دوفصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال۱۲شماره ۳۹ پاییز و زمستان۱۳۹۹ (صص ۱۵۰-۱۳۳)

تحلیل بینامتنی ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مخفی بر اساس نظریه اضطراب تأثیر هارولد بلوم

۱-احمد سنچولی

چکیده

نظریه اضطراب تأثیر یکی از گونه‌های بینامتنیت است که به وسیله هارولد بلوم (تولد: ۱۹۳۰م)، محقق برجستهٔ آمریکایی در نیمهٔ دوم قرن بیستم مطرح گردید. این نظریه که بیش از همه بر روانکاوی و دیدگاه‌های فروید تأکید دارد، برای مطالعهٔ روابط خویشاوندی میان متون بویژه برای تبیین روابط بیش‌متن‌های متعدد با یک پیش‌متن مورد استفاده قرار می‌گیرد. لذا در این پژوهش ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مخفی به عنوان شاعر «دیرآمده» یا «پس‌آمده» که تحت تأثیر ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی سروده شده و گاه گوشهٔ چشمی به ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی داشته، به شیوه توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته و تلاش می‌گردد به این سؤال اساسی پاسخ داده شود که وی به عنوان شاعر فرزند (پسر) تا چه حد توانسته خود را از دلواپسی نفوذ یا اضطراب تأثیر سعدی به عنوان شاعر پدر برهاند؟ قرابت مضمون، وزن و قالب مشترک و شباهت نزدیک بیت برگردان و استفاده از قافیه و ردیف‌های یکسان بیانگر آن است که زیب‌النساء مخفی در سرودن ترجیع‌بندهای خود هرچند از مکانیسم دفاعی انکار بهره جسته، اما نتوانسته بر اضطراب تأثیر خویش غلبه کند و از آن گذر نماید.

کلید واژه ها: بینامتنیت، نظریه اضطراب تأثیر، هارولد بلوم، ترجیع‌بند، سعدی، زیب‌النساء مخفی.

۱-مقدمه

ترجیع‌بند یکی از قالب‌های شعری فارسی است که از پیشینه‌ای کهن برخوردار است. با این که

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل Email: ah-sanchooli@uoz.ac.ir
تاریخ دریافت:۹۸/۷/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۶

برخی کهن‌ترین ترجیعات را مربوط به دورهٔ سامانی حدس زده‌اند (محجوب، بی تا: ۱۵۹)، اما نخستین ترجیع‌بندها را در دیوان فرخی سیستانی (ف: ۴۲۹ ق)، شاعر بزرگ قرن چهارم و پنجم می‌توان یافت. از فرخی دو ترجیع‌بند بلند و زیبا به جای مانده که هر دو در مدح سروده شده است. یکی ترجیع‌بندی با ۲۴ بند که هر بند ۵ بیت دارد، در مدح امیریوسف با بیت برگردان:

بـــدین شایســـتگی جشـــنی بـــدین بایســـتگی روزی

ملـــک را در جهـــان هـــر روز جشـــنی و نـــوروزی

(فرخی سیستانی، ۱۳۶۳: ۴۱۴-۴۰۳)

و دیگری ترجیع‌بندی ۲۵ بندی که هر بند آن هم ۵ بیت دارد، در مدح امیرمحمدبن محمود غزنوی با بیت ترجیع:

از ایـــن فرخنـــده فـــروردین و خـــرم جشـــن نـــوروزی

نصـــیب خســـرو عـــادل ســـعادت بـــاد و پیـــروزی

(همان: ۴۲۶-۴۱۴)

لطف و شیرینی زبان فرخی و ساختار جالب ترجیع‌بندهای او موجب شده که پس از او شاعران مضامین مختلفی از قبیل: مدح، نعت، توصیف، عشق و عرفان را در این قالب بسرایند و حتی برای تبیین اندیشه‌های اجتماعی و میهنی خویش از آن سود جویند. برخی معتقدند ترجیع‌بند به دو دلیل عمده مورد توجه شاعران قرار گرفته است: نخست آن که شاعران در آن چندان با محدودیت قافیه و ردیف مواجه نیستند و به‌راحتی می‌توانند آن‌چه را که می‌خواهند بیان کنند؛ و دوم آن که بیت برگردان اگر عالی سروده شده باشد، با تکرار در میانهٔ بندها در هر بار خوانده شدن باعث برانگیخته شدن خاطر خواننده و ایجاد شوق تازه در او می‌گردد (کرمی، ۱۳۸۹: ۳-۲).

ترجیع‌بند همچون دیگر قالب‌های شعری در طول روزگار همواره مورد توجه شاعران بوده و از آن برای تبیین اندیشه‌ها، احساسات و عواطف گوناگون چه به صورت ابتکاری و چه به صورت تقلیدی بهره برده و گاه در وزن و گاه در مضمون و محتوا و گاه در تعداد ابیات هر بند تغییراتی را ایجاد کرده‌اند. چنان که سعدی (۶۰۶-۶۹۰ ق) در سرودن ترجیع‌بند خویش تقریباً از لحاظ قالب و شکل و حتی وزن تحت تأثیر ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی (ف: ۵۸۸ ق) بوده، ولی

موضوع را تغییر داده است و یا هاتف اصفهانی (۱۱۹۸ ق) در وزن و محتوایی دیگر، اما با زبان و بیانی لطیف، ساده و صمیمی که یادآور زبان و بیان سهل و ممتنع شعر سعدی است، ترجیع‌بند خویش را سروده. اما زیب‌النساء مخفی (۱۰۴۸-۱۱۱۳ ق) پا از دایرهٔ تقلید فراتر ننهاده و از نظر وزن، محتوا و تاحدودی ساختار کاملاً تحت تأثیر ترجیع‌بند سعدی بوده است. تنها نکته قابل توجه در این خصوص، تفاوت لحن و نوع بیان است که در ترجیع‌بند مخفی با عنایت به مسأله جنسیت، نوعی عواطف و احساسات زنانه مطرح است. با توجه به تأثیرپذیری زیب‌النساء از سعدی، در این پژوهش تلاش می‌شود تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و برپایهٔ رویکرد بینامتنی اضطراب تأثیر، ترجیع-بندهای او مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

۱-۱-بیان مساله وسوالات تحقیق

هیچ کار برجسته‌ای در عالم هنر، بویژه در عرصهٔ ادبیات بدون نگاه به گذشته پدید نمی‌آید. «همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی است یا تقلید» (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). هرچند ذوق و قریحهٔ هنری شاعر یا نویسنده در خلق و آفرینش اثر ادبی تأثیری مهم و بسزا دارد، اما در بنیان و اساس آرا و افکارش می‌توان اندیشه‌ها و تفکرات دیگر نویسندگان و ادبا را دید. این مسأله که در نقد ادبی جدید از آن تحت عنوان بینامتنیت (intertextuality) یا رابطهٔ هم‌حضوری (copresence) میان متن‌ها یاد شده، در اواخر دههٔ ۶۰ میلادی، یعنی بین سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷ از طریق بررسی‌های ژولیا کریستوا، زبان‌شناس بلغاری- فرانسوی در آثار باختین پایه‌ریزی گردید (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) و بعدها در سه رویکرد بینامتنی شامل: ترامتنیت از ژرار ژنت، نقل قول از آنتوان کمپانیون و اضطراب تأثیر از هارولد بلوم ادامه یافت. ژنت (۱۹۳۰-۲۰۱۸م) در ادامه نظریه‌ها و فعالیت‌های شخصیت‌هایی چون کریستوا، لوران ژنی و میکائیل ریفاتر، به طرح تازه‌ای با عنوان «ترامتنیت» دست زد. دستگاه تازه و پیچیده‌ای که می‌کوشد تا همه ارتباطات میان‌متنی را زیر پوشش خود قرار دهد (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۱).

بینامتنیت ژنتی که می‌توان آن را «بینامتنیت از دید بوطیقای ساختارگرا خواند» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۶)، به دو دستهٔ بینامتنیت صریح و آشکار و بینامتنیت ضمنی و پنهان تقسیم می‌شود. در بینامتنیت صریح و آشکار می‌توان به‌راحتی عنصر بینامتنی را شناسایی نمود. از مهم‌ترین زیرشاخه‌های آن نقل قول و کلاژ است. در بینامتنیت ضمنی و پنهان درست برعکس، عنصر مشترک و هم‌حضور به

روشنی و صراحت بیان نشده و نمی‌توان به‌راحتی متوجه روابط هم‌حضوری دو متن شد. روابط هم‌حضوری عبارتند از: ۱- نقل قول (citation) ۲- ارجاع (reference) ۳- سرقت (plagiat) ۴- تلمیح یا اشاره (allusion) (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۴۰) که دو مورد نقل قول و ارجاع مربوط به بینامتنیت صریح و آشکارند و سرقت و تلمیح به بینامتنیت ضمنی و پنهان تعلق دارند.

یکی دیگر از گونه‌های بینامتنیت که مربوط به بینامتنیت پنهان می‌شود، تأثیرپذیری است که به وسیلهٔ هارولد بلوم (Harold Bloom)، یکی از برجسته‌ترین منتقدان آمریکایی، در نیمهٔ دوم قرن بیستم مطرح گردید. او در این خصوص نظریهٔ «دیرآمدگی» یا «پس‌آمدگی» را مطرح می‌کند (همان: ۱۱۴). بر اساس این نظریه، شاعری مانند شکسپیر یا میلتون حادثه‌ای را نقل کرده‌اند که شاهد آن بوده‌اند. شاعران پس از آن‌ها که «دیرآمده‌ها» نامیده می‌شوند، چاره‌ای جز ادامه دادن راه شاعران پیشرو را ندارند. این دیرآمده‌ها درگیر وضعیت دوگانه‌ای هستند. زیرا از یک‌سو برای این که آن روایت بزرگ را نقل کنند، باید از شاعر پیشین که حکم پدر را دارد، تقلید کنند و برای این که اصیل و برجسته باشند، باید روایت را واسازی نمایند. این وضعیت تعلیق موجب می‌شود تا شاعران پس‌آمده یا دیرآمده دچار اضطراب تأثیر شوند. اضطراب تأثیر مانند همهٔ اضطراب‌ها موجب فعال شدن مکانیسم دفاعی می‌شود. مکانیسم‌هایی که به طور ناخودآگاه می‌کوشند تا موجب برطرف شدن دلهره و اضطراب شوند. از نظر بلوم مهم‌ترین واکنش شاعران پسین همانا «بدخوانی» (misreading) شاعر پیشین است. آن‌ها از این مکانیسم برای خلق اثر و حفظ اصالت استفاده می‌کنند. به عبارت دقیق‌تر می‌کوشند تا با تقلید، روایت را نقل و با بدخوانی به خلق خود اصالت ببخشند. (همان: ۱۴۸-۱۱۱).

زیب‌النساء مخفی دو ترجیع‌بند دارد که هر دوی آن‌ها از نظر معنایی به یکدیگر مرتبط هستند و در حقیقت ترجیع‌بند دوم، ادامهٔ همان ترجیع‌بند اول است. این دو ترجیع‌بند را از نظر مضمون و محتوا می‌توان یک ترجیع‌بند طولانی دانست که تحت تأثیر ترجیع‌بند معروف عاشقانهٔ سعدی سروده شده با همان مضمون و همان ساختار. ترجیع‌بند سعدی ۲۲ بند دارد و مشتمل بر ۲۲۸ بیت است؛ در حالی که هر یک از ترجیع‌بندهای زیب‌النساء ۱۱ بند دارد و مجموع بندهای هر دو ترجیع‌بند وی ۲۲ و مشتمل بر ۲۳۰ بیت است که مساوی ترجیع‌بند سعدی است. در این پژوهش که سعدی به عنوان شاعر پیشرو (پدر) مطرح است و زیب‌النساء مخفی به عنوان شاعر دیرآمده (پسر)، تلاش می‌گردد تا برپایهٔ رویکرد بینامتنی و نظریه اضطراب تأثیر، ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مورد بررسی و

تحلیل قرار گیرد و به این سؤال اساسی پاسخ داده شود که وی در سرودن ترجیع‌بندهایش تا چه حد توانسته خود را از سلطهٔ نفوذ سعدی برهاند و به ترجیع‌بندهایش اصالت ببخشد؟

۱-۲-اهداف و ضرورت تحقیق

نظریه اضطراب تأثیر، یکی از نظریه‌های جدی و قابل تأمل و استفاده در عرصهٔ بینامتنیت محسوب می‌گردد. این نظریه مخصوصاً برای مطالعه روابط خویشاوندی میان متون کاربرد زیادی دارد و می‌تواند برای تبیین متن‌های متعدد با یک پیش‌متن مورد استفاده قرار گیرد. در حقیقت این نوع مطالعه به خواننده این امکان را می‌دهد که «با پدیدار کردن فضای معنایی مشترک میان متن و متن‌های پیش از خود و هم‌روزگار خود تبارشناسی متن را ممکن سازد، یعنی یافتن رابطهٔ خانوادگی و تباری متن با این یا آن شاخه از فکر و سنت فرهنگی که زمینه معنایی متن را روشن می‌کند» (آشوری،۱۳۷۹: ۲۹).

۱-۳-روش تفصیلی تحقیق

زیب‌النساء مخفی فقط دو ترجیع‌بند دارد که در این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و برپایهٔ رویکرد نظریهٔ بینامتنی اضطراب تأثیر هارولد بلوم مورد بررسی قرار گرفته و به تأثیرپذیری وی از ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی هم از حیث صورت و ساختار و هم از لحاظ محتوا پرداخته شده است؛ و درضمن به تأثیرپذیری زیب‌النساء از ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی که سعدی نیز در سرودن ترجیع‌بند خویش تحت تأثیر او بوده، اشاره گردیده است.

۱-۴- پیشینه تحقیق

در خصوص ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مخفی، پژوهشی مشاهده نشد، اما در مورد تأثیرپذیری وی از حافظ می‌توان به مقالهٔ مشهدی (۱۳۸۶)، با عنوان «تأثیرپذیری زیب‌النساء (مخفی) از حافظ» اشاره کرد که در آن به بازتاب شعر و اندیشهٔ حافظ در شعر زیب‌النساء پرداخته و معتقد است که تأثیرپذیری وی از حافظ در همهٔ زمینه‌ها از جمله وزن، قافیه و ردیف، واژگان و ترکیبات و نیز در بسیاری از اندیشه‌ها و مضامین شعری او آشکار است. همچنین میر و شکیبائی (۱۳۹۴) در مقالهٔ

«جایگاه و تحلیل تشبیه در دیوان زیب‌النساء مخفی»، به بررسی مقولهٔ تشبیه در شعر وی پرداخته و عواملی چون محیط زندگی و تعصب خانوادگی، وجود ردیف‌های فعلی و اسمی و قلّت تشبیهات مرکب و نو را موجب ایستایی و عدم نوآوری در شعر وی دانسته‌اند.

۲ـ بحث و بررسی

سعدی یکی از شاعران و نویسندگان توانای زبان فارسی است که کمتر کسی توانسته خود را از زیر نفوذ و جادوی کلام و تأثیر سحر سخن او برهاند. نه تنها در عرصهٔ غزل، بلکه در عرصهٔ دیگر قالب‌های شعری نیز سرآمد اقران خویش است. ترجیع‌بند زیبای او که یکی از شاهکارهای ادب فارسی است، زیب‌النساء مخفی، شاعر توانای سرزمین هند را تحت تأثیر قرار داده و او را به تقلید و نظیره‌گویی از آن واداشته است. سعدی هرچند در سرودن ترجیع‌بند خویش تحت تأثیر ترکیب‌بند جمال‌الدین اصفهانی بوده و به عبارتی پس‌آمدهٔ وی می‌باشد، اما او خود را از سلطهٔ نفوذ یا اضطراب تأثیر جمال‌الدین که در این جا حکم شاعر پدر را برای او دارد، رهانیده و به خلق و آفرینشی بدیع دست زده که شاعران پس از خود را تحت تأثیر قرار داده است؛ زیرا به عقیدهٔ بلوم «یک شاعر اصیل نمی‌گردد مگر آن که بر اضطراب تأثیر خویش غلبه کند و از آن گذر نماید» (نامور مطلق، نقل از: limat-letellier, 1998: 51).

البته این که محرک سعدی در سرودن ترجیع‌بندش، ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی بوده، چیزی از شأن او نمی‌کاهد. سعدی این شیوه را زیاد به کار بسته و برای طبع‌آزمایی مکرر به منافسه با استادان پیشین برخاسته است؛ چنان که بعضی معتقدند بوستان را برای مقابله با شاهنامه سروده (ر.ک: دشتی، ۱۳۸۱: ۱۷۲). سعدی گاهی قالب یا صورتی را پسندیده و بعد آن را برای بیان فکر و احساس خود به کار برده است و چون دارای فکر و ذوق و قریحهٔ تواناست، اثر این پیروی و مقابله کم‌رنگ می‌شود. او در سرودن ترجیع‌بند خویش نیز چنین کرده و موضوع و تاحدودی قالب و شکل را تغییر داده و به جای نعت پیامبر اکرم(ص) که بارها در دیگر اشعار خود، خلوصش را به آن حضرت نشان داده، شور و عواطف غنایی خویش را در آن بیان کرده است. زیب‌النساء نیز

در یکی از بندهای ترجیع‌بند دومش به نعت پیامبر (ص) پرداخته که با ترکیب‌بند جمال‌الدین هم‌خوانی و همانندی بارزی دارد؛ اما او ظاهراً بیشتر تحت تأثیر ترجیع‌بند سعدی بوده تا ترکیب‌بند جمال‌الدین. شاید مخفی بدین وسیله به تعبیر بلوم خواسته از مکانسیم دفاعی «انکار» استفاده کند. زیرا «شاعر دیرآمده میان اصالت و وراثت دچار تعلیق می‌شود. وراثت وی را به سوی الهام‌گیری و تقلید از شاعر پیشین یا شاعر پدر سوق می‌دهد، ولی اصالت می‌کوشد تا نفوذ شاعر پیشین را مهار و کم کند» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۱۱۷). برپایهٔ این نظریه، ترکیب‌بند جمال‌الدین یک متن پدر است و ترجیع‌بند سعدی متن فرزند. فرزندی که براساس عقدهٔ ادیپ توانسته جای پدر را بگیرد و از سلطهٔ او رهایی یابد. در این صورت ترجیع‌بند سعدی خود به عنوان یک متن پدر مطرح می‌گردد که شاعران پس‌آمده یا دیرآمده از جمله زیب‌النساء مخفی تحت تأثیر او قرار گرفته‌اند. ترجیع‌بند زیب‌النساء به عنوان متن فرزند است؛ فرزندی که «دچار رابطهٔ دوگانه متضاد خویشاوندی و اسقلال-طلبی» (همان: ۱۱۵) شده است. زیب‌النساء نتوانسته خود را از «دلواپسی نفوذ» یا «اضطراب تأثیر» (anxiety of influence) سعدی رهایی بخشد و لذا در مقام یک فرزند باقی مانده است. برپایه نظریه بلوم که «بازنویسی تاریخ ادبی بر اساس عقدهٔ ادیپ است، شعرا مانند پسرانی که توسط پدر سرکوب می‌شدند، با دلواپسی در سایهٔ شاعر «نیرومندی» زندگی می‌کنند که مقدم بر آن‌ها بوده» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۵۲). زیب‌النساء نیز مانند پسری که توسط پدر سرکوب شده، با دلواپسی در سایهٔ شاعر نیرومند (سعدی) زندگی می‌کند که مقدم بر اوست. این دلواپسی یا اضطراب را هم در صورت و هم در معنای ترجیع‌بندهای وی می‌توان یافت:

الف- صورت و ساختار

ترجیع‌بند سعدی ۲۲ بند یا خانه دارد که شمار بیت‌های هر بند از ۹ تا ۱۲ متغیر است و بیت مفرد یا بندگردان آن چنین است:

بنشـــــینم و صـــــبر پـــــیش گیـــــرم دنبالـــــهٔ کـــــار خـــــویش گیـــــرم

(سعدی، ۱۳۷۱: ۵۱۸)

هر کدام از ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مخفی نیز ۱۱ بند یا خانه دارد که شمار بیت‌های هر بند در ترجیع‌بند اول از ۹ تا ۱۴ متغیر است و بیت مفرد یا بندگردان آن، این است:

بنشـــینم و صـــبر را کـــنم یـــار تـــا یـــار بـــود مـــرا خریـــدار

(مخفی هندوستانی، ۱۳۸۱: ۳۷۴)

ترجیع‌بند دوم مخفی نیز ۱۱ بند یا خانه دارد که شمار بیت‌های هر بند در آن از ۸ تا ۱۴ متغیر است و بیت مفرد آن چنین است:

بنشـــینم و خـــون دل کـــنم نـــوش غـــم‌هـــای جهـــان کـــنم فرامـــوش

(همان: ۳۸۲)

ترکیب‌بند جمال‌الدین اصفهانی نیز ۱۱ بند یا خانه دارد که هر بند شامل ۸ بیت می‌باشد و بیت مفرد یا بندگردان، در پایان هر بند آمده است (ر.ک: جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۹۱: ۹-۳). به نظر می‌رسد زیب‌النساء مخفی از یک طرف گوشهٔ چشمی به ترکیب‌بند جمال‌الدین داشته و از سوی دیگر ترجیع‌بند سعدی را پیش چشم داشته است.

ترجیع‌بند زیب‌النساء مخفی بر وزن «مفعول مفاعلن فعولن» در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف سروده شده که وزن ترکیب‌بند جمال‌الدین و ترجیع‌بند سعدی نیز می‌باشد. سعدی هرچند در شکل و قالب و نیز محتوا چندان مقید به پیروی از ترکیب‌بند جمال‌الدین نبوده، اما همین وزن را مناسب بیان احوال عاشقانهٔ خویش یافته است. این بحر عروضی با توجه به ترکیب‌بندها و ترجیع‌بندهایی که در این وزن سروده شده و با توجه به نوع کاربرد آن، وزنی طرب‌انگیز و شادی‌آور می‌باشد و کسانی همچون «عطار، عراقی، مولوی، خواجوی کرمانی، سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، ملک‌الشعراء بهار و... در همین وزن ترکیب‌بندها و ترجیع‌بندهایی دارند» (قاری، بی‌تا: ۳۹).

زیب‌النساء نیز همین وزن را برای سرودن ترجیع‌بندهای خویش انتخاب کرده و از دایره تقلید صرف فراتر نرفته است. تنها کاری که کرده، پاره کردن ترجیع‌بند ۲۲ بندی سعدی به ۲ ترجیع‌بند ۱۱ بندی است که این مسأله وحدت و انسجام لازم ترجیع‌بند را تاحدودی به هم زده است. علاوه

بر آن، در ترجیع‌بند سعدی «بندها به‌ویژه بیت پایانی هرکدام با بیت برگردان و بیت برگردان با هر کدام از بندها رابطه‌ای دوسویه دارد و گویی بر اساس شبکه‌ای نامرئی، رابطه‌ای همه‌جانبه بین یکایک بندها و بندگردان و نیز یکایک بندها با یکدیگر وجود دارد» (مشیری، ۱۳۸۵: ۱۰۷). اما در شعر مخفی این پیوند ضعیف و تصنعی به نظر می‌رسد. در حالی که به عقیده برخی، «زیباترین بخش‌های ترجیع‌بند، بیت آخر بندهاست که با لطافتی خاص به بیت ترجیع گره می‌خورد و ذوق خواننده را برمی‌انگیزد و به شعر گره می‌زند» (کرمی، ۱۳۸۹: ۳). مقایسه بیت آخر هر بند با بیت مفرد خود گویای این مسأله است:

سعدی:

ای سخت دلان سست پیمان این شرط وفا بود که بی دوست

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

مستوجب این و بیش ازینم باشد که چو مردم خردمند

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم

من بعد مکن چنان که از این پیش ور نه به خدا که من از این پس

بنشـــینم و صـــبر پـــیش گیـــرم
دنبالـــه کـــار خـــویش گیـــرم

زیب‌النساء مخفی:

رفـــتم کـــه بـــه گوشـــه‌ای نشـــینم از گفـــت و شـــنود عشـــق خـــاموش

بنشـــینم و صـــبر را کـــنم یـــار
تـــا یـــار بـــود مـــرا خریـــدار

مســـتانه بـــه دیـــده مـــی‌نهـــی پـــا ای ســـیل سرشـــک خیـــر مقـــدم

بنشـــینم و صـــبر را کـــنم یـــار
تـــا یـــار بـــود مـــرا خریـــدار

مـــن قـــوت طـــالعی نـــدارم بیهـــوده روم ره وفـــا مـــن

بنشـــینم و صـــبر را کـــنم یـــار
تـــا یـــار بـــود مـــرا خریـــدار

چنان که مشاهده می‌شود در ترجیع‌بند مخفی، بیت مفرد یا بیت برگردان در اغلب موارد زاید به نظر می‌رسد و این عدم تناسب، ساختاری گسسته و پاشان را می‌سازد که تنها رشته‌ای که این

بندها را به هم می‌پیوندد، همین بیت ترجیع می‌باشد؛ درست مثل غزل‌های سبک هندی که با نخی از قافیه و ردیف به هم مربوط می‌شوند.

هم ترجیع‌بند سعدی به عنوان متن پدر و هم ترجیع‌بندهای مخفی به عنوان متن فرزند، هر کدام دو قهرمان یا شخصیت اصلی دارند که عبارتند از عاشق (راوی) و معشوق. در ترجیع‌بند سعدی غالباً رابطهٔ بین شاعر یا عاشق با معشوق، رابطه‌ای مساوی و متعادل است؛ بدین معنی که تقریباً نیمی از ابیات هر بند به وصف زیبایی‌ها و خوی و خصلت معشوق و نیمی دیگر به خود او به عنوان عاشق و کام‌یابی‌ها و ناکامی‌هایش اختصاص یافته است. در صورتی که در ترجیع‌بندهای مخفی حضور و یاد معشوق، بهانه‌ای برای بیان رنج‌ها و محرومیت‌های شاعر یا عاشق می‌باشد. مخاطب شاعر در اغلب بندهای ترجیع‌بند سعدی، معشوق است؛ در حالی که زیب‌النساء در اکثر بندها خویشتن خویش را مورد خطاب قرار داده است.

علاوه بر وزن و تعداد بندها و شمار ابیات و شباهت بیت مفرد یا برگردان در ترجیع‌بند سعدی و مخفی، قافیه و ردیف نیز در اغلب بندها یکسان است. در مجموع ۲۲ بندِ هر دو ترجیع‌بند زیب‌النساء مخفی، فقط ۴ بند دارای قافیه و ردیف متفاوت بوده و ۱۸ بند دیگر قافیه و ردیف یکسان با ترجیع‌بند سعدی دارد. البته بند ۲ ترجیع‌بند زیب‌النساء و بند ۹ ترجیع‌بند سعدی با بند دوم ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی از حیث قافیه همانند می‌باشند و علاوه بر رعایت قافیه، هر دو شاعر این بندها را همچون جمال‌الدین با کلمهٔ خطاب «ای» شروع کرده‌اند:

ای نـــــام تـــــو دســـــتگیر آدم وی خلـــق تـــو پـــایمرد عـــالم

(جمال‌الدین اصفهانی،۱۳۹۱: ۴)

ای روی تـــــو آفتـــــاب عـــــالم انگشـــــــــتنمـــــــــای آل آدم

(سعدی،۱۳۷۱: ۵۲۲)

ای حســـن تـــو را نیـــاز مـــا کـــم بـــر ریـــش بـــه غیـــر نـــیش مـــرهم

(مخفی هندوستانی،۱۳۸۱: ۳۷۴)

همچنین بند ۸ ترجیع‌بند دوم مخفی و بند ۱۹ ترجیع‌بند سعدی با بند چهارم ترکیب‌بند جمال-الدین از حیث قافیه یکسان است و نه تنها برخی از کلمات قافیه در شعر هر سه شاعر مشترک است، بلکه در این جا نیز همچون نمونه قبلی، هر دو شاعر به پیروی از جمال‌الدین این بندها را هم با کلمه خطاب «ای» آغاز نموده‌اند:

ای مسند تو ورای افلاک صدر تو و خاک توده حاشاک

(جمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۹۱: ۵)

ای بر تو قبای حسن چالاک صد پیرهن از محبت چاک

(سعدی، ۱۳۷۱: ۵۲۷)

ای در ره تو سر سران خاک در معرفت تو عاجز ادراک

(مخفی هندوستانی، ۱۳۸۱: ۳۸۵)

زیب‌النساء علاوه بر رعایت قافیه، از لحاظ مضمون نیز این بند را به نعت پیامبر(ص) اختصاص داده که با ترکیب‌بند جمال‌الدین از لحاظ محتوا هم‌خوانی دارد. مخفی در این جا هرچند بر اساس نظریه اضطراب تأثیر به انکار تأثیرپذیری خویش از سعدی پرداخته، اما توصیف پیامبر(ص) در دل این ترجیع‌بند عاشقانه سخت ناساز می‌نماید.

از مجموع ۲۰۵ کلمهٔ هم قافیه در دو ترجیع‌بند مخفی، ۱۰۵ کلمه عیناً همان کلماتی است که سعدی در ترجیع‌بند خویش به عنوان قافیه آورده است. به عبارت دیگر، نیمی از کلمات قافیه در ترجیع‌بند سعدی و مخفی مشترک است که نشان از تأثیرپذیری شدید مخفی از سعدی دارد. گاه تعبیرها نیز بسیار به هم نزدیک است و بیانگر نوعی تضمین:

در پای لطافت تو میراد هر سرو سهی که بر لب جوست

(سعدی،۱۳۷۱: ۵۱۸)

استـــــاده پیـــــاده ســـــرو قـــــدّت هـــر ســـرو کـــه تـــازه بـــر لـــب جوســـت

(مخفی هندوستانی،۱۳۸۱: ۳۷۸)

علاوه بر قافیه و ردیف، از لحاظ ادبی نیز تأثیرپذیری زیب‌النساء از سعدی مشهود است. سعدی در سرودن ترجیع‌بند خویش همان شیوهٔ سهل ممتنع را در استفاده از صنایع ادبی در پیش گرفته؛ و با این که از انواع صنایع و فنون ادبی در شعر خویش بهره گرفته، اما این آرایه‌ها و صنایع خودنمایی نمی‌کنند و کاربردی کاملاً طبیعی دارند. هر دو از انواع استفهام، تشبیه، استعاره تشخیص و کنایه و نیز آرایه‌های ادبی همچون جناس، تکرار، موازنه، حسن تعلیل، اغراق، تلمیح، پارادوکس، تمثیل، سنجش و مقایسه، تضاد و مقابله بهره برده‌اند.

البته در شعر سعدی علاوه بر موارد ذکر شده، صنایعی همچون توصیف یا تنسیق‌الصفات، التفات، تجاهل‌العارف، مثل و ارسال‌المثل، استثنا، ملمع، استفاده از آیات قرآن، تناسب، ایهام، لف و نشر، حسن طلب و دیگر صنایع ادبی به کار رفته که در شعر زیب‌النساء نشانی از آن‌ها به چشم نمی‌خورد. استفادهٔ مخفی از صنایع ادبی چندان چشم‌گیر نیست و آن اندک صنایعی هم که به کار برده، تحت تأثیر سعدی بوده و تا حدودی جنبهٔ تصنعی و تقلیدی دارد نه ابتکاری. در واقع بسامد استفاده از صنایع ادبی در شعر مخفی به نسبت سعدی بسیار اندک است.

ب- محتوا

هر دو ترجیع‌بند زیب‌النساء مخفی دارای مضمون یکسانی است و شاعر در آن به بیان عواطف و احساسات خود نسبت به معشوق پرداخته است. بنابراین شعر او از نوع شعر غنایی و عاشقانه (love lyric) است. نوع نگاه مخفی در آن، نگاهی زنانه است و تصویری که از معشوق خویش ارائه می‌دهد، تصویر مردی است جفاکار و ستم‌پیشه و بی‌وفا که کم‌ترین توجهی به او ندارد. نالهٔ مخفی در او تأثیری ندارد و گویا دلش از سنگ خاراست. او همچنان گرم سودای خویش و به تعبیر سیمین بهبهانی در پی «می و مینای دیگر» (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۶۳) است:

تـــــأثیر نکـــــرد نالـــــۀ مـــــن گویـــا کـــه دلـــت ز ســـنگ خاراســـت
از کشـــور عمـــر مشـــتری رفـــت حـــرص تـــو هنـــوز گـــرم سوداســـت
(مخفی هندوستانی، ۱۳۸۱: ۳۸۰)

او که از دیدگاه مخفی، مایۀ ناز است، به هر سو نظر می‌افکند؛ ولی به عاشق خویش توجهی نمی‌نماید و مخفی از شجرۀ بوستان عشقش هیچ بهره و ثمره‌ای ندارد:

ای مایـــۀ نـــاز چـــون نگـــه را بـــه هـــر ســـو نظـــر و بـــه مـــن نظـــر نـــی
بـــر شـــجرۀ بوســـتان عشـــقت صـــد گونـــه گـــل اســـت و یـــک ثمـــر نـــی
(همان: ۳۷۶)

به جز این اشارۀ اندک به معشوق، مخفی در تمام بندها غالباً به بیان احوال خویش می‌پردازد. حتی یاد معشوق بهانه‌ای است برای شرح دردمندی‌های خویشتن خویش. او نیز مثل فروغ فرخزاد که «همه زخم‌هایش از عشق است» (فرخزاد،۱۳۷۹: ۴۲۸))، دلی پر از زخم‌های کاری عشق در سینه دارد:

تـــا کـــی دل پـــر ز زخـــم کـــاری در ســـینه بـــود مـــرا فرامـــوش
(مخفی هندوستانی، ۱۳۸۱: ۳۷۳)

به نظر می‌رسد وفاداری او یک‌طرفه است. بی‌توجهی و بی‌وفایی معشوق نسبت به او در اغلب بندها مشهود است و به تعبیری بن‌مایۀ اصلی شعر او به شمار می‌آید و او چاره‌ای جز صبر ندارد. در ترجیع‌بند اول با توجه به بیت برگردان که محور و مدار اصلی شعر است، مخفی صبر پیشه می‌کند و امیدوار است که یار خریدارش گردد؛ اما با توجه به بیت برگردان ترجیع‌بند دوم، دیگر امید خویش را از دست می‌دهد و خون دل می‌خورد تا شاید غم‌های جهان را فراموش کند.

در این دو ترجیع‌بند مخفی، ناامیدی زنی را می‌بینیم که بخت و اقبال با او همراه نیست و با هزاران امید و آرزویی که داشته، مورد بی‌توجهی قرار گرفته و کسی زیبایی و جمالش را خریدار نیست و با توجه به تنگناهایی که جامعه پیش پای زنان گذاشته، چاره‌ای جز صبر ندارد و باید منتظر

بماند تا شاید یار خریدارش گردد. این ترجیع‌بند بیش از آن که بیان احوال شخصی و شاعرانهٔ مخفی باشد، بیان احوال زنانی است که اسیر سنّت‌ها و محدودیت‌ها و قید و بندهای جامعه گشته و دم فروبسته‌اند و چاره‌ای جز صبر و شکیبایی ندارند؛ اما با این همه، عزت نفس و مناعت طبع دارند و این مسأله به آن‌ها اجازه نمی‌دهد که با هر کس و ناکسی همدم و هم‌نشین گردند:

با مردم بی ادب نشستن این لایق اعتبار ما نیست
ما رستم وقت روزگاریم در بیشهٔ هند شکار ما نیست

(همان: ۳۸۶)

لحن این ترجیع‌بند، جدی و صمیمانه و در عین حال قاطع است؛ اما گاه نوعی لحن تلخ و گزنده و نیش‌دار نیز در آن به چشم می‌خورد:

فریاد که یار یار ما نیست آن را سر و برگ کار ما نیست
آن نشئه که غم ز دل رباید در بادهٔ روزگار ما نیست
در حقهٔ سینه خون‌فشان باد هر دل که امیدوار ما نیست
ما بی‌گنه و گناه‌کاریم انصاف در این دیار ما نیست

(همان: ۳۸۶)

زیب‌النساء بند هشتم ترجیع‌بند دوم خویش را بدون هیچ زمینهٔ قبلی به نعت پیامبر (ص) اختصاص داده که به هیچ عنوان با بقیهٔ بندها هم‌خوانی و هماهنگی ندارد. شاید شاعر با آوردن این بند که با ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی از حیث قافیه و برخی تعبیرها هماهنگ است، خواسته بدین وسیله، به تعبیر هارولد بلوم به انکار تأثیرپذیری صرف خویش از ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی بپردازد و یا به نوعی می‌خواهد بگوید که این ترجیع‌بندهای او دارای اصالت است و تقلید صرف نیست؛ چنان که از لحاظ تعداد بندها نیز در هر ترجیع‌بند تابع جمال‌الدین اصفهانی است.

این که سعدی در آغاز ترجیع‌بند خویش «سرو قامت دوست» را مورد خطاب قرار داده و مخفی از خویشتن خویش در هر دو ترجیع‌بند سخن گفته است، بیانگر تفاوت نگاه آن دو می‌باشد. در

ترجیع‌بند سعدی، عاشق و معشوق به عنوان دو قهرمان اصلی شعر، در تمام بندها حضوری بارز دارند. سعدی تقریباً نیمی از ابیات هر بند را به توصیف معشوق اختصاص داده است. در حالی که یاد معشوق در شعر مخفی، فقط بهانه‌ای است برای بیان احوال خویشتن و شرح رنج‌ها و دردمندی-های ناشی از عشق. البته معشوق در شعر هیچ‌کدام حضور مستقیمی ندارد و هر دو با «دیدگاهی یگانه‌انگار» (بهفر،۱۳۸۱:) به او می‌نگرند. در هیچ یک از این ترجیع‌بندها زمینه‌ای برای ایجاد گفت‌وگوی دوسویهٔ عاشق (شاعر) و معشوق فراهم نمی‌شود. هر دو در اوج عاشقی و در ژرفای شیفتگی با معشوق غایبانه عمل می‌کنند و او را به سکوت وادار نموده و خود متکلم وحده بیان احساس‌های عاشقانه، درد هجران، بی‌وفایی و عشوه‌سازی‌های یار می‌گردند. لذا با توجه به نگرش خاص آن‌ها هر دو تک‌صدا پرداخته شده است.

تقابل عقل و عشق، توصیف حسن و جمال معشوق و بی‌توجهی او به عاشق و صبر و شکیبایی در برابر مشکلات عشق، از جمله موضوعات محوری ترجیع‌بند سعدی و زیب‌النساء می‌باشد. هم تمام بندهای ترجیع‌بند سعدی به «صبر» ختم می‌شوند و هم تمام بندهای ترجیع‌بند مخفی به گونه‌ای بیانگر این مفهوم کلیدی و اساسی است. ترجیع‌بند سعدی از وحدت و انسجام خاصی برخوردار است و همچون دایره‌ای است که تمام بندهای آن به طور هم‌زمان به سوی مرکز یعنی بیت برگردان گرایش دارند و به این ترتیب همهٔ بندها به صبر ختم می‌شوند و بندها و بیت برگردان رابطه‌ای دوسویه را تشکیل می‌دهند. در حالی که هرچند درون‌مایه تمام بندهای ترجیع‌بند مخفی نیز «صبر» است، اما چنین وحدت و انسجامی در شعر او دیده نمی‌شود و همین مسأله است که ترجیع‌بند سعدی به عنوان متن پدر، حضور و تسلط خویش را بر ترجیع‌بند مخفی به عنوان متن فرزند اعلام می‌دارد.

۳ـ نتیجه

با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر، زیب‌النساء مخفی، شاعر پرآوازهٔ هندی، در سرودن ترجیع-بندهای خویش چه از نظر مضمون و محتوا و چه از نظر شکل و ساختار ظاهری، تحت تأثیر

ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی بوده است. ترجیع‌بند سعدی هرچند خود تحت تأثیر ترکیب‌بند جمال-الدین عبدالرزاق اصفهانی سروده شده و به نوعی خود متن فرزند به حساب می‌آید، اما سعدی با تغییر در ساختار و محتوای آن، توانسته بر اضطراب تأثیر خویش غلبه نماید و به اصالت و استقلال برسد. چنان که ترجیع‌بند او به عنوان متن پدر و اصیل، مورد توجه شاعران پس از او از جمله زیب‌النساء مخفی قرار گرفته است. اگرچه مخفی هم در تأثیرپذیری از سعدی، از مکانسیم دفاعی انکار بهره جسته، اما به اصالت و استقلال کامل دست نیافته و پا از دایره تقلید صرف فراتر ننهاده و از سلطهٔ نفوذ شاعر پدر خویشتن را رهایی نبخشیده است. تنها تفاوت در لحن، طرز تعبیر و نوع نگاه آن دو است. لحن مخفی، لحنی اندوهگنانه و دردمندانه است و نگاه او، نگاه زنی دردمند و رنج‌کشیده می‌باشد که اسیر قید و بندهای جامعهٔ سنتی و مردسالار گشته و از بی‌توجهی یار به خویشتن آزرده‌خاطر و گله‌مند است و در این میان صبر پیشه می‌کند تا شاید یار خریدارش گردد و یا خون دل می‌خورد و دم فرومی‌بندد و خاموشی می‌گزیند. علاوه بر سلطهٔ نفوذ ترجیع‌بند سعدی، سلطهٔ نفوذ ترکیب‌بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی را نیز بر ترجیع‌بندهای زیب‌النساء مخفی می‌توان دید؛ چنان که هریک از ترجیع‌بندهای خویش را در ۱۱ بند یا خانه دقیقاً مطابق ترکیب‌بند جمال‌الدین سروده و در یکی از بندها به نعت و ستایش پیامبر اکرم (ص) پرداخته است.

۴-منابع

۱ـ آشوری، داریوش، **عرفان و رندی در شعر حافظ**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.

۲ـ آلن، گراهام، **بینامتنیت**، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۳ـ ایگلتون، تری، **پیش‌درآمدی بر نظریهٔادبی**، ترجمهٔعباس مخبر، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.

۴ـ بهبهانی، سیمین، **چلچراغ**، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۰.

۵ـ بهفر، مهری، **عشق در گذرگاه‌های شب‌زده: نقدی بر عاشقانه‌های معاصر**، تهران: هیرمند، ۱۳۸۱.

۶ـ جمال‌الدین اصفهانی، محمدبن عبدالرزاق، **دیوان جمال‌الدین اصفهانی**، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران: انتشارات سنایی، ۱۳۹۱.

۷ـ دشتی، علی، **در قلمرو سعدی**، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.

۸ـ سعدی، مصلح‌الدین عبدالله، **کلیات سعدی**، از روی نسخه تصحیح شده ذکاءالمک فروغی، تهران: سازمان انتشارات جاویدان، ۱۳۷۱.

۹ـ فرخی سیستانی، **دیوان**، به کوشش دبیرسیاقی، تهران: کتابفروشی زوار، ۱۳۶۳.

۱۰ـ فرخزاد، فروغ، **دیوان اشعار**، به کوشش بهروز جلالی، تهران: مروارید، ۱۳۷۹.

۱۱ـ قاری، محمدرضا، **جستاری در قالب‌های شعری ترکیب‌بند و ترجیع‌بند**، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره ۲، صص۴۱-۲۵، بی تا.

۱۲ـ کرمی، محمدحسین، **یکی هست و هیچ نیست جز او**، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه اصفهان، سال ۴۶، دورهٔ جدید، ش ۱ (پیاپی ۵)، صص ۲۰-۱، ۱۳۸۹.

۱۳ـ مخفی هندوستانی، زیب‌النساء، **دیوان زیب‌النساء (مخفی)**، تحقیق و بررسی مهیندخت صدیقیان و ابوطالب میرعابدینی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.

۱۴ـ محجوب، محمدجعفر، **سبک‌خراسانی درشعرفارسی**،تهران: فردوس‌وجامی، بی‌تا.

۱۵ـ مشهدی، محمدامیر، **تأثیرپذیری زیب‌النساء (مخفی) از حافظ**، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پنجم، صص ۱۵۲-۱۲۳، ۱۳۸۶.

۱۶ـ مشیری، مهشید، **ترجیع‌بند صبر یا سرو قامت دوست**، مجموعه مقالات سعدی‌شناسی، دفتر نهم، صص ۱۱۰-۱۰۴، ۱۳۸۵.

۱۷ـ مکاریک، ایرناریما، **دانش‌نامه نظریات ادبی معاصر**، ترجمه مهران نجفی و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۸۵.

۱۸ـ میر، محمد و شکیبائی، لیلا، **جایگاه و تحلیل تشبیه در دیوان زیب‌النساء مخفی هندوستانی**، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ۸، شماره ۳، شماره پیاپی ۲۹، صص ۳۷۴-۳۵۹، پاییز ۱۳۹۴.

۱۹ـ نامورمطلق،بهمن، **بینامتنیت: ازساختارگرایی تاپسامدرنیسم**، تهران: سخن، ۱۳۹۵.

۲۰ـــــــــــــ **درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن، ۱۳۹۴.

21_ Limat-letellier, Nathalie, Miguet-Ollanier, Marie, **L’intertextualite**, presses universitaires de franche-comte, 1998.