Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Rhetorical Reincarnation: Introducing Literary Reincarnation as a Rhetorical Device in Persian and Kurdish Literatures

Amir Cheraghian[1] **Dāwood Sparham**[2]

1 PhD. Student in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: a-cheragheyan@atu.ac.ir
2 Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: sparham@atu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 24 September 2024
Received in revised form 11 November 2024
Accepted 12 December 2024
Published online 23 December 2024

Keywords:
Rhetorical reincarnation, Literary reincarnation, Kurdish literature, Persian literature, Second-Order metaphor, Simile, Reincarnation.

ABSTRACT

This article analyzes the mechanism of literary reincarnation wherein a poet transforms different concepts and objects into one another. This mechanism differs from simile and metaphor. While simile asserts resemblance and metaphor claims identity, reincarnation posits transformation and incarnation. Furthermore, certain literary figures (transferred epithet and second-order metaphor) that are not understood based on traditional rhetorical assumptions and face fundamental problems can be understood within the framework of literary reincarnation. This article examines various dimensions of reincarnation and literary reincarnation. The final section presents analyses to clarify the function of rhetorical reincarnation in literature and rhetoric. The analyses and investigations in this article are based on examples and evidence from Kurdish and Persian literature. Ultimately, it can be concluded that rhetorical/literary reincarnation possesses an independent identity and has a specific cognitive basis. It forms the foundation of second-order metaphor, and context, narrative, and form play an essential role in its analysis. By basing interpretation on reincarnation instead of simile, one can arrive at a reincarnation proposition rather than a simulative proposition in the interpretation of the surface structure of speech. In fact, this article is the first step in the field of rhetoric and reincarnation.

Cite this article: Cheraghian, A., & Sparham, D., (2024)., Rhetorical reincarnation: introducing literary reincarnation as a rhetorical device in persian and kurdish literatures. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (2). 152-168. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.11955.1654

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.11955.1654
Publisher: University of Qom

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تناسخ بلاغی (معرفی تناسخ ادبی به مثابهٔ شگردی بلاغی در ادبیات فارسی و کُردی)

امیر چراغیان[۱]، **داود اسپرهم**[۲]

۱ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: acheragheyan@atu.ac.ir
۲ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: sparham@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت ۱۴۰۳/۰۷/۰۲
تاریخ بازنگری ۱۴۰۳/۰۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
تناسخ بلاغی، تناسخ ادبی، ادبیات کردی، ادبیات فارسی، استعارهٔ نوع دوم، تشبیه، تناسخ.

چکیده

در این مقاله به تحلیل سازوکار تناسخ ادبی پرداخته می¬شود. در قالب این سازوکار، شاعر مفاهیم و اشیاء متفاوت را به همدیگر تبدیل می¬کند. این سازوکار با تشبیه و استعاره تفاوت دارد. اگر در تشبیه ادعای شباهت مطرح و در استعاره ادعای همسانی در تناسخ ادعای تبدیل و حلول مطرح است. همچنین بخشی از آرایه¬های ادبی (اضافهٔ استعاری و استعارهٔ نوع دوم) که بر پایهٔ مفروضات بلاغت سنتی فهم نمی¬شوند و با مشکل بنیادی روبه¬رو است، در چارچوب تناسخ ادبی فهمیده می¬شود. در این مقاله ابعاد مختلف تناسخ و تناسخ ادبی بررسی و در بخش آخر تحلیلاتی در جهت تبیین کارکرد تناسخ بلاغی در ادبیات و علم بلاغت ارائه می¬گردد. تحلیل¬ها و بررسی¬های این مقاله بر پایهٔ مثال¬ها و شواهدی از ادبیات کُردی و فارسی انجام شده است. به عنوان نتیجه کلی می¬توان گفت، تناسخ بلاغی/ ادبی دارای هویتی مستقل است، مبنای شناختی مخصوصی دارد، بنیان استعارهٔ نوع دوم است، بافت، روایت و فرم در تحلیل آن نقشی اساسی دارد و می¬توان با مبنا قرار دادن تناسخ به جای تشبیه در تأویل روساخت کلام به گزارهٔ تناسخی رسید نه گزارهٔ تشبیهی. در واقع این مقاله نخستین گام در حوزهٔ ارتباط بلاغت و تناسخ است.

استناد: چراغیان، امیر و اسپرهم، داود. (۱۴۰۳). «تناسخ بلاغی (معرفی تناسخ ادبی به مثابهٔ شگردی بلاغی در ادبیات فارسی و کُردی)». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۶. صص: ۱۶۸-۱۵۲. https://doi.org/10.22091/jls.2025.11955.1654

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

این مقاله درصدد تشریح تناسخ ادبی به عنوان یکی از عوامل ایجاد فضای خیالی در شعر کُردی و فارسی است. گمان می‌رود می‌توان به صورت استقرایی مدعی شد که تناسخ ادبی، منتج از تناسخ آیینی است. برای مثال در مورد مسعود سعد سلمان (۴۳۸-۵۱۵هـ) این گمانه‌زنی می‌تواند صادق باشد و بسامد بالای تناسخ ادبی در اشعار وی می‌تواند پیوندی معنادار با سفر و اقامت وی به/در هندوستان داشته باشد. در مورد شیرکو بیکس (۱۹۴۰-۲۰۱۳م) همین مسئله وجود دارد، وی علاوه بر بسامد بالای تناسخ در اشعارش، چندین شعر با عنوان تناسخ دارد (بیکس، ۸۳: ۲۰۰۶)[۱]؛ همچنین قرائنی اعم از تصویر، واژه، بن‌مایه و... در آثار او موجود است که نشان می‌دهد او با متون مقدس اهل حق و ایزدی در ارتباط بوده است. برای مثال می‌توان به شعر «سروده‌های مَلَک طاووس» اشاره کرد (همان، ۲۹-۹). داد و ستد ساختاری و محتوایی میان نظام‌های مختلف فکری پدیده‌ای تازه نیست، نورتروپ فرای[۲] (۱۹۹۱-۱۹۱۲) در کتاب *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات* برای تشریح تأثیر کتاب مقدس بر ادبیات غرب، جمله‌ای از ویلیام بلیک[۳] (۱۸۲۷-۱۷۵۷) شاعر بریتانیایی نقل می‌کند که می‌تواند دربارهٔ داد و ستدهای عام، میان ادبیات و الهیات روشنگر باشد: «عهد عتیق و عهد جدید رمز کل هنر است» (۱۳۸۸: ۱۲).

می‌دانیم تناسخ آیینی، از دوران کهن با بشر بوده و امروزه نیز در نقاط مختلف جهان قابل مشاهده است. این عنصر در برخی از ادیان و آیین‌های مشرق زمین نقشی اساسی بر عهده داشته و دارد. برای نمونه می‌توان به آیین‌های هندوییسم، بودیسم، جینیسم، سیکیسم، یاری (اهل حق) و ایزدی اشاره کرد. در این پژوهش آنچه اهمیت دارد سازوکار و فرایندی است که وارد زبان و ذهن شاعران گردیده و موجب خلق تصاویر و فضاهای خیالی شده و در این مقاله تناسخ ادبی نامیده شده است. این سازوکار با سازوکار تشبیه و استعاره نیز ارتباط دارد. گرانیگاه این مقاله، امکاناتی است که تناسخ ادبی، فراهم‌کنندهٔ آن برای ایجاد فضای خیالی، تصویری و معنایی است. در این حالت تناسخ به مثابهٔ مضمون، اندیشه، محتوا یا بن‌مایه نیست، بلکه سازوکاری زبانی و صوری است که شاعر به دلایل مختلف از طریق آن در واقعیت‌های جهان تصرف می‌کند و پدیده‌های خیالی خاص می‌آفریند. با توجه به زوایای پنهان تناسخ ادبی، تکلیف بسیاری از تصاویر ادبی که با بلاغت سنتی قابل تحلیل نیستند، روشن می‌شود.

در این مقاله نشان داده خواهد شد که تناسخ ادبی هم در امر روایت‌سازی و هم در امر تصویرسازی در ادبیات نوین و کهن زبان‌های شرقی نظیر کُردی و فارسی نقشی مهم دارد. در این مقاله طرف تبدیل شونده را متناسِخ یا تناسخ‌دهنده و طرفی که عامل اول به آن تبدیل می‌گردد را متناسَخ یا تناسخ‌پذیر نامیده‌ایم. وضع این اصطلاحات برای راحتی ارجاع به موضوع است و جنبهٔ پیشنهادی دارد. مفهوم تناسخ حوزه‌ای است که بیشتر مباحث اعتقادی و اساطیری را به ذهن متبادر می‌کند، اما این پژوهش اثبات می‌کند تناسخ به عنوان تمهیدی وارد ذهن و زبان بسیاری از شاعران فارس‌زبان و کردزبان شده و زیبایی و خیال‌انگیزی به شعر آنان بخشیده است.

مثال (۱):

«از ترسِ دردِ نگاهِ سرگردانِ پر از حسرتم
شهر مه شد

---

۱. بیکس همچنین در صفحهٔ ۹۱ همان کتاب، شعری دیگر با عنوان تناسخ (دۆنا دۆن) دارد. تناسخ (دۆنا دۆن) از اصطلاحات الهیاتی اهل حق است.

2. Northrop Frye
3. William Blake

مه شد و بلند شد

بالاتر از آسمان هفتم...» (سابیر، ۱۹۷۹: ۷۱).

در شعر فوق تناسخ به کار رفته، شهر در این شعر نسخ‌شونده و به مه بدل گردیده است. در تناسخ بلاغی/ ادبی شاعر مفاهیم و اشیاء را برای خلق تصاویر جدید به یکدیگر تبدیل می‌کند، مانندتشبیه و استعاره، اصل شباهت و فرایند مجاز زیربنای تبدیل قرار نمی‌گیرد و شاعر مخیر است که مفاهیم و اشیاء متفاوت را به یکدیگر تبدیل کند.

مثال (۲):

«ما جنگل انبوه دگرگونی.

از آتش همرنگی صد اخگر برگیر، برهم تاب، برهم پیچ:

شلاقی کن، و بزن بر تن ما

باشد که ز خاکستر ما، در ما، جنگل یکرنگی بدر

آرد سر» (سپهری، ۱۳۸۷ : ۲۵۸).

شاعر در مثال (۲)، از مخاطب شعری یا ادبی می‌خواهد کار عجیبی انجام دهد، البته در قیاس با واقع این دستور یا دعوت یا راهکار عجیب به نظر می‌رسد. در عالم خیال و موجودات ادبی هر چیزی ممکن است رخ دهد. در این شعر نیز با تصاویر عجیب و خلاقانه و عمیقی روبه‌رو هستیم. شاعر از آتش همرنگی، صد اخگر برگیر و آن‌ها را شلاقی کن و بزن بر تن ما، تصاویر خیالی خلق کرده است. در این مورد طرفین تناسخ (متناسِخ و متناسَخ) گروه هستند و تصاویر خلق شده از طریق تناسخ، با آرایه‌های دیگر هم مرتبط هستند. اضافهٔ آتش همرنگی از نوع تشبیهی است، یعنی همرنگی مانند آتش است. این آتش مانند آتش‌های جهان واقع اخگر دارد، صد وابستهٔ پیشین و نشانهٔ کثرت است و منظور خود عدد نیست. صد اخگر به شلاق تبدیل شده است. در این مورد کردن در معنای شدن و گردانیدن به کار رفته است.

مثال (۳):

بنان گرددی مویها بر تنش — یکی کلک در هر بنان باشدی

پس آن کلکها و بنان‌ها همه — به مدحت روان و دوان باشدی

(سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۵۰۲-۵۰۱).

تناسخ ادبی در مثال (۳)، در کل قصیده مبنای روایت قرار گرفته و موجب خلق تصاویری خارق العاده شده است. شاعر برای نشان دادن تفاوت مدح خود با دیگر مادحان و نیز شدت تأثیر مدح و کلام خود می‌گوید، هر مویی از بدن من به بنانی (انگشتی) تبدیل می‌شود و هر انگشتی نیز یک کلک (قلم) با خود دارد و سپس انگشت‌ها و قلم‌ها مدح‌گویان در حرکت هستند. تناسخ ادبی موجود در این دو بیت، بسیار آشکار و خیال‌انگیز است. موی‌ها نسخ‌شونده و بنان‌ها نسخ شده‌اند. تناسخ هم از نوع جزئی یا اندامی است اگر موی را اندام بدانیم.

۱-۱) شیوهٔ پژوهش

بخش تحلیلی این مقاله بر شعرهایی از شاعران سنتی نظیر حافظ، مولوی و مسعود سعد و شعرهایی از شاعران معاصر نظیر سهراب سپهری، هوشنگ صهبا، شیرکو بیکس و رفیق صابر... سامان یافته است. دیوان هیچ شاعری به صورت کامل از این زاویه بررسی نشده اما در آینده این کار شدنی است؛ زیرا از منظر نگارندگان این مقاله، تناسخ ادبی دارای لایه‌های

پنهانی دیگر نیز هست. همچنین آرایه‌های زبان‌های شرقی از حیث ساختار، انگیزش ادبی و ادراک با هم متفاوت هستند. می‌توان به ترتیب میزان انگیزش قوهٔ خیال از تشبیه، استعاره و تناسخ ادبی سخن گفت. تناسخ در سطح بالای انگیزش خیال قرار دارد؛ زیرا مرز میان اشیاء و مفاهیم به‌تمامی از میان برمی‌خیزد و موجوداتی سوررئال آفریده می‌شود. اگر نسبیت در حوزهٔ بلاغت و زیبایی‌شناسی را بپذیریم فهم دیدگاه ارائه شده در این مقاله آسان‌تر است. امروزه نزد نظریه‌های مدرن ادبی نظیر فرمالیسم، دیدگاه نسبیت‌گرا نسبت به پدیده‌های ادبی، دیدگاهی پذیرفته شده است. (ارلیش، ۱۴۰۲: ۲۶۸). در این مقاله برای تفهیم ساختار مستقل تناسخ ادبی، سعی شده است که در بخش‌هایی مستقل نسبت آن با تناسخ اعتقادی، ساختار بالقوه و بالفعل آن، نسبت آن با دستور و مقولات دستوری، نسبت آن با مباحث بلاغی دیگر نظیر تشبیه، استعاره و تجرید، بر پایهٔ تحلیل شواهد و مثال‌هایی شعری از ادبیات کردی و فارسی سنجیده شود[۴].

۱-۲) پیشینهٔ پژوهش

منصور رستگار فسایی برای نخستین بار و به تفصیل موضوع پیکرگردانی را در کتاب پیکرگردانی در اساطیر (۱۴۰۰) بررسی کرده است. در واقع وی به موارد خاص، تاریخی و شناخته‌شدهٔ پیکرگردانی نظر داشته و فرایند و ساز و کار ایجاد تناسخ یا پیکرگردانی و مسائل زیبایی‌شناسانه و بلاغی آن مطمح نظر وی نبوده است. مقالاتی نیز به تبعیت از کتاب وی به نگارش درآمده که هم از حیث روش‌شناسی و هم از حیث نتیجه‌گیری تفاوتی با کارهای رستگار فسایی ندارند. وی در مرحلهٔ نخست به تبیین چراییِ کاربستِ تناسخ همت گمارده و در مرحلهٔ دوم به صورت موضوعی به دسته‌بندی انواع تناسخ پرداخته است. برای مثال انواع دیوها یا شخصیت‌های اساطیری که به‌صورتی دیگر درآمده‌اند را ذکر کرده است. در واقع بر انواع خاص و شناخته شدهٔ این موضوع متمرکز بوده و تناسخ را به‌عنوان یک فرایند خاص ذهنی - زبانی مورد توجه قرار نداده است.

محقق دیگر که به‌صورت نظامند به تناسخ پرداخته، محمود فتوحی(۱۳۸۵) است. وی در کتاب بلاغت تصویر ذیل مبحث نسبت شاعر با شی دو صفحه را به مبحث حلول اختصاص داده است. وی به درستی حلول را فرایند دانسته است. «در این فرایند ذات شاعر با موضوع به وحدت می‌رسند؛ «من» و شیء در هم ذوب می‌شوند و ذات شاعر به هیأت شیء درمی‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۴). در فرایند بودن تناسخ شکی نیست، اما این فرایند از یک نظر بسیار عام است و میان مفاهیم و معانی و اشیاء مختلفی به وقوع می‌پیوندد و صرفاً بین شاعر و شی نیست و از نظری دیگر خاص است، زیرا ابزاری تخیّل‌آفرین است و می‌تواند به صورت مستقل مطالعه شود. به جز از دو محقق مذکور، محققی دیگر به صورت نظامند به مبحث تناسخ ادبی نپرداخته است. مقالهٔ حاضر برای نخستین بار اشکال صوری این فرایند را طبقه‌بندی و تحلیل کرده است.

۲) تناسخ آیینی

یکی از ادیانی که عقیدهٔ تناسخ در آن نقشی برجسته دارد، نظام آیینی هندوییسم و نظام‌های مجاور آن نظیر جینیسم و بودیسم است. مسئلهٔ تناسخ بسیار کهن است. «کارما و تناسخ نیز دو عقیده دیگری هستند که احتمالاً تمام هندوها آن دو را پذیرفته‌اند. اما ظاهراً این عقاید در مراحل اولیه دین هندویی آموزش داده نمی‌شده و کاملاً مستقل از اعتقاد الهی به

۴. به دلیل محدودیت قالب مقاله و التزام به اصول ساختاری مجله، تحلیل شواهد شعری محدود شده است.

برهما به شمار می‌رفته است» (هیوم، ۱۳۹۹: ۵۵). تناسخ در دورهٔ اسلامی نیز باوری زنده است. «ما من مذهب الا و للتناسخ فیه قدم راسخ، هیچ مذهب و طریقه‌ای به منصهٔ ظهور نرسیده مگر این‌که جای پای تناسخ در آن قابل مشاهده باشد» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹: ۵۲۴). همچنین ابو حاتم رازی (۱۳۸۲) غالیان همهٔ ادیان (مسلمان، مسیحی، یهودی و مجوسی) را در پذیرش تناسخ دارای اتفاق نظر می‌داند. او به چهار اصطلاح اشاره می‌کند که عبارتند از: نسوخ، مسوخ، فسوخ و رسوخ و تناسخ را این گونه تعریف می‌کند: «تناسخ گرایان بر این باورند که جان انسان‌ها با توجه به اختلافی که در قدر و منزلت و پایهٔ اجتماعی دارند، پس از مرگ، به این گروه‌های یاد شده منتقل شده، در یکی از این‌ها حلول می‌کنند و همواره در چرخهٔ تناسخ از کالبدی به کالبد دیگر راه می‌جویند تا کیفر اعمالی را که با اندام بشری خود مرتکب شده‌اند، بچشند» (۱۳۸۲: ۱۵۲-۱۵۳). تقریباً تناسخ در باور پیروان اهل حق و متن‌های مقدس آن‌ها به همان شیوه‌ای است که از دید منابع هندی و اسلامی ذکر آن گذشت. «اساس آیین اهل حق، بر مفهوم «دُن به دُن» یا همان تناسخ بنا شده است. واژهٔ «دُن» لفظی ترکی به معنای جامه است. بنابر برخی منابع، آدمی هزار و یک دُن یا جامه عوض می‌کند و با عبور از جامه‌های گوناگون، جزای کردار گذشته خود را می‌بیند» (جیحون آبادی، ۱۳۶۱: ۷۰). در متن‌های مقدس یاری نیز می‌توان انواع تناسخ را مشاهده کرد. منظور از متون مقدس یاری، متونی است که در قالب نظم هجایی توسط بزرگان و باورمندان این آیین در دوره‌های مختلف سروده شده است. این متون با عناوین دفتر، سرانجام، کلام، کلام خزانه و زبور حقیقت نیز مشهور است.

۳) تناسخ ادبی از نظر ساختاری

اگر دو طرف تناسخ به صورت تمام و کمال به هم‌دیگر تبدیل شوند، این نوع تناسخ تام یا کامل نامیده می‌شود و پس از تبدیل، با پدیده و صورتی خیالی و جدید روبه‌رو هستیم. اکثر تناسخ‌های ادبی از این نوع هستند. این صورت‌های خیالی قابل صدق و کذب نیستند و وصف ادبی و خیالی در باب آن‌ها صادق است.

مثال (۴):

«میوه بر شاخه شدم
سنگ پاره در کف کودک
طلسم معجزتی
مگر پناه دهد از گزند خویشتنم» (شاملو، ۱۳۵۲: ۱۵).

در مثال بالا شاعر یا روای یکبار خود را به میوه تبدیل کرده است و یکبار خود را به سنگ‌پاره. متناسِخ، تماماً تناسخ یافته است. قیدِ مکان در کف کودک به تناسخ حالتی خاص بخشیده است. یکی از تفاوت‌های تناسخ ادبی و آیینی همین نکته است. عنصر تناسخ چون در نظام زبان رخ می‌دهد، در دستور زبان نیز قابل بررسی است. در واقع تناسخ امکاناتی در اختیار شاعر قرار می‌دهد که موفق به گفتن ناگفتنی شود. در مثال فوق شاعر دو ساحت وجودی خود را از طریق تناسخ نشان داده است. ساحت فرودین در قالب سنگ‌پاره بیان شده و ساحت فرازین در قالب میوهٔ بر شاخه بیان شده است. اگر دقت کنیم درخواهیم یافت که تنها از طریق تناسخ می‌توانیم مفاهیمی این چنینی را بیان کنیم. شاعر در آن واحد دو چیز است.

از حیث میزان یا گسترهٔ تبدیل شدن متناسِخ، با نوعی دیگر از تناسخ روبه‌رو هستیم که آن را تناسخ ادبی اندامی یا جزئی نامیده‌ایم. در این حالت بخشی از یک پدیدهٔ ذاتی یا خیالی دچار تناسخ می‌شود. در نتیجه موجوداتی خیالی و ادبی خلق

می‌شوند که در دنیای خارج از متن موجود نیستند و کارکرد خیال‌انگیزی دارند. شیرکو بیکس با استفاده از این نوع تناسخ، تصاویر خلاقانهٔ زیر را خلق کرده است:

مثال (۵):

«یک سرم آتش است و/ یک سرم باد و باران/ آنگاه که آن سرم باریدن آغازد/ این سرم به لایه‌ای از دود بدل می‌گردد/ هر گاه آن سرم بر افروزد/ این سرم بخار جزیزه درد می‌گردد» (بیکس، ۲۰۰۶: ۱۴۳).

شاعر در عالمِ شعر مدعی است دو سر دارد، یکی از این سرها آتش و دیگری، خود مرکب از باد و باران است. این دو سر مانند نمونه‌های باستانی، سر موجود زنده دیگری نیست. موجود دارای دو سر یا چند سر در متون باستانی بسیار است. ضحاک، پان، هارپی‌ها، دلفینه، ساتیرها، سگ سه سر دوزخ، سِنتورها، اکتیو سنتورها، تتیس، شیوا، گیریون و... همه از این نوع هستند (رستگار فسایی، ۱۴۰۰: ۴۴۳-۴۶۹). به‌ندرت موجودات اساطیری سری این گونه دارند که در این شعر شیرکو توصیف شده است. جالب است که این سرها در روایت شعر نقش دارند و از طریق کنش‌هایشان بر هم اثر می‌گذارند و مانند شخصیت‌های داستانی، رویداد و روایت می‌آفرینند. سری که باران است، سر آتشین را خاموش و به دودش بدل می‌کند و سر آتشین نیز به نوبهٔ خود سر بادی و بارانی را به بخار بدل می‌گرداند. این تناسخ را تناسخ اندامی یا جزئی نام نهاده‌ایم. در این نوع تناسخ ادبی بخش و اندام یا بخش‌ها و اندام‌هایی که تناسخ بر آن‌ها جاری می‌شود، همیشه به یک عنصر طبیعی قابلِ شمارش و ملموس تبدیل نمی‌شود؛ بلکه مانند تناسخ تام، اندام یا اندام‌ها می‌توانند به معانی و حالات تبدیل شوند. موجودی که تناسخ بر او رخ می‌دهد لزوماً انسان یا چیزی دارای ذات نیست بلکه می‌تواند شخصیت یا موجودیتی خیالی و ساختگی باشد.

مثال (۶):

«در گردنه‌های شاهو/ پری‌ای با زلف نارنجی/ نیمه‌اش شب و نیمه‌اش آفتاب/ پری شعر حافظ/ نیمه‌اش گل و نیمه‌اش تگرگ / دختر مه، دختر باران/ آمد و دگرگون شد» (بیکس، ۲۰۰۶: ۴۱).

مثال (۶) بخشی از شعر بلند و روایی شیرکو بیکس با نام ژیلا است که در آن نیز تناسخ ادبی بسیار کاربرد یافته است. شاعر در این شعر هاتف یا سروشِ شعر حافظ را متناسب با شعر و جهان شعری خود و با وصف‌هایی خاص مورد تناسخ قرار داده است. سروش یا فرشته یا پری خود عنصری خیالی است. شیرکو در این شعر بدنِ سروش را با تناسخ جزئی و اندامی به زیبایی آراسته، نصف بدن او را شب و نصف دیگر را به آفتاب بدل گردانیده است. در ضمن این سروش زلف دارد و رنگ آن نارنجی است. برای روشن شدن زوایای مختلف تناسخ ادبی چاره‌ای جز تشریح نمونه دیگر نیست. به عنوان آخرین مثال حوزهٔ تناسخ ادبی اندامی به مثال زیر توجه شود:

مثال (۷):

«...در شیشه، صورتِ ترک خورده خودم را می‌بینم/ به‌دقت می‌نگرم، از میان تَرَک‌ها/ پروانه‌های سرخ بیرون می‌آیند و بالِ تماشایم می‌شوند» (بیکس، ۲۰۰۶: ۴۹).

در این شعر پروانه‌های سرخ عنصر متناسِخ هستند. پروانه اسم ذات است. اما عنصر متناسَخ دیگر یک عنصر دارای ذات و ملموس نیست. تماشا یا نگاه در این شعر پرنده‌ای است که بال‌هایش پروانه‌اند. در نهایت موجودی که خلق شده، تنها در عالم شعر وجود دارد و خیالی است: «تماشا با بال‌هایی که خود پروانه‌اند».

۴) تناسخ و دستورِ زبان

۴–۱) تناسخ و مقولهٔ اسم

بر خلاف تناسخ آیینی، در تناسخ ادبی دایرهٔ تبدیلات و شدن‌ها گسترده‌تر است. در این نوع تناسخ علاوه بر اشخاص، اشیاء، جمادات، گیاهان و حیوانات، اسم‌های معنی، اسم‌های افسانه‌ای و خیالی نیز می‌توانند به همدیگر تبدیل شوند، هر چیزی به هر چیزی می‌تواند بدل شود و عامل تمام این تبدیلات ذهن شاعر است و از راه همین تبدیلات متفاوت، تصاویری ایجاد می‌شود که قابل انطباق با مباحث مکتب سورئالیسم است که این مسئله می‌تواند موضوع جستاری مستقل باشد. در حالی که در تناسخ آیینی دایرهٔ تبدیلات محدود به چهار تبدیلِ نسخ، مسخ، فسخ و رسخ است، تناسخ اعتقادی دربارهٔ جهان خارج و انسان‌ها و چیزهاست، تناسخ ادبی در زبان به وقوع می‌پیوندد و موضوعی جمال‌شناسانه در شعر و زبان ادبی است.

مثال (۸):

«عشق، خود را ویولن کرد/ تنهایی او را برگرفت و/ زیر چانهٔ خود گذاشت/ آنگاه آن‌سان نواختش و نواختش/ که شب درد زایمانش آغازید و/ فجر کاذب را زایید» (بیکس، ۲۰۰۶: ۱۴۱).

در مصراعِ اول شعر تناسخ ادبیِ کامل رخ داده، یعنی عشق به طور کلی از نظر هیئت و شمایل دگرگون گشته و به شکل یک ابزار موسیقایی درآمده است. از منظر دستورِ زبان، عشق یک اسم معنی و ویولن از این نظر یک اسم ذات است که در جهان خارج از ذهن مصداق دارد و با حواس پنجگانه قابل درک است. این تبدیل خاص نشان می‌دهد که در عالم ادبیات بر خلاف عالم تناسخ اعتقادی، اسم‌های معنی، مفاهیم انتزاعی و کیفیت‌ها نیز می‌توانند نسخ‌شونده یا متناسِخ واقع شوند.

مثال (۹):

«اکنون دیگر/ به پیله‌ی رازهای گردون داخل شده‌ام/ و بدل گشته‌ام به شعر ابریشمین خدا/ باران خدا/ زبان خدا/ باز نخواهم گشت» (بیکس، ۲۰۰۶: ۴۳).

شاعر در مثال فوق شخص مورد نظرش را به شعر ابریشمین خدا، باران خدا و زبان خدا تبدیل کرده است. مورد شعرِ ابریشمین خدا که متناسَخ است با ادعای ما هم‌خوانی دارد. همهٔ این مفاهیم انتزاعی و خلاقانه هستند. بر خلاف تناسخ اعتقادی، در تناسخ ادبی اشیاء عادی نیز می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. «سهروردی بر این عقیده است که بسیاری از حکمای قدیم پیرو طریقهٔ تناسخ بوده و پیکر انسان را باب الابواب و دروازهٔ حیات همهٔ پیکرهای عنصری بشمار می‌آورده‌اند» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹: ۵۲۴–۵۲۵)منظور سهروردی این است که هر چیزی زمانی انسان بوده است و در واقع به نحوی به دایرهٔ بسته و محدود تناسخ اعتقادی اشاره دارد که حول محورِ نسخ و مسخ و فسخ و رسخ می‌چرخد و این در حالی است که در تناسخ ادبی این محدودیت وجود ندارد و هر چه در زبان انسان موجود است، می‌تواند تبدیل شود.

مثال (۱۰):

«... حرف می‌شم می‌رم تو گوشات/ فکر می‌شم، می‌رم تو کَلَت/ من بنز می‌شم می‌رم زیر پات/ فقر می‌شم می‌رم تو جیبات...» (متن آهنگی از علی عظیمی).

در ترانهٔ فوق که به زبان فارسی امروزی سروده شده، موارد متعددی از تناسخ به کار رفته است. آنچه در این مورد

با بحث ما مرتبط است، تبدیل چیزهای عادی و روزانهٔ زندگی است. شاعر خود را به بنز که نوعی خودرو است تبدیل کرده است. اگر تمام ترانه را مورد تحلیل قرار دهیم درخواهیم یافت که شگرد تناسخ دارای قابلیت‌های بسیاری است. همچنین تبدیل خود به فکر، قابلیتی از قابلیت‌های عمومی تناسخ ادبی است که در بالا شرح آن گذشت و در تناسخ اعتقادی معادلی برای آن وجود ندارد؛ زیرا فکر در گروهِ نسوخ و رسوخ و فسوخ... قرار نمی‌گیرد و اسم معنی است.

۴-۲) تناسخ و مقولهٔ فعل

تناسخ مانند تشبیه توسط فعل انجام می‌شود. اما عملکرد فعلی که تناسخ توسط آن انجام می‌شود متفاوت است. درست است که در کتاب‌های دستور زبان، فعل‌های است و شد، در گروه واحدِ فعل اسنادی هستند اما عملکرد این دو فعل واقعاً یکسان نیست. در بخش تناسخ و جمله، تفاوت نحویِ کاربرد این دو فعل بررسی شده است. در زبان فارسی در برخی شرایط، مصدرهای کردن و ساختن در جملات دارای تناسخ، معنای تبدیل شدن و شدن می‌یابند. به مثال زیر توجه کنید:

مثال (۱۱):

ساقی سیم ساق من گر همه دُرد می‌دهد کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند

(حافظ، ۱۴۰۲: ۱۹۷).

شعر حافظ هندسی است و کلمات معمارانه در کنار هم قرار گرفته‌اند. مصراع دوم بیت فوق دارای استفهام تقریری است یعنی هرکس تن خود را تماماً، مانند جام می به دهان تبدیل می‌کند؛ اما چرا؟ زیرا ساقی سیم ساق گردانندهٔ شراب است، در واقع گردانندهٔ دُرد است، دُرد ته‌ماندهٔ ظرف شراب است و در حالت معمول کسی رغبتی به نوشیدن آن ندارد، اما چون ساقی زیبایی گردانندهٔ شراب است، عاشق با اشتیاق، دُرد ناخالص را با جان و دل می‌پذیرد و یا به عبارتی، مانند جام که تمامِ بدنش دهن یا دهانه است و عضو دیگری ندارد و می و شراب غالب بر اوست، نوشندهٔ شراب نیز مانند جام، به هواداری ساقی سیم ساق سراسر بدن و تن خود را به دهن بدل می‌کند تا به بهانه‌ای در کنار ساقی قرار بگیرد. این تناسخ پیچیده با صنعت تشبیه عمل کرده است؛ هرکس تن خود را مانند جامِ می تماماً دهان می‌کند. در بیت، فعل کردن دارای مفهوم صیرورت است و معنای شدن دارد. تناسخ موجود در بیت از نوع تناسخ تام مشروط است؛ زیرا سراسر تن به دهن بدل می‌شود و مشروط است، چون بدل شدن بدن به دهان در گرو دُرد دادنِ ساقی است. همچنین اغراق معنوی این بیت در گرو تناسخ ادبی آن است. چنانکه ملاحظه می‌شود در قیاس با تشبیه یا استعاره، تناسخ قابلیت تصویر آفرینی بیشتری دارد و شعر را به هنرهای تجسمی و بصری نظیر نقاشی و فیلم... نزدیک‌تر می‌کند.

مطلب دیگر در باب تناسخ ادبی و عملکردِ فعل در آن، وجود قرینه‌ای لفظی و صوری است که مشخص می‌کند در متن از تناسخ ادبی استفاده شده است. این قرینه در زبان کُردی مصدر فعل بوون (būn) و در زبان فارسی معادل آن، شدن است. باید تمام مترادفات این مصدر را مطمح نظر داشت، همچنین استفاده از این مصدر از نظر زمانی نیز محدودیت ندارد، یعنی شاعر می‌تواند تبدیلات مورد نظر خود را در زمان ماضی، مضارع و آینده به انجام برساند.

مثال (۱۲):

«در آن عطوفت خورشیدی

عرفان

گیاه می‌شد و

در باغ چشم تو می‌رویید» (صهبا، ۱۳۴۹: ۹).

در این شعر، شاعر از تناسخ ادبی استفاده کرده و بار زیبایی‌شناسانهٔ آن مرهون استفاده از این تمهید است. شاعر در ذهن خود عرفان را که یک اسم معنی است به گیاه که یک اسم ذات است، بدل کرده است. قرینهٔ فعل شدن نیز در روساخت کلام حاضر است. عرفان متناسِخ و به گیاه که متناسَخ است تناسخ یافته و خصلتی به خود گرفته که مختص گیاه است. رویش عرفان یا روییدن عرفان ترکیبی اضافی است که از کنشِ روایی موجود در شاعر از طریق تأویل قابل حصول است؛ در واقع بسیاری از ترکیب‌هایی که در درس‌نامه‌های بلاغت مورد چند و چون قرار گرفته‌اند از این نوع هستند. می‌توان از طریق تأویل به یک ساخت تناسخی در ژرف‌ساخت آن‌ها رسید و از حوزهٔ استعاره و تشبیه خارجشان ساخت.

۴-۳) تناسخ و گروه

تناسخ ادبی مانند آرایه‌های دیگر در زبان رخ می‌دهد و در آن عنصر وصف و اضافه وجود دارد. یعنی در بسیط‌ترین حالت یک هستهٔ اسمی و در مرکب‌ترین حالت چندین وابستهٔ پیشین و پسین می‌توانند همراه عناصر متناسِخ و متناسَخ بیایند و به خیال‌انگیزی تصویر ایجادشده کمک کنند؛ در حالی که در تناسخ اعتقادی چنین نیست.

مثال (۱۳):

«شاید اکنون در میان شُرشُر مایل به آبی رودخانه‌ای به آبشاری نقره‌ای بدل شده باشد / شاید الان در ساحل زریبار / به تلی از بنفشه یا لالهٔ واژگون بدل شده باشد/ و رؤیایی آبی ببیند» (بیکس، ۲۰۰۶: ۳۹).

در مثال فوق شاعر، شخص مورد نظرش را به آبشارِ نقره‌ای، تلِ بنفشه و لالهٔ واژگون بدل کرده است که به ترتیب موصوف و صف، مضاف و مضافٌ الیه و موصوف و صفت هستند.

در تناسخ ادبی مانند بسیاری از شگردها و آرایه‌های ادبی، عنصر قید و شرط وجود دارد. یعنی متناسِخ و متناسَخ می‌توانند مقید شوند.

مثال (۱۴):

«چند ماهی می‌گذرد/ شبتاب کوهستانم گم شده است/ کسی از شما او را ندیده است؟/ کبک بال برافروختهٔ اندوهم آمد و/ اندوهگانه در کنار پنجره‌ام/ دلم را نوک زد و گفت:/ شاید اکنون به شعلهٔ چراغی/ در اتاق شاعری/ یا شاید به شمع کنار چشمه‌ای بدل شده باشد/ می‌باید به مشعلی در دست گلنار/ یا چراغ خیابانی / یا به درخشش نثری/ یا به چراغی بر ایوان داستانی/ یا به درخشش دیوانی/ یا شاید بدل شده باشد به سوسوی آتش چوپانی در کوهستانی دور/ یا شاید به پروانهٔ نور در میان ریش مولویِ کُرد[۵] بدل شده باشد/ یا شاید به ققنوس آتش گرفته‌ای در غربت نالی بدل شده باشد» (بیکس، ۲۰۰۶: ۴۲-۴۰).

در مثال فوق، اتاق شعر برای وقوع تناسخ، قید مکان محسوب می‌شود. در مصرع بعد راوی مدعی است که گمشده‌اش به شمعی در کنار چشمه‌ای تبدیل شده است. کنار چشمه نیز برای وقوع تناسخ قید است.

۴-۴) تناسخ و جمله

جمله‌های سه جزئی اسنادی در دستور زبان، که در آن‌ها فعل ربطی شدن به کار می‌رود با جملات حاوی تناسخ ادبی،

۵. شاعری کُرد است.

ظاهراً ساختاری مشابه دارند. جملات سه جزئی‌ای که حاوی تناسخ‌اند با جملات سه جزئی اسنادی (مسندالیه، مسند و فعل ربطی شدن) تفاوت‌هایی دارند. در جمله‌های اسنادی با فعل شدن، مسند معمولاً صفت است و مسندالیه از نظر ماهیتی تغییر نمی‌کند و صرفاً مفهوم صفت به آن اضافه می‌شود. اما در جمله‌های حاوی تناسخ ادبی این ساختار صادق نیست. در این نوع جمله‌ها بر خلاف جمله‌های اسنادی، مسند از نظر نوع کلمه اسم است و مسندٌالیه دچار تغییر ماهیتی می‌شود.

مثال (۱۵):

الف) درخت سبز شد.

ب) درخت آدم شد.

مثال الف، جمله سه جزئی اسنادی با فعل ربطی شدن است. اما مثال ب حاوی تناسخ ادبی است. در جملاتی نظیر جمله الف، ماهیت مسندٌالیه دگرگون نمی‌شود بلکه صفتی را متناسب با طبیعت شی یا شخص به آن یا او نسبت می‌دهیم؛ اما در جملاتی از نوع ب، موضوع این گونه نیست؛ در این جمله ماهیت شی دگرگون و به چیزی دیگر بدل می‌گردد. فعل شدن را برای ساخت تناسخ می‌توان در تمام زمان‌ها صرف کرد و همچنین عملکرد فعل نیز متفاوت از فعل ربطی یا اسنادی است، یعنی می‌توان گفت این فعل ربطی مانند فعل غیر ربطی عمل می‌کند. حتی می‌توان این گونه استدلال کرد، شدن در واقع فعل مرکب تبدیل شدن بوده و جزء غیر فعلیِ فعل مرکب در جمله حاوی تناسخ ادبی حذف شده است و اساساً این فعل اسنادی نیست.

مسئلهٔ دیگر در رابطه با نحو و تناسخ، مسئلهٔ جملات شرطی است. اگر طرفین تناسخ در ساختار جملات شرطی قرار بگیرند، تناسخی که حاصل می‌شود از لحاظ وقوع یا عدم وقوع، از نوع مشروط است؛ یعنی شاعر برای وقوع تناسخ شرط یا شروطی را قرار می‌دهد.

مثال (۱۶):

گر تو ز خورشید حمل سر کشی — بفسری و برف زمستان شوی

کم خور ازین پاچه گاو ای ملک — سیر چریدی خر شیطان شوی

کافر نفست چو زبون تو شد — گر همه کفری همه ایمان شوی

روی مکن ترش ز تلخی یار — تا ز عنایت گل خندان شوی

گر نکنی این همه خاموش باش — تا به خموشی همگی جان شوی

(مولوی، ۱۳۸۴: ۱۲۱۷).

مولوی در این ابیات به تناسخ ادبی مشروط دست زده است. او مخاطب (یا خود) را نصیحت می‌کند که از خورشید یا شمس دور نشود؛ در غیر این صورت می‌افسرد و زمستان می‌شود. در این بیت متناسِخ انسان و متناسَخ فصلی است که صفت سرما به تمامی از آن دریافت می‌شود. گویا تشبیه یا حتی استعاره شدت سرمای دوری را نشان نمی‌دهد و شاعر ناچار است دوری از شمس یا خورشید و عوارض ناشی از آن را با تناسخ در کالبد زمستان نشان دهد. در بیت بعدی نیز مخاطب را از متابعت نفس حیوانی بر حذر می‌دارد؛ زیرا خرِ شیطان شدن در انتظار اوست. کلمهٔ خر هستهٔ گروه اسمی و شیطان وابستهٔ پسین است، در این حالت پدیدهٔ جدید دارای هویتی خاص است. در ابیات بعدی، شاعر مخاطب را به ایمان و سپس به گل خندان و جان بدل گردانیده و البته برای هر تبدیلی، شرطی قرار داده است.

۵) تناسخ و بلاغت

برای مشخص شدن حد و مرزهای تناسخ ادبی و دیگر صنایع ادبی، در این قسمت مقایساتی میان ساختار تناسخ و دیگر صنایع ادبی مشابهِ آن انجام شده است. در واقع بیان شده چرا تناسخ، تشبیه و یا استعاره نیست؟ و چگونه تناسخ می‌تواند شکاف برخی از مباحث بلاغی سنتی را پُرکند؟ در بخش آخر این قسمت به تحلیل نقشِ تناسخ در امر روایت پرداخته شده است، هرچند می‌دانیم که قرار دادن موضوع روایت در این قسمت، شاید در نگاه نخست وصلهٔ ناجور به نظر برسد ولی به دلیل اهمیت نقش تناسخ در روایت ادبی و در حاشیه قرار گرفتن مسئلهٔ بافت و فرم در مباحث سنتی بلاغت و ارتباط تمام این مباحث به همدیگر از انجام این کار، ناگزیر بوده‌ایم؛ زیرا فرض بر این است که گزارهٔ تناسخی در ژرف‌ساخت و روساخت استعاره‌های نوع دوم (مکنیه) و استعارهٔ تبعیه نقش اصلی را بازی می‌کند و توضیح این فرضیه جز از طریق روایت و فرم قابل میسر نیست. پس با تسامح این صنایع تخیّلی را استعاره می‌نامیم و تأویل آن‌ها را به ساخت تشبیهی، امری بدیهی فرض نمی‌کنیم.

۵–۱) تناسخ، تشبیه، استعاره و روایت

تحلیل شواهد عینی نشان می‌دهد که ساختار گزارهٔ تناسخی با تشبیهی متفاوت است. تشبیه عنصری وصفی یا خود وصف است و از طریق افعال اسنادی خلق می‌شود. پُرکاربردترین فعل برای ساختن تشبیه، فعلِ است و مشتقات آن است. در واقع از طریق افعال اسنادی و همراهی ادات تشبیه عملی در جهان خارج و جهان متن به وقوع نمی‌پیوندد. همین عدم فعل و دخل و تصرف، فرقِ فارق گزارهٔ تشبیهی و تناسخی است. ساخت‌های تشبیهی بر اساس وجود یا عدم وجود سازه‌هایشان در کلام، به انواعی تقسیم می‌شوند. در صورتی که وجه شبه ذکر نشود، تشبیه مجمل و اگر ذکر شود با تشبیه مفصل روبه‌رو هستیم. اگر ادات تشبیه ذکر نشود با تشبیه محذوف الادات یا بالکنایه و اگر این سازه ذکر شود با تشبیه مرسل یا صریح روبه‌رو خواهیم بود (شمیسا، ۱۳۹۴: ۷۰).

مثال (۱۷):

لب مانند لعل سرخ است.

فرض کنیم گوینده‌ای گزارهٔ تشبیهی فوق را تولید کرده است. اولاً در قالب این گزاره عملی در جهان خارج و در جهان متن انجام نشده است و این درست در برابر ساخت تناسخی قرار دارد. در ساخت تشبیهی دخل و تصرفی در اشیاء و مفاهیم انجام نمی‌شود اما در ساخت تناسخی با دخل و تصرف در اشیاء و مفاهیم مواجه هستیم.

مثال (۱۸):

«عشقِ تو چراغ گردید/ کفش آهنین گردید و/ عصای آهنین/ عشق تو آفتاب شد/ رگِ دل و جان شد/ برف را شکستم/ پیش تو آمدم/ بر قلهٔ عشق تو/ قامت بر افراشتم و پرچم شدم» (حسینی، ۱۳۷۷: ۹).

در شعر فوق که پرچم (ئالا) عنوان آن است با شش تناسخ تام روبه‌رو هستیم. در پنج مورد آن عشق که اسم معنی است به ترتیب به چراغ، کفش آهنین، عصای آهنین، آفتاب و رگ دل و جان تبدیل شده است. در یک مورد خود روایتگر (شاعر) به پرچم بدل شده است. در واقع در ساخت تناسخی تفاوتی میان عنصر اولیه و ثانویه، قابل بازیابی نیست و دخل و تصرف تام در ساختار اشیاء و مفاهیم صورت می‌گیرد و عامل متناسَخ می‌تواند کنش‌هایی را انجام دهد که متناسِخ انجام می‌دهد و همین کنشگری متناسِخ یا متناسَخ و عدم درک آن در تاریخ بلاغت، ما را با مشکلات عدیده‌ای مواجه ساخته است.

مخییل‌ترین نوع تشبیه، اضافهٔ تشبیهی یا تشبیه فشرده است. در این ساخت نیز عمل یا دخل و تصرفی بر اشیاء جاری نمی‌شود و از طریق تأویل می‌توان تمام سازه‌ها را در روساخت کلام نمایش داد و به گزارهٔ اسنادی و وصفی اولیه رسید. در فشرده‌ترین تشبیه نیز باید دو طرف اصلی تشبیه (مشبه و مشبهٌ‌به) ذکر شود اما تناسخ در روایت قرار می‌گیرد و نقش روایی دارد و پس از تبدیل، متناسِخ و متناسَخ یکی می‌شوند و به کنشگری می‌پردازد و مانند شخصیت یا کنشگر در داستان عمل می‌کند. این مسئله در ارتباط با ساختمان کلّی شعر قابل تفهیم است. قدما بیت»را واحدِ شعر تصور کرده‌اند در نتیجه، آراء بلاغیشان نیز در ارتباط با ساختمان بیت شکل گرفته است؛ این در حالی است که امروزه در جریان‌های نوگرا، واحد شعر، بیت نیست بلکه شعر کلّیتی منسجم و یکپارچه است، در نتیجه باید بلاغت و عناصر بلاغی را در کلّ شعر تحلیل کرد.

عبدالقاهر جرجانی بدرستی نابسندگی اصطلاحات بلاغی دوران خود را درک کرده و نخستین بار مبحث تناسی تشبیه را در اسرارالبلاغه تشریح کرده است (جرجانی، ۱۳۶۶: ۱۹۲). او مانند ارسطو(۳۸۴ق.م-۳۲۲ق.م) فهم استعاره را بر مبنای فهم تشبیه بنا می‌گذارد. در یک ساخت تشبیهیِ کامل با چهار سازه روبه‌رو هستیم؛ مشبه، مشبهٌ‌به، ادات تشبیه و وجهِ شبه. برای مثال: مینا مثل گل زیباست. حال اگر از این ساختِ تشبیهی مشبهٌ‌به (گل) را خارج کنیم و در متنی دیگر قرار دهیم با استعاره روبه‌رو می‌شویم: گل در می‌زند. در بلاغت سنتی، در برخی از ساخت‌های استعاری، قرینه‌ای دال بر ژرف‌ساخت تشبیهی استعاره وجود دارد و بر همین مبنا، انواع استعاره‌ها طبقه‌بندی می‌شوند. یعنی هر حُکمی که دربارهٔ نوع استعاره داده می‌شود بر پایهٔ تأویلی است که از ساخت استعاری به سوی ساخت تشبیهی انجام می‌شود و به واقع در ذهن بلاغیون و استادان ما این یک امر بدیهی است.

بر اساس تأویل از ساخت استعاری به سوی ساخت تشبیهی، سه نوع استعارهٔ مصرحه حاصل می‌شود که در همهٔ آن‌ها سازهٔ مشبهٌ‌به در روساخت کلام حاضر است:

الف) مشبهٌ‌به + ملائمات مشبه (مجرده)

ب) مشبهٌ‌به + ملائمات مشبهٌ‌به (مرشحه)

پ) مشبهٌ‌به + ملائمات مشبهٌ‌به و مشبه (مطلقه)

اما به تعبیر سیروس شمیسا، استعارهٔ نوع دوم یا به تعبیر قدما، مکنیه یا بالکنایه از قاعدهٔ فوق پیروی نمی‌کند. در روساخت این نوع استعاره، سازهٔ مشبه به همراه ملائم یا ملائماتی از مشبهٌ‌به حاضر است. این ساختار در مقابل ساختار استعارهٔ نوع اول قرار دارد. استعارهٔ نوع دوم دارای دو ساخت است؛ ساخت اضافه‌ای و ساخت غیراضافه‌ای و در هر دو مورد باید از مشبه به مشبهٌ‌به برسیم:

مثال (۱۹):

دست روزگار او را ادب کرد.

اگر بخواهیم مثال فوق را بر اساس بلاغت سنتی تحلیل کنیم، باید بگوئیم که گوینده، روزگار را به انسانی تشبیه کرده و سپس، انسان (مشبهٌ‌به) را از ظاهر کلام محو ساخته و سپس یکی از ملائمات آن را به همراه روزگار (مشبه) ذکر کرده است. بلاغت سنتی کلمه‌محور است، در بافت‌هایی که سخن از کلمه است بدرستی پاسخ می‌دهد اما در مواجه با ساخت‌های بزرگ‌تر نظیر گروه و جمله دچار مشکل می‌شود. «اگر از معنی‌شناسی واژگانی گذر کنیم و واحد مطالعه‌ی معنی را جمله در نظر گیریم، اساساً فرایندی به‌نام مجاز در تعریف کلاسیک‌اش امکان طرح نمی‌یابد» (صفوی، ۱۳۹۶:

۵۳). در مثال فوق کدام جزء (دست یا روزگار) را مجاز محسوب کنیم تا به استعاره برسیم؟ هر کدام را مجاز بدانیم به مجاز به علاقهٔ شباهت راه نخواهیم برد و تعریف استعاره با مشکل روبه‌رو خواهد شد. در بلاغت سنتی مجاز اعم است و استعاره اخص؛ یعنی هر استعاره‌ای مجاز است اما هر مجازی استعاره نیست. تبعیت استعاره از مجاز در بسیاری از موارد راه‌گشاست، اما دربارهٔ ساخت بزرگ‌تر از کلمه با مشکل روبه‌رو می‌شود. شمیسا برای حل مشکل استعاره‌های نوع دوم شش توجیه ارائه می‌دهد:

الف) مجاز ب) استعارهٔ تبعیه پ)آنیمیسم ت)تشخیص ث) التشبیه فی نفس ج) اسناد مجازی (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۹۳-۱۹۲).

شمیسا اطلاق استعاره بر استعارهٔ نوع دوم را صحیح نمی‌داند و همچنین در این باره، وجه مشترک میان آراء دونالد دیویدسون (۱۹۱۷-۲۰۰۳)، جرجانی و سکاکی را به خوبی دریافته است. این وجه مشترک، مجاز عقلی بودنِ استعاره است. یعنی استعاره صرفاً جانشینی لفظی به جای لفظ دیگر نیست بلکه به قول دیویدسون معنای تحت اللفظی استعاره اهمیت دارد. اگر این نظریه را بپذیریم، پذیرش مفهوم و کارکرد گزاره‌های تناسخی در ژرف‌ساخت و روساخت بسیاری از شعرها معقول می‌نماید. در واقع پیشنهاد می‌گردد با توجه شواهدی که ارائه می‌شود، برای تحلیل استعارهٔ نوع دوم (اضافه‌ای و غیراضافه‌ای) و تبعیه، تناسخ را به جای ساخت تشبیهی قرار دهیم؛ یعنی به جای تأویل روساخت به گزارهٔ تشبیهی، آن را به گزاره‌ای تناسخی تأویل کنیم. در این صورت، تناسخ اکثر موارد توجیهی شمیسا را نیز شامل می‌شود؛ زیرا اعم از آنیمیسم، تشخیص و اسناد مجازی است. مجاز همیشه اندیشه را به وادی نقل لفظ به جای لفظ می‌کشاند و در صورتی که این انتقال پذیرفته شود، مسئلهٔ علاقه خود را نشان می‌دهد و باید به توجیه علاقه برای استعاره‌ها پرداخت، در حالی که در مواردی بسیار از استعاره‌ها، اصل شباهت موجودیت ندارد. پذیرش تناسخ به عنوان مبنای شناختی و ساختاری استعاره‌های نوع دوم، تناسی تشبیه و استعارهٔ تبعیه مسائل فوق را حل می‌کند و البته از نقشی که روایت بر عهده دارد؛ نباید غافل بود. برای شرح این فرضیه به مثال زیر توجه شود.

مثال (۲۰):

«هشدار/ نوک پرنده را/ هرگز مبند/ با بال‌هایش آواز خواهد خواند/ پر و بالش را در هم مشکن/ با آوازش خواهد پرید تا اوج کهکشان/ لبان شاعر را مبند...» (رحمانی، ۱۳۷۴: ۲۸۲).

با توجه به این مثال، بیایید فرض کنیم شاعر بر اساس ساخت تناسخی و مصدر شدن در ذهن خود، بال را به نوک تبدیل کرده است. حال بر اساس منطقِ خیال و نه منطق امور واقع، پرندهٔ شعری می‌تواند با بال‌هایش آواز بخواند. حال دوباره فرض کنید که پرندهٔ شعری با آوازش می‌تواند پرواز کند، اما چگونه؟ چون آوازش به بال تبدیل شده، چون تناسخ ادبی رخ داده است. در شعر فوق تناسخات در ذهن شاعر رخ داده‌اند و می‌توان از طریق تأویل به ساخت اصلی رسید. در این صورت موانع مجاز و جانشینی بر مبنای مشابهت و وجه شبه هیچ نقش بازدارنده‌ای نخواهند داشت. چون اساساً مبنای شناختی تناسخ چنین مسائلی را نمی‌پذیرد. در جهت اثبات ادعای فوق می‌توانیم کلماتی که در جریان تناسخ ادبی نقش داشته‌اند را از روایت خارج کنیم و به ساخت‌های مانند استعارهٔ نوع دوم یا بالکنایه برسیم. آواز بال و پرواز آواز، اگر این دو ترکیبِ اضافی را به این صورت و در خارج از روایت ببینیم چه خواهیم گفت؟ بله، همان توجیهات آشنا را تکرار خواهیم کرد و با موانع جدی روبه‌رو خواهیم شد. خواهیم گفت که بال به انسانی تشبیه شده است که آواز می‌خواند، سپس مشبهٌ‌به را حذف کرده و آواز که یکی از ملائمات آن است در معیتش قرار داده‌ایم. در مورد پرواز آواز خواهیم گفت که آواز به پرنده‌یی تشبیه شده، سپس مشبهٌ‌به آن را حذف کرده و سازهٔ مشبه را به همراه یکی از ملائمات

مشبهٌبه که پرواز است قرار داده‌ایم. با توجه به تحلیل فوق می‌توان پذیرفت که گزارهٔ تناسخی ژرف‌ساخت این ساخت‌هاست و باید برای تفهیم به گزارهٔ تناسخی تأویل شوند. ساخت‌هایی نظیر چنگالِ مرگ، دست روزگار و تمام ترکیبات اضافه‌ای که عضو، رفتار، خلق‌وخو، حرکت انسانی و جانوری در جایگاه مضاف آن‌ها قرار دارد، دارای ژرف‌ساخت تناسخی هستند اما چون از روایت کلّی خارج شده‌اند این وهم را برای ما به وجود می‌آورند که قابل تأویل به تشبیه هستند. در واقع قابل تأویل هستند اما با تعریف و مبانی تاریخی استعاره در تضاد قرار دارند، زیرا گفته می‌شود که «در استعاره، شاعر واژه‌یی را به علاقهٔ مشابهت به جای واژهٔ دیگر به کار می‌برد... و مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقهٔ مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۵۷) در حالی که شباهتی مرسوم مانند آنچه در استعارهٔ مصرحه موجود است در این ساخت‌ها موجود نیست. برای تبیین فرضیه به مثال زیر توجه شود.

مثال (۲۱):

«تابستان/ درختی شدم/ که شاخه‌ها را/ با شوق زیستن/ تا شهر روشن ستاره‌ها/ پرواز می‌دهد» (صهبا، ۱۳۴۹: ۱۸).

انتقاد بنیادی بر آرایه‌شناسی سنتی، فراموش کردن موضوع فرم، ساختار و روایت کلی شعر است. برای تأویل روساخت به ژرف‌ساخت تناسخی مثال فوق، مثال مناسبی است. در شعر فرم‌گرای معاصر کُردی و فارسی، برای تحلیل پیوند میان اضافه‌های استعاری و استعاره‌های تبعیه به تعبیر رایج و گزارهٔ تناسخی می‌توان شواهد بسیاری را ذکر کرد. در مثال بالا، گزارهٔ سه جزئی تناسخی در روساخت کلام حاضر است؛ من درختی شدم از عناصر متناسِخ و متناسَخ شکل گرفته است و با توجه به فرم کلی شعر و ارتباط عناصر موجود در آن می‌توان مکانیسم حاکم بر ساختن استعارهٔ نوع دوم را بر پایهٔ ساختِ تناسخی تحلیل کرد و شکاف علمی موجود در حوزهٔ بلاغت را پُرکرد. در مثال فوق پس از ظاهر شدن گزارهٔ تناسخی، هر آنچه در روایت و کلیت شعر رخ می‌دهد،کنش‌های عنصر متناسِخ/ متناسَخ هستند؛ اگر ادمهٔ شعر فوق را به به مصدر یا صفتی تأویل کنیم به ساختِ پرواز دادنِ شاخه‌ها با شوق زیستن تا شهر ستاره‌ها یا پرواز دهندهٔ شاخه‌ها با شوق زیستن تا شهر ستاره‌ها خواهیم رسید، در واقع این ساخت، کنشی روایی (Action) است که توسط متناسَخ (درخت) انجام پذیرفته است. اکنون می‌توان از این ساختِ گسترده، ساخت‌هایی فشرده‌تر استخراج کرد؛ پرواز درخت، شوق درخت، شوق زیستن درخت. اگر از دیدگاه بلاغت سنتی به این ساخت‌های ممکن نگریسته شود، رأی به استعاری بودن آن‌ها داده خواهد شد. اکثر ساخت‌هایی که در بلاغت سنتی استعارهٔ تبعیه محسوب شده‌اند از این نوع هستند؛ یعنی از موجودی خیالی که از طریق گزاره‌ای تناسخی خلق شده، به عمل درآمده و استعاره محسوب شده‌اند. برای تحلیل بیشتر می‌توان به نمونه‌ای سنتی توجه کرد.

مثال (۲۲):

دهن مملکت بخندد خوش تا سر تیغ تو بگرید زار

(سعد سلمان، ۱۳۶۲: ۱۸۳)

در سنّت بلاغی، استعاره بر مَجاز بنیان نهاده شده و مجاز در حیطهٔ مفردات تا حدودی پاسخ‌گو است و وقتی بحث ساخت‌های بزرگ‌تر از اسم، آغاز می‌شود از مجاز پاسخ کافی و معقولی حاصل نمی‌شود. در مثال فوق دهن مملکت به تعبیر قدما اضافهٔ استعاری است و همانگونه که در تحلیل دست روزگار گفته شد، از طریق مجاز و استعاره به پاسخی علمی نخواهیم رسید. در این ساخت‌ها لفظی به جای لفظی دیگر به کار نرفته است، بلکه در ژرف‌ساخت و در ذهن و حافظهٔ شاعر دو مفهوم (متناسِخ و متناسَخ) یکی شده و در همدیگر حلول یافته‌اند، به طوری که هیچ فرق فارقی میان آن

دو وجود ندارد. هر چه متناسِخ قادر است انجام دهد، متناسَخ نیز قادر است. در شاهد فوق نیز این امر رخ داده است، یعنی انسان/مملکت در ذهن شاعر، در هم تنیده شده‌اند، هر فعلی که انسان قادر است انجام دهد، مملکت نیز قادر است. نتیجه‌ای که از این تحلیل حاصل می‌شود این است که استعاره‌های تبعیه، افعال و کنش‌های روایی موجودات خیالی هستند که شاعران از طریق تناسخ ادبی آفریده‌اند. در شاهد فوق اگر جملهٔ بخندد خوش را تأویل کنیم می‌توانیم به مصدر و صفت فاعلی برسیم؛ خوش خندیدن و خوش خندنده و اگر این دو را به اضافهٔ تناسخی افزون کنیم، ساخت‌های خوش خندیدن دهن مملکت یا خوش خندیدن مملکت یا دهن خندندهٔ مملکت یا مملکت خندنده به وجود خواهد آمد که همگی نتیجهٔ تناسخ اولیه در ذهن شاعر هستند. این‌ها استعاراتی مستقل نیستند (استعارهٔ تبعیه) بلکه از منظر علم روایت‌شناسی، کنش‌هایی هستند که توسط کنش‌گرها در شعر انجام شده‌اند، پس شایسته و بایسته است هر آرایه‌ای در کلّ /فرم/روایتِ شعر سنجیده شود.

۶) نتیجه

تناسخ ادبی ساختار و کارکردی ویژه دارد. در بدنهٔ آن از افعالی استفاده می‌شود که حاوی معنای صیرورت و دگرگونی هستند و این تفاوت اساسی ساختار گزارهٔ تشبیهی و تناسخی است. تناسخ ادبی دارای دو کارکرد ویژه در ادبیات و علوم بلاغی نظیر علم بیان است؛ استفاده از آن به مثابهٔ آرایه‌ای بلاغی، کارکرد نخستین آن است که از آغاز ادبیات فارسی و کردی تا امروز می‌توان برای آن شاهد شعری و زبانی یافت. کارکرد ثانوی و مهم‌تر تناسخ استفاده از آن در مباحث علم بیان است، در این علم ساخت‌هایی نظیر استعارهٔ مکنیه و اضافهٔ استعاری موجود هستد که از طریق روش مرسومِ تأویل روساخت کلام به ژرف‌ساخت تشبیهی قابل فهم نیستند، در این وضعیت می‌توان از گزارهٔ تناسخی حاضر یا غایب در کلام بهره گرفت و روندِ تولید کلام ادبی را فهم کرد و آموزش داد. رابطهٔ مجاز و انواع دیگر آرایه‌ها نیاز به بازنگری اساسی دارد، زیرا ساخت‌هایی در متون ادبی قابل شناسایی هستند که در چارچوب بلاغت سنتی و مرسوم فهمیده نمی‌شوند، در نتیجه باید در پی روشی بود که بتوان این ساخت‌ها را به طور علمی تحلیل و تفسیر کرد. هر کدام از مسائل طرح‌شده در این مقاله باید در مقاله‌ای مستقل ارائه شود اما پیوستگی و وابستگی مطالب باعث شد که بسیار خلاصه به آن‌ها پرداخته شود. در آینده دربارهٔ هر کدام از مباحث به صورت مستقل بحث خواهد شد.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۷۹). شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی. تهران: حکمت.

ارلیش، ویکتور. (۱۴۰۲). فرمالیسم روسی(تاریخ - اصول). ترجمهٔ مسعود شیربچه. اصفهان: نقش جهان.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۶). اسرار البلاغه. ترجمهٔ جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

جیحون آبادی، نعمت‌الله. (۱۳۶۱). شاهنامهٔ حقیقت. به تصحیح محمد مکری. تهران: طهوری.

حافظ، شمس الدین محمد. (۱۴۰۲). دیوان. تصحیح قزوینی و غنی. باهتمام ع- جربزه‌دار. تهران: انتشارات اساطیر.

رازی، ابوحاتم. (۱۳۸۲). گرایش‌ها و مذاهب اسلامی در سه قرن نخست هجری. ترجمهٔ علی آقا نوری. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

رحمانی، نصرت. (۱۳۷۴). گزینهٔ اشعار نصرت رحمانی. تهران: مروارید.

رستگار فسایی، منصور. (۱۴۰۰). پیکرگردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۷). هشت کتاب. تهران: انتشارات طهوری.

سعد سلمان، مسعود. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح ناصر هیری. تهران: گلشایی.

شاملو، احمد. (۱۳۵۲). شکفتن در مه. تهران: کتاب زمان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). بیان. تهران: میترا.

صفوی،کورش. (۱۳۹۶). استعاره. تهران: علمی.

صهبا، هوشنگ. (۱۳۴۹). انسان شیشه‌ای. تهران: سکه.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ. (۱۳۸۸). رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۴). کلیات شمس تبریزی. تصحیح و مقدمه بدیع الزمان فروزانفر. تهران: سنایی.

هیوم، رابرت. (۱۳۹۹). ادیان زنده جهان. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. تهران: نشر علم.

منابع کردی

بێکەس، شێرکۆ. (2006). دیوانی شێرکۆ بێکەس. بەرگی ۵، چ ۱. کوردستان/سلێمانیە: سەردەم.

ژیلا، حسێنی. (۱۳۷۷). قەڵای ڕاز. پێداچوونەوەی ناهید حسێنی. تاران: ڕێکخراوەی بڵاوکەرەوەی بۆرەکەیی.

سابیر، ڕەفیق. (1979). ڕێژنە. مەهاباد: سیدیان.

References

Ebrahimi Dinani, Gh. (2000). Sho'a'e Andishe va shohood dar Falsafe-ye Sohravardi. 5th Edition.Tehran: Hekmat. [In Persian]

Erlish, V. (2024). Formalism-e Roosi (Tarikh va osool). Tarjome-ye Mas'ood Shirbach-e. Esfahan: Naghsh-e jahan. [In Persian]

Feray, N. (2009). Ramz-e kol: ketab-e moghadas va Adabiyyat. 2nd Edition. Tarjome-ye Saleh Hoseini. Tehran: Niloofar. [In Persian]

Fotoohi, M. (2010). Balaghat-e Tasvir. 2nd Edition. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Heyoom, R. (2020). Adyane zende-ye Jahan. Tarjome-ye 'Abdolrahim-e gavahi.Tehran: 'elm. [In Persian]

Jayhoonabadi, N. (1982). Shahname-ye Haghighat. Be Tashih-e Mohamd Mokri. Tehran: Tahoori. [In Persian]

Jorjani, 'A. (1987). 'Asrarolbalagheh. 2nd Edition. Tehran: Daneshgahe Tehran. [In Persian]

Mas'ood, S. (1983). Divan. Tashih-e Naser Hayeri. Tehran: Golshayi. [In Persian]

Mowlavi, J. (2005). Kolyyat-e shams. 2 Vol. Tashih ve moqadame: Badi'ozaman Foroozanfar. Tehran: Sanayi. [In Persian]

Rahmani, N. (1995). Gozine-ye Ash'ar. 2nd Edition. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Rastegar Fasayi, M. (2021). Paykargardani Dar asatir. 3th Editon. Tehran:Pazhooheshgah-e 'oloom-e Ensani va Motale'at-e Farhangi. [In Persian]

Razi, A. (2003). Gerayesha va Mazaheb-e Eslami Dar Se gharne Noxost-e Hejri.Tarjome-ye Ali Aghanoori. Tehran: Markaz-e Tahghighat-e Adyan va Mazaheb. [In Persian]

Sahba, H. (1970). Ensan-e Shisheyi. Tehran: Sekke. [In Persian]

Sepehri, S. (2008). Hasht Ketab. 22th Edition. Tehran: Tahoori. [In Persian]

Shamisa, S. (2015). Bayan. 4th Edition. Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamloo, A. (1973). Shekoftan Dar Meh. [In Persian]

Shamloo, A. (1973). Shekoftan Dar Meh. 2th Edition. Tehran: Ketab-e Zaman. [In Persian]

Kurdish References

Bêkes, šērko. (2006). Diwani šêrko Bargi 5. 1st Edition. Slēmani: Sardem.

Hoseyni, Zh. (1998). Qallay Raz. Pêdachoonaway Nahid Hoseyni. Tehran: Borakayi.

Sabir, R. (1979). Rēzhna. Mahabad: Seyediyan.