پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۵، صص ۹۹-۷۳

بررسی اصل ایصال (رسانگی) در رباعیات جلیل صفربیگی
با تکیه بر دو عنصر طنز و زبان آرگو

قدرت اله ضرونی[۱]
بهروز مهدی زاده[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۴/۱۸ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۸**

10.22080/RJLS.2023.25669.1405

چکیده

رباعی یا چارانه در زبان جلیل صفربیگی با دو انباشتِ قابل توجه «طنز» (satire) و «زبان آرگو» (Argo) نمود نسبتاً روشن و مخاطب‌پذیری به خود گرفته است. درهم‌تنیدگی این دو محور با کلیتِ کارکرد «لولایی» و ایهام‌گونه‌ی زبان و ترکیبات زبانی باعث شده است تا زبان شعر وی را در رباعیات تا حدی فراتر از متعارفات معمول زبانی ببینیم. موضوع «رسانگی» و ایصال (communication) یکی از مزیت‌های شعر صفربیگی است؛ یعنی از آن‌جا که ملموس‌ترین مفاهیم و تجربیات نوعی بشر را دست‌مایه‌ی شعریت خود قرار داده است، با هر خوانشی که به سمت رباعیات او برویم، بی‌هیچ پیچش و صعوبتی به دریافتی آنی و احیاناً بسیار مشابه با ذهنیت شاعر مواجه می‌شویم. تجربه‌های برآمده از سادگی و سهولت زیستِ واقعی شاعر، بیان دل و دلدادگی‌های معمول ایلیاتی، حضور مختصر و البته کارسازِ تیپ‌های مختلف جامعه‌ی امروزی، بازآفرینی مفهوم «تقویم» و گذر روزگار، گلایه از نبود گشایش حداقلی در کار شاعر و هنرمند، هنجارشکنی و هنجارافزایی، بازی‌های زبانی، اشارات دور و نزدیک به تاریخ و فرهنگ و داستان‌واره‌ها و ... ، برجستگی و استقلال خاصی به شعر وی بخشیده‌اند. در این پژوهش با روش تحلیلی – انتقادی، اصل «ایصال» و رسانگی در رباعیات جلیل صفربیگی در دو محور «طنز» و «زبان آرگو» بررسی و تحلیل می‌شود، تا از این طریق هم الگویی برای تحلیل شعر شاعرانی که احیاناً کمتر به بررسی آکادمیک آثار آنان پرداخته شده، به دست داده شود و هم از این قِبَل، باب تازه‌ای در گسترش موضوع بسیار حائز اهمیت «ایصال» و نمودهای متکثر آن در شعر باز شود.

کلیدواژه‌ها: جلیل صفربیگی، رباعی، طنز، آرگو، رسانگی.

۱- استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول) رایانامه: gh.zarouni@scu.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: mahdziade_b@yahoo.com

۱- مقدّمه

قالب چالاک و گویای «رباعی» همواره یکی از مصادیق پیشتاز «کم‌کوشی[1]» در حوزه‌ی کاربردی بلاغت زبان است؛ زیرا شاعر باید معنا و مضمونی ارزشمند را در دو بیت بیان کند و به تعبیری بحری را در کوزه‌ای جای دهد. از این منظر، رباعی «به عقیده‌ی جماعتی از استادان سخن، مشکل‌ترین انواع شعرست، برای اینکه رباعی خوب گفتن در واقع بحر را در کوزه جای دادن است، چرا که شاعر باید یک مطلب مهم یا فکر بسیار عمیق و مضمون تازه‌ی لطیف دلپسند را در دو بیت آن هم مقیّد به وزنی خاص- بپروراند». (همایی، ۱۳۳۸: ۴۰)

این بنای کوتاه که از چهار خشت طلایی سر برآورده است به مدد «به‌گزینی» شاعران فحلی چون خیام، کماکان یکی از سکه‌های رایج شعر فارسی است. اگرچه ورود اندیشه‌های فلسفی خیام به قالب رباعی آغازگر انقلاب و تحولی عظیم در حوزه‌ی رباعی‌سرایی قلمداد می‌شود؛ امّا از پیشینه‌ی تکوین و آفرینش این قالب در زبان شاعران ماقبلِ خیام نباید غافل بود، آن‌جا که شاعرانی همچون رودکی و شهید بلخی، با سرودن رباعیات درخشان خود، زمینه‌ی شکل‌گیری و تکامل این قالب را فراهم کرده‌اند. (درباره‌ی پیشینه‌ی این قالب ر.ک: ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۷ – ۲۵ و رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴۴۷)

۱- ۱- بیان مسأله

مسأله‌ی قابل‌توجهی که در مورد «قاطعیّت تأثیر» رباعی و «سرزندگی» این قالب شعری می‌توان گفت این است که تقریباً در تمام ادوار تاریخی سرایش رباعی، هیچ واسطه‌ی دست‌وپاگیری بین چهار مصرع این قالب وجود ندارد؛ به‌طوری‌که سه مصرع نخست آن، به عنوان تمهیدی منطقی و بی‌گسست برای عرضه‌ی مضمون و اندیشه‌ی اصلی نهفته در شعر معرفی می‌شوند و در نهایت، کوبنده‌ترین و زیباترین مصرع که همان مصرع چهارم است، قابل تأمل بودن شعر را تضمین می‌کند. علت این مسأله به ساخت قالب رباعی برمی‌گردد؛ زیرا در این قالب «نسبت به شکل‌های دیگر شعری، مابین مصراع‌ها هماهنگی قوی‌تری حاکم است و شعر تشکل و وحدتی دارد به‌طوری‌که غالباً نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به عنوان شاهد مثال ذکر کرد، زیرا با بیت اول ارتباط معنایی و حتی لفظی مستحکمی دارد». (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۰۳)

شاید تعبیر تمثیلی صائب در تک بیتی زیبا، تأییدی بر قاطعیّت تأثیر قالب رباعی و به ویژه بیت دوم یا مصرع پایانی آن است:

از رباعی بیت آخر می‌زند ناخن به دل　　خط پشت لب به چشم ما ز ابرو خوشتر است

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ۲/ ۴۹۱)

نقل توأمان دو رباعی کلاسیک و معاصر- از حیث قدرت و قاطعیّت تأثیرگذاری مصرع پایانی، می‌تواند به بحث مورد نظر کمک کند. رباعی اول از حکیم عمر خیام نیشابوری:

آن قصر که بر چرخ همی زد پهلو بر درگه او شهان نهادندی رو
دیدیم که بر کنگره‌اش فاخته‌ای بنشسته همی گفت که کوکوکوکو

(خیام،۱۳۵۴: ۳۹)

و از رباعیات معاصر یک رباعی از جلیل صفربیگی:

گیسوی تو قصه‌ای پر از تعلیق است جمعی‌ست که حاصلش فقط تفریق است
موهات چلیپایی و ابرو کوفی خط لب تو چه قدر نستعلیق است

(صفربیگی، ۱۳۸۶: ۵۵)

پیداست که ظرفیت قابل توجه «برجسته‌سازی» (foregrounding) در این دو رباعی- با وجود فاصله‌ی زمانی نسبتاً طولانی- کماکان در مصرع نهایی شعر خود را آشکار می‌سازد و شاید از همین منظر است که می‌توان ادعا کرد که بسامد بالای قدرت ماندگاری قالب رباعی در اذهان مخاطبان شعر، علاوه بر کوتاهی و فشردگی این قالب، مدیون «غافلگیرکنندگی» و «تمایز و رسایی» مصرع پایانی آن است. از این نکته نیز نباید غافل بود که قالب رباعی به موازات حداقل واژگانی که نسبت به دیگر قوالب شعر فارسی در اختیار دارد، عهده‌دار نوعی «خودباوری» در پرداخت مضامینی بکر در هیأت جسورترین واژگان، چالاک‌ترین تصاویر و صیقل‌خورده‌ترین ترکیبات است.

جلیل صفربیگی یکی از رباعی‌سرایان موفق سال‌های اخیر است که با تمرکز بر این قالب، اشعار بسیاری سروده و توانسته است در این حوزه به سبک شخصی (personal style) دست یابد. با توجه به جایگاه صفربیگی در عرصه‌ی رباعی امروز، مسأله‌ی اصلی ما در پژوهش حاضر، بررسی رباعیات اوست و با بررسی آن‌ها در صدد پاسخ به این پرسش هستیم که صفربیگی چگونه و با چه تمهیداتی توانسته است اصل رسانگی (ایصال) (communication) را در رباعیات خود اجرا کند. برای رسیدن به این هدف تمامی رباعیات وی را بررسی کرده و با تکیه بر دو عنصر طنز (satire) و زبان آرگو (argo) درصدد تبیین مسئله‌ی مورد نظر بوده‌ایم.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

۱. اصل رسانگی (ایصال) چیست؟ و چه نقشی در تکوین رباعیات جلیل صفربیگی دارد؟
۲. صفربیگی با چه تمهیداتی توانسته است اصل رسانگی (ایصال) را در رباعیات خود به کارگیرد.

۱- ۳- روش پژوهش

در این پژوهش با رویکرد تحلیلی – انتقادی تلاش شده است اصل رسانگی با تکیه بر دو عنصر طنز و زبان آرگو در رباعیات صفربیگی بررسی و تحلیل شود. برای رسیدن به این هدف تمام رباعیات صفربیگی بررسی و نمونه‌های مورد نظر استخراج، بررسی و تحلیل شده است.

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی رباعیات جلیل صفربیگی تاکنون پژوهش‌های چندانی صورت نگرفته است، تا جایی که نگارندگان جستجو کرده‌اند، بحث درباره‌ی رباعیات وی بیشتر در سایت‌ها و برخی از روزنامه‌ها و به شکلی مختصر مطرح شده است. در مجلات علمی نیز چند مقاله درباره‌ی آثار وی دیده می‌شود. قیطاسی و اسدی (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی صدای زن در نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی از شکسپیر و اشعار جلیل صفر بیگی» به بررسی جایگاه اجتماعی زن در آثار این دو پرداخته‌اند. شعبانی و پیرگزی (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «بررسی سبک‌شناسی رباعیات جلیل صفربیگی و میلاد عرفان پور با رویکرد به سطح فکری» به بررسی محتوا و موضوع رباعیات صفربیگی و مقایسه‌ی آن‌ها با رباعیات عرفان‌پور پرداخته‌اند. سهراب نژاد و شکری (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «بررسی مضامین شعری مجموعه‌ی الیمایس جلیل صفربیگی» به بررسی مهم‌ترین مضامین مجموعه شعر *الیمایس* پرداخته‌اند. نویسندگان مذکور همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «طنز در رباعیات جلیل صفربیگی» (۱۴۰۰)، طنزهای صفربیگی را از لحاظ محتوایی به چند دسته‌ی طنز فلسفی، شخصی، اجتماعی و مذهبی تقسیم کرده‌اند. پیرگزی و اکبر شعبانی (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «بررسی کارکرد ارتباطی و رسانه‌ای صورخیال و آرایه‌های ادبی در رباعی‌های جلیل صفربیگی» به بررسی نقش صورخیال و آرایه‌های ادبی در انتقال مفاهیم پرداخته‌اند. با بررسی مقالات ذکر شده، ملاحظه می‌شود درباره‌ی موضوع مورد بحث ما تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است. بنابراین وجه تمایز پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌ها در این است که این مقاله در تلاش است عنصر ایصال را با تمرکز بر دو محور طنز و زبان آرگو در رباعیات جلیل صفربیگی بررسی کند.

۲- چارچوب مفهومی یا مبانی نظری پژوهش

مبانی نظری پژوهش ما بر بنیاد سه اصطلاح «ایصال»، «طنز» و «زبان آرگو» استوار است که در ادامه به توضیح آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۲- ایصال (communication)

موضوع ایصال یا «رسانگی» در مقولاتی نظیر زبان، ادبیات و شعر (به ویژه)، یکی از محوری‌ترین شاخص‌هایی است که غفلت از آن - چه در تولید آثار ادبی و چه در تحلیل مباحث مربوط به آن- قابل اغماض نیست. همان‌گونه که از معنای لغوی کلمه بر می‌آید، فرآیند ایصال، دربه هم پیوستن و رُستن حلقه‌های ارتباطی در «محور هم‌نشینی» (syntagmatic axis) شکل می‌گیرد و واضح است که در

موضـعی که تحلیل موضـوعات ادبی و هنری مد نظر باشـد، جنبه‌ی «جمال‌شـناسـیک» (aesthetic) حلقه‌های موجِد ایصال نیز تأثیر پررنگی خواهد داشت؛ چرا که اگر مبنای ایصال در ادبیات و هنر صرف برقراری ارتباط و تفهیم مطلب به مخاطب باشد، پس مرز تفکیکی بین آثار ادبی و غیر ادبی وجود نخواهد داشت و اصولاً هدف ما از طرح مبحث ایصال و رسانگی در شعر - بدون پایبندی به جنبه‌ی جمال‌شناسیک آن- ابتر و ناگویاست.

شـفیعی کدکنی معتقد اسـت که شـاعر در تَوَسُّع‌های زبانی باید دو اصـل را تعهد کند: ۱. اصـل جمال‌شـناسـیک ۲. اصـل رسـانگی و ایصـال (شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۳)؛ وی در تبیین جنبه‌ی جمال‌شناسیک یک ترکیب شاعرانه می‌گوید: «منظور از اصل جمال‌شناسیک این است که وقتی کلمه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و در کنار خانواده‌ی دیگری قرار دادیم، خواننده یا شـنونده‌ی اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احسـاس کند و گر نه صـرف آشـفته کردن نظام خانوادگی الفاظ، کاری است که بر اساس جداول خاصی قابل توسعه و تقلید است. اهل زبان «صدای روشـن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را به جد تلقی نمی‌کند؛ زیرا در ترکیب، نخسـتین نوعی اصـل جمالشناسیک احساس می‌شود و در دیگری نه». (همان: ۱۳)

وی هم‌چنین در لزوم پیوستگی اصل ایصال با بعد جمال‌شناسیک اثر ادبی آورده است که «منظور از اصـل رسـانگی و ایصـال این اسـت که وقتی واژه‌ای را از خانواده‌ی خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ی دیگر واداشـتیم...، خواننده علاوه بر احسـاس لذّت جمال‌شـناسـیک باید از لحاظ رسـانگی «communication» هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر- که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است- احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی که در هم ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، این غرض اصلی دیگر، که جانب رسانگی و ایصال است، نیز منتفی خواهد شد و به گونه‌ای دیگر نقض غرض خواهد بود». (همان: ۱۳-۱۴)

پیداست که هنر شاعر در بهره‌وری از اصل ایصال با نمود جمال‌شناسیک آن، در قالب فشرده و کوتاه رباعی بسیار ستودنی‌تر خواهد بود، چنان‌که در رباعی زیر خواهیم دید:

در سینـــــه، کویر لوت بـــاقـــی مانده　　دل، لانه‌ی عنکبـــــــوت بـاقی مانـده
من شاعر کوچه‌هـــــــای غربت هستم　　از من دو-سه خط سکوت باقـــی مانده
(صفربیگی، ۱۳۸۹: ۱۵)

در تحلیل اصل رسانگی رباعی بالا باید گفت که پیش از هر مسأله‌ای، ما با پیوستار کاملی از واژه‌ها و ترکیبات واضـح و بی‌ابهام مواجه هسـتیم؛ این وضـوح تا آن‌جا پیش رفته اسـت که واژگانی نظیر کویر،

سکوت و *لانه‌ی عنکبوت*، در قالب «شبکه‌ی معنایی واژگان متناسب» قابل تعریف هستند و گویی عناوینی از فهرست یک اثر هستند که در محوری عمودی چینش شده‌اند. گذشته از این، زبان سیال و امروزی شاعر که به دور از هر گونه پیچش و ابهام زبانی است، مؤید رسانگی شعر مذکور است. جنبه‌ی زیبایی‌شناختی این شعر نیز زمانی نمود پیدا می‌کند که با ترکیباتی از قبیل «دو سه خط سکوت»، «لانه‌ی عنکبوت دل» و «کویر سینه» رو به رو می‌شویم که اگرچه آن‌چنان بکر و بدیع نیستند؛ اما چندان هم دستمالی شده و نخ‌نما هم به نظر نمی‌رسند و به هر شکل فراتر از سطح معمول و خودکارشده‌ی زبان قرار دارند.

۱- ۳ طنز (satire)

طنز با تمام حجم و شاخ و برگی که در طول بالندگی‌اش به خود گرفته است، ابزار و تمهیدی است برای ملایم کردن نیش اعتراض و زدودن خشونت گلایه‌های بشر در تقابل با موضوع یا فردی که به زعم طنزپرداز بر سبیل درست راه نپیموده است و بایستی اصلاح شود. جوناتان سویفت (Janathan Swift) نویسنده‌ی طنزپرداز انگلیسی در مورد طنز می‌گوید: «طنز آیینه‌ای است که در آن هر کس هر چهره‌ای را کشف می‌کند، مگر چهره‌ی خودش را و به همین دلیل است که از آن استقبال می‌شود و کمتر از کسی از آن می‌رنجد». (به نقل از میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۶)

هم‌چنین درباره‌ی ذاتی بودن حس اعتراض که در جبلّت بشر سرشته است و در تمام افراد و ادوار تاریخی به شکل مؤثر و آموزنده‌ی خود یعنی «طنز» انعکاس یافته است، گفته‌اند که «طنز زاده‌ی غریزه‌ی اعتراض است، منتها اعتراضی که تعالی یافته و تهذیب شده و شکلی هنری به خود گرفته است. از این رو، اغلب آثار طنزآمیز در وضعیت خفقان و فشارهای سیاسی و اجتماعی شکل می‌گیرد و نشان دهنده‌ی اعتراض و عدم تابعیت نویسندگان آن‌ها از اوضاع حاکم بر جامعه است و چنین است که بررسی آثار طنزآمیز هر دوره می‌تواند یکی از راه‌های آگاهی از وضعیت اجتماعی آن زمان باشد». (همان: ۲۱۶)

نمود این اعتراضات بشری گاه در زمینه‌ی آیرونی(irony)های بی‌پروای حافظ در «ریاستیزی»های بی‌بدیل او خطاب به صوفیان و مفتیان هم‌عصرش جلوه‌گری می‌کند و زمانی بر بستر «دلقکانه» (parody)هایی که نقیضِ طنزآمیزی علیه عبارات و اشعار جدی است، عرض اندام می‌کند:

شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتّان که مپرس >>>**پارودی**>>> چشمکی می‌زند آن برّه‌ی بریان که مپرس.

و پیداست که دامنه‌ی تحول تاریخی و تطور ساختاری طنز تا به امروز و فرداها نیز قابل پیگیری است؛ مثلاً پر بیراه نگفته‌ایم اگر «کاریکلماتور»های اکبر اکسیر را نیز جلوه‌ی تازه‌ای از به کارگیری ابزار طنز بدانیم و به سویه‌ی اعتراضی آن به قصد اصلاح مصائب اجتماعی انسان معاصر توجه کنیم:

جهان در اوّل دایره بود / بعد از تصـــادف با یک کفشـــدوزک / ذوزنقه شـــد / تا در چهارگوشـــه‌ی ناهمگون آن بنشینیم / و برای هم پاپوش بدوزیم! (اکسیر،۱۳۸۷: ۲۷)

و هم از این مقوله اسـت اگر به «طنز تلخ»(grotesque) نهفته در شـعر منشـی زاده توجه کنیم؛ طنزی که معجونی اسـت از حسـرت نرسـیدن‌ها و بازی با کلمات؛ طنزی که تلخی جانکاهش، راه را بر لبخندی حتی تصنعی-به خاطر حضور نوعی کاریکلماتور- می‌بندد:

دست‌های ما / کوتاه بود / و خرما بر نخیل / ما دست‌های خود را بریدیم / و به سوی خرماها / پر / تا / ب / کردیم: / خرما / فراوان / بر زمین ریخت / ولی ما دیگر / دست نداشتیم (منشی‌زاده، ۱۳۷۰: ۴۹)

۱- ۴ زبان آرگو (argo)

زبان آرگو یکی از گونه‌های زبان اســـت که برخی افراد صـــاحب‌نظر برای آن معادل «زبان مخفی» را برگزیده و معرفی کرده‌اند،[۲] و توجیه آن‌ها برای این «برابریابی» نسبتاً درست معطوف به رویکرد کاربردی این گونه زبانی از ســـوی دو قشـــر اجتماعی اســـت: «گروه اول قانون گریزان. زیرا نیاز به زبانی دارند که حافظ افکار و مقاصدشان باشد و نامحرمان نتوانند از آن راه به دنیای آنان وارد شوند. دومین گروه کسانی هســـتند که خلاف هنجارهای جامعه رفتار می‌کنند. هنجارهایی که رعایت نکردنشـــان باعث شـــماتت و یا انگشـــت‌نما شـــدن می‌شـــود. این گروه کســـانی هســـتند که گمان می‌برند در جامعه‌ای که زندگی می‌کنند تبعیضی به آن‌ها روا یا به آن‌ها بی‌اعتنایی شده است. داشتن زبانی خاص و پر رمز و راز که دیگران نتوانند از طریق آن به عالم اسرارآمیزشان وارد شوند، یکی از راه‌های اعتراض به تبعیض مذکور است. اینان گمان می‌کنند که مقابل باقی جامعه قرار گرفته‌اند. این گروه به جز مخفی کردن اســـرار خود هدف دیگری هم دارند و آن ساختن زبانی است که استفاده از آن نشانه تعلق به گروهی خاص باشد. سارقان و متکدیان و زندانیان و بدنامان و معتادان و گروه‌هایی که به نوعی مقرراتی را نقض می‌کنند جزو گروه اول و نوجوانان و جوانان – عمدتاً دبیرستانی- جزو گروه دوم هستند». (سمائی، ۱۳۹۷: ۱۲ – ۱۱)

علی اشرف صادقی نیز این گونه از زبان را عمدتاً خاص صاحبان حرفه‌های مختلف دانسته و آن را به «زبان حرفه‌ای» ترجمه کرده است: «در بیشتر جوامع پیشرفته یا نیمه‌پیشرفته بعضی قشرهای اجتماعی لغات و اصـــطلاحات ویژه‌ای دارند که در اصـــطلاح زبان‌های انگلیســـی و فرانســـه آن را jargon می‌نامند. جارگون یا ژارگون معمولاً خاص متخصـصـان رشـته‌های علمی، پیشـه‌وران و صـاحبان حِرَف اسـت. مثلاً اصطلاح فنی خاص پزشکان، مهندسان رشته‌های مختلف، زرگران، قصابان و غیره همه از مقوله‌ی ژارگون شمرده می‌شوند. ژارگون را می‌توان به «زبان حرفه‌ای» ترجمه کرد». (صادقی، ۱۳۹۷: ۱)

بر طبق این تعریف هر صـنف یا گروهی دارای زبانی خاص اسـت که بخش‌هایی از آن به قلمرو زبان حرفه‌ای یا آرگو مربوط اسـت. این گونه از زبان رمزگذاری (Encryption) شـده و برای مردمِ عادی به

راحتی قابل درک نیست؛ چرا که هدف گویشوران این زبان، مخفی کردن معانی مورد نظر صنف خود بوده، تا دیگرانی که خارج از دایره‌ی صنف موردنظرند به رمز و رازهای آن‌ها پی نبرند. «رمزگذاری زبان صورت‌هایی در زبان ایجاد می‌کند که معنی را مخفی می‌کند... . زبان مخفی‌ها (های جمع اینجا مهم است) موجب ایجاد صورت‌های زبانی برگرفته از زبان رایج شده‌اند که امکان ارتباط در گروهی محدود (گروه متشکل از افراد آشنا)، را فراهم می‌کنند. این زبان‌ها در حقیقت برآورده کردن نیاز زبان است». (کالوه، ۱۳۸۸: ۱۳) لغات و اصطلاحات مورد نظر گویشوران این زبان «غالباً از منشأهای مختلف گرفته شده یا کلاً جعل شده‌اند و یا همان لغات معمولی زبان هستند که معنی یا معانی دیگری به آن‌ها داده‌اند». (صادقی، ۱۳۹۷: ۲ – ۱) لویی ژان کالوه (Louis Jean Calvet) در کتاب *زبان مخفی چیست*، پیشینه‌ی این واژه را در زبان فرانسه و دیگر زبان‌ها مانند زبان اسپانیایی، زبان آلمانی، چینی و... واکاوی کرده است. (ر.ک: کالوه، ۱۳۸۸: ۱۱- ۱۰)؛ به اعتقاد وی واژه‌ی argot «آن‌قدر در زبان رخنه کرده است که نمی‌توان به آسانی از آن گذشت». (همان: ۱۱)

۳- تحلیل داده‌ها

برای تبیین اصل رسانگی در رباعیات صفربیگی تکیه‌ی ما بر دو محور «طنز» و «زبان آرگو» است که در ادامه با ذکر مثال و تقسیم به زیرگونه‌های مختلف بررسی خواهد شد.

۱-۳- طنز

با توجه به مقدماتی که در بخش بیان مسأله درباره‌ی کلیّت طنز گفته شد، باید بر جنبه‌ی «اجتماعی» فرآیند طنز که خود می‌تواند بُعد ایصال و رسانگی آن را - به نسبت قوّت و میزان خلاقیت شاعران- تضمین کند، تأکید کرد. این موضوع بسامد قابل‌توجهی از آثار اغلب شاعران و نویسندگان را به خود اختصاص داده است و همین‌که طنزنویس در رویارویی با مسأله‌ای عمومی و اجتماعی دست به قلم می‌برد، مؤیدی است بر این‌که خود را متعهد و ملزم می‌داند که زبانش را به رسانه‌ای بدل کند تا بتواند خود را با میانگین فهم جامعه- به عنوان ملاک برقراری ارتباط- هماهنگ و هم‌تراز کند، و از همین روست که اصل «رسانگی» شعر به عنوان ضرورتی اجتناب ناپذیر، همواره خودآگاه و ناخودآگاه طنزپرداز را درگیر این مسأله می‌کند. از سویی دیگر، بایستی به «عامیانه» بودن کلیت «موتیف» (motif)های طنز توجه کرد، و این‌که شاعر یا نویسنده‌ی طنزپرداز معمولاً موضوعات و تجارب متعارفی را که عموماً قدرت تعمیم‌پذیری دارند، دست‌مایه‌ی طنز خود قرار می‌دهد تا به خطوط و اهدافی که اصل «ایصال» برایش ترسیم کرده‌است، دست پیدا کند.

رباعیات جلیل صفربیگی با زبانی امروزی و سر به راه، طنز را در وهله‌ی نخست با کارکردی از نوع نقد اجتماعی و در اولویت دوم در مسیری که «واگویه‌ها» و «حدیث نفس» یک انسان معاصر و شاکی را

به تصویر کشیده است، به کار می‌گیرد؛ توضیح این‌که واگویه‌های ظاهراً فردی این شاعر، قدرت زایایی و تعمیم‌پذیری را به گونه‌ای نهفته یا آشکار در خود دارند. گذشته از این، هم کوتاهی قالب رباعی و هم چینش درست واژگان و تعابیر مناسب و متناسب باعث شده است که موضوع «رسانگی» شعر صفربیگی نمود قابل پذیرشی به خود بگیرد.

به هر حال می‌توان ضمن بررسی رباعیات جلیل ادعا کرد که طنز در شعر وی با نمودها و کارکردهای متنوع و ظریفی به چشم می‌خورد که به تفکیک مراتب و درجات آن – به حد وسع مقاله- اشاره می‌کنیم:

۱-۱-۳- طنز تهکمی یا ریشخند

در تعریف ریشخند آمده است که «قصد و نیت واقعی گوینده یا نویسنده با کلماتی بیان می‌شود که مفهومی متضاد با آن‌ها دارد. ریشخند به طعنه بسیار نزدیک است. در ریشخند، موقعیت و لحن نوشته یا گفته، شنونده یا خواننده را متوجه منظور اصلی گوینده یا نویسنده می‌کند. برای نمونه وقتی آموزگار به شاگردی که غلط جواب می‌دهد، آفرین می‌گوید، به قرینه می‌توان دریافت که منظور او تنبیه و تحقیر شاگرد است». (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۴۰)

حال پر واضح است که طنز تهکمی یا ریشخند همان «آیرونی» است که پیش از این درباره‌اش بحث شد؛ گونه‌ای از طنز که شاعر با اتساق و پیوستن نسبتی ویژه و مستحسن به شخص مورد نظر - که بعضاً خود شاعر نیز می‌تواند مشمول این قاعده باشد- مراد و مقصودی غیر از آن صفت نیک را در نظر دارد و به گونه‌ای زیرکانه و در محور افقی و هم‌نشینی واژگان به گونه‌ای سخن می‌گوید که دقیقاً صفتِ نقطه‌ی مقابل آن صفت نیک و مستحسن، به ذهن متبادر می‌شود؛ به همین دلیل این نوع طنز را «طنز وارونه» نیز می‌نامند و استاد بی‌بدیل آن حافظ شیرازی است که با توجه به استمرار استبداد و خفقان سیاسی اجتماعی در عصر خود و مقدور نبودن صراحت در گفتمان اعتراضی، و نیز در مسیر مبارزه با مفتیان و صوفیان مرائی و دغل‌کار، از این شیوه‌ی طنز بهره‌ها جسته است و به مقابله‌ی با آنان برخاسته است، به نوعی که می‌توان یکی از مضامین کلیدی شعر حافظ را «ریاستیزی» وی نامید و دریافت که این موضوع خود مرهون به کارگیری ریشخند یا طنز وارونه در دیوان حافظ است؛ مثلاً به صفت «پاکدامنی» و معنای وارونه‌ی آن در ترکیب «شیخ پاکدامن» در این بیت توجه شود تا هوشمندی حافظ در به کارگیری «آیرونی» یا همان طنز ریشخند آشکار شود:

حافظ به خود نپوشید این خرقه‌ی می‌آلود　　ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را

(حافظ، ۱۳۸۳: ۸)

در رباعیات جلیل صفربیگی نیز کاربرد طنز ریشخند و «آیرونی» بی‌مصداق نیست؛ به عنوان مثال در این رباعی:

خوب و بد و اشتبـــــــاه را بگذارید　　شیطـــــــــان و من و گناه را بگذارید
می‌خواهم از این بـه بعـد آدم بـاشـم　　لطفـــــاً سر مـــــن کلاه را بگذارید
(صفربیگی، ۱۳۸۶: ۸۳)

قضیه این‌گونه نشان می‌دهد که واژه‌ی «آدم» در مصرع سوم در همان معنای پسندیده و اصطلاحاً «آدم شدن» به کار رفته است؛ امّا اگر زاویه‌ی دیدمان را تغییر دهیم و از منظری گسترده‌تر به کلیت رباعی نگاه کنیم، می‌بینیم که شـاعر با زیرکی تمام، معنای وارونه‌ای از «آدم» و نقطه‌ی مقابل معنای اسـتعلایی و پسندیده‌ی آن را– چنان که عرفاً انتظار داریم– به کار برده است؛ نکته این‌جاست که این تعبیر و استنباطِ ریشـخندی از واژه‌ی «آدم» جز در بافت کلی شعر و به مدد نوع چینش خاص واژگان در کنار هم حاصل نمی‌شود و از این روست که معنای اصطلاحی و در عین حال پنهان این واژه، چیزی جز این نیست که: من همان آدم غرّه و فریفته‌ام و نه آدم سر به راه و مقبول.

و در تکمیل این بحث و تأکید بر اصـل رسـانگی شـعر باید بگوییم که علاوه بر حضـور پررنگ «طنز ریشخند» و برجستگی آن در شعر، هم‌نشینی واژگان بسیار آشنایی نظیر *شیطان* و *گناه* و *آدم*نیز باعث شده است که به سادگی و بدون هیچ مانعی موتیف «هبوط» انسان به ذهن متبادر شود و اصل رسانگی شعر از این منظر نیز به سهولت تمام اتفاق بیفتد.

در رباعی زیر نیز درست به منوال رباعی قبل، با هم‌نشینی واژگان متناسب و متناقضی چون باغ، بهشت، مار، مور، ابلیس، خدا، جهنم، تمهیدات لازم برای مصرع پایانی «آدم بشو نیستیم» فراهم آمده است:

این باغ، بهشـــت مار و مور اســـت مگر؟　　ابلیس خـدا نکرده کور اســـت مگر؟
بـگـذار کـه مـا اهـل جـهـنـم بـاشـــیـم　　آدم بشـــو نیســـتیم زور اســـت مگر؟
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۹۳)

همچنین است دو رباعی زیر که تقریباً با همان ساختار سروده شده‌اند:

آن روز کـه من هبوط کردم بـه زمین　　تنـهـا ســـفـر ســـکـوت کـردم بـه زمـین
بـا چوب گـنـاه رانـده گشـــتـم ز بهشـــت　　آدم نشـــده ســـقـوط کـردم بـه زمـیـن
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۱۱۱)

یـک عـمـر بـه اشـــتـبـاه دعـوا کـردیـم　　شـــیـطـان و مـن و گـنـاه دعـوا کـردیـم
آدم شـــده بـودم و نـمـی‌دانســـتـم　　عـمـری ســـر یـک کـلاه دعـوا کـردیـم
(همان: ۱۲۵)

در رباعی زیر نیز که به‌طوری غیرمنتظره و غافل‌گیرانه به پایان رسـیده اسـت، نقش محوری و گرانیگاه شـعر بر دوش واژه‌ی «آبرو»ست. استفاده‌ی چندپهلوی شـاعر از این واژه، ضـمن آن‌که مفهوم کلی مورد

نظر شـــاعر را که همان فقر و نداری اســـت به مخاطب القا می‌کند، همزمان دو معنای پاردوکســـیکال (Paradoxical) را نیز منتقل می‌کند، پارادوکســی که به تعبیر ســیرل وال (Thirl Wall) جزو ماهیت وارونه‌سازی است (ر.ک: اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۳۹). معنای نخست: افتخار شاعر به آبرویی است که آن را در راه به دست آوردن مال و ثروت بر باد نداده است (تنها کالای موجود در خانه‌ی شاعر آبروی اوست) و دوم همان فقر و تهیدستی است که باعث شده آبروی صاحب‌خانه نزد دزد برود. بازی‌های زبانی میان دزد و درد، تناســب دزدی و بردن، تشــبیه آبرو به کالا (قائل شــدن جســم برای امری انتزاعی) و... همگی در جهت اصل رسانگی شعر و در نهایت طنز وارونه‌ی آن قابل تفسیرند:

بغض آمـده و بســـته گلوی مـا را　　در مـا خفـه کرده هـای و هوی مـا را
یک چیز به درد بخور در این خانه نبود　　دزد آمــد و بــرد آبــروی مــا را
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۲۸)

از تعامل بینامتنی (intertextual) و ارجاع مضــمونی این رباعی به ســنت طنزپردازیِ کســانی چون ســعدی و عبیدزاکانی و... نیز نباید گذشــت که حکایات و طنزهای بســیاری درباره‌ی بی‌نصــیبی دزدان از خانه‌ی فقرا نگاشته‌اند.

در رباعی زیر که بر محور فقر و نداشــتنِ پس‌انداز می‌چرخد، شــاعر با اســتفاده از واژگان و ترکیباتی همچون، پس‌انداز، اندوختن، صندوقچه، جواهرات، صدف، مروارید، تمهیدات لازم را برای بیان مضمون مورد نظر خود فراهم کرده اســت. بار اصــلی وارونه‌ســازی کلام بر دوش «مروارید» اســت که در نســبت با پس‌انداز، صــندوقچه و جواهرات و صــدف انتظار معنای معمول آن یعنی «دُر» یا گوهری گران‌بها می‌رود؛ اما درســت معنای معکوس آن یعنی دو چشــم اشــک‌بار مورد نظر اســت که نصــیبشــان از مروارید، بیماری آب‌مروارید است:

یـک عمر پس‌انـداز پـدر تردیـد اســـت　　چیـزی کـه نیـنـدوختـه‌ایـم امیـد اســـت
صـــــنـــدوقـــچـــه‌ی جـــواهـــرات مـــادر　　جفـتـی صـــــدف پـر آب‌مـرواریـد اســـت
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۳۱)

این گونه از طنز یا وارونه‌ســازی را می‌توان وارونه‌ســازی کلامی (verbal Irony) نامید که در آن نویســنده یا شــاعر «خلاف آن چیزی را می‌گوید که منظور دارد و خواننده هم به منظور اصــلی او آگاه است». (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۴۱)

در رباعی زیر نیز که مضــمونی مشــترک با رباعی قبل دارد، مرواریدی که در تناســب با صــندوقچه و جواهرات و اندوختن، معنای دُر گران‌بها و ارزشــمند می‌دهد، با واژگانی چون مژه و چشــم و اشــک همراه شده است تا معنای وارونه‌ی مورد نظر شاعر را القا کند:

در زندگی‌اش نیست شب تردیدی سر می‌زند از هر مژه‌اش خورشیدی
صندوقچه‌ی جواهراتش چشم است جز اشک نیندوخته مرواریدی
(صفربیگی، ۱۳۹۸الف: ۶۹)

اینگونه از وارونه‌سازی‌ها در رباعیات صفربیگی بسامد نسبتاً زیادی دارد که با اهداف و رویکردهای طنزآمیز او متناسب است.

۲-۱-۳- گروتسک (grotesque)

گروتسک طنز تلخی است که با دو احساس توأمان و متقابل خنده و اندوه و یا لذّت و انزجار، مخاطب را به خود وا می‌دارد و پیداست که وجه خنده و لذّت متأثر از این نوع طنز، رویه و سطح غلط‌انداز و ناپایدار آن است و آن‌چه پایدار و گزنده است، اندوه و حس تنفری است که بر دل و روح مخاطب این نمونه از طنز سنگینی می‌کند. با استناد به نمونه‌ی ساده‌ای از گروتسک که ابتدا خنده‌ای کم‌رمق با خود دارد و سپس عمق فاجعه را در بازنمایی یک معضل اجتماعی به نمایش می‌گذارد، به استقبال تفهیم این اصطلاح می‌رویم:

مادر که از عروسی برگشت / گیس مصنوعی / دندان مصنوعی / لنز چشم / مژه و ناخن مصنوعی را برداشت / خط چشم / خط ابرو / خط لب را پاک کرد / مادربزرگ شد / پدر به طعنه گفت: / لعنت بر این صنایع مونتاژ! (اکسیر، ۱۳۸۴: ۵۵)

جلیل صفربیگی در رباعی زیر، طنز تلخ و گروتستیکی را با به تصویر کشیدن ناکامی اهل شعر و هنر به مخاطب خود می‌چشاند. گرانیگاه اصلی شعر «اعتراض» شاعر به شرایط و جایگاه اجتماعی شاعران و در نمایی کلی‌تر اهل هنر است. شاعر با ایجاد تقابلی بنیادین میان «کلمه» و «پیاز» اعتراض خود را نشان داده است:

در شعر خود اعتراض می‌کاشت جلیل هی پنجره‌های باز می‌کاشت جلیل
میلیونر شهر می‌شد امروز اگر جای کلمه پیاز می‌کاشت جلیل
(صفربیگی، ۱۳۸۶: ۲۱)

مطابق تئوری ناسازگاری (incongruity theory) که یکی از تئوری‌های مشهور طنز است «حس ناسازگاری عامل خنده است» (موریل، ۱۳۹۲: ۳۳)؛ اینجا ناسازگاری میان پیاز و کلمه، باعث شکست الگوی ذهنی مخاطب می‌شود و خنده را بر لب او می‌نشاند.

در رباعی زیر نیز شاعر با استفاده از «تصویر اسب نقش‌بسته بر روی قالی» و «گاو موجود در تابلوی نقاشی» فضای نابسامان خانه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آن «فقر و ناداری بی‌داد می‌کند و خوشبخت‌ترین اعضای آن «اسب و گاوی»اند که بر روی قالی و تابلوی نقاشی منعکس شده‌اند:

اسبی که به روی قالی خانه‌ی ماست　　در تاخت و تاز خالی خانه‌ی ماست
آن گاو که در تابلو نقاشی است　　خوشبخت‌تر از اهالی خانه‌ی ماست
(صفربیگی، ۱۳۹۴: ۲۸)

تصویر و ترسیم فضای فقیرانه‌ی این خانه، در خوانش نخست، خواننده را میان خنده و ناراحتی معلق نگه می‌دارد؛ اما در نهایت سرخوشی حاصل از طنز آن به یک تلخیِ عمیق پیوند می‌خورد که لبخند را از لب مخاطب بر می‌چیند؛ چرا که طنزهایی از این دست «تفکربرانگیز است و ماهیتی پیچیده و چندلایه دارد. طنز گرچه طبیعتش برخنده استوار است، اما خنده را تنها وسیله‌ای می‌انگارد برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت‌ها. طنز گرچه در ظاهر می‌خنداند، اما در پس این خنده واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که در عمق وجود، خنده را می‌خشکاند و او را به تفکر وا می‌دارد»، (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

در رباعی زیر که باز مبتنی بر به تصویر کشیدن فقر و تهیدستی است، شاعر در بیت دوم، تصویر به نسبت شگفت‌انگیزی به کار برده است. در لایه‌ی ظاهری شعر، پسر که از شدت فقر و گرسنگی خوابش نمی‌برده، به زور قصه‌های پدر به خواب رفته است. در هنگامه‌ی خواب و در آن هول و ولای گرسنگی، کبوتری به خوابش می‌آید که پدر آن را گرفته و برای رفع گرسنگیِ پسر، کباب می‌کند. علاوه بر این مفهوم و ساخت گروتسکی و کباب کردن چیزی معدوم، با هم‌آیی واژگان مجاب، به زور قصه خواباندن، گرفتن، کباب کردن، ما را به سمت این خوانش می‌برد که پسری که به خاطر گرسنگی نمی‌خوابیده و پدر به زور او را وادار به خواب کرده است، تا چشم بر هم می‌گذارد، به ناگاه دوباره بیدار شده و رؤیای دیدن کبوتر را بازگو می‌کند، اینجاست که مصرع دوم بیت دوم، خوانشی متفاوت می‌یابد: ناچار شدم او را کتک بزنم (کباب کنم) تا بخوابد. علاوه‌بر این، کبوتر که نماد آزادی و صلح است، در رؤیای انسان‌های گرسنه، جز به چشمِ طعمه دیده نمی‌شود:

طفلک پسرم باز مجابش کردم　　بی شام به زور قصه خوابش کردم
ناگاه کبوتری به خوابش آمد　　ناچار گرفتم و کبابش کردم
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف:۲۷)

در رباعی زیر نیز فقر شاعر باعث ایجاد درد سر برای همسایه و گربه‌های همسایه شده است؛ زیرا به جای کباب واقعی و ظاهری که در آن پاره‌گوشتی نصیب گربه می‌شود، فقط دل اوست که از شدت سختی و گرسنگی کباب شده و دود آن بلند شده است. گربه‌ی همسایه به هوای کباب برمی‌خیزد؛ اما جز کبابِ دل چیزی نمی‌یابد. وجود واژگان دردسر و همسایه، در بیت اول، باعث می‌شود که مخاطب منتظر به تصویر کشیدن دردسرهای معمول همسایگی باشد؛ اما دردسرِ شاعرِ طنزپرداز از لونی دیگر است.

نکته‌ی دیگر اینکه معمولاً افراد ثروتمند که در همسایگی خود فرد فقیری دارند، هنگام کباب از اینکه بوی آن بلند شود شرمنده‌ی همسایه می‌شوند؛ اما اینجا شاعر با برعکس کردن ماجرا، هم نقش فرد فقیر را دارد و هم بابت کباب دلش شرمسار:

ما دردسری برای همسایه شدیم　　همسایه‌ی بی‌نوای همسایه شدیم
از بس به کباب دلمان بو بردند　　شرمنده‌ی گربه‌های همسایه شدیم
(همان: ۲۷)

همچنین است رباعی زیر که باهم‌آیی دو قطب متضاد سفره و سطل زباله، ماهیت گروتسکی آن را به تصویر کشیده است:

در خویش مچاله سفره‌ی خیلی‌هاست　　لبریز نخاله سفره‌ی خیلی‌هاست
لطفاً لگدش نزن که حرمت دارد　　این سطل زباله، سفره‌ی خیلی‌هاست
(صفربیگی)

در رباعیاتی از این دست، جهانی مضحک و متعفن به تصویر کشیده می‌شود که »در آن مرزهای خنده و انزجار درنوردیده می‌شوند. تأثیر گروتسک به شکل ضربه‌ای ناگهانی است، ضربه‌ای گیج کننده که سردرگمی می‌آفریند و زمانی لازم است تا ذهن عملکرد عقلانی خود را از سر گیرد». (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۰۶)

نمونه‌هایی از این دست در رباعیات صفربیگی فراوان است و نشان دهنده‌ی این است که فقر یکی از موضوعات محوری در طنزهای صفربیگی است و شاعر در موقعیت‌ها و شکل‌های مختلف به آن پرداخته است. در واقع او با ابزار طنز با مسئله‌ی دشوار فقر روبرو شده است «طنز از جمله مسکن‌های ضروری است تا ما بتوانیم به یاری آن با اهم مسال روبرو شویم». (پلارد، ۱۳۹۱: ۱۷)

صفربیگی در طنزهای خود، از بیان معضلات اجتماعی ایل و تبار خود نیز غافل نیست. در رباعی زیر وی خودسوزی زنان ایلامی را به تصویر کشیده است. کبریت کشیدن، شعله‌ی آتش و در نهایت ضربه‌ی نهایی در مصرع پایانی. شاعر تصویر ترسناک حالت خودسوزی یک زن را با ترکیبِ شاد «رقص قشنگ کردی!» به تصویر کشیده است:

کبریت کشید –دل پر از جزر و مد است–　　انگار که زندانی حبس ابد است
زن شعله‌ی آتش است یا آتش زن　　آتش چه قشنگ رقص کردی بلد است
(صفربیگی، ۱۳۹۴: ۴۵)

برخی نظریه‌پردازان خواننده‌محور بر این باورند که «گروتسک هم مجذوب می‌کند و هم می‌رماند، هم می‌خنداند و هم می‌هراساند، هم لذت می‌بخشد و هم منزجر می‌کند». (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۴۵)؛

همچنین برخی دیگر از نظریه‌پردازان ادبی معتقدند که «گروتسک تجلّی این دنیای پریشان و از خود بیگانه است، یعنی دیدن دنیای آشناست، از چشم‌اندازی که آن را بس عجیب می‌نمایاند (و این عجیب بودن ممکن است آن را مضحک یا ترسناک جلوه دهد یا همزمان هر دو این کیفیت‌ها را بدان ببخشد)... گروتسک بازی با پوچی‌هاست. به این مفهوم که هنرمند گروتسک‌پرداز در حالی که اضطراب خاطر را با خنده‌ی ظاهر پنهان می‌کند، پوچی‌های عمیق هستی را به بازی می‌گیرد. گروتسک حرکتی است در جهت تسلّط بر عنصرهای پلید و شیطانی دنیا و طرد آن‌ها». (تامسون، ۱۳۸۴: ۳۰ – ۳۱)

پیدایش این واژه در زبان انگلیسی «به نقاشی‌های عتیقه و تقلیدهایی از این سبک که در سده‌ی ۱۶، به ویژه در ایتالیا، مورد پسند عامه‌ی مردم بود محدود می‌شد». (همان: ۲۲)؛ حال با توجه به این‌که بعدها گستره‌ی معنایی و کابردی این اصطلاح از حوزه‌ی نقاشی، نمایش، تئاتر و هنرهای بصری به حوزه‌ی ادبیات و نوشتار نیز سرایت کرد، می‌توانیم بگوییم که اصطلاحی نظیر «کاریکلماتور» نیز به عنوان یکی از مصادیق عملی مفهوم کلی گروتسک قد علم کرده است؛ چرا که وجه مشترک گروتسک و کاریکلماتور همان طنزگونگی آن‌هاست و از همین روست که ما نیز می‌خواهیم موضوع مورد تحلیل خود را در این مدخل به یکی از زیرمجموعه‌های غیر نمایشی گروتسک یعنی کاریکلماتور تقلیل دهیم و شواهد آن را در شعر طنز معاصر و رباعیات طنزگونه‌ی صفربیگی نشان دهیم.

آنگونه که از شمایل اصطلاح کاریکلماتور پیداست، برآمده از پیوند تحسین‌برانگیز دو واژه‌ی «کاریکاتور» و «کلمه» است که احمد شاملو برای نخستین بار روی تخیلات طنز آمیز پرویز شاپور گذاشت. (صلاحی، ۱۳۸۴: ۱۲۱)؛ کاریکلماتور کارکردی موازی و هم‌چندِ همان کاریکاتور و اغراق در تحریف چهره‌ها و اندام‌ها دارد، با این تفاوت که میدان تاخت و جولان کاریکلماتور، دنیای نوشتار است.

و اما گروتسک با رویکرد کاریکلماتوری در رباعی‌های صفربیگی چگونه است؟ صفربیگی گروتسک و تلخی‌اش را را در بُعد «معناگرا»ی آن به نمایش می‌گذارد، و آنچه را که در فرم ظاهری شعر به آن پایبند است، نوعی بازی با کلمات و پهلو به پهلو شدن با «طرز طرزی[۳]» است. ترکیبات متعددی از این دست در رباعیات صفربیگی همواره ذهن ما را به شگرد «طرزِطرزی» و بازی با کلمات نزدیک و نزدیک‌تر می‌کند: تماشاءالله (ما مست نگاه تو تماشاءالله)، پامچالم کردن (در گوشه‌ی باغ پامچالم کردی)، سنگیدن (سنگید به روی دوش خود بارش را)، استخواندن (در انجمنی که شاعرانش مردند/ یک اسکلت استخواند اشعارش را) و ...

گفتنی است که این بازی‌های زبانی صفربیگی را که با رگه‌هایی از طنز همراه است، می‌توان مصداقی از نوعی «برجسته‌سازی» یا برجسته‌نمایی زبانی دانست که به «ایصال» و رسانگی شعر وی منتهی می‌شود:

زخمی شـــده روح و تنش آمـــاسیـــده　　انگار که مرگ یال او را چیـــــــــده
بازیچه‌ی بچه‌های باغ وحـــش اســت　　شیری که به میلـــــه‌ی قفس **ماسیده**

(صفربیگی، ۱۳۹۲ب: ۲۴)

طعم گروتســکی این رباعی زمانی ذائقه‌ی مخاطب را متوجه خود می‌کند که مخاطب از واقعیت تلخ اسارت شیر و بی‌تحرکی بناچار او در قفس مطلع می‌شود. ناگفته پیداست که بازی زبانی شاعر با دو فعل «آماسیده» و «ماسیده» و به ویژه تمرکز بر فعل دوم که جنبه‌ی طنز شعر را فرآهم آورده است، بر رویکرد گروتسکی کلیت شعر صحه می‌گذارد و جالب‌تر این که نهایتاً موتیف «اسارت اضطراری»، به اسارت نوع بشر قابل تعمیم است تا بتواند تلخی و ناگواری این گروتسک را بیشتر و بیش‌تر عمق ببخشد.

هم‌چنین یکی از گروتسک‌های اجتماعی بشر که دارای بسامد بالایی در تاریخ سرایش شعر فارسی است، موضوع ناکامی عاشق در پیوستن به معشوق و تلخی و گزندگی حاصل از آن است. رباعی زیر نیز که نمودی از این تجربه‌ی تلخ اســت با پرداختی طنزگونه و متأثر از بازی‌های زبانی شـاعر –به شـیوه‌ی خاص خود- ما را به این رهنمون می‌شود که ماهیت برجسته‌شدن گروتسک در زبان صفربیگی، استفاده از تکنیک به هم‌ریختن قواره‌ی عادی کلمات و نزدیک کردن آن‌ها به ریختی طنزگونه است:

گرداند مرا عشق تو تنـــــها در شهر　　افکنـد طنین شـــور و غوغـــــا در شـــهر
کو پیرزنی که اهل ســـــــــودا باشد　　**مـأیوســـفم** از هر چـه زلیخـا در شـــهر

(همان: ۲۲)

هماهنگی و هم‌آیی واژگانی مثل بیل و کلنگ، ســنگ و تفنگ، مرگ و کشــتن و در نهایت خلق واژه‌ی «لجنگ» که از ترکیب دو مفهوم «جنگ» و «لجن» پدید آمده، دســت‌مایه‌ی خلق رباعی زیر در وصف جنگ و مصائب آن بوده است:

از بیل و کلنگ دســت‌هایش پیداســت　　از ســنگ و تفنگ ســنگ‌هایش پیداســت
مـرگ اســـت بـرادران مـا را کشـــتـه　　از بوی **لجنـگ** دســـت‌هـایش پیـداســـت

(صفربیگی، ۱۳۹۲ب: ۳۱)

در رباعی زیر نیز، درهم‌آمیزی دو مفهوم ویرانگر جنگ و عشـق و ترکیب کلمات «داعش» و «عشـق» باعث خلق کلمه‌ی جدید «داعشق» شده است. انتخاب ردیف «ویران شد» و نسبت آن با داعش و عشق و سـوریه که وجه مشـترک هر سـه‌ی آن‌ها ویرانی اسـت، در القای معنای مورد نظر شـاعر بسـیار مؤثر افتاده است:

ناگاه تمام حاصلم ویران شد　　چون سوریه در مقابلم ویران شد
با پرچم گیسوی سیاهت در باد　　**داعشق** تو آمد و دلم ویران شد
(صفربیگی، ۱۳۹۸الف: ۷)

در رباعی زیر نیز گل‌های لاله، رازقی، پامچال همه تصویرگر قشنگی و زیبایی‌اند؛ امّا شاعر از پامچال، چال کردن را در نظر دارد:

من لاله شدم تو لالم کردی　　آتش شدم اما تو زغالم کردی
من در دلم از تو رازقی بودم و تو　　در گوشه‌ی باغ **پامچالم** کردی
(صفربیگی، ۱۳۹۲ب: ۳۵)

همچنین است تقابل واژگان ازدواج و طلاق در رباعی زیر و خریدن اجناس و در نهایت طلاق / طلا:

رفتند خریدند چراغ از بازار　　یخچال و فریزر و اجاق از بازار
از دفتر ازدواج بیرون رفتند　　رفتند گرفتند **طلاق** از بازار
(صفربیگی، ۱۳۹۸الف: ۵۷)

۲-۳- زبان آرگو (argo)

زبان آرگو (مخفی) با پویایی و زایایی فوق‌العاده‌ای که دارد، یکی از قابل تأمل‌ترین گونه‌های اجتماعی زبان است. حیات و هویت این گونه‌ی زبانی، نه وامدار تجویزهای زبان رسمی و اصول و بخش‌نامه‌های مصوّب فرهنگستان‌ها، که در گرو انعطاف، صیرورت و «شَوَندگی» (becoming) آنی و مستمر ترکیبات و اصطلاحاتی است که اهل زبان تولید می‌کنند؛ پیداست که مقصود ما از اهل زبان نه قشر تحصیل‌کرده و دانشگاه رفته و آموزش دیده، بلکه تمام طبقات و اصناف اجتماعی است که برای برقراری ارتباط زبانی با هم‌نوعان خود از ساده‌ترین مسیر و در قالب استفاده از ترکیبات سیال و روان پیش می‌روند.

نمود تولیدات زبانی در این گونه‌ی زبانی به دو شکل مفردات و ترکیبات ظاهر می‌شود و عیار و میزان تشخیص و فهم درست هر دو دسته، کاربرد آن‌ها در بافت جمله است؛ چرا که عمدتاً متضمن نوعی کنایه هستند و بدون در نظر گرفتن آن‌ها در بافتار جمله، نمی‌توان معنای قابل اعتمادی از آن‌ها دریافت کرد.

مفرداتی از قبیل شیتیل (دارای چهره‌ی بسیار سفید)، زاغارت (بدشکل)، سعیدی (پسر تازه بالغ) سی جی، (سیگار و برگرفته از cigare) کیلیپس (مزاحم سمج) و نظایر آن‌ها، و ترکیباتی مثل تو رگ زدن، (با میل و رغبت خوردن) دودره کردن، (دیگران را بلاتکلیف گذاشتن) ماست مالی کردن، (کاری را سرسری انجام دادن) مامانم اینا (دختر نازپرورده) کلید کردن، (پاپیچ شدن)، تگری زدن (استفراغ کردن و بالا آوردن) و... همگی مشمول تولیدات زبان مخفی یا آرگو هستند.

شـــاید با توجه به موقعیت اجتماعی کاربران واژگان زبان مخفی یعنی طبقه‌ی «قانون‌گریزان» بوده که ویکتور هوگو زبان مخفی را اینگونه تعریف کرده است که «زبان مخفی رخت‌کنی است که هرگاه زبان بخواهد کار بدی انجام دهد در آنجا لباس مبدل می‌پوشـد». (نقل از سـمایی، ۱۳۹۷: ۱۳)؛ البته که تعریف جالب توجه ویکتور هوگو از این گونه‌ی زبانی صرفاً متوجه بُعد پنهان‌کارانه‌ی این زبان و شامل واژگان و ترکیباتی است که به صـراحت نمی‌توان در هر محفلی آن‌ها را به کار برد، وگرنه چنان‌چه جنبه‌ی عمومی این زبان و عنوان کلی‌تر آن یعنی زبان آرگو را در نظر بگیریم، متوجه وسـعت ظرفیت این گونه از زبان و پررنگ شدن قدرت «ایصال» و رسانگی آن خواهیم شد؛ چرا که کاربرد گسترده‌ی آرگو در میان قشرهای مختلف به شـــکلی اســـت که نمی‌توان میان گویشـــوران آن مرزبندی کرد و این زبان را صـــرفاً خاص خلاف‌کاران و تبهکاران دانســـت. «نباید زبان مخفی را شـــکلی نفوذناپذیر و محدود و متفاوت از زبانی دانست که از آن نشأت گرفته است. مرزها مشخص نیست و نمی‌توان فقط با اتکا به معیارهای زبان‌شناختی مرزها را ترسیم کرد واژه‌ای زبان مخفی را ممکن است تبهکاران به کار ببرند و همان واژه ممکن است به علتی متفاوت از زبان وزیران شنیده شود». (کالوه، ۱۳۸۸: ۱۲ – ۱۱)

اگر بخواهیم به کارکرد زبان آرگو در رباعیات جلیل صفربیگی و تحلیل این موضوع در راستای اصل «ایصال» در شعر وی بپردازیم، باید گفت که کیفیت کاربرد مصادیق زبان آرگو در شعر جلیل به گونه‌ای است که علاوه بر به کارگیری شکل «شکسته‌ی» کلمات، به خوبی از ظرفیت طنز نیز استفاده می‌کند و همین امر باعث تقویت اصل رسانگی در شعر وی شده است. هم‌چنین ذکر این نکته لازم است که در رباعیات جلیل بهره‌گیری از زبان عامیانه و اســـتفاده از الگوهای ارتباطی این زبان، در قالب تجربیات صنف‌ها و طبقات اجتماعی متنوعی به نمایش گذاشته شده‌اند و از همین رو مصادیق و شواهد امثال این موضوع در رباعیات صفربیگی، موجبات بروز تعبیرات متنوع تمثیلی و کنایی را فراهم آورده‌اند:

تا کی ســـــر کوچـــــه‌تان هیاهو بکشم　　از چـــــار طرف محلـــــــه را بو بکشم
سـارا تو رو هر که دوسـت داری نگـــذار　　مجبـــــور شوم دوباره چـــــاقو بکشـــم

(صفربیگی، ۱۳۸۶: ۶۰)

با دقت در بافت این رباعی می‌توان دید که ضمن استفاده از شکل شکسته‌ی کلمات «چهار» و «را» به صـــورت «چار» و«رو»، و تعبیر «بو کشـــیدن» و «چاقو کشـــیدن» که هر دو از مصـــادیق اســـتفاده از زبان کوچه‌بازاری و آرگو به شمار می‌آیند، نهایتاً اتمسفر کلی رباعی را به طنز آمیخته است و بدون شک این چند کارکرد موجب شده است تا مخاطب شعـر، «رسانگی» آن را بپذیرد.

و یا تعبیر شـیر خوردن در مصـرع پایانی رباعی زیر که القاگر کم‌تجربگی و خامی اســت. هم‌آیی واژگان غم، عاشـقی و تیر خوردن از زمانه که القاگر نوعی تجربه‌مندی است در تقابل با بچه و شیر و نیز

انتخاب مناسب ردیف «بخوری» زمینه را مهیا کرده است که مصرع پایانی ضربه و مفهوم نهایی را وارد کند:

از دست زمانه تیر باید بخوری　　دائم غم ناگزیر باید بخوری
صد مرتبه گفتم عاشقی کار تو نیست　　بچه! تو هنوز شیر باید بخوری
(همان:۳۸)

تعبیر آرگویی دیگر «گاومان زایید» است که برخی از اقشار هنگام افتادن به دردسری لاینحل آن را به کار می‌گیرند:

بدجور به هم ریخته و ترسیده　　مادر که دوباره خواب شومی دیده
از بهت و سکوت پدرم می‌ترسم　　ما گاو نداریم، ولی زاییده
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۲۶)

«دنبال نخود سیاه فرستادن» نیز تعبیری است که مخفی‌کاری و تعلق آن به زبان آرگو آشکار است. در *لغت‌نامه‌ی* دهخدا در باب این تعبیر آمده است «کسی را که نخواهند در وقت کاری حاضر باشد به تدبیر و بهانه بیرون فرستادن... پی کاری فرستادن که بسی دیر کشد... بدنبال امری ناشدنی و صعب الحصول فرستادن». (لغت‌نامه‌ی هخدا، ۱۳۹۹: ذیل نخود سیاه)؛ صفربیگی در مصرع چهارم رباعی زیر از این تعبیر بهره گرفته است:

از پیش خودت به چاه ما را نفرست　　با این سر بی‌کلاه ما را نفرست
لطفی کن و کار را یکسره کن　　دنبال نخود سیاه ما را نفرست
(صفربیگی، ۱۳۹۲الف: ۷۹)

«در هچل افتادن» نمونه‌ی دیگری است که در هنگام افتادن در گرفتاری و مخمصه‌ای سخت، بیان می‌شود:

من قرعه به نامم از ازل افتاده　　یک مرد همیشه در هچل افتاده
در عشق تو بدجور گرفتار شدم　　مثل مگسی که در عسل افتاده
(همان: ۶۲)

در رباعی زیر شاعر از دو تعبیر آرگویی استفاده کرده است: «پهن کردن بساط» و «دل شکسته کیلویی چند» که این دو در تناسب با واژگانی مانند شهر، شلوغی، هیاهو و بازار قرار دارند:

شهری است شلوغ با هیاهویی چند　　بازار سیاه چشم و ابرویی چند
هر گوشه‌ی این شهر بساطی پهن است　　ای عشق، دل شکسته کیلویی چند؟!
(همان: ۶۷)

و تعبیر «برجک زدن» در رباعی زیز:

از مزرعه‌های کوچک بعضی‌ها برچیده شود مترسک بعضی‌ها
آقا خودمانیم چه کیفی دارد وقتی بزنی به برجک بعضی‌ها

(همان: ۱۳۳)

«تخم طلا گذاشتن» که کنایه‌ای است برای انجام کاری مهم، تعبیر آرگویی دیگری است که صفربیگی با چاشنی طنز آن را به کار برده است:

باید همه را به زیر پا بگذارم تا دست تو را توی حنا بگذارم
با این همه شرطی که تو داری باید مرغی بشوم تخم طلا بگذارم!

(همان: ۹۹)

به طور کلی بسامد حضور واژگان و ترکیبات آرگویی در رباعیات صفربیگی بسیار قابل توجه است و کافی است تا مجموعه رباعیات این شاعر معاصر را ورق بزنیم تا با دیدن ترکیبات و تعبیراتی از این دست مواجه شویم و بر این موضوع صحّه بگذاریم:

ماست مالی کردن، دست چپ و راست را شناختن، متهم ردیف اول بودن، دنبال نخود سیاه فرستادن، خداوکیلی، ترشی انداختن، چوب لای چرخ گذاشتن، چفت در خانه را انداختن، بساط پهن کردن، کفش توی یک پا کردن،دید زدن،دنبال سر نخ بودن،هشت گرو نه بودن، تخم طلا گذاشتن، شرط چاقو و ...

علاوه بر این، برخی مواقع کیفیت استفاده از زبان آرگو در شعر صفربیگی تا اندازه‌ای متفاوت جلوه می‌کند و به گونه‌ای است که نه مفردات و ترکیبات مشخص بلکه کلیت ایماژیک رباعی- که تصویرگونه و ایماژی از انسان تنهای معاصر و شاکی از فلسفه‌ی زندگی پریشان است- به ما می‌گوید که تجربیات زیستی «توده» کماکان مورد استفاده‌ی شاعر بوده است و ناخودآگاه و خودآگاه شاعر همواره تعلق خاطر خاصی به زبان آرگو و تعبیرات تمثیلی مرتبط با آن دارد:

بگذار که مشکلات را درک کنی تا لذّت کیش و مات را درک کنی
زحمت بکش این پیاز را پوست بگیر تا فلسفه‌ی حیات را درک کنی

(صفربیگی، ۱۳۸۶ : ۱۰)

دارم همه جا دست به سر می‌گردم هی می‌روم و دوباره بر می‌گردم
در بین چقدر آدمِ قفل شده دنبال کلید، در به در می‌گردم

(همان: ۷)

و در پایان، کارکرد خاص یک رباعی از این شاعر - با این توضیح که مواردی از قبیل بی‌اعتنایی شاعر به زبان معیار، ناتمامی حرف شاعر در پایان هر چهار مصرع و نحو نامتعارف زبان در آن کاملاً آشکار است- می‌تواند پایبندی شاعر را به استفاده از سیالیت زبان آرگو نشان دهد:

از چوب درخت‌های فرتوتی که... بر شانه‌ی من گذاشت تابوتی که...
تنهایی و عشق و درد، مخلوطی که... مرگ است به زندگی چه مربوطی که...
(صفربیگی، ۱۳۹۲ب: ۴۳)

در برخی از این موارد که برشمردیم، شباهت اصطلاحات آرگویی به زبان عامیانه[۴] کاملاً مشهود است، این مسأله به خاطر داد و ستد مداوم این دو گونه‌ی زبانی است «چنان‌چه بخواهیم گونه‌های اجتماعی زبان را با هم مقایسه کنیم و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را با هم بسنجیم بیشترین شباهت را زبان عامیانه با زبان مخفی خواهد داشت. به نظرمی‌رسد زبان عامیانه راهی است برای رسیدن به زبان مخفی و واقعیت هم همین است زیرا زبان مخفی در بافت زبان عامیانه به کار می‌رود. بدین معنی که واژگان زبان مخفی با واژه‌ها و اصطلاحات زبان عامیانه آمیخته می‌شود و به کار می‌رود». (سمایی، ۱۳۹۷: ۱۷)؛ گفتنی است که راه ورود واژگان زبان مخفی به به حوزه‌ی زبان معیار نیز از طریق واژه‌های عامیانه می‌گذرد، به تعبیر کالوه «ممکن است واژگان زبان مخفی از طریق واژگان عامیانه وارد زبان رایج شود». (کالوه، ۱۳۸۸: ۲۱)

در مجموع، استفاده‌ی هنری از ظرفیت‌های زبان آرگو، امری است که می‌تواند در غنای زبانی شعر مؤثر باشد. صفربیگی به عنوان یکی از رباعی‌سرایان برجسته‌ی معاصر، در کنار استفاده از ظرفیت‌های زبانی و تکنیک‌ها و فرایندهای متنوع برجسته‌سازی، از زبان آرگو نیز برای القای مفاهیم مورد نظر خود بهره برده است که در این مقاله بخش‌هایی از آن نقد و بررسی شد.

در پایان بدیهی است بحث مفصل پیرامون رباعیات صفربیگی و کلاً قالب رباعی در دهه‌های اخیر نیازمند مجالی بیشتر است و فراتر از یک مقاله است. در این پژوهش هدف ما صرفاً ترسیم گوشه‌هایی از مشخصه‌های سبکی رباعیات صفربیگی و در نهایت نشان دادن بخش‌هایی از ظرفیت قالب رباعی در به تصویر کشیدن دغدغه‌های انسان معاصر است.

۴- نتیجه‌گیری

رباعی، ظرفی فشرده برای نمایش افق وسیع اندیشه‌ها و آمال بشر بوده و هست. این «کوتاه سروده»، تأثیر انحصاری خود را به پشتوانه‌ی شاعران بزرگ دیروز و امروز به اثبات رسانده است. جلیل صفربیگی نیز یکی از رباعی‌سرایان معاصر است که عمده‌ی «رسانگی» شعرش را مدیون به کارگیری «طنز تهکمی» و «گروتسکی»، و نیز کشاندن زبان شعر تا دامنه‌ی وسیع «زبان آرگو» است. این شاعر با انگشت نهادن بر تجربیات فراگیر و ملموس انسان معاصر در زمینه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی وهنری، می‌خواهد

شعرش را بر بستری از طنز ملایم و تعبیرات عامیانه بنشاند. هم‌چنین تلاش می‌کند تا با عرضه‌ی رویکرد و زبان تازه‌ای در رباعی معاصر، دریچه‌ی تازه‌ای رو به مقبولیّت این قالب بگشاید. گفتنی است که با توجه به خصیصه‌ی «کوتاه طلبی» مخاطب شعر امروزی، صفربیگی با انتخاب قالب رباعی و پروراندن ابعاد دلتنگی همین مخاطب در این حجم مختصر و در عین حال گویا، نسبتاً موفق بوده است. مقاله‌ی حاضر با اذعان به محدودیت‌ها و کاستی‌هایش، در صدد به دست دادن الگویی برای معرفی ظرفیت‌های زبانی رباعی امروز و تحلیل زوایای دید پدیدآورندگان آثاری این‌چنینی است.

یادداشت‌ها

۱.اهل زبان همواره سعی می‌کنند تا با صیقل دادن جملات و ترکیبات و فشردن آن‌ها در دل یکدیگر، کمترین هزینه و وقت را برای ادای مقصود صرف کنند؛ این شیوه می‌تواند به عنوان تلاشی برای مقابله با «حشو» معرفی شود. حال اگر ادبیّت کلام نیز چاشنی برقراری ارتباط زبانی شود، به کوتاه‌سروده‌هایی نظیر رباعی می‌رسیم که هم مجموع هنرهای زبانی است و هم مصداق کم کوشی.

۲. سید مهدی سمائی در کتابی با عنوان *فرهنگ لغات زبان مخفی* که در همین مقاله به آن استناد شد، زبان آرگو و مصادیق آن را تشریح کرده‌اند.

۳.آنچه به «طرز طرزی» موسوم است، برگرفته از سبکی و سیاقی بوده که شاعری به نام طرزی افشار با رویکرد استفاده از مصادری که از نگاه دستورنویسان نوعی ماهیت جعلی دارند، به کار می‌برده است؛ هم از این دست است *پلنگیدن*، *نمازیدن* و ... . اما آن‌چه به واقع اتفاق افتاده است، نوعی آشنایی‌زدایی و بازی زبانی است که این شاعر –موفق یا ناموفق- با بسامد قابل توجهی در اشعارش، به عنوان مصدر تولید آن‌ها در تاریخ ادبیات معرفی شده است. استناد قابل تأمل‌تر در این مورد، این بیت زیباست:

تو را طرزیا صد هزار آفرین که طرز غریبی جدیدیده‌ای

۴. شباهت آرگو و زبان عامیانه به حدی است که برخی از منتقدان معاصر، در تحلیل شعر نیمایی، آن‌را معادل زبان عامیانه دانسته‌اند (در این زمینه، ر. ک: رعیت حسن آبادی،۱۳۹۹ صص ۱۷۳ – ۱۵۵).

منابع

- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵)، «**فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز**»، چاپ اول: تهران: کاروان.
- اکسیر، اکبر (۱۳۸۷)، «**بفرمایید بنشینید صندلی عزیز**»، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- اکسیر، اکبر(۱۳۸۴)، «**زنبورهای عسل دیابت گرفته‌اند**»، چاپ سوم، تهران: ابتکار نو.
- پلارد، آرتور (۱۳۹۱)، «**طنز**»، ترجمه‌ی سعید سعیدپور، چاپ پنجم، تهران: مرکز.

- پیرگزی، هادی و اکبر شعبانی (۱۳۹۸)، «بررسی کارکرد ارتباطی و رسانه‌ای صورخیال و آرایه‌های ادبی در رباعی‌های جلیل صفربیگی»، **فصلنامه‌ی بهارستان سخن**، سال شانزدهم، شماره‌ی ۴۳، صص ۴۲ – ۲۱.
- تامسون، فلیپ (۱۳۸۴)، «**گروتسک در ادبیات**»، ترجمه‌ی غلامرضا امامی، چاپ اوّل، شیراز: نوید شیراز.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳)، «**دیوان غزلیات حافظ**»، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ سی و هفتم، تهران: صفی علیشاه.
- خیام نیشابوری، غیاث الدین ابوالفتح (۱۳۵۴)، «**رباعیات خیام**»، تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۹۹)، «**لغت‌نامه دهخدا**»، (نسخه‌ی دیجیتال، https://dehkhoda.ut.ac.ir) بر اساس نسخه‌ی فیزیکی ۱۵ جلدی انتشار سال ۱۳۷۷، مؤسسه‌ی لغت‌نامه‌ی دهخدا و مرکز بین المللی آموزش زبان فارسی دانشگاه تهران.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، «**انواع شعر فارسی**»، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.
- رعیت حسن آبادی، علیرضا (۱۳۹۹)، «آرگو در گفتمان ادبی نیمایوشیج»، **مجله‌ی ادب پارسی معاصر**، سال دهم، شماره‌ی اول، صص ۱۷۳ – ۱۵۵.
- سمائی، سید مهدی (۱۳۹۷)، «**فرهنگ لغات زبان مخفی**»، با مقدمه‌ای درباره‌ی جامعه‌شناسی زبان، چاپ دوم ویراستِ دوم (چاپ هشتم)، تهران: مرکز.
- سهراب نژاد، علی حسن و حنا شکری (۱۳۹۸)، «بررسی مضامین شعری مجموعه الیمایس جلیل صفربیگی» **فصلنامه‌ی فرهنگ ایلام**، دوره‌ی بیستم، شماره‌ی ۶۵ – ۶۴ ، صص ۱۷۷ – ۱۵۱.
- سهراب نژاد، علی حسن و حنا شکری (۱۴۰۰)، «طنز در رباعیات جلیل صفربیگی»، **فصلنامه‌ی فرهنگ ایلام**، دوره‌ی بیست و دوم، شماره‌ی ۷۰ و ۷۱، صص ۱۴۷ – ۱۱۷.
- شعبانی، اکبر و هادی پیرگزی (۱۳۹۷)، «بررسی سبک‌شناسی رباعیات جلیل صفربیگی و میلاد عرفان‌پور با رویکرد به سطح فکری»، **فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)**، سال یازدهم، شماره‌ی چهارم، ص ۱۸۳ – ۱۶۳.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «**موسیقی شعر**»، چاپ دهم، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، «**سیر رباعی**»، چاپ سوم (اول نشر علم)، تهران: علم.
- صادقی، علی اشرف (۱۳۹۷)، «**پیشگفتاری بر فرهنگ لغات زبان مخفی**»، چاپ دوم ویراستِ دوم (چاپ هشتم)، تهران: مرکز.

- صـــائب تبریزی، میرزا محمدعلی (۱۳۷۱)، «**دیوان صـــلئب تبریزی**»، ج ۲، به کوشـــش محمد قهرمان، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۸۹)، «**و**»، چاپ اوّل، مشهد: سپیده باوران.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۱)، «**شین**»، چاپ دوم، مشهد: سپیده باوران.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۲الف)، «**الیمایس**»، چاپ دوم، تهران: فصل پنجم.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۲ب)، «**هزج**»، چاپ اول، تهران: فصل پنجم.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۴)، «**سونات بلوط**»، چاپ چهارم، مشهد: سپیده باوران.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۸)، «**دمعشقیات**»، چاپ دوم، تهران: سیب سرخ.
- صفربیگی، جلیل (۱۳۹۸)، «**شیر و خورشید**»، چاپ اول، مشهد: سپیده باوران.
- صفربیگی، جلیل(۱۳۸۶): «**کم کم کلمه می‌شوم**»، چاپ سوم، ایلام: برگ آذین.
- صـــلاحی، عمران (۱۳۸۴)، «شـــاملو و شـــاپور و کاریکلماتور»، **نشـــریه گوهران**، پاییز و زمســـتان، شماره‌ی ۹ و ۱۰، صص ۱۲۲- ۱۱۹.
- قیطاسی، سجاد و فاضل اسدی (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی صدای زن در نمایشنامه‌ی تاجر ونیزی از شـــکســـپیر و اشـــعار جلیل صـــفر بیگی»، **فصـــلنامه‌ی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی**، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۲، صص ۶۹ – ۵۳.
- کالوه، لویی ژان (۱۳۸۸)، «**زبان مخفی چیســـت**»، ترجمه‌ی شـــهروز پزشـــکی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران و چاپار.
- مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۴)، «**دانشـــنامه نظریه ادبی معاصـــر**»، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اوّل، تهران: آگه.
- منشی‌زاده، کیومرث (۱۳۷۰)، «**قرمزتر از سفید**»، چاپ اوّل، تهران: آسمان.
- موریل، جان (۱۳۹۲)، «**فلســـفه‌ی طنز**»، ترجمه‌ی محمود فرجامی و دانیال جعفری، چاپ اول، تهران: نی.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۸۵)، «**واژه‌نامه‌ی هنر شاعری**»، چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.
- همایی، جلال الدین (۱۳۳۸)، «رودکی و اختراع رباعی» **مجله‌ی دانشـــکده ادبیات و علوم انسانی تهران**، سال ششم، شماره‌ی ۳ و ۴ صص ۴۸ – ۴۰.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۵، صص ۹۹-۷۳

Investigating the Principle of Communication in Jalil Safarbeigi's Quatrains Through Relying on Satire and Argot

Ghodratollah Zarouni[2]
Behrooz Mahdizade[3]

DOI: 10.22080/RJLS.2023.25669.1405

Abstract

Jalil Safarbeigi's use of 'satire' and 'argot', has given quatrains an explicit and attractive appearance. Interweaving satire and argot, coupled with the ambiguity of poetic language, has made Safarbeigi's quatrains somewhat superior to common language. Simplicity is another advantage of Safarbeigi's poetry. He uses the most tangible meanings and human experiences in his poetry. When reading his quatrains, the reader understands what is in his mind without much effort. Also, his chosen themes for his poetry make his quatrains prominent and special. These themes include scenes from the real life of the poet, the romance of a tribesman, short but efficient presence of different types of modern people, recreation of the concept of 'calendar' and passing of time, and complaints of the poet for having lost all hope to solve the problems. Safarbeigi is also known for breaking the norms, using playful language, and having occasional hints to history, culture and stories. In this research, using an analytical-critical method, we attempt to study the principle of "communication" in Safarbeigi's *Rubaiyat* to investigate and analyze the two elements of "satire" and "argot", in order to provide a model for analysis of the poetry of those poets who have not been in the center of critical attention so far.

Keywords: Jalil Safarbeigi, Quatrain, Satire, Argot, Principle of Communication.

Extended Abstract

Introduction

Jalil Safarbeigi is one of the poets of recent years famous for his quatrains. His experience with this poetic form has resulted in his developing his personal style during years. Considering Safarbeigi's status in today's poetry world, we attempted to examine his quatrains to answer the following question: how and with what strategies could Safarbeigi employ the principle of communication in his poetry? In order to find an answer to this question, we have examined all of his quatrains, relying on the two elements of satire and argot to shed light on the discussion.

[2] Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Corresponding author: gh.zarouni@scu.ac.ir
[3] Ph.D. in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Jalil Safarbeigi's use of 'satire' and 'argot', has given quatrains an explicit and attractive appearance. Interweaving satire and argot, coupled with the ambiguity of poetic language, has made Safarbeigi's quatrains somewhat superior to common language. Simplicity is another advantage of Safarbeigi's poetry. He uses the most tangible meanings and human experiences in his poetry. When reading his quatrains, the reader understands what is in his mind without much effort. Also, his chosen themes for his poetry make his quatrains prominent and special. These themes include scenes from the real life of the poet, the romance of a tribesman, short but efficient presence of different types of modern people, recreation of the concept of 'calendar' and passing of time, and complaints of the poet for having lost all hope to solve the problems. Safarbeigi is also known for breaking the norms, using playful language, and having occasional hints to history, culture and stories. In this research, using an analytical-critical method, we attempt to study the principle of "communication" in Safarbeigi's *Rubaiyat* to investigate and analyze the two elements of "satire" and "argot", in order to provide a model for analysis of the poetry of those poets who have not been in the center of critical attention so far.

Research Methodology and Questions

Authors of this descriptive-analytical research aim to answer the following questions:

- What is the principle of communication? What role does it play in inscription of Jalil Safarbeigi's quatrains?
- How has Jalil Safarbeigi managed to make use of the principle of communication in his quatrains?

Conclusion and Findings

Quatrain has always been a suitable medium for reflection of human wishes and desires. To date, this type of poetry has gained a fair reputation through the endeavors of its practitioners. Jalil Safarbeigi is one of the contemporary poets whose quatrains are famous for their principle of communication, which owes much to the existence of elements of satire and grotesque as well as the wide use of argot in it. Safarbeigi attempts to pinpoint tangible experiences of contemporary man in various social, cultural, and artistic fields in order to place his poetry in a context of humor and common expressions. He also tries to develop a new outlook on life and a new language in contemporary quatrain to render this form of poetry more acceptable. It is worth noting that due to contemporary reader's taste for short poetry, Safarbeigi's choice of quatrains to express contemporary man's feelings of boredom and ennui has been quite successful. While acknowledging the limitations of quatrain, authors of this article attempted

to establish a pattern to introduce the capabilities of quatrains of contemporary world and to analyze the viewpoint of its poets.