مرزشکنی خیال و خبر

تقی پورنامداریان

استاد و عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

محمدسامان جواهریان *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۲، ش ۴۶، تابستان ۱۳۹۸ (صص ۴۹-۶۸)

چکیده

در روایت‌شناسی، مرزشکنی به شگردی اطلاق می‌شود که در آن ارتباطی غیرطبیعی میان سطوح مختلف روایت برقرار می‌شود. رابطهٔ طبیعی بین سطوح روایت، روایتگری است؛ یعنی شخصیت یک سطح راوی سطح دیگر می‌شود. با الهام از مرزشکنی روایی می‌توان شگردی بلاغی را نام‌گذاری کرد که سابقه‌ای طولانی در شعر فارسی دارد. هر ایماژ متشکل از دو جزء است. می‌توان جزئی را که مقصود اصلی شاعر یا گوینده دربردارد، خبر و جزئی را که برای مقایسه و آراستن می‌آید، خیال نامید. در مواردی که ایماژهای مختلف و مرتبط در کنار هم می‌آیند، دو سطح متمایز خیال و خبر قابل تشخیص است. رابطهٔ طبیعی میان این دو سطح مشابهت است و هر رابطهٔ غیرطبیعی دیگری نوعی مرزشکنی ایجاد می‌کند که می‌توان آن را مرزشکنی خیال و خبر دانست. در مرزشکنی خیال و خبر، همچون مرزشکنی روایی، همواره نوعی تناقض منطقی دیده می‌شود. همچنین تأثیر این دو نوع مرزشکنی نیز مشابه است و می‌تواند شوخ‌طبعانه، وهم‌انگیز یا ترکیبی از هر دو باشد.

واژه‌های کلیدی: مرزشکنی، بلاغت، ایماژ، وهم‌انگیزی، شوخ‌طبعی.

---

* نویسندهٔ مسئول: m.saman.javaherian@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۵/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۱۴

www.SID.ir

۱. مقدمه

هدف این مقاله تعریف، توضیح و نام‌گذاری شگردی بلاغی است که گرچه از قدیم در شعر به‌کار رفته، تاکنون به‌طور دقیق واکاوی نشده است. البته ممکن است کسانی در شرح ابیاتی که این شگرد در آن‌ها دیده می‌شود، اصطلاحاتی مثل «دروغ»، «خیال دور و پیچیده» یا «تصویر سورئال» را به‌کار برده باشند؛ اما ظاهراً کسی سازوکار این شگرد را به‌درستی توضیح نداده است و آن را به‌شکلی تعریف نکرده که از سایر دروغ‌ها و خیال‌های دور و تصاویر سوررئال متمایز شود. برای توضیح آن، از شگردی الهام گرفته‌ایم که در روایت‌شناسی آن را مرزشکنی[۱] می‌خوانند.

روایت‌شناسی[۲] یکی از شاخه‌های مطالعات ادبی است که امروزه قلمرو وسیع‌تری یافته و به‌شکل زمینه‌ای میان‌رشته‌ای درآمده است. ظهور روایت‌شناسی با این نام و هویت مربوط به دههٔ ۱۹۶۰م است؛ هرچند ریشه‌های آن را تا دورهٔ باستان و آرای افلاطون و ارسطو می‌توان دنبال کرد. اما در دههٔ ۱۹۶۰م و دوران اوج مکتب ساخت‌گرایی[۳] بود که اصطلاح روایت‌شناسی به‌وجود آمد و نظریاتی که امروزه مبنای این حوزه است، شکل گرفت. با افول مکتب ساخت‌گرایی، روایت‌شناسی نیز برای مدتی از رونق افتاد؛ اما دوباره با شکلی تازه‌تر ظهور کرد. دورهٔ جدید روایت‌شناسی را روایت‌شناسی پساکلاسیک می‌نامند (Meister, 2009: 337-341). مهم‌ترین گرایش‌های موجود در روایت‌شناسی پساکلاسیک که آن را از روایت‌شناسی کلاسیک متمایز می‌کند، گرایش‌های شناختی[۴]، بافتی[۵]، میان‌ژانری و میان‌رسانه‌ای[۶] است (Du Plooy, 2010: 2).

باآنکه در روایت‌شناسی پساکلاسیک به جنبه‌های روایی شعر نیز پرداخته می‌شود، موضوع این مقاله جنبهٔ روایی شعر نیست؛ بلکه چنان‌که گفتیم، درپی استفاده از یکی از مفاهیم حوزهٔ روایت‌شناسی برای تحلیل شگردی بلاغی هستیم. بنابراین موضوع اصلی در اینجا بلاغت است و روایت‌شناسی تنها نوعی منبع الهام است. دلیل استفاده از این مفهوم روایت‌شناسی، شباهت منطقی‌ای است که میان مرزشکنی در مفهوم روایی آن و شگرد مورد نظر ما وجود دارد؛ به‌شکلی که می‌توان الگویی مشابه در هر دوی آن‌ها

www.SID.ir

مشاهده کرد. در ادامه ابتدا مفهوم مرزشکنی را با توجه به نظریات روایت‌شناسان توضیح می‌دهیم و سپس می‌کوشیم آن را به حوزهٔ بلاغت گسترش دهیم.

۲. مفهوم مرزشکنی در روایت‌شناسی

مفهوم مرزشکنی را به‌شکلی که در روایت‌شناسی مطرح است، ژرار ژنت[۷] در کتاب مشهور و تأثیرگذار خود *گفتمان روایت* تعریف کرد. پیش از آنکه به خود این مفهوم بپردازیم، باید به‌سراغ سطوح روایت[۸] برویم.

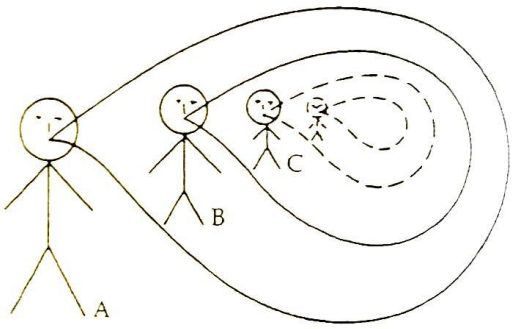
در بسیاری از روایت‌ها پیش می‌آید که یکی از شخصیت‌های داستان شروع به روایت کردن داستان دیگری کند. نمونهٔ بسیار آشنای این امر کتاب مشهور *هزارویک‌شب* است. در این کتاب، چنان‌که می‌دانیم، نه یک بار بلکه بارها شخصیت داستان شروع به نقل داستان دیگری می‌کند و ممکن است در همان داستان نقل‌شده نیز دوباره همین اتفاق بیفتد و داستان دیگری بازگو شود. در این‌گونه موارد می‌توان گفت که هریک از این داستان‌ها در سطحی متفاوت قرار دارند؛ یعنی هربار که یک شخصیت شروع به نقل داستانی می‌کند، سطحی دیگر به‌وجود می‌آید. ژنت (1983: 228) این سطوح را به این شکل توضیح می‌دهد: سطحی که روایت اصلی و اولیه در آن جریان دارد، سطح «داستانی»[۹] نامیده می‌شود. در *هزارویک‌شب*، داستان شهرزاد و شهریار سطح داستانی را تشکیل می‌دهد. اگر در سطح داستانی، داستان دیگری روایت شود و سطح تازه‌ای شکل بگیرد، این سطح، سطح «فروداستانی[۱۰]» خوانده می‌شود. برای مثال اولین بار که شهرزاد شروع به گفتن داستانی می‌کند، یک سطح فروداستانی در کتاب به‌وجود می‌آید. روشن است که این عمل می‌تواند تکرار شود و به‌جای یک سطح فروداستانی، با سطوح فروداستانی مواجه باشیم. می‌بینید که شهرزاد که خود در سطح داستانی قرار دارد، روایتگرِ سطح فروداستانی می‌شود. بنابراین راوی هر سطح، خودش در سطحی بالاتر قرار دارد. اگر این نکته را بپذیریم، باید قبول کنیم که فراتر از سطح داستانی نیز سطحی وجود دارد؛ سطحی که در آن راوی اصلی با روایت‌شنو[۱۱] یا مخاطب سخن می‌گوید. در مثال *هزارویک‌شب*، راوی اصلی کتاب شهرزاد نیست. راوی بی‌نام دیگری در کار است که داستان شهرزاد و شهریار را برای ما بازگو می‌کند.

www.SID.ir

این راوی، راوی «فراداستانی[۱۲]» نام دارد. در سطح فراداستانی قاعدتاً فقط عمل روایت جریان دارد و نه هیچ عمل دیگری.

سطح فراداستانی	سطحی که در آن کتاب *هزارویک‌شب* روایت می‌شود.
سطح داستانی	داستان اصلی *هزارویک‌شب* (داستان شهرزاد و شهریار)
سطح فروداستانی	داستان‌های فرعی (مثلاً داستان سندباد)

ژنت (1988: 85) بعداً برای روشن شدن بیشتر موضوع و جلوگیری از سردرگمی سطوح روایی را در نموداری به شکل زیر نشان داد:



در مثال *هزارویک‌شب*، A همان راوی بی‌نامی است که در ابتدای کتاب می‌گوید: «چنین گویند که ملکی از ملوک آل ساسان، سلطان جزایر هندوچین بود و دو پسر دلیر و دانشمند داشت» و در سطح فراداستانی قرار دارد. حبابی که از دهان او بیرون آمده است، سطح داستانی را نشان می‌دهد. B شهرزاد است که در سطح داستانی شروع به روایت می‌کند و گفته‌های او سطح فروداستانی را شکل می‌دهد. اگر برای مثال داستان سندباد را به‌عنوان سطح فروداستانی درنظر بگیریم، C می‌تواند سندباد بحری باشد که خود شروع به روایت کردن می‌کند و گفته‌هایش سطحی پایین‌تر شکل می‌دهد.

بنابر آنچه گفته شد، روشن است که رابطهٔ طبیعی میان سطوح مختلف روایت چیست. سطوح مختلف از طریق عمل روایتگری[۱۳] به یکدیگر مرتبط می‌شود؛ به این صورت که عاملی در سطح بالاتر راوی یا روایتگرِ سطح پایین‌تر می‌شود. اما در متون روایی همواره این رابطهٔ طبیعی و سنتی حفظ نمی‌شود. گاهی به‌شکلی سنت‌شکنانه رابطهٔ دیگری میان سطوح مختلف روایت برقرار می‌شود.

www.SID.ir

تصور کنید که در میانهٔ داستان سندباد، او ناگهان به کمک شهرزاد می‌شتافت تا از دست شهریار نجاتش دهد؛ یا برعکس شهرزاد به‌سراغ سندباد می‌رفت و در داستان او وارد می‌شد و دخالت می‌کرد. در این وضعیت فرضی (که در *هزارویک‌شب* رخ نمی‌دهد) با نوعی تداخل غیرطبیعی میان سطوح روایت مواجهیم که ژنت (1983: 234) اصطلاح مرزشکنی را برای آن وضع کرده است. این تداخل سطح می‌تواند مصداق‌های متفاوت و متنوعی داشته باشد؛ از موارد بسیار شدید و آشکار، مثل همین وضعیت فرضی دخالت شهرزاد در داستان سندباد بحری، تا موارد ظریف‌تر، مثل وقتی که راوی می‌گوید: «تا کشیش مشغول بالا رفتن از پله‌هاست بد نیست به شما بگویم که...». در این مثال راوی وانمود می‌کند که وقایع در لایهٔ داستانی واقعاً رخ می‌دهند و زمان می‌برند و گذشته‌از این، هم‌زمان با عمل روایتگری او در جریان هستند.

در مرزشکنی گاهی یک شخصیت یا عامل به‌صورت فیزیکی از سطحی به سطح دیگر وارد می‌شود و گاهی فقط شخصیتی در یک سطح از سطح بالاتر آگاه می‌شود. همچنین مرزشکنی می‌تواند بالا به پایین رخ دهد یا برعکس از پایین به بالا. در داستان «مرثیه برای ژاله و قاتلش» از کتاب *دیوان سومنات* (خسروی، ۱۳۸۷)، نویسنده‌ای چندین بار داستان قتل زنی به‌نام ژاله را بازنویسی می‌کند. اتفاق غیرطبیعی آن است که دو شخصیت اصلی داستان می‌دانند که شخصیت‌های داستانی درحال بازنویسی هستند:

ژاله می‌گوید: «عوض شده‌اید!»

ستوان می‌گوید: «ولی شما هیچ تغییری نکرده‌اید.»

ژاله م. می‌پرسد: «من همچنان مقتولم.»

ستوان می‌گوید: «حکم قتل شما همیشه در جیب من است، این میتینگ از مقدمات مرگ شماست» (همان، ۸۱).

و کمی جلوتر:

> ژاله م. می‌گوید: «اولین بار که مرا می‌کشتی به چشمانت نگاه کردم، داشتم فکر می‌کردم چقدر زیبا هستند که مردم، در همهٔ مدت مرگ به زیبایی چشمانت فکر می‌کردم، کاش حکم را پاره می‌کردی.»

www.SID.ir

ستوان «کاووس د.» می‌گوید: «فراموش نکن که این حکم اجرا شده و تو در خاک پوسیده‌ای حالا، ما فقط کلمه هستیم که از پله‌ها بالا می‌رویم» (همان، ۸۱ـ۸۲).

در اینجا مرزشکنی پایین به بالا رخ داده است؛ چون ژاله و قاتلش در سطحی پایین‌تر متوجه وجود نویسنده که در سطحی بالاتر قرار دارد، شده‌اند.

در نمایش‌نامهٔ *افرا* (بیضایی، ۱۳۸۶) مرزشکنی بالا به پایین مشاهده می‌شود. در این نمایش‌نامه، از ابتدا نویسنده‌ای را درحال نوشتن نمایش‌نامه می‌بینیم. ما سخنی از او نمی‌شنویم؛ اما حاصل کارش را روی صحنه می‌بینیم؛ یعنی اعمال و گفتار سایر بازیگران نوشتهٔ اوست. در اواخر نمایش‌نامه نویسنده ناگهان به سخن درمی‌آید و بیان اینکه این پایان بیش از اندازه تلخ است، تصمیم می‌گیرد خودش وارد نمایش شود و پایان آن را تغییر دهد (همان، ۸۷ـ۸۸).

ذکر این نکته هم بیجا نیست که گرچه ممکن است در نظر بسیاری چنین شگردی بسیار پیشرو یا پسامدرن جلوه کند، سابقه‌ای بسیار طولانی دارد و در ادبیات قدیم فارسی نیز دیده می‌شود. در کتاب مشهور *سمک عیار* (ارجانی، ۱۳۶۲) که قصه‌گو یا نقالی آن را برای مخاطبانش نقل می‌کرده، موارد بسیار جالبی هست که در آن شخصیت‌های داستان از مخاطبان مجلس قصه طلب کمک و مزد برای نقال می‌کنند؛ برای نمونه: «عالم‌افروز گفت: ای شاه‌زاده! جمع‌کنندهٔ کتاب حلوا می‌خواهد تا بگوید که این شخص کیست و ما را راه نماید که چگونه از میان این قوم بیرون رویم. فرخ‌روز گفت: دوستان ما بسیارند که حلوای به شکر بدهند» (همان، ۴/ ۱۰۸).

مفهوم مرزشکنی پس از ژنت نیز بسیار مورد توجه روایت‌شناسان بوده و بحث‌ها و تقسیم‌بندی‌های مختلفی در این مورد مطرح شده است (Pier, 2009: 197-199)؛ اما چون ذکر این مطالب برای هدف ما در این مقاله لازم نیست، به آن‌ها نمی‌پردازیم.

۳. ایماژ، خیال و خبر

سه اصطلاح ایماژ[۱۴]، تصویر و خیال اغلب برای بیان یک مفهوم در متون فارسی مربوط به بلاغت به‌کار می‌روند. اما در این مقاله خیال در معنایی خاص و غیر از ایماژ به‌کار رفته و مفهوم ایماژ نیز قدری محدودتر از معنای رایج آن است.

www.SID.ir

یافتن مصداق و مثال برای ایماژ آسان است؛ مثلاً در این عبارت ساده ایماژ هست:

مثال ۱: مثل بید می‌لرزیدم.

یا در این دو بیت از رودکی:

مثال ۲:

زندگانی چه کوته و چه دراز نه به آخر بمرد باید باز؟
هم به چنبر گذار خواهد بود این رسن را اگرچه هست دراز

(۱۳۸۷: ۳۸)

به‌راحتی می‌توان ده‌ها مثال مشابه یافت؛ اما با این حال، تعریف کردن ایماژ آن‌قدر ساده نیست. ابتدا ببینیم که ایماژ در بلاغت سنتی ما و بلاغت غربی چگونه تعریف شده است. در بلاغت قدیم، بحث از ایماژ غالباً محدود است به تبیین ارتباط میان اجزای سازندهٔ ایماژ (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۰). باوجود این‌همه بحث از انواع تشبیه و استعاره، اصطلاح دقیق و جاافتاده‌ای برای ایماژ به‌معنای کلی آن وجود نداشته است؛ گرچه بعضی «خیال» را در این معنا به‌کار برده‌اند (همان، ۱۴ـ۱۵).

در متون نظریهٔ ادبی، تعریف‌های مختلفی برای ایماژ ذکر شده است که اساساً به مفاهیم متفاوتی دلالت دارند. برخی تعریف‌ها کلی و مبهم هستند؛ مانند این جملهٔ مشهور سی. دی ـ لوئیس: «ایماژ تصویری است که از کلمات ساخته شده است» (Abrams, 2005: 129). همچنین است تعریف شفیعی کدکنی (۱۳۷۲: ۹) که ایماژ را تصرف ذهنی شاعر در شیوهٔ نشان دادن واقعیات مادی و معنوی معرفی می‌کند. آبرامز سه معنای متفاوت ایماژ را این‌گونه ذکر می‌کند: نخست همهٔ اشیا و کیفیات مربوط به ادراک حسی که در شعر یا دیگر آثار ادبی به آن‌ها اشاره شود. در این معنا، گسترهٔ ایماژ آن‌قدر وسیع می‌شود که هرگونه توصیف را دربرمی‌گیرد و محدود به حس بینایی هم نیست. معنای دوم قلمروی ایماژ را به حس بینایی محدود می‌کند. اما معنای سوم است که به مقصود ما نزدیک است: ایماژ به کاربرد زبان مجازی[۱۵] اشاره دارد؛ خصوصاً تشبیه و استعاره (Abrams, 2005: 129). شفیعی کدکنی (۱۳۷۲: ۱۶) هم در جای دیگری از همان منبع پیشین ایماژ را مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی می‌داند که به معنای سوم آبرامز نزدیک است. اما بیان چنین تعریف‌هایی به‌نوعی شانه خالی کردن از

www.SID.ir

زیر بار تعریف است؛ چراکه جوهرهٔ ایماژ را توضیح نمی‌دهد و نمی‌گوید چه چیزی میان این صنعت‌های ادبی مشترک است که باعث می‌شود آن‌ها را در یک دسته جای دهیم و ایماژ بنامیم.

کمال ابودیب تعریف ریچاردز را ملاک قرار می‌دهد: «صنعتی ادبی، واحدی دوگانه همراه با قیاس» (۱۳۹۳: ۴۹ـ۵۰). ابودیب توضیح می‌دهد که منظور از این مقایسه کشف شباهت میان دو عنصر یا دو مجموعه از عناصر است. اگر بخواهیم این تعریف را با دو مثال پیش‌گفته مطابقت دهیم، می‌بینیم که در مثال ۱ میان دو عنصر «من» و «بید» مقایسه‌ای برپایهٔ شباهت صورت گرفته و در مثال ۲ میان دو عنصر «زندگانی» و «رسن». این تعریف به‌نظر ما می‌تواند راهگشا باشد و به‌درستی مرز ایماژ را مشخص کند؛ البته با یک تصرف کوچک.

نکتهٔ قابل مناقشه در تعریف ریچاردز اصطلاح «صنعت ادبی» است. ایماژ منحصر به متون ادبی نیست (چنان‌که در مثال ۱ دیدیم). رویکردهای جدیدتر بحث درباب ایماژ را از یک بحث فنی ادبی فراتر برده‌اند. مشخصاً در رویکرد شناختی از وجود استعاره در زبان عادی بحث می‌شود و حتی استعاره سازوکاری برای درک مفاهیم انتزاعی شمرده می‌شود (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۸۳). بنابراین بحث ایماژ از قلمروی ادبیات به حوزهٔ زبان عادی و قلمروی ذهن کشیده می‌شود.

بنابراین با اصلاح تعریف ریچاردز می‌توانیم بگوییم ایماژ واحدی دوگانه است؛ متشکل از دو عنصر که رابطهٔ میان آن‌ها شباهت باشد. اولین نکتهٔ مهمی که در این تعریف بر آن تأکید شده، دوپارگی ایماژ است و نکتهٔ دوم اینکه رابطهٔ میان این دو عنصر شباهت است. در اینجاست که این تعریف از ایماژ با مفهوم رایج ایماژ یا تصویر در متون فارسی تفاوت پیدا می‌کند. در متون فارسی معمولاً مجموعهٔ آرایه‌های بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) را جزو ایماژ می‌شمارند؛ اما با قید رابطهٔ شباهت، مجاز مرسل و برخی از کنایه‌ها از دایرهٔ ایماژ خارج می‌شوند.

باید توجه کرد که ایماژ همواره شکل ثابتی ندارد. حضور و غیاب دو رکن اصلی ایماژ و قرینه‌های آن‌ها و نحوه و ترتیب آمدن آن‌ها انواع مختلف تشبیه و استعاره را می‌سازد؛ اما می‌توان گفت که همهٔ این صنایع در اساس مشترک هستند؛ مثلاً ایماژِ

www.SID.ir

«صورت/ آتش» می‌تواند خود را به‌صورت تشبیه بروز دهد؛ چنان‌که در این بیت حافظ دیده می‌شود:

مثال ۳:

جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست و آتش چهره به این کار برافروخته بود

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲/ ۴۲۶)

یا به‌صورت استعارهٔ مکنیه، چنان‌که حافظ در جای دیگر گفته است:

مثال ۴:

رخ برافروز که فارغ کنی از برگ گلم قد برافراز که از سرو کنی آزادم

(همان، ۱/ ۶۳۴)

در این بیت، از دو عنصر «صورت» و «آتش» یکی، یعنی آتش، حذف شده؛ اما ویژگی آتش یعنی «برافروختن» ذکر شده است. این دو صورت در این دو بیت، روساخت‌های متفاوت یک ایماژ هستند. صورت‌های فرضی و محتمل دیگری هم با همین ایماژ قابل ساخت است. اما همهٔ آن‌ها ژرف‌ساخت مشترکی دارند.

آنچه در این مقاله اهمیت دارد، ژرف‌ساخت ایماژ است؛ بنابراین در تحلیل نمونه‌ها فقط به صورت اصلی و ژرف‌ساختی ایماژ می‌پردازیم و وارد بحث انواع تشبیه و استعاره نمی‌شویم. همچنین دو رکن اصلی ایماژ را در تشبیه مشبه و مشبهٌ‌به و در استعاره مستعارٌله و مستعارٌمنه می‌نامند. ما به‌جای مشبهٌ‌به و مستعارٌمنه از اصطلاح «خیال» و به‌جای مشبه و مستعارٌله از اصطلاح «خبر» استفاده می‌کنیم (در اینجا معنای دستوری خبر را که در مقابل انشا قرار می‌گیرد، درنظر نداریم). به زبان ساده می‌توان گفت که مقصود اصلی شاعر یا گوینده «خبر» است و آنچه جنبهٔ مقایسه‌ای یا آرایه‌ای دارد «خیال»؛ پس می‌توان گفت هر ایماژ مرکّب است از یک خبر و یک خیال.

گاهی در یک بیت یا پاره‌ای از متن ادبی ایماژهای متعدد می‌آید؛ به‌شکلی که کل عبارت حالتی دولایه پیدا می‌کند. می‌توانیم این دو سطح را سطح خیال و خبر بنامیم. با درنظر گرفتن مثال ۲، دو سطح خیال و خبر را می‌توان با چنین نموداری نشان داد:

www.SID.ir

خیال	رسن هرچه بلند باشد به چنبر می‌رسد.
خبر	عمر هرچند طولانی باشد به مرگ ختم می‌شود.

۴. تناسب و تعامل میان خیال و خبر

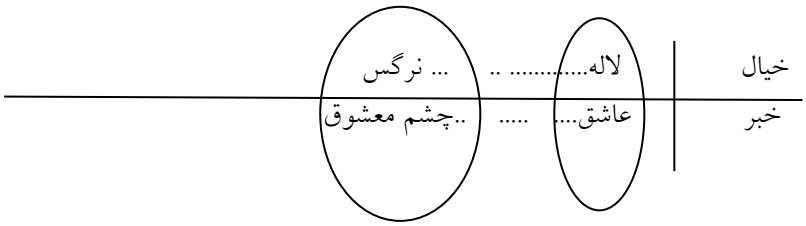
زمانی که در بیتی یا جمله‌ای از متن ادبی چند خیال با هم بیاید، روابط گوناگونی میان آن‌ها برقرار می‌شود. آوردن چند خیال بی‌ارتباط با هم در کنار یکدیگر در اشعار شاخص فارسی معمول نیست و شاید نشانه‌ای از «سستی» محسوب شود؛ مثلاً برای «چشم» خیال‌های متعددی می‌توان به‌کار برد. اما وقتی برای عاشق خونین‌دل خیال «لاله» بیاید، خیال چشم هم نه «بادام» است و نه «چراغ»؛ بلکه احتمالاً «نرگس» است:

مثال ۵:

چرا چون لاله خونین‌دل نباشم؟ که با ما نرگس او سر گران کرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/ ۲۸۰)

بنابراین نخستین رابطه‌ای که میان خیال‌های مختلف یک بیت یا عبارت برقرار می‌شود، تناسب است که در این نمودار نمایش داده‌ایم:



«لاله و عاشق» یک ایماژ را تشکیل می‌دهند و «نرگس و چشم معشوق» ایماژی دیگر را. در این نمودار، برای تأکید، خیال و خبرِ هر ایماژ درون یک خط منحنی قرار گرفته‌اند. نقطه‌چین بین عناصرِ هر سطح نشان‌دهندهٔ رابطهٔ مجاورت و تناسب است.

وقتی حافظ می‌خواهد بگوید چهره‌ات را با مو بپوشان نمی‌گوید:

خورشید را ز سنبل مشکین نقاب کن

بلکه می‌گوید:

مثال ۶:

www.SID.ir

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن

(همان، ۱/ ۷۹۰)

تا میان خیال‌های بیت تناسب برقرار باشد.

خیال	گلبرگ .....سنبل
خبر	رخ..... .....مو

در این نمودار نیز، هر خیال بالای عنصر هم‌ارز و مشابه خود در لایهٔ خبر قرار گرفته؛ یعنی گلبرگ خیالِ رخ است و سنبل خیالِ مو.

همین مضمون را حافظ جای دیگری هم آورده و در آنجا خیال «آفتاب» را برای چهره ذکر کرده است. اما وقتی چهره آفتاب شود، دیگر زلف نمی‌تواند «سنبل» باشد. زلف هم چیز دیگری می‌شود که با خورشید در تناسب باشد:

مثال ۷:

ماه خورشیدنمایش ز پس پردهٔ زلف آفتابی است که در پیش سحابی دارد

(همان، ۱/ ۲۵۶)

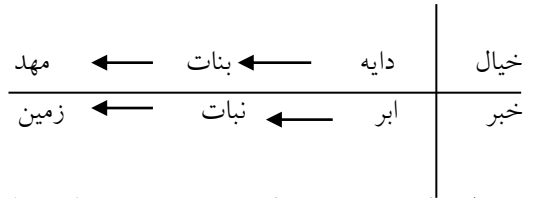
خیال	آفتاب.....سحاب
خبر	چهره.....زلف

رابطهٔ میان خیال‌ها می‌تواند از تناسب فراتر رود و به تعامل پیچیده برسد. برای مثال وقتی سعدی در دیباچهٔ *گلستان* که نثری است بسیار شاعرانه می‌گوید:

مثال ۸: «دایهٔ ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد» (سعدی، ۱۳۶۸: ۴۹).

میان دایه، بنات (دختران) و مهد تعاملی دقیق وجود دارد که عیناً میان ابر بهاری، نبات (گیاهان) و زمین هم برقرار است. همان‌طور که دایه دختربچه را می‌پرورد و دختربچه در گهواره جا دارد، ابر گیاه را پرورش می‌دهد و گیاه در زمین جا دارد. این تعامل را می‌توان در نمودار زیر نشان داد که در آن پیکان نشانهٔ تعامل است و هر عنصر خیال بالای عنصر هم‌ارز در لایهٔ خبر قرار دارد:

www.SID.ir

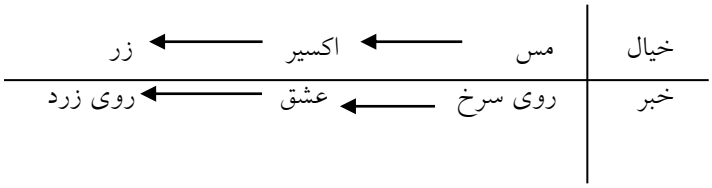


همین مسئله را در بیت زیر از سعدی می‌بینیم که تعامل میان روی سرخ و عشق و روی زرد، عیناً میان مس و اکسیر و زر هم برقرار است:

مثال ۹:

گویند روی سرخ تو سعدی که زرد کرد؟ اکسیر عشق در مسم آمیخت زر شدم

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۵)



۵. مرزشکنی خیال و خبر

تا اینجا در همهٔ مثال‌هایی که بررسی کردیم، خیال‌ها تناسب یا تعاملی «میان خود» برقرار می‌کردند. اما گاهی شاعر از این قاعده تخطی می‌کند؛ یعنی تعامل به‌جای آنکه در هر سطح جداگانه رخ دهد، میان سطوح واقع می‌شود و به این ترتیب، مرزشکنی رخ می‌دهد. همان‌طور که در سطوح روایی رابطهٔ طبیعی میان سطوح روایتگری است و هر رابطهٔ دیگری باعث مرزشکنی می‌شود، رابطهٔ میان سطوح خیال و خبر نیز هم‌ارزی و مشابهت است و هر تعامل یا رابطهٔ دیگری مصداق مرزشکنی است. بیت زیر از خاقانی به‌خوبی این حالت را توضیح می‌دهد:

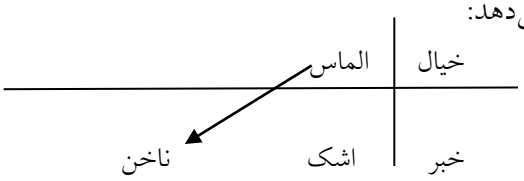
مثال ۱۰:

شد ناخن من سفته ز بس کز سر مژگان انگشت مرا پیشه شد الماس‌ربایی

(۱۳۸۵: ۶۶۹)

www.SID.ir

الماس استعاره از اشک است؛ یعنی در لایهٔ خیال قرار دارد و واقعیت ندارد. اما خاقانی ادعا می‌کند که آن‌قدر با ناخن الماس (اشک) از مژگانش پاک کرده، ناخنش سوراخ شده است؛ یعنی یک عنصر خیالی ناخنش را ساییده است. نمودار زیر این مرزشکنی را نشان می‌دهد:

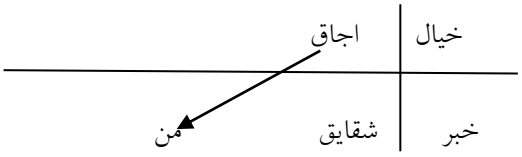


وقتی سپهری می‌گوید:

مثال ۱۱: و یک بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد و باران تندی گرفت
و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،
اجاق شقایق مرا گرم کرد.

(۱۳۸۵: ۴۰۲)

دقیقاً از همین شگرد استفاده کرده است. «شقایق» به «اجاق» تشبیه شده و بنابراین «اجاق» خیال است؛ اما سپهری می‌گوید که همین اجاق «خیالی» گرمش کرده است:



در این شعرها اتفاقی غیرمنطقی رخ می‌دهد و مرزی شکسته می‌شود؛ همان اتفاقی که در مرزشکنی روایی رخ می‌دهد. البته در مرزشکنی روایی مفهوم «سطح» کاملاً متفاوت است. رابطهٔ بین سطوح نیز با آنچه در مرزشکنی خیال و خبر می‌بینیم، یکی نیست. چنان‌که دیدیم، رابطهٔ طبیعی میان سطوح روایی روایتگری است و رابطهٔ طبیعی میان دو سطح خیال و خبر هم‌ارزی و مشابهت. نقطه مشترک در این میان آن است که در هر دو مورد با دو سطح یا دو قلمروی جداگانه سروکار داریم که منطقاً باید جدا

www.SID.ir

بمانند؛ اما این جدایی نقض می‌شود. به همین دلیل است که وجود تناقض، عنصری مرکزی در مرزشکنی روایی شمرده می‌شود (Pier, 2009: 196).

۶. کارکرد مرزشکنی خیال و خبر

برای تبیین کارکرد و تأثیر مرزشکنی خیال و خبر نیز می‌توانیم از مرزشکنی روایی الهام بگیریم. ژنت می‌گوید تأثیری که مرزشکنی درپی دارد، ممکن است شوخ‌طبعانه، وهم‌انگیز[۱۶] یا مخلوطی از هر دو باشد (Genette, 1988: 88). ژنت برای نوع اول، به کتاب *ژاک قضاوقدری و اربابش* اشاره می‌کند. بد نیست به نمونه‌ای از مرزشکنی‌های این کتاب نگاهی بیفکنیم:

> و اما خوانندهٔ عزیز، چه چیزی مانعم می‌شود که بین این سه نفر یک دعوای جانانه راه بیندازم؟ چرا ژاک شانه‌های خانم میزبان را نگیرد و او را از اتاق بیرون نیندازد؟ و چرا ارباب شانه‌های ژاک را نگیرد و او را بیرون نکند تا یکی به گوشه‌ای برود و دیگری به گوشه‌ای دیگر؟ تا شما نه داستانِ خانم میزبان را بشنوید و نه ادامهٔ داستانِ عشق و عاشقی ژاک را؟ اما نگران نباشید، این کار را نمی‌کنم (دیدرو، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

در اینجا با نوعی از مرزشکنی سروکار داریم که به آن مرزشکنی مؤلف[۱۷] می‌گویند (Pier, 2009: 192; Genette, 1983: 234). در این نوع از مرزشکنی راوی اذعان می‌کند که نه‌فقط درحال روایتِ ماجرای شخصیت‌هاست، بلکه درحال خلق ماجراست و مثلاً می‌تواند شخصیت‌ها را خوشبخت یا بدبخت کند.

برای تأثیر وهم‌انگیز مرزشکنی، ژنت به داستان «تداوم باغ‌ها»[۱۸] اثر خولیو کورتاسار[۱۹] اشاره می‌کند که در آن مردی به دست یکی از شخصیت‌های کتابی که می‌خواند، کُشته می‌شود. موفقیت نویسنده در ایجاد تأثیر وهم‌انگیز در آن است که طوری اتفاقات را روایت کند که مخاطب دست‌کم برای لحظه‌ای آن اتفاق خارق‌العاده را باور کند.

مثال جالبی که ژنت برای تأثیر توأمان وهم‌انگیز و خنده‌دار ذکر می‌کند، یکی از قطعات کتاب *اثرات جانبی*[۲۰] وودی آلن[۲۱] است (برای ترجمهٔ آزاد فارسی ر.ک: آلن،

www.SID.ir

۱۳۸۴: ۶۵ـ۹۰) که در آن پروفسور کوگل‌ماس که ازدواج ناموفقی دارد، به کمک یک جادوگر و از طریق کمد جادویی وارد داستان *مادام بوواری* می‌شود. او چندین بار به ملاقات اِما بوواری می‌رود و یک بار هم اِما را برای دو روز با خودش به نیویورک می‌آورد. اما کمد جادویی خراب می‌شود و کوگل‌ماس مجبور می‌شود اِما را چند روزی پنهان از همسرش در هتل نگه دارد. وقتی بالاخره کمد درست می‌شود، کوگل‌ماس اِما را برمی‌گرداند و تصمیم می‌گیرد این کار را تکرار نکند. اما سه هفته بعد دوباره به‌سراغ جادوگر می‌رود. این بار او قصد دارد وارد کتاب دیگری شود؛ اما وقتی وارد می‌شود، کمد آتش می‌گیرد و کوگل‌ماس بیچاره که اشتباهاً کتاب «دستور زبان اسپانیایی» را همراه آورده، وارد آن می‌شود و فعل‌های بی‌قاعده تعقیبش می‌کنند.

آیا می‌توان در شعر مرزشکنی خیال و خبری خلق کرد که تأثیری مشابه این داستان داشته باشد؟ این امر اگر محال نباشد، دست‌کم تصورش بسیار دشوار است. شاید برای همین است که گفته‌اند مرزشکنی با آثار کمیک و آیرونیک بیشتر سازگار است تا آثار تراژیک و غنایی. همچنین گفته‌اند که مرزشکنی با مکتب‌های رمانتیسم و باروک و شکل‌هایی از مدرنیسم متناسب‌تر است تا رئالیسم و کلاسیسیم (Pier, 2009: 193). اما به‌نظر می‌رسد مرزشکنی خیال و خبر هم می‌تواند در مقیاسی متفاوت همین دو تأثیر اساسی، یعنی شوخی و وهم، را ایجاد کند. وقتی سعدی هنگام مفاخره با بازیگوشی می‌گوید:

مثال ۱۲:

من دگر شعر نخواهم که نویسم که مگس زحمتم می‌دهد ازبس که سخن شیرین است

(۱۳۸۵: ۱۶۵)

در سرودن بیتی مطایبه‌آمیز موفق است و تناسب خوبی میان این مطایبه با مضمون تفاخر برقرار کرده است. موقع خواندن بیت می‌توان سعدی را پیش چشم مجسم کرد که با شیطنت آن‌قدر در تعریف از خودش اغراق می‌کند که به چنین دروغ آشکاری می‌رسد.

یا وقتی یکی از شعرای گمنام سبک هندی به‌نام میرمحمد احسن ایجاد می‌گوید:

مثال ۱۳:

www.SID.ir

حال سنگینی هجران تو انشا کردیم سطر در صفحه فرورفت چو زنجیر در آب
(سرخوش، ۱۳۸۹: ۴۲)

به‌نظر می‌رسد در خلق اثر وهم‌انگیز درحد یک بیت موفق است. البته در اینجا قطعاً پای ذوق و سلیقه هم به‌میان می‌آید و شاید کسی یک شوخی یا وهم را موفق بداند و دیگری نه. از میان مثال‌های ۱۰ و ۱۱، به‌نظر نگارندگان، سپهری در ایجاد تأثیر وهمی تاحدودی موفق است؛ اما خاقانی نه‌چندان؛ یعنی گرم شدن سپهری از شقایق را بیشتر می‌توان باور کرد تا ساییده شدن ناخن‌های خاقانی از اشک را. اما شاید کسانی باشند که دقیقاً برخلاف این بیندیشند.

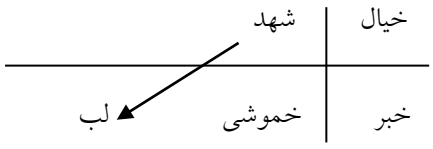
۷. ترکیب مرزشکنی خیال و خبر با صنایع بدیعی

یافتن و توضیح مرزشکنی خیال و خبر به‌تنهایی چندان آسان نیست؛ اما زمانی این کار دشوارتر می‌شود که مرزشکنی خیال و خبر با صنایع بدیع معنوی آمیخته شود و ترکیبی پیچیده بسازد؛ مثلاً در این بیت صائب:

مثال ۱۴:

به‌غیر شهد خموشی کدام شیرینی است که از حلاوت آن لب به یکدگر چسبد
(۱۳۶۷: ۴/ ۱۷۷۰)

مرزشکنی خیال و خبر همراهِ حسن تعلیل آمده است. سکوت طبیعتاً لب‌ها را می‌بندد؛ اما صائب می‌گوید سکوت شهدی است که شیرینی‌اش باعث می‌شود لب‌ها به‌هم بچسبند؛ یعنی شهد در لایهٔ خیال بر لب در لایهٔ خبر اثر می‌کند:



در این بیت مولانا نیز:

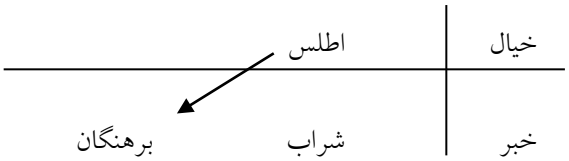
مثال ۱۵:

www.SID.ir

صنما ببین خزان را بنگر برهنگان را ز شراب همچو اطلس ببرهنگان قبا ده

(۱۵۵/۵ :۲۵۳۵)

مرزشکنی خیال و خبر با حسن تعلیل همراه شده است. نوشیدن شراب در سرمای خزان می‌تواند تن را گرم کند؛ اما مولانا می‌گوید شراب همچون اطلسی است و این اطلس قبایی می‌شود بر تن برهنگان و آن‌ها را از سرما نجات می‌دهد. پس اطلس در لایهٔ خیال بر برهنگان در لایهٔ خبر اثر می‌گذارد:



۸. نتیجه

مرزشکنی خیال و خبر شگردی بلاغی است که از دیرباز در شعر فارسی به‌کار رفته؛ با این حال، تاکنون به‌درستی تبیین نشده است. برای تبیین این شگرد می‌توان از مرزشکنی روایی الهام گرفت. وجه مشترک این دو مرزشکنی درهم آمیختن سطح‌ها و قلمروهایی است که منطقاً باید جدا بمانند؛ به همین سبب نوعی تناقض منطقی در هر دو وجود دارد؛ هرچند ماهیت سطوح در نوع مرزشکنی متفاوت است. در مرزشکنی روایی، روایتگری شکل‌دهندهٔ سطوح است؛ به این صورت که شخصیت یک سطح روایی، راویِ سطح دیگر می‌شود. در مرزشکنی خیال و خبر، رابطهٔ میان دو سطح مشابهت است. سطحی را که بیانگر منظور اصلی گوینده است، سطح خبر می‌نامیم و سطحی که برای مقایسه با سطح نخست آمده و جنبهٔ آرایه دارد، سطح خیال. در هر مورد مرزشکنی زمانی رخ می‌دهد که ارتباط یا تعاملی به‌جز رابطهٔ طبیعی میان دو سطح برقرار شود؛ یعنی در مرزشکنی روایی ارتباطی به‌جز روایتگری و در مرزشکنی خیال و خبر ارتباطی به‌جز مشابهت. کارکرد مرزشکنی خیال و خبر همچون مرزشکنی روایی ممکن است شوخ‌طبعانه، وهم‌انگیز یا ترکیبی از هر دو باشد. مرزشکنی خیال و خبر می‌تواند با صنایع بدیعی همراه شود و ترکیبی پیچیده بسازد. بررسی مرزشکنی

www.SID.ir

خیال و خبر می‌تواند ارزش سبک‌شناختی هم داشته باشد؛ یعنی پژوهشگران می‌توانند حضور و بسامد آن را به‌عنوان یک شاخصه برای بررسی سبک بلاغی آثار مورد توجه قرار دهند.

پی‌نوشت‌ها

1. metalepsis
2. narratology
3. structurialism
4. cognitive
5. contextual
6. transgenric and transmedial
7. Gerrard Genette
8. narrative levels
9. diegetic or intradiegetic
10. hypodiegetic
11. naratee
12. extradiegetic
13. narrating
14. image
15. figurative language
16. fantastic
17. author’s metalepsis or authorial metalepsis
18. "Continuity of Parks"
19. Julio Cortázar
20. *Side Effects*
21. Woody Allan

منابع

ـ آلن، وودی (۱۳۸۴). *مرگ در می‌زند*. ترجمهٔ حسین یعقوبی. تهران: نشر چشمه.

ـ ابوادیب، کمال (۱۳۹۳). *صور خیال در نظریهٔ جرجانی*. ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی. تهران: نشر علم.

ـ ارّجانی، فرامرزبن خداداد (۱۳۶۲). *سمک عیّار*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. ۵ج. تهران: آگاه.

ـ بیضایی، بهرام (۱۳۸۶). *افرا*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

www.SID.ir

ـ حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). *دیوان حافظ*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. ۲ج. تهران: خوارزمی.
ـ خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۸۵). *دیوان خاقانی شروانی*. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.
ـ خسروی، ابوتراب (۱۳۸۷). *دیوان سومنات*. تهران: نشر مرکز.
ـ دیدرو، دنی (۱۳۸۷). *ژاک قضا و قدری و اربابش*. ترجمهٔ مینو مشیری. تهران: فرهنگ نشر نو.
ـ رودکی، جعفربن محمد (۱۳۸۷). *دیوان اشعار رودکی*. تصحیح نصرالله امامی. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
ـ سپهری، سهراب (۱۳۸۵). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
ـ سرخوش، محمدافضل (۱۳۸۹). *کلمات الشعراء*. تصحیح علیرضا قزوه. تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
ـ سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۶۸). *گلستان سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
ـ ــــــــــــــــ (۱۳۸۵). *غزلهای سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.
ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
ـ صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۷). *دیوان صائب*. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ لیکاف، جورج (۱۳۸۳). «نظریهٔ معاصر استعاره». ترجمهٔ فرزان سجودی. در *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سورهٔ مهر.
ـ مولوی، جلال‌الدین محمد (۲۵۳۵). *کلیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- Abrams, M.H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Thomson Wadworth.
- Abu Dib, K. (2014). *Sovar-e Khiāl Dar Nazarie-ye Jorjāni*. Trans. Farzan Sojudi and Farhad Sasani. Tehran: Elm Publication. [in Persian]
- Allen, W. (2005). *Marg Dar Mizanad*. Trans. Hossein Yaqubi. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- Arrajani, F. (1983). *Samak-e Ayyār*. Ed. Parviz Natel Khanlari. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Beyzayi, B. (2007). *Afrā*. Tehran: Roshangaran Va Motale'at-e Zanan Publication. [in Persian]

www.SID.ir

Diderot, D. (2008). *Zhāk-e Qazā Va Qadari Va Arbābash*. Trans. Minu Moshiri. Tehran: Farhang-e Nashr-e Now Publication. [in Persian]
- Du Plooy, H.J.G. (2010). "Narratology and the study of lyric poetry: introductory article". *Literator: Journal of Literary Criticism, Comparative Linguistics and Literary Studies*. 31(3). pp. 1-15.
- Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- _____ (1988). *Narrative discourse revisited*. Cornell University Press.
- Hafez, M. (1983). *Divān-e Hāfez*. Ed. Parviz Natel Khanlari. Tehran: Kharazmi Publication. [in Persian]
- Khaqani, B. (2006). *Divān-e Khaqani-ye Sharvāni*. Ed. Zia' Al-din Sajjadi. Tehran: Zavvar Publication. [in Persian]
- Khosravi, A. (2008). *Divān-e Sumanāt*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Leikauf, G. (2004). "Nazarie-ye Mo'āser-e Este'āre". Trans. Farzan Sojudi. *Este'āre: Mabnā-ye Tafakkor Va Abzār-e Zibāyi-Āfarini*. Ed. Farhad Sasani. Tehran: Sure-ye Mehr Publication. [in Persian]
- Meister, J.C. (2009). "Narratology" P. Huhn (Ed.) *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 329-350.
- Mowlana, J. (1976). *Kolliyāt-e Shams*. Ed. Badi' Al-Zaman Foruzanfar. Tehran: Amir Kabir Publication. [in Persian]
- Pier, J. (2009). "Metalepsis" P. Huhn (Ed.) *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter. pp. 190-203.
- Rudaki, J. (2008). *Divān-e Ash'ār-e Rudaki*. Ed. Nasrollah Emami. Tehran: Mo'assese-ye Tahqiqat Va Tose'e-ye Olum-e Ensani Publication. [in Persian]
- Sa'di, M. (1989). *Golestān-e Sa'di*. Ed. Qolamhossein Yusefi. Tehran: Kharazmi Publication. [in Persian]
- _____ (2006). *Ghazalha-ye Sa'di*. Ed. Qolamhossein Yusefi. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Sa'eb-e Tabrizi, M. (1988). *Divān-e Sā'eb*. Ed. Mohammad Qahraman. Tehran: Elmi Va Farhangi Publication. [in Persian]
- Sarkhosh, M. (2010). *Kalemāt Al-Sho'arā*. Ed. Alireza Qazve. Tehran: Ketabkhane-ye Muze Va Markaz-e Asnad-e Majles-e Shora-ye Eslami Publication. [in Persian]
- Sepehri, S. (2007). *Hasht Ketāb*. Tehran: Tahuri Publication. [in Persian]
- Shafi'i-ye Kadkani, M. (1993). *Sovar-e Khiāl Dar She'r-e Fārsi*. Tehran: Agah. [in Persian]

www.SID.ir