

شعر بی معنا در ادبیات فارسی و انگلیسی (بررسی و مقایسه تزییق و چاراندراچار با nonsense verse)

سعید شفیعیون*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

نقیضه یکی از خرده‌گونه‌های ادبی است که به نفی و یا تمسخر گونه‌ی اصلی خود می‌پردازد. نقیضه بنا به اعتبار و اهمیت گونه‌ی اصلی اش و نیز ساختار و ماهیت خود، می‌تواند به‌طور مستقل مورد توجه قرار گیرد. از آنجا که در ادبیات معنا از ارکان اصلی است و هم در حوزه‌ی زبان و هم در حوزه‌های عاطفه و خیال نقش محوری دارد، در آثار ادبی بسیار مورد توجه است. به این سبب یکی از مهم‌ترین نقیضه‌ها در این حوزه شکل گرفته است که در ادبیات فارسی به آن «تزییق» می‌گویند. یکی از اهداف مهم نقیضه، سرگرمی و خندانندن مخاطب است و تزییق چنین هدفی را به‌خوبی تأمین می‌کند. مشابه این نقیضه را در ادبیات غرب نیز با اندک تفاوتی با عنوان nonsense verse داریم که نگارنده سعی در تطبیق وجوه اصلی این دو با یکدیگر دارد.

واژه‌های کلیدی: گونه‌ی ادبی، نقیضه، تزییق، شعر بی‌معنا، ادبیات فارسی و انگلیسی،

چاراندراچار، nonsense verse.

مقدمه

از آنجا که ادبیات نوعی کاربرد هنری زبان است و از منطق خاصی در گفت‌وگو با مخاطبش پیروی می‌کند، همیشه آماده معناگریزی و ساختارشکنی زبان معمول است. این خصیصه موجب آن شده است بسیاری از آثار ادبی، خواسته یا ناخواسته، از پیام اصلی و صداقت هنری خود خالی شوند و فقط به ظاهر هنری و ادبی بسنده کنند. افزون‌بر آن، بعضی پیام‌ها و مطالب هستند که یا ماهیتشان پیچیده و به نسبت فرازبانی است و یا اقتضای حال و محل ایجاب کرده است که دور از فهم ظاهری مخاطب، آن‌هم مخاطب عام قرار گیرند. همه این‌ها در کنار جادوی مجاورت و تجلی انواع موسیقی، شکلی کاملاً خیال‌انگیز و ادبی را نشان می‌دهد. هم از این روست که بعضی از ظریفان خوش ذوق این همه ویژگی را در نقیضه‌ای به نام «تزریق» به چالش کشیده‌اند.

در نمونه‌های اصلی و به نسبت آغازین ادبیات انگلیسی، رنگ نقیضه‌ای *nonsense verse* به اندازه تزییق در ادب فارسی نیست و به طور آشکار بویی از انتقاد و تمسخر آثار جدی دشوارفهم در آن به مشام نمی‌رسد. اغلب، *nonsense verse* ژانری رؤیایی از جنس ادبیات کودک است و مخاطبش، ذهن پر راز و رمز کودکانی است که جهان را با منطق دیگری کشف می‌کنند. هرچند پاره‌ای از شارحان و محققان غربی سرچشمه‌های این آثار را نیز مانند تزییق، حاوی مسائل انتقادی و اجتماعی دانسته‌اند، سازوکار این دو خرده‌گونه در موارد بسیاری شبیه به هم است. نگارنده که پیش از این تزییق را در ادب فارسی بررسی تاریخی و ساختاری کرده است، این بار آن را در قالب گونه ادبی به همراه تطبیق با بعضی نمونه‌های مشابه فرنگی‌اش، *nonsense verse*، کاویده است.

تزییق

تزییق نوعی نقیضه ادبی است. نظیره‌ای طنزآمیز که الگوی اصلی و در پی آن صاحبان و مخاطبان را به تمسخر می‌گیرد. بالندگی و کمال نقیضه، برخلاف نظیره، وفاداری ظاهری و فریب‌کارانه به صورت الگوی اصلی است. اما در خفا به طور گستاخانه‌ای به آن بی‌احترامی و از آن سرپیچی می‌کند. طبیعی است که هرچه این عمل با استادی و

ظرافت بیشتری انجام گیرد و نیز تمام اجزاء و درنهایت کلیت اثر را به چالش بکشد، آن‌گونه که تمایز اصلی را در درون‌مایه آن‌ها بتوان تشخیص داد، نقیضه به کمال اصلی خویش رسیده است. نقیضه نیز به واسطه نظیره‌بودنش، وجودی طفیلی دارد و از این باب تا حد زیادی از معیارهای یک گونه اصلی تهی است. اما از آن‌رو که انگیزه آفرینش، ساختارشکنی اثر اصلی و نوعی آشنازدایی از آن است و ضمن نگاهداشت موضوع اصلی الگو، از وجهی افزون‌تر از اثر نقض برخوردار شده است؛ می‌توان آن را یک نوع مستقل پنداشت. این وجه طنزآمیز مخفی که در اصل بر ایند انحراف کل یا بخشی از معیارهای ساختاری الگوی اصلی است، باید آن‌قدر ظریف باشد که خواننده ناآگاه از الگوی اصلی، آن را اثری مستقل گمان کند. در این صورت است که نقیضه را از خرده‌گونه به نوع ادبی ارتقا می‌دهد. برای مثال، هرکسی که قصیده «دماوندیه» بهار را نخوانده باشد، نقیضه صادق هدایت را که در باب کله‌قند گفته است، شعر مستقلی می‌پندارد و حتی وجه طنزآمیزش را در نمی‌یابد. هم از این باب است که طنز اصلی نقیضه در همان ساختارشکنی و برجسته‌سازی صورت بزرگ‌نمایی شده سازه‌های شکلی الگوی اصلی اتفاق می‌افتد.

اما تزریق به‌طور خاص^۲، نقیضه‌ای فراگیر است که هر نوع شعر و نثری را می‌تواند هدف خود قرار دهد؛ یعنی چنان که از نامش پیداست و لازمه هر نقیضه متعالی است، در خود نوعی دغل‌کاری استادانه‌ای دارد که هر مخاطبی را در ابتدای امر می‌فریبد و بسته به سطح آگاهی خواننده، تعلیقی تمسخرآمیز ایجاد می‌کند. بر اساس این، بسته به نوع الگوی نقض شده، تزریق‌ساز حوزه‌های سه‌گانه یا سازه‌های سه‌گانه اثر (موضوع و ساختار درونی و ساختار بیرونی) را با درجه انحراف از معیاری که می‌خواهد به‌کار می‌گیرد و بنابه انگیزه و انگاره‌های ذهنی‌اش نسبت به الگوی مفروض، با استادی و ظرافت تمام نوع زبان و لحن دلخواهش را بر آن استوار می‌کند.

با توجه به در منابع دردسترس، گونه ادبی تزریق در قالب شعر عمومیت بیشتری داشته است. از علل ادبی رواج آن در دوره تیموری و به‌ویژه صفوی، رواج خیال‌گرایی و انتزاعی شدن ادبیات به‌ویژه شعر است. از این‌رو، پاره‌ای از منتقدان این جریان به مسخره کردن آن پرداختند^۳. همچنین تزریق را می‌توان نوعی تحقیر و تمسخر

نظیره‌سازی دانست؛ جریان پرسابقه‌ای که در این دوره به سنت ادبی شگفت‌انگیز و اغلب تأسف‌بار تبدیل شده بود؛ به‌گونه‌ای که تمام شاعران تا چند نظیره به‌ویژه از آثار نظامی و حتی معاصران مشهورشان نمی‌ساختند، خود را به شاعری قبول نمی‌کردند. امثال عبدی‌بیگ نویدی شیرازی که سه‌بار خمسۀ نظامی را جواب گفته بود (خزانه‌دارلو، ۱۳۷۵: ۳۹۷-۴۱۲) و یا ضمیری اصفهانی که نه دیوان از قدما، متوسطین و متأخرین را جواب گفته بود (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۳/ ۲۴۱۰). درباره‌ی ضمیری گفته‌اند که «بسیار سریع‌الفکر بود. هر روز لااقل ده غزل از مطلع طبعش سر می‌زد.» (اسکندربیک منشی، ۱۳۸۲: ۱/ ۱۷۸). همین مختصه، یعنی تندگویی و بدیهه‌سرایی که در ذات خود معمولاً تنزل اغلب سطوح سخن را به همراه داشت و بیشتر شعرای این دوره به آن مبتلا بودند، دست‌اویز تزریق‌گویان شد. کسانی مثل سیمایی مشهدی «در تزریق‌گویی چنان ماهر و استاد بوده، که چند بیت، بلکه هزار بیت در یک ساعت» می‌گفت (همان، ۲۵۰-۲۵۱). گویا همین خصیصه ایجاب می‌کرده است که اغلب تزریقات منظوم در قالب مثنوی باشد. «یک دو غزل تزریقی هم که وحدت قمی و بینش گفته‌اند» (تتوی، ۱۹۵۷: ۳۹۹؛ آرزو، ۳/ ۱۷۵۷) بسیار کمیاب و اتفاقی است.

متأسفانه، چون تزریق‌گونه‌ای تفننی و بسیار بدنام‌کننده بوده، کمتر کسی به آن اشتغال عام و آشکار داشته است. بیش از دو سه شاعر تزریق‌گو، آن‌هم در تذکره‌ها، سراغ نداریم و تعداد شواهدشان نیز بسیار اندک است و در لابه‌لای جنگ‌ها و تذکره‌ها مخفی است. معروف‌ترین ایشان خواجه هدایت‌الله رازی سیاق‌دان و مشرف اصطبل شاهی بوده است که پیداست از سر تفنن و تمسخر شاعران معاصرش دست به این کار زده است و از قضا، بهترین نمونه‌ی تزریق به‌شمار می‌آید.

از فحوای قول سام‌میرزا به‌خوبی می‌توان دریافت که تزریق از ابتدا، گونه یا خرده‌گونه‌ی ادبی بوده است و بعدها از آن به‌عنوان اصطلاحی در نقد ادبی و حتی لغوی استفاده کرده‌اند. او در توصیف خواجه هدایت‌الله رازی چنین اظهار می‌کند: «شعر تزریق را بهتر از شعرای زمان خود می‌گوید.» (سام‌میرزا، ۱۳۸۴: ۹۷). از بقیۀ شاعران اطلاعات بیشتری در باب این گونه‌ی ادبی به‌دست نمی‌آید، جز اینکه هنجار اصلی سخن را جدیت و سنگینی معنا و موضوع کلام دانسته‌اند؛ بنابراین سخنان سخیف و هزلی را

تزریق تلقی کرده‌اند. طبیعی است که این نوع تزریق صرف‌نظر از رذایل اخلاقی‌اش، به سبب آنکه فاقد آن ظریف‌کاری‌های نقیضه‌ای در ساختار و منطق زیربنایی سخن است، نوع پست‌تر تزریق است. از این دسته تزریق‌گویان یا به عبارتی، هزل‌سرایان باید به تزریقی بیارجمندی و فوقی یزدی اشاره کرد. فوقی یزدی به گمان خود، می‌خواسته است با به کار گرفتن لحن سخیف و هزل‌آمیز مفرط و طنز بیرونی در آثارش، درجه نقیضه‌ای آن‌ها را ارتقا بخشد و از همین رو به مفاخره، اشعار خود را «گل تزریق» نامیده است. اما به اعتبار آنکه هنجارهای اصلی را هدف نگرفته، آثارش نه فقط در سطح مانده، بلکه به پایین‌ترین سطح اخلاقی نیز سقوط کرده است.

چاراندرچار

نثرهای تزریقی دو دسته‌اند و با نام «تزریقات» و «چاراندرچار» معرفی شده‌اند. بر اساس جست‌وجو و تحقیق نگارنده، تا به امروز بیش از دو نمونه از نثرهای تزریقی در دست نیست. نخست، سه نگاشته بسیار کوتاه از محمدباقر حسینی شیرازی است که نخستین آن تزریقات، و دو قطعه منثور دیگر چاراندرچار نامیده شده است. آخرین نمونه یافت شده باز هم قطعه منثور کوچک دیگری است که در *جنگ ابوالمفاخر*^۴ با نام چاراندرچار آمده است. با شباهتی که میان این رساله و دو رساله آخر حسینی شیرازی هست، به نظر می‌رسد چاراندرچار نوعی از انواع تزریق منثور است که در آن نویسنده به شرح رؤیاگونه بخشی از سرگذشت خویش در مواجهه با فضایی *مخیرالعقول* و سورئالیستی می‌پردازد. نیز گمان می‌کنیم که در چاراندرچار *جنگ ابوالمفاخر*، نویسنده تاحدی سعی داشته بخش‌هایی از حکایت پانزده باب عشق و جوانی *گلستان سعدی* را نقیضه‌سازی کند.

در محل و زمانی که هوا از غایت قوت چون نفس یخدان گرم بود و از تاب آفتاب، استخوان در مغز یخ بسته بود؛ با جمعی از لوندان با پوستین‌هایی از پوست پشه بر و دوش گرفته و موزه‌های چهارپاشنه که بر سر آستین هریک شش نعل تازه [۹] زده بودند، بر سر کله پای خود نهاده، از حدت گرما لرزان‌لرزان می‌دویدیم تا خود را به سایه آفتاب اندازیم که دفع سردی بکند از ما. ناگاه گذار ما به محله

خمره‌بافان افتاده، پیرزنی را دیدم که معجری از پشم خارپشت چهارشاخ بر سر داشت و بر کنار آستان دهلزسرای خانه نشسته سنگ (خیار دراز) به کلافه می‌کرد. گفتم ای مادر ما را سراغی به باغ ده که در آنجا ساعتی توقف نموده، گشت هوایی بکنیم. گفت در پایان این محله کوچه که ابتدای ابتدای محله باشد، باغی است. درخت کشک در او بسیار باشد و آب روان بسیار و بی‌شمار است. در ده‌فرسخی میان گوشه‌کنار باغ جاری است و چهار میلی (کذا: خمیلی) در او ترتیب داده هر گل و ریاحین و لاله و نسرین که خدا آفریده در اشجار آن معلق (کذا: تعلق) می‌زند و میوه‌های گوناگون مثل شفتالوی پشمین و خربزه‌های نمودین و سیب‌های برفین در درخت اسفناج آویخته و درخت‌های چغندر سربه‌فلک کشیده و در هر درختی چند شهر پر از شتر با بال‌های سبز و منقارهای سرخ آشیانه ساخته، به صد دستان شراب می‌زنند و دیگر مرغان چون شغال آلی [۹] و خرس مادیالی [۹] نغمه‌سرایی می‌کنند و عمارات عالی در او ساخته‌اند که هرچند می‌گردد یکی به‌نظر در نمی‌آید. القصه، چنان تعریف و توصیف آن باغ کرد که شرح نتوان داد. هنوز دست در میان پای خود داشت و نشان در باغ می‌داد که غوغایی برآمد و جوانی آواز سقطی با ریش سفیدی که از کوتاهی به پشت پایش می‌رسید، چوب‌دستی از درخت کند با دو دست [۹] از دیوار باغ بیرون دوید که دزد مجنب! و ما می‌گریختیم ناگاه پیش طاق مناره به هم رسیدیم. مشتی بر سر طاق مناره زد که مغزش بر دهان افتاد چون خطای این چنینی از او صادر شده بود در مقام عذرخواهی درآمد. چند کدوی صراحی گردن قبول کرد که تاوان سر کله مناره بدهد^۵ (ابوالمفاخر، ۴۵۵).

تفاوت ظریفی که میان تزریقات منثور و چاراندِرچارها به‌چشم می‌خورد، فضای نقیضه‌ای آن‌هاست؛ به‌گونه‌ای که به‌نظر می‌رسد تزریقات نوعی نقیضه پندنامه‌ها و رسایل علمی و حکمی است؛ از این‌رو آمیختگی بیشتری با شعر دارند. ولی چاراندِرچارها نوعی نقیضه بر سرگذشت‌نامه و سفرنامه‌ها و از آن مهم‌تر بعضی داستان‌های رؤیایی عرفانی است که در انتهای مسیر داستان‌های رمزی فلسفی و عرفانی قرار دارند؛ بنابراین نویسنده چاراندِرچار تا حد ممکن از نقل شواهد شعری در آن می‌پرهیزد. استاد شفیع کدکنی یکی از این داستان‌های معمایی عرفانی را با نام

«شکارنامه یا برهان‌العاشقین یا چهاربرادر» بررسی کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۳-۵۲). تکیه اصلی ایشان البته بر شرح‌های آن داستان است و در آنجا اثبات کرده که چگونه با گذشت زمان، این شرح‌ها ضعیف و تهی‌مایه می‌شوند. نقل عبارت بسیار تلخیص‌شده این داستان شاید تاحدی اثبات دعوی ما در نسبت نقیضه‌ای چاراندردچار با داستان‌های سورئالیستی عرفانی باشد.

بدان که ما چهار برادر بودیم از نه دیهه. سه جامه نداشتند و یکی برهنه بود. آن برادر برهنه درستی زر در آستین داشت. به بازار رفتیم تا به جهت شکار تیر و کمان بخریم. قضا رسید هر چهار کشته شدیم. بیست و چهار زنده برخاستیم. آن‌گاه چهار کمان دیدیم. سه شکسته و ناقص بودند. یکی دو خانه و دو گوشه نداشت تیری می‌بایست. چهار تیر دیدیم. سه شکسته بودند و یکی پر و پیکان نداشت. چهار آهو دیدیم. سه مرده بودند و یکی جان نداشت. چهار خانه دیدیم. سه درهم افتاده بودند و یکی سقف و دیوار نداشت. در آن خانه بی‌سقف و دیوار درآمدیم. دیگی دیدیم بر طاق بلند که هیچ حيله دست بدان نمی‌رسید. مغاکی چهارگز زیر پای کن‌دیم. دست به آن دیگ رسید. شخصی از بالای خانه فرود آمد. برادر کامل مکمل در کمین نشسته بود استخوان شکار را از دیگ برآورد و بر تارک سر وی زد. درخت سنجدی از پاشنه پای او بیرون آمد. بر سر آن درخت زردآلو رفتیم. خربزه کاشته بودند. به فلاخن آب می‌دادند. از آن درخت بادنجان فرود آوردیم و قلبه زردکی ساختیم و به اهل دنیا گذاشتیم.

همچنین، می‌توان تزریقات منظوم و منثور را نقیضه لغزها و چیستان‌ها و ماده‌تاریخ‌ها^۷ دانست که در فضایی ابهام‌آلود و تضادگونه و به هزل و طنز آمیخته، گفته می‌شده و قصدش اغلب سرگرمی مخاطبان به‌ویژه کودکان بوده است. شفیع کدکنی نیز در همان مقاله به این نکته اشاره کرده است (۱۳۸۰: ۲۷). در جنگ حسینی شیرازی، پس از رساله‌های تزریقی، عبارتی دیده می‌شود که از تقدیم این قطعات به فرزندش حکایت دارد و این، گواه محکمی در تعیین طیف غالب مخاطبان تزریق و چاراندردچار است. این وجه در اشعار و داستان‌های بی‌معنای ادبی انگلیسی نیز مشهود است (ر. ک ادامه همین مقاله).

البته، باید درجه تکامل این تزریقات و چارانددرچارها را میزان دست‌کاری استادانه‌شان در تمام معیارهای ادبی دانست و فضای داستانی و شکل روایت به‌تنهایی نمی‌تواند از سنگینی و پیچیدگی رؤیایی برخوردار شود. از دستیاب‌ترینشان مثل سطوح زبانی و موسیقایی و آرایه‌های بدیعی تا ژرف‌ترین آن‌ها یعنی ساحت عاطفه و معنا و اندیشه‌ای کلام، همه‌وهمه می‌توانند دست‌مایه تزریق‌ساز قرار گیرند. در میان این نمونه‌ها، اشعار خواجه هدایت‌الله رازی و بعضی از قطعات مثنوی حسینی شیرازی بسیار پخته و کامل می‌نماید. حتی به‌نظر می‌رسد نمونه چارانددرچار ابوالمفاخر در بخشی، انتقال قسمت آخر یکی از چارانددرچارهای حسینی شیرازی است؛ آنجا که حسینی می‌گوید:

در محله خمره‌باغان در خانه سیئین گذشتی و به پنجمین رسیدی. خانه‌ای که در باغچه درخت او درخت کشکی سر برون کرده و جوانک ریش‌سفیدی و پیر نابالغی در سایه آن درخت نشسته و موزه از چوب صندل بر سر نهاده و عصایی از صرف مربع در پا کشیده. در این سخن بودیم که شخصی از در درآمد که در میدان ماست با فلان موشک می‌دوانند و گرگ می‌سوزانند [+ باشد] که شما را خطری رسد.

تزریق در ادبیات غرب

از گایوس لوسیلیوس (۱۰۲-۱۸۰ ق. م) خطیب و شاعر هجوسرای لاتینی قرن دوم پیش از میلاد که بگذریم^۸، این نوع شعر به‌ظاهر اول‌بار در سال ۱۸۴۶م از قلم نقاش خوش‌ذوق انگلیسی، ادوارد لیر (۱۸۱۲-۱۸۸۸م)، در کتاب *a book of nonsense* پدیدار شد^۹. این کتاب مجموعه‌ای از اشعار مصور پنج‌مصرعی، و حاوی قوافی درونی و نیز ردیف است. این اشعار که همه ساختاری یکسان دارند، به توصیف طنزآمیز و انتقادی زنان و مردان معمولی در جامعه می‌پردازند و بیش از آنکه زبان نامفهوم تزریقی داشته باشند، حاوی لحن غیرادبی، فضای خیالین تزریقی و غنای موسیقایی‌اند.

*There was an old man with a beard,
Who said; It is just as I feared!*

*Two Owls and a Hen,
Four Larks and Wern,
Have all built their nests in my beard* (Lear, 1994: 21).

لیر به سال ۱۸۶۲م در چاپ دوم این کتاب، اشعار و داستان‌های بیشتری را با عناوین *nonsense songs* و *nonsense stories and alphabets* در این حوزه، به همراه نقاشی‌های طنزآمیز منتشر کرد و توانست به شکل بهتری از تزریق دست یابد. ضمن آنکه او در آثارش به‌ویژه در *nonsense alphabets* اهداف آموزشی کودکان را نیز دنبال کرده است.

*W was a Watch,
Where in letters of gold
The Hour of the Day
You might always behold* (Ibid, 257).

شگفت آن است که یکی از جرقه‌های فکری او در این زمینه، سفر به هندوستان نقل شده است. این مسئله در کنار نقاش بودن او و تصویرگرایی‌اش - که از جوهره‌های این نوع ادبی است - و البته رنجوری‌اش از بیماری صرع و تجربه‌های تعلیق ذهن و بیهوشی، شاید از مجموعه عوامل توجه او به این نوع ادبی باشد. جالب توجه است که جانشین قدرتمند او، کارول لوئیس، نیز دچار لکنت زبان بوده و به‌نظر نگارنده، این مشکل در آن‌ها بی‌تأثیر نبوده است. با این حال، برخی از محققان غربی *nonsense* را مشابه معماهای انگلوساکسون‌ها یا ترانه‌های قرون وسطایی مثل *frotolla* دانسته‌اند (Preminger & Brogan, 1993: 839) و این مشابه همان گمانی است که درباب تزریق و چاراندن چار بیان شد. همین‌جا باید اذعان کرد که بر اساس شواهد موجود، دست‌کم تا کارول لوئیس، هیچ‌یک از *nonsense*‌نویسان فرنگی به پایه تزریق گویان فارسی نرسیده‌اند.

این شعرهای مضحک و تفننی به‌واسطه کلمات نوی بی‌معنا و موسیقی غنی قافیه‌هایش بسیار مورد توجه کودکان و نوجوانان بود. این شعرها بعدها با کوشش‌های چارلز لوتویچ داجسن (۱۸۳۲-۱۸۹۸م) معروف به لوئیس کارول، کشیش و معلم ریاضی و عکاس انگلیسی، رنگ دیگری به خود گرفت^{۱۱}. او بیش از آموزگاری ریاضی، به طرح بازی‌های لفظی و معما و جدول برای بچه‌های کالج دانشگاه آکسفورد

علاقه داشت. سرانجام در سال ۱۸۶۵م، کارول یکی از مهم‌ترین‌های این نوع ادبی را در ادبیات انگلیسی برای دختر مدیر همان کالج به نام آلیس به‌طور اتفاقی و فی‌البداهه تألیف کرد. داستان بلند رؤیایی کودکانه‌ای با نام *آلیس در سرزمین عجایب* که پر از داستان‌های خیالی و باورنکردنی است و از بی‌معنایی لذت‌بخش و سرگرم‌کنندگی بسیاری برای کودکان بهره‌مند است. او بعدها شروع به نگاشتن رمان‌ها و داستان‌های دیگری در همین فضا کرد. آثاری مثل *سیلوی و برونو* و *شکار اسنارک* که این اثر اخیر به قول اغلب منتقدان، بسیار جسورانه است.

سبکی که کارول اغلب رضایت خود را در آن می‌یابد، عجیب و پر از ابداعات مربوط به افعال است. از طرف دیگر، ارزش شعر بیش از آنکه در حوادث بسیار پیچیده داستان باشد، در طنز ناشی از بازی کلمات و تداعی‌های نامعمول است. شاید در اینجا [*شکار اسنارک*] شاهد جسورانه‌ترین تجربه چه از لحاظ دشواری و چه از لحاظ طولانی بودن کار باشیم. نوع ادبی‌ای است صرفاً انگلیسی [گواه ناآگاهی مؤلفان و مترجمان از تزریق فارسی] که از نظر هوسکاران همچون سرگرمی ظریفی تلقی شده است (سیدحسینی، ۱۳۸۱: ۴/۲۷۶۵ و ۲۸۵۸-۲۸۵۹).

اما کارول داستان *آلیس در سرزمین عجایب* را در کتاب دیگری با نام *آن‌سوی آینه* ادامه داد و به توفیقی جاویدان در این حوزه دست یافت. شعر نخست این مجموعه با نام "jabberwocky" بسیار معروف شد و امروزه، به‌نوعی نمونه کامل شعر بی‌معنای انگلیسی تلقی می‌شود.

آثار کارول در قرن نوزدهم، دوران طلایی ادبیات کودک را رقم زد؛ به‌گونه‌ای که آثار او را برترین فانتزی عصر ویکتوریا می‌دانند. او نیز مانند لیر، آثارش را مثل *آلیس در سرزمین عجایب* مصور چاپ کرد. کارول این داستان نخست را فقط برای دختر کریست چرچ آماده کرد؛ اما در سال ۱۸۶۵م با اقبالی که دیگران نیز به این اثر نشان دادند، او را به چاپ کتاب با تصویرسازی‌های جان تیل تشویق کردند. در سال ۱۸۷۱م، به‌سبب استقبال خیره‌کننده خوانندگان، کارول این داستان را در قالب کتاب دیگری با نام *آن‌سوی آینه* ادامه داد. داستانی که توانست با طنز و نقیضه و فضای پر نشاط «قواعد کتاب‌های کودکان را که توسط اجورت و دیگران بر اساس لزوم

پیامدهای اخلاقی در همه قصه‌ها پایه‌ریزی شده بود» بشکند (زایس، ۱۳۸۷: ۳۴). با آنکه سندی دال بر چنین طیف مخاطبی برای تزریقات و چاراندردچاره‌های فارسی وجود ندارد، به لحاظ زمینه‌های اجتماعی باید گفت به نظر می‌آید تزریق‌گویی غیر از آنکه نقیضه‌ای طنزآمیز بر فضا و تولیدات ادبی است، حوزه‌های اعتقادی و آداب و عادات عرفی اجتماع را نیز به تمسخر گرفته است.^{۱۱}

ممتازترین وجه آثار کارول در قیاس با لیر و دیگران، واژه‌سازی و تکیه او بر عنصر زبان است. حتی یکی از شخصیت‌های مهم داستان *آن‌سوی آینه*، یعنی Humpty Dumpty فیلسوف و زبان‌شناس است. تأکید او بر زبان و نوع تلقی‌اش از این عنصر اعجاب‌آور موجب شده است تا داستان خیالی و پیچیده‌ای را به نمایش بگذارد؛ اما شارحان آثار او معتقدند دنیا و حتی شخصیت‌های داستانی او (مانند آلیس) دراصل برگرفته از جهان واقعی هستند^{۱۲} (ر. ک صمدیان، ۱۳۸۶: ۴۹-۵۵). چیزی که ممکن بوده است برای مخاطبان تزریق و چاراندردچار در فرهنگ کهن ما نیز وجود داشته باشد. اما متأسفانه بنابه دلایل بسیاری، امروز ما نه از اصل این نوع آثار اسناد درخور توجهی در دست داریم و نه از برداشت‌های مخاطبان‌شان خبری به ما رسیده است. فقط تعداد اندکی از داستان‌های تمثیلی بسیار قدیمی است که اغلب مورد استفاده عرفا و فلاسفه قرار گرفته و شرح‌هایی از این دست بر آن‌ها نگاشته شده است (ر. ک شفیع کدکنی، ۱۳۸۰).

بسیاری جیمز جویس و لوئیس بورخس را در نوع نویسندگی‌شان، متأثر از کارول لوئیس می‌دانند. دراصل، نقش لیر و کارول به‌حدی در این نوع از ادبیات غرب برجسته است که نام بسیاری دیگر از بی‌معناگویان فرنگی مانند برادران سیت ول و نیز ساموئل فوت را در حاشیه نگه داشته است (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۲). با آنکه دیرینگی این شعر، دست‌کم به این شکل، در غرب بسیار کمتر از تزریق در ادبیات فارسی است^{۱۳}، سال‌هاست که ادیبان و دانشمندان فرنگ آن‌ها را از دیدگاه‌های متفاوتی مانند جامعه‌شناختی و روان‌شناختی شرح و تحلیل کرده‌اند. برای مثال، معتقدند سراینده آن‌ها با نوعی بدبینی و غمناکی جنون‌آمیز و گاه با خلقیات روستایی‌مآبانه سخن گفته است و یا آنکه با اتکا به نظریات فروید درباب «لطیفه و ارتباط آن با ناخودآگاه»، مهم‌گویی

را واکنشی به زندگی جدی و منطقی دانسته‌اند. چنان که لیر با تاریخ‌نویسی و ویراستاری سروکار داشت، کارول استاد ریاضیات بود و خواجه هدایت‌الله رازی - از استادان تزریق‌گویی در فارسی - «در فن سیاق و قواف تمام داشت» (کامی قزوینی، بی‌تا: گ ۲۶۳).

در نظر طرفداران این نوع ادبی، تخیل آزاد اصل بسیار مهمی است (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱۷-۱۲۰). به همین دلیل است که کسانی مانند جورج اورول، هربرت رید، آلدوس هاکسلی و چستر تون، لیر را از لوئیس شاعرتر دانسته‌اند (همان، ۱۶۲-۱۶۳ و ۱۶۹). از دل این شیوه در غرب، بعدها مکاتبی نامانا و زودگذر در ادبیات چون دادائیسیم و لتریسیم^{۱۴} پدید آمد و جای خود را خیلی زود به مکاتب جدی‌تری چون سورئالیسم داد. جریان شعر بی‌معنای انگلیسی حتی دیگر هنرها مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و سینما و تئاتر را تحت‌تأثیر قرار داد. کسانی چون بکت و یونسکو برای «نشان دادن زبان منسوخ و کلیشه‌ای برای بیان حال مردمی که همه مثل هم حرف می‌زنند، به گفت‌وگوهای بی‌معنا، کلیشه‌هایی که همه از روی عادت بر زبان می‌آورند و مهملات طولانی و تکراری متوسل می‌شود.» (همان، ۹۸-۹۹). تزریق‌گویی در دیگر جاهای اروپا نیز گسترش یافت و شاعرانی مثل کریستین مورگنشترن^{۱۵} آلمانی، سس بودینگ^{۱۶} هلندی و دانیل خارمز^{۱۷} روسی به زبان خودشان آثار مشهوری در این زمینه عرضه کردند.

هنجارشکنی‌های تزریق و nonsense

شگردهای ساخت این نوع آثار در انگلیسی، بسیار نزدیک به معیارهای تزریق است. در این مجال به بعضی موارد آن اشاره می‌کنیم. شایان ذکر است که برای این تطبیق از برجسته‌ترین و کامل‌ترین نمونه‌های آن‌ها استفاده می‌کنیم. شواهد شعری خواجه هدایت‌الله رازی و رساله‌های متثور حسینی شیرازی برای تزریقات و چاراندردچاره‌های فارسی و بندی معروف از شعر “jabberwocky” کارول لوئیس - که نماد nonsense به‌شمار می‌آید - از نمونه‌های تطبیقی این گونه ادبی است.

۱. تأکید بر آواها و جلوه‌های موسیقایی

در این نوع ادبی عنصر موسیقی اهمیت خاصی دارد؛ زیرا هم‌پایه زرق و فریب و شاعرنمایی به‌شمار می‌آید و هم از موجبات اصلی ناخوابسته‌ای است که شاعران به‌ویژه در بحث قافیه گرفتارش شده‌اند و شعرشان به سمت تزریق رفته است. همان‌گونه که در اشعار جدی موسیقی فراتر از عروض و قافیه دانست، در اشعار تزریقی نیز آرایه‌هایی مانند جناس، سجع و واج‌آرایی مورد استفاده گوینده قرار می‌گیرد.

تو کیستی و قبیله‌ات چیست؟ سی‌وسه کشید غایتش بیست
چو زرافه شطرنج تنها مباز چو زنبور بر درنبه خود
اعتمادی به فوج قوچ مکن تکیه بر گردکان پوچ مکن

(هدایت‌الله رازی به نقل از اوحدی، ۱۳۸۹: ۷/ ۴۷۰۲-۴۷۰۷)

۲. استفاده از تأثیرات موسیقایی واج‌ها در القای معانی نیم‌بند و تحریک حواس

این آرایه آن‌گونه که در اشعار جدی فارسی به چشم می‌خورد و به «آوامعنائی» شناخته می‌شود، در نمونه‌های تزریقی فارسی به کار نمی‌رود. دلیل آن، شاید اصرار بی‌اندازه تزریق‌گویان بر معناگریزی آثارشان باشد. این بیت شاید تنها نمونه موجود آن باشد؛ به طوری که خواننده متوجه صدای شکستن شیشه می‌شود:

پسر میر شیشه‌گر تیشه است ارّه گر بر سرش نهی، تیشه است

(محمدباقر شفقایی محلاتی به نقل از نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۱/ ۶۰۵)

بنابراین، به نظر می‌رسد این آرایه خاص آثار جدی ادبی است. برای مثال، این بیت که در کتاب‌های بلاغی فارسی (تجلیل، ۱۳۷۴: ۸؛ اشرف‌زاده و علوی مقدم، ۱۳۷۶: ۲۲) به اشتباه دارای تنافر کلمه و غیرفصیح خواننده شده است، نمودار اوج مهارت سعدی در «آوامعنائی» است؛ سعدی دقیقاً با تکرار حرف «ز» حالت اضطراب هراس‌آلود و الکن شدن آدم دزدزده را به خواننده منتقل می‌کند:

گر تضرع کنی و گر فریاد دزد زر باز پس نخواهد داد

(سعدی، ۱۳۷۷: ۱۴۳)

اما nonsense انگلیسی، دست کم در آثار کارول و لیر، تا اندازه‌ای مسلوب‌المعانی است. از این رو، شرح‌های مختلفی نیز مثلاً بر آثار کارول نوشته‌اند؛ زیرا ما نیز این عقیده ژیل دلوز را باور داریم، آنجا که می‌گوید آثار کارول «با واژگانی باشکوه، آثاری باطنی، رمزی با رمزگان و رمزگشایی، با طرح و عکس‌ها با محتوای روان‌کاویک ژرف، منطقی صوری و مثال‌های زبان‌شناسیک لذتی است که از بازی میان معنا و بی‌معنایی برمی‌خیزد. از تقابل آشوب و نظم فراگیر.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲/ ۴۸۶).

این تمهید در آثار کارول تا اندازه‌ای هماهنگ با ساختن واژه‌های جعلی است. برای مثال، کارول در یکی از اشعار معروفش احتمالاً با آگاهی از اینکه که اغلب کلماتی که در انگلیسی با gl شروع می‌شوند به‌نوعی معناشان با نور مرتبط است، کلمات جدید تزییقی‌ای بر ساخته است که ذهن خواننده را از میان سیل تداعی‌ها، بیشتر معطوف به آن معانی کند (Preminger & Brogan, 1993: 839). خواجه هدایت‌الله، استاد تزییق‌گویان، شبیه همین کار را در شعرش انجام داده است (اوحدی، ۱۳۸۹: ۷/ ۴۷۰۲-۴۷۰۷). بی‌آنکه دست به واژه‌تراشی بزند. تزییقات او به‌سبب برخورداری از سایر وجوه زبانی و بلاغی، استادانه و پرتداعی است. برای مثال در شعر:

گر من الفم تو هم درازی چون سایه خرس بی‌نیازی

خواننده از تناسبات الف و درازی و همچنین تداعی ضرب‌المثل «علف خرس و جادوی مجاورت سایه خرس» مدتی فکرش مشغول می‌شود؛ ولی یک مرتبه واژه بی‌ربط «بی‌نیازی» در متن، تمام پیوندهای ذهنی او را از هم می‌گسلاند و به تزییقی‌بودن آن پی می‌برد. در واقع، اوج هنر خواجه هدایت‌الله در استفاده از تمام این فنون بلاغی برای آفرینش جهان بی‌معنای شعرش است.

ویژگی واژه‌تراشی - که گویا از خصوصیات اصلی تزییق است - در نمونه‌های موجود تزییقات و چاراندراها نمود بسیاری ندارد. اما چون واژه، نخستین عامل تجلی معناست، در نظر مخاطبان و منتقدان بارزترین معیار تزییق به‌شمار می‌رود. هم از این روست که بسیاری برخلاف میل خود، در سلک تزییق‌گویان به‌شمار آمده‌اند؛ کسانی مثل طرزی افشار که استاد بر ساختن و استعمال مصادر جعلی بود. او از این اتهام با شعری که اتفاقاً به تزییق می‌ماند، چنین برائت جسته است:

به طرز طرز طرزى طرز طرزى نه که طرزیدن به طرز طرز طرزى محض
(به نقل از تربیت، ۱۳۷۶: ۸۵)

۳. شبیه‌سازی از اشکال معمول صرفی و نحوی و ساخت کلمات و جملات جدید بی معنا آنچه در تزریق و nonsense سعی می‌شود به یک‌باره ویران نشود و برعکس بر سالم‌بودنش مواظبت می‌شود، نحو معمول و معیار جمله است؛ نکته ظریفی که موجب اعتلای آن است و علت اصلی فریب مخاطب. برای مثال، وقتی هدایت‌الله اصفهانی می‌گوید:

گیرم که نخ از نو شد کشیده شد یار به هاون چکیده
سرموزه قاز را چه حاجت کآجیده کنند در ضیافت

(هدایت‌الله رازی به نقل از اوحدی، ۱۳۸۹: ۷ / ۴۷۰۲-۴۷۰۷)

یا در این عبارت حسینی شیرازی: «پس همان بهتر که حلاجان جهان من بعد پالوده را در بند نشکنند و افسار ملخ را شانه گیسوی دروازه ننمایند» (۱۰۴۵: ۷۲)، نحو سالم بر خیالات بیمارگونه و هذیان‌بار شاعر سرپوش می‌گذارد؛ شاعری است که به هیچ تناسب و هنجاری نمی‌اندیشد.

۴. برهم زدن غیرمعمول و طنزآمیز قواعد هم‌نشینی و جانشینی نظیر استعارات و مجازهای بی‌ربط گاهی با یک دست‌کاری و جابه‌جایی حساب‌شده در سیاق سخن، به‌طور نامحسوس بی‌معنایی محض به کلام تزریق می‌شود. این عبارت از حسینی شیرازی شاید نمونه مصداقی بسیار مناسبی برای این بحث باشد: «گفت: بابا تو بدین شیرین‌زبانی پسر کیستی؟ گفت: من دختر عبدالکلاه ملک‌دوزم. گفت: کدام عبدالکلاه ملک‌دوز؟ گفت: آن عبدالکلاه که پایین خانه بر بالا افتاده و به پارچاره شده.» (همان، ۷۱). حتی این واژه‌های ساختگی نیز که بار استعاری به کلام بخشیده است، برآیند چنین تمهیدی است: استاد فندرقلی موشک‌دوان، استاد حاجی محله‌باف، پهلوان عنتر، استاد عین‌الدین گیوه‌گداز، استاد نجم‌الدین آسمان‌تراش، ستاره‌تراش، مولانا تربوق‌بن پشم‌بن پانزده،

پنبه تراش، سرکه باف، کفش باف، بیست و دوازده روز، خمره بافان، درخت کشک، میدان ماست، صفرای روزه، چند روز بعد از یک هفته، کمانچه بافی، چهارنفر کبوتر، سرکه دوشاب، دوازده گز پسته مالورد سیبه و افسار ملخ (همان، ۶۷-۷۲). این کار نوعی جدول سازی است که شعر معاصر دنیا به آن خیلی دلبستگی نشان داده است و بسیاری از اشعار به ظاهر نو و پیشرو از این سراب سیراباند (ر. ک شفیع کدکنی، ۱۳۷۷: ۴۶-۵۹).

خواجه هدایت الله گاه بدون آنکه به هیچ تمهید بیانی و امثال آن اندیشد، تردستانه جای دو سازه مثلاً مسنداً لیه و متمم را عوض می کند و بی آنکه مخاطب به سرعت متوجه شود، سخنش را از معنا خالی می کند. این همان کاری است که بارها مردم در گفتارشان ناخواسته انجام می دهند و به ظاهر، اشتباهات نحوی شان موجب بی معنا کردن سخنشان می شود. اما چون در پی ایراد معنا هستند، هم خود و هم مخاطب معنا و مقصود را درمی یابند.

نپنداری که سر بیرون شاخ است نگوید ..ن هر سوزن فراخ است
به نادانی مزن پهلو به هر مشت نخواهد رفت پیشانی به انگشت

جالب توجه است که کارول لوئیس استاد ورق بازی و طراحی جدول بوده است و همین شیوه را گویی در آثارش به ویژه در *آن سوی آینه* پی گرفته است. او در نخستین بند شعر "jabberwocky" که ۲۳ کلمه هم بیشتر نیست، ۱۱ واژه نو و البته بی معنا به کار برده است. شعر این است:

*Twas brillig and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the brogroves
And the mome raths outgrabe*

همین بهانه ای شده است تا نویسنده از زبان یکی از شخصیت های تزییقی داستان، یعنی Humpty Dumpty یا تپلی (برگرفته از hump و dump)، بر اساس تشابه واجگانی یا هم خانوادگی و تداعی معانی کلمات و نیز گسسته کردن کلمات جعلی التقاطی از یکدیگر، بعضی واژه های بی معنای این شعر را روشن کند. برای مثال، در آنجا slithy (نرزج) برگرفته از lithe (نرم) و slimy (لزوج) دانسته شده است (Preminger & Brogan, 1993: 840). البته به نظر نگارنده، این کار کوششی بی معنا و

نقض غرض است؛ چرا که اصل تزریق بر آن است که خواننده خود با جادوی مجاورت کلمات و نیز نوع تداعی‌های حسی‌ای که واج‌ها ایجاد می‌کنند، به معنا و احساسات دلخواهش برسد. بر اساس این، محمدتقی بهرامی حرّان، مترجم سخت‌کوش *آلیس و آن‌سوی آینه*، در گزارش این تزریق و نظایرش به فارسی بسیار سعی کرده و البته تاحد زیادی نیز توفیق یافته است. برای نمونه، در ترجمه شعر بالا چنین آورده است:

کبشام [کباب برای شام] بود و تُو [جانوری مثل گورکن یا مارمولک یا چوب پنبه کش سر بطری] های نرزج [نرم و لزج] در مسجَلَعَطَّر [چمن اطراف ساعت آفتابی] می‌پر خوردند و می‌متیدند. مرغان جارو همه نَحْبِی [نحیف و بی‌نوا] بودند، راثهای [خوک سبز] گُماخنه [گم شده از خانه] می‌نمسوتیدند [حالتی میان نعره کشیدن و سوت زدن که وسطش عطسه باشد].

استاد بی‌منازع این فن در تزییقات فارسی، خواجه هدایت‌الله رازی است. او در عین حفظ ساختار زبانی، عامدانه شبکه مجازها و استعاره‌ها را درهم می‌پیچد؛ به‌گونه‌ای که آدمی حیرت می‌کند چگونه می‌توان چنین بی‌ربط و نیز در عین حال متناسب گفت؛ به‌طوری که گاه با یک جابه‌جایی و لغزش در انتخاب کلمه، معنا به‌تمامی در سخن حاضر می‌شود. شاهد زیر مشتی از خروار است:

دندان چپ دریچه کور است آدینه کهنه بی حضور است

کافی است به جای «دندان» کلمه «چشمان» و به جای «آدینه» کلمه «آینه» را بگذاریم، یک‌مرتبه شعری حادث می‌شود؛ چنان که گاه تصور می‌شود خواجه هدایت‌الله نخست یک‌بار شعری جدی می‌سروده، سپس همان را دست‌کاری می‌کرده است؛ البته گاهی هم نتوانسته اثرانگشت معنا را دقیقاً پاک کند و بر سرش آمد آنچه که باید می‌آمد.^{۱۸}

نتیجه‌گیری

جریان بی‌معناگویی که به معنای اخص خود در ادبیات جهان به‌ظاهر چندان فراگیر نیست، در ادبیات فارسی و انگلیسی تاحدی مورد اقبال طیف خاصی از مخاطبان بوده است. سابقه این نقیضه در ادبیات فارسی بیشتر از ادبیات غرب است و البته مخاطبانش

هم عام‌تر بوده‌اند؛ درحالی که *nonsense* بیشتر نوعی ادبیات فانزری کودک به‌شمار می‌رفته است. با آنکه هم تزییق و هم *nonsense* محدود به نظم نیستند، بنابه خصلت موسیقایی شعر و نقش محوری آن در این نقیضه‌ها، نوع نظم‌ش از ارزش والاتری برخوردار است. با همین نمونه‌های اندکی که در دست است، به‌نظر می‌رسد تزییق اصطلاحی برای اشعار بی‌معنا، و چاراندِرچار اصطلاحی برای نثرهای بی‌معنا بوده است. همچنین، تزییق بیشتر نقیضه‌ای بر فضای اشعار تعلیمی و نیز لفاظی‌های شاعرانه است؛ اما چاراندِرچار نثرهای داستانی و گاه تمثیلی را هدف گرفته است. تفاوت اصلی جریان بی‌معناگویی در ادب فارسی و انگلیسی را شاید در برایندهایی آن بتوان دانست: *nonsense* را برخلاف تزییق، می‌شود در شمار آثار مسلوب‌المعانی دانست؛ درحالی که برای تزییق می‌توان معنایی درنهایت رمزی مراد کرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بنگرید به: شفیع‌یون، ۱۳۸۸: ۲۷-۵۶. نگارنده در آنجا، بیشتر همت خود را بر واژه‌شناسی تزییق در منابع ادبی و فراادبی گذاشته است و نیز تاحد زیادی، نوع بررسی‌اش تاریخ‌ادبیاتی است. هرچند اغلب وجوه ساختاری آن را مثل وجه زبانی و موسیقایی بررسی کرده است، شواهد تازه‌یابی مثل چاراندِرچار جنگ ابوالمفاخر و نیز نگاه نوع‌شناسی به آن موجب شده است در مقایسه با مقاله پیشین، نظرگاه‌های جدیدتری در این مجال بازنموده شود.
۲. برای مثال، قداما هر سخن بی‌معنا را تزییق می‌گفتند؛ چنان که در *منتخب‌التواریخ* ضمن شرح‌حال یکی از شاعران نقطوی، تشبیهی کاشی، آمده است که وی «رساله‌ای به نام شیخ ابوالفضل نوشته به طور اهل نقط و حروف که مدار آن همه به ریا و تزییق و مناسبات عددی است و حکیم عین‌الملک عدد تشبیهی با تزییقی یکی یافته و باقی معلومات تزییقی ازین قیاس باید کرد.» (بداونی، ۱۳۷۹: ۱۴۲). از معطوف شدن ریا و تزییق، به‌نظر می‌رسد نویسنده از شباهت ریشه‌ای تزییق و زرق استفاده کرده و نوعی ایهام تناسب ساخته است.
۳. مانند کاری که مسعود فرزاد و صادق هدایت در *وغوغ صاحب* کردند و هیجان‌های نوپردازان آن روزگار و آثارشان را به تمسخر گرفتند.
۴. از آنجا که نمی‌خواهیم در این مجال وارد مباحث تاریخ‌ادبیاتی شویم، خوانندگان را درباب ابوالمفاخر بن فضل‌الله حسینی، به مقاله بهروز ایمانی ارجاع می‌دهیم. هم ایشان نگارنده را به چاراندِرچار رهنمون شد (ر. ک ایمانی، ۱۳۸۹: ۵). در همین جا باید یادآوری کنم از آنجا که فقط

- قطعات مثنوی که شاهد شعری در آن‌ها آمده است عنوان تزییق دارد، می‌توان احتمال داد که این عنوان تأکیدش بیشتر بر اشعار تزییقی‌ای است که نثرنویس به‌عنوان شاهد آورده است.
۵. متأسفانه، چون این تزییقات هم در ذات خود ابهامات زبانی و معنایی دارند و هم اغلب تک‌نسخه‌اند و گرفتار بدخوانی و بدنویسی کاتبان نسخ، تعدادی از کلمات برای نگارنده خوانا نبود؛ به همین سبب جهت رعایت امانت، آن‌ها را با نشان پرسش ضبط کرده است.
۶. در این مقاله، شفیع کدکنی به سیر تفاوت تداعی‌ها و نگرش‌های تفسیری شش تفسیر این داستان پرداخته و آن‌ها را با یکدیگر تطبیق داده است. همچنین بنابه قرآینی، سابقه این نوع آثار را به داستان‌های تمثیلی ایران پیش از اسلام و هند باستان رسانده است که بعدها در طول سالیان دراز بر مایه تناقضی و پارادکسی آن افزوده شده است.
۷. تاریخ وفات گرگ جیم است / آتش شب چله اش حلیم است

- (هدایت‌الله رازی به نقل از اوحدی، ۱۳۸۹: ۷ / ۴۷۰۲-۴۷۰۷)
۸. این شاعر رومی را بنیان‌گذار یک نوع ادبی مستقل طنز می‌شمارند. اثری واحد با مضامین گوناگون و انتقادی که مخاطبانش مردم عادی بودند (تراویک، ۱۳۷۳: ۱۵۰/۱-۱۵۱؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۹۱).
۹. او را واضع شعر مهممل پنج‌بحری (limerick) دانسته‌اند (برای اطلاع بیشتر ر. ک خودنوشت شاعر در مقدمه: Lear, 1994: 14).

۱۰. برای آگاهی بیشتر ر. ک کارول، ۱۳۷۴: ۸۰-۸۲؛ صمدیان، ۱۳۸۷؛ وی همچنین کتابی در سال ۱۸۹۶م درباب منطق نگاشت که هیچ‌گاه به اتمام نرسید. جالب توجه این است که «می‌توان قرابت موجود میان آثار ادبی و منطقی نویسنده‌ای را دریافت که هم به سرگرم کردن خواننده توجه دارد و هم به آموزش او.» (حقوق‌شناس، ۱۳۸۲: ۵ / ۴۰۸۶).

۱۱. یکی از مهم‌ترین شرح‌های آلیس در سرزمین عجایب، نقد ویلیام امپسون است. نقدی که به‌سبب افراط در دیدگاه‌های فرویدی، مورد انتقاد قرار گرفته است. با این حال، این مقاله را از آثار برجسته نقد و تفسیر فرویدی می‌دانند. چنان که برای مثال، منتقد حضور آلیس در کلبه خرگوش را حالت جنینی و دریای اشکی را که آلیس در آن غوطه‌ور است به مایع جنینی تأویل کرده است (ر. ک ولک، ۱۳۸۳: ۵ / ۴۴۱). بعضی از تأویل‌های وی در این مقاله، فارغ از محتوا، نگارنده را به یاد تفسیرهای عرفانی مکتب ابن عربی انداخت. برای مثال، در همان تفسیرهای داستان «شکارنامه»، مفسران از عبارت تزییقی «بر سر آن درخت زردآلو رفتیم. خربزه کاشته بودند، به فلاخن آب می‌دادند. از آن درخت بادنجان فرودآوردیم و قلیه زردکی ساختیم و به اهل دنیا گذاشتیم» چنین تأویلاتی به‌دست داده‌اند: خربزه کنایه از نفس انسانی، بادنجان یعنی زینت و زخارف دنیا و قلیه زردکی ساختن یعنی قلیه زردرویی آخرت (ر. ک شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۷-۴۸).

۱۲. برای مثال، شواهد زیر بیشتر آنکه نقیضه آرایه حسن تعلیل یا علت شاعرانه باشد، عقاید خرافی عوامانه را نشانه گرفته است و یا از خُلق نصیحتگر ما ایرانیان به شکوه آمده است:

تحمل کن و ارده را دانه کن / فراویز دروازه را شانه کن

به صبر آسیاکهنه حلوا شود
 برآزند در سال اول سبیل
 کله خود باران به جز ابر نیست
 نه هر مرغی انجیر بیند به خواب
 همی گفت در گوش گوساله‌ای
 چهل سال و یک روز نفرین کنند
 دهد آبش آزوغه زنجبیل
 بود میوه‌اش چرک دندان گرگ
 عمل‌های چل‌ساله ضایع شود
 به جنگ دو روباه تنها متاز
 که می‌گفت با دسته تیشه‌ای
 بدزدی و پنهان کنی در دماغ
 دو زنبور پرورده بریان نهی
 به آوازه گردو دلی خوش کنی
 ز فداق کنی جامه خواب او
 برون آوری پوستش از غلاف
 کند رخنه سوراخ پارینه را
 چه مرغ است کافسارش از دانه نیست

که نعل از تحمل مرتبا شود
 اگر ماده‌گاو است اگر نر فیل
 ندانی که کاری به از صبر نیست
 نه هر تشنه بیدار گردد به آب
 شنیدم که طفل چهل‌ساله‌ای
 به گلمیخ چرمینه پرچین کند
 عمارت کندش به آواز فیل
 درختی شود آن به‌غایت بزرگ
 ولی عاقبت اصل راجع شود
 مکن تا توانی دلیری به قزاز
 حکایت کنند از قوی پیشه‌ای
 اگر روبه‌ی را ز چنگال زاغ
 مگس بهر خود زنده بر خوان نهی
 تابشیر سجده در آتش کنی
 سه مازو کنی صرف اسباب او
 بمال [آن] سفید سفیدش صاف
 فرامش کند حق دیرینه را
 عجایب همین پنج افسانه نیست

۱۳. شگفت که مترجمان به سبب ناآگاهی‌شان از ادب کلاسیک فارسی، این اصطلاح را چرنیدیات و جفنگیات و هیچانه ترجمه، و تندرکیا را از پیشنازان این عرصه معرفی کرده‌اند.

۱۴. الکساندریان- از بنیان‌گذاران لتریسیم یا شیوه حروفی در شعر- معتقد بود شعر در عالم واقع معادل خواب دوم در عالم ذهن است؛ بر اساس این کسانی مثل فرانسوا دوفرن، خزعلاتی را که تنها متکی بر موسیقی واک‌هاست، مانند بندهای زیر به خورد خوانندگان خود می‌دادند (خانری، ۱۳۴۶: ۷۳۱-۷۳۴):

* دولسه، دولسه	* یولسه، یولسه	* ژالسه، ژالسه	*
یا آز فولسه	* یودولی دولسه	* یهتی گالسه	*
دولسه، دولسه	* یولسه، یولسه	* ژالسه، ژالسه	*
یولی دینه	* کزلی او دالینه	* بلوزی پسلینه	*

15. Christian Morgenstern

16. Cees Buddingh

17. Daniil kharms

۱۸. «وی شرط کرده بود در خدمت پادشاه، که خمسه را جواب گوید، چنان که [یک] بیت او معنا نداشته باشد و هر بیت که معنادار باشد، یک دندان وی را به عوض برکنند. چون تمام کند، هریک را یک اشرفی طلا بگیرد. آن را تمام کرد، چنان که بعضی ابیات آن‌ها بر زبان‌هاست و آن پادشاه به سبیل هزل و مطایبه و ظرافت، سه دندان وی را به تهمت معناداشتن اشعار برکنند.» (اوحدی، ۱۳۹۰: ۴۷۰۲/۷).

منابع

- آرزو، سراج‌الدین علیخان (۱۳۸۵). *مجمع‌النفایس*. تصحیح محمد سرافراز. ج ۳. اسلام‌آباد: انتشارات مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- ابوالمفاخر بن فضل‌الله حسینی. *جنگ*. نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی. ش ۸۵۳۶.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، رحیم (۱۳۷۱). *نشانه‌شناسی مطایبه*. اصفهان: نشر فردا.
- اشرف‌زاده، رضا و محمد علوی مقدم (۱۳۷۶). *معانی و بیان*. تهران: سمت.
- اوحدی بلیانی، تقی (۱۳۸۹). *عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین*. تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار و آمنه فخراحمد. تهران: نشر میراث مکتوب.
- بداونی، عبدالقادر بن ملوک‌شاه (۱۳۷۹). *منتخب‌التواریخ*. تصحیح مولوی احمد علی صاحب. مقدمه و اضافات توفیق ه سبجانی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- ایمانی، بهروز (۱۳۸۹). «اطلاعاتی درباره ابوالمفاخر بن فضل‌الله حسینی مؤلف تاریخ شاه‌صفی». *گزارش میراث*. ۲. د. س ۴. ش ۳۹. فروردین و اردیبهشت. ص ۵.
- تجلیل، جلیل (۱۳۷۴). *معانی و بیان*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تراویک، باکتر (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه عربعلی رضایی. تهران: فرزانه.
- تربیت، محمدعلی (۱۳۷۶). *دانشمندان آذربایجان*. به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد. تهران: نشر ابو.
- ترکمان، اسکندریک (۱۳۸۲). *تاریخ عالم‌آرای عباسی*. زیر نظر و با تنظیم فهرست‌ها و مقدمه ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.
- خانلری، پرویزی (۱۳۴۶). «لتریسم». *سخن*. ۱۷. د ۸. ش ۸. آبان. صص ۷۳۳-۷۳۵.
- حسینی شیرازی، محمدباقر (۱۰۴۵). *جنگ اشعار*. نسخه خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. ش ۳۲۹۴.

- خزانة دارلو، محمدعلی (۱۳۷۵). *منظومه‌های فارسی*. تهران: روزنه.
- دانش پژوه، محمدتقی (۱۳۴۰). *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران*. ۱۸ ج. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- زاییس، جک (۱۳۸۷). «تبارشناسی فانتزی». ترجمه مسعود ملک‌یاری. *کتاب ادبیات کودک و نوجوان*. ش ۱۳۲. مهر.
- سام‌میرزای صفوی (۱۳۸۴). *تحفه سامی*. با تصحیح و تحشیه دکتر رکن‌الدین همایونفرخ. تهران: اساطیر.
- سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۷۷). *گلستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). «شکار معنا در صحرای بی‌معنا». *مجله دانشکده ادبیات تربیت معلم*. س ۹. ش ۳۲. ص ۲۴.
- _____ (۱۳۷۷). «شعر جدولی». *بخارا*. س ۲. ش ۲. صص ۱۶-۲۶.
- شفیعیون، سعید (۱۳۸۸). «تزییق نوعی نقیضه هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی». *ادب پژوهی گیلان*. ش ۱۰. زمستان. صص ۲۶-۵۶.
- صمدیان، ارغوان (۱۳۸۶). «لوئیس کارول در سرزمین عجایب». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. ش ۱۲۴-۱۲۵. بهمن و اسفند. ص ۴۸.
- _____ (۱۳۸۷). «سرزمین عجایب». *کتاب ماه ادبیات*. ش ۱۳. اردیبهشت. صص ۳۹-۴۸.
- سیدحسینی، رضا (به‌سرپرستی) (۱۳۸۱). *فرهنگ آثار معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز*. ۶ ج. تهران: سروش.
- کارول، لوئیس (۱۳۷۴). *آلیس، آن‌سوی آینه*. ترجمه محمدتقی بهرامی حران. تهران: جامی.
- کامی قزوینی، میرعلاءالدوله حسینی (بی‌تا). *نقائیس المآثر*. کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. میکروفیلم به شماره ۵۱۳۴.
- نصرآبادی، محمدرضا (۱۳۷۸). *تذکره نصرآبادی*. با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
- ولک، رنه (۱۳۸۳). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- Lear, Edward (1994). *Complete Nonsense*. editions limited. Hertfordshire, Wordsworth.
- Preminger, Alex & T. V. F. Brogan (1993). *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.