانه، اندیشه و هنر، الفبا، صدف، سخن، نشریه کانون نویسندگان ایران، ویژه هنر و ادبیات همگی مدعی کار و نقد در حوزه ادبیات متعهد بودند (تلطف، ۱۳۹۳: ۱۳۷-۱۴۰) و برخی از نشریه‌ها چون کبوتر صلح، مروج ادبیات و هنر مردمی و جامعه‌گرا بودند و بر فرمالیسم می‌تاختند.

- **شکل‌گیری احزاب سیاسی و تأثیر آنها بر هنرمندان و نویسندگان:** در عرصه سیاست بعد از سقوط نظام رضاشاهی، حزب توده به طور چشمگیری در میان ایرانیان و بالاخص روشن‌فکران، طرفدار پیدا کرد، تا جایی که بسیاری از نویسندگان و شاعران چون جلال آل‌احمد، بزرگ علوی، عبدالحسین نوشین، توللی، پرویزی، آرام و ابراهیم گلستان در سازمان فعالیت داشتند (آبراهامیان، ۱۳۹۴: ۴۱۰-۴۱۱). حزب توده، اساسی‌ترین بنیان سیاسی روشن‌فکران و همچنین عامل اصلی سازمان‌دهی در برانگیختن گروه اجتماعی به عنوان استراتژی خودآگاه بود (Dabashi, 1985: 160). این حزب برای جلب طرفداران از شعارهای دفاع از حقوق مردم و ستم‌دیدگان و حمایت از حکومت مشروطه و قانون اساسی صحبت می‌کرد (کولایی، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

از اهداف اصلی حزب توده بر اساس مرام‌نامه بسیج کارگران، دهقانان، روشن‌فکران مترقی، بازرگانان و صنعتگران ایرانی به منظور تغییر ساختار اجتماعی و محو استبداد و دیکتاتوری بود (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۰۰). گفتمان هنری و ادبی برآمده از این اندیشه‌ها به تبلیغ تعهد ادبی به سوسیالیسم و رواج آن پرداخت و بسیاری از روشن‌فکران جامعه را با شعارهای حمایت از مردم مظلوم و کارگر و مبارزه با امپریالیسم و خودکامگی شاه جذب کرد (ملک پایین و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۴). ایدئولوژی این حزب که خود را مدافع حقوق محرومان و مظلومان می‌دانست، به سرعت در میان شاعران و نویسندگان اجتماعی مورد قبول واقع شد. اخوان در این‌باره می‌گوید: «اینها آن وقت‌ها یک گرایش تقریباً عام بود برای همه کسانی که با فکر تحول فکری و حرکت جامعه به طرف خواستن‌ها، طلب آزادی‌ها و اینها بود که من هم در جنب و جوار این مسائل پیش می‌رفتم» (کاخی، ۱۳۸۲: ۴۵۵). وی درباره تمایلات حزبی و گروهی خود می‌نویسد: «بعد از ورود به تهران جو غالب، گرایش به چپ بود و گرایش‌های چپ مردم‌دوستانه و توجه به زندگی مردم

داشتم و توجه به فقر و غنا و پیدا کردن و پرسیدن که چرا اینجور باشد» (کاخی، ۱۳۸۲: ۴۵۵).

از حوادث سیاسی مهم و تأثیرگذار در دهه سی و چهل می‌توان بـه شکسـت نهضـت ملی، اعمال فشار بر لیبرال‌ها، حزب توده و دیگر نیروهای مخالف اشاره کرد. وقوع کودتا، نقش کشورهای بیگانه را در دخالت در امور کشور تأیید و روحیـهٔ استعمارسـتیزی را در بین شاعران و نویسندگان بیش از پیش کرد. از دیگر اتفاقات سیاسی این دوران، اجـرای اصول انقلاب سفید بود کـه بـر حفـظ منـافع طبقـات ثروتمنـد تمرکـز داشـت و باعـث نارضایتی دیگر طبقات مثل کارگران، حاشیه‌نشـینان و کـارگران مهـاجر شـد و طبیعتـاً بازتاب این مفاهیم در شعر اجتماعی و سیاسی این دوران نمود می‌یابد. بنا به گفته خـود اخوان، الهام‌بخش وی در سرودن شعرِ «مرد و مرکب»، انقلاب سفید شـاه بـود. در اواخـر دهه ۱۳۴۰، سازمان‌های انقلابی جدید و رادیکال مارکسیست پا بـه میـدان گذاشـتند و خیلی زود در میان روشن‌فکران، نویسندگان و شاعران، جای خـود را بازکردنـد. در ایـن اوضاع، فعالان ادبی ضرورت انقلاب و ایجاد تحول سیاسی را پذیرفتند و نویسندگان برای تشویق مردم به قیام علیه وضع موجود، بارها به شکل تمثیلی و نمـادین در نوشـته‌هـای خود، رژیم را ساقط کردند و با نام‌های مستعار چون ه.ا. سایه، بامـداد و م.امیـد بـه بیـان اشعار خود پرداختند.

منتقـدان ادبـی و رویکـرد نقـد اجتمـاعی و متعهدانـه بـه هنـر و شـعر در تعیـین خط‌مشی‌های اجتماعی در عرصه هنر و ادبیات باعـث تقویـت رویکـرد گفتمـان ادبیـات متعهد و اجتماعی در اندیشهٔ شاعران و نویسندگان بود. نقد شعر در دهه سـی بـا مشـی اخلاقـی - اجتمـاعی (لنگـرودی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۲۵) و غالبـاً بـا چاشـنی نگـرش رئالیسـم سوسیالیستی وارد حوزه‌ای تازه شد. سیروس پرهام در کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسـم در ادبیات» به سایر شیوه‌هـای غیـر رئالیسـتی چـون رمانتیسـم، سمبولیسـم و سورئالیسـم می‌تازد و هنر ارزشمند را همین رئالیسم با چاشنی سوسیالیسم کـه تنهـا بـه مناسـبات واقعی اجتماعی- اقتصادی جامعه می‌پردازد، معرفی می‌کند. خسرو گلسـرخی در کتـاب «سیاست هنر، سیاست شعر» (۱۳۳۶)، شاعر را فـردی پیشـرو بـرای مبـارزه بـا اسـتثمار می‌داند که شعر وی باید یاری‌رسان و وسیله‌ای برای به جوش و خروش آوردن نیروهـای انسانی برای مبارزه علیه اسـتثمارگران و غـارتگران باشـد (گلسـرخی، ۱۳۳۶: ۳۶-۳۷). رضـا

براهنی در کتاب «طلا در مس» برای شاعر و نویسنده، چهار رسالت را ذکر می‌کند که یکی از آنها، رسالت اجتماعی هنرمند یعنی پیشه کردن راه آزادی و مبارزه با خودکامگی است (براهنی، ۱۳۴۴: ۷۷-۷۹). دستغیب با مردود خواندن شعر شاعرانی چون حمیدی شیرازی و نثر نویسندگانی چون حجازی، هنر اینان را چیزی جز لالایی برای خواب مردم نمی‌داند و آن گروه از شاعرانی را که از برج عاج خویش به جامعه می‌نگرند، محکوم می‌کند (دستغیب، ۱۳۷۱: ۱۱-۱۳). وی در کتاب مهم «سایه روشن شعر نو پارسی» (۱۳۴۸) بر اهمیت نقش شاعر در تعهد اجتماعی و توجه به جامعه تأکید می‌کند و معتقد است که شاعر آگاه، پیوند خود را همیشه با جامعه حفظ می‌کند و در برابر زشتی‌ها و نومیدی‌ها کور و کر نیست (همان، ۱۳۴۸: ۱۴۱-۱۴۲).

عوامل یادشده باعث تغییر نظام فکری هنرمندان و شاعران درباره نقش و وظیفهٔ ادبیات و آثار منتج از آن باعث ورود ایدئولوژی نبرد برای دفاع از حقوق توده‌ها و مبارزه با استعمارگر به ادبیات شد که این ایدئولوژی‌ها نه فقط به صورت تکیه‌گاه فکری و عاطفی بعضی از گویندگان و نویسندگان درآمد، بلکه دلیلی برای حقانیت ادبیات از راه خدمت به توده‌ها (مسکوب، ۱۳۶۸: ۵۵۸-۵۵۹) شد. در واقع این موارد به عنوان قدرت‌های پشت گفتمان برای هژمون کردن و استیلا بر ذهن و فکر افراد محصور در این دوره تاریخی مطرح هستند که از طریق نشر ایدئولوژی‌های مدنظر خود با برجسته‌سازی و تأکید بر گفتمان ادبیات اجتماعی و متعهد، نشانه‌ها را به گونه‌ای خاص، معنا می‌کنند و با تولید اجماع، آن را در افکار سوژه‌ها هژمونیک و از این طریق خود را بر ذهن افراد و سوژه‌ها تحمیل می‌کنند. در نظریهٔ لاکلا و موفه، قدرت عبارت است از «قدرت تعریف کردن و تحمیل این تعریف در برابر هر آنچه آن را نفی می‌نماید» (نش، ۱۳۹۰: ۴۹). در نتیجه آن گرایش به چپ در اندیشه، رزمندگی در سیاست و تعهد در هنر حاکم می‌شود (مسکوب، ۱۳۶۸: ۵۵۹) و شاعران و نویسندگان به عنوان سوژه‌هایی سیاسی و متأثر از ایدئولوژی‌های حزبی و سایر کردارهای گفتمانی زبانی و غیر زبانی، در نظریه‌های خود به دفاع از ادبیات متعهد و اجتماعی می‌پردازند.

ادبیات متعهد و اجتماعی در حقیقت گونه‌ای از ادبیات است که در خدمت آزادی اجتماع یا محرومان و فرودستان جامعه و هدف آن، پرداختن به آرمان‌های آنان باشد که

اقدامات اصلاحی آن برای حل مسائل اجتماعی و سیاسی دوران خود باشد (Whiting, 1984:84). این ادبیات، هنر را تولید دوسویه می‌داند که هر دو سوی آن متوجه اجتماع است. پورنامداریان منظور از تعهد در این دوره را تعهد اجتماعی در هنر می‌داند و بیان می‌کند که برای آنان که مسئلهٔ تعهد در هنر یک اصل مسلم و لازم است، زیبایی و هنری که نفعی از آن در جهت بهروزی مردم و بهبود اوضاع سیاسی و اجتماعی حاصل نشود و همچون سلاحی بر ضد ستمگران به کار نرود، زیبایی و هنری بی‌ارزش است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۸).

نیما یوشیج می‌نویسد: «شعر امروز جواب به مطالبات ماست و طبیعتاً باید این‌طور باشد. این است که شعر با مسائل اجتماعی و زندگی ارتباط دارد» (نیما یوشیج، ۱۳۵۵: ۱۰۷-۱۰۹). هنرمند و شاعر موظفند پیشرو و رهبر مردم باشند و افکار انقلابی را به مردم تلقین کنند (نوری، ۱۳۸۵: ۲۰۴) و از درد مردم و جامعه غافل نباشند: «من اگر انسان باشم، نمی‌توانم از درد شما غافل باشم. نمی‌توانم. توی عاشقانه‌ترین شعرهای من یک عقیده اجتماعی پیدا می‌کنید. چرا؟ برای اینکه من دور از اجتماع نیستم» (شاملو، ۱۳۴۳: ۱۴۵). شاعران و نویسندگان این دوره معتقد بودند که نویسنده متعلق به جامعه و مردم است، نه دولت و حکومت (آشوری، ۱۳۴۳: ۴۶) و ادبیات باید زمینه‌ای برای آگاه کردن و هشدار دادن باشد (نوری علاء، ۱۳۴۷: ۸۹-۹۰) و شعر را باید در زمینه واقعیت اجتماعی شاعر مطالعه کرد (آرین‌پور، ۱۳۴۶: ۲۶).

اخوان نیز بعد از ورود به تهران و آشنایی با نیما و گرویدن به شیوه و سبک نیما، به عنوان سوژه گفتمان مورد تحلیل در چارچوب حوزه تأثرها و تأثیرهاست. بنا بر نظریهٔ لاکلا و موفه، اخوان به عنوان سوژه در چارچوب مفصل‌بندی‌های هژمونیک گفتمانی در آن مضمحل و آزادی عملش محدود و در شرایط موقعیت‌سوژه‌ای قرار می‌گیرد. وی در تعریف خود از شعر معتقد است که شعری که محصول بی‌تابی آدمی در پرتو شعور نبوت است، نمی‌تواند الکی و پا در هوا باشد و ملتزم نباشد. از نظر اخوان، ادبیات اگر با چیزی گلاویز نشود و از بد آمدن و خوش آمدن خاموش باشد، زنخ زدن بیهوده‌ای است (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۴۱۱-۴۱۲). وی خود را در برابر ناخوشایندها و فجایع موجود در جامعه مسئول می‌بیند و در بیان کردن واقعیت‌ها، ملاحظه کسی را ندارد (همان: ۳۹۲ -۳۹۳).

همدرد من! عزیز من! ای مرد بینوا
آخر تو نیز زنده‌ای! این خواب جهل چیست؟
مرد نبرد باش که در این کهن‌سرا
کاری محال در بر مرد نبرد نیست
هنگام خواب غفلت و بیچارگی بس است
هنگام کوشش است اگر چشم واکنی
تا کی به انتظار قیامت توان نشست
برخیز تا هزار قیامت به پاکنی (اخوان ثالث، ۱۳۸۶: ۳۶)

وجه تمایز اخوان با دیگر شاعران متعهد و اجتماعی این است که وی ضمن تأکید بر اجتماعی و متعهد بودن ادبیات در دیدگاه‌های خود، متوجه امر زیبایی‌شناسی و هنری بودن ادبیات نیز هست و معتقد است که ادبیات باید بتواند برخاسته از جامعه با زبانی زیبا و ادبی و دارای هماهنگی فکر و اندیشه با احساس و بیان هنری باشد و از شعارگونگی بپرهیزد و میزان حفظ تعادل و زیبایی و دقت در این مورد، همان میزان توفیق شاعر است (همان، ۱۳۷۲: ۴۱۸). در حالی که برخی از شاعران و نویسندگان متعهد معتقد بودند که در هر اثر هنری، محتوا مهم‌تر است و شکل در درجه دوم اهمیت قرار دارد (تلطف، ۱۳۹۳: ۱۴۰-۱۴۱) و برخی تنها بر اصالت فکر در ادبیات تأکید دارند. شاعرانی مثل سیاوش کسرایی و به‌ویژه سعید سلطان‌پور در شعر خود صراحت و بی‌پروایی و خشونت تا حد خونریزی را تبلیغ می‌کردند و شعر آنها حالتی انقلابی، عریان، شعاری و توفنده به خود گرفت و از رایحهٔ نماد و کنایه تهی و با تبدیل شدن به مقالات مورزون سیاسی از اعتبار ساقط شد، تا جایی که لنگرودی از آن به «نزول تاریخی شعر»[۶] یاد می‌کند.

در تحلیل گفتمان از منظر لاکلا و موفه همواره یک گفتمان در جدال با گفتمانی رقیب قرار دارد و فضای تخاصم و تضاد ایجادشده بین آنها باعث رقابت می‌شود و هر کدام از سوژه‌های گفتمانی درصدد اثبات خود و طرد دیگری برمی‌آیند. در دهه‌های مورد مطالعه، شاهد جریان‌های مختلفی در هنر و شعر فارسی هستیم. برخی از شاعران و هنرمندان به مضامین اجتماعی و سیاسی روی آوردند و جهت‌گیری اصلی آنها به همین سمت و سو است. برخی بیشتر به حوزه زبان و تکنیک توجه کردند و نوآوری‌های

خود را در این حوزه متمرکز کردند. برخی نیز بـه سـرودن اشـعار رمانتیـک و احساسـی مشغول شدند و خود را در همین محدوده راضی کردند (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۴).

در این دوره گفتمان ادبیات‌های غیر متعهدی چون شعر نو تغزلی (رمانتیـک فـردی) و ادبیات غیر متعهد (موج نو و هنر برای هنر)، گفتمان‌های رقیب هستند کـه طرفـداران هر گروه درصدد دفاع از گفتمان خودی هستند. گـرایش و دفـاع از ادبیـات اجتمـاعی و سیاسی که از دوره مشروطه آغاز شـده بـود، در ایـن دوره بـا مبحـث ادبیـات متعهـد و اجتماعی طرفداران خود را داشت.

اخوان با گرویدن به شاعران متعهد و اجتماعی به دفاع از این نوع ادبیات مـی‌پـردازد. رویکرد وی در دفاعیاتش از طریق به چالش کشیدن و نفی گفتمان‌های رقیـب و تمرکـز بر دال خالی (بی‌توجهی و عدم تعهد ادبیات به مردم و جامعه) موجود در آنها و تأکید بر وظیفه و رسالت ادبیات در قبال نیازهای جامعه و مـردم و قـرار دادن آن بـه عنـوان دال مرکزی گفتمان خودی است. وی به بازتعریف مفاهیم ادبی پرداخت و توانست در جهـت اقناع مخالفان گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی بـه ساختارشـکنی از دیگـر گفتمـان‌هـا بپردازد. بنا بر آنچه آمد، اندیشه شکل‌گیری گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی در نظرگاه اخوان بر اساس بستر تاریخی‌ای که وی در آن زندگی کرده است، بر اساس نظریهٔ لاکـلا و موفه به دلیل عوامل زیر است:

- عوامل فرهنگی و ادبی و همچنین حوادث سیاسی و اجتماعی و تأثیرات ناشی از آن بر عرصه هنر و ادبیات، باعث نشر و تولید آثـار متعـددی در قالـب مقالـه، شـعر، داسـتان و ترجمه آثاری ادبی در حوزه ادبیات متعهد و اجتماعی شد کـه بـه عنـوان قـدرت پشـت گفتمان بـرای اثبـات و هژمـون کـردن آن در جامعـه ادبـی و تـأثیر بـر اندیشـه و فکـر هنرمندان و شاعران این دوره مطرح هستند.

- محصور شدن اخوان در اندیشه‌های چپ، زمینه‌ها و فضای ایجادشده در عرصـهٔ هنـر و ادبیات و تأثیرپذیری اخوان از شاعران و نویسندگان و گفتمان ادبیـات متعهـد (سـوژگی سیاسی).

- جدال و رقابت گفتمان‌های متضاد (گروه متعهد و غیر متعهد و طرفداران هنر نـاب) در عرصه ادبیات و هنر.

- ساختارشکنی و طرد کردن گفتمان‌های رقیب و دفاع از گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی.

پس از ظهور نیما و شعر نو، جریان‌های متفاوت و گاه متعارضی در حوزه ادبیات و هنر شکل گرفت که گفتمان‌های متعدد هنری را موجب شد. اخوان ثالث که از طرفداران شعر اجتماعی و متعهد است، به عنوان سوژه مورد مطالعه در این دوران شاهد رقابت بین این گفتمان‌های متفاوت و متضاد هنری است. اخوان جزء معدود شاعرانی است که توانست به ساختاربندی و بازتعریف مفاهیم و سازه‌های ادبیات در چارچوب گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی بپردازد و علاوه بر آن با ساختارشکنی سایر گفتمان‌های رقیب، نظام معنایی خود را برای عموم قابل قبول سازد.

در نظریهٔ گفتمان لاکلا و موفه، گفتمان‌ها هویت‌ساز هستند و در تلاش برای اثبات هویت خود درصدد نفی غیر یا دیگری برآمده و غیریت‌ساز می‌شوند. در این دوره، گفتمان ادبیات غیر متعهد موج نو، پیروان و نشریه‌های مختص به خود را داشت که باعث جدال بین شاعران و نویسندگان متعهد و طرفداران شعر ناب و ادبیات محض شد. خروس جنگی، نشریه‌ای است که حتی به خودخواسته‌ترین تعهدها اعتقادی ندارد و زیر نظر هوشنگ ایرانی است. ایرانی معتقد است که هنر هرگز خواست اثبات چیزی یا به وجود آوردن پدیده مفید را از نظر خواست‌های ماشینی اجتماع ندارد. برای هنرمند، همه چیز تنها دست‌آویز هنر است و هرگز به بندهای اخلاق و اجتماع و سنت‌های باستانی تن درنمی‌دهد (لنگرودی، ۱۳۷۰: ۴۵۳). ایرانی به دلیل تأکید نیما یوشیج بر شعر اجتماعی، وی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و معتقد است که نیما به جای پرداختن به آزادی درونی هنرمند و بیان اصیل، به بیان دردهای اجتماعی بیرون می‌پردازد. در حقیقت ایرانی و پیروان او که به هنرمندان موج نویی معروف بودند، با گریز از مقوله تعهد اجتماعی و با ستیز با عناصر معنا (به مفهوم کلاسیک آن)، به جست‌وجوی «جوهر شعر ناب» شتافتند (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۶) و شعر موج نو را حرکت قاطعی به سوی شعر ناب می‌دانستند (نوری‌علاء، ۱۳۴۸: ۳۱۰). آنها معتقد بودند که درون خود حرف‌هایی را می‌شنوند که همه توان شنیدن آن را ندارند و زبان ابزاری است که هر کس مطابق نیاز خود از آن استفاده می‌کند (استعلامی، ۲۵۳۶: ۱۴۹-۱۵۱). موج نو در مقابل ادبیات متعهد

قرار داشت و مخالف هرگونه تعهد و التزام برای هنر بود و پشتوانه تئوریک آن نیز مکتب «هنر برای هنر» بود که شعر و هنر را از هر ابزاری مبری می‌دانست (زرقانی، ۱۳۸۴: ۶۶۳) و بنا به گفته رویایی، شعر حجم (موج نو، شعر غیر متعهد) از دروغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد (رویایی، ۱۳۵۷: ۳۵).

اخوان به عنوان شاعری صاحب‌نظر در حوزهٔ گفتمان ادبیات تعهد، به نقد و طرد گفتمان «هنر برای هنر» و طرفدارن موج نو در این دوران می‌پردازد. وی با تأکید بر موقعیت اجتماعی و سطح پیشرفت جامعه در تلاش برای به حاشیه راندن این گفتمان است. اخوان، مکتب «هنر برای هنر» و طرفدارن موج نو را به دلیل وجود انواع مشکلات اجتماعی و سیاسی در جامعه، مناسب و لازمه زمان خود نمی‌داند و با ساختارشکنی آن سعی در تزلزل و بی‌قراری در نظام معانی و به حاشیه راندن آن دارد. وی با توجه به دال (رسالت و تعهد هنر) که گفتمان غیر خودی (هنر برای هنر) از آنها غافل بوده، به ارائهٔ کاستی‌های گفتمان رقیب و نقاط قوت گفتمان خودی نظر دارد و با تأکید بر اینکه نیاز جامعه فعلی ما ادبیات متعهد و اجتماعی است، می‌نویسد: «هنگامی که زندگی مجموعه‌ای از دردهای خرد و بزرگ باشد و در مرحله توحش، هنر ناچار فریاد است و شیون و همدردی، یا پند و تسلیت... زیرا هنوز دنیا، بچه بیمار است. هنوز مردم را برای تفاوت رنگ تنشان، یا رنگ روحشان می‌کشند، هنوز... هیهات» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲: ۱۳۲).

گفتمان شعر نو تغزلی، دیگر گفتمان رقیب در دورهٔ مورد مطالعه است که در ایجاد نظام معنایی گفتمان مورد تحلیل مورد توجه است. رمانتیسم در این دوره دارای دو شاخه می‌شود که شاخه رمانتیسم فردی آن در تقابل با گفتمان ادبیات متعهد است. این نوع رمانتیسم غیر سیاسی، عاشقانه -عمدتاً از نوع عشق جسمانی و در مواردی ایروتیک- بر کنار از دغدغه‌های اجتماعی و اندیشه‌های انقلابی است (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۴۲). شعر و ادبیات در این نوع گفتمان، به بیان احساسات فردی و شخصی اکتفا می‌کند و همواره روح غنایی را در تخیلات فردی جلوه می‌دهد[۷].

در تقابل با چنین نوع ادبی، اخوان به نفی و رد شعری که صرفاً متوجه مسائل شخصی است می‌پردازد. وی ادبیاتی را که تنها به امور و موضوعات شخصی و فردی توجه دارد، نازل‌ترین نوع هنر می‌داند و معتقد است که هنرمند باید تمام عمر و هستی

و تمامت وجود خود را در راه‌های روشن و مقاصد بشری مصرف کند، تا انسانیت از این رهگذر حاصل شود (اخوان ثالث: ۱۳۴۴: ۷۵).

اخوان در مقدمه مجموعه «آخر شاهنامه»، غزل‌های خود را نیز امری اجتماعی معرفی می‌کند که «شکایت از روزگار و فرزندان روزگار» است (همان، ۱۳۴۸الف: ۱۳-۱۴). وی عنصر خالی موجود در این گفتمان را بی‌توجهی به زبان همه دل‌ها و ضمیرها می‌داند و دلایل طرد گفتمان شعر تغزلی نو را عدم دستیابی غزل‌گویان به مرز مشترک عواطف بشری و حضور «من» کاملاً محدود و شخصی و بدون ارتباط روحی و معنوی با دیگران می‌داند (همان، ۱۳۴۴: ۱۲۶-۱۲۷).

از طرف دیگر اخوان، از ادبیاتی که صرفاً به جنبه زیبایی می‌پردازد و بیش از حد به تصویرسازی و مضمون‌پردازی توجه دارد و بی‌توجه به رسالت اجتماعی است، انتقاد می‌کند (همان، ۱۳۴۸ب: ۳۵) و نمونهٔ آن را ادبیات سبک هندی به عنوان ادبیاتی فرم‌گرا و فارغ از محتوای انسانی و اجتماعی می‌داند. از نظر وی، وقتی جامعه در تیره‌روزی است و مردم، درد و ناله و خشم و خروش دارند، صرف آوردن تصاویر زیبا، دردی را دوا نمی‌کند (همان، ۱۳۸۲: ۴۵). اخوان با تأکید بر اینکه ادبیات متعهد و اجتماعی می‌تواند در جهت پیشرفت و تعالی جامعه حرکت کند و سعی در از بین بردن نیازها و نواقص بشری دارد (وجه استعاری)، گفتمان خود را برای هنرمندان به تصور اجتماعی تبدیل می‌کند و در نظام معنایی گفتمان خودی، دال خالی گفتمان‌های رقیب یعنی توجه به جامعه و نیازهای آن را به عنوان هسته مرکزی گفتمان خودی قرار می‌دهد و سایر مؤلفه‌های ادبیات را بر اساس آن بازتعریف می‌کند:

تعریف هنر: اخوان، هنر را همانند سایر فعالیت‌های بشری دارای هدف، وظیفه و رسالتی می‌داند و ادبیات را از جمله هنرهای موظف می‌داند که باید متوجه جامعه و شرایط و نیازهای روز باشد و اثری را جزء آثار پیشرو می‌داند که دارای اثرات اجتماعی و انسانی باشد.

> «معتقدم ادبیات در صورتی جان خواهد داشت که همیشه حرفی و هدفی داشته باشد. باید حریفی برای کشتی و نبرد در پیش داشته باشد. وقتی درست حرف زدی و حرف دلت، شرفت، مسئولیتت و حرف مردم

خود را زدی و حرف تقاضای تاریخ انسانی و شرفمند و پیشرو زمانـه‌ات را زدی، آن وقت احیاناً بل یقیناً مردم زمان‌های بعد هم تو را به عنوان یـک سند می‌شناسند، یک شاخص، یک درفش» (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۳۳۵-۳۳۶).

هنرمند: اخوان در تعریف هنرمند (دال شناور) بـه جنبـه اجتمـاعی و متعهـد بـودن تأکید دارد و معنایی از هنرمند ارائه می‌دهد که متناسب بـا دال مرکـزی گفتمـان خـود باشد. از نظر اخوان، هنرمند کسی است که جایگاه خـود در جامعـه و شـرایط جامعـه را تشخیص دهد، مسائل و مشکلات فکری جامعه را بشناسد و نحوهٔ حل و فصل مسـائل را بداند و تا شاعر مسئولیت و وظایف خود را نسبت بـه جامعـه و زمانـهٔ خـود، آنگونـه کـه شایسته است انجام ندهد، شایستهٔ نام شاعر نیست (همان: ۸۶).

«یک شاعر متعهد در هر دوره و زمانه‌ای باید بداند که در کجای زمین و زمان ایستاده است و به چه طبقـه و قشـری از جامعـه وابسـته اسـت و ستاینده کدامین معانی و اوضاع و احوال است، زیرا شاعر بی‌رسالت، شاعر نیست» (همان: ۲۳۰).

انگیزهٔ خلق اثر هنری توسط هنرمند: اخوان، محرک اصـلی خـود را بـرای سـرودن شعر، جامعه و مشکلات آن می‌داند.

«من البته خالی از توجه به جامعهٔ بدبخت و بیمارمان هرگز نبـوده‌ام و نمی‌توانم باشم. وقتی می‌بینم ملت ما، جامعه ما با این همه ثروت و غنای طبیعی و موجبات رشد و زندگی آزاد و عالی و انسانی، این‌چنـین بیمـار و گرسنه و فرومانده و تبه‌روزگار است و خوب و روشن می‌بینم و می‌دانم به چه علت‌هایی چنین است، مسلماً آرام و ساکت نمی‌تـوانم بمـانم» (همـان، ۱۳۴۴: ۹۳-۹۴).

«می‌سرایم و می‌نویسم، برای اینکه می‌بینم هنوز برای نبـرد و تلاشـی والا و ارجمند، هدف‌هـا و نشـانه‌هـایی در پـیش‌رو دارم و آن ندادهنـده و صلاگر درونی‌ام می‌گویدم: تلاش کن، نبرد کن، آنک هدف و نشانه» (اخوان کاخی، ۱۳۸۲: ۳۴۰).

شعر اجتماعی: اخوان در حوزه ادبیات با تأکید بر نقش شعر، ارزشـمندترین شـعر را

شعر اجتماعی می‌داند و با تعریف آن، اجازهٔ ورود چنین نوع شعری را به حوزه گفتمانی خود می‌دهد. وی اعتقاد دارد که شعر اجتماعی باید از شعار فاصله بگیرد و از زبانی محکم بهره‌مند باشد، زیرا با ظاهرسازی نمی‌توان شعر انقلابی و ماندگار سرود (اخوان ثالث، ۱۳۸۲: ۹۳). از سوی دیگر اخوان، صرف آوردن مفاهیم و موضوعات اجتماعی در شعر را هنر نمی‌داند و در نقد شعر مشروطه معتقد است که سیاست روز و «خبر»، عنصر اصلی دخیل در شعر شد و ادبیاتی به وجود آمد که شاعرانگی نداشت. اخوان برای تفکیک شعر اجتماعی در گفتمان خودی با شعر اجتماعی در دوران مشروطه، جنبه شعاری بودن را از حوزه معنایی گفتمان خود طرد می‌کند. وی شعر مشروطه را سرشار از شتاب‌زدگی و عریان از زیبایی می‌داند که زبان آن نسخته و نسنجیده و از نظر سبک، ناهموار است. اخوان، شعر اجتماعی والا را شعری می‌داند که از آنارشیسم و ویرانگری به سمت عقلانیت حرکت کرده، از سطحی‌نگری می‌پرهیزد و به دنبال درمان دردهای اجتماعی است و از پسند عوام کناره می‌گیرد.

فضا و عاطفه شعری: اکنون که تعهد اجتماعی به عنوان دال مرکزی گفتمان خودی مورد توجه است، مسئله فضای عاطفی و فردی شعر چگونه حل می‌شود؟ اخوان در تحلیل خاص خود از قالب غزل به مسئله «من» فردی شاعر پرداخته است. وی در مؤخرهٔ «از این اوستا»، از سه هویت مجزای شاعرانه یا سه «من» شعری سخن می‌گوید و من فردی را از من اجتماعی و من فوق بشری جدا می‌کند. اخوان معتقد است که هرچه دایره شمول خطاب و سخن وسیع‌تر و امر خطاب عزیزتر و ارجمندتر باشد، نفس سخن شریف‌تر و والاتر است (همان، ۱۳۴۴: ۱۱۴).

> «مدام زرزر کردن و زوزه کشیدن برای مقاصد پست شخصی، قصیده و غزلک‌بافی کردن برای امور خصوصی حقیر، هیچ‌وقت کسی را فردوسی و خیام و عطار و مولانا و جلال و سیف فرغانی و سعدی و امثال ایشان نکرده است» (همان: ۷۵).

نتیجه‌گیری

هر چند ورود مضامین اجتماعی و سیاسی به ادبیات از دوران مشروطه شروع شد، پس از سقوط نظام رضاشاهی و آزادی سیاسی ایجادشده، توجه شاعران و نویسندگان به

موضوعات اجتماعی و سیاسی، بحث و جدل‌های بسیاری را در ارتباط با وظیفه هنر و ادبیات موجب شد. در نتیجهٔ این بحث‌ها، نظام معنایی جدیدی در چارچوب گفتمان ادبیات متعهد و اجتماعی شکل گرفت.

اخوان ثالث از جمله صاحب‌نظران در این حوزه است که تحت تأثیر کردارهای گفتمانی زبانی و غیر زبانی دوره تاریخی مورد بحث به عنوان سوژه‌سیاسی، متأثر از رویدادهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی به عنوان قدرت‌های پشت گفتمان است. عوامل فرهنگی و ادبی چون کنگره‌ها و نشست‌های ادبی و نشر و تولید آثار متعددی در قالب مقاله، شعر، داستان و ترجمه آثاری ادبی در حوزه ادبیات متعهد و اجتماعی، تمایلات چپ و مردم‌گرایانه اخوان، تأثیرپذیری و گرایش وی به شیوه و سبک نیما و شاعران اجتماعی و همچنین جدال و رقابت گفتمان‌های متضاد (گروه متعهد و غیر متعهد و طرفداران هنر ناب) در عرصه ادبیات و هنر در دوره تاریخی مدنظر باعث ظهور ایدئولوژی ادبیات متعهد و اجتماعی در جامعه هنری و از جمله اخوان ثالث شد. در چنین موقعیتی، اخوان با گرایش به ادبیات متعهد و اجتماعی در جهت دفاع از این رویکرد به ساختارشکنی در گفتمان‌های رقیب - موج نو، رمانتیک فردی، ادبیاتی که تنها به جنبه زیبایی و فرم توجه دارد - دست می‌زند و به عنوان عامل سوژگی‌سیاسی با ارائه و تمرکز بر دال خالی آنها یعنی بی‌توجهی و عدم تعهد ادبیات به مردم و جامعه توانست نظریه‌های خود را به شبکه‌ای هژمونیک شده از مفاهیم در دفاع از ادبیات اجتماعی و متعهد تبدیل کند.

اخوان ثالث در نظام معنایی گفتمان خود، جامعه و نیازهای آن را (متغیر مستقل) اعم از هنر و ادبیات (متغیر وابسته) می‌داند و در ارتباط با جامعه، هنر و ادبیات را تعریف می‌کند. اخوان با قرار دادن جامعه و نیازهای آن به عنوان دال مرکزی گفتمان خود، دیگر دال‌های شناور (شعر، انواع شعر، هنرمند، وظیفه هنرمند، انگیزه سرودن شعر و غزل) را معنایی مطابق با رویکرد معنایی گفتمان خود داده و با بازتعریف این عناصر، آنها را به عنوان وقفه‌های گفتمان خودی به ثبات معنایی رسانده است. از طرف دیگر اخوان با غیریت‌سازی دیگر گفتمان‌ها و تأکید بر دال خالی گفتمان‌های رقیب، توانست اسطوره‌سازی کند و با بسط ارزش و اهمیت توجه به جامعه و تلاش برای ساختن جامعه‌ای بهتر و متعالی‌تر از طریق هنر موظف (وجه استعاری)، توانست گفتمان خود را

مورد قبول عموم نشان دهد و گفتمانی را عرضه کند که پاسخگوی نیازهای جامعه باشد و برای جامعهٔ ادبی ایران مورد پذیرش واقع شود.

پی‌نوشت

۱. برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به:

Bloor, Meriel and Thomas Bloor (2007) The Practice of Critical Discourse Analysis. An Introduction. London: Hodder Arnold, page 6-7.

۲. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به کتاب:

New Theories of Discourse Laclau, Mouffe and ŽiŽek (1999) Jacob Torfing, Oxford, Blackwell, pp 84-88.

Laclau, A critical reader, Edited by simon Critchley and Oliver Marchart (2004) Routledge, London and New York, pp 3-6.

۳. در اینجا به برخی از این کتاب‌ها و مقالات اشاره می شود:

آرین‌پور، امیرحسین (۱۳۴۶) «شعر، رسالت شاعر و زمینه اجتماعی»، پنجمین ماهنامه فردوسی، شهریور، صص ۲۴-۳۰ .

آشوری، داریوش (۱۳۴۴) «مشکل هنرمند امروز»، مجله آرش، دوره دوم، شماره ۳، آبان ماه، صص ۱۲۰-۱۲۷.

ابراهیمی، ن (۱۳۴۵) «مهره مار و مسئولیت نویسنده»، مجله پیام نوین، دوره هشتم، شماره ۲ (پیاپی ۸۶)، خرداد ماه، صص ۸۱-۸۵.

انکوانتر (۱۳۴۳) «تعهد»، ترجمه داریوش آشوری، مجله آرش، شماره ۹، آبان ماه، صص ۴۴-۴۶.

دوهامل، ژرژ (۱۳۴۱) «آینده ادبیات»، ترجمه علی‌اکبر کسمایی، مجله سخن، شماره سیزدهم، مهر و آبان، صص ۷۳۰-۷۳۷.

رحیمی، مصطفی (۱۳۴۴) «در جست‌وجوی بشریتی بی‌نقاب»، مجله آرش، شماره ۹، آبان ماه، صص ۲۴-۳۳.

---------- (۱۳۴۵) هنرمند و زمان او، تهران، نیل.

سارتر، ژان پل (۱۳۳۹) «آیا ما در دموکراسی به سر می‌بریم؟»، ترجمه ص. آذر، مجله اندیشه و هنر، شماره اول، مهر، صص ۳۴-۳۷.

---------- (۱۳۴۲) «مسئولیت نویسنده»، ترجمه حمید محامدی، مجله آرش، شماره ۷، آذرماه، صص ۲۱۹-۲۲۶.

---------- (۱۳۴۵) «رئالیسم در ادبیات و هنر»، گفت‌وشنود کلارته با ژان پل سارتر، ترجمه هوشنگ طاهری، مجله آرش، دوره دوم، شماره ۴، تابستان، صص ۱۲۵-۱۴۲.

سیر، شن اکی (۱۳۴۴) «جایگاه هنرمند»، ترجمه ابوالفضل علیرضایی‌فر، مجله نگین، شماره۱، خرداد ماه، صص ۱۹-۲۱.

کرنستون، موریس (۱۳۴۱) «ژان پل سارتر»، ترجمه منوچهر بزرگمهر، مجله سخن، دوره سیزدهم، شماره ۲، خرداد ماه، صص ۱۷۴-۱۸۶. ادامه این مقاله که در شماره بعدی (مجله سخن، دوره سیزدهم، شماره ۳، تیرماه ۱۳۴۱، صص ۲۸۰-۲۹۰) می‌آید، به نقل و بیان آرای سارتر درباره اصالت انسان، آزادی و هنر و تحلیل دیدگاه‌ها و آثار ادبی او می‌پردازد.

گیلار، ا (۱۳۴۷) «رسالت روشن‌فکران»، ترجمه ح جویا، اندیشه و هنر، کتاب ششم، آذرماه، صص ۳۳۱-۳۳۵.

نوری‌علاء، اسماعیل (۱۳۴۷) «ارزش‌های اجتماعی شعر»، مجله آرش، شماره ۱۷، اردیبهشت و خرداد، صص ۸۳-۹۹.

۴. برای مطالعه بیشتر ر.ک: امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۱۷۷-۱۸۴.

۵. ابوالحسن نجفی ابتدا در مقاله «سارتر و ادبیات» (۱۳۴۵) به توضیحاتی درباره ادبیات از منظر سارتر می‌پردازد و سرانجام کتاب «ادبیات چیست؟» را همراه با مصطفی رحیمی در سال ۱۳۴۸ ترجمه می‌کند.

۶. برای مطالعه بیشتر ر.ک: لنگرودی، ۱۳۷۰، ج ۳: ۵۰۸-۵۲۰.

۷. برای مطالعه بیشتر ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۵۸: ۷۸- ۱۲۲.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) تاریخ ایران مدرن، ترجمه محمدابراهیم فتاحی، تهران، نی.

---------- (۱۳۹۴) ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران، نی.

آرین‌پور، امیرحسین (۱۳۴۶) «شعر، رسالت شاعر و زمینه اجتماعی»، پنجمین ماهنامه فردوسی، شهریور، صص ۲۴-۳۰.

آشوری، داریوش (۱۳۴۳) «تعهد»، مجله آرش، شماره ۹، صص ۴۲-۴۶.

---------- (۱۳۷۰) «سیری در سلوک اخوان ثالث»، در ناگاه غروب کدامین ستاره؛ یادنامه مهدی اخوان ثالث م-امید، محمد قاسم زاده و سحر دریایی، تهران، بزرگمهر.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۶) «فصولی پراکنده درباره اینکه نیما مردی بود مردستان»، اندیشه و هنر، دوره سوم، شماره ۹، صص ۶۵۴- ۶۷۴.

---------- (۱۳۴۴) از این اوستا، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۴۸الف) آخر شاهنامه، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۴۸ب) بهترین امید، تهران، میهن.

---------- (۱۳۶۹) بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۷۲) حریم سایه‌های سبز (مجموعه مقالات ۱)، زیر نظر مرتضی کاخی، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۷۳) حریم سایه‌های سبز (مجموعه مقالات ۲)، زیر نظر مرتضی کاخی، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۸۶) زمستان (مجموعه شعر)، تهران، زمستان.

استعلامی، محمد (۲۵۳۶) بررسی ادبیات امروز ایران، تهران، امیرکبیر.

امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۲) اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران، تهران، علمی.

امین، سید حسن (۱۳۸۴) ادبیات معاصر ایران، تهران، دایره‌المعارف ایران‌شناسی.

باقری ده‌آبادی، علیرضا و دیگران (۱۳۹۶) «پویایی‌بخشی به نظریه گفتمان در مسائل اجتماعی ایران از طریق کاربست ارتباطات آیینی»، راهبرد اجتماعی فرهنگی، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۸۳-۱۱۶.

براهنی، رضا (۱۳۴۴) طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، چهر.

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۰) «راوی وضع زمانه گاه با ناله گاه با فریاد» در ناگاه غروب کدامین ستاره؛ یادنامه مهدی اخوان ثالث م-امید، محمد قاسم زاده و سحر دریایی، تهران، بزرگمهر.

پارسا، سید احمد و فرشاد مرادی (۱۳۹۳) «بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های دهه سی مهدی اخوان ثالث با تکیه بر کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲»، مجله شعرپژوهی، بوستان ادب

شیراز، سال ششم، شماره اول، صص ۵۵- ۷۰.
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰) سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، تهران، سخن.
تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۷) گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
ترابی، علی‌اکبر (۱۳۷۰) جامعه‌شناسی و ادبیات (شعر نو هنری در پیوند با تکامل اجتماع)، تبریز، نوبل.
تسلیمی، علی (۱۳۸۳) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران، اختران.
تلطف، کامران (۱۳۹۳) سیاست نوشتار: پژوهشی در شعر و داستان معاصر، ترجمه مهرک کمالی، تهران، نامک.
جعفری، سیاوش (۱۳۹۴) شعر نو در ترازوی تاویل (نگاهی به مهم ترین تاویل های شعر نو از آغاز تا امروز)، تهران، مروارید.
حریری، ناصر (۱۳۶۸) درباره هنر و ادبیات؛ گفت‌وشنودی با مهدی اخوان‌ثالث، علی موسوی‌گرمارودی، بابل، کتابسرای بابل.
حسن‌پور آلاشتی، حسین و عیسی امن‌خانی (۱۳۸۶) «اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی؛ بررسی رابطه اگزیستانسیالیسم با نقد ادبی، جایگاه فیلسوفان این روش فلسفی در مباحث نقد ادبی و بازتاب این مباحث در ادبیات معاصر ایران»، پژوهش‌های نقد ادبی، سال چهارم، شماره ۱۷، صص ۹-۳۴.
حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.
حسنی، لیلا (۱۳۹۵) «ادبیات متعهد در ادبیات معاصر ایران (با محوریت اشعار نیما، اخوان ثالث و شاملو)» دومین کنفرانس بین المللی ادبیات و پژوهش های تطبیقی در آن، گلستان، https://www.civilica.com/Paper-ICLCS02-ICLCS02_073.html
حسین‌پور چافی، علی (۱۳۹۰) جریان‌های شعر فارسی معاصر (از کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷)، تهران، امیرکبیر.
حسینی‌زاده، سید محمدعلی (۱۳۸۳) «نظریه گفتمان و تحلیل سیاسی»، فصلنامه علوم سیاسی، شماره ۲۸، صص ۱۸۱-۲۱۲.
داراب‌پور، عیسی و زینب افضلی (۱۳۹۰) «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر مهدی اخوان ثالث»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، سال دوم، شماره ۶، صص ۷۹- ۹۴.
درستی، احمد (۱۳۸۱) شعر سیاسی در دوره پهلوی دوم، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۸) سایه روشن شعر نو پارسی، تهران، فرهنگ.
---------- (۱۳۷۱) گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران، تهران، خنیا.
روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱) ادبیات معاصر ایران (شعر)، تهران، روزگار.
رویایی، یدالله (۱۳۵۷) هلاک عقل به وقت اندیشیدن، ، تهران، مروارید.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۴) چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.
زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸) چشم‌انداز شعر نو فارسی (مقدمه بر شعر نو، مسائل و چهره‌های آن)، تهران، طوس.
سارتر، ژان پل (۱۳۴۸) ادبیات چیست، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، زمان.
سام خانیانی, علی اکبر و زهره مهدوی (۱۳۸۹) تحلیل جامعه شناختی اشعار اخوان ثالث، نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهشهای میان رشته ای، بیرجند، دانشگاه بیرجند، https://www.civilica.com/Paper-NCPLIR-NCPLIR۰۱-۰۱_۰۳۶.html.
سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۳) «تحلیل گفتمان به مثابه نظریه و روش»، علوم سیاسی، شماره ۲۸، صص ۱۵۳-۱۸۰.
شاملو، احمد (۱۳۴۳) «حرف‌هایی از الف. بامداد»، اندیشه و هنر، دوره پنجم، شماره ۲، فروردین، صص ۱۳۳-۱۴۷.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۲) حالات و مقامات م.امید، تهران، سخن.
شیوا، محمدعلی (۱۳۹۴) اخوان، صائب و سبک هندی، تهران، پرنیان خیال.
علوی، بزرگ (۱۳۸۶) تاریخ ادبیات معاصر ایران (نظم و نثر)، تهران، جامی.
قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۵) منادیان قیامت: نقش اجتماعی - سیاسی ادبیات معاصر ایران، ترجمه مریم طرزی، تهران، آگه.
کاخی، مرتضی (۱۳۷۰) ناگاه غروب کدامین ستاره (یادنامه مهدی اخوان ثالث م. امید)، تهران، بزرگمهر.
---------- (۱۳۸۲) صدای حیرت بیدار: «گفت‌وگوهای مهدی اخوان ثالث»، تهران، زمستان.
کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۹) طلیعه تجدد در شعر فارسی، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مروارید.
کسرایی، محمدسالار و علی پوزش‌شیرازی (۱۳۸۸) «نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی»، فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره سی و نهم، شماره ۳، صص ۳۳۹-۳۶۰.
کولایی، الهه (۱۳۸۷) استالینیسم و حزب توده ایران، تهران، مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
گلسرخی، خسرو (۱۳۳۶) سیاست هنر، سیاست شعر، تهران، حامد.
لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۲) «درآمدی به سخن‌کاوی»، مجله زبان‌شناسی، دوره دهم، شماره ۱، صص ۶۹-۷۸.
لنگرودی، شمس (محمدتقی جواهری گیلانی) (۱۳۷۰) تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول و دوم، تهران، مرکز.

محسنی نیا، ناصر و فائزه رحیمی (۱۳۹۱) «بررسی و مقایسه اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانه مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی»، ادبیات تطبیقی (دانشگاه شهید باهنر کرمان)، سال سوم، شماره ۶، صص ۱۶۱-۱۸۵.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۶۸) «نگاهی به شعر متعهد فارسی در دهه ۳۰ و ۴۰»، ایران‌نامه، سال هفتم، شماره ۲۸، صص ۵۵۵-۵۸۳.

مطهری، محمدعلی (۱۳۹۱) «بررسی شعر اخوان ثالث با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، پایان نامه کارشناسی ارشد در رشته زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران، تهران.

ملک‌پایین، مصطفی و دیگران (۱۳۹۵) «جستار برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد نیما یوشیج در دهه‌های بیست و سی»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، سال سیزدهم، شماره ۵۳، صص ۱۲۳-۱۵۰.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۴۵) «سارتر و ادبیات»، جنگ اصفهان، دفتر سوم، تابستان، صص ۱۳-۲۸.

نش، کنت (۱۳۹۰) جامعه‌شناسی سیاسی، ترجمه محمدتقی دلفروز، تهران، کویر.

نصراصفهانی، محمدرضا و میلاد شمعی (۱۳۸۸) «نقد جامعه‌شناسی رمانِ جای خالی سلوچ»، جامعه‌شناسی کاربردی، سال بیستم، شماره ۴، صص ۱۵۱-۱۶۸.

نوری، نورالدین (۱۳۸۵) نخستین کنگره نویسندگان ایران، تهران، اسطوره.

نوری، علیرضا (۱۳۸۷) «نگاهی به شعر اجتماعی مهدی اخوان‌ثالث»، زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی اراک)، شماره ۱۴، صص ۱۵۱-۱۶۸.

نوری علاء، اسماعیل (۱۳۴۷) «ارزش‌های اجتماعی شعر»، آرش، شماره ۱۷، اردیبهشت و خرداد، صص ۸۳-۹۹.

---------- (۱۳۴۸) صور و اسباب در شعر امروز ایران، تهران، بامداد.

وفایی، عباس علی (۱۳۸۷) سفر در آیینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)، تهران، سخن.

هوراث، دیوید (۱۳۷۷) «نظریه گفتمان»، ترجمه سید علی‌اصغر سلطانی، علوم سیاسی، شماره ۲، صص ۱۵۶-۱۸۳.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵) سبوی تشنه؛ تاریخ ادبیات معاصر ایران، تهران، جامی.

---------- (۱۳۸۸) جویبار لحظه‌ها: جریان‌های ادبی معاصر ایران، تهران، جامی.

یوشیج، نیما (علی اسفندیاری) (۱۳۵۵) ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، تهران، گوتنبرگ.

Dabashi, Hamid (1985) “The Poetics of Politics: Commitment in Modern Persian Literature”, Iranian Studies, Vol. 18, No. 2/4.

Fasold, Ralph (1990) Sociolinguistics of language, Oxford, Blackwell.

Jaworski, Adam and Nikolas Coupland (2006) The discourse reader ,Edition: 2. Ed, London [u.a.], Routledge.

Jorgensen Marianne aand Louis Phillips (2002) Discourse analysis as theory and method, London, Sage.

Josef Alavi, Samad (2013) The Poetics of Commitment in Modern Persian: A Case of Three Revolutionary Poets in Iran, Academic dissertation for the Doctor of Philosophy, University of California, Berkeley.

Harris, Zellig S. (1952) “Discourse Analysis”, Language, Vol. 28, No. 1.

Laclau.E and Mouffe (2001) Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics) London:Verso.

Paltridge, Brian (2012) Discourse analysis: an introduction, London[u.a.], Bloomsbury.

Stubbs, Michael (1983) Discourse Analysis, Oxford, Blackwell.

Tenorio, Hidalgo Encarnacion (2011)“Critical Discourse Analysis, An overview”, Nordic Journal of English Studies, vol 10, No 1.

Torfing , Jacob (1999) New Theories of Discourse Laclau, Mouffe and ŽiŽek, Oxford, Blackwell.

Whiting, Charles G (1984) “The Case for "Engaged" Literature”, Yale French Studies, Vol 1, No. 1.

Widdowson, Henry George (2004) Text, Context, Pretext. Critical Issues in Discourse Analysis, Oxford, Blackwell.

Wodak, Ruth and Michael Meyer (2009) Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology, London, Sage.

فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و سوم، تابستان ۱۳۹۸: ۱۶۰-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۵

تکوینِ هویت اجتماعی در داستان «عطر سنبل، عطر کاج» بر مبنای نظریهٔ عمومی طنز کلامی

فاطمه مظفری *
نوید فیروزی **

چکیده

«عطرِ سنبل، عطرِ کاج»، ترجمهٔ فارسی خاطراتِ فیروزه جزایری دوماست که بر اساس تجربهٔ اجتماعی منحصربه‌فردش به عنوان یک مهاجر ایرانیِ ساکن آمریکا نوشته شده است. در این پژوهش، مؤلّفه‌ها و مکانیزمِ طنز داستانِ یادشده بر اساسِ «نظریهٔ عمومی طنز کلامیِ» آتاردو بررسی شده است. در این روش، متغیّرهای به کار برده شده برای بررسیِ یک روایتِ طنز به شش دستهٔ زبان، هدف، موقعیت، شیوهٔ روایت، مکانیسمِ منطقی و تقابلِ انگاره تقسیم می‌شود. در پژوهشِ حاضر با تکیهٔ بر متغیّرِ هدف نشان داده شده که فیروزه جزایری چگونه با هدف قرار دادن افراد برون‌گروه و درون‌گروه به معرفی رفتارهای مناسب و نامناسبِ اجتماعی که با آنها مواجه بوده، پرداخته است و به هویتی جدید و انتخابی میرسد؛ هویتی که نه او را از ارزش‌های گذشتهٔ خود دور و نه او را در فرهنگِ جدید گوشه‌گیر و منزوی کند. طنزِ کلامی جزایری دوما می‌تواند موجبِ ایجادِ همبستگیِ گروهی بینِ خوانندگانِ نژادهای مختلف و به‌ویژه مخاطبانِ زن شود. به علاوه در روایتِ طنزآمیز او، «هدف» در جایگاه بالاتری نسبت به «تقابلِ انگاره» (متغیّرِ ایجادِ خنده) قرار دارد.

واژه‌های کلیدی: طنزِ کلامی، هویتِ اجتماعی، ادبیاتِ مهاجرت، جزایری دوما و عطرِ سنبل عطرِ کاج.

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود mozafari.ut@gmail.com
** استادیار گروه زبان و دروس عمومی، دانشگاه صنعتی شاهرود navid.firouzi@googlemail.com

مقدمه

طنز از آنجا که طرزِ برخوردِ ویژه‌ای با موضوعات دارد، یک نوع ادبیِ مستقل محسوب می‌شود (حلبی، ۱۳۷۷: ۵۶) و نیز آن را به عنوان یک ابزار بیانی در ادبیات به شمار می‌آورند. نمونه‌های طنزآمیزِ شعر و نثر ادبی در ادبیات کهن فارسی، بسیار فراوان است. امّا در این نمونه‌ها، اغلب طنز، ژانری مستقل نیست و از گونه‌هایی همچون «هجو» و «هزل»، جدا و مستقل نشده است (همان: ۱۶).

مهم‌ترین و مشهورترین آثار طنزآمیز ادبیات کلاسیک فارسی، آثار عبید زاکانی است که در آنها، مرزی میان طنز، هجو و هزل و بذله‌گوییِ بی‌هدف دیده نمی‌شود. نخستین نمونه‌های آثار طنز در ایران -با تعریفی که امروز از طنز داریم- را می‌توان در ادبیات مشروطه و پس از آن دید. مقالات مشهور دهخدا که با عنوان «چرند و پرند» شناخته می‌شود، از جمله این نمونه‌هاست. هر چند -چنان‌که اشاره شد- طنز و گونه‌های مشابه آن در ادبیات فارسی، سابقه‌ای طولانی و نمونه‌هایی متعدد دارد، در حوزهٔ نظریه‌پردازی در باب طنز و تحلیلِ علمیِ آثار این نوعِ ادبی، کاری انجام نگرفته است. در این مقاله به معرفی و آزمون یکی از مشهورترین تئوری‌های تحلیلِ آثار طنزآمیز خواهیم پرداخت.

بیانِ مسئله

یکی از راه‌های شناساندنِ هویت خود به دیگران، نوشتنِ افکار و تجربیات است، تا آن که را هستیم، به دیگران بشناسانیم. محتوای اینگونه نوشته‌ها و شیوه‌ای که ما انتخاب می‌کنیم، نشان می‌دهد که چه کسی هستیم و چگونه می‌خواهیم خودمان را معرفی کنیم. خاطره‌نویسیِ ادبی به عنوان یک نوع[1] ارزشمند در این حوزه قابل توجّه است.

نسخهٔ انگلیسی خاطرات فیروزه جزایری دوما -که در این پژوهش بررسی شده است- در حال حاضر بخشی از سرفصل درسی در دبیرستان‌ها و کالج‌های آمریکاست و در فهرستِ کتبِ پیشنهادی C.R.R[2] برای سال‌های ششم تا دوازدهم مدرسه قرار دارد. وجه برجستهٔ اثر جزایری دوما، برخوردِ طنزآمیز با خاطرات، به عنوان یک زنِ مهاجر است.

1. genre
2. California Recommended Reading

فیروزه جزایری دوما، مهاجر ایرانی -آمریکایی، از نخستین نویسندگانی بوده که در روش و سبک بیان (به‌ویژه از نظر نوع نگاهی که به مهاجران و وطن دارد) سعی کرده است تا شناخت درست‌تر و بازنمایی واقعی‌تری از فرهنگ و هویت ایرانی ارائه کند. او در نوشتن زندگی‌نامهٔ خود، از طنز برای شناساندنِ خود به افرادِ درون‌گروه (ایرانیان) و برون‌گروه (غیرِ ایرانیان) استفاده کرده است. به نظر می‌رسد که جزایری دوما در به کارگیریِ طنز در بیان خاطراتِ خود، هدفی را دنبال کرده است. در تجزیه و تحلیلِ این متن بلند طنزآمیز از تئوری عمومی طنز کلامی-که روشی علمی در بررسی متون طنزآمیزِ بلند است- استفاده شده است.

پرسشی که دربارهٔ این اثر می‌تواند طرح شود آن است که نویسندهٔ «عطر سنبل، عطر کاج» از چه شیوه‌هایی در طنز خود استفاده کرده است و آن شیوه‌ها برای رسیدنِ به چه اهدافی به کار گرفته شده است؟ پرسش دیگر آن است که آیا نظریهٔ عمومی طنزِ کلامی، در عمل قادر به تحلیل این اثر طنزِ بلند و یافتنِ نتیجه هست؟

پیشینهٔ تحقیق

هویتِ نویسندهٔ «عطر سنبل، عطر کاج» و تأثیر مهاجرت بر هویتِ او با رویکردهای متفاوتی مانند ساختارشکنی (ر.ک: مرندی و امیری، ۱۳۹۳)، استعماری و پسااستعماری (ر.ک: علینقی‌زاده، ۱۳۹۳؛ Nojoumian, 2014) به صورت مستقل یا تطبیقی در تحقیقاتِ مختلفی تحلیل و بررسی شده است. استفاده از طنز در بیان خاطرات، مهم‌ترین ویژگیِ «عطر سنبل، عطر کاج» است.

های (۲۰۱۸) به جنبه‌های مثبت طنز در خاطراتِ جزایری دوما پرداخته و معتقد است از آنجا که خنده باعث ایجاد تحولات عاطفی و شناختی در بین مخاطبان می‌شود، این اثر کار فرهنگیِ مهمی در فضای سیاسی و فرهنگیِ حاکم بر احساسات ضدّ مسلمان و پرتنشِ ایران - ایالات متحده است.

پژوهش‌های صورت‌گرفته بر آثارِ طنز مبتنی بر تئوری عمومی طنزِ کلامی، در ایران بسیار معدود است. برخی از این تئوری برای بررسیِ گونه‌های طنزِ منثور کوتاه بهره برده‌اند؛ مانندِ «بررسی طنزِ منثور در برخی از مطبوعات رسمی طنز کشور» نوشتهٔ

شریفی و کرامتی یزدی (۱۳۸۸). ایشان با بررسی شش متغیّرِ منابع دانش بر طنزهای منثور، تقابلِ انگاره و مکانیزم منطقی را از عواملِ همیشه‌حاضر در ساختار طنز منثور ایران دانسته‌اند.

نتایج مشابه در استفاده از این تئوری، در بررسی طنز شعر در تحقیق فرهنگی و جعفری (۱۳۹۶) دیده می‌شود. چنان که پیش از این اشاره شد، یکی از ویژگی‌های تئوریِ یادشده، قابلیتِ استفاده از آن برای تحلیلِ متون بلندتر و پیچیده‌تر است. کاربرد این روش را در بررسی داستان کوتاه می‌توان در پژوهشِ جابری اردکانی و حسینی (۱۳۹۴) دید. ایشان در تحقیق خود به بررسی شیوهٔ طنزپردازی در دو مجموعه داستان از اکبر صحرایی -با تأکید بر دو متغیّرِ تقابلِ انگاره و مکانیزم منطقی- پرداخته‌اند. گوناگونیِ تقابلِ انگاره‌ها و ارتباط بین آغاز و پایان در مکانیزمِ منطقی، از یافته‌های تحقیق ایشان است. در تحقیقِ دیگری، بای (۱۳۹۵) نیز به مقایسهٔ نظریه‌های زبان‌شناختی طنز با استفاده از داده‌های طنزِ مطبوعات ایران پرداخته‌اند.

در پژوهش‌هایِ غیرِ فارسی، در دههٔ اخیر بهره‌گیری از تئوری عمومیِ طنزِ کلامی نسبت به دیگر تئوری‌های زبان‌شناختی، چشمگیرتر است. به عنوانِ نمونه، آرچاکیس و سکونا (۲۰۰۵) در مقالهٔ خود به بررسی جوک‌های کلامی موجود در مکالمات روزمرهٔ گروهی از جوانان یونانی پرداختند. ایشان با بهره‌گیری از GTVH به بررسی طنزهای مختلف کلامی آنها (از قبیلِ مذهبی، اجتماعی و سیاسی و...) پرداخته و نشان داده‌اند که این جوانان چگونه با استفاده از طنز و هدف قرار دادنِ ارزش‌های بزرگسالان و اغراق در خرافاتی بودنِ آنها، به دنبال یافتن جایگاه خود در جامعهٔ مدرن و گرفتنِ تأیید از همسالان خود از این طریق هستند.

اورتگا (۲۰۱۳) نیز از این تئوری برای بررسی طنز طعنه‌دار (کنایی) در محاورات و مکالمه‌ها استفاده می‌کند. تمرکز تحقیق اورتگا بیشتر بر بررسی تأثیرِ طنزِ کنایه‌دار بوده است و همچنین پاسخ به این پرسش که آیا در مکالمات، با هدفِ ایجاد ارتباط و استراتژی گفتمان، کنایه در طنز به کار می‌رود یا خیر؟

علی‌رغم نقدهایی که بر این نظریه وارد است، تا امروز تئوریِ عمومیِ طنزِ کلامی، همچنان بانفوذترین تئوریِ بررسیِ طنز به‌ویژه در تحلیلِ متن‌های بلندتر مانند داستانِ کوتاه، رمان و متون طنز ادبی به شمار می‌رود. یکی از منتقدانِ این نظریه، سوجی

(۲۰۱۸) در تحقیقی این ادعا را رد می‌کند و می‌گوید که این نظریه بیشتر روی جوک‌ها و متن‌هایِ بسیارکوتاهِ طنز قابل استفاده است.

باید یادآوری کرد که در پژوهشِ ما، هر چند متن ظاهراً یک اثرِ بلند (عطر سنبل، عطر کاج) است، نوعِ تحلیل بدین شکل است که آن متنِ کلان به واحدهای کوچکی تقسیم شده است و هر واحدِ کوتاه، به صورتِ مستقل بررسی شده است. در همین‌جا باید تأکید کرد که طنزِ برخی آثار بلند در پیرنگ[1] شکل گرفته است (برای نمونه داستان‌های کوتاه طنزِ اکبر صحرایی) و همچون اثر بلند بررسی‌شده در این تحقیق (عطر سنبل، عطر کاج) وابسته به «سطرِ جَب[2]» نیست. همچنین سوجی در برخی از طنزها، جایگاهِ هدف را بالاتر از تقابلِ انگاره در منابعِ ششگانه‌ای که آتاردو معرفی کرده می‌داند. او معتقد است که تا هدف جوک مشخص نباشد، تقابلِ انگاره، خنده‌دار به نظر نمی‌رسد (Saude, 2018: 39).

در این پژوهش نیز از آنجا که اغلب طنزهای جزایری دوما، هدف دارد و به ندرت تهی از تقابل انگاره است، ما هدف را به عنوان متغیّر اصلی و مهم‌تر از تقابلِ انگاره در نظر گرفته‌ایم و بر مبنایِ ارتباطِ نظری میان هدف و هویت اجتماعی، به تحلیل و دسته‌بندی طنزهای جزایری دوما پرداخته‌ایم.

مروری بر مبانیِ نظریِ طنز

درباره فلسفهٔ طنز و گونه‌های آن، سخنانِ بسیاری گفته شده است. نخستین نظریه که در طولِ سده‌ها از افلاطون و ارسطو تا قرنِ نوزدهم نظریهٔ غالب بود، پذیرشِ اخلاقی و اجتماعی طنز را مَدّنظر داشت. این نظریه با عنوانِ «نظریهٔ برتری یا تفوّق[3]» شناخته شده است. یکی از نگرش‌هایِ اصلی نسبت به موضوع خنده این بود که متفکّرانِ یونان بر اساسِ نظرهای خود درباره کمدی به عنوانِ سَبکی در تئاتر، اساساً اعتقادی به خنده نداشتند. به‌ویژه اگر افراطی و استهزاآمیز بود که در این صورت آن را مبتذل می‌دانستند (موریل، ۱۳۹۲: ۳۵).

1. Plot
2. Jab line
3. Superiority Theory

افلاطون و ارسطو، هر دو طنز را مرتبط با جُرم، بی‌حرمتی و حماقت می‌دانستند و استهزا و مسخره کردن را محکوم می‌کردند و حتّی بر آن بودند که طنز، خلافِ فضیلت و آزادمنشیِ انسان است. به باور ایشان افراد طبقات بالا (محترم) باید توجّه داشته باشند که طنز و خنده مربوط به گروه‌های پایین‌ترِ جامعه با شخصیت‌های ناسازگار اجتماعی و اخلاقی است. بنابراین باید با عقل مهار شود. به نظرِ این متفکّران، شخصیتِ مسخره‌کننده، خود را برتر (پولدارتر، زیباتر و یا باهوش‌تر) می‌داند. در مجموع خنده از نظرِ آنها نوعی خباثت است که مُضِرّ و از این‌رو اشتباه است. تأکید ایشان بر یک لبخند شده بود «مناسبِ حالِ زُبدگانِ مهذَّب و متمدّن» (Attardo, 2017: 5).

قرن‌ها بعد، رنه دکارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) و توماس هابز (۱۵۸۸-۱۶۷۹)، دو نظریه‌پردازِ تأثیرگذار در طنز با توصیف ظاهرِ بیمارگونهٔ طنز (افراطی) و تجزیه و تحلیل عللِ آن، بر اعتدال در آن تأکید کردند و شکلِ معتدل آن را در سلامت روحی افراد، مؤثّر و مفید دانستند. البته پیش از ایشان، نویسندگانِ کلاسیک نیز به ارتباطِ بین طنز و سلامت روحی و جسمی اشاره کرده بودند. ارسطو (۳۲۲-۳۸۴ ق.م.)، سیسرو (۱۰۶-۱۴۳ ق.م.) و پلینی[1] (۶۱-۱۱۲ م.) معتقد بودند که اگر خنده به ایده‌هایِ رفتاریِ مناسب و معتدل وابسته باشد، می‌تواند لذت و آرامش به ارمغان آورد.

از دیدگاه متفکّرانی همانندِ کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴) و هربرت اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳)، خنده یک نیرویِ مثبت است که با تخلیهٔ انرژی اضافی، باعث توازن در فرد می‌شود (همان: ۱۰). ایدهٔ خنده به عنوان تخلیهٔ انرژیِ اضافی را بسیاری از نویسندگان و محقّقانِ حوزهٔ طنز و کمدی در قرن بیستم پیگیری کردند و همچنین با روش‌هایِ مختلف مورد بررسی قرار گرفت و به «نظریهٔ تسکین» موسوم شد. آرتور کوستلر دربارهٔ «نظریهٔ تسکین» یا «نظریهٔ سوپاپِ اطمینان[2]» بدین صورت سخن گفت که از آنجا که برخی از احساسات مانند خشم، میلِ جنسی، بدبختی، غرور و غیره نیاز به خروجی دارند تا مهار شوند، طنز با ایجادِ خنده، راه خروجِ آن احساساتِ سرکوب‌شده را می‌گشاید (Koestler, 1989: 472).

بحث در اینکه چه نوع خنده‌ای از لحاظ اجتماعی و اخلاقی قابل قبول است، به تکمیل تئوری‌هایِ پیشین در زمینهٔ طنز انجامید. آتاردو (۲۰۱۷)، اصطلاحِ «سرگرمی» را

1. Aristotle, Cicero and Pliny the Younger
2. Safety-valve

به جای خنده، برای رویکردِ شناختیِ[1] «نظریهٔ عدمِ انطباق» به کار برد و در طنز به جایِ یک خندهٔ تصادفی یا اتّفاقیِ ناشی از موقعیت یا ویژگی‌های شخصیِ خنده‌دار (دلقک)، بر «بذلهٔ هوشمندانه[2]» تأکید کرد.

«نظریهٔ عدمِ انطباق» بر پایهٔ چگونگیِ به وجود آمدنِ طنز، نام‌گذاری شده است. به نظرِ مارتین، «طنز زمانی اتّفاق می‌افتد که بین درکِ حسّیِ ما و دانشِ ما درباره چیزی یا مفهومی، ناسازگاری یا عدمِ تطابق وجود داشته باشد» (Martin, 2007: 63). با توجّه به این نظریه، خنده‌دار شدنِ طنز به غیرِ منتظره بودن «سطرِ ضربه[3]» وابستگی دارد.

به نظرِ راسکین، سه نظریهٔ یادشده در تقابل با یکدیگر نیستند، بلکه هر کدام پدیدهٔ طنز را از جنبه‌ای متفاوت بررسی می‌کند. در تقسیم‌بندیِ راسکین، نظریهٔ برتری به ارتباط بینِ گوینده و مخاطب، نظریهٔ تسکین به احساسات و مسائل روان‌شناختیِ مخاطب و نظریهٔ ناسازگاری به توجّه بر محرِّک می‌پردازند (Raskin, 1985: 40-41).

تئوری‌هایِ اصلی زبان‌شناختی دربارهٔ طنز

نظریه‌های مهمِّ زبان‌شناختیِ طنز عبارتند از: نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی[4] (SSTH)، نظریهٔ طنزِ هستی‌شناختی معنایی[5] (OSTH) و تئوریِ عمومیِ طنزِ کلامی[6] (GTVH). از آنجا که در این مقاله، متنِ مورد پژوهش (عطرِ سنبل، عطرِ کاج) بر مبنای نظریهٔ سوم بررسی شده و این نظریه بر مبنای رفعِ کاستی‌های تئوری‌های قبل به وجود آمده، اشاره‌ای گذرا به نظریه‌های پیشین ضروری است.

نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی، نسل اوّل تئوری‌های زبان‌شناسانهٔ طنز است که راسکین در سال ۱۹۸۵ ارائه کرد. این تئوری، رویکردی صرفاً زبان‌شناختی در مواجهه با جوک‌های کلامی دارد. در این نظریه از یک متغیّرِ مشترک یا دانشِ عمومی یعنی «تقابلِ انگاره» برای بررسی طنزهای کلامی استفاده می‌شود (Attardo, 2017: 118).

---

1. Cognitive approach
2. Wit
3. Punch line
4. Semantic-Script Theory of Humor
5. Ontological Semantic Theory of Humor (OSTH)
6. General Theory of Verbal Humor (GTVH)

تئوریِ دوم با ایجاد ارتباط میان انسان و هوشِ مصنوعی یا فناوری سروکار دارد (همان: ۱۲۲). تقابلِ انگاره‌ها در این تئوری، بر اساسِ تفاوتِ فازی در داده‌ها (ناهمخوانی بافتِ متنِ موردِ بررسی و واژه یا جملهٔ طنزِ مندرج در آن) محاسبه می‌شود (ر.ک: Raskin & Taylor, 2009). از آنجا که این نظریه وابسته به فنّاوریِ هوش مصنوعی است، بسیاری از ابعادِ آن هنوز ناشناخته و در حال توسعه و تکمیل است.

بحث و بررسی

تئوری عمومی طنزِ کلامی

مهم‌ترین کاستیِ نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی (تئوریِ نخست)، ضعف در تمییز دادنِ طنز کلامی (دارای ایهام[1]) و طنز ارجاعی (بدون ایهام) و جوک‌هایِ مشابه (جوک‌هایی که کم‌وبیش شبیهِ هم هستند) بود. نظریهٔ یادشده با وجودِ مزایای آشکار نسبت به سایر نظریه‌های زبان‌شناختیِ طنز، نظریهٔ کاملی نبود. بنابراین «نظریهٔ عمومی طنزِ کلامی» شکل گرفت. در نظریهٔ عمومیِ طنزِ کلامی، شش متغیّرِ پایه با عنوانِ «منابع دانش» برای تجزیه و تحلیلِ متون طنز به کار گرفته شد. مزیتِ استفاده از این نظریه در آن است که با داشتنِ متغیّرهای بیشتر برای بررسیِ یک متن، تحلیلِ دقیق‌تر و کامل‌تری ارائه می‌دهد (Attardo, 2017: 126).

عبارتِ «عمومی» در نظریهٔ عمومیِ طنزِ کلامی، مبیّنِ این است که این تئوری برخلاف نظریهٔ طنزِ انگاره‌معنایی که فقط به معنا یا محتوا محدود است، در بردارندهٔ طیف وسیع‌تری از اطّلاعاتِ آوایی، مورفولوژیکی و غیره (در متغیّرِ زبان)، ساختار متن (در شیوهٔ روایت)، اطلاعات جامعه‌شناختی (در هدف)، اطلاعاتِ ادراکی (در مکانیزمِ منطقی) و غیره است. بنابراین، تئوری عمومی طنزِ کلامی می‌تواند متونِ بلندتر و متنوّع‌تری را تجزیه و تحلیل کند و فقط محدود به جوک‌ها یا طنزهایِ کوتاه نمی‌شود. آتاردو، این منابع را به ترتیب به صورت زیر فهرست کرده است:

1. Pun

تقابلِ انگاره
مکانیزمِ منطقی
موقعیت
هدف
شیوهٔ روایت
زبان

(Attardo, 2017: 128)

ما در این پژوهش تمامیِ این متغیّرهای ششگانه را در مثال‌های مورد بررسی در نظر گرفته‌ایم. بنابراین در ادامه به تعریفِ هر یک از آنها خواهیم پرداخت.

تقابلِ انگاره: مفهوم تقابلِ انگاره همانندِ «تئوریِ عدمِ تطابق» است و در همان دسته‌بندی قرار می‌گیرد. این متغیّر، اصلی‌ترین و همچنین انتزاعی‌ترین بخشِ منابع دانش است. راسکین، سه سطحِ انتزاعی برای تقابلِ انگاره معرفی می‌کند: ممکن/ غیرِ ممکن، طبیعی/ غیرِ طبیعی، واقعی/ غیرِ واقعی (Raskin, 1985: 113).

مکانیزمِ منطقی: این مفهوم را آتاردو و راسکین (۱۹۹۱) معرفی کردند. مکانیزمِ منطقی، متغیّری اختیاری در تئوری عمومیِ طنزِ کلامی است که منجر به تجزیه و تحلیلِ ناسازگاری بین انگاره‌های متقابل می‌شود. مثلاً در طنزِ بی‌معنی یا چرند، مکانیزمِ منطقی وجود ندارد. همچنین تحلیلی که در مکانیزم منطقی صورت می‌گیرد، جدّی، کامل و واقعی نیست، بلکه تفکیکی جزئی و طنزگونه است.

مکانیزم‌های معرفی‌شده شامل انواع مختلفی مانند مجاورت[1] و قیاس[2] (Attardo & Raskin, 1991: 307)، اغراق[3]، ترسیم[4] و نتیجه[5] (Paolillo, 1998: 270) تا انواع پیچیده‌تری مانند استدلال معیوب[6]، وارونگی[7] (Attardo & Raskin, 1991: 304) و غیره می‌شود.

1. Juxtaposition
2. Analogy
3. Exaggeration
4. Mapping
5. Consequence
6. Faulty Reasoning
7. Reversal

موقعیت: موقعیت، پس‌زمینه‌ای است که در آن حوادث متنِ شوخی رخ می‌دهد. بافتِ متن[1]، شامل افراد، اجزا، گروه‌ها و یا نهادهایِ مورد تمسخر است. «موقعیت» هیچ ارتباطی با «شرایطِ محیطی یا مکانی[2]» ندارد و در تعریفِ آتاردو (۲۰۱۷) موقعیت روی‌هم‌رفته یک «کلان‌انگاره[3]» است (Attardo, 2017: 132). امّا برخی از صاحب‌نظران معتقدند که در طنزی که لازمهٔ فهمیدن جوک، درکِ چند موقعیتِ متفاوت است، نمی‌توان تنها یک موقعیتِ واحد در نظر گرفت (ر.ک: Ritchie, 2004; Oring, 2011).

هدف: منظور از هدف، به طور کلّی انسان یا فعالیت‌های انسانی (در رابطه با نهادها، شیوه‌ها، باورها و...) است که مورد تمسخر یا انتقاد قرار می‌گیرد. این متغیّر، واضح‌ترین متغیّر در منابع ششگانهٔ دانش و به راحتی قابل تشخیص است. هدف، یک متغیّرِ اختیاری است؛ بدین معنا که نیازی نیست تا حتماً همهٔ متونِ طنز دارای هدف باشند. طنز بدون هدف، طنزی است که فروید (۱۹۹۱) آن را شوخی «بدون گرایش[4]» یا به عبارتِ ساده، شوخیِ غیرِ تهاجمی می‌نامد (فروید در حوزه طنز[5]).

شیوهٔ روایت: این متغیّر به استراتژی یا شیوهٔ بیانِ طنز اشاره دارد. اینکه طنز در چه قالبی بیان شده است: به صورت یک داستانِ ساده، مکالمه، سؤال و جواب، چیستان‌گونه، یک تناوبِ سه‌مرحله‌ای و غیره.

روزین و همکاران (۲۰۰۶)، انواع شیوه‌های روایت منابعِ دانش را در ۱۱۵۷ جوک بررسی کردند. ۷۲/۲٪ با الگوی AAB یعنی تناوبِ سه‌مرحله‌ای بودند (مثلاً دو جملهٔ جدّی و یک جملهٔ نهایی که باعثِ خنده در مخاطب می‌شود که به آن سطرِ ضربه می‌گویند). ۲۰/۵٪، الگوی AB را نشان می‌داد (شوخی شامل یک جملهٔ جدّی و به دنبال آن یک سطر ضربه) و فقط ۷/۳٪ از لطیفه‌ها در الگویِ AAAB جای گرفت (یعنی سه جملهٔ جدّی و یک سطرِ ضربه که در انتها می‌آید که خلافِ انتظار و خنده‌دار است). میزان خنده‌دار بودنِ این الگوها نیز آزمایش شد که به ترتیب AAB، AAAB و AB بودند. تفاوت‌ها از نظر آماری معنی‌دار بود. در تجزیه و تحلیل متون طنزِ طولانی‌تر، یک

1. text
2. context
3. Macro Script
4. non-tendentious
5. Humor in Freud

مدلِ پیشرفته مورد نیاز بود. با توجّه به این موضوع، در تئوریِ عمومی طنزِ کلامی در بحث از شیوهٔ روایت، اصطلاحِ جدیدِ «سطرِ جَب[1]» برای تعیین طنزِ درونِ متن معرفی شد. در مقایسه با سطرِ ضربه که همیشه در انتهای متن قرار دارد، سطرِ جَب درون متن ظاهر می‌شود (Attardo, 2017: 13).

با استفاده از متغیّرِ «ساختار روایت» و نیز اصطلاح جدیدِ «سطرِ جَب»، پژوهشگرانِ ادبیات و طنز، در حالِ حاضر چارچوبِ نظریِ واحدی دارند که می‌تواند به تحلیلِ هرگونه متنِ طنز کلامی از جمله رمان، داستانِ کوتاه، داستان‌های تلویزیونی، نمایشنامه، فیلم‌ها و همچنین جوک‌ها بپردازد.

زبان: شامل انواع واژگان در سطوحِ آوایی، ساختاری، لغوی، صرفی و نحوی است. این اطلاعات همچنین شامل اطّلاعاتِ آماری دربارهٔ فراوانیِ واحدها و تناوب یا تکرار آنها در سطحِ زبان‌شناختی است.

نظریهٔ عمومی طنز کلامی و هویت اجتماعی

هویت، مفهومی مستقل نیست. تئوریِ هویت اجتماعی با این دیدگاه سروکار دارد که هویت به یک فرد تعلّق ندارد، بلکه «از تعامل بین فرد و یک موقعیت ساخته می‌شود» (James, 1980: 85). هویت همیشه در حال تغییر است. وقتی ما در زندگی با افرادِ جدید روبه‌رو می‌شویم، با چالش‌های جدید، دانش جدید، کشورهایِ جدید و فرهنگ‌های جدید، هویت ما دگرگون می‌شود. فرد می‌تواند به عنوان مثال یک دانش‌آموز، یک کودک، عضوی از یک گروه قومی و مذهبی یا یک مادر باشد. او می‌تواند بر اساسِ هنجارهایِ یک گروه عمل کند، امّا در عینِ حال بین هویت‌های مختلف، تغییرِ چهره دهد و همزمان با چند هویت حرکت کند تا بتواند بخشی از گروه‌های مختلف باشد (Egeland, 2012: 2). شکل‌گیری هویتِ نوجوان در کشور و فرهنگِ جدید، امری پیچیده و دشوار است. افزون بر این چالش‌های هویتی برای دختران و زنان بسیار پیچیده‌تر و سخت‌تر است (ر.ک: Erikson, 1968).

گودنو و اسپین معتقدند که نوجوانِ مهاجر به سه حالت، هویت خود را می‌سازد (Goodenow & Espin, 1993: 175-176): ۱- فرهنگ مقصد را کاملاً رد می‌کند؛ به زبانِ

1. Jab line

مادری سخن می‌گوید و روابط اجتماعی را محدود به هم‌ملّیتی‌های خود می‌نماید و با ایده‌آل دانستنِ فرهنگِ اصیل خود، سبک زندگیِ آمریکایی را نقد می‌کند و در نهایت دچارِ تنهایی و بیگانگی می‌شود. ۲- به سرعت خود را با فرهنگِ کشورِ مقصد تطبیق می‌دهد و شبیه آنان می‌شود؛ مثل آنها لباس می‌پوشد، نام خود را عوض می‌کند و رفتار، فرهنگ و خانوادهٔ خود را رد می‌کند؛ او سبکِ زندگی آمریکایی را ایده‌آل و سنّت‌های خود را غلط می‌داند. البته این رفتار با توجّه به جنسیت، متفاوت است. بر اساس نظر گیلیگن، استقلال در پسرانِ جوان با تَرک و خروج از خانواده شکل می‌گیرد و برعکس در دخترانِ جوان با ارزش دادن به خانواده و با در کنارِ آنها ماندن. دختران در عینِ حال برای استقلال، تلاش و مبارزه می‌کنند (Gilligan, 1988: 149). دو حالتِ یادشده منجر به شکل‌گیری ساختار غلط هویتی در فرد می‌شود. ۳- ارزیابی فرهنگِ گذشته و حال و انتخاب گزینه‌هایی از هر دو فرهنگ که ارزشِ نگه داشتن یا از دست دادن داشته باشد. برای نوجوانان مهاجر که در ده سال گذشته تعدادشان در مدارس آمریکا به سرعت در حال رشد بوده است، ایجاد یک هویتِ ثابت و محکم به معنیِ حرکتی فعّال بین فرهنگِ گذشته و فرهنگ جدید است (Goodenow & Espin, 1993: 173).

همچنین باید به رابطهٔ بسیار نزدیکِ طنز، هویت و قومیت نیز توجّه کرد. قومیت در قالب‌های مختلف، موضوعی مشترک برای طنز است. در طول تاریخ، جوک و طنزِ قومی- نژادی در بسیاری از جوامع دیده می‌شود. نژاد و طنز به صورت‌های مختلف با هم در ارتباطند. طنزی که درباره یک اقلیت قومی- نژادی ساخته می‌شود، طنزی که گروه‌های نژادی به خود نسبت می‌دهند و طنزی که گروه‌های نژادی با آن، افراد خارج از گروه خود را هدف قرار می‌دهند (Weaver, 2014: 1).

از سویی دیگر تعداد زیادی از مطالعات اخیر نشان داده است که طنز به طور اتّفاقی و صرفاً جهت تفریح و سرگرمی اتفاق نمی‌افتد، بلکه ابزاری است مؤثّر برای بیان، یافتن و یا شکل‌گیری هویت (ر.ک: Liechty 1995, Norrick 1993). در همین باره، براون و لوینسون معتقدند که «از آنجا که جوک‌ها بر پایهٔ دانش و ارزش‌های مشترک و متقابل ساخته می‌شوند، می‌توانند برای تأکید بر آن ارزش‌ها و زمینه‌های مشترک مورد استفاده قرار گیرند» (Brown & Levinson, 1987: 124). هولمز نیز یکی از شایع‌ترین کارکردهایِ اجتماعیِ طنز را ساختنِ همبستگی و هویتِ گروهی می‌داند (Holmes, 2000: 159).

از این دیدگاه در این پژوهش، خاطراتِ طنزآمیز فیروزه جزایری دوما در «عطر سنبل، عطر کاج» که نتیجهٔ تعامل روزمرهٔ او با اطرافیان است، مطالعه شده است. جزایری دوما، خاطراتش را در نوجوانی و تحصیل در مدارسِ آمریکا تا ازدواج و مادرِ دو فرزند شدن بازگو می‌کند. مطالعهٔ اثرِ طنزآمیز وی، دغدغه‌ها، مشکلات و مسائلِ پیشِ روی یک مهاجر به عنوان یک نوجوان، جوان، زن، همسر، مادر و عضوی از جامعهٔ جدید بودن و چگونگی شکل‌گیریِ هویت او را نشان می‌دهد. احساس تعلّق به یک گروه و هدف قرار دادن افرادِ درون‌گروه، برون‌گروه و خود با ابزارِ طنز، عملی است که می‌تواند با در نظر گرفتن متغیّرِ هدف، در شکل‌گیری ساختارِ هویتِ او (و نیز خوانندهٔ اثرش) مؤثّر باشد.

ما در ادامه بخش‌های حاویِ «سطرِ جب» در کتاب جزایری دوما را ذیلِ دو عنوان آورده‌ایم. این عنوان‌ها با در نظر گرفتنِ متغیّرِ هدف – که چنان که پیشتر اشاره شد، برای ما در این پژوهش اهمیتِ کلیدی دارد - و دورهٔ زندگیِ نویسنده، انتخاب شده است. این دوره‌ها، از منظرِ هویتِ اجتماعی، مهم‌ترین دوره‌های زندگیِ جزایری دوما به شمار می‌آید.

هویت مهاجر نوجوان

اکثرِ نوجوانان آمریکایی، فرایند تشکیلِ هویت را با ایجادِ روابط با همسالان به عنوان راهی برای کسبِ استقلال از والدین طی می‌کنند. پیش از این اشاره شد که در این فرایند، مهاجرانِ نوجوان با توجّه به موقعیتِ قومی- نژادی‌شان دچارِ مشکلات بسیار زیاد و پیچیده‌ای می‌شوند (Goodenow & Espin, 1993: 175). طنز جزایری دوما به شیوه‌ای خلّاقانه، گاه با هدف‌گیریِ خویش و گاه با هدف قرار دادنِ دیگران، گواه این مسئله است. او می‌گوید وقتی در اتوبوس با بچه‌های تقریباً هم‌سنّ و سالِ خود برای اولین‌بار به سفر می‌رفتم: «من تنها نشسته بودم و توی دلم آرزو می‌کردم شخص مهربانی کنارم بنشیند و با من دوست شود. هیچ‌کس کنارم ننشست. کاملاً حس می‌کردم چقدر به بچه‌های دیگر خوش می‌گذرد» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۵۳). پسری که در صندلی پشت نشسته است، از او می‌پرسد:

مثال ۱:

«ببینم تو زیاد به زمین نگاه می‌کنی؟

گفتم: نه، چطو مگه؟

خوب بینی‌ات حسابی سرپایینه، فکر کردم واسه اینه که همیشه زمین رو نگاه می‌کنی» (همان: ۵۳).

بررسی طنزِ بالا بر اساس متغیّرهای «نظریهٔ عمومی طنز کلامی» به طور خلاصه به این صورت است:

جدول ۱- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۱

تقابلِ انگاره	به زمین نگاه کردن/ بینی سرپایین به زمین نگاه نکردن/ بینی سربالا
مکانیزم منطقی	استدلال معیوب
موقعیت	اتوبوس، در میان همسالان
هدف	خود
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	مکالمه، سؤال و جواب

نویسنده با هدف قرار دادنِ خود، به ظاهرِ متفاوتِ نژادی خویش اشاره می‌کند که باعث خنده یا مسخره شدن از سوی همسالان شده است.

مثال۲:

یکی از همکلاسیانش از او مدام می‌پرسد که آیا در ایران شتر دارند و او در پاسخ می‌گوید:

«[بله!] یک‌کوهانه و دوکوهانه. یک‌کوهانه مال پدر و مادرم بود و دوکوهانه را به عنوانِ استیشنِ خانوادگی همه با هم سوار می‌شدیم.

کجا آنها را نگه می‌داشتید؟

گفتم: معلومه! توی گاراژ» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۴۱).

جدول ۲- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۲

تقابلِ انگاره	شتر وسیلهٔ نقلیه/ ماشین وسیلهٔ نقلیه
مکانیزم منطقی	مقایسهٔ غلط (تعمیم دادن پیش‌زمینه‌های مربوط به ماشین به شتر)
موقعیت	کلاس و مدرسه
هدف	هم‌کلاسیِ آمریکایی
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	مکالمه

راوی در مثالِ بالا با هدف قرار دادن هم‌کلاسی خود، ناآگاهی او را از وضعیتِ کشورش به سخره می‌گیرد و این کار، احساسِ برتری و اعتمادبه‌نفس به او می‌دهد. از طرفِ دیگر، او با بیانی طنزآمیز از خاطراتِ مضطرب یا خجل‌کنندهٔ گذشتهٔ خود سخن می‌گوید.

جزایری دوما، جایی دیگر آنگاه که گم شدن خود در کودکی در یک پارک را بازگو می‌کند، در حالی که گریه‌کنان در محلِّ گم‌شدگان منتظر آمدن پدر و مادرش است، با چنین رویدادی مواجه می‌شود:

مثال ۳:

«چند دقیقه بعد در باز شد و یک پسربچّهٔ جیغ‌جیغو آمد تو... گروهِ دلداری دویدند طرفِ او، ولی معلوم شد پسرک، انگلیسی بلد نیست... یکی از زن‌ها به طرفِ من برگشت و با یک لبخند پرسید: این پسر مالِ کشور شماست؟

دوست داشتم بگویم... آه... بله.... می‌دانید امروز در کشورِ ما «روز ملّیِ گم‌کردن بچه‌ها در دیزنی‌لند» است (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۲۷).

جدول ۳- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۳

تقابلِ انگاره	ندارد
مکانیزم منطقی	حاضرجوابی
موقعیت	محلِّ گم‌شدگان
هدف	یک زنِ آمریکایی
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	داستان

نویسنده، تجربهٔ کودکی هفت‌ساله -که در پارک گم شده است- و احساس او نسبت به واکنش اطرافیان را در غالب طنز می‌آورد. این کار از یکسو موجب تسکین و از سوی دیگر با همراه کردن خواننده با خود در خندیدن، باعث ایجادِ همبستگیِ عاطفی بین خود و خوانندگان (با نژادهایِ متفاوت) می‌شود.

همچنین جزایری دوما در بیان خاطراتِ نوجوانی خود، هم‌کلاسیان و جامعه آمریکایی را نیز در برخی موارد، هدفِ طنزِ خود قرار می‌دهد:

مثال ۴: اسم فیروزه که مادرم انتخاب کرده، در فارسی نوعی سنگ گرانبهاست، تـوی آمریکا یعنی «غیرِ قابلِ تلفظ» یا:

«من با تو حرف نمی‌زنم، چون اسمت را یاد نمی‌گیرم و نمی‌خـوام هـر دفعه آن را بپرسم، چون به نظر خنگ می‌آیم یا شاید تـو دلخـور شـوی و خلاصه دردسر دارد» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۷۲).

جدول ۴- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۴

تقابلِ انگاره	معنیِ نام/ معنی نام نه (واکنش به نام)
مکانیزم منطقی	اغراق
موقعیت	بافت متن
هدف	هم‌کلاسیان و جامعه آمریکا
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	داستان

از آنجا که الزام به تلفّظِ درستِ نام‌ها در جوامعِ چندملّیتی، راهـی بـرای نشـان دادنِ احترام و ارتباطِ درست و سالم است، فیروزه اسم‌هـا و صـداها را بـه ادویـه‌جـات تشـبیه می‌کند و معتقد است که داشتنِ اسمِ خـارجی در بـین اسـم‌هـای بـومی، مثـل داشـتن چاشنی یا طعمِ «درد» در بین دیگر ادویه‌جات است.

مثال ۵:

«یکی از مربّی‌های مدرسهٔ بچه‌هایم از یاد گرفتن اسم «غیر ممکن» من خودداری می‌کرد. به جایش می‌گفت: «F» [اول اسم فیـروزه] او اخیـراً بـه نیویورک منتقل شد. جایی که ممکن است چندتایی مهاجر ببیند... شـاید قفسهٔ ادویه‌جاتش کمی جا بازکند» (همان: ۷۴).

جدول ۵- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۵

تقابلِ انگاره	عدم توجّه/ مجبور به توجّه
مکانیزم منطقی	استدلال صحیح، قیاس (استدلال: اجبار، راهی برای اصلاح)
موقعیت	متن داستان

هدف	افراد بی‌اعتنا به اقلیت‌های قومی - نژادی
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	داستانی

در مثال بالا، جزایری دوما با هدف قرار دادنِ آدم‌های بی‌توجّه به آداب و فرهنگِ ارتباطاتِ اجتماعی، به‌ویژه در جوامعِ چندملّیتی، اجبار و زور را راهی برای اصلاح می‌داند. جزایری دوما بی‌توجّهیِ خانوادهٔ خود نسبت به فرهنگ یا مسائلِ فرهنگی را به صورت‌های مختلف بیان کرده است. مانند:

مثال ۶:

«عبدالله مرد کتابخوانی بود؛ انسانی بامعلومات که از آموختن برای نفس آموختن لذت می‌برد. به زبان عربی مسلط بود و به ریشه‌های زبان‌شناسی علاقهٔ زیادی داشت. در عطش کسب این معلومات از باقی فامیل متفاوت بود. تنها ریشه‌های مورد علاقهٔ فامیل ما سیب‌زمینی، تربچه و شلغم بود» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۹۸).

جدول ۶- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۶

تقابلِ انگاره	ریشهٔ لغات در زبان‌شناسی/ ریشهٔ خوراکی
مکانیزم منطقی	استدلال صحیح از فرضیه‌های غلط
موقعیت	بافت متن
هدف	خانوادهٔ خود
زبان	کنایی
شیوهٔ روایت	جوک (یا تناوب AAAB) با سطر ضربه

پدرش کیسه‌خوابی را که حراج شده بود، برایش می‌خرد که گویا حجمِ بزرگِ آن نسبت به بقیهٔ کیسه‌خواب‌ها علّتِ حراج‌شدنش بود. باید برای آن، یک جاکیسه‌ای می‌گرفتند ولی پدرش به او «اطمینان داد توی خانه یک کیف برایش پیدا می‌کند» (همان: ۵۲). در حالی که برای پیدا کردن کیسه‌ای بزرگ درگیر بودند:

مثال ۷:

«بالاخره پدر با ذهنِ مهندسی‌اش یک راه‌حلّ درخشان پیدا کرد: یک

کیسهٔ زبالهٔ گُنده» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۹۸).

جدول ۷- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۷

تقابلِ انگاره	ذهن خلّاق / ذهن بخیل
مکانیزم منطقی	استدلال معیوب، کنایه
موقعیت	بافت متن
هدف	یک زنِ آمریکایی
زبان	کنایی
شیوهٔ روایت	فن ضدّ اوج و کنایه

ترکیبِ «ذهن مهندسی»، خواننده را کنجکاو و ترغیب به دانستن راه‌حل می‌کند؛ امّا جزایری دوما این انتظار را با سطرِ ضربهٔ «کیسهٔ زبالهٔ بزرگ» کاملاً درهم می‌ریزد. هر چند فیروزه به عنوان نوجوان، ارزش‌ها و افکار پدر و مادرش را رد می‌کند، در عینِ حال برای آنها احترام قائل است. در طنزِ جزایری دوما، «سیرت یا اخلاقیاتی پنهان[1]» (ر.ک: Bergmann, 1986) وجود دارد. در مثال بالا، خُلق پنهان پشتِ ذهنِ مهندسی، بُخل است. مثالی دیگر برای این موضوع آنگاه روی می‌دهد که جزایری دوما تلاش پدرش را در درس خواندن، در قالب طنز تحسین می‌کند:

مثال ۸:

«در طولِ سالِ تحصیلی، پدر روزهای [کاری] هفته را درس می‌خواند و تعطیلات آخر هفته را [بیشتر درس می‌خواند]» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۹۳).

جدول ۸- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۸

تقابلِ انگاره	انجام دادن/ انجام ندادن
مکانیزم منطقی	کنایه
موقعیت	بافت متن
هدف	پدر جزایری دوما
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	تناوب دومرحله‌ای AB (یک جملهٔ ساده و بعد یک «سطر ضربه»)

1. Hidden moral Incongruity

در تناوبِ بالا، جمله اوّل انگارهٔ تلاش و کار در روزهای کاری هفته را ارائه می‌دهد و جملهٔ دوم، خلاف انتظارِ خواننده پیش می‌رود. یعنی منتظریم بشنویم که تعطیلات آخر هفته تفریح می‌کرد.

در سفر خود به فرانسه در فرودگاه به خاطر ایرانی بودن تفتیش شد و دیرتر از بقیه بیرون آمد. شخصی با پلاکارِ نامِ او بیرون منتظر او بود.

مثال ۹:

«تا حالا کجا بودی؟

من یک VIP هستم؛ یک Very Iranian Person و تشریفات برای ما کمی بیشتر طول می‌کشد» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۳۴).

جدول ۹- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۹

تقابلِ انگاره	مهم بودن/ مهم نبودن
مکانیزم منطقی	ترسیم، جایگزین مشابه
موقعیت	بافت متن
هدف	ملّیتِ خود
زبان	کنایه
شیوهٔ روایت	مکالمه

در مثال‌های بالا به ترتیب: خود، همکلاسی‌اش، یک آمریکایی، پدر و ملّیت خود را هدف طنز قرار داده است. پیوسته مورد سؤال و یا خندهٔ اطرافیان قرار گرفتن، مسئله‌ای است که نویسنده به عنوان کودک و یا نوجوان متعلّق به یک اقلیت قومی با آن درگیر بوده است.

شکل‌گیری هویت اجتماعی به عنوانِ یک زن

جزایری دوما، داستان خود را با ناکامی مادرش در پیدا کردنِ ایران در نقشهٔ جغرافیای جهان شروع می‌کند. سپس دیدگاه خود را درباره زنان هم‌عصر مادرش ارائه می‌دهد که حتّی اگر هم می‌خواستند درس بخوانند، نمی‌توانستند چون «هدفِ اصلی، پیدا کردن شوهر» و «داشتن هنرهایی مثلِ چای دم کردن و باقلوا پختن بود» (همان: ۱۱). نویسندهٔ «عطر سنبل، عطر کاج» گاه با هدف قرار دادن زنان درون‌گروه (زنانِ ایرانی و

فامیلِ خود) و گاهی زنان برون‌گروه (زنانِ غربی) به دنبال ایجاد و معرفی هویتِ اجتماعی خویش به عنوان یک زن است. برای نمونه او با هدف قرار دادن یک کتابدار کتابخانهٔ دانشگاه برکلی می‌نویسد:

مثال ۱۰:

«این زن صاحبِ زشت‌ترین بینیِ دنیا بود... به نظر می‌رسید بینی‌اش را با منقار یک پرندهٔ عجیب تاخت زده... [احتمالاً] جایی در اعماق جنگل‌های گرمسیری برزیل بر فراز یک درختِ انبه، توکانی با بینی انسانی زندگی می‌کند» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

جدول ۱۰- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۱۰

تقابلِ انگاره	زن کتابدار/ پرنده توکان بینی انسان/ منقار پرنده
مکانیزم منطقی	ترسیم، امکان جایگزین مشابه
موقعیت	بافت متن
هدف	زن کتابدار کتابخانه دانشگاه برکلی
زبان	معمولی، روایت ساده داستانی
شیوهٔ روایت	یک تناوب سه‌مرحله‌ای AAB با یک «عبارت جب»

جزایری دوما این شوخی را ادامه می‌دهد و چیزی که جزایری دوما را به شگفت/ خشم آورده، اعتمادبه‌نفسِ بالایِ آن کتابدار و نوع راه رفتنِ اوست که مثل «ملکه زیبایی» بود. نویسنده از خود می‌پرسد: «چرا او عقده ندارد؟» (همان). جملهٔ آخر، چنان که در معرفیِ منابعِ شش‌گانه ذکر شد، «جب» نامیده می‌شود. چنان که پیش از این اشاره شد، این عبارت را که در وسط یک روایتِ داستانی می‌آید، آتاردو برای نشان دادنِ خطوطِ طنزِ تعبیه‌شده لابه‌لای دیگر خطوطِ داستان‌های بلند به کار برد. او از این اصطلاح به جای «سطرِ ضربه» که آخرین جملهٔ خنده‌دار در جوک‌هاست، استفاده کرد. در مثالِ ۱۰، مکانیزمِ منطقی به این شرح است که اگر یک انسان بینی‌اش را با منقارِ توکان تاخت زده است، پس احتمالاً یک توکان در جنگل‌ها دارد با بینیِ آن انسان زندگی می‌کند. جزایری دوما در ادامه می‌گوید:

مثال ۱۱:

«در فرهنگِ ایرانی، بینی زن بسیار مهم‌تر از ابزار تنفّسی است، سرنوشت اوست» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۶۳).

جدول ۱۱- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۱۱

تقابلِ انگاره	بینی ابزار تنفّس/ بینی سرنوشت
مکانیزم منطقی	استنباطِ نتیجه (نوعی استدلال معیوب)
موقعیت	بافت متن (شرایط مکانی ندارد)
هدف	فرهنگِ ایرانی
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	به صورتِ جوک در روایت داستان با یک تناوبِ دومرحله‌ای AB (با یک «ضربه»)

سطرِ ضربهٔ «سرنوشتِ اوست»، طنزی است دربارهٔ اهمیتِ بینی برای زنانِ با اعتمادبه‌نفسِ پایین که با زبانِ اغراق، نقشِ بینی در زندگی‌شان بیش از عملکردِ فیزیکی و تعیین‌کنندهٔ سرنوشتِ آنهاست.

مثال ۱۲:

«بچه که بودم فکر می‌کردم طبیعی است هر وقت عکسی گرفته می‌شود، داد بزنند «از نیم‌رخ نگیرا». بینی خودم از نوعی است که می‌توانستم هم‌کلاسیانم را با نگه داشتنِ یک مداد و پاک‌کن در فاصلهٔ بینی و دهانم سرگرم کنم» (همان: ۱۶۴).

جدول ۱۲- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۱۲

تقابلِ انگاره	ندارد
مکانیزم منطقی	خودتخریبی[1]
موقعیت	قسمتِ اوّل: بافتِ متن و قسمت دوم: کلاس و سرگرم کردنِ هم‌کلاسی‌ها
هدف	خود او و دیگر دختران ایرانی
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	داستان

1. Self-deprecating Humor

نویسنده با بهره‌گیری از طنز «خودتخریبی» دربارهٔ ظاهر و بینی‌اش، خودش را نیز در بین هم‌گروهیان (زنان ایرانی) می‌بیند. طنز خودتخریبی، یکی از رایج‌ترین طنزهاست که طنزپرداز یا کمدین، خود یا خانواده‌اش را هدف می‌گیرد. این کار تنها به منظور نزدیک شدن، خنداندن و ایجاد رابطهٔ صمیمی با خوانندگان یا مخاطبان است. همچنین در این نوع طنز، فرد می‌تواند راحت‌تر پیغام خود را به مخاطب برساند.

در پایانِ شب عروسیِ خود، جزایری دوما بعد از پرتابِ دسته‌گل عروسی‌اش، آن را در دستِ مهمانی غریبه می‌بیند. مادرش می‌گوید: «عمه زری او را آورد و فکر کرد شاید توی عروسی تو کسی را ببیند. من که چشمم آب نمی‌خورد. واقعاً دراز است».

مثال ۱۳:

«فقط می‌توانستم امیدوار باشم عروسی‌ام معجزهٔ کوچکی برای این مهمانِ ناخوانده باشد. دوست دارم فکر کنم او بالاخره یک شوهر پیدا کرد. شاید یک دکتر ایرانیِ قدبلند یا شاید یک کاسبِ مکزیکیِ قدکوتاه با قلبی بزرگ یا یک کتاب‌فروشِ دوره‌گردِ کاتولیکِ ایرلندی قدمتوسط که خانواده‌اش فکر کنند او بهترین اتفاق در زندگی پسرشان است. امّا بدون توجّه به نژاد شوهرش، یک چیز قطعی‌ست: که اگر او ازدواج کند، یک جفت از گوسفندهای ایران [کم می‌شود]» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

جدول ۱۳- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۱۳

تقابلِ انگاره	انسان/ حیوان (گوسفند)، دختر ایرانی/ شوهر ایرلندی (شخصیت کلیشه‌ای)
مکانیزم منطقی	استدلال معیوب، قیاس غلط
موقعیت	بافتِ متن
هدف	دختر ایرانی
زبان	کنایی
شیوهٔ روایت	داستان با عبارات جب

از نظر جزایری دوما، آدم‌ها با این نوع نگرش نسبت به ازدواج، با گوسفند قابل مقایسه‌اند. در عینِ حال او گوشه‌ای به شخصیت کلیشه‌ای ایرلندی زده است. در انگلیس، ایرلندی نمادِ حماقت و خنگی است که در جوک‌های عامیانه به کار می‌رود. البته این نوع هدف قرار دادن در طنزها، جنبهٔ خشونت‌آمیز طنز را نمایان می‌کند.

جزایری دوما به همراه یک زن فرانسوی برای دیدنِ رژهٔ خیابان شانزه‌لیزه می‌رود. زن، لباسِ تنگ و یقه‌بازِ قرمزرنگ پوشیده.

مثال ۱۴:

«هر نفسی که می‌کشید، انتظار داشتم سینه‌ها خود را آزاد کرده و بیرون بیایند و همراه ما رژه را تماشا کنند [...] توجّه تمامِ لات‌ولوت‌های شهر را جلب کرده بودیم. همین‌طور که نوئل توی خیابان اور و اطوار می‌ریخت، فکر کردم می‌توانیم از رژه چشم‌پوشی کنیم، چون خودمان یکی‌اش را راه انداخته‌ایم» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

جدول ۱۴- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۱۴

تقابلِ انگاره	تماشای رژه / تماشای رژه نه (راه انداختن رژه)
مکانیزم منطقی	اغراق
موقعیت	خیابان
هدف	زن فرانسوی
زبان	کنایی
شیوهٔ روایت	داستان

مثال ۱۵: جزایری دوما در مجله‌ای تصاویر زنان را در کنار موضوعات متفاوت می‌بیند:

«در تمام تصاویر، زنان را به نمایش گذاشته بودند، البته به شکلی روشنفکرانه. برای یک مطلب [...] دربارهٔ گونه‌های در حالِ انقراض آفریقا، بومی‌ها ایستاده بودند در کنار صفی از مدل‌های سفیدپوست با سینه‌های عریان که ماسک آفریقایی زده بودند. برای نمایشِ گل‌های وحشی، چه راهی بهتر از اینکه چند مدل نیمه‌برهنه را رنگِ بنفش بزنیم و بنشانیم

کنار گل... [برای آگهی تبلیغاتی] مدلی تیره‌پوست نشسته بود روی تپه‌ای از دانه‌های قهوه، هر دو بدون پوشش بودند، هم دانه‌ها و هم مدل» (جزایری دوما، ۱۳۸۵: ۱۳۶).

جدول ۱۵- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال۱۵

تقابلِ انگاره	زن/ زن نه (ابزار نمایش)
مکانیزم منطقی	استنباطِ نتیجه
موقعیت	تصاویر یک مجله و در بخش‌هایی بافت متن
هدف	۱- سیستم تبلیغات و دیدگاه تجاری ۲- زن
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	سادهٔ داستانی

جلبِ‌توجّه و استفادهٔ ابزاری در مجلات و تبلیغات، نکته‌ای است که نویسنده با زبان طنز به مخاطب می‌رساند. در عبارتِ جب، راه‌حلّی طنزآمیز برای نشان دادنِ گل‌هایِ وحشی بنفش ارائه می‌دهد: زنان را نیز رنگِ بنفش بزنیم و کنار گل‌ها بنشانیم. و بعد مقایسهٔ دانه‌های قهوه و زن سیاه‌پوست.

مثال ۱۶:

«رقابتِ لباس شنا، نقطهٔ مقابل تمام چیزهایی‌ست که در دنیا درست و قابلِ احترام است. همیشه به ما گفتند که زیبایی در درون است...

امّا می‌شود لطفاً این لباس شنا را بپوشید با این کفش‌های پاشنه‌بلند یک دوری بزنید تا زیبایی درون شما را بسنجیم؟» (همان: ۱۷۹).

جدول ۱۶- خلاصهٔ منابع دانش برای مثال ۱۶

تقابلِ انگاره	واقعیت/ غیرِ واقعیت، ارزش/ ضدِ ارزش
مکانیزم منطقی	استدلال معیوب، اغماضِ بدیهی
موقعیت	مسابقهٔ انتخاب زن سال
هدف	سیستم تبلیغات و دیدگاه تجاری به زن
زبان	معمولی
شیوهٔ روایت	بیانِ مغایر در روایت ساده داستانی

ارزش واقعی، زیباییِ درون است و ضدِ ارزش، تبلیغ و رواج برتری ظاهری و به نمایش گذاشتن آن است. انگاره اول، اشتباه بوده است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشیده‌ایم تا با معرفی مبانی نظری (فلسفه) و روش‌های علمیِ تحلیل متون طنز به تحلیلِ اثری طنز از یک نویسندهٔ مهاجر ایرانی- آمریکایی بپردازیم. متنِ مورد پژوهش، یکی از برجسته‌ترین آثار در حوزهٔ خاطره‌نویسی ادبی (طنز)، ادبیات مهاجرت و ادبیات زنانه به شمار می‌آید. تئوری عمومی طنز کلامی، علی‌رغم کاستی‌هایی که دارد، کارآمدترین نظریه برای تحلیل متون طنز است. دو نظریهٔ اساسی طنز، یعنی نظریهٔ عدم تطابق و نظریهٔ برتری در حوزه تحلیلِ تئوریِ عمومیِ طنزِ کلامی ترکیب شده است. به عبارت دیگر، نظریهٔ اخیر نه تنها در توصیف ماهیت و شناخت طنز (به عنوان مثال طنز به عنوان ناسازگاری) موفّق است، بلکه می‌تواند حداقل در نشان دادنِ برخی از جنبه‌های اجتماعیِ آن (یعنی طنز به عنوان خصومت یا اصلاحِ اجتماعی) نیز نقش اساسی داشته باشد.

ما با استفاده از این نظریه و البته با در نظر گرفتنِ نقدهایی که بر آن وارد است، متغیّر «هدف» -که یکی از متغیّرهای شش‌گانهٔ تئوری عمومی طنز کلامی است- را به عنوانِ مبنای تحلیلِ اثرِ مورد بررسی در نظر گرفته‌ایم. متغیّرِ هدف علاوه بر اینکه می‌تواند مشخّص‌ترین متغیّر در میانِ دیگر متغیّرها باشد و بر دقّت تحلیل بیفزاید، با نظریه‌های مربوط به هویت اجتماعی قابل پیوند است و کارکردِ طنز را نیز نشان می‌دهد.

تحقیقِ حاضر با در نظر گرفتن متغیّرِ «هدف» در خطوط طنزِ «عطر سنبل، عطر کاج»، دیدگاه نویسنده را نسبت به افرادی که با آنها در ارتباط بوده است نشان می‌دهد. جزایری دوما در اثر یادشده، هویت خود را با هدف قرار دادنِ هم‌کلاسیان، پدر و مادر و افرادی که با آنها به عنوان یک مهاجر در ارتباط بوده، در قالبی طنزآمیز آشکار می‌کند و زندگی‌نامهٔ او علاوه بر اینکه چگونگیِ شکل‌گیری هویتِ او را نشان می‌دهد، دیدگاه او را نسبت به رفتارهای «مناسب» و «نامناسب» نیز می‌نمایاند. بنابراین مطالعهٔ متغیّر هدف، کارکردِ اخلاقی طنز (اصلاح فردی و اجتماعی) را نیز نشان می‌دهد.

بررسی طنز او، دیدگاهش را درباره زنان ایرانی و غیرِ ایرانی نشان می‌دهد و همچنین بیانگر آن است که او در نهایت با انتخاب برخی رفتارها -که به نظر او مناسب‌اند- از دو فرهنگِ درون‌گروه و برون‌گروه به هویتی جدید و انتخابی می‌رسد. هویتی که نه او را از ارزش‌های گذشتهٔ خود دور و نه او را در فرهنگ جدید گوشه‌گیر و منزوی کند. تأثیر طنز کلامی جزایری دوما بر خود او، ساختن و شناساندنِ هویتِ خویشتن است، امّا می‌تواند موجبِ ایجادِ همبستگیِ گروهی بینِ خوانندگانِ نژادهای مختلف و به‌ویژه مخاطبانِ زن شود.

پی‌نوشت

۱. مطالعات نوین در زمینهٔ شناخت که با فرایندهای ذهنی سروکار دارد.

منابع

بای، علی (۱۳۹۵) «مقایسه نظریه‌های زبان‌شناسی طنز با استفاده از داده‌های طنز مطبوعات»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، زبان شناسی همگانی، دانشگاه تهران.

جابری اردکانی، سید ناصر و اسما حسینی (۱۳۹۴) «شیوه طنزپردازی در دو اثر از کربلایی صحرایی با تکیه بر نظریه عمومی طنز کلامی»، نشریه ادبیات پایداری، طنز کلامی، دوره هفتم، شماره ۱۲، صص ۶۱-۸۱.

جزایری دوما، فیروزه (۱۳۸۵) عطر سنبل، عطر کاج، محمد سلیمانی‌نیا، تهران، قصه.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۷۷) طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلام، تهران، بهبهانی.

شریفی، شهلا و سریرا کرامتی یزدی (۱۳۸۸) «بررسی طنز منثور در برخی از مطبوعات رسمی طنز کشور بر اساس نظریه عمومی طنز کلامی»، زبان و ادب پارسی، شماره ۴۲، صص ۱۰۹- ۱۳۱.

علینقی‌زاده طلایی، مونا (۱۳۹۳) دوگانگی خود/ دیگری و غرب/ شرق، خوانش تطبیقی سعیدی آب با انواع توت‌ها اثر جرج لمینگ و بامزه در فارسی فیروزه جزایری دوما، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دانشکده زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

فرهنگی، سهیلا و اکبر جعفری (۱۳۹۶) «طنز کلامی در شعر فرانوی اکبر اکسیر»، پژوهش‌های ادبی و بلاغی، دوره ششم، شماره ۲۱، صص ۹۵- ۱۰۷.

مرندی، سید محمد و سیروس امیری (۱۳۹۳) «ساختارشکنی یادنگاشت زن ایرانی در عطر سنبل عطر کاج اثر فیروزه جزایری دوما»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره نوزدهم، شماره ۱، صص ۱۰۳- ۱۲۲.

موریل، جان (۱۳۹۲) فلسفهٔ طنز (بررسی طنز از منظر دانش، هنر و اخلاق)، ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران، نی.

Archakis, A. Tsakona, V (2005) "Analyzing Conversational Data in GTVH Terms, A new Approach to the Issue of Identity Construction via Humor". Humor, vol.18, no. 1, pp. 51- 68.

Attardo, S (2017) The Routledge Handbook of Language and Humor. New York, Routledge.

Attardo, S., Raskin, V (1991) Script Theory Revis(it)ed, Joke Similarity and Joke Representation model. HUMOR, International Journal of Humor Research. 4. 293-347.

Bergmann, M (1986) "How many feminists does it take to make a joke? Sexist humor and what's wrong with it". Hypatia, p. 63- 82

Brown, P., and Levinson S.C (1987) Politeness, Some Universals in Language Usage. Cambridge, Cambridge University Press.

Egeland, M. G (2012) "The Process of Identity in Three Immigrant Memoirs." MA Thesis. University of Oslo.

Erikson, E (1968) Identity, Youth and Crisis. New York, Norton.

Freud, S (1991) “Jokes and their relation to the unconscious”. Strachey, J (Trans.) Harmondsworth, Penguin.

Gilligan, C (1988) Exit-voice dilemmas in adolescent development. In C. Gilligan, J. V. Ward, J. M. Taylor, & B. Bardige (Eds.), Mapping the moral domain, A contribution of women's thinking to psychological theory and education (pp. 141-158)

Goodenow, C. and Espin, O.M. (1993). “Identity Choices in Immigrant Adolescent Females.” Adolscence, vol 28, no. 109, pp. 173-184.

Hai, A (2018) Laughing with an Iranian American Woman, Firoozeh Dumas's Memoirs and the (Cross-) Cultural Work of Humor, Journal of Asian American Studies, 21(2), pp. 263-300

Holmes, J (2000) Politeness, power and provocation, How humour functions in the workplace. Discourse Studies vol.2, no.2, 159–185. Humor in Freud, https‹//en.wikipedia.org

James, E. M (1980) ‘Identity in Adolescence’, in Adelson, J. Handbook of Adolescent Psychology. New York, Wiley, pp. 109-137.

Koestler, A (1989) The act of creation. Harmondsworth, Penguin

Liechty, M (1995) ‘Media, markets and modernization, Youth identities and the experience of modernity in Kathmandu, Nepal’. In Amit-Talai, Vered, and Helena W (eds.), Youth Cultures, A Cross-Cultural Perspective. London, Routledge, 166–201.

Martin, R.A. (2007). The psychology of Humor, An Integrative Approach. USA, Elsevier Inc.

Nojoumian, A (2014) Deconstruction of Diasporic Identity, Translating Process in Firoozeh Jazayeri Dumas’ Funny in Farsi. Herfeh, The Artist, No. 50, pp. 169-175.

Norrick, N. R (1993) Conversational Joking. Humor in Everyday Talk. Bloomington, Indiana University Press.

Oring, E (2011) Parsing the joke, The general theory of verbal humor and appropriate incongruity. Humor, vol. 24, no.2, 203–222.

Ortega, M.B.A (2013) “An Approach to Verbal Humor in Interaction”. Social and Behavioral Science, 95, pp. 594- 603.

Paolillo, John C (1998) Gary Larson’s Far Side, Nonsense? Nonsense! Humor, International Journal of Humor Research 11(3), 261–290

Raskin, V (1985) Semantic mechanisms of humor. Dordrecht, Reidel.

Raskin, V., & Taylor, J.M (2009) The (not so) unbearable fuzziness of natural language, The ontological semantic way of computing with words. NAFIPS, Cincinnati, OH.

Ritchie, G (2004) The Linguistic Analysis of Jokes. London, Routledge.

Rozin, P., Rozin, A., Appel, B., & Wachtel, C (2006) Documenting and explaining the common AAB Pattern in music and humor, Establishing and breaking expectations. Emotion, 6(3), 349–355.

Saude, C. J (2018), Application of the General Theory of Verbal Humor to texts in The Onion. PhD Thesis. University of Oslo.

Weaver, S (2014) Ethnicity and Humor. Encyclopedia of Humor Studies. Sage Publications.