

( )

,

دکتر علی محمدی آسیابادی\*

### چکیده

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

### واژه‌های کلیدی

رمزگردانی، اقتباس، دوصدایی، ملمع، دوزبانگی.

### مقدمه

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

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

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

### صناعات مرتبط با دوزبانگی و رمزگردانی

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

و قالبُ عشاقٍ و لَوْنُ حَزینُ

لِه حدُّ صَمصامٍ و مِشیئُ حیةٍ

ترجمه (منسرح):

کالبد عاشقان و گونه بیمار

تیزی شمشیر دارد و روش مار

(رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۱۵)

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

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

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

آب روانی، سدّ قراری

باد جنانی، جان بهاری

سلمان ساوجی

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

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

ثم انتهى ثم ارعدی ثم اعترف

یا من عدی ثم اعتدی ثم اقترب

ان ینتھوا یغفر لهم ما قد سلف

ابشر بقول الله فی آیاته

مثال از شعر پارسی: استادی فرموده:

## ای به رخت زلف مسلسل قرین

## ازلفت الجنة للمتقین

(آقا سردار، ۱۳۶۲: ۱۵۰-۱۵۱)

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

مرا شکیب نمی‌باشد ای مسلمانان / ز روی خوب، لکم دینکم و لی دینی»

(شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷: ۱۱۳/۱)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

خداوندا تو را در کامرانی هزاران سال بادا زندگانی

وَقَسَاكَ اللهُ نَائِبَةَ اللَّيَالِي وَصَانَكَ مِنْ مُلِمَّاتِ الزَّمَانِ

(شمس‌الدین آملی، ۱۳۷۷ق: ۱/۱۲۶)

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

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

(حافظ، ۱۳۸۲: ۵)

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

(حافظ، ۱۳۸۲: ۲۰)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(مولوی، ۱۳۸۲: دفتر دوم، ابیات ۵۲-۸۴۷)

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

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

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

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

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

### نتیجه

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

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

### منابع

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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