

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

دکتر سید مهدی زرقانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

تقسیم‌بندی انواع برای بسیاری از مباحث ادبی لازم است. نگارش تاریخ ادبی با رویکردها و روشهای نوین، بدون مشخص کردن انواع اصلی ممکن نیست؛ چنانکه در بسیاری از شاخه‌های نقد ادبی و تحلیل محتوا نیز موضوعیت دارد. موضوع اصلی مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: طراحی الگویی برای طبقه‌بندی انواع ادبی فارسی در دوره کلاسیک. مجموعه آثار در دو شاخه شعر و نثر جای گرفته است. «شاخه شعر» کلاسیک فارسی را می‌توان در سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر سه نوع در مقاله باز تعریف، و زیر شاخه‌های هر کدام نیز بر اساس مصادیق ادبیات فارسی تعیین و تعریف شده است. «شاخه نوشتارهای مثنوی» فارسی شامل آثار ادبی، شبه ادبی و غیر ادبی می‌شود. آنچه برای ما موضوعیت دارد، نوشتارهای ادبی و شبه ادبی است. در مقاله پس از تعریف هر کدام از اینها، نوشتارهای ادبی در قالب دو نوع («روایت مدار» و «نوشتارهای ادبی غیر روایی») گنجانده شده است. تعریف و تعیین مصداقهای هر کدام از اینها به همراه مجموعه زیرشاخه‌های آنها در دوره کلاسیک، بخش دیگری از مطالب مقاله را تشکیل می‌دهد.

کلید واژه‌ها: انواع ادبی، نوع حماسی، نوع غنایی، نوع تعلیمی - القایی، ادبیات کلاسیک فارسی، ادبیات دوره پیشاسلامی

۸۱



فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۶، شماره ۲۴، تابستان ۱۳۸۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۸/۲۶

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۱۵

۱. طرح مسئله

طبقه‌بندی انواع در مباحث نقد نوین لازم است. در دانش‌های ادبی نظیر تاریخ ادبیات، نقدهای درون‌متنی و حتی مباحث معانی و بیان، طبقه‌بندی انواع ضروری است. نوع‌بندی آثار ادبی به‌طور مدون از فن‌الشعر ارسطو آغاز شد. او ادبیات تخیلی را به سه نوع حماسی^۱، غنایی^۲ و نمایشی^۳ - شامل دو زیرشاخه تراژدی و کمدی - تقسیم کرد. اشعاری را که در اوزان هروئیک سروده می‌شد، حماسی، آنها را که با لیر - ابزار موسیقی - انشاد می‌شد، لیریک و قسم سوم را، که به قصد اجرا روی صحنه تحریر می‌گشت، درام نامید.

در میان منتقدان مسلمان هم این‌گونه تقسیم‌بندیها رایج بود اما البته نه به استواری سه‌گانه ارسطویی؛ مثلاً جاحظ ارکان شعر را بر چهار قسم می‌دانست: مدح، هجاء، حکمی و بزمی (به نقل از همایی، ۱۳۶۶:ص ۵۶) و یا قدامه بن جعفر، شعر عرب را بر دو گونه مدح و هجو تقسیم می‌کرد و دیگر اغراض شعر را منشعب از این دو نوع به شمار می‌آورد (ضیف، ۱۳۶۲:ص ۵۲). پرسش محوری مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: آیا برای طبقه‌بندی انواع در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان الگویی کارآمد طراحی کرد؟ این سؤال، پرسشهای ضمنی دیگری را هم به ذهن متبادر می‌کند: تقسیم‌بندی ارسطویی در چشم‌انداز جهانی و بومی تا چه میزان کارایی دارد؟ سابقه طبقه‌بندی انواع در مورد ادبیات فارسی چگونه است؟ پاسخ به این پرسشها محور گفتارهای بعدی خواهد بود.

۲. بحث

۲-۱ انواع ارسطویی در چشم‌انداز جهانی

انواع ارسطویی به مثابه یک نقطه عطف در میان منتقدان و مورخان ادبی، مخالفان و موافقانی دارد. غالباً آنان که با زمینه ذهنی - فلسفی به نقد ادبی روی آورده‌اند، صورتی از قضیه را پذیرفته‌اند؛ مثلاً گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹م) در نوشته‌ای اظهار می‌کند که تنها سه شکل راستین شعر طبیعی وجود دارد: روایت واضح، هیجان آمیخته با وجد، نمایش به وسیله خود شخص: حماسی، غنایی، نمایشی (ولک، ۱۳۷۷:ج ۱/ص ۲۷۴). بنیاد گفتگوهای هگل درباره ادبیات نیز بر همان سه‌گانه ارسطویی استوار است. در میان منتقدان بعدی، کارل روزنکراتس (۱۸۷۹-۱۸۰۵م) آلمانی نیز تلویحاً این سه ژانر را پذیرفته، آنجا که

می‌گوید: «حرکت تاریخی ادبیات از حماسه به شعر غنایی و سپس به شعر پندآموز است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۸۵). همچنین یوهان پاول ریشر (۱۷۶۳ تا ۱۸۲۵م) و گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵م)، که درباره تفاوت انواع اظهار نظر کرده‌اند (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸؛ ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶) در پس‌زمینه ذهنشان، این سه‌گانه، پذیرفتنی بوده است. ساختارگرایان اساساً به ژانربندی آثار ادبی علاقه‌مند بودند و معتقد به اینکه تفاوت انتظاراتی که ما از آثار هنری داریم، نتیجه اولیه و مستقیم تفاوت انواع است. در مقابل، انواع ارسطویی در نظر گروه دیگری از منتقدان به دلایل مختلف مقبول نیفتاده است. رماتیک‌ها مشهورترین مخالفان ژانرهای ارسطویی بودند. بنیاد نظریه آنها بر برجسته‌کردن «ویژگی خاص» اثر ادبی متمرکز بود نه شباهتهای آن با دیگر آثار. با چنین نگرشی، تلاش برای تقسیم‌بندی انواع، کاری عبث خواهد بود؛ چه ژانرها بر اساس «وجوه شباهت آثار» شکل می‌گیرد نه ویژگی خاص آنها. بندتو کروچه در کتاب *نظریه زیبایی‌شناسی و مورس بلانشو* که می‌گوید: «تنها اثر وجود دارد و نه ژانر و اثر در ژانر زندانی نمی‌شود» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷) از طرفداران این دیدگاه هستند.^۴ این هم که هر در تأکید می‌کند: «برای شناخت هر دوره یا قوم، باید معیارهای خاص آن دوره یا قوم را کشف کرد» (ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۶۵)، ناظر است بر رد عمومیت انواع ارسطویی برای ادبیات سایر ملل. ام. اچ آبرامز هنگام بررسی آرای سیدنی اشاره می‌کند که «سخن سیدنی درباره غرض‌نهایی شاعر با طبقه‌بندی ارسطویی مطابق نیست» (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۴). مخالفتها با تعمیم طرح ارسطو به ادبیات سایر ملل و سایر زمانها به این نکته معطوف است که ادبیات بومی هر کشوری انواعی دارد که لزوماً در این گروه‌بندی جای نمی‌گیرد و این انتقاد واردی است. پاره‌ای دیگر از منتقدان، راه میانه را در پیش گرفته‌اند. آنها انواع ارسطویی را فقط برای ادبیات کلاسیک به رسمیت می‌شناسند نه برای دوره مدرن یا پسامدرن. استدلالشان هم این است که مرز انواع ارسطویی در ادبیات مدرن و پسامدرن کاملاً محو شده است. ظاهراً نخستین کسی که به صورت مدون در این باره سخن گفته ویلهلم یوزف شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴م) است. او در توصیف شاهکار دانته می‌نویسد: «*کمدی الهی* نه حجمی است، نه تصویری و نه موسیقایی بلکه در آن واحد همه اینهاست؛ غنایی یا حماسی یا نمایشی نیست ولی آمیزه‌ای از هر سه آنهاست» و بلافاصله این ویژگی *کمدی الهی* را به بُعد مدرن آن مربوط دانسته، تصریح می‌کند که این منظومه «از این

لحاظ، پیشاهنگ عصر جدید است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۹). از دیگر منتقدانی که در این گروه قرار می‌گیرند رالف کوهن است که با جزمیت و قطعیت بیشتری اظهار می‌کند: «نوشتار پسامدرن، مرزبندی میان ژانرها را محو کرده‌است» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۷۹: ص ۱۹۹). افزون بر اینکه در تحقیقات متأخر بیش از چهارصد نوع ادبی را تعیین و تعریف کرده‌اند، رأی این گروه پذیرفتنی‌تر به نظر می‌رسد.

تودورف در مشهورترین اثرش - *درامدی بر ادبیات شگرف* - رویکردی متفاوت و خلاق نسبت به انواع ادبی در پیش می‌گیرد که به نظر کاملاً معقول می‌آید و ما با آن موافقیم. وی به جای رد کلی، تأیید کامل یا محدود کردن انواع به دوره کلاسیک، ابتدا آنها را به دو گونه «انواع نظری» و «انواع تاریخی» تقسیم می‌کند. اولی نتیجه طرح انواع در مقام تئوری و نظر است و دومی حاصل آنچه در واقعیت تاریخی خلق شده است. سپس دو شرط لازم برای تعریف دقیق هر نوع مشخص می‌کند: یک نوع خاص، هم باید با متون ادبی در طول تاریخ محک زده شود و هم با یک ساحت نظری همخوانی داشته باشد وگرنه ما «زندانی پیشداوری‌هایی می‌شویم که از دوره‌ای نسبت به دوره دیگر تفاوت می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۶). این سه طرز تلقی در خصوص طبقه‌بندی انواع در سطح جهانی را در نظر داشته باشید تا به ادبیات فارسی برسیم.

۲-۲ سابقه طبقه‌بندی انواع در شعر فارسی

در مورد انطباق ادبیات ایران با انواع ارسطویی، پاره‌ای از اظهارنظرهای مخالف و موافق ثبت شده است. کسی مثل مرحوم بهار با رویکرد تطبیقی به این موضوع نگریده‌است: در ادبیات فارسی... به جای کمدی، هجا یا اشعار زننده عشقی و دور از نزاکت، که مخصوصاً در عهد قدیم بسیار متداول بوده‌است، دیده می‌شود و به جای درام، اشعار وصفی به تفصیل از قبیل اشعار رزمی و مثنویات عاشقانه پیدا شده و در عوض تراژدی، قصاید مرثیه یا ضمن مثنویات، داستانهای محزون دیده می‌شود و همچنین در مقابل اشعار غنایی، غزلیات یا مثنویات عشقی و در مقابل شعر وصفی، بهاریه و خزانیه و شرح شکار و جنگ در ضمن قصاید می‌آید (به نقل از گلین، ۱۳۵۱: ج ۱/ص ۱۳۹).

جلال همایی نیز پس از اشاره به تقسیم‌بندی ارسطویی، نوع غنایی را تعریف کرده و زیرشاخه‌های آن را در ادب فارسی مشخص می‌کند: «اشعاری است که حاکی از

عواطف و احساسات روحی است: فخر، حکمت و تعلیم، مدح، هجاء، رثاء، تشبیب، وصف و مناظره» (همایی، بی‌تا، ص ۷۸). هانری ماسه هم به‌طور ضمنی دربارهٔ ژانرهای ادبی فارسی سخن گفته‌است: «در عرض این دو قرن، شعر فارسی به سه صورت غنایی، حماسی و بالاخره اخلاقی و عرفانی شکفتن آغاز کرد» (ماسه و دیگران، ۱۳۳۶: ص ۲۹۴). پس از اینها، حسین رزمجو در کتاب *انواع ادبی و منصور رستگار فسایی در انواع شعر فارسی در صدد مطابقت دادن میان انواع ادبی ارسطویی با ادبیات کلاسیک فارسی* برآمدند. تلاشهای دیگران به این موارد چیزی نیفزوده است.

در نظر برخی دیگر از محققان، مطابقت دادن ادبیات فارسی با انواع ارسطویی، عبث و بی‌سرانجام تلقی شده‌است؛ مثلاً استاد شفیعی کدکنی همین نظر را دارد آنجا که می‌گوید:

آنچه به عنوان شعر غنایی یا تمثیلی یا حماسی و حکمی و عرفانی معرفی شده، چندان مرزهای متداخل و درهم شده‌ای دارد که جز در عالم تعریف و مباحث مجرد و کلی نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا کرد. تعریفاتی که ناقدان اروپایی از هر کدام از این انواع ادبی کرده‌اند به هنگام تطبیق و سنجش با نمونه‌های شعر دری قابل انطباق نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۳۷۷).

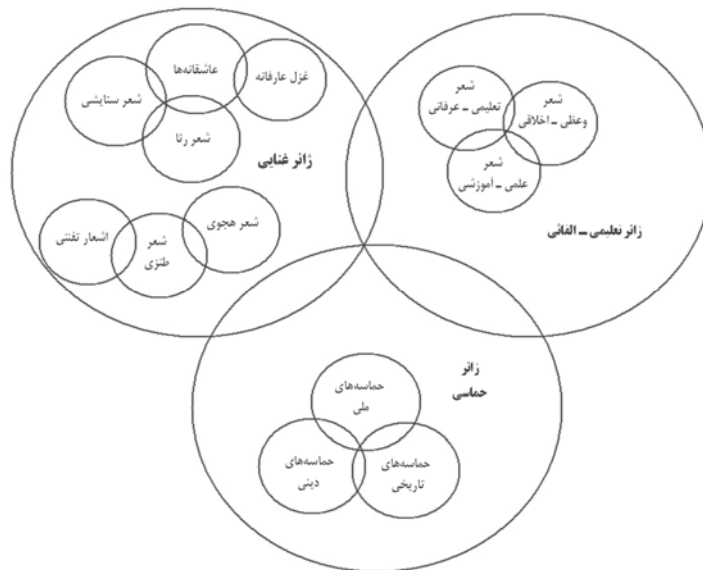
به نظر می‌رسد این اشکال درستی است و به همین منظور صورتی پیشنهاد می‌شود که متناسب با انواع ادبی در ایران طراحی شده است.

۲-۳ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی شعر کلاسیک فارسی

برخلاف نظر ارسطو، که کل ادبیات تخیلی - اعم از شعر و نثر - را در ذیل سه نوع اصلی جای داده است، برای طبقه‌بندی انواع شعر و نثر دو الگوی متفاوت پیشنهاد می‌شود و در این مورد بیشتر با سخن شکوفسکی موافق هستیم که می‌گوید: «زبان شعر و زبان نثر از قوانین متفاوتی پیروی می‌کنند» (به نقل از ایو تادیه، ۱۳۷۸: ص ۳۷). دو تفاوت دیگر طرح ما با تقسیم‌بندی ارسطو نیز در همین آغاز خودش را نشان می‌دهد: نخست اینکه به جای درام، که در ادبیات کلاسیک خودمان نمونه‌ای برای آن نداریم، نوع «تعلیمی - القایی» پیشنهاد می‌شود و دو دیگر اینکه زیرمجموعهٔ هر سه نوع، کاملاً متناسب با جریانهای شعری در ادب فارسی تنظیم شده است ضمن اینکه تعاریف ما از انواع اصلی و زیرشاخه‌های آنها به هیچ روی به مرزبندیهای حکیم یونانی مقید نیست؛



از طرح او الهام گرفته، اما پیوسته در نظر داریم که قرار است طرحی متناسب با شعر کلاسیک فارسی ارائه شود. نمودار زیر صورت فشرده طرح را نشان می‌دهد:



اقسام و نسبت انواع و زیرشاخه‌ها در شعر کلاسیک فارسی

طرح حلقه‌های «متداخل» نشان‌دهنده پیوندها و ارتباطات چندگانه میان انواع است. در میان منتقدان ادبی کسی یافت نشد که به استقلال تمام و کمال انواع از یکدیگر قائل باشد. آنچه حریم هر نوع را از دیگری جدا می‌کند نه استقلال ذاتی بلکه همان چیزی است که فرمالیست‌ها از آن تعبیر به «عنصر غالب» می‌کنند. شکلوفسکی به همین واقعیت نظر دارد آنجا که می‌گوید: «آثار بزرگ ادبی در قالب یک نوع مشخص قرار نمی‌گیرند» (به نقل از ایوتادیه، ۱۳۷۸:ص ۳۴). منتقدان غیر فرمالیست نیز به این مطلب اذعان کرده‌اند؛ مثلاً جان کرو رنسام در جایی می‌نویسد: «شعرا، نمایشنامه‌هایی کوچک است که کنشی را در زمینه‌هایی پیچیده عرضه می‌دارد» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶:ص ۹۵). هگل نیز در جایی به این تداخل دوایر تصریح می‌کند آنجا که شعر حماسی را دارای حیثیت «ابژکتیو» و شعر تغزلی را برخوردار از حالت «سوبژکتیو» می‌داند و وقتی به شعر نمایشی می‌رسد آن را ترکیبی از دو گونه «روح ابژکتیو و سوبژکتیو» قلمداد می‌کند (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰:ص ۱۱۲). این مرزهای اعتباری، کیفیت و حالت قبض و بسطی دارد. با

عنایت به اینکه انواع در جغرافیای «هنر» قرار دارد نه در قلمرو «علم» و به اعتبار اینکه در این اقلیم، «ذوق» حرف اول و آخر را می‌زند، ناچار از تقسیم‌بندیها و ایجاد خط و ربط‌های میلیمتری پرهیز می‌شود. به تعبیر شلایر ماخر (۱۷۶۷ تا ۱۸۳۴م)، «در هنر نیز مانند هر شیء زنده دیگر، وجود تمایزات دقیق، خلاف انتظار است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۳۵۹). هیچ اثر حماسی اگر چه به نهایت کمال فنی خود رسیده باشد، نمی‌تواند یکسره از افکار غنایی و غزلی خالی باشد و بالعکس. ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان نشانه‌های آشکاری از افکار و اشعار غنایی را می‌یابیم: «در شاهنامه استاد طوس داستانهای عشق‌بازی زال و رودابه، تهمینه و رستم، سودابه و سیاوش و منیژه و بیژن... و اوصافی که از زنان و معشوقگان زیبا شده از بهترین اشعار غنایی و در عین حال حماسی زبان فارسی است» (صفا، ۱۳۶۹: ص ۱۵).

نسبت انواع را با یکدیگر در قالب یک تمثیل هم می‌توان توضیح داد. آنها مانند اعضای یک خانواده بزرگ هستند: سه نوع اصلی، چونان سه برادر و زیرشاخه‌ها به مثل چون فرزندان آن سه برادر. همان پیوندهای خویشاوندی که میان برادران و فرزندانشان وجود دارد در مورد انواع هم مصداق پیدا می‌کند. در عین حال، کسی نمی‌تواند منکر هویت خاص هر یک از برادران و برادرزادگان شود. بر این اساس، ضمن پذیرش تشابه‌ها و ویژگیهای مشترک انواع و زیرشاخه‌ها، تفاوت‌های آنها را نیز به رسمیت می‌شناسیم؛ تفاوت‌هایی که به پدید آمدن انواع ادبی منجر می‌شود. نمودار دایره‌های متداخل همه مقصود ما را می‌رساند.

مطلب دیگر پرهیز از انتساب ویژگیهای «ابدی» برای یک نوع خاص است. چون باز هم به اعتبار همان عنصر سرنوشت‌ساز «ذوق»، پیوسته با امری سیال روبه‌رو هستیم که در تطور تاریخی دچار تغییراتی می‌شود. توماشفسکی بدرستی این نکته را دریافته است؛ زیرا از یک سو می‌پذیرد که برخی خصال و اصول «بر همه آثار یک نوع ویژه، در یک دوره ویژه حاکم است» و از سوی دیگر بر سیالیت تاریخی این خصلتها تأکید می‌ورزد و معتقد است که حتی ویژگیهای برجسته یک نوع در دوره‌های مختلف تغییر می‌کند و اعتبار هیچ‌یک از معیارهای ادبی، ابدی نیست (به نقل از هارلند، ۱۳۸۲: ص ۲۴۳).

وجود امکانات گوناگون در آثار ادبی و سیال‌بودن مرز بین انواع دلیل خوبی برای ردّ طبقه‌بندی آنها نیست. با اساس قرار دادن فکر «عنصر غالب» می‌توان هم بسیاری از اشکالات و انتقادات را پاسخ گفت و هم با روشی علمی انواع ادبی را طبقه‌بندی کرد.

فوایدی که از این طریق نصیب تحقیقات ادبی می‌شود، بسیار بیشتر از پاره‌ای از اشکالاتی است که به ذهن متبادر می‌شود و بیشتر آنها هم قابل رفع است. از تواناییهای مهم طرح پیشنهادی یکی هم این است که افزودن دایره‌های کوچک (زیرشاخه‌ها) در دل دایره‌های بزرگ (انواع اصلی) امکانپذیر است و صدمه‌ای به چهارچوب نظری یا ساختار طرح وارد نمی‌کند؛ مثلاً زیرشاخه حبسیه، شکواییه یا هزل را می‌توان به نوع غنایی افزود بدون اینکه مشکلی پیش آید. باید توجه داشت که این طرح قرار است چشم‌انداز کلی و انواع اصلی را به روشی علمی و تا حد ممکن دقیق، تعریف و تعیین کند. اگر در این مورد موفق شویم، زیرشاخه‌ها جای خودشان را پیدا می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، تطابق تعریف نوع با هر یک از زیرشاخه‌هایی است که در ذیل آن قرار می‌گیرد.

اکنون پرسش دیگری در برابرمان پدیدار می‌شود: وجوه تمایز انواع چیست؟ در این خصوص، منتقدان و محققان نکاتی را مطرح کرده‌اند که ذکر برخی از آنها به روشن شدن بحث کمک می‌کند؛ مثلاً می‌توان با الهام از سخنان فیلسوفانی مثل هگل و با استفاده از سه ضمیر «من»، «تو» و «او» تفاوت انواع را مشخص کرد. توضیح مطلب به این قرار است: محور بیان در نوع غنایی، گزارش عواطف «من» شاعر است. در اشعاری که ماهیت غیر روایی دارند مسئله کاملاً روشن است و به توضیح نیازی ندارد. اما در مواردی که شاعر غنایی پرداز دست به کار سرودن «روایت» می‌برد، باز این احساسات خودش است که محور اصلی شعر را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌های شعری مثل لیلی و مجنون در واقع تصویری سمبلیک و نمادین از حالات عاطفی خود شاعر است. ذات «روایت» در این نوع، صرفاً ابزاری است برای بیان حالات عاطفی «من» شاعر؛ برای مثال، حالات عشق لیلی و مجنون در شعر نظامی در نهایی‌ترین و عریانترین شکل خود، گزارشی است از حالات عاطفی خود شاعر و آنچه در عمل اتفاق می‌افتد این است که صبغه «روایت» کاملاً به رنگ ذهنیت غنایی نظامی در می‌آید. اینجا هدف بیرون از خود شاعر نیست؛ همه چیز با محوریت «من» او شکل می‌گیرد. به قول استفان ددالوس «شعر غنایی یا تغزلی، خود شاعر است که تصویر را در نسبت با خودش عرضه می‌کند» (به نقل از فرای، ۱۳۷۷: ص ۲۹۸).

درست بر عکس در شعر حماسی، «او» و «روایت» درباره او اصالت دارد. شاعر

حماسی چاره‌ای ندارد جز اینکه حتی حالات عاطفی خود را با ذات روایت منطبق کند. شعر حماسی، روایتی است درباره «او»؛ قهرمانی که شاعر درباره‌اش سخن می‌گوید. عواطف شاعرانه در این نوع شعر باید به گونه‌ای باشد که توجه خواننده به «قهرمان» معطوف شود و نه حتی به خود شاعر. یکی از وجوه برتری حماسه فردوسی بر شعر دقیقی دقیقاً در همین نکته نهفته است. فردوسی، عواطف شاعرانه‌اش را طوری گسترش نمی‌دهد که اصالت «روایت» را تحت تأثیر قرار دهد اما دقیقی متوجه این نکته نیست و گاه می‌شود که متن را با عواطف خود سازگار می‌کند نه عواطفش را با متن. کار شاعر حماسه‌پرداز در کاملترین شکل خود، تبدیل «روایت غیرشاعرانه درباره او» به روایت شاعرانه است بدون اینکه ذات روایت خدشه‌دار شود. شاعر، حتی باید عواطف خودش را در مسیر روایت قرار دهد. هر گاه «قهرمان» داستان اندوهگین است، شاعر نیز به ذهنیت ادبی و زبان شاعرانه‌اش حالت اندوه بدهد و به همین ترتیب. چون آنچه اینجا اصالت دارد، ثبت کردن و هیأت هنری دادن به گزارشی و روایتی اسطوره‌ای، ملی، پهلوانی، تاریخی و یا دینی درباره «او» است؛ ارزش شعر به ذات روایتی است درباره «او»، نه گزارش حالات عاطفی «من» شاعر.

در شعر تعلیمی-القایی، محوریت با مخاطب یا «تو» است تا آنجا که می‌توان آن را به یک معنا، شعر «مخاطب‌محور» نامید. در چنین شعری، احساسات و عواطف شاعر نیز در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب یا «تو» قرار می‌گیرد. شاعر بیشتر از اینکه در صدد گزارش حالات عاطفی خودش (من) باشد یا در اندیشه ثبت گزارشی و روایتی درباره قهرمان (او)، به دنبال این است که مخاطب یا (تو) را آموزش دهد یا تربیت کند. اینجا نه تنها «حالات عاطفی شاعر» بلکه حتی «ذات روایت» نیز کاملاً در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب است. درست به این علت است که مولانا در مثنوی، فقط آن دسته از سخنان و یا حالاتش را بیان می‌کند که در تربیت مخاطب تأثیر مثبتی داشته باشد و یا هیچ تعهدی نسبت به حفظ «ذات روایت» ندارد. حوادث، شخصیتها و حتی پیرنگ روایتها را تغییر می‌دهد تا هدف غایی او، که تربیت و تزکیه مخاطب - «تو»- است، بر آورده شود. «عواطف شاعرانه و روایت» در حدیقه سنایی، قصاید ناصر خسرو، بوستان سعدی و بسیاری از آثار تعلیمی فارسی همین کیفیت را دارد.

از دیدگاه روانشناسی هنرمند هم می‌توان وارد بحث وجوه تمایز انواع ادبی شد. افلاطون در وجود آدمی سه قوه اصلی را تشخیص می‌دهد. «بخش عقلانی»، «بخش

عاطفی» و «بخش ارادی» (به نقل از ضیمران، ۱۳۷۹:ص ۶۲). به نظر افلاطون، این سه بخش با یکدیگر تعامل دارد؛ منتها هر بار یکی از آنها، زمینه اصلی شخصیت را در سیطره خویش می‌گیرد. در نظر وی، «فلسفه»، «هنر» و «تاریخ» به ترتیب حاصل غلبه هر یک از آن سه قوه است. «نوع غنایی» محصول لحظاتی است که بخش خواهشها و عواطف در وجود شاعران غلبه دارد. «حماسه»، نتیجه ذهنی غلبه بخش اراده در روان آنهاست و شعر «تعلیمی»، که در وهله نخست در صدد «تعلیم و تربیت» است برآمده از بخش عقلانی شخصیت شاعران است؛ در عین حال، چنانکه افلاطون تصریح می‌کند، این وجوه شخصیتی با یکدیگر تعامل و در همدیگر تداخل دارند. به همین علت، هیچ‌گاه نوع خالص حماسی یا غنایی یا تعلیمی-القایی نداریم.

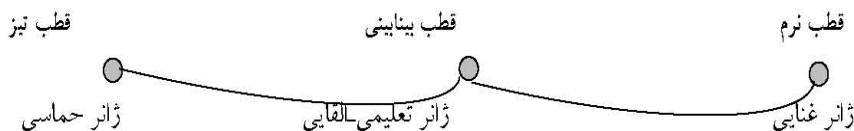
از نظر کیفیت ارتباط اثر هنری با عین و ذهن نیز می‌توان تمایزی میان انواع قائل شد. در واقع، هر نوع بر اساس ارتباطی که با واقعیت برقرار می‌کند از دیگری متمایز می‌شود. به تعبیر باختین «هر ژانر ادبی، روشها، ابزار نگرش به و ادراک ویژه خویش از واقعیت را دارد» (احمدی، ۱۳۷۸:ص ۱۱۲). اگر عینیت^۷ و ذهنیت^۸ را دو قطب مقابل یکدیگر فرض کنیم، نوع حماسی به قطب عینیت تمایل جدی دارد، نوع غنایی به قطب ذهنیت و نوع تعلیمی-القایی به وضعیت بینابینی. بی‌خود نیست که منتقدان آلمانی مرتب تصریح می‌کنند که شعر حماسی، عینی و شعر غنایی، ذهنی است (به نقل از ولک، ۱۳۷۷:ج ۴/ص ۲۱۴).

از همین جا یک تفاوت دیگر هم سر بر می‌آورد. شعر حماسی، جامعه‌گراست، شعر غنایی فردگرا و شعر تعلیمی - القایی، حالت بینابینی دارد. گذر از «فرد» به «جمع» و از «ذهن» به «عین»، که در نوع حماسی اتفاق می‌افتد، سبب می‌شود این نوع شعر به تعبیر هگل «روشنگر روح دوران» باشد؛ به گونه‌ای که «تمامی زندگی فکری و معنوی و کلی یک دوران تاریخی را روشن می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰:ص ۱۱۲). یوزف شلینگ هم با تأکید بر همین حالت غیر ذهنی حماسه، به این نتیجه می‌رسد که «نوع حماسی از آگاهی ذهنی فراتر می‌رود و به توانایی تبعی آدمی یعنی عمل می‌رسد» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴:ج ۲/ص ۹۸). بدین ترتیب به نظر او حماسه، شعر عملگرا و به اصطلاح پراگماتیک است در حالی که نوع غنایی به نظر ذهنی و غیر پراگماتیک می‌آید.

ژان پل نیز بر آن است تا با استفاده از سه زمان «گذشته، حال و آینده»، وجه تمایزی میان انواع اصلی بیابد: «در حماسه با رویدادی سر و کار داریم که از گذشته نشأت

گرفته، در درام با عملی که به آینده می‌پیوندد و در شعر غنایی با عاطفه‌ای که در زمان حاضر محصور است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶). نزدیک به همین نظر را دارد گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵)، منتقد آلمانی آنجا که حماسه را برونگرا و معطوف به گذشته قلمداد می‌کند و تراژدی را درونگرا و مواجه با زمان حال و شعر غنایی و پندآموز را از نوعهای ادبی کم‌اهمیت‌تر می‌شمارد (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸).

وجه تمایز دیگر انواع در کیفیت کارکرد زبان است. زبان آثار ادبی را به اعتبار ویژگیهای آوایی، صرفی و نحوی می‌توان بر سه نوع تقسیم کرد: «نرم»، «تیز» و «نرم - تیز»^۹. اگر بخواهیم این وضعیتهای سه‌گانه را به صورت دیداری نشان دهیم، نموداری سه قطبی پیش روی ما ظاهر خواهد شد. دو گونه زبانی نرم و تیز در دورترین نقطه از یکدیگر می‌نشینند و زبان نرم - تیز در جایی میانه آن دو قطب. در فاصله بین این سه نقطه عطف نیز طیف وسیعی از حالت‌های زبانی قرار می‌گیرد. هر کدام از آثار ادبی به یکی از این سه قطب تمایل بیشتری دارد. نوع غنایی به جانب قطب «نرم» گرایش دارد؛ نوع حماسی به سمت قطب «تیز» و نوع تعلیمی - القایی به سوی قطب «نرم - تیز»:



نمودار وضعیت زبان در سه نوع

۱-۳-۲ نوع غنایی و زیرشاخه‌های آن

در میان تعاریف گونه‌گونی که از این انواع ارائه شده است، تعریف اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷م) ترجیح دارد که شعر غنایی را «بیان موسیقایی هیجان در زبان» می‌داند (ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۷۰). شلینگ نیز بر همین تناسب شعر غنایی با موسیقی تصریح دارد و البته در تعریف او دو ویژگی «فردیت» و «درونگرا بودن» افزوده شده است: «شعر غنایی، ذهنی‌ترین و فردیت‌یافته‌ترین، خاصترین و نزدیکترین نوع شعر به موسیقی است که در ضمن مبین احساسات درونی نیز هست» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸). در این تعاریف، یک ویژگی مشترک وجود دارد: «گزارش عواطف شاعر در

صورت بیانی موزیکال». در نظریات کسانی هم که می‌خواسته‌اند وجوه تمایز انواع را معلوم کنند، وجه تشخیص نوع غنایی در همین هنری بودن بیان عواطف است. بر این اساس می‌توان نوع غنایی را آن نوع ادبی تعریف کرد که در آن هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایره این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است. از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، همدردانه، خشمگینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همه احساسات فردی و اجتماعی دیگر. در این نوع، «تعلیم» و یا «روایت»، هدف نخستین شاعر نیست. زیرشاخه‌های این نوع از بقیه انواع متنوعتر و به همان اندازه مرزهای آن متداخلتر است. تنوع زیرشاخه‌های نوع غنایی فقط به ادبیات فارسی محدود نمی‌شود بلکه حتی در یونان باستان هم «ادبیات غنایی را هرگز آشکارا در حکم نوع ادبی واحدی به حساب نمی‌آوردند و شکل‌های گوناگون آن از قبیل اود-ode-، مرثیه، هجا و مانند آن را مستقلاً مورد بحث قرار می‌دادند» (ولک، ۱۳۷۷: ج ۴/ص ۵۸).

در ادب فارسی، «شعر ستایشی»، «شعر عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «شعر هجوی»، «شعر تفننی» (هزلی، فکاهی)، «شعر مرثیه‌ای» و «شعر طنزی» برخی از زیرشاخه‌های این نوع را تشکیل می‌دهد؛ اما چنانکه اشاره شد، می‌توان «شکواییه»، «حبسیه» و یا موارد دیگری را به این مجموعه افزود.

۲-۳-۲ نوع حماسی و زیرشاخه‌های آن

درباره این نوع، تعاریف و توصیفات فراوانی در نوشتارهای منتقدان یافت می‌شود. حماسه در زبان یونانی Enthousiasmos، در انگلیسی Enthusiasm خوانده می‌شود. این نوع ادبی پیش از ارسطو کمابیش شناخته شده بود. در آثار افلاطون (ف ۴۳۷ ق.م) به معنای «الهام خداوندی است. در نظر وی به معنی تأمل فیلسوف، پهلوانی و جنگاوری و نیز به معنای الهام شاعر» است (صلیبا، ۱۳۶۶: ص ۳۲۴). در زبان ارسطو، حماسه به متونی اطلاق می‌شد که «با زبان فخیم ادبی به موضوع جنگ‌های بزرگ و جدال‌های سرنوشت‌ساز اقوام یا گروهی از مردم بر محور پهلوان یا پهلوانان خاصی شکل گیرد و به سرانجامی شگرف ختم شود» (به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ص ۲۷).

عنصر اصلی در نوع حماسی، که همه عناصر دیگر باید با محوریت آن تنظیم شود، «ذات روایت» است. ارسطو آنجا که تفاوت تراژدی و حماسه را بیان می‌کند بدین نکته

اذعان می‌کند که حماسه «یک نوع تقلید از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی» است که بر خلاف تراژدی، شیوه بیانش «نقل و روایت» است (همان، ص ۱۲۱). از این گذشته، نسبت شعر حماسی با خودآگاهی جمعی، یک ویژگی شاخص آن است. هگل بیشتر از بقیه به این زاویه توجه کرده است. او بدرستی دریافته که حماسه «بیان‌کننده روح آغازین هر قوم و شالوده‌های آگاهی قوم است» (ویلهم و دیگران، ۱۳۷۸: ص ۳۳) و اینکه «شعر حماسی واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خویش و خصایص خویش آگاه شده باشد؛ دوره‌ای که در آن روح قوم چنان قوت یافته باشد که بتواند جهان خاص خود را بیافریند و در آن زندگی کند» (همان، ص ۳۳).

رسیدن به این آگاهی جمعی و آفرینش جهان شاعرانه، که مظهر قومی و ملی بر آن نقش شده باشد، پدیده‌ای نیست که یک‌شبه اتفاق افتد. به همان نسبت هم تدوین و تکوین حماسه ملی، تدریجی است نه بالمره. در ادبیات ایران، روایتهای حماسی ذره، ذره گرد آمد و پس از طی کردن مسیری هزاران ساله سرانجام در *خدا/ینامه* مدون و مکتوب شد. این هم که مادام دوستان اظهار می‌کند حماسه ملی «تقریباً هرگز کار شخص واحد» نیست بلکه «حاصل اعصار و قرون» است یا اینکه یوزف شلینگ از حماسه به «تصویر تاریخ» تعبیر می‌کند که می‌خواهد میان امر «کران‌مند و بی‌کران توازن برقرار کند» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸)، همه و همه، ناظر است بر همین تکوین تدریجی حماسه ملی در طول قرون و اعصار و البته سخن درستی است.

عنصر جوهری شعر حماسی، روایت جنگ و نبرد درباره «او» است. بر همین اساس است که لوین حماسه، رمانس و رمان را «نمایانگر سه حالت و سبک زندگی بشر می‌داند: نظامی، درباری و بازرگانی» (به نقل از مارتین، ۱۳۸۲: ص ۴۰). در مورد ادبیات شفاهی پیش از اسلام تأکید می‌شود که همین قدر که موضوع روایت، جنگ و ماجراهای پهلوانی باشد، کافی است که آن را در خانواده روایتهای حماسی قراردهیم. وقتی به عصر نوشتارها می‌رسیم، می‌توان به جنبه‌های دیگری نظیر موسیقی و زبان اثر هم توجه کرد.

حماسه‌ها به دو گونه کلی تقسیم می‌شود: حماسه‌های «طبیعی و ملی» که نتیجه افکار و قرائح و علائق و عواطف یک ملت و دربردارنده اساطیر است و «در طی

قرون و اعصار تنها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ قوم به وجود آمده» (صفا، ۱۳۶۹ ب: ص ۵) و «حماسه‌های مصنوعی» که سازنده آن نه یک ملت، بلکه قریحه یک شاعر و در مورد شخصیتی تاریخی یا دینی است.

۳-۲-۳ نوع تعلیمی - القایی و زیرشاخه‌های آن

درست است که در سه‌گانه ارسطویی، نوعی به نام «تعلیمی-القایی» وجود ندارد و به تبع آن در نظریات مربوط به انواع نیز هیچ‌گاه کسی از آن به عنوان یکی از انواع اصلی یاد نکرده است، بدون شک بخش عظیمی از ادبیات ایران و جهان در ذیل همین نوع قرار می‌گیرد.

سابقه این نوع ادبی به کهنترین ادوار تاریخی تمدن بشری می‌رسد. آن‌طور که مدارک نشان می‌دهد پاره‌ای از نوشتارهای دینی از مصر باستان بر جای مانده که پیشینه آنها به «۳۷۰۰ تا ۲۰۰ ق.م» می‌رسد. «وداهای چهارگانه (حدود ۱۴۰۰ ق.م)» و منظومه‌های حماسی مثل مهابهاراتا (حدود ۵۰۰ ق.م) و چندین نمایشنامه، «که بین سالهای ۱۰۰ ق م و ۶۰۰م نوشته شده است»، نیز جزئی از ادبیات تعلیمی هندیان است. از دوره‌های باستانی چین نیز چکامه‌هایی به دست آمده که ویژگی تعلیمی دارد (تراویک، ۱۳۷۳: ص ۳-۴). بماند که بخش عمده‌ای از ادبیات ایران در عهد پیشاسلامی و اسلامی نیز ماهیتاً در زمره همین نوع قرار می‌گیرد. در واقع، تعداد و حجم آثاری که ذیل این نوع اصلی قرار می‌گیرد، آن‌قدر گسترده، گوناگون و فراوان است که چاره‌ای نیست جز اینکه در طرح پیشنهادی یکی از انواع اصلی را نوع «تعلیمی - القایی» قرار دهیم.

مسئله فقط به حوزه آفرینش‌های ادبی محدود نمی‌شود بلکه در حوزه نقد و نظریه ادبی هم گستره بسیار وسیعی از قال و مقالات درباره همین نوع است. در «نقد اخلاقی-فلسفی»، که اصلی‌ترین گرایش انتقادی در دوره کلاسیک مغرب زمین است، همه گفتارها به تبیین رابطه ادبیات با تعلیم و تربیت معطوف است. از جمله منتقدان کلاسیک یکی مثلاً لرد بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸م) است که اعلام می‌کند: «شعر اخلاقی، والاترین نوع شعر است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۵۰) و یا سرفیلیپ سیدنی که هدف غائی شاعر را «مسرت‌بخشی برای تعلیم» می‌داند. به نظر وی شاعران مسرت می‌بخشند تا تعلیم دهند: «مسرت، باعث تحریک مردم به کسب فضایل می‌شود... هنرها تا وقتی با ارزش است که انسان را به کاری با فضیلت هدایت کند و دعاوی شعر باید

بر پایه این معیار استوار گردد» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۱۶ و ۱۱۱). نظریات و آثار سیدنی یک نقطه عطف در تاریخ نقد ادبی است اما آن‌طور که آبرامز بدرستی نشان می‌دهد این فکر او در رتوریک کهن و به‌طور خاص آراء سیسرو ریشه دارد (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۶). از او گذشته، جان درایدن و بن جانسون نیز برای شعر دو ویژگی «تعلیمی و لذت‌بخش بودن» را ضروری می‌دانستند. بن جانسون می‌گفت: «هدف شعر، تعلیم‌دادن از طریق لذت‌بخشیدن است» (دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۵۰). همین طرز تلقی از رابطه ادبیات و تعلیم در میان منتقدان قرن هجدهم (بن‌گراید به نظر یوهان گئورگ در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ص ۲۳۸) و نوزدهم نیز دیده می‌شود. پرس شلی (از منتقدان قرن نوزدهم) در رساله دفاع از شعر چنین اظهار نظر می‌کند: «شاعر از طریق کاربرد تخیل خود با جهان مُثُل افلاطونی... مستقیماً تماس پیدا می‌کند» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۹: ص ۱۸۵) و بنابراین تخیل شاعرانه وسیله «خیر اخلاقی» است (همان، ۱۹۶ و مقایسه شود با نظر جان دنیس در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ص ۵۵). دنباله چنین تمایلاتی حتی به قرن بیستم هم رسید. تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸م) «در اواخر عمر، هنر را تمهیدی برای دین می‌دانست.» او می‌گفت:

وظیفه هنر در نهایت امر این است که با استقرار نظمی در خور اعتبار بر واقعیت معمول... و کسب بصیرت به وجود نظم در واقعیت، ما را به طمأنینه و آرامش و آشتی رهنمون گردد و آن‌گاه ما را رها کند... تا به سوی دینی ره سپریم (به نقل از ولک، ۱۳۸۳: ج ۵/ص ۳۱۰).

بنابراین در بازه زمانی بسیار گسترده از سیسرو تا سیدنی و بعد به صورت محدودتر تا قرن بیستم پیوسته ادبیات تعلیمی و تعلیم به وسیله ادبیات در ذهن و زبان هنرمندان و منتقدان قرار داشته است.

غرض اینکه ادبیات تعلیمی نزد شاعران و منتقدان همه ملل رواج داشته است و قائل شدن نقش تعلیمی برای ادبیات و اصولاً شاخه‌ای به نام ادبیات تعلیمی چیزی نیست که تازگی داشته باشد و بخواهیم برای نخستین بار آن را مطرح کنیم. چیزی که هست تاکنون کسی آن را در حد نوع با زیرشاخه‌های متعدد و تعریف مشخص ارائه نکرده است.

اکنون اگر قرار باشد بر اساس آنچه گفته شد و با عنایت به آثار ادبی فارسی، تعریفی روشن برای این نوع ارائه شود، حاصل کار چنین خواهد بود: نوع تعلیمی-القایی، نقطه تلاقی امر آرمانی و امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی با هدف تعلیم و القا

است.

این تعریف پیشنهادی مرکب از سه عنصر است: «امر آرمانی» که زمینه محتوایی اثر را تشکیل می‌دهد؛ «امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی» که معطوف است به زیبایی سخن شاعرانه و سرانجام «القا و تعلیم» که هدف غایی نوع را به حیث کارکرد بیرونی تعیین می‌کند.

برای این نوع سه زیرشاخه اصلی پیشنهاد می‌شود اما ممکن است بر این تعداد افزود. بخش عظیمی از میراث ادب عرفانی، که قصد نخستین شاعر در آنها تعلیم همراه با لذت است، اصلترین زیرشاخه را تشکیل می‌دهد که به‌طور قراردادی آن را زیرشاخه «تعلیمی-عرفانی» می‌نامیم. بخش دیگری از آثار ادبی ما هست که ویژگی تعلیمی دارد اما زمینه معنایی آنها لزوماً در تسخیر مضامین عرفانی نیست؛ مثل بوستان سعدی، قصاید اخلاقی ناصر خسرو و خیل عظیم اشعار پندی و اندرزی. این‌گونه اشعار در شمار زیرشاخه‌ای به نام «وعظی-اخلاقی» جای می‌گیرد. سرانجام سومین زیرشاخه، اشعاری است که متضمن موضوعات علمی، فلسفی، آموزشی است و قصد اولیه شاعر در آنها بیشتر آموزش دادن است؛ زیرشاخه «آموزشی-علمی». شعر معما و ماده تاریخ از شاخه‌های فرعی همین زیرشاخه است.

۲-۴ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی نثر فارسی

کیفیت، ماهیت و حیثیت دو گونه زبانی نثر و شعر ادبی، دست کم در ادبیات فارسی، چنان است که ناچار برای بررسی و طبقه‌بندی نثر فارسی، الگویی متفاوت از شعر طراحی می‌کنیم. در عین حال، خاطر نشان می‌شود که ممکن است در برخی موارد و در پاره‌ای ادوار تاریخی، بخشهایی از دو الگو با یکدیگر مماس شود اما شباهت اجزا، دلیل بر یکی بودن کلیت آنها نیست. شمس قیس رازی نیز بر این تمایز و تفاوت تصریح می‌کند آنجا که میزان کلام منظوم را «عروض» می‌داند و میزان کلام مثنوی را «نحو» (رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۶).

۲-۴-۱ سابقه طبقه‌بندی نثر در تحقیقات ایرانی

از قدیمی‌ترین منابعی که به این طبقه‌بندی اقدام کرده‌اند، یکی سبک‌شناسی ملک‌الشعراى بهار است که با رویکرد «تاریخ ادبیاتی-سبک‌شناسانه» به دوره‌بندی و

طبقه‌بندی نثر فارسی پرداخته است. وی پس از مروری کلی بر ادبیات پیش از اسلام، تطوّر نثر فارسی را در دوره اسلامی در چهار مرحله بررسی کرده است و بر همان اساس نیز چهار نوع نثر را تشخیص می‌دهد. اساس تقسیم‌بندی وی، هم ویژگیهای شکلی آثار است و هم به تطوّر تاریخی نظر داشته است. ادوار و انواع مورد نظر او به این قرار است: نثر مرسل، متعلق به دوره نخستین که شامل قرنهای چهارم و پنجم می‌شود. نثر فنی در دوره دوم رواج داشته است که از اواسط قرن ششم آغاز می‌شود و تا حدود قرن هشتم ادامه پیدا می‌کند. نثر مصنوع در دوره سوم متداول بوده است که از قرن هشتم تا اواخر قرن دوازدهم را در برمی‌گیرد و سرانجام «نثر دوره بازگشت ادبی» که از اواسط قرن دوازدهم هجری به بعد، جریان غالب نثر نویسی می‌شود (بهار، ۱۳۶۹: ص ۹-۲۸۴). نثرهای عصر جدید دغدغه بهار در این اثر نبوده است. این رویکرد را، که بعدها مورد تقلید بسیاری از نویسندگان قرار گرفت به‌طور قراردادی «فرمی-تاریخی» می‌نامیم و روش او را «ستتی».

همین رویکرد با اندکی تفاوت در اثر گرانقدر حسین خطیبی - فن نثر در ادب پارسی - نیز مشاهده می‌شود. بررسیهای سبک‌شناسانه وی دقیقتر و بیان مسائل و موضوعات در اثر او عینی‌تر است. بازه زمانی جلد اول کتاب از ادوار باستانی تا پایان قرن هفتم هجری را در بر می‌گیرد اما جلدهای بعدی به چاپ نرسید. برشهای تاریخی مد نظر نویسنده به این شرح است: پیش از اسلام، قرون نخستین اسلامی، سده‌های چهارم و پنجم و سرانجام قرون ششم و هفتم. شیوه نویسنده بر این اساس است که در خلال هر کدام از این ادوار تاریخی، انواع اصلی نثر را مشخص، و ویژگیهای آنها را به دقت بیان کرده است. بُعد تحقیقی کتاب آن را به یکی از آثار آکادمیک تبدیل کرده است؛ چندان که حتی وجود پاره‌ای از مشکلات ساختاری و روشمند، چیزی از ارزش آن در نظر محققان نمی‌کاهد.

از جمله اشکالات کتاب یکی این است که چهارچوب نظری استواری برای تبیین و توضیح انواع نثری در آن لحاظ نشده است. نویسنده در بخش نخست، اقسام نثر را به چهار نوع اصلی تقسیم می‌کند: نثر محاوره، نثر خطابه، نثر مرسل، نثر فنی. اما آن‌گاه که وارد زمینه تاریخی مباحث می‌شود، انواعی مثل ترسلات و مکاتیب، نثرهای نقلی و وصفی و مقامه‌نویسی در کانون گفتار قرار می‌گیرد و از آن انواع پیش‌گفته خبری نیست ضمن اینکه برخی فصلها را می‌شود جابه‌جا کرد. مشکل دیگر کتاب غلبه عربی‌گرایی

در تقسیم‌بندی انواع نثر است. همین ویژگی و هم محصور ماندن مباحث کتاب در فضاهای سنتی سبب می‌شود که روش آن را «سنتی» با رویکرد «فرمی-تاریخی» بنامیم. در عین حال، نظر نویسنده گاهی به جنبه‌های محتوایی هم معطوف می‌شود اما نه چندان که بتوان رویکرد او را «محتوایی» نامید.

رویکرد حسین رزمجو در کتاب *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، یک‌بار «فرم‌مدار» است و بار دیگر بر اساس «محتوا» اما روش او هم «سنتی» است. آن‌گاه که وی نظرگاه فرمی را برگزیده، انواع نثر را به «مرسل، مصنوع و شکسته» تقسیم می‌کند و زمانی که نگاهش متوجه محتوای آثار شده است، اقسام نثر فارسی را در ده گروه جای می‌دهد: (۱) آثار حماسی و پهلوانی (۲) آثار غنایی (۳) آثار تاریخی (۴) آثار دینی (۵) آثار عرفانی (۶) آثار حکمی و اخلاقی (۷) آثار علمی و فلسفی (۸) تراجم احوال بزرگان (۹) آثار انتقادی (۱۰) آثاری که موضوعات تازه ادبی را در بردارد (رزمجو، ۱۳۷۰: ص ۲۲۷ به بعد).

انواع نثر فارسی منصور رستگار فسایی نیز از دیگر آثار است. صرف نظر از اینکه نویسنده تا چه حد توانسته است به هدفی که در مقدمه وعده می‌دهد، نزدیک شود، این مقدار گفتنی است که طرح مباحث تازه درباره ادوار و اقسام نثر فارسی، گفتگو درباره انواع نثر در ادبیات سایر ملل، در پیش‌گرفتن «رویکرد توصیفی-تعریفی» به جای اصالت‌دادن به بررسی‌های سبک‌شناسانه و ذکر جزئیات و سرانجام استفاده از شیوه‌های نو در تقسیم‌بندی نثر فارسی از جمله عواملی است که این کتاب را از آثار مشابه متمایز می‌کند. این هم که رستگار بر آن بوده است تا کل آثار منشور فارسی را از دوره باستان تا روزگار معاصر در یک جلد طبقه‌بندی و تعریف کند، ویژگی دیگر این اثر است.

همین گستره پهناور زمانی و تعدد و تنوع بیش از حد آثار و جریانهای نثری، موجب شده است پاره‌ای از اشکالات ساختاری و روشمند در کتاب پدید آید؛ مثلاً یکی اینکه اثر فاقد چهارچوب نظری استواری است که بتواند همه اقسام نثر را در سرتاسر این مدت طولانی توضیح دهد. به نظر می‌رسد نویسنده بر آن بوده است تا از طریق «تلفیق روشها» به توصیف دقیقی از انواع نثر فارسی برسد اما این «تلفیق» نهایتاً به شکل‌گیری ساختار منسجمی در کتاب منجر نشده است ضمن اینکه تعدد و تنوع انواع نثرها در کتاب چندان زیاد است که خواننده را سر در گم می‌کند؛ بویژه که نویسنده به جمع‌بندی نهایی نمی‌رسد و یکی از اقسام طبقه‌بندی را اساس کارش قرار نمی‌دهد. در واقع با کتابی رو به رو هستیم که سرشار از اطلاعات مفید است اما جای

خالی یک نظام نظری استوار که بتواند همه آنها را در هیأت یک ساختار محکم و منسجم ارائه کند، کاملاً احساس می‌شود.

آثاری دیگری هم درباره اقسام و انواع نثر فارسی به رشته تحریر درآمده است که به حیث رویکرد و روش در زمره یکی از روشهای یاد شده قرار می‌گیرد و بررسی همه آنها از حوصله این گفتار بیرون است. در مجموع، می‌توان گفت در خلال تحقیقات انجام شده، سه «رویکرد» و دو «روش» قابل تشخیص است. رویکردها عبارت است از «فرمی-تاریخی»، «محتوایی- غیرتاریخی» و «توصیفی-تعریفی». روشهای به کار گرفته شده هم غالباً «سنتی» است و تنها رستگار فسایی سعی کرده است به روش تازه‌ای در تقسیم‌بندی انواع نثر فارسی نزدیک شود.

به نظر می‌رسد طراحی «مدل واحدی» که بتواند همه انواع نثر را از دوره باستان تا روزگار معاصر دربرگیرد، عملاً امکانپذیر نیست. کتابهایی که خواسته‌اند چنین گستره پهناوری را در چهارچوب یک مدل قرار دهند در عمل یا دچار بی‌سامانیها و به هم‌ریختگیهای نظری شده‌اند و یا گرفتار تناقضات پی در پی که قابل رفع نیست. بر این اساس، ابتدا باید موضع خود را اولاً در ارتباط با ادوار تاریخی نثر و ثانیاً با مسئله «الگوی واحد» یا «الگوهای متفاوت» روشن کنیم.

جریان نثر ایرانی، سه دوره مشخص را پشت سر گذرانده‌است: نخست، دوره پیشاسلامی که اولاً نثرهای بر جای مانده از آن روزگاران دور به زبان فارسی نو نیست و ثانیاً تعداد آنها بسیار اندک است. دوم، دوره اسلامی که زبان متون، فارسی نو می‌شود و تعداد نوشتارهای ادبی بسیار متعدد و متنوع، و سرانجام دوره سوم- از مشروطه به بعد- که در آن ماجرای نثر از لونی دیگر است. متناسب با این ادوار سه‌گانه، عملاً به طراحی سه الگو متفاوت نیاز است.

۲-۴-۲ الگو پیشنهادی برای دوره پیشاسلامی

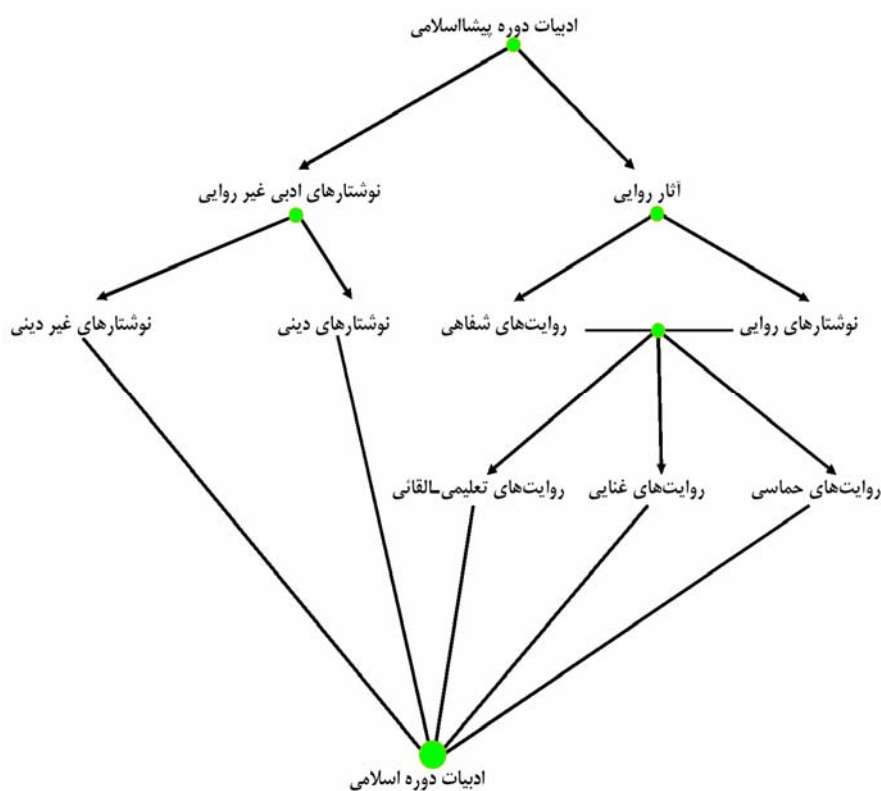
در طراحی الگو مربوط به دوره پیشاسلامی چند مشکل اساسی پیش رو است: نخست اینکه چون زبان آثار این عهد فارسی نو نیست، معیار روشنی برای تعیین مرز آثار ادبی از غیر ادبی در اختیار نیست.

مشکل دیگر درباره آن دسته از متون دینی زرتشتی است که به حیث مضمونی برای ایرانیان عهد باستان از مقوله توصیف حقیقت است و کارکرد اصلی زبان در آنها

خبررسانی است و بنابراین، ادبیات نیستند. اما همان متون برای خواننده امروزی، روایت افسانه‌ای و اسطوره‌ای به نظر می‌آید و بر این اساس، باید آنها را در شمار آثار تخیلی و در نتیجه ادبی به حساب آورد. اینجا محقق می‌ماند که آنها را در چه گروهی جای دهد: آثار ادبی یا غیر ادبی.

اشکال سوم این است که بخشهای زیادی از آن نوشته‌ها به زبان فارسی نو نیست و ما به عنوان خواننده، ترجمه‌ای از آنها را در اختیار داریم. ممکن است نوشته‌ای در زبان مبدأ جنبه ادبی غلیظی داشته باشد اما در ترجمه به زبان مقصد، آن جنبه را از دست بدهد یا اینکه نوشته‌ای در زبان مبدأ دارای هیچ بُعد زیبایی‌شناسانه نباشد و پس از ترجمه به زبان فارسی نو به اعتبار خصلت آرکائیوی، که مترجم به متن می‌دهد به نظر ادبی بیاید. بنابراین، مترجم در ادبی یا غیر ادبی کردن آن متون نقش زیادی دارد. حال، سؤال این است که آیا باید متن اصلی را اساس قرار دهیم که مثلاً به زبان پهلوی است یا متن ترجمه‌شده را که به زبان فارسی نو است. اینجا هم مرز میان اثر ادبی و غیر ادبی برای محقق، مات و مبهم می‌شود.

چهارمین اشکال این است که بسیاری از آثار این دوره شکل نوشتاری ندارد و عملاً روایتهای شفاهی است که بعدها به نوشتار تبدیل می‌شود. در این صورت چه باید کرد؟ آثار بر جای مانده از این عصر یا شفاهی است یا نوشتار و نوشتارها یا روایی است و یا غیر روایی. در مورد نوشتارهای «غیر روایی»، اصل بر این است که کارکرد زبان در آنها وجه جمال‌شناسیک داشته باشد؛ یعنی دو ویژگی «قاعده‌افزایی» و «هنجارگریزی»^{۱۰} در آنها محسوس باشد؛ برای مثال «گائاه‌ها» دارای وزن است. بنابراین، آنها را اثر ادبی محسوب می‌داریم یا برخی از قسمتهای کتیبه بیستون را که دارای وزن است، ادبی به شمار می‌آوریم یا در برخی دیگر از آثار غیر روایی از صورتهای خیالی استفاده شده است که آنها را دارای صبغه ادبی می‌دانیم. در مورد آثار «روایی»، ویژگی «روایت» را شاخص «ادبیت» متن قرار می‌دهیم. بدین ترتیب بخش زیادی از آثار دوره پیشاسلامی، که جزء ادبیات شفاهی و فولکلوریک است به علت «ویژگی روایی» که دارد در شمار آثار ادبی قرار می‌گیرد. بر این اساس می‌توان طرح ذیل را برای طبقه‌بندی انواع نثرها و روایتهای در دوره پیشاسلامی پیشنهاد کرد. فایده و ویژگی مهم این طرح در این است که علاوه بر طبقه‌بندی انواع، ارتباط و پیوند نوشتارهای عهد پیشاسلامی را با دوره اسلامی به روشنی توضیح می‌دهد:



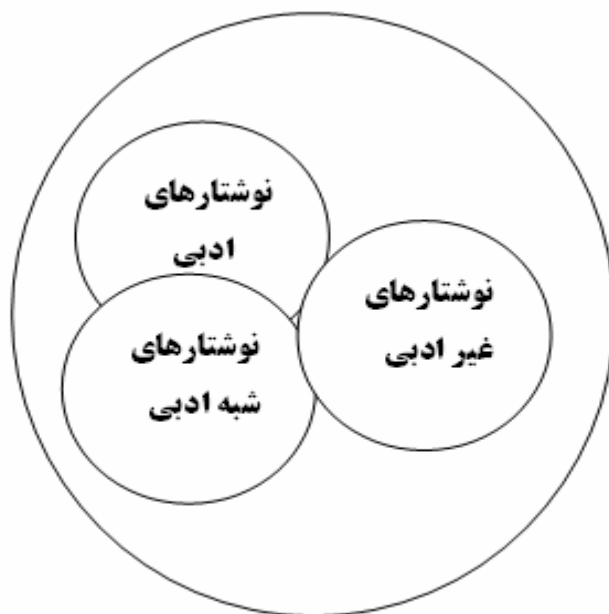
نمودار انتقال انواع روایت‌های عهد پیشاسلامی به دوره اسلامی

۳-۴-۲ الگوی پیشنهادی برای نثر دوره کلاسیک

در دوره اسلامی و تحت تأثیر عوامل برون‌متنی و درون‌متنی متعدد، دو اتفاق مهم، روند نثر نویسی را شدیداً متحول کرد: نخست، تغییر زبان نوشتارها به فارسی نو و دیگر، گوناگون و متعدد شدن نوشتارهای منثور در ابعاد بسیار گسترده. هر چند در وضعیت جدید، راحت‌تر می‌توان مرز بین آثار ادبی از غیر ادبی را مشخص کرد، سطح تغییرات آن قدر عمیق و دامنه‌دار است که دیگر استفاده از الگوی پیشین کارآمد نیست. بنابراین باید الگویی طراحی کرد که با جغرافیای ادبی تازه متناسب باشد.

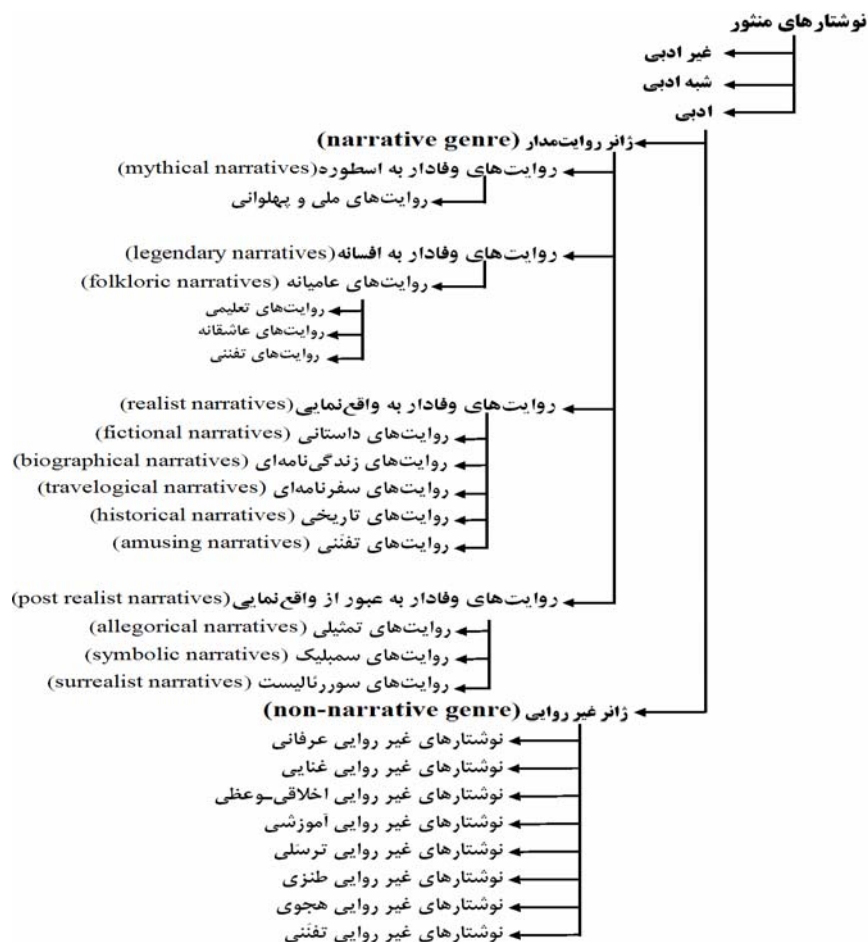
بدین منظور ابتدا مجموع آثار منثور را در سه گروه کلی جای می‌دهیم: نوشته‌های غیر ادبی، نوشته‌های شبه ادبی و نوشته‌های ادبی. منظور از نوشته‌های ادبی، آثاری است که «هنجارگریزی و قاعده‌افزایی» در آنها به عنصر غالب متن تبدیل شده باشد.

نوشتارهای شبه ادبی، آثاری است که عناصر ادبی در آنها وجود دارد اما عنصر غالب متن نیست و نوشتارهای غیر ادبی، آثاری است که عناصر ادبی ساز متن در آنها اصلاً محسوس نیست. اینها رگه‌های اصلی در بدنه سنت نثرنویسی فارسی دوره کلاسیک است:



گونه‌های اصلی نوشتارهای منثور در دوره اسلامی

ما به عنوان محقق ادبی با نوشتارهای غیر ادبی سر و کار نداریم و آنها را فقط «نوشتار» به شمار می‌آوریم نه «ادبیات». نوشتارهای شبه ادبی نیز امکان گنجاندن در ذیل انواع اصلی را ندارد اما «نوشتارها و روایتهای ادبی» را می‌توان در قالب دو نوع اصلی و چندین زیرشاخه طبقه‌بندی کرد. این الگو طوری طراحی شده که تا حد ممکن از ویژگی «جامعیت و مانعیت» برخوردار باشد و همه انواع نثر دوره اسلامی را دربرگیرد. با این حال چنانکه در مورد انواع شعر گفتیم، اینجا هم می‌توان زیرشاخه‌هایی به ذیل هر کدام از انواع افزود. صورت پیشنهادی ما این است:



نمودار انواع نوشتارهای مثنوی در دوره کلاسیک

اکنون برای عینی‌تر شدن مطلب، نمونه‌هایی برای هر کدام از نوشتارهای یاد شده ذکر می‌شود. برای «روایت‌های وفادار به اسطوره» می‌توان *شاهنامه ابوالمؤید بلخی* را مثال زد؛ برای «روایت‌های وفادار به افسانه» *طوطی‌نامه* یا *امیر ارسلان رومی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به واقع‌نمایی» *تذکره‌الاولیاء*، *سفرنامه ناصر خسرو* و *تاریخ بیهقی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به عبور از واقع‌نمایی» *عقل‌سرخ* را و برای نوع نوشتارهای ادبی غیرروایی خیل عظیم ترسلمات و مکتوبات و یا آثاری مثل *نورالعلوم خرقانی* را. طبقه‌بندی نثر نوین فارسی معیارها و موازین دیگری می‌طلبد که پرداختن به آنها از گنجایش این مقاله بیرون است.

نتیجه‌گیری

طبقه‌بندی انواع ادبی برای بسیاری از شاخه‌های تحقیقات ادبی لازم است؛ مثلاً نگارش جریان‌شناسانه تاریخ ادبی، گفتارهای بلاغی و بررسی‌های جمال‌شناسیک در حوزه نقد ادبی بدون تعیین انواع اصلی با کاستیهای فراوانی همراه خواهد بود. از سوی دیگر تطور انواع و گوناگونی مبانی بوطیقایی در طول تاریخ ادبیات ایران آن‌قدر گسترده است که نمی‌توان یک طرح واحد را برای همه ادوار و همه انواع ادبی فارسی در نظر گرفت. بهتر است برای ادبیات دوره پیشاسلامی یک طرح، برای ادبیات دوره کلاسیک طرحی دیگر و برای ادبیات دوره مدرن طرح سومی پیشنهاد کنیم. برای علمی‌بودن طبقه‌بندی دو نکته دیگر را هم باید در نظر داشت: همه نوشتارها، ادبی نیست و همه آثار ادبی تبدیل به نوشتار نشده‌است. بدین منظور پیشنهاد می‌شود که اولاً ادبیات دوره پیشاسلامی را، که بیشتر در قالب سنت شفاهی و ادبیات شفاهی قرار می‌گیرد، با اساس قرار دادن عنصر «روایت» در قالب سه نوع اصلی (روایتهای حماسی، روایتهای غنایی و روایتهای تعلیمی - القایی) طبقه‌بندی کنیم. برای ادبیات دوره اسلامی تقسیم آن به دو نوع کلی شعر و نثر پیشنهاد شود. ادبیات شعری را می‌توان در قالب سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر کدام از اینها زیرشاخه‌هایی دارند که همه انواع شعر فارسی را در بر می‌گیرد. نوشتارهای منثور را باید ابتدا در سه خانواده «نوشتارهای غیر ادبی» (ادبیت متن محسوس نیست)، «نوشتارهای شبه ادبی» (ادبیت متن محسوس است اما وجه غالب نیست) و «نوشتارهای ادبی» (وجه غالب متن ادبیت آن است) جای داد. سپس قسم اخیر را، که برای ما به عنوان محقق ادبی موضوعیت دارد، در قالب دو نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: نوع روایت‌مدار و نوع نوشتارهای ادبی غیر روایی. هر کدام از این دو، زیرشاخه‌هایی دارد که کل نوشتارهای ادبی منثور دوره کلاسیک را پوشش می‌دهد. ادبیات دوره مدرن آن‌قدر تنوع و گوناگونی دارد و مرز انواع چنان در آن محو است و مبانی بوطیقایی آن چندان با ادبیات دوره کلاسیک تفاوت دارد که پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت

1. Epic
2. Lyric
3. Drama

۴. در پاسخ به اشکال رمانتیکها باید گفت، مانعی نیست که از دو زاویه به آثار ادبی نگاه کنیم: نخست از دیدگاه «ویژگی خاص» آثار ادبی و دیگر از دیدگاه «ویژگیهای مشترک» آنها. نگاه دوم، ما را به تقسیم‌بندی انواع می‌رساند و نگاه نخست، فردیت آنها را روشن می‌کند. درباره سخن موريس بلانشو و بندتو کروچه نیز این نکته گفتنی است که طبقه‌بندی انواع، اثر را در نوع زندانی نمی‌کند. مفهوم «وجه غالب» (the dominant) این مشکل را حل می‌کند؛ زیرا بر اساس وجه غالب آثار، آنها را در انواع جای می‌دهیم اما وجوه دیگر آن را انکار نمی‌کنیم. اثر آزاد است که وجوه مختلف خود را نشان دهد اما باید توجه داشت که وجه غالب آن هم یکی از وجوه و اتفاقاً اصلی‌ترین وجه آن است؛ مثلاً می‌توان *شاهنامه* فردوسی را در خانواده نوع حماسی قرار داد اما وجوه عاشقانه آن را هم بررسی کرد. قرار دادن یک اثر در قالب یک نوع بر اساس وجه غالب آن است و به معنای انکار وجوه غیر غالب اثر نیست.

۵. بنگرید به: http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres

6. the dominant

7. objectivity

8. subjectivity

۹. تقسیم زبان به دو نوع نرم و تیز را اولین بار در سخنرانی کوروش صفوی در دانشگاه فردوسی مشهد شنیدم. ایشان به نوع سوم اشاره‌ای نکردند.

۱۰. برای توضیح این دو اصطلاح و زیرشاخه‌های آن بنگرید به:

- leech Geoffrey, (1963), *A linguistic guide to English poetry*, London.

منابع

۱. احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ چ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. _____؛ ساختار و تأویل متن؛ چ چهارم، کتاب اول، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
۳. ایو تادیه، ژان؛ نقد ادبی در قرن بیستم؛ ترجمه مهشید نونهالی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
۴. تراویک، باکتر؛ تاریخ ادبیات جهان؛ ترجمه عرب‌علی رضائی؛ ج اول، تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۳.
۵. خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب پارسی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۶.
۶. دیچز، دیوید؛ شیوه‌های نقد ادبی؛ ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی، ۱۳۶۲.
۷. رازی، شمس قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ تصحیح و تحشیه محمد قزوینی؛ چ سوم، تهران: زوار، ۱۳۶۰.
۸. رستگار فسائی، منصور؛ انواع نثر فارسی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.
۹. زرین کوب، عبدالحسین؛ ارسطو و فن شعر؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۷.
۱۰. شفيعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۰.



۱۱. شمیسا، سیروس؛ *سبک‌شناسی؛ چ پنجم*، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۲. صفا، ذبیح‌الله (الف)؛ *تاریخ ادبیات در ایران؛ ج اول*، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۳. _____ (ب)؛ *حماسه‌سرایی در ایران؛ چ پنجم*، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۴. صلیبا، جمیل؛ *فرهنگ فلسفی؛ ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی؛ تهران: حکمت*، ۱۳۶۶.
۱۵. ضیف، شوقی؛ *نقد ادبی؛ ترجمه لمیعه ضمیری؛ تهران: امیرکبیر*، ۱۳۶۲.
۱۶. ضیمران، محمد؛ *ژاک دریدا و متافیزیک حضور؛ تهران: هرمس*، ۱۳۷۹.
۱۷. فرای، نورتروپ؛ *تحلیل نقد؛ ترجمه صالح حسینی؛ تهران: نیلوفر*، ۱۳۷۷.
۱۸. گرین، ویلفرد و دیگران؛ *مبانی نقد ادبی؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: نیلوفر*، ۱۳۷۶.
۱۹. گلبن، محمد؛ *بهار و ادب فارسی؛ ج اول و دوم*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۱.
۲۰. ماسه، هانری و دیگران، *تاریخ تمدن ایران؛ ترجمه جواد محبی؛ تهران: گوتمبرگ*، ۱۳۳۶.
۲۱. ولک، رنه، *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج دوم*، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۲. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج دوم*، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴.
۲۳. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج سوم*، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵.
۲۴. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج چهارم*، بخش اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۵. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج چهارم*، بخش دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۲۶. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج پنجم*، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
۲۷. _____؛ *تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ ج ششم*، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۲۸. ویلهلم، گئورگ و هگل، فردریش؛ *زبان، اندیشه و فرهنگ؛ ترجمه یدالله موقن؛ تهران: هرمس*، ۱۳۷۸.
۲۹. هارلند، ریچارد؛ *درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاتون تا بارت؛ ترجمه علی معصومی و دیگران؛ تهران: چشمه*، ۱۳۸۲.
۳۰. همایی، جلال؛ *تاریخ ادبیات ایران؛ مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمه قدیم تاریخی تا حمله مغول؛ ج اول و دوم*، چ سوم، تهران: فروغی، بی تا
۳۱. یزدانجو، پیام؛ *ادبیات پسامدرن؛ تهران: مرکز*، ۱۳۷۹.
32. Abramz .M .H, *The Mirror and the Lamp ,romantic theory and the critical tradition*, New York: The Noton Library,1958.
33. leech Geoffrey, *A linguistic guide to English poetry*, London, 1963.
34. http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres

صورت و ساخت شعری خسرو شیرین نظامی

دکتر اسحاق طغیانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مسعود آنگونه جونقانی*

چکیده

خسرو و شیرین نظامی، بی‌شک، یکی از شاهکارهای غنایی ادب ایران و جهان است. چنین اثر ژرفی در کنار التذاذ هنری حاصل از آن، توانایی آن را دارد که همواره مورد بازاندیشی و تأمل قرار گیرد تا بدین وسیله بتوان با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای ساختاری نهفته در آن، موارد ارزشمندی را یافت. از آنجا که صورت^۱ و ساخت^۲ شعر به ترتیب در دو محور افقی و عمودی به طور همزمان گسترش می‌یابد در بررسی کمال شعری هر اثر باید بتوان با اتکا به اصولی صورت و ساخت اثر را به طور مستقل و جدا مورد بررسی قرار داد. به همین دلیل، محور کلی این مقاله بررسی امکانات ساختاری و صوری نهفته در خسرو و شیرین نظامی است. بخش اول، تلاشی است در بررسی آن دسته از امکانات ساختاری که در محور عمودی شعر، خود را نشان می‌دهد. بخش دوم، امکانات صوری را در چهار محور جدا مورد بررسی قرار می‌دهد. درک این دو دسته از تواناییها یقیناً بیانگر اهمیت چنین منظومه‌ای و اهمیت بازاندیشی در آن است.

کلید واژه‌ها: نظامی، خسرو و شیرین، امکانات صوری خسرو و شیرین، امکانات روایی خسرو و شیرین، برجسته‌سازی در خسرو و شیرین

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۴/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۹/۲

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مقدمه

خسرو و شیرین نظامی یقیناً از بزرگترین منظومه‌های غنایی ادب ایران و جهان به شمار می‌رود. این بدان معناست که با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای نهفته در آن، می‌توان موارد ارزشمندی را یافت که بتوان بارویی سترگ با استفاده از این مصالح پی افکند. این مختصر تلاشی است در جهت برجسته‌سازی آن دسته از امکانات و مصالحی که در منظومه خسرو و شیرین به طور نهفته وجود دارد. به همین منظور عمدتاً به بررسی امکانات شعر نظامی در دو محور افقی و عمودی شعر می‌پردازد. برای پرهیز از هرگونه ابهام لازم است یادآوری شود که منظور از محور افقی آن دسته از امکانات شعری است که در حد بیت خود را نشان می‌دهد. این دسته از امکانات عمدتاً تحت عنوان امکانات صوری معرفی می‌شود. امکاناتی که در واقع با صورت شعری سر و کار دارد و در واقع به آن دسته از امکانات و تواناییهایی اطلاق می‌شود که در مفردات و ترکیبات (محور جانشینی^۳) و نهایتاً در طول یک بیت (محور همنشینی^۴) مشاهده می‌شود. در محور عمودی با ساخت شعری سر و کار داریم. ساخت شعری به مجموع عوامل سازنده کلام به صورت «کل یکپارچه» اطلاق می‌شود. این عوامل تحت عنوان امکانات ساختاری مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۱. امکانات ساختاری

این بخش خود شامل دو بخش است: امکانات توصیفی و امکانات روایی.

۱-۱ امکانات توصیفی

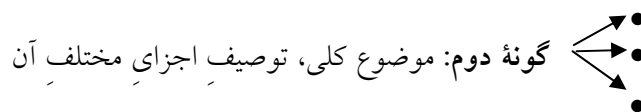
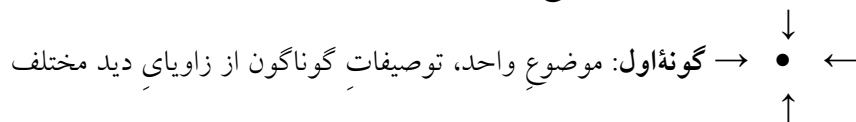
توصیف شاید یکی از جنبه‌های عام تکاملی ذهن و تفکر بشر نیز باشد. بشر در نخستین ادوار حیات اجتماعی خود بیشتر به تفکر عینی^۵ تمایل دارد؛ اما در سیر تکامل ذهنی خود به سمت و سوی تفکر انتزاعی^۶ کشانده می‌شود. باز نمود چنین تحولی در شعر هم کاملاً طبیعی است. اصولاً شعر در طی تاریخ خود از عینیت به طرف ذهنیت حرکت کرده است؛ به قول هگل این حرکت از مادیت و عینیت (محسوس بودن) به طرف معنویت و ذهنیت (معقول بودن) در مورد کل هنر صادق است (شمیسا، ۱۳۸۰: ص ۱۴).

مسئله توصیف در خسرو و شیرین، یکی از عمده‌ترین شاخصه‌های ادبی به شمار می‌رود. توصیف با تمرکز بر یکی از موارد مد نظر شاعر، آغاز می‌شود. شاعر با ملاحظه دقیق و جزئی معشوق، بهار، خزان و در مجموع طبیعت در چند بیت به توصیف جامع و دقیق معشوق و یا اشیا و ابژه‌های طبیعی می‌پردازد. این توصیفات، معمولاً دقیق و بدون اشکال است و این، خود در نتیجه برخورد مستقیم شاعر با طبیعت و راستین بودن عاطفه شاعر است.

از ویژگیهای توصیف در خسرو و شیرین یکی این است که توصیفات نظامی گاهی خود را به شکل توصیف تفصیلی^۷ نشان می‌دهد. البته چنین رویکردی در توصیف تفصیلی خود به دو نوع جداگانه قابل ردیابی است:

گونه اول، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که حول محور یک موضوع کلی است و توصیفات گوناگونی که ارائه می‌شود به روشن شدن اجزای موضوع کمک می‌کند. اما گونه دوم، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که همگی به طور موازی و در راستای هم توصیفی از یک موضوع واحد به شمار می‌رود؛ به عبارت ساده‌تر در گونه اول، بخشهای مختلف یک صحنه به طور دقیق در ابیات پیوسته‌ای تشریح و توصیف می‌شود در حالی که در گونه دوم، همگی توصیفات در مورد یک موضوع واحد است در حالی که زاویه دید تغییر کرده است.

به منظور روشنتر شدن موضوع به این نمودار دقت کنید:



۱-۱-۱ کارکرد توصیف گونه اول در خسرو و شیرین

این شکل از توصیف، حاصل نگاه شاعر از زوایای مختلف به یک مسئله است. این گونه از توصیف قبل از نظامی در شاعران سبک خراسانی هم دیده می‌شود به طوری که نزد کسایی و منوچهری^۸ هم گاهی چند بیت پی در پی در وصف یک صحنه آمده و

صرفاً با تغییر زاویه دید شاعر، جلوه‌ای جدید از موضوعی واحد ارائه شده است. این ابیات از منوچهری دامغانی در وصف باران در این باره کاملاً روشن‌گر است.

آن قطره باران بین از ابر چکیده
 آویخته چون ریشه دستارچه سبز
 گشته سر هر برگ از آن قطره، گهریار
 و آن قطره باران سحرگامی بنگر
 سیمین گرهی بر سر هر ریشه دستار
 همچون سر پستان عروسان پری روی
 بر طرف گل ناشکفیده بر، سیار
 آن دایره‌ها بنگر اندر شمر آب
 و اندر سر پستان بر، شیر آمده هموار
 هر گه که در آن آب چکد قطره امطار
 و آن دایره آب، بسان خط پرگار
 چون مرکز پرگار شود قطره باران

(منوچهری، ۱۳۷۰، ۴۴-۴۳)

همان‌طور که در این ابیات ملاحظه می‌شود، نظامی هم چونان گذشتگان خویش، دریافت حسی واحدی را از یک موضوع به شکل توصیفات گوناگون و مفصلی ارائه می‌کند تا به جایگیری آن در ذهن و تأثیرگذاری آن قوت بیشتری بخشد.

این تأثیرگذاری از آنجا ناشی می‌شود که تصویر در شعر گویندگانی از قبیل منوچهری، کسایی، خاقانی و نظامی ارزش اصلی دارد نه جنبه القایی؛ یعنی شاعر تصویر را فقط به عنوان اینکه تصویری در شعر آورده باشد می‌آورد و نه اینکه تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه‌ای کرده باشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۸). این موضوع نزد نظامی و هم‌عنانش خاقانی و به طور کلی در مکتب اران فراوان دیده می‌شود. ابیات ذیل از نظامی، که همگی در وصف شب‌دیز است، شاهدی بر این مدعا تواند بود:

بر آخر بسته دارد رهنمودی
 سبق بُرده ز وهم فیلسوفان
 کز و در تک نیابد باد گردی
 چو مرغابی نترسد ز آب طوفان
 به یک صفرا که بر خورشید رانده
 به گاه کوه‌کنان آهنین سم
 گه دریا بُریدان خیزران دم
 چو شب کارآگه و چون صبح بیدار
 زمانه گردش و اندیشه رفتار

(نظامی، ۱۳۷۸، ص ۵۴-۵۳)

چنین شگردی از توصیف تفصیلی خاقانی هم نمونه‌های متعددی دارد. به این ابیات خاقانی، که همگی در وصف آتش است، دقت کنید:

بی‌صرفه در تنور کن آن زرّ صرف را
 گویی که خرّمگس پرد از خان عنکبوت
 کو شعله‌های به صرفه و دعوا بر افکند
 بر پر سبز، رنگ غبیرا بر افکند
 روی لحاف زرد به پهنای بر افکند
 نالنده اسقفی ز بر بستر پلاس
 خیل پری شکست به غوغا بر افکند
 غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند

مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان
پروین صفت کواکب رخشا بر افکند
طاووس بین که زاغ خورد و آنگه از گلو
گاورس ریزه‌های متقا بر افکند
(خاقانی، ۱۳۸۵: ص ۱۳۴)

۲-۱-۱ کارکرد توصیف گونه دوم در خسرو و شیرین

در توصیف تفصیل گونه دوم، شاعر همچنان در صدد ارائه توصیفات دقیق از یک موضوع است؛ اما به شیوه‌ای متفاوت از گونه قبل. در این شیوه، شاعر یک موضوع کلی را در نظر می‌گیرد و آن‌گاه با توصیفات جزئی و دقیق، تمام بخشهای مختلف صحنه را به تصویر می‌کشد. شگردی این چنین، که پیشتر در داستان شعوذه‌انگیز فردوسی به سحری حلال مبدل شده بود در سنت ادبی اران و به تبع، خسرو و شیرین نظامی هم دیده می‌شود:

صراحی چون خروسی ساز کرده
ز رشک آن خروس آتشین تاج
روان گشته به نقلان کبابی
ترنج و سیب لب بر لب نهاده
ز نرگس وز بنفشه صحن خرگاه
ز بس نارنج و نار مجلس افروز
خروسی کو به وقت آواز کرده
گهی تیهو بر آتش، گاه دراج
گهی کبک دری، گه مرغ آبی
چو در زرین صراحی لعل باده
گلستانی نهاده در نظرگاه
شده در حقه بازی باد نوروز
(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۹۸-۹۷)

در جای دیگر ماجرای میل کشیدن در چشمان هرمز را به جای توصیف در یک بیت و یک چشم‌انداز در چند بیت از چشم‌اندازهایی گوناگون مورد بررسی قرار می‌دهد:

گشاد این ترک خو چرخ کیانی
دو مرواریدش از مینا بردند
دو لعبت‌باز را بی‌پرده کردند
چو یوسف گم شد از دیوان دادش
ز هندوی دو چشمش پاسبانی
به جای رشته در سوزن کشیدند
سر سرمه به میل آزرده کردند
زمانه داغ یعقوبی نهادش
(همان: ۱۰۸)

چنین شگردی به یادگیر شدن تصاویر و القای تأثیر آنان کمک زیادی می‌کند. در واقع نظامی با استفاده از چنین ساختارهایی توان تفکر ساختاری خود را نیز نشان می‌دهد. البته این گونه توصیف، ماهیتاً در داستان به منظور توصیف دقیق صحنه به کار

گرفته می‌شده است؛ اما بعدها پای آن به ساخت غزل نیز کشیده شد و لسان‌الغیب، حافظ شیرازی، خلعتی دل‌انگیز از این شیوه بر بالای غزل خویش دوخت:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن خاک و غزلخوان و صراحی در دست
 نرگشش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان نیمه شب دوش به بالین من آمد بنشست
 (حافظ، ۱۳۸۱: ص ۳۷)

۱-۲ امکانات روایی

منظومه، معمولاً از لحاظ ساختار درونی، عناصر روایی و توصیفی را ترکیب می‌کند. در بخش روایی، شاعر معمولاً بر خطی مستقیم به پیش می‌رود و زبانی کم و بیش ساده به کار می‌گیرد حال اینکه در بخش‌های توصیفی، تمام تبحر کلامی خود را با استعارات و صنایع لفظی به نمایش می‌گذارد (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). در خسرو و شیرین هم، همان‌طور که گفته شد، توصیف یکی از عمده‌ترین شاخص‌های ادبی به شمار می‌رود. اما یک نکته مهم در منظومه‌ها این است که غالباً ادبیات آن اتحاد معنایی دارد؛ زیرا شاعر باید واقعه‌ای را به صورت داستانی و پیوسته مطرح کند تا ذهن بتواند مطلب را دنبال کند.

اگر نمودار ارسطویی آغاز - فرجام و طرح داستانی^۹ را به عنوان عامل مشخص‌کننده سنتی در نقل و روایت داستان به شمار آوریم، می‌توان گفت غالب منظومه‌ها از ویژگی روایی برخوردار است.

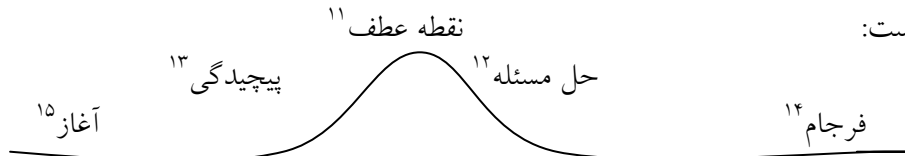
به طور کلی، روایت‌مندی اثر ممکن است به چهار شیوه حاصل شود:

- ۱) روایت‌مندی مستقیم (خطی)
- ۲) روایت‌مندی تصویری (ایماژیستی)
- ۳) روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)
- ۴) روایت‌مندی تمثیلی (آلیگوریک)

از این چهار شیوه، سه مورد نخست در منظومه خسرو و شیرین نمونه‌های فراوانی دارد. اما از آنجا که داستان خسرو و شیرین یک داستان رمزی محض یا یک داستان صرفاً تمثیلی^{۱۰} مانند داستانهای شیخ اشراق نیست (پورجوادی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۲) به نظر می‌رسد این نوع، خاص شعر سمبلیک و عرفانی باشد. بنابراین در پی سه‌گونه اول را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۱-۲-۱ روایتمندی مستقیم (خطی)

منظور از روایتمندی مستقیم (خطی) همانا خط سیر داستانی یکرویه‌ای است که بر سیر طبیعی رویدادها و حوادث مبتنی است. در حالت کلی، ساختار روایت به گونه زیر است:



خسرو و شیرین همانند هر منظومه داستانی دیگر بر مبنای روایت بنا شده است. در این میان، روایت مستقیم و خطی (نوع اول) است که از دو گونه دیگر مشهودتر است. آوردن مثال از میان بخشهای روایی مستقیم، چندان دشوار نیست؛ برای مثال به این ابیات دقت کنید:

رعیت را زخود برگشته می‌دید
به کوری دشمنان را کور می‌داشت
رعیت دست استیلا بر آورد
ز روی تخت شد بر پشت شب‌دیز
سری برد از میان کز تاج به بود
جهان را بر جهانجوی دگر ماند...

شهنشه بخت را سرگشته می‌دید
به زر اقبال را پر زور می‌داشت
چنین تا خصم لشکر در سر آورد
ز بی‌پستی چو عاجز گشت پرویز
در آن غوغا که تاج او را گره بود
کیانی تاج را بی‌تاجور ماند

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۱۱۴)

در این ابیات پیچیدگی داستانی بدین گونه مطرح شده است که پرویز متوجه این ماجرا می‌شود که رعیت نسبت به او تمایلی قلبی ندارند و از او برگشته‌اند. تمهیدات لازم را از طریق دادن زر و سکه انجام می‌دهد. اما این تمهید هم با موفقیت همراه نمی‌شود. در بیت چهارم، که اوج داستانی به شمار می‌رود، پرویز پس از دریافت بی‌پناهی خود از تخت فرو می‌آید و بر پشت شب‌دیز می‌نشیند و از صحنه می‌گریزد. حل مسئله هم در بیت پنجم مطرح می‌شود. در طول این بیت مشخص می‌شود که پرویز نهایتاً مسئله را بدین صورت حل می‌کند که اگر در آن غوغا سر خود را به سلامت از معرکه خارج کند برایش ارزش بیشتری دارد. چون سری که بی‌تاج بماند بسیار بهتر از تاج بدون سر است! فرجام داستانی هم در بیت آخر به صورت روشن نشان‌دهنده اوضاع آرام پس از وی است؛ یعنی اینکه تاج وی به جهانجوی دیگری تعلق می‌گیرد و داستان روال طبیعی خود را به دست می‌آورد.

۲-۱-۲ روایت‌مندی تصویری

همان‌طور که می‌دانیم، نزد طرفداران اصل تخیل و ایماژیست‌ها تصویرپردازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. حیثیت شعری و ناب بودن اثر در نظر آنان از میزان پردازش و کارایی همین تصاویر ناشی می‌شود. بنابراین، ایماژیست‌ها ساختار تصویری شعر را با ساختار تصویری رؤیا یکی می‌پندارند و طبعاً خواهان همانندسازی تصویری شعر و رؤیا هستند. جنبهٔ اصلی تصویر نزد ایماژیست‌ها تا حدی است که شعر خالی از تصویر را با نظم - به مفهوم سنتی آن - یکسان می‌پندارند. در نظر آنان شعر ناب، شعر تصویری است؛ اما به نظر می‌رسد یکی از ضعف‌های عمده ایماژیست‌ها در عدم درک و دریافت امکان آمیزش تصویر و روایت باشد. روایت‌مندی در تصاویر، درست همان‌گونه که در رؤیا اتفاق می‌افتد، نکته پر اهمیتی است که مورد اغماض آنان قرار گرفته است. نمونه‌ای از روایتگری تصویری از نظامی را در این ابیات از خسرو شیرین ملاحظه کنید:

فلک را آب در چشم آمد از دور	چو قصد چشمه کرد آن چشمه‌نور
نغیر از شعری گردون برآورد	سهیل از شعر شکرگون برآورد
شد اندر آب و آتش در جهان زد	پزندی آسمان گون بر میان زد
موصل کرد نیلوفر به نسرین	فلک را کرد گجلی پوش پروین
ز چرخ نیلگون سر بر زد آن ماه	حصارش نیل شد، یعنی شبانگاه
چو غناند قاقمی بر روی سنجاب...	تن سیمینش می‌غلتید در آب

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

این شیوه از روایت از امکاناتی است که نزد خاقانی و بویژه نزد نظامی از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است تا جایی که به نظر می‌رسد از ویژگی‌های منحصر به فرد خسرو و شیرین، همانا روایت از طریق تصاویر است؛ گونه‌ای از روایت، که نادیده انگاشتن آن اصلاً به نفع ادب پارسی نخواهد بود. در اینجا صرفاً به منظور ذکر نمونه‌های بیشتر از چنین شگردی نزد نظامی ابیات زیر مثال خوبی است:

آمدن شیرین به مداین

زده شاپور فتیراک او دست	به گلگون رونده درخت بر بست
کنیزی چند را با خویشتن برد	وزان خوبان چو در ره پای بفشرد
به رنج و راحتش غمخوار بودند	که در هر جای با او یار بودند

بسی برداشت از دیبا و دینار
ز گاو و گوسفند و اسب و اشتر
و زانجا سوی قصر آمد به تعجیل
دگ ر ره در صف شد لولوء تر
به هور هندوان آمد خزینه
از آن در خوشاب آن سنگ سوزان
ز روی او که بد خرم بهاری
ز گرمی کان هوا در کار او بود
ملک دانست کامد یار نزدیک
ز مریم بود در خاطر هراسش
به مهد آوردنش رخصت نمی یافت
به پیغامی قناعت کرد از آن ماه
نبودی یک زمان بی یاد دلدار

ز جنس چهار پایان نیز بسیار
چو دریا کرده کوه و دشت را پر
پس او چهار پایان میل در میل
به سنگ خویش تن در داد گوهر
به سنگستان غم رفت آبگینه
چو آتشگاه موبد شد فروزان
شد آن آتشکده چون لاله زاری
هوا گفتمی که گرمی دار او بود
بدید امید را در کار نزدیک
که مریم روز و شب می داشت پاشش
به رفتن نیز هم فرصت نمی یافت
به بادی دل نهاد از خاک آن راه
و زان اندیشه می پیچید چون مار
(همان: ص ۸۱-۸۰)

۳-۲-۱ روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)

در منظومه عشقی ایران همه انواع ادبی دیگر گرد می‌آیند: شعر غنایی، مدیحه، پند و اندرز، هجو و وصف (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). علاوه بر این، نظامی در خلق گفتگو و ترسیم شخصیت و ساختار روایت نیز استاد است (همان، ۱۹). این همان چیزی است که از نظر تاریخی بسیار ارزشمند و مفید است؛ یعنی به رغم بسیاری از ادعاها مبنی بر عدم وجود نمایشنامه‌نویسی در ایران در قرون پیشین به آسانی می‌توان با تمایز دو گونه نمایشی یعنی گونه اجرایی و گونه داستانی، این فضل تقدم را برای ایرانیان محفوظ داشت. پیتر چلکوفسکی با درک اهمیت این نکته، آن را بدرستی گوشزد کرده است: هنگامی که گوته در یادداشتها و بررسیهایی برای فهم بهتر دیوان غربی - شرقی خود با قاطعیت اظهار داشت که هیچ صورت نمایشی در ادبیات ایران وجود ندارد بی‌شک به آن نوع نمایشی اشاره می‌کرد که برای اجرا در صحنه نوشته شده باشد... اما در تاریخ طولانی ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است. این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا به صدای بلند برای دیگران خوانده شود (چلکوفسکی، ۱۳۶۸:



ص ۱۶). به منظور آشنایی بیشتر با امکانات دراماتیک (نمایشی) خسرو و شیرین، خواننده علاقه‌مند می‌تواند به اصل مقاله چلکوفسکی مراجعه کند.

۲. امکانات صوری

علاوه بر امکانات ساختاری قبل توجهی که در منظومه خسرو و شیرین نظامی قابل بررسی و استفاده است، امکانات صوری قابل ملاحظه‌ای نیز در فضای اثر مشاهده می‌شود. درک کارایی این امکانات علاوه بر پرتوافشانی بر هنر نظامی، راهکاری برای شیوه‌های استعلای کلام در محور افقی، فارغ از ملاحظیات ساختاری (محور عمودی) به حساب می‌آید. بنابراین آنچه در پی می‌آید تلاشی است از این دست.

معمولاً ارزش صوری کار نظامی را در قدرت ترکیب‌سازی وی می‌دانند (نگ ← مقصودی، ۱۳۷۹: ص ۳۵؛ جودی، ۱۳۷۸: ص ۳۴؛ پورجوادی، ۱۳۷۷: ص ۵-۲). استاد شفیع کدکنی معتقد است سی درصد ترکیبات شعر خاقانی و نظامی... از خودشان شروع شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ص ۲۸). ایشان این مسئله را از ویژگیهای ممتاز نظامی و خاقانی می‌داند و بر آن است که هرکس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیعتری است (همان، ۲۷).

هر چند در این گفته شکی نیست، محور بررسی ما درک توانشهای نهفته واژگانی نظامی است؛ به عبارتی دیگر، صرف استفاده از ترکیبات و مفردات گوناگون توسط نظامی مورد نظر ما نیست، بلکه معتقدیم کلمه ممکن است حاوی برخی ارزشهای تصویری، موسیقایی، معنوی، تلفیقی و... باشد که شاعر یا نویسنده با احاطه و تسلط بر این کارکردها در القا و مؤثرتر جلوه دادن پیام شعری موفق خواهد شد. عدم آشنایی و درک چنین ضابطه‌هایی به پردازش آثار ضعیف و غیرخواندنی نزد شاعران تازه‌کار منجر خواهد شد و این از آنجا است که استعداد شناخت کلمه از امور متعدد ناشی می‌شود که مهمترین آنها را می‌توان در دقت و توجه به شکل و ترکیب و مفاهیم مجازی و حقیقی کلمه، شناخت خاصیت اصوات، پرباری ذهن از نظر دایره لغات، وسعت زمینه‌های فرهنگی و نیز ذوق و قریحه و شعور و هوشیاری شاعر خلاصه کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۳۹۲).

از این نظر، هنر نظامی نه تنها به دلیل ترکیب‌سازیهای نوین اوست؛ بلکه استعداد ویژه وی در بعد تألیفی واژگان نمود بیشتری دارد؛ یعنی جایی که نظامی با ایجاد

شبکه‌های درهم تنیده موسیقایی، تصویری، تلفیقی و... واژگان را در تقابل با یکدیگر برجسته‌تر می‌کند. بنابراین، نظامی در عمل، جزو شاعرانی است که با توجه به بوطیقای جدید، چهره‌ای ممتاز دارد؛ بدین معنی که شعر را اولاً به لحاظ نمایش دادن و تصویرگی به نقاشی و ثانیاً به لحاظ موسیقایی بودن کلام به موسیقی نزدیک کرده است؛ یعنی از طرفی با ابزارهای علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره به جای سخن گفتن نقاشی کرده و از طرف دیگر با ابزارهای علم بدیع مخصوصاً بدیع لفظی موسیقی درونی شعر را اعتلا داده است (شمیسا، ۲-۱۳۷۱: ص ۳۳۹).

به همین منظور در این بخش با استفاده از الگوی زبانشناختی یاکوبسن^{۱۶} به طرح و بررسی این مسئله می‌پردازیم: از نظر یاکوبسن کارکرد شعری زبان، اصل تعادل یا معادل بودن کلمات را از محور گزینشی به محور ترکیبی کلام فرا می‌افکند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۲۳). وقتی شاعر در محور گزینش - یا هر کاربر زبانی دیگر - به انتخاب دست می‌زند، معمولاً انتخابهای گسترده‌ای دارد. کاربر زبانی در مرحله انتخاب، معمولاً از میان واژه‌های هم معنا، هم صدا یا کلماتی که خانواده دستوری یکسانی دارد به انتخاب دست می‌زند. تا اینجا کاربر زبانی سویه زبانی عام و مشترک زبان را به کار برده است. به محض اینکه در محور ترکیب، کاربر زبانی در انتخاب واژگان به منظور رعایت تناسبهای لفظی، معنوی و موسیقایی به انتخاب خاصی دست بزند از سویه ادبی زبان نیز بهره‌مند شده است. این معنای گفته یاکوبسن است که متأسفانه سوء تعبیرهای نامناسبی از آن به عمل آمده است.

آی. ای. ریچاردز از بنیانگذاران نقد نو^{۱۷} نیز در این باره آرای مشابهی دارد. بنابراین به منظور درک بهتر سویه تالیفی واژگان، بخشی از نظریات ریچاردز را در اینجا می‌آوریم: به گفته ریچاردز، شاعر همچنان که معنا یا معانی خود را کشف می‌کند به ضرورت سازنده زبان شعری خویش است. او معنای جمله‌های خود را در مقام یک موزاییک و قطعه‌های مجزا و مستقل کنار هم چیده بنیاد نمی‌کند. معانی کلمه‌های شاعر و نویسنده عوامل ثابتی از این دست نیستند؛ برعکس، آنچه ما معانی کلمات او می‌نامیم، نتایجی است که از راه بازی متقابل امکانات تفسیری کل شعر به آن می‌رسیم. برای رسیدن به این مقصود باید در نظر داشته باشیم که کلمات به طور مجرد معنا نمی‌شوند (دستغیب، ۳-۱۳۷۳: ص ۱۹۲).

با در نظر گرفتن دو محور جانشینی (گزینش) و هم‌نشینی (ترکیب) یعنی به ترتیب قدرت انتخاب شاعر در گزینش واژگان و واژه‌سازی و به دنبال آن قدرت وی در ترکیب این عناصر در محور هم‌نشینی [در صورتی که این هم‌نشینی باعث برجسته‌سازی برخی عناصر واژگانی شود] بهتر می‌توان درباره هنر شاعری وی سخن گفت. با در نظر گرفتن چنین قدرتی، برخی از پژوهشگران برآنند که نظامی از این نظر، متعادلترین وضعیت را در میان شاعران یافته است؛ یعنی در هر دو حور نمود خاصی در شعر وی وجود دارد (نگ ← صفوی، ۱۳۸۳: ص ۱۹۷-۱۷۷).

از آنجا که درباره قدرت ترکیب‌سازی، واژه‌سازی و دایره غنی واژگان نظامی (که همگی در محور جانشینی قرار دارد) حرف‌های زیادی گفته شده است، سعی می‌شود در این قسمت به قدرت کاربرد کلمات در محور هم‌نشینی نزد نظامی نظری انداخته شود. به طور خلاصه، واژگان در تقابل با یکدیگر در محور هم‌نشینی (ترکیب) ارزش‌های خود را بیشتر نشان می‌دهند و از نگاه فرمالیستی برجسته‌تر می‌شوند. این برجسته‌سازی ممکن است در چهار حوزه کلی روی دهد:

الف) برجسته‌سازی موسیقایی

ب) برجسته‌سازی تصویری

ج) برجسته‌سازی تلفیقی

د) برجسته‌سازی بدیعی

بنابراین در بخش پایانی با بررسی قدرت نظامی در محور هم‌نشینی و ایجاد شبکه‌های در هم تنیده معنایی، موسیقایی و... مطالب به جمع‌بندی نزدیک می‌شود.

۱-۲ برجسته‌سازی موسیقایی

اینکه بار موسیقایی واژه در وجه تألیفی خود به جنبه تخیلی و عاطفی شعر یاری می‌رساند، نکته‌ای است که فرمالیستها بخوبی آن را دریافته‌اند. طبیعی است انتخاب یک واژه از میان مترادفات، دشوار نیست؛ اما این انتخاب زمانی سودمند می‌شود که با تناسب آوایی دیگری دمخور و دمساز باشد؛ برای مثال در بیت زیر از مولانا دقت کنید:

عذر خواه عقل کلّ و جان تویی جان جان و تابش مرجان تویی

از نظر معنایی، **مرجان** مترادف **بُسد** است و با کلمه‌ای چون **لؤلؤ** هم حوزه معنایی مشترکی دارد؛ یعنی در محور انتخاب، شاعر با این سه گزینه - که هر سه از نظر وزنی هم اختلالی در ارکان عروضی شعر ایجاد نمی‌کند - روبه‌رو است، آنچه در محور انتخاب او را مجبور می‌کند تا **مرجان** را برگزیند همانا تناسب آوایی آن با **جان** است. بنا به گفته شفیع، مولانا بسیاری از مفاهیم دور از هم را در پرتو جادوی مجاورت چنان به هم نزدیک می‌کند که خواننده نه تنها آنها را غیرمتناسب احساس نمی‌کند، بلکه در ذهن او آن مفاهیم تا مرز عینیت به هم نزدیک می‌شوند (شفیعی، ۱۳۷۷: ص ۲۵).

جادوی مجاورت اگرچه تفاوت **نظم** را از **شعر** چندان متمایز نمی‌کند از شاخصه‌هایی است که گاه کلام را تا حد معجزه بالا می‌کشد (نگ ← شفیع کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۲۶-۱۵) و این جادویی است که سحرآمیزی با آن را دستان سحرانگیز نظامی خوب می‌داند:

(۱) برون آمد ز پرده سحر سازی شش اندازی به جای شیشه بازی

(همان، ۴۷)

انتخاب ترکیبات «سحر سازی، شش اندازی، شیشه سازی»، گزینش تصادفی یا صرفاً دلخواهی نبوده است؛ بلکه حوزه آوایی مشترک «سجع... ازی» در کنار تناسب معنایی این سه واژه که هر سه از مترادفات شعوده‌انگیزی هستند، زیبایی خاصی به این بیت بخشیده تا جایی که آن را در حد یک بیت برجسته نمایان ساخته است.

نکته دیگر که بار موسیقایی کلام را دو چندان کرده گزینش و به تبع آن همنشینی واژگان آمد، سازی، اندازی، جای، بازی، که تکرار واج «آ» در آنان، مجموعه تناسبات آوایی را دو چندان کرده است. این کاربرد واج آرایبی که در بلاغت غربی با سه نام **alliteration, consonance, assonance** و در بلاغت اسلامی تحت عنوان **توزیع** شناخته می‌شود از ویژگیهای موسیقایی خسرو و شیرین نظامی است.

در نمونه‌های ذیل قدرت استخدام واژگان در محور جانشینی و آنگاه تقابل واژگان در محور همنشینی کاملاً مشهود است.

(۲) به زر اقبال را پر زور می‌داشت به کوری دشمنان را کور می‌داشت

(همان، ۱۱۴)

(۳) نمد زینم نگردهد خشک از این خون بتر زینم تبر زین (چون) بود (چون)

(همان، ۷۱)



در این نمونه که به نظر می‌رسد از اعجاب‌انگیزترین بیت‌هایی است که ارزش موسیقایی آن نمود ویژه‌ای دارد، تناسب آوایی به شرح زیر دیده می‌شود:

- نمد زین، بتر زین، تبر زین (زین یک‌بار در معنای معمول خود و یک‌بار مخفف از این)
- خشک و خون (تناسب آوایی در صدای خ)
- بتر و تبر (جناس ناقص)
- چون و چون (تکرار)

۲-۲ برجسته‌سازی تصویری

از دیگر شاخص‌های ارزشی واژگان، ارزش تصویری آنان است. تصویرپردازی خود را صرفاً در بافت تألیفی نشان می‌دهد. چون ضرورت تشکیل تصویر حداقل وجود دو قطب است که در علم بیان با **مشبه** - **مشبه‌به** تعریف می‌شود، پس طبیعی است که وجه تصویری واژگان در شکل دیالکتیکی (تقابل) آن نمود پیدا کند؛ این بدین معناست که تصویرسازی با تمام امکانات بیانی خود اعم از تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و نمونه‌های کاملتر آن یعنی آرکی‌تایپ، سمبل و رمز بر اساس یک رابطه دوگانه استوار است. این رابطه دوگانه بدان معناست که محور هم‌نشینی شدیداً بر محور جان‌نشینی تأثیرگذار است و نظامی هم‌استادانه این محور را پرورانده است؛ برای نمونه، مثال‌های زیر بررسی می‌شود:

(۱) به **باغِ مشعله دهقانِ انگشت** **بنفشه می‌درود و لاله می‌کشت**

(همان، ۹۶)

هر انسانی شاید به منظور استفاده تصویری از زبان متعارف خود قدرت استفاده از استعاره را داشته باشد، اما هنر نظامی از گونه‌ای است که شعر او را بسیار قابل تأمل کرده است و آن هنرورزی، همانا چیزی نیست جز **شبکه‌های استعاری درهم تنیده** که خاقانی هم، دستی در آن دارد. این گونه بازی‌های استعاری ابهام شیرینی در طول بیت می‌پراکند؛ ابهامی که حاصل قرار گرفتن در دو یا چند شبکه‌ی موازی تصویری است. این

شبکه‌های تصویری موازی، ارزش زیباشناختی بسیاری دارد و خود به دو گونه جدا قابل تقسیم است:

۱-۲-۲ تصاویر ابهامی^{۱۸}

این تصویرسازیها معمولاً در طول یک بیت مشاهده می‌شود و با به کارگیری مراعات نظیر، دو تصویر متمایز را پدید می‌آورد. این تصاویر مرکب مانند ابهام عمل می‌کند؛ یعنی شاعر به طور همزمان، یک تصویر دور و یک تصویر نزدیک می‌آفریند؛ اما تنها یکی از این تصاویر مرکب، مورد نظر وی است.

در مثال یاد شده چنین حالتی حاکم است:

- مراعات نظیر **باغ** و **دهقان** و **بنفشه** و **لاله**. در این شبکه باغی تصویر می‌شود که دهقان در آن به درون بنفشه و کاشتن لاله مشغول است.
- مشببه‌های اجزای فوق یعنی **منقل** (باغ)، **آتش** (دهقان)، **سیاهی** (بنفشه)، **سرخ** (لاله) هم در کنار یکدیگر تناسبی استعاری را حاکم کرده‌اند. این شبکه، تصویری ارائه می‌کند که در آن آتشی در منقلی افتاده و سیاهی زغال را از بین برده و آن را به سرخی لاله‌گونی تبدیل کرده است.

۲-۲-۲ تصاویر موازی^{۱۹}

در گونه دوم تصاویر موازی، که آن را نوعی اسلوب معادله به شمار می‌آوریم، دو تصویر مرکب در برابر هم قرار می‌گیرد. این دو تصویر دقیقاً شرحی استعاری از یک موضوع واحد به شمار می‌رود.^{۲۰} (خاقانی هم همانند سایر شاعران مکتب اران از این ویژگی بهره‌مند است.) برای روشن شدن موضوع به مثال زیر دقت کنید:

پرنده‌ی آسمان‌گون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کُحلی‌پوش پروین موصل کرد نیلوفر به نسرین

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

در این ابیات، که به نظر نگارنده از اعجاب‌انگیزترین تصویرهای سراسر خسرو و شیرین و حتی ادبیات ایران است، مسئله تصویرهای موازی از گونه دوم در کار است؛ یعنی ما بستن لنگ و فوطه‌آبی رنگ شیرین را بر میان سه بار می‌بینیم: یک بار از دیدگاه روایت مستقیم و دو بار دیگر از چشم‌انداز تصویر.



✓ روایت مستقیم

• (پرنده آسمان‌گون) بر (میان) بستن

✓ چشم‌انداز تصویری

• **فلک** (استعاره از پرنده) را کحلی پوش پروین (استعاره از میان) کردن

• **نیلوفر** (استعاره از پرنده) را به **نسرین** (استعاره از میان) موصل کردن

مثالی دیگر از این دست:

تک شب‌دیز کردش غمگساری	زشیرین بر طریق یادگاری
به امید گهر با سنگ می‌ساخت	به یاد ماه با شبرنگ می‌ساخت

(همان، ۱۱۱)

۲-۳ برجسته‌سازی تلفیقی

از دیگر ویژگی‌های واژگان، که به صورت جدا وجود ندارد، اما می‌تواند خود را در بافت ترکیبی به شکل برجسته‌ای نشان دهد، تلفیق است. منظور از تلفیق، همانا کنار هم نهادن عناصر به نظر ناهمگون است که موجب اعتلای کلام می‌شود؛ به عبارتی دیگر، تلفیق با تقابل واژگان از سطوح مختلف زبانی و جمع ناسازه‌ها باعث اعتلای کلام می‌شود.

تلفیق واژگان مشخصاً امری است که در محور ترکیب یا هم‌نشینی خود را نشان می‌دهد. نظامی از این هنر به طور ویژه‌ای بهره‌مند است. هرچند از آنجا که منظور از تلفیق، کنار هم نهادن عناصر ناهمگون در کنار یکدیگر است، چه بسا بعضی از این ناهمگونی‌ها صرفاً از نگاه خواننده امروزی احساس شود در حالی که چنین تلفیقی ممکن است در زبان و نگاه شاعر یک عهد ذهنی و سنت ادبی به شمار رود. به همین منظور قبل از ارائه مثال یادآور می‌شود که ویژگی‌های سبکی دورانی را که شاعر در آن می‌بالیده است، نباید با هنرنمایی‌های وی در حوزه تلفیق اشتباه کرد؛ مثلاً آبگینه در زبان امروزی کاربرد آرکائیسمی (کهن‌گرایانه) دارد و تلفیق آن با زبان معیار امروزی باعث برجستگی زبانی می‌شود در حالی که در قرن ششم کاربرد آبگینه را نباید به دلیل هنرنمایی شاعر در بعد تلفیق به شمار آورد.

برای نمونه به این شعر از شاملو دقت کنید:

(۱) غبارآلوده، از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه بی قرار... (شاملو، نقل از صفوی، ۱۳۸۳: ص ۸۱)
به نظر صفوی، واژه‌ها یا ساختهایی از این دست در نظام زبان خودکار فارسی معاصر جایی ندارد. بنابراین کاربردشان **عملکردی نشاندار** خواهد داشت؛ زیرا بر نظام زبان خودکار تأثیر می‌گذارد... (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۲-۸۱)؛ این درست همان چیزی است که ما آن را ارزش تلفیقی می‌نامیم. البته کل آن را در بر نمی‌گیرد و تنها نمونه‌ای از آن است.^{۲۱} اما آنچه در این مورد حائز اهمیت است این است که با استفاده از واژه‌ای خاص از محور زبان کهن در کنار عناصر ناسازی از زبان متعارف **برجسته‌سازی**^{۲۲} صورت گرفته است.

اکنون بیت زیر را با مورد یاد شده مقایسه کنید:

۲) به هور هندوان آمد خزینه به سنگستان غم رفت آبگینه

(همان، ۱۸۳)

به آسانی می‌توان دید که کاربرد آبگینه در کنار سایر موارد کهن، مثل **هور** (به معنای پاسگاه)، **خزینه** و **سنگستان** فضایی را ایجاد کرده است که به هیچ‌وجه موجب نشاننداری و برجسته‌سازی آبگینه نمی‌شود؛ به بیانی دیگر، نمی‌توان کاربرد آبگینه را در این بیت دارای ارزش زیبایی‌شناختی - حداقل از نظر بُعد تلفیقی - دانست. اما در ترکیب دیگری از این دست، مانند اطلس پوشیدن کرم نظامی تا حدی به این قبیل تلفیقهای لغوی یا محتوایی نزدیک می‌شود:

۳) چو بی‌مردن کفن در کس نپوشند به ار مردم چو کرم اطلس نپوشند

در بیت زیر، نظامی به شکلی دیگر با رودرو قرار دادن دو فضای کاملاً متضاد به تلفیق فضاهای زبانی دست زده است. در این مثال نظامی از تمثیلی عامیانه به سطح یک حکم جزمی فرار رفته است. البته این قبیل تلفیقها را می‌توان از دیدگاه علم سخن^{۲۳} نیز مورد بررسی قرار داد:

۴) یکی آینه و شانه در افگند به افسونی به راهش کرد در بند

فلک این آینه وان شانه را جست کزین کوه آمد و زان بیشه بر رُست

زنی کوه شانه و آینه بگنند ز سختی شد به کوه و بیشه مانند

(همان، ۷۶)

۲-۴ برجسته‌سازی بدیعی

یک واژه در پیکره یک سلسه از واژگان همجوار، خود را بهتر می‌نماید؛ چه با ایجاد



روابط موسیقایی با واژگان پیرامون خود، (نگ ← الف) برجسته‌سازی موسیقایی) و چه با ایجاد رابطه‌های درونی - معنوی که از این میان ایهام^{۲۴}، مراعات نظیر، استخدام، تضاد، طباق از مهمترین آنان به شمار می‌رود. به منظور آشنایی با استادی و مهارت نظامی در محور انتخاب و ترکیب با ایجاد تناسب‌های معنوی به چند مثال توجه کنید:

مثالهای زیر از میان نمونه‌های فراوان، مصداق مثنوی است از خروار:

(۱) یکی انگشتری از دست خسرو بدو بسپرد، کاین برگیر و می‌رو
 اگر در راه بینی شاه نورا به شاه نو نمای این ماه نورا
 (همان، ۷۱)

تناسب آوایی شاه و ماه بر کسی پوشیده نیست. اما ظرافت کاربرد این دو عبارات در این است که نظامی، شاه نو را کنایه از خسرو گرفته و ماه نو را با گوشه چشمی که به شیرین داشته، استعاره از انگشتری گرفته است.

(۲) چو زهره برگشاده دست و بازو بهای خویش داده در ترازو
 (همان، ۱۰۶)

ظرافتهای بدیعی این بیت را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

- مراعات نظیر بین واژگان بر، دست و بازو (البته بر، جزء پیشوندی فعل است اما در این مجموعه تناسب ظریفی ایجاد کرده است).
 - بها (قیمت) در تناسب با ترازو (عمل سنجیدن کالا در ترازو و پرداخت بهای آن را به ذهن متبادر می‌کند).
 - زهره و بها (روشنی) در تناسب با ترازو (وضعیت قرار گرفتن زهره را در برج میزان نشان می‌دهد که روشنی خاصی دارد).
 - دست و بازو در تناسب با ترازو (شکل ترازو را به ذهن متبادر می‌کند).
- (۳) از این شوخ سرا فگن، سر بتابید که چون سر شد، سر دیگر نیابید
 (همان، ۱۱۳)

که یادآور بیت معروف سعدی است و بیش، نیازی به وانمودن موارد بدیعی آن احساس نمی‌شود:

ما را سریست با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم
 (سعدی، ۱۳۷۳: ص ۶۹۵)

نتیجه

کمال هنری هر اثر را نمی‌توان به دسته‌ای از قواعد و اصول فروکاست. قواعد و اصول، بواقع، محدودکننده دنیای راز انگیز آثار ادبی به شمار می‌روند و در واقع راز بزرگی یک اثر به گفته استاد شفیع کدکنی گونه‌ای «بی چگونگی در هنر» است و ادراک این بی چگونگی هنری لابد امری در حبس قواعد و اصول ریاضی‌وار نیست.

در مرکز تمام تجربه‌های دینی، عرفانی و الاهیاتی بشر این ادراک بی چگونه باید وجود داشته باشد و نقطه‌ای غیرقابل توصیف و غیرقابل توضیح با ابزار عقل و منطق باید در این‌گونه تجربه‌ها وجود داشته باشد و به منزله ستون فقرات این تجربه‌ها قرار گیرد. در التذاذ از آثار هنری نیز ما با چنین ادراک بلا تکلیف و بی‌چگونه‌ای همواره رو به رو هستیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۵). اما به هر حال با بازاندیشی در شیوه‌هایی که در فرم درونی و فرم بیرونی آثار این بزرگان موجود است و تحلیل ساز و کار هنری آنان به یقین می‌توان یک دسته عوامل را شناسایی و معرفی کرد؛ عواملی که باعث ارتقای کیفی و ارزش زیباشناختی این آثار شده است.

همان‌طور که در بررسی خسرو و شیرین نظامی دیدیم، هر اثر عمدتاً از طریق دو اصل صوری و ساختاری پا به دنیای جمال شناختی خود می‌گذارد؛ یعنی در مرتبه نخست، اثر ممکن است به دلیل وجود غرابتهای زبانی و آشنایی‌زدایی در کاربرد خودکار زبان و در نتیجه پیدایی نوعی برجسته‌سازی از نظر زیباشناختی به سطح قابل قبولی دست یابد. اما تمام ماجرا به این یک بُعد خلاصه نمی‌شود؛ چرا که اصولاً آنچه در مرتبه نخست اتفاق می‌افتد وابسته است به آن دسته از حوادث زبانی که به سطح صوری مربوط می‌شوند. شاید بتوان ارزش صوری برخی قسمتهای آثار ادبی را با اتکا به بلاغت سنتی روشن ساخت که عمدتاً بر بیان، بدیع و معانی مبتنی است؛ اما از آنجا که نقد سنتی بلاغی تنها در محور افقی خود را نمایان می‌کند و در حد یک بیت یا حداکثر ابیات موقوف المعانی توانایی ارزشگذاری دارد، با طرح بلاغت نوین ساختاری در این مقاله، سعی شده است به کشف و تبیین آن دسته از امکانات ساختاری پرداخته شود که در حد کلام و نه یک یا چند بیت مطرح است. در واقع، امکانات ساختاری نه به صورت و فرم، بلکه به بافت و ساختار اثر متوجه است. بنابر این اگر بتوانیم ضمن نقد و بررسی اثر ادبی، امکانات صوری و ساختاری را همزمان به کار ببندیم، می‌توانیم ارزش هنری آن را - تا حدودی - بهتر و مطمئن‌تر مورد بررسی قرار دهیم؛ این امر به



ما این امکان را خواهد داد که بتوانیم به شیوه جامعتری در محور افقی و عمودی کلام به ارزشگذاری بپردازیم.

پی‌نوشت

1. form
2. structure
3. Paradigmatic axis
4. Syntagmatic axis
5. concrete
6. abstract
7. epic simile

۸. این گونه از تصاویر در ادب پارسی به نظر می‌رسد مورد اغماض قرار گرفته است و تا جایی که می‌دانم نام ویژه‌ای برای آن قائل نشده‌اند. در بلاغت غربی این گونه تصویرپردازی را با نام کلی ambiguity بررسی می‌کنند؛ مثال زیر از شکسپیر به نقل از فرهنگ آبرامز قابل توجه است:

Come, thou mortal wretch,
With thy sharp teeth this kont intrinsicate
Of life at once untie.
Poor venomous fool,
Be angry and dispatch.

9. plot
10. allegoric
11. climax
12. resolution
13. complication
14. denouncement
15. beginning
16. jacobsen
17. new criticism
18. ambiguous images
19. parallel images

۲۰. البته در اسلوب معادله، فرمول به صورت زیر است:

موضوع حسی = موضوع عقلی

اما در این مورد، که ما آن را تصاویر موازی می‌نامیم، دو موضوع حسی از دو زاویه دید مختلف از یک مسئله یا ابژه ارائه می‌شود؛ یعنی:

موضوع حسی ۱ = موضوع حسی ۲

۲۱. در پارادوکس هم که یکی از عوامل برجسته‌سازی است با تلفیق روبه‌رو هستیم؛ اما پارادوکس فقط به دلیل تلفیق عناصر متضاد باعث غنای زبانی می‌شود.

22. foregrounding
23. discourse

۲۴. انواع مختلف ایهام، که سایه معانی دیگری غیر از معانی مستقیم و به واسطه را در شعر ایجاد می‌کند، خود ناشی از شناخت و انتخاب کلمات خاص است (پورنامداریان، ۳۹۱: ۱۳۸۱). این انتخاب هم، زمانی خود را نشان می‌دهد که بر محور هم‌نشینی فرا افکنده شود.

منابع

۱. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو؛ چ دوم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.
۲. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان؛ از روی نسخه تصحیح شده محمد قزوینی و قاسم غنی، چ دوم، تهران: بیک فرهنگ، ۱۳۸۱.
۳. خاقانی، بدیل بن علی؛ دیوان؛ [تصحیح و مقدمه] ضیاءالدین سجادی؛ چ هشتم، تهران: زوار، ۱۳۳۸، ۱۳۸۵.
۴. دستغیب، عبدالعلی؛ نقد آثار احمد شاملو؛ چ پنجم، تهران: نشر آروین، ۱۳۷۳.
۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ غزلیات؛ از روی نسخه تصحیح شده محمدعی فروغی، چ پنجم، تهران: ققنوس، ۱۳۷۳.
۶. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار؛ ج ۱، چ هفتم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.
۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال؛ چ چهارم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۲.
۸. _____؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت؛ چ هفتم، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.
۹. شمیسا، سیروس؛ سیر غزل در شعر فارسی؛ چ ششم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۰.
۱۰. _____؛ سبک‌شناسی شعر؛ چ نهم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۲.
۱۱. _____؛ انواع ادبی؛ چ دوم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۳.
۱۲. صفوی، کوروش؛ از زبانشناسی به ادبیات؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۳. منوچهری، احمد بن قوص؛ دیوان؛ به اهتمام دکتر سید محمد دبیر سیاقی، چ سوم، تهران: نشر زوار، ۱۳۷۰.
۱۴. نظامی، الیاس بن یوسف؛ خسرو و شیرین؛ به تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ هفتم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.

مقالات

۱۵. بورگل، ی.ک. «منظومه عاشقانه»، ترجمه فرزانه طاهری، نشر دانش، س یازدهم، ش ۶، (مهر - آبان) ۱۳۷۰، ص ۲۴-۱۴.



۱۶. پورجوادی، نصرالله؛ «شیرین در چشمه»، بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، س ۱۱، ش ۴ (خرداد و تیر) ۱۳۷۰، ص ۱۱-۲.
۱۷. پورجوادی، نصرالله؛ «عشق خسرو و عشق نظامی»؛ بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، سال ۱۱، ش ۵، (مرداد و شهریور) ۱۳۷۰، ص ۵-۲.
۱۸. جودی، اکرم؛ «عاطفه دینی و دیانت نظامی گنجوی»؛ ندای صادق، ش ۱۵، ۱۳۷۸، ص ۳۴-۴۱.
۱۹. چلکوفسکی، پیتر؛ «نظامی: نمایشنامه‌نویس چیره دست»؛ ترجمه مریم خوزان، نشر دانش، س اول، (آذر-دی) ۱۳۶۸، ص ۲۲-۱۶.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، ش ۲، ۱۳۷۷، ص ۲۶-۱۵.
۲۱. _____؛ «ادراک بی چه گونه هنر»، بخارا، ش ۳۸، ۱۳۸۳، ص ۱۹۶-۱۸۸.
۲۲. شمیسا، سیروس؛ «تلقی نظامی از شعر و شاعری»، مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، ج دوم، تبریز: دانشگاه تبریز ۱۳۷۲-۱۳۷۱، ص ۳۳۰-۳۴۵.
۲۳. مقصودی، حسن؛ «نظامی گنجوی و منزلت شعر»، نشریه: کیهان فرهنگی، ش ۱۷۳، ۱۳۷۹.
24. Abrams, M.A. A Glossary of Literary Terms. (Offset in Iran)

تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن

دکتر محمدعلی محمودی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

هاشم صادقی*

چکیده

با توجه به اینکه ارتباط خاطرات در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن با تداعی^۱ برقرار می‌شود، یکی از شیوه‌هایی که در نمایش ذهنیات شخصیتها مورد استفاده نویسندگان قرار می‌گیرد، استفاده از تداعی است تا به وسیله آن بتوانند بین جهان عینی و جهان ذهنی شخصیتها ارتباط برقرار، و سیلان مداوم ذهن از خاطره و ذهنیتی به خاطره و ذهنیتی دیگر و از تصویری به تصویر دیگر را ترسیم و توجیه کنند. مسئله اساسی این مقاله بررسی تداعی و ویژگیهای آن در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن و کیفیت آن در داستانهای جریان سیال‌ذهن^۲ و تطابق آن با ساز و کارهای ذهن است. به این منظور ابتدا تداعی و قوانین حاکم بر آن بیان، و اهمیت تداعی در روایت این گونه رمانها و تفاوت آن با «بازیابی» تبیین شده است. در ادامه، نحوه ارائه ذهنیات در شیوه‌های مختلف روایت با ذکر نمونه‌هایی از این رمانها مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این بررسی در رمانهای موفق جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که در میان شیوه‌های مختلف روایت، شیوه تک‌گویی درونی بیش از سایر شیوه‌ها تداعیها را در خود شکل می‌دهد و با تداعیهای فراوان گسترش می‌یابد. علاوه بر این، استفاده از بازیابی خاطرات و ذهنیات

۱۲۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۶، شماره ۲۴، تابستان ۱۳۸۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۹/۲۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۲۳

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

در تک‌گویی درونی به دلیل تناقض با ماهیت لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن، ضعف شیوه به شمار می‌رود.

کلید واژه‌ها: جریان سیال ذهن، تداعی در داستان، تک‌گویی درونی، راوی دانای کل، حدیث نفس، داستان معاصر.

مقدمه

تداعی، فرایندی است که انسان با آن موضوعی را به موضوع دیگر ارتباط می‌دهد. به دلیل ارتباط ذهنی میان دو موضوع، حضور هر کدام می‌تواند باعث یادآوری موضوع دیگر در ذهن شود. در واقع، تداعی عملی است که با آن ارتباط میان تصاویر ذهنی، خاطرات و تجربه‌های پیشین شخص برایش امکانپذیر می‌شود.

در بسیاری از موارد، تداعی جزئی از یک خاطره، اجزای دیگر آن را به ذهن می‌آورد و بدین صورت زنجیره‌ای از تداعیها را شکل می‌دهد. تصورات و مفاهیم به سبب اینکه با یکدیگر حاصل می‌شود، امکان فراخوانی یکدیگر را پیدا می‌کند. به این دلیل تداعی یک «جزء»، سبب تداعی «کلی» می‌شود که خود آن، بخشی از آن کل بوده است (کادن، ۱۹۹۹: ص ۵۸).

در بررسیهای روانکاوی، تداعی در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته تقسیم می‌شود: تداعی القایی یا مقید و تداعی آزاد.

۱. تداعیهای القایی یا مقید^۳

تداعی مقید « نوعی تداعی تجربی است که پاسخ آزمودنی یا موضوع باید به رابطه معین و خاصی نسبت به کلمه محرک محدود باشد؛ مثلاً کلمه « اتاق » را به آزمودنی می‌دهند و از او می‌خواهند هر چه این کلمه (محرک) به خاطر او می‌آورد آنها را بنویسد» (شعاری نژاد، ۱۳۷۵: ص ۹۵). در این روش فهرستی از کلمات و واژه‌هایی که می‌تواند با مسائل روانی بیماران مرتبط شود و یا عقده‌های آنها را فاش سازد، تهیه و تنظیم می‌شود و از بیمار می‌خواهند تا بلافاصله با اولین تداعی که به ذهنش خطور می‌کند پاسخ دهد.

۲. تداعی آزاد^۴

تداعی آزاد یکی از شیوه‌های روانکاوی برای کشف زندگی روانی ناخودآگاه بیمار است. در این روش از بیمار می‌خواهند که هر چه در طول یک جلسه روانکاوی به ذهنش می‌آید، بدون توجه به محتوای منطقی، اخلاقی، جنسی یا پرخاشگرانه آن به زبان بیاورد. از این روش در زمینه‌های مختلف روانشناسی بهره گرفته شده است. در داستان جریان سیال ذهن، تداعی آزاد، که خود متشکل از تداعی معانی است، کاربرد چشمگیری دارد و تا حدّ زیادی استحکام روایت داستان بویژه در لایه‌های پیش‌گفتاری به صحت و قوام این تداعیها بستگی دارد. «کاربرد تداعی آزاد در داستان، حاصل تفکر دقیق نویسنده است» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۵۹).

تداعی معانی^۵

تداعی آزاد متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعی معانی است. «تداعی معانی یعنی ارتباط تصورات، ادراکات و غیره، طبق تشابه، همزیستی و استقلال علی» (یونگ، ۱۳۷۰: ص ۴۰۶)؛ مثلاً دیدن عکس کسی ما را یاد صاحب عکس، افکار، رفتار و زندگی او می‌اندازد یا شنیدن کلمه‌ای، مناسبت ذهنی با عاطفه مربوط به آن ایجاد می‌کند و یا حتی حس بویایی یا شنیدن نت موسیقی باعث فراخوانی و یادآوری خاطراتی می‌شود که این خاطرات نیز به نوبه خود باعث یادآوری دوباره وقایع و تجربه‌های مربوط به آن وقایع می‌گردد و بدین ترتیب سیلان ذهنی در وقایع و خاطرات گذشته رخ می‌دهد. بدین ترتیب امور مشابه و مجاور به صورت غیر ارادی در پهنه ضمیر انسان با هم یکی می‌شود و به فراخوانی یکدیگر می‌پردازد.

تداعی خاطرات و افکار توسط محرکی برانگیخته می‌شود که ممکن است این محرک، ذهنی و درونی و یا محرک خارجی باشد؛ مثلاً وقتی ما به عکسی نگاه می‌کنیم و با دیدن آن حادثه یا خاطره‌ای برای ما زنده می‌شود و با دیدن لباس و حتی با دیدن عینک فردی به یاد خاطره‌ای می‌افتیم، محرک خارجی است؛ اما وقتی فکر کردن در مورد مسئله‌ای ما را به یاد قضیه مشابه می‌اندازد و یا فکر و تداعی ذهنی، که توسط محرک خارجی برانگیخته شده است، باعث تداعی قضایای دیگر می‌شود، محرک ذهنی است.

تداعیها اکثراً به زندگی شخص و تجربه‌های عاطفی او مربوط است؛ اما گاه ریشه و

منشأ تداعیها در اساطیر، آداب و رسوم و یا سنت‌های یک قوم است؛ مثلاً سفره هفت سین برای ایرانیان تداعی‌کننده عید نوروز است. کلمات و مفاهیمی از این دست می‌تواند باعث تداعیهای مشابهی میان افراد یک خانواده، قوم و یا یک ملت شود. میان اجزای تداعی، ارتباطی مستحکم وجود دارد که از آن به عنوان قوانین تداعی^۶ یاد می‌شود. قوانین تداعی «اصطلاحی پوششی برای تعدادی تعمیم‌های تجربی و نظری در مورد چگونگی تشکیل تداعیهاست» (پورافکاری، ۱۳۷۳: ص ۱۲۳)؛ این قوانین عبارت است از: مشابهت یا همانندی^۷، مجاورت یا همزمانی^۸، تضاد^۹ و علت و معلول^{۱۰}.

تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن

در داستان جریان سیال ذهن، نویسنده به جای توصیف وقایع، احساسات و افکار شخصیتها را درست در لحظه وقوع و در عین تپش حیاتشان در ذهن به چنگ می‌آورد و با نمایش آنها خواننده را در تجربیات ذهنی شخصیتها و فرایند آفرینش داستان سهیم می‌کند.

در این داستانها وقایع خطی، که بر اساس روابط علت و معلولی ارائه می‌شود، روایت داستان را شکل نمی‌دهد؛ بلکه به جای زمان خطی و تقویمی بر زمان ذهنی تأکید می‌شود که هر لحظه از خاطره‌ای به خاطره دیگر و از تصویری به تصویر دیگر می‌لغزد و کانون روایت، مدام میان لایه‌های تودرتوی ذهن و بین زمان عینی و ذهنی جا به جا می‌شود. این جابه‌جایی میان زمانها و بویژه در زمان ذهنی به وسیله تداعی صورت می‌گیرد. این تداعیها اساسی‌ترین جنبه‌های زندگی و مهمترین دغدغه‌ها و درگیریهای فکری شخصیت را دربرمی‌گیرد و به نمایش می‌گذارد و به خواننده این امکان را می‌دهد تا همراه جریان تفکر شخصیت به گردش در افکار و خاطرات او پردازد و به ژرفترین زوایای تجربه‌های ذهنی او برسد.

در این مقاله سعی شده‌است تا تداعی به عنوان ارتباطی بررسی شود که در ورای تک‌گوییها و سیلانهای ذهنی به ظاهر پراکنده وجود دارد؛ اما قبل از ورود به مبحث اصلی، طرح و بحث مسائلی چند ضروری می‌نماید.

در تعریف و توضیح تداعی، گاه از تداعی به عنوان قدرت و گاه به عنوان فرایند یاد شده است. حال این سؤال پیش می‌آید که سرانجام باید تداعی را قدرت دانست یا فرایند.

باید توجه داشت هنگامی که بحث از قدرت می‌شود، یکی از مهمترین ویژگیهای آن، آگاهی و توانمندی در به کارگیری آن است. در مبحث تداعی، اراده و آگاهی وجود ندارد و شخصیت آگاهانه یاد چیزی نمی‌افتد. تداعیها «همیشه با نگرشهای مهم درونی ذهن مشخص می‌شود که در لحظه وقوع برای ما مشخص نیست» (فروید، ۱۹۷۶: ص ۴۶). در نتیجه تداعی نمی‌تواند قدرت باشد، بلکه فرایندی است که به صورت غیر ارادی در ذهن اتفاق می‌افتد. به همین دلیل وقتی می‌گوییم فلان چیز قدرت این را دارد که چیز دیگری را برایشان تداعی کند، بهتر است به جای کلمه «قدرت» از «توانایی» استفاده کنیم. اکنون این سؤال مطرح می‌شود که منظور ما از آگاهی شخصیت بر تداعیهایش چیست.

وقتی می‌گوییم شخصی بر تداعیهایش آگاهی دارد منظور این نیست که کسی آگاهانه چیزی را فراخوانی می‌کند بلکه مراد این است که شخصیت بعد از اینکه به صورت غیر ارادی و ناآگاهانه یاد چیزی افتاده، متوجه می‌شود یاد چیزی افتاده است و گاه نیز آن را با عبارتی مانند «یاد... افتادم» و یا نظیر آن بر زبان می‌آورد.

مسئله دیگر در مورد آگاهانه بودن یا آگاهانه نبودن تداعی، وجود گونه‌ای فراخوانی ذهنی است که به واسطه شباهتش با تداعی، گاهی با تداعی خلط می‌شود و این امر به دلیل شباهتی است که میان «به یاد آوردن» و «به یاد افتادن» وجود دارد. بنا بر آنچه در مورد تداعی گفته شد، روشن است که «به یاد افتادن»، همان تداعی است که اراده در شکل‌گیری آن نقشی ندارد و خاطره یا اندیشه، غیر ارادی و ناآگاهانه در عرصه ذهن حاضر می‌شود؛ اما «به یاد آوردن»^{۱۱}، مقوله دیگری است که اطلاعات، خاطرات و... به صورت آگاهانه و با هدفی مشخص فراخوانی می‌شود. یادآوری در نظریه خبرپردازی یا پردازش اطلاعات^{۱۲} مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این نظریه، یادگیری، یادسپاری و یادآوری و ارتباط آنها با هم مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد و به مطالعه راه‌هایی می‌پردازد که انسانها دانش را کسب، ذخیره و یادآوری می‌کنند.

بنا به نظریه‌های وابسته به روانشناسی خبرپردازی، یادگیری زمانی صورت می‌پذیرد که اطلاعات دریافتی تمام مراحل حافظه را طی کند و وارد حافظه درازمدت شود. پس از آن، هر زمان که بخواهیم از یادگیریها و آموخته‌هایمان استفاده ببریم باید آنها را یادآوری کنیم. یادآوری به دو صورت انجام می‌گیرد: بازشناسی^{۱۳} و بازخوانی^{۱۴}. بازشناسی یعنی اینکه تشخیص بدهیم که مورد یا مطلبی را می‌شناسیم یا خیر.

بازخوانی به این معنی است که مطلب مورد نظر را کاملاً از حافظه فراخوانیم (سیف، ۱۳۸۳: ص ۱۷ - ۳۱۶).

روانشناسان معتقدند که اطلاعات وارد شده به حافظه دراز مدت بر عکس حافظه‌های حسی و کوتاه مدت، هرگز از بین نمی‌روند و با بودن شرایط مناسب همیشه قابل بازیابی (یادآوری) است. بازخوانی یا بازیابی مبحث مورد نظر ماست که بسیار شبیه تداعی است؛ اما وجه ممیز آنها ارادی بودن یا غیر ارادی بودن آنهاست. تداعی، همان طور که بیان شد، غیر ارادی صورت می‌گیرد؛ اما در بازیابی، مطالب و اطلاعات، آگاهانه و برای تبیین و یا توضیح مطلبی از مخزن حافظه بلند مدت فراخوانده می‌شود. مسئله دیگر این است که ما از طرفی می‌گوییم تداعی به صورت ناآگاهانه و غیرارادی در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن واقع می‌شود و از طرف دیگر می‌گوییم تداعی ارتباطی است که در ورای تک‌گویی و سیلانهای ذهنی وجود دارد؛ حال این سؤال پیش می‌آید که آیا کشف ارتباط با بی‌نظمی و ناآگاهانه بودن سیلانهای ذهنی در تناقض نیست.

در پاسخ به این سؤال باید گفت اگر چه میان اجزای تداعی، ارتباط وجود دارد و ما آن را توضیح می‌دهیم و تفسیر می‌کنیم، باید توجه داشت این ما هستیم که چگونگی شکل‌گیری آن را استخراج می‌کنیم و به بررسی ارتباط میان آنها می‌پردازیم؛ ولی این ارتباط در ذهن شخصیتها به صورت غیرارادی صورت می‌گیرد و شخص از روی آگاهی تصمیم نمی‌گیرد که از واقعه‌ای به یاد واقعه‌ای دیگر بیفتد و چه بسا شخص متوجه نباشد چرا و به چه دلیلی به یاد واقعه و خاطره‌ای دیگر افتاده‌است. اگر هر یک از ما افکار روزانه خود را بررسی کنیم، رشته‌های متوالی از تداعیهایی را خواهیم یافت که بدون اشراف و آگاهی در ذهنمان شکل می‌گیرد و ظاهر می‌شود؛ مثلاً ممکن است با نگاه کردن به مهتابی، سالن بیمارستان برایمان تداعی شود و یادمان بیفتد که چند روز پیش به عیادت دوستان رفته‌ایم؛ این دوستان با زنش اختلاف داشته و اختلافشان به طلاق منجر شده‌است، از آنجا به یاد دادگاه، وکیل و قاضی می‌افتیم و برایمان تداعی می‌شود که در کودکی دوست داشته‌ایم شغل آینده‌مان وکالت باشد و خاطرات کودکیمان تداعی می‌شود و....

هر چند میان اجزای این تداعیها، که هر کدام علت تداعی واقعه بعد از خود است، ارتباطی مستحکم وجود دارد، ما آگاهانه به برقراری این ارتباط نمی‌اندیشیم و چه بسا

بعد از سلسله افکار طولانی به خود بیاییم و بپرسیم چرا در سیر افکارمان به اینجا رسیده‌ایم. این ارتباط و چگونگی شکل‌گیری آن کاملاً با ساز و کارهای ذهن مرتبط و منطبق است. در داستانهای ذهنی هم، چون ارائه مطالب از لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن شخصیت صورت می‌گیرد، ارتباط میان وقایع ذهن وجود دارد؛ اما شخصیت آگاهانه به ارتباط میان آنها نمی‌اندیشد؛ بلکه وقایع آن طور که در ذهن پیوند یافته است، باعث فراخوانی همدیگر می‌شود و این ما هستیم که به عنوان مخاطب با استمداد از دانش روانشناسی به کشف و استخراج این ارتباطها می‌پردازیم و آنها را تبیین می‌کنیم.

لازم به ذکر است که اگرچه در داستانهای ذهنی، شخصیتها عینیت ندارند، این شخصیتهای ذهنی به مثابه شخصیتهای عینی هستند و این هنر نویسنده است که شخصیتها را با افکار، تجربیات و اندیشه‌های جدا بیافریند به گونه‌ای که تداعی هر کدام از شخصیتها در خاطرات و گذشته همان شخصیت ریشه داشته باشد و تداعیها و ذهنیات آنها با یکدیگر خلط، و یکسان تلقی نشود در حالی که همه این شخصیتها بر ساخته ذهن یک نویسنده هستند.

در بررسی رمان جریان سیال ذهن، شیوه‌های روایت یکی از مهمترین موضوعات است.

داستان مبتنی بر جریان سیال ذهن، شاهکاری است مبتنی بر شیوه. اجرای موفقیت‌آمیز آن به منابع تکنیکی نیاز دارد که از منابع دیگر گونه‌های داستان برتر باشد؛ حال که چنین است پس هرگونه مطالعه در این نوع باید مطالعه در شیوه باشد (هامفری، ۱۹۶۲: ص ۲۱).

از آنجا که شیوه‌های روایت در داستان جریان سیال ذهن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است سعی می‌شود تداعی و ارتباط آن با شیوه‌های روایی و کیفیت به کارگیری آن در هر کدام از شیوه‌ها را مفصل مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

تک‌گویی درونی^{۱۵}

تک‌گویی درونی از شیوه‌های روایی است که به وسیله آن اندیشه‌های از هم گسیخته و بی‌نظم شخصیت در لایه‌های مختلف ذهن، که تا لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن می‌رسد، نمایش داده می‌شود. افکار و اندیشه‌ها هنگام جاری شدن بر زبان، نظم و ترتیب منطقی پیدا می‌کنند؛ اما در تک‌گویی درونی به این دلیل که افکار و اندیشه‌ها از لایه‌های

مختلف ذهن ارائه می‌شوند، فاقد نظم و ترتیب هستند و ظاهراً غیر منطقی به نظر می‌رسند (حسینی، ۱۳۶۶: ص ۳۰).

از آنجا که تک‌گویی درونی روایتی بدون هدف و بدون مخاطب از لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن است و ارتباط میان خاطرات و مفاهیم در لایه‌های پیش‌گفتاری توسط تداعی برقرار می‌شود، تک‌گویی درونی با تداعیهای فراوان گسترش می‌یابد. تداعیهای پی در پی، ذهن را تسخیر می‌کند و زنجیره‌هایی از خاطرات و افکار را به وجود می‌آورد که به صورت پی در پی و بدون نظم منطقی نظام خطی در ذهن ظاهر می‌شود و می‌توان گفت بیشترین میزان کاربرد تداعی در تک‌گویی درونی است تا جایی که تداعی را اساس تک‌گویی درونی دانسته‌اند.

به منظور روشنتر شدن مطلب، تداعی و کیفیت کاربرد آن در انواع تک‌گویی به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تک‌گویی درونی مستقیم^{۱۶}

«تک‌گویی درونی مستقیم، گونه‌ای از تک‌گویی درونی است که با دخالت ناچیز نویسنده و بدون در نظر گرفتن هیچ‌گونه مخاطب فرضی نمایش داده می‌شود» (هامفری، ۱۹۶۲: ص ۲۵). در این شیوه، که دقیقاً نمایش لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن است، نویسنده هیچ توضیحی نمی‌دهد. آن دسته از مفاهیم، خاطرات، اندیشه‌ها و... که توانایی فراخوانی یکدیگر را داشته باشند، بیان می‌شود و فهم و ارتباط آنها با توجه به اطلاعات ارائه شده در داستان به خواننده واگذار می‌شود.

گفت انگشت بز. زدم. نتوانستم بالا بیاورم. گفت بز. زدم. بز. می‌زنم. زدم. صد صفحه را انگشت زدم. باغ زرد آلو را اول زدم. بعد حجره را بعد خانه را. گفتم آقا داداش سند این زیرزمین بگذار به اسم خودم بماند... (معروفی، ۱۳۸۵: ص ۲۷۳).

این مثال که از موومان چهارم سمفونی مردگان انتخاب شده تک‌گویی آیدین است. واژه «زدن»، «زدن»های دیگر را، که تا حدودی مفهوم متفاوتی از هم دارند، تداعی می‌کند. زدن اول، انگشت زدن آیدین به هنگام مسمومیت است که به منظور بالا آوردن انجام گرفته و زدن دوم، انگشت زدن زیر اسناد املاک پدری برای واگذاری آنها به اورهان است.

در میان این پرشهای زمانی و خاطراتی که تداعی می‌شود، ارتباطی مستحکم وجود دارد اما نویسنده در مورد آنها توضیح نمی‌دهد بلکه آنها را همان‌گونه که در ذهن ظاهر می‌شود، نشان می‌دهد و اطلاعات مستقیم و ضمنی ارائه شده در داستان، توجیه‌کننده آنهاست؛ اما گاه درک این رابطه‌ها مستلزم دقت در مطالب ارائه شده در سطح فوقانی داستان است.

آنچه در این نمونه تک‌گویی ارائه شد، خاطرات گذشته شخصیت بود؛ اما مطالب تک‌گویی درونی همیشه به خاطرات گذشته شخصیت مربوط نیست. از حیث آنچه در تک‌گویی روایت می‌شود می‌توان آن را به دو دسته تقسیم کرد:

۱. تک‌گویی‌هایی که حول محور خاطرات می‌چرخد و شخص، خاطرات پیشینش را دوباره مرور می‌کند (مانند مثال گذشته). بدیهی است که این گونه تک‌گویی درونی سرشار از تداعیهای متعدد است.

۲. تک‌گویی‌هایی که محصول تخیل شخصیت است و گذشته شخص را در زمان حال روایت نمی‌کند و در عین حال، توصیف زمان حال هم نیست.

اگر مثل اجداد والا تبار می‌توانستم زیر درخت نسترن، روی تخت مرصع بنشینم و فرمایش بفرمایم که نوکرها، که جلاد محکوم را بیاورند... دست محکوم را باید بست، آن هم از پشت، یک شب، یک هفته یا یک ماه توی سیاهچال، کند به پا و زنجیر به گردن مأخوذ داشت. نور؟ شاید نور روزن طاق ضربی کافی باشد ... شلاق باید زد. اگر خودمان هم حضور داشته باشیم حتماً بهتر است. فراش‌ها به ما نگاه می‌کنند و محکم‌تر می‌زنند. باید یک کیسه پر از اشرفی جلو آنها انداخت. فریادها هرچه بلندتر باشد نوکرها باید محکم‌تر بزنند و هر چه محکم‌تر بزنند باید منتظر فریادی بلندتر بود ... جلاد؟ لباس سرخ می‌خواهد حتماً. سیبلش هم باید به بناگوش برسد. برق خنجر... دو انگشت جلاد در بینی محکوم است. کدام محکوم؟ هرکس می‌خواهد باشد: یکی که سرش ارزش داشته باشد؛ پشت چین‌های پیشانی‌اش چیزی باشد که بدان وقوف نداریم. اما می‌دانیم که مضر است، که ... جلاد خنجر را می‌گذارد روی گلوی محکوم و ما منتظر فواره خون می‌نشینیم و یک شاخه نسترن را به دندان می‌گیریم. خون فواره می‌زند. محکوم تکان می‌خورد، یا نه؟ من که ندیده‌ام. پدر بزرگ و جد کبیر خیلی دیده بودند و بعد ... بعد کاکل خون‌آلود محکوم توی دست جلاد است و من چشمهای وق زده محکوم را می‌بینم. اگر هم دلم مالش برود باید به خاطر حفظ جبروت قدر قدرتی خودمان هم که شده خیره نگاه کنیم به خون و به سر و تن بی‌سر که دست بسته بر زمین افتاده است و تکان تکان می‌خورد ... (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۱۰۲-۱۰۰).



این تک‌گویی کاملاً در تخیل شازده است و مابه‌ازای خارجی و واقعی در گذشته شازده ندارد تا او دوباره آن را مرور کند. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا اساساً این گونه تک‌گوییها می‌تواند تداعی داشته باشد یا نه. با توجه به اینکه تداعی ارتباطی است که شخص در رویارویی با یک شیء، فکر، ادراک و یا خاطره با خاطرات و تجربه‌های پیشین خود برقرار می‌کند، آیا چنین تک‌گوییهایی که گذشته پشتوانه آن نیست، امکان تداعی دارد یا نه؟

با توجه به اینکه تخیل از تصویرهایی تغذیه می‌کند که در حافظه انباشته شده است (برت، ۱۳۷۹: ص ۶-۷) پس تخیل، ماده خام خود را از تجربیات و آگاهیهای پیشین شخص حاصل می‌کند. در نتیجه، تخیل کاملاً از گذشته جدا نیست و عناصر تشکیل‌دهنده و مواد خام آن همان تجربیات گذشته است. بنابراین چنانچه در تخیل چیزی بیاید که با خاطره‌ای تقارن و تناسب داشته باشد، طبیعتاً توانایی فراخوانی گذشته را خواهد داشت. تداعی که در ادامه این تک‌گویی شازده واقع می‌شود، گواه این مدعاست:

دست بالا، اگر محکوم به حرف بیفتد و وراجی کند، خفیه‌نویس چطور می‌تواند آن همه را به ذهن بسپارد یا بنویسد و یا به عرض برساند؟ کدام حرکت و کدام جمله را به یاد خواهد داشت و کدام را از یاد خواهد برد؟ با گردآوردن این جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظه وقوع دارای ارزش است چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت؟ نکند باید محکوم و خفیه‌نویس آزاد باشند؟ دو آزاد در میان دیوارهای بلند و سرگرم با باغچه‌ای و حوضی و بیدی و چند صد جلد کتاب؟ و من؟ من؟...
و شازده احتجاب سنگینی عظیم سرش را بر دستهایش حس کرد. دستهایش می‌لرزید. دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم. چهار تا اتاق خفت و خیز دو آدم کافی بود.
فخری گفت:

- شازده، خانم امروز سرفه کرد. آن قدر که ترسیدم.

گفتم: خون استفراغ کرد، هان؟

گفت: نه شازده. خدا نکند. فقط یک کم کنار لبش سرخ شد. خانم زود با دستمالش

پاک کرد. گفتم: «من می‌ترسم، خانم می‌خواهید دکتر...» گفت: «نه، باکیم نیست»

گفتم: بعد، بعد چه کار کرد، فخری؟

گفت: خانم گفت: «به شازده حرفی نزن.» گفتم: «نه، خانم (همان: ص ۱۰۴-۱۰۳).

شازده که در تخیل خود محکوم را به زندان افکنده و بر او خفیه‌نویسی گماشته است، زمانی را تداعی می‌کند که فخری را چونان خفیه‌نویسی بر فخرالنساء گماشته است تا اعمالش را گزارش دهد.

تک‌گویی درونی غیرمستقیم^{۱۷}

در این شیوه، نویسنده به صورت سوم شخص به عنوان مفسر یا راهنما در داستان دخالت می‌کند و بستر را برای ذهن شخصیت فراهم می‌کند و سپس روایت را به ذهن شخصیت می‌سپرد و از صحنه خارج می‌شود. در این شیوه، «دانای‌کل، محتویات لایه‌های پیش از گفتار شخصیت را چنان ارائه می‌کند که گویی این مطالب مستقیماً از ذهن شخصیت نقل می‌شوند» (بیات، ۱۳۷۸: ص ۷۹).

دستش را برد توی کشو. عینک سر جای هر شبش بود. به چشمش گذاشت. فخری توی آینه را نگاه کرد، چشمهایش هنوز روشن بود: فخرالنساء هیچ وقت پلک نمی‌زد، هی کتابا رو ورق می‌زد، از سرشب تا نصف شب، روزها هم حتی وقتی می‌نشست روبروی آینه و من موهاشو شونه می‌زدم. می‌گفت: «فخری جون، موهامو بریز روشونه‌م. این طور نه.» و باز می‌خوند. فقط لباس تکون می‌خورد. گفتم: «خانم جون، این توجی نوشته؟» گفت: «می‌خوای برات بخونم؟» گفتم: «آره». قصه قلعه سنگبارونو خوند. گفتم: «خانم، اینا که دروغه.» گفت: «می‌دونم، اما می‌خوام ببینم این اجداد والاتبار با این چیزا چطور خوابشان می‌برده (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۶۱).

با توجه به اینکه در لایه‌های پیش‌گفتاری مبنای ارتباطی وجود ندارد، هر گونه اطلاع‌رسانی مستقیم ضعف شیوه به شمار می‌رود. در تداعی‌های واقع شده در تک‌گویی درونی نیز ضمن حفظ ارتباط نباید اطلاعات اضافی از قبیل مشخص کردن شکست زمانی و... که ناقض لایه‌های پیش‌گفتاری است وجود داشته باشد. یکی از این موارد که با کیفیت تداعی در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن و به تبع آن در تداعی‌های تک‌گویی درونی در تناقض است و ضعف شیوه هم به حساب می‌آید، قید کردن «یادم افتاد و یاد چیزی افتادم» در تداعی‌هاست؛ زیرا اولاً این جملات اطلاع‌رسانی مستقیم دارد و عدم اطمینان به فهم خواننده محسوب می‌شود و ثانیاً اینکه در فرایند تداعی وقتی کسی به یاد چیزی می‌افتد از آنجا که مفاهیم در لایه‌های پیش‌گفتاری به صورت گفتاری ظاهر نمی‌شود، عبارت گفتاری و توصیفی «یاد... افتادم» در ذهن شکل نمی‌گیرد بلکه این



فرایند به صورت غیر ارادی در پهنه ذهن صورت می‌گیرد و چه بسا شخصی در همان لحظه متوجه نباشد که یاد چیزی افتاده است. وقتی ما این فرایند را برای کسی توصیف می‌کنیم یا از آنچه در ذهنمان گذشته است، مخاطبی را آگاه می‌کنیم و می‌گوییم: «یادم افتاد»، نه در مواقعی که ذهن را با محتویات آن نشان می‌دهیم. در نتیجه در تک‌گویی درونی، نویسنده باید زمینه و انگیزه تداعی را فراهم کند و آنچه را تداعی شده، بدون ذکر علت آن و بدون هیچ‌گونه توضیح اضافی بیاورد، خواننده خودش خواهد فهمید که چه چیزی و به چه دلیل و با چه رابطه‌ای تداعی شده است؛ زیرا این چنین توضیحاتی که از نفس تک‌گویی بر نمی‌آید تا حد زیادی از جذابیت آن می‌کاهد و روایت شکل خاطره به خود می‌گیرد.

روایت دانای کل^{۱۸}

دانای کل در داستان جریان سیال ذهن به ذهن یک شخصیت محدود است و محتوای ذهنی او را به شیوه توصیفی ارائه می‌کند. طبیعتاً وقتی دانای کل ارائه دهنده محتویات ذهنی شخصیت باشد، تداعی نیز که فرایندی ذهنی است در روایت دانای کل وجود خواهد داشت؛ منتها تداعیهای واقع شده در آن با تداعیهای تک‌گویی درونی فرق می‌کند. در این گونه داستانها نویسنده سعی دارد که ما را مستقیماً روبه‌روی تجربه ذهنی شخصیت، هنگام وقوعشان، قرار دهد. بدین صورت اگر تک‌گویی را ارائه تصویری ذهنیت اشخاص بدانیم، روایت دانای کل و به تبع آن تداعیهای واقع شده در این نوع روایت، ارائه توصیفی تصاویر ذهن خواهد بود.

تداعی در روایت دانای کل به دو صورت واقع می‌شود:

۱- زمینه و انگیزه تداعی در روایت دانای کل توصیف می‌شود، اما آنچه را تداعی شده است، تک‌گویی درونی نمایش می‌دهد:

بوی نا اتاق را پر کرده بود. قالی زیر پایش بود. تمام تنه شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد. آواز جیرجیرکها نخی بی‌انتهای بود؛ کلافی سردرگم که در پهنه شب ادامه داشت: شاید لای علفهای هرز باشند یا... گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش، نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغهای لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده جان اقلاً اجازه بفرمایین پنجره‌ها را باز کنم تا به کم هوای اتاق عوض بشه.»
و شازده داد زد:

- تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۱۰-۹).

روایت دانای کل با توصیف محیط اطراف شروع می‌شود و زمینه را برای تک‌گوییها و ورود به ذهن شازده آماده می‌کند. در اینجا دانای کل برای اولین بار به ذهن شازده نزدیک می‌شود و زمینه و علت حضور تداعی را در ذهن شازده وصف می‌کند. صدای جیرجیرکها باعث تداعی خاطره‌ای مشابه می‌شود که شازده از فخری خواسته است پنجرها را ببندد و پرده‌ها را کیپ بکشد تا صدای جیرجیرکها را نشنود و نور چراغهای خیابان را نبیند.

۲. زمینه و انگیزه تداعی و آنچه تداعی شده است، همگی توسط دانای کل توصیف می‌شود. در این نوع روایت، غالباً زندگی درونی شخصیت به صورت نامنظم و بدون قصد گفتار، آن‌گونه که در ذهن است، نمایش داده می‌شود:

چهار اسب قزل با یراق سیاه کالسکه را می‌کشیدند. یال و دم اسبها سیاه بود. مخمل روی کالسکه هم سیاه بود. حتماً مرادخان دهنه یکی از اسبهای جلو را گرفته بود و داشت پیاده می‌رفت... کالسکه پدر بزرگ بود و عماری سیاه آن جلو، روی سر جمعیت، تکان تکان می‌خورد...

پدر بزرگ را خواباندند توی عماری و طاقه شال را انداختند رویش. سرفه نمی‌کرد. سیلش آویزان بود و چینهای صورتش صاف... مادر توی کالسکه عقب‌تری بود. مردم دو طرف خیابان، پشت نه‌ر و درختها، ایستاده بودند. مادر بزرگ نبود پدر بود و مادر. عمه‌ها توی کالسکه عقبی بودند... آن جلو، جمعیت پایه‌پای عماری می‌رفتند. مادر گریه می‌کرد. عماری مادر بزرگ آن جلو بود. روی طاقه شال زمردی سه تا قدح بزرگ بود، پر از یخ. گلاب‌پاش‌ها هم توی قدح بود. چهار گلدان چهار گوشه طاقه شال بود...

شازده فقط مجموعه اصواتی درهم و نامفهوم را می‌شنید. چلچراغها تکان نمی‌خورد. تمام شمعه‌هایش را روشن کرده بودند. پدر میچ دست شازده را نگرفته بود. شازده به تکمه‌های سرداری خودش نگاه کرد ... شازده کنار مرادخان می‌رفت. آن جلو عماری پدر تکان می‌خورد. مرادخان گفت:

- همه رفتنی‌اند شازده.

و به چکمه‌هایش نگاه کرد.

- پدرت آدم خوبی بود شازده.

شازده گفت: می‌دانم (همان: ص ۴۱-۳۹).



این قسمت، که از *رمان شازده / احتجاج* انتخاب شده، صحنه‌های مرگ پدربزرگ، مادربزرگ و پدر است که به خلق صحنه‌هایی زیبایی منجر می‌شود. این سه مرگ به صورت موجز و شاعرانه و با پیوندی مستحکم از زمانهای دور شروع می‌شود و به ترتیب زمانی وقوعشان یکی پس از دیگری در ذهن شازده ظاهر، و به زمان حال نزدیک می‌شود.

حدیث نفس^{۱۹}

حدیث نفس این است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد؛ در مورد آنها سؤال می‌کند و به آنها جواب می‌دهد. در این شیوه نیز مانند تک‌گویی درونی، راوی همواره به صورت اول شخص است و از این جهت شبیه تک‌گویی درونی است؛ اما این دو شیوه، تفاوت اساسی با یکدیگر دارد.

شگرد «تک‌گویی درونی» بیش از هر چیز بر اندیشه‌ها، خیالات و علتهای ذهنی تأکید می‌ورزد و فرد بی‌آنکه در قید قضاوت دیگران باشد، خود را بیان می‌کند. در مقابل در «حدیث نفس»، راوی آن بخش از ذهن خود را فراخوان می‌کند که توسط دیگران مورد پرسش است؛ راوی آنها را فرا می‌خواند تا توجیه کند. بدین سان در شیوه نخست، خواننده حذف یا در ذهن راوی غرق می‌شود؛ حال آنکه در شیوه دوم راوی قضاوت خواننده را طلب می‌کند (هنرمند، ۱۳۷۶: ص ۳۴).

در حدیث نفس، مخاطب مفروض وجود دارد و شخصیت، اندیشه‌ها و گفتار خود را به قضاوت می‌گذارد و توجیه می‌کند و یا به سؤالات مقدری که در ذهن دارد پاسخ می‌دهد. پس در این شیوه، تداعی نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ زیرا در تداعی، ما اراده نمی‌کنیم تا به دلیلی خاص به یاد چیزی بیفتیم و اگر اراده کردیم که هدفمند چیزی را به هر علت چه برای توجیه و جواب دادن به سؤالات و یا هر چیز دیگر به یاد بیاوریم، دیگر تداعی وجود ندارد، بلکه بازبایی مطالب است؛ زیرا ما اطلاعات را آگاهانه برای امری خاص از حافظه بلندمدتمان فراخوانده‌ایم.

شازده احتجاج حالا دلش می‌خواست برای پدربزرگ توضیح بدهد که چرا نوکرها را با لگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را و گفت:
آخر از دست توتق چوبهای زیر بغل صاحب‌مرده‌اش آب خوش از گلومان پایین نمی‌رفت (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۲۱-۲۰).

در این صحنه پدربزرگ در ذهن شازده احتجاج جان گرفته و روبه‌رویش قرار گرفته است. شازده اعمال خود از قبیل بیرون کردن مراد و... را فراخوانی کرده و در پی توجیه

آنهاست تا آنها را مقبول جلوه دهد.

نتیجه گیری

تداعی فرایندی است که به صورت غیرارادی در ذهن ظاهر می‌شود و میان خاطرات و تصاویر ارتباط برقرار می‌کند. در داستان جریان سیال ذهن، تداعی، ارتباطی است که در ورای تک‌گوییها و سیلانهای ذهنی به ظاهر پراکنده وجود دارد و ارتباط خاطرات، افکار و تصاویر را میان لایه‌های مختلف ذهن می‌سازد. این تداعیها کاملاً با لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن منطبق است و برای آن مخاطبی، اعم از واقعی یا مفروض، متصور نیست و در آن اطلاع‌رسانی مستقیم وجود ندارد. به همین دلیل ضمن حفظ ارتباط تداعیها، نویسنده نباید در مورد آنها توضیح دهد یا پرش زمانی و انتقال از خاطره‌ای به خاطره دیگر را به طور صریح بیان کند؛ بلکه باید به ذکر زمینه تداعی و آنچه تداعی شده است، اکتفا، و فهم تداعی و کشف ارتباط آن را به خواننده واگذار کند. تداعیها به‌رغم اغتشاش ظاهریشان با هم مرتبطند و طبق قوانین خاص ذهن شکل می‌گیرند و هیچ هدفی را دنبال نمی‌کنند و اگر خاطرات آگاهانه و با هدف خاصی روایت شوند، دیگر تداعی نیستند و بازیابی خواننده می‌شوند. استفاده از بازیابی در تک‌گویی درونی به دلیل تناقض با لایه‌های پیش‌گفتاری، ضعف شیوه به شمار می‌رود. تک‌گویی درونی با تداعیهای فراوان گسترش می‌یابد و بیشتر از هر شیوه دیگر تداعیها را در خود شکل می‌دهد. راوی دانای کل در داستان جریان سیال ذهن به این دلیل که توصیف کننده ذهن یک شخصیت است، تداعیهای ذهن او را هم توصیف می‌کند؛ اما در حدیث نفس به جای تداعی از بازیابی استفاده می‌شود.

پی نوشت

1. Association
2. Stream of consciousness novel
3. Constrained association
4. Free association
5. Association of ideas
6. Association lows
7. Resemblance
8. Contiguity
9. Contrast/Contrariety



- 10 . Causation
- 11 . Remembering
- 12 . Information processing
- 13 . Recognition
- 14 . Recall
- 15 . Interior Monologue
- 16 . Direct interior monologue
- 17 . Indirect interior monologue
- 18 . Omniscient point of view
- 19 . Soliloquy

منابع

۱. برت، آر. ال؛ **تخیل**؛ ترجمه مسعود جعفری جزی؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۲. بیات، حسین؛ **داستان نویسی جریان سیال ذهن**؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
۳. پورافکاری، نصرت الله؛ **فرهنگ جامع روانشناسی - روانپزشکی**؛ ج ۱، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۲.
۴. حسینی، صالح؛ «جریان سیال ذهن»؛ مفید، ش دهم، (دیماه ۱۳۶۶)، ص ۳۰-۳۲.
۵. سیف، علی اکبر؛ **روانشناسی پرورشی (روانشناسی یادگیری و آموزش)**؛ ج یازدهم، تهران: موسسه انتشارات آگاه، ۱۳۸۳.
۶. شعاری نژاد، علی اکبر؛ **فرهنگ علوم رفتاری**؛ چ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵.
۷. گلشیری، هوشنگ؛ **شازده احتجاب**، چ چهاردهم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۴.
۸. معروفی، عباس؛ **سمفونی مردگان**؛ چ دهم، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۵.
۹. میرصادقی، جمال و میمنت (ذوالقدر) میرصادقی؛ **واژه نامه هنر داستان نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی)**؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۰. هنرمند، سعید؛ «نقش زمان در شکل گیری رمان خشم و هیاهو»، نگاه نو؛ ش ۳۲ (بهار ۱۳۷۶)، ص ۴۲ تا ۱۲۱.
۱۱. یونگ، کارل گوستاو؛ **خاطرات، رؤیاها، اندیشه ها**، ترجمه پروین فرامرزی؛ مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.
12. Cuddon, J. A; **Dictionary of literary terms & literary theory**; (revised by: C. E. Preston); UK: Penguin Books, 1999.
13. Freud, Sigmund; «Free association». **The Stream of consciousness technique in the modern novel**. Edited by Ervin R. Steinberg. London: Kennikat press, (1979), pp.46-50.
14. Humphrey, Robert; **Stream of consciousness in the modern novel**; University of California Press, 1962.

بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده

دکتر ناصر نیکوبخت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سعید بزرگ بیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صغری سلمانی نژاد مهرآبادی*

چکیده

کهن الگو، آرکی تایپ یا صورت ازلی جنبه‌های ناشناخته و پیچیده، ضمیر ناخودآگاه جمعی است که از آغاز تولد با آدمی همراه بوده است تا آنجا که به نظر می‌رسد موروثی باشد. صورتهای کهن الگویی در بخش ناخودآگاه ذهن نهفته است و خاستگاه و زیربنای اسطوره‌ها به شمار می‌رود؛ با نمادها ارتباطی تنگاتنگ دارد و در رؤیاهای کشف و شهودهای شاعرانه و پیامبرگونه و حتی روان‌پرسیها بروز می‌کند. هنرمند و شاعر با استفاده از همین مفاهیم در حالات ذهنی خاص، که به نوعی شهود می‌ماند، همراه با تخیل به خلق اثر می‌پردازد و متناسب با استعداد هنری و توانایی خدادادی خود به طور ناخودآگاه جامه‌ای بر تن این مفاهیم می‌پوشاند. شعر یکی از پهناورترین عرصه‌های تجلی این کهن الگوهاست. در این مقاله کوشیده‌ایم روش به کارگیری و کاربری برخی از کهن الگوها را در شعر شاعر توانای معاصر، «مرحوم زنده‌یاد خانم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۸/۳۰

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس



صفارزاده» به اختصار بررسی و تحلیل کنیم. پرکاربردترین کهن‌الگوها در شعر صفارزاده عبارت است از: آب، درخت، زن، ماندالا، اعداد، رنگها و... که از این میان دو کهن‌الگوی آب و درخت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: صفارزاده، کهن‌الگو، نماد آب و درخت، شعر معاصر.

مقدمه

«آرکی‌تایپ‌ها» یا همان «کهن‌الگوها» زمینه‌های روانی پیچیده‌ای است که عمری به درازی عمر بشر دارد؛ همراه با اولین بشر زاده شده است و مسلماً تا آخرین روزگار زندگی بشر ادامه خواهد داشت. اصطلاح کهن‌الگو نخستین بار توسط کارل گوستاو یونگ مورد استفاده قرار گرفت؛ اما خودش معتقد است که این اصطلاح با اشاره به تصویر خدا در انسان از زمان فیلو جودائوس فیلسوف یهودی تبار یونانی پیدا شده است (ر.ک یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۴). یونگ هم ابتدا از نور مثلی، صورتهای ازلی، صور مثالی و بالاخره از لفظ آرکی‌تایپ استفاده کرد. این صورتهای ذهنی ارزشمندترین مفاهیم است و اصلیت‌ترین دلیل شباهتها در آفرینشهای ادبی ملل مختلف به شمار می‌رود. یونگ بین کهن‌الگو و صور کهن‌الگویی تفاوت قائل، و معتقد است کهن‌الگوها هرگز به خودآگاه نمی‌رسند؛ یعنی به محض اینکه به خودآگاه رسیدند دیگر کهن‌الگو نیستند. بنابراین «در واقع کهن‌الگو فقط قوه سازندگی یا امکانات بالقوه سازنده روان است و فقط وقتی محتوا و مفهوم می‌یابد که به مرتبه آگاهی برسد» (امینی، ۱۳۸۱: ص ۵۴) که در این صورت دیگر کهن‌الگو نیست بلکه صورت کهن‌الگویی است.

عموما آثار برتر دارای کهن‌الگوهای بیشتر و دارای روح پرواز تخیلی است؛ زیرا کهن‌الگو به ناخودآگاهی متعلق است. «یونگ ثابت می‌کند» وقتی موقعیتی کهن‌الگویی پدید می‌آید، ناگهان یک حس فوق‌العاده‌رهایی یافتگی به ما دست می‌دهد... در چنین لحظاتی ما دیگر فرد به شمار نمی‌آییم، بلکه نژادیم (روتون، ۱۳۸۱: ص ۳۱).

به همین دلیل، کهن‌الگوها خاص یک منطقه، یک فرهنگ یا کشور خاص نیست؛ بلکه مفاهیمی جهانی است و هرگز به دلیل سنتها و مهاجرت‌های خاص منتشر نشده است؛ بلکه ممکن است در هر زمان و مکان بدون هیچ نفوذ خارجی خود به خود تجلی کند (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۲۲).

تولد، مرگ، قهرمان، سفر و عبور از موانع، مادر مثالی، رنگهای مختلف، سنگهای متفاوت،

آب، درخت، خورشید، دایره و... در ذهن انسان مفهومی خاص دارد که در اثر آموزش ایجاد نشده است. این مفاهیم هر جا که ناخودآگاه حاکم باشد خود را نشان می‌دهد و در اسطوره‌ها، رؤیاها و مواد هنری بویژه آثار شهودی و عرفانی بیشتر آشکار می‌شود؛ زیرا این عرصه‌ها مسند حکومت ناخودآگاه است. از همین رو به نمادها بسیار نزدیک است و گاهی برخی افراد، کهن‌الگوها و نمادها را یک چیز می‌شمارند. نورتروپ فرای منتقد ادبی «صورت نوعیه را به عنوان یک سمبل و معمولاً یک تصویر تعریف می‌کند که در ادبیات تکرار می‌شود تا به عنوان عامل تجربه ادبی قابل شناخت باشد» (گراهام، ۱۳۶۵: ص ۱۵۵).

چنانکه گفته شد این انگاره‌ها که گنجینه نمادهای جهانی است، وقتی به مرحله خودآگاهی می‌رسد در شکل‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهد. گاه مثبت، گاه منفی؛ برخی زیبا و برخی زشت؛ مثلاً مسیح کهن‌الگو «خویشتن» معرفی شده است؛ خویشتن از وجه مثبت؛ اما همین خویشتن، نمودی منفی هم به صورت «سایه» دارد که در دجال نمایان می‌شود یا «مادر مثالی» کهن‌الگویی است که چون به منصف ظهور برسد، مثبت یا منفی خواهد بود؛ در زنی زیبا و بی‌نظیر همچون الهه باروری و حاصلخیزی نمود می‌یابد یا به عفریته‌ای زشت و مایه رنج و عذاب تبدیل می‌شود. این تصاویر تحت تأثیر ذهن و روان نویسنده و حتی موقعیت او شکل خاصی به خود می‌گیرد. بنابراین «صورت مثالی اساساً محتوایی است ناخودآگاه که وقتی به خودآگاهی برسد و مورد ادراک قرار گیرد، تغییر می‌کند و رنگ خود را از خودآگاهی فردی می‌گیرد که محل بروز آن است» (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۵) و همین خودآگاه فردی است که تصاویر متفاوتی برای یک انگاره می‌آفریند که متأثر از شخصیت فرد و عوامل بیرونی تأثیرگذار بر آن شخص است. بنابراین کهن‌الگوها بین تمام بشریت مشترک است و آنچه سبب تمایز و تفاوت آثار می‌شود، نمود این کهن‌الگوها در صورتهای کهن‌الگویی مختلف است. بنابراین کهن‌الگو یا «صورت نوعی فی نفسه عبارت است از امکانات بالقوه یا مرکز یک شبکه ناپیدای روان، لکن هسته فعال آن هر بار که هشیاری زمینه مساعد فراهم آورد به صورت نماد جلوه‌گری می‌شود» (ستاری، ۱۳۶۶: ص ۴۲۵).

کهن‌الگو یک تصویر ذهنی است که جامه نماد می‌پوشد و به عینیت می‌رسد. اغلب نویسندگان نیز بر همین عقیده‌اند. ویلفرد گرین می‌گوید: «وقتی از تصاویری حرف می‌زنیم که بار معنای فراتر از معنای حقیقی معمول خود دارند از نماد حرف می‌زنیم.

این نمادها... تصاویر کهن الگویی هم هستند؛ از این نظر کهن الگوها همان نمادهای تجربه‌اند» (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۹۷). گاه نیز نماد را پیکره‌ای می‌دانند که کهن الگو در آن به تصویر کشیده شده است و در واقع، نماد را نمودی آشکار از کهن الگوی ناآشکار می‌شمارند (ر.ک کزازی، ۱۳۷۵: ص ۷۵).

از طریق بررسی کهن الگوهای مختلف در یک اثر می‌توانیم برخی ویژگی‌های شخصیتی و روانی فرد را دریابیم. از این رو نقد کهن الگویی با نقد روانشناسی نقطه مشترکی می‌یابد. نمودهای مثبت یا منفی کهن الگوها کاملاً تحت تأثیر شرایط و ذهنیت آفریننده خود واقع است. بنابراین آشفتگی روحی و ناآرامی در ذهن به نمودهای منفی و آرامش خاطر به نمودهای مثبت بیشتر مجال ظهور خواهد داد. در این مقاله کوشش می‌شود دو کهن الگوی آب و درخت در آثار صفارزاده بررسی گردد.

شعر صفارزاده، شعر مقاومت و سیاست است. از این رو قبل از انقلاب بارها از ادامه کار او در مراکز مختلف، توسط عمال دولتی جلوگیری شد. او در اشعار خود می‌کوشد به زبان مردم نزدیک شود و به تمام مسائل سیاسی اعم از داخلی و جهانی توجه می‌کند. علاقه او به اسطوره‌های مذهبی در اشعارش قابل توجه و ستایش است. انس او با قرآن و تفاسیر هم در شعرهایش تأثیرگذار بوده است. در اینجا به معرفی دو تصویر کهن الگویی آب و درخت، سپس به بررسی آنها در شعر این شاعر گرامی پرداخته می‌شود تا تأثیر زندگی دینی او در نوع برداشتش از این دو تصویر طبیعی آشکار شود.

آب

آب، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر، رستگاری، باروری و رشد [است]. به نظر کارل یونگ، آب در ضمن رایجترین نماد ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۷: ص ۱۶۲). آب به صورتهای دریا و رودخانه نیز نمایان می‌شود که در این صورت مفهوم بیکرانگی و جاودانگی شدن را شامل می‌شود. همچنین رودخانه و حرکت آن به سوی دریا بیانگر «جریان زمان به سوی ابدیت» است در حالی که نوعی تلاش و تکاپو برای زنده ماندن را هم نشان می‌دهد.

البته همواره لفظ آب بر این مفاهیم دلالت نمی‌کند؛ اما آنجا که به عنوان یک کهن الگو در نظر گرفته شود به گونه برجسته‌ای مثبت تداعی می‌شود. آب مظهر خدایان نیز

قرار می‌گیرد و در بین الهه‌های ایرانی آن‌اهیتا، میترا و ناهید با آب ارتباط نزدیکی دارند؛ آن‌گاه که با تصویر رود ارائه می‌شود، چرخه زندگی را هم نشان می‌دهد که نتیجه حضور در نوعی چرخه حیات از بخار شدن آب، باریدن باران و برگشت آب به دامنه وسیع طبیعت است.

در اساطیر ملل هم آب بویژه به صورت دریا از جایگاهی ویژه برخوردار است. دریا‌های مقدس نزد اقوام متعدد، آب را سرچشمه فیض و برکت و طهارت و پاکی می‌داند. افکنده شدن پهلوانان و قهرمانان و گاه نیمه خدایان در دوران کودکی در آب نیز بر اهمیت این عنصر می‌افزاید. کیخسرو در اساطیر ایرانی برای نجات ایران و خونخواهی سیاوش باید از رودخانه بگذرد و به گونه‌ای مرگ و تولد دوباره را تجربه کند. اسفندیار برای رویین تن شدن توسط زرتشت در چشمه آبی فرو می‌رود و رستم در جدال با دیو سپید به دریا می‌افتد و از مرگ نجات می‌یابد. همچنین پیوستگی سرنوشت چند پیامبر بزرگ با آب، اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. نطفه زرتشت در آب نگهداری می‌شود و تولد جانشینانش در هر هزاره از طریق آب تنی کردن دوشیزه‌ای در آن آب ممکن می‌شود. نجات موسی از مرگ با روان شدن گهواره‌اش بر آب و بازگشت مجدد یونس از آب دریا در حالی که عظمتی روحی یافته بود، نشان از توجه به این آخشیج برتر و مؤثر دارد.

آب یکی از چهار عنصر سازنده جهان است و در عقاید زردشتی، آب پس از آسمان نخستین آفریده مادی توسط اهورامزداست (ر.ک. بهار، ۱۳۷۶: ص ۳۷).

مرحوم صفارزاده در جای‌جای اشعارش از توجه به این مفاهیم پوشیده در واژه آب غافل نبوده و تا حد ممکن معانی مختلف از این واژه به عاریت گرفته است:

«از ابر تا دریا

از دریا تا ابر

پیوند پایدار سلسله آب است

و حق، آب است

تبدیل می‌شود

و می‌ماند

و راه می‌ماند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۵۲)

در این ابیات شاعر مراحل انتقالی چرخه زندگی را در تبخیر آب از دریا و بالعکس نمایان ساخته است و راز روحانیت، بیکرانگی و اصل حیات را با آب پیوند می‌دهد؛ آن گاه حق را چون آب می‌داند که تا ابدیت بر جای می‌ماند؛ هر چند ممکن است مدتی در اختفا باشد. آب به دلیل همین ماندگاری و تغییر و تبدیل است که مظهر خدایان قرار گرفته است؛ مثلاً درباره تیشتر یکی از ایزدان ایرانی که یشت هشتم اوستا متعلق به اوست، گفته می‌شود: «تیشتر سرشت آب دارد» (بهار، ۱۳۶۷: ص ۶۱). ایزدان دیگر همچون میترا، برزایزد و آناهیتا نیز با آب در پیوندند؛ مثلاً برزایزد فرزند آبها نامیده، و آناهیتا رودی بزرگ توصیف می‌شود. همچنین آب با یکی از دوازده امشاسپند یعنی «خرداد» در آیین زردشتی مرتبط است. نام این امشاسپند «به معنای تمامیت و کمال است و نگهبان آبهاست» (همان، ۸۳).

در این شعر هم حق «آب» نامیده می‌شود. شاعر در چند بیت قبل نیز از کیخسرو صحبت می‌کند؛ کسی که با آب پیوند نزدیکی دارد. کین سیاوش از رود می‌گذرد؛ به تولدی دوباره دست می‌یابد تا انتقام پدر را از افراسیاب بگیرد:

«آیا همیشه / فرزندی / کیخسروی / باید به کین برخیزد؟» (همان)

صفارزاده با توجه به اهمیت و قداست آب در شعر «سفر سلمان» وقتی می‌خواهد حضور پیامبر را تداعی کند، می‌گوید:

«صدای نبض نبی می‌آمد

صدای شرقی باران

صدای شورش رود» (همان: ۲۵)

او با این کهن الگو، مفاهیم پاکی، روحانیت بی‌پایان و جاری زمان به سمت ابدیت را نشان می‌دهد. صدای پیامبر را بارانی می‌داند که گناه از سر و روی گروندگان می‌شوید و انگار رودی است که می‌میراند و به تولد دوباره می‌رساند؛ از کفر می‌میراند و با اسلام متولد می‌سازد. رود مظهر پروردگار هم هست و صدای پیامبر (ص) ندای حضرت حق است که جهان را به جنب و جوش واداشته است.

همچنین از آنجا که آب مایه حیات و اصل خلقت است، شاعر مردن در آب را شایسته نمی‌داند. البته مردن در آب به طور ضمنی در برگیرنده مفهومی عرفانی هم هست:

«وقتی که باد نمی‌آید

پاروی بیشتری باید زد.

برازنده نیست

جان‌کندن در آب» (همان: ص ۸۱)

این «جان‌کندن در آب» حاصل نوعی غفلت است در آغوش پروردگاری؛ اما او را نمی‌یابی. گویی مفهوم «حقیقت محض» در این ابیات مورد توجه است. از نظر صفارزاده ما ماهیانی هستیم که جز در آب حقیقت، زنده نیستیم:

«ما ماهیان جدا از آب

این معجزه‌ست گر زنده‌ایم

شاید ایمان

تصور تصویر آب باشد

کاین گونه زنده‌کننده است

و پاک‌کننده‌تر از آب

آب صاف

آب جاری

آب رها» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۹)

شاعر در این ابیات آشکارا پاکی، تطهیر و رستگاری را با آب پیوند زده است. در نبرد با اهریمن نیز عنصر آب در آیین زردشتی دومین نبرد را انجام می‌دهد (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۰). به همین دلیل است که آن را نماد پاکی و تطهیر و رستگاری می‌شماریم.

آب با آغاز خلقت مرتبط است. انسان و سایر حیوانات از نطفه که از جنس آب است، آفریده می‌شوند. صفارزاده هم در یکی از اشعارش از آفرینش اولین انسان سخن می‌گوید؛ همان نخستین بشری که حاصل امتزاج آب و خاک است:

«آنجا که آب و خاک

آنجا که خاک و دست

به هم پیوستند

آدم

به کوزه‌های سفالی رسید

با هم به چشمه رفتند

و آب نوشیدند

چقدر پاک

چقدر زلال» (همان: ص ۴۸)

آدمی محصول دست و پنجه الهی است؛ آن گاه که آب را با خاک به کمک دستان خویش مخلوط می‌کرد. این مفهوم در عبارت «به کوزه‌های سفالی رسیدند» مکتوم است. آفرینش و خلق آدم با دستهای حضرت حق در سایر تفاسیر نیز آمده است. البته به این مفهوم در جایی دیگر هم اشاره شده است. در شعر «سفر عاشقانه» برگرفته از سفر پنجم آورده است:

«این کوزه را

از آب سالم آن چشمه شاد کن» (صفرزاده، ۱۳۵۷: ص ۱۰۶)

اینجا آب نشانه باروری و رشد، تطهیر و پاکیزگی است و کوزه جسم مادی انسانی را تداعی می‌کند.

«اگر طعام نباشد

هوا که هست» (همان)

شاعر از نبودن برخی امکانات سخن می‌گوید و به آب که می‌رسد آب سالم از چشمه‌ای را مطرح می‌کند که بی‌شک زلال و روشن است و به وجود کوزه مانند انسان، نوعی پاکی و رستگاری هدیه می‌کند. آب در اینجا تنها مفهوم نوشیدنی را تداعی نمی‌کند بلکه به گونه‌ای خاص از حیات سخن می‌گوید؛ حیاتی که در گرو آب است. با کمی دقت و باریک‌اندیشی در می‌یابیم که شاعر با استفاده از مفهوم کوزه، نگاهی نیز به آفرینش انسان در قرآن داشته است که آن را از «صلصال» یا گل خشک می‌داند و در برخی کتابهای تفسیر و عرفانی بویژه مرصادالعباد مستقیماً به نام کوزه و ارتباط آن با آفرینش انسان اشاره شده است. بنابراین آب مطرح شده در اینجا با هستی انسان مرتبط است و یک انگاره کهن الگویی به شمار می‌رود. این آب می‌تواند اشاره به همان باران شادی نیز باشد که بعد از چهل روز باران اندوه بر خاک وجود آدمی باریده می‌شود تا کاملاً آغشته گردد (ر.ک. عتیق نیشابوری، ۱۳۶۵: ص ۵).

آب در صورت انبوه خود یعنی «دریا» نیز مفاهیم زیبایی را بیان می‌کند. دریا مادر کل حیات، رمز و راز روحانی و بیکرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی‌زمانی و ابدیت و ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۶۲).

شاعر در شعر «داس دروگران» هم از کلمه «آب» سخن می‌گوید و هم از «دریا و رود» یاد می‌کند:

«داس دروگران

این هیمة‌های صامت را

از جاده‌های رود

از جاده‌های شورش سیل آورد» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۳)

هیمة‌های صامت، انسانهای تکیده و شکسته‌ای هستند که در چرخه زندگی مورد تهاجم واقع شده‌اند. هر چند آب اصل حیات و خلقت و تولد منظور می‌شود، وقتی با واژه سیل می‌آید نقطه مقابل حیات را تداعی می‌کند: ویرانی و مرگ. شاعر مردمانی را در سیلاب زندگی مشاهده می‌کند که با مرگ دست و پنجه نرم می‌کنند و به هیمة‌هایی آماده سوختن می‌مانند؛ سپس در توصیف این جامعه آفت زده می‌گوید:

«صدای پرسش دریا از شب

صدای پرسش دریا از دریا

می‌آید» (همان: ص ۹۶)

اینجا دریا نماد ضمیر ناهشیار بشری است؛ ضمیر ناهشیاری که از نادانسته‌های خود سؤال می‌کند و در پی جستجوی آن است. گویا شاعر هم در جستجوی خویشتن است که از چگونگی و چیستی خود می‌پرسد و هم در صدد پیدا کردن جوابی برای سؤالهای حاصل از این حیات است. شاعر در زمانی زندگی می‌کند که انسانیت گم شده و او در جستجوی این حقیقت از دست رفته است.

«آن رود دل گرفته را دیدم

و رودی که آشناب را در خود می‌برد

اما دلتنگی مرا

که سنگ حجیمی است

با خود نمی‌برد» (همان: ص ۸۱)

رود در اینجا هم ضمیر ناخودآگاه شاعر است؛ آدمی را با خود می‌برد، همچون عالمی است که انسان در آن سیر می‌کند، اما آیا اندوه ناشی از خستگی در عالم هشیاری را هم با خود خواهد برد؟ شاید برای لحظه‌ای؛ اما نه، پاسخ شاعر منفی است. در پایان شعر «داس دروگر» شاعر می‌خواهد به جوابهایی که ناشی از سؤالات ناخودآگاه است و به آن رسیده است اشاره کند:

«شاید نیای دیگر ما گل باشد

شاید غم

شاید دریا



ای تشنه، آب غم آلودست

ای تشنه، آب گل آلود است» (همان: ص ۹۸)

آیا اصل انسان به آب، دنیای رمز و راز و روحانیت و بیکرانگی باز نمی‌گردد؟ تشنه نماد انسانی است که در پی زندگی در حرکت است و سعی در رشد و باروری دارد؛ اما آب که نماد تطهیر و پاکیزگی و اساس رشد و بالندگی است با شایبه غم و گل آلوده شده و اجتماع پر آشوب انسانی عامل این مهم بوده است؛ باز هم نمود جامعه ناساز در این ابیات خود را نشان می‌دهد.

«صدای پرشش دریا می‌آید

از دریا....

که موج در ساحل می‌لغزد

و ساحل

داس دروگران است

و موج

درو خواهد شد

در ساحل» (همان: ۹۹)

به نظر می‌رسد دلیل نمادین شدن دریا برای مفهوم مرگ و زندگی دوباره، همین حرکت امواج به سمت ساحل و نابودی و سپس بازگشت آنها با قدرتی افزون و تازه‌تر است. اما در این ابیات دید شاعر تحت شرایط اجتماعی به یک جنبه از آن مفهوم بسنده کرده است؛ تنها مرگ.

او رفتن امواج در ساحل نیستی را به تماشا نشسته است؛ اما تولد دوباره‌شان را هرگز نمی‌بیند؛ زیرا در جامعه‌ای نفس می‌کشد که مرگ بر زندگی تقدم دارد. با این حال دریا نمی‌تواند خالی از مفهوم حیات باشد. این است که جایی دیگر در توصیف زلزله وقتی به دنبال چیزی می‌گردد تا از حرکت مرگ در زمین جلوگیری کند، تنها به دریا می‌رسد؛ هر چند دریا هم نمی‌تواند مانع حرکت زمین لرزان گردد:

«فرمانبران زیر زمین

فرمان حمله را

گردن نهاده‌اند

وساطت دریا هم

چندان

از ارتعاش،

از مرگ و میر نمی‌گاهد» (صفارزاده، ۱۳۷۸: ۸ و ۲۷)

چرا شاعر چیز دیگری را واسطه قرار نمی‌دهد؟ زیرا حیات با دریا تداعی می‌شود؛ اگر چه در اینجا حتی دریا یارای تحمل امواج سهمگین زلزله را ندارد و زلزله با مفهوم مرگ پیوند بیشتری دارد؛ در جایی دیگر می‌گوید:

«هر وقت کنار دریا می‌روم

عشق را با خود می‌برم

که غرونها روی ماسه با من قدم بزند

و با زمزمه مدامش

دل‌م را زیر غبار رطوبت بیدار نگاه دارد» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۷۶)

به نظر می‌رسد شاعر در این شعر در پی دست یافتن به جاودانگی است تا زیر غبار رطوبت، دلش را تازه نگاه داد و معتقد است کیمیای عشق می‌تواند این حیات مداوم را رقم زند. اینجاست که برای رفتن به این ابدیت و بی‌زمانی، عشق را با خود می‌برد و دنیای رازآلود و روحانی خود را با زمزمه مدامش آکنده می‌سازد. گویا نوعی نگرش عرفانی نسبت به معبود ازلی از این سطور برمی‌آید که رسیدن به جاودانگی و حیات ابدی را تضمین می‌کند.

۱۵۵ برجسته کردن مفهوم زمان و جاری آن تا ابدیت که در تصویر ظاهری رود هم نمایان است در این ابیات از شعر «سفر هزاره» خود را نشان می‌دهد:

«شبها نمی‌گذشت

شبها نمی‌گذشت

و دجله جاری بود.

و درد موروثی

و مرگ موروثی

جاری بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۳۰)

تلخی زندگی، شب را در ذهن شاعر تداعی کرده و اگر چه همین تلخی سبب احساس نوعی رکود در زندگی است، زمان و فرصت زیستن به سوی ابدیت در جریان است. ما بهره‌ای نمی‌بریم؛ اما زمان به سوی ابدیت جاری است و این حرکت در جریان رود خود را نشان می‌دهد. این است که هر لحظه به مرگ نزدیکتر می‌شویم؛ مرگی که

میراث بر جامانده برای همه موجودات است. در این ابیات هم باز حرکت زمان در واژه «پلکان رود» زیبا نشسته است:

«سپور صبح مرا دید
که گیسوان درهم و خیسیم را
ز پلکان رود می‌آوردم
سپیده ناپیدا بود» (همان: ۶۳)

سیاهی گیسوان و خیزی آن با آب و اصل مادینگی در ارتباط است و رود علاوه بر مفهوم جاری زمان، یادآور غسل تعمید هم هست. آمادگی برای مرگ اختیاری و موت ارادی به منظور شروع تازه و تولدی دیگر هم با رود پیوند خورده است. شاعر در این ابیات ابتدا به زن بودن خود اشاره‌ای دارد، آن‌گاه تلاش برای مرگ اختیاری را اراده می‌کند. او به نگرش تازه‌ای از زندگی دست یافته است و در این ابیات آن را نشان می‌دهد. در ادامه همین شعر آمده است:

«دوباره آمده‌ام
از انتهای دره سیب
و پلکان رفته رود
و نفس پرسه زدن این است.

رفتن

برگشتن

دیدن

دوباره دیدن» (همان)

«دره سیب» یادآور هبوط آدم از بهشت است. لفظ «دوباره» و «پلکان رفته رود» می‌خواهد گذشتن از یک دوره تلخ زندگی را با بازگشتی بسیار زیبا در حرکت به سوی ابدیت بیان کند. «رفتن» و «برگشتن» هم بازگشت به زندگی را در این واژه نشان می‌دهد.

در کل، شاعر از بین سایر الگوها از تصویر کهن الگویی آب بیشتر استفاده کرده است. آب واژه زیبایی است که اغلب از آن مفهوم مثبت تداعی می‌شود و صفارزاده هم به طور ناخودآگاه بیشتر متوجه جنبه مثبت این تصویر کهن الگویی می‌شود. با کمی تأمل در صورتهای کهن الگویی که مورد استفاده وی قرار گرفته است در می‌یابیم که شاعر اغلب از آب، مفاهیم والای حقیقت حق، بشارت حضور نبی، آفرینش آدم همراه

با بارش باران غم و شادی بر وجود او و طهارت و پاکیزگی را ارائه کرده است که تماماً مفاهیمی مذهبی هستند. او حتی وقتی مفهوم حیات را در آب به تماشا می‌نشیند این حیات را به قدرت الهی منوط می‌داند. این نگرش نشان از نوع تربیت و زندگی خاص او در خانواده‌ای مذهبی دارد. البته او با دید عرفانی خود از آب مرگ و زندگی دوباره را نیز برداشت کرده و بارها آن را تکرار نموده است. در کنار این نمودهای مثبت شرایط درهم جامعه و زندگی سخت، او را وامی‌دارد تا گاه نیم‌نگاهی هم به جنبه منفی تصاویر کهن‌الگویی آب داشته باشد که مهمترین آن مرگ و آشفستگی است.

درخت

یکی از رایجترین صورتهای کهن‌الگویی تصویر درخت است. این پدیده صورت مثالی زندگی، حیات و دگرگونیهای مختلف آن است. درختان در اساطیر نیز جایگاهی ویژه دارند و وجودشان وقف ایزدان است. وجود درخت معرفت در آیین یهود، که مساوی با همان درخت میوه ممنوع است، یکی از جلوه‌های درخت در داستانها است. «در افسانه‌های یونانی هر درخت را فرشته‌ای به نام هامادرایا Hamaderaya که در داخل آن درخت پنهان است، نگهبانی می‌کند که جان وی به حیات درخت بستگی دارد» (رنگچی، ۱۳۷۲: ص ۷).

در اوستا و کتابهای مذهبی این آیین، گیاه در آغاز آفرینش یکی از شش پدیده‌ای است که توسط اهورامزدا ساخته می‌شود و این موجود چهارمین آفریده است. بنا بر وداها «در بهشت درختی است که یمه در زیر آن با خدایان به نوشیدن می‌پردازد در حالی که نوایی خوش، گوش را می‌نوازد. این درخت، بنابر آتیره ودا درخت انجیری است که خدایان در آسمان سوم به زیر آن زیست می‌کنند» (بهار، ۱۳۷۶: ص ۷۶).

درخت در اسطوره‌های کهن، رمز آفرینش کیهان است. درختی ستبر و غول پیکر که شاخه‌هایش در آسمان جای گرفته و ریشه‌هایش در سراسر زمین گسترده شده است. شاخه‌های این درخت در سراسر جهان گسترش یافته و حتی ماه و خورشید میوه‌های این درخت به شمار می‌آیند. «غالبا ایزدی که رمز طبیعت بارور است با درخت کیهان، همدست و همراه اوست» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۹).

علاوه بر آفرینش جهان، درخت و گیاه با آفرینش انسان نیز در ارتباط است؛ مثلا در اسطوره‌های آفرینش درباره نخستین انسان در ایران قدیم از مشی و مشیانه سخن به



میان می‌آید که دو گیاه به هم چسبیده هستند. همچنین به گفته دوبوکور، قبیله یاکوتها نخستین آدمی را میوه درختی هفت شاخه می‌دانند که به دست زنی تغذیه می‌شود که تنه‌اش از پوسته درختی بیرون آمده است. ارتباط انسان با درخت به بعد از مرگ هم می‌رسد. معتقدان به تناسخ، که به پایان حیات دنیوی باور ندارند در جستجوی ادامه زندگی انسان، گاه درخت و گیاهان را ادامه دهنده حیات انسان قلمداد می‌کنند و حتی این چنین باورها «موجب شده است که اموات را به شیوه‌های مختلف دفن کنند؛ مثلاً رسم تدفین مرده در جوف درختی میان تهی» (همان: ۲۰). شاید استفاده از تابوت هم که از چوب درخت ساخته می‌شد متأثر از همین تفکر و عقیده به ادامه حیات انسان در نباتات باشد. البته این بازگشت به گیاه در تفکر اسطوره‌ای به گونه‌های مختلف است و مفهوم زیبایی دارد.

ظهور قدرت انسان در گیاهان، که پس از مرگ با ترک مقتضیات انسانی به حالت تخم یا روح به درخت باز می‌گردد به معنی بازگشت دوباره انسان به زهدان عالم است که با عرض شدن مرگ،... مرده از صورت انسان نمای خود بیرون آمده، درخت نما می‌شود» (زمردی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۱).

حتی امروزه هم دیده می‌شود که در برخی مناطق، کنار آرامگاه مردگان درختی کاشته می‌شود که بر آن خاک سایه افکند.

در اسطوره‌های زردشتی چهارمین نبرد با اهریمن توسط اولین گیاه (درخت) انجام می‌گیرد و «مرداد» امشاسپندی است که گیاه از آن اوست. از به هم فشردن گیاه خشک اولیه و آب که بر زمین پاشیده می‌شود در سراسر زمین گیاهان سبز می‌شوند. سپس از آن همه گیاهان درخت بس تخمه فراز آفریده شد. در دریای فراخکرد فراز رست که همه نوع گیاه را تخم بدان درخت است و از او می‌رویند. نزدیک به آن درخت، درخت گوگرد آفریده شد. برای بازداشتن پیری بدم. یاوری بسیار جهان از او بود (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۳).

درخت در طول سال نیز دچار تغییراتی کاملاً مشخص و مبرهن می‌شود و هر فصل را با جامه خود بخوبی نشان می‌دهد. از این رو آن را تعریف کننده زمان می‌نامند و آن را دال بر حیات کیهان قلمداد می‌کنند. این تغییرات و دگرگونیهای مدام علاوه بر تثبیت و تعریف زمان، نوعی حیات تمام ناشدنی را هم در برمی‌گیرد. تجدید حیات در هر دوره و از سر گرفتن زندگی دوباره درخت را به صورت «نماد فنا ناپذیری» مطرح

می‌سازد. دوبوکور معتقد است «استمرار رشد نباتات نشان تجدید حیات ادواری و پاینده عالم و یادآور اسطور بازگشت جاودانه است» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۱). اهمیت درختان در اسطوره‌های ملتها با قربانیها و نذر و نیازهایی که برای این پدیده طبیعی انجام می‌گیرد، کاملاً به اثبات می‌رسد.

درخت را بسیاری از اقوام باستانی به عنوان جایگاه خدا یا در واقع خود خدا می‌پرستیدند. بر طبق یک روایت، برخی خدایان در درون درختی آفریده می‌شدند که از آن بیرون می‌آمدند؛ درست مانند پروانه‌هایی که از شفیره خود بیرون می‌آیند. بیشه مقدس یک جنبه مشخص پرستش درخت در میان یونانیان باستان بود (هال، ۱۳۸۰: ص ۶-۲۵۸).

سهراب سپهری در یکی از اشعارش بین خدا و درخت ارتباط نزدیکی قائل می‌شود و آنها را در کنار هم قرار داده می‌گوید: «باید به ملتقای درخت و خدا رسید» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۴۲۸).

طبق اعتقاد بوداییان، بودا در زیر درختی پس از ریاضت بسیار به حقیقت دست یافت. در اسلام نیز درخت مورد توجه قرار گرفته است. درخت طوبی و سدره المنتهی، هر یک درختی بهشتی است که شاخه‌های آن در هفت آسمان گسترده شده است. این صورت مثالی از آنجا که تداوم حیات و باروری را تداعی می‌کند، ساحتی زنانه دارد و به گونه‌ای با کهن‌الگوی مادر ارتباط می‌یابد. «... در برخی تصاویر سیمای آدمی و غالباً سیمای زن جایگزین تنه درخت شده و این تأییدی است بر ساحت زنانه و مادرانه این صورت مثالی» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۹).

با توجه به این ویژگیهای خاص، درخت در شعر شاعران نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و کمتر شاعری است که از این تصویر بهره نگرفته باشد. سپهری در جایی برای توصیف مادر می‌گوید: «مادری دارم بهتر از برگ درخت» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۲۷۲) و با این توصیف ارتباط ظریفی بین مادر و درخت برقرار می‌سازد. صفارزاده هم نخستین خانه ما را درختی می‌داند در عهد باران و از طریق آن می‌خواهد رشد و باززایی را بیان کند:

«بر تپه نخستین

در عهد باران آلونک درختی

یگانه خانه ما بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۸)

شاید به طور ضمنی به آفرینش اولین انسانها به صورت مشی و مشیانه هم اشاره داد و یا ارتباط مادر و درخت را در ذهن داشته است. یک اسطوره کهن ایرانی دربارهٔ

آفرینش نخستین انسانها از نطفه کیومرث، دو گیاه به هم چسبیده مشی و مشیانه را اولین انسانها می‌داند که بعد دارای روح انسانی شدند. درخت در مذاهب مختلف بویژه مسیحیت مورد توجه است و شمایل نگاریهای مختلف درباره آن انجام گرفته است؛ حتی صلیب رستگاری به صورت درختی ترسیم می‌شود. مسیحیان آغاز سال خود را هم با آرایش درخت کریسمس جشن می‌گیرند. در یکی از اشعار در «سفر پنجم» شاعر به این مسئله هم توجه کرده است:

«یک چند ایستاد
 یک چند در سکوت زمستان
 یک چند در بهار فریاد
 پای درخت سبز بهارند.
 بر پایگاه بزم زمستان
 ایوانیان مست
 مستان ایوان» (همان: ۱۶-۱۵)

شاعر فریاد را با بهار، بهار را با درخت و درخت را با سبزی پیوند زده است. بهار و سبزی و درخت و فریاد، همه نشان از تحرک و رشد دارد و باروری و زنده بودن را تداعی می‌کند. سبزی و درخت در بزم زمستان هم درخت کریسمس را به یاد می‌آورد. در ابیات پیش از این نیز شاعر از کلیسا سخن می‌گوید و همین امر، نظر ما را تأیید می‌کند.

صفارزاده در شعری می‌گوید:
 «اما من به درختان فکر می‌کنم؛
 که قد کشیدن را در چارچوب روز یا شب
 محکوم نبوده‌اند.
 من به جاری زمان فکر می‌کنم

نه به اعتبار محبوس در قاب طلایی تاریخ» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ص ۲۸)

شاعر ابتدا به گونه‌ای خاص زمان اسطوره‌ای را مطرح می‌کند و درخت را نشانه فناپذیری و تداوم حیات در جاری زمان بر می‌شمرد که وابسته روز و شب نیست. این درخت، همان نماد جاودانگی است که از روی این سطور قد می‌کشد. تاریخ پشت این زمان اسطوره‌ای است و شاعر برای گریز از زمان سپنجی و بازگشت به آن ابدیت

جاودانه، تصویر درخت را در اندیشه‌اش بازآفرینی می‌کند و یا زمانی که از هرج و مرج دنیای بیرون به تنگ می‌آید و به نیستی و نابودی جهان می‌اندیشد، می‌سراید:

«هرج و مرج غریبی است

یگانه وقار

تک درخت بیدی است که روی رودخانه خم شده است.» (همان: ۴۱)

زمان جاری به سمت ابدیت در کهن‌الگوی رودخانه به تصویر کشیده شده است و حرکت و تداوم حیات در تصویر درخت بیدی که در جاری زمان به رشد و بالندگی خود ادامه می‌دهد؛ همین عامل است که شاعر را از ناامیدی در غربت روزگار باز می‌دارد. اما در مواردی هم هست که حیات در نظر شاعر دچار تزلزل شده و گویی قانون طبیعت به هم ریخته است. از آنجا که درخت قانونمند و زمان سنج است، این ابیات جالب توجه است:

«درختها زردند.

عجیب نیست.

فصل بهار است.

در اصفهان درخت کجی دیدم

که سبز رویان بود

کنار تپه افغان» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۷)

۱۶۱



گویا قانون حیات آشفته است؛ زندگی در مسیر واقعی خود حرکت نمی‌کند و از فرایند رشد و زایش بازاستاده است؛ این است که در فصل بهار، درختان دچار پاییزند. همچنین کجی درخت در کنار تپه افغان، یادآور حمله محمود افغان در دوره صفوی به ایران و اصفهان و چالشهای آن روزگار است. درخت نشان زندگی و کجی آن نشان از آشوب و بی‌قانونی در این عرصه است. برخی افراد زنده به نظر می‌رسند؛ اما حقیقتاً این حیات نیست.

همان‌گونه که درخت در حالت سبزی و شادابی دلالت بر زندگی می‌کند و از تداوم و رشد آن سخن می‌گوید، نقطه مقابل این امر را نیز تداعی می‌کند؛ یعنی درختی خشک و بی‌ثمر می‌تواند بیانگر پایان حیات و در حقیقت مرگ باشد. صفارزاده از این تصویر هم به زیبایی استفاده کرده است:

«و سرزمین

درخت خسته پاییز بود.

در گذرگه باد

در مرگ برگ

شاخه نشسته

در مرگ شاخه

ریشه» (همان: ۱۲)

در این ابیات سخن از مرگ می‌رود. این پایان حیات با پاییزی بودن سرزمین متناسب است. این ابیات بخشی از شعر «سفر سلمان» است که در ابیات قبلی آن این گونه آمده است:

«دهبان پارسی

بیدار بود.

و خوابهای خون و خطر

از چشمهای خالی ایوان

و چشمهای خسته برزیگران

گذر می‌کرد» (همان)

ارتباط این ابیات با بیت‌های قبلی به این صورت است که برزگر با کشت و کار و سبزی مرتبط است؛ اما وقتی برزگر در خواب بماند، حیات تهدید می‌شود. این است که درخت دچار پاییز می‌شود و شاخه و ریشه در سوگ برگ خواهد شکست. ارتباط درخت با مرگ در این بیتها هم مورد توجه است. وقتی در توصیف زلزله به عمق فاجعه نظر دارد این گونه می‌سراید:

«مغاک

درخت و چشمه و ماشین و قریه را

به چشم هم زدنی

می‌بلعد» (صفرزاده، ۱۳۸۷: ص ۳۲)

شاعر برای نقاشی مرگ از بلعیدن دو عنصر اساسی حیات سخن می‌گوید: درخت که نماد فناپذیری است و چشمه که سرآغاز زیستن و حیات است و این گونه مرگ را هراسناکتر توصیف می‌کند:

«این شاخه را برمی‌دارم

شکوفه‌اش در باد

و قامتش در توفان لرزیده است

همراه اسکلت شاخه

همراهیان

خاک و خاشاک

بر آبهای شن زده می‌خوابند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۴)

شاخه‌ای از درخت که فرایند باززایی و زایش دوباره را به نمایش می‌گذارد، اینجا در دست توفان اسیر است و جنبه دیگر حیات یعنی پایان آن را تداعی می‌کند و در چند بیت بعد این شاخه خشک بر آب می‌خوابد؛ اما نه آب زلال که نشان باروری است بر آبهایی شن زده که فرو رفته و از جریان و حرکت بازمانده و حقیقتاً به بستر مرگ تبدیل شده‌اند. خواب درخت بر آب را کد بیانگر چه مفهومی جز مرگ می‌تواند باشد؟ او حتی وقتی می‌خواهد به عمومیت مرگ اشاره کند این گونه می‌سراید:

«علی (ع)

سراچه دنیا را

لغزشگاهی می‌داند

به سوی مرگ؛

که جمله را درمی‌یابد

در زیر سایه درختان

در وزش بادها

و در بسترها» (همان، ص ۶۴)

مرگ همه را درمی‌یابد در هر کجا که باشند؛ حتی در زیر سایه درختان که نماد فناپذیری هستند، مرگ به کمین نشسته است. او در واقع کربلا وقتی می‌خواهد از پایان حیات سخن بگوید، می‌سراید:

«درخت را بردند.

باغ را بردند

گوش را بردند.

گوشواره را بردند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۵)

اسطوره کربلا اگر چه پایانی خونین دارد، این بریدن و کُشتن، بریدن درخت و بردن نمادی است که هرگز فنایی ندارد. این درخت به زودی ریشه می‌دواند و از خاک دوباره سر خواهد زد. شاعر گویا آگاهانه از این کهن‌الگو استفاده می‌کند تا بی‌پایانی عمر این واقعه را گوشزد کند.

در شعر «سفر سلمان» قهرمان در جستجوی حقیقت به شهری می‌رسد که نخلستان آن شهرت دارد:

«نقی به راه زد

...شهری و شهرت نخلستان

پیغمبری و شانه مهور» (همان: ۱۷)

این نخلستان اگرچه ممکن است به نخلستان مدینه اشاره داشته باشد با مفهوم حیات و باززایی و جاودانگی هم در ارتباط است. از این درختان سر به فلک کشیده تنها به نامی اکتفا نشده است. شاعر می‌خواهد اسلام را مایه حیاتی تمام ناشدنی بخواند. از این روست که اولین چیزی که از آن شهر در ذهن سلمان می‌ماند، نخلستان مشهور آن است. سلمان وقتی به پیامبر می‌رسد این گونه وصف می‌شود:

«دستش ز شاخه نخل جدا می‌شد

دستش به سوی ریشه رها می‌شد.» (همان: ۲۶)

در مصراع اول جدایی از شاخه درخت نوعی مرگ است. اما در حرکت به سمت ریشه، جوانه زدن و پویایی نهفته است. ریشه اساس درخت و منشأ فناپذیری است که می‌تواند دوباره جوانه‌ها را به سمت رشد کردن هدایت کند. مرگ سلمان از آیین زردشت مساوی با تولد او در آیین اسلام است؛ این است که از شاخه جدا می‌گردد و با ریشه در می‌پیوندد.

او در جایی خود را درختی می‌داند در بیابانی ملال‌آور که هر دم محتمل است صاعقه‌ای از آسمان فرود آید و شاخه‌های خشک آن را بسوزاند. این خشکی درخت، یادآور مرگ و فنا و نابودی است بویژه لفظ «دشت ملال‌آور» این تصویر را قطعی‌تر و دقیق‌تر می‌کند:

«تک درختم من

در این هامون پهناور

در این دشت ملال‌آور

در این دم یا دم دیگر

برآید رعد و برق حسرت بی‌همزیانی

تا بسوزاند توانم را

و خاکستر کند این هستی گنگ

این سکوت جاودانم را» (همان: ۱۶)

البته شاعر در این ابیات تنها از مرگ و ناامیدی سخن نمی‌گوید. اگر چه تصویری که از بیابان و برهوت می‌آورد کهن‌الگوی مرگ را تداعی می‌کند، این مرگ با سوزاندن اتفاق می‌افتد و سکوت جاودان را در هم می‌شکند. رابطه درخت و آتش در داستان برانگیخته شدن موسی (ع) در سرزمین طور نیز دریافت می‌شود. آتش مقدسی که از درختی برمی‌آید و تکامل روحی موسی را سبب می‌گردد. از این رو در واقع مرگ در این درخت همراه با تولدی دیگر به صورت پاک و معصوم نمایان می‌شود و غلبه روح زندگی در درخت است که با کهن‌الگوی آتش گره خورده به بازگشتی مجدد همراه با پاکی و بیگناهی منجر می‌شود.

در شعر دیگری با خود زمزمه می‌کند:

«روزی بر این درخت

ریسمانی می‌روید

با میوه‌های سخت

بر روی این درخت

سرهای خواب رفته

فانوس می‌شوند» (همان: ۳۰)

این درخت فناپذیر حیات است که روزی ثمر خواهد داد. اگر چه میوه‌هایش دیر، اما حتماً متولد خواهد شد و خفتگانی که از قافله تداوم حیات باز مانده‌اند، روزی بیدار خواهند شد. بدین ترتیب در می‌یابیم که شاعر به طور ناخودآگاه هر گاه از درخت سخن گفته است هم مفهوم زندگی را در آن مستور کرده و هم به گونه‌ای به کهن‌الگوی حیات جاودانه نظر داشته و رشد و باززایی را خاطر نشان ساخته است. توجه به حیات جاودانی نیز اغلب با مفاهیم مذهبی دیگر همراه است. واقعه کربلا را با بریدن درخت یکی می‌داند. اسلام آوردن سلمان را نوعی ریشه دواندن و جاودانه شدن می‌پندارد. ورود به اسلام را رسیدن به نخلستان می‌انگارد. البته شاعر نگاه اجتماعی خود را نیز که تحت تأثیر اندوهی درونی شکل گرفته است با تصاویر درختان زرد و خشک و گرفتار در مرداب آشکار ساخته است.

نتیجه

کهن‌الگوها تصاویری مشترک در ذهن بشریت است که در ناخودآگاه وجود آدمی خانه دارد. هر شخص گویا خاطرات فشرده اجداد خویش را در ذهن دارد. به تصاویر ناشی



از این ذهنیتها «آرکی تایپ» یا «کهن الگو» می‌گویند. این کهن الگوها سبب واکنشهای مشابه افراد مختلف در برابر موقعیتهای مشابه در سرتاسر جهان می‌شود. این تصاویر در آفرینشهای هنری مختلف بویژه شعر، خود را بخوبی نشان می‌دهد؛ چون با ناخودآگاه افراد در ارتباط است و شعر نیز به ناخودآگاهی منسوب است. کهن الگو بانمادها و اساطیر هم در ارتباط است و در تقسیم‌بندی نمادها به نظر می‌رسد نمادها یا سمبولهای جهانی همان کهن الگوها هستند. در اشعار صفارزاده کهن الگوهای مختلف مطرح شده که در این میان دو کهن الگوی آب و درخت در این مقاله بررسی شده است؛ آب کهن الگوی حیات، مرگ و تولد دوباره، تطهیر و پاکیزگی، نماد حق و حقیقت است. مفهوم ضمیر ناهشیار، رمز و راز روحانی و بیکرانگی و جریان زمان در این کهن الگو مستتر است. آب در شکل‌های رود و دریا ظاهر شده است. صفارزاده از این کهن الگو اغلب مفهوم حقیقت الهی و ارتباط آن با آفرینش آدم را ذکر کرده و تطهیر و رستگاری موارد دیگر نگاه ویژه او است که همه تحت تأثیر زندگی مذهبی و انس او با قرآن است. وی مرگ و تولد دوباره را نیز در نماد آب مستور داشته و در عین حال تصویر ویرانگر آب یعنی سیل را، برای مفهوم مرگ استفاده کرده است. درخت هم در دو شکل سبز و تازه و خشک مورد استفاده قرار گرفته و تصویر رشد و بالندگی، سبزی و شادابی و زندگی، فناپذیری و همچنین ساحت زنانه است. او مفهوم تولد دوباره را در ریشه درخت به عاریت نهاده و بویژه اسلام آوردن را با درخت شدن و جاودانه گردیدن پیوند زده است. در کل به نظر می‌رسد تفکرات مذهبی در ذهن شاعر در تصاویر جهانی آب و درخت هم نمود یافته است. اوضاع اجتماع نیز او را بر آن داشته است تا از این دو تصویر جهانی که بیشتر مفاهیم مثبت دارد، مفاهیم منفی را نیز هر چند اندک، مورد توجه قرار دهد.

منابع

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ *اسطوره بیان نمادین*؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.
۲. بهار، مهرداد؛ *پژوهشی در اساطیر ایران*؛ پاره نخست و پاره دویم، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۷۶.
۳. داد، سیمیا؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۵۷.
۴. دوبوکور، مونیک؛ *رمزهای زنده جان*؛ جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
۵. رنگچی، غلامحسین؛ *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی*؛ تهران: پژوهشگاه، ۱۳۷۲.

۶. روتون، ک.ک؛ **اسطوره**؛ ابوالقاسم اسماعیل پور، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
۷. ستاری، جلال؛ **اسطوره و رمز** (مجموعه مقالات)؛ تهران: سروش، ۱۳۷۴.
۸. -----؛ **رمز و مثل در روانکاوی**؛ تهران: توس، ۱۳۶۶.
۹. شایگان، داریوش؛ **بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی**؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.
۱۰. صفارزاده، طاهره؛ **سفر پنجم**، چ دوم، تهران: حکمت، ۱۳۵۶.
۱۱. -----؛ **حرکت و دیروز** (گزیده شعر)؛ تهران: نشر رواق، ۱۳۵۷.
۱۲. -----؛ **گزیده ادبیات معاصر** (مجموعه شعر)؛ تهران: نیستان، ۱۳۷۸.
۱۳. عتیق نیشابری، ابوبکر؛ **قصص قرآن مجید سورآبادی**؛ به اهتمام یحیی مهدوی، چ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۵.
۱۴. کزازی، جلال‌الدین؛ **رؤیا، حماسه، اسطوره**؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
۱۵. گراهام، هوف؛ **گفتاری درباره نقد**؛ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.
۱۶. گرین، ویلفرد و همکاران؛ **مبانی نقد ادبی**؛ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
۱۷. هال، جیمز؛ **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**؛ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
۱۸. یونگ، کارل گوستاو؛ **آیون**؛ پروین و فریدون فرامرزی، تهران: به نشر، ۱۳۶۸.
۱۹. -----؛ **انسان و سمبولهایش**؛ محمود سلطانیه، تهران: جامی، ۱۳۷۷.
۲۰. -----؛ **چهار صورت مثالی**؛ پروین فرامرزی، مشهد: آستان مقدس رضوی، ۱۳۶۸.

مقالات

۲۱. اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۲۲. امینی، محمدرضا؛ «**تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون براساس نظریه یونگ**»؛ مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره ۷، ش دوم (پیاپی ۳۴)، بهار ۱۳۸۱، ص ۹۳-۷۱.
۲۳. پورخالقی چترودی، مهدخت؛ «**کهن‌الگوی حیات و جاودانگی در آئینه آئین‌ها**»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال سی و سوم، ش لول و دوم (پیاپی ۱۲۸ و ۱۲۹) بهار و تابستان ۱۳۷۹، ص ۲۵۲-۲۳۱.
۲۴. زمردی، حمیرا؛ **نمادهای تمثیلی و اساطیری گیاه و درخت در مثنوی مولوی**؛ ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۴ (شماره ۶ و ۷ و ۸)، تابستان- پائیز و زمستان ۱۳۸۱، ص ۱۲۶-۱۰۹.
۲۵. مظفریان، فرزانه؛ «**شاعران وارثان آب و روشنایی و کهن‌الگوی سترگ آسمان**»؛ کاوش‌نامه، س ششم، ش ۱۰، ۱۳۸۴، ص ۲۹-۱۸.



Survey of Water and Tree, as Archetypes, in Tahereh Safarzadeh's Poetry

Naser Nikoobakht, Ph.D.
Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D.
Hossein Ali Qobadi, Ph.D.
Soghra Salmani Nejad Mehr-Abadi

Abstract

Archetypes are the unknown and complicated dimensions of the collective unconsciousness which have accompanied mankind since his birth; in a manner which makes it seem hereditary. The archetypal images are concealed in the unconscious part of the mind; and are actually the source and substructure of myths. They have a strict and close connection with symbols and are revealed in dreams, poetical and prophetic intuitions and revelations, and even observed in psychosis. Artists and poets create their work by using these concepts in specific mental circumstances, which is to some extent similar to intuition; intermingled with the power of imagination. In this respect, the artist and poet disguise these concepts unconsciously; depending on their own artistic talent and divine potential. Poetry is one of the most expansive domains for the manifestation of such archetypes. In the present article, the authors have made an attempt to briefly survey and analyze the method through which some of these archetypes have been applied and become functional in the poetry of the late Tahereh Safarzadeh; a highly skilled poet. The archetypes which enjoy more frequency in Safarzadeh's poetry are; water, tree, woman, Mandala, numbers and colors etc. This article has specifically focused on two archetypes of tree and water.

Keywords: *Safarzadeh, archetype, symbol of water and tree, contemporary poetry.*

Association and Narration in Stream of Consciousness Fiction

Mohammad Ali Mahmoodi, Ph.D.
Hashem Sadeqi

Abstract

In a stream-of-consciousness novel, the author attempts to pave the way for his audience to encounter the characters' mental experience directly. The characters' mental content, which covers various levels of the mind and even reaches its pre-speech layers, is narrated within this variety of levels. Since connection of memories in the pre-speech layers of the mind occurs through association, one of the methods used by writers for showing the mentality of characters is association. In this case association becomes a device in the hands of writers for creating a link between the objective and the subjective world of the characters, in addition to depicting the constant flow of the mind from memory and a mentality, moving then towards another memory and mentality; finally depicting a picture and image which links to other related pictures and images too. This article is essentially concerned with the survey of association and its related features within the pre-speech layers of mind, its quality in the stream-of-consciousness stories, in addition to its correspondence with the mind's mechanism. For this purpose, initially association and its governing rules are expressed, and then the significance of association in the narration of such fictions and its difference with recall is defined. Following this, the manners in which mentalities are offered in different methods of narration are surveyed through giving some examples from these fictions. The results of this research show that among different stream-of-consciousness novels, the method of inner monologue shapes associations more than other methods and develops through a high range of associations. Furthermore, utilization of recall of memories and mentalities in inner monologue counts as a weakness due to its contrast with the entity of the pre-speech layers existing in the mind.

Keywords: *stream-of-consciousness, association in fiction, inner monologue, the omniscient narrator, self-expression, contemporary fiction.*

The Poetic Form & Structure of “*Khosrow & Shirin*” Created by Nizami

Eshaq Toghiani, Ph.D.
Mas’oud Algoneh Jouneqani

Abstract

Undoubtedly, *Khosrow & Shirin*, composed by Nizami, is one of Iran’s, and actually, the world’s rich literary masterpieces. As a deep and rich literary work, which offers an artistic pleasure, it has the potential to be contemplated and pondered several times. Therefore through these devices and a close focus on its formal structure, intrinsic content, the rhetoric discourse in its texture, added to all the other concealed structural potentialities within it, the reader can discover valuable points in it. Since the form and structure of a poem develop simultaneously in a horizontal and vertical axis, in the survey of poetic perfectness a researcher should be able to study the form and structure of the created work independently and according to specific principles. For this reason, this article is devoted to surveying the concealed structural and formal potentialities within *Khosrow & Shirin*. The first part is an attempt for analyzing the structural potentialities which show themselves in the vertical axis of the poem. The second part surveys the formal potentialities in four separate axis. Understanding these two categories of potentialities implies the significance of this poetry; in addition to the significance of its new and even repeated studies.

Keywords: *Nizami, Khosrow & Shirin, Khosrow & Shirin’s structure, formal potentialities of Khosrow & Shirin, narrative potentialities of Khosrow & Shirin, foregrounding in Khosrow & Shirin.*

A Design for Categorization of Literary Genres in Classic Era

Seyed Mehdi Zarqani, Ph.D.

Abstract

The categorization of literary genres is quite necessary and essential for a high variety of literary discussions and debates. For instance writing the history of literature in terms of the modern approaches and attitudes is not possible without defining the major genres first. This issue is also true in other domains of literature such as literary criticism and content analysis. The subject matter of this article is formed precisely within this point of concern; designing a model for the categorization of Persian literary genres in the classic era. All the literary works are generally divided into two scopes; poetry and prose. The domain of "Persian Poetry" can be categorized within three main genres; epical, lyrical and instructional-inspirational. Our definitions of these three mentioned literary genres do not necessarily correspond with the definitions of the Greek scholar. The three genres of interest are redefined in the present article, while examples of their subdivisions in the Persian literature are defined. The Persian "branch of prose writings" includes literary works, non-literary works and pseudo-literary works. As a literary researcher, I am obviously concerned with the literary and pseudo-literary writings. Once each category is defined in this article, the literary writings are observed within two genres; "narrative-based" and "non-narrative" literary writings. The definition of each type, with examples; in addition to suggesting their subdivisions in the Classic era, all have made another part of this article. Since the contemporary prose and poetry possesses a particular poetical base, categorization of the variety of literary genres demands another opportunity, and our suggested design can merely be applied in the classic literary genres.

Keywords: literary genres, epic as a genre, lyric as a genre, instruction-inspiration as a genre, Persian classic literature, Pre-Islamic literature.

Rostam, the Dragon Killer, & the Dragon-Sized Banner

Mahmood Rezaee Dasht Arzhane, Ph.D.

Abstract

Some of the well-known Iranian heroes have killed dragons; including Rostam for instance. The reason for this act is that within the wide scope of the Iranian myths, dragon is the symbol of drought; and actually killing dragons is meant to signify the triumph of plenitude over drought. Still, there is one case in Iran which paradoxes with the dragon being the symbol of drought; Rostam Dastan. In the Third Stage of the war, although Rostam succeeds in killing dragons, his banner is dragon-sized, and he boasts about killing dragons to his ancestor-Zahak (in other words Azhi Dahak Avesta)- yet this issue contrasts with his dragon-killing on one hand, and dragon being the symbol of drought in the Iranian mythology on the other hand. Throughout this survey the author of this article has come to finally believe that Rostam's dragon-sized banner, added to the holiness of dragon in his perspective is most likely an influence of China's myths which has penetrated into Iran. Therefore the dragon, which is actually Rostam's totem, and he deeply cherishes, unlike the Iranian myths, is the symbol of rain, freshness and plenitude.

Keywords: *Azhi Dahak, dragon in Shah-Nameh, the dragon-sized banner, myths, Ferdowsi's Shah-Nameh*



Description of Government and Governors in *Massnavi*

Ahmad Khatami, Ph.D.

Abstract

Mowlana Jaluluddin Rumi's mystical character (604-672 A.H) has penetrated so deeply into the hearts and minds of his keen readers and admirers that there is actually no place left for the survey of other aspects in his work which are truly as much comprehensive. The truth is, *Massnavi* (Rumi's great poetry book) has the potential to be analyzed from religious, scholarly, philosophical, political and even social perspectives; to mention a few of such a high diverse domain. Government, as a political-religious affair, has been among the topics of interest in *Massnavi*. Rumi has expressed his views about different kinds of reigns, the legitimacy of reigns, and the characteristics and features of governors and administrators; while he has pointed to the illegitimate reigns, or Pharaoh-like reigns in other words, on one hand and the legitimate or in other words Solomon-like reigns on the other hand. In this article, I intend to pave the way for a better access to Rumi's opinions about governing through collecting and compiling his perspectives; finally depicting Mowlana's intellectual basis and the features of a desired and appropriate government.

Keywords: *mystical literature, political criticism, government and types of governors, Massnavi, Mowlana Jalaluddin Rumi.*

The Origin of Delight and Gaiety in Hafiz' Sonnets

Ali Akbar Baqeri Khalili, Ph.D.

Abstract

Joy and happiness are part of the Iranian's identity features. This feature enjoys its most appearance after the emergence of Islam and up to Hafiz's time in the poetry of poets such as; Ferdowsi, Manoochehri, Khayam, Molana (Rumi) and Hafiz. In Hafiz's sonnets, delight and gaiety is divided into two kinds; objective or external or extrovertive and subjective, or internal or introvertive. Extrinsic happiness relies upon factors like orchard and spring, streamside and an adorable drink. It actually relies on three particular features; drink musician, and earthly beloved and results in a temporary inner sense of tranquility and peace. Inner delight and joy is the outcome of factors such as union with heavenly issues, as joy turns into a high status; which actually relies on feeling the presence of real beloved in the heart, added to revelation and clarity of mind; leading to permanent inner tranquility and peace. The origins of Hafiz's delight and gaiety can be divided into five categories: 1. Psychological. 2. Philosophical. 3. Religious. 4. Socio-political. 5. Mystical. The present article surveys and analyzes each of the mentioned origins.

Keywords: *Hafiz's Poetry, joy and delight in mysticism, Hafiz's sonnets, classic poetry.*



«CONTENTS»

● ARTICLES:

- **The Origin of Delight and Gaiety in Hafiz' Sonnets**9
(*Ali Akbar Baqeri Khalili, Ph.D.*)
- **Description of Government and Governors in *Massnavi*** 35
(*Ahmad Khatami, Ph.D.*)
- **Rostam, the Dragon Killer, & the Dragon-Sized Banner** 53
(*Mahmood Rezaee Dasht Arzhane, Ph.D.*)
- **A Design for Categorization of Literary Genres in Classic Era** ... 81
(*Seyed Mehdi Zarqani, Ph.D.*)
- **The Poetic Form & Structure of “*Khosrow & Shirin*” Created by Nizami**107
(*Eshaq Toghyani, Ph.D., Mas'oud Algoneh Jouneqani*)
- **Association and Narration in Stream of Consciousness Fiction** .129
(*Mohammad Ali Mahmoodi, Ph.D., Hashem Sadeqi*)
- **Survey of Water and Tree, as Archetypes, in Tahereh Safarzadeh's Poetry** 145
(*Naser Nikoobakht, Ph.D., Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D., Hossein Ali Qobadi, Ph.D., Soghra Salmani Nejad Mehr-Abadi*)

- **Abstracts (in English)**174

«Literary Research»

Published by: Association of the Persian Language and Literature
Director: Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.
Editor in chief: Mahin Panahi ,M., Ph.D.

Editorial Board:

Abolghassemi, M., Ph.D. *Professor in Tehran University*
Akbari, M. Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Panahi, M., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran
Tajlil , J ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Daneshgar, M., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University
Dabiran ,H., Ph.D. Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University
Zolfaghari, H., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Raadfar, A., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities
Sotoudeh, Gh ., Ph.D. Professor of Persian language and literature in Tehran University
Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D. Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University
Fatemi, H., Ph.D. Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad
Koupa ,F., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University
Nikoubakht ,N., Ph.D. Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University
Editor: Daneshgar, M., Ph.D.
Managing: Ghanbari ,A.
English Editor: Ghandehari, Sh .

Scientific Adviser of this Issue:

Allami Mehmandosti. Ph.D., Bagheri. Ph.D., Fotouhi. Ph.D., Ghobadi. Ph.D., Hajari. Ph.D., Hasanli. Ph.D., Iranzadeh. Ph.D., Khatami. Ph.D., Najafdari. Ph.D., Nikoei. Ph.D., Parsanasab. Ph.D., Rastgofar. Ph.D., Roohani. Ph.D., Shajari. Ph.D., Taheri. Ph.D., Yahaghi. Ph.D.,

*In the Name of God
The Most Merciful
The Most compassionate*